

Ο ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ ΚΑΙ Η ΚΡΗΤΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ

Ἡ ἐξακριβώση τῆς σχέσης τοῦ μεγάλου ζωγράφου Δομήνικου Θεοτοκόπουλου μετὰ τὴν βυζαντινὴν ζωγραφικὴν παρουσιάζει γιὰ μᾶς δίπλευρον ἐνδιαφέρον. Ἡ μιὰ πλευρὰ, ὑποκειμενικὴ, συνδέεται μετὰ τὰ πατριωτικὰ μας συναισθήματα, γιὰτὶ ἡ ἐθνικὴ μας ὑπερηφάνεια, κολακευμένη ἀπὸ τὴν δόξα ποὺ περιβάλλει τὸν Ἕλληνα τοῦ Τολέδου, παρακινεῖ ν' ἀναζητήσομε στὸ ἔργο του οὐσιαστικώτερους δεσμοὺς μετὰ τὴν πάτρια τέχνη· ἡ ἄλλη πλευρὰ, πρὸ ἀντικειμενικῆς, θέλοντας νὰ ἐξημενεύσει τὴν παρουσία αὐτοῦ τοῦ παραδόξου πνεύματος στὴ Δύση, περιλαμβάνει τὴν περιοχὴ τῶν ἀναζητήσεών της γιὰ τὶς πηγὰς τῆς εὐαισθησίας καὶ τῆς φαντασίας του καὶ τὴν τέχνην τῆς πατρίδας του. Γιὰ τὴν τέχνην ὅμως τῆς Κρήτης τοῦ 16ου αἰῶνα οἱ γνώσεις μας δὲν εἶναι ἀκόμη ἱκανοποιητικὰ συστηματοποιημέναι καὶ τὰ μνημεῖα της δὲν εἶναι πολὺ γνωστά. Γι' αὐτὸ καὶ τὸ πρόβλημα τῶν σχέσεων τοῦ Θεοτοκόπουλου μετὰ τὴν βυζαντινὴν ζωγραφικὴν μένει πάντα ἀνοικτὸ γιὰ τὴ διεθνή ἐπιστήμην.

Ἡ μελέτη αὐτὴ θέλοντας ν' ἀνταποκριθῆ στὴν ἀντικειμενικώτερην πλευρὰν τοῦ προβλήματος θὰ ἐξετάσει, ὕστερ' ἀπὸ τὴν εἰσαγωγικὴν ἐκθεσὴν τοῦ ζητήματος, διεξοδικώτερα στὸ πρῶτον μέρος τ' ἀκόλουθα βασικὰ στοιχεῖα, ποὺ ἀνήκουν στὰ ἱστορικὰ πλαίσια τῆς τέχνης τοῦ ζωγράφου μας: πρῶτα τὴν παρουσία τοῦ Θεοτοκόπουλου στὸν τόπον ποὺ γεννήθη καὶ τὴν τέχνην ποὺ ἀνθούσε ἐκεῖ στὸν καιρὸν του· τὸ κεφάλαιον αὐτὸ παίρνει ἐδῶ μεγαλύτερη ἔκτασιν ἀπ' ὅση ζητοῦσε ἡ ἰσόρροπη κατανομὴ τῆς ὕλης, γιὰτὶ προσπαθεῖ νὰ χαράξῃ γιὰ πρώτη φορὰ τὴν πορείαν καὶ τὸν χαρακτήρα τῆς ἰδιόρρυθμης αὐτῆς τέχνης, ὅπου ἐπιζεῖ ἀκέραια ἡ μεσαιωνικὴ παράδοσις. Ἐπειτα, στὴν κρίσιμην γιὰ τὴν διαμόρφωσιν τοῦ καλλιτέχνην περίοδον τῆς Βενετίας, ἀναζητοῦνται τὰ ἔργα ποὺ μποροῦν ν' ἀποδοθοῦν μετὰ ἀσφάλειαν στὴν ἐποχὴν αὐτὴν καὶ ἀναλύεται ἡ εἰκονογραφικὴ καὶ μορφολογικὴ σχέση τους μετὰ τὴν βενετικὴν καὶ μετὰ τὴν κρητικὴν ζωγραφικὴν. Στὸ δεύτερον μέρος, στὴ συγκριτικὴν μελέτη τῶν χαρακτήρων τοῦ ἔργου τῆς ρωμαϊκῆς καὶ ἰσπανικῆς περιόδου ἐξετάζονται καὶ ἀνασκαεάζονται τὰ κυριώτερα ἐπιχειρήματα γιὰ τὴν εἰκονογραφικὴν καὶ τὴν μορφολογικὴν συγγένειαν μετὰ τὴν βυζαντινὴν ζωγραφικὴν.

Παράλληλα γίνεται προσπάθεια νὰ ἐξημενευθῆ ἡ τέχνη τοῦ Θεοτο-

κόπουλου με τὰ δεδομένα τῆς σύγχρονης του εὐρωπαϊκῆς ζωγραφικῆς.

Τὰ συμπεράσματα ὅπου θὰ ὀδηγήσει ἡ μελέτη αὐτὴ δὲν θὰ ἱκανοποιήσουν τὸ ὑποκειμενικώτερο ἐνδιαφέρον, τὸ πατριωτικό· ἀλλ' ὅταν σκεφθοῦμε σοβιρότερα, ὅτι ἡ τιμὴ γιὰ τὴ γέννηση τοῦ λαμπροῦ αὐτοῦ εὐρωπαϊκοῦ πνεύματος ἀνήκει ὀλόκληρη στὸ ἑλληνικὸ ἔθνος—καὶ τοῦτο δὲν τὸ ἀμφισβήτησε κανεὶς ὡς τώρα — ὅτι ὁ Δομήνικος μεγάλωσε μέσα στὸν ἑλληνικὸ χῶρο, ἀνατράφηκε μὲ τὶς ἀξίες τῆς ἑλληνικῆς παιδείας τῆς ἐποχῆς καὶ εἰδικώτερα ὅπως εἶχαν διαμορφωθῆ στὴν Κρήτη καὶ ὅτι πρέπει νὰ διδάχθηκε τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς τὰ μυστικά, τέλος, ὅτι ποτὲ δὲν ἀρνήθηκε τὴν κρητικὴν του καταγωγή, τότε θ' ἀντιληφθοῦμε ὅτι ὅλα αὐτὰ, ποὺ δὲν εἶναι ἄσχετα μὲ τὴν καλλιτεχνικὴν του ὑπόσταση, εἶναι τόσο σημαντικὰ γιὰ τὴν ἐθνικὴ μας ὑπερηφάνεια, ὥστε ἡ ἐπίμονη ἀναζήτησις βυζαντινῶν στοιχείων στὴ ζωγραφικὴν του καὶ ἡ τυχὸν ἀνακάλυψί των νὰ μὴν προσθέτει τίποτα στὴ δημιουργικὴν του ἀξία. Ἐπομένως, τὸ πρόβλημα αὐτὸ ἔχει ἐνδιαφέρον καθαρὰ ἱστορικὸ καὶ τὸ ξεκαθάρισμα ἀπὸ τὶς πλάνες, ποὺ δημιουργήθηκαν γύρω του, θὰ βοηθήσει νὰ καταλάβομε καλύτερα τὸ ἔργο τοῦ θαυμαστοῦ αὐτοῦ ἀνθρώπου.

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

Α. ΤΟ ΑΙΝΙΓΜΑ

Μέσα στὴν εὐρωπαϊκὴ ζωγραφικὴ τοῦ τέλους τοῦ 16ου αἰώνα καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 17ου, ἡ τέχνη τοῦ Θεοτοκόπουλου ξεχωρίζει ὄχι μόνον μὲ τὴ δύναμη τῆς ὑποβολῆς της, μὲ τὴν πνευματικὴν ποιότητα καὶ μὲ τὸ ψυχικὸ κλίμα ποὺ ἐκφράζει, ἀλλὰ προσπάντων μὲ τὴν ἰδιοτυπία τῶν ἐκφραστικῶν μέσων μὲ τὰ ὁποῖα κατορθώνει ὁ κρητικὸς ζωγράφος νὰ πραγματοποιήσει τὰ ζωγραφικὰ του ὀράματα. Κανένας εὐρωπαῖος ζωγράφος δὲν ἔδωσε τόσο κυριαρχικὴν σημασίαν στὴν ἀνθρώπινον μορφήν, καὶ συνάμα δὲν πῆρε τόση ἐλευθερίαν στὴν πλαστικὴν της παρουσίασιν, στὴ διάρθρωσίν της, στὶς ἀναλογίαις της, στὴν περιέγραψιν στάσεώς της, στὸ ἀπίθανον τέντωμά της. Σπάνια ἢ πλατιὰ πτύχωση εἶχε τόσο μεγάλη ἐκφραστικὴ ἀξία· ποτὲ τὸ φῶς δὲν πῆρε στὴν εὐρωπαϊκὴν ζωγραφικὴν τόση αὐτονομία καὶ τόσο μεγάλη ἀξία στὴν ἐκφραστικότητά τοῦ ἔργου· τὸ χρῶμα του φθάνει σὲ τέτια ἔνταση μέσα στὸν πίνακα ποὺ ξεπερνᾷ τὴ σημασίαν τοῦ ἀντικειμένου ποὺ χρωματίζει. Ἔτσι οἱ ἀνθρώπινες μορφὲς ἔχασαν τὴ γήϊνη ὑπόστασίν τους γιὰ νὰ μετουσιωθοῦν σὲ ὀπτασίες, ποὺ παίρνουν τὸ ἀνθρώπινον σχῆμα γιὰ μιὰ στιγμὴν — ὅσο κρατᾷ ἡ λάμψη μιᾶς ἀστραπῆς. Ἐξ ἄλ-

λου, δύσκολα θὰ ταυτίσει κανεὶς τὶς συνθετικὲς τοῦ ἀρχῆς, τὴν ἰσοδύναμη κυριαρχία κατακορύφων καὶ διαγωνίων, τὴν ἐκφραστικὴν τάση πρὸς τὴ σύνθεση μέσα σὲ περιορισμένο ἀλλὰ τριδιάστατο χῶρο, μὲ τὶς ἀρχῆς ἄλλης συγκεκριμένης σχολῆς τῆς ἐποχῆς του.

Τὰ μορφολογικὰ αὐτὰ χαρακτηριστικὰ θ' ἀρκοῦσαν γιὰ ν' ἀπομονώσουν τὸ ἔργο τοῦ ζωγράφου μας· ἂν προσθέσομε τὸν ἀπροσδιόριστο παλμὸ τῆς πινελιᾶς του, τὴν προσωπικὴν γραφὴν τῆς γραμμῆς του, τὶς κινητικὲς δηλ. αὐτὲς ἐκδηλώσεις τῆς ἐκρηκτικῆς καὶ μυστικῆς ἰδιοσυγκρασίας του, θὰ ἔχομε καθορίσει πληρέστερα τὰ κύρια συστατικὰ τοῦ προσωπικοῦ του ὕφους (στυλ). Ἡ σημασία, ἐξ ἄλλου, ποὺ παίρνει στὴν τέχνην του τὸ ὕφος εἶναι τόσο ἀπόλυτη, ὥστε αὐτὴ θ' ἀρκοῦσε γιὰ νὰ δικαιώσῃ τὴν κοινὴν ἀντίληψη γιὰ τὴ μοναδικότητα τῆς τέχνης του. Ἐξ αἰτίας τῆς, τὰ προβλήματα ποὺ προβάλλουν στὴ μελέτη τοῦ ἔργου κάθε μεγάλης καλλιτεχνικῆς προσωπικότητας, γίνονται ἐδῶ δυσκολώτερα. Ἡ ἔξωτικὴ καταγωγή τοῦ ζωγράφου, οἱ ἄγνωστες σπουδῆς του, ὁ θπερήφανος καὶ ἀτίθαστος χαρακτήρας του συντελοῦν ἐπὶ πλέον στὴ δημιουργία ἐνὸς ὑποβλητικοῦ αἰνίγματος, ποὺ παρακινεῖ σὲ μανιακὲς ἐξερευνήσεις αὐτῆς τῆς μυστηριακῆς περιοχῆς ποὺ δημιουργεῖ ὁ καλλιτέχνης καὶ τὸ ἔργο του.

Ἡ περισσότερὸ ἐκλαϊκευμένη ἐκδοχὴ ποὺ ἐπικρατοῦσε κατὰ τὸ τέλος τοῦ 19ου αἰώνα, ὅταν δηλ. ὁ κόσμος ἄρχισε πάλι νὰ ἐνδιαφέρεται γιὰ τὸν Θεοτοκόπουλο, ἦταν ὅτι ἦταν τρελλός, δαιμονισμένος, μὲ φωτεινὲς διαλείψεις. Ὁ ἐπιστημονισμὸς τῆς ἐποχῆς ἀνακάλυψε λίγο ἀργότερα ὅτι ἕνας ὑποθετικὸς ἀστιγματισμὸς προκαλοῦσε τὶς χαρακτηριστικὲς ἐπιμηκύνσεις τῶν μορφῶν. Ὁ μυστικισμὸς, ἐξ ἄλλου, ὄχι μόνον σὰν ψυχικὴ διάθεση ἀλλὰ κυρίως σὰν πρακτικὴ ἄσκηση, μὲ ὀρισμένες χειρονομίες καὶ στάσεις, καὶ σὰν φυσικὴ κατάσταση, προτάθηκε γιὰ τὴν ἐρμηνεία τῆς ἰδιοτυπίας τοῦ Θεοτοκόπουλου. Τὸ μυστικὸ κλειδὶ ὅμως, ποὺ εἶχε τὴν καλύτερην τύχη ὡς πρὸς τὴν ἀναγνώριση ἀπὸ τὴν κοινὴν γνώμη, ἦταν ἡ βυζαντινὴ τέχνη, ποὺ θεωρήθηκε ἀπὸ πολλοὺς, ποὺ ἀσχολήθησαν μὲ τὸ πρόβλημα τοῦ Γκρέκο, ὅτι ἔλυνε τὸ αἰνίγμα μὲ τὸν πιὸ ἱκανοποιητικὸ τρόπο. Ἀξίζει νὰ ἐξετάσομε ἀπὸ κοντὰ τὴν ἄποψη αὐτή.

B. H B Y Z A N T I N H Λ Υ Σ Η *

Συσχετίσθηκε γιὰ πρώτη φορὰ μὲ τὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ ὁ Θεοτοκόπουλος στὰ 1880 (P. de Madrazo). Τὸ σημείωσε ἀργότερα ὁ Carl Justi (1897), ἔπειτα ὁ El. Tormo (1903). Ὁ σοβαρότερος με-

* Στὶς σημειώσεις χρησιμοποιοῦμε τὶς ἀκόλουθες συντομογραφίες:

λετητής του Γκρέκο την εποχήν εκείνην, ό Manuel Cossio (1908),

-
- Byron = R. Byron-T. Rice, The Birth of Western Painting. A History of Colour, Form and Iconography, illustrated from the paintings of Mistra and Mount Athos, of Giotto and Duccio and of el Greco. Λονδίνο 1930.
- Dworják = Max Dworják, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, Μόναχο 1928, VII, Ueber Greco und den Manierismus, σ. 259—276.
- Goldscheider-Greco = El Greco's paintings, Phaidon Edition, Λονδίνο 1938.
- Guinard-Baticle = P. Guinard-J. Baticle, Histoire de la peinture espagnole, Παρίσι 1950.
- Kehrer = H. Kehrer, Greco als Gestalt des Manierismus, Μόναχο 1939.
- Κρ. Χρ. = Κρητικά Χρονικά, περ., 'Ηράκλειο Κρήτης.
Κρητ. ζωγραφ. = Μ. Χατζηδάκη, 'Η Κρητική ζωγραφική και ή ιταλική χαλκογραφία, Κρ. Χρ. Α' 1947, 27-46.
- Mayer = A. L. Mayer, El Greco, Βερολίνο 1931.
Μέρτζιος = Κ. Μέρτζιος, Θωμάς Φλαγγίνης και ό Μικρός 'Ελληνομνήμων, Πραγματεία 'Ακαδημίας 'Αθηνών, 'Αρ. 9, 'Αθήναι 1939.
- Millet, Athos = G. Millet, Monuments de l' Athos. I Les Peintures. Παρίσι 1927.
- Millet, Rech. = G. Millet, Recherches sur l' iconographie de l' Evangile au XIve, XVe et XVIe siècles. Παρίσι 1916.
- Μυστροῦς = Μ. Χατζηδάκη, Μυστροῦς, 'Αθήνα 1948.
Pallucchini = R. Pallucchini, Il polittico del Greco, della R. Galleria Estense, R. Ist. d' Arch. e Storia dell' Arte, Opere d' Arte, VII, Ρώμη 1937.
- Peusner-Grautoff = N. Peusner - O. Grautoff, Barockmalerei in den romanischen Ländern, Handbuch der Kunstwiss. Wildpark-Potsdam 1928.
- Πρεβελάκης I = Π. Πρεβελάκη, 'Ο Γκρέκο στη Ρώμη, 'Αθήνα 1941.
Πρεβελάκης II = Π. Πρεβελάκη. Θεοτοκόπουλος, τὰ Βιογραφικά. 'Αθήνα 1912.
- Vollmer = 'Αρθρο Theotocopulos στο Thieme-Becker, Allgemeines Lexicon der bild. Künstler, τόμ. 33, σ. 4-12, Λειψία 1932.
- Willumsen = J. F. Willumsen, La jeunesse du peintre El Greco. Essai sur la transformation de l' artiste byzantin en peintre Européen. 2 τόμοι. Παρίσι 1927.

περιορίσθηκε νὰ ἀναφέρει τὶς γνώμες αὐτές, ἐκφράζοντας συνάμα τοὺς δισταγμούς του. Ὅσο αὐξάνει τὸ ἐνδιαφέρον γύρω ἀπὸ τὸν παράξενο ζωγράφου, καὶ ὅσο οἱ ἀρχαιακὲς ἔρευνες βεβαιώνουν τὴν ἑλληνικὴν του καταγωγὴν, οἱ μελέτες γιὰ τὴν ἐξακριβώση τῶν καλλιτεχνικῶν του σχεσεων μὲ τὴν πατρίδα του, ἐντείνονται στὴν Ἰσπανία, ἀπὸ τὸν Sentenach (1912), τὸν J. R. Melida (1915), καὶ τὸν E. De Willar (1928)¹, στὴ Γαλλία ἀπὸ τὸν Em. Berteaux (1913)², στὴ Γερμανία ἀπὸ τὸν A. L. Mayer (1915) καὶ τὸν Ph. Schweinfurth (1930)³, στὴν

Wölfflin

= H. Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neuen Kunst. 7. Aufgabe, Μόναχο 1929.

¹) Τὶς παλαιότερες μελέτες δὲν ἔλαβα ὑπ' ὄψη μου, γιὰ τὴν ἐποχὴν ἐκείνη ἢ ἔννοια τοῦ «βυζαντινοῦ» ἦταν ἀκόμη ἀκαθόριστη. Εἶναι χαρακτηριστικὸ τὸ παράδειγμα τοῦ El. Tormo, ποὺ ἐπισκέφθηκε τὴν Κρήτη τὸ 1934: δὲν βρῖσκει πιά καμμιά σχέση οὔτε μὲ τὸν Μιχαὴλ Δαμασκηνό, οὔτε μὲ τὶς ἄλλες Κρητικὲς εἰκόνες, οὔτε γενικὰ μὲ τὴ βυζαντινὴν τεχνικὴν μόνον «*ἡ ψυχὴ τοῦ Θεοτοκόπουλου εἶναι βυζαντινὴ*». Βλ. E. Tormo, El Homenaje Espanol al Greco en Creta, su patria, Μαδρίτη 1934, σ. 42. Ἀπὸ τὴν ἰσπ. βιβλιογραφία εἶχα ὑπ' ὄψη μου ἐκτός ἀπὸ τοῦ E. Tormo, El Homenaje κλπ. τὰ ἐξῆς: τοῦ F. de Borja S. Román, De la vida del Greco, Arch. Esp. de Arte y Arqueol. III, Μαδρίτη 1927, N^o 8-9, ποὺ περιέχει μιὰ σειρά σημαντικῶν ἐγγράφων, καὶ τοῦ E. H. de Willar, El Greco en Espana, Μαδρίτη 1928, ποὺ δίδει μεγάλη περίληψη (σ. 62-65) τῶν παλαιότερων μελετῶν τοῦ E. Tormo, τοῦ Sentenach καὶ τοῦ Melida. Οἱ Ἰσπανοὶ μελετητὲς ἐξακολουθοῦν νὰ δίδουν μεγάλη σημασίαν στὴν σχέσιν τοῦ Θ. μὲ τὰ ἑλληνιστικὰ πορτραῖτα τοῦ Φαγιούμ, ποὺ δὲν ἀντιπροσωπεύουν καθόλου τὸ βυζαντινὸ πνεῦμα. Βλ. καὶ Guinard - Baticle, 59. Οἱ μελέτες ταῦ J. Supiot, Theotokopulo y Mijail Damaskino, Bolet. del Sem. de Estud. de Arte y Arqueol. (Valladolid), fasc. 7 (1934-1935), p. 101-117 καὶ τοῦ Carlos Serrano στὸ ἴδιο El bizantinismo del Greco, σελ. 119-122, δείχνουν ὅτι οἱ Ἰσπανοὶ ἱστορικοὶ, μετὰ τὴν ἐπίσκεψίν τους στὴν Κρήτη, ἔγιναν ἀρχεῖα ἐπιφυλακτικοὶ ὡς πρὸς τὶς σχέσεις τοῦ Θ. μὲ τὴν κρητικὴν ζωγραφικὴν καὶ κυρίως μὲ τὸν Μιχ. Δαμασκηνό. Τὸν C. Aznar, Dominico Greco, Μαδρίτη 1950, 2 τόμοι, δὲν εἶδα.

²) Em. Berteaux, Notes sur le Greco, III. Le Byzantinisme, Rév. de l' Art ancien et moderne, 1913, 29-38. Βλ. καὶ J. Babelon, Greco, Gaz. d. Beaux Arts, 1937, I, 299-314 καὶ τοῦ Ἰδίου, El Greco, Παρίσι [1946] 24-26.

³) A. L. Mayer, Grecos Gothik und seine Beziehungen zur byz. Kunst, «Kunst und Künstler», XIV, 1915, 133 κ. ἐξ. Ph. Schweinfurth, Greco und die italobyzantinische Schule, Byz. Zeitsch. 30, (1930), 612-619. Παραλληλίζει τὸν Θ. κυρίως μὲ τὸν Θεοφάνη τὸν Ἕλληνα ποὺ ἐργάστηκε στὴ Ρωσία τὴ δευτέρην πενηνταετίαν τοῦ 14ου αἰῶνα. Βλ. τὴ συνοπτικὴν γνώμην τοῦ γνωστοῦ βυζαντινολόγου O. Wulff ὅτι ὁ Θ. διατρεφεί μερικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς βυζαν. τέχνης, ἐνῶ ἀνήκει στὸ Μπαζόκ τῆς Δ. Εὐρώπης.

Ἑγγλία ἀπὸ τὸν Ch. Holmes (1924)⁴. Ἄλλοι ἀπ' αὐτοὺς γυρεύουν συγκεκριμένες σχέσεις μὲ ὀρισμένα μνημεῖα Βυζαντινῆς ζωγραφικῆς, ἀδιάφορο ποιᾶς ἐποχῆς, καὶ διαπιστώνουν μερικὲς εἰκονογραφικὲς ὁμοιότητες, ἄλλοι βλέποντας τὰ ἔργα τοῦ Δομήνικου θυμοῦνται χρώματα ἑλληνικῶν ψηφιδωτῶν ἢ κάποιες ἀόριστες μορφὲς εἰκόνων. Σημειῶνω πὸς ὅλοι αὐτοὶ οἱ θερμοὶ λάτρεις τοῦ Θεοτοκόπουλου γυρεύουν μὲ εἰλικρίνεια, μὰ συχνὰ καὶ χωρὶς μέθοδο, νὰ βροῦν κάτι πού νὰ συνδέει τὸν ξηνητεμένον Ἕλληνα μὲ τὶς ἐθνικὲς τοῦ ζωγραφικὲς παραδόσεις, χωρὶς νὰ ξέρουν καλὰ ποιὲς εἶναι αὐτές, ἀλλὰ καὶ χωρὶς νὰ ἔχουν πάντα τὴν ἀξίωση νὰ ἐξηγήσουν ἔτσι ὀλόκληρη τὴν καλλιτεχνικὴ του ὑπόστασι.

Οἱ ὀγκῶδεις ἐργασίαι πού ἐκδίδονται γύρω στὰ 1930 ἐπιχειροῦν συστηματικώτερα ν' ἀποδείξουν μιὰ ἀπόλυτη θέσι: ἡ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ ἔξηγεῖ ὀλόκληρο τὸ ἔργο τοῦ Γκρέκο, πού εἶναι ὁ τελευταῖος καὶ μεγαλύτερος βυζαντινὸς ζωγράφος. Ὁ Δανὸς «καλλιτέχνης ζωγράφος» J. F. Willumsen ἐκδίδει ἓνα δίτομο βιβλίον: *La jeunesse du peintre El Greco. Essai sur la transformation de l'artiste byzantin en peintre européen* (Παρίσι 1927). Τὸ ἔργο τοῦτο, ἀποτέλεσμα ἐρευνῶν μιᾶς ζωῆς, καταλήγει στὸ συμπέρασμα: ὁ Γκρέκο ἀνήκει στὴν Ἰταλοβυζαντινὴ Σχολὴ τῆς Βενετίας. Γιὰ τὶς μεθοδικὲς ἀτέλειαι τοῦ βιβλίου, πού ὀφείλονται στὸν ἐρασιτεχνισμὸ τοῦ συγγραφέα, ἡ ἐπιστημονικὴ κριτικὴ ἀποφάνθηκε μὲ ἀυστηρότητα⁵ καὶ δὲν δέχθηκε κανένα σχεδὸν ἀπὸ τοὺς πολυάριθμους πίνακες πού ἀποδίδονται ἐκεῖ στὸ Θεοτοκόπουλο, οὔτε τὶς χρονολογίαι πού προτείνονται καί, φυσικὰ, οὔτε τὰ γενικά του συμπεράσματα.

Τὸ βιβλίον τοῦ R. Byron, πού ὁ βυζαντινολόγος D. T. Rice φρόντισε τὴν εἰκονογράφησίν του, μὲ τὸν τίτλον «*Ἡ γέννησι τῆς ζωγραφικῆς στὴ Δύση. Μιὰ ἱστορία τοῦ χρώματος, τῆς φόρμας, καὶ τῆς εἰκονογραφίας, εἰκονογραφημένη ἀπὸ τὶς ζωγραφίαι τοῦ Μυσταῖα καὶ τοῦ Ἀθω, τοῦ Giotto, τοῦ Duccio καὶ τοῦ Greco*» (Λονδίνο 1930) εἶχε περισσότερη ἐπίδρασι στὸς φιλότεχνους κύκλους. Στὸν R. Byron ἄρσαν οἱ ἀπόλυται κρίσεις, στηριγμέναι στὴν ἔξοχη εὐαισθησία του καὶ στὴ γρήγορη εὐφυΐα του καὶ ἀδιαφοροῦσε γιὰ τὴν ἀυστηρότητα στὴ μέ-

(Wulff-Alpatoff σ. 147).

⁴) Ch. Holmes, ἐν *Burl. Mag.* t. 45, 1924, Dec. 261-262. Βλ. καὶ D. T. Rice, *El Greco and Byzantium*, *Burl. Mag.* τ. 70, I, 1937, 34-39 καὶ τ. 88, I, 1946, 89.

⁵) Ὁ Vollmer, σελ. 5, ἀναφέρει τὴ γνώμη τοῦ F. Antal: «σχευμένο καὶ ἐπιτελῶς ἐρασιτεχνικὸ βιβλίον, ἀλλὰ ἴσως γι' αὐτὸ ἀκριβῶς ἐνδιαφέρον».

θυδο⁹. Π. γ. στὴ σελίδα 11 διατυπώνει μιὰ ἀπὸ τὶς βασικὰς ἰδέες τοῦ βιβλίου του: «οἱ τελευταῖες βυζαντινὲς τοιχογραφίαι (τοῦ Μυστρᾶ καὶ τοῦ Ἄθω) παρέχουν ἀκριβῶς τὴν ἀντίληψιν τῆς φόρμας ποὺ βασίζεται στὸ χρῶμα, ἀντίληψιν ποὺ εἶναι ἡ βάση ὅλης τῆς ἰσπανικῆς παραγωγῆς τοῦ Γκρέκο καὶ τῆς ζωγραφικῆς τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα» Εἶναι εὐκόλο νὰ παρατηρήσει κανεὶς ὅτι στὸ Μυστρᾶ τοῦ 14ου — 15ου αἰῶνα δὲν ὑπάρχει μιὰ ἐνιαΐα ἀντίληψιν τῆς φόρμας σ' ὅλα τὰ μνημεῖα καὶ ὅτι ἡ ἀντίληψιν ποὺ ἐπιζητεῖ στὶς τοιχογραφίαι τοῦ Ἄθω τοῦ 16ου δὲν βασίζεται στὸ χρῶμα. Ἡ ἴδια ἀπαράδεκτη γενίκευσις χαρακτηρίζει καὶ τὴν σύγκρισιν τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Γκρέκο μὲ τὴν τόσο ποικιλώτροπὴ ζωγραφικὴ τοῦ 20οῦ αἰῶνα. Τὸ παράδειγμα ἀρκεῖ γιὰ ν' ἀντιληφθῆ κανένας πόσιν ἐπικίνδυνην εὐρύτητα παίρνουν στὴν γλῶσσαν του οἱ ἔννοιαι «ὅμοιοι», «ἴδιοι», καὶ ἐξηγεῖται πῶς εἶναι δυνατόν νὰ ἐρμηνεύει «μὲ τὴν τέχνη τῶν Βυζαντινῶν ὅλα τὰ ἀτομικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ Θεοτοκόπουλου, ποὺ τόσο κατέπληξαν καὶ σάστισαν τοὺς κρητικούς του». Πάντως τὴ γνώμην του ὑποστηρίζει κάνοντας πολλοὺς παραλληλισμοὺς ἔργων τοῦ Θεοτοκόπουλου μὲ βυζαντινὰς τοιχογραφίαις. Ἀνάλογη ἀλλὰ πιὸ ἀκαθόριστη γνώμη ὑποστηρίζει καὶ ὁ F. Rutter στὸ βιβλίον του *El Greco* (Λονδίνο 1930).

Οἱ μελέται αὐτὲς εἶναι ἐνδιαφέρουσες γιὰ τὴν παρουσιάζουσαν ὄγκο ἐργασίας καὶ γιὰ τὴν περιέχουσαν ἀκόμη πολλὰς ἀξιόλογας πληροφορίας ἢ παρατηρήσεις. Τὸ βασικὸ ὅμως ἐλάττωμά των εἶναι ὅτι τοὺς λείπει μιὰ μέθοδος ἐπιστημονικὴ ποὺ θὰ βοηθοῦσε στὴ σωστότερην ἐκτίμησιν τῶν στοιχείων ποὺ χρησιμοποιοῦν καὶ θὰ τὶς προφύλαγε ἀπὸ μερικὰ θεμελιακὰ σφάλματα. Τώρα πρέπει νὰ τὶς πλησιάσωμε μὲ πάρα πολλὴν ἐπιφύλαξιν.

Τοῦ A. L. Mayer ἡ περίπτωσις εἶναι διαφορετικὴ. Ὁ Mayer, ποὺ ἔχει ἀσχοληθῆ συστηματικὰ μὲ τὸν Θεοτοκόπουλον, εἶναι περισσότερο πραγματογνώμονας (expert) παρὰ ἱστορικὸς τῆς τέχνης, καὶ γι' αὐτὸ ἡ συμβολὴ του στὴν ἔρευνα τοῦ Γκρέκο εἶναι καθαρὰ πραγματολογικὴ. Συνοψίζοντας τὴν πεῖρα του ἀπὸ τὸν Δομήνικον καθορίζει τὶς ἐπιδράσεις ποὺ δέχτηκε ἀπὸ τὸν Κορρέγιο, τὸν Τισιανό, τὸν Τιντορέττο, τὸν Μπασσάνο, τὸν Μιχαὴλ Ἄγγελον καὶ ἀκόμη τὸν Ραφαὴλ καὶ τὸν κατατάσσει στὸν «ἰσπανικὸ Μανιερισμό», μαζί μὲ τοὺς γλύπτες Alonso de Berruguete καὶ τὸν ζωγράφον Morales (σελ. 154), βρίσκει ὅμως πῶς ἡ τέχνη του ἔχει ἓνα χαρακτῆρα μὴ εὐρωπαϊκόν, ποὺ

⁹ Πρβλ. τὴν δυσμενῆ κρητικὴν τοῦ Ch. Diehl, στὴν *Byz. Zeitschrift* 31, (1931), 379-381, γιὰ τὸ ἱστορικὸ βιβλίον τοῦ R. Byron, *The Byzantine Achievement*. Γιὰ τοῦτο τὸ βιβλίον βλ. τὴν κρητικὴν τοῦ T. Borenius στὸ «*Pantheon*», 7 (1931).

εκφράζεται με την απόλυτην εκπνευμάτωση (Durchgeistigung) και την άποσωμάτωση (Entkörperlichung) της παράστασης (σελ. 13). Τούτη την ιδέα διατυπώνει συχνά και γραφικώτερα: «*Ὁ Ἕλληνα τοῦ Τολέδου μιλεῖ τῆ βενετσιάνικη γλῶσσα με δυνατὴν ἀνατολίτικην ἑλληνικὴν προφορὰ*» ἢ «*χρησιμοποιεῖ ἰσπανικὰς λέξεις με ἑλληνικὴν σύνταξιν*». Ἐκεῖ ποὺ ἐπιχειρεῖ ὁ Mayer μιὰ πιὸ συγκεκριμένη μορφολογικὴν ὑποστήριξη τῆς γνώμης του, ἡ ἐλάχιστη ἔξοικειωσή του με τὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ καὶ ἀκόμη ἡ σύγχυση τοῦ Ἀνατολικοῦ με τὸ Βυζαντινόν, ποὺ εἶναι τὸ κατ' ἔξοχὴν Εὐρωπαϊκὸ στοιχεῖο τοῦ Μεσαίωνα, ἀδυνατίζουν πολὺ τὰ ἐπιχειρήματα⁷.

Ἀπὸ τὴν ἐποχὴν αὐτὴν ὁ βυζαντινισμὸς τοῦ Θεοτοκόπουλου ἔγινε τῆς μόδας καὶ περὶ τὰ ἐκλαϊκευτικὰ βιβλία ποὺ σχετίζονται μ' αὐτόν, σὰν «κοινὸς τύπος» πιά⁸.

Ὅπως ἦταν φυσικὸ οἱ μελέτες αὐτὲς καὶ ἰδίως οἱ δυὸ πρώτες

⁷) Mayer σελ. 162-168. Τὸ κεφάλαιο αὐτὸ ἀποτελεῖ περίληψη τῆς μελέτης του El Greco, an oriental Artist, «The Art Bulletin», Νέα Ὑόρκη 1929, 146-152, ὅπου κυρίως γίνεται διάκριση τοῦ Θ. ἀπὸ τοὺς Ἰσπανοὺς καὶ τοὺς Ἱταλοὺς ζωγράφους τοῦ Μανιερισμοῦ. Ἡ σύγχυση Βυζαντινοῦ καὶ Ἀνατολῆς γίνεται συχνά καὶ στὴν Ἑλλάδα. Πρέπει νὰ καταλάβομε ὅτι «Ἀνατολή» εἶναι μιὰ γενικώτατη ἔννοια, ποὺ ἀντιτίθεται στὴν ἔννοια «Ἑλληνισμός». Ἡ ἐξάπλωσις τοῦ Ἑλληνισμοῦ στὴν Ἀνατολὴ μετὰ τὸν Ἀλέξανδρο, δημιούργησε στὴν ἱστορία τοῦ πολιτισμοῦ τὴν ἔννοια τοῦ «ἑλληνιστικοῦ» ποὺ ἔχει, σὲ ἐπαρχιακὰς καλλιτεχνικὰς σχολὰς, ὅπως τῆς Παλμύρας καὶ ἀργότερα τῶν Σασανιδῶν (Περσίας 3ου-7ου αἰ. μ. Χρ.) ἔντονο τὸν ἀνατολικὸ χαρακτῆρα. Τὸ Βυζάντιο ἔδειξε, ἀπὸ τὴν γένεσή του προτίμησις γιὰ τὰ ἀνθρωπιστικὰ ἰδανικὰ τοῦ Ἑλληνισμοῦ ποὺ ἀντιτίθενται στὰ θεοκρατικὰ τῆς Ἀνατολῆς. Τοῦτο μπορεῖ νὰ χτυπᾶ παρὰ τὸ αὐτὸ ὅταν ὁμως προσέξομε στὴν περιοχὴ τῆς τέχνης τὸν σεβασμὸ τοῦ Βυζαντινοῦ πρὸς τὴν ἀνθρώπινη μορφή καὶ πρὸς τὶς ἀνθρώπινες ἀναλογίαι, καὶ στὴν ζωγραφικὴ καὶ στὴν ἀρχιτεκτονικὴ, ὅταν παραβάλομε τὶς ἐκδηλώσεις αὐτὰς μετὰ τὴν ὑποτίμησις τοῦ ἀνθρώπινου στοιχείου στὴν Ἀνατολὴ καὶ τὴν παραμόρφωσίν του στὴν βαρβαρικὴ Δύσις, θὰ πεισθοῦμε ὅτι κατὰ τὸν Μεσαίωνα μόνον τὸ Βυζάντιο ἔζησε τὶς καθαρὰ «εὐρωπαϊκὰς» ἀξίαι τοῦ Ἑλληνισμοῦ. Οἱ ἀξίαι αὐτὰς ἔγιναν αἰσθητὰς στὴν Δύσις μόνον μετὰ τὴν «Ἀναγέννησις» τοῦ Καρόλου (9ος αἰ.) ποὺ πραγματοποιήθη μετὰ Ἑλληνας τεχνίτες καὶ δασκάλους. Βλ. καὶ Μ. Καλλιγᾶ, Ἡ αἰσθητικὴ τοῦ χώρου τῆς ἑλλ. ἐκκλησίας τοῦ Μεσαίωνα, 1946, 90-115. Ostrogorsky, «Byzantion» XIII, 1938, 752. A. Grabar, L' Art byzantin, Παρίσι 1938. Β. Tatakis, Hist. d. l' Philosophie byzantine, Παρίσι 1949, 17.

⁸) Βλ. π. χ. C. Mauclair, Le Greco, Παρίσι 1931; M. Legendre et A. Hartmann, Domenico Theotocopouli, dit El Greco. Παρίσι, 1937. Chr. Zervos, Les œuvres du Greco en Espagne, éd. «Cahiers d' Art», Παρίσι 1939, K. Pfister, El Greco, Βιέννη, 1941, E. Waldmann, El Greco, Λειψία 1941, 127, M. Sérullaz, Le Christ en Croix - Le Greco, Παρίσι 1947 κ. ἄ.

βροῖχαν ἀμέσως ἀπήχηση στὴν Ἑλλάδα, καθὼς κολύκευαν τὴν ἐθνικὴ μας φιλοτιμία.

Ἡ πρώτη ἐκτενέστερη νεοελληνικὴ μονογραφία γιὰ τὸν Δομήνικο, νεανικὸ ἔργο τοῦ Π. Πρεβελάκη, μένει στενὰ προσκολλημένη στὸν Βίλλουμσεν. Στὸ δεῦτερο βιβλίο τοῦ ἴδιου συγγραφέα, «Ὁ Γκρέκο στὴ Ρώμη» (1941), ὁ βυζαντινισμὸς τοῦ Θεοτοκόπουλου παίρνει μεγαλύτερη σημασία, γιὰ αὐτὸς θεωρεῖται ἡ «ἀρχικὴ ρίζα» (σ. 39) ὅπου ἀφομοιώθηκε καὶ προστέθηκε ἡ ἀντίληψη καὶ ἡ τεχνικὴ τῆς Ἀναγέννησης. Οἱ μορφολογικὲς ἀποδείξεις τῆς θεωρίας αὐτῆς στηρίζονται προπάντων στὸ ἔργο τοῦ Βυρον, ἀλλὰ καὶ στὸν Βίλλουμσεν⁹. Ἐξ ἄλλου, τὰ δύο βιβλία τοῦ Ἀ. Ἀ. Κύρου, γράφτηκαν μὲ βάση τὰ ἔργα τῶν Βυρον καὶ Rutter¹⁰. Ὅσες νέες ἀποδείξεις ἔφερε ὁ Κύρου — μερικὸς εἰκονογραφικὸς παραλληλισμὸς — θὰ τις ἐξετάσομε στὴν ἀρμόδια θέση.

Γ. Η Α Λ Λ Η Λ Υ Σ Η

Ἐνδιαφέρει τώρα νὰ ἐξετάσομε τὴ γνώμη τῶν ἱστορικῶν, ποὺ δὲν ἀσχολήθηκαν μὲ τὴν ἱστορία τῆς τέχνης μόνο γιὰ νὰ λύσουν τὸ περίφημο «αἶνιγμα» τοῦ Θεοτοκόπουλου, ἀλλὰ, μὲ τὴν σοφία καὶ τὴν στοχαστικὴ τους εὐαισθησία, ἔθεσαν καὶ προχώρησαν μὲ μέθοδο ἐπιστημονικὴ τὰ προβλήματα τὰ σχετικὰ μὲ τὰ μεγάλα πνευματικὰ καὶ καλλιτεχνικὰ φαινόμενα ποὺ λέγονται Ἀναγέννηση, Μανιερισμὸς καὶ Μπαρόκ, ἐξετάζοντας τὴν καθαρὰ μορφολογικὴ τους ἀποψη ἀλλὰ καὶ τὴν θέση τους μέσα στὸν πνευματικὸ πολιτισμὸ τῆς Εὐρώπης. Οἱ γνώμες των συμπιπτουν στὴν ἔνταξη τῆς τέχνης τοῦ Θεοτοκόπουλου στὴν εὐρωπαϊκὴ ζωγραφικὴ τῆς ἐποχῆς καὶ οἱ βυζαντινὲς ἐπιδράσεις δὲν λογαριάζονται σοβαρὰ.

Ἐτσι τοῦ Max Dworjak, τοῦ βαθυστόχαστου καθηγητῆ στὴ Βιέννη, ἡ μελέτη Ueber Greco und den Manierismus (1920)¹¹, ποὺ χάραξε νέες βασικὲς κατευθύνσεις, θεωρεῖ τὴν τέχνη τοῦ Θεοτοκόπουλου τὸ κορυφώμα ἐνὸς εὐρωπαϊκοῦ καλλιτεχνικοῦ κινήματος, τοῦ Μανιερισμοῦ, ποὺ εἶχε ὡς σκοπὸ ν' ἀντικαταστήσει τὸν ὕλισμὸ τῆς Ἀναγέννησης μ' ἕνα πνευματικώτερο προσανατολισμὸ τῆς ἀνθρώπινης σκέψης (σ. 275). Τὸ κίνημα ἐκφράζει τὴν ἀπογοήτευση τοῦ πνευματικοῦ ἀν-

⁹) Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, Ἀθῆναι 1930. Γιὰ τὸ δεῦτερο βιβλίο βλ. τὴν ἀδυστηρὴ κριτικὴ τοῦ Μ. Καλλιγᾶ, «Ν. Ἑστία», τ. 30, 1941, 1 Αὐγ. καὶ ἀπάντησι τοῦ σ. στὸ ἴδιο, φ. 1 Σεπτ. 1941.

¹⁰) Α. Α. Κύρου, Δομήνικος Θεοτοκόπουλος ὁ Κρήσιος, Ἀθῆναι 1932 καὶ Οἱ Ἕλληνες τῆς Ἀναγεννήσεως καὶ ὁ Δ. Θεοτοκόπουλος, Ἀθῆναι 1938.

¹¹) Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, Μόναχο 1928, σ. 259-276.

θρώπου για την ανεπάρκεια της Μεταφυσικής, απογοήτευση που προκαλεί την γενικὴ ἀμφιβολία στὴ δύναμη τῆς λογικῆς σκέψης. Στὴν τέχνη παρουσιάζεται ὁ Μανιερισμὸς στὰ τελευταῖα ἔργα τοῦ Μιχαὴλ Ἄγγελου καὶ τοῦ Τιντορέττου, ὅπως ἡ Pietà Rondanini καὶ οἱ πίνακες τῆς Scuola di San Rocco, ἔργα ἐποχῆς που συμπύπτει μὲ τὴν παραμονὴ τοῦ Δομήνικου στὴν Ἰταλία. Κατὰ τὸν Dworzak, πῆρε ὁ Δομήνικος ἀπὸ τὸν Μιχαὴλ Ἄγγελο τὸ ἀφύσικο (Anaturalismus) στὴν φόρμα καὶ ἀπὸ τὸν Τιντορέττο τὸ ἀφύσικο στὸ χρῶμα καὶ στὴ σύνθεση (σ. 269) ὁ γαλλικὸς Μανιερισμὸς, ἕξ ἄλλου, ὅπως ἐκδηλώνεται στὰ ἔργα τοῦ γλύπτη Germain Pilon, τοῦ ζωγράφου Freminet ἢ στὰ ποιήματα τοῦ Jacques Bellange, μετέδωσε στὸν Θεοτοκόπουλο τὴν ἔννοια μιᾶς ἀπόλυτης σύλληψης τοῦ κόσμου μόνο μὲ τὸ αἶσθημα (σ. 272), δηλ. τοῦ ἐπέτρεψε νὰ ξεπεράσει ἀπόλυτα τὰ ὅρια τῶν φυσικοκρατικῶν προϋποθέσεων τῆς σκέψης καὶ τῆς αἴσθησης. Μὲ τὰ ἐκφραστικὰ αὐτὰ στοιχεῖα τῆς νέας τέχνης, πού τὰ ἔφερε ὁ Θεοτοκόπουλος ὡς τὰ τελευταῖα ὅρια τῆς ἀπόδοσής των, μπόρεσε νὰ ὑποτάξει τέλεια τὰ φυσικὰ πρότυπα στὴν καλλιτεχνικὴ του ἔμπνευση (σ. 273). Ἀξίζει νὰ σημειωθῇ ὁ παραλληλισμὸς που κάνει ὁ Dworzak τῆς Ἰσπανίδας Ἁγίας Θερεσίας μὲ τὸν σύγχρονό της Ἕλληνα Δομήνικο: καὶ ἡ μυστικὸπαθὴ μοναχὴ καὶ ὁ ὁραματιστὴς ζωγράφος ἔζησαν καὶ ἐκφράσθηκαν μέσα σ' αὐτὸ τὸ ἴδιο πνεῦμα, ὅπου «τὸ ὑποκειμενικὸ πνευματικὸ βίωμα γίνεται ὁ μοναδικὸς νόμος τῆς ψυχικῆς ἔξαρσης» (σ. 273).

Τοῦ W. Weisbach, καθηγητῆ τότε στὸ Βερολίνο, ἡ γνώμη γιὰ τὸν Θεοτοκόπουλο εἶναι πιὸ μετριοπαθῆς, ἀλλὰ πάντως τὸν θεωρεῖ ὡς τὸν κυριώτερο ἀντιπρόσωπο τοῦ Ἰσπανικοῦ Μπαρόκ στὴ ζωγραφικὴ¹². Ὁ Wölfflin καὶ ἀργότερα οἱ Peusner καὶ Grautoff διατύπωσαν ἀνάλογη σκέψη, θεωρώντας τὴν τέχνη τοῦ Θεοτοκόπουλου παρακλάδι τῆς Ἑνετικῆς Σχολῆς. Ὁ Grautoff εἰδικότερα μιλεῖ γιὰ τὸν Θεοτοκόπουλο στὸ κεφάλαιο περὶ τοῦ Ἰσπανικοῦ Μπαρόκ, ἐνῶ δὲν ἀνέκει σ' αὐτὴ τὴν χρονικὴ περίοδο «γιατὶ ἡ πνευματικὴ καὶ μορφολογικὴ ἐκφραση τοῦ Ἑλλήνα τῆς Ἰσπανίας ἀποτελεῖ τὴν εἰσαγωγὴ στὴν ἰσπανικὴ ζωγραφικὴ τοῦ Μπαρόκ»¹³.

Προέκταση τῆς ἀποψῆς αὐτῆς, πὸν ἐπικρατεῖ σήμερα στὴν ἱστορία τῆς τέχνης, παρέχει ἡ νεώτερη ἐργασία τοῦ H. Kehrer, καθηγητῆ στὸ Μόναχο, «Ὁ Θεοτοκόπουλος, μορφὴ τοῦ Μανιερισμοῦ». Ἐκεῖ, ἔχοντας

¹²) Die Kunst des Barock in Italien, Frankreich, Deutschland und Spanien, στὴν σειρά Propyläen Kunstgeschichte, τ. 9, Βερολίνο 1929, σ 109-110.

¹³) Wölfflin, 34 καὶ 114. Peusner -Grautoff, 222-229.

ὕπ' ὄψει του καὶ τὰ βιβλία τοῦ Ἁγ. Κύρου, ἀναιρεῖ τις προτεινόμενες συσχετίσεις Θεοτοκόπουλου καὶ βυζαντινῆς τέχνης, μὲ τρόπο συνοπτικὸ καὶ κατηγορηματικὸ. Ἀλλὰ τὸ κύριο θέμα τοῦ βιβλίου, ποῦ δηλώνεται μὲ τὸν τίτλο του, ἀποτελεῖ αὐτὸ καθ' ἑαυτὸ ριζικὴ ἀναίρεση τῆς «βυζαντινῆς» ἐρμηνείας¹⁴. Τέλος, τὶς γνώσεις καὶ τὶς ἀπορίες μας γιὰ τὸν Θεοτοκόπουλο συγκεντρώνει ὁ Vollmer σ' ἓνα πυκνὸ ἀρθρο, ἐφοδιασμένο μὲ πλούσια βιβλιογραφία, στὸ γνωστὸ πολύτομο «Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler». Τὸ πρόβλημα τῶν σχέσεων τοῦ Δομήνικου μὲ τὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ τῆς ἐποχῆς του μένει γιὰ τὸν Vollmer ἀνοιχτό, ἕως ὅτου οἱ γνώσεις μας γιὰ τὴν Κρητικὴ μεταβυζαντινὴ τέχνη γίνουν συστηματικώτερες (σ. 4 καὶ 5). Πάντως ὑποδεικνύει ὅτι ἡ ἔρευνα γιὰ τὶς πηγὰς πρέπει νὰ κατευθυνθῆ πρὸς τοὺς Ἱταλὸς μανιερίστες.

Στὴν Ἑλλάδα δύο ἐπιστήμονες, πληροφορημένοι γιὰ τὰ ζητήματα αὐτά, ἔκριναν ἀδυστηρὰ τὴν ἀποψη τοῦ βυζαντινοῦ Γκρέκο, ὁ Γ. Μηλιαδῆς καὶ ὁ Μ. Καλλιγᾶς¹⁵. Περιορισμένοι ὅμως στὰ πλαίσια τῆς βιβλιοκρισίας, ἔθιξαν μερικὰ μόνον ἀλλὰ κύρια σημεῖα τοῦ προβλήματος.

Ἀπὸ τούτη τὴ συνοπτικὴ ἔκθεση φαίνεται πὼς δύο ἀπόψεις ὑπάρχουν γιὰ τὶς σχέσεις τῆς τέχνης τοῦ Θεοτοκόπουλου μὲ τὸ Βυζάντιο. Ἡ μία, ἐκείνων ποῦ προσπαθοῦν νὰ τὸν τοποθετήσουν μέσα στὸ πνευματικὸ περιβάλλον καὶ στὴν εὐρωπαϊκὴ ζωγραφικὴ τῆς ἐποχῆς του, ξεχωρίζοντας τὴν ἀτομικὴ του συμβολή. Γιὰ τὴν ἀποψη αὐτὴ ἡ βυζαντινὴ ἐπίδραση μένει ἀκόμα νὰ καθορισθῆ, πάντως δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ εἶναι δευτερεύουσας σημασίας. Ἡ ἀντίθετη γνώμη τυχαίνει νὰ ὑποστηρίζεται ἀπὸ ἐρασιτέχνες τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης, ἀπὸ ἀνθρώπους δηλαδή μὲ τὶς καλύτερες προθέσεις, μὰ ποῦ τοὺς λείπουν τὰ ἐφόδια γιὰ νὰ ξεκαθαρίζουν μὲ κάποια μεθοδικότητα τὶς γνώσεις καὶ τὶς ἰδέες των.

Ἡ μελέτη αὐτὴ δὲν θέλει νὰ προσθέσει μόνον μερικὰ ἐπιχειρήματα ἀκόμη στὴν μία ἀποψη. Προσπαθεῖ νὰ δώσει πρῶτα μιὰν ἀπόκριση στὸ ἐρώτημα ποῖα ἦταν τέλος πάντων αὐτὴ ἡ Κρητικὴ ζωγραφικὴ καὶ τὰ προβλήματά της τὸν καιρὸ ποῦ ὁ Δομήνικος ἦταν νέος καί, ὑποτίθεται, μάθαινε στὴν Κρήτη νὰ ζωγραφίζει Ἁγίους, καὶ ἔπειτα ἂν ἡ τέχνη αὐτὴ εἶχεν ἀποφασιστικὴν ἐπίδραση, μὲ τὰ εἰδικὰ μορφολογικά της

¹⁴) Greco als Gestalt des Manierismus, Μόναχο 1939. Πρὸς τὴν κατεύθυνση αὐτὴ ἐρμηνεύεται ἡ τέχνη τοῦ Θ. καὶ ἀπὸ τὸν Otto Benesh, The Art of the Renaissance in Northern Europe, Cambridge Mass. 1945, 124-143 (ποῦ δὲν μπόρεσα νὰ συμβουλευθῶ).

¹⁵) Κρητικὴ τοῦ Γ. Μηλιαδῆ στο βιβλίον τοῦ Α. Κύρου, «Νέα Ἑστία» 5 Ἰανουαρίου 1933 καὶ «Σήμερον» ἀριθ. 11-12, 1933, σελ. 341-347. Κρητικὴ τοῦ Μ. Καλλιγᾶ βλ. σημ. 9.

χαρακτηριστικά και με τὰ αισθητικά της ἰδανικά στὴν διαμόρφωση τοῦ ὕφους τοῦ Θεοτοκόπουλου.

Μ Ε Ρ Ο Σ Α'.

ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΠΛΑΙΣΙΑ

α) Βιογραφικά. — β) Ἡ κρητικὴ τοιχογραφία καὶ ὁ Θεοφάνης. — γ) Ὁ Μ. Λαμασκηνὸς καὶ ὁ Δομήνικος. — δ) Ἡ βενετικὴ ζωγραφικὴ κατὰ τὸ 1560. — ε) Ὁ Θεοτοκόπουλος στὴ Βενετία. — ς) Σφαλεροὺς ἀποδόσεις. — ζ) Τὰ γνήσια ἔργα. — η) Τὸ τοιοῦ τοῦ Σινᾶ. — θ) Ὁ Θεοτοκόπουλος στὴ Ρώμη καὶ στὴν Ἰσπανία. —

Α. ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ¹⁶

Ὁ Δομήνικος Θεοτοκόπουλος γεννήθηκε τὸ 1541 στὴν Κρήτη, στὸ Ἡράκλειο. Ἀπὸ τὴν οἰκογένειά του ξέρομε τὸν ἀδελφὸ του (;) Μανουῦσο Θεοτοκόπουλο, ἀνθρῶπο ἐπιχειρηματία καὶ εὐκατάστατο, ποὺ γεννήθηκε τὸ 1529, ἐργάσθηκε ὡς πειρατὴς ἐναντίον τῶν Τούρκων γιὰ λογαριασμὸ τῆς Ἑνετικῆς Δημοκρατίας, χρεωκόπησε σὰν ἐνοικιαστὴς φόρων στὸ Ἡράκλειο, ἔζησε ὡς τὸ 1591 στὴ Βενετία, ὅπου, ἂν καὶ προσπάθησε, ποτὲ δὲν κατάφερε νὰ γίνῃ μέλος τοῦ Συμβουλίου τοῦ Ἀδελφάτου τῆς Ἑλληνικῆς Κοινότητος¹⁷ τέλος κατέφυγε στὴν Ἰσπανία, ὅπου καὶ πέθανε κοντὰ στὸν Δομήνικο¹⁷. Ἡ Μάρθα Θεοτοκοπουλίνα, ποὺ ἀναφέρεται μαζὶ μὲ ἄλλους ἀφιερωτὲς σὲ μιὰ κρητικὴ ἐπιγραφὴ τοῦ 1488 στὸν Ἅγιο Γεώργιο τοῦ χωριοῦ Κουστογέρακο, (Σέληνο), μᾶς πληροφοροεῖ μόνον, πὼς τὸ οἰκογενειακὸ αὐτὸ ὄνομα, ποὺ προέρχεται σίγουρα ἀπὸ τὸ βαπτιστικὸ Θεοτόκης, ἦταν γνωστὸ καὶ στὴ Δυτικὴ Κρήτη¹⁸.

Δὲν ξέρομε πότε ἔφυγε ἀπὸ τὴν Κρήτη ὁ Δομήνικος γιὰ νὰ πάει στὴ Βενετία, ἀλλὰ διαπιστώνομε ὅτι φεύγοντας ἤξερε νὰ ὀρθογραφῆ καὶ νὰ καλλιγραφῆ τὰ ἑλληνικά του, καθὼς φαίνεται ἀπὸ τὶς μικρογράμματα καὶ κεφαλαιογράμματα ἐπιγραφῆς καὶ τὶς ὑπογραφῆς τῶν

¹⁶ Τὰ βιογραφικὰ στοιχεῖα ἔχει συγκεντρώσει ὁ Πρεβελάκης ΙΙ, 21-39. Πρβλ. Μ. Χατζηδάκη, «Κρ. Χρ.» Α', 1947, 445-450.

¹⁷ Μέρτζιος, 187-188 καὶ Κ. Μέρτζιος στὰ «Κρ. Χρ.» Β', 1948, 141-152. Βλ. καὶ F. de Borja San Roman, De la Vida del Greco, «Archivio Espagnol de Arte y Arqueologia», t. ΙΙΙ, Μαδρίτη, 1927, Νο 8 σ. 5-6 καὶ 29-32. Τὸ ἔτος θανάτου 1604 ἀπίθανο: τὸ ἔγγραφο μιλεῖ γιὰ ἓνα Manuel Griego, ποὺ δύσκολα ταυτίζεται μὲ τὸν Μανουῦσο, γιὰτὶ αὐτὸς στὰ ἄλλα ἔγγραφα (XIV-XV), ἀναφέρεται καὶ ὑπογράφει ὡς Manusso Theotocopulo. Τὸ ὄνομα Μανουῦσος εἶναι ὄνομα βενετσάνικης καταγωγῆς. Βλ. Ξανθοῦ διδης ἐν «Ἀθηνᾶ» 38 (1926) 131-135.

¹⁸ G. Gerola, Monumenti Veneti nell' Isola di Creta, IV, σ. 471.

ἔργων του, πού ἦταν πάντα, ὡς τὸ τέλος, ἑλληνικές. Τὴν ἴδια μάθηση μαρτυροῦν καὶ τὰ ἑλληνικά συγγράμματα κλασικῶν καὶ ἐκκλησιολογικῶν συγγραφέων πού βρέθηκαν στὸ σπίτι του. Δὲν εἶναι παράδοξο ὅτι τὴν ἑλληνικὴν αὐτὴ παιδεία τοῦ τὴν πρόσφερε ἡ Κρήτη, πού ἦταν τὸ σπουδαιότερο ἑλληνικὸ πολιτιστικὸ κέντρο τῆς ἐποχῆς. Ἐκεῖ καλλιιεργήθηκαν τὰ γράμματα ἐντατικὰ ἀπὸ τὸν 15ο αἰῶνα καὶ πέρα καὶ ἐκεῖ ἐκπαιδεύονται τὴν ἴδια ἐποχὴ μὲ τὸν Δομήνικο σημαντικὲς προσωπικότητες τῆς ἐκκλησίας καὶ τῶν γραμμάτων, ὅπως ὁ Πηγᾶς, ὁ Λούκαρις κ. ἄ., πού ἀναδείχθηκαν ἡγετικὲς μορφὲς στὴ ζωὴ τοῦ ὑπόδουλου ἔθνους¹⁹. Πρέπει πάντως νὰ σημειωθῇ ὅτι τὴν ἐποχὴ πού ὁ Θεοτοκόπουλος σπούδαζε στὴν Κρήτη, δηλ. ἀνάμεσα στὰ 1550 - 1560, ἡ δυνατὴ πνοὴ τῆς ἰταλικῆς Ἀναγέννησης δὲν εἶχε ἀκόμη γονιμοποιήσει τίς ἑλληνικὲς πνευματικὲς δυνάμεις. Ἡ ποίηση ἦταν ἀκόμη ἀναιμικὴ καὶ περιορίζονταν στὶς μακρὲς ἀφηγήσεις τοῦ Ἀπόκοπου τοῦ Μπεργαδῆ ἢ τῆς Συφορᾶς τῆς Κρήτης τοῦ Μανόλη Σκλάβου. Οἱ ἐπιγραφὲς στὶς ἐκκλησίες ἦταν ἀκόμη ἀπλοϊκὲς καὶ ἀνορθόγραφες καὶ μόνο κοντὰ στὰ 1600, μὲ τὴν ἐπίδραση τῆς Ἀναγέννησης, θ' ἀρχαίσει τὸ κείμενο καὶ ἡ μορφὴ τῶν γραμμάτων θὰ πλησιάσει τοὺς ἀρχαίους χαρακτῆρες τοῦ τυπογραφείου²⁰. Πρέπει νὰ μὴν ξεχνοῦμε ὅτι ὁ Δομήνικος δὲν πρόφτασε νὰ γνωρίσει στὴν Κρήτη τὴν ἰδιόρρυθμη αὐτὴ ἀνθήση τοῦ πνεύματος τῆς Ἀναγέννησης στὴν ἑλληνικὴ του μορφὴ, πού ἔδωσε στὸ θέατρο καὶ στὴν ποίηση ἑλληνικὰ ἔργα ἐξαίρετης ὀριμότητας. Εἶναι ἐνδεικτικὸ ὅτι στὰ πρῶτα του ἔργα ὑπογράφει τὸ βυζαντινὸ : *Χεῖρ Δομηνίκου* καὶ ὅτι ἀργότερα μόνο θὰ ὑπογράψει μὲ τὸ ἀρχαιοπρεπές : *Ποίημα . . . ἢ . . . ἐποίει*.

Ὅπως ὁποτε, ἂν κρίνομε ἀπὸ τίς γραμματικὲς του γνώσεις, θὰ πρέπει νὰ δεχθοῦμε ὅτι ἔφυγε τοῦλάχιστον 20 χρονῶν, δηλ. μετὰ τὸ 1561. Γιὰ τὸ ζήτημα, ἂν ἤξερε φεύγοντας καὶ νὰ ζωγραφίζει ἑλληνικά, δὲν θ' ἀποκλείσομε, γιὰ λόγους πού θὰ ἐκτεθοῦν πιὸ κάτω, ὅτι εἶχε μάθει στὴν Κρήτη νὰ ζωγραφίζει. Γιὰ νὰ μπορέσομε ὅμως νὰ τοποθετήσομε τὸν νεαρὸ μαθητευόμενον ζωγράφου Δομήνικο στὰ χρόνια τῶν σπουδῶν του στὴν Κρήτη, ὅταν ἦταν δηλ. 10 - 20 χρονῶν, θὰ χρειασθῇ μιὰ σύντομη ἐκθεση τῆς ἱστορικῆς πορείας τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς στὸν 16ο αἰῶνα, πού εἶναι καὶ τῆς ἑλληνικῆς ζωγραφικῆς ἢ πορείας. Ἡ ἱστορία αὐτὴ, ἄλλωστε, θὰ μᾶς βοηθήσει στὸ βασικὸ θέμα, γιατί θὰ καθορισθοῦν ἀκριβέστερα μέσα στὸν χῶρο καὶ στὸν χρόνο τὰ

¹⁹) Κ. Θ. Δημητρά, Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας, τ. Α', Ἀθήνα [1948] σ. 71-87.

²⁰) Σ. Ξανθοσίδου, Χριστ. Ἐπιγραφαὶ Κρήτης, «Ἀθηνᾶ» ΙΕ', 1903, σ. 55, πίν. Β', 5, 6, 7. σ. 86 κ. ἔξ. σ. 93, εἰκ. 6 κ. ἄ.

χρήσιμα στοιχεία για γόνιμες παραβολές και συγκρίσεις με τὸ ἔργο τοῦ Δομήνικου. Γὰ εἰδικώτερα μορφολογικά χαρακτηριστικά τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς θὰ ἐξετασθοῦν στὸ Β΄ μέρος, στὴ συγκριτικὴ μελέτη.

Β΄ Η ΚΡΗΤΙΚΗ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ Ο ΘΕΟΦΑΝΗΣ²¹

Στὸν 16ον αἰώνα παρουσιάζεται ἡ ἑλληνικὴ ζωγραφικὴ σὲ μιὰ καινούρια ἀνθήση, μὲ ἀπόλυτη πεποίθηση στὰ ἐκφραστικά της μέσα, μὲ ἀσφαλεῖ τεχνικὴ, μὲ καθορισμένη εἰκονογραφία καί, τὸ σπουδαιότερο, μὲ σταθερὲς αἰσθητικὲς ἀντιλήψεις. Οἱ ἔργατες τῆς νέας αὐτῆς τέχνης εἶναι Κρητικοί, ὁ Θεοφάνης καὶ τὰ παιδιὰ του, ὁ Ζώρζης, ὁ Ἀντώνιος καὶ ἄλλοι ποὺ ἀναπτύσσουν μιὰ καταληκτικὴ δραστηριότητα, στὸν Ἄθω, ὅπου σώζονται περὶ τὰ δέκα πέντε μεγάλα μνημεῖα, στὰ Μετέωρα καὶ στὴ Θεσσαλία, ὅπου ξέρομε περὶ τὰ ἑννέα, καὶ στὴν Κρήτη, ὅπου ὅμως ἔχουν σημειωθῆ τὰ λιγώτερα. Ἐξω ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα τοὺς συναντοῦμε στὰ Βαλκάνια, στὸ Σινᾶ καὶ στὴ Ρωσσία. Γενικὰ, μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι ἡ ζωγραφικὴ στὸν 16ο ἀλλὰ καὶ στὸν 17ο αἰώνα, ὅταν δὲν εἶναι ἔργο Κρητικῶν, εἶναι ἔργο μαθητῶν τους. Ἔτσι ἡ σχολὴ αὐτὴ ποὺ ἐμφανίζεται στὴν δευτέρη εἰκοσιπενταετία τοῦ 16ου αἰώνα, σὲ λαμπρὴ ὠριμότητα ἔξω ἀπὸ τὴν Κρήτη, ἀποκτᾶ καὶ στὶς ἐπόμενες περιόδους, ὄχι μόνο πανελλήνια ἀλλὰ καὶ πανορθόδοξη σημασία. Μερικὲς σχολὲς ποὺ ἐμφανίζονται τὴν ἐποχὴν αὐτὴ στὴν Ἡπειρο καὶ στὴν Κύπρο, δὲν ξεπεροῦν τὰ τοπικὰ σύνορα. Τὴν ἔξοδο τῶν ζωγράφων μεγάλων ἐπιφανειῶν πρὸς τὴν ἡπειρωτικὴν Ἑλλάδα τὴν προκάλεσε τὸ γεγονός ὅτι τὰ δύο μεγάλα μοναστικά κέντρα τῆς Ὁρθοδοξίας, ὁ Ἄθως καὶ τὰ Μετέωρα, βρίσκονται σὲ νέα ἀκμὴ τὸν 16ο. Ἡ γενικὴ ἀκμὴ τῆς Τουρκικῆς αὐτοκρατορίας ἐπιτρέπει καὶ στοὺς Ἕλληνες ἐπισκόπους μὲ τὰ προνόμιά τους καὶ στοὺς ὀρθόδοξους βοεβόδες τῆς Βλαχίας - Μολδαβίας νὰ μαζέψουν ἄφθονα χρήματα καὶ νὰ δώσουν πλούσιες χορηγίες γιὰ τὴν ἀνακαίνιση τῶν μοναστηριῶν, συνεχίζοντας ἔτσι τὴν παλιὰ παράδοση τῶν αὐτοκρατόρων καὶ τῶν πατριαρχῶν. Ἡ δουλειὰ αὐτὴ ἀπαιτοῦσε τεχνίτες μὲ μεγάλη πείρα, ἱκανοὺς νὰ γεμίσουν τὶς ἀπέραντες ἐπιφάνειες τῶν μεγάλων μοναστηριακῶν ναῶν ὄχι μόνο μὲ τέχνη περισσὴ μὰ καὶ μέσα στὶς παραδόσεις τὶς δογματικὲς καὶ τὶς εἰκονογραφικὲς ὅσο καὶ τὶς αἰσθητικὲς τῆς ἑλληνικῆς Ὁρθοδοξίας. Καὶ τοὺς τεχνίτες αὐτοὺς τοὺς βοήθην μόνο στὴν Κρήτη, γιὰ λόγους ποὺ δὲν θὰ ἐξετάσομε τώρα, καὶ ἀπὸ κεῖ τοὺς κάλεσαν²².

²¹) Βλ. Κρ. ζωγραφ. 27-34.

²²) Θεμελιακὸ πρόβλημα γιὰ τὴν ἔρευνα τῆς τέχνης τῆς ἐποχῆς παραμένει ἡ διαμόρφωση τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς στὰ χρόνια ποὺ προηγήθηκαν

Κυρίαρχη φυσιογνωμία παρουσιάζεται τὴν πρώτη πενήταετία τοῦ 16ου ὁ Κύρ Θεοφάνης μοναχὸς ὁ Κρής, «*οἷσις τὴν ἐπίκλησιν Μπαθήγας*». Τὸ πρῶτο του γνωστὸ ἔργο εἶναι οἱ τοιχογραφίες τῆς ἔρημης τῶρα Μονῆς Ἀγ. Νικολάου τοῦ Ἀναπαυσᾶ, στὰ Μετέωρα, τοῦ 1527, (Πίν. ΙΗ') ποὺ φανερώνουν τὸν Θεοφάνη τεχνίτη μὲ ὥριμες τὶς ζωγραφικὲς του ἀρετὲς. Ἀργότερα τὸν βρῖσκομε στὸ Ἅγιον Ὄρος νὰ ἱστορεῖ τὸ Καθολικὸ τῆς Μονῆς τῆς Λαύρας στὰ 1535 (Πίν. ΙΖ', 1), καὶ τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα, μαζί μὲ τὸ γυιό του Συμεών, τὸ 1546²³.

Τὸ καλύτερα διατηρημένο καὶ γνωστότερο ἔργο τοῦ Θεοφάνη εἶναι οἱ τοιχογραφίες τοῦ Καθολικοῦ στὴ Λαύρα²⁴. Τὸ σύνολο ἀποτελεῖ ἓνα θαυμαστὸ δημιούργημα, ἁρμονισμένο μὲ τὶς ἀρχιτεκτονικὲς μορφὲς ποὺ διακοσμεῖ κατὰ τὴ διάταξη τῶν θεμάτων, κατὰ τὴ λειτουργία τῆς κάθε χωριστῆς σύνθεσης, ἀλλὰ καὶ τῆς κάθε μορφῆς. Οἱ μορφὲς ἔχουν ἓνα ἑλαφρό, ἀλλὰ συγκεκριμένο ἀνάγλυφο, ποὺ προβάλλει πάνω στὸ σκοτεινὸ βάθος, χωρὶς νὰ παραμορφώνει καθόλου τὴν ἐπιφάνεια τοῦ κτηροῦ. Ἐπιπλέον ὁ ζωγραφικὸς χῶρος μέσα στὸν ὁποῖο διαδραματίζεται ἡ κάθε σκηνὴ ἔξακολουθεῖ νὰ εἶναι συμβολικὸς, δηλ. τὸ διαφορετικὸ βάθος τῶν παριστανομένων προσώπων δηλώνεται μὲ τὴν τοποθέτηση τῶν προσώπων καὶ τῶν ἀντικειμένων σὲ διαφορετικὸ ὕψος καὶ σὲ διαφορετικὸ μέγεθος, σὲ καμμιά περίπτωση ὅμως δὲν γυρεύει τὴν ὀπτικὴ ἀπάτη τῶν τριῶν διαστάσεων, μὲ τὰ μέσα ποὺ χρησιμοποίησε ἡ δυτικὴ

στὴν ἀνθησὴ της. Μόνο ἡ ἔκδοση καὶ μελέτη τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Κρήτης ποὺ μένουν ἀκόμη ἐντελῶς ἄγνωστες, θὰ δώσει ἀπάντηση στὸ πρόβλημα.

²³⁾ Οἱ ἐπιγραφικὲς πληροφορίες ἀκόμη συγκεχυμένες· στὰ Μετέωρα ἡ ἀνορθογραφὴ ἐπιγραφή τοῦ 1527: «*χειρ Θεοφάνη Μοναχοῦ τοῦ ἐν τῇ Κρίτῃ Στωλητζᾶς*» (Millet, Rech. 660, κατὰ τὸν Uspenskij' ἐπιλήθευσα καὶ διόρθωσα σὲ φωτογραφία τοῦ Γ. Τσίμα). Στὴ Λαύρα, 1535, «*διὰ χειρὸς κυροῦ Θεοφάνη μοναχοῦ*» (Millet, Pargoire, Petit, Recueil des inscriptions chrétiennes de l'Athos, Παρίσι 1904, ἀρ.339 καὶ Millet, Athos, πίν.133,2). Γιὰ τοῦ Σταυρονικήτα, χειρόγραφο σημεῖωμα μᾶς δίδει τὴν πληροφορία (Millet, Pargoire, Petit, ἀρ. 203). Πιστεύω ὅτι ὁ Θεοφάνης ζωγράφισε καὶ τὴν Τράπεζα τῆς Λαύρας (Κρητικὴ ζωγρ. 33, σὴμ. 23) καὶ ὅτι γιὰ τὸν ἴδιο ζωγράφο μιλεῖ ἡ ἐπιγραφή στὴν Μητρόπολη τῆς Καλαμπάκας, τοῦ 1573, ὅπου ὁ ζωγράφος Νεόφυτος μοναχὸς ὁ Κρής δηλώνει ὅτι εἶναι «*νιὸς καὶ τοῦ Θεοφάνους ἀγιογράφου οἷσις τὴν ἐπίκλησιν Μπαθήγας*». Ἡ πολὺτιμη αὐτὴ ἐπιγραφή δημοσιεύθηκε ὀλόκληρη χωρὶς πανομοιότυπο στὴν Ἑπ. Ἐτ. Βυζ. Σπ., ΣΤ', 1929, 306, ὅπου ὅμως δίδεται ἡ ἐρμηνεία ὅτι ὁ Θεοφάνης ὁ ἴδιος ἔλαβε μέρος στὴν ἱστορία τῆς ἐκκλησίας ἐπειδὴ ἡ λ. ὑπόρχον (;) λαμβάνεται ὡς κύριον ὄνομα: πρβλ. σὲ σύγχρονη θεσσαλικὴ ἐπιγραφή «*καὶ ἐκ τοῦ κυροῦ Διακόνου ὑπόρχει νιὸς τοῦ ποτὲ Γεωργίου ἱερέως*» (τοῦ 1850) Ἑπ. Ἐτ. Βυζ. Σπ. Β', 1925, 238). Βλ. καὶ Millet Rech. 660.

²⁴⁾ Millet, Athos, π. 115—139, Κρητ. ζωγρ. πίν. Γ' καὶ Δ', 2.

ζωγραφική από την εποχή του Giotto και που τελειοποίησε επιστημονικά στην πρώτημη Ἀναγέννηση. Ἔτσι και πάλι αὐτοὶ οἱ κατὰ γραφοὶ τοῖχοι δὲν χάνουν τίποτε ἀπὸ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ τους λειτουργία, γιατί τὸ μάτι σταματᾷ στὴν πραγματικὴ ἐπιφάνεια τοῦ τοίχου χωρὶς τίς σὲ βάθος προεκτάσεις και τίς ἄλλες καταστρεπτικὲς συνέπειες τῆς προοπτικῆς.

Τὸ τοιχογραφικὸ αὐτὸ σύνολο διατηρεῖ βέβαια και στὴ γενικὴ διάταξη και στὴν κάθε παράσταση τίς ἀγνόητες εἰκονογραφικὲς και αἰσθητικὲς παραδόσεις τῆς Βυζαντινῆς ἐποχῆς και ἡ πραγματικὴ του ἀξία ἐγκρατεῖται ἀκριβῶς σ' αὐτό, ὅτι ὁ Θεοφάνης μπόρεσε νὰ ἐργασθῆ δημιουργικὰ μέσα στὰ πλαίσια αὐτῶν τῶν παραδόσεων. Τὴν ἴδια πίστη στὴν παράδοση διακρίνομε και στὴ σύνθεση τῆς κάθε σκηνῆς, ὅπου ὁ Θεοφάνης ἐργάζεται με μεγάλη ἄνεση: ἓνα πλῆθος ἀνθρώπων κινεῖται και πάσχει ἀνάμεσα σὲ ἐπιπλα ἢ σὲ βράχους και μπροστὰ σὲ κτήρια. Ἐν τούτοις, ὅταν παραβάλλει κανεὶς τὴν κάθε παράσταση με τὸ παλαιολόγειο πρότυπό της, διαπιστώνει ἀμέσως μερικὲς σημαντικὲς διαφορὲς: ἡ κίνηση γίνεται πιὸ συγκρατημένη, πιὸ ἥρεμη, πιὸ σεμνή, οἱ μορφὲς χάνουν τὴν ἀνάλαφρη χάρη για ν' ἀποκτήσουν βάρος, τὰ ὑφάσματα δὲν ἀνεμίζουν ἐλαφρά, λείπει ἡ ἀγάπη τῆς γραφικῆς λεπτομέρειας, πὸν στὴν Παλαιολόγεια ἐποχὴ παραφόρτωνε, ἀλλὰ και διασποῦσε συχνὰ τὴν ἐνότητα τοῦ πίνακα με δευτερεύοντα ἐπεισόδια και πρόσωπα και τὰ ἀρχιτεκτονήματα παύουν νὰ γεμίζουν ἀσφυκτικὰ τὸν ὀρίζοντα τῆς εἰκόνας, γίνονται μετρημένα και περιορίζονται στὸ ἀπαραίτητο. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο ἡ σύνθεση κερδίζει σὲ ἡρεμία, σὲ αὐστηρότητα και σὲ ἰσορροπία. Αὐτὸ ὅμως δὲν ἀποτελεῖ μηχανικὴ ἐπάνοδο σὲ παλιότερες μορφές, ἀλλὰ φυσικὴ ἐξέλιξη ἀπὸ τὴν μιὰ σὲ ἄλλη ἀντίληψη.

Τὰ παλαιολόγεια πρότυπα τοῦ Θεοφάνη ἀνήκουν στὴ συντηρητικὴ παράδοση τῆς ζωγραφικῆς τῆς Κωνσταντινούπολης, πὸν ἐπικράτησε παντοῦ μετὰ τὰ μέσα τοῦ 14ου αἰῶνα, ἐκτοπίζοντας τὴν «Μακεδονικὴ» λεγόμενη τεχνοτροπία, πὸν ἦταν ἐπαναστατικότερη στὸ πνεῦμα και στὶς μεθόδους.²⁵ Τὴν παράδοση πὸν ἀκολουθεῖ ὁ Θεοφάνης και πὸν ἐξ αἰτίας του ἔχει ἐπικρατήσει νὰ λέγεται ἀναδρομικὰ «κρητικὴ», τὴ βρίσκουμε στὴν Περίβλεπτο τοῦ Μυστρά (τέλος 14ου) και συχνὰ στὴν Παντάνασσα (ἀρχὲς 15ου). Ὑπάρχουν ὅμως στὸ ἔργο τοῦ Θεοφάνη και συγκρίνειες με ἔργα τῆς Μακεδονικῆς σχολῆς: ὁ ρεαλισμὸς πὸν βλέπομε στὰ πρόσωπα εἶναι ἀγνωστος στὸ Μυστρά, γνωστὸς ὅμως στὸ Πρωτῆτο και στὸ Βατοπέδι, ἔργα τῆς Σχολῆς αὐτῆς τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου αἰῶνα.

²⁵⁾ Μυστράς 81.

Μερικὲς γεροντικὲς φυσιογνωμίαις μετὰ τὸ πλατὺ πρόσωπο, τὴν χοντρὴ μύτη καὶ τὴν ἄφθονη τριχοφυΐα δείχνουν ἀκόμη στενώτερη συγγένεια μετὰ τὴ Μακεδονικὴ σχολή, καὶ αὐτὸ σημαίνει ὅτι ὁ Θεοφάνης πλούτισε τὴν τέχνην του κατὰ τὴ διαμονὴν του στὸν Ἄθω. Ἄλλὰ καὶ μιὰ ἄλλη ἐπαφὴ μετὰ τὴν Μακεδονικὴν Σχολὴν πρέπει νὰ τονισθῆ. Ὁ Millet ἀπέδωκε σὲ δύο ὁλότελα χωριστὲς παραδόσεις τὴ μέθοδον ποὺ χωρίζει τὶς σκηνὲς μετὰ ταινίαις καὶ ἐκεῖνη ποὺ δὲν χωρίζει τὶς σκηνὲς μεταξύ τους μετὰ τίποτε. Ἡ πρώτη μέθοδος χαρακτηρίζεται τὴ λεγόμενη Κρητικὴ Σχολή, ἢ ἄλλη τὴ λεγόμενη Μακεδονικὴ²⁶. Ὁ Θεοφάνης, φυσικὰ, μεταχειρίζεται τὶς χωριστὰ εἰκόνες, ἀλλὰ δὲν διστάζει νὰ χρησιμοποιήσῃ καὶ τὶς συνεχόμενες σκηνές, ὅταν ὁ τρόπος αὐτὸς τὸν ἱκανοποιεῖ αἰσθητικὰ· αὐτὸ γίνεται καὶ στὸ ναὸ τῆς Λαύρας καὶ στὴν Τράπεζα ποὺ ζωγράφησε, νομίζω, ὁ ἴδιος. Ἔτσι ὁ Θεοφάνης παρουσιάζεται συνεχιστὴς τῆς ζωγραφικῆς τῶν Παλαιολόγων, ποὺ συγχωνεύει ὅμως καὶ ἐκφράζει τὴ συνισταμένη τῶν παραδόσεών της, δημιουργώντας ὁ ἴδιος μιὰ νέα καλλιτεχνικὴ παράδοσιν. Εἶναι λοιπὸν μάταιον νὰ γυρεύομε μέσα στὶς εἰκονογραφικὰς λεπτομέρειαις ἂν ἐπιζεῖ τοῦτο ἢ ἐκεῖνο τὸ παλιὸ καππαδοκικὸ ἢ συριακὸ στοιχεῖον καὶ νὰ μιλοῦμε γιὰ ἀνατολικὰς πηγὰς τῆς Κρητικῆς σχολῆς. Γιὰ τὸν δημιουργικὸ μεταβυζαντινὸ ζωγράφο, τοῦ τύπου τοῦ Θεοφάνη, ὕψηλόν πρότυπον μένει μόνον ὁλόκληρη ἡ παλαιολόγια ζωγραφικὴ, ὅπου γιὰ τελευταία φορὰ ἡ ἑλληνικὴ μεσαιωνικὴ τέχνη μπόρεσε νὰ ἐκφράσῃ μετὰ πληρότητα τὸ τέλος ἑνὸς κόσμου, χωρὶς νὰ ἀναγγέλῃ τὴν ἀρχὴν ἑνὸς νέου.

Τὸν Θεοφάνη τὸν ἀπασχολεῖ ἓνας ἄλλος πειρασμός: ἡ ἰταλικὴ ζωγραφικὴ μετὰ τὴν τεχνικὴν καὶ ἐπιστημονικὴν ὑπεροχὴν της. Ἡ ἐπαφὴ τοῦ Θεοφάνη μετὰ ἔργα τῆς ἰταλικῆς ζωγραφικῆς εἶναι ἀναμφισβήτητη. Εἶναι γνωστὸν μετὰ πόση διάκρισιν χρησιμοποίησε μιὰ ἰταλικὴ χαλκογραφία ἔργου τοῦ Ραφαὴλ γιὰ νὰ δημιουργήσῃ τὴν καινούριαν σύνθεσιν τῆς Βρεφοκτονίας — σύνθεσιν ποὺ καθιερῶνεται καὶ ἐπαναλαμβάνεται ἀπ' ὅλους τοὺς μεταβυζαντινοὺς ζωγράφους ὡς τὸ τέλος²⁷. Καὶ μέσα σὲ ἄλλαις συνθέσεσι ἀνακαλύπτομε δευτερεύοντα πρόσωπα παρμένα ἀπὸ τὴν ἴδιαν χαλκογραφίαν ἢ ἀπὸ ἄλλους ἰταλικούς πίνακες. Π. χ. στὸ Δεῖπνον εἰς Ἐμμαούς μᾶς κάνει ἐντύπωσιν ἡ περιέργη κόκκινη κεφαλὴ τοῦ νεαροῦ ὑπηρέτη, ποὺ εἶναι ὑπερβολικὰ μεγάλῃ καὶ τριχωτῇ, καὶ ποὺ ἐπαναλαμβάνεται ἀπαράλλακτον σ' ὅλα τὰ Δεῖπνα εἰς Ἐμμαούς ποὺ ζωγράφησε ἡ Σχολὴ (Πίν. IZ', 1). Ἡ προέλευσιν αὐτῆς τῆς παράδοξης κεφαλῆς εἶναι μιὰ ἀπλὴ προσαρμογὴ εἰς τὰ «καθ' ἡμᾶς» ἑνὸς στοιχείου

²⁶) Millet, Rech. 633—635.

²⁷) Κρητ. ζωγρ. 31—34, πίν. Β—Δ.

ἀπὸ τὸν ὁμώνυμο πίνακα τοῦ βενετοῦ ζωγράφου Giovanni Bellini, ὅπου ὁ ὑπηρέτης εἶναι στὴν ἴδια θέση καὶ φορεῖ ἓνα ψηλὸ σκούφο ἀπὸ γοῦνα (Πίν. ΙΖ' 2). Ὁ μεταγενέστερος Ζώργης (Μ. Διονυσίου, 1547) προχωρεῖ περισσότερο: προσθέτει ἀπ' τὴν ἄλλη μερὶς καὶ τὸν σαρικοφόρο ὑπηρέτη μὲ τὸ ραβδί ἀπ' τὸν ἴδιο πίνακα τοῦ Bellini καὶ τὸ ὅμοιο τραπέζι μὲ τὸ τραπεζομάνδηλο. Φαίνεται ὅτι ἡ σχετικὴ χαλκογραφία σωζόταν ἀκόμη ἀνάμεσα στὰ ἀντιβόλια τοῦ ἐργαστηρίου²³.

Ἄπ' τὴν ἐπαφή του μὲ τὴν ἰταλικὴ τέχνη ὁ Θεοφάνης ἀντλεῖ τέτιου εἶδους λεπτομέρειες, ποὺ εἶναι βέβαια ἀσήμαντες σχετικὰ μὲ τὸν ὄγκο τοῦ ἔργου του. Ἄλλὰ καὶ ἡ κάποια ρεαλιστικὴ του διάθεση, βρῖσκει στὴν ἰταλικὴ τέχνη σημαντικὴν ἐνίσχυση. Ἐξἄλλου, ὁ γενικώτερος χαρακτήρας τῆς τέχνης του βρῖσκεται σὲ ἀνταπόκριση μὲ τὸ κλασικὸ πνεῦμα τῆς εὐρωπαϊκῆς τέχνης στὴν πρώτη πενηνταετία τοῦ 16ου. Εἶδαμε ὅτι τὸν Θεοφάνη τὸν χαρακτηρίζει ἡ θαυμαστὴ ἰσορροπία καὶ ἡ ἤρεμη κίνηση. Ἄς θυμηθοῦμε τώρα τὰ καθαρὰ περιγράμματα, τὴν πλαστικότητα τῶν μορφῶν του, τὶς κλειστὲς συνθέσεις. Ὁ Θεοφάνης ἀναμφισβήτητα εἶναι ἓνας κλασικὸς—μὲ τὴν ἔννοια τῆς ἀντίθεσης στὸ ρομαντικὸ—καὶ αὐτὸ ἐξηγεῖ τὶς ἠθελημένες διαφορὲς του μὲ τὴν κάπως ρομαντικὴ ζωγραφικὴ τῶν Παλαιολόγων. Ὁ κῦρ Θεοφάνης, ὁ κρητικὸς μοναχός, ποὺ ἱστορεῖ τὰ μοναστήρια τῶν Μετεώρων καὶ τοῦ Ἄθω, μπορεῖ νὰ σχετισθῇ μὲ τὸν εὐρωπαϊκὸ κλασικισμὸ τῆς ἐποχῆς ὡς πρὸς τὴν γενικὴ διάθεση, διαφέρει ὅμως ἀπὸ αὐτὸν ριζικά, γιατί ἐξακολουθεῖ νὰ εἶναι προπάντων ἓνας βυζαντινὸς ζωγράφος. Στὸν Θεοφάνη τὸ μέλημα γιὰ τὴν τεχνοτροπία, γιὰ τὸ ὕφος (τὸ στιλ), δὲν ἀποβλέπει στὴν ἔκφραση τοῦ προσωπικοῦ του ὁράματος τοῦ κόσμου, ὅπως συμβαίνει στὴ ζωγραφικὴ τῆς Ἰταλίας, ἀλλὰ εἶναι ἐνέργεια γιὰ τὴν πληρέστερη προσαρμογὴ σ' ἓνα ἀπρόσωπο ὕφος ποὺ ὑπάρχει πρὶν ἀπὸ αὐτὸν καὶ ποὺ δίδει τὸν χαρακτήρα τὸν θρησκευτικὸ στὴ ζωγραφικὴ του. Ἔτσι τὸ ὕφος, συνισταμένη καὶ σκοπὸς τῶν μορφολογικῶν στοιχείων, ἐξακολουθεῖ νὰ ἔχει κυρίαρχη θέση στὴν τέχνη του· σ' αὐτὸ ὑποτάσσονται οἱ φυσικοὶ νόμοι καὶ οἱ φυσικὲς μορφὲς ποὺ ὑφίστανται τὶς πρέπουσες παραμορφώσεις, γιὰ τὴν ἀρτίωσή του ὁργανώνονται τὰ σχήματα καὶ τὰ χρώματα σὲ μνημειακὲς συνθέσεις.

Ἡ προσαρμογὴ τῶν αἰσθητικῶν ἐπιδιώξεων τοῦ ζωγράφου στὶς

²³) Millet, Athos, π. 131,3 καὶ 137,1 Διονυσίου: 203,2. Γιὰ τὴν καταγωγή τοῦ ὑπηρέτη μὲ τὸν σκούφο τῆς βενετ. ζωγραφικῆς ἀπὸ μιὰ χαλκογραφία τοῦ Dürer βλ. Willumsen II 63 καὶ 76. Γιὰ τὸ ἀντίγραφο τοῦ ἔργου τοῦ Bellini τῆς εἰκόνας μας βλ. Staatliche Museen Berlin, Die Gemäldegalerie, Die italienischen Meister, Βερολίνο 1930, σ. 17, S 6. Ὁ Byron

παραδόσεις εἶχε ἓνα τόσο εὐτυχισμένο ἀποτέλεσμα, ὥστε ὁ Θεοφάνης τοποθετήθηκε πολὺ ψηλὰ στὴ συνείδηση τῶν συγχρόνων του καὶ τὸ ἔργο του ἔγινε ὑπόδειγμα γιὰ τὶς ἐρχόμενες γενεές. Οἱ χειρόγραφες ἐρμηνεῖες τῆς ζωγραφικῆς τὸν ὑποδεικνύουν πρότυπο στοὺς μαθητές του, ὅπως ὁ Βαζάρι ὑποδεικνύει τὸν Μιχαὴλ Ἄγγελο²⁹. Ἔτσι, μὲ τὴν δημιουργικὴ ἐργασία τοῦ Θεοφάνη, θεμελιώνεται ἡ φήμη τῶν Κρητικῶν στὸ Ἅγιον Ὄρος καὶ στὰ Μετέωρα, στὴ Θεσσαλία, στὰ νησιά καὶ σ' ὅλη τὴν Ὁρθόδοξη Ἀνατολή. Ἡ ὀριμότητα τῆς Σχολῆς συμπληρώνεται μὲ τὸν Ζώρζη (1547). Ἀπὸ τότε οἱ ζωγράφοι τοῦ Ἄθω, μὲ καθιερωμένους ὅλους τοὺς κύριους κανόνες στὰ τεχνικὰ καὶ στὰ εἰκονογραφικὰ, πέφτουν σὲ μιὰ ἀκαδημαϊκὴ στασιμότητα. Οἱ παραστάσεις μικραίνουν γιὰ ν' αὐξηθῇ ὁ ἀριθμὸς τους (βλ. τοιχογραφίες Μ. Δοχειαρίου, 1568) καὶ σὰν ἀναγκαῖα συνέπεια χαλαρώνεται ἡ ἐνότητα κτηρίου καὶ διακόσμησης. Οἱ μορφές γίνονται στὸ ἴδιο χᾶρι, ἀλλὰ πρὸ σχηματικῆς, χωρὶς τὴν πνοὴ ζωῆς ποὺ εἶχαν οἱ μορφές τοῦ Θεοφάνη καὶ τοῦ Ζώρζη. Ἀπὸ τεχνικὴ ἀποψη ὁμοῦς εἶναι ἄψογες³⁰.

Τὴν ἐξέλιξη αὐτὴ διακόπτει ἓνας τελευταῖος ἀξιόλογος τοιχογράφος τοῦ 16ου, ὁ Φράγγος Κατελᾶνος ἐκ Θηβῶν τῆς Βοιωτίας (ἔργα 1560—1590). Μαθητὴς τῶν Κρητικῶν τοῦ Ἄθω, παρουσιάζεται ἀνακαινιστὴς μὲ τολμηρὰ ἀναζητήσεις θεμάτων στὴν ἰταλικὴ ζωγραφικὴ. Τὸ ἀντικλασικὸ του πνεῦμα, ποὺ δὲν εἶναι ἄσχετο μὲ τὴν ἀντίστοιχη ροπὴ τῆς σύγχρονης εὐρωπαϊκῆς ζωγραφικῆς, ἱκανοποιεῖται μὲ τὴν ἐπάνοδο σὲ τρόπους καὶ μορφές ἀπὸ τὴν παλαιολόγια ἐποχὴ. Λίγες εἶναι οἱ ἤρμεες μορφές του· οἱ περισσότερες βρίσκονται σ' ἔξαλλες καὶ ἐξεζητημένες στάσεις καὶ τὰ ροῦχα τους ἀνεμίζουν ψηλὰ στὸν ἀέρα. Τὶς παραστάσεις τὶς γερμίζουν πάλι ψηλὰ ἀρχιτεκτονήματα καὶ πλῆθος πρόσωπα κινουῦνται μπροστὰ σ' αὐτά. Τὸ κίνημα αὐτὸ τοῦ Φράγγου εἶχε συνέχεια στὴ μεταγενέστερη τοιχογραφία τῆς βορειότερης Ἑλλάδας, ὅπου δούλεψε ὁ ἴδιος, ἀλλὰ ἔμεινε, φαίνεται, ἄγνωστος στοὺς Κρητικοὺς τῆς ἐποχῆς του³¹.

151 εἶχε προσέξει τὴν ἰδιορρυθμίαν τῆς κεφαλῆς στὸν Ἄθω: sensitive, unconventional and evidently taken from life.

²⁹) Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς ζωγρ. τέχνης, ἐκδ. Παπαδοπούλου - Κεραμέως, Πειρούπολις 1909, σ. 4, 237, 246.

³⁰) Millet, Athos, πίν. 195—206 (Διονυσίου) καὶ πίν. 215—254 (Δοχειαρίου) καὶ Rech. 660.

³¹) Millet, Athos, πίν. 255—260 καὶ Rech. 228, 277, 278, 549, 550, 554, 678. Τὸ ἔργο του στὰ Μετέωρα καὶ στὴν Ἠπειρο, ὅπου ζωγραφίζει ὡς τὰ 1590 περίπου, μένει ἀκόμη ἄγνωστο. Βλ. Α. Εὐγγόπουλος, Μία εἰκονογρ. σύνθεσις ἐκ Μετεώρων, Ἡμερολ. Μεγ. Ἑλλ. 1924, 395—403. Χ. Ι. Σούλης, Ἐπιγρ. καὶ ἐνθυμήσεις Ἠπειρωτικαί, Ἠπειρ. Χρον. Θ, 1934, 84—85.

Γ. Ο ΜΙΧΑΗΛ ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ ΚΑΙ Ο ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ

Στὴν πρώτη πενήνταετία τοῦ 16ου αἰώνα ἡ τοιχογραφία ἐκφράζει πληρέστερα τὴν καλαισθησία τῆς ἐποχῆς· στὴν δεύτερη κυριαρχεῖ ἡ φορητὴ εἰκόνα ποὺ ἐκτοπίζει, καμιὰ φορὰ, τὴν τοιχογραφία. Ἦδη, στὴν περίοδο τῆς παλαιολόγειας τέχνης τὴν μετὰ τὰ 1350, ἡ φορητὴ εἰκόνα, ποὺ εἶχε παίξει σημαντικό ρόλο στὴ θρησκευτικὴ ζωὴ τοῦ βυζαντινοῦ ἀνθρώπου, παίρνει τόση καλλιτεχνικὴ σημασία, ὥστε νὰ ἐπιδράσει στὴν τεχνοτροπία τῆς τοιχογραφίας. Τώρα, στὸν 16ο ἡ εἰκόνα γίνεται ἔργο ποὺ ἀξίζει νὰ τὸ ὑπογράψῃ καὶ νὰ τὸ χρονολογήσῃ ὁ ζωγράφος τῆς. Ἀκόμη, γίνεται ἓνα εἶδος τοῦ ἐξαγωγικοῦ ἐμπορίου, ποὺ ἔχει πολλὴ ζήτηση στοὺς συντηρητικὸς κύκλους τόσο τῶν εὐσεβῶν καθολικῶν στὴ Δύση, ὅσο καὶ τῶν ὀρθοδόξων στὶς σλαβικὲς χῶρες. Γι' αὐτὸ πολλοὶ ζωγράφοι εἰκόνων, κρητικοὶ καὶ ἄλλοι, πηγαινοῦν νὰ δουλέψουν στὴ Βενετία.

Ἡ ταξινομήσιμη τῶν σχετικῶν μνημείων τοῦ 16ου δὲν εἶναι εὐκόλη, γιατί δὲν ἔχουν ἀκόμη δημοσιευθῆ καὶ μελετηθῆ σὲ ἱκανοποιητικὴ κλίμακα. Μποροῦμε ὅμως νὰ διαπιστώσωμε ὅτι ὅσο προχωροῦμε πρὸς τὸ τέλος τοῦ αἰώνα ὁ ἀριθμὸς τῶν εἰκόνων μὲ ὑπογραφή αὐξάνει, καθὼς καὶ τὸ μέγεθός τους, ἐνῶ ἀδυνατίζει ἡ ἱκανότητα ἀνανέωσης μέσα στὰ ὄρια τῆς βυζαντινῆς παράδοσης, ὅπως τὴν εἶδαμε στὸν Θεοφάνη. Γι' αὐτὸ οἱ συντηρητικοὶ ζωγράφοι, ὅπως ὁ Ρίτζος, ὁ Λαμπάρδος κ. ἄ. καταλγούν σὲ ἄψογη καλλιγραφία. Τὴν ἀδυναμία αὐτὴ προσπαθοῦν μερικοὶ Ἕλληνες καλλιτέχνες νὰ ξεπεράσουν καταφεύγοντας σ' ἓνα ἐκλεκτισμὸ ποὺ τοὺς ἐπιτρέπει νὰ ἐργάζονται μὲ διάφορους τρόπους, πότε ἀρχαιοπρεπέστερους, δηλ. πιστοὺς στὰ διδάγματα καὶ στοὺς τύπους τοῦ Θεοφάνη, καὶ πότε πολὺ μοντέρνους, δηλ. μὲ ἐλαττωμένη τὴν ἀντίσταση στὴν ἰταλικὴ γοητεία. Παράδειγμα τοῦ τύπου αὐτοῦ τοῦ καλλιτέχνη εἶναι ὁ Μιχαὴλ Δαμασκηνὸς ἀπὸ τὸ Ἡράκλειο, ζωγράφος φημισμένος στὴν ἐποχὴ του ³².

³²) Ἡ χρονολογία τοῦ Δαμασκηνοῦ ἔχει σήμερα, χάρις στὶς ἐργασίαι τοῦ Κ. Μέρτζιου ἀπὸ τὰ ἀρχεῖα τῆς Βενετίας, μερικὰ σταθερὰ σημεῖα. Ἀπὸ τὸ 1577 ἕως 1582 βρίσκεται στὴ Βενετία, ὅπου φιλοδοξεῖ, χωρὶς ἐπιτυχία, νὰ γίνῃ μέλος τοῦ Διοικουόντος Συλλόγου τῆς ἑλληνικῆς Ἀδελφότητος. Τὸ 1584 βρίσκεται στὸ Ἡράκλειο τῆς Κρήτης, καὶ τὸ 1588 τὸ Συμβούλιο τῆς Ἑλληνικῆς Ἀδελφότητος τῆς Βενετίας τὸν καλεῖ γιὰ νὰ ζωγραφίσῃ τὸ ἑσωτερικὸ τοῦ Ἁγ. Γεωργίου. Τελικὰ ὁ «μαστρο—Μιχάλης», γιὰ λόγους ἀγνωστούς, δὲν ξαναπάει στὴ Βενετία καὶ τὴν ἐκκλησία τὴν ζωγραφίζει ὁ Ἰωάννης Κύπριος, ποὺ προοριζόταν ἀρχικὰ νὰ παρασταθῆ βοηθὸς τοῦ Δαμασκηνοῦ. (Μέρτζιος, 229—233 καὶ Κρητ. Χρ. Α, 1947, 616—618). Ἀπὸ χρονολογημένες εἰκόνες του, ποὺ εἶναι σπάνιες, ἔχομε τὸ ἔτος 1571 στὸ Σινᾶ καὶ 1591 στὸ Ἡράκλειο. Πρὸβλ. Κ. Ἀμαγιος, Σιναΐτ. μνημεῖα ἀνέκδοτα, σ. 50—51. S. Bettini, II

Τὸ ἔργο του δὲν ἔχει ἀκόμη μελετηθῆ συνολικά. Μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι οἱ εἰκόνες ποὺ ἔχουν τὴν ὑπογραφή του—περίπου πενήντα—ἀνήκουν σὲ διάφορες τεχνοτροπίες, καὶ τοῦτο ἔδινε παλιότερα τὴν ἐντύπωση ὅτι πρόκειται γιὰ περισσότερους ζωγράφους μὲ τὸ ἴδιο ὄνομα. Ἡ παραγωγή του θὰ μπορούσε νὰ χωρισθῆ σὲ τρεῖς μεγάλες ὁμάδες: α) μὲ καθαρὰ ἑλληνικὴ τεχνοτροπία, β) μὲ ἑλαφρὲς ἰταλικὲς ἐπιδράσεις καὶ γ) ποὺ ἰταλίζει ἔντονα. Στὴν πρώτη ὁμάδα διακρίνομε δύο παράλληλες τάσεις: μιὰ τάση ἀρχαιώτερη, πιστὴ στὰ πρότυπα τῶν κρητικῶν τοῦ Ἄθω. Αὐτὴν ἀντιπροσωπεύουν ὁ Χριστὸς Παντοκράτωρ τῆς Συλλ. Μαρίνου Καλλιγᾶ, ὁ Εὐαγγελιστὴς Ἰωάννης μὲ τὸν Πρόχορο τῆς Συλλ. Λοβέρδου. Οἱ τοιχογραφίαι τῆς κόγχης τοῦ ἱεροῦ τοῦ Ἀγ. Γεωργίου στὴ Βενετία (1579) τὴν ἴδια τάση ἐκφράζουν⁸³. Ἡ ἄλλη θὰ μπορούσε νὰ χαρακτηρισθῆ τάση ἐπιστροφῆς σὲ παλαιολόγειους τρόπους. Σὲ συνθέσεις, ὅπως ἡ Εἰς Ἄδου Κάθοδος τοῦ Μουσείου Μπενάκη (Πίν. ΙΘ') καὶ ἡ Σταύρωση τῆς Συλλ. Λοβέρδου⁸⁴ οἱ μορφὲς εἶναι λεπτὲς καὶ ραδινές, δὲν λείπει μιὰ χάρη στὴ στάση καὶ στὴν κίνηση· τὸ πλάσιμο εἶναι μαλακό, μὲ φωτισμένα μικρὰ ἐπίπεδα σὲ βαθύτερο προπλάσιμό· τὰ χρώματα εἶναι λίγα, καθαρὰ καὶ λάμπουν σὲ κηλίδες μὲ διαυγεῖς τόνους, ποὺ ξεχωρίζουν μπροστὰ στὸ μαῦρο χρῶμα—χαρακτηριστικὸ τῆς Κρητικῆς σχολῆς γιὰ σπήλαια κλπ.—ἢ σ' ἄλλα οὐδέτερα χρώματα. Στὴν τάση αὐτὴ ἡ σύνθεση συχνὰ ὑπακούει σ' ἓνα αὐστηρὸ σχῆμα μὲ κύριο ἄξονα καὶ δευτερεύοντα χιαστὰ σχήματα καὶ

pittore Michele Damasceno κλπ. ἐν Atti del R. Ist. Veneto di Sc. Let. ed Arti, an. 1934—1935, T. 94, p. 331—368, Tav. VI—XI. Βλ. καὶ J. S u p r i o t, En torno a la escuela cretense de pintura. Domenikos Theotocopoulos y Mijail Damaskinos. Bol. de Sem. de Est. de Arte y Arqueol. Fasc. VII, Valladolid 1935, σ. 101—117, πίν. I—VI.

⁸³⁾ Οἱ σχέσεις τῶν ζωγράφων τῆς Κρήτης μὲ τοὺς ξηνητεμένους κρητικούς δὲν ἔχει ξεκαθαρίσει ἀκόμη. Οἱ ζωγράφοι εἰκόνων τῆς β' πενήταετίας τοῦ 16ου ποὺ ζοῦν στὸ Ἡράκλειο ἢ στὴ Βενετία εἶναι φανερὸ ὅτι ἔχουν παρακολουθήσει τὴν ἐξέλιξη τῆς ζωγραφικῆς, ὅπως τὴν ἔχουν πραγματοποιήσει οἱ πατριῶτες τους στὰ ξένα καὶ μόνη ἡ κυκλοφορία τῶν ἀντίβωλων δύσκολα θὰ ἐρμήνευε τὴν ἐπαφὴ αὐτῆ. Γιὰ προσωπικὲς ἐπαφές ὅμως δὲν ἔχομε καμιὰ πληροφορία. Ἡ παρουσία ἑνὸς ἔργου τοῦ Μ. Δαμασκηνοῦ στὸ Ἅγιον Ὄρος (πίν. Κ', 1)—μοναδικὴ σχεδὸν περὶπτωση—δὲν εἶναι ἀρκετὴ γιὰ νὰ μᾶς πείσει ὅτι ὁ Μ. Δαμασκηνὸς ἐργάσθηκε στὸν Ἄθω, κοντὰ στοὺς μεγάλους δασκάλους. Παλιότερα ὁ Millet, Rech. 663 κ. ἐξ., ὑποστήριξε ὅτι ὁ συνδετικὸς κρίκος ἦταν ἡ Βενετία. Μὲ ὅσα ξέρομε σήμερα ἡ ἐρμηνεία αὐτῆ δὲν λύνει ἱκανοποιητικὰ τὸ ζήτημα.

⁸⁴⁾ Ἀνέκδοτες. Βλ. [Παπαγιαννοπούλου—Παλαιού] Μουσεῖον Λοβέρδου, ἀριθ. 289.

ή έκφραση τοῦ χώρου εἶναι ἐντελῶς σύμφωνη μὲ τὴ βυζαντινὴν ἀντίληψη. Ἡ ἰταλικὴ ἐπίδραση ἐδῶ εἶναι ἀνύπαρκτη.

Στὴ δευτέρη ομάδα παρουσιάζονται στοιχεῖα ἀπὸ τὴν ἰταλικὴ τέχνη μὲ τρόπο πολὺ διακριτικὸ ὥστε νὰ μὴν ἀλλοιώνεται ὁ βασικὸς αἰσθητικὸς χαρακτῆρας τῆς εἰκόνας. Π. χ. τὸ βλέμμα καὶ ἡ κόμμωση τοῦ Ἁγ. Ἰωάννου Ἐρημίτη τῆς Συλλογῆς Λοβέρδου ἢ ἡ Περιστερὰ τῆς Ἁγ. Τριάδας τοῦ Μουσείου Μπενάκη εἶναι κάπως ρεαλιστικώτερα ζωγραφισμένα καὶ τὰ δύο μεγάλα εἰλητάρια τῶν ὑμνωδῶν στὴν ἴδια εἰκόνα διαγράφουν ἓνα σχῆμα ποὺ θυμίζει τὸ σπασμένο ἀέτωμα στὴν ἀρχιτεκτονικὴ τῆς προχωρημένης Ἀναγέννησης. Στὸν Προφήτη Ἡλία, τῆς Μ. Σταυρονικήτα (Πίν. Κ' 1), ἡ μελετημένη ρυθμικὴ ἀντικίνηση τῶν χειρῶν, τὸ βαρὺ καὶ περήφανο ἦθος, δὲν εἶναι ἄσχετα μὲ τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου τὶς προφητικὲς μορφές· στὸν Ἁγ. Ἀντώνιο τοῦ Βυζ. Μουσείου τὸ βαθὺ βλέμμα, ἡ σαρκώδης διάπλαση τοῦ προσώπου ἀνάλογες ἐπιδράσεις μαρτυροῦν⁸⁵.

Ἡ τρίτη ομάδα μὲ τὴν ἰταλίζουσα τεχνοτροπία δείχνει βαθιὰ ἀλλαγὴ ἢ ἀναζήτησι τῆς πρωτοτυπίας μὲ τὸ σπᾶσιμο τῆς εἰκονογραφικῆς καὶ τῆς μορφολογικῆς παράδοσης γίνεται μὲ τὴ βοήθεια ἐτοιμῶν στοιχείων ἀπὸ τὴν ἰταλικὴ ζωγραφικὴ. Στὴ Θεία Λειτουργία, στὴν Καιομένη Βάτο, στὸ Μή μου Ἄπτου, εἰκόνες τοῦ Ἁγ. Μηνᾶ στὸ Ἡράκλειο⁸⁶, πλουτίζει ὁ Δαμασκηνὸς παλιὰ βυζαντινὰ θέματα μὲ δευτερεύουσες διαδοχικὲς σκηνές, ποὺ τὶς τοποθετεῖ μέσα στὸ ἴδιο τοπεῖο, ἀλλὰ σὲ διαφορετικὸ βάθος, δημιουργώντας ἔτσι ἓνα φανταστικὸ χῶρο, ποὺ βρίσκει τὸ παράλληλό του στὴ ζωγραφικὴ τῆς πρώιμης Ἀναγέννησης, καὶ εἰδικώτερα σὲ συντηρητικὸς σιεννέζους ζωγράφους τοῦ 15ου αἰῶνα⁸⁷. Σὲ ἄλλες εἰκόνες τῆς ἴδιας ἐκκλησίας, ὅπως στὸ Μυστικὸ Δεῖπνο καὶ στὴν Προσκύνησι τῶν Μάγων (Πίν. Κ', 2), δημιουργεῖ καινούριους τύπους, συνδυάζοντας καθαρὰ βυζαντινὰ στοιχεῖα μὲ μοτίβα ἀπὸ σύγχρονά του ἔργα τοῦ Μπασσάνο ἢ τοῦ Τιντορέττο, ἀπὸ τὶς χαλ-

⁸⁵) Ἡ εἰκόνα τῆς Συλλ. Λοβέρδου δημοσιεύεται ἀπὸ τὸν Ν. Τωμαδάκη, Κρητ. Χρ. Β, 1948, πίν. Α', ὅπου δὲν σημειώνεται τ' ὄνομα τοῦ ζωγράφου.— Α. Ευγγλόπουλος, Μουσείον Μπενάκη, Κατάλογος τῶν εἰκόνων, Ἀθῆναι 1936, ἀρ. 8, πίν. 10.— Βλ. Γ. Σωτηρίου, Ὁδηγὸς τοῦ Βυζ. Μουσείου, Ἀθῆναι 1931, σελ. 83, εἰκ. 35. Τοῦ Σταυρονικήτα ἦταν ἀνέκδοτος (φωτογρ. Μ. Χατζηδάκη).

⁸⁶) Τὶς ἑξ εἰκόνες τοῦ Ἁγ. Μηνᾶ ἔχει δημοσιεύσει ὁ S. Bettini, Il pittore Michele Damasceno etc. Προέρχονται ἀπὸ τὸ Βροντήση, μοναστήρι ὅπου σύμφωνα μὲ τοπικὴ παράδοση εἶχε τὸ ἐργαστήρι του ὁ Δαμασκηνός· Βλ. Σ. Ξανθοῦδίδης) Ἐγκ. Λεξ. Ἐλευθ. στὴ λ. Βροντήση.

⁸⁷) Πρβλ. π. χ. μὲ ἔργα τοῦ Fr. di Giorgio Martini, περ. «Pantheon» 1940, Φεβρ.

κογραφίης τοῦ Cornelis Cort καὶ τοῦ Raimondi ἢ μὲ θέματα κοινὰ ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ βενετικοῦ Μανιερισμοῦ (ἄγγελοι, ἄλογα κλπ.)³⁸. Συντηρητικώτερος παρουσιάζεται σ' ἓνα ἀπὸ τὰ τελευταῖα του ἔργα, στὴν Α' Οἰκουμένη Σύνοδο, τὸ μόνο χρονολογημένο (1591) τῆς σειρᾶς αὐτῆς τῶν ἑξ̄ εἰκόνων τοῦ Ἁγίου Μηνᾶ. Σ' αὐτὲς θὰ προστεθῇ ἡ εἰκόνα μὲ τοὺς καβαλάρηδες Ἁγίους τῆς Συλλογῆς Ἑλένης Σταθάτου³⁹.

Εἶναι λογικὸ νὰ ὑποθέσουμε ὅτι τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ συντηρητικὰ ἔργα τῆς πρώτης ομάδας ἔγιναν πρὶν φθάσει ὁ ζωγράφος στὴ Βενετία (1577) ἢ λίγο ἀφοῦ ἔφθασε, ὅπως μαρτυροῦν οἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἀγ. Γεωργίου (1579) ἐνῶ τὰ ἔργα τῆς δεύτερης ομάδας ποὺ ἀφήνουν νὰ φανοῦν κάποιες ἰταλικὲς ἐπιδράσεις, ἐνδέχεται νὰ ἐπηρεασθῆκαν ἀπὸ τὴ διαμονή του στὴ βασίλισσα τοῦ Ἄδρια. Ἡ τρίτη ομάδα, ποὺ τὴν ζωγράφησε μετὰ τὴν ἐπιστροφή του στὸ Ἡράκλειο (1584:), ταλαντεύεται ἀνάμεσα στὴν αὐστηρότητα τῆς πρώιμης Ἀναγέννησης καὶ στὴν ἐπιτηδευμένη ἀτμόσφαιρα τῆς βενετικῆς ζωγραφικῆς τοῦ τέλους τοῦ 16ου, ποὺ τὴν γνώρισε ἀπὸ κοντὰ ὁ Δαμασκηνός. Ἡ μεγάλη του ἱκανότητα σ' αὐτὸ τὸ εἶδος εἶναι ὅτι τὰ ἑτερόκλητα στοιχεῖα τὰ συνθέτει μὲ ζωγραφικὴ σοφία σὲ μιὰ ἐνιαία ἀντίληψη μορφῆς καὶ χρώματος, ποὺ εἶναι ἡ βυζαντινὴ, ὥστε ὄχι μόνον νὰ μὴ διασπᾶται ἡ ἐνότητα τοῦ ἔργου, ἀλλὰ νὰ δημιουργεῖται ἓνας παραμυθένιος κόσμος, κάτι ἀνάμεσα σὲ μιὰ λαμπρὴ πραγματικότητα καὶ στὸν ὑπερβατικὸ θρησκευτικὸ κόσμον τοῦ Μεσαίωνα. Μὲ τὸν τρόπον αὐτὸν φανερῶνεται ἡ βαθύτερη οὐσία τῆς τέχνης του, ἀκόμη καὶ τῆς πιὸ τολμηρῆς: ἐκφράζει πάντα τὴν ἀντιρροαλιστικὴ βυζαντινὴ-μεσαιωνικὴ αἰσθητικὴ. Ὁ Δαμασκηνός, παρὰ τὶς ἀμφιταλαντεύσεις του, μένει θρησκευτικὰ ἀφοσιωμένος στὴν Ἑλληνικὴ ζωγραφικὴ, καὶ τοῦτο ὄχι ἀπὸ τεχνικὴ ἀνεπάρκεια, ἀπὸ «νωθρότητα» ἢ ἀπὸ τὴ «δύναμη τῆς χιλιόχρονης συνήθειας», μὰ γιὰ τὴν ἐνότητα καὶ τὴν ἐκτελεστικὴν ἐπιμέλειαν, ποὺ ταυτίζεται μὲ τὰ συνειδητὰ καλλιτεχνικὰ ἰδανικὰ μιᾶς ἑλληνικῆς ἀστικῆς τάξης, ποὺ ζοῦσε σ' ἐπαφὴ μὲ τὴν εὐρωπαϊκὴ Ἀναγέννηση, στὴ Βενετία ἢ στὶς βενετοκρατούμενες ἑλληνικὲς περιοχάς⁴⁰. Γι' αὐτὸ νομίζω ὅτι στὶς διάφορες αὐτὲς τεχνολογίες του, ποὺ ὀρίζονται κυρίως ἀπὸ τὴν ἀμφιταλαντευόμενὴ σχέση μὲ τὴν ἰταλικὴ ζωγραφικὴ, δὲν πρέπει νὰ δοῦμε μόνον διάφορους σταθμοὺς ἐξέλιξης

³⁸) Κ ρ η τ. ζ ω γ ρ. 31—37, πίν. Ε' καὶ ΣΤ'. S. Bettini, *Il pittore* κλπ. σ. 365 κ. ἑξ̄.

³⁹) Α. Κ Ὑ ρ ο υ, *Οἱ Ἕλληνες τῆς Ἀναγεννήσεως καὶ ὁ Δ. Θεοτοκόπουλος*, Ἀθῆναι 1938, πίν. (χωρὶς ἀρίθμ.).

⁴⁰) Τὰ τεκμήρια γιὰ τὴν ἄποψη αὐτὴ βλ. στὰ πρακτικὰ ποὺ δημοσιεύει ὁ Μ έ ρ τ ζ ι ο ς, 231—234. Πρβλ. Κ ρ η τ. ζ ω γ ρ. 37—38.

πρέπει παράλληλα να συλλάβουμε τη βαθύτατη κρίση μιᾶς καλλιτεχνικῆς συνείδησης, πού είναι σὲ θέση ν' ἀντιληφθῆ τὴν ὑπεροχὴ τῆς ἰταλικῆς τέχνης καί, ἐνῶ ἔχει χάσει τὴ θεία αὐτοπεποίθηση τοῦ Θεοφάνη ἢ ἀκόμη καὶ τοῦ Κατελάνου, δὲν θέλει νὰ κάμει τὸ ὀριστικὸ πῆδημα, νὰ ἐκφρασθῆ στὴν καινούρια διεθνή ζωγραφικὴ γλῶσσα. Ὁ Δαμασκηνὸς δὲν θέλει νὰ κόψει τοὺς δεσμοὺς μὲ τὶς ρίζες του: μὲ τὸν Ἑλληνισμὸ καὶ μὲ τὴν Ὁρθοδοξία καὶ γίνεται ἕνας δεξιότεχνος ἐκλεκτικός, πού ζωγραφίζει ἀνάλογα μὲ τὸ θέμα ἢ μὲ τὴν προτίμηση τοῦ παραγγελιοδότη, ἀλλὰ πάντοτε μέσα σὲ ὀρισμένα αἰσθητικὰ πλαίσια. Χαρακτηριστικὸ πάντως εἶναι ὅτι ἡ εἰκόνα πού ἔχει τὴν τελευταία χρονολογία του—1591—, ἡ Α' Οἰκουμενικὴ Σύνοδος, εἶναι ζωγραφισμένη σὲ αὐστηρότερο ὕφος.

Τὸ ριζοσπαστικὸ ἔργο τοῦ Δαμασκηνοῦ εἶχε σημαντικὴν ἐπίδραση στοὺς μεταγενεστέρους του καὶ γι' αὐτὸ μπορούμε νὰ ποῦμε ὅτι χαρακτηρίζει τὴν ἀρχὴ μιᾶς νέας καὶ τελευταίας περιόδου ἀκμῆς τῆς Κρητικῆς ζωγραφικῆς. Αὐτὴν θὰ τὴν διακρίνει ὁ ἴδιος ἐκλεκτισμὸς, πού, ἀδυνατίζοντας τὴν ἀντίδρασή της στὴν Ἱταλικὴ ζωγραφικὴ, θὰ προετοιμάσει τὰ πνεύματα γιὰ τὴν ὀλοκληρωτικὴ προσχώρηση στὶς ἀρχές της, πού θὰ γίνῃ ἐνάμισυ αἰῶνα ἀργότερα. Τούτῃ τὴν νέα περίοδο χαρακτηρίζουν κυρίως τὰ ἔργα τοῦ Γ. Κλόντζα καὶ τοῦ Ἐμμανουὴλ Τζανφουρνάρη, ζωγράφων τῆς Βενετίας, τοῦ Ἐμμ. Λαμπάρδου, τοῦ Ἄγγελου καὶ τοῦ Ἱερεμίου Παλλαδά τοῦ τέλους τοῦ 16ου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 17ου αἰῶνα. Οἱ Θ. Πουλάκης καὶ Ἐμμ. Τζάνες καὶ ἄλλοι θὰ τῆς δώσουν μιὰ πρόσκαιρην αἴγλη στὸν 17ο αἰῶνα, ἀκολουθώντας τὸν δρόμο πού χάραξεν ὁ Δαμασκηνός⁴¹.

⁴¹) Ἀντίγραφα ἔργων τοῦ Μ. Δαμασκηνοῦ σημειώνομε: τῆς Π ρ ο σ κ υ ν ῆ σ ε ω ς τ ῶ ν Μ ά γ ω ν: 1) Στὴ Συλλ. Μαρ. Καλλιγᾶ, μὲ ὑπογρ. Ἡσαΐου Ἀρχιερέως, τοῦ 18ου, (Ν. Καλογεροπούλου, Μεταβυζ. καὶ νεοελλ. τέχνη, Ἀθῆναι 1926, εἰκ. μετ. σελ. 64—65)· 2) φύλλο τριπτύχου στὴ Συλλ. Π. Κανελλοπούλου· 3) στρογγυλὸ εἰκονίδιο στὸ Βατικανό, μὲ ὑπογρ. Βίκτωρος, (Μ u n o z, I quadri biz. della Pin. Vaticana, π. XVIII, 2). Τοῦ Μ ἡ μ ο ῦ Ἄ π τ ο υ στὴν Ἑλλ. Ἐκθεσὴ τοῦ Λονδίνου 1946, (Chittenden—Selmann, Greek Art, Λονδίνο (χ. χ.) ἀρ. 356, πίν. 94). Τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου, στὸ Βυζ. Μουσείο, ἀρ. 395, μὲ ὑπογρ. Ζαχαρίου (Καλλέργη), Α Ψ. Τῆς Θείας Λειτουργίας ὑπάρχουν πολλὰ ἀντίγραφα: Στὸ Κίεβο, ἀπὸ τὸν Ἄθω, μὲ ὑπογρ. Νικολάου τοῦ Κρητός, (Κονδάκον, Εἰκονογρ. τοῦ Χριστοῦ (ρωσ.) τ. 1 Πετρούπολις 1905, σ. 72, εἰκ. 114)· στὴν Συλλ. Ἑλλ. Κοινότη. Βενετίας, μὲ ὑπογρ. Ἰωάννου (Μόσκου) (Μ. Χατζηδάκη, Ἡ συλλ. εἰκόνων τῆς Ἑλλ. Κοιν. Βεν., Κρητ. Χρ. Γ' 1949, 577)· ἀπεικόνιση τοῦ Κ e h r e r, εἰκ. 32 ὅπου σφαλῆρὰ ἀποδίδεται στὸν Δαμασκηνό. Οἱ σύγχρονοι ζωγράφοι δὲν τὸν ἀκολουθοῦν στὶς τολμηρὲς του ἀναζητήσεις, ἀλλὰ οἱ ἀμέσως μεταγενέστεροι ὅταν δὲν τὸν

Στὴν περίπτωση τοῦ Μιχαὴλ Δαμασκηνοῦ, συμπυκνώνονται ὅλα τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ἐποχῆς του. Ἐπὶ πλέον, αὐτὸς εἶναι περίπου σύγχρονος τοῦ Δομήνικου, ἐπομένως, ἂν δεχθούμε ὅτι ὁ Θεοτοκόπουλος ἔμαθε νὰ ζωγραφίζει βυζαντινά, πρέπει νὰ βρέθηκε περίπου στὰ ἴδια προβλήματα μπροστά. Ὁ Δαμασκηνὸς προτίμησε νὰ μὴν ἀποχωρισθῆ ἀπὸ τὸ σῶμα ὅπου ἀνῆκεν ὀργανικά, δηλ. ἀπὸ τὸν ἐνετοκρατούμενον Ἑλληνισμό καὶ προσπάθησε μὲ συμβιβασμοὺς καὶ μὲ ὑποχωρήσεις νὰ σώσει τὴν ἑλληνικὴ ζωγραφικὴ πρὸ βρισκόταν σ' ἐπικίνδυνη στροφῆ. Ὁ Θεοτοκόπουλος ἔκαμε τὸ μεγάλο καὶ θαρραλέο βῆμα. Δὲν μποροῦμε νὰ ξέρομε γιὰ ποῖο λόγο τόλμησε αὐτὸ πού δὲν ἤθελε νὰ τολμήσουν ἄλλοι. Ἴσως βρέθηκε πολὺ νέος σὲ ἰταλικὸ ἐργαστήριον, ἴσως λόγοι θρησκευτικοὶ δὲν τὸν ἐμπόδιζαν αὐτὸν νὰ δουλέψει στὴ ζωγραφικὴ τῆς Καθολικῆς ἐκκλησίας. Εἶναι χαρακτηριστικόν, ἄλλωστε, ὅτι αὐτὸς δὲν ἔχει καμιά σχέση μὲ τὴν Ὁρθόδοξον Ἑλληνικὴ Κοινότητα τῆς Βενετίας⁴². Ἴσως—καὶ τὸ πιθανώτερον—τὸν τραβήξεν ἀκατανίκητα ἡ λαμπρὴ ζωγραφικὴ τῆς Βενετίας, τὰ ἐξαισία κατορθώματα τοῦ Τισιανοῦ καὶ τοῦ Τιντορέττου πού ἀνοίγαν μπροστά του ἕναν νέο μαγικὸ κόσμον.

Ἰδιωτικότερα, ὡς πρὸς τὴν τοποθέτηση τοῦ νεαροῦ Δομήνικου μέσα στὴν Κρητικὴ ζωγραφικὴ, διαπιστώνομε ὅτι δὲν ξέρομε κοντὰ σὲ ποῖον μπορεῖ νὰ ἐργάσθηκε στὸ Ἡράκλειον τῆς Κρήτης ἀνάμεσα στὰ 1550—1560. Ἐπαφὴ μὲ τὸν μεγαλύτερό του Δαμασκηνὸ δὲν ἀποκλείεται⁴³, καὶ ἡ τέχνη πού θὰ ἔμαθε ἀναγκαστικὰ θὰ ἦταν σχετικὴ μὲ τὴν πα-

ἀντιγράφουν ἀκολουθοῦν τὴ μέθοδόν του. Πρὶν ἀπὸ τὸν Δαμασκηνόν, ζωγράφοι Ἑλλήνες πού ζοῦσαν στὴν Ἰταλία εἶχαν ἐπιχειρήσει μὲ λιγώτερη ἐπιτυχία αὐτοῦ τοῦ εἶδους τοὺς συμβιβασμούς. Πιὸ γνωστός εἶναι ὁ Ἄγγελος Πιτζαμάνος ὁ Κρήτης καὶ ὁ ἀδελφός του Δονάτος, πού δουλεύουν στὸν Ὑδροῦνα (Ὁτράντο) κατὰ τὸ 1530. Τεχνίτες μέτριοι, πού παίρνουν ἀμετουσίωτα τὰ θέματα τῆς ἰταλικῆς ζωγραφικῆς, μένοντις ἔτσι ἔξω ἀπὸ τὴν οὐσία καὶ τὴν ἐξέλιξιν τῆς κρητικῆς τέχνης. Στὴ Βενετία δουλεύουν τὴν ἴδια ἐποχὴ ἄλλοι ἄσημοι ζωγράφοι Ἑλλήνες, ὅπως οἱ δύο Βίκτωρες πού κατασκευάζουν Παναγίαις φράγκικες—γι' αὐτὸ τοὺς λένε *madonnieri*—μὲ μακρινὲς ἀναμνήσεις ἀπὸ τὴ βυζαντινὴ μορφολογία. Βλ. M i l l e t, *Rech.* 666, S c h w e i n f u r t h, *Gesch. d. russ. Malerei*, Χάγη 1930, σ. 392—396. S. B e t t i n i, *La pittura di icone cretese—veneziana*, Πάδοβα 1933, σ. 36—37. Βλ. καὶ Μ. Χ α τ ζ η δ ά κ η, Ἡ συλλ. εἰκόνων τῆς Ἑλλ. Κοιν. Βενετ., Κρητ. Χρ. Γ', 1949, 578 — 9 καὶ Κ ρ η τ. ζ ω γ ρ. σ. 37 ὑποσ. 30.

⁴²) W i l l i a m s e n I, 7' καὶ ὁ Κ. Μέρτζιος δὲν βρῆκε καμιά μνεία τοῦ ὀνόματός του, ἐνὼ βρῆκε τόσα γιὰ τὸν Μανουῦσον.

⁴³) Ὁ Δαμασκηνὸς τὸ 1583/4 παντρεύει τὴν κόρη του, ἐπομένως πρέπει νὰ εἴναι τοῦλάχιστον 45—50 ἐτῶν, δηλ. θὰ γεννήθηκε τὸ ἀργότερον τὸ 1538, ἀλλὰ τὸ πιθανώτερον γύρω στὰ 1530-5. Ἡ διαφορὰ μὲ τὸν Δομήνικον δὲν εἶναι μεγάλη.

λαιότερη ομάδα τῶν εἰκόνων τοῦ Λαμασκηνοῦ ποὺ χρονολογήσαμε πρὶν ἀπὸ τὸ 1577. Τοιχογραφία εἶναι ζήτημα ἀν ἔμαθε ὁ νεαρὸς Δομήνικος. Μὲ τὸν Λαμασκηνοῦ δὲν συναντήθηκαν στὴ Βενετία καὶ μὲ τὰ ἔργα του τῆς τελευταίας περιόδου, τὰ ἰταλότροπα, φυσικὰ ὁ Δομήνικος δὲν ἔχει ἀπολύτως καμιὰ ἄμεση ἐπαφή, γιατί ἀπὸ τὰ 1570 εἶχε φύγει ἀπὸ τὴ Βενετία καὶ τὸ 1577 βρισκόταν στὸ Τολέδο. Ἄν τυχὸν διαπιστώνονται σὲ λεπτομερειακὰ θέματα ἐπαφές, τοῦτο ὀφείλεται ἀποκλειστικὰ στὰ κοινὰ πρότυπα ἀπὸ τὸν βενετικὸ Μανιερισμό, ποὺ κυκλοφοροῦσαν πλατιά μὲ χαλκογραφίες, π. χ. τὸ ἄλογο στὴν Προσκύνηση τῶν Μάγων, οἱ εὐκίνητοι ἄγγελοι κλπ. Ὅπως δὲ ποτε, ἔργο τῆς ὑποθετικῆς αὐτῆς περιόδου τοῦ Δομήνικου, βυζαντινοῦ ζωγράφου στὴν Κρήτη, δὲν σώζεται.

Δ. Η ΒΕΝΕΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΓΥΡΩ ΣΤΑ 1560⁴⁴

Ἡ ζωγραφικὴ στὴ Βενετία, ἀκολουθώντας πάντα χωριστὴ ἐξέλιξη ἀπὸ τὴν τέχνη τῆς Φλωρεντίας καὶ τῆς Ρώμης, φθάνει στὴ δευτέρη πενηνταετία τοῦ 16ου, στὴν ἐποχὴ ποὺ ἐπικρατεῖ στὶς καθολικὲς χώρες ἡ Ἀντιμεταρρύθμιση, σὲ νέες μορφές, προδρομικὲς γιὰ τὸ Μπαρόκ ποὺ ἔρχεται. Ἡ χρονικὴ περίοδος ποὺ ἀκολουθεῖ τὴν κυρίως Ἀναγέννηση τῶν ἀρχῶν τοῦ 16ου καὶ ποὺ προηγείται τοῦ Μπαρόκ τῶν ἀρχῶν τοῦ 17ου, ὀρίζεται ὡς ἐποχὴ τοῦ Μανιερισμοῦ. Ὁ Dworjåk ὄρισε τὸ πνευματικὸ περιεχόμενο τοῦ ὄρου καὶ τῆς ἐποχῆς (βλ. π. π. σ. 379—380), ἄλλοι μελετητὲς ἀσχολήθηκαν νὰ καθορίσουν ἀκριβέστερα τὰ μορφολογικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς τέχνης τῆς τὰ στάδια τῆς ἐξέλιξής της καὶ τὸ κοινωνικὸ της περιεχόμενο⁴⁵. Ἐδῶ θὰ

⁴⁴) A. Venturi, *Storia dell' Arte italiana*, Μιλᾶνο, τ. 9, III, 1928, καὶ 9, IV, 1929, 403—953. Er. v. d. Bercken, *Malerei der Renaissance in Italien*, Handb. d. Kunstwiss., Wildpark—Potsdam [1927], 168, κ. ἐξ. καὶ κυρίως 195—202. Peusner — Grautoff, 63—83. E. v. d. Bercken, *Die Gemälde des Jacopo Tintoretto*, Μόναχο [1942]. H. Tietze, *Tintoretto, the Paintings and Drawings*, Phaidon Ed. Λονδίνο 1948.

⁴⁵) Γιὰ τὸν Μανιερισμό βλ. Dworjåk, σ. 259—276, W. Friedländer, *Die Entstehung des antiklass. Stiles in der ital. Malerei um 1520*, *Repert. für Kunstwiss.* 46, 1925, 49—86, N. Peusner, *Gegenreformation und Manierismus*, στὸ ἴδιο, σ. 243—262, W. Weisbach, *Gegenreformation—Manierismus—Barock*, στὸ ἴδιο, 1928, 24 κ. ἐξ., W. Pinder, *Zur Physiognomik des Manierismus*, στὸ *Festschrift Ludwig Klages zum 60. Geburtstag*, Μόναχο 1932, H. Kehrler, *Greco als Gestalt des Manierismus*, Μόναχο 1939, H. Lossow, *Zum Stilproblem des Manierismus in der ital. und deutschen Malerei ἐν «Deutschland—Italien»* *Festschrift für W. Wätzold*, 1941, 92—108. Βλ. καὶ F. Antal, *Beziehungen Grecos zu niederländischen Manierismus*, *Krit. Berichte zu kunst-*

σημειώσαμε ὅτι ἡ Βενετία, δὲν δέχθηκε ἔνωρις τὶς ἐκδηλώσεις τοῦ Μανιερισμοῦ ποὺ ἀνθοῦσε στὴ Ρώμη μὲ τὸν Βαζάρι καὶ στὴν Πάρμα μὲ τὸν Παρμιγκιανίνο, φανερώνει ὅμως μὲ τὸν Γκιοργκιόνε ἀκόμα (†1510) σημάδια ἀντίδρασης στὸν κλασικισμό. Στὴ δευτέρη πενηνταετία τοῦ 16ου ἢ ζωγραφικὴ μεγαλοφυΐα τοῦ Τισιανοῦ (†1576) καὶ προπάντων ἡ «δαιμονικὴ» τέχνη τοῦ Τιντορέττου (1518—1594) διαμορφώνουν τὸ βενετικὸ Μανιερισμό, ποὺ εἶναι ὠριμότερος σὲ πνευματικὸ καὶ ψυχικὸ περιεχόμενο. Εἰδικώτερα γύρω στὰ 1560, σημειώνεται ἡ ἀποφασιστικὴ τροπὴ τῆς τέχνης τοῦ Τιντορέττου πρὸς τὴν θρησκευτικότητα, πρὸς τὸν ὑπερκόσμιον ὀραματισμό, ποὺ ἐκφράζεται μὲ τὴν ἐξαύλωση τῶν μορφῶν, μὲ τὴν ἔνταση τοῦ σκιοφωτισμοῦ, μὲ τὴν ἀφύσικη διάθεση τοῦ χώρου, μὲ τὴν παράδοξη στάση τῶν σωμάτων ἢ ἀνήσυχη ἐνέργεια ποὺ ἐκφράζουν οἱ συνθέσεις του χαρακτηρίζεται συχνὰ σὰν ἔργο «δαιμονικῆς μαγείας». Ἡ διακόσμηση τῆς Scuola San Rocco (1577—1584) εἶναι τὸ μεγάλο του ἔργο, κοντὰ σὲ ἄλλα μικρότερης ἔκτασης.

Τὴν ἴδια ἐποχὴ περίπου καὶ ὁ γέρος πᾶν Τισιανὸς στρέφεται πρὸς ἓνα ἕφος περισσότερο ἐλεύθερο, ὅπου ἡ ἱμπρεσιονιστικὴ τεχνικὴ, οἱ μελαγχολικὲς ἀνταύγειες τῶν χρωμάτων ποὺ ἀφήνουν τὰ μαγικὰ παιγνίδια τοῦ φωτός, ἐκφράζουν ἔντονα τὴν τάση πρὸς τὸ ἀπόκοσμο. Ἀκόμη ὁ Ἰάκωβος ντὰ Πόντε (1510—1592) ἀνάλογη διάθεση ἐκφράζει καὶ μὲ ἀνάλογα μέσα στὰ ἔργα τῆς λεγόμενης «δευτέρας τεχνοτροπίας» του, χωρὶς νὰ ἔχει τὴν μεγαλοφυΐα τῶν δύο προηγουμένων: ἡ ἐξέλιξή του σταματᾷ πολὺ γρήγορα, ἀλλὰ ἡ ἐπίδρασή του στοὺς μεταγενέστερους εἶναι σημαντικὴ. Σύγχρονος εἶναι καὶ ὁ Πάολο Βερονέζε (1528—1588), ποὺ ἐκφράζει ὅμως μὲ τὴ φαινετὴν ζωγραφικὴ τὴν ἀντίθετη ἀποψη τῆς ζωῆς. Αὐτὸς συνδέει τὴ βενετικὴ ζωγραφικὴ ἀπ' εὐθείας μὲ τὸ Μπαρόκ.

geschichtl. Liter., 1928—1929, σ. 231 κ. ἐξ. A. I. Mayer, Art Bull., 1929, 150—152. M. Höpner, Der Manierismus, Zeitschr. f. Aesthetik, XVII, 262 κ. ἐξ. Κοινωνιολογικὴ ἐρμηνεία τοῦ Μανιερισμοῦ ἐπιχείρησεν ὁ A. Blunt, Artistic theory in Italy, 1450—1600, Ὁξφόρδη 1940: ὑποστηρίζει ὅτι οἱ ἀντιλογικὲς καὶ νεομεσαιωνικὲς τάσεις τοῦ Μαν. καὶ τῆς καλλιτεχνικῆς του θεωρίας μποροῦν νὰ ἐρμηνευθοῦν μόνον μὲ βάση τὴν πολιτικὴ καὶ θρησκευτικὴ ἀντίδραση ποὺ προκάλεσε ἡ κατὰπτωσις τῶν μεγάλων ἐμπορικῶν Δημοκρατιῶν μὲ τὶς ὁποῖες εἶχε συμμαχήσει ὁ Πάπας καὶ μὲ τὴν μετατόπιση τοῦ Πάπα ἀπὸ τὴν ἡγετικὴν τὴν θέσιν ἀνάμεσα στὰ προοδευτικὰ κράτη τῆς Ἰταλίας πρὸς μίαν ἀντιδραστικὴν θέσιν, ποὺ τὸν ὡδήγησε σὲ συμμαχίαν μὲ τὴν φεουδαρχικὴ Ἰσπανία. Ἀναφέρεται στοῦ F. Antal, Remarks on the Method of Art History, Burl. Mag., 91, 1949, 51.

Σ' αὐτὴ τὴ στιγμή τῆς καλλιτεχνικῆς ἐξέλιξης τῆς βενετικῆς τέχνης φθάνει ὁ νέος Δομήνικος ἀπὸ τὴν Κρήτη.

Ε. Ο ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ ΣΤΗ ΒΕΝΕΤΙΑ

Δὲν ξέρομε πόσον καιρὸ ἔμεινε ὁ Θεοτοκόπουλος στὴ Βενετία. Τὸ πιθανώτερο εἶναι ὅτι ἔφθασε κατὰ τὸ 1565 καὶ ὅτι ἔφυγε τὸ 1570. Ὅριο γιὰ τὴν ἀναχώρησή του ἔχομε τὸ συστατικὸ γράμμα τοῦ Κλόβιο πρὸς τὸν καρδινάλιο Ἀλέξανδρο Φαρνέζε στὴ Ρώμη, τὸ 1570. Ἔχει προταθῆ ἢ ὑπόθεση ὅτι ἀπὸ τὴ Ρώμη ξαναγύρισε ἕνα διάστημα στὴ Βενετία (1572—1576) καὶ ἡ ὑπόθεση αὐτὴ ἔχει μερικοὺς ὑποστηρικτές, χωρὶς ὅμως νὰ ἔχομε καμιὰ βεβαιότητα⁴⁶.

Ἐν' ἀπ' τὰ βασικὰ προβλήματα σχετικὰ μὲ τὴ βενετικὴ περίοδο τοῦ Δομήνικου εἶναι ὁ δρόμος ποὺ ἀκολούθησε ὁ βυζαντινομαθημένος νεαρὸς κρητικὸς ζωγράφος γιὰ νὰ μάθει νὰ βλέπει καὶ νὰ ἐκφράζεται κατὰ τὸν βενετικὸ τρόπο. Πολλὲς εἰκασίαι ἔχουν γίνεи: παλιότερα ὑποστηρίχθηκε ἀπὸ τὸν Α. Λ. Μάγερ καὶ ἰδιαίτερα ἀπὸ τὸν Βίλλουμσεν ὁ μῦθος ὅτι ὁ Δομήνικος ἐργάσθηκε κοντὰ στὸν Μπασσάνο καὶ ὁ καθηγητὴς Φιόκκο ἔγραψεν, ὅτι εἶχε δάσκαλο ἕνα ἐπαρχιακὸ ζωγράφου τοῦ Φλέτρε, τὸν Marescalchi· σήμερα καμιὰ ἀπὸ τὶς θεωρίαι αὐτὲς δὲν γίνεται δεκτὴ⁴⁷.

Ἡ μόνη θετικὴ μαρτυρία ποὺ ὑπάρχει, ἀπὸ τὸ γνωστὸ συστατικὸ γράμμα τοῦ Κλόβιο, δίνει τὴν πληροφορία ὅτι ὁ Δομήνικος μαθητέψε στὸν Τισιανό. Ἔχει διαπιστωθῆ ἡ στενὴ καὶ συχνὰ ἄμεση σχέση τῆς τέχνης τοῦ Θεοτοκόπουλου τῆς ὄριμης περιόδου μὲ τὸ ἔργο τοῦ μεγάλου βενετοῦ ζωγράφου, ἀλλ' ἀπὸ καιρὸ ἡ ἔρευνα προσανατολίζεται στὴ στενώτερη συσχέτιση τοῦ Θεοτοκόπουλου μὲ τὸν κυριώτερο ἐκπρόσωπο τοῦ βενετικοῦ Μανιερισμοῦ, τὸν Τιντορέττο. Ἀπὸ ἄλλους ζωγράφους τῆς ἐποχῆς, τὸν Κορρέγιο, τὸν Μπασσάνο, τὸν Παρμυγκιανίνο, τὸν Σκιαβόνε καὶ τὸν Βερονέζε ἀκόμη πολλὰ διδάχθηκε καὶ σὲ πολλὰ τοὺς ἀκολούθησε, καθὼς μαρτυροῦν παραλληλισμοὶ ἀναντίρροτοι⁴⁸. Τὸ συμπέρασμα θὰ ἦταν ὅτι δὲν μπορεῖ νὰ θεωρηθῆ ὁ Θεοτοκόπουλος μαθητὴς ἐνὸς μόνο ζωγράφου, ἀλλ' ἀνάστημα καὶ καρπὸς τῆς βενετικῆς ζωγραφικῆς τῆς ἐποχῆς του, ποὺ εἶχε ξεφύγει ἀπὸ τὰ ὀρθο-

⁴⁶) E. K. Waterhouse, *El Greco's Italian Period*, «Art Studies» 1930, I, 69 κ. ἐξ. Βλ. Πρεβελ. II, 45—51.

⁴⁷) Peusner—G rautoff, 74-75. Mayer, 18—21. A. L. Mayer, *Notes on the early Greco*, Burlington Magaz. 74, I, 1939, 28. G. Fiocco, *El maestro del Greco*, Revista Esp. de Arte, Σεπτ. 1934, ἀρ. 3, σ. 3—20.

⁴⁸) Βλ. Mayer 21 κ. ἐξ. Pallucchini, *σποραδ.* Willumsen, (σποραδικά) Vollmer, Goldscheider, σ. 7 καὶ 19.

λογιστικὰ παραγγέλματα τῆς Ἀναγέννησης γὰρ νὰ δοθῆ στοῦ μυστικὸ καὶ μελαγχολικὸ ὄνειροπόλημα τοῦ Μανιερισμοῦ.

Γιὰ τὸ εἰδικώτερο πρόβλημα τῆς μετάπλασης τοῦ βυζαντινοῦ ζωγράφου σὲ βενετὸ εἶναι χρήσιμο νὰ θυμηθοῦμε ὅτι ὁ Δομήνικος δὲν εἶναι ὁ μόνος Ἕλληνας ποὺ βρέθηκε κάτω ἀπὸ ἀνάλογες συνθῆκες μπροστὰ στοῦ ἴδιο πρόβλημα. Ὁ ἐκλεκτισμὸς τῆς ἑλληνικῆς τέχνης τῆς ἐποχῆς τὰ ἐπιτρῆπει ὅλα. Ὁ ἴδιος ὁ Λαμασκηνὸς ἔμαθε, ὅπως δείχνουν μερικὲς μορφὲς ἀπὸ τὰ τελευταῖα του ἔργα, νὰ ζωγραφίζει καὶ κατὰ τὸν βενετικὸ τρόπο καὶ πάντως εἶχε στενὴ ἐπαφὴ μαζί του, ἀφοῦ τὸ 1581 πούλοσε ἔργα ἢ ἀντίγραφα τοῦ Παρμιγιανίνο καὶ ἄλλων⁴⁹. Τὸ 1599 ὁ ἐτοιμοθάνατος Θωμᾶς Μπατιᾶς, κερκυραῖος professore di pittura greca, κάτοικος τῆς Βενετίας, ἀφήνει στὸν μαθητὴ του Ἐμμανουὴλ Τζανφουρνάρη ὅλα του τὰ ἱχνογραφήματα «τόσον τὰ ἑλληνικὰ ὅσον καὶ τὰ ἰταλικῆς (all' Italiana) τεχνοτροπίας» (Μέροτσιος σ. 234-235). Καὶ μερικὲς μικρὲς εἰκόνες ἢ τρίπτυχα τῆς ἐποχῆς, ποὺ ἔχουν παραστάσεις μὲ τὶς δύο τεχνοτροπίας, δείχνουν ὅτι στὴ Βενετία ὑπῆρχαν Ἕλληνες ζωγράφοι ποὺ ἦσαν ἄξιοι νὰ ζωγραφίζουν τὸν ἴδιο καιρὸ καὶ μὲ τοὺς δύο τρόπους⁵⁰. Ἀνάλογη θὰ ἦταν ἡ περίπτωση καὶ τοῦ Δομήνικου, μὲ τὴ διαφορὰ ὅτι αὐτός, ἐγκαταλείποντας τὸν ἐκλεκτισμὸ τῶν πατριωτῶν του, δὲν ἐπαμφοτερίζει, ἀλλὰ εὐθὺς ἐξ ἀρχῆς προσχωρεῖ ὁλόψυχα καὶ ἀνεπιφύλακτα στὴ βενετικὴ ζωγραφικὴ, καθὼς μᾶς δείχνουν τὰ ἔργα του τῆς ἐποχῆς. Ἐπομένως δὲν εἶναι ἀνάγκη νὰ ζητοῦμε ἔργα τῆς «μεταβατικῆς» ἐποχῆς, ποὺ πρέπει νὰ θεωρήσουμε ἀνύπαρκτη σὰν ἐποχὴ καλλιτεχνικῆς δημιουργίας, ἐκτὸς ἂν ἀναζητοῦμε μὲ τεχνοτροπικὰ κριτήρια σπουδαστικὰ δοκίμια, ποὺ εἶναι, νομίζω, ἔργο μάταιο. Ἀπὸ τὴ στιγμή ποὺ ὁ Δομήνικος αἰσθάνεται τὸν ἑαυτὸ του ἄξιο νὰ ζωγραφίζει πίνακες all' Italiana καὶ ὑπογράφει τὰ ἔργα του, εἶναι φανερὸ ὅτι δὲν ἐπιχειρεῖ συνδυασμοὺς συμβιβαστικoὺς καὶ μεταβατικoὺς, ὅτι δὲν θέλει νὰ θυμᾶται τὸν ἄλλο τρόπο, τὸν πατρογονικὸ του.

Σ Τ. Σ Φ Α Λ Ε Ρ Ε Σ Α Π Ο Δ Ο Σ Ε Ι Σ Ε Ρ Γ Ω Ν

Σύμφωνα μὲ τὴν ἄποψη αὐτὴ θὰ ἐλεγχθῆ σφαλερῆ ἢ τάση ποὺ ἐπικρατεῖ τὰ τελευταῖα χρόνια ν' ἀποδίδονται στὴν κάπως ἀβέβαιη

⁴⁹) (Α. Μουστοξύδη), Ἑλληνομνημων, Α', Ἀθήνην 1813, σ. 277 καὶ Predelli, Le memorie e le carte di Alessandro Vittoria, 1928, σ. 82.

⁵⁰) Π. χ. στὸ Βατικανό, Bettini, La pittura di icone κλπ. π. V καὶ XXII· στὴ Μόσχα, τρίπτυχο: Wulff — Alpatoff, Denkmäler der Ikonmalerei, σ. 146—147 εἰκ. 60. Φύλλο τρίπτυχου τοῦ Μουσ. Μπενάκη ἀνέκδοτο,

αυτή περίοδο τῆς ζωῆς του ἔργα ἀσήμαντα, πού δὲν ἔχουν ἄλλο λόγο νὰ σχετισθοῦν μὲ τὴν τέχνη τοῦ Ἑλληνα ζωγράφου, παρὰ μόνο τὸ γεγονός ὅτι, ἐπειδὴ ἔχουν ἓνα λαϊκώτερο βενετικό ὄφος μὲ τις συνακόλουθες ἀδεξιότητες, θὰ πρέπει ν' ἀνταποκρίνονται στὴν ὑποθετικὴ περίοδο τῆς μετάβασης τῆς τέχνης τοῦ Δομήνικου ἀπὸ τὴ βυζαντινὴ στὴ βενετικὴ τεχνοτροπία. Ἔτσι εἶχε δημοσιεύσει παλιότερα ὁ Βίλλουμσεν μερικὰ ἔργα γιὰ νεανικά, ἀλλὰ ἡ ἀπόδοση αὐτὴ δὲν ἔγινε δεκτὴ ἀπὸ κανένα⁵¹.

Τελευταία ὁ R. Palluchini πρότεινε τρεῖς μικροὺς πίνακες: μιὰ Στέψη τῆς Παναγίας, μιὰ Προσκύνηση τῶν Ποιμένων καὶ μιὰ Μνηστεία τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνας πού τοὺς χρονολογεῖ μεταξὺ 1561 — 1565⁵². Οἱ φωτογραφίες ὅμως πού ἔχομε ἔπ' ὄψει μᾶς δὲν μᾶς πείθουν ὅτι τὰ τόσο ἀνόμοια μεταξὺ τους ἔργα, μὲ τὸ χαλαρὸ σχέδιο, μὲ τὴν ἄτονη πινελιά, μὲ τις δῆθεν βυζαντινὲς ἀναμνήσεις, πού δὲν ἐκφράζουν ἄλλο ἀπὸ μιὰ λαϊκότητα, μπορεῖ νὰ βγῆκαν ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ Δομήνικου. Ἡ μεγάλη διαφορὰ ποιότητας καὶ ἡ τεχνοτροπικὴ διαφορὰ καὶ μεταξὺ τους καὶ κυρίως μὲ τὰ γνήσια ἔργα, πού θὰ ἐξετάσουμε ἀμέσως πάρα κάτω, μᾶς γεννοῦν τὴ δυσπιστία. Ἡ τυχὸν παραδοχὴ τῆς ἀπόδοσης τῶν ἔργων αὐτῶν στὸν Δομήνικο θὰ μᾶς ὀδηγήσει σὲ μιὰ σύγχυση ὡς πρὸς τὴν προσωπικότητα τοῦ καλλιτέχνη, πού θὰ ἐμφανισθῇ ἔτσι σὺν κοινὸς καὶ ἀπρόσωπος συμπληρητῆς θεμάτων καὶ τρόπων, πράγμα ἀπαράδεκτο ἀκόμη καὶ γιὰ τὴ νεανικώτερή του ἐργασία, καθὼς μᾶς τὸ ὑποδεικνύουν τὰ ἴδια του τὰ ἔργα. Ἐξάλλου, θὰ πλατύνουμε ἔτσι ὑπερβολικὰ τὰ κριτήρια γιὰ τὴν ταύτιση νεανικῶν του ἔργων, ὥστε νὰ εἶναι εὐκόλο ν' ἀῆξηθῇ ὁ ἀριθμὸς τους σὲ ἀπίθανο ὄψος. Π.χ. τίποτε δὲν θὰ μᾶς ἐμπόδιζε ν' ἀποδώσουμε στὸν «μεταβατικὸ» Δομήνικο μιὰ εἰκόνα τοῦ Μουσείου Μπενάκη, πού εἶναι λαμπρὸ δείγμα συμβιβασμοῦ: πάνω παριστάνεται ἡ Γέννηση, σὲ βυζαντινὸ τρόπο καὶ κάτω ἡ Προσκύνηση τῶν Μάγων σὲ τυπικὴ βενετικὴ εἰκονογραφία ἀλλὰ μὲ μορφολογία κάπως προσαρμοσμένη στὸ πνεῦμα τῆς ἑλληνικῆς εἰκόνας· οἱ ἀποδιδόμενες στὸ νεαρὸ Δομήνικο εἰκόνες δὲν ἔχουν περισσύτερη σχέση μὲ τὸ ἄλλο νεανικὸ ἔργο του. Γιὰ τὴν εἰκόνα τοῦ Μουσείου Μπενάκη ὅμως ἀποκλείεται μιὰ τέτια ἀπόδοση, γιατί ἔχει τὴν ὑπογραφή τοῦ Ἑμμανουὴλ Τζανφουρνάρη (περὶ τὸ 1600), τοῦ μθητῆ τοῦ Θωμᾶ Μπιατᾶ. Ἀνάλογες σκέψεις προκαλεῖ καὶ μιὰ μικρογραφία σὲ Σιναϊτικὸ κώδικα (ἀριθ.

⁵¹) Βλ. Προβελάκης II, 56.

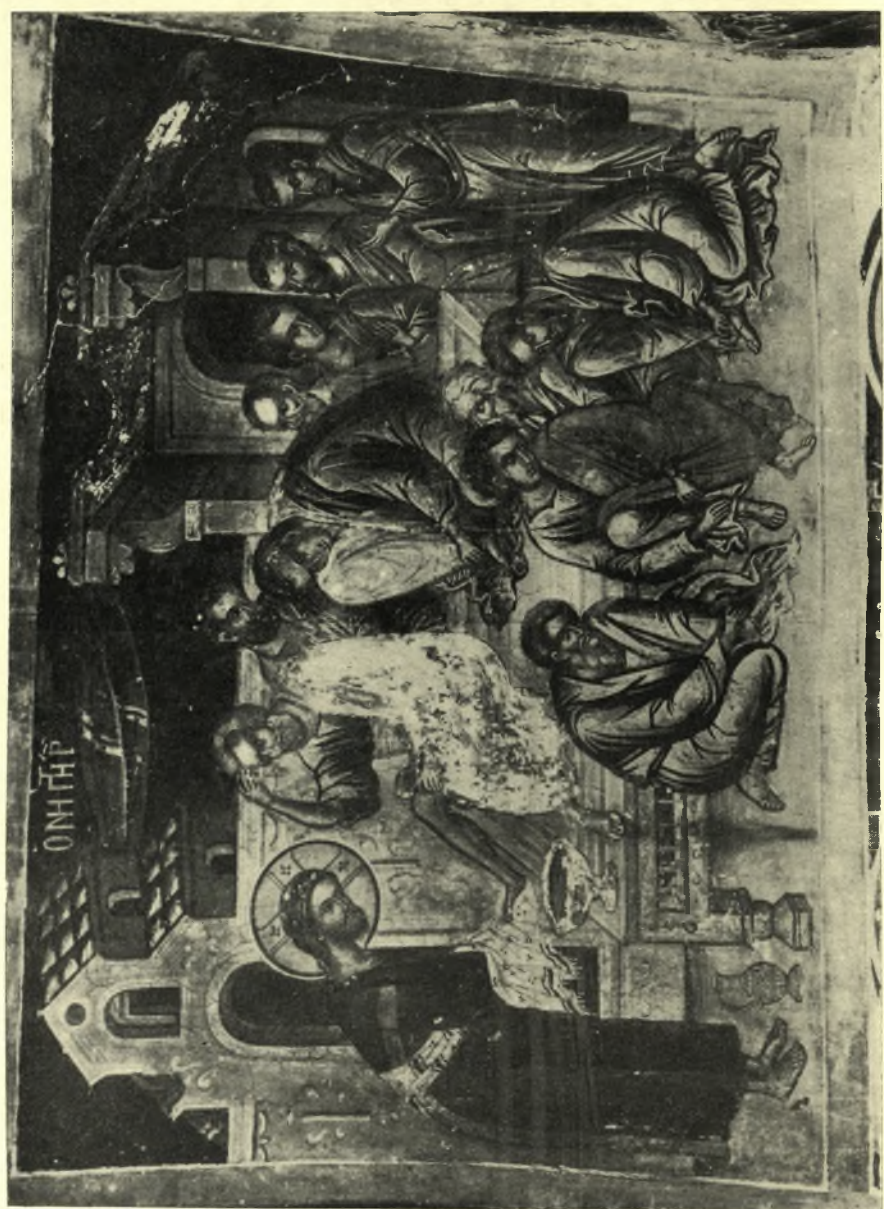
⁵²) R. Palluchini, Some Early Works by El Greco, Burl. Magaz. 9), 1948, σ. 130—137, εἰκ. 5—11 καὶ σ. 203, εἰκ. 14. Ο. Μ. Soria, Art Bull. XXX, 1948, 250,7 συμφωνεῖ.



1. Δεῖπνον εἰς Ἑμμαούς. Λεπτομέρεια τοιχογραφίας τοῦ Θεοφάνη, στή Λαύρα τοῦ Ἁθῶ (1535)



2. Δεῖπνον εἰς Ἑμμαούς. Ἔργο τοῦ G. Bellini στήν Πινακοθήκη τοῦ Βερολίνου



Ο Ντιπτή. Τοιχογραφία τοῦ Θεοφάνη, στή Μονή Ἁγίου Νικολάου Ἀναστασῆ, Μετέωρα (1527). (Φωτ. Γ. Τσίμα)



Ἡ εἰς Ἄδου Κάθοδος. Εἰκόνα τοῦ Μυθ. Διαμιασκηνοῦ, στὸ Μουσεῖο Μπενάκη



1. Ὁ Προφήτης Ἡλίας. Λεπτομέρεια εἰκόνας τοῦ Μιχ. Δαμασκηνοῦ, Μ. Σταυρονηλῆα (φωτ. Μ. Χατζηοδᾶκη)



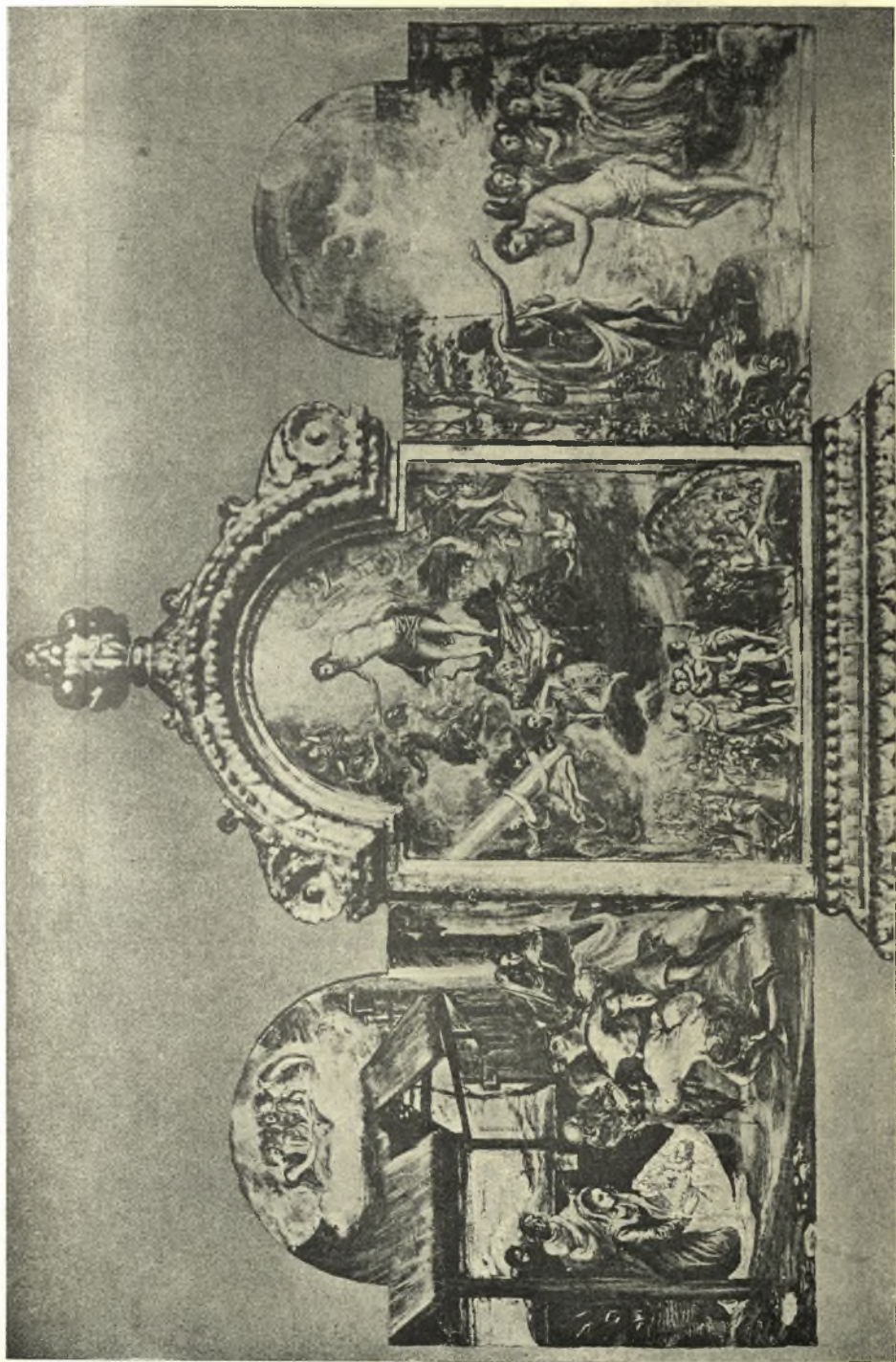
2. Ἡ Προσκύνηση τῶν Μάγων. Εἰκόνα τοῦ Μιχ. Δαμασκηνοῦ, σὸν Ἁγ. Μηναῖ Ἡρακλείου



1. Ἡ Πρόσβννηση τῆν Μάγων, νεανικὸ ἔργο τοῦ Δομ. Θεοτοκόπουλου,
στὸ Μουσεῖο Μπενάκη



2. Λεπτομέρεια χαλκογραφίας
τοῦ Parmigianino



Τρίπτυχο της Πανακότητος τῆς Μοδένας, νεανικό ἔργο τοῦ Θεοδοκόπουλου



2. Βενετική ξυλογογραφία του 1555
(A. L. Mayer)



1. Τὸ λεγόμενον ὄνειρο τοῦ Φιλίππου Β',
ἔργο τοῦ Θεοτοκόπουλου, στὸ Ἐξοχιάλ.



Ἡ Μονή τοῦ Σινᾶ. Τρίπτυχο τοῦ 17^{ου} αἰῶνα, στὸ Βατικανό



*Η Μονή τοῦ Σινᾶ. Ἀπὸ τὸ τρίπτυχο τοῦ Θεοτοκόπουλου, στή Μοδένα



1. Δ. Θεοτοκόπουλοι,
ή 'Ανάληψη τῆς Παρ-
← θένου (1577)



2. Δ. Θεοτοκόπουλοι,
ή 'Ανάστασι, στὸ Προ-
δο (περὶ τὸ 1610) →

1. Τιτροσέριου,
ή 'Ανάληψη,
στη Scuola
di S. Rocco



2. 'Η Ανάσταση. χαλκογραφία του Blockland



‘Ο Χριστός στή λίμνη τῆς Γαλιλαίας. Έργο τοῦ Τιντορέττου ἢ τοῦ Θεοτοκόπουλου
στήν Πανακοθήκη τῆς Οὐάσιγγτων

2123) μὲ τὸ ἴδιο θέμα τῆς Προσκύνησης, κατ' ἀνάλογο τρόπο ἐκτελεσμένο. Μὲ τὴ μέθοδο ποὺ ἐφαρμόζεται θὰ μπορούσε γιὰ κάθε ἔργο αὐτῆς τῆς λαϊκώτερης ἰταλίζουσας ζωγραφικῆς νὰ γεννηθῆ τὸ πρόβλημα μήπως εἶναι ἔργο τοῦ Δομήνικου⁵³.

Z. T A Γ N H Σ I A E P Γ A

Ἐν τούτοις, ἡ ἔρευνα ἔχει σήμερα στὴ διάθεσὶ τῆς τοῦλάχιστον δύο ἔργα, ἀναμφισβήτητα βγαλμένα ἀπὸ τὸ νεανικὸ ἀκόμη χέρι τοῦ ζωγράφου μας καὶ ἡ μελέτη τους καὶ ἡ σύγκριση μαζί τους μᾶς φέρνει σὲ θετικὰ διαπιστώσεις γιὰ τὴν ποιότητα καὶ γιὰ τὴν ἐνότητα στὴν ἐξέλιξη τῆς τεχνοτροπίας τῶν νεανικῶν ἔργων τοῦ Θεοτοκόπουλου. Τὸ ἓνα εἶναι ἡ Προσκύνηση τῶν Μάγων τοῦ Μουσείου Μπενάκη καὶ τὸ ἄλλο τὸ τρίπτυχο τῆς Galleria Estense τῆς Μοδένας. Τὸ Μουσεῖο Μπενάκη ἀπέκτησε τὴν Προσκύνηση τὸ 1934 καὶ τὰ σαφῆ ἴχνη τῆς ὑπογραφῆς «XEIP ΔΟΜΗΝΙΚΟΥ» ἔδωσαν τὴν ἀφορμὴ ν' ἀναζητηθῆ ἡ σωστὴ πατρότητα τοῦ ἔργου. Ἡ μεταγενέστερη ἀνακάλυψη καὶ δημοσίευση τοῦ τρίπτυχου τῆς Μοδένας, ποὺ εἶχε πληρέστερα τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς γνησιότητος, — ὑπογραφή, θέματα, τεχνοτροπία, ἱστορία τοῦ ἔργου — ἐπιβεβαίωσε τὴ σωστὴ ἀπόδοση τοῦ πρώτου, καὶ κανένας, ὅσο ξέρω, δὲν τὴν ἀμφισβήτησεν ὡς τώρα⁵⁴.

Ἡ Προσκύνηση τῶν Μάγων (Πίν. ΚΑ', 1) ἔχει τὰ τυπικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς βενετικῆς εἰκονογραφίας τοῦ θέματος. Δὲν εἶναι δύσκολο ν' ἀναγνωρίσει κανεὶς στὴν Παναγία μὲ τὸ παιδὶ μιὰ μορφὴ ἐλεύθερα ξεσηκωμένη ἀπὸ χαλκογραφία τοῦ Παρμιγκιανίνο (Πίν. ΚΑ', 2), καὶ στὶς μορφές τοῦ ἀράπη Μάγου καὶ τοῦ στρατιώτη ποὺ γυρίζει τὴν πλάτη, μορφές γνωρίμες τοῦ Κορρέγιου. Τὸ σύνολο μὲ τὰ ἐρεῖπια, τὰ ἄλογα, τοὺς σκλάβους, πλησιάζει τὶς ἀνάλογες συνθέσεις τοῦ Ἰακώβου Μπασσάνο. Τὸ ἴδιο θέμα, ἄλλωστε, ἐπανελάβε ἀργότερα ὁ Θεοτοκόπουλος μὲ μικρὰς παραλλαγές. Ἐδῶ, καθὼς λέει ὁ Mayer «ἡ τεχνικὴ του εἶναι ἐλαφρῶς ἱμπερσιονιστικὴ, αὐτὸ φαίνεται εἰδικιώτερα στὸν ἄνθρωπο μὲ τὸ σάγμα, στὶς κολόνες, στὰ χουσα βάζα καὶ στὸν οὐρα-

⁵³) Συγγόπουλος, Κατάλογος, ἀρ. 20, π. 16.—V. Beneschewitch, Monumenta Sinaitica archaeologica et palaeographica, fasc. I, Petropoli 1925, στ. 48—49, πίν. 36.

⁵⁴) A. I. Mayer, De pintura española. Una obra juvenil del Greco, Archivo Español de Arte y Arqueología, ἀρ. 32, 1935, 205—207. Μ. Καλλιγᾶς, «Νέα Ἑσθία», ἔτ. 10, τόμ. 20, 1936, 1049 κ. ἔξ. καὶ Α. Συγγόπουλος, Κατάλογος κλπ. σ. 101, καὶ πίν. 52. Πρὸβλ. καὶ Vollmer, 6. 4, καὶ Pallucchini, Il politico del Greco κλπ. σ. 13, Εἰκ. 15 καὶ ὁ ἴδιος Burl, Mag. 90, 130, εἰκ. 3.

νό...». Ὁ θερμὸς πορφυρὸς τόνος τοῦ φορέματος τῆς Παναγίας ἰσορροπεῖ μὲ τὸ πρασινωπὸ ροῦχο τοῦ μαύρου Μάγου, ἀλλὰ ἡ ἀσάφεια τῶν περιγραμμάτων, ἡ ἐνιαία λειτουργία τῶν χρωμάτων, ἡ λεπτὴ νευρικὴ πινελιά ποὺ φωτίζει τὶς ἐπιφάνειες, δημιουργοῦν τὴν ἀτμόσφαιρα ὅπου κινοῦνται τὰ πρόσωπα.

Οἱ ἀδυναμίες εἶναι ἀκόμη πολλὲς στὴ σύνθεση, στὴν προσαρμογὴ τῶν προσώπων ποὺ δανεῖζεται ἀπὸ ἔργα ἄλλων, στὸ ἴδιο τὸ γεγονός ὅτι ὅλες του σχεδὸν οἱ μορφὲς εἶναι δανεικὲς. Αὐτὰ, καθὼς καὶ τὸ ὅτι ὁ πίνακας βρέθηκε στὴν Ἑλλάδα, ἔκαμαν τὸν Α. L. Mayer νὰ ὑποθέσει ὅτι ζωγραφήθηκε πρὶν φθάσει ὁ ζωγράφος στὴ Βενετία, καὶ τὴν γνώμη αὐτὴ ἀποδέχονται καὶ ἄλλοι. Τὸ παράδειγμα εἶναι χαρακτηριστικὸ γιὰ τὴν ἀντίληψη ποὺ ἔχουν οἱ ἱστορικοὶ τῆς δυτικῆς τέχνης γιὰ τὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ καὶ γιὰ τὴν ἀξία ποὺ ἔχουν στὰ γραφόμενά τους οἱ ὄροι «βυζαντινὸς» καὶ «κρητικὸς». Τούτῃ ἡ ἀποψη, σύμφωνα μ' ὅσα εἴπαμε πιὸ πάνω, εἶναι ἀπαράδεκτη ἐπὶ πλεόν στὴν Κρήτη, στὸ Ἡράκλειο, μπορεῖ νὰ ὑπῆρχαν σὲ ὁρισμένα κρατικὰ ἢ δυτικὰ ἐκκλησιαστικὰ κτήρια πίνακες βενετικῆς τέχνης, ἀλλὰ ἡ βενετικὴ ζωγραφικὴ δὲν διδάσκονταν ἐκεῖ, οὔτε ἦταν τόσο προσιτὴ, ὥστε νὰ ἐπηρεάζει ἄμεσα στὴν αἴσθηση τοῦ χρώματος, τοῦ φωτὸς καὶ τῆς φόρμας τοὺς Ἑλληνας ἀγιογράφους. Ἀπόδειξη ἡ ἱστορία τοῦ Μ. Δαμασκηνοῦ⁵⁵.

Ἄν ζητήσουμε στὸ βενετικὸ αὐτὸ πρωτόλειο τοῦ Δομήνικου νὰ βροῦμε τί μένει ἀπὸ τὸν βυζαντινὸ ζωγράφο, θὰ βρῖσκαμε μόνο ἔξω-τερικὰ σημάδια: τὸ παχὺ σανίδι μὲ τὸ κολλημένο λινό, τὸ κόκκινο περιθώριο ποὺ πλαισιώνει τὴν παράσταση ὅπως στὶς εἰκόνες, τὴν τέμπερα μὲ ἀυγὸ, τὶς βραχυγραφίες ΜΡ ΘΥ, ΙC ΧC, τὸν τύπο τῆς ὑπογραφῆς «ΧΕΙΡ ΔΟΜΗΝΙΚΟΥ», καθὼς καὶ τὴν μορφή τῶν κεφαλαίων αὐτῶν γραμμάτων. Αὐτὰ εἶναι ἴσως ἀρκετὰ γιὰ νὰ πεισθοῦμε ὅτι ὁ Δομήνικος εἶχε πραγματικὰ περάσει ἀπὸ τὴ βυζαντινὴ τεχνικὴ, ἀλλὰ συνάμα ἡ ἔλλειψη ὁποιασδήποτε εἰκονογραφικῆς ἢ τεχνολογικῆς

⁵⁵) Ἄλλωστε τὸ χαρακτηριστικὸ εἶναι ὅτι καὶ στὶς φράγκικες ἐκκλησίες εἶχαν συχνὰ ἑλληνικῆς τεχνολογίας ζωγραφικὴ, καθὼς βεβαιώνει ὁ G. Gerola, Monumenti Veneti II, 307. Γιὰ ἔργα βενετικῆς ζωγραφικῆς ποὺ βρισκόταν στὴν Κρήτη, βλ. G. Gerola, Gli oggetti sacri di Candia salvati a Venezia, Atti d. R. Acad. di Sc. Lett. ed Arti degli Agiati in Rovereto, S. III, v. IX, Fasc. III—IV, 1903, σελ. ἀνατ. 10 καὶ U. Manucci, Contributi documentarii per la storia della distruzione degli episcopati latini in Oriente nei sec. XVI e XVII, περ. Bessarione, ἀφ. 127, Ρώμη 1914, στὶς σελ. 105—108, ζωγράφοι Λατῖνοι ποὺ ἐργάσθησαν στὰ Χανιά.

ἐπαφῆς μὲ τὴν κρητικὴ ζωγραφικὴ μᾶς βεβαιώνει ὅτι μὲ τὴν αἰσθητικὴ της δὲν θέλει νὰ κρατεῖ κανένα δεσμό.

Στὸ τρίπτυχο τῆς Μοδένας τὰ ἑλληνικὰ σημάδια εἶναι ἀκόμη περισσότερα. (Πίν. ΚΒ') Ἡ μορφή τοῦ τριπτύχου, τὸ μέγεθος, τὸ σχῆμα του, τὰ σκαλισμάτα του, ὁ τρόπος ποὺ κλείνουν τὰ δυὸ του πλάγια φύλλα, εἶναι χαρακτηριστικά γιὰ μιὰ κατηγορία μικρῶν τριπτύχων ποὺ κυκλοφοροῦσαν τότε σ' Ἀνατολὴ καὶ Δύση μὲ μικρογραφικὲς παραστάσεις κρητικῆς τέχνης. Οἱ παραστάσεις τοῦ τριπτύχου τῆς Μοδένας δὲν ἔχουν ἐνότητα στὸ περιεχόμενο. Ἀπὸ τὴν Παλαιὰ Διαθήκη εἶναι ὁ Ἄδὰμ καὶ ἡ Εὐᾶ μὲ τὸν Θεὸ στὸν Παράδεισο, ἀπὸ τὸν βίο τοῦ Ἰησοῦ εἶναι ὁ Εὐαγγελισμὸς, ἡ Προσκύνηση τῶν Ποιμένων καὶ ἡ Βάπτισις, ὑπάρχει ἀκόμη στὸ κέντρο μιὰ συνηθισμένη στὴν ἐποχὴ της εἰκόνα καθολικοῦ—ἀντιμεταρρυθμιστικοῦ περιεχομένου, ποὺ παριστάνει τὸν Χριστὸ στὰ σύννεφα, ἀνάμεσα σ' ἀγγελῆκια ποὺ κρατοῦν τὰ σύμβολα τοῦ μαρτυρίου, νὰ στεφανώνει ἓνα μάρτυρα τῆς πίστεως, ἐνῶ χαμηλὰ συμβολικὲς γυναικεῖες μορφές καὶ τὸ «πῦρ τὸ ἐξώτερον», μὲ μορφὴ κήτους, συμπληρώνουν τὴν ἀλληγορικὴ σημασίαν τῆς παράστασης. Ὅλες αὐτὲς οἱ παραστάσεις εἶναι σὴν εἰκονογραφία ἐντελῶς ἄσχετες μὲ τὴ βυζαντινὴ τέχνη, οἱ περισσότερες ἄλλωστε εἶναι καὶ ἄγνωστες σ' αὐτήν. Γιὰ νὰ τίς συνθέσει ὁ Δομήνικος δανεῖζεται καὶ τὸ γενικὸ συνθετικὸ σχῆμα ἀλλὰ καὶ τίς μορφές του χωριστὰ ἀπὸ διάφορα ἔργα χαρακτηριστικῆς ποὺ κυκλοφοροῦσαν τότε ἄφθονα στὴ Βενετία—πράγμα συνηθισμένο στὴν τέχνη τῆς ἐποχῆς. Ὁ Εὐαγγελισμὸς εἶναι σὴν τυπικὴ βενετικὴ του σύνθεσις, ὅπως τὴ δημιούργησε ὁ Τισιανὸς καὶ τὴν χρησιμοποίησαν ὁ Τιντορέττος καὶ ὁ Βερονέζε. Ἡ Προσκύνηση τῶν Ποιμένων ἔχει συνδυασθῆ ἀπὸ θέματα τριῶν χαλκογραφιῶν. Ἡ Βάπτισις εἶναι καὶ αὐτὴ βενετικὴ σὲ ὅλα της τὰ στοιχεῖα⁵⁶. Ἡ κεντρικὴ συμβολικὴ πικράστασις, ἐξάλου (Πίν. ΚΒ'), ἔχει δανεισθῆ τὸ ἐπάνω μέρος δλόκληρο, τὸ γενικὸ σχῆμα τῆς σύνθεσης καὶ τίς περισσότερες γυναικεῖες μορφές ἀπὸ μιὰ ἀνώνυμη βενετικὴ ξυλογραφία τοῦ 1555 (Πίν. ΚΓ', 2), ἐνῶ ἡ μορφή τοῦ κήτους βρίσκεται σὲ ἀντίστοιχες ἀλληγορικὲς παραστάσεις τῆς ἐποχῆς⁵⁷. Τὸ κήτος αὐτὸ ἀποκλείεται νὰ σχετισθῆ μὲ τὸν Βύθιον Δράκοντα τῆς Δευτέρας Παρουσίας τῶν Κρητικῶν ποὺ ἔχει ἐντελῶς ἄλλο σχῆμα.

Στὶς παραστάσεις αὐτὲς μὲ τὰ δανεικὰ στοιχεῖα ὁ Θεοτοκόπουλος, χωρὶς ν' ἀποφεύγει ἀκόμη τὰ λάθη, ἔχει προχωρήσει στὴν ἀφομοίωση

⁵⁶) Οἱ συσχετίσεις εἶναι τοῦ Pallucchini, σ. 6—8.

⁵⁷) Α. Ι. Mayer, *Burl. Magaz.* 71, I, 1939, 28, πίν. I, Β. καὶ Kehrler, εἰκ. 45.

τῶν ξένων μορφῶν καὶ στὴν ἐνότητα στὴ σύνθεση, ὥστε μερικές σκη-
νές ν' ἀποκτήσουν προσωπικὸ χαρακτήρα, πὺν θὰ τὸν κρατήσουν
σ' ὄλη του τὴ ζωὴ: τοῦτῃ ἢ παρατήρηση ἀφορᾷ στὸν Εὐαγγελισμό
προπάντων, ἀλλὰ καὶ στὴ Βάπτιση· ἡ ἀλληγορικὴ παράσταση θὰ βρεῖ
τὴ συνέχειά της στ' Ὀνειρο τοῦ Φιλίππου Β' (Πίν.ΚΙ' 1), πὺν ζωγρά-
φισε ἀργότερα στὸ Ἑσκουριάλ. Καὶ μονωμένες μορφές, ὅπως τοῦ φα-
λακροῦ γέρου μὲ τὸ σκυμμένο κεφάλι, πὺν ἀκουμπᾷ στὸ μαστοῦνι,
στὴν Προσκύνηση τῶν Ποιμένων, θὰ τὶς ξαναβροῦμε σὲ σύγχρονα καὶ
μεταγενέστερα ἔργα του⁵⁸. Διαπιστώνομε δηλ. ὅτι γύρω στὰ 1567,
ὅπου τοποθετεῖται τὸ τρίπτυχο, ἔχει ἀρχίσει νὰ διαμορφώνεται, μέσα
ἀπὸ τὰ δάνεια καὶ τὶς ἀντιγραφές, μιὰ προσωπικὴ εἰκονογραφία, πὺν
εἶναι ἐντελῶς ἄσχετη μὲ κάθε εἶδους βυζαντινὴ ἀνάμνηση.

Καὶ ἀπὸ τεχνολογικὴ ἀποψη εἶναι δύσκολο νὰ δεχθῆ κανεὶς τοὺς
ἀόριστους χαρακτηρισμοὺς μὲ τοὺς ὁποίους συσχετίζει ὁ Palucchini
(σ. 10) τὴ χρωματικὴ ἀντίληψη τοῦ ζωγράφου τοῦ τριπτύχου μὲ τὴ
βυζαντινὴ ζωγραφικὴ « *c una miniatura che ha la luce d' un mo-
saico, un colorismo antitonalmente tendenzialmente bizantino, ma
rivissoto attraverso la mediazione della cultura veneta contempora-
nea* ».

Στὸ πλάσιμο, πὺν δὲν τονίζει τὴ σωματικότητα, στὸ φῶς, πὺν
παίζει μ' ἀντιθέσεις στὰ σύννεφα, πὺν κυλᾷ στὶς πτυχές καὶ φωτίζει
μὲ τρόπο συνοπτικὸ τὰ πρόσωπα, προδίδονται οἱ πρώτες δοκιμὲς μιᾶς
προσωπικῆς μορφολογίας, πὺν θὰ βρῆ στὴν Ἰσπανία τὴν τελειώσή της.

Η. ΤΟ ΤΟΠΙΟ ΤΟΥ ΣΙΝΑ

Ἐπίρχει ὅμως στὸ τρίπτυχο ἀκόμη μιὰ παράσταση—ἡ ἕκτη—πὺν
εἶναι ἔξω ἀπὸ τὸν κύκλο τῆς καθολικῆς εἰκονογραφίας καὶ συνδέει
ξανά τὸν Δομήνικο μὲ τὴν πνευματικὴ περιοχὴ τῆς καταγωγῆς του· ἡ
παράσταση τοῦ ὄρους Σινᾶ, μὲ τὴν κεφαλαιογράμματῃ ἐπιγραφῇ:
«*ΤΟ ΑΓΙΟΝ ΚΑΙ ΘΕΟΒΑΛΙΣΤΟΝ ΟΡΟΣ ΤΟ ΣΙΝΕΟΝ*» καὶ κάτω τὴν
ὑπογραφή του: *ΧΕΙΡ ΔΟΜΗΝΙΚΟΥ* (Πίν. ΚΕ'). Οἱ ἑλληνικὲς αὐτὲς
ἐπιγραφές εἶναι καὶ οἱ μόνες πὺν ὑπάρχουν στὸ τρίπτυχο κι αὐτὸ θὰ
μποροῦσε ν' ἀφήσει νὰ ὑποθέσει κανεὶς ὅτι προσορίζονταν γιὰ ἑλλη-
νικὰ χέρια.

Τὸ θέμα τοῦ τοπίου, ὅπου ἔγιναν τόσες θεοφάνειες, ἔχει ἀρκετὴ
διάδοση τὸν 16ο καὶ προπάντων τὸν 17ο, στὴν ὀρθόδοξη Ἀνατολή,
καὶ τοῦτο χάρη στὴ σημασία πὺν παίρνει ἡ ἑλληνικὴ αὐτὴ μονὴ τῆς
Πετραίας Ἀραβίας γιὰ τὸν ὑπόδουλον Ἑλληνισμό, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὸ

⁵⁸) Pallucchini, 10.

κῦρος πού εἶχε τὴν ἐποχὴν αὐτὴ σ' ὅλο τὸ χριστιανικὸ κόσμῳ⁵⁹. Ἡ συμβατικὴ εἰκονογραφία τοῦ τοπίου πρέπει νὰ διαμορφώθηκε κατὰ τὸν 16ον αἰώνα, ὅπως ἐδείξαμε ἄλλοτε, καὶ ὁ τύπος αὐτὸς κράτησε τὰ κύρια χαρακτηριστικὰ του σὲ πολὺ μεταγενέστερη ἐποχῇ⁶⁰. Εἶναι δύσκολο νὰ καθορισθῇ ἡ ἀρχικὴ πηγὴ τοῦ εἰκονογραφικοῦ αὐτοῦ τύπου πού ἐμφανίζεται περίπου τὴν ἴδια ἐποχῇ, λίγο μετὰ τὰ μέσα τοῦ 16ου, διαμορφωμένος στὰ κύρια στοιχεῖα του σὲ περιηγητὲς Γερμανοὺς, στὸν Θεοτοκόπουλο, σὲ κρητικὲς εἰκόνες πού παριστάνουν τὴ Φλεγόμενη Βάτο ἢ μόνο τὸ τοπίο. Εἶναι λογικὸ νὰ ὑποθέσωμε ὅτι ἡ πηγὴ πού ἔδινε τὰ στοιχεῖα γιὰ τὴ σύνθεση τῶν ὁμοιόμορφων τοπίων ἦταν τὸ ἴδιο τὸ Μοναστήρι, πού θὰ μοίραζε στοὺς προσκυνητὲς του ἔντυπα χαραγμένα προσκυνητάρια. Τέτια ἔντυπα ὅμως ἀπεικονίσματα τῆς Μονῆς σώθηκαν μόνο ἀπὸ τὸ 1688 καὶ ἔπειτα⁶¹, ἀλλὰ εἶναι ἐνδεικτικὸ ὅτι καὶ τότε ἀκόμη δὲν χαράζονται στὸ Σινᾶ ἢ στὴν Κρήτη, ἀλλὰ στὴν Πολωνία· ἀντίστοιχη ἐνδειξη ἀποτελοῦν οἱ εἰκόνες τοῦ τοπίου πού βρίσκονται σὲ περιηγητὲς ἀπὸ πολὺ νωρὶς—ὁ Beneschevitch σημειώνει τὸ παλιότερο σ' ἓνα χειρόγραφο ἰταλικὸ τοῦ 1335—, στὸν Γερμανὸ περιηγητὴ Breydenbach τὸ 1483, στὸν Ἰταλὸ Fra Noè Bianco κατὰ τὸ 1500, στὸν Pierre Belon τὸ 1546. Ὁ τύπος ὅμως πού θὰ ἐπικρατήσῃ καὶ πού χαρακτηρίζεται ἀπὸ περισσότερη ἀλήθεια, μὲ τὶς τρεῖς κορυφές καὶ τὸ φρουριακὸ μοναστήρι μπροστά, ἀπαντᾷ στὸν Christopher Führer ab Haimendorf πού κυκλοφόρησε στὰ 1570 καὶ στὸν W. von Waltersweyl, πού ταξίδεψε στὰ 1587 καὶ κυκλοφόρησε τὸ βιβλίον του τὸ 1609⁶² (Εἰκ. 6). Ἡ σύμπτωση πολλῶν λεπτομερειῶν, ὅπως

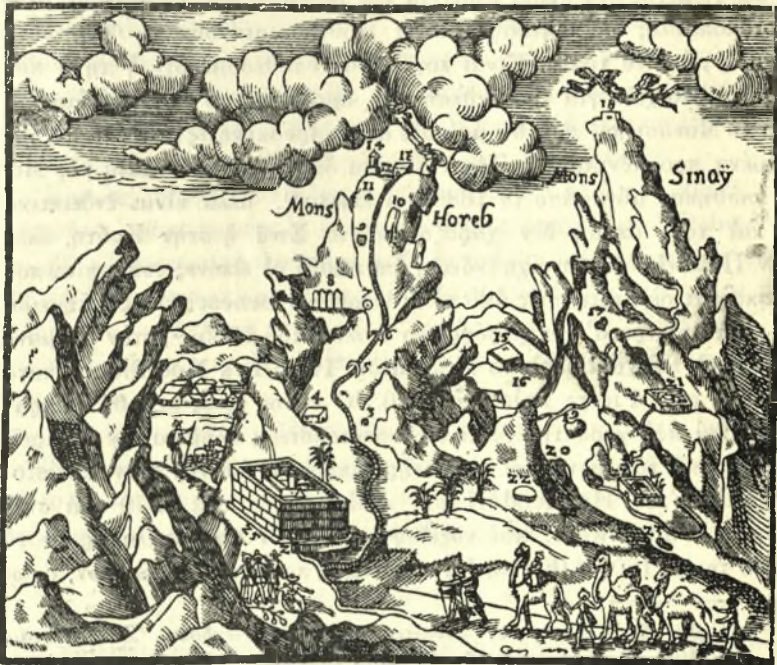
⁵⁹) Πρβλ. Κ. Ἀμάντου, Σιναιτικὰ μνημεῖα ἀνέκδοτα. Ἐν Ἀθήναις 1929, σελ. 105: «*ἡ πιστοποίησις ὅτι τὰ πλοῖα ἐργάζονται διὰ τὸ Σινᾶ . . . ἀρκετὶ διὰ τὰ μὴ προσβάλλονται ὑπὸ βενετικῶν ἢ μαλιέζικων πειρατικῶν ἢ ἄλλων πλοίων*».

⁶⁰) Μ. Χατζηδάκη, Μιὰ εἰκόνα ἀφιερωμένη στὸ Σινᾶ, Ἀφιέρωμα εἰς Κ. Ἀμαντον, Ἀθήναι 1940, σ. 355—360.

⁶¹) Ὁ Ἱεροσολύμων Δοσιθέος στὴν Ἱστορία τῆς ἐπισκοπῆς τοῦ Ὄρους Σινᾶ (Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς ἐπισκοπῆς τοῦ Ὄρους Σινᾶ, ἐκδιδ. μετὰ προλόγου ὑπὸ Α. Παπαδοπούλου—Κερμέως [Πατριόπουλος 1908] σ. 70) μᾶς πληροφορεῖ ἀγανακτισμένος ὅτι ὁ πρῶν Σιναιτῶν, Ἀνανίας «*σταλεὶς ἀπὸ τὸ μοναστήριον του εἰς Μοσχοβίαν διὰ ἐλεημοσύνην ἐν ἔτει τῷ σωτηρίῳ αχρβ' (=1682) . . . εἰς Καζακίαν ἔβαλε καὶ ἐτύπωσε συγχοροχάρτια περιγράφας ὅση βουνὰ καὶ ἄλλα τινὰ ἀλλόκοτα, τὰ ὁποῖα φέροντας εἰς Βυζάντιον καὶ Αἴγυπτον ἔκαμε νὰ δίδωνται εἰς τοὺς ταξιδαστοὺς Σιναιτας . . .*» Τὸ πολὺτιμο κείμενον, πού ὀφείλω στὸν φίλον κ. Μ. Μανουσάκη, μᾶς πληροφορεῖ ὅτι γιὰ πρώτη φορὰ κατὰ τὸ 1682 τυπώνονται στὴν Καζακία «*συγχοροχάρτια*» ἀνάλογα μὲ αὐτὰ πού ξέρομε τοῦ 1688. Εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι στὴν καλαισθησίᾳ τοῦ Δοσιθέου φαίνεται τὸ τοπίον «*ἀλλόκοτον*», δηλ. ξενικόν. Βλ. καὶ Μ. Χατζηδάκη, ἔ. ἀ.

⁶²) Beneschevitch, Monumenta Sinaitica, σ. LXI, LXIII, LXIV,

ή θέση και ή μορφή τῆς Μονῆς, ή σχέση τῶν τριῶν κορυφῶν, οἱ προσκυνητῆς με τῆς καμήλες, στίς ἔντυπες αὐτῆς παραστάσεις καί στήν εἰκόνα τοῦ τριπτύχου τῆς Μοδένας καί ἑνός τριπτύχου τοῦ Βατικανοῦ, (Πίν. ΚΔ') παρὰ τίς βασικῆς τεχνοτροπικῆς διαφορῆς, ἐπιτρέπει νά υποθέσομε ὅτι τὰ τόσο ἀνόμοια στήν τεχνοτροπία τους ἔργα εἶναι διαφορετική ἐρμηνεία ἑνός κοινοῦ προτύπου, ὅτι τὸ κοινὸ αὐτὸ πρότυπο θὰ



Εἰκ. 6. — Τὸ Ὄρος Σινᾶ τοῦ W. von Waltersweyl.

προέρχονταν ἀπὸ τὸ Σινᾶ καί ὅτι ἐάν τὸ πρότυπο ἦταν ἔντυπο, θὰ ἦταν χαραγμένο στή Δυτικῇ Εὐρώπῃ.

Τῆ μεγαλύτερη συγγένεια ἀπὸ ἀποψη θέματος καί λεπτομερειακῶν παραστάσεων παρουσιάζει ἡ εἰκόνα τοῦ Θεοτοκόπουλου με τὴν εἰκόνα τοῦ Waltersweyl (Εἰκ. 6) καί τοῦ ἑλληνικοῦ τριπτύχου τοῦ Βατικανοῦ (Πίν. ΚΔ'). Ἡ παραβολὴ με τὸ τελευταῖο, ποῦ εἶναι ἔργο συντηρητικὸ καί ἀκαδημαϊκὸ τῶν ἀρχῶν τοῦ 17ου εἶναι ἀπὸ πολλῆς πλευρῆς διδα-

LXV, LXVI. Καί ὁ D. T. Rice, *Five late Byzantine Panels and Greco's views of Sinai*, *Burl. Mag.* τ. 89, (1947) 93—94, εἰκ. Α—Δ., δημοσιεύει ἑλληνικὴ εἰκόνα με παράσταση τοῦ Σινᾶ, τοῦ 17ου—18ου αἰ., σὲ τεχνοτροπία ποῦ ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὴν κρητικὴ παράδοση, ἀλλὰ ποῦ ἀκολουθεῖ πιστὰ τὸ πρότυπο ποῦ εἶχε καί ὁ Θ.

τικὴ γιὰτὶ μᾶς πείθει γιὰ τὴν τεράστια ἀπόσταση πού χωρίζε κι ὅλας τὸ Δομήνικο ἀπὸ τοὺς ἄλλους κρητικούς ζωγράφους.

Στὸν πίνακα τοῦ Θεοτοκόπουλου οἱ βράχοι ἔχουν χάσει τὰ αἰχμηρά τους περιγράμματα καὶ τὴν σκληρὴ βαθμιδωτὴ ἐπιφάνεια γιὰ νὰ στοργυλέψουν, ν' ἀπαλύνουν, νὰ γίνουν πιὸ εὐπλαστοὶ μὲ ἀκαθόριστη τὴν πλαστικὴ τους διαμόρφωση. Πρωτεύουσα σημασία ἀποκτᾷ ἔδῳ τὸ φῶς, πού φαίνεται στὸ πρῶτο ἀντίκρουσμα, σὰν ἀνάμνηση τοῦ βυζαντινοῦ· ὅταν τὸ προσέξεις ὅμως βλέπεις τὴν οὐσιαστικὴ διαφορὰ: μὲ νευρικὴ πινελιὰ δηλώνεται μὲ φωτεινὸ χρῶμα στὶς ἀκμὲς τῶν θεόρατων βράχων, ρευστὸ καὶ κυματιστό, ἀντίθετα πρὸς τὸν στατικὸ καὶ εὐθύγραμμο βυζαντινὸ τρόπο. Ἐπειτα ἡ πηγὴ του εἶναι ψηλά, ἐκεῖ πού «ἀστραπαὶ καὶ νεφέλη γνοφώδης» καὶ «ἡ δόξα Κυρίου ὡσεὶ πῦρ φλέγον ἐπὶ τῆς κορυφῆς τοῦ Ὄρους» στέλνουν τὴν ἀπόκοσμη καὶ ἀστραπιαία λάμψη πού φωτίζει ἕλο τὸ τοπίο. Στὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ ποτὲ δὲν ὑπῆρξε ἡ ἰδέα τῆς ἐνιαίας φωτιστικῆς πηγῆς καὶ τοῦ φωτισμοῦ ὀρισμένης στιγμῆς ἢ ὥρας. Ἀκόμη, τὸ φῶς ἔχει ἔδῳ καὶ μιὰν ἄλλη λειτουργία πού δὲν γνώρισε ποτὲ τὸ βυζαντινὸ φῶς: δηλώνει τὸν χῶρο, διακρίνοντας ἔντονα τὰ διαφορετικὰ φωτισμένα ἐπίπεδα. Ἡ πρόθεση τοῦ Δομήνικου ν' ἀποδώσει ἔντονα τὴν τρίτη διάσταση γίνεται φανερὴ κι ἀπὸ δύο ἀκόμη σημάδια: τὴν λοξὴ πρὸς τὰ μέσα διάταξη τῶν τριῶν βράχων καὶ τὴν ἀπόδοση τῆς ἀτμοσφαιρικῆς προοπτικῆς, μὲ τὴ μείωση στὴν ἔνταση τῶν χρωμάτων τῶν ἐπιπέδων τοῦ βάθους. Ἐννοεῖται ὅτι ἡ ἐντύπωση τοῦ ἀπέραντου χώρου προκαλεῖται πολὺ πιὸ ἔντονη ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν πίνακα παρὰ ἀπὸ τὴ φωτογραφία.

Μὲ τὰ μέσα αὐτὰ τὸ σχηματικὸ τοπίο τοῦ Σινᾶ πῆρε στὰ χέρια τοῦ Θεοτοκόπουλου ἓνα καινούριο νόημα ρωμαντικοῦ μυστικισμοῦ, πού ἐκδηλώνεται σὰν μιὰ ἐντελῶς ὑποκειμενικὴ καὶ λυρικὴ αἴσθηση τῆς φύσης: τοῦτα εἶναι πράγματα ὀλότελα ξένα γιὰ τὴν Κρητικὴ ζωγραφικὴ. Βρίσκομε ἔδῳ τὴν πρώτη μορφή τῆς τοπιογραφίας τοῦ Θεοτοκόπουλου, πού εἶναι ἐπηρεασμένη βαθύτατα ἀπὸ τὰ τοπία τοῦ Τιντορέττου μὲ τὸ ἀπόκοσμο φῶς. Ἀργότερα θὰ ξαναζωγραφίσει τὸ Σινᾶ, στὴ Ρώμη, μὲ περισσότερο ρεαλιστικὴ ἀντίληψη. Τὸ Τολέδο, κι ἄλλες λιγώτερο συγκεκριμένες ἀπόψεις, πού χρησιμεύουν γιὰ βάθος σὲ συνθέσεις, στὸ ἴδιο πνεῦμα θὰ μείνουν, μόνο πού θὰ πλουτισθοῦν σὲ λυρικὸ καὶ μυστικὸ περιεχόμενο.

Τὸ παράδειγμα τοῦ νεανικοῦ αὐτοῦ ἔργου—τῆς μιᾶς παράστασης ἀπὸ τίς ἑξὶ τοῦ τριπτύχου—ἔχει ξεχωριστὴ σημασία γιὰτὶ ἀποτελεῖ μέσα σ' ὅλη τὴν παραγωγή του τὴν μοναδικὴ περίπτωση ὅπου ὁ ζωγράφος μας χρησιμοποίησε ἀναμφισβήτητα θέμα μεταβυζαντινὸ, ζωγραφισμέ-

νο μάλιστα πάνω σε τρίπτυχο σκαλισμένο και χρυσωμένο όπως όλα τα σύγχρονα ελληνικά τρίπτυχα. Και όμως το γεγονός αυτό δείχνει ακόμη μια πιά έντονα πως ακόμη και όταν κινείται μέσα σε ελληνικά—ορθόδοξα θέματα και πλαίσια, ο Δομήνικος αρνείται την Κρητική σχολή και τα προβλήματα της, χωρίς κανένα συμβιβασμό.

“Αλλά νεανικά του έργα, που παραδέχεται η κριτική, ύστερα από συγκριτική μελέτη με τα δύο έργα που αναλύσαμε πιο πάνω, ότι θα έγιναν στη Βενετία είναι τα ακόλουθα: 1) ‘Η Προσκύνηση των Ποιμένων της Συλλογής Βίλλουμσεν, 2) ‘Η Προσκύνηση των Μάγων της Συλλογής Kleinberger, Παρίσι, 3) ‘Η Δευτέρα Παρουσία του Μονάχου, 4) ‘Ο Χριστός και η Μοιχαλίδα και 5) ‘Ο εν Κανᾶ Γάμος, του Μουσείου του Στρασβούργου⁶³. Για άλλους πίνακες, οποσδήποτε νεανικούς, υπάρχει αμφισβήτηση αν έγιναν στη Βενετία ή στη Ρώμη (μετά το 1570): Το “Ορος Σινᾶ, στη Βουδαπέστη, ή Pietà της Συλλ. Johnson (Φιλαδέλφεια), ο “Αγ. Φραγκίσκος δέχεται τα στίγματα, της Συλλ. Θουλοάγα και ο “Ιησούς στο σπίτι της Μάρθας και Μαρίας του Worcester, κ. ἄ. “Αλλά και αν περιορισθούμε στα έπτά αυτά έργα του Θεοτοκόπουλου που θεωρούνται με βεβαιότητα ότι ανήκουν στη βενετική του παραγωγή, δηλ. τα δύο που αναλύσαμε και τα πέντε που αναφέραμε πιο πάνω, έχουμε μια πολύτιμη σειρά εξαιρετικά διδακτική για τον σχηματισμό του καλλιτέχνη, για τις πρώτες του αναζητήσεις και για τα πρότυπά του. “Από τη μελέτη τους θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε ότι με συνέπεια ο νεαρός Δομήνικος προσπαθεί ν’ αφομοιώσει τις τρέχουσες στον καιρό του αισθητικές αξίες της βενετικής ζωγραφικής και ότι, παρά τις συνθετικές και σχεδιαστικές αδυναμίες των πρωτολείων αυτών, αρχίζει να ξεχωρίζει σ’ αυτά μια καλλιτεχνική προσωπικότητας μ’ ένα δικό της ύφος, χωρίς όμως την βέβαιη διατύπωση που θα της δώσει αργότερα η κυριαρχία των εκφραστικών μέσων.

Τὰ νεανικά αυτά έργα έγιναν όταν ο Δομήνικος ήταν 26—29 ετών, δηλ. σε ηλικία που άλλοι γνωστοί “Ιταλοί ζωγράφοι ήταν ήδη ώριμοι τεχνίτες. Για έναν καλλιτέχνη του ταλέντου του Θεοτοκόπουλου ή καθυστέρηση αυτή μπορεί να ερμηνευθῆ, νομίζω, μόνο με την αργοπορημένη προσέλευση στην περιοχή της βενετικής τέχνης.

⁶³) Willumsen II, 337, κ. ἐξ. Pallucchini, εἰκ. 8, M. Soria, Art Bull. XXX, 1948, 250. A. L. Mayer, Burl. Mag. 74, I, 1939, 28, π. I, c, Pallucchini, Burl. Mag. 90, 1948, 130, H. Kehrler, Ein neuer Greco, «Pantleon» 1940, XXVI, 250—252, Goldscheider, Greco, Phaidon Ed. πίν. 2—3.

Θ. Ο ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ ΣΤΗ ΡΩΜΗ ΚΑΙ ΣΤΗΝ ΙΣΠΑΝΙΑ⁶⁴

Τὰ ἔργα του τῆς περιόδου τῆς Ρώμης (1570—1576 ;) δὲν θὰ μᾶς ἀπασχολήσουν συχνά, γιατί ἐκεῖ ὁ Θεοτοκόπουλος ἐπιχειρεῖ καινούρια προσαρμογὴ σὲ νέες αἰσθητικὲς ἀντιλήψεις, διάφορες ἀπὸ τὶς βενετικές, χωρὶς πολλὴν ἐπιτυχία. Πίνακες ὅπως ὁ Διωγμὸς τῶν Ἐμπόρων τῆς Συλλογῆς Κούκ, ἡ Θεραπεία τοῦ Τυφλοῦ, στὴν Πάρμα, ὁ Ἐθαγγελισμὸς τῆς Συλλογῆς Contini—Bonacossi, μαρτυροῦν τὴν προσπάθεια νὰ συμβιβάσει τὶς βενετικὲς γνώσεις μὲ τὰ ρωμαϊκὰ ἰδανικὰ τῆς ἐποχῆς, πού ἦταν βαθιὰ σημειωμένα ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Ραφαήλ καὶ τοῦ Μιχαηλάγγελου : μορφὲς ἀπὸ τὰ ἔργα τους χρησιμοποιεῖ, τὰ σώματα γίνονται χαμηλότερα καὶ στρογγυλότερα, τ' ἀρχιτεκτονήματα τοῦ βάθους καὶ ὁ χώρος παίρνουν περισσότερη σημασία. Αὐτὰ συντελοῦν ὥστε ὁ κρητικὸς ζωγράφος, πὺν ζεῖ ἐκεῖ τὰ 29—35 χρόνια τῆς ἡλικίας του, νὰ μὴν παρουσιάζεται ἀκόμη μὲ τὴν ἐνότητα τοῦ ὕφους πὺν θὰ γνωρίσομε στὴν Ἰσπανικὴ του περίοδο, ὀλοκληρωμένη ἀμέσως ἀπὸ τὰ πρῶτα του ἔργα. Ἡ ριζικὴ αὐτὴ διαφορὰ ἐπιτρέπει νὰ διαπιστώσομε ὅτι ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Θεοτοκόπουλου μᾶς λείπουν ἢ δὲν ἔχουν ἀκόμη ἐπισημανθῆ ἔργα - κρῖκοι, πὺν θὰ συνδέσουν τὶς δύο περιόδους ἐργασίας του. Πάντως, ἡ διαμονὴ στὴ Ρώμη ἀφήνει σημάδια στὸ μεταγενέστερο ἔργο του, ἀλλὰ περισσότερο θεματογραφικὰ θὰ ἐπαναλάβει πολλὲς φορὲς τὸν Διωγμὸ τῶν Ἐμπόρων, καὶ σκόρπιες μορφὲς ἀπὸ ρωμαϊκὰ πρότυπα θὰ ἐμφανισθοῦν στὶς συνθέσεις του⁶⁵. Τὸ ἔργο του ὅμως στὴν Ἰσπανία θὰ μείνει οὐσιαστικὰ ἑξαρτημένο ἀπὸ τὴ βενετικὴ παιδεία καὶ ἡ Ρώμη μένει σὰν δευτερεύουσα παρὲνθεση.

Πρῶτη φορὰ ἐμφανίζεται στὴν Ἰσπανία ὁ Θεοτοκόπουλος τὸ 1577, ὅταν ὑπογράφει στὸ Τολέδο τὰ συμβόλαια γιὰ τὸ εἰκονοστάσι τοῦ Ἁγίου Δομηνίου τοῦ Παλαιοῦ (San Domingo el Antiguo). Δὲν ξέρομε τὴν αἰτία τοῦ ταξιδιοῦ του στὴν Ἰσπανία, ὅπου πέρασε ὅλη του τὴ ζωὴ, ἕως τὸ 1614, πὺν πέθανε στὸ Τολέδο. Ἴσως ἡ ἀδυναμία προσρμογῆς στὸ ρωμαϊκὸ περιβάλλον, ἀλλὰ καὶ ἡ εὐκαιρία πὺν τοῦ ἔδιδε τὸ κτίσιμο τοῦ Ἐσκουριάλ, κοντὰ στὴ νέα πρωτεύουσα, στὴ Μαδρίτη, ἀπὸ τὸν Φίλιππο Β', ὅπου ἐργάζονταν καλλιτέχνες ἀπὸ τὴν Ἰταλία, νὰ τὸν ἔφεραν ὡς ἐκεῖ. Στὸ παλάτι ἐργάσθηκε λίγο κατὰ τὰ 1579—82, ζωγράφισε τὸ Μαρτύριο τοῦ Ἁγ. Μαυρικίου, τὸ λεγόμενο Ὀνειρο τοῦ Φιλίππου Β' (Πίν. ΚΓ', 1) καί, πολὺ πιθανόν, μερικὲς προσωπογρα-

⁶⁴ Γιὰ τὰ βιογραφικὰ βλ. Πρεβέλκης II, 46 κ. ἔξ.

⁶⁵ Enriqueta Harris, *El Greco—The Purification of the Temple*, Λονδίνο [1944], Mayer, 23, 26, Waldmann, *El Greco*, Λειψία, 1941, 64.

φίες, ἀλλὰ δὲν ἄρесе ἡ ζωγραφικὴ τοῦ σιὸν βασιλιᾷ Φίλιππο⁶⁶. Ἀπὸ τότε ἔζησε στὸ Τολέδο, ἐνδοξος γιὰ τὴν τέχνη του, ποὺ στόλιζε τὶς ἐκκλησίες τῆς παλιᾶς Ἰσπανικῆς πρωτεύουσας.

Ἀπὸ τὴν τέχνη τῆς Ἰσπανίας, ποὺ ἀντιανακλοῦσε συνήθως τὰ κινήματα τῆς εὐρωπαϊκῆς ζωγραφικῆς, πότε τῆς Φλαμανδικῆς καὶ πότε τῆς Ἰταλικῆς, δὲν εἶχε νὰ διδαχθῇ τίποτε περίπου ὁ Θεοτοκόπουλος. Σημειώνεται μόνο ὅτι ἡ Ἰσπανία δὲν εἶχε γνωρίσει καὶ δὲν εἶχεν ἀγαπήσει τὴν κλασικιστικὴν Ἀναγέννηση⁶⁷.

Τὸ πνευματικὸ ὅμως καὶ θρησκευτικὸ κλίμα τῆς Ἰσπανίας, μὲ τὶς φανατικὲς ἀναβιώσεις τοῦ μαχητικοῦ καθολικισμοῦ, ἦταν κατάλληλο νὰ ἐνισχύσει τὸν Δομήνικο στὶς μυστικιστικὲς ροπές του. Οἱ πρακτικὲς ὁδηγίες τοῦ Ἰγνάτιου Λουόλα γιὰ τὴν ἔκσταση, ὅσο καὶ τὰ ποιήματα τοῦ Ἀγ. Ἰωάννου τοῦ Σταυροῦ (San Juan de la Cruz) ἢ τῆς Ἀγ. Τερέζας τῆς Ἀβίλας († 1582), βρίσκονται σὲ θερμὴ ἀνταπόκριση μὲ τὸ ἔργο τοῦ Δομήνικου: «*Ἦταν σὰν ν' ἀνοιξε μιὰ πύλη φωτεινὴ καὶ σὰν νὰ βλέπεις ἐκεῖ μιὰ λάμψη, ὡς ἀστραπὴ ποὺ ξαφνικὰ φωτίζει στὴ μαύρη νύχτα τὰ πάντα γιὰ νὰ τὰ βλέπεις ξάστερα. Κι' ἀμέσως πάλι δλα σιὸ μαῦρο σκοτάδι ἀφήνει, ἡ θωριὰ καὶ ἡ ἐντύπωση μένουν μόνο στὴ φαντασία*». Ὀπτασίες, ἐκστατικὰ δράματα εἶναι ἡ μόνη ἀλήθεια ποὺ παραδέχονται: «*εἰκόνας ὅπως δὲν ζωγράφισε ποτὲ τεχνίτης ὡς τώρα, ποὺ δὲν βρίσκεις τὰ πρότυπά τους πουθενὰ κι' ὅμως εἶναι αὐτὴ ἡ ἴδια ἡ φύση, ἡ ἴδια ἡ ζωὴ, ἡ μέγιστη ὁμορφιὰ ποὺ μπορεῖ κανεὶς νὰ σκεφθῇ*», λέει ἡ Ἀγία Τερέζα γιὰ τὶς ἐκστάσεις της. Νομίζει κανεὶς ὅτι οἱ μυστικοὶ αὐτοὶ ποιητὲς ἀφηγοῦνται ἐντυπώσεις ἀπὸ πίνακες τοῦ Θεοτοκόπουλου⁶⁸.

Στὸ Τολέδο ὁ Θεοτοκόπουλος, χωρὶς ποτὲ νὰ ξεχάσει τὴν ἑλληνικὴ του καταγωγή, θὰ ἐκτελέσει μεγάλους πίνακες γιὰ τὰ εἰκονοστάσια τῶν ἐκκλησιῶν, ἄφθονα *Lacrima Petri* καὶ Μαγδαληνὲς καὶ ἀκόμη περισσότερους Φραγκίσκους, ταυτισμένους μὲ τὸ πνεῦμα τοῦ καθολικισμοῦ, τέλειος ἐκφραστὴς τῶν αἰσθητικῶν ἰδανικῶν τῶν ἐκλεκτότερων πνευματικῶν ἀνθρώπων τοῦ κλήρου καὶ τῶν γραμμάτων, ποὺ θ' ἀφιερῶσουν περίτεχνα συνέττα στὴ θανάτου. Αὐτοὺς τοὺς ὄνειροπαρμένους, αὐστηροὺς Ἰσπανοὺς, μὲ τὴ μαύρη φορεσιὰ καὶ τὴν λίγη λευκὴ δαντέλλα στὸ λαιμό, μὲ τὰ μάτια ποὺ κυττάζουν πέρα ἀπ' αὐτὸν τὸν

⁶⁶) Α. Ξύδης, Ὁ Θ. στὴν αὐλὴ τοῦ Φιλίππου Β', Κρητ. Χρ. Β', 1948 195—201.

⁶⁷) Guinard—Baticle, 49—58, Peusner—Grautoff, 215 κ. ἑξ.

⁶⁸) K. Steinbart, Repert. f. Kunstwiss. 36, 1913, 121 κ. ἑξ. Waldmann, El Greco, 81—94. Father Bruno, Three Mystics: el Greco, St John of the Cross and St. Teresa of Avila, Νέα Ὑόρκη 1949.

κόσμο, θ' ἀποθανάτισει στὶς ἐξαισίαις προσωπογραφίαις του. Ἐδῶ τὰ προσωπογραφικὰ διδάγματα τοῦ Τισιανοῦ καταλήγουν σὲ προσωπικώτερη ψυχογραφικὴ αἰσθησιμότητα.

Ὑποστηρίζεται μὲ εἰκονογραφικὰ καὶ μορφολογικὰ ἐπιχειρήματα ὅτι τὸ ἔργο τῆς ἐποχῆς αὐτῆς διατηρεῖ, περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλη περίοδο τῆς καλλιτεχνικῆς του ζωῆς, ἄμεση ἐξάρτηση ἀπὸ τὴν σύγχρονη ἑλληνικὴ ζωγραφικὴ. Γιὰ νὰ μπορέσουμε νὰ ἐξετάσουμε τὴν ἀποψη αὐτῆ θ' ἀρχισθοῦμε νὰ μελετήσουμε συγκριτικὰ τὴν εἰκονογραφία καὶ τὴν μορφολογία τοῦ κυρίου ἔργου του.

Μ Ε Ρ Ο Σ Β'.

ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΗ ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΑ

*Εμπνευσμένη - τὸ χεῖρ - τὸ εἶδος
- ἡ μορφή - ὁ χῶρος - ὁ ἀντικείμενο*

Ἡ εἰκονογραφία μᾶς ἐνδιαφέρει μόνο γιὰ νὰ ἀνιχνεύσουμε τοὺς δεσμούς τοῦ Θεοτοκόπουλου μὲ τὰ πρότυπά του. Μένει ἔξω ἀπὸ κάθε ἀμφισβήτησις ὅτι τὸ μέγιστο μέρος τῶν θεμάτων του τὸ ἀντλεῖ ἀπὸ δυτικὰ πρότυπα, τυπώματα, ἔργα γνωστὰ ζωγραφικῆς κ. ἄ. Προβάλλονται ὅμως συχνὰ ὁρισμένες εἰκονογραφικὲς συσχετίσεις μὲ βυζαντινὰ ἔργα γιὰ νὰ δειχθῆ ἡ οὐσιαστικὴ ἐξάρτηση τοῦ Θεοτοκόπουλου ἀπὸ τὴ βυζαντινὴ τέχνη, καὶ αὐτῶν τῶν συσχετίσεων τὴν ἀκρίβεια θέλομε νὰ ἐλέγξομε.

Ἄλλ' ἢ εἰκονογραφία, δηλαδὴ τὸ θέμα, δὲν εἶναι τὸ κύριο μέλημα τοῦ καλλιτέχνη καὶ μάλιστα αὐτῆ τὴν ἐποχῆ. Ἡ καθ'αυτὸ προσφορὰ του εἶναι τὸ ὄψος, πού ἀπαρτίζεται ἀπὸ τὰ μορφολογικὰ στοιχεῖα, δηλ. ἐκεῖνα πού ἀφοροῦν στὸ χρῶμα, στὸ φῶς, στὴ μορφὴ, στὸ χῶρο, στὶς ἀναλογίαις καὶ στὴ σύνθεσή τους. Γι' αὐτὸ θὰ ἐπιμείνομε περισσότερο στὸ καθένα ἀπὸ αὐτὰ χωριστὰ, παραβάλλοντάς το μὲ τοὺς ἀντίστοιχους χαρακτῆρες τῆς Κρητικῆς ζωγραφικῆς· αὐτὴ ἢ σύγκριση θὰ μᾶς διδάξει ἂν πραγματικὰ ἡ ἑλληνικὴ τέχνη «ἐξηγεῖ ὅλα τὰ ἀτομικὰ του χαρακτηριστικὰ» (Byron), ἂν «εἶναι ἡ ἀρχικὴ ρίζα του» (Πρεβελάκης).

Θέλω μόνο νὰ τονίσω ὅτι ὁ χωρισμὸς αὐτὸς κατὰ μορφολογικὰ κεφάλαια εἶναι ἐντελῶς συμβατικὸς καὶ χρησιμοποιεῖται ἔδῳ γιὰ τὴ σαφήνεια τῆς διατύπωσης καὶ τὴν εὐκολία τῆς κατανόησης, γιὰτὶ ἡ ἐνότητα τοῦ καλλιτεχνικοῦ δημιουργήματος εἶναι στὴν οὐσία τῆς ἀπόλυτα ἀδιάσπαστη.

Α. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ

Ἀποδίδεται ὑπερβολικὴ σημασία στὶς εἰκονογραφικὲς ἀποδείξεις ἀπὸ τοὺς θιασῶτες τοῦ «τελευταίου βυζαντινοῦ ζωγράφου» καὶ τοῦτο

γιατί ξεχνούν ότι την εποχήν αὐτή ἡ συμβολικὴ σημασία τῆς θρησκευτικῆς εἰκόνας ἔχει χάσει τὴν ἀξία της καὶ ὅτι κατὰ συνέπειαν τὰ ἴδια θέματα κυκλοφοροῦν σ' ὅλη τὴ Δυτικὴ Εὐρώπη, χωρὶς νὰ ἐνδιαφέρει πολὺ ἢ προέλευσὶ τους⁶⁹. Ἐξ ἄλλου στὴ δική μας περίπτωσι καὶ ἂν ἀκόμη οἱ ἀποδείξεις αὐτὲς ἦταν σωστὲς, θὰ ἦταν σὰν νὰ δεχόμεστε ὅτι ὁ Θεοφάνης ὁ Κρήσις πρέπει νὰ θεωρηθῆ ζωγράφος τῆς ἰταλικῆς τέχνης, ἐπειδὴ μέσα σὲ ὀλόκληρη τὴν «ἱστορία» τῆς Λαύρας χρησιμοποίησε, γιὰ ἐλάχιστες συνθέσεις, τὴ Σφαγὴ τῶν Νηπίων, ἢ τὸ Δεῖπνον εἰς Ἑμμαούς, μερικὰ συμπλέγματα προσώπων ἀπὸ ἰταλικὴ χαλκογραφία. Ἐν τούτοις θὰ παρακολουθήσομε τὰ κυριώτερα ἐπιχειρήματα, πού ὀφείλονται τὰ περισσότερα στοὺς D. T. Rice καὶ R. Byron, γιὰ νὰ δοῦμε πόσο ἀντιστέκονται σὲ μιὰ ἐξέτασι ἀπὸ τὴ βυζαντινὴν εἰκονογραφικὴν ἄποψιν.

Στὸν γνωστὸ πίνακα τοῦ «Διαμερισμοῦ τῶν ἱματίων» (Espotio) οἱ D. T. Rice—R. Byron (σ. 188), ἀκολουθώντας παλιότερους, ἀναγνωρίζουν στοιχεῖα ἀπὸ τὴ σύνθεσι τῆς Προδοσίας τοῦ Ἰούδα (all identical!). Καὶ ὅμως ἡ σύνθεσι αὐτὴ βρίσκεται ἐξ ἴσου ὅμοια—σωστότερα θὰ λέγαμε : ἀπέχει ἐξ ἴσου—καὶ σὲ πολλὰ δυτικὰ ἔργα καὶ σὲ χαλκογραφίες πού ἦταν πολὺ εὐκόλο νὰ ᾖχει πρόχειρα ὁ Δομήνικος στὴν Ἰσπανία, ἀφοῦ ξέρομε ὅτι στὰ ὑπάρχοντά του βρέθησαν καὶ 200 τοῦλάχιστον χαλκογραφίες⁷⁰. Παράβαλε π. χ. τοῦ Dürrer τὴν Μαστίγωση⁷¹, ὅπου ἡ γαλήνια κεντρικὴ μορφή τοῦ ὄρθιου Χριστοῦ περιτοιχίζεται ἀπὸ τὶς ἀνήσυχες καὶ χυδαῖες μορφὲς τοῦ πλήθους· σὲ πρῶτο ἐπίπεδο ὑπάρχει καὶ ἓνας γονατισμένος στρατιώτης. Ὁ σκυμμένος νέος ὑπάρχει καὶ στὴ Σταύρωση ἀπὸ τὴν Kleine Passion τοῦ ἴδιου Γερμανοῦ ζωγράφου. Ἐχει ἄλλωστε ἀναγνωρισθῆ τὸ ἀρχικὸ κύταρο τῆς σύνθεσης : εἶναι ὁ ἀντίστοιχος πίνακας τοῦ Κορρέγιου Ecce Homo, σὲ Λονδίνο⁷².

Περισσότερη σημασία ἔχουν ἀποδώσει στὴ λεγόμενη ὁμοιότητα τοῦ κάτω μέρους τῆς Ταφῆς τοῦ Κόμητος Ὁργκάθ (1586) πρὸς τὴν Κοί-

⁶⁹) K. K ü n s t l e, Ikonographie der christlichen Kunst, I, Freiburg im Br., 1928, σ. 102. Βλ. καὶ M. S o r i a, Some flemish sources of Baroque Painting in Spain, Art Bull., XXX, 1948, 249.

⁷⁰) F. de B. S a n R o m a n, De la vida del Greco, Arch. Esp. de Arte y Archeol. 1927, III, No 8—9 σελ. 86. Στὴ δευτέρῃ ἀπογραφῇ τῶνπραγμάτων ἀπὸ τὸ Γιώργη—Μανουὴλ Θεοτοκόπουλο, γυιὸ τοῦ Δομήνικου, τὸ 1621, ἀναφέρονται «διακόσιες στάμπες» καὶ «τρία βιβλία μὲ στάμπες».

⁷¹) H. T i e t z e—E. T i e t z e C o n r a t, Der junge Dürer, σ. 178. No 149.

⁷²) M a y e r, 27—28. Βλ. καὶ W i l l u m s e n II, 121.

μηση τῆς Θεοτόκου. Ὁ Γ. Μηλιάδης ἔχει τονίσει τὶς σημαντικώτατες διαφορὰς ποὺ ἀχρηστεύουν τὶς ὁμοιότητες⁷³ καὶ ὁμολογουμένως χρειάζεται πολλὴ ἀγνοία τῶν μεθόδων τῆς ἱστορίας τῆς Τέχνης γιὰ νὰ συσχετισθοῦν οἱ δύο συνθέσεις. Ὁ Dworzjak ποὺ ἔχει δώσει μιὰν ὠραίαν ἀνάλυση τοῦ ἔργου, βρῖσκει πῶς ἐδῶ ὁ Γκρέκο ἀπλώνει σὰν σὲ πολύτιμη ἀνθοδέσμη ὅλα ὅσα στὸν καιρὸ του ἐθεωροῦντο τίτλοι δόξας γιὰ τὴ ζωγραφικὴ: τὴν τέχνη τῆς Ρώμης στὴ σύνθεση, τὴ βενετικὴ δεξιότητι στὴ χρησιμοποίηση τῶν χρωμάτων, τὴν ὀλλανδικὴ ἀπόδοση τῆς παράστασης τοῦ ἀνθρώπου (σ. 262).

Γιὰ τὸ λεγόμενο Ὁνειρο τοῦ Φιλίππου (Πίν. ΚΓ', 1-2) τὸν πίνακα τοῦ Ἐσκοουιάλ, ποὺ εἰκονογραφεῖ τὴν φράση τοῦ Παύλου «Ἔνα ἐν τῷ ὀνόματι Ἰησοῦ πάν γόνυ κάμψη ἐπουρανίων καὶ ἐπιγείων καὶ καταχθονίων» (Φιλιπ. ΙΙ, 10), ἔγινε πρὸ πάνω λόγος, ὅπου ὑποδείχθηκαν τὰ πρότυπα του καὶ οἱ προτεινόμενες ὁμοιότητες, ὡς πρὸς τὸ κῆτος καὶ τὰ γονατισμένα πρόσωπα, μὲ τὴ βυζαντινὴ «Δευτέρα παρουσία» ἀποδείχθηκαν χωρὶς ἀξία⁷⁴. Γενικώτερα μορεῖ νὰ πῆ κανεὶς πῶς ἡ σύνθεση αὐτὴ ποὺ θεωρήθηκε «γνήσιο γέννημα τῆς ἀφηγηματικῆς καὶ διδαχτικῆς φαντασίας ἐνὸς Βυζαντινοῦ», ὑπάγεται σ' ἕνα σχῆμα γνωστὸ στὴ Δ. Εὐρώπη, ποὺ καθιερῶνεται μὲ τὴν «Disputa» τοῦ Ραφαήλ. Μιὰ του μορφὴ πλησιέστερη πρὸς τὸν πίνακα τοῦ Θεοτοκόπουλου, ἀπὸ εἰκονογραφικὴ πάντοτε ἄποψη, μᾶς ἔχει δώσει ὁ Dürer (1511) στὴν ἐμπνευσμένη ἀπὸ τὴν ἰταλικὴ ζωγραφικὴ εἰκόνα του «Ἡ Προσκύνησις τῆς Ἁγίας Τριάδος» (ἢ οἱ Ἅγιοι Πάντες) τοῦ Μουσείου τῆς Βιέννης. Ἐκεῖ βρῖσκομε ἀκόμη καὶ τοὺς γονατισμένους βασιλεῖς καὶ ἱεράρχες τοῦ πρώτου ἐπιπέδου. Ἐνα ἀντίγραφο τοῦ ἔργου αὐτοῦ τοῦ Dürer βρῖσκεται στὸ Μουσεῖο τῆς Νυρεμβέργης, μέσα στὸ ξυλόγλυπτο πλαίσιο, ποὺ εἶχε ἀρχικὰ σχεδιάσει ὁ ἴδιος ὁ Dürer γιὰ τὸν πίνακα αὐτόν. Ἐκεῖ σὲ μιὰν ἄκρη τῆς φρίξας τοῦ πλαισίου ποὺ παριστάνει τοὺς δικαίους καὶ τοὺς ἀδίκους παριστάνεται καὶ τὸ θηρίον μὲ τὸ ἀνοιχτὸ στόμα — ὁ «ἀκόιμητος σκώληξ» ἢ «βύθιος δράκων» — ποὺ τόσο παρεξηγεῖται. Ἄλλωστε ὁ ἴδιος «σκώληξ» βρῖσκεται στὴν κάτω δεξιὰ γωνία τῆς «Δευτέρας Παρουσίας», ἀπὸ τὴν «Kleine Passion» τοῦ ἴδιου Dürer⁷⁵. Τὸ θέμα αὐτό, ποὺ ἔχει σημαντικὴ θέση στὴ σύνθεση τοῦ Δομήνικου, θυμίζει ἔξ ἄλλου, μὲ τὴν «κατὰ μέτωπον» παράσταση πολὺ

⁷³) Περιοδ. «Σήμερα» 1933, φ. 11—12, σελ. 344—347.

⁷⁴) Byron 191—192, Πρεβελάκης Ι, 156. Πρβλ. Καλλιγᾶς, Ν. Ἔστια, τ. 30, 1 Ἀύγ. 1941. Βλ. πρὸ πάνω σ. 403

⁷⁵) Βλ. πρόχειρα, Dürer, Die Klassiker der Kunst, IV, εἰκ. 48—49 καὶ 247.

περισσότερο τὰ τέρατα ἐνὸς Ἱερωνύμου Bosch, ἀπὸ ὁποιοδήποτε «θηρίον τῆς Ἀποκαλύψεως» ἀγιορειτικό, πὸν ἀποδίδεται πάντοτε «κατὰ κρόταφον» (προφίλ) καὶ σχεδὸν τριγωνικά⁷⁶. Μὲ αὐτὰ, δὲν ἐννοῶ ὅτι ὁ Θεοτοκόπουλος ἐπηρεάσθηκε κατ' εὐθείαν ἀπὸ τὸν Dürer ἢ ἀπὸ τὸν Bosch· ἀπλῶς θέλω νὰ ὑποδείξω πὸς ὅταν ἔχομε μπροστὰ μας συνθέσεις καὶ θέματα τρεχούμενου τύπου τῆς Δ. Εὐρώπης, εἶναι μάταιο νὰ ἐπιμένουμε σὲ ἀπίθανες καὶ ἀβέβαιες συγγένειες καὶ ὁμοιότητες μὲ τὰ βυζαντινά. Τὸ ἴδιο λάθος ἔκαμε καὶ ὁ R. Pallucchini, θέλοντας νὰ ἐρμηνεύσει ὀλόκληρη τὴ μεσαία ἀλληγορική παράσταση τοῦ τριπτύχου τῆς Μοδένας (Πίν.ΚΒ')—ἀνάλογη μὲ τὸ λεγόμενο «᾽Ονειρο τοῦ Φιλίππου Β'»—μὲ κρητικά θέματα τῆς Δευτέρας Παρουσίας. Ἄλλωστε, τὸ λεγόμενο ᾽Ονειρο τοῦ Φιλίππου ἐρμηνεύεται ὡς σύμπλεγμα θεμάτων θρησκευτικοῦ περιεχομένου (Προσκύνηση τοῦ Ἁγίου ᾽Ονόματος τοῦ Ἰησοῦ) καὶ πολιτικῆς σημασίας (Ἱερὴ συμμαχία τοῦ Πάπα, τῆς Ἰσπανίας καὶ τῆς Βενετίας)⁷⁷. Ἀνάλογης ἀξίας εἶναι καὶ ἡ συσχέτιση τῆς Βάπτισης τοῦ Θεοτοκόπουλου μὲ τὶς ἀθωνικὲς Βαπτίσεις.

Μερικὲς ἐλαφρότερες εἰκονογραφικὲς ὁμοιότητες πὸν ἔχουν ἀκόμη προταθῆ ἔχουν καὶ αὐτὲς τὸ ἴδιο βασικὸ σφάλμα: οἱ σχέσεις πὸν μπορεῖ τυχὸν νὰ παραδεχθῆ κανεὶς ὀφείλονται σὲ κάποιο κοινὸ δυτικὸ πρότυπο — μιὰ χαλκογραφία ἢ εἰκονογραφημένο βιβλίον — καὶ ὄχι σὲ ἄμεση μεταξὺ τῶν μνημείων ἐπαφή. Αὐτὴ εἶναι ἡ περίπτωσις τοῦ Λιθοβολισμοῦ τοῦ Στεφάνου στὸ ἐπιγονάτιο τοῦ ὁμώνυμου Ἁγίου στὴν Ταφή τοῦ ᾽Οργκὰθ, πὸν παραβάλλεται μὲ μιὰ ἑλληνικὴ εἰκόνα τοῦ τέλους τοῦ 17ου αἰώνα. Ὁ τύπος τῆς παράστασις αὐτῆς μὲ τὸν γονατισμένο Ἅγιο καὶ τοὺς λιθοβολοῦντας μὲ τὰ ὑψωμένα χέρια εἶναι κοινὸς τὸν 16ο στὶς εἰκονογραφημένες λατινικὲς Βίβλους, καὶ ἀπαντᾷ στὴν ἰσπανικὴ ζωγραφικὴ τῆς ἐποχῆς, ἐνῶ ὁ καθιερωμένος στὴν κρητικὴ ζωγραφικὴ τύπος λιθοβολισμοῦ τοῦ 16ου εἶναι ὀλότελα διαφορετικὸς⁷⁸. Τὰ ἴδια μπορεῖ νὰ πῆ κανεὶς γιὰ τὴν παραβολὴ τῶν στεφανηφόρων ἀγγέλων τοῦ Μαρτυρίου τοῦ Ἁγίου Μαυρικίου μὲ ἀνάλο-

⁷⁶ Γιὰ τὴ μορφή τοῦ κήτους στὸν Θ. πρβλ. τὴ χαλκογραφία τῆς ἐποχῆς πὸν δημοσιεύει ὁ K e h r e r, εἰκ. 45.

⁷⁷ A. Blunt, *El Greco's «Dream of Philipp II»: An Allegory of the Holy League*, Journ. of the Warburg and Courtauld Inst. III, 1939-40.

⁷⁸ A. Κύρου, ᾽Ο Δ. Θεοτ. καὶ οἱ Ἑλλ. τῆς Ἀναγενν. σ. 383. Βλ. τὸν καθιερωμένο στὴν Κρητικὴ Σχολὴ τύπο Λιθοβολισμοῦ, Millet, Athos, πίν. 182, 4. Γιὰ λατινικὲς Βίβλους βλ. W. Deonna, Bois gravés de l'ancien-ne imprimerie de Tournes à Genève, «Au Musée d' Art et d' Histoire» Γενεύη, 1936, IV, σ. 27—133. Βλ. καὶ πίνακα τοῦ Ἰσπανοῦ ζωγράφου Juan de Juanes († 1579) στοῦ Guinaud—Baticle, σ. 48.

γους ἀγγέλους μιᾶς εἰκόνας τοῦ Δαμασκηνοῦ τῆς Συλλογῆς Σταθάτου (Κύρου, σ. 406 καὶ πίν.) Οἱ ἱπτάμενες αὐτὲς μορφὲς ἔχουν τοῦτο τὸ κοινὸ μεταξύ τους: ὅτι εἶναι μορφὲς τοῦ Μανιερισμοῦ καὶ ὄχι βυζαντινὲς καὶ τίποτε ἄλλο.

Στὸν ἴδιο πίνακα τοῦ Θεοτοκόπουλου οἱ Rice—Byron (σ. 189—191) βρίσκουν ὅτι οἱ στολὲς τῶν στρατιωτικῶν Ἀγίων εἶναι βυζαντινές⁷⁹. Ὁμολογῶ ὅτι δὲν ἔτυχε νὰ συναντήσω ὡς τώρα κανένα βυζαντινὸ ἢ μεταβυζαντινὸ στρατιωτικὸ ἅγιο ἀνυπόδυτον, μὲ ἀπλούστατο μονόχρωμο δερμάτινο θώρακα, τεντωμένο πάνω στὸ ἀθλητικὸ σῶμα, καὶ μὲ κοντὰ μανίκια. Τὰ παραδείγματα ποὺ μᾶς προτείνονται γιὰ παραβολὴ ἀπογοητεύουν κάθε καλὴ διάθεση, γιὰτὶ ἡ βυζαντινὴ πανοπλία, ὅπως τὴν παριστάνουν οἱ ζωγράφοι τῆς ἐποχῆς, ἀποτελεῖ ἓνα βαρὺ, περίπλοκο καὶ γραφικὸ σύνολο ποὺ προέρχεται ἀπὸ διαδοχικὲς παρανοήσεις τῆς ρωμαϊκῆς στολῆς, ἐνῶ ἔχουν πολλὰ στοιχεῖα ἀπὸ τὴν σύγχρονή τους πανοπλία.

Ἡ Στέψις τῆς Μαρίας, ποὺ εἶναι σύνθεση ὀλίγετε καθολικὴ, δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ σχετισθῇ μὲ τὴν Ἀγία Τριάδα τῆς Θείας Λειτουργίας ποὺ ἔχει συνθέσει ὁ Μιχαὴλ Δαμασκηνὸς (Κύρου σ. 412 καὶ πίν.) γιὰτὶ πηγάζει ἀπὸ μιὰ εἰκόνα τοῦ Dürer⁸⁰. Ὁ παραλληλισμὸς τοῦ Χριστοῦ εὐλογοῦντος μὲ τὸν βυζαντινὸ Παντοκράτορα (Byron σ. 192 καὶ Κύρου σ. 415) καὶ τοῦ Εὐαγγελιστοῦ Λουκᾶ ἢ Βαρθολομαίου μὲ τὸν βυζαντινὸ Εὐαγγελιστὴ Ἰωάννη (Κύρου σ. 415—416), δὲν εἶναι περισσότερο πειστικός. Ἡ τυχὸν ὁμοιότητα εἶναι ἐντελῶς ἔξωτερικὴ. Ἡ ἴδια παρατήρηση μπορεῖ νὰ γίνῃ καὶ γιὰ τὴν Ἀγία Αἰκατερίνα (Κύρου 416—417).

Ἡ Ἀνάσταση τοῦ Θεοτοκόπουλου στὸ Πράδο (Πίν. ΚΣΤ', 2), ὅπου ὁ Χριστὸς ἀνεβαίνει σὰν λαμπάδα πρὸς τὸν οὐρανὸ, κρατώντας μιὰ σημαία, δὲν ἔχει σχέση μὲ τὴν βυζαντινὴ Εἰς Ἄδου Κάθοδον. Ἐχει παραλληλισθῇ καὶ μὲ τὴ βυζαντινὴ Μεταμόρφωση ὡς πρὸς τὴ θέση τοῦ Χριστοῦ στὸν κατακόρυφον ἄξονα, τὶς ἀναποδογυρισμένες μορφὲς κάτω⁸¹. Συγγενικὰ στοιχεῖα, ποὺ εἶναι ἐλάχιστα μπροστὰ στὶς διαφορὰς ποὺ χωρίζουν τὶς δυὸ αὐτὲς παραστάσεις, μποροῦμε νὰ βροῦμε πολὺ περισσότερα ἢν παραβάλομε τὴν Ἀνάσταση τοῦ Πράδο μὲ τὶς ἄπειρες

⁷⁹) Ὁ Κύρου, 405 συμφωνεῖ.

⁸⁰) Βλ. K. Künstle, *Ikonographie der christl. Kunst*, I, Freiburg im Br. 1928, σ. 570. Soria στὸ *Art Bull.* XXX, 1948, 251. Ὁ Kehrler ἀρκεῖται νὰ τὴν ξαναδημοσιεύσει μαζί μὲ τὶς ἄλλες παράλληλες εἰκόνας τοῦ Α. Κύρου, μὲ τὸν τίτλο: *Λανθασμένες συσχετίσεις (Irrtümlich angenommene Abhängigkeiten)*. Βλ. στὸ ἴδιο, σ. 129, σημ. 1.

⁸¹) Κύρου, 406—407.

παραστάσεις της Ἀνάστασης στη Δ. Εὐρώπη, ὅπου θὰ βρῖσκαμε τὰ ἴδια σχήματα, πού εἶναι ἄσχετα ἐντελῶς μὲ τὰ βυζαντινά. Ἦδη μιὰ χαλκογραφία τοῦ φλαμανδοῦ Blocklant, παρέχει πολλὰ στοιχεῖα ταυτόσημα⁸² (Πίν. ΚΖ', 2). Καί ἡ Σταύρωση τοῦ Χριστοῦ στη σύγχρονη τέχνη τῆς Δ. Εὐρώπης ἔχει συχνά τὴν ἴδια συμμετρία καὶ τοὺς ἴδιους ἀγγέλους κάτω ἀπὸ τὸ σταυρό, καὶ τὴν ἴδια στάση τῆς Θεοτόκου καὶ τοῦ Ἰωάννη — ὅποιος ξεφυλλίσει τὰ τυπώματα τοῦ Düger θὰ βρῆ τὰ σχετικὰ παραδείγματα.

Μὲ τὴν ἐλαστικότητα αὐτὴ στη χρησιμοποίηση τῶν μεθόδων γιὰ τὴν ταύτιση εἰκονογραφικῶν θεμάτων, θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ χαρακτηρίσει τοὺς περισσότερους θρησκευτικούς πίνακες τῆς Ἀναγέννησης ὅτι εἶναι βυζαντινοὶ στὴν εἰκονογραφία καὶ τοῦτο θὰ ἴναι, κατὰ πολὺ γενικὸ τρόπο, σωστό, γιατί ἡ χριστιανικὴ τέχνη τὴν ἐποχὴν αὐτὴ, συνεχίζει τὰ θέματα τῆς Μεσαιωνικῆς τέχνης, πού μπορούν ν' ἀναχθοῦν, τὰ περισσότερα στὴ βυζαντινὴ εἰκονογραφία. Μὰ γιὰ τοῦτο, δὲν θὰ πᾶσουν νὰ διαφέρουν ριζικὰ στὴν αἰσθητικὴν ἀντίληψη μεταξύ τους, ἀνήκοντας σὲ χωριστοὺς χρονικοὺς καὶ τοπικοὺς κύκλους τοῦ εὐρωπαϊκοῦ πολιτισμοῦ.

Ἀπὸ τὴν ἐξέταση αὐτὴ τῶν κυριωτέρων ἐπιχειρημάτων φαίνεται, νομίζω, καθαρὰ πὼς δὲν μπορεῖ νὰ γίνεταί λόγος σοβαρὸς γιὰ τὴν εἰκονογραφικὴν ἐξάρτηση τοῦ Θεοτοκόπουλου ἀπὸ τὴν Κρητικὴ σχολή. Γιὰ μιὰ κατηγορία ἔργων πού δόξασαν τὸν ζωγράφο, τὶς προσωπογραφίες, δὲν θὰ ζητήσομε τὸ προηγούμενό της στὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ. Ἀπὸ τὰ ἄλλα, τὰ περισσότερα καὶ κυριώτερα, ὄχι μόνο δὲν ἔχουν καμιά τέτια σχέση, ἀλλὰ καὶ ἀνήκουν ἐντελῶς καὶ στὸ σχῆμα καὶ στὸ θρησκευτικὸ νόημα στὴ Δυτικὴ εἰκονογραφία. Τὸ τοπίο τοῦ Σινᾶ, πού βρήκαμε σ' ἓνα νεανικὸ του ἔργο, ἡ ψυχὴ τοῦ Ὁργκάθ σὲ μορφὴ βρέφους, καὶ ἡ Δέηση (τὸ τρίμορφο) στὸν ἴδιο πίνακα⁸³, ἀποτελοῦν σποραδικὲς καὶ δυσδιάκριτες ἀναμνήσεις ἀλλὰ δὲν μπορούν νὰ πιστοποιήσουν ὅτι ἡ εἰκονογραφικὴ του ἰδιοτυπία—πού δὲν εἶναι καὶ πολὺ σημαντικὴ—ὀφείλεται σὲ βυζαντινὲς ἐπιδράσεις. Ἀπεναντίας, δεῖχνουν πόσο ἐκπληκτικὰ μικρὸ καὶ ἀσήμαντο ρόλο παίζουν στὴ δημι-

⁸²) Soria, Art Bull. XXX, 1948, 251, εἰκ. 2. Πρβλ. καὶ μὲ τὴν Ἀλληγορία τῆς Ἀσπόρου Συλλήψεως τοῦ Βαζάρι, Peusner—Grautoff, εἰκ. 42.

⁸³) Ἡ μορφὴ βρέφους ὑποδηλώνεται μὲ τὴν ἀπροσδιόριστη μορφὴ πού κρατεῖ ὁ ἄγγελος. Ἐπάνω εἶναι ἡ Δέηση, παράσταση κατ' ἐξοχὴν βυζαντινὴ, μὲ τὸν Ἰησοῦ ἀνάμεσα στὴ Θεοτόκο καὶ τὸν Πιόδρομο, πού δὲν τὴν ἀγνοεῖ καὶ ἡ βενετικὴ τέχνη. Συνήθως οἱ ἱστορικοὶ τῆς δυτ. τέχνης, ἀπὸ ἄγνοια τοῦ θέματος, ἐρμηνεύουν τὴν ἡμίγυμνη μορφὴ τοῦ Προδρόμου, πού εἶναι ἀπαράλλακτη στὶς Βαπτίσεις τοῦ Θ., ὡς ψυχὴ τοῦ Ὁργκάθ.

ουργία τοῦ ἔργου του οἱ ἀναμνήσεις ἀπὸ τὴν ἐποχὴ ποὺ ζωγράφιζε φορητὲς εἰκόνες⁸⁴.

Ε. Τ Ο Χ Ρ Ω Μ Α

Τὰ λαμπρὰ καὶ καθαρὰ χρώματα τοῦ Γκρέκο, ἀσυνήθιστα κάπως στὶς ἀρμονίες των, ἀπασχόλησαν τοὺς μελετητὲς του ποὺ προσπάθησαν συχνὰ νὰ ἐρμηνεύσουν τὴ χρωματικὴ του θεωρία μὲ τὴ βυζαντινὴ του καταγωγή.

Ὁ Mayer (σ. 168) βρίσκει πὼς τὸ ἔχε στὸ αἷμα του ὁ καλλιτέχνης νὰ δίδει στὰ χρώματά του κάτι τὸ γυάλινο, τὸ πετρωδες, τὸ σκληρό, καὶ τοῦτο, ἐπηρασμένος ἀπὸ τὰ βυζαντινὰ ψηφιδωτά. Ἡ φράση αὐτὴ εἶναι περισσότερο φιλολογικὴ παρὰ πραγματολογικὴ· ἐξάλλου ὁ Mayer ἀγνοεῖ ἴσως ὅτι στὴν Κρήτη δὲν ὑπῆρχε ψηφιδωτὴ διακόσμηση καὶ ὅτι τὰ μόνα ψηφιδωτά ποὺ εἶδε ὁ Δομήνικος εἶναι στὸν Ἅγιο Μάρκο στὴ Βενετία. Μὰ ἔχομε κάθε λόγο νὰ πιστεύομε ὅτι τὴν ἐποχὴν ἐκείνη τῆς ζωῆς του ἀποστράφηκε ὅ,τι βυζαντινὸ γιὰ νὰ κάμει σάρκα καὶ αἷμα του τὴ βενετικὴ ζωγραφικὴ.

Λεπτομερέστερη παραβολὴ τῶν χρωμάτων τοῦ Θεοτοκόπουλου μὲ τὰ χρώματα τῆς Κρητικῆς ζωγραφικῆς ἐπιχείρησεν ὁ R. Bygon. Ὑποδείξαμε παραπάνω (σ. 377) τὸ βασικὸ λάθος στὴ θεωρία του. Ὁ Bygon ξαναβρίσκει μερικὰ χρώματα τοῦ Δομήνικου στὴν Πανιάνασσα τοῦ Μυστρά, εἴτε ἀπλᾶ, ὅπως τὸ κίτρινο - μελί, εἴτε σὲ συνδυασμούς, ὅπως τὸ κίτρινο μὲ κόκκινο κρασιοῦ, τὸ πράσινο μὲ γαλάζιο, τὸ πράσινο μὲ κίτρινο κεχρμπαριοῦ. Καμιὰ φορὰ ὁ Θεοτοκόπουλος χρησιμοποιοῖ ἓνα ἀνοικτὸ γαλάζιο στὸ πρόσωπο, ποὺ ὁ Bygon ξαναβρίσκει στὴν Περίβλεπτο. Ἀκόμη ἓνα ζωηρὸ στακτὶ ποὺ χρησιμοποιοῖ συχνὰ ὁ Δομήνικος τὸ βλέπει ὁ Ἄγγλος συγγραφέας καὶ σὲ Ἀθωνικὲς τοιχογραφίες.

Ἡ ἀξία τῶν διαπιστώσεων αὐτῶν εἶναι μέτρια, γιὰ τὴν ἀξία τῶν χρωμάτων δὲν ἔχουν τὸν ἴδιο τόνο, π. χ. τὸ κόκκινο κρασιοῦ τοῦ Γκρέκο ἰσοδυναμεῖ, γιὰ τὸν Bygon, μὲ τὸ κοκκινωπὸ σοκολατὶ τῆς βυζαντινῆς τοιχογραφίας, ἢ γιὰ τὴν ἀξία τῶν χρωμάτων αὐτὰ δὲν ἔχουν τὸν ἴδιο σκοπὸ, π. χ. τὸ ἀνοικτὸ γαλάζιο ποὺ χρησιμοποιεῖται στὴν Περίβλεπτο γιὰ τὰ φῶτα, ὁ Δομήνικος τὸ χρησιμοποιεῖ γιὰ νὰ δείξει «τὴν ὑφὴ τοῦ δέρματος» (the textural depths of the skin, σ. 201). Τὸν συνδυασμὸ τοῦ χλοεροῦ πράσινου ἑνὸς φορέματος μὲ τὸ ἀνοικτὸ γαλάζιο γιὰ τὰ φῶτα, δὲν μποροῦμε νὰ τὸν ταυτίσομε μὲ τὸν συνδυασμὸ πράσινο καὶ γαλάζιο κοβάλλιο ποὺ δηλώνει τὴ σκιὰ σ' ἓνα φόρεμα στακτὶ μὲ φῶτα

⁸⁴) Εἶναι ἀρκετὰ χαρακτηριστικὸ ὅτι στὰ πράγματα τοῦ Θεοτοκόπουλου δὲν βρέθηκε οὔτε ἓνα εἰκόνισμα ἑλληνικόν.

ώχροκίτρινα. Τὰ χρώματα, ἄλλωστε, πὸν θεωροῦνται βυζαντινὲς ἀναμνήσεις στὸν Θεοτοκόπουλο εἶναι συνηθισμένα στὴ βενετικὴ ζωγραφικὴ: «τὰ χρώματά του εἶναι βυζαντινὰ ἢ, κατ' ἄλλους, τὰ ἴδια τὰ χρώματα τῆς νεανικῆς παλέτας τοῦ Τισιανῶ, πὸν δὲ σημαίνει διαφοροετικὸ πρᾶμα»⁸⁵. Ἡ διατύπωση αὐτὴ ἔχει γιὰ μᾶς τὴ σημασία ὅτι καὶ αὐτοὶ ἀκόμη οἱ ὑποστηρικτὲς τοῦ βυζαντινοῦ Γκρέκο ἀναγνωρίζουν ἔμμεσα τὸ βενετικὸ του χρώμα. Ἐπειτα, χρώματα τυπικὰ γιὰ τὴν τέχνη τοῦ Θεοτοκόπουλου, ὅπως τὸ ψυχρὸ γαλαζοπράσινο, πὸν προσδίδει τὴν ὑποβλητικὴν ἀνταύγεια σεληνιακοῦ φωτός, εἶναι ὀλότελα ξένο στὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ, ἐνῶ εἶναι οἰκεῖο στὸν Τιντορέττο.

Σημαντικὰ χρήσιμη θὰ ἴταν ἡ ἐξέταση τῆς τεχνικῆς πὸν χρησιμοποιεῖ στὰ χρώματα. Μὲ τὸ σκοπὸ νὰ ξεκαθαρίσουν τὸ ζήτημα αὐτὸ μεταχειρίζονται συχνὰ ἓνα πρῆρογο κείμενο τοῦ Pacheco, Ἰσπανῶ ζωγράφου καὶ συγγραφέα (1564—1654), πὸν περιγράφει, χωρὶς συμπάθεια, τὸν τρόπο τοῦ Θεοτοκόπουλου ἔτσι: «*περιᾶ καὶ ξαναπεριᾶ τις ζωγραφίης του καὶ τις ρετοκάρει πολλές φορές γιὰ ν' ἀφήσει τὰ χρώματα ξεχωρισμένα καὶ ἀσύνδετα καὶ νὰ πειτύχει κείνες τις σκληρὲς μουτζαλιὲς γιὰ τὰ δείξει ἀποκοιὰ*»⁸⁶. Τὸ πρῆρογο εἶναι ὅτι ὁ κάπως δυσνόητος τρόπος πὸν περιγράφει ὁ Ἰσπανὸς ἀβασάνιστα ταυτίζεται μὲ τὸν βυζαντινὸν τρόπο⁸⁷ καὶ δὲν ἐρμηνεύεται μὲ βάση τὰ ἴδια τὰ ἔργα τοῦ Γκρέκο, πὸν εἶναι ἡ μόνη μέθοδος γιὰ νὰ ἐξακριβωθῇ ἡ σημασία τοῦ κειμένου. Εἶναι φανερὸ ὅτι «οἱ σκληρὲς μουτζαλιὲς» «τὰ ἀσύνδετα χρώματα» χαρακτηρίζουν τὴν ἱμπρεσιονιστικὴ τεχνικὴ τοῦ Θεοτοκόπουλου μὲ τὶς μεγάλες χρωματικὲς κηλίδες, τ' ἀκαθόριστα περιγράμματα καὶ τὶς ἄμεσες παραθέσεις ἀντιθέτων ἢ συμπληρωματικῶν χρωμάτων, χωρὶς μαλακὲς μεταβάσεις μ' ἐνδιάμεσους τόνους, πὸν θὰ ἄρσαν στὸν Πατσέκο⁸⁸. Ἡ βυζαντινὴ τεχνικὴ, δὲν ἐπιτρέπει στὸν κλλιτέχνη νὰ ξαναγυρίσει στὰ πρῶτα του χρώματα, ὅταν βάλει πιά τὰ

⁸⁵) Πρ ε β ε λ ᾶ κ η ς I, 93, καὶ Byron 174.

⁸⁶) Μετάφραση Πρ ε β ε λ ᾶ κ η ς I 91—92 καὶ Πρ ε β ε λ. II, 151. Ἄλλωστε ἡ μεταφράση δὲν εἶναι ἐντελῶς βέβαιη. Ἐνῶ ὁ Willumsen, II, 627—628 μεταφράζει: *et pour ajouter ces touches cruelles qui ont l'air de hardiesse, ὁ Barrès, Greco ou le secret de Tolède, Παρίσι 1923, λέγει: pour donner ainsi à ses toiles leur aspect de cruelles ébauches, et pour simuler une plus grande liberté de facture, une plus grande puissance. Καὶ ὁ C. Maucclair, Le Greco, Παρίσι 1931, σ. 107: afin de donner à ses toiles finies un aspect d'ébauches. Τὸ βιβλίον τοῦ Fr. Pacheco ἔχει τὸν τίτλο: *Arte de la Pintura*, Sevilla 1649, (κατὰ τὸν Willumsen, I, 3, πὸν δημοσιεύει καὶ τὸ ἰσπανικὸ κείμενο).*

⁸⁷) Willumsen I, 3, Byron 199, Πρ ε β ε λ ᾶ κ η ς I, 91—92.

⁸⁸) Βλ. Guinard-Baticle, σ. 84, ἔργο τοῦ Πατσέκο.

δεύτερα, καὶ οἱ «σκληρὲς μουτζαλιὲς» δὲν μποροῦν νὰ δημιουργηθοῦν στὸν βυζαντινὸ πίνακα ἐκ τῶν ὑστέρων, γιὰτὶ ὁ σκοτεινὸς προπλασμὸς μπαίνει πρῶτος. Γι' αὐτό, τὸ νὰ «περνᾶ καὶ ξαναπερνᾶ καὶ νὰ ρετοκάρει τὶς ζωγραφιὲς του» ἀποκλείεται γιὰ τὸν Βυζαντινὸ, ἐνῶ τοῦτο ἀκριβῶς χαρακτηρίζει τὸ Δυτικὸ ζωγράφο, ποὺ ἔχει κάθε ἐλευθερία νὰ ἐπιδιώξει, μὲ τὶς ἐπανελημμένες δοκιμὲς, τὸν σωστὸ τόνο, νὰ ἐνώσει ἢ νὰ χωρίσει τὰ χρώματα. Ὡστε ἄστοχη βγαίνει ἡ χρησιμοποίηση τοῦ Πατσέκο, γιὰτὶ ἡ ἐρμηνεία ποὺ δίνουν ἀποδεικνύει ὅτι ὁ τρόπος τοῦ Δομήνικου μόνο βυζαντινὸς δὲν ἦταν.

Πιὸ γόνιμο εἶναι, νομίζω, νὰ παραβληθῇ ἡ λειτουργία τοῦ χρώματος στὴν Κρητικὴ ζωγραφικὴ καὶ στὸν Θεοτοκόπουλο. Τὸ Κρητικὸ χρώμα πάλι θὰ τὸ ἐρευνήσουμε κυρίως στὶς φορητὲς εἰκόνες καὶ λιγώτερο στὶς τοιχογραφίες, καὶ μάλιστα ἄλλων ἐποχῶν καὶ τόπων, ὅπως γίνεται συνήθως, γιὰτὶ, παρὰ τὴν συγγένεια, ἡ ζωγραφικὴ πάνω σὲ σανίδι ἔχει ἀπαιτήσεις διαφορετικὲς ἀπὸ τὴν τοιχογραφία καὶ γιὰτὶ κάθε ἐποχὴ καὶ κάθε περιοχὴ ἔχει τὶς προτιμήσεις της.

Στὴν εἰκόνα τὸ χρώμα μπαίνει μὲ τρόπο καθορισμένο αὐστηρά, προπάντων τὴν ἐποχὴ ποὺ θὰ μάθαινε ὁ Δομήνικος βυζαντινὴ ζωγραφικὴ στὴν Κρήτη, δηλ. μεταξὺ 1550 καὶ 1560. Τὴν ἐποχὴ τῶν Παλαιολόγων ἡ ἐλευθερία ἦταν μεγαλύτερη, ἡ χρωματικὴ ποικιλία πλουσιώτερη, γιὰτὶ ἡ τέχνη δούλευε σ' ἓναν ἀκμαῖον ἀκόμα ὄργανισμό καὶ θὰ ἴταν πολὺ δύσκολο νὰ καθορίσουμε ἐνιαίαν ἀντίληψη στὴ χρῆση τοῦ χρώματος. Στὴν μεταβυζαντινὴ ἐποχὴ τὰ χρώματα λιγοστεύουν, σχεδὸν τυποποιοῦνται καὶ πρέπει νὰ ἔρθουν μερικὲς μορφὲς σὰν τὸν Δαμασκηνὸ ἢ τὸν Πουλάκη γιὰ ν' ἀνανεώσουν, μὲ τὴν πείρα τῆς Ἀναγέννησης, τὴν χρωματικὴ κλίμακα, χωρὶς νὰ παραλλάξουν, τὴν ὀργανικὴ τῆς λειτουργία. Ὅπωςδήποτε, τὸν Δομήνικο πρέπει νὰ τὸν συγκρίνομε μὲ τὰ ἔργα τὰ πρὶν ἀπὸ τὴν ἀνανέωση αὐτή. Ἐπειδὴ ὅμως εἰκόνες χρονολογημένες ἀκριβῶς στὴν περίοδο αὐτή, καὶ μάλιστα ἀντιπροσωπευτικὲς τῆς «σχολῆς», δὲν ἔξερομε, ἀναγκαζόμεστε νὰ βασισθοῦμε στὰ συντηρητικὰ ἔργα τοῦ Δαμασκηνοῦ, τοῦ Ἀγγέλου, τοῦ Α. Ρίτζου καὶ ἄλλα μεταγενέστερα, ἀλλὰ τῆς ἴδιας παράδοσης. Μπαίνουν, λοιπόν, τὰ χρώματα στὴν εἰκόνα μὲ τρόπο λίγο-πολὺ καθορισμένο ἀπὸ πρὶν, χωρὶς νὰ ἐνδιαφέρεται ὁ τεχνίτης οὔτε γιὰ τὴν φυσικότητα τοῦ χρώματος, οὔτε γιὰ τὴν ἀλλοίωση τῶν χρωμάτων ἀπὸ τὴν ποιότητα τοῦ φωτός. Τὰ χρώματα στὴν εἰκόνα διατηροῦν τὸ καθένα τὴν αὐτονομία του καὶ ἔχουν κατανομηθῇ μὲ τρόπον ἀρκετὰ συμβατικόν. Σύμφωνα μὲ τὸ πνεῦμα τῆς παράδοσης ποὺ συνεχίζουν, οἱ λίγοι, καθαροὶ καὶ σταθεροὶ τόνοι, μὲ ἡρεμία βαλμένοι, θὰ συντελέσουν στὴν ἔκφραση τοῦ αὐστηροῦ ἱερατικοῦ χαρακτῆρα, ποὺ ταιριάζει στὴν εἰκόνα. Τὸ περιγράμμα

είναι σταθερό και τὸ ἀνάγλυφο εἶναι ἑλαφρὸ ἀλλὰ συγκεκριμένο. Ἡ πλαστικότητα ἐκφράζεται συνήθως μὲ σκιά στὸ ἴδιο χρῶμα, ἀλλὰ σὲ βαθύτερη ἀπόχρωση και μὲ λεπτὰ λευκὰ φῶτα γιὰ τὶς φωτισμένες ἐπιφάνειες στὰ πρόσωπα, ἢ λεπτὲς ταινίες στὶς πτυχές. Ἡ ἱκανότητα τοῦ κρητικοῦ ζωγράφου, ποὺ ἐκφράζεται μὲ τὰ λίγα και καθαρὰ χρώματα ποὺ ἔχει στὴ διάθεσή του, εἶναι νὰ τὰ ταιριάσει ἔτσι, ὥστε νὰ δώσει στὸ κάθε χρῶμα ὅλη τὴν καθαρὴ ποιητικὴ του ἀξία.

Ἐντελῶς διαφορετικὰ αἰσθάνεται τὸ χρῶμα ἡ βενετικὴ ζωγραφικὴ, ποὺ ξεχώρισε πάντα ἀπὸ τὶς ἄλλες σχολὲς τῆς Ἰταλικῆς ζωγραφικῆς, μὲ τὴν πληθωρικὴ τῆς εὐαισθησία στὶς χρωματικὲς ἐντυπώσεις. Ὅσο προχωρεῖ ὁ 16ος αἰώνας, τόσο τὸ χρῶμα ἀποκτᾷ ἐξαίρετη εὐπάθεια στὸ εἶδος και στὴν ποιότητα τοῦ φωτὸς και λειτουργεῖ μέσα στὸν πίνακα σὰν εὐκίνητος φορέας τῆς φωτεινῆς ἀνταύγειας τῶν πραγμάτων. Οἱ τόνοι ἀναγκαστικὰ δὲν διατηροῦν τὴν ἀυτονομία τους, ἀλλὰ τείνουν στὴν ἐνότητα, δηλ. στὴν ἐνιαία και ὁμοιογενῆ λειτουργία μέσα στὸν πίνακα, ποὺ δημιουργεῖ τὴν ἀτμόσφαιρα μέσα στὴν ὁποία κινοῦνται τὰ πρόσωπα και ὑπάρχουν τὰ πράγματα. Ὁ τρόπος αὐτὸς ποὺ δίνει τὴν κυριαρχία στὸ χρῶμα σὲ βάρος τοῦ σχεδίου και τῆς πλαστικότητας συνεργάζεται στὴν ἀμεση συναισθηματικὴ ἔκφραση, αὐτὴν ἀκριβῶς ποὺ κρύβει σεμνὰ και ταπεινὰ ἡ κρητικὴ ζωγραφικὴ. Τοῦτο ἐπέτρεψε νὰ διαπιστώσουμε πὼς ἐκεῖ, μετὰ τὰ 1560, ἡ βενετικὴ ζωγραφικὴ τοῦ Τιτορέττου, ἀλλὰ και τοῦ Τισιανοῦ, ἀφήνει τὶς φυσιοκρατικὲς τάσεις και προχωρεῖ στὴ δυναμικὴ ἔκφραση μελαγχολικῶν και μυστικῶν ὄνειροπολήσεων, ποὺ διατυπώνονται σὲ δραματικὲς και ἀπόκοσμες παραστάσεις: τὰ χρώματα λιγοστεύουν, ἀλλὰ λειτουργοῦν μὲ περισσύτερη ἐνότητα και ἔτσι πυκνώνουν σὲ συναισθηματικὸ ζωγραφικὸ περιεχόμενο⁸⁹.

Ἄν ζητήσουμε νὰ κατατάξουμε τὴ χρωματικὴ μέθοδο τοῦ Θεοτοκόπουλου, θὰ συμφωνήσουμε εὐκόλα, ἔπειτα ἀπ' ὅσα εἶπαμε πάρα πάνω, μὲ τὸν Wölfflin, τὸν Dworzák, τὸν Weisbach, τὸν Peusner κ. ἄ., ὅτι ἡ χρωματικὴ του μέθοδος γενικὰ εἶναι βενετικὴ. Ἀπὸ τοὺς ἄλλους, ὁ Bygon ἀρκεῖται σὲ γενικότητες ὅπως και ὁ Pallucchini, ἐνῶ ὁ Βίλλουμσεν σωστὰ παρατηρεῖ ὅτι τὸ χρῶμα τοῦ Θεοτοκόπουλου δὲν ἔχει σ' ὅλα του τὰ ἔργα τὸν ἴδιο καθορισμένο χαρακτήρα (II, 684). Πραγματικὰ σὲ μεγάλα ἔργα, ὅπως τὸ Μαρτύριο τοῦ Ἁγίου Μαυρικίου (1584), προχωρεῖ μὲ κλασικώτερη μέθοδο, ὅπου τὸ τοπικὸ χρῶμα διατηρεῖ ὅλη τὴν ἀξία του, σὲ τρόπον ὥστε νὰ διασπᾶται ἡ χρωματικὴ

⁸⁹ Παρατηρήσεις γιὰ τὸ βενετικὸ χρῶμα βλ. Wölfflin, *σκοραδικά*, E. v. d. Bercken, *Malerei der Renaissance in Italien*, (Handb. d. Kunstwiss.) σ. 69 κ. ἑξ. και τοῦ ἴδιου, *Tintoretto*, σ. 25 κ. ἑξ.

ἐνότητα⁹⁰. Ἰδιαίτερα ὅμως ἐπιμένει ὁ Βίλλουμσεν στὴ χρῆση διάφορου χρώματος γιὰ τὸ φωτισμένο μέρος ἑνὸς προσώπου ἢ μιᾶς πτυχῆς καὶ ἄλλου γιὰ τὴ σκιά—τὸ ἀποκαλεῖ *effet changeant florentin* (II, 688)—ποὺ χαρακτηρίζει, κατὰ τὸν Βίλλουμσεν πάντα, τὶς σχολὲς τῆς Φλωρεντίας καὶ τῆς Ρώμης καὶ λιγώτερο τῆς Βενετίας. Ἐπειδὴ τὸν τρόπον αὐτὸν τὸν ἤξεραν καὶ οἱ Βυζαντινοί, ἡ παρουσία τοῦ σταῖ ἔργα τοῦ Θεοτοκόπουλου θὰ πρέπει νὰ δηλώνει τὴ βυζαντινὴ ἐπίδραση στὴ διάμρφωση τῆς τεχνουργίας του.

Ἀληθινά, ὁ τρόπος αὐτὸς εἶναι γνωστὸς στοὺς Βυζαντινοὺς καὶ εἰδικώτερα φανερόνεται σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς τάσεις τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς, ποὺ ἀποκαλοῦμε ἱμπρεσιονιστικὴ. Τὴν τάση αὐτὴ μπορούμε νὰ τὴν διαπιστώσουμε ἀπὸ τὰ ψηφιδωτὰ τῆς *Santa Maria Maggiore* τῆς Ρώμης (5ος αἰώνας) ὡς τὰ ψηφιδωτὰ τῆς Ἁγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης καὶ τῆς Κοιμήσεως τῆς Νικαίας (9ος αἰώνας) καὶ ὡς τῆς Μακεδονικῆς σχολῆς τὶς τοιχογραφίες (13ος—ἀρχὲς 14ου αἰώνας). Παράλληλα ὅμως ὑπάρχει στὴν Κωνσταντινούπολη μιὰ ἀριστοκρατικώτερη τάση, ποὺ προτιμᾷ ἀπαλὲς μεταβάσεις ἀπὸ τὸ φῶς στὴ σκιά, μὲ διαβαθμίσεις τοῦ ἴδιου χρώματος. Ἐνδιαφέρει ἐδῶ νὰ παρατηρήσουμε ὅτι ἡ δευτέρη αὐτὴ τάση επικρατεῖ σ' ὀλόκληρη τὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ μετὰ τὰ μέσα τοῦ 14ου αἰώνα καὶ ὅτι ἀπὸ τὴν ἐποχὴν αὐτὴ καὶ ἔπειτα ἡ ἄλλη τάση, ἡ ἱμπρεσιονιστικὴ, ἔξαφανίζεται⁹¹. θὰ τὴν συναντήσουμε σποραδικά, π. χ. σὲ μερικὲς μόνο παραστάσεις στὴν Παντάνασσα τοῦ 15ου, ποὺ ἐπαναλαμβάνει μηχανικὰ παραστάσεις ἀπὸ τὸ παλιότερο Ἄφηνικό⁹². Στὶς τοιχογραφίες καὶ τὶς εἰκόνες τοῦ 16ου δὲν παρουσιάζεται αὐτὸς ὁ τρόπος. Ἐπομένως εἶναι ἐντελῶς ἀπίθανη ἡ συσχέτιση τοῦ τρόπου αὐτοῦ στὸν Δομήνικο μὲ τὴν κρητικὴ του παιδεία, ἐνῶ ἡ βενετικὴ ζωγραφικὴ, τοῦ Τιντορέττο καθὼς καὶ τοῦ Bassano, τὸν ξέρει — καὶ δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ τὸν ξέρει, γιὰ τὴν ταιριάζει μ' ὀλόκληρη τὴν χρωματικὴ τῆς ἀντίληψη⁹³.

⁹⁰) E. Dabit, *Les maîtres de la peinture espagnole, Le Greco—Velasquez*, Παρίσι (1937), σ. 40. «Les taches s'isolent, jouent chacune pour leur propre compte, l'on peut estimer justement que le Greco use avec excès du ton local».

⁹¹) Μυσταῖς, 81.

⁹²) Στὸ ἴδιο σ. 90—92.

⁹³) Willumsen II, 69r. «Mais la sorte d'effets changeants qui est la plus caractéristique du Greco est celle dont nous avons parlé et que le Tintoret a employé, peut-être une seule fois, dans le «Combat de l'Archange St. Michel avec Lucifer». L'effet chatoyant provient de ce que des couleurs pures et fortes mises sur les draperies n'ont aucun rapport avec la couleur ou la forme de celles-ci. La touche du pinceau

Στὰ ἔργα ποὺ ἀντιπροσωπεύουν περισσότερο τὴν προσωπικὴ του δημιουργία, τὸ χρῶμα, ὅταν τὸ παραβάλλεις μὲ τὸ βενετικό, βλέπεις ὅτι ἀπομακρύνεται ἀκόμη περισσότερο ἀπὸ τὴν φυσικότητα, γίνεται πνευματικώτερο, ὑποβάλλοντας ἐντονώτερα τὸ ὄραμα μιᾶς ἀπόκοσμης πραγματικότητας ὀνειροῦ. Ἡ ἀπομάκρυνση αὐτὴ ἀπὸ τὸ φυσικό, δὲν μπορεῖ νὰ παραβληθῆ ὅτε στὸν τρόπο ὅτε στὸ περιεχόμενο μὲ τὸ «ἀφύσικο» τοῦ βυζαντινοῦ χρώματος, γιατί οἱ Βυζαντινοί, μὲ ἀκέρεια συνείδηση τῆς αἰσθητικῆς καὶ πνευματικῆς ἀξίας τοῦ κάθε χρώματος, μὲ σοφία καὶ μὲ εὐαίσθησία ζωγραφικὴ στὸ ταίριασμά τους, θέλουν στὴν τέχνη ν' ἀποδώσουν μὲ σύμβολο τὴν ἀνθρώπινη μορφή τὴν ὁμαδικὴ πίστη σὲ μιὰ ὑπερκόσμια πραγματικότητα, σταθερή, ἀπόσπαστη καὶ αἰώνια, ἐνῶ στὸν Θεοτοκόπουλο τὸ ἀφύσικο χρῶμα συμπυκνώνει τὴν ἔνταση προσωπικῆς ἐσωτερικῆς ζωῆς, γεμάτης μυστικὰ ὄραματα⁹⁴.

Γ. Τ Ο Φ Ω Σ

Ὑποστηρίχθηκε ὅτι τὸ φῶς τοῦ Θεοτοκόπουλου δείχνει τὴ βυζαντινὴ του καταγωγή μὲ δυὸ ἐπιχειρήματα πρὸ πάντων. Τὸ ἓνα εἶναι ὅτι ὁ Θεοτοκόπουλος ἐφαρμόζει τὴ βυζαντινὴ ἀρχὴ «τὸ φωτεινὸ πλησιάζει, τὸ σκοτεινὸ ἀπομακρύνει» ἢ ἀρχὴ αὐτὴ, ποὺ δὲν εἶναι ἰδιαίτερα βυζαντινὴ, ὅταν ἐφαρμόζεται σὰν κριτήριον μὲ σχολαστικότητα μπορεῖ νὰ ὀδηγήσει σ' ἐντελῶς παράλογα συμπεράσματα. Π. χ. ὅταν σὲ μιὰ νατουραλιστικὴ προσωπογραφία τὸ αὐτὶ εἶναι σκοτεινότερο ἀπὸ τὴ μύτη, συμπεραίνεται ὅτι τοῦτο πρέπει νὰ ὀφείλεται σὲ βυζαντινὲς ἀναμνήσεις⁹⁵. Τὸ ἄλλο ἐπιχείρημα ὑποστηρίζει ὅτι ὁ Θεοτοκόπουλος, παρὰ τὸν ρεαλισμὸ του, δὲν χρησιμοποίησε ποτὲ τὸν σκιοφωτισμό⁹⁶. Ὅταν ἔχει κανεὶς ὑπ' ὄψιν του ὅτι ὁ σκιοφωτισμός, ποὺ ἀποτελεῖ μιὰ θεμελιωδὴ κατάκτηση τῆς ἰταλικῆς τέχνης στὴν Ἀναγέννηση, εἶναι στὴ βάση τῆς εὐρωπαϊκῆς ἀντίληψης γιὰ τὴν παράσταση τοῦ φυσικοῦ τριδιάστατου χώρου, θὰ βρεῖ τὸν ἰσχυρισμὸν αὐτὸν κάπως αὐθαίρετο. Ἄρκει ἄλλωστε νὰ παραβληθῆ συνοπτικὰ ἡ βυζαντινὴ μέθοδος φωτισμοῦ μὲ τὴ βενετικὴ καὶ μὲ τοῦ Θεοτοκόπουλου γιὰ νὰ φανῆ καθαρὰ ἡ πιθανὴ σχέση ἀνάμεσα στοὺς τρεῖς αὐτοὺς παράγοντες. Στὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ καὶ εἰδικώτερα στὴν Κρητικὴ τῶν μέσων τοῦ 16ου αἰῶνα, τὸ φῶς χρησιμεύει μόνο γιὰ νὰ δείξει τὸ ἀνά-

est sautillante, et le plus souvent, est donnée en travers de la ligne du plis».

⁹⁴ Βλ. καὶ τὶς παρατηρήσεις τοῦ A. M a l r a u x, *Psychologie de l'art* II, [Γενεῦη] 1948, σ. 51, γιὰ τὴ βυζαντινὴ τέχνη.

⁹⁵ W i l l i a m s e n II, 444, στὴν προσωπογραφία τοῦ Ἀναστάζη.

⁹⁶ B y r o n 206-207, Πρεβελάκης I, 138.

γλυφο τῆς κάθε παριστανόμενης μορφῆς, δηλώνοντας τὶς ἐπιφάνειες ποὺ ἐξέχουν. Ἔτσι τὸ κάθε πρόσωπο καὶ τὸ κάθε πρᾶγμα ἔχει τὸν δικό του ἀυθύπαρκτο φωτισμὸ μέσα στὴ σύνθεση, σὰν νὰ φωτίζεται ἀπὸ μιὰ ἰδιαίτερη τὸ καθένα φωτιστικὴ πηγὴ. Ἐπομένως δὲν ὑπάρχει ἡ ἐνιαία πηγὴ φωτὸς ποὺ θὰ δημιουργήσῃ μὲ φυσικὸ τρόπο τὸ παιγνίδισμα ἢ τὸ μυστήριον τῶν φωτοσκιάσεων καὶ τὸ φῶς δὲν ἔχει καμιά ἐνοποιητικὴ δύναμη στὴ βυζαντινὴ σύνθεση, ἐνεργώντας χωρὶς συνοχὴ πάνω στὶς μορφές. Ὁ τρόπος αὐτὸς εἶναι συνεπὴς μὲ τὴν ἀντιρεαλιστικὴ ἀντίληψη ὁλόκληρης τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς⁹⁷.

Ὁ σκιοφωτισμὸς τῆς ἰταλικῆς ζωγραφικῆς προϋποθέτει μιὰ ἐνιαία φωτιστικὴ πηγὴ, ποὺ φωτίζει λογικὰ ὅλη τὴ σύνθεση, ὥστε νὰ μποροῦμε νὰ παρακολουθήσουμε τὸ δρόμο τῶν ἀκτίνων πάνω στὶς διαδοχικὰς ἐπιφάνειες ποὺ συναντοῦν. Στὴ βενετικὴ ζωγραφικὴ εἰδικώτερα, ὅπου εἶδαμε τὴ σημασίαν τοῦ φωτὸς γιὰ τὸ χρῶμα, ὅσο προχωρεῖ ὁ ἴσος, τὸ φῶς καὶ ἡ σκιά ἐναλλάσσονται ἀπότομα σὲ μεγάλες ἢ μικρὰς κηλίδες, τονίζοντας τὴν ἔκφραση δραματικῶν καταστάσεων μὲ τὰ ἀπροσδόκητα φωτιστικὰ παιγνίδια δημιουργοῦνται ἐντελῶς νέες ὄψεις προσώπων καὶ πραγμάτων, μεταβάλλονται οἱ ἀξίεις τῶν μορφῶν μέσα στὸν πίνακα. Φωτίζεται τὸ ἀσήμαντο, τὸ κύριον μένει στὴ σκιά⁹⁸. Ὁ Τιντορέττος, συνεχίζοντας τὸ δρόμο ποὺ ἀνοίξε ὁ Κορρεγιος, ἀγαπᾷ νὰ τοποθετεῖ τὶς μορφές του στ' ἀντίφωτο, ὥστε νὰ σκιάζεται τὸ πρόσωπο, νὰ ξεκόβει τὸ χαρακτηριστικὸ περίγραμμα καὶ νὰ συγκεντρώνεται ὅλο τὸ φῶς σὲ κάποιον ἄλλο μέλος ἢ σ' ἓνα διπλανὸ ἀντικείμενον. Π. χ. στὴ μεγάλη Σταύρωση τῆς Σχολῆς τοῦ Ἀγ. Ρόκκου ὁ Σταυρωμένος ἔχει τὸ κεφάλιν σκυμμένον καὶ τὸ πρόσωπον βυθισμένον στὴ σκιά ἐνῶ τὸ φῶς συγκεντρώνεται στὸ ἀριστερὸ μέρος τοῦ κορμοῦ μὲ τὴν πλατὴ ἥρωικὴ διάπλαση· τὸ δεξιὸ μέρος εἶναι σὲ σκοτεινὴ σκιά· τὸ σκληρὸ φῶς ἔρχεται ἀπὸ τὴ δυνατὴ λάμψη ποὺ λάμπει πίσω ἀπὸ τὸν Σταυρωμένον. Ἀνάλογες παρατηρήσεις μποροῦμε νὰ κάνομε καὶ στὴν Ἀνάληψη (Πίν. ΚΖ', 1).

Τὸ φῶς σχηματίζει ἔτσι μέσα στὴ σύνθεση κηλίδες, σχήματα φωτεινά καὶ σκοτεινά, νέα καὶ ἄγνωστα, συχνὰ ἄσχετα ἀλλὰ ἰσοδύναμα μὲ τὰ γνωστὰ σχήματα τῶν παριστανωμένων μορφῶν· ἡ ἀντικειμενικότης καὶ ἡ σαφήνεια τῆς παράστασης ἐλαττώνονται καὶ τοῦτο ὑποβάλλει τὴν ἐντύπωση μιᾶς ἀφύσικης ὑπερβατικῆς ἀτμόσφαιρας. Δὲν θὰ φανεῖ παράξενο ὅτι τὸ ἀμφίβολον φῶς τοῦ δειλινοῦ, τὸ σκληρὸ φῶς τοῦ λύχνου ἢ τὸ ψυχρὸ τῆς σελήνης ἀρχίζουν νὰ δίδουν

⁹⁷) Βλ. καὶ Μ. Καλλιγᾶ, Ἡ αἰσθητικὴ τοῦ χώρου τῆς ἑλλ. ἐκκλ. 1946, 53.

⁹⁸) Wölfflin, 236—237.

συχνότερα τις ανταυγείες τους στους βενετικούς πίνακες. Είναι σημαντικό ότι η στροφή αυτή προς το απόκοσμο γίνεται όχι μόνο χωρίς να παραβιάζεται η αρχή του σκιοφωτισμού, άλλ' αντίθετα μ' ένταση της λειτουργίας του. Ύπενθυμίζουμε ακόμη ότι στη δεκαετία 1560—1570 παρουσιάζονται στη βενετική ζωγραφική καθαρότερα οι τάσεις αυτές και, φυσικά, ο Θεοτοκόπουλος θα δεχθῆ τὰ νέα διδάγματα με προθυμία. Ήδη στὰ νεανικά του ἔργα θὰ βροῦμε φανερὴ ἐπίδραση ἀπὸ τὴν νέαν αὐτὴν ἐκφραστικὴν ἀντίληψη τοῦ φωτισμοῦ στὸ Σινᾶ τῆς Μοδένας (Πίν. ΚΕ').

Ἄλλὰ καὶ ὁλόκληρη τὴν παραγωγή του τὴν διέπουν οἱ φωτιστικὲς συνήθειες τῆς Ἰταλικῆς ζωγραφικῆς. Ὑποστηρίζουμε ὅτι στὸ Δομήνικο τὸ φῶς ἀκολουθεῖ ἀπαράβατα τὴ φυσικὴν ἀρχὴ τῆς Ἰταλικῆς ζωγραφικῆς, τὸ σκιοφωτισμό. Τοῦ βρῆκαν μερικὰ «λάθη» στὴν ἐφαρμογὴ του, ὅπως κάποια σκιὰ πού δὲν θέλησε νὰ βάλει, ἢ ἄλλες ἀνάλογες λεπτομέρειες καὶ σ' αὐτὰ βασίσθηκαν γιὰ νὰ ποῦν, ὅτι, παρὰ τὴ θέληση τοῦ πνεύματός του, ποτὲ δὲν μπόρεσε νὰ ξεχάσει τὶς βυζαντινὲς του συνήθειες, ἀποδίδοντας ἔτσι σ' ἓνα ἀπὸ τοὺς μεγαλύτερους δεξιότεχνης τοῦ πινέλου ἀδυναμίες μαθητοῦ τοῦ Πολυτεχνείου⁹⁹. Αὐτὸ πού δὲν πρόσεξαν εἶναι ὅτι τὰ ἴδια «λάθη» πού ἀποδίδουν στὸ βυζαντινισμό τοῦ Θεοτοκόπουλου, εἶναι συνειθισμένα στὴν ἰταλικὴ ζωγραφικὴ καὶ ὑπαγορεύονται συχνὰ ἀπὸ τὶς ἀνάγκες τῆς σύνθεσης. Ἔτσι, στὴν προσωπογραφία τοῦ Κλόβιο «λάθος» θεωροῦν ὅτι δὲν φωτίζεται, λένε, ἀπὸ τὸ ἀνοιχτὸ παράθυρο, ἀριστερά του, καὶ ὅτι, ἂν καὶ τὸ φῶς ἔρχεται ἀπὸ ἀριστερά του, τὸ δεξιὸ αὐτὸ καὶ ὁ ἄσπρος γιανᾶς εἶναι φωτισμένα (Will. II, 386). Ἡ παρατήρηση εἶναι λανθασμένη, γιὰ τὴν πραγματικὰ τὸ παράθυρο φωτίζει τὸν Κλόβιο, ἀλλὰ γιὰ ν' ἀποφευχθῆ τὸ σκληρὸ πλάσιμο, φωτίζεται καὶ ἡ ἄλλη πλευρὰ ἑλαφρὰ: δηλαδὴ τὸ πορτραῖτο ἔχει τὸν οὐδέτερο φωτισμὸ ἐργαστηρίου· λάθος δὲν ὑπάρχει. Ἐξ ἄλλου καὶ ὁ Τισιανὸς κάνει βασικότερα λάθη ἀπὸ αὐτὰ πού καταλογίζουν στὸν Δομήνικο. Παραδείγματος χάριν, στὸ πορτραῖτο τοῦ Κόμητος Ἀντωνίου Πόρχια, στὸ Μιλάνο, μιὰ πυκνὴ σκιὰ σκεπάζει τὸ ἀριστερὸ μάγουλο, ἐνῶ ἡ πλευρὰ αὐτὴ εἶναι δίπλα στὸ παράθυρο· τὸ ἴδιο καὶ στὸ πορτραῖτο τῆς αὐτοκράτειρας Ἰσαβέλλας, στὸ Πράδο¹⁰⁰. Ὡστε τὸ «λάθος» αὐτὸ τοῦ Θεοτοκόπουλου, ἂν ὑπῆρχε, δὲν θὰ ὀφειλόταν στὴ βυζαντινὴ ἀλλὰ στὴ βενετικὴ του παιδεία. Αὐτὴ τὴ σημασία ἔχουν καὶ ὅλα τὰ ἄλλα «λάθη» πού διαπιστώνουν στὰ ἔργα του.

⁹⁹) Willumsen καὶ Πρεβελάκη I, σποραδικά.

¹⁰⁰) H. Tietze, Titian paintings and drawings, Phaidon Ed. Λονδίνο, 1937, εἰκ. 134 καὶ 188.

Ἐπομένως δὲν μπορούμε ἀπ' αὐτὰ νὰ βγάλομε κανένα συμπέρασμα γιὰ τὴν ἐνέργεια βυζαντινῶν ἀναμνήσεων στὸ Θεοτοκόπουλο.

Στὶς προσωπογραφίες καὶ στὶς συνθέσεις ὁ Δομήνικος μοίρασε τὸ φῶς λογικὰ, ὄχι ὅμως πάντα μὲ τὸν ἴδιο τρόπο. Ἄλλοτε οἱ μορφές ἔχουν τὸν σταθερὸ καὶ ψυχρὸ φωτισμὸ ἐργαστηρίου καὶ τοῦτο γίνεται συχνὰ σὲ πίνακες μὲ χαρακτηριστὰ εἰκόνων ἢ στὶς προσωπογραφίες. Ὁ φωτισμὸς αὐτὸς εἶναι ὁ λιγώτερο προσωπικὸς τοῦ ζωγράφου μας. Ἄλλοτε τὸ φῶς καὶ ἡ σκιά παίζουν πάνω στὸ γυμνὸ σῶμα μὲ τὴν ἰδιότυπη μέθοδο τοῦ Τιντορέττου¹⁰¹. Σὲ μερικὲς συνθέσεις προσπάθησε, παίζοντας μὲ τὸ φῶς, νὰ κερδίσει καινούριες καὶ ἀσυνήθιστες ἐκφράσεις ἀπὸ γνωστὲς μορφές. Ἡ Προσκύνηση τῶν Ποιμένων π. χ., στὸ San Domingo el Antiguo, μὲ τὴ μετάθεση τῆς φωτιστικῆς πηγῆς στὴ μέση τοῦ πίνακα, ἢ Ἀνάσταση τοῦ Πράδο μὲ τὴν ἀπότομη καὶ στιγμιαία ἐνέργεια ἐνὸς ὑπερφυσικοῦ φωτισμοῦ (Πίν. ΚΣΤ', 2) ὑποβάλλουν μιὰν ἀγωνιώδη ἀτμόσφαιρα μυστικισμοῦ ποὺ ἀποκαλύπτει μὲ τρόπον ἔμμεσο τὶς ψυχικὲς ἀγωνίες τοῦ καλλιτέχνη. Ἄλλὰ καὶ ὁ τρόπος αὐτὸς εἶναι στὴ βάση του βενετικὸς. Ὁ Κορρέγιος, στὴν Προσκύνηση τῶν Ποιμένων, θέλοντας νὰ εἰκονογραφήσει τὴ φράση τοῦ ἀποκρῦφου Εὐαγγελίου τοῦ Πρωτοϊακώβου «καὶ ἐφάνη φῶς μέγα ἐν τῷ σπηλαίῳ, ὥστε τοὺς ὀφθαλμοὺς ἡμῶν μὴ φέρειν», συγκέντρωσε ὅλο τὸ φῶς χαμηλά, στὸ βρέφος, καὶ αὐτὸ φωτίζει ὅλους τοὺς παρισταμένους. Ὁ Τισιανὸς στὸ Μαρτύριο τοῦ Ἁγίου Λαυρεντίου στὸ Ἐσκουριάλ (1564—1567), ὅπου ἴσως συνεργάσθηκε ὁ Δομήνικος, ἢ στὴν Ἁγία Μαργαρίτα στὸ Πράδο (1565), ὁ Τιντορέττος σὲ πολλὰς συνθέσεις τῆς Scuola di San Rocco, αὐτὸ τὸ βίαιο φωτισμὸ χρησιμοποιοῦν γιὰ νὰ ἐκφράσουν ἀνάλογη διάθεση. Ὁ Θεοτοκόπουλος ὅμως φθάνει μὲ τὸ μέσο τοῦτο στὸ ἀκρότατο ὄριο τῆς ἀπόδοσης. Στὴν Πεντηκοστὴ τοῦ Πράδο ὅλη ἡ δμήγυρη φωτίζεται ἀπότομα ἀπὸ τὸ μαγικὸ φῶς ποὺ λάμπει στὴν κορυφὴ τοῦ πίνακα γύρω στὴν Περιστερὰ. Τὸ φῶς αὐτὸ δὲν ἀποπνευματώνει μόνο τὶς μορφές μὲ τὰ ὑπερβατικὰ σχήματα ποὺ δημιουργοῦν οἱ ἐναλλασσόμενες φωτεινὲς καὶ σκοτεινὲς κηλίδες, ἀλλὰ, μὲ τὴν κλιμάκωση ἀπὸ τὰ σκοτεινότερα, κάτω, πρὸς τὰ φωτεινότερα, πάνω, καὶ μὲ τὴν ἐκστατικὴ κατάπληξη ὅλων τῶν προσώπων ποὺ στρέφονται πρὸς τὴ φωτεινὴ κορυφὴ, τὸ φῶς ἀποκτᾷ τὴν κύρια σημασίαν μέσα στὸν πίνακα. Ὅσο ἀπομονώνεται ὁ Θεοτοκόπουλος στὴν Ἰσπανία ἐργάζεται ὁ νυχτερινὸς φωτισμὸς τοῦ βενετικοῦ Μανιερισμοῦ συχνότερα στὰ ἔργα του, ἀλλὰ παίρνει ἐκφράσεις καθαρότερα θεοτοκοπουλικές. Τὰ βίαια σύννεφα τῆς καταιγίδας, ποὺ τὰ φωτίζει ἕνα κρυμμένο φεγγάρι,

¹⁰¹) M. Sérullaz, *Le Christ en croix. Le Greco*. Παρίσι 1947, εἰκ.6-8.

ὅσο καὶ ἂν θυμίζουν τοὺς ταραγμένους οὐρανούς τοῦ Τιντορέττου, παίρνουν ἓνα χαρακτῆρα ὑποκειμενικώτερο μὲ τὰ ἀπροσδόκητα σχήματα ποὺ ἀναριπίζονται σὰν φλόγες. Οἱ ἀπελπισμένοι αὐτοὶ οὐρανοὶ ἀποτελοῦν, ὅσο προχωρεῖ, τὸ μόνιμο βᾶθος στοὺς πίνακές του καὶ αὐτοὶ δίδουν τὸ φωτιστικὸ κλίμα στὸ ἔργο του. Εἶναι περιττὸ νὰ θυμίσουμε ὅτι στὴν Κρητικὴ ζωγραφικὴ ὁ οὐρανὸς εἶναι χροσὸς στὶς εἰκόνες καὶ μαῦρος στὶς τοιχογραφίες.

Ἡ γενικώτερη παρατήρηση ποὺ θὰ εἶχαμε νὰ κάνουμε γιὰ τὸ φῶς στὸ Δομήνικο εἶναι ὅτι σπάνια θὰ βροῦμε τὸ συνειθισμένο ἥρεμο καὶ θερμὸ φῶς τοῦ ὑπαίθρου, τὸ φῶς τῆς μέρας. Καὶ τὰ τοπία ἀκόμη, ὅπως τὸ Σινᾶ ἢ τὸ Τολέδο, ἐμφανίζονται σὲ μιὰ ἐξαιρετικὴ στιγμή, σὰν νὰ τὰ φώτισε μιὰ φευγαλέα ἀκτῖνα τοῦ ἡλίου ὕστερ' ἀπὸ τὴν καταιγίδα ἢ σὰν νὰ ἴστραψε τὴ νύχτα ξαφνικὰ ἡ λάμψη ἀστραπῆς. Καὶ οἱ συνθέσεις ποὺ εἶναι ἠρεμώτερα φωτισμένες ἔχουν πάντα μιὰ ποιότητα φωτὸς ἀφύσικη μὲ τὴν διαύγεια ποὺ φθάνει στὴν ψυχρότητα καὶ μὲ τὴν ἀπροσδόκητην ἐνέργειά του πάνω στὴν ὕλη. Αὐτὰ τὰ χαρακτηριστικὰ ἔκαμαν, φαίνεται, τὸν R. Byron, νὰ τὸ παραβάσει μὲ τὸ βυζαντινὸ φῶς «ποὺ εἶναι, τὸ ἴδιο ψυχρὸ καὶ ἀπρόσωπο»¹⁰². Παραβολὴ ἄστοχη, γιατί, ἐνῶ τὸ βυζαντινὸ φῶς μπορεῖ πραγματικὰ νὰ χαρακτηρισθῆ ἔτσι, στὸ Θεοτοκόπουλο ἡ ὑπερβατικὴ σημασία τοῦ φωτός, ποὺ τὸ κάνει ψυχρὸ, δὲν προέρχεται μόνον ἀπὸ τὴν ἀντίστοιχη τάση τοῦ βενετικοῦ Μανιερισμοῦ, ἀλλὰ ἐκφράζει καὶ μιὰ ὁλότελα προσωπικὴ ἐμπειρία. Ὁ Θεοτοκόπουλος ἀρνεῖται τὸ ἥρεμο φωτεινὸ φαινόμενο ἀπὸ μιὰ βαθύτατη ψυχικὴ ἀνάγκη μυστικοῦ ὀραματιστῆ. Ξέρομε ἀπὸ ἓνα γράμμα τοῦ φίλου του ζωγράφου Κλόβιο, ὅτι δὲν ἀγαποῦσε νὰ ζεῖ στὸ φῶς τῆς μέρας, ἐπειδὴ τοῦ «τάρασσε τὸ ἐσωτερικὸ του φῶς»¹⁰³. Ἐνῶ στοὺς Βυζαντινοὺς τὸ ψυχρὸ φῶς καταυγάζει μιὰ οὐδέτερη, ἀπρόσωπη καὶ αἰώνια πραγματικότητα, πίστη καὶ ἰδανικὸ μῖσθ θεοφοβούμενης καὶ

¹⁰²) Byron 206.

¹⁰³) Τὸ γράμμα ἀνακαλύφθηκε στὴ Δημοτικὴ Βιβλιοθήκη στὸ Σπυλαῖο καὶ δημοσιεύθηκε ἀπὸ τὸν H. K e h r e r «Kunstchronik», 7)21 Σεπτεμβρίου 1923, ἀρ. 47—48, σελ. 781—785. «*Χθὲς πῆγα ἐπίσκεψη στοῦ Γκρέκο γιὰ νὰ κάμουμε μαζί ἓνα περίπατο στὴν πόλη. Ὁ καιρὸς ἦταν πολὺ ὥρατος μὲ γλυκὸν ἀπριλιάτικον ἥλιο, ποὺ ἔδινε χαρὰ σ' ὅλον τὸν κόσμον. Ὅλη ἡ πόλη εἶχε κατὶ τὸ εορτάσιμον. Ἐσετάθηκα ὅταν, μπαίνοντας στὸ ἐργαστήρι τοῦ Γκρέκο, εἶδα τίς κουρτίνες τῶν παραθύρων ἐντελῶς τραβηγμένες, ὥστε μόνις νὰ διακρίνεις τὰ πράγματα. Ὁ Γκρέκο καθόταν σὲ μιὰ καρέκλα, χωρὶς νὰ ἐργάζεται, οὔτε νὰ κοιμᾶται. Δὲ θέλησε νὰ βγῆ μαζί μου, γιατί τὸ φῶς τῆς μέρας τάρασσε τὸ ἐσωτερικὸ του φῶς». Τὸ γράμμα εἶναι σὲ χροατικὴ γλῶσσα καὶ δὲν ἔχει οὔτε τόπο οὔτε χρονολογία. (Ἡ μετάφραση ἐδῶ ἂπ' τὰ γαλλικά, W i l l u m s e n I, 2).*

φορμαλιστικῆς κοινωνίας, ὅπου τὸ ὑποκειμενικὸ βίωμα δὲν καταξιώνεται.

Δ. Η Μ Ο Ρ Φ Η

Με ὅσα σημειώθηκαν πιὸ πάνω γιὰ τὸ χρῶμα καὶ γιὰ τὸ φῶς ἔχουν ἤδη ὀρισθῆ κατα γενικὸ τρόπο τὰ συστατικὰ τῆς μορφῆς (φόρμας), ποὺ πλάθεται με τὸ χρῶμα καὶ με τὸ φῶς. Ἡ μορφὴ στὸ Θεοτοκόπουλο δὲν ὀρίζεται μονολεκτικὰ με τὴν πυκνότητα, με τὸ βάρος, με τὴ σύσταση, με τὸ ἀνάγλυφο, πότε ἐνεργεῖ σὰν σκάλισμα σὲ ἀπλή ὕλη καὶ πότε χαϊδεύει τὴν ὄραση σὰν ἀπλή ἐναλλαγὴ φωτεινῶν καὶ σκοτεινῶν κηλίδων. Ἐνδιαφέρει νὰ διαπιστώσομε ὅτι ἀπὸ τὴ μιὰ ἀντίληψη στὴν ἄλλη προχωρεῖ σὲ σταθερὴ πορεία, καὶ ὅτι ἡ πορεία αὐτὴ βαίνει παράλληλα με τὴν τάση ποὺ κατευθύνει καὶ τὴν τέχνη τῆς ἐποχῆς του, τῆς στροφῆς τοῦ 16ου πρὸς τὸ 17ο αἰῶνα.

Ὁ ρυθμὸς σύμφωνα με τὴν παραδεγμένη θεωρία τοῦ Wölfflin, τείνει νὰ μεταβληθῆ ἀπὸ γραμμικὸς, ποὺ ἐξυπακούει καθαρὸ περιγράμμα, κυριαρχία τῆς γραμμῆς, μορφὴ πλαστικὴ καὶ ἀπτή, καὶ νὰ γίνει γραφικὸς, ὅπου τὸ περιγράμμα χάνεται, ἡ γραμμὴ ἀδυνατίζει, ἡ πλαστικότητα τῆς μορφῆς ἐλαττώνεται καὶ τὸ σύνολο γίνεται μιὰ παλλόμενη εἰκόνα, ὅπου ὁ κόσμος δὲν παριστάνεται χειροπιαστὸς καὶ πραγματικὸς, ἀλλὰ σὰν ὄραμα καθαρὸ. Τὴν ἴδια τάση μποροῦμε νὰ διαπιστώσομε στὴν ἐξέλιξη τοῦ ὕφους τοῦ Θεοτοκόπουλου. Ἐν παραβάλομε τὴν Ἀνάληψη τῆς Παρθένου στὸ San Domingo el Antiguo (1577) (Πίν. ΚΣΤ', 1) με τὴν Ταφὴ τοῦ Κόμητος Ὁργκάθ (1578 ἢ 1586), με τὴν Ἀνάληψη τῆς Παρθένου τοῦ Μουσείου τοῦ San Vicente (1609—1614) ἢ με τὴ Συναυλία τῶν Ἀγγέλων τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης Ἀθηνῶν (1604—1612), θὰ βροῦμε σταθμοὺς χαρακτηριστικὸς στὴ διαμόρφωση τοῦ ὕφους τοῦ ζωγράφου πρὸς τὴν κατεύθυνση αὐτῆ. Ἐννοεῖται ὅτι τὰ πράγματα αὐτὰ εἶναι σχετικὰ καὶ ὅταν λέμε ὅτι ἡ Ἀνάληψη τοῦ San Vicente εἶναι γραφικώτερη ἀπὸ τὴν Ἀνάληψη τοῦ San Domingo, δὲν ἐννοοῦμε ὅτι ἡ τελευταία αὐτὴ ἀνήκει ἀπόλυτα στὸν γραμμικὸ ρυθμὸ, αὐτὸ δὲν μποροῦμε νὰ τὸ ποῦμε γιὰ κανένα ἔργο τοῦ Δομήνικου, οὔτε ἀκόμη τῆς περιόδου τῆς Ρώμης καὶ πολὺ περισσότερο τῆς Βενετίας, γιὰτὶ αὐτὸς συνεχίζει τὴν κατ' ἐξοχὴν «γραφικὴ» τέχνη τοῦ Τισιανοῦ καὶ τοῦ Τιντορέττου καὶ τὴν φέρνει ὡς τὶς τελευταῖες τῆς συνέπειες¹⁰⁴. Ἐξ ἄλλου, ἐλάττωση τῆς πλαστικότητος στὰ ἔργα τοῦ Θεοτοκόπουλου δὲν σημαίνει ὅτι κυριαρχεῖ τὸ ἐπίπεδο, ὅτι ἡ μορφὴ παύει νὰ εἶναι ἀνάγλυφη, δηλαδὴ ὅτι παρουσιάζει κάτι σὰν τὶς

¹⁰⁴) Wölfflin 34.

μορφές της Αιγυπτιακής ή της Μινωϊκής ζωγραφικής· απεναντίας, το ανάγλυφο, που είναι αναγκαία έκφραση του σκιοφωτισμού, μένει, αλλά παύει να έχει την τυραννική θέση που παίρνει στα έργα ενός Μιχαήλ Ἀγγελου, παραδείγματος χάρη, ή ενός Dürer.

Ἡ βυζαντινή ζωγραφική εἶναι δύσκολο νὰ ὑπαχθῆ στὶς κατηγορίες τοῦ Wölfflin πὸν ἀφοροῦν ἀποκλειστικὰ σχεδὸν τὴν τέχνη τοῦ 16ου καὶ 17ου αἰώνα τῆς Δυτικῆς Εὐρώπης. Ἔχομε ὅμως κάποιον δικαίωμα νὰ κυττάξομε ἀπὸ τὴ σκοπιὰν αὐτὴ τὴν Κρητικὴ ζωγραφικὴ τοῦ 16ου αἰώνα, καὶ γιὰ τὴν χρονικὴ συγγένεια, ἀλλὰ καὶ γιὰτὶ ἔχει διαπιστωθῆ ἡ ἐπαφὴ τῆς μὲ τὴν Ἱταλικὴ τέχνη τῆς ἐποχῆς. Ὡς πρὸς τὶς ἔννοιες τοῦ γραμμικοῦ (γλυπτικοῦ, ἄπτικοῦ) καὶ τοῦ γραφικοῦ (ὀπτικοῦ), νομίζω ὅτι ἡ Κρητικὴ ζωγραφικὴ πρέπει ἀδίστακτα νὰ χαρακτηρισθῆ ὡς «γραμμικὴ» τέχνη. Στὶς τοιχογραφίες π. χ. γιὰ νὰ ξεχωρίζει πιὸ ἔντονα τὸ αὐστηρὸ περίγραμμα κάνουν τὸν «κάμπο» σὲ χρῶμα σκοτεινὸ γαλάζιο, πὸν φθάνει συχνὰ στὸ μαῦρο, ὥστε πάνω σ' αὐτὸν νὰ προβάλλει καθαρὰ τὸ εὐαφρὸ ἀνάγλυφο τῆς μορφῆς. Τὸ ἀνάγλυφο πάλι δηλώνεται μὲ σαφήνεια, τόσο, ὥστε καμὶ φορὰ τὰ ἐπίπεδα νὰ εἶναι καὶ αὐτὰ ὀρισμένα μὲ περίγραμμα. Ἡ κυριαρχία τῆς γραμμῆς, φαίνεται καὶ ἀπὸ τὸν τρόπο πὸν δηλώνονται οἱ πτυχῆς στὰ φορέματα, πὸν εἶναι καθαρὰ γραμμικὸς¹⁰⁵. Ἔτσι στὴν Κρητικὴ ζωγραφικὴ βρισκομε ὅλα τὰ σημάδια τῆς γραμμικῆς (κλασικῆς) τέχνης, πὸν βλέπει τὸν κόσμον σὰν κάτι τὸ στατικόν, τὸ ὑπάρχον, τὸ ὀρισμένον. τὸ τελειωμένον. Δὲν θὰ βροῦμε στὴν Κρητικὴ ζωγραφικὴ τὰ σημάδια τοῦ ζωγραφικοῦ ὕφους, πὸν μέσα σὲ βίαιην ἀνησυχία βλέπει τὸν κόσμον σὰν κάτι τὸ ἀκατάπαυστα κινούμενον, σὰν ἀέριο «γίνεσθαι», σὰν ἀπεριόριστο καὶ ἄπιαστο, σὰν «φαινόμενον» καὶ ὄχι σὰν «ὄν», ἐνῶ ὅλα αὐτὰ ταιριάζουν στὸ Θεοτοκόπουλο.

Γιὰ τὴν ἐκφραστικὴ σημασία τῆς μορφῆς στὸ Θεοτοκόπουλο εἶναι διδακτικῆς οἱ διαφορῆς μέσα στὸν ἴδιον πίνακα ἀνάμεσα στὴ διάπλαση ἀνθρώπων καὶ θεῶν προσώπων. Στὸ Μαρτύριο τοῦ Ἀγ. Μαυρικίου οἱ ἐγκόσμιες μορφῆς εἶναι πολὺ γραμμικώτερες ἀπὸ τὶς ἐπουράνιες πὸν συγγέονται μὲ τὰ σύννεφα καὶ τὰ σύννεφα δὲν ξεχωρίζουν ἀπὸ τ' ἀνεμιζόμενα ροῦχα τῶν ἀγγέλων. Ἀκόμη περισσότερο, στοὺς πίνακες ὅπου παριστάνεται ὁ ὀπτασιαζόμενος προνομιούχος πιστὸς καὶ σύγχρονος ἡ ὀπτασία πὸν βλέπει, ὅπως εἶναι ἡ Ταφὴ τοῦ Ὁργκάθ, ὑπάρχει πάντα ἀντίστοιχη διαφορὰ στὴν πλαστικὴν ἐκφραση τῶν μορφῶν. Ὁ τρόπος αὐτὸς εἶναι συνειθισμένος στὴ ζωγραφικὴ τῆς ἐποχῆς, δηλ. τοῦ Μανιερισμοῦ, ἀλλ' αὐτὸ πὸν ξεχωρίζει ἐδῶ σὰν προσω-

¹⁰⁵) Millet, Athos, π. 118 κ. ἐξ.

πικὸς τόνος εἶναι ὅτι ὅσο προχωρεῖ ὁ ζωγράφος οἱ ὑπερούσιες μορφές κατεβαίνουν στὴ γῆ ἢ μᾶλλον οἱ γήινοι ἄνθρωποι μετουσιώνονται σὲ ζωγραφικὰ ὁράματα· πλησιάζει δηλ. ἡ ταύτιση τῶν δύο κόσμων, αὐτὸ ποὺ φαίνεται νὰ εἶναι τὸ ἰδανικὸ τοῦ ζωγράφου. Ὁ Λαοκόων (περὶ τὰ 1610), μιὰ ἀπὸ τὶς λίγες ἔξωθροσκειτικὲς του συνθέσεις, δὲν διαφέρει πολὺ, ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτῆ, ἀπὸ τὴν 5η Σφραγίδα τῆς Ἀποκαλύψεως (1610—1614) ἢ ἀπὸ τ' Ἀρραβωνιάσματα τῆς Παναγίας (1613—14), ἔργα, ποὺ ὁ Θεοτοκόπουλος σὲ νεώτερη ἡλικία θὰ ζωγράφιζε μὲ διάφορη στὸ καθένα ἔνταση στὴ σαφήνεια τῆς πλαστικῆς μορφῆς, ἐπειδὴ ἔχουν διάφορη σχέση μὲ τὴ γήινη ὑπόσταση τῶν προσώπων ποὺ παριστάνονται.

Οἱ παρατηρήσεις αὐτὲς ὀδηγοῦν στὸ συμπέρασμα ὅτι ὅσο ἀπαλλάσσεται ὁ ζωγράφος ἀπὸ τὶς συμβατικότητες τῆς παραγγελίας, ἀπὸ τὴν ἐλάχιστη ἔστω ἀλλ' ἀναγκαστικὴ προσαρμογὴ στὶς ἀπαιτήσεις τῆς κοινῆς καλαισθησίας, ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ παραβλέπει ἕνας ζωγράφος ποὺ ζεῖ ἀπ' τὴ δουλιὰ του, τόσο πλησιάζει στὴν ἀκέρεια ἔκφραση τοῦ ζωγραφικοῦ ἰδανικοῦ ποὺ ὠριμάζει μέσα του. Στὰ ἔργα τῆς τελευταίας του περιόδου καθολικεῖ ἀδέσμευτος ὅσα στὰ προηγούμενα δοκίμαζε στὶς ἐπουράνιες μόνο μορφές, πραγματοποιεῖ πέρα γιὰ πέρα, ὅπως κανένας δὲν τὸ εἶχε κάμει ὡς τώρα, τὴν τέλεια ὑποταγὴ τοῦ φυσικοῦ κόσμου στὴν ὑποκειμενικὴν ἀλήθεια — τὴ μόνη ἀλήθεια ποὺ δέχονταν καὶ ἡ Ἁγία Τερέζα. Τὰ τελευταῖα αὐτὰ ἔργα πρέπει νὰ θεωρήσουμε ὅτι ἐκφράζουν πληρέστερα καὶ μὲ τρόπο ἀπόλυτο τὸ κυρίαρχο ὄραμα τοῦ μεγάλου ζωγράφου.

Ε. Ο ΧΩΡΟΣ

Ποτὲ στὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ ὁ καλλιτέχνης δὲν ἐνδιαφέρθηκε ν' ἀποδώσει μὲ ζωγραφικὰ μέσα τὸ χῶρο. Ἡ προσπάθεια τῆς νεώτερης ζωγραφικῆς νὰ δημιουργήσῃ τὴν ὀπτικὴν ἀπάτη τῶν τριῶν διαστάσεων ἔμεινε ξένη στοὺς βυζαντινοὺς καὶ τοὺς μεταβυζαντινοὺς ζωγράφους, ποὺ δὲν κυνήγησαν ποτὲ τὴ φυσικότητα τῆς εἰκόνας. Στὴν Κρητικὴ ζωγραφικὴ, εἰδικώτερα, στὴν πρώτη πενηνταετία τοῦ 16ου αἰῶνα, ὁ χῶρος παραμένει ἕνα ἐντελῶς δευτέρο στοιχεῖο στὴ σύνθεση, ποὺ δηλώνεται συμβατικά, μὲ τὴν τοποθέτηση τῶν προσώπων σὲ διαφορετικὸ ὕψος, μὲ τὸ ὑπερβολικὸ μίκρομα τῶν μακρινῶν προσώπων καὶ πραγμάτων, ποὺ ὑπάρχει δηλ. μόνο ὅσο χρειάζεται γιὰ τὴ σαφήνεια τῆς πορτάστιας. Τὰ χρονολογημένα μνημεῖα τῆς Κρητικῆς τοιχογραφίας στὸν Ἄθω τὸ πιστοποιοῦν. Πρῶτος, νομίζω, ὁ Μιχαὴλ Δαμασκηνὸς εἰσάγει στὶς εἰκόνες τῆς τρίτης ομάδας, τῆς ἰταλίζουσας— δηλ. μετὰ τὸ 1577, ὅταν πιά ὁ Θεοτοκόπουλος ἦταν στὴν Ἰσπανία—

τὴν ἀντίληψη τοῦ χώρου μὲ τρεῖς διαστάσεις, ὅχι ὅμως μὲ σύστημα καὶ συνέπεια, ἀλλὰ κάπως τυχαῖα. Ἔτσι π. χ. στὸ Μυστικὸ Δεῖπνο, τὰ κτίρια παριστάνονται σύμφωνα μὲ μιὰ γεωμετρικὴ προοπτικὴ, ἐνῶ τὰ πρόσωπα δὲν ἔχουν καμιὰ σωστὴ προοπτικὴ σχέση, οὔτε μεταξύ τους οὔτε μὲ τὰ κτίρια. Τοῦτο σημαίνει ὅτι ὁ κρητικὸς καλλιτέχνης δὲν ἐνδιαφέρεται ἀκόμη γιὰ τὸ χῶρο σὰν στοιχεῖο σημαντικόν, ἐνῶ χρησιμοποιεῖ τὰ διδάγματα τῆς Ἱταλικῆς ζωγραφικῆς μὲ πολλὴ διάκριση, γιὰ νὰ μὴν ἀποκτήσει ἡ παράσταση μιὰν ἄπρεπὴ φυσικότητα. Ἐννοεῖται ὅτι ἡ «δύναμη τῆς συνήθειας» ἢ ἀνάλογες ὑποσυνειδήτες ἐπιδράσεις δὲν μποροῦν νὰ διαπιστωθοῦν. Ἀπλῶς ἔχει ἓνα δικό του αἰσθητικὸ σύστημα, ποὺ ἀνταποκρίνεται σὲ μιὰ κοσμοθεωρία καὶ σ' αὐτὸ εἶναι προσκολλημένος συνειδητὰ, μὲ τὴ δύναμη θρησκευτικῆς πίστεως¹⁰⁶.

Ἡ Ἱταλικὴ ζωγραφικὴ προσπάθησε ἀπὸ ἐνωρῆς—ἀπὸ τὸν Giotto ἀκόμα—νὰ κατακτήσει τὰ τεχνικὰ μέσα γιὰ τὴν ἀπόδοση τοῦ χώρου. Πετυχαίνοντάς το τέλεια στὴν πρώιμην Ἀναγέννηση, ἔδωσε πολλὴ φυσικότητα στὴν παράσταση, καὶ δημιούργησε μὲ τὸ ἄπειρο ἀνοιγμα ἢ μὲ τὸ κλείσιμο τοῦ χώρου, μὲ τὴν κίνηση μέσα στὸ χῶρο καὶ μὲ τὶς σχέσεις τῶν ἐπιπέδων, καινούρια καὶ πλούσια ἐκφραστικά μέσα, ποὺ ἡ Κρητικὴ ζωγραφικὴ, ὡς τὸν Δαμασκηνό, ἀρνήθηκε θεληματικὰ νὰ χρησιμοποιήσει.

Ὁ Θεοτοκόπουλος ἀντιμετωπίζει τὸ πρόβλημα τοῦ χώρου κατὰ διάφορους τρόπους στὶς διάφορες ἐποχές. Στὴ ρωμαϊκὴ του παραγωγή εἶναι φανερὴ ἡ πρόθεση νὰ δημιουργήσει ἐντονη τὴν ἐντύπωση τοῦ βάθους μὲ τὰ κτίρια ποὺ φεύγουν σὲ μακρινὲς προοπτικές. Εἶπαν γιὰ τὰ ἔργα τῆς περιόδου αὐτῆς ὅτι, παρὰ τὴ θέληση τοῦ πνεύματός του, ὑπακούει ἀκόμη σὲ βυζαντινὲς συνήθειες καὶ γι' αὐτὸ ὑπάρχουν μερικὰ «λάθη»¹⁰⁷. Καὶ τοῦτα τὰ λάθη ἀξίζουν ὅ,τι καὶ τὰ «λάθη» στὸ φωτισμό. Ξεχνοῦν ὅτι ὅλα τὰ «λάθη» αὐτοῦ τοῦ εἴδους ἐπιτρέπονται στὴν τέχνη ὅταν ἔχουν μιὰ δικαιολογία ἀνώτερη ἀπὸ τὶς ἀπαιτήσεις μιᾶς πεζῆς καὶ πιστῆς ἀναπαράστασης.

Σ' ὅλο τὸ ἔργο τοῦ Δομήνικου μιὰ καὶ μόνη, νομίζω, εἶναι ἡ περιήγηση ὅπου διαπιστώνεται μιὰ σύγχυση στὸ χῶρο, ἀνάλογη μ' αὐτὴ ποὺ παρατηρήσαμε στὸ μεταγενέστερο ἔργο τοῦ Δαμασκηνοῦ—ποὺ δὲν εἶχε γνωρίσει ὁ Θεοτοκόπουλος. Καὶ αὐτὴ βρίσκεται σὲ νεανικὸ ἔργο: στὴ Βάπτισις τοῦ τριπτύχου τῆς Μοδένας ὁ Χριστὸς εἶναι δυσανά-

¹⁰⁶) Κρητ. ζωγραφικὴ, 36, πίν. ΣΤ'. Γιὰ τὴν ἔννοια καὶ τὴν ἀπόδοση τοῦ χώρου στὴν βυζ. ζωγραφικὴ βλ. Τ. Μιχελῆ, Αἰσθητικὴ θεώρηση τῆς βυζ. τέχνης, Ἀθήνα 1946, 107—123.

¹⁰⁷) W i l l i a m s e n II, 646—648, Π ρ ε β ε λ ἄ κ η ς I, 102.

λογα μεγάλος σχετικὰ μὲ τὸ Βαπτιστὴ καὶ μὲ τοὺς ἀγγέλους, ὥστε πραγματικὰ νὰ προκαλεῖται ἀμφιβολία στὴ σχέση τῶν προσώπων μέσα στὸ χῶρο. Καὶ στὴν κεντρικὴ συμβολικὴ παράσταση τοῦ ἴδιου τριπτύχου πάλι ὁ Χριστὸς εἶναι πολὺ μεγαλύτερος ἀπὸ ὅλες τὶς ἄλλες μορφές, ἀλλὰ ἐδῶ τὸ θέμα ἐπιτρέπει περισσότερο αὐτοῦ τοῦ εἴδους τὶς ἀνωμαλίες (Πίν. ΚΔ'). Ὅτι οἱ δυσαναλογίες αὐτὲς δὲν εἶναι ἀθέλητες καὶ ὅτι δὲν προέρχονται ὑποχρεωτικὰ ἀπὸ τὴ βυζαντινὴ παιδεία τοῦ ζωγράφου, ἀλλὰ, πιθανώτερα, ἀπὸ τὰ Ἰταλικά του πρότυπα, δείχνουν ἀνάλογα «λάθη» ποὺ βρίσκουμε καὶ σὲ ἔργα τῆς μεγάλης βενετικῆς ζωγραφικῆς, ὅπως στὴν Ἀνάληψη τοῦ Τιντορέττου, στὸ San Rocco (Πίν. ΚΖ', 1). Σ' ὅλες τὶς ἄλλες παραστάσεις τοῦ ἴδιου τριπτύχου, ὅπου δὲν ὑπάρχει ἡ μορφή τοῦ Χριστοῦ, ὁ χῶρος δὲν ἔχει «λάθη».

Ἄλλα ὑπάρχει καὶ ἄλλη περίπτωση: στὴν Ἀγωνία ἐν Γεθσημανῇ τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης τοῦ Λονδίνου, ὁ γονατισμένος Χριστὸς βρίσκεται στὸ πρῶτο ἐπίπεδο, ἐνῶ ὁ Ἄγγελος, ποὺ «ἐνισχύει» τὸν Χριστὸ τὴν ὥρα τῆς ἀγωνίας (Λουκάς 22, 43—44), παριστάνεται στὸ βάθος, ὥστε νὰ μὴν εἶναι δυνατόν νὰ τὸν βλέπει ὁ Ἰησοῦς. Ἡ περίπτωση αὕτη πραγματικοῦ καὶ ἀδικαιολόγητου, νομίζω, λάθους ἐξηγεῖται ἀπὸ τὸ ὅτι τὸ ἀνυπόγραφο αὐτὸ ἔργο, δὲν ἔχει προέλθει ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ Δομήνικου, ἀλλὰ πιθανώτατα, ἀπὸ τὸ ἐργαστήριό του. Οἱ γνήσιες εἰκόνες μὲ τὸ ἴδιο θέμα, δείχνουν τὴ σωστὴ δημιουργία τοῦ καλλιτέχνη, χωρὶς ἄσκοπα λάθη¹⁰⁸.

Ἡ διάθεση τοῦ χώρου στὸν Δομήνικο ἔχει κι' αὐτὴ ἓναν ἔντονο προσωπικὸ χαρακτῆρα: συνειδητὰ χρησιμοποιεῖ τὸ χῶρο, ὅχι σὰν στοιχεῖο φυσικό, ποὺ ἐπιβάλλεται ἀναγκαστικὰ ἀπὸ τὴν παρατήρηση καὶ τὴ μελέτη τοῦ ἔξω κόσμου, ἀλλὰ σὰν μέσο νὰ ἐκφράσει ἓναν κόσμο, ποὺ τὸν ἔζησε, λές, σὲ ὄρους ὄνειρου ἢ μυστικῆς ὀπτασίας. Φθάνει νὰ θυμηθοῦμε τὰ τοπία του, ὅπως τὸ Τολέδο σὲ καταιγίδα¹⁰⁹, ἢ τὰ μακρινὰ φανταστικὰ τοπία στὴ σχέση τους μὲ τὶς πανύψηλες μορφές τῶν Ἁγίων ποὺ συνοδεύουν, ὅπως στὸν Ἅγιο Μαρτῖνο ἢ στὸν Ἅγ. Βερναρδῖνο, ἢ σὲ ὀρισμένες Σταυρώσεις, γιὰ νὰ τὸ καταλάβομε¹¹⁰.

Ἐν τούτοις, ἔξω ἀπὸ τὴν προσωπικὴν αὐτὴν ἀπόχρωση, ἡ ἀντίληψη τοῦ Θεοτοκόπουλου ὑπάγεται σ' ἓνα σύστημα ποὺ κυριόρχησε στὴν Εὐρωπαϊκὴ τέχνη τῆς ἐποχῆς του. Τοῦτο τὸ καθόρισεν ὁ Wölflin μὲ πολλὴν δεξυτέτα καὶ βάθος συνάμα, διακρίνοντας τὴν ἀντίληψη τῆς

¹⁰⁸) Goldscheider, Greco, πίν. 83, 233. Γιὰ τὸ πρόβλημα τῆς γνησιότητας τοῦ πίνακα τοῦ Λονδίνου βλ. H. Comstock, An important el Greco, «The Connoisseur» Sept. 1947, σ. 42.

¹⁰⁹) Ὡραία ἐγχρωμὴ ἀπεικόνιση τοῦ Guinard—Baticle, σ. 71.

¹¹⁰) Goldscheider, Greco, π. 87, 114, 207, 220, 221 κ. ἄ.

Κλασικῆς ἐποχῆς ἀπὸ τὸ Μπαρόκ. Κατὰ τὸν ἔλβετὸν ἱστορικὸ τῆς τέχνης, στὴν Κλασικὴ τέχνη κυριαρχεῖ τὸ ἐπίπεδο, εἰς βίρος τοῦ βάθους. Μὲ τοῦτο δὲν πρέπει νὰ ἐννοηθῆ ὅτι ὅλη ἡ σύνθεσις εἶναι ἐπίπεδη, ὅπως στοὺς Βυζαντινοὺς, ἀλλὰ ὅτι ὁ χῶρος—μὲ τρεῖς διαστάσεις πάντοτε—δηλώνεται μὲ ἐπίπεδα παράλληλα, πρὸς τὴν ἐπιφάνεια τοῦ πίνακα πὺν ἐκφράζουν ἓνα αἴσθημα ἡσυχίας καὶ σταθερότητας. Ὁ καθέννας θυμᾶται τὸ Μυστικὸ Δεῖπνο τοῦ Λεονάρδου ἢ τὴ Σχολὴ τῶν Ἀθηνῶν τοῦ Ραφαήλ. Τὴν ἀποφασιστικὴ τροπὴ πρὸς τὸ Μπαρόκ χαρακτηρίζει, κατὰ τὸν Wölfflin, ἡ αὔξησις τῆς σημασίας τοῦ βάθους, πὺν δηλώνεται σὰν ἐνιαία κίνησις πρὸς τὰ μέσα. Ἐδῶ ἡ σημασία τῶν ἐπιπέδων λιγοστεύει καὶ στὸ τέλος ἐξαφανίζονται. Ὁ Τιντορέττος ἐργάσθηκε γιὰ τὴν συντριβὴ τοῦ ἰδανικοῦ τοῦ ἐπιπέδου καὶ στὸν Θεοτοκόπουλο δὲν σώζεται, κατὰ τὸν Wölfflin (σ. 114), κανένα ἴχνος τῶν ἐπιπέδων.

Ἡ κρίσις αὐτὴ τοῦ σοφοῦ τεχνοκρίτη γιὰ τὸν Γκρέκο, ἀπὸ τὴ γενικὴ σκοπιὰ ὅπου τοποθετεῖται, εἶναι ἴσως σωστὴ, εἶναι ὅμως δύσκολο νὰ τὴ δεχθοῦμε ἔτσι μονοκόμματη. Ὁ τοῖχος τῶν εὐγενῶν τολεδάνων πὺν παραστέκουν στὸ θαῦμα τῆς Ταφῆς τοῦ Ὁργκάθ, σταματᾶ τὸ μάτι σ' ἓνα συμπαγὲς ἐπίπεδο, παράλληλο μὲ τὸ ἐπίπεδο πὺν σχηματίζουν μπροστά τους ὁ καλόγερος, οἱ δύο Ἅγιοι μὲ τὸ λείψανο καὶ οἱ ἱερεῖς, πὺν εἶναι παράλληλο μὲ τὴν ἐπιφάνεια τοῦ πίνακα. Μόλις ὅμως τὸ μάτι σου ἀνεβῆ πιδ ψηλά, ὅλα συντελοῦν γιὰ νὰ σοῦ δοθῆ ἡ ἐντύπωσις τῆς λοξῆς φρυγῆς πρὸς τὰ ἄπειρα ὕψη: ὁ ἄγγελος πὺν ἐρχεται ἀπὸ τὸ βάθος, ἡ διαβάθμισις τοῦ φωτός, ἡ προοπτικὴ τῶν προσώπων· μὰ δὲν ὑπάρχει κανένα ἐπίπεδο πὺν νὰ μᾶς ὀδηγῆ πρὸς τὸ φωτεινὸ τέρμα. Τοῦτο δυναμώνει τὴν ἀντίθεσις ἀνάμεσα τῆς κάτω καὶ τῆς πάνω σύνθεσις τοῦ πίνακα, ἀνάμεσα στὸν φυσικὸ καὶ τὸν ὑπερφυσικὸ κόσμο. Στὸ Μαρτύριο τοῦ Ἁγίου Μαυρικίου δὲν χωρίζεται ἡ σύνθεσις ὀριζόντια, ὅπως στὴν Ταφὴ τοῦ Ὁργκάθ, ἀλλὰ διαγώνια. Στὸ κάτω δεξιὸ τρίγωνο οἱ μεγάλες ὄρθιες μορφὲς σχηματίζουν ἓνα πρῶτο ἐπίπεδο ἐνιαῖο καὶ κατακόρυφο, ἐνῶ στὸ ἐπάνω ἀριστερὸ ὁ μακρυνὸς χορὸς τῶν θριαμβικῶν ἀγγέλων ἐκφράζει μιὰ διαγώνια κίνησις λοξῆς φρυγῆς πρὸς τὸ ὕψος, χωρὶς νὰ διαγράφεται κανένα ἐπίπεδο. Οἱ ἄγγελοι ψαλμωδοῦν τὸ μαρτυρικὸ θάνατο τῶν λεγεωναριῶν πὺν ἀποκεφαλίζονται κάτω τους, ἀριστερά, μικροσκοπικοὶ δίπλα στὰ μεγάλα σώματα τοῦ πρῶτου ἐπιπέδου· ἡ ἀπότομη πτώσις πρὸς τὸ βάθος εἶναι τυπικὴ γιὰ τὸν Μανιερισμό¹¹¹.

¹¹¹) Kehrger, 4, Guinard—Baticle, σ. 62, καλὴ ἐγχρωμὴ ἀπόδοσις τοῦ Ἁγ. Μαυρικίου. Στοῦ Chr. Zervos, Les oeuvres du Greco en Espagne, Παρίσι [1939], πίν. 46—60 καλὲς φωτογραφίαι τῶν λεπτομερειῶν.

Ἔτσι ὁ Θεοτοκόπουλος, ἐνῶ χρησιμοποιεῖ θέματα τυπικὰ τοῦ Μανιερισμοῦ καὶ τοῦ Μπαρόκ (Wölfflin, 91 κ. ἐξ.), προσθέτει ἕνα προσωπικὸ χαρακτηριστικόν: συνδυάζει τὴν χρῆσιν τοῦ στερεοῦ καὶ κατακόρυφου ἐπίπεδου μὲ τὴν διάρθρωσιν τοῦ χώρου πρὸς τὸ βάθος, σὲ μὴν ἐνιαία καὶ λοξὴ κίνησιν, πού πάει νὰ φύγει ἔξω ἀπὸ τὸν πίνακα, χωρὶς ἴχνος ἐπιπέδου. Μὲ τὰ μέσα αὐτά, δημιουργεῖται μιὰ ἀνήσυχη διάθεσιν, πού μεταλλάζει ἀπὸ τὴν ἡρεμίαν τοῦ ἐπιπέδου εἰς τὴν ἀσίγαστην λοξὴν κίνησιν πρὸς τὰ μέσα. Αὐτὸν τὸν τρόπο βρισκομε καὶ σ' ἄλλας μεγάλας συνθέσεις, ὅπως εἰς τὴν Βάπτισιν. Μὰ ὁ Θεοτοκόπουλος δὲν ἔχει ἕνα μόνον τρόπο· σχεδὸν κάθε πίνακας εἶναι καὶ μιὰ καινούρια λύσις τοῦ προβλήματος τοῦ χώρου. Ἄλλοῦ τὸ ἐπίπεδο κυριαρχεῖ, ὅπως εἰς πολλὰς Σταυρώσεις, καὶ εἰς τὴν μνημειώδη Πιετὰ τῆς Συλλογῆς τῆς Comtesse de la Béraudière στὸ Παρίσι, ἄλλοῦ ἐπαληθεύεται ἡ γνώμη τοῦ Wölfflin ὅτι δὲν ὑπάρχει ἴχνος ἐπιπέδου στὸν Γκρέκο, ὅπως εἰς τὴν Προσκύνησιν τῶν Ποιμένων στὸ Βουκουρέστι, εἰς τὴν Βάπτισιν στὸ Hospital de San Bautista (Τολέδο)¹¹² καὶ σ' ἄλλα, ἀνάλογα μὲ τὸ θέμα καὶ μὲ τὴν διάθεσιν τοῦ ἔργου. Βρισκόμαστε, ὅπως βλέπομε, πολὺ μακρὰ ἀπὸ τὴν βυζαντινὴν ἀντίληψιν. Ὁ Δομήνικος, ξεπέρασε εἰς τὴν σοφίαν ὅχι μόνον τοὺς παλαικοὺς πατριῶτες του, μὰ καὶ τοὺς μεγάλους δασκάλους τῆς Δυτικῆς Εὐρώπης, δημιουργώντας νέας ἑκφραστικὰς σχέσεις εἰς τὰ στοιχεῖα τοῦ χώρου.

Ἡ ἐξέλιξις ὅμως στὸ ὕψος τοῦ Δομήνικου δείχνει μιὰ σταθερὴν τάσιν νὰ ἐλαττωθῇ ἡ σημασία τοῦ χώρου εἰς τὴν σύνθεσιν. Στὴν Ἰσπανικὴν του περίοδον εἶναι λίγες οἱ συνθέσεις ἀπ' ὅπου μπορεῖς νὰ θυμηθῆς ἀργότερα τὸν τόπον ὅπου συμβαίνουν τὰ παριστανόμενα, ἂν εἶναι ὑπαίθρο ἢ κλειστὸς χώρος, καὶ ἂν αὐτὸς εἶναι μέγας ἢ μικρὸς, βαθὺς ἢ ρηχός· ἐνῶ εἰς τὰ ρωμαϊκά του ἔργα ὁ χώρος καθορίζεται πάντοτε μὲ περισσότερη φροντίδα.

Ἡ ἐλάττωσις αὕτη τῆς ἀξίας τοῦ χώρου, πού διαπίστωσαν ἄλλως τε οἱ περισσότεροι μελετηταί του, δὲν πρέπει νὰ συνδεθῇ μὲ τὴν βυζαντινὴν ἀναμνήσιν. Πρέπει νὰ μὴν ξεχνοῦμε ὅτι ὁ Θεοτοκόπουλος εἶναι μέγας ζωγράφος, πού κατέχει τέλεια ὅλα τὰ τεχνικὰ μέσα τῆς ἐποχῆς του· τεχνικοὶ ἄθλοι, ὅπως ἡ Ταφὴ τοῦ Ὁρχαθ, τὸ Μαρτύριον τοῦ Ἁγίου Μανρικίου ἢ ἡ Ἀνάστασις στὸ Πράδο, δείχνουν τὸν τεχνίτην πού κάνει ἀκριβῶς ὅ,τι θέλει, χωρὶς νὰ ἐπηρεάζεται οὔτε ἀπὸ ἀθέλους ἀναμνήσεις οὔτε ἀπὸ τεχνικὰς ἀδυναμίας. Τὸ ἔργο του ὅχι μόνον δὲν μᾶς διδάσκει ὅτι δὲν μπόρεσε ποτὲ νὰ καταλάβῃ τὸν ἄλλο,

¹¹²) Goldscheider, Greco, π. 82, 239. Dom. Theotocopuli, Expos. organisée par la Gaz. d. B—Arts, Παρίσι 1937, N. 3 καὶ 20.

ἀπεναντίας, ὅτι τὸν κατάλαβε τόσο καλά, ὥστε νὰ τὸν χρησιμοποιήσει μὲ βαθιὰ γνώση, σὰν ἓνα ἀξιόλογο ἔκφραστικὸ στοιχεῖο, ποὺ μὲ τὴν παρουσία ἢ μὲ τὴν ἀπουσία του, καὶ μὲ τὴν πολλὴν ἢ λίγη σημασία ποὺ τοῦ ἀποδίδει, συμβάλλει στὴν ἐντύπωση ποὺ θέλει νὰ ὑποβάλει τὸ σύνολο. Ἡ ἀρχὴ αὐτὴ στὴν ἀντίληψη τοῦ χώρου, ποὺ σημαίνει ὅτι ὁ ζωγράφος ξεπέρασε πιά τὴν κυριαρχικὴν ἀπαίτηση τῶν τριῶν διαστάσεων, ὄχι μόνον εἶναι ὀλίγελα διαφορετικὴ ἀπὸ τὴ βυζαντινὴ, ποὺ μόνιμα τὴν ἀγνοεῖ, ὥστε νὰ μὴ γενιέται πρόβλημα χώρου, ἀλλὰ καὶ δὲν εἶναι ἀγνωστὴ στὴ βενετικὴ ζωγραφικὴ. Σὲ ἔργα τοῦ Τιντορέττου π. χ. θὰ διαπιστώσει κανεὶς αὐτὴ τὴν ἐλευθερίαν ὅταν παραβάσει τὸ Μυστικὸ Δεῖπνο μὲ τὴν Προσευχὴν ἐν τῷ Κήπῳ, δυὸ πίνακες στὴ Scuola di S. Rocco¹¹³. Ἡ τάση αὐτὴ πρὸς τὴν ἀσάφεια τοῦ χώρου καὶ ἐπομένως τὴν ἐλάττωση τῆς σημασίας του ταιριάζει μὲ τὴ γενικὴ ροπὴ τῆς βενετικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὸ 1560 πρὸς τὴν ὑποβλητικὴ ἀσάφεια τῆς παράστασης. Ἡ διαφορὰ ὅμως τοῦ Θεοτοκόπουλου πρὸς τὴ βενετικὴ ἀντίληψη καὶ μάλιστα τοῦ Τιντορέττου, εἶναι ἡ σταθερὴ προτίμηση πρὸς τὸν ρηχὸν ἄντικτο ὅπου ἀντιτίθεται στὸν ἀπέραντο φανταστικὸν ἄντικτο ὅπου προτιμᾷ ὁ Τιντορέττος. Φθάνει νὰ θυμηθοῦμε τὰ σύννεφα τοῦ Θεοτοκόπουλου μὲ τὰ ἰδιόρρυθμα καὶ ὑποβλητικὰ σχήματά τους, ποὺ ἔχουν συχνὰ καὶ αὐτὴ τὴ λειτουργία: νὰ κλείνουν τὸν ἄντικτο, καθὼς δὲν φεύγουν πρὸς τὸν μακρινὸν ὁρίζοντα, ὅπως τὰ νέφη τοῦ Τιντορέττου, ἀλλὰ σὰν ἀβλαία κιννοῦνται παράλληλα μὲ τὴν ἐπιφάνεια τοῦ πίνακα.

ΣΤ. ΟΙ ΑΝΑΛΟΓΙΕΣ

Τὸ ὑπέρμετρο ψῆλωμα τῶν σωμάτων ποὺ παρατηρεῖται στοὺς θρησκευτικὸς πίνακες τῆς ἰσπανικῆς τοῦ παραγωγῆς εἶναι χρήσιμο κριτήριο. Τὸ νόημα τῆς ἰδιορρυθμίας αὐτῆς μᾶς τὸ παρέχει ὁ ἴδιος, δίδοντας αὐτὲς τὶς ἀναλογίες μόνον στὰ σώματα τῶν ἱερῶν προσώπων. Ἐν τούτοις ζήτησαν τὴν ἐρμηνεία τῆς ἄλλοι σ' ἐλάττωμα τοῦ ματιοῦ καὶ ἄλλοι, ποὺ εἶναι καὶ οἱ περισσότεροι, σ' ἀναμνήσεις γοθτικῆς καὶ πρὸ πάντων βυζαντινῆς, ὅπου οἱ ἀναλογίες αὐτὲς ἔχουν καθιερωθῆ, λένε, καὶ ἀπὸ τὶς «Ἐρμηνεῖες τῆς ζωγραφικῆς τέχνης»¹¹⁴. Ὅταν ὅμως ἐρμηνευθοῦν σωστὰ τὰ κείμενα τοῦτα, βλέπομε ὅτι τὰ μέτρα ποὺ δίδουν οἱ Ἐρμηνεῖες ἀνταποκρίνονται στὶς φυσικὲς ἀναλογίες. Ὅσο γιὰ τὰ μνημεῖα, κατὰ κανένα τρόπο δὲν μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι οἱ ψηλὲς ἀνα-

¹¹³) E. v. d. Bercken, Die Gemälde d. J. Tintoretto, Μόναχο [1941], σ. 82, π. 268—269.

¹¹⁴) Mayer, 162, κ. ἐ. Byron 193—194, Πρεβελάκης I, 81—83

λογίες χαρακτηρίζουν όλη τή Βυζαντινή τέχνη. Σέ όρισμένες μόνον εποχές όρισμένες σχολές ζωγραφικής έχουν τήν τάση νά παριστάνουν τά σώματα ψιλόλιγνα. Τά εργαστήρια τής Κωνσταντινούπολης και τά επαρχιακά εργαστήρια πού επηρεάζονται από αυτά, οί «σχολές», δηλ. πού συνεχίζουν τήν κυρίως έλληνιστική παράδοση στη βυζαντινή ζωγραφική, παρουσιάζουν συχνότερα αυτή τήν τάση, ύστερα από περιόδους αναγέννησης τών αρχαίων έλληνιστικών μορφών και τής διά μέσου των νέας επαφής τής τέχνης με τόν νατουραλισμό, πού τις διαδέχονται εποχές σχηματοποίησης και πνευματικώτερης έκφρασης, όπως ο 12ος και ο 14ος—15ος. Ένα από τά τυπικά έκφραστικά μέσα τών εποχών αυτών είναι τó ψιλόλιγνο σώμα, και τούτο όχι μόνο στη Βυζαντινή μά και στη Δυτική τέχνη. Στόν 16ον αιώνα ή Κρητική ζωγραφική δέν παρουσιάζει αυτό τó φαινόμενο και οί «Έρμηνείες» πού συντάχθηκαν αυτή τήν εποχή, επιβεβαιώνουν αυτή τή διαπίστωση¹¹⁵. Τυχαίνει όμως στη Δύση, κατά τή δεύτερη πενηταετία τού 16ου αιώνα, ή ζωγραφική τού Μανιερισμού νά παριστάνει τά κορμιά ψιλόλιγνα, κυματιστά και περίκομπα, επιδιώκοντας συνειδητά με τó μέσο αυτό τήν ευγένεια και τήν εξαύλωση τής μορφής. Ο Parmigianino, ο Schiavone, ο Τιντορέττος τής τελευταίας περιόδου και ακόμη ο γάλλος Jacques Bellangé¹¹⁶ με τέτιες μορφές έκφράζονται. Ο Lomazzo έξ άλλου, θεωρητικός τού Μανιερισμού τής εποχής, απαιτεί νά είναι οί αναλογίες τών σωμάτων ραδινώτερες από τις φυσικές, χωρίς όμως νά υπερβαίνουν τó μέτρο¹¹⁷.

Δέν είναι λοιπόν λογικό νά έρμηνεύομε τήν προτίμηση τού Θεοτοκόπουλου για τις ψηλότενες αναλογίες με τήν επίδραση βυζαντινών ψηφιδωτών τού 12ου, π. χ. τής Μαροράνας τής Σικελίας, ή τοιχογραφιών τού 14ου—15ου, όπως τού Μυστρά, και μοιάζει με δξύμωρο νά βεβαιώνομε ότι δέν έδιδάχθηκε και αυτό από τούς συγχρόνους του Βενετούς ζωγράφους, ενώ όπωςσδήποτε αυτοί τόν έμαθαν τήν τέχνη του.

¹Αλλά, ο Δομήνικος προσθέτει τόν προσωπικό του χαρακτήρα τεν-

¹¹⁵ Μ. Καλλιγιάς, Ν. Έστία, τ. 30, 1941, σ. άνατ. 5—6. Σέ άνέκδοτη χορφ. Έρμηνεία (Μουσείου Μπενάκη, άρ. 35, σ. 147) υπάρχει παράγραφος «Έτέρα έρμηνεία εις τó κρητικόν εις τά αυτιά μέτρα τού άνθρώπου», όπου ο άνθρωπος έχει μέτρα οκτώ δηλ. οκτώ κεφάλια, ενώ εις τού «νατουραλίου» τόν κανόνα (σ. 145) «ο άνθρωπος γίνεται κεφάλια εννέα, ήγουν μέτρα, από τήν κορυφήν έως τήν πατούσαν». Για τούς άνθρώπους τής εποχής τής Έρμηνείας (18ος αί.) οί Κρητικοί έχουν λιγώτερα κεφάλια από τούς ζωγράφους τού «νατουραλίου».

¹¹⁶ Βλ. Dworjak, εικ. 52, Willumsen I, 46 και II, 682.

¹¹⁷ Τó χωρίο στόν Kehrler, 65.

τώνει και επιμηκύνει τὰ σώματα σὲ τέτιο βαθμό, ὥστε λίγο ἀκόμη και θὰ ἔπαυε νὰ σχετίζεται τὸ παριστανόμενο μὲ μορφὴ ἀνθρώπινη. Ὅσο προχωρεῖ στὴν ἡλικία και στὴν τέχνη παραβλέπει τὶς φυσικὲς ἀναλογίες τῶν μελῶν και τὶς ὀργανώνει κατὰ καινούριο τρόπο, ὥστε ν' ἀποτελοῦν τὴν πανύψηλη μορφή. Ἔτσι, πραγματοποιεῖ και ἐδῶ τὸ πάντα ἀφθαστο ἰδανικό του νὰ μετουσιώσει τὴν ὕλη, νὰ ξεπεράσει τὴ φυσικὴ μορφή, νὰ ξεφύγει ὅσο μπορεῖ τὸ ἀνθρώπινο μέτρο. Καὶ τούτη ἡ ἄρνηση τοῦ μέτρου ἀποτελεῖ θεμελιακὴ ἀποστασία ἀπὸ τὴ βυζαντινὴν αἰσθητικὴν ἀντίληψη.

Ε Π Ι Λ Ο Γ Ο Σ

Στὸ τέλος τῆς ἐργασίας αὐτῆς, πού ἔταξε σκοπὸ της νὰ ξεκαθαρίσει τὸ ζήτημα τῶν πηγῶν τοῦ Θεοτοκόπουλου σχετικὰ μὲ τὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ, θ' ἀναρωτηθῆ ἴσως ὁ δὺσπιστος ἀναγνώστης: ὥστε ὁ Θεοτοκόπουλος ἀποξενώθηκε ἐντελῶς ἀπὸ ὅ,τι γνώρισε και ἀγάπησε στὴ βυζαντινὴ τέχνη στὰ νιάτα του, γιὰ νὰ γίνει ἕνας ἐξαιρετος ζωγράφος τῆς δυτικῆς Εὐρώπης, μαθητῆς τῶν Βενετῶν, κάπως ἰδιοτρόπος, γιὰ νὰ θεωρηθῆ ὁ πιὸ χαρακτηριστικὸς ἐκπρόσωπος τοῦ Μανιερισμοῦ· και τότε γιὰτι ξεχωρίζει τόσο ἀπομονωμένος ἀπὸ τοὺς συγχρόνους του, γιὰτι δὲν δημιουργεῖται σχολὴ ὅπου νὰ ἐπιζήσουν οἱ τρόποι του; Ἡ βυζαντινὴ ἐρμηνεῖα ἦταν μιὰ λύση και τώρα πού τὴν ἀνατρέπομε τί θὰ μείνει στὴ θέση της;

Στὴ διαδρομὴ τῆς μελέτης, παράλληλα μὲ τὴν ἀναίρεση τῶν συσχετίσεων μὲ τὴ βυζαντινὴ τέχνη, ἔγινε προσπάθεια νὰ ὑπαχθῆ ἢ νὰ σχετισθῆ ἡ εἰκονογραφία και ἡ εἰδικώτερη μορφολογία τοῦ ἔργου τοῦ Θεοτοκόπουλου μὲ τὴν εὐρωπαϊκὴ ζωγραφικὴ τῆς ἐποχῆς, ὥστε νὰ γίνει, ἐλπίζω, φανερό ὅτι ἡ ἀναμφισβήτητη ἰδιοτυπία τοῦ κρητικοῦ ζωγράφου, δὲν εἶναι ἀπόλυτη, δὲν εἶναι ἐκτὸς τόπου και χρόνου, ἀλλ' ὅτι, ἀπεναντίας, βρίσκεται πλαισιωμένη μέσα στὶς αἰσθητικὲς ἀντιλήψεις τοῦ καιροῦ της, τόσο τὶς πρακτικὲς ὅσο και τὶς θεωρητικὲς, και ὅτι χωρὶς αὐτὲς θὰ ἦταν ἀκατανόητη. Γιὰ νὰ φανῆ καθαρότερα ἡ πραγματικὴ και ἄμεση αὐτὴ ἐξάρτηση θὰ ἔφθανε νὰ θυμίσουμε ὅτι οἱ δυὸ μικροὶ πίνακες τοῦ Θεοτοκόπουλου τῆς βενετικῆς περιόδου στὸ Μουσεῖο τοῦ Στρασβούργου¹¹⁹ ἀποδίδονταν, πρὶν ἀνακαλυφθοῦν τὰ νεανικώτερα ἔργα τοῦ Δομήνικου, στὸν Τιντορέττο. Ἀκόμη διδακτικώτερη ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ εἶναι ἡ ἀμφισβήτηση πού ὑπάρχει γύρω ἀπὸ τὸν πίνακα ὁ Χριστὸς στὴ Γαλιλαία τῆς Ἐθν. Πινακοθήκης τῆς

¹¹⁹) Goldscheider, Greco, π. 2—3. Βλ. πιὸ πάνω σ. 408

Οὐάσιγκτων (Πίν. ΚΗ')· ἄλλοι τὸν ἀποδίδουν στὸν Τιντορέττο καὶ ἄλλοι στὸν Θεοτοκόπουλο ¹¹⁹. Χωρὶς νὰ ὑπερβάλομε τὴ σημασίαν τῶν παραδειγμάτων αὐτῶν, εἴμαστε ὑποχρεωμένοι νὰ δεχθῶμε ὅτι παρόμοια ἀμφισβήτησις θὰ ἦταν κωμικὴ ἀνάμεσα στὴν Κρητικὴ ζωγραφικὴ καὶ τὸν Θεοτοκόπουλο, ὁποιασδήποτε περιόδου.

Μέσα στὰ πλαίσια αὐτὰ δεχόμεστε ὅτι τὸ ὕφος ποὺ ἐκφράζει τὴν λαμπρὴ περίπτωσις τοῦ Ἑλληνα τοῦ Τολέδου εἶναι μοναδικό. Ἄλλὰ καὶ ἡ περίπτωσίς του εἶναι μοναδική. Γεννιέται καὶ μεγαλώνει ὁ Δομήνικος σὲ μιὰ περιοχὴ μὲ μεγάλη ζωγραφικὴ παράδοσις, πὺν ἔξακολουθεῖ, κάτω ἀπὸ εἰδικούς ὄρους, νὰ κινεῖται μέσα στὰ ὅρια τῆς μεσαιωνικῆς ἑλληνικῆς αἰσθητικῆς ἀντίληψης. Νέος μεταφυτεύεται στὴ Βενετία καὶ στὰ ἔργα τοῦ πρώτου ἀλλὰ ὀλοκληρωτικοῦ προσηλυτισμοῦ του στὴ μαγεία τῆς τέχνης της, διατηρεῖ καμιά φορὰ ἀπὸ τὴν πατρογονικὴν του τέχνην μόνον τὸ ὕλικόν τοῦ πλαισίου καὶ ἀκόμη σπανιώτερον τὸ θέμα· ποτὲ πιά δὲν θὰ ὑπάρξει στὴ μεταγενέστερή του παραγωγὴ ἔτσι ἀπτή σχέση μὲ τὴν παλιὰν του τέχνην. Πρὶν ὅμως ὠριμάσει φεύγει ἀπὸ τὴ Βενετία ποὺ φθίνει, περνᾷ ἀπὸ τὴν παπικὴν Ρώμην καὶ φθάνει στὴν Ἰσπανίαν ποὺ ἀνθεῖ. Ἡ Ρώμη, ποὺ μὲ τὴς κλασικίζουσας χαλκογραφίας της θὰ ἐπηρεάζει τοὺς πατριῶτες τοῦ Δομήνικου δυὸ αἰῶνες ἀκόμη ¹²⁰, ἦταν γι' αὐτὸν ἓνα καινούριον δίδαγμα ποὺ δὲν τοῦ πῆγαινε· «ὁ Μιχαὴλ ἄγγελος ἦταν καλὸς ἄνθρωπος μὰ δὲν ἤξερε νὰ ζωγραφίζει» θὰ εἶπῃ ἀργότερον καὶ τοῦτο δὲν πρέπει νὰ μᾶς ξαφνιάζει. Στὴν καθολικὴν Ἰσπανίαν φθάνει ὁ προσήλυτος Κρητικὸς μὲ τὴν πείραν μιᾶς πολύχρονης ἄσκησης στὴν ἰταλικὴν ζωγραφικὴν τοῦ Μανιερισμοῦ, ποὺ τὴ χειρίζεται ἤδη μ' ἓνα ἀρκετὰ προσωπικὸν τρόπον, ὥστε νὰ μὴν ἀρέσει στὸν φανατικὸν Φίλιππον Β'. Στὸ Τολέδο ὅμως, τὴν παλιὰν πρωτεύουσαν, ὅπου δὲν ὑπάρχει ζωγραφικὴ παράδοσις, θ' ἀναπτυχθῆ ἑλεύθερα ἡ δική του τεχνοτροπία, τὸ δικόν του ὕφος, ποὺ θ' ἀσκηθῆ σχεδὸν ἀποκλειστικὰ σὲ θρησκευτικὰ θέματα. Ὁ περιορισμὸς τῆς δραστηριότητός του σὲ μιὰ μόνον πολιτείαν, ποὺ δὲν ἔχει τὸν κοσμοπολιτισμὸν τῆς πρωτεύουσας, καὶ σὲ ὀρισμένα μόνον θέματα, στερεῖ τὴν τέχνην του ἀπὸ τὸ ἐγκόσμιον πλάτος τῆς σύγχρονῆς του ἰταλικῆς ζωγραφικῆς, τῆς δίδει ὅμως προέκτασιν σὲ πνευματικὸν βάθος· καὶ αὐτὸ εἶναι τὸ δικόν του κα-

¹¹⁹) Ὁ E. von der Bercken, Die Gemälde des J. Tintoretto München [1941] σ. 88 καὶ 118, π. 216 τὸν δέχεται ὡς γνήσιον ἔργον τοῦ T. Ὁ H. Tietze, Tintoretto, the Paintings and Drawings, Phaidon Ed., Λονδῖνον 1948, σ. 381, πίν. III, σελ. 20, ἀμφισβητεῖ τὴν ἀπόδοσιν, προτιμώντας τὸν Θ. Καλὴ ἔγχρωμη ἀπεικόνισις βλ. στὸ λεύκωμα Masterpieces of Painting from the Nat. Gallery of Art, Νέα Ἐδύρα, [1946] σ. 74—75.

¹²⁰) Κρητ. ζωγρ. 45.

τόρθωμα. Έτσι μπορούμε να παρακολουθήσουμε καθαρώτερα στις διαδοχικές μορφές που παίρνουν τὰ ἴδια θέματα, τὸν πνευματικό του ἀγώνα γιὰ τὴν ὁλοκλήρωση ἑνὸς ἀτομικοῦ ὕφους.

Ὁ δρόμος τοῦ Ἑλληνα πὺν ξεκινᾶ ἀπὸ τὴν ἀνατολικὴ Μεσόγειο, δηλ. ἀπὸ τὸν Μεσσιῶνα, καὶ ἀφοῦ σταματῆσει στὴν καρδιὰ τῆς Ἀναγέννησης καὶ τοῦ Μανιερισμοῦ κατασταλάζει στὴ δυτικὴ τῆς ἄκρη, πὺν μπαίνει στὸ Μπαρόκ χωρὶς νὰ γνωρίσει τὴν Ἀναγέννηση, δὲν ξανάγινε ἀπὸ κανένα καλλιτέχνη. Ἐξάλλου, ὁ ζωγράφος αὐτὸς ἔχει ἀσυνήθιστη οὐμανιστικὴ καὶ τεχνικὴ μόρφωση καὶ ἡ ἔξοχὴ του διάνοια ὀργανώνει σὲ σύγγραμμα τὶς ἰδέες του γιὰ τὶς κύριες τέχνες, ὅπως ὀργανώνει συχνὰ τὶς συνθέσεις του πάνω σὲ γεωμετρικὰ σχήματα, ἑλλειψοειδῆ, παραβολῆς ἢ ὑπερβολῆς¹²¹. Ὁ πιστὸς μὲ τὴ διψασμένη ἀνάταση πρὸς τὸν Θεὸ εἶναι ὁ καλλιτέχνης πὺν μὲ τὴ δύναμη τῆς φαντασίας φθάνει στὸ μυστικὸ ὄραμα. Στὴ μοναξιὰ τοῦ Τολέδου, ὅπου δὲν τὸν καταθλίβει ἡ παρουσία τοῦ Τισιανοῦ καὶ τοῦ Τιντορέττου καὶ δὲν τὸν κυνηγᾶ ἡ δόξα τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγελου, ἔχει τὴν εὐκαιρία νὰ μετουσιώσει τὸ ὄραμά του σὲ ἔργο τέχνης. Ἡ πνευματικὴ ἐπιταγὴ τῆς ἐποχῆς τοῦ Μανιερισμοῦ εὐνοεῖ τὴν ἀνθήση αὐτῆς τῆς ὑποκειμενικῆς τέχνης καὶ ὁ πάντα ἀσυνβίβαστος Κρητικὸς βρῖσκεται στὸ κλίμα του. Κοντολογῆς, ἡ ζωὴ τοῦ Θεοτοκόπουλου, σὲ ὅ,τι τὴν ὀρίζει ὡς ἔξωτερικὴ περιπέτεια καὶ ὡς ἐσωτερικὴ οὐσία, ψυχικὴ καὶ πνευματικὴ, εἶναι μοναδικὴ καὶ γι' αὐτὸ εἶναι καὶ ἡ τέχνη του, τὸ ὕφος του ἀντίστοιχα μοναδικὰ, χωρὶς δυνατότητα συνέχειας σ' ἐπιγόνους.

Τώρα ὅμως ξανἀρχεταὶ τὸ ἐρώτημα ἐπίμονο : ἡ μητρικὴ του γλῶσσα στὴν τέχνη ἔμεινε ἐντελῶς ἀμέτοχη στὴ διαμόρφωση αὐτῆς τῆς «ποιητικῆς» πὺν ἔδωσε στὸν κόσμο ὁ Θεοτοκόπουλος :

Ἦχι, δὲν ἔμεινε ἀμέτοχη, μπορούμε ν' ἀπαντήσουμε μὲ ἡσυχὴ τὴν καρδιὰ, τώρα πὺν ξεκαθαρίστηκε ἡ περιοχὴ μας ἀπὸ τὶς παραπλανητικὲς συσχετίσεις καὶ ἀπὸ τὶς ἔξωτερικὲς ὀμοιότητες· αὐτὲς κινδύνευαν νὰ φέρουν τὸν Θεοτοκόπουλο στὰ μέτρα ἑνὸς μέτριου ζωγράφου πὺν ἀγωνίζεται σὲ ὅλη του τὴ ζωὴ ν' ἀπαλλαγῆ ἀπὸ τὶς ὑποσυνειδητὲς κακὲς συνήθειες πὺν ἀπόκτησε στὰ νιάτα του ἢ πὺν παριστάνει τὸν πρωτότυπο παίρνοντας ἀπὸ μιὰ ἔξωτικὴ καὶ ἄγνωστὴ τέχνη μορφολογικὰ χαρακτηριστικά. Ἡ σημασία τῆς γνώσης του τῆς ἑλληνικῆς ζωγραφι-

¹²¹) Γιὰ τὸ χαμένο σύγγραμμά του μᾶς πληροφορεῖ ὁ Πατσέκο, βλ. Π ο ρ ε β ε λ ᾶ κ η ς II. Γιὰ τὶς γεωμετρικὲς ἀναζητήσεις στὶς συνθέσεις τοῦΘ., πὺν μᾶς παρέχουν ἐνδείξεις γιὰ μιὰν ἄλλη ἄποψη τῆς τέχνης του, βλ. J e r e A b b o t t, *The geometry of the Art of el Greco*, «Art Studies», Cambridge—Harvard Univers. Press, 1927, σ. 84—96 καὶ O. B e n e s h, *The Art of the Renaissance in Northern Europe*, Cambridge Mass. 1945, σ. 124—143.

κῆς δὲν πρέπει ν' ἀναζητηθῆ σὲ λεπτομερειακὲς συσχετίσεις, ἀλλὰ σὲ πολὺ οὐσιαστικώτερες ἀρχές: στὴν ἀντίληψη γιὰ τὸ νόημα τῆς τέχνης. Τότε θὰ καταλάβομε ὅτι ἡ ἑλληνικὴ ζωγραφικὴ τῆς ἐποχῆς τοῦ τὸν δίδαξε τὴν κυριαρχικὴν ἀξία στὴν τέχνη τῆς ἐκφραστικῆς δυνάμεις τοῦ ὕφους (στύλ), χωρὶς ὅμως νὰ τοῦ δώσει τὸ συγκεκριμένο ὕφος, ὅτι τὸν δίδαξε δηλ. τὴν ἀξία τῆς παραμόρφωσης ποὺ γίνεται σύμφωνα μὲ τὶς ἀπαιτήσεις τοῦ ὕφους, χωρὶς ὅμως νὰ τοῦ ὑποδείξει καὶ τὶς συγκεκριμένους παραμορφώσεις¹²². Πέρα ἀπὸ αὐτὲς τὶς ριζικὲς ὑποθήκες, ποὺ θὰ ἦταν δύσκολο νὰ τοῦ δώσει ἔτσι καθαρὰ ἡ ἰταλικὴ ζωγραφικὴ τῆς ἐποχῆς του, ἀλλὰ ποὺ εὐνοήθηκαν ἀπὸ αὐτήν, ἡ κρητικὴ ζωγραφικὴ τοῦ ἀφήνει τὴ διάθεση γιὰ τὴ σαφήνεια τῆς παραστάσεως, τοῦ ἐμπνέει τὴν ἔξαρση τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς, ποὺ ἔρχεται μπροστὰ λιγοστεύοντας ἔτσι τὴ σημασία τοῦ χώρου ποὺ τὴν περιβάλλει. Τὰ γενικώτατα αὐτὰ χαρακτηριστικὰ ποὺ ἀποδίδονται ἐδῶ στὴν ἑλληνικὴ του καταγωγὴ ἀποτελοῦν καὶ διακριτικὰ σημεῖα ἀπὸ τοὺς συγχρόνους τοῦ ζωγράφου τοῦ Μανιερισμοῦ. "Ἄς θυμηθοῦμε τὴν ὑποτίμηση τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς στὸ ἔργο τοῦ Τιντορέττου¹²³ καὶ τὴν κοσμικὴν εὐρύτητα ποὺ παίρνει συχνὰ ὁ χῶρος στὸν ἴδιο ζωγράφο· ἡ δαιμονικὴ ἐνέργεια ποὺ συστρέφει τὰ πλήθη σ' ἓνα μπερδέμα ἀπὸ καμπύλες προσδίδει συχνὰ, στὶς περισσότερο ἀπόκοσμες συνθέσεις τοῦ Βενετοῦ ζωγράφου, καί τὸ βαρὺ, τὸ περιπλοκο, τὸ ἀβάσταχτο, μὲ μιὰ λέξη: τὸ βόρειο¹²⁴, ποὺ ἡ μεσογειακὴ ἰδιοσυγκρασία τοῦ Δομήνικου δὲν δέχθηκε ποτέ.

Τὸ συμπέρασμα θὰ ἦταν ὅτι ὁ ἑξαίσιος αὐτὸς Ἕλληνας τοῦ 16ου αἰῶνα, ἔχοντας ὑπερήφανη τὴ συνείδηση ὅτι ἦταν φορέας μιᾶς αἰώνιας κληρονομίας ὅχι μόνον προσαρμόσθηκε, μὲ τὴ νησιώτικη εὐστροφία του, τέλεια στὸν πνευματικὸ πολιτισμὸ τῆς Δυτικῆς Εὐρώπης, μὰ καὶ στάθηκε δημιουργὸς μιᾶς ἀπὸ τὶς πληρέστερες ἐκφράσεις του.

ΜΑΝΟΛΗΣ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ

Υ. Γ. Σχετικὰ μὲ ὅσα λέγονται στὴ σελίδα 386 κ. ἑξ. γιὰ τὴν ἐπίδραση τῶν ἀθωνικῶν μνημείων τῆς λεγόμενης Μακεδονικῆς Σχολῆς στὴ διαμόρφωση τῆς τέχνης τοῦ Θεοφάνη πρέπει νὰ προστεθῆ ἐδῶ, ὕστερα ἀπὸ πρόσφατη ἐπιτόπια ἐξέταση μιᾶς σειρᾶς τοιχογραφημένων

¹²²) Βλ. τὶς σχετικὲς παρατηρήσεις τοῦ A. M a l r a u x, Psychol. de l'Art, II, σ. 176 κ. ἑξ.

¹²³) E. v. d. Bercken, ἑ. ἄ. σ. 18.

¹²⁴) Στὸ ἴδιο. σ. 19.

ἐκκλησιῶν στὴν Κρήτη τοῦ 14ου—15ου αἰώνα, ὅτι ὁ Θεοφάνης θὰ εἶχε στὴν πατρίδα του τὴν εὐκαιρία νὰ γνωρίσει ἀξιόλογα μνημεῖα τῆς Σχολῆς αὐτῆς.

Καθὼς μπόρεσα νὰ διαπιστώσω, ὀρισμένην ἐποχὴ εἶχε στὴν Κρήτη μεγάλην ἀνθηθὴ ἢ ἐλεύθερη τεχνοτροπία, πού ξεχωρίζει μὲ τὰ στρογγυλὰ πρόσωπα μὲ χαρακτηριστικὰ ζωντανά, μὲ τὶς βίαιες στάσεις πού ἐκφράζουν πάθος δυνατὸ ἢ ὀρμητικὴ κίνηση, μὲ τὶς ἐπιβλητικὲς γεροντικὲς μορφὲς πού ἔχουν ὀργισμένην ἢ στοχαστικὴν ἔκφραση, μὲ τὴν πλούσια σωματικότητα τῶν προσώπων, μὲ τὴν αἴσθηση τοῦ χώρου, μὲ τὴ χρωματικὴν ἀντίληψη πού εἶναι συχνὰ ἱμπρεσσιονιστικὴ, μὲ ὅλα δηλαδὴ τὰ γνωρίσματα μιᾶς συγκεκριμένης ροπῆς τῆς παλαιολογίας τέχνης πού δὲν μπορεῖ πιά νὰ λέγεται Μακεδονικὴ.

Νοέμβριος 1950

Μ. Χ.