

**ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΕΣ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΤΗΣ ΦΛΑΜΑΝΔΙΚΗΣ ΚΑΙ ΟΛΛΑΝΔΙΚΗΣ  
ΙΣΤΟΡΙΚΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΤΟΥ 17<sup>ου</sup> ΑΙΩΝΑ: Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ RUBENS  
ΚΑΙ ΤΟΥ REMBRANDT**

Το εξώφυλλο του βιβλίου του Maarten Prak με τίτλο “The Dutch Republic in the Seventeenth Century” εικονογραφείται από την περίφημη *Νυχτερινή Περίπολο\** του Rembrandt.<sup>1</sup> Αν και η επιλογή του έργου αυτού ως αντιπροσωπευτικού της αντίληψης περί ολλανδικής δημοκρατίας, δηλαδή της σχετικής κυριαρχίας μιας ενδυναμωμένης αστικής τάξης και μιας ανεξαρτητοποίησης από μια κεντρική πολιτική και εκκλησιαστική αρχή στο βόρειο τμήμα των Κάτω Χωρών είναι κατανοητή, μας εισάγει ωστόσο στο ερώτημα σχετικά με τη συστηματική παραγωγή ιστορικής ζωγραφικής στο βόρειο τμήμα των Κάτω Χωρών, της ολλανδικής ιστορικής ζωγραφικής, με την έννοια της αναφοράς σε συγκεκριμένα πρόσωπα ή πολιτικά γεγονότα-σταθμούς.

Σε έναν από τους λίγους τίτλους της διεθνούς βιβλιογραφίας αφιερωμένους στην ολλανδική ιστορική ζωγραφική, “Rembrandt and Dutch History Painting in the 17<sup>th</sup> Century”, προϊόν των πρακτικών διεθνούς συνεδρίου με ομώνυμο θέμα, σκηνές από την πολιτική και θρησκευτική ιστορία, αλλά και μυθολογικές σκηνές συζητώνται παράλληλα,<sup>2</sup> όταν από την άλλη πλευρά υπάρχουν πολυάριθμα άρθρα και μονογραφίες σχετικά με τη φλαμανδική ιστορική ζωγραφική, με προεξάρχον παράδειγμα του Rubens και τον κύκλο για τη ζωή της Μαρίας των Μεδίκων.<sup>3</sup> Και στο “Rembrandt’s Reading.

---

\* Φωτογραφικές αναπαραγωγές των έργων που αναφέρονται στο κείμενο μπορούν να εντοπιστούν στις σχετικές υποσημειώσεις.

<sup>1</sup> Maarten Prak, *Gouden eeuw. Het raadsel van de Republiek*, (2002), αγγλ. μτφρ. Diane Webb, *The Dutch Republic in the Seventeenth Century. The Golden Age*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

<sup>2</sup> Akira Kofuku (επιμ.), *Rembrandt and Dutch History Painting in the 17<sup>th</sup> Century*, Τόκιο, The National Museum of Western Art, 2004.

<sup>3</sup> Ronald Forsyth Millen, Robert Erich Wolf, *Heroic Deeds and Mystic Figures. A New Reading of Rubens’ Life of Maria de’ Medici*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1989. Βλ. επίσης Elizabeth McGrath, *Subjects from History* (τόμοι I, II) στο Ludwig Burchard (επιμ.), *Corpus Rubenianum*, Λονδίνο, Harvey Miller Publishers, 1997. Και εδώ συζητώνται θρησκευτικά, μυθολογικά και ιστορικά θέματα. Ένα κριτήριο,

The Artist's Bookshelf of Ancient Poetry and History" της Amy Golahny μυθολογικό, θρησκευτικό και ιστορικό υλικό συνυπάρχουν.<sup>4</sup>

Σε αρμονία με την άποψη ότι η ιστορική παραγωγή των βόρειων επαρχιών των Κάτω Χωρών είναι σημαντικά μικρότερη από αυτή των νότιων επαρχιών, θεωρώ ότι υποκαθίσταται από άλλες θεματικές, όπως από ομαδικές προσωπογραφίες και πολυάριθμες θαλασσογραφίες. Ταυτόχρονα, υποστηρίζω ότι υπάρχει μια συνειρμική αφηγηματική παράδοση τόσο στην ολλανδική όσο και στη φλαμανδική ιστορική ζωγραφική που κατά κύριο λόγο βασίζεται σε κλασικά κείμενα. Ο Rembrandt, ο οποίος σε μεγάλο μέρος της σύγχρονης βιβλιογραφίας δεν παρακολουθεί το μοντέλο του λόγιου καλλιτέχνη, δεν αποτελεί εξαίρεση τελικά. Ο καλλιτέχνης που αρθρώνει διαφορετικό ιστορικό λόγο είναι ο φλαμανδός αντίποδας, ο Rubens.

Μελετώντας τα ευρήματα των αρχειακών ερευνών σχετικά με τις θεματικές της ζωγραφικής παραγωγής στις Κάτω Χώρες του 17<sup>ου</sup> αιώνα, ερχόμαστε αντιμέτωποι με ορισμένα εξαιρετικά ενδιαφέροντα συμπεράσματα. Σύμφωνα με αρχεία που προέρχονται από ιδιωτικές συλλογές έργων τέχνης στο Άμστερνταμ, στη δεκαετία του 1630 οι ιστορικές σκηνές σημειώνουν περίπου το ποσοστό 4%.<sup>5</sup> Από αρχεία που προέρχονται από την επίσης βόρεια, προτεσταντική Delft οι ιστορικές σκηνές καταλαμβάνουν το 4.4% στη δεκαετία του 1630.<sup>6</sup> Αντίστοιχα, από ιδιωτικές συλλογές των νότιων,

---

κατά το οποίο, πρόσωπα και σκηνές από την παγανιστική, εκκλησιαστική και κοσμική ιστορία συμπεριλαμβάνονται στη γενικότερη ενότητα της «ιστορικής ζωγραφικής» αφορά στην ερμηνευτική δυνατότητα που παρέχουν τα αφηγηματικά αυτά θέματα και οι πρωταγωνιστές τους να λειτουργούν ως πρότυπα υποδειγματικών συμπεριφορών. Η McGrath διαχωρίζει επίσης την αλληγορία με την έννοια της προσωπικής ή τοπικής αναφορικότητας από τα *exempla* και υποστηρίζει ότι συνηθέστερα τα ιστορικά θέματα επιλέγονταν ως ηθικά πρότυπα. Βλ. Elizabeth McGrath, *Subjects from History*, τόμος I, 68-94. Βλ. σχετικά και Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, (1948), αγγλ. μτφρ. Willard R. Trask, *European Literature and the Latin Middle Ages*, Νέα Υόρκη, Evanston, Harper and Row, Publishers, 1953, 203-207.

<sup>4</sup> Amy Golahny. *Rembrandt's Reading. The Artist's Bookshelf of Ancient Poetry and History*, Άμστερνταμ, Amsterdam University Press, 2003.

<sup>5</sup> Marten Jan Bok, "Rembrandt's Fame and Rembrandt's Failure. The Market for History Paintings in the Dutch Republic" στο Akira Kofuku, *Rembrandt and Dutch History*, 164-166.

καθολικών επαρχιών, και συγκεκριμένα από την Αμβέρσα, το ποσοστό των ιστορικών σκηνών κυμαίνεται περίπου στο 10% τουλάχιστον κατά την πρώτη δεκαετία, ενώ κατά τα μέσα του 17ου αιώνα περίπου στο 9%.<sup>7</sup> Όπως διαπιστώνει στις αρχαιακές μελέτες του ειδικά για τη Delft του 17ου αιώνα ο John Michael Montias, η πτώση στην παραγωγή των ιστορικών σκηνών καταγράφεται στο 0,72% ανά έτος, όταν η παραγωγή τοπιογραφιών καταγράφει αύξηση κατά 2.75% ανά έτος.<sup>8</sup> Αν και οι θεματικές ταξινομήσεις των αρχαιακών μελετών διαφοροποιούνται και τα συμπεράσματα που εξάγονται από αυτές μπορούν να διαβαστούν πολυεπίπεδα, επιβεβαιώνεται γενικά ότι η παραγωγή της ιστορικής ζωγραφικής είναι σημαντικά μικρότερη στο βόρειο τμήμα των Κάτω Χωρών.

Η διαφορά αυτή γίνεται επίσης αισθητή, εάν κανείς ερευνήσει το έργο των δύο παραγωγικότερων ζωγράφων των Κάτω Χωρών, των εκπροσώπων του καθολικού νότου και του προτεσταντικού βορρά, του Rubens και του Rembrandt. Είναι γνωστό ότι ο Rubens ζωγράφισε έναν μεγάλο αριθμό ιστορικών έργων, συμπεριλαμβανομένων ιστορικών κύκλων, αλλά και μεμονωμένων ιστορικών σκηνών. Όσον αφορά στον Rembrandt, η ιστορική παραγωγή του μοιάζει ιδιαίτερα περιορισμένη, με κυρίαρχο δείγμα τη *Συνωμοσία του Claudius Civilis*, μια σκηνή που αναφέρεται στην επανάσταση των Βαταυών, των αρχαίων κατοίκων της Ολλανδίας ενάντια στους διεφθαρμένους Ρωμαίους διοικητές τους, και προφανώς μια συνειρμική μεταφορά στη σύγχρονη επανάσταση των Ολλανδών ενάντια στην ισπανική κατακτητική πολιτική. Η σκηνή αυτή εξάλλου αποτελούσε μέρος ενός ευρύτερου εικονογραφικού προγράμματος για το νέο δημαρχείο του Άμστερνταμ, που ανατέθηκε αρχικά στον πρώην μαθητή του Rembrandt, Govaert Flinck, με θέμα την επανάσταση των Βαταυών. Η απόρριψη του έργου του Rembrandt, το οποίο τοποθετήθηκε στο δημαρχείο μόνο για ένα βραχύ χρονικό διάστημα

---

<sup>6</sup> John Michael Montias, *Artists and Artisans in Delft. A Socio-Economic Study in the Seventeenth Century*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1982, 241-243.

<sup>7</sup> Jeffrey M. Muller, "Private Collections in the Spanish Netherlands: Ownership and Display of Paintings in Domestic Interiors" στο Peter C. Sutton et. al., *The Age of Rubens*, Βοστώνη, Ghent, Museum of Fine Arts, Ludion Press, 1993, σς. 195-206.

<sup>8</sup> John Michael Montias, *Artists and Artisans*, 243.

έχει συχνά συνδεθεί με την τραχιά πινελιά του, ήδη εκτός μόδας το 1661-62, οπότε ζωγραφίστηκε το έργο.<sup>9</sup>

Ενώ η υποδοχή του έργου του έργου του Rembrandt εστιάζει συστηματικά στην έλλειψη κλασικιστικού *decorum*, όπως διαβάζουμε χαρακτηριστικά στον Abraham Bruegel, ζωγράφος και ατζέντη του συλλέκτη Don Antonio Ruffo από τη Σικελία, που είχε αποκτήσει τον *Αριστοτέλη*, τον *Μέγα Αλέξανδρο* και τον *Όμηρο* του Rembrandt, και ο οποίος έγραφε το 1670 ότι «οι σπουδαίοι ζωγράφοι συνήθως δεν είναι πρόθυμοι να υποτιμηθούν ζωγραφίζοντας μια ασήμαντη ντυμένη μορφή, όπου τα φώτα αναδεικνύουν μόνο την άκρη της μύτης, και όπου δεν ξέρει κανείς από πού έρχεται το φως, αφού όλα τα υπόλοιπα είναι στο σκοτάδι. Οι σπουδαίοι ζωγράφοι προσπαθούν να δείξουν ένα όμορφο γυμνό σώμα, όπου μπορεί κανείς να δει τη γνώση τους στο σχέδιο. Αλλά ένας μη ικανός ζωγράφος, αντιθέτως, προσπαθεί να κρύψει τις μορφές του μέσα σε σκοτεινά αδέξια ρούχα και ζωγραφίζει τα περιγράμματα έτσι ώστε κανείς δεν διακρίνει τι βλέπει», παραβλέπει τη σχέση του καλλιτέχνη με την «ιστορία», με την πηγή, με το κείμενο.<sup>10</sup> Επιμένοντας σε μια φορμαλιστική αντιμετώπιση, ο Rembrandt τοποθετείται στον αντίποδα της ιστορικής ζωγραφικής του Rubens, βασισμένης σε κείμενα και λόγια σύμβολα. Εδώ ακριβώς είναι χρήσιμο να εξετάσουμε τη σχέση της *Συνομωσίας του Claudius Civilis* με το έργο του Τάκιτου, *Historiae* και *De origine et situ Germanorum liber*. Τα 22 καταμετρημένα βιβλία της βιβλιοθήκης του Rembrandt, που βέβαια έρχονται σε έντονη αντίθεση με τα περίπου 500 της βιβλιοθήκης του Rubens, περιλαμβάνουν μια έκδοση του 1645 του έργου του Τάκιτου του Johannes Fenacolius, μεταφρασμένη στα ολλανδικά (*Van de ghedenkwaardige geschiedenissen der Romeinen*).<sup>11</sup> Προς επίρρωση

---

<sup>9</sup> Για την ιστορία της ανάθεσης αυτής βλ. Mariët Westermann, *Rembrandt*, Λονδίνο, Phaidon Press, 2000, 294-298. Βλ. επίσης Margaret Deutsch Carroll, "Civic Ideology and its Subversion: Rembrandt's Oath of Claudius Civilis", *Art History* 9, (1), Μάρ. 1986, 12-35.

<sup>10</sup> Seymour Slive, *Rembrandt and his Critics. 1630-1730*, Νέα Υόρκη, Hacker Art Books, 1988, 80-81, Mariët Westermann, *Rembrandt*, 293.

<sup>11</sup> Amy Golahny, *Rembrandt's Reading*, 209-239. Για τη βιβλιοθήκη του Rubens, βλ. Alfons K. L. Thijs, *De Bibliotheek van Pieter Pauwel Rubens: een reconstructie*, Αμβέρσα, De Gulden Passe, Museum Plantin-Moretus, 2001.

της σχέσης του Rembrandt με το κείμενο και σύμφωνα με το πάγιο αίτημα *ut pictura poesis* διαβάζουμε στον ολλανδό ποιητή Philips Angel, που έγραφε το 1642 ότι «ο καρπός της αληθινής, φυσικής απεικόνισης προέρχεται από την προσεκτική ανάγνωση της ιστορίας και από την ανάλυσή της με υψηλό και βαθύ πνεύμα...Ανάμεσα στους καλλιτέχνες [που το κατορθώνουν] είναι ο διάσημος Rembrandt». <sup>12</sup> Ο Rembrandt όντως φαίνεται να μεταγράφει με ακρίβεια συγκεκριμένα αποσπάσματα από τον Τάκιτο, όπως «ο Civilis ήταν ένας εξαιρετικός άνδρας, με σοφία ανώτερη από των κοινών βαρβάρων...αλλά παραμορφωμένος στην όραση», <sup>13</sup> «και μετά ο Civilis κάλεσε τους σπουδαιότερους ευγενείς...με το πρόσχημα ενός μεγάλου συμποσίου` και αφού κατάλαβε ότι ήταν αργά και ότι ήταν εντελώς συνεπαρμένοι από το κρασί...άρχισε να τους απευθύνεται...για την εξαιρετική δόξα και τιμή του λαού τους, και ύστερα άρχισε να αφηγείται...τα δεινά της σκλαβιάς που είχαν υποστεί». <sup>14</sup> Η επισφράγιση του όρκου με τα ξίφη επίσης πηγάζει από τον Τάκιτο που λέει ότι «στα γερμανικά φύλα ο πιο αξιότιμος τρόπος συγκατάθεσης δίνεται με τον ήχο των όπλων». <sup>15</sup> Ακόμα και το καπέλο του Civilis που ανακαλεί αρχαϊκά στέμματα έχει συνδεθεί με την αναφορά του Τάκιτου στο πρόσωπό του ως «γόνου της βασιλικής οικογένειας», ενώ ο ολλανδός ποιητής Joost van den Vondel που ήταν υπεύθυνος για τον σχεδιασμό του εικονογραφικού προγράμματος του δημαρχείου επίσης αναφέρεται στον Civilis «ως βλαστό βασιλικού αίματος». <sup>16</sup> Συγκρινόμενη με τη *Συνωμοσία* του Antonio Tempesta, π. 1611-12, του Otto van Veen, 1612, καθώς και των Govaert Flinck και Juriaen Ovens, που αποτελείωσε το αρχικό έργο του Flinck, 1659-62, για το νέο Δημαρχείο του Άμστερνταμ, που εξευγενίζουν τους πρωταγωνιστές με τις κομπές στρατιωτικές φορεσιές, και την ιστορία, η οποία

---

<sup>12</sup> Amy Golahny, *Rembrandt's Reading*, 220-221, Seymour Slive, *Rembrandt and his Critics*, 37-40.

<sup>13</sup> Amy Golahny, *Rembrandt's Reading*, 188.

<sup>14</sup> Amy Golahny, *Rembrandt's Reading*, 188.

<sup>15</sup> Jan Blanc, "Rembrandt and the Historical Construction of his *Conspiracy of Claudius Civilis*" στο Laura Cruz and Willem Frijhoff (επιμ.), *Myth in History, History in Myth*. Leiden, Βοστώνη, Brill, 2009, 249.

<sup>16</sup> Jan Blanc, "Rembrandt and the Historical Construction", 250-251.

επισφραγίζεται με χειραψία,<sup>17</sup> η *Συνωμοσία* του Rembrandt εστιάζει στην περιγραφή της λογοτεχνικής πηγής τονίζοντας τον μονόφθαλμο αρχηγό, τη «βαρβαρική» και επιβλητική του όψη, τη νυχτερινή σκηνή, ακόμα και την τοποθεσία, όπως φαίνεται από το προπαρασκευαστικό του σχέδιο με το θολωτό κτίριο που υποτίθεται ότι ανακαλεί το κτίριο στο Nijmegen, όπου κατά μία άποψη έλαβε χώρα το γεγονός.<sup>18</sup> Η έμφαση στην εθνική γενεαλογία, όπως προκύπτει από τη συμφωνία της σκηνής του Rembrandt με το κείμενο του Τάκιτου, ανιχνεύεται σε πολυάριθμες εκδόσεις, ήδη από τον δέκατο πέμπτο αιώνα, που υπογράμμιζαν την καταγωγή των ολλανδών από τη γενναία φυλή των Βαταυών. Το 1610 εκδόθηκε η δημοφιλής *Πραγματεία περί της αρχαιότητας των Βαταυών, νυν ολλανδικής δημοκρατίας* του Hugo Grotius, ολλανδού πολυμαθούς νομικού.<sup>19</sup> Επιπλέον, αρχαιολογικά ευρήματα, όπως μπρούντζινες κεφαλές «Βαταυών», που ανακαλύφθηκαν στο Nijmegen, ανάμεσα στον 1ο και στον 3ο αιώνα μ.Χ., κάποια από τα οποία ανιχνεύονται σε ολλανδικές συλλογές, ενώ δημοσιεύονταν επίσης σε καταλόγους συλλογών της περιόδου, επιβεβαιώνουν τις περιγραφές κειμένων, όπως του Τάκιτου, και ενισχύουν την επιλογή του Rembrandt σχετικά με τη μορφή του Civilis. Το συσπασμένο, παραμορφωμένο πρόσωπο με την έντονη μύτη, τα μεγάλα μάτια, τα μακριά μαλλιά και τη γενειάδα αποτελούν κοινά χαρακτηριστικά του πρωταγωνιστή της σκηνής του Rembrandt και των χαρακτηρισμένων ως «Βαταυών» αρχαίων κεφαλών.<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> Jan Blanc, “Rembrandt and the Historical Construction”, 248-249, Peter van der Coelen, “Rembrandt’s Civilis: Iconography, Meaning and Impact” στο Michiel Roscam Abbing (επιμ.), *Rembrandt 2006: Essays*, Leiden, Foleor Publishers, 2006, 31-56.

<sup>18</sup> Amy Golahny, *Rembrandt’s Reading*, 189-191. Για το ζήτημα της τοποθεσίας της σκηνής του Rembrandt και τη σχέση της με το *lucus* του Τάκιτου, βλ. επίσης Jan Blanc, “Rembrandt and the Historical Construction”, 246-248.

<sup>19</sup> Laura Cruz, “The Epic Story of the Little Republic that could: The Role of Patriotic Myths in the Dutch Golden Age” στο Laura Cruz and Willem Frijhoff (επιμ.), *Myth in History*, 159-173. Για τα χρονικά του εθνικού παρελθόντος των Ολλανδών, με άξονα το πανεπιστήμιο του Leiden, βασισμένα σε γραπτές πηγές, όπως τον Τάκιτο, τον Πλίνιο, τον Στράβωνα, βλ. Simon Schama, *The Embarrassment of the Riches. An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1988, 69-93.

<sup>20</sup> Peter van der Coelen, “Rembrandt’s Civilis: Iconography”, 38-41.

Πιθανόν, αυτή είναι μία από τις ελάχιστες δημόσιες αναθέσεις στον Rembrandt με αμιγώς ιστορικό πολιτικό περιεχόμενο. Σώζεται ωστόσο ένα σχέδιό του, που χρονολογείται γύρω στο 1655-60, και ενδεχόμενο συσχετισμό με το πρόγραμμα του δημαρχείου. Το θέμα του έχει προταθεί ότι αφορά στον βασιλιά Πύρρο, *Ο Πύρρος, που συγχωρεί τους αιχμαλώτους, πριν τους απελευθερώσει*, μια σκηνή από τη ζωή του, όπως την αφηγείται ο Πλούταρχος στους *Βίους*. Το κείμενό του είχε μεταφραστεί στα ολλανδικά το 1603, ξανατυπώθηκε το 1644 και ανήκε στη συλλογή των βιβλίων του Rembrandt.<sup>21</sup> Σε αντίθεση με την άποψη περί του «αντισυμβατικού» καλλιτέχνη, θα μπορούσε κανείς να πει ότι ο Rembrandt ακολουθεί τις τυπικές παραινέσεις των θεωρητικών της εποχής. Χαρακτηριστική είναι η τοποθέτηση του ολλανδού ζωγράφου και θεωρητικού Gerard de Lairese, εξοικειωμένου με το έργο του Rembrandt, «δεν θέλουμε ένα νέο Όμηρο, Βιργίλιο ή Οβίδιο, γιατί οι ιστορίες τους μας άφησαν αρκετό υλικό...για χίλια χρόνια». Για τον de Lairese, όπως και για πολλούς ολλανδούς θεωρητικούς του 17<sup>ου</sup> αιώνα, ήδη από τον Karel van Mander, το ζητούμενο ήταν η δημιουργία εικαστικής αφήγησης θεμελιωμένης σε κλασικά κείμενα, ενώ η λίστα των συνιστώμενων ιστορικών αναγνωσμάτων του de Lairese συμπεριελάμβανε Τάκιτο, Πλούταρχο, Λίβιο.<sup>22</sup>

Αν θεωρήσουμε δε προσωπικότητες από την αρχαία ρωμαϊκή ιστορία, έχουμε δύο τουλάχιστον εκδοχές της *Λουκρητίας*, του 1664 και του 1666. Η ιστορία της Λουκρητίας, γνωστή από τον Λίβιο, αποτελεί τυπικό παράδειγμα αρετής, ενώ μπορεί να διαβαστεί ως καταλύτης σε σχέση με την απελευθέρωση της Ρώμης από την τυραννία του βασιλιά Tarquinius Superbus. Οι δύο εκδοχές του Rembrandt φαίνεται να παρουσιάζουν δύο διαδοχικούς χρόνους, πριν και μετά την αυτοκτονία της Λουκρητίας, όπως παρουσιάζονται και στη γερμανική έκδοση του Λίβιου, π. 1574, εικονογραφημένη από τον Tobias Stimmer, που επίσης βρίσκουμε στη βιβλιοθήκη του. Όπως υποστηρίζει η Amy Golahny, η απομονωμένη μορφή της Λουκρητίας φαίνεται να καταγράφει τον σπαρακτικό μονόλογο της ηρωίδας, όπως τον αφηγείται ο Λίβιος: «Είναι πολύ κακό μια γυναίκα να έχει χάσει τη συζυγική της τιμή...Κολλατίνε, άνδρα μου, πρέπει να υποφέρεις τα ίχνη ενός άλλου άνδρα...η καρδιά μου όμως παραμένει άθικτη. Ο θάνατός μου θα το

<sup>21</sup> Amy Golahny, *Rembrandt's Reading*, 191-199.

<sup>22</sup> Amy Golahny, *Rembrandt's Reading*, 218-239.

αποδείξει...».<sup>23</sup> Τα δύο έργα, επομένως, δεν αποτελούν απλώς απεικονίσεις μιας απομονωμένης μορφής, αποκομμένης από το ιστορικό περβάλλον της, με ξεχωριστό εικαστικό ενδιαφέρον, αλλά δύο σκηνές με ακριβή συγχρονισμό με την ιστορία της Λουκρητίας, όπως ξεδιπλώνεται στη γραπτή πηγή.

Η *Αρτεμισία* του Rembrandt, 1634, ακόμα ένα σύμβολο ηθικής και συζυγικής πίστης, συμπυκνώνει δύο βασικά σημεία της ιστορίας, γνωστής από τον Πλίνιο, τον Κικέρωνα, τον Βαλέριο Μάξιμο και την ολλανδική μετάφραση του Βαλέριου του 1614. Και στις τρεις περιπτώσεις αναφέρεται το ποτό με τις στάχτες του νεκρού συζύγου της, Μαύσωλου, που η Αρτεμισία έπινε καθημερινά έως τον θάνατό της, και είναι προφανώς το κύπελλο στα αριστερά του πίνακα. Ωστόσο, το βιβλίο στα δεξιά δεν αναφέρεται παρά μόνο στον Aulus Gellius. Σύμφωνα με τη δική του εκδοχή, η Αρτεμισία οργάνωσε ένα λογοτεχνικό διαγωνισμό με αντικείμενο τη δοξολογία του συζύγου της. Στη βιβλιοθήκη του Rembrandt βρίσκουμε Κικέρωνα και Aulus Gellius.<sup>24</sup> Χαρακτηριστικά, στην *Αφοσίωση της Αρτεμισίας* του Rubens, π. 1614, δεν υπάρχει αναφορά στο βιβλίο.<sup>25</sup>

Η πλειονότητα των ιστορικών σκηνών από ολλανδούς ζωγράφους ανατρέχει σε θέματα από την αρχαία ιστορία που αξιοποιούνται ως παραδείγματα της ακεραιότητας της ολλανδικής δημοκρατίας. *Ο Υπατος Φαμπρίσιους αρνούμενος τον εκφοβισμό του Πύρρου* είναι μια ιστορική σκηνή που αντλεί το θέμα της επίσης από τους *Βίους* του Πλούταρχου. Η μνημειακή αυτή σκηνή που φιλοτεχνήθηκε περίπου το 1655 από τον

---

<sup>23</sup> Amy Golahny, *Rembrandt's Reading*, 148-156. Θα ήταν ιδιαίτερα διαφωτιστικό σχετικά με την εικονογραφία των έργων αυτών, αν είχαμε περισσότερες πληροφορίες για τον προορισμό τους. Γνωρίζουμε ότι το ζευγάρι Abraham Wijs και Sara de Potter είχαν στην κατοχή τους έναν μεγάλο πίνακα της Λουκρητίας, που όμως δεν έχει ταυτοποιηθεί. Βλ. σχετικά Mariët Westermann, *Rembrandt*, 309-310, Gary Schwartz, *Rembrandt: zijn leven, zijn schilderijen: een nieuwe biografie met alle beschikbare schilderijen in kleur afgebeeld*, (1984), *Rembrandt. His Life, his Paintings*, Λονδίνο, Penguin Books, 1991, 330-331. Είναι επίσης ενδιαφέρον ότι ο Rembrandt ζωγράφησε αρκετές μεμονωμένες μορφές από την αρχαία πολιτική ιστορία και από τη Βίβλο. Όσον αφορά στη Λουκρητία, υπάρχει ένα σημαντικό προηγούμενο, η *Λουκρητία* του Marcantonio Raimondi, βασισμένη σε έργο του Ραφαήλ. Και εδώ η μορφή απεικονίζεται μόνη, κατά τη στιγμή που κρατά το μαχαίρι.

<sup>24</sup> Amy Golahny, *Rembrandt's Reading*, 129-133.

<sup>25</sup> Elizabeth McGrath, *Subjects from History*, τόμος II, 73-80.



Ferdinand Bol, επίσης μαθητή του Rembrandt, ως μέρος της ανάθεσης για την αίθουσα συμβουλίων του νέου Δημαρχείου του Άμστερνταμ παραλληλίζει το ήθος του ρωμαίου ύπατου που αρνήθηκε τη δωροδοκία του βασιλιά Πύρρου με την ακεραιότητα των ολλανδών διοικητών.<sup>26</sup> Αντίστοιχος παραλληλισμός υπάρχει και στο σύγχρονο έργο του Govaert Flinck *Ο Μάρκος Κούριος Δεντάτος αρνείται τα Δώρα των Σαμνιτών*, μια ιστορία επίσης γνωστή από τον Πλούταρχο, που προοριζόταν να αναρτηθεί απέναντι από το έργο του Bol. Και πάλι το ηθικό δίπολο είναι σαφές, εγγεγραμμένο στην κορνίζα στο κάτω μέρος του πίνακα από τον Joost van den Vondel, στον οποίο ανατέθηκε να συνθέσει από ένα τετράστιχο για κάθε έργο, όπου εξηγούσε την ιστορία και το ηθικό δίδαγμα της: ο αδιάφθορος Μάρκος Κούριος Δεντάτος απέναντι στους διεφθαρμένους Σαμνίτες, η ολλανδική επανάσταση απέναντι στην κυριαρχία της Ισπανίας.<sup>27</sup>

Η αρχαία ιστορία αποτέλεσε επίσης το συνειρμικό όχημα για αρκετούς φλαμανδούς καλλιτέχνες. Ο Gaspar de Crayer, ο οποίος κυριαρχούσε στην καλλιτεχνική σκηνή των Βρυξελλών, κατά την περίοδο που ο Rubens κυριαρχούσε στην Αμβέρσα, ζωγράφισε τον *Αλέξανδρο και τον Διογένη*, μια ιστορία και πάλι γνωστή από τον Πλούταρχο. Ο φιλόσοφος Διογένης, πρότυπο ηθικής ακεραιότητας, ένα από τα πιο εύγλωττα παραδείγματα ανδρών στην ιστορία που εναντιώθηκαν στην ανθρώπινη αφροσύνη, αποτέλεσε αντικείμενο απεικόνισης από αρκετούς καλλιτέχνες των Κάτω Χωρών, όπως από τον φλαμανδό Jacob Jordaens το 1642, πιθανόν από τον Rubens και το στούντιο του Rubens.<sup>28</sup>

Από τον ρωμαίο ιστορικό Τίτο Λίβιο γνωρίζουμε για τον Σκιπίωνα, στρατηγό, πολιτικό άνδρα και έναν από τους σπουδαιότερους αρχηγούς του ρωμαϊκού στρατού, κάποια από τα γεγονότα της ζωής του οποίου, αποτέλεσαν τακτικά αντικείμενο απεικόνισης από την Αναγέννηση. Πολλοί καλλιτέχνες άντλησαν υλικό από την περίφημη πολιτική του φρόνηση και την υποδειγματική εγκράτειά του, όταν κατέλαβε τη

---

<sup>26</sup> Mariët Westermann, *Rembrandt*, 294.

<sup>27</sup> Bob Haak, *The Golden Age. Dutch Painters of the Seventeenth Century*, (1984), μτφρ. Elizabeth Willems-Treeman, Νέα Υόρκη, Stewart, Tabori and Chang, 1996, 359-362.

<sup>28</sup> Hans Vlieghe. *Flemish Art and Architecture. 1585-1700*, (1998), μτφρ. Alastair, Cora Weir, New Haven, Λονδίνο, Yale University Press, 1998, 68-69, 63, Elizabeth McGrath, *Subjects from History*, τόμος. II, 64-73.

Νέα Καρχηδόνα στην Ισπανία τον 3<sup>ο</sup> αι. π.Χ. και αρνήθηκε να κρατήσει για τον εαυτό του ως λάφυρο μία από τις ομορφότερες ευγενείς γυναίκες της πόλης, ενώ με τη συμπεριφορά του απέναντι στους αιχμαλώτους του κατόρθωσε να κερδίσει την εύνοια των αντιπάλων του. Η μετριοπαθής στάση του ρωμαίου στρατηγού αποτέλεσε πρότυπο μιας ήπιας κατακτητικής πολιτικής. Ο van Dyck ζωγράφησε την *Εγκράτεια του Σκιπίωνα*, 1620-21, για τον George Villiers, φίλότεχο και συλλέκτη, μαρκήσιο του Buckingham και ευνοούμενο του βασιλιά της Αγγλίας Ιακώβου Α.<sup>29</sup> Ο Rubens ζωγράφησε το ίδιο θέμα περίπου το 1620.<sup>30</sup> Τόσο ο Διογένης όσο και ο Σκιπίωνας αποτελούσαν παραδείγματα ιδιαίτερα χρήσιμα σε καιρό πολέμου και πολιτικών διεκδικήσεων που έπρεπε να επενδυθούν με υψηλούς αξιακούς κώδικες. Το σχέδιο του εργαστηρίου του Rembrandt, *Ο Σκιπίωνας και η Ισπανίδα Νύφη*, ακολουθεί επίσης το κείμενο του Λίβιου.<sup>31</sup> Από τον Λίβιο γνωρίζουμε και την ιστορία του ρωμαίου ύπατου Publius Decius Mus που πολέμησε ενάντια στους Λατίνους, ακόμα ένα πρότυπο ανδρείας και αφοσίωσης στα ιδεώδη της πατρίδας, στωικής καρτερίας και σθένους. Στην εκτέλεση του κύκλου των ταπισερί με θέμα τον Publius Decius Mus, που ο Rubens σχεδίασε το 1617-18, συνέβαλε σημαντικά ο van Dyck.<sup>32</sup>

Όσον αφορά στον Rubens, η χαρακτηριστικότερη προσέγγισή του στην ιστορία είναι αυτή που συναντάμε στον κύκλο των εικοσιτεσσάρων σκηνών με θέμα τη ζωή της Μαρίας των Μεδίκων, που ανατέθηκε στον ζωγράφο για να κοσμήσει τη δυτική πτέρυγα του Palais du Luxembourg στο Παρίσι. Ο κύκλος του ανατέθηκε το 1621 από τη Μαρία, τη φλωρεντινή πριγκίπισσα, σύζυγο του Ερρίκου Δ, βασιλιά της Γαλλίας, και ολοκληρώθηκε το 1625. Σύμφωνα με το συμβόλαιο της ανάθεσης, «όλες οι ιστορίες...πρέπει να απεικονιστούν...σε συμφωνία με τις προθέσεις της

---

<sup>29</sup> John Peacock, "Looking at Van Dyck's *Scipio* in its Contexts", *Art History*, 23, (2), Ιούν. 2000, 262-289.

<sup>30</sup> McGrath, *Subjects from History*, τόμος II, 257-269.

<sup>31</sup> Amy Golahny, *Rembrandt's Reading*, 156-160.

<sup>32</sup> Elisabeth McGrath, *Subjects from History*, τόμος I, 74-81, Reinhold Baumstark, *Peter Paul Rubens. The Decius Mus Cycle*, Νέα Υόρκη, The Metropolitan Museum of Art, 1985.

βασίλισσας...ώστε να τις ικανοποιήσει πλήρως». <sup>33</sup> Η *Ευδαιμονία κατά την Αντιβασιλεία* είναι μια από τις τυπικότερες σκηνές του κύκλου, που διέπεται από μια υπαινικτική ρητορική, μέσα από την οποία ο Rubens προσπάθησε να καλύψει τις πολιτικές αδυναμίες και διαμάχες των εικονιζόμενων προσώπων, αλλά και την έλλειψη σημαντικής πολιτικής δράσης εκ μέρους της βασίλισσας. Ο πίνακας αυτός αντικατέστησε την τελευταία στιγμή το έργο που θα αναπαριστούσε την αναχώρηση της Μαρίας στην εξορία, θέμα ιδιαίτερα επικίνδυνο για τις λεπτές ισορροπίες στη σχέση της Μαρίας και του γιου της, Λουδοβίκου. Σύμφωνα με την προσφιλή του πρακτική, η *Ευδαιμονία* αντλεί την εικονογραφική της βάση από νομίσματα και από άλλα αντικείμενα της κλασικής αρχαιότητας, μυθολογικές πηγές, εμβληματικά εγχειρίδια. Παρά τη σταθερή συνεργασία του σε εικονογραφικό επίπεδο με τους συμβούλους της Μαρίας, η εικονογράφηση, όπως και ο τίτλος του συγκεκριμένου έργου, ήταν σύλληψη του Rubens. Σύμφωνα με τη μαρτυρία του ίδιου του ζωγράφου, το έργο εξέφραζε «την άνθιση του βασιλείου της Γαλλίας, με την αναγέννηση των επιστημών και των τεχνών χάρη στην ελευθεροφροσύνη και το μεγαλείο της υψηλότητάς της, καθισμένης επάνω σε έναν λαμπρό θρόνο, κρατώντας μια ζυγαριά στα χέρια της, ισορροπώντας τον κόσμο με τη φρόνηση και τη δικαιοσύνη της». Τα σύμβολα και οι προσωποποιήσεις που ο ζωγράφος χρησιμοποιεί μεταφέρουν πράγματι με σαφήνεια το μήνυμα της δίκαιης και σοφής διακυβέρνησης της Μαρίας. Η Μαρία, εξάλλου, είναι το μόνο ιστορικό πρόσωπο της σκηνής αυτής, που όμως ο Rubens μετατρέπει από μια θνητή εστεμμένη, ενδεδυμένη μέσα στον γαλάζιο βασιλικό μανδύα της, σε μια αθάνατη αλληγορική γυναικεία φιγούρα. Γυμνώνοντας το δεξί της στήθος, όπως μόνο μια προσωποποιημένη μορφή μπορεί να κάνει, ανυψώνεται πάνω από τη σφαίρα της γήινης ευπρέπειας και συναντά τους προσωποποιημένους, θεϊκούς συντρόφους της, όπως την Αθηνά, τη Φρόνηση, την Αφθονία, τον Κρόνο. Όπως ο ίδιος χαρακτηριστικά λέει, «η *Ευδαιμονία κατά την Αντιβασιλεία* που δεν σχολιάζει ειδικά το *raison d'état* αυτής της βασιλείας, ούτε αφορά σε κανένα πρόσωπο ιδιαίτερα, έχει προκαλέσει μεγάλη ευχαρίστηση, και πιστεύω ότι αν

---

<sup>33</sup> Ronald Forsyth Millen, Robert Erich Wolf, *Heroic Deeds and Mystic*, 8.

είχα αναλάβει εξολοκλήρου την εικονογράφηση όλων των σκηνών, δεν θα δημιουργούνταν κανένα σκάνδαλο ή ψίθυρος στην αυλή».<sup>34</sup>

Ένας άλλος εικονογραφικός κύκλος, που βασίζεται επίσης σε μια συμβολική ρητορική, και χρονολογείται στο 1632-34, αποτέλεσε τη διακόσμηση για το Whitehall Banqueting House στο Λονδίνο. Η αφηγηματική πρακτική του Rubens εδώ είναι αντίστοιχη με αυτή του κύκλου της Μαρίας των Μεδίκων. Το εικονογραφικό πρόγραμμα της οροφής του Whitehall Banqueting House ανατέθηκε στον Rubens από τον βασιλιά Κάρολο Α και αποτελεί μια δοξολογία της ένωσης των βασιλείων της Αγγλίας και της Σκωτίας, τα οποία είχε κληρονομήσει ο πατέρας του Καρόλου, Ιάκωβος Α. Η ιστορική αυτή ειρήνη χρησιμοποιήθηκε πιθανόν από τον Rubens ως το αλληγορικό όχημα της προσδοκώμενης ειρήνης ανάμεσα στις Κάτω Χώρες και την Ισπανία, και ο βασιλιάς Ιάκωβος ως το πρότυπο του πολιτικού μονάρχη προβεβλημένο πάνω στην Ισαβέλλα της Ισπανίας. *Η Ένωση των Δύο Στεμμάτων*, της Αγγλίας, ντυμένη στα κόκκινα, και της Σκωτίας, ντυμένη στα λευκά, πραγματοποιείται από την προσωποποίηση της Βρετανίας πάνω από τον Κάρολο Α, που εικονίζεται ως παιδί, ως μελλοντικός βασιλιάς των δύο εθνών, που ένωσε ο πατέρας του. Σε άλλη σκηνή του κύκλου η θεά Αθηνά, θεά της σοφίας, κατατροπώνει την Άγνοια, ενώ σε μια άλλη ακόμα η προσωποποίηση της Ειρήνης και η προσωποποίηση της Αφθονίας με το κέρας της Αμάλθειας, αγαθά που προκύπτουν από τη σοφή διακυβέρνηση, αγκαλιάζονται. Στην *Ειρηνική Διακυβέρνηση του Ιακώβου Α* ο Ιάκωβος απεικονίζεται πάνω στον θρόνο του, πρυτανεύοντας στο ειρηνικό βασίλειό του, με τον Ερμή στο κάτω μέρος του έργου να κρατά το κηρύκειο.<sup>35</sup>

Πριν την επιστροφή του στην Αμβέρσα, και ενώ βρισκόταν στο Λονδίνο, διαπραγματευόμενος τη συνθήκη ειρήνης ανάμεσα στην Αγγλία και στην Ισπανία, ο Rubens ζωγράφησε την *Αλληγορία της Ειρήνης*. Το έργο φιλοτεχνήθηκε το 1629-30 για

---

<sup>34</sup> Για μια εμπειριστατωμένη εικονολογική ανάλυση του έργου, βλ. Ronald Forsyth Millen, Robert Erich Wolf, *Heroic Deeds and Mystic*, 164-168. Βλ. επίσης Kristin Lohse Belkin, *Rubens*, Λονδίνο, Phaidon Press, 1998, 187-190.

<sup>35</sup> Kristin Lohse Belkin, *Rubens*, 257-259, Gregory Martin, *Rubens. The Ceiling Decoration of the Banqueting Hall* (τόμοι I, II) στο Ludwig Burchard (επιμ.), *Corpus Rubenianum*, Λονδίνο, Harvey Miller Publishers, 2005. Βλ. επίσης Peter C. Sutton et. al., *The Age of Rubens*, 297-300.

τον Κάρολο Α, ενώ ο πόλεμος ανάμεσα στις Κάτω Χώρες και στην Ισπανία συνεχιζόταν. Στο κέντρο της σκηνής η προσωποποιημένη Ειρήνη δίνει το γάλα που αναβλύζει από το στήθος της στο παιδί που στέκεται στο πλάι της, το οποίο έχει ταυτιστεί με τον θεό Πλούτο. Πίσω από την Ειρήνη η Αθηνά με την περικεφαλαία της απωθεί τον Άρη, που εικονίζεται πάνοπλος και συνοδεύεται από τις Ερινύες. Το μήνυμα της σκηνής είναι και πάλι σαφές. Η ειρήνη φέρνει μαζί της πλήθος αγαθών: ευημερία και πλούτο, που συμβολίζονται από τα πολύτιμα αγγεία, τα μαργαριτάρια και το κέρασ της αφθονίας, σταθερή οικογενειακή ζωή που συμβολίζεται από τον Υμέναιο, και γενική ευωχία όπως φαίνεται μέσα από την λεοπάρδαλη που παίζει και τη γυναίκα με το ντέφι. Ο θεός του πολέμου πρέπει να κρατιέται μακριά.<sup>36</sup>

Κατά την ίδια πάντοτε συμβολική ρητορική, Ο *Τρόμος του Πολέμου* ζωγραφίστηκε το 1637-38 για τον Φερδινάνδο των Μεδίκων, μέγα Δούκα της Τοσκάνης, επίσης όταν ο πόλεμος μαινόταν ακόμα. Ο ίδιος ο Ρούμπενς έδωσε μια περιγραφή του έργου, η οποία διασώζεται στην επιστολή που έστειλε το 1638 στον Justus Sustermans, αυλικό ζωγράφο του Φερδινάνδου. Σύμφωνα με αυτήν, ο θεός του πολέμου «Άρης ορμά με την ασπίδα και το ματωμένο σπαθί του, απειλώντας με μεγάλη καταστροφή. Δεν δίνει ιδιαίτερη προσοχή στην Αφροδίτη, την ερωμένη του, η οποία, συνοδευόμενη από ερωτιδείς, αγκαλιάζοντάς τον, προσπαθεί να τον εμποδίσει. Από την άλλη μεριά, η Ερινύα Αληκτώ με μία δάδα στο χέρι και, δίπλα, οι προσωποποιήσεις της Πανώλης και της Πείνας, αυτές οι αχώριστες σύντροφοι του Άρη, τον σπρώχνουν στο έργο του...το κηρύκειο και το κλαδί ελιάς, σύμβολα ειρήνης είναι παραπεταμένα. Η θλιμμένη μαυροντυμένη γυναίκα με τον σχισμένο μανδύα, λεηλατημένη από τα κοσμήματα και τα στολίδια της, είναι η δύστυχη Ευρώπη, που επί τόσα χρόνια έχει υποφέρει αρπαγές, βιαιοπραγίες, και βάσανα...Το χαρακτηριστικό γνώρισμα της Ευρώπης είναι η σφαίρα, που κρατά ένας άγγελος...και επιστέφεται από τον σταυρό, συμβολίζοντας τον χριστιανικό κόσμο».<sup>37</sup>

Η αφηγηματικότητα της ιστορικής παραγωγής πραγματώνεται σχηματικά με δύο διακριτούς τρόπους, που εν μέρει διαχωρίζουν την παραγωγή του Rubens από αυτήν της

---

<sup>36</sup> Kristin Lohse Belkin, *Rubens*, 279-285.

<sup>37</sup> Kristin Lohse Belkin, *Rubens*, 285-294.

πλειονότητας των φλαμανδών και ολλανδών καλλιτεχνών του 17ου αιώνα, συμπεριλαμβανομένου και του Rembrandt. Στις ιστορικές σκηνές του ο Rubens χρησιμοποιεί συστηματικά ως ρητορικό όχημα μια αλληγορική γλώσσα, η οποία βασίζεται σε σύμβολα και προσωποποιημένες έννοιες. Η επιβλητική, ευκρινής αισθητική του μπαρόκ «ντύνει» τις αλληγορίες ενισχύοντας με τον πλούτο και τον δυναμισμό της τα μηνύματα που μεταφέρουν οι κατά κανόνα προπαγανδιστικές αυτές σκηνές. Το «εδώ και τώρα» των ιστορικών αυτών αλληγοριών καταξιώνεται μέσα από τη γλώσσα του αρχαιοπρεπούς παρελθόντος, η τοπικότητα του πολιτικού μηνυματός τους ισχυροποιείται μέσα από τη διαχρονικότητα των μυθικών θεών και ηρώων της αρχαιότητας, μέσα από συνδυασμούς και προσεκτικές επιλογές, αλλά και σκόπιμες παραλείψεις.<sup>38</sup> Κατά κανόνα, από την άλλη μεριά, οι ιστορικές σκηνές της περιόδου, αναφέρονται στο ιστορικό «εδώ και τώρα» μέσα από κειμενικά τεκμήρια. Πρόσωπα και γεγονότα του εθνικού παρελθόντος, πρόσωπα και γεγονότα του αρχαίου ρωμαϊκού παρελθόντος, αποτελούν τη μετάβαση προς το ιστορικό παρόν. Η «συμβολική» αλληγορικότητα<sup>39</sup> του «ρουμπενσικού» κανόνα αντικαθίσταται από μια κειμενική αλληγορικότητα, η χρήση των συμβόλων και των προσωποποιήσεων αντικαθίσταται από πραγματικά πρόσωπα και γεγονότα που ανάγουν στο τοπικό πολιτικό μήνυμα. Αλλιώς, αν ο Rembrandt χρησιμοποιεί μια ιστορική αφήγηση που πηγάζει από ένα ιστορικό ή εθνικό παρελθόν, προκειμένου να προσυπογράψει το ιστορικό παρόν, τον τοπικό πολιτικό μύθο, ο Rubens διαχειρίζεται τους μύθους της ελληνικής και ρωμαϊκής αρχαιότητας, προκειμένου να εξιστορήσει, ή, καλύτερα, να ανακατασκευάσει τις ιστορίες των πατρώνων του, των ευρωπαϊκών κρατών, της αυτοκρατορίας των Αψβούργων, πάντοτε στην υπηρεσία μιας σύνθετης πολιτικής ατζέντας με άξονα τους συσχετισμούς των πολιτικών δυνάμεων της Ευρώπης του 17ου αιώνα. Ο συνθετότερος, *διακειμενικός*, συμβολικός λόγος του Rubens δίνει τη θέση του στην περίπτωση του Rembrandt σε έναν «σχολαστικότερο» κειμενικό

---

<sup>38</sup> Για τη χρήση συμβόλων και προσωποποιήσεων, ειδικά για την περίπτωση του κύκλου της Μαρίας των Μεδίκων, βλ. Millen, Robert Erich Wolf, *Heroic Deeds and Mystic*, 3-13.

<sup>39</sup> Χρησιμοποιώ εδώ τον όρο «συμβολικός» σύμφωνα με την πρωταρχική ερμηνεία του συμβόλου ως απτό αντικείμενο που εμπεριέχει ένα νόημα: βλ. Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, (1960), αγγλ. μτφρ. Joel Weinsheimer, Donald G. Marshall, *Truth and Method*, Λονδίνο, Νέα Υόρκη, Continuum, 2004, 61-70.

λόγο, που κοινωνείται μέσα από μια πιο ερμητική εικαστική φόρμα: ερμητική, αλλά όχι δυσανάγνωστη. Η εικαστική γλώσσα του Rembrandt φωτίζει κυριολεκτικά τα καίρια σημεία της λιτής αφήγησής του. Δεν είναι τυχαίο ότι στην πλειονότητά της, η κριτική στο έργο του Rembrandt, όσο ήταν εν ζωή, δεν του καταλογίζει αφηγηματική ή εικαστική ανεπάρκεια. Τα επαινετικά ποιήματα και επιγράμματα που εντοπίζονται συνθέτουν με αρκετή σαφήνεια την εικόνα που γενικά είχαν οι σύγχρονοί του για το έργο του. Όπως ο Angel νωρίτερα, ο ολλανδός ποιητής Jeremias de Decker, έγραφε το 1660 για την ικανότητα του ζωγράφου να μεταφράζει βιβλικές ιστορίες με χρώμα.<sup>40</sup> Εξάλλου, όπως προκύπτει από αρκετά σύγχρονα σχόλια, και όπως διαφωτιστικά σημειώνει ο Seymour Slive στην εμπεριστατωμένη παρουσίασή του της κριτικής του έργου του Rembrandt ανάμεσα στο 1630 και στο 1730, ο καλλιτέχνης κρίνεται σημαντικά από τον βαθμό στον οποίο μεταγράφει με πιστότητα τις γραπτές πηγές του. Ως προς αυτό η κριτική της εποχής φαίνεται να αποφαίνεται θετικά για τον Rembrandt.<sup>41</sup> Δεν μπορεί επίσης να αγνοηθεί το γεγονός ότι τελικά ο Rembrandt επιλέχθηκε να συμβάλει στην εικονογράφηση του Δημαρχείου του Άμστερνταμ. Η αρνητική κριτική στο έργο του, η κριτική που αντιστράφηκε από τον ρομαντισμό, για να χτίσει τον μύθο της μοναδικότητάς του,<sup>42</sup> ανιχνεύεται πιο συστηματικά μετά τον θάνατό του στο πλαίσιο μιας κλασικιστικής αντίληψης της τέχνης.<sup>43</sup> Ακόμα και σε περιπτώσεις όμως που ασκείται κριτική για ορισμένες επιλογές του, όπως κατά κύριο λόγο για το σχέδιό του, το χρώμα και η συνθετική του ικανότητα ξεχωρίζουν. Ο πολυμαθής οπαδός της κλασικιστικής θεωρίας Joachim von Sandrart έγραφε στη βιογραφία του Rembrandt στο *Teutsche Academie der Edelen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, που εκδόθηκε το 1675, για το «εξαιρετικά ακτινοβόλο χρώμα» του. Για τον Sandrart, εξάλλου, το χρώμα ήταν

---

<sup>40</sup> Για τη σχέση του Rembrandt με τη βίβλο, βλ. A. Hyatt Mayor, *Rembrandt and the Bible*, Νέα Υόρκη, The Metropolitan Museum of Art, 1979.

<sup>41</sup> Seymour Slive, *Rembrandt and his Critics*, 41-66.

<sup>42</sup> Alison McQueen, *The Rise of the Cult of Rembrandt. Reinventing an Old Master in Nineteenth-Century France*, Άμστερνταμ, Amsterdam University Press, 2003.

<sup>43</sup> Seymour Slive, *Rembrandt and his Critics*, 83-133.

τόσο σημαντικό όσο και το σχέδιο.<sup>44</sup> Η *Νυχτερινή Περίπολος* που αφηγείται μέσα από τους προσωπογραφούμενους την αστική «ανεξάρτητη» Ολλανδία της εποχής τυγχάνει ενός άφθαστου χαρακτηρισμού από τον θαυμαστή της κλασικής Αναγέννησης και του Ραφαήλ, και μαθητή του Rembrandt, Samuel van Hoogstraeten στο *Hooge Schoole der Schilder-Konst anders de Zichtbaere Werelt*, που εκδόθηκε το 1678: «Το έργο αυτό...όσο και αν λογοκριθεί, θα επικρατήσει όλων των ανταγωνιστών του γιατί είναι τόσο ζωγραφικό στη σύλληψη, τόσο εκθαμβωτικό στην κίνηση και τόσο δυνατό...που κάνει όλες τις άλλες προσωπογραφίες εκεί (στο αρχηγείο των μουσκετοφόρων) να μοιάζουν με τραπουλόχαρτα».<sup>45</sup> Αν η επαινετική αυτή αποτίμηση διαβαστεί προσεκτικά, μπορεί να διαπιστωθεί ότι τελικά είναι η αφηγηματική ικανότητα του Rembrandt που συνιστά τη μοναδικότητα του έργου. Παρά τις σημαντικά διαφορετικές επιλογές τους, ο Rembrandt και ο Rubens συχνά τοποθετούνται στο ίδιο βάθρο κατά τον 17<sup>ο</sup> αιώνα με κριτήριο την αφηγηματική τους δεινότητα.<sup>46</sup>

Επιστρέφοντας στο αρχικό ερώτημα σχετικά με την επιλογή της *Νυχτερινής Περίπολου*, μιας κατά βάση ομαδικής προσωπογραφίας, για το εξώφυλλο του βιβλίου του Maarten Prak, αξίζει να σημειωθούν δύο ακόμα χαρακτηριστικά παραδείγματα μεταγραφής της Συνθήκης του Münster του 1648, με την οποία τερματίστηκε ο πόλεμος με την Ισπανία. Στον *Όρκο προς Επικύρωση της Συνθήκης του Münster*, 1648, ο ολλανδός Gerard ter Borch περιλαμβάνει έναν μεγάλο αριθμό πορτρέτων των συμμετεχόντων στην ιστορική αυτή στιγμή μέσα στην αίθουσα συμβουλίων του δημαρχείου του Münster.<sup>47</sup> Αντίθετα, σε συμφωνία με το ρητορικό ιδίωμα του Rubens,

---

<sup>44</sup> Seymour Slive, *Rembrandt and his Critics*, 88-89.

<sup>45</sup> Seymour Slive, *Rembrandt and his Critics*, 97-98.

<sup>46</sup> Ernst van de Wetering, *Rembrandt. The Painter at Work*, Άμστερνταμ, Amsterdam University Press, 1997, 268-272. Βλ. επίσης Jeroen Boomgaard, Robert Scheller, "A delicate Balance: a brief Survey of Rembrandt Criticism" στο Christopher Brown, Jan Kelch, Pieter van Thiel, *Rembrandt: the Master and his Workshop. Paintings*, μτφρ. Elizabeth Clegg, Michael Hoyle, Paul Vincent, New Haven και Λονδίνο, Yale University Press, National Gallery Publications, 1991, 106-123.

<sup>47</sup> Bob Haak, *The Golden Age*, 397-398. Seymour Slive, *Dutch Painting. 1600-1800*, New Haven, Λονδίνο, Yale University Press, 1995, 161-163.



με τον οποίο υπήρξε συνεργάτης, ο φλαμανδός Cornelis Schut, εξυφαίνει την *Αλληγορία της Συνθήκης του Münster*, 1648-49, γύρω από έναν ιστό συμβόλων και προσωποποιήσεων.<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Hans Vlieghe. *Flemish Art and Architecture*, 88-90. Ann Diels, *Sortant de l'ombre de Rubens: estampes d'après des peintres d'histoire anversoises*, Βρυξέλλες, Bibliothèque royale de Belgique, 2010, 62-64.