

# ΑΞΙΟΛΟΓΙΚΑ

ΕΞΑΜΗΝΙΑΙΑ ΕΚΔΟΣΗ ΘΕΩΡΙΑΣ & ΚΡΙΤΙΚΗΣ-ΑΝΟΙΞΗ 2012

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΑΒΟΥΛΑΚΟΣ:  
Ιστορικότητα και αχρονικότητα  
των λογοτεχνικών μορφών

ΘΩΜΑΣ ΝΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ:  
Διαβούλευση και δημοκρατία υπό  
κρίση

ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΠΑΝΤΑΖΗΣ:  
Πάρσονς: Κοινωνική θεωρία και  
κοινωνικό κράτος

ΧΡΥΣΟΥΛΑ ΜΗΤΣΟΠΟΥΛΟΥ:  
Λεφέβρ: Καθημερινή ζωή και  
ολότητα

ΝΙΚΟΛΑΟΣ-ΙΩΝ ΤΕΡΖΟΓΛΟΥ:  
Η σκέψη του Λεόν Μπατίστα  
Αλμπέρτι

ΣΤΕΡΓΙΟΣ ΜΗΤΑΣ:  
Η αλληλεγγύη ως δεσμευτικό  
καθήκον

ΣΙΣΣΥ ΒΕΛΙΣΣΑΡΙΟΥ:  
Λοκιανές εγγραφές της Αμερικής  
στην αγγλική λογοτεχνία

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΠΡΩΙΜΟΣ:  
Ρέμπραντ: Η αναστοχαστική πλευρά  
της τέχνης

27

νήσος

Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα

# ΑΞΙΟΛΟΓΙΚΑ

ΕΞΑΜΗΝΙΑΙΑ ΕΚΔΟΣΗ ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΚΡΙΤΙΚΗΣ

ΤΕΥΧΟΣ 27

ΝΗΣΟΣ

ΙΔΡΥΜΑ ΣΑΚΗ ΚΑΡΑΓΙΩΡΓΑ

ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑ ΣΥΝΤΑΞΗΣ

Μανόλης Αγγελίδης

Στέφανος Δημητρίου

Αλίκη Λαβράνου

Κοσμάς Ψυχοπαίδης (1944-2004)

ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Μανόλης Αγγελίδης, Διονύσης Γράβαρης, Στέφανος Δημητρίου, Δημήτρης Καρύδας, Αλίκη Λαβράνου, Ανδρέας Μιχαλάκης, Απόστολος Πανταζής, Νίκος Πετραλιάς, Κώστας Σταμάτης, Γιώργος Φαράκλας.

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟΙ ΣΥΝΕΡΓΑΤΕΣ

Στέλιος Αλεξανδρόπουλος (1951-2006), Γιώργος Αντωνίου, Andreas Arndt, Hans-Georg Backhaus, Γιάννης Βαρουφάκης, Νίκος Βαφέας, Werner Bonefeld, Ηλίας Γεωργαντάς, Θανάσης Γκιούρας, Κάκια Γουδέλη, Βάνα Γρηγοροπούλου, Διονύσης Δρόσος, Νίκος Θεοχαράκης, John Holloway, Γιάννης Καραγιώργος, Μαριάννα Κονδύλη, Γεράσιμος Κουζέλης, Σταύρος Κωνσταντακόπουλος, Δημήτρης Μαρκής, Στάθης Μπάλιας, Θανάσης Μποχώτης, Παναγιώτης Νούτσος, Θωμάς Νουτσόπουλος, Γιώργος Ξηροπαΐδης, Προκόπης Παπαστράτης, Ιόλη Πατέλλη, Ελένη Περδικούρη, Andreas Poltermann, Μαρία Πουρνάρη, Γιάννης Πρελορέντζος, Helmut Reichelt, Γιώργος Σαγκριώτης, Παύλος Σούρλας, Μιχάλης Σπουρδαλάκης, Μάρκος Τσέτσος, Βούλα Τσινόρεμα, Γιώργος Φουρτούνης, Γιώργος Χάλαρης, Γιάννης Ψυχάρης.

\*Τα Αξιολογικά διευθύνονται από τη συντακτική επιτροπή τους. Για τις εργασίες συντονισμού ορίζεται γραμματεία σύνταξης.

\*Τα κείμενα που αποστέλλονται προς δημοσίευση στα Αξιολογικά υποβάλλονται σε κρίση.

Γδρυμα Σάκη Καραγιωργα, Λ. Συγγρού 136, 176 71 Αθήνα, τηλ. /fax: 210 92 20 1600, e-mail: idrymask@gmail.com

Νήσος, Σαρρή 14, 105 53 Αθήνα, τηλ./fax: 210 32 50 058, e-mail: nissos92@otenet.gr

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΑΒΟΥΛΑΚΟΣ

Ιστορικότητα και αχρονικότητα των λογοτεχνικών μορφών ..... 7

ΘΩΜΑΣ ΝΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ

Αθηναϊκή δημοκρατία: Διαβούλευση και ηγεσία υπό κρίση.

Κλέωνας και Διόδωτος (Γ37-38, 42-43) ..... 27

ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΠΑΝΤΑΖΗΣ

Talcott Parsons: Κοινωνική θεωρία και κοινωνικό κράτος ..... 51

ΧΡΥΣΟΥΛΑ ΜΗΤΣΟΠΟΥΛΟΥ

Ανρί Λεφέβρ: καθημερινή ζωή και ολότητα ..... 75

ΝΙΚΟΛΑΟΣ-ΙΩΝ ΤΕΡΖΟΓΛΟΥ

Εννοιολογικές δομές της σκέψης του Λεόν Μπατίστα Αλμπέρτι ..... 97

ΣΤΕΡΓΙΟΣ ΜΗΤΑΣ

Η «ευδαιμονία» των άλλων και η «αυτοτέλεια» όλων. Όροι για τη θεμελίωση της αλληλεγγύης ως δεσμευτικού, δικαιοκούς καθήκοντος ..... 117

ΣΙΣΣΥ ΒΕΛΙΣΣΑΡΙΟΥ

«Αρχικά όλος ο κόσμος ήταν Αμερική»: Λοκιανές εγγραφές της Αμερικής στην αγγλική λογοτεχνία της παλινόρθωσης (1660-1700) ..... 139

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΠΡΩΙΜΟΣ

Η αναστοχαστική πλευρά της τέχνης: συγγνώμη και συγχώρηση σύμφωνα με τον πίνακα της επιστροφής του ασώτου υιού του Ρέμπραντ (c. 1668) ..... 165

ΓΙΩΡΓΟΣ ΦΑΡΑΚΛΑΣ

Από τις τελευταίες εκδόσεις ..... 179

62. Λοκ, *Δεύτερη πραγματεία*, κεφ., 85, σελ 151-52. Η σκλαβιά στο Λοκ ως έννοια ήταν ιδιαίτερα απεχθής εφόσον συνδεόταν με την τυραννία, δηλ. την απόλυτη μοναρχία. Για το θεσμό της δουλείας στο Λοκ βλ. επίσης Fag, *ο.π.*, ειδικά σελ. 270, 273-75.

63. Λοκ, *Δεύτερη πραγματεία*, κεφ. 189, σελ 238-39.

#### Η ΑΝΑΣΤΟΧΑΣΤΙΚΗ ΠΛΕΥΡΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ: ΣΥΓΝΩΜΗ ΚΑΙ ΣΥΓΧΩΡΗΣΗ ΣΥΜΦΩΝΑ ΜΕ ΤΟΝ ΠΙΝΑΚΑ ΤΗΣ ΕΠΙΣΤΡΟΦΗΣ ΤΟΥ ΑΣΩΤΟΥ ΥΙΟΥ ΤΟΥ REMBRANT (C. 1668)

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Β. ΠΙΡΩΙΜΟΣ



(1η εικόνα: Ρέμπραντ, Η επιστροφή του ασώτου υιού, c. 1668, λάδι σε καμβά, 262X205 εκ., Εθνικό Μουσείο Hermitage, Αγία Πετρούπολη). Το έργο *Η επιστροφή του ασώτου υιού* (c. 1668) του Rembrandt Harmensz van Rijn είναι μια διάσημη ελαιογραφία σε μεγάλες διαστάσεις 262X205 εκ. που βρίσκεται στη συλλογή του μουσείου Hermitage στην Αγία Πετρούπολη της Ρωσίας. Είναι μια ιστορική ελαιογραφία που ανήκει στην τελευταία φάση της καλλιτεχνικής παραγωγής του Ρέμπραντ και πιστεύεται για αυτό την πορεία και το έργο του. Αποτελεί ένα έργο που ήταν ανέκαθεν αντικείμενο θαυμασμού για τη στοχαστική του συμβολή στο θέμα της συγχώρησης το οποίο είναι και ένα διαρκές μέλημα της ανθρώπινης ύπαρξης. Επιπλέον αντιπροσωπεύει επάξια την ίδια την αναστοχαστική στάση του Ρέμπραντ

στη ζωγραφική και στη ζωή η οποία μεταφέρει το πνεύμα του Χριστιανισμού στην πλέον πεφωτισμένη του εκδοχή και θεωρείται επίσης ότι συνδέεται στενά με την προσωπική του βιογραφία και τα χρόνια της ασωτίας του τα οποία συνέπεσαν με τα πρώτα χρόνια του γάμου του με τη Saskia (2η εικόνα: *Ο άσωτος υιός στην ταβέρνα. Αυτοπροσωπογραφία με τη Σάσκια*, 1636, ελαιογραφία, 161X131 εκ., Gemäldegalerie, Dresden). Παρά τη δημοτικότητα του θέματος στο θέατρο και στην τέχνη της Ολλανδίας του 16ου και 17ου αιώνα<sup>1</sup>, ο Ρέμπραντ εικονογραφεί με το δικό του μοναδικό τρόπο την πασίγνωστη βιβλική παραβολή του ασώτου υιού από το Ευαγγέλιο του Αγίου Λουκά (Λουκάς, 15: 11-32)<sup>2</sup> εκμεταλλευόμενος το χρώμα και τη φωτοσκίαση, *chiaroscuro*, προκειμένου να αυξήσει τη δραματική ένταση στην απεικόνιση του βιβλικού συμβάντος.



Ο καλλιτέχνης εικονογραφεί το τελικό σημείο κορύφωσης της ιστορίας: ο άσωτος υιός παρουσιάζεται στα γόνατα, έχοντας μόλις επιστρέψει και στη φάση που συναντά τον πατέρα του μπροστά από μια υποφωτισμένη τοξωτή πόρτα του σπιτιού. Οι δύο πρωταγωνιστές της ιστορίας είναι τοποθετημένοι εκτός κέντρου στα αριστερά, ενώ το δεξιό μέρος της σύνθεσης καταλαμβάνεται από δύο άλλες μορφές, μία που στέκεται και μία καθιστή που παρατηρούν τη σκηνή. Ο ηλικιωμένος, σχεδόν τυφλός πατέρας παρουσιάζεται μεταωπικά, να σκύβει πάνω από το γιο του και να αφήνει μαλακά τα χέρια του πάνω στην πλάτη του. Τον άσωτο υιό τον βλέπουμε από πίσω να γυρνά ελαφρά το κεφάλι δεξιά απιθώνοντάς το πάνω στο θώρακα του πατέρα του με μετάνοια και ενοχή. Η φωτεινή κόκκινη κάπα του πατέρα

και το γενικά πλούσιο ένδυμά του έρχεται σε αντίθεση με τα κουρέλια που φορά ο άσωτος γιος τα οποία είναι γεμάτα τρύπες, τα ξεχαρβαλωμένα σάνδαλά του και τις σημαδεμένες πατούσες του. Οι θερμοί τόνοι στα ρούχα τόσο του πατέρα όσο και του γιου συμβάλουν σε ένα αρμονικό σύνολο αλλά προβάλλουν επίσης με ένταση την αντίθεση των θέσεων και των ρόλων των δύο προσώπων. Ο πατέρας είναι συμπονετικός διότι είναι ισχυρός και ακόμα κυρίαρχος παρά την προχωρημένη του ηλικία, όπως το πορφυρό πανωφόρι του δείχνει, ένα αλάθητο σημάδι μεγαλοπρέπειας και ισχύος. Είναι ως εκ τούτου σε θέση να συγχωρήσει τον παραστρατημένο και πληγωμένο του γιο ο οποίος ζητά συγχώρεση από μια θέση αδυναμίας και ταπεινότητας στην οποία βρίσκεται. Το μικρό, ακριβό σπαθί στη δεξιά πλευρά του ασώτου γιου είναι το μόνο εναπομείναν σύμβολο της θέσης που κάποτε απολάμβανε ως γιος ενός ευγενούς γαιοκτήμονα και ένα θλιβερό ενθύμιο της υπεροψίας που κάποτε τον οδήγησε να αμφισβητήσει την εξουσία του πατέρα του. Αυτό το σπαθί είναι ουσιαστικά το τελευταίο και μοναδικό κατάλοιπο που ξεχώριζε τον άσωτο από τους κοινούς ζητιάνους της εποχής του.

Ο Rembrandt, κατά την προσφιλή του μέθοδο, χρησιμοποιεί το φως με τρόπο που δείχνει να επιθυμεί να δώσει έμφαση μόνο σε ό,τι είναι ουσιαστικό στη εικόνα. Γι αυτό το λόγο όλη η σκηνή είναι στο σκοτάδι από το οποίο ξεχωρίζουν οι φιγούρες του πατέρα και του γιου μαζί με την όρθια ανδρική φιγούρα στα δεξιά που παρατηρεί τα τεκταινόμενα με κάποια αποδοκιμασία καθώς στηρίζεται σ' ένα μπαστούνι. Η όρθια αυτή ανδρική φιγούρα βρίσκεται σε πρώτο πλάνο και είναι προσεκτικά ζωγραφισμένη, ιδιαίτερα σε ό,τι αφορά στην έκφραση του προσώπου. Είναι πολύ νεότερη από τον πατέρα αλλά σε πιο προχωρημένη ηλικία από τον άσωτο γιο και φορά επίσης πλούσιο ένδυμα και πορφυρό πανω-

φόρι. Όλες οι υπόλοιπες φιγούρες της εικόνας πέραν αυτών των τριών είναι στο ημίφως και μόλις ξεχωρίζουν. Βασίζομενος στην περιέργη υπογραφή του πίνακα ο Bob Haak θεωρεί ότι οι δευτερεύουσες φιγούρες στον πίνακα είναι υποδεέστερες σε ζωγραφική ποιότητα διότι ο Rembrandt δεν ολοκλήρωσε ποτέ τον πίνακα και κάποιος άλλος καλλιτέχνης δούλεψε πάνω σε αυτές.<sup>3</sup> Στην εργασία που ακολουθεί θα επιχειρήσω μια φιλοσοφική ανάγνωση του ζωγραφικού πίνακα του Rembrandt που εστιάζει στη συγχώρηση και στη συγγνώμη ελπίζοντας να προτείνω μια ερμηνευτική του προσέγγιση που λύνει κάποια από τα θέματα στα οποία οι μελετητές του διχάζονται.

#### Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΚΑΙ Η ΒΙΒΛΟΣ

Στο πίνακα της επιστροφής του ασώτου γιου ο Rembrandt δεν αποδίδει με ακρίβεια τη σκηνή της βιβλικής παραβολής εφόσον, σύμφωνα με τη Βίβλο, μόλις ο πατέρας συνειδητοποιεί ότι ο άσωτος γιος του έχει πάρει το δρόμο της επιστροφής, σπεύδει να τον συναντήσει στα μισά του δρόμου. Ο Rembrandt όμως δείχνει τον πατέρα έξω από το σπίτι του. Ο Christian Tümpel θεωρεί ότι ο μεγαλύτερος αδελφός είναι κατά πάσα πιθανότητα η τρίτη ανδρική φιγούρα στον πίνακα που στέκεται στα δεξιά στο πρώτο πλάνο<sup>4</sup> αλλά η Susan Donahue Kuretsky θεωρεί ότι ο μεγάλος αδελφός του ασώτου είναι ο νέος άνδρας στο πίσω πλάνο που κοιτάζει τον θεατή.<sup>5</sup> Σε κάθε περίπτωση πάντως, με οποιαδήποτε φιγούρα και αν ταυτιστεί ο μεγάλος αδελφός του ασώτου, το γεγονός ότι περιλαμβάνεται στη σκηνή είναι επίσης ανακριβές αφού σύμφωνα με τη Βίβλο, ήταν στα χωράφια τη στιγμή κατά την οποία έφτασε ο αδελφός του.

Η ομάδα με τις δευτερεύουσες φιγούρες στην εικόνα δεν έχει ουσιαστικό ρόλο και για αυτό ενδεχομένως ζωγραφίζεται ανάλογα, και όχι διότι κάποιος άλλος υποδεέστερος ζωγράφος του Rembrandt τις ζωγράφιζε όπως υποστηρίζει ο Haak. Σε αυτές τις δευτερεύουσες φιγούρες περιλαμβάνεται ένας νεαρός άνδρας ο οποίος κάθεται σε μια καρέκλα με σταυρωμένα τα πόδια, ακριβώς δίπλα στην ανδρική φιγούρα που στέκεται και παρατηρεί τη σκηνή της επιστροφής του ασώτου με συμπάθεια. Μια γυναίκα στο πίσω πλάνο που φαίνεται επίσης να παρακολουθεί εκ του σύνεγγυς τη σκηνή είναι είτε υπηρέτρια είτε η μητέρα του ασώτου. Οι ιστορικοί θεωρούν ότι είναι μέρος της παράδοσης στην οποία ανήκει ο Rembrandt και ειδικά στα τελευταία του έργα, να έχει έναν αριθμό από δευτερεύουσες φιγούρες χωρίς σαφή ταυτότητα στον πίνακα.<sup>6</sup>

Ένας μεγάλος αριθμός από πηγές καταγράφονται για τα έργα του Rembrandt και ειδικά για το έργο της επιστροφής του ασώτου. Πρώτον, το θέμα της επιστροφής του ασώτου υιού ήταν ιδιαίτερα δημοφιλές στην Ολλανδία του 16ου και του 17ου αιώνα όπως καταδεικνύουν οι πίνακες του Lucas van Leyden, Peter Paul Rubens και άλλων. Έπειτα η Kuretsky θεωρεί ότι μια ξυλογραφία του 1525 από τον Maerten van Heemskerck που παριστάνει την επιστροφή του ασώτου έχει ομοιότητες με το έργο του Rembrandt, εφόσον ο τελευταίος κατείχε μια συλλογή από ξυλογραφίες του Heemskerck<sup>7</sup> (3η εικόνα:





Maerten van Heemskerck, *Η επιστροφή του ασώτου υιού*, 1525). Κατά πάσα πιθανότητα υπό την επιρροή του Heemskerck ο Rembrandt αγνόησε τη Βίβλο αλλά και το σχολιασμό του Καλβίνου πάνω στη συγκεκριμένη παραβολή του Λουκά που έδινε έμφαση στο γεγονός ότι ο πατέρας σπεύδει να συναντήσει το γιο στα μισά του δρόμου, για να δείξει την ετοιμότητα του Θεού να συναντήσει και να συγχωρήσει τους αμαρτωλούς. Τέλος, η Barbara Haeger θεωρεί ότι οι έντονες διαφωνίες μεταξύ προτεσταντών και καθολικών στο πλαίσιο της Μεταρρύθμισης στην Ολλανδία προς το τέλος του 16ου και σε όλο τον 17ο αιώνα, παίρνουν ως αφορμή την παραβολή του ασώτου υιού και την κατήχηση αναφορικά με τις συνθήκες της σωτηρίας, τη σημασία της μετάνοιας, του εξι-

λασμού και της εξομολόγησης καθώς και την αναγκαιότητα του τελετουργικού της εκκλησίας. Η Kuretsky σημειώνει εν συντομία τις διαφορές μεταξύ των δύο θρησκευτικών οπτικών:

Στις γεμάτες πάθος συγκρούσεις της Μεταρρύθμισης του όψιμου 16ου αιώνα αναφορικά με τους όρους που είναι απαραίτητοι για τη σωτηρία της ψυχής, οι καθολικοί χρησιμοποίησαν την παραβολή για να επισημάνουν τη σημασία της μετάνοιας και του εκκλησιαστικού ιερού μυστηρίου του εξιλασμού ή της εξομολόγησης ενώ οι προτεστάντες βρήκαν στην παραβολή αυτή ένα λαμπρό παράδειγμα του ελέους του Θεού προς τους μετανοούντες αμαρτωλούς, άρα και στήριξη στο δόγμα της δικαίωσης μέσω της πίστης πέρα από εκκλησιαστικά τελετουργικά.<sup>8</sup>

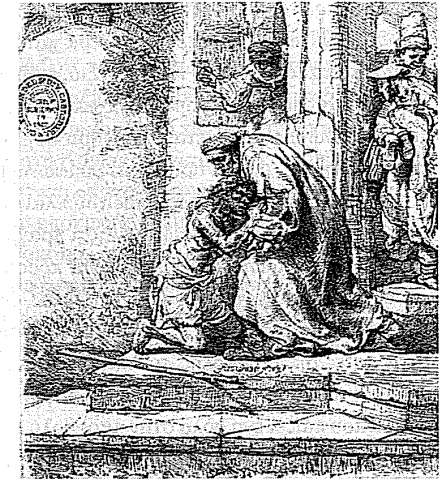
Παρά το γεγονός ότι αυτά τα επιχειρήματα από πλευράς καθολικών και προτεσταντών είναι εμφανώς διαφορετικά αν όχι αντίθετα σε ό,τι αφορά στη θεολογική ερμηνεία της παραβολής του ασώτου, στη ζωγραφική, σύμφωνα με την Haeger,

οι αναπαραστάσεις των βιβλικών θεμάτων σπάνια απηχούν διαφορές στην ερμηνεία της Γραφής. Ως εκ τούτου το βάρος της ερμηνείας πέφτει στους ώμους του θεατή και στην ειδική γνώση του για το νόημα της παραβολής, όπως αυτό καθορίζεται από την εκκλησία στην οποία ανήκει.<sup>9</sup>

#### Ο ΜΕΓΑΛΟΣ ΑΔΕΛΦΟΣ ΠΟΥ ΔΕ ΣΥΓΧΩΡΕΙ

Έπειτα από τα παραπάνω, το μερίδιο επιρροής που είχαν οι θρησκευτικές διαμάχες στη ζωγραφική του Rembrandt δε θα μας απασχολήσει άλλο στην παρούσα εργασία. Διότι εκτός από το τεκμηριωμένο ενδιαφέρον του για τη Βίβλο, ο Rembrandt πρέπει να είχε και ένα προσωπικό ενδιαφέρον για την παραβολή του ασώτου υιού και τον απασχόλησε επισταμένα καθ' όλη τη διάρκεια της καλλιτεχνικής του πορείας. Η ξαφνική του επιτυχία με την εγκατάστασή του στο Αμστερνταμ το 1632 απεικονίστηκε στη διάσημη ελαιογραφία του 1636 *Ο ασώτος υιός στην ταβέρνα*. Αυτοπροσωπογραφία με τη Ζάσκια, την οποία ακολούθησε ένα χαρακτηριστικό με την επιστροφή του ασώτου το 1636 (4η εικόνα: *Η επιστροφή του ασώτου υιού*, 1636, 15,6X13,6 εκ., Εθνική Βιβλιοθήκη της Ισπανίας, Μαδρίτη) κι ένα σχέδιο με πένα του 1642 το οποίο βρίσκεται στο μουσείο Teylers στο Haarlem (5<sup>η</sup> εικόνα: *Η επιστροφή του ασώτου υιού*, c. 1642, πένακι με καφέ μελάνι, 19,1X22,7 εκ., Teylers Museum, Haarlem). Η επανάληψη του θέματος στη ζωγραφική του Rembrandt σε συνδυασμό με το γεγονός ότι το συνδέει ξεκάθαρα με την προσωπική του διαδρομή στον πίνακα του 1632, δείχνει πόσο θεωρούσε ότι η ιστορία του ασώτου υιού είχε μια αντιστοιχία με τη δική του βιογραφία και συγκεκριμένα με την υπερψία που απέκτησε λόγω της μεγάλης επαγγελματικής του επιτυχίας τα πρώτα χρόνια του έγγαμου βίου του και των ατυχιών και της φτώχειας που την ακολούθησαν.

Όμως εδώ δε θέλω να υποστηρίξω όπως κάποιοι ιστορικοί ότι η βιογραφία μπορεί να φωτίσει το έργο αλλά ψάχνω το ακριβώς αντίθετο, πώς δηλαδή το έργο φωτίζει τη βιογραφία, στο βαθμό βέβαια που η βιογραφία ενδιαφέρει και είναι σημαντική. Πιο συγκεκριμένα, αυτό που με ενδιαφέρει στην παρούσα εργασία, στη συγκεκριμένη ελαιογραφία της επιστροφής του ασώτου του 1668, είναι η ερμηνεία που δίνει στην παραβολή του



ασώτου ο Rembrandt χωρίς να διστάζει χάριν αυτής, να αντιμετωπίσει ελεύθερα το θέμα, σε βάρος της ακρίβειας της βιβλικής αφήγησης. Με ενδιαφέρει συγκεκριμένα ο τρόπος που ο Rembrandt σκηνοθετεί τη βιβλική παραβολή δίνοντας έμφαση όχι απλά στους κύριους πρωταγωνιστές της, τον πατέρα και τον άσωτο υιό αλλά και στην τρίτη φιγούρα που στέκεται στο πρώτο πλάνο δεξιά, καταλαμβάνοντας ιδιαίτερα μεγάλο χώρο, απολαμβάνοντας ιδιαίτερης προσοχής από τον δημιουργό σε ό,τι αφορά στην εκτέλεσή της και προξενώντας μια μετατόπιση του συμβάντος της συνάντησης πατέρα και ασώτου εκτός κέντρου, προς τα αριστερά. Συμφωνώ με τον Tümpel αναφορικά με την ταυτοποίηση της όρθιας φιγούρας του πρώτου πλάνου και θεωρώ κι εγώ ότι όντως πρόκειται για τον μεγάλο αδελφό του ασώτου. Διότι πραγματικά είναι δύσκολο να αγνοήσει κανείς ότι βρίσκεται στο πρώτο πλάνο, ότι είναι προσεκτικά ζωγραφισμένη, ότι έχει μια έκφραση αποδοκιμασίας στο πρόσωπο και ότι, τέλος, ξεκάθαρα διαφέρει από τις υποστηρικτικές φιγούρες του πίσω πλάνου. Επιπλέον στη φιγούρα αυτή αποδίδεται ίδια αξία με τους πρωταγωνιστές της παραβολής, τον πατέρα και τον γιο αφού ολόκληρη η δεξιά πλευρά του πίνακα, σχεδόν το ήμισυ του πίνακα, αφιερώνεται σε αυτόν και αν όντως υπάρχει κάποιος ακόμα που παίζει ένα ρόλο στην παραβολή αυτός δεν είναι άλλος από τον μεγάλο αδελφό του ασώτου που δεν προτίθεται να τον συγχωρήσει για το ατόπημά του. Τέλος, το φως που λούζει τον μεγάλο αδελφό και αποκαλύπτει την έκφραση στο πρόσωπό του είναι ίδιο σε ποιότητα με αυτό που φωτίζει πατέρα και άσωτο υιό και ξέρουμε ότι ο Rembrandt όπως και όλο το μπαρόκ, χρησιμοποιούσε αυθαίρετα τον φωτισμό αναδεικνύοντας μόνο αυτά που θεωρούσε ουσιώδη στον πίνακα. Η όρθια αυτή φιγούρα φορά επίσημο και πλουσιο ένδυμα, καπέλο ή τουρμπάνι ανάλογο με του πατέρα και παρόμοια κάπα σε μεγαλοπρεπές πορφυρό χρώμα που δείχνουν κάποιον έμπιστο, επιφορτισμένο με ευθύνη, κοντά στον κύριο του σπιτιού. Η θέση της όρθιας φιγούρας στο πρώτο πλάνο αλλά ένα βήμα πίσω από τον πατέρα, δείχνει αυτόν που είναι δεύτερος στην ιεραρχία και συμβάλει σε αυτήν, απολαμβάνοντας εξαιτίας της σημαντικής αυτής θέσης, όσα προνόμια η ιεραρχία εξασφαλίζει. Η έκφρασή του μαρτυρά δυσανεξία για αυτό που βλέπει και για το γεγονός ότι βρίσκεται ενδεχομένως σε μια θέση που θα αναγκαστεί να αμφισβητήσει την επιλογή αυτού που πάντα υπάκουε, του πατέρα. Η έκφραση αυτή μαρτυρά επίσης αποδοκιμασία της επιστροφής ή καλύτερα του τρόπου με τον οποίον αυτή λαμβάνει χώρα, σε αντίθεση με τις υπόλοιπες φιγούρες που δε φανερώνουν αισθήματα. Αν πράγματι λοιπόν η όρθια φιγούρα ανήκει στον μεγάλο αδελφό του ασώτου, εδώ έχουμε να κάνουμε με ερμηνεία της Βίβλου από πλευράς του Rembrandt, μια και ο ζωγράφος δε θα έδινε τόσο μεγάλη σημασία στον μεγάλο αδελφό αν πράγματι πίστευε ότι ο ρόλος του στην ιστορία είναι δευτερεύων. Η μεγάλη σημασία που δίνει ο Rembrandt στο μεγάλο αδελφό του ασώτου φανερώνει την πεποίθησή του ότι ο ρόλος του είναι ισάξιος και ίδιας ολκής με τον πατέρα και τον άσωτο υιό, γεγονός που ξεφεύγει από το γράμμα της βιβλικής αφήγησης και κάνει την παραβολή του ασώτου πιο περίπλοκη και δύσκολη από τη συνηθισμένη της ερμηνεία ως μια ιστορία ελέους, συγχώρησης, ευσπλαχνίας και μεγαλοψυχίας του πατέρα προς το γιο.

Όντως στη Βίβλο αναφέρεται ότι ο μεγάλος αδελφός του ασώτου δε συγκινήθηκε καθόλου με την επιστροφή του αδελφού του. Αντιθέτως, θύμωσε όταν έμαθε ότι ο πατέρας του παράγγειλε να σφάξουν τον μόσχο τον σιτευτό για το τραπέζι με το οποίο θα γιορτάζαν την επιστροφή και παραπονέθηκε ότι σε αυτόν δεν δόθηκε ποτέ κανένα σφάγιο για να γιορτάσει με τους φίλους του παρά το γεγονός ότι ποτέ δεν παράκουσε τον πατέρα του. Ο μεγάλος αδελφός σκέφτεται με όρους νόμου, αξίας, αμοιβής και ανταποδοτικότητας παρά με όρους αγάπης και συγχώρησης. Η συμπεριφορά του για τους περισσότερους θεολόγους αλλά και για τον ίδιο τον Ευαγγελιστή Λουκά συσχετίζεται και συγκρίνεται με τους Φαρισαίους.<sup>10</sup> Διότι παραμένει στο σπίτι και υπακούει τον πατέρα του τηρώντας τα προσχήματα αλλά στην πραγματικότητα είναι υποκριτής και μνησίκακος, η συμπεριφορά του στερείται χάρις και θεωρεί ότι μόνο η αποτελεσματική ανταπόκριση στο καθήκον αρκεί.<sup>11</sup> Τα παραπάνω επιχειρήματα είναι του Λούθηρου ο οποίος ασκεί κριτική στο μεγάλο αδελφό και συνάδουν με τον τρόπο που και οι ορθόδοξοι θεολόγοι προσεγγίζουν τη συγκεκριμένη παραβολή.<sup>12</sup> Αντιθέτως, πολλοί καθολικοί θεολόγοι συχνά παρουσιάζουν τον μεγάλο αδελφό ως «ένα αξιοθαύμαστο άνθρωπο και πρότυπο καλής συμπεριφοράς.»<sup>13</sup>

#### Η ΣΥΓΝΩΜΗ ΚΑΙ ΤΟ ΑΣΥΓΧΩΡΗΤΟ

Ο Rembrandt επιλέγει σε βάρος της ακριβούς αφήγησης της Βίβλου να παρουσιάσει τον μεγάλο αδελφό του ασώτου να κρατά μια απόσταση από το θερμό καλωσόρισμα του πατέρα προς τον αδελφό του. Ο Ευαγγελιστής Λουκάς αναφέρει ότι όταν ο άσωτος υιός ομολογεί την αμαρτία του λέγοντας: «Πατέρα, αμάρτησα στο Θεό και σ' εσένα και δεν αξίζω να λέγομαι παιδί σου» (Λουκάς, 15: 21) ο πατέρας τον διακόπτει και αμέσως τον συγχωρεί αποκαθιστώντας τον πλήρως στη θέση και στα δικαιώματα που είχε προτού ασωτεύσει. Γεννιέται πραγματικά το ερώτημα τι επιθυμεί ή ελπίζει να πετύχει ο πατέρας με τη στάση του αυτή, σε περίπτωση φυσικά που όντως επιθυμεί να πετύχει κάτι. Θα μπορούσε κανείς να σκεφτεί ότι με τη χειρονομία του αυτή ελπίζει να πετύχει συμφιλίωση με το γιο του και να τον επαναφέρει στο σωστό δρόμο της ζωής αλλά θα μπορούσε κανείς εξίσου να σκεφτεί ότι στην πραγματικότητα δεν επιθυμεί να πετύχει τίποτα, δεν έχει καμία αξίωση, κανένα όρο, καμία απολύτως προσδοκία και συγχωρεί χωρίς όρους. Νομίζω ότι η δεύτερη περίπτωση είναι πιο κοντά στο πνεύμα της Βίβλου. Κι ο Τρεμπέλας άλλωστε σχολιάζει:

Ουχι ολιγώτερον επιτυχές και τεχνικόν το τέλος της παραβολής. Δεν μας λέγει, εάν ο πρεσβύτερος αδελφός εισήλθε εν τέλει, ίνα μετάσχει της χαράς, ουδέ πώς ο νεώτερος συμπεριφέρθη μετά ταύτα. Αμφότερα ταύτα ήσαν ζητήματα του μέλλοντος και αμφοτέροι οι υιοί αφέθησαν ελεύθεροι, μόνοι των να κανονίσουν την συμπεριφορά των.<sup>14</sup>

Ο πατέρας συγχωρεί χωρίς όρους αλλιώς δε θα έτρεχε ο ίδιος να συναντήσει το γιο του στα μισά του δρόμου, χωρίς δεύτερες σκέψεις, κι έτσι αυθόρμητα, ούτε θα παράγγειλε τη

γιորτή χωρίς πρώτα να ελέγξει αν ο άσωτος υιός έχει πράγματι μετανιώσει και δεν πρόκειται να κάνει μετά από λίγο τα ίδια. Ούτε φυσικά θα τον αποκαθιστούσε πλήρως χωρίς να ελέγξει αν έχει αλλάξει πραγματικά. Ο πατέρας αυθόρμητα και χωρίς όρους συγχωρεί και δεν έχει προφανώς την ίδια στάση με τον μεγάλο του γιο ο οποίος σκέφτεται, υπολογίζει και δεν προτίθεται σίγουρα να συγχωρήσει χωρίς όρους. Ο μεγάλος αδελφός δεν είναι ακόμα έτοιμος να συγχωρήσει τον άσωτο αδελφό του.

Από την άλλη πλευρά δεν έχουμε ούτε στη Βίβλο ούτε στον πίνακα του Rembrandt ενδείξεις που να μαρτυρούν την αλλαγή του χαρακτήρα του ασώτου ούτε την ηθική του μεταβολή. Αντιθέτως ο τρόπος που τον ζωγραφίζει ο Rembrandt με κουρέλια αλλά και με το ακριβό του σπαθί στη μέση το οποίο κράτησε σε όλη την περιπέτειά του μακριά από το πατρικό του σπίτι και το οποίο τον διέκρινε πάντα από τους κοινούς ζητιάνους της εποχής του, δείχνει μια πτυχή του χαρακτήρα του. Παρά τα ξεχαρβαλωμένα παπούτσια και τα σκισμένα ρούχα, ο άσωτος υιός προτίμησε την κατάσταση απόλυτης ένδειας από το να πουλήσει και να αποχωριστεί το τελευταίο αντικείμενο που του θύμιζε την καταγωγή του, τη θέση που κάποτε απολάμβανε ψηλά στην ιεραρχία της πατρικής εστίας ως γιος πλούσιου γαιοκτήμονα και νεότερος αδελφός του δεύτερου τη τάξει. Προφανώς επέστρεψε στο πατρικό σπίτι από απόγνωση και υπερβολική φτώχεια αλλά η στάση του δείχνει έναν άνθρωπο που δεν προτίθεται εύκολα να αλλάξει την εικόνα και άποψη που έχει για τον εαυτό του, ούτε να παρατήσει τα προνόμιά του. Το μικρό σπαθί είναι επομένως μια ένδειξη του διαρκούς ενδιαφέροντος του ασώτου για εξουσία και δύναμη, αυτού του ίδιου ενδιαφέροντος που τον έκανε να αμφισβητήσει τον πατέρα του και να διεκδικήσει, πρωθύστερα και προσβλητικά, το μερίδιό του στην πατρική περιουσία, βαινώντας αντίθετα στα συλλογικά ενδιαφέροντα της οικογένειας και στον κανόνα της ανωτερότητας του πρεσβύτερου που του εξασφάλιζε ήδη, έτσι κι αλλιώς, πολλά προνόμια ως τρίτου τη τάξει, μετά τον πατέρα και μεγαλύτερο αδελφό του. Η εξομολόγησή του της αμαρτίας του δε συνοδεύεται καν από ρητό αίτημα να συγχωρηθεί αλλά μόνο από την παραδοχή ότι δεν αξίζει πλέον να θεωρείται γιος του, κάτι που είναι τεκμήριο ειλικρινούς μεταμέλειας αλλά δεν είναι ακόμα, αίτημα συγχώρησης το οποίο πρέπει να θεωρείται ένα βήμα παραπάνω από τη μεταμέλεια.

Ως εκ τούτου ο μεγάλος αδελφός του έχει δίκιο να αντιμετωπίζει την επιστροφή του ασώτου αδελφού του με καχυποψία και τη στάση του πατέρα του με δυσπιστία. Στα μάτια του, ο πατέρας του έχει κάνει μια αδικία αφού απέτυχε να τον τιμήσει όπως του άξιζε για την πίστη, την αφοσίωσή του και για τη σκληρή του εργασία στην οικογενειακή επιχείρηση, το πιο πιθανό διότι τον θεωρεί δεδομένο. Ο Rembrandt φαίνεται να τιμά τους λόγους της καχυποψίας του μεγάλου αδελφού και τη στάση του να μη συγχωρεί τον άσωτο αδελφό του. Γι αυτό επιλέγει να αναπαραστήσει τη σκηνή της επιστροφής του ασώτου με έναν τρόπο που αφορά όχι δύο άτομα, αυτόν που επιστρέφει και αυτόν που συγχωρεί, αλλά με έναν τρόπο που αφορά τρία, συμπληρώνοντας και αυτόν που δε συγχωρεί. Η αναπαράσταση από τον Rembrandt του πατέρα ο οποίος συγχωρεί χωρίς όρους, συνδέεται δηλαδή από τον ζωγράφο με την αναπαράσταση του μεγάλου αδελφού που αρνείται

να συγχωρήσει. Συνδέοντας με αυτόν τον τρόπο, ο Rembrandt, τη συγγνώμη με το ασυγχώρητο, βάζει το θεατή σε ένα μεγάλο και βασανιστικό ηθικό δίλημμα. Διότι κανείς δεν αμφισβητεί την ειλικρίνεια, τον αυθορμητισμό και τη μεγαλοψυχία του πατέρα αλλά κανείς επίσης δεν μπορεί να απορρίψει εύκολα τη στάση του μεγάλου αδελφού. Ο Rembrandt φαίνεται να υπονοεί ότι ο πατέρας είναι δίκαιος με τον μικρό αδελφό και άδικος με τον μεγάλο, πιστός στον μικρό και άπιστος στον μεγάλο. Διότι δίκαια μπορεί να αναρωτηθεί κανείς τι πρόκειται να συμβεί εφεξής, τώρα που αποκαταστάθηκε η τάξη της οικογένεια όπως ήταν πριν, προτού φύγει ο άσωτος υιός. Θα ήταν λογικό να μη δικαιούται ο άσωτος υιός να απολαύσει ξανά τη θέση και τα πλεονεκτήματα που κάποτε είχε, πριν εγκαταλείψει την πατρική εστία. Όμως ο πατέρας τον αποκαθιστά πλήρως. Κι αυτό είναι άδικο. Ο μεγάλος αδελφός φαίνεται να κατανοεί πολύ καλά την αδικία αυτή μια και η συγχώρησή του δε συνοδεύτηκε από όρους πόσο μάλλον που δε ζητήθηκε καν συγχώρηση.<sup>15</sup>

Μια πιθανή ανάγνωση γι αυτό που ο Rembrandt φαίνεται να επιθυμεί να δείξει με την εικόνα που ζωγραφίζει συνδέοντας την συγχώρηση του πατέρα με το ασυγχώρητο του μεγάλου αδελφού, ουσιαστικά χωρίζοντας την πατρική εξουσία σε συγχώρηση και ασυγχώρητο, είναι ότι η αυθεντική συγχώρηση είναι πάντα χωρίς όρους και συνθήκες. Είτε είναι λοιπόν χωρίς όρους είτε δεν είναι συγχώρηση αλλά συνδιαλλαγή ή ανταλλαγή.<sup>16</sup> Η συγχώρηση επομένως έχει έναν απόλυτο χαρακτήρα και ποτέ δε στοχεύει σε αυτό που είναι συγχωρητέο. Παραθέτω τον Jacques Derrida για να εξηγήσω περαιτέρω:

Αν κανείς προτίθεται να συγχωρήσει μόνο αυτό που μπορεί να συγχωρηθεί, αυτό που η εκκλησία αποκαλεί «ελαφρά παραπτώματα», τότε η ιδέα της συγχώρησης θα εξαφανιζόταν. Αν πραγματικά υπάρχει κάτι να συγχωρηθεί, αυτό θα ήταν ό,τι αποκαλούμε στη θρησκευτική γλώσσα θανάσιμο αμάρτημα, το χειρότερο, το πιο ασυγχώρητο έγκλημα ή παράπτωμα. Από το παραπάνω συνάγεται και η απορία η οποία μπορεί να περιγραφεί στο στεγνό και αδυσώπητο τυπικό, χωρίς κανένα έλεος: η συγχώρηση συγχωρεί μόνο το ασυγχώρητο. Δεν μπορούμε, δε θα έπρεπε να συγχωρέσουμε: υπάρχει επομένως συγχώρηση, αν πραγματικά υπάρχει, μόνο εκεί όπου δεν μπορούμε και δε θα έπρεπε να συγχωρήσουμε, μόνο εκεί που λαμβάνει χώρα το ασυγχώρητο. Το παραπάνω σημαίνει ότι η συγχώρηση οφείλει να ανακοινωθεί ως το ίδιο το αδύνατο.<sup>17</sup>

Αναπαριστώντας τη συγχώρηση μαζί με το ασυγχώρητο, ο Rembrandt φαίνεται να θεωρεί ότι η συγχώρηση δε σχετίζεται με τη λογική των όρων και προϋποθέσεων, τη λογική δηλαδή της ανταλλαγής. Η συγχώρηση δηλαδή δεν είναι μια οικονομική ανταλλαγή, δεν τελεί κατ' αναλογία με την αναγνώριση του λάθους, με τη μετάνοια, με την ηθική αλλαγή του αμαρτωλού ο οποίος αργότερα ζητά ρητά συγχώρηση. Άρα η συγχώρηση δεν έχει νόημα, με την έννοια ότι δεν μπορεί κατ' ουσία να δικαιολογηθεί, δε στοχεύει στη συμφιλίωση και τελικά ποτέ δε σχετίζεται με την κρίση ούτε επιδέχεται κριτικής.<sup>18</sup> Ο άσωτος υιός θα μπορούσε να είχε ρητά ζητήσει να συγχωρηθεί, επιχειρώντας ταυτόχρονα να αποδείξει ότι δεν είναι πλέον ο ίδιος άνθρωπος σαν αυτόν που εγκατέλειψε την οικογενειακή εστία. Αυτό ακριβώς είναι όμως που δεν έκανε. Έμεινε ο ίδιος άνθρωπος με αυτόν που

ήταν, έμεινε δηλαδή ο άσωτος υιός και ο Rembrandt φαίνεται να επιθυμεί να το θυμίσει αυτό στο θεατή. Γι αυτό άλλωστε, όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, ο Rembrandt ζωγραφίζει τον άσωτο υιό με το ακριβό του σπαθί, ζωσμένο πάντα στη μέση. Ο άσωτος υιός δεν είναι αυτός που ζητά να ξεχαστεί το παρελθόν. Ο πατέρας είναι αυτός που αυθόρμητα ζητά να ξεχαστούν όλα. Ο άσωτος υιός είναι ο ίδιος άνθρωπος που βρέθηκε ένοχος αλλά έχει το θάρρος και την αξιοπρέπεια του ενόχου. Στα μάτια του αδελφού του είναι σίγουρα κάποιος ικανός να επαναλάβει το παράπτωμά του, χωρίς βελτίωση, χωρίς αλλαγή και χωρίς μετάνοια. Σώφρων καθώς είναι ο μεγάλος αδελφός, ως δεύτερος τη τάξει μετά τον πατέρα του, έχει το καθήκον να σκεφτεί το συμφέρον της οικογένειας πέρα από συναισθηματισμούς και να αποφύγει παρόμοιες περιπέτειες με αυτές που πέρασαν στο παρελθόν. Δε θα είχαμε λόγους να πιστεύουμε ότι ο γηραιός πατέρας με την μεγάλη πείρα πίσω του δε μοιράζεται κάποιες από τις ανησυχίες του μεγάλου του γιου. Σίγουρα οι σκέψεις του μεγάλου του γιου θα έχουν περάσει και από αυτό το μυαλό. Παρά το γεγονός αυτό δεν διστάζει ούτε λεπτό. Συγχωρεί αυτόν που είναι ασυγχώρητος και πράττει με έναν τρόπο που ούτε ο μεγάλος του γιος, ούτε εμείς οι θεατές μπορούμε να καταλάβουμε.<sup>19</sup> Διότι «η καθαρή συγχώρηση χωρίς όρους, για να έχει το νόημά της, πρέπει να μην έχει νόημα, να μην έχει σκοπό, να μην είναι καν κατανοητή. Είναι η τρέλα του αδύνατου συμβάντος.»<sup>20</sup>

Γίνεται τώρα ως εκ τούτων κατανοητό γιατί ο Rembrandt αφιερώνει σχεδόν το ήμισυ της σύνθεσης στο μεγάλο αδελφό του ασώτου, σε βάρος της ακρίβειας της βιβλικής αφήγησης. Είναι διότι επιθυμεί να μας προτείνει να σκεφτούμε τη συγχώρηση μαζί με το ασυγχώρητο ή στον ορίζοντα του ασυγχώρητου και να προβληματιστούμε μαζί του αν η συγχώρηση δίνεται χωρίς όρους όπως υποστηρίζει ο Jacques Derrida ή αν αναπόφευκτα δίνεται πάντα με όρους όπως θεωρεί ο Charles L. Grisvold.<sup>21</sup> Ένας ζωγράφος όπως ο Rembrandt που γνώρισε την επιτυχία τόσο νωρίς μαζί με την υπεροψία της νεότητας και στο διάβα της ζωής του ξέπεσε και παρήκμασε είναι επόμενο, προς το τέλος της ζωής του, να αναζητά την ενδεδειγμένη στάση που οφείλει ο ίδιος να τηρήσει έναντι της πορείας του, δεδομένων μάλιστα των τόσο πολλών αυτοπροσωπογραφιών του.<sup>22</sup> Δεν είναι όμως τόσο η οπτική του ίδιου του ζωγράφου για το έργο του που ενδιαφέρει την παρούσα μελέτη, διότι αυτή μας είναι σε ένα βαθμό απροσπέλαστη, όσο η οπτική του σύγχρονου θεατή του έργου. Εμείς, θεατές του εικοστού πρώτου αιώνα, ζούμε εντός ενός «κολιτισμού απολογίας και συγχώρησης»<sup>23</sup> όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Grisvold ο οποίος διαποτίζεται καθημερινά από τη γλώσσα της απολογίας και της συγχώρησης. Γινόμαστε συνεχώς μάρτυρες του πολλαπλασιασμού των σκηνών συγχώρησης σε οικουμενικό επίπεδο. Υπάρχουν προφανώς φανερά πλεονεκτήματα στην κουλτούρα αυτή όπως και εγγενείς κίνδυνοι ένας από τους οποίους είναι να γίνει κοινότυπη και ανούσια η έννοια της συγχώρησης. Κατά τη γνώμη μου, ο πίνακας του Rembrandt *Η επιστροφή του ασώτου υιού* βαίνει ενάντια σε αυτό το κοινότυπο της συγχώρησης και επιχειρεί να αποκαταστήσει την αξιοπρέπεια και το βάθος της συγχώρησης για μας τους σύγχρονους θεατές του, σήμερα στην αγγή του εικοστού πρώτου αιώνα.

Η αισθητική κατά τη γνώμη μου είναι συναφής σήμερα, κυρίως ως φιλοσοφία της τέχνης, με την Εγγεληνική της σημασία. Ο στόχος της αισθητικής θα ήταν να φωτίσει την αναστοχαστική δύναμη των εικόνων της παγκόσμιας κληρονομιάς της τέχνης με τέτοιον τρόπο που να τις κάνει επίκαιρες για μας σήμερα και συναφείς με τα προβλήματα, τις επιδιώξεις, τις ανάγκες και τις επιθυμίες μας. Έτσι όπως ο Hegel ερμήνευσε την παγκόσμια ιστορία της τέχνης ως μια εννοιακή σκηνή που τελικά μέσω της εξέλιξης της φωτίζει φιλοσοφικά την εποχή του, έτσι κι εμείς σύγχρονοι θεατές των έργων τέχνης θα αποκτήσουμε πραγματική πρόσβαση σε αυτά μόνο όταν τα καταλάβουμε και τα ιδιοποιηθούμε από μια σύγχρονη σκοπιά. Από την ίδια πάντα σκοπιά η αισθητική οφείλει να νοηθεί ως μέρος της ιστορίας της τέχνης εφόσον φυσικά με τον όρο ιστορία καταλαβαίνουμε ένα επιστημονικό αντικείμενο με επιστημολογικό βάθος και προκάτοχους όπως ο Hegel, ο Wolf- flin, ο Riegl, ο Warburg και ο Panofsky για να αναφέρουμε μόνο μερικά από τα ονόματα όσων ιστορικών τέχνης δεν ξεχώριζαν τους εαυτούς τους από τους φιλοσόφους.<sup>24</sup> Κατόπιν των παραπάνω, η κατανόηση της αισθητικής ως μέρος της ιστορίας της τέχνης είναι μια εγγεληνική θέση στο βαθμό που πρώτος ο Hegel είδε την ίδια τη φιλοσοφία και την ιστορία ως αδιαχώριστες και καθόρισε ως ύψιστο καθήκον της φιλοσοφίας τη διαύγασή του ιστορικού είναι.<sup>25</sup> Είναι ως εκ τούτου περιττό να προσθέσω αλλά παρόλα αυτά το κάνω ότι συμφωνώ με όσους παραπονούνται ότι η αισθητική συχνά εφορμάται από μια αυτοαναφορική γλώσσα η οποία έχει όλο και λιγότερη σχέση με τη ζώσα ή την παρελθούσα τέχνη. Ορισμένες τάσεις της αισθητικής δεν ασχολούνται διόλου με την τέχνη αλλά μόνο με το γυάλισμα των μεθοδολογικών τους εργαλείων. Αυτά τα μεθοδολογικά εργαλεία όμως οφείλουν να έχουν ιστορικότητα και σχέση με την τέχνη διαφορετικά είναι άχρηστα δηλαδή υπεραπλουστευτικά, σχηματικά, χοντροκομμένα και κοινότυπα για να χρησιμοποιήσω ορισμένες εκφράσεις του John Hyman.<sup>26</sup> Το επιστημολογικό καθεστώς που διέπει την αισθητική αλλά και την ιστορία της τέχνης είναι εξαιρετικά σημαντικό ζήτημα σήμερα και πιο επίκαιρο από ποτέ για προσεκτική και επισταμένη αξιολόγηση.

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Barbara Haeger, "The prodigal son in sixteenth and seventeenth century Netherlandish art: depictions of the parable and the evolution of a Catholic image" *Simiolus*, 16, 1986, σελ. 128-138, ιδίως σελ. 129.
2. Η αναφορά λαμβάνεται από την *Αγία Γραφή*, Αθήνα: Ελληνική Βιβλική Εταιρία, 2003.
3. Αναφέρεται από την Susan Donahue Kuretsky, "The Return of the Prodigal Son and Rembrandt's Creative Process" *Canadian Journal of Netherlandic Studies*, σελ. 23-37, σημείωση τέλους 3, σελ. 31.
4. Christian Tümpel, *Rembrandt. Images and Metaphors*, London: Haus Publishing, 2006, σελ. 275.
5. Kuretsky, ο. π. σελ. 23, 24.
6. Haeger, ο. π. σελ. 131.



7. Kuretsky, ο. π. σελ. 25.  
 8. Στο ίδιο.  
 9. Haeger, ο. π. σελ. 138.  
 10. Βλέπε Π. Ν. Τρεμπέλας, *Αγία Γραφή. Υπόμνημα εις το κατά Λουκά Ευαγγέλιο*, 3ος τόμος, Αθήνα: Αδελφότης Θεολόγων *Ο Σωτήρ*, 2008, σελ. 460, Λουκάς 15: 25 και Λουκάς 15: 28. Βλέπε και τον αντίστοιχο υπομνηματισμό από τον Τρεμπέλα.  
 11. Haeger, ο. π. σελ. 129.  
 12. Βλέπε Τρεμπέλα, ο. π.  
 13. Haeger, ο. π. σελ. 129.  
 14. Τρεμπέλας, ο. π. σελ. 464.  
 15. Η θέση του μεγάλου αδελφού μπορεί να υποστηριχθεί λέγοντας ότι είναι ηθικά ανεπίτρεπτο να συγχωρηθεί ο μικρός αδελφός χωρίς όρους και στην περίπτωση που αυτό συμβεί ή συμβαίνει είναι ανήθικο. Βλέπε Jeffrie G. Murphy και Jean Hampton, *Forgiveness and Mercy*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990, σελ. 14-34.  
 16. Jacques Derrida, *Cosmopolitanism and Forgiveness*, μτφ. Mark Doodley και Michael Hughes, London: Routledge, 2001, σελ. 31, 32.  
 17. Στο ίδιο, σελ. 32-33.  
 18. Στο ίδιο, σελ. 35, 36, 41, 43. Γίνεται φανερό ότι η έννοια της συγχώρησης που επαγγέλλεται ο Derrida δε στοχεύει στη λύτρωση ούτε στη διόρθωση του κακού που έχει γίνει όπως στην περίπτωση της Hannah Arendt και μάλιστα αφορά στο ριζικό κακό το οποίο η Arendt θεωρεί ότι δεν έχουμε τους πόρους και τη δύναμη να συγχωρήσουμε. Βλέπε Hannah Arendt, *The Human Condition*, Chicago: The University of Chicago Press, 1958, σελ. 237, 239, 241. Επίσης αντίθετα τόσο από την Arendt όσο και από τον Max Scheler ο Derrida δεν εξαρτά την συγχώρηση από την εκδίκηση την οποία ως ανταπόδοση γυρεύουμε για το κακό που μας έχει γίνει. Βλέπε Arendt, ο. π. σελ. 240 και Max Scheler, *Ο μνησικακος άνθρωπος*, μτφ. Κωστή Παπαγιώργη, Αθήνα, Ινδίκτος 2002, σελ. 98.  
 19. Η συγχώρηση του πατέρα προς τον άσωτο υιό δείχνει να είναι πιο πάνω από τη συμπόνια και το έλεος σε τέτοιο βαθμό μάλιστα που μας κάνει να αναρωτηθούμε αν όντως πρόκειται περί συγχώρησης τελικά ή αν είναι απλά, αυτό που αναφέρει ο Nietzsche ως «μεγάλη αγάπη». Βλέπε Friedrich Nietzsche, *Έτσι μίλησε ο Ζαρατούστρα*, μτφ. Ζήσης Σαρίκας, Σκόπελος, Νησίδες, 1998, σελ. 88. Η μεγάλη αγάπη, σύμφωνα με τον Nietzsche ξεπερνά τη συνγνώμη και τη συμπόνια.  
 20. Derrida, ο. π., σελ. 45. Είναι προφανές ότι ο Derrida καταλαβαίνει τη συγχώρηση ως δώρο το οποίο είναι από την άποψη της καθαρότητάς του σχεδόν αδύνατο. Από την άποψη αυτή συνδέεται με τον Soren Kierkegaard για τον οποίο επίσης η συγχώρηση της αμαρτίας είναι ένα παράδοξο. Βλέπε Soren Kierkegaard, *Philosophical Fragments. Johannes Climacus*, ed. and transl. Howard V. Hong and Edna H. Hong, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1985, σελ. 222 και Soren Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript to Philosophical Fragments*, volume I, ed. and transl. Howard V. Hong and Edna H. Hong, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1985, σελ. 538, 539. Παρά το γεγονός ότι ο Jeffrie G. Murphy και η Jean Hampton αναλύουν με μεγάλη περιγραφική δεινότητα τη συγχώρηση και τους συναφείς της όρους, όπως το έλεος, τελικά αναγνωρίζουν και αυτοί ότι τόσο η συγχώρηση όσο και το έλεος εμπίπτουν στην κατηγορία του «δώρου» και φαίνεται από τη σκοπιά αυτή να είναι σύμφωνοι με την οπτική του Derrida. Βλέπε Jeffrie G. Murphy & Jean Hampton, ο. π. σελ. 159, 34.  
 21. Διότι αν η συγχώρηση είναι χωρίς όρους, ο εγγενώς διαπροσωπικός χαρακτήρας της (παραδειγματικής) συγχώρησης χάνεται. Μετάφραση από τα αγγλικά του γράφοντα. Βλέπε Charles L. Grisvold, *Forgiveness. A Philosophical Exploration*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007, σελ. 63, 64.  
 22. John I. Durham, *The Biblical Rembrandt. Human Painter in a Landscape of Faith*, Macon, Georgia: Mercer University Press, σελ. 180-181 και Arthur K. Wheelock, Jr. and Peter C. Sutton, *Rembrandt's*

*Late Religious Portraits*, Washington: National Gallery of Art/University of Chicago Press, 2005, σελ.62-65.

23. Grisvold, ο. π., σελ. XXIII.  
 24. Οι προκάτοχοι που αναφέρω μνημονεύονται ως κριτικοί ιστορικοί τέχνης από τον Michael Podro ο οποίος αναφέρει ότι η ζωγραφική δεν μπορεί εκ των πραγμάτων να έχει την ίδια αντιμετώπιση με το αρχαιολογικό αντικείμενο στο βαθμό που εξακολουθεί να μας συγκινεί «μιλώντας» μας για την υπάρχουσα κατάστασή μας, όχι απαραίτητα με τον τρόπο που μιλούσε στον καλλιτέχνη της εποχής και στο κοινό του. Βλέπε Michael Podro, *The Critical Historians of Art*, New Haven: Yale University Press, 1982, σελ. 214-215. Βέβαια πρώτος ο Ernst H. Gombrich ονομάζει τον Hegel ως πατέρα της ιστορίας της τέχνης, στο κείμενό του, του 1977 “The Father of Art History”. Βλέπε Ernst H. Gombrich, “The Father of Art History” στο *Tributes. Interpreters of our Cultural Tradition*, Ithaca: Cornell University Press, 1984.  
 25. Γκέοργκ Χέγκελ, *Αισθητική*, μτφ. Σταμάτης Γιακουμάς, Αθήνα, Νομική Βιβλιοθήκη 1995, σελ. 66-71. Εδώ γίνεται λόγος για τη *φιλοσοφική ιστορία* την οποία πραγματεύεται ο Hegel στην εισαγωγή του της φιλοσοφίας της ιστορίας. Βλέπε Χέγκελ, *Ο Λόγος στην ιστορία. Εισαγωγή στη φιλοσοφία της ιστορίας*, μτφ. Παναγιώτης Θανασάς, Αθήνα, Μεταίχμιο 2005, σελ. 113-127. Ο Donald Preziosi αναφέρει πώς η ιστορία της τέχνης αναδύθηκε μέσα από έναν ανταγωνισμό με την αισθητική, κατά μία έννοια υποκαθιστώντας την. Σήμερα η ιστορία της τέχνης δεν περιγράφει ένα επιστημολογικά καθορισμένο αντικείμενο αλλά μια πλειάδα προσεγγίσεων στην τέχνη εντός των οποίων επιφανή θέση έχει η φιλοσοφική προσέγγιση, η προσέγγιση δηλαδή που συσχετίζει την ιστορία της τέχνης με την ιστορία των φιλοσοφικών ιδεών. Βλέπε Donald Preziosi, *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*, New Haven: Yale University Press, 1989, σελ. 82, 52. Για την πλειάδα προσεγγίσεων στην τέχνη εντός της ιστορίας της τέχνης βλέπε *The Art of Art History*, ed. Donald Preziosi, Oxford: Oxford University Press, 1998, chapters 5-8.  
 26. John Hyman, “Art History and Aesthetics” στο *Art History Versus Aesthetics*, ed. James Elkins, New York: Routledge, 2006, σελ. 105. Ενώ συμφωνώ με πολλές από τις διατυπώσεις του Hyman δε συμφωνώ με το συμπέρασμά του ότι η φιλοσοφία και η ιστορία της τέχνης μπορούν να κερδίσουν περισσότερα η μία από την άλλη μένοντας αυτό που η κάθε μία είναι. Για την ακρίβεια πιστεύω το ακριβώς αντίθετο εφόσον φυσικά το διακύβευμα είναι η διαύγηση της τέχνης και η ιδιοποίησή της από τη σκοπιά μας, εμάς των σύγχρονων κοινωνιών της.