

Η σφαγή των αθώων

Στέφανος Δασκαλάκης

Ζωγράφος



1. Νικολά Πουσέν, *Η Σφαγή των Αθώων*, Musée Condé, Château de Chantilly.

Το έργο του Νικολά Πουσέν «Η σφαγή των αθώων» (Le Massacre des innocents) (εικ. 1) βρίσκεται στο Musée Condé, στο ανάκτορο του Σαντιγί έξω από το Παρίσι. Έχει ύψος 147 cm και πλάτος 171 cm. Το θέμα προέρχεται από το Ευαγγέλιο του Ματθαίου και αναφέρεται στην σφαγή των νηπίων κάτω των δύο ετών στη Βηθλεέμ, την οποία διέταξε ο Ηρώδης, ο βασιλεύς των Ιουδαίων, πιστεύοντας ότι έτσι θα εξασφάλιζε την εξουσία του από κάθε απειλή. Το συγκεκριμένο εδάφιο βρίσκεται στο Κεφάλαιο 2, στίχους 16-18, και έχει ως εξής: *«Τότε Ἡρώδης ἰδὼν ὅτι ἐνεπαίχθη ὑπὸ τῶν μάγων, ἐθυμώθη λίαν, καὶ ἀποστείλας ἀνείλε πάντας τοὺς παῖδας τοὺς ἐν Βηθλεὲμ καὶ ἐν πᾶσι τοῖς ὁρίοις αὐτῆς ἀπὸ διετοῦς καὶ κατωτέρω, κατὰ τὸν χρόνον ὃν ἠκρίβωσε παρὰ τῶν μάγων. Τότε ἐπληρώθη τὸ ῥηθὲν ὑπὸ Ἱερεμίου τοῦ προφήτου λέγοντος: Φωνὴ ἐν Ραμᾶ ἠκούσθη, θρήνος καὶ κλαυθμὸς καὶ ὁδυρμὸς πολὺς· Ραχήλ κλαίουσα τὰ τέκνα αὐτῆς, καὶ οὐκ ἤθελε παρακληθῆναι, ὅτι οὐκ εἰσίν.»**

Το ζωγράφισε στην Ρώμη τα πρώτα χρόνια της παραμονής του εκεί, όμως ως προς την ακριβή χρονολογία οι γνώμες ποικίλλουν, κυμαινόμενες από το 1625-26 έως το 1632. Το έργο το παρήγγειλε ο Vincenzo Giustiniani και παρέμεινε αρχικά στη Ρώμη, στο Palazzo Giustiniani, σε μια αίθουσα όπου βρίσκονταν άλλα εννέα έργα, ανάμεσα στα οποία πίνακες του Guido Reni και του Joachim von Sandrart. Κάποια από τα έργα αυτά ήταν κρεμασμένα πάνω από πόρτες, μεταξύ των οποίων και ο πίνακας του Πουσέν, σε ύψος 2,30 m από το έδαφος. Το 1804 αγοράστηκε από τον Λουκιανό Βοναπάρτη, αδελφό του Ναπολέοντα, κατά τη διάρκεια της γαλλικής κατοχής της Ρώμης. Με την πτώση της Αυτοκρατορίας, το έργο κατέληξε σε έναν έμπορο στο Λονδίνο, απ' όπου αποκτήθηκε το 1854 από τον δούκα d'Aumale, γιο του Λουδοβίκου Φίλιππου, ο οποίος βρισκόταν εξόριστος στην Αγγλία. Έχοντας επιστρέψει στη Γαλλία, ο Aumale συλλαμβάνει το 1889 την ιδέα να μετατρέψει τον πύργο του στο Σαντιγί σε μουσείο, το οποίο μετά τον θάνατό του θα ήταν ανοιχτό στο κοινό. Άλλωστε, ήδη από το 1886 είχε κάνει δωρεά την περιουσία του και τις συλλογές του στη Γαλλική Ακαδημία. Σύμφωνα με τους όρους της δωρεάς, τα έργα θα έπρεπε να εκτίθενται χωρίς δυνατότητα για οποιαδήποτε μετατροπή στον τρόπο παρουσίασης και με απαγόρευση δανεισμού για περιοδικές εκθέσεις.⁽¹⁾

Ο λόγος για τον οποίο ο Giustiniani –γεννημένος το 1564 στη Χίο, βαθύπλουτος τραπεζίτης, προστάτης των τεχνών και συλλέκτης έργων και του Caravaggio, μεταξύ άλλων– παραγγέλνει το έργο αυτό οφείλεται σε ένα γεγονός που αφορά την ιστορία της οικογένειάς του, η οποία άσκησε την κυριαρχία της στο νησί της Χίου για 220 χρόνια, από το 1347 έως το 1566, χρονιά κατάκτησής του από τους Οθωμανούς. Ο πίνακας αυτός σκοπό είχε να υπενθυμίζει την τραγική μοίρα των παιδιών της οικογένειας, τα οποία πάρθηκαν όμηροι, βασανίστηκαν και τελικά θανατώθηκαν. Στην *Ιστορία των Giustiniani* διαβάζουμε:⁽²⁾

**Όταν κατάλαβε ο Ηρώδης πως οι μάγοι τον εξαπάτησαν, οργίστηκε πάρα πολύ. Έστειλε τότε στρατιώτες και σκότωσαν στη Βηθλεέμ και στην περιοχή της όλα τα παιδιά από δύο χρονών και κάτω, σύμφωνα με το χρόνο που εξακρίβωσε από τους μάγους. Έτσι εκπληρώθηκε ο λόγος του Κυρίου, που είχε πει ο προφήτης Ιερεμίας: Ακούστηκε στη Ραμὰ κραυγή, θρήνος, κλάματα και στεναγμός βαρύς· για τα παιδιά της κλαίει η Ραχήλ και πουθενά δε βρίσκει παρηγοριά, γιατί δεν υπάρχουν πια στη ζωή.*

«Στις 14 Απριλίου 1566 ένας ισχυρός στόλος από 80 γαλέρες υπό τη διοίκηση του Καπουδάν πασά Πιαλί (ή Παολί, σύμφωνα με άλλες πηγές) φθάνει στο λιμάνι της Χίου το οποίο κατάφερε ουσιαστικά να καταλάβει χωρίς μάχη χάρη σε ένα τέχνασμα. Οι Οθωμανοί ζήτησαν στην πραγματικότητα να ελλιμενισθούν σαν φίλοι, αλλά μόλις έδεσαν τα πλοία, κάλεσαν τον επικεφαλής της Μαόνα⁽³⁾, τον δήμαρχο (podestat) Vincenzo Giustiniani (προφανώς πρόγονο) και τους δώδεκα διοικητές και τους φυλάκισαν. Αυτό δεν εμπόδιζε να λεηλατηθεί βίαια το νησί, οι εκκλησίες καταστράφηκαν όλες ή μετατράπηκαν σε τζαμιά. Πολύ γρήγορα, ό,τι ήταν ωραίο, λειτουργικό και χρήσιμο στη Χίο λαφυραγωγήθηκε ή ερημώθηκε. Ο Vincenzo Giustiniani, ο διοικητής και όλοι οι πιο προβεβλημένοι άρρενες των Giustiniani οδηγήθηκαν στην Κωνσταντινούπολη. Οι πιο νέοι, κάτω των δώδεκα ετών, κλείστηκαν σε ένα μοναστήρι αφιερωμένο στον Άγιο Ιωάννη τον Βαπτιστή. Είκοσι ένα αγόρια μεταξύ δώδεκα και δεκαέξι ετών χωρίστηκαν από τους γονείς τους, αναγκάστηκαν να αποκηρύξουν τον καθολικισμό και να στρατευθούν στο σώμα των γενιτσάρων. Τρία από αυτά ενέδωσαν στη θέληση των Οθωμανών, τους έγινε περιτομή, αλλά κατόρθωσαν στην συνέχεια να δραπετεύσουν στη Γένοβα ενστερνιζόμενα εκ νέου την προγονική πίστη. Τα υπόλοιπα 18 θανατώθηκαν μετά από φρικτά βασανιστήρια, στις 6 Σεπτεμβρίου 1566. Η εκκλησία τα ανακήρυξε αγίους». Υπάρχει ένα έργο του Francesco Solimena του 1715, με τίτλο «Η σφαγή των Giustiniani στη Χίο», το οποίο αναφέρεται στα γεγονότα αυτά (εικ. 2). Είναι ένα έργο πολυπρόσωπο και μεγαλειώδες.

Στο έργο του Πουσέν, εκείνο που κάνει μεγάλη εντύπωση είναι ο πολύ διαφορετικός τρόπος, η λιτότητα με την οποία πραγματεύθηκε το θέμα αυτό, παρά τη συγκινησιακή φόρτιση που το χαρακτηρίζει, είτε πρόκειται για το Ευαγγέλιο του Ματθαίου είτε για τα γεγονότα της οικογένειας των Giustiniani. Είναι αξιοσημείωτο ότι το έργο αυτό, το οποίο ο Francis Bacon χαρακτήρισε την «πιο ωραία κραυγή ολόκληρης της ζωγραφικής», είναι ένα έργο όπου κυριαρχεί η γεωμετρία. Έχει κάτι από την απλότητα και τη δύναμη της αρχαίας γλυπτικής, την οποία άλλωστε ο ίδιος ο Πουσέν είχε την δυνατότητα να μελετήσει στις πλούσιες συλλογές με έργα της ελληνικής και ρωμαϊκής αρχαιότητας στην Ρώμη. Είναι εντυπωσιακό ότι ο Πουσέν ζωγραφίζει με τέτοια αυστηρότητα στη φόρμα την ίδια στιγμή που το μαρρόκ βρίσκεται στην άνθησή του. Είναι ένα σπουδαίο μάθημα το έργο αυτό, το οποίο λειτουργεί όπως η αρχαία τραγωδία, καθώς έχει συμπυκνώσει όλη την ένταση και τη δράση στα ολιγότερα δυνατά στοιχεία. Έχει ενδιαφέρον να συγκρίνουμε το έργο με τα αντίστοιχα των Ghirlandaio (εικ. 3) (1486-90), Tintoretto (1582-1587) (εικ. 4), Rubens (1611-1612) (εικ. 5) και Guido Reni (1611) (εικ. 6), έργα εξαιρετικά πολύπλοκα και με δραματικό χαρακτήρα, σε αντίθεση με αυτό του Πουσέν, το οποίο περιορίζεται σε τέσσερις κεντρικές φιγούρες και τρεις σε δεύτερο πλάνο.

Αυτό που μας μαθαίνει το έργο είναι ότι το πάθος δεν εκφράζεται με πάθος, αλλά αντίθετα με την απόσταση που παίρνουμε από αυτό. Ο Anthony Blunt, γνώστης του έργου του Πουσέν,



2. Francesco Solimena, *Η Σφαγή των Giustiniani στην Χίο*,
Museo Nazionale di Capodimonte, Νεάπολη.



3. Domenico Ghirlandaio, *Η Σφαγή των Αθώων*, Santa Maria Novella, Φλωρεντία.



4. Jacopo Tintoretto, *Η Σφαγή των Αθώων*, Scuola Grande di San Rocco, Βενετία.



5. Pierre Paul Rubens, *Η Σφαγή των Αθώων*, The Thomson Collection at the Art Gallery of Ontario.



6. Guido Reni, *Η Σφαγή των Αθώων*, Pinacoteca Nazionale di Bologna, Μπολόνια.

μας δίνει μια εξαιρετική ερμηνεία για το πώς λειτουργεί η ζωγραφική του:⁽⁴⁾ «Επεδίωκε μια ορθολογική μορφή τέχνης με τόσο πάθος ώστε τα τελευταία χρόνια οδηγήθηκε σε μια ομορφιά πέραν της λογικής. Η επιθυμία του να περικλείσει το συναίσθημα μες στα αυστηρότερα όριά του τον έκανε να το εκφράσει στην πλέον συμπυκνωμένη μορφή, η αποφασιστικότητά του να εξαλείψει τον εαυτό του και να αναζητήσει μόνο τη μορφή που αρμόζει τέλεια στο θέμα του τον οδήγησε να δημιουργήσει πίνακες που, παρότι απρόσωποι, είναι συνάμα βαθιά συγκινητικοί και που, παρότι ορθολογικοί στις αρχές τους, είναι σχεδόν μυστικιστικοί ως προς την εντύπωση που μεταδίδουν».

Ο ίδιος ο Πουσέν, σε μια επιστολή του στον Paul Fréart de Chantelou, μιλά για τη φυσική κλίση του στην πειθαρχία: «Ο χαρακτήρας μου με κάνει να αναζητώ και να αγαπώ τα καλά οργανωμένα πράγματα, αποφεύγοντας τη σύγχυση που μου είναι τόσο αντίθετη και εχθρική όπως το φως για τα μαύρα σκοτάδια.⁽⁵⁾ Ο Chantelou αναφέρει ότι ο Μπερνίνι έλεγε για τον Πουσέν: «Ο κύριος Πουσέν είναι ένας ζωγράφος που δουλεύει από εδώ», δείχνοντας το μέτωπο.⁽⁶⁾ Για τη σημασία που έδινε ο Πουσέν στην απλότητα και τη λιτότητα στην έκφραση, υπάρχει η μαρτυρία του Abbé Bordelon, ο οποίος αναφέρει:⁽⁷⁾ «Σε κάποιον σημαντικό άνθρωπο που αγαπούσε τη ζωγραφική και έδειξε στον Πουσέν ένα έργο του, αυτός ο έξοχος καλλιτέχνης είπε: Κύριε, δεν σας λείπει, για να γίνετε δεξιότεχνης, παρά λίγη φτώχεια».

Όλα αυτά βέβαια δεν σημαίνουν ότι ο Πουσέν είναι ψυχρός και ότι δεν συμμετέχει συναισθηματικά στο έργο το οποίο ζωγραφίζει. Αξίζει να διαβάσουμε σχετικά αυτά που γράφει σε έναν άλλο ζωγράφο, τον Jacques Stella,⁽⁸⁾ επιτρέποντάς μας να σχηματίσουμε μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα για την προσωπικότητά του: «Δεν έχω πια αρκετή χαρά ούτε υγεία για να καταπιαστώ με θλιβερά θέματα. Η σταύρωση με αρρώστησε. Μου προκάλεσε μεγάλο πόνο... Δεν μπορούσα να αντισταθώ σε σκέψεις που προκαλούν θλίψη, με τις οποίες πρέπει να γεμίσεις το πνεύμα και την καρδιά για να αποδώσεις με επιτυχία αυτά τα θέματα που είναι από μόνα τους τόσο λυπημένα και τόσο ζοφερά. Απαλλάξτε με από αυτά, σας παρακαλώ».

Το πρόσωπο της μητέρας στο έργο αυτό είναι τόσο κοντά στο πνεύμα της αρχαίας τέχνης, η αφαίρεση με την οποία το ζωγράφισε είναι τόσο μεγάλη, ώστε κάποιοι μελετητές αναζήτησαν σαν πρότυπό του κάποια πραγματική μάσκα αρχαίας τραγωδίας. Αν και δεν μπόρεσε να γίνει κάποια ταύτιση, η συγγένεια με το πνεύμα της τραγωδίας είναι προφανής. Και πιστεύω ότι αν το έργο αυτό μπόρεσε να αναχθεί σε σύμβολο, στην «πιο ωραία κραυγή», είναι ακριβώς εξαιτίας αυτής της αναγωγής και συμπύκνωσης που έχει επιτευχθεί.

Έχει ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε πως όλα τα στοιχεία του πίνακα εντάσσονται σε γεωμετρικά σχήματα. Παρατηρήστε για παράδειγμα το μπράτσο της μητέρας και το χέρι του στρατιώτη

που την πιάνει από τα μαλλιά, στοιχεία τα οποία εγγράφονται σε ένα είδος έλλειψης. Στο ρούχο της γυναίκας, δύο πτυχές ξεχωρίζουν επειδή δέχονται το φως και αυτό βοηθάει το μάτι του θεατή να μπορεί να συνεχίσει να κινείται από το σώμα του παιδιού προς το πόδι, τον κορμό και το λυγισμένο χέρι της γυναίκας με το μπλε ρούχο. Υπάρχει και μια δεύτερη έλλειψη, κάπως συμπίεσμένη, η οποία περιέχει την πρώτη, συμπίπτει μαζί της σε διάφορα σημεία και ορίζεται από το χέρι του στρατιώτη που υψώνει το ξίφος, το φωτισμένο χέρι της κεντρικής γυναικείας φιγούρας, τις πτυχές του μπλε φορέματος και τον αγκώνα της δεύτερης γυναίκας, καθώς και το πάνω μέρος του κόκκινου χιτώνα του στρατιώτη.

Όπως παρατηρήσαμε και προηγουμένως, ο Πουσέν, σε αντίθεση με τους άλλους ζωγράφους που χειρίστηκαν το ίδιο θέμα εντελώς διαφορετικά, περιορίζεται σε πολύ λίγες φιγούρες. Το βρέφος, πεσμένο στο έδαφος, έχοντας ήδη μία πληγή στο πλευρό του, ο στρατιώτης που κρατά το σπαθί, η μητέρα που προσπαθεί να τον εμποδίσει ενώ αυτός την απωθεί, η γυναίκα με τον μπλε χιτώνα που κρατά το νεκρό παιδί με το άλλο της χέρι υψωμένο σε κίνηση απελπισίας, μια άλλη που απομακρύνεται, καθώς και άλλες δύο που διακρίνουμε ανάμεσα από τα πόδια του στρατιώτη. Έχεις την αίσθηση ότι η γυναίκα με το μπλε ρούχο και το νεκρό παιδί είναι έτοιμη να βγει από τη σκηνή αφού όλα έχουν τελειώσει γι' αυτήν, ενώ η άλλη είναι στο κέντρο της σκηνής και αγωνίζεται. Στο έργο αυτό, ο ζωγράφος, φωτίζοντας κατάλληλα, οδηγεί το βλέμμα στα βασικά σημεία της δράσης: στο μωρό που είναι πεσμένο και το πατά ο στρατιώτης, στο χέρι της μητέρας με το οποίο προσπαθεί να εμποδίσει τον στρατιώτη και στο χέρι του που την απωθεί.

Το πρόσωπο-προσωπείο της μητέρας βρίσκεται στη διασταύρωση δύο διαγώνιων που διατρέχουν τον πίνακα. Η μία ξεκινάει από το κεφάλι του παιδιού, περνά από το πρόσωπο της γυναίκας που κραυγάζει και συνεχίζεται στο κεφάλι της γυναίκας με το μπλε ρούχο. Η άλλη διαγώνιος διαπερνά το σώμα της κεντρικής φιγούρας και το σώμα του στρατιώτη. Εκείνο που παρατηρεί κανείς είναι ότι το δράμα εκτυλίσσεται κάτω από έναν μπλε ουρανό. Θα περίμενε κανείς για ένα τέτοιο θέμα κάτι το δραματικό. Όμως αυτός ο ουρανός γίνεται μες στην αδιαφορία του πιο σκληρός και το δράμα πιο αιχμηρό. Άλλωστε, και η ίδια η τέχνη απέναντι σ' αυτήν την ίδια αδιαφορία, απέναντι σ' αυτό το κοσμικό κενό νοήματος δεν αγωνίζεται;

Ο Ντελακρουά αρχίζει τη βιογραφία που είχε γράψει για τον Πουσέν με τη σκέψη ότι «η ζωή του Πουσέν αντανakλάται στα έργα του».⁽⁹⁾ Θα είχε λοιπόν ενδιαφέρον, για να μπούμε καλύτερα στο πνεύμα του έργου, να δούμε τον τρόπο με τον οποίο ζούσε και δούλευε ο Πουσέν. Ένας από τους βιογράφους του, ο Bellori, μας δίνει την εικόνα ενός στωικού φιλοσόφου και γράφει τα εξής:⁽¹⁰⁾ «Είχε έναν τρόπο ζωής εκπληκτικά καλά ρυθμισμένο. Σε αντίθεση με πολλούς που ζωγραφίζουν σύμφωνα με τις παρορμήσεις τους για κάποιο διάστημα με πολλή ζέση, μετά

κουράζονται και εγκαταλείπουν τα πινέλα για πολύ καιρό, ο Νικολά είχε την συνήθεια να σηκώνεται νωρίς το πρωί, να ασκείται για μία ώρα ή δύο περπατώντας μερικές φορές στην πόλη, αλλά σχεδόν πάντα στην Trinità dei Monti, στον Πίνκιο Λόφο, όχι μακριά από το σπίτι του ... εκεί διαλεγόταν με τους φίλους του ... γυρίζοντας σπίτι, δούλευε χωρίς διακοπή μέχρι το μέσον της ημέρας. Μετά το δείπνο ζωγράφιζε ακόμα για λίγες ώρες. Το βράδυ έβγαине ξανά ... αυτοί που, εξαιτίας της φήμης του, ήθελαν να τον δουν ... τον έβρισκαν εκεί ... άκουγε με προθυμία τους άλλους και στη συνέχεια τα λόγια του ήταν πολύ σοβαρά και οι κουβέντες του ακούγονταν με προσοχή ... τα λόγια του και οι ιδέες του ήταν τόσο σωστά προσαρμοσμένες και δομημένες που έμοιαζε να τις είχε σκεφτεί από πολύ καιρό και ότι δεν είχαν ειπωθεί ευκαιριακά».

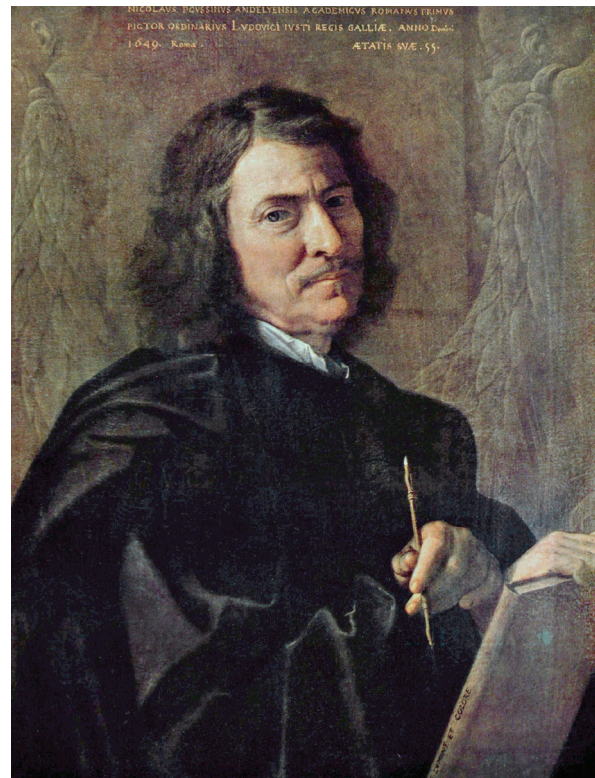
Ένα επεισόδιο, που αναφέρεται πάλι από τον Bellori, τον χαρακτηρίζει: «Στο σπίτι του, δεν ανεχόταν την επίδειξη ... μια μέρα δέχθηκε μια επίσκεψη στο εργαστήριό του, τον Mgr. Camillo Massimi, σημερινό καρδινάλιο, τον οποίο αγαπούσε και σεβόταν πολύ για την μεγάλη του αξία. Με τις συζητήσεις και τις κουβέντες η νύχτα προχωρούσε, και όταν ήρθε για τον καρδινάλιο η ώρα της αναχώρησης, ο Πουσέν τον συνόδευσε από τη σκάλα μέχρι την άμαξά του, με το φανάρι στο χέρι. Βλέποντάς τον να υφίσταται την ταλαιπωρία του να κρατάει το φως, ο καρδινάλιος του είπε: Σας συμπονώ που δεν έχετε υπηρέτη. – Συμπονώ ακόμα περισσότερο, απάντησε ο Νικολά, την εξοχότητά σας που έχει πολλούς».



7. Pietro da Cortona, Η οροφή του Palazzo Barberini, Ρώμη.



8. Pietro da Cortona, *Αλληγορία της Θείας Πρόνοιας και Η Δύναμη των Μπαρμπερίνι*, Palazzo Barberini, Ρώμη.



9. Αυτοπροσωπογραφίες του Νικολά Πουσέν
(1) Staatliche Museen, Βερολίνο, (2) Musée du Louvre, Παρίσι.



10. Νικολά Πουσέν, *Η Σφαγή των Αθώων*, Petit Palais, Παρίσι.



11. Νικολά Πουσέν, Σπουδή (σχέδιο) για την *Σφαγή των Αθώων*, Le Palais des Beaux-Arts de Lille, Λιλ.



12. Το «κουτί» ή *“la grande machine”* του Πουσέν, The Fitzwilliam Museum, Cambridge.

Βέβαια, αυτό αποκτά σημασία επειδή ο Πουσέν ήταν διάσημος και εξαιρετικά ευκατάστατος, όπως ενδεικτικά μας πληροφορεί πάλι ο βιογράφος του, ο Bellori: «Δεν διαπραγματευόταν ποτέ την τιμή των έργων του. Όταν τα έστελνε, σημείωνε στο πίσω μέρος του πίνακα την τιμή, και το ποσόν του το έστελναν αμέσως στο σπίτι, χωρίς την ελάχιστη έκπτωση».

Ο Πουσέν δεν δεχόταν παραγγελίες για μεγάλα έργα, όπως ήταν σχεδόν ο κανόνας για τους φημισμένους ζωγράφους της εποχής. Αρκεί να σκεφθούμε για παράδειγμα την οροφή του Palazzo Barberini (εικ. 7) από τον Pietro da Cortona (εικ. 8). Ο Πουσέν ζωγράφιζε για έναν περιορισμένο σχετικά κύκλο καλλιεργημένων ανθρώπων που ασχολούνταν με τα γράμματα και τις τέχνες.

Αυτό τον κάνει κατά την γνώμη μου να πλησιάζει περισσότερο στην ιδέα που έχουμε σήμερα για τον ζωγράφο, του οποίου το έργο δεν απευθύνεται τόσο στον παραγγελιοδότη, όσο συνδέεται με την εσωτερική ανάγκη του ζωγράφου σε μια διαδικασία προσωπικής τελείωσης. Επίσης εξαιρετικά σπάνιο για την εποχή, δεν έκανε πορträίτα. Τα μόνα που διαθέτουμε είναι δύο αυτοπροσωπογραφίες του (εικ. 9).

Ο Πουσέν έχει κάνει και ένα άλλο έργο (εικ. 10) με το ίδιο θέμα, που βρίσκεται στο μουσείο του Petit Palais στο Παρίσι. με τελείως διαφορετική σύνθεση από αυτό του Σαντιγί.

Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο ο ζωγράφος προετοιμάζε το τελικό έργο. Έχουμε ένα σχέδιο, μια προπαρασκευαστική σπουδή για το έργο του Musée Condé, η οποία βρίσκεται στο Musée des Beaux-Arts στη Λιλ. (εικ. 11) Πέρα όμως από τα σχέδια που έκανε, για να μελετήσει τον φωτισμό και γενικότερα την σύνθεση του έργου, ο Πουσέν έφτιαχνε μικρές φιγούρες από κερί τις οποίες έντυνε με ένα πολύ λεπτό ύφασμα για να παρατηρήσει την πτυχολογία

και στη συνέχεια τις τοποθετούσε σύμφωνα με τη σύνθεση του έργου σε μια επιφάνεια. Έπειτα τις κάλυπτε με ένα είδος κουτιού στο οποίο άνοιγε μια τρύπα για να περάσει το φως και μια άλλη για να μπορεί να βλέπει τη συνολική εικόνα. Όλοι οι βιογράφοι του αναφέρονται στο περίφημο «κουτί» του Πουσέν. Ο Sandrart συγκεκριμένα αναφέρει: (εικ. 12) «Επαιρνε μια σανίδα και εκεί τοποθετούσε τις μικρές γυμνές φιγούρες από κερί, στις αναγκαίες στάσεις για να εκφρασθεί η δράση του συνόλου. Στην συνέχεια, για να παραστήσει τις πτυχολογίες, τις έντυνε με μουσκεμένο χαρτί ή με ένα λεπτό ύφασμα ... από αυτές τις μακέτες ζωγράφιζε τον πίνακα».



13. Το Οστεοφυλάκιο του Picasso

Καθώς το έργο αυτό ήταν κρεμασμένο στο Palazzo Giustiniani ψηλά, πάνω από μια πόρτα, ο ζωγράφος φρόντισε να βλέπουμε τις φιγούρες από κάτω προς τα πάνω, *di sotto in sù*, σύμφωνα με τον καθιερωμένο όρο. Αυτό αυτομάτως μας τοποθετεί κι εμάς τους θεατές, όπως και το νήπιο, κάτω από το πέλμα του στρατιώτη, βάζοντάς μας στη θέση του θύματος, με αποτέλεσμα το έργο να γίνεται κάθε φορά σύγχρονο με αυτόν που το κοιτάζει. Ο αφαιρετικός τρόπος με τον οποίο έχει χειριστεί το θέμα ο Πουσέν δίνει τη δυνατότητα στο έργο να αφορά γεγονότα και εποχές πέρα από τα συγκεκριμένα που το ενέπνευσαν. Έτσι, κάθε εποχή μπορεί να αναγνωρίσει σε αυτό το δικό της πρόσωπο. Κοιτώντας το μπορούμε να φέρουμε στο νου ένα άλλο νήπιο, που κείται νεκρό σε μια παραλία του Αιγαίου, κάποια άλλα αθώα θύματα σύγχρονων πολέμων σε περιοχές ίδιες με εκείνες του Ευαγγελίου του Ματθαίου, ή κάποιον που φωνάζει “I can’t breathe” κάπου αλλού.



14. Οι Τρεις σπουδές για φιγούρες στη βάση μιας σταύρωσης του Bacon (1944)

Πολλοί σύγχρονοι καλλιτέχνες άντλησαν έμπνευση από τη «Σφαγή των αθώων» του Πουσέν. Ο Francis Bacon, που όταν ήταν είκοσι ετών έζησε κοντά στο Σαντιγί δουλεύοντας ως διακοσμητής, είχε δηλώσει, όπως προαναφέραμε, βλέποντας το έργο: «Η ωραιότερη κραυγή στην ζωγραφική. Αυτή η κραυγή μ' έβαζε σε σκέψεις. Είχα την ελπίδα μια μέρα να κάνω την καλύτερη ζωγραφιά της ανθρώπινης κραυγής»⁽¹²⁾. Μια έκθεση το 2017⁽¹³⁾, με τίτλο «Poussin, Picasso, Bacon, Le Massacre des innocents», είχε θέμα το έργο του Πουσέν σε διάλογο με σύγχρονα έργα όπως το «Οστεοφυλάκιο» (εικ. 13) του Picasso (1944-45), οι «Τρεις σπουδές για φιγούρες στη βάση μιας σταύρωσης» του Bacon (1944) (εικ. 14) και άλλα.

Έτσι, το έργο αυτό, το οποίο εκφράζει τη βία που ασκεί κάθε εξουσία για την επιβίωσή της αδιαφορώντας για τα θύματα που δημιουργεί, γίνεται ένα καλό μάθημα για το ποια μπορεί, και πρέπει, να είναι η σχέση του έργου τέχνης με την πολιτική έτσι ώστε να μπορεί να πηγαίνει πέρα από το συγκεκριμένο και να επιβιώνει στον χρόνο.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Château de Chantilly, <https://chateaudechantilly.fr>
2. L'histoire des Giustiniani de Gênes (Italie) – Giustiniani.info, <http://www.giustiniani.info>.
3. Η ονομασία *μαόνα* αναφέρεται σε ιταλικές μεσαιωνικές εταιρείες επενδυτών.
4. Anthony Blunt, *Nicolas Poussin*, Pallas Athene, σ. 7. Η μετάφραση στα ελληνικά είναι του Γιώργου Λαμπράκου, από το βιβλίο του George Steiner *Περί λόγου, τέχνης και ζωής: Κείμενα στο New Yorker*, εκδ. Πατάκη, σ. 36.
5. Επιστολή στον Paul Fréart de Chantelou, Παρίσι, 7 Απριλίου 1642, στο Nicolas Poussin, *Lettres et Propos sur l'art*, Collection «Savoir», Hermann – Éditeurs des Sciences et des Arts.
6. Στο ίδιο, σ. 200.
7. Στο ίδιο, σ. 199.
8. Επιστολή στον Jacques Stella, Ρώμη, 1646. Στο ίδιο, σ. 125
9. Delacroix, *Écrits sur l'art*, Librairie Seguir, σ. 209.
10. Giovanni Pietro Bellori (1672), στο *Vies de Poussin*, επιμ. Stefan Germer, Éditions Macula, σ. 78 και 87.
11. Joachim von Sandrart, στο *Vies de Poussin*, σ. 149.
12. Judith Benhamou Reports, <https://judithbenhamon.com>.
13. Poussin, Picasso, Bacon, Le Massacre des innocents, Musée Condé, Domaine de Chantilly, 11 Σεπτεμβρίου 2017-7 Ιανουαρίου 2018.