

**ΙΔΡΥΜΑ:** Πανεπιστήμιο Κρήτης  
**ΣΧΟΛΗ:** Φιλοσοφική  
**ΤΜΗΜΑ:** Ιστορίας – Αρχαιολογίας

**ΤΙΤΛΟΣ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ  
ΕΥΡΩΠΑΪΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ**

**ΟΙ ΙΔΕΕΣ ΤΟΥ ΝΕΟΣΤΩΙΚΙΣΜΟΥ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ NICOLAS POUSSIN**



**I. ΚΕΙΜΕΝΟ**

**ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ:** Μαθιόπουλος Ευγένιος  
**ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ:** Στειακάκης Χρυσοβαλάντης  
**A.M.:** 321

**ΡΕΘΥΜΝΟ**  
**2006**

**ΟΙ ΙΔΕΕΣ ΤΟΥ ΝΕΟΣΤΩΙΚΙΣΜΟΥ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ  
NICOLAS POUSSIN**

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

• Πρόλογος	1-9
• Ο Νικολά Πουσέν για τη Ζωγραφική και όχι μόνο...	10-20
• Η Αναβίωση του Στωικισμού στη Ευρώπη του 17 <sup>ου</sup> Αιώνα	21-38
Η Στωική Φιλοσοφία στην Ιταλία	23-25
Η Στωική Φιλοσοφία στη Γαλλία	26-36
• Οι Ιδέες του Νεοστωικισμού στο Έργο του Νικολά Πουσέν	39-126
• Τελικές Κρίσεις	127-133
• Βιβλιογραφία	134-146
I. Βιογραφίες	134
II. Πηγές	134-139
III. Μελέτες	139-146

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το όνομα του Νικολά Πουσέν (Nicolas Poussin 1594-1665), κατέχει σημαντική θέση στην ιστορία της ευρωπαϊκής τέχνης και το έργο του προκάλεσε και εξακολουθεί να προκαλεί το ενδιαφέρον των μελετητών της ζωγραφικής του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Το 1960 λαμβάνει χώρα μια μεγάλη έκθεση στο Παρίσι<sup>1</sup>, αν και η πρώτη πραγματοποιείται το 1835 στο Λονδίνο<sup>2</sup>. Από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, έχουμε τις πρώτες μελέτες για το ζωγράφο σ' επίπεδο βιογραφιών. Ο Anthony Blunt (1907-1983), που πλέον θεωρείται ο βασικός μελετητής του Πουσέν και στα έργα<sup>3</sup> του οποίου στηρίζονται όλοι οι επόμενοι ερευνητές, έδωσε έξι διαλέξεις το 1957 στα πλαίσια των A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts at the National Gallery of Art, στην Ουάσινγκτον, οι οποίες αργότερα αποτέλεσαν τη βάση για την αξιέπραστη μέχρι σήμερα μονογραφία του<sup>4</sup>, συνεχίζοντας να εμπλουτίζει τη διεθνή βιβλιογραφία με μελέτες και άρθρα για το ζωγράφο. Το 1958 πραγματοποιείται, ένα Συνέδριο για τον Πουσέν<sup>5</sup>, με το επόμενο να λαμβάνει χώρα στο Παρίσι το 1994<sup>6</sup>, ενώ την ίδια χρονιά, γνωστή και ως «Έτος Πουσέν» γιορτάζοντας τα τετρακόσια χρόνια από τη γέννηση του γίνεται η μεγάλη έκθεση στο Musée du Louvre<sup>7</sup> κατά την οποία προτάθηκαν νέες ερμηνείες, ενώ παράλληλα αναθεωρήθηκαν αρκετές χρονολογήσεις έργων του.

Ο συγκεκριμένος καλλιτέχνης και το έργο του απασχολούν τους ιστορικούς της τέχνης ακόμη και σήμερα. Το φαινόμενο «Νικολά Πουσέν» είναι θέμα ανοιχτό, όπως ανοιχτό παραμένει και το θέμα των ιδεών του Νεοστωικισμού, στο έργο του ζωγράφου. Η έννοια του Νεοστωικισμού ουδέποτε αναφέρεται από τους βιογράφους του, ούτε εμφανίζεται στα γραπτά του, όσα έχουν έλθει στην επιφάνεια έως σήμερα.

---

<sup>1</sup> Germain, B. et al. (επιμέλεια). *Musée du Louvre. Exposition Nicolas Poussin*, Πρόλογος Germain Bazain, Κατάλογος Sir Anthony Blunt, Βιογραφία Charles Sterling, Τεκμηρίωση Medeleine Hours, Παρίσι, Édition des Musées Nationaux, Μάιος-Ιούλιος 1960.

<sup>2</sup> Συνολικά έχουν πραγματοποιηθεί ενενήντα εκθέσεις από το 1835 έως το 1994.

<sup>3</sup> Στη διεθνή βιβλιογραφία για τον Πουσέν, μπορεί να βρει κανείς εξήντα οχτώ μελέτες (μονογραφίες και άρθρα) του Anthony Blunt για το συγκεκριμένο ζωγράφο και το έργο του.

<sup>4</sup> Blunt, A. *Nicolas Poussin. The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts 1958*, National Gallery of Art, Washington D.C., 2 τόμοι, Νέα Υόρκη/Λονδίνο, Pantheon Books, 1967.

<sup>5</sup> Chastel, A. (επιμέλεια). *Nicolas Poussin*, τόμος I, II (Centre National de la Recherche Scientifique. Colloques Internationaux, Sciences Humaines), Παρίσι, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1960.

<sup>6</sup> Mérot, A. (επιμέλεια). *Actes du colloque organisé au Musée du Louvre par la Service Culturel du 19 au 21 Octobre 1994*, τόμος I, II, Παρίσι, La Documentation Française, 1996.

<sup>7</sup> Rosenberg, P. – Prat, L. A. (επιμέλεια). *Nicolas Poussin 1594-1665*, Galeries Nationales du Grand Palais 27 Σεπτεμβρίου 1994 – 2 Ιανουαρίου 1995, Παρίσι, Réunion des Musées Nationaux, 1994.

Πρόκειται για μια επινόηση των μελετητών του Πουσσέν που θέλουν να διακρίνουν νεοστωικές ιδέες σε κάποια από τα έργα του.

Ήδη από το 1935, ο Μ. Alpatov<sup>8</sup>, αναφέρεται στο θέμα του Στωικισμού, προσδίδοντάς του μια πολιτική διάσταση, θεωρώντας τη νέα φιλοσοφική τάση, όπως αυτή αναβιώνει, και οι ιδέες της οποίας εντοπίζονται σε τρία έργα του ζωγράφου εμπνευσμένα από την αρχαία ελληνική ιστορία, χαρακτηριστικό της αστικής, ορθολογικής τάξης που θα εμφανιστεί και θα κυριαρχήσει στα πολιτικά δρώμενα της περιόδου. Ταυτόχρονα, επισημαίνει τα κοινά στοιχεία του καλλιτέχνη με τους Μισέλ ντε Μονταίν (Michel de Montaigne 1533-1592), Πιέρ Σαρόν (Pierre Charron 1541-1603) και Πιέρ Κορνέιγ (Pierre Corneille 1606-1684).

Το 1944, ο Anthony Blunt<sup>9</sup>, στο σημαντικό άρθρο του, όπου επινοεί τον όρο «ηρωικό και ιδεώδες τοπίο», παρουσιάζει είκοσι έξι τοπία που φιλοτεχνούνται την περίοδο 1648-1665 καλύπτοντας ιστορικά, μυθολογικά και θρησκευτικά θέματα. Συνδέει τα έργα αυτά με την ταραγμένη πολιτική κατάσταση της περιόδου, ενώ στο πρόσωπο των ηρώων που επιλέγει ο ζωγράφος, ο μελετητής διακρίνει πρότυπα ηθικής συμπεριφοράς, τονίζοντας τον διδακτικό χαρακτήρα των συγκεκριμένων έργων. Παράλληλα, κάνει λόγο για ιδέες παμψυχισμού και πανθεισμού που κυριαρχούν στην σκέψη του ζωγράφου κατά την ώριμη και τελική φάση της καλλιτεχνικής του πορείας, εντοπίζοντάς τις κυρίως στα τοπία του. Διαπιστώνει τη σχέση του ζωγράφου με τους Μονταίν, Σαρόν, Γκυγιώμ ντυ Βαίρ (Guillaume du Vair 1556-1621) και Κορνέιγ, που επηρεάζουν τη σκέψη των φιλελεύθερων παραγγελιοδοτών-φίλων του Πουσσέν. Τις ίδιες ιδέες θα επαναλάβει το 1953 στη μελέτη του για τη τέχνη και την αρχιτεκτονική της Γαλλίας την περίοδο 1500-1700, αναφερόμενος σε τέσσερα έργα του καλλιτέχνη από την αρχαία ιστορία<sup>10</sup>.

Γύρω στα 1956, ο ιστορικός της τέχνης και μεσαιωνολόγος με ιδιαίτερα ενδιαφέροντα σε θέματα θρησκευτικής εικονογραφίας, μεθοδολογίας και ιστορίας της έρευνας, Willibald Sauerländer<sup>11</sup> (γεν.1924), βλέπει ένα θρησκευτικό και μόνο περιεχόμενο στα έργα της τελευταίας περιόδου του ζωγράφου μ' αφορμή τη μελέτη

---

<sup>8</sup> Alpatov, M. «Poussin Problems», στο *The Art Bulletin*, τόμος XVII, τεύχος 1, Μάρτιος 1935, σ.23-28.

<sup>9</sup> Blunt, A. «The Heroic and the Ideal Landscape in the Work of Nicolas Poussin», στο *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τόμος VII, 1944, σ.154-168.

<sup>10</sup> Blunt, A. *Art and Architecture in France 1500-1700*, Λονδίνο, Penguin Books, 1970<sup>3</sup> (α' έκδοση: Λονδίνο, Penguin Books, 1953), σ.284-285.

<sup>11</sup> Blunt, A. ό.π., 1967, σ.334, υπ.5, παραπέμποντας στο Sauerländer, W. «Die Jahreszeiten. Ein Beitrag zur allegorischen Landschaft beim späten Poussin», στο *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3η σειρά, τόμος VII, 1956, σ.169.

του για τις *Τέσσερις Εποχές*. Αναζητά αποκλειστικά χριστιανικές ερμηνείες, συνδέοντας στοιχεία της στωικής φιλοσοφίας με τις αρχές του χριστιανισμού, αποτελώντας μ' αυτό τον τρόπο τον αντίποδα στις ιδέες του Anthony Blunt.

Το 1962, ο Walter Friedlaender<sup>12</sup> (1873-1966), σ' ένα άρθρο του για την ώριμη φάση του Πουσέν, αναφέρεται σε έξι τοπία μυθολογικού και θρησκευτικού περιεχομένου, χαρακτηρίζοντάς τα «διδασκτικά», που ερμηνεύονται στα πλαίσια του πανθεισμού της τελευταίας περιόδου του ζωγράφου. Ο συγκεκριμένος φορμαλιστής, εντοπίζει νεοστωικές ιδέες στα τοπία, στα οποία διακρίνει μια επιθυμία για ηρεμία και απομόνωση, λόγω των πολιτικών γεγονότων της εποχής και τονίζει το θέμα της μοίρας που φαίνεται ν' απασχολεί τον καλλιτέχνη στα τελευταία χρόνια της ζωής του.

Το 1964, ο Anthony Blunt<sup>13</sup>, θα δημοσιεύσει το μεγαλύτερο μέρος της αλληλογραφίας του ζωγράφου, κάνοντας σχόλια για τη σχέση του με τη στωική φιλοσοφία και τους εκφραστές της νέας τάσης, όπως αυτή εμφανίζεται τον 16<sup>ο</sup> αιώνα. Δίνει έμφαση στην πολιτική διάσταση των έργων του Πουσέν και τη σχέση του με τους φίλους και παραγγελιοδότες του, που εκφράζουν μια συγκεκριμένη ιδεολογία.

Δύο χρόνια αργότερα ο Walter Friedlaender<sup>14</sup>, θα δημοσιεύσει τη μονογραφία του για τον Πουσέν, στην οποία αφιερώνει ένα μικρό κεφάλαιο τριών σελίδων στα «στωικά θέματα», όπως το τιτλοφορεί, αναφερόμενος σε εννέα έργα, ιστορικά, μυθολογικά και αλληγορικά που δείχνουν το θρίαμβο του μυαλού πάνω στη μοίρα και την ήρεμη αποδοχή του αναπόφευκτου θανάτου. Τα θέματα αυτά βρίσκουν έκφραση στις απαιτήσεις των μορφωμένων, ισχυρών αστών από το 1640 και μετά, επιτρέποντας στο συγκεκριμένο μελετητή να εντοπίσει την παρουσία της νεοστωικής ηθικής στην αλληλογραφία του ζωγράφου, μετά την επιστροφή του στη Ρώμη το 1642.

Το 1967, ο Anthony Blunt<sup>15</sup>, στην αξεπέραστη μέχρι σήμερα μελέτη του για τον Πουσέν, επιλέγει να συνδέσει τη νέα φιλοσοφική κίνηση με είκοσι τέσσερα έργα του ζωγράφου, εμπνευσμένα από την αρχαία ιστορία, τη μυθολογία και τη χριστιανική θρησκεία, καθώς και μια αυτοπροσωπογραφία του, δίνοντας τους μια πολιτική διάσταση, που γίνεται πιο ευδιάκριτη μέσα από τη μελέτη της

---

<sup>12</sup> Friedlaender, W. «Poussin's Old Age», στο *Gazette des Beaux-Arts*, τόμος CIV, τεύχος II, Ιούλιος – Αύγουστος 1962, σ.249-264. Μετά από τέσσερα χρόνια, το άρθρο θα ενσωματωθεί στη μονογραφία του για το ζωγράφο. Βλ. Friedlaender, W. *Nicolas Poussin. A New Approach*, Νέα Υόρκη, H.N. Abrams, 1966, σ.82-87.

<sup>13</sup> Poussin, N. *Lettres et propos sur l'Art*, Επιμέλεια Anthony Blunt, Παρίσι, Hermann, 1964.

<sup>14</sup> Friedlaender, W. ό.π., 1966, σ.37-39.

<sup>15</sup> Blunt, A. ό.π., 1967, σ.4-5, 132, 157-176, 219, 221, 223, 225, 266, 304, 326-356.

αλληλογραφίας του. Θεωρεί τα έργα διδακτικά πρότυπα σε μια ταραγμένη πολιτικά περίοδο και τονίζει τον πανθεισμό που κυριαρχεί στα μυθολογικά του τοπία. Εντοπίζει την επίδραση του Νεοστωικισμού στη μεσαία φάση της καλλιτεχνικής του πορείας έως το τέλος της ζωής του με το θέμα της μοίρας να τον απασχολεί ιδιαίτερα. Δίνει έμφαση στο ρόλο και την ιδεολογία των παραγγελιοδοτών του, ενώ ταυτόχρονα παραπέμπει σ' απόψεις των Μονταίν, Σαρόν, Βαίρ και Κορνέιγ, δείχνοντας την επίδρασή τους στη σκέψη του ζωγράφου. Ο Louis Marin<sup>16</sup>, το 1977 ακολουθεί πλήρως τον Anthony Blunt, κάνοντας και αυτός λόγο για την παρουσία της λογικής στη θεωρία των ρυθμών, όπως παρουσιάζεται μέσα από την αλληλογραφία του ζωγράφου.

Το 1982, ο ειδικός σε θέματα κριτικής και θεωρίας του 17<sup>ου</sup> και 19<sup>ου</sup> αιώνα Richard Verdi<sup>17</sup> εντοπίζει το θέμα του Στωικισμού στο έργο του Πουσσέν μετά το 1648, επισημαίνοντας την επίδραση της σκέψης του Μονταίν και Σαρόν. Αναφέρεται σε οκτώ έργα ιστορικού και μυθολογικού περιεχομένου, συμμεριζόμενος τις απόψεις του Anthony Blunt περί πανθεισμού, τονίζοντας την παντοδυναμία της φύσης και των φαινομένων της, με τις καταγίδες ν' αντιπροσωπεύουν τα ανθρώπινα πάθη, που για τους νεοστωικούς δικαιολογούνται ως κάτι το δεδομένο στην ανθρώπινη φύση. Παράλληλα, σχολιάζει την παρουσία του ανθρώπου ως έρμαιο της μοίρας, η οποία ταυτίζεται με τη φύση, και κατά συνέπεια με το Θεό ή το Λόγο κατά τους στωικούς.

Ο Kornad Oberhuber<sup>18</sup> το 1988, επισημαίνει απλά με μια μόνο πρόταση το γεγονός ότι η αιώνια πόλη βοήθησε τον Πουσσέν να διάγει τη ζωή της κλασικής απλότητας και της στωικής ηθικής, χωρίς κανένα περαιτέρω σχόλιο ή αναφορά σε κάποιο έργο-παράδειγμα που να εκφράζει ιδέες του Νεοστωικισμού. Τον επόμενο χρόνο η Sheila McTighe<sup>19</sup>, της οποίας το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στη γαλλική και ιταλική τέχνη του 16<sup>ου</sup> και 17<sup>ου</sup> αιώνα, επανέρχεται στις ιδέες του Richard Verdi, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στο ρόλο της μοίρας που φαίνεται ν' απασχολεί έντονα τον ζωγράφο μετά το 1648, τονίζοντας την επίδραση της σκέψης του Σαρόν και τη θέση των φιλελεύθερων-φίλων του καλλιτέχνη στα πολιτικά γεγονότα της εποχής. Επιλέγει να κάνει λόγο για δέκα έργα, ιστορικά και μυθολογικά, κυρίως «ηρωικά» τοπία μετά το 1640 προσδίδοντάς τους μια πολιτική διάσταση. Ακολουθεί τις απόψεις

---

<sup>16</sup> Marin, L. *Detruire la peinture*, Παρίσι, Galilée, 1977, σ.94.

<sup>17</sup> Verdi, R. «Poussin and the “Tricks of Fortune”», στο *The Burlington Magazine*, τόμος CXXIV, τεύχος 956, Νοέμβριος 1982, σ.681-685.

<sup>18</sup> Oberhuber, K. *Poussin. The Early Years in Rome*, Λονδίνο, Christies, 1988, σ.38-40.

<sup>19</sup> McTighe, S. «Nicolas Poussin's Representatons of Storms and *Libertinage* in the Mid-Seventeenth Century», στο *Word and Image*, τόμος 5, τεύχος 4, Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1989, σ. 333-361.

του Anthony Blunt, συνδέοντας τα συγκεκριμένα έργα με τα πολιτικά γεγονότα στη Γαλλία, θεωρώντας τα παράλληλα μια επεξεργασία των φιλελεύθερων θέσεων για τον κύκλο της φύσης και την ανθρώπινη ιστορία σ' απάντηση προς τα γεγονότα της Σφενδόνης, εκφράζοντας την ιδεολογία της εποχής και των φίλων του, αστών-παραγγελιοδοτών του.

Το 1990, ένας από τους σημαντικότερους μελετητές της ζωγραφικής του 17<sup>ου</sup> αιώνα, ο Alain Mérot<sup>20</sup>, στη μονογραφία του για τον Πουσέν, αναφερόμενος σε είκοσι δύο έργα με ιστορικό, μυθολογικό, θρησκευτικό περιεχόμενο, καθώς και σε δύο αυτοπροσωπογραφίες του, τονίζει τη σημασία της πολιτικής κατάστασης της εποχής, συμμεριζόμενος απόψεις των Anthony Blunt, Richard Verdi και Sheila McTighe σχετικά με τη μοίρα. Παράλληλα, θέτει τον προβληματισμό για το αν τελικά έχουμε να κάνουμε μ' ένα ζωγράφο θρησκευτικών θεμάτων ή ένα ζωγράφο-φιλόσοφο. Τέσσερα χρόνια αργότερα, στον κατάλογο της έκθεσης που έγινε για το ζωγράφο, ο Alain Mérot<sup>21</sup> στηρίζει τις απόψεις του Anthony Blunt, τονίζοντας τη παρουσία της λογικής και του μέτρου όπως παρουσιάζεται μέσα από τη θεωρία των ρυθμών σ' ένα γράμμα του Πουσέν.

Το 1994, στον ίδιο κατάλογο, ένας ακόμη ειδικός του 17<sup>ου</sup> αιώνα, ο Jacques Thuillier<sup>22</sup> εντοπίζοντας το θέμα του Στωικισμού στην καλλιτεχνική παραγωγή του ζωγράφου, θέτει ξανά το ερώτημα, αν πρόκειται για έναν αποκλειστικά ζωγράφο θρησκευτικών θεμάτων, δεδομένης της παιδείας του αλλά και της σκεπτικής στάσης που κρατά απέναντι στη θρησκεία επηρεασμένος από τις ιδέες του Νεοστωικισμού. Το 1994 επίσης, θα κυκλοφορήσει έναν κατάλογο των έργων<sup>23</sup> του Πουσέν, όπου αφιερώνει ένα κείμενο επτά σελίδων γύρω από τις ιδέες του Νεοστωικισμού στο έργο του ζωγράφου. Τονίζει, ότι ο καλλιτέχνης φέρνει τη ζωγραφική στην υπηρεσία της νέας φιλοσοφικής τάσης, όχι μέσα από την επιλογή των θεμάτων, αλλά μέσα από το πνεύμα των έργων του, και δη αυτών της περιόδου μετά το 1630, αναφερόμενος σε δεκατρία έργα ιστορικά και θρησκευτικά, όπου κυριαρχεί ένας διαλογισμός για τη ζωή του ήρωα και τη μοίρα.

---

<sup>20</sup> Mérot, A. *Poussin*, Παρίσι, Éditions Hazan, 1990, σ.139-181.

<sup>21</sup> Mérot, A. «Les modes, ou le paradoxe du peinture», στο Rosenberg, P. – Prat, L. A. (επιμέλεια). *Nicolas Poussin 1594-1665, ό.π.*, 1994, σ.86.

<sup>22</sup> Thuillier, J. «Poussin et Dieu», στο ίδιο, σ.30-33.

<sup>23</sup> Thuillier, J. *Nicolas Poussin*, Παρίσι, Flammarion, 1994, σ.52-58.



Την ίδια χρονιά, ο ειδικός σε θέματα ρητορικής και λογοτεχνίας Marc Fumaroli<sup>24</sup> (γεν. 1932), χαρακτηρίζει τη φιλοσοφία του Πουσέν, «νεοστωική», θέτοντας ξανά το ερώτημα αν πρόκειται για ένα ζωγράφο-φιλόσοφο ή ένα ζωγράφο θρησκευτικών θεμάτων. Επιχειρεί να δώσει μια απάντηση, κρατώντας μια ενδιάμεση στάση, καθώς διαβλέπει μια σύνθεση στοιχείων τόσο από τη στωική φιλοσοφία, όσο και τη χριστιανική θρησκεία, προσαρμοσμένα στον ορίζοντα προσδοκίας του ζωγράφου, των αποδεκτών-παραγγελιοδοτών του και της εποχής γενικότερα.

Το 1996, οι ειδικευμένοι στη ζωγραφική του 17<sup>ου</sup> αιώνα μ' έμφαση στην ιταλική περίοδο, Elizabeth Cropper και Charles Dempsey<sup>25</sup>, μέσα από τρία έργα που επιλέγουν να σχολιάζουν, ιστορικά, μυθολογικά και μια αυτοπροσωπογραφία του καλλιτέχνη, επιβεβαιώνουν την πολιτική διάσταση της παρουσίας του Νεοστωικισμού που είχε επισημάνει παλαιότερα ο Anthony Blunt. Κάνουν λόγο για διδακτικά πρότυπα με τα οποία ο ζωγράφος εκφράζει την επιθυμία του για ειρήνη, ακόμη και μέσα από την παρουσία των Θεών που αντιπροσωπεύουν τις αντίθετες δυνάμεις στη φύση, παραπέμποντας σε απόψεις του Anthony Blunt περί πανθεισμού και σε ιδέες των Μονταίν, Σαρόν και Βαίρ.

Δύο χρόνια μετά, οι Denise Allen και David Jaffé<sup>26</sup>, μ' αφορμή ένα τοπίο του ζωγράφου, ταυτίζουν τη φύση με τη μοίρα, φέρνοντας πάλι στην επιφάνεια απόψεις των Richard Verdi και Sheila McTighe. Παράλληλα, εξάρουν τη σημασία της ηρεμίας και της απομάκρυνσης από την πόλη που είναι ευδιάκριτες στην αλληλογραφία του Πουσέν, παραπέμποντας σε ιδέες των εκφραστών του Νεοστωικισμού, δίνοντας μ' αυτόν τον τρόπο μια πολιτική διάσταση στη νέα φιλοσοφική τάση, όπως αυτή φαίνεται μέσα από το ζωγραφικό του έργο.

Το 2000, οι Charles Harrison, Paul Wood και Jason Gaiger<sup>27</sup>, ακολουθούν απόλυτα τον Anthony Blunt, αναφερόμενοι στην έννοια του μέτρου και του λόγου, όπως παρουσιάζεται μέσα από τη θεωρία των ρυθμών. Δύο χρόνια αργότερα, ο Todd Olson<sup>28</sup> χαρακτηρίζει το Στωικισμό του Πουσέν, «φιλοσοφικό προσανατολισμό».

---

<sup>24</sup> Fumaroli, M. «Peintre philosophe, peintre religieux?», στο *Connassance des Arts*, τεύχος 510, Οκτώβριος, 1994, σ.53-60.

<sup>25</sup> Cropper, E. – Dempsey, C. *Nicolas Poussin. Friendship and the Love of Painting*, Πρίνστον, Νιού Τζέρσυ, Princeton University Press, 1996, σ.6, 88, 91, 100, 182-189, 194, 216, 247, 254.

<sup>26</sup> Allen, D. - Jaffé D. «Poussin's a Calm and a Storm», στο *Apollo*, τόμος CXLVII, τεύχος 436, Ιούνιος 1998, σ.28.

<sup>27</sup> Harrison, C. - Wood, P. - Gaiger, J. *Art in Theory 1648-1815. An Anthology of Changing Ideas*, Οξφόρδη, Blackwell Publishers, 2000, σ.69.

<sup>28</sup> Olson, T. *Poussin and France. Painting, Humanism and the Politics of Style*, Νιού Χέβεν/Λονδίνο, Yale University Press, 2002, σ.xv, 181, 221.

Αναφέρεται σε δέκα εννέα έργα, ιστορικά, μυθολογικά, αλληγορικά και θρησκευτικά μέσα από τα οποία παραπέμπει στην ουμανιστική παράδοση και την περίπλοκη πολιτική κατάσταση. Η κοινωνικοπολιτική διάσταση της φιλοσοφικής τάσης, όπως αυτή εκφράζεται μέσα από τα έργα του ζωγράφου, είναι εμφανής, ενώ η επίδραση των ιδεών του Anthony Blunt, γίνεται ακόμη σαφέστερη καθώς το βάρος του ενδιαφέροντος του Todd Olson, επικεντρώνεται στη σχέση του ζωγράφου με τους φιλελεύθερους Γάλλους πελάτες του, αποτελώντας ουσιαστικά μια προέκταση του αντίστοιχου κεφαλαίου της μελέτης του Anthony Blunt.

Το 2003, τέλος, ο μελετητής του γαλλικού κλασικισμού, της Ακαδημίας και πραγματειών του 17<sup>ου</sup> αιώνα, Christopher Allen<sup>29</sup>, σε μια έκταση πέντε σελίδων, κάνει λόγο για ένα φιλοσοφικό σύστημα που εμφανίζεται στον ταραγμένο ελληνικό κόσμο ως «φόρμουλα» για την ηθική επιβίωση των ανθρώπων και αναβιώνει τον 16<sup>ο</sup> αιώνα σε μια εποχή πολιτικής και ηθικής κρίσης. Παρουσιάζει τριάντα έξι έργα του ζωγράφου, ιστορικά, μυθολογικά και θρησκευτικά, στα οποία εντοπίζει ιδέες του Νεοστωικισμού. Σ' όλα διακρίνει την κυριαρχία του λόγου, καθώς θεωρεί ότι αποτυπώνουν οπτικά ήρωες οι οποίοι αποτελούν πρότυπο ηθικής συμπεριφοράς. Ταυτόχρονα, δίνει έμφαση στην παντοδυναμία της φύσης που συμβάλλει στο συνεχή κύκλο της ζωής, επιφορτίζοντας τα έργα με μια πολιτική και μυστικιστική διάσταση, ακολουθώντας τις ιδέες του Anthony Blunt.

Βλέπουμε, λοιπόν, ότι είκοσι μελετητές αναφέρονται στο θέμα των ιδεών του Νεοστωικισμού στο έργο του Πουσέν, το οποίο και εντοπίζουν στη μεσαία και μετά περίοδο της εικαστικής του πορείας. Επιχειρούν να δώσουν μια διάσταση πολιτική ακολουθώντας τον Anthony Blunt. Συνδέουν το Νεοστωικισμό, οι ιδέες του οποίου οπτικοποιούνται στα έργα του καλλιτέχνη, με την πολιτική κατάσταση στη Γαλλία και την υπόλοιπη Ευρώπη τη συγκεκριμένη περίοδο, προβάλλοντας τη σχέση του ζωγράφου με τους παραγγελιοδότες του, που στην πλειοψηφία τους διαδραματίζουν ενεργό ρόλο στα πολιτικά δρώμενα και υιοθετούν μια φιλελεύθερη ιδεολογία που συμφωνεί με τις ιδέες της νέας φιλοσοφικής τάσης. Παράλληλα, η έννοια του Νεοστωικισμού στο έργο του ζωγράφου αποκτά μια διάσταση μυστικιστική που θέλει την τελειότητα να επιτυγχάνεται με το διαλογισμό, την κατάδυση της ψυχής στη θεία της αρχή, στα πλαίσια μιας πανθεϊστικής τάσης όπου Θεός και κόσμος ταυτίζονται. Πρόκειται για μια τάση που αναπτύσσεται ήδη από τα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα,

---

<sup>29</sup> Allen, C. *French Painting in the Golden Age*, Λονδίνο, Thames & Hudson World of Art, 2003, σ.69-73.

επαναπροσλαμβάνοντας αρχές της στωικής φιλοσοφίας, οι οποίες ανταποκρίνονται στον ορίζοντα προσδοκίας των λιμπερτίων, όπως υποστηρίζουν οι Walter Friedlaender και Anthony Blunt. Τέλος, υπάρχει και η χριστιανική διάσταση, στον αντίποδα του τελευταίου μελετητή, χωρίς, όμως, να βρίσκει αρκετούς υποστηρικτές.

Στόχος της συγκεκριμένης μελέτης είναι να παρουσιαστούν τα επιχειρήματα των μελετητών του Πουσέν που εντοπίζουν ιδέες του Νεοστωικισμού σε ορισμένα έργα του, προκειμένου να διαπιστωθεί κατά πόσο ο ζωγράφος, μπορεί να θεωρηθεί «νεοστωικός». Στην ιστορική μελέτη της φιλοσοφικής σκέψης, όπως στη συγκεκριμένη περίπτωση της νεοστωικής, οι ιδέες της οποίας εντοπίζονται στο έργο ενός ζωγράφου, υπάρχουν δύο αλληλοσυμπληρούμενες τάσεις. Η πρώτη, προσανατολισμένη στις αναφορές ανάμεσα στους συγχρόνους της σκέψης, τις πραγματικές ιστορικές συνθήκες που επιτρέπουν την εμφάνιση, ανάπτυξη και συνεπώς τη φιλοσοφική έκφραση, έχει σα στόχο την επισήμανση της σπουδαιότητας της συγκεκριμένης σκέψης. Η δεύτερη, εξίσου σημαντική για την κατανόηση των γεγονότων, μελετά τις σχέσεις ανάμεσα στη σκέψη και την πραγματικότητα, επιχειρώντας την εξήγηση και ερμηνεία της πραγματικής της αξίας<sup>30</sup>.

Θεώρησα ωφέλιμο, η εργασία ν' αρχίσει με μια εισαγωγή γύρω από την προσωπικότητα του δημιουργού, παρουσιάζοντας τις ιδέες του για τη ζωγραφική και όχι μόνο, έχοντας σα βάση τα σχόλια των βιογράφων του και τα γραφόμενα του ίδιου του καλλιτέχνη, προκειμένου να γίνει φανερός ο τρόπος σκέψης και ζωής ενός ατόμου που σε προσωπικό επίπεδο ήταν άμεσα συνδεδεμένος με τις έννοιες της λογικής, της ηρεμίας του πνεύματος και της ψυχής, της υπομονής και της φιλίας. Στη συνέχεια, ακολουθεί ένα κεφάλαιο για τον 17<sup>ο</sup> αιώνα ως ιστορική περίοδο, ώστε να γίνει κατανοητή η αναβίωση της φιλοσοφίας του Στωικισμού, παρατηρώντας μέσα από τις ιδέες βασικών εκφραστών της, τις περιπτώσεις χωρών όπως η Ιταλία και η Γαλλία, όπου έζησε ο ζωγράφος και διαμορφώθηκε η προσωπικότητά του. Σ' ένα επόμενο κεφάλαιο, που αποτελεί και το βασικό μέρος του θέματος της διπλωματικής, παρουσιάζονται τα έργα εκείνα του ζωγράφου που συνδέονται, από τους μελετητές του, με το Νεοστωικισμό.

Σ' όλα τα έργα, ιστορικά, μυθολογικά, αλληγορικά και θρησκευτικά, δίδεται μια εκτενής βιβλιογραφία στην οποία στηρίχθηκα, ώστε ο αναγνώστης να μπορεί να ελέγξει την αξιοπιστία όσων γράφονται, ενώ παράλληλα παρατίθενται οι πηγές που

---

<sup>30</sup> Goldmann, L. *Le dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Παρίσι, Éditions Gallimard, 1959, σ.34.

χρησιμοποιεί ο ζωγράφος. Μέσα από τη περιγραφή των έργων, παρουσιάζονται οι απόψεις των μελετητών και οι διαστάσεις που δίνουν στα έργα εκείνα του ζωγράφου που εντάσσουν στη θεματική, την οποία αποκαλούν «νεοστωική». Παράλληλα, γίνεται μια γνωριμία με τα άτομα για τα οποία δημιουργεί τα συγκεκριμένα έργα, αλλά και με την ιδεολογία που αυτά πρεσβεύουν. Συγκεκριμένα, παρουσιάζονται χρονολογικά, εξήντα πέντε πίνακες και ένδεκα σχέδια, εκτός των προσχεδίων των ζωγραφικών πινάκων, από ένα σύνολο διακοσίων πενήντα πινάκων και χιλίων εννιακοσίων ένδεκα σχεδίων, προκειμένου να διαπιστωθεί κατά πόσο οι απόψεις των μελετητών του Πουσέν, που βρίσκουν ιδέες του Νεοστωικισμού στα συγκεκριμένα έργα, στηρίζονται σε λογικά ή μη και συνεπώς γενικευμένα επιχειρήματα.

Τελειώνοντας, θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους όσους βοήθησαν, ο καθένας με τον δικό του ξεχωριστό τρόπο, στην υλοποίηση της παρούσας εργασίας, ειδικότερα τη Δέσποινα Βασαρμίδου για τη συμβολή της σε ζητήματα αρχαίας ελληνικής και λατινικής φιλολογίας, και τη Μαρία Αϊβαλιώτη για τη βοήθεια στη συγκέντρωση υλικού από βιβλιοθήκες του Παρισιού, αλλά και για τη ψυχολογική στήριξη που μου παρείχαν καθόλη την περίοδο της συγγραφής αυτής της εργασίας. Στη συνέχεια, θα ήθελα να ευχαριστήσω τα μέλη της τριμελούς επιτροπής μου, Ευγένιο Ματθιόπουλο, Παναγιώτη Ιωάννου και Τιτίνα Κορνέζου για την υποστήριξη, τις συμβουλές και τις ιδέες που μου έδωσαν έστω και χωρίς να το γνωρίζουν, συγκεκριμένα την τελευταία και για την αφειδή παροχή βιβλιογραφικού υλικού. Μια ειδική μνεία, τέλος, οφείλω στη μητέρα μου, χωρίς τη στήριξη της οποίας, υλική και ηθική, η εργασία αυτή δε θα είχε ολοκληρωθεί.

## Ο ΝΙΚΟΛΑ ΠΟΥΣΕΝ ΓΙΑ ΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΚΑΙ ΟΧΙ ΜΟΝΟ...

Ο Πουσέν, ένας από τους σημαντικότερους ζωγράφους στην ιστορία της τέχνης, διαφοροποιείται από τους προγενέστερους και σύγχρονους του. Τον 17<sup>ο</sup> αιώνα, η τεχνοτροπία του Μπαρόκ<sup>31</sup> διαδέχεται εκείνη του Μανιερισμού<sup>32</sup>, συμβάλλοντας στη διαμόρφωση ενός γούστου εξεζητημένου που ταιριάζει απόλυτα σε μια υποκριτική κοινωνία, από την οποία ο καλλιτέχνης επιθυμεί ν' απομακρυνθεί. Τη στιγμή που η κυριαρχία των βιρτουόζων είναι δεδομένη, ο Πουσέν μοχθεί. Ενώ οι συνάδελφοί του συναγωνίζονται σε διάφορους τομείς, εκείνος προτιμά να δουλεύει μόνος του. Απορρίπτοντας τις μεγάλες δημόσιες παραγγελίες και διακοσμητικές συνθέσεις για εκκλησίες και ανάκτορα, ο ζωγράφος μας επιλέγει την παραγωγή έργων μικρών διαστάσεων για τους φίλους του<sup>33</sup>. Επιχειρεί μια διανοητική προσέγγιση της τέχνης, διατηρώντας την απλότητα και το μέτρο, που χαρακτηρίζει και τον τρόπο ζωής του<sup>34</sup> καθιστώντας τον, τον καλλιτέχνη εκείνο στον οποίο η όραση και η γνώση συνδυάζονται με τον καλύτερο δυνατό τρόπο<sup>35</sup>.

Οι απόψεις του Πουσέν για τη ζωγραφική, αποτελούν μέρος της γενικότερης φιλοσοφίας του. Η «λογική», αντιμετωπίζεται απ' αυτόν ως η πηγή κάθε ομορφιάς

---

<sup>31</sup> Για το Μπαρόκ, βλ. ενδεικτικά: Briganti, G. et al. «Baroque Art», στο *Encyclopedia of World Art*, τόμος VII, 1972, σ.256-257 (α' έκδοση: Ρώμη, 1958). / Haskell, F. *Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of Baroque*, Νέα Υόρκη, Icon Editions, 1962, σ.63-145 \ Hausser, A. *Κοινωνική ιστορία της τέχνης. Αναγέννηση, Μανιερισμός, Μπαρόκ*, τόμος Β', Μτφρ. Τάκης Κονδύλης, Αθήνα, Εκδόσεις Κάλβος, 1984, σ.215-258 (α' έκδοση: Μόναχο, 1953) \ Ταριέ, V.-L. *Le Baroque*, Παρίσι, Presses Universitaires de France, 1961, σ.5-16, 36, 74-94, 126.

<sup>32</sup> Allen, C. ό.π., 2003, σ.18-49 και Mérot, A. *La peinture française au XVII<sup>e</sup> siècle*, Παρίσι, Éditions Gallimard / Electa, 1994, σ.47-93.

<sup>33</sup> Blunt, A. ό.π., 1967, σ.6.

<sup>34</sup> Ο απλός, λιτός και μετρημένος τρόπος ζωής του καλλιτέχνη εντυπωσιάζει τον βιογράφο του, Τζοβάνι Πιέτρο Μπελόρι (Giovanni Pietro Bellori 1613-1696). Βλ. Bellori, G. P. *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, Ρώμη, 1672, σ.435 (ανατ. του Arnaldo Formi, χ.χ., από την α' έκδοση: Ρώμη, 1672) και σε γαλλική μετάφραση Bellori, G. P. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). *Bellori, Félibien, Passeri, Sandrart. Vies de Poussin*, Μτφρ. από ιταλικά Nadine Blamoutier, από γερμανικά Olivier Schefer, Παρίσι, Éditions Macula, 1994, σ.78. Μάλιστα, στη βιογραφία του ο Μπελόρι, αναφέρει την επίσκεψη του Καρδινάλιου Κάμιλο Μασίμι (Camillo Massimi 1620-1677) στο σπίτι του Πουσέν, τονίζοντας ότι ο ζωγράφος κατά την αποχώρηση του φιλοξενούμενού του τον συνοδεύει στη πόρτα μ' ένα κεριά και ο Καρδινάλιος εκφράζει τη λύπη του που δε διαθέτει υπηρετές γι' αυτή τη δουλειά, ενώ ο Πουσέν του ανταπαντά, ότι αυτός λυπάται τον ίδιο που έχει τόσους πολλούς. Βλ. Bellori, G. P. ό.π., 1672, σ.441 [και σε γαλλική μετάφραση Bellori, G. P. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.87]. Πρόκειται για μια στάση που παραπέμπει σ' απόψεις του Μενεδήμου (339-265 π.Χ.) περί υλικών αγαθών [Βλ. Διογένης, Λ. *Απαντα*, «Μενέδημος», Βιβλίο Έκτον.104, τόμος 3, νο.305, στη σειρά «Οι Έλληνες», Επιμέλεια Βασίλειος Μανδηλαράς, Εισαγωγή-Μτφρ.-Σχόλια Μεταφραστική Ομάδα Κάκτου, Αθήνα, Εκδόσεις Κάκτος, 1994, σ.102-103] καθώς και σ' απόψεις του Σενέκα (Lucius Annaeus Seneca 4-65 μ.Χ.) [Βλ. Seneca, L.A.. *Περί Πνευματικής Γαλήνης (De Tranquillitate Animi)*, 8, Εισαγωγή, Μετάφραση, Σχόλια Νίκος Πετρόχειλος, Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη, 2005, σ.62-69 (α' ελληνική έκδοση: 1996)].

<sup>35</sup> Schneider, P. «Poussin: le voir et le savoir», στο *Gazette des Beaux-Arts*, τόμος LX, Ιούλιος-Αύγουστος 1962, σ.265-268.

και αλήθειας, αποτελώντας το αντίστοιχο της έννοιας «λόγος» των στωικών. Στην αλληλογραφία του Πουσέν οι λέξεις «λογική» και «κρίση» απαντούν συχνότερα απ' ό,τι η λέξη «φαντασία», όντας μια έννοια που οι στωικοί απορρίπτουν, καθώς αποσπά την ισορροπία της λογικής κρίσης<sup>36</sup>. Η ορθολογιστική του προσέγγιση στη τέχνη, την καθιστά ουμανιστική, υποστηρίζοντας ότι «...η ζωγραφική είναι απλά η μίμηση των ανθρώπινων πράξεων που είναι οι μόνες που αξίζει να μιμείται κανείς...»<sup>37</sup>. Μέσα απ' αυτές τις πράξεις, πρέπει ν' αναδεικνύεται η υψηλότερη πτυχή της ανθρώπινης φύσης, παραπέμποντας έτσι σε στωικές ιδέες περί αρετής. Σημασία έχει λοιπόν, η επιλογή ενός θέματος «ευγενικού», σύμφωνα με τον Αριστοτέλη (384-323 π.Χ.) και τη *Ρητορική* του<sup>38</sup>, που τον 17<sup>ο</sup> αιώνα αποτελεί μια από τις βασικές πηγές της αισθητικής του Μπαρόκ. Ο Αριστοτέλης, θεωρούσε ότι η «περιπέτεια» είναι το σημείο εκείνο που η ιστορία, στην οποία όλη η δράση οδηγεί και από την οποία κάθε αίσθημα πηγάζει, αιχμαλωτίζει την προσοχή του θεατή<sup>39</sup>. Όπως σημειώνει και ο Πουσέν, «...Αυτό που είναι απαραίτητο, αποτελώντας τη βάση όλων, είναι η επιλογή ενός θέματος υψηλού, όπως μάχες, ηρωικές σκηνές, θρησκευτικά θέματα...»<sup>40</sup>, επιβεβαιώνοντας την αξία του ηρωικού<sup>41</sup> και ευγενικού<sup>42</sup> θέματος όπως ανέφερε ο Αντρέ Φελιμπιέν (André Félibien 1619-1695). Το αντικείμενο της ζωγραφικής διευρύνεται από το 1665, ορίζοντας μ' έναν πραγματιστικό τρόπο τη ζωγραφική ως «... μίμηση γραμμών και χρωμάτων σε μια επιφάνεια όλων όσων είναι κάτω από τον

<sup>36</sup> Η ιδέα ανάγεται στη σκέψη του Μάρκου Αυρηλίου (Marcus Aurelius 161-180 μ.Χ.). Βλ. Marc Auréle, *Pensées*, Βιβλίο VII.29 και Βιβλίο IX.7, Επιμέλεια-Μτφρ. Α.Ι. Trannoy, Πρόλογος Aimé Puech, Παρίσι, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1975<sup>5</sup>, σ.73 και 99 αντίστοιχα (α' έκδοση: Παρίσι, 1925).

<sup>37</sup> Poussin, N. ό.π., 1964, σ.169, όπως καταγράφει και ο Bellori, G. P. ό.π., 1672, σ.460 [και σε γαλλική μετάφραση Bellori, G. P. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.112].

<sup>38</sup> Αριστοτέλης, *Ρητορική*, Βιβλίο Α'.1366α, Εισαγωγή – Μετάφραση – Σχόλια Δημ. Λυπουρλής, Αθήνα, Εκδόσεις Ζήτηρος, 2002, σ.238-243.

<sup>39</sup> όπως εύστοχα επισημαίνει και ο Walter Friedlaender. Βλ. Friedlaender, W. ό.π., 1966, σ.73.

<sup>40</sup> Poussin, N. ό.π., 1964, σ.170 «...*Le première chose qui comme fondement des toutes autres, se requiert, est que la matière et le sujet soient grands, comme seraient les batailles, les actions héroïques, et les choses divines...*», όπως αναφέρει και ο Bellori, G. P. ό.π., 1672, σ.461 [και σε γαλλική μετάφραση Bellori, G. P. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994 σ.114]. Η επιλογή, πάντως, ενός «ευγενικού θέματος» είναι κάτι που απασχολεί τον ζωγράφο, όπως μπορεί να διαπιστώσει κανείς και από το γράμμα που στέλνει στον Πωλ Φρέαρ ντε Σαντελού (Paul Fréart de Chantelou 1609-1694) την 1<sup>η</sup> Μαρτίου του 1655. Βλ. Poussin, N. ό.π., 1964, σ.165.

<sup>41</sup> Félibien, A. *Entretiens sur les vies...*, σ.26, στο Pace, C. *Félibien's Life of Poussin*, Λονδίνο, A. Zwemmer, 1981, σ.115 (με φωτομηχανική ανατύπωση του έργου του Félibien, Α.. *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes avec la vie des architectes*, τόμος IV, όγδοη, Τρεβού, De l'Imprimerie de S.A.S., 1685), και Félibien, A. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.169].

<sup>42</sup> Félibien, A. *Entretiens sur les vies...*, σ.75, στο Pace, C. ό.π., 1981, σ.128 [και Félibien, André. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.203].

ήλιο...»<sup>43</sup>. Επιδεικνύει ένα ενδιαφέρον για τη φύση και δή την ωραία φύση. Δημιουργεί μια «Idea della Bellezza», που ξεπερνά την παλιά αντίθεση Πλάτωνα (427-347 π.Χ.)-Αριστοτέλη. Η πλατωνική ιδέα δεν έχει πλέον μεταφυσική υπόσταση, αλλά βρίσκει την προέλευσή της στην πραγματικότητα. Η φύση, μέσα από την τέχνη εμφανίζεται εξαγνισμένη και εμπλουτισμένη<sup>44</sup>.

Η ζωγραφική, είναι μια λογική δραστηριότητα για τον ζωγράφο μας, με την έννοια ότι ελέγχεται από το μυαλό του δημιουργού και απευθύνεται στο μυαλό του θεατή, με το μάτι να παίζει το ρόλο του διαμεσολαβητή, του καναλιού του μυαλού. Στα γράμματά του, με κάθε ευκαιρία τονίζει τη σπουδαιότητα του μυαλού και της λογικής<sup>45</sup>. Μάλιστα, υποστηρίζει ότι ακόμη και αν το χάρισμα που διαθέτει το χέρι, χάνεται, ο ζωγράφος μπορεί να μεταδώσει τα νοήματα που έχει στο μυαλό του<sup>46</sup>.

Για τον Πουσέν, το ν' ακολουθεί κανείς τη λογική και τη φύση, είναι το ίδιο πράγμα, καθώς η ζωγραφική ως μια λογική δραστηριότητα είναι και μίμηση της φύσης. Η μίμηση της φύσης, πρέπει ν' αντιμετωπίζεται με τη γενικότερη έννοια, χωρίς να σημαίνει μίμηση των πάντων που βλέπει κανείς στον έξω κόσμο. Πρόκειται για μια στάση που δικαιολογεί την αντίθεσή του στο «Νατουραλισμό» του Καραβάτζιο (Caravaggio 1573-1610), για τον οποίο έλεγε ότι «...είχε έλθει στον κόσμο για να καταστρέψει τη ζωγραφική...»<sup>47</sup>, αλλά και του Μπαμπόκιο (Bamboccio 1582/1599-1642), καθώς μιμούνται τη φύση χωρίς κριτική. Ο καλλιτέχνης, όπως θα υποστηρίξουν στην πορεία οι δάσκαλοι της Ακαδημίας, πρέπει να υποτάσσει τη φύση στους νόμους της λογικής. Για τον Πουσέν, η φύση είναι εκδήλωση μιας ανώτερης λογικής που δημιουργείται βάση μιας ορισμένης αρμονίας και τάξης, την οποία και επιδιώκει να μιμηθεί.

Η μίμηση της φύσης σύμφωνα με τη λογική επιβάλλει την παρουσίαση του θέματος με απλότητα και καθαρότητα. Για την επίτευξη της απλότητας, ο

<sup>43</sup> Poussin, N. ό.π., 1964, βλ. το γράμμα του Πουσέν στον Ρολάν Φρεάρ ντε Σαμπρέ (Roland Fréart de Chambray 1606-1676) την 1<sup>η</sup> Μαρτίου του 1655 (σ.163), όπου γράφει: «...C'est une imitation faite avec lignes et couleurs en quelque superficie de tout ce qui se dessous le soleil...», όπως παρατίθεται και από τον Félibien, A. *Entretiens sur les vies...*, σ.69, στο Pace, C. ό.π., 1981, σ.126 [και Félibien, A. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.199].

<sup>44</sup> Mérot, A. ό.π., 1990, σ.189.

<sup>45</sup> Poussin, N. ό.π., 1964, βλ. τα γράμματα του Πουσέν προς τον Σαντελού χωρίς ημερομηνία (σ.61), στις 21 Σεπτεμβρίου του 1642 (σ.71), στις 8 Απριλίου του 1644 (σ.91), στις 18 Ιουνίου του 1645 (σ.105), στις 24 Νοεμβρίου του 1647 (σ.123), καθώς και αυτό προς τον Σαμπρέ την 1<sup>η</sup> Μαρτίου του 1665 (σ.165).

<sup>46</sup> Poussin, N. ό.π., 1964, σ.173, όπως σχολιάζει ο Bellori, G. P. ό.π., 1672, σ.462 [και σε γαλλική μετάφραση Bellori, G. P. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.116].

<sup>47</sup> Poussin, N. ό.π., 1964, σ.184. Για την αντίδραση του στον Καραβατζισμό βλ.: Blunt, A. ό.π., 1967, σ.96 και Julian, R. «Poussin et le Caravagisme», στο Chastel, A. (επιμέλεια). ό.π., τόμος I, ό.π., σ.225-232.

καλλιτέχνης οφείλει να επικεντρώνει στο βασικό θέμα της ιστορίας, χωρίς να φορτώνει το έργο του με άσχετες λεπτομέρειες<sup>48</sup>. Εξ άλλου, ένα ακόμη στοιχείο που χαρακτηρίζει το έργο αλλά και τον τρόπο ζωής του, είναι η αυστηρή οικονομία στη σύνθεση, όπως σημειώνει ο Μπελόρι<sup>49</sup>. Σε μια εποχή, που η Ακαδημία, ενδιαφέρεται για την επίσημη κατάργηση των «γενικών και σημαντικών κανόνων», προκειμένου να χτυπηθούν τα «παράλογα αποφθέγματα» που υποστηρίζουν οι κολορίστες, τα έργα του Πουσέν<sup>50</sup>, γίνονται πρότυπο για τη δημιουργία μερικών γενικών αρχών, όπως το: να δίνει κανείς τη βασική δράση, διακρίνοντάς την από τις «λεπτομέρειες που τη συνοδεύουν», να τακτοποιεί τις μορφές σ' ομάδες, να παρατηρεί επιμελώς την έκφρασή τους, να κατανέμει τα χρώματα, το φως και τις σκιές. Η καθαρότητα, ήταν ένα ακόμη από τα δυνατά σημεία του συγκεκριμένου ζωγράφου. Σύμφωνα με τον Ντενί Ντιντερό (Denis Diderot 1713-1784), όλες οι μορφές του Πουσέν έχουν αφέλεια με την έννοια ότι είναι τέλεια και καθαρά αυτό που πρέπει να είναι<sup>51</sup>.

Ο Πουσέν, υπήρξε άξιος μελετητής των ανθρωπίων πράξεων και ικανός παρατηρητής των κινήσεων, σύμφωνα με τους βιογράφους του<sup>52</sup>. Σ' ένα έργο τέχνης, πράξη και χειρονομία υπακούν σε συγκεκριμένους κανόνες της λογικής<sup>53</sup>, ακολουθώντας τις αρχές της ρητορικής, την οποία ο Αριστοτέλης ορίζει στο ομώνυμο έργο του ως «...την τέχνη του ν' ανακαλύπτει κανείς σε κάθε δεδομένη υπόθεση τα διαθέσιμα προς πειθώ μέσα...»<sup>54</sup>. Για την απόδοση του θέματος που πραγματεύεται, ο Πουσέν, αφού μελετήσει προσεκτικά την πηγή του και την ιστορία, όπως σχολιάζει ο

---

<sup>48</sup> Bellori, G. P. ό.π., 1672, σ.461 [και σε γαλλική μετάφραση Bellori, G. P. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.114].

<sup>49</sup> Bellori, G. P. ό.π., 1672, σ.461 [και σε γαλλική μετάφραση Bellori, G. P. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.114].

<sup>50</sup> Χαρακτηριστική για το συγκεκριμένο θέμα, είναι η περιληπτική παρουσίαση της ομιλίας του Φιλίπ ντε Σαμπαίνι (Philippe de Champaigne 1602-1674) από τον Γκυγιέ (Guillet), στην Ακαδημία τον Οκτώβρη του 1682 για τον πίνακα του Πουσέν, *Ελιέζερ και Ρεβέκκα*, που ζωγραφίζεται το 1648 (σήμερα στο Λούβρο). Για τον πίνακα και το περιεχόμενο της συγκεκριμένης διάλεξης, βλ.: Champaigne, P. de. «Sur *Éliézer et Rébecca* de Poussin», στο Mérot, A. (επιμέλεια). *Les Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture au XVIIe Siècle*, Παρίσι, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2003, σ.130-139 (α' έκδοση: Παρίσι, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1996).

<sup>51</sup> Ντιντερό, Ν. *Αισθητικά*, Μτφρ. Κλαίρη Μιτσοτάκη, Εισαγωγή Έπη Μελοπούλου-Αλούπη, Βιβλιοπωλείο της «Εστίας», Αθήνα, 2002, σ.341.

<sup>52</sup> Bellori, G. P. ό.π., 1672, σ.436 κ.εξ. [και σε γαλλική μετάφραση Bellori, G. P. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.78, 80] \ Félibien, A. *Entretiens sur les vies...*, σ.75 κ.εξ., στο Pace, C. ό.π., 1981, σ.128 κ.εξ. [και Félibien, A. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.203, 230, 260].

<sup>53</sup> Poussin, N. ό.π., 1964, βλ. το γράμμα που στέλνει ο ζωγράφος στον Σαντελού στις 8 Απριλίου του 1644 (σ.91), όπου αναφέρει: «...*Mais toutes vos actions étant conduites par le moyen de la raison, vous ne pouvez rien faire qui n'ait une fin vertueuse...*».

<sup>54</sup> Αριστοτέλης, ό.π., Βιβλίο Α'.1355b, ό.π., 2002, σ.132-139.



Γιόακιμ φον Σάντραρτ (Joachim von Sandrart 1606/9-1688)<sup>55</sup>, επιστρατεύει την κίνηση και την έκφραση των ηρώων του, κάτι που έκαναν και καλλιτέχνες της Αναγέννησης όπως ο Λεόν Μπατίστα Αλμπέρτι (Leon Battista Alberti 1404-1472)<sup>56</sup> κ.α.. Στα λόγια που αποδίδονται στον Πουσέν, ανακαλύπτει κανείς μια αντιστοιχία ανάμεσα στην αρθρωτή γλώσσα και τη ζωγραφική: «...όπως τα εικοσιτέσσερα γράμματα της αλφαβήτου χρησιμεύουν για να σχηματίσουν τις κουβέντες μας και να εκφράσουν τις σκέψεις μας, έτσι και οι χαρακτηριστικές γραμμές του ανθρώπινου σώματος εκφράζουν τα διαφορετικά πάθη της ψυχής, φανερώνοντας προς τα έξω όσα κρύβουμε μέσα στο μυαλό μας...»<sup>57</sup>.

Σ' ένα γράμμα του προς τον Ζακ Στελά (Jacques Stella 1596-1657), για το έργο του *Οι Ισραηλίτες Συλλέγουν το Μάννα* που ζωγραφίζει το 1639, ο Πουσέν, τονίζει ότι ο πίνακας διαβάζεται<sup>58</sup>, θεωρώντας τον έτσι μια άσκηση του μυαλού<sup>59</sup>. Δίδεται, λοιπόν, έμφαση στο ρόλο του θεατή, που συμμετέχει ενεργά στο έργο τέχνης, το οποίο μέσα από τις μορφές του λειτουργεί ως «σχολιαστής»<sup>60</sup>.

Παράλληλα, είναι προσεκτικός στη μελέτη της φύσης<sup>61</sup>. Τα μαθηματικά και η μελέτη τους, κατέχουν ξεχωριστή θέση τον 17<sup>ο</sup> αιώνα, καθώς η λογική και η γεωμετρία γίνονται σύμβολα τάξης και καθαρότητας, τάση γνωστή ήδη από την Αναγέννηση. Ο Πουσέν ασχολείται με τη γεωμετρική προσέγγιση των προβλημάτων στα έργα ζωγραφικής. Εκδηλώνει ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τα μαθηματικά και

---

<sup>55</sup> Sandrart, J. von. *Academie der bau-, bild- und mahlerey- kunste. Leben der berühmten maler, bildhauer und baumeister*, Επιμέλεια A.R. Peltzer, Μόναχο, G. Hirth's Verlag, 1925, σ.258 (α' έκδοση: 1675) και σε γαλλική μετάφραση Sandrart, J. von. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.149. Άλλωστε, η έννοια της ιστορίας ήταν από νωρίς συνδεδεμένη με τη ζωγραφική. Βλ. ενδεικτικά: Lee, R. W. «Ut pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting», στο *The Art Bulletin*, τόμος XXII, 1940, σ.212.

<sup>56</sup> Αλμπέρτι, Λ. Μ. *Περί ζωγραφικής*, Βιβλίο Δεύτερο.41, 44, Εισαγωγή-Μετάφραση-Σχόλια Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 1994, σ.127 και 131 αντίστοιχα (α' έκδοση: Φλωρεντία, 1435).

<sup>57</sup> Poussin, N. ό.π., 1964, σ.184 «...*En parlant de la peinture, [Poussin] dit que de même que les vingt-quatre lettres de l'alphabet servent à former nos paroles et exprimer nos pensées, de même les linéaments du corps humain à exprimer les diverses passions de l'âme pour faire paraître au-dehors ce que l'on a dans l'esprit...*». βλ. ακόμη, Thuillier, J. «Pour un "corpus pussinianum"», στο Chastel, A. (επιμέλεια). ό.π., τόμος II, 1960, σ.80.

<sup>58</sup> Το συγκεκριμένο γράμμα έχει χαθεί. Παρατίθεται όμως από τον Félibien, A. *Entretiens sur les vies...*, σ.26, στο Pace, C. ό.π., 1981, σ.115 [και Félibien, A. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.169]. Την ίδια ιδέα, συναντά κανείς και σ' ένα γράμμα του Πουσέν προς τον Σαντελού στις 28 Απριλίου 1639, βλ. Poussin, N. ό.π., 1964, σ.36.

<sup>59</sup> Lee, R. W. ό.π., 1940, σ.224.

<sup>60</sup> Suleiman, S. R. – Crosman, I. (επιμέλεια). *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*, Πρίνστον, Princeton University Press, 1980, σ.306. Πρόκειται για μια ιδέα που προέρχεται από τον Αλμπέρτι. Βλ. Αλμπέρτι, Λ. Μ. ό.π., Βιβλίο Δεύτερο.42, 1994, σ.128

<sup>61</sup> Poussin, N. ό.π., 1964, σ.181-182, όπως τονίζει και ο Félibien, A. *Entretiens sur les vies...*, σ.14, στο Pace, C. ό.π., 1981, σ.112 [και Félibien, A. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.161].

την οπτική, καθώς αντιγράφει αποσπάσματα από την προοπτική του Πάτρε Ματέο Τζακολίνι (Patre Matteo Zaccolini 1487-1576)<sup>62</sup> και διαβάζει Βιτέλιο (Vitellio) και Αλχάζεν (Alhazen 956-1039). Τον 17<sup>ο</sup> αιώνα οι μελέτες γύρω από τα παραπάνω θέματα αφθονούν, προκαλώντας το ενδιαφέρον του Πουσσέν<sup>63</sup>.

Σε γράμμα του προς τον Φρανσουά Συμπλέ ντε Νουαγιέ (François Sublet de Noyers 1588-1645)<sup>64</sup>, για τη διακόσμηση της Grande Gallerie του Λούβρου, σημειώνει δύο διαφορετικούς τρόπους να δει κανείς τα πράγματα. Από τη μια υπάρχει αυτό που αποκαλεί «όψη-θέα», που είναι ο λανθασμένος τρόπος παρατήρησης, και ο οποίος συνίσταται στη διαδικασία πρόσληψης των ακτίνων του φωτός από το ανθρώπινο μάτι, στο απλό δηλαδή κοίταγμα, όπου λαμβάνεται μόνο η φυσική εντύπωση της μορφής και από την άλλη υπάρχει ο σωστός τρόπος, που είναι αυτό που ονομάζει «προοπτική-θέα», όπου εμπλέκεται η παρέμβαση της λογικής. Ο ορθολογισμός, που τον χαρακτηρίζει, γίνεται ακόμη πιο έκδηλος μέσα από τη «Θεωρία των Τρόπων / Ρυθμών», την οποία και διατυπώνει σ' ένα γράμμα του προς τον Σαντελού<sup>65</sup>. Η λέξη «mode», εμπεριέχει την έννοια της λογικής και της τάξης

---

<sup>62</sup> Στους *Βίους* του, ο Μπελόρι, αναφέρει ότι ο καλλιτέχνης, αντέγραψε χειρόγραφα του μοναχού, που υπήρξε μαθητής του Λεονάρντο ντα Βίντσι (Leonardo da Vinci 1459-1519) και δάσκαλος του Ντομενικίνο (Domenichino 1581-1641). Βλ. Belloi, G. P. ό.π., 1672, σ.412 [και σε γαλλική μετάφραση Belloi, G. P. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.45]. Πολλοί τον θέλουν, λανθασμένα, να κρατά στην *Αυτοπροσωπογραφία* του (78), το βιβλίο *De lumine et colore*. Ο Τζακολίνι, γράφει την πραγματεία του για το χρώμα, *Prospettiva del colore*, το 1618, που ολοκληρώνεται το 1622 και το 1630 ο Κασιάνο νταλ Πότσο (Cavaliere Cassiano dal Pozzo 1588-1657), διέθετε ένα αντίγραφο της. [Βλ. Bell, J. C. «Zaccolini's Theory of Color Perspective», στο *The Art Bulletin*, τόμος LXXV, τεύχος 1, Μάρτιος 1993, σ.91.]. Ο Carlo Pedretti, βρήκε τέσσερις τόμους του Τζακολίνι στη Λαυρεντιανή Βιβλιοθήκη στη Φλωρεντία, τους οποίους ο Κασιάνο νταλ Πότσο απέκτησε από τη βιβλιοθήκη Μπαρμπερίνι. Άρα, τόσο ο Πουσσέν, όσο και ο Ντομενικίνο, έχοντας πρόσβαση στη συγκεκριμένη βιβλιοθήκη θα είχαν μελετήσει το χειρόγραφο. Εκτός από τη μαρτυρία του Μπελόρι, που επιβεβαιώνει τη σύνδεση Πουσσέν – Τζακολίνι, υπάρχει και ένα γράμμα του Ζαν Ντυγκέ (Jean Dughet) προς τον Σαντελού, στις 23 Ιανουαρίου του 1666, όπου ο Ντυγκέ αναφέρει ότι ο Πουσσέν, αντέγραψε κομμάτια από το συγκεκριμένο τόμο *De lumine et colore*, πριν την αναχώρησή του για το Παρίσι το 1640. Βλ. Félibien, A. *Entretiens sur les vies...*, σ.78-79, στο Pace, C. ό.π., 1981, σ.128-129 [και Félibien, A. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.205], ενώ περαιτέρω στοιχεία για το συγκεκριμένο θέμα παρατίθενται από τους: Cropper, E. «Poussin and Leonardo: Evidence from the Zaccolini Mss», στο *The Art Bulletin*, τόμος LXII, τόμος IV, Δεκέμβριος 1980, σ.570-583 \ Cropper, E. –Dempsey, C. ό.π., 1996, σ.145-174 και Collins, M. «Poussin and Leonardo», στο *The Art Bulletin*, τόμος LXII, τεύχος 4, Δεκέμβριος 1981, σ.671-673 και Puttfarken, T. «Poussin's Thoughts on Painting», στο Scott, K. – Warwick, G. *Commemorating Poussin. Reception and Interpretation of the Artist*, Κέμπριτζ, Cambridge University Press, 1999, σ.53-60.

<sup>63</sup> Kemp, M. *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, Νιού Χέβεν\Λονδίνο, Yale University Press, 1990, σ.120-137.

<sup>64</sup> Poussin, N. ό.π., 1964, βλ. το γράμμα του προς τον Συμπλέ ντε Νουαγιέ χωρίς ημερομηνία (σ.62), όπου γράφει: «...il faut savoir, dit-il, qu'il y a deux manières de voir les objets, l'une en les voyant simplement et l'autre en les considérant avec attention...», όπως παρατίθεται και από τον Félibien, A. *Entretiens sur les vies...*, σ.43, στο Pace, C. ό.π., 1981, σ.120 [και Félibien, A. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.179].

<sup>65</sup> Poussin, N. ό.π., 1964, βλ. το γράμμα, του Πουσσέν προς τον Σαντελού, στις 24 Νοέμβριος 1647 (σ.123-124), που παραθέτει και ο Félibien, A. *Entretiens sur les vies...*, σ.55 κ.εξ., στο Pace, C. ό.π.,

«ratio» (mode + ratio = moderation<sup>66</sup>), συνδέοντας τον τρόπο σκέψης του συγκεκριμένου ζωγράφου μ' εκείνον των στωικών. Το μέτρο, άλλωστε, είναι κάτι που κυριαρχεί στη ζωή του<sup>67</sup>. Ο Πουσέν, διατυπώνοντας αυτήν τη θεωρία, είχε στο μυαλό του τους αρχαίους Έλληνες και τη μουσική<sup>68</sup>, ενώ πηγή έμπνευσής του πρέπει να υπήρξε η πραγματεία του Ζοζέφ Ζαρλίνο (Gioseffo Zarlino 1517-1647), *Instituzioni harmoniche*, που κυκλοφορεί πρώτη φορά το 1558, στη Βενετία<sup>69</sup>.

Ο Πουσέν, δεν αναφέρει το χρώμα σε σχέση με τη «Θεωρία των Τρόπων / Ρυθμών», αλλά όπως σημειώνει και ο Μπελόρι «...το χρώμα στη ζωγραφική είναι το δίχτυ για να πείσει το μάτι, όπως η γοητεία των στίχων στην ποίηση...»<sup>70</sup> αποδεικνύοντας τη σύνδεση ζωγραφικής και ποίησης, που θεωρούνταν «αδελφές τέχνες»<sup>71</sup>. Άλλωστε, η ποιητική, αποτελεί βασική πηγή της αισθητικής του Μπαρόκ.

---

1981, σ.123 κ.εξ. [και Félibien, A. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.187 κ.εξ.].

<sup>66</sup> Η λέξη, χρησιμοποιείται από τον ίδιο τον Πουσέν σε γράμμα του προς τον Σαντελού στις 8 Οκτωβρίου του 1649, βλ. Poussin, N. ό.π., 1964, σ.142.

<sup>67</sup> Χαρακτηριστικά, αναφέρει ο ζωγράφος μας σ' ένα γράμμα προς τον Σαντελού, στις 7 Απριλίου 1642, «...*Mon naturel me contraint de chercher et aimer les choses bien ordonnées, fuyant la confusion qui m'est aussi contraire et ennemie comme est la lumière des obscures ténèbres...*». (Βλ. Poussin, N. ό.π., 1964, σ.57.)

<sup>68</sup> Το έργο του κατακλύζεται από την έννοια της μουσικότητας, όπως και ολόκληρη η καλλιτεχνική κίνηση του Μπαρόκ.

<sup>69</sup> Σχετικά, βλ.: Allard, J. C. «Mechanism, Music and Painting in the 17<sup>th</sup> Century France», στο *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τόμος XLI, τεύχος 3, Άνοιξη 1982, σ.270 \ Blunt, A. ό.π., 1967, σ.226 \ Collins, M. ό.π., 1981, σ.671 \ Friedlaender, W. ό.π., 1966, σ.35 \ Kemp, M. ό.π., 1990, σ.279 \ Mahon, D. «Poussiniana. Afterthoughts Arising from the Exhibition», στο *Gazette des Beaux-Arts*, τόμος CIX, τεύχος II, Ιούλιος-Αύγουστος 1962, σ.122 \ Marin, L. ό.π., 1977, σ.94 \ Mérot, A. ό.π., 1990, σ.201 \ Mérot, A. «Les modes, ou le paradoxe du peinture», στο Rosenberg, P. – Prat, L. A. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.85 \ Mirimonde, de A.P. «Poussin et la musique», στο *Gazette des Beaux-Arts*, τόμος LXXIX, Μάρτιος 1972, σ.132 \ Montagu, J. «The Theory of the Musical Modes in the Académie Royale de Peinture and Sculpture», στο *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τόμος LV, 1992, σ.234 \ Puttfarcken, T. «Poussin's Thoughts on Painting» στο Scott, K. – Warwick, G. ό.π., 1999, σ.63 \ Unglaub, J. «Poussin's Purloined Letter», στο *The Burlington Magazine*, τόμος 142, Ιανουάριος 2000, σ.35.

<sup>70</sup> Bellori, G. P. ό.π., 1672, σ.462 [και σε γαλλική μετάφραση Bellori, G. P.. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.116].

<sup>71</sup> Lee, R. W. ό.π., 1940, σ.197-199, άποψη που διατυπώνεται, όπως σχολιάζει, από τον Αριστοτέλη [Βλ. Αριστοτέλους, *Περί ποιητικής*, I-II, νο.2, Ακαδημία Αθηνών, Ελληνική Βιβλιοθήκη, Μτφρ. Σίμος Μένανδρος, Εισαγωγή, Κείμενο και Ερμηνεία I. Συκούτρης, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Σεπτέμβριος 1991, σ.2-21.] και εκφράζεται από τον Οράτιο [Βλ. Ορατίου Φ. Κ., *Βιβλίο κοινώς αποκαλούμενο ποιητική τέχνη*, 361, Εισαγωγή-Μτφρ.-Σχόλια Γ. Ν. Γιατρομανωλάκης, Αθήνα, εκδόσεις Καρδαμίτσα, 1980, σ.54-55], ενώ από τα μέσα του 16<sup>ου</sup> έως τα μέσα του 18<sup>ου</sup> αιώνα, γράφονται πολλές πραγματείες όπου θίγεται η συγκεκριμένη σχέση. Ενδεικτικά αναφέρονται: Roskill, M. *Dolce's "Aretino" and the Venetian Art Theory of the Cinquecento*, Monographs on Archaeology and the Fine Arts, sponsored by the Archeological Institute of America and the College Association of America – Monograph XV, Bates Lowry (επιμέλεια), Νέα Υόρκη, New York University Press, 1968, σ.96-7 (η α' έκδοση της πραγματείας του Dolce, L. *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*, πραγματοποιείται στη Βενετία το 1557), \ Lomazzo, G. P. *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura*, Βιβλίο vi, κεφάλαιο 2 και 65, Ρώμη, Presso Saverio del Monte Editore Proprietario, 1844, (α' έκδοση: Μιλάνο 1585) \ Reynolds, J. Sir. *Discourses on Art*, viii και xv, Επιμέλεια Robert R. Wark, The Paul Mellon

Ο ρόλος του χρώματος, θεωρείται διαμεσολαβητικός, ενώ η έμφαση δίδεται στο σχέδιο καθώς αυτό απευθύνεται στο μυαλό και όχι απλά στις αισθήσεις, ανοίγοντας το δρόμο για τη διαμάχη που θα κορυφωθεί το 1672 στην Βασιλική Ακαδημία Ζωγραφικής και Γλυπτικής ανάμεσα στους πουσενιστές και τους ρουμπενιστές.

Πρότυπο του Πουσέν, γίνεται η αρχαία τέχνη<sup>72</sup>. Αντιγράφει ρωμαϊκά ανάγλυφα και μελετά Παλάντιο (Palladio 1<sup>ος</sup> αιώνας), Βιτρούβιο (Vitruvius 1508-1580). Όταν κοιτά κανείς τα έργα του, έχει την εντύπωση πως ο καλλιτέχνης επινοεί τη ζωγραφική από την αρχή ή τουλάχιστον πως γυρνώντας την πλάτη στον 16<sup>ο</sup> αιώνα, απλώνει το χέρι στους μεγάλους δασκάλους του Κουατροτσέντο<sup>73</sup> και δη στον Αντρέα Μαντένια (Andrea Mantegna 1431-1506). Παράλληλα, πρέπει να σημειωθεί και η αγάπη του για την κηροπλαστική<sup>74</sup>. Η μέθοδος της δουλειάς, που επιλέγει να χρησιμοποιήσει σαφέστατα δεν ήταν άγνωστη στους προδρόμους του<sup>75</sup>. Πολλοί την είχαν εφαρμόσει στην πράξη, αλλά την εποχή του Πουσέν, είχε παρέλθει σε αχρηστία, όντας υπερβολικά χρονοβόρα. Η σχέση, που είχε άλλωστε με το χρόνο, ήταν ιδιαίτερη καθώς ο ίδιος έλεγε ότι «...*Τα πράγματα εκείνα στα οποία υπάρχει η τελειότητα πρέπει να μελετούνται διεξοδικά, χωρίς βιασύνη, αλλά με κρίση και κατανόηση...*»<sup>76</sup>. Η υπομονή που έδειχνε στη δουλειά και τον τρόπο ζωής του ήταν

---

Centre for Studies in British Art, Νιού Χέβεν / Λονδίνο, Yale University Press, 1997, σ.143-165 και 263-282 αντίστοιχα, (α΄ έκδοση: 1959, Λονδίνο, Henry E. Huntington Library and Art Gallery).

<sup>72</sup> Félibien, A. *Entretiens sur les vies...*, σ.93 κ.εξ., στο Pace, C. ό.π., 1981, σ.132 κ.εξ. [και Félibien, A. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.217-220]. Το θέμα της αρχαιότητας απασχολεί τους καλλιτεχνικούς κύκλους της εποχής. Συγκεκριμένα, ο Γκυγιώμ ντε Σουλ (Guillaume du Choul 1496-1560), ήδη το 1556, κυκλοφορεί στη Λυών το έργο του *Discours de la religion des anciens romains*, επικεντρώνοντας στη μελέτη των αρχαίων μνημείων και ο Φρανσουά Περιέρ (François Perrier 1584-1650), το 1638 εκδίδει ένα λεξικό σχετικό με τ' αρχαία αγάλματα στη Γαλλία, ενώ έως το 1645 έχει κυκλοφορήσει δύο σειρές χαρακτηριστικών με σχετικό θέμα προετοιμάζοντας την πρόσληψη του Πουσέν στο Παρίσι. Βλ. Olson, T. ό.π., 2002, σ.12-14.

<sup>73</sup> Alpatov, M. ό.π., 1935, σ.8-12.

<sup>74</sup> Poussin, N. ό.π., 1964. Σχετικά με τη χρήση μοντέλων για τους πίνακές του, βλ. το γράμμα του καλλιτέχνη προς τον Σαντελού, στις 26 Ιουνίου του 1644 (σ.95) καθώς και εκείνο του Αντουάν λε Μπλοντ ντε Λατούρ (Antoine le Blond de Latour) σ' ένα φίλο του, το 1669 (σ.188). Το θέμα της χρήσης τέτοιων μοντέλων τονίζεται και από τους βιογράφους του: Bellori, G. P. ό.π., 1672, σ.437 [και σε γαλλική μετάφραση Bellori, G. P. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.80] \ Félibien, A. *Entretiens sur les vies...*, σ.155, στο Pace, C. ό.π., 1981 σ.148 [και Félibien, A. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.261].

<sup>75</sup> Η χρήση της μακέτας και των ομοιωμάτων ήταν κάτι το συνηθισμένο ήδη από την γοτθική εποχή. Κάποιοι καλλιτέχνες την υποστήριζαν και άλλοι όχι, εμμένοντας σ' άλλες τεχνικές και την άμεση παρατήρηση. Βλ. Aríkha, A. «De la boîte, des figurines et du mannequin», στο Rosenberg, P. – Prat, L. A. (επιμέλεια). *Nicolas Poussin 1594-1665*, ό.π., 1994, σ.44-47.

<sup>76</sup> Poussin, N. ό.π. 1964, βλ. το γράμμα του προς τον Σαντελού, στις 20 Μαρτίου του 1642 (σ.53), όπου γράφει: «...*Les choses esquelles il y a de la perfection ne se doivent pas voir à la hâte, mais avec temps, jugement et intelligence...*».

χαρακτηριστική<sup>77</sup>. Ο Πουσέν, ξαναθυμήθηκε τη χρήση της μακέτας και των κέρινων προπλασμάτων, εφορμίζοντάς τα με σχολαστικό τρόπο. Σε κανέναν άλλο ζωγράφο δε διακρίνεται τόσο ξεκάθαρα, η συστηματική χρήση της τρισδιάστατης μακέτας και η παρουσία της πίσω από τον ολοκληρωμένο πίνακα<sup>78</sup>, όπως σχολιάζει ο Σάντραρτ<sup>79</sup>. Οι μορφές του, μοιάζουν όχι τόσο ζωγραφισμένες πάνω στην επιφάνεια του καμβά, όσο σμιλεμένες μέσα στο ανύπαρκτο πάχος του, δημιουργώντας την αίσθηση μιας περιπλάνησης του θεατή, στο εσωτερικό των τόπων που ζωγραφίζει. Ο τρισδιάστατος χαρακτήρας που αναγνωρίζεται στα πράγματα έρχεται σ' αντίθεση με την δυσδιάστατη απόδοση των προσώπων, ενώ παράλληλα το φυσικό κόσμο σε θέση κυρίαρχη σε σχέση με τα άτομα, έχοντας την ικανότητα ν' αναπτύσσει μέσα σε μικρούς χώρους, μεγάλα και πολύπλοκα συμπλέγματα.

Σε κάθε πίνακα του Πουσέν, κανένα τμήμα δεν υπολείπεται του συνόλου<sup>80</sup>. Ο πίνακας, εμφανίζεται ως ένα οργανωμένο σύνολο που απαρτίζεται από άλλα επιμέρους και αντιστρόφως. Η οργάνωση του συνόλου είναι μια αναγωγή σε μεγαλύτερη κλίμακα της οργάνωσης των επί μέρους τμημάτων και κάθε μορφή, ο ζωγράφος την έχει στοχαστεί το ίδιο βαθιά όσο και το σύνολο. Δεν είναι τυχαίο ότι υπολόγιζε τη δυσκολία κάθε έργου, ανάλογα με τον αριθμό των μορφών που περιείχε.

Οι θεωρητικοί του 17<sup>ου</sup> αιώνα, πίστευαν ότι η τέχνη της ζωγραφικής ενέχει δύο απαιτήσεις που δύσκολα συμβιβάζονται<sup>81</sup>. Η «ατμοσφαιρική προοπτική» (perspective aérienne), απαιτούσε όταν οι μορφές ή τ' αντικείμενα ήταν πιο απομακρυσμένα, να γίνεται αντιληπτή στον πίνακα η πυκνότητα του αέρα, αλλά μ' αντιστάθμισμα ένα ξεθώριασμα των αποχρώσεων που έτειναν σε μια μονόχρωμη φωτοσκίαση. Από την άλλη, η επιδίωξη αυτού που εκείνη την εποχή αποκαλούσαν «γενικό σύνολο» (le tout-ensemble) απαιτούσε μια συνολική τονικότητα. Για να ξεπεράσει την αντίφαση, ανάμεσα στην ατμοσφαιρική προοπτική και το χρώμα, ο Πουσέν, θεωρεί το χρωματισμό ξεχωριστό πρόβλημα που αντιμετωπίζεται και επιλύεται καθ' εαυτό και δι' εαυτό, όταν πια ο πίνακας έχει ολοκληρωθεί. Πρόκειται

---

<sup>77</sup> Στο ίδιο, όπως διαπιστώνει κανείς, διαβάζοντας το γράμμα του προς τον Σαντελού (Chantelou l'Ainé) στις 5 Νοεμβρίου του 1643 (σ.82), τα γράμματα προς τον Σαντελού στις 9 Ιουνίου του 1643 (σ.77), στις 11 Δεκεμβρίου του ίδιου έτους (σ.84) και στις 16 Νοεμβρίου του 1664 (σ.161).

<sup>78</sup> Blunt, A. ό.π., 1967, σ.242-244.

<sup>79</sup> Sandrart, J. von. ό.π., 1925, σ.258 [και σε γαλλική μετάφραση Sandrart, J. von, «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.149].

<sup>80</sup> Lévi-Strauss, C. *Κοιτάζω ακούω διαβάζω*, Μτφρ. Ευγενία Τσελέντη, Αθήνα, Εκδόσεις Γκοβόστη, χ.χ., σ.36 (α' έκδοση: Παρίσι, Plon, 1991).

<sup>81</sup> Στο ίδιο, σ.39.

για μια επιλογή που του δίνει τη δυνατότητα να προσέχει μόνο τα αληθινά χρώματα<sup>82</sup>. Κατά αυτή την έννοια θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς ότι ο συγκεκριμένος ζωγράφος είναι κολορίστας, καθώς προτιμά τις ξεκάθαρες αποχρώσεις. Άλλωστε, και το κύριο επιχείρημα του Τζακολίνι στην πραγματεία του για το χρώμα, *Prospettiva del colore*, είναι ότι η προοπτική του χρώματος είναι αναπόσπαστο στοιχείο της ζωγραφικής. Υπάρχει στη φύση και ο ζωγράφος πρέπει να το χρησιμοποιεί προκειμένου να φτιάξει το ζωγραφικό χώρο. Επηρεάζεται από Αριστοτέλη, που στο *Περί Αισθήσεως και Αισθητών* παρατηρεί την ύπαρξη δύο βασικών χρωμάτων: του άσπρου και του μαύρου, που επιτρέπουν τη δημιουργία όλων των άλλων<sup>83</sup>, αν και η πολυχρωμία του καλλιτέχνη, συνίσταται στη χρήση των τριών βασικών χρωμάτων: κόκκινο, κίτρινο, μπλε<sup>84</sup>.

Αποκόβοντας κάθε σχέση με ότι συμβατικό, ο Πουσέν θεωρεί ότι «... σκοπός της ζωγραφικής είναι η ευχαρίστηση...»<sup>85</sup> χωρίς αυτό να σημαίνει ότι αναφέρεται αποκλειστικά στην ικανοποίηση των αισθήσεων. Αντίθετα, επεκτείνεται στην ικανοποίηση της ψυχής<sup>86</sup>. Έχουμε, λοιπόν, έναν καλλιτέχνη, που ο τρόπος ζωής και σκέψης του, εμμένοντας στη λογική<sup>87</sup>, την ηρεμία πνεύματος και ψυχής<sup>88</sup>, αλλά και

---

<sup>82</sup> ό.π., σ.40.

<sup>83</sup> Bell, J. M. ό.π., 1993, σ.92. Πρόκειται για άποψη που θα υιοθετήσει ο Αλμπέρτι στη πραγματεία του, θεωρώντας τα ρυθμιστές για τη δημιουργία των άλλων χρωμάτων. Βλ. Αλμπέρτι, Λ. Μ. ό.π., Βιβλίο Πρώτο.10, 1994, σ.94.

<sup>84</sup> Τον 17<sup>ο</sup> αιώνα, ο Φρανσουά ντ' Αγκυγιόν (Francois d' Aguilon 1566-1617), που συνδέεται με τον Πέτερ Πάουλ Ρούμπενς (Peter Paul Rubens 1577-1640), διαμορφώνει τη θεωρία των βασικών χρωμάτων, η οποία γίνεται γνωστή από τον Γερμανό ησουΐτη μοναχό Αθανάσιους Κίρχνερ (Athanasius Kirchner 1602-1680). Βλ. Imdahl, M. *Couleur. Les écrits des peintres Français de Poussin à Delaunay*, Παρίσι, *Maison des Sciences de l'Homme*, 1996, σ.50 (α' έκδοση: Μόναχο, Wilhelm Fink, 1987).

<sup>85</sup> Poussin, N. ό.π., 1964, βλ. το γράμμα του προς τον Σαμπρέ την 1<sup>η</sup> Μαρτίου του 1655 (σ.163), όπου γράφει: «...sa fin est la délectation ...», κάτι που αναφέρει και ο Félibien, A. *Entretiens sur les vies...*, σ.70, στο Pace, C. ό.π., 1981, σ.126 [και σε γαλλική μετάφραση Félibien, A. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.199].

<sup>86</sup> που είναι ο σκοπός της τέχνης, όπως σχολιάζει ο Walter Friedlaender. Βλ. Friedlaender, W. ό.π., 1966, σ.38.

<sup>87</sup> Poussin, N. ό.π., 1964, βλ. Τα γράμματα του Πουσέν προς τον Σαντελού χωρίς ημερομηνία (σ.61), στις 21 Σεπτεμβρίου του 1642 (σ.71), τον στις 8 Απριλίου του 1644 (σ.91), τον στις 18 Ιουνίου του 1645 (σ.105) και στις 24 Νοεμβρίου του 1647 (σ.123) καθώς και αυτό προς τον Σαμπρέ την 1<sup>η</sup> Μαρτίου του 1665 (σ.165), όπως σχολιάζουν και οι βιογράφοι του: Τζοβάνι Μπατίστα Πασέρι (Giovanni Battista Passeri 1609/10-1673), Passeri, G. B. *Vite de' pittori scultpri ed architetti che anno lavorato in Roma. Morti dal 1641 fino al 1673*, Ρώμη, Presso Gregorio Settari Librajo al Corso. All' in Segna D' omero con Licenza de Superiori, MDCCLXXII, σ.352 και Hess, J. (επιμέλεια). *Die künstlerbiographien von Giovanni Battista Bellori*, Λάμπνιτς - Βιέννη Heinrich Keller / Anton Schroll, 1934, σ.327 (α' έκδοση: Ρώμη, 1673) [αλλά και σε γαλλική μετάφραση Passeri, G. B. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.131] και Félibien, A. *Entretiens sur les vies...*, σ.42, 56, 156, στο Pace, C. ό.π., 1981, σ.119, 123, 148 [και Félibien, A. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.178, 188, 261].

<sup>88</sup> Poussin, N. ό.π., 1964, βλ. το γράμμα του Γκαμπριέλ Νωντέ (Gabriel Naudé 1600-1650) προς τον Κασιάνο νταλ Πότσο στις 18 Απριλίου του 1642 (σ.58-59), καθώς και τα γράμματα του ίδιου

το ίδιο του το ζωγραφικό έργο, τον καταξίωσαν γρήγορα, διαφυλάττοντας την ελευθερία<sup>89</sup> του και εξασφαλίζοντάς του μια θέση στην ιστορία της ζωγραφικής του 17<sup>ου</sup> αιώνα.

---

καλλιτέχνη που απευθύνονται στον Σαντελού στις 9 Ιουνίου του 1643 (σ.76), στις 22 Ιουνίου του 1643 (σ.79) και στις 7 Φεβρουαρίου του 1649 (σ.135), όπως σχολιάζουν και οι βιογράφοι του: Bellori, G. P. ό.π., 1672, σ.440 [και σε γαλλική μετάφραση Bellori, G. P. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.86] \ Passeri, G. B. ό.π., MDCCLXXII, σ.359 και Hess, J. (επιμέλεια). ό.π., 1934, σ.331 [αλλά και σε γαλλική μετάφραση Passeri, G. B. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.138] \ Félibien, A. *Entretiens sur les vies...*, σ.92, 97, στο Pace, C. ό.π., 1981, σ.132, 133 [και Félibien, A. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.216, 220].

<sup>89</sup> Poussin, N. ό.π., 1964, βλ. τα γράμματα του ζωγράφου προς τον Σαντελού στις 7 Απριλίου του 1642 (σ.57), στις 29 Ιουλίου του 1645 (σ.107), στις 4 Φεβρουαρίου του 1647 (σ.115), στις 24 Νοεμβρίου του 1647 (σ.123) και στις 23 Μαρτίου του 1648 (σ.128).

## Η ΑΝΑΒΙΩΣΗ ΤΟΥ ΣΤΩΙΚΙΣΜΟΥ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ ΤΟΥ 17<sup>ΟΥ</sup> ΑΙΩΝΑ

Ο Στωικισμός, ένα από τα πιο υψηλόφρονα φιλοσοφικά συστήματα στην ιστορία του δυτικού πολιτισμού, πραγματεύεται τις έννοιες της «λογικής», της «ηθικής» και της «φυσικής», τις οποίες και θεωρεί το αληθινό πρότυπο για την ανθρώπινη ύπαρξη<sup>90</sup>. Η στωική φιλοσοφία, βασίζεται στην άποψη ότι ο κόσμος ως μια μεγάλη πολιτεία αποτελεί μια ενότητα, στην οποία ο άνθρωπος σαν πολίτης του κόσμου, έχει την υποχρέωση να δείξει αφοσίωση και να διαδραματίσει ενεργό ρόλο στα παγκόσμια ζητήματα. Οι έννοιες της ηθικής αξίας, του καθήκοντος και της δικαιοσύνης με το νόμο να ταυτίζεται με τον ορθό λόγο και τη φωνή της συνείδησης, κατέχουν ιδιαίτερη θέση στη στωική σκέψη. Ο ηθικός άνθρωπος δεν είναι φιλεύσπλαχνος ούτε δείχνει οίκτο, αφού μια τέτοια στάση υποδηλώνει παρέκκλιση από το καθήκον και την αναγκαιότητα που κυβερνά τον κόσμο. Τα πάθη θεωρούνται αρρώστιες της ψυχής, που έρχονται σ' αντίθεση με τη λογική και τη φύση και χαρακτηρίζουν τα ά-λογα όντα. Γι' αυτό και η απάθεια, η αποχή από τις ηδονές, αλλά και η πνευματική ηρεμία, η υπομονή και η καρτερία στις λύπες θεωρήθηκαν αρετές.

Στο πρώτο μισό του 16<sup>ου</sup> και τις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα<sup>91</sup>, η Ευρώπη πλήττεται από μια σειρά πολιτικών, θρησκευτικών, κοινωνικών και οικονομικών ταραχών που δημιουργούν τις προϋποθέσεις για την εμφάνιση των ιδεών του Σκεπτικισμού. Παράλληλα, παρουσιάζεται το νέο επιστημονικό πνεύμα με τις μαθηματικά θεμελιωμένες αστρονομικές ανακαλύψεις του Γαλιλέου Γαλιλέι (Galileo Galilei

---

<sup>90</sup> Για το Στωικισμό, βλ.: Banateanu, A. *La théorie stoïcienne de l'amitié. Essai de reconstruction*, Παρίσι, Éditions Universitaires Fribourg Suisse, Éditions du Cerf Paris, 2001, σ.1 και εξ. \ Brun, J. *Ο Στωικισμός*, Μτφρ. Σάββας Βασιλείου, Αθήνα, Ιωάν. Ν. Ι. Ζαχαρόπουλος, 1965, σ.9 και εξ. (α' έκδοση: Παρίσι, Les Presses Universitaires de France, 1961) \ Inwood, B. (επιμέλεια). *The Cambridge Companion to the Stoics*, Κέμπριτζ, Cambridge University Press, 2003, σ.85 και εξ. \ Long, A.A. *Η ελληνιστική φιλοσοφία. Στωικοί, Επικούρειοι, Σκεπτικοί*, Μτφρ. Στυλιανός Δημόπουλος, Μυρτώ Δραγώνα-Μοναχού, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1997<sup>1</sup>, σ.177 κ.εξ. (α' έκδοση: Duckworth, χ.χ.) \ Rist, J.M. *Stoic Philosophy*, Κέμπριτζ, Cambridge University Press, 1977, σ.1 και εξ. (α' έκδοση: Κέμπριτζ, Cambridge University Press, 1969).

<sup>91</sup> Για τα ιστορικά στοιχεία της περιόδου, βλ.: Béreger, J. – Contamine, P. *Γενική ιστορία της Ευρώπης. Η Ευρώπη από το 1300 έως το 1660*, τόμος Γ', (Διευθυντές της έκδοσης: Georges Livet – Roland Mousnier), Μτφρ. Π. Παπαδόπουλος, Αθήνα, Εκδόσεις Παπαζήση, 1990, σ. 259-342 (α' έκδοση: Παρίσι, Presses Universitaires de France, 1980) \ Béreger, J. – Durand, Y. *Γενική ιστορία της Ευρώπης. Η Ευρώπη από το 1660 μέχρι το 1789*, τόμος Δ', (Διευθυντές της έκδοσης: Georges Livet – Roland Mousnier), Μτφρ. Α. Τριανταφύλλου, Αθήνα, Εκδόσεις Παπαζήση, 1990, σ. 16-136 (α' έκδοση: Παρίσι, Presses Universitaires de France, 1980) \ Blunt, A. ό.π., 1970, σ.133-135, 156-159, 193-195, 321-326, 345-346 \ Clark, George. Sir. *The Seventeenth Century*, Οξφόρδη, Λονδίνο, Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 1972<sup>2</sup>, σ.208-363 (α' έκδοση: Λονδίνο, Clarendon Press, 1929) \ Maland, David. *Europe in the Seventeenth Century*, Λονδίνο, Macmillan Education, 1978, σ.71-281 (α' έκδοση: Λονδίνο, Macmillan Education, 1966) \ Vovelle, M. *Ο θάνατος και η Δύση. Από το 1300 ως τις μέρες μας*, τόμος Α', Μτφρ. Κώστας Κουρεμένος, Επιμέλεια Γεράσιμος Λυκαρδόπουλος, Αθήνα, Εκδόσεις Νεφέλη, 2000, σ.285-426 (α' έκδοση: Παρίσι, Éditions Gallimard, 1983).



1564-1642) και του Γιοχάνες Κέπλερ (Johannes Kepler 1571-1630), καθώς και τη σύνταξη του *Λόγου περί της μεθόδου* το 1637 από τον Ρενέ Ντεκάρτ (René Descartes 1596-1630), αναζητώντας μια λογική, δυναμική και κατακτητική. Παρατηρείται μια αναβίωση των λατινικών και αρχαίων ελληνικών, ενώ συγχρόνως εντείνεται το ενδιαφέρον για τα μνημεία του παρελθόντος. Δημιουργείται μια Ευρώπη των σοφών, οι οποίοι εντούτοις, διστάζουν να επικαλεστούν ανοιχτά το λόγο σε μια εποχή που η πίστη εξακολουθεί ν' αποτελεί το συνεκτικό στοιχείο των κοινωνιών. Η καρτεσιανή επανάσταση κατά τον 17<sup>ο</sup> αιώνα φέρνει στο προσκήνιο πολλές στωικές έννοιες. Η ηθική συνίσταται σε υπακοή στο νόμο της λογικής, που ο Θεός εναπόθεσε στον άνθρωπο· η ηθική προϋποθέτει τη γνώση της φύσης, μια και ο άνθρωπος πρέπει να μάθει να γνωρίζει τη θέση του στον κόσμο, επειδή τότε μόνο μπορεί να πράξει ορθώς· ο αυτοέλεγχος είναι η βάση της ηθικής και το έμφυτο και κοινό των αληθειών που επιβεβαιώνουν την άποψη, ότι μόνο οι σκέψεις και η βούληση ανήκουν πλήρως στον άνθρωπο, αφού το σώμα του αποτελεί μέρος του υλικού κόσμου.

Η ελεύθερη σκέψη, είναι πλέον διαδεδομένη ενώ η καθολική εκκλησία διαθέτει δύναμη στον πνευματικό και οικονομικό τομέα. Ο ορθολογισμός του 17<sup>ου</sup> αιώνα, ζητά έναν Θεό-δημιουργό του κόσμου, στον οποίο αναγνωρίζει τη δυνατότητα να κάνει σπανίως θαύματα, με την προϋπόθεση να μην εμπλέκεται σε ζητήματα συμπεριφοράς και κυρίως να μην αμφισβητεί την αλήθεια της λογικής<sup>92</sup>. Υπάρχουν, αυτοί που τηρούν αδιάφορη στάση, κοιτώντας τα δικά τους συμφέροντα και όχι τόσο τα κηρύγματα των ιεροδιδασκάλων τους. Επιπλέον, υπάρχουν και εκείνοι που είναι επιφυλακτικοί, διατηρώντας μια σκεπτικιστική στάση απέναντι στους εκκλησιαστικούς θεσμούς και τα θαύματα, ενώ τέλος, χαρακτηριστική είναι και η παρουσία όσων αποδεσμεύονται πλήρως από τη θρησκευτική πίστη, στο όνομα του ορθολογισμού. Ως γνωστό, δε γεννιέται κανείς άθεος ή άπιστος<sup>93</sup>. Τον 17<sup>ο</sup> αιώνα, διαμορφώνει κανείς συνειδητά αυτή τη στάση, μέσα από τους κύκλους, που συναναστρέφεται, οι οποίοι απαρτίζονται από άτομα που γοητεύονται από την ορθολογική σκέψη<sup>94</sup>, ανοίγοντας το δρόμο για το Νεοστωικισμό, που διαποτίζει τη θρησκευτική σκέψη. Η αντίληψη για τη χάρη, βρίσκεται στο επίκεντρο των

<sup>92</sup> Goldmann, L. ό.π., 1959, σ.41.

<sup>93</sup> Στο Παρίσι, το 1623, επισημαίνεται η παρουσία πενήντα χιλιάδων, τουλάχιστον, άθεων. Πρόκειται για αριθμό καθόλου ευκαταφρόνητο αν αναλογιστεί κανείς ότι ο συνολικός πληθυσμός του Παρισιού την εποχή εκείνη ήταν γύρω στις διακόσιες χιλιάδες κάτοικοι, σ' ένα σύνολο είκοσι εκατομμυρίων Γάλλων πολιτών. Βλ. Thuillier, J. «Poussin et Dieu», στο Rosenberg, P. – Prat, L. A. (επιμέλεια). *Nicolas Poussin. 1594-1665*, ό.π., 1994, σ.29

<sup>94</sup> Στο ίδιο, σ.29-30.

συζητήσεων των θεολόγων της εποχής, θέτοντας το κρίσιμο ερώτημα του ανθρώπου για το πεπρωμένο του, αυτό που ο Πουσέν, αποκαλεί «μοίρα».

Η στωική φιλοσοφία, κάνει την επανεμφάνισή της μέσα από λογοτεχνικά έργα, πραγματείες, θεατρικά κείμενα, αλλά και τις εικαστικές τέχνες, όπου εντοπίζονται κάποιες από τις αρχές της, επηρεάζοντας τον τρόπο σκέψης των ευρωπαϊκών χωρών ήδη από τον 16<sup>ο</sup> αιώνα, με την κορύφωση να έρχεται τον 17<sup>ο</sup><sup>95</sup>.

### Η Στωική Φιλοσοφία στην Ιταλία

Στην Ιταλία, ήδη από τον 15<sup>ο</sup> αιώνα μπορεί να μιλά κανείς για αναβίωση της φιλοσοφίας του Στωικισμού. Ο ουμανιστής και γραμματέας Παπών, Λεονάρντο Μπρούνι (Leonardo Bruni 1369-1444), αφομοιώνει στωικές απόψεις περί λογικής, ειμαρμένης και ελεύθερης βούλησης, ενώ ο αριστοτελικός Πιέτρο Πομπονάτσι (Pietro Pomponazzi 1462-1524), υιοθετεί τη στωική αντίληψη της θείας πρόνοιας και της ανθρώπινης ελευθερίας. Ο πανθεϊσμός και η φυσιοκρατία, είναι έννοιες

---

<sup>95</sup> Το ενδιαφέρον θα επικεντρωθεί στις περιπτώσεις της Ιταλίας και της Γαλλίας, όντας οι σταθμοί που διαμόρφωσαν τη σκέψη του Πουσέν. Οι ιδέες του Στωικισμού κάνουν την επανεμφάνισή τους και σ' άλλες περιοχές της Ευρώπης, όπως τη Γερμανία και τη Φλάνδρα. Στη Γερμανία, ήδη από τον 16<sup>ο</sup> αιώνα πραγματοποιούνται μεταφράσεις έργων των εκφραστών της στωικής φιλοσοφίας, ενώ παράλληλα εμφανίζεται και ένας χριστιανικός Ουμανισμός. Οι ιδέες που κυριαρχούν, διαμορφώνουν ένα σχέδιο, που θ' αποτελέσει τη σύνθεση των αρχών του Χριστιανισμού και του Στωικισμού. Ένας προτεστάντης ιερέας, ο Θωμάς Ναογέργιος (Thomas Naogergius 1511-1563), με τη μετάφραση του *Εγχειριδίου* του Επίκτητου (55-135 μ.Χ.) το 1554, προχωράει σε μια εισαγωγή στο Χριστιανισμό μέσω του Στωικισμού. [Βλ. Zanta, L. *La renaissance du Stoicisme au XVIIe Siècle*, Γενεύη, Statkine Reprints, 1975, σ.15-19 (α' έκδοση: Παρίσι, χ.ε., 1914)]. Στη Φλάνδρα, η αναβίωση του Στωικισμού συνδέεται με τον **Γιούστους Λίψιους** (Justus Lipsius 1547-1606) [Για τη ζωή και το έργο του, βλ.: Morford, M. *Stoics and Neostoics. Rubens and the Circle of Lipsius*, Πρίνστον, Νιού Τζέρσυ, Princeton University Press, 1991, σ.14-180 και Zanta, L. ό.π., 1975, σ.151-240]. Σε τρεις πραγματείες του: *De constantia* (Λέιντεν, 1583) [Μια εκτενής μελέτη του παρόντος έργου γίνεται στο Zanta, L. ό.π., 1975, σ.167-183], *Manuductio ad stoicam philosophiam* (Αμβέρσα, 1604) [Στο ίδιο, σ. 185-224.] και *Physiologia stoicorum* (1604) [ό.π., σ.225-240.], δίνει αξία στο Στωικισμό στηριζόμενος σε ιδέες Ελλήνων και Λατίνων φιλοσόφων και δη το Σενέκα. Τα έργα του μπορούν να θεωρηθούν καταστροφή για την ερμηνεία του Στωικισμού καθώς αγνοεί ή απλά δεν χρησιμοποιεί τις μαρτυρίες του Κλαύδιου Γαληνού (131-201 μ.Χ.), του Σέξτου Εμπειρικού (Sextus Empiricus 2<sup>ος</sup> –3<sup>ος</sup> αιώνας μ.Χ) τους αριστοτελικούς σχολιαστές ή τον Μάρκο Αυρήλιο, ενώ τ' αποφθέγματα του Κικέρωνα (Marcus Tullius Cicero 106-43 π.Χ.), είναι λίγα συγκρινόμενα μ' αυτά του Σενέκα και του Επίκτητου. Τείνει να επιβεβαιώσει ή ακόμη να διορθώσει τις πηγές στις οποίες παραπέμπει, συσκοτίζοντας και διαστρέφοντας τις πρωτότυπες αρχές του Στωικισμού, ενώ παράλληλα, αποδέχεται το Χριστιανισμό ως κριτήριο για την αποτίμηση του νοήματος και της αληθινής φύσης του Στωικισμού [Βλ. Long, A. «Stoicism in the Philosophical Tradition: Spinoza, Lipsius, Buttler», στο Inwood, B. (επιμέλεια), ό.π., 2003, σ.379-380.]. Επηρεασμένος από τον Σενέκα, φαντάζεται τον εαυτό του μακριά από τα προβλήματα των συγχρόνων του στη Φλάνδρα, εκφράζοντας ένα φόβο για τον πόλεμο, ενώ ο μέντοράς του, Λάγκιους (Langius), επισημαίνει τη σημασία του «καλού» μυαλού για την απόκτηση της ηρεμίας [Βλ. Long, A. «Stoicism in the Philosophical Tradition: Spinoza, Lipsius, Buttler», στο Inwood, B. (επιμέλεια), ό.π., 2003, σ.381, παραπέμποντας στο *De constantia*, I, στο οποίο επίσης, δεν είχα δυνατότητα πρόσβασης], κάνοντας φανερή την επίδραση της σκέψης του Ζήνωνα [Βλ. Διογένης, Λ. ό.π., «Ζήνων», Βιβλίο Έβδομον.88, τόμος 3, νο.305, 1994, σ.172-175].

διαδεδομένες ήδη από την Αναγέννηση. Μια πανθειστική φυσιοκρατία υποστηρίχθηκε από τον πλατωνιστή, Φραντσέσκο Πατρίτσι (Francesco Partizi 1529-1597) και το μορφωμένο καλβινιστή, Τζορντάνο Μπρούνο (Giordano Bruno 1548-1600).

Μετά το θάνατο του Φρειδερίκου Β΄ Χόενσταουφεν (Friedrich II Hohenstaufen) και την αποτυχία της αυτοκρατορικής ιδέας, ο κατακερματισμός επικρατεί στην Ιταλία, η οποία γίνεται πεδίο σύγκρουσης ανάμεσα στους βασιλείς της Γαλλίας και τους Ευρωπαίους ανταγωνιστές τους, ενώ ξεσπούν εξεγέρσεις<sup>96</sup>. Ο ατομισμός, η εμμονή στην προσπάθεια και η αγάπη για τη δόξα και το μεγαλείο κυριαρχούν, συμπορευόμενα με τον Επικουρισμό, την ενδοστρέφεια, την απόδραση από τ' εγκόσμια, τον ευδαιμονισμό και τη διαφθορά των ηθών. Την εποχή εκείνη, εμφανίζονται φιλόσοφοι που διαβάζουν το Στωικισμό ως μια αντίδραση στην τελευταία φιλοσοφία<sup>97</sup>.

Για τους στωικούς της αρχαίας φιλοσοφίας, το σύμπαν εξαρτάται από δύο παράγοντες: τη φωτιά που είναι το θετικό στοιχείο, πηγή της ζωής και την ύλη που είναι το αρνητικό και λαμβάνει ζωή από τη φωτιά. Στην ανώτερη μορφή της η φωτιά είναι αέρας και ταυτίζεται με τον Δία. Όταν διαποτίζει την ύλη γίνεται πνεύμα και παίρνει την μορφή των άλλων τεσσάρων στοιχείων. Ο αέρας ταυτίζεται με την Ήρα, η ζέστη του ήλιου με τον Απόλλωνα, το νερό με τον Ποσειδώνα και η γη με την Δήμητρα. Τον 16<sup>ο</sup> αιώνα, σύμφωνα με τον **Μπερνταντίνο Τομιτάνο** (Bernardino Tomitano 1517-1576), οι Θεοί είναι τα ποικίλα μέσα με τα οποία ο κόσμος κυβερνάται από ένα τέλειο όργανο που διατηρεί την αρμονία και την αναλογία των πραγμάτων που δημιουργούνται στη φύση. Ο **Τζάκοπο Ματσόνι** (Jacopo Mazzoni 1548-1598), υποστηρίζει ότι η σύγκρουση των Θεών, συμβολίζει τη σύγκρουση διαφόρων φυσικών φαινομένων, και η ένωση τους, την αρμονία των αντιθέτων<sup>98</sup>. Υπάρχει, μια σύγχρονη τάση στην ιταλική φιλοσοφία της εποχής του Πουσέν, με τη στωική κοσμολογία να κατέχει εξέχουσα θέση. Ένα είδος, πανθεισμού ή

---

<sup>96</sup> Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το Μιλάνο, που γίνεται αντικείμενο διεκδίκησης από Γάλλους και Ισπανούς, των οποίων οι σχέσεις παραμένουν τεταμένες και την επόμενη δεκαετία. Οι εξεγέρσεις στην Ιταλία συνεχίζονται και το 1647 πραγματοποιείται η «επανάσταση της Νάπολης», εναντίον των Ισπανών, που έμεινε γνωστή ως «η επανάσταση του Μαζανιέλο» (Masaniello Tommasso Aniello 1622-1647). Αιτία της εξέγερσης του λαού, που στηρίχθηκε από την αριστοκρατία, αποτέλεσε η βαριά φορολογία των Αμβούργων. Παρά τη βοήθεια που αποστέλλεται από τη Γαλλία, η παρέμβαση του ισπανικού στόλου ανάγκασε τα γαλλικά στρατεύματα να υποχωρήσουν, ισχυροποιώντας την ισπανική κυριαρχία στη Νάπολη.

<sup>97</sup> Zanta, L. ό.π., 1975, σ.3-14.

<sup>98</sup> Blunt, A. ό.π., 1967, σ.326-327.

παμψηχισμού, κάνει ξανά την εμφάνισή του στις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα, χάρη σ' ένα δομινικανό μοναχό, τον **Τομάσο Καμπανέλα**<sup>99</sup> (Tommaso Campanella 1568-1639). Το 1599, εγκαθιδρύει μια συμβολική αναπαράσταση του σύμπαντος, την νέα Ουτοπία, η οποία στηρίζεται σ' ένα σύστημα φυσικής θρησκείας. Όλη του η προσπάθεια, αποτυγχάνει και ο ίδιος καταλήγει να περάσει τα επόμενα είκοσι επτά χρόνια της ζωής του σε φυλακή στη Νάπολη, όπου και επεξεργάζεται ένα φιλοσοφικό σύστημα. Κατά τη διάρκεια της φυλάκισής του, διατηρεί επικοινωνία με τον Κασιάνο νταλ Πότσο και όταν τελικά αποφυλακίζεται το 1626 και επιστρέφει στη Ρώμη, ζει για δεκαοχτώ χρόνια υπό την προστασία του Καρδινάλιου Φραντσέσκο Μπαρμπερίνι (Francesco Barberini 1597-1679). Το 1634 αναγκάζεται να φύγει από τη Ρώμη με τη συνοχή του πάπα και την βοήθεια του Γάλλου πρέσβη, που ενεργοποιεί δύο φίλους του Πουσέν, τον Γκαμπριέλ Νωντέ και Πιέρ Μπουρντελώ (Pierre Bourdelot 1610-1685), για την οργάνωση της διαφυγής του. Φτάνει στο Παρίσι και τα τελευταία πέντε χρόνια της ζωής του, συνδέεται με τον κύκλο των λιμπερτίνων, που είναι οι φίλοι του Πουσέν εκεί.

Η βασική ιδέα του Καμπανέλα είναι ότι το σύμπαν δεν ελέγχεται από μια εξωτερική υπερφυσική δύναμη ή ένα Θεό, όπως υποστηρίζουν οι πλατωνιστές και οι αριστοτελικοί, αλλά από μια έμφυτη στη φύση φυσική δύναμη, το «πνεύμα» ή ψυχή του κόσμου, αρχή που έχει τις ρίζες της στο Στωικισμό. Το πνεύμα, προέρχεται από τον ήλιο, διαμορφώνεται από τη ζέστη και αποτελεί τη πηγή της ζωής. Αντίθετα, το κρύο προέρχεται από τη γη και είναι η πηγή της διαφθοράς. Αυτές οι δύο δυνάμεις, ζέστη και κρύο, επιδρούν στην ύλη, που είναι παθητική και αδρανής, συμβάλλοντας στη δημιουργία όλων των πραγμάτων. Μ' αυτή την αρχή για τη φύση του σύμπαντος ο Καμπανέλα, διαμορφώνει ένα σύστημα ηθικής, τονίζοντας ότι ο ήλιος είναι η πηγή κάθε καλού<sup>100</sup>, η πηγή της ζωής, αλλά και της ίδιας της ανθρώπινης ύπαρξης, ταυτίζοντας τον ήλιο με το αρσενικό και τη γη με το θηλυκό.

---

<sup>99</sup> Στο ίδιο, σ.327-331 και Mérot, A. ό.π., 1990, σ.226-227. Για μια εμπειριστατωμένη μελέτη για τη ζωή, το έργο και τις ιδέες του Καμπανέλα, βλ. Blanchet, L. *Campanella*, Νέα Υόρκη, Burt Franklin, χ.χ., σ.15-121, 523-556 (α' έκδοση: Παρίσι, 1920).

<sup>100</sup> Η ιδέα πρέπει ν' αναζητηθεί στη σκέψη του Κικέρωνα, που δίνει έμφαση σε ηθικά και θρησκευτικά θέματα στα πλαίσια του στωικού δόγματος της Μέσης Στοάς, το οποίο σ' αυτό το σημείο βρίσκεται σύμφωνος τους εκπροσώπους της εκκλησίας και φίλους του Καμπανέλα. Βλ. Cicero. *De officiis*, Βιβλίο I.4, τόμος XXI, no.30, στη σειρά «The Loeb Classical Library», Επιμέλεια G. P. Goold, Μτφρ. από λατινικά Arthur Miller, Κέμπριτζ / Μασσαχουσέτη, Harvard University Press, Λονδίνο, William Heineman, MCMLXXV, σ.4-7 (α' έκδοση: 1913).

## Η Στωική Φιλοσοφία στη Γαλλία

Στη Γαλλία, η αναβίωση της στωικής φιλοσοφίας εντοπίζεται ήδη από τον 16<sup>ο</sup> αιώνα, όπως και στην Ιταλία, με τη διαφορά ότι ο ατομισμός δεν είναι τόσο έντονος<sup>101</sup>. Παρατηρείται μια αντίδραση στον Αριστοτελισμό και στο πνεύμα του Επικουρισμού. Την δεκαετία του 1550, πραγματοποιούνται από τον Ζακ Αμυό (Jacques Amyot 1513-1593) οι πρώτες μεταφράσεις των έργων του Πλουτάρχου (45-120 μ.Χ), που γίνονται πρότυπο για τους στωικούς σοφούς. Μεταφράζονται έργα του Σενέκα από τον Σεγκρέ ντε Πρεζάκ (Seigneur de Pressac) που γράφει το *Epîtres morales de Sénèque* (Λυών 1598) το οποίο και αφιερώνει στον Ερρίκο Δ΄ (Henrique IV 1589-1610), κάνοντας θερμή παράκληση στον πρόλογό του προς τους ηγέτες της Γαλλίας να μελετούν προσεκτικά τις ηθικές αρχές που ενισχύουν τη ψυχή, προκειμένου ν' αντισταθεί στα κατώματα της τύχης και τη δύναμη του θανάτου<sup>102</sup>.

Οι θρησκευτικές συγκρούσεις, ο τριαντακονταετής πόλεμος και οι εμφύλιες διαμάχες, εντείνουν την κρίση στη Γαλλία. Παράλληλα, κάνει την εμφάνισή της η κίνηση του Γιανсениσμού, προερχόμενη από το θεολογικό πρόβλημα του συμβιβασμού της θείας χάρης και της ανθρώπινης ελευθερίας<sup>103</sup>. Εμπνευστής της κίνησης, υπήρξε ο Ότο Κορνέλιους Γιάνσεν (Otto Cornelius Jansen 1585-1638), οι απόψεις του οποίου δημοσιεύονται μετά το θάνατό του στο έργο του *Augustinus* (1640). Υποστηρίζοντας τη θεολογία του Αγίου Αυγουστίνου και καταπολεμώντας ορισμένες διδασκαλίες και υπερβολικές μεθόδους των ιησουϊτών, προκάλεσε βίαιες αντιθέσεις και κατηγορήθηκε ως έργο αιρετικό κυρίως από τους ιησουΐτες. Ο Γιάνσεν και οι οπαδοί του υποστηρίζουν ότι οι θεολόγοι της Αντιμεταρρύθμισης, στην αντίθεσή τους προς τις διδασκαλίες για τη θεία χάρη, που είχαν διατυπώσει ο Μαρτίνος Λούθηρος (Martin Luther 1483-1546) και ο Καλβίνος (Calvin 1509-1564), παρεκκλίνουν σ' άλλη κατεύθυνση, τονίζοντας την ανθρώπινη ευθύνη σε βάρος της θείας πρωτοβουλίας ξαναπέφτοντας μ' αυτόν τον τρόπο στην αίρεση του Πελαγיאισμού, εναντίον της οποίας είχε αγωνιστεί τον 5<sup>ο</sup> αιώνα ο Αυγουστίνος. Ο Γιάνσεν, τονίζει το κακό που προκαλεί στον άνθρωπο το προπατορικό αμάρτημα και η δύναμη της επιθυμίας<sup>104</sup>. Δίνει έμφαση στη χάρη και τη σωτηρία που χορηγείται

<sup>101</sup> Zanta, L. ό.π., 1975, σ.21-28.

<sup>102</sup> Friedlaender, W. ό.π., 1966, σ.37.

<sup>103</sup> Για τις ιδέες του Γιανсениσμού, βλ: Goldmann, L. ό.π., 1959, σ.114-182 \ Kolakowski, Leszek. *God Owe us Nothing. A Brief Remark on Pascal's Religion and on Spirit of Jansenism*, Σικάγο/Λονδίνο, The University of Chicago Press, 1995, σ.3-9.

<sup>104</sup> Θυμίζοντας αρχές της στωικής φιλοσοφίας, ιδωμένες από την οπτική του Χριστιανισμού.

από τον Λυτρωτή Χριστό, που οδηγεί τον άνθρωπο στην αληθινή ελευθερία, αποκλείοντας τις αγαθοεργίες. Οι ιδέες του Γιανσενισμού, που είχαν σα στόχο τη μεταρρύθμιση της Εκκλησίας σύμφωνα με το πνεύμα του πρώιμου Χριστιανισμού, απορρίφθηκαν από την Εκκλησία ως υπερβολικές και αιρετικές.

Οι ουμανιστές του 15<sup>ου</sup> αιώνα έδειχναν εμπιστοσύνη στην ικανότητα του ανθρώπου να οδηγηθεί στηριζόμενος στα διδάγματα της αρχαιότητας, στην κατανόηση της δημιουργίας μέσα από το δρόμο της Αγάπης και τη λατρεία του Ωραίου. Ωστόσο, η απαισιοδοξία που γεννιέται από τις νεοπλατωνικές βεβαιότητες δεν αντέχει στις αποτυχίες του 16<sup>ου</sup> αιώνα, παραχωρώντας τη θέση της στο Σκεπτικισμό. Τα *Δοκίμια* του **Μισέλ ντε Μονταίν**, από τα οποία επηρεάζεται η σκέψη των λιμπερτίνων, εκφράζουν αμφιβολία για τις σίγουρες αλήθειες, τις βεβαιότητες της γνώσης και προκρίνουν μια σοφία που συνίσταται στην παραίτηση μπροστά στη αδυναμία του ανθρώπινου πνεύματος, την αναγνώριση της σχετικότητας των αληθειών και τέλος, την αναστολή της κρίσης.

Ο Μονταίν<sup>105</sup>, γνώστης της λατινικής, γίνεται μέλος του Κοινοβουλίου του Μπορντώ. Το 1559, μεταφράζονται στα γαλλικά από τον Ζακ Αμυώ, οι *Παράλληλοι Βίοι* του Πλουτάρχου, ενώ μετά από τρία χρόνια ξεσπά ο πρώτος θρησκευτικός πόλεμος και ο Μονταίν δίνει όρκο πίστης στον Καθολικισμό μπροστά στο Κοινοβούλιο του Παρισιού. Στις 28 Φεβρουαρίου του 1571, βάζει να χαράξουν στους τοίχους της πλούσιας σ' Έλληνες και Λατίνους συγγραφείς βιβλιοθήκης<sup>106</sup> του μια επιγραφή στα λατινικά όπου εξηγεί την πρόθεσή του ν' αποτραβηχτεί στο πύργο του: «...Ο Μισέλ ντε Μονταίν...αηδιασμένος από τη σκλαβιά του Κοινοβουλίου και την πολιτική...ήλθε μονάχος ν' αναπαυθεί στην αγκαλιά των σοφών Παρθένων (δηλ. των Μουσών) μέσα στην ηρεμία και τη γαλήνη...» απηχώντας ιδέες περί απομόνωσης των σοφών. Την ίδια περίοδο που είκοσι χιλιάδες διαμαρτυρόμενοι σφαγιαζονται κατά την περιβόητη νύχτα του Αγίου Βαρθολομαίου, ο Ζακ Αμυώ εκδίδει τη μετάφραση

---

<sup>105</sup> Για τη ζωή και το έργο του, καθώς και για μια εμπειριστατωμένη μελέτη των *Δοκιμίων* του, βλ. Νάκας, Θ. *Ο Montaigne και το Δοκίμιο (Ο άνθρωπος και οι ιδέες-Η γέννηση και τα χαρακτηριστικά του είδους-Άλλα συναφή είδη)*, Αθήνα, Κάλβος, 1981, σ.15-125.

<sup>106</sup> Θεωρεί τα βιβλία μια από τις τρεις συναναστροφές του δίπλα σ' έναν καλό φίλο και τη συντροφιά μιας γυναίκας, όπως επισημαίνει και ο Νάκας, Θ. ό.π., 1981, σ.27. Βλ. Montaigne. «De trois commerces», Βιβλίο III, κεφάλαιο iii, στο Montaigne. *Œuvres complètes*, Επιμέλεια Albert Thibaudet – Maurice Rat, Εισαγωγή και Σχόλια Maurice Rat, Παρίσι, Gallimard, 1962, σ.796-808 (α' έκδοση: χ.ε., 1580) και σε ελληνική μτφρ. Montaigne. «Οι Τρεις συναναστροφές», Βιβλίο Τρίτο, κεφάλαιο 3, στο Montaigne. *Δοκίμια*, Μτφρ. Θανάσης Νάκας, Αθήνα, Κάλβος, 1979, σ.214-227 (α' έκδοση: χ.ε., 1580).

των *Ηθικών* του Πλουτάρχου, για τα οποία ο Μονταίν θα εκφράσει το θαυμασμό του. Από το 1572, αρχίζει να γράφει τα πρώτα δοκίμια<sup>107</sup>, ενώ τα επόμενα δύο χρόνια πολεμά προτεστάντες στο Πουατιέ. Το 1576, έρχεται σ' επαφή με ιδέες του Σκεπτικισμού και το τέλος της ζωής του τον βρίσκει το 1592 με χριστιανικό τρόπο, ζητώντας συγχώρεση από τους συγγενείς, φίλους και υπηρέτες του.

Τα *Δοκίμια* του Μονταίν, αποτελούν μια αστείρευτη πηγή πάνω στα ήθη και έθιμα. Τα θέματα ποικίλλουν: η αρετή, η καρτερία, το μέτρο, η φιλία, η αγάπη, η ποίηση, ο λόγος, η μοίρα, τα πάθη, η ελευθερία της συνείδησης, τα όρια της θεωρητικής γνώσης, η λειτουργία της μνήμης, η εκπαίδευση.

Ο Ετιέν ντε λα Μποεσί (Etienne de La Boétie 1530-1563), δικαστής, ποιητής και στοχαστής ασκεί επίδραση στον Μονταίν, φέρνοντάς τον σ' επαφή με τη στωική φιλοσοφία, όπως φαίνεται καθαρά στο δοκίμιο του τελευταίου για το θέμα της φιλίας<sup>108</sup>. Στο κρεβάτι του θανάτου, που τον αντιμετώπισε με στωική εγκαρτέρηση, απέδειξε πόσο βαθιά είχε ενστερνιστεί την αρχαία φιλοσοφία, ενισχύοντας την αγάπη και το θαυμασμό του συγγραφέα μας για τη φιλοσοφία των αρχαίων και δη των στωικών, καθώς θεωρεί ότι τελικός σκοπός της αγωγής δεν είναι να φτιάξει έναν άνθρωπο πολυμαθή, αλλά σώφρονα, συνετό και ηθικά καλύτερο<sup>109</sup>. Τα προβλήματα που τον απασχολούν μπορούν να συνοψιστούν γύρω από ορισμένες λέξεις που αποκτούν ιδιαίτερη βαρύτητα όπως: science, ignorance, raison, nature, vertu, mort. Στα *Δοκίμια*, βρίσκει κανείς μια φιλοσοφία για τη γνώση, την αμάθεια, τη λογική, τη φύση, την αρετή και τον θάνατο.

Παράλληλα, ο αναγνώστης των κειμένων του, διαπιστώνει μια ηρακλείτεια αντίληψη του συγγραφέα για τον κόσμο. Οι λέξεις που συχνά χρησιμοποιεί δηλώνουν την αέναο ροή και κίνηση, την αδιάκοπη μετάβαση και μεταβολή, την εναλλαγή και την ποικιλία του κόσμου<sup>110</sup>.

---

<sup>107</sup> Η πρώτη έκδοση τους πραγματοποιείται το 1580 περιλαμβάνοντας τα Βιβλία I και II. Στη δεύτερη, το 1588, συμπεριλαμβάνονται τα δύο προηγούμενα και προστίθεται το Βιβλίο III, ενώ η τρίτη και αναθεωρημένη έκδοση εμφανίζεται το 1595. Οι εννέα εκδόσεις από το 1580 έως το 1598, μαρτυρούν τη δημοτικότητα του έργου του.

<sup>108</sup> όπως παραρτηεί ο Νάκας, Θ. ό.π., 1981, σ.24-27. Βλ. Montaigne. «De l'amitié», Βιβλίο I, κεφάλαιο xxviii στο ίδιο, σ.181-193 και σε ελληνική μτφρ. Montaigne. «Για την φιλία», Βιβλίο Πρώτο, κεφάλαιο 28, στο Montaigne. ό.π., 1979, σ.97-111.

<sup>109</sup> όπως σχολιάζει ο Νάκας, Θ. ό.π., 1981, σ.37-43. Βλ. Montaigne. «De l'institution des enfants», Βιβλίο I, κεφάλαιο xxvi στο Montaigne. ό.π., 1962, σ.144-177 και σε ελληνική μτφρ. Montaigne. «Για την αγωγή των παιδιών», Βιβλίο Πρώτο, κεφάλαιο 26, στο Montaigne. ό.π., 1979, σ.58-96.

<sup>110</sup> όπως επισημαίνει ο Νάκας, Θ. ό.π., 1981, σ.46-47. Βλ. Montaigne. «De Democritus et Heraclitus», Βιβλίο I, κεφάλαιο I, «Apologie de Raimond Sebond», Βιβλίο II, κεφάλαιο xii, «Du repentir», Βιβλίο III, κεφάλαιο ii, στο Montaigne. ό.π., 1962, σ.289-292, 415-589 και 782-796 αντίστοιχα καθώς και σε ελληνική μτφρ. Montaigne. «Για τον Δημόκριτο και τον Ηράκλειτο», Βιβλίο Πρώτο, κεφάλαιο 50, και

Όσον αφορά την πρακτική πλευρά του προβλήματος της γνώσης, αν δηλαδή είναι χρήσιμη για την ευτυχία και την αρετή, θα κρατήσει αρνητική στάση και θα εγκωμιάσει την αμάθεια σα συντελεστή ευτυχίας, ταπεινότητας και αθωότητας, κάτι που θα του δώσει την ευκαιρία να κάνει ομολογία πίστεως και να υπεραπολογηθεί της χριστιανικής ταπεινοφροσύνης. Η ιδέα, ότι πρέπει στη ζωή ν' ακολουθεί κανείς τα κοινά μέτρα των απλών ανθρώπων, ενισχύεται στα τελευταία του δοκίμια από το παράδειγμα του Σωκράτη (470-399 π.Χ.)<sup>111</sup>. Προκειμένου να δείξει την περιφρόνησή του για οτιδήποτε κάνει τον άνθρωπο να κομπάζει, λέει ότι η ανθρώπινη λογική δεν είναι παρά «φαντασιώσεις» και «ονειροπολήσεις»<sup>112</sup> με τις οποίες προσπαθούμε να συλλάβουμε τη φύση του Θεού. Ταρακουνώντας τα θεμέλια της ανθρώπινης λογικής ο Μονταίν, προσφέρει τα όπλα εναντίον του ορθολογισμού των λιμπερτίνων και των αιρετικών, αποτελώντας μ' αυτόν τον τρόπο έναν υπέρμαχο της «ορθοδοξίας» του Καθολικισμού. Άλλωστε, την εποχή εκείνη, ο Σκεπτικισμός χρησίμευε συχνά στα χέρια των καθολικών σαν όπλο εναντίον του ρασιοναλισμού των προτεσταντών και ίσως γι' αυτό το λόγο ξέφυγαν τα *Δοκίμιά* του από τη λογοκρισία της Αγίας Έδρας τον 16<sup>ο</sup> αιώνα. Παραμένει πιστός στον Καθολικισμό, καθώς οι δημοκρατικές τάσεις του Καλβινισμού και το πρόβλημα που ερχόταν στο προσκήνιο από τη διαφορά της θρησκείας ανάμεσα στον ανώτερο άρχοντα και ένα μέρος των υπηκόων του, ήταν στα μάτια του απειλή για το μοναρχικό καθεστώς. Εντύπωση, όμως, προκαλεί το γεγονός ότι ουδέποτε παραπέμπει στη *Βίβλο*, αν και αναφέρεται σ' έργα του Αγίου Αυγουστίνου, δείχνοντας προτίμηση στους αρχαίους φιλοσόφους.

Ο Μονταίν, θεωρεί τη φύση ως το υπέρτατο αγαθό, την κινητήρια δύναμη του σύμπαντος. Συχνά τα όρια μεταξύ Θεού και φύσης συγχέονται, ενώ η έννοια της φύσης κυριαρχεί στο Βιβλίο III<sup>113</sup>, όπου εξετάζεται σαν ασφαλής και σωστός οδηγός της ηθικής συμπεριφοράς αλλά και της ίδιας της ζωής. Όπως σημειώνει, ο αληθινός σοφός ξέρει ότι η φύση του έδωσε τόσο τις πνευματικές όσο και τις σωματικές

---

«Περί μετάνοιας» Βιβλίο Τρίτο, κεφάλαιο 2, στο Montaigne. ό.π., 1979, σ.134-137 και 197-213 αντίστοιχα

<sup>111</sup> όπως διαπιστώνει ο Νάκας, Θ. ό.π., 1981, σ.48-50. Βλ. Montaigne. «De la phisionomie», Βιβλίο III, κεφάλαιο xii, στο Montaigne. ό.π., 1962, σ.1013-1041 και σε ελληνική μτφρ. Montaigne. «Περί φυσιογνωμίας», Βιβλίο Τρίτο, κεφάλαιο 12, στο Montaigne. ό.π., 1979, σ.228-260.

<sup>112</sup> όπως παρατηρεί ο Νάκας, Θ. ό.π., 1981, σ.53. Βλ. Montaigne. «Apologie de Raimond Sebond», Βιβλίο II, κεφάλαιο xii, στο Montaigne. ό.π., 1962, σ.415-589.

<sup>113</sup> όπως επισημαίνει ο Νάκας, Θ. ό.π., 1981, σ.58-64. Βλ. Montaigne. «De la phisionomie», Βιβλίο III, κεφάλαιο xii, «De l'experience», Βιβλίο III, κεφάλαιο xiii στο Montaigne. ό.π., 1962, σ.1013-1041 και 1041-1097 αντίστοιχα, καθώς και σε ελληνική μτφρ. Montaigne. «Περί φυσιογνωμίας», Βιβλίο Τρίτο, κεφάλαιο 12, στο Montaigne. ό.π., 1979, σ.228-260.



απολαύσεις για να τις χαίρεται και μ' αυτή την έννοια πρέπει να εννοηθεί και το «κατά φύσιν ζην» των στωικών και όσων πρεσβεύουν το συγκεκριμένο δόγμα.

Όσον αφορά τον εμφύλιο σπαραγμό στη Γαλλία, κρατά μια πολύ συνειδητή στάση, με την οποία προσπαθεί να διδάξει τις δύο αντίπαλες μερίδες και ως εκ τούτου δεν ικανοποιεί καμία<sup>114</sup>. Για τα πολιτικά ζητήματα δε δείχνει ιδιαίτερο ενδιαφέρον<sup>115</sup>. Η ενασχόληση με την πολιτική εκτός του ότι είναι αντίθετη με το χαρακτήρα του, όταν απαιτεί υποχωρήσεις στον ηθικό τομέα είναι αντίθετη και με την φιλοσοφία του.

Το έργο του, επηρεάζει καθοριστικά τη σκέψη των μεταγενέστερών του, ενώ ο ίδιος ο Λίβιους εκφράζει την βαθιά του εκτίμηση για τη σπουδαία αυτή προσωπικότητα. Ο Στωικισμός δεν είναι απόλυτα μέσα στο χαρακτήρα του. Ψέγει τις υπερβολές του<sup>116</sup>, αν και τον γοητεύει σε μια εποχή που ο Χριστιανισμός αδυνατεί να προσφέρει στον άνθρωπο έναν ηθικό κώδικα ικανό να ελέγχει τα ένστικτά του.

Ένας από τους σημαντικότερους ηθικολόγους του β' μισού του 16<sup>ου</sup> αιώνα που επηρεάζει τη σκέψη του 17<sup>ου</sup> αιώνα, ήταν ο **Πιέρ Σαρόν**<sup>117</sup>. Μελετά νομική, Έλληνες και Λατίνους συγγραφείς, αλλά στη πορεία τον ελκύει ο εκκλησιαστικός κύκλος. Ο Ερρίκος της Ναβάρρας ενθουσιαζόταν να τον ακούει ακόμη και πριν τον προσηλυτισμό του στον Καθολικισμό. Στο Μπορντώ, γνωρίζεται με τον Μονταίν με τον οποίο συνδέεται με μακροχρόνια φιλία. Στη διάρκεια της συγγραφικής του πορείας εκδίδει τρία σημαντικά έργα: *Les trois vérités* (1594), *Les discours chrestienes* (1600) και *De la sagesse* (1601).

Σε μια περίοδο θρησκευτικών ταραχών το *Les trois vérités* αποδεικνύεται μια επίκαιρη και πολύτιμη απολογία. Το *Les discours chrestienes* κυκλοφορεί λίγους μήνες πριν το *De la sagesse* και όπως το πρώτο του έργο ήταν απόλυτα ορθόδοξο. Το έργο εκείνο που διατήρησε στο χρόνο το όνομα του Σαρόν και τον καθιέρωσε ήταν το *De la sagesse*. Το πλούσιο του υλικό που ο συγγραφέας συνέλεξε από προσωπικές συζητήσεις και τα *Δοκίμια* του Μονταίν, χωρίζεται σε τρία τμήματα-βιβλία. Το

---

<sup>114</sup> όπως παρατηρεί ο Νάκας, Θ. ό.π., 1981, σ.67. Βλ. Montaigne. «De la phisionomie», Βιβλίο III, κεφάλαιο xii, στο Montaigne. ό.π., 1962, σ.1013-1041 και σε ελληνική μτφρ. Montaigne. «Περί φυσιογνωμίας», Βιβλίο Τρίτο, κεφάλαιο 12, στο Montaigne. ό.π., 1979, σ.228-260.

<sup>115</sup> όπως σχολιάζει ο Νάκας, Θ. ό.π., 1981, σ.69. Βλ. Montaigne. «De l'utile et de l'honneste», Βιβλίο III, κεφάλαιο i, στο Montaigne. ό.π., 1962, σ.767-781.

<sup>116</sup> Montaigne. «Consideration sur Ciceron», Βιβλίο I, κεφάλαιο xl, στο Montaigne. ό.π., 1962, σ.243-248 και σε ελληνική μτφρ. Montaigne. «Σκέψεις για τον Κικέρωνα», Βιβλίο Πρώτο, κεφάλαιο 40, στο Montaigne. ό.π., 1979, σ.127-133.

<sup>117</sup> Για τη ζωή και το έργο του, βλ. Schrantz, C. B. «Pierre Charron», στο Herbermann, Charles C. et al. (επιμέλεια). *The Catholic Encyclopedia. An International Work of Reference on the Constitution, Doctrine, Discipline, and the History of Catholic Church*, τόμος 3, Νέα Υόρκη, The Encyclopedia Press, 1913, σ.633-634.

πρώτο, επικεντρώνεται στη φύση του ανθρώπου, εκφράζοντας έναν προβληματισμό για τη δημόσια ζωή και την απομόνωση και αποτελείται από εξήντα δύο κεφάλαια<sup>118</sup>. Το δεύτερο, που απαρτίζεται από δώδεκα κεφάλαια, περιέχει οδηγίες και γενικούς κανόνες για την απόκτηση καλής συμπεριφοράς, φρόνησης και σοφίας<sup>119</sup>. Το τρίτο βιβλίο με τα σαράντα τρία του κεφάλαια αναφέρεται στους ειδικούς κανόνες για την απόκτηση των παραπάνω τονίζοντας τέσσερις ηθικές αρετές: τη σύνεση, τη δικαιοσύνη, την ηθική ισχύ και την εγκράτεια<sup>120</sup>. Πνεύμα Σκεπτικισμού κατακλύζει το σύνολο του έργου του. Υποστηρίζει ότι ο άνθρωπος με το προσωπικό, φυσικό του φως και τη δύναμή του, δεν είναι ικανός να βρει σίγουρες θρησκευτικές και ηθικές αρχές και προτείνοντάς του να αμφιβάλλει για καθετί, θεωρεί συνετό να ζει κανείς με ικανοποιητικό και ευχάριστο τρόπο, που του επιτρέπουν τα ήθη και έθιμα των άλλων.

Στο ίδιο ιδεολογικό πλαίσιο με τη σκέψη του Λίμιους, κινείται και αυτή του **Γκυγιόμ ντυ Βαίρ**. Φιλόσοφος και πολιτικός, που έπαιξε σημαντικό ρόλο κατά τη διάρκεια των εμφυλίων πολέμων και των αναταραχών της Αγίας Λίγκας, προσπάθησε να βιώσει το Στωικισμό, ως πολίτης, πατριώτης και χριστιανός. Το 1572, πραγματοποιεί ένα ταξίδι στην Ιταλία, όπου και συμπληρώνει την μόρφωσή του, αρχίζοντας την πολιτική του εκπαίδευση και σταδιοδρομία, την οποία αποφασίζει να διακόψει επιστρέφοντας στο Παρίσι το 1581 για ν' αφοσιωθεί στον τομέα των γραμμάτων<sup>121</sup>.

Ο Στωικισμός του Βαίρ, δεν μας ενδιαφέρει και τόσο πολύ. Μοιάζει αρκετά με το Στωικισμό των ουμανιστών και δεν έχει τίποτα το πρωτότυπο. Εντούτοις, η εμπειρία θα του δείξει το δρόμο για την ηθική και ο σύμβουλος και κληρικός δε θα φοβηθεί να την αναζητήσει στην ηθική του Στωικισμού, προσαρμόζοντάς την στο Χριστιανισμό. Το 1584, γράφει το *Sainte philosophie*<sup>122</sup>, όπου αναφέρεται στο «Υπέρτατο Καλό». Αναλύει τους ανασταλτικούς παράγοντες στην εκτέλεσή του που είναι τα πάθη, επισημαίνοντας την αναγκαιότητα της επίγνωσής τους. Τονίζει τις αρετές της στωικής φιλοσοφίας που ερμηνεύεται στα πλαίσια του Χριστιανισμού, δίνοντας έμφαση στο διαλογισμό και τη προσευχή. Τον επόμενο χρόνο, γράφει το *La*

---

<sup>118</sup> Charron. *De la sagesse*, Βιβλίο I, Επιμέλεια Barbara de Negroni, Παρίσι, Librairie Arthème Fayard, 1986, σ. 44-368 (α' έκδοση: Μπορντώ, 1601).

<sup>119</sup> Στο ίδιο, σ.369-541.

<sup>120</sup> ό.π., σ.543-806.

<sup>121</sup> Για τη ζωή και το έργο του Βαίρ, βλ. Zanta, L. ό.π., 1975, σ.241-330.

<sup>122</sup> Vair, G. du. *De la sainte philosophie – Philosophie morale des stoïques*, Σχόλια G. Michaut, Παρίσι, Librairie Philosophique J. Vrin, 1945, σ.12-57 (α' έκδοση: Παρίσι, 1584 και 1585 αντίστοιχα). Για μια εκτενή μελέτη του συγκεκριμένου έργου βλ. Zanta, L. ό.π., 1975, σ.273-286.

*philosophie morale des stoïques*<sup>123</sup>, όπου ουσιαστικά προχωρά σε μια ερμηνεία των ιδεών του Επίκτητου. Τάσσεται ενάντια στα πάθη, τα οποία και διακρίνει σε φόβο, ζήλια, φθόνο, οίκτο, ελπίδα, απελπισία και θυμό. Αναφέρεται στα καθήκοντα του ατόμου απέναντι στο Θεό, την πατρίδα, την οικογένεια και τον ίδιο του τον εαυτό. Το 1594 χρονολογείται ένα από τα πιο σημαντικά έργα του το *Traité de la constance et consolation és calamitez publiques*<sup>124</sup>, η συγγραφή του οποίου αρχίζει ήδη από το 1590 και ολοκληρώνεται το 1595, οπότε και κυκλοφορεί. Στο έργο αυτό, όπου η επίδραση του Λίβιους είναι φανερή, εκφράζονται οι προβληματισμοί του γύρω από τις κοινωνικές συγκρούσεις και την πολιτική αστάθεια της εποχής του<sup>125</sup>. Θεωρεί ότι η θεία πρόνοια προΐσταται της ιστορίας των ανθρώπων, σηματοδοτώντας κάθε είδους πολιτική και κρατική ανατροπή. Παράλληλα, τονίζει την αξία της σωφροσύνης και του μέτρου, προτείνοντας μια φόρμουλα πατριωτισμού.

Το 1598, ο Βαίρ γίνεται πρώτος πρόεδρος του Παρλαμέντου της Αιξ για να παραιτηθεί από το αξίωμα το 1616 οπότε και θ' αποσυρθεί σε μοναστήρι, τακτική που ακολουθείται από τους εκφραστές της Νέας Στοάς, καθώς και από τους ουμανιστές, σκεπτικιστές που προαναφέρθηκαν. Μετά από πέντε χρόνια πεθαίνει, επιτρέποντας στο μελετητή του Βαίρ να διαπιστώσει από την διαθήκη του το αίσθημα της απλότητας και της δικαιοσύνης που τον συνόδευε έως το τέλος της ζωής του, επιβεβαιώνοντας τη σύνδεσή του με το Στωικισμό σε μια ταραγμένη περίοδο. Σήμερα, μπορεί κανείς να μιλήσει για δύο είδη συμπεριφοράς που στη πραγματικότητα συγχωνεύονται σε μια στο πρόσωπο του Βαίρ. Από τη μια έχουμε έναν αισιόδοξο στωικό, που ο πατριωτισμός τον εξωθεί να ελπίζει σε πείσμα των γεγονότων. Έχει ανάγκη την ελπίδα της επιτυχούς έκβασης των γεγονότων, προκειμένου να δράσει αποτελεσματικά, συμπεριφορά που διατηρεί σ' όλη τη φάση των γεγονότων της Αγίας Λίγκας και εξηγεί στο *Traité de la constance et consolation és calamitez publiques*. Από την άλλη, έχουμε το στωικό που αποσύρεται και εγκαταλείπει, όντας καταπιεσμένος από μια διαρκή υποχρέωση απέναντι στις εξελίξεις που αδυνατεί ν' αλλάξει, συμπεριφορά που τον χαρακτηρίζει στα πρώτα χρόνια της πολιτικής του σταδιοδρομίας και στη τελευταία περίοδο της ζωής του, με τη διαφορά ότι σ' αυτή τη φάση εκφράζει μια ελπίδα για μια άλλη ζωή.

<sup>123</sup> Vair, G. du. ό.π., 1945, σ.61-114. Για μια εκτενή μελέτη του συγκεκριμένου έργου βλ. Zanta, L. ό.π., 1975, σ.287-307.

<sup>124</sup> Η μελέτη του παρόντος έργου στάθηκε αδύνατη. Στοιχεία για τα θέματα που πραγματεύεται ο συγγραφέας στο συγκεκριμένο κείμενο, μπορεί ν' αντλήσει κανείς από: Zanta, L. ό.π., 1975, σ.309-331.

<sup>125</sup> Olson, T. ό.π., 2002, σ. xv και υπ. 13, σ.245.

Πέρα από τους παραπάνω φιλοσόφους, σκεπτικιστές και ηθικολόγους, το πνεύμα του Στωικισμού δεν αφήνει ασυγκίνητους εκπροσώπους του θεάτρου και της ποίησης. Γεννημένος στην Ρουέν, ο **Πιέρ Κορνέιγ** είναι μακριά από τα φιλολογικά δρώμενα και τις ευκαιρίες του Παρισιού. Εντούτοις, αποκτά επιμελημένη μόρφωση, φοιτώντας στο τοπικό κολέγιο των ιησουϊτών, όπου και έρχεται σ' επαφή με την αρχαία ελληνική και λατινική γραμματεία, στην οποία και εμβαθύνει μελετώντας εκτός των άλλων και κείμενα των βασικών εκφραστών του Στωικισμού. Αν και προοριζόταν για μια σταδιοδρομία νομική, σύντομα διαπιστώνει την κλίση του στην ποίηση και το θέατρο, ενώ ο Καρδινάλιος Ρισελιέ (Richelieu 1585-1642) τον καλεί στο Παρίσι και τον στηρίζει στα πλαίσια μιας ευρύτερης πολιτικής, όπου τα πάντα πρέπει να υποτάσσονται στη θέληση του κράτους με σκοπό την ανάδειξη του μεγαλείου του. Διαμορφώνει έναν τρόπο σκέψης και ύφους άγνωστο στο μέχρι τότε γαλλικό δράμα. Ο ποιητής του ρωμαϊκού μεγαλείου και των ηρωικών θεμάτων ήταν ένας ήρεμος φιλειρηνικός αστός από την επαρχία, με το μέτρο να κυριαρχεί στον τρόπο ζωής του. Αναφέρεται σε θέματα αρετής, φιλίας, καθήκοντος και ήθους. Θεωρεί ότι τα ήθη δεν είναι μόνο το συστατικό των πράξεων αλλά και της λογικής και παράλληλα, δίνει έμφαση στη δύναμη της τύχης, που δημιουργεί τα πράγματα<sup>126</sup>.

Τα έργα του και δη οι τραγωδίες του, ασκούν πολιτική απήχηση την εποχή που κάνουν την εμφάνισή τους, ενώ οι κρατικές υποθέσεις δεν τον αφήνουν αδιάφορο, δεδομένης της σύγχρονης του πολιτικής αστάθειας και των κοινωνικών, θρησκευτικών αναταραχών. Οι ήρωες του Κορνέιγ, με μια πρώτη ματιά φαίνεται να συμπεριφέρονται σύμφωνα με την λογική. Στις κλασικές τραγωδίες του, διαπιστώνει κανείς τη θυσία μιας αγάπης μπροστά σ' έναν κώδικα τιμής, όπως στο *Le Cid*<sup>127</sup>, όπου υποστηρίζεται η στωική αντίληψη του καθήκοντος εναντίον των αδυναμιών του έρωτα, που είχε κυριαρχήσει στην προ αυτού γαλλική σκηνή, ενώ οι ήρωές του πρέπει πρώτα να θεωρηθούν όχι εραστές, αλλά πατριώτες και άγιοι. Παρατηρεί, επίσης, κανείς τη νίκη της μετριοπάθειας μπροστά στην επιθυμία για εκδίκηση στο *Cinna*<sup>128</sup>. Γνωρίζει, ο αναγνώστης τη θυσία των προσωπικών επιδιώξεων μπροστά

---

<sup>126</sup> Κορνέιγ, Π. «Τρεις λόγοι για το θέατρο», Μτφρ. Ευγενία Ζωγράφου, στο Αριστοτέλης, Λόπε ντε Βέγκα, Κορνέιγ, Σίλλερ, Μπρέχτ. *Πέντε Θεωρητικά Κείμενα για το Θέατρο*, Μτφρ. Αγγέλα Βερυκοκάκη, Ευγενία Ζωγράφου, Ιουλία Ιατρίδη, Αθήνα, Κάλβος, 1979, σ.105-201 (α' έκδοση: χ.ε., χ.χ.).

<sup>127</sup> Corneille, P. *Le Cid*, Επιμέλεια – Εισαγωγή – Σχόλια – Διορθώσεις Peter H. Nurse, Οξφόρδη, Basil Blackwell, 1988 (α' έκδοση: Λονδίνο, Harrap, 1978). Το έργο γράφεται το 1637 και η α' έκδοση του πρωτοτύπου πραγματοποιείται στο Παρίσι, χ.ε., 1682).

<sup>128</sup> Corneille, P. *Cinna*, vo. 504, στη σειρά «Nouvelle Bibliothèque Populaire», Επιμέλεια Gautier Henri και Εισαγωγή P. Prévost, Παρίσι, χ.ε., χ.χ., σ.5-36 (α' έκδοση: χ.ε., 1639). Η πηγή έμπνευσης

στην ασφάλεια του κράτους στο *Horace*<sup>129</sup>, ενώ στο σημείο που υποστηρίζεται ότι τόσο οι Ρωμαίοι όσο και οι κάτοικοι της Άλβα Λόγκα είναι από το ίδιο αίμα και την ίδια χώρα και ότι είναι εγκληματικό να διαμελίσουν την Ιταλία, ο Κορνέιγ που έχει ως πηγή του το ομώνυμο έργο του Λιβίου Ανδρονίκου (Livius Andronicus 248-204 π.Χ.) πιθανότατα κάνει ένα έμμεσο σχόλιο στους θρησκευτικούς πολέμους που πλήττουν τη Γαλλία. Τέλος, διαπιστώνεται η αυτοθυσία μπροστά στα θρησκευτικά πιστεύω, στο *Polyeucte*<sup>130</sup>.

Στα έργα του, μπορεί κανείς να μιλήσει για «Ρομαντισμό» και πάθη μελετημένα με φροντίδα που ακολουθούν τα κλασικά ιδεώδη της εποχής και είναι ταυτόχρονα υποταγμένα στην λογική. Το πνεύμα της λογικής που συγκρατεί το πάθος, της μορφής που κυριαρχεί της ύλης, συγχωνεύεται με το στωικό αυτοέλεγχο, την ισπανική τιμή και την γαλλική ευφυΐα για να παραχθεί ένα νέο είδος θεάτρου. Οι ήρωές του συμπεριφέρονται σαν υπερήρωες, αφηφώντας συχνά τις υπαγορεύσεις της λογικής. Κυνηγούν τη «δόξα» με το χαρακτήρα ενός αγνού και μη ελεγχόμενου πάθους, ενώ οι πράξεις τους συχνά είναι μακριά από τη μετρημένη συμπεριφορά των ηρώων του Πουσέν<sup>131</sup>. Οι ήρωες του Κορνέιγ, συνεπώς, θα μπορούσαν να θεωρηθούν πιο «μπαρόκ» απ' ότι «κλασικοί».

Ο όρος «*délectation*» που χρησιμοποιεί ο ζωγράφος στη γνωστή του φράση για τη ζωγραφική «...*sa fin est la délectation* ...» και ο όρος «*plaisir*» που υιοθετεί ο ποιητής λέγοντας «...*la poesie dramatique a pour le seul but le plaisir du spectateur*...» για να δώσει το σκοπό της δραματικής τέχνης, είναι τα μέσα για να γίνει αντιληπτό ότι το έργο τέχνης μπορεί να είναι αποτελεσματικό μόνο μέσα από την, με τους δικούς του όρους, πραγμάτωση<sup>132</sup>. Και οι δύο δουλεύουν με αυστηρούς κανόνες, δίνοντας έμφαση στο πνεύμα και όχι τον πλούτο. Επιθυμούν την απόλυτη καθαρότητα, ελαττώνοντας το λεξιλόγιό τους στο ελάχιστο και οδηγούν τον αποδέκτη του έργου τους με αλάνθαστα και καλά υπολογισμένα βήματα στο σημείο

---

του έργου πρέπει να αναζητηθεί στο Σενέκα. Βλ. Sénèque, *De la clémence*, Επιμέλεια, Μτφρ από λατινικά François Préchac, Παρίσι, Société d'Édition «*Les Belles Lettres*», 1967<sup>3</sup>, I-II (α' έκδοση: Παρίσι, 1925).

<sup>129</sup> Corneille, P. *Horace*, vo. 503, στη σειρά «*Nouvelle Bibliothèque Populaire*», Επιμέλεια Gautier Henri και Εισαγωγή P. Prévost, Παρίσι, χ.ε., χ.χ., σ.5-35 (α' έκδοση: χ.ε., 1640).

<sup>130</sup> Corneille, P. *Polyeucte. Tragédie*, Επιμέλεια – Σχόλια E. Geruzez, Παρίσι, Librairie Hachette et C<sup>ie</sup>, 1906, σ.6-18 (α' έκδοση: χ.ε., 1642).

<sup>131</sup> Blunt, A. ό.π., 1967, σ.266-267.

<sup>132</sup> Alpatov, M. ό.π., 1935 σ.27.

που εκείνοι επιθυμούν<sup>133</sup>, στα πλαίσια του «Γαλλικού Αττικισμού», που προωθείται από το καθεστώς του Ρισελιέ.

Παράλληλα μ' αυτές τις εξελίξεις, ο υπό διαμόρφωση επιστημονικός κύκλος ζει σ' έναν αιώνα, όπου το επιστημονικό πνεύμα δεν έχει γίνει ακόμη αποδεκτό. Πολλοί εκκλησιαστικοί ενδιαφέρονται για την επιστήμη, αλλά οι σχέσεις ανάμεσα στην πίστη και τη λογική παραμένουν λεπτές. Αν και οι επιστήμονες έχουν αναγνωρίσει ότι οι έρευνές τους συναρτώνται αποκλειστικά και μόνο στο πεδίο της λογικής, φροντίζουν από φόβο ή από πίστη, να δηλώσουν τη θρησκευτική τους ορθοδοξία και την πίστη στις χριστιανικές δοξασίες.

Ο Γάλλος, φυσιοδίφης και θρησκευτικός συγγραφέας, **Μπλεζ Πασκάλ** (Blaise Pascal 1632-1662)<sup>134</sup>, συμφωνεί με τις καρτεσιανές αντιλήψεις περί ανθρώπου και φύσης. Χρησιμοποιεί την επιστήμη και τη φιλοσοφία μόνο για την εξέταση της φυσικής και της ιστορικής πραγματικότητας, αλλά όχι για την κατανόηση των αληθειών της αποκάλυψης, τις οποίες αποδέχεται, επειδή απλά τις ζει και του δίνουν το νόημα της ύπαρξης. Αν και εγκαταλείπει τη φιλοσοφία, η θρησκευτική του σκέψη διατηρεί την καρτεσιανή και στωική εμμονή στην ανεξαρτησία της ανθρώπινης λογικής τονίζοντας ότι ο άνθρωπος είναι ένα σκεπτόμενο ον, που διαθέτει την ικανότητα να παίρνει σωστές αποφάσεις. Για τον Πασκάλ, αν και η χρήση του στωικού Ορθού Λόγου, μπορεί να καταλήξει σε αποδείξεις που οδηγούν στο Θεό της αλήθειας, δε θα οδηγούσε ποτέ στο μόνο και αληθινό Θεό.

Σε ηλικία είκοσι τριών χρόνων, έρχεται για πρώτη φορά σ' επαφή με τις ιδέες του Γιανσενισμού και αντιλαμβάνεται ότι το κίνημα αυτό αν και θεμελιωμένο σ' απόλυτη αρχή, παίρνει ριζοσπαστική στάση απέναντι σε καθιερωμένα θρησκευτικά, πολιτικά και κοινωνικά σχήματα. Παθιασμένος με τα θεολογικά προβλήματα, προσχωρεί τον Ιανουάριο του 1655 στην κίνηση της Πορ-Ρουαγιάλ. Κατακρίνει τον αθεϊσμό και θεωρεί παράλογο το να στηρίζεται η θρησκεία στη λογική, όπως προσπάθησαν κάποιοι γιανσενιστές.

---

<sup>133</sup> Blunt, A. ό.π., 1970, σ.284.

<sup>134</sup> Για τη ζωή και το έργο του, βλ. Pascal, B. *Στοχασμοί*, Προλεγόμενα-Μετάφραση-Σχόλια-Υποσημειώσεις Νίκος Α. Ματσούκας, Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις Π. Πουρνάρα, 1986, σ.6-33 (α' έκδοση: χ.ε., χ.χ.).

Το πιο γνωστό και πολεμικό του έργο θεωρείται το *Lettres provinciales*<sup>135</sup>. Πρόκειται για δεκαοχτώ επιστολές που δε δημοσιεύονται όλες μαζί, αλλά σταδιακά από το 1656 έως το 1657. Μόνο οι τρεις πρώτες αναφέρονται στο θέμα που γεννήθηκε με την παπική βούλα κατά των προτάσεων του Γιάνσεν, ενώ με την τέταρτη Επιστολή του γενικεύει την πολιτική του κατά των ιησουϊτών. Στις δέκα πρώτες Επιστολές του δείχνει ότι τα κείμενα των ηθικολόγων του Ιησουϊτισμού ευνοούν το ψέμα, την κλοπή, το φόνο, την ερωτική ελευθερία, τη δωροδοκία και τις παρεκτροπές. Στις υπόλοιπες, ξαναδουλεύει με βαρύτερο τόνο το ίδιο κατηγορητήριο.

Απευθυνόμενος στους λιμπερτίνους, αναλαμβάνει μια *Apologie de la religion chrétienne*, τα αποσπάσματα της οποίας, συνιστούν τους διάσημους *Στοχασμούς (Pensées)*<sup>136</sup>, που εκδίδονται από τους φίλους του Πορ-Ρουαγιάλ οχτώ χρόνια μετά το θάνατό του. Την αρχική ιδέα την πήρε μετά το θαύμα<sup>137</sup> που έγινε στο μοναστήρι το 1656, όταν η ανιψιά του θεραπεύτηκε από αρρώστια με αγκάθι από το στεφάνι του Χριστού (Sainte Epine). Έκτοτε επιδίδεται σ' ένα σχεδίασμα μιας απολογίας όπου υποστηρίζει την υπεροχή της πίστης στον ανθρώπινο λόγο. Ζητά να πονάμε και να θλιβόμαστε, όπως το έπραξε και ο ίδιος ο Ιησούς<sup>138</sup>. Η αρρώστια, ο πόνος και ο θάνατος για τον Πασκάλ, οδηγούν στο Θεό. Άλλωστε, και ο ίδιος υπέμενε το προσωπικό του μαρτύριο καρτερικά σαν ιεροτελεστία μετάνοιας. Η στωική εξύψωση της λογικής σ' αυτόνομη οντότητα, όπως παρουσιάστηκε από τους Καρτεσιανούς και τον Σπινόζα (Spinoza 11633-1677), απορρίφθηκε από τον Πασκάλ στο γιανσενιστικό Χριστιανισμό που τελικά ασπάστηκε.

Ο Νεοστωικισμός<sup>139</sup>, που τον 17<sup>ο</sup> αιώνα δεν μπορεί να θεωρηθεί οργανωμένο και πλήρες φιλοσοφικό σύστημα καθώς δε διαθέτει αρχές, δόγματα, κανόνες και συστηματικά πιστούς οπαδούς, είναι ένα φιλελεύθερο κίνημα, με ξεκάθαρο

---

<sup>135</sup> Για το περιεχόμενο των *Επιστολών* του, βλ. Pascal. *Oeuvres complètes*, Επιμέλεια-Σχόλια Michel le Guern, τόμος I, Παρίσι, Gallimard, 1998, σ.579-816 (α' έκδοση: χ.ε., χ.χ.).

<sup>136</sup> Για το περιεχόμενο των *Στοχασμών* του, βλ.: Pascal, B. *ό.π.*, 1986, σ.35 και εξ. (α' έκδοση: χ.ε., χ.χ.) \ Pascal. *Oeuvres complètes*, Επιμέλεια-Σχόλια Michel le Guern, τόμος II, Παρίσι, Gallimard, 2000, σ.543 και εξ. \ Pascal, B. *Σκέψεις (Pensées)*, Μτφρ. Π. Αντωνοπούλου, Επιμέλεια Κ. Μετρινού, Αθήνα, Εκδόσεις Αναγνωστίδη, χ.χ., σ.7 και εξ. (α' έκδοση: χ.ε., χ.χ.).

<sup>137</sup> Η ιστορία, άλλωστε, του Γιανσενισμού κατακλύζεται από θαύματα.

<sup>138</sup> Βλ. την επιστολή που στέλνει ο Πασκάλ στην αδελφή του και το σύζυγό της στις 17 Οκτωβρίου του 1651, με αφορμή το θάνατο του πατέρα του (24 Σεπτεμβρίου του 1651), όπου θίγει το θέμα του θανάτου. Pascal. «Pensées sur la mort, qui ont été extraites d'une lettre écrite par M. Pascal sur le sujet de la mort se monsieur son père», στο Pascal. *ό.π.*, τόμος II, 2000, σ.1029-1036.

<sup>139</sup> Ο όρος επινοείται από τους μεταγενέστερους μελετητές της φιλοσοφικής κίνησης και όχι τους σύγχρονους εκφραστές της.

χαρακτήρα, που αντιτάσσεται στους ουμανιστές του 16<sup>ου</sup> αιώνα<sup>140</sup>. Η ηθική, η φυσική, η λογική και η μοίρα, αποτελούν τους βασικούς άξονες των ιδεών των Νεοστωικισμού αν και σ' αρκετά σημεία διαφοροποιούνται από τις αρχές της αρχαίας Στοάς. Οι νεοστωικοί δέχονται την ύπαρξη των παθών ως κάτι έμφυτο στον άνθρωπο, ως κάτι που δεν πρέπει να επικρίνεται ή να καταπνίγεται, αλλά να κυβερνάται και να ελέγχεται από τη λογική<sup>141</sup>. Ακολουθούν την τακτική της απομάκρυνσης από τα κοινά, αναζητώντας την ηρεμία του πνεύματος που ταιριάζει σ' έναν σοφό, μακριά από τις δομές της πόλης. Ο Νεοστωικισμός, φαίνεται ως μια αντίδραση του Χριστιανισμού στο Στωικισμό που τείνει να τον αντικαταστήσει, αν και αρχικά η γενιά των Σαρόν και Βαίρ, δε διέβλεπε σύγκρουση μεταξύ Στωικισμού και Χριστιανισμού. Στη συνέχεια αυτή η σύγκρουση γίνεται ορατή, καθώς αρκετοί λιμπερτίνοι<sup>142</sup>, δέχονταν ότι ο ορθολογισμός που συμπορευόταν με το Νεοστωικισμό, οδηγούσε σε μια κριτική των μορφών και των δογμάτων της εκκλησίας, ακολουθώντας ένα Σκεπτικισμό. Άλλοι πάλι, αποδέχονταν το δυϊσμό λόγου και πίστης διατηρώντας την εμπιστοσύνη τους στο Στωικισμό από τη μια και στον Καθολικισμό από την άλλη, ενώ σταδιακά άρχιζαν ν' αποβάλλουν από το δόγμα τους τα στοιχεία εκείνα του Στωικισμού που διέβλεπαν ότι ήταν ασυμβίβαστα με την πίστη τους, περνώντας από ένα χριστιανικό Στωικισμό σ' έναν ουμανιστικό Χριστιανισμό<sup>143</sup>. Ο Πουσέν, έχοντας επίγνωση αυτής της σύγκρουσης, απορρίπτει τις υπερβολές των φίλων του λιμπερτινών, χωρίς από την άλλη να συντάσσεται με τους καθολικούς που μάχονται κατά των αρχών του Στωικισμού<sup>144</sup>.

---

<sup>140</sup> Alpatov, M. ό.π., 1935, σ.23

<sup>141</sup> Friedlaender, W. ό.π., 1966, σ.37.

<sup>142</sup> Πρόκειται για μορφωμένα άτομα της μεσαίας αστικής τάξης που καυτηριάζουν τη διαφθορά που επικρατεί στους κόλπους της εκκλησίας, όπως τα θαύματα και τη μαγεία. Είναι ορθολογιστές, φιλειρηνικοί και αντιδρούν στην κυβέρνηση, όταν βλέπουν τα συμφέροντά τους ν' απειλούνται. Θεωρούν την θρησκεία ένα είδος απάτης, ενώ στη θέση του Θεού, βάζουν τη μοίρα που εξισώνεται με τους φυσικούς νόμους. Δε δίνουν αναφορά των σκέψεων και των ιδεών τους στον Θεό, δεν περιμένουν ανταμοιβή μετά το θάνατο. Απολαμβάνουν τα επίγεια, υλικά αγαθά, χωρίς να έχουν φόβο και αγωνία για το προπατορικό αμάρτημα. Επιδίδονται στην ορθολογική ερμηνεία της φύσης και το φιλοσοφικό στοχασμό των αρχαίων και συγχρόνων σοφών, όπως του Μονταίν. Πρόκειται για άτομα, που αναλαμβάνουν την αναβίωση των τεχνών στο Παρίσι του 17<sup>ου</sup> αιώνα, αποτελώντας τους βασικούς υποστηρικτές και πάτρωνες του Πουσέν, που στη πλειοψηφία τους ο καλλιτέχνης γνωρίζει κατά την παραμονή του στη Ρώμη. Ενδεικτικά, αναφέρονται τα ονόματα των Ζαν Λεμαίρ (Jean Lemaire 1597-1659), Ρεμύ Βυμπέρ (Rémy Vuibert 1600-1651), Γκαμπριέλ Νωντέ, Κλωντ Μπελουρζέ (Claude Belurger), Πιέρ Μπουρντελώ, Γκυ Πατάν (Guy Patin 1601-1672) και Πιέρ Γκασέντι (Pierre Gassendi 1592-1635). Για τα παραπάνω στοιχεία, βλ: Blunt, A. ό.π., 1967, σ.208-212, 217-218 και McTighe, S. ό.π., 1989, σ.333-337 καθώς και Thuillier, J. «Poussin et Dieu», στο Rosenberg, P. – Prat, L. A. (επιμέλεια). *Nicolas Poussin. 1594-1665*, ό.π., 1994, σ.31.]

<sup>143</sup> όπως σχολιάζει ο Anthony Blunt. Βλ. Blunt, Anthony. ό.π., 1967, σ.212.

<sup>144</sup> επιτρέποντας στον Anthony Blunt, κάπως άκριτα και βεβιασμένα να κάνει λόγο για ένα αληθινό παράδειγμα ενός χριστιανού στωικού. Στο ίδιο, σ.212-213.



Στο όνομα του Χριστιανισμού, οι νεοστωικοί, εξετάζουν, ασκούν κριτική στη στωική φιλοσοφία. Σκέφτονται λογικά γύρω από την πίστη, ενώ κάθετί το υπερφυσικό εξαφανίζεται από τη σκέψη τους. Ο Νεοστωικισμός, είναι κοντά σ' ένα μέσο Χριστιανισμό που πρεσβεύουν οι λογικοί, οι άνθρωποι του πνεύματος χωρίς να προβαίνουν σε ακραίες πράξεις και υπερβολές. Πρόκειται για ένα χριστιανικό ορθολογισμό, στον οποίο ο Χριστιανισμός δεν εμφανίζεται πάντα ουσιώδης και απαραίτητος, αλλά επιπρόσθετος<sup>145</sup>. Σε μια εποχή, όπου οι αναταραχές ήταν δεδομένες, με την οικονομική και κοινωνική κρίση να εντείνουν τα προβλήματα διαβίωσης, την πολιτική αστάθεια και το θρησκευτικό φανατισμό να συνεχίζεται, ο Πουσέν θ' αναπτύξει την καλλιτεχνική του δραστηριότητα. Γνωρίζει και έχει δεχτεί την επίδραση της σκέψης των φιλοσόφων, σκεπτικιστών, ορθολογιστών και ηθικολόγων που αναφέρθηκαν και οι οποίοι χωρίς ν' αδιαφορούν για τα πολιτικά κοινωνικά προβλήματα του καιρού τους, προσπαθούν να περάσουν ηθικά μηνύματα, επιδιώκοντας την αλλαγή της κοινωνίας. Αλλαγή που επιθυμούσε τόσο ο ζωγράφος, όσο και οι αστοί φίλοι και παραγγελιοδότες του.

---

<sup>145</sup> Zanta, Léontine. ό.π., 1975, σ.333-344.

## ΟΙ ΙΔΕΕΣ ΤΟΥ ΝΕΟΣΤΩΙΚΙΣΜΟΥ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΝΙΚΟΛΑ ΠΟΥΣΕΝ

Το ενδιαφέρον στο παρόν κεφάλαιο, θα επικεντρωθεί στην αναζήτηση των ιδεών του Νεοστωικισμού στην καλλιτεχνική παραγωγή του Πουσέν. Μελετώντας τα έργα εκείνα, που οι ειδικοί του ζωγράφου εντάσσουν στη συγκεκριμένη θεματική, θα γίνει μια προσπάθεια παρουσίασης και ελέγχου των επιχειρημάτων τους, εξετάζοντας το κατά πόσο τα έργα που επιλέγουν, συνδέονται με τις ιδέες του Νεοστωικισμού, αλλά και την ιδεολογία και τις αισθητικές επιλογές των παραγγελιοδοτών-φίλων του.

Στην πρώτη φάση της καλλιτεχνικής του παραγωγής, ο Πουσέν δε δείχνει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για ιστορίες που πραγματεύονται την αρετή της στωικής φιλοσοφίας και τον ηρωισμό. Εμμένει στην απεικόνιση του «ουμανιστικού ήρωα» της Ωριμης Αναγέννησης. Σ' αρκετούς πίνακες, της δεκαετίας του 1620 και 1630, επικεντρώνεται στο «μοναχικό ήρωα», επιχειρώντας μια εξύμνηση του ατόμου του οποίου η αρετή είναι σύμφυτη με τη διανοητική ανωτερότητα. Στα έργα που φιλοτεχνεί μετά την επιστροφή του στη Ρώμη, αρχίζει ν' ενδιαφέρεται για έναν άλλο τύπο ήρωα, τον «ενάρετο άνδρα»<sup>146</sup>. Πρόκειται για έναν τύπο, που αρμόζει στους μορφωμένους εκπροσώπους της αστικής τάξης με τους οποίους συνδέεται ο Πουσέν και οι οποίοι αποτελούν την πελατεία του. Τώρα, ο ζωγράφος αναζητεί τα πρότυπα του στις ιστορίες αρχαίων συγγραφέων, όπως του Λιβίου Ανδρονίκου, του Πλουτάρχου, του Βαλερίου Μαξίμου (Valerius Maximus 1<sup>ος</sup> αιώνας μ.Χ.) και άλλων που παρουσίαζαν ήρωες-«*exempla virtutis*»<sup>147</sup>.

Η στωική φιλοσοφία πραγματεύεται τρεις έννοιες: την ηθική<sup>148</sup>, τη φυσική<sup>149</sup> και τη λογική<sup>150</sup>, κοινό στοιχείο των οποίων είναι η αρετή, που θεωρείται ένα είδος γνώσης ή τέχνης. Είναι μια διάθεση της ψυχής που μπορεί ν' αναλυθεί στις τέσσερις πρωταρχικές αρετές: φρόνηση, δικαιοσύνη, εγκράτεια και θάρρος, που ορίζονται με

---

<sup>146</sup> Σε γράμμα προς τον Σαντελού, στις 18 Ιουνίου του 1645, ο Πουσέν κάνει λόγο για «...*honnêtes gens*...». Βλ. Poussin, N. ό.π., 1964, σ.105.

<sup>147</sup> Friedlaender, W. ό.π., 1966, 38-39.

<sup>148</sup> Για την ηθική, βλ.: Banateanu, A. ό.π., 2001, σ.1 κ.εξ. \ Brun, J. ό.π., 1965, σ.73-95 \ Inwood, B. (επιμέλεια). ό.π., 2003, σ.33 κ.εξ. \ Long, A.A. ό.π., 1997, σ.289-314 \ Rist, J.M. ό.π., 1977, σ.13 κ.εξ..

<sup>149</sup> Για τη φυσική, βλ.: Algra, Keimpe. «Stoic Theology», στο Inwood, Brad (επιμέλεια). ό.π., 2003, σ.153-178 \ Brun, Jean. ό.π., 1965, σ.39-72 \ Long, A.A. ό.π., 1997, σ.179-180, 233-292 \ White. M. J. «Stoic Natural Philosophy (Physics and Cosmology)» στο Inwood, B. (επιμέλεια). ό.π., 2003, σ.124-152.

<sup>150</sup> Για τη λογική, βλ.: Bobzien, S. «Logic», στο Inwood, B. (επιμέλεια). ό.π., 2003, σ.85-123 \ Brun, J. ό.π., 1965, σ.26-38 \ Long, A.A. ό.π., 1997, σ.194, 198-234.

βάση τη γνώση. Η αρετή αποτελεί γνώρισμα του σοφού ανθρώπου, ο οποίος, απαλλαγμένος από κάθε πάθος, ορίζεται ως ηθική αυθεντία και όπως αναφέρει ο Κικέρων «...επειδή οι άνθρωποι με τους οποίους ζούμε δεν είναι τέλειοι και αληθινά σοφοί, αλλά άνθρωποι που πράττουν σωστά αν διαθέτουν ομοιώματα αρετής, νομίζω πως εξυπακούεται ότι δεν θα πρέπει να μένουμε αδιάφοροι απέναντι σ' εκείνον που εμφανίζει κάποια ένδειξη αρετής...»<sup>151</sup>, ενώ τον 16<sup>ο</sup> αιώνα και πάλι, η αρετή αποτελεί αξία, που εγκωμιάζεται ιδιαίτερα<sup>152</sup>.

Όπως γράφει ο Πουσσέν σ' ένα γράμμα του προς τον Σαντελού στις 8 Απριλίου του 1644 «...όταν όλες σου οι πράξεις καθοδηγούνται από την λογική δε μπορείς να κάνεις κάτι που να μη σε οδηγήσει σ' ένα ενάρετο τέλος...»<sup>153</sup>. Η αρετή είναι για τον καλλιτέχνη το στοιχείο εκείνο που ενδυναμώνει τον άνθρωπο. Μόνο χάρη σ' εκείνη μπορεί ν' ανταπεξέρχεται και ν' εμφανίζεται ανώτερος στις αλλαγές που φέρνει η μοίρα<sup>154</sup>, η οποία ταυτιζόμενη με τη Φύση και κατά συνέπεια με το Θεό, σύμφωνα τις ιδέες του Νεοστωικισμού, καθορίζει την πορεία του ανθρώπου. «...Πρέπει να κατακτήσει κανείς την αρετή και τη σοφία, ώστε να μένει ακλόνητος και ατάραχος μπροστά στις επιθέσεις αυτής της τρελής τυφλής (μοίρας)...»<sup>155</sup>. Μ' αφορμή την πτώση του Νουαγιέ, γράφει στον Σαντελού «...σ' οτιδήποτε μου συμβαίνει τελικά, είμαι αποφασισμένος να αποδέχομαι το καλό και να υπομένω το κακό. Οι κακοτυχίες και οι δυστυχίες είναι κάτι το κοινό για τους ανθρώπους και με ξαφνιάζει που οι λογικοί άνθρωποι πρέπει να θυμώνουν με αυτές, και δεν πρέπει να γελούν μαζί τους, αντί να αναστενάζουν βαριά. Τίποτα δε μας ανήκει, όλα όσα έχουμε είναι δανεικά...»<sup>156</sup>. Αναφερόμενος στις αβεβαιότητες της μοίρας, γράφει «...Μόνο η απόλυτη σοφία ή η απόλυτη ηλιθιότητα μπορεί ν' απαλλάξει τον άνθρωπο από τις καταγίδες της, άλλες από πάνω του και άλλες από κάτω του. Ο μέσος, απλός άνθρωπος είναι υποκείμενο του

<sup>151</sup> Cicero. ό.π., Βιβλίο I.46, τόμος xxi, vo.30, MCMLXXV, σ.48-51.

<sup>152</sup> Montaigne. «De la vertu», Βιβλίο II, κεφάλαιο xxix, στο Montaigne. ό.π., 1962, σ.683-690.

<sup>153</sup> Poussin, N. ό.π., 1964, σ.91 «...Mais, toutes vos actions étant conduites par la raison, vous ne pouvez rien faire qui n'ait une fin vraiment vertueuse...».

<sup>154</sup> Όπως παρατηρεί κανείς μέσα από την αλληλογραφία του καλλιτέχνη, η λέξη «μοίρα», τείνει να αντικαταστήσει τη λέξη «Θεός».

<sup>155</sup> Στο ίδιο, σ.129, όπως διαβάζει κανείς στο γράμμα που στέλνει στον Σαντελού στις 22 Ιουνίου του 1648 «...la considération de la vertu et de la sagesse qu'il faut acquérir pour demeurer ferme et immobile aux efforts de cette folle aveugle...».

<sup>156</sup> ό.π., σ.77, βλ. το γράμμα που του στέλνει στις 9 Ιουνίου του 1643 «...Mais à la fin, quoiqu'il m'arrive, je me résous de prendre le bien et supporter le mal. C'est une chose si commune aux hommes que les misères et disgrâces, que je m'émerveille que les hommes d'esprit s'en fâchent et ne s'en rient plutôt que d'en soupirer. Nous n'avons rien en propre, nous tenons tout à la louage...». Πρόκειται για φράση που παρουσιάζει κοινά με τα διδάγματα των στωικών φιλοσόφων

θυμού της...»<sup>157</sup>, κάνοντας την επίδραση της σκέψης του Μονταίν κάθε άλλο παρά φανερή<sup>158</sup>. Η μοίρα, γίνεται μια αλληγορία της φύσης, ενώ τα φυσικά φαινόμενα, όπως οι καταιγίδες, ταυτίζονται με τις βουλές της και τ' ανθρώπινα πάθη, καθορίζοντας τη ζωή του ανθρώπου που είναι απόλυτα εξαρτημένος από αυτή, παραπέμποντας σε ιδέες του Σαρόν<sup>159</sup>. Το θέμα της μοίρας απασχολεί έντονα τους ανθρώπους και δὴ τους δημιουργούς τον 17<sup>ο</sup> αιώνα, όπως διαπιστώνει κανείς και από τις τραγωδίες του Κορνέιγ. Η μοίρα, όμως, δεν είναι πάντα αφιλόφρων. Μερικές φορές κρύβει το καλό μέσα στο κακό, όπως σημειώνει και ο Μονταίν στο Δοκίμιο του «*La fortune se rencontre souvent au train de la raisson*»<sup>160</sup>, αναφερόμενος σε μια σειρά γεγονότων που παρουσιάζουν περιπτώσεις που η μοίρα στέκεται αρωγός του ανθρώπου. Αν και ο Πουσέν, γνωρίζει το συγγεκριμένο δοκίμιο επιλέγει να κρατήσει μια πιο πεσσιμιστική στάση, ακόμη και όταν αναφέρεται στην περιπέτεια ενός φίλου του που είχε αίσιο τέλος, γράφοντας στον Σαντελού «...είναι ένα από τα τεχνάσματα εκείνα της μοίρας που χρησιμοποιεί όταν την ευχαριστεί και όταν θέλει να διασκεδάσει με τα αξιοθρήνητα ανθρώπινα θύματά της, μπερδεύοντας πάντα το κακό με το καλό και το καλό με το κακό...»<sup>161</sup>.

Γύρω στα 1626-1628, ο Πουσέν ζωγραφίζει, *Το Θάνατο του Germanicus*, (1) για τον Καρδινάλιο Φραντσέσκο Μπαρμπερίνι, όπως αναφέρουν, σχολιάζοντάς το όλοι οι βιογράφοι του καλλιτέχνη<sup>162</sup> και ο Λεομέν ντε Μπριέν (Leoménie de Brienn

<sup>157</sup> ό.π., σ.129-130, βλ. το γράμμα που στέλνει στον Σαντελού στις 22 Ιουνίου του 1643 «...*Mais il n'y a que l'extrême sagesse et l'extrême stupidité qui se puissent exempter de ses tempêtes, l'une étant au delà et l'autre au deça, et ceux qui sont de la moyenne trempe sont sujets à sentir ses rigeurs...*». Πρόκειται για ιδέα, που προέρχεται από τον Βιργίλιο (Publius Virgilius Maro 70-19 π.Χ.). Βλ. Virgile. *Georgiques*, II.490, Επιμέλεια - Μετάφραση E. De Saint-Denis, Παρίσι, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1974<sup>6</sup>, σ.36 (α' έκδοση: Παρίσι, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1956).

<sup>158</sup> Montaigne. «*De mesnager sa volonté*», Βιβλίο III, κεφάλαιο x, στο Montaigne. ό.π., 1962, σ.997.

<sup>159</sup> Charron. «*Seconde distinction et difference plus subtile des esprits, et suffisance des hommes*», Βιβλίο I, κεφάλαιο xliiii, στο Charron. ό.π., 1986, σ.292-293.

<sup>160</sup> Montaigne. «*La fortune se rencontre souvent au train de la raisson*», Βιβλίο I, κεφάλαιο xxxiv, στο ίδιο, σ.217-220.

<sup>161</sup> Poussin, N. ό.π., 1964, σ.114, όπως διαπιστώνει κανείς μελετώντας το γράμμα που του στέλνει στις 4 Φεβρουαρίου του 1647 «...*un des tours de souplesse que la fortune sait faire quand il lui plaît, et quand elle veut se moquer des pauvres hommes ses sujets – mêlant toujours le mal avec le bien et le bien avec le mal...*». Πρόκειται για μια ιδέα που εμφανίζεται και σ' ένα προηγούμενο γράμμα του στις 7 Ιανουαρίου του 1644 (στο ίδιο, σ.114, βλ. την υπ.77).

<sup>162</sup> Bellori, G. P. ό.π., 1672, σ.413 [και σε γαλλική μετάφραση Bellori, G. P. «*Vie de Poussin*», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.46], όπου εκθειάζεται η δύναμη των συναισθημάτων και των χρωμάτων \ Passeri, G. B. ό.π., MDCCLXXII, σ.352 και Hess, J. (επιμέλεια). ό.π., 1934, σ.326 [αλλά και σε γαλλική μετάφραση Passeri, G. B. «*Vie de Poussin*», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.131] \ Sandrart, J. von. ό.π., 1925, σ.258 [και σε γαλλική μετάφραση Sandrart, J. von. «*Vie de Poussin*», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.146], που όπως αναφέρει πραγματοποιείται με αρκετή περίσκεψη \ Félibien, A. *Entretiens sur les vies...*, σ.18, 82, στο Pace, C. ό.π., 1981, σ.113, 129

1635-1695)<sup>163</sup>. Ο Πουσσέν, ζωγραφίζει το πρώτο επικό – ιστορικό του θέμα<sup>164</sup>, αποδίδοντας τη στιγμή του θανάτου του Ρωμαίου στρατηγού, Γερμανικού (Julius Caesar Germanicus 15π.Χ.-19μ.Χ.) που δηλητηριάζεται από πολιτικούς του αντίζηλους<sup>165</sup>, θέμα γνωστό στον κάτοχό του λόγω της μόρφωσής του. Σε μια σύνθεση που θυμίζει αρκετά όσον αφορά το στήσιμο των μορφών άλλες συνθέσεις του ζωγράφου, ο Πουσσέν τοποθετεί τη σκηνή σ' έναν εσωτερικό χώρο, ορθολογικά αποδοσμένο. Σε πρώτο πλάνο στη δεξιά πλευρά του πίνακα, τοποθετείται το νεκρικό κρεβάτι του πρωταγωνιστή της ιστορίας, ο οποίος φορά κάτασπρα ρούχα, ενώ ένα μπλε σεντόνι για φόντο δίνει την αίσθηση ότι τον απομονώνει από τον υπόλοιπο χώρο, δημιουργώντας μια έντονη χρωματική αντίθεση. Γύρω από τον ετοιμοθάνατο βρίσκονται οι συγγενείς και οι φίλοι-σύντροφοί του με τα σύμβολα της ιδιοτητάς τους. Ο Πουσσέν, προχωράει σε μια καινοτομία, διαμορφώνοντας δύο ομάδες. Από τη μία είναι οι άνδρες, οι φίλοι, οι στρατιώτες, που εκφράζουν τη δύναμη και από την άλλη οι γυναίκες και τα παιδιά, οι συγγενείς που εκφράζουν την εσωστρέφεια και καρτερία. Πρόκειται για τέχνασμα που θα υιοθετήσει και ο Ζακ-Λουί Νταβίντ (Jacques-Louis David 1748-1825) στο έργο του *Ο Όρκος των Ορατίων* (4). Ο ζωγράφος αν και σχεδόν πάντα μένει πιστός στην πηγή που εικονογραφεί, στο έργο αυτό οι φίλοι και σύντροφοι του Γερμανικού, ορκίζονται να πάρουν εκδίκηση για τη δόλια και άναδρη πράξη της δολοφονίας σηκώνοντας το χέρι τους, ενώ σύμφωνα με

---

[και Félibien, A. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.164, 208], που το ξεχωρίζει για τις ευγενικές και έξυπνες εκφράσεις.

<sup>163</sup> Leoménie, L. H. Comte de Brienne. *Discours...*, επανέκδοση στο Thuillier, J. «Pour un “corpus poussinianum”», στο Chastel, A. (επιμέλεια). ό.π., τόμος II, 1960, σ.213, 218, 223.

<sup>164</sup> Για τον πίνακα και τα προσχέδιά του, βλ.: Blunt, A. *The Paintings of Nicolas Poussin. A Critical Catalogue*, Λονδίνο, Phaidon, 1966, vo.156 \ Blunt, A. ό.π., 1967, σ.22, 52, 62-63, 73, 77-81, 94, 160 \ Blunt, A. *The Drawings of Poussin*, Νιού Χέβεν/Λονδίνο, Yale University Press, 1979, σ.27-28 \ Brigstocke, H. *A Loan Exhibition of Drawings by Nicolas Poussin. From British Collections*, Οξφόρδη, Ashmolean Museum, Sotheby's, 1990, vo.16 \ Friedlaender, W. ό.π., 1966, σ.12, 15, 17, 33, 41, 47, 92, 95, 97, 150, vo.2 \ Friedlaender, W. *The Drawings of Nicolas Poussin. Catalogue Raisonné*, Nendeln/Liechtenstein, Krauss Reprint, 1968, vo.129, 130, A.33 (α' έκδοση: Λονδίνο, The Warburg Institute University of London, 1949) \ Grautoff, O. *Nicolas Poussin. Sein werk und sein leben*, τόμος 1, Μόναχο/Λάιμπνιτς, Georg Müller, τόμος 2, 1914, vo.10 \ Mérot, A. ό.π., 1990, σ.39, vo.184 \ Oberhuber, K. ό.π., 1988, σ.36, 129-130, 155-157, 173-176 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. (επιμέλεια). *Nicolas Poussin 1594-1665*, ό.π., 1994, vo.18, 19 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. *Nicolas Poussin 1594-1665. Catalogue raisonné des dessins*, τόμος 1, 2, Μιλάνο, Leonardo Editore, 1994, vo.27, 145, 146, 278, R.355, R.398, R.434, R.855, R.1042 \ Thuillier, J. ό.π., 1994, vo.58 \ Wright, C. *Poussin Paintings. A Catalogue Raisonné*, Νέα Υόρκη, Alpine Fine Arts, 1984, vo.26. Πρόκειται για το έργο εκείνο του ζωγράφου που αντιγράφεται περισσότερο απ'όλα. Συνολικά 27 αντίγραφα του καταμετρούνται σήμερα, μέσα στα οποία διακρίνονται εκείνα που κάνουν οι Τεοντόρ Ζερικό (Théodore Géricault 1791-1824) (2) και Γκυστάβ Μορώ (Gustave Moreau 1826-1898) (3).

<sup>165</sup> Πηγή αποτελεί ο Τάκιτος (Gaius Cornelius Tacitus 55-120 μ.Χ.). Βλ. Tacitus. *The Annals*, Βιβλίο II.lxxi, τόμος iii, vo.249, στη σειρά «The Loeb Classical Library», Επιμέλεια E. H. Warmington, Μτφρ. από λατινικά John Jackson, Λονδίνο, William Heinemann / Κέμπριτζ, Μασσαχουσέτη, Harvard University Press, MCMLXIX, σ.494-497 (α' έκδοση: 1931).

το κείμενο του Τάκιτου, οι στρατιώτες ορκίζονται ακουμπώντας το δεξί χέρι του στρατηγού τους. Η σύνθεση, που έχει ως πρότυπό της τη σαρκοφάγο<sup>166</sup> που εικονίζει το *Θάνατο του Μελεάγρου (5)* και το έργο του Ρούμπενς<sup>167</sup>, *Ο Θάνατος του Κωνσταντίνου (6)*, είναι αυστηρή και θεατρική. Τα χρώματα που εντυπωσιάζουν για τις βενετσιάνικες επιρροές, είναι καθαρά, η πηγή του φωτός απροσδιόριστη και οι σκιοφωτισμοί έντονοι. Το άσπρο ένδυμα και τα σεντόνια του κρεβατιού επικεντρώνουν το φως στο πρόσωπο του ήρωα της ιστορίας. Τα πρόσωπα ξεχωρίζουν για τη δραματικότητα των εκφράσεων, την εκφραστικότητα των κινήσεων αλλά και τη στατικότητα τους. Το ενδιαφέρον για την αρχαιότητα που γίνεται φανερό με την απεικόνιση των ημίγυμων ανδρών και των στρατιωτικών τους ενδυμασιών συνδυάζεται με το χριστιανικό στοιχείο. Όπως μπορεί να διακρίνει κανείς πάνω από το κεφάλι του ετοιμοθάνατου, το δόρυ ενός στρατιώτη ενώνεται με τέτοιο τρόπο με μια πτυχή του μπλε υφάσματος δίνοντας την εντύπωση ότι κρατά έναν σταυρό. Με το έργο αυτό, ο ζωγράφος παίζει με τις έννοιες του καλού και του κακού, της ζωής και του θανάτου. Τονίζει την έννοια της καρτερίας μπροστά στο θάνατο, παρουσιάζοντας ένα *exemplum virtutis*. Δίνει έμφαση στο ρόλο της φιλίας, καθώς οι ώριμοι και λογικοί άνθρωποι έχουν χρέος να μένουν πιστοί στο καθήκον τους και ν' αποκαθιστούν τη δικαιοσύνη, όταν ένας φίλος πλήττεται από δόλιες και ανανδρες πράξεις. Το θέμα της φιλίας, που απασχόλησε τους στωικούς<sup>168</sup>, είναι άμεσα συνδεδεμένο με τις έννοιες του καθήκοντος και της δικαιοσύνης. Φιλία και έρωτας ταυτίζονται, χωρίς ν' απασχολεί στην παρούσα φάση η ομοφυλοφιλία ως ερωτική επιλογή. Η φιλία ολοκληρώνει τον έρωτα και τον αποκαθιστά<sup>169</sup>, θυμίζοντας τη σχέση Μονταίν και Μποεσί<sup>170</sup>, περιγράφοντας ο πρώτος ένα είδος φιλίας πιο ορθού

<sup>166</sup> Σχέδιο της συγκεκριμένης σαρκοφάγου υπήρχε στο Museo Cartaceo, επιτρέποντας στο ζωγράφο την προσεκτική μελέτη του. Για τη συλλογή της οικογένειας νταλ Πότσο, βλ.: Vermeule, C. C. «The Dal Pozzo-Albani Drawings of Classical Antiquities. Notes on their Content and Arrangement», στο *The Art Bulletin*, τόμος XXVIII, τεύχος I, Μάρτιος 1956, σ.31-46 και McBurney, H. «Poussin et le Museo Cartaceo de Cassiano dal Pozzo», στο Rosenberg, P. - Prat L. A. (επιμέλεια). *Nicolas Poussin 1594-1665*, ό.π., 1994, σ.58-60.

<sup>167</sup> Πιθανότητα, είχε την ευκαιρία να το δει καθώς το έργο βρισκόταν στο Παρίσι πριν ακόμη μεταβεί ο Πουσέν, αφού η Μαρία των Μεδίκων (Marie de Médici 1573-164), είχε καλέσει αρχικά τον Ρούμπενς για την διακόσμηση των ανακτόρων της. Βλ. Blunt, A. «Poussin's "Death of Germanicus" Lent to Paris», στο *The Burlington Magazine*, τόμος CXV, τεύχος 845, Αύγουστος 1973, σ.533-534 και Rosenberg, P. «La mort de Germanicus de Poussin», στο *La Revue du Louvre et des Musées de France*, τεύχος 2, 1973, σ.137-140.

<sup>168</sup> Για το θέμα της φιλίας, βλ.: Banateanu, A. ό.π., 2001, σ.39-44, 82, 87-110, 155-177, 183-197 \ Long, A.A. ό.π., 1997, σ.321-322.

<sup>169</sup> Διογένης, Λ. ό.π., «Ζήνων», Βιβλίο Έβδομον.129-130, τόμος 3, νο.305, σ.202-203.

<sup>170</sup> Montaigne. «De l'amitié», Βιβλίο I, κεφάλαιο xxviii στο Montaigne. ό.π., 1962, σ.181-193 και σε ελληνική μτρρ. Montaigne. «Για την φιλία», Βιβλίο Πρώτο, κεφάλαιο 28, στο Montaigne. ό.π., 1979, σ.97-111.

και σωστό: «...*Ommino amicitiae, corroboratis jam confirmatisque ingeniis et aetatibus, judicandae sunt...*», ενώ προβάλλεται και μέσα από τα θεατρικά έργα του 17<sup>ου</sup> αιώνα, όπως το *Cinna* του Κορνέιγ<sup>171</sup>. Η λογική που διακρίνει τους ώριμους ανθρώπους, στο συγκεκριμένο έργο μπορεί να τεθεί υπό αμφισβήτηση, επιτρέποντας σε κάποιον να κάνει λόγο για πράξη που υπαγορεύεται από το συναίσθημα. Κατά πόσο, όμως το συναίσθημα, αρμόζει στη φύση των στρατιωτικών, καθορίζοντας τις ενέργειές τους; Από την άλλη, η παρουσία του συναισθήματος γίνεται αισθητή λόγω των γυναικών που θρηνούν ένα προσφιλές πρόσωπο, εκφράζοντας έναν εσωτερικό πόνο. Ο θρήνος που δεν έχει στοιχεία υπερβολής, σ' αντίθεση με αντίστοιχα σύγχρονα έργα, μετατρέπεται σε ύμνο στην καρτερία μπροστά στο θάνατο, ως απάντηση στην έννοια της λύπης που για τους στωικούς επικρίνεται ως εκδήλωση πάθους, ενώ γίνεται αποδεκτή από τους νεοστωικούς, που προκρίνουν τη λογική στάση απέναντι σ' αυτή μέσω της εγκαρτέρησης. Όπως, πολύ σωστά, τονίζεται από τους Walter Fridlaender, Anthony Blunt και Alain Mérot<sup>172</sup> στο έργο αυτό αρχίζουν να φαίνονται τα πρώτα δείγματα των ιδεών του Νεοστωικισμού, που σαφώς ήταν γνωστές στον κάτοχο του έργου, ο οποίος ανήκοντας στον κύκλο του Ουρβανού Η' (Urbanus VIII 1568-1644) όντας ανιψιός του, έρχεται σ' επαφή με εκφραστές της συγκεκριμένης φιλοσοφίας. Η έννοια, λοιπόν, της φιλίας προσωποποιείται σ' έναν πίνακα που αποτελεί μάθημα ηθικής και ανταποκρίνεται στην ιδεολογία τόσο του ζωγράφου, όσο και του παραγγελιοδότη. Ταυτόχρονα, στο έργο δίδεται και μια πολιτική διάσταση μέσα από μηνύματα που επιτρέπουν ένα είδος ταύτισης της ταραγμένης εποχής του Γερμανικού με τη σύγχρονη του ζωγράφου και του παραγγελιοδότη του έργου, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι όλοι οι ζωγράφοι που πραγματεύονται το συγκεκριμένο ή αντίστοιχο θέμα, πρέπει να θεωρηθούν «στωικοί».

Γύρω στα 1628-1629, ο Πουσέν φιλοτεχνεί το έργο του *Οι Ποιμένες της Αρκαδίας* (7). Το έργο αυτό<sup>173</sup>, που αναφέρεται από τον Μπελόρι<sup>174</sup>, ανήκε στη

<sup>171</sup> Corneille, P. ό.π., vo.504, χ.χ., σ. 5-36.

<sup>172</sup> Friedlaender, W. ό.π., 1966, σ.39 \ Blunt, A. ό.π., 1967, σ.160 \ Mérot, A. ό.π., 1990, σ.142-143.

<sup>173</sup> Για τον πίνακα, βλ.: Blunt, A. ό.π., 1966, vo.119 \ Blunt, A. ό.π., 1967, σ.114, 124, 134-135, 150, 304 \ Friedlaender, W. ό.π., 1966, σ.29, 110, 112, 120, vo.12 \ Germain, B. et al. (επιμέλεια). ό.π., 1960, vo.19 \ Grautoff, O. ό.π., τόμος 2, 1914, vo.43 \ Mérot, A. ό.π., 1990, σ.9, 10, 49, 92, 134, vo.198 \ Oberhuber, K. ό.π., 1988, vo.50 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. (επιμέλεια). *Nicolas Poussin 1594-1665*, ό.π., 1994, vo.11 \ Thuillier, J. ό.π., 1994, vo.67 \ Wright, C. ό.π., 1984, vo.54. Σήμερα, είναι γνωστό ένα αντίγραφο του έργου.

<sup>174</sup> Bellori, G. P. ό.π., 1672, σ.448 [και σε γαλλική μετάφραση Bellori, G. P. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.97].

συλλογή του Καρδινάλιου Κάμιλο Μασίμι, που είχε για «ταίρι» του το έργο *Ο Μίδας στις Όχθες του Πακτωλού* (19). Η δράση εκτυλίσσεται στην πλαγιά ενός λόφου, όπου δύο ημίγυμνοι βοσκοί μαζί με μια κοπέλα με λευκά ρούχα σαν άλλη Φλώρα, ανακαλύπτουν έναν τάφο στην Αρκαδία<sup>175</sup>. Ο βοσκός που φέρει γιρλάνδα από λουλούδια στο κεφάλι διαβάζει τη χαραγμένη, στον τάφο, επιγραφή και ακριβώς από πάνω διακρίνεται μια νεκροκεφαλή. Στη δεξιά γωνία του πίνακα εμφανίζεται ένας άνδρας ηλικιωμένος, ημίγυμνος, στεφανομένος κρατώντας αγγείο από το οποίο αναβλύζει νερό. Πιθανότατα αποτελεί μια αλληγορία του ποταμού Αλφειού, του οποίου η πηγή βρίσκεται στην Αρκαδία και κατά την παράδοση διέσχισε τη θάλασσα για να συναντήσει στη Σικελία τη Νύμφη Αρέθουσα, που είχε μεταμορφωθεί σε πηγή. Η σύνθεση τοποθετεί το έργο σ' αυτά που ανήκουν χρονικά στα τέλη της δεκαετίας του '20 ξεχωρίζοντας για το χρώμα που είναι κοντά στα έργα του Τιτσιάνο και για τη ξανθιά τονινικότητά του. Η ρήση «*Et in Arcadia Ego*» εμφανίζεται για πρώτη φορά σ' έναν πίνακα του Τζοβάνι Φραντσέσκο Γκουερτσίνο (Giovanni Francesco Guercino (1591-1666) (8), ο οποίος επηρεάστηκε από την τέχνη των Καρατζι και Καραβάτζιο καθώς και από τη σχολή της Βενετίας. Ο πίνακας εικονίζει δύο βοσκούς σκεπτικούς μπροστά σε μια μεγάλη νεκροκεφαλή τοποθετημένη σε πρώτο πλάνο πάνω σε βράχο. Η φράση αυτή δε μπορεί να μεταφραστεί «*Έζησα και εγώ στην Αρκαδία*», αλλά «*Είμαι και εγώ εκεί, υπάρχω ακόμη στην Αρκαδία*»<sup>176</sup>. Αυτός που μιλά είναι η νεκροκεφαλή, ο θάνατος για να υπενθυμίσει ότι ακόμη και

---

<sup>175</sup> Η Αρκαδία, γνωστή για το ειδυλλιακό τοπίο, όπου κυριαρχεί η ηρεμία και η ξενοιασιά, ταυτίζεται με τον ιδανικό τόπο για να ζει κανείς, από πολλούς συγγραφείς της ελληνιστικής και ρωμαϊκής εποχής [Θεόκριτο (3<sup>ος</sup> αιώνας π.Χ.), Πολύβιο (200-120 π.Χ.), Οβίδιο (Ovidius Naso 43 π.Χ.-17 μ.Χ.), Βιργίλιο (Virgilius Puplius Maro 70-19 π.Χ.), Πανσανία (2<sup>ος</sup> αιώνας μ.Χ.)], αλλά και του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης [Τζοβάνι Βοκάτσιο (Giovanni Boccaccio 1315-1375), Τζάκοπο Σαναζάρο (Jacopo Sannazaro 1458-1530), Τορκουάτο Τάσο (Torquato Tasso 1544-1595)]. Διεξοδική αναδρομή σ' αναφορές στην Αρκαδία στο χώρο της λογοτεχνίας, επιχειρείται από τον Erwin Panofsky. Βλ. Panofsky, E. *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*, Νέα Υόρκη, Doubleday Anchor Books, 1955, κεφάλαιο 7, σ.297-311. Η πρώτη, όμως, αναφορά στην ύπαρξη τάφου ακόμη και στην Αρκαδία μαρτυρείται από τον Βιργίλιο [βλ. Virgil. *Eclogues*, V.42, τόμος i, νο.63, στη σειρά «The Loeb Classical Library», Επιμέλεια E. H. Warmington, Μτφρ. από λατινικά H. Rushton Fairclough, Κέμπριτζ, Μασσαχουσέτη, Harvard University Press / Λονδίνο, William Heinemann, MCMLXXIV, σ.36-37 (α' έκδοση: 1916)] και τον Τζάκοπο Σαναζάρο [βλ. Sannazaro, J. *Arcadia & Piscatorial Eclogues*, 12. 257-267, Μτφρ., Εισαγωγή Ralph Nash, Ντιτρόιτ, Wayne State University Press, 1966, σ.149 (α' έκδοση : Βενετία, 1502)].

<sup>176</sup> Ο τρόπος της μετάφρασης της συγκεκριμένης φράσης είναι κάτι που απασχόλησε τους μελετητές. Ο Μπελόρι είναι ο μόνος που αποδίδει ορθά το νόημα της πρότασης, χρησιμοποιώντας ενεστωτικό χρόνο (*Είμαι και εγώ στην Αρκαδία*), σ' αντίθεση με τον Φελιμπιέν που πρώτος κάνει το λάθος χρησιμοποιώντας παρελθοντικό (*Ημουν και εγώ στην Αρκαδία*). Τριάντα χρόνια περίπου μετά τον Φελιμπιέν, ο Αβάζ ντυ Μπω (Abbé du Bos 1670-1742), γύρω στα 1719 προσθέτει τον επιρρηματικό τύπο «ωστόσο» (*Ωστόσο, έζησα στην Αρκαδία*), ενώ ο Ντιντερό, το επίρρημα «επίσης» (*Έζησα, επίσης, στην μαγευτική Αρκαδία*). Εκτενής ανάλυση γίνεται στο Panofsky, E. ό.π., 1955, κεφάλαιο 7, σ.306-318.



στον πιο ξέγνοιαστο τόπο, ο άνθρωπος δε μπορεί να ξεφύγει από τα σχέδια της μοίρας. Στον πίνακα του Πουσσέν, έχουμε μια δραματική συνάντηση με το θάνατο. Η νεκροκεφαλή σ' αντίθεση μ' εκείνη που έβλεπε κανείς στο έργο του Γκουερτσίνο είναι μικρότερη και περνά σε δεύτερο πλάνο. Παράλληλα, εισάγεται στη σκηνή ένα τρίτο πρόσωπο, μια βοσκοπούλα ελαφροντυμένη, καθώς και μια αλληγορία του Αλφειού, τονίζοντας το ρου του ποταμού και ως εκ τούτου όλων των επίγειων πραγμάτων.

Λίγα χρόνια αργότερα, γύρω στο 1638-1639, ο ζωγράφος μας θα πραγματοποιήσει μια δεύτερη εκδοχή του ίδιου θέματος φιλοτεχνώντας τον πίνακα *Οι Ποιμένες της Αρκαδίας-Et in Arcadia Ego (9)*. Το έργο<sup>177</sup>, που αναφέρεται από τους βιογράφους του ζωγράφου<sup>178</sup> και τον Λεομέν ντε Μπριέν<sup>179</sup>, ανήκε ίσως στον «M. Avisse», ιππότη Ερρίκο Αβίς (Henri Avisse)<sup>180</sup>, μηχανικό των ενόπλων δυνάμεων του βασιλιά και ερασιτέχνη χαρακτή. Σε μια σύνθεση αρμονική και δυναμική, μ' έντονες διαγωνίους, η σκηνή διαδραματίζεται σ' εξωτερικό χώρο, όχι πλαγιά λόφου, παραπέμποντας σ' ειδυλιακό τοπίο του Βιργιλίου. Το στυλ του καλλιτέχνη αρχίζει να ωριμάζει. Χρησιμοποιεί καθαρά χρώματα, το φως έρχεται από απροσδιόριστη πηγή εκτός του πίνακα φωτίζοντας τους πρωταγωνιστές της σκηνής. Οι μορφές είναι δυσανάλογες, με κινήσεις ρητορικές και αρχαιοελληνικά ενδύματα, ενώ το φυσικό τοπίο δεν είναι ακόμη εκείνο που συναντά κανείς στα έργα της τελευταίας περιόδου του ζωγράφου. Στο έργο αυτό, ο Πουσσέν προχωρά σε καινοτομίες, καθώς αφαιρεί τη νεκροκεφαλή<sup>181</sup> από τον τάφο, διατηρώντας την επιγραφή πάνω σ' αυτόν. Απουσιάζει η αλληγορία του ποταμού και η σύντροφος των βοσκών δίνει τη θέση της σ' ένα τρίτο ανδρικό πρόσωπο, ενώ μια γυναικεία,

<sup>177</sup> Για το έργο και τα προσχέδιά του, βλ.: Blunt, A. ό.π., 1966, vo.120 \ Blunt, A. ό.π., 1967, σ.301-2, 304 \ Friedlaender, W. ό.π., 1966, σ.29, vo.27 \ Germain, B. et al. (επιμέλεια). ό.π., 1960, vo.99 \ Grautoff, O. ό.π., τόμος 2, 1914, σ.74 \ Mérot, A. ό.π., 1990, σ.9, 10, 80, vo.199 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. (επιμέλεια). *Nicolas Poussin 1594-1665*, ό.π., 1994, vo.93 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. *Nicolas Poussin 1594-1665. Catalogue raisonné des dessins*, τόμος 2, ό.π., 1994, vo. R.201, R.314 \ Thuillier, J. ό.π., 1994, vo.137 \ Wright, C. ό.π., 1984, vo.104. Σήμερα, είναι γνωστά εννέα αντίγραφα του έργου.

<sup>178</sup> Bellori, G. P. ό.π., 1672, σ.448 [και σε γαλλική μετάφραση Bellori, G. P. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.97] \ Félibien, A. *Entretiens sur les vies...*, σ.88, στο Pace, C. ό.π., 1981, σ.131 [και Félibien, A. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.214].

<sup>179</sup> Leoménie, L. H. Comte de Brienne. *Discours...*, επανέκδοση στο Thuillier, J. «Pour un “corpus poussinianum”», στο Chastel, A. (επιμέλεια). ό.π., τόμος II, 1994, σ.215, 223.

<sup>180</sup> Thuillier, J. «Pour un “corpus poussinianum”», στο Chastel, A. (επιμέλεια). ό.π., τόμος II, 1960, σ.223.

<sup>181</sup> Αν και η παρουσία της, σύμφωνα με μια ερμηνεία που ίσως είναι αρκετά υπερβολική οδηγώντας σε υπερερμηνεία, είναι αισθητή καθώς η σκιά του αγκώνα του βοσκού που διαβάζει την επιγραφή σχηματίζει ένα δρεπάνι (το δρεπάνι του θανάτου;). Βλ. Steefel, L. D. Jr. «A Neglected Shadow in Poussin's *Et in Arcadia Ego*», στο *The Art Bulletin*, τόμος CVII, τεύχος I, Μάρτιος 1975, σ.99-101.

επιβλητική μορφή είναι παρούσα στη δεξιά πλευρά του πίνακα, φορώντας ένα αρχαιοπρεπές ένδυμα σ' αντίθεση με τους ημίγυμνους βοσκούς. Έχει τη μεγαλοπρέπεια και την αταραξία μυθολογικού προσώπου, θυμίζοντας σίβυλλα<sup>182</sup>. Μπορεί να υποθέσει κανείς ότι παίρνοντας τη θέση της νεκροκεφαλής, η στατικά αποδοσμένη γυναίκα είναι μια αλληγορία της μοίρας, του θανάτου<sup>183</sup>. Η γυναίκα και ο θάνατος στη γαλλική γλώσσα είναι ουσιαστικά του ίδιου γένους, όπως και η μοίρα που απασχολεί τόσο το ζωγράφο<sup>184</sup>, όσο και τους φίλους του λιμπερτίνους, που την ταυτίζουν με τη Φύση και τον Θεό και ως εκ τούτου με τη ζωή και το θάνατο, διασφαλίζοντας την αρμονία στο σύμπαν. Σ' αυτή την εκδοχή, η γυναίκα είναι εκείνη που εκφέρει σιωπηλά τα χαραγμένα πάνω στον τάφο λόγια καλώντας τους βοσκούς να τα διαβάσουν, δηλώνοντας με την παρουσία της ότι «*Ακόμη και στην Αρκαδία, βρίσκομαι εδώ δίπλα σας*». Ο ζωγράφος επιχειρεί να περάσει από «τη δραματική συνάντηση με το θάνατο», που διαπιστώνει κανείς στην πρώτη εκδοχή, σε «μια βαθυστόχαστη ενατένιση της ιδέας της θνησιμότητας»<sup>185</sup>. Το έργο γίνεται ένα «*memento mori*», που αποτελεί πρότυπο και πηγή έμπνευσης για λογοτέχνες, ποιητές τον 18<sup>ο</sup> αιώνα<sup>186</sup>, αλλά και για εκφραστές των εικαστικών τεχνών (10, 11, 12, 13, 14, 15). Το θέμα του θανάτου τον 17<sup>ο</sup> αιώνα, καθίσταται ιδιαίτερα γοητευτικό. Ο καλλιτέχνης, πέραν της προσωπικής υπόθεσης που αποτελεί ο θάνατος μετά την ασθένεια που τον ταλαιπώρησε, επιχειρεί μια φιλοσοφική προσέγγιση της έννοιας της «*ματαιότητας*»<sup>187</sup> της ζωής και κάθε υλικού αγαθού που τη συνοδεύει, όπως αναφέρεται από τους Walter Friedlaender και Todd Olson που τα εντάσσουν στην

---

<sup>182</sup> Το θέμα της σίβυλλας, ανέκαθεν προσφιλές στο χώρο της λογοτεχνίας και των εικαστικών τεχνών, αποκτά ιδιαίτερο ενδιαφέρον ιδίως μετά τη Σύνοδο του Τριδέντο, καθώς αυτή η «προφήτισσα» συγκρινόμενη με άλλες «σίγουρες» μορφές επιτρέπει στους απολογητές μια αναδίπλωση όσον αφορά τις αξίες που θεωρούνται πιο ασφαλείς, μπροστά στη θέα των επιθέσεων ενάντια στους θρύλους από τη μεριά της προτεσταντικής κριτικής. Βλ. Milovan, S. *Poussin beauté de l' énigme*, Παρίσι, Jean Michel Place, 1994, σ.129.

<sup>183</sup> Lévi-Strauss, C. ό.π., χ.χ., σ.21-22.

<sup>184</sup> Βλ. στο παρόν κεφάλαιο τις υποσημειώσεις 155, 156, 157, 161.

<sup>185</sup> Blunt, A. «Poussin's Et in Arcadia Ego», στο *The Art Bulletin*, τόμος XX, τεύχος I, Μάρτιος 1938, σ.96-100 \ Klein, J. «An Analysis of Poussin's "Et in Arcadia Ego"», στο *The Art Bulletin*, τόμος XIX, τεύχος 2, Ιούνιος 1937, σ.314-317 \ Marin, L. ό.π., 1977, σ.98-110 \ Marin, L. *Sublime Poussin*, Παρίσι, Éditions du Seuil, 1995, σ.115-124 \ Panofsky, E. «"Et in Arcadia Ego" et le tombeau parlant», στο *Gazette des Beaux-Arts*, τόμος XVIII, Μάιος-Ιούνιος 1938, σ.305-306 \ Weisbach, W. «Et in Arcadia Ego», στο *Gazette des Beaux-Arts*, τόμος XVIII, 1937, σ.287-296.

<sup>186</sup> Blunt, A. ό.π., 1966, σ.81.

<sup>187</sup> Τον 17<sup>ο</sup> αιώνα το θέμα του θανάτου και της ματαιότητας, κυριαρχούν στα ενδιαφέροντα των ζωγράφων, ακολουθώντας τις αισθητικές επιλογές και σκοπιμότητες των παραγγελιοδοτών τους. Αυτό φυσικά, δε συνεπάγεται αυτόματα, ότι όλοι οι ζωγράφοι τέτοιων θεμάτων πρέπει να ταυτιστούν με το Νεοστωικισμό, καθώς ο ιστορικός της τέχνης οφείλει να λάμβάνει υπόψη του, τόσο την προσωπικότητα του δημιουργού, όσο και την ιδεολογία του παραγγελιοδότη, εντάσσοντας το εκάστοτε έργο στο σύγχρονό του ορίζοντα προσδοκίας.

κατηγορία των «στωικών θεμάτων»<sup>188</sup>, τονίζοντας ότι ο άνθρωπος δεν πρέπει να υποτάσσεται στα πάθη του, αλλά να τα ελέγχει με τη λογική, ώστε να διασφαλίζει και να μην ευτελίζει την πορεία της σύντομης ζωής του. Μέσα από τέτοια έργα ο Πουσέν προβάλλει ιδέες που ταιριάζουν στο χαρακτήρα και την προσωπικότητά τόσο του ιδίου όσο και των παραγγελιοδοτών-φίλων του. Σύμφωνα με τους στωικούς, η λύπη, ο φόβος, η επιθυμία και η ηδονή, θεωρούνται αρρώστιες της ψυχής<sup>189</sup>, καθώς παρασέρνουν τον άνθρωπο. Μόνο ο λόγος είναι εκείνος που μπορεί να ελέγξει και να υποσκελίσει τα πάθη. Τον 17<sup>ο</sup> αιώνα, ο Νεοστωικισμός, σ' αντίθεση με τα δόγματα της φιλοσοφίας του παρελθόντος και το Γιανσενισμό, αποδέχεται την ύπαρξη των παθών ως κάτι έμφυτο στον άνθρωπο. Το πάθος δε πρέπει να επικρίνεται ή να καταπνίγεται, αλλά να κυβερνάται και να ελέγχεται από τη λογική. Αυτό, άλλωστε, επιχειρείται μέσα από τα θέματα που επιλέγει ο Πουσέν και εντοπίζεται σε κείμενα του Μονταίν<sup>190</sup>, Πιέρ Σαρόν<sup>191</sup> και Βαίρ<sup>192</sup>, αλλά και τη δράση των ηρώων του Κορνέιγ (πχ. στο *Cinna*)<sup>193</sup>. Τα πάθη, όπως παρουσιάζονται μέσα από τα σύγχρονα του καλλιτέχνη κείμενα, μπορούν να θεωρηθούν οι καταιγίδες της ψυχής που διαταράσσουν την ηρεμία του πνεύματος<sup>194</sup>. Επομένως, η ενεργοποίηση της λογικής κρίνεται απαραίτητη για την αντιμετώπισή τους, προκειμένου τα άτομα να δουν καθαρά και να μπορούν να τα ελέγξουν.

<sup>188</sup> Friedlaender, W. ό.π., 1966, σ.39 \ Olson, T. ό.π., 2002, σ.223.

<sup>189</sup> Διογένης, Λ. ό.π., «Ζήνων», Βιβλίο Έβδομον.115, τόμος 3, νο.305, 1994, σ.192-193.

<sup>190</sup> Για το θέμα του πάθους, βλ. Montaigne. «De la tristesse», Βιβλίο I, κεφάλαιο ii, «De la peur», Βιβλίο I, κεφάλαιο xviii, «De l'incostance de nos actions», Βιβλίο II, κεφάλαιο i, «Que nostre desir s'accroît par la malaisance», Βιβλίο II, κεφάλαιο xv, «De la gloire», Βιβλίο II, κεφάλαιο xvi «De la colere», Βιβλίο II, κεφάλαιο xxxi, «De la vanité», Βιβλίο III, κεφάλαιο ix, στο Montaigne. ό.π., 1962, σ.15-18, 74-77, 315-321, 596-601, 601- 614, 691-699 και 922-980 αντίστοιχα.

<sup>191</sup> Το θέμα απασχολεί έντονα τον Σαρόν, όπως φαίνεται στο *De la sagesse*. Βλ. Charron. ό.π., Βιβλίο I, κεφάλαιο xviii-xxxiii, xxxvi, Βιβλίο II, κεφάλαιο vi, Βιβλίο III, κεφάλαιο xxviii-xxxvi 1986, σ.155-205, 229-234, 469-475 και 761-780.

<sup>192</sup> Vair, G. du. ό.π., 1945, σ.12-57, 61-114.

<sup>193</sup> Corneille, P. ό.π., νο.504, χ.χ., σ. 5-36.

<sup>194</sup> Χαρακτηριστικά γράφει ο Σαρόν, προχωρώντας στο δεύτερο, λεπτό διαχωρισμό των πνευμάτων των ανθρώπων: «...Ceux de la premiere et derniere, plus basse et plus haute, ne troublent point le monde, ne remuent rien, les uns par insuffisance et foiblesse, les autres par grande suffisance, fermeté, et sagesse. Ceux du milieu font tout le bruit, et les disputes qui sont au monde, presomptueux, toujours agitez et agitants. Ceux de la plus basse marche comme le fonds, la lie, la sentine, ressemblent à la terre, qui ne fait que recevoir et souffrir ce qui vient d' enhaut. Ceux de la moyenne ressemblent à la region de l'air, en laquelle se forment tous les metheores, et se font tous les bruits et alternations, qui puis tombent en terre. Ceux du plus haut étage, ressemblent à l'Ether et plus haute region voisine du ciel, seraine, claire, nette, et paisible...», κάνοντας έναν παραλληλισμό της ψυχής, του «μεσαίου επιπέδου» του ανθρώπου, με το μεσαίο επίπεδο της ατμόσφαιρας, που ευθύνεται για τις καταιγίδες, συνδέοντάς τες με τα πάθη. Βλ. Charron. «Seconde distinction et difference plus subtile des esprits, et suffisance des hommes», Βιβλίο I, κεφάλαιο xliii, στο Charron. ό.π., 1986, σ.292-293.

Την περίοδο 1629-1630, ο Πουσσέν, ζωγραφίζει την *Επιστροφή από την Αίγυπτο* (16). Ο παραγγελιοδότης του συγκεκριμένου έργου<sup>195</sup>, αν υπήρξε, μένει άγνωστος. Σύμφωνα με τον Anthony Blunt, η μόνη περιγραφή του πίνακα, γίνεται από τον Ηλαίρ Παντέρ (Hilaire Pader 1617-1677)<sup>196</sup> αναφέροντας το όνομα ενός εκκλησιαστικού στο έργο του *La peinture parlante*<sup>197</sup>, ενώ δύο σχέδιά του πίνακα ανήκαν στη συλλογή του Πιέρ Ζαν Μαριέτ (Pierre Jean Mariette 1694-1774) και Πιέρ Λε Τεσιέ ντε Μονταρσύ (Pierre Le Tessier de Montarsy 1647-1710). Ο ζωγράφος σε μια σύνθεση κοντά στην τεχνοτροπία του Μπαρόκ, αποδίδει τη στιγμή που η Αγία Οικογένεια επιστρέφει από την Αίγυπτο με μια βάρκα. Στο βάθος φαίνονται τα ήρεμα νερά του ποταμού που βοηθούν στην ομαλή επιστροφή της οικογένειας, εντείνοντας την αίσθηση ηρεμίας που κυριαρχεί στον πίνακα. Πιο πίσω το φυσικό τοπίο, κάπως άγονο και μακριά από τα τοπία των έργων της ώριμης φάσης του καλλιτέχνη, έχει συμπληρωματικό ρόλο σε συνδυασμό με τα κτήρια-ερείπια που διακρίνονται στη δεξιά πλευρά του πίνακα. Στον ουρανό, πάνω σε σύννεφα τέσσερις έρωτες-αγγελάκια κρατούν ένα σταυρό, ενώ ένα κόκκινο ύφασμα έρχεται να δώσει έμφαση και να καθοδηγήσει το μάτι του θεατή. Για μια ακόμη φορά παρατηρείται ένας συνδυασμός χριστιανικών και παγανιστικών στοιχείων<sup>198</sup>. Το μαρτυρικό τέλος του Χριστού, προεικονίζεται με το σύμβολο του μαρτυρίου του, που φέρουν οι μικροί άγγελοι<sup>199</sup>. Ο Θεός που ταυτίζεται από τους νεοστωικούς με τη μοίρα<sup>200</sup> έχει τα δικά του σχέδια γι' αυτόν διασώζοντάς τον προς το παρόν, ώστε να επιτελέσει το χρέος του στη συνέχεια. Το μοτίβο του βαρκάρη που οδηγεί την Αγία Οικογένεια κατά μήκος του

<sup>195</sup> Πηγή αποτελεί το «Κατά Ματθαίον» 2.13-15, στο Χιωτέλη, Κ.-Φύρης, Β. (επιμέλεια). *Η Καινή Διαθήκη*, Μτφρ. Σ. Αγουρίδης, Π. Βασιλειάδης, Ι. Γαλάνης, Γ. Γαλίτης, Ι. Καραβιδόπουλος, Β. Στυγιάνος, Αθήνα, Βιβλική Εταιρεία, 1985, σ.3. Για τον πίνακα και τα προσχέδιά του, βλ.: Blunt, A. ό.π., 1966, vo.68 \ Blunt, A. ό.π., 1967, σ.128, 184 \ Grautoff, O. ό.π., τόμος 2, 1914, σ.264 \ Mérot, A. ό.π., 1990, vo.66 \ Oberhuber, K. ό.π., 1988, vo.78 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. *Nicolas Poussin 1594-1665. Catalogue raisonné des dessins*, τόμος 1, 2, ό.π., 1994, vo.132, R.689, R.763 \ Thuillier, J. ό.π., 1994, vo.77 \ Wright, C. ό.π., 1984, vo.75.

<sup>196</sup> Πιθανώς, ο Γάλλος ζωγράφος, χαράκτης και συγγραφέας, διαμένοντας στη Ρώμη την περίοδο 1638-1640, είχε τη δυνατότητα να δει τον πίνακα στην περιγραφή του οποίου κάνει λόγο για έναν ιεράρχη χωρίς ν' αναφέρει το όνομά του. Ο Anthony Blunt, υποθέτει ότι πρέπει να πρόκειται για τον Γκασπάρ ντε Νταιγιόν (Gaspard de Daillon), Επίσκοπο της Άλμπι την περίοδο 1635-1676. Το όνομα του αναφέρεται και από τον Πιέρ Μπορέλ (Pierre Borel 1620-1671) το 1649, σχολιάζοντας την πολυάριθμη συλλογή του μ' έργα ζωγραφικής. Βλ. Blunt, A. ό.π., 1966, σ.48-49.

<sup>197</sup> Pader, H. *La peinture parlante. Dédiee à messieurs les peintres de l'Académie Royale de Paris. Suivi du songe énigmatique sur la peinture universelle*, Γενεύη, Minkoff Reprint, 1973, σ.21 (η παρούσα έκδοση, είναι φωτομηχανική ανατύπωση εκείνης του 1657 και 1658, με α' έκδοση: Τουλούζη, 1653).

<sup>198</sup> Blunt, A. ό.π., 1967, σ.184.

<sup>199</sup> Πρόκειται για μοτίβο σύνηθες ήδη από τη μεσαιωνική τέχνη. Βλ. Mitchell, C. «Poussin's "Flight into Egypt"», στο *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τόμος I, 1937-1938, σ.34.

<sup>200</sup> Βλ. στο παρόν κεφάλαιο τις υποσημειώσεις 155, 156, 157, 161.

ποταμού φέρνει στο μυαλό του θεατή τη σκηνή του Χάρου ο οποίος οδηγεί τις ψυχές των νεκρών στη Στύγα, αλλά και το γαϊδουράκι που εικονίζεται στη βάρκα, αποτελεί ένα ακόμη σύμβολο του θείου πάθους, έχοντας οδηγήσει το Χριστό στην Ιερουσαλήμ. Ο κύκλος της ζωής-θανάτου, κάνει αισθητή την παρουσία του, διασφαλίζοντας την ηρεμία αλλά και την ομαλή ροή και λειτουργία του σύμπαντος. Τα ίδια στοιχεία συναντά κανείς σ' έναν ακόμη πίνακα<sup>201</sup>, που γίνεται το 1633-1634 (17) και τεχνοτροπικά είναι πολύ κοντά στον προηγούμενο με τον παραγγελιοδότη του να μένει άγνωστος, ενώ δύο σχέδια του έργου ανήκαν στη συλλογή των Πιέρ Ζαν Μαριέτ και Πιέρ Λε Τεσιέ ντε Μονταρσύ. Στα δύο αυτά έργα, που ο Christopher Allen εντάσσει στην κατηγορία των «στωικών θεμάτων», μ' έναν αυθαίρετο και ατεκμηρίωτο τρόπο, εντοπίζει την κυριαρχία της έννοιας του Λόγου των στωικών, ταυτίζοντας κάθε σκηνή γέννησης και παιδικής ηλικίας ενός ήρωα, η ζωή του οποίου επηρεάζεται από τη μοίρα, με τη λογική<sup>202</sup>. Η λογική, είναι μια αρετή η οποία προβάλλεται από τους συγγραφείς που συμβάλλουν στην αναβίωση του Στωικισμού τον 17<sup>ο</sup> αιώνα, όπως διαπιστώνει κανείς από τα κείμενα του Μονταίν και Σαρόν<sup>203</sup> και προβάλλεται, έστω και σε πρώτο επίπεδο μέσα από τους ήρωες του Κορνέιγ (*Polyeucte, Le Cid, Horace, Cinna*)<sup>204</sup>. Όλοι οι καλλιτέχνες που φιλοτεχνούν σκηνές από τη ζωή του μικρού Χριστού, πρέπει να θεωρηθούν «νεοστωικοί»; Μια θετική απάντηση, θα ήταν σαφώς υπερβολική και αδύνατο να στηριχθεί. Γιατί όμως, ο Christopher Allen, εντοπίζει ιδέες του Νεοστωικισμού μόνο σ' αυτό το θέμα, αποκλείοντας έτσι άλλα επεισόδια από τη ζωή του μικρού Ιησού, που φιλοτεχνεί ο ζωγράφος; Επιλέγει να εντάξει στη συγκεκριμένη θεματική πίνακες που αποδίδουν οπτικά σκηνές όπου ο ρόλος της μοίρας, που ταυτίζεται με τη θεϊκή παρέμβαση, είναι καθοριστικός και μάλιστα ευεργετικός, στα πλαίσια μιας νεοστωικής λογικής που τη θέλει να διασφαλίζει την αρμονία και την ισορροπία στη φύση. Τα επιχειρήματα του Christopher Allen, είναι γενικευτικά, σε μια προσπάθεια να συνδέσει το θέμα της μοίρας με ιδέες παμψυχισμού και πανθεισμού, δίνοντας έμφαση στην έννοια της

---

<sup>201</sup> Για τον πίνακα και τα προσχέδιά του, βλ.: Germain, B. et al. (επιμέλεια). ό.π., 1960, vo.52 \ Mérot, A. Poussin, ό.π., vo.67 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. *Nicolas Poussin 1594-1665. Catalogue raisonné des dessins*, τόμος 1, 2, ό.π., vo.132, R.689, R.763 \ Wright, C. ό.π., 1984, vo.77.

<sup>202</sup> Allen, C. ό.π., 2003, σ.72-73.

<sup>203</sup> Για το θέμα του λογικής, βλ. Charron. ό.π., Βιβλίο II, κεφάλαιο i-xiii, 1986, σ.51-130 και Montaigne. «De la moderation», Βιβλίο I, κεφάλαιο xxx, «De la conscience», Βιβλίο II, κεφάλαιο v, «De la liberté de conscience», Βιβλίο II, κεφάλαιο xix, «Toutes choses ont leur saison» Βιβλίο II, κεφάλαιο xxviii, στο Montaigne. ό.π., 1962, σ.195-200, 346-349, 650-654 και 680-682 αντίστοιχα.

<sup>204</sup> Corneille, P. ό.π., 1906, σ.6-18 \ Corneille, P. ό.π., 1988 \ Corneille, P. ό.π., vo.503, χ.χ., Πράξη V, σκηνή 3. \ Corneille, P. ό.π., vo.504, χ.χ., σ. 5-36.

λογικής, που χαρακτηρίζει την προσωπικότητα του ζωγράφου και διέπει τις ιδέες του Νεοστωικισμού χωρίς όμως να πείθει απόλυτα για την ορθότητα της σκέψης του.

Στα τέλη της δεκαετίας του '20, ο Πουσέν καταπιάνεται μ' ένα μυθολογικό θέμα, όπως είναι αυτό του *Μίδα που Πλένεται στον Πακτωλό* (18). Πρόκειται για έργο<sup>205</sup> το οποίο αποκτά ο τυχοδιώκτης Σικελός που έκανε παράνομο εμπόριο, Φαμπρίτζιο Βαλγκουαρνέρα (Fabrizio Valguarnera πεθ.1649). Στον πίνακα αυτό, ο καλλιτέχνης αποδίδει τη στιγμή που ο Μίδας μετά από παρότρυνση του Βάκχου πηγαίνει στον ποταμό Πακτωλό προκειμένου ν' απαλλαγεί από το «χάρισμα» που απέκτησε ως ανταμοιβή για τη βοήθεια που πρόσφερε στον Σιληνό<sup>206</sup>. Σε μια σύνθεση που χαρακτηρίζεται από την έντονη διαγώνιο που σχηματίζει το σώμα του προσωποποιημένου ποταμού, παρατηρεί κανείς την αντίθεση ανάμεσα στον πλούσια ντυμένο ποταμό που φορά στέμμα και τον ημίγυμνο άνδρα που σκυμμένος πλένεται στις όχθες του ποταμού. Η σκηνή διαδραματίζεται σ' ένα εξωτερικό τοπίο, που δεν έχει ακόμη τον κυρίαρχο ρόλο. Τα χρώματα είναι καθαρά. Το φως δε φαίνεται μέσα από τα πυκνά φυλλώματα και η αίσθηση της ηρεμίας που επιβάλλεται στο χώρο, εντείνεται από τα ήρεμα νερά του ποταμού. Μέσα απ' αυτό το έργο, το οποίο ο Jacques Thuillier<sup>207</sup> εντάσσει στα «στωικά» του ζωγράφου, ο Πουσέν περνάει ένα ξεκάθαρο μήνυμα για τη ματαιότητα των επίγειων πραγμάτων<sup>208</sup> και τα πάθη, όπως είναι η επιθυμία για πλούτο στη συγκεκριμένη περίπτωση, προβάλλοντας την ορθή σκέψη απέναντι στα δικαιολογημένα κατά τους νεοστωικούς πάθη. Πρόκειται για ένα μυθολογικό έργο, που πραγματεύεται ένα θέμα το οποίο επιτρέπει τη σύνδεση με ιδέες του Νεοστωικισμού, λαμβάνοντας υπόψη την προσωπικότητα του ζωγράφου. Αυτό δε σημαίνει ότι όλα τα μυθολογικά έργα που φιλοτεχούν προγενέστεροι, σύγχρονοι και μεταγενέστεροι καλλιτέχνες, μπορούν και πρέπει να μπουν κάτω απ' αυτήν την ετικέτα, κάτι που οφείλει να έχει κανείς συνεχώς υπόψη του μελετώντας και τα υπόλοιπα έργα του Πουσέν. Από την άλλη, δε διαθέτουμε στοιχεία για την ιδεολογία και τις αισθητικές επιλογές του παραγγελιοδότη του έργου που να

<sup>205</sup> Για τον πίνακα, βλ.: Blunt, A. ό.π., 1966, vo.166 \ Blunt, A. ό.π., 1967, σ.63, 77, 114, 150 \ Germain, B. et al. (επιμέλεια). ό.π., 1960 vo.16 \ Mérot, A. ό.π., 1990, vo.151 \ Oberhuber, K. ό.π., 1988, vo.34 \ Thuillier, J. ό.π., 1994, vo.48.

<sup>206</sup> Πηγή είναι το κείμενο των *Μεταμορφώσεων*. Βλ. Ovide. *Métamorphoses*, Βιβλίο XI. 134, τόμος iii, Επιμέλεια – Μτφρ. Georges Lafage, Παρίσι, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1972<sup>5</sup>, σ.6 (α' έκδοση: Παρίσι, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1930).

<sup>207</sup> Thuillier, J. ό.π., 1994, σ.53.

<sup>208</sup> Και ο ίδιος προτιμά ένα λιτό βιό, όπως έχει ήδη καταστεί σαφές και μέσα από την αφήγηση της ιστορίας της επίσκεψης του Καρδινάλιου Κάμιλο Μασίμι στο σπίτι του καλλιτέχνη (βλ. υποσημείωση 34 στη παρούσα εργασία). Άλλωστε, ένας από τους λόγους που επιθυμεί να μεταβεί στη Ρώμη είναι η απέχθεια του στην επιδειξιμανία που χαρακτηρίζει τους σύγχρονούς του στο Παρίσι.

επιτρέπουν την άμεση ταύτισή του με το Νεοστωικισμό. Κατά πόσο, όμως, θα ταίριαζε στην προσωπικότητα ενός τυχοδιώκτη; Παράλληλα, παραμένουν άγνωστες και οι συνθήκες απόκτησης του έργου που ενδεχομένως θα βοηθούσαν σε περαιτέρω σχόλια και διευκρινήσεις.

Την ίδια περίπου εποχή, μ' αρκετά όμοια τεχνοτροπία και σύνθεση ο Πουσέν κάνει τον πίνακα *Ο Μίδας στις Όχθες του Πακτωλού (19)*. Πρόκειται για ένα έργο<sup>209</sup>, που ανήκε στη συλλογή του μορφωμένου και με φιλοσοφικές ανησυχίες Καρδινάλιου Κάμιλο Μασίμι. Ήταν το σύστοιχο του πίνακα *Οι Ποιμένες της Αρκαδίας (7)* και αποδίδει την ίδια σκηνή με το προηγούμενο με τη διαφορά ότι τώρα ο Μίδας εικονίζεται κάπως μεγαλύτερος ηλικιακά χωρίς να φορά πλέον ρούχα, καθώς έχει αφήσει το μάτιό του στον κορμό του δέντρου δίπλα του. Ο προσωποποιημένος ποταμός είναι ημίγυμνος και το χρυσό στέμμα έχει αντικατασταθεί από ένα στεφάνι με λουλούδια, ενώ στην ήρεμη όχθη του ποταμού στη δεξιά γωνία του πίνακα προστίθενται και δύο μικροί έρωτες. Τα μηνύματα που επιχειρεί να περάσει ο ζωγράφος, σύμφωνα με τον Jacques Thuiller<sup>210</sup>, είναι προφανή και ακριβώς τα ίδια μ' αυτά του προηγούμενου πίνακα, όπως παρατηρεί κανείς σ' ένα ακόμη έργο<sup>211</sup> της ίδιας θεματικής, τεχνοτροπίας και χρονικής περιόδου **(20)**, με τη μόνη διαφορά ότι σ' αυτό εικονίζεται όχι δύο αλλά ένας ερωτιδέας, που κρατά το κέρας της αφθονίας.

Στο ίδιο πλαίσιο και σε μια προσπάθεια μετάδοσης παρόμοιων ηθικών μηνυμάτων, εντάσσεται και ο πίνακας του Πουσέν, *Ο Μίδας μπροστά στον Βάκχο (21)*. Πρόκειται για ένα έργο<sup>212</sup> που ανήκε στη συλλογή του Φαμπρίτζιο Βαλκουαρνέρα. Αποδίδεται η στιγμή που χρονικά προηγείται των παραπάνω, καθώς ο ζωγράφος εικονίζει τη συνάντηση Βάκχου-Μίδα, προκειμένου ο τελευταίος να ζητήσει τη βοήθειά της θεότητας για ν' απαλλαγεί από το «δώρο» του<sup>213</sup>. Σε μια σύνθεση μ' εμφανή την επίδραση της τεχνοτροπίας του Μπαρόκ, θυμίζοντας ένα έργο του Τιτσιάνο με τα πρόσωπα αντεστραμμένα αυτή τη φορά **(22)**, κυριαρχεί η

<sup>209</sup> Για τον πίνακα, βλ.: Blunt, A. ό.π., 1966, vo.165 \ Blunt, A. ό.π., 1967, σ.114, 150 \ Friedlaender, W. ό.π., 1966, σ.110-112, 120, vo.11 \ Grautoff, O. ό.π., τόμος 2, 1914, vo.38 \ Mérot, A. ό.π., 1990, vo.152 \ Oberhuber, K. ό.π., 1988, vo.51 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. (επιμέλεια). *Nicolas Poussin 1594-1665*, ό.π., 1994, vo.10 \ Thuillier, J. ό.π., 1994, vo.47 \ Wright, C. ό.π., 1984, vo.11. Σήμερα, είναι γνωστά τέσσερα αντίγραφα του έργου.

<sup>210</sup> Thuillier, J. ό.π., 1994, σ.53.

<sup>211</sup> Blunt, A. ό.π., 1966, vo.165 (το θεωρεί αντίγραφο του πίνακα που βρίσκεται στη Νέα Υόρκη) \ Oberhuber, K. ό.π., 1988, vo.51 \ Thuillier, J. ό.π., 1994, vo.B.5

<sup>212</sup> Για τον πίνακα και τα προσχέδιά του, βλ.: Blunt, A. ό.π., 1966, vo.R.89 \ Friedlaender, W. ό.π., 1966, vo.10 \ Mérot, A. ό.π., 1990, vo.153 \ Oberhuber, K. ό.π., 1988, vo.7 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. *Nicolas Poussin 1594-1665. Catalogue raisonné des dessins*, τόμος 2, ό.π., 1994, vo.R.171 \ Thuillier, J. ό.π., 1994, vo.65 \ Wright, C. ό.π., 1984, vo.49.

<sup>213</sup> Πηγή είναι το κείμενο των *Μεταμορφώσεων*. Βλ. Ovide. ό.π., Βιβλίο XI.92, τόμος iii, 1975, σ.5.

ηρεμία σ' έναν εξωτερικό χώρο. Ο Μίδας γονατιστός ζητά τη βοήθεια του Βάκχου, ώστε να λυτρωθεί από το μαρτύριο του. Η μορφή του Μίδα εντυπωσιάζει καθώς τοποθετημένη στο κέντρο ξεχωρίζει ως η μόνη ντυμένη σ' αντίθεση με το Θεό και τους ακολούθους του, τονίζοντας την έννοια της ματαιότητας, σύμφωνα με τον Jacques Thuiller<sup>214</sup>. Ο ζωγράφος εντάσσει στο ίδιο το έργο τη συνέχεια της ιστορίας. Εικονίζει στο βάθος τη στιγμή που ο Μίδας λούζεται στις όχθες του Πακτωλού, εξαίροντας εμμέσως το χαρακτήρα του ώριμου και λογικού, κατά τους νεοστωικούς, ανθρώπου που δεν επιτρέπει στα πάθη του να κυριαρχούν της λογικής του, στάση που ταιριάζει στον ίδιο το ζωγράφο. Από την άλλη, δε μπορεί να ισχυριστεί κανείς κάτι αντίστοιχο για τον κάτοχό του, έναν τυχοδιώκτη που κατηγορείται για κλοπή διαμαντιών και ως εκτούτου άνθρωπο εγκλωβισμένο στα πάθη του, δυσκολεύοντας έτσι την άμεση ταύτιση του έργου με το Νεοστωικισμό.

Την ίδια περίοδο, ασχολείται μ' ένα ακόμη μυθολογικό θέμα, ιδιαίτερα αγαπητό τον 16<sup>ο</sup> και 17<sup>ο</sup> αιώνα<sup>215</sup> και δημιουργεί το 1630-1635 τον πίνακα *Ηχώ και Νάρκισσος* (23). Το έργο<sup>216</sup>, που αναφέρεται από τον Λεομέν ντε Μπριέν<sup>217</sup>, αντλεί το θέμα του από την ιστορία δύο μυθικών προσώπων<sup>218</sup>. Βρισκόταν στη συλλογή του μορφωμένου και γνώστη ιδεών του Νεοστωικισμού και του παμψυχισμού, Καρδινάλιου Άντζελο Γκιόρι (Angelo Giori 1586-1662) όντας στον κύκλο του Ουρβανού Η', του Κασιάνο νταλ Πότσο και του Φραντσεσκο Μπαρμπερίνι. Ο ζωγράφος σε πρώτο πλάνο τοποθετεί σ' εξωτερικό χώρο τον Νάρκισσο που ξεκουράζεται στην άκρη του ήρεμου ποταμού, οπότε και παρατηρεί το είδωλό του. Το ερωτεύεται και μη μπορώντας να στερηθεί την εικόνα του, πεθαίνει βλέποντας την και μεταμορφώνεται στο λουλούδι του νάρκισσου, ενώ στο βάθος η ερωτευμένη με

<sup>214</sup> Thuillier, J. ό.π., 1994, σ.53.

<sup>215</sup> Το θέμα της Ηχούς και του Νάρκισσου, εντοπίζεται όχι μόνο στις εικαστικές τέχνες αλλά και στην ποίηση, καθώς το 1550, κυκλοφορεί το έργο του François Habert, *Histoire du beau Narcisse*, το οποίο μπορεί να γνώριζε ο ζωγράφος μας. Βλ. Friedlaender, W. ό.π., 1966, σ.111.

<sup>216</sup> Για τον πίνακα, βλ.: Blunt, A. ό.π., 1966, vo.151 \ Blunt, A. ό.π., 1967, σ.79, 84 \ Friedlaender, W. ό.π., 1966, σ.19, 42, 70, 98, vo.9 \ Germain, B. et al. (επιμέλεια). ό.π., 1960, vo.22 \ Grautoff, O. ό.π., τόμος 2, 1914, vo.3 \ Mérot, A. ό.π., 1990, σ.60, 62, vo.138 \ Oberhuber, K. ό.π., 1988, vo.71 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. (επιμέλεια). *Nicolas Poussin 1594-1665*, ό.π., 1994, vo.38 \ Thuillier, J. ό.π., 1994, vo.57 \ Wright, C. ό.π., 1984, vo.53. Σήμερα, είναι γνωστό ένα αντίγραφο του έργου.

<sup>217</sup> Leoménie, L. H. Comte de Brienne. *Discours...*, επανέκδοση στο Thuillier, J. «Pour un “corpus poussinianum”», στο Chastel, A. (επιμέλεια). ό.π., τόμος II, 1960, σ.216.

<sup>218</sup> Πηγή είναι οι *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου. Βλ. *Onide. Métamorphoses*, Βιβλίο III.339-510, τόμος i, Επιμέλεια – Μτφρ. Georges Lafage, Παρίσι, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1969<sup>5</sup>, σ.80-86 (α' έκδοση: Παρίσι, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1928) και Φιλόστρατος. *Απαντα. Φιλοστράτου εικόνες, Φιλοστράτου του νεωτέρου εικόνες*, Α.κγ'.1-5, τόμος 6, vo.312, στη σειρά «Οι Έλληνες», Επιμέλεια Βασίλειος Μανδηλαράς, Εισαγωγή-Μτφρ.-Σχόλια Φιλολογική Ομάδα Κάκτου, Αθήνα, Εκδόσεις Κάκτος, 1992, σ.106-111.



τον όμορφο νέο, Νύμφη τον κοιτά και μεταμορφώνεται σε πέτρα. Ο Πουσέν, αποδίδει μ' εκπληκτικό τρόπο την αίσθηση της πέτρινης υφής που αποκτά το σώμα της Ηχούς, ενώ δίπλα ένας μικρός έρωτας που κοιτά κατάματα τον θεατή, εισάγωντάς τον στο χώρο του πίνακα, κρατά μια αναμμένη δάδα, νεκρικό σύμβολο στις κηδείες. Στη σύνθεση κυριαρχούν οι διαγώνιες, οι κάθετοι και οριζόντιοι άξονες. Το τοπίο, για το οποίο εμπνέεται ο ζωγράφος από τη ρωμαϊκή εξοχή, δεν έχει ακόμη πρωταγωνιστικό ρόλο. Τα χρώματα αν και σκοτεινά, είναι κοντά στον Τιτσιάνο, ενώ πηγές φωτός αποτελούν το φως της ημέρας στο βάθος, το φως της δάδας που κρατά ο έρωτας και μια απροσδιόριστη πηγή εκτός πίνακα που φωτίζει το νεκρό σώμα. Η στάση του Νάρκισσου, θυμίζει εκείνη του νεκρού Άδωνη (26) καθώς και τη στάση του Χριστού (24) από τον πίνακα του Πάρις Μπορντόνε (Paris Bordone 1500-1571). Ο Πουσέν, μέσα από αυτές τις μεταμορφώσεις, δίνει αλληγορίες<sup>219</sup> όπως αυτή της γλυπτικής, που επιτυγχάνεται με τη μεταμόρφωση της Ηχούς σε πέτρα και της ζωγραφικής, με τη μεταμόρφωση του Νάρκισσου που θεωρήθηκε μεταφορά της ζωγραφικής. Επιλέγοντας ένα τέτοιο θέμα, ο Πουσέν επιχειρεί να περάσει μηνύματα που εκφράζουν νεοστωικές ιδέες, όπως αυτό της ματαιότητας, της ωραιοπάθειας που εμποδίζει τον άνθρωπο να σκεφτεί λογικά. Θίγει το θέμα του θανάτου που οδηγεί σε μια αναγέννηση, μέσα από τη μεταμόρφωση του νέου, υπονοώντας την κυκλική πορεία της ζωής-θανάτου, που συμβάλλει στην αρμονία, επιφορτίζοντας το έργο με μια πανθειστική διάσταση, σύμφωνα με τον Christopher Allen<sup>220</sup> ο οποίος τη διακρίνει σ' όλα τα έργα του Πουσέν που εικονίζουν το θέμα της μεταμόρφωσης, όπως θα διαπιστωθεί και στη πορεία. Τον 17<sup>ο</sup> αιώνα, παρατηρείται, η αναβίωση ενός πανθεισμού ή παμψυχισμού, διαμορφώνοντας ένα σύστημα ηθικής αποδεκτό από τους εκπροσώπους της εκκλησίας, με τις θεωρίες των Τομιτάνο, Ματσόνι και Καμπανέλα ν' ασκούν καταλυτική επίδραση στους κύκλους των διανοουμένων φίλων και πατρόνων του Πουσέν, αλλά και στον ίδιο το ζωγράφο, ενώ οι απόψεις του Μονταίν για τη φύση και την ταύτισή της με το Θεό<sup>221</sup>, σαφώς δεν του ήταν άγνωστες.

<sup>219</sup> Marin, L. ό.π., 1995, σ.171-173.

<sup>220</sup> Allen, C. ό.π., 2003, σ.71.

<sup>221</sup> Montaigne. «De la phisionomie», Βιβλίο III, κεφάλαιο xii, «De l'experience», Βιβλίο III, κεφάλαιο xiii στο Montaigne. ό.π., 1962, σ.1013-1041 και 1041-1097 αντίστοιχα, καθώς και σε ελληνική μτφρ. Montaigne. «Περί φυσιογνωμίας», Βιβλίο Τρίτο, κεφάλαιο 12, στο Montaigne. ό.π., 1979, σ.228-260.

Γύρω στα 1630, ο Πουσέν, ζωγραφίζει το έργο *Άρης και Αφροδίτη (25)*<sup>222</sup> που εντάσσεται στις ερωτικές μυθολογικές συνθέσεις του ζωγράφου και ανήκε στη συλλογή του Κασιάνο νταλ Πότσο, ενώ ένα σχέδιό του στη συλλογή του Κάμιλο Μασίμι. Ο ζωγράφος, επηρεασμένος από τον Μονταίν<sup>223</sup>, αποδίδει οπτικά τη στιγμή που ο Θεός του πολέμου ετοιμάζεται να εγκαταλείψει την κλίνη της Αφροδίτης. Η δράση λαμβάνει χώρα σε πρώτο πλάνο με το ζευγάρι να τοποθετείται στην αριστερή πλευρά του πίνακα κάτω από ένα δέντρο μ' ένα κόκκινο ύφασμα, θυμίζοντας αντίστοιχο αρχαίο ελληνικό μοτίβο που παραπέμπει στους γάμους της Ήρας και του Δία. Γύρω τους βρίσκονται έρωτες που ετοιμάζουν τα όπλα του Θεού, δύο Νύμφες και μια προσωποποίηση του ποταμού. Στη σύνθεση, κυριαρχεί η ηρεμία του φυσικού τοπίου. Τα χρώματα θυμίζουν αρκετά Τιτσιάνο. Το φως έρχεται από το βάθος του πίνακα, που μένει κενό από τα φυλλώματα των δέντρων, αφήνοντας χώρο για τον ουρανό. Σ' ένα θέμα, που διαθέτει πλούσια εικονογραφική παράδοση από τον Τιτσιάνο, τον Ρόσο Φιορεντίνο (Roso Fiorentino 1494-1540), έως τον Βερονέζε (Veronese 1528-1588), και τον Ανίμπαλε Καράτσι (Annibale Carracci 1560-1609), ο Πουσέν, προχωρά σε μια καινοτομία, ως προς τον τρόπο απόδοσης των δύο Θεών. Η Αφροδίτη παρουσιάζεται από τον Λουκρήτιο (Titus Lucretius Carus 1<sup>ος</sup> αιώνας π.Χ.), ως η πηγή της ζωής, μητέρα του Αινεία και συνεπώς όλων των Ρωμαίων. Πατέρας τους είναι ο Άρης, ο Θεός του πολέμου και κατ' επέκταση εκείνος που φέρει ποσοστά ευθύνης για τους θανάτους. Ο συγγραφέας επικαλείται τη βοήθεια της Θεάς, προκειμένου να τον «μολύνει» με την αγάπη της. Στον πίνακα που φιλοτεχνεί ο Πουσέν, η στηβωρότητα και η αυστηρότητα του Θεού του πολέμου έχει χαθεί. Αποδίδεται γυμνός, αγένιος με μια ηδυπάθεια σε μια εκθηλωσμένη στάση και λάγνο

<sup>222</sup> Για τις λογοτεχνικές πηγές του θέματος, βλ.: Ovide. *ό.π.*, Βιβλίο IV.170-185, τόμος i, 1969, σ.101-102 και Lucretius. *De rerum natura*, Βιβλίο 1.1, Βιβλίο 1.29-40, Βιβλίο 4.1037-1287, Βιβλίο 5.962-965, vo.181, στη σειρά «The Loeb Classical Library», Επιμέλεια G. P. Goold, Μτφρ. από λατινικά W. H. D. Rouse, Εισαγωγή-Σχόλια Martin Ferguson Smith, Κέμπριτζ, Μασσαχουσέτη, Harvard University Press / Λονδίνο, William Heinemann, MCMLXXV, σ.2-3, 4-7, 356-377, 452-453 (α' έκδοση: 1924), όπου η Αφροδίτη εμφανίζεται ως μητέρα του Αινεία, που παρακαλεί τον εραστή της, τον Άρη να δώσει ειρήνη και παρουσιάζεται γενικά ως η δύναμη εκείνη που ενώνει τα σώματα των εραστών. Για τον πίνακα και τα προσχέδιά του βλ.: Blunt, A. *ό.π.*, 1966, vo.183 \ Blunt, A. *ό.π.*, 1979, σ.35, 36, 180, 194 \ Friedlaender, W. *ό.π.*, 1966, σ.17, vo.13 \ Friedlaender, W.-Blunt, A. *The Drawings of Nicolas Poussin. Catalogue Raisonné*, Nendeln/Liechtenstein, Krauss Reprint, 1969, vo.206, A.50, 207 (α' έκδοση: Λονδίνο, The Warburg Institute University of London, 1953) \ Grautoff, O. *ό.π.*, τόμος 2, 1914, vo.32 \ Mérot, A. *ό.π.*, 1990, σ.48, vo.148 \ Oberhuber, K. *ό.π.*, 1988, σ.224, 230-233, 254, vo.80 \ Rosenberg, P – Prat, L. A, (επιμέλεια). *Nicolas Poussin 1594-1665*, *ό.π.*, 1994, vo.23 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. *Nicolas Poussin 1594-1665. Catalogue raisonné des dessins*, τόμος 1, 2, *ό.π.*, 1994, vo.35, 49, R.729, R.955, R.1009, R.1317 \ Thuillier, J. *ό.π.*, 1994, vo.61 \ Wright, C. *ό.π.*, 1984, vo.44.

<sup>223</sup> Το συγκεκριμένο θέμα, θίγεται από τον Μονταίν. Βλ. Montaigne. «Sur des vers de Virgile», Βιβλίο III, κεφάλαιο v, στο Montaigne. *ό.π.*, 1962, σ.818-876.

βλέμμα. Μπορεί να μιλήσει κανείς για ευνουχισμό του Θεού του πολέμου, του απολύτου συμβόλου ανδρικής δυναμης και ορμής, όπως υποστηρίζουν οι Elizabeth Cropper και Charles Dempsey, που διακρίνουν φαλλικά σύμβολα, κάνοντας λόγο για μεταφορά της σεξουαλικότητας και κυριαρχία του γυναικείου στοιχείου<sup>224</sup>; Όλα αυτά μπορεί να θεωρηθούν υπερερμηνείες. Γεγονός είναι ότι οι έννοιες της γονιμότητας και της σεξουαλικότητας τονίζονται. Το γυναικείο στοιχείο κατέχει εξέχουσα θέση υποσκιάζοντας το αρσενικό, δίνοντας έμφαση στις αντίθετες δυνάμεις του υπάρχον στη φύση. Γίνεται ένα παιχνίδι ανάμεσα στις έννοιες της ζωής και του θανάτου που εμμέσως προσωποποιούν οι δύο θεότητες, η ένωση των οποίων οδηγεί στην αρμονία του σύμπαντος, προσδίδοντας στο έργο μια μυστικιστική διάσταση, σύμφωνα με τους Elizabeth Cropper-Charles Dempsey<sup>225</sup>. Οι ιδέες του πανθεισμού, όπως προβάλλονται μέσα από το συγκεκριμένο πίνακα που διαφέρει αρκετά από άλλους της ίδιας θεματικής, σύγχρονους και μεταγενέστερους, απηχούν απόψεις του Ματσόνι, οι οποίες φυσικά δεν ήταν άγνωστες στον δημιουργό αλλά και τον κάτοχο του έργου, επιτρέποντας έτσι τη σύνδεση του με το Νεοστωικισμό.

Στο ίδιο πνεύμα κινούμενος, ο Πουσέν γύρω στο 1630 δημιουργεί τον πίνακα *Η Αφροδίτη Θρηνεί τον Νεκρό Αδωνη* (26). Πρόκειται για ένα έργο με πλούσια εικονογραφική παράδοση από τον Κρισπέν ντε Πας (Crispin de Passe 1597-1670) έως τον Γκουερτσίνο, που ανήκε στη συλλογή του Καρδινάλιου Άντζελο Γκιόρι. Το έργο, που αναφέρεται από τον Λεομέν ντε Μπριέν<sup>226</sup> και έχει ως πηγή του τον Οβίδιο<sup>227</sup>, εικονίζει τη στιγμή που η Θεά με τη βοήθεια ενός ερωτιδέα, στάζει νέκταρ στις πληγές του σκοτωμένου εραστή της, Αδωνη. Η Θεά για να σώσει τον αγαπημένο της, τον μεταμορφώνει σε ποταμό, που προσωποποιείται στην άλλη πλευρά του πίνακα και σύμφωνα με την παράδοση κάθε έτος την ημέρα της επετείου του θανάτου του κοκκινίζει σ' ανάμνηση του χαμού του. Στο έργο αυτό, που είναι κοντά σ' αντίστοιχα του Τσιάνο, ως προς το χρώμα, η σύνθεση ξεχωρίζει για τη λυρική διάθεση και την

<sup>224</sup> Cropper, E – Dempsey, C. ό.π., 1966, σ.228, 245-247.

<sup>225</sup> Στο ίδιο.

<sup>226</sup> Leoménie, L. H. Comte de Brienne. *Discours...*, επανέκδοση στο Thuillier, J. «Pour un “corpus poussinianum”», στο Chastel, A. (επιμέλεια). ό.π., τόμος II, 1960, σ.216.

<sup>227</sup> Ovide. *Métamorphoses*, Βιβλίο X.520-560, τόμος ii, Επιμέλεια – Μπφρ. Georges Lafage, Παρίσι, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1976<sup>o</sup>, σ.139-140 (α' έκδοση: Παρίσι, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1928). Για τον πίνακα και τα σχέδιά του, βλ.: Blunt, A. ό.π., 1966, vo.186 \ Blunt, A. ό.π., 1967, σ.105, 114, 117, 124 \ Friedlaender, W. ό.π., 1966, σ.98 \ Germain, B. et al. (επιμέλεια). ό.π., 1960, vo.25 \ Grautoff, O. ό.π., τόμος 2, 1914, vo.34 \ Mérot, A. ό.π., 1990, vo.161 \ Oberhuber, K. ό.π., 1988, σ.106, 135, 137, 145, vo.33 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. (επιμέλεια). *Nicolas Poussin 1594-1665*, ό.π., 1994, vo.17 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. *Nicolas Poussin 1594-1665. Catalogue raisonnée des dessins*, τόμος 2, ό.π., 1994, vo.R.359, R.608, R.1090 \ Thuillier, J. ό.π., 1994, vo.26 \ Wright, C. ό.π., 1984, vo.13.

ηρεμία. Οι βασικές μορφές του έργου, τοποθετημένες σε φυσικό τοπίο που δεν πρωταγωνιστεί ακόμη, είναι διατεταγμένες μ' ορθολογικό τρόπο, ώστε να διαμορφώνουν ένα τρίγωνο. Η Αφροδίτη σαν άλλη Μαγδαληνή πλένει το σώμα του νεκρού, η στάση του οποίου παραπέμπει σε *pieta*. Στο έργο αυτό που διαφοροποιείται ως προς την απόδοση από άλλα αντίστοιχα σύγχρονα και μη, συνδυάζονται χριστιανικά και μυθολογικά στοιχεία<sup>228</sup>. Ο Άδωνης ταυτίζεται με τον Χριστό, το θάνατο, το θάνατο της φύσης, το Χειμώνα, και η Αφροδίτη, η θεά της γονιμότητας με την Μαγδαληνή, τη ζωή, την Άνοιξη τονίζοντας έτσι τον κύκλο της ζωής και του θανάτου<sup>229</sup>, της συνεχούς αναγέννησης της φύσης, που από τον Χειμώνα περνά στην Άνοιξη, από το θάνατο στη ζωή σε μια συνεχή και αδιάκοπη πορεία που εξασφαλίζει την αρμονία στη φύση, μέσα από την αλληλεπίδραση των αντιθέτων δυνάμεων στα πλαίσια μιας πανθειστικής τάσης την οποία αποδέχεται ο ζωγράφος και ο κάτοχος του έργου, σύμφωνα με τον Christopher Allen<sup>230</sup>.

Αντίστοιχες απόψεις βλέπουμε να ισχύουν και για το επόμενο έργο του καλλιτέχνη, που είναι εμπνευσμένο από τη μυθολογία<sup>231</sup>. Πρόκειται για τον πίνακα, *Άκις και Γαλάτεια*, π.1630 (27) του οποίου ο ιδιοκτήτης παραμένει σήμερα άγνωστος, ενώ ένα σχέδιό του ανήκε στη συλλογή του Καρδινάλιου Κάμιλο Μασίμι. Σ' ένα έργο, που αναφέρεται από τον Λεομέν ντε Μπριέν<sup>232</sup> και στο οποίο κυριαρχεί ο αισθησιασμός της πρώιμης φάσης του ζωγράφου με στοιχεία από την τεχντροπία του Μπαρόκ, ο Πουσέν τοποθετεί σε πρώτο πλάνο τον Άκη και τη Γαλάτεια τη στιγμή που φιλιούνται, με τα σώματά τους να διαμορφώνουν ένα τρίγωνο. Δύο έρωτες πίσω τους κρατούν ένα σεντόνι, για να κρύψουν το ζευγάρι από τον Πολύφημο που καθισμένος, ημίγυμνος λίγο πιο πάνω, παίζει αυλό για τη Γαλάτεια με την οποία και είναι ερωτευμένος, αν και εκείνη δεν ανταποκρίνεται στον έρωτά του. Σ' ένα φυσικό τοπίο που δεν κυριαρχεί στον πίνακα, εικονίζονται έρωτες και ζεύγη

<sup>228</sup> Η ταύτιση του Χριστού με μυθικές θεότητες είναι ένα θέμα που ενδιαφέρει τον κύκλο των φίλων και παραγγελιοδοτών του Πουσέν. Άλλωστε, την εποχή που ο Νεοστωικισμός αναπτύσσεται, κυκλοφορούν βιβλία που πραγματεύονται το συγκεκριμένο θέμα. Βλ. Blunt, A. ό.π., 1967, σ.115-117.

<sup>229</sup> Marin, L. ό.π., 1995, σ.167.

<sup>230</sup> Allen, C. ό.π., 2003, σ.71-72.

<sup>231</sup> Λογοτεχνική πηγή αποτελεί το κείμενο των *Μεταμορφώσεων* του Οβιδίου, βλ. Ovide. ό.π., Βιβλίο XII.750-857, τόμος iii, 1972, σ.80-85. Για το έργο και τα σχέδιά του, βλ.: Blunt, A. ό.π., 1966, vo.128 \ Blunt, A. ό.π., 1979, σ.10, 23, 194 \ Friedlaender, Walter.-Blunt, A. ό.π., 1969, vo.160, 215, A62 \ Germain, B. et al. (επιμέλεια). ό.π., 1960, vo.122 \ Grautoff, O. ό.π., τόμος 2, 1914, σ.258 \ Mérot, A. ό.π., 1990, vo.116 \ Oberhuber, K. ό.π., 1988, σ.182-183, 191, 194, 201-202, vo.58 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. (επιμέλεια). *Nicolas Poussin 1594-1665*, ό.π., 1994, vo.22 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. *Nicolas Poussin 1594-1665. Catalogue raisonné des dessins*, τόμος 1, ό.π., 1994, vo.29 \ Thuillier, J. ό.π., 1994, vo.54 \ Wright, C. ό.π., 1984, vo.46. Σήμερα, είναι γνωστά τρία αντίγραφα του έργου.

<sup>232</sup> Leoménie, L. H. Comte de Brienne. *Discours...*, επανέκδοση στο Thuillier, J. «Pour un “corpus poussinianum”», στο Chastel, A. (επιμέλεια). ό.π., τόμος II, 1960, σ.214.

άλλων δευτερευουσών θεοτήτων σ' ερωτικές συνευρέσεις. Το φως επικεντρώνεται στο ζεύγος των πρωταγωνιστών, που τονίζεται με την ύπαρξη του άσπρου σεντονιού. Μ' έμμεσο τρόπο ο ζωγράφος προσπαθεί να δώσει έμφαση στην ύπαρξη των δύο αντίθετων δυνάμεων που κυριαρχούν στη φύση, όπως είναι αυτή της ζωής και του θανάτου, διατηρώντας αρμονική ισορροπία. Η ζωή και η γονιμότητα συμβολίζονται από το νεαρό ζευγάρι, τους μικρούς έρωτες και τις θεότητες που κατέχονται από μια έντονα ερωτική διάθεση, ενώ ο θάνατος χωρίς ν' αποδίδεται, υπονοείται με τη παρουσία του Πολύφημου, ο οποίος σκοτώνει από τη ζήλια του τον Άκι, που η Γαλάτεια μεταμορφώνει σε ποταμό, συμβολίζοντας έτσι την αναγέννηση της φύσης, σύμφωνα με τον Christopher Allen που προχωρά σε πανθειστικές ερμηνείες<sup>233</sup>. Εντοπίζει ιδέες του Νεοστωικισμού σ' όλες τις μεταμορφώσεις που ζωγραφίζει ο Πουσέν, επισημαίνοντας ορθώς, ότι έχουμε να κάνουμε μ' έναν καλλιτέχνη που διαθέτει μια συγκεκριμένη ιδεολογία και απευθύνεται σ' έναν ορισμένο ορίζοντα προσδοκίας.

Στο ίδιο θέμα επανέρχεται ο καλλιτέχνης το 1649, φιλοτεχνώντας το *Τοπίο με Πολύφημο* (28). Το έργο<sup>234</sup> αυτό, που σχολιάζεται από τον Λεομέν ντε Μπριέν<sup>235</sup> γίνεται για τον τραπεζίτη, έμπορο και μορφωμένο αστό από την Λυών, Ζαν Πουαντέλ (Jean Pointel πεθ.1660), όπως αναφέρει ο Φελιμπιέν<sup>236</sup> και επηρέασε πολλούς μεταγενέστερους δημιουργούς, λογοτέχνες και ζωγράφους<sup>237</sup>. Σ' ένα μεγαλιώδες και ηλιόλουστο φυσικό τοπίο της Σικελίας, που κυριαρχεί των μορφών οι οποίες και αφομοιώνονται απ' αυτό, ο ζωγράφος αποδίδει τη στιγμή που ο Πολύφημος με γυρισμένη την πλάτη προς το θεατή, στην κορυφή ενός βουνού, με μια απόχρωση που τον ενσωματώνει στο βράχο, παίζει αυλό για την Γαλάτεια, η οποία δεν απεικονίζεται

<sup>233</sup> Allen, C. ό.π., 2003, σ.71-72.

<sup>234</sup> Blunt, A. ό.π., 1966, vo.175 \ Blunt, A. ό.π., 1979, σ.214, 257, 285-286, 294, 299, 300, 313, 319 \ Germain, B. et al. (επιμέλεια). ό.π., 1960, vo.89 \ Mérot, A. ό.π., 1990, vo.220 \ Thuillier, J. ό.π., 1994, vo.166 \ Wright, C. ό.π., 1984, vo.166. Σήμερα είναι γνωστά οκτώ αντίγραφα του πίνακα.

<sup>235</sup> Leoménie, L. H. Comte de Brienne. *Discours...*, επανέκδοση στο Thuillier, J. «Pour un “corpus poussinianum”», στο Chastel, A. (επιμέλεια). ό.π., τόμος II, 1960, σ.215.

<sup>236</sup> Félibien, A. *Entretiens sur les vies...*, σ.59, στο Pace, C. ό.π., 1981, σ.124 [και Félibien, A. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.191].

<sup>237</sup> Για την επίδραση που ασκεί το έργο του Πουσέν σε μετέπειτα καλλιτέχνες, βλ. Verdi, R. «Poussin's Giants: from Romanticism to Surrealism», στο, Scott, K. – Warwick, G. ό.π., 1999, σ.190-210. Ιδιαίτερα αγαπητό από τον 18<sup>ο</sup> αιώνα και μετά, το θέμα αναπαράγεται από καλλιτέχνες όπως ο Γιόζεφ Άντον Κοχ (Josef Anton Koch 1768-1839) το 1796 (29), ενώ ο ζωγράφος Γουίλιαμ Μπλαίηκ (William Blake 1757-1827) το 1821 (30) και ο συγγραφέας Μπάρνυ Κόρνγουολ (Barry Cornwall 1789-1874) το 1819, καταπαίνονται με το συγκεκριμένο θέμα, του οποίου ο μύθος θα επηρεάσει την τέχνη των συμβολιστών και των σουρεαλιστών ζωγράφων καθώς με την απεικόνιση φανταστικών προσώπων, όπως είναι ένας γίγαντας, ένας κύκλωπας, δίνουν μια έξοδο στο αδιέξοδο, επιδιώκοντας ν' αποκαταστήσουν τη φαντασία στο βασικό της ρόλο, ν' απελευθερώσουν το άτομο και να εξιχνιάσουν τις δυνατότητες του ασυνειδήτου, προκαλώντας τη λογική.

στη συγκεκριμένη σκηνή. Η σύνθεση, με τα λιτά χρώματα που κινούνται σε γήινους τόνους και τους έντονους σκιοφωτισμούς, είναι ορθολογική, γεμάτη τρίγωνα και κάθετους άξονες. Ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί το μύθο, που σαφώς γνωρίζει ο κάτοχος του έργου λόγω της μόρφωσής του, για να προχωρήσει σε μια αλληγορική σκέψη. Το έργο παρουσιάζει τις διάφορες φάσεις της πορείας της ιστορίας του ανθρώπου. Ο κύκλωπας συμβολίζει την εποχή προ της ανακάλυψης της γεωργίας. Οι άνθρωποι που εικονίζονται στο κέντρο του πίνακα, συμβολίζουν την εποχή που ακολουθεί με την εκμετάλλευση της γης και την ανάπτυξη της κτηνοτροφίας, ενώ οι Νύμφες και οι Σάτυροι στο πρώτο επίπεδο ταυτίζονται με τις δυνάμεις της φύσης και τη γαλήνια δημιουργικότητα και ευφορία. Ο πανθεισμός και παμψυχισμός, που διακρίνει τα τελευταία έργα του ζωγράφου είναι προφανής. Στόχος είναι ο τονισμός της συνύπαρξης των αντιθέτων δυνάμεων της ζωής και του θανάτου, συμβάλλοντας στην απόλυτη αρμονία της φύσης, όπως εύστοχα υποστηρίζουν οι Alain Mérot, Sheila McTighe, Richard Verdi, Christopher Allen, ακολουθώντας πλήρως τον Anthony Blunt που κάνει λόγο για «ηρωικά-ιδεώδη τοπία», εξαιρώντας το διδακτικό χαρακτήρα τους σε μια παραγμένη πολιτικά περίοδο<sup>238</sup>. Τα τοπία, άλλωστε, της ώριμης φάσης της καλλιτεχνικής παραγωγής του Πουσέν διαφοροποιούνται από το συμβατικό τρόπο απόδοσης αντιστοιχών που φιλοτεχνούν οι σύγχρονοι του ζωγράφου<sup>239</sup> επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον τους στα «ιμπρεσιονιστικά εφέ» με χαρακτηριστικό παράδειγμα τα τοπία του Κλωντ Λοραίν (Claude Lorrain 1600-1682)<sup>240</sup>.

Γύρω στο 1630, ο Πουσέν, ασχολείται μ' ένα σχέδιο εμπνευσμένο από τη ζωή του Σκαιβόλα (Gaius Mutius Scaevola)<sup>241</sup> (31), ο οποίος συνδέεται φιλικά με τον Παναίτιο (185-112 π.Χ.), που οργάνωσε μια στωική σχολή στη Ρώμη πριν την επιστροφή του στην Αθήνα. Ο ζωγράφος επιλέγει να εικονογραφήσει τη στιγμή που ο

<sup>238</sup> Blunt, A. ό.π., 1944, σ.157 \ Mérot, A. ό.π., 1990, σ.156 \ Verdi, R. ό.π., 1982, σ.683 κ.εξ. \ McTighe, S. ό.π., 1989, σ.344 κ.εξ. \ Allen, C. ό.π., 2003, σ.71.

<sup>239</sup> Η τοπιογραφία στην γαλλική ζωγραφική του 17<sup>ου</sup> αιώνα, αποτελεί μια από τις πλέον προσφιλείς κατηγορίες θεμάτων. Το ενδιαφέρον για τα «τοπία», που τον 17<sup>ο</sup> διακρίνονται σε ηρωικά και ποιμενικά, εντείνεται λόγω της επίδρασης της παράδοσης των Φλαμανδών και της Σχολής του Φονταινεμπλώ. Βλ. Mérot, A. ό.π., 1994, σ.213-215.

<sup>240</sup> Whitfield, C. «Poussin's Early Landscapes», στο *The Burlington Magazine*, τόμος CXXI, τεύχος 910, Ιανουάριος 1979, σ.10.

<sup>241</sup> Πηγή αποτελεί το έργο του Λιβίου. Βλ. Livy. Βιβλίο II.xii, τόμος i, vo.114, στη σειρά «The Loeb Classical Library», Επιμέλεια G. P. Goold, Μτφρ. από λατινικά B.O. Foster, Κέμπριτζ, Μασσαχουσέτη, Harvard University Press / Λονδίνο, William Heinemann, MCMLXXVI, σ.255 κ.εξ. (α' έκδοση: 1919). Για το σχέδιο βλ: Blunt, A. ό.π., 1967, σ.161 \ Blunt, A. ό.π., 1979, σ.79 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. *Nicolas Poussin 1594-1665. Catalogue Raisonné des Dessins*, τόμος 1, ό.π., 1994, vo.353.

νέος Ρωμαίος ευγενής, παρουσιάζεται μπροστά στον αρχηγό των Ετρούσκων, αφού συλλαμβάνεται μέσα στο στρατόπεδο των εχθρών, στο οποίο εισβάλλει μόνος του επιδεικνύοντας σθένος, κουράγιο και αφοσίωση στην πατρίδα του. Πρόκειται για ένα σχέδιο δυναμικό, χωρισμένο σε δύο ομάδες διαμορφώνοντας τριγωνικές εσωτερικές συνθέσεις τόσο στο πρώτο επίπεδο, που λαμβάνει χώρα το συμβάν, όσο και στο δεύτερο που χωρίς να είναι φορτωμένο, αποτελεί το φόντο. Στο έργο αυτό ο καλλιτέχνης παρουσιάζει ένα πρότυπο ανδρός, που αψηφώντας τον κίνδυνο, ρισκάρει τη ζωή του, για να σώσει την πατρίδα του και μένει πιστός στις ιδέες του, εκτελώντας το χρέος του ως πολίτης, κάνοντας έτσι ο ζωγράφος ένα πολιτικό σχόλιο για την εποχή του. «Κατορθώματα»-καθήκοντα, θεωρούνται οι σωστές πράξεις του σοφού ανθρώπου που γίνονται σύμφωνα με τις απαιτήσεις της αρετής<sup>242</sup>. Από τα τέλη του 16<sup>ου</sup> και όλο τον 17<sup>ο</sup> αιώνα, η έννοια του καθήκοντος καθίσταται επίκαιρη λόγω των πολιτικών εξελίξεων και προβάλλεται μέσα από κείμενα του Βαίρ<sup>243</sup> αλλά και τις πράξεις των ήρωων του Κορνέιγ (*Polyeucte, Le Cid, Horace, Cinna*)<sup>244</sup>. Ο Walter Friedlaender, Anthony Blunt και ο Alain Mérot, εντοπίζουν στο πρόσωπο του συγκεκριμένου ήρωα που εκτελεί το καθήκον του, ένα πρότυπο αρετής, εντάσσοντας το έργο στα λεγόμενα «στοικά θέματα»<sup>245</sup>. Τί είδους όμως λογική, παρακινεί το συγκεκριμένο ήρωα να ενεργήσει μ' αυτόν τον τρόπο, θέτοντας σε κίνδυνο τη ζωή του; Πρόκειται για μια αυθόρμητη πράξη, μια παρόρμηση, ένα πάθος που είναι στη φύση του ανθρώπου κατά τους νεοστωικούς και στη σκέψη του συγκεκριμένου ήρωα, είναι το πιο λογικό που μπορεί να κάνει την παρούσα στιγμή. Οι μελετητές του Πουσέν, εντοπίζουν στο συγκεκριμένο έργο, του οποίου ο παραλήπτης αν υπήρξε ποτέ δεν αναφέρεται πουθενά, ιδέες του Νεοστωικισμού όπως αυτή του καθήκοντος που παίρνει τη μορφή της εσωτερικής υπαγόρευσης, συνδέοντάς τες με τη προσωπικότητα του δημιουργού και την ταραγμένη πολιτική περίοδο, χωρίς όμως να προχωρούν σε περαιτέρω αναλύσεις, δημιουργώντας ερωτήματα για το κατά πόσο το σχέδιο πρέπει δικαιωματικά να ενταχθεί στην κατηγορία των νεοστωικών θεμάτων.

Κινούμενος στα ίδια πλαίσια, με το παραπάνω έργο και την ίδια περίπου περίοδο, ο Πουσέν, ετοιμάζει ένα ακόμη σχέδιο, που περνά στην ιδιοκτησία του

<sup>242</sup> Banateanu, A. ό.π., 2001 σ.58-63 \ Brun, J. ό.π., 1965 σ.92-95 \ Long, A.A. ό.π., 1997, σ.296-298, 300-304, 319-320, 322, 333-336 \ Rist, J.M. ό.π., 1977, σ.109.

<sup>243</sup> Vair, G. du. ό.π., 1945, σ.61-114, όπως διαβάζει κανείς στο *Philosophie morale des stoïques*.

<sup>244</sup> Corneille, P. ό.π., 1906, σ.6-18 \ Corneille, P. ό.π. 1988 \ Corneille, P. ό.π., Πράξη V, σκηνή 3, vo.503, χ.χ. \ Corneille, P. ό.π., vo.504, χ.χ., σ. 5-36.

<sup>245</sup> Friedlaender, W. ό.π., 1966, σ.39 \ Blunt, A. ό.π., 1967, σ.161 \ Mérot, A. ό.π., 1990, σ.142.

Κασιάνο νταλ Πότσο, εμπνευσμένο από την ιστορία των Ορατίων<sup>246</sup> (32), το οποίο θα γοητεύσει καλλιτέχνες του Νεοκλασικισμού, όπως τον Νταβίντ (4). Ο ζωγράφος, ανακαλώντας στη μνήμη των σύγχρονων και μεταγενέστερων θεατών, τ' ομώνυμο έργο του Κορνέιγ<sup>247</sup>, σε μια λιτή, αλλά γεμάτη κίνηση και ένταση, τριγωνική σύνθεση, αποδίδει τη στιγμή της μονομαχίας των γιων των δύο οικογενειών, που προκρίνοντας το συμφέρον της πατρίδας τους, ρισκάρουν εν γνώσει τους τη ζωή τους, αδιαφορώντας για τους δεσμούς συγγένειας και τον πόνο που θα προκαλέσει το αποτέλεσμα της σύγκρουσης στις δύο οικογένειες. Έχουμε να κάνουμε και σ' αυτή την περίπτωση, όπως τονίζει ο Anthony Blunt, με άνδρες-πρότυπα, που μένοντας πιστοί στο καθήκον τους, ξεχωρίζουν για τον πατριωτισμό τους<sup>248</sup>, επιφορτίζοντας το έργο με μια πολιτική διάσταση που ταιριάζει στην ιδεολογία του κατόχου του, δεδομένης της διπλωματικής του ιδιότητας. Αμέσως, όμως, γεννώνται τα ίδια ερωτήματα που τέθηκαν για τη λογική του προηγούμενου πίνακα.

Το 1631, ο Πουσέν ζωγραφίζει *Το Βασίλειο της Φλώρας* (33). Πρόκειται για ένα έργο<sup>249</sup> που αγοράζει ο Φαμπρίτσιο Βαλγκουαρνέρα, ενώ ένα σχέδιό του βρίσκεται στη συλλογή του Κάμιλο Μασίμι και άλλο ένα σ' εκείνη του Κασιάνο νταλ Πότσο. Το έργο αυτό, που αναφέρεται σχεδόν απ' όλους τους βιογράφους<sup>250</sup> του καλλιτέχνη, πραγματεύεται τη μεταμόρφωση των φυτών. Πρόκειται για θέμα χωρίς εικονογραφικό παράλληλο, αν και ο μύθος της Φλώρας γενικά έχει πλούσια

---

<sup>246</sup> Πηγή αποτελεί το έργο του Λιβίου. Βλ. Livy. ό.π., Βιβλίο I.xxiv, τόμος i, vo.114, MCMLXXVI, σ.83 κ.εξ. και Virgile. *Énéide*, Βιβλίο VIII.650, Επιμέλεια René Durand, Μτφρ. André Bellessort, Παρίσι, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1970<sup>10</sup>, σ.71 (α' έκδοση: Παρίσι, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1936). Για το σχέδιο βλ.: Blunt, A. ό.π., 1967, σ.161 \ Friedlaender, W. ό.π., 1968, vo.121 \ Rosenberg, P – Prat, L. A. *Nicolas Poussin 1594-1665. Catalogue raisonné des dessins*, τόμος 1, ό.π., 1994, vo.301.

<sup>247</sup> Corneille, P. ό.π., vo.503, χ.χ.

<sup>248</sup> Blunt., A. ό.π., 1967, σ.161.

<sup>249</sup> Για το έργο και τα σχέδιά του, βλ.: Blunt, A. ό.π., 1966, vo.155 \ Blunt, A. ό.π., 1967, σ.63, 77, 106, 117-118, 124, 146, 347 \ Blunt, A. ό.π., 1979, σ.27, 90, 160, 163 \ Brigstocke, H. ό.π., 1990, vo.21b \ Friedlaender, W. ό.π., 1966, σ.42, 81, 94-95, vo.17 \ Friedlaender, W.-Blunt, A. ό.π., 1969, vo.214, A.58 \ Germain, B. et al. (επιμέλεια). ό.π., 1960, vo.20 \ Grautoff, O. ό.π., τόμος 2, 1914,, σ.82 \ Mérot, A. ό.π., 1990, σ.60, 81 vo.141 \ Oberhuber, K. ό.π., 1988, σ.28, 34, 42, 235, 246-247, 250, vo.85 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. (επιμέλεια). *Nicolas Poussin 1594-1665*, ό.π., 1994, vo.44 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. *Nicolas Poussin 1594-1665. Catalogue raisonné des dessins*, τόμος 1, 2, ό.π., 1994, vo.30, 43, R.610, R.959, R.966, R.1298 \ Thuiller, J. ό.π., 1994, vo.84 \ Wright, C. ό.π., 1984, vo.62. Σήμερα είναι γνωστά πέντε αντίγραφα του έργου.

<sup>250</sup> Bellori, G. P. ό.π., 1672, σ.441-442 [και σε γαλλική μετάφραση Bellori, G. P. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.88], όντας η πληρέστερη περιγραφή \ Sandrarts, J. von. ό.π., 1925, σ.258 [και σε γαλλική μετάφραση Sandrart, J. von, «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.148] \ Félibien, A. *Entretiens sur les vies...*, σ.85, στο Pace, C. ό.π., 1981, σ.130 [και Félibien, A. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.209].



λογοτεχνική και εικαστική παράδοση<sup>251</sup>. Ο καλλιτέχνης, προχωρώντας σε μια καινοτομία καθώς συνδυάζει διάφορες φιλολογικές πηγές, δημιουργεί μια σύνθεση με αλληγορικά νοήματα. Βλέπουμε, όπως τονίζει ο Anthony Blunt τον οποίο και ακολουθούν οι επόμενοι μελετητές, να συνυπάρχουν διάφορες θεότητες, που όλες συμβολίζουν το θάνατο και ταυτόχρονα την αναγέννηση μέσα από τη μεταμόρφωσή τους. Στον ουρανό -αέρα- ο Απόλλωνας, σύμβολο της γονιμότητας οδηγεί το άρμα του Ήλιου, που ταυτίζεται με το αρσενικό στοιχείο και το αιώνιο πυρ. Διασχίζοντας τους αιθέρες δίνει ζωή στη φύση -γη και νερό- που βρίσκονται ακριβώς από κάτω του, αποτελώντας την προσωποποίηση του Λόγου που κατευθύνει τα πάντα. Σε πρώτο πλάνο στο έδαφος, γύρω από τη Φλόρα είναι συγκεντρωμένα άλλα μυθικά πρόσωπα που πεθαίνουν για να μεταμορφωθούν στη συνέχεια<sup>252</sup>. Στην αριστερή πλευρά του πίνακα, βλέπουμε τον Αίαντα, που γυμνός χωρίς άλλα διακριτικά στοιχεία πέρα από την πανοπλία και τ' αφημένα στο έδαφος όπλα του, μαινόμενος, πέφτει πάνω στο σπαθί του και αυτοκτονεί για να πάρει τη μορφή του υάκινθου, σε μια στάση που θυμίζει την αντίστοιχη του ήρωα στην *Αυτοκτονία του Cato, του Νεώτερου* (55). Σύμφωνα με το μύθο, μετά την απόφαση των αρχηγών του Τρωικού πολέμου τα όπλα του Αχιλλέα να περάσουν στα χέρια του Οδυσσέα, ο Αίαντας θίγεται και καταλαμβάνεται από μανία για τους στρατηγούς και δη τον Οδυσσέα. Η Θεά Αθηνά κατευθύνει την οργή του στα κοπάδια του στρατοπέδου, τα οποία και σφάζει νομίζοντας ότι είναι ο Οδυσσέας. Όταν συνέρχεται και συνειδητοποιεί την πράξη του, αυτοκτονεί από ντροπή. Η αυτοκτονία στη συγκεκριμένη περίπτωση δικαιολογείται, όπως θα σχολιαστεί και στη συνέχεια. Δίπλα, η Κλυτία κοιτώντας τον

---

<sup>251</sup> Θέματα εμπνευσμένα από την ιστορία της Φλώρας, εμφανίζονται τόσο στη λογοτεχνία όσο και τις καλές τέχνες ήδη από τον 16<sup>ο</sup> αιώνα. Βλ. Held, J. S. «Flora, Goddess and Courtesan», στο Meiss, M. (επιμέλεια). *De artibus opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, τόμοι I, II, Νέα Υόρκη, New York University Press, 1961, σ.203 κ.εξ., και σ.69-74 αντίστοιχα.

<sup>252</sup> Για την Φλόρα, βλ. Ovid. *Fasti*, V.195, τόμος v, νο.253, στη σειρά «The Loeb Classical Library», Επιμέλεια G. P. Goold, Μτφρ. από λατινικά Sir James George Frazer, Κέμπριτζ, Μασσαχουσέτη, Harvard University Press / Λονδίνο, William Heinemann, MCMLXXVI, σ.274-275. Για το θάνατο του Αίαντα, βλ. το κείμενο των *Μεταμορφώσεων* του Οβιδίου, Ovide. ό.π., Βιβλίο XIII.385-395, τόμος iii, 1972, σ.67-68 και Ομήρου. *Οδύσσεια*, Λ.543, Μτφρ.-Επιλεγόμενα, Δ. Ν. Μαρωνίτης, Αθήνα, Εκδόσεις Στιγμή, 1994, σ.48-49. Για την ιστορία της Κλυτίας και τον έρωτά της που την οδηγεί στη μεταμόρφωσή της βλ. Ovide. ό.π., Βιβλίο IV.190-280, τόμος i, 1969, σ.102-105. Για τον Νάρκισσο και την Ηχώ, βλ. Ovide.ό.π., Βιβλίο III.339-510, τόμος i, 1969, σ.80-86 και Φιλόστρατος. ό.π., Α.κγ'.1-5, τόμος 6, νο.312, 1992, σ.106-111. Για το θάνατο του Υάκινθου και τη μεταμόρφωσή του, βλ. Ovide. ό.π., Βιβλίο X.210 κ.εξ., τόμος ii, 1976, σ.129 κ.εξ. και Φιλόστρατος. ό.π., Α.κδ'.1-4 και ιδ'.1-5, τόμος 6, νο.312, 1992, σ.110-113 και 322-327. Για τον έρωτα του Κρόκου και της Σμίλας, βλ. Ovide. ό.π., Βιβλίο IV.283, τόμος i, 1969, σ.105.

αγαπημένο της Απόλλωνα μετατρέπεται σε ηλιοτρόπιο<sup>253</sup>, ενώ ο Νάρκισσος κοιτά το είδωλό του στο δοχείο που κρατά ίσως η Ηχώ. Από την άλλη μεριά, ο Υάκινθος όρθιος γυμνός ακουμπά την πληγή στο κεφάλι του που προκλήθηκε από χτύπημα του Απόλλωνα, ενώ με το άλλο του χέρι κοιτά το λουλούδι στο οποίο θα μεταμορφωθεί. Δίπλα του ο Άδωνης ημίγυμνος, όρθιος και αυτός κοιτά το αίμα από το τραύμα στα πλευρά του, από το οποίο θα δημιουργηθούν οι ανεμώνες. Μπροστά διακρίνεται ένα ερωτευμένο ζευγάρι, ο Κρόκος και η νεαρή βοσκός Σμίλα, που μεταμορφώνονται στο λουλούδι του κρόκου και το έλατο, αντίστοιχα, λόγω του ανυπόμονου έρωτά τους. Η όλη σύνθεση, μ' έντονες διαγωνίους, χρώματα που θυμίζουν Τιτσιάνο και μια φωτεινότητα που εντυπωσιάζει, διακρίνεται για το αρχαίο ελληνικό στοιχείο και το ενδιαφέρον για τη γλυπτική. Η πέργκολα και το ερμαϊκό άγαλμα του Πρίαπου, πιθανώς έχουν ως πηγή ένα χαρακτηριστικό του Δασκάλου M. L., απ' ένα έργο του Φραντσέσκο Πριματίτσιο (Francesco Primaticcio 1504-1570), φανερώνοντας την επίδραση της πρώτης σχολής του Φονταινεμπλώ, χωρίς όμως να διατηρεί τις μανιεριστικές αναλογίες και τα χαρακτηριστικά της. Στο έργο αυτό του Πουσέν, που διακρίνεται για την απόλυτη ηρεμία, τα μηνύματα που θέλει να περάσει ο καλλιτέχνης είναι εμφανή, καθώς παντού κυριαρχούν δύο φυσικές και αντίθετες μεταξύ τους δυνάμεις, επιτρέποντας στον Christopher Allen<sup>254</sup> να προχωρήσει σε πανθειστικές ερμηνείες, που είναι κοντά στην ιδεολογία και τις αισθητικές επιλογές των κατόχων των σχεδίων του έργου, χωρίς να μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα το ίδιο για τον ιδιοκτήτη του πίνακα. Παρατηρεί κανείς την έννοια της ζωής και της γονιμότητας που ταυτίζεται με τον Απόλλωνα, την Φλόρα, τον Πρίαπο και τους ερωτιδείς, καθώς και τα διακοσμητικά στοιχεία, όπως είναι το κέρασ της αφθονίας από το οποίο βγαίνουν λουλούδια. Από την άλλη, υπάρχει η έννοια του θανάτου που βρίσκει έκφραση στην ιστορία του Αίαντα, της Κλυτίας, του Νάρκισσου, του Υακίνθου, του Άδωνη, του Κρόκου και της Σμίλας. Έχουμε, λοιπόν, μυθικά πρόσωπα, που αν και πεθαίνουν επανέρχονται στη ζωή μ' άλλη μορφή, αναγεννώνται<sup>255</sup>, κάνοντας ο ζωγράφος έναν έμμεσο παραλληλισμό με τη χριστιανική θρησκεία και την ανάσταση του Χριστού, συνδυάζοντας για μια ακόμη φορά αλληγορικά, χριστιανικά νοήματα σ' ένα μυθολογικό θέμα. Τέλος, τα τέσσερα

<sup>253</sup> Ο έρωτας της Κλυτίας και η μεταμόρφωσή της γοητεύει τους καλλιτέχνες του 17<sup>ου</sup> αιώνα, καθώς και τους παραγγελιοδότες τέτοιων έργων, όπως φαίνεται από μια παραγγελία είκοσι επτά έργων με θέματα από τους μύθους του Οβιδίου για τη διακόσμηση του Grand Trianon το 1688 (34).

<sup>254</sup> Allen, C. ό.π., 2003, σ.71-72.

<sup>255</sup> Thomas, T. «Un fior vano e fragile»: The Symbolism of Poussin's *Realm of Flora*», στο *The Art Bulletin*, τόμος LXVIII, τεύχος 2, Ιούνιος 1986, σ.225 κ.εξ..

στοιχεία της φύσης<sup>256</sup>, συνυπάρχουν σ' απόλυτη αρμονία, εξασφαλίζοντας την κυκλική και αιώνια πορεία προς τη δημιουργία, καθώς και τα τέσσερα αυτά στοιχεία είναι απαραίτητα για τη γέννηση και διατήρηση των φυτών. Ωστόσο, εύκολα, κανείς μπορεί να εκφράσει μια δυσπιστία όσον αφορά τη σύνδεση αυτού του έργου, αλλά και αντιστοίχων μυθολογικών του Πουσέν που εικονογραφούν το θέμα της μεταμόρφωσης, με ιδέες του Νεοστωικισμού. Τα τέσσερα φυσικά στοιχεία, είναι πάντα παρόντα σ' έργα που πραγματεύονται τέτοια θέματα και όχι μόνο. Φυσικά τα εντοπίζει κανείς και σ' έργα άλλων καλλιτεχνών, προγενέστερων, σύγχρονων και μεταγενέστερων του ζωγράφου. Δεν έχουμε μια καινοτομία στην ιστορία της τέχνης. Πρέπει όμως κάθε φορά να λαμβάνεται υπόψη η προσωπικότητα του δημιουργού, το κοινό στο οποίο απευθύνεται και ο διαμορφωμένος ορίζοντας προσδοκίας της κάθε εποχής. Το περιβάλλον στο οποίο δημιουργεί ο ζωγράφος και οι ιδέες που πρεσβεύει είναι λίγο πολύ γνωστές, όπως και εκείνες των κατόχων των σχεδίων του έργου. Το μόνο πρόβλημα είναι ότι δε διαθέτουμε στοιχεία για τον ιδιοκτήτη του πίνακα, όπως τονίσθηκε και παραπάνω.

Την ίδια περίοδο, γύρω στο 1634, ο Πουσέν φιλοτεχνεί έναν πίνακα με ιστορικό θέμα, τη *Διάσωση του Μικρού Πύρρου (35)*. Ο ζωγράφος ιστορεί την περιπέτεια του μικρού Πύρρου (318-275 π.Χ), μετάπειτα βασιλιά της Ηπείρου<sup>257</sup>, το όνομα του οποίου αναφέρεται από τον Μονταίν, στην προσπάθειά του να υπερασπιστεί τον Πλούταρχο<sup>258</sup>. Αποδίδει τη στιγμή που οι έμπιστοι υπηρέτες του πατέρα του, κυνηγημένοι από τους αντιπάλους του, προσπαθούν να διασώσουν το διάδοχο του θρόνου. Φτάνοντας κοντά στα Μέγαρα στέλνουν μήνυμα στους κατοίκους της πόλης, μέσω του ποταμού που τους χωρίζει προκειμένου να σωθούν από τους διώκτες τους<sup>259</sup>. Ο συγκεκριμένος πίνακας, μια ανάλυση του οποίου

<sup>256</sup> Ο αέρας ταυτίζεται με τον ουρανό, το πυρ με τον Απόλλωνα που οδηγά το άρμα του Ήλιου. Παράλληλα, το στοιχείο του νερού παρουσιάζεται με τρεις τρόπους στο έργο: στο βάθος σα συντριβάνι, μια υδάτινη επιφάνεια μπροστά από τον Αίαντα στην οποία καθρεπτίζεται το σώμα του και άλλη μια στο δοχείο που κοιτά ο Νάρκισσος, ενώ το μπλε χρώμα που χρησιμοποιεί για την απόδοση των ενδυμάτων των υδάτινων θεοτήτων παίζει καθοριστικό ρόλο (βλ. Worthent, T. «Poussin's Paintings of Flora», στο *The Art Bulletin*, τόμος LXI, τεύχος 4, Δεκέμβριος 1979, σ.582). Η γη, τέλος, είναι το έδαφος στο οποίο, άλλωστε, τοποθετούνται όλες οι μορφές.

<sup>257</sup> Πηγή αποτελεί ο Πλούταρχος. Βλ. Πλούταρχος. *Βίοι Παράλληλοι*, «Πύρρος», 2.1-6, vo.158, στη σειρά «Οι Έλληνες», Επιμέλεια Βασίλειος Μανδηλαράς, Εισαγωγή-Μτφρ.-Σχόλια Μεταφραστική Ομάδα Κάκτου, Εποπτεία Βασίλειος Μανδηλαράς, Αθήνα, Εκδόσεις Κάκτος, 1992, σ.28-31.

<sup>258</sup> Montaigne. «Defence de Seneque et de Plutarque», Βιβλίο II, κεφάλαιο xxxii, στο Montaigne. ό.π., 1962, σ.700 και σε ελληνική μτφρ. Montaigne. «Υπεράσπιση του Σενέκα και του Πλουτάρχου», Βιβλίο Δεύτερο, κεφάλαιο 32, στο Montaigne. ό.π., 1979, σ.188-190.

<sup>259</sup> Για το έργο και τα σχέδιά του, βλ.: Blunt, A. ό.π., 1966, σ.150, 155, 178, 270, 274 \ Blunt, A. ό.π., 1979, σ.41-43 \ Brigstocke, H. ό.π., 1990, vo.27 \ Friedlaender, W. ό.π., 1966, σ.19, 41, 51 \ Friedlaender, W. ό.π., 1968, vo.108, 109 \ Germain, B. et al. (επιμέλεια). ό.π., 1960, vo.88 \ Grautoff,

επιχειρεί ο Φελιπιέν<sup>260</sup>, αγοράζεται από τον αντιγραφέα και μετέπειτα βοηθό και γραμματέα του Πάπα Ουρβανού Η΄, Τζοβάνι Μαρία Ροσκιόλι (Giovanni Maria Roscioli 1604-1644), ενώ ένα σχέδιό του ανήκε στο φίλο του καλλιτέχνη, Κάμιλο Μασίμι. Σε μια σύνθεση, που εικονίζει ένα φυσικό τοπίο, του οποίου ο ρόλος δεν είναι ακόμη πρωταγωνιστικός, ο ζωγράφος διαμορφώνει δύο επίπεδα στα οποία η σκηνή εκτυλίσσεται. Στο πρώτο, που η διάταξη των μορφών σχηματίζει ένα είδος τριγώνου, τοποθετούνται ο μικρός Πύρρος και οι πιστοί υπηρέτες του βασιλιά που εντυπωσιάζουν για τη ρητορικότητα των κινήσεων τους, με τους δύο πρώτους σ' αντεστραμμένη πόζα να θυμίζουν μορφές που θα φιλοτεχνήσει, ο Πουσέν για το *Traité de la peinture* του Λεονάρντο ντα Βίντσι, **(36)** όταν θα πάει στο Παρίσι. Μπροστά βρίσκεται το ποτάμι προσωποποιημένο, ενώ στο δεύτερο επίπεδο διακρίνονται οι Μεγαρείς και τα οικοδομήματα της πόλης, αφήνοντας στο βάθος το φως του ήλιου να φωτίζει το πίνακα. Μέσα από ένα τέτοιο θέμα που είναι κοντά στην ιδεολογία και τις αισθητικές επιλογές των κατόχων του, ο ζωγράφος επιχειρεί να περάσει ένα ηθικό μήνυμα. Δίνει έμφαση στο καθήκον των πιστών υπηκόων του βασιλιά, που τους υποχρεώνει ακόμη και με κίνδυνο τη ζωή τους να σώσουν το γιό του, παρακινούμενοι όχι από αίσθημα φιλανθρωπίας, αλλά πατριωτισμού, καθώς η διάσωση του νόμιμου διαδόχου του θρόνου θ' αποτακαστήσει την ηθική τάξη και το δίκαιο για την πόλη τους, όπως σχολιάζει ο Jacques Thuillier, εντάσσοντάς το στα «στρωκά θέματα», που προβάλλουν πρότυπα αρετής<sup>261</sup>, αν και πάλι τίθενται ερωτήματα του τύπου ποιά λογική οδηγεί τους ανθρώπους να δράσουν με τρόπο που θέτει σε κίνδυνο τη ζωή τους. Πρέπει να είναι μια απόλυτα συνειδητή πράξη, που χωρίς να επιβάλλεται από το αίσθημα του φόβου, έρχεται μετά από λογική επεξεργασία, κάτι που σπανίως χαρακτηρίζει τις ενέργειες του όχλου, οι οποίες προκαλούν το φόβο και την ανησυχία άλλωστε και του ιδίου του ζωγράφου<sup>262</sup>.

---

Ο. ό.π., τόμος 2, 1914, vo.57 \ Mérot, A. ό.π., 1990, σ.69, 71, 75, 80, 112, vo.186 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. *Nicolas Poussin 1594-1665. Catalogue raisonné des dessins*, τόμος 1, 2, ό.π., 1994, vo.76, R.972 \ Thuillier, J. ό.π., 1994, vo.108 \ Wright, C. ό.π., 1984, vo.85. Σήμερα είναι γνωστά δέκα αντιγραφα του έργου.

<sup>260</sup> Félibien, A. *Entretiens sur les vies...*, σ.81-85, στο Pace, C. ό.π., 1981, σ.129-130 [καί Félibien A, «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.208-209], όπου εκθειάζονται από το βιογράφο ο τρόπος που αποδίδεται η κίνηση, οι άψογες αναλογίες, τα ενδύματα των μορφών, ο χώρος και ο φωτισμός, ενώ αναφορά στο έργο γίνεται και από τον Λεομέν ντε Μπριέν, βλ. Leoménie, L. H. Comte de Brienne..., ό.π., επανέκδοση στο Thuillier, J. «Pour un “corpus poussinianum”», στο Chastel, A. (επιμέλεια). ό.π., τόμος II, 1960, σ.211, 214.

<sup>261</sup> Thuillier, J. ό.π., 1994, σ.53.

<sup>262</sup> Poussin, N. ό.π., 1964, σ.131-153. Βλ. τα γράμματα που στέλνει από τις 2 Αυγούστου του 1648 έως τις 27 Ιουνίου του 1655.

Την περίοδο 1636-1640, ο Πουσέν, στα πλαίσια της σειράς των Επτά Μυστηρίων που δημιουργεί για τον Κασιάνο νταλ Πότσο<sup>263</sup>, ζωγραφίζει *Το Μυστήριο της Βάπτισης*, (37), ενώ ένα σχέδιο του βρίσκεται στην ιδιοκτησία του Πάτρε Σεμπασιάνο Ρέστα (Padre Sebastiano Resta 1635-1714). Ακολουθώντας ο καλλιτέχνης την προοδευτική τάση ορισμένων μορφωμένων εκπροσώπων της εκκλησίας να επαναφέρουν τη θρησκεία των πρώτων χριστιανικών χρόνων, μελετά κείμενα και αρχαιολογικά ευρήματα προκειμένου να τοποθετήσει τους πίνακές του στις απαρχές της ζωής της χριστιανικής εκκλησίας. Ο Πουσέν, εικονογραφεί τη σκηνή της Βάπτισης του Ιησού<sup>264</sup>. Σε μια πολυπρόσωπη, θεατρική και ήρεμη σύνθεση, οι μορφές διακρίνονται για τη ρητορικότητα των κινήσεών τους. Τοποθετημένες σε πρώτο πλάνο και διασκορπισμένες σ' ένα φυσικό τοπίο που ακόμη δεν κυριαρχεί των μορφών, κατέχουν σημαντικότερη θέση σε σύγκριση με τα υπόλοιπα έργα της ίδιας σειράς. Μένοντας στο ίδιο θέμα στα πλαίσια μιας δεύτερης σειράς των Επτά Μυστηρίων, που φιλοτεχνεί για τον Σαντελού<sup>265</sup> ο οποίος επιθυμούσε αντίγραφο της σειράς του Κασιάνο νταλ Πότσο<sup>266</sup>, ο Πουσέν αρνήθηκε τη δημιουργία αντιγράφων και ζωγράφησε *Το Μυστήριο της Βάπτισης*, την περίοδο 1644-1648 (38). Πρόκειται για ένα έργο<sup>267</sup>, που δεν ενθουσίασε ιδιαίτερα τον κάτοχο

<sup>263</sup> Στο ίδιο, 1964 σ.50. Βλ. το γράμμα που του στέλνει ο ζωγράφος στις 20 Σεπτεμβρίου του 1641.

<sup>264</sup> Πηγές αποτελούν τα Ευαγγέλια των Αποστόλων. Βλ.: το «Κατά Ματθαίον» 3.13-17, το «Κατά Μάρκον» 1.9-11, το «Κατά Λουκάν» 3.21-22 και το «Κατά Ιωάννην» 3.22-30, στο Χιωτέλη, Κ.-Φύρης, Β. (επιμέλεια). ό.π., 1985, σ., 5, 69-70, 119-120 και 187 αντίστοιχα. Για τον πίνακα και τα προσχέδιά του, βλ.: Blunt, A. ό.π., 1966, νο.105 \ Blunt, A. ό.π., 1967, σ.155, 159, 188, 244 \ Friedlaender, W. *The Drawings of Nicolas Poussin. Catalogue Raisonné*, Nendeln/Liechtenstein, Krauss Reprint, 1976, νο.75, 76 (α' έκδοση: Λονδίνο, The Warburg Institute, χ.χ.) \ Germain, B. et al. (επιμέλεια). ό.π., 1960, νο.168 \ Grautoff, O. ό.π., τόμος 2, 1914, νο.99 \ Mérot, A. ό.π., 1990, νο.108 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. (επιμέλεια). *Nicolas Poussin 1594-1665*, ό.π., 1994, νο.69 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. *Nicolas Poussin 1594-1665. Catalogue raisonné des dessins*, τόμος 1, 2, ό.π., 1994, νο.109, 110, R.237, R.540, R.803, R.827, R.1220 \ Thuillier, J. ό.π., 1994, νο.130 \ Wright, C. ό.π., 1984, νο.111. Σήμερα, είναι γνωστό ένα αντίγραφο του έργου. Μια περιγραφή του έργου γίνεται από τον Λεομέν ντε Μπριέν, βλ. Leoménie, L. H. Comte de Brienne. *Discours...*, επανέκδοση στο Thuillier, J. «Pour un “corpus poussinianum”», στο Chastel, A. (επιμέλεια). ό.π., τόμος II, 1960, σ.218.

<sup>265</sup> Η πρώτη αναφορά στο συγκεκριμένο πίνακα γίνεται σ' ένα γράμμα που του στέλνει ο ζωγράφος στις 4 Φεβρουαρίου του 1646 (βλ. Poussin, N. ό.π., 1964, σ.112), ενώ το έργο παραδόθηκε στο κάτοχο του πριν τις 7 Απριλίου του 1647 (βλ. Στο ίδιο, σ.117)

<sup>266</sup> Όπως πολύ σωστά επισημαίνει ο Stanić Milovan, ο Σαντελού εκφράζει ένα είδος ζήλιας που δεν ταιριάζει στο σώφωνα κατά τα στωικά πρότυπα άνθρωπο, καθώς μια τέτοια αντίδραση συγκαταλέγεται στα πάθη, τα οποία όμως διακαίολογούνται από τους νεοστωικούς. Βλ. Milovan, S. ό.π., 1994, σ.89.

<sup>267</sup> Για τον πίνακα και τα προσχέδιά του, βλ.: Blunt, A. ό.π., 1966, νο.112 \ Blunt, A. ό.π., 1967, σ.188, 251, 254, 285, 290 \ Friedlaender, W. ό.π., 1966, 1976, νο.77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84 \ Germain, B. et al. (επιμέλεια). ό.π., 1960, νο.71, 199 \ Grautoff, O. ό.π., τόμος 2, 1914, νο.120 \ Mérot, A. ό.π., 1990, νο.111 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. (επιμέλεια). *Nicolas Poussin 1594-1665*, ό.π., 1994, νο.109, 119 έως 125 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. *Nicolas Poussin 1594-1665. Catalogue raisonné des dessins*, τόμος 1, 2, ό.π., 1994, νο.253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, R.482, R.998, R.1238 \ Thuillier, J. ό.π., 1994, νο.161 \ Wright, C. ό.π., 1984, νο.126. Σήμερα, είναι γνωστό ένα αντίγραφο του έργου.

του. Ο ζωγράφος τονίζοντας ότι κάθε απόδοση προσαρμόζεται στο θέμα, με το ενδιαφέρον να επικεντρώνεται στο σύνολο και όχι τη λεπτομέρεια, αναπτύσσει τη Θεωρία των Τρόπων/Ρυθμών<sup>268</sup>. Σε μια σύνθεση φωτεινή, αρκετά θεατρική μ' εμφανή τη χρήση μακέτας και κέρινων μοντέλων για την απόδοση των μορφών, η δράση εκτυλίσσεται σ' ένα φυσικό τοπίο. Οι θεατές εκ των οποίων κάποιοι εκφράζουν τη δυσπιστία τους, όπως η ανδρική μορφή με τα μπλε που κρατά σκεπτικά το πηγούνι, διαχωρίζονται σε δύο ομάδες παρακολουθώντας τη βάπτιση του Χριστού στο κέντρο του πίνακα. Παντού κυριαρχεί μια γαλήνη που ενισχύεται από την ήρεμη, ατάραχη απόδοση του υδάτινου στοιχείου, παραπέμποντας στην έννοια του Λόγου σύμφωνα με τον Christopher Allen<sup>269</sup>. Για μια ακόμη φορά, οδηγείται σε γενικευμένα συμπεράσματα ταυτίζοντας δύο μόνο σκηνές βάπτισης με το Νεοστωικισμό, οι ιδέες του οποίου ήταν γνωστές στους κατόχους των έργων. Δίνει έμφαση στο ήρεμο υδάτινο στοιχείο το οποίο σαφέστατα εντοπίζεται σε πάρα πολλούς πίνακες που εικονίζουν τοπία και φυσικά δεν είναι μια καινοτομία του Πουσέν. Με τις υπόλοιπες πέντε *Βαπτίσεις* που φιλοτεχνεί ο ζωγράφος τί γίνεται; Γιατί αποκλείονται από την θεματική, ενώ οι κάτοχοί τους είναι και εκείνοι φίλοι του ζωγράφου και λιμπερτίνοι; Ακόμη και αν εντάσσονταν και αυτές, θα έπρεπε να θεωρηθούν νεοστωικοί, όλοι οι ζωγράφοι εκείνοι που στην πορεία της ευρωπαϊκής τέχνης απεικονίζουν τη στιγμή της Βαπτίσης; Αν δεχτούμε τις ιδέες του Christopher Allen, θα πρέπει να θεωρήσουμε τις Βαπτίσεις, νεοστωικά θέματα, κάτι που σαφώς δεν είναι δυνατό, καθώς δε μπορεί όλοι οι δημιουργοί και οι κάτοχοι των έργων να έχουν αντίστοιχα φιλοσοφικά ενδιαφέροντα.

Περνώντας στη συνέχεια σε δύο έργα που το θέμα τους τα καθιστά ηρωικά, όπως αναφέρει ο ίδιος ο Πουσέν σ' ένα γράμμα που στέλνει στον Ζακ Στελά το 1637<sup>270</sup>, φιλοτεχνεί ένα επεισόδιο από τη ζωή του Κάμιλλου (Marcus Furius Camillus 446-365 π.Χ.), που έμεινε γνωστός για την ανδρεία του, ενώ το όνομα του καθίσταται επίκαιρο στα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα<sup>271</sup>. Αν και κανένας σύγχρονος του συγγραφέα

---

Μια περιγραφή του έργου γίνεται από τον Λεομέν ντε Μπριέν, βλ. Leoménie, L. H. Comte de Brienne. *Discours...*, επανέκδοση στο Thuillier, J. «Pour un "corpus poussinianum"», στο Chastel, A. (επιμέλεια). *ό.π.*, τόμος II, 1960, σ.214, 218.

<sup>268</sup> Poussin, N. *ό.π.*, 1964, σ.121-125. Βλ. το γράμμα που στέλνει στις 24 Νοεμβρίου του 1647 στον Σαντελού.

<sup>269</sup> Allen, C. *ό.π.*, 2003, σ.73.

<sup>270</sup> Poussin, N. *ό.π.*, 1964, σ.27.

<sup>271</sup> όπως διαπιστώνει κανείς διαβάζοντας το δοκίμιο του Μονταίν, ο οποίος τονίζει τη διαφορά ανάμεσα στη ρωμαϊκή αυτοκρατορία και τη σύγχρονή του Γαλλία. Βλ. Montaigne. «Si le chef d'une place assiégée doit sortir pour parlement», Βιβλίο I, κεφάλαιο ν, στο Montaigne. *ό.π.*, 1962, σ.27-29

ηγέτης δεν ταυτίζεται με τον Ρωμαίο ήρωα, εντούτοις η ιστορία έχει σα στόχο να γίνει κατανοητή με σύγχρονους όρους<sup>272</sup>. Στα δύο αυτά έργα (39, 40)<sup>273</sup> που σχολιάζονται από τον Μπελόρι<sup>274</sup>, τον Φελιμπιέν<sup>275</sup> και τον Λεομέν ντε Μπριέν<sup>276</sup>, ο ζωγράφος αποδίδει τη στιγμή που ο Κάμιλλος αποκαθιστά τη δικαιοσύνη μπροστά στο στράτευμα του και τα παιδιά των Φαλερίων, τιμωρώντας το δάσκαλό τους για τη προδοσία του. Πρόκειται για δύο έργα που δεν έχουν εικονογραφική παράδοση και γίνονται, το πρώτο για τον διευθυντή οικονομικών υποθέσεων και καλλιτεχνικό σύμβουλο του Πρίγκιπα του Κοντέ, Μισέλ Πασάρ (Michel Passart 1612-1692) και το δεύτερο για τον κρατικό γραμματέα, Λουί Φελιπώ ντε λα Βριγιέρ (Louis Phélieux de la Vrillière πεθ.1681). Λόγω της μόρφωσης και της θέσης τους στα γεγονότα της εποχής, τα έργα θα τους ήταν κατανοητά και σύμφωνα με την ιδεολογία τους, ενώ ένα σχέδιο με το ίδιο θέμα ανήκε στη συλλογή του Καρδινάλιου Κάμιλο Μασίμι. Η πρώτη εκδοχή του έργου εικονίζει στην αριστερή πλευρά τον Κάμιλλο καθισμένο να κοινοποιεί την απόφασή του. Το στράτευμα που είναι συγκεντρωμένο ολόγυρα του σαν χορός τραγωδίας, κρατώντας τα επίσημα στρατιωτικά σύμβολα, παρακολουθεί τη σκηνή, ενώ σε πρώτο πλάνο ο ημίγυμνος και με τα χέρια πισθάγκωνα δεμένα δάσκαλος λιθοβολείται από τα παιδιά των Φαλερίων. Στο βάθος εικονίζεται η πολύ καλά οχυρωμένη πόλη, με οικοδομήματα, που δημιουργούν κάθετους άξονες ισορροπώντας την κλειστή σύνθεση. Οι μορφές εντυπωσιάζουν για τη θεατρικότητα

---

και Montaigne. «Defence de Seneque et de Plutarque», Βιβλίο II, κεφάλαιο xxxii, στο ίδιο, σ.704 και σε ελληνική μτφρ. Montaigne. «Υπεράσπιση του Σενέκα και του Πλούταρχου», Βιβλίο Δεύτερο, κεφάλαιο 32, στο Montaigne. ό.π., 1979, σ.194.

<sup>272</sup> Olson, T. ό.π., 2002, σ.46-47.

<sup>273</sup> Πηγή αποτελούν τα κείμενα τριών συγγραφέων. Βλ.: Livy. Βιβλίο V.xxvii, τόμος iii, νο.172, στη σειρά «The Loeb Classical Library», Επιμέλεια E. H. Warmington, Μτφρ. από λατινικά B.O. Foster, Λονδίνο, William Heinemann / Κέμπριτζ, Μασσαχουσέτη, Harvard University Press, MCMLXVII, σ.92-97 (α΄ έκδοση: 1924) \ Πλούταρχος. *Βίοι παράλληλοι*, «Κάμιλλος», 10, νο.55, στη σειρά «Οι Έλληνες», Επιμέλεια Βασίλειος Μανδηλαράς, Μτφρ.-Σημειώσεις Μ. Γ. Μερακλής, Εισαγωγή Δ. Κολοκόντες, Αθήνα, Εκδόσεις Κάκτος, 1992, σ.132-137 \ Valère Maxime. *Faits et dits mémorables*, Βιβλίο VI.5.1a, τόμος ii, Επιμέλεια – Μτφρ. Robert Combès, Παρίσι, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1997, σ.173. Για τους πίνακες και τα σχέδιά τους, βλ: Blunt, A. ό.π., 1966, νο.142, 143 \ Blunt, A. 1967, σ. 150, 157, 161, 173, 214-215 \ Blunt, A. ό.π., 1979, σ.37, 40, 44, 49, 114 \ Brigstocke, H. ό.π., 1990, νο.48 \ Friedlaender, W. ό.π., 1968, νο.123, A.30 \ Germain, B. et al. (επιμέλεια). ό.π., 1960, νο.46 \ Grautoff, O. ό.π., τόμος 2, 1914, νο.69 \ Mérot, A. ό.π., 1990, σ.130, 186, 200, νο.180-181 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. *Nicolas Poussin 1594-1665. Catalogue raisonné des dessins*, τόμος 1, 2, ό.π., 1994, νο.117, 125, 126, 127 \ Thuillier, J. ό.π., 1994, νο.109, 122 \ Wright, C. ό.π., 1984, νο.98-99. Σήμερα, είναι γνωστά δύο αντίγραφα για το δεύτερο πίνακα.

<sup>274</sup> Bellori, G. P. ό.π., 1672, σ.455 [και σε γαλλική μετάφραση Bellori, G. P. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.106].

<sup>275</sup> Félibien, A. *Entretiens sur les vies...*, σ.25-26 στο Pace, C. ό.π., 1981, σ.115 [και Félibien, A. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.168-169].

<sup>276</sup> Μια περιγραφή του έργου παρατίθεται και από τον Λεομέν ντε Μπριέν. Βλ. Leoménie, L. H. Comte de Brienne. *Discours...*, επανέκδοση στο Thuillier, J. «Pour un “corpus poussinianum”», στο Chastel, A. (επιμέλεια). ό.π., τόμος II, 1960, σ.214, 218.

των κινήσεων και την εκφραστικότητα, ενώ παντού υπάρχει μια έντονη ακινησία. Η χρωματική γκάμα που επιλέγει είναι αρκετά αυστηρή. Το φυσικό τοπίο έχει ρόλο δευτερεύοντα, δίνοντας την αίσθηση ότι ακολουθεί το δωρικό ρυθμό<sup>277</sup>. Η ίδια σύνθεση, με λιγότερα αυτή τη φορά άτομα και μεταφερόμενη προς την αριστερή πλευρά του πίνακα, αφήνοντας περισσότερο χώρο στο φόντο με τον ουρανό και τα τείχη της πόλης, επαναλαμβάνεται στη δεύτερη εκδοχή του έργου. Ο Πουσέν, μ' αυτούς τους δύο πίνακες επιχειρεί να μεταδώσει ηθικά μηνύματα. Η αδικία, η δολιότητα και η αναδρεία, στοιχεία, που σε καμία περίπτωση δε χαρακτηρίζουν το λογικό και ώριμο άτομο, τιμωρούνται, ενώ αντίθετα ανταμοίβεται η ανδρεία, η μεγαλοψυχία και η αφοσίωση στο καθήκον, σε μια ταραγμένη εποχή που οι πόλεμοι των ισχυρών προκαλούν προβλήματα σ' ολόκληρη την Ευρώπη. Προβάλλει, λοιπόν, πρότυπα αρετής, θίγοντας το θέμα της δικαιοσύνης, όπως πολύ σωστά αναφέρεται από τους Walter Friedlaender, Anthony Blunt, Alain Mérot και Jacques Thuiller και Todd Olson, προσδίδοντας στους πίνακες μια πολιτική διάσταση, που ταιριάζει στην ιδεολογία του ζωγράφου και των κατόχων των έργων<sup>278</sup>. Σύμφωνα με την αρχαία στωική φιλοσοφία, άμεσα συνδεδεμένη με την έννοια του καθήκοντος, είναι η δικαιοσύνη<sup>279</sup>, που πρέπει να υπάρχει αφ' εαυτόν, καθώς δεν είναι απλά μια αρετή που εμφανίζεται σ' ένα άτομο αποσκοπώντας στην ανταμοιβή του από τους άλλους. Τον 17<sup>ο</sup> αιώνα, η έννοια της δικαιοσύνης, καθίσταται επίκαιρη λόγω των πολιτικών συνθηκών που επικρατούν, ενώ το θέμα έχει ήδη απασχολήσει και τον Σαρόν<sup>280</sup>, η σκέψη του οποίου ήταν γνωστή στο ζωγράφο μας συμβάλλοντας καθοριστικά στη διαμόρφωση της προσωπικότητάς του.

Γύρω στο 1637, ο Πουσέν, καταπιάνεται με την ιστορία μιας ακόμη θεότητας και ζωγραφίζει το έργο<sup>281</sup> *Η Ανατροφή του Διός* ή (*Η Παιδική Ηλικία του Διός*) (41),

<sup>277</sup> Friedlaender, W. «A propos d'un tableau de Nicolas Poussin. Le maître d'école de Faléries châtié de sa trahison» στο *Gazette des Beaux-Arts*, τόμος IV, Ιούλιος 1931, σ.52-57.

<sup>278</sup> Friedlaender, W. ό.π., 1966, σ.39 \ Blunt, A. ό.π., 1967, σ.161 \ Mérot, A. ό.π., 1990, σ.142 \ Thuillier, J. ό.π., 1994, σ.53 \ Olson, T. ό.π., 2002, σ.56-59.

<sup>279</sup> Banateanu, A. ό.π., 2001, σ.51-58 \ Brun, J. ό.π., 1965, σ.59 \ Long, A.A. ό.π., 1997, σ.302, 314, 332, 335-336.

<sup>280</sup> Charron. ό.π., Βιβλίο III, κεφάλαιο v-xviii, 1986, σ.625-724.

<sup>281</sup> Πηγές αποτελούν τα κείμενα των: Απολλοδώρου. *Βιβλιοθήκη*, Βιβλίο Α'.1.7, τόμος Α', νο.2, στη σειρά, «Μικρή Βιβλιοθήκη Αχαιών Ελλήνων Συγγραφέων», Εισαγωγή, Μτφρ., Σχόλια Απ. Παπανδρέου, Αθήνα, Εκδόσεις Αφών Τολίδη, 1984, σ.26-29 \ Καλλιμάχου. «Πρώτος Ύμνος. Εις Δία», στίχοι 46-49, στο Καλλιμάχου. *Ύμνοι*, Εισαγωγές-Μτφρ.-Σχόλια Θανάσης Παπαθανασόπουλος, Αθήνα, Εκδόσεις Νεφέλη, 1996, σ.22-23 \ Ησιόδου. «Θεογονία», στίχοι 468-485, στο Ησιόδου. *Θεογονία. Έργα και Ημέραι. Ασπίς Ηρακλέους. Ηοίαι*, στη σειρά Βιβλιοθήκη Αρχαίων Συγγραφέων, Επιμέλεια Γιάννης Κορδάτος, Εισαγωγή-Μτφρ.-Σχόλια Π. Λεκατσάς, Αθήνα, Ι. Ζαχαρόπουλος, χ.χ., σ.148-149 (α' έκδοση: Αθήνα, Δαίδαλος-Ι. Ζαχαρόπουλος, 1941) και Virgile. ό.π., IV.149-154, 1974, σ.63. Για τον πίνακα και τα προσχέδιά του, βλ.: Blunt, A. ό.π., 1966, vo.161 \ Blunt, A. ό.π., 1967,



του οποίου ο παραγγελιοδότης αν υπήρξε ποτέ μένει άγνωτος. Οι μορφές είναι τοποθετημένες σε πρώτο πλάνο στη δεξιά πλευρά του πίνακα, σε μια πλαγιά, με τους κορμούς των δέντρων να διαμορφώνουν κάθετους άξονες, γεμίζοντας το δεξιό κομμάτι του πίνακα και αφήνοντας το αριστερό ελεύθερο για την απόδοση του ουρανού και του φωτός. Ο ζωγράφος παρουσιάζει τη στιγμή που οι Νύμφες και ένας εκπρόσωπος των Κορυβάντων επιμελλούνται την ανατροφή του Διός στο όρος Ίδη, υπό την παρουσία ενός ερωτιδέα που θυμίζει αρκετά έναν *Έρωτα που Κρατά Κέρας Αφθονίας* (42), ενώ η εικονογραφική πηγή του μοτίβου πρέπει ν' αναζητηθεί στο έργο του Τζούλιο Ρομάνο (43). Στο βάθος, στη δεξιά πλευρά εικονίζεται μια γυναικεία ποτάμια θεότητα που κρατά μια κανάτα απ' όπου αναβλύζει νερό, συμβολίζοντας τη πηγή, ενώ στην αριστερή διακρίνονται τα ζώα που παρέχουν τροφή στο Θεό. Σε μια σύνθεση, που ξεχωρίζει για τις έντονες διαγωνίους, το έντονο φως, τα φωτεινά, χρυσά χρώματα και τους ανοιχτούς, ζεστούς τόνους, η ηρεμία κυριαρχεί. Σύμφωνα με τον Christopher Allen, η δυναμική παρουσία του Λόγου είναι εμφανής, ταυτίζοντας κάπως αυθαίρετα, μια σκηνή από τη παιδική ηλικία ενός ήρωα για τον οποίο η μοίρα<sup>282</sup> έχει τα δικά της, θετικά σχέδια, με το Λόγο των νεοστωικών<sup>283</sup>, γεννώντας έτσι προβληματισμούς αντίστοιχους μ' εκείνους που διατυπώθηκαν στην *Επιστροφή από την Αίγυπτο* (16).

Κινούμενος στο ίδιο πνεύμα, ο Πουσέν ζωγραφίζει έναν ακόμη πίνακα με το ίδιο θέμα το 1639 (44). Στο έργο<sup>284</sup> αυτό, ο καλλιτέχνης έχει τοποθετήσει τη σκηνή στο κέντρο του πίνακα, σ' αντίθεση με τον προηγούμενο. Τώρα απουσιάζουν οι έντονοι φωτισμοί, τα ανοιχτά χρώματα και οι ζεστοί τόνοι που παρατηρεί κανείς στο παραπάνω έργο. Η Αμάλθεια, είναι τοποθετημένη στην δεξιά πλευρά του πίνακα, ενώ ο μικρός Δίας τρέφεται όχι απ' αυτήν, αλλά με μέλι από τη Νύμφη Μέλισσα, στη συλλογή του οποίου βοηθά και μια άλλη Νύμφη. Στα δύο αυτά έργα, για τα οποία δεν

---

σ.148, 150-151 \ Friedlaender, W. ό.π., 1966, σ.120, 148 \ Germain, B. et al. (επιμέλεια). ό.π., 1960, vo.48 \ Grautoff, O. ό.π., τόμος 2, 1914, vo.63 \ Mérot, A. ό.π., 1990, vo.144 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. (επιμέλεια). *Nicolas Poussin 1594-1665*, ό.π., 1994, vo.59 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. *Nicolas Poussin 1594-1665. Catalogue raisonné des dessins*, τόμος 2, ό.π., 1994, vo.R.1132 \ Thuillier, J. ό.π., 1994, vo.139 \ Wright, C. ό.π., 1984, vo.89. Σήμερα είναι γνωστά δύο αντίγραφα του πίνακα.

<sup>282</sup> Βλ. στο παρόν κεφάλαιο τις υποσημειώσεις 155, 156, 157, 161. Σε καμία περίπτωση δεν πρέπει και δε μπορούν να ταυτιστούν όλα τα έργα στην πορεία της ιστορίας της τέχνης, τα οποία εικονίζουν την ανατροφή του Διός, με το Νεοστωικισμό. Έχουμε ένα έργο το οποίο πρέπει να ενταχθεί στον δικό του ορίζοντα προσδοκίας, που επιτρέπει ένα συσχετισμό με ιδέες της νέας φιλοσοφικής τάσης.

<sup>283</sup> Allen, C. ό.π., 2003, σ.72-73.

<sup>284</sup> Για τον πίνακα και τα προσχέδιά του, βλ.: Blunt, A. ό.π., 1966, vo.162 \ Blunt, A. ό.π., 1967, σ.151 \ Friedlaender, W. ό.π., 1966, σ.vo.28 \ Germain, B. et al. (επιμέλεια). ό.π., 1960, vo.60 \ Grautoff, O. ό.π., τόμος 2, 1914, vo.64 \ Mérot, A. ό.π., 1990, vo.145 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. *Nicolas Poussin 1594-1665. Catalogue raisonné des dessins*, τόμος 2, ό.π., 1994, vo.R.97, R.865 \ Thuillier, J. ό.π., 1994, vo.145 \ Wright, C. ό.π., 1984, vo.114. Σήμερα, είναι γνωστό ένα αντίγραφο του έργου.

είναι γνωστό αν ήταν παραγγελίες φίλων του καλλιτέχνη, η ηρεμία κατέχει εξέχουσα θέση, σ' αντίθεση μ' ένα υστερότερο της ίδιας θεματικής (45) όπου η ατμόσφαιρα διακρίνεται για τη σκοτεινότητα και τη ψυχρότητά της. Για μια ακόμη φορά, στα δύο παραπάνω έργα, τα τέσσερα στοιχεία συνυπάρχουν αρμονικά, διασφαλίζοντας το κύκλο ζωής-θανάτου, καθώς ο μικρός Δίας επιζεί παρά τις προθέσεις του πατέρα του, ενώ η παρουσία των Νυμφών, αποτελεί μια αλληγορία της γονιμότητας και της ζωής που επικρατεί στη φύση, παραπέμποντας σε μια πανθειστική διάσταση, σύμφωνα με τον Christopher Allen<sup>285</sup>, που προεκτείνει τις ιδέες του Anthony Blunt, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι όλα τα έργα στην ιστορία της τέχνης, που εικονίζουν μυθολογικές σκηνές, Νύμφες, Σατύρους κ.λ.π., πρέπει να ενταχθούν στην κατηγορία των «νεοστωικών θεμάτων».

Γύρω στα χρόνια 1636-1640, ο Πουσέν πραγματοποιεί το σχέδιο, *Ο Θάνατος της Virginia*<sup>286</sup> (46), θέμα με πλούσια εικονογραφική παράδοση. Στο έργο αυτό, που περιέρχεται στην ιδιοκτησία του Κασιάνο νταλ Πότσο, ο καλλιτέχνης δίνει μορφή σ' ένα ακόμη «exemplum virtutis». Σε μια σύνθεση, όπου η χρήση της μακέτας και των κέρινων ομοιωμάτων για την απόδοση των μορφών είναι φανερή, ο Πουσέν επιλέγει ν' απεικονίσει τη στιγμή που ο Βιργίνιος (Lucius Virginius) εκτελεί ο ίδιος την κόρη του μπροστά στον Κλαύδιο (Appius Claudius) και το λαό που φαίνεται να δυσανασχετεί και να επικρίνει τον τελευταίο. Η Βιργινία με τον πατέρα της τοποθετούνται στο κέντρο της σύνθεσης μαζί με το λαό. Στ' αριστερά καθισμένος σε βάθρο βρίσκεται ο άρχοντας με τους ακολούθους του, διαμορφώνοντας ένα ορθογώνιο τρίγωνο. Στο φόντο, διακρίνει κανείς την πρόσοψη ενός δωρικού ναού, οι κιονές του οποίου σχηματίζουν κάθετους άξονες ισοροπώντας τη σύνθεση. Σύμφωνα με τους Walter Friedlaender και Anthony Blunt<sup>287</sup>, ο ζωγράφος προσπαθεί να περάσει ένα διπλό ηθικό μήνυμα, προσωπικό καθώς η θυσία μιας ζωής μπροστά στη διαφύλαξη ενός ιδανικού όπως αυτό της τιμής, προκρίνεται στον προσωπικό

<sup>285</sup> Allen, C. ό.π., 2003, σ.72-73.

<sup>286</sup> Πηγή και εδώ είναι ο Λίβιος, βλ. Livy. Βιβλίο III.xliv-xlvi, τόμος ii, no.133, στη σειρά «The Loeb Classical Library», Επιμέλεια T. E. Page, Μτφρ. από λατινικά B.O. Foster, Κέμπριτζ, Μασσαχουσέτη, Harvard University Press / Λονδίνο, William Heinemann, MCMLXVII, σ.145-161 (α' έκδοση: 1922) καθώς και ο Βαλέριος Μάξιμος, βλ. Valère Maxime. ό.π., Βιβλίο VI.1-2, τόμος ii, 1997, σ.139-141. Για το συγκεκριμένο σχέδιο βλ.: Blunt, Anthony. ό.π., 1967, σ.161 \ Blunt, A. ό.π., 1979, σ.41, 113, 188, 190 \ Brigstocke, H. ό.π., 1990, no.51 \ Friedlaender, W. ό.π., 1966, σ.39 \ Friedlaender, W. ό.π., 1968, no.122 \ Friedlaender, W.–Blunt, A. ό.π., 1969, no.181 \ Germain, B. et al. (επιμέλεια). ό.π., 1960, no.177 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. (επιμέλεια). *Nicolas Poussin 1594-1665*, ό.π., 1994, no.91 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. *Nicolas Poussin. 1594-1665 Catalogue raisonné des dessins*, τόμος 1,2, ό.π., 1994, no.149, R.533.

<sup>287</sup> Friedlaender, W. ό.π., 1966, σ.39 \ Blunt, A. ό.π., 1967, σ.161.

πόνου, αλλά και πολιτικό, μια και η αίσθηση της αδικίας ωθεί το λαό ν' αντιδράσει στις πράξεις των κυβερνούντων του, αποκαθιστώντας την ηθική τάξη. Ωστόσο, αναρωτιέται κανείς για το ποιά λογική υπαγορεύει σ' έναν πατέρα να θυσιάσει την κόρη του και από την άλλη πώς ο όχλος μπορεί να λειτουργήσει λογικά, θέμα που προβληματίζει τον ίδιο τον ζωγράφο<sup>288</sup>. Η πράξη του πατέρα να θυσιάσει την κόρη του, υπαγορεύεται από το συναίσθημα της ντροπής, που για τους στωικούς θεωρείται μορφή πάθους, δικαιολογημένη ως κάτι το φυσικό από τους νεοστωικούς. Στη σκέψη του συγκεκριμένου ήρωα είναι το πιο λογικό που μπορεί να κάνει την παρούσα στιγμή, θεωρώντας ότι πράττει το ηθικό του χρέος, προκειμένου να διασώσει την τιμή της κορής του. Το επιχείρημα του Anthony Blunt, που θέλει ένα πρότυπο ηθικής το οποίο λειτουργεί βάση λογικής, είναι υπερβολικό; Από την άλλη, πιθανότατα, ο Πουσσέν, μ' ένα τέτοιο έργο επιχειρεί να προτείνει έναν τρόπο σκέψης στον σύγχρονό του λαό, προκειμένου ν' αντιδράσει στις αδικίες και αν λάβει κανείς υπόψη ότι το σχέδιο ανήκε στον Κασιάνο νταλ Πότσο, που εκτελεί και χρέη διπλωμάτη σε μια περίοδο αναταραχών, το πολιτικό μήνυμα του έργου γίνεται πιο κατανοητό, επιτρέποντας μια σύνδεση του με ιδέες του Νεοστωικισμού, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι όλα τα έργα που πραγματεύονται αυτό το θέμα, πρέπει αυτόματα και αυθαίρετα να ταυτιστούν με τη φιλοσοφική αυτή τάση.

Γύρω στα 1637, ο Πουσσέν, ζωγραφίζει τον πίνακα *Πάνας και Σύριγγα*, (47) που γίνεται για το ζωγάφο του βασιλιά και χαράκτη Νικολά Γκυγιόμ ντε Λα Φλερ (Nicolas Guillaume de La Fleur 1600-1663), όπως αναφέρει ο Φελιμπιέν<sup>289</sup>. Στο έργο αυτό, που έχει ως πηγή του τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου<sup>290</sup>, ο ζωγράφος αποδίδει την ιστορία της Σύριγγας και του Πάνα. Η Νύμφη καταδιώκεται από τον Πάνα και προκειμένου να γλιτώσει, καλεί σε βοήθεια τις ποτάμιες Νύμφες, οι οποίες για να τη σώσουν τη μεταμορφώνουν σε λεπτά καλάμια, απ' όπου δημιουργείται ο αυλός. Η σύνθεση που λαμβάνει χώρο σ' ένα φυσικό τοπίο, το οποίο δεν κατέχει κυρίαρχη θέση, χαρακτηρίζεται για τα ανοιχτά και φωτεινά χρώματα, αλλά και για τους

---

<sup>288</sup> Poussin, N. ό.π., 1964, σ.131-153. Βλ. τα γράμματα που στέλνει από τις 2 Αυγούστου του 1648 έως τις 27 Ιουνίου του 1655.

<sup>289</sup> Félibien, A. *Entretiens sur les vies...*, σ.25, στο Pace, C. ό.π., 1981, σ.115 [και Félibien, A. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.169].

<sup>290</sup> Ovide. ό.π., Βιβλίο I.690-745, τόμος i, 1969, σ.31-33. Για το έργο και τα σχέδιά του, βλ.: Blunt, A. ό.π., 1966, vo.171 \ Blunt, A. ό.π., 1967, σ.150, 151, 157 \ Friedlaender, W. ό.π., 1966, vo.23 \ Friedlaender, W.-Blunt, A. ό.π., 1969, σ.40 \ Grautoff, O. ό.π., τόμος 2, 1914, vo.66 \ Mérot, A. ό.π., 1990, σ.84, 130, vo.155 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. *Nicolas Poussin 1594-1665. Catalogue raisonné des dessins*, τόμος 2, ό.π., 1994, vo.R.892, R.1008, R.1279 \ Thuiller, J. ό.π., 1994, vo.120 \ Wright, C. ό.π., 1984, vo.97.

διαγώνιους και κάθετους άξονες της. Οι στάσεις των γυμνών μορφών εντυπωσιάζουν για τη ρητορική τους. Στο κέντρο τοποθετείται η Νύμφη μ' όλο το φως να επικεντρώνεται στο πρόσωπό της. Αρχίζει να μεταμορφώνεται μόλις την ακουμπά ο Πάνας. Ο ποταμός, προσωποποιημένος την αγκαλιάζει προσπαθώντας να την προστατεύσει, ενώ μια ποτάμια Νύμφη μ' ένα μικρό έρωτα παρακολουθούν λίγο πιο πέρα τη σκηνή, όπως και δύο άλλοι ερωτιδείς σε πρώτο πλάνο. Πάνω από τις κεντρικές μορφές εικονίζεται ο Έρωτας, που με το μολύβδινο βέλος του προσπαθεί να προστατεύσει τη Νύμφη, ενώ με το άλλο κρατά μια αναμμένη δάδα, νεκρικό σύμβολο που συναντά κανείς και στον πίνακα *Ηχώ και Νάρκισσος* (23). Για μια ακόμη φορά, στο έργο αυτό παρατηρείται η συνύπαρξη των αντιθέτων στη φύση δυνάμεων, του καλού και του κακού, της ζωής και του θανάτου, που διασφαλίζουν την αρμονική λειτουργία του σύμπαντος, καθώς ένα τέλος σηματοδοτεί μια καινούργια αρχή, σύμφωνα με τον Christopher Allen<sup>291</sup> που δίνει μια πανθειστική διάσταση, όπως και σ' άλλα έργα του ζωγράφου που πραγματεύονται το θέμα της μεταμόρφωσης. Πάντως, τα στοιχεία που διαθέτουμε για τον ιδιοκτήτη και τις συνθήκες απόκτησης του έργου δε βοηθούν σε μια άμεση σύνδεσή του με το Νεοστωικισμό, ενώ το μόνο σημείο στο οποίο μπορεί να στηριχθεί κανείς για οποιαδήποτε ταύτιση είναι η ιδεολογία του ζωγράφου.

Την επόμενη χρονιά ο Πουσέν, φιλοτεχνεί το *Τοπίο με Ήρα, Άργο και Ιό* (48) που βρισκόταν στην ιδιοκτησία του συλλέκτη Βιτσέντσο Γιουστινιάνι (Vicenzo Giustiniani 1564-1637), ενώ ένα σχέδιό του, στη συλλογή του ποιητή Τζοβάνι Μπατίστα Μαρίνο (Giovanni Battista Marino 1569-1625). Το έργο<sup>292</sup> εικονίζει σ' ένα φυσικό τοπίο που αρχίζει να έχει κυρίαρχη θέση, τη στιγμή που ο Άργος ο πανόπτης, ο άγρυπνος φύλακας κατ' εντολή της Ήρας για τη φύλαξη της Ιούς, της αγαπημένης του Δία, έχει σκοτωθεί από τον Ερμή που τον αποκεφάλισε, κοιμίζοντάς τον πρώτα με τον αυλό του Πάνα. Σε πρώτο πλάνο στη δεξιά πλευρά του πίνακα, εικονίζεται ο νεκρός Άργος, η Ήρα που μαζεύει τα μάτια του και η Ιό που είναι μεταμορφωμένη σε αγελάδα. Στην αντίθετη πλευρά του έργου, δύο Νύμφες και τέσσερις έρωτες παρακολουθούν τη σκηνή, ενώ στον ουρανό, ο Ερμής απομακρύνεται από τον τόπο

<sup>291</sup> Allen, C. ό.π., 2003, σ.71.

<sup>292</sup> Για το μύθο, βλ. Ovide. ό.π., Βιβλίο I.570-685, τόμος i, 1969, σ.27-31. Για το έργο και τα σχέδιά του, βλ.: Blunt, A. ό.π., 1966, vo.160 \ Blunt, A. ό.π., 1967, σ.270, 272 \ Brigstocke, H. ό.π., 1990, vo.3 \ Friedlaender, W.-Blunt, A. ό.π., 1969, vo.164 \ Grautoff, O. ό.π., τόμος 2, 1914, σ.260 \ Mérot, A. ό.π., 1990, σ.112, vo.218 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. *Nicolas Poussin 1594-1665. Catalogue raisonné des dessins*, τόμος 2, 1994, ό.π., vo. R.53 \ Thuillier, J. ό.π., 1994, vo.95 \ Wright, C. ό.π., 1984, vo.148.

του εγκλήματος. Οι μορφές του πίνακα είναι αρκετά μικρές σ' αναλογία με το χώρο, ο οποίος αποδίδεται συμμετρικά και είναι γεμάτος φως, που επικεντρώνεται στους πρωταγωνιστές της σκηνής. Στο έργο αυτό εντοπίζει κανείς πάλι τη συνύπαρξη των αντιθετικών δυνάμεων, της ζωής και του θανάτου<sup>293</sup>. Τα τέσσερα φυσικά στοιχεία των στωικών έχουν δυναμική παρουσία, καθώς η Ήρα ταυτίζεται με τον αέρα, ο Ερμής με τη γη, ενώ το στοιχείο του νερού και του ήλιου έχει καταλυτική παρουσία σε μια σύνθεση που κυριαρχεί η ηρεμία απηχώντας ιδέες του Καμπανέλα, γνωστές στο ζωγράφο και τον κατόχο του έργου, επιτρέποντας στον Christopher Allen να του δώσει μια πανθειστική διάσταση<sup>294</sup>.

Επιστρέφοντας σ' έναν ακόμη αγαπημένο του ήρωα-πρότυπο, ο Πουσέν, ζωγραφίζει το 1638 για τον αρχιτέκτονα, διακοσμητή των βασιλικών κήπων και μετέπειτα υπεύθυνο των βασιλικών κατοικιών, Αντρέ Λε Νοτρ (André Le Nôtre 1613-1700), όπως σχολιάζει ο Φελιμπιέν<sup>295</sup> και ο Λεομέν ντε Μπριέν<sup>296</sup>, την *Εύρεση του Μωυσή (49)*<sup>297</sup>. Πρόκειται για ένα έργο, που επηρεάζει τόσο σύγχρονους καλλιτέχνες του ζωγράφου, όπως τον Σεμπαστιάν Μπουρντόν (Sébastien Bourdon 1616-1671) **(50)**, όσο και μεταγενέστερους δημιουργούς, όπως το Ζερικό **(51)**. Στο συγκεκριμένο πίνακα, ο ζωγράφος εικονογραφεί τη στιγμή που η κόρη του Φαραώ με τις τρεις συνοδούς της βρίσκει στις όχθες του ποταμού το καλάθι με το μικρό Μωυσή (14<sup>ος</sup>-13<sup>ος</sup> αιώνας π.Χ.), που βγάζει από το Νείλο ένας άνδρας. Η δράση εκτυλίσσεται σ' ένα φυσικό χώρο που ακόμη δεν έχει τη δυναμική των τοπίων της ώριμης φάσης του καλλιτέχνη, με τις μορφές να τοποθετούνται στο κέντρο της σύνθεσης, ενώ μια προσωποποίηση του ποταμού εικονίζεται στην αριστερή πλευρά του πίνακα, ηλικιωμένος, γυμνός με γυρισμένη την πλάτη στο θεατή. Στο βάθος, διακρίνεται η πόλη της Αιγύπτου με τα χαρακτηριστικά οικοδομήματα, τα οποία ο Πουσέν γνωρίζει

<sup>293</sup> Η ζωή, ταυτίζεται με την Ιό, που αν και έχει αλλάξει μορφή θα φέρει ζωή στο κόσμο και με τον Ερμή, που εκτός από αγγελιοφόρος των Θεών, είναι προστάτης των εμπόρων, οδοιπόρων και των γραμμάτων, καθώς και της ευφορίας της γης. Ο θάνατος, ταυτίζεται με τον Άργο.

<sup>294</sup> Allen, C. ό.π., 2003, σ.71.

<sup>295</sup> Félibien, A. *Entretiens sur les vies...*, σ.151, στο Pace, C. ό.π., 1981, σ.147 [και Félibien, A. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.258].

<sup>296</sup> Leoménie L. H. Comte de Brienne. *Discours...*, επανέκδοση στο Thuillier, J. «Pour un “corpus poussinianum”», στο Chastel, A. (επιμέλεια). ό.π., τόμος II, 1960, σ.211, 213, 216.

<sup>297</sup> Πηγή αποτελεί το κείμενο της *Εξόδου*. Βλ. «Exode» 2.4-2.10, στο Rahlfs, Alfred (επιμέλεια). *Septuaginta. Id Est Vetus Testamentum Graece Iuxta LXX Interpretes*, τόμος I, Στουτγκάρδη, Deutsche Bibelstiftung, 1935, σ.87-88. Για τον πίνακα και τα προσχέδιά του, βλ.: Blunt, A. ό.π., 1966, vo.12 \ Blunt, A. ό.π., 1967, σ.151, 274 \ Germain, B. et al. (επιμέλεια). ό.π., 1960, vo.57 \ Grautoff, O. ό.π., τόμος 2, 1914, vo.77 \ Mérot, A. ό.π., 1990, vo.9 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. (επιμέλεια). *Nicolas Poussin 1594-1665*, ό.π., 1994, vo.92 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. *Nicolas Poussin 1594-1665. Catalogue raisonné des dessins*, τόμος 1,2, ό.π., 1994, vo.134, R.1025, R.1234, R.1278 \ Thuillier, J. ό.π., 1994, vo.136 \ Wright, C. ό.π., 1984, vo.103. Σήμερα είναι γνωστά τρία αντίγραφα του πίνακα.

από σχέδια που έχει τη δυνατότητα να μελετά στη βιβλιοθήκη Μπαρμπερίνι. Στις όχθες του ποταμού δύο άνδρες παρακολουθούν το επεισόδιο και μια βάρκα με τρεις ξεκινά για ψάρεμα, στα γαλήνια νερά του ποταμού, που καταλαμβάνει τη μεγαλύτερη έκταση του πίνακα στο δεύτερο επίπεδο. Η αίσθηση της ηρεμίας είναι προφανής και ταυτόχρονα εντείνεται από την ατμόσφαιρα που αποπνέει το έργο, το οποίο διακρίνεται για τη ψυχρότητα των χρωμάτων και των τόνων, ενώ το φως είναι περιορισμένο. Οι μορφές με τις ρητορικές τους κινήσεις και το θεατρικό τους στήσιμο εντυπωσιάζουν για την αγαλμάτινη, σχεδόν μεταλλική τους υφή, καθιστώντας τον πίνακα διαφορετικό από αντίστοιχους σύγχρονους του. Μια δεύτερη εκδοχή του ίδιου θέματος ζωγραφίζεται το 1647 για τον Ζαν Πουαντέλ, όπως μαθαίνει κανείς από τον Φελιμπιέν, την αλληλογραφία του καλλιτέχνη και τον Λεομέν ντε Μπριέν<sup>298</sup> (52). Στο έργο αυτό<sup>299</sup>, ο Πουσέν εικονίζει τη στιγμή που η κόρη του Φαραώ μαζί με τις συνοδούς της ασχολείται με το μικρό Μουσή, σ' ένα φυσικό τοπίο δίπλα στις όχθες του ποταμού. Η σύνθεση είναι πιο πολυπρόσωπη από την προηγούμενη, με τη δράση να λαμβάνει πάλι χώρα στο κέντρο του πίνακα. Στη δεξιά μεριά του πίνακα η προσωποποίηση του ποταμού που συνοδεύεται από μια σφίγγα δε στρέφει τη πλάτη στο θεατή, ενώ στην αριστερή ένας άνδρας συνεχίζει την εργασία του. Στο βάθος, απλώνεται ο Νείλος με τα ήρεμα νερά του, όπου άνδρες σε μια βάρκα ψαρεύουν και λίγο πιο πίσω μια ομάδα γυναικών παρακολουθεί πάνω στο λόφο, έχοντας πίσω τους οικοδομήματα που συνδυάζουν στοιχεία από κτήρια της Ρώμης, της Αιγύπτου κ.α.. Οι μορφές, ξεχωρίζουν για την ομοιομορφία των χαρακτηριστικών τους και τις ρητορικές κινήσεις. Το ζωγραφικό αποτέλεσμα βαρύ, με χρώματα θερμά και το φως του ήλιου ν' αντανακλάται εκτυπωσιακά στην υδάτινη

---

<sup>298</sup> Félibien, A. *Entretiens sur les vies...*, σ.55-56, στο Pace, C. ό.π., 1981, σ.123 [και Félibien, A. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.187-188] και Poussin, N. ό.π., 1964, σ.123, όπως παρατηρεί κανείς διαβάζοντας το γράμμα που στέλνει ο ζωγράφος στον Σαντελού, στις 24 Νοεμβρίου του 1647, τονίζοντας ότι η φύση του θέματος είναι εκείνη που καθορίζει το τελικό αποτέλεσμα, ως απάντηση στη δυσαρέσκεια και την εκδήλωση ζήλιας του τελευταίου για τη σειρά των *Επτά Μυστηρίων* που ο ζωγράφος του έστειλε, συγκρίνοντάς την, με την *Εύρεση του Μουσή* που δημιουργεί για τον Πουαντέλ. Αναφορά στο έργο κάνει και ο Λεομέν ντε Μπριέν, βλ. Leoménie L. H. Comte de Brienne. *Discours...*, επανέκδοση στο Thuillier, J. «Pour un “corpus poussinianum”», στο Chastel, A. (επιμέλεια). ό.π., τόμος II, 1960, σ.213, 221.

<sup>299</sup> Για τον πίνακα και τα προσχέδιά του, βλ.: Blunt, A. ό.π., 1966, vo.13 \ Blunt, A. ό.π., 1967, σ.214, 225-226, 257, 265 \ Brigstocke, H. ό.π., 1990, vo.55 \ Friedlaender, W. ό.π., 1966, σ.65 \ Friedlaender, W. ό.π., 1976, vo.B.4, 3, 4, 5, 6, 7, 8, B.5 \ Germain, B. et al. (επιμέλεια). ό.π., 1960, vo.78, 210, 211 \ Grautoff, O. ό.π., τόμος 2, 1914, vo.115 \ Mérot, A. ό.π., 1990, vo.10 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. (επιμέλεια). *Nicolas Poussin 1594-1665*, ό.π., 1994, vo.159, 160, 161, 162 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. *Nicolas Poussin 1594-1665. Catalogue raisonnée des dessins*, τόμος 2, ό.π., 1994, vo. R.306, R.307, R.332, R.502, R.1007 \ Thuillier, J. ό.π., 1994, vo.169 \ Wright, C. ό.π., 1984, vo.134. Σήμερα είναι γνωστά πέντε αντίγραφα του πίνακα.

επιφάνεια, διακρίνεται για την ηρεμία και την ακινησία που αποπνέει ανταποκρινόμενο στις αρχές του Κλασικισμού, που πρεσβεύει ο δημιουργός του, διαφοροποιώντας το από σύγχρονα έργα της ίδιας θεματικής. Τα ίδια περίπου στοιχεία, συναντά κανείς και σ' ένα τελευταίο έργο<sup>300</sup> με το ίδιο θέμα που ζωγραφίζει το 1651, ο Πουσέν για τον έμπορο από τη Λυών, Μπερναντίν Ρεϋνώ (Bernardin Reynon 1613-1686), όπως αναφέρει ο Φελιμπιέν<sup>301</sup> (53). Σε μια ακόμη πιο πολυπληθή σύνθεση, με μορφές που διακρίνονται για τις ανάλαφρες κινήσεις τους, μεταξύ των οποίων εικονίζεται ένας μαύρος συνοδός της νεαρής πριγκίπισσας και μια προσωποποίηση του ποταμού, που τώρα τοποθετείται μακριά από τις όχθες του Νείλου πάνω σε βράχο, ο καλλιτέχνης χρησιμοποιώντας πιο έντονα χρώματα, πειραματίζεται πάνω στις ανθρώπινες εκφράσεις και προχωρά σε αρχαιολογικές μελέτες. Και στις τρεις αυτές εκδοχές του θέματος, όπου το φυσικό τοπίο διαφοροποιείται από εκείνο των συγχρόνων του, ο Πουσέν δημιουργεί ένα χώρο όπου η ηρεμία κατέχει κυρίαρχη θέση. Επιχειρεί ένα διάλογο μεταξύ φυσικού και αστικού τοπίου που εμφανίζεται σε δεύτερη θέση, καθώς η φύση εξασφαλίζει την ηρεμία του πνεύματος που αρμόζει σε κάθε σοφό, κατά τους νεοστωικούς, άνθρωπο. Τα τέσσερα φυσικά στοιχεία, βρίσκονται σ' αρμονική συνύπαρξη, αποτελώντας εγγύηση για την αρμονία στη φύση, η οποία είναι ορατή από τον τρόπο που αποδίδει το φυσικό τοπίο. Ο καλλιτέχνης θίγει το θέμα της μοίρας<sup>302</sup> που απασχολεί και τους νεοστωικούς, κάνοντας ταυτόχρονα έναν υπαινιγμό στο συνεχή κύκλο ζωής-θανάτου μέσα από την ιστορία ενός από τους αγαπημένους του ήρωες-πρότυπο ηθικής συμπεριφοράς, που ενσαρκώνει την έννοια της λογικής, όπως σημειώνει κάπως άκριτα, ο Christopher Allen<sup>303</sup>. Εύκολα, μπορεί κανείς ν' αναρωτηθεί, γιατί ο συγκεκριμένος μελετητής επιλέγει αυτό το επεισόδιο από τη ζωή του ήρωα, αποκλείοντας έργα που αποδίδουν οπτικά άλλες σκηνές από την παιδική του ηλικία και τα οποία γίνονται για φίλους του

<sup>300</sup> Για τον πίνακα και τα προσχέδιά του, βλ.: Blunt, A. ό.π., 1966, vo.14 \ Blunt, A. ό.π., 1967, σ.215, 257, 259 \ Friedlaender, W. ό.π., 1966, σ.66 \ Germain, B. et al. (επιμέλεια). ό.π., 1960, vo.102 \ Grautoff, O. ό.π., τόμος 2, 1914, σ.254 \ Mérot, A. ό.π., 1990, vo.11 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. (επιμέλεια). *Nicolas Poussin 1594-1665*, ό.π., 1994, vo.211 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. *Nicolas Poussin 1594-1665. Catalogue raisonné des dessins*, τόμος 2, ό.π., 1994, vo. R.847, R.848 \ Thuillier, J. ό.π., 1994, vo.197 \ Wright, C. ό.π., 1984, vo.176.

<sup>301</sup> Félibien, A. *Entretiens sur les vies...*, σ.63, στο Pace, C. ό.π., 1981, σ.125 [και Félibien, A. «Vie de Poussin», στο Germer, S (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.194].

<sup>302</sup> Βλ. στο παρόν κεφάλαιο τις υποσημειώσεις 155, 156, 157 161. Φυσικά δεν πρέπει και δεν είναι δυνατό να ταυτιστούν όλα τα έργα στην πορεία της ιστορίας της τέχνης, τα οποία παρουσιάζουν τη διάσωση του Μωυσή, με το Νεοστωικισμό. Ο Πουσέν αποδίδει μια σκηνή από τη ζωή του ήρωα, όπου η μοίρα αποδεικνύεται καλοπροαίρετη, καθώς εκείνος διασώζεται για να πράξει στο μέλλον αυτό η μοίρα του έχει ήδη προαποφασίσει. Το συγκεκριμένο έργο πρέπει να ενταχθεί στο σύγχρονό του ορίζοντα προσδοκίας, επιτρέποντας μια σύνδεσή του με ιδέες της νέας φιλοσοφικής τάσης.

<sup>303</sup> Allen, C. ό.π., 2003, σ.72.

ζωγράφου που γνωρίζουν τις ιδέες του Νεοστωικισμού. Ωστόσο, το συγκεκριμένο επεισόδιο, όπως και η έκθεση του μικρού ήρωα (98), μπορούν άμεσα να συνδεθούν με τη μοίρα, που με το δικό της λογικό τρόπο καθορίζει την πορεία του κόσμου και την αρμονία στη φύση, σύμφωνα με τους νεοστωικούς και τον ίδιο το ζωγράφο.

Την περίοδο 1638-1640, ο Πουσέν ασχολείται μ' αλληγορικά θέματα και ζωγραφίζει το *Χορό στην Ανθρώπινη Ζωή* (54). Το έργο<sup>304</sup> αυτό, αποτελεί παραγγελία του Καρδινάλιου Τζούλιο Ροσπιλιόζι, ο οποίος δίνει το θέμα αυτού του «ηθικού ποιήματος» στο ζωγράφο, όπως τονίζει ο Μπελόρι<sup>305</sup> σχολιάζοντας το συγκεκριμένο πίνακα, κάτι που θα κάνει αργότερα και ο Φελιπιέν<sup>306</sup>, ενώ ένα σχέδιό του βρίσκεται στην ιδιοκτησία του του Ζακ Στελά. Σε πρώτο πλάνο ο καλλιτέχνης αποδίδει, σ' εξωτερικό χώρο που απλά συνοδεύει τη σύνθεση, το χορό τεσσάρων ατόμων, γυναικών κατά τους βιογράφους του καλλιτέχνη<sup>307</sup>, που μοιάζουν με τις τέσσερις εποχές. Πρόκειται για τη Φτώχεια, την Κούραση, τον Πλούτο και την Πολυτέλεια, όπως αναφέρει ο Μπελόρι ή την Απόλαυση όπως αποδίδει πιο σωστά ο Φελιπιέν, που δίνουν τα χέρια σε κυκλικό χορό, αλλάζοντας τις τύχες των ανθρώπων, σαν άλλος τροχός της τύχης<sup>308</sup>. Δεξιά είναι τοποθετημένος ο Χρόνος, ηλικιωμένος, γυμνός και καθισμένος με τη λύρα του, στο ρυθμό της οποίας χορεύουν οι τέσσερις μορφές, ενώ στα πόδια του ένας έρωτας κοιτά μια κλεψύδρα μετρώντας τις στιγμές της ζωής. Στην άλλη πλευρά του πίνακα, κάτω από τη μαρμάρινη στήλη του Ιανού,

<sup>304</sup> Για τον πίνακα και τα σχέδιά του, βλ.: Blunt, A. ό.π., 1966, vo.121 \ Blunt, A. ό.π., 1967, σ.151, 153 \ Blunt, A. ό.π., 1979, σ.47, 51, 188 \ Friedlaender, W. ό.π., 1966, σ.39, 46 \ Friedlaender, W. ό.π., 1968, vo.149 \ Germain, B. et al. (επιμέλεια). ό.π., 1960, vo.159 \ Grautoff, O. ό.π., τόμος 2, 1914, vo.75 \ Mérot, A. ό.π., 1990, σ.95, vo.200 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. (επιμέλεια). *Nicolas Poussin 1594-1665*, ό.π., 1994, vo.90 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. *Nicolas Poussin 1594-1665. Catalogue raisonné des dessins*, τόμος 1, 2, ό.π., 1994, vo.144, R.200 \ Thuillier, J. ό.π., 1994, vo.140 \ Wright, C. ό.π., 1984, vo.115. Σήμερα είναι γνωστά είκοσι ένα αντίγραφα του συγκεκριμένου έργου.

<sup>305</sup> Bellori, G. P. ό.π., 1672, σ.447-8 [και σε γαλλική μετάφραση Bellori, G. P. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.95-96].

<sup>306</sup> Félibien, A. *Entretiens sur les vies...*, σ.87, στο Pace, C. ό.π., 1981, σ.130-131 [και Félibien, A. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.209-213].

<sup>307</sup> Αν και όπως εύστοχα παρατηρεί ο Anthony Blunt, στο χορό συμμετέχει μια ανδρική μορφή, που ταυτίζεται με τη Φτώχεια, όπως διακρίνει κανείς κοιτώντας πιο προσεκτικά τα χαρακτηριστικά της συγκεκριμένης μορφής. Βλ. Blunt, A. «Poussin's "Dance to the Music of Time" Revealed», στο *The Burlington Magazine*, τόμος CXVIII, τεύχος 885, Δεκέμβριος 1976, σ.848.

<sup>308</sup> Ο Πουσέν, όπως σχολιάζει ο Anthony Blunt, δεν ακολουθεί τη συνήθη εικονογραφική παράδοση, αλλά προχωρά σε καινοτομίες συνδυάζοντας στοιχεία της παράδοσης. Έτσι, μπροστά διακρίνεται η Πολυτέλεια ή η Απόλαυση με στέμμα από χρυσό και μαργαριτάρια, αν και στην *Iconologia* του Καίσαρε Ρίπα (Cesare Ripa 1555-1622), ο συγκεκριμένος τύπος δεν απαντά, ενώ ίσως κατά τη συνήθεια του 16<sup>ου</sup> και 17<sup>ου</sup> αιώνα συνδέεται με την έννοια του πλούτου και της αφθονίας [βλ. Ripa, C. *Iconologia*, Επιμέλεια Piero Buscaroli, τόμος ii, Τορίνο, Fògola, 1986, σ.198 (α' έκδοση: Πάδοβα, 1618)] και ο Πλούτος με γιρλάνδες από άνθη (στο ίδιο, σ.146). Πίσω εμφανίζεται η Φτώχεια, με απλά ρούχα, φορώντας στεφάνι από ξηρά κλαδιά ως σύμβολο των χαμένων αγαθών (ό.π., σ.123), ενώ συνοδεύεται από την Κούραση που με τους γυμνούς της ώμους, τα σκούρα και τραχιά χέρια δείχνει στο/η συνοδό της την ταλαιπωρία του σώματός της και τον πόνο (ό.π., σ.107).



σύμβολο της αβεβαιότητας, ένας μικρός έρωτας φυσά απ' ένα καλάμι δημιουργώντας σαπουνόφουσκες, σύμβολα της ματαιότητας και της συντομίας της ζωής. Στον ουρανό την ίδια στιγμή εμφανίζεται το άρμα του Ήλιου μέσα στο ζωδιακό κύκλο, ακολουθώντας το παράδειγμα του Ραφαήλ. Η Αυγή προπορεύεται σκορπίζοντας λευκά λουλούδια και πίσω οι Ώρες ακολουθούν χορεύοντας. Το έργο αυτό, αντανακλά τις αισθητικές απαιτήσεις του παραγγελιοδότη, καθώς αυτού του τύπου η αλληγορία δεν είναι στα πλαίσια των ενδιαφερόντων του ζωγράφου, δείχνοντας προτίμηση σ' αλληγορίες που έχουν ως πηγή μυθολογικά και ιστορικά θέματα. Η σύνθεση είναι αρμονική, με άψογα διατεταγμένες μορφές, που διακρίνονται για την επαναληψιμότητα των χαρακτηριστικών τους. Τα χρώματα είναι καθαρά και συνάμα σκοτεινά. Το φως, από μια απροσδιόριστη εκτός πίνακα πηγή, φωτίζει τις μορφές που χορεύουν, ενώ μια ακόμη φωτεινή πηγή περιβάλλει το άρμα του Ήλιου. Το ενδιαφέρον για την αρχαιότητα και την τέχνη της είναι εμφανές με τη στήλη του Ιανού. Τα ηθικά μηνύματα που προσπαθεί να περάσει ο Πουσέν, εκφράζοντας ιδέες του Νεοστωικισμού, που βρίσκουν σύμφωνο και τον ιδιοκτήτη του έργου, είναι και πάλι ξεκάθαρα: ματαιότητα, χρόνος, ρόλος της τύχης, ανθρώπινα πάθη και ο κύκλος της ζωής που διατηρεί την αρμονία στη φύση, όπως προφανώς υπονοεί εύστοχα ο Walter Friedlaender, εντάσσοντάς το στην κατηγορία των «στωικών θεμάτων»<sup>309</sup>.

Ο Πουσέν, την περίοδο 1638-1640 φιλοτεχνεί δύο σχέδια<sup>310</sup> που πραγματεύονται την αυτοκτονία του Κάτωνα του νεωτέρου (Marcus Porcius Cato 95-46 π.Χ.)<sup>311</sup> (55, 56), ενός ατόμου που αγωνίζεται για την υπεράσπιση της δημοκρατίας σε μια περίοδο εμφυλίων συγκρούσεων. Αποφασίζει να μην παραδοθεί στον πολιτικό του αντίπαλο ακόμη και μετά την αποφασιστική ήττα του στη Θασό, έως ότου φυγαδεύσει τους οπαδούς του δια θαλάσσης. Όταν φεύγει και ο τελευταίος από τους συντρόφους του, ο Κάτων αυτοκτονεί. Αν και δογματικός και αντιδραστικός στην πολιτική του, για τους *optimates* ήταν ένας τίμιος ηγέτης σε μια

<sup>309</sup> Friedlaender, W. ό.π., 1966, σ.39.

<sup>310</sup> Για τα σχέδια, βλ.: \ Blunt, A. ό.π., 1967, σ.163 \ Blunt, A. ό.π., 1979, σ.113, 115, 185, 188 \ Friedlaender, W. ό.π., 1966, σ.64 \ Friedlaender, W. ό.π., 1968, vo.124, B.21 \ Germain, B. et al. (επιμέλεια). ό.π., 1960, vo.178 \ Mérot, A. ό.π., 1990, σ.142-143 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. (επιμέλεια). *Nicolas Poussin 1594-1665*, ό.π., 1994, vo.85 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. *Nicolas Poussin 1594-1665. Catalogue raisonné des dessins*, τόμος 1, 2, ό.π., 1994, vo.139, R.1324.

<sup>311</sup> Πηγή αποτελεί η αλληλογραφία του με τον Κικέρωνα. Βλ. Cicero. *The Letters to his Friends*, Βιβλίο XV.iii έως vi, τόμος iii, vo.230, στη σειρά «The Loeb Classical Library», Επιμέλεια E.H. Warmington, Μτφρ. από λατινικά Glynn Williams, Κέμπριτζ / Μασσαχουσέτη, Harvard University Press, Λονδίνο, William Heineman, MCMLXXII, σ.244-171 (α' έκδοση: 1926).

διεφθαρμένη εποχή και το όνομά του καθίσταται ιδιαίτερα επίκαιρο τον 17<sup>ο</sup> αιώνα<sup>312</sup>. Τα δύο σχέδια που δημιουργεί ο Πουσέν, αποτελούν το ένα συνέχεια του άλλου. Στο πρώτο, που ανήκε στη συλλογή του διανοούμενου και ως εκτούτου εξοικειωμένου με το θέμα, Καρδινάλιου Κάμιλο Μασίμι, εικονίζεται ο Ρωμαίος ήρωας την ώρα που καρφώνει το σπαθί του και αυτοκτονεί, θυμίζοντας την πράξη του Αίαντα από το πίνακα *Το Βασίλειο της Φλώρας (33)*, όταν παρακινούμενος από ντροπή για τις πράξεις του, επιλέγει την αυτοκτονία. Σ' ένα λιτό και θεατρικό συνάμα σκηνικό που γεμίζει από τις κουρτίνες στο βάθος, τοποθετείται σε πρώτο πλάνο, ημίγυμνος, μόνος του, ο πρωταγωνιστής της ιστορίας σε μια στάση που το σώμα του δημιουργεί ένα ισοσκελές τρίγωνο. Το μόνο αντικείμενο που παρατηρεί κανείς μέσα στο χώρο είναι ένα βιβλίο ανοιχτό που βρίσκεται ακριβώς μπροστά του. Σύμφωνα με την πηγή<sup>313</sup> πρόκειται για τον *Φαίδωνα* του Πλάτωνα, το οποίο και διάβαζε ο ήρωας λίγο πριν δώσει τέλος στη ζωή του, ακολουθώντας το παράδειγμα του Σωκράτη. Στο δεύτερο σχέδιο με θέμα την *Αυτοκτονία του Cato*, ο ζωγράφος φιλοτεχνεί τη στιγμή που ο ήρωας έχει ήδη επιχειρήσει ν' αυτοκτονήσει χωρίς επιτυχία. Οι γιατροί του τον παρακολουθούν, ενώ εκείνος συνέρχεται και δίνει το τελικό χτύπημα που τον οδηγεί στο θάνατο. Σε μια κλειστή σύνθεση, τοποθετείται ο ήρωας ξαπλωμένος στο κρεβάτι και γύρω οι γιατροί και οι σύντοφοί του που αγωνιούν για τη τύχη του. Οι μορφές διακρίνονται για τη στατικότητα τους, τη ρητορικότητα των κινήσεών τους καθώς και τη δραματικότητα των εκφράσεών τους. Το ενδιαφέρον, τέλος, για το αρχαίο ελληνικό στοιχείο είναι έκδηλο, τόσο με την απεικόνιση των ημίγυμων ανδρών, όσο και του κίονα στο βάθος.

Ο Κάτων, θεωρεί όπως και ο Σωκράτης στον *Φαίδωνα*, ότι ο Θεός που δεν επιτρέπει σε κάποιον να φύγει απ' αυτόν τον κόσμο χωρίς την άδειά του, τώρα του δίνει αυτή την εντολή, έναν λόγο για να πεθάνει (*causam iustam*), οδηγώντας στον στην αυτοκτονία<sup>314</sup>, κατακτώντας έτσι τον τίτλο του σοφού<sup>315</sup>. Ο στωικός σοφός

---

<sup>312</sup> Charron. «De la gloire et de l'ambition», Βιβλίο III, κεφάλαιο xlii, στο Charron. ό.π., 1986, σ.799 και Montaigne. «De jeune Caton», Βιβλίο I, κεφάλαιο xxxviii, «De l'Age», Βιβλίο I, κεφάλαιο lvii, «Defence de Senecue et de Plutarque», Βιβλίο II, κεφάλαιο xxxii, στο Montaigne. ό.π., 1962, σ.225-228, 311, 704 αντίστοιχα και σε ελληνική μτφρ. Montaigne. «Υπεράσπιση του Σενέκα και του Πλουτάρχου», Βιβλίο Δεύτερο, κεφάλαιο 32, στο Montaigne. ό.π., 1979, σ.193.

<sup>313</sup> Πλούταρχος. *Βίοι παράλληλοι*, «Κάτων», 68.1-70.10, νο.161, στη σειρά «Οι Έλληνες», Επιμέλεια Βασιλείος Μανδηλαράς, Εισαγωγή-Μτφρ.-Σχόλια Μεταφραστική Ομάδα Κάκτου, Εποπτεία Βασιλείος Μανδηλαράς, Αθήνα, Εκδόσεις Κάκτος, 1992, σ.254-261.

<sup>314</sup> Cicero. *Tusculan disputationis*, Βιβλίο I.71-5, 118, τόμος xviii, νο.141, στη σειρά «The Loeb Classical Library», Επιμέλεια E. H. Warmington, Μτφρ. από λατινικά J. E. King, Λονδίνο, William Heineman, Κέμπριτζ / Μασσαχουσέτη, Harvard University Press, MCMLXXI, σ.82-89, 142-143 (α' έκδοση: 1927).

όντας μια ηθική αυθεντία, δε σαστίζει καθόλου με ότι του συμβαίνει, ακόμη ούτε και με το θάνατο. Η προσμονή του θανάτου κάνει τον άνθρωπο να καταλάβει καλύτερα τη ματαιότητα της δόξας. Η εγκαρτέρηση και η υπομονή ακόμη και στο θάνατο εντάσσονται στη στωική φιλοσοφία, καθώς ο θάνατος είναι μια ενέργεια της φύσης και ως εκ τούτου μια λογική διαδικασία που κανένας δεν πρέπει ν' αντιμετωπίζει με φόβο αφού είναι ωφέλιμος στην ίδια τη φύση, όντας ένα είδος διάλυσης, από την οποία κάτι καινούργιο θα προκύψει. Οι στωικοί δικαιολογούν την αυτοκτονία<sup>316</sup> με το επιχείρημα ότι μια τέτοια πράξη μπορεί σ' ακραίες καταστάσεις να είναι ότι πιο λογικό στο οποίο κανείς μπορεί ή ακόμη πρέπει να προβεί. Το θέμα του εθελουσίου θανάτου, τίθεται από τον Πλάτωνα (427-347 π.Χ.) στον *Φαίδωνα*<sup>317</sup>, όπου διατυπώνεται η άποψη ότι είναι «ου θεμιτόν» ν' αφαιρεί κανείς τη ζωή του, καθώς μ' αυτό τον τρόπο διεκδικεί κάτι που δικαιωματικά ανήκει στους Θεούς. Στο έργο αυτό, ο Σωκράτης καλωσορίζει το θάνατο πίνοντας κώνειο, υποστηρίζοντας ότι ο άνθρωπος, που είναι στην εξουσία του Θεού, δεν πρέπει ν' αυτοκτονεί έως ότου ο Θεός ο ίδιος τον αναγκάσει, όπως έκανε και στην περίπτωση του φιλοσόφου. Σύμφωνα με τους στωικούς, η πράξη της αυτοκτονίας δικαιολογείται όταν επιβάλλεται από το κράτος-την πολιτεία, όταν κάποιος αναγκάζεται να προβεί σ' αυτήν μη έχοντας άλλη λύση, όταν υπάρχει αφόρητος πόνος<sup>318</sup> και όταν κάποιος έρχεται αντιμέτωπος μ' ανυπόφορο όνειδος. Αυτό που απασχολεί είναι πότε η αυτοκτονία είναι εύλογη. Αυτοκτονεί κανείς για την πατρίδα, για τους φίλους, για αφόρητο πόνο ή ανίατη ασθένεια<sup>319</sup>. Μ' αυτά τα δύο σχέδια, των οποίων ο παραλήπτης αν υπήρξε δεν αναφέρεται πουθενά, ο Πουσέν, όπως εύστοχα επισημαίνουν οι Anthony Blunt και Alain Mérot<sup>320</sup>, προσπαθεί ν' αποδώσει οπτικά

<sup>315</sup> Όπως σχολιάζει ο Κικέρων στο *De officiis*. Βλ. Cicero. ό.π., Βιβλίο I.112, τόμος χxi, νο.30, MCMLXXV, σ.114-115.

<sup>316</sup> Brun, J. ό.π., 1965, σ.89-91 \ Long, A.A. ό.π., 1997, σ.323 \ Rist, J.M. ό.π., 1977, σ.233-255.

<sup>317</sup> Πλάτων. *Φαίδων ή περί ψυχής*, 67b.d., νο. 180, στη σειρά «Οι Έλληνες», Επιμέλεια Βασίλειος Μανδηλαράς, Εισαγωγή – Μτφρ. – Σχόλια Φιλολογική Ομάδα Κάκτου, Αθήνα, Εκδόσεις Κάκτος, Νοέμβριος 1993, σ.92-95 και Πλάτων. *Νόμοι*, Βιβλίο Θ'.873c.d., τόμος 1, νο.36, στη σειρά «Οι Έλληνες», Επιμέλεια Βασίλειος Μανδηλαράς, Μτφρ. Γιώργος Κουσούνελος, Εισαγωγή-Σημειώσεις και Επιμέλεια Κεϊμένου Βίκυ Αναστασοπούλου, Αθήνα, Εκδόσεις Κάκτος, 1992, σ.80-83.

<sup>318</sup> Ο πόνος θεωρείται μια παράλογη συστολή της ψυχής (Βλ. Rist, J.M. ό.π., 1977, σ.49, παρπέμποντας στο *SVF*, τόμος III, σ.391 και στο *SVF*, τόμος III, σ.463). Υπάρχουν περιπτώσεις, που ο στωικός σοφός μπορεί να δώσει τη συγκατάθεσή του στην αληθή στωική πρόταση ότι ο πόνος δεν είναι κακό. Το σύμπαν για τους στωικούς είναι ένα τέλειο σύνολο, αλλά η τελειότητά του απαιτεί έναν ορισμένο αριθμό πραγμάτων που είναι αντίθετα προς τη φύση, η οποία δεν επιβάλλει τον πόνο για τον πόνο, αλλά ο πόνος είναι αναγκαίος για την οικονομία του συνόλου (Βλ. Marc Auréle, ό.π., Βιβλίο V.8, 1975, σ.44).

<sup>319</sup> Διογένης, Α. ό.π., «Ζήνων», Βιβλίο Έβδομον.130, τόμος 3, νο.305, 1994, σ.202-203.

<sup>320</sup> Blunt, A. ό.π., 1967, σ.163 \ Blunt, A. ό.π., 1979, σ.113, 115, 185, 188 \ Mérot, A. ό.π., 1990, σ.142.

ένα ακόμη «exemplum virtutis», όπως είναι ο Ρωμαίος στρατιωτικός και πολιτικός, που επιλέγει την αυτοκτονία μετά από ώριμη και λογική κρίση, εκτελώντας το καθήκον του στην πατρίδα, τους φίλους του και τα ιδανικά που πρέσβευε. Τον 17<sup>ο</sup> αιώνα, ο πειρασμός της αυτοκτονίας έρχεται ξανά στο προσκήνιο, ως μέσο αποδοχής και ελέγχου της τελευταίας διάβασης. Μόνο όταν επιλέγει κανείς το θάνατό του, καταφέρνει να ξεγελάσει τη μοίρα του, που τόσο προβλημάτισε το ζωγράφο, τους λιμπερτίνους φίλους του και τους νεοστωικούς. Η αυτοκτονία, την οποία οι αρχαίοι αποδέχονταν και θαύμαζαν ενώ η θρησκεία απέρριπτε, παρεισφρείει ως αποδεκτή ιδέα, κατέχοντας ιδιαίτερη θέση τόσο στις εικαστικές τέχνες, όσο στη ποίηση και λογοτεχνία της εποχής, καθώς εκφράζει την απελπισία του ανθρώπου, μπροστά στα προβλήματα<sup>321</sup>, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι όλα τα έργα που απεικονίζουν σκηνές αυτοκτονίας είναι «νεοστωικά». Ο Κάτων, αποτελεί πρότυπο ανδρείας, σε μια εποχή, όπου ο Τριαντακονταετής πόλεμος, η σιτοδεία και οι επιδημίες που επιφέρει αυξάνουν τα ποσοστά θανάτου, ενώ οι εμφύλιες διαμάχες δημιουργούν προβλήματα, όπως ακριβώς και στην εποχή του. Ο ζωγράφος επιλέγοντας ένα τέτοιο θέμα, κάνει ένα σαφέστατο πολιτικό σχόλιο απέναντι στους σύγχρονούς του πολιτικούς αρχηγούς, οι οποίοι πρέπει να λαμβάνουν τις ευθύνες τους και να κάνουν το χρέος τους προκειμένου να διατηρηθεί η αρμονία, ενώ παράλληλα κάθε τους απόφαση πρέπει να ελέγχεται από την λογική.

Το 1640, ο Πουσέν παραδίδει στον Τζοβάνι Μαρία Ροσκιόλι, για τη συλλογή του Καρδινάλιου Φραντσέσκο Μπαρμπερίνι τα έργα<sup>322</sup>: *Τοπίο με τον Άγιο Ιωάννη στη Πάτμο (57)* και *Τοπίο με τον Άγιο Ματθαίο και τον Άγγελο (58)*. Τα δύο αυτά έργα,

<sup>321</sup> Nouvelle, M. ό.π., τόμος Α', 2000, σ.296-297.

<sup>322</sup> Πρόκειται για μια σειρά πινάκων με θέμα τους τέσσερις Ευαγγελιστές, η οποία όμως δεν ολοκληρώνεται, καθώς το 1644, ο Πάπας Ουρβανός Η' και ο γραμματέας του Τζοβάνι Μαρία Ροσκιόλι πεθαίνουν, μ' αποτέλεσμα ο Καρδινάλιος Φραντσέσκο Μπαρμπερίνι να περιέρχεται σε δυσμένεια, μη μπορώντας να συνεχίσει τις παραγγελίες του Πάπα, ενώ η απομάκρυνσή του από τη Ρώμη μέσα στον επόμενο χρόνο είναι αναπόφευκτη. Για το *Τοπίο με τον Άγιο Ιωάννη στη Πάτμο* και τα προσχέδια του, βλ.: Blunt, A. ό.π., 1966, vo.86 \ Blunt, A. ό.π., 1967, σ.248, 272-273, 283, 285 \ Friedlaender, W. ό.π., 1966, vo.38 \ Germain, B. et al. (επιμέλεια). ό.π., 1960, vo.68 \ Grautoff, O. ό.π., τόμος 2, 1914, σ.258 \ Mérot, A. ό.π., 1990, vo.213 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. (επιμέλεια). *Nicolas Poussin 1594-1665*, ό.π., 1994, vo.94 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. *Nicolas Poussin 1594-1665. Catalogue raisonné des dessins*, τόμος 1, 2, ό.π., 1994, vo. 294, R.1053, R.1054 \ Thuillier, J. ό.π., 1994, vo.148 \ Wright, C. ό.π., 1984, vo.151. Σήμερα είναι γνωστά δύο αντίγραφα του έργου, ενώ δύο σχέδια με το κεφάλι του αετού, ανήκουν στη συλλογή του Καρδινάλιου Νέρι Μαρία Κορσίνι (Neri Maria Corsini 1685-1770). Για το *Τοπίο με τον Άγιο Ματθαίο και τα προσχέδιά του*, βλ.: Blunt, A. ό.π., 1966, vo.87 \ Blunt, A. ό.π., 1967, σ.248, 272-274, 283 \ Friedlaender, W. ό.π., 1966, σ.70, 73, 170 \ Friedlaender, W. ό.π., 1976, vo.B.18 \ Germain, B. et al. (επιμέλεια). ό.π., 1960, vo.66 \ Grautoff, O. ό.π., τόμος 2, 1914, vo.125 \ Mérot, A. ό.π., 1990, vo.215 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. (επιμέλεια). *Nicolas Poussin 1594-1665*, ό.π., 1994, vo.95 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. *Nicolas Poussin 1594-1665. Catalogue raisonné des dessins*, τόμος 2, ό.π., 1994, vo. R.180, R.367 \ Thuillier, J. ό.π., 1994, vo.147 \ Wright, C. ό.π., 1984, vo.148. Σήμερα, είναι γνωστά έξι αντίγραφα του έργου.

πολύ κοντά τεχνοτροπικά, εικονίζουν τους Ευαγγελιστές με τα συμβολά τους στο κέντρο ενός φυσικού τοπίου, που έχει πρωταγωνιστικό ρόλο. Το τοπίο, τους αφομοιώνει καθώς τα χρώματα που χρησιμοποιεί ο καλλιτέχνης για την απόδοση των μορφών είναι κοντά στους γήινους τόνους που κυριαρχούν. Ολόκληρος ο χώρος γεμίζει από φως, ενώ παντού τα χρώματα είναι ζωντανά. Πρόκειται για άκρως ορθολογικές, γεωμετρικοποιημένες συνθέσεις, όπου παρατηρείται ένας συνδυασμός χριστιανικών και παγανιστικών στοιχείων καθώς ο ζωγράφος επιλέγει θέματα χριστιανικά ενώ ταυτόχρονα επιδίδεται σ' αρχαιολογικές μελέτες, μ' εμφανή τη παρουσία αρχαίων ελληνικών, ρωμαϊκών κ.α. μνημείων. Οι μορφές τοποθετούνται σε χώρους φανταστικούς. Στο τοπίο με τον Άγιο Ιωάννη η παρουσία ενός δωρικού ναού στο βάθος και ενός οβελίσκου, καθιστούν δύσκολη την ύπαρξη του Αγίου στην Πάτμο, ένα ελληνικό νησί. Η ταύτιση του ποταμού με τον Τίβερη, στο τοπίο με τον Άγιο Μαθαίο, δε δικαιολογεί τη παρουσία του Αγίου στο συγκεκριμένο τοπίο. Σε κάθε περίπτωση, και στα δύο έργα η αίσθηση της ηρεμίας είναι χαρακτηριστική, καθώς η ακινησία των βράχων, η απουσία ζωής που αποπνέει η παρουσία των ερειπίων και το υδάτινο στοιχείο, εντείνουν τη γαλήνη που επικρατεί στη φύση, επιτρέποντας στον άνθρωπο και δη το σοφό ν' ασχοληθεί με θέματα πνευματικής φύσης. Ο ζωγράφος κάνει, παράλληλα, ένα σχόλιο για τη σχέση αστικού και φυσικού τοπίου, με το τελευταίο να κερδίζει σαφώς έδαφος. Αυτό γίνεται πιο προφανές στο τοπίο με τον Άγιο Ιωάννη, όπου στο βάθος σε μικρή κλίμακα διακρίνεται μια πόλη με γεωμετρικοποιημένα οικοδομήματα. Με τα δύο αυτά έργα, όπου πρόθεση του καλλιτέχνη είναι η αναδημιουργία της φύσης, ο εξευγενισμός της και όχι η περιγραφή της, καθώς αποφεύγει κάθε διακοσμητικό στοιχείο για να τη πλαισιώσει, τα τέσσερα φυσικά στοιχεία παρουσιάζονται σε αδιαίρετη ενότητα. Ο κύκλος της ζωής, με τη γονιμότητα να διαφαίνεται στο εύφορο φυσικό τοπίο και του θανάτου, με τη παρουσία των ερειπίων, διατηρεί την αρμονική ισορροπία και ως εκ τούτου την ηρεμία στο σύμπαν, ικανοποιώντας την ιδεολογία και την αισθητική των παραγγελιοδοτών τους, σύμφωνα με την πανθεϊστική διάσταση του Anthony Blunt την οποία προεκτείνει ο Christopher Allen<sup>323</sup> καθιστώντας τα, διαφορετικά από τα τοπία των σύγχρονων καλλιτεχνών του ζωγράφου.

---

<sup>323</sup> Blunt, A. ό.π., 1967, σ.161, 231, 248, 257, 260, 266, 272-273, 283, 285 \ Allen, C. ό.π., 2003, σ.71.

Στα τέλη του 1640, ο Πουσέν, επανέρχεται σ' ένα ιστορικό θέμα ζωγραφίζοντας την *Εγκράτεια του Scipio* (59). Πρόκειται για έργο<sup>324</sup>, χωρίς εικονογραφική παράδοση, που αποτελεί παραγγελία του Τζοβάνι Μαρία Ροσκιόλι. Ο Σκιπίων (Publius Cornelius Scipio Africanus 236-183 π.Χ.), που συνδέεται φιλικά με τον Παναίτιο και πραγματοποιεί σπουδαίες νίκες, σημαίνοντας τον τερματισμό του Β' Καρχηδονιακού πολέμου, από τα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα αποτελεί πρότυπο αρετής και αγνότητας<sup>325</sup>. Μετά από μια νίκη του στην Καρχηδόνα διαπιστώνει ότι μέσα στα λάφυρά του είναι και μια κοπέλα την οποία, μεγαλόψυχος όντας, επιστρέφει στον αρραβωνιαστικό της<sup>326</sup>. Σε πρώτο πλάνο εικονίζεται ο Σκιπίων, προφίλ καθισμένος στο θρόνο του. Ο στρατηγός που έχει αποδοθεί με μικρότερες αναλογίες συγκριτικά με τις άλλες μορφές στεφανώνεται από μία νίκη, σ' ανάμνηση των αρχαίων ρωμαϊκών προτύπων, ενώ γύρω του οι άνδρες του, μ' έναν ημίγυμνο ως αρχαίο Έλληνα, παρακολουθούν την απόφαση του στρατηγού τους, αφήνοντας το βάθος ανοιχτό για τα κτήρια της πόλης μ' αρχιτεκτονικά στοιχεία που επαναλαμβάνονται στα έργα του. Σε μια σύνθεση, αρμονική και ορθολογικά δομημένη, με χρώματα καθαρά και μια σκοτεινή ατμόσφαιρα, όπου οι μορφές διακρίνονται για τις θεατρικές τους κινήσεις ο Πουσέν, προσπαθεί να τονίσει την εγκράτεια, την αυτοσυγκράτηση που διακρίνει ένα σοφό ηγέτη, σε μια ταραγμένη εποχή πολέμων και εμφυλίων συγκρούσεων. Πρόκειται για έναν ηγέτη που είναι νικητής στο πεδίο της μάχης και ταυτόχρονα κυρίαρχος του εαυτού του και νικητής των παθών του, των φυσικών του επιθυμιών, όπως άλλωστε αρμόζει σ' ένα ώριμο και λογικό άτομο κατά τους νεοστωικούς, παραπέμποντας σε ιδέες του Κορνέιγ, που θεωρεί ότι νικητής είναι μόνο όποιος νικά τα πάθη του<sup>327</sup>. Ο ζωγράφος, λοιπόν, μέσα από ένα τέτοιο έργο,

<sup>324</sup> Για το έργο και τα σχέδιά του, βλ.: Blunt, A. ό.π., 1966, vo.181 \ Blunt, A. ό.π., 1967, σ.161, 231, 257, 260, 266 \ Blunt, A. ό.π., 1979, σ.188 \ Friedlaender, W. ό.π., 1966, σ.64 \ Friedlaender, W. ό.π., 1968, vo.125 \ Grautoff, O. ό.π., τόμος 2, 1914, vo.107 \ Mérot, A. ό.π., 1990, σ.112, vo.189 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. (επιμέλεια). *Nicolas Poussin 1594-1665*, ό.π., 1994, vo.96 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. *Nicolas Poussin 1594-1665. Catalogue Raisonné des dessins*, τόμος 1, 2, ό.π., 1994, vo.151, 287, R.590, R.1118. \ Thuillier, J. ό.π., 1994, vo.146 \ Wright, C. ό.π., 1984, vo.135. Σήμερα είναι γνωστά τρία αντίγραφα του πίνακα.

<sup>325</sup> Charron. «De la gloire et de l'ambition», Βιβλίο III, κεφάλαιο xlii, στο Charron. ό.π., 1986, σ.799 καθώς και Montaigne. «De la liberté de conscience», Βιβλίο II, κεφάλαιο xviii, στο Montaigne. ό.π., 1962, σ.651 και σε ελληνική μτφρ. Montaigne. «Περί ελευθεροφροσύνης», Βιβλίο Δεύτερο, κεφάλαιο 19, στο Montaigne. ό.π., 1979, σ.179.

<sup>326</sup> Πηγές του θέματος είναι: Livy. Βιβλίο XXVII, τόμος vii, vo.393, στη σειρά «The Loeb Classical Library», Επιμέλεια E. H. Warmington, Μτφρ. από λατινικά Frank Gardner Moore, Κέμπριτζ, Μασσαχουσέτη, Harvard University Press / Λονδίνο, William Heinemann, MCMLXX, σ.190-194 (α' έκδοση: 1943) \ Πλούταρχος. *Ηθικά*, 196B, τόμος 5, vo.347, στη σειρά «Οι Έλληνες», Επιμέλεια Βασίλειος Μανδηλαράς, Εισαγωγή-Μτφρ.-Σχόλια Μεταφραστική Ομάδα Κάκτου, Αθήνα, Εκδόσεις Κάκτος, 1995, σ.204-205 \ Valère Maxime. ό.π., Βιβλίο IV.3i, τόμος ii, 1997, σ.20-21.

<sup>327</sup> Mérot, A. ό.π., 1990, σ.142.

κάνει ένα ηθικό αλλά και ταυτόχρονα ένα πολιτικό σχόλιο που ταιριάζει στην ιδεολογία του ιδίου και του κατόχου του έργου, όπως εύστοχα υποστηρίζουν οι Walter Friedlaender, Anthony Blunt, Alain Mérot, Jacques Thuiller και Todd Olson<sup>328</sup>.

Ένα ακόμη παράδειγμα αρετής αποτελεί για τον καλλιτέχνη και ο Μέγας Αλέξανδρος, που από τον 16<sup>ο</sup> και 17<sup>ο</sup> αιώνα το όνομά του είναι ιδιαίτερα προσφιλές καθιστώντας τον πρότυπο ανδρός προς μίμηση, για τη στρατιωτική του ικανότητα, την αγνότητα, την εγκράτεια και την επιείκεια<sup>329</sup>. Σ' ένα σχέδιο της ίδιας περιόδου, που περνά στη συλλογή του Κασιάνο νταλ Πότσο, ο Πουσέν παρουσιάζει τη σκηνή, όπου ο Αλέξανδρος μετά την μάχη της Ισσού, αφού έχει νικήσει τον Δαρείο (4<sup>ος</sup> αιώνας π.Χ.), φέρνει στην οικογένειά του, το νεκρό σώμα του αντιπάλου του<sup>330</sup> (60). Το συγκεκριμένο θέμα είναι προσφιλές από τον 16<sup>ο</sup> έως τον 19<sup>ο</sup> αιώνα<sup>331</sup>. Σε μια σύνθεση απλή, ήρεμη χωρίς στοιχεία εντυπωσιασμού, που θυμίζει εκείνη του *Coriolanus* (82) η δράση εκτυλίσσεται στο πρώτο επίπεδο, αφήνοντας το φόντο ελεύθερο με κάποια σχηματικά αποδοσμένα οικοδομήματα. Οι πρωταγωνιστές της σκηνής χωρίζονται σε δύο ομάδες. Δεξιά, ο Αλέξανδρος μόνος του χωρίς τον Ηφαιστίωνα (4<sup>ος</sup> αιώνας π.Χ)<sup>332</sup>, αλλά με τους ακολούθους του που μεταφέρουν τη σορό του Δαρείου και αριστερά η οικογένεια του νεκρού με τη μητέρα του τη

<sup>328</sup> Friedlaender, W. ό.π., 1966, σ.39 \ Blunt, A. ό.π., 1967, σ.161 \ Blunt, A. ό.π., 1970, σ.284-185 \ Mérot, A. ό.π., 1990, σ.142 \ Thuiller, J. ό.π., 1994, σ.53 \ Olson, T. ό.π., 2002, σ.45-48.

<sup>329</sup> Charron. «De la gloire et de l'ambition», Βιβλίο III, κεφάλαιο xlii, στο Charron. ό.π., 1986, σ.799 και Montaigne. «Des senteurs», Βιβλίο I, κεφάλαιο Iv, «De la gloire», Βιβλίο II, κεφάλαιο xvi, «De la liberté de conscience», Βιβλίο II, κεφάλαιο xviii, στο Montaigne. ό.π., 1962, σ.300, 606, 651-652 αντίστοιχα και σε ελληνική μτφρ. Montaigne. «Περί ελευθεροφροσύνης», Βιβλίο Δεύτερο, κεφάλαιο 19, στο Montaigne. ό.π., 1979, σ.179-180. Η επιείκεια του συγκεκριμένου ήρωα, παραπέμπει τον θεατή του έργου σε ταυτίσεις του πρωταγωνιστή της ιστορίας με τον Αύγουστο, τον αυτοκράτορα στην τραγωδία του Κορνέιγ, *Cinna*, καθώς και τα δύο άτομα προκρίνουν τη λογική, επιδεικνύοντας μεγαλοψυχία (Corneille, P. ό.π., vo. 504, χ.χ., σ.5-36).

<sup>330</sup> Για τη ζωή του Μεγάλου Αλεξάνδρου πηγή αποτελεί το έργο του Πλούταρχου. Βλ. Πλούταρχος. *Βίοι παράλληλοι*, «Αλέξανδρος», 43.7, vo.162, στη σειρά «Οι Έλληνες», Επιμέλεια Βασίλειος Μανδηλαράς, Εισαγωγή-Μτφρ.-Σχόλια Μεταφραστική Ομάδα Κάκτου, Αθήνα, Εκδόσεις Κάκτος, 1992, σ.134-137. Για το σχέδιο βλ.: Blunt, A. ό.π., 1967, σ.161 \ Blunt, A. ό.π., 1979, σ.157 \ Friedlaender, W. ό.π., 1968, vo.A.29 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. *Nicolas Poussin 1594-1665. Catalogue raisonné des desins*, τόμος 1, ό.π., 1994, vo.226.

<sup>331</sup> Για την απεικόνιση της σκηνής του Μεγάλου Αλεξάνδρου με την οικογένεια του Δαρείου, βλ. Χατζηνικολάου, Ν. (επιμέλεια). *Ο Μέγας Αλέξανδρος στην ευρωπαϊκή τέχνη*, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών – Ίδρυμα Τεχνολογίας και Έρευνας – Οργανισμός Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης «Θεσσαλονίκη '97», 1997, σ.402-467. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το έργο του Σαρλ Λε Μπρεν (Charles Le Brun 1619-1690) (61), όπου η επίδραση του Πουσέν είναι προφανής, τόσο στο θέμα όσο και στη σύνθεση και τη τεχνοτροπία.

<sup>332</sup> Σύμφωνα με την διήγηση του Ρούφου (Quintus Curtius Rufus 1<sup>ος</sup> αιώνας μ.Χ.) 3.11,19 – 12, στην *Ιστορία του Μεγάλου Αλεξάνδρου*, ο Αλέξανδρος μαζί με τον Ηφαιστίωνα παρουσιάζονται στην οικογένεια του Δαρείου και η Σισύγαμβρη τους μπερδεύει θεωρώντας ότι ο Ηφαιστίων είναι ο Αλέξανδρος και τον προσκυνά. Όταν η ηλικιωμένη γυναίκα συνειδητοποιεί το σφάλμα της ζητώντας συγγνώμη ο Αλέξανδρος, λέει την περιφημη φράση «...Δεν πειράζει και αυτός Αλέξανδρος είναι...».

Σισύγαμβρη (4<sup>ος</sup> αιώνας π.Χ.) να κατέχει την πρώτη θέση. Επιδεικνύοντας το ανάλογο σθένος που ταιριάζει σε μια βασίλισσα, ευχαριστεί τον αντίπαλο του γιού της που αν και τον σκότωσε επέδειξε την μεγαλοψυχία που πρέπει να διακρίνει έναν σοφό ηγέτη και πολεμιστή, πράττοντας το καθήκον του απέναντι σ' έναν αντάξιο εχθρό, σύμφωνα με τον Anthony Blunt<sup>333</sup>. Πάλι όμως εμφανίζεται το ερώτημα: ποιά λογική επιβάλλει σε μια μητέρα να ευχαριστήσει τον άνδρα που σκότωσε το γιο της; Ο ζωγράφος θέλει να τονίζει την καρτερική αντιμετώπιση που πρέπει να επιδεικνύει ο ώριμος άνθρωπος μπροστά ακόμη και στα πιο θλιβερά γεγονότα, όπως είναι ο θάνατος, ελέγχοντας τη λύπη του που είναι μια μορφή πάθους, δικαιολογημένη κατά τους νεοστωικούς. Από την άλλη, δίνει έμφαση στη μεγαλοψυχία που πρέπει να διακρίνει τους πολιτικούς αρχηγούς της ταραγμένης εποχής του, προβάλλοντας ένα πρότυπο συμπεριφοράς και αν αναλογιστεί κανείς ότι το σχέδιο βρίσκεται στην ιδιοκτησία του Κασιάνο νταλ Πότσο, η πολιτική διάσταση του έργου εντείνεται. Από την άλλη, γεννιέται το ερώτημα, γιατί αποκλείονται τέσσερα ακόμη σχέδια του ζωγράφου που αφορούν τη ζωή του Μεγάλου Αλεξάνδρου; Αν ενταχθούν και αυτά στη συγκεκριμένη θεματική πρέπει αυτόματα όλα τα έργα που πραγματεύονται αντίστοιχα θέματα να θεωρηθούν νεοστωικά; Η απάντηση φυσικά είναι αρνητική. Το συγκεκριμένο έργο του Πουσέν γίνεται σε συγκεκριμένη εποχή, για ένα συγκεκριμένο άτομο, με μια συγκεκριμένη ιδεολογία που φαίνεται να συμφωνεί μ' εκείνη του ζωγράφου.

Κινούμενος στην ίδια κατεύθυνση γύρω στο 1642, εμπνέεται απ' ένα ακόμη επεισόδιο της ζωής του Σκιπίωνα. Ο Πουσέν επιλέγει ν' αποδώσει τη στιγμή που οι πειρατές μέσα στο σπίτι του Σκιπίωνα, απονέμουν φόρο τιμής στο πρόσωπό του<sup>334</sup> (62). Πρώτη αναφορά στο συγκεκριμένο θέμα γίνεται από τον καλλιτέχνη σ' ένα γράμμα που στέλνει από το Παρίσι στον Κασιάνο νταλ Πότσο στις 27 Ιουνίου του

---

<sup>333</sup> Blunt, A. ό.π., 1967, σ.161.

<sup>334</sup> Ως πηγή χρησιμοποιείται: Livy. Βιβλίο XXI.vi, xv-xvii, xxvi, xxxix, xlvι, xxii, τόμος v, vo.233, στη σειρά «The Loeb Classical Library», Επιμέλεια E. H. Warmington, Μτφρ. από λατινικά B.O. Foster, Κέμπριτζ, Μασσαχουσέτη, Harvard University Press / Λονδίνο, William Heinemann, MCMLXIX, σ.16-19, 42-49, 72-77, 92-97, 113-119, 135-137,140-159, 270-276 (α' έκδοση: 1929) \ Valère Maxime. ό.π., Βιβλίο II.10.2, τόμος i, 1997. Για τα σχέδια που αφορούν το συγκεκριμένο θέμα, βλ.: Blunt, A. ό.π., 1967, σ.163 \ Blunt, A. ό.π., 1979, vo.91, 116, 117 \ Brigstocke, H. ό.π., 1990, vo.44 \ Friedlaender, W. ό.π., 1968, vo.126,127, 128, A.32 \ Germain, B. et al. (επιμέλεια). ό.π., 1960, vo.171, 172, 173 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. (επιμέλεια). *Nicolas Poussin 1594-1665*, ό.π., 1994, vo.106 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. *Nicolas Poussin 1594-1665. Catalogue raisonnée des dessins*, τόμος 1, 2, ό.π., 1994, vo.221, 222, A.89, A.90, M.5.



1642<sup>335</sup>, όπου αναφέρεται σ' ένα σχέδιο από την ιστορία του ήρωα που έκανε ο ζωγράφος πριν φύγει για το Παρίσι και ελπίζει να βρει χρόνο να το πραγματοποιήσει για τον Καρδινάλιο Φραντσέσκο Μπαρμπερίνι. Πρόκειται για ένα σχέδιο μ' απλή, δυναμική σύνθεση, όπου όλη η δράση πραγματοποιείται σε πρώτο πλάνο, με τους πειρατές στην αριστερή γωνία και τον Σκιπίωνα στην δεξιά, ενώ στο βάθος διαφαίνονται οι χώροι του σπιτιού με τα μεγάλα ανοίγματα, γεμίζοντας την επιφάνεια του χαρτιού. Το σχέδιο μοιάζει αρκετά μ' άλλα τέσσερα, εκτός από ένα **(63)** όπου οι μορφές είναι τοποθετημένες σ' αντίθετη θέση από το αρχικό. Ο καλλιτέχνης με τα σχέδια αυτά, προτείνει εμμέσως ένα πρότυπο ηθικής συμπεριφοράς στους σύγχρονούς του πολιτικούς αρχηγούς, τονίζοντας ότι οι άνθρωποι που υπηρετούν τα ιδανικά τους, πράττοντας το καθήκον τους, ανταμοίβονται χαίροντας την εκτίμηση και τον σεβασμό ακόμη και των «απολίτιστων» ανθρώπων, όπως παρατηρεί ο Anthony Blunt<sup>336</sup>. Αναρρωτιέται, πάλι κανείς για τη λογική που οδηγεί κάποιους ανθρώπους να αποτίνουν τιμές σ' έναν πολιτικό άνδρα. Είναι κατασταλαγμένη λογική ή αποτέλεσμα φόβου, που δικαιολογείται από τους νεοστωικούς, σε μια προσπάθεια να κερδίσουν την εύνοιά του;

Την ίδια περίπου περίοδο, γύρω στο 1640-1642, ο Πουσέν ζωγραφίζει για τον Κασιάνο νταλ Πότσο, το *Τοπίο με Άνδρα που τον Τρομάζει Φίδι* **(64)**. Πρόκειται για ένα έργο<sup>337</sup>, το οποίο από την έρευνα θεωρήθηκε στο παρελθόν αντίγραφο ενός πίνακα<sup>338</sup> που φιλοτεχνεί ο ζωγράφος το 1648 για τον Ζαν Πουαντέλ, όπως σχολιάζει ο Φελιμπιέν<sup>339</sup> με τίτλο *Τοπίο με Άνδρα που τον Σκοτώνει Φίδι* **(65)**. Τα δύο έργα, πολύ κοντά τεχνοτροπικά, εντάσσονται στην κατηγορία των «ηρωικών τοπίων» με τους μεγαλειώδεις λόφους, τα μεγάλα δέντρα, τα μικρά ποτάμια, το έντονο φως και τις μορφές σε μικρή κλίμακα. Οι δύο πίνακες διακρίνονται για τα γήινα, λιτά

<sup>335</sup> Poussin, N. ό.π., 1964, σ.68. Βλ. το γράμμα που του στέλνει στις 27 Ιουνίου του 1642, στο οποίο ο ζωγράφος κάνει τα πρώτα του σχόλια για το τρέμουλο που νιώθει στο χέρι του.

<sup>336</sup> Blunt, Anthony. ό.π., 1967, σ.163.

<sup>337</sup> Για το πίνακα, βλ.: Blunt, A. ό.π., 1966, vo.215 \ Blunt, A. ό.π., 1967, σ.248 \ Mérot, A. ό.π., 1990, vo.235 \ Wright, C. ό.π., 1984, vo.148.

<sup>338</sup> Για τον πίνακα και τα προσχέδιά του, βλ: Blunt, A. ό.π., 1966, vo.209 \ Blunt, A. ό.π., 1967, σ.214, 250, 257, 286-288, 290-291, 297, 299, 315 \ Blunt, A. ό.π., 1979, σ.122, 139, 170, 195 \ Friedlaender, W. ό.π., 1966, vo.40 \ Germain, B. et al. (επιμέλεια). ό.π., 1960, vo.83 \ Grautoff, O. ό.π., τόμος 2, 1914, σ.259 \ Mérot, A. ό.π., 1990, vo.236 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. (επιμέλεια). *Nicolas Poussin 1594-1665*, ό.π., 1994, vo.179, 202 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. *Nicolas Pousin 1594-1665. Catalogue raisonné des dessins*, τόμος 1, 2, ό.π., 1994, vo. 213, 334, 335, R.856, R.859 \ Thuillier, J. ό.π., 1994, vo.178 \ Wright, C. ό.π., 1984, vo.155. Σήμερα, είναι γνωστά πέντε αντίγραφα του έργου, ενώ ένα σχέδιο του έργου βρίσκεται στη συλλογή του Σερ Τζοναθαν Ρίτσαρντσον (Sir Jonathan Richardson 1665-1745).

<sup>339</sup> Félibien, A. *Entretiens sur les vies...*, σ.63, στο Pace, C. ό.π., 1981, σ.125 [και Félibien, A. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.194].

χρώματα και την άψογα ορθολογικά οργανωμένη σύνθεσή τους. Η δράση εκτυλίσσεται σε πρώτο πλάνο σ' ένα πλούσιο φυσικό τοπίο στο οποίο οι ανθρώπινες μορφές εντάσσονται αρμονικά, έχοντας δευτερεύουσα θέση. Στον πρώτο πίνακα, ένας άνδρας από τα αριστερά, με το σώμα του να σχηματίζει μια διαγώνιο, τρέχει τρομαγμένος από ένα φίδι. Δίπλα του μια γυναίκα, ατάραχη με το σώμα της καλυμμένο μ' ένα ένδυμα, σαν άλλη Νύμφη συλλέγει καρπούς απ' ένα δέντρο και ένας ημίγυμνος άνδρας στο βάθος συνεχίζει αμέριμνος, με τη πλάτη γυρισμένη στα δύο πρόσωπα να ψαρεύει στη λίμνη. Η ατάραχη επιφάνεια της λίμνης ενισχύει την απόλυτη ηρεμία που πλανάται σ' ένα χώρο, όπου η απειλή του θανάτου, λόγω του φιδιού, συνυπάρχει με τη ζωή, που αντιπροσωπεύεται από τις καθημερινές ενασχολήσεις των δύο προσώπων και τη φύση που αποδίδεται σε πλήρη ευφορία. Κάτι αντίστοιχο συνατά κανείς και στο δεύτερο πίνακα. Ένας άνδρας από τα δεξιά σε παρόμοια πόζα με τον άνδρα του προηγούμενου έργου και το σώμα του ν' αντικατοπτρίζεται στα νερά της πηγής από την όχθη της οποίας περνά, τρέχει προκειμένου να ξεφύγει τον κίνδυνο καθώς τρομαγμένος βλέπει ένα φίδι, να τυλίγει το σώμα ενός άνδρα, επιφέροντας το θάνατό του. Το συγκεκριμένο μοτίβο γνωστό στο ζωγράφο μας, χάρη στην ελεύθερη πρόσβαση που είχε στη βιβλιοθήκη Μπαρμπερίνι προέρχεται απ' ανάγλυφα σε τεφροδόχους (66, 67) που βρίσκονταν στη συλλογή του Καρδινάλιου<sup>340</sup>. Στο βάθος, μια γυναίκα εκδηλώνει την έκπληξή της<sup>341</sup> σ' αντίθεση με τη γυναίκα του προηγούμενου πίνακα, ενώ και εδώ άνδρες συνεχίζουν το ψάρεμά τους στα ατάραχα νερά της λίμνης. Το έργο προβληματίσε αρκετά την έρευνα. Πολλοί επηρεάστηκαν από αυτό, όπως ο Γάλλος κληρικός και συγγραφέας Φρανσουά Φενελόν (François Fénelon 1651-1715)<sup>342</sup>, ενώ πολλές ερμηνείες διατυπώθηκαν για την πηγή έμπνευσης του ζωγράφου, μεταξύ των οποίων και το

<sup>340</sup> Το μοτίβο ήταν δημοφιλές τον 16<sup>ο</sup> και 17<sup>ο</sup> αιώνα, καθώς συνεχώς αντιγράφεται και εντάσσεται σε βιβλία με σχέδια, όπως στο έργο *Romanae urbis topographia* του Γάλλου αρχαιοδίφη, Λατίνου ποιητή και μορφωμένου προταστάντη από τη Λουβαίν, Ζαν Ζακ Μπουσάρ (Jean Jacques Boissard 1582-1602) το 1597-1602, στο *Corpus inscriptionum* του συγγραφέα από τις Κάτω Χώρες και μαθητή του Λίβιους, Γιάνους Γκρούτερ (Janus Gruter 1560-1627) το 1603 και στο *Teutsche academie* του Σάντραρτ το 1675. Βλ. Cropper, E. – Dempsey, C. όπ., 1996, σ.290-291.

<sup>341</sup> Ο Πουσέν, ειδικεύεται στην απόδοση των διαφορετικών διακυμάνσεων των ανθρώπινων συναισθημάτων και δη του φόβου.

<sup>342</sup> Lecoq, A. – M. *La leçon de la peinture du Duc de Bourgogne. Fénelon, Poussin et l' enfance perdue*, Παρίσι, Le Passage, 2003, σ.25-27, όπου παρατίθεται ολόκληρος ο φανταστικός διάλογος Πουσέν και Λεονάρντο ντα Βίντσι, στις σελίδες 25-28, ενώ για μια εκτενέστερη μελέτη και ανάλυση του πίνακα, βλ. τις σελίδες 105-131, όπου αναπτύσσεται η έννοια του «caprice», όπως υποστηρίζει ο Φενελόν σ' αντίθεση με την έννοια του «passion», για την οποία κάνει λόγο ο Φελιμπεν, σχολιάζοντας το συγκεκριμένο πίνακα.

κείμενο των *Μεταμορφώσεων* του Οβιδίου<sup>343</sup>, όπως αναφέρει ο Guy de Tarvarent, αν και απορρίπτονται από τον Anthony Blunt με μια σειρά λογικών επιχειρημάτων<sup>344</sup>. Ο ζωγράφος, πιθανώς, είχε δει τη συγκεκριμένη τοποθεσία, απ' όπου και περνά κατά τη διάρκεια ενός ταξιδιού του γύρω στα 1630, ενώ το 1632, κάνει την εμφάνισή της μια περιγραφή της περιοχής από τον Γάλλο συγγραφέα, Ζαν-Ζακ Μπουσάρντ (Jean-Jacques Bouchard 1606-1641)<sup>345</sup>, μέλος του κύκλου του Κασιάνο νταλ Πότσο και ως εκ τούτου γνωστού του Πουσέν. Η ιστορία του Φοντί τον 17<sup>ο</sup> αιώνα είναι ιδιαίτερα δημοφιλής στη Ρώμη, μέσα από την περιγραφή του μ' αποτέλεσμα η οπτική απόδοση μιας σκηνής όπου ένας άνδρας σκοτώνεται απ' ένα φίδι να μη ξενίζει τους θεατές-αποδέκτες του έργου. Ο ζωγράφος, είχε επισκεφτεί τη συγκεκριμένη περιοχή κατά τα πρώτα χρόνια της παραμονής του στη Ρώμη, όμως θα ήταν υπερβολικό να υποθέσει κανείς ότι θα θυμόταν από τότε τη περιοχή, μ' όλες τις λεπτομέρειές της για τη πιστή απόδοσή της στο έργο. Μια ακόμη επίσκεψη του στη συγκεκριμένη τοποθεσία πρέπει να χρονολογηθεί γύρω στο 1647, αν λάβει κανείς υπόψη τα γραφόμενα του Φελιμπιέν, σύμφωνα με τα οποία ο Πουσέν απουσιάζει από τη Ρώμη, τοποθετώντας την επιστροφή του την 1<sup>η</sup> Ιουνίου του 1647<sup>346</sup>. Από ένα γράμμα του καλλιτέχνη στις 3 Ιουνίου του 1647<sup>347</sup> προς τον Σαντελού, όπου απολογείται για το ότι δε απάντησε στο γράμμα που του έστειλε στις 27 Μαρτίου του ίδιου έτους, διαπιστώνει κανείς ένα κενό τη χρονική περίοδο 7Απριλίου-3 Ιουνίου, που καθιστά λογική την απουσία του ζωγράφου από τη Ρώμη με πιθανό ένα ταξίδι στη περιοχή, προκειμένου ν' αποδώσει

<sup>343</sup> Ovide. ό.π., Βιβλίο III.1, τόμος i, 1969, σ.69.

<sup>344</sup> Η σκηνή αναπαριστά μια άποψη της αρχαίας πόλης Τερρασίνα, του βασιλείου της Νάπολης με το βάλτο της Πόντιο (Pontine Marshes), που αποτελεί πηγή μόλυνσης εξαιτίας της πανούκλας που πλήττει την πόλη το 1641. Ανάμεσα στην Τερρασίνα και Σπερλόγκα, υπάρχει μια μικρή περιοχή περιτριγυρισμένη από βουνά που συμπεριλαμβάνει τις Αμύκλες, πόλη που εγκαταλήφθηκε από τους κατοίκους της κατά τα ρωμαϊκά χρόνια, κοντά στην οποία βρίσκεται η πόλη Φοντί, ιδρυμένη κατά τον Μεσαίωνα. Η περιοχή, που περιβάλλει τις δύο αυτές θέσεις ήταν γνωστή για τα πολλά φίδια, σύμβολα του θανάτου όπως αναφέρουν οι Γάιος Πλίνιος Σεκούντος (Gaius Plinius Secundus 23-79 μ.Χ.) και Μάρκος Τεράντιος Βάρο (Marcus Terentius Varro 116-127 μ.Χ.) [Pliny. *Natural History*, Βιβλίο III.iii.9, τόμος ii, νο.352, στη σειρά «The Loeb Classical Library», Επιμέλεια Ε. Η. Warmington, Μτφρ. από λατινικά Η. Rackham, Κέμπριτζ, Μασσαχουσέτη, Harvard University Press / Λονδίνο, William Heinemann, MCMLXIX, σ.68-69 (α' έκδοση: 1942) και Pliny. *Natural History*, Βιβλίο III.viii.43, τόμος iii, νο.353, στη σειρά «The Loeb Classical Library», Επιμέλεια Τ. Ε. Page, Μτφρ. από λατινικά Η. Rackham, Λονδίνο, William Heinemann / Κέμπριτζ, Μασσαχουσέτη, Harvard University Press, MCMLXVII, σ.74-75 (α' έκδοση: 1940), όπου γίνεται αναφορά και στον Μάρκο Τεράντιο Βάρο]. Οι κάτοικοί της, όντας Πυθαγόριοι δε μπορούν να σκοτώσουν ζώα μ' αποτέλεσμα τα προβλήματα, όπως η πανούκλα εξαιτίας των φιδιών, στο πρώτο μισό του 17<sup>ου</sup> αιώνα να ερειμώνουν την περιοχή. Βλ. Blunt, A. ό.π., 1967, σ.286-291.

<sup>345</sup> Ο Μπουσάρντ, μετά το ταξίδι του στη Ρώμη το 1630, κυκλοφορεί το έργο του *Confessions*, την περίοδο 1630-1640, στο οποίο υπάρχει η συγκεκριμένη περιγραφή, που παρατίθεται από τον Anthony Blunt. Βλ. Blunt, A. ό.π., 1967, σ.288.

<sup>346</sup> Delaporte, Y. ό.π., 1958, σ.202 και Thuillier, J. «Pour un “corpus poussinianum” », στο Chastel, A. (επιμέλεια). ό.π., τόμος II, 1960, σ.79.

<sup>347</sup> Poussin, N. ό.π., 1964, σ.119.

το φυσικό τοπίο για το συγκεκριμένο πίνακα. Σε κάθε περίπτωση, πρόκειται για ένα έργο, που όπως και το προηγούμενο, κοντά στις αισθητικές προτιμήσεις του κατόχου του, διαφέροντας στο τρόπο απόδοσης από τη σύγχρονη τοπιογραφία, διακρίνεται για την ηρεμία, που κυριαρχεί στο φυσικό τοπίο το οποίο προκρίνεται σε σύγκριση με το αστικό, που απεικονίζεται στο βάθος του πίνακα. Η ήρεμη διάθεση εντείνεται από το υδάτινο στοιχείο που ατάραχο συμμετέχει στη σύνθεση, με το στοιχείο της ζωής και του θανάτου να αλληλοσυμπληρώνονται. Τα τέσσερα φυσικά στοιχεία, τέλος, κάνουν δυναμική τη παρουσία τους, διατηρώντας την αρμονία και τη τάξη, σύμφωνα με τους Sheila McTighe, Alain Mérot, Richard Verdi, που ακολουθούν απόλυτα την πανθεϊστική διάσταση που προτείνει ο Anthony Blunt για όλα τα «ηρωικά τοπία» του ζωγράφου<sup>348</sup>.

Γύρω στα 1648-1650, ο Πουσέν ζωγραφίζει το *Τοπίο με Τρεις Μοναχούς ή Τοπίο με τον Άγιο Φραγκίσκο (68)*. Πρόκειται για ένα έργο, που ανήκε στη συλλογή του Μαρκησίου ντ' Ωτερίβ<sup>349</sup>, σύμφωνα με τον Φελιμπιέν και τον Λεομέν ντε Μπριέν<sup>350</sup>. Στον πίνακα<sup>351</sup> αυτό, που παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες με το έργο του Καραβάτζιο, *Τοπίο με Ερημητήριο, (69)*, ο καλλιτέχνης στο κέντρο ενός φυσικού τοπίου απεικονίζει τη στιγμή που δύο νεαρές ανδρικές μορφές, μοναχοί σύμφωνα με το ένδυμά τους, συνομιλούν μ' έναν άνδρα καθισμένο που φέρει γενιάδα και πιθανότατα πρόκειται για τον Άγιο Φραγκίσκο, όπως μπορεί να κρίνει κανείς από τη στάση του. Οι μορφές αφομοιώνονται στο τοπίο που έχει τον κύριο ρόλο στο έργο, χάρη στη λιτή χρωματική γκάμα με τους γήινους τόνους. Στο βάθος διακρίνεται μια λίμνη, η επιφάνεια της οποίας αποπνέει μια ηρεμία, ερχόμενη να συμπληρώσει τη γαλήνια ατμόσφαιρα που κυριαρχεί στο τοπίο που παραπέμπει στη Λα Βέρνα (La Verne), όπου ο Άγιος αποσύρεται για το διαλογισμό της Σαρακοστής πριν αποκτήσει τα στίγματα. Μπορεί, εύκολα, κανείς ν' αναλογιστεί τις απόψεις του ζωγράφου, για τη τακτική της απομάκρυνσης από τη πόλη και της απόσυρσης στη φύση που δίνει τη

---

<sup>348</sup> Blunt, A. ό.π., 1944, σ.157 \ Verdi, R. ό.π., 1982, σ.683 κ.εξ. \ McTighe, S. ό.π., 1989, σ.342 κ.εξ. \ Mérot, A. ό.π., 1990, σ.153.

<sup>349</sup> Blunt, A. ό.π., 1966, σ.69.

<sup>350</sup> Félibien, A. *Entretiens sur les vies...*, σ.150, στο Pace, C. ό.π., 1981, σ.146 [και Félibien, A. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.256] και Leoménie, L. H. Comte de Brienne. *Discours...*, επανέκδοση στο Thuillier, J. «Pour un "corpus poussinianum"», στο Chastel, A. (επιμέλεια). ό.π., τόμος II, 1960, σ.215.

<sup>351</sup> Για τον πίνακα και τα σχέδιά του, βλ.: Blunt, A. ό.π., 1966, vo.100 \ Blunt, A. ό.π., 1967, σ.279, 293, 296, 300 \ Blunt, A. ό.π., 1979, σ.183 \ Germain, B. et al. (επιμέλεια). ό.π., 1960, σ.265 \ Grautoff, O. ό.π., τόμος 2, 1914, σ.259 \ Mérot, A. ό.π., 1990, vo.212 \ Thuillier, J. ό.π., 1994, vo.191 \ Wright, C. ό.π., 1984, vo.159. Σήμερα, είναι γνωστό ένα αντίγραφο του έργου.

δυνατότητα στον άνθρωπο ν' ασχοληθεί με το πνεύμα<sup>352</sup>. Στο βάθος του πίνακα, απεικονίζονται γεωμετροποιημένα οικοδομήματα μιας πόλης, κάνοντας έτσι ο ζωγράφος μια αντιπαράθεση αστικού-φυσικού τοπίου με νικητή το δεύτερο, που εξασφαλίζει την πνευματική ηρεμία, στην οποία συμβάλλει η αρμονική συνύπαρξη των τεσσάρων φυσικών στοιχείων. Έχουμε, λοιπόν, ένα διδακτικό τοπίο, όπου οι ιδέες του πανθεισμού και του παμψυχισμού, πιθανώς γνωστές και αποδεκτές από τον κάτοχο του έργου, είναι διάχυτες σύμφωνα με τον Anthony Blunt και τον Alain Mérot, που τον ακολουθεί πιστά, συνδέοντας εύστοχα και λογικά τις νεοστωικές ιδέες περί απομόνωσης του σοφού άνδρα που προβάλλονται μέσα από το συγκεκριμένο έργο, με τον τρόπο ζωής και σκέψης του ζωγράφου<sup>353</sup>.

Το 1648 ο Πουσέν πραγματοποιεί δύο πίνακες για τον έμπορο από τη Λυών, Ζακ Σεριζιέ (Jacques Serisier ή Cerisier γεν.1596), με θέμα όχι και τόσο δημοφιλές, που προέρχεται από τη ζωή του Αθηναίου πολιτικού και ρήτορα, Φωκίωνα (402-317 π.Χ)<sup>354</sup>, όπως αναφέρει ο Φελμπιέν<sup>355</sup>. Ο συγκεκριμένος ήρωας, ιδιαίτερα αγαπητός στον καλλιτέχνη, που βρίσκει κοινά στοιχεία στον τρόπο ζωής και σκέψης τους<sup>356</sup> ξεχώρισε για το σθένος και την αυστηρότητά του, την αδιαφορία προς κάθε υλική ανταμοιβή, την άκαμπτη αφοσίωση στο καθήκον, την αλήθεια και την προτίμηση στην οικονομία του λόγου, την έμφαση στην ουσία και το περιεχόμενο. Το όνομα του Φωκίωνα τον 16<sup>ο</sup> και 17<sup>ο</sup> αιώνα εμφανίζεται συχνά, καθιστώντας τον ένα «*exemplum virtutis*»<sup>357</sup>, ενώ ο Φενελόν, στο έργο του *Dialogue des morts*, που γράφει το 1695 και κυκλοφορεί για πρώτη φορά το 1730, επιννοεί μια συζήτηση μεταξύ Πουσέν και Παρασσίου (π.400 π.Χ), όπου ο τελευταίος συγχαίρει το ζωγράφο για την τιμή που

<sup>352</sup> Βλ. τις σκέψεις του Πουσέν, στις υποσημειώσεις 436, 437 του παρόντος κεφαλαίου, που ακολουθούν μια κοινή τακτική, χαρακτηριστική του 17<sup>ου</sup> αιώνα, θυμίζοντας το παράδειγμα του Μονταίν, του Λίγιους και του Βαίρ.

<sup>353</sup> Blunt, A. ό.π., 1944, σ.157 \ Mérot, A. ό.π., 1990, σ.156-157.

<sup>354</sup> Πηγή αποτελεί το κείμενο του Πλουτάρχου. Βλ. Πλούταρχος. ό.π., «Φωκίων», 1.1-38.5, νο.161, 1992, σ.26-105.

<sup>355</sup> Félibien, A. *Entretiens sur les vies...*, σ.59, 148 στο Pace, C. ό.π., 1981, σ.124, 147 [και Félibien, A. «*Vie de Poussin*», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.191, 255].

<sup>356</sup> Αποψη που δε φαίνεται αρκετά πειστική στον Richard Verdi, ώστε να δικαιολογεί την επιλογή του συγκεκριμένου θέματος από τον καλλιτέχνη. Βλ. Verdi, R. «*Poussin et la vie de Phocion de Plutarque*», μτφρ. από αγγλικά Jeanne Bouniort, στο Mérot, A. (επιμέλεια). ό.π., τόμος I, 1996, σ.493.

<sup>357</sup> Όπως διαπιστώνει κανείς μελετώντας κείμενα του Μονταίν, Σαρόν και Βαίρ. Βλ. Montaigne. «*Defence de Seneque et de Plutarque*», Βιβλίο II, κεφάλαιο xxxii, στο Montaigne. ό.π., 1962, σ.704 και σε ελληνική μτφρ. Montaigne. «Υπεράσπιση του Σενέκα και του Πλουτάρχου», Βιβλίο Δεύτερο, κεφάλαιο 32, στο Montaigne. ό.π., 1979, σ.193 \ Charron. «*Le peuple, ou vulgaire*», Βιβλίο I, κεφάλαιο 48, στο Charron. *De la sagesse*, (στην πρώτη έκδοση) και Charron. «*De la gloire et de l'ambition*», Βιβλίο III, κεφάλαιο xlii, στο Charron. ό.π., 1986, σ.799 \ Blunt, A. ό.π., 1944, σ.159, παραπέμποντας στο κείμενο του Guillaume de Vair. *Traité de la constance et consolation és calamitez publiques*, με Επιμέλεια J. Flack-F. Funk-Brentano, Παρίσι, 1915, σ.66, 70, 83

αποδίδει στον Φωκίωνα μετά από τόσους αιώνες<sup>358</sup>. Τα δύο έργα που κάνει ο Πουσέν το 1648, *Τοπίο με το Νεκρό Φωκίωνα, που Μεταφέρεται έξω από την Αθήνα* (70) και *Τοπίο με τις Στάχτες του Φωκίωνα, που Περισυλλέγονται από τη Σύζυγό του* (71), αποδίδουν τη στιγμή που η σορός του στρατηγού μεταφέρεται έξω από την Αθήνα καθώς και τη στιγμή που οι στάχτες του νεκρού συλλέγονται από τη σύζυγό του, αντίστοιχα<sup>359</sup>. Ο δεύτερος πίνακας έρχεται ν' ολοκληρώσει την ιστορία που αρχίζει με τον πρώτο<sup>360</sup>. Στο πρώτο έργο, ο ζωγράφος πιστός στην πηγή του, παρουσιάζει σε πρώτο πλάνο δύο άνδρες να μεταφέρουν το καλυμμένο νεκρό σώμα του Φωκίωνα, σε μια στάση που θυμίζει αντίστοιχη από την *Πανούκλα στην Αζώτ* (72), επηρεάζοντας σύγχρονούς του καλλιτέχνες, όπως τον Φιλίπ ντε Σαμπαίνι (73). Το γεγονός, συμπίπτει με την 19<sup>η</sup> μέρα του μήνα Μουνυχιώνα, κατά τη διάρκεια της οποίας τελείται γιορτή προς τιμή του Δία<sup>361</sup>, που διακρίνεται στο βάθος, μπροστά από ένα δωρικό ναό, που θα μπορούσε να ταυτιστεί με την Ακρόπολη. Δίπλα, φαίνεται ο θόλος, όπου συνεδρίαζε η γερουσία, στο κέντρο ο τάφος του Ιπολύτου και στο βάθος ο Υμηττός<sup>362</sup>. Σύμφωνα με διαταγή των Αθηναίων, κανείς δεν επιτρέπεται ν' αγγίξει το σώμα του στρατηγού. Κάποιος Κωνωπίων, που δεν εικονίζεται στους πίνακες, παρακινούμενος από σεβασμό για το νεκρό άνδρα, μεταφέρει το σώμα του στην Ελευσίνα και το καίει, ενώ στη συνέχεια, η σύζυγος του Φωκίωνα, συλλέγει τις στάχτες του μαζί με μια ακόμη μορφή, ίσως την κόρη της που κοιτά γύρω με αγωνία μήπως τις δει κανείς. Η γεωμετρικοποιημένη σύνθεση και στα δύο έργα, παρουσιάζει ομοιότητες, καθώς υπάρχει μια βασική σκηνή που διαδραματίζεται στο κέντρο, ενώ δεξιά και αριστερά περιβάλλεται από ένα επιβλητικό φυσικό τοπίο, με το ανθρώπινο στοιχείο να παίζει συμπληρωματικό ρόλο. Ο Πουσέν προχωρά σε μια καινοτομία,

<sup>358</sup> Lecoq, A. – M. ό.π., 2003, σ.25, όπου παρατίθεται ολόκληρος ο διάλογος των δύο ανδρών στις σελίδες 19-25.

<sup>359</sup> Το συγκεκριμένο στιγμιότυπο αναφέρεται στο Πλούταρχος. ό.π., «Φωκίων», 37.1-5, vo.161, 1992, σ.100-103. Για τους πίνακες και τα προσχέδιά τους, βλ. Blunt, A. ό.π., 1966, vo.173, 174 \ Blunt, A. ό.π., 1967, σ.165-166, 214, 236, 257, 285, 296, 313-314 \ Blunt, A. ό.π., 1979, σ.15 \ Friedlaender, W. ό.π., 1966, σ.21-22, 33, 39, 79, 81-82, 96, vo.39 \ Germain, B. et al. (επιμέλεια). ό.π., 1960, vo.80, 81 \ Grautoff, O. ό.π., τόμος 2, 1914, vo. 129 \ Mérot, A. ό.π., 1990, σ.131, 134, 139, 153-156, 196, 202, vo.228, 229 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. (επιμέλεια). *Nicolas Poussin 1594-1665*, ό.π., 1994, vo.168-170 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. *Nicolas Poussin 1594-1665. Catalogue raisonné des dessins*, τόμος 1, 2, ό.π., 1994, vo.324, R.393b \ Thuillier, J. ό.π., 1994, vo.176, 177 \ Wright, C. ό.π., 1984, vo.152, 153. Σήμερα, είναι γνωστά εννέα αντίγραφα του πρώτου πίνακα και πέντε του δεύτερου.

<sup>360</sup> Περιγραφή του συγκεκριμένου έργου, γίνεται από τον Leoménie de Brienne. Βλ. Leoménie, L. H. Comte de Brienne. *Discours...*, επανέκδοση στο Thuillier, J. «Pour un “corpus poussinianum”», στο Chastel, A. (επιμέλεια). ό.π., τόμος II, 1960, σ.215.

<sup>361</sup> Rosenberg, P. – Prat, L. A. (επιμέλεια). *Nicolas Poussin 1594-1665*, ό.π., 1994, σ.390.

<sup>362</sup> Η πιστή απόδοση ενός τέτοιου τοπογραφικού πιθανώς δεν είναι δύσκολη για τον ζωγράφο καθώς τον 17<sup>ο</sup> αιώνα κυκλοφορούν αρκετά χαρακτηριστικά που εικονίζουν την πόλη των Αθηνών. Βλ. Cropper, E. – Dempsey, C. ό.π., 1996, σ.284.

καθώς ο ήρωας απουσιάζει, δίνοντας έμφαση στο φυσικό χώρο. Ο καλλιτέχνης ήδη από τη δεκαετία του 1640, επιστρέφει στην τοπιογραφία, με το τοπίο να κυριαρχεί. Αφήνει τα πρόσωπα σε δεύτερη θέση ή τα ενσωματώνει ομαλά σ' αυτό, καθιστώντας τα διαφορετικά από εκείνα των συγχρόνων του. Αν και το επεισόδιο διαδραματίζεται την ημέρα, όπως υποδηλώνει ο φωτεινός ουρανός, που είναι η μόνη πηγή φωτός, υπάρχει και στα δύο έργα μια σκοτεινότητα και λιτή χρωματική γκάμα χωρίς έντονες τονικότητες. Η αγάπη του καλλιτέχνη για την κλασική αρχαιότητα, είναι προφανής με την παρουσία δύο δωρικών ναών και οικοδομημάτων που παραπέμπουν στη σύγχρονη εποχή του θέματος μέσα από μια σύνθεση δωρικού ρυθμού<sup>363</sup>. Τα έργα αυτά που ανήκουν στην κατηγορία των λεγόμενων «ηρωικών» τοπίων, ξεχωρίζουν για τον κλασικισμό, τον ορθολογισμό και την αίσθηση ηρεμίας που αποπνέουν. Παράλληλα, περνούν μηνύματα για τη σχέση πόλης και υπαίθρου. Προτείνουν εμμέσως ένα πρότυπο πολιτικού άνδρα που διακρίνεται για την αρετή, τον πατριωτισμό και τον λιτό βίο, σύμφωνα με τις ιδέες του Νεοστωικισμού. Προχωρούν, έτσι, σ' ένα ηθικό και πολιτικό σχόλιο που πιθανώς ταιριάζει στον κάτοχο τους και επιτρέπει μια ταύτιση της παραγμένης πολιτικά αθηναϊκής περιόδου του Φωκίωνα μ' εκείνη στην οποία ζει ο ζωγράφος, όπως επισημαίνουν εύστοχα οι Aplatov, Walter Friedlaender, Anthony Blunt, Richard Verdi, Sheila McTighe, Alain Mérot, Jacques Thuiller, Todd Olson και Christopher Allen<sup>364</sup>. Η παρουσία και η ενέργεια της γυναίκας του Φωκίωνα στο δεύτερο πίνακα, που συλλέγει τις στάχτες του, προβληματίζει, καθώς με τη στάση της αυτή εκφράζει τα συναισθήματά της που κατά τους στωικούς αποτελούν ανασταλτικό παράγοντα στην ενεργοποίηση της λογικής, αν και κατά τους νεοστωικούς δικαιολογούνται ως μια μορφή πάθους έμφυτη στον άνθρωπο, ενώ ο ζωγράφος ενδεχομένως να θέλει να κάνει ένα έμμεσο σχόλιο για το ρόλο των γυναικών στα πολιτικά δρώμενα της εποχής, όπως θα γίνει σαφές στο έργο του, *Coriolanus* (82).

Το 1648, ο Πουσέν, αφορμώμενος από τη ζωή του Διογένη του Κυνικού (404-323 π.Χ)<sup>365</sup>, ζωγραφίζει το *Τοπίο με Διογένη* (74). Πρόκειται για έναν πίνακα<sup>366</sup> που

<sup>363</sup> Blunt, A. ό.π., 1967, σ.296 \ Mérot, A. ό.π., 1990, σ.202.

<sup>364</sup> Aplatov. ό.π., 1935, σ.28 \ Friedlaender, W. ό.π., 1966, σ.39 \ Blunt, A. ό.π., 1944, σ.156-164 \ Blunt, A. ό.π., 1967, σ.165-166 \ Blunt, A. ό.π., 1970, σ.284-285 \ Verdi, R.ό.π., 1982, σ.684 \ McTighe, S. ό.π., 1989, σ.342 κ.εξ. \ Mérot, A. ό.π., 1990, σ.150 κ.εξ. \ Thuiller, J. 1994, σ.53 \ Olson, T. ό.π., 2002, σ. 20, 113, 217-218 \ Allen, C. ό.π., 2003, σ.70.

<sup>365</sup> Βλ. Διογένης, Λ. ό.π., «Διογένης», Βιβλίο Έκτον.20-81, τόμος 3, vo.305, 1994, σ.28-83.

<sup>366</sup> Για το έργο και τα σχέδιά του, βλ: Blunt, A. ό.π., 1966, vo.150 \ Blunt, A. ό.π., 1967, σ.165, 215, 257, 293, 296, 300, 313, 319 \ Friedlaender, W. ό.π., 1966, σ.70, 74, 76 \ Grautoff, O. ό.π., τόμος 2, 1914, vo.126 \ Mérot, A. ό.π., 1990, σ.,18, 131, 150, 156, 196 vo.226 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A.

γίνεται για τον τραπεζικό από τη Λυών, Μαρκ-Αντουάν Β' ντε Λυμάγκ (Marc-Antoine II de Lumague 1566-1645), όπως αναφέρει ο Φελιμπιέν<sup>367</sup>. Ο Πουσέν, αποδίδει τη στιγμή που ο Διογένης, πρότυπο για τους στωικούς καθώς αρνούμενος κάθε υλικό αγαθό δεν υπόκειται στα πάθη του, εγκαταλείπει την Αθήνα και συναντά στο δρόμο του ένα νέο που προσπαθεί να πει νερό με τα χέρια του από τις όχθες ποταμού. Βλέποντάς τον, ο Διογένης του παραχωρεί το τελευταίο υλικό αγαθό που είχε μαζί του, την κούπα του, θεωρώντας ότι ο νέος την είχε περισσότερο ανάγκη απ' ότι εκείνος. Σε μια σύνθεση, όπου η αίσθηση της γεωμετρίας εξασθενεί, ο ζωγράφος τοποθετεί τους δύο άνδρες στη δεξιά γωνία του πίνακα σε μικρές διαστάσεις εντάσσοντάς τους σ' ένα μεγαλειώδες φυσικό τοπίο, όπου κυριαρχεί η ηρεμία. Οι δύο άνδρες, που έχουν συμπληρωματική θέση στο φυσικό περιβάλλον με τα πυκνά φυλλώματα και την πλούσια βλάστηση, ημίγυμνοι στρέφουν τη πλάτη τους στην εικόνα της πόλης, με τα μικρά οικοδομήματα, κάνοντας ένα σχόλιο για τη σχέση πόλης και φύσης και την ιδέα της απομόνωσης των σοφών ανδρών, κατά το πρότυπο των Μονταίν, Λίψιους και Βαίρ. Η χρωματική παλέτα του καλλιτέχνη είναι λιτή, με το φως να εντοπίζεται στο κέντρο του πίνακα. Το ανθρώπινο στοιχείο δε περιορίζεται μόνο στις δύο μορφές στο πρώτο πλάνο. Αντίθετα, υπάρχει σ' όλη τη σύνθεση, αλλά με ρόλο δευτερεύοντα. Άλλωστε, σκοπός είναι ο τονισμός του μεγαλείου της φύσης, των «ποιητικών τοπίων»<sup>368</sup>, που πιθανώς ικανοποιεί και τον ιδιοκτήτη του έργου στα πλαίσια των πολιτικών και πανθειστικών διαστάσεων που δίδονται από τους Aplatov, Anthony Blunt, Richard Verdi, Alain Mérot και Christopher Allen<sup>369</sup>, εντοπίζοντας σ' αυτό, νεοστωικές ιδέες οι οποίες ταιριάζουν απόλυτα στην προσωπικότητα και το χαρακτήρα του ζωγράφου.

Το 1649 Πουσέν, φιλοτεχνεί ένα βιβλικό θέμα, από τη ζωή του Σολομώντα (965-926 π.Χ.), ο οποίος αποτελεί την προσωποποίηση της έννοιας της «δικαιοσύνης», όπως παρατηρεί κανείς στο έργο *Η Κρίση του Σολομώντος (75)*, που

---

(επιμέλεια). *Nicolas Poussin 1594-1665*, ό.π., 1994, vo.171 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. *Nicolas Poussin 1594-1665. Catalogue raisonné des dessins*, τόμος 1, ό.π., 1994, vo.296 \ Thuillier, J. ό.π., 1994, vo.180 \ Wright, C. ό.π., 1984, vo.156. Σήμερα, είναι γνωστά δύο αντίγραφα του πίνακα.

<sup>367</sup> Félibien, A. *Entretiens sur les vies...*, σ.59, στο Pace, C. ό.π., 1981, σ.124 [και Félibien, A. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.191].

<sup>368</sup> Mahon, D. «The Written Sources for Poussin's Landscapes, with Special Reference to his two Landscapes with Diogenes», στο *The Burlington Magazine*, τόμος 137, Μάρτιος 1995, σ.177.

<sup>369</sup> Aplatov. ό.π., 1935, σ.28 \ Blunt, A. ό.π., 1944, σ.157 \ Blunt, A. ό.π., 1967, σ.165 \ Blunt, A. ό.π., 1970, σ.284-285 \ Verdi, R.ό.π., 1982, σ.684 \ Mérot, A. ό.π., 1990, σ.150 κ.εξ. \ Allen, C. ό.π., 2003, σ.70.



διαθέτοντας πλούσια εικονογραφική παράδοση<sup>370</sup>, επηρεάζει αρκετούς καλλιτέχνες<sup>371</sup>. Το έργο αυτό, που ο Πουσέν θεωρούσε ένα από τα καλύτερά του, γίνεται για τον Ζαν Πουαντέλ, ενώ ένα προσχέδιό του ανήκε στον Γερμανό τραπεζίτη, έμπορο και συλλέκτη Έβεραρντ Ζάμπαχ (Everhard Jabach 1618-1696). Ο ζωγράφος αναπαριστά τη στιγμή που ο βασιλιάς κοινοποιεί την απόφασή του στις δύο μητέρες που διεκδικούν το ίδιο βρέφος<sup>372</sup>. Το έργο αυτό που αναφέρεται από τους βιογράφους του ζωγράφου<sup>373</sup> και τον Λεομέν ντε Μπριέν<sup>374</sup>, αποδίδει τον Σολομώντα καθισμένο αμφάς στο θρόνο του, νεαρό αλλά σοφό να δίνει εντολή να μοιραστεί το βρέφος στις δύο μητέρες<sup>375</sup>. Η σύνθεση, αποδοσμένη με θεατρικό τρόπο χωρίζεται σε τρία μέρη, κάτι στο οποίο βοηθούν οι δύο κίονες στο κέντρο που αποτελούν και κάθετους άξονες δημιουργώντας ένα ισομερές και αρμονικό σύνολο. Η δράση εκτυλίσσεται σ' εσωτερικό χώρο, ενώ στο βάθος διακρίνονται δύο πόρτες εκ των οποίων η μια είναι ανοιχτή. Σε πρώτο πλάνο εικονίζονται οι δύο γυναίκες εκατέρωθεν του βασιλιά. Η γυναίκα με τα σκούρα ενδύματα που ισχυρίζεται ότι πρέπει να μοιραστεί το ζωντανό μωρό, έχει αποδοθεί με τρόπο που απομακρύνεται από το βιβλικό κείμενο καθώς δε θα έπρεπε να κρατά το νεκρό, αλλά αυτό να βρίσκεται στα πόδια του βασιλιά<sup>376</sup>. Τα υπόλοιπα πρόσωπα της σύνθεσης παρακολουθούν με αγωνία την απόφαση και είναι τοποθετημένα σε δύο ομάδες δεξιά

<sup>370</sup> Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το ομώνυμο θέμα που πραγματεύεται μια δεκαετία νωρίτερα ο Βαλεντάν ντε Μπουλόνη (Valentin de Boulogne 1591-1632) (76).

<sup>371</sup> Τέτοια περίπτωση αποτελεί ο Μπέντζαμιν Ρόμπερτ Χέντον (Benjamin Robert Haydon 1786-1846), που το 1812-1814 δημιουργεί έναν αντίστοιχο πίνακα (77), επηρεασμένος από τις διαλέξεις του Ρένολντς και τα πολλά χαρακτηριστικά του έργου του Πουσέν που κυκλοφορούν έως το 1812, ενώ η μόνη πηγή για τη ζωή του Πουσέν, στην οποία θα μπορούσε να είχε πρόσβαση είναι το έργο που εκδίδεται το 1806 από τον Κλωντ ντε Σαιν Ζερμαίν (Gault de Saint Germain), όπως αναφέρει ο Frederic Cummings, παραπέμποντας στο Saint – Germain, Gault P. M. *Vie de Nicolas Poussin, considéré comme chef de l'école française*, Παρίσι, 1806, εκ. xxxv. Βλ. Cummings, F. «Poussin, Haydon and The Judgement of Solomon», στο *The Burlington Magazine*, τόμος CIV, τεύχος 709, Απρίλιος 1962, σ.146-149.

<sup>372</sup> Πηγή αποτελεί το κείμενο της *Παλαιάς Διαθήκης*. Βλ. «Regnorum» III.3.16-28, στο Rahlfs, A. (επιμέλεια). *ό.π.*, τόμος I, 1935, σ.633-634.

<sup>373</sup> Bellori, G. P. *ό.π.*, 1672, σ.452 [και σε γαλλική μετάφραση Bellori, G. P. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). *ό.π.*, 1994, σ.102], όπου γίνεται και μια πλήρης περιγραφή του πίνακα \ Félibien, A. *Entretiens sur les vies...*, σ.59-60, στο Pace, C. *ό.π.*, 1981, σ.124 [και Félibien, A. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). *ό.π.*, 1994, σ.191].

<sup>374</sup> Leoménie, L. H. Comte de Brienne. *Discours...*, επανέκδοση στο Thuillier, J. «Pour un “corpus poussinianum”», στο Chastel, A. (επιμέλεια). *ό.π.*, τόμος II, 1960, σ.215, 220.

<sup>375</sup> Για το συγκεκριμένο έργο και τα προσχέδιά του, βλ.: Blunt, A. *ό.π.*, 1966, vo.35 \ Blunt, A. *ό.π.*, 1967, σ.179, 214, 257, 258 \ Blunt, A. *ό.π.*, 1979, σ.67, 68, 188 \ Friedlaender, W. *ό.π.*, 1966, σ.67, 160, vo.33 \ Germain, B. et al. (επιμέλεια). *ό.π.*, 1960, vo.87, 218 \ Grautoff, O. *ό.π.*, τόμος 2, 1960, vo.133 \ Mérot, A. *ό.π.*, 1990, vo.31 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. (επιμέλεια). *Nicolas Poussin 1594-1665*, *ό.π.*, 1994, vo.183, 184 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. *Nicolas Poussin 1594-1665. Catalogue raisonnée des dessins*, τόμος 1, 2, *ό.π.*, 1994, vo.184, 280, 322, 338, 339, 358, R.733, R.1173 \ Thuillier, J. *ό.π.*, 1994, vo.183 \ Wright, C. *ό.π.*, 1984, vo.142. Σήμερα, είναι γνωστά δύο αντίγραφα του έργου.

<sup>376</sup> Rosenberg, P. – Prat, L. A. (επιμέλεια). *Nicolas Poussin 1594-1665*, *ό.π.*, 1994, σ.417.

και αριστερά του θρόνου. Οι μορφές εντυπωσιάζουν για την εκφραστικότητα των θεατρικών τους κινήσεων τους, ενώ η αγωνία και ο τρόμος ζωγραφίζεται στα πρόσωπα όσων παρακολουθούν, δίνοντας την εντύπωση ότι φορούν μάσκες τραγωδίας, με βλέμματα που μένουν μετρίωρα. Η αγάπη του καλλιτέχνη για το αρχαίο στοιχείο είναι εμφανής με τους κίονες, το ανάγλυφο στη βάση του θρόνου του Σολωμώντα, καθώς και από το γεγονός ότι ο δήμιος εμφανίζεται ημίγυμνος και όχι με σύγχρονη του θέματος ενδυμασία. Με μια σύνθεση που κυριαρχεί μια σκοτεινή χρωματική γκάμα, οι έντονες φωτοσκιάσεις, η λιτότητα, η στατικότητα, ο ορθολογισμός στην απόδοση του χώρου, διαφοροποιώντας τη από άλλες σύγχρονες που πραγματεύονται το ίδιο θέμα, ο ζωγράφος προσπαθεί κάνοντας ένα πολιτικό σχόλιο για την εποχή του και τις πολιτικές, εμφύλιες ταραχές που μαστίζουν την Γαλλία, να περάσει το μήνυμα για δίκαιες και λογικές αποφάσεις που πρέπει να διακρίνουν τους σοφούς αρχηγούς και εκπροσώπους των τάξεων. Πρόκειται για μήνυμα που εκφράζοντας νεοστωικές ιδέες, ταιριάζει στην ιδεολογία του ζωγράφου και του κατόχου του έργου, σύμφωνα με την πολιτική διάσταση που πολύ σωστά επιχειρούν να προσδώσουν, οι Alain Mérot, Jacques Thuiller και Todd Olson<sup>377</sup> μέσα από ένα πρότυπο ηθικής όπως είναι ο Σολωμόντας. Το αίσθημα του πόνου και του φθόνου που νοιώθει η γυναίκα που έχασε το παιδί της εκφράζοντας το πάθος της με την παράλογη απαίτηση να τηρηθεί η απόφαση του Σολωμόντα, αντισταθμίζεται με την κυριαρχία της λογικής της πραγματικής μητέρας που προκειμένου να μη πεθάνει το παιδί της προτίθεται να το παραχωρήσει στην άλλη γυναίκα, επιτρέποντας έτσι την εξισορρόπηση πάθους-λογικής σύμφωνα με τις ιδέες των νεοστωικών.

Η έννοια της «φιλίας», που έχει ήδη απασχολήσει τον Πουσέν, εκφράζεται και μέσα από δύο αυτοπροσωπογραφίες που φιλοτεχνεί για δύο φίλους και βασικούς πάτρωνές του, όπως αναφέρει ο Φελιμπιέν<sup>378</sup>. Στις 22 Δεκεμβρίου του 1647, ο ζωγράφος σ' ένα γράμμα του προς τον Σαντελού, αναφέρει ότι θα προσπαθήσει να ικανοποιήσει την επιθυμία του φίλου του για ένα πορτραίτο του<sup>379</sup>, αλλά από ένα άλλο γράμμα προς τον ίδιο παραλήπτη στις 2 Αυγούστου του 1648 διαπιστώνει κανείς ότι ο ζωγράφος δεν είχε την πρόθεση τη συγκεκριμένη στιγμή να φτιάξει μια αυτοπροσωπογραφία του για το φίλο του, ενώ του είχε γίνει πρόταση να φιλοτεχνηθεί το πορτραίτο του από τον Πιέρ Μινιάρ (Pierre Mignard 1612-1695), μαθητή του

<sup>377</sup> Mérot, A. ό.π., 1990, σ.146 \ Thuillier, J. ό.π., 1994, σ.58 \ Olson, T. ό.π., 2002, σ.156-157.

<sup>378</sup> Félibien, A. *Entretiens sur les vies...*, σ.62, στο Pace, C. ό.π., 1981, σ.124 [και Félibien, A. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.193].

<sup>379</sup> Poussin, N. ό.π., 1964, σ.126.

Σιμόν Βουέ (Simon Vouet 1590-1649). Η πρόταση αυτή προκάλεσε την αντιδρασή του Πουσέν, θεωρώντας υπερβολικό να πληρωθεί ο Μινιάρ για ένα έργο που θα ήταν ψυχρό, φορτωμένο, αποδοσμένο χωρίς καμία άνεση, ταλέντο και ζωντάνια<sup>380</sup>. Τον επόμενο χρόνο ο ζωγράφος, αλλάζει σχέδια και ενημερώνει τον Σαντελού γράφοντάς του στις 20 Ιουνίου του 1649, ότι ολοκλήρωσε ένα από τα πορτραίτα του, ενώ σύντομα αρχίζει ένα καινούργιο και ότι θα έστελνε το καλύτερο απ' αυτά τα δύο στο φίλο του<sup>381</sup>. Στις 19 Σεπτεμβρίου του ίδιου έτους η δεύτερη αυτοπροσωπογραφία του είναι έτοιμη<sup>382</sup> και στις 29 Μαΐου του 1650 γράφει στο φίλο του, ότι ο πίνακάς του έχει ολοκληρωθεί, αλλά θα καθυστερήσει να του αποσταλεί καθώς γίνονται αντίγραφα του<sup>383</sup>. Από το ίδιο γράμμα καθίσταται σαφές ότι η άλλη αυτοπροσωπογραφία του, η δεύτερη καλύτερη, προοριζόταν για τον «αντίζηλο» του Σαντελού, τον Ζαν Πουαντέλ. Στις 19 Ιουνίου του 1650, ο Πουσέν, ενημερώνει τελικά τον Σαντελού ότι ο πίνακας που έκανε για τον Πουαντέλ θα φτάσει στο Παρίσι σε μια εβδομάδα, ενώ ο δικός του έχει ήδη σταλεί στη Λυών, όπου θα τον παραλάμβανε ο Ζακ Σεριζιέ αποστέλλοντάς τον στον τελικά παραλήπτη του, στο Παρίσι<sup>384</sup>. Στις 29 Αυγούστου του ίδιου έτους<sup>385</sup>, γίνεται φανερό ότι ο Σαντελού έμεινε απόλυτα ικανοποιημένος από το τελικό αποτέλεσμα, όπως διαπιστώνει κανείς από το γράμμα που στέλνει στον ζωγράφο. Η *Αυτοπροσωπογραφία*<sup>386</sup> του καλλιτέχνη, που γίνεται για τον Πουαντέλ το 1649 (78), αποτέλεσε αντικείμενο θαυμασμού από τον Τζιάν Λορέντζο Μπερνίνι (Gian Lorenzo Bernini 1598-1690), όταν την είδε το 1665 στη συλλογή του Ζακ Σεριζιέ. Σ' ένα στυλ, κοντά σ' αυτό του Τζορτζόνε (Giorgione 1477-1510), ο Πουσέν αποδίδει τον εαυτό του σε μια στάση τριών τετάρτων με το κεφάλι ελαφρά γερμένο προς τα πίσω, έχοντας τα χέρια σταυρωμένα και κρατώντας στο ένα χέρι ένα μολύβι και όχι πινέλο, κάνοντας ένα σαφέστατο σχόλιο στη σπουδαιότητα του σχεδίου. Στο άλλο χέρι κρατά ένα βιβλίο που παλαιότερα είχε θεωρηθεί λανθασμένα ότι ήταν το *De lumine et colore*. Μετά τη

---

<sup>380</sup> Στο ίδιο, σ.132.

<sup>381</sup> ό.π., σ.139.

<sup>382</sup> ό.π., σ.140.

<sup>383</sup> ό.π., σ.145, χαρακτηρίζοντάς την αυτοπροσωπογραφία του, ως «...*signe de la servitude*...».

<sup>384</sup> ό.π., σ.145-146.

<sup>385</sup> ό.π., σ.147-148.

<sup>386</sup> Για το συγκεκριμένο πίνακα και τα σχέδιά του, βλ.: Blunt, A. ό.π., 1966, vo.1 \ Blunt, A. ό.π., 1967, σ.214, 257, 264,-266 \ Blunt, A. ό.π., 1979, σ.121 \ Friedlaender, W. ό.π., 1966, σ.26 \ Germain, B. et al. (επιμέλεια). ό.π., 1960, vo.89 \ Grautoff, O. ό.π., τόμος 2, 1914, σ.265 \ Mérot, A. ό.π., 1990, σ.14, 130, 204, vo.1 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. (επιμέλεια). *Nicolas Poussin 1594-1665*, ό.π., 1994, vo.189 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. *Nicolas Poussin 1594-1665. Catalogue raisonné des dessins*, τόμος 2, ό.π., 1994, vo.R.348, R.1223 \ Thuillier, J. ό.π., 1994, vo.186 \ Wright, C. ό.π., 1984, vo.144. Σήμερα, είναι γνωστά οκτώ αντίγραφα του έργου.

συντήρηση του πίνακα για την έκθεση του 1994, η άποψη αυτή ανατράπηκε καθώς έγινε σαφές ότι ήταν μεταγεννέστερη προσθήκη<sup>387</sup> και πλέον έχει γίνει αποδεκτό ότι πρόκειται για ντοσιέ σχεδίων. Σε μια άνετη στάση, που αποτυπώνει στον καμβά του κοιτώντας τον εαυτό του σε καθρέπτη, αποδίδει στο πρόσωπό του ένα μελαγχολικό βλέμμα και ένα αινιγματικό, διστακτικό μειδίαμα στα χείλη, ενώ φορά μια τήβεννο, δίνοντας μια φιλοσοφική διάθεση στο έργο. Πίσω ακριβώς από τον καλλιτέχνη, εικονίζονται δύο ερωτιδείς, αποδοσμένοι με τρόπο που θυμίζει ανάγλυφο, παραπέμποντας στα έργα του φίλου του Φρανσουά Ντυφρενουά (Francois Duquesnoy 1594-1643), κάνοντας ένα σχόλιο για τη σχέση ζωγραφικής και γλυπτικής. Οι δύο μικροί έρωτες συγκρατούν με τη πλάτη τους μια πλάκα που σα φωτοστέφανο τοποθετείται ακριβώς πίσω από το κεφάλι του ζωγράφου, όπου μπορεί κανείς να διαβάσει την επιγραφή: *NICOLAVS POVSSINVS ANDELYENSIS ACADEMICVS ROMANVS PRIMVS/PICTOR ORDINARIVS LVDOVICI IVSTI REGIS GALLIAE. ANNO Dominil 1649. Romae. AETATIS SUAE. 55.*

Η δεύτερη *Αυτοπροσωπογραφία*<sup>388</sup> του, που γίνεται για τον Σαντελού το 1650 (79), περιγράφεται από τον Μπελόρι<sup>389</sup>. Ο καλλιτέχνης σε στάση που θυμίζει προσωπογραφίες του Τιτσιάνο, αποδίδεται μέσα στο ατελιέ του, φορώντας πάλι μια τήβεννο με το κεφάλι ψηλά κοιτώντας το θεατή μ' αυστηρό βλέμμα, ενώ οι ρυτίδες διαγράφονται στο πρόσωπό του. Τώρα απουσιάζει κάθε σύνεργο που να προσδιορίζει την ιδιότητά του, εκτός από ένα ντοσιέ που κρατά, πιθανότατα με σχέδια. Σ' αυτό το έργο, που γίνεται όταν η καριέρα του ζωγράφου βρίσκεται στο απόγειό της, εντυπωσιάζει η ύπαρξη του δακτυλιδιού, μ' ένα διαμάντι σε σχήμα πυραμίδας, σύμβολο της στωικής καρτερίας<sup>390</sup>. Πίσω του διακρίνονται τρία τελάρα των έργων του. Στο πίνακα ακριβώς πίσω του, διαβάζει κανείς την επιγραφή: *EFFIGIES NICOLAI POVSSINI ANDEL:/YENSIS PICTORIS. ANNO AETATIS. 56/ ROMAE ANNO IVBILEI/ 1650.* Στον επόμενο πίνακα που διακρίνεται ελάχιστα στα αριστερά της αυτοπροσωπογραφίας του καλλιτέχνη, εικονίζεται μια γυναίκα σε προφίλ, μ'

<sup>387</sup> Rosenberg, P. – Prat, L. A (επιμέλεια). *Nicolas Poussin 1594-1665*, ό.π., 1994, σ.426.

<sup>388</sup> Για τον πίνακα και τα σχέδιά του, βλ.: Blunt, A. ό.π., 1966, vo.2 \ Blunt, A. ό.π., 1967, σ.99, 213-214, 218, 257, 264,-266 \ Friedlaender, W. ό.π., 1966, σ.68-69, vo.37 \ Germain, B. et al. (επιμέλεια). ό.π., 1960, vo.90 \ Grautoff, O. ό.π., τόμος 2, 1914, σ.141 \ Mérot, A. ό.π., 1990, σ.14, 130, 204, vo.2 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. (επιμέλεια). *Nicolas Poussin 1594-1665*, ό.π., 1994, vo.190 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. *Nicolas Poussin 1594-1665. Catalogue raisonné des dessins*, τόμος 2, ό.π., 1994, vo. R.1323 \ Thuillier, J. ό.π., 1994, vo.190 \ Wright, C. ό.π., 1984, vo.167. Σήμερα, είναι γνωστά οκτώ αντίγραφα του έργου.

<sup>389</sup> Bellori, G. P. ό.π., 1672, σ.440 [και σε γαλλική μετάφραση Bellori, G. P. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.85].

<sup>390</sup> Blunt, A. ό.π., 1967, σ.266.

αρχαίο ένδυμα και διάδημα στο κεφάλι που κοσμεείται από ένα μάτι, ενώ δύο χέρια, ενός ατόμου που δε παρουσιάζεται στον πίνακα, την αγκαλιάζουν. Πρόκειται για τη Ζωγραφική που την αγκαλιάζει η Φιλία, όπως αναφέρει ο Μπελόρι, προσπαθώντας να εκφράσει ο καλλιτέχνης την τιμή και τη στοργή για εκείνον που πάντα τον στήριζε και τον εκτιμούσε, τονίζοντας τους φιλικούς δεσμούς που συνδέουν τους δύο άνδρες. Πολλές ερμηνείες διατυπώνονται για το συγκεκριμένο μοτίβο που δεν έχει άλλο σύγχρονο ή προγενέστερο παράλληλο, όπως αυτή που θέλει τη «Ζωγραφική» να είναι σε καλά χέρια, αυτά του φίλου και παραγγελιοδότη του έργου<sup>391</sup>. Η πηγή του θέματος πρέπει ν' αναζητηθεί στη μυθολογία, καθώς ο ζωγράφος επιλέγει το συγκεκριμένο σχήμα αφορμώμενος από τους γάμους της Ήρας με τον Δία<sup>392</sup>. Και στις δύο συνθέσεις, που η πρώτη διακρίνεται για το λυδικό ρυθμό και η δεύτερη για το φρυγικό<sup>393</sup>, κυριαρχεί μια αυστηρότητα και μια λιτή χρωματική γκάμα μ' έντονους σκιοφωτισμούς. Το φως προέρχεται από μια απροσδιόριστη πηγή εκτός πίνακα, φωτίζοντας το πρόσωπο του ζωγράφου, που παρουσιάζεται ως άλλος φιλόσοφος, επιβεβαιώνοντας τον τίτλο του ζωγράφου-φιλοσόφου. Τα δύο έργα δεν είναι οι μοναδικές αυτοπροσωπογραφίες που φιλοτεχνεί ο καλλιτέχνης. Η αρχή πρέπει να τεθεί είκοσι οκτώ χρόνια πριν από τους δύο πίνακες, όπως διαπιστώνει κανείς διαβάζοντας το γράμμα του προς τον Σαντελού στις 13 Μαρτίου του 1650<sup>394</sup>, επιτρέποντας στον Anthony Blunt να προβεί πολύ εύστοχα στην ταύτιση αυτής της πρώτης αυτοπροσωπογραφίας του καλλιτέχνη με τον πίνακα που βρίσκεται στη συλλογή του Sir William Worsley<sup>395</sup> **(80)** ο οποίος ανήκε στο φίλο και προστάτη του καλλιτέχνη, Κασιάνο νταλ Πότσο. Έγινε κατόπιν παραγγελίας; Πρόκειται για ερώτημα που μένει αναπάντητο, καθιστώντας δύσκολη και κάπως πρόωρη μια προσπάθεια σύνδεσης της σχέσης των δύο ανδρών με μια από τις ιδέες του Νεοστωικισμού. Αντίθετη με τις παραπάνω αυτοπροσωπογραφίες του καλλιτέχνη είναι εκείνη που βρίσκεται στο Λονδίνο **(81)**, και ανήκε στη συλλογή του

<sup>391</sup> Rosenberg, P. – Prat, L. A. (επιμέλεια). *Nicolas Poussin 1594-1665*, ό.π., σ.430.

<sup>392</sup> όπως εύστοχα επισημαίνει ο Charles de Tolnay, αν και κάπως υπερβολικά και βεβιασμένα προβαίνει σ' έναν παραλληλισμό των γάμων Ήρας-Διός με το γάμο του ίδιου του ζωγράφου, θεωρώντας ότι το δαχτυλίδι που φορά είναι σύμβολο της δέσμευσής του. Βλ. Tolnay C. de. «Le portrait de Poussin au Musée du Louvre», στο *Gazette des Beaux-Arts*, τόμος XL, 1952, σ.110-114, κάτι που καθίσταται σαφές από Απολλοδώρου. ό.π., Βιβλίο Α', III. 1, τόμος Α', νο.2, 1984, σ.32-33.

<sup>393</sup> Marin, L. ό.π., 1995, σ.192.

<sup>394</sup> Poussin, N. ό.π., 1964, σ.143.

<sup>395</sup> Blunt, A. «Poussin Studies – I: Self-Portraits», στο *The Burlington Magazine*, τόμος LXXXIX, τεύχος 533, Αύγουστος 1947, σ.219.

Καρδινάλιου Κάμιλο Μασίμι<sup>396</sup>. Σ' αυτήν ο καλλιτέχνης δεν εικονίζεται με τον αέρα του φιλοσόφου, αλλά παρουσιάζει τον εαυτό του καταπονημένο<sup>397</sup>. Τη συγκεκριμένη περίοδο, ο ζωγράφος αναρρώνει από μια ασθένεια που τον παίδευε, όπως μαθαίνουμε από τον Πασέρι<sup>398</sup>, καθιστώντας τη σχέση του ζωγράφου με τον θάνατο μια προσωπική υπόθεση. Στην ιστορία της ευρωπαϊκής τέχνης, οι αυτοπροσωπογραφίες καλλιτεχνών είναι κάτι το συνηθισμένο, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι όλες πρέπει να ενταχθούν στη θεματική του Νεοστωικισμού. Πρέπει να λαμβάνεται υπόψη η ιδεολογία του ατόμου το οποίο τη ζωγραφίζει και εκείνη του ατόμου για το οποίο προορίζεται, αν φυσικά υπάρχει. Με τις δύο αυτοπροσωπογραφίες που κάνει ο Πουσέν για τους φίλους και πάτρωνές του, Πουαντέλ και Σαντελού, προσπαθεί να τονίσει την έννοια της πιστής «στωικής» αφοσίωσης μεταξύ φίλων όπως κάνει ο Μονταίν στα *Δοκίμιά* του<sup>399</sup> ή πρόκειται για μια επικοινωνιακή προσπάθεια του καλλιτέχνη προς τους «πελάτες» του<sup>400</sup>; Η απάντηση δεν είναι δυνατό να είναι μονολεκτική, θετική ή αρνητική. Σε κάθε περίπτωση ο Πουσέν, έχει επηρεαστεί από τον Μονταίν και στέλνει δύο έργα που του ζητήθηκαν από άτομα που έχουν κοινές με τον δημιουργό απόψεις.

Το 1650-1652 ο καλλιτέχνης μας επιλέγει να παρουσιάσει ένα ακόμη πρότυπο ανδρός που υποτάσσεται στο καθήκον του, μέσα από το έργο του *Coriolanus* (82). Πρόκειται για μια στιγμή από τη ζωή του ημιμυθικού ήρωα της Ρώμης, Κοριολάνου (Gaius Marcius Coriolanus 5<sup>ος</sup> αιώνας π.Χ.)<sup>401</sup>. Το έργο, στο οποίο αναγράφεται σε πλάκα που βρίσκεται στο έδαφος το όνομα του ήρωα και είναι μεταγενέστερη

<sup>396</sup> Όπως διαπιστώνει κανείς από την ανάγνωση του κειμένου που συνοδεύει το σχέδιο: «...*Nello specchio di propria mano circa l'anno 1630 nella convalescenza della sua grave malattia, e lo donò al Cardinale de Massimi allora che andava da lui ad imparare il Disegno...*».

<sup>397</sup> Για το σχέδιο, βλ.: Blunt, A. ό.π., 1979, σ.86, 89 \ Brigstocke, H. ό.π., 1990, vo.24 \ Rosenberg, P – Prat, L. A. *Nicolas Poussin 1594-1665. Catalogue raisonné des dessins*, τόμος 2, ό.π., 1994, vo.R.665, καθώς και το κείμενο του Turner, N. «L'autoportrait dessiné de Poussin au British Museum», μπφρ. στα γαλλικά Jeanne Bouniort, στο Mérot, A. (επιμέλεια). ό.π., τόμος I, 1996, σ.79-98.

<sup>398</sup> Passeri, G. B. ό.π., MDCCLXXII, σ.350 και Hess, J. (επιμέλεια). ό.π., 1934, σ.325 [αλλά και σε γαλλική μετάφραση Passeri, G. B. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.128].

<sup>399</sup> σύμφωνα με τους Elizabeth Cropper και Charles Dempsey. Βλ. Cropper, E. – Dempsey, C. ό.π., 1996, σ.186-205.

<sup>400</sup> όπως υποστηρίζει ο Todd Olson. Βλ Olson, T. ό.π., 2002 σ.71-74.

<sup>401</sup> Οι πηγές που χρησιμοποιούνται, είναι: Livy. ό.π., Βιβλίο II.xi, τόμος i, vo.114, MCMLXXVI, σ.346-351 \ Πλούταρχος. *Βίοι παράλληλοι*, «Γάιος Μάρκιος», 34.3-36.8, vo.151, στη σειρά «Οι Έλληνες», Επιμέλεια Βασίλειος Μανδηλαράς, Εισαγωγή-Μτφρ.-Σχόλια Μ. Γ. Μερακλής, Αθήνα, Εκδόσεις Κάκτος, 1992, σ.102-109 \ Valère Maxime. ό.π., Βιβλίο V.1 και εξ., τόμος ii, 1997, σ.104 κ.εξ.. Για τον πίνακα και τα σχέδιά, του βλ.: Blunt, A. ό.π., 1966, vo.147 \ Blunt, A. ό.π., 1967, σ.161, 257, 260, 266 \ Friedlaender, W. ό.π., 1966, σ.69 \ Friedlaender, W. ό.π., 1976, vo.A.31 \ Grautoff, O. ό.π., τόμος 2, 1914, vo.68 \ Mérot, A. ό.π., 1990, σ.139, 143-144, 201, vo.182 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. *Nicolas Poussin 1594-1665. Catalogue raisonné des dessins*, τόμος 2, ό.π., 1994, vo.R.1200, R.1303 \ Thuillier, J. ό.π., 1994, vo.203 \ Wright, C. ό.π., 1984, vo.139. Σήμερα, είναι γνωστό ένα αντίγραφο του έργου.

προσθήκη, ανήκε στη συλλογή του François, Μαρκησίου d' Hauterive (πεθ.1670), όπως αναφέρει ο Φελιμπιέν<sup>402</sup> και σχολιάζεται από τον Μπελόρι<sup>403</sup> και τον Λεομέν ντε Μπριέν<sup>404</sup>. Οι πιθανοί αρχικοί ιδιοκτήτες του έργου ήταν οι ευγενείς Μαρκήσιος Σαρλ ντε λ' Ωμπεσπάλ (Charles de l' Aubespine Marquis de Châteauneuf 1580-1653) και Αντουάν Γ' Λουασέλ (Antoine III Loisel). Συμμετέχοντας ενεργά στα γεγονότα της Σφενδόνης, ο συγκεκριμένος πίνακας θα ήταν κοντά στην ιδεολογία τους λόγω των μηνυμάτων που περνά, ενώ δε θα τους ήταν άγνωστος θεματικά λόγω της μόρφωσης τους<sup>405</sup>. Η σύνθεση είναι στατική, αυστηρή, θεατρική με τη δράση να εκτυλίσσεται σε πρώτο πλάνο, θυμίζοντας αρκετά το έργο του *H Eπείκεια του Αλεξάνδρου* (60). Ο Πουσέν αποδίδει τη στιγμή που ο Κοριοιάνος, έτοιμος να επιτεθεί στην Ρώμη, προκειμένου να πάρει εκδίκηση, για τον τρόπο που του φέρθηκαν οι συμπολίτες του, οδηγώντας τον στην εξορία το 493 π.Χ, αλλάζει γνώμη μετά τις ικεσίες της οικογένειάς του. Στην δεξιά μεριά του πίνακα, οι δύο σύντροφοι του ήρωα παρακολουθούν, ενώ κεντρική θέση κατέχει ο Κοριοιάνος, στα πόδια του οποίου γονατίζει η μητέρα του προσπαθώντας να τον μεταπείσει. Στην ίδια ομάδα γυναικών βλέπουμε τη γυναίκα του, Βετουρία (Veturia), με το παιδί τους καθώς και άλλες τέσσερις γυναίκες που έντρομες τον εκλιπαρούν να μην προβεί στην πραγματοποίηση του εγχειρήματός του. Οι γυναίκες έχουν σταλεί ως αντιπρόσωποι της πόλης. Τον 17<sup>ο</sup> αιώνα οι γυναίκες, από όλες τις κοινωνικές τάξεις (από τη βασιλομήτωρα, έως τις μοναχές του Πορτ-Ρουαγιάλ και τις απλές γυναίκες) είχαν ενεργό ρόλο στα πολιτικά δρώμενα είτε ως διαμεσολαβητές, είτε ως άλλες Αμαζόνες

---

<sup>402</sup> Félibien, A. *Entretiens sur les vies...*, σ.151, στο Pace, C. ό.π., 1981, σ.147 [και Félibien, A. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.258].

<sup>403</sup> Bellori, G. P. ό.π., 1672, σ.450 [και σε γαλλική μετάφραση Bellori, G. P. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.98-99].

<sup>404</sup> Leoménie, L. H. Comte de Brienne. *Discours...*, επανέκδοση στο Thuillier, J. «Pour un “corpus poussinianum”», στο Chastel, A. (επιμέλεια). ό.π., τόμος II, 1960, σ.224.

<sup>405</sup> Μέλος του Παρλαμέντου με ουμανιστική παιδεία και καθοριστική συμμετοχή στις εμφύλιες συγκρούσεις, Πρέσβης στην Ολλανδία το 1609 και την Αγγλία το 1629-1630, Υπουργός Δικαιοσύνης την περίοδο 1630-1633, ο Σαρλ ντε λ' Ωμπεσπάλ το 1633 θεωρήθηκε απειλή από τον Ρισελιέ, μ' αποτέλεσμα έως και το θάνατο του Καρδινάλιου να βρίσκεται σε καθεστώς δυσμένειας. Στη συνέχεια, βλέπει την Αντιβασιλεία, όπως και οι περισσότεροι, ως ένα μέσο για την ανάκτηση της δύναμης και του γοήτρου του. Τα σχέδιά του ματαιώνονται από τον Καρδινάλιο Μαζαρίνο (Mazarin 1602-1661), καθώς εμπλεκόμενος σε συνωμοσία για την απομάκρυνση του τελευταίου, εξορίζεται το 1643. Επιστρέφοντας συνδέεται με τη Σφενδόνη, αποτελώντας έναν από τους ισχυρούς συμμάχους του Παρλαμεντου, διατελώντας, για μια ακόμη φορά την περίοδο 1650-1651, Υπουργός Δικαιοσύνης. Ο Αντουάν Γ' Λουασέλ, μέλος του Παρλαμέντου, κατά τη διάρκεια της Σφενδόνης αναλαμβάνει τη διεξαγωγή έρευνας για τα οικονομικά εγκλήματα του Μαζαρίνου, προβαίνοντας στη δήμηση της περιουσίας του πριν την έξοδό του από το Παρίσι, ενισχύοντας μ' αυτόν τον τρόπο τις νομικές αντιδικίες με το καθεστώς της Αντιβασιλείας. Βλ. Olson, T. ό.π., 2002, σ.81.

βοηθώντας στην οχύρωση των πολιορκούμενων πόλεων<sup>406</sup>. Στην δεξιά γωνία του πίνακα μια όρθια, εγκαταλελειμμένη, ημίγυμνη γυναίκα, αποτελεί αλληγορία της Ρώμης με μόνη της συνοδεία την Τύχη, που είναι πεσμένη λιπόθυμη καταγής. Πρόκειται για ένα έργο φιλόδοξο, όπου η αρχαιολατρεία και η επαναληψημότητα των μοτίβων, των μορφών και η ρητορικότητα των χειρονομιών<sup>407</sup> είναι φανερές. Τα χρώματα είναι σκοτεινά, βαριά, αλλά καθαρά χωρίς τονικές διαβαθμίσεις. Το φυσικό τοπίο κατέχει τώρα συμπληρωματική θέση, αφήνοντας να φανούν τα τείχη της πόλης. Ο καλλιτέχνης με το έργο αυτό κάνει ένα έμμεσο πολιτικό σχόλιο στον πόλεμο των Πριγκήπων (1650-1652), όπως πολύ σωστά επισημαίνουν οι Anthony Blunt, Alain Mérot και Todd Olson<sup>408</sup>, προβάλλοντας ένα ακόμη πρότυπο, που δεν μένει γνωστό στην ιστορία για την ανδρεία του. Ωστόσο, αν και αποφασισμένος να πάρει εκδίκηση για την αχαριστία της πόλης του, υποχωρεί μπροστά στις ικεσίες της οικογένειάς του, πράττοντας το ηθικά ορθό, καταπνίγοντας τις προσωπικές του επιθυμίες, αλλάζοντας την πορεία της τύχης, καθώς μόνο η αρετή και η λογική είναι εκείνες που μπορούν ν' αλλάξουν τη μοίρα, όπως αναφέρει και ο ίδιος ο Πουσέν<sup>409</sup>, εκφράζοντας νεοστωικές ιδέες.

Το 1650, ο Πουσέν δημιουργεί για τον Ζαν Πουαντέλ, το *Τοπίο με Ορφέα και Ευρυδίκη* (83). Στο συγκεκριμένο πίνακα<sup>410</sup>, ο ζωγράφος εικονογραφεί την όχι και τόσο συνηθισμένη ιστορία των γάμων του Ορφέα και της Ευρυδίκης, έχοντας ως πηγή τις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου<sup>411</sup>. Σ' ένα τοπίο που εντάσσεται στα λεγόμενα «ηρωικά» του, με τον άπλετο φωτισμό στο κέντρο του πίνακα, την πλούσια βλάστηση, τα λιτά χρώματα σε γήινους τόνους, η δράση λαμβάνει χώρα στη δεξιά πλευρά του πίνακα, όπου είναι συγκεντρωμένες οι μορφές σε μικρή κλίμακα, προκειμένου να εξυμνηθεί το μεγαλείο της φύσης. Σε πρώτο πλάνο διακρίνει κανείς τον Ορφέα που καθισμένος με το κόκκινό του ιμάτιο παίζει λύρα, ενώ δύο Νύμφες

<sup>406</sup> Για τη δράση των γυναικών, βλ. στο ίδιο, σ.116-120.

<sup>407</sup> Τη συγκεκριμένη εποχή, η ζωγραφική θεωρείται «βουβή ποίηση» και ο καλλιτέχνης επιδιώκει να δώσει το συναίσθημα, καταφεύγοντας στη γλώσσα του σώματος.

<sup>408</sup> Blunt, A. ό.π., 1967, σ.161 \ Blunt, A. ό.π., 1970 σ.284-285 \ Mérot, A. ό.π., 1990, σ.143 \ Olson, T. ό.π., 2002, σ.111-121

<sup>409</sup> Βλ. στο παρόν κεφάλαιο τις υποσημειώσεις 155, 156, 157, 161.

<sup>410</sup> Για τον πίνακα και τα προσχέδιά του, βλ.: Blunt, A. ό.π., 1966, vo.170 \ Blunt, A. ό.π., 1967, σ.285-286, 296, 319 \ Friedlaender, W. ό.π., 1966, vo.41 \ Germain, B. et al. (επιμέλεια). ό.π., 1960, vo.93, 216 \ Grautoff, O. ό.π., τόμος 2, 1914, vo.155 \ Mérot, A. ό.π., 1990, vo.219 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. (επιμέλεια). *Nicolas Poussin 1594-1665*, ό.π., 1994, vo.180 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. *Nicolas Poussin 1594-1665. Catalogue raisonné des dessins*, τόμος 1, ό.π., 1994, vo.293, 295, 348 \ Thuillier, J. ό.π., 1994, vo.180 \ Wright, C. ό.π., 1984, vo.161. Σήμερα, είναι γνωστά τέσσερα αντίγραφα του έργου, ενώ ένα σχέδιό του ανήκει στη συλλογή του Πιέρ Κροζά (Pierre Crozat 1665-1740).

<sup>411</sup> Ovide. ό.π., Βιβλίο X.1-85, τόμος ii, 1976, σ.122-124.



τον συνοδεύουν τραγουδώντας. Πίσω τους βρίσκονται κρεμασμένες δύο φαρέτρες στον κορμό του δέντρου, μαζί μ' ένα κόκκινο μάτιο που προσελκύει το βλέμμα του θεατή, επιτρέποντάς του να παρατηρήσει τ' αγαθά που αφημένα μπροστά στο δέντρο αποτελούν το γαμήλιο τραπέζι. Όρθιος εικονίζεται προς το μέρος τους ο Υμένεος φορώντας άσπρο μάτιο πάνω από τον κοκκινωπό και όχι κροκί του χιτώνα, σύμφωνα με το λατινικό κείμενο που εικονογραφεί<sup>412</sup>. Πίσω του ακριβώς, διακρίνεται η Ευρυδίκη γονατισμένη, με την έκπληξη και τον τρόμο να διαγράφεται στο πρόσωπό της, θυμίζοντας την έκφραση και τη στάση, αντεστραμμένη αυτή τη φορά, του άνδρα από τα έργα: *Τοπίο με Άνδρα που τον Τρομάζει Φίδι (64)* και *Τοπίο με Άνδρα που τον Σκοτώνει Φίδι (65)*. Η νεαρή κοπέλα στρέφει απότομα το βλέμμα της προς τ' αριστερά κοιτώντας το φίδι<sup>413</sup> που απομακρύνεται, αφού τη δαγκώνει στο πόδι, επιφέροντας το θάνατό της. Λίγο πιο πίσω από την Ευρυδίκη, η προσοχή ενός νεαρού άνδρα που ψαρεύει, αποσπάται από το ξάφνιασμα της κοπέλας. Στο δεύτερο επίπεδο της σύνθεσης, κυριαρχεί η υδάτινη επιφάνεια μιας λίμνης στα νερά της οποίας ψαρεύουν νεαροί άνδρες, ενώ άλλοι σχεδόν ημίγυμνοι απολαμβάνουν την ηρεμία του τοπίου, που ενισχύεται από τ' ατάραχα νερά της στα οποία αντικατοπτρίζονται τα σώματα των ψαράδων με τη βάρκα τους και τα κτήρια που βρίσκονται στην αντίπερα όχθη. Ο Πουσέν, δημιουργεί ένα φανταστικό τοπίο, εντάσσοντας σ' αυτό υπαρκτά οικοδομήματα, όπως ο Πύργος του Σαν Άντζελο στη Ρώμη, που δε θα μπορούσαν να είναι σύγχρονα της ιστορίας που αποδίδει ζωγραφικά. Η σύνθεση, που διακρίνεται για τον υπολυδικό ρυθμό<sup>414</sup>, αποτελεί έναν ύμνο στη ζωή και το θάνατο. Η ζωή, που προσωποποιείται μέσα από τη καθημερινή ασχολία των ανδρών, την παρουσία των Νυμφών, τη σκηνή του γάμου και του γλεντιού, αλλά και την ίδια τη φύση που είναι σε πλήρη ευφορία, συνυπάρχει με το θάνατο. Ο θάνατος, υπονοείται τόσο από το δάγκωμα του φιδιού, όσο και από τους καπνούς που καλύπτουν την πόλη στο βάθος του πίνακα. Σ' ένα αρμονικό τοπίο, όπου η ηρεμία έχει πρωταγωνιστική θέση, τα τέσσερα φυσικά στοιχεία έρχονται να συμπληρώσουν την ισορροπία που επικρατεί στη φύση. Έχουμε έναν ύμνο στη παντοδυναμία της, προσδίδοντας στο έργο μια πανθειστική διάσταση που ικανοποιεί τον κάτοχό του, όπως σωστά υποστηρίζουν οι

<sup>412</sup> Friedlaender, W. ό.π., 1966, σ.180.

<sup>413</sup> Το φίδι, σύμβολο του θανάτου και του Κάτω Κόσμου, εντοπίζεται σ' έργα του ζωγράφου με αλληγορικά νοήματα.

<sup>414</sup> Blunt, A. ό.π., 1967, σ.296.

Walter Friedleander, Anthony Blunt, Richard Verdi, Sleila McTighe, Alain Mérot, Todd Olson και Christopher Allen<sup>415</sup>, εντοπίζοντας σ' αυτό νεοστωικές ιδέες.

Την επόμενη χρονιά ο Πουσέν παραδίδει, όπως μαθαίνει κανείς από την αλληλογραφία του<sup>416</sup>, στον Κασιάνο νταλ Πότσο το *Τοπίο με Πύραμο και Θίσιβη* (84). Πρόκειται για ένα ακόμη έργο<sup>417</sup> της κατηγορίας των «ηρωικών τοπίων» του, το οποίο περιγράφεται από τους βιογράφους του<sup>418</sup> και πραγματεύεται τη γνωστή ιστορία ενός ερωτευμένου ζευγαριού από τη Βαβυλώνα, με δυσάρεστο τέλος<sup>419</sup>, κάνοντας ένα σχόλιο σ' έναν από τους βασικούς προβληματισμούς του Νεοστωικισμού, όπως το θέμα της μοίρας που στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι «τυφλή»<sup>420</sup>. Σ' ένα φυσικό τοπίο, που κυριαρχεί στη σύνθεση με τις μορφές να κατέχουν δευτερεύουσα θέση, ο ζωγράφος τοποθετεί σε πρώτο πλάνο στη δεξιά γωνία του πίνακα το τέλος της ιστορίας των ερωτευμένων νέων, με τη μορφή της Θίσιβης να ξεχωρίζει για τις δραματικές, θεατρικές εκφράσεις και κινήσεις της. Το βασικό θέμα του πίνακα, είναι η απεικόνιση ενός τοπίου που πλήττεται από καταιγίδα, σε μια προσπάθεια του καλλιτέχνη ν' αποδώσει το μεγαλείο της φύσης και των φαινομένων της, καθώς και την επίδρασή τους στο ανθρώπινο στοιχείο, τονίζοντας την ασημαντότητα του, αλλά και την εξάρτηση του από τη θέληση της φύσης. Η οπτική απόδοση της ιστορίας έχει καθαρά εμφατικό χαρακτήρα, συμμετέχοντας συμπληρωματικά στο έργο. Άλλωστε, αναφορά στην ιστορία και τα πρόσωπα, γίνεται μόνο στη τελευταία αράδα του γράμματος που στέλνει ο Πουσέν στον Ζακ Στελά. Στο λατινικό κείμενο, που αποτελεί και την πηγή του ζωγράφου, το

<sup>415</sup> Blunt, A. ό.π., 1944, σ.157, 165 \ Friedlaender, W. ό.π., 1962, σ.255 κ.εξ. \ Verdi, R. ό.π., 1982, σ.683 κ.εξ. \ McTighe, S. ό.π., 1989, σ.342 κ.εξ. \ Mérot, A. ό.π., 1990, σ.157 κ.εξ. \ Olson, T. ό.π., 2002, σ.216-217, 231 \ Allen, C. ό.π., 2003, σ.73.

<sup>416</sup> Poussin, N. ό.π., 1964, σ.149. Βλ. το γράμμα που στέλνει στον Ζακ Στελά το 1651, όπου τονίζει ότι πρόθεσή του ήταν ν' αναπαραστήσει μια καταιγίδα και τις συνέπειές της στον άνθρωπο, ενώ το εντυπωσιακό είναι, ότι το θέμα του έργου περιορίζεται στην τελευταία αράδα του γράμματος.

<sup>417</sup> Για τον πίνακα και τα προσχέδιά του, βλ: Blunt, A. ό.π., 1966, vo.177 \ Blunt, A. ό.π., 1967, σ.295-297, 299 \ Friedlaender, W. ό.π., 1966, σ.74 \ Germain, B. et al. (επιμέλεια). ό.π., 1960, vo.216 \ Grautoff, O. ό.π., τόμος 2, 1914, σ.259 \ Mérot, A. ό.π., 1990, vo.222 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. (επιμέλεια). *Nicolas Poussin 1594-1665*, ό.π., 1994, vo.203 \ Rosenberg, Pierre – Prat, L. A. *Nicolas Poussin 1594-1665. Catalogue raisonné des dessins*, τόμος 1, ό.π., 1994, vo.344, 348 \ Thuillier, J. ό.π., 1994, vo.202 \ Wright, C. ό.π., 1984, vo.162. Σήμερα, είναι γνωστά τέσσερα αντίγραφα του έργου, ενώ ένα σχέδιό του ανήκει στη συλλογή του Πιέρ Κροζά.

<sup>418</sup> Bellori, G. P. ό.π., 1672, σ.455 [και σε γαλλική μετάφραση Bellori, G. P. «Vie de Poussin», στο Germer, S (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.106-107], που προχωρά σε μια περιγραφή του έργου και Félibien, A. *Entretiens sur les vies...*, σ.160, στο Pace, C. ό.π., 1981, σ.149 [και Félibien, A. «Vie de Poussin», στο Germer, S (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.263-264], όπου παρατίθεται το γράμμα του Πουσέν προς τον Ζακ Στελά, το 1651, αναφέροντας τις προθέσεις του.

<sup>419</sup> Πηγή είναι το κείμενο των Μεταμορφώσεων του Οβιδίου. Βλ. Ovide. ό.π., Βιβλίο IV.55-165, τόμος i, 1969, σ.98-101.

<sup>420</sup> Βλ. στο παρόν κεφάλαιο τις υποσημειώσεις 155, 156, 157, 161.

μοτίβο της καταγίδας απουσιάζει. Είναι ένα στοιχείο που κάνει την εμφάνισή του πρώτη φορά τον 17<sup>ο</sup> αιώνα στα πλαίσια μιας γαλλικής τραγωδίας, μεταφοράς του πρωτότυπου έργου και υιοθετείται από τον καλλιτέχνη στον πίνακά του. Στο βάθος της σύνθεσης, ανθρώπινες μορφές σε μικρή κλίμακα, λειτουργούν παραπληρωματικά έχοντας κάθε μια τη δική της σχέση με τον καιρό, όπως αναφέρει ο ίδιος ο ζωγράφος στο γράμμα του, καθώς κάποιες παρασύρονται από το δυνατό άνεμο, ενώ άλλες τρέχουν να προφυλλαχτούν από τη βροχή και τους κεραυνούς. Το τοπίο υπόκειται στα φυσικά στοιχεία, όπως βλέπει κανείς από τη φορά των δέντρων. Στον ουρανό η σκοτεινή ατμόσφαιρα με τους κεραυνούς και τις αστραπές έρχεται σ' αντίθεση με το φως του ήλιου που περιορίζεται στην αριστερή πάνω γωνία του πίνακα. Πρόκειται για το πρώτο τοπίο του ζωγράφου που αναπαριστά σκηνή καταγίδας<sup>421</sup>. Παρά τη ταραχή που επικρατεί, η αίσθηση της ηρεμίας είναι διάχυτη, όπως διαπιστώνει κανείς από την υδάτινη επιφάνεια της λίμνης της οποίας τα νερά, ατάραχα, χωρίς να υπακούν στα φυσικά φαινόμενα που κατακλύζουν το τοπίο<sup>422</sup>, καθρεπτίζουν τα οικοδομήματα μιας πόλης που βρίσκονται στην αντίπερη όχθη, κάνοντας ταυτόχρονα ένα σχόλιο για τη σχέση πόλης-φύσης και τη παντοδυναμία της δεύτερης, στην οποία τα τέσσερα φυσικά στοιχεία, συνυπάρχουν αρμονικά. Ο καλλιτέχνης καταπιάνεται με το θέμα του θανάτου, που κυριαρχεί τόσο στην ατμόσφαιρα, όσο και στα σκοτεινά χρώματα. Η παρουσία του είναι φανερή με το νεκρό σώμα του Πύραμου, που έρχεται σ' αντίθεση με τη ζωή, που υπονοείται από το φυσικό στοιχείο και το φως. Το έργο αυτό, που διακρίνεται για το λυδικό ρυθμό<sup>423</sup>, διαφέρει αρκετά από τα τοπία του Κλωντ Λοραίν, όπου η ιμπρεσιονιστική απόδοση και η κίνηση είναι κάτι που τα χαρακτηρίζει σ' αντίθεση με την ακινησία και τη στατική ηρεμία των τοπίων του Πουσέν. Άλλωστε, η στατικότητα στα έργα του και δη η ατάραχη απόδοση του υδάτινου στοιχείου της λίμνης, έχει συμβολικό περιεχόμενο, υπονοώντας τη φιλοσοφία του νεοστωικού μπροστά στις δυσκολίες και τα πάθη, που ταυτίζονται με τα φυσικά φαινόμενα και ως εκ τούτου με το Θεό και τη μοίρα. Στο έργο αυτό εντοπίζει κανείς νεοστωικές ιδέες γύρω από τη μοίρα που εκφράζουν απόψεις του

<sup>421</sup> Fry, R. «Pyramus and Thisbe by Nicolas Poussin», στο *The Burlington Magazine*, τόμος XLIII, τεύχος 245, Αύγουστος 1923, σ.53.

<sup>422</sup> Η ιδέα της καταγίδας που πλήττει ένα φυσικό τοπίο το οποίο όμως διακρίνεται για την ηρεμία, είναι θέμα που απασχολεί από νωρίς καλλιτέχνες, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τον πίνακα του Τζορτζόνε, *Η Καταγίδα* (85). Πρόκειται για έργο που με τους δικούς του κρυφούς νόμους και επινοήσεις, εικονίζει μια σκηνή από κάποιο κλασικό συγγραφέα ή απλά ένα μιμητή των κλασικών; Σε κάθε περίπτωση, ο ζωγράφος μας πιθανώς γνωρίζει το συγκεκριμένο πίνακα, λόγω των επαφών του με την τέχνη της Βενετίας, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι και ο Τζορτζόνε είναι «νεοστωικός».

<sup>423</sup> Blunt, A. ό.π., 1967, σ.296.

ιδίου του ζωγράφου όπως πολύ σωστά σχολιάζουν οι Richard Verdi, Sheila McTighe και Alain Mérot, συμπληρώνοντας τη πανθεϊστική διάσταση που επιχειρεί να προσδώσει στο έργο ο Anthony Blunt<sup>424</sup> και η οποία σαφώς θα ήταν σύμφωνη με τις προσδοκίες του κατόχου του έργου.

Την ίδια περίοδο, ο Πουσέν δημιουργεί το *Τοπίο με Κάστρο (Ο Ηρεμος Καιρός)* (86), αν και το θέμα της χρονολόγησης του προβλημάτισε τους μελετητές<sup>425</sup>. Πρόκειται για ένα έργο<sup>426</sup> της κατηγορίας των «ηρωικών τοπίων» με κοινά τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά με τον παραπάνω πίνακα. Η ηρεμία είναι το στοιχείο που πλανάται στο ειδυλιακό και συνάμα στατικό τοπίο του Πουσέν που αποτελεί πρότυπο για σύγχρονους του καλλιτέχνης<sup>427</sup> και γίνεται για τον Ζαν Πουαντέλ, αν δεχτεί κανείς όσα γράφει ο Φελιμπιέν<sup>428</sup>. Πρέπει να θεωρηθεί το σύστοιχο του πίνακα, *Καταιγίδα ή Τοπίο με Δέντρο που το Χτυπά Κεραυνός*, που βρισκόταν στη συλλογή του Πουαντέλ το 1651 (89). Στο έργο<sup>429</sup> αυτό, που όπως στο *Τοπίο με Πύραμο και Θίσβη* (84) και το *Χειμώνα* (115) απεικονίζεται μια καταιγίδα σ' ένα τοπίο που προσπαθεί να υποταχθεί στις φυσικές δυνάμεις, διακρίνονται επιδράσεις από το *Trattato della pittura* του Λεονάρντο ντα Βίντσι<sup>430</sup>. Η έννοια της ηρεμίας και τις ακινησίας είναι και πάλι παρούσες, εκφράζοντας τη φιλοσοφία των νεοστωικών μπροστά στις δύσκολες καταστάσεις και η οποία ταιριάζει στην ιδεολογία του

<sup>424</sup> Blunt, A. ό.π., 1944, σ.157 \ Verdi, R. ό.π., 1982, σ.683 κ.εξ. \ McTighe, S. ό.π., 1989, σ.342 κ.εξ. \ Mérot, A. ό.π., 1990, σ.160-165 κ.εξ..

<sup>425</sup> Η επιγραφή στο πίσω μέρος του πίνακα N.P.+F.R. (Nicolas Poussin + Fecit Romae) (87), που ήλθε στο φως μετά τον πρόσφατο καθαρισμό του για την έκθεση του 1994, υποδηλώνει ότι το έτος δημιουργίας του πίνακα πρέπει να θεωρηθεί το 1650, έτος του Ιωβηλαίου, λόγω του σταυρού ή ότι η επιγραφή τοποθετείται μετά το θάνατο του ζωγράφου [βλ. Whitfield, C. «Nicolas Poussin's "Orage" and "Temps calme"», στο *The Burlington Magazine*, τόμος CXIX, τεύχος 886, Ιανουάριος 1997, σ.8]. Ο Φελιμπιέν, χρονολογεί το έργο το 1651, που πιθανότατα πρόκειται για την ημερομηνία άφιξης του πίνακα στο Παρίσι και ως εκ τούτου η επιγραφή θα μπορούσε να είχε τοποθετηθεί κατά το «Anno Jubilei», κάνοντας έτσι μια αναφορά σ' αυτή τη γιορτή, όπως βλέπει κανείς και στην επιγραφή που υπάρχει στην *Αυτοπροσωπογραφία του Καλλιτέχνη* (79), την οποία ζωγραφίζει για τον Σαντελού.

<sup>426</sup> Για τον πίνακα και τα προσχέδιά του, βλ: Blunt, A. ό.π., 1966, vo.L.104 \ Blunt, A. ό.π., 1979, σ.74, 77 \ Brigstocke, H. ό.π., 1990, vo.57b \ Mérot, A. ό.π., 1990, vo.239 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. (επιμέλεια). *Nicolas Poussin 1594-1665*, ό.π., 1994, vo.201 \ Thuillier, J. ό.π., 1994, vo.201 \ Wright, C. ό.π., 1984, vo.164.

<sup>427</sup> Πιθανώς, ο Φλαμανδός τοπιογράφος, Γιαν Φρανς φαν Μπλέμεν (Jan Frans van Bloemen 1662-1740), που σπουδάζει και ζει στην Ιταλία, βλέπει το έργο του Πουσέν, όταν έρχεται στη Λυών το 1684, δημιουργώντας ένα τοπίο (88), όπου οι ομοιότητες και η επίδραση του τελευταίου είναι προφανείς. Βλ. Whitfield, C. ό.π., 1997, εκ.7.

<sup>428</sup> Félibien, A. *Entretiens sur les Vies...*, σ.63, στο Pace, C. ό.π., 1981, σ.125 [και Félibien, A. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.194].

<sup>429</sup> Για το πίνακα, βλ: Blunt, A. ό.π., 1966, vo.217 \ Friedlaender, W. ό.π., 1966, σ.74-76 \ Grautoff, O. ό.π., τόμος 2, 1914, σ.259 \ Mérot, A. ό.π., 1990, vo.238 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. (επιμέλεια). *Nicolas Poussin 1594-1665*, ό.π., 1994, vo.200 \ Thuillier, J. ό.π., 1994, vo.200 \ Wright, C. ό.π., 1984, vo.163. Σήμερα, είναι γνωστά δύο αντίγραφα του έργου.

<sup>430</sup> Allen, D - Jaffé D. ό.π., 1998, σ.29.

καλλιτέχνη. Στο έργο δίδεται μια πανθειστική διάσταση όπως τονίζουν εύστοχα οι Richard Verdi, Sheila McTighe, Alain Mérot και Denise Allen-David Jaffé<sup>431</sup>, που πιθανώς εκφράζει τον ιδιοκτήτη, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι όλα τα τοπία που δημιουργούν οι σύγχρονοι, αλλά και προγενέστεροι και μεταγενέστεροι ζωγράφοι, πρέπει να συνδεθούν με το Νεοστωικισμό. Άλλωστε, τα τοπία του Πουσέν περνούν διδακτικά μηνύματα, μέσα από μια τεχνική και τεχνοτροπία που τα καθιστούν ξεχωριστά. Σ' ένα πλούσιο φυσικό τοπίο, που αντλεί στοιχεία από τη ρωμαϊκή εξοχή, όπως και το *Τοπίο με Κάστρο (Ο Ηρεμος Καιρός)*, η κυριαρχία της σκοτεινής ατμόσφαιρας, υποβάλλει το θεατή. Διαπιστώνει κανείς το συνδυασμό αντιθέτων δυνάμεων: της ζωής και του θανάτου. Η ζωή, που προσωποποιείται από το εύφορο τοπίο, τους ανθρώπους που επιδίδονται στις καθημερινές τους ασχολίες, το φως του ήλιου και τα τέσσερα φυσικά στοιχεία που συνυπάρχουν, έρχεται σ' αντίθεση με την έννοια της καταστροφής και συνεπώς του θανάτου, που υπονοείται τόσο από τη σκοτεινή ατμόσφαιρα, όσο και τα φυσικά φαινόμενα. Για μια ακόμη φορά είναι ορατός ο διάλογος μεταξύ φυσικού και αστικού τοπίου που εικονίζεται στο βάθος σε μικρές διαστάσεις, με το πρώτο να κερδίζει έδαφος σ' αυτή τη σύγκριση, δίνοντας μια πολιτική διάσταση που θέλει το σοφό άνδρα ν' απέχει από τις τεταμένες συνθήκες της εποχής σύμφωνα με τις ιδέες του Νεοστωικισμού και τις απόψεις του ίδιου του ζωγράφου, όπως σχολιάζει εύστοχα ο Todd Olson<sup>432</sup>.

Το 1648, ο Πουσέν δημιουργεί το *Τοπίο με Ρωμαϊκό Δρόμο (90)*<sup>433</sup> που όπως πληροφορείται κανείς από τον Φελιμπιέν<sup>434</sup>, ανήκε στη συλλογή του Σεβαλιέ ντε Λοραίν (Chevalier de Lorraine). Ο Πουσέν ζωγραφίζει ένα τοπίο που εικονίζει ρωμαϊκό δρόμο, όπου δεξιά και αριστερά άνδρες εκτός πόλεως αναπαύονται στην ηρεμία της εξοχής. Στο βάθος διακρίνονται αστικά οικοδομήματα που έρχονται σ' αντίθεση με την ηρεμία της φύσης. Η σύνθεση απόλυτα συμμετρική και ορθολογικά αποδοσμένη, με μια λιτή χρωματική παλέτα, επιτρέπει στο μάτι του θεατή να κατευθυνθεί στο βάθος του πίνακα απ' όπου έρχεται όλο το φως. Οι μορφές αφομοιώνονται από το φυσικό χώρο, όπως άλλωστε παρατηρεί κανείς στους πίνακες

<sup>431</sup> Verdi, R. ό.π., 1982, σ. 683 κ.εξ. \ McTighe, S. ό.π., 1989, σ.341 κ.εξ. \ Mérot, A. ό.π., 1990, σ.157 κ.εξ. \ Allen, D. - Jaffé D. ό.π., 1998, σ.29.

<sup>432</sup> Olson, T. ό.π., 2002, σ.212-241.

<sup>433</sup> Για τον πίνακα, βλ.: Blunt, A. ό.π., 1966, vo.210 \ Blunt, A. ό.π., 1967, σ.253, 257, 291, 296 \ Germain, B. et al. (επιμέλεια). ό.π., 1960, vo.84 \ Grautoff, O. ό.π., τόμος 2, 1914, vo.127 \ Mérot, A. ό.π., 1990, vo.231 \ Thuillier, J. ό.π., 1994, vo.174 \ Wright, C. ό.π., 1984, vo.157. Σήμερα είναι γνωστά οκτώ αντίγραφα του συγκεκριμένου πίνακα.

<sup>434</sup> Félibien, A. *Entretiens sur les vies...*, σ.59, στο Pace, C. ό.π., 1981, σ.124 [κα Félibien, A. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.191].

της ώριμης φάσης του καλλιτέχνη, που προσπαθεί να εξάρει το μεγαλείο της φύσης, κάνοντας ένα σχόλιο για τη σχέση πολιτισμού και φύσης τονίζοντας την τακτική της απόσυρσης του σοφού άνδρα στην ύπαιθρο. Πάντως, τα στοιχεία που σήμερα διαθέτουμε για τον κάτοχο του έργου δεν είναι αρκετά για μια απόλυτη και άμεση σύνδεσή του με νεοστωικές ιδέες, οι οποίες όμως συμφωνούν απόλυτα με την προσωπικότητα του ζωγράφου.

Η στωική θεωρία της παγκόσμιας συμπάθειας βρίσκει στον όρο «κοσμοπολιτισμός» μια κοινωνική και πολιτική εφαρμογή<sup>435</sup>. Ο σοφός δεν είναι μονάχα πολίτης της πολιτείας που γεννήθηκε, αλλά και πολίτης του κόσμου. Σ' αντίθεση με τις αρχές των πρώτων εκφραστών του Στωικισμού, ο Πουσέν, μέσα από την απόδοση των φυσικών του τοπίων κυρίως της περιόδου 1648-1650, φανερώνει μια τάση για απομάκρυνση του σοφού άνδρα από την πόλη, τη δομημένη οργάνωσή της και τους θεσμούς της, προτιμώντας την ηρεμία που κυριαρχεί στη φύση και συμβάλλει στην ηρεμία του πνεύματος, ακολουθώντας τις ιδέες του Νεοστωικισμού. Ζώντας σε μια ταραγμένη εποχή, με τον Τριακονταετή πόλεμο που μόλις έχει τελειώσει, τις εμφύλιες διαμάχες, όπως η Σφενδόνη και τις συνεχείς εξεγέρσεις, όπως εκείνη στη Νάπολη εναντίον των Ισπανών το 1647, και των Κοζάκων στη Πολωνία, αλλά και την εκτέλεση του Καρόλου Α΄ (1625-1649) στην Αγγλία το 1649, να εντείνουν τα προβλήματα, ο Πουσέν εκδηλώνει μια τάση απομόνωσης από τα δημόσια. Προτιμά την ηρεμία που υπάρχει στη φύση και κατά τη γνώμη του ταιριάζει καλύτερα στο χαρακτήρα και την ιδιοσυγκρασία του σοφού άνδρα. Χαρακτηριστικά σ' ένα γράμμα του προς τον Σαντελού το 1643, όταν πλέον ο τελευταίος έχει αποκλειστεί από τη δημόσια ζωή μετά τη δυσμένεια του Συμπλέ ντε Νουαγιέ, γράφει: «...δεν έχω καμία αμφιβολία για το γεγονός ότι βλέπεις με φόβο παρά μ' ευχαρίστηση μια πιθανή επιστροφή σου στην ταραγμένη ζωή της Αυλής...»<sup>436</sup>, ενώ σ' ένα ακόμη γράμμα του προς τον ίδιο παραπήπτη σημειώνει: «...Είναι μεγάλη ευχαρίστηση, ωστόσο, να ζει κανείς σ' έναν αιώνα όπου τέτοια γεγονότα διαδραματίζονται, με την προϋπόθεση ότι μπορεί να έχει ένα καταφύγιο σε μια μικρή γωνία και να παρακολουθεί από εκεί μ' άνεση αυτή την κωμωδία...»<sup>437</sup>. Ο ζωγράφος εκφράζει απόψεις του

<sup>435</sup> Brun, J. ό.π., 1965, σ.91-92.

<sup>436</sup> Poussin, N. ό.π., 1964, σ.79. Βλ. το γράμμα που του στέλνει στις 22 Ιουνίου του 1643, όπου γράφει: «...au reste je ne doute point de la crainte que vous avez, plutôt que de la joie, de retourner dans les embarras de la Cour...».

<sup>437</sup> Στο ίδιο, σ.135. Βλ. το γράμμα που του στέλνει στις 17 Ιανουαρίου του 1649, όπου γράφει: «...Cependant c'est un grand plaisir de vivre en un siècle là où il se passe de si grandes choses, pourvu que l'on puisse se mettre à couvert en quelque petit coin pour pouvoir voir la comédie à son

Επικουρισμού και των στωικών φιλοσόφων των υστερότερων σχολών. Από τον Σενέκα και μετά, με χαρακτηριστική την περίπτωση του Σκιπίωνα που το 184 π.Χ. αποσύρεται στην εξοχή και του Κάτωνα, του νεωτέρου που το 51 π.Χ. απομακρύνεται από τα κοινά καθώς δεν εκλέγεται ύπατος, η παραίτηση και η ηρεμία που βρίσκει κανείς έξω από τις δομές της πόλης γίνεται βασική αρχή, που υιοθετείται από τους σοφούς, οι οποίοι προτιμούν μια ζωή επικεντρωμένη σε πνευματικά ζητήματα. Πρόκειται για άποψη που ενστερίζονται οι νεοστωικοί ήδη από τα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα με χαρακτηριστικές περιπτώσεις εκείνες των Μονταίν<sup>438</sup>, Λίπιους, και Βαίρ, που στην ώριμη φάση της ζωής τους προτιμούν την απομόνωση από τα κοινά, ενώ και ο Σαρόν εκφράζει ένα προβληματισμό μέσα από τη σύγκριση της αστικής-δημόσιας ζωής με την απομόνωση<sup>439</sup>. Το γεγονός ότι ο Πουσέν θεωρεί ότι ο σοφός άνδρας πρέπει ν' απέχει από τα πολιτικά δρώμενα, δε σημαίνει ότι αδιαφορεί γι' αυτά. Αν και αποκομμένος από τα κοινά, στα γράμματά του από το 1648, παίρνει θέση εκφράζοντας την ικανοποίηση του για την αποτυχία της Σφενδόνης, τον φόβο του για την ενδεχόμενη επιστροφή του Μαζαρίνου, και τις αγωνίες του για τους πολέμους, τις εμφύλιες συγκρούσεις και τις εξεγέρσεις<sup>440</sup>. Σε κάθε περίπτωση, επιδευκνύει, όπως και οι παραγγελιοδότες-φίλοι του, μια αγάπη για την ειρήνη που διασφαλίζει την ηρεμία και την αρμονία στο κόσμο.

Στο ίδιο πλαίσιο με το προηγούμενο έργο, κινείται και το *Τοπίο με Άνδρα που Πλένει τα Πόδια του* (91)<sup>441</sup>, που ζωγραφίζει το 1648 για τον Ζαν Πουαντέλ. Σε μια σύνθεση παρόμοια με την παραπάνω, ο καλλιτέχνης τοποθετεί σε πρώτο πλάνο τις ανθρώπινες μορφές δεξιά και αριστερά του πίνακα, οι οποίες εντάσσονται στο φυσικό τοπίο που έχει πρωταγωνιστική θέση. Αφήνει στο κέντρο ανοιχτό το φόντο, με το φως του ήλιου να γεμίζει το έργο, τονίζοντας την έννοια της υπαίθρου και της αναγκαιότητας της απομάκρυνσης του σοφού από τις δομές της πόλης, εκφράζοντας την ιδεολογία του ιδίου και του παραγγελιοδότη του έργου.

---

*aise...». Φράση ανάλογου περιεχομένου συναντά κανείς και σ' ένα ακόμη γράμμα του προς τον ίδιο νωρίτερα, στις 21 Δεκεμβρίου του 1643 (ό.π., σ.85), όπου γράφει χαρακτηριστικά: «...Mais ce n'est pas peu de plaisir de sortir quelquefois de l'orchestre pour, d'un petit coin, comme inconnu, pouvoir goûter les gestes des acteurs...».*

<sup>438</sup> Montaigne. «De la solitude», Βιβλίο I, κεφάλαιο xxxix, στο Montaigne. ό.π., 1962, σ.232-242.

<sup>439</sup> Charron. «Comparaison de la vie civile ou sociale avec la solitaire», Βιβλίο I, κεφάλαιο liv, στο Charron. ό.π., 1986, σ.343-345.

<sup>440</sup> Poussin, N. ό.π., 1964, σ.131-153. Βλ. τα γράμματα που στέλνει από τις 2 Αυγούστου του 1648 έως τις 27 Ιουνίου του 1655.

<sup>441</sup> Για τον πίνακα, βλ.: Blunt, A. ό.π., 1966, vo.211 \ Blunt, A. ό.π., 1967, σ.257, 291, 296 \ Mérot, A. ό.π., 1990, σ.150, vo.230 \ Thuillier, J. ό.π., 1994, vo.175 \ Wright, C. ό.π., 1984, vo.158. Σήμερα είναι γνωστά οκτώ αντίγραφα του συγκεκριμένου πίνακα.

Ακριβώς το ίδιο ισχύει και για έναν ακόμη πίνακα που ζωγραφίζει ο Πουσέν το 1650. Πρόκειται για το *Τοπίο με Γυναίκα που Πλένει τα Πόδια της (92)*, το οποίο γίνεται για τον Μισέλ Πασάρ, όπως μαθαίνει κανείς από τον Φελιμπιέν<sup>442</sup> και προφανώς τον βρίσκει απόλυτα σύμφωνο, έχοντας επηρεαστεί από τις πολιτικές εξελίξεις της εποχής του, αποζητώντας πλέον την ηρεμία. Στο έργο<sup>443</sup> αυτό, ο ζωγράφος τοποθετεί σε πρώτο πλάνο μια νεαρή κοπέλα που πλένει τα πόδια της, ενώ λίγο πιο πίσω μια μεγαλύτερη σε ηλικία γυναίκα την κοιτά και ένας άνδρας σαν άλλος Σάτυρος την παρακολουθεί πίσω από τους θάμνους. Θέλει ο καλλιτέχνης να περάσει αλληγορικά μηνύματα, όπως στους πίνακες μυθολογικού περιεχομένου, τονίζοντας το στοιχείο της γονιμότητας, που υπονοείται από τη παρουσία μυθικών προσώπων, όπως Σάτυροι και Νύμφες σε συνδυασμό με το φυσικό τοπίο; Πάντως ο τρόπος ένδυσης των μορφών δε συνηγορεί σ' ερμηνείες τέτοιου τύπου. Όπως και στα δύο παραπάνω έργα, σύμφωνα με τους Anthony Blunt, Alain Mérot και Todd Olson<sup>444</sup>, ο Πουσέν, απορρίπτοντας την κοινή, σύγχρονή του τάση απόδοσης των τοπίων, τονίζει το μεγαλείο της φύσης, με μια λιτή χρωματική γκάμα. Αφήνει στο βάθος, απ' όπου έρχεται το φως σ' αντίθεση με τη σκοτεινότητα που επικρατεί σε πρώτο πλάνο, να φανούν κάποια γεωμετροποιημένα οικοδομήματα, κάνοντας ένα διάλογο ανάμεσα στον πολιτισμό και τη φύση. Δίδεται, λοιπόν, η δυνατότητα σε κάποιον να προχωρήσει σε μια πολιτική ερμηνεία των τριών τελευταίων έργων, συνδέοντάς τα με το Νεοστωικισμό, τις τρέχουσες εξελίξεις και τη στάση του ζωγράφου, αλλά και των κατόχων τους, απέναντι σ' αυτές.

Το 1653, ο Πουσέν ζωγραφίζει τον πίνακα με θέμα τη *Διαθήκη του Ευδαμίδα (93)*. Πρόκειται για ένα έργο<sup>445</sup> που γίνεται για τον Μισέλ Πασάρ, ταιριάζοντας στην

<sup>442</sup> Félibien, A. *Entretiens sur les vies...*, σ.62, στο Pace, C. ό.π., 1981, σ.124 [και Félibien, A. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.194].

<sup>443</sup> Για τον πίνακα, βλ.: Blunt, A. ό.π., 1966, vo.212 \ Blunt, A. ό.π., 1967, σ.214, 257, 292 \ Germain, B. et al. (επιμέλεια). ό.π., 1960, vo.91 \ Grautoff, O. ό.π., τόμος 2, 1914, vo.143 \ Mérot, A. ό.π., 1990, vo.232 \ Thuillier, J. ό.π., 1994, vo.192 \ Wright, C. ό.π., 1984, vo.160. Σήμερα είναι γνωστά πέντε αντίγραφα του συγκεκριμένου πίνακα.

<sup>444</sup> Blunt, A. ό.π., 1944, σ.157 \ Mérot, A. ό.π., 1990, σ.157 \ Olson, T. ό.π., 2002, σ.213-230.

<sup>445</sup> Για τον πίνακα και τα σχέδιά του, βλ.: Blunt, A. ό.π., 1966, vo.152 \ Blunt, A. ό.π., 1967, σ.166-167, 214, 301, 306 \ Blunt, A. ό.π., 1979, σ.115 \ Friedlaender, W. ό.π., 1966, σ.33, 64, 92, 150, vo.35 \ Friedlaender, W. ό.π., 1968, vo.A.25 \ Germain, B. et al. (επιμέλεια). ό.π., 1960, vo.97 \ Grautoff, O. ό.π., τόμος 2, 1914, vo.112 \ Mérot, A. ό.π., 1990, σ.130, vo.183 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. (επιμέλεια). *Nicolas Poussin 1594-1665*, ό.π., 1994, vo.139, 140 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. *Nicolas Poussin 1594-1665. Catalogue raisonné des dessins*, τόμος 1, 2, ό.π., 1994, vo.97, 277, 278, R.183, R.477, R.524, R.874 \ Thuillier, J. ό.π., 1994, vo.206 \ Wright, C. ό.π., 1984 vo.177. Σήμερα είναι γνωστά δέκα επτά αντίγραφα, εκ των οποίων τέσσερα είναι γλυπτά έργα. Βλ. Rosenberg, P. – Prat, L. A. (επιμέλεια). *Nicolas Poussin 1594-1665*, ό.π., 1994, σ.345 και Verdi, R. «Poussin's *Eudamidas* : Eighteenth-Century Criticism and Copies», στο *The Burlington Magazine*, τόμος CXIII, τεύχος 822, Σεπτέμβριος 1971, σ.513-524.



οπτική του λόγω της κοινωνικής του θέσης, αν και δεν εκτιμήθηκε ιδιαίτερα από τους συγχρόνους του. Ο Μπελόρι, μάλιστα, του αφιερώνει μόνο μια αράδα<sup>446</sup>. Ο ζωγράφος αποδίδει τη στιγμή που ο ετοιμοθάνατος Κορίνθιος συντάσσει με τη βοήθεια ενός άνδρα τη διαθήκη του, καθιστώντας υπεύθυνους για τη φροντίδα της κόρης και της μητέρας του, τους φίλους του Αρεταίο από την Κόρινθο και Χαρίζενο από τη Σικυώνα<sup>447</sup>. Πρόκειται για ένα θέμα, από την αρχαία ιστορία το οποίο σαφέστατα ήταν γνωστό στον ζωγράφο καθώς η ιστορία του Ευδαμίδα, αναφέρεται ως παράδειγμα και πρότυπο φιλίας στο δοκίμιο του Μονταίν<sup>448</sup>. Σε μια σύνθεση κλειστή, λιτή, αυστηρή, σχεδόν γλυπτική, ο Πουσέν, εικονίζει τον ετοιμοθάνατο άνδρα, ημίγυμνο ξαπλωμένο στο νεκρικό κρεβάτι, με τρόπο που θυμίζει *pieta*, ενώ ένας άνδρας όρθιος στέκεται στο πλευρό του και ένας άλλος καθισμένος από την άλλη μεριά συντάσσει τη διαθήκη του. Στα πόδια του κρεβατιού είναι τοποθετημένη η δεύτερη ομάδα των προσώπων που είναι οι δύο γυναίκες, οι οποίες διαχωρισμένες από τους άνδρες, προσωποποιούν τη συγκρατημένη θλίψη και την καρτερική προσμονή του θανάτου χωρίς υπερβολικούς συναισθηματισμούς. Η διάταξη των μορφών αλλά και το ίδιο το θέμα θυμίζει αρκετά άλλα έργα του ζωγράφου μας, καθώς η επαναληψιμότητα είναι κάτι που τον χαρακτηρίζει. Οι μορφές, που διακρίνονται για τη δραματικότητα των εκφράσεων τους, τοποθετούνται στο χώρο με τέτοιο τρόπο ώστε να διαμορφώνουν ένα τρίγωνο με την κρεμασμένη στον τοίχο ασπίδα και το σπαθί ν' αποτελούν την απόληξή του. Η αίσθηση της γεωμετρίας είναι εμφανής στο χώρο. Από τη σύνθεση απουσιάζει κάθε ίχνος διακοσμητικότητας καθώς ο πρωταγωνιστής της σκηνής είναι ένας φτωχός Κορίνθιος. Τα μόνα αντικείμενα που γεμίζουν το χώρο είναι το τραπέζι με την κανάτα και το πιάτο στο βάθος, καθώς και η ασπίδα με το σπαθί που κρέμεται στον τοίχο στο κέντρο της σύνθεσης, επιβεβαιώνοντας τον λιτό βίο ενός γνήσιου και άξιου πατριώτη που

---

<sup>446</sup> Bellori, G. P. ό.π., 1672, σ.455 [και σε γαλλική μετάφραση Bellori, G. P. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.106], ενώ μια περιγραφή του γίνεται και από τον Λεομέν ντε Μπριέν, βλ. Leoménie, L. H. Comte de Brienne. *Discours...*, επανέκδοση στο Thuillier, J. «Pour un "corpus roussinianum"», στο Chastel, A. (επιμέλεια). ό.π., τόμος II, 1960, σ.214, 218.

<sup>447</sup> Πηγή αποτελεί το κείμενο του Λουκιανού (2<sup>ος</sup> αιώνας μ.Χ.). Βλ. Λουκιανός. *Άπαντα. Τόξαρις ή Φιλία*, παράγραφος 22-23, τόμος 5, νο.261, στη σειρά «Οι Έλληνες», Επιμέλεια Βασίλειος Μανδηλαράς, Εισαγωγή-Μτφρ.-Σχόλια Φιλολογική Ομάδα Κάκτου, Αθήνα, Εκδόσεις Κάκτος, Μάρτιος 1994, σ.126-129. Πρόκειται για το διάλογο ανάμεσα στον Μνήσιππο και τον Σκύθη Τόξαρη, που κάνουν ένα διαγωνισμό για το ποιός μπορεί να παράγει τις πιο εντυπωσιακές αληθινές ιστορίες βαθιάς φιλίας.

<sup>448</sup> Montaigne. «De l'amitié», Βιβλίο I, κεφάλαιο xxviii στο Montaigne. ό.π., 1962, σ.189-191 και σε ελληνική μτφρ. Montaigne. «Για την φιλία», Βιβλίο Πρώτο, κεφάλαιο 28, στο Montaigne. ό.π., 1979, σ.106-107. Η έννοια της φιλίας είναι κάτι το ιερό και απασχολεί ιδιαίτερα τον συγγραφέα, που μέσα από το δοκίμιό του, κάνει ένα σχόλιο στη δική του ισχυρή και καθοριστική φιλία με τον Μποεσί.

αδιαφορεί για κάθε υλικό αγαθό. Πηγή φωτός αποτελούν τα δύο παράθυρα, το ένα στο βάθος του δωματίου και το άλλο στον πλαϊνό τοίχο ακριβώς πάνω από τον ετοιμοθάνατο, φωτίζοντας το σώμα του ήρωα της ιστορίας. Οι έντονοι σκιοφωτισμοί το κιαροσκούρο, η σκοτεινότητα των χρωμάτων, κυριαρχούν δίνοντας στα άκαμπτα σώματα των μορφών μια αίσθηση γλυπτού. Μέσα από ένα τέτοιο θέμα που παρουσιάζει τη συνύπαρξη της ζωής και του θανάτου, ο Πουσέν τονίζει την έννοια της ματαιότητας των επίγειων αγαθών, προβάλλοντας ένα λιτό τρόπο ζωής που αρμόζει σ' έναν «πολίτη», εξηγώντας έτσι την επανεκτίμηση του έργου κατά την Γαλλική Επανάσταση<sup>449</sup>, και συνεπώς την επικαιρότητά του στα χρόνια που ζωγραφίζεται. Ο καλλιτέχνης, δίνει έμφαση στην έννοια της καρτερίας των γυναικών μπροστά στο θάνατο του αγαπημένου τους προσώπου, αλλά και της φιλίας που ενώνει τους ώριμους, λογικούς και σοφούς άνδρες, οι οποίοι έχουν υποχρεώσεις και καθήκοντα απέναντι στο φίλο και τις επιθυμίες του, εκφράζοντας μια μεγαλοψυχία που συμφωνεί με τις ιδέες των νεοστωικών, του ζωγράφου, αλλά και του παραγγελιοδότη του έργου, όπως σχολιάζουν εύστοχα οι Walter Friedlaender, Anthony Blunt, Alain Mérot, Elizabeth Cropper-Charles Dempsey, Todd Olson και Christopher Allen<sup>450</sup>.

Γύρω στα 1653, ο Πουσέν ζωγραφίζει το έργο του, *Ο Θάνατος της Σαπφείρα* (94). Στον πίνακα αυτό, εικονίζεται η στιγμή που μετά το θάνατο του συζύγου της Ανανία, η Σαπφείρα πέφτει νεκρή μπροστά στα έκπληκτα μάτια των παρευρισκόμενων<sup>451</sup>. Το έργο αυτό, για το οποίο γίνεται λόγος από τους βιογράφους

---

<sup>449</sup> Το έργο αποτέλεσε αντικείμενο θαυμασμού από τον Ναπολέοντα (Napoléon Bonaparte 1769-1821), για την καθαρότητα, λιτότητα, αυστηρότητα, και τα προφανή ηθικά του μηνύματα. [Βλ. Friedlaender, W. ό.π., 1966, σ.168 και Rosenberg, P. – Prat, L. A. (επιμέλεια). *Nicolas Poussin 1594-1665*, ό.π., 1994, σ.346.] Ο Κλασικισμός του Πουσέν και ο Κλασικισμός, με τον τρόπο που αυτός εμφανίζεται τις παραμονές της Επανάστασης μέσα από το έργο καλλιτεχνών, όπως του Νταβίντ, δεν είναι ίδιοι «...παρά την εξωτερική και μορφολογική τους ομοιότητα, παρά την ύπαρξη ενός κοινού εν μέρει κοινωνικού υποβάθρου...», όπως εύστοχα σχολιάζει ο Frederick Antal. Βλ. Antal, F. *Μελέτες ιστορίας της τέχνης*, Μετάφραση Ανδρέας Παππάς, Πρόλογος στην ελληνική έκδοση Νίκος Χατζηνικολάου, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1999, σ.161 (α' έκδοση: Λονδίνο, Courtauld Institute of Art, Ιανουάριος 1999, με τίτλο *Classicism and Romanticism with other Studies in Art History*. Το κεφάλαιο του συγκεκριμένου βιβλίου, πρωτοδημοσιεύεται με τον τίτλο «Reflections on Classicism and Romanticism», στο *Burlington Magazine*, τ.66, Απρίλιος 1935, σ.159-168· τ.68, Μάρτιος 1936, σ.130-139· τ.77, Σεπτέμβριος 1940, σ.72-80 και Δεκέμβριος 1940, σ.188-192· τ.78, τ.79, Ιανουάριος 1941, σ.14-22)

<sup>450</sup> Friedlaender, W. ό.π., 1966, σ.39 \ Blunt, A. ό.π., 1967, σ.166-167 \ Mérot, A. ό.π., 1990, σ.142 \ Cropper, E.-Dempsey, C. ό.π., 1996, σ.182-183 \ Olson, T. ό.π., 2002, σ.163-175 \ Allen, C. ό.π., 2003, σ.70.

<sup>451</sup> Το συγκεκριμένο επεισόδιο προέρχεται από τις *Πράξεις των Αποστόλων*. Βλ. «Πράξεις των Αποστόλων» 5. 2-11, στο Χιωτέλη, Κ.-Φύρης, Β. (επιμέλεια). ό.π., 1985, σ.234-240.

του Πουσέν<sup>452</sup>, βρισκόταν στη συλλογή του γραμματέα, του Δούκα της Ορλεάνης και διαπραγματευτή με ρόλο «άτυπου υπουργού», Φρομόν ντε Βαν (Fromont de Venne), που είχε ενεργό ρόλο στα γεγονότα της Σφενδόνης. Σε μια θεατρική σύνθεση<sup>453</sup>, ο ζωγράφος τοποθετεί τους πρωταγωνιστές σε πρώτο πλάνο σε δύο ομάδες. Δεξιά και σε ψηλότερο επίπεδο, βρίσκεται η ομάδα των Αποστόλων που δείχνουν τη νεκρή γυναίκα και τον ουρανό. Αριστερά είναι τοποθετημένη η δεύτερη ομάδα με τη νεκρή Σαπφείρα στο κέντρο παγωμένη σαν άγαλμα, σε μια στάση που επαναλαμβάνεται σε πολλά έργα του Πουσέν. Το επεισόδιο λαμβάνει χώρα σε μια πλατεία με οικοδομήματα που διαμορφώνουν ένα αστικό τοπίο γεμίζοντας το ζωγραφικό πίνακα. Τα κτήρια διαμορφώνοντας κάθετους άξονες, χωρίζουν τη σύνθεση σε ισόρροπα μέρη. Παρατηρείται πάλι ένας συνδυασμός αρχιτεκτονικών τύπων από διάφορες εποχές, ενώ η επίδραση του Παλάντιο, του Σεμπαστιάνο Σέρλιο (Sebastiano Serlio 1475-1554) και του Μιχαήλ Αγγέλου (Michelangelo Buonaroti (1475-1564) είναι φανερή. Στο βάθος, μια σκηνή φιλανθρωπίας, έρχεται να δείξει την αντίθεση στο νόημα της σκηνής που εκτυλίσσεται σε πρώτο πλάνο. Πιο πίσω και ενώ τα οικοδομικά συγκροτήματα συνεχίζουν, τα νερά μιας λίμνης εντείνουν την αίσθηση της ηρεμίας. Μόνη πηγή φωτός, αποτελεί ο ουρανός που ξεπροβάλλει στο κέντρο του πίνακα ανάμεσα από τα κτήρια. Οι μορφές, με τα βαριά ρούχα που φορούν δίνουν την εντύπωση ότι έχουν δυσανάλογα σώματα με άκρα που δεν ταιριάζουν στο υπόλοιπο σώμα. Για μια ακόμη φορά, οι μορφές ξεχωρίζουν για τη θεατικότητα των κινήσεων τους, ενώ τα πρόσωπα που μοιάζουν μεταξύ τους είναι σα να φορούν μάσκες τρόμου. Τα χρώματα είναι σκοτεινά, ψυχρά, οι έντονοι σκιοφωτισμοί κυριαρχούν, ενώ η αίσθηση της ακινησίας κάνει αισθητή την παρουσία της. Ο Πουσέν, επιλέγοντας ένα τέτοιο θέμα, δίνει έμφαση στην έννοια του «Λόγου» των στωικών, που κυβερνά τον

---

<sup>452</sup> Bellori, G. P. ό.π., 1672, σ.454 [και σε γαλλική μετάφραση Bellori, G. P. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.104] \ Félibien, A. *Entretiens sur les vies...*, σ.152, στο Pace, C. ό.π., 1981, σ.147 [και Félibien, A. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.259], ενώ αναφορά στο έργο γίνεται και από τον Λεομέν ντε Μπριέν, βλ. Leoménie, L. H. Comte de Brienne. *Discours...*, επανέκδοση στο Thuillier, J. «Pour un “corpus poussinianum”», στο Chastel, A. (επιμέλεια). ό.π., τόμος II, 1960, σ.218, 224.

<sup>453</sup> Για το συγκεκριμένο έργο και τα προσχέδιά του, βλ.: Blunt, A. ό.π., 1966, vo.85 \ Blunt, A. ό.π., 1967, σ.239, 301, 302, 306, 309 \ Friedlaender, W. ό.π., 1966, σ.27, 74, 146 \ Germain, B. et al. (επιμέλεια). ό.π., 1960, vo.106, 230 \ Grautoff, O. ό.π., τόμος 2, 1914, vo.149 \ Mérot, A. ό.π., 1990, σ.200, 204, 212, 216, vo.32 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. (επιμέλεια). *Nicolas Poussin 1594-1665*, ό.π., 1994, vo.212 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. *Nicolas Poussin 1594-1665. Catalogue raisonnée des dessins*, τόμος 1, 2, ό.π., 1994, vo.357, R.369, R.688, R.1038, R.1227 \ Thuillier, J. ό.π., 1994, vo.210 \ Wright, C. ό.π., 1984, vo.179. Το έργο αυτό που έχει σα πρότυπό του το έργο του Ραφαήλ, *Ο Θάνατος του Ανανία* (95, 96), αντιγράφηκε από πολλούς σύγχρονους του ζωγράφου μας, επηρεάζοντας αρκετούς μεταγενέστερους καλλιτέχνες όπως το Ζερικό (97).

κόσμο, όπως σχολιάζει ο Christopher Allen, χωρίς να τεκμηριώνει τη σκέψη του<sup>454</sup>, ενώ με κανέναν τρόπο δε μπορεί να σταθεί η ταύτιση του έργου με κάποια από τις ιδέες του Νεοστωικισμού, μ'εξαίρεση ίσως την ηρεμία, που κυριαρχεί στον πίνακα και πιθανώς επιθυμεί ο ζωγράφος και ο κάτοχος του έργου κουρασμένοι από τις πολιτικές εξελίξεις. Αλλά και αυτό ακόμη ίσως θεωρηθεί υπερβολικό και παρακινδυνευμένο. Το γεγονός ότι ο ζωγράφος επιλέγει ένα θέμα θρησκευτικό, στο οποίο εντάσσει το θέμα της φιλανθρωπίας που απορρίπτεται από το Στωικισμό και το Γιανσενισμό, δημιουργεί ερωτήματα για τις ιδέες του Νεοστωικισμού που ο Christopher Allen θέλει να εντοπίσει στο συγκεκριμένο πίνακα. Έτσι, γίνεται έκδηλη μια αντίφαση ανάμεσα στις δύο φιλοσοφίες και ανάμεσα στην προσωπικότητα του ιδίου του ζωγράφου που υιοθετεί ιδέες του Νεοστωικισμού και των ενεργειών του, επιλέγοντας ένα θέμα κατά βάση αντίθετο στη συγκεκριμένη φιλοσοφική κίνηση.

Το 1654, ο ζωγράφος φιλοτεχνεί το έργο *Η Έκθεση του Μωυσή* (98) για τον ζωγράφο και φίλο του Ζακ Στελά. Ο Πουσέν, σ' έναν πίνακα που αναναφέρεται από τους βιογράφους του<sup>455</sup>, αποδίδει τη στιγμή της έκθεσης του Μωυσή<sup>456</sup>. Σε πρώτο πλάνο, η μητέρα σπρώχνει στα ήρεμα νερά του ποταμού το καλάθι με το βρέφος, κοιτώντας πίσω της την κόρη της Μύριαμ που της κάνει νεύμα να σιωπήσει, καθώς η κόρη του Φαραώ βγαίνει από την πόλη και κατευθύνεται προς το ποτάμι. Παραδίπλα, ο πατέρας του Μωυσή φεύγει λυπημένος μαζί με το μικρό Ααρών. Στη δεξιά πλευρά του πίνακα εικονίζεται μια προσωποποίηση του ποταμού που αγκαλιάζει μια σφίγγα, σύμβολο της Αιγύπτου και προσωποποίηση της αινιγματικότητας. Δεξιά και αριστερά, η σύνθεση κλείνει με δέντρα με πλούσιο φύλλωμα που δημιουργούν κάθετους άξονες δίνοντας μια αίσθηση γεωμετρίας στο έργο. Το κέντρο του πίνακα, μένει ανοιχτό με τον ουρανό ν' αποτελεί τη μόνη πηγή φωτός σε μια σύνθεση που κυριαρχούν τα σκοτεινά χρώματα και οι έντονες φωτοσκιάσεις, αφήνοντας το φόντο

---

<sup>454</sup> Allen, C. ό.π., 2003, σ.73.

<sup>455</sup> Bellori, G. P. ό.π., 1672, σ.450-451 [και σε γαλλική μετάφραση Bellori, G. P. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.99] \ Félibien, A. *Entretiens sur les vies...*, σ.64, στο Pace, C. ό.π., 1981 σ.125 [και Félibien André, «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.195], ενώ για το έργο κάνει λόγο και ο Λεομέν ντε Μπριέν, βλ. Leoménie, L. H. Comte de Brienne. *Discours...*, επανέκδοση στο Thuillier, J. «Pour un “corpus poussinianum”», στο Chastel, A. (επιμέλεια). ό.π., τόμος II, 1960, σ.214, 218.

<sup>456</sup> Πηγή αποτελεί το κείμενο της *Εξόδου*. Βλ. «Exode» 1.15-2.4, στο Rahlfs, A. (επιμέλεια). ό.π., 1935, σ.87-88. Για τον πίνακα και τα προσχέδιά του βλ.: Blunt, A. ό.π., 1966, vo.11 \ Blunt, A. ό.π., 1967, σ.81, 179, 205, 301, 304, 309, 335 \ Germain, B et al. (επιμέλεια). ό.π., 1960, vo.105 \ Grautoff, O. ό.π., τόμος 2, 1914, vo.151 \ Mérot, A. ό.π., 1990, vo.8 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. (επιμέλεια). *Nicolas Poussin 1594-1665*, ό.π., 1994, vo.221 \ Rosenberg, Pierre – Prat, L. A. *Nicolas Poussin. 1594-1665 Catalogue raisonné des dessins*, τόμος 2, ό.π., 1994, vo.R.916, R.953 \ Thuillier, J. ό.π., 1994 vo.211 \ Wright, C. ό.π., 1984, vo.182. Σήμερα είναι γνωστά πέντε αντίγραφα του έργου.

για την πόλη των Φαραώ, όπου παρατηρεί κανείς οικοδομήματα από πολιτισμούς διαφόρων ιστορικών περιόδων, συνδυάζοντας το χριστιανικό με το παγανιστικό στοιχείο. Στ' αριστερά βλέπει κανείς το Μουσουλείο του Ανδριανού (Publius Aelius Hadrianus 76-138 μ.Χ.), σε μια σύγχρονη απόδοση που θυμίζει τον Πύργο του Σαν Άντζελο (Sant'-Angelo) της Ρώμης. Στα δεξιά διακρίνεται ένας τάφος, γνωστός ως Τάφος Άμψαλομ (Absalom) που βρισκόταν έξω από την Ιερουσαλήμ<sup>457</sup>, ενώ δίπλα του υπάρχει ένα κυκλικό οικοδόμημα που θυμίζει αντίστοιχα του 16<sup>ου</sup> αιώνα, όπως τους ναούς της Εστίας στη Ρώμη και το Τίβολη, καθώς και το ναΐδριο του Αγίου Πέτρου στο Μοντόριο, στη Ρώμη που κατασκευάζει γύρω στα 1502-1503, ο Ντονάτο Μπραμάντε (Donato Bramante 1444-1514). Συγκρίνοντας την αστική αυτή εικόνα, με το φυσικό τοπίο, το τελευταίο κερδίζει έδαφος, καθώς σύμφωνα με τις απόψεις του καλλιτέχνη και τις ιδέες των νεοστωικών, η φύση αρμόζει στο σοφό εξασφαλίζοντάς του την απόλυτη ηρεμία. Η ατμόσφαιρα που αποπνέει το έργο είναι βαριά. Η ακινησία των μορφών, που μοιάζουν να φορούν μάσκες τραγωδίας είναι εντυπωσιακή και το έργο του καλλιτέχνη κερδίζει σ' εσωτερικότητα. Σύμφωνα με τον Christopher Allen<sup>458</sup>, ο ζωγράφος επιχειρεί να εκφράσει νεοστωικές ιδέες εικονίζοντας στο δεξιό μέρος του πίνακα να κρέμονται από τα δέντρα, μια φαρέτρα, σύμβολο του Απόλλωνα που προσωποποιεί το Λόγο και ένας αυλός, σύμβολο του Πάνα, που προσωποποιεί τη Φύση. Ο Christopher Allen, για μια ακόμη φορά οδηγείται σε βεβιασμένα συμπεράσματα και υπερερμηνείες προεκτείνοντας σε υπερβολικό βαθμό τις ιδέες περί παμνηχισμού και πανθεϊσμού που πρώτος εντοπίζει ο Anthony Blunt στο έργο του καλλιτέχνη. Ο Jacques Thuiller<sup>459</sup>, το εντάσσει στα έργα που εκφράζουν ιδέες του Νεοστωικισμού, αναφερόμενος στην έννοια τη μοίρας που επιφυλλάσει ένα αίσιο τέλος στον ήρωα, θέμα που απασχολεί τον ζωγράφο<sup>460</sup> και τους εκφραστές του Νεοστωικισμού, όπως σχολιάστηκε και μ' αφορμή την *Εύρεση του Μωυσή* (49, 52, 53).

<sup>457</sup> Ο συγκεκριμένος τύπος τάφου, πιθανώς είναι γνωστός στον Πουσέν, λόγω των χαρακτηριστικών που κυκλοφορούν τη συγκεκριμένη εποχή. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το έργο του Giovanni Zuallardo, *Il devotissimo viaggio di Gerusalemme*, που εκδίδεται στη Ρώμη το 1578. (Βλ. Blunt, A. ό.π., 1967, σ.204-205). Άλλωστε, δε πρέπει να ξεχνάμε ότι ο ζωγράφος μας προσπαθεί πάντα να είναι όσο το δυνατό πιο κοντά στο περιβάλλον, το χρόνο και το χώρο του θέματος που εικονογραφεί. Η χρήση πυραμίδων για τάφους Εβραίων αναφέρεται στο *Μακκαβαίων Α'*. Βλ. «Machabeorum» I.13.28, στο Rahlf's, A. (επιμέλεια). ό.π., τόμος I, 1935, σ.1089.

<sup>458</sup> Allen, C. ό.π., 2003, σ.72-73.

<sup>459</sup> Thuillier, J. ό.π., 1994, σ.53.

<sup>460</sup> Βλ. στο παρόν κεφάλαιο τις υποσημειώσεις 155, 156, 157, 161.

Γύρω στα 1655-1657, ο Πουσέν ζωγραφίζει τη *Ξεκούραση κατά τη Φυγή στην Αίγυπτο*<sup>461</sup> **(99)** για τη Φρανσουάζ-Μαριέτ ντε Μοντμόρ (Françoise-Mariette de Montmort γεν.1611), σύζυγο του Σαντελού<sup>462</sup>, με τον οποίο πανδρεύονται το 1656<sup>463</sup>. Στόχος του ζωγράφου είναι να διδάξει και να ευχαριστήσει, μέσα από το συγκεκριμένο έργο, όπως αναφέρει σ' ένα γράμμα του στον Σαντελού, στις 25 Νοεμβρίου του 1658<sup>464</sup>. Ο πίνακας σχολιάζεται από τους βιογράφους του Πουσέν, Μπελόρι και Φελιμπιέν<sup>465</sup> ενώ για το έργο κάνει λόγο και ο Λεομέν ντε Μπριέν<sup>466</sup>. Η Παναγία κρατώντας το μικρό Χριστό, καθισμένη καταγής ακουμπά σ' ένα σπασμένο κίονα και δίπλα της ο Ιωσήφ. Δύο γυναίκες και ένας άνδρας τους προσφέρουν νερό και χουρμάδες. Η ομάδα των έξι μορφών είναι διατεταγμένη με τρόπο ώστε να δημιουργεί ένα τρίγωνο χωρίζοντας τη σύνθεση σε δύο μέρη. Στο βάθος, εικονίζεται η πόλη της Αιγύπτου, όπου μια πομπή ιερέων μεταφέρει το σώμα του Όσιρι πάνω στην Κιβωτό, περνώντας κάτω από ναό ή βωμό που στηρίζουν τέσσερις κίονες. Παράλληλα, παρατηρεί κανείς μια πυραμίδα και δίπλα πάνω σε βάση ένα άγαλμα του θεού Άννουβι. Οι μορφές που είναι αρκετά μικρές, έχουν ως πρότυπο το αρχαίο μωσαϊκό του ναού στην Παλαιστρίνα **(100)** το οποίο ο ζωγράφος είχε τη δυνατότητα να παρατηρήσει προσεκτικά, καθώς ένα αντίγραφο του βρισκόταν στη συλλογή Μπαρμπερίνι, συνδυάζοντας έτσι το χριστιανικό με το παγανιστικό στοιχείο

<sup>461</sup> Πηγή αποτελεί το «Κατά Ματθαίον» 2.13-15, στο Χιωτέλη, Κ.-Φύρης, Β. (επιμέλεια). ό.π., 1985, σ.3. Για το έργο και τα σχέδιά του, βλ.: Blunt, A. ό.π., 1966, vo.65 \ Blunt, A. ό.π., 1979, σ.214, 260, 301, 309-312 \ Friedlaender, W. ό.π., 1966, σ.16, 65, 77 \ Germain, B. et al. (επιμέλεια). ό.π., 1960, vo.109 \ Grautoff, O. ό.π., τόμος 2, 1914, vo.153 \ Mérot, A. ό.π., 1990, σ.131, 221, vo.63 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. (επιμέλεια). *Nicolas Poussin 1594-1665*, ό.π., 1994, vo.223 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. *Nicolas Poussin 1594-1665. Catalogue raisonné des dessins*, τόμος 1, ό.π., 1994, vo.131, 361 \ Thuillier, J. ό.π., 1994, vo.219 \ Wright, C. ό.π., 1984, vo.189. Σήμερα, είναι γνωστό ένα αντίγραφο του έργου.

<sup>462</sup> Όπως έχει ήδη αναφερθεί, ο ρόλος του, όπως και του αδελφού του, για τη μετάβαση του Πουσέν στο Παρίσι το 1640, είναι καθοριστικός. Μετά τη πτώση του ξαδέλφου του Συμπλέ ντε Νουαγιέ, που θεωρήθηκε θύμα του Μαζαρίνου κατά τη διάρκεια της Σφενδόνης, αποσύρεται στην εξοχή όπου και αργότερα διορίζεται υπεύθυνος της εξοχικής κατοικίας του βασιλιά. Διαθέτει μια σημαντική συλλογή με έργα της αρχαιότητας, αντίγραφα πινάκων της ιταλικής Αναγέννησης, καθώς και πολλούς πίνακες του Πουσέν (έντεκα συνολικά), με τον οποίο διατηρεί φιλικούς δεσμούς, όπως διαπιστώνει κανείς διαβάζοντας την τακτική τους αλληλογραφία. Βλ. Mérot, A. ό.π., 1990, σ.301 \ Olson, T. ό.π., 2002, σ.85-92.

<sup>463</sup> Το έργο αναφέρεται στα γράμματα που στέλνει ο ζωγράφος στον Σαντελού, στις 29 Αυγούστου του 1655, στις 15 Σεπτεμβρίου του 1655, στις 24 Δεκεμβρίου του 1657 και 15 Μαρτίου του 1658. Βλ. Poussin, N. ό.π., 1964, σ.154-157, και στο Félibien, A. *Entretiens sur les vies...*, σ.66, στο Pace, C. ό.π., 1981, σ.125 [και Félibien, A. «Vie de Poussin», στο Germer, S (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.196].

<sup>464</sup> Poussin, N. ό.π., 1964, σ.158.

<sup>465</sup> Bellori, G. P. ό.π., 1672, σ.454-455 [και σε γαλλική μετάφραση Bellori, G. P. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.104-105] \ Félibien, A. *Entretiens sur les vies...*, σ.148-149, στο Pace, C. ό.π., 1981, σ.146 [και Félibien, A. «Vie de Poussin», στο Germer, S (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.255-265].

<sup>466</sup> Leoménie, L. H. Comte de Brienne. *Discours...*, επανέκδοση στο Thuillier, J. «Pour un “corpus poussinianum”», στο Chastel, A. (επιμέλεια). ό.π., τόμος II, 1960, σ.222, 224.

προκειμένου να είναι πιστός στην απόδοση της χρονικής στιγμής και του χώρου. Παντού υπάρχει μια επαναληψιμότητα των μορφών, μια ηρεμία, ευγενικές κινήσεις και απουσία έντασης. Επιλέγοντας ένα τέτοιο θρησκευτικό θέμα, ο Πουσέν επιχειρεί να δώσει έμφαση στην έννοια του Λόγου των στωικών, καθώς όπως σχολιάζει ο Christopher Allen<sup>467</sup>, αρκετά από τα έργα του ζωγράφου που εικονίζουν σκηνές από τη παιδική ηλικία ηρώων, για τους οποίους η μοίρα είναι ήδη προδιαγεγραμμένη<sup>468</sup>, πρέπει να θεωρηθούν ύμνος στο «Λόγο», χωρίς όμως να τεκμηριώνει το επιχείρημά του. Για μια ακόμη φορά, οδηγείται σε γενικεύσεις επηρεασμένος από τον Anthony Blunt και οι ιδέες του προβληματίζουν δημιουργώντας ερωτήματα αντίστοιχα μ' εκείνα που διατυπώθηκαν μ' αφορμή την *Επιστροφή από την Αίγυπτο* (16).

Στα τέλη της δεκαετίας του '50, γύρω στα 1657-1660 χρονολογείται το έργο του Πουσέν *Η Διάσωση της Ζηνοβίας από τους Βοσκούς* (101), το οποίο πραγματεύεται μια σκηνή από τη ζωή της Ζηνοβίας (1<sup>ος</sup> αιώνα μ.Χ.), συζύγου του βασιλιά της Ιβηρίας του Καυκάσου, Ροδαμίστου (1<sup>ος</sup> αιώνας μ.Χ.),<sup>469</sup>. Το έργο, το οποίο αποτέλεσε αντικείμενο αντιγραφών από σύγχρονους του καλλιτέχνη, ήταν στην ιδιοκτησία του Φλαμανδού εκκλησιαστικού Φρανσουά Κενέλ (M. François Quesnel 1607-1678). Στο έργο αυτό που διακρίνεται για τη νευρική, κάπως κυκλική σύνθεση, ο ζωγράφος απεικονίζει τη στιγμή που τρεις βοσκοί και μια γυναίκα βρίσκουν τη Ζηνοβία στις όχθες του ποταμού, η προσωποποίηση του οποίου είναι ορατή στη δεξιά πλευρά του πίνακα. Σε πρώτο πλάνο, τοποθετείται το σώμα της γυναίκας σε μια στάση που διαγράφοντας μια διαγώνιο, θυμίζει εκείνη της Virginia (46) σ' ανεστραμμένη πόζα, όπως και εκείνη της Σαμφείρα (94), συσχετισμός που φαίνεται καλύτερα στο σχέδιο για τη *Διάσωση της Ζηνοβίας από τους Βοσκούς* (102). Τα χρώματα και οι τόνοι είναι σκοτεινά, με το φως από μια εξωτερική πηγή να επικεντρώνεται στην πρωταγωνίστρια της σκηνής. Το φόντο μένει ουδέτερο, με τα τείχη της πόλης να διαφαίνονται ενώ μπροστά τα νερά του ποταμού που θα έπρεπε να

<sup>467</sup> Allen, C. ό.π., 2003, σ.72-73.

<sup>468</sup> Βλ. στο παρόν κεφάλαιο τις υποσημειώσεις 155, 156, 157, 161 για τις απόψεις του ζωγράφου γύρω από τη μοίρα.

<sup>469</sup> Την ιστορία της Ζηνοβίας αφηγείται ο Τάκιτος. Βλ. Tacitus. *The Annals*, Βιβλίο XII.li, τόμος iv, νο.312, στη σειρά «The Loeb Classical Library», Επιμέλεια E. H. Warmington, Μτφρ. από λατινικά John Jackson, Λονδίνο, William Heinemann / Κέμπριτζ, Μασσαχουσέτη, Harvard University Press, MCMLXX, σ.388-391 (α' έκδοση: 1937). Για το συγκεκριμένο έργο και τα προσχέδιά του, βλ.: Blunt, A. ό.π., 1966, νο.L.82 \ Blunt, A. ό.π., 1967, σ.161, 163 \ Blunt, A. ό.π., 1979 σ.166-170 \ Brigstocke, H. ό.π., 1990, νο 53 \ Friedlaender, W. ό.π., 1966, σ.69 \ Friedlaender, W. ό.π., 1968, νο.131-133, A34-A.36 \ Germain, B. et al. (επιμέλεια). ό.π., 1960, νο.169 \ Mérot, A. ό.π., νο.191 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. (επιμέλεια). *Nicolas Poussin 1594-1665*, ό.π., 1994, νο.79-82 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. *Nicolas Poussin 1594-1665. Catalogue raisonnée des dessins*, τόμος 1, ό.π., 1994, νο. 119-122, 347, 348 \ Thuillier, J. ό.π., 1994, νο.233 \ Wright, C. ό.π., 1984, νο.13.

είναι ταραγμένα, λόγω της έντασης και της κινητικότητας που υπάρχει στο χώρο, έχουν αποδοθεί σ' απόλυτη ηρεμία, υπονοώντας τη στωική ηρεμία. Ο Πουσέν επιχειρεί να περάσει ηθικά μηνύματα, όπως σχολιάζει ο Anthony Blunt<sup>470</sup>, τονίζοντας την έννοια του καθήκοντος, που οδηγεί τη γυναίκα να θυσιαστεί για τη σωτηρία του ανθρώπου που αγαπά. Η ζωή για μια ακόμη φορά συνυπάρχει με το κακό, τον θάνατο. Πάλι, όμως, τίθενται τα ερωτήματα: κατά πόσο το συγκεκριμένο έργο ταιριάζει στην ιδεολογία του κατόχου του, πώς δικαιολογείται η απεικόνιση σκηνής φιλανθρωπίας, όπως η διάσωση της γυναίκας, ποιά λογική υπαγορεύει την αυτοθυσία μιας γυναίκας για τον άνδρα της και ποιά λογική υποχρεώνει έναν άνδρα να σκοτώσει την γυναίκα που αγαπά; Και οι δύο πράξεις, αποτέλεσμα έντονου συναισθήματος, αγάπης όσον αφορά τη πρώτη και φόβου όσον αφορά τον δεύτερο, είναι στη σκέψη τους το πιο λογικό που μπορούν να κάνουν τη συγκεκριμένη στιγμή. Το συναίσθημα, είναι μια μορφή πάθους που σύμφωνα με τους στωικούς εμποδίζει τη λογική, αν και δικαιολογείται από τους νεοστωικούς. Σε κάθε περίπτωση, ο σημερινός μελετητής πρέπει να κρατήσει μια κριτική στάση, απέναντι στις απόψεις του Anthony Blunt και να μη παρασυρθεί από την επιθυμία του να διακρίνει παντού ιδέες της φιλοσοφικής κίνησης, όπως αυτή αναβιώνει τον 17<sup>ο</sup> αιώνα, πέφτοντας στο σφάλμα των γενικεύσεων.

Το 1657 ο Πουσέν ζωγραφίζει *Την Γέννηση του Βάκχου* **(103)**<sup>471</sup>, που αναφέρεται από τους βιογράφους<sup>472</sup> του καλλιτέχνη και γίνεται για τον Ζακ Στελά. Το συγκεκριμένο θέμα, που διαθέτει πλούσια εικονογραφική παράδοση ήδη από την αρχαιότητα, είναι γνωστό στον καλλιτέχνη, όπως φαίνεται και από τα έργα για την *Παιδική Ηλικία του Βάκχου* **(104, 105, 106)**, που φιλοτεχνεί ήδη από το 1626. Πιθανώς, επηρεάζεται από το αγγείο του Σαλπιάνα **(107)** που χρονολογείται τον 1<sup>ο</sup> αιώνα π.Χ., το οποίο είχε τη δυνατότητα να δει στη Νάπολη όταν επισκέπτηκε τον

<sup>470</sup> Blunt, A. ό.π., 1967, σ.161-163.

<sup>471</sup> Για το μύθο, βλ. Ovide. ό.π., Βιβλίο III.314 και Βιβλίο.IV, τόμος i, 1969, σ.79, 96 \ Φιλόστρατος. ό.π., Α.ιδ'.1-4 και Α.κγ'.1-5, τόμος 6, νο.312, 1992, σ.80-83 και 106-111. Για το έργο και τα σχέδιά του, βλ.: Blunt, A. ό.π., 1966, νο.132 \ Blunt, A. ό.π., 1967, σ.301, 316-319, 323, 326-329, 334-335, 346, 354, 356 \ Blunt, A. ό.π., 1979, σ.13, 79, 81, 189, 190 \ Friedlaender, W. ό.π., 1966, σ.80-81, 186-187, νο.45 \ Grautoff, O. ό.π., τόμος 2, 1914, σ.257 \ Mérot, A. ό.π., 1990, σ.133, 224, 231, 237, 242-243, νο.122 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. (επιμέλεια). *Nicolas Poussin 1594-1665*, ό.π., 1994, νο.228, 229 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. *Nicolas Poussin 1594-1665. Catalogue raisonné des dessins*, τόμος 1, 2, ό.π., 1994, Ρ.351 \ Thuillier, J. ό.π., 1994, νο.226 \ Wright, C. ό.π., 1984, νο.190. Σήμερα είναι γνωστά οκτώ αντίγραφα του συγκεκριμένου έργου.

<sup>472</sup> Bellori, G. P. ό.π., 1672, σ.445 [και σε γαλλική μετάφραση Bellori, G. P. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.92-93], δίδοντας την πιο ολοκληρωμένη περιγραφή \ Félibien, A. *Entretiens sur les vies...*, σ.65-66, στο Pace, C. ό.π., 1981, σ.125 [και Félibien, A. «Vie de Poussin», στο Germer, S (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.196].



Τζοβάνι Μπατίστα Μαρίνο<sup>473</sup>. Στον πίνακα αυτό του Πουσέν, που σα σύνθεση είναι πολύ κοντά στο έργο του *Απόλλων και Δάφνη (116)*, αποδίδεται η στιγμή που η Νύμφη Δίρκη, κόρη του ποταμού Αχελώου, δέχεται ν' αναλάβει τη φροντίδα του μωρού που φέρνει ο Ερμής και δεν είναι άλλο από τον μικρό Διόνυσο. Ο Ερμής δείχνει προς τον ουρανό όπου ο Δίας με τα διακριτικά του σύμβολα, αναπαύεται και η Ήβη του προσφέρει αμβροσία. Σύμφωνα με το μύθο, η Ήρα ζηλεύει τη Σεμέλη, τη μητέρα του Διόνυσου, για τη σχέση της με τον Δία και με δόλιο τρόπο του αποσπά την υπόσχεση να πραγματοποιήσει κάθε της επιθυμία, επιτυγχάνοντας έτσι το θάνατο της Σεμέλης, μ' αποτέλεσμα όταν γεννιέται ο μικρός Διόνυσος να τον στέλνει με τον Ερμή, στις Νύμφες για να τον μεγαλώσουν. Στον πίνακα, πίσω από τη Δίρκη, μια Νύμφη δείχνει το βρέφος στις καθισμένες στο νερό Ναϊάδες. Πίσω από τον Ερμή διακρίνεται το σπήλαιο, που θα μείνει το βρέφος και είναι στολισμένο με κληματόφυλλα και κισσούς, ενώ ακριβώς από πάνω μέσα στο σύδεντρο, με δυσκολία ξεχωρίζει η μορφή του Πάνα που αφομοιώνεται χρωματικά στο χώρο και παίζει αυλό προς τιμή του μικρού Διόνυσου. Ο Μπελόρι, αναφέρει ότι και ο Φιλόστρατος ζωγράφησε την ίδια σκηνή, ενώ σπεύδει να διευκρινίσει ότι οι άλλες μορφές που εμφανίζονται στη δεξιά πλευρά του πίνακα δεν ανήκουν στην ιστορία καθώς ο ζωγράφος ακολουθώντας την περιγραφή και τη σειρά του Οβιδίου, στις *Μεταμορφώσεις* του, μπερδεύεται εντάσσοντας σ' αυτό, το μύθο του Νάρκισσου και της Ηχούς που έπεται<sup>474</sup>. Στο έργο, οι μορφές είναι χωρισμένες σε πέντε ομάδες. Μια στο κέντρο με τον Ερμή, το βρέφος και τις δύο Νύμφες, μια στα δεξιά με τον Νάρκισσο και την Ηχώ, μια στα αριστερά με τις Ναϊάδες. Μια χωριστή ομάδα αποτελεί ο Πάνας μόνος του και άλλη μια διακρίνεται στον ουρανό με τον Δία και την Ήβη. Το τοπίο έχει πρωταγωνιστικό ρόλο, οι μορφές εντάσσονται σ' αυτό, με χαρακτηριστική την περίπτωση της μορφής του Πάνα που μόλις διακρίνεται. Η χρωματική γκάμα που επιλέγει ο ζωγράφος είναι λιτή. Κυριαρχούν τα σκοτεινά, γήινα χρώματα, οι μπλε και πράσινοι τόνοι με το κόκκινο του μανδύα του Έρμη να ξεχωρίζει, ξαφνιάζοντας το μάτι του θεατή. Στη σύνθεση, τ' αντιθετικά ζεύγη εντυπωσιάζουν με το αρσενικό και το θηλυκό στοιχείο να κατέχουν τα πρωτεία, επιτρέποντας στον Walter Friedlaender, Anthony Blunt και Christopher Allen να

<sup>473</sup> Félibien, A. *Entretiens sur les vies...*, σ.147, στο Pace, C. ό.π., 1981, σ.146 [και Félibien, A. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.254].

<sup>474</sup> Για τις λογοτεχνικές πηγές που επηρέασαν τον Πουσέν στη απόδοση του συγκεκριμένου θέματος, βλ. Panofsky, D. «*Narcissus and Echo; Notes on Poussin's Birth of Bacchus in the Fogg Museum of Art*», στο *The Art Bulletin*, τόμος XXXI, τεύχος I, Μάρτιος 1949, σ.112-120.

προσδώσουν στο έργο μια πανθειστική διάσταση<sup>475</sup>, θυμίζοντας ιδέες του Καμπανέλα, που σαφώς ήταν γνωστές στο ζωγράφο και πιθανώς και στον κάτοχο του έργου. Παρατηρεί κανείς το συνδυασμό φωτός στο βάθος του πίνακα και σκοτεινής ατμόσφαιρας σε πρώτο πλano, των εννοιών της ζωής, της ευφορίας, της γονιμότητας και του θανάτου<sup>476</sup>. Τα τέσσερα φυσικά στοιχεία κάνουν δυναμική την παρουσία τους με τον Δία να συμβολίζει τον αιθέρα, την ανώτερη μορφή του πυρός και τον Ήλιο, πηγή της ζωής να ξεπροβάλλει μέσα από τις φυλλωσιές, σ' ένα φυσικό τοπίο όπου το νερό του ποταμού σ' απόλυτη ηρεμία διαγράφει τα γυμνά σώματα των κορών. Στο έργο, υπάρχει ένας συνδυασμός χριστιανικών και παγανιστικών στοιχείων, όπως τονίζουν οι Anthony Blunt και Walter Friedlaender, πέρα από τον υπονοούμενο συμβολισμό της ζωής, του θανάτου και της αναγέννησης που παραπέμπει στο Χριστό. Παρατηρεί κανείς το μοτίβο του κισσού και της αμπέλου, που θεωρήθηκαν τα πρώτα σύμβολα της πρώιμης χριστιανικής εποχής καθώς το αμπέλι που για τους ειδωλολάτρες ταυτίζεται με τον Διόνυσο, για τους χριστιανούς συμβολίζει τη Θεία Κοινωνία. Την εποχή του Πουσέν, στόχος για πολλούς από τους ανθρώπους του πνεύματος, διανοούμενους, φίλους και πάτρωνες του καλλιτέχνη, είναι η επιστροφή στη θρησκεία των πρώτων χριστιανών μακριά από τις υπερβολές της Καθολικής εκκλησίας. Τέλος, η ύπαρξη μιας γκραβούρας (108), υπονοεί την παρουσία και μιας δεύτερης πιο όψιμης εκδοχής του ίδιου θέματος, όπως επισημαίνουν οι Pierre Rosenberg και Louis Antoine Prat. Η σύνθεση παραμένει ίδια με την προηγούμενη, με τη διαφορά ότι τώρα στον ουρανό εικονίζεται η Αφροδίτη με τον Έρωτα και στη θέση του ήλιου που ξεπρόβαλε μέσα από τις φυλλωσιές πριν, τοποθετείται ο Απόλλωνας που οδηγεί το άρμα του Ήλιου, τονίζοντας περισσότερο τα αντιθετικά ζεύγη μέσα από αλληγορίες και κρυμμένα μηνύματα, που εκφράζουν νεοστωικές ιδέες.

Το 1658, ο Πουσέν, ζωγραφίζει ένα ακόμη μυθολογικό θέμα, γνωστό στον ιδιοκτήτη του, χάρη στην παιδεία που έχει λάβει, όπως είναι το *Τοπίο με Τυφλό Ωρίωνα που Ψάχνει τον Ήλιο* (109), ενώ ο μύθος του Ωρίωνα<sup>477</sup> γοητεύει τους

<sup>475</sup> Friedlaender, W. ό.π., 1962, σ.255 κ. εξ. \ Blunt, A. ό.π., 1944, σ. 165-168 \ Blunt, A. ό.π., 1967, σ.301, 316-319, 323, 326-329, 334-335, 346, 354, 356 \ Allen, C. ό.π., 2003, σ.72-73.

<sup>476</sup> Η ζωή ταυτίζεται με τη γέννηση του Βάκχου και την παρουσία του Ερμή και του Πάνα, ενώ ο θάνατος με το νεκρό Νάρκισσο και τη μεταμόρφωση της Ηχούς.

<sup>477</sup> Για το μύθο του Ωρίωνα, βλ. Απολλοδώρου. ό.π., Βιβλίο Α.IV.3, τόμος Α', νο.2, 1984, σ.40-43 και Ομήρου. *Οδύσσεια*, Ε.121-125, ό.π., 1994, σ.16-17.

καλλιτέχνες ακόμη και μέχρι σήμερα **(110)**. Ο πίνακας<sup>478</sup> γίνεται για τον Μισέλ Πασάρ, όπως αναφέρουν οι δύο βιογράφοι του καλλιτέχνη<sup>479</sup> και ο Λεομέν ντε Μπριέν<sup>480</sup>. Στον πίνακα αυτό, που το φυσικό τοπίο επιβάλλεται των μορφών, οι οποίες είναι μικροσκοπικές μ' εξαίρεση εκείνη του Ωρίωνα, ο Πουσέν αποδίδει τη στιγμή, που ο Ωρίων καθοδηγούμενος από ένα νέο που έχει στον ώμο του, αναζητά τον ήλιο για να βρει το φως του. Σε πρώτο πλάνο τρεις ανδρικές μορφές τον κοιτούν, η μια μάλιστα φαίνεται να συνομιλεί με τον άνδρα στον ώμο του Ωρίωνα. Στον ουρανό, μέσα στα σύννεφα, η Άρτεμις παρακολουθεί την πορεία του, ενώ στο βάθος διακρίνονται τα ήρεμα νερά της θάλασσας και τα λιγιστά σπίτια στην ακρογιαλιά της. Στη σύνθεση, που είναι χαρακτηριστική της ώριμης καλλιτεχνικής φάσης του ζωγράφου, επικρατεί μια λιτή χρωματική παλέτα με γήινους τόνους και έντονες φωτοσκιάσεις, ενώ το φως έρχεται από το βάθος του πίνακα, κρυμμένο πίσω από τα σύννεφα. Ο Πουσέν, συνδυάζοντας στοιχεία από διάφορους μύθους, αλλά και επηρεασμένος από τη *Mythologia* του Νατάλ Κοντί (Natale Conti 1520-1582) που κυκλοφορεί το 1602 στη Λυών, γνωρίζοντας ήδη τις ιδέες του Καμπανέλα, μέσω του κύκλου των Κασιάνο νταλ Πότσο και Φραντσέσκο Μπαρμπερίνι, προχωρά σε μια ερμηνεία ενός μετεωρολογιακού φαινομένου, όπως είναι ο σχηματισμός των συννέφων<sup>481</sup>. Ο Ωρίωνας φαίνεται να έχει τρεις πατέρες, τον Δία, τον Ποσειδώνα και τον Απόλλωνα που συμβολίζουν αντίστοιχα τον αέρα, το νερό και τον ήλιο, η ένωση των οποίων δημιουργεί τα σύννεφα, τα οποία διαλύονται καθώς μετατρέπονται σε βροχή και το φως του ήλιου έρχεται να στεγνώσει τη γη από τη βροχή και να ξαναρχίσει ο κύκλος της ζωής. Στο έργο αυτό, που μετατρέπεται σ' αλληγορία της φύσης, βλέπει κανείς, τη συνύπαρξη των τεσσάρων φυσικών στοιχείων που διασφαλίζουν την αρμονία. Ταυτόχρονα, γίνεται και ένα σχόλιο για τη σχέση πόλης και φύσης, εκδηλώνοντας μια προτίμηση στην απομόνωση που υπάρχει στο φυσικό τοπίο και αρμόζει στο σοφό άνδρα σύμφωνα με τους νεοστωικούς, όπως στην

<sup>478</sup> Για τον πίνακα, βλ.: Blunt, A. ό.π., 1966, vo.169 \ Blunt, A. ό.π., 1967, σ.214, 299, 313, 315-316, 319, 323, 326-327, 331, 334, 354, 356 \ Friedlaender, W. ό.π., 1966, σ.17, 77-78, 81 \ Germain, B. et al. (επιμέλεια). ό.π., 1960, vo.113 \ Grautoff, O. ό.π., τόμος 2, 1914, σ.259 \ Mérot, A. ό.π., 1990, σ.130, 157, 196, 202, 222, 224, 226-227, 237, vo.216 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. (επιμέλεια). *Nicolas Poussin 1594-1665*, ό.π., 1994, vo.234 \ Thuillier, J. ό.π., 1994, vo.227 \ Wright, C. ό.π., 1984, vo.165.

<sup>479</sup> Bellori, G. P. ό.π., 1672, σ.455 [και σε γαλλική μετάφραση Bellori, G. P. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.105] \ Félibien, A. *Entretiens sur les vies...*, σ.66, στο Pace, C. ό.π., 1981, σ.125 [και Félibien, A. «Vie de Poussin», στο Germer, S. ό.π., 1994, σ.196].

<sup>480</sup> Leoménie, L. H. Comte de Brienne. *Discours...*, επανέκδοση στο Thuillier, J. «Pour un “corpus poussinianum”», στο Chastel, A. (επιμέλεια). ό.π., τόμος II, 1960, σ.222.

<sup>481</sup> Μια διεξοδική ανάλυση επιχειρείται από τον Ernst Gombrich. Βλ. Gombrich, E.H. «The Subject of Poussin's *Orion*», στο *The Burlington Magazine*, τόμος LXXXIV, τεύχος 491, Φεβρουάριος 1944, σ.37-41.

περίπτωση του ζωγράφου αλλά και του κατόχου του έργου, που έχει κουραστεί από την πολιτική κατάσταση της εποχής στην οποία έχει ενεργό ρόλο, επιφορτίζοντας το «ηρωικό» αυτό τοπίο, με μια διάσταση πανθεϊστική και πολιτική, όπως εύστοχα σχολιάζουν οι Walter Friedlaender, Anthony Blunt, Sleila McTighe, Alain Mérot, Todd Olson και Christopher Allen<sup>482</sup>.

Λίγα χρόνια αργότερα, γύρω στα 1660, ο Πουσέν, φιλοτεχνεί το *Τοπίο με Ηρακλή και Κάκο (111)*, ο ιδιοκτήτης του οποίου αν υπήρξε ποτέ, μένει άγνωστος. Πρόκειται για μια ακόμη μυθολογική σύνθεση, που πραγματεύεται το τέλος της ιστορίας του Ηρακλή και του Κάκου, όπως παρουσιάζεται μέσα από την *Αινειάδα* του Βιργιλίου<sup>483</sup>. Στο συγκεκριμένο πίνακα<sup>484</sup>, ο Πουσέν σ' ένα μεγαλειώδες φυσικό τοπίο στο οποίο εντάσσονται ή καλύτερα αφομοιώνονται χρωματικά οι ανθρώπινες μορφές, απεικονίζει τη στιγμή που ο Ηρακλής σκοτώνει τον Κάκο έξω από τη σπηλιά του πάνω στον Αβεντινό λόφο, καθώς ο τελευταίος κλέβει από τον Ηρακλή όσο αυτός κοιμόταν τέσσερις ταύρους και τέσσερις αγελάδες. Λίγο πιο μπροστά δύο άνδρες στη βάρκα τους ψαρεύουν, με το είδωλό τους ν' αντικατοπτρίζεται στα νερά του ποταμού, ενώ τρεις μορφές κολυμπούν μπροστά από μια σπηλιά. Σε πρώτο πλάνο μια προσωποποίηση του ποταμού μαζί με τέσσερις Ναϊάδες παρακολουθούν το επεισόδιο που εκτυλίσσεται στο λόφο. Πρόκειται για ένα έργο, χαρακτηριστικό της ώριμης περιόδου του ζωγράφου, που εντάσσεται στα λεγόμενα «ηρωικά τοπία». Ο καλλιτέχνης αποδίδει την αίσθηση της ηρεμίας, που εντείνεται από τη παρουσία των τεσσάρων φυσικών στοιχείων τα οποία ευθύνονται για την αρμονία στη φύση. Ταυτόχρονα, γίνεται ένα σχόλιο στα αντιθετικά ζεύγη των φυσικών δυνάμεων, όπως της ζωής και του θανάτου<sup>485</sup> που συνυπάρχουν, προσπαθώντας ο ζωγράφος να τονίσει την έννοια του καλού και του κακού<sup>486</sup> που υπάρχει στη φύση, όπου το κακό είναι απαραίτητο προκειμένου να ξεχωρίσει και να επικρατήσει το καλό, προχωρώντας σ'

<sup>482</sup> Friedlaender, W. ό.π., 1962, σ.254 κ. εξ. \ Blunt, A. ό.π., 1944, σ. 165 κ.εξ. \ Blunt, A. ό.π., 1967, σ.214, 299, 313, 315-316, 319, 323, 326-327, 331, 334, 354, 356 \ McTighe, S. ό.π., 1989, σ.345 κ. εξ. \ Mérot, Alain. ό.π., 1990, σ.157 \ Olson, Todd. ό.π., 2002, σ.134-135 \ Allen, C. ό.π., 2003, σ.72.

<sup>483</sup> Για το μύθο, βλ. Virgile. ό.π., Βιβλίο VIII.190, 1970, σ.53.

<sup>484</sup> Για τον πίνακα, βλ.: Blunt, A. ό.π., 1966, vo.158 \ Blunt, A. ό.π., 1967, σ.313-314, 320-321 \ Friedlaender, W. ό.π., 1966, σ.181 \ Germain, B. et al. (επιμέλεια). ό.π., 1960, vo.108 \ Grautoff, O. ό.π., τόμος 2, 1914, vo.136 \ Mérot, A. ό.π., 1990, σ.157, 202, 224, 230-231, vo.217 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. (επιμέλεια). *Nicolas Poussin 1594-1665*, ό.π., 1994, vo.235 \ Thuillier, J. ό.π., 1994, vo.240 \ Wright, C. ό.π., 1984, vo.198. Σήμερα, είναι γνωστό ένα αντίγραφο του έργου.

<sup>485</sup> Η ζωή ταυτίζεται με τους ψαράδες, τους ανθρώπους που κολυμπούν και τις Ναϊάδες, ενώ ο θάνατος με το νεκρό Κάκο.

<sup>486</sup> Το καλό ταυτίζεται με τον Ηρακλή και το κακό με τον Κάκο.

ερμηνείες περί παμψυχισμού και πανθεισμού, όπως πολύ σωστά αναφέρουν οι Anthony Blunt, Sheila McTighe και Alain Mérot<sup>487</sup>.

Την περίοδο 1660-1664, ο Πουσέν ζωγραφίζει τέσσερα τοπία που ανήκουν στη σειρά των *Τεσσάρων Εποχών (112-115)*, για τον Δούκα του Ρισελιέ (Jean Armand de Vignerot du Plessis πεθ.1715), όπως αναφέρει ο Φελιμπιέν<sup>488</sup>. Πρόκειται για έργα<sup>489</sup>, που εντυπωσιάζουν τόσο τους σύγχρονους, όσο και τους επόμενους μελετητές και καλλιτέχνες<sup>490</sup>, συνεχίζοντας την παράδοση των τοπίων της ώριμης φάσης του ζωγράφου. Η χρωματική του παλέτα παραμένει λιτή, με το φυσικό τοπίο να κυριαρχεί αφομοιώνοντας τις ανθρώπινες μορφές, που εντάσσονται σ' αυτό αποδοσμένες σχηματικά και σε πρώτο πλάνο. Με τα τέσσερα αυτά έργα, αποδίδει τις τέσσερις εποχές (Άνοιξη, Καλοκαίρι, Φθινόπωρο και Χειμώνας), αλλά είναι δύσκολο έως αδύνατο να υποθέσει κανείς ποιο έργο προηγείται τίνος. Έχοντας ως πηγή του τη *Βίβλο*, ο Πουσέν, αποδίδει κάθε εποχή με μια ιστορία της. Για την *Άνοιξη* επιλέγει να εικονίσει τον Αδάμ και την Εύα στον επίγειο Παράδεισο<sup>491</sup>, για το *Καλοκαίρι*, επιλέγει τη σκηνή που η Ρουθ ζητά από τον Βοόζ την άδεια να μαζέψει σιτάρι από το χωράφι του<sup>492</sup>, για το *Φθινόπωρο*, τη στιγμή που οι απεσταλμένοι του Μωυσή επιστρέφουν από τη Χαναάν φέρνοντας μαζί τους ένα τεράστιο τσαμπί σταφύλι ως ένδειξη της ευφορίας του τόπου<sup>493</sup> και για τον *Χειμώνα*, τη στιγμή του κατακλυσμού<sup>494</sup>. Το κάθε έργο ταυτίζεται με μια συγκεκριμένη ώρα της ημέρας<sup>495</sup>. Η

<sup>487</sup> Blunt, A. ό.π., 1944, σ. 167 \ McTighe, S. ό.π., 1989, σ.344 κ. εξ. \ Mérot, A. ό.π., 1990, σ.157.

<sup>488</sup> Félibien, A. *Entretiens sur les vies...*, σ.66, στο Pace, C. ό.π., 1981, σ.125 [και Félibien, A. «Vie de Poussin», στο Germer, S. (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.197].

<sup>489</sup> Βλ.: Blunt, A. ό.π., 1966, νο.3-6 \ Blunt, A. ό.π., 1967, σ.215, 302, 315, 332, 336, 353, 355-356 \ Blunt, A. ό.π., 1979, σ.81, 183, 195 \ Friedlaender, W. ό.π., 1966, σ.81, 174, 189-193, νο.46, 47 \ Germain, B. et al. (επιμέλεια). ό.π., 1960, νο.115-118 \ Grautoff, O. ό.π., τόμος 2, 1914, σ.156-159 \ Mérot, A. ό.π., 1990, σ.129, νο.206-209 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. (επιμέλεια). *Nicolas Poussin 1594-1665*, ό.π., 1994, νο.238-241 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. *Nicolas Poussin 1594-1665. Catalogue raisonné des dessins*, τόμος 2, ό.π., 1994, νο.R.661, R.994 \ Thuillier, J. ό.π., 1994, νο.234-237 \ Wright, C. ό.π., 1984, νο.200-203. Σήμερα για την *Άνοιξη*, είναι γνωστά δύο αντίγραφα, για το *Καλοκαίρι* και το *Φθινόπωρο*, από ένα και τέλος για τον *Χειμώνα*, πέντε.

<sup>490</sup> Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι δύο διαλέξεις, που δόθηκαν στα πλαίσια της Ακαδημίας, επηαιώνοντας την αρμονία και τη σημασία του χρώματος, στις 4 Αυγούστου του 1668 για τον *Χειμώνα* από τον Νικολά Λουάρ και στις 2 Μαΐου του 1671 για το *Καλοκαίρι* από τον Ζαν-Μπατίστ ντε Σαμπαινί (Jean-Baptiste de Champaigne 1631-1681). Βλ.: Loir, N. «Sur l'Hiver ou le Déluge de Poussin», στο Mérot, A. (επιμέλεια). ό.π., 2003, σ.140-142 και Champaigne, P. de. «Sur l'Été de Poussin», στο ίδιο, σ.208-210, ενώ αναφορά στα έργα γίνεται και από τον Λεομέν ντε Μπριέν, βλ. Leoménie, L. H. Comte de Brienne. *Discours...*, επανέκδοση στο Thuillier, J. «Pour un “corpus poussinianum”», στο Chastel, A. (επιμέλεια). ό.π., τόμος II, 1960, σ.222.

<sup>491</sup> Πηγή αποτελεί το Βιβλίο της *Γένεσις*. Βλ. «Genesis» 2.8 κ.εξ., στο Rahlfs, A. (επιμέλεια). ό.π., τόμος I, 1935, σ.3 κ.εξ..

<sup>492</sup> Πηγή αποτελεί το Βιβλίο της *Ρουθ*. Βλ. «Ruth» 2-4, στο ίδιο, τόμος I, σ.497-501.

<sup>493</sup> Πηγή αποτελεί το Βιβλίο των *Αριθμών*. Βλ. «Numeri» 13, ό.π., τόμος I, σ.236-298.

<sup>494</sup> Πηγή αποτελεί το Βιβλίο της *Γένεσις*. Βλ. «Genesis» 6.6 κ.εξ., ό.π., τόμος I, σ.9 κ.εξ..

<sup>495</sup> Blunt, A. ό.π., 1967, σ.332.

*Άνοιξη* με το ανατέλλον φως είναι το πρωί, το *Καλοκαίρι* με το δυνατό φως είναι το μεσημέρι, το *Φθινόπωρο* με το ψυχρό φωτισμό και τις έντονες φωτοσκιάσεις είναι το απόγευμα και ο *Χειμώνας* με τη σκοτεινή ατμόσφαιρα είναι η νύχτα. Η απεικόνιση των τεσσάρων εποχών δεν είναι ένα θέμα χωρίς εικονογραφική παράδοση. Το συναντά κανείς ήδη στην πρώιμη χριστιανική τέχνη, σε κατακόμβες του 2<sup>ου</sup> έως και 4<sup>ου</sup> αιώνα μ.Χ., που περιβάλλουν τον Καλό Ποιμένα, ενώ στην τέχνη του Μεσαίωνα οι εποχές αναπαρίστανται με σκηνές από την ύπαιθρο<sup>496</sup>, έργα τέχνης που πιθανώς γνώριζε ο ζωγράφος, όντας στη Ρώμη. Τόσο για τους χριστιανούς όσο και για τους στωικούς, οι τέσσερις εποχές αποτελούν σύμβολα της αρμονίας της φύσης με τη διαφορά ότι για τους χριστιανούς αποκτούν μια επιπλέον βαρύτητα όντας επιφορτισμένες με το μήνυμα του θανάτου, της ανάστασης του Χριστού και της σωτηρίας του ανθρώπου<sup>497</sup>. Όσον αφορά της ερμηνείες των έργων αυτών διαμορφώνονται δύο βασικές ομάδες: μια, με βασικό εκπρόσωπο τον Willibald Sauerländer, που βλέπει αποκλειστικά ένα θρησκευτικό περιεχόμενο σ' αυτά και αναζητά χριστιανικές ερμηνείες και μια δεύτερη με κύριο εκφραστή τον Anthony Blunt, που τα ερμηνεύει βάση του πανθεισμού και παμψυχισμού που εντοπίζει στο έργο του ζωγράφου. Σύμφωνα με την πρώτη ομάδα<sup>498</sup>, τα τρία πρώτα έργα συμβολίζουν τους σταθμούς της ιστορίας του ανθρώπου πριν το Θεϊκό Νόμο. Η *Άνοιξη*, ταυτίζεται με την εποχή «ante Legem», προαναγγέλοντας την Εκκλησία που θα έλθει, με τον Αδάμ να προοικονομεί την έλευση του Χριστού. Το *Καλοκαίρι*, με την «sub Gratia» εποχή. Παράλληλα, η ιστορία της Ρουθ και του Βοός που καταλήγει στο γάμο τους, παραπέμπει στους απογόνους τους από τους οποίους κατάγεται και ο Χριστός, υπονοώντας τη σχέση Χριστού και Εκκλησίας. Το χωράφι και ο άρτος, που παράγεται από το σιτάρι συμβολίζει το σώμα Κυρίου στην Θεία Ευχαριστία και το δέντρο κάτω από το οποίο βρίσκεται το ζευγάρι, αποτελεί σύμβολο του δέντρου της ζωής. Το *Φθινόπωρο*, αντιστοιχεί στην «sub Lege» εποχή. Το σταφύλι παραπέμπει στο αίμα Κυρίου στη Θεία Ευχαριστία, το γυμνό δέντρο συμβολίζει τη Συναγωγή και το φορτωμένο την Εκκλησία, ενώ τα μήλα που μεταφέρει ο άνδρας στο βάθος θα μπορούσαν να αποτελέσουν μια υπενθύμιση της πτώσης των πρωτοπλάστων από τον Παράδεισο. Ο *Χειμώνας*, ταυτίζεται με την Τελική Κρίση και η Κιβωτός του Νώε

<sup>496</sup> Για την εικονογραφική παράδοση, βλ. στο ίδιο, σ.333.

<sup>497</sup> ό.π., σ.333.

<sup>498</sup> ό.π., 334, υπ. 5, παραπέμποντας στο Sauerländer, W. "Die jahreszeiten. Ein beitrag zur allegorischen landschaft beim späten Poussin", στο *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3η σειρά, τόμος VII, 1956, σ.169 και Friedlaender, W. ό.π., 1966, σ.193.

αποτελεί ένα σύμβολο της σωτηρίας που έρχεται μέσα από την Εκκλησία. Το θεολογικό αυτό πρόγραμμα ίσως να μην ήταν αποκλειστικά αποτέλεσμα πρωτοβουλίας του καλλιτέχνη, αλλά πιθανώς ακολούθησε τις προτάσεις και τις ιδέες των μορφωμένων κληρικών φίλων και παραγγελιοδοτών του. Σύμφωνα με την δεύτερη ομάδα ερμηνειών<sup>499</sup>, ο ήλιος, στην *Άνοιξη*, ταυτίζεται με τον Απόλλωνα, πηγή γονιμότητας. Στο *Καλοκαίρι*, η Ρουθ συμβολίζει, τη Θεά της γονιμότητας, Δήμητρα, παραπέμποντας στη γη. Το σταφύλι, στο *Φθινόπωρο*, ερμηνεύεται ως στοιχείο του Διονύσου που σε συνδυασμό με τα μήλα που κουβαλά ένας άνδρας, τονίζει την έννοια της ζωής και της γονιμότητας. Τέλος, το φίδι, που εικονίζεται στο *Χειμώνα*, πάνω σ' ένα βράχο και το οποίο προέρχεται από μωσαϊκό ναού της Παλαιστρίνα, μετατρέπεται στον πίνακα του Πουσέν σε σύμβολο του Άδη, δίνοντας έμφαση στην έννοια του θανάτου. Αποδεχόμενος ο εκάστοτε θεατής τη μία ή την άλλη ερμηνεία, μπορεί να εντοπίσει νεοστωικές ιδέες, καθώς ο καλλιτέχνης συνδυάζοντας χριστιανικά και παγανιστικά σύμβολα επιχειρεί να τονίσει την παρουσία των τεσσάρων φυσικών στοιχείων, αλλά και των δύο βασικών δυνάμεων που υπάρχουν στη φύση. Ο θάνατος, το τέλος της ζωής σηματοδοτεί την αρχή μιας καινούργιας. Σε κάθε πίνακα, κυριαρχεί η ηρεμία μέσα από την παρουσία του υδάτινου στοιχείου, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τα ατάραχα νερά στο *Χειμώνα*, που έρχονται σ' αντίθεση με την εικόνα της βιβλικής καταστροφής. Ταυτόχρονα, γίνεται ένας διάλογος μεταξύ πόλης και φύσης με τη τελευταία να κυριαρχεί, ενώ το αστικό τοπίο περιορίζεται σε μικρή κλίμακα στο βάθος των έργων (*Καλοκαίρι*, *Φθινόπωρο*), δίδοντας μ' αυτό τον τρόπο έμφαση στην παντοδυναμία της φύσης και της ηρεμίας-αρμονίας που εξασφαλίζει<sup>500</sup>.

Προς το τέλος της ζωής του, ο Πουσέν ολοκληρώνει το 1665 τον πίνακα *Απόλλων και Δάφνη (116)*<sup>501</sup>. Παραδίδεται στον Καρδινάλιο Κάμιλο Μασίμι, και

<sup>499</sup> Blunt, A. ό.π., 1967, σ.334.

<sup>500</sup> Friedlaender, W. ό.π., 1962, σ.259-262 \ Blunt, A. ό.π., 1944, σ. 165 κ.εξ. \ Blunt, A. ό.π., 1967, σ. 120, 250, 299, 302, 315, 323, 326, 328, 332, 336-356.

<sup>501</sup> Για το συγκεκριμένο πίνακα και τα προσχέδιά του, βλ.: Blunt, A. ό.π., 1966, vo.131 \ Blunt, A. ό.π., 1967, σ.120, 250, 299, 302, 315, 323, 326, 328, 332, 336-356 \ Blunt, Anthony. ό.π., 1979, σ.12, 24, 56, 81, 189 \ Friedlaender, W. ό.π., 1966, σ.17, 21, 42, 79-81, 136, 181, 187, vo.48 \ Friedlaender, W.-Blunt, A. ό.π., 1969, vo.174, A.46, 175, 176 \ Germain, B. et al. (επιμέλεια). ό.π., 1960, vo.119, 237 \ Grautoff, O. ό.π., τόμος 2, 1914, vo.160 \ Mérot, A. ό.π., 1990, vo.119 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. (επιμέλεια). *Nicolas Poussin 1594-1665*, ό.π., 1994, vo.242 \ Rosenberg, P. – Prat, L. A. *Nicolas Poussin 1594-1665. Catalogue raisonné des dessins*, τόμος 1, 2, ό.π., 1994, vo.374, 381, 382, R.815 \ Thuillier, J. ό.π., 1994, vo.242 \ Wright, C. ό.π., 1984, vo.204.

περιγράφεται αναλυτικά από τον Μπελόρι<sup>502</sup>. Ο Πουσέν δε μένει πιστός στην εικονογραφική παράδοση, αλλά συνδυάζει διάφορες ιστορίες από τη ζωή του Απόλλωνα, όπως το θάνατο του Πύθωνα, τη φύλαξη των κοπαδιών του Αδμήτου, αλλά και από τη ζωή άλλων θεοτήτων, όπως του Υάκινθου, του Ερμή, του Έρωτα, της Μελίας κόρης του Ωκεανού κ.α. για την απόδοση του συγκεκριμένου θέματος, σύμφωνα με τα σχόλια του Μπελόρι<sup>503</sup>. Προχωρά σε μια δική του επινόηση, που στηρίζεται σε λογοτεχνικές πηγές, τις οποίες ο κάτοχος του έργου γνωρίζει λόγω της ουμανιστικής του παιδείας. Ο έρωτας του Απόλλωνα για τη Δάφνη γεννιέται μετά από μια αντιδικία με τον Έρωτα για το ποιός ήταν πιο δυνατός στη τοξοβολία. Η σύνθεση χωρίζεται σε δύο μέρη διαμορφώνοντας δυο ομάδες. Ο Απόλλωνας είναι το κυρίαρχο πρόσωπο της μιας στην αριστερή πλευρά του πίνακα που μαζί με τους ακολούθους του κοιτάζει τη Δάφνη, η οποία στέκεται απέναντί του μπροστά σε μια σπηλιά και αγκαλιάζει τον πατέρα της, Πηνειό που μαζί μ' άλλες Νύμφες αποτελούν τη δεύτερη ομάδα. Ο Έρωτας ρίχνει ένα μολυβδωμένο βέλος στο μέρος της, προκειμένου να μην ερωτευτεί τον Απόλλωνα. Πίσω ακριβώς από τον Απόλλωνα ο ζωγράφος τοποθετεί τον Ερμή, που κλέβει μ' επιδέξιο τρόπο μια σαΐτα και την πετά, ενώ ο Απόλλωνας δε δίνει καμία σημασία όντας απασχολημένος με την κόρη που έχει ερωτευτεί. Στο βάθος δίπλα στα ζώα, κάποιοι βοσκοί ανακαλύπτουν το σώμα ενός νεκρού, πιθανώς του Υάκινθου, που σκοτώθηκε από τον Απόλλωνα σ' αγώνα με δόρυ. Το έργο, θυμίζοντας αρκετά ως προς την τεχνική τον πίνακα του ζωγράφου *Η Γέννηση του Βάκχου* (103), δεν είναι ολοκληρωμένο και όπως σχολιάζει ο Μπελόρι, λείπουν οι τελευταίες πινελιές, εξαιτίας της αδυναμίας και του τρεμουλιάσματος του χεριού του ζωγράφου. Πρόκειται για ένα χαρακτηριστικό έργο της ώριμης φάσης του ζωγράφου, όπου κυριαρχούν τα σκούρα χρώματα, οι έντονοι σκιοφωτισμοί, με το φως να επικεντρώνεται στο βάθος ξεπροβάλλοντας μέσα από τα σύννεφα. Η ομοιομορφία των προσώπων και η λιτότητα στη σύνθεση είναι χαρακτηριστική. Το φυσικό τοπίο αποκτά πρωταγωνιστικό ρόλο με τις μορφές να εντάσσονται σ' αυτό χωρίς να του επιβάλλονται. Μέσα από το συγκεκριμένο έργο, ο καλλιτέχνης θέλει να

---

<sup>502</sup> Bellori, G. P. ό.π., 1672, σ.444 [και σε γαλλική μετάφραση Bellori, G. P. «Vie de Poussin», στο Germer, S (επιμέλεια). ό.π., 1994, σ.91].

<sup>503</sup> Ovide. ό.π., Βιβλίο I.455-565, τόμος i, 1969, σ.23-27 \ Pliny. ό.π., Βιβλίο XXXIV.70, τόμος ix, no.394, MCMLXVIII, σ.178-181 και Pliny. *Natural History*, Βιβλίο XXXVII, τόμος x, no.419, στη σειρά «The Loeb Classical Library», Επιμέλεια E. H. Warmington, Μτφρ. από λατινικά D. E. Eichholz, Κέμπριτζ, Μασσαχουσέτη, Harvard University Press / Λονδίνο, William Heinemann, MCMLXXI, σ.164-333 (α' έκδοση: 1962) \ Sannazaro, J. ό.π., 3.146, 5.20-22, 10.108-141, 12.250-253, 1966, σ.40, 61, 115, 148.



τονίσει, την απαραίτητη παρουσία των αντίθετων δυνάμεων στη φύση, όπως είναι εκείνη του καλού και του κακού, που προσωποποιείται με τις θεότητες αλλά και της ζωής και του θανάτου, που συνυπάρχουν συμβάλλοντας στη διατήρηση του κύκλου της ζωής, της συνεχούς αναγέννησης. Στην αριστερή μεριά του πίνακα έχουμε τα σύμβολα της ζωής και της γονιμότητας, όπως είναι ο Απόλλωνας, ο Έρωτας, τα κοπάδια, η Μελία που συνδέεται με τη γονιμοποίηση των δέντρων από το νερό της βροχής, η βελανιδιά, ο Ερμής που συνδέεται με τη γονιμότητα των κοπαδιών, δώρο που απέκτησε από τον Απόλλωνα σ' αντάλλαγμα για τη λύρα του. Στη δεξιά πλευρά του πίνακα, συναντά κανείς συγκεντρωμένα τα σύμβολα της στειρότητας και του θανάτου, όπως είναι η Δάφνη, ο Υάκινθος, ο Πηνηϊός που συμβολίζει την υγρασία. Ο νεκρός πύθωνας, που βρίσκεται τυλιγμένος στο δέντρο αντιπροσωπεύει τη δύναμη του ήλιου απέναντι στη υγρασία, δίνοντας έμφαση στις αντίθετες φυσικές δυνάμεις. Έχουμε, λοιπόν, να κάνουμε μ' έναν καλλιτέχνη, που πέρα από τα μηνύματα πανθειστικής διάστασης που προσπαθεί να περάσει, ικανοποιώντας τις προσδοκίες του παραγγελιοδότη του, σύμφωνα με τους Anthony Blunt, Walter Friedlaender και Christopher Allen<sup>504</sup>, εκφράζει μια απαισιοδοξία και απογοήτευση για τον ανεκπλήρωτο έρωτα ή αδιαφορία για την αναπαράσταση του συγκεκριμένου περιεχομένου και νοήματος; Το θέμα, πάντως, του θανάτου προς το τέλος της ζωής του, τον απασχολεί ιδιαίτερα, ενώ οι επιδράσεις των ιδεών του Μονταίν, είναι προφανείς υποστηρίζοντας ότι με τα χρόνια η γνώση και η εμπειρία αυξάνουν, αλλά το σώμα ασθενεί<sup>505</sup>.

---

<sup>504</sup> Friedlaender, W. ό.π., 1962, σ.254 κ.εξ. \ Blunt, A. ό.π., 1944, σ. 165 κ.εξ. \ Blunt, A. ό.π., 1967. σ.120, 250, 299, 302, 315, 323, 326, 328, 332, 336-356 \ Allen, C. ό.π., 2003, σ.71.

<sup>505</sup> Montaigne. «De l'age», Βιβλίο I, κεφάλαιο Ivii, στο Montaigne. ό.π., 1962, σ.311-314. Πρόκειται για άποψη που προέρχεται από τον Λουκρήτιο, βλ. Lucretius. ό.π., Βιβλίο 3.445-464, νο.181, MCMLXXV, σ.222-225.

## ΤΕΛΙΚΕΣ ΚΡΙΣΕΙΣ

Μετά την παρουσίαση των έργων του Νικολά Πουσέν, που εντάσσονται στην κατηγορία εκείνων που εκφράζουν νεοστωικές ιδέες, σύμφωνα με τα επιχειρήματα των μελετητών του, επανέρχεται το ερώτημα για το κατά πόσο ο ζωγράφος ήταν ένας «νεοστωικός καλλιτέχνης». Ήταν εκφραστής της συγκεκριμένης φιλοσοφικής τάσης, ιδέες της οποίας επιχείρησε να παρουσιάσει και να προβάλλει μέσα από την καλλιτεχνική του παραγωγή, οπτικοποιώντας τις, ή απλά ακολουθούσε μια πολιτική, προκειμένου να προωθήσει τα έργα του σ' άτομα που ήταν υποστηρικτές του Νεοστωικισμού; Σε καμία περίπτωση, δε μπορεί ένας ιστορικός τέχνης να κρατήσει σήμερα μια απόλυτη στάση, στηρίζοντας τη μια ή την άλλη αποκλειστικά άποψη. Το θέμα των ιδεών του Νεοστωικισμού στο έργο του ζωγράφου, είναι αποδεκτό από τη βιβλιογραφία που στηρίζεται κατά βάση στις θεωρίες του Anthony Blunt.

Κατά τη γνώμη μου, είναι αδύνατο να υποστηρίξει κανείς, ότι ο ζωγράφος είχε μείνει ανεπηρέαστος από το Νεοστωικισμό. Άλλωστε, ο τρόπος ζωής και οι απόψεις του, το επιβεβαιώνουν τόσο μέσα από τις καταθέσεις των βιογράφων του, όσο και την αλληλογραφία του. Οποιαδήποτε αμφισβήτησή θα ήταν υπερβολή και δε θα μπορούσε να στηριχτεί. Ο ζωγράφος, υπέρμαχος της προσωπικής ελευθερίας που κατάφερε να κατακτήσει και να διατηρήσει, δημιούργησε έργα για λίγους πελάτες-φίλους, γνώστες και υποστηρικτές στην πλειοψηφία τους, του Νεοστωικισμού ενισχύοντας την άποψη που τον θέλει να συμερίζεται ιδέες της φιλοσοφικής αυτής τάσης.

Οι παραγγελιοδότες του Πουσέν, είναι άνθρωποι μιας συγκεκριμένης ομάδας με κοινές καταβολές. Πρόκειται για αστούς, εκπροσώπους της νέας μεσαίας τάξης, εμπόρους, αξιωματούχους, γραφειοκράτες, από το Παρίσι ή τη Λυών<sup>506</sup> αλλά όχι αριστοκράτες εκ καταγωγής. Ξεχώρισαν για τη μόρφωσή τους, που οφείλονταν στα κολέγια των ιησουϊτών όπου φοίτησαν, καθώς και για την αγάπη τους για τη φιλοσοφία, το παρελθόν, την κλασική αρχαιότητα, τις θετικές επιστήμες, τις

---

<sup>506</sup> Η σχέση του ζωγράφου με τη Λυών έχει ενδιαφέρον, δεδομένου ότι, κατά τη διάρκεια των ταξιδιών του στο Παρίσι και τη Ρώμη, κάνει στάσεις εκεί, ενώ ταυτόχρονα είναι και η γενέτειρα της συζύγου του. Παράλληλα, τη συγκεκριμένη περίοδο για την οποία γίνεται λόγος, η Λυών είναι η δεύτερη μεγάλη πόλη στη Γαλλία, αμέσως μετά το Παρίσι, επομένως είναι λογικό όλα τα οικονομικά, κοινωνικά, πολιτικά προβλήματα της πρωτεύουσας να επηρεάζουν και τη Λυών, συμβάλλοντας στη διαμόρφωση μιας νέας μεσαίας τάξης με ιδεολογία που ταυτίζεται μ' εκείνη της αντίστοιχης τάξης, που εκπροσωπεί το Παρίσι.

ανανεωτικές τους ιδέες<sup>507</sup> και τη σκεπτικιστική στάση απέναντι στη θρησκεία, προκρίνοντας τη λογική σε μια εποχή που ο ορθολογισμός κερδίζει έδαφος. Είναι μερικοί από τους λιμπετρίνους αποδεχόμενοι ιδέες του Νεωστωικισμού, που με τον ένα ή τον άλλο τρόπο συνδέονται με τη Σφενδόνη και τις πολιτικές εξελίξεις της εποχής τους, στις οποίες κάποιοι πήραν θέση όντας κρατικοί υπάλληλοι και πρέσβεις της Γαλλίας. Ακόμη και οι παραγγελιοδότες του ζωγράφου που εκπροσωπούν την εκκλησιαστική τάξη του Παρισιού και της Ρώμης, διακρίνονται για την παιδεία, τα θετικιστικά και αρχαιολογικά τους ενδιαφέροντα, αλλά και την αγάπη τους για την φιλοσοφία των εκφραστών πανθειστικών ιδεών καθώς και τη θρησκεία των πρώτων χριστιανικών χρόνων, την οποία ο Πουσέν προσπαθεί ν' αναβιώσει μέσα από τα έργα του, ακολουθώντας στο σημείο αυτό αρχές των γιανσενιστών. Τον 17<sup>ο</sup> αιώνα, παρατηρείται μια ανάπτυξη και ισχυροποίηση της μεσαίας τάξης, την οποία και εκπροσωπεί σε μεγάλο βαθμό η πελατεία του Πουσέν, προωθώντας μια τέχνη κλασικιστική, που απορρέει από την ορθολογιστική αντίληψη της συγκεκριμένης τάξης για τη ζωή<sup>508</sup>, καθιστώντας ακόμη πιο ιδιαίτερη τη σχέση των έργων του καλλιτέχνη με τη δράση και την ιδεολογία της νέας αυτής κοινωνικής κατηγορίας που αποτέλεσε τους παραγγελιοδότες του.

Η επίδραση που ασκεί, το υπό διαμόρφωση φιλοσοφικό σύστημα του Νεοστωικισμού στο έργο του Πουσέν, είναι δεδομένη και πρέπει να ερμηνευτεί μέσα από την ιδεολογία των παραγγελιοδοτών του. Ο Νεοστωικισμός, κοντά σ' ένα μέσο Χριστιανισμό που πρεσβεύουν οι λογικοί, οι φιλελεύθεροι άνθρωποι του πνεύματος, φίλοι-παραγγελιοδότες του Πουσέν, είναι ένας χριστιανικός ορθολογισμός. Ο ζωγράφος απορρίπτει τις υπερβολές του Νεοστωικισμού και του Χριστιανισμού, δημιουργώντας έργα τα οποία ικανοποιούν την ιδεολογία του ιδίου και των φίλων-παραγγελιοδοτών του.

Τόσο στα γράμματά του, όσο και τους ζωγραφικούς του πίνακες, όπως έγινε σαφές στην πορεία της εργασίας η επίδραση των ιδεών των προδρόμων του Νεοστωικισμού, όπως είναι οι Μονταίν, Σαρόν, Λίψιους, Βαίρ και Κορνέιγ, αλλά και των εκφραστών του πανθεισμού και του παμψυχισμού, όπως είναι οι Τομιτάνο, Ματσόνι και Καμπανέλα είναι φανερή, μέσα από τις άμεσες και έμμεσες αναφορές που κάνει ο ζωγράφος στις ιδέες που πρέσβευαν και τον 17<sup>ο</sup> αιώνα γίνονται ιδιαίτερα

---

<sup>507</sup> Olson, T. ό.π., 2002, σ.25-26.

<sup>508</sup> Antal, F. ό.π., 1999, σ.160-161 \ Alpatov, M. ό.π., 1935, σ.23 \ Hausser, A. ό.π., τόμος Β', 1984, σ.252.

προσφιλείς στον ίδιο και την πλειοψηφία των ιδιοκτητών των έργων του. Σ' όλα του τα έργα, διακρίνει κανείς αλληγορικά μηνύματα. Ταυτόχρονα, κάνουν δυναμική την παρουσία τους ένας στοχασμός στη ματαιότητα των υλικών αγαθών, ένα *memento mori* σε συνδυασμό μ' έναν ύμνο στη ζωή που γίνεται σαφής μέσα από την παρουσία του θηλυκού στοιχείου που είναι αναπόσπαστο κομμάτι κάθε έργου, συμβολίζοντας τη γονιμότητα και την ευφορία της φύσης. Παράλληλα, τονίζεται η εύθραυστη ισορροπία της ανθρώπινης ύπαρξης, που διαφυλάσσεται και συνεχίζει την πορεία της χάρη στην παρουσία των τεσσάρων φυσικών στοιχείων και τη συνύπαρξη των αντιθέτων δυνάμεων στη φύση, όπως αυτών της ζωής και του θανάτου, που ταυτίζονται με το θηλυκό.

Από την παρουσίαση των έργων εκείνων του Πουσέν, στα οποία οι μελετητές του εντοπίζουν την παρουσία ιδεών της φιλοσοφικής κίνησης όπως αυτή αναβιώνει τον 17<sup>ο</sup> αιώνα, παρατηρεί κανείς ότι το ενδιαφέρον επικεντρώνεται σε ιστορικά, μυθολογικά και αλληγορικά θέματα, κυρίως μετά το 1640, δίδοντάς τους μια πολιτική και πανθειστική διάσταση, λόγω των ιδεών του ζωγράφου και των επαφών του με φιλελεύθερα άτομα καθώς και της τεταμένης πολιτικής κατάστασης, ενώ τα έργα θρησκευτικού περιεχομένου, τα οποία προσπαθούν να ταυτίσουν με το Νεοστωικισμό, έχουν δευτερεύουσα θέση<sup>509</sup>. Μάλιστα, από την κατηγορία των θρησκευτικών θεμάτων του ζωγράφου, έχουν αποκλειστεί αργiori εκείνα που εικονογραφούν θαύματα, δεδομένων των απόψεων του ίδιου του Πουσέν που κρατά μια σκεπτικιστική, αν όχι ειρωνική στάση απέναντι στη θρησκεία συμμεριζόμενος απόψεις των φίλων του λιμπερτίνων<sup>510</sup>. Παράλληλα, αποκλείονται τα έργα που πραγματεύονται το θέμα της φιλανθρωπίας – φιλευσπλαχνίας<sup>511</sup>, στάση που κατακρίνεται από τους γιανσενιστές, και υποδηλώνει παρέκκλιση από το καθήκον, την αναγκαιότητα που κυβερνά τον κόσμο και βαίνει σ' αντίθεση με τις αρχές της στωικής φιλοσοφίας.

Λαμβάνοντας υπόψη την επίδραση του Νεοστωικισμού, δε μπορούμε να θεωρήσουμε δεδομένη και την δυσπιστία του απέναντι στη θρησκεία. Άλλωστε,

---

<sup>509</sup> Από τους εξήντα πέντε πίνακες, που οι μελετητές του Πουσέν εντάσσουν στη θεματική του Νεοστωικισμού, διαπιστώνει κανείς ότι εκτός από τις δύο αυτοπροσωπογραφίες, ένδεκα πίνακες έχουν ιστορικό περιεχόμενο, δέκα τέσσερις θρησκευτικό, είκοσι τέσσερις μυθολογικό και δέκα τέσσερις αλληγορικό. Από τα ένδεκα σχέδια, που παρουσιάστηκαν, δύο είναι αυτοπροσωπογραφίες και τα υπόλοιπα έχουν ιστορικό θέμα.

<sup>510</sup> Όπως προαναφέρθηκε, θεωρούν τη θρησκεία μια απάτη, βάζοντας στη θέση του Θεού, τη μοίρα η οποία ταυτίζεται με τους φυσικούς νόμους. Βλ. McTighe, S. ό.π., 1989, σ.337.

<sup>511</sup> Εξαίρεση αποτελούν τρία έργα στα οποία εικονίζεται σκηνή φιλανθρωπίας: *Ο Θάνατος της Σαυφείρα* (94) και *Η Διάσωση της Ζηνοβίας* (101-102).

γεννημένος και ανδρομένος στη Νορμανδία, όπου ο Καθολικισμός κυριαρχεί, ο Πουσέν προέρχεται από μια καθολική οικογένεια, με τον πατέρα του να λαμβάνει μέρος στους θρησκευτικούς πολέμους. Ο ίδιος ο καλλιτέχνης μορφώνεται από ιησουίτες δασκάλους. Εκτελεί στην αρχή της καριέρας του παραγγελίες για τις εκκλησίες τους και ζωγραφίζει θρησκευτικά θέματα τα οποία αποδίδονται μ' έναν ιδιαίτερο, νεωτερικό τρόπο, σε μια προσπάθεια ν' αναβιώσει πρακτικές της πρώιμης χριστιανικής εκκλησίας, συνδυάζοντας χριστιανικά και παγανιστικά στοιχεία<sup>512</sup>. Το θέμα πάντως της θρησκείας ελάχιστα θίγεται στα γράμματά του, αλλά και όταν αυτό γίνεται, ο ζωγράφος εκφράζει μια ειρωνική διάθεση. Χαρακτηριστικά, διαβάζουμε: «...*L'on dit ici que Sa Sainteté ne porte pas bien. S'il nous manque, Dieu nous donne mieux...*» στο γράμμα του στον Σαντελού στις 15 Απριλίου του 1644<sup>513</sup>. Αλλά και σ' ένα άλλο γράμμα του πάλι στον Σαντελού στις 19 Νοεμβρίου του 1644, γράφει: «...*Sans mentir, je me console en quelque manière de ce que vous recevrez l'Extrême Onction sans être malade, et devant que j'aie entendu les plaintes que [vous] commenciez à faire de ne pas recevoir ce sacrement au temps que je vous l'avais promis. Vous le recevrez non pas d'un prêtre, mais du messenger de Lyon...*»<sup>514</sup>. Τέλος, σ' ένα ακόμη προς τον Σαντελού στις 8 Μαΐου του 1650, γίνεται αρκετά καυστικός διακωμωδώντας το θέμα των θαυμάτων που ήταν «της μόδας» την περίοδο εκείνη που συμπίπτει και με το Ιωβιλαίο. Γράφει, λοιπόν: «...*Il ne se passe ici rien de nouveau plus remarquable que les miracles qui se font si fréquemment que c'est merveille. La procession de Florence y a apporté un crucifix de bois de co...à qui la barbe est venue, et les cheveux lui croissent tous les jours de plus de quatre doights. L'on dit que le pape le tondra l'un de ces jours en ceremonie...*»<sup>515</sup>. Δε πρέπει, να βιαστεί κανείς να καταλήξει σε συμπεράσματα βάζοντας ταμπέλες σ' ένα δημιουργό, καθώς οι σπουδαιότεροι άνδρες του χώρου της θεολογικής σκέψης-φιλοσοφίας ήταν εκείνοι που πρώτοι επέκριναν τις υπερβολές, στο χώρο της εκκλησίας, καταδικάζοντας τις εκδηλώσεις φανατισμού<sup>516</sup>.

Στα πλαίσια της παρούσας εργασίας, είδαμε ότι ο Πουσέν φιλοτεχνεί πίνακες που τονίζουν την έννοια του καθήκοντος, δικαιολογώντας ακόμη και την αυτοκτονία

---

<sup>512</sup> Blunt, A. ό.π., 1967, σ.177-207 \ Thuillier, J. «Poussin et Dieu», στο Rosenberg, P. – Prat, L. A. (επιμέλεια). *Nicolas Poussin 1594-1665*, ό.π., 1994, σ.29-34 \ Thuillier, J. ό.π., 1994, σ.23-30.

<sup>513</sup> Poussin, N. ό.π., 1964, σ.92.

<sup>514</sup> Στο ίδιο, σ.100-101.

<sup>515</sup> ό.π., σ.144.

<sup>516</sup> Thuillier, J. «Poussin et Dieu», στο Rosenberg, P. – Prat, L. A. (επιμέλεια). *Nicolas Poussin 1594-1665*, ό.π., 1994, σ.32.

όταν γίνεται για την υπεράσπιση του. Ζωγραφίζει θέματα που δίνουν έμφαση στη δικαιοσύνη και τη φιλία, προτείνοντας πρότυπα ηθικής, αρετής και ανδρείας για τους συγχρόνους του, μέσα από τους ήρωες που επιλέγει κάθε φορά ν' απεικονίσει. Θίγει το θέμα του πάθους, χωρίς να το κατακρίνει, προτείνοντας τον έλεγχο του από τη λογική και τη σύνεση, στα πλαίσια της νεοστωικής φιλοσοφίας που στο σημείο αυτό διαφέρει από την αρχαία και το Γιανсениσμό. Τονίζει τη σημασία της φυσικής και της ύπαρξης του ζεύγους των αντιθέτων δυνάμεων που διασφαλίζουν την αρμονία στη φύση. Προτάσει τη λογική εξυμνώντας την αξία της ηρεμίας του πνεύματος, της απομάκρυνσης του σοφού από την πόλη, όπου επικρατεί η οργάνωση, οι δομές, η κακία, η διαφθορά, τα πάθη, η ασυνειδησία του όχλου, και της απόσυρσης στη φύση, όπου κυριαρχεί η ελευθερία, η ηρεμία, η οποία επιτρέπει την ενασχόληση με τα πνευματικά ζητήματα. Ακολουθεί, λοιπόν, τη «νεοστωική» τακτική του 17<sup>ου</sup> αιώνα που προωθείται ήδη από τον Επικουρισμό και τους στωικούς των νεότερων σχολών, σ' αντίθεση με τις υποχρεώσεις του πολίτη στην κοσμοπολιτεία που κατοικεί σύμφωνα με την αρχαία φιλοσοφία.

Με τα υπόλοιπα έργα του τι γίνεται; Στην καλλιτεχνική του πορεία, δημιουργεί έργα ιστορικά, μυθολογικά, θρησκευτικά, έργα που εικονίζουν θαύματα και έργα αλληγορικού περιεχομένου. Κάποια από αυτά, ελάχιστα, είναι παραγγελίες για εκκλησίες, ενώ τα περισσότερα γίνονται για λίγους φίλους του αστούς, αξιωματούχους, εμπόρους και εκκλησιαστικούς που και εκείνοι, ανάμεσα τους αρκετοί από αυτούς που αναφέρθηκαν ήδη στο προηγούμενο κεφάλαιο, διακρίνονται για τη μόρφωσή και τις φιλοσοφικές τους ανησυχίες. Υπάρχουν και κάποια άλλα που εκφράζουν απλά τις προσωπικές ανησυχίες του ζωγράφου. Όλα τα έργα που παρουσιάστηκαν δε συνδέονται πάντα με τις ιδέες του Νεοστωικισμού, όπως σχολιάστηκε. Μελετητές, όπως ο Anthony Blunt και ο Christopher Allen, προχωρούν σε γενικεύσεις. Εντοπίζουν ιδέες της φιλοσοφικής κίνησης όπως αυτή αναβιώνει τον 17<sup>ο</sup> αιώνα, σ' έργα που με μια πιο προσεκτική ματιά δεν ανταποκρίνονται σ' αυτές, εμμένοντας στην προσωπικότητα του καλλιτέχνη, η οποία σαφώς δεν πρέπει να εξετασθεί αποκομμένη από το περιβάλλον στο οποίο διαμορφώνεται. Ακόμη και στην περίπτωση που θα ήταν εφικτή η ταύτιση των συγκεκριμένων έργων με ιδέες του Νεοστωικισμού, θα έπρεπε να ενταχθούν στη θεματική αυτή και άλλοι πίνακες του Πουσέν αντίστοιχης φύσης που οι παραπάνω μελετητές δεν αναφέρουν; Από τα έργα που απεικονίζουν σκηνές Βάπτισης, μόνο σε δύο εντοπίζουν ιδέες του Νεοστωικισμού. Από τη ζωή του μικρού Χριστού, αποκλείουν τις σκηνές με την Αγία

Οικογένεια μένοντας στη φυγή προς και την επιστροφή από την Αίγυπτο, αλλά και από τη ζωή του μικρού Μωσέ, επικεντρώνουν μόνο στο επεισόδιο της έκθεσης και διάσωσής του, καθώς στα έργα αυτά η μοίρα, που κατέχει βασική θέση στη νεοστωική φιλοσοφία, παρουσιάζεται ευεργετική. Όλα τα μυθολογικά τοπία του ζωγράφου όπου τα τέσσερα φυσικά στοιχεία είναι παρόντα, θα πρέπει να θεωρηθούν «νεοστωικά» στα πλαίσια του «πανθεισμού», όπως και όλα τα έργα που εικονίζουν την παιδική ηλικία ενός ήρωα που το μέλλον του προδιαγράφεται ξεχωριστό, συνδέοντάς τα με το ρόλο της «μοίρας»; Κατά πόσο αυτή η ερώτηση θα μπορούσε να γενικευτεί για το σύνολο της καλλιτεχνικής παραγωγής στην ιστορία της τέχνης; Κάτι τέτοιο φυσικά θα οδηγούσε σε παρανοήσεις και γενικεύσεις που θα επέτρεπαν αυθαίρετες και μη λογικές σκέψεις. Σαφέστατα, οι ιδέες του Νεοστωικισμού επηρέασαν το ζωγράφο και μπορεί κανείς να τις εντοπίσει σ' αρκετά έργα. Ο ιστορικός της τέχνης του σήμερα, οφείλει να κρατά μια αντικειμενική στάση, να μην παρασύρρεται από τους προηγούμενους μελετητές θεωρώντας τις απόψεις τους αλάθητες και αργιόγιο αποδεκτές. Αντίθετα, πρέπει να τις κρίνει και να τις αναθεωρεί όταν λογικά επιχειρήματα το επιτρέπουν, υποβάλλοντάς τις σ' έρευνα.

Αρκετά από τα έργα που παρουσιάστηκαν και ιδιαίτερα εκείνα μετά το 1640, προτείνουν πρότυπα συμπεριφοράς για τους πολιτικούς και όχι μόνο, σε μια εποχή κρίσης και αστάθειας στη Γαλλία. Τα τοπία του Πουσέν και η πλειοψηφία των έργων που κάνει στην τελευταία φάση της καλλιτεχνικής του παραγωγής, τονίζοντας την παντοδυναμία της φύσης και την ασημαντότητα του ανθρώπινου στοιχείου, συνδέονται μ' ένα πολιτικό σχόλιο για την εποχή του και μ' έναν προβληματισμό γύρω από τη ζωή και το θάνατο, το αναπάντεχο και το τυχαίο, βάζοντας στη θέση του Θεού, τη μοίρα η οποία ταυτίζεται με τους φυσικούς νόμους. Όλα τα έργα τέχνης του 17<sup>ου</sup> αιώνα που εικονίζουν τοπία όπου η φύση κυριαρχεί σε συνδυασμό με μια απόλυτη ηρεμία ή ήρωες που μπορούν να θεωρηθούν πρότυπα αρετής, δεν εκφράζουν πάντα νεοστωικές ιδέες. Δεν είναι μόνο τα ήρεμα τοπία ή οι ήρωες και οι ιστορίες τους που αποτυπώνει ο κάθε καλλιτέχνης στο μουσαμά και το χαρτί του, που επιτρέπουν στον εκάστοτε μελετητή να μιλά για ιδέες του Νεοστωικισμού στο έργο του. Ο τρόπος, η τεχνική, η τεχνοτροπία που επιλέγει κανείς να χρησιμοποιήσει, όπως ο Πουσέν, με την απλότητα, την απουσία κάθε περιττού διακοσμητικού στοιχείου, την ορθολογική σύνθεση, τη στατικότητα και την ακινησία που χαρακτηρίζουν τα τοπία και τις στάσεις των μορφών του, σε συνδυασμό με τις θεματικές που αποδίδει οπτικά και τον τρόπο ζωής του, τις απόψεις του και την ιδεολογία των φίλων του για

τους οποίους δημιουργεί τους πίνακές του, επιτρέπουν στον ιστορικό της τέχνης του σήμερα να κάνει λόγο για έναν ζωγράφο-φιλόσοφο που η επίδραση του Νεοστωικισμού στο έργο του είναι φανερή.

Τον 17<sup>ο</sup> αιώνα εποχή, οι μεταφράσεις κειμένων των αρχαίων Ελλήνων και Λατίνων συγγραφέων έρχονται στο προσκήνιο. Ταυτόχρονα, ο Τριακονταετής πόλεμος, οι εμφύλιες διαμάχες στην Γαλλία, με τους θρησκευτικούς πολέμους και τα γεγονότα της Σφενδόνης την περίοδο 1648-1653, οι εξεγέρσεις, όπως εκείνη στη Νάπολη το 1647 εναντίον των Ισπανών, εκείνη στην Πολωνία εναντίον των Κοζάκων και οι εκτελέσεις, όπως εκείνη του Καρόλου Α΄ στην Αγγλία το 1649, εντείνουν την αγωνία και τις ανησυχίες των ανθρώπων που βλέπουν ν' αυξάνονται συνεχώς τα προβλήματα επιβίωσης και ο αριθμός των θυμάτων. Ο Πουσέν, επιχειρεί να σχολιάσει την επικαιρότητα των γεγονότων αν και την παρακολουθεί από απόσταση, επιλέγοντας θέματα που περνούν ηθικά μηνύματα κάνοντας ένα πολιτικό σχόλιο. Την ίδια εποχή και άλλοι καλλιτέχνες επηρεασμένοι από τις εξελίξεις, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τον Ρούμπενς, η προσωπικότητα του οποίου διαμορφώθηκε από τις απόψεις του Λίβιους, καθώς αρκετά έργα του ζωγράφου απηχούν ιδέες που προέρχονται από κείμενα του συγγραφέα<sup>517</sup>, αλλά και ζωγράφοι πριν και μετά τον Πουσέν εκδηλώνουν ένα αντίστοιχο φιλοσοφικό ενδιαφέρον. Όλοι, λοιπόν, οι καλλιτέχνες που πραγματεύονται θέματα με ήρωες που θα μπορούσαν να εκφράζουν κάποιες ιδέες του Νεοστωικισμού, πρέπει να θεωρηθούν σήμερα «νεοστωικοί»; Πόσο εύκολο είναι να μπαίνουν ετικέτες σε δημιουργούς κρίνοντάς τους, μόνο βάση των απόψεων που φαίνεται να εκφράζουν μέσα από τις πηγές που ο ιστορικός της τέχνης σήμερα, έχει στα χέρια του, ή από μια θεματική που μπορεί να μην είναι προϊόν αποκλειστικά δικής τους ελεύθερης επιλογής; Σε κάθε περίπτωση, πρέπει να μελετάται τόσο η ιδεολογία του εκάστοτε καλλιτέχνη, όσο και εκείνη των παραγγελιοδοτών του, σ' άμεσο συσχετισμό και σύνδεση με το ευρύτερο κοινωνικό, πολιτισμικό, φιλοσοφικό περιβάλλον στο οποίο εντάσσεται η καλλιτεχνική του παραγωγή. Παράλληλα, πρέπει να δίδεται προσοχή στη θεματική και την τεχνοτροπία που επιλέγει κάθε δημιουργός να υιοθετήσει, ώστε να μπορέσει ο μελετητής του έργου του να καταλήξει σε γόνιμα συμπεράσματα γύρω από μια προβληματική, αφυπνώντας το ενδιαφέρον των σύγχρονων και των μεταγενέστερων μελετητών για δημιουργικό διάλογο στο χώρο της έρευνας.

---

<sup>517</sup> Morford, Mark. ό.π., 1991, σ.3-13, 52-95, 181-223.



## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### I. Βιογραφίες

Bellori, Giovan Pietro. *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, Ρώμη, 1672 (ανατ. του Arnaldo Formi, χ.χ., από την α' έκδοση: Ρώμη, 1672).

Germer, Stefan (επιμέλεια). *Bellori, Féllibien, Passeri, Sandrart. Vies de Poussin*, Μτφρ. από ιταλικά Nadine Blamoutier, από γερμανικά Olivier Schefer, Παρίσι, Éditions Macula, 1994.

Hess, Jacob (επιμέλεια). *Die künstlerbiographien von Giovanni Battista Bellori*, Λάμπνιτς - Βιέννη Heinrich Keller / Anton Schroll, 1934 (α' έκδοση: Ρώμη, 1673).

Pace, Claire. *Félibien's Life of Poussin*, Λονδίνο, A. Zwemmer, 1981 (με φωτομηχανική ανατύπωση του έργου του Féllibien, André. *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes avec la vie des architectes*, τόμος IV, όγδοη, Τρεβού, De l'Imprimerie de S.A.S., 1685).

Passeri, Giovanni Battista. *Vite de' pittori sculptri ed architetti che anno lavorato in Roma. Morti dal 1641 fino al 1673*, Ρώμη, Presso Gregorio Settari Librajo al Corso. All' in Segna D' omero con Licenza de Superiori, MDCCLXXII.

Sandrart, Joachim von. *Academie der bau-, bild- und mahlerey- kunste. Leben der berühmten maler, bildhauer und baumeister*, Επιμέλεια A.R. Peltzer, Μόναχο, G. Hirth's Verlag, 1925 (α' έκδοση: 1675).

### II. Πηγές

Αλμπέρτι, Λέον Μπαττίστα *Περί ζωγραφικής*, Εισαγωγή-Μετάφραση-Σχόλια Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 1994 (α' έκδοση: Φλωρεντία, 1435).

Απολλοδώρου. *Βιβλιοθήκη*, τόμος Α'-Β', νο.2, στη σειρά, «Μικρή Βιβλιοθήκη Αχαιών Ελλήνων Συγγραφέων», Εισαγωγή, Μτφρ., Σχόλια Απ. Παπανδρέου, Αθήνα, Εκδόσεις Αφών Τολίδη, 1984.

Αριστοτέλους. *Περί ποιητικής*, νο.2, Ακαδημία Αθηνών, Ελληνική Βιβλιοθήκη, Μτφρ. Σίμος Μένανδρος, Εισαγωγή, Κείμενο και Ερμηνεία Ι. Συκούτρη, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Σεπτέμβριος 1991.

Αριστοτέλης. *Ρητορική*, Βιβλίο Α'-Β'-Γ', τόμος 1-2, Εισαγωγή – Μετάφραση – Σχόλια Δημ. Λυπουρλής, Αθήνα, Εκδόσεις Ζήτηρος, 2002.

Charron. *De la sagesse*, Επιμέλεια Barbara de Negroni, Παρίσι, Libraire Arthème Fayard, 1986 (α' έκδοση: Μπορντώ, 1601).

Cicero. *Tusculan disputationis*, τόμος xviii, νο.141, στη σειρά «The Loeb Classical Library», Επιμέλεια E. H. Warmington, Μτφρ. από λατινικά J. E. King, Λονδίνο,

William Heineman, Κέμπριτζ / Μασσαχουσέτη, Harvard University Press, MCMLXXI (α΄ έκδοση: 1927).

Cicero. *The Letters to his Friends*, τόμος iii, νο.230, στη σειρά «The Loeb Classical Library», Επιμέλεια E.H. Warmington, Μτφρ. από λατινικά Glynn Williams, Κέμπριτζ / Μασσαχουσέτη, Harvard University Press, Λονδίνο, William Heineman, MCMLXXII (α΄ έκδοση: 1926).

Cicero. *De officiis*, τόμος xxi, νο.30, στη σειρά «The Loeb Classical Library», Επιμέλεια G. P. Goold, Μτφρ. από λατινικά Arthur Miller, Κέμπριτζ / Μασσαχουσέτη, Harvard University Press, Λονδίνο, William Heineman, MCMLXXV (α΄ έκδοση: 1913).

Corneille, Pierre. *Polyeucte. Tragédie*, Επιμέλεια – Σχόλια E. Geruzez, Παρίσι, Librairie Hachette et C<sup>ie</sup>, 1906, σ.6-18 (α΄ έκδοση: χ.ε., χ.χ.).

Corneille, Pierre. *Le Cid*, Επιμέλεια – Εισαγωγή – Σχόλια – Διορθώσεις Peter H. Nurse, Οξφόρδη, Basil Blackwell, 1988 (α΄ έκδοση: Λονδίνο, Harrap, 1978). Το έργο γράφεται το 1637 και η α΄ έκδοση του πρωτοτύπου πραγματοποιείται στο Παρίσι, χ.ε., 1682).

Corneille, Pierre. *Horace*, νο. 503, στη σειρά «Nouvelle Bibliothèque Populaire», Επιμέλεια Gautier Henri και Εισαγωγή P. Prénost, Παρίσι, χ.ε., χ.χ., σ.5-35 (α΄ έκδοση: χ.ε., 1640).

Corneille, Pierre. *Cinna*, νο. 504, στη σειρά «Nouvelle Bibliothèque Populaire» Επιμέλεια Gautier Henri και Εισαγωγή P. Prénost, Παρίσι, χ.ε., χ.χ., σ.5-36 (α΄ έκδοση: χ.ε., 1639).

Διογένης, Λαέρτιος. *Απαντα*, τόμος 3, νο.305, στη σειρά «Οι Έλληνες», Επιμέλεια Βασίλειος Μανδηλαράς, Εισαγωγή-Μτφρ.-Σχόλια Μεταφραστική Ομάδα Κάκτου, Αθήνα, Εκδόσεις Κάκτος, 1994.

Ησίοδος. *Θεογονία. Έργα και Ημέραι. Ασπίς Ηρακλέους. Ηοίαι*, στη σειρά Βιβλιοθήκη Αρχαίων Συγγραφέων, Επιμέλεια Γιάννης Κορδάτος, Εισαγωγή-Μτφρ.-Σχόλια Π. Λεκατσάς, Αθήνα, Ι. Ζαχαρόπουλος, χ.χ. (α΄ έκδοση: Αθήνα, Δαίδαλος-Ι. Ζαχαρόπουλος, 1941).

Καλλιμάχου. *Ύμνοι*, Εισαγωγές-Μτφρ.-Σχόλια Θανάσης Παπαθανασόπουλος, Αθήνα, Εκδόσεις Νεφέλη, 1996.

Livy. τόμος ii, 133, στη σειρά «The Loeb Classical Library», Επιμέλεια T. E. Page, Μτφρ. από λατινικά B.O. Foster, Κέμπριτζ, Μασσαχουσέτη, Harvard University Press / Λονδίνο, William Heinemann, MCMLXVII (α΄ έκδοση: 1922).

Livy. τόμος iii, νο.172, στη σειρά «The Loeb Classical Library», Επιμέλεια E. H. Warmington, Μτφρ. από λατινικά B.O. Foster, Λονδίνο, William Heinemann / Κέμπριτζ, Μασσαχουσέτη, Harvard University Press, MCMLXVII (α΄ έκδοση: 1924).

Livy. τόμος v, no.233, στη σειρά «The Loeb Classical Library», Επιμέλεια E. H. Warmington, Μτφρ. από λατινικά B.O. Foster, Κέμπριτζ, Μασσαχουσέτη, Harvard University Press / Λονδίνο, William Heinemann, MCMLXIX (α΄ έκδοση: 1929).

Livy. τόμος vii, no.393, στη σειρά «The Loeb Classical Library», Επιμέλεια E. H. Warmington, Μτφρ. από λατινικά Frank Gardner Moore, Κέμπριτζ, Μασσαχουσέτη, Harvard University Press / Λονδίνο, William Heinemann, MCMLXX (α΄ έκδοση: 1943).

Livy. τόμος i, no.114, στη σειρά «The Loeb Classical Library», Επιμέλεια G. P. Goold, Μτφρ. από λατινικά B.O. Foster, Κέμπριτζ, Μασσαχουσέτη, Harvard University Press / Λονδίνο, William Heinemann, MCMLXXVI (α΄ έκδοση: 1919).

Lomazzo, Giovanni Paolo. *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura*, Ρώμη, Presso Saverio del Monte Editore Proprietario, 1844 (α΄ έκδοση: Μιλάνο 1585).

Lucretius. *De rerum natura*, no.181, στη σειρά «The Loeb Classical Library», Επιμέλεια G. P. Goold, Μτφρ. από λατινικά W. H. D. Rouse, Εισαγωγή-Σχόλια Martin Ferguson Smith, Κέμπριτζ, Μασσαχουσέτη, Harvard University Press / Λονδίνο, William Heinemann, MCMLXXV (α΄ έκδοση: 1924).

Λουκιανός. *Απαντα. Τόξαρικ ή φιλία*, τόμος 5, no.261, στη σειρά «Οι Έλληνες», Επιμέλεια Βασίλειος Μανδηλαράς, Εισαγωγή-Μτφρ.-Σχόλια Φιλολογική Ομάδα Κάκτου, Αθήνα, Εκδόσεις Κάκτος, Μάρτιος 1994.

Marc Auréle. *Pensées*, Επιμέλεια-Μτφρ. A.I. Trannoy, Πρόλογος Aimé Puech, Παρίσι, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1975<sup>5</sup> (α΄ έκδοση: Παρίσι, 1925).

Montaigne. *Œuvres complètes*, Επιμέλεια Albert Thibaudet – Maurice Rat, Εισαγωγή και Σχόλια Maurice Rat, Παρίσι, Gallimard, 1962 (α΄ έκδοση: χ.ε., 1580).

Montaigne. *Δοκίμια*, Μτφρ. Θανάσης Νάκας, Αθήνα, Κάλβος, 1979 (α΄ έκδοση: χ.ε., 1580).

Ντιντερό, Ντενί. *Αισθητικά*, Μτφρ. Κλαίρη Μιτσοτάκη, Εισαγωγή Έπη Μελοπούλου-Αλούπη, Βιβλιοπωλείο της «Εστίας», Αθήνα, 2002.

Ovid. *Fasti*, τόμος v, no.253, στη σειρά «The Loeb Classical Library», Επιμέλεια G. P. Goold, Μτφρ. από λατινικά Sir James George Frazer, Κέμπριτζ, Μασσαχουσέτη, Harvard University Press / Λονδίνο, William Heinemann, MCMLXXVI.

Ovide. *Métamorphoses*, τόμος i, Επιμέλεια – Μτφρ. Georges Lafage, Παρίσι, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1969<sup>5</sup> (α΄ έκδοση: Παρίσι, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1928).

Ovide. *Métamorphoses*, τόμος iii, Επιμέλεια – Μτφρ. Georges Lafage, Παρίσι, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1972<sup>5</sup> (α΄ έκδοση: Παρίσι, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1930).

Ovide. *Métamorphoses*, τόμος ii, Επιμέλεια – Μτφρ. Georges Lafage, Παρίσι, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1976<sup>6</sup> (α' έκδοση: Παρίσι, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1928).

Ομήρου. *Οδύσσεια*, Μτφρ.-Επιλεγόμενα, Δ. Ν. Μαρωνίτης, Αθήνα, Εκδόσεις Στιγμή, 1994.

Ορατίου Φλάκκου Κόιντου, *Βιβλίο κοινώς αποκαλούμενο ποιητική τέχνη*, Εισαγωγή-Μτφρ.-Σχόλια Γ. Ν. Γιατρομανωλάκης, Αθήνα, εκδόσεις Καρδαμίτσα, 1980.

Pader, Hilaire. *La peinture parlante. Dédicée à messieurs les peintres de l'Académie Royale de Paris. Suivi du songe énigmatique sur la peinture universelle*, Γενεύη, Minkoff Reprint, 1973 (η παρούσα έκδοση, είναι φωτομηχανική ανατύπωση της έκδοσης του 1657 και 1658, με α' έκδοση: Τουλούζη, 1653).

Pascal, Blaise. *Στοχασμοί*, Προλεγόμενα-Μετάφραση-Σχόλια-Υποσημειώσεις Νίκος Α. Ματσούκας, Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις Π. Πουρνάρα, 1986 (α' έκδοση: χ.ε., χ.χ.).

Pascal. *Oeuvres complètes*, Επιμέλεια-Σχόλια Michel le Guern, τόμος I-II, Παρίσι, Gallimard, 1998-2000 (α' έκδοση: χ.ε., χ.χ.).

Pascal, Blaise. *Σκέψεις (Pensées)*, Μτφρ. Π. Αντωνοπούλου, Επιμέλεια Κ. Μετρινού, Αθήνα, Εκδόσεις Αναγνωστίδη, χ.χ. (α' έκδοση: χ.ε., χ.χ.).

Pliny. *Natural History*, τόμος iii, no.353, στη σειρά «The Loeb Classical Library», Επιμέλεια Τ. Ε. Page, Μτφρ. από λατινικά Η. Rackham, Λονδίνο, William Heinemann / Κέμπριτζ, Μασσαχουσέτη, Harvard University Press, MCMLXVII, (α' έκδοση: 1940).

Pliny. *Natural History*, τόμος ii, no.352, στη σειρά «The Loeb Classical Library», Επιμέλεια Ε. Η. Warmington, Μτφρ. από λατινικά Η. Rackham, Κέμπριτζ, Μασσαχουσέτη, Harvard University Press / Λονδίνο, William Heinemann, MCMLXIX, (α' έκδοση: 1942).

Pliny. *Natural History*, τόμος x, no.419, στη σειρά «The Loeb Classical Library», Επιμέλεια Ε. Η. Warmington, Μτφρ. από λατινικά D. E. Eichholz, Κέμπριτζ, Μασσαχουσέτη, Harvard University Press / Λονδίνο, William Heinemann, MCMLXXI, (α' έκδοση: 1962).

Poussin, Nicolas. *Lettres et propos sur l'Art*, Επιμέλεια Anthony Blunt, Παρίσι, Hermann, 1964.

Πλάτων. *Νόμοι*, τόμος 1, no.36, στη σειρά «Οι Έλληνες», Επιμέλεια Βασίλειος Μανδηλαράς, Μτφρ. Γιώργος Κουσούνελος, Εισαγωγή-Σημειώσεις και Επιμέλεια Κεϊμένου Βίκυ Αναστασοπούλου, Αθήνα, Εκδόσεις Κάκτος, 1992.

Πλάτων. *Φαίδων ή περί ψυχής*, no.180, στη σειρά «Οι Έλληνες», Επιμέλεια Βασίλειος Μανδηλαράς, Εισαγωγή-Μτφρ.-Σχόλια Φιλολογική Ομάδα Κάκτου, Αθήνα, Εκδόσεις Κάκτος, Νοέμβριος 1993.

Πλούταρχος. *Βίοι παράλληλοι*, νο.55, στη σειρά «Οι Έλληνες», Επιμέλεια Βασίλειος Μανδηλαράς, Μτφρ.-Σημειώσεις Μ. Γ. Μερακλής, Εισαγωγή Δ. Κολοκόντες, Αθήνα, Εκδόσεις Κάκτος, 1992.

Πλούταρχος. *Βίοι παράλληλοι*, νο.151, στη σειρά «Οι Έλληνες», Επιμέλεια Βασίλειος Μανδηλαράς, Εισαγωγή-Μτφρ.-Σχόλια Μ. Γ. Μερακλής, Αθήνα, Εκδόσεις Κάκτος, 1992.

Πλούταρχος. *Βίοι παράλληλοι*, νο.158, στη σειρά «Οι Έλληνες», Επιμέλεια Βασίλειος Μανδηλαράς, Εισαγωγή-Μτφρ.-Σχόλια Μεταφραστική Ομάδα Κάκτου, Εποπτεία Βασίλειος Μανδηλαράς, Αθήνα, Εκδόσεις Κάκτος, 1992.

Πλούταρχος. *Βίοι παράλληλοι*, νο.161, στη σειρά «Οι Έλληνες», Επιμέλεια Βασίλειος Μανδηλαράς, Εισαγωγή-Μτφρ.-Σχόλια Μεταφραστική Ομάδα Κάκτου, Εποπτεία Βασίλειος Μανδηλαράς, Αθήνα, Εκδόσεις Κάκτος, 1992.

Πλούταρχος. *Βίοι παράλληλοι*, νο.162, στη σειρά «Οι Έλληνες», Επιμέλεια Βασίλειος Μανδηλαράς, Εισαγωγή-Μτφρ.-Σχόλια Μεταφραστική Ομάδα Κάκτου, Αθήνα, Εκδόσεις Κάκτος, 1992.

Πλούταρχος. *Ηθικά*, τόμος 5, νο.347, στη σειρά «Οι Έλληνες», Επιμέλεια Βασίλειος Μανδηλαράς, Εισαγωγή-Μτφρ.-Σχόλια Μεταφραστική Ομάδα Κάκτου, Αθήνα, Εκδόσεις Κάκτος, 1995.

Reynolds, Joshua Sir. *Discourses on Art*, Επιμέλεια Robert R. Wark, The Paul Mellon Centre for Studies in British Art, Νιού Χέβεν / Λονδίνο, Yale University Press, 1997 (α' έκδοση: 1959, Λονδίνο, Henry E. Huntington Library and Art Gallery).

Ripa, Cesare. *Iconologia*, Επιμέλεια Piero Buscaroli, τόμος i-ii, Τορίνο, Fògola, 1986 (α' έκδοση: Πάδοβα, 1618).

Sannazaro, Jacopo. *Arcadia & Piscatorial Eclogues*, Μτφρ., Εισαγωγή Ralph Nash, Ντιτρόιτ, Wayne State University Press, 1966. (α' έκδοση: Βενετία, 1502).

Sénèque, *De la clémence*, Επιμέλεια, Μτφρ. από λατινικά François Préchac, Παρίσι, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1967<sup>3</sup> (α' έκδοση: Παρίσι, 1925).

Seneca, L.A.. *Περί πνευματικής γαλήνης (De tranquillitate animi)*, Εισαγωγή, Μτφρ., Σχόλια Νίκος Πετρόχειλος, Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη, 2005 (α' ελληνική έκδοση: 1996).

Tacitus. *The Annals*, τόμος iii, νο.249, στη σειρά «The Loeb Classical Library», Επιμέλεια E. H. Warmington, Μτφρ. από λατινικά John Jackson, Λονδίνο, William Heinemann / Κέμπριτζ, Μασσαχουσέτη, Harvard University Press, MCMLXIX, (α' έκδοση: 1931).

Tacitus. *The Annals*, τόμος iv, νο.312, στη σειρά «The Loeb Classical Library», Επιμέλεια E. H. Warmington, Μτφρ. από λατινικά John Jackson, Λονδίνο, William Heinemann / Κέμπριτζ, Μασσαχουσέτη, Harvard University Press, MCMLXX (α' έκδοση: 1937).

Vair, Guillaume du. *De la sainte philosophie – Philosophie morale des stoïques*, Σχόλια G. Michaut, Παρίσι, Librairie Philosophique J. Vrin, 1945 (α΄ έκδοση: Παρίσι, 1584 και 1585 αντίστοιχα).

Valère Maxime. *Faits et dits mémorables*, τόμος ii, Επιμέλεια – Μτφρ. Robert Combès, Παρίσι, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1997.

Virgil. *Eclogues*, τόμος i, νο.63, στη σειρά «The Loeb Classical Library», Επιμέλεια E. H. Warmington, Μτφρ. από λατινικά H. Rushton Fairclough, Κέμπριτζ, Μασσαχουσέτη, Harvard University Press / Λονδίνο, William Heinemann, MCMLXXIV (α΄ έκδοση: 1916).

Virgile. *Énéide*, Επιμέλεια René Durand, Μτφρ. André Bellessort, Παρίσι, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1970<sup>10</sup> (α΄ έκδοση: Παρίσι, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1936).

Virgile. *Georgiques*, Επιμέλεια - Μετάφραση E. De Saint-Denis, Παρίσι, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1974<sup>6</sup> (α΄ έκδοση: Παρίσι, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1956).

Φιλόστρατος. *Απαντα. Φιλοστράτου εικόνες, Φιλοστράτου του νεωτέρου εικόνες*, τόμος 6, νο.312, στη σειρά «Οι Έλληνες», Επιμέλεια Βασίλειος Μανδηλαράς, Εισαγωγή-Μτφρ.-Σχόλια Φιλολογική Ομάδα Κάκτου, Αθήνα, Εκδόσεις Κάκτος, 1992.

### III. Μελέτες

Allard, Joseph C. «Mechanism, Music and Painting in the 17<sup>th</sup> Century France», στο *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τόμος XLI, τεύχος 3, Άνοιξη 1982, σ.269-279.

Allen, Christopher. *French Painting in the Golden Age*, Λονδίνο, Thames & Hudson World of Art, 2003.

Allen, Denise - Jaffé David. «Poussin's a Calm and a Storm», στο *Apollo*, τόμος CXLVII, τεύχος 436, Ιούνιος 1998, σ.28-34.

Alpatov, M. «Poussin Problems», στο *The Art Bulletin*, τόμος XVII, τεύχος 1, Μάρτιος 1935, σ.5-30.

Antal, Frederick. *Μελέτες ιστορίας της τέχνης*, Μετάφραση Ανδρέας Παππάς, Πρόλογος στην ελληνική έκδοση Νίκος Χατζηνικολάου, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1999 (α΄ έκδοση: Λονδίνο, Courtauld Institute of Art, Ιανουάριος 1999, με τίτλο *Classicism and Romanticism with other Studies in Art History*).

Αριστοτέλης, Λόπε ντε Βέγκα, Κορνέιγ, Σίλλερ, Μπρέχτ. *Πέντε θεωρητικά κείμενα για το θέατρο*, Μτφρ. Αγγέλα Βερυκοκάκη, Ευγενία Ζωγράφου, Ιουλία Ιατρίδη, Αθήνα, Κάλβος, 1979 (α΄ έκδοση: χ.ε., χ.χ.).

Banateanu, Anne. *La théorie stoïcienne de l'amitié. Essai de reconstruction*, Παρίσι, Éditions Universitaires Fribourg Suisse, Éditions du Cerf Paris, 2001.

Bell, Janis C. «Zaccolini's Theory of Color Perspective», στο *The Art Bulletin*, τόμος LXXV, τεύχος 1, Μάρτιος 1993, σ.91-112.

Béreger, Jean – Contamine, Philippe. *Γενική ιστορία της Ευρώπης. Η Ευρώπη από το 1300 έως το 1660*, τόμος Γ', (Διευθυντές της έκδοσης: Georges Livet – Roland Mousnier), Μτφρ. Π. Παπαδόπουλος, Αθήνα, Εκδόσεις Παπαζήση, 1990 (α' έκδοση: Παρίσι, Presses Universitaires de France, 1980)

Béreger, Jean – Durand, Yves. *Γενική ιστορία της Ευρώπης. Η Ευρώπη από το 1660 μέχρι το 1789*, τόμος Δ', (Διευθυντές της έκδοσης: Georges Livet – Roland Mousnier), Μτφρ. Α. Τριανταφύλλου, Αθήνα, Εκδόσεις Παπαζήση, 1990 (α' έκδοση: Παρίσι, Presses Universitaires de France, 1980)

Blanchet, Léon. *Campanella*, Νέα Υόρκη, Burt Franklin, χ.χ., σ.15-121, 523-556 (α' έκδοση: Παρίσι, 1920).

Blunt, Anthony. «Poussin's Et in Arcadia Ego», στο *The Art Bulletin*, τόμος XX, τεύχος I, Μάρτιος 1938, σ.96-100.

Blunt, Anthony. «The Heroic and the Ideal Landscape in the Work of Nicolas Poussin», στο *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τόμος VII, 1944, σ.154-168.

Blunt, Anthony. «Poussin Studies – I: Self-Portraits», στο *The Burlington Magazine*, τόμος LXXXIX, τεύχος 533, Αύγουστος 1947, σ.219-226.

Blunt, Anthony. *The Paintings of Nicolas Poussin. A Critical Catalogue*, Λονδίνο, Phaidon, 1966.

Blunt, Anthony. *Nicolas Poussin. The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts 1958, National Gallery of Art, Washington D.C.*, 2 τόμοι, Νέα Υόρκη/Λονδίνο, Pantheon Books, 1967.

Blunt, Antony. *Art and Architecture in France 1500-1700*, Λονδίνο, Penguin Books, 1970<sup>3</sup> (α' έκδοση: Λονδίνο, Penguin Books, 1953).

Blunt, Anthony. «Poussin's "Death of Germanicus" Lent to Paris», στο *The Burlington Magazine*, τόμος CXV, τεύχος 845, Αύγουστος 1973, σ.533-534.

Blunt, Anthony. «Poussin's "Dance to the Music of Time" Revealed», στο *The Burlington Magazine*, τόμος CXVIII, τεύχος 885, Δεκέμβριος 1976, σ.844-848.

Blunt, Anthony. *The Drawings of Poussin*, Νίου Χέβεν/Λονδίνο, Yale University Press, 1979.

Briganti, Giuliano et al. «Baroque Art», στο *Encyclopedia of World Art*, τόμος VII, 1972 (α' έκδοση: Ρώμη, 1958), σ.255-382.

Brigstocke, Hugh. *A Loan Exhibition of Drawings by Nicolas Poussin. From British Collections*, Οξφόρδη, Ashmolean Museum, Sotheby's, 1990.

Brun, Jean. *Ο Στωικισμός*, Μτφρ. Σάββας Βασιλείου, Αθήνα, Ιωάν. Ν. Ι. Ζαχαρόπουλος, 1965 (α' έκδοση: Παρίσι, Les Presses Universitaires de France, 1961).

Chastel, André. (επιμέλεια). *Nicolas Poussin*, τόμος I, II (Centre National de la Recherche Scientifique. Colloques Internationaux, Sciences Humaines), Παρίσι, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1960.

Clark, George. Sir. *The Seventeenth Century*, Οξφόρδη, Λονδίνο, Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 1972<sup>2</sup> (α' έκδοση: Λονδίνο, Clarendon Press, 1929).

Collins, Marcia. «Poussin and Leonardo», στο *The Art Bulletin*, τόμος LXII, τεύχος 4, Δεκέμβριος 1981, σ.671-673.

Cropper, Elizabeth. «Poussin and Leonardo: Evidence from the Zaccolini Mss», στο *The Art Bulletin*, τόμος LXII, τόμος IV, Δεκέμβριος 1980, σ.570-583.

Cropper, Elizabeth – Dempsey, Charles. *Nicolas Poussin. Friendship and the Love of Painting*, Πρίνστον, Νιού Τζέρσυ, Princeton University Press, 1996.

Cummings, Frederic. «Poussin, Haydon and *The Judgement of Solomon*», στο *The Burlington Magazine*, τόμος CIV, τεύχος 709, Απρίλιος 1962, σ.146-152.

Friedlaender, Walter. «A propos d'un tableau de Nicolas Poussin. Le maître d'école de Faléries châtié de sa trahison» στο *Gazette des Beaux-Arts*, τόμος IV, Ιούλιος 1931, σ.52-57.

Friedlaender, Walter. «Poussin's Old Age», στο *Gazette des Beaux-Arts*, τόμος CIV, τεύχος II, Ιούλιος –Αύγουστος 1962, σ.249-264.

Friedlaender, Walter. *Nicolas Poussin. A New Approach*, Νέα Υόρκη, H.N. Abrams, 1966.

Friedlaender, Walter. *The Drawings of Nicolas Poussin. Catalogue Raisonné*, Nendeln/Liechtenstein, Krauss Reprint, 1968 (α' έκδοση: Λονδίνο, The Warburg Institute University of London, 1949).

Friedlaender, Walter – Blunt, Anthony. *The Drawings of Nicolas Poussin. Catalogue Raisonné*, Nendeln/Liechtenstein, Krauss Reprint, 1969 (α' έκδοση: Λονδίνο, The Warburg Institute University of London, 1953).

Friedlaender, Walter. *The Drawings of Nicolas Poussin. Catalogue Raisonné*, Nendeln/Liechtenstein, Krauss Reprint, 1976 (α' έκδοση: Λονδίνο, The Warburg Institute, χ.χ.).



Fry, Roger. «*Pyramus and Thisbe* by Nicolas Poussin», στο *The Burlington Magazine*, τόμος XLIII, τεύχος 245, Αύγουστος 1923, σ.53.

Fumaroli, Marc. «*Peintre philosophe, peintre religieux?*», στο *Connassance des Arts*, τεύχος 510, Οκτώβριος, 1994, σ.52-61.

Germain, Bazain et al. (επιμέλεια). *Musée du Louvre. Exposition Nicolas Poussin*, Πρόλογος Germain Bazain, Κατάλογος Sir Anthony Blunt, Βιογραφία Charles Sterling, Τεκμηρίωση Medeleine Hours, Παρίσι, Édition des Musées Nationaux, Μάιος-Ιούλιος 1960.

Goldmann, Lucien. *Le dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Παρίσι, Éditions Gallimard, 1959.

Gombrich, E.H. «*The Subject of Poussin's Orion*», στο *The Burlington Magazine*, τόμος LXXXIV, τεύχος 491, Φεβρουάριος 1944, σ.37-41.

Grautoff, Otto. *Nicolas Poussin. Sein werk und sein leben*, τόμος 1, Μόναχο/Λάιμπνιτς, Georg Müller, 1914.

Harrison, Charles - Wood, Paul - Gaiger, Jason. *Art in Theory 1648-1815. An Anthology of Changing Ideas*, Οξφόρδη, Blackwell Publishers, 2000.

Haskell, Francis. *Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of Baroque*, Νέα Υόρκη, Icon Editions, 1962.

Hausser, Arnold. *Κοινωνική ιστορία της τέχνης. Αναγέννηση, μανιερισμός, μπαρόκ*, τόμος Β', Μτφρ. Τάκης Κονδύλης, Αθήνα, Εκδόσεις Κάλβος, 1984 (α' έκδοση: Μόναχο, 1953).

Imdahl, Max. *Couleur. Les écrits des peintres Français de Poussin à Delaunay*, Παρίσι, Maison des Sciences de l'homme, 1996 (α' έκδοση: Μόναχο, Wilhelm Fink, 1987).

Inwood, Brad (επιμέλεια). *The Cambridge Companion to the Stoics*, Κέμπριτζ, Cambridge University Press, 2003.

Kemp, Martin. *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, Νιού Χέβεν/Λονδίνο, Yale University Press, 1990.

Klein, Jerome. «*An Analysis of Poussin's "Et in Arcadia Ego"*», στο *The Art Bulletin*, τόμος XIX, τεύχος 2, Ιούνιος 1937, σ.314-317.

Kolakowski, Leszek. *God Owes us Nothing. A Brief Remark on Pascal's Religion and on Spirit of Jansenism*, Σικάγο/Λονδίνο, The University of Chicago Press, 1995.

Lecoq, Anne – Marie. *La leçon de la peinture du Duc de Bourgogne. Fénelon, Poussin et l'enfance perdue*, Παρίσι, Le Passage, 2003.

Lee, Rensselaer W. «Ut pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting», στο *The Art Bulletin*, τόμος XXII, 1940, σ.197-269.

Lévi-Strauss, Claude. *Κοιτάζω ακούω διαβάζω*, Μτφρ. Ευγενία Τσελέντη, Αθήνα, Εκδόσεις Γκοβόστη, χ.χ. (α' έκδοση: Παρίσι, Plon, 1991).

Long, A.A. *Η ελληνιστική φιλοσοφία. Στωικοί, Επικούρειοι, Σκεπτικοί*, Μτφρ. Στυλιανός Δημόπουλος, Μυρτώ Δραγώνα-Μοναχού, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1997<sup>γ</sup> (α' έκδοση: Duckworth, χ.χ.).

Mahon, Denis. «Poussiniana. Afterthoughts Arising from the Exhibition», στο *Gazette des Beaux-Arts*, τόμος CIX, τεύχος II, Ιούλιος-Αύγουστος 1962, σ.1-138.

Mahon, Denis. «The Written Sources for Poussin's Landscapes, with Special Reference to his two Landscapes with Diogenes», στο *The Burlington Magazine*, τόμος 137, Μάρτιος 1995, σ.176-182.

Maland, David. *Europe in the Seventeenth Century*, Λονδίνο, Macmillan Education, 1978 (α' έκδοση: Λονδίνο, Macmillan Education, 1966).

Marin, Louis. *Detruire la peinture*, Παρίσι, Galilée, 1977.

Marin, Louis. *Sublime Poussin*, Παρίσι, Éditions du Seuil, 1995.

McTighe, Sheila. «Nicolas Poussin's Representations of Storms and *Libertinage* in the Mid-Seventeenth Century», στο *Word and Image*, τόμος 5, τεύχος 4, Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1989, σ. 333-361.

Meiss, Millard (επιμέλεια). *De artibus opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, τόμοι I, II, Νέα Υόρκη, New York University Press, 1961.

Mérot, Alain. *Poussin*, Παρίσι, Éditions Hazan, 1990.

Mérot, Alain. *La peinture française au XVII<sup>e</sup> siècle*, Παρίσι, Éditions Gallimard / Electa, 1994.

Mérot, Alain. (επιμέλεια). *Actes du colloque organisé au Musée du Louvre par la Service Culturel du 19 au 21 Octobre 1994*, τόμος I, II, Παρίσι, La Documentation Française, 1996.

Mérot, Alain (επιμέλεια). *Les conférences de l' Académie Royale de peinture et de sculpture au XVII<sup>e</sup> siècle*, Παρίσι, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2003 (α' έκδοση: Παρίσι, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1996).

Milovan, Stanić. *Poussin beauté de l' énigme*, Παρίσι, Jean Michel Place, 1994.

Mirimonde, de A.P. «Poussin et la musique», στο *Gazette des Beaux-Arts*, τόμος LXXIX, Μάρτιος 1972, σ.129-150.

Mitchell, Charles. «Poussin's "Flight into Egypt"», στο *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τόμος I, 1937-1938, σ.340-342.

Montagu, Jennifer. «The Theory of the Musical Modes in the Académie Royale de Peinture and Sculpture», στο *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τόμος LV, 1992, σ.233-248.

Morford, Mark. *Stoics and Neostoics. Rubens and the Circle of Lipsius*, Πρίνστον, Νιού Τζέρσυ, Princeton University Press, 1991.

Νάκας, Θανάσης. *Ο Montaigne και το δοκίμιο (ο άνθρωπος και οι ιδέες-η γέννηση και τα χαρακτηριστικά του είδους-άλλα συναφή είδη)*, Αθήνα, Κάλβος, 1981.

Oberhuber, Konrad. *Poussin. The Early Years in Rome*, Λονδίνο, Christies, 1988.

Olson, Todd. *Poussin and France. Painting, Humanism and the Politics of Style*, Νιού Χέβεν/Λονδίνο, Yale University Press, 2002.

Panofsky, Erwin. «"Et in Arcadia Ego" et le tombeau parlant», στο *Gazette des Beaux-Arts*, τόμος XVIII, Μάιος-Ιούνιος 1938, σ.305-306.

Panofsky, Erwin. *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*, Νέα Υόρκη, Doubleday Anchor Books, 1955.

Panofsky, Dora. «*Narcissus and Echo; Notes on Poussin's Birth of Bacchus in the Fogg Museum of Art*», στο *The Art Bulletin*, τόμος XXXI, τεύχος I, Μάρτιος 1949, σ.112-120.

Rahlfs, Alfred (επιμέλεια). *Septuaginta. Id Est Vetus Testamentum Graece Iuxta LXX Interpretes*, τόμος I-II, Στουτγκάρδη, Deutsche Bibelstiftung, 1935.

Rist, J.M. *Stoic Philosophy*, Κέμπριτζ, Cambridge University Press, 1977 (α' έκδοση: Κέμπριτζ, Cambridge University Press, 1969).

Rosenberg, Pierre. «La mort de Germanicus de Poussin», στο *La Revue du Louvre et des Musées de France*, τεύχος 2, 1973, σ.137-140.

Rosenberg, Pierre – Prat, Louis Antoine. *Nicolas Poussin 1594-1665. Catalogue raisonné des dessins*, 2 τόμοι, Μιλάνο, Leonardo Editore, 1994.

Rosenberg, Pierre – Prat, Louis Antoine (επιμέλεια). *Nicolas Poussin 1594-1665*, Galeries Nationales du Grand Palais 27 Σεπτεμβρίου 1994 – 2 Ιανουαρίου 1995, Παρίσι, Réunion des Musées Nationaux, 1994.

Roskill, Marc. *Dolce's "Aretino" and the Venetian Art Theory of the Cinquecento*, Monographs on Archaeology and the Fine Arts, sponsored by the Archeological Institute of America and the College Association of America – Monograph XV, Bates Lowry (επιμέλεια), Νέα Υόρκη, New York University Press, 1968.

Schneider, Pierre. «Poussin: le voir et le savoir», στο *Gazette des Beaux-Arts*, τόμος LX, Ιούλιος-Αύγουστος 1962, σ.265-268.

Schrantz, Charles B. «Pierre Charron», στο Herbermann, Charles C. et al. (επιμέλεια). *The Catholic Encyclopedia. An International Work of Reference on the Constitution, Doctrine, Discipline, and the History of Catholic Church*, τόμος 3, Νέα Υόρκη, The Encyclopedia Press, 1913, σ.633-634.

Scott, Katie – Warwick, Genevieve. *Commemorating Poussin. Reception and Interpretation of the Artist*, Κέμπριτζ, Cambridge University Press, 1999.

Steeffel, Lawrence D. Jr. «A Neglected Shadow in Poussin's *Et in Arcadia Ego*», στο *The Art Bulletin*, τόμος CVII, τεύχος Ι, Μάρτιος 1975, σ.99-101.

Suleiman, Susan R. – Crosman, Inge (επιμέλεια). *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*, Πρίνστον, Princeton University Press, 1980.

Tapié, Victor-Lucien. *Le baroque*, Παρίσι, Presses Universitaires de France, 1961.

Thomas, Troy. «“Un fior vano e fragile”: The Symbolism of Poussin's *Realm of Flora*», στο *The Art Bulletin*, τόμος LXVIII, τεύχος 2, Ιούνιος 1986, σ.225-236.

Thuillier, Jacques. *Nicolas Poussin*, Παρίσι, Flammarion, 1994.

Tolnay, Charles de. «Le portrait de Poussin au Musée du Louvre», στο *Gazette des Beaux-Arts*, τόμος XL, 1952, σ.109-114.

Unglaub, Jonathan. «Poussin's Purloined Letter», στο *The Burlington Magazine*, τόμος 142, Ιανουάριος 2000, σ.35-39.

Verdi, Richard. «Poussin's *Eudamidas* : Eighteenth-Century Criticism and Copies», στο *The Burlington Magazine*, τόμος CXIII, τεύχος 822, Σεπτέμβριος 1971, σ.513-524.

Verdi, Richard. «Poussin and the “Tricks of Fortune”», στο *The Burlington Magazine*, τόμος CXXIV, τεύχος 956, Νοέμβριος 1982, σ.681-685.

Vermeule, Cornelius C. «The Dal Pozzo-Albani Drawings of Classical Antiquities. Notes on their Content and Arrangement», στο *The Art Bulletin*, τόμος XXXVIII, τεύχος Ι, Μάρτιος 1956, σ.31-46.

Vovelle, Michel. *Ο θάνατος και η Δύση. Από το 1300 ως τις μέρες μας*, τόμος Α', Μπφρ. Κώστας Κουρεμένος, Επιμέλεια Γεράσιμος Λυκαρδόπουλος, Αθήνα, Εκδόσεις Νεφέλη, 2000, (α' έκδοση: Παρίσι, Éditions Gallimard, 1983).

Weisbach, W. «Et in Arcadia Ego», στο *Gazette des Beaux-Arts*, τόμος XVIII, 1937, σ.287-296.

Whitfield, Clovis. «Poussin's Early Landscapes», στο *The Burlington Magazine*, τόμος CXXI, τεύχος 910, Ιανουάριος 1979, σ.10-19.

Whitfield, Clovis. «Nicolas Poussin's "Orage" and "Temps calme"», στο *The Burlington Magazine*, τόμος CXIX, τεύχος 886, Ιανουάριος 1997, σ.4-12.

Wright, Christopher. *Poussin Paintings. A Catalogue Raisonné*, Νέα Υόρκη, Alpine Fine Arts, 1984.

Worthent, Thomas. «Poussin's Paintings of Flora», στο *The Art Bulletin*, τόμος LXI, τεύχος 4, Δεκέμβριος 1979, σ.575-588.

Χατζηνικολάου, Νίκος (επιμέλεια). *Ο Μέγας Αλέξανδρος στην ευρωπαϊκή τέχνη*, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών – Ίδρυμα Τεχνολογίας και Έρευνας – Οργανισμός Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης «Θεσσαλονίκη '97», 1997.

Χιωτέλη, Κ.-Φύρης, Β. (επιμέλεια). *Η Καινή Διαθήκη*, Μτφρ. Σ. Αγουρίδης, Π. Βασιλειάδης, Ι. Γαλάνης, Γ. Γαλίτης, Ι. Καραβιδόπουλος, Β. Στυγιάνος, Αθήνα, Βιβλική Εταιρία, 1985.

Zanta, Léontine. *La renaissance du Stoïcisme au XVIIe siècle*, Γενεύη, Statkine Reprints, 1975 (α' έκδοση: Παρίσι, χ.ε., 1914).

## ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

**Εξώφυλλο.** Nicolas Poussin, *Αυτοπροσωπογραφία του Καλλιτέχνη*, π.1630, 37,5x25εκ., κόκκινο μελάνι σε χαρτί, Λονδίνο, British Museum (inv.1901-4-17-21).

1. Nicolas Poussin, *Ο Θάνατος του Germanicus*, 1626-8, λάδι σε μουσαμά, 148x198εκ., Μιννεάπολη, Institute of Art.

2. Theodore Géricault, *Ο Θάνατος του Germanicus*, 1812-1816, λάδι σε μουσαμά, 45x55εκ., Παρίσι, Ιδιωτική Συλλογή.

3. Gustave Moreau, *Ο Θάνατος του Germanicus*, χ.χ., λάδι σε μουσαμά, Παρίσι, Musée Gustave Moreau.

4. Jacques-Louis David, *Ο Όρκος των Ορατίων*, 1784-1785, λάδι σε μουσαμά, 427x335εκ., Παρίσι, Musée du Louvre.

5. *Ο Θάνατος του Μελεάγρου*, Σαρκοφάγος, μέσα 2<sup>ου</sup> αιώνα μ.Χ., Ρώμη, Capitoline Museum.

6. Peter Paul Rubens, *Ο Θάνατος του Κωνσταντίνου*, χ.χ. ταπισσερί, Παρίσι, Mobilier National.

7. Nicolas Poussin, *Οι Ποιμένες της Αρκαδίας*, 1628-9, λάδι σε μουσαμά, 101x82εκ., Τσάτσογουορθ (Ντερμπυσάιρ), The Chatsworth Settlement.

8. Giovanni Francesco Guercino, *Et in Arcadia Ego*, 1618, λάδι σε μουσαμά, Ρώμη, Galleria Nazionale.

9. Nicolas Poussin, *Οι Ποιμένες της Αρκαδίας-Et in Arcadia Ego*, 1638-9, λάδι σε μουσαμά, 85x121εκ., Παρίσι, Musée du Louvre (inv.7300).

10. Laurent de La Hyre, *Οι Ποιμένες της Αρκαδίας*, 1650, λάδι σε μουσαμά, 39x58εκ., Ορλεάνη, Museum of Orleans.

11. Bernard Picart, *Οι Ποιμένες της Αρκαδίας*, χ.χ., χαρακτηριστικό από το ομώνυμο σχέδιο που αποδίδεται στον Sébastien Bourdon.

12. Francesco Zuccarelli, *Οι Ποιμένες της Αρκαδίας*, 1760, λάδι σε μουσαμά, 76.2x90.2εκ., Collection Sir James Fergusson of Kilkerran, Ayrshire.

13. Adam Friedrich Oeser, *Οι Ποιμένες της Αρκαδίας*, 1767-1777, λάδι σε μουσαμά, 38.5x46εκ., Ανόβερο, Niedersächsische Landesgalerie.

14. Baron Anroine-Jean Gros, *Οι Ποιμένες της Αρκαδίας*, χ.χ., κιμωλία σε χαρτί, Παρίσι, Musée du Louvre.

15. Louis Ouizille, *Οι Ποιμένες της Αρκαδίας*, 1773, ταμπακοθήκη, Οξφόρδη, Ashmolean Museum.
16. Nicolas Poussin, *Η Επιστροφή από την Αίγυπτο*, 1629-1630, λάδι σε μουσαμά, 112x94εκ., Λονδίνο, Dulwich Picture Gallery (240).
17. Nicolas Poussin, *Η Επιστροφή από την Αίγυπτο*, π.1633-1634, λάδι σε μουσαμά, 134x99εκ., Κλήβελαντ, Museum of Art.
18. Nicolas Poussin, *Ο Μίδας Πλένεται στον Πακτωλό*, π.1629, λάδι σε μουσαμά, 50x66εκ., Αζάχο, Κορσική, Musée Fesch.
19. Nicolas Poussin, *Ο Μίδας στις Όχθες του Πακτωλού*, 1629-30, λάδι σε μουσαμά, 97,572,5εκ., Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum of Art.
20. Nicolas Poussin, *Ο Μίδας στις Όχθες του Πακτωλού*, 1630-1633, λάδι σε μουσαμά, 67x79εκ., Μόναχο, Ιδιωτική Συλλογή.
21. Nicolas Poussin, *Ο Μίδας μπροστά στον Βάκχο*, π.1630, λάδι σε μουσαμά, 98x130εκ., Μόναχο, Alte Pinacothek.
22. Tiziano, *Άρτεμης και Καλλιστώ*, π. 1559, λάδι σε μουσαμά, 74x81εκ., Εδιμβούργο, National Galleries of Scotland από τη Συλλογή Earl of Ellesmere.
23. Nicolas Poussin, *Ηχώ και Νάρκισσος*, 1630-1635, λάδι σε μουσαμά, 74x100εκ., Παρίσι, Musée du Louvre (inv.7297).
24. Paris Bordone, *Δύο Άγγελοι Βοηθούν το Νεκρό Χριστό*, γ.χ., φρέσκο, Βενετία, Palazzo Ducale.
25. Nicolas Poussin, *Άρης και Αφροδίτη*, π.1630, λάδι σε μουσαμά, 155x213,5εκ., Βοστώνη, Museum of Fine Arts.
26. Nicolas Poussin, *Η Αφροδίτη Θρηνεί τον Νεκρό Άδωνη*, π.1630, λάδι σε μουσαμά, 57x128εκ., Κεν, Musée des Beaux-Arts.
27. Nicolas Poussin, *Άκισ και Γαλάτεια*, π.1630, λάδι σε μουσαμά, 98x137εκ., Δουβλίνο, The National Gallery of Ireland (inv.814).
28. Nicolas Poussin, *Τοπίο με Πολύφημο*, 1649, λάδι σε μουσαμά, 150x198εκ., Αγία Πετρούπολη, Hermitage Museum (inv.1186).
29. Josef Anton Koch, *Πολύφημος, Άκισ και Γαλάτεια*, 1796, πένα, πινέλο, γκρι και καφέ μελάνι σε χαρτί, 54,5x75,5εκ., Στουτγάρδη, Graphische Sammlung, Staatsgalerie.
30. William Blake, *Τοπίο με Πολύφημο*, 1821, χαρακτηριστικό από το ομώνυμο έργο του Nicolas Poussin, που χρονολογείται γύρω το 1649.

31. Nicolas Poussin, *Gaius Mutius Scaevola*, π.1630, πένα, μαύρο μελάνι σε χαρτί, 13,2x14,0εκ., Αγία Πετρούπολη, Hermitage Museum (inv.5146).
32. Nicolas Poussin, *Οι Οράτιοι*, π.1630, πένα, μαύρο μελάνι σε χαρτί, 19,2x31,7εκ., Windsor Castle, The Royal Library (inv.11889).
33. Nicolas Poussin, *Το Βασίλειο της Φλώρας*, 1631, λάδι σε μουσαμά, 131x181εκ., Δρέσδη, Staatliche Kunstsammlungen, Gemaldegalerie.
34. Charles de la Fosse, *Η Μεταμόρφωση της Κλυτίας σε Ηλιοτρόπιο*, π.1688, λάδι σε μουσαμά, 131x159εκ., Βερσαλλίες, Musée National du Château.
35. Nicolas Poussin, *Η Διάσωση του Μικρού Πύρρου*, 1634, λάδι σε μουσαμά, 116x160εκ., Παρίσι, Musée du Louvre (inv.726).
36. Nicolas Poussin, Εικονογράφηση για το *Traité de la Peinture* του Leonardo da Vinci, 1651, πένα και μαύρο μελάνι σε χαρτί, 11,4x11,8εκ., Μιλάνο, Pinacoteca Ambrosiana.
37. Nicolas Poussin, *Το Μυστήριο της Βάπτισης*, 1636-1640, λάδι σε μουσαμά, 95,5x121εκ., Ουάσινγκτον, The National Gallery of Art, The Samuel H. Kress Collection.
38. Nicolas Poussin, *Το Μυστήριο της Βάπτισης*, 1644-1648, λάδι σε μουσαμά, 117x178εκ., Εδιμβούργο, The National Gallery of Scotland.
39. Nicolas Poussin, *Ο Camillus και ο Δάσκαλος των Φαλερίων*, 1637, λάδι σε μουσαμά, 81x133εκ., Πασαντήνα (Καλιφόρνια), Norton Simon Museum.
40. Nicolas Poussin, *Ο Camillus και ο Δάσκαλος των Φαλερίων*, 1637, λάδι σε μουσαμά, 252x268εκ., Παρίσι, Musée du Louvre (inv.725).
41. Nicolas Poussin, *Η Ανατροφή του Διός ή (Η Παιδική Ηλικία του Διός)*, π.1637, λάδι σε μουσαμά, 95x118εκ., Λονδίνο, Dulwich Picture Gallery.
42. Nicolas Poussin, *Ερωτας που Κρατά Κέρας Αφθονίας*, π.1625-1630, λάδι σε μουσαμά, 54,8x51,8εκ., Ρώμη, Collection Pallavicini-Rospigliosi.
43. Giulio Bonasone, *Η Ανατροφή του Διός*, χαρακτηριστικό από το ομώνυμο έργο του Giulio Romano, χ.χ., Παρίσι, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Estampes.
44. Nicolas Poussin, *Η Ανατροφή του Διός ή (Η Παιδική Ηλικία του Διός)*, π.1639, λάδι σε μουσαμά, 97x133εκ., Βερολίνο, Staatliche Museen, Museum Dahlem.
45. Nicolas Poussin, *Η Ανατροφή του Διός ή (Η Παιδική Ηλικία του Διός)*, π.1639, λάδι σε μουσαμά, 117x155εκ., Ουάσινγκτον, National Gallery of Art (Samuel H. Kress Collection).



46. Nicolas Poussin, *Ο Θάνατος της Virginia*, 1636-40, πένα, μαύρο μελάνι και μαύρο υδατόχρωμα σε χαρτί, 17,4x23,4εκ., Windsor Castle, Royal Library (inv.11888).
47. Nicolas Poussin, *Πάνας και Σύριγγα*, π. 1637, λάδι σε μουσαμά, 106,5x82εκ., Δρέσδη, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie (inv.718).
48. Nicolas Poussin, *Τοπίο με Ήρα, Αργο και Ιό*, 1638, λάδι σε μουσαμά, 120x195εκ., Βερολίνο, Staatliche Museen.
49. Nicolas Poussin, *Η Εύρεση του Μωυσή*, 1638, λάδι σε μουσαμά 93,5x121εκ., Παρίσι, Musée du Louvre (inv.7271).
50. Sébastien Bourdon, *Η Εύρεση του Μωυσή*, μέσα 16<sup>ου</sup> αιώνα, λάδι σε μουσαμά, Ουάσινγκτον, The National Gallery of Art.
51. Théodore Géricault, *Μελέτη από το έργο του Nicolas Poussin «Η Εύρεση του Μωυσή»*, χ.χ., Παρίσι, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques.
52. Nicolas Poussin, *Η Εύρεση του Μωυσή*, 1647, λάδι σε μουσαμά, 121x195εκ., Παρίσι, Musée du Louvre (inv.7272).
53. Nicolas Poussin, *Η Εύρεση του Μωυσή*, 1651, λάδι σε μουσαμά, 116x177,5εκ. Λονδίνο, The Trustee of the National Gallery of Cardiff, The National Museum of Wales.
54. Nicolas Poussin, *Χορός στην Ανθρώπινη Ζωή*, 1638-40, λάδι σε μουσαμά, 83x105εκ., Λονδίνο, Wallace Collection (inv.116).
55. Nicolas Poussin, *Η Αυτοκτονία του Cato, του Νεώτερου*, 1638-1640, πένα, μαύρο μελάνι και ίχνη κόκκινου χρώματος σε χαρτί, 9,6x14,9εκ., Windsor Castle, Royal Library (inv.11919).
56. Nicolas Poussin, *Η Αυτοκτονία του Cato, του Νεώτερου*, 1638-1640, πένα και μαύρο μελάνι σε χαρτί, 19,2x29,1εκ., Windsor Castle, Royal Library.
57. Nicolas Poussin, *Τοπίο με τον Άγιο Ιωάννη στη Πάτμο*, 1640, λάδι σε μουσαμά, 102x136εκ., Σικάγο, Art Institute (A. A. Munger Collection).
58. Nicolas Poussin, *Τοπίο με τον Άγιο Ματθαίο*, 1640, λάδι σε μουσαμά, 100x135εκ., Βερολίνο, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie.
59. Nicolas Poussin, *Η Εγκράτεια του Scipio*, 1640, λάδι σε μουσαμά, 114,5x163,5εκ., Μόσχα, Pouschine Museum.
60. Nicolas Poussin, *Η Επιείκεια του Αλεξάνδρου*, π.1640-2, πένα, μαύρο μελάνι σε χαρτί, 25,8x40,7εκ., Windsor Castle, Royal Library (inv.11989).
61. Charles Le Brun, *Οι Βασίλισσες της Περσίας μπροστά στον Αλέξανδρο*, π.1660-1661, λάδι σε μουσαμά, 298x453εκ., Βερσαλλίες.

62. Nicolas Poussin, *Scipio και Πειρατές*, π.1642, πένα, μαύρο μελάνι και μαύρο υδατόχρωμα σε χαρτί, 14,4x19,7εκ., Παρίσι, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (inv.1422).
63. Nicolas Poussin, *Scipio και Πειρατές*, π.1641-1642, πένα, μαύρο μελάνι σε χαρτί, 21,2x28,3εκ., Windsor Castle, Royal Library (inv.11886).
64. Nicolas Poussin, *Τοπίο με Άνδρα που τον Τρομάζει Φίδι*, 1640-1642, λάδι σε μουσαμά, 65x76εκ., Μονρεάλ, Museum of Fine Arts.
65. Nicolas Poussin, *Τοπίο με Άνδρα που τον Σκοτώνει Φίδι*, 1648, λάδι σε μουσαμά, 119x199εκ., Λονδίνο, The National Gallery of Art.
66. *Τεφροδόχος του Egnatius Nicophorus*, χ.χ., γλυπτό, Ντιτρόιτ, The Detroit Institute of Arts.
67. Jean Jacques Boissard, *Τεφροδόχος της Herbasia Clymenes*, π.1597-1602, χαρακτηριστικό για το βιβλίο του *Romanae Urbis Topographia*.
68. Nicolas Poussin, *Τοπίο με Τρεις Μοναχούς ή Τοπίο με τον Άγιο Φραγκίσκο*, 1648-50, λάδι σε μουσαμά, 117x193εκ., Βελιγράδι, Palace of the President of Jugoslavia.
69. Αποδίδεται στον Polidoro da Caravaggio, *Τοπίο με Ερημητήριο*, χ.χ., Λονδίνο, The British Museum.
70. Nicolas Poussin, *Τοπίο με το Νεκρό Φωκίωνα, που Μεταφέρεται έξω από την Αθήνα*, 1648, λάδι σε μουσαμά, 116x178,5εκ., Κάρντιφ, National Museum of Wales, δάνειο από την Collection Earl of Plymouth, Oaky Park, Shropshire.
71. Nicolas Poussin, *Τοπίο με τις Στάχτες του Φωκίωνα, που Περισυλλέγονται από τη Σύζυγό του*, 1648, λάδι σε μουσαμά, 116x178,5εκ., Λίβερπουλ, The Trustees of the National Museums and Galleries on Merseyside (Walker Art Gallery).
72. Nicolas Poussin, *Η Πανούκλα στην Αζώτ*, 1630-1, λάδι σε μουσαμά, 148x198εκ., Παρίσι, Musée du Louvre (inv.710).
73. Philippe de Champaigne, *Τα Θαύματα της Αγίας Μαρίας της Μετανοούσας*, 1656, λάδι σε μουσαμά, 219x336εκ., Παρίσι, Musée du Louvre.
74. Nicolas Poussin, *Τοπίο με Διογένη*, 1648, λάδι σε μουσαμά, 160x221εκ., Παρίσι, Musée du Louvre (inv.7308).
75. Nicolas Poussin, *Η Κρίση του Σολομώντος*, 1649, λάδι σε μουσαμά, 101x150εκ., Παρίσι, Musée du Louvre (inv.7277).
76. Valentin de Boulogne, *Η Κρίση του Σολομώντος*, 1628-1630, λάδι σε μουσαμά, 176x210εκ., Παρίσι, Musée du Louvre.
77. Benjamin Robert Haydon, *Η Κρίση του Σολομώντος*, 1812-1814, λάδι σε μουσαμά, 305x366εκ., Ρίτςμοντ, Collection Mr. J. B. Gold.

78. Nicolas Poussin, *Αυτοπροσωπογραφία*, 1949, 78,3x64,5εκ., λάδι σε μουσαμά, Βερολίνο Staatliche Museen zu Berlin, Gemaldegalerie
79. Nicolas Poussin, *Αυτοπροσωπογραφία*, 1650, λάδι σε μουσαμά, 98x74εκ., Παρίσι, Musée du Louvre (inv.7302).
80. Nicolas Poussin, *Αυτοπροσωπογραφία του Καλλιτέχνη*, π.1624, λάδι σε μουσαμά, 55x46εκ., Χόβινγκαμ, Συλλογή Sir William Worsley.
81. Nicolas Poussin, *Αυτοπροσωπογραφία του Καλλιτέχνη*, π.1630, 37,5x25εκ., κόκκινο μελάνι σε χαρτί, Λονδίνο, British Museum (inv.1901-4-17-21).
82. Nicolas Poussin, *Coriolanus*, 1650-2, λάδι σε μουσαμά, 112x198,5εκ., Λεσ Αντελί, Hôtel de Ville.
83. Nicolas Poussin, *Τοπίο με Ορφέα και Ευρυδίκη*, 1650, λάδι σε μουσαμά 124x200εκ., Παρίσι, Musée du Louvre (inv.7307).
84. Nicolas Poussin, *Τοπίο με Πύραμο και Θίσβη*, 1651, λάδι σε μουσαμά, 192,5x273,5εκ., Φρανκφούρτη Α.Μ., Städelsches Kunstinstitut.
85. Giorgione, *Η Καταιγίδα*, π.1508, λάδι σε μουσαμά, 82x73εκ., Βενετία, Galleria dell' Accademia.
86. Nicolas Poussin, *Τοπίο με Κάστρο (Ο Ήρεμος Καιρός)*, 1651, λάδι σε μουσαμά, 97x131,5εκ., Μεγάλη Βρετανία, Sudeley Castle, Winchcombe, Sudeley Castle Trustees.
87. Επιγραφή, στο πίσω μέρος του πίνακα *Τοπίο με Κάστρο (Ο Ήρεμος Καιρός)*.
88. Jan Frans van Bloemen, *Τοπίο με Ποταμό και Θέα του Βατικανού*, 1684, λάδι σε μουσαμά, 122,5x172,5εκ., Κοπεγχάγη, Statens Museum of Art.
89. Nicolas Poussin, *Καταιγίδα ή Τοπίο με Δέντρο που το Χτυπά Κεραυνός*, 1651, λάδι σε μουσαμά, 99x132εκ., Ρουέν, Musée des Beaux-Arts.
90. Nicolas Poussin, *Τοπίο με Ρωμαϊκό Δρόμο*, 1648, λάδι σε μουσαμά, 78x99εκ., Λονδίνο, Dulwich Picture Gallery (inv.203).
91. Nicolas Poussin, *Τοπίο με Άνδρα που Πλένει τα Πόδια του*, 1648, λάδι σε μουσαμά, 74,5x100εκ., Λονδίνο, The National Gallery (inv.40).
92. Nicolas Poussin, *Τοπίο με Γυναίκα που Πλένει τα Πόδια της*, 1650, λάδι σε μουσαμά, 114x175εκ., Οτάβα, National Gallery of Canada (inv.4587).
93. Nicolas Poussin, *Η Διαθήκη του Ευδαμίδα*, 1653, λάδι σε μουσαμά 110,5x138,5εκ., Κοπεγχάγη, Statens Museum of Art (inv.559).

- 94.** Nicolas Poussin, *Ο Θάνατος της Σαπφείρα*, π.1653, λάδι σε μουσαμά, 122x199εκ., Παρίσι, Musée du Louvre (inv.7286).
- 95.** Raphael, *Ο Θάνατος του Ανανία*, χ.χ., λάδι σε χαρτί Λονδίνο, Victoria and Albert Museum.
- 96.** Raphael, *Ο Θάνατος του Ανανία*, χ.χ., ταπισσερί, Βατικανό, Pinacoteca Vaticani.
- 97.** Theodore Géricault, *Ο Θάνατος της Σαπφείρα*, χ.χ., πένα και μαύρο μελάνι σε χαρτί, Παρίσι, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques.
- 98.** Nicolas Poussin, *Η Έκθεση του Μωσή*, 1654, λάδι σε μουσαμά, 150x204εκ., Οξφόρδη, The Visitors of the Ashmolean Museum.
- 99.** Nicolas Poussin, *Η Ξεκούραση κατά τη Φυγή στην Αίγυπτο*, 1655-1657, λάδι σε μουσαμά, 105x145εκ., Αγία Πετρούπολη, Hermitage Museum (inv.6741).
- 100.** *Μωσαϊκό Ναού* (λεπτομέρεια), Παλαιστρίνα, Museo Archeologico Nazionale, Villa Barberini.
- 101.** Nicolas Poussin, *Η Διάσωση της Ζηνοβίας από τους Βοσκούς*, π.1657-1660, λάδι σε μουσαμά, 156x194,4εκ., Αγία Πετρούπολη, Hermitage Museum.
- 102.** Nicolas Poussin, *Η Διάσωση της Ζηνοβίας από τους Βοσκούς*, π.1635-1640, πένα, μαύρο μελάνι και μαύρο υδατόχρωμα σε χαρτί, 12,5x18,3εκ., Σαντιγύ, Musée Condé (AI.990c, NI.230).
- 103.** Nicolas Poussin, *Η Γέννηση του Βάκχου*, 1657, λάδι σε μουσαμά, 123x179εκ., Κέμπριτζ, Fogg Art Museum.
- 104.** Nicolas Poussin, *Η Παιδική Ηλικία του Βάκχου*, 1626, λάδι σε μουσαμά, 75x97εκ., Λονδίνο, The National Gallery (inv.39).
- 105.** Nicolas Poussin, *Η Παιδική Ηλικία του Βάκχου*, 1626-7, λάδι σε μουσαμά, 97x136εκ., Παρίσι, Musée du Louvre, Département des Peintures.
- 106.** Nicolas Poussin, *Η Παιδική Ηλικία του Βάκχου*, 1627, λάδι σε μουσαμά, 135x168εκ., Σαντιγύ, Musée Condé (inv.298).
- 107.** Σαλπίων, *Η Γέννηση του Βάκχου και Μαινάδες που Χορεύουν*, 1<sup>ος</sup> αιώνας π.Χ., Νάπολη, Museo Nazionale.
- 108.** Giovanni Verini, *Η Γέννηση του Βάκχου*, χ.χ., γκραβούρα από το ομόνυμο έργο του Nicolas Poussin, που χρονολογείται γύρω στα 1658-1660 και σήμερα έχει χαθεί, Παρίσι, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Estampes.
- 109.** Nicolas Poussin, *Τοπίο με Τυφλό Ωρίωνα που Ψάχνει τον Ήλιο*, 1658, λάδι σε μουσαμά, 119,1x182,9εκ., Νέα Υόρκη, The Metropolitan Museum of Art, Fletcher Fund.

- 110.** Stephen McKenna, *Ο Τυφλός Ωρίωνας με την Ηώ και την Άρτεμη*, 1981, λάδι σε μουσαμά, 150x213, Ιδιωτική συλλογή.
- 111.** Nicolas Poussin, *Τοπίο με Ηρακλή και Κάκο*, π.1660, λάδι σε μουσαμά, 156,5x202εκ., Μόσχα, Museum Pouchkine.
- 112.** Nicolas Poussin, *Οι Τέσσερις Εποχές: Άνοιξη*, 1660-1664, λάδι σε μουσαμά, 117x160εκ., Παρίσι, Musée du Louvre, Département des Peintures (inv.7303).
- 113.** Nicolas Poussin, *Οι Τέσσερις Εποχές: Καλοκαίρι*, 1660-1664, λάδι σε μουσαμά, 119x160εκ., Παρίσι, Musée du Louvre, Département des Peintures (inv.7304).
- 114.** Nicolas Poussin, *Οι Τέσσερις Εποχές: Φθινόπωρο*, 1660-1664, λάδι σε μουσαμά, 117x160εκ., Παρίσι, Musée du Louvre, Département des Peintures (inv.7305).
- 115.** Nicolas Poussin, *Οι Τέσσερις Εποχές: Χειμώνας*, 1660-1664, λάδι σε μουσαμά, 118x160εκ., Παρίσι, Musée du Louvre, Département des Peintures (inv.7306).
- 116.** Nicolas Poussin, *Απόλλων και Δάφνη*, π.1665, λάδι σε μουσαμά, 155x200, Παρίσι, Musée du Louvre (M.I.776).



1. Nicolas Poussin, *Ο Θάνατος του Germanicus*, 1626-8, λάδι σε μουσαμά, 148x198εκ., Μιννεάπολη, Institute of Art.



10. Laurent de La Hyre, *Οι Ποιμένες της Αρκαδίας*, 1650, λάδι σε μουσαμά, 39x58εκ., Ορλεάνη, Museum of Orleans.



11. Bernard Picart, *Οι Ποιμένες της Αρκαδίας*, χ.χ., χαρακτηριστικό από το ομώνυμο σχέδιο που αποδίδεται στον Sébastien Bourdon.



**101.** Nicolas Poussin, *Η Διάσωση της Ζηνοβίας από τους Βοσκούς*, π.1657-1660, λάδι σε μουσαμά, 156x194,4εκ., Αγία Πετρούπολη, Hermitage Museum.



**102.** Nicolas Poussin, *Η Διάσωση της Ζηνοβίας από τους Βοσκούς*, π.1635-1640, πένα, μαύρο μελάνι και μαύρο υδατόχρωμα σε χαρτί, 12,5x18,3εκ., Σαντιγό, Musée Condé (AI.990c, NI.230).





**103.** Nicolas Poussin, *Η Γέννηση του Βάχχου*, 1657, λάδι σε μουσαμά, 123x179εκ., Κέμπριτζ, Fogg Art Museum.



**104.** Nicolas Poussin, *Η Παιδική Ηλικία του Βάχχου*, 1626, λάδι σε μουσαμά, 75x97εκ., Λονδίνο, The National Gallery (inv.39).



**105.** Nicolas Poussin, *Η Παιδική Ηλικία του Βάχχου*, 1626-7, λάδι σε μουσαμά, 97x136εκ., Παρίσι, Musée du Louvre, Département des Peintures.



**106.** Nicolas Poussin, *Η Παιδική Ηλικία του Βάχχου*, 1627, λάδι σε μουσαμά, 135x168εκ., Σαντιγί, Musée Condé (inv.298).



107. Σαλπίον, *Η Γέννηση του Βάχχου και Μαινάδες που Χορεύουν*, 1<sup>ος</sup> αιώνας π.Χ.,  
Νάπολη, Museo Nazionale.



108. Giovanni Verini, *Η Γέννηση του Βάχχου*, χ.χ., γκραβούρα από το ομώνυμο έργο  
του Nicolas Poussin, που χρονολογείται γύρω στα 1658-1660 και σήμερα έχει χαθεί,  
Παρίσι, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Estampes.



109. Nicolas Poussin, *Τοπίο με Τυφλό Ωρίωνα που Ψάχνει τον Ήλιο*, 1658, λάδι σε μουσαμά, 119,1x182,9εκ., Νέα Υόρκη, The Metropolitan Museum of Art, Fletcher Fund.



110. Stephen McKenna, *Ο Τυφλός Ωρίωνας με την Ηώ και την Άρτεμη*, 1981, λάδι σε μουσαμά, 150x213, Ιδιωτική συλλογή.



**III.** Nicolas Poussin, *Τοπίο με Ηρακλή και Κάκο*, π.1660, λάδι σε μουσαμά, 156,5x202εκ., Μόσχα, Museum Pouchkine.



**112.** Nicolas Poussin, *Οι Τέσσερις Εποχές: Άνοιξη*, 1660-1664, λάδι σε μουσαμά, 117x160εκ., Παρίσι, Musée du Louvre, Département des Peintures (inv.7303).



**113.** Nicolas Poussin, *Οι Τέσσερις Εποχές: Καλοκαίρι*, 1660-1664, λάδι σε μουσαμά, 119x160εκ., Παρίσι, Musée du Louvre, Département des Peintures (inv.7304).



114. Nicolas Poussin, *Οι Τέσσερις Εποχές: Φθινόπωρο*, 1660-1664, λάδι σε μουσαμά, 117x160εκ., Παρίσι, Musée du Louvre, Département des Peintures (inv.7305).



115. Nicolas Poussin, *Οι Τέσσερις Εποχές: Χειμώνας*, 1660-1664, λάδι σε μουσαμά, 118x160εκ., Παρίσι, Musée du Louvre, Département des Peintures (inv.7306).



**116.** Nicolas Poussin, *Απόλλων και Δάφνη*, π.1665, λάδι σε μουσαμά, 155x200, Παρίσι, Musée du Louvre (M.I.776).





12. Francesco Zuccarelli, *Οι Ποιμένες της Αρκαδίας*, 1760, λάδι σε μουσαμά, 76.2x90.2εκ., Collection Sir James Fergusson of Kilkerran, Ayrshire.



13. Adam Friedrich Oeser, *Οι Ποιμένες της Αρκαδίας*, 1767-1777, λάδι σε μουσαμά, 38.5x46εκ., Ανόβερο, Niedersächsische Landesgalerie.



14. Baron Anroine-Jean Gros, *Οι Ποιμένες της Αρκαδίας*, γ.χ., κμωλία σε χαρτί, Παρίσι, Musée du Louvre.



15. Louis Ouizille, *Οι Ποιμένες της Αρκαδίας*, 1773, ταμπακοθήκη, Οξφόρδη, Ashmolean Museum.



16. Nicolas Poussin, *Η Επιστροφή από την Αίγυπτο*, 1629-1630, λάδι σε μουσαμά, 112x94εκ., Λονδίνο, Dulwich Picture Gallery (240).



17. Nicolas Poussin, *Η Επιστροφή από την Αίγυπτο*, π.1633-1634, λάδι σε μουσαμά, 134x99εκ., Κλήβελαντ, Museum of Art.



**18.** Nicolas Poussin, *Ο Μίδας Πλένεται στον Πακτωλό*, π.1629, λάδι σε μουσαμά, 50x66εκ., Αζάχο, Κορσική, Musée Fesch.



**19.** Nicolas Poussin, *Ο Μίδας πλένεται στον Πακτωλό*, π.1629-1630, λάδι σε μουσαμά, 97,5x72,5εκ., Νέα Υόρκη, The Metropolitan Museum of Art.



**20.** Nicolas Poussin, *Ο Μίδας πλένεται στον Πακτωλό*, π.1630-1633, λάδι σε μουσαμά, 67x79εκ., Μόναχο Ιδιωτική Συλλογή.



2. Theodore Géricault, *Ο Θάνατος του Germanicus*, 1812-1816, λάδι σε μουσαμά, 45x55εκ., Παρίσι, Ιδιωτική Συλλογή.



3. Gustave Moreau, *Ο Θάνατος του Germanicus*, χ.χ., λάδι σε μουσαμά, Παρίσι, Musée Gustave Moreau.



21. Nicolas Poussin, *Ο Μίδας μπροστά στον Βάκχο*, π.1630, λάδι σε μουσαμά, 98x130εκ., Μόναχο, Alte Pinacothek.



22. Τiziano, *Αρτεμης και Καλλιστώ*, π. 1559, λάδι σε μουσαμά, 74x81εκ., Εδιμβούργο, National Galleries of Scotland από τη Συλλογή Earl of Ellesmere.



23. Nicolas Poussin, *Ηχώ και Νάρκισσος*, 1630-1635, λάδι σε μουσαμά, 74x100εκ., Παρίσι, Musée du Louvre (inv.7297).



24. Paris Bordone, *Δύο Άγγελοι Βοηθούν το Νεκρό Χριστό*, χ.χ., φρέσκο, Βενετία, Palazzo Ducale.



25. Nicolas Poussin, *Άρης και Αφροδίτη*, π.1630, λάδι σε μουσαμά, 155x213,5εκ., Βοστώνη, Museum of Fine Arts.



26. Nicolas Poussin, *Η Αφροδίτη Θρηνεί τον Νεκρό Άδωνη*, π.1630, λάδι σε μουσαμά, 57x128εκ., Κεν, Musée des Beaux-Arts.





27. Nicolas Poussin, *Άκισ και Γαλάτεια*, π.1630, λάδι σε μουσαμά, 98x137εκ., Δουβλίνο, The National Gallery of Ireland (inv.814).



28. Nicolas Poussin, *Τοπίο με Πολύφημο*, 1649, λάδι σε μουσαμά, 150x198εκ., Αγία Πετρούπολη, Hermitage Museum (inv.1186).



29. Josef Anton Koch, *Πολύφημος, Ακίς και Γαλάτεια*, 1796, πένα, πινέλο, γκρι και καφέ μελάνι σε χαρτί, 54,5x75,5εκ., Στουτγάρδη, Graphische Sammlung, Staatsgalerie.



30. William Blake, *Τοπίο με Πολύφημο*, 1821, χαρακτηριστικό από το ομώνυμο έργο του Nicolas Poussin, που χρονολογείται γύρω το 1649.



31. Nicolas Poussin, *Gaius Mutius Scaevola*, π.1630, πένα, μαύρο μελάνι σε χαρτί, 13,2x14,0εκ., Αγία Πετρούπολη, Hermitage Museum (inv.5146).



32. Nicolas Poussin, *Οι Οράτιοι*, π.1630, πένα, μαύρο μελάνι σε χαρτί, 19,2x31,7εκ., Windsor Castle, The Royal Library (inv.11889).



33. Nicolas Poussin, *Το Βασίλειο της Φλώρας*, 1631, λάδι σε μουσαμά, 131x181εκ., Δρέσδη, Staatliche Kunstsammlungen, Gemaldegalerie.



34. Charles de la Fosse, *Η Μεταμόρφωση της Κλυτίας σε Ηλιοτρόπιο*, π.1688, λάδι σε μουσαμά, 131x159εκ., Βερσαλλίες, Musée National du Château.



35. Nicolas Poussin, *Η Διάσωση του Μικρού Πέτρου*, 1634, λάδι σε μουσαμά, 116x160εκ., Παρίσι, Musée du Louvre (inv.726).



36. Nicolas Poussin, *Εικονογράφιση για το *Traité de la Peinture* του Leonardo da Vinci*, 1651, πένα και μαύρο μελάνι σε χαρτί, 11,4x11,8εκ., Μιλάνο, Pinacoteca Ambrosiana.



37. Nicolas Poussin, *To Μυστήριο της Βάπτισης*, 1636-1640, λάδι σε μουσαμά, 95,5x121εκ., Ουάσινγκτον, The National Gallery of Art, The Samuel H. Kress Collection.



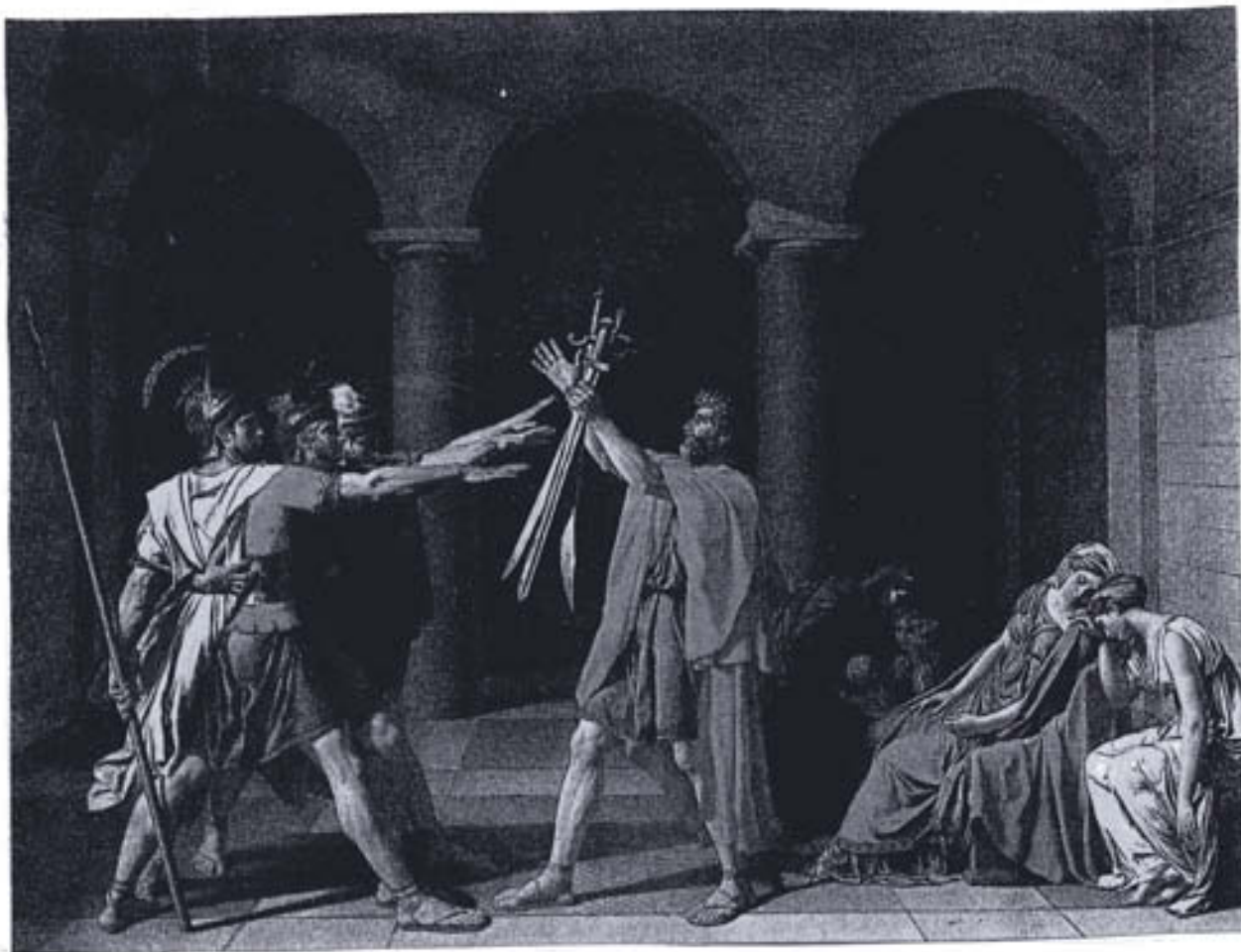
38. Nicolas Poussin, *To Μυστήριο της Βάπτισης*, 1644-1648, λάδι σε μουσαμά, 117x178εκ., Εδιμβούργο, The National Gallery of Scotland.



39. Nicolas Poussin, *Ο Camillus και ο Δάσκαλος των Φαλερίων*, 1637, λάδι σε μουσαμά, 81x133εκ., Πασαντήνα (Καλιφόρνια), Norton Simon Museum.



40. Nicolas Poussin, *Ο Camillus και ο Δάσκαλος των Φαλερίων*, 1637, λάδι σε μουσαμά, 252x268εκ., Παρίσι, Musée du Louvre (inv.725).



4. Jacques-Louis David, *Ο Όρκος των Ορατίων*, 1784-1785, λάδι σε μουσαμά, 427x335εκ., Παρίσι, Musée du Louvre.





41. Nicolas Poussin, *Η Ανατροφή του Διός ή (Η Παιδική Ηλικία του Διός)*, π.1637, λάδι σε μουσαμά, 95x118εκ., Λονδίνο, Dulwich Picture Gallery.



42. Nicolas Poussin, *Έρωτας που Κρατά Κέρα Αφθονίας*, π.1625-1630, λάδι σε μουσαμά, 54,8x51,8εκ., Ρώμη, Collection Pallavicini-Rospigliosi.



43. Giulio Bonasone, *Η Ανατροφή του Διός*, χαρακτηριστικό από το ομώνυμο έργο του Giulio Romano, χ.χ., Παρίσι, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Estampes.



44. Nicolas Poussin, *Η Ανατροφή του Διός ή (Η Παιδική Ηλικία του Διός)*, π.1639, λάδι σε μουσαμά, 97x133εκ., Βερολίνο, Staatliche Museen, Museum Dahlem.



45. Nicolas Poussin, *Η Ανατροφή του Διός ή (Η Παιδική Ηλικία του Διός)*, π.1639, λάδι σε μουσαμά, 117x155εκ., Ουάσινγκτον, National Gallery of Art (Samuel H. Kress Collection).



46. Nicolas Poussin, *Ο Θάνατος της Virginia*, 1636-40, πένα, μαύρο μελάνι και μαύρο υδατόχρωμα σε χαρτί, 17,4x23,4εκ., Windsor Castle, Royal Library (inv.11888).



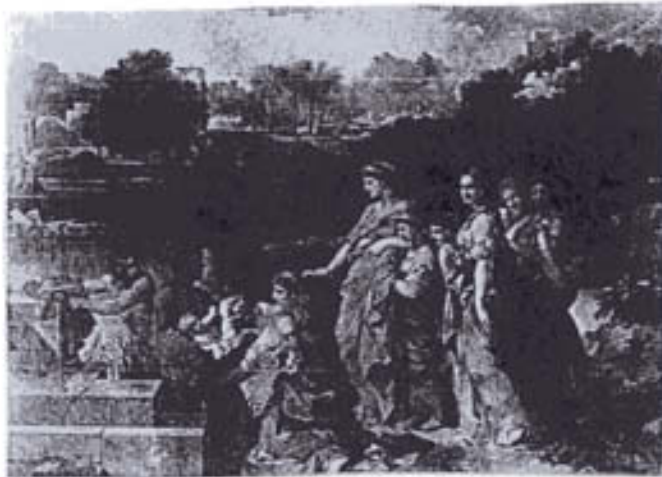
47. Nicolas Poussin, *Πάνας και Σύριγγα*, π. 1637, λάδι σε μουσαμά, 106,5x82εκ., Δρέσδη, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie (inv.718).



48. Nicolas Poussin, *Τοπίο με Ήρα, Άργο και Ιό*, 1638, λάδι σε μουσαμά, 120x195εκ., Βερολίνο, Staatliche Museen.



49. Nicolas Poussin, *Η Εύρεση του Μωυσή*, 1638, λάδι σε μουσαμά 93,5x121εκ., Παρίσι, Musée du Louvre (inv.7271).



50. Sébastien Bourdon, *Η Εύρεση του Μωυσή*, μέσα 16<sup>ου</sup> αιώνα, λάδι σε μουσαμά, Ουάσινγκτον, The National Gallery of Art.



51. Théodore Géricault, *Μελέτη από το έργο του Nicolas Poussin «Η Εύρεση του Μωυσή»*, γ.χ., Παρίσι, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques.



5. Ο Θάνατος του Μελέαγρου, Σαρκοφάγος, μέσα 2<sup>οο</sup> αιώνα μ.Χ., Ρώμη, Capitoline Museum.



6. Peter Paul Rubens, Ο Θάνατος του Κωνσταντίνου, χ.χ. ταπισσερί, Παρίσι, Mobilier National.



52. Nicolas Poussin, *Η Εύρεση του Μωσή*, 1647, λάδι σε μουσαμά, 121x195εκ., Παρίσι, Musée du Louvre (inv.7272).



53. Nicolas Poussin, *Η Εύρεση του Μωσή*, 1651, λάδι σε μουσαμά, 116x177,5εκ. Λονδίνο, The Trustee of the National Gallery of Cardiff, The National Museum of Wales.

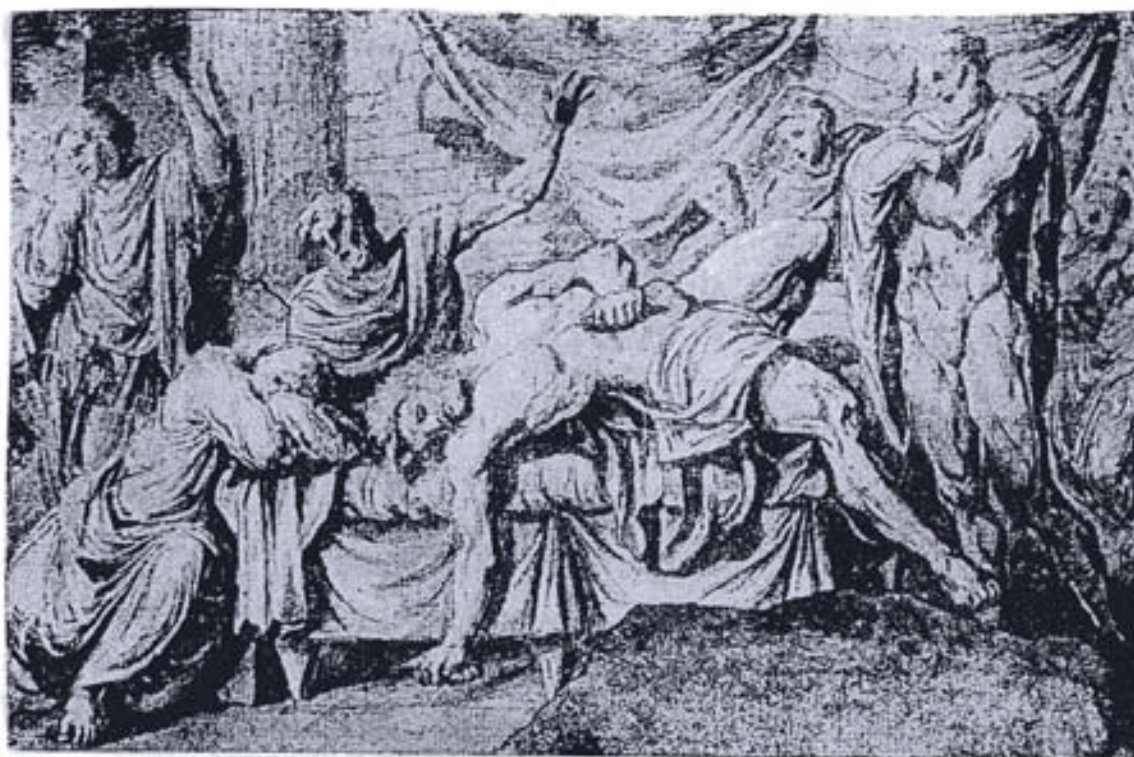


54. Nicolas Poussin, *Χορός στην Ανθρώπινη Ζωή*, 1638-40, λάδι σε μουσαμά, 83x105εκ., Λονδίνο, Wallace Collection (inv.116).





55. Nicolas Poussin, *Η Αυτοκτονία του Cato, του Νεώτερου*, 1638-1640, πένα, μαύρο μελάνι και ίχνη κόκκινου χρώματος σε χαρτί, 9,6x14,9εκ., Windsor Castle, Royal Library (inv.11919).



56. Nicolas Poussin, *Η Αυτοκτονία του Cato, του Νεώτερου*, 1638-1640, πένα και μαύρο μελάνι σε χαρτί, 19,2x29,1εκ., Windsor Castle, Royal Library.



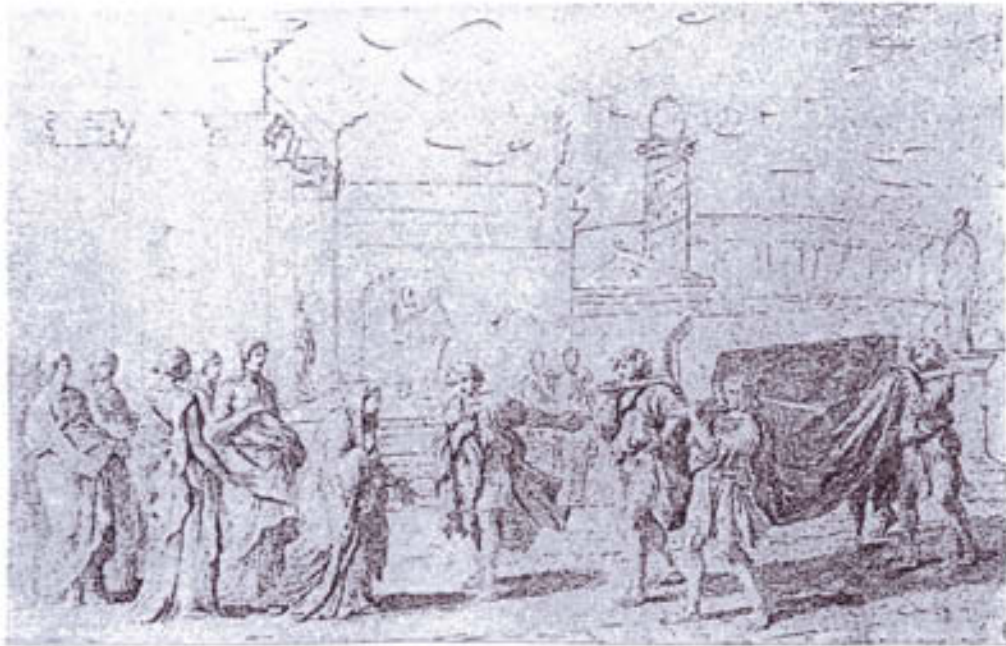
57. Nicolas Poussin, *Τοπίο με τον Άγιο Ιωάννη στη Πάτμο*, 1640, λάδι σε μουσαμά, 102x136εκ., Σικάγο, Art Institute (A. A. Munger Collection).



58. Nicolas Poussin, *Τοπίο με τον Άγιο Ματθαίο*, 1640, λάδι σε μουσαμά, 100x135εκ., Βερολίνο, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie.



59. Nicolas Poussin, *Η Εγκράτεια του Scipio*, 1640, λάδι σε μουσαμά, 114,5x163,5εκ., Μόσχα, Pouschine Museum.



60. Nicolas Poussin, *Η Επιείκεια του Αλεξάνδρου*, π.1640-2, πένα, μαύρο μελάνι σε χαρτί, 25,8x40,7εκ., Windsor Castle, Royal Library (inv.11989).



61. Charles Le Brun, *Οι Βασίλισσες της Περσίας μπροστά στον Αλέξανδρο*, π.1660-1661, λάδι σε μουσαμά, 298x453εκ., Βερσαλλίες.



62. Nicolas Poussin, *Scipio και Πειρατές*, π.1642, πένα, μαύρο μελάνι και μαύρο υδατόχρωμα σε χαρτί, 14,4x19,7εκ., Παρίσι, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (inv.1422).



63. Nicolas Poussin, *Scipio και Πειρατές*, π.1641-1642, πένα, μαύρο μελάνι σε χαρτί, 21,2x28,3εκ., Windsor Castle, Royal Library (inv.11886).



64. Nicolas Poussin, *Τοπίο με Άνδρα που τον Τρομάζει Φίδι*, 1640-1642, λάδι σε μουσαμά, 65x76εκ., Μονρεάλ, Museum of Fine Arts.



65. Nicolas Poussin, *Τοπίο με Άνδρα που τον Σκοτώνει Φίδι*, 1648, λάδι σε μουσαμά, 119x199εκ., Λονδίνο, The National Gallery of Art.



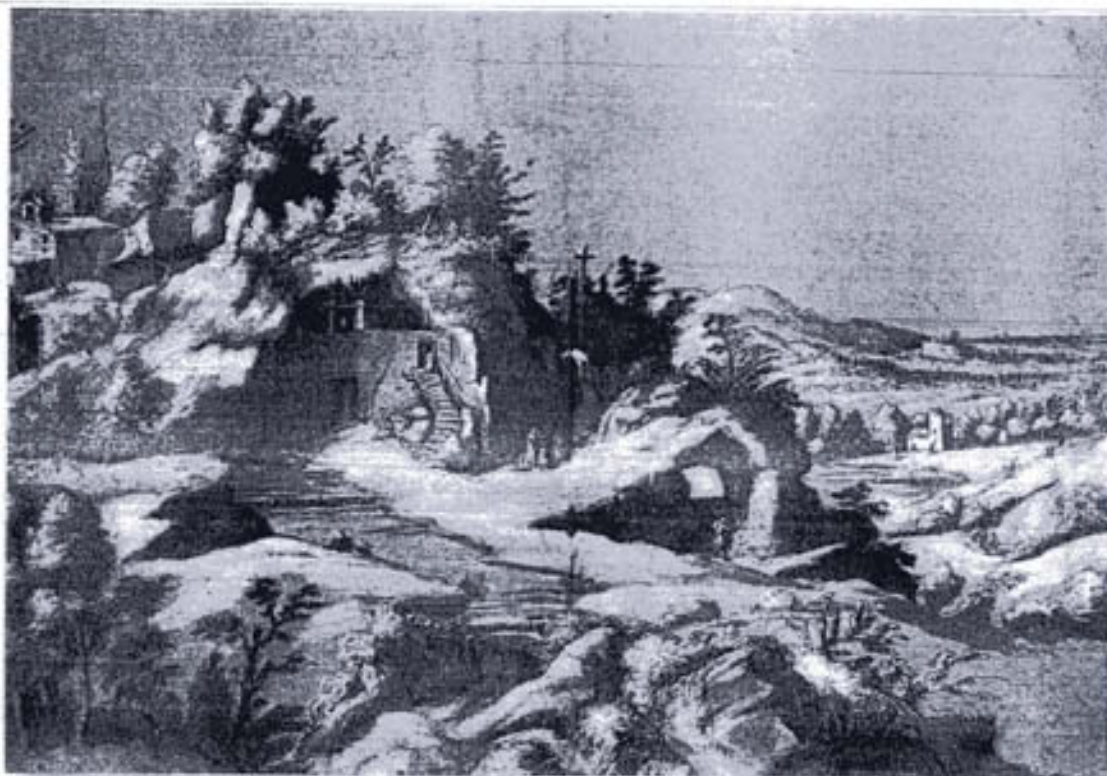
66. Τεφροδόχος του Egnatius Nicophorus, χ.χ., γλυπτό, Ντιτρόιτ, The Detroit Institute of Arts.



67. Jean Jacques Boissard, Τεφροδόχος της Herbasia Clymenes, π.1597-1602, χαρακτηριστικό για το βιβλίο του *Romanae Urbis Topographia*.



68. Nicolas Poussin, *Τοπίο με Τρεις Μοναχούς* ή *Τοπίο με τον Άγιο Φραγκίσκο*, 1648-50, λάδι σε μουσαμά, 117x193εκ., Βελγιάδι, Palace of the President of Jugoslavia.



69. Αποδίδεται στον Polidoro da Caravaggio, *Τοπίο με Ερημητήριο*, γ.γ., Λονδίνο, The British Museum.





7. Nicolas Poussin, *Οι Ποιμένες της Αρκαδίας*, 1628-9, λάδι σε μουσαμά, 101x82εκ., Τσάτγουορθ (Ντερμπυσάιρ), The Chatsworth Settlement.



8. Giovanni Francesco Guercino, *Et in Arcadia Ego*, 1618, λάδι σε μουσαμά, Ρώμη, Galleria Nazionale.



9. Nicolas Poussin, *Οι Ποιμένες της Αρκαδίας-Et in Arcadia Ego*, 1638-9, λάδι σε μουσαμά, 85x121εκ., Παρίσι, Musée du Louvre (inv.7300).



70. Nicolas Poussin, *Τοπίο με το Νεκρό Φωκίωνα, που Μεταφέρεται έξω από την Αθήνα*, 1648, λάδι σε μουσαμά, 116x178,5εκ., Κάρντιφ, National Museum of Wales, δάνειο από την Collection Earl of Plymouth, Oaky Park, Shropshire.



71. Nicolas Poussin, *Τοπίο με τις Στάχτες του Φωκίωνα, που Περισுλλέγονται από τη Σύζυγό του*, 1648, λάδι σε μουσαμά, 116x178,5εκ., Λίβερπουλ, The Trustees of the National Museums and Galleries on Merseyside (Walker Art Gallery).



72. Nicolas Poussin, *Η Πανούκλα στην Αζώτ*, 1630-1, λάδι σε μουσαμά, 148x198εκ., Παρίσι, Musée du Louvre (inv.710).



73. Philippe de Champaigne, *Τα Θαύματα της Αγίας Μαρίας της Μετανοούσας*, 1656, λάδι σε μουσαμά, 219x336εκ., Παρίσι, Musée du Louvre.



74. Nicolas Poussin, *Τοπίο με Διογένη*, 1648, λάδι σε μουσαμά, 160x221εκ., Παρίσι, Musée du Louvre (inv.7308).



75. Nicolas Poussin, *Η Κρίση του Σολομώντος*, 1649, λάδι σε μουσαμά, 101x150εκ., Παρίσι, Musée du Louvre (inv.7277).



76. Valentin de Boulogne, *Η Κρίση του Σολομώντος*, 1628-1630, λάδι σε μουσαμά, 176x210εκ., Παρίσι, Musée du Louvre.



77. Benjamin Robert Haydon, *Η Κρίση του Σολομώντος*, 1812-1814, λάδι σε μουσαμά, 305x366εκ., Ρίτςμοντ, Collection Mr. J. B. Gold.



78. Nicolas Poussin, *Αυτοπροσωπογραφία*, 1649, 78,3x64,5εκ., λάδι σε μουσαμά, Βερολίνο Staatliche Museen zu Berlin, Gemaldegalerie



79. Nicolas Poussin, *Αυτοπροσωπογραφία*, 1650, λάδι σε μουσαμά, 98x74εκ., Παρίσι, Musée du Louvre (inv.7302).



**80.** Nicolas Poussin, *Αυτοπροσωπογραφία του Καλλιτέχνη*, π.1624, λάδι σε μουσαμά, 55x46εκ., Χόβινγκαμ, Συλλογή Sir William Worsley.



**81.** Nicolas Poussin, *Αυτοπροσωπογραφία του Καλλιτέχνη*, π.1630, 37,5x25εκ., κόκκινο μελάνι σε χαρτί, Λονδίνο, British Museum (inv.1901-4-17-21).





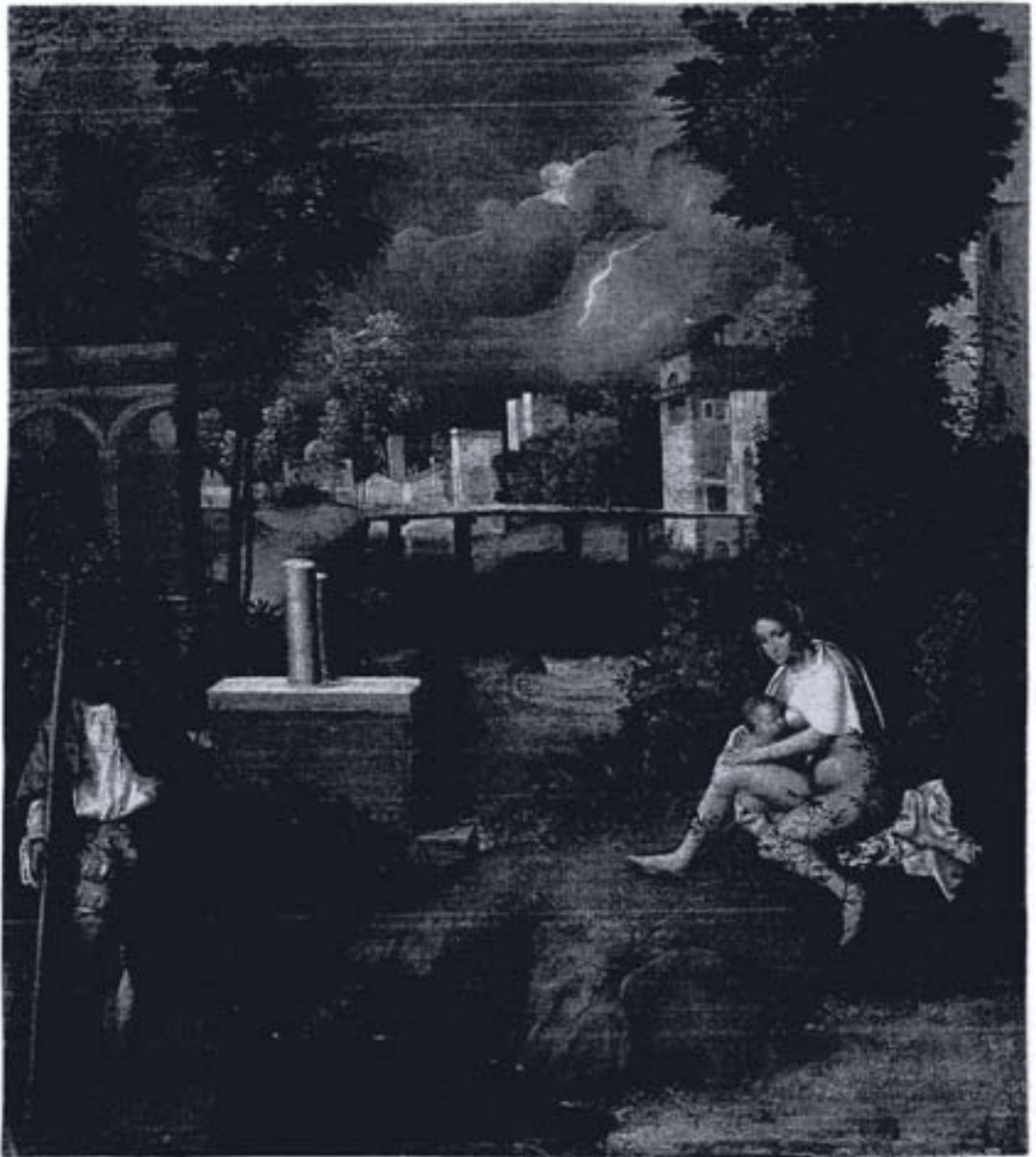
82. Nicolas Poussin, *Coriolanus*, 1650-2, λάδι σε μουσαμά, 112x198,5εκ., Λεζ Αντελί, Hôtel de Ville.



83. Nicolas Poussin, *Τοπίο με Ορφέα και Ευρυδίκη*, 1650, λάδι σε μουσαμά, 124x200εκ., Παρίσι, Musée du Louvre (inv.7307).



84. Nicolas Poussin, *Τοπίο με Πύραμο και Θίσβη*, 1651, λάδι σε μουσαμά, 192,5x273,5εκ., Φρανκφούρτη Α.Μ., Städelches Kunstinstitut.



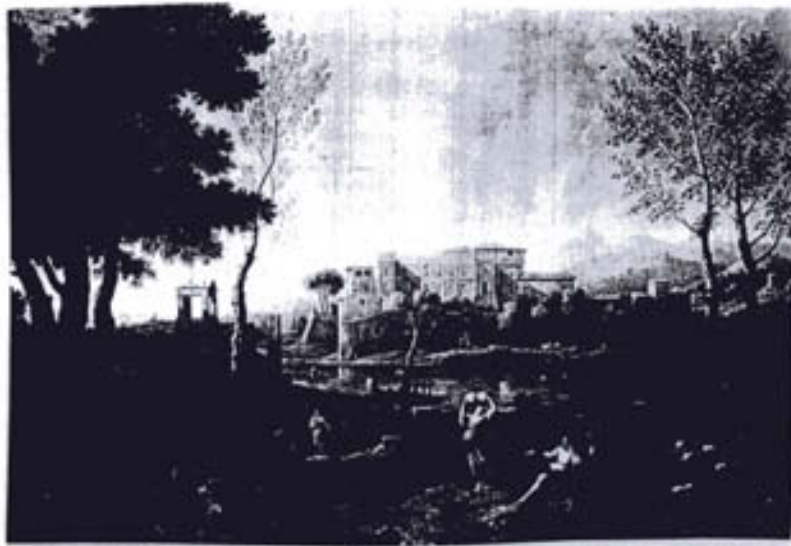
85. Giorgione, *Η Καταρίδα*, π.1508, λάδι σε μουσαμά, 82x73εκ., Βενετία, Galleria dell' Accademia.



86. Nicolas Poussin, *Τοπίο με Κάστρο (Ο Ηρεμος Καιρός)*, 1651, λάδι σε μουσαμά, 97x131,5εκ., Μεγάλη Βρετανία, Sudeley Castle, Winchcombe, Sudeley Castle Trustees.

N.P.H.E.R.

87. Επιγραφή, στο πίσω μέρος του πίνακα *Τοπίο με Κάστρο (Ο Ηρεμος Καιρός)*.



88. Jan Frans van Bloemen, *Τοπίο με Ποταμό και Θέα του Βατικανού*, 1684, λάδι σε μουσαμά, 122,5x172,5εκ., Κοπεγχάγη, Statens Museum of Art.



89. Nicolas Poussin, *Καταγίδα ή Τοπίο με Δέντρο που το Χτυπά Κεραυνός*, 1651, λάδι σε μουσαμά, 99x132εκ., Ρουέν, Musée des Beaux-Arts.



**90.** Nicolas Poussin, *Τοπίο με Ρωμαϊκό Δρόμο*, 1648, λάδι σε μουσαμά, 78x99εκ., Λονδίνο, Dulwich Picture Gallery (inv.203).



**91.** Nicolas Poussin, *Τοπίο με Άνδρα που Πλένει τα Πόδια του*, 1648, λάδι σε μουσαμά, 74,5x100εκ., Λονδίνο, The National Gallery (inv.40).



**92.** Nicolas Poussin, *Τοπίο με Γυναίκα που Πλένει τα Πόδια της*, 1650, λάδι σε μουσαμά, 114x175εκ., Οτάβα, National Gallery of Canada (inv.4587).



93. Nicolas Poussin, *Η Διαθήκη του Ευδαμίδα*, 1653, λάδι σε μουσαμά 110,5x138,5εκ., Κοπεγχάγη, Statens Museum of Art (inv.559).



94. Nicolas Poussin, *Ο Θάνατος της Σαπφείρα*, π.1653, λάδι σε μουσαμά, 122x199εκ.,  
Παρίσι, Musée du Louvre (inv.7286).





95. Raphael, *Ο Θάνατος του Ανανία*, γ.χ., λάδι σε χαρτί Λονδίνο, Victoria and Albert Museum.



96. Raphael, *Ο Θάνατος του Ανανία*, γ.χ., ταπισσερί, Βατικανό, Pinacoteca Vaticani.



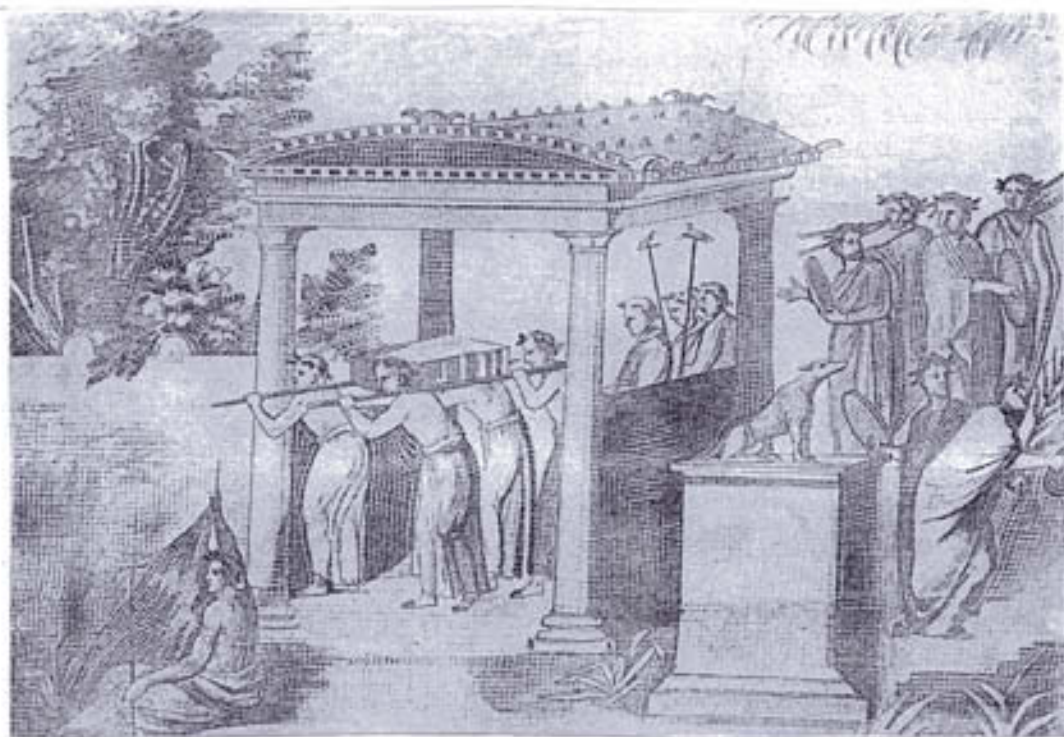
97. Theodore Géricault, *Ο Θάνατος της Σαρφείρα*, γ.χ., πένα και μαύρο μελάνι σε χαρτί, Παρίσι, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques.



98. Nicolas Poussin, *Η Έκθεση του Μωσσή*, 1654, λάδι σε μουσαμά, 150x204εκ.,  
Οξφόρδη, The Visitors of the Ashmolean Museum.



99. Nicolas Poussin, *Η Ξεκούραση κατά τη Φυγή στην Αίγυπτο*, 1655-1657, λάδι σε μουσαμά, 105x145εκ., Αγία Πετρούπολη, Hermitage Museum (inv.6741).



100. *Μωσαϊκό Ναού* (λεπτομέρεια), Παλεστρίνα, Museo Archeologico Nazionale, Villa Barberini.