Peter Paul Rubens και Θεόκριτος

Θεωρίες γύρω από τη βουκολική θεματογραφία

Ναυσικά Λιτσαρδοπούλου
Ιστορικός Τέχνης

Οι βουκολικές αναπαραστάσεις του Rubens περιλαμβάνουν τοπία, προσωπογραφίες με τοπικές φορεσιές, καθώς και βουκολικές σκηνές, εκ των οποίων μία τουλάχιστον έλκει την έμπνευση από ένα λογοτεχνικό έργο, το *Δεκαήμερο* του Βοκκακίου[1]. Το άρθρο αυτό πραγματεύεται τη σχέση των βουκολικών τοπίων του Rubens με τα βουκολικά ειδύλλια του Θεοκρίτου. Ο εντοπισμός της σχέσης αυτής είναι σημαντικός γιατί αναδεικνύει τη συνέχιση της βουκολικής παράδοσης από τον έλληνα ποιητή του 3ου αιώνα π.Χ. στον φλαμανδό ζωγράφο του 17ου αιώνα. Αλλά είναι επίσης σημαντικός γιατί φωτίζει τη σχέση καλλιτεχνικής πρακτικής και θεωρίας της τέχνης και της λογοτεχνίας.

Η θεωρία της λογοτεχνίας κατά την Αναγέννηση και τον 17ο αιώνα ασχολήθηκε εκτενώς με τη σημασία της βουκολικής θεματογραφίας. Οι εκτιμήσεις των θεωρητικών της λογοτεχνίας ως προς την καλλιτεχνική αξία και τη σπουδαιότητα των βουκολικών έργων ήταν άλλοτε θετικές και άλλοτε ιδιαίτερα αρνητικές[2]. Στην Ιταλία, στις αρχές του 17ου αιώνα, ο κριτικός Faustino Summo έκρινε πολύ αυστηρά τη βουκολική λογοτεχνία, επειδή κατά την άποψή του δεν μπορούσε να προσφέρει ηθικά διδάγματα στους αναγνώστες. Ειδικά για τα *Ειδύλλια* του Θεοκρίτου, ο Summo πίστευε ότι: «κάποια από τα *Ειδύλλια* είναι ελάχιστα ηθικά ή κάποια είναι απολύτως επιζήμια. Διότι πραγματικά τα ανήθικα πράγματα που αναπαριστώνται σε αυτά [τα *Ειδύλλια*] δυσαρεστούν τους ηθικούς ανθρώπους»[3]. Όπως ένας άλλος ιταλός κριτικός της λογοτεχνίας, ο Paolo Beni, έθεσε το ζήτημα, η αναπαράσταση της αγάπης στο βουκολικό δράμα πραγματοποιούνταν συνήθως με «απρεπείς και επαίσχυντους τρόπους»[4].

Στη θεωρία της λογοτεχνίας των Κάτω Χωρών η βουκολική θεματολογία κατείχε ιδιαίτερα περιορισμένη θέση. Οι θεωρητικοί της λογοτεχνίας των χωρών αυτών ασχολήθηκαν κυρίως με την τραγωδία καθώς και με τα ποιητικά εκείνα είδη τα οποία κατά την άποψή τους προέβαλλαν ηθικές αρχές. Σύμφωνα με τους θεωρητικούς αυτούς, η βουκολική ποίηση μπορούσε να αξιολογηθεί μόνον εφόσον προωθούσε ανάλογες αξίες και ήρωες των οποίων οι πράξεις εξέπεμπαν ηθικά μηνύματα. Ένας από τους ελάχιστους θεωρητικούς της λογοτεχνίας των Κάτω Χωρών που έγραψαν ειδικά για τη βουκολική ποίηση ήταν ο David de Potter Lodowijkszon, του οποίου η τοποθέτηση είναι ενδεικτική της άρνησης απέναντι στην ομορφιά και την απόλαυση της φύσης και του έρωτα έτσι όπως περιγράφονταν από τους βουκολικούς ποιητές. Αναλύοντας το χαρακτήρα του ήρωα του έργου *Ο Πιστός Βοσκός*, ο θεωρητικός αυτός επικεντρώθηκε αποκλειστικά στα ηθικά του χαρακτηριστικά. Η αποδοχή της βουκολικής θεματογραφίας στην περίπτωση αυτή βασίστηκε αποκλειστικά στην αναγνώριση ηθικών γνωρισμάτων και όχι της εμπειρίας της ομορφιάς και του έρωτα, που βρισκόταν στον πυρήνα της βουκολικής θεματολογίας: «Βλέπουμε εδώ τον τέλειο άνθρωπο να απεικονίζεται στο πρόσωπο του Mirtillo, ο οποίος κερδίζει την Αμαρυλλίδα κάνοντας την καλή πράξη, με καρτερία και με ταπεινότητα...»[5].

Η απαρίθμηση των αρνητικών απόψεων των λογοτεχνικών κριτικών για τα βουκολικά θέματα θα μπορούσε να είναι εκτεταμένη. Η κριτική για τον αισθησιακό, και επομένως ανήθικο, χαρακτήρα των βουκολικών ποιημάτων βρισκόταν στη βάση των επιχειρημάτων των θεωρητικών της λογο-

τεχνίας. Αλλά για την ανίχνευση της σχέσης των βουκολικών τοπίων του Rubens με τα *Ειδύλλια* του Θεοκρίτου ίσως μεγαλύτερη σημασία έχει η ανάδειξη κάποιων ευνοϊκών τοποθετήσεων από την πλευρά ορισμένων θεωρητικών. Το 1604, στο πόνημά του περί ζωγραφικής, ο γνωστότερος θεωρητικός της τέχνης των Κάτω Χωρών, Karel van Mander, παρότρυνε τους νέους καλλιτέχνες να ζωγραφίζουν χαρούμενες βουκολικές εικόνες: «[αφήστε] τον Τίτυρο να διασκεδάσει την Αμαρυλλίδα με το μικρό του φλάουτο, την πιο αγαπημένη του από όλες τις γυναίκες, καθισμένος στην ησυχία κάτω από την οξιά, και [αφήστε τον επίσης] να διασκεδάσει το κοπάδι του με ευχάριστους ήχους»[6].

Η άποψη του van Mander για τα βουκολικά θέματα δεν περιέχει καμιά από τις ηθικολογικές ανησυχίες πολλών άλλων θεωρητικών. Αντίθετα, ο van Mander συνοψίζει το νόημα των βουκολικών θεμάτων, τη χαρά της αγάπης και της φύσης που οι βοσκοί απολαμβάνουν σε μια συμπυκνωμένη παραίνεση.

Ορισμένοι θεωρητικοί της λογοτεχνίας, ειδικά στη Γαλλία και στην Ιταλία, επίσης απέδωσαν τη χαρά και την ομορφιά των βουκολικών. Το 1598, ο Ιταλός Angelo Ingegneri, έγραφε με ενθουσιασμό για τη βουκολική ποίηση: «τα βουκολικά, σε αγροτικό περιβάλλον και με φορεσιές περισσότερο ελαφριές παρά πολυτελείς, είναι εξαιρετικά ευχάριστα. Με γλυκούς στίχους και με κομψά γνωμικά [τα βουκολικά] είναι ιδιαίτερα ευπρόσδεκτα στα αυτιά και στο νου ... Και γενικά ... μας τέρπουν με τον πιο θαυμάσιο τρόπο»[7].

Στον 20ό αιώνα ένας μεγάλος αριθμός θεωρητικών της λογοτεχνίας και της τέχνης επίσης ασχολήθηκαν με τα βουκολικά θέματα. Αρκετοί από τους θεωρητικούς αυτούς προσέδωσαν στα βουκολικά αλληγορική σημασία, συχνά με πολιτικό περιεχόμενο. Ένας από τους θεωρητικούς της λογοτεχνίας που έχει γράψει εκτεταμένα για τη βουκολική θεματογραφία, ο Paul Alpers, υποστηρίζει ότι το βουκολικό θέμα λειτουργεί αλληγορικά. Κατά τον Alpers, οι πρωταγωνιστές των βουκολικών έργων ουσιαστικά αντιπροσωπεύουν τους προβληματισμούς και τις αγωνίες του κάθε ανθρώπου, από τις ερωτικές του ανησυχίες μέχρι ζητήματα που αφορούν στην πολιτική εξουσία[8]. Σύμφωνα με έναν άλλον θεωρητικό της λογοτεχνίας, τον William Empson, βουκολικό θεωρείται οποιοδήποτε κείμενο χρησιμοποιεί «απλούς» χαρακτήρες, από βοσκούς μέχρι κωμικές φιγούρες και παιδιά. Οι χαρακτήρες αυτοί εκφράζουν σύνθετα προβλήματα και σκέψεις που αντιπροσωπεύουν τις σκέψεις και τους προβληματισμούς ενός πιο εκλεπτυσμένου και καλλιεργημένου κοινού. Στο βαθμό που ένα πιο εκλεπτυσμένο κοινό μπορεί να ταυτιστεί με τις σκέψεις μιας λιγότερο προνομιούχας τάξης, ο Empson υποστηρίζει ότι τελικά μέσω της βουκολικής λογοτεχνίας επιτυγχάνεται μια αλληλεγγύη μεταξύ των διαφορετικών κοινωνικών στρωμάτων. Στην κατηγορία της βουκολικής λογοτεχνίας μπορούν να ενταχθούν, σύμφωνα με το κριτήριο αυτό, διαφορετικών ειδών κείμενα, συμπεριλαμβανομένων και πολιτικών έργων[9]. Σύμφωνα με μια άλλη άποψη η βουκολική ποίηση δεν αναφέρεται σε μια συγκεκριμένη θεματική κατηγορία, αλλά επαναπροσδιορίζει διαφορετικά ποιητικά είδη εδραιωμένα στην ποιητική κληρονομιά, συχνά μέσα από τους μουσικούς αγώνες μεταξύ των βοσκών που αναπαριστά. Έτσι, δανείζεται θέματα και φόρμες από άλλα είδη, όπως τον πόλεμο από την επική ποίηση. Κατά την άποψη αυτή η βουκολική ποίηση δεν έχει ηθική, πολιτική, ή αλληγορική σημασία, αλλά είναι κυρίως ένα σχόλιο πάνω στην εξέλιξη και στις μορφές της τέχνης, όπως και ένα εργαλείο σε έναν αγώνα πνευματικής υπεροχής ανάμεσα στους δημιουργούς οι οποίοι χρησιμοποιούν και μετασχηματίζουν την ποιητική τους κληρονομιά[10].

Η απόσταση από τους υποστηρικτές έως τους πολέμιους των βουκολικών θεμάτων και έως τους σύγχρονους θεωρητικούς που ερμηνεύουν τα βουκολικά με αλληγορικό τρόπο είναι μεγάλη. Οι θεωρητικοί της τέχνης και της λογοτεχνίας ακολούθησαν τους δικούς τους διαφορετικούς δρόμους ως προς τη βουκολική θεματογραφία ανάλογα με την άποψή τους για τη χρησιμότητα και τους σκοπούς της τέχνης. Είναι ασφαλώς ενδιαφέρον ότι ορισμένοι θεωρητικοί είδαν τη βουκολική ποίηση και τέχνη απαλλαγμένες από την υποχρέωση να μεταφέρουν ηθικά διδάγματα και ότι, επιπλέον, τόνισαν την ομορφιά και την ευχαρίστηση ως κύρια χαρακτηριστικά των βουκολικών. Όμως επίσης πρέπει να τονιστεί ότι, αν και το θεωρητικό πλαίσιο αποδοχής της βουκολικής θεματογραφίας υπήρχε, ο Rubens είχε κατ' αρχήν ως πρότυπο την ίδια την καλλιτεχνική παραγωγή βουκολικών έργων. Τόσο στη Φλάνδρα όσο και στην Ιταλία και στη Γαλλία του 16ου και του 17ου αιώνα η δημιουργία τοπιογραφιών, προσωπογραφιών και άλλων βουκολικών ζωγραφικών σκηνών, όπως επίσης και βουκολικών ποιημάτων ή θεατρικών έργων, ήταν πλουσιότατη. Ο Rubens σίγουρα ήξερε την παραγωγή αυτή και τη χρησιμοποίησε ως πρότυπο. Η κατεύθυνση των θεωρητικών από την άλλη μεριά παρείχε το πλαίσιο, αλλά υποστηρίζω ότι πολύ σπουδαιότερο από το θεωρητικό περιβάλλον ήταν το ίδιο το βουκολικό έργο ως πηγή έμπνευσης για τον καλλιτέχνη.

Στην προκειμένη περίπτωση τα βουκολικά ειδύλλια του Θεοκρίτου αποτέλεσαν πιθανότατα πολύ σημαντικότερη και αμεσότερη επιρροή από τις διάφορες θεωρητικές τοποθετήσεις, οι οποίες προσέδιδαν στα βουκολικά έργα είτε θετικά και αρνητικά είτε αλληγορικά χαρακτηριστικά. Η ταυτόχρονη ματιά σε κάποιες από τις βουκολικές τοπιογραφίες του Rubens και σε ορισμένα από τα *Ειδύλλια* του Θεοκρίτου είναι αποκαλυπτική. Επιχειρώντας μια περιγραφή κάποιων βουκολικών τοπίων του Rubens και μια προσεκτική ανάγνωση κάποιων βουκολικών ειδυλλίων, διαπιστώνει κανείς έναν κοινό χαρακτήρα που εντυπωσιάζει. Στο «Βουκολικό τοπίο με ουράνιο τόξο» (εικ. 1), το οποίο χρονολογείται γύρω στα 1635, ο Rubens απεικονίζει τρυφερά ζευγάρια βοσκών μέσα σε ένα ειδυλλιακό φυσικό περιβάλλον. Οι πρωταγωνιστές της σκηνής αυτής είναι δύο ζευγάρια βοσκών που αγκαλιάζονται, καθώς και ένας βοσκός καθισμένος στη σκιά ενός δέντρου, ο οποίος έχει αφήσει το φλάουτό του και

κοιτάζει το ουράνιο τόξο που δεσπόζει στον ουρανό. Δέντρα και καταπράσινοι λόφοι πλαισιώνουν το τοπίο, χαμηλά κτίσματα και δύο γεφυράκια δημιουργούν έναν φιλικότερο χαρακτήρα. Ένα κοπάδι που βόσκει ολοκληρώνει τη βουκολική σκηνή. Ο σχολιασμός του van Mander που αναφέρθηκε παραπάνω φαίνεται να συνοψίζεται στον πίνακα του Rubens, όπου Τίτυροι και Αμαρυλλίδες απολαμβάνουν τη μουσική και τον έρωτα μέσα σε μια ειδυλλιακή, φιλική και όμορφη φύση. Το «Τοπίο στο σούρουπο με ένα βοσκό και το κοπάδι του» (εικ. 2), γύρω στο 1638, επίσης αποπνέει μια ειδυλλιακή ατμόσφαιρα, όπου η ομορφιά της φύσης και η απόλαυση της μουσικής δίνουν τον τόνο.

Στοιχεία ανάλογου χαρακτήρα συναντάμε και στα βουκολικά ειδύλλια του Θεοκρίτου. Ο έρωτας των βοσκών στην ωραία φύση, συντροφιά με τα κοπάδια τους και τη μουσική, η ειδυλλιακή ατμόσφαιρα και η αισθησιακή διάθεση του έργου του ποιητή παραπέμπουν εύκολα στο πνεύμα των βουκολικών τοπίων του Rubens. Αν και τα *Ειδύλλια* του Θεοκρίτου πρέπει να διαβαστούν ολόκληρα, ακόμα και μια αποσπασματική παράθεση μπορεί να αναδείξει την εγγύτητά τους με τα βουκολικά έργα του Rubens, η οποία θεωρώ ότι δεν ήταν συμπτωματική. Το πρώτο ειδύλλιο του Θεοκρίτου ανοίγει ο βοσκός Θύρσις, ο οποίος απευθύνεται στον γιδοβοσκό Αίπολο ως εξής:

«Γλυκό είναι το ψιθύρισμα, γιδοβοσκέ, που αυτή η κουκουναριά πλάι στις νερομάννες ψιθυρίζει. Μα κι ο σκοπός σου είναι γλυκός σαν παίζεις το σουραύλι... Θέλεις για χάρη των Νυμφών και καθισμένος στο λόφο τούτο τον ορθό, που είναι γεμάτος μυρικιές, να βαρέσεις το σουραύλι; Εγώ φυλάω τα γίδια σου»[11].

Η παρουσία της φύσης είναι έντονη σε όλα τα ειδύλλια. Μαζί με τη γοητευτική βλάστηση, τους πράσινους λόφους, τα τρεχούμενα νερά, τα κοπάδια που βόσκουν, την ευχάριστη και ανάλαφρη ατμόσφαιρα, ο Θεόκριτος εξυμνεί και τον έρωτα μεταξύ των βοσκών. Στο τρίτο ειδύλλιο ο βοσκός Τίτυρος παίζει τη φλογέρα του εξω από τη σπηλιά της αγαπημένης του Αμαρυλλίδας:

«Ω χαριτωμένη μου Αμαρυλλίδα, γιατί στο μπάσμα της σπηλιάς δεν γέρνεις πια, δε με καλείς σαν πριν ναρθώ εμένανε το φίλο σου, τον αγαπητικό σου; ... Τώρα κατάλαβα τον έρωτα»[12].

Στον Θεόκριτο, όπως και στον Rubens, η φύση είναι το περιβάλλον που φιλοξενεί τους έρωτες των βοσκών. Η ομορφιά της φύσης αναδεικνύει την ομορφιά του έρωτα και αντιστρόφως. Οι κριτικές τοποθετήσεις των θεωρητικών της λογοτεχνίας και της τέχνης δεν υπεισέρχονται καθόλου στο δημιουργικό πεδίο του ποιητή και του ζωγράφου. Στον Θεόκριτο μάλιστα ο έρωτας αποδίδεται συχνά με τρόπο που κάποιοι θεωρητικοί θα έβρισκαν εξαιρετικά τολμηρό και «απρεπή». Αν για ορισμένους θεωρητικους η απόδοση των ερωτικών σχέσεων μεταξύ των βοσκών αποτελούσε την πέτρα του σκανδάλου, αυτή ακριβώς

1. Peter Paul Rubens, «Βουκολικό τοπίο με ουράνιο τόξο», π. 1635. Λάδι σε μουσαμά, 81 x 129 εκ. Αγία Πετρούπολη, Μουσείο Ερμιτάζ

η απόδοση συνιστά στον Θεόκριτο ένα μεγάλο μέρος της γοητείας των *Ειδυλλίων*:

> «Λέγε μου, Σελήνη Δέσποινα, πώς μου 'γεννήθη η αγάπη.
> Τον είδα, αμέσως ξετρελάθηκα, κι άναψεν η καρδιά μου της δύστυχης, κι εχλόμιασα, κ' εχάθηκε η ομορφιά μου, κι από την ώρα εκείνη δεν πρόσεχα πια την πομπή, και δε γνωρίζω πώς ξανάρθα πάλι σπίτι μου, αρρώστησα βαριά πολύ δέκα μέρες 'πόμεινα και νύχτες στο κρεβάτι»[13].

Πριν αναφερθώ πιο ειδικά στη σχέση του Rubens με τον Θεόκριτο, ένα σημείο πρέπει να τονιστεί. Αν διαβάσει κανείς τους στίχους του Θεοκρίτου και κοιτάξει προσεκτικά τους πίνακες του Rubens, η σύνδεση γίνεται αυτόματα. Η θεωρία της τέχνης και της λογοτεχνίας δεν χρειάζεται ως ενδιάμεσος κρίκος για να κατανοήσει κανείς τη σχέση τους. Υποστηρίζω ότι το έργο, είτε εικαστικό είτε λογοτεχνικό, έχει και μια αυθύπαρκτη οντότητα, η οποία προσλαμβάνεται πριν και πέρα από το θεωρητικό πλαίσιο που προσπαθεί να το εξηγήσει, να το ερμηνεύσει, ή να το εντάξει σε μια κλίμακα λογοτεχνικών, καλλιτεχνικών ή ηθικών αξιών[14]. Το έργο δεν προκύπτει ως το αποτέλεσμα ενός συστήματος θεωριών τις οποίες επιβεβαιώνει ή καταργεί, αλλά ούτε και απλώς ως το υποπροϊόν ενός συστήματος κοινωνικών ή πολιτικών παραμέτρων. Η συνέχιση της βουκολικής παράδοσης από τον Θεόκριτο έως τον Rubens επιβεβαιώνει τη σημασία της καλλιτεχνικής ανεξαρτησίας πέρα από τις συντεταγμένες μιας συγκεκριμένης ιστορικής στιγμής. Για το λόγο αυτό θεωρώ την περιγραφή ως ένα πρώτο σπουδαίο μεθοδολογικό εργαλείο στα χέρια του μελετητή. Η κοινή χρήση από τον Rubens και τον Θεόκριτο κάποιων εκφραστικών μέσων, όπως στην παρουσίαση της φύσης που είναι φιλική, προσβάσιμη και φιλόξενη, και η σταθερή επανάληψη μοτίβων, όπως η σχέση των βοσκών με τη μουσική και τον έρωτα, επιβεβαιώνονται ακριβώς μέσα από μια αναλυτική παρατήρηση και περιγραφή και οδηγούν στην αναγνώριση μιας «οικουμενικότερης» σημασίας της βουκολικής θεματολογίας. Πέρα από τις τοποθετήσεις και τις ερμηνείες των θεωρητικών συγκεκριμένων εποχών, θεωρώ ότι η βουκολική τέχνη αντανακλά μια διαχρονικότερη ανάγκη για διαφυγή και για απόλαυση[15]. Παρά τη χρονική απόσταση που χωρίζει τον Θεόκριτο από τον Rubens τα έργα τους συνδέονται στενά ως προς το περιεχόμενο και το αίσθημα που εκπέμπουν.

Η σχέση του Θεοκρίτου με τον Rubens επιβεβαιώνεται και μέσα από τη μελέτη του υλικού της προσωπικής βιβλιοθήκης του ζωγράφου. Σύμφωνα με τα στοιχεία που διαθέτουμε από καταλόγους που έχουν διασωθεί, η βιβλιοθήκη αυτή, η οποία ήταν από τις πλουσιότερες στην Αμβέρσα του πρώτου μισού του 17ου αιώνα, περιείχε βιβλία από διαφορετικά γνωστικά πεδία. Η λογοτεχνία αποτελούσε ένα μεγάλο μέρος των περιεχομένων της. Ανάμεσα στα λογοτεχνικά

2. Peter Paul Rubens, «Τοπίο στο σούρουπο με ένα βοσκό και το κοπάδι του», π. 1638. Λάδι σε ξύλο, 49,4 x 83,5 εκ. Λονδίνο, National Gallery.

έργα συμπεριλαμβάνονταν και αρκετά βουκολικά, όπως βουκολικά ποιήματα του Ολλανδού Daniel Heinsius, *Ο Πιστός Βοσκός* του Giovanni Battista Guarini, η *Αρκαδία* του Jacopo Sannazaro, συλλογές που περιείχαν βουκολικά ποιήματα από ποιητές των νότιων Κάτω Χωρών, διαφορετικές εκδόσεις των *Βουκολικών* του Βιργιλίου, και επίσης, περισσότερες από μία εκδόσεις των *Ειδυλλίων* του Θεοκρίτου[16]. Η σχέση του Rubens με τον Θεόκριτο προκύπτει επομένως αναμφισβήτητα μέσα από τα αρχεία της βιβλιοθήκης του. Είναι επίσης σημαντικό να σημειωθεί ότι θεωρείται αρκετά πιθανό πως ο Rubens μπορούσε να διαβάζει ελληνικά από το πρωτότυπο και όχι μόνο μέσα από μεταφράσεις στα λατινικά ελληνικών κειμένων. Κάτω από την επιρροή του ουμανιστικού κύκλου του, που είχε έντονο ενδιαφέρον για την αρχαία ελληνική γραμματεία και λογοτεχνία, ο Rubens είχε αποκτήσει έναν σεβαστό αριθμό λογοτεχνικών έργων στα αρχαία ελληνικά, καθώς και ελληνικά λεξικά που τον βοηθούσαν στην κατανόησή τους[17]. Είναι λοιπόν πιθανόν η επαφή του με το κείμενο του Θεοκρίτου να ήταν απευθείας μέσω του πρωτοτύπου, και επομένως, άμεση.

Ανακεφαλαιώνοντας, η διαπίστωση ότι τα βουκολικά τοπία του Rubens συνδέονται με τα ποιήματα του Θεοκρίτου είναι ενδιαφέρουσα για διάφορους λόγους. Πρώτον, η επιροή του ελληνα ποιητή στην τέχνη του φλαμανδού ζωγράφου δείχνει το δυναμισμό και τη διάρκεια της ελληνικής ποιητικής κληρονομιάς. Δεύτερον, η συνέχεια της βουκολικής παράδοσης από τον 3ο π.Χ. στον 17ο αιώνα αποδεικνύει τη βιωσιμότητά της πέρα από τα θεωρητικά δεδομένα και πλαίσια μιας συγκεκριμένης εποχής. Τέλος, όπως σχολίασα και παραπάνω, η συνάφεια η οποία προκύπτει μέσα από την ανάγνωση των *Ειδυλλίων* και από την οπτική ανάλυση των βουκολικών τοπίων του Rubens, μέσα δηλαδή από την άμεση προσέγγιση των έργων αυτών, επαναφέρει στο προσκήνιο την ανάγκη να αποδώσουμε στο έργο τέχνης πρωτεύοντα ρόλο. Πριν από την προσεκτική μελέτη των ιστορικών και θεωρητικών δεδομένων που πλαισιώνουν μια εικαστική δημιουργία, το ίδιο το έργο, αν περιγραφεί προσεκτικά, μπορεί να δώσει σημαντικές πληροφορίες για τη σημασία του. Η αντοχή της βουκολικής παράδοσης στο χρόνο και η συνέπεια με την οποία η βουκολική ατμόσφαιρα αποδίδεται, όπως φαίνεται μέσα από τη συνέχεια από τη βουκολική ποίηση του Θεοκρίτου έως τα βουκολικά τοπία του Rubens, μαρτυρούν και τη σημασία της παράδοσης αυτής και την ανεξαρτησία της από τις θεωρίες που επιχειρούν σε διαφορετικές εποχές να την αξιολογήσουν και να την ερμηνεύσουν.

Σημειώσεις

1. Τα έργα αυτά του Rubens αποτελούν το αντικείμενο της διδακτορικής μου διατριβής με τίτλο «Peter Paul Rubens's Pastoral Images», Brown University, 2003, διαθέσιμη από την UMI: Ann Arbor, Michigan 2003.

2. Το ζήτημα της θεωρίας της τέχνης και της λογοτεχνίας σε σχέση με την αξιολόγηση της βουκολικής θεματογραφίας αναλύεται διεξοδικά στη διδακτορική μου διατριβή. Για το ίδιο ζήτημα, βλ. επίσης τη σημαντική μελέτη του Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, The University of Chicago Press, Chicago 1961, τόμ. 2, σ. 656-685, 1074-1105. Βλ. επίσης τη μελέτη του Nicolas J. Perella, *The Critical Fortune of Battista Guarini's «Il Pastor Fido»*, Leo S. Olschki, Firenze 1973, σ. 9-79.

3. Δική μου απόδοση στα ελληνικά από το έργο του Faustino Summo, *Discorsi Poetici Dell' Eccell. Sig. Faustino Summo Paduano. Ne quali si discorrono le pui principali questioni di Poesia, e si dichiarano molti luoghi dubi e difficili intorno all' arte di poetare. Secondo la mente di Aristotile, di Platone, e di altri buoni Auttori*, Francesco Bolzetta, Padova 1600, σ. 90.

4. Βλ. Perella, *ό.π.*, σ. 22-23.

5. Δική μου απόδοση στα ελληνικά από το έργο του Battista Guarini, *Den Getrouwen Herder*, μτφρ. David de Potter Lodowycksoon, Nicolas van Ravesteyn, Amsterdam 1650, σ. 252.

6. Δική μου απόδοση στα ελληνικά. Για το πρωτότυπο βλ. Hessel Miedema (επιμ.), *Karel van Mander, Den grondt der edel vry schilder-const*, Haentjens Dekker en Gumbert, Utrecht 1973, τόμος Ι, κεφ. 8, στ. 41-42, σ. 217.

7. Weinberg, *ό.π.*, τόμος 2, σ. 1090.

8. Paul Alpers, *What is Pastoral?*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1996, σ. 44-78.

9. Βλ. William Empson, *Some Versions of Pastoral*, New Directions Publishing Corporation, New York 1974.

10. Βλ. Thomas K. Hubbard, *The Pipes of Pan. Intertextuality and Literary Filiation in the Pastoral Tradition from Theocritus to Milton*. The University of Michigan Press, Ann Arbor 1998, σ. 127-139.

11. Βλ. την απόδοση στα ελληνικά του Αλ. Φυτιάδη: Θεόκριτος, *Ειδύλλια*, Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα χ.χ., σ. 13.

12. *Στο ίδιο*, σ. 37.

13. *Στο ίδιο*, σ. 29.

14. Το σημαντικό θέμα της σχέσης θεωρίας και καλλιτεχνικής πρακτικής έχει συζητηθεί ποικιλότρόπως στη βιβλιογραφία της ιστορίας της τέχνης. Δεν επιχειρώ να το προσεγγίσω διεξοδικά στο πλαίσιο του άρθρου αυτού, παρά μόνο να προσέρχω μια οπτική πάνω στο ερώτημα με αφορμή την πλούσια παραγωγή θεωρητικών κατευθύνσεων πάνω στη βουκολική θεματογραφία και τη σχέση των κατευθύνσεων αυτών με τις παρατηρήσεις που κατ' αρχήν προκύπτουν από την οπτική ανάλυση των βουκολικών έργων του Rubens. Για το ζήτημα της σχέσης θεωρίας και καλλιτεχνικής πρακτικής, βλ. και την εξαιρετικά ενδιαφέρουσα άποψη του E. H. Gombrich, *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, Phaidon Press, London and New York 1978, σ. 120-121.

15. Από την εκτενή βιβλιογραφία πάνω στο ερώτημα της βασικής ιδέας, συμπεριλαμβανομένης και της ιδέας της διαφυγής, πίσω από τα βουκολικά θέματα στην τέχνη, βλ. για παράδειγμα, Lisa Vergara, *Rubens and the Poetics of Landscape*, Yale University Press, New Haven and London 1982, σ. 136-160. Βλ. επίσης Alison McNeil Kettering, *The Dutch Arcadia. Pastoral Art and its Audience in the Golden Age*, Montclair, The Boydell Press, New Jersey 1989, σ. 4-5, 33-119, και Robert C. Cafritz / Lawrence Gowing / David Rosand, *Places of Delight. The Pastoral Landscape*, Clarkson N. Potter, New York 1988.

16. Βλ. τη συλλογή στοιχείων για τη βιβλιοθήκη του Rubens στη μελέτη του Alfons K. L. Thijs (επιμ.), *De Bibliotheek van Pieter Pauwel Rubens: een reconstructie*, De Gulden Passer, Museum Plantin-Moretus, Antwerpen 2000, σ. 154-155, 195, 365, 209, 198-199, 250, 286, 287, 273, 355. Επίσης με το ζήτημα της βιβλιοθήκης του Rubens ασχολούμαι στη διδακτορική μου διατριβή.

17. Βλ. Elizabeth McGrath, *Rubens. Subjects from History*, στο Ludwig Burchard (επιμ.), *Corpus Rubenianum*, Part XIII, Vol. I, Harvey Miller Publishers, London 1997, σ. 62-64.

Peter Paul Rubens and Theocritus: Theories About the Bucolic Repertoire

Nafsika Litsardopoulou

This article deals with Rubens's bucolic landscapes in connection with Theocritus' bucolic *Idylls*. First, the relevance of their content and style is presented, which becomes obvious through an attentive reading of the *Idylls* and a meticulous description of the bucolic paintings. Then, the various art history and literature theories concerning the bucolic repertoire are examined and their relation to Rubens's bucolic creations and to Theocritus' bucolic poetry is demonstrated. Finally, an important issue is raised, concerning the relation between the artistic production and its theoretical evaluation and interpretation.