Πανεπιστήμιο Κρήτης
Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας
Τομέας Αρχαιολογίας και Ιστορίας της τέχνης
Α΄ μεταπτυχιακός κύκλος *Ιστορίας τέχνης της Δύσης*

Ο Χένρυ Φουζέλι ως "ζωγράφος του Σαίξπηρ"

Διπλωματική εργασία της *Ευφημίας Κατσανίκα*
Υπεύθυνος καθηγητής: Ν. Χατζηνικολάου
Ιούνιος 2004

Ευχαριστίες

Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω στον καθηγητή μου κ. Νίκο Χατζηνικολάου, όχι μόνο για τη βοήθεια και την υποστήριξή του σε κάθε στάδιο της φοίτησής μου στον α΄ κύκλο του μεταπτυχιακού *Ιστορίας τέχνης της Δύσης* στο Πανεπιστήμιο Κρήτης, αλλά και για τον ανεξάντλητο δυναμισμό και τον ενθουσιασμό του, χάρη στον οποίο μπορεί να εμπνεύσει διάθεση για σκληρή δουλειά και στον πιο αδιάφορο φοιτητή. Ευχαριστώ επίσης τον κ. Ευγένιο Ματθιόπουλο για τις πολύτιμες συμβουλές του και την εμπιστοσύνη που μου έχει δείξει. Θα ήθελα, επιπλέον, να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου στην κ. Άλκη Χατζηνικολάου, για την αδιάλειπτη υποστήριξη και την καλή της διάθεση, καθώς και στη μητέρα μου, χωρίς την οποία δεν θα είχε ολοκληρωθεί ποτέ αυτή η εργασία. Χρωστώ, τέλος, ένα μεγάλο ευχαριστώ στους συμφοιτητές και φίλους μου Σοφία Γενειατάκη, Λευτέρη Σπύρου, Αλέξανδρο Τενεκετζή, Νότη Κλάγκα, Νάντια Βλάχου, Σοφία Κατόπη, Μανόλη Καρτεράκη και Σταύρο Βλάχο που ήταν δίπλα μου από τότε που ξεκίνησε η δουλειά γι' αυτή τη διπλωματική εργασία, αλλά και στο Στέφανο, που με στήριξε ώστε να την ολοκληρώσω.

Εισαγωγή

Η εργασία αυτή διερευνά τη σχέση του έργου ενός ζωγράφου: του Γιόχαν Χάινριχ Φούσλι (Johann Heinrich Füssli) -ή Χένρυ Φουζέλι (Henry Fuseli), όνομα με το οποίο έγινε γνωστός στην Αγγλία, όπου έζησε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του-, με εκείνο ενός θεατρικού συγγραφέα: του Σαίξπηρ. Καθώς αφετηρία αποτελεί το ζωγραφικό έργο ενός συγκεκριμένου καλλιτέχνη, ο χωρικός και ο χρονικός ορίζοντας καθορίζονται αυτόματα με βάση τον χώρο στον οποίο και την περίοδο κατά την οποία έζησε και δημιούργησε ο καλλιτέχνης αυτός: στη συγκεκριμένη περίπτωση την Ευρώπη, και κατά κύριο λόγο την Αγγλία, από τα μέσα του 18ου αιώνα έως το πρώτο τέταρτο του 19ου αιώνα. Πρόκειται για μια εποχή έντονων κοινωνικών και οικονομικών ανακατατάξεων, που σημαδεύτηκε από τη Γαλλική Επανάσταση· οι πολεμικές συγκρούσεις μεταξύ Βρετανίας και Γαλλίας, η εξέγερση των αμερικανικών αποικιών που οδήγησε σε διεθνή σύρραξη, είχαν ως αποτέλεσμα μια σχεδόν διαρκή εμπόλεμη κατάσταση μεταξύ των ευρωπαϊκών κρατών. Παράλληλα, η ανάπτυξη του εμπορίου, τα τεχνολογικά και επιστημονικά επιτεύγματα, η εξάπλωση της εγγραματοσύνης και η ανάπτυξη της βιομηχανίας, ιδιαίτερα στην Αγγλία, άλλαζαν τη μορφή της κοινωνίας.

Η σύνδεση του ζωγραφικού έργου του Φουζέλι με τα έργα του Σαίξπηρ περιορίζει θεματικά την εργασία στο τμήμα εκείνο του έργου του για το οποίο ο καλλιτέχνης άντλησε την έμπνευσή του από τα συγκεκριμένα λογοτεχνικά έργα. Κατά τον 18ο και τις αρχές του 19ου αιώνα, καλλιτέχνες και εικονογράφοι δεν αντιμετώπιζαν ως ουσιαστική τη διαφορά ανάμεσα σε έναν αυτόνομο πίνακα εμπνευσμένο από κάποιο λογοτεχνικό έργο και σε μια εικονογράφηση, προορισμένη να συνοδεύσει το κείμενο στο εσωτερικό μιας έκδοσης.[1] Αυτό επιτρέπει την εξέταση επί ίσοις όροις τόσο πινάκων, όσο και χαρακτικών με βάση έργα του Φουζέλι που περιλαμβάνονται σε

[1]David Bland, *The Illustration of Books*, Faber & Faber, Λονδίνο 1951, σελ. 49

εικονογραφημένες εκδόσεις: ο διαφορετικός προορισμός των έργων επιβάλλει, ίσως, περιορισμούς στις διαστάσεις τους και κατά συνέπεια καθορίζει και την τελική μορφή τους· δεν επηρεάζει, όμως, κατά βάση, τις συλλήψεις του καλλιτέχνη και τον τρόπο με τον οποίο αυτός βλέπει και, ουσιαστικά, ερμηνεύει το λογοτεχνικό κείμενο. Άλλωστε, ένας μεγάλος αριθμός χαρακτικών από έργα του Φουζέλι που χρησιμοποιήθηκαν σε εικονογραφημένες εκδόσεις δεν βασίζονταν σε σχέδια που έγιναν ειδικά γι' αυτόν τον σκοπό. Σύμφωνα με την πρακτική της εποχής, συχνά ο καλλιτέχνης δούλευε ένα θέμα, κάποτε και σε πολλές εκδοχές, με λάδι και σε μεγάλη κλίμακα πριν ο ίδιος ή κάποιος άλλος το περιορίσει στις διαστάσεις που όριζε ο εκδότης, σε ένα σχέδιο προορισμένο για τον χαράκτη.[2]

Η επικέντρωση σε εικονογραφήσεις έργων του Σαίξπηρ περιορίζει το θέμα, έως έναν βαθμό, και εθνικά. Η αυξανόμενη σημασία που αποκτούσε ο Σαίξπηρ ως «εθνικός», πλέον, ποιητής στην Αγγλία, κατά τον 18ο αιώνα, ωθούσε τους Βρετανούς καλλιτέχνες να αντλούν όλο και περισσότερο έμπνευση από τα έργα του. Η αναφορά σε κάποιο από τα σαιξπηρικά έργα αποτελούσε σε μεγάλο βαθμό εγγύηση για τη θετική ανταπόκριση του βρετανικού κοινού και εξύψωνε αυτόματα το εικαστικό έργο στην υψηλότερη, σύμφωνα με τις αντιλήψεις της εποχής, σφαίρα της ζωγραφικής. Έτσι, το συγκεκριμένο τμήμα του ζωγραφικού έργου του Φουζέλι εντάσσεται στο πλαίσιο μιας βρετανικής, κυρίως, παραγωγής.

Η επιλογή των έργων του Σαίξπηρ ως αφετηρία για τη δημιουργία εικαστικών έργων επέτρεπε στους καλλιτέχνες να ασχοληθούν με ένα ευρύ φάσμα θεμάτων, τα οποία περιλάμβαναν τόσο σκηνές που τοποθετούνταν στο ιστορικό παρελθόν της Βρετανίας, όσο και αμιγώς φανταστικά επεισόδια, στα οποία δεν πρωταγωνιστούσαν πάντα ανθρώπινα πλάσματα. Το γεγονός ότι τα έργα αυτά ήταν γραμμένα ακριβώς για να αναπαρίστανται πάνω στη σκηνή, τους έδινε ένα επιπλέον πλεονέκτημα: οι

---

[2] H. A. Hammelmann, «Eigthteenth-century English Illustrators: Henry Fuseli RA», *The Book Collector*, τομ. 6 (τχ . 4), 1957, σελ. 351

καλλιτέχνες, πέρα από τα ίδια τα σαιξπηρικά κείμενα, μπορούσαν να βασιστούν και στις θεατρικές παραστάσεις για την απεικόνιση του «σκηνικού» και της δράσης.

Χ. Φουζέλι, *Αυτοπροσωπογραφία*, π. 1777

Ο Χένρυ Φουζέλι γεννήθηκε το 1741 στη Ζυρίχη με το όνομα Γιόχαν Χάινριχ Φούσλι, στους κόλπους μιας οικογένειας διανοουμένων: ο πατέρας του Γιόχαν Κάσπαρ Φούσλι (Johann Caspar Füssli) ήταν ζωγράφος, συγγραφέας και φίλος σημαντικών ανθρώπων των γραμμάτων και των τεχνών της εποχής. Ωστόσο, αν και ο Φουζέλι επέδειξε από μικρή ηλικία αξιοπρόσεκτο ταλέντο στη ζωγραφική, ο πατέρας του τον προόριζε για καριέρα ιερωμένου και τον ώθησε να ακολουθήσει σπουδές θεολογίας –σπουδές, εξάλλου, τις οποίες πολλοί ιστορικοί της τέχνης συνδέουν άμεσα με την μετέπειτα εξέλιξη της τέχνης του.[3] Έτσι, ουσιαστικά δεν εκπαιδεύτηκε ως ζωγράφος από μικρή ηλικία –στις περισσότερες βιογραφίες του αναφέρονται ανέκδοτα για τους τρόπους που εφεύρισκε ώστε να ζωγραφίζει στα κρυφά, ενώ χρησιμοποίησε για πρώτη φορά λαδομπογιά σε ηλικία 25 ετών- γεγονός που αποτελούσε για πολλούς εξήγηση των αδυναμιών στην τεχνική του.

Η Ζυρίχη της εποχής της νεότητας του Φουζέλι αποτελούσε ένα από τα πιο σημαντικά πολιτιστικά κέντρα του γερμανόφωνου κόσμου. Στο Collegium Humanitatis της Ζυρίχης, όπου φοίτησε για τρία χρόνια, ο μελλοντικός καλλιτέχνης είχε ως καθηγητές του τον Γιάκομπ Μπόντμερ (Johann Jacob Bodmer) και τον Μπράιτινγκερ (Johann Jacob Breitinger), σημαντικές μορφές στην εξέλιξη του λογοτεχνικού κινήματος "Θύελλα και

[3] Βλ. για παράδειγμα Gert Schiff, «Füssli, puritain et satanique», *L'Oeil*, τχ. 63, Μάρτιος 1960, σελ. 23, αλλά και Frederick Antal, *Fuseli Studies*, Routledge and Kegan Paul, Λονδίνο 1956, σελ. 16

Χ. Φουζέλι, *Ο καλλιτέχνης με τον Γιάκομπ Μπόντμερ*, 1778-81

Ορμή" (Sturm und Drang), το οποίο αναπτύχθηκε αρχικά στον χώρο της κριτικής. Ο Μπόντμερ, με τον οποίο συνδεόταν στενά ο Φουζέλι, τον έφερε σε επαφή με τα κείμενα του Μίλτον, του Δάντη, του Πόουπ, του Σαίξπηρ, αλλά και με τα παλιά γερμανικά έπη, όπως το «Nibelungenlied». Το 1763, ωστόσο, ο νεαρός Φουζέλι υποχρεώθηκε να εγκαταλείψει την Ελβετία, μετά τη δημοσίευση ενός λίβελου με τίτλο «Ο άδικος κριτής ή Καταγγελία ενός πατριώτη» τον οποίο είχε συγγράψει σε συνεργασία με τους συμφοιτητές και φίλους του Λαβάτερ (Johann Caspar Lavater) και Ες (Felix Hess), για να καταγγείλουν τη διαφθορά ενός αξιωματούχου της Ζυρίχης.

Μετά από έναν χρόνο παραμονής στο Βερολίνο, όπου ο φιλόσοφος Σούλτζερ (Georg Sulzer) τον έφερε σε επαφή με τον Άγγλο πρεσβευτή στην αυλή της Πρωσίας, ο Φουζέλι, με τη συνοδεία του τελευταίου, βρέθηκε για πρώτη φορά στο Λονδίνο το 1765, σε ηλικία 24 ετών. Εκεί μπήκε στον κύκλο του εκδότη Τζόζεφ Τζόνσον (Joseph Johnson) και μαγεύτηκε από το θέατρο, όπου μεσουρανούσε τότε κυρίως σε σαιξπηρικούς ρόλους ο Ντέιβιντ Γκάρικ (David Garrick), φημισμένος ηθοποιός και καλλιτεχνικός διευθυντής του θεάτρου της Ντρούρι Λέιν (Drury Lane). Μετά από μια σύντομη –και αποτυχημένη- θητεία ως συνοδός του νεαρού υποκόμη Τσιούτον (Chewton) στο ταξίδι του στην ηπειρωτική Ευρώπη το 1766, ο Φούσλι επέστρεψε στο Λονδίνο. Το 1768 επιδίωξε να συναντηθεί με τον Ρέινολντς (Sir Joshua Reynolds), ο οποίος φαίνεται να εντυπωσιάστηκε με τη δουλειά του και τον συμβούλεψε να ταξιδέψει στην Ιταλία.[4] Ο Φουζέλι έμεινε εκεί –κυρίως

[4] Allan Cunningham, *The Lives of the Most Eminent British Painters, Sculptors and Architects*, John Murray, Λονδίνο 1830, τομ. 2, σελ. 266-267

στη Ρώμη- οκτώ χρόνια (1770-1778), χάρη στην οικονομική στήριξη ανθρώπων όπως ο τραπεζίτης Κουτς (Thomas Coutts), οι οποίοι φρόντιζαν να του δίνουν από το Λονδίνο παραγγελίες για πίνακες.[5] Από την Ιταλία έστειλε στο Λονδίνο και τα πρώτα ζωγραφικά έργα με τα οποία έλαβε μέρος στις εκθέσεις της Βασιλικής Ακαδημίας. Αποφασισμένος να εγκαταλείψει τη λογοτεχνική και μεταφραστική σταδιοδρομία που ακολουθούσε μέχρι τότε για να αφιερωθεί στη ζωγραφική, μελέτησε έργα του Κορέτζιο, του Τισιανού, του Λεονάρντο ντα Βίντσι και του Ραφαήλ. Ο καλλιτέχνης, όμως, που τον εντυπωσίασε περισσότερο ήταν ο Μιχαήλ Άγγελος: επαναλάμβανε συχνά την ιστορία του πώς περνούσε ώρες καθημερινά ξαπλωμένος, θαυμάζοντας την οροφή της Καπέλα Σιξτίνα, πώς «έτρωγε και έπινε και κοιμόταν και ξυπνούσε με τον Μιχαήλ Άγγελο».[6]

Το 1779, μετά από σύντομη παραμονή στη γενέτειρά του Ζυρίχη, την οποία εγκατέλειψε ξανά εξαιτίας μιας ερωτικής απογοήτευσης, 38 ετών πλέον, εγκαταστάθηκε οριστικά στο Λονδίνο. Άλλαξε το όνομά του σε Χένρυ Φουζέλι –ώστε να διευκολύνει τους Άγγλους να το προφέρουν, ενσωματώθηκε στους βρετανικούς καλλιτεχνικούς κύκλους και έγινε γνωστός ως ζωγράφος, στο πλαίσιο των θεσμοθετημένων χώρων δραστηριοποίησης των Βρετανών καλλιτεχνών. Σύντομα απέκτησε πλήρη αναγνώριση: το 1788, χρονιά του γάμου του με το πρώην μοντέλο του, Σοφία Ρόουλινς (Sophia Rowlins), έγινε δεκτός ως αντεπιστέλλον μέλος της Βασιλικής Ακαδημίας του Λονδίνου, ενώ εκλέχτηκε ως πλήρες μέλος το 1790· το 1799 εκλέχτηκε καθηγητής ζωγραφικής της Βασιλικής Ακαδημίας. Όταν το 1804 ο Γεώργιος Γ΄ αρνήθηκε να επικυρώσει τον διορισμό του Σμιρκ (Robert Smirke) ως «επιστάτη» (Keeper)[7] της Ακαδημίας επειδή είχε ακούσει πως είναι δημοκράτης, η θέση δόθηκε στον Φουζέλι, ο οποίος παραιτήθηκε από τη θέση του καθηγητή το 1805, προκειμένου να αναλάβει

---

[5]Joseph Farington, *The Farington Diary*, James Greig επιμ., Hutchinson & Co, δ΄ εκδ. Λονδίνο 1922-1927, τόμος 1, σελ. 115

[6] Allan Cunningham, όπ.π., τομ. 2, σελ. 48

[7]Τα καθήκοντα που συνδέονταν με αυτή τη θέση αφορούσαν στην επίβλεψη των σπουδαστών στο σύνολο των μαθημάτων.

τα καθήκοντά του.[8] Επανεκλέχτηκε, ωστόσο, ως καθηγητής ζωγραφικής το 1810 –και υπήρξε ο μόνος που κατείχε ταυτόχρονα τους δύο τίτλους, του καθηγητή και του επιστάτη, μέχρι το 1823.[9] Ο Φουζέλι πέθανε το 1825 και ετάφη με τιμές στον Καθεδρικό του Αγίου Παύλου, δίπλα στον Ρέινολντς.

Στη μελέτη του έργου του Φουζέλι οφείλουμε να λάβουμε υπόψη και τον μεγάλο αριθμό θεωρητικών κειμένων που έχει αφήσει ο καλλιτέχνης. Ακόμη και μετά την απόφασή του να ασχοληθεί επαγγελματικά με τη ζωγραφική, ο Φουζέλι εξακολούθησε να ασχολείται με μεταφράσεις, αλλά και με τη συγγραφή κειμένων ιστορίας της τέχνης, άρθρων, βιβλιοκριτικών και κριτικών εκθέσεων ζωγραφικής. Ανάμεσα στο 1788 και το 1798 συνέταξε περισσότερα από ογδόντα άρθρα για την *Analytical Review* που εξέδιδε ο Τζόνσον[10], συνέγραψε μια *Ιστορία της Ιταλικής τέχνης*, υπήρξε συντάκτης αρκετών λημμάτων για το *Λεξικό Εικαστικών Τεχνών* του Μάθιου Πίλκινγκτον (Matthew Pilkington), ενώ δημοσίευσε τμηματικά και τις δώδεκα συνολικά διαλέξεις που έδωσε από το 1801 ως το 1823 ως καθηγητής ζωγραφικής στη Βασιλική Ακαδημία Καλών Τεχνών του Λονδίνου. Από το 1788 μέχρι το 1818 ασχολήθηκε επίσης με τη συγγραφή μιας σειράς «Αφορισμών για την Τέχνη», στο πρότυπο των *Αφορισμών* του φίλου του Λαβάτερ, οι οποίοι, όμως, δημοσιεύτηκαν μετά τον θάνατό του.

Στα κείμενα αυτά και ιδιαίτερα στις διαλέξεις του, όπου γίνεται μια πιο συστηματική απόπειρα να διατυπωθούν οι αρχές μιας θεωρίας της ζωγραφικής, η σκέψη του Φουζέλι φαίνεται σε γενικές γραμμές να ακολουθεί τις ιδέες της κυρίαρχης ακαδημαϊκής θεωρίας της εποχής του. Διακήρυττε την ανωτερότητα της τέχνης των αρχαίων, τα διδάγματα των οποίων θεωρούσε απαραίτητη βάση για τη σύγχρονή του καλλιτεχνική

---

[8] Tom Taylor επιμ., *Life of Benjamin Robert Haydon, Historical Painter, from his Autobiography and Journals*, Longman, Brown, Green & Longmans, Λονδίνο 1853, τομ. 1, σελ. 24

[9] Ο Farington σημειώνει στο ημερολόγιό του (10 Ιουλίου 1805, όπ.π., τομ. 3, σελ. 90) ότι αποφασίστηκε να γίνει δεκτή η παραίτηση του Φουζέλι από τη θέση τού καθηγητή αντί να θεωρηθεί ότι η θητεία του λήγει αυτόματα με την εκλογή του ως επιστάτη, έτσι ώστε να υπάρχει η δυνατότητα να του προτείνουν να μην εγκαταλείψει τα καθήκοντά του ή να τον επανεκλέξουν στη θέση του καθηγητή της ζωγραφικής.

[10] John Knowles, *The life and writings of Henry Fuseli, Esq. MARA*, Henry Colburn and Richard Bentley, Λονδίνο 1831, τομ. 1, σελ. 80

δημιουργία, ενώ αναφερόταν πάντοτε με τρόπο υποτιμητικό στο γοτθικό στυλ και τον μανιερισμό. Ο καλλιτέχνης διαφοροποιείται, ωστόσο, από την αμιγώς νεοκλασική θεωρία, καθώς απέδιδε ιδιαίτερα μεγάλη σημασία στην *έκφραση*, την οποία θεωρούσε πιο βασική από την ομορφιά για τη δημιουργία της υψηλής και ευγενούς τέχνης: «Μόνη η έκφραση μπορεί να προσδώσει στην ομορφιά υπέρτατη και διαρκή κυριαρχία στο μάτι».[11]

Σύμφωνα με την κυρίαρχη αισθητική θεωρία του 18ου αιώνα, το υψηλότερο σκαλοπάτι της τέχνης καταλάμβανε η «ιστορική ζωγραφική», στην οποία συμπεριλαμβάνονταν και θέματα που προέρχονταν από τους χώρους της μυθολογίας και της λογοτεχνίας. Ο Φουζέλι συμφωνούσε πως απαραίτητη συνθήκη για κάθε έργο τέχνης ήταν να «διηγείται με πληρότητα και στην ουσία της τη δική του ιστορία»[12]· το πιο σημαντικό ζήτημα, επομένως, για έναν καλλιτέχνη ήταν η επιλογή των θεμάτων του. Ο ίδιος προτιμούσε να αντλεί τα θέματά του από τη λογοτεχνία, είτε επρόκειτο για την αρχαία γραμματεία είτε για πιο πρόσφατα έργα. Τα έργα του Μίλτον και του Σαίξπηρ, ιδιαίτερα, υπήρξαν πηγή διαρκούς έμπνευσης για τον Φουζέλι κατά τη διάρκεια ολόκληρης της δημιουργικής του πορείας. Ο Μίλτον του ενέπνευσε τη δημιουργία μιας πινακοθήκης αφιερωμένης στο λογοτεχνικό του έργο, για την οποία εργάστηκε για περίπου δέκα χρόνια.[13] Το όνομα του Φουζέλι, όμως, συνδέθηκε από νωρίς κυρίως με τον Σαίξπηρ, για τον οποίο έτρεφε ιδιαίτερο θαυμασμό. Αναφέρεται ότι είχε απομνημονεύσει σε τέτοιο βαθμό τα έργα του Σαίξπηρ, ώστε να μπορεί να θυμηθεί απ' έξω οποιοδήποτε απόσπασμα.[14] Ο Cunningham τον αποκαλούσε «Σαίξπηρ του καμβά»[15], ενώ ο Λαβάτερ έγραφε γι' αυτόν: «Ο Φούσλι στη Ρώμη είναι μία

---

[11] Αφορισμός 99, John Knowles, όπ.π., τομ. 3, σελ. 98

[12] Johann Heinrich Füssli, *Conférences sur la peinture 1801-1823*, μεταφρ. S. Chauvin, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Collection Beaux-arts histoire, Παρίσι 1994, Τέταρτη διάλεξη, σελ. 95. Στις παραπομπές σε διαλέξεις του Φουζέλι χρησιμοποιείται η γαλλική έκδοση, στην οποία είχα άμεση πρόσβαση ανά πάσα στιγμή, σε αντίθεση με τις πολύ πιο σπάνιες εκδόσεις στα Αγγλικά, οι οποίες δεν βρίσκονταν παρά σε κλειστές συλλογές βιβλιοθηκών του εξωτερικού.

[13] Η πινακοθήκη εγκαινιάστηκε το 1799 με σαράντα έργα· έκλεισε σύντομα, καθώς δεν είχε επιτυχία στο κοινό, και άνοιξε και πάλι για ένα μικρό χρονικό διάστημα το 1800.

[14] Joseph Farington, *The Farington Diary*, όπ.π., τομ. 5, σελ. 118

[15] Alan Cunningham, όπ.π., σελ. 281

από τις μεγαλύτερες διάνοιες. Είναι ακραίος σε όλα –πάντα πρωτότυπος· ζωγράφος του Σαίξπηρ –τίποτε άλλο παρά Άγγλος και Ελβετός, ποιητής και ζωγράφος».[16]

Ο Φουζέλι από τα σαιξπηρικά θέματα προτιμούσε τα πιο σκοτεινά επεισόδια και σκηνές όπου επικρατεί το υπερφυσικό στοιχείο. Τα έργα που κέντριζαν περισσότερο τη φαντασία του καλλιτέχνη είναι κατεξοχήν ο *Μάκβεθ*, από τον οποίο εμπνέεται 37 συνολικά εικονογραφήσεις[17], ο *Βασιλιάς Ληρ* με 16 εικονογραφήσεις, ο *Άμλετ* με 15, το δεύτερο μέρος του *Βασιλιά Ερρίκου Στ΄* με έντεκα και το *Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας* με δέκα εικονογραφήσεις. Ακολουθούν το *Χειμωνιάτικο Παραμύθι* και η *Τρικυμία* με οκτώ εικονογραφήσεις, το *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* με επτά, ο *Βασιλιάς Ριχάρδος ο Γ΄* με έξι, το τρίτο μέρος του *Βασιλιά Ερρίκου Στ΄* και οι *Εύθυμες Κυράδες του Ουίνζορ* με πέντε. Από τέσσερα έργα εμπνέονται από το δεύτερο μέρος του *Βασιλιά Ερρίκου Δ΄*, τον *Βασιλιά Ιωάννη*, τον *Βασιλιά Ερρίκο Ε΄*, τον *Βασιλιά Ερρίκο Η΄* και το *Πολύ Κακό για το Τίποτα*. Στα «ρωμαϊκά έργα», τον *Ιούλιο Καίσαρα* και τον *Κοριολανό*, ο Φουζέλι αφιερώνει από τρία έργα, όπως και στο *Τίμων ο Αθηναίος* και τη *Δωδέκατη Νύχτα*, ενώ από δύο έργα εικονογραφούν το πρώτο μέρος του *Βασιλιά Ερρίκου του Δ΄*, τον *Τίτο Ανδρόνικο*, τον *Έμπορο της Βενετίας* και το *Όπως Αγαπάτε*. Τα υπόλοιπα έργα του Σαίξπηρ δεν απασχόλησαν τον καλλιτέχνη παρά μόνο όταν κλήθηκε να εικονογραφήσει την έκδοση που επιμελήθηκε ο Τσάλμερς (Chalmers) το 1803.

Η εικονογράφηση έργων του Σαίξπηρ, όπως κάθε λογοτεχνικού έργου, σήμαινε για τον Φουζέλι να συλλάβει και να ανυψώσει τη δραματική πράξη στο ύψιστο σημείο της. Όπως υπογράμμιζε, για όποιον επιχειρεί να ενσαρκώσει έναν μύθο, «το πρώτο που απαιτείται είναι η επινόησή του να είναι προσκολλημένη στις ουσιαστικές βάσεις της ιστορίας, ή στα πιο

---

[16] Απόσπασμα επιστολής του Λαβάτερ στον Χέρντερ (Herder), Ζυρίχη 4 Νοεμ. 1773, Walter Muschg επιμ., *Heinrich Füssli: Briefe*, Verlag Benno Schwabe & Co, Klosterberg, Βασιλεία 1942, σελ. 168

[17] Η καταμέτρηση των θεμάτων των έργων έγινε με βάση τον κατάλογο του Gert Schiff. Στον συνολικό αριθμό, που δίνει μια γενική εικόνα των προτιμήσεων του Φουζέλι, συνυπολογίζονται χωρίς διάκριση ελαιογραφίες, σχέδια και τα χαρακτικά για την έκδοση του Chalmers.

αποφασιστικά και πιο χαρακτηριστικά σημεία της».[18] Ο Φουζέλι φαίνεται πως επέλεγε ο ίδιος τα θέματά του: εκδήλωνε την περιφρόνησή του για τις παραγγελίες, που «βλάπτουν την τέχνη και μειώνουν την έμπνευση που πρέπει ή θα έπρεπε να γίνεται αισθητή στα έργα μιας αληθινής μεγαλοφυΐας».[19] Οι εικονογραφήσεις του απέχουν πολύ από το να είναι απλώς διακοσμητικές, ερμηνεύουν ενεργά το κείμενο και αποκαλύπτουν ένα οξύ κριτικό πνεύμα.[20]

Χ. Φουζέλι, *Ο Εφιάλτης*, 1781

Ο Φουζέλι ήταν –και παραμένει- κυρίως γνωστός ως ζωγράφος εικόνων τρόμου και φαντασίας. Οι μελετητές του καλλιτέχνη που δημιούργησε τον «Εφιάλτη» -έργο, ανάμεσα σε άλλα, που προσφερόταν ιδιαιτέρως για την εφαρμογή ψυχαναλυτικού τύπου ερμηνειών για την τέχνη του-, δίνουν συνήθως έμφαση στο φανταστικό και «δαιμονικό» στοιχείο του έργου του, μέσω του οποίου τον συνδέουν με τον ρομαντισμό· η σχέση του με τον επικρατούντα νεοκλασικισμό και τις ακαδημαϊκές θεωρίες της εποχής του έρχεται συνήθως σε δεύτερη μοίρα, αν δεν αγνοείται παντελώς.

Οι Ελβετοί ιστορικοί τέχνης, οι οποίοι όπως είναι φυσικό ασχολούνται έντονα με τον "συμπατριώτη" τους, είναι εκείνοι που επιμένουν συχνότερα στη ρομαντική πλευρά της τέχνης του Φουζέλι. Αυτό τους επιτρέπει να υπερτονίσουν την επίδραση του ελβετικού *Sturm und Drang* στην καλλιτεχνική του διαμόρφωση κατά την περίοδο της νεότητάς του στη Ζυρίχη και να τον αποκαταστήσουν ως Ελβετό ζωγράφο, παρά το ότι εγκατέλειψε σε νεαρή ηλικία τη γενέτειρά του και, ως ζωγράφος, έζησε και

---

[18] Johann Heinrich Füssli, *Conférences sur la peinture*, όπ.π., Τέταρτη διάλεξη, σελ. 95, βλ. και Αφορισμό 96, John Knowles, όπ.π., τομ. 3, σελ. 94
[19] Alan Cunningham, όπ.π., σελ. 289
[20] Michael Benton & Sally Butcher, «Painting Shakespeare», *Journal of Aesthetic Education*, τομ. 32, τχ. 3, φθινόπωρο 1998, σελ. 61

δημιούργησε κατά κύριο λόγο στο Λονδίνο. Παράλληλα, η προσπάθεια καθιέρωσης του "Ελβετού" Φουζέλι ως προδρόμου του ρομαντισμού, ως δημιουργού, ουσιαστικά, που βρισκόταν "μπροστά από την εποχή του", συντελεί στην αύξηση του κύρους του και ενισχύει τη σημασία της θέσης του στην ιστορία της ευρωπαϊκής τέχνης. Έτσι, οι Ελβετοί ιστορικοί τέχνης επικεντρώνονται στις σχέσεις του Φουζέλι με τον καθηγητή του Γιάκομπ Μπόντμερ και τους διανοούμενους του *Sturm und Drang* και τονίζουν την επίδραση στον καλλιτέχνη ιδεών που αναπτύχθηκαν στη Γερμανία και την Ελβετία και υιοθετήθηκαν κατόπιν και από το ρομαντικό κίνημα: εμμονή στη συναίσθημα και τη φαντασία, τάση επιστροφής στη φύση, αναζήτηση της έντασης, της πρωτοτυπίας και της ελευθερίας έκφρασης, έννοια της μεγαλοφυΐας, εξύψωση του τρομερού και του θαυμαστού. Ο Frederick Antal, ωστόσο, υπογραμμίζει ότι ο Φουζέλι γνώρισε μόνο τις απαρχές του *Sturm und Drang* στη Ζυρίχη και δεν συμμετείχε ποτέ στις πιο ακραίες εκφάνσεις του κινήματος, που χαρακτηρίζονταν από εκδηλώσεις ανεξέλεγκτου συναισθηματισμού.[21]

Ο Φουζέλι είχε χωρίς αμφιβολία προκαλέσει το ενδιαφέρον των συγχρόνων του, είτε για να τον εξυμνήσουν είτε για να του απευθύνουν δριμεία κριτική. Αν και ξέρουμε σήμερα ότι τα περισσότερα άρθρα της εποχής που αναφέρονται επαινετικά στο έργο του ήταν γραμμένα από τον ίδιο[22], ο καλλιτέχνης έχαιρε σαφώς αναγνώρισης στους κύκλους των γραμμάτων και των τεχνών: η θέση του στη Βασιλική Ακαδημία του Λονδίνου ήταν εδραιωμένη, ενώ οι συνάδελφοί του έτρεφαν τη μεγαλύτερη εκτίμηση για την ευρεία του μόρφωση. Οι μαθητές του τον εκτιμούσαν τόσο ώστε να του προσφέρουν το 1807 ως δώρο ένα κύπελλο που σχεδίασε ο Φλάξμαν (John Flaxman) ύστερα από παράκλησή τους, ενώ η Βασιλική Ακαδημία στήριξε το εγχείρημά του να ανοίξει μια πινακοθήκη αφιερωμένη

---

[21] Frederick Antal, όπ.π., σελ. 5-6

[22] Ο Mason έχει καταγράψει το σύνολο των ανυπόγραφων άρθρων που θεωρεί πως έχει συντάξει ο Φουζέλι. Βλ. Eudo Mason, *The Mind of Henry Fuseli : Selections from his writings with an introductory study*, Routledge and Kegan Paul, Λονδίνο 1951

στον Μίλτον, με την οργάνωση ενός επίσημου δείπνου το 1800. Παρ' όλα αυτά, το έργο του έμοιαζε υπερβολικά εκκεντρικό· ιδιαίτερα διανοούμενοι όπως ο Λη Χαντ (Leigh Hunt), ο Χάζλιτ (Hazlitt) και ο Χόρας Γουόλπολ (Horace Walpole), οι οποίοι συνδέονται συνήθως με τον ρομαντισμό, σχολίαζαν αρνητικά τα έργα του Φουζέλι σε κάθε ευκαιρία: «Φοβερά τρελό, πιο τρελό από ποτέ, εντελώς τρελό», χαρακτήριζε ο Γουόλπολ το «Μανδραγόρα» του 1785·[23] «απαίσιο», τη «Λαίδη Μάκβεθ υπνοβάτιδα» του 1784.[24] Ο Φάρινγκτον (Joseph Farington) σημείωνε στο ημερολόγιό του ότι όταν ο Γκέινσμπορο (Gainsborough) είδε στη μικρή Βασιλική Ακαδημία τον πίνακα του Φουζέλι από τον *Μάκβεθ* δήλωσε πως δεν θα ήθελε να βρεθεί σε μόνιππο μπροστά του, εννοώντας ότι το άλογο θα τρόμαζε βλέποντας το έργο.[25]

Μετά τον θάνατό του, το 1825, παρά τη σχεδόν καθολική αναγνώριση ότι υπήρξε μια σημαντική προσωπικότητα για την τέχνη της εποχής του και την παραδοχή του ενδιαφέροντος που παρουσιάζουν οι επινοήσεις του, επικράτησε μια αρνητική εικόνα για τον Φουζέλι: το έργο του έμοιαζε με μια διαστρεβλωμένη και υπερβολικά θεατρική μίμηση του έργου του Μιχαήλ Αγγέλου[26] και θεωρήθηκε καταδικασμένο να βυθίζεται στην αφάνεια όλο και περισσότερο με το πέρασμα του χρόνου.[27] Ήδη το 1868 η φήμη του είχε μειωθεί τόσο ώστε ο «Λυσίδας» του αγοράστηκε για 16 γκινέες, ενώ ο πιο διάσημος πίνακάς του, ο «Εφιάλτης», δεν απέφερε παρά περίπου μία λίρα.[28]

Κύριο μειονέκτημα που διαπίστωναν οι επικριτές του ήταν ότι ο Φουζέλι περιόριζε τις επιδιώξεις του στο «να κάνει τη ζωγραφική ορατή ποίηση» και δεν διέθετε τις απαραίτητες καλλιτεχνικές δεξιότητες για να δώσει μορφή στις

---

[23] William Whitley, *Artists and Their Friends in England 1700-1799*, The Medici Society, Λονδίνο / Βοστώνη 1928, τομ. 1,σελ. 37
[24] Όπ.π., σελ. 377
[25] Joseph Farington, όπ.π., τόμος 2, σελ. 192
[26] Paul Ganz, *The Drawings of Henry Fuseli*, μεταφρ. F. B. Aikin-Sneath, Max Parrish & Co Ltd, Λονδίνο 1949, σελ. 11
[27] Benjamin Robert Haydon and William Hazlitt, *Painting and The Fine Arts: being the Articles under those Heads contributed to the Seventh Edition of the Encyclopoedia Britannica*, Εδιμβούργο 1838, σελ. 213 [1830] Αναφέρεται από τον Ruthven Todd, *Tracks in the Snow: Studies in English Science and Art*, The Grey Walls Press, Λονδίνο 1946, σελ. 75-76
[28] Ruthven Todd, όπ.π., σελ. 81

υψηλές συλλήψεις του[29], άποψη που συμμερίζονται και μελετητές του 20ου αιώνα.[30] Το σχέδιό του δεν διαθέτει εκλέπτυνση ούτε ακρίβεια, σχολίαζαν οι Richard και Samuel Redgrave το 1866, οι στάσεις των μορφών του είναι συχνά ανατομικά αδύνατες, οι γυναίκες που σχεδιάζει είναι σε υπερβολικό βαθμό αρσενικές, χυδαίες και κάποτε αποκρουστικές, ενώ η παντελής έλλειψη γνώσης των βασικών κανόνων των χρωμάτων και των ζωγραφικών τεχνικών όχι μόνο τον εμπόδισαν να αναπτύξει την έμφυτη αίσθησή του τού χρώματος, αλλά και εξαιτίας των ατελών μεθόδων στις οποίες κατέφυγε «μας έχει αφήσει υπερβολικά συχνά να θαυμάζουμε ξεθωριασμένα φαντάσματα και ετοιμοθάνατους μουσαμάδες».[31] Μιλώντας για τον *Εφιάλτη* στα βιογραφικά στοιχεία που προτάσσονται στην έκδοση των διαλέξεων του Φουζέλι το 1848, ο Wornum δήλωνε πως το έργο όφειλε τη δημοτικότητά του μόνο στην ιδέα στην οποία βασιζόταν, αφού «η μακρόχρονη μελέτη του [Φουζέλι] στην πρωτεύουσα των τεχνών [Ρώμη] φαίνεται να απέτυχε πλήρως να του επιτρέψει να επιβληθεί στο υλικό ή τεχνικό τμήμα της τέχνης του».[32]

Ο καλλιτέχνης παρέμεινε σχεδόν ξεχασμένος για μια μεγάλη χρονική περίοδο. Ενδιαφέρον για τον Φουζέλι συναντάμε ξανά το 1913 στην Ελβετία, όπου το Kunsthaus της Ζυρίχης οργάνωσε μια έκθεση σχεδίων του[33]· επέστρεψε πιο δυναμικά στο προσκήνιο εκατό χρόνια μετά τον θάνατό του, χάρη στην κινητοποίηση των Ελβετών ιστορικών τέχνης, οι οποίοι αφιέρωσαν στον συμπατριώτη τους δύο εκθέσεις πινάκων και σχεδίων του στο Kunsthaus, το 1926 και το 1941. Μετά το 1913, άλλωστε, και κατά τη

---

[29] Βλ. για παράδειγμα J.E. Hodgson & F. E. Eaton, *The Royal Academy and its Members 1768-1830*, John Murray, Λονδίνο 1905, σελ. 145-146

[30] Βλ. για παράδειγμα Nicolas Powell, *The Drawings of Henry Fuseli*, Faber & Faber Ltd, Λονδίνο 1951

[31] Richard & Samuel Redgrave, *A Century of Painters of the English School; with Critical Notices of their Works, and an Account of the Progress of Art in England*, Smith, Elder & Co, Λονδίνο 1866, τομ. 1, σελ. 277

[32] Ralph N. Wornum επιμ., *Lectures on Painting, by the Royal Academicians, Barry, Opie, and Fuseli*, Henry G. Bohn, Λονδίνο 1848, σελ. 49

[33] Το 1910 το Kunsthaus της Ζυρίχης είχε οργανώσει έκθεση έργων της οικογένειας Füssli, την οποία όμως ο Wartmann (στον κατάλογο της έκθεσης του 1941) χαρακτήρισε «έκθεση Φούσλι χωρίς Φούσλι». Παράλληλα ο Φουζέλι εξεταζόταν και ως λογοτέχνης, όπως για παράδειγμα από τον Hanz Schnorf, ο οποίος του αφιέρωσε ένα κεφάλαιο στο *Sturm und Drang in der Schweiz*, διατριβή, Schulthek & Co, Ζυρίχη 1914

διάρκεια της δεκαετίας του 1920, είχε ξεκινήσει μια ελβετική "εκστρατεία" αγοράς έργων του Φουζέλι, που κορυφώθηκε με την αγορά δέκα πινάκων το 1941.

Ο κατάλογος του 1926, που συνέταξε ο δρ. W. Wartmann, κατέγραφε 361 έργα, 66 από τα οποία ελαιογραφίες, και αποτελεί την πρώτη χρονολογική μελέτη του τμήματος του έργου του Φουζέλι που ήταν τότε γνωστό· περιλάμβανε επίσης έναν κατάλογο χαρακτικών από έργα του καλλιτέχνη. Η έκθεση του 1941 περιλάμβανε διακόσια έργα επιπλέον. Κατά τα τέλη της δεκαετίας του '40 και στις αρχές της δεκαετίας του '50 δημοσιεύτηκε ο μεγαλύτερος αριθμός μελετών για τον Φουζέλι, με πιο αξιόλογη εκείνη του Antal. Το 1973 ο Gert Schiff κατέγραψε το σύνολο των έργων του καλλιτέχνη σε έναν πλήρη κατάλογο.[34] Ο H. A. Hammelmann[35] συνέταξε έναν πλήρη κατάλογο –και αρκετά μακροσκελή- όλων των έργων που περιέχουν εικονογραφήσεις που έγιναν με βάση έργα του Φουζέλι και των διαδοχικών επανεκδόσεών τους μέχρι τα τέλη του 19ου αιώνα, ο οποίος αποδεικνύει τη σημαντικότατη θέση που καταλαμβάνει ο καλλιτέχνης μεταξύ των εικονογράφων της αγγλικής λογοτεχνίας.

Πρόθεση αυτής της εργασίας δεν είναι σε καμία περίπτωση να απαριθμήσει και να σχολιάσει ένα προς ένα όλα τα έργα του Φουζέλι που εμπνέονται από τον Σαίξπηρ. Τα έργα αυτά αποτελούν αφορμή να ασχοληθούμε με μια σειρά θεμάτων που αφορούν τη σκέψη και την αισθητική του 18ου αιώνα, προκειμένου να προσεγγίσουμε την τέχνη του Φουζέλι και να φωτίσουμε τη θέση που καταλαμβάνει στην εποχή του. Ούτε, άλλωστε, φιλοδοξούμε να μελετήσουμε διεξοδικά την τεχνοτροπία του Φουζέλι σκιαγραφώντας την εξέλιξή της μέσα στο χρόνο ή ανιχνεύοντας τα «δάνειά» του από παλαιότερους ή και συγχρόνους του καλλιτέχνες.[36] Έτσι, η

---

[34] Gert Schiff, *Johann Heinrich Füssli, Text und Oeuvrekatalog*, Verlag Berichthaus Zürich, Prestel-Verlag München, Ζυρίχη/Μόναχο 1973

[35] H. A. Hammelmann, *Book Illustrators in Eighteenth Century England*, T.S.R. Boase επιμ., Yale University Press, Νιου Χέιβεν 1975, σελ. 389-393

[36] Για μια εξαιρετική ανάλυση της εξέλιξης του ύφους του Φουζέλι, των επιρροών στο έργο του από παλαιότερους καλλιτέχνες αλλά και τη σχέση του με συγχρόνους του δημιουργούς βλ. F. Antal, *Fuseli Studies*, όπ.π.

εξέταση των έργων δεν γίνεται με βάση τεχνοτροπικά κριτήρια ούτε εξελίσσεται αυστηρά χρονολογικά ακολουθώντας τη ζωή του καλλιτέχνη - ξεκινώντας, δηλαδή, από τις νεανικές δημιουργίες του Φουζέλι για να καταλήξει στα έργα της ώριμης ηλικίας του.

Αφετηρία αποτελεί πάντα το θέμα των ζωγραφικών έργων –και, επομένως, το θέμα των σαιξπηρικών έργων που εικονογραφούνται από τον καλλιτέχνη. Ο διαχωρισμός των θεματικών έγινε κυρίως με βάση κάποια από τα κυρίαρχα ζητήματα που απασχολούσαν τους θεωρητικούς της τέχνης κατά τον 18ο αιώνα. Επιπλέον, λήφθηκαν υπόψη ως ένα βαθμό και οι «κατηγορίες» στις οποίες χωρίζουν οι μελετητές τα έργα του Σαίξπηρ. Αυτά διαιρούνται συνήθως σε «ιστορικά», εκείνα δηλαδή που πραγματεύονται άμεσα θέματα της βρετανικής ιστορίας, όπως για παράδειγμα ο *Βασιλιάς Ριχάρδος ο Γ΄*, τα τρία μέρη του *Βασιλιά Ερρίκου του Στ΄* κ.ο.κ.· σε τραγωδίες, όπως ο *Μάκβεθ*, ο *Βασιλιάς Ληρ* ή ο *Άμλετ*· και σε κωμωδίες, όπως το *Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας* ή οι *Εύθυμες Κυράδες του Ουΐνζορ*.

Οι αισθητικές θεωρίες της εποχής –και ιδιαίτερα οι ακαδημαϊκές-, που εξετάζονται στο πρώτο κεφάλαιο, εξηγούν σε μεγάλο βαθμό την εκτίμηση της οποίας έχαιρε το είδος της ζωγραφικής που προτιμούσε ο καλλιτέχνης: ο Φουζέλι εμπνεόταν σχεδόν αποκλειστικά από λογοτεχνικά έργα είτε αυτά ανήκαν στην αρχαία γραμματεία, όπως τα ομηρικά έπη, είτε στη γερμανική μεσαιωνική παράδοση, όπως το έπος των Νιμπελούγκεν, είτε, τέλος, στη βρετανική «εθνική» λογοτεχνία, όπως τα έργα του Μίλτον και του Σαίξπηρ. Η επιλογή, ειδικότερα, του Σαίξπηρ, πέρα από το στοιχείο της προσωπικής προτίμησης του Φουζέλι, εντάσσεται στο πλαίσιο μιας γενικότερης λατρείας του ποιητή. Έτσι, το δεύτερο κεφάλαιο παρακολουθεί τη βαθμιαία καθιέρωση του Σαίξπηρ ως «εθνικού βάρδου» της Αγγλίας κατά τα τέλη του 17ου και ως τα μέσα του 18ου αιώνα και την επίδρασή της στην τέχνη της εποχής.

Το σύνολο των σαιξπηρικών «ιστορικών έργων» αντιμετωπίστηκε στο ίδιο κεφάλαιο. Η εικονογράφηση από τον Φουζέλι των έργων εκείνων του Σαίξπηρ που αντλούν την έμπνευσή τους από γεγονότα της βρετανικής ιστορίας μας επιτρέπει μια προσέγγιση της ιστορικής ζωγραφικής της εποχής στην Αγγλία, της «ιστορικής αλήθειας» σε αντιδιαστολή με την «ποιητική αλήθεια», και της σχέσης της παραγωγής του καλλιτέχνη με αυτήν. Οι εικονογραφήσεις των έργων του Σαίξπηρ, τέλος, δίνουν τη δυνατότητα να θιχτούν μια σειρά εννοιών καθοριστικών για την αισθητική της εποχής, όπως αυτές της φαντασίας, του Υψηλού ή του τρόμου, που θεωρήθηκαν καθοριστικές για την εξέλιξη του ρομαντισμού.

Θεωρίες των εικαστικών τεχνών και λογοτεχνία

Οι πραγματείες περί τέχνης και περί λογοτεχνίας, από τα μέσα του 16ου έως και τουλάχιστον τα μέσα του 18ου αιώνα, αναγνώριζαν σχεδόν σε όλες τις περιπτώσεις ότι υπήρχε μια στενή σχέση ανάμεσα στη ζωγραφική και την ποίηση.[37] Από την πλευρά των θεωρητικών της ζωγραφικής, η διαπίστωση ομοιοτήτων μεταξύ ζωγραφικής και ποίησης χρησίμευε ως ένα επιπλέον επιχείρημα για την κατοχύρωση της θέσης της μεταξύ των ελευθέρων τεχνών. Ταυτόχρονα, και με δεδομένο ότι η αυθεντία της αρχαιότητας δεν μπορούσε να προμηθεύσει στους κριτικούς της ζωγραφικής θεωρητικά κείμενα όπου θα έβρισκαν έναν ορισμό της φύσης της και μία ανάλυσή της με αισθητικούς όρους, νομιμοποιούσε για τη ζωγραφική την υιοθέτηση αισθητικών θεωριών που είχαν αναπτυχθεί και προορίζονταν για την ποίηση.

Ut pictura poesis

Στην προσπάθειά τους να ορίσουν τη φύση, το περιεχόμενο και τους στόχους της ζωγραφικής, οι θεωρητικοί στράφηκαν καταρχάς στον Αριστοτέλη και στον Οράτιο, αντλώντας υλικό από τα αποσπάσματα της *Ποιητικής* και της *Ars Poetica* όπου εντόπιζαν συγκρίσεις μεταξύ ζωγραφικής και ποίησης. Η πεποίθηση ότι η *Ποιητική* του Αριστοτέλη και τα γραπτά του Οράτιου μπορούσαν να εφαρμοστούν με τον ίδιο ουσιαστικά τρόπο στη ζωγραφική όσο και στην ποίηση[38] οδήγησε τους θεωρητικούς των εικαστικών τεχνών να οικειοποιηθούν τις μεθόδους και τα επιχειρήματα των κριτικών της λογοτεχνίας, με αποτέλεσμα ουσιαστικά να επιβληθεί στη ζωγραφική μια θεωρία που ανήκε στην ποίηση.[39]

Έτσι, καθ' όλη τη διάρκεια του 18ου αιώνα, στο ευρύτερο πλαίσιο της

---

[37] Βλ. γενικά Rensselaer Lee, «Ut pictura poesis : the humanistic theory of painting», *The Art Bulletin*, τχ. 22, Δεκ. 1940, σελ. 197-269, Mario Praz, *Mnemosyne: The Parallel Between Literature and the Visual Arts*, The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts 1967, The National Gallery of Art, Ουάσινγκτον, Bollingen Series XXXV-16, Princeton University Press 1974 (α' εκδ. 1970) και Simon Alderson, «*Ut pictura poesis* and its discontents in the seventeenth and early eighteenth century England and France», *Word and Image*, τομ. 11 τχ. 3, Ιουλ.-Σεπτ. 1995, σελ. 256-263

[38] Βλ. για παράδειγμα James Barry, *An Inquiry Into the Real and Imaginary Obstructions to the Acquisition of the Arts in England*, T. Becket, Λονδίνο 1775, σελ. 107

[39] Rensselaer Lee, όπ.π., σελ. 200-201

νεοκλασικής θεωρίας, η ζωγραφική και η ποίηση συνδέονταν μεταξύ τους μέσω της φράσης *Ut pictura poesis*, που προέρχεται από την *Ars Poetica* του Οράτιου[40], καθώς και του ρητού: «η ζωγραφική είναι ποίηση χωρίς μιλιά και η ποίηση ζωγραφιά που μιλάει», το οποίο αποδίδει ο Πλούταρχος στον Σιμωνίδη τον Κείο. Η φράση του Οράτιου καθώς και οι αναλογίες μεταξύ ζωγραφικής και ποίησης που διαπιστώνει ο Αριστοτέλης, χρησίμευσαν ως σημείο εκκίνησης για την ανάπτυξη της θεωρίας των «αδελφών τεχνών», παρά το ότι οι συγγραφείς της *Ποιητικής* και της *Ars Poetica* δεν είχαν απαραίτητα την πρόθεση να ταυτίσουν τις δύο τέχνες. Οι συγκρίσεις και παραλληλισμοί που εντοπίζονταν στα αρχαία κείμενα, αποκομμένα από τα συμφραζόμενά τους, χρησιμοποιούνταν αυθαίρετα για να υποστηρίξουν την ομοιότητα ζωγραφικής και ποίησης σε ένα ευρύ φάσμα, ενώ στο αρχικό κείμενο η εφαρμογή τους αφορούσε ένα περιορισμένο πεδίο.[41]

Οι ομοιότητες μεταξύ των δύο τεχνών διαπιστώνονταν από τους θεωρητικούς κυρίως σε τρία επίπεδα:

τους κοινούς τους στόχους να μιμούνται –ή, ουσιαστικά, και να βελτιώνουν- τη φύση και πιο συγκεκριμένα την ανθρώπινη φύση, και να διδάσκουν προσφέροντας παράλληλα ευχαρίστηση·

την κοινή θεματολογία·

και τον τρόπο με τον οποίο προσλαμβάνονται, με τη δημιουργία «εικόνων» που εντυπώνονται στο πνεύμα του αναγνώστη ή του θεατή.[42] Παρατηρούσαν ότι οι δύο τέχνες, παρά το ότι διαφέρουν ως προς τα μέσα και τον τρόπο έκφρασης, μπορούν να θεωρηθούν πανομοιότυπες σε ό,τι αφορά την ουσία και τη φύση τους, το περιεχόμενο τους και τον σκοπό τους. Και στις δύο τέχνες απαιτείται «η ίδια φλογερή ενθουσιώδης επιθυμία στην

---

[40] *Ars Poetica*, βλ. Fairclough, H. Rushton επιμ., *Horace: Satires, Epistles and Ars Poetica*, The Loeb classical library τομ. 194, Harvard University Press, Κέμπριτζ (Μασαχουσέτη) 1929, στ. 361

[41] Ο Οράτιος, για παράδειγμα, χρησιμοποίησε τη φράση *ut pictura poesis* για να δηλώσει απλώς ότι και στην ποίηση, όπως και στη ζωγραφική, υπάρχουν έργα όπου τον κριτικό αιχμαλωτίζει η λεπτομέρεια και άλλα όπου μόνο η συνολική εικόνα ιδωμένη από απόσταση δημιουργεί απόλαυση· έργα που αρέσουν ιδωμένα στο σκοτάδι και άλλα στο φως· έργα που αρέσουν για μια μοναδική φορά και άλλα που μπορούν να αρέσουν και κατ' επανάληψη.

[42] Simon Alderson, όπ.π., σελ. 257

αναζήτηση υλικών και η ίδια ψυχρή κριτική ικανότητα είναι απαραίτητη στο συνδυασμό τους», έγραφε ο Τζέιμς Μπάρι (James Barry). Αντλούν από τα ίδια αντικείμενα και απευθύνονται στα ίδια πάθη στην καρδιά του ακροατή ή του θεατή. Σκοπός και των δύο τεχνών είναι να δημιουργήσουν εικόνες στο μυαλό, «τέτοιων μεγάλων αρετών και μεγάλων πράξεων, υπολογισμένων με τον καλύτερο τρόπο ώστε να συγκινήσουν, να ευχαριστήσουν και να διδάξουν».[43] Η ταύτιση αυτή των επιδιώξεων των δύο τεχνών αναδείκνυε σαφώς ως σημαντικότερο στοιχείο τους το περιεχόμενο, σε βάρος της μορφής.

Οι θεωρητικοί του 18ου αιώνα συνέχιζαν, κατά τη συνήθεια της Αναγέννησης και της εποχής του μπαρόκ, να αποκαλούν τους ποιητές ζωγράφους και το αντίστροφο. Ο Ρέινολντς (Sir Joshua Reynolds), για παράδειγμα, αναφερόταν στον Σαίξπηρ ως «πιστό και ακριβή ζωγράφο της φύσης», ενώ κατά τη γνώμη του ο Μιχαήλ Άγγελος κατείχε «το ποιητικό μέρος της τέχνης μας στον πιο διακεκριμένο βαθμό».[44] Στα κείμενα του Λη Χαντ (Leigh Hunt) μπορούν να ανιχνευτούν πλήθος αυθαίρετοι παραλληλισμοί μεταξύ ζωγράφων και ποιητών· χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του Σπένσερ, στον οποίο ο Χαντ απέδιδε αρετές καλλιτεχνών όπως ο Τισιανός, ο Ρέμπραντ, ο Μιχαήλ Άγγελος, ο Ρούμπενς, ο Ρένι, ο Κορέτζιο και άλλοι.[45]

Οι Ιταλοί κριτικοί του 17ου αιώνα επικεντρώνονταν στις ομοιότητες ζωγραφικής και ποίησης ως προς το περιεχόμενο ή την έκφραση και όχι τόσο στις αναλογίες στη μορφή, όπως, λόγου χάρη, ισοδυναμία του σχεδίου με την πλοκή, του χρώματος με τις λέξεις κ.ο.κ. Αργότερα, ωστόσο, Άγγλοι και Γάλλοι κριτικοί, όπως ο Τζον Ντράιντεν (John Dryden)[46] ή ο αβάς Μπατέ (Charles Batteux) εξάντλησαν αυτού του είδους τις αναλογίες μεταξύ των δύο τεχνών. Οι καλές τέχνες, στις οποίες ο Μπατέ περιελάμβανε την ποίηση, τη ζωγραφική, τη μουσική, τη γλυπτική και τον χορό, ανάγονται στην

---

[43] James Barry, όπ. π., σελ. 107-8

[44] Sir Joshua Reynolds, *Discourses on Art*, επιμ. Robert R. Wark, Yale University Press, Νιου Χέιβεν / Λονδίνο 1997[3] (α' εκδ. 1959), Διάλεξη VIII, σελ. 148 και Διάλεξη XV, σελ. 272

[45] Mario Praz, όπ.π., σελ. 7

[46] Βλ. την εισαγωγή του στη μετάφραση του έργου του Du Fresnoy *De arte graphica* (Mignard επιμ., Larousse, Παρίσι 1668) [βασισμένη στη γαλλική μετάφραση του Roger de Piles (Nicolas L'Anglois, Παρίσι 1668)], με τίτλο *Parallel betwixt* [sic] *Painting and Poetry* (α' έκδοση Λονδίνο 1695), αναφέρεται στο Rensselaer Lee, όπ.π., σελ. 202.

ίδια αρχή, που δεν είναι άλλη από τη μίμηση της «ωραίας φύσης», την οποία όριζε ως «όχι το αληθινό όπως υπάρχει, αλλά όπως μπορεί να υπάρξει εν δυνάμει, το αληθινό ωραίο που αναπαρίσταται σαν να υπήρχε στ' αλήθεια».[47]

Ο Τζόναθαν Ρίτσαρντσον (Jonathan Richardson), στη *Θεωρία της Ζωγραφικής* του, υποστήριζε ότι για να ζωγραφίσει κάποιος μια ιστορία θα πρέπει να διαθέτει μεν τις κύριες αρετές ενός καλού ιστορικού, αλλά και κάτι περισσότερο:

> πρέπει να πάει ακόμη ψηλότερα και να διαθέτει το ταλέντο που απαιτείται από έναν καλό ποιητή· γιατί οι κανόνες για τη δημιουργία ενός πίνακα είναι κατά πολύ οι ίδιοι με αυτούς που πρέπει να ακολουθούνται στη συγγραφή ενός ποιήματος· και η Ζωγραφική, όπως η ποίηση, απαιτεί ανύψωση της ιδιοφυΐας πέρα από ό,τι απαιτεί η ιστορική αφήγηση· ο ζωγράφος πρέπει να φανταστεί τις μορφές του να σκέπτονται, να μιλούν και να ενεργούν όπως πρέπει να κάνει ο ποιητής για μια τραγωδία ή ένα επικό ποίημα.[48]

Έτσι, οδηγούμαστε στη θεωρία του «μορφωμένου καλλιτέχνη»: ο ζωγράφος, όπως και ο ποιητής, πρέπει να σπουδάσει βαθιά την ανθρώπινη φύση και του είναι απαραίτητη όχι μόνο η γνώση των τεχνικών και επιστημονικών θεμάτων της τέχνης του (αναλογίες, φως, χρώμα, προοπτική), αλλά και η γνώση της αρχαίας και μοντέρνας λογοτεχνίας, της ιστορίας της ζωγραφικής και της γλυπτικής, αλλά και της εικονογραφίας, που του δίνουν τη δυνατότητα να επιτύχει μια εκφραστική και αρμόζουσα σύνθεση για μια τεράστια ποικιλία θεμάτων· στη μελέτη του αυτή ο καλλιτέχνης θα βρει πολύτιμη συνδρομή αν στραφεί στην αρχαιότητα και την Αναγέννηση.

Ο Ροζέ ντε Πιλ (Roger de Piles) είχε αποπειραθεί ως ένα βαθμό να απελευθερώσει τη θεωρία της ζωγραφικής από την κυριαρχία της λογοτεχνικής

---

[47] Charles Batteux, *Les beaux arts réduits à un même principe* (1747), Johnson Reprint Corp., Νέα Υόρκη 1970, σελ. 27

[48] Jonathan Richardson, *Works*, Λονδίνο 1792, σελ. 12

θεωρίας και να καθορίσει το οπτικό ενδιαφέρον που εξάπτει μια εικόνα, σε αντιπαράθεση με το διανοητικό, ηθικό, θρησκευτικό ενδιαφέρον του θέματός της: «Η ουσία της ζωγραφικής είναι να μιλάει με αντικείμενα, όπως αυτή της ποίησης είναι να ζωγραφίζει με λέξεις».[49] Παράλληλα, και ο αβάς Ντυ Μπος (Jean-Baptiste Du Bos) είχε παρατηρήσει ότι υπάρχουν θέματα πιο κατάλληλα για ζωγράφους από ότι για ποιητές και το αντίστροφο: ο ποιητής μπορεί να μιλήσει για σκέψεις και συναισθήματα που συχνά ο ζωγράφος δεν μπορεί να αναπαραστήσει, καθώς δεν συνοδεύονται από μια χαρακτηριστική κίνηση ή αλλαγή στη στάση του σώματος. Η ποίηση δίνει τη δυνατότητα περιγραφής διαδικασιών· αντίθετα, η ζωγραφική μιμείται ένα αντικείμενο μόνο σε μια μεμονωμένη στιγμή, με αποτέλεσμα να μην μπορεί να αξιοποιήσει όσα προηγήθηκαν, τα οποία ενδεχομένως αντανακλούν το Υψηλό σε κάτι πολύ κοινό που λέγεται ή γίνεται στη συνέχεια.[50]

Παράλληλα, αναγνωρίζονταν οι σημειωτικές δυνατότητες της ζωγραφικής ως επικοινωνίας και όχι μόνο ως μίμησης. Ο Άντισον (Joseph Addison) παραδεχόταν την ανωτερότητα της ζωγραφικής, αντιπαρα-θέτοντας την οικουμενικότητα των σημείων που αυτή χρησιμοποιεί, σε αντιδιαστολή με την αυθαίρετη σημασία των λέξεων:

> ένας πίνακας έχει πραγματική ομοιότητα με το πρωτότυπό του την οποία δεν έχουν τα γράμματα και οι συλλαβές μιας περιγραφής – τα χρώματα μιλούν όλες τις γλώσσες, αλλά οι λέξεις γίνονται κατανοητές μόνο από έναν λαό ή έθνος.[51]

Με τον ίδιο τρόπο και ο Ρίτσαρντσον αντιπαρέβαλλε τη ζωγραφική, ως «οικουμενική γλώσσα», στην «ατελή» λεκτική επικοινωνία:

> Υπάρχουν αμέτρητα χρώματα και μορφές για τις οποίες δεν

---

[49] Simon Alderson, όπ.π., σελ. 259

[50] Abbé Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, J. Mariette, Παρίσι 1719, στο J. Gaiger, C. Harrison, P. Wood, επιμ., *Art in Theory 1648-1815 : An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishers Ltd, Οξφόρδη/Μάλντεν (Μασαχουσέτη) 2000, σελ. 400-401

[51] *Spectator* τχ. 416, 27 Ιουνίου 1712, G. Gregory Smith επιμ., *The Spectator by Joseph Addison, Richard Steele & Others*, Everyman's Library, Essays, J. M. Dent & Sons, Λονδίνο/Τορόντο [1923-26] (α' εκδ. 1907, τομ. 3, σελ. 74

> έχουμε όνομα και άπειρες άλλες ιδέες για τις οποίες δεν υπάρχουν λέξεις καθολικά αποδεκτές που να τις ορίζουν· ενώ ο ζωγράφος μπορεί να αποκαλύψει τις ιδέες αυτών των πραγμάτων ξεκάθαρα και χωρίς αμφισημία.[52]

Το έργο, ωστόσο, που αποτέλεσε τομή -και ένα ισχυρό πλήγμα ενάντια στη θεωρία ut pictura poesis- υπήρξε ο *Λαοκόων* του Λέσινγκ (G. E. Lessing), το 1766. Στόχος του συγγραφέα ήταν να δείξει ότι οι «δίδυμες τέχνες», όπως τις αποκαλούσαν, ήταν περισσότερο διαφορετικές παρά όμοιες: η ποίηση ήταν η τέχνη του *χρόνου*, κατάλληλη για να περιγράψει διαδικασίες, ενώ η ζωγραφική η τέχνη του *χώρου*.[53] Ο Λέσινγκ τόνισε με σαφήνεια την ιδιαιτερότητα του μέσου κάθε μίας από τις δύο τέχνες, των «σημείων» που αυτές χρησιμοποιούν για να επιτύχουν τη μίμηση της φύσης. Ο λόγος χαρακτηρίζεται από διαδοχή, επιχειρηματολογία και εκφραστικότητα, ενώ η έκφραση της εικαστικής αναπαράστασης είναι ταυτόχρονη και σωρευτική.[54] Καθώς η ζωγραφική δεν μπορεί να χρησιμοποιήσει παρά μόνο μια μεμονωμένη στιγμή μιας πράξης, πρέπει να επιλέξει να αναπαραστήσει εκείνη που είναι πιο μεστή σε νόημα, η πιο υπαινικτική για ό,τι προηγήθηκε και για ό,τι θα επακολουθήσει.[55]

Ως έργο τέχνης, για τον Λέσινγκ, μπορούσε να χαρακτηριστεί μόνο εκείνο όπου ο καλλιτέχνης είχε μοναδικό σκοπό την ομορφιά –και όχι, λόγου χάρη, εκείνο στο οποίο ήταν υπερβολικά εμφανή τα ίχνη ιεροτελεστικού προορισμού. Εξάλλου, η ποίηση αναπαριστά την ομορφιά κυρίως μέσω των αποτελεσμάτων της, των αισθημάτων που αυτή γεννά κ.λ.π.· μόνο η ζωγραφική μπορεί να μιμηθεί την *υλική* ομορφιά. Επηρεασμένος και από την τάση του Βίνκελμαν (J. J. Winckelmann) να ταυτίζει την ομορφιά με την αρχαιοελληνική γλυπτική, ο Λέσινγκ αρνείτο να θυσιάσει την ομορφιά της

---

[52] Jonathan Richardson, *Works*, όπ.π., σελ. 6
[53] G. E. Lessing, *Λαοκόων ή Περί των ορίων της ζωγραφικής και της ποιήσεως*, μεταφρ. Α. Προβελέγγιου, εκδόσεις Π. Δ. Σακελλαρίου, Αθήνα 1902, σελ. 96
[54] Anne-Marie Christin, «Le texte et l'image», *L'Illustration, Essais d'iconographie*, Actes du Séminaire CNRS, Παρίσι 1993-1994, Klincksieck, Παρίσι 1999, σελ. 35
[55] G. E. Lessing, όπ.π., σελ. 33-6

αναλογίας και της αρμονίας του ανθρώπινου σώματος στην έκφραση.[56]Η έκφραση νομιμοποιείται να κυριαρχεί στην ποίηση, που είναι πιο κατάλληλη να πραγματευτεί τη βίαιη δράση και τα σφοδρά συναισθήματα, αλλά στη ζωγραφική πρέπει να παραμένει αυστηρά σε δευτερεύουσα θέση. Έτσι, η ιστορική ζωγραφική, όπου οι ζωγράφοι αρκούνταν στην έκφραση, χωρίς να την υποτάσσουν στη σωματική ομορφιά, ήταν για τον Λέσινγκ το ίδιο αξιοκατάκριτη με τα «κατώτερα» ζωγραφικά είδη. Η στενή αυτή αντίληψη για την ομορφιά του ανθρώπινου σώματος ως στόχου της ζωγραφικής, «ωραίες μορφές σε ωραίες στάσεις», ελαχιστοποιούσε τη σημασία του ανθρώπινου συναισθήματος και της ψυχολογίας για τον ζωγράφο.[57]

Ζωγραφική και λογοτεχνία στο θεωρητικό έργο του Φουζέλι

Οι σχέσεις μεταξύ ποίησης και ζωγραφικής απασχόλησαν σε μεγάλο βαθμό και τον Φουζέλι, ο οποίος κατέχει μια σημαντική θέση δίπλα στους βρετανούς θεωρητικούς τέχνης του 18ου αιώνα: χωρίς πάντα να προσθέτουν κάτι νέο ή πρωτότυπο, τα θεωρητικά του κείμενα αποτελούν μια αρκετά χαρακτηριστική σύνοψη των κυρίαρχων αισθητικών αντιλήψεων της εποχής του. Παραλληλισμούς ανάμεσα στη λογοτεχνία και τις εικαστικές τέχνες βρίσκουμε σε πολλά κριτικά του κείμενα, καθώς και στις διαλέξεις του στη Βασιλική Ακαδημία του Λονδίνου. Ως το 1788 ο Φουζέλι φαίνεται να αγνοεί τον *Λαοκόοντα*: σε ένα ανυπόγραφο άρθρο του στην *Analytical Review,* επαναλάμβανε, χωρίς να αμφισβητεί ούτε στο ελάχιστο την ορθότητά τους, όλες τις παραδοσιακές φράσεις περί αναλογίας μεταξύ ποίησης και ζωγραφικής, που είχε επικρίνει τόσο επιμελώς ο Λέσινγκ:

> Αυτοί που διαθέτουν ανώτερο πνεύμα βλέπουν τη φύση μέσω μιας εκλεπτυσμένης φαντασίας, έτσι ώστε, όσο διαφορετικά και αν είναι τα εργαλεία της τέχνης τους και η ποιότητα των υλικών που χρησιμοποιούν, θα επιτύχουν μια γενική ομοιότητα ως προς το ιδανικό και

[56]Όπ.π., σελ. 29, 73, 126, 134
[57] Rensselaer Lee, όπ.π., σελ. 215

> θα παραγάγουν παρόμοιες εντυπώσεις. Η γλώσσα του ζωγράφου είναι τα χρώματά του, τα χρώματα του ποιητή είναι η απαγγελία του. Η ανωτερότητα της εικόνας ή της γλώσσας συνίσταται στην ανάκληση ξεκάθαρων, ολοκληρωμένων και εμπεριστατωμένων εικόνων και στη μετατροπή των αναγνωστών σε θεατές. Ένα ζωγραφικό ύφος είναι όπως ένα ποιητικό ύφος· λέξεις ή χρώματα, αποκαλύπτουν συναισθήματα.[58]

Το 1796[59], ωστόσο, φαίνεται να γνωρίζει πλέον τον *Λαοκόοντα*. Πλησιάζει περισσότερο στις ιδέες του Λέσινγκ, παραδεχόμενος ότι η ουσία της ποιητικής απαγγελίας είναι να ακολουθεί τον χρόνο και πως η ζωγραφική και η ποίηση, παρά το ότι ταυτίζονται ως προς τον στόχο τους να γοητεύσουν και να πείσουν τις αισθήσεις, θα είναι «για πάντα χωρισμένες σε ό,τι αφορά τους τρόπους εφαρμογής και τα αποτελέσματά τους». Λίγα χρόνια αργότερα, διακρίνουμε και στις διαλέξεις του Φουζέλι μεγάλη επιρροή από τον Λέσινγκ, την οποία καλύπτει επικαλούμενος τον Πλούταρχο: αν η ποίηση και η ζωγραφική μοιάζουν επειδή απευθύνονται και οι δύο στις αισθήσεις και μεταδίδουν εντυπώσεις, διαφέρουν ουσιαστικά στα μέσα που χρησιμοποιούν και στους τρόπους εφαρμογής τους, οι οποίοι καθορίζονται από τη διαφορά των αισθητηρίων οργάνων στα οποία απευθύνονται.[60]

Έτσι, καταλήγει να διαχωρίζει τις «αδελφές τέχνες» με τα επιχειρήματα του Λέσινγκ, υιοθετώντας τους ίδιους χαρακτηρισμούς για την ποίηση ως τέχνη του χρόνου και τη ζωγραφική ως τέχνη του χώρου. Επιπλέον, αναφέρεται με τον ίδιο τρόπο στη «μετέωρη στιγμή» που οφείλει να επιλέξει ο καλλιτέχνης να απεικονίσει, «βαριά από το παρελθόν και εγκυμονούσα το μέλλον».[61] Τέλος, όπως ο Λέσινγκ, έτσι και ο Φουζέλι καταλήγει στο συμπέρασμα ότι μονάχα οι εικαστικές τέχνες δίνουν τη δυνατότητα να αναπαρασταθεί η φυσική ομορφιά, όπως, για παράδειγμα, αυτή του ανθρώπινου σώματος.

---

[58] *Analytical Review*, Ιούνιος 1788, σελ. 216, αναφέρεται από τον Eudo Mason, όπ.π., σελ. 204
[59] *Analytical Review*, XXIII, Απρίλιος 1796, άρθρο με υπογραφή Z. Z., σελ. 348-9, αναφέρεται από τον Mason, όπ.π., σελ. 205-6
[60] Johann Heinrich Füssli, *Conférences sur la peinture*, όπ.π., Τρίτη Διάλεξη, σελ. 66-67

Η διαφωνία του Φουζέλι με τις αρχές της θεωρίας του Λέσινγκ αφορά κυρίως εκείνο που ο καλλιτέχνης αποκαλεί «ηθικό στοιχείο της τέχνης»: καθώς κάθε σώμα υπάρχει αναγκαστικά και στον χρόνο εκτός από τον χώρο, η αποκλειστική αναπαράσταση μιας ακίνητης και στείρας μορφής, όπως πρότεινε ο Λέσινγκ, δεν αρκεί· η απόδοση του χαρακτήρα ή της δράσης είναι απαραίτητες, προκειμένου να θεωρηθεί ο,τιδήποτε αρκετά ενδιαφέρον ώστε να γίνει αντικείμενο της καλλιτεχνικής «μίμησης».[62] Το ηθικό στοιχείο αποτελεί απαραίτητο κομμάτι της σύνθεσης: η ενότητα, η ορθότητα και η σαφήνεια που συνιστούν τα *ηθικά* στοιχεία, συμπληρώνουν την προοπτική, το φως και τη σκιά, που συνιστούν τα *φυσικά* στοιχεία μιας σύνθεσης.[63] Με αυτόν τον τρόπο, η μορφή και το περιεχόμενο ενώνονται ως στοιχεία εξίσου σημαντικά για το έργο τέχνης.

Τέχνη και φύση

Οι θεωρίες της τέχνης που επικρατούσαν στην Αγγλία στα μέσα του 18ου αιώνα προέρχονταν κατά μεγάλο μέρος από την Ιταλία, κληρονομιά της «σχολής» του Μενγκς στη Ρώμη. Εισήχθησαν στη Βρετανία στα τέλη του 17ου και κατά τον 18ο αιώνα με τη μορφή που τους είχαν δώσει οι Γάλλοι θεωρητικοί του 17ου αιώνα και διαδόθηκαν μέσω μεταφράσεων έργων όπως:

η *Ιδέα της Τελειότητας στη Ζωγραφική* του Φρεάρ ντε Σαμπρέ (Roland Fréart de Chambray), που έγινε γνωστή στην Αγγλία μέσω της μετάφρασης του Έβελιν (John Evelyn) το 1668·

το *De arte graphica* του ντυ Φρενουά (Charles Alphonse Du Fresnoy) που μεταφράστηκε αρκετές φορές στα Αγγλικά, με πιο σημαντικές μεταφράσεις εκείνες του Ντράιντεν, το 1695, και του Μέισον (Mason) το 1782·

η *Επιτομή των βίων των ζωγράφων* του Ροζέ ντε Πιλ, που δημοσιεύτηκε

---

[61] Johann Heinrich Füssli, *Conférences sur la peinture*, όπ.π., Τρίτη Διάλεξη, σελ. 79, βλ. και Αφορισμό 96, John Knowles, όπ.π., σελ. 94
[62] βλ. Johann Heinrich Füssli, όπ.π., Τρίτη Διάλεξη, κυρίως σελ. 67
[63] Όπ.π., Πέμπτη Διάλεξη, σελ. 121

στην Αγγλία το 1706, το 1744 και το 1750.[64]

Το 1765 δημοσιεύτηκε η μετάφραση των *Σκέψεων για τη μίμηση των ελληνικών έργων* του Βίνκελμαν από τον Φουζέλι.[65] Φαίνεται, όμως, ότι η έκδοση αυτή δεν είχε ιδιαίτερα μεγάλη επιτυχία· οι ιδέες του Βίνκελμαν έγιναν γνωστές στην Αγγλία κυρίως μέσω μιας άλλης μετάφρασης[66], βασισμένης όχι στο γερμανικό πρωτότυπο αλλά στη γαλλική έκδοση που είχε επιμεληθεί ο Σούλτζερ. Την ίδια εποχή συναντάμε και πρωτότυπα δοκίμια όπως αυτά του Σάφτσμπερι (Shaftesbury), του Ρίτσαρντσον και του Ντάνιελ Γουέμπ (Daniel Webb). Οι διαλέξεις (*Discourses*) που παρέδωσε ο Ρέινολντς στους φοιτητές του στη Βασιλική Ακαδημία του Λονδίνου, από το 1769 ως το 1790, αποτελούν μια σύνθεση όλων αυτών των θεωριών.

Η νεοκλασική θεωρία δίνει ιδιαίτερη έμφαση στη μελέτη της Φύσης, η οποία θα πρέπει να είναι «πηγή, σκοπός και κριτήριο της τέχνης».[67] Κεντρικός πυρήνας της θεωρίας ήταν η άποψη ότι η τέχνη οφείλει να μιμείται την ιδανική φύση, όχι, δηλαδή, τη φύση όπως εμφανίζεται στα μάτια μας, αλλά όπως θα έπρεπε να είναι και είναι πράγματι κατά βάθος. Η θεωρία της «ιδανικής μίμησης», όπως αναπτύχθηκε το 17ο αιώνα από τη Γαλλική Ακαδημία, τόνιζε τη σημασία της αναπαράστασης του γενικού και όχι του ατομικού. Η τέχνη των Αρχαίων όφειλε να χρησιμεύσει ως οδηγός για τους νέους καλλιτέχνες στην αναζήτηση αυτής της «ωραίας φύσης» (belle nature). Οι ιδέες του Βίνκελμαν συνέβαλαν σημαντικά σε αυτή την εξιδανίκευση της αρχαιότητας. Σύμφωνα με τον Βίνκελμαν, η ελληνική τέχνη χαρακτηριζόταν από ενότητα και τελειότητα και συνδύαζε και εξευγένιζε «τις πιο διασκορπισμένες και αδύναμες ομορφιές της φύσης». Ο μοντέρνος καλλιτέχνης μπορεί να αποκτήσει πιο τέλεια γνώση της ομορφιάς μιμούμενος τα έργα της

---

[64] Βλ. Γενικά D. F. Bond & G. Sherburne, *Literary History of England*, τομ. 3: *The Restoration and the Eighteenth Century, 1660-1789*, Routledge and Kegan Paul, β΄εκδ. Λονδίνο/Χένλεϊ 1967

[65] Με τίτλο *Reflections on the Painting and Sculpture of the Greeks: With Instructions for the Connoisseur, And an Essay on Grace in Works of Art*, Millar publ., Λονδίνο 1765 (α΄ εκδ. στα γερμανικά 1755, με τίτλο *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke*)

[66] Αρχικά δημοσιεύτηκε σε επτά συνέχειες σε μορφή επιστολών στη *London Chronicle* το 1765, ενώ το σύνολο εκδόθηκε σε μορφή βιβλίου στη Γλασκώβη το 1766.

[67] Alexander Pope, *Essay on Criticism*, 1711, I, 73, στο Monroe C. Beardsley, Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών, μεταφρ. Δ. Κούρτοβικ, Π. Χριστοδουλίδης, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1989, σελ. 133

κλασικής ελληνικής τέχνης, παρά αντιγράφοντας απλώς τη φύση όπως τη βλέπει μπροστά του.

Η υποχρέωση του καλλιτέχνη να έχει ως στόχο του τη «γενική φύση» τονίζεται και στις διαλέξεις όλων των καθηγητών της Βασιλικής Ακαδημίας του Λονδίνου, μέχρι τα μέσα, τουλάχιστον, του 19ου αιώνα.[68] Ο ορισμός που δίνει ο Φουζέλι ξεκινώντας την πρώτη του διάλεξη είναι χαρακτηριστικός: Η φύση αποτελεί τις

> μόνιμες και γενικές αρχές των ορατών αντικειμένων, που δεν έχουν ούτε παραμορφωθεί από κάποιο ατύχημα ούτε εκφυλιστεί από την ασθένεια ούτε τροποποιηθεί από τη χρήση ή τις τοπικές συνήθειες.[69]

Στις διαλέξεις του στη Βασιλική Ακαδημία μερικά χρόνια νωρίτερα, ο Ρέινολντς τόνιζε κατά τον ίδιο τρόπο τη σημασία της αναπαράστασης της «γενικής φύσης». Ολόκληρη η ομορφιά και το μεγαλείο της τέχνης συνίσταται στην ικανότητά της να κατορθώνει να είναι υπεράνω κάθε ιδιομορφίας και ιδιαιτερότητας, τοπικού εθίμου και οποιασδήποτε μορφής λεπτομέρειας. Έτσι, ο Ρέινολντς συνθέτει μια αμιγώς νεοκλασική θεωρία: Υπάρχει η ιδέα μιας ιδανικής μορφής, πρότυπα της οποίας έχουν κληροδοτήσει οι αρχαίοι γλύπτες και η απόκλιση από την οποία αποτελεί δυσμορφία. Όπως υπάρχει μια γενική μορφή που εκπροσωπεί το ανθρώπινο είδος, έτσι και σε κάθε ομάδα όντων ή αντικειμένων υπάρχει μια κοινή ιδέα και μια ιδανική μορφή, η οποία συνοψίζει όλα τα χαρακτηριστικά των διαφόρων ξεχωριστών μορφών που ανήκουν σε αυτή την ομάδα· έτσι, η τέλεια ομορφιά σε οποιοδήποτε είδος πρέπει να συνδυάζει όλα τα χαρακτηριστικά που είναι ωραία σε αυτό το είδος. Μόνο τα έργα που βασίζονται στη γενική φύση «ζουν για πάντα».[70] Η ικανότητα, όμως, του ζωγράφου να βελτιώσει το μοντέλο που έχει μπροστά του, με βάση την αφηρημένη ιδέα που έχει διαμορφώσει για την ομορφιά, βασίζεται στη μακρά μελέτη της φύσης και της ανθρώπινης μορ-

---

[68] Βλ. Ralph N. Wornum επιμ., όπ.π., σελ. 93-102, 272

[69] Johann Heinrich Füssli, *Conférences sur la peinture*, όπ.π., Πρώτη διάλεξη, σελ. 10-11 και Έβδομη διάλεξη, σελ. 162-163

φής όπως ακριβώς παρουσιάζονται μπροστά του· κατόπιν θα μπορέσει να προσθέσει σε αυτό που βλέπει χάρη και ομορφιά.[71] Ο καλλιτέχνης που δηλώνει πως η φύση τον ενοχλεί[72], τόνιζε, βρίσκεται σε απελπιστική κατάσταση.[73]

Η έννοια «φύση» στη νεοκλασική θεωρία, ωστόσο, αφορούσε κυρίως την *ανθρώπινη* φύση. Οι θεωρητικοί δέχονταν αξιωματικά ότι η ποίηση είναι μίμηση ανθρωπίνων πράξεων. Ο Ντράιντεν,[74] για παράδειγμα, θεωρούσε δεδομένο ότι ένα θεατρικό έργο είναι μια πιστή και ζωντανή εικόνα της ανθρώπινης φύσης. Στόχος του ποιητή είναι όχι το ατομικό και το ειδικό, αλλά το γενικό, οι «ακριβείς αναπαραστάσεις της γενικής Φύσης», κατά τη διατύπωση του Σάμιουελ Τζόνσον (Samuel Johnson).[75] Σκοπός της τέχνης είναι να πραγματευτεί οικουμενικά γνωρίσματα της ανθρώπινης φύσης ή χαρακτηριστικά γνωρίσματα μιας ορισμένης τάξης ανθρώπων. Κατά τον ίδιο τρόπο πυρήνας της θεωρίας της ζωγραφικής είναι ότι η ζωγραφική, όπως άλλωστε και η ποίηση, έχει ως αντικείμενο τη Φύση και εκπληρώνει την υψηλότερη λειτουργία της με μια αντιπροσωπευτική μίμηση των ανθρωπίνων πράξεων, όχι όπως είναι αυτές στο μέσο όρο τους, αλλά στις ανώτερες μορφές τους.

Ήδη στα κείμενα του τρίτου κόμη του Σάφτσμπερι, ωστόσο, συναντάμε έναν «ρομαντικού» τύπου θαυμασμό για την ίδια τη φύση και μια έκφραση δέους απέναντι στα έργα της. Η «Φιλοσοφική ραψωδία» του Σάφτσμπερι,[76] όπου κυριαρχεί ένας σχεδόν πανθεϊστικός θαυμασμός για τη θεία τάξη και την αρμονία που είναι εμφανής στη φύση, αποτελεί έναν ύμνο στον φυσικό

---

[70] Βλ. Sir Joshua Reynolds, όπ.π., Διάλεξη III, σελ. 44-47 και Διάλεξη IV, σελ. 62, 70, 73
[71] Όπ.π., Διάλεξη I, σελ. 19
[72] Αναφέρεται φυσικά στη γνωστή δήλωση του Φουζέλι: «Damn Nature, she always puts me out», βλ. Alan Cunningham, όπ.π., σελ. 285-286 και John Knowles, όπ.π., τομ. 1, σελ. 404
[73] Sir Joshua Reynolds, όπ.π., Διάλεξη XII, σελ. 224-225
[74] Βλ. John Dryden, *Defence of an Essay of Dramatic Poesy*, 1668, Norbert H. Platz, *English Dramatic Theories –from Eliot to the Age of Dryden 1531-1668*, Max Niemeyer Verlag, Τύμπινγκεν 1973, σελ. 80-127
[75] Samuel Johnson, *Preface to Shakespeare*, 1765, βλ. Augustus Ralli, *A History of Shakespearian Criticism*, The Humanities Press, Νέα Υόρκη 1965 (α' εκδ. Oxford University Press 1932), τομ. 1, σελ. 57

κόσμο. Η αρμονία του φυσικού κόσμου αντανακλάται στον ηθικό χαρακτήρα του ανθρώπου, αλλά και στα έργα τέχνης. Η φύση, η οποία δέχεται ακατάπαυστα τη δημιουργούσα δύναμη του Θεού, αποτελεί το μεγαλύτερο έργο τέχνης.[77] Παράλληλα, ο Σάφτσμπερι αναγνώριζε ότι οι πιο «υψηλές» όψεις της φύσης είναι ικανές να γεννήσουν τον τρόμο στον άνθρωπο.

Ο Γουίλιαμ Γουόρντσγουορθ (William Wordsworth) προσπάθησε το 1800 να διατυπώσει μια νέα θεωρία για την ποίηση, απορρίπτοντας το νεοκλασικό δόγμα. Η φύση, γι' αυτόν, αποκτούσε ξεχωριστή οντότητα και αποτελούσε πηγή ομορφιάς και έμπνευσης. Υποστήριζε πως ο άνθρωπος και τα αντικείμενα που τον περιβάλλουν συνδέονται μεταξύ τους με μια περίπλοκη σχέση δράσης και αντίδρασης, που έχει ως αποτέλεσμα μια αδιάκοπη αλληλοδιαδοχή πόνου και ευχαρίστησης. Η ποίηση αποτελεί εικόνα τόσο του ανθρώπου όσο και της φύσης, ενώ η καλή ποίηση ορίζεται ως το «αυθόρμητο ξεχείλισμα δυνατών συναισθημάτων».[78]

Η σημασία του συναισθήματος δεν αποκλειόταν, έστω σε λανθάνουσα μορφή, από την ακαδημαϊκή θεωρία. Ο ιδιαίτερα δημοφιλής μύθος της Κορίνθιας κόρης που σχεδιάζει το περίγραμμα της σκιάς του αγαπημένου της στον τοίχο, φτιάχνοντας έτσι το πρώτο πορτραίτο, είναι χαρακτηριστικός: ενώ έδινε τη δυνατότητα να τονιστεί η νεοκλασική πρωτοκαθεδρία του σχεδίου απέναντι στο χρώμα και να τεθεί το ζήτημα της φωτοσκίασης, επιπλέον έθετε το συναίσθημα ως βάση και αφετηρία της τέχνης. «Ο έρωτας δίδαξε την τέχνη στη ζωγραφική», έγραφε ο Φουζέλι στην πρώτη του Διάλεξη, στην οποία πραγματευόταν την τέχνη της αρχαιότητας.[79]

Στη ρομαντική αντίληψη, όμως, ο ρόλος της μίμησης υποβιβάστηκε σε δευτερεύουσα θέση ή και παραμερίστηκε εντελώς, προκειμένου να αναδειχτεί πλέον με νέο τρόπο η σημασία του *συναισθήματος*: στόχος της τέχνης

[76] Anthony Ashley Cooper, Third Earl of Shaftesbury, *The Moralists, a Philosophical Rhapsody*, 1709, βλ. J. Gaiger, C. Harrison, όπ.π., σελ. 367-373
[77] Monroe Beardsley, όπ.π., σελ. 169-170
[78] William Wordsworth, *Lyrical Ballads*, Πρόλογος (1800), στο A. G. George επιμ., *Wordsworth's prefaces and essays on poetry*, A. M., D. C. Heath & Co Publishers, Βοστώνη 1909, σελ. 735-8

είναι να εκφράζει πάθη και συναισθήματα. Η προσοχή εστιάστηκε στην ψυχική κατάσταση του ποιητή-δημιουργού, ο οποίος, μέσω του έργου του, εξέφραζε με αυθορμητισμό τα συναισθήματά του. Η ποιητική φαντασία «δίνει ολοφάνερη ανακούφιση στους ακαθόριστους και πιεστικούς πόθους της θέλησης», υποστήριζε ο Χάζλιτ.[80] Έτσι, το κέντρο βάρους μετατοπιζόταν από τον αποδέκτη του έργου τέχνης στον δημιουργό του.

Έκφραση

Στο μέτρο που βασικός στόχος της ζωγραφικής θεωρείτο η απεικόνιση της ανθρώπινης φύσης, η *έκφραση* αναδεικνυόταν σε ουσιαστικό ζήτημα για την αναπαράσταση: Ο ζωγράφος έπρεπε, μέσω της απόδοσης των κινήσεων και των στάσεων του σώματος, να εκφράσει τις πνευματικές και ψυχικές καταστάσεις των ανθρώπων που απεικόνιζε. Ο Μπελόρι (Bellori) στο τέλος του 17ου αιώνα δήλωνε ότι, εφόσον η ζωγραφική έχει ως αντικείμενο την αναπαράσταση των ανθρώπινων πράξεων, ο ζωγράφος πρέπει να έχει υπόψη του τους τύπους των συναισθημάτων που αντιστοιχούν σε αυτές τις πράξεις, με τον ίδιο τρόπο που το κάνει ένας ποιητής.[81] Οι ζωγράφοι του 17ου αιώνα διάβαζαν με προσοχή τον Κοϊντιλιανό, όπου έβρισκαν παραδείγματα εξωτερικής συμπεριφοράς με την οποία εκδηλώνονται τα ψυχικά φαινόμενα και μέσω της οποίας μπορούν να απεικονισθούν.[82]

Το έργο του Ντεκάρτ (René Descartes) *Πραγματεία για τα πάθη της ψυχής*[83] είχε επίσης σημαντική επιρροή. Ο Ντεκάρτ επιχείρησε να αναλύσει λογικά τα συναισθήματα και τις φυσιολογικές εκδηλώσεις τους: θεώρησε ότι υπάρχει μια τριμερής σχέση μεταξύ του εξωτερικού συμβάντος· της ψυχολογικής κατάστασης και των συναισθημάτων που αυτό ενεργοποιεί· και, τέλος, την έκφραση των τελευταίων με κάποια φυσική κίνηση ή χειρονομία.[84] Η σχολαστική ακρίβεια της διατύπωσης των ορατών εκδηλώσεων των συναισθημάτων, όπως για παράδειγμα στην κωδικοποίηση της ανατομίας

[79] Johann Heinrich Füssli, *Conférences sur la peinture*, όπ.π., Πρώτη Διάλεξη, σελ. 13
[80] *On Poetry in General*, 1818, αναφέρεται στο Monroe Bearsley, όπ.π., σελ. 238
[81] *Le Vite de'pittori, scultori et architetti moderni*, 1672, Εισαγωγή, βλ. J. Gaiger, C. Harrison... όπ.π., σελ. 96-101
[82] Monroe Beardsley, όπ.π., σελ. 143

των παθών από τον Λε Μπρεν (Charles Le Brun)[85], βασιζόταν όχι μόνο στην ορθολογικότητα της καρτεσιανής μεθόδου, αλλά και στην κεντρική αντίληψη της καρτεσιανής φυσικής ότι το σύμπαν και κάθε σώμα είναι μια μηχανή και, επομένως, κάθε κίνηση είναι μηχανική.[86]

Ο αβάς Ντυ Μπος[87], με τη σειρά του, δήλωνε πως οι ζωγράφοι είναι ποιητές, αλλά η ποίησή τους δεν συνίσταται τόσο στην επινόηση χιμαιρών ή πνευματικών παιχνιδιών (jeux d'esprit), όσο: αφ' ενός, στη σύλληψη των παθών και συναισθημάτων που θα πρέπει να αποδώσει στους ανθρώπους που απεικονίζει, σύμφωνα με τον χαρακτήρα τους και τις συνθήκες στις οποίες υποτίθεται ότι βρίσκονται· και, αφ' ετέρου, στην ανακάλυψη των εκφράσεων εκείνων που θα αποδώσουν ορθά αυτά τα πάθη και θα επιτρέψουν στο θεατή να καταλάβει ποια συναισθήματα αναπαριστώνται.

Η απόδοση της έκφρασης, όμως, δεν έπρεπε να αναιρεί το αίτημα του νεοκλασικισμού για την αναπαράσταση της «γενικής φύσης». Το ιδανικό αποτελούσε η «ευγενής απλότητα» και το «γαλήνιο μεγαλείο» της ελληνικής τέχνης, όπως το περιέγραψε ο Βίνκελμαν: «Όπως ο βυθός της θάλασσας κείται ειρηνικός κάτω από μια αφρισμένη επιφάνεια, μια μεγάλη ψυχή κείται γαλήνια κάτω από τις συγκρούσεις και τα πάθη στις ελληνικές μορφές».[88] Τα ακραία πάθη παραμορφώνουν τα ανθρώπινα χαρακτηριστικά, με αποτέλεσμα ο ζωγράφος, στην προσπάθειά του να τα απεικονίσει, να αδυνατεί να διατηρήσει την επιδιωκόμενη «τέλεια ομορφιά στην πιο τέλεια μορφή της», υποστήριζε ο Ρέινολντς. Επέκρινε, ως παράδειγμα, το άγαλμα του Δαυίδ του Μπερνίνι (Gian Lorenzo Bernini), όπου ο Δαυίδ απεικονίζεται να δαγκώνει το κάτω χείλος του: η συγκεκριμένη έκφραση απέχει πολύ από το να είναι γενική κι ακόμα περισσότερο από το να είναι αξιοπρεπής.[89]

---

[83] *Traité des passions de l'âme*, 1649, βλ. P. Dumont, *Descartes et l'esthétique : l'art d'émerveiller*, Presses Universitaires de France, Παρίσι 1997

[84] Monroe Beardsley, όπ.π., σελ. 142-3

[85] Charles Le Brun, *Méthode pour apprendre à dessiner les passions proposée dans une conférence sur l'expression générale et particulière*, 1698. Μεταφράστηκε στα αγγλικά το 1701 από τον χαράκτη John Smith, βλ. J. Gaiger, C. Harrison… όπ.π., σελ. 132-138

[86] Rensselaer Lee, όπ.π., σελ. 221-2

[87] Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Παρίσι 1719, βλ. J. Gaiger, C. Harrison… όπ.π., σελ. 394-401

Ο Φουζέλι, αντίθετα, απέδιδε ιδιαίτερη σημασία στην έκφραση, τη «ζωντανή εικόνα του πάθους που κυριεύει το πνεύμα»[90], κάτι που τον οδηγούσε να διαφωνήσει με τον Βίνκελμαν. Δήλωνε στους φοιτητές του στη Βασιλική Ακαδημία πως ήταν εξαιτίας του Βίνκελμαν και των διδαγμάτων του που οι καλλιτέχνες στη Γερμανία έθεσαν τόσο στενά όρια στις φιλοδοξίες τους και έφτιαξαν μόνοι τα δεσμά που τους αλυσοδένουν: έμαθαν να υποτάσσουν τα μέσα στους σκοπούς και, σε μια απελπισμένη καταδίωξη αυτού που ονομάζουν ομορφιά, έχασαν το μόνο που μπορεί να κάνει την ομορφιά ενδιαφέρουσα: την έκφραση και το πνεύμα.[91]

Σε ορισμένες περιπτώσεις, ωστόσο, αναφορικά με την απόδοση ακραίων συναισθημάτων, ο Φουζέλι επικροτούσε την απουσία αναπαράστασής τους. Στην πρώτη του διάλεξη στη Βασιλική Ακαδημία, αφιερωμένη στην αρχαία ελληνική τέχνη, ανέφερε το παράδειγμα του Αγαμέμνονα ζωγραφισμένου από τον Τιμάνθη: ο καλλιτέχνης επιλέγει να μην αναπαραστήσει ευθέως τη συντριβή του πατέρα μπροστά στην επικείμενη θυσία της κόρης του· αντίθετα, καλύπτει το πρόσωπο του Αγαμέμνονα με τον μανδύα του, αποφεύγοντας να ζωγραφίσει την έκφραση του πόνου του. Ο Σαίξπηρ, υποστήριζε ο Φουζέλι, χρησιμοποιεί το ίδιο τέχνασμα, όταν, για παράδειγμα, παρουσιάζει τον Μακντάφ να κρύβει το πρόσωπό του κάτω από το καπέλο του. Θέματα όπως η προφητική καταληψία της Κασσάνδρας, όταν προβλέπει τον φόνο του Αγαμέμνονα, ή η αγωνία της Λαίδης Μάκβεθ να σβήσει την υπερφυσική κηλίδα αίματος από το χέρι της, είναι στενά δεμένα με τον τρόμο, κατεξοχήν έντονο συναίσθημα· θα φαίνονταν, όμως, απλώς γελοία αν ο καλλιτέχνης τα επένδυε με υπερβολικές εκφράσεις ή κινήσεις.[92]

Η άποψη αυτή φαίνεται να ήταν διαδεδομένη. Ο τεχνοκριτικός των *Times*[93], για παράδειγμα, σχολιάζοντας τον πίνακα του Ρέινολντς «Ο θάνατος του Καρδινάλιου Μπωφόρ» (Ουίλιαμ Σαίξπηρ, *Ο Βασιλιάς Ερρίκος ο*

---

[88] J. J. Winckelmann, όπ.π., στο David Irwin, *English Neo-classical Art, Studies in Inspiration and Taste*, Faber and Faber, Λονδίνο 1966, σελ. 24
[89] Sir Joshua Reynolds, όπ.π., Διάλεξη IV, σελ. 61, 78
[90] Johann Heinrich Füssli, *Conférences sur la peinture*, όπ.π., Πέμπτη Διάλεξη,σελ. 131
[91] Όπ.π., Πρώτη Διάλεξη, σελ. 8, βλ. και Αφορισμό 99, John Knowles, όπ.π., τομ. 3, σελ. 98

Στ΄, β΄ μέρος, III, 2)[94] παρατηρούσε πως η σκηνή που αναπαρίσταται θα μπορούσε να αποδοθεί έτσι ώστε να προκαλεί λιγότερο τρόμο: «ο μορφασμός απελπισίας και θανάτου είναι ίσως περίφημα ζωγραφισμένος, αλλά είναι θέαμα από το οποίο όλοι αποστρέφουν το βλέμμα»· συμβούλευε δε τον «Βρετανό Απελλή» να αντιγράψει το «πέπλο του Έλληνα ζωγράφου».

Το δόγμα των κανόνων

Η νεοκλασική κριτική θεωρία της λογοτεχνίας τόνιζε ιδιαίτερα τη σημασία των κανόνων, το δόγμα των οποίων -και ιδιαίτερα των τριών αριστοτελικών ενοτήτων χώρου, χρόνου και δράσης- επικράτησε κατά τον 17ο αιώνα. Οι κανόνες εννοούνταν σε μεγάλο βαθμό ως κωδικοποίηση της μεθόδου των αρχαίων συγγραφέων. Ο Αλεξάντερ Πόουπ (Alexander Pope) στο *Δοκίμιο περί Κριτικής*, το οποίο αποτελεί χαρακτηριστική διατύπωση της νεοκλασικής θεωρίας, όριζε τους κανόνες ως «φύση μεθοδευμένη», «που οι παλιοί ανακαλύψαν κι όχι φανταστήκαν»[95]: οι κανόνες, δηλαδή, δεν παρουσιάζονται ως τεχνητά κατασκευασμένοι, αλλά ως κομμάτι της ίδιας της φύσης· αυτό μπορεί να ανακαλυφθεί και να διατυπωθεί, προκειμένου στη συνέχεια να αξιοποιηθεί όχι μόνο από τους δημιουργούς αλλά και από τους κριτικούς της τέχνης.

Η τήρηση των τριών ενοτήτων: χώρου, χρόνου και δράσης, που μεταφέρθηκε από την τραγωδία και στη θεωρία της ζωγραφικής, υποστηριζόταν με ευλάβεια. Οι Άγγλοι θεωρητικοί συμφωνούσαν με τους Γάλλους ακαδημαϊκούς ότι πρέπει να επιλέγεται ένα συγκεκριμένο κάθε φορά στιγμιότυπο της ιστορίας και να αποφεύγονται τυχόν δευτερεύοντα επεισόδια ή μορφές, προκειμένου να μην αποσπάται με κανέναν τρόπο η προσοχή του θεατή από την κύρια δράση που επιδιώκεται να αναπαρασταθεί. Ο συνω-

---

[92] Johann Heinrich Füssli, *Conférences sur la peinture*, όπ.π., σελ. 22-29, 33-34. Βλ. και Αφορισμό 86, όπου διακρίνεται η έννοια του τρόμου από εκείνη της φρίκης. John Knowles, όπ.π., τομ. 3, σελ. 89

[93] *The Times*, 5 Μαΐου 1789, σελ. 3, αναφέρεται από τον Albert S. Roe, «The Demon Behind the Pillow: a Note on Erasmus Darwin and Reynolds», *The Burlington Magazine*, τομ. 113, Αυγ. 1971, σελ. 463

[94] 1789, παραγγελία του Τζον Μποϊντέλ για τη Σαιξπηρική Πινακοθήκη, Egremont Collection, Petworth House, Σάσεξ

[95] Alexander Pope, όπ.π., I, 88-89, αναφέρεται από τον Monroe Beardsley, όπ.π., σελ.133

στισμός μιας ολόκληρης σειράς επεισοδίων σε έναν πίνακα είναι το ίδιο λανθασμένος, όσο και η συμπίεση μιας ολόκληρης χρονιάς σε ένα θεατρικό έργο, παρά το ότι το έκανε και ο ίδιος ο Σαίξπηρ, τόνιζε ο Ρίτσαρντσον.[96]

Και για τον Φουζέλι η ομορφιά αποτελούσε τη «μαγευτική» σύνθεση όλων των επιμέρους τμημάτων σε ένα σύνολο, με βάση έναν κεντρικό στόχο. Επαναλάμβανε δε τη διαδεδομένη άποψη πως η ομορφιά πηγάζει από τους κανόνες που καθόρισαν «οι μεγάλοι δάσκαλοι της τέχνης μας», οι αρχαίοι, κανόνες που ο Φουζέλι διαπίστωνε ότι είχαν υιοθετηθεί και τηρούνταν υπάκουα και από τους καλλιτέχνες της εποχής του.[97] Καταδίκαζε, ωστόσο, τον ψυχρό και στείρο ακαδημαϊσμό, όταν αυτός οδηγούσε σε ένα στεγνό και άκαμπτο στυλ: όταν οι τέχνες περιορίζονται σε μια συνταγή προσκολλημένη στο νεκρό γράμμα και όχι στο γενικότερο πνεύμα των αρχαίων, μοναδικό αποτέλεσμα είναι η μετριότητα.[98] Οι ποιητές ή ζωγράφοι «από δεύτερο χέρι», κουφοί και τυφλοί μπροστά στην ίδια τη φύση, ακούν και βλέπουν μόνο μέσω της αντανάκλασής της στην τέχνη άλλων –και ενθαρρύνονται σ' αυτό από τις έτοιμες συνταγές.[99]

Τον 18ο αιώνα, άλλωστε, η αυθεντία των κλασικών και το κύρος των γενικών κανόνων που θέσπισαν οι νεοκλασικοί θεωρητικοί αμφισβητούνταν όλο και περισσότερο.[100] Ήδη από το τέλος του 17ου αιώνα, ο Φρεάρ ντε Σαμπρέ, ενώ δήλωνε πως οι βασικές αρχές και οι κανόνες ορίζουν την τελειότητα και συμβούλευε τους καλλιτέχνες να υιοθετήσουν την «πυξίδα με την οποία καθόρισαν την πορεία τους οι αρχαίοι», παραδεχόταν ότι αυτό δεν αρκούσε: η ιδιοφυΐα του ζωγράφου μοιάζει με αυτή του ποιητή στο ότι «ο Ζωγράφος γεννιέται, δεν γίνεται».[101] Ο Φελιμπιέν, με τη σειρά του, τόνιζε πως όλα εξαρτώνται από την ιδιοφυΐα του ζωγράφου: δεν υπάρχουν κανόνες που να μπορούν να μαθευτούν, αλλά μόνο να ανακαλυφθούν υπό το φως της λογικής.[102]

---

[96] Jonathan Richardson, *Works*, όπ.π., σελ. 28
[97] Johann Heinrich Füssli, *Conférences sur la peinture*, όπ.π., Πρώτη διάλεξη, σελ. 11
[98] Όπ.π., Δέκατη Διάλεξη, σελ. 203-204
[99] Αφορισμός 28, John Knowles, όπ.π., τομ. 3, σελ. 71

Ο Χόγκαρθ, στα μέσα του 18ου αιώνα, υποστήριζε στο θεωρητικό του κείμενο *Η Ανάλυση της Ομορφιάς*[103] πως η ομορφιά πηγάζει από τη μελέτη της ίδιας της φύσης και όχι της ακαδημαϊκής αυθεντίας. Στο κείμενο αυτό, άλλωστε, η έμφαση μετατοπίστηκε από το περιεχόμενο στη μορφή του έργου τέχνης: ο Χόγκαρθ περιέγραψε το είδος της γραμμής –την οποία αποκαλεί «ερπετοειδή» (serpentine line)-, που, κατά τη γνώμη του, μπορεί να προσδώσει χάρη και ομορφιά στις συνθέσεις που την υιοθετούν. Εξάλλου, υποστήριζε πως, προκειμένου να μπορέσει κανείς να συλλάβει την ομορφιά στη ζωγραφική, απαιτείται να διαθέτει *πρακτική* γνώση της τέχνης.

Η αμφισβήτηση των κανόνων συνδέεται άμεσα και με τη σημασία που είχε αρχίσει να αποκτά στην Αγγλία η έννοια της *μεγαλοφυΐας*, η οποία είχε αντικαταστήσει εκείνη της «ευστροφίας» (wit).[104] Τον 18ο αιώνα πλήθυναν τα δοκίμια που εξερευνούσαν τη φύση αυτής της έννοιας αλλά και εκείνη της πρωτοτυπίας, όπως για παράδειγμα οι *Εικασίες για την Πρωτότυπη Σύνθεση* (*Conjectures upon Original Composition*) του Έντουαρντ Γιανγκ (Edward Young) το 1759, η *Πραγματεία περί πρωτότυπης μεγαλοφυΐας* (*Essay on Original Genius*) του Σκοτ (Scott) το 1767 ή η *Πραγματεία περί μεγαλοφυΐας* (*Essay on Genius*) του Αλεξάντερ Τζέραρντ (Alexander Gerard) το 1774.

Στα έργα περί μεγαλοφυΐας σημαντική επίδραση είχε ο Λογγίνος, ο οποίος είχε υποστηρίξει ότι το «υψηλό» στην τέχνη είναι προϊόν της μεγαλοφυΐας, της εσωτερικής δημιουργικότητας της ψυχής που πρέπει πότε-πότε αναπόφευκτα να υπερβαίνει τους κανόνες· η ορθή τήρηση των κανόνων από έναν κατώτερο καλλιτέχνη δεν οδηγεί παρά στη μετριότητα. Με τον ίδιο

---

[100] Donald Bond, George Sherburne, όπ.π., σελ. 842

[101] Roland Fréart de Chambray, *Idée de la perfection de la peinture*, Παρίσι 1662, αγγλική μετάφραση από τον Τζον Έβελιν (John Evelyn), με τίτλο *An Idea of the Perfection of Painting: demonstrated from the Principles of Art and by Examples conformable to the Observations which Pliny and Quintilian made upon the most celebrated Pieces of the Antient* [sic] *Painters, parallel'd with some Works of the most famous Modern Painters, Leonardo da Vinci, Raphael, Julio Romano and N. Poussin*, Henry Herringman, Λονδίνο 1668, βλ. J. Gaiger, C. Harrison… όπ.π., σελ. 90-94

[102] André Félibien, *Entretiens sur les vies et [sur] les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Τρεβού 1725 [Παρίσι 1666], βλ. J. Gaiger, C. Harrison… όπ.π., σελ. 102-105

[103] Βλ. William Hogarth, *The Analysis of Beauty* (1753), Ronald Paulson επιμ., Yale University Press, Νιου Χέιβεν / Λονδίνο 1997

[104] Βλ, για παράδειγμα, Scott, *Essay on Original Genius*, 1767

τρόπο ο Φουζέλι προειδοποιούσε, στην εισαγωγή των διαλέξεών του, ότι οι καλλιτέχνες που τηρούν τυφλά τους κανόνες, πιστεύοντας ότι αποτελούν τη μοναδική οδό προς την επιτυχία, καταλήγουν σε μια ομοιόμορφη τεχνική που τους καταδικάζει στη μετριότητα.[105]

Η προσπάθεια να βρεθεί μια ισορροπία μεταξύ ατομισμού και ακαδημαϊκής εμμονής σε ένα καθιερωμένο σχήμα αξιών είναι χαρακτηριστική του ύστερου 18ου αιώνα και ειδικά του αγγλικού 18ου αιώνα. Ο Ρέινολντς, για παράδειγμα, στρεφόταν σαφώς κατά της άποψης πως η μεγαλοφυΐα είναι υπεράνω κανόνων ή πως οι κανόνες γίνονται αλυσίδες για τη μεγαλοφυΐα. Υποστήριζε ότι η μεγαλοφυΐα δεν αρχίζει εκεί όπου τελειώνουν οι κανόνες, αλλά εκεί όπου δεν έχουν πια καμιά θέση οι γνωστοί, κοινοί και τετριμμένοι κανόνες· πίστευε, επομένως, ότι και η μεγαλοφυΐα έχει τους δικούς της κανόνες, έστω κι αν αυτοί δεν είναι προφανείς. Δεχόταν, ωστόσο, ότι σε ορισμένες περιπτώσεις ο καλλιτέχνης μπορεί να τους παρακάμψει: όταν ο σπουδαστής φτάσει στο ύψιστο σημείο βελτίωσης μπορεί να υπερβεί τους κανόνες, ενώ «τα λάθη της μεγαλοφυΐας είναι συγχωρητέα».[106]

Τόνιζε, παράλληλα, τη σημασία της ατομικής ιδιοσυγκρασίας του καλλιτέχνη. Η μεγαλοφυΐα αποτελεί σχετική έννοια που διαφοροποιείται για κάθε εποχή και δεν μπορεί να διδαχτεί με συνταγές: δεν είναι δυνατόν να βρεθεί μία μέθοδος που να ταιριάζει σε όλους· όσοι έχουν ταλέντο θα βρουν μόνοι μεθόδους, που να ταιριάζουν στον δικό τους ιδιαίτερο χαρακτήρα.[107] Ένας ιδιοφυής ζωγράφος, επιπλέον, θα μπορούσε να εξυψώσει ο,τιδήποτε, είτε την ανθρώπινη μορφή είτε μορφή ζώου, είτε ακόμη και άψυχα αντικείμενα, και να παραγάγει συναίσθημα από αυτό: έτσι η μεγαλοφυΐα του καλλιτέχνη μπορεί να αποδειχθεί σημαντικότερη από την επιλογή του θέματος.

Ο Φουζέλι όριζε τη μεγαλοφυΐα ως την ικανότητα διεύρυνσης των ανθρώπινων γνώσεων, της ανακάλυψης νέων αντικειμένων στη φύση ή του συνδυασμού του οικείου με το καινούριο. Τόνιζε, ωστόσο, ότι η Επινόηση

---

[105] Johann Heinrich Füssli, *Conférences sur la peinture*, όπ.π., Πρώτη διάλεξη, σελ. 7
[106] Sir Joshua Reynolds, όπ.π., Διαλέξεις I, σελ. 17, II, σελ. 27, IV, σελ. 73,VI, σελ. 96-97, VII, σελ. 120-142

(Invention) του καλλιτέχνη σημαίνει *ανακάλυψη* και όχι δημιουργία από το μηδέν, κάτι που θα σήμαινε παντοδυναμία.[108]

> Οι ιδέες μας πηγάζουν από τις αισθήσεις μας· δεν είμαστε περισσότερο ικανοί να δημιουργήσουμε τη μορφή ενός όντος που δεν έχουμε δει χωρίς να καταφύγουμε σε κάποια που γνωρίζουμε, από όσο είμαστε ικανοί να δημιουργήσουμε μια νέα αίσθηση.[109]

Υποστήριζε, έτσι, την άποψη ότι τα πάντα υπάρχουν ήδη στη φύση και έγκειται στην καλλιτεχνική μεγαλοφυΐα να τα ανακαλύψει, είτε να συνδυάσει τα ήδη γνωστά με νέους τρόπους.

Ο Χάζλιτ, αντίθετα, θεωρούσε πως η μεγαλοφυΐα είναι η ικανότητα *πρωτότυπης* παρατήρησης και επινόησης· ένα έργο τέχνης επιδεικνύει τη μεγαλοφυΐα του καλλιτέχνη στο βαθμό που περιέχει κάτι που δεν μπορεί να βρεθεί πουθενά αλλού, ή ανάλογα με το νέο που προσθέτει στις ήδη υπάρχουσες ιδέες.[110]

Ο Σαίξπηρ, ως συγγραφέας «της φύσης», που περιφρονούσε τους κανόνες της κλασικής τραγωδίας, αποτελούσε το πρότυπο της εμπνευσμένης μεγαλοφυΐας, που δημιουργεί με πάθος και είναι υπεράνω κανόνων.[111] Ο Γουίλιαμ Νταφ (William Duff) διέκρινε τη μεγαλοφυΐα σε φιλοσοφική και ποιητική: Ως πρωτότυπη φιλοσοφική μεγαλοφυΐα όριζε αυτή που διακρίνεται για την κανονικότητα, την ευκρίνεια και την ακρίβεια. Πρωτότυπη μεγαλοφυΐα στην Ποίηση, αντίθετα, είναι αυτή της οποίας οι βασικές ιδιότητες είναι μια ευγενής αταξία, η ορμή, και ο ενθουσιασμός. Η ευγενής αταξία οριζόταν ως ένα «μείγμα μεγάλης ομορφιάς και ατελειών», ενώ κατεξοχήν παραδείγματα αυτής της ιδιότητας αποτελούσαν τα έργα του Σαίξπηρ.[112]

---

[107] Όπ.π., Διάλεξη XII, σελ. 209, βλ. και Διάλεξη XV, σελ. 270-271

[108] Johann Heinrich Füssli, *Conférences sur la peinture*, όπ.π., Πρώτη Διάλεξη, σελ. 12, Τρίτη Διάλεξη, σελ. 68

[109] Όπ.π., Πρώτη διάλεξη, σελ. 19

[110] William Hazlitt, *The Champion*, 4 Δεκ. 1814, αναφέρεται στο Sir Joshua Reynolds, όπ.π., παράρτημα II, σελ. 322

[111] Βλ. για παράδειγμα Edward Young, *Conjectures upon Original Composition*, 1759, στο J. Gaiger, G. Harison… όπ.π., σελ. 538-542
[112] Αναφέρεται στο D. Bond, G. Sherburne, όπ.π., σελ. 981

Η λατρεία του Σαίξπηρ

Μετά την Παλινόρθωση του 1660, αυξήθηκε ορατά η ρητορική περί εθνικής ταυτότητας στην Αγγλία. Ιδιαίτερα οι δύο δεκαετίες που ακολούθησαν τη μάχη του Κάλοντεν (1746), με την οποία έληξε η επανάσταση των Ιακωβιτών, υπήρξαν μια περίοδος που χαρακτηριζόταν από πολλαπλές «πατριωτικές» πρωτοβουλίες. Πέρα από την αξιοσημείωτη αύξηση του αριθμού των εθελοντικών οργανώσεων που ιδρύονταν για πατριωτικούς σκοπούς, παρατηρείται και μια πιο συνειδητή προσπάθεια καθοσίωσης και δόξας του εθνικού πολιτισμού, σε βρετανικό[113] αλλά και σε πιο τοπικό επίπεδο: παράλληλα με την ίδρυση του Βρετανικού Μουσείου και της Encyclopaedia Britannica σημειώνεται αυξημένο ενδιαφέρον για τον καθαρά αγγλικό, ουαλικό και σκοτσέζικο πολιτισμό, δείγμα του οποίου αποτελούσε, λόγου χάρη, η ποίηση του υποτιθέμενου Όσιαν.[114] Η Linda Colley εντοπίζει τα αίτια που οδήγησαν σε μια τέτοιου είδους προσπάθεια στην ύπαρξη του πολέμου σε τόσο μεγάλη κλίμακα, αλλά και στην επέκταση των πόλεων, τη διάδοση της τυπογραφίας και την αυξανόμενη δύναμη της αστικής τάξης. Τονίζει, επίσης, τον ρόλο της επανάστασης των Ιακωβιτών, η οποία γέννησε φόβους για την ασφάλεια της Βρετανίας και την επάρκεια της δύναμής της.[115]

Καθ' όλη τη διάρκεια του 18ου αιώνα η Γαλλία αποτελούσε τον κατ' εξοχήν ιστορικό εχθρό της Αγγλίας· η αντιπαλότητα αυτή δεν περιορίστηκε στο στρατιωτικό, αλλά επεκτάθηκε και στο πολιτισμικό επίπεδο. Δεν φαίνεται διόλου παράξενο, επομένως, το ότι η βρετανική εθνική ταυτότητα οριζόταν σε μεγάλο βαθμό αρνητικά, σε αντιδιαστολή με ο,τιδήποτε γαλλικό. Το 1793, μια μπροσούρα με τίτλο *The Alarm, being Britannia's Address to her People* προειδοποιούσε τους Βρετανούς: «Φυλαχτείτε από αυτό το ύπουλο και

---

[113] Τα βασίλεια της Αγγλίας και της Σκοτίας είχαν ενωθεί και επίσημα το 1707 υπό το όνομα «Μεγάλη Βρετανία».
[114] Βλ. Linda Colley, *Britons: Forging the Nation, 1707-1837*, Yale University Press, Νιου Χέιβεν / Λονδίνο 1992, σελ. 85
[115] Όπ. π., σελ. 86

αιμοδιψές έθνος, τους Γάλλους· πηγή κάθε κακού που έχετε δοκιμάσει εδώ και έναν αιώνα».[116] Από πολιτισμική άποψη, τάσεις και στυλ εισάγονταν σε μεγάλο βαθμό από τη Γαλλία: το ροκοκό ήταν κατεξοχήν γαλλικό ρεύμα· επιπλέον, καθώς στην Αγγλία δεν υπήρχαν συγγραφείς αυστηρά κλασικοί, όπως λόγου χάρη ο Κορνέιγ (Corneille) ή ο Ρακίνας (Racine), ικανοί να θέσουν τη βάση μιας στέρεας εθνικής νεοκλασικής παράδοσης, αυτή είχε εισαχθεί από τη Γαλλία. Έτσι, άρχισαν να γίνονται προσπάθειες να αναδειχθούν οι ιδιαιτερότητες εκείνες του βρετανικού πολιτισμού που θα επέτρεπαν στην Αγγλία να αντιταχθεί στην πολιτισμική «τυραννία» της Γαλλίας: το ροκοκό επικρινόταν ως αντιπροσωπευτική έκφραση της ελαφρότητας και τη διαφθοράς της γαλλικής αριστοκρατίας, ενώ ο κλασικισμός για την υπερβολικά αυστηρή προσκόλλησή του σε κανόνες.

Το τελευταίο τέταρτο του 18ου αιώνα, η συνήθης μέχρι τότε πρακτική της βρετανικής ελίτ να διακηρύσσει την κοινωνική, πολιτισμική και οικονομική υπεροχή της μιμούμενη επιλεκτικά ο,τιδήποτε ξένο -και κυρίως γαλλικό- άρχισε να αντιμετωπίζεται ως πολιτισμική προδοσία: εφημερίδες, περιοδικά, νουβέλες αλλά και γελοιογραφίες παρουσίαζαν τον κοσμοπολιτισμό των ανωτέρων τάξεων ως μια δαπανηρή, διεφθαρμένη και ύποπτη προσβολή στη ντόπια προτεσταντική απλότητα. Έτσι, οι ανώτερες τάξεις ωθούνταν να βρουν νέους τρόπους πολιτισμικής έκφρασης, οι οποίοι να είναι αδιαφιλονίκητα βρετανικοί.[117]

Η έννοια της «βρετανικότητας» συνδεόταν με την προσκόλληση στην κοινή λογική και με τον σεβασμό όχι τόσο για γενικούς κανόνες, όσο για τις

---

[116] Αναφέρεται στο Otto Dann, John Dinwiddy επιμ., *Nationalism in the Age of the French Revolution*, The Hambledon Press, Λονδίνο /Ρόνσεβερτ 1988, σελ. 63

[117] Linda Colley, *Britons:…*, σελ. 166-167. Για τη συζήτηση του κατά πόσον ο βρετανικός εθνικισμός ήταν συντηρητικός σε πρόθεση και αποτελέσματα βλ. Linda Colley, «Whose Nation? Class and National Consciousness in Britain 1750-1830», *Past and Present*, τχ. 113, Νοεμ. 1986, σελ. 97-117 και Otto Dann, John Dinwiddy επιμ., όπ.π. Η Colley διαφωνεί με την άποψη ότι η εθνική συνείδηση κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου αντιστρατευόταν στην ταξική συνείδηση, χρησιμοποιούμενη από την ελίτ ως απλό μέσο ελέγχου. Υποστηρίζει ότι από τη στιγμή που η βρετανική κυβέρνηση δεν προώθησε με συστηματικό τρόπο, π.χ. μέσω της εκπαίδευσης, την ανάπτυξη εθνικής συνείδησης και η βρετανική άρχουσα τάξη δίσταζε να ενθαρρύνει τον εθνικισμό, αυτός προήλθε αυθόρμητα από τις κατώτερες τάξεις. Αντίθετα, ο Dinwiddy (όπ.π., κεφάλαιο "England", σελ. 53-70) υποστηρίζει ότι σκοπός αλλά και συνέπεια της ενδυνάμωσης του εθνικού αισθήματος ήταν περισσότερο να ενισχύσει την καθεστηκυία τάξη παρά να την ανατρέψει.

ιδιαίτερες συνθήκες και την ατομικότητα.[118] Βρετανικά χαρακτηριστικά θεωρούνταν η σταθερότητα και το ενδιαφέρον για το ουσιαστικό, σε αντίθεση με την επιπολαιότητα των Γάλλων και την προσκόλλησή τους στη μόδα και την εξωτερική εμφάνιση· η ειλικρίνεια, σε αντίθεση με την επιτήδευση και την υποκρισία, τον καιροσκοπισμό, τη ματαιοδοξία και την αλαζονεία που χαρακτήριζε τους κατοίκους στην άλλη πλευρά της Μάγχης. Τέλος, σε ορισμένες περιπτώσεις, τονιζόταν μέχρι και η αντιπαράθεση ανάμεσα στη βρετανική αγάπη για ελευθερία και στη γαλλική παθητικότητα και αποδοχή της.

Ο Τζόζεφ Φάρινγκτον, ο οποίος μας έχει αφήσει με το ημερολόγιό του πλήθος πληροφοριών για τους κύκλους καλλιτεχνών και διανοουμένων της εποχής, σημείωνε κατά την επιστροφή του από εκδρομή στη Γαλλία:

> Αισθάνθηκα, κατά την επιστροφή μου, την πιο χτυπητή διαφορά· εκφραζόταν στα πάντα· και μπορεί να εξηγηθεί λέγοντας ότι οφειλόταν στην επιστροφή από την *αταξία* στην *τάξη*. Από τη Σύγχυση στην άνεση· από την υποταγή στην ελευθερία. [...] Όλα φαίνονταν ταιριαστά και ουσιαστικά, και κάθε άνθρωπος έμοιαζε αξιοπρεπής γιατί διατηρούσε με συνέπεια τον διακριτό και ιδιάζοντα χαρακτήρα του. –Ποια θα ήταν η φύση του μυαλού που δεν θα αισθανόταν ευγνωμοσύνη που είχε την τύχη να είναι Άγγλος· άντρας που δικαιούται από τη στιγμή της γέννησής του να απολαμβάνει τέτοια πλεονεκτήματα που δεν μπορούν να βρεθούν σε άλλη χώρα;[119]

Κι αν παραδέχεται ότι ίσως στην Αγγλία υπάρχει έλλειψη καλοσύνης και ευγένειας, τονίζει ότι αυτή η έλλειψη αναπληρώνεται με το παραπάνω χάρη στην ύπαρξη μιας πολύ υψηλότερης αρετής, της *ακεραιότητας*.

Μέσα σε αυτό το κλίμα, μετά τα μέσα του 18ου αιώνα γεννήθηκε ένα νέο ενδιαφέρον για τη βρετανική ιστορία και την εθνική λογοτεχνική παράδοση. Τη μετάφραση της *Ιστορίας της Αγγλίας* του Πολ ντε Ραπέν-

---

[118] David Simpson, «Romanticism, criticism and theory», *British Romanticism*, Stuart Curran επιμ., Cambridge University Press 1993, σελ. 2-3

[119] Joseph Farington, *The Farington Diary*, όπ.π. ,τομ. 2, σελ. 61

Τοϊρά (Paul de Rapin-Thoyras) από τον Τίνταλ (Tindal)[120] ακολούθησαν η *Ιστορία της Αγγλίας* του Χιουμ (Hume), ο πρώτος τόμος της οποίας δημοσιεύτηκε το 1754, και η *Ιστορία της Αγγλίας* του Σμόλετ (Smollett), το 1758· το 1751-1752 οι Νάιτον (Knighton) και Ντόντσλεϊ (Dodsley) είχαν εκδώσει την πρώτη σειρά χαρακτικών με θέματα από την εθνική ιστορία, βασισμένων σε σχέδια του Φράνσις Χέιμαν (Francis Hayman) και του Νίκολας Μπλέικι (Nicolas Blakey), που αποδείχτηκαν πολύ δημοφιλή. Από την πλευρά της λογοτεχνίας, ο Σαίξπηρ, ο Μίλτον και ο Σπένσερ αποτελούσαν ένα είδος αγγλικής Αγίας Τριάδας –με αποκορύφωμα τη λατρεία κριτικών και λογοτεχνών όπως ο Τσαρλς Λαμπ (Charles Lamb), ο Γουίλιαμ Χάζλιτ και ο Κόλεριτζ (Coleridge) για τον Σαίξπηρ.

Αν και στα μέσα του 17ου αιώνα η «περιφρόνηση» ή, έστω, η άγνοια του Σαίξπηρ για τους κανόνες της κλασικής τραγωδίας βάραιναν σε μεγάλο βαθμό εναντίον του[121], έναν αιώνα μετά, τα έργα του Σαίξπηρ είχαν πλέον γίνει πηγή εθνικής υπερηφάνειας.[122] Στον πρόλογο της έκδοσης των σαιξπηρικών έργων που επιμελήθηκε ο Χάνμερ (Thomas Hanmer) το 1744, εκφραζόταν η φιλοδοξία να αποτελέσει αυτή η έκδοση ένα ακόμη μνημείο αφιερωμένο στον ποιητή, ο οποίος πλέον «απολαμβάνει αναγνώρισης και εκτίμησης προς το όνομα και τη μνήμη του, με ενδεικτικό παράδειγμα την ανέγερση του αγάλματός του δημοσία δαπάνη».[123] Ο Τζόζεφ Γουάρτον (Joseph Warton) το 1764 δήλωνε πως το βρετανικό κοινό προτιμά «να

---

[120] *Histoire de l'Angleterre*, 1724-36. Επανεκδόθηκε το 1743-47 σε 7 τόμους που περιλάμβαναν χάρτες, γενεαλογικά δέντρα και χαλκογραφίες των «Κεφαλών και των Μνημείων των Βασιλέων» από τους Γκρινιόν (Charles Grignion), Γκραβελό(François Gravelot) και Βέρτιου (George Vertue). Βλ. T. S. R. Boase, «Macklin and Bowyen», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τομ. 26, 1963, σελ. 170

[121] Βλ. Augustus Ralli, όπ.π., τομ. 1, σελ. 3

[122] Ο Michael Dobson κάνει μια εξαιρετική ανάλυση της μετάβασης από τη σχετική αδιαφορία για τον Σαίξπηρ κατά την περίοδο της Παλινόρθωσης στην κυριαρχία του στη βρετανική κουλτούρα, στο *The Making of the National Poet : Shakespeare, Adaptation and Authorship, 1660-1769*, Clarendon Press, Οξφόρδη 1992. Ο συγγραφέας υποστηρίζει ότι αυτή η αλλαγή εκφράζει σε πολιτισμικό επίπεδο τη μετάβαση της Αγγλίας από το αριστοκρατικό καθεστώς των Στιούαρτ στην εμπορική αυτοκρατορία που αναπτύχθηκε υπό τον οίκο του Αννόβερου.

[123] Αναφέρεται από τον Edward Hodnett, *Image and Text: Studies in the illustration of English literature*, Scolar Press, Λονδίνο 1982, σελ. 53. Το απόσπασμα αναφέρεται στο άγαλμα του Σαίξπηρ από τον Πίτερ Σίμακερ (Peter Scheemaker) που τοποθετήθηκε στο Αββαείο του Γουέστμινστερ το 1741.

βλέπει και να ακούει τους Χάρι και τους Εδουάρδους μας πολύ περισσότερο από όλους τους Αχιλλείς και Καίσαρες που υπήρξαν ποτέ».[124] Ο Γκίμπον (Gibbon) μιλούσε για ένα είδος «ειδωλολατρίας για τη γιγάντια μεγαλοφυΐα του Σαίξπηρ, που καλλιεργείται από την παιδική μας ηλικία ως το πρώτο καθήκον ενός Άγγλου».[125] Ο Σαίξπηρ στην Αγγλία «δεν είναι απλώς διάσημος, αλλά ιερός», έγραφε ο Γκέοργκ Κρίστοφ Λίχτενμπεργκ (Georg Christoph Lichtenberg) το 1774:

> …ένα μεγάλο μέρος του κοινού όχι μόνο τα γνωρίζει [τα έργα του Σαίξπηρ] απ' έξω όπως την Προσευχή του Κυρίου, αλλά τα ακούει, θα λέγαμε, σαν να ήταν όντως η Προσευχή του Κυρίου, όχι βεβαίως με τις βαθυστόχαστες σκέψεις που συνοδεύουν την ιερή μας προσευχή, αλλά με μια αίσθηση επισημότητας και δέους, που δεν μπορεί να συλλάβει όποιος δεν ξέρει την Αγγλία.[126]

Η ταύτιση του Σαίξπηρ με τις αρετές της αγγλικής μεσαίας τάξης – απλότητα, φυσικότητα, ειλικρίνεια- τον καθιστούσε αυτόματα υπέρμαχό της ενάντια στους παραδοσιακούς εκπροσώπους της αριστοκρατικής ανηθικότητας, τους Γάλλους.[127] Η ύπαρξη και μόνο του Σαίξπηρ αποτελούσε επιχείρημα υπέρ της ανωτερότητας του βρετανικού πολιτισμού και επέτρεπε τη σύγκριση αγγλικού και γαλλικού θεάτρου προς όφελος του πρώτου: ο πρώτος «σύγχρονος» Γάλλος θεατρικός συγγραφέας έχει ξεχαστεί, ενώ αντίθετα ο θαυμασμός του κοινού για τα έργα του Σαίξπηρ ολοένα αυξάνεται, «παρά τις γαλλικές επικρίσεις».[128]

Τα μέλη της «Λέσχης Κυριών του Σαίξπηρ», η οποία ιδρύθηκε στα μέσα της δεκαετίας του 1730, στάθηκαν βασικοί υπέρμαχοι του Σαίξπηρ ως

---

[124] Joseph Warton, *An Essay on the Genius and Writings of Pope*, 1764, σελ. 219, αναφέρεται από τον Charles Mitchell, «Benjamin West's "Death of General Wolfe" and the Popular History Piece», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τομ. 7, 1944, σελ. 28

[125] *Memoirs*, Birkbeck Hill, 1900, σελ. 105, αναφέρεται από τον D. Nichol Smith, *Eighteenth Century Essays on Shakespeare*, James MacLehose & Sons, Γλασκώβη 1903, σελ. xii

[126] Georg Christoph Lichtenberg, *Deutsches Museum*, 1774-75, αναφέρεται στο Stanley Wells επιμ., *Shakespeare in the Theatre, An Anthology of Criticism*, Clarendon Press, Οξφόρδη 1997, σελ. 26

[127] Michael Dobson, *The Making of the National Poet*, όπ.π., σελ. 198-203

[128] John Andrews, *A Comparative View of the French and English Nations, in their manners, politics and literature*, T. Longman & G.G.J. & J. Robinson, Λονδίνο 1785, σελ. 158-159

συμβόλου του βρετανικού πολιτισμού και ως αγγλικής απάντησης στη γαλλική παρακμή. Κατόπιν, κατά την εποχή όπου στη θεατρική σκηνή είχε επιβληθεί ο Γκάρικ, η θέση του Σαίξπηρ ως εθνικού ποιητή είχε πλέον εδραιωθεί -με αποκορύφωμα το Ιωβηλαίο που οργανώθηκε προς τιμήν του στο Στράτφορντ-απόν-Έιβον, με πρωτοβουλία του δημοτικού συμβουλίου και την αποφασιστική συνδρομή του Ντέιβιντ Γκάρικ.[129] Η ωδή που συνέθεσε ο Γκάρικ για τον «αθάνατο» Σαίξπηρ έκανε λόγο για τη σημασία του ως ενσάρκωση όλων αυτών που προκαλούν περηφάνια σε έναν Άγγλο για την εθνικότητά του.

Ακόμη και στις αρχές του 18ου αιώνα, όπου οι κριτικοί ήταν σε γενικές γραμμές προσκολλημένοι στην ανάγκη για τήρηση των κανόνων της τραγωδίας, όπως αυτοί είχαν θεμελιωθεί από την αυθεντία των αρχαίων συγγραφέων, υπήρχε μια γενική τάση να εξαιρεθεί ο Σαίξπηρ από αυτούς.[130] Κριτικοί όπως ο Τζον Ντένις (John Dennis), ο Άντισον και ο Πόουπ αναγνώριζαν τα «λάθη» του Σαίξπηρ -«πρέπει να ομολογήσουμε ότι τα ελαττώματά του είναι σχεδόν τόσο μεγάλα όσο οι αρετές του», έγραφε ο Πόουπ στην εισαγωγή του 1725[131]-, αλλά αρνούνταν να τον αξιολογήσουν με βάση τους κανόνες της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, με βάση δηλαδή κανόνες που δημιουργήθηκαν για ένα θέατρο τόσο απομακρυσμένο σε χώρο και σε χρόνο. Ήδη στην εισαγωγή της έκδοσης που επιμελήθηκε ο Θίομπαλντ (Theobald), το 1733, το απολογητικό ύφος που βρίσκουμε στα προηγούμενα κείμενα του Ρόου (Nicholas Rowe) και του Ντένις έχει σχεδόν εξαφανιστεί. Κατά τα μέσα του 18ου αιώνα ο Σαίξπηρ έπαψε πλέον να κατηγορείται για τα «λάθη» του, καθώς, όπως προαναφέρθηκε, η έννοια της «μεγαλοφυΐας», η οποία δεν υπακούει σε κοινούς κανόνες, μπορούσε να βρει εφαρμογή κατ' εξοχήν στην περίπτωση του Σαίξπηρ.

---

[129] Για το Ιωβηλαίο προς τιμήν του Σαίξπηρ βλ. J. M. Stochholm, *Garrick's folly: the Shakespeare Jubilee of 1769 at Stratford and Drury Lane*, Methuen & Co, Λονδίνο 1964
[130] Βλ. D. Nichol Smith, όπ.π.
[131] Augustus Ralli, όπ.π., σελ. 14-21

Η υπεροχή του Σαίξπηρ εδραιωνόταν με βάση την ικανότητά του να αποδίδει τη *φύση*, όχι με τον τρόπο που την εννοούσαν οι νεοκλασικιστές, αλλά περισσότερο με την έννοια του νατουραλισμού. Η αντανάκλαση της φύσης στους χαρακτήρες του, που αναδεικνυόταν ήδη από το πρώτο τέταρτο του 17ου αιώνα ως η κύρια αρετή του Σαίξπηρ[132], επέτρεπε στους κριτικούς να του δικαιολογήσουν τη μη τήρηση των αριστοτελικών κανόνων: η σαιξπηρική ανάμειξη κωμωδίας και τραγωδίας προσεγγίζει περισσότερο τη ζωή· οι σαιξπηρικοί χαρακτήρες δεν είναι «ηρωικοί», αλλά δρουν και μιλούν φυσικά. Έτσι, ο Σαίξπηρ επιτυγχάνει να «πλησιάζει το απομακρυσμένο και να κάνει οικείο το υπέροχο. Το θέατρό του είναι ο καθρέφτης της ζωής.»[133]

Ο Σαίξπηρ στη βρετανική θεατρική σκηνή του 18ου αιώνα

Τα έργα του Σαίξπηρ αποκτούσαν μια ολοένα και πιο εξέχουσα θέση στο ρεπερτόριο των αγγλικών θεάτρων και ήταν πολύ δημοφιλή στο κοινό, αν και στις περισσότερες περιπτώσεις σημαντικά τροποποιημένα. Όταν τα θέατρα ξανάνοιξαν τις πόρτες τους μετά την Παλινόρθωση του 1660[134], οι δύο βασιλικοί θίασοι, οι οποίοι είχαν το μονοπώλιο των νόμιμων παραστάσεων στο Λονδίνο, ήταν αναγκασμένοι να καταφύγουν στην αναβίωση παλιών έργων: αυτών του Μπεν Τζόνσον, των Μπόμοντ (Beaumont) και Φλέτσερ (Fletcher) αλλά και εκείνων του Σαίξπηρ.

Κατά την περίοδο της Παλινόρθωσης πιο γνωστός ηθοποιός στη θεατρική σκηνή του Λονδίνου υπήρξε ο Τόμας Μπέτερτον (Thomas Betterton), ο οποίος απέκτησε τη φήμη του κυρίως χάρη σε σαιξπηρικούς ρόλους όπως ο Άμλετ και ο Μάκβεθ, που διατήρησε στο ρεπερτόριό του σε ολόκληρη τη ζωή του. Μετά τον θάνατό του, στο θέατρο του Κόβεντ

---

[132] Ήδη στην εισαγωγή του folio του 1623 ο Σαίξπηρ προβαλλόταν ως δεξιοτέχνης της «Φύσης», σε αντιδιαστολή με τον Μπεν Τζόνσον (Ben Jonson) που θεωρείτο «δάσκαλος της Τέχνης». Βλ. M. Dobson, όπ.π., σελ. 29

[133] Samuel Johnson, εισαγωγή στην έκδοση του 1765, αναφέρεται στο Augustus Ralli, όπ.π., σελ. 57

[134] Για την ιστορία της βρετανικής θεατρικής σκηνής μετά την Παλινόρθωση βλ. Michael Dobson, «Improving on the Original: Actresses and Adaptations», *Shakespeare, An Illustrated Stage History*, J. Bate, R. Jackson επιμ., Oxford University Press, Οξφόρδη 1996, σελ. 45-68

Γκάρντεν τον διαδέχτηκε ο Τζέιμς Κιν (James Quin), το ύφος του οποίου, ωστόσο, φαίνεται πως αποτελούσε σχεδόν μια παρωδία εκείνου του Μπέτερτον: ιδιαίτερα ως Μάκβεθ, σύμφωνα με τους συγχρόνους του, ο Κιν σπάνια απομακρυνόταν από μια βαριά και μονότονη ερμηνεία.[135]

Μετά το 1660 εμφανίστηκαν για πρώτη φορά στη σκηνή και γυναίκες ηθοποιοί: η παρουσία τους εξασφάλιζε αφ' ενός μεγαλύτερο ρεαλισμό στις θεατρικές παραστάσεις, ενώ πιθανώς χρησίμευε ταυτόχρονα και ως μέσο διακήρυξης της ήττας του πουριτανικού καθεστώτος. Η πρώτη που εμφανίστηκε στη σκηνή φαίνεται να είναι η Αν Μάρσαλ (Anne Marshall) στον ρόλο της Δυσδαιμόνας (Δεκέμβριος 1660, Κλερ Μάρκετ). Συμπρωταγωνίστρια του Μπέτερτον ήταν η σύζυγός του Μαίρη (Mary Saunderson Betterton), η οποία ειδικευόταν κατά κανόνα σε «ενάρετους» ρόλους όπως αυτός της βασίλισσας Κατερίνας στον *Βασιλιά Ερρίκο Η'*.

Καθώς επιβαλλόταν σταδιακά η λατρεία του Σαίξπηρ, άρχισε να αναδεικνύεται μια νέα γενιά ηθοποιών που αφιέρωναν μεγαλύτερο ποσοστό του ρεπερτορίου τους σε έργα του «εθνικού βάρδου» από ότι οι προκάτοχοί τους και έδιναν έμφαση σε μια πιο νατουραλιστική ερμηνεία. Ο Τσαρλς Μάκλιν (Charles Macklin) διέπρεπε στον ρόλο του Σάιλοκ στον *Έμπορο της Βενετίας* και του Μαλβόλιο στη *Δωδέκατη Νύχτα*· η ερμηνεία του στον *Μάκβεθ*, αντίθετα, (Οκτώβριος 1773, Κόβεντ Γκάρντεν) σχολιάστηκε αρνητικά από τους συγχρόνους του.[136] Μαζί του συνεργάζονταν ο Σπράνγκερ Μπάρι (Spranger Barry) και η Σουζάνα Σίμπερ (Susanna Cibber).

Ο ηθοποιός του οποίου το όνομα συνδέθηκε περισσότερο με τον Σαίξπηρ, όμως, ήταν ο Ντέιβιντ Γκάρικ.[137] Η πρώτη του εμφάνιση στον ρόλο του Ριχάρδου Γ' τον Οκτώβριο του 1741 στο θέατρο Γκούντμαν'ς Φιλντς είχε άμεση και τεράστια επιτυχία, εδραιώνοντας τη φήμη του ως ηθοποιού. Στα

---

[135] Michael Dobson, «Improving on the Original…, όπ.π., σελ. 62
[136] Peter Holland, «The Age of Garrick»,, *Shakespeare: An Illustrated Stage History*, όπ.π., σελ. 89
[137] Για τον Γκάρικ και τη σαιξπηρική σκηνή της εποχής του βλ. Peter Holland, «The Age of Garrick»,, όπ.π., σελ. 69-91

χρόνια που ακολούθησαν έγινε κυρίως γνωστός χάρη στην ερμηνεία σαιξπηρικών χαρακτήρων όπως ο Ληρ, ο Άμλετ και ο Μάκβεθ, ενώ το 1747 ανέλαβε και τη διεύθυνση του θεάτρου της Ντρούρι Λέιν. Ο Γκάρικ προσέγγισε και ερμήνευσε τα έργα του Σαίξπηρ με νεωτεριστικό τρόπο και διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο όχι μόνο στην εδραίωση του Σαίξπηρ ως εθνικού ποιητή, αλλά και στη σταδιακή αποκατάσταση του πρωτότυπου σαιξπηρικού κειμένου. Συμπρωταγωνίστριά του στον θίασο του Ντρούρι Λέιν ήταν η Χάνα Πρίτσαρντ (Hannah Pritchard), διασημότερος σαιξπηρικός ρόλος της οποίας ήταν εκείνος της Λαίδης Μάκβεθ.

Γύρω στα 1810[138] οι κυριότεροι ηθοποιοί στη θεατρική σκηνή του Λονδίνου ήταν ο Τζον Φίλπ Κεμπλ (John Philip Kemble), διευθυντής του Ντρούρι Λέιν από το 1789 ως το 1806 όταν μετακινήθηκε στο ανταγωνιστικό Κόβεντ Γκάρντεν, και η αδερφή του Σάρα Σίντονς (Sarah Siddons). Η Σίντονς διακρίθηκε και αυτή ως Λαίδη Μάκβεθ, αποδίδοντας τον χαρακτήρα με τρόπο που χαρακτηριζόταν από τους συγχρόνους της ως «υψηλός». Στο «υψηλό» της Σίντονς αντιδιαστελλόταν το «όμορφο» της Ελίζα Ο'Νιλ (Eliza O'Neill), ο πιο διάσημος ρόλος της οποίας ήταν αυτός της Ιουλιέτας.

Από το 1814 εμφανίστηκε στο Ντρούρι Λέιν ο Έντμουντ Κιν (Edmund Kean), οι παραστάσεις του οποίου επαινούνταν ιδιαίτερα από διανοούμενους όπως ο Κιτς, ο Χαντ και ο Χάζλιτ, που θαύμαζαν το ριζοσπαστικό ύφος του όπου κυριαρχούσαν οι αντιθέσεις σε τόνο και ρυθμό και οι δραματικές παύσεις. Το ζωντανό, άμεσο και φαινομενικά αυθόρμητο ύφος του Κιν ερχόταν σε αντίθεση με τον στόμφο των ηθοποιών της σχολής του Κεμπλ.[139] Τη δεκαετία του 1820 ως κυρίαρχη παρουσία στη σκηνή του Λονδίνου επιβλήθηκε ο Γουίλιαμ Τσαρλς Μακρίντι (William Charles Macready).

Στα τέλη του 17ου και ως τα μέσα τουλάχιστον του 18ου αιώνα, οι παραγωγές των σαιξπηρικών θεατρικών έργων αποδεικνύονταν αποτυχίες

---

[138] Για τη σαιξπηρική σκηνή στις αρχές του 19ου αιώνα βλ. Jonathan Bate, «The Romantic Stage», *Shakespeare: An Illustrated Stage History*, όπ.π., σελ. 92-111
[139] Stanley Wells επιμ., *Shakespeare in the Theatre*, όπ.π., σελ. 38

στο κοινό, όταν χρησιμοποιούσαν το πρωτότυπο κείμενο. Έτσι, στη θεατρική σκηνή κυριαρχούσαν διασκευές.[140] Οι διασκευές αυτές επέτρεπαν αφ' ενός στα σαιξπηρικά έργα να περνούν με επιτυχία τον έλεγχο της λογοκρισίας, που είχε θεσπιστεί από το 1660, αλλά και –κυρίως- να ανταποκρίνονται περισσότερο στο γούστο του κοινού της εποχής και μην έρχονται σε αντίθεση με τους επιβεβλημένους κανόνες του γαλλικού κλασικισμού του 17ου αιώνα. Έτσι, ο *Μάκβεθ* (1664) και η *Τρικυμία* (1667) είχαν διασκευαστεί από τον Ντάβεναντ (William Davenant), ο *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* είχε μεταφερθεί από τον Ότγουεϊ (Thomas Otway) στη ρωμαϊκή εποχή με τον τίτλο *Η Ιστορία και η πτώση του Κάιου Μάριου* (1679), ο *Βασιλιάς Ληρ* γνώρισε επιτυχία χάρη στη βελτιωμένη εκδοχή του 1681 από τον Ναούμ Τέιτ (Nahum Tate), η οποία πρόσφερε στο κοινό το πλεονέκτημα ενός ευτυχισμένου τέλους, ενώ το *Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας* παρουσιαζόταν ως ένα οπερατικό υπερθέαμα (1692) με μουσική του Χένρυ Πέρσελ (Henry Purcell).

Καθώς το κύρος του Σαίξπηρ αυξανόταν, η συνήθεια να ξαναγράφονται τα έργα του άρχισε να θεωρείται ένα είδος προδοσίας του βρετανικού πολιτισμού. Μέχρι τη δεκαετία του 1730 ο Σαίξπηρ είχε αποκατασταθεί πλήρως ως η διάνοια πίσω από τα κείμενά του.[141] Το όνομα του Σαίξπηρ ήταν πλέον εγγύηση ποιότητας: η σελίδα τίτλου της έκδοσης του λιμπρέτο των *Νεράιδων* του Γκάρικ διαφημίζει το έργο ως «όπερα παρμένη από το *Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας* που έγραψε ο Σαίξπηρ», ενώ και ο *Μάκβεθ* του (1744) επικαλείτο τον Σαίξπηρ, ως αντιπαράθεση στη διασκευή του Ντάβεναντ που παιζόταν ως τότε.

Οι παραστάσεις εξακολουθούσαν να βασίζονται σε διασκευές, στις οποίες, όμως, προσπαθούσαν να περιλάβουν όσο το δυνατόν μεγαλύτερο τμήμα από το πρωτότυπο κείμενο του Σαίξπηρ. Έτσι, προς το τέλος της

---

[140] Για τις διασκευές των σαιξπηρικών έργων και τη σημασία τους βλ. Michael Dobson, *The Making of the National Poet*, όπ.π.
[141] M. Dobson, όπ.π., σελ. 133

καριέρας του ο Γκάρικ πρωταγωνιστούσε σε έναν *Βασιλιά Ληρ* που θύμιζε περισσότερο το σαιξπηρικό έργο, αν και, παρ' όλα αυτά, δεν είχε τολμήσει να αποκαταστήσει το τραγικό τέλος.

Οι εικονογραφημένες εκδόσεις έργων του Σαίξπηρ

Η αδιάκοπη προσπάθεια να αποκατασταθεί το πρωτότυπο κείμενο του Σαίξπηρ, από τον Ρόου, τον Πόουπ, τον Θίομπαλντ, τον Χάνμερ και άλλους διανοούμενους, είχε οδηγήσει σε διαδοχικές δημοσιεύσεις των έργων του «εθνικού βάρδου» και στη δημιουργία νέων εκδόσεων. Η πρώτη έκδοση έργων του Σαίξπηρ, μετά τα folios του 1623, υπήρξε αυτή του Νίκολας Ρόου το 1709, στην οποία προστέθηκε ένας τόμος με σχόλια από τον Τσαρλς Γκίλντον (Charles Gildon) το 1710. Παράλληλα ξεκίνησε η δημοσίευση κριτικών μονογραφιών αφιερωμένων στην ανάλυση των σαιξπηρικών έργων, όπως το *Δοκίμιο περί των Κειμένων και της Μεγαλοφυΐας του Σαίξπηρ* (*An Essay upon the Writings and Genius of Shakespeare*, 1712) από τον Τζον Ντένις. Την έκδοση του Ρόου ακολούθησε μια πληθώρα εκδόσεων, στην πλειοψηφία τους εικονογραφημένων.[142]

Η έκδοση που είχε επιμεληθεί φιλολογικά ο Νίκολας Ρόου το 1709 περιλάμβανε σαράντα τρία χαρακτικά, κάθε ένα από τα οποία αποτελούσε προμετωπίδα σε κάθε θεατρικό έργο. Ο εικονογράφος της έκδοσης δεν είναι γνωστός· ως πιθανά ονόματα αναφέρονται εκείνα του Μίχαελ Βάντεργκουχτ (Michael Vandergucht), του Λουί ντυ Γκερνιέ (Louis du Guernier), του Πολ Φουντρινιέ (Paul Foudrinier), του Ελίσα Κίρκαλ (Elisha Kirkall) –που υπήρξε επίσης ο χαράκτης της έκδοσης-, και του Φρανσουά Μπουατάρ (François Boitard).[143] Τα χαρακτικά αυτής της πρώτης

---

[142] Του Πόουπ, το 1723-25· του Θίομπαλντ, το 1733· του Χάνμερ, το 1744-46· του Γουάρμπερτον (Warburton), το 1747· του Τζόνσον (Johnson), το 1765· του Στίβενς (Steevens), το 1766· του Κόπελ (Copell), το 1767-8· του Μαλόουν (Malone), το 1780· και του Τσάλμερς (Chalmers), το 1805. Υπήρχαν επίσης εκδόσεις οι οποίες δεν περιλάμβαναν κείμενο παρά μόνο χαρακτικά, όπως το *Picturesque Beauties of Shakespear* [sic] (1783), έργο που αποτελείτο από σαράντα χαρακτικά βασισμένα σε σχέδια του Ρόμπερτ Σμιρκ (Robert Smirke) και του Τόμας Στόθαρντ (Thomas Stothard). Βλ. T. S. R. Boase, «Illustrations of Shakespeare's plays in the seventeenth and eighteenth centuries», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τομ. 10, 1947, σελ. 83-108

[143] Βλ. H. A. Hammelmann, «Shakespeare's First Illustrators», *Apollo*, τχ. 88, Αυγ. 1968, sup. 1-4

Ε. Κίρκαλ, χαρακτικό από την έκδοση του Ν. Ρόου, *Άμλετ* III, 4

απόπειρας εικονογράφησης των έργων του Σαίξπηρ διαθέτουν σε γενικές γραμμές λίγη φαντασία, υιοθετούν το συμβατικό γαλλικό στυλ που επικρατούσε στις εικονογραφήσεις της εποχής και μοιάζουν να αντλούν σε μεγάλο βαθμό την έμπνευσή τους από τις θεατρικές παραστάσεις. Η προμετωπίδα στον *Άμλετ*, για παράδειγμα, πέρα από το ότι φέρνει αμέσως στο νου τα θεατρικά σκηνικά και τα κοστούμια που χρησιμοποιούσαν στις παραστάσεις της εποχής, απηχεί τον Άμλετ όπως τον ερμήνευε ο Μπέτερτον, όπου ο νεαρός πρίγκιπας αναποδογυρίζει μια καρέκλα στη θέα του φαντάσματος του πατέρα του.[144] Το 1714 οι εικονογραφήσεις ξαναδουλεύτηκαν από τον Λουί ντυ Γκερνιέ για μια δεύτερη έκδοση: ο καλλιτέχνης πρόσθεσε δεκαέξι καινούρια χαρακτικά και έκανε μικρές αλλαγές στα υπόλοιπα· οι ίδιες πλάκες επαναχαράχθηκαν από τον Φουντρινιέ για την έκδοση του Πόουπ το 1736.

Η δεύτερη έκδοση των σαιξπηρικών έργων, που επιμελήθηκε ο Θίομπαλντ το 1740, εικονογραφήθηκε από τον Γκραβελό (Hubert François Gravelot), έναν Γάλλο καλλιτέχνη που είχε εργαστεί για πολλά χρόνια στην Αγγλία και είχε διαδραματίσει σημαντικό ρόλο στην επιβολή του ροκοκό στην αγγλική εικονογράφηση βιβλίων. Ο Γκραβελό υπήρξε και ο χαράκτης για την έκδοση folio του Χάνμερ το 1744, από σχέδια του Φράνσις Χέιμαν·[145] τα έξι χαρακτικά που εικονογραφούν τον τέταρτο τόμο της έκδοσης προέρχονται από σχέδια του ίδιου του Γκραβελό. Όπως φαίνεται από το κείμενο της συμφωνίας μεταξύ Χέιμαν και Χάνμερ,[146] η ευθύνη της επιλογής των θεμάτων αλλά και το δικαίωμα να εγκρίνει ή να απορρίψει τον τρόπο

[144] Michael Dobson, «Improving on the Original…, όπ.π., σελ. 59

[145] Για τις εικονογραφήσεις του Χέιμαν στην έκδοση του Χάνμερ βλ. W. M. Merchant, «Francis Hayman's Illustrations of Shakespeare», *Shakespeare Quarterly*, τομ. 9, τχ. 2, 1958, σελ. 142-147 και Marcia Allentuck, «Sir Thomas Hanmer instructs Francis Hayman: An Editor's Notes to his Illustrator (1744)», *Shakespeare Quarterly*, τομ. 27, τχ. 3, 1976, σελ. 288-315

[146] Το κείμενο αναπαράγεται στο *Shakespeare Quarterly*, τομ. 4, σελ. 285

Φ. Γκραβελό, *Όπως Αγαπάτε* I, 2, 1744

αντιμετώπισής τους από τον καλλιτέχνη ανήκε αποκλειστικά στον εκδότη. Οι εικονογραφήσεις της έκδοσης του 1744 συνδυάζουν στοιχεία του ροκοκό -άλλωστε ο Χέιμαν συνεργαζόταν με τον Γκραβελό, τον Γκρινιόν και άλλους Γάλλους χαράκτες- με ένα είδος ρεαλισμού που θυμίζει αυτόν που συναντάμε στα έργα του Χόγκαρθ -ο οποίος συνδεόταν φιλικά με τον καλλιτέχνη.

Τα σχέδια του Χέιμαν απηχούν επίσης σε μεγάλο βαθμό και τα θεατρικά δρώμενα της εποχής, τόσο σε ό,τι αφορά στις στάσεις και τις χειρονομίες των μορφών που απεικονίζονται, όσο και στα κοστούμια και το «σκηνικό». Αυτό δεν μας εκπλήσσει ιδιαίτερα, εφόσον ο καλλιτέχνης εργαζόταν συστηματικά και ως σκηνογράφος στο θέατρο της Ντρούρι Λέιν την περίοδο όπου είχε αναλάβει τη διεύθυνσή του ο Γκάρικ. Ο Χέιμαν μετέφερε στην εικονογράφησή του την επανάσταση που είχε συντελεστεί στη θεατρική ερμηνεία χάρη στον Γκάρικ: μεγαλύτερη φυσικότητα στην κίνηση και την έκφραση, περισσότερη έμφαση στη ρεαλιστική αναπαράσταση.[147]

Πέντε ακόμη χαρακτικά από σχέδια του Χέιμαν εικονογραφούν την έκδοση πέντε έργων του Σαίξπηρ από τον Τζένενς (Jennens), ως προμετωπίδες στον *Βασιλιά Ληρ*, τον *Άμλετ*, τον *Ιούλιο Καίσαρα*, τον *Οθέλλο* και τον *Μάκβεθ*. Ο Merchant υποστηρίζει ότι ο καλλιτέχνης, ελεύθερος αυτή τη φορά από τη δέσμευση που είχε απέναντι στον εκδότη, η οποία τον περιόριζε τριάντα χρόνια νωρίτερα ως προς την επιλογή των θεμάτων, ακολούθησε τις υποδείξεις του Γκάρικ για τις σκηνές που εικονογραφούν τον *Οθέλλο* και τον *Βασιλιά Ληρ*. Πράγματι, σε επιστολή του, γραμμένη πιθανόν το καλοκαίρι του 1745, ο ηθοποιός πρότεινε στον

[147] W. M. Merchant, *Shakespeare and the Artist*, Oxford University Press, Λονδίνο 1959, σελ. 46

Χέιμαν μια νέα αντιμετώπιση της σκηνής από τον *Βασιλιά Ληρ* και περιγράφει με σχετική ακρίβεια τη σκηνή που συμπεριλήφθηκε στην έκδοση του Τζένενς, σχεδόν τριάντα χρόνια αργότερα:

Χαρακτικό από σχέδιο του Χέιμαν για την έκδοση του Τζένενς, 1770-73

> Ο Ληρ τρελός, στο έδαφος· θα πρέπει να στηρίζεται στο ένα χέρι και να δείχνει άγρια προς τους ουρανούς με το άλλο. Ο Κεντ και ο υπηρέτης του παραστέκονται και ο Γκλόστερ τον πλησιάζει με έναν πυρσό [...] Θα μπορούσες να εκφράσεις την ιδιαίτερη φροντίδα και αγωνία του Κεντ βάζοντάς τον να γονατίσει στο ένα πόδι, να τον ικετεύει και να τον εκλιπαρεί να σηκωθεί και να πάει με τον Γκλόστερ.[148]

Αντίστοιχη επιστολή του Γκάρικ προς τον Χέιμαν (με ημερομηνία 18 Αυγούστου 1746) προτείνει για την εικονογράφηση του *Οθέλλου* τη σκηνή μετά τον φόνο της Δυσδαιμόνας, σκηνή που ο καλλιτέχνης δεν είχε χρησιμοποιήσει στην έκδοση του Χάνμερ αλλά που επέλεξε για εκείνη του Τζένενς. Ο Merchant θεωρεί πιθανό τα σχέδια αυτά για τον *Βασιλιά Ληρ* και τον *Οθέλλο* να αποτελούσαν προκαταρκτικές σπουδές για διακοσμήσεις των Κήπων του Βόξχολ[149] τις οποίες δεν εκτέλεσε τότε, αλλά χρησιμοποίησε όταν χρειάστηκε υλικό για τη νέα έκδοση του Σαίξπηρ –κάτι που εξηγεί και το κενό των τριάντα χρόνων που μεσολάβησε ανάμεσα στις επιστολές και την έκδοση.

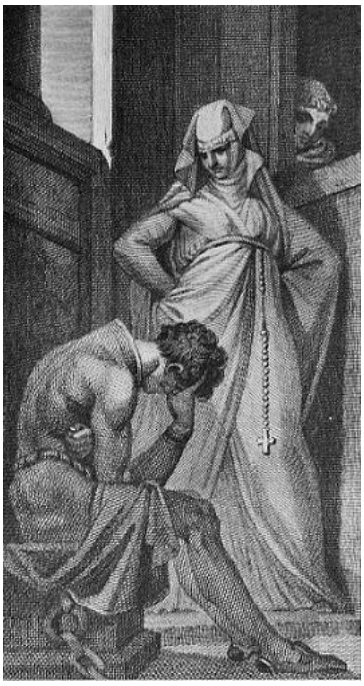
Το 1774 καταργήθηκε με δικαστική απόφαση η έννοια του διαρκούς πνευματικού δικαιώματος, με αποτέλεσμα να περιέλθουν στον δημόσιο τομέα πολλά λογοτεχνικά έργα που ως τότε ορισμένοι εκδότες διεκδικούσαν ως αποκλειστική ιδιοκτησία τους· η αλλαγή αυτή οδήγησε στην εμφάνιση πλήθους εκλαϊκευμένων λογοτεχνικών εκδόσεων. Η έκδοση των έργων του

---

[148] Αναφέρεται από τον W. M. Merchant, «Francis Hayman's Illustrations of Shakespeare», όπ.π., σελ. 147

[149] Για τους κήπους του Vauxhall βλ. Lawrence Gowing, «Hogarth, Hayman and the Vauxhall Decorations», *Burlington Magazine*, τομ. 95 τχ. 598, Ιαν. 1953, σελ. 4-19

Σαίξπηρ από τον Τζον Μπελ (John Bell) την ίδια χρονιά, για παράδειγμα, προοριζόταν για ένα αγοραστικό κοινό λιγότερο απαιτητικό και διατίθετο σε πιο χαμηλή τιμή. Τα χαρακτικά που κοσμούσαν την έκδοση, από τους Έ. Έντουαρντς (Edward Edwards), Τέιλορ (Isaac Taylor) και Σέργουιν (John Sherwin), χαρακτηρίζονται από τον Boase ως έργα μάλλον αδέξια και ασήμαντα.[150]



Γ. Μπρόμλι από σχέδιο του Φουζέλι, *Με το ίδιο Μέτρο* III, 1 για την έκδοση του Τσάλμερς, 1803

Η δεκάτομη έκδοση των έργων του Σαίξπηρ που επιμελήθηκε ο Τσάλμερς το 1805[151] εικονογραφείται από τριάντα επτά χαρακτικά από σχέδια του Φουζέλι, που αποτελούν μια πιο πρωτότυπη και πιο τολμηρή ερμηνεία από όλες τις εικονογραφήσεις των σαιξπηρικών έργων ως τότε. Αν και η επιβολή από τον εκδότη του στενόμακρου σχήματος θα μπορούσε να έχει οδηγήσει σε συνθέσεις παρόμοιες με εκείνες που δημιούργησαν ο Γκραβελό, ο Χέιμαν και άλλοι για παλιότερες εκδόσεις, ο Φουζέλι πέτυχε να αξιοποιήσει αυτό το δύσκολο σχήμα δημιουργώντας συνθέσεις όπου δεσπόζουν οι ανθρώπινες μορφές και το «σκηνικό» περιορίζεται στο ελάχιστο. Μοναδική αναφορά στο θέατρο θα μπορούσε ίσως να θεωρηθεί η προοπτική που χρησιμοποιεί ο καλλιτέχνης, η οποία μοιάζει να αποδίδει τον τρόπο που θα έβλεπε την απεικονιζόμενη δράση ένας θεατής, καθισμένος ελαφρώς χαμηλότερα από το επίπεδο της θεατρικής σκηνής.

Πολλά από τα σχέδια του Φουζέλι αποτελούν απλώς επανάληψη παλαιότερών του συνθέσεων, με μικρές διαφοροποιήσεις. Καθώς, όμως, ο καλλιτέχνης ήταν υποχρεωμένος να σχεδιάσει μια προμετωπίδα για κάθε

---

[150] T. S. R. Boase, «Illustrations of Shakespeare… όπ.π., σελ. 92-93

[151] *The Plays of William Shakespeare accuretely printed from the text of the corrected copy left by the late George Steevens Esq.*, 10 τόμοι, F.C. & J. Rivington, J. Johnson et al., Λονδίνο 1805. Βλ. Gert Schiff, *Johann Heinrich Füssli 1741-1825*, όπ.π., τομ. 2, σελ. 570-574

θεατρικό ανεξαιρέτως, η έκδοση του Τσάλμερς περιλαμβάνει εικονογραφήσεις για 13 έργα του Σαίξπηρ τα οποία δεν απασχόλησαν τον Φουζέλι σε καμία άλλη περίσταση. Ανάμεσα σε αυτά περιλαμβάνονται και δημοφιλή εκείνη την εποχή έργα, όπως ο *Οθέλλος*, ο *Κυμβελίνος*, *Με το ίδιο Μέτρο* και *Δύο Ευγενείς από τη Βερόνα*.

Οι λογοτεχνικές πινακοθήκες

Στον τομέα των εικαστικών τεχνών, υπήρχε μια διαρκής παραγωγή πινάκων που εικονογραφούν το έργο του Σαίξπηρ ή εμπνέονται από αυτό, όπως μαρτυρούν οι κατάλογοι των εκθέσεων της «Εταιρείας των Καλλιτεχνών» (Society of Artists, κατόπιν Free Society of Artists), που είχε ιδρυθεί το 1760, και, αργότερα, της Βασιλικής Ακαδημίας του Λονδίνου.[152] Τα θέματα που προέρχονται από τον Σαίξπηρ αποτελούν το ένα πέμπτο του συνολικού αριθμού των εμπνευσμένων από τη λογοτεχνία έργων που καταγράφονται από το 1760 έως το 1900.[153] Σκηνές από τα σαιξπηρικά θεατρικά εμφανίζονται τακτικά δίπλα σε σκηνές από την ελληνική μυθολογία, στην κατηγορία της «ιστορικής ζωγραφικής».

Σημαντικό τμήμα της εικαστικής παραγωγής που εμπνεόταν από τον Σαίξπηρ, πάντως, οφείλεται σε εκδότες όπως ο Τζον Μποϊντέλ (John Boydell), ο Τόμας Μάκλιν (Thomas Macklin), ο Ρόμπερτ Μπόουερ (Robert Bowyer) και ο Γούντμεϊσον (Woodmason), η ευρηματικότητα των οποίων είχε οδηγήσει στην ανάπτυξη ενός νέου είδους «εικονογράφησης»: παράγγελναν πίνακες σε γνωστούς καλλιτέχνες και τους εξέθεταν χρεώνοντας είσοδο στο κοινό· κατόπιν, από αυτά τα έργα παράγγελναν χαρακτικά, τα οποία ενέτασσαν σε εκδόσεις είτε τα εξέδιδαν ανεξάρτητα.

Οι «εταιρείες» των Βρετανών καλλιτεχνών είχαν ξεκινήσει να διοργανώνουν εκθέσεις από τη δεκαετία του 1760, ως μέσο εμπορικής ουσιαστικά προώθησης των έργων των μελών τους και γνωριμίας των

[152] Winifred Friedman, *Boydell's Shakespeare Gallery*, Outstanding Dissertations in the Fine Arts, Garland Publishing Inc, Νέα Υόρκη/Λονδίνο 1976, σελ. 20
[153] Richard Altick, *Paintings from Books, Art and Literature in Britain, 1760-1900*, Ohio State University Press, Κολόμπους 1985, σελ. 255

καλλιτεχνών με πιθανούς πελάτες ή πάτρωνες. Η επιτυχία αυτών των εκθέσεων είχε ήδη αποδείξει ότι υπήρχε μεγάλο ενδιαφέρον από την πλευρά του κοινού, το οποίο πλήρωνε δικαίωμα εισόδου στην έκθεση.[154] Οι επιχειρηματίες όπως ο Μποϊντέλ, ο Μάκλιν, ο Μπόουερ ή ο Γούντμεϊσον εκμεταλλεύτηκαν αυτό το ενδιαφέρον και το συνδύασαν με την εκδοτική τους δραστηριότητα, διοργανώνοντας θεματικές εκθέσεις οι οποίες τους παρείχαν δύο ειδών έσοδα: τα άμεσα έσοδα από την επίσκεψη στην έκθεση, καθώς και εκείνα που προέκυπταν από την παραγωγή και πώληση –κυρίως μέσω προπληρωμένων συνδρομών- πολυτελών εκδόσεων .

Ωστόσο, σχεδόν όλα αυτά τα ριψοκίνδυνα εγχειρήματα κατέληξαν σε οικονομική καταστροφή των φιλόδοξων εκδοτών και εμπνευστών τους, κυρίως εξαιτίας της απώλειας της ηπειρωτικής αγοράς και της γενικής οικονομικής κρίσης που προκάλεσαν οι πόλεμοι με τη Γαλλία. Ο Φουζέλι συνέβαλε με έργα του σε όλες αυτές τις επιχειρήσεις, ενώ ακολούθησε και ο ίδιος το παράδειγμα αυτών των επιχειρηματιών: εργάστηκε δέκα χρόνια για να δημιουργήσει τη δική του πινακοθήκη, αφιερωμένη στον Μίλτον –με οικονομικές συνέπειες, ωστόσο, παρόμοιες, αν όχι χειρότερες, με αυτές των άλλων εγχειρημάτων.

Η Σαιξπηρική Πινακοθήκη που οργάνωσαν ο Τζον Μποϊντέλ, δημοτικός σύμβουλος και γνωστός εκδότης, και ο ανιψιός του Τζοσάια (Boydell Shakespeare Gallery)[155] εγκαινιάστηκε το 1789. Στην εισαγωγή του στον κατάλογο της έκθεσης στο Πολ Μολ (Pall Mall), ο Τζον Μποϊντέλ δικαιολογούσε την επιλογή του θέματος της πινακοθήκης του: παραδεχόταν πως η δεξιοτεχνία των καλύτερων καλλιτεχνών της χώρας εξαντλείτο σε προσωπογραφίες, ενώ το «πιο ευγενές κομμάτι της τέχνης», η ιστορική ζωγραφική, είχε παραμεληθεί. Δήλωνε, λοιπόν, πως προκειμένου να προωθήσει την ιστορική ζωγραφική στην Αγγλία και να συμβάλει στη

---

[154] I. Pears, *The discovery of painting: the growth of interest in the arts in England, 1680-1768*, Yale University Press, Νιου Χέιβεν/Λονδίνο 1991, σελ. 127 και σελ. 253, σημ.72

[155] Για τη Σαιξπηρική Πινακοθήκη του Μποϊντέλ βλ. κυρίως Winifred H. Friedman, *Boydell's Shakespeare Gallery*, όπ.π. και T. S. R. Boase, «Illustrations of ...όπ.π., σελ. 94-108

δημιουργία μιας εθνικής σχολής, τα θέματα από τα έργα του «εμπνευσμένου ποιητή και μεγάλου ζωγράφου της φύσης, του Σαίξπηρ» του φάνηκαν τα πιο κατάλληλα.[156]

Η Σαιξπηρική Πινακοθήκη περιλάμβανε το 1789 τριάντα τέσσερεις πίνακες· κι άλλοι προστίθεντο κάθε χρόνο, έτσι ώστε όταν τα έργα πουλήθηκαν το 1805, ο αριθμός τους είχε ανέλθει σε εκατόν εβδομήντα. Το 1802 τα έργα του Σαίξπηρ δημοσιεύτηκαν σε εννιά τόμους με εκατό χαρακτικά από τους πίνακες της πινακοθήκης[157]· την ίδια χρονιά δημοσιεύτηκε επίσης και μια έκδοση σε σχήμα folio, η οποία περιείχε μόνο χαρακτικά.[158]

Μεταξύ των καλλιτεχνών που είχαν προσληφθεί για την πινακοθήκη του Μποϊντέλ ξεχωρίζουν, εκτός από τον Φουζέλι, σημαντικά για την εποχή ονόματα, όπως του Τζόσουα Ρέινονλτς, που μετέφερε στο εγχείρημα το κύρος του ως προέδρου της Βασιλικής Ακαδημίας· του Μπέντζαμιν Γουεστ (Benjamin West), που απολάμβανε επίσης μεγάλη φήμη και μάλιστα είχε διοριστεί βασιλικός ζωγράφος· του Τζέιμς Μπάρι (James Barry), τότε καθηγητή ζωγραφικής στη Βασιλική Ακαδημία· του Τζόζεφ Ράιτ οφ Ντέρμπι (Joseph Wright of Derby), που είχε εδραιώσει τη φήμη του χάρη στις απεικονίσεις επιστημονικών πειραμάτων· του Γουίλιαμ Χάμιλτον (William Hamilton), γνωστού ως ιστορικού ζωγράφου· του Ρόμπερτ Σμιρκ (Robert Smirke), ο οποίος εμπνεόταν κυρίως από λογοτεχνικά θέματα· και αρκετών προσωπογράφων της μόδας, όπως ο Τζορτζ Ρόμνι (George Romney), ο Τζον Όπι (John Opie) και η Αντζέλικα Κάουφμαν (Angelica Kauffmann).

Οι οργανωτές της Σαιξπηρικής Πινακοθήκης δεν είχαν ενδιαφερθεί καθόλου για την ύπαρξη συνοχής μεταξύ των έργων των διαφορετικών καλλιτεχνών. Ο Cunningham αναφέρει πως οι Μποϊντέλ προσέλαβαν τους

---

[156] John Boydell, *A Catalogue of the Pictures, &c in the Shakespeare Gallery, Pall-Mall*, τυπογρ. H. Baldwin, Λονδίνο 1790, σελ. viii-ix

[157] *Dramatic Works of Shakespeare*, Bulmer & Co for John and Josiah Boydell and Charles Nicol, Λονδίνο 1802. Επιμελητής του κειμένου ήταν ο George Steevens.

[158] *Graphic Illustrations of the Dramatic Works of Shakespeare, consisting of a series of prints engraved from pictures purposedly painted by the first artists, lately exhibited at the Shakespeare Gallery*, Λονδίνο, J. & J. Boydell 1802

πιο γνωστούς ζωγράφους προκειμένου να δώσουν την απαραίτητη ώθηση στην επιχείρηση, ενώ κατόπιν συμπλήρωσαν την έκθεση της πινακοθήκης με παραγγελίες σε νεαρούς και πιο άσημους καλλιτέχνες σε χαμηλότερες τιμές.[159] Έτσι, το εγχείρημα είχε ως αποτέλεσμα ένα ασυνάρτητο σύνολο, όπου αντιπροσωπεύονταν όλα τα στυλ που ήταν στη μόδα εκείνη την εποχή, από μπαρόκ και ροκοκό έως νεοκλασικό. Ο Ρέινολντς, πάντως, απαντώντας σε ανάλογες παρατηρήσεις του Μπερκ (Edmund Burke), δικαιολόγησε την έλλειψη συνοχής σε στυλ αλλά και σε ερμηνεία του κειμένου ως απόδειξη της ελευθερίας του καλλιτέχνη να εκφραστεί σύμφωνα με την ατομική του ιδιαιτερότητα:

> … εδώ, ως έμβλημα της ελευθερίας της χώρας, κάθε καλλιτέχνης πήρε διαφορετικό δρόμο για ό,τι θεωρεί λαμπρή επίδοση, και πολλοί πέτυχαν τον στόχο τους».[160]

Ο Φουζέλι φιλοτέχνησε οκτώ πίνακες για τη Σαιξπηρική Πινακοθήκη, με θέματα από τον *Μάκβεθ* (I, 3), την *Τρικυμία* (I, 2), τον *Βασιλιά Ληρ* (I, 1), τον *Άμλετ* (I, 4), το *Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας* (IV, 1, δύο πίνακες), το β΄ μέρος του *Ερρίκου Δ΄* (II, 4) και τον *Ερρίκο Ε΄* (II, 2).

Τα έργα της πινακοθήκης έγιναν αρχικά δεκτά με ενθουσιασμό από τους κριτικούς. Ο συντάκτης της *Public Advertiser* επαίνεσε τους πίνακες για την επιτυχία τους να αποφύγουν την υπερβολή η οποία ήταν απαραίτητη στο θέατρο. Οι *Times*, από τη μεριά τους, δημοσίευσαν τρία διθυραμβικά άρθρα την πρώτη κιόλας εβδομάδα μετά τα εγκαίνια: τα έργα της πινακοθήκης χαιρετίζονταν ως ο θεμέλιος λίθος μιας Αγγλικής Σχολής Ζωγραφικής, σύμφωνα με τη φιλοδοξία του εμπνευστή του εγχειρήματος, ενώ ο Τζον Μποϊντέλ ως προστάτης των τεχνών τοποθετείτο στο ύψος των Μεδίκων.[161]

---

[159] Allan Cunningham, όπ.π., τομ. 2, σελ. 184

[160] Αναφέρεται από τον Algernon Graves, «A New Light on Alderman Boydell and the Shakespeare Gallery», *The Magazine of Art*, Μάιος-Οκτ. 1897, τχ. 21, σελ. 144-145

[161] *Public Advertiser*, 6 Μαΐου 1789, *The Times*, 5, 7 και 8 Μαΐου 1789. Για δημοσιεύσεις σχετικά με τη Σαιξπηρική Πινακοθήκη του Μποϊντέλ βλ. γενικά W. Friedman, όπ.π.

Δεν έλειπαν, ωστόσο, τα αρνητικά σχόλια. Οι αντιρρήσεις για τη δημιουργία μιας τέτοιας πινακοθήκης πήγαζαν κυρίως από το γεγονός ότι ο Σαίξπηρ είχε πλέον εξιδανικευτεί σε τέτοιο βαθμό, ώστε η μεγαλοφυΐα του να θεωρείται απλησίαστη. Διανοούμενοι όπως ο Τσαρλς Λαμπ ή ο Χόρας Γουόλπολ (Horace Walpole) θεωρούσαν καταδικασμένη, αν όχι βλάσφημη, την απόπειρα να αποδοθούν στον μουσαμά οι υψηλές συλλήψεις του Σαίξπηρ. «Η πινακοθήκη του Σαίξπηρ είναι ανεπαρκής ως προς τα πρωτότυπά της», έγραφε ο Γουόλπολ έναν χρόνο μετά τα εγκαίνια της έκθεσης:

> -μα πώς θα μπορούσε να είναι αντάξιά τους; Και να μπορούσαμε να ανατρέξουμε στους πιο λαμπρούς φωστήρες της ζωγραφικής, θα μπορούσαν κι αυτοί να αποδώσουν δικαιοσύνη στον Σαίξπηρ;[162]

Τζ. Γκίλρεϊ, *Ο Σαίξπηρ θυσιάζεται –Η Προσφορά στη φιλαργυρία*, 1792

Στο ίδιο πνεύμα, οι εμπνευστές της πινακοθήκης κατηγορούνταν ότι θέλησαν να εκμεταλλευτούν εμπορικά τον Σαίξπηρ. Μια από τις πιο γνωστές γελοιογραφίες του Τζέιμς Γκίλρεϊ (James Gillray) παρουσιάζει τον Τζον Μποϊντέλ να θυσιάζει τα έργα του ποιητή στον βωμό του κέρδους, ενώ πάνω στον καπνό της εξιλαστήριας πυράς ισορροπούν μορφές παρμένες από τα πιο διάσημα έργα της αφιερωμένης στον Σαίξπηρ πινακοθήκης: ο Ριχάρδος Γ΄ του Νόρθκοουτ, ο καρδινάλιος Μπωφόρ του Ρέινολντς, ο Ληρ του Μπάρι, η Περντίτα του Όπι, αλλά και μορφές από τους πίνακες του Φουζέλι. Η επιγραφή στα ελληνικά στο έδαφος, «Ουδείς άμουσος εισίτω», είναι παρμένη από την είσοδο της αίθουσας εκθέσεων της Βασιλικής Ακαδημίας, υπονοώντας ότι ο μαγικός κύκλος μέσα στον οποίο στέκεται ο Μποϊντέλ είναι η Ακαδημία, ο επισήμως αναγνωρισμένος κόσμος της τέχνης.

---

[162] Επιστολή στον λόρδο Hailes, 21 Σεπτ. 1790, αναφέρεται από τον R. Altick, όπ.π., σελ. 46

Μετά τη χρεωκοπία των Μποϊντέλ το σύνολο των πινάκων κληρώθηκε σε λοταρία· κατόπιν τα έργα πωλήθηκαν από τον νικητή Τάσι (Tassie) σε δημοπρασία το 1805.[163] Έτσι, σκορπίστηκαν και, σε πολλές περιπτώσεις, αγνοείται η τοποθεσία στην οποία βρίσκονται σήμερα. Παρά την τελική εμπορική αποτυχία της πινακοθήκης, όμως, τα περισσότερα έργα που εκτίθεντο στο Πολ-Μολ υπήρξαν αντικείμενο θαυμασμού από το κοινό της εποχής και είχαν σημαντική επιρροή στην αγγλική ζωγραφική.

Η Σαιξπηρική Πινακοθήκη του Μποϊντέλ ενέπνευσε σε έναν άλλο επιχειρηματία, τον Γούντμεϊσον, τη δημιουργία μιας παρόμοιας πινακοθήκης επίσης αφιερωμένης στον Σαίξπηρ, στην Ιρλανδία.[164] Ο Γούντμεϊσον εξήγγειλε προθέσεις παρόμοιες με εκείνες του Μποϊντέλ: την «προώθηση των τεχνών σ' αυτή τη χώρα»[165]· είχε προσλάβει γι' αυτό το σκοπό πολλούς από τους καλλιτέχνες που είχαν εργαστεί και για τη πινακοθήκη του Μποϊντέλ: τον Φουζέλι, τον Τζέιμς Νόρθκοουτ, τον Τζον Όπι, τον Γουίλιαμ Χάμιλτον, τον Φράνσις Γουϊτλι (Francis Wheatley), τον Μάθιου Πίτερς (Matthew William Peters). Από αυτούς, ωστόσο, μόνο ο Πίτερς ήταν ιρλανδικής καταγωγής και μπορούσε να στηρίξει τους πατριωτικούς ισχυρισμούς του Γούντμεϊσον. Η *St James's Chronicle*[166] ανέφερε πως ο Πίτερς είχε προσληφθεί για να φιλοτεχνήσει τους μισούς πίνακες· σύμφωνα με τον Hamlyn, η πρόθεση αυτή δεν μπορεί να επιβεβαιωθεί, πάντως σχολιαζόταν από τον συντάκτη του άρθρου ως πρόταση «που θα μπορούσε να προκύψει μόνο από μια παράλογη ιδέα σχετικά με την επιρροή της εθνικότητας».

Ο Φουζέλι συμμετείχε στην πινακοθήκη του Γούντμεϊσον με πέντε έργα. Απασχολημένος εντατικά, εκείνη την περίοδο, και με τη δουλειά του για τη δική του πινακοθήκη αφιερωμένη στον Μίλτον, ο καλλιτέχνης είχε

---

[163] Βλ. Joseph Farington, όπ.π., τομ. 3, σελ. 58

[164] Για την πινακοθήκη του Γούντμεϊσον βλ. Robin Hamlyn, «An Irish Shakespeare Gallery», *The Burlington Magazine*, τομ. 120, Αυγ. 1978, σελ. 515-529

[165] *A Catalogue of the Pictures in the Shakspeare [sic] Gallery, Exchequer Street*, Δουβλίνο 1793, σελ. vi-vii, αναφέρεται στο Robin Hamlyn, όπ.π., σελ. 520

[166] 28-30 Ιαν. 1794, σελ. 4, όπ.π., σελ. 519

παραπονεθεί στον βιογράφο του Τζον Νόουλς (John Knowles) ότι δεν μπορούσε να επιτύχει όλα όσα επιδίωκε να εκφράσει στα έργα που προορίζονταν για την ιρλανδέζικη πινακοθήκη.[167] Κύριο πρόβλημα για τον καλλιτέχνη αποτελούσαν οι περιορισμοί στο σχήμα και τις διαστάσεις που επέβαλε ο Γούντμεϊσον στους πίνακες που είχε παραγγείλει· περιορισμοί που οφείλονταν κατ' αρχάς στις οικονομικές του δυνατότητες, αλλά και στον εκθεσιακό χώρο που είχε στη διάθεσή του και τις δυσκολίες που θα παρουσίαζε η μεταφορά των έργων από την Αγγλία στην Ιρλανδία.

Η πινακοθήκη του Γούντμεϊσον δεν ήταν τόσο δημοφιλής όσο εκείνη του Μποϊντέλ. Απέτυχε να προσελκύσει το κοινό –καθώς και συνδρομητές για την προαναγγελλόμενη έκδοση- στο Δουβλίνο, όπου εγκαινιάστηκε το Μάιο του 1793 με 18 έργα, ενώ δεν τράβηξε ιδιαίτερα την προσοχή ούτε όταν μεταφέρθηκε στο Λονδίνο –κατά ειρωνική σύμπτωση σχεδόν απέναντι από την «αντίπαλη» πινακοθήκη του Μποϊντέλ. Τα χαρακτικά από τα έργα της πινακοθήκης[168] είχαν περιορισμένη κυκλοφορία και δεν συνδέθηκαν ποτέ με κάποια έκδοση έργων του Σαίξπηρ. Πέρα από το γεγονός ότι η δεύτερη αυτή πινακοθήκη άνοιξε όταν ήδη ήταν εμφανής η οικονομική δυσχέρεια που επήλθε λόγω του πολέμου με τη Γαλλία, είναι προφανές ότι το πατριωτικό επιχείρημα της προώθησης της εθνικής τέχνης μέσω του Σαίξπηρ δεν είχε πια την ίδια ισχύ.

Εικαστική παραγωγή και θεατρική σκηνή

Η δημοτικότητα ενός έργου του Σαίξπηρ μεταξύ των καλλιτεχνών συμβάδιζε συχνά, αλλά όχι απαραίτητα, με την επιτυχία του στο θέατρο. Άλλωστε, η στάση των κριτικών τέχνης ήταν σαφώς πιο ευνοϊκή απέναντι στα εικαστικά έργα που αναφέρονταν απευθείας στο λογοτεχνικό κείμενο, σε σύγκριση με εκείνα που εμπνέονταν από τη θεατρική μεταφορά των σαιξπηρικών έργων. [169]

[167] John Knowles, όπ.π., τομ. Ι, σελ. 190
[168] *A Series of Engravings to Illustrate the Works of Shakespeare*, John Murray, Λονδίνο 1817. Ο Hamlyn υποθέτει πως έντεκα από τα δεκαεπτά χαρακτικά που περιέχονται στην έκδοση, τα οποία είχαν εκδοθεί τον Αύγουστο του 1794, διατίθεντο προς πώληση και στον χώρο της έκθεσης. Robin Hamlyn, όπ.π., σελ. 527
[169] Richard Altick, όπ.π., σελ. 256

Ανάμεσα στο 1751 και το 1800, τα πιο δημοφιλή σαιξπηρικά έργα στη θεατρική σκηνή του Λονδίνου ήταν το *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, το οποίο μετά τη «ρωμαϊκή» διασκευή του Τόμας Ότγουεϊ είχε γίνει γνωστό από τις εκδοχές του Σίμπερ (1744), του Γκάρικ (1748) και αργότερα του Κεμπλ, που αποκαθιστούσε ως ένα βαθμό το πρωτότυπο κείμενο· ο *Άμλετ*, που είχε ιδιαίτερη επιτυχία στις αρχές του 19ου αιώνα· ο *Βασιλιάς Ριχάρδος ο Γ΄*, κυρίως χάρη στην ερμηνεία του Γκάρικ· ο *Μάκβεθ*, όπου οι παραγωγοί εκμεταλλεύονταν τις σκηνές της εμφάνισης των τριών μαγισσών για να προσθέσουν κωμικά ιντερλούδια με μουσική και χορό. Τέλος, πολύ δημοφιλής στο θέατρο ήταν ο *Έμπορος της Βενετίας*, ενώ το *Όπως Αγαπάτε*, που άρχισε να παρουσιάζεται από το 1740, είχε επίσης αποκτήσει μια σταθερή θέση στο θεατρικό ρεπερτόριο και αποτέλεσε ένα από τα πιο αγαπημένα έργα του 19ου αιώνα.

Αντίστοιχα, τα σαιξπηρικά έργα από τα οποία ήταν εμπνευσμένοι οι περισσότεροι πίνακες κατά το δεύτερο μισό του 18ου αιώνα ήταν ο *Μάκβεθ*, ο *Βασιλιάς Ληρ*, το *Όπως Αγαπάτε*, το *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* και τα τρία μέρη του *Βασιλιά Ερρίκου του Στ΄*, τα οποία σπάνια παρουσιάζονταν αυτοτελή στη θεατρική σκηνή. Ο *Βασιλιάς Ριχάρδος ο Γ΄* ενέπνεε επίσης συχνά τους καλλιτέχνες, με πιο δημοφιλή επεισόδια αυτό του φόνου των νεαρών πριγκίπων στον Πύργο του Λονδίνου (IV, 3) και εκείνο του ονείρου του Ριχάρδου Γ΄(V, 3).[170]

Η θεατρική σκηνή, πάντως, επηρέαζε σε μεγάλο βαθμό την εικαστική παραγωγή. Ο πρώτος που ζωγράφισε απευθείας από το θέατρο φαίνεται να ήταν ο Χόγκαρθ: ανάμεσα στο 1727 και το 1730 ζωγράφισε δύο σκηνές από έργα του Σαίξπηρ: «Ο Φάλσταφ εξετάζει τους νεοσύλλεκτους», από την παράσταση του β΄ μέρους του *Βασιλιά Ερρίκου του Δ΄* στο θέατρο Ντρούρι Λέιν, και «Ερρίκος Η΄ και Άννα Μπολέυν», από τη διασκευή του *Βασιλιά Ερρίκου του Η΄* από τον Κόλεϊ Σίμπερ (Colley Cibber).

---

[170]Όπ.π., σελ. 256, 269, 280-282, 298. Στον υπολογισμό των εικαστικών έργων ο συγγραφέας δεν περιλαμβάνει εκείνα που φιλοτεχνήθηκαν για τη Σαιξπηρική Πινακοθήκη του Μποϊντέλ.

Γ. Χόγκαρθ, *Ο Γκάρικ ως Ριχάρδος Γ΄*, 1745

Διάσημοι ηθοποιοί, άλλωστε, όπως για παράδειγμα ο Γκάρικ, παράγγελναν συχνά προσωπογραφίες τους με τη μορφή θεατρικών χαρακτήρων στις σκηνές που τους είχαν κάνει διάσημους, ως ένα είδος προβολής τους. Το πορτραίτο του Γκάρικ στον ρόλο του Ριχάρδου Γ΄, που φιλοτέχνησε ο Χόγκαρθ, συντέλεσε σε μεγάλο βαθμό στη διάδοση της φήμης του ηθοποιού. Ο Γκάρικ απεικονίζεται σε μία από τις σκηνές του συγκεκριμένου θεατρικού έργου που ενέπνεαν περισσότερο τους καλλιτέχνες: τη στιγμή που, ως Ριχάρδος Γ΄, υποκρίνεται πως ξυπνά από εφιάλτη στη σκηνή του, πριν από τη μάχη του Μπόσγουορθ (*Ο Βασιλιάς Ριχάρδος ο Γ΄*, V, 3).

Στα έργα που αντλούν έμπνευση από θεατρική σκηνή, είναι εμφανή τα «σύγχρονα» κοστούμια, που χρησιμοποιούνταν σχεδόν στο σύνολο των παραστάσεων, είτε αποκλειστικά είτε σε συνδυασμό με πιο «ιστορικά» ενδύματα. Παρ' όλα αυτά υπήρχε μια κίνηση προς την κατεύθυνση της τήρησης της ιστορικής αληθοφάνειας και σε ό,τι αφορούσε τα θεατρικά κοστούμια: ο Γκάρικ, για παράδειγμα, χρησιμοποίησε «παλαιά αγγλικά ενδύματα» για τον *Ριχάρδο Γ΄* και το β΄ μέρος του *Ερρίκου Δ΄* τη δεκαετία του 1760, ενώ ο Τσαρλς Μάκλιν, στην παραγωγή του τού *Μάκβεθ* (1773) έδωσε ιδιαίτερη σημασία στην ιστορική πιστότητα, όχι μόνο για τα κοστούμια αλλά και για τα σκηνικά και τη μουσική.

Η επιρροή των θεατρικών παραγωγών της εποχής στους καλλιτέχνες είναι εμφανής κυρίως όταν η εικονογράφηση εμπνέεται από αποσπάσματα τα οποία προέρχονται από τις διασκευές των σαιξπηρικών έργων: συχνά, παρατηρούμε ότι οι σκηνές που αναπαριστώνται δεν υπάρχουν στο πρωτότυπο σαιξπηρικό κείμενο, περιλαμβάνονταν όμως στις παραστάσεις της εποχής.

Χαρακτικό από πίνακα του Π. φαν Μπλέεκ, *Η κ. Σίμπερ ως Κορντέλια*

Η σκηνή στον πίνακα του Πιέτερ φαν Μπλέεκ (Peter van Bleeck)[171], για παράδειγμα, όπου αναπαρίσταται η ηθοποιός Σουζάνα Σίμπερ στον ρόλο της Κορντέλια, δεν υπάρχει στο πρωτότυπο κείμενο του *Βασιλιά Ληρ*. Η συγκεκριμένη παραγωγή στο θέατρο Κόβεντ Γκάρντεν (1756) βασιζόταν στη διασκευή του *Βασιλιά Ληρ* από τον Ναούμ Τέιτ: έτσι, βλέπουμε μια σκηνή όπου δύο κακοποιοί σταλμένοι από τον Έντμουντ επιτίθενται στην Κορντέλια· η πρωταγωνίστρια συνοδεύεται από την υπηρέτριά της Αράντε, πρόσωπο που δεν υπάρχει στο σαιξπηρικό κείμενο, ενώ ο μεταμφιεσμένος Έντγκαρ στα αριστερά πλησιάζει για να τη βοηθήσει.

Αντίστοιχα, πίνακας του Μπέντζαμιν Γουίλσον με θέμα τον Ληρ (III, 4), δεν περιλαμβάνει τη μορφή του Τρελού, δείχνοντας έτσι ότι επηρεάζεται από το θέατρο: οι διασκευές του *Βασιλιά Ληρ*, πέρα από το καλό τέλος που υιοθετούσαν σταθερά για το έργο, είχαν αφαιρέσει και τον απαράδεκτο για την αισθητική της εποχής ρόλο του Τρελού, ο οποίος θεωρούσαν πως δεν είχε θέση σε μια τραγωδία.

Η σαιξπηρική θεατρική σκηνή στο έργο του Φουζέλι

Ο Φουζέλι αγαπούσε πολύ το θέατρο, από το οποίο είχε μαγευτεί ήδη από την πρώτη φορά που είχε επισκεφθεί την Αγγλία. Σε επιστολή του προς τον Σούλτζερ το 1765 δήλωνε πως «για έναν άνθρωπο με ευαισθησία και μόνο γι' αυτό [για το θέατρο] αξίζει το ταξίδι».[172] Φαίνεται ότι η αγάπη του αυτή δεν μειώθηκε με τον χρόνο: ως καθιερωμένος πλέον καλλιτέχνης, μόνιμα εγκατεστημένος στο Λονδίνο, είχε κατηγορηθεί ότι παραμελούσε τα καθήκοντά του ως επιστάτη στη Βασιλική Ακαδημία για να έχει την

[171] 1755, 210 x 205 εκ., Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, Νιου Χέιβεν
[172] Eudo Mason, όπ.π., σελ. 108

ευχαρίστηση να δει ένα θεατρικό έργο.[173] Ωστόσο, τα έργα του που επηρεάζονται άμεσα από τη θεατρική σκηνή δεν είναι πολλά συγκριτικά με εκείνα που αντλούν απευθείας από το σαιξπηρικό κείμενο. Οι αναφορές στο πρωτότυπο κείμενο, εξάλλου, αποτελούσαν απόδειξη της μόρφωσης των καλλιτεχνών, στοιχείο σημαντικό για την εποχή.

Χ. Φουζέλι, *Ο Γκάρικ ως Γκλόστερ*, 1766

Ο ηθοποιός που ενέπνευσε τον Φουζέλι στα ελάχιστα έργα του που αναφέρονται άμεσα σε θεατρικές παραστάσεις της εποχής ήταν κυρίως ο Γκάρικ. Σε αυτό το σχέδιο, κατά πάσα πιθανότητα του 1766, ο διάσημος ηθοποιός απεικονίζεται στον ρόλο του Γκλόστερ, μελλοντικού Ριχάρδου Γ΄, στη νεκρική πομπή του Ερρίκου Στ΄ (*Ο Βασιλιάς Ριχάρδος ο Γ΄*, Ι, 2). Έχοντας σκοτώσει τον Ερρίκο Στ΄ και τον γιο του Εδουάρδο, ο Γκλόστερ περιμένει να συναντήσει τη χήρα του τελευταίου, Λαίδη Άννα, την οποία σκοπεύει να κάνει γυναίκα του –και την οποία, κατόπιν, θα δολοφονήσει με τη σειρά της.

Ο ηθοποιός είναι στραμμένος προς το κοινό, σαν να απαγγέλλει τον μονόλογο του Γκλόστερ με τον οποίο κλείνει η πρώτη σκηνή της πρώτης πράξης, όπου ο πρωταγωνιστής περιγράφει στο κοινό τις δόλιες προθέσεις του. Παράλληλα, στο βάθος διακρίνεται η νεκρική πομπή με την οποία ξεκινά η δεύτερη σκηνή, με τη Λαίδη Άννα να θρηνεί για τον θάνατο του βασιλιά και να καταριέται τον δολοφόνο του, Γκλόστερ. Ο Φουζέλι ντύνει τα πρόσωπα που πρωταγωνιστούν στο επεισόδιο με τα ενδύματα που συνηθίζονταν στις θεατρικές παραστάσεις της εποχής: ο Γκάρικ φορά ένα μάλλον μεσαιωνικό κοστούμι, ενώ οι γυναίκες είναι ντυμένες με πλούσια μοντέρνα φορέματα. Πάντως, αν η ημερομηνία που φέρει το σχέδιο ισχύει, ο Φουζέλι το ζωγράφισε χωρίς να έχει δει τον Γκάρικ να ερμηνεύει τον ρόλο

[173] Joseph Farington, όπ.π., τομ. 8, σελ. 109

του Ριχάρδου Γ΄· το συγκεκριμένο θεατρικό έργο είχε ανεβεί μόνο σε δύο παραστάσεις ανάμεσα στο 1762 και το 1770: τον Σεπτέμβριο του 1768 και τον Ιανουάριο του 1769.[174]

Χ. Φουζέλι, *Ο Γκλόστερ στη νεκρική πομπή του Ερρίκου Στ΄*, 1773

Ο καλλιτέχνης αναπαριστά την ίδια σκηνή σε ένα δεύτερο σχέδιο, το 1773. Αν και σε γενικές γραμμές διατηρείται η ίδια σύνθεση, με μικρές διαφοροποιήσεις, δεν υπάρχει πλέον καμία σχέση με θεατρική παράσταση. Τα ενδύματα δεν είναι θεατρικά, ενώ καμία από τις μορφές δεν στρέφεται προς τον θεατή. Ο μελλοντικός Ριχάρδος Γ΄, που ακουμπά σκεπτικός στην παραστάδα στο πρώτο πλάνο, απεικονίζεται γυμνός. Η ίδια «αχρονικότητα» επικρατεί και στη νεκρική πομπή, η οποία θυμίζει αρχαίο ελληνικό δράμα· παρ΄ όλα αυτά, οι «ευγενείς με κονταροπέλεκα» που προχωρούν επικεφαλής της πομπής, παραπέμπουν στις σκηνικές οδηγίες της παράστασης.[175]

Ο Γκάρικ απεικονίζεται από τον Φουζέλι και σε έναν άλλο διάσημο ρόλο του, εκείνον του Μάκβεθ, σε δύο σχέδια που χρονολογούνται το 1768 περίπου και το 1812 αντίστοιχα. Ο ηθοποιός αναπαρίσταται στην περίφημη σκηνή μετά τη δολοφονία του βασιλιά Ντάνκαν (*Μάκβεθ*, II, 2), όπου αποδεικνύεται πως ο Μάκβεθ, χάνοντας την ψυχραιμία του, έχει αποτύχει να ακολουθήσει ως το τέλος το σχέδιο που είχαν καταστρώσει με τη σύζυγό του· έτσι, είναι η Λαίδη Μάκβεθ εκείνη που αναγκάζεται να αναλάβει δράση φροντίζοντας να τοποθετήσει τα ματωμένα όργανα του εγκλήματος δίπλα στους κοιμισμένους φρουρούς του νεκρού βασιλιά, προκειμένου οι υποψίες να πέσουν σε κείνους.

---

[174] *Füssli pittore di Shakespeare: pittura e teatro 1775-1825*, κατάλογος έκθεσης, F. Licht, S. T. Pizzetti, D. H. Weinglass επιμ., Fondazione Magnani Rocca, Mamiano di Traversetolo, Πάρμα 1997, Electa, Μιλάνο 1997, σελ. 138

[175] Βλ. Ουίλιαμ Σαίξπηρ, *Ο Βασιλιάς Ριχάρδος ο Γ΄*, μεταφρ. Β. Ρώτα, Β. Δαμιανάκου, Εκδόσεις Επικαιρότητα, Αθήνα 1997, σελ. 23

Χ. Φουζέλι, *Γκάρικ και κ. Πρίτσαρντ* (*Μάκβεθ*, ΙΙ, 2), π. 1768

Στο σχέδιο του 1768, ως συμπρωταγωνίστρια του Γκάρικ στον ρόλο της Λαίδης Μάκβεθ απεικονίζεται η Χάνα Πρίτσαρντ. Στο κάτω μέρος του σχεδίου αναγράφονται από τον καλλιτέχνη οι στίχοι που εικονογραφούνται:

Λαίδη Μάκβεθ: Άντρα μου!

Μάκβεθ: Την έκανα την πράξη.[176]

Ο πρωταγωνιστής, κρατώντας τα ματωμένα μαχαίρια, γέρνει προς τα πίσω με μάτια ορθάνοιχτα από τον τρόμο. Η Λαίδη Μάκβεθ του γνέφει επιτακτικά να σωπάσει και απλώνει το χέρι να πάρει τα μαχαίρια, που ο σύζυγός της ξέχασε να αφήσει, προκειμένου να ενοχοποιήσει για τον φόνο τους κοιμισμένους φρουρούς. Παρά το ότι οι ηθοποιοί απεικονίζονται ντυμένοι με ενδύματα της εποχής και υπάρχει ένα υποτυπώδες θεατρικό σκηνικό, ο Φουζέλι φαίνεται να εμβαθύνει στους χαρακτήρες με τρόπο που δεν έκαναν άλλοι καλλιτέχνες όταν ζωγράφιζαν απευθείας από το θέατρο.

Γ. Ζόφανι, *Γκάρικ και κ. Πρίτσαρντ* (*Μάκβεθ*, ΙΙ, 2), 1768

Στον πίνακα του Γιόχαν Ζόφανι (Johann Zoffany) με το ίδιο θέμα, για παράδειγμα, οι αναφορές σε θεατρική παράσταση είναι πολύ πιο εμφανείς. Η πρωταγωνίστρια ετοιμάζεται να βγει από το δωμάτιο, ενώ ο Γκάρικ απεικονίζεται στραμμένος προς τον θεατή σε μια μάλλον πομπώδη στάση. Η έκφρασή του δεν θυμίζει σε τίποτα τον τρόμο που υποτίθεται ότι αντανακλούσε το πρόσωπο του ηθοποιού στη συγκεκριμένη σκηνή:

> Είναι αδύνατο η περιγραφή να δώσει μια επαρκή ιδέα του τρόμου στη μορφή του, όταν επιστρέφει μετά τη δολοφονία του Ντάνκαν, με τα ματωμένα στιλέτα και τα χέρια του λεκιασμένα με πηχτό αίμα.[177]

---

[176] Ουίλιαμ Σαίξπηρ, *Μακμπέθ*, μεταφρ. Β. Ρώτα, Εκδόσεις Επικαιρότητα, Αθήνα 1997, σελ. 45

[177] Thomas Wilkes, *A General View of the Stage*, Λονδίνο 1759, IV, σελ. 249

Η εικόνα συμπληρώνεται με πολυτελή κοστούμια, στα οποία δεν υπάρχει καμία απολύτως αναφορά στο ιστορικό πλαίσιο του *Μάκβεθ*, και ένα σκηνικό που αποτελείται κυρίως από γοτθικά στοιχεία.

Χ. Φουζέλι, *Μάκβεθ και Λαίδη Μάκβεθ* (*Μάκβεθ* ΙΙ, 2), 1774

Λίγα χρόνια αργότερα, ο Φουζέλι σχεδίασε ξανά την ίδια σκηνή, με τη διαφορά ότι δεν αναφέρεται καθόλου στο σύγχρονό του θέατρο. Οι δύο πρωταγωνιστές παραπέμπουν μάλλον σε ήρωες αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, ενώ και εικονογραφικά οι μορφές προέρχονται από αρχαία πρότυπα.[178] Δεν υπάρχει η κινητικότητα και η ορμή που χαρακτηρίζουν το προηγούμενο σχέδιο: οι μορφές, στυλιζαρισμένες, με έντονα περιγράμματα, δίνουν περισσότερο την αίσθηση του «γαλήνιου μεγαλείου» για το οποίο μιλούσε ο Βίνκελμαν, παρά της τραγικής έντασης που εκτιμούσε το κοινό της εποχής στα έργα του Σαίξπηρ.

Χ. Φουζέλι, *Η κ. Σίντονς ως Λαίδη Μάκβεθ*, 1812

Ο καλλιτέχνης επέστρεψε στο ίδιο θέμα και σε αυτόν τον πίνακα το 1812. Η ηθοποιός που απεικονίζεται στον ρόλο της Λαίδης Μάκβεθ είναι κατά πάσα πιθανότητα η Σάρα Σίντονς.[179] Στη σκηνή κυριαρχεί πλέον η Λαίδη Μάκβεθ, η οποία παρουσιάζεται να σκύβει προς τα μπροστά με μια βίαιη κίνηση. Αποφασιστική και αλύγιστη, όσο και διψασμένη για εξουσία, οργίζεται με την αδυναμία που διαπιστώνει στον σύζυγό της σε μια τόσο κρίσιμη φάση του σχεδίου και επιβάλλεται στις περιστάσεις:

---

[178] Η στάση του σώματος και οι κινήσεις των χεριών του Μάκβεθ, με τις οποίες εκφράζεται η φρίκη του, θυμίζουν την τροφό της Κλυταιμνήστρας στη σαρκοφάγο του Ορέστη στο Βατικανό, ενώ η Λαίδη Μάκβεθ μοιάζει με μαινάδα από το αγγείο Μποργκέζε στο Λούβρο. Βλ. *Füssli pittore di Shakespeare*, όπ.π., σελ. 162

[179] Ο Schiff αναφέρει το έργο ως *Ο Γκάρικ και η κυρία Πρίτσαρντ στους ρόλους του Μάκβεθ και της Λαίδης Μάκβεθ*, *Johann Heinrich Füssli*, όπ.π., σελ. 378

Μάκβεθ: Δεν ξαναπάω: τρέμω που σκέφτομαι το τι έκανα·
για να το ξαναϊδώ δεν το τολμάω.
Λ. Μάκβεθ: Ανάπηρη βουλή! δωσ᾽ μου τις κάμες.[180]

Οι λευκές μορφές μοιάζουν σχεδόν φασματικές πάνω στο σκοτεινό φόντο, ενώ το μόνο χρώμα που ξεχωρίζει, πάνω στο λευκό που κυριαρχεί, είναι το κόκκινο του αίματος που βάφει τα χέρια του Μάκβεθ.

Τα σχέδια του 1768 και του 1812 αναπαριστούν τη σκηνή αυτή πιο επιτυχημένα σε σύγκριση με εκείνο του 1774, καθώς σε αυτά ο Φουζέλι αποδίδει πιο πιστά την ατμόσφαιρα του κειμένου από το οποίο εμπνέεται: στον θεατή δημιουργείται πράγματι η αίσθηση πως ισχυρά συναισθήματα παρασταίνονται στη σκηνή από πραγματικούς ανθρώπους.[181] Το σχέδιο του 1774 δεν μπορεί να μεταδώσει με τον ίδιο τρόπο το πάθος και την ορμή. Δεν βασίζεται τόσο στο πνεύμα του σαιξπηρικού έργου, αλλά μάλλον σε μια αόριστη αντίληψη για το αρχαίο ελληνικό δράμα –η οποία φαίνεται να έχει δημιουργηθεί κυρίως από το εποπτικό υλικό που είχε στη διάθεσή του ο καλλιτέχνης (εικονογραφήσεις αγγείων, ανάγλυφα) και όχι από μια δική του ερμηνεία των σωζόμενων αρχαίων τραγωδιών.

Ο *Μάκβεθ* κινείται σε μια ατμόσφαιρα τρόμου από την πρώτη κιόλας σκηνή, με την εμφάνιση των τριών μαγισσών που σφραγίζουν τη μοίρα του πρωταγωνιστή, ενώ το πλαίσιο αναφοράς είναι το ιστορικό παρελθόν της Σκωτίας. Η εξευγενισμένη απόδοση της σκηνής στο σχέδιο του 1774 δεν συνάδει με αυτά τα δεδομένα. Στα σχέδια του 1768 και του 1812, αντίθετα, τα σκούρα χρώματα, τα πιο ασαφή περιγράμματα και η ρεαλιστικότερη απόδοση των συναισθημάτων μεταδίδουν ορθότερα το πνεύμα της σαιξπηρικής τραγωδίας.

Στο χρονικό διάστημα που μεσολαβεί μεταξύ των εκδοχών του 1768 και του 1812, άλλωστε, φαίνεται πως έχει διαφοροποιηθεί ελαφρώς ο τρόπος

---

[180] Ουίλιαμ Σαίξπηρ, *Μακμπέθ*, όπ.π., σελ. 46
[181] Ο Antal χαρακτηρίζει το σχέδιο του 1768 «το πιο ρεαλιστικό» που δημιούργησε ποτέ ο Φουζέλι. Βλ. Frenterick Antal, όπ.π., σελ. 143, σημ. 6.

που ερμηνεύει το κείμενο ο καλλιτέχνης, ο οποίος έχει επιλέξει να τονίσει διαφορετικές διαστάσεις των απεικονιζόμενων χαρακτήρων. Έτσι, στο σχέδιο του 1812 η αποφασιστικότητα της Λαίδης Μάκβεθ και η οργή εναντίον του συζύγου της υπογραμμίζεται περισσότερο, με την ορμητική της κίνηση προς το μέρος του. Η λιποψυχία και ο τρόμος του Μάκβεθ, αντίστοιχα, είναι επίσης πιο εμφανή χάρη στην ελαφρώς αλλαγμένη στάση του σώματος: η ισορροπία του φαίνεται να είναι πιο ασταθής, ενώ κρατά τα μαχαίρια χαμηλωμένα. Ο τρόμος του Μάκβεθ στο σχέδιο του 1768, άλλωστε, δείχνει να οφείλεται στο γεγονός ότι ο πρωταγωνιστής βρίσκεται ακόμα υπό την κυριαρχία της συναισθηματικής φόρτισης που τον διακατείχε κατά τη διάπραξη του φόνου· η έκφρασή του στην εκδοχή του 1812, αντίθετα, χαρακτηρίζεται από ένα είδος απελπισίας που δείχνει πως συνειδητοποιεί πλήρως τι ακριβώς έχει κάνει. Έτσι, ο καλλιτέχνης επιτυγχάνει να τονίσει την ανθρώπινη διάσταση του ήρωά του, ο οποίος παρασύρεται από τη φιλοδοξία του και παρά το ότι έχει συναίσθηση των πράξεών του, δεν έχει πλέον άλλη επιλογή για να επιβιώσει, από το να ακολουθήσει ως το τέλος το πεπρωμένο του.

Η ιστορική ζωγραφική

Στο μέτρο που σκοπός της τέχνης θεωρείτο η μίμηση της ανθρώπινης φύσης και των «υψηλότερων» ανθρωπίνων πράξεων, ήταν επόμενο να αναδειχθεί η ιστορική ζωγραφική ως το κατεξοχήν ανώτερο είδος. Ήδη στην εποχή του Αλμπέρτι θεωρήθηκε δεδομένο ότι ο μόνος ζωγράφος άξιος του ονόματός του ήταν ο ζωγράφος της ιστορίας: στο *Περί Ζωγραφικής* διαβάζουμε ότι το σπουδαιότερο έργο του ζωγράφου «δεν είναι να φιλοτεχνήσει έναν κολοσσό αλλά να συνθέσει μια ιστορία», την ιστορία μιας σημαντικής ανθρώπινης πράξης.[182] Ο Λομάτζο (Lomazzo) υποστήριζε πως οι ζωγράφοι μοιάζουν με τους ποιητές, όχι μόνο γιατί κατέχουν τη θεία έμπνευση για την οποία είχε μιλήσει ο Πλάτων στο *Φαίδρο*, αλλά και γιατί έχουν ως αντικείμενο αναπαράστασης τις φημισμένες πράξεις και τη δόξα των ηρώων.[183]

Η Γαλλική Ακαδημία κληρονόμησε αυτή την ουμανιστική άποψη και, τουλάχιστον τον 17ο αιώνα, διατήρησε την πίστη στην ανωτερότητα της ιστορικής ζωγραφικής έναντι όλων των άλλων ειδών.[184] Ο Φελιμπιέν, για παράδειγμα, ταξινομούσε ιεραρχικά τους ζωγράφους σύμφωνα με τα θέματα που προτιμούσαν: στην κατώτερη θέση βρισκόταν η νεκρή φύση, ενώ ακολουθούσε η τοπιογραφία, κατόπιν η απεικόνιση ζώων, η προσωπογραφία και, τέλος, την ανώτατη θέση καταλάμβανε η ζωγραφική που αντλούσε τα θέματά της από την ιστορία και τη λογοτεχνία. Ένας ζωγράφος που ασχολείται μόνο με πορτραίτα, υποστήριζε, δεν έχει φτάσει ακόμα «σ' αυτήν την υψηλή τελειότητα της τέχνης και δεν μπορεί να διεκδικήσει την τιμή που δέχονται οι πιο σοφοί». Για να το επιτύχει αυτό θα πρέπει

> να περάσει από τη μία μοναδική φιγούρα στην αναπαράσταση πολλών μορφών μαζί· πρέπει να πραγματευτεί την ιστορία και τον μύθο· πρέπει να αναπαραστήσει τις σπουδαίες πράξεις όπως οι Ιστορικοί ή τα ευχάριστα θέματα όπως οι Ποιητές και, ανεβαίνοντας ακόμα

[182] Λεόν Μπατίστα Αλμπέρτι, *Περί Ζωγραφικής*, μεταφρ. Μ. Λαμπράκη-Πλάκα, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1994, βιβλίο Β' 53, σελ. 121
[183] Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato* VI, 2, βλ. Rensselaer Lee, όπ.π., σελ. 212
[184] Rensellaer Lee, όπ.π.

> πιο ψηλά, πρέπει, με αλληγορικές συνθέσεις, να ξέρει να καλύπτει κάτω από το πέπλο του μύθου τις αρετές των μεγάλων ανδρών και τα πιο υψηλά μυστήρια.[185]

Οι Βρετανοί θεωρητικοί του 18ου αιώνα θεωρούσαν εξίσου δεδομένη την ανωτερότητα της ιστορικής ζωγραφικής, όπου η επιλογή ενός «ευγενούς» θέματος αποτελούσε ένα από τα sine qua non του υψηλού στυλ.

Άλλωστε, η υπερηφάνεια για τους εθνικούς συγγραφείς συμβάδιζε με ένα αυξημένο ενδιαφέρον για το ηρωικό παρελθόν, αλλά και το παρόν, της Βρετανίας. Κυρίως από τη δεκαετία του 1760 οι στρατιωτικές και ναυτικές επιτυχίες ενθάρρυναν το ξέσπασμα ενός πατριωτικού ζήλου, που έστρεψε τους Βρετανούς καλλιτέχνες με νέο ενθουσιασμό προς την ιστορική ζωγραφική.[186] Η ζήτηση για στρατιωτικά και ναυτικά θέματα αναζω-πυρώθηκε σε μεγάλο βαθμό με το ξέσπασμα του πολέμου με την επαναστατική Γαλλία το 1793, ενώ δημοφιλή ήταν και τα έργα που πραγματεύονταν τα βρετανικά στρατιωτικά κατορθώματα στις Ινδίες.[187]

Στο πλαίσιο αυτού του κλίματος, ήταν επόμενο να καλλιεργηθούν επιχειρήματα που κατοχύρωναν την ανωτερότητα της ιστορικής ζωγραφικής έναντι των άλλων ειδών, όχι πλέον μόνο με αισθητικά, αλλά και με εθνικά κριτήρια. Η ιστορική ζωγραφική και γλυπτική θα πρέπει να είναι κύριος στόχος «οποιουδήποτε λαού επιθυμεί να κερδίσει δόξα μέσω των καλών τεχνών», τόνιζε ο Τζέιμς Μπάρι: ο εθνικός χαρακτήρας αξιολογείται από τις άλλες χώρες με βάση την επίδοση στην ιστορική ζωγραφική, η οποία απο-

---

[185] *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*, εισαγωγή, Frédéric Léonard, Παρίσι 1669. Μεταφράστηκε στα Αγγλικά ανώνυμα με τίτλο *Seven Conferences held in the King of France's Cabinet of Paintings*, T. Cooper, Λονδίνο 1740. Βλ. J. Gaiger, C. Harrison, P. Wood επιμ., όπ.π., σελ. 109-118

[186] Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι κήποι του Βόξχολ (Vauxhall), όπου η διακόσμηση περιλάμβανε πολλά θέματα προορισμένα να εξάψουν την εθνική υπερηφάνεια, όπως λόγου χάρη η «Παράδοση του Μόντρεαλ στον στρατηγό Άμχερστ», «Η Βρετανία μοιράζει δάφνες στους λόρδους Γκράνμπι, Άλμπεμαρλ και Τάουνσεντ και στους στρατηγούς Μόνκτον, Κουτ και άλλους», «Ο Κλάιβ δέχεται τιμές από τους Ναμπόμπ» (βαθύπλουτους Αγγλο-ινδούς) και μια αλληγορία της νίκης του Χοκ στον κόλπο Κίμπερον, ζωγραφισμένα από τον Χέιμαν (Francis Hayman) το 1760. Βλ. Lawrence Gowing, «Hogarth, Hayman and the Vauxhall Decorations», *Burlington Magazine*, τομ. 95 τχ. 598, Ιαν. 1953, σελ. 4-19

[187] Peter Cannon-Brookes, «From the 'Death of General Wolfe' to the 'Death of Lord Nelson': Benjamin West and the epic composition», *The Painted Word: British History Painting 1750-1830*, κατάλογος έκθεσης, Heim Gallery, The Boydell Press, Γούντμπριτζ 1991, σελ. 15-20

τελεί διαχρονικό κριτήριο.[188] Έτσι, η καλλιέργεια των «υψηλότερων» κλάδων της ζωγραφικής αντιμετωπιζόταν ως καθήκον του κράτους, το οποίο όφειλε με την υποστήριξη και την πατρωνία του να συμβάλει στην ανάπτυξη μιας εθνικής καλλιτεχνικής σχολής, προς το συμφέρον της χώρας.

Οι συνθήκες στην Αγγλία, ωστόσο, δύσκολα θα επέτρεπαν στους καλλιτέχνες να ζήσουν από την ιστορική ζωγραφική. Η έλλειψη της προτεσταντικής Εκκλησίας ως παραγγελιοδότη ήταν ιδιαίτερα αισθητή. Οι Βρετανοί μονάρχες, από την πλευρά τους, φαίνονταν εξίσου απρόθυμοι να αναλάβουν τον ρόλο του προστάτη των τεχνών.[189] Η αγγλική Βασιλική Ακαδημία, τέλος, αφ' ενός ιδρύθηκε σχετικά αργά, το 1768, αλλά και ως σύστημα δεν απέκτησε ποτέ το βάρος και τον συμπαγή γραφειοκρατικό μηχανισμό της αντίστοιχης γαλλικής Ακαδημίας Καλών Τεχνών, η οποία υπήρχε ήδη εκατόν είκοσι χρόνια νωρίτερα. Ο τίτλος του μέλους της Ακαδημίας πρόσφερε μεν κύρος στους καλλιτέχνες, αλλά όχι σημαντική οικονομική στήριξη, καθώς η απονομή των βραβείων δεν συνδεόταν με κάποιο σύστημα κρατικής πατρωνίας.[190]

Έτσι, ελάχιστοι ζωγράφοι είχαν τη δυνατότητα να αφιερωθούν στους «υψηλότερους» τομείς της τέχνης τους, αν δεν είχαν είτε την πολυτέλεια ενός μονίμου πάτρωνα είτε την ικανότητα να ανταποκρίνονται στη ζήτηση για θέματα της βρετανικής ιστορίας με τρόπο που, όχι μόνο να ενσωματώνει την κλασική θεωρία, αλλά και να προσφέρει τη συναισθηματική φόρτιση που περίμενε το κοινό από την απεικόνιση του απώτερου ή πιο πρόσφατου εθνικού παρελθόντος. Οι περισσότεροι Βρετανοί καλλιτέχνες, υποχρεωμένοι να λαμβάνουν υπόψη τούς τους νόμους της ελεύθερης αγοράς, αναγκάζονταν να στραφούν στην πράξη προς τομείς με μεγαλύτερη ζήτηση, όπως κατεξοχήν η προσωπογραφία, οι οποίοι τους παρείχαν μεγαλύτερες εγγυήσεις για οικονομικά οφέλη.

---

[188] James Barry, όπ.π., σελ. 132
[189] I. Pears, όπ.π., σελ. 133-134
[190] Nicholas Penny, «An ambitious man: The career and the achievements of Sir Joshua Reynolds», *Reynolds*, κατάλογος έκθεσης, Royal Academy of Arts, Weidenfeld & Nicolson, Λονδίνο 1986, σελ. 30. Βλ. και James Barry, *A Letter to the Dilettanti Society*, J. Walker, Λονδίνο 1798, στο J. Gaiger, C. Harrison… όπ.π., σελ. 692-694

Στην πλειοψηφία τους, ωστόσο, αντιμετώπιζαν αυτή την ενασχόληση ως λύση ανάγκης που τους επέβαλλαν οι συνθήκες. Ο Χόγκαρθ σημείωνε στην αυτοβιογραφία του ότι φιλοδοξούσε να διακριθεί στην ιστορική ζωγραφική και ότι ήταν «απρόθυμος να ξεπέσει σε κατασκευαστή πορτραίτων».[191] «Αυτή η καταραμένη προσωπογραφία!», έγραφε ο Τζορτζ Ρόμνι (George Romney) το 1787, «Πώς με αλυσοδένει! Είμαι αποφα-σισμένος να ζήσω λιτά, ώστε να μπορέσω να τη σταματήσω μόλις θα είμαι σε ανεκτό βαθμό ανεξάρτητος και έπειτα να παραδώσω το μυαλό μου σ' εκείνες τις απολαυστικές περιοχές της φαντασίας».[192] Η αλλαγή στη θρησκεία, διαβάζουμε στη μελέτη του Μπάρι αναφορικά με τα προβλήματα που δυσχέραιναν, κατά την άποψή του, την ανάπτυξη των καλών τεχνών στην Αγγλία, απομάκρυνε τους Άγγλους καλλιτέχνες από την «αλήθεια και την αξιοπρέπεια της τέχνης», έτσι ώστε να καταλήξουν να ασχολούνται μόνο με τους ταπεινότερους και χαμηλότερους κλάδους της ζωγραφικής: την τοπιογραφία, την προσωπογραφία και τις νεκρές φύσεις.[193]

Το αντικείμενο της «ιστορικής ζωγραφικής»

Μέχρι την εποχή του Ρέινολντς, ο όρος «ιστορική ζωγραφική» είχε διευρυνθεί, έτσι ώστε, εκτός από την αναπαράσταση επεισοδίων της αρχαίας ελληνικής ή ρωμαϊκής και της εθνικής ιστορίας να περιλαμβάνει επίσης θέματα από την κλασική μυθολογία αλλά και από τη βρετανική λογοτεχνία.[194] Τα σαιξπηρικά «ιστορικά» έργα είχαν το πλεονέκτημα ότι συνδύαζαν τη δυνατότητα αναπαράστασης επεισοδίων της βρετανικής ιστορίας με το επιπλέον κύρος που τους προσέδιδε η αφήγησή τους από τον «εθνικό βάρδο» Σαίξπηρ.

Το ευρύ περιεχόμενο του όρου δημιουργούσε στους θεωρητικούς της τέχνης προβληματισμό σχετικά με τον ορισμό της ιστορικής αλήθειας κα τον βαθμό δέσμευσης των ζωγράφων από αυτή. Ο Φουζέλι αντιμετώπισε

[191] Αναφέρεται από τον Charles Mitchell, όπ.π., σελ. 24
[192] Αναφέρεται από τον William Hayley, *The Life of George Romney, Esq.*, T. Payne, Λονδίνο 1809, σελ. 123
[193] James Barry, *An Inquiry Into the Real and Imaginary Obstructions to the Acquisition of the Arts in England*, όπ.π., σελ. 65
[194] R. Altick, όπ.π., σελ. 19

αυτό το ζήτημα εισαγάγοντας εσωτερικές διακρίσεις, έτσι ώστε, ανάλογα με το «είδος» της ιστορικής ζωγραφικής, να δικαιολογεί στον καλλιτέχνη περισσότερη ή λιγότερη ελευθερία στον χειρισμό του θέματος.

Έτσι, διαιρεί εσωτερικά το σύνολο της ιστορικής ζωγραφικής σε τρία είδη θεμάτων:[195] α) *επικά* ή υψηλά, β) *δραματικά* ή περιπαθή και γ) *ιστορικά* ή περιορισμένα από την αλήθεια. Ο καλλιτέχνης προσπαθεί να προσδιορίσει αυτά τα είδη θεμάτων περιγράφοντας τους στόχους που θέτει το καθένα και το είδος της αντίδρασης που προκαλεί ή επιχειρεί να προκαλέσει στον θεατή. Τα «επικά» θέματα ξαφνιάζουν και έχουν ως στόχο να μεταδώσουν μια γενική ιδέα είτε μια σημαντική ιδιότητα της φύσης ή της κοινωνίας, ενώ χαρακτηρίζονται από απλότητα αλλά και μεγαλοπρέπεια· αντιπροσωπεύονται από τον Όμηρο στην ποίηση και τον Μιχαήλ Άγγελο στη ζωγραφική. Τα «δραματικά» θέματα συγκινούν, παρουσιάζοντας τη διαμάχη ανάμεσα στα πάθη και τους κανόνες ή τις προκαταλήψεις της κοινωνίας· αντιπροσωπεύονται από τον Σοφοκλή και τον Σαίξπηρ στην ποίηση και από τον Ραφαήλ στη ζωγραφική.

Τα «ιστορικά» θέματα, τέλος, προορίζονται να διδάσκουν και οφείλουν να αποδίδουν όλες τις πραγματικές ιδιαιτερότητες του χώρου και του χρόνου, προκειμένου η στιγμή που αναπαρίσταται να διακρίνεται από οποιαδήποτε άλλη. Αυτή η ιστορική, υπό τη στενότερη έννοια, ζωγραφική έχει, όπως και η προσωπογραφία, ως αντικείμενό της την *αλήθεια* και οι μνημειώδεις μορφές δεν έχουν καμία θέση σε αυτή. Ο Φουζέλι κατατάσσει αξιολογικά αυτά τα θέματα ξεκινώντας από τις σκηνές της καθημερινής ζωής, πάνω από τις οποίες τοποθετεί τα καθαρά ιστορικά θέματα, κατόπιν το δράμα και, τέλος, στην υψηλότερη θέση, το έπος.[196]

Η εσωτερική αυτή διάκριση φαίνεται να υιοθετείται και από άλλους καλλιτέχνες. Σχολιάζοντας τα έργα της πινακοθήκης του Μποϊντέλ, ο Τζέιμς

---

[195] Johann Heinrich Füssli, *Conférences sur la peinture*, όπ.π., σελ. 77-78, 86, 88-89, 97-98, 162, 169. Βλ. και Αφορισμούς 36-39, John Knowles, όπ.π., σελ. 74-75

[196] Johann Heinrich Füssli, *Conférences sur la peinture*, όπ.π., σελ. 96

Νόρθκοουτ (James Northcote) απέδωσε «την εντύπωση που έχουν οι καλλιτέχνες ότι πρέπει στους ιστορικούς τους πίνακες να μένουν αυστηρά προσκολλημένοι στα γεγονότα» στη λανθασμένη χρήση του όρου «ιστορική ζωγραφική». Αυτού του είδους η ζωγραφική, υποστηρίζει, δεν θα πρέπει να αποκαλείται «ιστορική» αλλά «ποιητική», καθώς στόχος της δεν είναι να παρέχει απλές πληροφορίες· αντίθετα, αποβλέπει στην πρόκληση εντυπώσεων παρόμοιων με αυτές που δημιουργεί η ποίηση, αν και χρησιμοποιεί διαφορετικά μέσα για να επιτύχει τον στόχο της.[197]

Το ζήτημα του κατά πόσο ο ζωγράφος πρέπει να μένει πιστός στις λεπτομέρειες της ιστορίας που αναπαριστά απασχολούσε τους καλλιτέχνες και τους θεωρητικούς στη Γαλλία από τον 17ο αιώνα. Ο Λε Μπρεν είχε υποστηρίξει ότι ο ζωγράφος έχει το δικαίωμα να παρεμβάλει τα στοιχεία που χρειάζονται ώστε να γίνει στον θεατή κατανοητό το θέμα που αναπαριστά, ακόμη και αν δεν ανταποκρίνονται πλήρως στη συγκεκριμένη χρονική στιγμή της ιστορίας που έχει επιλέξει να απεικονίσει.[198] Ο Φελιμπιέν πίστευε επίσης πως η αυστηρή ιστορική ακρίβεια μπορεί να θυσιαστεί για την επίτευξη μιας πιο υψηλής αλήθειας, της ενότητας της δράσης και του decorum· επαινούσε, ωστόσο, τον Πουσέν γιατί δεν υπέπεσε στα λάθη που αποτελούν αποδείξεις της άγνοιας των ζωγράφων, όταν «αναπαριστούν σε όμορφα και πράσινα τοπία πράξεις που έγιναν σε άνυδρους και έρημους τόπους· συγχέουν τη θρησκευτική ιστορία με τον μύθο, ντύνουν τους αρχαίους Έλληνες και Ρωμαίους με μοντέρνο ένδυμα».[199]

Στην απέναντι πλευρά της Μάγχης, έναν αιώνα αργότερα, οι θεωρητικοί διατύπωναν παρόμοιες απόψεις. Ο Ρίτσαρντσον, για παρά-δειγμα, δή-

---

[197] *Northcote's conversations with James Ward*, Ernest Fletcher επιμ., 1901, αναφέρεται από τον M. Merchant, όπ.π., σελ. 75

[198] Στο πλαίσιο της έκτης του διάλεξης στη Γαλλική Ακαδημία (1667), με αφορμή τον πίνακα του Πουσέν «Η συγκομιδή του μάννα». Βλ. J. Gaiger, C. Harrison… όπ.π., σελ. 124-131

[199] Entretien αρ. 8, IV, 93, αναφέρεται στο Rensselaer W. Lee, όπ.π., σελ. 239-240. Βλ. επίσης για αντίστοιχο θέμα την έκθεση του Γκιγιέ ντε Σεντ-Ζορζ (Guillet de Saint Georges) η οποία αναφέρεται στη συζήτηση στη Γαλλική Ακαδημία το 1668, μετά τη διάλεξη του Φιλίπ ντε Σαμπέν (Philippe de Champaigne) για τον πίνακα του Πουσέν «Ρεβέκκα και Ελεάζαρ», αναφέρεται στο Monroe Beardsley, όπ.π., σελ. 139.

λωνε ότι στον ζωγράφο επιτρέπεται να απομακρύνεται από τη φυσική και ιστορική αλήθεια. Τόνιζε, ωστόσο, ότι αυτές οι ελευθερίες θα πρέπει να λαμβάνονται με εξαιρετική σύνεση και κρίση, έτσι ώστε να τηρείται σε γενικές γραμμές η ιστορική και φυσική αλήθεια και, παρά τις παραλείψεις ή τις βελτιώσεις, η ιστορία να παραμείνει όπως είναι γνωστή· δεν πρέπει να μετατραπεί σε μύθο ή σε μυθιστόρημα ούτε να αντιπαρατίθεται στη φύση και την κοινή λογική. Επιπλέον, η σκηνή της δράσης, η χώρα ή ο τόπος, τα ενδύματα, τα όπλα και ο,τιδήποτε άλλο σχετικό με την απεικόνιση μιας συγκεκριμένης ιστορίας θα πρέπει να αντιστοιχούν στις ιστορικές και γεωγραφικές συνθήκες που γνωρίζουμε ή συνάγουμε πως ίσχυαν τότε.[200]

Κατά τον Ρέινολντς, ο ζωγράφος οφείλει σε κάποιες περιπτώσεις να παρεκκλίνει από την «κοινή και αυστηρή ιστορική αλήθεια», επιδιώκοντας το «μεγαλείο του σχεδίου του»: ο ζωγράφος δεν δεσμεύεται απόλυτα από τα γεγονότα όπως ο ιστορικός· αντίθετα, στη ζωγραφική η Ιστορία «είναι φτιαγμένη για να λυγίζει και να συμμορφώνεται σ' αυτή τη μεγάλη ιδέα της Τέχνης». Ο,τιδήποτε λιγότερο σημαντικό, ακόμα κι αν είναι τέλειο με τον τρόπο του, πρέπει να θυσιάζεται χωρίς έλεος στο πιο υψηλό.[201]

Ιστορική αλήθεια και ηρωικό μεγαλείο

Οι Βρετανοί ακαδημαϊκοί του 18ου αιώνα θεωρούσαν σε γενικές γραμμές το «υψηλό στυλ» της ιστορικής ζωγραφικής ασύμβατο με την πιστότητα στις λεπτομέρειες που απαιτούσε, λόγου χάρη, μια απλή προσωπογραφία. Οι πρωταγωνιστές των ιστορικών γεγονότων που αναπαρίσταντο δεν έπρεπε να αποδίδονται με τρόπο που να θυμίζουν οικείες μορφές.[202] Η ζωγραφική δεν έπρεπε να επηρεάζεται από προκαταλήψεις υπέρ κάποιας συγκεκριμένης εποχής ή χώρας ούτε από την εκάστοτε μόδα, αλλά αντίθετα να στοχεύει στο γενικό και διαχρονικό. Ο ζωγράφος ιστορικών σκηνών, σε

---

[200] Jonathan Richardson, *Works*, όπ.π., σελ. 24-25

[201] Sir Joshua Reynolds, όπ.π., Διάλεξη XIII, σελ. 244 και Διάλεξη IV, σελ. 58-59

[202] Ο Edgar Wind («The Revolution of History Painting», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τομ. 2, 1938-1939, σελ. 116) επισημαίνει ότι, σε αντίθεση με τους ακαδημαϊκούς ζωγράφους, οι νέοι ιστορικοί της εποχής (όπως ο Βολταίρος, ο Hume και ο Gibbon) επιδίωκαν να απομυθοποιήσουν τους παραδοσιακούς «ήρωες».

αντιδιαστολή με τον προσωπογράφο που επιχειρούσε να απεικονίσει έναν συγκεκριμένο άνθρωπο, όφειλε να ζωγραφίζει τον άνθρωπο *γενικά* αντί, κατά την έκφραση του Ρέινολντς, να «υποβιβάζει τις συλλήψεις του προσέχοντας σχολαστικά τις διαφορές των υφασμάτων».[203]

Με παρόμοιο τρόπο, ο Φουζέλι θεωρούσε πως στον υψηλότερο τομέα της ιστορικής ζωγραφικής, την «επική» ζωγραφική, δεν θα πρέπει να γίνεται δεκτή κανενός είδους κατώτερη, συμβατική, παροδική, τοπική ή ετερογενής ομορφιά. Όλα πρέπει να έλκονται από αυτή τη μοναδική μετέωρη στιγμή, «βαριά από το παρελθόν και εγκυμονούσα το μέλλον». Κάθε εικόνα οφείλει να αποτελεί ένα οργανικό σύνολο με ένα και μοναδικό κέντρο, από όπου εκπορεύονται όλα τα δευτερεύοντα στοιχεία, όπως, για παράδειγμα, στις συνθέσεις του Μιχαήλ Αγγέλου στην Καπέλα Σιξτίνα.[204] Οι κοινότυπες μορφές είναι απαράδεκτες στο υψηλό στυλ ζωγραφικής, όπως οι κοινότυποι χαρακτήρες ή τα κοινότυπα συναισθήματα στην ποίηση.[205]

Οι αυστηροί ακαδημαϊκοί κανόνες του decorum αποτελούσαν σε μεγάλο βαθμό δέσμευση για τους ζωγράφους: στη διακοσμητική ζωγραφική μεγάλης κλίμακας, στα τέλη του 17ου και στις αρχές του 18ου αιώνα, επικρατούσαν οι αλληγορικές συνθέσεις· αυτές θεωρείτο ότι άρμοζαν στην αναπαράσταση, λόγου χάρη, ενός ηρωικού θανάτου πολύ περισσότερο από ότι θα ταίριαζε η προσήλωση του καλλιτέχνη στις πραγματικές συνθήκες και τα γεγονότα.

Η σύνθεση του Τζέιμς Μπάρι «Τάμεσης ή Θρίαμβος της Ναυτιλίας» (1777-83),[206] που είχε εκτεθεί στη Royal Society of Arts, αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτού του είδους αλληγορικής σύνθεσης: απεικονίζει τον Ντρέικ (Drake), τον Ράλι (Raleigh) και άλλους μεγάλους θαλασσοπόρους να μεταφέρουν θριαμβευτικά τον Τάμεση, στα πρότυπα αρχαίου ποτάμιου θεού, περικυκλωμένοι από γυμνές γυναικείες μορφές, ενώ η μόνη μορφή

[203] Sir Joshua Reynolds, όπ.π., Διαλέξεις III, σελ. 44-46, 48-49 και IV, σελ. 62, 70
[204] Johann Heinrich Füssli, *Conférences sur la peinture*, όπ.π., σελ. 79
[205] Αφορισμός 55, John Knowles, όπ.π., τομ. 3, σελ. 80
[206] Βλ. David Irwin, *English Neoclassical Art, Studies in Inspiration and Taste*, Faber & Faber, Λονδίνο 1966, σελ. 43

Τζ. Μπάρι, *Τάμεσης ή Ο Θρίαμβος της Ναυτιλίας*, 1777-83

στην οποία επιτράπηκε να κρατήσει τα ρούχα της είναι εκείνη του Μπάρνεϊ (Burney).

Όταν ο Θόρνχιλ (Thornhill) δέχτηκε παραγγελία να ζωγραφίσει την άφιξη του Γεωργίου Α΄ στο Painted Hall στο Γκρίνουϊτς, κατά τη δεκαετία του 1720, υποχρεώθηκε να επιλέξει αν θα έπρεπε να υπεραμυνθεί της ιστορικής αλήθειας σε βάρος του ηρωικού μεγαλείου. Αφού συνέταξε έναν κατάλογο «Αντιρρήσεων που θα προκύψουν από την απλή αναπαράσταση του βασιλιά όπως ήταν στην πραγματικότητα και με σύγχρονο τρόπο και ενδύματα», τελικά αποφάσισε, για αισθητικούς αλλά και πολιτικούς λόγους, υπέρ του μεγαλείου.[207]

Το θέμα του θανάτου του στρατηγού Γουλφ, ο οποίος είχε σκοτωθεί σε μάχη για την ανάκτηση του Κεμπέκ από τους Γάλλους το 1759, είχε εμπνεύσει ιδιαίτερα τους καλλιτέχνες που ασχολούνταν με την ιστορική ζωγραφική. Το 1763 ο Ρόμνι είχε πάρει μέρος σε διαγωνισμό της Society of Arts με έναν πίνακα, χαμένο σήμερα, όπου αναπαρίστατο ο θάνατος του Γουλφ με σύγχρονα ενδύματα. Το έργο είχε αρχικά προταθεί για το δεύτερο βραβείο, αλλά τελικά, μετά από έκτακτη συνεδρίαση της επιτροπής, το βραβείο δόθηκε στον Μόρτιμερ, ενώ στον Ρόμνι απονεμήθηκε εύφημος μνεία. Ο γιος του καλλιτέχνη επιβεβαιώνει στα απομνημονεύματα του πατέρα του ότι επρόκειτο για πίνακα με σύγχρονα κοστούμια και ισχυρίζεται ότι ο Ρόμνι έχασε το βραβείο εξαιτίας, ακριβώς, της απεικόνισης σύγχρονων ενδυμάτων, λόγω της επιρροής του Ρέινολντς.[208] Πράγματι, ο τελευταίος εξέφραζε την άποψη πως η εξοικείωση του θεατή με το μοντέρνο ένδυμα αρκεί για να καταστρέψει την αξιοπρέπεια. Ιδιαίτερα στην ανώτερη σφαίρα της ιστορικής ζωγραφικής, η απλότητα στο ύφος και τις στάσεις, χαρακτηριστικό της αρχαιότη-

[207] Edgar Wind, όπ.π., σελ. 123-124

[208] John Romney, *Memories of George Romney*, 1830, σελ. 45 κ.ε., αναφέρεται από τον Charles Mitchell, όπ.π., σελ. 30

τας, γίνεται γελοία αν συνδυαστεί με στοιχεία (όπως, για παράδειγμα, τα κοστούμια) της μοντέρνας εποχής. Ακόμη περισσότερο στη γλυπτική, η απεικόνιση μοντέρνου ενδύματος μπορεί να κοστίσει στον καλλιτέχνη «κάθε τι που αξίζει στην τέχνη».[209]

Η άνευ προηγουμένου επιτυχία που γνώρισε ο «Θάνα-τος του στρατηγού Γουλφ», όπως τον ζωγράφισε το 1771 ο Μπέντζαμιν Γουέστ[210] με σύγ-χρονα κοστούμια και περιβάλλον, τροφοδότησε εκ νέου τη συζήτηση για την ορθή αναπαράσταση της αποθέωσης ενός σύγχρονου ήρωα. Ο Ρέινολντς είχε προσπαθήσει να αποτρέψει τον Γουεστ από την καταστρατήγηση αυτή των ακαδημαϊκών κανόνων, ενώ ο Μπάρι σε ένδειξη διαμαρτυρίας ζωγράφισε έναν πίνακα όπου αναπαρίστατο το ίδιο θέμα με όλες τις μορφές γυμνές. Η απάντηση του Γουεστ στις αντιρρήσεις του Ρέινολντς και των άλλων ακαδημαϊκών ήταν η εξής:

Μπ. Γουεστ, *Ο Θάνατος του στρατηγού Γουλφ*, 1771

> …το γεγονός που πρόκειται να τιμηθεί συνέβη τη 13η Σεπτεμβρίου του 1758, σε μια περιοχή του κόσμου άγνωστη στους Έλληνες και τους Ρωμαίους και σε μια χρονική περίοδο όπου δεν υπήρχαν πια τέτοια έθνη ούτε ήρωες ντυμένοι με τα ενδύματά τους. Το θέμα που έχω να αναπαραστήσω είναι η κατάκτηση μιας μεγάλης επαρχίας της Αμερικής από τα βρετανικά στρατεύματα. Είναι ένα γεγονός που θα καταγράψει η ιστορία με περηφάνια, και η ίδια αλήθεια που καθοδηγεί την πένα του

[209] Sir Joshua Reynolds,όπ.π., Διαλέξεις VII, σελ. 140, V, σελ. 88 και X, σελ. 187

[210] Για τον «Θάνατο του Στρατηγού Γουλφ» του Γουεστ βλ. κυρίως Charles Mitchell, «Benjamin West's "Death of General Wolfe" and the Popular History Piece», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τομ. 7, 1944, σελ. 20-33, Peter Cannon-Brookes, «From the 'Death of General Wolfe' to the 'Death of Lord Nelson': Benjamin West and the epic composition», *The Painted Word: British History Painting 1750-1830*, κατάλογος έκθεσης, Heim Gallery, The Boydell Press, 1991, σελ. 15-22, A. Staley, H. von Erffa επιμ., *Bejamin West*, Yale University Press, Νιου Χέιβεν/Λονδίνο 1986, σελ. 55-63, 211 κ.ε. και Edgar Wind, «The Revolution of History Painting», όπ.π., σελ. 116-127

ιστορικού θα πρέπει να κυβερνά και το πινέλο του καλλιτέχνη.[211]

Τελικά ο Ρέινολντς, βλέποντας τον πίνακα τελειωμένο, παραδέχτηκε ότι ο Γουέστ είχε κατορθώσει να αντιμετωπίσει το θέμα χωρίς να προσβάλει την αίσθηση του decorum.

Ο Γουέστ, όμως, παρά την επιδίωξή του να καταγράψει με σαφήνεια «την ημερομηνία, τον τόπο και τα πρόσωπα που εμπλέκονται στο γεγονός», δεν έμεινε απόλυτα πιστός στις λεπτομέρειες της ιστορικής αλήθειας: μόνο τρία άτομα ήταν παρόντα στο θάνατο του Γουλφ, ενώ τα πρόσωπα που αναπαριστά συγκεντρωμένα γύρω του ο καλλιτέχνης δεν είχαν καν πάρει μέρος στη συγκεκριμένη μάχη. Κατά τον ίδιο τρόπο, ο Ινδιάνος που πρόσθεσε ο καλλιτέχνης στο πρώτο επίπεδο δεν βρισκόταν στην πραγματικότητα εκεί. Η παρουσία του, όμως, είναι ιδιαίτερα σημαντική για τον πίνακα, αφού δίνει τη δυνατότητα να απομακρυνθεί το θέμα στον *χώρο*, εφόσον δεν είναι απομακρυσμένο στον *χρόνο*.[212]Έτσι, το θέμα παύει να είναι οικείο και να θυμίζει καθημερινές καταστάσεις και μπορεί πλέον να ανήκει στην ανώτερη σφαίρα της τέχνης.[213] Ο Mitchell, άλλωστε, υποστηρίζει ότι ο «Θάνατος του Γουλφ», παρά το σύγχρονο ένδυμα, δεν στόχευε να αποτελέσει απλώς ένα είδος ιστορικού «ρεπορτάζ», αλλά ένα μνημείο ηρωικού θανάτου προορισμένο να εκφράζει τα συναισθήματα των σύγχρονων Άγγλων απέναντι στην εθνική τους ιστορία.[214]

Σύντομα η ρήξη με τους ακαδημαϊκούς κανόνες διευρύνθηκε, έτσι ώστε πέρα από την απόσταση στον χρόνο να μη θεωρείται απαραίτητη ούτε η απόσταση στον χώρο προκειμένου να διατηρηθεί η αξιοπρέπεια του θέματος. Ο «Θάνατος του Κόμη του Τσάθαμ» που ζωγράφισε ο Κόπλεϊ (John Singleton Copley) το 1779-80, λόγου χάρη, παρουσίαζε ένα γεγο-νός που είχε συμβεί μόλις ένα ή δύο χρόνια νωρίτερα, στο κτίριο του Κοινοβουλίου

---

[211] John Galt, *The Life, Studies and Works of Benjamin West, Esq.*, 1816-1820, β' μέρος, σελ. 46 κ.ε., αναφέρεται από τον Charles Mitchell, όπ.π., σελ. 20-21
[212] Edgar Wind, όπ.π., σελ. 117-118
[213] Βλ. και Sir Joshua Reynolds, όπ.π., Διάλεξη XIII, σελ. 235-236
[214] Charles Mitchell, όπ.π., σελ. 32

John Singleton Copley, *Ο Θάνατος του Κόμη του Τσάθαμ*, 1779-80

στο Λονδίνο. Ο καλλι-τέχνης, επιπλέον, προσπάθησε να δώσει όσο το δυνατόν μεγαλύτερη αυθεντικότητα στη σκηνή βάζοντας τα μέλη του Κοινοβουλίου που βρίσκο-νταν εκεί όταν συνέβη το γεγονός να ποζάρουν για τα πορτραίτα τους.

Η ιστορία στο έργο του Φουζέλι: τα «ιστορικά» έργα του Σαίξπηρ

Ο Φουζέλι, αντίθετα με άλλους εικονογράφους της εποχής του,[215] δεν ασχολείται με την αναπαράσταση σκηνών της σύγχρονής του ιστορίας. Ο «Θάνατος Ούγγρου Ουσάρου», το θέμα του οποίου αναφέρεται στον Επταετή πόλεμο, αποτελεί το μοναδικό σχεδόν σχέδιο του καλλιτέχνη που αφορά ένα πρόσφατο ιστορικό γεγονός.[216] Τα επεισόδια της βρετανικής ιστορίας που αναπαριστά προέρχονται κατά κύριο λόγο από τα «ιστορικά» έργα του Σαίξπηρ, αφού εξευγενιστούν έχοντας περάσει από το φίλτρο της λογοτεχνίας. Τα γεγονότα που απεικονίζονται μπορούν, έτσι, να αποκοπούν ως έναν βαθμό από τα χρονικά τους συμφραζόμενα και να αντιμετωπιστούν ως γενικές και διαχρονικές εκφάνσεις της ανθρώπινης φύσης και του ανθρώπινου χαρακτήρα.

Το σύγχρονο ένδυμα, έτσι, περιορίζεται σε μορφές έργων που εμπνέονται από θεατρικές παραστάσεις και σε γυναικείες μορφές, οι οποίες κάνουν την εμφάνισή τους δίπλα σε φανταστικά πλάσματα -όπως στις συνθέσεις που εμπνέονται από το *Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας*. Όταν το ένδυμα δεν απουσιάζει τελείως ή μόλις υπονοείται, με ελάχιστες γραμμές που δηλώνουν την παρουσία του, οι μορφές του Φουζέλι είναι ντυμένες με ένα αόριστα μεσαιωνικό ένδυμα ή πανοπλία, πλησιάζοντας έτσι το ιδανικό

---

[215] Ο Στόθαρντ (Stothard), λόγου χάρη, ο οποίος εργαζόταν κατεξοχήν ως εικονογράφος, ζωγράφισε ανάμεσα σε άλλα τον «Θάνατο του Στρατηγού Άμπερκομπι στη Μάχη της Αλεξάνδρειας, 1801» το 1805. Βλ. Peter Cannon-Brookes, όπ.π., σελ. 35

[216] 1764, Kunsthaus, Ζυρίχη. Βλ. Frederick Antal, *Fuseli Studies*, όπ.π., σελ. 13 (εικ. 5b)

της «ποιητικής αχρονίας».

Στις σκηνές που εμπνέονται από τα ιστορικά σαιξπηρικά έργα, ο Φουζέλι προτιμά να αναδεικνύει τις εσωτερικές συγκρούσεις και τις ψυχολογικές εντάσεις μεταξύ των πρωταγωνιστών, αντί να τους απεικονίζει εν τω μέσω «ηρωικής» δράσης. Στη σκηνή από τον *Ερρίκο Ε'*, όπου ο νεαρός βασιλιάς ξαφνιάζει τους συνωμότες παραδίδοντάς τους τη θανατική καταδίκη τους (*Ο Βασιλιάς Ερρίκος ο Ε'*, II, 2),[217] η έμφαση δίνεται στην ψυχολογική κατάσταση των πρωταγωνιστών: αφ' ενός στο ηθικό μεγαλείο του βασιλιά, πληγωμένου από τη στάση των προδοτών, και αφ' ετέρου στις αντιδράσεις των τριών συνωμοτών, στων οποίων τις θεατρικές κινήσεις και εκφράσεις διακρίνεται το ξάφνιασμα, η απελπισία και η τελική αποδοχή του σφάλματος και της μοίρας τους. Η σκηνή τοποθετείται στο λιμάνι του Σαουθάμπτον, από όπου τα αγγλικά πλοία ετοιμάζονται να καταπλεύσουν στη Γαλλία και οι Κέμπριτζ, Σκρουπ και Γκρέι, που είχαν συνωμοτήσει εναντίον του βασιλιά με τη βοήθεια των Γάλλων, δέχονται την αναγγελία της δίκαιας τιμωρίας τους και θέτουν τους εαυτούς τους στο έλεος του νεαρού μονάρχη. Η σύνθεση είναι σχεδόν συμμετρική, με τον Ερρίκο Ε' στο κέντρο και τις δύο ομάδες, των προδοτών και των πιστών αξιωματικών του -Έξτερ, Μπέντφορντ και Ουέστμορλαντ- αριστερά και δεξιά του αντίστοιχα. Για τον πρωταγωνιστή του επεισοδίου ο Φουζέλι φαίνεται να ακολουθεί τη σκηνική παράδοση που είχε γελοιοποιήσει ο Άντισον, γράφοντας πως

Χ. Φουζέλι, *Ο Ερρίκος Ε' παραδίδει στους συνωμότες τη θανατική καταδίκη τους*, 1786-9

[217] Το έργο αποτελεί προσχέδιο για τον πίνακα που εκτέθηκε στην πινακοθήκη του Μποϊντέλ. Ο πίνακας είναι γνωστός από ένα αντίγραφο μικρού μεγέθους στο Στράτφορντ-απόν-Έιβον και από το χαρακτικό του Ρόμπερτ Θιού (Robert Thew) για τον Μποϊντέλ, καθώς είναι άγνωστη η τοποθεσία στην οποία βρίσκεται το πρωτότυπο έργο.

> η συνηθισμένη μέθοδος για να φτιάξουν έναν ήρωα είναι να μπήξουν ένα τεράστιο φτερό πάνω απ' το κεφάλι του, που φτάνει τόσο ψηλά ώστε συχνά το μήκος από το σαγόνι μέχρι την κορυφή του κεφαλιού του να είναι μεγαλύτερο από ότι μέχρι τις σόλες των παπουτσιών του.[218]

Συχνά οι ήρωες του Φουζέλι είναι στην πραγματικότητα αντι-ήρωες, χαρακτήρες που διακρίνονται για τη σκληρότητά τους, τους οποίους απεικονίζει ως ηρωικές μορφές, επιβλητικές και μεγαλοπρεπείς, στα πρότυπα του μιλτονικού Σατανά. Παράλληλα, ωστόσο, δεν λείπει από αυτές τις σκηνές ένα είδος ηθικού διδάγματος: οι πρωταγωνιστές αναπαρι-στώνται κατά κανόνα τη στιγμή που καταδιώκονται από τις τύψεις για τις πράξεις τους, όταν το τέλος τους –και η απόδοση δικαιοσύνης, θείας ή ανθρώπινης- είναι κοντά. Το υπερφυσικό στοιχείο εμπλέκεται συχνά στις αναπαραστάσεις αυτές των αρνητικών ηρώων. Σαιξπηρικοί χαρακτήρες όπως ο Ριχάρδος Γ', ο καρδινάλιος Μπωφόρ, η Λαίδη Μάκβεθ ή η Ζαν ντ' Αρκ αποτελούν ενδεικτικές περιπτώσεις.

Ο σαιξπηρικός *Βασιλιάς Ριχάρδος ο Γ'* αποτελεί δραματοποίηση πραγματικών ιστορικών γεγονότων, που με την ήττα του Ριχάρδου Γ' στη μάχη του Μπόσγουορθ το 1485 από τον δούκα του Ρίτσμοντ, κατοπινό Ερρίκο Ζ', καταλήγουν στη μετάβαση από το καθεστώς της οικογένειας των Πλανταγενετών στη μοναρχία των Τυδώρ. Ο Ριχάρδος Γ' παρουσιάζεται από τον Σαίξπηρ ως άνθρωπος αδίστακτος και δολοπλόκος, υπεύθυνος για πολλές δολοφονίες προκειμένου να ανεβεί στον θρόνο και να διατηρήσει την εξουσία του: μεταξύ άλλων των νεαρών γιων του Εδουάρδου Δ', του αδελφού του, δούκα του Κλάρενς, και της συζύγου του, Λαίδης Άννας.

Σε αυτό το σχέδιο του 1777 ο Φουζέλι απεικονίζει τον Ριχάρδο Γ' τη στιγμή που, καθώς βρίσκεται κοιμισμένος στη σκηνή του πριν ξημερώσει η ημέρα του θανάτου του στη μάχη του Μπόσγουορθ, δέχεται την επίσκεψη των φαντα-σμάτων των θυμάτων του (*Ριχάρδος Γ'*, V, 3). Η απόδοση της σκηνής παραπέμπει ίσως σε κάποια θε-

[218] *The Spectator*, τχ. 42, βλ. [C. R. Smith], «Pictorial Illustrations of Shakespeare», *Quarterly Review*, τομ. 142, τχ. 284, Ιουλ./Οκτ. 1876, σελ. 462

Χ. Φουζέλι, *Ο Ριχάρδος Γ' ονειρεύεται τα φαντάσματα των θυμάτων του*, 1777

ατρικά τεχνάσματα (όπως η κάθοδος των μορφών στο πρώτο επίπεδο σαν σε καταπακτή), ωστόσο φαίνεται να απέχει από οποιαδήποτε εμπειρία μπορεί να είχε ο Φουζέλι από θεατρική παράσταση της εποχής –ιδίως αν τη συγκρίνουμε με την προσωπογραφία του Γκάρικ από τον Χόγκαρθ στον συγκεκριμένο ρόλο και στην ίδια σκηνή.[219] Η απόδοση του εσωτερικού είναι απολύτως αφηρημένη, ενώ ο Ριχάρδος είναι ξαπλωμένος γυμνός πάνω σε ένα είδος βάθρου, με τους μυς του συσπασμένους από την αγωνία που του προκαλεί το όραμα.

Ο Antal εντοπίζει ομοιότητες μεταξύ της μορφής του Ριχάρδου και της μορφή του Χριστού στις σκηνές της ταφής και της αποκαθήλωσης στα ανάγλυφα των αμβώνων που δημιούργησε ο Ντονατέλο για την εκκλησία του San Lorenzo στη Φλωρεντία.[220] Πράγματι, η στάση του Ριχάρδου θυμίζει κάπως τη μορφή του νεκρού Χριστού· στο σχέδιο του Φουζέλι, όμως, είναι εμφανής η ένταση σε κάθε μυ, ώστε η κατάσταση στην οποία βρίσκεται η ξαπλωμένη φιγούρα να μοιάζει περισσότερο με επιθανάτια αγωνία παρά με τον ίδιο τον θάνατο.

Ντονατέλο, *Ταφή*, 1465

Πάνω από την ξαπλωμένη μορφή του Ριχάρδου ανοίγεται ένα λευκό τρίγωνο, που δημιουργείται από τα σκούρα παραπετάσματα στις δύο πλευρές, και τραβά το βλέμμα στη φιγούρα πάνω στο βάθρο. Τα οράματα που περιτριγυρίζουν τον πρωταγωνιστή αποδίδονται με τόνους πιο ανοιχτού γκρίζου, ώστε να μοιάζουν άυλα σε σύγκριση με το

[219] Βλ. εικ. στη σελ. 61
[220] Frederick Antal, *Fuseli Studies*, όπ.π., σελ. 47-48

συμπαγές σώμα του Ριχάρδου. Στην κεφαλή του υποτυπώδους κρεβατιού στέκεται και εκφωνεί την κατάρα της μια γυναικεία μορφή, το φάντασμα της πρώην συζύγου του, της Λαίδης Άννας:

Ρίτσαρντ, η σύζυγός σου,
η δύστυχη η Άννα η γυναίκα σου, που δεν
κοιμήθηκε ποτέ μαζί σου μια ήσυχη ώρα,
τώρα γιομίζει ταραχή τον ύπνο σου: αύριο
στη μάχη να με θυμηθείς και να σου πέσει
άχρηστο το σπαθί: απελπίσου και πέθανε![221]

Οι υπόλοιπες φασματικές μορφές κυκλώνουν τον Ριχάρδο σε ένα είδος λιτανείας, ενώ οι τελευταίες επιστρέφουν στα έγκατα της γης από όπου προήλθαν. Η σκηνή δίνει στο σύνολό της την αίσθηση μιας ονειρικής ασάφειας και κατορθώνει να μεταδώσει τη μεταφυσική αγωνία του Ριχάρδου, που βασανίζεται από τα εκδικητικά φαντάσματα.

Το επεισόδιο της δολοφονίας των νεαρών γιων του Εδουάρδου Δ΄ στον Πύργο του Λονδίνου, από το ίδιο σαιξπηρικό έργο (*Ο Βασιλιάς Ριχάρδος ο Γ΄*, IV, 3), ήταν δημοφιλές μεταξύ των καλλιτεχνών, καθώς τους έδινε τη δυνατότητα να απεικονίσουν τη συγκινητική αντίθεση μεταξύ της παιδικής αθωότητας και της φαυλότητας των δολοφόνων τους –σύμφωνα με την αφήγηση του Τζέιμς Τύρρελ στο σαιξπηρικό κείμενο, μέχρι και οι τελευταίοι αισθάνθηκαν μεταμέλεια για την αποτρόπαια πράξη τους:

Έγινε η πράξη η αιμοβόρα και τυραννική·
το μεγαλύτερο έγκλημα ελεεινής σφαγής
που' καμε ως τώρα ο τόπος τούτος.
Ο Ντάιτον κι ο Φόρεστ, που τους πλέρωσα να κάνουν
άυτό το άγριο μακελιό, μόλον που ήταν
κακούργοι από κούνια και σκυλιά αιμοβόρα,
λιώναν από στοργή και τρυφερή συμπόνια
και κλαίγαν σαν παιδιά με τη διήγησή τους

[221] Ουίλιαμ Σαίξπηρ, *Ο Βασιλιάς Ριχάρδος ο Γ΄*, μετάφραση Β. Ρώτα και Β. Δαμιανάκου, Εκδόσεις Επικαιρότητα, Αθήνα 1997, σελ. 163

τη θλιβερή του φόνου.[222]

Τα πρόσωπα στον πίνακα του Φουζέλι αναγνωρίστηκαν από τον Schiff ως οι Ντάιτον και Φόρεστ, δολοφόνοι των πριγκίπων.[223] Ο Pressly, πιο πρόσφατα,[224] τα αναγνώρισε ως τους ανώνυμους κακοποιούς που είχε προσλάβει ο μελλοντικός Ριχάρδος Γ' -τότε ακόμη δούκας του Γκλόστερ- για να δολοφονήσουν τον αδελφό του, δούκα Κλάρενς, επίσης φυλακισμένο στον Πύργο του Λονδίνου. Ο Φουζέλι επέλεξε να ζωγραφίσει μόνο τα πρόσωπα των δολοφόνων, στα οποία ο Schiff διακρίνει την επιρροή της «Φυσιογνωμικής» του Λαβάτερ (Lavater).[225] Ο Pressly στήριξε την αναγνώριση της σκηνής στην αντίθεση ανάμεσα στο χαιρέκακο ύφος του κακοποιού στα αριστερά και το πιο προβληματισμένο εκείνου στα δεξιά: την εξέλαβε ως εικονογράφηση του διαλόγου μεταξύ των δύο δολοφόνων (*Ριχάρδος Γ'*, I, 4), όπου ο ένας από τους δύο εμφανίζεται στο σαιξπηρικό κείμενο αποφασισμένος ενώ ο δεύτερος πιο διστακτικός αναφορικά με το έγκλημα που πρόκειται να διαπράξουν.

Χ. Φουζέλι, *Οι δολοφόνοι του δούκα Κλάρενς*, 1780-82

Το αντίστοιχο έργο του Νόρθκοουτ με θέμα τη δολοφονία των πριγκίπων, μια εκδοχή του οποίου είχε ζωγραφίσει και για την πινακοθήκη του Μποϊντέλ, κάνει με πιο άμεσο τρόπο έκκληση στον συναισθηματισμό των θεατών: η έμφαση δίνεται στα δύο ροδαλά και λευκοντυμένα παιδιά που κοιμούνται ανυποψίαστα, ενώ οι δολοφόνοι, στους οποίους ο καλλιτέχνης έχει προσπαθήσει να δώσει μοχθηρές εκφράσεις, σκύβουν από πάνω τους απειλητικά. Ο Νόρθκοουτ εκμεταλλεύεται με σχολαστικότητα όλα τα στοιχεία

---

[222] Ουίλιαμ Σαίξπηρ, *Ο Βασιλιάς Ριχάρδος ο Γ'*, όπ.π., σελ. 125-126
[223] Gert Schiff, *Johann Heinrich Füssli*, όπ.π., σελ. 491
[224] N. L. Pressly, *Folger Paintings*, 1993, αναφέρεται στο *Füssli pittore di Shakespeare*, όπ.π., σελ. 98
[225] Gert Schiff, όπ.π., σελ. 145

Τζ. Νόρθκοουτ, *Η δολοφονία των πριγκίπων*, 1805

που του παρέχει το απόσπασμα του Σαίξπηρ: οι δύο κακοποιοί απεικονίζονται έτοιμοι να πνίξουν τους πρίγκιπες με τα «αθώα αλαβάστρινα μπράτσα» και τα «χείλια τους τέσσερα ρόδα κόκκινα σ' ένα κλωνί»,[226] ενώ δεν παραλείπεται ούτε το προσευχητάρι που αναφέρει το κείμενο.

Το επεισόδιο του θανάτου του καρδινάλιου Μπωφόρ (*Ο Βασιλιάς Ερρίκος Στ΄, β΄ μέρος*, III, 2) αποτελούσε υψηλό και συγκινητικό ηθικό παράδειγμα και ήταν δημοφιλές, παρά το ότι το συγκεκριμένο θεατρικό έργο δεν είχε ιδιαίτερη επιτυχία. Το σχέδιο του Φουζέλι του 1772, που φέρνει στο νου τον «Θάνατο του Γερμανικού» του Πουσέν,[227] εικονογραφεί πιο συγκεκριμένα τους στίχους που απαγγέλλει ο Ερρίκος Στ΄, ζητώντας έλεος για τον ετοιμοθάνατο καρδινάλιο:

Χ. Φουζέλι, *Ο θάνατος του καρδινάλιου Μπωφόρ*, 1772

Ω, εσύ αιώνιε Κινητή των ουρανών!
Δες με μάτι καλό το άθλιο τούτο πλάσμα·
ω! Διώξε τον δραστήριο πονηρό μεσίτη
που πολιορκεί στενά την άθλια αυτή ψυχή και
καθάρισε το στήθος του απ' τη μαύρη αυτήν
απελπισία.[228]

Η μορφή του μεγαλόψυχου νεαρού βασιλιά Ερρίκου Στ΄, ο οποίος προσεύχεται για τη σωτηρία της ψυχής του καρδιναλίου, έρχεται σε αντίθεση με τα

---

[226] Ουίλιαμ Σαίξπηρ, *Ο Βασιλιάς Ριχάρδος ο Γ΄*, όπ.π., σελ. 126

[227] Ο Antal διαπιστώνει επίσης αναφορές στον Ρόσα και τον Ρέμπραντ, όπως και με τα έργα του νεαρού Βαν Ντάικ. Βλ. Frederick Antal, *Fuseli Studies*, όπ.π., σελ. 29

παραμορφωμένα από την αγωνία, σχεδόν δαιμονικά, χαρακτηριστικά του Μπωφόρ. Σε μια εκδοχή του ίδιου θέματος το 1808,[229] τονίζεται με περισσότερη έμφαση το θέμα της ένοχης συνείδησης του ετοιμοθάνατου Μπωφόρ, που ανασηκώνεται πιστεύοντας ότι βλέπει μπροστά του το φάντασμα του Γκλόστερ, τον οποίο είχε παραγγείλει να δολοφονήσουν.

Το θέμα των τύψεων επιστρέφει στις διάφορες εκδοχές της «Λαίδης Μάκβεθ υπνοβάτιδος» (*Μάκβεθ*, V, 1): η σύζυγος του Μάκβεθ και συνεργός του στη δολοφονία του Ντάνκαν, έχει τρελαθεί από τις τύψεις της και υπνοβατεί, πριν δώσει ηθελημένα τέλος στη ζωή της. Στο σχέδιο που ο Φουζέλι φιλοτέχνησε γύρω στο 1772 στη Ρώμη, η Λαίδη Μάκβεθ, σε ένα εσωτερικό που μοιάζει με θεατρική σκηνή, θυμίζει μορφή αρχαίας τραγωδίας: με το χέρι τεντωμένο μπροστά, προχωρά σαν να βαδίζει στα τυφλά, με μάτια που, αν και ανοιχτά, δεν βλέπουν, έτοιμη να σκοντάψει σε κάθε βήμα. Ο γιατρός και η κυρία των τιμών διακρίνονται στα δεξιά, τρομαγμένοι από το θέαμα που αντικρίζουν. Η Λαίδη Μάκβεθ είναι ντυμένη με φόρεμα που θυμίζει αυτά των αρχαίων αγαλμάτων της Ίσιδας,[230] ενώ σε μια παρόμοια εκδοχή με την ίδια χρονολογία απεικονίζεται ημίγυμνη. Σε ένα άλλο, μάλλον αποτυχημένο, σχέδιο που φιλοτέχνησε γύρω στο 1777, ο Φουζέλι δοκίμασε το κάθετο σχήμα, το οποίο διατήρησε και στα επόμενα έργα με το ίδιο θέμα.

Χ. Φουζέλι, *Η Λαίδη Μάκβεθ υπνοβάτις*, π. 1772

Η ελαιογραφία του 1783, παραγγελία του σερ Ρόμπερτ Σμιθ (Sir Robert Smyth), απεικονίζει τη Λαίδη Μάκβεθ να βγαίνει ορμητικά κάτω από μια γοτθική αψίδα, που αποτελεί τη μόνη πα-

[228] Ουίλιαμ Σαίξπηρ, *Ο Βασιλιάς Ερρίκος ο Στ'*, δεύτερο μέρος, μεταφρ. Β. Ρώτα και Β. Δαμιανάκου, Εκδόσεις Επικαιρότητα, Αθήνα 1990, σελ. 109
[229] Musée d'art et d'histoire, Γενεύη
[230] *Füssli pittore di Shakespeare*, όπ.π., σελ. 168

ραχώ-ρηση στη δημιουργία του «σκηνικού». Η φλόγα του δαυλού που κινείται προς τα αριστερά δίνει την αίσθηση της κίνησης, ενώ η στάση της πρωταγωνίστριας θυμίζει τη *Θαΐδα* του Ρέινολντς, που είχε εκτεθεί στη Βασιλική Ακαδημία το 1781. Πρόκειται για άλλη μία εικονογράφηση της τρέλας: ο καλλιτέχνης έδωσε στη Θαΐδα, την Αθηναία αριστοκράτισσα που είχε πείσει τον Μεγάλο Αλέξανδρο να κάψει το βασιλικό παλάτι της Περσέπολης, τα χαρακτηριστικά της νεαρής Έμιλι Ποτ (Emily Pott), η οποία πάνω στη μανία της είχε αποπειραθεί να βάλει φωτιά στο Λονδίνο.[231] Τα διάπλατα ανοιχτά μάτια και το μισάνοιχτο στόμα της Λαίδης Μάκβεθ αποδίδουν τη φρίκη της για την αποτρόπαια πράξη της οποίας υπήρξε συνεργός, ενώ ο γιατρός και η ακόλουθος, ζωγραφισμένοι με πιο σκούρες πινελιές, την παρατηρούν με ένα μείγμα απορίας και καχυποψίας. Η απόδοση της σκηνής από τον Φουζέλι φέρνει στο νου τη θεατρική ερμηνεία της Σουζάνα Σίντονς, η οποία για να αποδώσει τον χαρακτήρα της Λαίδης Μάκβεθ είχε επιλέξει, αντί να μιμηθεί τη διάσημη προκάτοχό της Χάνα Πρίτσαρντ, να παρατηρήσει τη συμπεριφορά μιας πραγματικής υπνοβάτιδος. Η Σίντονς ανέπτυξε μια σύλληψη της Λαίδης Μάκβεθ όχι ως δαιμονικής γυναίκας όπως ερμηνευόταν ως τότε, αλλά ως ανθρώπινου πλάσματος που υποφέρει από μια εσωτερική διαμάχη μεταξύ φιλοδοξίας και αρετής.[232] Το ίδιο πρότυπο έχει χρησιμοποιηθεί για

Χ. Φουζέλι, *Η Λαίδη Μάκβεθ υπνοβάτις*, 1783

Φ. Μπαρτολότζι από έργο του Ρέινολντς, *Θαΐς*, 1781

[231] N. Penny επιμ., *Reynolds*, κατάλογος έκθεσης, Royal Academy of Arts, Weidenfeld and Nicolson, Λονδίνο 1986, σελ. 295-296

το χαρακτικό της έκδοσης του Τσάλμερς, με μικρές διαφορές στις λεπτομέρειες.

Το επεισόδιο που επέλεξε να εικονογραφήσει ο Φουζέλι από το πρώτο μέρος του *Βασιλιά Ερρίκου Στ'* για την έκδοση του Τσάλμερς το 1805 είναι εκείνο όπου τα δαιμονικά πνεύματα εγκαταλείπουν τη Ζαν ντ' Αρκ, της οποίας ως τότε υπήρξαν σύμμαχοι (V, 3). Η μορφή της Ιωάννας της Λορένης δεσπόζει στο πρώτο επίπεδο με τα χέρια υψωμένα σε μια ύστατη προσπάθεια να συγκρατήσει τα πνεύματα, με μια κίνηση που θυμίζει τον Σατανά που καλεί τις λεγεώνες του. Οι δαίμονες βυθίζονται στο έδαφος σε μια καθοδική διαγώνιο, ενώ στο βάθος λυσσομανάει η καταιγίδα. Η Ζαν ντ' Αρκ φορά, σε ένα σώμα ελάχιστα θηλυκό, την πανοπλία που ντύνει την πλειοψηφία των πολεμιστών του Φουζέλι.

Lee από σχέδιο του Χ. Φουζέλι, *Τα πνεύματα εγκαταλείπουν τη Ζαν ντ' Αρκ*, 1803

Η επιλογή του συγκεκριμένου τρόπου απεικόνισης είναι χαρακτηριστική της αντιμετώπισης της παρθένας της Ορλεάνης ως μάγισσας, οι επιτυχίες της οποίας οφείλονταν σε υπερφυσική βοήθεια και όχι στις δικές της ικανότητες. Περίπου μισό αιώνα αργότερα η στάση αυτή έχει αλλάξει: όταν ο Γουίλιαμ Έττυ (William Etty) εξέθεσε στη Βασιλική Ακαδημία τρία έργα με θέμα την Ιωάννα της Λορένης, τα θέματα που επέλεξε ήταν τελείως διαφορετικά και αναδεικνύουν τη θεϊκή έμπνευση, τον ηρωισμό, την αυτοθυσία και τον μαρτυρικό της θάνατο.[233] Σε σημείωση στον κατάλογο της Ακαδημίας δηλώνεται πως

> πουθενά τα σύγχρονα χρονικά δεν επιδεικνύουν χαρακτήρα πιο αγνό, πιο γενναιόδωρο, πιο ταπεινό, μέσα σε διάφορες ήττες και αδιαμφισβήτητες νίκες, πιο ελεύθερο από κάθε ίχνος ιδιοτέλειας, πιο κοντινό

[232] Jonathan Bate, όπ.π., σελ. 94

στους υπέρμαχους και τους μάρτυρες των παλιών καιρών.[234]

Ο Φουζέλι και η σύγχρονή του ιστορική πραγματικότητα

Παρά το ότι ο ίδιος ο Φουζέλι, όπως τονίζει και ο Antal,[235] δεν φαίνεται να ενδιαφερόταν ενεργά και συνειδητά για τις σύγχρονές του πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες, τα έργα του ερμηνεύονται συχνά ως αναφορές στην πολιτική και την κοινωνία της εποχής του. Τα έργα στα οποία ορισμένοι μελετητές διαπιστώνουν την πρόθεση του καλλιτέχνη να σχολιάσει την εποχή του αποτελούν στην πλειοψηφία τους έργα όπου επικρατεί το φανταστικό και το υπερφυσικό στοιχείο.

Σύμφωνα με τον Gert Schiff, για παράδειγμα, τα στοιχειά και τα φαντάσματα του Φουζέλι πρέπει να ερμηνευτούν ως αλληγορίες· το γεγονός ότι οι νεράιδες και οι μάγισσες που ζωγραφίζει φαίνονται ντυμένες σύμφωνα με τη μόδα της εποχής του υποδηλώνει για τον Schiff την πρόθεση άσκησης κοινωνικής κριτικής εκ μέρους του καλλιτέχνη. Η ένδυση των μορφών του με σύγχρονα κοστούμια μαρτυρά ταυτόχρονα την απουσία κάθε πίστης στο υπερφυσικό.[236]

Ο Paul Ganz[237] βλέπει επίσης συμβολισμό και ηθική διάσταση στα έργα του Φουζέλι και ιδιαίτερα σε εκείνα με τα οποία έγινε γνωστός στο Λονδίνο: τον «Εφιάλτη», όπου, κατά τον συγγραφέα, η μικρή τερατώδης φιγούρα που απεικονίζεται καθισμένη στο στήθος της κοιμισμένης κοπέλας αποτελούσε σύμβο-λο της καταπίεσης από την οποία υπέφερε τότε ο αγγλικός λαός· τις «Τρεις Αλλόκοτες Αδελφές» (*Μάκβεθ*, I, 3), οι οποίες, κατά την έκφραση του Ganz, «δείχνουν με το δά-

---

[233] Το πρώτο έργο αναπαριστά την Ζαν ντ'Αρκ τη στιγμή που βρίσκει το σπαθί που ονειρεύτηκε και αφιερώνει τον εαυτό της στην υπηρεσία του Θεού και της πατρίδας της· το δεύτερο, τη στιγμή που στις πύλες της Ορλεάνης διασκορπίζει τους εχθρούς της Γαλλίας· και το τρίτο, τη στιγμή του μαρτυρίου της.

[234] Algernon Graves, *The Royal Academy of Arts: A Complete Dictionary of Contributors and their work from its foundation in 1769 to 1904*, Henry Graves & Co Ltd, George Bell & Sons, Λονδίνο 1905-6, τομ. 3, σελ. 65-68

[235] Frederick Antal, *Fuseli Studies*, όπ.π., σελ. 80, 93

[236] Gert Schiff, «Füssli peintre, ou le néoclassique malgré lui», εισαγωγή στο *Tout l'œuvre peint de Füssli*, Flammarion, 1980 (πρωτότυπη έκδοση στα Ιταλικά : Rizzoli Editore, Milano 1977), σελ. 8-9

Χ. Φουζέλι, *Οι τρεις αλλόκοτες αδελφές*, π. 1783

χτυλο τον ένοχο», ως μια μομφή στη σύγχρονη πολιτική και κοινωνική κατάσταση που επικρατούσε· και τη «Λαίδη Μάκβεθ υπνοβάτιδα» (*Μάκβεθ*, V, 1), που προλέγει την κατάληξη: την τρέλα.

Ο Tomory προτείνει μια πιθανή ερμηνεία του έργου «Ο Ερρίκος Ε' παραδίδει στους Καίμπριτζ, Σκρόουπ και Γκρέι τη θανατική καταδίκη τους» με αναφορές στις ιστορικές συνθήκες της εποχής του Φουζέλι: καθώς και ο Ερρίκος Ε' ήταν έτοιμος να πλεύσει κατά της Γαλλίας, υποστηρίζει ο συγγραφέας, ο καλλιτέχνης ήθελε ίσως να δείξει πώς η χώρα μπορεί να σωθεί αν συσφιχθούν οι πατριωτικές γραμμές και απομακρυνθούν όσοι θα μπορούσαν να την καταστρέψουν.[238]

Με μια πρώτη ματιά και με δεδομένο τον τρόπο που μετά το 1660 χρησιμοποιούσαν τα έργα του Σαίξπηρ ως φορείς σχολιασμού των σύγχρονων γεγονότων στις θεατρικές παραστάσεις αλλά και –ακόμη πιο εμφανώς- στις γελοιογραφίες, δεν είναι ίσως απολύτως άτοπο να υποθέσει κανείς πως το σύγχρονο κοινό «διάβαζε» στα έργα του Φουζέλι σαφείς κριτικές αναφορές στη σύγχρονά του πολιτικά και κοινωνικά δεδομένα.

Τα έργα του Σαίξπηρ, μέσω των διασκευών τους, ήταν πρόσφορα για προπαγάνδα. Έτσι, η παραγωγή του Ντάβεναντ *Ο νόμος εναντίον των εραστών* (*The Law against Lovers*) του 1662 αποτελούσε μια φιλομοναρχική εκδοχή του σαιξπηρικού *Με το ίδιο μέτρο*, υπογραμμίζοντας τις αναλογίες μεταξύ της σύντομης εξουσίας του Άντζελο και της κυβέρνησης του Κρόμγουελ. Η διασκευή του *Μάκβεθ*, επίσης από τον Ντάβεναντ, σχολίαζε κατά τον ίδιο τρόπο την πρόσφατη πολιτική ιστορία, συνδέοντας τον Μάκβεθ με τον Κρόμγουελ και τον αποκαταστημένο στο θρόνο Μάλκομ με τον Κάρολο Β'. Η κρατική λογοκρισία, που είχε ενταθεί με τον νόμο του Γουόλπολ του 1737,

---

[237] Paul Ganz, *The Drawings*… όπ.π., σελ. 20, 35
[238] Peter Tomory, *The Life and Art of Henry Fuseli*, Thames and Hudson, Λονδίνο 1972, σελ. 102

εξακολουθούσε να επεμβαίνει στα τέλη της δεκαετίας του 1780. Η παραγωγή του *Κοριολανού* από τον Κεμπλ στο Ντρούρι Λέιν αποσύρθηκε: ένα έργο που ξεκινούσε με συγκέντρωση πολιτών που διαμαρτύρονταν για την έλλειψη τροφίμων δεν μπορούσε να υφίσταται σε μια εποχή οικονομικής ύφεσης, όπου η κυβέρνηση του Γουίλιαμ Πιτ (William Pitt) του νεώτερου είχε επιβάλει απαγορεύσεις των δημοσίων συγκε-ντρώσεων και οι Ρωμαίοι πολίτες έφερναν στο νου τους πολίτες της Γαλλικής Επανάστασης.[239] Ο φόβος της λογοκρισίας παρέμενε ισχυρός και στις αρχές του 19ου αιώνα, όταν οι διευθυντές των θεάτρων συμφώνησαν να αφαιρέσουν από το ρεπερτόριό τους τον *Βασιλιά Ληρ*, καθώς οι αναλογίες του τρελού βασιλιά με τον Γεώργιο Γ΄ ήταν εξαιρετικά εμφανείς.[240]

Γελοιογράφοι όπως ο Γκίλρεϊ (James Gillray) εμπνέονταν από έργα γνωστών καλλιτεχνών της εποχής, ανάμεσά τους και του Φουζέλι, τα οποία χρησιμοποιού-σαν για να σατιρίσουν τη σύγχρονη πολιτική σκηνή. Η παρω-δία των «Αλλόκοτων Αδελφών», που αφιερώνεται μάλιστα στον Φουζέλι με τη δήλωση ότι πρόκειται για μια απόπειρα στην «Caricatura-Sublime», είναι χαρακτηριστική. Αναφέρεται στην πολιτική επιρροή της βασίλισσας και τη σύγχυση των υπουργών κατά τη διάρκεια της κρίσης της Αντιβασιλείας: οι μάγισσες, που φέρνουν αμήχανα τα δάχτυλα στα χείλη τους, μιμούμενες κατά κάποιο τρόπο την επιτακτική κίνηση των μαγισσών του Φουζέλι, αντιπροσωπεύουν τον Ντάντας (Dundas), τον Πιτ (Pitt) και τον Θάρλοου (Thurlow), ενώ ο βασιλιάς Γεώργιος Γ΄ διακρίνεται στη σκοτεινή πλευρά της σελήνης, που συνδέεται παραδοσιακά με την τρέλα, ως αναφορά στην πνευματική του κατάσταση.[241] Παράλληλα, αντι-

Τζ. Γκίλρεϊ, *Αλλόκοτες Αδελφές, Ministers of Darkness, Minions of the Moon*, 1792

[239] Jonathan Bate, «The Romantic Stage», *Shakespeare: An Illustrated Stage History*, όπ.π., σελ. 98
[240] Όπ.π., σελ. 92-93

γράφοντας τη σύνθεση του Φουζέλι, ο Γκίλρεϊ κάνει ίσως μια έμμεση κριτική και στο επίσημο κατεστημένο των εικαστικών τεχνών, τη Βασιλική Ακαδημία, όπου εξυψωνόταν η «υψηλή» τέχνη και οι χαράκτες περιφρονούνταν ως υποδεέστεροι.

Ακόμη κι έτσι, όμως, η ερμηνεία των έργων του Φουζέλι ως «αλληγοριών», που αναφέρονται συνειδητά σε συγκεκριμένα γεγονότα και καταστάσεις, μοιάζει υπερβολική. Σε ό,τι αφορά τα έργα του Σαίξπηρ ειδικότερα, τα επεισόδια από τα οποία εμπνέεται ο καλλιτέχνης αποτελούν αφορμή όχι τόσο να επικεντρωθεί σε ειδικές ιστορικές περιστάσεις, όσο να ασχοληθεί με γενικούς και διαχρονικούς χαρακτήρες και καταστάσεις.

Είναι γεγονός πως, ιδιαίτερα σε νεαρή ηλικία, ο Φουζέλι είχε δώσει δείγματα επαναστατικότητας και ήταν πρόθυμος να αγωνιστεί για την απόδοση δικαιοσύνης, όπως στην περίπτωση της συγγραφής του λίβελου που στάθηκε αφορμή να αναγκαστεί να εγκαταλείψει τη γενέτειρά του. Ο κύκλος στον οποίο εντάχθηκε μετά την άφιξή του στο Λονδίνο φαίνεται να είχε εξίσου φιλελεύθερες ιδέες, τις οποίες συμμεριζόταν, κατά τα φαινόμενα, και ο Φουζέλι: ήταν σαφώς υπέρ της θρησκευτικής ελευθερίας και κατά του δουλεμπορίου. Σε λίγες συγκριτικά περιπτώσεις, ωστόσο, μπορούν αυτές οι ιδέες να εντοπιστούν στην τέχνη του και ειδικά σε έργα που εμπνέονται από τα σαιξπηρικά δράματα.

Το σχέδιο αυτό με θέμα τη σύλληψη του αντάρτη, ο οποίος είχε ξεσηκώσει τον λαό του Λονδίνου εναντίον του βασιλιά Ερρίκου Στ΄, αποτελεί μία από τις σπάνιες εξαιρέσεις. Αν και, σε γενικές γραμ-μές, ο Τζακ Κάδης παρουσιάζεται από τον Σαίξπηρ ως ένας άξεστος και βάρβαρος άνθρωπος με ψευδαισθήσεις μεγαλείου, υπάρχουν, ωστόσο, σημεία στο κείμενο όπου τονίζεται η τόλμη του και το θάρρος του να εναντιωθεί στη βασιλική εξουσία:

---

[241] Jonathan Bate, «Shakespearean Allusion in English Caricature in the Age of Gillray», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τχ. 49, 1986, σελ. 209-210

Χ. Φουζέλι, *Ο Τζακ Κάδης προκαλεί τον Σερ Αλεξάντερ Άιντεν*, 1764-66

Κι όσοι αγαπάτε τον λαό, κοντά μου ελάτε.
Τώρα φανείτε άντρες, για τη λευτεριά.
Δε θ' αφήσουμε ούτ' έναν λόρδο,
ούτ' έναν ευγενή:
να μη χαλάτε μόνο όσους φοράνε χαλασμένα
παπούτσια, γιατί αυτοί' ναι προκομμένοι τίμιοι άνθρωποι,
που δεν τολμάνε, αλλιώς θα 'ρχόντουσαν με μας.[242]

Το κομμάτι του θεατρικού έργου που αφορά την ανταρσία αυτή του Τζακ Κάδη δεν περιλαμβανόταν σε θεατρικές παραστάσεις της εποχής του Φουζέλι, ακριβώς επειδή θεωρείτο υπέρ του δέοντος προκλητικό.[243]

Μετά την εγκατάστασή του στο Λονδίνο το 1779, πάντως, φαίνεται πως ο Φουζέλι αποστασιοποιούνταν όλο και περισσότερο από τα πολιτικά δρώμενα της εποχής του. Οι φιλελεύθερες ιδέες του αναθερμάνθηκαν ίσως για ένα μικρό διάστημα όταν ξέσπασε η Γαλλική Επανάσταση· απογοητεύτηκε, όμως, σύντομα από αυτή και επέστρεψε σε μια ουδέτερη στάση.[244] Άλλωστε, στη Δέκατη διάλεξή του στη Βασιλική Ακαδημία, έφτασε να υποστηρίξει πως η τέχνη δεν θα μπορούσε ποτέ να είναι στρατευμένη, γιατί δεν αφορά την κοινωνία:

> Ούτε η ποίηση ούτε η τέχνη προκύπτουν από τις ανάγκες της κοινωνίας ούτε απαντούν στις ανάγκες της ζωής· καρποί της φαντασίας, της σχόλης και του υψηλού στοχασμού, όργανα της θρησκείας και του γούστου, στολίδια της κοινωνίας και πολύ συχνά απλά θέλγητρα των αισθήσεων και αντικείμενα πολυτελείας, αντλούν την υπεροχή

---

[242] Ουίλιαμ Σαίξπηρ, *Ο Βασιλιάς Ερρίκος ο Στ'*, β' μέρος, όπ.π., σελ. 124
[243] Michael Hattaway επιμ., William Shakespeare, *The Second Part of King Henry VI*, Cambridge University Press, 1991, Εισαγωγή, σελ. 46
[244] Frederick Antal, *Fuseli Studies*, όπ.π., σελ. 78-79

τους από την καινοτομία, την ένταση και την εκλέπτυνση.[245]

[245] Johann Heinrich Füssli, *Conférences sur la peinture*, όπ.π., Δέκατη Διάλεξη, σελ. 205

Φαντασία και τρόμος

Ο Φουζέλι παρουσίαζε αναμφίβολα μια προτίμηση για παράδοξα και φανταστικά θέματα, για το σκοτεινό και το υπερφυσικό, «αγαλλιούσε μόνο με το τεράστιο, το άγριο και το υπέροχο».[246] Το 1805 ο νεαρός Χάιντον (Benjamin Haydon), που μόλις είχε φτάσει στο Λονδίνο από την επαρχία, επισκέφθηκε το εργαστήρι του καταξιωμένου πλέον Φουζέλι. Περιγράφει την εμπειρία αυτή ως εξής:

> Την ακολούθησα [την υπηρέτρια] σε μια πινακοθήκη ή αίθουσα εκθέσεων ικανή να τρομάξει οποιονδήποτε το σούρουπο. Γαλβανισμένοι διάβολοι –μοχθηρές μάγισσες που μηχανεύονται τα ξόρκια τους, -ο Σατανάς που γεφυρώνει το Χάος και εκτινάσσεται προς τα πάνω σαν πυραμίδα φωτιάς –η Λαίδη Μάκβεθ -ο Πάολο και η Φραντσέσκα –ο Φάλσταφ και η κυρία Κουίκλυ –χιούμορ, πάθος, τρόμος, αίμα και φόνος σε αντάμωνε σε κάθε ματιά! Περίμενα να υποχωρήσει το πάτωμα –φαντάστηκα ότι ο ίδιος ο Φουζέλι ήταν γίγαντας. Άκουσα τα βήματά του και είδα να γλιστράει από την άκρη της πόρτας ένα μικρό κοκαλιάρικο χέρι, το οποίο ακολούθησε ένας μικρόσωμος άντρας με άσπρα μαλλιά και λιονταρίσιο πρόσωπο που φορούσε μια παλιά φανελένια ρόμπα δεμένη γύρω από τη μέση του με ένα κομμάτι σκοινί, και πάνω στο κεφάλι του το καλάθι των ραφτικών της κυρίας Φουζέλι.[247]

Η επιλογή των θεμάτων του, άλλωστε, αποτελεί βασικό επιχείρημα για τους μελετητές που αντιμετωπίζουν τον Φουζέλι ως βασικό πρόδρομο των ρομαντικών.

Κατά τον 18ο αιώνα, ωστόσο, η συνύπαρξη ανάμεσα στο νεοκλασικό ρεύμα που επικρατούσε και στις «ρομαντικές» τάσεις που άρχιζαν να κάνουν την εμφάνισή τους δεν γινόταν αισθητή ως αντίθεση. Η "μόδα" του πνευματισμού και της επίκλησης πνευμάτων, το ενδιαφέρον για τη μαύρη

---

[246] Alan Cunningham, όπ.π., σελ. 315
[247] Tom Taylor επιμ., *Life of Benjamin Robert Haydon*… όπ.π., τομ. 1, σελ. 25

μαγεία, τη νεκρομαντεία ή την αλχημεία, που υπήρχε στα τέλη του αιώνα στη Γαλλία και στις χώρες της κεντρικής Ευρώπης, δεν ήταν, ίσως, τόσο διαδεδομένα στην Αγγλία. Παρ' όλα αυτά, σκηνές οραματισμού και "τρομακτικά" θέματα εμφανίζονταν πολύ συχνά στην τέχνη της χώρας της «κοινής λογικής», κυρίως από τη δεκαετία του 1770 και μετά, όχι μόνο στο έργο του Φουζέλι, αλλά και σε εκείνο καλλιτεχνών πολύ διαφορετικών μεταξύ τους, όπως ο Τζον Χάμιλτον Μόρτιμερ (John Hamilton Mortimer), ο Τζορτζ Σταμπς (George Stubbs), ο Τζόζεφ Ράιτ οφ Ντέρμπι , ο Μπέντζαμιν Γουεστ, ο Τζον Σίνγκλετον Κόπλι και ο Τζόσουα Ρέινολντς.[248]

Η έννοια της φαντασίας

Η έννοια της φαντασίας, η οποία απασχολούσε τόσο τους φιλοσόφους όσο και τους θεωρητικούς και κριτικούς της τέχνης ήδη από τον 17ο αιώνα, άρχισε να αποκτά σταδιακά όλο και μεγαλύτερη βαρύτητα κατά τον 18ο αιώνα.[249] Ως έννοια συνδεόταν σταθερά με την ποίηση, είτε ανεξάρτητα είτε σε αντιδιαστολή με την έννοια της *αντίληψης*. Αντίθετα με τον Ντεκάρτ, ο οποίος θεωρούσε πως η φαντασία -όπως και η αισθητηριακή αντίληψη-, είχε υποδεέστερο ρόλο στην απόκτηση γνήσιας γνώσης, ο Μπέικον (Bacon) την εξέταζε ως έναν από τους τρεις τομείς της ανθρώπινης νόησης· τη συνέδεε, εξάλλου, άμεσα με την ποίηση. Ο Χομπς (Thomas Hobbes), που αφιέρωσε στην ανάλυση της φαντασίας και της σχέσης της με τις αισθήσεις τα πρώτα κεφάλαια του *Λεβιάθαν*, τη συνέδεσε επίσης με την ποίηση: η δύναμη της ποίησης να προκαλεί πάθη οφείλεται κυρίως στη φαντασία. Ο Λοκ (John Locke) στο *Δοκίμιο για την ανθρώπινη νόηση* (*Essay Concerning Human Understanding*) διέκρινε τη γλώσσα της ποίησης, δηλαδή της «ευστροφίας» (wit) και της φαντασίας, από εκείνη της κρίσης: η φαντασία δεν αποτελεί ψεγάδι όταν αποβλέπει στην απόλαυση, αλλά τα χαρακτηριστικά της φραστικά σχήματα είναι «τέλειοι απατεώνες» όταν «θέλουμε να μιλήσουμε για τα πράγματα όπως είναι».[250]

---

[248] Βλ. *Fuseli circle in Rome, early romantic art of the 1770s at the Yale Center for British Art*, κατάλογος έκθεσης, New Haven 1979
[249] Βλ. Monroe Beardsley, όπ.π., σελ. 160-167 και 241-253
[250] Monroe Beardsley, όπ.π., σελ. 166

Ο Άντισον, που αφιέρωσε δέκα κείμενά του για τον *Spectator* (τχ. 411-421) στις «Τέρψεις της Φαντασίας», όριζε τη φαντασία ως την «ικανότητα διατήρησης, αλλαγής και συνδυασμού των εικόνων που δέχτηκε η όραση». Διέκρινε τις «τέρψεις» της φαντασίας –τις οποίες, πάντως, δεν θεωρούσε τόσο εκλεπτυσμένες όσο εκείνες της αντίληψης- σε πρωτογενείς, οι οποίες δημιουργούνται από αντικείμενα που βρίσκονται μπροστά μας· και σε δευτερογενείς, που γεννιούνται από αντικείμενα που είτε ανακαλούνται στη μνήμη είτε μορφοποιούνται σε οράματα πραγμάτων απόντων ή φανταστικών.[251]

Ευχαρίστηση μπορεί να προσφέρει το μεγαλειώδες –και εδώ η φύση αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα για τον Άντισον-, το ασυνήθιστο –που ικανοποιεί την περιέργεια δημιουργώντας ευχάριστη έκπληξη- και το όμορφο.[252] Η ευχαρίστηση που αντλούμε από την τέχνη εξαρτάται από την επιτυχία της «μίμησης»: πηγάζει, δηλαδή, από τη σύγκριση των ιδεών που δεχόμαστε από τα έργα τέχνης με αυτές που δημιουργούν τα πρωτότυπα αντικείμενα· παραδέχεται, όμως, ότι η τέχνη έχει συχνά μεγαλύτερη δύναμη από τα πραγματικά, υπαρκτά αντικείμενα που μιμείται.[253] Ο Άντισον αντιπαραθέτει επίσης το δίδυμο φαντασίας-ποίησης στην αντίληψη, την οποία συνδέει με τη φιλοσοφία: ο ποιητής πρέπει να κοπιάσει, παρατηρώντας τη φύση και την τέχνη, για να καλλιεργήσει τη φαντασία του, όπως ακριβώς ένας φιλόσοφος πρέπει να κοπιάσει για να καλλιεργήσει την αντίληψή του.[254]

Στο τεύχος 419 του *Spectator*,[255] ο Άντισον αναφέρεται σε αυτό που αποκαλεί «Fairy Way of Writing», στη συγγραφή, δηλαδή, έργων όπου πρωταγωνιστούν όντα που δεν υπάρχουν στην πραγματικότητα: νεράιδες, μάγισσες, μάγοι, δαίμονες, φαντάσματα. Η απόλαυση, σε αυτή την

---

[251] *Spectator* τχ. 411, 21 Ιουνίου 1712, G. G. Smith επιμ., *The Spectator by Joseph Addison, Richard Steele & Others*, Everyman's Library, J. M. Dent & Sons, Λονδίνο/Τορόντο [1923-26], τομ. 3, σελ. 56-57
[252] *Spectator* τχ. 412, 23 Ιουνίου 1712, όπ.π., σελ. 59-60
[253] *Spectator* τχ. 416, 27 Ιουνίου 1712, όπ.π., σελ. 75
[254] *Spectator* τχ. 417, 28 Ιουνίου 1712, όπ.π., σελ. 78
[255] Όπ.π., σελ. 84-86

περίπτωση, πηγάζει από το παράξενο και το νέο, τις αναμνήσεις των ιστοριών της παιδικής ηλικίας, «τους μυστικούς τρόμους στους οποίους υπόκειται από τη φύση του το ανθρώπινο μυαλό». Η «ευγενής υπερβολή της φαντασίας» που διέθετε ο Σαίξπηρ τον καθιστά κάτι παραπάνω από ικανό να αγγίξει εκείνο το δεισιδαίμον κομμάτι της φαντασίας του αναγνώστη του· ο τρόπος που μιλούν και συμπεριφέρονται τα φανταστικά πρόσωπα που δημιούργησε η πένα του μοιάζει τόσο φυσικός, ώστε «πρέπει να ομολογήσουμε ότι αν υπάρχουν τέτοια Όντα στον Κόσμο, φαίνεται πολύ πιθανό ότι θα μιλούσαν και θα ενεργούσαν όπως τα αναπαράστησε».

Η ποίηση, τονίζει ο Χαρντ (Hurd), δεν έχει απαιτήσεις πάνω στη φιλοσοφική ή την ιστορική αλήθεια, αλλά υπακούει στην *ποιητική* αλήθεια. Ενώ ο όρος *φύση* διαθέτει, συνήθως, μόνο το περιεχόμενο που αποκτάται χάρη στη γνώση και την εμπειρία, ο ποιητής έχει επιπλέον και έναν άλλο, δικό του κόσμο, που δεν έχει να κάνει τόσο με την εμπειρία, όσο με τη συνεπή φαντασία:

> Έχει, επιπλέον, έναν υπερφυσικό κόσμο να ταξινομήσει. Έχει Θεούς και Νεράιδες και Μάγισσες υπό το πρόσταγμά του. Έτσι, στον κόσμο του ποιητή όλα είναι θαυμαστά και ασυνήθιστα· κι όμως όχι αφύσικα, υπό μία έννοια, εφόσον συμφωνούν με τις συλλήψεις που εύκολα υιοθετούν αυτές οι μαγικές και θαυματοποιές φύσεις.[256]

Η υψηλή και δημιουργική ποίηση απευθύνεται, αποκλειστικά ή κυρίως, στη *φαντασία*, «μια νεαρή και εύπιστη ιδιότητα που λατρεύει να θαυμάζει και να παραπλανάται», που δεν απαιτεί επιφυλακτικότητα ούτε πιστευτά αποτελέσματα -σε αντίθεση με το είδος εκείνο της ποίησης που στοχεύει να αγγίξει το συναίσθημα.[257]

Η φαντασία διαδραματίζει σημαντικό ρόλο για τον Έντμουντ Μπερκ (Edmund Burke): αποτελεί έδρα της ευχαρίστησης και του πόνου, όπως και

---

[256] Richard Hurd, «Letters on Chivalry and Romance», *Moral and Political Dialogues; with Letters on Chivalry and Romance*, τομ. 3, T. Cadell, Λονδίνο 1788[6], σελ. 303-304
[257] Όπ.π., σελ. 305-6

των φόβων, των ελπίδων και όλων των παθών που συνδέονται με αυτά. Ο Μπερκ την ορίζει ως τη δημιουργική δύναμη του νου, που είτε αναπαριστά τις εικόνες των πραγμάτων όπως τις δέχτηκαν οι αισθήσεις είτε συνδυάζει αυτές τις εικόνες με νέο τρόπο και διαφορετική σειρά. Η φαντασία δεν μπορεί να παραγάγει κάτι απολύτως νέο, παρά μόνο να αλλάζει τη διάταξη των ιδεών που προσλαμβάνει μέσω των αισθήσεων. Από τη στιγμή που η λειτουργία της φαντασίας βασίζεται στα δεδομένα που αντλούνται μέσω των αισθήσεων, αυτή δεν είναι αυθαίρετη, αλλά στηρίζεται σε φυσικές και ενιαίες αρχές: όπως παρόμοια ερεθίσματα επιδρούν με παρόμοιο τρόπο στις αισθήσεις διαφορετικών ανθρώπων, έτσι και παρόμοια ερεθίσματα επηρεάζουν με παρόμοιο τρόπο τη φαντασία όλων.[258]

Η έννοια της φαντασίας ήταν σημαντική ακόμη και για θεωρητικούς για τους οποίους η λογική διαδραμάτιζε πρωταρχικό ρόλο. Έτσι, ο Ρέινολντς, για παράδειγμα, δήλωνε πως σκοπός της τέχνης είναι να εξάψει τη φαντασία. Προειδοποιούσε μεν ότι τα πάντα πρέπει να ορίζονται από τη λογική, αλλά στρεφόταν κατά της «αστήρικτης δυσπιστίας απέναντι στη φαντασία και το συναίσθημα».[259]

Ο Μπλέικ (William Blake) ήταν από τους πρώτους στην Αγγλία που μίλησε για τη φαντασία ως ενόραση. Η φαντασία γι' αυτόν (visionary fancy) ταυτιζόταν με το θείο όραμα και αποτελούσε «τη μία και μόνη δύναμη που κινεί τον ποιητή». Ο Χάζλιτ, αντίστοιχα, όριζε τη φαντασία ως την «ενορατική αντίληψη των κρυμμένων αναλογιών των πραγμάτων» που λειτουργεί ασύνειδα, όπως η φύση, και γι' αυτό ακριβώς αποτελεί περισσότερο από ο,τιδήποτε άλλο ένδειξη μεγαλοφυΐας στα έργα τέχνης.[260]

Ο Κόλεριτζ (Samuel Taylor Coleridge) διέκρινε τη φαντασία σε πρωτογενή (Imagination) και δευτερογενή (Fancy). Η έννοια της δευτερογενούς φαντασίας περιλάμβανε τις ιδιότητες της φαντασίας, όπως

---

[258] Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1756), D. Womersley επιμ., Penguin Books Ltd, Λονδίνο 1998 , σελ. 68-73
[259] Joshua Reynolds, όπ.π., Διάλεξη XIII, σελ. 231
[260] *On the English Novelists*, 1819, αναφέρεται στο Monroe Bearsley, όπ.π., σελ. 244

αυτή οριζόταν συνήθως κατά τον 18ο αιώνα: η «Fancy» λαμβάνει τα δεδομένα των αισθήσεων, τα οποία συνδυάζει με διαφορετικούς τρόπους· τα δεδομένα αυτά, συνεπώς, αναδιατάσσονται ίσως, αλλά παραμένουν κατ' ουσίαν αμετάβλητα. Η πρωτογενής φαντασία, αντίθετα, μεταμορφώνει ουσιαστικά τα στοιχεία που δέχεται από τις αισθήσεις, έτσι ώστε να προκύψουν νέες ολότητες.[261]

Ο Φουζέλι δεν αναφέρεται άμεσα στη φαντασία προκειμένου να την ορίσει· αποδίδει, ωστόσο, ιδιότητες που συνδέονταν συνήθως με τη φαντασία στην *Επινόηση* (Invention). Ρόλος της καλλιτεχνικής επινόησης, για τον Φουζέλι, είναι να ανακαλύπτει, να επιλέγει και να συνδυάζει το καινούριο με το αληθοφανές, έτσι ώστε ο συνδυασμός στοιχείων ετερογενών και ασύμβατων μεταξύ τους να μπορεί να φαίνεται πιστευτός και η μετάβαση από το ένα στο άλλο να είναι τόσο ανεπαίσθητη που να ξεγελά τις αισθήσεις. Έτσι, ο καλλιτέχνης μπορεί να δημιουργήσει φανταστικά πλάσματα, τα οποία να μοιάζουν αληθινά. Ως παράδειγμα συνδυασμού διαφορετικών μεταξύ τους στοιχείων φέρνει τους Κενταύρους που ζωγράφιζε ο Ζεύξις, σύμφωνα με την περιγραφή του Λουκιανού: η μετάβαση από τον ανθρώπινο κορμό στο αλογίσιο σώμα είναι τόσο ομαλή που δεν αφήνει περιθώριο στον θεατή να αμφιβάλει ότι αυτό που βλέπει είναι ένα υπαρκτό πλάσμα.[262]

Ενδιαφέρουσα για το ζήτημα της αναπαράστασης πλασμάτων της φαντασίας είναι η περίπτωση της αρνητικής κριτικής που δέχτηκε ο Ρέινολντς για τον πίνακα με θέμα τον θάνατο του καρδινάλιου Μπωφόρ (Ουίλιαμ Σαίξπηρ, *Ο Βασιλιάς Ερρίκος ο Στ'*, β' μέρος, III, 3) με τον οποίο συμμετείχε στην πρώτη έκθεση της Σαιξπηρικής Πινακοθήκης του Μποϊντέλ.[263] Στο προσκέφαλο του ετοιμοθάνατου καρδιναλίου διακρίνεται μόλις και μετά βίας η σκιά μιας μισοσβησμένης μορφής: ο Ρέινολντς είχε ζωγραφίσει εκεί έναν δαίμονα, εικονογραφώντας κατά γράμμα τον στίχο

[261] *Biographia Literaria*, 1817, βλ. Monroe Bearsley, όπ.π., σελ. 245
[262] Johann Heinrich Füssli , *Conférences sur la peintrure*, όπ.π., σελ. 69
[263] Βλ. σελ. 32, σημ. 94

Κ. Γουότσον από έργο του Τζ. Ρέινολντς, *Ο Θάνατος του καρδινάλιου Μπωφόρ*, 1790

του Σαίξπηρ (III, 3, 23-24) :

ω! Διώξε τον δραστήριο πονηρό μεσίτη
που πολιορκεί στενά την άθλια αυτή ψυχή.[264]

Ο κριτικός των *Times*[265] σχολίασε αρνητικά την επιλογή του ζωγράφου να εικονογραφήσει κυριολεκτικά το συγκεκριμένο απόσπασμα του Σαίξπηρ, τοποθετώντας τον δαίμονα δίπλα στον πρωταγωνιστή της σκηνής. Η ποιητική άδεια, τονίζει, είναι πολύ διαφορετική από εκείνη της ζωγραφικής· «όταν υπερίσχυε το σκοτάδι της ρωμαϊκής προκατάληψης» η «εισβολή» του φανταστικού αυτού πλάσματος θα ήταν ίσως συγχωρητέα ακόμη και σε μια ιστορική αναπαράσταση, αλλά «σε αυτή τη φωτισμένη περίοδο» δεν μπορεί παρά να προκαλέσει την έκπληξη και τον οίκτο. Ο συντάκτης του άρθρου παροτρύνει, επιπλέον, τον ιδιοκτήτη του πίνακα να επέμβει και να επιτρέψει στον χαράκτη που θα αντιγράψει το έργο να διορθώσει «το εσφαλμένο γούστο του πινέλου». Πράγματι, στο χαρακτικό από την Κάρολαϊν Γουότσον (Caroline Watson) με ημερομηνία 1η Αυγούστου 1792, η μορφή του δαίμονα έχει σχεδόν εξαφανιστεί.[266]

Έναν χρόνο αργότερα και λίγο πριν η Σαιξπηρική Πινακοθήκη ανοίξει για τη δεύτερή της περίοδο, ένα άρθρο της *Analytical Review* υποστήριζε ότι ένα στοιχείο όπως ο δαίμονας που αναφέρει ο στίχος του Σαίξπηρ μπορεί ίσως να έχει ισχυρή επίδραση στη φαντασία· όταν, όμως, ο καλλιτέχνης το καθιστά ορατό, αυτό γίνεται μια απλή ενόχληση, καθώς

---

[264] Ουίλιαμ Σαίξπηρ, *Ο Βασιλιάς Ερρίκος ο Στ΄, Δεύτερο Μέρος*, όπ.π., σελ.109

[265] *The Times*, 7 Μαΐου 1789, σελ. 2, αναφέρεται στο Albert S. Roe, «The Demon behind the Pillow: a Note on Erasmus Darwin and Reynolds», όπ.π., σελ. 463-464

[266] Ο Roe υποστηρίζει πως η παντελής, σχεδόν, απουσία της δαιμονικής μορφής από τον πίνακα σήμερα δεν οφείλεται απλώς στη φθορά του χρόνου, αλλά σε μια εκούσια προσπάθεια του καλλιτέχνη να αλλάξει το στοιχείο που προκάλεσε τόσες αρνητικές κριτικές. Κατά συνέπεια, η απουσία του δαίμονα από τα χαρακτικά που παρήχθησαν από τον πίνακα μετά το 1790 δεν ερμηνεύεται ως απόπειρα να διορθωθούν από τον χαράκτη «τα λάθη του πινέλου», αλλά παρουσιάζεται ως απόδειξη πως ο ίδιος ο ζωγράφος επιχείρησε να αφαιρέσει τη μορφή, με αρνητικές συνέπειες, κατά τον Roe, για τη σύνθεση.

καταστρέφεται με αυτόν τον τρόπο ο τρόμος, που είναι «η ψυχή της σκηνής».[267] Ο κριτικός του *Gentleman's Magazine* υπονοεί ότι τέτοιου είδους πλάσματα δεν ταιριάζουν στο έργο του Ρέινολντς, αλλά θα μπορούσαν κάλλιστα να έχουν θέση σε αυτό του Φουζέλι: «ο Βεελζεβούβ ανήκει στη ράτσα του Φουζέλι, πατέρα φαντασμάτων και στοιχειών, και τον αφήνουμε στον γονιό του».[268]

Φαίνεται, λοιπόν, ότι η αποδοχή της εισαγωγής φανταστικών πλασμάτων σε ένα έργο τέχνης εξαρτάτο αφ' ενός από το ζωγραφικό είδος: η δαιμονική φιγούρα δεν είχε καμία θέση στην εικονογράφηση μιας σκηνής που προερχόταν μεν από ένα λογοτεχνικό έργο, αλλά αναφερόταν σε ένα ιστορικό περιστατικό· και αφ' ετέρου από το τι ήταν προετοιμασμένοι κοινό και κριτικοί να περιμένουν από κάθε ζωγράφο. Ένα στοιχείο που έδινε την αίσθηση ότι ήταν αταίριαστο στο έργο ενός καλλιτέχνη σαν τον Ρέινολντς, δεν θα ξάφνιαζε κανέναν αν το έβλεπε σε πίνακα του Φουζέλι.

Το φανταστικό σύμπαν του Φουζέλι

Για τη δημιουργία φανταστικών πλασμάτων, ο Φουζέλι εκμεταλλεύτηκε σε μεγάλο βαθμό τη βρετανική και γενικά τη βόρεια παράδοση, στην οποία ο Χαρντ έδινε την πρωτοκαθεδρία στον τρόμο.[269] Ο καλλιτέχνης δεν διαπίστωνε ουσιαστικές διαφορές ανάμεσα στην πληθώρα των φανταστικών πλασμάτων που έχουν δημιουργήσει οι μυθολογίες διαφορετικών λαών: η ύπαρξή τους οφείλεται στο γεγονός ότι όλοι οι άνθρωποι, σε όλες τις εποχές, έχουν κοινές μεταξύ τους την ιδιότητα της φαντασίας και την περιέργεια για το ανεξήγητο:

> Η Σκύλλα τους και η φύλακας της κόλασης, οι δαίμονές τους και τα στοιχειά μας, η σκιά του Πατρόκλου και το φάντασμα στον Άμλετ, οι ναϊάδες, οι νύμφες και οι ορεάδες τους και οι συλφίδες, οι γνώμοι και οι άλλες νεράιδες μας, οι Ερινύες τους και οι μάγισσές μας, διαφέρουν όχι

---

[267] *Analytical Review*, VI, 1790, σελ. 331, αναφέρεται στο Jonathan Bate, «Shakespearean Allusion in English Caricature in the Age of Gillray», όπ.π., σελ. 201
[268] *Gentleman's Magazine*, LX, 1790, σελ. 1089, αναφέρεται στο Jonathan Bate, όπ.π., σελ. 201
[269] Richard Hurd, όπ.π., σελ. 225 κ.ε.

τόσο στην ουσία τους όσο στις κατά τόπους, εφήμερες, κοινωνικές μεταμορφώσεις τους· κοινή τους προέλευση υπήρξε η φαντασία, η οποία επεξεργάζεται τα υλικά της φύσης και υποβοηθείται από τη μυθολογική παράδοση και την ενδογενή περιέργεια που μας ωθεί να βουτήξουμε στο αόρατο.[270]

Στα έργα του Φουζέλι που εμπνέονται από το *Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας* του Σαίξπηρ βρίσκουμε ένα πλήθος νεράιδων και άλλων φανταστικών πλασμάτων, τόσο αγαθών όσο και κακόβουλων. Ο Φουζέλι αδιαφορεί για τα γεγονότα που αφορούν, σε αυτό το θεατρικό έργο, τα δύο ζευγάρια των ανθρώπων· αντίθετα, επικεντρώνεται στα όσα διαδραματίζονται στο φανταστικό βασίλειο των νεράιδων: ο Όμπερον, βασιλιάς των ξωτικών, οργανώνει με τη βοήθεια του Πουκ μια φάρσα, με θύματα τη βασίλισσα Τιτάνια και τον υφαντή Πάτο, ο οποίος έτυχε να βρίσκεται στο «δάσος κοντά στην Αθήνα» και κατέληξε να αποκτήσει για ένα διάστημα κεφάλι γαϊδάρου. Ο Όμπερον ρίχνει στα μάτια της κοιμισμένης Τιτάνια τον χυμό ενός λουλουδιού, που θα την κάνει, όταν ξυπνήσει, να ερωτευτεί το πρώτο πλάσμα που θα αντικρίσει· αυτός είναι ο Πάτος, με το κεφάλι του γαϊδάρου, ο οποίος δέχεται τις περιποιήσεις της ερωτευμένης βασίλισσας και των ξωτικών που την υπηρετούν. Κατόπιν η Τιτάνια και ο Πάτος αποκοιμιούνται και, όταν η βασίλισσα ξυπνά, ο Όμπερον έχει λύσει τα μάγια και ο Πουκ απομακρύνει το κεφάλι του γαϊδάρου από τον Πάτο.

Τρεις από τους πίνακες που φιλοτέχνησε ο Φουζέλι για τη Σαιξπηρική Πινακοθήκη του Μποϊντέλ ήταν αφιερωμένοι σε διαφορετικά στιγμιότυπα αυτού του επεισοδίου από το *Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας*. Κοινό στοιχείο σε όλες τις σκηνές που εικονογραφούν το συγκεκριμένο έργο είναι οι διαφορές στην κλίμακα μεταξύ των διαφόρων μορφών που συνθέτουν αυτό το πολυπρόσωπο σύμπαν ξωτικών και δαιμονικών πλασμάτων. Οι νεράιδες, άλλωστε, ήταν κατά τη βρετανική λαϊκή παράδοση μικροσκοπικά

---

[270] Johann Heinrich Füssli, *Conférences sur la peinture*, όπ.π., σελ. 70

Χ. Φουζέλι, *Τιτάνια και Πάτος*, 1780-90

πλάσματα, τα οποία εμφανίζονταν συνήθως στις λαϊκές δοξασίες ως πνεύματα των λουλουδιών.[271]

Δίπλα τους, ο Φουζέλι τοποθετεί και άλλες μορφές: κομψά ντυμένες κυρίες επί των τιμών, αλλά και πιο παράδοξα, δαιμονικά πλάσματα περικυκλώνουν την Τιτάνια που χαϊδεύει τη γαϊδουροκεφαλή του Πάτου (*Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας*, IV, 1). Το συγκεκριμένο επεισόδιο του σαιξπηρικού έργου είναι ένα παιχνίδι, μια φάρσα· κάτω από την επιφάνεια, ωστόσο, μπορεί κανείς να διακρίνει και άλλα, πιο σκοτεινά και ανησυχητικά στοιχεία: την εκδικητικότητα του Όμπερον, την επιθυμία του να ταπεινώσει και να γελοιοποιήσει τη βασίλισσά του ώστε να την τιμωρήσει για το "πείσμα" της. Έτσι, δίπλα στην παιχνιδιάρικη διάθεση υπάρχει και μια υπολανθάνουσα κακεντρέχεια, η οποία διαφαίνεται και στο έργο του Φουζέλι με το πλήθος των δαιμονικών μορφών που πλαισιώνουν το ζευγάρι των πρωταγωνιστών.

Η Τιτάνια, στη στάση της οποίας ο Schiff[272] διακρίνει ομοιότητα με τη *Λήδα* του Λεονάρντο ντα Βίντσι, γέρνει φιλάρεσκα προς τον εντυπωσιακά πιο μεγαλόσωμο Πάτο, ενώ προστάζει τις νεράιδες και τα ξωτικά της συνοδείας της να ικανοποιήσουν κάθε του επιθυμία. Ένα πλήθος περισσότερο ή λιγότερο παράξενων πλασμάτων συνωστίζεται γύρω τους. Η πλειοψηφία των νεράιδων θυμίζουν τις κυρίες της αυλής που αρεσκόταν να ζωγραφίζει ο Φουζέλι. Τα παιδιά που εμφανίζονται στον πίνακα δεν έχουν τίποτα το χαριτωμένο: ο Schiff τα περιγράφει ως τεχνητά όντα, κατασκευασμένα από τις μάγισσες. Στα δεξιά, μια κομψή γυναίκα κρατά

---

[271] Katharine Briggs, *The Vanishing People, A Study of Traditional Fairy Beliefs*, B. T. Batsford Ltd, Λονδίνο 1978, σελ. 67

[272] Βλ. Gert Schiff, *Johann Heinrich Füssli*…, όπ.π., τομ. 1, σελ. 149-150, βλ. και *Henry Fuseli 1741-1825*, κατάλογος έκθεσης, Tate Gallery, Λονδίνο 1975, σελ. 62

δεμένη μπροστά της μια μικροσκοπική, γερασμένη μορφή με μακριά γενειάδα. Κατά τον Schiff το σύμπλεγμα αυτό προέρχεται από το έπος του Μέρλιν και συμβολίζει τον θρίαμβο της νεότητας πάνω στα γηρατειά, των αισθήσεων στο μυαλό, της γυναίκας στον άντρα.

Χ. Φουζέλι, *Το ξύπνημα της Τιτάνια*, 1785-9

Στο «Ξύπνημα της Τιτάνια» (*Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας*, IV, 1), ο Όμπερον δείχνει στην ξαφνιασμένη Τιτάνια τον ακόμα κοιμισμένο Πάτο, για να της αποδείξει ότι ο έρωτάς της για έναν γάιδαρο δεν ήταν όνειρο. Το μικρό ξωτικό ανάμεσα στους δύο είναι η προσωποποίηση του βοτάνου που έλυσε το ξόρκι. Ένα άλλο ξωτικό κρατά το κεφάλι του γαϊδουριού που έχει αφαιρεθεί, ενώ πάνω από τη μυώδη μορφή του Πάτου καλπάζει ο εφιάλτης. Στο πρώτο επίπεδο, μικροσκοπικές φιγούρες τσαλαβουτούν σε έναν νερόλακκο. Ο τρόπος που η εικόνα «διαλύεται» στο σκοτάδι στις παρυφές της, καθώς και οι δαιμονικές μορφές που παραμονεύουν γύρω από τους πρωταγωνιστές της σκηνής διατηρούν την ένταση στην ατμόσφαιρα, παρότι υποτίθεται πως ο εφιάλτης έχει πια τελειώσει.

Χ. Φουζέλι, *Πουκ*, 1787-90

Ο Πουκ, το παιχνιδιάρικο πνεύμα που υπηρετεί τον βασιλιά των ξωτικών, απεικονίζεται από τον Φουζέλι ως κάθε άλλο παρά αγαθό ξωτικό. Μεγαλόσωμος και μυώδης, με φτερά νυχτερίδας, «ζώνει τη γης μες σε στιγμές σαράντα» (*Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας*, II, 1). Τα άστρα, οι πλανήτες και το μισοφέγγαρο που κυκλώνουν το κεφάλι του παραπέμπουν ακριβώς στην ταχύτητα με την οποία διατρέχει τη γη για να υπακούσει στις εντολές του

Όμπερον. Με το αριστερό του χέρι κάνει μια «μαγική» χειρονομία, με τον δείκτη και το μικρό δάχτυλο τεντωμένα μπροστά, προς την κατεύθυνση του καβαλάρη, που πέφτει από το άλογό του. Στην κάτω αριστερή γωνία ο Φουζέλι έχει ζωγραφίσει μια νεράιδα κατά το πρότυπο της βασίλισσας Μαμπ (βλ. και παρακάτω, σελ. 109), η οποία έχει υπό τις προσταγές της ένα περίεργο πλάσμα, που παίζει αυλό με την ίδια του τη μύτη, και μια μορφή ντυμένη με ρούχα καλόγερου, που θυμίζει τον αντίστοιχο χαρακτήρα από το *L' Allegro* του Μίλτον.[273]

Χ. Φουζέλι, *Ο Όμπερον ρίχνει τον χυμό του λουλουδιού στα μάτια της Τιτάνια*, 1793-94

Ο Φουζέλι ζωγράφισε δύο σκηνές από το ίδιο σαιξπηρικό έργο για την πινακοθήκη του Γούντμεϊσον. Οι συνθέσεις αυτές, με δεδομένους τους περιορισμούς που είχε επιβάλει ο παραγγελιοδότης στις διαστάσεις των έργων, είναι αναγκαστικά διαφορετικές – και σίγουρα λιγότερο πολυπρόσωπες. Το σκηνικό του δάσους είναι πιο εμφανές από ότι στους προηγούμενους, πιο σκοτεινούς πίνακες, ενώ οι μορφές των πρωταγωνιστών εξακολουθούν να συνδυάζονται με συγκριτικά μικροσκοπικές φιγούρες. Ο Όμπερον που ρίχνει χυμό από το μαγικό λουλούδι στα μάτια της κοιμισμένης Τιτάνια (*Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας*, II, 2) κυριαρχεί στο έργο. Η μορφή του θυμίζει τον Απόλλωνα του Μπελβεντέρε, ενώ η Τιτάνια παραπέμπει περισσότερο σε φιγούρα του Φραγκονάρ. Πίσω από τον Όμπερον διακρίνεται ο πανταχού παρών Πουκ.

Στον δεύτερο πίνακα για τον Γούντμεϊσον, η Τιτάνια αγκαλιάζει έναν μεγαλόσωμο Πάτο (*Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας*, IV, 1). Πίσω αριστερά διακρίνονται δύο γυναικείες μορφές κομψά ντυμένες και χτενισμένες, με

[273] *Füssli pittore di Shakespeare*, όπ.π., σελ. 80

Χ. Φουζέλι, *Τιτάνια και Πάτος*, 1793-94

καπέλα και βεντάλιες, σαν υπενθύμιση ενός αριστοκρατικού κόσμου. Το κεφάλι του Πάτου, σύμφωνα με το κείμενο, ξύνει ο Μπιζελάνθης, ενώ στα δεξιά του ένα άλλο ξωτικό, ο Αραχνοφάδης, αρματωμένο με πανοπλία, κυνηγά μια μέλισσα για να της πάρει τη «φουσκαλίδα με το μέλι». Το ζευγάρι των πρωταγωνιστών περικυκλώνουν μικροσκοπικά πλάσματα που παίζουν μουσική και χορεύουν, ενώ στα πόδια της Τιτάνια διακρίνεται μια περίεργη μορφή με κεφάλι και φτερά εντόμου, που ο Antal πιστεύει ότι εμπνέεται από τους χορευτές του Καλό (Callot).[274] Φιγούρες με φτερά εντόμων αναφέρονται στο *The Rape of the Lock* του Πόουπ,[275] το μοναδικό έργο του συγκεκριμένου συγγραφέα που είχε εντυπωσιάσει τον Φουζέλι.

Χ. Φουζέλι, *Ο Μαμίλλιος με μια κυρία της αυλής*, 1785-86

Παράξενα πλάσματα εμφανίζονται και στα έργα που εμπνεύστηκε ο Φουζέλι από το *Χειμωνιάτικο Παραμύθι*. Ο καλλιτέχνης εκμεταλλεύτηκε αναφορές του Σαίξπηρ σε «δαιμόνια και στοιχειά» ή «δαιμονικό χρυσάφι», προκειμένου να εισαγάγει στους πίνακές του ιδιόμορφα πλάσματα που δεν εμφανίζονται στο θεατρικό έργο. Η σκηνή αυτή, για παράδειγμα, εικονογραφεί την αρχή της δεύτερης πράξης, όπου κυρίες της αυλής οδηγούν τον μικρό πρίγκιπα Μαμίλλιο στη μητέρα του, η οποία τον παρακαλεί να της διηγηθεί ένα παραμύθι:

---

[274] Frederick Antal, *Fuseli Studies*, όπ.π., σελ. 103

[275] Canto II, 11, 59-67, βλ. Katharine Briggs, *The Fairies in Tradition and Literature*, Routledge & Kegan Paul, Λονδίνο 1967, σελ. 157

Ερμιόνη: […] Έλα, κύριε, τώρα
είμαι δικιά σου πάλι· σε παρακαλώ,
κάτσε κοντά και πες μας ένα παραμύθι.
Μαμίλλιος: Χαρούμενο ή λυπητερό;
Ερμιόνη: Χαρούμενο όσο θες.
Μαμίλλιος: Λυπητερό 'ναι πιο καλό για τον χειμώνα.
Ξέρω ένα με δαιμόνια και στοιχειά.[276]

Στο κείμενο, η σκηνή τοποθετείται στο εσωτερικό ενός δωματίου στο παλάτι. Ο Φουζέλι, όμως, τη μεταφέρει σε ένα είδος βραχώδους κήπου, όπου διακρίνεται μόνο ένα φυτό στα δεξιά· η υποβλητική ατμόσφαιρα παραπέμπει στον ονειρικό τόπο ενός παραμυθιού. Στο κέντρο, μια κομψά ντυμένη κυρία της αυλής κρατά έναν Μαμίλλιο αρκετά πιο μικρό από όσο υπονοεί το σαιξπηρικό έργο. Οι δυο τους είναι στραμμένοι προς μια περίεργη ομάδα τριών πλασμάτων με μάλλον μοχθηρές εκφράσεις στα αριστερά, που φαίνεται να αποτελούν τα «δαιμόνια και στοιχειά» στα οποία πρόκειται να αναφερθεί ο Μαμίλλιος διηγούμενος το παραμύθι του.

Χ. Φουζέλι, *Βασίλισσα Μαμπ*, 1815-20

Στο *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, ο Φουζέλι εκμεταλλεύεται μια απλή αναφορά του σαιξπηρικού κειμένου στη «Βασίλισσα Μαμπ», προκειμένου να ζωγραφίσει ένα ακόμα πλάσμα της λαϊκής παράδοσης. Η Μαμπ είναι καθισμένη στο κέντρο και κοιτάζει σχεδόν προκλητικά τον θεατή· γύρω της διακρίνονται μικροσκοπικές νεράιδες, ενώ στο βάθος στέκεται χαμογελώντας μια μορφή ντυμένη με ράσο καλόγερου, η οποία φαίνεται να συνοδεύει συνήθως τη Μαμπ (βλ. και εικ. στη σελ. 106). Μια ακόμη μικροσκοπική μορφή, στην πάνω αριστερή γωνία, ισορροπεί πάνω στην πλάτη ενός εντόμου.

[276] Ουίλιαμ Σαίξπηρ, *Χειμωνιάτικο Παραμύθι*, μεταφρ. Β. Ρώτα, Εκδόσεις Επικαιρότητα, Αθήνα 1997, σελ. 41

Το υπερφυσικό στοιχείο και ο τρόμος στο έργο του Φουζέλι

Η μελέτη του Έντμουντ Μπερκ για το Υψηλό και το Ωραίο (*A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*), η οποία δημοσιεύτηκε το 1756, είχε σημαντική επιρροή στην αισθητική της εποχής. Ο Μπερκ βάσισε τη θεωρία του στην αντίθεση μεταξύ πόνου και ευχαρίστησης. Το Υψηλό, «το ισχυρότερο συναίσθημα που μπορεί να νιώσει το μυαλό», συνδέεται με την ιδέα του πόνου και, κατ' επέκταση, με αυτές του τρόμου και του κινδύνου.[277] Μέσα για την παραγωγή του Υψηλού μπορούν να είναι οι μεγάλες διαστάσεις, το σκοτάδι, η ασάφεια, το άπειρο, η στέρηση, η δυσχέρεια, η μεγαλοπρέπεια, οι απότομες μεταβάσεις από το φως στο σκοτάδι κ.λ.π.[278] Αντίθετα, το Ωραίο συνδέεται με την ευχαρίστηση· έχει ουσία κοινωνική και βασίζεται στον έρωτα και τα συναισθήματα που αυτός προκαλεί.[279]

Η ενέργεια των τραγικών χαρακτήρων των θεατρικών έργων του Σαίξπηρ εκτιμάτο ως «υψηλή». Χαρακτηριστικές σκηνές των σαιξπηρικών έργων που επέτρεπαν στους καλλιτέχνες να χρησιμοποιήσουν τις υποδείξεις του Μπερκ για τη δημιουργία μιας ατμόσφαιρας «Υψηλού» ήταν η εικόνα του Ληρ τρελού στη χέρσα πεδιάδα, όπως και η πρώτη συνάντηση του Μάκβεθ με τις τρεις μάγισσες. Η συνομιλία του ζευγαριού Μάκβεθ μετά τη δολοφονία του Ντάνκαν, η υπνοβασία της λαίδης Μάκβεθ, καθώς και ο Ληρ με τη νεκρή πια κόρη του στην αγκαλιά του αποτελούσαν κατεξοχήν παραδείγματα της τραγικότητας των σαιξπηρικών χαρακτήρων· ικανοποιούσαν, ταυτόχρονα, αφ' ενός το αίτημα για διδακτικό χαρακτήρα της τέχνης και, αφ' ετέρου, το γούστο της εποχής για ο,τιδήποτε μπορούσε να θεωρηθεί Υψηλό.

Οι καλλιτέχνες εκμεταλλεύονταν συνήθως τη σκηνή όπου ο Ληρ, τρελός, συναντά τον Έντγκαρ στο χερσότοπο (*Βασιλιάς Ληρ*, III, 4), για να απεικονίσουν τον πρωταγωνιστή του δράματος αντιμέτωπο με τα στοιχεία

[277] Edmund Burke, όπ.π., σελ. 86
[278] Όπ.π., σελ. 101-127
[279] Όπ.π., σελ. 128

Τζ. Ράνσιμαν, *Ο Ληρ στην καταιγίδα*, 1767

της φύσης, σε αποδόσεις που ανταποκρίνονται σε μεγάλο βαθμό στην έννοια που είχε δώσει ο Μπερκ στο Υψηλό. Ο «Ληρ στην καταιγίδα» του Τζον Ράνσιμαν (John Runciman) αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα: Η ομάδα των ανθρώπων, με τον Ληρ στο κέντρο της, τοποθετείται σε μια στενή λωρίδα γης που περικυκλώνεται από μανιασμένα κύματα. Στόχος του πίνακα φαίνεται να είναι περισσότερο να δείξει πόσο ανίσχυροι είναι οι «πρωταγωνιστές» της σκηνής μπροστά στη δύναμη της θύελλας που μαίνεται τριγύρω τους, παρά να εικονογραφήσει το συγκεκριμένο απόσπασμα του Σαίξπηρ.

Χ. Φουζέλι, *Ο Έντγκαρ συναντά τον Ληρ με τον Κεντ και τον Τρελό*, 1772

Σε σχέδιό του με το ίδιο θέμα, ο Φουζέλι κατορθώνει να δημιουργήσει στον θεατή το ίδιο αίσθημα, της ανθρώπινης δηλαδή αδυναμίας μπροστά στα στοιχεία της φύσης, χωρίς να καταφεύγει στα ίδια τεχνάσματα. Η φύση σχεδόν δεν υπάρχει. Η προοπτική είναι δυσανάλογη, ενώ μόνη ένδειξη του χώρου αποτελεί ένα είδος εξέδρας, πάνω στο οποίο τοποθετείται ο Ληρ, ο οποίος υποβαστάζεται από τον Κεντ και τον γελωτοποιό σε μια στάση που θυμίζει αποκαθήλωση. Η καταιγίδα γίνεται αισθητή μόνο χάρη στην υποδήλωση του ανέμου, που μοιάζει να φυσά ταυτόχρονα από όλες τις κατευθύνσεις και παρασέρνει τα μαλλιά του Έντγκαρ και το ύφασμα που κρατά ο κατά τα άλλα γυμνός Ληρ. «Μόνο οι μορφές πρέπει να διεκδικούν την προσοχή μας», είχε γράψει ο Φουζέλι σε μια ανώνυμη κριτική του για τα έργα της Σαιξπηρικής Πινακοθήκης του Μποϊντέλ, «όχι η περιγραφή του τοπίου ή του κλίματος».[280]

---

[280] *Analytical Review*, 1789, IV, σελ. 109, αναφέρεται στο *Füssli pittore di Shakespeare*, όπ.π., σελ. 154

Η αισθητική του Μπερκ οδήγησε και σε μια θετική επανεκτίμηση του υπερφυσικού στοιχείου, κυρίως στα έργα του Σαίξπηρ, όπου έκαναν συχνά την εμφάνισή τους φαντάσματα, μάγισσες, νεράιδες και διάφορα άλλα φανταστικά πλάσματα. Ο Φουζέλι εκμεταλλεύτηκε στο έπακρο τις δυνατότητες που του πρόσφεραν τα σαιξπηρικά κείμενα, για να δημιουργήσει έργα όπου κυριαρχεί μια σκοτεινή ατμόσφαιρα μεταφυσικού φόβου.

Το επεισόδιο της πρώτης συνάντησης του Μάκβεθ με τις τρεις μάγισσες (*Μάκβεθ*, I, 3) απασχόλησε επανειλημμένα τον Φουζέλι. Το συγκεκριμένο επεισόδιο καταλαμβάνει σημαντική θέση στην πλοκή του έργου, καθώς αποτελεί την αφετηρία των γεγονότων που θα οδηγήσουν αναπόδραστα τον Μάκβεθ στην εκπλήρωση του πεπρωμένου που προφητεύουν οι «αλλόκοτες αδελφές»· από εικαστική σκοπιά, η σκηνή περιείχε τα στοιχεία εκείνα που, σύμφωνα με τον Μπερκ, αποτελούσαν πηγές του Υψηλού. Μια επιτυχημένη απόδοση της σκηνής, σύμφωνα με τον Φουζέλι, έπρεπε να προκαλεί τρόμο· ο καλλιτέχνης επιχειρούσε, σε μεγάλο βαθμό, να δημιουργήσει αυτόν τον τρόμο μέσω τεχνασμάτων που αποτελούν, ουσιαστικά, εφαρμογή στην πράξη των απόψεων του Μπερκ περί του Υψηλού:

> Δεν είναι με την ορατή σε όλους συσσώρευση μαγικών ή δαιμονικών ορδών, εισαγάγοντας την Εκάτη και μια χορωδία θηλυκών δαιμόνων και μαγισσών, περιτριγυρίζοντας τον Μάκβεθ με διαδοχικές οπτασίες και αναπτύσσοντας μπροστά και πάνω του μια ακολουθία σκιών που τον καθιστούμε αντικείμενο τρόμου· για να το επιτύχουμε πρέπει να τον τοποθετήσουμε στην άκρη ενός γκρεμού, το βλέμμα του να βυθίζεται προς τα κάτω, απορροφημένο από τη σκοτεινή άβυσσο· και να τυλίξουμε σε σκοτάδια το φρικτό όραμα, να καταργήσουμε τα όριά του και να μειώσουμε τον φωτισμό σε μερικές λάμψεις.[281]

---

[281] Johann Heinrich Füssli, *Conférences sur la peinture*, όπ.π., Τέταρτη διάλεξη, σελ. 115, βλ. και Αφορισμό 58, John Knowles, όπ.π., τομ. 3, σελ. 81

Χ. Φουζέλι, *Οι μάγισσες εμφανίζονται στον Μάκβεθ και τον Μπάνκο*, π.1792

Το σχέδιο με θέμα τη συνάντηση του Μάκβεθ και του Μπάνκο με τις «αλλόκοτες αδελφές», που χρονολογείται περίπου στα 1792 φαίνεται να ακολουθεί αυτή τη φιλοσοφία. Ο Μάκβεθ και ο Μπάνκο τοποθετούνται στην κορυφή ενός λόφου, ενώ οι μάγισσες αιωρούνται στις παρυφές μιας μάζας συννέφων· οι δύο κόσμοι, των ανθρώπων και των υπερφυσικών πλασμάτων, είναι σαφώς διαχωρισμένοι. Γύρω από τους πρωταγωνιστές φαίνεται να μαίνεται μια υπερφυσική καταιγίδα. Ο Μάκβεθ υψώνει το δεξί του χέρι σε μια χαρακτηριστική για τις μορφές του Φουζέλι κίνηση, ενώ ο Μπάνκο σκύβει προς τα μπροστά, υψώνοντας κι αυτός το βλέμμα στο επιβλητικό όραμα. Υπάρχει μια έντονη κινητικότητα στα σώματα και τις χειρονομίες των μορφών, που επιτείνει την αίσθηση δραματικότητας της σκηνής. Οι πρόχειρα σχεδιασμένες σάλπιγγες του στρατού του Μάκβεθ που διακρίνονται στη δεξιά γωνία εντείνουν την απόκοσμη αίσθηση που αποπνέει η σκηνή.

Τζ. Κάλντγουαλ από έργο του Φουζέλι, *Οι μάγισσες εμφανίζονται στον Μάκβεθ και τον Μπάνκο*, 1798

Την ίδια περίπου σύνθεση υιοθετεί ο Φουζέλι και στον πίνακα που φιλοτέχνησε το 1798 για τη Σαιξπηρική Πινακοθήκη του Μποϊντέλ. Οι στάσεις του Μάκβεθ και του Μπάνκο είναι πανομοιότυπες, ενώ αλλάζει ελαφρά η θέση των τριών μαγισσών: ενώ στο σχέδιο του 1792 ήταν τοποθετημένες παράλληλα η μία με την άλλη, στον πίνακα του 1798 η μία από τις τρεις τοποθετείται ελαφρώς ψηλότερα, τεντώνοντας τα χέρια της πάνω από τις άλλες δύο.

Χ. Φουζέλι, *Οι τρεις μάγισσες εμφανίζονται στον Μάκβεθ και τον Μπάνκο*, 1793-94

Στον πίνακα που ζωγράφισε ο Φουζέλι το 1793-1794 για την πινακοθήκη του Γούντμεϊσον λείπει το στοιχείο της καταιγίδας. Εξαιτίας του μικρού διαθέσιμου πλάτους, η δράση εξωθείται στα δύο άκρα της σύνθεσης: διατηρείται, έτσι, ένα κενό ανάμεσα στις δύο ομάδες, προκειμένου να τονιστεί το αφύσικο της αντιπαράθεσης μεταξύ ανθρώπινου και υπερφυσικού. Οι τρεις μάγισσες, στην κορυφή του λόφου, απλώνουν τα χέρια τους προς το μέρος του Μάκβεθ και του Μπάνκο, που τις κοιτούν παγωμένοι. Στο πίσω επίπεδο, λευκές και ημιδιαφανείς σαν να μην είναι πραγματικές, διακρίνονται οι λόγχες του νικηφόρου στρατού.

Σε αντίθεση με την πρώτη απρόσμενη συνάντηση, η επόμενη συνομιλία του Μάκβεθ με τις μάγισσες δεν πρόσφερε, σύμφωνα με τον Φουζέλι, τις ίδιες δυνατότητες παραγωγής τρόμου: καθώς ο ίδιος ο πρωταγωνιστής του δράματος είχε επιλέξει να αναζητήσει τις «αλλόκοτες αδερφές» στη σπηλιά τους, η σκηνή δεν περιείχε το στοιχείο της έκπληξης και του δέους. Έτσι, ο καλλιτέχνης αποφάσισε να προκαλέσει το αίσθημα του τρόμου χρησιμοποιώντας ένα άλλο τέχνασμα: επιχειρώντας να δώσει στο έργο του κάτι από την ατμόσφαιρα ενός εφιάλτη, ζωγράφισε την οπτασία που εμφανίζεται μπροστά στον Μάκβεθ στη σπηλιά των μαγισσών, την κεφαλή που «υψώνεται από την άβυσσο», έτσι ώστε να μοιάζει με τον ίδιο τον Μάκβεθ:

> Τι, ερωτώ, θα αποτελούσε για σένα αφορμή μεγαλύτερου τρόμου από το να έβλεπες κάποια νύχτα, επιστρέφοντας στο σπίτι, τον εαυτό σου να κάθεται στο τραπέζι σου, γράφοντας, διαβάζοντας ή κάνοντας κάτι άλλο; Δεν θα προκαλούσε αυτό ισχυρή εντύπωση στο μυαλό σου;»[282]

[282] John Knowles, όπ.π., τομ. 1, σελ. 189-190

Άλλωστε, ο Τζον Άπτον (John Upton), το 1746, είχε ερμηνεύσει το όραμα της αρματωμένης κεφαλής ως προαναγγελία του κομμένου κεφαλιού του ίδιου του Μάκβεθ, το οποίο προσφέρει ο Μακντάφ στον Μάλκολμ στο τέλος της τραγωδίας.[283]

Χ. Φουζέλι, *Οι μάγισσες δείχνουν στον Μάκβεθ την αρματωμένη κεφαλή*, 1774-7

Η ομοιότητα της κεφαλής με το πρόσωπο του ίδιου του Μάκβεθ διαπιστώνεται ήδη σε μία από τις πρώτες ελαιογραφίες του Φουζέλι, την οποία ζωγράφισε μεταξύ 1774 και 1777 για τον Τόμας Κουτς και που εκτέθηκε, πιθανώς, στη Βασιλική Ακαδημία το 1777.[284] Μπροστά στον Μάκβεθ εμφανίζεται η πρώτη οπτασία που καλούν οι μάγισσες: μια αρματωμένη κεφαλή, η οποία τον προειδοποιεί να φυλάγεται από τον Μακντάφ (*Μάκβεθ*, IV, 1):

Μάκβεθ: Πες μου, συ άγνωστο στοιχειό, -
Α΄ Στρίγγλα: Ξέρει αυτό τι μελετάς:
άκου ό,τι ειπεί και μη μιλάς.
Α΄ Οπτασία: Μακμπέθ! Μακμπέθ! Μακμπέθ!
φυλάξου απ' τον Μακντόφ:
φυλάξου από του Φάιφ τον θάνη. Φτάνει.[285]

Ο Μάκβεθ παρατηρεί προβληματισμένος την οπτασία, που μόλις διακρίνεται πάνω στο μαύρο φόντο, στην κάτω αριστερή γωνία. Το δάχτυλο που ακουμπά στα χείλη του είναι πιθανόν σημάδι περίσκεψης· ίσως σημαίνει, από την άλλη, ότι ο Μάκβεθ θα παραμείνει σιωπηλός, όπως τον πρόσταξε η στρίγγλα.[286] Οι δύο από τις μάγισσες στέκονται στις δύο πλευρές του επισκέπτη τους, η μία πιο «πραγματική», η άλλη μισοκρυμμένη

[283] John Upton, *Critical Observations on Shakespeare*, 1746, αναφέρεται στο *Füssli, pittore di Shakespeare*, όπ.π., σελ. 112
[284] Gert Schiff, *Johann Heinrich Füssli*…, όπ.π., τομ. 1, σελ. 107
[285] Ουίλιαμ Σαίξπηρ, *Μακμπέθ*, όπ.π., σελ. 82
[286] *Füssli pittore di Shakespeare*, όπ.π., σελ. 166

στο σκοτάδι· η τρίτη αιωρείται, σχεδόν, πάνω από τον Μάκβεθ, με τα χαρακτηριστικά της καλυμμένα με τον μανδύα της. Ολόκληρη η αριστερή πλευρά του πίνακα βυθίζεται στο σκοτάδι. Το μοναδικό έντονο χρώμα που ξεχωρίζει ανάμεσα στους τόνους του κίτρινου, του καφέ και του σκούρου κόκκινου είναι το μπλε στον μανδύα του Μάκβεθ.

Χ. Φουζέλι, Οι μάγισσες δείχνουν στον Μάκβεθ την αρματωμένη κεφαλή, π. 1774

Η σύνθεση μοιάζει να ακολουθεί ως ένα βαθμό ένα σχέδιο που φιλοτεχνήθηκε γύρω στα 1774: οι πρωταγωνιστές της σκηνής είναι τοποθετημένοι με τον ίδιο τρόπο, με μια μικρή διαφοροποίηση στη στάση της μάγισσας που στέκεται στα δεξιά του Μάκβεθ, ο οποίος στο σχέδιο του 1774 στηρίζεται στο σπαθί του. Στο συγκεκριμένο σχέδιο το σκηνικό φέρνει στο νου αρχαία τραγωδία· η λευκή μορφή του Μάκβεθ αποτελεί το μοναδικό φωτεινό τμήμα ανάμεσα στις σκούρες φιγούρες των δύο μαγισσών, οι οποίες δείχνουν προς το μέρος μιας κεφαλής που θυμίζει ελληνιστικό άγαλμα.

Χ. Φουζέλι, *Οι μάγισσες δείχνουν στον Μάκβεθ την αρματωμένη κεφαλή*, 1793

Στον πίνακα με το ίδιο θέμα που ο Φουζέλι ζωγράφισε για την πινακοθήκη του Γούντμεϊσον, η ομοιότητα της αρματωμένης κεφαλής με τον Μάκβεθ είναι πιο εμφανής. Το εσωτερικό της σπηλιάς χάνεται στο σκοτάδι, ενώ από το καζάνι, αντί για κάποιο από τα αναρίθμητα "μαγικά" συστατικά που αναφέρει ο Σαίξπηρ, αναδύονται μικροσκοπικές ανθρώπινες μορφές. Ο καλλιτέχνης απέφυγε να εικονογραφήσει πιστά το κείμενο, θεωρώντας ότι η σχολαστική

λεπτομέρεια και διακόσμηση τείνουν να καταστρέφουν τον τρόμο και το μεγαλείο: «Η απαρίθμηση των συστατικών του καζανιού καταστρέφει τον τρόμο που συνοδεύει τα μυστηριώδη σκοτάδια μιας υπερφυσικής πράξης».[287] Οι μορφές των τριών μαγισσών σχηματίζουν ένα τέλειο τρίγωνο, το οποίο ο Φουζέλι δήλωσε πως επέλεξε να υιοθετήσει επειδή το συγκεκριμένο σχήμα είναι «απόκρυφη μορφή».[288]

Ρ. Τιού από έργο του Ρέινολντς, *Μάκβεθ και μάγισσες*, 1789

Όταν ο Φουζέλι επέκρινε την παραγωγή τρόμου μέσω της «απαρίθμησης των συστατικών του καζανιού», είναι πολύ πιθανό να είχε υπόψη του το αντίστοιχο έργο του Ρέινολντς, τον πρώτο πίνακα που είχε ξεκινήσει ο καλλιτέχνης για τη Σαιξπηρική Πινακοθήκη του Μποϊντέλ.[289] Ο Ρέινολντς επιχείρησε να αναπαραστήσει λεπτομερειακά όλα τα στοιχεία που περιγράφονται από τον Σαίξπηρ: τη σπηλιά, τις οπτασίες που καλούν οι τρεις μάγισσες, το καζάνι που βράζει, καθώς και τα συστατικά που προσθέτουν μέσα σ' αυτό οι «αλλόκοτες αδελφές»:

Ψαρονέφρι νεροφίδας,
τσουδιού μάτι, νυχτερίδας
τρίχα, πούντος βατράχου,
γλώσσα σκύλου, οσκρός σκορπιού
σαύρας πόδι, οχιάς ψαλίδα,
κουκουβάγιας πιτουρίδα,
για γητειά με οργή και ζάλη
βράζε, κόχλαζε, τσουκάλι![290]

---

[287] Johann Heinrich Füssli, *Conférences sur la peinture*, όπ.π., σημ. 69, σελ. 246
[288] Όπ.π.
[289] Ο καλλιτέχνης δέχτηκε την παραγγελία τον Νοέμβριο του 1786, αλλά ο πίνακας δεν περιλαμβάνεται στον κατάλογο του 1790 και κατά τον θάνατό του βρισκόταν ακόμη στο εργαστήριό του. Σήμερα βρίσκεται στο Petworth House. Βλ. N. Penny επιμ., *Reynolds*, όπ.π., σελ. 326
[290] Ουίλιαμ Σαίξπηρ, *Μακμπέθ*, όπ.π., σελ.79-80

Γύρω από τον Μάκβεθ συνωστίζονται ταυτόχρονα όλα τα οράματα που εμφανίζονται διαδοχικά στο σαιξπηρικό κείμενο: η αρματωμένη κεφαλή, ένα ματωμένο παιδί, ένα παιδί με στέμμα που κρατάει δέντρο, καθώς και η οπτασία των απογόνων του Μπάνκο.

Χ. Φουζέλι, *Οι μάγισσες δείχνουν στον Μάκβεθ τους απογόνους του Μπάνκο*, 1773-79

Οι απόγονοι του Μπάνκο, οι οποίοι, παρά το ότι ο Μάκβεθ απέκτησε προσωρινά την εξουσία, πρόκειται να βασιλεύσουν, είναι η τελευταία οπτασία που δείχνουν οι μάγισσες στον Μάκβεθ: μια σειρά οκτώ βασιλέων, τους οποίους ακολουθεί το φάντασμα του δολοφονημένου Μπάνκο. Ο τελευταίος βασιλιάς κρατάει έναν καθρέφτη, μέσα στον οποίο φαίνονται τα είδωλα πολλών ακόμα μελλοντικών βασιλέων από τη γενιά του Μπάνκο. Ο Φουζέλι απομακρύνεται από το κείμενο, συμπεριλαμβάνοντας και μια γυναικεία μορφή ανάμεσα στις οπτασίες, οι οποίες δεν φορούν στέμμα. Ο Μάκβεθ υψώνει το χέρι του προς τη μορφή με τον καθρέφτη, σαν να θέλει να απομακρύνει το δυσάρεστο όραμα· επιδεικνύοντας ένα γυμνό μυώδες σώμα, ανταποκρίνεται πλήρως στο πρότυπο του ήρωα που επανέρχεται στο έργο του καλλιτέχνη. Μια έντονη αντίθεση φωτός και σκοταδιού διαχωρίζει τον "κόσμο του μέλλοντος", στα αριστερά, από τη δεξιά πλευρά του σχεδίου, όπου οι τρεις μάγισσες απεικονίζονται έτοιμες να εξαφανιστούν.

Στον *Μάκβεθ* η παρουσία των μαγισσών στρέφει, ίσως, την προσοχή του Φουζέλι μακριά από το φάντασμα του Μπάνκο· στον *Άμλετ*, όμως, οι σκηνές όπου εμφανίζεται το φάντασμα του πατέρα του Άμλετ είναι από αυτές που φαίνεται να προτιμά ο καλλιτέχνης. Ο Φουζέλι επέλεξε το επεισόδιο της πρώτης εμφάνισης του φαντάσματος (*Άμλετ*, I, 4) για τη

Ρ. Τιου από έργο του Φουζέλι, *Η εμφάνιση του φαντάσματος στον Άμλετ*, 1796

Σαιξπηρική Πινακοθήκη του Μποϊντέλ. Τον συγκεκριμένο πίνακα τον γνωρίζουμε από το χαρακτικό του Ρόμπερτ Τιου (Robert Thew), ενώ ένα αντίγραφο βρίσκεται στη συλλογή Bollag στη Ζυρίχη. Η μορφή του φαντάσματος, που εκθείασε ο ίδιος ο Φουζέλι σε ανώνυμη κριτική του στην *Analytical Review*,[291] προέρχεται, κατά τον Antal, από τον «Άρη» του Ρόσο.[292] Το μυώδες και όχι και τόσο άυλο σώμα του φαντάσματος είναι ντυμένο με πανοπλία, ακολουθώντας την περιγραφή του σαιξπηρικού κειμένου:

> [...] Τι είν' αυτό,
> νεκρό κουφάρι εσύ, να ξαναβγαίνεις έτσι
> όλος ατσάλι στης σελήνης το αντιφέγγισμα,
> κάνοντας ν' ασκημαίνει η νύχτα και το θάρρος μας
> εμάς των ζωντανών τρελών να συγκλονίζεται
> με στοχασμούς φριχτούς που ξεπερνάν τον νου του ανθρώπου;[293]

Η σκηνή φωτίζεται, πράγματι, από φεγγαρόφωτο· από όσα γράφει ο Φουζέλι στην κριτική του, πάντως, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι κατέβαλε ιδιαίτερη προσπάθεια να τοποθετήσει τη φωτιστική πηγή με τέτοιο τρόπο, ώστε οι ακτίνες της σελήνης να «μην ταράξουν την αρμονία του συνόλου εισαγάγοντας τη γαλήνια και ευχάριστη αίσθηση που προκαλούν συνήθως».

Η επόμενη εμφάνιση του φαντάσματος τοποθετείται στο εσωτερικό του παλατιού (*Άμλετ*, III, 4). Το ξάφνιασμα και το δέος που πρόσφερε η πρώτη συνάντηση του πρωταγωνιστή με το υπερφυσικό στοιχείο –και

---

[291] *Analytical Review*, Μάιος 1789, IV, σελ. 112, αναφέρεται στο Eudo Mason, όπ.π., σελ. 290
[292] Frederick Antal, *Fuseli Studies*, όπ.π., σελ. 100. Ο καλλιτέχνης χρησιμοποίησε την ίδια στάση για τον «Αχιλλέα στη νεκρική πυρά του Πατρόκλου», π. 1795-1800, Kunsthaus, Ζυρίχη
[293] Ουίλιαμ Σαίξπηρ, *Άμλετ*, μεταφρ. Β. Ρώτα, Εκδόσεις Επικαιρότητα, Αθήνα 1997, σελ. 47

Χ. Φουζέλι, *Η εμφάνιση του φαντάσματος στον Άμλετ και τη Γερτρούδη*, 1793

μάλιστα σε μια νυχτερινή σκηνή-, αναπληρώνεται εδώ χάρη στην παρουσία της Γερτρούδης, μητέρας του Άμλετ, η οποία δεν μπορεί να δει το φάντασμα του πρώην συζύγου της και πιστεύει ότι ο γιος της μιλάει στον αέρα. Στην εκδοχή που ζωγράφισε ο Φουζέλι για την πινακοθήκη του Γούντμεϊσον, το φάντασμα στριμώχνεται στη δεξιά άκρη του πίνακα, ένδειξη ότι ο περιορισμός στις διαστάσεις του έργου πράγματι είχε προβληματίσει τον καλλιτέχνη. Η φρίκη που νιώθει ο Άμλετ μπροστά στην επιβλητική μορφή του φαντάσματος είναι εμφανής όχι μόνο στο τρομαγμένο του βλέμμα, αλλά και στα μαλλιά του που στέκονται όρθια, όπως περιγράφεται στο κείμενο. Αυτή η φυσική αντίδραση στον τρόμο φαίνεται ότι συνάρπαζε τόσο πολύ το κοινό της εποχής, ώστε ο Γκάρικ, στην παράσταση του *Άμλετ* το 1772, είχε φροντίσει να την αποδώσει με τη βοήθεια μιας περούκας που διέθετε ένα ειδικό σύστημα, χάρη στο οποίο οι τρίχες της στέκονταν όρθιες τη συγκεκριμένη στιγμή.[294]

Χ. Φουζέλι, *Μονομαχία Ρωμαίου και Πάρη*, 1809

Στο *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, οι καλλιτέχνες εμπνέονταν από τη σκηνή στην κρύπτη για να δημιουργήσουν ένα σκοτεινό, "γοτθικό" σκηνικό. Ο Φουζέλι δεν εκμεταλλεύεται τη σκηνή της μονομαχίας του Ρωμαίου με τον Πάρη στην κρύπτη των Καπουλέτων (*Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, V, 3) για να επινοήσει

[294] Peter Holland, όπ.π., σελ. 72

τέτοιου είδους διακοσμητικές λεπτομέρειες· η δράση τοποθετείται σε ένα σκοτεινό, ακαθόριστο σκηνικό, με μοναδική πηγή φωτός τη λευκοντυμένη μορφή της Ιουλιέτας, που οι δύο άντρες θεωρούν νεκρή. Μπροστά της στέκεται η μαυροντυμένη φιγούρα του Ρωμαίου, που ο Φουζέλι επέλεξε να απεικονίσει στο υπέρτατο σημείο της δράσης, τη στιγμή που διαπερνά με το σπαθί του τον αντίπαλό του. Από ό,τι σημειώνει ο Pressly, στη μορφή του Ρωμαίου τον καλλιτέχνη φαίνεται να προβλημάτισε η θέση του αριστερού χεριού, την οποία υπάρχουν ενδείξεις ότι άλλαξε δύο φορές.[295] Η μορφή του Πάρη, που πέφτει νεκρός από το ξίφος του αντιπάλου του, μόλις διακρίνεται στην αριστερή πλευρά του πίνακα.

Χ. Φουζέλι, *Ο Ρωμαίος στη νεκρική κλίνη της Ιουλιέτας*, 1809

Στη βίαιη δράση που επικρατεί στον προηγούμενο πίνακα, αντιτίθεται η ακινησία και η γαλήνια ατμόσφαιρα που επικρατεί στο «Ρωμαίο πάνω από τη νεκρική κλίνη της Ιουλιέτας», έργο που εκτέθηκε την ίδια χρονιά στη Βασιλική Ακαδημία του Λονδίνου. Το θέμα ανήκει χρονικά στην ίδια σκηνή, μερικές στιγμές αργότερα: ο Πάρης είναι πλέον νεκρός και ο Ρωμαίος, γονατισμένος μπροστά στην αγαπημένη του που θεωρεί νεκρή, ανασηκώνει το πρόσωπό της και την κοιτάζει απορροφημένος, για τελευταία φορά, σε μια στιγμή λατρείας που μοιάζει να έχει παγώσει στον χρόνο. Το έργο αυτό αποπνέει μια αίσθηση εσωτερικής γαλήνης, τελείως διαφορετική από τη δραματική ένταση που επιδιώκει συνήθως ο Φουζέλι.

[295] Pressly, *Folger Paintings*, 1993, αρ. 27, αναφέρεται στο *Füssli pittore di Shakespeare*, όπ.π., σελ. 102

Αντί επιλόγου

Ο Φουζέλι αναφέρεται τόσο σε μελέτες για τον βρετανικό νεοκλασικισμό όσο και για τον ρομαντισμό. Ανάλογα με το πού επικεντρώνεται η προσοχή των ερευνητών, μπορούν να διατυπωθούν για το έργο του απόψεις εκ διαμέτρου αντίθετες μεταξύ τους: για ορισμένους είναι ένας καλλιτέχνης και θεωρητικός συνειδητά νεοκλασικιστής, παρά τις κάποιες, μικρές, αποκλίσεις του·[296] για άλλους είναι ένας καλλιτέχνης αμιγώς ρομαντικός, ζωγράφος του υπερφυσικού κόσμου και των «εξημμένων παθών».[297] Η σύγχυση που επικρατεί γίνεται συχνά εμφανής με τον συνδυασμό αντιφατικών όρων, ο οποίος καταλήγει σε ορισμένες περιπτώσεις σε χαρακτηρισμούς που στερούνται οποιουδήποτε νοήματος. Έτσι, ο Φουζέλι αποκαλείται «παραγωγός ρομαντικών φαντασιών ενός μανιεριστικού νεοκλασικισμού»[298] ή θεωρείται καλλιτέχνης που «θα επιτρέψει στον ρομαντισμό να συμφιλιωθεί με ένα είδος μπαρόκ» και του οποίου η τέχνη είναι ένα μείγμα κλασικισμού, ρομαντισμού και μοντερνισμού.[299] Ο Φουζέλι υπήρξε μια ρομαντική μεγαλοφυΐα που χρησιμοποίησε κλασικά μέσα έκφρασης, δηλώνει ο Paul Ganz,[300] ενώ ο Schiff τον χαρακτηρίζει «νεοκλασικιστή παρά τη θέλησή του».[301] Ο Praz πιστεύει ότι η ανάπτυξη με ρομαντικό τρόπο κλασικών θεμάτων και στοιχείων από τον Φουζέλι και τον Μπλέικ «αποκαλύπτει το αυθεντικό πνεύμα του νεοκλασικισμού» και χαρακτηρίζει τον Φουζέλι την «πιο σημαντική μορφή του αγγλικού νεοκλασικισμού».[302]

Είναι αλήθεια πως πολλά στοιχεία στο έργο του Φουζέλι, τόσο από άποψη ύφους, όσο και από την άποψη της επιλογής των θεμάτων του και του τρόπου αντιμετώπισής τους δεν θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν

---

[296] Βλ. για παράδειγμα David Irwin, *Engish Neo-classical Art*…όπ.π.
[297] Paul Ganz, «Hans-Heinrich Füssli», *Jean-Etienne Liotard (1702-1789), Johann Heinrich Füssli (1741-1825)*, κατάλογος έκθεσης, Musée d'Art et d'Histoire, Γενεύη 1948, σελ. 13
[298] *English Book Illustration 966-1846*, British Museum, Fourth International Congress of Bibliophiles, Λονδίνο 1965, σελ. 22
[299] Edmond Jaloux, *Johann-Heinrich Füssli*, Editions Pierre Cailler, Γενεύη 1948, σελ. 42 και 162
[300] Paul Ganz, *The Drawings of Henry Fuseli*, όπ.π.
[301] Gert Schiff, «Füssli peintre ou le néoclassique malgré lui», όπ.π.
[302] Mario Praz, *Goût néoclassique*, Le Promeneur, Παρίσι 1989, σελ. 169 και 171

νεοκλασικά: το πάθος, η δραματικότητα και ο συναισθηματισμός του προσεγγίζουν περισσότερο τον ρομαντισμό.[303] Δεν μπορεί, όμως, να θεωρήσει αυτόματα κανείς πως όσα στοιχεία δεν είναι νεοκλασικά στο έργο του Φουζέλι είναι κατ' ανάγκη ρομαντικά.

Αν ισχύει το ότι η έννοια του ρομαντισμού, παρά την ποικιλία εκφραστικών μέσων, υποδηλώνει μια στάση απέναντι στην τέχνη και τη ζωή γενικότερα, είναι φανερό πως ο Φουζέλι δεν είχε μια τέτοια στάση. Αντιτίθετο στη ρομαντική αντίληψη του καλλιτέχνη ως δημιουργού: θεωρούσε πως ακόμη και η μεγαλύτερη μεγαλοφυΐα δεν δημιουργεί από το τίποτα· η τελειότητα υπάρχει ήδη στη φύση και ο καλλιτέχνης μπορεί να κατασκευάσει την ιδανική μορφή αντλώντας από την ομορφιά που βρίσκεται διάσπαρτη εκεί. Έτσι, ο τρόπος που έβλεπε ο Φουζέλι τη φύση απέχει πολύ από το ρομαντικό πρότυπο. Για τους ρομαντικούς ή φύση ήταν σημαντική αυτή καθ'εαυτή, όχι ως ένας απλός οδηγός για τον καλλιτέχνη·[304] για τον Φουζέλι η φύση αποτελούσε το γενικό πρότυπο, ένα ιδανικό αμάλγαμα των υψηλότερων κοινών συντελεστών.

Ο Φουζέλι προσηλωνόταν στον άνθρωπο, τις πράξεις και τον χαρακτήρα του· εκείνο που τον ενδιέφερε, όμως, ήταν η *γενική* ανθρώπινη φύση στις υψηλότερες, "ηρωικές" μορφές της. Ο ρομαντισμός, ωστόσο, αντέτασσε στη νεοκλασική προσήλωση στον ήρωα μια στροφή του κέντρου βάρους προς το υποκειμενικό, προς τα αισθήματα και τα βάσανα των καθημερινών ανθρώπων. Οι απόψεις που διατύπωσε το 1800 ο Γουόρντσγουορθ στην Εισαγωγή του για τις *Λυρικές Μπαλάντες*, όπου το οικείο και το καθημερινό επιχειρούνταν να παρουσιαστούν ως κάτι θαυμαστό και πρωτόγνωρο, θα έβρισκαν τελείως αντίθετο τον Φουζέλι.

Επιπλέον, οι απεικονίσεις φανταστικών και ονειρικών κόσμων δεν θα πρέπει να θεωρηθούν απαραίτητα αντίδραση του Φουζέλι στον ορθολογισμό του Διαφωτισμού: ο καλλιτέχνης πειραματιζόταν με τους παράλληλους

---

[303] Βλ. Frederick Antal, *Fuseli Studies*, όπ.π., σελ. 28-31

[304] Geoffrey Grigson, «Nature, Landscape and Romanticism», *The Romantic Movement*, κατάλογος έκθεσης, Tate Gallery & Arts Council Gallery, The Arts Council of Great Britain, Λονδίνο 1959, σελ. 28

κόσμους του ονείρου και της φαντασίας με μια μεθοδικότητα εφάμιλλη με εκείνη με την οποία οι φυσικοί επιστήμονες εξερευνούσαν τα όρια του ορατού κόσμου·[305] μια αυστηρή λογική και ιεραρχία μπορούν να ανιχνευτούν ακόμη και στα έργα του καλλιτέχνη που φαντάζουν ανορθολογικά και παράλογα.

Ο χαρακτηρισμός ως «ρομαντικών» όλων εκείνων των στοιχείων στη θεωρία και την τέχνη του Φουζέλι που δεν εντάσσονται απόλυτα στη νεοκλασική θεωρία βασίζεται σε ένα σύστημα δύο αντιθετικών μεταξύ τους ρευμάτων, με σαφώς καθορισμένα μέσα έκφρασης και επιδιώξεις. Στην πραγματικότητα, η συνύπαρξη "νεοκλασικών" και "ρομαντικών" στοιχείων, ακόμη και στο έργο του ίδιου καλλιτέχνη, δεν γινόταν αισθητή ως αντίθεση κατά τον 18ο αιώνα. Ιδιαίτερα στην Αγγλία, όπως παρατηρούσε και ο λόρδος Βύρων σε επιστολή του από τη Ραβένα στον εκδότη Τζον Μάρεϊ (John Murray) το 1820, οι όροι «κλασικό» και «ρομαντικό», που προκαλούσαν αντιπαραθέσεις στη Γερμανία και την Ιταλία, δεν είχαν καμία σημασία στη Βρετανία.[306]

Άλλωστε, ως καλλιτέχνης ο Φουζέλι δεν αποτελούσε σε καμία περίπτωση μια μοναχική μορφή· αντίθετα, εντασσόταν απόλυτα στο πνεύμα της εποχής του και ήταν πλήρως ενσωματωμένος στους επίσημους θεσμούς της τέχνης: ήταν μέλος της Βασιλικής Ακαδημίας του Λονδίνου, όπου έχαιρε τέτοιας εκτίμησης ώστε να εκλεγεί δύο φορές καθηγητής της ζωγραφικής αλλά και να του εμπιστευτούν τη θέση του επιστάτη, εξασφαλίζοντάς του έτσι μια σχετικά άνετη διαβίωση τα τελευταία χρόνια της ζωής του. Παράλληλα, συναναστρεφόταν ευκατάστατους αλλά και καλλιεργημένους αστούς, εκδότες και τραπεζίτες, οι οποίοι είχαν τη δυνατότητα να του προ-

---

[305] Βλ. W. Bender, J. J. Bodmer and J. J. Breitinger, J. B. Metzler Verlag, Στουτγκάρδη 1973, σελ. 5-11, για τη θεωρία των «πιθανών κόσμων» (möglichen Welten), που επιτρέπουν στον ποιητή να υπερβεί τον καθημερινό κόσμο της εμπειρικής φύσης και οδηγούν στο Θαυμαστό (Wunderbar). Αναφέρεται από την Carol Louise Hall, *Blake and Fuseli*…, όπ.π., σελ. 16

[306] Αναφέρεται από τον Alexander Rauch, «Neoclassicism and the Romantic Movement. Painting in Europe between two Revolutions 1789-1848», *Neoclassicism and Romanticism*, Rolf Toman επιμ., Könemann, Κολωνία 2000, σελ. 330 και από τον Frederick Antal , *Fuseli Studies*, όπ.π., σελ. 136 και σημ. 19, σελ. 145

σφέρουν οικονομική στήριξη, αγόραζαν τα έργα του και μεσολαβούσαν για να έρθει ο καλλιτέχνης σε επαφή και με άλλους συλλέκτες.

Ο Φουζέλι πέτυχε ακαδημαϊκή αναγνώριση σε μεγάλο βαθμό χάρη στην επίκληση της έννοιας του «Υψηλού», που ήταν της μόδας στην εποχή του· ταυτόχρονα, η εξέχουσα βαρύτητα της έκφρασης στην τέχνη που υποστήριζε στη θεωρία του, τού επέτρεπε να δικαιολογεί οποιαδήποτε καταστρατήγηση των επικρατουσών αντιλήψεων για το Ωραίο. Σε μια εποχή όπου το περιεχόμενο των έργων τέχνης είχε βαρύτητα σχεδόν μεγαλύτερη από τη μορφή τους, ήταν φυσικό να εκτιμάται ένας καλλιτέχνης όπως ο Φουζέλι, εξαιρετικά μορφωμένος, του οποίου οι επινοήσεις ικανοποιούσαν αφ' ενός την ανάγκη για διδακτικό χαρακτήρα της τέχνης και αφ' ετέρου για πάθος, ένταση και υψηλό συναίσθημα. Για την επίτευξη αυτών των σκοπών, ο Φουζέλι εκμεταλλεύτηκε με τον καλύτερο τρόπο το υλικό που του πρόσφεραν τα έργα του Σαίξπηρ, τα οποία ανταποκρίνονταν σε μεγάλο βαθμό στις απαιτήσεις του κοινού της εποχής.

Βιβλιογραφία

ALDERSON S., «*Ut pictura poesis* and its discontents in late seventeenth and early eighteenth century England and France», *Word and Image*, τομ. 11 τχ. 3, Ιουλ.-Σεπτ. 1995, σελ. 256-263

ALLEN B., *Francis Hayman*, Yale University Press, Νιου Χέιβεν/Λονδίνο 1987

ALLENTUCK M., «New John Hamilton Mortimer Drawings of Shakespearian Characters», *The Burlington Magazine*, τομ. 115, Αυγ. 1973, σελ. 530

«Sir Thomas Hanmer instructs Francis Hayman: An Editor's Notes to his Illustrator (1744)», *Shakespeare Quarterly*, τομ. 27, τχ. 3, καλοκαίρι 1976, σελ. 288-315

ALTICK R. D., *Paintings from Books: Art and Literature in Britain 1760-1900*, Ohio State University Press, Κολόμπους (Οχάιο) 1985

ANDREWS J., *A Comparative View of the French and English Nations, in their manners, politics and literature*, T. Longman & G.G.J. & J. Robinson, Λονδίνο 1785

ANDREWS W. T. επιμ., *Critics on Shakespeare*, George Allen & Unwin Ltd, Λονδίνο 1973

ANTAL F., *Fuseli studies*, Routledge and Kegan Paul, Λονδίνο 1956

«Reflections on Classicism and Romanticism», *Burlington Magazine*, τομ. 66, 1935, σελ. 159-168

«Σκέψεις για τον κλασικισμό και τον ρομαντισμό», *Μελέτες Ιστορίας της Τέχνης*, μεταφρ. Α. Παππάς, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1999

ARGAN G. C., «Fuseli Shakespeare's Painter», *Da Hogarth a Picasso, L'arte moderna in Europa*, στο *Opere di Giulio Carlo Argan*, τόμος 1, Feltrinelli, Μιλάνο 1983

AYRES P., *Classical Culture and the Idea of Rome in Eighteenth Century England*, Cambridge University Press 1997

BARRY J., *An Inquiry Into the Real and Imaginary Obstructions to the Acquisition of the Arts in England*, T. Becket, Λονδίνο 1775

BATE W. J., «Shakespearean Allusion in English Caricature in the Age of Gillray», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τομ. 49, 1986, σελ. 196-210

BATE W. J., **JACKSON R.** επιμ., *Shakespeare: An Illustrated Stage History*, Oxford University Press, Οξφόρδη 1996

BÄTSCHMAN O., *Malerei der Neuzeit*, Ars Helvetica VI – Die visuelle Kultur der Schweiz, Ντισέντις 1989

BATTEUX C., *Les beaux arts réduits à un même principe* (1747), Johnson Reprint Corp., Νέα Υόρκη 1970

BEARDSLEY M., *Ιστορία των αισθητικών θεωριών*, μεταφρ. Δ. Κούρτοβικ, Π. Χριστοδουλίδης, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1989

BENTON M., **BUTCHER S.**, «Painting Shakespeare», *Journal of Aesthetic Education*, τομ. 32 τχ. 3, φθινόπωρο 1998, σελ. 53-66

BERLIN I., *Οι Ρίζες του Ρομαντισμού (Διαλέξεις A. W. Mellon, 1965)*, μεταφρ. Γ. Παπαδημητρίου, Εκδόσεις Scripta, Αθήνα 1999

BLAND D., *The Illustration of Books*, Faber and Faber, Λονδίνο 1951

BOASE T. S. R., «An Extra-Illustrated Second Folio of Shakespeare», *The British Museum Quarterly*, τομ. 20 τχ. 1, 1955, σελ. 4-8

«Illustrations of Shakespeare's plays in the seventeenth and eighteenth centuries», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τομ. 10, 1947, σελ. 83-108

«Macklin and Bowyer», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τομ. 26, 1963, σελ. 148-177

BOHRER F. N., «Public virtue and private terror: a two-sided oil sketch by Henry Fuseli», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, τομ. 53, 1990, σελ. 89-106

BOND D. F., **SHERBURNE G.**, *The Restoration and the Eighteenth Century, 1660-1789*, *Literary History of England*, τομ. 3, A. C. Baugh επιμ., 4 τόμοι, Routledge and Kegan Paul, Λονδίνο/Χένλεϊ 1967 (β' εκδ.)

BOYDELL J., *A Catalogue of the Pictures &c. in the Shakespeare Gallery, Pall-Mall*, H. Baldwin, Λονδίνο 1790

A Catalogue of the Pictures, &c in the Shakespeare Gallery, Pall-Mall, Λονδίνο 1793

A Collection of Prints from Pictures Painted for the Purpose of Illustrating the Dramatic Works of Shakespeare, 2 τόμοι, Λονδίνο 1803

BRIGGS K., *The Fairies in Tradition and Literature*, Routledge and Kegan Paul, Λονδίνο 1967

The Vanishing People , A Study of Traditional Fairy Beliefs, B. T. Batsford Ltd, Λονδίνο 1978

BROWN D., «Fuseli's Drawings for Ben Johnson's 'Masque of Queenes', and a Figure Study, rediscovered in the Ashmolean Museum», *The Burlington Magazine*, τομ. 121, Φεβρ. 1979, σελ. 111-113

BURKE E., *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1756), D. Womersley επιμ., Penguin Books Ltd, Λονδίνο 1998

BURWICK F., **KLEIN J.** επιμ., *The Romantic Imagination: Literature and Art in England and Germany*, Editions Rodopi B. V., Άμστερνταμ 1996

CAGE J. επιμ., *Goethe on Art*, University of California Press, Μπέρκλεϊ/Λος Άντζελες 1980

CLOUGH W. O., «Reason and Genious –An Eighteenth Century Dilemma», *Philological Quarterly*, τομ. 23 τχ. 1, Ιαν. 1944, σελ. 33-54

COLDWELL J. επιμ., *Charles Lamb on Shakespeare*, Colin Smythe 1978

COLLEY L., *Britons: Forging the Nation, 1707-1837*, Yale University Press, Νιου Χέιβεν/Λονδίνο 1992

«Whose Nation? Class and National Consciousness in Britain 1750-1830», *Past and Present*, τχ. 113, Νοεμ. 1986, σελ. 97-117

CRANE W., *Of the Decorative Illustration of Books Old and New*, George Bell and Sons, Λονδίνο 1972

CROOKSHANK A., «The Drawings of George Romney», *The Burlington Magazine*, τομ. 94 τχ. 647, Φεβρ. 1957, σελ. 43-48

CUNNINGHAM A., *Lives of the Most Eminent British Painters, Sculptors and Architects*, 6 τόμοι, John Murray, Λονδίνο 1830

CURRAN S. επιμ., *British Romanticism*, Cambridge University Press, 1993

DANN O., **DINWIDDY J.** επιμ., *Nationalism in the Age of the French Revolution*, The Hambledon Press, Λονδίνο/Ρόνσεβερτ 1988

DÉCULTOT E., **LEDBURY M.** επιμ., *Théories et débats esthétiques au dix-huitième siècle*, Honoré Champion Editeur, Παρίσι 2001

DOBSON M., *The Making of the National Poet: Shakespeare, Adaptation and Authorship, 1660-1769*, Clarendon Press, Οξφόρδη 1992

DUMONT P., *Descartes et l'esthétique: l'art d'emerveiller*, Presses Universitaires de France, Παρίσι 1997

DOTSON E. G., «Shakespeare illustrated : 1770-1820», περίληψη διατριβής, *Marsyas*, τχ. 16, 1972-1973, σελ. 116-117

EDWARDS E., *Anecdotes of Painters who have resided or been born in England; with Critical Remarks on their Productions (intended as a continuation to the Anecdotes of Painting by the late Horace Earl of Oxford)*, Λονδίνο 1808

The Administrative Economy of the Fine Arts in England, Saunders & Otley, Λονδίνο 1840

EITNER L. επιμ., *Neoclassicism and Romanticism 1750-1850*, 2 τόμοι, Sources & Documents in the History of Art Series, The Open University Press, Prentice-Hall International, [1970]

FAIRCHILD A., «Shakespeare and the Arts of Design», *The University of Missouri Studies: A Quarterly of Research*, τομ. 12, τχ. 1, Ιαν. 1937, σελ. 1-189

FAIRCLOUGH, **RUSHTON H.** επιμ., *Horace: Satires, Epistles and Ars Poetica*, The Loeb classical library αρ. 194, Harvard University Press, Κέμπριτζ (Μασαχουσέτη) 1929

FARINGTON J., *The Farington Diary*, James Greig επιμ., 8 τόμοι, Hutchinson & Co, Λονδίνο 1922-1927[4]

FEDERMANN A., *Johann Heinrich Füssli, Dichter und Maler, 1741-1825*, Orell Füssli Verlag, Ζυρίχη/Λειψία 1927

FRIEDMAN W., *Boydell's Shakespeare Gallery*, Outstanding Dissertations in the Fine Arts, Garland Publishing Inc, Νέα Υόρκη/Λονδίνο 1976

FUSELI H., *Conférences sur la peinture 1801-1823*, μεταφρ. S. Chauvin, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Collection Beaux-arts histoire, Παρίσι 1994

Lectures on painting, delivered at the Royal Academy, Cadell & Davies, Λονδίνο 1820

Remarks on the Writings and Conduct of J. J. Rousseau (1767), The Augustan Reprint Society, τχ. 82, Karl S. Guthke επιμ., University of California, Λος Άντζελες 1960

GAIGER J., **HARRISON C.**, **WOOD P.** επιμ., *Art in Theory 1648-1815: An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishers Ltd, Οξφόρδη/Μάλντεν (Μασαχουσέτη) 2000

GANZ P., *The Drawings of Henry Fuseli*, μεταφρ. F. B. Aikin-Sneath, Max Parrish & Co Ltd, Λονδίνο 1949

GARLICK K., *Sir Thomas Lawrence*, New York University Press, Νέα Υόρκη 1989

GEORGE A. G. επιμ., *Wordsworth's prefaces and essays on poetry*, A. M., D. C. Heath & Co Publishers, Βοστώνη 1909

GEORGE E., *The Life and Death of Benjamin Robert Haydon, 1786-1846*, Oxford University Press, Λονδίνο 1948

GEORGE M. D., *Hogarth to Cruikshank: social change in graphic satire*, Viking, Λονδίνο / Νέα Υόρκη 1987 (α' εκδ. 1967)

GILLI M. επιμ., *Le Sturm und Drang: une rupture?*, *Annales littéraires de l'Université de Besançon*, 597, Laboratoire Littérature et Histoire de pays de langues européennes τομ. 42, Les Belles Lettres, Παρίσι 1996

GORDON N. R., *The Illustrator and the Book in England from 1790 to 1914*, The Pierpont Morgan Library, Νέα Υόρκη 1976

GOWING L., «Hogarth, Hayman and the Vauxhall Decorations», *Burlington Magazine*, τομ. 95 τχ. 598, Ιαν. 1953, σελ. 4-19

GRAVES A., «A New Light on Alderman Boydell and the Shakespeare Gallery», *The Magazine of Art*, τχ. 21, Μάιος-Οκτ. 1897, σελ. 143-148

GRAVES A. επιμ., *A Dictionary of Artists Who Have Exhibited Works in the Principal London Exhibitions of Oil Painting from 1760 to 1880*, George Bell & Sons, Λονδίνο 1884

The British Institution 1806-1867: A Complete Dictionary of Contributors and their Work from the Foundation of the Institution, George Bell & Sons, Λονδίνο 1908

The Royal Academy of Arts: A Complete Dictionary of Contributors and their Work from its Foundation in 1769 to 1904, 8 τόμοι, Henry Graves and Co Ltd & George Bell and Sons, Λονδίνο 1905

The Society of Artists of Great Britain 1760-1791, The Free Society of Artists 1761-1783: A Complete Dictionary of Contributors and their Work from the foundation of the Societies to 1791, George Bell & Sons, Λονδίνο 1907

GUTHKE K. S., «Johann Heinrich Füssli und Shakespeare», *Neuphilologische Mitteilungen*, τομ. 58, 1957, σελ. 206-215

HAGSTRUM J., *The Sister Arts: the tradition of literary prictorialism and English poetry from Dryden to Gray*, The University of Chicago Press, Σικάγο/Λονδίνο 1968 (α' εκδ. 1958)

HALL C. L., *Blake and Fuseli: A Study in the Transmission of Ideas*, Garland Publishing Inc, Νέα Υόρκη/Λονδίνο 1985

HALSBAND R., *The 'Rape of the Lock' and its Illustrations 1714-1896*, Clarendon Press, Οξφόρδη 1980

HAMLYN R., «An Irish Shakespeare Gallery», *The Burlington Magazine*, τομ. 120, Αυγ. 1978, σελ. 515-529

HAMMELMANN H. A., *Book Illustrators in Eighteenth Century England*, T.S.R. Boase επιμ., Yale University Press, Νιου Χέιβεν 1975

«Eighteenth century English Illustrators ; Fuseli RA», *The Book Collector*, τομ. 6 (τχ. 4), 1957, σελ. 350-360

«Shakespeare illustration: the earliest known originals», *Connoisseur (am. ed.)*, Φεβρ. 1958, σελ. 144-149

«Shakespeare's first illustrators», *Apollo*, τχ. 88, Αυγ. 1968, sup. 1-4

HARTMANN S., *Shakespeare in Art*, L.C. Page & Co, Βοστώνη 1901

GOWING L., «Hogarth, Hayman and the Vauxhall Decorations», *The Burlington Magazine*, τομ. 95 τχ. 598, Ιαν. 1953, σελ. 4-19

HAYLEY W., *The Life of George Romney*, Esq., T. Payne, Λονδίνο 1809

HAZLITT W., *Conversations of James Northcote, Esq., RA*, Henry Colburn & Richard Bentley, Λονδίνο 1830

HIPPLE J. W., *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in Eighteenth Century British Aesthetic Theory*, Carbondale, 1957

HOBSBAWM E. J., *Η Εποχή των Επαναστάσεων, 1789-1848*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1992

HODGSON J. E., **EATON F. A.**, *The Royal Academy and its Members 1768-1830*, John Murray, Λονδίνο 1905

HODNETT E., *Image and Text: Studies in the illustration of English literature*, Scolar Press, Λονδίνο 1982

HOFMANN W., «Zu Füsslis geschichtlicher Stellung», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, τομ. 15, 1952, σελ. 163-178

HOGARTH W., *The Analysis of Beauty*, R. Paulson επιμ., Yale University Press, Νιου Χέιβεν 1997

HOLDERNESS G. επιμ., *The Shakespeare Myth*, Manchester University Press, Μάντσεστερ 1988

HUGHES P., WILLIAMS D. επιμ., *The Varied Pattern: Studies in the Eighteenth Century*, A. M. Hakkert Ltd, Τορόντο 1971

HURD R., *Moral and Political Dialogues; with Letters on Chivalry and Romance*, 3 τόμοι, T. Cadell, Λονδίνο 1788[6]

IRWIN D., *English Neo-classical Art, Studies in Inspiration and Taste*, Faber and Faber, Λονδίνο 1966

Neoclassicism, Phaidon Press Ltd, Λονδίνο 1997

Νεοκλασικισμός, μεταφρ. Χίλντα Παπαδημητρίου, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1999

JACKSON A., «Rowe's Edition of Shakespeare», *The Library*, 4th series, τομ. 10, Ιουν. 1929 (1930), σελ. 455-473

JALOUX E., *Johann-Heinrich Füssli*, Editions Pierre Cailler, Γενεύη 1948

«Johann Heinrich Füssli», *Le mois suisse*, τχ. 37, Απρ. 1942, σελ. 25-46

JAMES P., *English Book Illustration 1800-1900*, The King Penguin Books, Λονδίνο/Νέα Υόρκη 1947

JENKYNS R., *Dignity and Decadence: Victorian Art and the Classical Inheritance*, Harper Collins Publishers, Λονδίνο 1991

KEAY C., *Henry Fuseli*, Academy Editions, Λονδίνο 1974

KITSON M., POPESCU G. Α. επιμ., *La pittura inglese*, La pittura in Europa, Electa, Μιλάνο 1998

KLINGENDER F. D., *Art and the Industrial Revolution*, 1947

KNOWLES J., *The life and writings of Henry Fuseli, Esq. MARA*, 3 τόμοι, Henry Colburn and Richard Bentley, Λονδίνο 1831

LAMB C., **LAMB M.**, *Tales from Shakespeare*, Penguin Popular Classics, Penguin Books, Λονδίνο 1995 (α' εκδ. 1807)

LANKHEIT K., «Zur Füssliforschung», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, τομ. 14, 1951

LEE R. W., «Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting», *Art Bulletin*, τχ. 22, Δεκ. 1940, σελ. 197-269

LESSING G. F.,*Laocoon : An Essay on the Limits of Painting and Poetry*, μεταφρ. E. A. McCormick, Bobbs Merril, Νέα Υόρκη 1962

Λαοκόων ή Περί των ορίων της ζωγραφικής και της ποίησης, μεταφρ. Α. Προβελέγγιου, Εκδόσεις Π. Δ. Σακελλαρίου, Αθήνα 1902

LICHTENSTEIN J., «Contre l'Ut Pictura Poesis: une conception rhétorique de la peinture», *Word and Image*, τομ. 4 τχ. 1, Ιαν.-Μαρτ. 1988, σελ. 99-104

LISTER R., *British Romantic Art*, G. Bell and Sons, Λονδίνο 1973

MACANDREW H., «Selected Letters from the Correspondence of Henry Fuseli and William Roscoe of Liverpool», *Gazette des Beaux-Arts*, s 6, τομ. 62, Οκτ. 1963, σελ. 205-228

MACLEAN G., **LANDRY D.**, **WARD J. P.** επιμ., *The Country and the City Revisited: England and the Politics of Culture, 1550-1850*, Cambridge University Press 1999

MALAFARINA G., «Füssli et Shakespeare: L'âme contradictoire», *FMR*, éd.fr., τχ. 71, Δεκ.1997/Ιαν. 1998, σελ. 74-84

MARIOTTI G., «Füssli et Shakespeare: Le songe d'une nuit füsslienne», *FMR*, éd. fr., τχ. 71, Δεκ.1997/Ιαν. 1998, σελ. 59-71

MASON E., *The mind of Henry Fuseli : Selections from his writings with an introductory study*, Routledge and Kegan Paul, Λονδίνο 1951

MAYOUX J.-J., *La peinture anglaise: de Hogarth aux Préraphaélites*, Skira, Γενεύη 1972

MELOT M., *L'illustration, Histoire d'un Art*, Skira, Γενεύη 1984

MENGS A. R., *Pensées sur la beauté et sur le goût dans la peinture*, μεταφρ. D. Modigliani, Ecole nationale supérieure des Beaux-arts, Collection Beaux-Arts histoire, Παρίσι 2000

MERCHANT W. M., «*A Midsummer Night's Dream* ; A Visual Re-creation», *Early Shakespeare*, Stratford-upon-Avon Studies, τχ. 3, Λονδίνο 1961, σελ. 165-186

«Francis Hayman's Illustrations of Shakespeare», *Shakespeare Quarterly*, τομ. 9 τχ. 2, 1958, σελ. 142-147

«John Runciman's 'Lear in the storm'», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τομ. 17, 1954, σελ. 385-387

Shakespeare and the Artist, Oxford University Press, Λονδίνο 1959

METKEN G., «Die Vernunft auf Abwegen, das Werk Johann Heinrich Füsslis», *Das Kunstwerk*, τομ. 22, τχ. 11-12, Αυγ.-Σεπτ. 1963, σελ. 35-36

MICHISON R. επιμ., *The Roots of Nationalism: Studies in Northern Europe*, John Donald Publishers Ltd, Εδιμβούργο 1980

MITCHELL C., «Benjamin West's "Death of General Wolfe" and the popular history piece», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τομ. 7, 1944, σελ. 20-33

MÜLLER P. επιμ., *Sturm und Drang: Weltanschauliche und ästhetische Schriften*, 2 τόμοι, Aufbau-Verlag, Βερολίνο/Βαϊμάρη 1978

MUSCHG W. επιμ., *Heinrich Füssli: Briefe*, Verlag Benno Schwabe & Co, Klosterberg, Βασιλεία 1942

NEWMAN G., *The Rise of English Nationalism: A Cultural History 1740-1830*, St Martin's Press, Νέα Υόρκη 1987

PEARS I., *The discovery of painting: the growth of interest in the arts in England, 1680-1768*, Yale University Press, Νιου Χέιβεν/Λονδίνο 1991

PEVSNER N., *Academies of Art Past and Present*, Da Capo Press, Νέα Υόρκη 1973 (επανεκτύπωση της έκδοσης Κέμπριτζ 1940)

The Englishness of English Art, Penguin Books, Χέρμοντσγουορθ 1964 (α' εκδ. Architectural Press, Λονδίνο 1956)

PILKINGTON M., *The Gentleman's and Connoisseur's Dictionary of Painters*, T. Cadell, Λονδίνο 1770

A Dictionary of Painters, from the Revival of the Art to the Present Period; A New Edition, with Considerable Alterations, Additions, an Appendix and an Index, by Henry Fuseli R.A., John Crowder, Λονδίνο 1805

A Dictionary of Painters, from the Revival of the Art to the Present Period; A New Edition, with Considerable Alterations, Additions, an Appendix and an Index, by Henry Fuseli R.A., Λονδίνο 1810

A General Dictionary of Painters; Containing Memoirs of the Lives and Works of the Most Eminent Professors of the Art of Painting from its Revival by Cimabue in the Year 1250, to the Present Time; A New Edition, Corrected and Revised Throughout, with Numerous Additions, Particularly of the Most Distinguished Artists of the British School, 2 τόμοι, Thomas Tegg, Λονδίνο 1829

A General Dictionary of Painters; Containing Memoirs of the Lives and Works of the Most Eminent Professors of the Art of Painting from its Revival by Cimabue in the Year 1250, to the Present Time; A New Edition, Corrected and Revised, with an Introduction, Historical and Critical and twenty-six new Lives of Artists of the British School, by Allan Cunningham, Thomas Tegg, Λονδίνο 1840

PLATZ N. H. επιμ., *English Dramatic Theories –From Eliot to the Age of Dryden 1531-1668*, Max Niemeyer Verlag, Τύμπινγκεν 1973

POWELL N., *The Drawings of Henry Fuseli*, Faber and Faber Ltd, Λονδίνο 1951

PRAZ M., *Goût néoclassique*, μεταφρ. C. Thompson Pasquali, Le Promeneur, Παρίσι 1989 (α' εκδ. *Gusto Neoclassico*, Rizzoli Editore, Μιλάνο 1974)

Mnemosyne: The Parallel Between Literature and the Visual Arts, The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts 1967, The National Gallery of Art, Washington D.C., Bollingen Series XXXV-16, Princeton University Press 1974 (α' εκδ. 1970)

«Painter in ordinary to the devil», *Art News*, τχ. 51, Ιαν. 1953, σελ. 33-35, 61-62

PRESSLY W. L. επιμ., *A Catalogue of Paintings in the Folger Shakespeare Library*, Yale University Press, Νιου Χέιβεν/Λονδίνο 1993

PYE J., *Patronage of British Art, An Historical Sketch*, Λονδίνο 1845

RALLI A., *A History of Shakespearian Criticism*, 2 τόμοι, The Humanities Press, Νέα Υόρκη 1965 (α' εκδ. Oxford University Press 1932)

REDGRAVE R., **REDGRAVE S.**, *A Century of Painters of the English School; with Critical Notices of their Works, and an Account of the Progress of Art in England*, 2 τόμοι, Smith, Elder & Co, Λονδίνο 1866

REDGRAVE S., *A Dictionary of Artists of the English School*, Longmans, Green & Co, Λονδίνο 1874

REYNOLDS J., *Discourses on Art*, Robert R. Wark επιμ., Yale University Press, Νιου Χέιβεν/Λονδίνο 1997 (α' εκδ. 1959)

RICHARDSON J., *Works, containing I. The Theory of Painting, II. Essay on the Art of Criticism, III. The Science of a Connoisseur*, Λονδίνο 1792

ROBERTSON G., *Studies in the Genesis of Romantic Theory in the Eighteenth Century*, Κέμπριτζ 1923

ROE A. S., «The Demon behind the Pillow : a Note on Erasmus Darwin and Reynolds», *The Burlington Magazine*, τομ. 113, Αυγ. 1971, σελ. 460-470

ROSENBLUM R., *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton University Press, Πρινστον (Νιου Τζέρσεϊ) 1967

SALAMAN M. C., *Shakespeare in Pictorial Art*, τεύχος εκτός σειράς *Studio*, 1916, επανέκδοση Benjamin Blom Inc., Νέα Υόρκη 1971

SAMUEL R. επιμ., *Pariotism : The Making and Unmaking of British National Identity*, 3 τόμοι, Routledge, Λονδίνο/Νέα Υόρκη 1989

SAXL F., **WITTKOWER R.**, *British Art and the Mediterranean*, Oxford University Press, 1969 (α' εκδ. 1948)

SCHIFF G., «Füssli, puritain et satanique », *L'Oeil*, τχ. 63, 1960, σελ. 22-29

Johann Heinrich Füssli 1741-1825, Text und Oeuvrekatalog, 2 τόμοι, Verlag Berichthaus Zürich, Ζυρίχη/Μόναχο 1973

SCHIFF G. επιμ., *Tout l'œuvre peint de Füssli*, Les classiques de l'art, Flammarion, Παρίσι 1980 (α' εκδ. Rizzoli Editore, Μιλάνο 1977)

SCHLOSSER von, **J.**, *La littérature artistique, Manuel des sources de l'histoire de l'art moderne*, μεταφρ. J. Chavy, Idées et Recherches, Flammarion 1996 (α' εκδ. Βιέννη 1924, α' γαλ. εκδ. 1984)

SCHNORF H., *Sturm und Drang in der Schweiz*, διατριβή, Schulthek & Co, Ζυρίχη 1914

SIMON R., «Hogarth's Shakespeare», *Apollo*, ns, τχ. 109, Μαρτ. 1979, σελ. 213-220

SLYTHE M., *The Art of Illustration 1750-1900*, The Library Association, Λονδίνο 1970

SMART A., «Hogarth or Hayman? Another Look at the Fairies Dancing of the Green by Moonlight», *Apollo*, Μαρτ. 1979, σελ. 208-212

[**SMITH C. R.**], «Pictorial Illustrations of Shakespeare», *Quarterly Review*, τομ. 142, τχ. 284, Ιουλ. - Οκτ. 1876, σελ. 457-479

SMITH D. N. επιμ., *Eighteenth Century Essays on Shakespeare*, James MacLehose and Sons, Γλασκώβη 1903

SMITH G. G., *The Spectator by Joseph Addison, Richard Steele & Others*, Everyman's Library, Essays, 4 τόμοι, J. M. Dent & Sons, Λονδίνο/Τορόντο [1923-26] (α' εκδ. 1907)

STALEY A., **von ERFFA H.**, *Benjamin West*, Yale University Press, Νιου Χέιβεν/Λονδίνο 1986

STOCHHOLM J. M., *Garrick's folly: the Shakespeare Jubilee of 1769 at Stratford and Drury Lane*, Methuen & Co, Λονδίνο 1964

SUMMERS M., «The First Illustrated Shakespeare», *Connoisseur*, τομ. 2, τχ. 938, σελ. 305-309

TAYLOR T. επιμ., *Life of Benjamin Robert Haydon, Historical Painter, from his Autobiography and Journals*, 3 τόμοι, Longman, Brown, Green & Longmans, Λονδίνο 1853

TODD R., *Tracks in the Snow: Studies in English Science and Art*, The Grey Walls Press, Λονδίνο 1946

TOMAN R. επιμ., *Neoclassicism and Romanticism*, Könemann, Κολωνία 2000

TOMORY P. A., *The Life and Art of Henry Fuseli*, Thames and Hudson, Λονδίνο 1972

VAUGHAN W., *British Painting, The Golden Age*, Thames and Hudson, Λονδίνο 1999

WAAGEN G. F., *Works of Art and Artists in England*, 3 τόμοι, John Murray, Λονδίνο 1838

WALPOLE H., *Anecdotes of Painting in England with some Account of the principal Artists; And incidental Notes on other Arts; collected by the late Mr George Vertue*, 4 τόμοι, J. Dodsley, Λονδίνο 1786[4]

An Illustrative Supplement to Pilkington's Dictionary of Painters, Consisting of Biographical Sketches, and one hundred and thirty nine Portraits principally taken from the Anecdotes of Painting &c, John Stockdale, Λονδίνο 1805

WARK R. R., «A Note on James Barry and Endmund Burke», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τομ. 17, 1954, σελ. 382-384

WEINGLASS D. H., *Prints and Engraved Illustrations By and After Henry Fuseli : A Catalogue Raisonné*, Scolar Press, Κέμπριτζ 2000 (α' εκδ. 1994)

WEINGLASS D. H. επιμ., *The collected English letters of Henry Fuseli*, Millwood, Νέα Υόρκη 1982

WELLBERY D. E., *Lessing's Laocoon: Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*, Cambridge University Press, 1984

WELLS S. επιμ., *Shakespeare in the Theatre, An Anthology of Criticism*, Clarendon Press, Οξφόρδη 1997

WHITLEY T., *Artists and their Friends in England, 1700-1799*, 2 τόμοι, Λονδίνο/Βοστώνη 1928

WILKES T., *A General View of the Stage*, Λονδίνο 1759

WILLIAMS I. A., «English Book-Illustration 1700-1775», *The Library*, 4th series, τομ. 17 τχ. 1, Ιουν. 1936, σελ. 1-21

WIND E., «The revolution of history painting», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τομ. 2, 1938-1939, σελ. 116-127

WOERMANN K. W., *Shakespeare und die bildenden Künste*, S. Hirzel, Λειψία 1930

WOODWARD J., «Paintings and Drawings by Fuseli», *The Burlington Magazine*, τομ. 92, Απρ. 1950, σελ. 111-112

«Shakespeare and English Painting», *The Listener*, τομ. 43 τχ. 1116, Ιουν. 1950, σελ. 1017-1018, 1030

WORNUM R. N. επιμ., *Lectures on Painting by the Royal Academicians, Barry, Opie and Fuseli*, Λονδίνο 1848

Κατάλογοι εκθέσεων

The Age of Neo-classicism, 14th exhibition of the Council of Europe, the Royal Academy and the Victoria and Albert Museum, The Arts Council of Great Britain, Λονδίνο 1972

Art to Enchant, Illustrators and Shakespeare: an exhibition from the Special Collections of Washington University, Washington University Libraries, Σεντ Λιούις (Μιζούρι) 1996

"British Art and the Continent, 1760-1860", Romantic Painting in Britain, Paintings and Drawings 1760-1860, Philadelphia Museum of Art, Detroit Institute of Arts, 1968

A Collection of drawings by Henry Fuseli, RA, Auckland City Art Gallery, Όκλαντ 1967

The Drawings of George Romney, Smith College Museum of Art, Νόρθαμπτον (Μασαχουσέτη) 1962

The Fuseli circle in Rome, early romantic art of the 1770s at the Yale Center for British Art, N. L. Pressly επιμ., Yale Center for British Art, Νιου Χέιβεν 1979

Füssli pittore di Shakespeare : pittura e teatro 1775-1825, Fondazione Magnani Rocca, Mamiano di Traversetolo, Πάρμα 1997, F. Licht, S. T. Pizzetti, D. H. Weinglass επιμ., Electa, Μιλάνο 1997

Henry Fuseli 1741-1825, G. Schiff επιμ., Tate Gallery, Λονδίνο 1975

Hogarth, L. Gowing επιμ., Tate Gallery, Λονδίνο 1971

Jean-Etienne Liotard (1702-1789), Johann Heinrich Füssli (1741-1825), Musée d'Art et d'Histoire, Γενεύη 1948

Johann Heinrich Füssli, Gemälde und Zeichnungen, Kunsthaus Zürich & Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Ζυρίχη 1969

Johann Heinrich Füssli, Musée du Petit Palais, Παρίσι 1975

Johann Heinrich Füssli 1741-1825, Musée Rath Genève, Γενεύη 1978

The Painted Word: British History Painting 1750-1830, P. Cannon-Brookes επιμ., Heim Gallery, The Boydell Press, Γούντμπριτζ 1991

The Poetical Circle: Fuseli and the British, Australian Gallery Directors' Council & Centro Di, Φλωρεντία 1979

Reynolds, N. Penny επιμ., Royal Academy of Arts, Weidenfeld and Nicolson, Λονδίνο 1986

Romantic Art in Britain, Paintings and Drawings 1760-1860, F. Cummings, R. Rosenblum, A. Staley επιμ., Philadelphia Museum - Detroit Institute of Art, 1968

The Romantic Movement, Tate Gallery & Arts Council Gallery, The Arts Council of Great Britain, Λονδίνο 1959

Shakespeare and British Art, G. Ashton επιμ., Yale Center for British Art, Νιου Χέιβεν 1981

Shakespeare in Art: Paintings, Drawings and Engravings devoted to Shakespearian Subjects, Arts Council, Λονδίνο 1964

William Blake and his Circle, Hunterian Art Gallery, University of Glasgow, Γλασκώβη 1993

Πρακτικά συνεδρίων

English Book Illustration 966-1846, British Museum, Fourth International Congress of Bibliophiles, Λονδίνο 1965

L'illustration, Essais d'iconographie, Actes du Séminaire CNRS (GDR 712), Παρίσι 1993-1994, Klincksieck, Παρίσι 1999

Shakespeare and the Arts, A Collection of Essays from the Ohio Shakespeare Conference, C. C. Williamson επιμ., Wright State University, Οχάιο 1981

Εκδόσεις έργων του Σαίξπηρ στα Ελληνικά*

Αγάπης Αγώνας Άγονος, μεταφρ. Β. Ρώτας, Επικαιρότητα, Αθήνα 1989

Άμλετ, μεταφρ. Β. Ρώτας, Επικαιρότητα, Αθήνα 1997

Αντώνιος και Κλεοπάτρα, μεταφρ. Β. Ρώτας, Επικαιρότητα, Αθήνα 1989

Ο Βασιλιάς Ερρίκος ο Δ΄, α΄ μέρος, μεταφρ. Β. Ρώτας, Β. Δαμιανάκου, Επικαιρότητα, Αθήνα 1988

Ο Βασιλιάς Ερρίκος ο Δ΄, β΄ μέρος, μεταφρ. Β. Ρώτας, Β. Δαμιανάκου, Επικαιρότητα, Αθήνα 1989

Ο Βασιλιάς Ερρίκος ο Ε΄, μεταφρ. Β. Ρώτας, Επικαιρότητα, Αθήνα 1997

Ο Βασιλιάς Ερρίκος ο Η΄, μεταφρ. Β. Ρώτας, Β. Δαμιανάκου, Επικαιρότητα, Αθήνα 1989

Ο Βασιλιάς Ερρίκος ο Στ΄, α΄ μέρος, μεταφρ. Β. Ρώτας, Β. Δαμιανάκου, Επικαιρότητα, Αθήνα 1990

Ο Βασιλιάς Ερρίκος ο Στ΄, β΄ μέρος, μεταφρ. Β. Ρώτας, Β. Δαμιανάκου, Επικαιρότητα, Αθήνα 1990

Βασιλιάς Ιωάννης, μεταφρ. Β. Ρώτας, Β. Δαμιανάκου, Επικαιρότητα, Αθήνα 1989

Βασιλιάς Ληρ, μεταφρ. Β. Ρώτας, Επικαιρότητα, Αθήνα 1997

Ο Βασιλιάς Ριχάρδος ο Β΄, μεταφρ. Β. Ρώτας, Ίκαρος, Αθήνα [1978]

---

*Αναφέρονται οι εκδόσεις που χρησιμοποιήθηκαν για την παρούσα εργασία.

Ο Βασιλιάς Ριχάρδος ο Γ΄, μεταφρ. Β. Ρώτας, Β. Δαμιανάκου, Επικαιρότητα, Αθήνα 1997

Οι Δυο Άρχοντες της Βερόνας, μεταφρ. Β. Ρώτας, Ίκαρος, Αθήνα [1972]

Δωδέκατη Νύχτα, μεταφρ. Β. Ρώτας, Επικαιρότητα, Αθήνα 1989

Ο Έμπορος της Βενετίας, μεταφρ. Ε. Μπελιές, Κέδρος, Αθήνα1999

Οι Εύθυμες Κυράδες του Ουίνζορ, μεταφρ. Β. Ρώτας, Β. Δαμιανάκου, Επικαιρότητα, Αθήνα 1989

Το Ημέρωμα της Στρίγγλας, μεταφρ. Β. Ρώτας, Ίκαρος, Αθήνα 1986

Ιούλιος Καίσαρας, μεταφρ. Β. Ρώτας, Ίκαρος, Αθήνα [1985]

Κοριολανός, μεταφρ. Β. Ρώτας, Ίκαρος, Αθήνα [1979]

Κυμβελίνος, μεταφρ. Β. Ρώτας, Β. Δαμιανάκου, Επικαιρότητα, Αθήνα 1991

Η Κωμωδία με Πλάνες, μεταφρ. Β. Ρώτας, Β. Δαμιανάκου, Επικαιρότητα, Αθήνα 1989

Μακμπέθ, μεταφρ. Β. Ρώτας, Επικαιρότητα, Αθήνα 1997

Με το Ίδιο Μέτρο, μεταφρ. Β. Ρώτας, Ίκαρος, Αθήνα [1976]

Οθέλος, μεταφρ. Β. Ρώτας, Ίκαρος, Αθήνα [1985]

Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας, μεταφρ. Β. Ρώτας, Επικαιρότητα, Αθήνα 1988

Όπως Αγαπάτε, μεταφρ. Β. Ρώτας, Ίκαρος, Αθήνα [1977]

Περικλής, μεταφρ. Β. Ρώτας, Επικαιρότητα, Αθήνα 1991

Πολύ κακό για το Τίποτα, μεταφρ. Β. Ρώτας, Ίκαρος, Αθήνα [1970]

Ρωμαίος και Ιουλιέτα, μεταφρ. Β. Ρώτας, Ίκαρος, Αθήνα [1986]

Τέλος Καλό Όλα Καλά, μεταφρ. Β. Ρώτας, Ίκαρος, Αθήνα [1969]

Τίμων ο Αθηναίος, μεταφρ. Β. Ρώτας, Επικαιρότητα, Αθήνα 1992

Τίτος Ανδρόνικος, μεταφρ. Β. Ρώτας, Ίκαρος, Αθήνα [1970]

Η Τρικυμία, μεταφρ. Β. Ρώτας, Επικαιρότητα, Αθήνα 1989

Τρώιλος και Χρυσίδα, μεταφρ. Β. Ρώτας, Ίκαρος, Αθήνα [1972]

Το Χειμωνιάτικο Παραμύθι, μεταφρ. Β. Ρώτας, Επικαιρότητα, Αθήνα 1997

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

σελ. 3 Henry Fuseli, *Αυτοπροσωπογραφία*, π. 1777, 32,4 x 50,2 εκ., National Portrait Gallery, Λονδίνο

σελ. 4 Henry Fuseli, Ο καλλιτέχνης με τον Γ. Μπόντμερ, 1778-81, 163 x 150 εκ., Kunsthaus, Ζυρίχη

σελ. 9 Henry Fuseli, *Ο Εφιάλτης*, 1781, 100 x 130 εκ., Institute of Arts, Ντιτρόιτ

σελ. 49 *Η εμφάνιση του φαντάσματος στον Άμλετ και τη Γερτρούδη* (Άμλετ III, 4), χαρακτικό από την έκδοση του Nicholas Rowe, 1709

σελ. 50 J. F. Gravelot, *Σκηνή από το "Όπως σας Αρέσει'* (I, 2), χαρακτικό από σχέδιο του Francis Hayman για την έκδοση του Hanmer, 1744

σελ. 51 *Ο Ληρ στο χερσότοπο* (*Βασιλιάς Ληρ* III, 4), χαρακτικό από σχέδιο του Francis Hayman για την έκδοση του Jennens, π. 1770-1773

σελ. 52 W. Bromley, *Η Ισαβέλλα με τον Κλαύδιο και τον μεταμφιεσμένο δούκα στη φυλακή* (*Με το ίδιο Μέτρο*, III, 1), χαρακτικό από σχέδιο του Henry Fuseli για την έκδοση του Chalmers, τομ. 2, 1803, 15,9 x 8,8 εκ.

σελ. 57 James Gillray, *Ο Σαίξπηρ θυσιάζεται* ή *Προσφορά στη φιλαργυρία*

σελ. 61 William Hogarth, *Ο Γκάρικ ως Ριχάρδος Γ'* (*Ο Βασιλιάς Ριχάρδος ο Γ'*, V, 3), 1745, 190,5 x 250,8 εκ., Walker Art Gallery, Λίβερπουλ

σελ. 62 *Η κυρία Cibber στον ρόλο της Κορντέλια*, χαρακτικό από έργο του Pieter van Bleeck

σελ. 63 Henry Fuseli, *Ο Γκάρικ ως Γκλόστερ περιμένει τη Λαίδη Άννα στη νεκρική πομπή του Ερρίκου Στ'* (*Ο Βασιλιάς Ριχάρδος ο Γ'*, I, 2), [1766], 31,7 x 45,7 εκ., Kunsthaus, Ζυρίχη

σελ. 64 Henry Fuseli, *Ο Γκάρικ ως Γκλόστερ περιμένει τη Λαίδη Άννα στη νεκρική πομπή του Ερρίκου Στ'* (*Ο Βασιλιάς Ριχάρδος ο Γ'*, I, 2), 1773, 63,8 x 87,9 εκ., The Art Institute, Σικάγο

σελ. 65 Henry Fuseli, *Ο Γκάρικ και η κυρία Πρίτσαρντ ως Μάκβεθ και Λαίδη Μάκβεθ μετά τη δολοφονία του Ντάνκαν* (*Μάκβεθ*, II, 2), π. 1768, 32,3 x 39,4 εκ., Kusthaus, Ζυρίχη

σελ. 65 Johann Zofanny, *Ο Γκάρικ και η κυρία Πρίτσαρντ ως Μάκβεθ και Λαίδη Μάκβεθ μετά τη δολοφονία του Ντάνκαν* (*Μάκβεθ*, II, 2), 1768, 97,8 x 123,2 εκ., Garrick Club, Λονδίνο

σελ. 66 Henry Fuseli, *Μάκβεθ και Λαίδη Μάκβεθ μετά τη δολοφονία του Ντάνκαν* (*Μάκβεθ*, II, 2), 1774, 27,5 x 39,5 εκ., British Museum (Roman Album), Λονδίνο

σελ. 66 Henry Fuseli, *Η κυρία Σίντονς στον ρόλο της Λαίδης Μάκβεθ* (*Μάκβεθ*, II, 2), 1812, 106 x 127 εκ., Tate Gallery, Λονδίνο

σελ. 77 James Barry, *Τάμεσης ή Ο Θρίαμβος της ναυτιλίας*, χαρακτικό από τη σειρά *A Series of Etchings by James Barry, Esq., from his Original and Justly Celebrated Paintings in the Great Room of the Society of Arts*, 1792, 45,7 x 56,2 εκ.

σελ. 78 Benjamin West, *Ο Θάνατος του στρατηγού Γουλφ*, 1771, 152,6 x 214,5 εκ., National Gallery of Canada, Οτάβα

σελ. 80 John Singleton Copley, *Ο Θάνατος του Κόμη του Τσάθαμ*, 1779-80, 228,6 x 307,3 εκ., Λονδίνο, Tate Gallery

σελ. 81 Henry Fuseli, *Ο Ερρίκος Ε΄ παραδίδει στους Κέμπριτζ, Σκρουπ και Γκρέι τη θανατική καταδίκη τους* (*Ο Βασιλιάς Ερρίκος ο Ε΄*, II, 2), 1786-89, 92,5 x 113 εκ., ιδιωτική συλλογή, Ελβετία

σελ. 83 Henry Fuseli, *Ο Ριχάρδος Γ΄ ονειρεύεται τα φαντάσματα των θυμάτων του* (*Ο Βασιλιάς Ριχάρδος ο Γ΄*, V, 3), 1777, 30,4 x 48 εκ., British Museum (Roman Album), Λονδίνο

σελ. 83 Donatello, *Ταφή*, 1465, 137 x 280 εκ., ανάγλυφο από τον αριστερό άμβωνα της εκκλησίας San Lorenzo, Φλωρεντία

σελ. 85 Henry Fuseli, *Οι δολοφόνοι του δούκα Κλάρενς* (*Ο Βασιλιάς Ριχάρδος ο Γ΄*, I, 4), 1780-82, 68,6 x 53,3 εκ., The Folger Shakespeare Library, Ουάσινγκτον

σελ. 86 James Northcote, *Η δολοφονία των πριγκίπων στον Πύργο του Λονδίνου* (*Ο Βασιλιάς Ριχάρδος ο Γ΄*, IV, 3), 1805, 132 x 175,3 εκ., συλλογή Richard Herner

σελ. 86 Henry Fuseli, *Ο θάνατος του καρδινάλιου Μπωφόρ* (*Ο Βασιλιάς Ερρίκος ο Στ΄*, β΄ μέρος, III, 2), 1772, 65 x 81,9 εκ., Walker Art Gallery, Λίβερπουλ

σελ. 87 Henry Fuseli, *Η Λαίδη Μάκβεθ υπνοβάτις* (*Μάκβεθ*, V, 1), π. 1772, 30,7 x 43,2 εκ., British Museum (Roman Album), Λονδίνο

σελ. 88 Henry Fuseli, *Η Λαίδη Μάκβεθ υπνοβάτις* (*Μάκβεθ*, V, 1), 1783, 221 x 160 εκ., Musée du Louvre, Παρίσι

σελ. 88 Francesco Bartolozzi, *Θαΐς*, 1781, χαρακτικό από πίνακα του Joshua Reynolds, 54, 3 x 33, 5 εκ.

σελ. 89 Lee, *Τα πνεύματα εγκαταλείπουν τη Ζαν ντ' Αρκ* (*Ο Βασιλιάς Ερρίκος ο Στ΄*, α΄ μέρος, V, 3), χαρακτικό από σχέδιο του Henry Fuseli για την έκδοση του Chalmers, τομ. 5, 1803, 15,9 x 8,7 εκ.

σελ. 91 Henry Fuseli, *Οι Τρεις Αλλόκοτες Αδελφές* (*Μάκβεθ* I, 3), 65 x 91,5 εκ., π. 1783, Kunsthaus, Ζυρίχη

σελ. 92 James Gillray, *Αλλόκοτες Αδελφές –Ministers of Darkness, Minions of the Moon*, 23 Δεκ. 1792, 25 x 35 εκ.

σελ. 94 Henry Fuseli, *Ο Τζον Κάδης προκαλεί τον Σερ Αλεξάντερ Άιντεν* (*Ο Βασιλιάς Ερρίκος ο Στ΄*, β΄ μέρος, IV, 10), 1764-66, 23,3 x 29,7 εκ., Staatliche Kunstsammlungen, Βαϊμάρη

σελ. 102 Caroline Watson, *Ο θάνατος του καρδινάλιου Μπωφόρ* (*Ο Βασιλιάς Ερρίκος ο Στ΄*, β΄ μέρος, III, 3), χαρακτικό από πίνακα του Sir Joshua Reynolds, 1790, 57,4 x 41 εκ.

σελ. 105 Henry Fuseli, *Τιτάνια και Πάτος* (*Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας*, IV, 1), 1780-90, 216 x 274 εκ., Tate Gallery, Λονδίνο

σελ. 106 Henry Fuseli, *Το ξύπνημα της Τιτάνια* (*Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας*, IV, 1), 1785-89, 222 x 280 εκ., Kunstmuseum, Βίντερτουρ

σελ. 106 Henry Fuseli, *Πουκ* (*Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας*, II, 1), 1787-90, 106 x 82,5 εκ., Museum zu Allerheiligen, Σκιαφούζα

σελ. 107 Henry Fuseli, *Ο Όμπερον ρίχνει τον χυμό του λουλουδιού στα μάτια της Τιτάνια* (*Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας*, II, 2), 1793-94, 169 x 135 εκ., Kunsthaus, Ζυρίχη

σελ. 108 Henry Fuseli, *Τιτάνια και Πάτος* (*Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας*, IV, 1), 1793-94, 169 x 135 εκ., Kunsthaus, Ζυρίχη

σελ. 108 Henry Fuseli, *Ο Μαμίλλιος με μια κυρία της αυλής* (*Χειμωνιάτικο Παραμύθι*, II, 1), 1785-86, ø 43 εκ., The Ralph Dutton Collection, Ampner House, Χίντον, Χάμπσαϊρ

σελ. 109 Henry Fuseli, *Βασίλισσα Μαμπ* (*Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, I, 4), 1815-20, 70 x 90 εκ., The Folger Shakespeare Library, Ουάσινγκτον

σελ. 111 John Runciman, *Ο Ληρ στην καταιγίδα* (*Βασιλιάς Ληρ*, III, 4), 1767, 44,8 x 61 εκ., National Gallery of Scotland, Εδιμβούργο

σελ. 111 Henry Fuseli, *Ο Ένγκαρ συναντά τον Ληρ, υποβασταζόμενο από τον Κεντ και τον Τρελό* (*Βασιλιάς Ληρ*, III, 4), 1772, 62,5 x 96 εκ., Hobart & Maclean, Λονδίνο

σελ. 113 Henry Fuseli, *Οι τρεις μάγισσες εμφανίζονται στον Μάκβεθ και στον Μπάνκο* (*Μάκβεθ*, I, 3), π. 1792, 37,5 x 50,3 εκ., Kunsthaus, Ζυρίχη

σελ. 113 J. Caldwall, *Οι τρεις μάγισσες εμφανίζονται στον Μάκβεθ και στον Μπάνκο* (*Μάκβεθ*, I, 3), χαρακτικό από πίνακα του Henry Fuseli, 1798, 44,7 x 53 εκ.

σελ. 114 Henry Fuseli, *Οι τρεις μάγισσες εμφανίζονται στον Μάκβεθ και στον Μπάνκο* (*Μάκβεθ*, I, 3), 1793-94, 167 x 134,6 εκ., Petworth House, Σάσεξ

σελ. 115 Henry Fuseli, *Οι μάγισσες δείχνουν στον Μάκβεθ την αρματωμένη κεφαλή* (*Μάκβεθ*, IV, 1), 1774-77, 94 x 118 εκ., ιδιωτική συλλογή

σελ. 116 Henry Fuseli, *Οι μάγισσες δείχνουν στον Μάκβεθ την αρματωμένη κεφαλή* (*Μάκβεθ*, IV, 1), π. 1774, 25,2 x 38,6 εκ., British Museum (Roman Album), Λονδίνο

σελ. 116 Henry Fuseli, *Οι μάγισσες δείχνουν στον Μάκβεθ την αρματωμένη κεφαλή* (*Μάκβεθ*, IV, 1), 1793, 163 x 130 εκ., The Folger Shakespeare Gallery, Ουάσινγκτον

σελ. 117 Robert Thew, *Μάκβεθ και μάγισσες* (*Μάκβεθ*, IV, 1), χαρακτικό από πίνακα του Sir Joshua Reynolds, 1789, 63 x 49,2 εκ.

σελ. 118 Henry Fuseli, *Οι μάγισσες δείχνουν στον Μάκβεθ τους απογόνους του Μπάνκο*, (*Μάκβεθ*, IV, 1), 1773-79, 36 x 42 εκ., Kunsthaus, Ζυρίχη

σελ. 119 Robert Thew, *Η εμφάνιση του φαντάσματος στον Άμλετ, τον Οράτιο και τον Μάρκελλο* (*Άμλετ*, I, 4), χαρακτικό από πίνακα του Henry Fuseli, 1796, 44,4 x 59,5 εκ.

σελ. 120 Henry Fuseli, *Η εμφάνιση του φαντάσματος στον Άμλετ και τη Γερτρούδη* (*Άμλετ*, III, 4), 1793, 169 x 135 εκ., Fondazione Magnani Rocca, Πάρμα

σελ. 120 Henry Fuseli, *Η Μονομαχία του Ρωμαίου με τον Πάρη στην κρύπτη των Καπουλέτων* (*Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, V, 3), 1809, 71,2 x 92 εκ., The Folger Shakespeare Library, Ουάσινγκτον

σελ. 121 Henry Fuseli, *Ο Ρωμαίος πάνω από τη νεκρική κλίνη της Ιουλιέτας* (*Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, V, 3), 1809, 143 x 112 εκ., συλλογή Dreyfus-Best, Ελβετία

Περιεχόμενα:

Εισαγωγή ..... σελ. 1
Θεωρίες τέχνης και λογοτεχνία ..... σελ. 16
Η λατρεία του Σαίξπηρ ..... σελ. 38
Η ιστορική ζωγραφική ..... σελ. 69
Φαντασία και τρόμος ..... σελ. 96
Αντί επιλόγου ..... σελ. 122
Βιβλιογραφία ..... σελ. 126
Κατάλογος εικόνων ..... σελ. 143
Περιεχόμενα ..... σελ. 148