

Παναγιώτης Κανελλόπουλος: Ρωμανικός και Γοτθικός ρυθμός

ΕΠΟΠΤΕΙΑ

Γοτθικές Καθεδράλες

<https://epopteia.gr/243/kanellopoulos-romanikos-gothikos-rithmos/>

Από: Ιστορία του Ευρωπαϊκού Πνεύματος, κεφ. 9

Ας μιλήσουμε, όμως, τώρα για τους καθιερωμένους όρους «ρωμανικός» και «γοτθικός» ρυθμός. Οι όροι αυτοί δεν έχουν καμιά σχέση με την ουσία ή με την εθνική καταγωγή των ρυθμών αυτών. «Ρωμανικός» ονομάστηκε –εδώ κι εκατόν σαράντα περίπου χρόνια– ο ρυθμός εκείνος που είχε επικρατήσει πριν από τον γοτθικό ρυθμό (ή γενικότερα από τον Καρλομάγνο κι εδώθε ή ειδικότερα ύστερ' από τον Ι' αιώνα). Ο ρωμανικός ρυθμός δεν είναι ρωμαϊκός (γι' αυτό και δεν μπορούσε να ονομασθεί έτσι), θεωρήθηκε όμως –αδιάφορο, αν σωστά ή όχι– σαν κάτι ενδιαμέσο μεταξύ Ρώμης και των νεότερων λατινικών πολιτισμών, ειδικότερα του γαλλικού, και γι' αυτό ο όρος έπρεπε να θυμίζει τη Ρώμη. Στο 1823 εχρησιμοποίησε πρώτος ο ντε Γκερβίλ (de Gerville) την έννοια του «ρωμανικού» γενικότερα, όπως χαρακτηρίζονταν και πολύ πριν οι γλώσσες που είχαν προκύψει από τη λατινική «ρωμανικές». Και το 'καμε αυτό κι ο ιδρυτής της γαλλικής αρχαιολογίας Αρσίς ντε Κωμόν (Arcisse de Caumont), νεαρότατος, στο 1825. Ο όρος έχει γενικά επικρατήσει, αλλά το νόημά του δεν είναι απόλυτα σωστό. Αν όχι μεγαλύτερη, πάντως τουλάχιστον ισοδύναμη –αδιάφορο, αν δόθηκε ίσως η πρώτη ώθηση στη Γαλλία– είναι η συμβολή του γερμανικού πνεύματος στη γένεση και διαμόρφωση του ρωμανικού ρυθμού. Όσο για τον γοτθικό ρυθμό, αυτός ονομάστηκε «γοτθικός» από ένα λάθος, όχι βέβαια τυχαίο, για μας όμως σήμερα ασήμαντο, από το λάθος που έκαναν στην ιταλική Αναγέννηση του ΙΕ' αιώνα όλοι εκείνοι που, φανατικά προσηλωμένοι στο ελληνικό ιδεώδες, ταύτιζαν καθετί το βάρβαρο και βόρειο με το γοτθικό (ο Βαζάρι –Giorgio Vasari – βάφτισε

στον Ις' αιώνα την τέχνη που ήταν πριν από την Αναγέννηση



«γοτθική»). Καθετί το βόρειο δεν είναι γοτθικό και ο γοτθικός ειδικά ρυθμός δεν έχει καμιά σχέση με τους Γότθους, αλλά γεννήθηκε ως αρχιτεκτονικό σύστημα –αδιάφορο αν το πνεύμα του προϋπάρχει βέβαια και στη Γερμανία ή πρέπει μάλιστα να αναχθεί, όπως το ανάγει ο Βόρρινγκερ (Wilhelm Worringer) στην παλαιά σκανδιναβική διακοσμητική– στη Γαλλία και μάλιστα στο κέντρο της Γαλλίας (στο Παρίσι) και στην Πικαρδία. Όσο για την υποτίμηση που δήλωνε η ονομασία του γοτθικού, κι αυτή είναι αδικαιολόγητη, γιατί το βόρειο, που ονομάσθηκε υποτιμητικά γοτθικό, έφθασε σε ύψη υπέροχα και όχι μόνο δεν είναι βάρβαρο, αλλά σήμανε, όπως θα ιδούμε, μιαν από τις πιο πνευματικές λύσεις (και μάλιστα την πιο πνευματική και γι' αυτό ακριβώς ανισόρροπη λύση) του προβλήματος της αρχιτεκτονικής. Αυτό, βέβαια, δεν μπορούσε να το καταλάβει ο Ραφαήλ, δεν μπορούσε να το καταλάβει η

ιταλική Αναγέννηση κι ακόμα λιγότερο μπορούσαν να το νιώσουν οι Γάλλοι του ΙΖ' αιώνα. Κι ένας από τους μεγαλοφυέστερους εργάτες του κλασικού αιώνα της γαλλικής λογοτεχνίας, ο Μολιέρος, έγραψε για τον γοτθικό ρυθμό φράσεις που είναι αξιοδάκρυτες. Σε μιαν έμμετρη επιστολή του ονομάζει άνοστες τις γοτθικές διακοσμήσεις, τις ονομάζει «απεχθή τέρατα των αγράμματων αιώνων», τέρατα που «γέννησαν οι χείμαρροι της βαρβαρότητας». Και το παράδοξο είναι ότι κι ένας μεγάλος Γερμανός του ΙΘ' πια αιώνα, ο φιλόσοφος Σοπενχάουερ, μιλάει με υποτίμηση (πάντως με σχετική υποτίμηση) για τον γοτθικό ρυθμό και συνδυάζοντας με τις υποτιμητικές του φράσεις και μερικές

θαυμάσιες επιδοκιμαστικές παρατηρήσεις, που θα τις επικαλεσθούμε μάλιστα πιο κάτω, ονομάζει κι αυτός βάρβαρο τον γοτθικό ρυθμό, και διατυπώνει και μια παράδοξη ιστορική ανακρίβεια, λέγοντας ότι κατάγεται από τους Σαρακηνούς και ότι, αφού τον παράλαβαν απ' αυτούς οι Γότθοι της Ισπανίας, τον μεταβίβασαν στην υπόλοιπη Ευρώπη. Αυτά όλα είναι ακατανόητες επιπολαιότητες μεγάλων πνευμάτων.

Είπαμε παραπάνω ότι ο ρωμανικός ναός στη Γαλλία θεώρησε βασικό πρόβλημα την «πρόσοψη» και έδωσε στο πρόβλημα αυτό μια λύση θετική. Η πρόσοψη είχε παραμεληθεί στο Βυζάντιο. Η ζωή στο Βυζάντιο ήθελε λίγο ή πολύ να κρύψει το πρόσωπο της. Αυτό ήταν απόλυτα αντίθετο προς το ύφος της ελληνικής αρχιτεκτονικής και της ελληνικής ζωής, όπου όλα ήταν ανοιχτά και σε καλούσαν να πλησιάσεις, όπου όχι μόνο το πρόσωπο ήταν ακάλυπτο, αλλά και όλα ήταν γυμνά κι ανοιχτά, και το σώμα ολόκληρο είχε γίνει πρόσωπο που προκαλούσε το βλέμμα, τη μιλιά και την αφή. Ο ρωμανικός ρυθμός έχει υπερνικήσει τη βυζαντινή ασκητικότητα ή πνευματική συστολή, και, κάνοντας ένα βήμα σημαντικό προς την ελληνική μορφή, δίνει αρκετή σημασία στην πρόσοψη. Ο γοτθικός τέλος ρυθμός αποθεώνει την πρόσοψη, όσο δεν έχει σε καμιάν άλλη εποχή αποθεωθεί, μετατρέπει ουσιαστικά ολόκληρη την πρόσοψη σε μιαν απέραντη και βαθύτατα ελκυστική είσοδο και ρίχνει (από την άποψη της εξωτερικής αρχιτεκτονικής) ολόκληρο το βάρος σ' αυτήν, σα να 'ταν ο ναός ένας ζωντανός οργανισμός που έχει μπροστά το κεφάλι του. Μ' άλλα λόγια, δίνοντας ο γοτθικός ρυθμός στο αρχιτεκτονικό δημιούργημα την πνοή ενός ζωντανού οργανισμού, συνδυάζει στο βάθος την αρχιτεκτονική –και στο καθαρό τεκτονικό έργο της– με τη γλυπτική. Και ειδικότερα, βέβαια, την συνδυάζει με τη γλυπτική, επιβάλλοντας στην πέτρα να πάψει να 'ναι μόνον οικοδόμημα και κάνοντάς την, άλλοτε δραματικά και βίαια, άλλοτε όμως ήρεμα και μάλιστα κλασικά, να γίνει –πράγμα, που άρχισε και με τον ρωμανικό ρυθμό– πηγή γλυπτικών παραστάσεων. Ας ξαναγυρίσουμε όμως στη σκέψη ότι ο γοτθικός ναός –και με την καθαρά τεκτονική μορφή του– μοιάζει με ζωντανόν οργανισμό που έχει το κεφάλι του μπροστά. Η παρατήρηση αυτή έχει ανάγκη από κάποιαν επεξήγηση.

Δεν συμβολίζει τάχα ο αρχαίος ελληνικός ναός πιο πολύ –προπάντων με τους στρογγυλούς του στύλους που είναι σαν οργανικά στηρίγματα–την οργανική ζωή;

Η αρχιτεκτονική ήταν γνωστή μονάχα σε δύο μορφές και δυνατότητες (και στις ενδιαμέσες φυσικά βαθμίδες και φάσεις): στην αφηρημένη, γεωμετρική και πνευματικά άδηλη δυνατότητά της ή στην κλασική της δυνατότητα, την ελληνική. Ο γοτθικός ρυθμός –χωρίς να του λείπει και κάποια σοβαρή τάση προς την κλασικότητα, προς τη φωτεινή πλαστικότητα και τη φυσική ελαφρότητα, πραγματοποιώντας μ’ άλλα λόγια (κι αυτό σημειώθηκε επίσης για πρώτη φορά) μια σχετική σύνθεση του κλασικού και του ρομαντικού πνεύματος– πραγματοποιεί πάντως για πρώτη φορά το μεγάλο γεγονός της ρομαντικής αρχιτεκτονικής. Ο ελληνικός ναός, που πραγματοποίησε το θαύμα της κλασικής αρχιτεκτονικής, ενσαρκώνει τον νόμο της απόλυτης ισορροπίας ανάμεσα στην ύλη και στο πνεύμα. Ο γοτθικός ναός, αντίθετα, πραγματοποιώντας τη ρομαντική αρχιτεκτονική, ενσαρκώνει όχι βέβαια την ανισορροπία εκείνη που δίνει τα πρωτεία στην ύλη (αυτό συμβαίνει σε κάθε αρχαϊκή γεωμετρική αρχιτεκτονική, όπως είναι προπάντων η αιγυπτιακή ή όπως είναι στη βάση της και ως ένα σημείο κι η ρωμανική αρχιτεκτονική), αλλά την ανισορροπία που δίνει ή έστω τείνει να δώσει τα πρωτεία στο πνεύμα. Ο ελληνικός (κλασικός) ναός εναρμονίζει και ισορροπεί απόλυτα το βάρος της ύλης με τις δυνάμεις εκείνες που είναι ταγμένες να κρατήσουν και να σηκώσουν το βάρος. Ο γοτθικός ναός δεν γνωρίζει αυτή την ισορροπία. Ο Σοπενχάουερ, που, όπως είπαμε, διατύπωσε και μερικές θαυμάσιες σκέψεις για τον γοτθικό ρυθμό, λέει τα εξής: «Ενώ στην αρχαία αρχιτεκτονική εκπροσωπείται και εκφράζεται η τάση και η ώθηση από επάνω προς τα κάτω, όσο ακριβώς και η από κάτω προς τα επάνω, εδώ (στη γοτθική αρχιτεκτονική) κυριαρχεί αποφασιστικά η τελευταία τάση», δηλαδή η από κάτω προς τα επάνω. Η παρατήρηση αυτή του Σοπενχάουερ είναι πέρα για πέρα σωστή, αλλά ο φιλόσοφος δεν ξέρει ή δεν θέλει και να την επεξηγήσει, ανάγοντάς την –όπως το ‘καμε, με τον δικό του βέβαια τρόπο, ανάμεσα στους πρώτους ιστορικούς της τέχνης, ο Ντέχιο (Georg Dehio)–και στο πνευματικό νόημα του γοτθικού

ρυθμού. Ο γοτθικός ναός δεν ζητάει να εναρμονίσει και να ισορροπήσει το βάρος της ύλης με τις δυνάμεις εκείνες που είναι ταγμένες να το κρατήσουν. Σκοπός του «γοτθικού» ανθρώπου δεν είναι η αρμονία, η ισορροπία, η αναλογία και η αντιστοιχία ύλης και πνεύματος, αλλά ακριβώς η δυσαρμονία, η «τεταμένη» σχέση και αντίσταση προς το βάρος, η «οξεία» άρνηση της βαρύτητας, η απόλυτη άρση και έξαρση, η δραματική αγωνία και αναζήτηση του απροσπέλαστου. Και στον ρωμανικό ήδη ρυθμό, που κι αυτός κρύβει μέσα του ασυνειδητοποιήτη τη γοτθική βούληση, σημειώνεται μια κάποια τάση προς το άπειρο και το ακατόρθωτο. Αλλά στη βάση του, όπως είπαμε παραπάνω, ο ρωμανικός ρυθμός είναι ακόμα αφηρημένος, κάπως αρχαϊκός. Ο ρωμανικός ναός είναι ακόμα αρκετά βαρύς, απλωμένος, δεμένος αρκετά στη γη, λιτός και ταπεινός, τόσο που έκαμε τον ποιητή Χαίλντερλιν (Friedrich Hölderlin) να πει την έξοχη σκέψη ότι είναι «κρύος και άγιος». Με μια παιδιάστικη σοβαρότητα ξέρει ακόμα αν πρέπει να ολοκληρώσει την κλασική του δυνατότητα (να πραγματοποιήσει δηλαδή την ισορροπία ύλης και πνεύματος) ή να πηδήσει αμέσως –και τη φόρα για το πήδημα την παίρνει βέβαια στη ρομαντική εξαϋλωτική βούληση. Ο ρωμανικός ναός –όσο ψηλοί κι αν είναι οι πύργοι του–είναι σαν προσανατολισμένος στη γη και υποχρεώνει, όπως λέει ωραιότατα ο Χανς Βάιγκερτ, κι αυτόν τον πιστό, αντί να υψωθεί στον ουρανό, να λυγίσει το γόνυ του. Ο γοτθικός ναός έχει όχι μόνο στους πύργους αλλά και στα πιο χαμηλά παράθυρα κι ανοίγματά του (και είναι μάλιστα γεμάτος ανοίγματα, κενά και τρύπες) κάτι το «πυργωτό», κάτι το υψωμένο και στραμμένο προς τα επάνω. Στον ρωμανικό ρυθμό, η γραμμή που επικρατεί (στις πύλες, στα παράθυρα καθώς και στις διακοσμήσεις) είναι η καμπύλη, το στρογγυλό τόξο (η κυκλική, δηλαδή ημικυκλική αψίδα), γενικά η στρογγυλάδα (όχι όμως η φυσική και οργανική, όπως στον ελληνικό ναό, αλλά η γεωμετρική). Στον γοτθικό ναό, η γραμμή που επικρατεί είναι η γωνία, το μυτερό τόξο, η αιχμή. Ο ρωμανικός ναός σου δίνει την εντύπωση ότι σχεδιάσθηκε με βάση του οριζόντιες γραμμές, επίπεδα και κύκλους. Ο γοτθικός ναός, αντίθετα, σου δίνει την εντύπωση ότι σχεδιάσθηκε επάνω σε κατακόρυφες γραμμές. Στον ρωμανικό ρυθμό υπάρχει έκδηλη η δυνατότητα του γοτθικού ρυθμού (γι' αυτό και δεν μπορεί να

καταταχθεί και στην καθαρή αρχαϊκή τέχνη), αλλά τη δυνατότητα αυτή δεν ξέρει ακόμα να την εκμεταλλευθεί.



Διατυπώσαμε τη σκέψη ότι, αν και η κύρια βούληση του γοθτικού ρυθμού είναι ρομαντική, ο γοθτικός ρυθμός πραγματοποιεί ως ένα σημείο και κάποια σύνθεση του κλασικού και του ρομαντικού πνεύματος. Ας σταθούμε τώρα λίγο στη σκέψη αυτή. Δεν είναι διόλου σωστό να αγνοήσουμε και τις κλασικές λάμπεις του γοθτικού ρυθμού, που άρρηκτα συνυφασμένες με τη ρομαντική του βούληση (την ασύγκριτα βέβαια επικρατέστερη) μας δίνουν το δικαίωμα να πούμε ότι ο γοθτικός ρυθμός είναι ως ένα σημείο και η πρώτη θαυμαστή εκδήλωση (στην αρχιτεκτονική μάλιστα η μοναδική σημαντική έκφραση) της σύνθετης, δηλαδή κλασικής και ρομαντικής, ευρωπαϊκής ψυχής. Ο γοθτικός ρυθμός είναι ως ένα σημείο (ενώ ακριβώς πάει να βυθιστεί ή, σωστότερα, να υψωθεί στο πιο σκοτεινό και στο πιο οδυνηρό

άπειρο) ένα φωτεινό «allegretto», ένα πεταχτό ρυθμικό παιχνίδι ανάμεσα στο φως και στις σκιές, είναι ως ένα σημείο μια προσπάθεια κλασική (αδιάφορο αν τα μέσα που χρησιμοποιεί η προσπάθεια αυτή είναι άσχετα με τα μέσα εκείνα που είχε χρησιμοποιήσει η ελληνική αρχαιότητα). Και αν τα κλασικά στοιχεία του γοθτικού ρυθμού δεν έχουν αναπτυχθεί αρκετά στη Γερμανία, όπου –σύμφωνα και με το ειδικότερο αίτημα του γερμανικού πνεύματος– ο γοθτικός ρυθμός πραγματοποίησε την πιο ρομαντική και δραματική, την πιο δαιμόνια και εξπρεσιονιστική βούλησή του, εκδηλώθηκαν όμως αρκετά έντονα τα κλασικά στοιχεία στους γοθτικούς ναούς της Γαλλίας. Ο Βόρρινγκερ βρίσκει πολύ σωστά στους ναούς αυτούς μια πνοή οργανικά

ξελαγαρισμένου «αναγεννησιακού» αισθήματος. Στους γοτθικούς ναούς της Γαλλίας, που είναι μάλιστα γι' αυτό (από τη σκοπιά της κλασικής αισθητικής) οι ωραιότεροι, δεν επικρατεί ο απόλυτος –ας μας επιτραπεί η λέξη–«κατακορυφορισμός» (όπως επικρατεί στη Γερμανία και πολύ χτυπητότερα μάλιστα στην Αγγλία). Στους γοτθικούς ναούς της Γαλλίας –σε όλους χωρίς εξαίρεση, γιατί αυτό ανταποκρίθηκε στη βαθύτερη ανάγκη του γαλλικού πνεύματος– αντισταθμίζονται πάντοτε οι κατακόρυφες γραμμές με γραμμές οριζόντιες ή και με κύκλους. Αυτό είναι ολοφάνερο στην Παναγία των Παρισίων (τη Νοτρ Νταμ), που άρχισε να χτίζεται στα 1163 και που ο κλασικός τόνος της είναι σχεδόν ισοδύναμος με τον ρομαντικό• είναι ολοφάνερο στον καθεδρικό ναό του Σαρτρ και στον γοτθικό μητροπολιτικό ναό του Στρασβούργου, ακόμα και στους υπέροχους καθεδρικούς ναούς του Ρενς και της Αμιένης, αν και οι τελευταίοι αυτοί δεν έχουν βέβαια και την τόσο έκδηλη κλασική τάση της Παναγίας των Παρισίων. Ας συγκρίνουμε την Παναγία των Παρισίων με τον μητροπολιτικό ναό του Ουλμ ή με τον καθεδρικό ναό της Κολωνίας. Ενώ στον γαλλικό ναό η εξαϋλωτική τάση αντισταθμίζεται αρκετά με γήινες επιταγές, με οριζόντιες γραμμές και με κύκλους (ο κύκλος είναι ακριβώς το σύμβολο της επίγειας οργανικής ζωής, της ιδεωδέστερης συμμετρίας και ισορροπίας, του ολοκληρωμένου πέρατος), στο Ουλμ ή στην Κολωνία, και γενικά στον γερμανικό γοτθικό ναό, η εξαϋλωτική τάση είναι μια μεθυστική τάση προς το άπειρο, η άρνηση του πέρατος είναι απόλυτη, οι ελάχιστες οριζόντιες γραμμές είναι σα σβησμένες, ο «κατακορυφορισμός» δεν είναι πρόθυμος να προβεί σε καμιά συγκατάβαση, ο κύκλος (που οι γαλλικοί γοτθικοί ναοί τον έχουν τοποθετημένο σα σφραγίδα στην πρόσοψή τους, και μάλιστα στο κέντρο της) λείπει πέρα για πέρα. Και, όπως είπαμε παραπάνω, ο κατακορυφορισμός επικράτησε με τον δικό του τρόπο και συνυφασμένος και με κάποιο υπερβολικό ίσως βάρος των οικοδομών, και στην Αγγλία. Από αντίδραση μάλιστα στο βάρος, οι κατακόρυφες γραμμές είναι στην Αγγλία χτυπητότερες κι από ό,τι είναι στη Γερμανία. Αυτό δεν φαίνεται τόσο στον καθεδρικό ναό του Καντέρμπουρν, που άρχισε να χτίζεται στο 1174, ούτε στους άλλους μεσαιωνικούς αγγλικούς ναούς, όσο φαίνεται στα

νεογοτθικά οικοδομήματα του Ις' αιώνα (π.χ. στο παρεκκλήσιο του Ερρίκου του Ζ' στο Ουέστμινστερ του Λονδίνου). Όσο για την Ιταλία, εκεί ο γοτθικός ειδικά ναός δεν κατάφερε να επικρατήσει –οι θαυμάσιοι καθεδρικοί ναοί του Ορβιέτο ή του Μιλάνου, που ο τελευταίος μοιάζει με τον ναό της Κολωνίας, είναι δύο από τις λίγες εξαιρέσεις– το γενικό όμως γοτθικό πνεύμα στην τέχνη και στη σκέψη έχει κι εκεί αρκετά διαδοθεί στον Μεσαίωνα και, ισορροπώντας μάλιστα μέσα του τα κλασικά και τα ρομαντικά στοιχεία, χρησίμευε ιδιαίτερα και ως μια από τις αφετηρίες της νεότερης ζωγραφικής. Ο Τζιόττο, που θα τον γνωρίσουμε στην ώρα του, νίκησε τον συντηρητισμό της ιερατικής βυζαντινής ζωγραφικής (δεν είχε γνωρίσει, όπως φαίνεται, το αναγεννησιακό κίνημα που είχε εκδηλωθεί στο Βυζάντιο) με τη βοήθεια του γοτθικού ύφους.



Αλλά, ενώ μιλήσαμε τόσο για τη γοθτική αρχιτεκτονική, δεν θίξαμε ως τη στιγμή ιδιαίτερα το κατόρθωμά της εκείνο, που είναι ίσως το μεγαλύτερο απ' όλα. Κι αυτός ακόμα ο Σοπενχάουερ, που, όπως είδαμε, δεν είχε διόλου καλές διαθέσεις απέναντι του γοθτικού ρυθμού, αναγκάστηκε να ομολογήσει ότι «η λαμπρή πλευρά των γοθτικών ναών είναι η εσωτερική». Και συνεχίζει τη σκέψη του και λέει πολύ σωστά: «Στις αρχαίες οικοδομές η εξωτερική πλευρά είναι η πιο πλεονεκτική... ενώ αντίθετα στο εσωτερικό η επίπεδη σκεπή έχει πάντα κάτι το καταθλιπτικό και το πεζό». Για τον αρχαίο Έλληνα –για τον άνθρωπο της «αγοράς» και της έντονης δημόσιας ζωής–ήταν, η εσωτερική αρχιτεκτονική, η τέχνη του εσωτερικού χώρου, ως πνευματικό πρόβλημα, πέρα για πέρα αδιάφορη, πέρα για πέρα άγνωστη. Η λεγόμενη «ελληνιστική χριστιανική βασιλική» αντιμετωπίζει ως ένα σημείο το πρόβλημα• ωστόσο, η λύση που του δίνει είναι πνευματικά συντηρητική. Η Αγία Σοφία πραγματοποιεί την πρώτη θαυμαστή λύση. Ο ρωμανικός ναός κάνει επίσης μερικά βήματα σημαντικά στη διαμόρφωση του εσωτερικού χώρου και,

όπως σημειώσαμε και κάπου παραπάνω, το εσωτερικό του ναού του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Χίλντεσχαϊμ, εφαρμόζοντας βέβαια ακόμα την εμπνευσμένη από τα αισθητικά συνθήματα της εποχής του Καρλομάγνου αρχή των ελληνικών κιόνων, πραγματοποιεί ένα υποβλητικό πνευματικό γεγονός. Στις μέρες μας, μάλιστα, σημειώνεται –αντίθετα απ' ό,τι γινόταν στον αιώνα του

ρομαντισμού, τον Ιθ', που ήταν στραμμένος (ακόμα και έμπρακτα, δηλαδή όταν έχτιζε νέες εκκλησίες) προς τον γοτθικό ρυθμό—μια τάση προσανατολισμού της ψυχής, καθώς και της αρχιτεκτονικής των ναών, στο «ρωμανικό» ύφος. Το ύφος ή μάλλον το ήθος της ρωμανικής εποχής θεωρείται τώρα —το πνευματικό αυτό σύνθημα δόθηκε από το «ρωμανικό» μοναστήρι Μαρία-Λάαχ (Maria-Laach)—εμπνευσμένο από το ιδεώδες της απρόσωπης (ή υπερπροσωπικής) «κοινότητας», ιδεώδες που αντιδιαστέλλεται προς τον «ατομικισμό» του γοτθικού ύφους και ήθους. Όπως και να 'χει το πράγμα από την άποψη των «ιδεολογιών», πρέπει να πούμε ότι καθαρά αισθητικά —ή και καθαρά πνευματικά, πέρα κι έξω από ιδεολογικές ερμηνείες—το εσωτερικό ενός ρωμανικού ναού, όσο κι αν είναι κι αυτό πολύ υποβλητικό, είν' ένα θέαμα που μετά το θαύμα του εσωτερικού της Μεγάλης Εκκλησίας, της Αγίας Σοφίας, δεν ξαφνιάζει, είναι μια ψυχική εμπειρία που, ύστερ' από το μέγα εκείνο γεγονός του 9' αιώνα, θα 'πρεπε να αναμένεται. Όταν μπαίνουμε σ' ένα γοτθικό ναό —στους καθεδρικούς ναούς της Κολωνίας ή του Ρενς, της Αμιένης ή του Σώλσμπερν ή στην Παναγία των Παρισίων (τη Notre Dame)—βρισκόμαστε μπροστά ή μάλλον μέσα σε κάτι απόλυτα απροσδόκητο. Δεν υπάρχει τάχα εδώ σκεπή; Δεν υπάρχει όριο στο ύψος, έστω κι εκείνο που οι θαυμάσιες θολωτές οροφές και οι ημικυκλικές ασίδες πραγματοποιούν; Όχι, δεν υπάρχει. Ο χώρος είναι βέβαια κλειστός και στους γοτθικούς ναούς, αλλά και το γεγονός του κλειστού χώρου είν' εδώ ιδιότυπο. Πρώτ' απ' όλα συνδέεται με κάτι που δεν είχε γίνει ποτέ πριν. Όπως τονίζει πολύ σωστά ο Γκόμπριχ, δεν βρισκόμαστε πια, μπαίνοντας στον γοτθικό ναό, ανάμεσα σε «βαρείς τοίχους από πέτρα», γιατί τους τοίχους αυτούς τους παραμέρισαν τεράστια παράθυρα. Έτσι βρισκόμαστε, προσθέτει ο Γκόμπριχ, μέσα σ' ένα «οικοδόμημα από πέτρα και γυαλί, όπως δεν το είχε ποτέ γνωρίσει ο κόσμος». Το μάτι των νεότερων ερμηνευτών, όπως ο Χανς Γιάντσεν (Hans Jantzen), βρίσκει μάλιστα στο στοιχείο ακριβώς αυτό —και όχι στα μυτερά τόξα—, δηλαδή στους διάτρητους από φωτεινά ανοίγματα τοίχους, το ουσιαστικότερο γνώρισμα του γοτθικού ρυθμού. Μολαταύτα, ο χώρος είναι κλειστός —τα παράθυρα έχουν προκαλέσει τη θαυμάσια επέμβαση του χεριού των υαλογράφων, κι έτσι σβήνει, όσο

πρέπει, η εντύπωση ότι βρίσκεσαι έξω, στο φως της ημέρας— και ο κλειστός χώρος είναι, ως εσωτερικότητα, χωρισμένος, όπως κι η μυστικότερη ουσία της ψυχής μας, από τον έξω κόσμο. Κι όμως, ο κλειστός αυτός χώρος, όπως και η εσωτερικότητα της ανθρώπινης ψυχής, τείνει προς το άπειρο, δίνει την εντύπωση ότι δεν έχει σκεπή και πέρατα, είναι ολόκληρος μια απεριόριστη μουσική συμφωνία, μια απεριόριστη τάση προς τα ύψη, η αισθητικά πιο τέλεια άρνηση του πέρατος με τα μέσα της πιο πεπερασμένης ύλης. Η αρχιτεκτονική του κλειστού χώρου έγινε, στα χέρια του «γοθτικού» ανθρώπου, η πιο θαυμαστή άρνηση του κλειστού, της σκεπής, του πεπερασμένου. Το λιθάρι, συνυφασμένο με το γυαλί, έγινε άυλο• το υλικό συγκρότημα έγινε μουσική.

Δεν θα σταθούμε περισσότερο στον εσωτερικό χώρο των γοθικών ναών. Η αλήθεια που ενσαρκώνει δεν μπορεί να εκφραστεί με λόγια, όπως δεν μπορεί ν' αποδοθεί με λόγια και η αλήθεια της μουσικής του Μπαχ. Ο Ζερμαίν Μπαζέν (Germain Bazin) φθάνει ως το σημείο να λέει —και δεν έχει άδικο— ότι ο γοθικός ναός γενικά είναι, μετά την ελληνική τέχνη, «το μόνο παράδειγμα» ενός πέρα για πέρα ανανεωτικού βήματος, ενός βήματος που σημαίνει την «ολοκληρωτική (η λέξη αυτή είναι ίσως υπερβολική) εφεύρεση ενός στυλ». Και προσθέτει (έχοντας τα μάτια του στραμμένα προπάντων στην αρχιτεκτονική) ότι η Ρώμη επωφελήθηκε από την Ελλάδα, το Βυζάντιο βγήκε από τη Ρώμη και την Ασία, η ρωμανική τέχνη διασταύρωσε μέσα της την Ανατολή, το Βυζάντιο, το βάρβαρο στοιχείο, καθώς και αρχαία στοιχεία, η Αναγέννηση και η νεότερη εποχή δανείστηκαν από την αρχαιότητα ολόκληρη την αρχιτεκτονική και διακοσμητική μορφολογία της και πολλά από την αισθητική της, και μόνη η γοθική δημιουργική έμπνευση —ο Ζερμαίν Μπαζέν το εξαίρει αυτό με δικαιολογημένη εθνική υπερηφάνεια, αφού από τη Γαλλία ξεκίνησε η «γοθική» βούληση, κι έτσι μόνη η πατρίδα του παίρνει θέση πλάι στην Ελλάδα— οδήγησε σ'ένα πέρα για πέρα νέο στυλ.

Ας προχωρήσουμε τώρα σε μιαν άλλη όψη του γοθικού ναού, στην όψη εκείνη που την προσδιορίζει ο συνδυασμός της αρχιτεκτονικής με τη γλυπτική. Σημειώθηκε, όμως, ο συνδυασμός

αυτός –ύστερ’ από την κλασική αρχαιότητα που έκαμε τον γλύπτη Φειδία επόπτη και κανόνα κι αυτής ακόμα της αρχιτεκτονικής– πρώτη φορά στην εποχή του γοθτικού ρυθμού; Όχι. Κι αυτός ο αμέσως προηγούμενος ρυθμός, ο ρωμανικός, προχώρησε –όχι όμως, αμέσως αλλά μόνο γύρω στο έτος 1100– στον συνδυασμό αρχιτεκτονικής και γλυπτικής, δηλαδή στην οργανική συνύφανση του λιθαριού του ναού ή της μπρούντζινης πύλης ή και του ξύλου με τη θέληση του γλύπτη. Το γεγονός αυτό της ρωμανικής εποχής είχε, ως εδώ και λίγες δεκαετίες, υποτιμηθεί. Άργησε, βέβαια, ο ρωμανικός ναός ν’ αναγνωρίσει την ανάγκη ν’ απαλλάξει την πέτρα από τη βαριά σιωπή που στενοχωρούσε τόσο τον Ροντέν (Rodin), όταν αντίκριζε τους προρωμανικούς ναούς. Και κάτι άλλο πρέπει να προσθέσουμε. Όταν άρχισε ο «ρωμανικός» τύπος του ανθρώπου να συνδυάζει τους ναούς με γλυπτικές παραστάσεις, είχε αρχίσει ήδη να ξεφεύγει λίγο λίγο από τη «ρωμανική» του ιδιοσυγκρασία. Στη γλυπτική των ρωμανικών ναών, όπως θα ιδούμε παρακάτω σε μερικά χαρακτηριστικά παραδείγματα, ξυπνάει ή και διαμορφώνεται σε τέλειες μορφές η «γοθτική» βούληση. Ωστόσο, έχουμε τη δυνατότητα να ξεχωρίσουμε, στον ΙΒ’ αιώνα, τις ιδιότυπες (ποικίλες και όχι μονοσήμαντες, αλλά, παρά την κατά τόπους ποικιλία, χαρακτηριστικές) μορφές της ρωμανικής γλυπτικής από τη γοθτική γλυπτική που από ένα χρονικό σημείο και πέρα αναπτύχθηκε παράλληλα. Θα μνημονεύσουμε μερικά χτυπητά παραδείγματα ρωμανικής γλυπτικής (συνυφασμένης με ναούς), δηλαδή παραδείγματα που ανήκουν, αν και διαφέρουν ουσιαστικά μεταξύ τους, στη ρωμανική εποχή. Στον ναό Saint-Sernin της Τουλούζης βλέπουμε ένα ανάγλυφο (φτιάχτηκε γύρω στο έτος 1095) που παρασταίνει τον παντοκράτορα Χριστό με αρχαϊκή τεχνοτροπία και με έκφραση που τον κάνει να μοιάζει με τον Βούδα. Γύρω στο 1120 σημειώθηκε, στο Μουασσάκ (Moissac) της Γαλλίας (Tarnet-Garonne), μια καταπληκτική σύλληψη. Και η σύλληψη αυτή έγινε πράξη και θέαμα στην πύλη του ναού του Αγίου Πέτρου. Το τύμπανο της πύλης αυτής παρουσιάζει, ψηλά στο κέντρο, έναν τεράστιο Χριστό με μεγάλη γενειάδα –έναν Κριτή που έπαψε να ‘ναι ο Υιός του Ανθρώπου–, πλάι του τα σύμβολα των Ευαγγελιστών, και σε τρεις σειρές (η τρίτη είναι κάτω από τα πόδια Του) τους «είκοσι τεσσάρους πρεσβυτέρους» που αναφέρει

η Αποκάλυψη του Ιωάννου και που όλοι τους, «καθήμενοι», όπως τους θέλει κι ο Ιωάννης, έχουν στρέψει την κεφαλή τους, με ιδιαίτερη ο καθένας κίνηση, προς Εκείνον. Πρόκειται για το «μεγαλειωδέστερο», όπως λέει ο Χανς Βάιγκερτ, «όραμα» της Δευτέρας Παρουσίας που γέννησε η Δύση. Ο Μιχαήλ-Άγγελος κατάφερε να συλλάβει το τρομακτικότερο, όχι το μεγαλειωδέστερο. Το τρίτο παράδειγμα ρωμανικής γλυπτικής που θα μνημονεύσουμε έχει μέσα του, πίσω από ένα αρχαϊκό περίβλημα (χαρακτηριστικό, όπως είπαμε και της ρωμανικής αρχιτεκτονικής) κρυπτογοιθικούς τόνους. Πρόκειται για το έξοχο γλυπτικό έργο που βρίσκεται στο τύμπανο επάνω από την κεντρική πύλη του ναού της Μαγδαληνής στη γαλλική πόλη Βεζελαί (Vezelay). Το έργο αυτό, που έγινε ανάμεσα στα έτη 1120 και 1130, εμφανίζει ένα θριαμβευτή Χριστό, με μια χαρακτηριστικά μεγάλη παλάμη και πολύ μακρουλά δάχτυλα (η δεύτερη παλάμη έχει καταστραφεί), και δεξιά κι αριστερά του, με πολύ μικρότερες τις παραστάσεις των μαθητών Του, το θαύμα της Πεντηκοστής. Άλλο χτυπητό παράδειγμα ρωμανικής γλυπτικής, πέρα για πέρα διαφορετικό, είν' εκείνο που παρασταίνει τον Δανιήλ στο άντρο των λεόντων και βρίσκεται φτιάχτηκε στα τέλη του ΙΒ' αιώνα) στο παρεκκλήσιο της Αγίας Άννας του καθεδρικού ναού του Βορμς. Ακόμα και το αρχαϊκό μειδίαμα το βρίσκουμε σε πολλές μορφές ρωμανικής γλυπτικής. Το βρίσκουμε, με τον πιο χαρακτηριστικό τρόπο, σε μιαν από τις χρονολογικά παλαιότερες (τέλη του ΙΑ' αιώνα), στην κεφαλή του Χερουβείμ (στον ναό Saint-Sernin της Τουλούζης), που ο Ζερμαίν Μπαζέν την παραλληλίζει με την κεφαλή του Μοσχοφόρου (Μουσείο της Ακροπόλεως), και στη μπρούντζινη πύλη που φτιάχτηκε, στο δεύτερο ήμισυ του ΙΒ' αιώνα στο Μαγδεμβούργο, για μια ρωσική εκκλησία του Νόβγκοροντ και που πλάι σ' άλλες σκηνές παρασταίνει έναν απόστολο, ίσως τον Πέτρο, αιχμάλωτο. Θαυμάσιο πρέπει να 'ταν (τα πρόσωπα έχουν δυστυχώς υποστεί μεγάλη φθορά) το ανάγλυφο του Μυστικού Δείπνου στο τύμπανο μιας εκκλησίας στη γαλλική πόλη Σαρλιέ (Charlieu), που φτιάχτηκε στον ΙΒ' αιώνα και που θα 'λεγε κανείς πως μπορούσε να' ναι το πρότυπο των πολύ μεταγενέστερων μεγάλων ζωγραφικών έργων που δουλεύουν το ίδιο θέμα. Ας μνημονεύσουμε τελευταία την εκστατική μορφή της Εύας στο τύμπανο της βόρειας πύλης του

ναού του Αγίου Λαζάρου στο Ωταίν (Autun), ένα από τα θαυμασιότερα έργα ρωμανικής γλυπτικής.



Από τα ωραιότερα γλυπτικά δημιουργήματα του Μεσαίωνα είν' εκείνα που βρίσκονται στις πύλες του καθεδρικού ναού του Σαρτρ (Chartres), ενός ναού που ως αρχιτεκτονικό δημιούργημα ενσαρκώνει θαυμάσια την ομαλότατη γαλλική μετάβαση (στον ΙΒ' αιώνα) από τον ρωμανικό στον γοτθικό ρυθμό. Αν κοιτάξουμε την κεφαλή του Χριστού στη νότια πύλη, μπορούμε να βρούμε την κλασική αισθητική συνυφασμένη με τη γοτθική στροφή προς την ψυχική εσωτερικότητα του ανθρώπου. Από τον θριαμβευτή Χριστό του Βεζελαί της Βουργουνδίας που, πλασμένος γύρω στα 1125, έχει μian αυστηρότατη «ιερατική» έκφραση, ως τον Χριστό της νότιας πύλης του καθεδρικού ναού του Σαρτρ, που πλάσθηκε στα πρώτα χρόνια του ΙΓ' αιώνα, σημειώνεται η μετάβαση προς τον Άνθρωπο-Θεό. Όπως παρατηρεί ο Ζερμαίν Μπαζέν, η ρωμανική γλυπτική - αντίθετ' από τη ρωμανική αρχιτεκτονική που ήταν πάντοτε «μια σύνθετη λιτή και μετρημένη»-είχε εκδηλωθεί μ' έναν άμετρο «δυναμισμό».

Η γλυπτική των ναών, που είχε πολύν καιρό σιωπήσει, πήρε και αξιοποίησε σε «μια νέα γλώσσα», με μια «θαυμάσια ρητορική αφθονία», όσα η μνήμη και η γνώση του ανθρώπου είχαν συλλέξει από την αρχαιότητα και από το Βυζάντιο, από την Περσία ή τη Μεσοποταμία και από την παλαιότερη βάρβαρη φαντασία του Βορρά. Η γοτθική, αντίθετα, γλυπτική -όσο κι αν παίρνει αργότερα, ειδικότερα στη Γερμανία, και μορφές δραματικές, έντονα

ρομαντικές ή ως ένα σημείο εξπρεσιονιστικές— ξεκίνησε, και το ξεκίνημα έγινε στη Γαλλία, από τη γαλήνευση της ψυχής του καλλιτέχνη, από μια κλασική τάση προς το φυσικό, προς την ατομικότητα και τη ζωή, που κάνει τον Ρίχαρντ Χάμαν και τον Ζερμαίν Μπαζέν να λένε ότι η μετάβαση από τη ρωμανική στη γοτθική γλυπτική μοιάζει με τη μετάβαση της ελληνικής γλυπτικής από την προκλασική στην κλασική τέχνη. Ο Μπαζέν παρατηρεί ότι στη Γαλλία του γοτθικού ρυθμού αποκαταστάθηκε ο μεσογειακός «ανθρωπομορφισμός» (και ρεαλισμός) που τη θέση του είχε πάρει ο «ιδεομορφισμός» της Ανατολής και ότι η εξατομίκευση των χαρακτηριστικών του προσώπου οδηγεί, από τις αρχές ήδη του ΙΒ΄ αιώνα, σε τέτοια φυσικότητα που λες πως βρίσκεσαι (και βρίσκεσαι πραγματικά σε πολλές περιπτώσεις) μπροστά σε πορταίτα. Και είναι πραγματικά καταπληκτικό το πώς ζωντανεύει λίγο λίγο ή και ξαφνικά με τη σμίλη του γοτθικού καλλιτέχνη, η φύση ως ατομική φυσιογνωμία —όχι μόνο στη Γαλλία αλλά και στη Γερμανία και αλλού—και μάλιστα πριν πάρει δραματικές εκφράσεις που γρήγορα ήρθαν κι αυτές) με μια ηρεμότητα χαρούμενη, χαμογελαστή διάθεση, όπως είν' εκείνη που εκδηλώνεται ήδη στο πρόσωπο της αγίας Μοδέστης (στη βόρεια πύλη του καθεδρικού ναού του Σαρτρ), που πλάσθηκε γύρω στο 1230. Την ίδια διάθεση, ακόμα πιο εξελιγμένη, βρίσκουμε στον καθεδρικό ναό του Νάουμπουργκ (Naumburg) της Σαξονίας, στα αγάλματα που ανήκουν στη σειρά των ιδρυτών (των κτητόρων) του ναού, στο έξοχο ζεύγος του Έκχαρτ και της Ούτα, που πλάσθηκαν γύρω στο 1260. Τονίζει σωστά κι ο Γκόμπριχ ότι ο γλύπτης μας δίνει την εντύπωση ότι έπλασε «αληθινά πορταίτα ιπποτών του καιρού του». Στο τέλος του ΙΓ΄ αιώνα μας χαρίζει ένας Γάλλος γλύπτης —στην εκκλησία του βασιλικού αβαείου του Αγίου Διονυσίου (του Saint-Denis-en France)—τον Φίλιππο τον Γ΄, τον Τολμηρό, γιο του Λουδοβίκου του Θ΄, του αγίου, με μια τελειότητα φυσικού πορταίτου που είναι θαυμαστή.



Αλλά και άσχετ' από τη φυσική εξατομίκευση που οδηγεί στο πορτραίτο, η γοτθική γλυπτική ενσαρκώνει, σ' ορισμένα έργα της, την εξιδανίκευση της ανθρώπινης μορφής μ' έναν αισθητικά τόσο τέλει τρόπο, που κάνει τον Ζερμαίν Μπαζέν να λέει ότι η δυτική πύλη του καθεδρικού ναού του Ρενς –έργο που δημιουργήθηκε στα μέσα του ΙΓ' αιώνα– «είναι ο Παρθενών της γοτθικής πλαστικής». Μήπως δεν βρίσκουμε την ίδια εξιδανίκευση στον επιβλητικό και ήρεμο, όλο φως και αυτοπεποίθηση, ιππότη που κάθεται επάνω στ' άλογό του, στον καθεδρικό ναό της Βαμβέργης; Το έργο αυτό είναι καθαρά γοτθικό, συνδυασμένο με ναό ρωμανικού ρυθμού (πλάσθηκε πριν από το 1237). Υπάρχει, όμως, και κάτι

στον ιππότη αυτόν που μας λέει ότι βρισκόμαστε στη Γερμανία, όπου και η κλασικότερη μορφή δεν μπορούσε παρά να 'χει και κάποια ρομαντική ένταση. Έτσι, αρχίζουν και ξεχωρίζουν οι λαοί. Οι Γάλλοι κλίνουν φυσικότερα προς τον κλασικισμό. Οι Γερμανοί προς τον ρομαντισμό, τη δραματική ένταση, ακόμα και προς τον εξπρεσιονισμό (στο βάθος είναι κι αυτός ένας ρομαντισμός που πάει να σπάσει τις φυσικές επιφάνειες). Ένας Χριστός, όπως είναι ο επιλεγόμενος «ωραίος θεός» στον καθεδρικό ναό της Αμιένης, δεν ταίριαζε εύκολα με το γερμανικό πνεύμα. Προς το γαλλικό αυτό «γοτθικό» αριστούργημα πρέπει ν' αντιπαραθέσουμε ένα γερμανικό «γοτθικό» αριστούργημα του ΙΒ' αιώνα, το «μελωδικότατο» πρόσωπο του μπρούντζινου Εσταυρωμένου στην αβατειακή εκκλησία του Βέρντεν (Werden), κοντά στο Έσσεν, στην περιοχή του Ρουρ. Εδώ, με βάση την κλασική αισθητική, αλλά και σπάζοντάς την, κατάφερε ο καλλιτέχνης να εκφράσει τη ρομαντική τάση προς το άπειρο, προς τον άπειρο πόνο, και συνδυάζει τη δραματική αγωνία με μια εξαϋλωτική εκλέπτυνση. Ο «γοτθικός» Γερμανός γλύπτης που έπλασε τον Εσταυρωμένο του

Βέρντεν, δούλεψε (όπως και τόσοι άλλοι) σε συνδυασμό με κτίσματα ρωμανικού ρυθμού (τον γοτθικό αρχιτέκτονα, ειδικότερα στη Γερμανία, τον βλέπουμε να εμφανίζεται πολύ αργότερα από τον γοτθικό γλύπτη, αργότερα κι από τον Γάλλο γοτθικό αρχιτέκτονα). Ο Ρόμπερτ Βεστ παρατηρεί, μάλιστα, ότι τον γερμανικό εξπρεσιονισμό –έτσι όπως συνδυάσθηκε με τη γοτθική γλυπτική– πρέπει να τον αναζητήσουμε πολύ πριν κι από τον Εσταυρωμένο του Βέρντεν. Και τον βρίσκουμε στον καθεδρικό ναό του Μπράουνσβαϊγκ, στον παλαιότερο ξύλινο Εσταυρωμένο που έχει διασωθεί στη Γερμανία και που είναι, όπως λέει ο Βεστ, το πρώτο μνημειακό έργο του γερμανικού εξπρεσιονισμού. Από τα βάθη της ψυχής του άγνωστου εκείνου ανθρώπου, που έπλασε τον Εσταυρωμένο του Μπράουνσβαϊγκ, ξεκίνησε η γερμανική ρομαντική βούληση –η τάση προς το ασύλληπτο και άπειρο– που διασταυρώθηκε, στη γοτθική γλυπτική, με την προτίμηση του γαλλικού πνεύματος προς την καθαρή σκέψη και κλασική γραμμή. Στο έργο της γερμανικής γοτθικής γλυπτικής επικρατεί ο ρομαντικός –και μάλιστα εξπρεσιονιστικός– τόνος, που δεν έλειψε ποτέ από τη Γερμανία και που οδήγησε στα θαύματα της γλυπτικής, ειδικότερα της ξυλογλυπτικής, του ΙΕ' και των αρχών του Ις' αιώνα, καθώς και στους μεγάλους Ζωγράφους γύρω στο 1500, στον Γκρύνεβαλντ, τον Ντύρερ και σ' άλλους. Το σύμπλεγμα των μαθητών του Ιησού στον βωμό της Παναγίας, στο παρεκκλήσιο του νεκροταφείου του Κρέγκκλινγκεν (Creglingen), το αριστούργημα αυτό του γλύπτη Ρίμενσναϊντερ (Riemenschneider) που δούλεψε γύρω στο 1500 στο Βύρτσμπουργκ και που θα τον προσέξουμε πιο πολύ στην ώρα του, πηγάζει αμεσότατα από τα βάθη της εξπρεσιονιστικής ψυχής, όπως αποκαλύφθηκε η ψυχή αυτή στα έργα της γοτθικής γερμανικής γλυπτικής. Ο γοτθικός ρυθμός είναι αναμφισβήτητος εκείνος που έδωσε, ειδικότερα στην αρχιτεκτονική, την πιο θαυμαστή –ουσιαστικά, τη μοναδική που επέτυχε πέρα για πέρα–έκφραση της ρομαντικής ψυχής, και που εδημιούργησε και μεγάλα έργα ρομαντικής γλυπτικής. Αλλά ο ίδιος αυτός γοτθικός ρυθμός συνδυάσθηκε –ειδικότερα στη Γαλλία, και λίγο ή πολύ παντού– και με μίαν ολοκάθαρη κλασική βούληση. Έτσι, παρουσιάζεται γενικά ως ο ρυθμός που με μια πρωτότυπη δημιουργική σύνθεση (και όχι μόνο με μίαν απλή

παράλληλη αξιοποίηση των ποικίλων στοιχείων που είχε παραλάβει) είπε στον ευρωπαϊκό τύπο του ανθρώπου ότι θα παλεύει αδιάκοπα ανάμεσα στο πέρας και στο άπειρο, ανάμεσα στη μορφή και στην ουσία, ανάμεσα στο φως και στο σκοτάδι, ανάμεσα στην αλήθεια που ορίζεται και σ' εκείνη που είναι άρρητη. Ο σύνθετος ευρωπαϊκός άνθρωπος μίλησε την πρώτη σύνθετη γλώσσα με τη φωνή του γοθτικού ύφους.