



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ  
Εθνικό και Καποδιστριακό  
Πανεπιστήμιο Αθηνών

---

## II19 Νεότερη Ευρωπαϊκή Ιστορία Β΄

**Ενότητα:** Εξουσία και συμβολικές νομιμοποιήσεις της: Το παλαιό καθεστώς και η Γαλλική Δημοκρατία

Κώστας Γαγανάκης

Τμήμα Ιστορίας - Αρχαιολογίας

---



# ΕΞΟΥΣΙΑ ΚΑΙ ΣΥΜΒΟΛΟ

## 1. Μηχανισμοί προβολής του ηγεμόνα στην προεπαναστατική Δύση.

### 1.1 Το αναπόφευκτο της μοναρχίας.

Στη Δύση της Πρώιμης Νεότερης Περιόδου, η πολιτική σκέψη κυριαρχούνταν από την ιδέα της μοναρχίας. Με εξαίρεση τις πόλεις-κράτη της ιταλικής χερσονήσου, το σύνολο των δυτικών χωρών αποτελούνταν από μοναρχίες μικρότερης ή μεγαλύτερης εμβέλειας. Οι πολιτικοί σχολιαστές ασχολούνταν αποκλειστικά με την έννοια και το περιεχόμενο του μοναρχικού τρόπου διακυβέρνησης, επειδή αυτός εμφανιζόταν ως ο μόνος εφικτός για την αποτελεσματική διαχείριση των ανθρώπινων υποθέσεων, ακόμη περισσότερο για την εύρυθμη λειτουργία των διοικητικών μηχανισμών. Οι ίδιοι οι Ιταλοί θεωρητικοί του αστικού ρεπουμπλικανισμού, παραδέχονταν ότι αυτός ήταν δυνατός μόνο στα περιορισμένα πλαίσια της αστικής κοινότητας, ενώ ήταν ολότελα ακατάλληλος για τη διοίκηση μιας μεγαλύτερης επικράτειας. Η “ρεαλιστική” αυτή διαπίστωση, επικυρωτική του θεσμού της μοναρχίας, ενισχυόταν από πλήθος άλλων “θεμελιωδών απόψεων” της εποχής, είτε κοσμολογικών αντιλήψεων κληρονομημένων από το Μεσαίωνα, είτε πιο πρακτικών ιδεολογικών επινοήσεων στην υπηρεσία φιλόδοξων μοναρχών: Το δαντικό επιχείρημα (στο έργο *De monarchia*) πως “ό,τι μπορεί να επιτελεσθεί από έναν, καλό είναι να επιτελείται από έναν παρά από πολλούς”, συμβάδιζε με την οργανική σύλληψη του Κράτους ως σώματος με μια κεφαλή, τον ηγεμόνα, όπως και με τη μικροκοσμική θεώρηση η οποία παραλλήλιζε το μονοπρόσωπο της διακυβέρνησης του σύμπαντος από τον Υψιστο με τη διακυβέρνηση του επίγειου κράτους από τον ηγεμόνα. Η μοναρχία δεν συνιστούσε απλά την καλύτερη μορφή διακυβέρνησης. Στην κοσμοαντίληψη των Δυτικών της Πρώιμης Νεότερης Περιόδου ήταν η μόνη δυνατή μορφή διακυβέρνησης.

### 1.2 Τα διαπιστευτήρια της εξουσίας.

Η καθολικά αποδεκτή αναγκαιότητα του θεσμού δεν απέτρεπε τους μονάρχες της Δύσης από το να προσφεύγουν σε μια “τελετουργική επικύρωση” της εξουσίας τους, μέσα από σειρά συμβολικών αναπαραστάσεων της. Αυτές αποσκοπούσαν στο να “οπτικοποιήσουν” το μοναρχικό κύρος, να κοινοποιήσουν το μεγαλείο της μοναρχικής εξουσίας σε όσο το δυνατό μεγαλύτερα ακροατήρια υπηκόων σε εθνική κλίμακα. Κανάλια επικοινωνίας ποίκιλαν, ανάλογα με το επιλεγμένο ακροατήριο: Εντυπη προπαγάνδα (κείμενα και εικονογραφία), συμβολικές τελετές και εικαστικές αναπαραστάσεις της; μοναρχίας, αλλά και προφορικά κανάλια διάδοσης, όπως θρύλλοι και ωδές εξυμνητικές του συγκεκριμένου μονάρχη ή του θεσμού, όλα αποτελούσαν αναπόσπαστα τμήματα του μοναρχικού ιδεολογικού οπλοστασίου. Ήταν όμως κάτι περισσότερο από προπαγανδιστικά εργαλεία, επιλεγμένα από κάποια “επιτελεία προώθησης της εικόνας του μονάρχη”. **Τουλάχιστον ως τον 17ο αιώνα, ο έλεγχος των απεικονίσεων και των “συμβόλων” της μοναρχικής εξουσίας αποτελούσε αναγκαία προϋπόθεση για την ανάληψη της μοναρχικής εξουσίας. Οι επίδοξοι διεκδικητές θρόνων αγωνίζονταν μανιασμένα για την κατοχή αυτών των συμβόλων, ακριβώς επειδή πίστευαν βαθύτατα στην πέρα από κάθε ανθρώπινη αμφιβολία νομιμοποιητική τους λειτουργία.**

Η αναζήτηση νομιμοποίησης της εξουσίας και η συμβολική αποθέωση των μοναρχών περνούσε πρώτα απ’ όλα από την κατοχή και επίδειξη των “διασήμων της εξουσίας”: Η ανάδειξη του Conrad II στο γερμανικό θρόνο το 1024 δεν συνάντησε αμφισβητήσεις, από τη στιγμή που η χήρα του προκατόχου του, Ερρίκου II, του παρέδωσε τα διάσημα της αυτοκρατορικής εξουσίας, ανάμεσα στα οποία συγκαταλέγονταν το στέμμα που φορούσε ο Καρλομάγνος, όπως και το δόρυ που ο θρυλικός βασιλιάς υποτίθεται πως είχε λάβει από τον άγγελο του Κυρίου. Στο βασίλειο της Ουγγαρίας, ο Κάρολος-Ροβέρτος του Αηίου είχε ήδη στεφθεί βασιλιάς δυο φορές, το 1301 και το 1309, η ανάδειξη του ωστόσο επισημοποιήθηκε μόνο το 1310, όταν φόρεσε σε επίσημη τελετή το

στέμμα του Αγίου Στεφάνου Έναν αιώνα αργότερα, η κατοχή του μυθικού αυτού στέμματος ανέδειξε το Σιγισμούνδο στο θρόνο της χώρας.

Η σύνδεση του θεσμού της μοναρχίας - ή του προσώπου του μονάρχη - με τα διάσημα της εξουσίας δεν ήταν παντού το ίδιο απόλυτη: Η σύλληψη της βασιλικής καστιλιάνικης σημαίας από τους Πορτογάλους στη μάχη της Aljubarrota το 1385 δεν προκάλεσε προβλήματα στην ισπανική δυναστεία. Αρκετοί μονάρχες της Δύσης είχαν στην κατοχή τους περισσότερα από ένα στέμματα, κάποιοι δε δεν δίσταζαν να τα εκμεταλλευθούν και οικονομικά: Ο Εδουάρδος III της Αγγλίας έβαλε το στέμμα του ενέχυρο στη Φλάνδρα για το ποσό των 25,000 φλορινίων, ενώ τα στέμματα της Αρραγώνας (1399) και της Γαλλίας (1413) κόπηκαν σε κομάτια και μοιράστηκαν στους πιστωτές. Ωστόσο, στην πλειοψηφία των περιπτώσεων, η κατοχή των ιερών συμβόλων της μοναρχικής εξουσίας αποτελούσε ζήτημα ζωής ή θανάτου στους φεουδαρχικούς φατριασμούς. Επιπλέον, τουλάχιστον για την Αγία Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία και το βασίλειο της Γαλλίας, το μέγεθος, το σχήμα και η πολυτέλεια της σύνθεσης του στέμματος αντανακλούσαν την αντίστοιχη ισχύ του μονάρχη. Μόνον ο Γερμανός αυτοκράτορας είχε το δικαίωμα να φορεί "κλειστό" κυκλικό στέμμα, σε αντίθεση με το απλούστερο διάδημα που φορούσαν οι βασιλείς και οι υπόλοιποι φεουδάρχες ευγενείς. Η δημιουργία ενός "καπέλου" εκθαμβωτικής πολυτέλειας για τον Φίλιππο τον Τολμηρό της Βουργουνδίας δεν προκάλεσε τη βασιλική αντίδραση. Όταν όμως το 1463 ο Δούκας της Βρετάνης αποφάσισε να συμπεριλάβει το στέμμα με ανθέμια (βασιλικό γαλλικό στέμμα) στο οικόσημο του, ο Λουβδόκος XI τον κατηγόρησε ότι έτρεφε μοναρχικές φιλοδοξίες για τον οίκο του.

### 1.3 Προς μια τελετουργία αποθέωσης της μοναρχίας.

Εικόνα 2.



PLATE XXXVIII. QUEEN ELIZABETH, 1588. Watercolour drawing by Isaac Oliver  
Royal Library, Windsor. By gracious permission of H.M. the King.

Το μοναρχικό ένδυμα αποτελούσε σημαντικό μέρος του μοναρχικού ιδεολογικού οπλοστασίου: Με τη λαμπρότητα και τους ιδιαίτερους συμβολισμούς του διατράνωνε την **ιερότητα** και το **αμετάκλητο** της μοναρχικής εξουσίας. Από τον 13ο αιώνα, προφανώς από βυζαντινές και αραβικές επιρροές, οι δυτικές κοινωνίες απαίτησαν και άλλα μέσα αποθέωσης της μοναρχικής εξουσίας, εγκαταλείποντας το πρότυπο του σεμνού και ασκητικού πατριάρχη. Πέρα από την προσωπική του αμφίεση, ο δυτικός ηγεμόνας δημιούργησε ένα ολόκληρο σύστημα αποθέωσης της εξουσίας του, έναν πολυσύνθετο - και πολυδάπανο - μικρόκοσμο τον οποίο αποτελούσε η **αυλή**.

Η γαλλική βασιλική αυλή, οργανωμένη σε έξη τμήματα, αποτέλεσε το οργανωτικό πρότυπο για τις περισσότερες δυναστικές αυλές της Δύσης από τα μέσα του 13ου αιώνα: Ο Πάπας Κλήμης VI είχε συγκεντρώσει περίπου 400 άτομα στην αυλή του στην Avignon, ενώ η αυλή του Καρόλου VI της Γαλλίας αποτελούνταν από 700-800 μέλη και του Ερρίκου VI της Αγγλίας από 424 αυλικούς, πέρα από τους 120

προσωπικούς αυλικούς της βασίλισσας και τα 38 μέλη της ακολουθίας του διαδόχου πρίγκηπα της Ουαλίας. Ο αριθμός των παρόντων αυλικών ποίκιλε ανάλογα προς την περίπτωση - κανένα ανάκτορο δεν ήταν σε θέση να φιλοξενήσει μια βασιλική αυλή σε πλήρη σύνθεση - γεγονός παραμένει ωστόσο πως η πολυάριθμη αυλή συνιστούσε σαφέστατη υπόμνηση του μεγαλείου της μοναρχικής εξουσίας. Οι πολυπρόσωπες μοναρχικές ακολουθίες επέφεραν αναπόφευκτα μια σημαντική επιβάρυνση στον κρατικό προϋπολογισμό (η αυλή του Γάλλου Καρόλου VI ξόδευε ετησίως περί τις 110,000 φράγκα), ελάχιστοι ήταν ωστόσο οι δυτικοί μονάρχες (όπως; λχ ο Εδουάρδος IV της Αγγλίας) που επιχείρησαν μια συνετή διαχείριση των δαπανών της αυλής. Με το

αυστηρό τους πρωτόκολλο, τις πολύπλοκες και φαντασμαγορικές τους τελετουργίες, οι δυτικές βασιλικές αυλές του Υστερου Μεσαίωνα μεταβλήθηκαν σε μεγαλειώδη θεάματα αποθέωσης της μοναρχικής εξουσίας ή, κατά περίπτωση, και του προσώπου του μονάρχη.

**Bernard Guenée, *States and Rulers in Later Medieval Europe*, Οξφόρδη 1985, B.Blackwell.**

#### **1.4 Η αποθέωση της μοναρχίας: Η “βασιλική είσοδος” του Φραγκίσκου Ι στην πόλη της Rouen, στις 2 Αυγούστου του 1517.**

Το 1517, η πόλη της Rouen, έδρα δικαστηρίου (*parlement*) και σημαντική περιφερειακή πρωτεύουσα, υποδέχθηκε το νεαρό βασιλιά Φραγκίσκο Ι στην πρώτη του επίσκεψη. Προς τιμή του βασιλιά διοργανώθηκε μια φαντασμαγορική τελετή υποδοχής, αποτελούμενη από επτά “ζωντανούς πίνακες”, ή συμβολικές αναπαραστάσεις, εξυμνητικές της δόξας και του μεγαλείου του νέου μονάρχη. Κεντρικό μοτίβο σε αυτές ήταν αυτό της “Χρυσής Εποχής” (της νέας περιόδου ευημερίας που ξημέρωνε με τον ερχομό του βασιλιά-έφηβου), ίσως το δημοφιλέστερο τελετουργικό θέμα στις δυτικές αυλές της Αναγέννησης.

Ο πρώτος “πίνακας”, τοποθετημένος σε γέφυρα στην είσοδο της πόλης, αναπαριστούσε τις έννοιες της επέκτασης του βασιλείου και της συνετής διακυβέρνησης. Αποτελούνταν από έναν αμνό (το σύμβολο της Rouen) τοποθετημένο κάτω από έναν χρυσοποϊκίλο γαλλικό βασιλικό κρίνο· με την άφιξη του βασιλιά, ο κρίνος άνοιγε τα πέταλα του, αποκαλύπτοντας τρεις όμορφες κοπέλες, οι οποίες έφεραν το βασιλικό θυρεό, ενώ ήταν ντυμένες με γερμανική, ιταλική και μιλανέζικη φορεσιά, συμβολίζοντας τις πρόσφατες στρατιωτικές νίκες του νεαρού μονάρχη. Οι κοπέλες έφεραν τους τίτλους: “Ελπίδα, αυτοσυγκράτηση και υπομονή”. Η τριάδα συμβόλιζε τις αρετές της γαλλικής μοναρχίας, αλλά παρέπεμπε και στην Αγία Τριάδα, όπως άλλωστε και ο αστικός αμνός υπονοούσε τις Γραφές (θεϊκή επικύρωση της μοναρχικής εξουσίας). Οι τρεις αρετές συνιστούσαν τέλος προτροπή του λαού προς το νεαρό μονάρχη για άσκηση συνετής πολιτικής στο εσωτερικό και επιθετικής στο εξωτερικό.

Ο δεύτερος “πίνακας” παρουσιάσθηκε στον Φραγκίσκο, αφού είχε διαβεί την είσοδο της πόλης, και αναπαριστούσε μια σκηνή από τις *Μεταμορφώσεις* του Οβίδιου: Πλούσια ντυμένοι ολύμπιοι θεοί υπέβαλαν τα σέβη τους στο Δία, ο οποίος είχε μόλις εξαπολύσει το νικηφόρο κεραυνό του εναντίον των τιτάνων. Οι τιτάνες αναπαριστούσαν τους “Τούρκους και τους άλλους εχθρούς της μεγαλειότητας του”, δηλαδή βασιλιάδες της χριστιανοσύνης. Παρά το θριαμβευτικό τόνο του, ο πίνακας εξέφραζε και μια νότα απελπισίας, παραπέμποντας στην οβιδιακή *Αργυρή Εποχή* υπό την ηγεμονία του Δία, σαφώς υποδεέστερη της προηγούμενης *Χρυσής Εποχής*, υπό την κυριαρχία του Κρόνου. Υπονοούσε δηλαδή την Πτώση του ανθρώπινου γένους, από μια εποχή ευημερίας στην “εποχή των δεινών” που αποτελούσε ο 16ος αιώνας.

Τρίτος στη σειρά των θεαμάτων ερχόταν ένας μπρούτζινος έφιππος ανδριάντας του βασιλιά, ο οποίος παρέπεμπε στο ρωμαϊκό παρελθόν, αποτελώντας σαφές δείγμα του μεγαλείου του μονάρχη, ενώ συνέχιζε και το μοτίβο της εξύμνησης των πρόσφατων στρατιωτικών επιτυχιών του Φραγκίσκου. Το υλικό κατασκευής αποτελούσε τέλος σαφή αναφορά στις οβιδιακές εποχές των *Μεταμορφώσεων* (*Μπρούτζινη εποχή*).

Ο τέταρτος “πίνακας” αποτελούνταν από ένα ικρίωμα, με το θυρεό του μονάρχη υποβασταζόμενο από δύο πλούσια ντυμένα κοριτσάκια. Παραστάτες τους ήταν δύο μικρά αγόρια, ντυμένα σα Μαυριτανοί, οι οποίοι υποκλίνονταν στην ισχύ του γαλλικού στέμματος. Επί του ικρίωματος ήταν, από τη μια πλευρά, μια υδρόγειος καλυμμένη με ασημένιο κάλυμα και, από την άλλη, ένας πύργος ο οποίος αναπαριστούσε την πόλη των Αθηνών, φέροντας μάλιστα και μια οπλισμένη Παλλάδα Αθηνά. Επάνω από την υδρόγειο κρεμόταν ένα λαμπρό αστέρι. Με τον ερχομό του βασιλιά, το άστρο άνοιξε, εμφανίζοντας ένα παιδί που κρατούσε τρεις ακτίδες, ενώ την ίδια στιγμή η υδρόγειος γινόταν χρυσαφιά. Το παιδί κατέβηκε από το άστρο στο ικρίωμα, όπου το υποδέχθηκαν οι Τρεις Χάριτες που έφεραν και αυτές το βασιλικό θυρεό.

Το νεαρό παιδί παρουσιαζόταν σαν τον Περσέα, ο ερχομός του οποίου συμβόλιζε την αφετηρία της *Χρυσής εποχής*. Το παιδί ήταν όμως και ο νεαρός μονάρχης, ο ερχομός του οποίου προσελάμβανε υπερφυσικές, αποκαλυπτικές διαστάσεις, εισάγοντας τη Γαλλία σε μια νέα χρυσή περίοδο, έπειτα από αιώνες δυσχερειών (οι προηγούμενες οβιδιακές εποχές). Έπειτα από την εξιστόρηση των στρατιωτικών ανδραγαθημάτων του, ο ηγεμόνας εμφανίζεται πλέον ως υπερφυσικό, θεόσταλτο ον, το οποίο θα δρομολογούσε τη χώρα σε μian αμετάκλητη πορεία ευημερίας και κυρίως ειρήνης.

Το πέμπτο κατά σειρά θέαμα, παρουσιασμένο από τους μοναχούς του Saint-Ouen, συνιστούσε μια καταγγελία του πολέμου: Πλήθος ιπποτών πολιορκούσαν έναν πύργο, μέσα σε τρομακτικές εκρήξεις. Ο πύργος συμβόλιζε τον πόλεμο, και η όλη αναπαράσταση υπογράμμιζε μέσα από τη βιαιότητα της τη φρικωδία των πολεμικών αναμετρήσεων. Τέλος, η παρουσία μοναχών-παραστατών του πίνακα, υπογράμμιζε κατά σαφή τρόπο την ιερή αναγκαιότητα της ειρήνης για το βασίλειο.

Η καταγγελία του πολέμου συνεχιζόταν και στον έκτο “πίνακα”, παρουσιασμένο επάνω στη γέφυρα Robec. Η σκηνή απεικόνιζε την υφήλιο πάνω στους ώμους του Ηρακλή και του Ατλαντα. Μόλις πλησίασε ο Φραγκίσκος, οι ήρωες του υποκλίθηκαν και άνοιξαν τον “ουρανό”, από τον οποίο εμφανίσθηκε μια σαλαμάνδρα (το προσωπικό σύμβολο του Φραγκίσκου) μέσα σε “ιερές φλόγες”. Η σαλαμάνδρα εγκατέλειψε την πύρινη φωλιά της, για να κατέβει στο κέντρο της σκηνής, όπου και αναμετρήθηκε με επιτυχία πρώτα με ένα ταύρο και κατόπιν με μια αρκούδα. Τα δύο θηρία αναπαριστούσαν τα ελβετικά καντόνια του Γιούρι και της Βέρνης (ταύρος του Γιούρι και άρκτος της Βέρνης), στρατεύματα των οποίων (στην υπηρεσία του Γερμανού αυτοκράτορα) είχαν νικηθεί από τον Φραγκίσκο στη μάχη του Marignano - διαλύοντας το μύθο του αήτητου των Ελβετών μισθοφόρων. Μαζί με τους εχθρούς της όμως η σαλαμάνδρα (ο Φραγκίσκος) έσβυνε και τις “μοχθηρές φλόγες του Αρη” (όπως τονίζε η “λεζάντα” του πίνακα) και επέστρεφε θριαμβεύτρια στο ιερό πυρ το οποίο τη γέννησε. Ο όλος συμβολισμός παρέπεμπε ευθέως στο οικοδόμημα του Φραγκίσκου (σαλαμάνδρα και ρητό “*je me nourris à bon feu*”) και ολοκλήρωνε τη θεματολογία των προηγούμενων πινάκων, αναφερόμενος στην ώριμη πλέον φάση της μοναρχίας του Φραγκίσκου, όταν ο νικηφόρος βασιλιάς θα κατασιγάσει τις ιαχές του πολέμου και θα αφοσιωθεί απρόσκοπτα στην ειρηνική διακυβέρνηση της χώρας.

Ο τελευταίος “πίνακας” παρουσιάσθηκε στην Πύλη των βιβλιοπωλών, κοντά στον Καθεδρικό της πόλης, όπου και θα ολοκληρώνονταν οι τελετές της βασιλικής εισόδου. Αναπαριστούσε έναν παραδεισένιο κήπο, στο κορυφαίο σημείο του οποίου βρισκόταν η Θεοτόκος - την οποία υποδυόταν μια όμορφη κοπέλα ντυμένη με μπλε κάπα, η οποία έφερε τους μοναρχικούς κρίνους (*fleurs-de-lis*). Κρατούσε κλαδί βαιών το οποίο και θα παρέδιδε στο θριαμβευτή μονάρχη και στεκόταν ανάμεσα από δύο στήλες (ηράκλειες). Στα πόδια της, ο αμνός της Rouen, ο οποίος και υποδέχθηκε το μονάρχη, υπογραμμίζοντας την υποταγή της πόλης στην εξουσία του. Τέλος, δύο πηγές στον κήπο συμβολίζουν τη δικαιοσύνη και την ευσπλαχνία. Το τελευταίο θέαμα της βασιλικής εισόδου συμβόλιζε το τέλος του παλιού κόσμου και την απαρχή της νέας Χρυσής Εποχής υπό τον Φραγκίσκο Ι.

Στο σύνολο τους, οι συμβολισμοί της τελετής υποδοχής του Φραγκίσκου στη νορμανδική πρωτεύουσα απηχούσαν τα ανθρωπιστικά ιδεώδη των ελίτ: Εξυμνούσαν την ειρήνη και την ευημερία, αποδίδοντας ωστόσο φόρο τιμής στον “τιμημένο πόλεμο”, τονώναν την εθνική αυτοπεποίθηση και παράλληλα υπογράμμιζαν τις παγκόσμιες, αυτοκρατορικές βλέψεις της Γαλλίας - και κατ’ επέκταση του γαλλικού στέμματος. Διοργανώνοντας τη μεγαλόπρεπη τελετή υποδοχής του νεαρού μονάρχη, η ελίτ της Rouen έμπαινε σε έναν ιδιότυπο διάλογο μαζί του. Οι συμβολισμοί, οι απεικονίσεις σε κάθε σκέλος της τελετής έκρυσαν έμμεσα ή και άμεσα πολιτικά μηνύματα των υποτελών προς το μονάρχη. Πέρα από την εξύμνηση της μοναρχίας και τον τονισμό της ιερότητας και του αμετάκλητου του θεσμού, εξέφραζαν και τις υψηλές προσδοκίες που έτρεφαν οι γαλλικές ελίτ για μια διέξοδο από τα χρόνια της ταραχής που είχε επιφέρει ο Εκατονταετής Πόλεμος και για την ισχυροποίηση μιας ανεξάρτητης, ευημερούσας Γαλλίας.

Η βασιλεία του Φραγκίσκου συνδέθηκε αδιαμφισβήτητα με μια πολιτιστική έξαρση. Οι αυτοκρατορικές φιλοδοξίες όμως του νεαρού βασιλιά - τις οποίες φαίνεται να επικύρωναν σε ένα βαθμό οι προεστοί της Rouen - γρήγορα παρέσυραν τη χώρα σε μια ολομέτωπη αντιπαράθεση με την Αγία Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία. Στα χρόνια που ακολούθησαν, επιβεβαιώθηκε κατά τον τραγικότερο τρόπο πως η σύμπνοια των χριστιανών ηγεμόνων της Δύσης απέναντι στον κοινό έχθρό, τον άπιστο, είχε αμετάκλητα καταστεί λέξη κενή περιεχομένου.

**Penny Richards, "Rouen and the Golden Age: The Entry of Francis I, 2 August 1517", *Power, Culture and Religion in France, c.1350 - c.1550*, C.T.Allmand (ed), Woodbridge 1989, The Boydell Press, σ.117-130. Για αντίστοιχες τελετουργίες της αγγλικής αυλής, βλ. Jennifer Loach, "The Function of Ceremonial in the Reign of Henry VIII", *Past & Present* 142, Φεβρουάριος 1994, σ.43-68.**

## **1.5 Προωθώντας την εικόνα του βασιλιά: Η προπαγανδιστική μηχανή του Λουβοδίκου XIV.**

Από τους μονάρχες της προεπαναστατικής Δύσης, ο **Λουβοδίκος XIV** της Γαλλίας - ο επονομαζόμενος και "Βασιλιάς Ηλιος" - αφιέρωσε ίσως το μεγαλύτερο χρόνο και τη μεγαλύτερη προσοχή στους μηχανισμούς προώθησης του προσώπου, όσο και της εξουσίας του. Στα 72 χρόνια που κυβέρνησε τη Γαλλία (1643 - 1715), ο Βασιλιάς Ηλιος απαθανάτιστηκε σε σειρές νομισμάτων, χιλιάδες μετάλλια, προτομές, ανδριάντες, σε εικονογραφημένες αφηγήσεις, ενώ πόζαρε προσωπικά για δεκάδες πορträιτα, τα οποία "παρακολουθούσαν" το Γάλλο βασιλιά σε όλη τη διαδρομή της βασιλείας του, επιτρέποντας να διαφανεί η σταδιακή γήρανση του μονάρχη, πίσω από το απαραίτητο πέπλο μεγαλείου (Το πρώτο σωζόμενο πορträιτο του Λουβοδίκου, τον απεικονίζει σε μωρουδιακή ηλικία και το τελευταίο, γέροντα, σε αναπηρική καρέκλα). Το διοικητικό έργο και τα στρατιωτικά επιτεύγματα του Λουβοδίκου εξυμνήθηκαν σε πλήθος διατριβών, επικών αφηγήσεων και ποιημάτων, ενώ αποτέλεσαν και τη βάση για σειρά μπαλέτων, οπερετικών κομματιών, αλληγορικών θεαμάτων και τελετών αποθέωσης της απόλυτης εξουσίας του. Παρά τον εμφανή αναχρονισμό του όρου, μπορούμε να ισχυρισθούμε ότι ο Λουβοδίκος XIV ανήγαγε σε τέχνη την "προπαγάνδα" υπέρ της μοναρχικής εξουσίας, όντας ο ίδιος απόλυτα προσηλωμένος στην προώθηση της εικόνας, του "μύθου" του, τόσο προς τους Γάλλους υποτελείς, όσο και προς τον Πάπα και τους υπόλοιπους ισχυρούς της Δύσης. Εξαιτίας της εμφανούς της επιτυχίας, ο όλος μηχανισμός προώθησης της εικόνας του Λουβοδίκου XIV αποτέλεσε το πρότυπο για σειρά μοναρχών, τόσο της Γαλλίας, όσο και γενικότερα της Δύσης.

Κατά την εύστοχη επισήμανση του **Peter Burke**, πρόκειται κυριολεκτικά για μια μακροχρόνια και πολυεπίπεδη διαδικασία "κατασκευής" του μονάρχη. Πρέπει ωστόσο να σημειωθεί ότι η "κατασκευή" αυτή δεν ήταν το αποτέλεσμα κυνικού σχεδιασμού από μέρους της μοναρχικής εξουσίας. Τόσο ο Λουβοδίκος, όσο και οι επιτελείς και οι καλλιτέχνες του, γνώριζαν πολύ καλά τη δύναμη της εικόνας και γενικότερα του συμβόλου στην πολιτική διαπαιδαγώγηση του λαού. Η επιλογή όμως της θεματολογίας, όπως και του τρόπου (των μέσων) παρουσίασης, γινόταν στη βάση ενός ευρύτερου πολιτισμικού πεδίου, μιας *κουλτούρας* από την οποία εμφορούνταν και ο ίδιος ο βασιλιάς. Συνεπώς, μέσα από τη μηχανή αποθέωσης του προσώπου και της εξουσίας του, ο Λουβοδίκος XIV μοιραζόταν με τους υποτελείς του ιδέες και σύμβολα στα οποία πίστευε βαθύτατα και ο ίδιος.

### **1.5.1 Τα μέσα προώθησης του προσώπου του μονάρχη.**

Πρώτη επισήμανση σχετικά με το μηχανισμό προπαγάνδησης του προσώπου του Λουβοδίκου XIV είναι ότι τα μέσα απεικόνισης του Γάλλου μονάρχη "επικοινωνούσαν" μεταξύ τους. Αντανακλώντας και τις αντιλήψεις της εποχής - πέρα από τις επιλογές των σχεδιαστών τους - οι απεικονίσεις και εξιστορήσεις της ζωής και των έργων του Βασιλιά Ηλιου βρίσκονταν σε στενή σύνδεση και αλληλοεπιρροή. Σκηνές από τη ζωή του μονάρχη απεικονίζονταν με τον ίδιο τρόπο σε

διαφορετικά μέσα: Μετάλλια αντέγραφαν έφιππους ανδριάντες και αγιογραφικά κείμενα περιγράφαν διάσημα πορτραίτα του Λουβοδίκου (το έργο του Félibien *Portrait du Roi* το 1663, εμφανίζεται να περιγράφει έναν πίνακα του Lebrun).

Η εικόνα του βασιλιά βρισκόταν παντού σε μεγάλους αριθμούς, και συχνά σε τεράστιες διαστάσεις: Περιγραφές της τοποθέτησης του κολοσσιαίου ορειχάλκινου ανδριάντα του βασιλιά στην *Place Louis-Le-Grand* αναφέρουν ότι, στα διαλείμματα των εργασιών, είκοσι εργάτες μπορούσαν να κολατσίσουν στο εσωτερικό του βασιλικού αλόγου. Ολόκληρες σειρές έργων (όπως λχ οι πίνακες του Lebrun) αναλάμβαναν να εξιστορήσουν σε συνέχειες επεισόδια της ζωής του μονάρχη, ενώ η ίδια *narratio* εμφανιζόταν σε σειρές μεταλλίων και γκραβούρες. Αξίζει επίσης να σημειωθεί πως οι διασημότερες απεικονίσεις του Λουβοδίκου “απαθανατίζονταν” με τη σειρά τους σε άλλα μέσα απεικόνισης.

Η εικόνα του βασιλιά έφθανε στις μάζες των γαλλικών επαρχιών μέσα από πλήθος εικονών, αφισών και φθηνών εκδόσεων, ενώ έντυπα σαν το *Gazette de France* και το *Mercure Galant* φιλοξενούσαν σε κάθε έκδοση τους αναφορές στο πρόσωπο και την αυλή του μονάρχη, ενημερώνοντας το κοινό για τα πεπραγμένα του. Διάσημοι συγγραφείς, όπως ο Μολιέρος και ο Ρακίνας, εξυμνούσαν το μοναρχικό μεγαλείο στα έργα τους, ενώ την ίδια αποστολή επιτελούσαν αρχιμουσικοί και χορογράφοι των βασιλικών μπαλέτων, με προεξάρχοντα τον θεμελιωτή της όπερας Jean-Baptiste Lully, στη δεκαετία του 1670.

Το ύφος των βασιλικών απεικονίσεων ακολουθούσε ορισμένους κανόνες: Οι έφιπποι ανδριάντες και οι θριαμβικές ασπίδες σχεδόν μόνιμα ακολουθούσαν το ρωμαϊκό αυτοκρατορικό πρότυπο, αναπαριστώντας τον Λουβοδίκο με θώρακα να ιππεύει άλογο, στα πόδια του οποίου βρισκόταν συνήθως πεσμένος κάποιος από τους εχθρούς του βασιλείου ή του μονάρχη. Παρόμοια, οι πίνακες που προοριζόνταν για δημόσια έκθεση, απεικόνιζαν το μονάρχη σε φυσικό - ή και μεγαλύτερο του φυσικού - μέγεθος, ντυμένο με το βασιλικό μανδύα και τα διάσημα της εξουσίας (ξίφος του Καρλομάγνου, το “σκήπτρο της δικαιοσύνης”, κ.α.), ενώ στις αφηγηματικές απεικονίσεις επικρατούσαν οι ωδές σε βάρος του έππου, επειδή το τελευταίο θεωρούνταν ότι εμπειρείχε στοιχεία μύθου, συνεπώς θα έθετε σε αμφιβολία την αληθοφάνεια της επιχειρούμενης αποθέωσης του μονάρχη. Ιδιαίτερα προσφιλή στο Λουβοδίκο ήταν τα κηρύγματα μοναχών και ιερέων - ένδειξη συνειδητοποίησης της μεγάλης διαπαιδαγωγικής τους δυνατότητας - αλλά και η ιστορία, την οποία ο Γάλλος μονάρχης θεωρούσε κατεξοχήν λογοτεχνικό είδος στην υπηρεσία της εξουσίας του, έχοντας μάλιστα διορίσει τον ποιητή Ρακίνα ως επικεφαλής των “βασιλικών ιστοριογράφων”.

Ανάλογη ήταν και η συμβολή παραδοσιακών συμβολικών τελετουργιών, όπως η βάπτιση του βασιλιά και οι διάφορες τελετές στην αυλή, όπως η περίφημη δια της αφής θεραπεία της νόσου της χοιράδωσης (τελετή κληρονομημένη από το Μεσαίωνα, όπως την περιγράφει έξοχα ο Marc Bloch στο *Les Rois Thaumaturges*). Το σκηνικό για αυτές τις λαμπρές τελετές προσέφεραν παλάτια όπως του Λούβρου, του Saint-Germain, του Fontainebleau και κυρίως των **Βερσαλλιών**, κτιρίου που ταυτίσθηκε με τον Λουβοδίκο - ο οποίος επέβλεπε προσωπικά την ανέγερση, και ιδίως τη διακόσμηση του. Οι Βερσαλλίες εξελίχθηκαν σε ένα πραγματικό “κέντρο αποθέωσης” του Λουβοδίκου και, λόγω της μεγαλοπρέπειας τους, γρήγορα πέρασαν και αυτές στη σφαίρα του μύθου, μέσα από σειρά εικαστικών και αφηγηματικών απεικονίσεων.

### **1.5.2 Αποδοχή και αποδέκτες της βασιλικής προπαγανδιστικής εκστρατείας.**

Είναι προφανές ότι η αδιάκοπη, επί μια εβδομηκονταετία, προβολή του προσώπου του Λουβοδίκου XIV δεν απευθυνόταν στο σύνολο του γαλλικού πληθυσμού (περίπου 20,000,000 στο τέλος της βασιλείας του Γάλλου μονάρχη). Τα αναμνηστικά μετάλλια που συνόδευαν αξιοσημείωτα γεγονότα της βασιλείας ουδέποτε κόπηκαν σε μεγάλους αριθμούς, ενώ ελάχιστοι ήταν οι κάτοικοι των αστικών κέντρων που ήταν σε θέση να διαβάσουν τις λατινικές επιγραφές, ή να “αποκρυπτογραφήσουν” το συμβολικό περιεχόμενο των αναγλύφων στις θριαμβικές ασπίδες - που στήνονταν αποκλειστικά στις πόλεις. Επιπλέον, η έντυπη βασιλική προπαγάνδα - με εξαίρεση τις όχι πολυάριθμες λαϊκές εικονογραφημένες εκδόσεις - απευθυνόταν και πάλι στη μειοψηφία που

συγκροτούσαν οι εγγράματοι Γάλλοι του 17ου αιώνα. Σειρά κειμένων εξυμνητικών του Λουβοδίκου προορίζονταν να διαβασθούν μπροστά σε μικρό ακροατήριο αυλικών και φίλων ή, συχνά, αποκλειστικά από το μονάρχη.

Ωστόσο, ο μηχανισμός “κατασκευής” του Λουβοδίκου λάμβανε σοβαρά υπόψη τις ανάγκες και ιδιαίτερες επιθυμίες του κοινού ( αν και η “κοινή γνώμη” αναφέρεται ως πολιτικό μέγεθος μόλις το 1715, είναι γεγονός πως η αναγκαιότητα της κατάκτησης των γαλλικών συνειδήσεων είχε εδραιωθεί στις ελίτ τουλάχιστον από τον 16ο αιώνα). Η προβαλλόμενη εικόνα του μονάρχη απηχούσε παλιές ή νέες “συλλογικές νοοτροπίες” και ο Peter Burke διακινδυνεύει έναν παραλληλισμό της εδραίωσης του συγκεντρωτικού κράτους στη Δύση με την ανερχόμενη προσωπολατρεία των μοναρχών (φαινόμενο που ξέφευγε από τη γαλλική επικράτεια). Σύμφωνα με τον Βρετανό ιστορικό, οι προπαγανδιστές του Βασιλιά Ηλίου στόχευαν κυρίως σε τρία εδη κοινού: Τις μετέπειτα γενιές, τις γαλλικές αστικές και επαρχιακές ελίτ της εποχής του Λουβοδίκου και τέλος τις ξένες βασιλικές αυλές.

Η ενασχόληση του Λουβοδίκου με την υστεροφημία του διαφαίνεται στις πολλαπλές αναφορές των επιτελών του στη “διαρκή απήχηση” τεχνών όπως η γλυπτική και η ζωγραφική, στην επιλογή μακρόβιων ή και άφθαρτων υλικών (μπρούτζος, μάρμαρο) για τον απαθανατισμό του μονάρχη, καθώς και στην πρακτική της τοποθέτησης μεταλλίων στα θεμέλια κτιρίων (όπως λχ στο Λούβρο το 1665). Εμφανίζεται όμως ιδιαίτερα έκδηλη στην ύπαρξη μεγάλου αριθμού συγγραφέων (ο Λουβοδίκος απασχολούσε περί τους είκοσι ιστορικούς), επιφορτισμένων να παραδώσουν τα “έργα και τις ημέρες” του μονάρχη στις μετέπειτα γενιές.

Η εκστρατεία προώθησης του βασιλικού προσώπου στόχευε σε συγκεκριμένα ακροατήρια, με προεξάρχουσα την παραδοσιακή αριστοκρατία “εξ αίματος”, η παρουσία της οποίας στην αυλή - και σε ιδιαίτερα μεγάλους αριθμούς - κρινόταν απαραίτητη, όχι μόνο για να αποκόβονται οι πελατειακοί δεσμοί της με τις επαρχιακές της κτήσεις: Το 1668, περίπου 1,500 ευγενείς παρακολούθησαν το βασιλικό υπερθέαμα *Divertissement*. Πέρα από την αυλή, η κοινωνία της πρωτεύουσας γινόταν κοινωνός της δόξας και του μεγαλείου του μονάρχη, κύρια μέσω της μνημειακής αρχιτεκτονικής (Μέγαρο Απομάχων, ανακαίνιση Λούβρου, θριαμβικές αφίδες, οβελίσκοι, κλπ). Εξάλλου, τα έργα των Μολιέρου και Ρακίνα παίζονταν στα θέατρα της πόλης, ενώ οι πολίτες μπορούσαν να προμηθευθούν τα φύλλα της *Gazette*, η οποία τυπωνόταν στο Λούβρο. Όμως οι Παριζιάνοι *bourgeois* έτυχε να δουν κατά πρόσωπο τον μονάρχη τους ελάχιστες φορές (100,000 υπολογίζεται πως παρακολούθησαν τους βασιλικούς γάμους), κάτι που εξέφραζε σαφώς τη δυσαρέσκεια του Λουβοδίκου προς την πόλη η οποία του είχε αντιπαχθεί, στη διάρκεια της εξέγερσης της

### Σφενδόνης.

Εικόνα 3.



Οι γαλλικές επαρχίες απασχόλησαν επίσης τη βασιλική προπαγανδιστική μηχανή: Με εντολές του Λουβοδίκου ιδρύθηκαν ακαδημίες γραμμάτων και τεχνών, όπως και ακαδημίες επιστημών σε μεγάλα αστικά κέντρα (Μασσαλία, Bordeaux, Arles, Nîmes, Montpellier) οι οποίες συμμετείχαν στην αποθέωση της προσωπικής εξουσίας του Βασιλιά Ηλίου. Ο Λουβοδίκος έδωσε επίσης την ευκαιρία στο κοινό των επαρχιών να τον δει, επισκεπτόμενος επίσημα τις πόλεις του βασιλείου, με ιδιαίτερη προτίμηση σε εκείνες που είχαν μόλις ενταχθεί στη γαλλική επικράτεια (Cambrai, Δουνκέρκη, Στρασβούργο, κ.α.). Οι γαλλικές επαρχίες τροφοδοτούνταν επίσης συστηματικά με τα νέα του βασιλιά και της οικογένειάς του, και κάθε χαρμόσυνο γεγονός (γεννήσεις απογόνων, συνθήκες ειρήνης, νικηφόρες εκστρατείες) δοξαζόταν ανάλογα από τις κατά τόπους κοσμικές και εκκλησιαστικές αρχές (το 1687, με την ευκαιρία της ανάρρωσης του Λουβοδίκου από βαριά νόσο, διοργανώθηκαν φεστιβάλ στην Arles και σε άλλες πόλεις του βασιλείου). Σε αρκετές εξάλλου



περιπτώσεις - συνήθως συνυφασμένες με “κρίσιμες εθνικές περιστάσεις” τα διαγγέλματα του βασιλιά, αλλά και η αλληλογραφία του με τις τοπικές αρχές, δημοσιεύονταν, με στόχο την ανάγνωση τους από τα εγγράμματα εύπορα στρώματα των πόλεων.

Αξίζει τέλος να επισημανθεί ότι παρά τη συστηματική αγνόηση της αγροτικής υπαίθρου και των ασθενέστερων αναλφάβητων στρωμάτων γενικότερα από τους σχεδιαστές της προπαγανδιστικής εκστρατείας του στέμματος, η εικόνα του βασιλιά κοινωνικοποιούνταν και μέσα από τον τεράστιο αριθμό υπηκόων του βασιλείου που εντάχθηκαν στις ένοπλες δυνάμεις (στο διάστημα 1701 - 1713 στρατεύθηκαν περί τις 650,000 Γάλλοι) στη διάρκεια των μακροχρόνιων εκστρατειών του Λουβοδίκου. Για τον αγράμματο χωρικό της υπαίθρου (που συγκροτούσε και τη μεγάλη πλειοψηφία του πληθυσμού), ο στρατός αποτέλεσε το μοναδικό - και ιδιαίτερα αποτελεσματικό πεδίο - επαφής του με το πρόσωπο του Βασιλιά Ηλίου.

**Peter Burke, *The fabrication of Louis XIV*, New Haven, Yale University Press 1992.**

## **2. Η νομιμοποιητική χρήση συμβολισμών από τη Γαλλική Επανάσταση: Ο φρυγικός σκούφος και το “δένδρο της ελευθερίας”.**

Στις 21 Σεπτεμβρίου του 1792, αντιμέτωπη με το φάσμα της ραγδαίας επιδείνωσης των σχέσεων της με το μονάρχη, συνήλθε σε πρώτη συνεδρία η γαλλική Επαναστατική Εθνοσυνέλευση. Πριν αποφανθούν τελεσίδικα για το λεπτό ζήτημα της τύχης του Λουβοδίκου XVI και της οικογένειάς του, οι εκπρόσωποι της επαναστατημένης χώρας αφιέρωσαν σημαντικό μέρος των διαβουλεύσεων τους στο ζήτημα της απάλειψης των συμβόλων της βασιλικής εξουσίας. Ανάμεσα στους άλλους, ο αββάς Henri Grégoire τόνισε με ιδιαίτερη θέρμη στο λόγο του την αναγκαιότητα καταστροφής της βασιλικής προπαγανδιστικής μηχανής, και ιδίως των συμβόλων της βασιλικής εξουσίας, τα οποία ασκούσαν - όπως παραδέχθηκε - μια “υπνωτική” δύναμη στους απλούς πολίτες.

Απαντώντας στην έκκληση του αββά, η Εθνοσυνέλευση αποφάσισε την κατάργηση του μοναρχικού εθνόσημου και την υιοθέτηση νέου εμβλήματος για τη Δημοκρατία. Αυτό αναπαριστούσε μια γυναίκα με αρχαιοπρεπή ένδυση, η οποία κρατούσε στο αριστερό της χέρι τις ρωμαϊκές ράβδους της εξουσίας (*fascēs*) και στο δεξί ένα κοντάρι στεφανωμένο με ένα φρυγικό σκούφο, τον “σκούφο της ελευθερίας”. Η απεικόνιση ολοκληρωνόταν με τη λεζάντα “Αρχεία της Γαλλικής Δημοκρατίας”. Ο κόκκινος φρυγικός σκούφος, μόνος του, ή σε συνδυασμό με κοντάρι ή κορμό δένδρου, του “δένδρου της ελευθερίας”, κατέκλυσαν τη χώρα, προσφέροντας στην Επανάσταση τα πρώτα της σύμβολα, και δίνοντας την ευκαιρία στους αναλφάβητους χωρικούς της γαλλικής υπαίθρου να ταυτισθούν με το νέο καθεστώς, μέσα από τα παραδοσιακά “κανάλια επικοινωνίας” της εξουσίας με τους υπηκόους της.

Η εντυπωσιακή επιτυχία των δύο αυτών συμβόλων (ιδιαίτερα ο φρυγικός σκούφος έχει ταυτισθεί με τη Δημοκρατία στο δυτικό κόσμο) καταδεικνύει τη γόνιμη συνάρθρωση τους με εικόνες και σύμβολα βαθιά χαραγμένα στη “συλλογική συνείδηση” των Γάλλων του 18ου αιώνα. Για να κατορθώσουν όμως να κερδίσουν την ανεξίτηλη θέση τους στις καρδιές των Γάλλων, τα δύο αυτά σύμβολα χρειάστηκε να κάνουν ένα μακρύ και πολυδαίδαλο ταξίδι. Η διερεύνηση αυτής της διαδρομής, μέσα από διαφορετικές εποχές και κουλτούρες, αποκαλύπτει επικοινωνίες, συνειδητούς ή ασυνείδητους πρωταγωνιστές, καθώς και πολιτισμικές ανταλλαγές που δεν γίνονται αντιληπτές με τον περιορισμό της εστίασης μοναχά στο γαλλικό χώρο. Η πρόσφατη μελέτη του **J. David Harden** μας αποκαλύπτει μια συναρπαστική διαδικασία δια-πολιτισμικής μεταβίβασης και ιδιοποίησης συμβολισμών.

### **2.1 Οι ρίζες του “δένδρου της ελευθερίας”.**

Σύμφωνα με τον Harden, η άμεση και μεγάλη απήχηση που βρήκε το “δένδρο της ελευθερίας” (*arbre de la liberté*) στη γαλλική ύπαιθρο οφειλόταν στην οφθαλμοφανή συγγένεια του με το “δένδρο της άνοιξης”, το *mai* των Γάλλων χωρικών, ένα έθιμο με αρχαίες ρίζες. Το “δένδρο της άνοιξης”, κορμός δένδρου από τον οποίο είχαν αποκοπεί όλα τα κλαδιά εκτός από εκείνα της κορυφής, ήταν συνδεδεμένο με τον ερχομό της άνοιξης, αλλά και με αρχαιότερες παγανιστικές

τελετές γονιμότητας της γης. Από τον 16ο αιώνα, το “δένδρο της άνοιξης” (είτε πραγματικά δένδρα, είτε στύλοι διαμορφωμένοι σε δένδρα) εμφανίζεται και σαν σύμβολο της κοινοτικής αλληλεγγύης και συστράτευσης των χωρικών σε κάποιον αγώνα. Αναφορές των μηχανισμών καταστολής υπογραμμίζουν το φύτεμα τέτοιων δένδρων σε εξεγερμένες περιοχές, καθώς και σε κοινότητες που αντιμετώπιζαν προβλήματα με τους τοπικούς φεουδάρχες. Το φύτεμα ενός “δένδρου της άνοιξης” μπροστά στη φεουδαρχική έπαυλη θεωρούνταν - και όχι αδικαιολόγητα - διατύπωση απειλής απέναντι στην περιουσία και τη σωματική ακεραιότητα του τοπικού άρχοντα. Εξάλλου, η συχνή χρήση “δένδρων της άνοιξης” στις άλλες διάσημες “τελετές κοινωνικής παρεκτροπής” που αντιπροσώπευαν τα λαϊκά *charivari*, τα είχε ταυτίσει με διάθεση εξέγερσης στα μάτια των αρχών.

Οι συχνές απαγορευτικές διατάξεις για παρόμοιες τελετές, όπως και για το φύτεμα των δένδρων, λειτούργησε τελικά ενισχυτικά για την “επαναστατικότητα” τους. Το επαναστατικό καθεστώς μπορούσε άνετα να συνδεθεί μαζί τους, μέσα από την αλληγορία του “δένδρου της επανάστασης”. Για να το πετύχει αυτό, χρειάστηκε να στεφανώσει το δένδρο της άνοιξης με το φρυγικό σκούφο (αλλά και με άλλα σύμβολα της επανάστασης, όπως, λχ, η τρίχρωμη σημαία και κονκάρδα), σύμβολο της Δημοκρατίας. Και αυτή όμως η πράξη παρέπεμπε σε αρχαίες πρακτικές και έθιμα στολίσματος των “δένδρων της άνοιξης” με εργαλεία και άλλα αντικείμενα του αγρού, σημάδι απόδοσης τιμής σε κάποιο νεκρό, ή και με αντικείμενα από την κατοικία του τοπικού φεουδάρχη, τα οποία καθιστούσαν σαφέστερο το απειλητικό υπονοούμενο των “δένδρων της άνοιξης”.

## 2.2 Πολιτισμικές συνηχήσεις και επικοινωνίες.

Η εικόνα της θεάς της ελευθερίας ήταν πολύ παλαιότερη από τη χρήση της στη γαλλική επαναστατική εικονογραφία, και ο Harden εντοπίζει μαζί με τον **Ernst Gombrich** τις καταβολές της στη ρωμαϊκή αρχαιότητα (μετά τη δολοφονία του Καίσαρα, ο Βρούτος διέταξε την κοπή μεταλλίου, στο οποίο απεικονιζόταν η *Libertas restituta* με τη μορφή γυναίκας, η οποία έφερε ωειδές κράνος [*pileus*]). Η εικόνα της θεάς της ελευθερίας με διαφορετικά καπέλα και περικεφαλαίες πέρασε στη δυτική λόγια παράδοση της Αναγέννησης και μετέπειτα της Πρώιμης Περιόδου: Το 1573, ένα ολλανδικό μετάλλιο απεικόνιζε την Ελευθερία ως γυναίκα με το χαρακτηριστικό ολλανδικό πλατύγυρο καπέλο, ενώ στη διάρκεια του 17ου αιώνα το ίδιο καπέλο επάνω σε κοντάρι συμβόλιζε τόσο τον δυναμισμό όσο και τα αντι-ισπανικά αισθήματα των ελεύθερων πλέον Ολλανδών. Το Νοέμβριο του 1688, όταν ο Γουλιέλμος της Οράγγης αποβιβάστηκε στη Βρετανία για να αναλάβει το θρόνο, μετέφερε μαζί του και τον ολλανδικό εθνικιστικό συμβολισμό, ο οποίος “μπόλιασε” γρήγορα τη βρετανική εικονογραφία (η οποία και αποκατέστησε στο κεφάλι της ελευθερίας το ρωμαϊκό κράνος). Παρόμοια, στις ταραχές που σημειώθηκαν στις αμερικανικές αποικίες της Βρετανίας τον Αύγουστο και το Σεπτέμβριο του 1765, οι αντιφορολογικοί διαδηλωτές της Βοστώνης και της Νέας Υόρκης στόλιζαν δένδρα σαν “δένδρα ελευθερίας” (και πάλι προιόνιζοντας τα κλαδιά τους) ή, όπου δεν ήταν δυνατόν, φύτευαν “ανοιξιάτικους στύλους”, οι οποίοι λειτουργούσαν όπως ακριβώς και στους εξεγερμένους χωρικούς της Γαλλίας.

Οι δεκαετίες του 1760 και 1770 αποτέλεσαν μια περίοδο στενών επαφών, συνακόλουθα και πολιτισμικών ανταλλαγών μεταξύ των βορειοαμερικανικών κτήσεων του βρετανικού στέμματος και της Γαλλίας. Για λόγους πολιτικής σκοπιμότητας, η γαλλική μοναρχία επέλεξε να υποστηρίξει το αμερικανικό κίνημα ανεξαρτησίας, μη πτοούμενη από ορισμένες εμπρηστικές για τα πολιτικά ήθη της εποχής διακηρύξεις των Αμερικανών επαναστατών. Μαζί με τους Γάλλους στρατιωτικούς και ευγενείς, αρκετοί ήταν οι καλλιτέχνες (ζωγράφοι, χαράκτες, όπως οι Niquet και Corbut, κ.α.) που στράτευσαν το ταλέντο τους στην υπηρεσία της αμερικανικής επανάστασης. Στο έργο τους μετέφεραν τους γαλλικούς λαϊκούς επαναστατικούς συμβολισμούς (το “δένδρο της ελευθερίας”), ενώ, σε αρκετές περιπτώσεις, συμβολικές αναπαραστάσεις του αγώνα για την ελευθερία επέστρεψαν στη Γαλλία ως ανιδάνεια από την αντίπερα όχθη του Ατλαντικού, εντασσόμενες στην εικονογραφία της Επανάστασης.

Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Augustin Dupré, αρχι-χαράκτη της γαλλικής Δημοκρατίας το 1791, ο οποίος συνδέθηκε στενά με τον Βενιαμίν Φραγκλίνο. Ο Dupré χάραξε ένα

μετάλλιο αναμνηστικό για την παράδοση των αγγλικών στρατευμάτων στη Saratoga και το Yorktown. Χρυσά και αργυρά αντίγραφα του μεταλλίου δωρήθηκαν από τον Φραγκλίνο στο γαλλικό βασιλικό ζεύγος και τους αυλικούς. Το γεγονός ότι στη μια όψη του μεταλλίου απεικονιζόταν η θεά της ελευθερίας με το ρωμαϊκό *pileus* επάνω σε κοντάρι, δεν φαίνεται να προξένησε ταραχή στον κύκλο του Γάλλου μονάρχη. Η επανάσταση αφορούσε ένα μακρινό τόπο, και έναν παραδοσιακό αντίπαλο της Γαλλίας.

Οι προπαγανδιστές της επανάστασης φρόντισαν να τονίσουν τις αρχαίες, όσο και ηρωικές καταβολές των δύο σημαντικότερων επαναστατικών συμβόλων. Ο Harden μνημονεύει τον αββά Henri Grégoire, μετέπειτα Πρόεδρο της Εθνοσυνέλευσης και τον Esprit-Antoine Gibelin, ζωγράφο χαρακτή και αρχαιοδίφη, ο οποίος θα γινόταν ο πρώτος επιμελητής του μουσείου των Βερσαλλιών. Και οι δύο επαναστάτες υπογράμμιζαν τις αρχαιοελληνικές και ρωμαϊκές καταβολές του φρυγικού σκούφου, όσο και του “δένδρου της ελευθερίας”, ενώ ο Henri Grégoire έκανε μνεία και του αντίστοιχου αμερικανικού εθίμου, αναφερόμενος στο βοστωνέζικο “δένδρο της ελευθερίας”.

Ο συνδυασμός του σκούφου με το δένδρο ή το στύλο αποδιδόταν από τον αββά στο ρωμαϊκό παρελθόν. Εδάφιο από το *de Bellum civile* που μνημονεύει ο Grégoire, αναφέρει πως, αμέσως μετά τη δολοφονία του Καίσαρα στη σύγκλητο, οι συνομώτες βγήκαν στους δρόμους της Ρώμης, κραυγάζοντας συνθήματα υπέρ της δημοκρατίας. Κάποιος από αυτούς κράδαινε ένα δόρυ, στην αιχμή του οποίου είχε τοποθετήσει ένα σκούφο. Το 1766, η γαλλική μετάφραση του έργου του Johann Joachim Winckelmann *Versuch einer Allegorie*, επιβεβαίωνε την ταύτιση του φρυγικού σκούφου με την ελευθερία, περιγράφοντας μια ανάγλυφη αναπαράσταση της ελευθερίας που ο Γερμανός περιηγητής είχε ανακαλύψει στη *Villa Negroni*. Ο Harden διατυπώνει την υπόθεση πως το γραπτό του Winckelmann - που εκδόθηκε σχεδόν αμέσως σε γαλλική μετάφραση - επηρέασε έναν από τους σπουδαιότερους εικονογράφους της επανάστασης, το ζωγράφο Jacques-Louis-David.

Ο David υπήρξε ένας από τους βασικούς διοργανωτές και σχεδιαστές των “επαναστατικών θεαμάτων” (“φεστιβάλ της ελευθερίας”) που κατέκλυσαν τους δρόμους της Παρισινής πρωτεύουσας, την άνοιξη του 1792. Μέσα από επιλεγμένες θεατρικές παραστάσεις - όπως ο εμφανώς ρεπουμπλικανικός *Βρούτος* του Βολταίρου - και πλήθος εικαστικών απεικονίσεων - με προεξάρχοντες τους πίνακες του David, οι οποίοι μάλιστα “επικοινωνούσαν” θεματολογικά με το έργο του Βολταίρου - η Επανάσταση προπαγάνδιζε τα ιδεώδη της. Η καταξίωση του φρυγικού σκούφου - *bonnet rouge, bonnet de la liberté* - στη λαϊκή φαντασία υπήρξε αποτέλεσμα προσεκτικού σχεδιασμού και, το κυριότερο, συγκερασμού πολιτισμικών παραδόσεων διαφορετικής ιστορικής προέλευσης. Ο David ήταν, όπως και ο φίλος του Augustin Durgé, μέλος της επαναστατικής ελίτ, ο ρεπουμπλικανισμός της οποίας απέρρευε από την ισχυρή κλασική της παιδεία. Το ρωμαϊκό *pileus*, που αποτέλεσε λάβαρο της χειραφέτησης των σκλάβων, εξήχθη στη βόρεια Αμερική - ανάμεσα σε άλλους και από τον Durgé - και επανήλθε στη Γαλλία ως φρυγικός σκούφος. Το ανάγλυφο της *Villa Negroni* ήταν προφανώς γνωστό στον David: Η καρέκλα στην οποία κάθεται ο Βρούτος στον ομώνυμο πίνακα - η οποία επανεμφανίσθηκε “ζωντανά” στη θεατρική παράσταση του έργου του Βολταίρου - προήλθε από σκίτσα που ο ίδιος ο ζωγράφος είχε κάνει σε επίσκεψη του στη *Villa Negroni*.

**Η σύνδεση του σκούφου με το κοντάρι συνιστούσε παραδοσιακή διατύπωση απειλής των πληβείων ενάντια στην παραπαίουσα αριστοκρατία και τη μοναρχία. Ήταν ένδειξη χειραφέτησης αλλά και τυραννοκτονίας. Παρέπεμπε όμως και στο “δένδρο της ελευθερίας” των εξεγερμένων Γάλλων χωρικών της Πρώιμης Περιόδου. Το αντάμωμα ενός κλασικής προέλευσης - και γι’ αυτό περιορισμένου κοινωνιολογικά - συμβόλου με παραδόσεις πληβείας χειραφέτησης, μέσα από το σχεδιασμό του ιδεολογικού επιτελείου της Επανάστασης, έδωσε στο ρεπουμπλικανικό καθεστώς του 1792 δύο από τα ισχυρότερα - και πλέον μακρόβια - σύμβολα του.**

**J. David Harden, “Liberty caps and liberty trees”, *Past & Present* 146, Φεβρουάριος 1995, σ. 66 - 102.**

### 3. Σημειώματα

#### Σημείωμα Ιστορικού Εκδόσεων Έργου

Το παρόν έργο αποτελεί την έκδοση 1.0.

Έχουν προηγηθεί οι κάτωθι εκδόσεις:

- Έκδοση διαθέσιμη εδώ. <http://eclass.uoa.gr/courses/ARCH100>.

#### Σημείωμα Αναφοράς

Copyright Εθνικών και Καποδιστριακών Πανεπιστημίων Αθηνών, Κώστας Γαγανάκης, 2014. «ΙΙ19 Νεότερη Ευρωπαϊκή Ιστορία Β΄, Ενότητα: Εξουσία και συμβολικές νομιμοποιήσεις της: Το παλαιό καθεστώς και η Γαλλική Δημοκρατία». Έκδοση: 1.0. Αθήνα 2014. Διαθέσιμο από τη δικτυακή διεύθυνση: <http://opencourses.uoa.gr/courses/ARCH7>

#### Σημείωμα Αδειοδότησης

Το παρόν υλικό διατίθεται με τους όρους της άδειας χρήσης Creative Commons Αναφορά, Μη Εμπορική Χρήση Παρόμοια Διανομή 4.0 [1] ή μεταγενέστερη, Διεθνής Έκδοση. Εξαιρούνται τα αυτοτελή έργα τρίτων π.χ. φωτογραφίες, διαγράμματα κ.λ.π., τα οποία εμπεριέχονται σε αυτό και τα οποία αναφέρονται μαζί με τους όρους χρήσης τους στο «Σημείωμα Χρήσης Έργων Τρίτων».



[1] <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Ως **Μη Εμπορική** ορίζεται η χρήση:

- που δεν περιλαμβάνει άμεσο ή έμμεσο οικονομικό όφελος από την χρήση του έργου, για το διανομέα του έργου και αδειοδόχο
- που δεν περιλαμβάνει οικονομική συναλλαγή ως προϋπόθεση για τη χρήση ή πρόσβαση στο έργο
- που δεν προσπορίζει στο διανομέα του έργου και αδειοδόχο έμμεσο οικονομικό όφελος (π.χ. διαφημίσεις) από την προβολή του έργου σε διαδικτυακό τόπο

Ο δικαιούχος μπορεί να παρέχει στον αδειοδόχο ξεχωριστή άδεια να χρησιμοποιεί το έργο για εμπορική χρήση, εφόσον αυτό του ζητηθεί.

#### Σημείωμα Χρήσης Έργων Τρίτων

Το Έργο αυτό κάνει χρήση των ακόλουθων έργων:

[Εικόνες/Σχήματα/Διαγράμματα/Φωτογραφίες](#)

**Εικόνα 1:** [Henry II of France](http://en.wikipedia.org/wiki/Royal_Entry) between France and Fame, engraving by [Jean Duvet](http://en.wikipedia.org/wiki/Jean_Duvet), may reflect a tableau from an occasion such as his Entry into Paris, 16 June 1549. Public domain.

[http://en.wikipedia.org/wiki/Royal\\_Entry](http://en.wikipedia.org/wiki/Royal_Entry)

**Εικόνα 2:** Engraving by [William Rogers](http://en.wikipedia.org/wiki/William_Rogers) from the drawing by Oliver c. 1592. Public domain.

[http://en.wikipedia.org/wiki/Portraiture\\_of\\_Elizabeth\\_I\\_of\\_England](http://en.wikipedia.org/wiki/Portraiture_of_Elizabeth_I_of_England)

**Εικόνα 3:** Ball at the French Court. [http://www.kipar.org/archive/period-galleries/galleries\\_1660e.html](http://www.kipar.org/archive/period-galleries/galleries_1660e.html)

Πίνακες

## Χρηματοδότηση

- Το παρόν εκπαιδευτικό υλικό έχει αναπτυχθεί στο πλαίσιο του εκπαιδευτικού έργου του διδάσκοντα.
- Το έργο «**Ανοικτά Ακαδημαϊκά Μαθήματα στο Πανεπιστήμιο Αθηνών**» έχει χρηματοδοτήσει μόνο τη αναδιαμόρφωση του εκπαιδευτικού υλικού.
- Το έργο υλοποιείται στο πλαίσιο του Επιχειρησιακού Προγράμματος «Εκπαίδευση και Δια Βίου Μάθηση» και συγχρηματοδοτείται από την Ευρωπαϊκή Ένωση (Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο) και από εθνικούς πόρους.



Ευρωπαϊκή Ένωση  
Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο

