

Ο ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ ΚΑΙ Η ΚΡΗΤΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ

Ἡ ἐξακριβώση τῆς σχέσης τοῦ μεγάλου ζωγράφου Δομήνικου Θεοτοκόπουλου μετὰ τὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ παρουσιάζει γιὰ μᾶς δίπλευρον ἐνδιαφέρον. Ἡ μιὰ πλευρὰ, ὑποκειμενικὴ, συνδέεται μετὰ τὰ πατριωτικά μας συναισθήματα, γιατί ἡ ἐθνικὴ μας ὑπερηφάνεια, κολακευμένη ἀπὸ τὴ δόξα ποὺ περιβάλλει τὸν Ἑλληνα τοῦ Τολέδου, παρακινεῖ ν' ἀναζητήσομε στὸ ἔργο του οὐσιαστικώτερους δεσμοὺς μετὰ τὴν πάτρια τέχνη· ἡ ἄλλη πλευρὰ, πὺδ ἀντικειμενικὴ, θέλοντας νὰ ἐρμηνεύσει τὴν παρουσίαν αὐτοῦ τοῦ παραδόξου πνεύματος στὴ Δύση, περιλαμβάνει στὴν περιοχὴ τῶν ἀναζητήσεών της γιὰ τὶς πηγὰς τῆς εὐαισθησίας καὶ τῆς φαντασίας του καὶ τὴν τέχνη τῆς πατρίδας του. Γιὰ τὴν τέχνη ὅμως τῆς Κρήτης τοῦ 16ου αἰῶνα οἱ γνώσεις μας δὲν εἶναι ἀκόμη ἱκανοποιητικὰ συστηματοποιημέναι καὶ τὰ μνημεῖα τῆς δὲν εἶναι πολὺ γνωστά. Γι' αὐτὸ καὶ τὸ πρόβλημα τῶν σχέσεων τοῦ Θεοτοκόπουλου μετὰ τὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ μένει πάντα ἀνοικτὸ γιὰ τὴ διεθνὴ ἐπιστήμη.

Ἡ μελέτη αὕτῃ θέλοντας ν' ἀνταποκριθῇ στὴν ἀντικειμενικώτερη πλευρὰ τοῦ προβλήματος θὰ ἐξετάσει, ὅστερ' ἀπὸ τὴν εἰσαγωγικὴ ἔκθεσιν τοῦ ζητήματος, διεξοδικώτερα στὸ πρῶτον μέρος τ' ἀκόλουθα βασικὰ στοιχεῖα, ποὺ ἀνήκουν στὰ ἱστορικὰ πλαίσια τῆς τέχνης τοῦ ζωγράφου μας: πρῶτα τὴν παρουσίαν τοῦ Θεοτοκόπουλου στὸν τόπον ποὺ γεννήθηκε καὶ τὴν τέχνην ποὺ ἀνθοῦσε ἐκεῖ στὸν καιρὸ του· τὸ κεφάλαιον αὐτὸ παίρνει ἐδῶ μεγαλύτερη ἔκτασιν ἀπ' ὅση ζητοῦσε ἡ ἰσόρροπη κατανομή τῆς ὕλης, γιατί προσπαθεῖ νὰ χαράξῃ γιὰ πρώτη φορὰ τὴν πορείαν καὶ τὸν χαρακτήρα τῆς ἰδιόρρυθμης αὐτῆς τέχνης, ὅπου ἐπιβεβαιώσῃ ἢ μεσαιωνικὴ παράδοσιν. Ἐπειτα, στὴν κρίσιν γιὰ τὴ διάμρφωσιν τοῦ καλλιτέχνη περίοδον τῆς Βενετίας, ἀναζητοῦνται τὰ ἔργα ποὺ μποροῦν ν' ἀποδοθῶν μετὰ ἀσφάλειαν στὴν ἐποχὴ αὕτῃ καὶ ἀναλύεται ἡ εἰκονογραφικὴ καὶ μορφολογικὴ σχέση τους μετὰ τὴ βενετικὴ καὶ μετὰ τὴν κρητικὴ ζωγραφικὴ. Στὸ δεύτερον μέρος, στὴ συγκριτικὴ μελέτη τῶν χαρακτήρων τοῦ ἔργου τῆς ρωμαϊκῆς καὶ ἰσπανικῆς περιόδου ἐξετάζονται καὶ ἀνασκαυάζονται τὰ κυριώτερα ἐπιχειρήματα γιὰ τὴν εἰκονογραφικὴ καὶ τὴ μορφολογικὴ συγγένειαν μετὰ τὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ.

Παράλληλα γίνεται προσπάθεια νὰ ἐρμηνευθῇ 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 πατριωτικὸ· ἀλλ' ὅταν σκεφθοῦμε σοβαρότερα, ὅτι ἡ τιμὴ γιὰ τὴ γέννηση τοῦ λαμπροῦ αὐτοῦ εὐρωπαϊκοῦ πνεύματος ἀνήκει ὁλόκληρη στὸ ἑλληνικὸ ἔθνος—καὶ τοῦτο δὲν τὸ ἀμφισβήτησε κανεὶς ὥς τώρα — ὅτι ὁ Δομήνικος μεγάλωσε μέσα στὸν ἑλληνικὸ χῶρο, ἀνατράφηκε μὲ τὶς ἀξίες τῆς ἑλληνικῆς παιδείας τῆς ἐποχῆς καὶ εἰδικώτερα ὅπως εἶχαν διαμορφωθῇ στὴν Κρήτη καὶ ὅτι πρέπει νὰ διδάχθηκε τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς τὰ μυστικά, τέλος, ὅτι ποτὲ δὲν ἀρνήθηκε τὴν κρητικὴ του καταγωγή, τότε θ' ἀντιληφθοῦμε ὅτι ὅλα αὐτὰ, ποὺ δὲν εἶναι ἄσχετα μὲ τὴν καλλιτεχνικὴ του ὑπόσταση, εἶναι τόσο σημαντικὰ γιὰ τὴν ἐθνικὴ μας ὑπερηφάνεια, ὥστε ἡ ἐπίμονη ἀναζήτηση βυζαντινῶν στοιχείων στὴ ζωγραφικὴ του καὶ ἡ τυχὸν ἀνακάλυψή των νὰ μὴν προσθέτει τίποτα στὴ δημιουργικὴ του ἀξία. Ἐπομένως, τὸ πρόβλημα αὐτὸ ἔχει ἐνδιαφέρον καθαρὰ ἱστορικὸ καὶ τὸ ξεκαθάρισμα ἀπὸ τὶς πλάνες, ποὺ δημιουργήθηκαν γύρω του, θὰ βοηθήσει νὰ καταλάβουμε καλύτερα τὸ ἔργο τοῦ θαυμαστοῦ αὐτοῦ ἀνθρώπου.

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

Α. ΤΟ ΑΙΝΙΓΜΑ

Μέσα στὴν εὐρωπαϊκὴ ζωγραφικὴ τοῦ τέλους τοῦ 16ου αἰῶνα καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 17ου, ἡ τέχνη τοῦ Θεοτοκόπουλου ξεχωρίζει ὄχι μόνο μὲ τὴ δύναμη τῆς ὑποβολῆς της, μὲ τὴν πνευματικὴ της 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 ὁράματα. Κανένας εὐρωπαῖος ζωγράφος δὲν ἔδωσε τόσο κυριαρχικὴ σημασία στὴν ἀνθρώπινη μορφή, καὶ συνάμα δὲν πῆρε τόση ἐλευθερία στὴν πλαστικὴ της παρουσίαση, στὴ διάρθρωσή της, στὶς ἀναλογίες της, στὴν περίεργη στάση της, στὸ ἀπίθανο τέντωμά της. Σπάνια ἡ πλατιὰ πτύχωση εἶχε τόσο μεγάλη ἐκφραστικὴ ἀξία· ποτὲ τὸ φῶς δὲν πῆρε στὴν εὐρωπαϊκὴ ζωγραφικὴ τόση αὐτονομία καὶ τόσο μεγάλη ἀξία στὴν ἐκφραστικότητά τοῦ ἔργου· τὸ χρῶμα του φθάνει σὲ τέτια ἔνταση μέσα στὸν πίνακα ποὺ ξεπερνᾷ τὴ σημασία τοῦ ἀντικειμένου ποὺ χρωματίζει. Ἔτσι οἱ ἀνθρώπινες μορφές ἔχασαν τὴ γήϊνη ὑπόστασίν τους γιὰ νὰ μετουσιωθοῦν σὲ ὀπτασίες, ποὺ παίρνουν τὸ ἀνθρώπινον σχῆμα γιὰ μιὰ στιγμή — ὅσο κρατᾷ ἡ λάμψη μιᾶς ἀστραπῆς. Ἐξ ἄλ-

λου, δύσκολα θὰ ταυτίσει κανεὶς τὶς συνθετικὰς του ἀρχάς, τὴν ἰσοδύναμη κυριαρχία κατακορύφων καὶ διαγωνίων, τὴν ἐκφραστικὴν τάσιν πρὸς τὴ σύνθεσιν μέσα σὲ περιορισμένο ἀλλὰ τριδιάστατο χῶρον, μὲ τὶς ἀρχὰς ἄλλης συγκεκριμένης σχολῆς τῆς ἐποχῆς του.

Τὰ μορφολογικὰ αὐτὰ χαρακτηριστικὰ θ' ἀρκοῦσαν γιὰ ν' ἀπομονώσουν τὸ ἔργο τοῦ ζωγράφου μας· ἂν προσθέσουμε τὸν ἀπροσδιόριστο παλμὸ τῆς πινελιᾶς του, τὴν προσωπικὴν γραφὴν τῆς γραμμῆς του, τὶς κινητικὰς δηλ. αὐτὰς ἐκδηλώσεις τῆς ἐκρηκτικῆς καὶ μυστικῆς ἰδιοσυγκρασίας του, θὰ ἔχομε καθορίσει πληρέστερα τὰ κύρια συστατικὰ τοῦ προσωπικοῦ του ὅρους (στυλ). Ἡ σημασία, ἐξ ἄλλου, ποὺ παίρνει στὴν τέχνην του τὸ ὕψος εἶναι τόσο ἀπόλυτη, ὥστε αὐτὴ θ' ἀρκοῦσε γιὰ νὰ δικαιώσῃ τὴν κοινὴν ἀντίληψιν 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 ἑξωτικὴ καταγωγὴ τοῦ ζωγράφου, οἱ ἄγνωστες σπουδές του, ὁ ὑπερήφανος καὶ ἀτίθαστος χαρακτήρας του συντελοῦν ἐπὶ πλέον στὴ δημιουργίαν ἑνὸς ὑποβλητικοῦ αἰνίγματος, ποὺ παρακινεῖ σὲ μανιακὰς ἐξερευνήσεις αὐτῆς τῆς μυστηριακῆς περιοχῆς ποὺ δημιουργεῖ ὁ καλλιτέχνης καὶ τὸ ἔργο του.

Ἡ περισσότερὸ ἐκλαϊκευμένη ἐκδοχὴ ποὺ ἐπικρατοῦσε κατὰ τὸ τέλος τοῦ 19ου αἰῶνα, ὅταν δηλ. ὁ κόσμος ἄρχισε πάλιν νὰ ἐνδιαφέρεται γιὰ τὸν Θεοτοκόπουλον, ἦταν ὅτι ἦταν τρελλός, δαιμονισμένος, μὲ φωτεινὰς διαλείψεις. Ὁ ἐπιστημονισμὸς τῆς ἐποχῆς ἀνακάλυψε λίγο ἀργότερα ὅτι ἕνας ὑποθετικὸς ἀστιγματισμὸς προκαλοῦσε τὶς χαρακτηριστικὰς ἐπιμυκύνσεις τῶν μορφῶν. Ὁ μυστικισμὸς, ἐξ ἄλλου, ὄχι μόνον σὰν ψυχικὴ διάθεσις ἀλλὰ κυρίως σὰν πρακτικὴ ἀσκησις, μὲ ὀρισμένες χειρονομίας καὶ στάσεις, καὶ σὰν φυσικὴ κατάστασις, προτάθηκε γιὰ τὴν ἐρμηνείαν τῆς ἰδιοτυπίας τοῦ Θεοτοκόπουλου. Τὸ μυστικὸ κλειδὶ ὅμως, ποὺ εἶχε τὴν καλύτερην τύχην ὡς πρὸς τὴν ἀναγνώρισιν ἀπὸ τὴν κοινὴν γνώμην, ἦταν ἡ βυζαντινὴ τέχνη, ποὺ θεωρήθηκε ἀπὸ πολλοὺς, ποὺ ἀσχολήθησαν μὲ τὸ πρόβλημα τοῦ Γκρέκο, ὅτι ἔλυνε τὸ αἰνίγμα μὲ τὸν πιὸ ἱκανοποιητικὸν τρόπον. Ἀξίζει νὰ ἐξετάσῃμε ἀπὸ κοντὰ τὴν ἀποψιν αὐτήν.

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 συντομογραφίας:

λετητῆς τοῦ Γκρέκο τὴν ἐποχὴν ἐκείνην, ὁ 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., Ἡράκλειο Κρήτης.
- Κρητ. ζωγραφ. = Μ. Χατζηδάκη, Ἡ Κρητικὴ ζωγραφικὴ καὶ ἡ ἰταλικὴ χαλκογραφία, Κρ. Χρ. Α' 1947, 27-46.
- Mayer = A. L. Mayer, *El Greco*, Βερολίνο 1931.
- Μέρτζιος = Κ' Μέρτζιος, Θωμᾶς Φλαγγίνης καὶ ὁ Μικρὸς Ἑλληνομνήμων, Πραγματεῖαι Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν, Ἀρ. 9, Ἀθῆναι 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 XI^e, X^e et XVI^e siècles*. Παρίσι 1916.
- Μυστρᾶς = Μ. Χατζηδάκη, Μυστρᾶς, Ἀθήνα 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, Ὁ Γκρέκο στὴ Ρώμη, Ἀθήνα 1941.
- Πρεβελάκης II = Π. Πρεβελάκη. Θεοτοκόπουλος, τὰ Βιογραφικά. Ἀθήνα 1912.
- Vollmer = Ἀρθρο Theotocopulos στὸ Thieme-Becker, *Allgemeines Lexicon der bild. Künster*, 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 ζωγράφο, καὶ ὅσο οἱ ἀρχαιακὲς ἐρευνες βεβαιώνουν τὴν ἑλληνικὴν του καταγωγὴν, οἱ μελέτες γιὰ τὴν ἐξακρίβωση τῶν καλλιτεχνικῶν του σχεσεων μὲ τὴν πατρίδα του, ἐντείνονται στὴν Ἰσπανίαν, ἀπὸ τὸν Sentenach (1912), τὸν J. R. Melida (1915), καὶ τὸν E. De Willar (1928)¹, στὴ Γαλλίαν ἀπὸ τὸν Em. Berteaux (1913)², στὴ Γερμανίαν 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' ὄψιν μου, γιατί τὴν ἐποχὴν ἐκείνην ἡ ἐννοία 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 Κρητικὰ εἰκόνες, οὔτε γενικὰ μὲ τὴ βυζαντινὴν τεχνικὴν μόνον «ἢ ψυχὴ τοῦ Θεοτοκόπουλου εἶναι βυζαντινὴ». Βλ. E. Tormo, El Homenaje Español al Greco en Creta, su patria, Μαδρίτη 1934, σ. 42. Ἀπὸ τὴν ἰσπ. βιβλιογραφίαν εἶχα ὑπ' ὄψιν μου ἐκτὸς 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, Νο 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 στὴ σχέση 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 Serano στὸ ἴδιο El bizantinismo del Greco, σελ. 119-122, δείχνουν ὅτι οἱ Ἰσπανοὶ ἱστορικοὶ, μετὰ τὴν ἐπίσκεψίν τους στὴν Κρήτη, ἔγιναν ἀρκετὰ ἐπιφυλακτικοὶ ὡς πρὸς τὶς σχέσεις τοῦ Θ. μὲ τὴν κρητικὴ ζωγραφικὴ 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 Ἑλληνα ποὺ ἐργάστηκε στὴ Ρωσία τὴ δευτέρην πενηνταετίαν τοῦ 14ου αἰῶνα. Βλ. τὴ συνοπτικὴ γνώμη τοῦ γνωστοῦ βυζαντινολόγου O. Wulff ὅτι ὁ Θ. διατηρεῖ μερικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς βυζαν. τέχνης, ἐνῶ ἀνήκει στὸ Μπαρόκ τῆς Δ. Εὐρώπης.

Ἀγγλία ἀπὸ τὸν Ch. Holmes (1924)⁴. Ἄλλοι ἀπ' αὐτοὺς γυρεύουν συγκεκριμένες σχέσεις μὲ ὁρισμένα 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 πὺς ὅλοι αὐτοὶ οἱ θερμοὶ λάτρεις τοῦ Θεοτοκόπουλου γυρεύουν μὲ εἰλικρίνεια, μὰ συχνὰ καὶ χωρὶς μέθοδο, νὰ βροῦν κάτι πού νὰ συνδέει τὸν ξενητεμένον 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 ὁλόκληρη τὴν καλλιτεχνικὴ του ὑπόστασι.

Οἱ ὀγκώδεις ἐργασίαι πού ἐκδίδονται γύρω στὰ 1930 ἐπιχειροῦν συστηματικώτερα ν' ἀποδείξουν μιὰ ἀπόλυτη θέσι: ἡ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ ἔξηγεῖ ὁλόκληρο 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, ἀποτελεσματικῶς ἐρευνῶν μᾶς ζωῆς, καταλήγει στὸ συμπέρασμα: ὁ Γκρέκο ἀνήκει στὴν Ἰταλοβυζαντινὴ Σχολὴ τῆς Βενετίας. Γιὰ τὶς μεθοδικὲς ἀτέλειες τοῦ βιβλίου, πού ὀφείλονται σὶν ἐρασιτεχνισμὸ τοῦ συγγραφέα, ἡ ἐπιστημονικὴ κριτικὴ ἀποφάνθηκε μὲ αὐστηρότητα⁵ καὶ δὲν δέχθηκε κανένα σχεδὸν ἀπὸ τοὺς πολυάριθμους πίνακες πού ἀποδίδονται ἐκεῖ στὸ Θεοτοκόπουλο, οὔτε τὶς χρονολογίαις 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 γέννησις τῆς ζωγραφικῆς στὴ Δύση. Μιὰ ἱστορία τοῦ χρώματος, τῆς φόρμας, καὶ τῆς εἰκονογραφίας, εἰκονογραφημένη ἀπὸ τὶς ζωγραφιὰς τοῦ Μυστιῶ καὶ τοῦ Ἀθω, τοῦ Giotto, τοῦ Duccio καὶ τοῦ Greco*» (Λονδῖνον 1930) εἶχε περισσότερη ἐπίδραση στοὺς φιλότεχνους κύκλους. Στὸν R. Byron ἄρresαν οἱ ἀπόλυτες κρίσεις, στηριγμένες στὴν ἔξοχη εὐαισθησία του καὶ στὴ γρήγορη εὐφυΐα του καὶ ἀδιαφοροῦσε γιὰ τὴν αὐστηρότητα 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 γνώμην τοῦ F. Antal: «οἱ γεγενημένοι καὶ ἐντελῶς ἐρασιτεχνικὸ βιβλίον, ἀλλὰ ἴσως γι' αὐτὸ ἀκριβῶς ἐνδιαφέρον».

θυδο⁹. II. γ. στὴ σελίδα 11 διατυπώνει μιὰ ἀπὸ τὶς βασικὰς ἰδέες τοῦ βιβλίου του: «οἱ τελευταῖες βυζαντινὲς τοιχογραφίαι (τοῦ Μυστρᾶ καὶ τοῦ Ἀθῶ) 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 ἐνιαία ἀντίληψιν τῆς φόρμας σ' ὅλα τὰ μνημεῖα καὶ ὅτι ἡ ἀντίληψιν ποὺ ἐπιζητῇ στὶς τοιχογραφίαι τοῦ Ἀθῶ τοῦ 16ου δὲν βασίζεται στὸ χρῶμα. Ἡ ἴδια ἀπαράδεκτη γενίκευσις χαρακτηρίζει καὶ τὴν σύγκρισιν τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Γκρέκο μὲ τὴν τόσο ποικιλότροπὴ ζωγραφικὴ τοῦ 20οῦ αἰῶνα. Τὸ παράδειγμα ἀρκεῖ γιὰ ν' ἀντιληφθῇ κατένεας πόσῃ ἐπικίνδυνον εὐρύτητα παίρνουν στὴν γλῶσσαν του οἱ ἔννοιαι «ὅμοιος», «ἴδιος», καὶ ἐξηγεῖται πῶς εἶναι δυνατόν νὰ ἐρμηνεύει «μὲ τὴν τέχνη τῶν Βυζαντινῶν ὅλα τὰ ἀτομικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ Θεοτοκόπουλου, ποὺ τόσο κατέπληξαν καὶ σάστισαν τοὺς κριτικούς του». Πάντως τὴ γνώμην του ὑποστηρίζει κάνοντας πολλοὺς παραλληλισμοὺς ἔργων τοῦ Θεοτοκόπουλου μὲ βυζαντινὰς τοιχογραφίας. Ἀνάλογη ἀλλὰ πρὸ ἀκαθόριστῃ γνώμῃ ὑποστηρίζει καὶ ὁ F. Rutter στὸ βιβλίον του *El Greco* (Λονδίνον 1930).

Οἱ μελέται αὐτὲς εἶναι ἐνδιαφέρουσες γιὰ τὴν παρουσιάσουν ὄγκον ἐργασίας καὶ γιὰ τὴν περιέχουν ἀκόμη πολλὰς ἀξιόλογας πληροφορίες 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 ἀσχοληθεῖ συστηματικὰ μὲ τὸν Θεοτοκόπουλον, εἶναι περισσότερο πραγματογνώμονας (expert) παρὰ ἱστορικὸς τῆς τέχνης, καὶ γι' αὐτὸ ἡ συμβολὴ του στὴν ἔρευναν τοῦ Γκρέκο εἶναι καθαρὰ πραγματολογικὴ. Συνοψίζοντας τὴν πεῖραν του ἀπὸ τὸν Δομήνικον καθορίζει τὶς ἐπιδράσεις ποὺ δέχτηκε ἀπὸ τὸν Κορρέγιο, τὸν Τιτσιανό, τὸν Τιντορέττο, τὸν Μπασσάνο, τὸν Μιχαὴλ Ἀγγελό καὶ ἀκόμη τὸν Ραφαὴλ καὶ τὸν κατατάσσει στὸν «ἰσπανικὸ Μανιερισμό», μαζὶ μὲ τοὺς γλύπτες Alonso de Berruguete καὶ τὸν ζωγράφον Morales (σελ. 154), βρίσκει ὅμως πῶς ἡ τέχνη του ἔχει ἓνα χαρακτὴρ μὴ εὐρωπαϊκόν, ποὺ

⁹ Πρβλ. τὴν δυσμενῆ κριτικὴν 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 κριτικὴν τοῦ T. Borenius στὸ «*Pantheon*», 7 (1931).

εκφράζεται με την απόλυτην εκπνευμάτωση (Durchgeistigung) και την αποσωμάτωση (Entkörperlichung) της παράστασης (σελ. 13). Τούτη την ιδέα διατυπώνει συχνά και γραφικώτερα: «*Ὁ Ἕλληνα τοῦ Τολέδου μιλεῖ τῇ βενετσιάνικῃ γλῶσσᾳ μὲ δυνατὴν ἀνατολίτικην ἑλληνικὴν προφορὰν*» ἢ «*χρησιμοποιεῖ ἰσπανικὰς λέξεις μὲ ἑλληνικὴν σύνταξιν*». Ἐκεῖ ποὺ ἐπιχειρεῖ ὁ Mayer μιὰ πιὸ συγκεκριμένη μορφολογικὴν ὑποστήριξιν τῆς γνώμης του, ἡ ἐλάχιστη ἐξοικειώσή του μὲ τὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ καὶ ἀκόμη ἡ σύγχυσις τοῦ Ἀνατολικοῦ μὲ τὸ Βυζαντινόν, ποὺ εἶναι τὸ κατ' ἐξοχὴν 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 πρῶτες

⁷) Mayer σελ. 162-168. Τὸ κεφάλαιο αὐτὸ ἀποτελεῖ περίληψιν τῆς μελέτης του El Greco, an oriental Artist, «The Art Bulletin», Νέα Ὑόρκη 1929, 146-152, ὅπου κυρίως γίνεται διάκρισις τοῦ Θ. ἀπὸ τοὺς Ἰσπανοὺς καὶ τοὺς Ἱταλοὺς ζωγράφους τοῦ Μανιερισμοῦ. Ἡ σύγχυσις 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 Ἀλέξανδρον, δημιούργησε στὴν ἱστορίᾳ τοῦ πολιτισμοῦ τὴν ἔννοια τοῦ «ἑλληνιστικοῦ» ποὺ ἔχει, σὲ ἐπαρχιακὰ καλλιτεχνικὰ σχολὰς, ὅπως τῆς Παλμύρας καὶ ἀργότερα τῶν Σασανιδῶν (Περσίας 3ου-7ου αἰ. μ. Χρ.) ἔντονον τὸν ἀνατολικὸ χαρακτῆρα. Τὸ Βυζάντιον ἔδειξε, ἀπὸ τὴν γένεσίν του προτίμησις γιὰ τὰ ἀνθρωπιστικὰ ἰδανικά τοῦ Ἑλληνισμοῦ ποὺ ἀντιτίθενται στὰ θεοκρατικά τῆς Ἀνατολῆς. Τοῦτο μπορεῖ νὰ χτυπᾷ παρὰ τὸ αὐτὸ ὅταν ὁμως προσέξομε στὴν περιοχὴ τῆς τέχνης τὸν σεβασμὸ τοῦ Βυζαντινοῦ πρὸς τὴν ἀνθρώπινη μορφή καὶ πρὸς τὶς ἀνθρώπινες ἀναλογίαις, καὶ στὴν ζωγραφικὴ καὶ στὴν ἀρχιτεκτονικὴ, ὅταν παραβάλομε τὶς ἐκδηλώσεις αὐτὰς μὲ τὴν ὑποτίμησιν τοῦ ἀνθρώπινου στοιχείου στὴν Ἀνατολὴ καὶ τὴν παραμόρφωσίν του στὴν βαρβαρικὴ Δύση, θὰ πεισθοῦμε ὅτι κατὰ τὸν Μεσαίωνα μόνον τὸ Βυζάντιον ἔζησε τὶς καθαρὰ «εὐρωπαϊκὰς» ἀξίας τοῦ ἑλληνισμοῦ. Οἱ ἀξίες αὐτὰς ἔγιναν αἰσθητὲς στὴν Δύση μόνον μετὰ τὴν «Ἀναγέννησιν» τοῦ Καρόλου (9ος αἰ.) ποὺ πραγματοποιήθηκε μὲ Ἕλληνας τεχνίτας καὶ δασκάλους. Βλ. καὶ Μ. Καλλιγὰ, Ἡ αἰσθητικὴ τοῦ χρόνου τῆς ἑλλ. ἐκκλησίας τοῦ Μεσαίωνα, 1946, 90-115. Ostrogorsky, «Byzantion» XIII, 1938, 752. A. Grabar, L' Art byzantin, Παρίσι 1938. B. Tatakis, Hist. d.l. Philosophie byzantine, Παρίσι 1949, 17.

⁸) Βλ. π. χ. C. Maclair, 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.

βρῆκαν ἀμέσως ἀπήχηση στὴν Ἑλλάδα, καθὼς κολάκευαν 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, γιατί 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 Byron, ἀλλὰ καὶ στὸν Βίλλουμσεν⁹. Ἐξ ἄλλου, τὰ δύο βιβλία τοῦ Ἀ. Ἀ. Κύρου, γράφτηκαν μὲ βάση τὰ ἔργα τῶν Byron καὶ Rutter¹⁰. Ὅσες νέες ἀποδείξεις ἔφερε ὁ Κύρου — μερικὸς εἰκονογραφικοὺς παραλληλισμοὺς — θὰ τὶς ἐξετάσουμε στὴν ἀρμόδια θέση.

Γ. Η Α Λ Λ Η Λ Υ Σ Η

Ἐνδιαφέρει τώρα νὰ ἐξετάσουμε 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 τῶν συμπίπτουν στὴν ἑνταξὴ τῆς τέχνης τοῦ Θεοτοκόπουλου στὴν εὐρωπαϊκὴ ζωγραφικὴ τῆς ἐποχῆς καὶ οἱ βυζαντινὲς ἐπιδράσεις δὲν λογαριάζονται σοβαρά.

Ἔτσι 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 κορυφωμα ἐνὸς εὐρωπαϊκοῦ καλλιτεχνικοῦ κινήματος, τοῦ Μανιερισμοῦ, ποὺ εἶχε ὡς σκοπὸ ν' ἀντικαταστήσει τὸν ὕλισμὸ τῆς Ἀναγέννησης μ' ἓνα 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 ἀδύστηρη κριτικὴ τοῦ Μ. Καλλιγὰ, «Ν. Ἑστία», τ. 30, 1941, 1 Αὐγ. καὶ ἀπάντησι τοῦ σ. στὸ ἴδιο, φ. 1 Σεπτ. 1941.

¹⁰) Α. Α. Κύρου, Δομήνικος Θεοτοκόπουλος ὁ Κρής, 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 γενική αμφιβολία στη δύναμη της λογικής σκέψης. Στην τέχνη παρουσιάζεται ο Μανιερισμός στα τελευταία έργα του Μιχαήλ Ἀγγελου και του Τιντορέττου, όπως η *Pietà Rondanini* και οι πίνακες της *Scuola di San Rocco*, έργα εποχής που συμπίπτει με την παραμονή του Δομήνικου στην Ἱταλία. Κατά τον Dworjak, πήρε ο Δομήνικος από τον Μιχαήλ Ἀγγελο το αψύσικο (*Anaturalismus*) στην φόρμα και από τον Τιντορέττο το αψύσικο στο χρώμα και στη σύνθεση (σ. 269)· ο γαλλικός Μανιερισμός, εξ ἄλλου, όπως εκδηλώνεται στα έργα του γλύπτη *Germain Pilon*, του ζωγράφου *Freminet* ή στα ποιήματα του *Jacques Bellange*, μετέδωσε στον Θεοτοκόπουλο την ἔννοια μιᾶς ἀπόλυτης σύλληψης του κόσμου μόνο με τὸ αἶσθημα (σ. 272), δηλ. τοῦ ἐπέτρεψε νὰ ξεπεράσει ἀπόλυτα τὰ ὅρια τῶν φυσικοκρατικῶν προϋποθέσεων τῆς σκέψης καὶ τῆς αἰσθήσης. Μὲ τὰ ἐκφραστικά αὐτὰ στοιχεῖα τῆς νέας τέχνης, πὺν τὰ ἔφερε ὁ Θεοτοκόπουλος ὡς τὰ τελευταῖα ὅρια τῆς ἀπόδοσής των, μπόρεσε νὰ ὑποτάξει τέλεια τὰ φυσικά πρότυπα στὴν καλλιτεχνική του ἔμπνευση (σ. 273). Ἀξίζει νὰ σημειωθῇ ὁ παραλληλισμός που κάνει ὁ Dworjak τῆς ἰσπανίδας Ἀγίας Θηρεσίας μετὸν σύγχρονό της ἑλληνα Δομήνικο: καὶ ἡ μυστικόπαθη 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 ἑξάρσεως» (σ. 273).

Τοῦ W. Weisbach, καθηγητῆ τότε στὸ Βερολίνο, ἡ γνώμη γιὰ τὸν Θεοτοκόπουλο εἶναι πιὸ μετριοπαθὴς, 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 εἰδικώτερα 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 Ἑλληνα τῆς Ἰσπανίας ἀποτελεῖ τὴν εἰσαγωγὴ στὴν ἰσπανικὴ ζωγραφικὴ τοῦ Μπαρόκ»¹³.

Προέκταση τῆς ἀποψης αὐτῆς, πὺν 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 Ἀχ. Κύρου, ἀναιρεῖ τὶς προτεινόμενες συσχετίσεις Θεοτοκόπουλου καὶ βυζαντινῆς τέχνης, μὲ τρόπο συνοπτικὸ καὶ κατηγορηματικόν. Ἀλλὰ τὸ κύριο θέμα τοῦ βιβλίου, ποὺ 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, ἐφοδιασμένον 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 κατευθυνθῇ πρὸς τοὺς Ἱταλικοὺς μανιερίστες.

Στὴν Ἑλλάδα δύο ἐπιστήμονες, πληροφορημένοι γιὰ τὰ ζητήματα αὐτά, ἔκριναν ἀδυστήρως 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 τούτῃ τῇ συνοπτικῇ ἔκθεσι φαίνεται πὼς δύο ἀπόψεις ὑπάρχουν γιὰ τὶς σχέσεις τῆς τέχνης τοῦ Θεοτοκόπουλου μὲ τὸ Βυζάντιον. Ἡ μία, ἐκείνων ποὺ προσπαθοῦν νὰ τὸν τοποθετήσουν μέσα στὸ πνευματικὸ περιβάλλον καὶ στὴν εὐρωπαϊκὴ ζωγραφικὴ τῆς ἐποχῆς του, ξεχωρίζοντας τὴν ἀτομικὴ του συμβολή. Γιὰ τὴν ἀποψη αὕτῃ ἡ βυζαντινὴ ἐπίδραση μένει ἀκόμα νὰ καθορισθῇ, 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 ποὺ τοὺς λείπουν τὰ ἐφόδια γιὰ νὰ ξεκαθαρίζουν μὲ κάποια μεθοδικότητα τὶς γνώσεις καὶ τὶς ἰδέες των.

Ἡ μελέτῃ αὕτῃ δὲν θέλει νὰ προσθέσῃ μόνον μερικὰ ἐπιχειρήματα ἀκόμη στὴν μία ἀποψη. Προσπαθεῖ νὰ δώσῃ πρῶτα μιὰν ἀπόκριση στὸ ἐρώτημα ποῖα ἦταν τέλος πάντων αὕτῃ ἡ Κρητικὴ ζωγραφικὴ καὶ τὰ προβλήματά της τὸν καιρὸ ποὺ ὁ Δομήνικος ἦταν νέος καί, ὑποτίθεται, μάθαινε στὴν Κρήτῃ νὰ ζωγραφίζει Ἀγίους, καὶ ἔπειτα ἂν ἡ τέχνη αὕτῃ εἶχεν ἀποφασιστικὴν ἐπίδραση, μὲ τὰ εἰδικὰ μορφολογικά της

¹⁴) Greco als Gestalt des Manierismus, Μόναχο 1939. Πρὸς τὴν κατεύθυνση αὕτῃ ἐρμηνεύεται ἡ τέχνη τοῦ Θ. καὶ ἀπὸ τὸν Otto Benesch, The Art of the Renaissance in Northern Europe, Cambridge Mass. 1945, 124-143 (ποὺ 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 αἰσθητικά 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) Σφαλερὲς ἀποδόσεις. — ζ) Τὰ γνήσια ἔργα. — η) Τὸ τοπίο 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 ἀδελφό του (;) Μανουῖσο Θεοτοκόπουλο, ἀνθρῶπο ἐπιχειρηματία καὶ εὐκατάστατο, ποὺ γεννήθηκε τὸ 1529, ἐργάσθηκε ὡς πειρατὴς ἐναντίον τῶν Τούρκων γιὰ λογαριασμό τῆς Ἑνετικῆς Δημοκρατίας, χρεωκόπησε σὰν ἐνοικιαστὴς φόρων στὸ Ἡράκλειο, ἐξῆσε ὡς τὸ 1591 στὴ Βενετία, ὅπου, ἂν καὶ προσπάθησε, ποτὲ δὲν κατάφερε νὰ γίνῃ μέλος τοῦ Συμβουλίου τοῦ Ἀδελφάτου τῆς Ἑλληνικῆς Κοινότητος· τέλος κατέφυγε στὴν Ἰσπανία, ὅπου καὶ πέθανε κοντὰ στὸν Δομήνικο¹⁷. Ἡ Μάρθα Θεοτοκοπουλίνα, ποὺ ἀναφέρεται μαζὶ μεῖς ἄλλους ἀφιερωτὲς σὲ μιὰ κρητικὴ ἐπιγραφὴ τοῦ 1488 στὸν Ἅγιο Γεώργιο τοῦ χωριοῦ Κουστογέρακο, (Σέληνο), μᾶς πληροφοροεῖ μόνο, 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 ὀρθογραφῇ καὶ νὰ καλλιγραφῇ τὰ ἑλληνικά του, καθὼς φαίνεται ἀπὸ τὶς μικρογράμματα καὶ κεφαλαιογράμματα ἐπιγραφῶν καὶ τὶς ὑπογραφῶν τῶν

¹⁶) Τὰ βιογραφικὰ στοιχεῖα ἔχει συγκεντρώσει ὁ Πρεβελάκης II, 21-39· Περβλ. 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. III, 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 μετὰ τὸν Μανουῖσο, γιὰτὶ αὐτὸς οὔτ' ἄλλα ἔγγραφα (XIV-XV), ἀναφέρεται καὶ ὑπογράφει ὡς Manusso Theotocopoulos. Τὸ ὄνομα Μανουῖσος 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.

έργων του, που ήταν πάντα, ως το τέλος, ελληνικές. Τὴν ἴδια μάθηση μαρτυροῦν καὶ τὰ ἑλληνικὰ συγγράμματα κλασικῶν καὶ ἐκκλησιολογικῶν συγγραφέων ποὺ βρέθηκαν στὸ σπίτι του. Δὲν εἶναι παράδοξο ὅτι τὴν ἑλληνικὴν αὐτὴ παιδεία τοῦ τὴν πρόσφερε ἡ Κρήτη, ποὺ 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., ποὺ ἀναδείχθηκαν ἡγετικὲς μορφὲς στὴ ζωὴ τοῦ ὑπόδουλου ἔθνους¹⁹. Πρέπει πάντως νὰ σημειωθῇ ὅτι τὴν ἐποχὴ ποὺ 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 ἐκκλησίαις ἦταν ἀκόμη ἀπλοῖκες καὶ ἀνορθόγραφες καὶ μόνο κοντὰ στὰ 1600, μὲ τὴν ἐπίδραση τῆς Ἀναγέννησης, θ' ἀρχαΐσει τὸ κείμενο καὶ ἡ μορφὴ τῶν γραμμάτων θὰ πλησιάζει τοὺς ἀρχαίους χαρακτῆρες τοῦ τυπογραφείου²⁰. Πρέπει νὰ μὴν ξεχνοῦμε ὅτι ὁ Δομήνικος δὲν πρόφθασε νὰ γνωρίσει στὴν Κρήτη τὴν ιδιόρρυθμὴ αὐτὴ ἀνθήση τοῦ πνεύματος τῆς Ἀναγέννησης στὴν ἑλληνικὴ του μορφὴ, ποὺ ἔδωσε στὸ θέατρο καὶ στὴν ποίηση ἑλληνικὰ ἔργα ἐξαίρετης ὀριμότητος. Εἶναι ἐνδεικτικὸ ὅτι στὰ πρῶτα του ἔργα ὑπογράφει τὸ βυζαντινὸ : *Χεῖρ Δομηνίκου* καὶ ὅτι ἀργότερα μόνο θὰ ὑπογράψει μὲ τὸ ἀρχαιοπρεπές : *Ποίημα . . . ἢ . . . ἐποίει*.

Ὅπωςδήποτε, ἂν κρίνουμε 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 ποὺ θὰ ἐκτεθοῦν πιὸ κάτω, ὅτι εἶχε μάθει στὴν Κρήτη νὰ ζωγραφίζει. Γιὰ νὰ μπορέσουμε ὅμως νὰ τοποθετήσουμε τὸν νεαρὸ μαθητευόμενον ζωγράφον 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, ποὺ εἶναι καὶ τῆς ἑλληνικῆς ζωγραφικῆς ἢ πορεία. Ἡ ἱστορία αὐτή, ἄλλωστε, θὰ μᾶς βοηθήσει στὸ βασικὸ θέμα, γιὰ τὸ θὰ καθορισθοῦν ἀκριβέστερα μέσα στὸν χῶρον καὶ στὸν χρόνο τὰ

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

²⁰) Σ. Ξανθοῦδιδου, Χριστ. Ἐπιγραφαὶ Κρήτης, «Ἀθηνᾶ» ΓΕ', 1903, σ. 55, πίν. Β', 5, 6, 7. σ. 86 κ. 88, σ. 93, εἰκ. 6 κ. 8.

χρήσιμα στοιχεία για γόνιμες παραβολές και συγκρίσεις με τὸ ἔργο τοῦ Δομήνικου. Τὰ 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 ἀπόλυτὴ πεποίθησι στὰ ἑκφραστικά 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 Ἀντωνίος καὶ ἄλλοι ποὺ ἀναπτύσσουν μιὰ καταπληκτικὴ δραστηριότητα, στὸν Ἄθω, ὅπου σῶζονται περὶ τὰ δέκα πέντε μεγάλα μνημεῖα, στὰ Μετέωρα καὶ στὴ Θεσσαλία, ὅπου ξέρομε περὶ τὰ ἑννέα, καὶ στὴν Κρήτη, ὅπου ὁμως ἔχουν σημειωθῇ 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 δεύτερη εἰκοσιπενταετία τοῦ 16ου αἰώνα, σὲ λαμπρὴ ὠριμότητα ἔξω ἀπὸ τὴν Κρήτη, ἀποκτᾶ καὶ στὶς ἐπόμενες περιόδους, ὅχι μόνο πανελλήνια ἀλλὰ καὶ πανορθόδοξη σημασία. Μερικὲς σχολὲς ποὺ ἐμφανίζονται τὴν ἐποχὴν αὐτὴ στὴν Ἡπειρὸ καὶ στὴν Κύπρο, δὲν ξεπερνοῦν 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 ἀνακαίνισι τῶν μοναστηριῶν, συνεχίζοντας ἔτσι τὴν παλιὰ παράδοσι τῶν αὐτοκρατόρων καὶ τῶν πατριαρχῶν. Ἡ δουλειὰ αὐτὴ ἀπαιτοῦσε τεχνίτες μὲ μεγάλη πείρα, ἱκανοὺς νὰ γεμίσουν τὶς ἀπέραντες ἐπιφάνειες τῶν μεγάλων μοναστηριακῶν ναῶν ὅχι 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 διαμόρφωσι τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς στὰ χρόνια ποὺ προηγήθηκαν

Κυρίαρχη φυσιογνωμία παρουσιάζεται τὴν πρώτην πενήνταετία τοῦ 16ου ὁ Κύρ Θεοφάνης μοναχὸς ὁ Κρής, «*δοῦναι τὴν ἐπὶ κλησὶν Μπαθῆχας*». Τὸ πρῶτον του γνωστὸ ἔργον εἶναι οἱ τοιχογραφίαι τῆς ἔρημης τῶρα Μονῆς Ἀγ. Νικολάου τοῦ Ἀναπαυσᾶ, στὰ Μετέωρα, τοῦ 1527, (Πίν. ΙΗ') ποὺ φανερώουν τὸν Θεοφάνη τεχνίτη μὲ ὥριμες τὶς ζωγραφικὰς του ἀρετὰς. Ἀργότερον τὸν βρίσκομε 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 Συμεῶν, τὸ 1546²³.

Τὸ καλύτερον διατηρημένον καὶ γνωστότερον ἔργον τοῦ Θεοφάνη εἶναι οἱ τοιχογραφίαι τοῦ Καθολικοῦ στὴ Λαύρα²⁴. Τὸ σύνολον ἀποτελεῖ ἕνα θαυμαστὸ δημιούργημα, ἁρμονισμένον μὲ τὶς ἀρχιτεκτονικὰς μορφὰς ποὺ διακοσμεῖ κατὰ τὴν διάταξιν τῶν θεμάτων, κατὰ τὴν λειτουργίαν τῆς καθ' ἑαυτοῦ συνθέσεως, ἀλλὰ καὶ τῆς καθ' ἑαυτοῦ μορφῆς. Οἱ μορφὰς ἔχουν ἕνα ἐλαφρόν, ἀλλὰ συγκεκριμένον ἀνάγλυφον, ποὺ προβάλλει πάντως στὸ σκοτεινὸ βάθος, χωρὶς νὰ παραμορφῶναι καθόλου τὴν ἐπιφάνειαν τοῦ κτηρίου. Ἐπειτα ὁ ζωγραφικὸς χῶρος μέσα στὸν ὁποῖον διαδραματίζεται ἡ καθ' ἑαυτοῦ σκηνὴ ἐξακολουθεῖ νὰ εἶναι συμβολικὸς, δηλ. τὸ διαφορετικὸν βάθος τῶν παριστανομένων προσώπων δηλώνεται μὲ τὴν τοποθέτησιν τῶν προσώπων καὶ τῶν ἀντικειμένων σὲ διαφορετικὸν ὕψος καὶ σὲ διαφορετικὸν μέγεθος, σὲ καμμιά περὶπτωση ὅμως δὲν γυρνεῖ τὴν ὀπτικὴν ἀπάτην τῶν τριῶν διαστάσεων, μὲ τὰ μέσα ποὺ χρησιμοποίησε ἡ δυτικὴ

στὴν ἀνθιστάσασα. Μόνον ἡ ἐκδοσις καὶ μελέτη τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Κρήτης ποὺ μένουσιν ἀκόμη ἐντελῶς ἄγνωστες, θὰ δώσῃ ἀπάντησιν στὸ πρόβλημα.

²³) Οἱ ἐπιγραφικὰς πληροφορίες ἀκόμη συγκεκριμέναι· στὰ Μετέωρα ἡ ἀνορθογραφὴ ἐπιγραφὴ τοῦ 1527: «*χειρ Θεοφάνη Μοναχοῦ τοῦ ἐν τῇ Κρίτῃ Στεφάνου*» (Millet, Rech. 660, κατὰ τὸν Uspenskij ἐπιλήθευσα καὶ διόρθωσα· σὲ φωτογραφίαν 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). Γιά τοῦ Σταυρονικήτα, χειρόγραφον σημεῖωμα μᾶς δίδει τὴν πληροφορίαν (Millet, Pargoire, Petit, ἀρ. 203). Πιστεύω ὅτι ὁ Θεοφάνης ζωγράφισε καὶ τὴν Τράπεζαν τῆς Λαύρας (Κρητικὴ ζωγρ. 33, σημ. 23) καὶ ὅτι γιὰ τὸν ἴδιον ζωγράφον μιλεῖ ἡ ἐπιγραφὴ στὴν Μητρόπολιν τῆς Καλαμπάκας, τοῦ 1573, ὅπου ὁ ζωγράφος Νεόφυτος μοναχὸς ὁ Κρής δηλώνει ὅτι εἶναι «*νῖος καὶ τοῦ Θεοφάνους μοναχοῦ, ἀρίστου ἀγιογράφου δοῦναι τὴν ἐπὶ κλησὶν Μπαθῆχας*». Ἡ πολὺτιμη αὕτη ἐπιγραφὴ δημοσιεύθηκε ὁλόκληρη χωρὶς πανομοιότυπον στὴν Ἑπ. Ἑτ. Βυζ. Σπ., ΣΤ', 1929, 306, ὅπου ὅμως δίδεται ἡ ἐρμηνεία ὅτι ὁ Θεοφάνης ὁ ἴδιος ἔλαβε μέρος στὴν ἱστορίαν τῆς ἐκκλησίας ἐπειδὴ ἡ λ. ὑπάρχον (:) λαμβάνεται ὡς κύριον ὄνομα: πρβλ. σὲ σύγχρονον θεσσαλικὴν ἐπιγραφὴν «*καὶ ἐκ τοῦ κυροῦ Διακόνου ὑπάρχει νῖος τοῦ ποτὲ Γεωργίου ἱερέως*» (τοῦ 1850) Ἑπ. Ἑτ. Βυζ. Σπ. Β', 1925, 238). Βλ. καὶ Millet Rech. 660.

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

ζωγραφική από την εποχή του Giotto και που τελειοποίησε επιστημονικά στην πρώτημη Ἀναγέννηση. Ἐτσι καὶ 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 καὶ τίς ἄλλες καταστρεπτικὲς συνέπειες τῆς προοπτικῆς.

Τὸ τοιχογραφικὸ αὐτὸ σύνολο διατηρεῖ βέβαια καὶ στὴ γενικὴ διάταξη καὶ στὴν κάθε παράσταση τίς ἀγνότερες εἰκονογραφικὲς καὶ αἰσθητικὲς παραδόσεις τῆς Βυζαντινῆς ἐποχῆς καὶ ἡ πραγματικὴ του ἀξία ἔγκειται ἀκριβῶς σ' αὐτό, ὅτι ὁ Θεοφάνης μπόρεσε νὰ ἐργασθῇ δημιουργικὰ μέσα στὰ πλαίσια αὐτῶν τῶν παραδόσεων. Τὴν ἴδια πίστη στὴν παράδοση διακρίνομε καὶ στὴ σύνθεση τῆς κάθε σκηνῆς, ὅπου ὁ Θεοφάνης ἐργάζεται μὲ μεγάλῃ ἄνεση: ἓνα πλῆθος ἀνθρώπων κινεῖται καὶ πάσχει ἀνάμεσα σὲ ἔπιπλα ἢ σὲ βράχους καὶ μπροστὰ σὲ κτήρια. Ἐν τούτοις, ὅταν παραβάλλει κανεὶς τὴν κάθε παράσταση μὲ τὸ παλαιολόγειο πρότυπό της, διαπιστώνει ἀμέσως μερικὲς σημαντικὲς διαφορὲς: ἡ κίνηση γίνεται πιὸ συγκρατημένη, πιὸ ἥρεμη, πιὸ σεμνή, οἱ μορφὲς χάνουν τὴν ἀνάλαφρη χάρη γιὰ ν' ἀποκτήσουν βάρος, τὰ ὑφάσματα δὲν ἀνεμίζουν ἐλαφρά, λείπει ἡ ἀγάπη τῆς γραφικῆς λεπτομέρειας, πού στὴν Παλαιολόγεια ἐποχὴ παραφόρτωνε, ἀλλὰ καὶ διασποῦσε συχνὰ τὴν ἐνότητα τοῦ πίνακα μὲ δευτερεύοντα ἐπεισόδια καὶ πρόσωπα καὶ τὰ ἀρχιτεκτονήματα παύουν νὰ γεμίζουν ἀσφυκτικὰ τὸν ὀρίζοντα τῆς εἰκόνας, γίνονται μετρημένα καὶ περιορίζονται στὸ ἀπαραίτητο. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο ἡ σύνθεση κερδίζει σὲ ἡρεμία, σὲ αὐστηρότητα καὶ 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, πού ἐπικράτησε παντοῦ μετὰ τὰ μέσα τοῦ 14ου αἰῶνα, ἐκτοπίζοντας τὴν «Μακεδονικὴ» λεγόμενη τεχνοτροπία, πού ἦταν ἐπαναστατικότερη στὸ πνεῦμα καὶ στὶς μεθόδους.²⁵ Τὴν παράδοση πού ἀκολουθεῖ ὁ Θεοφάνης καὶ πού ἐξ αἰτίας του ἔχει ἐπικρατήσῃ νὰ λέγεται ἀναδρομικὰ «κρητικὴ», τὴ βρίσκουμε στὴν Περίβλεπτο τοῦ Μυστρᾶ (τέλος 14ου) καὶ συχνὰ στὴν Παντάνασσα (ἀρχὲς 15ου). Ὑπάρχουν ὅμως στὸ ἔργο τοῦ Θεοφάνη καὶ συγγένειες μὲ ἔργα τῆς Μακεδονικῆς σχολῆς: ὁ ρεαλισμὸς πού βλέπομε στὰ πρόσωπα εἶναι ἀγνωστος στὸ Μυστρᾶ, γνωστὸς ὅμως στὸ Πρωτάτο καὶ στὸ Βατοπέδι, ἔργα τῆς Σχολῆς αὐτῆς τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου αἰῶνα.

²⁵) Μυστρᾶς 81.

Μερικὲς γεροντικὲς φυσιογνωμίες μετὰ τὸ πλατὺ πρόσωπο, τὴν χοντρὴ μύτη καὶ τὴν ἄφθονη τριχοφυΐα δείχνουν ἀκόμη στενωτέρη συγγένεια μετὰ τὴ Μακεδονικὴ σχολή, καὶ αὐτὸ σημαίνει ὅτι ὁ Θεοφάνης πλούτισε τὴν τέχνην του κατὰ τὴ διαμονὴν του στὸν Ἄθω. Ἀλλὰ καὶ μιὰ ἄλλη ἐπαφὴ μετὰ τὴν Μακεδονικὴ Σχολὴ πρέπει νὰ τονισθῇ. Ὁ Millet ἀπέδωσε σὲ δύο ὁλότελα χωριστὲς παραδύσεις τὴ μέθοδον ποὺ χωρίζει τὶς σκηνὲς μετὰ ταινίες καὶ ἐκείνη ποὺ δὲν χωρίζει τὶς σκηνὲς μεταξύ τους μετὰ τίποτε. Ἡ πρώτη μέθοδος χαρακτηρίζεται τὴ λεγόμενη Κρητικὴ Σχολή, ἢ ἄλλη τὴ λεγόμενη Μακεδονική²⁶. Ὁ Θεοφάνης, φυσικά, μεταχειρίζεται τὶς χωριστὲς εἰκόνες, ἀλλὰ δὲν διστάζει νὰ χρησιμοποιήσει 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 παραδόσεων τῆς, δημιουργώντας ὁ ἴδιος μιὰ νέα καλλιτεχνικὴ παράδοση. Εἶναι λοιπὸν μάταιον νὰ γυρεύομε μέσα στὶς εἰκονογραφικὰς λεπτομέρειες ἂν ἐπιβεβαιώσῃ τοῦτο ἢ ἐκεῖνο τὸ παλιὸ καλπαδοκικὸ ἢ συριακὸ στοιχεῖο καὶ νὰ μιλοῦμε γιὰ ἀνατολικὰς πηγὰς τῆς Κρητικῆς σχολῆς. Γιὰ τὸν δημιουργικὸ μεταβυζαντινὸ ζωγράφο, τοῦ τύπου τοῦ Θεοφάνη, ὕψηλόν πρότυπον μένει μόνον ὁλόκληρη ἡ παλαιολογεια 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 τεχνικὴ καὶ ἐπιστημονικὴ ὑπεροχὴ τῆς. Ἡ ἐπαφὴ τοῦ Θεοφάνη μετὰ ἔργα τῆς ἰταλικῆς ζωγραφικῆς εἶναι ἀναμφισβήτητη. Εἶναι γνωστὸ μετὰ πόση διάκριση χρησιμοποίησε μιὰ ἰταλικὴ χαλκογραφία ἔργου τοῦ Ραφαὴλ γιὰ νὰ δημιουργήσῃ τὴν καινούρια σύνθεσιν τῆς Βρεφοκτονίας — σύνθεσιν ποὺ καθιερῶνεται καὶ ἐπαναλαμβάνεται ἀπ' ὅλους τοὺς μεταβυζαντινοὺς ζωγράφους ὡς τὸ τέλος²⁷. Καὶ μέσα σὲ ἄλλες συνθέσεις ἀνακαλύπτομε δευτερεύοντα πρόσωπα παρμένα ἀπὸ τὴν ἴδια χαλκογραφία ἢ ἀπὸ ἄλλους ἰταλικούς πίνακες. Π. χ. στὸ Δεῖπνον εἰς Ἑμμαούς μᾶς κάνει ἐντύπωση ἡ περιέργη κόκκινη κεφαλὴ τοῦ νεαροῦ ὑπηρέτη, ποὺ εἶναι ὑπερβολικὰ μεγάλῃ καὶ τριχωτῇ, καὶ ποὺ ἐπαναλαμβάνεται ἀπαράλλακτῃ σ' ὅλα τὰ Δεῖπνα εἰς Ἑμμαούς ποὺ ζωγράφησε ἡ Σχολὴ (Πίν.ΙΖ', 1). Ἡ προέλευσις 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 Ζώρξης (Μ. Διονυσίου, 1547) προχωρεῖ περισσότερο: προσθέτει ἀπ' τὴν ἄλλη μεριὰ καὶ τὸν σαρικοφόρο ὑπηρέτη μὲ τὸ ραβδί ἀπ' τὸν ἴδιο πίνακα τοῦ Bellini καὶ τὸ ὅμοιο τραπέζι μὲ τὸ τραπεζομάνηλο. Φαίνεται ὅτι ἡ σχετικὴ χαλκογραφία σωζόταν ἀκόμη ἀνάμεσα στὰ ἀντιβόλια τοῦ ἐργαστηρίου²³.

Ἄπ' τὴν ἐπαφὴ τοῦ μὲ τὴν ἰταλικὴ τέχνη ὁ Θεοφάνης ἀντλεῖ τέτιου εἶδους λεπτομέρειες, ποὺ εἶναι βέβαια ἀσήμαντες σχετικὰ μὲ τὸν ὄγκο τοῦ ἔργου του. Ἀλλὰ καὶ ἡ κάποια ρεαλιστικὴ του διάθεση, βρίσκει στὴν ἰταλικὴ τέχνη σημαντικὴν ἐνίσχυση. Ἐξάλλου, ὁ γενικώτερος χαρακτήρας τῆς τέχνης του βρίσκεται 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 ἥρεμη 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 διαφορὰς τοῦ μὲ τὴν κάπως ρομαντικὴ ζωγραφικὴ τῶν Παλαιολόγων. Ὁ κὺρ Θεοφάνης, ὁ κορητικὸς μοναχὸς, 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 ὕψος (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 ὕψος ποὺ ὑπάρχει πρὶν ἀπὸ αὐτὸν καὶ ποὺ δίδει τὸν χαρακτήρα τὸν θρησκευτικὸ στὴ ζωγραφικὴ του. Ἔτσι τὸ ὕψος, 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 μαθητὲς τους, 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 Ζώρη (1547). Ἀπὸ τότε οἱ ζωγράφοι τοῦ Ἄθω, μὲ καθιερωμένους ὅλους τοὺς κύριους κανόνες στὰ τεχνικὰ καὶ στὰ εἰκονογραφικά, πέφτουν σὲ μιὰ ἀκαδημαϊκὴ στασιμότητα. Οἱ παραστάσεις μικραίνουν γιὰ ν' αὐξηθῇ ὁ ἀριθμὸς τους (βλ. τοιχογραφίες Μ. Δοχειαρίου, 1568) καὶ σὰν ἀναγκαία συνέπεια χαλαρώνεται ἡ ἐνότητα κτηρίου καὶ διακόσμησης. Οἱ μορφὲς γίνονται στὸ ἴδιο χῆρι, ἀλλὰ πρὸ σχηματικές, χωρὶς τὴν πνοὴ ζωῆς ποὺ εἶχαν οἱ μορφὲς τοῦ Θεοφάνη καὶ τοῦ Ζώρη. Ἀπὸ τεχνικὴ ἄποψη ὁμως εἶναι ἄφογες³⁰.

Τὴν ἐξέλεξε 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 τολμηρὲς ἀναζητήσεις θεμάτων στὴν ἰταλικὴ ζωγραφικὴ. Τὸ ἀντικλασικὸ του πνεῦμα, ποὺ δὲν εἶναι ἄσχετο μὲ τὴν ἀντίστοιχη ροπὴ τῆς σύγχρονης εὐρωπαϊκῆς ζωγραφικῆς, ἱκανοποιεῖται μὲ τὴν ἐπ'ἀνόδο σὲ τρόπους καὶ μορφὰς ἀπὸ τὴν παλαιολόγια ἐποχὴ. Λίγες εἶναι οἱ ἥρεμες μορφὲς του· οἱ περισσότερες βρίσκονται σ' ἔξαλλες καὶ ἐξεζητημένες στάσεις καὶ τὰ ροῦχα τους ἀνεμίζουν ψηλὰ στὸν ἀέρα. Τὶς παραστάσεις τὶς γεμίζουν πάλι ψηλὰ ἀρχιτεκτονήματα καὶ πλῆθος πρόσωπα κινοῦνται 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 Κρητικούς 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. 193—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 Ἠπειρὸ, ὅπου ζωγραφίζει ὡς τὰ 1590 περίπου, μένει ἀκόμη ἄγνωστο. Βλ. Α. Εὐγγέλου, Μία εἰκονογρ. σύνθεσις ἐκ Μετεώρων, Ἡμερολ. Μεγ. Ἑλλ. 1924, 395—403. Χ. Ι. Σούλης, Ἐπιγρ. καὶ ἐνθυμήσεις Ἠπειρωτικά, Ἠπειρ. Χρον. Θ, 1934, 84—85.

Γ. Ο ΜΙΧΑΗΛ ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ ΚΑΙ Ο ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ

Στὴν πρώτη πενηνταετία 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 ὑπογράψει καὶ νὰ τὸ χρονολογήσει ὁ ζωγράφος τῆς. Ἀκόμη, γίνεται ἓνα εἶδος τοῦ ἐξαγωγικοῦ ἐμπορίου, ποὺ ἔχει πολλὴ ζήτηση στοὺς συντηρητικοὺς κύκλους τόσο τῶν εὐσεβῶν καθολικῶν στὴ Δύση, ὅσο καὶ τῶν ὀρθοδόξων στὶς σλαβικὲς χώρες. Γι' αὐτὸ πολλοὶ ζωγράφοι εἰκόνων, κρητικοὶ καὶ ἄλλοι, πηγαινὺν νὰ δουλέψουν στὴ Βενετία.

Ἡ ταξινόμηση τῶν σχετικῶν μνημείων τοῦ 16ου δὲν εἶναι εὐκόλη, γιατί δὲν ἔχουν ἀκόμη δημοσιευθῇ καὶ μελετηθῇ σὲ ἱκανοποιητικὴ κλίμακα. Μποροῦμε ὅμως νὰ διαπιστώσουμε 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 ὅρια τῆς βυζαντινῆς παράδοσης, ὅπως τὴν εἶδαμε στὸν Θεοφάνη. Γι' αὐτὸ οἱ συντηρητικοὶ ζωγράφοι, ὅπως ὁ Ρίτζος, ὁ Λαμπάρδος κ. ἄ. καταλήγουν 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 ἐργασίες 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 ἐσωτερικὸ τοῦ Ἀγ. Γεωργίου. Τελικὰ ὁ «μαστορο—Μιχάλης», γιὰ λόγους ἀγνωστούς, δὲν ξαναπαίει στὴ Βενετία καὶ τὴν ἐκκλησίαν τὴν ζωγραφίζει ὁ Ἰωάννης Κύπριος, ποὺ προοριζόταν ἀρχικὰ νὰ παρασταθῇ 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. Ἀμαντιος, Σιναῖτ. μνημεῖα ἀνέκδοτα, σ. 50—51. S. Bettini, Il

Τὸ ἔργο του δὲν ἔχει ἀκόμη μελετηθῇ 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 χωρισθῇ σὲ τρεῖς μεγάλες ὁμάδες: α) μὲ καθαρά 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 τοιχογραφίες τῆς κόγχης τοῦ ἱεροῦ τοῦ Ἀγ. Γεωργίου στὴ Βενετία (1579) τὴν ἴδια τάση ἐκφράζουν³³. Ἡ ἄλλη θὰ μπορούσε νὰ χαρακτηρισθῇ τάση ἐπιστροφῆς σὲ παλαιολόγειους τρόπους. Σὲ συνθέσεις, ὅπως ἡ Εἰς Ἄδου Κάθοδος τοῦ Μουσείου Μπενάκη (Πίν. ΙΘ') καὶ ἡ Σταύρωση τῆς Συλλ. Λοβέρδου³⁴ 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 προπλάσμο· τὰ χρώματα εἶναι λίγα, καθαρά καὶ λάμπουν σὲ κηλίδες μὲ διαυγεῖς τόνους, ποὺ ξεχωρίζουν μπροστὰ στὸ μαῦρο χρῶμα—χαρακτηριστικὸ τῆς Κρητικῆς σχολῆς γιὰ σπῆλαια κλπ.—ἢ σ' ἄλλα οὐδέτερα χρώματα. Στὴν τάση αὕτὴ 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.

³³) Οἱ σχέσεις τῶν ζωγράφων τῆς Κρήτης μὲ τοὺς ξενητεμένους κρητικούς δὲν ἔχει ξεκαθαρίσει ἀκόμη. Οἱ ζωγράφοι εἰκόνων τῆς β' πενηταετίας τοῦ 16ου ποὺ ζοῦν στὸ Ἡράκλειο ἢ στὴ Βενετία εἶναι φανερό 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 αὕτη. Γιὰ προσωπικὲς ἐπαφές ὅμως δὲν ἔχομε καμιά 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 αὕτη δὲν λύνει ἱκανοποιητικὰ τὸ ζήτημα.

³⁴) Ἀνέκδοτες. Βλ. [Παπαγιαννοπούλου—Παλαίου] 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 χαρακτήρας τῆς εἰκόνας. Π. χ. τὸ βλέμμα καὶ ἡ κόμμωση τοῦ Ἀγ. Ἰωάννου Ἐρημίτη τῆς Συλλογῆς Λοβέρδου ἢ ἡ Περιστερὰ τῆς Ἀγ. 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 Ἀγ. Ἀντώνιο τοῦ Βυζ. Μουσείου τὸ βαθὺ βλέμμα, ἡ σαρκώδης διάπλαση τοῦ προσώπου ἀνάλογες ἐπιδράσεις μαρτυροῦν ⁸⁵.

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 Ἀγ. Μηνᾶ στὸ Ἡράκλειο ⁸⁶, 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 αἰῶνα ⁸⁷. Σὲ ἄλλες εἰκόνες τῆς ἴδιας ἐκκλησίας, ὅπως στὸ Μυστικὸ Λεῖπνο καὶ στὴν Προσκύνηση 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. Ξυγγόπουλος, 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 Ἀγ. Μηνᾶ ἔχει δημοσιεύσει ὁ S. Bettini, Il pittore Michele Damasceno etc. Προέρχονται ἀπὸ τὸ Βροντήσι, μοναστήρι ὅπου σύμφωνα μὲ τοπικὴ παράδοση εἶχε τὸ ἐργαστήρι τοῦ ὁ Δαμασκηνός. Βλ. Σ. Ξ(ανθοῦδίδης) Ἐγκ. Λεξ. Ἐλευθ. στὴ λ. Βροντήσι.

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

κογραφίες 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' Οἰκουμένην Σύνοδο, τὸ μόνο χρονολογημένο (1591) τῆς σειρᾶς αὐτῆς τῶν ἑξ εἰκόνων τοῦ Ἀγίου Μηνᾶ. Σ' αὐτὲς θὰ προστεθῇ ἡ εἰκόνα μὲ τοὺς καβαλάρηδες Ἀγίους 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 τοιχογραφίες τοῦ Ἀγ. Γεωργίου (1579) ἐνῶ τὰ ἔργα τῆς δεύτερης ομάδας ποὺ ἀφήνουν νὰ φανοῦν κάποιες ἰταλικὲς ἐπιδράσεις, ἐνδέχεται νὰ ἐπηρεάσθηκαν ἀπὸ τὴ διαμονή του στὴ βασίλισσα τοῦ Ἀδρια. 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 ἐνιαίαν ἀντίληψη μορφῆς καὶ χρώματος, ποὺ εἶναι ἡ βυζαντινὴ, ὥστε ὄχι μόνον νὰ μὴ διασπᾶται ἡ ἐνότητα τοῦ ἔργου, ἀλλὰ νὰ δημιουργεῖται ἓνας παρμυθένιος 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 τέτλια εἶναι ἡ καλλιτεχνικὴ του θέληση, 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 περιοχές⁴⁰. Γι' αὐτὸ νομίζω ὅτι στὶς διάφορες αὐτὲς τεχνοτροπίες του, ποὺ ὀρίζονται κυρίως ἀπὸ τὴν ἀμφιταλαντευόμενὴ σχέση μὲ τὴν ἰταλικὴ ζωγραφικὴ, δὲν πρέπει νὰ δοῦμε μόνον διαφοροὺς σταθμοὺς ἐξέλιξης.

³⁸) Κρητ. ζωγρ. 31—37, πίν. Ε' καὶ ΣΤ'. S. Bettini, Il pittore κλπ. σ. 365 κ. ἑξ.

³⁹) Α. Κόρου, Οἱ Ἕλληνες τῆς Ἀναγεννήσεως καὶ ὁ Δ. Θεοτοκόπουλος, Ἀθῆναι 1938, πίν. (χωρὶς ἀριθμ.).

⁴⁰) Τὰ τεκμήρια γιὰ τὴν ἄποψη αὐτὴ βλ. στὰ πρακτικὰ ποὺ δημοσιεύει ὁ Μέτξιος, 231—234. Πρβλ. Κρητ. ζωγρ. 37—38.

πρέπει παράλληλα να συλλάβουμε τη βαθύτατη κρίση μιᾶς καλλιτεχνικῆς συνείδησης, πού εἶναι σέ θέση ν' ἀντιληφθῇ 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 ἐκφρασθῇ στὴν καινούρια διεθνή ζωγραφικὴ γλῶσσα. Ὁ Δαμασκηνὸς δὲν θέλει νὰ κόψει τοὺς δεσμοὺς μὲ τὶς ρίζες του: μὲ τὸν Ἑλληνισμό καὶ μὲ τὴν Ὁρθοδοξία καὶ γίνεται ἓνας δεξιότεχνος ἐκλεκτικός, πού ζωγραφίζει ἀνάλογα μὲ τὸ θέμα ἢ μὲ τὴν προτίμηση τοῦ παραγγελιοδότη, ἀλλὰ πάντοτε μέσα σὲ ὁρισμένα 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 ἐκλεκτισμός, πού, ἀδυνατίζοντας τὴν ἀντίδρασή της στὴν Ἱταλικὴ ζωγραφικὴ, θὰ προετοιμάσει τὰ πνεύματα γιὰ τὴν ὁλοκληρωτικὴ προσχώρηση στὶς ἀρχές της, πού θὰ γίνεи ἐνάμισυ αἰῶνα ἀργότερα. Τούτῃ τὴν νέα περίοδο χαρακτηρίζουν κυρίως τὰ ἔργα τοῦ Γ. Κλόντζα καὶ τοῦ Ἑμμανουὴλ Τζανφουρνάρη, ζωγράφων τῆς Βενετίας, τοῦ Ἑμμ. Λαμπάρδου, τοῦ Ἀγγέλου καὶ τοῦ Ἱερεμίου Παλλαδᾶ τοῦ τέλους τοῦ 16ου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 17ου αἰῶνα. Οἱ Θ. Πουλάκης καὶ Ἑμμ. 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 Προσκυνήσεως τῶν Μάγων: 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. *Βίκτορος*, (Munoz, I quadri biz. della Pin. Vaticana, π. XVIII, 2). Τοῦ Μ ἡ μ ο ὦ Ἀ π τ ο υ στὴν Ἑλλ. Ἐκθεση 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 Ἀθω, μὲ ὑπογρ. *Νικολάου τοῦ Κρητός*, (Konidakon, Εἰκονογρ. τοῦ Χριστοῦ (ρωσ.) τ. 1 Πιτρούπολις 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 K e h r e r, εἰκ. 32 ὅπου σφαλερὰ ἀποδίδεται στὸν Δαμασκηνό. Οἱ σύγχρονοι ζωγράφοι δὲν τὸν ἀκολουθοῦν στὶς τολμηρὲς του ἀναζητήσεις, ἀλλὰ οἱ ἀμέσως μεταγενέστεροι ὅταν δὲν τὸν

Στὴν περίπτωσιν 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 ἀποχωρισθῇ 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 στροφῇ. Ὁ Θεοτοκόπουλος ἔκαμε τὸ μεγάλο καὶ θαρραλέο βῆμα. Δὲν μποροῦμε νὰ ξέρομε γιὰ ποιοὺ λόγους τόλμησε αὐτὸ πρὸς ὃν ἤθελε νὰ τολμήσουν ἄλλοι. Ἴσως βρέθηκε πολὺ νέος σὲ ἰταλικὸ ἐργαστήριον, ἴσως λόγοι θρησκευτικοὶ δὲν τὸν ἐμπόδιζαν αὐτὸν νὰ δουλέψῃ 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 τράβηξεν ἀκατανίκητα ἡ λαμπρὴ ζωγραφικὴ τῆς Βενετίας, τὰ ἐξαισία κατορθώματα τοῦ Τισιανοῦ καὶ τοῦ Τιντορέττου πρὸς ἀνοιγάν μπροστά του ἕναν νέον μαγικὸν κόσμον.

Ἰδιώτερον, ὥς πρὸς τὴν τοποθέτησιν τοῦ νεαροῦ Δομήνικου μέσα στὴν Κρητικὴν ζωγραφικὴν, διαπιστώνομε ὅτι δὲν ξέρομε κοντὰ σὲ ποιὸν μπορεῖ νὰ ἐργάσθηκε στὸ Ἡράκλειον τῆς Κρήτης ἀνάμεσα στὰ 1550—1560. Ἐπαφὴ μὲ τὸν μεγαλύτερόν του Δαμασκηνὸν δὲν ἀποκλείεται⁴³, καὶ ἡ τέχνη πρὸς ὃν ἔμαθε ἀναγκαστικὰ θὰ ἦταν σχετικὴ μὲ τὴν πα-

ἀντιγράφουν ἀκολουθοῦν τὴ μέθοδόν του. Πρὶν ἀπὸ τὸν Δαμασκηνόν, ζωγράφοι Ἕλληνες πρὸς τοὺς Ἰταλούς εἶχαν ἐπιχειρήσει μὲ λιγώτερον ἐπιτυχία αὐτοῦ τοῦ εἶδους τοὺς συμβιβασμούς. Πιὸ γνωστὸς εἶναι ὁ Ἀγγελὸς Πιτσαμάνος ὁ Κρήτης καὶ ὁ ἀδελφὸς του Δονάτος, πρὸς τοὺς δουλεύουν στὸν Ὑδροῦντα (Ὁτράντο) κατὰ τὸ 1530. Τεχνίτες μέτριοι, πρὸς τοὺς παίρνουν ἀμετουσίωτα τὰ θέματα τῆς ἰταλικῆς ζωγραφικῆς, μένοντες ἔτσι ἔξω ἀπὸ τὴν οὐσίαν καὶ τὴν ἐξέλιξιν τῆς κρητικῆς τέχνης. Στὴ Βενετία δουλεύουν τὴν ἴδιαν ἐποχὴν ἄλλοι ἄσημοι ζωγράφοι Ἕλληνες, ὅπως οἱ δύο Βίκτωρες πρὸς τοὺς κατασκευάζουν Παναγίας φράγκικες—γι' αὐτοὺς τοὺς λένε *madonnieri*—μὲ μακρινὰς ἀναμνήσεις ἀπὸ τὴν βυζαντινὴν μορφολογίαν. 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 Ἑλλά. 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 m s e n I, 7' καὶ ὁ Κ. Μέρτζιος δὲν βρῆκε καμιά μνεῖα τοῦ δνόματός του, ἐνὼ βρῆκε τόσα γιὰ τὸν Μανουῖσον.

⁴³) Ὁ Δαμασκηνὸς τὸ 1583/4 παντρεύει τὴν κόρην 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 των εικόνων του Λαμασκηνού που χρονολογήσαμε πριν από το 1577. Τοιχογραφία είναι ζήτημα αν έμαθε ο νεαρός Δομήνικος. Με τον Λαμασκηνό δεν συναντήθηκαν στη Βενετία και με τα έργα του της τελευταίας περιόδου, τα ιταλότροπα, φυσικά ο Δομήνικος δεν έχει απολύτως καμιά άμεση επαφή, γιατί από τα 1570 είχε φύγει από τη Βενετία και το 1577 βρισκόταν στο Τολέδο. Αν τυχόν διαπιστώνονται σε λεπτομερειακά θέματα επαφές, τοῦτο ὀφείλεται αποκλειστικά στα κοινά πρότυπα από τον βενετικό Μανιερισμό, που κυκλοφορούσαν πλατιά με χαλκογραφίες, π. χ. το ἄλλογο στην Προσκύνηση των Μάγων, οἱ εὐκίνητοι ἄγγελοι κλπ. Ὅπωςδήποτε, ἔργο της ὑποθετικής αὐτῆς περιόδου τοῦ Δομήνικου, βυζαντινοῦ ζωγράφου στην 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 δεύτερη πενήνταετία 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 ὅρισε τὸ πνευματικὸ περιεχόμενο τοῦ ὅρου 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 Μανιερισμὸ 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. Kehr, *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. Wätzdold*, 1941, 92—108. Βλ. καὶ F. Antal, *Beziehungen Grecos zu niederländischen Manierismus*, *Krit. Berichte zu kunst-*

σημειώσαμε ὅτι ἡ Βενετία, δὲν δέχθηκε ἔνωρὶς τὶς ἐκδηλώσεις τοῦ Μανιερισμοῦ ποὺ ἀνθοῦσε στὴ Ρώμη μὲ τὸν Βαζάρι καὶ στὴν Πάρμα μὲ τὸν Παρμιγκιανίνο, φανερώνει ὅμως μὲ τὸν Γκιοργκιόνη ἀκόμα (†1510) σημάδια ἀντίδρασης στὸν κλασικισμό. Στὴ δεύτερη πενηνταετία τοῦ 16ου ἡ 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 ὁραματισμό, ποὺ ἐκφράζεται μὲ τὴν ἐξαίγληση τῶν μορφῶν, μὲ τὴν ἔνταση τοῦ σκιοφωτισμοῦ, μὲ τὴν ἀφύσικη διάθεση τοῦ χώρου, μὲ τὴν παράδοξη στάση τῶν σωμάτων· ἡ 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 πιά Τισιανὸς στρέφεται πρὸς ἓνα ἥφος 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 «δεύτερης τεχνοτροπίας» του, χωρὶς νὰ ἔχει τὴν μεγαλοφυΐα τῶν δύο προηγουμένων· ἡ ἐξέλιξί του σταματᾷ πολὺ γρήγορα, ἀλλὰ ἡ ἐπίδρασί του στοὺς μεταγενέστερους εἶναι σημαντικὴ. Σύγχρονος εἶναι καὶ ὁ Πάολο Βερονέζε (1528—1588), ποὺ ἐκφράζει ὅμως μὲ τὴ φωτεινὴ του 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 νοεομεσαιωνικὲς τάσεις τοῦ Μαν. καὶ τῆς καλλιτεχνικῆς του θεωρίαςμποροῦν 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 του 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 προταθῇ ἡ ὑπόθεση ὅτι ἀπὸ τὴ Ρώμη ξαναγύρισε ἕνα διάστημα στὴ Βενετία (1572—1576) καὶ ἡ ὑπόθεση αὐτὴ ἔχει μερικοὺς ὑποστηρικτές, χωρὶς ὅμως νὰ ἔχομε καμιὰ βεβαιότητα ⁴⁶.

Ἐν' αὖ 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 δεκτὴ ⁴⁷.

Ἡ μόνη θετικὴ μαρτυρία ποὺ ὑπάρχει, ἀπὸ τὸ γνωστὸ συστατικὸ γράμμα τοῦ Κλόβιο, δίνει τὴν πληροφορία ὅτι ὁ Δομήνικος μαθήτεψε στὸν Τισιανό. Ἔχει διαπιστωθῇ ἡ στενὴ καὶ συχνὰ ἄμεση σχέση τῆς τέχνης τοῦ Θεοτοκόπουλου τῆς ὥριμης 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 Παρμιγκιανίνο, τὸν Σκιαβόνε καὶ τὸν Βερονέζε ἀκόμη πολλὰ διδάχθηκε καὶ σὲ πολλὰ τοὺς ἀκολούθησε, καθὼς μαρτυροῦν παραλληλισμοὶ ἀναντίρρητοι ⁴⁸. Τὸ συμπέρασμα θὰ ἦταν ὅτι δὲν μπορεῖ νὰ θεωρηθῇ 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 δοθῇ στὸ μυστικὸ καὶ μελαγχολικὸ ὄνειροπόλημα τοῦ Μανιερισμοῦ.

Γιὰ τὸ εἰδικώτερο πρόβλημα τῆς μετάπλασης τοῦ βυζαντινοῦ ζωγράφου σὲ βενετὸ εἶναι χρήσιμο νὰ θυμηθούμε ὅτι ὁ Δομήνικος δὲν εἶναι ὁ μόνος Ἑλληνας ποὺ βρέθηκε κάτω ἀπὸ ἀνάλογες συνθῆκες μπροστὰ στὸ ἴδιο πρόβλημα. Ὁ ἐκλεκτισμὸς τῆς ἑλληνικῆς τέχνης τῆς ἐποχῆς τὰ ἐπιτρῆπει ὅλα. Ὁ ἴδιος ὁ Δαμασκηνὸς ἔμαθε, ὅπως δείχνουν μερικὲς μορφές ἀπὸ τὰ τελευταῖα του ἔργα, νὰ ζωγραφίζει καὶ κατὰ τὸν βενετικὸ τρόπο καὶ πάντως εἶχε στενὴ ἐπαφὴ μαζί του, ἀφοῦ τὸ 1581 πούλοῦσε ἔργα ἢ ἀντίγραφα τοῦ Παρμιγκιανίνο καὶ ἄλλων⁴⁹. Τὸ 1599 ὁ ἐτοιμοθάνατος Θωμᾶς Μπατιᾶς, κερχυραῖος professore di pittura greca, κάτοικος τῆς Βενετίας, ἀφήνει στὸν μαθητὴ του Ἑμμανουὴλ 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 τεχνοτροπίες, δείχνουν ὅτι στὴ Βενετία ὑπῆρχαν Ἑλληνες 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 ολόψυχα καὶ ἀνεπιφύλακτα στὴ βενετικὴ ζωγραφικὴ, καθὼς μᾶς δείχνουν τὰ ἔργα του τῆς ἐποχῆς. Ἐπομένως δὲν εἶναι ἀνάγκη νὰ ζητοῦμεν 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 ἐλεγχθῇ σφαιερὴ ἡ τάση ποὺ ἐπικρατεῖ τὰ τελευταῖα χρόνια ν' ἀποδίδονται στὴν κάπως ἀβέβαιη

⁴⁹ (Α. Μουστοξύδη), Ἑλληνομνημόνων, Α', Ἀθήνησι 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 Ikonenmalerei, σ. 146—147 εἰκ. 60. Φύλλο τριπτύχου τοῦ Μουσ. Μπενάκη ἀνέκδοτο,

αυτή περίοδο της ζωής του έργα ασήμαντα, πού δεν έχουν άλλο λόγο νά σχετισθοῦν με τὴν τέχνη τοῦ Ἑλληνα ζωγράφου, παρὰ μόνο τὸ γεγονός ὅτι, ἐπειδὴ ἔχουν ἓνα λαϊκώτερο βενετικὸ ὕφος με τὶς 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.

Τελευταῖα ὁ R. Palluchini πρότεινε τρεῖς μικροὺς πίνακες: μιὰ Στέψη τῆς Παναγίας, μιὰ Προσκύνηση τῶν Ποιμένων καὶ μιὰ Μνηστεία τῆς Ἀγίας Αἰκατερίνας πού τοὺς χρονολογεῖ μεταξὺ 1561 — 1565⁵². Οἱ φωτογραφίες ὅμως πού ἔχομε ἐπ' ὕψει μας δὲν μᾶς πείθουν ὅτι τὰ τόσο ἀνόμοια μεταξὺ τους ἔργα, με τὸ χαλαρὸ σχέδιο, με τὴν ἄτονη πινελιά, με τὶς 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 με 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 σὰν κοινὸς καὶ ἀπρόσωπος συμπληρητὴς θεμάτων καὶ τρόπων, πρᾶγμα 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' ἀῤῃθῇ ὁ ἀριθμὸς τους σὲ ἀπίθανο ὕψος. II. 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 με μορφολογία κάπως προσαρμοσμένη στὸ πνεῦμα τῆς ἑλληνικῆς εἰκόνας· οἱ ἀποδιδόμενες στὸ νεαρὸ Δομήνικο εἰκόνες δὲν ἔχουν περισσότερη σχέση με τὸ ἄλλο νεανικὸ ἔργο του. Γιὰ τὴν εἰκόνα τοῦ Μουσείου Μπενάκη ὅμως ἀποκλείεται μιὰ τέτια ἀπόδοση, γιατί ἔχει τὴν ὑπογραφή τοῦ Ἑμμανουὴλ Τζανφουνάρε (περὶ τὸ 1600), τοῦ μαθητῆ τοῦ Θωμᾶ Μπαττᾶ. Ἀνάλογες σκέψεις προκαλεῖ καὶ μιὰ μικρογραφία σὲ Σιναΐτικὸ κώδικα (ἀριθ.

⁵¹) Βλ. Προβελάκης II, 56.

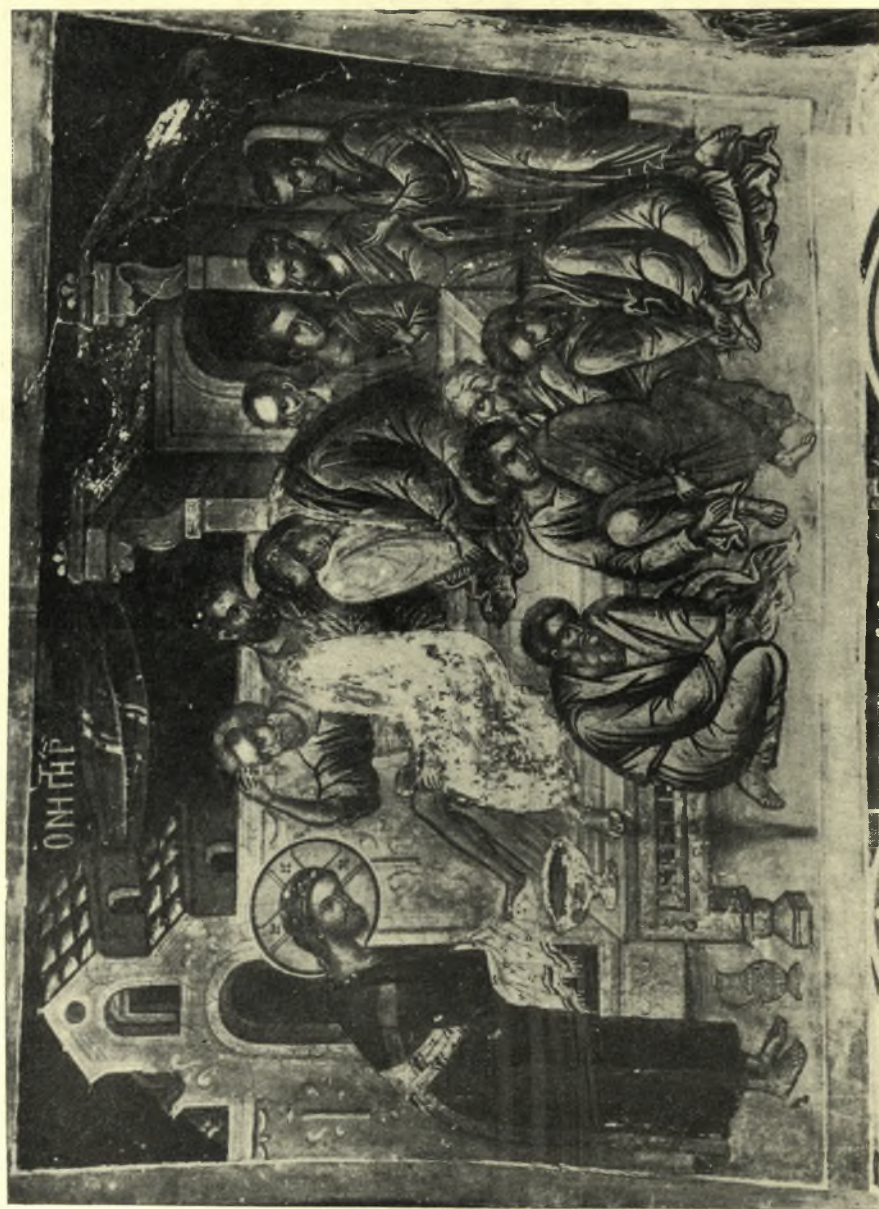
⁵²) R. Palluchini, *Some Early Works by El Greco*, *Burl. Magaz.* 9), 1948, σ. 130—137, εἰκ. 5—11 καὶ σ. 203, εἰκ. 14. Ὁ M. Soria, *Art Bull.* XXX, 1948, 250,7 συμφωνεῖ.



1. Δείπνον εις Ἑμμαούς. Λεπτομέρεια τοιχογραφίας τοῦ Θεοφάνη, στή Λαύρα τοῦ Ἁθῶ (1535)



2. Δείπνον εις Ἑμμαούς. Ἔργο τοῦ G. Bellini στήν Πινακοθήκη τοῦ Βερολίνου



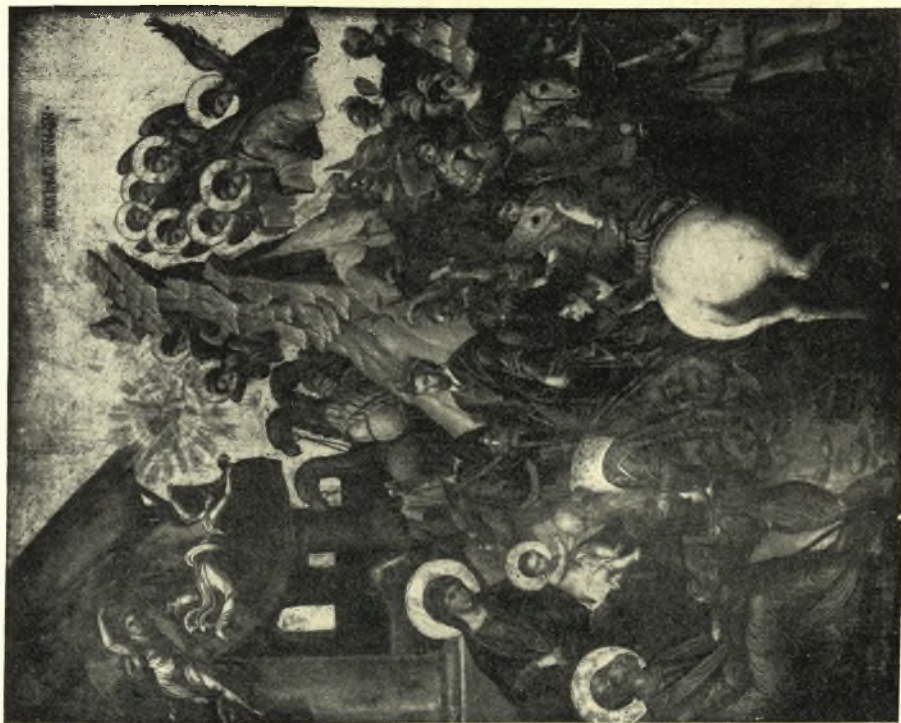
Ο Νιττή. Τοιχογραφία τοῦ Θεοφάνη, στή Μονή Ἀγίου Νικολάου Ἀναπυρᾶ, Μετέωρα (1527). (Φωτ. Γ. Τσίμα)



Ἡ εἰς ᾄδου Κάθοδος. Εἰκόνα τοῦ Μγ. Διαμιασκηνοῦ, στὸ Μουσεῖο Μπενάκη



1. 'Ο Προφήτης 'Ηλίας. Λεπτομέρεια εικόνας τοῦ Μιχ. Δαμασκηνοῦ, Μ. Σταυροειρήνα (φωτ. Μ. Χατζηδάκη)



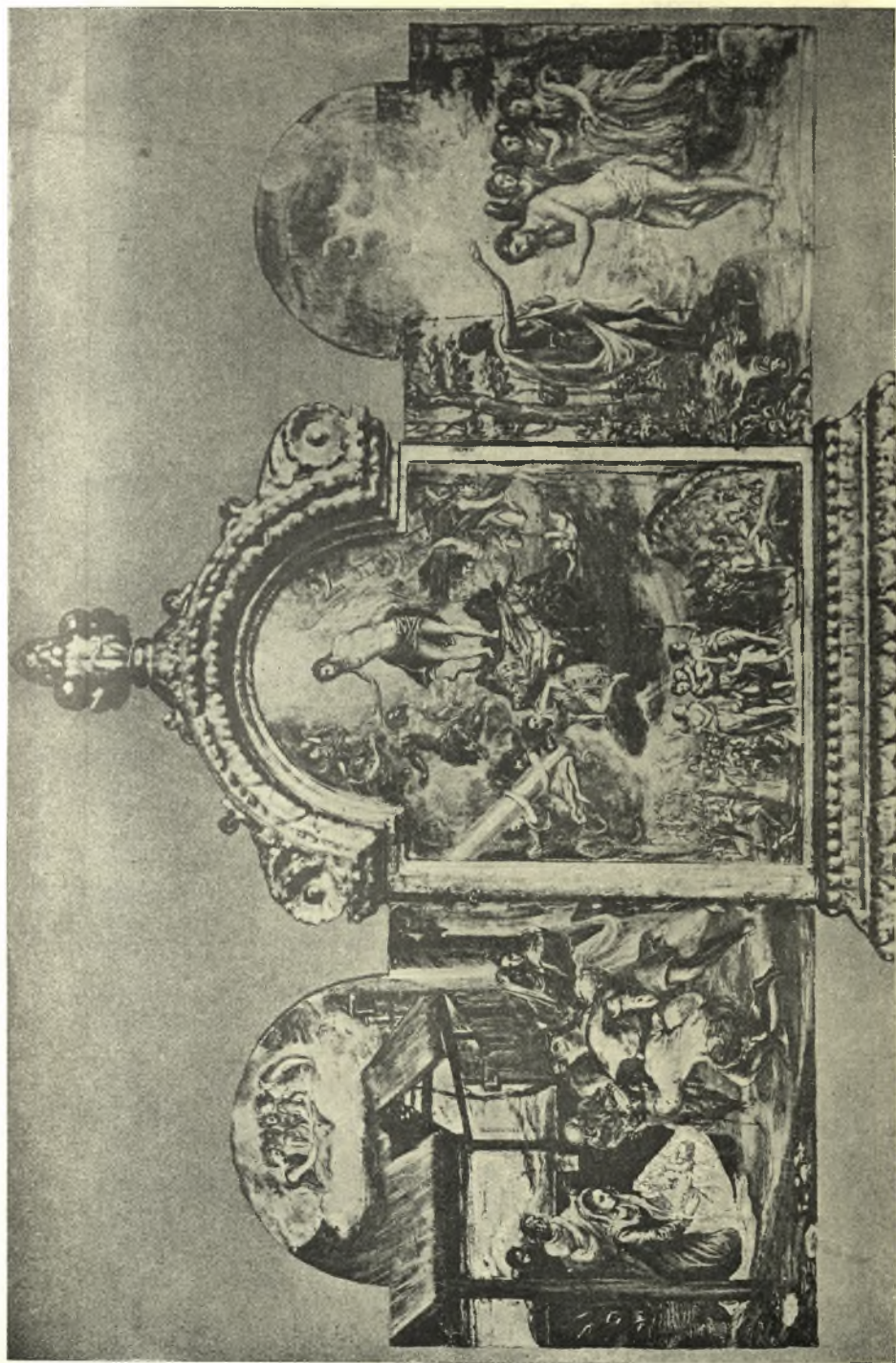
2. 'Η Προσκύνηση τῶν Μάγων. Εἰκόνα τοῦ Μιχ. Δαμασκηνοῦ, σὸν 'Αγ. Μηνᾶ 'Ησακλίου



1. Ἡ Προσκύνησις τῶν Μάγων, νεανικὸ ἔργο τοῦ Δομ. Θεοδοκόπουλου,
στὸ Μουσεῖο Μπενάκη



2. Λεπτομέρεια χαλκογραφίας
τοῦ Parmigianino



Τρίπτυχο τῆς Παναγοῦ τῆς Μοδένας, νεανικὸ ἔργο τοῦ Θεοδοκόπουλου



1. Τὸ λεγόμενον Ὀνειρο τοῦ Φιλίππου Β΄,
ἔργο τοῦ Θεοτοκόπουλου, στὸ Ἑσχαριὰ



2. Βενετικὴ ξυλογραφία τοῦ 1555
(A. L. Mayer)



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



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



1. Δ. Θεοτοκόπουλου,
ἡ Ἀνάληψη τῆς Παρ-
← θένου (1577)

2. Δ. Θεοτοκόπουλου,
ἡ Ἀνάστασις, στὸ Προ-
δο (περὶ τὸ 1610) →



1. Τιτροσέριου,
ἢ Ἀνάληψη.
σὴ Scuola
di S. Rocco



2. Ἡ Ἀνάσταση. χαλκογραφία τοῦ Blockland



‘Ο Χριστός στη λίμνη τῆς Γαλιλαίας. Ἔργο τοῦ Τιντορέττου ἢ τοῦ Θεοτοκόπουλου
στήν Πανακοθήκη τῆς Οὐάσιγκτων

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 γεννηθῇ τὸ πρόβλημα μήπως εἶναι ἔργο τοῦ Δομήνικου⁵³.

Ζ. ΤΑ ΓΝΗΣΙΑ ΕΡΓΑ

Ἐν τούτοις, ἡ ἔρευνα ἔχει σήμερα στὴ διάθεσίν της 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 θετικὰς 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 «ΧΕΙΡ ΔΟΜΗΝΙΚΟΥ» ἔδωσαν τὴν ἀφορμὴ ν' ἀναζητηθῇ ἡ σωστὴ πατρότητα τοῦ ἔργου. Ἡ μεταγενέστερη ἀνακάλυψη καὶ δημοσίευση τοῦ τριπτύχου τῆς Μοδένας, ποὺ εἶχε πληρέστερα τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς γνησιότητος, — ὑπογραφή, θέματα, τεχνοτροπία, ἱστορία τοῦ ἔργου — ἐπιβεβαίωσε τὴ σωστὴ ἀπόδοση τοῦ πρώτου, καὶ κατένευσε, ὅσο ἔξερω, 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 παιδί 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 γνωρίζουμε 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 ὑμπερσοιονιστικὴ, αὐτὸ φαίνεται εἰδικώτερα σὸν ἄνθρωπο μὲ τὸ σάγμα, στὶς κολόνες, στὰ χροσὰ βάζα καὶ σὸν 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. Καλλιγὰς, «Νέα Ἑσθία», ἔτ. 10, τόμ. 20, 1936, 1019 κ. ἑξ. καὶ Α. Συγγόπουλος, Κατάλογος κλπ. σ. 101, καὶ πίν. 52. Προβλ. 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 δανεικές. 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 ὅροι «βυζαντινὸς» καὶ «κρητικὸς». Τούτῃ ἡ ἀποψη, σύμφωνα μ' ὅσα εἴπαμε πρὶν ἀνω, εἶναι ἀπαράδεκτη ἐπὶ πλέον 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 προσοιτῇ, ὥστε νὰ ἐπηρεάζει ἅμεσα τὴν αἴσθηση τοῦ χρώματος, τοῦ φωτὸς καὶ τῆς φόρμας τοὺς Ἑλληνες ἀγιογράφους. Ἀπόδειξη ἡ ἱστορία τοῦ Μ. Δαμασκηνοῦ⁵⁵.

Ἄν ζητήσουμε στὸ βενετικὸ αὐτὸ πρωτόλειο τοῦ Δομήνικου νὰ βροῦμε τί μένει ἀπὸ τὸν βυζαντινὸ ζωγάφο, θὰ βρῖσκαμε μόνον ἑξωτερικὰ 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 XC, 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 τεχνική, 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. Manno, 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 μορφὴ τοῦ τριπτύχου, τὸ μέγεθος, τὸ σχῆμα του, τὰ σκαλίσματά του, ὁ τρόπος ποὺ κλείνουν τὰ δύο του πλάγια φύλλα, εἶναι χαρακτηριστικά γιὰ μιὰ κατηγορίαν μικρῶν τριπτύχων ποὺ κυκλοφοροῦσαν τότε σ' Ἀνατολὴ καὶ Δύση μὲ μικρογραφικὰς παραστάσεις κρητικῆς τέχνης. Οἱ παραστάσεις τοῦ τριπτύχου τῆς Μοδένας δὲν ἔχουν ἐνότητα στὸ περιεχόμενο. Ἀπὸ τὴν Παλαιὰ Διαθήκη εἶναι ὁ Ἀδὰμ καὶ ἡ Εὐᾶ μὲ τὸν Θεὸ στὸν Παράδεισο, ἀπὸ τὸν βίο τοῦ Ἰησοῦ εἶναι ὁ Εὐαγγελισμὸς, ἡ Προσκύνησις τῶν Ποιμένων καὶ ἡ Βάπτισις, ὑπάρχει ἀκόμη στὸ κέντρο μιὰ συνηθισμένη στὴν ἐποχὴ τῆς εἰκόνα καθολικοῦ—ἀντιμεταρρυθμιστικοῦ περιεχομένου, ποὺ παριστάνει τὸν Χριστὸ στὰ σύννεφα, ἀνάμεσα σ' ἀγγελάκια ποὺ κρατοῦν τὰ σύμβολα τοῦ μαρτυρίου, νὰ στεφανώνει ἓνα μάρτυρα τῆς πίστεως, ἐνῶ χαμηλὰ συμβολικὰς γυναικεῖες μορφές καὶ τὸ «πῦρ τὸ ἐξώτερον», μὲ μορφὴ κήτους, συμπληρώνουν τὴν ἀλληγορικὴ σημασίαν τῆς παράστασης. Ὅλες αὐτὲς οἱ παραστάσεις εἶναι στὴν εἰκονογραφίαν 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 στὴν τυπικὴ βενετικὴ του σύνθεσις, ὅπως τὴ δημιούργησε ὁ Τισιανὸς καὶ τὴν χρησιμοποίησαν ὁ Τιντορέττος καὶ ὁ Βερονέζε. Ἡ Προσκύνησις τῶν Ποιμένων ἔχει συνδυασθῇ ἀπὸ θέματα τριῶν χαλκογραφιῶν. Ἡ Βάπτισις εἶναι καὶ αὐτὴ βενετικὴ σὲ ὅλα τὰ στοιχεῖα⁵⁶. Ἡ κεντρικὴ συμβολικὴ πικράστασις, ἐξάλλου (Πίν. ΚΒ'), ἔχει δανεισθῇ 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 μορφὴ τοῦ κήτους βρίσκεται σὲ ἀντίστοιχες ἀλληγορικὰς παραστάσεις τῆς ἐποχῆς⁵⁷. Τὸ κῆτος αὐτὸ ἀποκλείεται νὰ σχετισθῇ 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. I. Mayer, Burl. Magaz. 71, I, 1939, 28, πίν. I, B. καὶ Kehrler, εἰκ. 45.

τῶν ξένων μορφῶν καὶ στὴν ἐνότητα στὴ σύνθεση, ὥστε μερικὲς σκη-
νὲς ν' ἀποκτήσουν προσωπικὸ χαρακτήρα, πὺν θὰ τὸν κρατήσουν
σ' ὅλη του τὴ ζωὴ: τοῦτῃ ἡ παρατήρηση ἀφορᾷ στὸν Εὐαγγελισμό
προπάντων, ἀλλὰ καὶ στὴ Βάπτιση· ἡ ἀλληγορικὴ παράσταση θὰ βρεῖ
τὴ συνέχειά της στ' "Ονειρο τοῦ Φιλίππου Β' (Πίν.ΚΙ' 1), πὺν ζωγρά-
φισε ἀργότερα στὸ Ἑσκουριάλ. Καὶ μονωμένους μορφές, ὅπως τοῦ φα-
λακροῦ γέρου μὲ τὸ σκυμμένο κεφάλι, πὺν ἀκουμπᾷ στὸ μαστοῦνι,
στὴν Προσκύνηση τῶν Ποιμένων, θὰ τίς 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 τίς ἀντιγραφές, μιὰ προσωπικὴ εἰκονογραφία, πὺν
εἶναι ἐντελῶς ἄσχετη μὲ κάθε εἶδους βυζαντινὴ ἀνάμνηση.

Καὶ ἀπὸ τεχνοτροπικὴ ἀποψη εἶναι δύσκολο νὰ δεχθῇ κανεὶς τοὺς
ἀόριστους χαρακτηρισμοὺς μὲ τοὺς ὁποίους συσχέτιζε 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 antitonal 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 στίς πτυχές καὶ φωτίζει
μὲ τρόπο συνοπτικὸ τὰ πρόσωπα, προδίδονται οἱ πρῶτες δοκιμὲς μιᾶς
προσωπικῆς μορφολογίας, πὺν θὰ βρῇ στὴν Ἰσπανία τὴν τελείωσή της.

Η. ΤΟ ΤΟΠΙΟ ΤΟΥ ΣΙΝΑ

Ὑπάρχει 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 ὅρους Σινᾶ, μὲ τὴν κεφαλαιογράμματῃ ἐπιγραφὴ:
«ΤΟ ΑΓΙΟΝ ΚΑΙ ΘΕΟΒΑΛΙΣΤΟΝ ΟΡΟΣ ΤΟ ΣΙΝΕΟΝ» καὶ κάτω τὴν
ὑπογραφή του: ΧΕΙΡ ΔΟΜΗΝΙΚΟΥ (Πίν. ΚΕ'). Οἱ ἑλληνικὲς ἀντὲς
ἐπιγραφές εἶναι καὶ οἱ μόνες πὺν ὑπάρχουν στὸ τρίπτυχο κι αὐτὸ θὰ
μποροῦσε ν' ἀφήσει νὰ ὑποθέσει κανεὶς ὅτι προσορίζονταν γιὰ ἑλλη-
νικά χέρια.

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

⁵⁸) Pallucchini, 10.

κῦρος ποὺ 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 ἐποχὴ⁶⁰. Εἶναι δύσκολο νὰ καθορισθῇ ἡ ἀρχικὴ πηγὴ τοῦ εἰκονογραφικοῦ αὐτοῦ τύπου ποὺ ἐμφανίζεται περίπου τὴν ἴδια ἐποχὴ, λίγο μετὰ τὰ μέσα τοῦ 16ου, διαμορφωμένος στὰ κύρια στοιχεῖα του σὲ περιηγητὲς Γερμανοὺς, στὸν Θεοτοκόπουλο, σὲ κρητικὲς εἰκόνες ποὺ παριστάνουν τὴ Φλεγόμενη Βάτο ἢ μόνο τὸ τοπίο. Εἶναι λογικὸ νὰ ὑποθέσουμε ὅτι ἡ πηγὴ ποὺ ἔδινε τὰ στοιχεῖα γιὰ τὴ σύνθεση τῶν ὁμοιόμορφων τοπίων ἦταν τὸ ἴδιο τὸ Μοναστήρι, ποὺ θὰ μοίραζε στοὺς προσκυνητὲς του ἔντυπα χαρραγμένα 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 ποὺ 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 ποὺ θὰ ἐπικρατήσῃ καὶ ποὺ χαρακτηρίζεται ἀπὸ περισσότερη ἀλήθεια, μὲ τὶς τρεῖς κορυφὲς καὶ τὸ φρουριακὸ μοναστήρι μπροστά, ἀπαντᾷ στὸν Christopher Führer ab Haimendorf ποὺ κυκλοφόρησε στὰ 1570 καὶ στὸν W. von Waltersweyl, ποὺ ταξίδεψε στὰ 1587 καὶ κυκλοφόρησε τὸ βιβλίο του τὸ 1609⁶² (Εἰκ. 6). Ἡ σύμπτωση πολλῶν λεπτομερειῶν, ὅπως

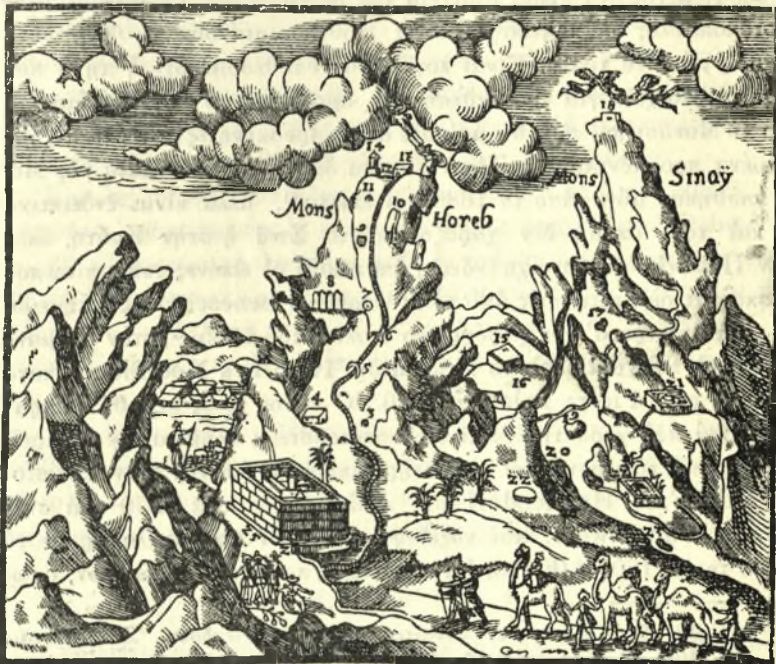
⁵⁹) Πρβλ. Κ. Ἀμάντου, Σιναιτικὰ μνημεῖα ἀνέκδοτα. Ἐν Ἀθῆναις 1929, σελ. 105: «ἡ πιστοποίησις ὅτι τὰ πλοῖα ἐργάζονται διὰ τὸ Σινᾶ . . . ἀρκετὶ διὰ τὰ μὴ προσβάλλονται ὑπὸ βενετικῶν ἢ μαλιέζικων πειρατικῶν ἢ ἄλλων πλοίων».

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

⁶¹) Ὁ Ἱεροσολύμων Δοσίθεος στὴν Ἱστορία τῆς ἐπισκοπῆς τοῦ Ὄρους Σινᾶ (Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς ἐπισκοπῆς τοῦ Ὄρους Σινᾶ, ἐκδιδ. μετὰ προλόγου ὑπὸ Α. Παπαδοπούλου—Κεράμεως [Πετροῦπολεις 1908] σ. 70) μᾶς πληροφορεῖ ἀγανακτισμένος ὅτι ὁ πρώην Σιναῖος, Ἀνανίας «σταλεὶς ἀπὸ τὸ μοναστήριον του εἰς Μοσχολίαν διὰ ἐλεημοσύνην ἐν ἔτει τῷ σωτηρίῳ α'χρβ' (=1682) . . . εἰς Καζακίαν ἔβαλε καὶ ἐνῶπιως συγχωροχάρτια περιγράψας ὅση βουνὰ καὶ ἄλλα τινὰ ἀλλόκοτα, τὰ ὁποῖα φέροντας εἰς Βυζάντιον καὶ Αἴγυπτον ἔκαμε νὰ δίδωνται εἰς τοὺς ταξιδάρους Σιναιτας . . . » Τὸ πολὺτιμο κείμενο, ποὺ ὀφείλω στὸν φίλο κ. Μ. Μανουσάκη, μᾶς πληροφορεῖ ὅτι γιὰ πρώτη φορὰ κατὰ τὸ 1682 τυπώνονται στὴν Καζακία «συγχωροχάρτια» ἀνάλογα μὲ αὐτὰ ποὺ ξέρομε τοῦ 1688. Εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι στὴν καλαισθησίᾳ τοῦ Δοσιθέου φαίνεται τὸ τοπίο «ἀλλόκοτο», δηλ. ξενικόν. Βλ. καὶ Μ. Χατζηδάκη, ἔ. ἀ.

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

ή θέση και ή μορφή τῆς Μονῆς, ἡ σχέση τῶν τριῶν κορυφῶν, οἱ προσκυνητὲς μὲ τὶς καμήλες, στὶς ἔντυπες αὐτὲς παραστάσεις καὶ στὴν εἰκόνα τοῦ τριπτύχου τῆς Μοδένας καὶ ἐνὸς τριπτύχου τοῦ Βατικανοῦ, (Πίν. ΚΔ') παρὰ τὶς βασικὲς τεχνοτροπικὲς διαφορὲς, ἐπιτρέπει νὰ υποθέσουμε ὅτι τὰ τόσο ἀνόμοια στὴν τεχνοτροπία τοὺς ἔργα εἶναι διαφορετικὴ ἐρμηνεῖα ἐνὸς κοινοῦ προτύπου, ὅτι τὸ κοινὸ αὐτὸ πρότυπο θὰ



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

προέρχονταν ἀπὸ τὸ Σινᾶ καὶ ὅτι ἐὰν τὸ πρότυπο ἦταν ἔντυπο, θὰ ἦταν χαραγμένο στὴ Δυτικὴ Εὐρώπη.

Τὴ μεγαλύτερη συγγένεια ἀπὸ ἀποψη θέματος καὶ λεπτομερειῶν παραστάσεων παρουσιάζει ἡ εἰκόνα τοῦ Θεοτοκόπουλου μὲ τὴν εἰκόνα τοῦ Waltersweyl (Εἰκ. 6) καὶ τοῦ ἑλληνικοῦ τριπτύχου τοῦ Βατικανοῦ (Πίν. ΚΔ'). Ἡ παραβολὴ μὲ τὸ τελευταῖο, ποὺ εἶναι ἔργο συντηρητικὸ καὶ ἀκαδημαϊκὸ τῶν ἀρχῶν τοῦ 17ου εἶναι ἀπὸ πολλὰς πλευρὲς διδα-

LXV, LXVI. Καὶ 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 μὲ παράσταση τοῦ Σινᾶ, τοῦ 17ου—18ου αἰ., σὲ τεχνοτροπία ποὺ ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὴν κρητικὴ παράδοση, ἀλλὰ ποὺ ἀκολουθεῖ πιστὰ τὸ πρότυπο ποὺ εἶχε καὶ ὁ Θ.

κτικὴ γιὰτὶ μᾶς πείθει γιὰ τὴν τεράστια ἀπόσταση ποὺ χώριζε 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 στρογγυλέψουν, ν' ἀπαλύνουν, νὰ γίνουν πιὸ εὐπλαστοὶ μὲ ἀκαθόριστη τὴν πλαστικὴ τους διαμόρφωση. Πρωτεύουσα σημασία ἀποκτᾷ ἔδῳ τὸ φῶς, ποὺ 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 τοῦ εἶναι ψηλά, ἐκεῖ ποὺ «ἀστραπαὶ καὶ νεφέλη γνοφώδης» καὶ «ἡ δόξα Κυρίου ὥσει πῦρ φλέγον ἐπὶ τῆς κορυφῆς τοῦ Ὄρους» στέλνουν τὴν ἀπόκοσμη καὶ ἀστραπιαία λάμψη ποὺ φωτίζει ὅλο τὸ τοπίο. Στὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ ποτὲ δὲν ὑπῆρξε ἡ ἰδέα τῆς ἐνιαίας φωτιστικῆς πηγῆς καὶ τοῦ φωτισμοῦ ὁρισμένης στιγμῆς ἢ ὥρας. Ἀκόμη, τὸ φῶς ἔχει ἔδῳ καὶ μιὰν ἄλλη λειτουργίαν ποὺ δὲν γνώρισε ποτὲ τὸ βυζαντινὸ φῶς: δηλώνει τὸν ὅρο, διακρίνοντας ἔντονα τὰ διαφορετικὰ φωτισμένα ἐπιπέδα. 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 αἰσθητικῆς 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 χεῖρα τοῦ Θεοτοκόπουλου ἓνα καινούριο νόημα ρωμαντικοῦ μυστικισμοῦ, ποὺ ἐκδηλώνεται σὰν μιὰ ἐντελῶς ὑποκειμενικὴ καὶ λυρικὴ αἴσθηση τῆς φύσης: τοῦτα εἶναι πράγματα ὁλότελα ξένα γιὰ τὴν Κρητικὴ ζωγραφικὴ. Βρίσκομε ἔδῳ τὴν πρώτη μορφή τῆς τοπιογραφίας τοῦ Θεοτοκόπουλου, ποὺ εἶναι ἐπηρεασμένη βαθύτατα ἀπὸ τὰ τοπία τοῦ Τιντορέττου μὲ τὸ ἀπόκοσμο φῶς. Ἀργότερα θὰ ξαναζωγραφίσει τὸ Σινᾶ, στὴ Ρώμη, μὲ περισσότερὸ ρεαλιστικὴ ἀντίληψη. Τὸ Τολέδο, κι ἄλλες λιγώτερο συγκεκριμένες ἀπόψεις, ποὺ χρησιμεύουν γιὰ βάθος σὲ συνθέσεις, στὸ ἴδιο πνεῦμα θὰ μείνουν, μόνο ποὺ θὰ πλουτισθοῦν σὲ λυρικὸ καὶ μυστικὸ περιεχόμενο.

Τὸ παράδειγμα τοῦ νεανικοῦ αὐτοῦ ἔργου—τῆς μιᾶς παράστασης ἀπὸ τὶς 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 σὲ τρίπτυχο σκαλισμένο καὶ χρυσωμένο ὅπως ὅλα τὰ σύγχρονα ἑλληνικά τρίπτυχα. Καὶ ὅμως τὸ γεγονός αὐτὸ δείχνει ἀκόμη πιὸ ἔντονα πὼς ἀκόμη καὶ ὅταν κινεῖται μέσα σὲ ἑλληνικά—ὀρθόδοξα θέματα καὶ πλαίσια, ὁ Δομήνικος ἀρνεῖται τὴν Κρητικὴ σχολὴ καὶ τὰ προβλήματα τῆς, χωρὶς κανένα συμβιβασμό.

Ἄλλα νεανικά του ἔργα, ποὺ παραδέχεται ἡ κριτικὴ, ὕστερα ἀπὸ συγκριτικὴ μελέτη μὲ τὰ δύο ἔργα ποὺ ἀναλύσαμε πιὸ πάνω, ὅτι θὰ ἔγιναν στὴ Βενετία εἶναι τὰ ἀκόλουθα: 1) Ἡ Προσκύνηση τῶν Ποιμένων τῆς Συλλογῆς Βίλλουμσεν, 2) Ἡ Προσκύνηση τῶν Μάγων τῆς Συλλογῆς Kleinberger, Παρίσι, 3) Ἡ Δευτέρα Παρουσία τοῦ Μονάχου, 4) Ὁ Χριστὸς καὶ ἡ Μοιχαλίδα καὶ 5) Ὁ ἐν Κανῶ Γάμος, τοῦ Μουσείου τοῦ Στρασβούργου⁹³. Γιὰ ἄλλους πίνακες, ὅπως οἱ νεανικοὺς, ὑπάρχει ἀμφισβήτηση ἂν ἔγιναν στὴ Βενετία ἢ στὴ Ρώμη (μετὰ τὸ 1570): Τὸ Ὅρος Σινᾶ, στὴ Βουδαπέστη, ἡ Pietà τῆς Συλλ. Johnson (Φιλαδέλφεια), ὁ Ἅγ. Φραγκίσκος δέχεται τὰ στίγματα, τῆς Συλλ. Θουλοάγα καὶ ὁ Ἰησοῦς στὸ σπίτι τῆς Μάρθας καὶ Μαρίας τοῦ Worcester, κ. ἄ. Ἀλλὰ καὶ ἂν περιορισθοῦμε στὰ ἑπτὰ αὐτὰ ἔργα τοῦ Θεοτοκόπουλου ποὺ θεωροῦνται μὲ βεβαιότητα ὅτι ἀνήκουν στὴ βενετικὴ του παραγωγὴ, δηλ. τὰ δύο ποὺ ἀναλύσαμε καὶ τὰ πέντε ποὺ ἀναφέραμε πιὸ πάνω, ἔχομε μιὰ πολύτιμη σειρὰ ἐξαιρετικὰ διδακτικὴ γιὰ τὸν σχηματισμὸ τοῦ καλλιτέχνη, γιὰ τὶς πρῶτες του ἀναζητήσεις καὶ γιὰ τὰ πρότυπά του. Ἀπὸ τὴ μελέτη τους θὰ μπορούσαμε νὰ συμπεράνομε ὅτι μὲ συνέπεια ὁ νεαρὸς Δομήνικος προσπαθεῖ ν' ἀφομοιώσει τὶς τρέχουσες στὸν καιρὸ του αἰσθητικὲς ἀξίες τῆς βενετικῆς ζωγραφικῆς καὶ ὅτι, παρὰ τὶς συνθετικὲς καὶ σχεδιαστικὲς ἀδυναμίες τῶν πρωτολείων αὐτῶν, ἀρχίζει νὰ ξεχωρίζει σ' αὐτὰ μιὰ καλλιτεχνικὴ προσωπικότης μ' ἓνα δικό της ὕφος, χωρὶς ὅμως τὴν βέβαιη διατύλωση ποὺ θὰ τῆς δώσει ἀργότερα ἡ κυριαρχία τῶν ἐκφραστικῶν μέσων.

Τὰ νεανικά αὐτὰ ἔργα ἔγιναν ὅταν ὁ Δομήνικος ἦταν 26—29 ἐτῶν, δηλ. σὲ ἡλικία ποὺ ἄλλοι γνωστοὶ Ἰταλοὶ ζωγράφοι ἦταν ἤδη ὥριμοι τεχνῖτες. Γιὰ ἓναν καλλιτέχνη τοῦ ταλέντου τοῦ Θεοτοκόπουλου ἡ καθυστέρηση αὐτὴ μπορεῖ νὰ ἐρμηνευθῇ, νομίζω, μόνο μὲ τὴν ἀργοπορημένη προσέλευση στὴν περιοχὴ τῆς βενετικῆς τέχνης.

⁹³) Willumsen II, 337, κ. ἐξ. Pallucchini, *ibid.* 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. Kehr, *Ein neuer Greco*, «*Pantheon*» 1940, XXVI, 250—252, Goldscheider, *Greco*, Phaidon Ed. πίν. 2—3.

Θ. 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 Ἑμπόρων τῆς Συλλογῆς Κούκ, ἡ Θεραπεία τοῦ Τυφλοῦ, στὴν Πάρμα, ὁ Εὐαγγελισμὸς 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 περισσότερὴ 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 γνωρίσουμε στὴν Ἰσπανικὴ του περίοδο, ὁλοκληρωμένη ἀμέσως ἀπὸ τὰ πρῶτα του ἔργα. Ἡ ριζικὴ αὐτὴ διαφορὰ ἐπιτρέπει νὰ διαπιστώσουμε ὅτι ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Θεοτοκόπουλου μᾶς λείπουν ἢ δὲν ἔχουν ἀκόμη ἐπισημανθῇ 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 πολλὰς φορὲς τὸν Διωγμὸ τῶν Ἑμπόρων, καὶ σκόρπιες μορφὲς ἀπὸ ρωμαϊκὰ πρότυπα θὰ ἐμφανισθοῦν στὶς συνθέσεις του⁶⁵. Τὸ ἔργο του ὅμως στὴν Ἰσπανία θὰ μείνει οὐσιαστικὰ ἐξαρτημένο ἀπὸ τὴ βενετικὴ παιδεία καὶ ἡ Ρώμη μένει σὰν δευτερεύουσα παρὲνθεση.

Πρῶτὴ φορὰ ἐμφανίζεται στὴν Ἰσπανία ὁ Θεοτοκόπουλος τὸ 1577, ὅταν ὑπογράφει στὸ Τολέδο τὰ συμβόλαια γιὰ τὸ εἰκονοστάσι τοῦ Ἀγίου Δομηνικοῦ 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 Ἑσκουριάλ, 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, ζωγράπισε τὸ Μαρτύριο τοῦ Ἀγ. Μαυρικίου, τὸ λεγόμενο Ὀνειρο τοῦ Φιλίππου Β' (Πίν. ΚΓ', 1) καί, πολὺ πιθανόν, μερικὲς προσωπογρα-

⁶⁴ Γιὰ τὰ βιογραφικὰ βλ. Πρεβελάκης II, 46 κ. ἑξ.

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 βασιλιᾶ Φίλιππο ⁶⁶. Ἀπὸ τότε ἔζησε στὸ Τολέδο, ἐνδοξος γιὰ τὴν τέχνη του, ποὺ στόλιζε τὶς ἐκκλησίες τῆς παλιᾶς Ἰσπανικῆς πρωτεύουσας.

Ἀπὸ τὴν τέχνη τῆς Ἰσπανίας, ποὺ ἀντανακλωῦσε 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 Ἀναγέννηση ⁶⁷.

Τὸ πνευματικὸ ὅμως καὶ θρησκευτικὸ κλίμα τῆς Ἰσπανίας, μὲ τὶς φανατικὲς ἀναβιώσεις τοῦ μαχητικοῦ καθολικισμοῦ, ἦταν κατάλληλο νὰ ἐνισχύσει τὸν Δομῆνικο 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 Δομῆνικου: «*Ἦταν σὰν ν' ἀνοιξε μιὰ πύλη φωτεινὴ καὶ σὰν νὰ βλέπες ἐκεῖ μιὰ λάμψη, ὡς ἀστραπὴ ποὺ ξαφνικὰ φωτίζει στὴ μαύρη νύχτα τὰ πάντα γιὰ νὰ τὰ βλέπεις ξάστερα. Κι' ἀμέσως πάλι δλα στὸ μαῦρο σκοτάδι ἀφήνει, ἡ θωριὰ καὶ ἡ ἐντύπωση μένουν μόνο στὴ φαντασίᾳ*». Ὅπτασις, ἐκστατικὰ ὁράματα εἶναι ἡ μόνη ἀλήθεια ποὺ παραδέχονται: «*εἰκόνες ὅπως δὲν ζωγράφιζε ποτὲ τεχνίτης ὡς τώρα, ποὺ δὲν βρίσκεις τὰ πρότυπά τους πουνθενὰ 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 Θεοτοκόπουλου ⁶⁸.

Στὸ Τολέδο ὁ Θεοτοκόπουλος, χωρὶς ποτὲ νὰ ξεχάσει τὴν ἐλληνικὴν του καταγωγὴν, θὰ ἐκτελέσει μεγάλους πίνακες γιὰ τὰ εἰκονοστάσια τῶν ἐκκλησιῶν, ἄφθονα *Lacrima Petri* καὶ Μαγδαληνὲς καὶ ἀκόμη περισσότερους Φραγκίσκους, ταυτισμένος 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 θανά του. 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.ἐξ.

⁶⁸) K. Steinbart, Repert. f. Kunstwiss. 36, 1913, 121 κ. ἐξ. 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 αἰσθησι.

Ὑποστηρίζεται μὲ εἰκονογραφικὰ καὶ μορφολογικὰ ἐπιχειρήματα ὅτι τὸ ἔργο τῆς ἐποχῆς αὐτῆς διατηρεῖ, περισσότερον ἀπὸ κάθε ἄλλῃ περίοδῳ τῆς καλλιτεχνικῆς του ζωῆς, ἄμεση ἐξάρτησις ἀπὸ τὴν σύγχρονη ἑλληνικὴ ζωγραφικὴ. Γιὰ νὰ μπορέσουμε νὰ ἐξετάσωμε τὴν ἀποψη αὐτὴ θ’ ἀρχεσθοῦμε νὰ μελετήσωμε συγκριτικὰ τὴν εἰκονογραφίαν καὶ τὴν μορφολογίαν τοῦ κυρίου ἔργου του.

ΜΕΡΟΣ Β’.

ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΗ ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΑ

Ἡ εἰκονογραφία μᾶς ἐνδιαφέρει μόνο γιὰ νὰ ἀνιχνεύσωμε τοὺς δεσμοὺς τοῦ Θεοτοκόπουλου μὲ τὰ πρότυπά του. Μένει ἔξω ἀπὸ κάθε ἀμφισβήτησις ὅτι τὸ μέγιστον μέρος τῶν θεμάτων του τὸ ἀντλεῖ ἀπὸ δυτικὰ πρότυπα, τυπώματα, ἔργα γνωστὰ ζωγραφικῆς κ. ἄ. Προβάλλονται ὅμως συχνὰ ὁρισμέναι εἰκονογραφικὲς συσχετίσεις μὲ βυζαντινὰ ἔργα γιὰ νὰ δειχθῇ ἡ οὐσιαστικὴ ἐξάρτησις τοῦ Θεοτοκόπουλου ἀπὸ τὴ βυζαντινὴ τέχνη, καὶ αὐτῶν τῶν συσχετίσεων τὴν ἀκρίβεια θέλωμε νὰ ἐλέγξωμε.

Ἄλλ’ ἡ εἰκονογραφία, δηλαδὴ τὸ θέμα, δὲν εἶναι τὸ κύριον μέλημα τοῦ καλλιτέχνη καὶ μάλιστα αὐτὴ τὴν ἐποχὴ. Ἡ καθ’αυτὸ προσφορὰ του εἶναι τὸ ὕψος, ποὺ ἀπαρτίζεται ἀπὸ τὰ μορφολογικὰ στοιχεῖα, δηλ. ἐκεῖνα ποὺ ἀφοροῦν στὸ χρῶμα, στὸ φῶς, στὴ μορφή, στὸ χῶρον, στὶς ἀναλογίαις καὶ στὴ σύνθεσίν του. Γι’ αὐτὸ θὰ ἐπιμείνομε περισσότερον στὸ καθένα ἀπὸ αὐτὰ χωριστά, παραβάλλοντάς το μὲ τοὺς ἀντίστοιχους χαρακτῆρες τῆς Κρητικῆς ζωγραφικῆς· αὐτὴ ἡ σύγκρισις θὰ μᾶς διδάξῃ ἂν πραγματικὰ ἡ ἑλληνικὴ τέχνη «ἐξηγεῖ ὅλα τὰ ἀτομικά του χαρακτηριστικά» (Bygon), 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 σαφήνειαν τῆς διατύπωσης καὶ τὴν εὐκολίαν τῆς κατανόησης, γιὰτὶ ἡ ἐνότητα τοῦ καλλιτεχνικοῦ δημιουργήματος εἶναι στὴν οὐσίαν τῆς ἀπόλυτης ἀδιάσπαστης.

Α. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ

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

*Εἰκονογραφία - τὸ θέμα - τὴν
- ἡ μορφή - τὸ ὕψος - οὐσιαστικὴ*

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 σωστές, θὰ ἦταν σὰν νὰ δεχόμαστε ὅτι ὁ Θεοφάνης ὁ Κρής πρέπει νὰ θεωρηθῇ ζωγράφος τῆς ἰταλικῆς τέχνης, ἐπειδὴ μέσα σὲ ὁλόκληρην τὴν «ἱστορίαν» 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, πὺν ὀφείλονται τὰ περισσότερα στοὺς D. T. Rice καὶ R. Byron, γιὰ νὰ δοῦμε πόσο ἀντιστέκονται σὲ μιὰ ἐξέτασι ἀπὸ τὴ βυζαντινὴν εἰκονογραφικὴν ἀποψη.

Στὸν γνωστὸ πίνακα τοῦ «Διαμερισμοῦ τῶν ἱματίων» (Espolio) 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 ὁμοία—σωστότερα θὰ λέγαμε: ἀπέχει ἐξ ἴσου—καὶ σὲ πολλὰ δυτικὰ ἔργα καὶ σὲ χαλκογραφίες πὺν ἦταν πολὺ εὐκόλο νὰ ᾔχει πρόχειρα ὁ Δομήνικος στὴν Ἰσπανία, ἀφοῦ ξέρομε ὅτι στὰ ὑπάρχοντά του βρέθηκαν καὶ 200 τοῦλάχιστον χαλκογραφίες⁷⁰. Παράβαλε π. χ. τοῦ Dürer τὴν Μαστίγωσι⁷¹, ὅπου ἡ γαλήνια κεντρικὴ μορφή τοῦ ὄρθιου Χριστοῦ περιστοιχίζεται ἀπὸ τὶς ἀνήσυχες καὶ χυδαῖες μορφές τοῦ πλήθους· στὸ πρῶτο ἐπίπεδο ὑπάρχει καὶ ἓνας γονατισμένος στρατιώτης. Ὁ σκυμμένος νέος ὑπάρχει καὶ στὴ Σταύρωσι ἀπὸ τὴν Kleine Passion τοῦ ἴδιου Γερμανοῦ ζωγράφου. Ἐχει ἄλλωστε ἀναγνωρισθῇ τὸ ἀρχικὸ κύταρο τῆς σύνθεσης: εἶναι ὁ ἀντίστοιχος πίνακας τοῦ Κορρέγιου Ecce Homo, στὸ 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 δεύτερη ἀπογραφή τῶν παραγμάτων 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 Dworjak ποὺ ἔχει δώσει μιὰν ὠραίαν ἀνάλυση τοῦ ἔργου, βρίσκει 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 δεξιότητά της στὴ χρησιμοποίηση τῶν χρωμάτων, τὴν ὁλλανδικὴ ἀπόδοση τῆς παράστασης τοῦ ἀνθρώπου (σ. 262).

Γιὰ τὸ λεγόμενο Ὁνειρο τοῦ Φιλίππου (Πίν. ΚΓ', 1-2) τὸν πίνακα τοῦ Ἑσκουριάλ, ποὺ εἰκονογραφεῖ τὴν φράση τοῦ Παύλου «*ἵνα ἐν τῷ ὀνόματι Ἰησοῦ πάν γόνυ κάμψῃ ἐπουρανίων καὶ ἐπιγείων καὶ καταχθονίων*» (Φιλιπ. ΙΙ, 10), ἔγινε πρὸ πάντων λόγος, ὅπου ὑποδείχθηκαν τὰ πρότυπά του καὶ οἱ προτεινόμενες ὁμοιότητες, ὥς πρὸς τὸ κῆτος καὶ τὰ γονατισμένα πρόσωπα, μὲ τὴ βυζαντινὴ «Δευτέρα παρουσία» ἀποδείχθηκαν χωρὶς ἀξία⁷⁴. Γενικώτερα μπορεῖ νὰ πῇ κανεὶς πῶς ἡ σύνθεση αὐτὴ ποὺ θεωρήθηκε «γνήσιο γέννημα τῆς ἀφηγηματικῆς καὶ διδαχτικῆς φαντασίας ἐνὸς Βυζαντινοῦ», ὑπάγεται σ' ἓνα σχῆμα γνωστὸ στὴ Δ. Εὐρώπῃ, ποὺ καθιερῶνεται μὲ τὴν «Disputa» τοῦ Ραφαήλ. Μιὰ του μορφὴ πλησιέστερη πρὸς τὸν πίνακα τοῦ Θεοτοκόπουλου, ἀπὸ εἰκονογραφικὴ πάντοτε ἀποψη, μᾶς ἔχει δώσει ὁ Dürer (1511) στὴν ἐμπνευσμένη ἀπὸ τὴν ἰταλικὴ ζωγραφικὴ εἰκόνα του «Ἡ Προσκύνησις τῆς Ἀγίας Τριάδος» (ἢ οἱ Ἅγιοι Πάντες) τοῦ Μουσείου τῆς Βιέννης. Ἐκεῖ βρίσκουμε ἀκόμη καὶ τοὺς γονατισμένους βασιλεῖς καὶ ἱεράρχες τοῦ πρώτου ἐπιπέδου. Ἐνα ἀντίγραφο τοῦ ἔργου αὐτοῦ τοῦ Dürer βρίσκεται στὸ Μουσεῖο τῆς Νυρεμβέργης, μέσα στὸ ξυλόγλυπτο πλαίσιο, ποὺ εἶχε ἀρχικὰ σχεδιάσει ὁ ἴδιος ὁ Dürer γιὰ τὸν πίνακα αὐτόν. Ἐκεῖ σὲ μιὰν ἄκρῃ τῆς φρίξας τοῦ πλαισίου ποὺ παριστάνει τοὺς δικαίους καὶ τοὺς ἀδίκους παριστάνεται καὶ τὸ θηρίον μὲ τὸ ἀνοιχτὸ στόμα — ὁ «ἀκοίμητος σκώληξ» ἢ «βύθιος δράκων» — ποὺ τόσο παρεξηγεῖται. Ἄλλωστε ὁ ἴδιος «σκώληξ» βρίσκεται 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. Ἑστία, τ. 30, 1 Αὐγ. 1941. Βλ. πρὸ πάντων 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» ἁγιορειτικό, πού ἀποδίδεται πάντοτε «κατὰ κρόταφον» (προφίλ) καὶ σχεδὸν τριγωνικά⁷⁶. Μὲ αὐτὰ, δὲν ἐννοῶ ὅτι ὁ Θεοτοκόπουλος ἐπηρεάσθηκε κατ' εὐθεΐαν ἀπὸ τὸν Dürrer ἢ ἀπὸ τὸν Bosch· ἀπλῶς θέλω νὰ ὑποδείξω πὼς ὅταν ἔχομε μπροστά μας συνθέσεις καὶ θέματα τρεχόμενου 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 ἐρμηνεύσῃ ὁλόκληρη τὴ μεσαία ἀλληγορική παράσταση τοῦ τριπτύχου τῆς Μοδένας (Πίν.ΚΒ')—ἀνάλογη μὲ τὸ λεγόμενο «Ὀνειρο τοῦ Φιλίππου Β'»—μὲ κρητικά θέματα τῆς Δευτέρας Παρουσίας. Ἀλλωστε, τὸ λεγόμενο Ὀνειρο τοῦ Φιλίππου ἐρμηνεύεται ὡς σύμπλεγμα θεμάτων θρησκευτικοῦ περιεχομένου (Προσκύνηση τοῦ Ἁγίου Ὀνόματος 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 πού ἔχουν ἀκόμη προταῖ ἔχουν καὶ αὐτὲς τὸ ἴδιο βασικὸ σφάλμα: οἱ σχέσεις πού μπορεῖ τυχόν νὰ παραδεχθῇ 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 Ἀγίου στὴν Ταφή τοῦ Ὁργκάθ, πού 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 στίς εἰκονογραφημένες λατινικὲς Βίβλους, καὶ ἀπαντᾷ στὴν ἰσπανικὴ ζωγραφικὴ τῆς ἐποχῆς, ἐνῶ ὁ καθιερωμένος στὴν κρητικὴ ζωγραφικὴ τύπος λιθοβολισμοῦ τοῦ 16ου εἶναι ὁλότελα διαφορετικός⁷⁸. Τὰ ἴδια μπορεῖ νὰ πῇ κανεὶς γιὰ τὴν παραβολὴ τῶν στεφανιφόρων ἀγγέλων τοῦ Μαρτυρίου τοῦ Ἀγίου Μαυρικίου μὲ ἀνάλο-

⁷⁶) Γιὰ τὴ μορφή τοῦ κήτους στὸν Θ. πρβλ. τὴ χαλκογραφία τῆς ἐποχῆς πού 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) Α. Κύρου, Ὁ 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'ancienne imprimerie de Tournes à Genève, «Au Musée d' Art et d' Histoire» Γενεύης, 1936, IV, σ. 27—133. Βλ. καὶ πίνακα τοῦ Ἰσπανοῦ ζωγράφου Juan de Juanes († 1579) στοῦ Guinard—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, γιατί 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 ὁλότελα καθολικὴ, δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ σχετισθῇ μὲ τὴν Ἀγία Τριάδα τῆς Θείας Λειτουργίας ποὺ ἔχει συνθέσει ὁ Μιχαὴλ Δαμασκηνὸς (Κύρου σ. 412 καὶ πίν.)· γιατί 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 ἐξωτερικὴ. 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 οὐρανό, κρατώντας μιὰ σημαία, δὲν ἔχει σχέση μὲ τὴν βυζαντινὴ Εἰς Ἀδου 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 διαφορὲς 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, *Ikongraphie 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). Καὶ 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 βρῇ τὰ σχετικὰ παραδείγματα.

Μὲ τὴν ἑλαστικότητα αὐτὴ στη χρησιμοποίηση τῶν μεθόδων γιὰ τὴν ταύτιση εἰκονογραφικῶν θεμάτων, θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ χαρακτηρίσει τοὺς περισσότερους θρησκευτικοὺς 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 μεταξὺ 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 ζητήσουμε τὸ προηγούμενόν της στὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ. Ἀπὸ τὰ ἄλλα, τὰ περισσότερα καὶ κυριώτερα, ὅχι 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 τοῦ 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, δείχνουν πόσο ἐκπληκτικὰ μικρὸ καὶ ἀσήμαντο ρόλο παίζουν στὴ δημι-

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

⁸³) Ἡ μορφὴ βρέφους ὑποδηλώνεται μὲ τὴν ἀπροσδιόριστὴ μορφὴ πού κρατεῖ ὁ ἄγγελος. Ἐπάνω εἶναι ἡ Δέηση, παράσταση κατ' ἐξοχὴν βυζαντινὴ, μὲ τὸν Ἰησοῦ ἀνάμεσα στὴ Θεοτόκῃ καὶ τὸν Πρόδρομο, 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 πού ζωγράφιζε φορητὲς εἰκόνες⁸⁴.

Ε. ΤΟ ΧΡΩΜΑ

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

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, ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὰ βυζαντινὰ ψηφιδωτά. Ἡ φράση αὐτὴ εἶναι περισσότερο φιλολογικὴ παρὰ πραγματολογικὴ· ἐξάλλου ὁ Mayer ἀγνοεῖ ὥς οὗ ἐν τῇ Κρήτῃ δὲν ὑπῆρχε ψηφιδωτὴ διακόσμηση καὶ ὅτι τὰ μόνα ψηφιδωτά πού 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 κεχριμπαριοῦ. Καμιὰ φορὰ ὁ Θεοτοκόπουλος χρησιμοποιεῖ ἓνα ἀνοιχτὸ γαλάζιο στὸ πρόσωπο, πού ὁ Bygon ξαναβρίσκει στὴν Περίβλεπτο. Ἀκόμη ἓνα ζωηρὸ στακτὶ πού χρησιμοποιεῖ συχνὰ ὁ Δομήνικος τὸ βλέπει ὁ Ἀγγλος συγγραφέας καὶ σὲ Ἀθωνικὲς τοιχογραφίες.

Ἡ ἀξία τῶν διαπιστώσεων αὐτῶν εἶναι μέτρια, γιὰ τὸ χρώματα 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 τὸ χρώματα αὐτὰ δὲν ἔχουν τὸν ἴδιο σκοπὸ, π. χ. τὸ ἀνοιχτὸ γαλάζιο πού 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 ἐνὸς φορέματος μὲ τὸ ἀνοιχτὸ γαλάζιο γιὰ τὰ φῶτα, δὲν μπορούμε νὰ τὸν ταυτίσουμε μὲ τὸν συνδυασμὸ πράσινο καὶ γαλάζιο κοβάλτιο πού δηλώνει τὴ σκιά σ' ἓνα φῶρεμα στακτὶ μὲ φῶτα

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

ωχροκίτρινα. Τὰ χρώματα, ἄλλωστε, πὺν 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 Τισιανοῦ, πὺν δὲ σηµαίνει διαφορετικὸ πρόαµα»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, πὺν προσδίδει τὴν ὑποβλητικὴν ἀνταύγεια σεληνιακοῦ φωτός, εἶναι ὁλότελα ξένο στὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ, ἐνῶ εἶναι οἰκεῖο στὸν Τιντορέττο.

Σηµαντικὰ χρήσιµη θὰ ἴταν ἡ ἐξέταση τῆς τεχνικῆς πὺν χρησιμοποιεῖ στὰ χρώματα. Μὲ τὸ σκοπὸ νὰ ξεκαθαρίσουν τὸ ζήτηµα αὐτὸ μεταχειρίζονται συχνὰ ἓνα πρῆρογο κείμενο τοῦ Pacheco, Ἰσπανοῦ ζωγράφου καὶ συγγραφέα (1564—1654), πὺν 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 πετύχει κείνες τις σκληρὲς µοντζαλιὲς γιὰ τὰ δείξει ἀποκοιὰ*»⁸⁶. Τὸ πρῆρογο εἶναι ὅτι ὁ κάπως δυσνόητος τρόπος πὺν περιγράφει ὁ Ἰσπανὸς ἀβασάνιστα ταυτίζεται µὲ τὸν βυζαντινὸν τρόπο⁸⁷ καὶ δὲν ἐρµηνεύεται µὲ βάση τὰ ἴδια τὰ ἔργα τοῦ Γκρέκο, πὺν εἶναι ἡ µόνη μέθοδος γιὰ νὰ ἐξακριβωθῇ ἡ σηµασία τοῦ κειµένου. Εἶναι φανερὸ ὅτι «οἱ σκληρὲς µοντζαλιὲς» «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, πὺν θὰ ἄρεσαν στὸν Πατσέκο⁸⁸. Ἡ βυζαντινὴ τεχνικὴ, δὲν ἐπιτρέπει στὸν καλλιτέχνη νὰ ξαναγυρίσει στὰ πρῶτα του χρώματα, ὅταν βάλει πιά τὰ

⁸⁵) Πρῆβελάκης I, 93, καὶ Byron 174.

⁸⁶) Μετάφραση Πρῆβελάκη I 91—92 καὶ Πρῆβελ. II, 151. Ἀλλωστε ἡ µετίφραση 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. Maclair, *Le Greco*, Παρίσι 1931, σ. 107: *afin de donner à ses toiles finies un aspect d'ébauches*. Τὸ βιβλίο τοῦ Fr. Pacheco ἔχει τὸν τίτλο: *Arte de la Pintura*, Sevilla 1649, (κατὰ τὸν Willumsen, I, 3, πὺν δηµοσιεύει καὶ τὸ ἱσπανικὸ κείμενο).

⁸⁷) Willumsen I, 3, Byron 199, Πρῆβελάκης I, 91—92.

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

δεύτερα, καὶ οἱ «σκληρὲς μουτζαλιές» δὲν μποροῦν νὰ δημιουργηθοῦν στὸν βυζαντινὸ πίνακα ἐκ τῶν ὑστέρων, γιατί ὁ σκοτεινὸς προπλάσμος μπαίνει πρῶτος. Γι' αὐτό, τὸ νὰ «περνᾶ καὶ ξαναπερνᾶ καὶ νὰ ρετοκάρει τὶς ζωγραφιές του» ἀποκλείεται γιὰ τὸν Βυζαντινὸ, ἐνῶ τοῦτο ἀκριβῶς χαρακτηρίζει τὸ Δυτικὸ ζωγράφο, ποὺ ἔχει κάθε ἐλευθερία νὰ ἐπιδιώξει, μὲ τὶς ἐπανελημμένες δοκιμές, τὸν σωστὸ τόνο, νὰ ἐνώσει ἢ νὰ χωρίσει τὰ χρώματα. Ὡστε ἄστοχη βγαίνει ἡ χρησιμοποίηση τοῦ Πατσέκο, γιατί 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 χρῶμα πάλι θὰ τὸ ἐρευνήσουμε κυρίως στὶς φορητὲς εἰκόνες καὶ λιγώτερο στὶς τοιχογραφίες, καὶ μάλιστα ἄλλων ἐποχῶν καὶ τόπων, ὅπως γίνεται συνήθως, γιατί, παρὰ τὴν συγγένεια, ἡ ζωγραφικὴ πάνω σὲ σανίδι ἔχει ἀπαιτήσεις διαφορετικὲς ἀπὸ τὴν τοιχογραφία καὶ γιατί κάθε ἐποχὴ καὶ κάθε περιοχὴ ἔχει τὶς προτιμήσεις της.

Στὴν εἰκόνα τὸ χρῶμα 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, γιατί ἡ τέχνη δούλευε σ' ἓναν ἀκμαῖον ἀκόμα ὄργανισμό καὶ θὰ ἔταν πολὺ δύσκολο νὰ καθορίσουμε ἐνιαίᾳ ἀντίληψη στὴ χρῆση τοῦ χρώματος. Στὴν μεταβυζαντινὴ ἐποχὴ τὰ χρώματα λιγοστεύουν, σχεδὸν τυποποιοῦνται καὶ πρέπει νὰ ἔρθουν μερικὲς μορφές σὰν τὸν Δαμασκηνὸ ἢ τὸν Πουλάκη γιὰ ν' ἀνανεώσουν, μὲ τὴν πείρα τῆς Ἀναγέννησης, τὴν χρωματικὴ κλίμακα, χωρὶς νὰ παραλλάξουν, τὴν ὁργανικὴ τῆς λειτουργίας. Ὅπωςδήποτε, τὸν Δομήνικο πρέπει νὰ τὸν συγκρίνουμε μὲ τὰ ἔργα τὰ πρὶν ἀπὸ τὴν ἀνανέωση αὐτή. Ἐπειδὴ ὅμως εἰκόνες χρονολογημένες ἀκριβῶς στὴν περίοδο αὐτή, καὶ μάλιστα ἀντιπροσωπευτικὲς τῆς «σχολῆς», δὲν ἔξομε, ἀναγκάζομαστε 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 κατανεμηθῇ 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 ἐλαφρὸ ἀλλὰ συγκεκριμένο. Ἡ πλαστικότητα ἐκφράζεται συνήθως μὲ σκιά στὸ ἴδιο χρῶμα, ἀλλὰ σὲ βαθύτερη ἀπόχρωση καὶ 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 καὶ καθαρά χρώματα ποὺ ἔχει στὴ διάθεσή του, εἶναι νὰ τὰ ταιριάσει ἔτσι, ὥστε νὰ δώσει στὸ κάθε χρῶμα ὅλη τὴν καθαρή ποιητικὴ του ἀξία.

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

Ἄν ζητήσουμε νὰ κατατάξουμε τὴ χρωματικὴ μέθοδο τοῦ Θεοτοκόπουλου, θὰ συμφωνήσουμε εὐκόλα, ἔπειτα ἀπ' ὅσα εἴπαμε πάρα πάνω, μὲ τὸν Wölfflin, τὸν Dworjak, τὸν Weisbach, τὸν Peusner κ. ἄ., ὅτι ἡ χρωματικὴ του μέθοδος γενικὰ εἶναι βενετικὴ. Ἀπὸ τοὺς ἄλλους, ὁ Bygon ἀρκεῖται σὲ γενικότητες ὅπως καὶ 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, *σοροαδικά*, Ε. v. d. Bercken, *Malerei der Renaissance in Italien*, (Handb. d. Kunstwiss.) σ. 69 κ. ἑξ. καὶ 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 τεχνοτροπίας του.

Ἀληθινά, ὁ τρόπος αὐτὸς εἶναι γνωστὸς στοὺς Βυζαντινοὺς καὶ εἰδικώτερα φανερῶνεται 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 Ἀγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης καὶ τῆς Κοιμήσεως τῆς Νικαίας (9ος αἰώνας) καὶ ὡς τῆς Μακεδονικῆς σχολῆς τὶς τοιχογραφίες (13ος—ἀρχὲς 14ου αἰώνας). Παράλληλα ὅμως ὑπάρχει στὴν Κωνσταντινούπολιν 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 ἐπικρατεῖ σ' ὁλόκληρη 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 Ἀφεντικό⁹². 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' ὁλόκληρη τὴν χρωματικὴ τῆς ἀντίληψης⁹³.

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. 50—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 ὀνειρῶν. Ἡ ἀπομάκρυνση αὐτὴ ἀπὸ τὸ φυσικό, δὲν μπορεῖ νὰ παραβληθῇ οὔτε στὸν τρόπο οὔτε 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 μ' εὐαίσθησία ζωγραφικὴ στὸ ταίριασμά τους, θέλουν στὴν τέχνη ν' ἀποδώσουν μὲ σύμβολο τὴν ἀνθρώπινη μορφὴ τὴν ὁμαδικὴ πίστη σὲ μιὰ ὑπερκόσμια πραγματικότητα, σταθερὴ, ἀπρόσωπη καὶ αἰώνια, ἐνῶ στὸν Θεοτοκόπουλο τὸ ἀφύσικο χρῶμα συμπυκνώνει τὴν ἔνταση προσωπικῆς ἐσωτερικῆς ζωῆς, γεμάτης μυστικὰ ὁράματα⁹⁴.

Γ. Τ Ο Φ Ω Σ

Ὑποστηρίχθηκε ὅτι τὸ φῶς τοῦ Θεοτοκόπουλου δείχνει τὴ βυζαντινὴ του καταγωγὴ μὲ δυὸ ἐπιχειρήματα πρὸ πάντων. Τὸ ἓνα εἶναι ὅτι ὁ Θεοτοκόπουλος ἐφαρμόζει τὴ βυζαντινὴ ἀρχὴ «τὸ φωτεινὸ πλησιάζει, τὸ σκοτεινὸ ἀπομακρύνει»· ἡ ἀρχὴ αὕτη, ποὺ δὲν εἶναι ἰδιαίτερα βυζαντινὴ, ὅταν ἐφαρμόζεται σὰν κριτήριον μὲ σχολαστικότητα μπορεῖ νὰ ὁδηγήσει 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 θεμελιακὴ 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. Ἀρκεῖ ἄλλωστε νὰ παραβληθῇ συνοπτικὰ ἡ βυζαντινὴ μέθοδος φωτισμοῦ μὲ τὴ βενετικὴ καὶ μὲ τοῦ Θεοτοκόπουλου γιὰ νὰ φανῇ 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, [Γενεύη] 1948, σ. 51, γιὰ τὴ βυζαντινὴ τέχνη.

⁹⁵) W i l l u m s e n II, 444, στὴν προσωπογραφία τοῦ Ἀναστάτzu.

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 αὐθύπαρκτο 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 ἀπὸτομα σὲ μεγάλες ἢ μικρὰς κηλίδες, τονίζοντας τὴν ἔκφραση δραματικῶν καταστάσεων· μὲ τὰ ἀπροσδόκητα φωτιστικὰ παιγνίδια δημιουργοῦνται ἐντελῶς νέες ὕψεις προσώπων καὶ πραγμάτων, μεταβάλλονται οἱ ἀξίεις τῶν μορφῶν μέσα στὸν πίνακα. Φωτίζεται τὸ ἀσήμαντο, τὸ κύριον μένει στὴ σκιά⁹⁸. Ὁ Τιντορέττος, συνεχίζοντας τὸ δρόμον ποὺ ἀνοίξε ὁ Κορρεγιος, ἀγαπᾷ νὰ τοποθετῇ τὶς μορφές του στ' ἀντίφωτο, ὥστε νὰ σκιάζεται τὸ πρόσωπο, νὰ ἐκκόβῃ τὸ χαρακτηριστικὸ περίγραμμα καὶ νὰ συγκεντρώνεται ὅλο τὸ φῶς σὲ κάποιο ἄλλο μέρος ἢ σ' ἓνα διπλανὸ ἀντικείμενον. Π. χ. στὴ μεγάλη Σταύρωση τῆς Σχολῆς τοῦ Ἀγ. Ρόκκου ὁ Σταυρωμένος ἔχει τὸ κεφάλι σκυμμένον καὶ τὸ πρόσωπο βυθισμένον στὴ σκιά ἐνῶ τὸ φῶς συγκεντρώνεται στὸ ἀριστερὸ μέρος τοῦ κορμοῦ μὲ τὴν πλατιὰ ἡρωικὴ 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 φωτεινὰ καὶ σκοτεινὰ, νέα καὶ ἄγνωστα, συχνὰ ἄσχετα ἀλλὰ ἰσοδύναμα μὲ τὰ γνωστὰ σχήματα τῶν παριστανωμένων μορφῶν· ἡ ἀντικειμενικότητα 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 ἐλλ. 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 παρabiάζεται η αρχή του σκιοφωτισμού, αλλά 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 δεχθῇ 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').

Ἀλλὰ καὶ ὁλόκληρη τὴν παραγωγή του τὴν διέπουν οἱ φωτιστικὲς συνήθειες τῆς ἰταλικῆς ζωγραφικῆς. Ὑποστηρίζουμε ὅτι στὸ Δομήνικο τὸ φῶς ἀκολουθεῖ ἀπαράβata τὴ φυσικὴν ἀρχὴ τῆς ἰταλικῆς ζωγραφικῆς, τὸ σκιοφωτισμό. Τοῦ βρῆκαν μερικὰ «λάθη» στὴν ἐφαρμογὴ του, ὅπως κάποια σκιὰ ποὺ 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 μεγαλείτερους δεξιότηχες τοῦ πινέλου ἀδυναμίες μαθητοῦ τοῦ Πολυτεχνείου⁹⁹. Αὐτὸ ποὺ δὲν πρόσεξαν εἶναι ὅτι τὰ ἴδια «λάθη» ποὺ 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, ἀριστερὰ του, καὶ ὅτι, ἂν καὶ τὸ φῶς ἔρχεται ἀπὸ ἀριστερὰ του, τὸ δεξιὸ αὐτὸ καὶ ὁ ἄσπρος γιανᾶς εἶναι φωτισμένα (Will. II, 386). Ἡ παρατήρηση εἶναι λανθασμένη, γιατί πραγματικὰ τὸ παράθυρο φωτίζει τὸν Κλόβιο, ἀλλὰ γιὰ ν' ἀποφευχθῇ τὸ σκληρὸ πλάσιμο, φωτίζεται καὶ ἡ ἄλλη πλευρὰ ἐλαφρὰ: δηλαδὴ τὸ πορτραῖτο ἔχει τὸν οὐδέτερο φωτισμὸ ἐργαστηρίου· λάθος δὲν ὑπάρχει. Ἐξ ἄλλου καὶ ὁ Τισιανὸς κάνει βασικώτερα λάθη ἀπὸ αὐτὰ ποὺ καταλογίζουν στὸν Δομήνικο. Παραδείγματος χάριν, στὸ πορτραῖτο τοῦ Κόμης Ἀντωνίου Πόρχια, στὸ Μιλάνο, μιὰ πυκνὴ σκιὰ σκεπάζει τὸ ἀριστερὸ μάγουλο, ἐνῶ ἡ πλευρὰ αὐτῆ 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» ποὺ 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, ὅχι ὅμως πάντα μὲ τὸν ἴδιο τρόπο. Ἄλλοτε οἱ μορφές ἔχουν τὸν σταθερὸ καὶ ψυχρὸ φωτισμὸ ἐργαστηρίου καὶ τοῦτο γίνεται συχνὰ σὲ πίνακες μὲ χαρακτήρα 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 ἑμμεσο τὶς ψυχικὲς ἀγωνίες τοῦ καλλιτέχνη. Ἀλλὰ καὶ ὁ τρόπος αὐτὸς εἶναι στὴ βάση του βενετικὸς. Ὁ Κορρέγιος, στὴν Προσκύνηση τῶν Ποιμένων, θέλοντας νὰ εἰκονογραφήσει τὴ φράση τοῦ ἀποκρύφου 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 Ἀγίου Λαυρεντίου στὸ Ἐσκουριάλ (1564—1567), ὅπου ἴσως συνεργάσθηκε ὁ Δομήνικος, ἢ στὴν Ἀγία 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, κίττω, 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 ἐρχεται 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 βάθος στοὺς πίνακές του καὶ αὐτοὶ δίδουν τὸ φωτιστικὸ κλίμα στὸ ἔργο του. Εἶναι περιττὸ νὰ θυμίσουμε ὅτι στὴν Κρητικὴ ζωγραφικὴ ὁ οὐρανὸς εἶναι χρυσὸς 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 ἡρεμώτερα 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 παραβάλλει μὲ τὸ βυζαντινὸ φῶς «ποὺ εἶναι, τὸ ἴδιο ψυχρὸ καὶ ἀπρόσωπο»¹⁰². Παραβολὴ ἄστοχη, γιατί, ἐνῶ τὸ βυζαντινὸ φῶς μπορεῖ πραγματικὰ νὰ χαρακτηρισθῇ 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 ὁραματιστῆ. 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 μιᾶς θεοφοβοῦμενης καὶ

¹⁰²) Byron 206.

¹⁰³) Τὸ γράμμα ἀνακαλύφθηκε στὴ Δημοτικὴ Βιβλιοθήκη στὸ Σπυλαῖο καὶ δημοσιεύθηκε ἀπὸ τὸν H. Kehrer «Kunstchronik», 7)21 Σεπτεμβρίου 1923, ἀρ. 47—48, σελ. 781—785. «Χθὲς πῆγα ἐπίσκεψη στοῦ Γκρέκο γιὰ νὰ κάμωμε 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 εορταστικόν. Εἰστάθηκα 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 βγῇ 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 ἀπ' 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

Μὲ ὅσα σημειώθηκαν πρὸ πάνω γιὰ τὸ χρῶμα καὶ γιὰ τὸ φῶς ἔχουν ἤδη ὁρισθῇ κατὰ γενικὸ τρόπο τὰ συστατικὰ τῆς μορφῆς (φόρμας), ποὺ πλάθεται μὲ τὸ χρῶμα καὶ μὲ τὸ φῶς. Ἡ μορφὴ στὸ Θεοτοκόπουλο δὲν ὁρίζεται μονολεκτικά μὲ τὴν πυκνότητα, μὲ τὸ βάρος, μὲ τὴ σύσταση, μὲ τὸ ἀνάγλυφο, πότε ἐνεργεῖ σὰν σκάλισμα σὲ ἀπλὴν ὕλη καὶ πότε χαϊδεύει τὴν ὄραση σὰν ἀπλὴ ἐναλλαγὴ φωτεινῶν καὶ σκοτεινῶν κηλίδων. Ἐνδιαφέρει νὰ διαπιστώσουμε ὅτι ἀπὸ τὴ μιὰ ἀντίληψη στὴν ἄλλη προχωρεῖ σὲ σταθερὴ πορεία, καὶ ὅτι ἡ πορεία αὐτὴ βαίνει παρὰλληλα μὲ τὴν τάση ποὺ κατευθύνει καὶ τὴν τέχνη τῆς ἐποχῆς του, τῆς στροφῆς τοῦ 16ου πρὸς τὸ 17ο αἶωμα.

Ὁ ρυθμὸς σύμφωνα μὲ τὴν παραδεγμένη θεωρία τοῦ Wölfflin, τείνει νὰ μεταβληθῇ ἀπὸ γραμμικὸς, ποὺ ἐξυπακούει καθαρὸ περίγραμμα, κυριαρχία τῆς γραμμῆς, μορφὴ πλαστικὴ καὶ ἀπτή, καὶ νὰ γίνῃ γραφικὸς, ὅπου τὸ περίγραμμο χάνεται, ἡ γραμμὴ ἀδυνατίζει, ἡ πλαστικότητα τῆς μορφῆς ἐλαττώνεται καὶ τὸ σύνολο γίνεται μιὰ παλλόμενὴ εἰκόνα, ὅπου ὁ κόσμος δὲν παριστάνεται χειροπιαστὸς καὶ πραγματικὸς, ἀλλὰ σὰν ὄραμα καθαρὸ. Τὴν ἴδια τάση μπορούμε νὰ διαπιστώσουμε στὴν ἐξέλιξη τοῦ ὕφους τοῦ Θεοτοκόπουλου. Ἄν παραβάλομε τὴν Ἀνάληψη τῆς Παρθένου στὸ San Domingo el Antiguo (1577) (Πίν.ΚΣΤ', 1) μὲ τὴν Ταφὴ τοῦ Κόμητος Ὁργκάθ (1578 ἢ 1586), μὲ τὴν Ἀνάληψη τῆς Παρθένου τοῦ Μουσείου τοῦ San Vincente (1609—1614) ἢ μὲ τὴ Συναυλία τῶν Ἀγγέλων τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης Ἀθηνῶν (1604—1612), θὰ βροῦμε σταθμοὺς χαρακτηριστικoὺς στὴ διαμόρφωση τοῦ ὕφους τοῦ ζωγράφου πρὸς τὴν κατεύθυνσιν αὐτὴν. Ἐννοεῖται ὅτι τὰ πράγματα αὐτὰ εἶναι σχετικὰ καὶ ὅταν λέμε ὅτι ἡ Ἀνάληψη τοῦ San Vincente εἶναι γραφικώτερη ἀπὸ τὴν Ἀνάληψη τοῦ San Domingo, δὲν ἐννοοῦμε ὅτι ἡ τελευταία αὐτὴ ἀνήκει ἀπόλυτα στὸν γραμμικὸ ρυθμό, Αὐτὸ δὲν μπορούμε 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 συνάπεις¹⁰⁴. Ἐξ ἄλλου, ἐλάττωσις τῆς πλαστικότητος στὰ ἔργα τοῦ Θεοτοκόπουλου δὲν σημαίνει ὅτι κυριαρχεῖ τὸ ἐπίπεδο, ὅτι ἡ μορφὴ παύει νὰ εἶναι ἀνάγλυφο, δηλαδὴ ὅτι παρουσιάζει κάτι σὰν τὶς

¹⁰⁴) Wölfflin 34.

μορφές της Αιγυπτιακής ή της Μινωϊκής ζωγραφικής· απεναντίας, τὸ ἀνάγλυφο, ποὺ εἶναι ἀναγκαία ἔκφραση τοῦ σκιοφωτισμοῦ, μένει, ἀλλὰ παύει νὰ ἔχει τὴν τυραννικὴ θέση ποὺ παίρνει στὰ ἔργα ἑνὸς Μιχαήλ Ἀγγελου, παραδείγματος χάρι, ἢ ἑνὸς Dürer.

Ἡ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ εἶναι δύσκολο νὰ ὑπαχθῇ στὶς κατηγορίες τοῦ Wölfflin ποὺ ἀφοροῦν ἀποκλειστικὰ σχεδὸν τὴν τέχνη τοῦ 16ου καὶ 17ου αἰώνα τῆς Δυτικῆς Εὐρώπης. Ἔχομε ὅμως κάποιο διακαίωμα νὰ κυττάξομε ἀπὸ τὴ σκοπιὰν αὐτὴ τὴν Κρητικὴ ζωγραφικὴ τοῦ 16ου αἰώνα, καὶ γιὰ τὴν χρονικὴ συγγένεια, ἀλλὰ καὶ γιὰτὶ ἔχει διαπιστωθῇ ἡ ἐπαφὴ τῆς μὲ τὴν Ἱταλικὴ τέχνη τῆς ἐποχῆς. Ὡς πρὸς τὶς ἑννοίες τοῦ γραμμικοῦ (γλυπτικοῦ, ἀπτικοῦ) καὶ τοῦ γραφικοῦ (ὀπτικοῦ), νομίζω ὅτι ἡ Κρητικὴ ζωγραφικὴ πρέπει ἀδίστακτα νὰ χαρακτηρισθῇ ὡς «γραμμικὴ» τέχνη. Στὶς τοιχογραφίες π. χ. γιὰ νὰ ξεχωρίζει πιὸ ἔντονα τὸ αὐστηρὸ περίγραμμα κάνουν τὸν «κάμπο» σὲ χρῶμα σκοτεινὸ γαλάζιο, ποὺ φθάνει συχνὰ στὸ μαῦρο, ὥστε πάνω σ' αὐτὸν νὰ προβάλλει καθαρὰ τὸ ἐλαφρὸ 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 ποὺ δηλώνονται οἱ πτυχές στὰ φορέματα, ποὺ εἶναι καθαρὰ γραμμικός¹⁰⁵. Ἔτσι στὴν Κρητικὴ ζωγραφικὴ βρῖσκομε ὅλα τὰ σημάδια τῆς γραμμικῆς (κλασικῆς) τέχνης, ποὺ βλέπει τὸν κόσμον σὰν κάτι τὸ στατικό, τὸ ὑπάρχον, τὸ ὀρισμένο. τὸ τελειωμένο. Δὲν θὰ βροῦμε στὴν Κρητικὴ ζωγραφικὴ τὰ σημάδια τοῦ ζωγραφικοῦ ὕφους, ποὺ μέσα σὲ βίαιην ἀνησυχία βλέπει τὸν κόσμον σὰν κάτι τὸ ἀκατάπαυστα κινούμενον, σὰν ἀέναο «γίγνεσθαι», σὰν ἀπεριόριστο καὶ ἄπιαστο, σὰν «φαινόμενο» καὶ ὄχι σὰν «ᾒν», ἐνῶ ὅλα αὐτὰ ταιριάζουν στὸ Θεοτοκόπουλο.

Γιὰ τὴν ἑκφραστικὴ σημασία τῆς μορφῆς στὸ Θεοτοκόπουλο εἶναι διδακτικὲς οἱ διαφορὲς μέσα στὸν ἴδιον πίνακα ἀνάμεσα στὴ διάπλαση ἀνθρώπινων καὶ θείων προσώπων. Στὸ Μαρτύριο τοῦ Ἀγ. Μαυρικίου οἱ ἐγκόσμιες μορφές εἶναι πολὺ γραμμικώτερες ἀπὸ τὶς ἐπουράνιες ποὺ συγχέονται μὲ τὰ σύννεφα καὶ τὰ σύννεφα δὲν ξεχωρίζουν ἀπὸ τ' ἀνεμιζόμενα ροῦχα τῶν ἀγγέλων. Ἀκόμη περισσότερο, στοὺς πίνακες ὅπου παριστάνεται ὁ ὀπτασιαζόμενος προνομιοῦχος πιστὸς καὶ σύγχρονα ἡ ὀπτασία ποὺ βλέπει, ὅπως εἶναι ἡ Ταφὴ τοῦ Ὁργκάθ, ὑπάρχει πάντα ἀντίστοιχη διαφορὰ στὴν πλαστικὴν ἔκφραση τῶν μορφῶν. Ὁ τρόπος αὐτὸς εἶναι συνειθισμένος στὴ ζωγραφικὴ τῆς ἐποχῆς, δηλ. τοῦ Μανιερισμοῦ, ἀλλ' αὐτὸ ποὺ ξεχωρίζει ἐδῶ σὰν προσω-

¹⁰⁵) Millet, Athos, π. 118 κ. ἑξ.

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 ἐξωθηρσκευτικὲς του συνθέσεις, δὲν διαφέρει πολὺ, ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτῇ, 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 μετὰ τὴ γήινη ὑπόσταση τῶν προσώπων ποὺ παριστάνονται.

Οἱ παρατηρήσεις αὐτὲς ὀδηγοῦν στὸ συμπέρασμα ὅτι ὅσο ἀπαλλάσσεται ὁ ζωγράφος ἀπὸ τὶς συμβατικότητας τῆς παραγγελίας, ἀπὸ τὴν ἐλάχιστη ἔστω ἀλλ' ἀναγκαστικὴ προσαρμογὴ στὶς ἀπαιτήσεις τῆς κοινῆς καλαισθησίας, ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ παραβλέπει ἓνας 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 καθολικεύει 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 Ἀγία 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 ἓνα ἐντελῶς δευτέρου στοιχείο στὴ σύνθεση, ποὺ δηλώνεται συμβατικά, μὲ τὴν τοποθέτηση τῶν προσώπων σὲ διαφορετικὸ ὕψος, μὲ τὸ ὑπερβολικὸ μίκρεμα τῶν μακρινῶν προσώπων καὶ πραγμάτων, ποὺ ὑπάρχει δηλ. μόνο ὅσο χρειάζεται γιὰ τὴ σαφήνεια τῆς πορτάστας. 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 Δεῖλνο, 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 ἄπρεπη 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 κοσμοθεωρίαν καὶ σ' αὐτὸ εἶναι προσκολλημένος συνειδητά, μὲ τὴ δύναμη θρησκευτικῆς πίστεως ¹⁰⁶.

Ἡ ἱταλικὴ ζωγραφικὴ προσπάθησε ἀπὸ ἐνωρὶς—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 ἄνοιγμα ἢ μὲ τὸ κλείσιμο τοῦ χώρου, μὲ τὴν κίνηση μέσα στὸ χῶρο καὶ μὲ τὶς σχέσεις τῶν ἐπιπέδων, καινούρια καὶ πλούσια ἐκφραστικὰ μέσα, ποὺ ἡ Κρητικὴ ζωγραφικὴ, ὡς τὸν Δαμασκηνόν, 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 ἔντονη 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 εἰδους ἐπιτρέπονται στὴν τέχνη ὅταν ἔχουν μιὰ δικαιολογίαν ἀνώτερη ἀπὸ τὶς ἀπαιτήσεις μιᾶς πεζῆς καὶ πιστῆς ἀναπαράστασης.

Σ' ὅλο τὸ ἔργο τοῦ Δομήνικου μιὰ καὶ μόνη, νομίζω, εἶναι ἡ περὶπτωση 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 Βάπτιση 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) Willumsen II, 646—648, Πρεβελάκης 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 εἵδους 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».

Ἀλλὰ 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 (Λουκᾶς 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 κόσμον, ποὺ τὸν ἔζησε, λές, σὲ ὥρες 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 Ἀγίων ποὺ συνοδεύουν, ὅπως στὸν Ἅγιο Μαρτῖνο ἢ στὸν Ἅγ. Βερναρδῖνο, ἢ σὲ ὀρισμένες Σταυρώσεις, γιὰ νὰ τὸ καταλάβουμε¹¹⁰.

Ἐν τούτοις, ἔξω ἀπὸ τὴν προσωπικὴν αὐτὴν ἀπόχρωση, ἡ ἀντίληψη τοῦ Θεοτοκόπουλου ὑπάγεται σ' ἓνα σύστημα ποὺ κυριάρχησε στὴν Εὐρωπαϊκὴ τέχνη τῆς ἐποχῆς του. Τοῦτο τὸ καθόρισεν ὁ Wölfflin μὲ πολλὴν δεξύτητα 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 ἐλβετὸν ἱστορικὸ τῆς τέχνης, στὴν Κλασικὴ τέχνη κυριαρχεῖ τὸ ἐπίπεδο, εἰς βίρος τοῦ βάθους. Μὲ τοῦτο δὲν πρέπει νὰ ἐννοηθῇ ὅτι ὅλη ἡ σύνθεση εἶναι ἐπίπεδη, ὅπως στοὺς Βυζαντινοὺς, ἀλλὰ ὅτι ὁ χώρος—μὲ τρεῖς διαστάσεις πάντοτε—δηλώνεται μὲ ἐπίπεδα παράλληλα, πρὸς τὴν ἐπιφάνεια τοῦ πίνακα ποὺ ἐκφράζουν ἓνα αἶσθημα ἡσυχίας καὶ σταθερότητας. Ὁ καθένas 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, ποὺ 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 ἔχνος τῶν ἐπιπέδων.

Ἡ κρίσις αὕτῃ τοῦ σοφοῦ τεχνοκρίτη γιὰ τὸν Γκρέκο, ἀπὸ τὴ γενικὴ σκοπιὰ ὅπου τοποθετεῖται, εἶναι ἴσως σωστή, εἶναι ὅμως δύσκολο νὰ τὴ δεχθοῦμε ἔτσι μονοκόμματη. Ὁ τοῖχος τῶν εὐγενῶν τολεδάνων ποὺ παραστέκουν στὸ θαῦμα τῆς Ταφῆς τοῦ Ὁργκάθ, σταματᾷ τὸ μάτι σ' ἓνα συμπαγὲς ἐπίπεδο, παράλληλο μὲ τὸ ἐπίπεδο ποὺ σχηματίζουν μπροστά τους ὁ καλόγερος, οἱ δύο Ἀγιοὶ μὲ τὸ λείψανο καὶ οἱ ἱερεῖς, ποὺ εἶναι παράλληλο μὲ τὴν ἐπιφάνεια τοῦ πίνακα. Μόλις ὅμως τὸ μάτι σου ἀνεβῇ πρὸς ψηλά, ὅλα συντελοῦν γιὰ νὰ σοῦ δοθῇ ἡ ἐντύπωση τῆς λοξῆς φυγῆς πρὸς τὰ ἄπειρα ὕψη: ὁ ἄγγελος ποὺ ἐρχεται ἀπὸ τὸ βάθος, ἡ διαβάθμιση τοῦ φωτός, ἡ προοπτικὴ τῶν προσώπων· μὰ δὲν ὑπάρχει κανένα ἐπίπεδο ποὺ νὰ μᾶς ὁδηγῇ πρὸς τὸ φωτεινὸ τέρμα. Τοῦτο δυναμώνει τὴν ἀντίθεση ἀνάμεσα τῆς κάτω καὶ τῆς πάνω σύνθεσης τοῦ πίνακα, ἀνάμεσα στὸν φυσικὸ καὶ τὸν ὑπερφυσικὸ κόσμο. Στὸ Μαρτύριο τοῦ Ἀγίου Μαυρικίου δὲν χωρίζεται ἡ σύνθεση 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 ἄριστερὸ ὁ μακρυνὸς χορὸς τῶν θριαμβικῶν ἀγγέλων ἐκφράζει μιὰ διαγώνια κίνησις λοξῆς φυγῆς πρὸς τὸ ὕψος, χωρὶς νὰ διαγράφεται κανένα ἐπίπεδο. Οἱ ἄγγελοι ψαλμωδοῦν τὸ μαρτυρικὸ θάνατο τῶν λεγεωναρίων ποὺ ἀποκεφαλίζονται κάτω τους, ἀριστερά, μικροσκοπικοὶ δίπλα στὰ μεγάλα σώματα τοῦ πρώτου ἐπιπέδου· ἡ ἀπότομη πτώσις πρὸς τὸ βάθος εἶναι τυπικὴ γιὰ τὸν Μανιερισμό¹¹¹.

¹¹¹) Kehrer, 4, Guinard—Baticle, σ. 62, καλὴ ἐγχρωμὴ ἀπόδοση τοῦ Ἀγ. 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 τὴ χρῆσιν τοῦ στερεοῦ καὶ κατακόρυφον ἐπίπεδον μὲ τὴ διάθρωση τοῦ χώρου πρὸς τὸ βάθος, σὲ μιὰν ἐνιαίαν καὶ λοξὴν κίνηση, ποὺ πάει νὰ φύγει ἔξω ἀπὸ τὸν πίνακα, χωρὶς ἵχνος ἐπιπέδου. Μὲ τὰ μέσα αὐτά, δημιουργεῖται μιὰ ἀνήσυχη διάθεση, ποὺ μεταλλάζει ἀπὸ τὴν ἡρεμία τοῦ ἐπιπέδου στὴν ἀσίγαστη λοξὴ κίνηση πρὸς τὰ μέσα. Αὐτὸν τὸν τρόπο βρῖσκομε καὶ σ' ἄλλες μεγάλες συνθέσεις, ὅπως στὴ Βάπτιση. Μὰ ὁ Θεοτοκόπουλος δὲν ἔχει ἕνα μόνο τρόπο· σχεδὸν κάθε πίνακας εἶναι καὶ μιὰ καινούρια λύσις τοῦ προβλήματος τοῦ χώρου. Ἄλλοι τὸ ἐπίπεδο κυριαρχεῖ, ὅπως σὲ πολλὰς Σταυρώσεις, καὶ στὴ μνημειώδη Πιετὰ τῆς Συλλογῆς τῆς Comtesse de la Béraudière στὸ Παρίσι, ἄλλοι ἐπαληθεύεται ἡ γνώμη τοῦ Wölfflin ὅτι δὲν ὑπάρχει ἵχνος ἐπιπέδου στὸν Γκρέκο, ὅπως στὴν Προσκύνηση τῶν Ποιμένων στὸ Βουκουρέστι, στὴ Βάπτιση στὸ Hospital de San Bautista (Τολέδο)¹¹² καὶ σ' ἄλλα, ἀνάλογα μὲ τὸ θέμα καὶ μὲ τὴ διάθεση τοῦ ἔργου. Βρισκόμαστε, ὅπως βλέπομε, πολὺ μακριὰ ἀπὸ τὴ βυζαντινὴν ἀντίληψιν. Ὁ Δομήνικος, ξεπέρασε στὴ σοφία ὅχι μόνο τοὺς παλαικοὺς πατριῶτες του, μὰ καὶ τοὺς μεγάλους δασκάλους τῆς Δυτικῆς Εὐρώπης, δημιουργώντας νέες ἐκφραστικὰς σχέσεις στὰ στοιχεῖα τοῦ χώρου.

Ἡ ἐξέλιξις ὅμως στὸ ὕψος τοῦ Δομήνικου δείχνει μιὰ σταθερὴ τάση νὰ ἐλαττωθῇ ἡ σημασία τοῦ χώρου στὴ σύνθεσιν. Στὴν Ἰσπανικὴ του περίοδο εἶναι λίγες οἱ συνθέσεις ἀπ' ὅπου μπορεῖς νὰ θυμηθῇς ἀργότερα τὸν τόπο ὅπου συμβαίνουν τὰ παριστανόμενα, ἂν εἶναι ὑπαίθρο ἢ κλειστὸς χώρος, καὶ ἂν αὐτὸς εἶναι μέγας ἢ μικρὸς, βαθὺς ἢ ρηχός· ἐνῶ στὰ ρωμαϊκὰ του ἔργα ὁ χώρος καθορίζεται πάντοτε μὲ περισσότερη φροντίδα.

Ἡ ἐλάττωσις αὐτὴ τῆς ἀξίας τοῦ χώρου, ποὺ διαπίστωσαν ἄλλως τε οἱ περισσότεροι μελετηταί του, δὲν πρέπει νὰ συνδεθῇ μὲ τὴς βυζαντινὰς ἀναμνήσεις. Πρέπει νὰ μὴν ξεχνοῦμε ὅτι ὁ Θεοτοκόπουλος εἶναι μέγας ζωγράφος, ποὺ κατέχει τέλεια ὅλα τὰ τεχνικὰ μέσα τῆς ἐποχῆς του· τεχνικοὶ ἄθλοι, ὅπως ἡ Ταφὴ τοῦ Ὁργκάθ, τὸ Μαρτύριο τοῦ Ἀγίου Μανρικίου ἢ ἡ Ἀνάστασις στὸ Πράδο, δείχνουν τὸν τεχνίτη ποὺ κάνει ἀκριβῶς ὅ,τι θέλει, χωρὶς νὰ ἐπηρεάζεται οὔτε ἀπὸ ἄφελους ἀναμνήσεις οὔτε ἀπὸ τεχνικὰς ἀδυναμίας. Τὸ ἔργο του ὅχι μόνο δὲν μᾶς διδάσκει ὅτι δὲν μπόρεσε ποτὲ νὰ καταλάβει τὸ κῶρο, ἀλλ'

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 ἐκφραστικὸ 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, ὅχι μόνον εἶναι δλότελα 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 παραβάλλει 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 ὅχι τὸν ἀντιτίθεται στὸν ἀπέραντο φανταστικὸν ὅχι τὸν 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 ὅριον, καθὼς δὲν φεύγουν πρὸς τὸν μακρινὸν ὁρίζοντα, ὅπως τὰ νέφη τοῦ Τιντορέττου, ἀλλὰ σὰν αὐλαίαι κινοῦνται παράλληλα μὲ τὴν ἐπιφάνεια τοῦ πίνακα.

ΣΤ. ΟΙ ΑΝΑΛΟΓΙΕΣ

Τὸ ὑπέρμετρο ψήλωμα τῶν σωμάτων ποὺ παρατηρεῖται στοὺς θρησκευτικοὺς 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 γοτθικῆς καὶ πρὸ πάντων βυζαντινῆς, ὅπου οἱ ἀναλογίες αὐτὲς ἔχουν καθιερωθῇ, λένε, καὶ ἀπὸ τὴς «Ἑρμηνείας τῆς ζωγραφικῆς τέχνης»¹¹⁴. Ὅταν ὅμως ἐρμηνευθοῦν σωστὰ τὰ κείμενα τοῦτα, βλέπομε ὅτι τὰ μέτρα ποὺ δίδουν οἱ Ἑρμηνεῖς ἀνταποκρίνονται στὶς φυσικὰς ἀναλογίες. Ὅσο γὰρ 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 τη Βυζαντινή τέχνη. Σὲ ὁρισμένες μόνον ἐποχές ὁρισμένες σχολές ζωγραφικῆς ἔχουν τὴν τάση νὰ παριστάνουν τὰ σώματα ψιλόλιγνα. Τὰ ἐργαστήρια τῆς Κωνσταντινούπολης καὶ τὰ ἐπαρχιακὰ ἐργαστήρια ποὺ ἐπηρεάζονται ἀπὸ αὐτά, οἱ «σχολές», δηλ. ποὺ συνεχίζουν τὴν κυρίως ἑλληνιστικὴ παράδοση στὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ, παρουσιάζουν συχνότερα αὐτὴ τὴν τάση, ὕστερα ἀπὸ περιόδους ἀναγέννησης τῶν ἀρχαίων ἑλληνιστικῶν μορφῶν καὶ τῆς διὰ μέσου τῶν νέας ἐπαφῆς τῆς τέχνης μὲ τὸν νατουραλισμό, ποὺ τὶς διαδέχονται ἐποχὲς σχηματοποίησης καὶ πνευματικώτερης ἔκφρασης, ὅπως ὁ 12ος καὶ ὁ 14ος—15ος. Ἐνὰ ἀπὸ τὰ τυπικὰ ἐκφραστικὰ μέσα τῶν ἐποχῶν αὐτῶν εἶναι τὸ ψιλόλιγνο σῶμα, καὶ τοῦτο ὄχι μόνον στὴ Βυζαντινὴ μὰ καὶ στὴ Λατινικὴ τέχνη. Στὸν 16ον αἰῶνα ἡ Κρητικὴ ζωγραφικὴ δὲν παρουσιάζει αὐτὸ τὸ φαινόμενο καὶ οἱ «Ἑρμηνεῖς» ποὺ συντάχθηκαν αὐτὴ τὴν ἐποχὴ, ἐπιβεβαιώνουν αὐτὴ τὴ διαπίστωση¹¹⁵. Τυχαίνει ὅμως στὴ Δύση, κατὰ τὴ δεύτερη πενηνταετία τοῦ 16ου αἰῶνα, ἡ ζωγραφικὴ τοῦ Μανιερισμοῦ νὰ παριστάνει τὰ κορμιά ψιλόλιγνα, κυματιστὰ καὶ περίκομψα, ἐπιδιώκοντας συνειδητὰ μὲ τὸ μέσο αὐτὸ τὴν εὐγένεια καὶ τὴν ἐξαύλωση τῆς μορφῆς. Ὁ Parmigianino, ὁ Schiavone, ὁ Τιντορέττος τῆς τελευταίας περιόδου καὶ ἀκόμη ὁ γάλλος Jacques Bellangé¹¹⁶ μὲ τέτιες μορφὲς ἐκφράζονται. Ὁ Lomazzo ἐξ ἄλλου, θεωρητικὸς τοῦ Μανιερισμοῦ τῆς ἐποχῆς, ἀπαιτεῖ νὰ εἶναι οἱ ἀναλογίαι τῶν σωμάτων ραδινώτερες ἀπὸ τὶς φυσικές, χωρὶς ὅμως νὰ ὑπερβαίνουν τὸ μέτρο¹¹⁷.

Δὲν εἶναι λοιπὸν λογικὸ νὰ ἐρμηνεύομε τὴν προτίμηση τοῦ Θεοτοκόπουλου γιὰ τὶς ψηλότερες ἀναλογίαι μὲ τὴν ἐπίδραση βυζαντινῶν ψηφιδωτῶν τοῦ 12ου, π. χ. τῆς Μαρτοράνας τῆς Σικελίας, ἢ τοιχογραφιῶν τοῦ 14ου—15ου, ὅπως τοῦ Μυστρά, καὶ μοιάζει μὲ ὀξύμωρο νὰ βεβαιώνομε ὅτι δὲν ἐδιδάχθη καὶ αὐτὸ ἀπὸ τοὺς συγχρόνους του Βενετοὺς ζωγράφους, ἐνῶ ὅπωςδὴποτε αὐτοὶ τὸν ἔμαθαν τὴν τέχνη του.

Ἄλλὰ, ὁ Δομήνικος προσθέτει τὸν προσωπικὸ του χαρακτήρα τεν-

¹¹⁵) Μ. Καλλιγᾶς, Ν. Ἑστία, τ. 30, 1941, σ. ἀνατ. 5—6. Σὲ ἀνέκδοτη χορφ. Ἑρμηνεῖα (Μουσείου Μπενάκη, ἀρ. 35, σ. 147) ὑπάρχει παράγραφος «Ἐτέρω ἐρμηνεῖα εἰς τὸ κρητικόν εἰς τὰ αὐτὰ μέτρα τοῦ ἀνθρώπου», ὅπου ὁ ἄνθρωπος ἔχει μέτρα ὁκτώ δηλ. ὁκτὼ κεφάλαια, ἐνῶ εἰς τοῦ «νατουραλίου» τὸν κανόνα (σ. 145) «ὁ ἄνθρωπος γίνεται κεφάλαια ἐννέα, ἤγουν μέτρα, ἀπὸ τὴν κορυφὴν ἕως τὴν πατοῦχαν». Γιὰ τοὺς ἀνθρώπους τῆς ἐποχῆς τῆς Ἑρμηνείας (18ος αἰ.) οἱ Κρητικοὶ ἔχουν λιγώτερα κεφάλαια ἀπὸ τοὺς ζωγράφους τοῦ «νατουραλίου».

¹¹⁶) Βλ. Dworjak, εἰκ. 52, Willumsen I, 46 καὶ II, 682.

¹¹⁷) Τὸ χωρίο στὸν Kehrler, 65.

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

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Στὸ τέλος τῆς ἐργασίας αὐτῆς, ποὺ ἔταξε σκοπὸ της νὰ ξεκαθαρίσει τὸ ζήτημα τῶν πηγῶν τοῦ Θεοτοκόπουλου σχετικὰ μὲ τὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ, θ' ἀναρωτηθῇ ἴσως ὁ δύσπιστος ἀναγνώστης: ὥστε ὁ Θεοτοκόπουλος ἀποξενώθηκε ἐντελῶς ἀπὸ ὅ,τι γνώρισε καὶ ἀγάπησε στὴ βυζαντινὴ τέχνη στὰ νιάτα του, γιὰ νὰ γίνεῖ ἓνας ἐξαιρετος ζωγράφος τῆς δυτικῆς Εὐρώπης, μαθητὴς τῶν Βενετῶν, κάπως ἰδιότροπος, γιὰ νὰ θεωρηθῇ ὁ πιὸ χαρακτηριστικὸς ἐκπρόσωπος τοῦ Μανιερισμοῦ; καὶ τότε γιατί ξεχωρίζει τόσο ἀπομονωμένος ἀπὸ τοὺς συγχρόνους του, γιατί δὲν δημιουργεῖται σχολὴ ὅπου νὰ ἐπιζήσουν οἱ τρόποι του; Ἡ βυζαντινὴ ἐρμηνεία ἦταν μιὰ λύση καὶ τώρα ποὺ 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 ὑπαχθῇ ἢ νὰ σχετισθῇ ἡ εἰκονογραφία καὶ ἡ εἰδικώτερη μορφολογία τοῦ ἔργου τοῦ Θεοτοκόπουλου μὲ τὴν εὐρωπαϊκὴ ζωγραφικὴ τῆς ἐποχῆς, ὥστε νὰ γίνεῖ, ἐλπίζω, φανερὸ ὅτι ἡ ἀναμφισβήτητὴ ἰδιοτυπία τοῦ κρητικοῦ ζωγράφου, δὲν εἶναι ἀπόλυτη, δὲν εἶναι ἐκτὸς τόπου καὶ χρόνου, ἀλλ' ὅτι, ἀπεναντίας, βρίσκεται πλασιωμένη μέσα στὶς αἰσθητικὲς ἀντιλήψεις τοῦ καιροῦ της, τόσο τὶς πρακτικὲς ὅσο καὶ τὶς θεωρητικὲς, καὶ ὅτι χωρὶς αὐτὲς θὰ ἦταν ἀκατανόητη. Γιὰ νὰ φανῇ καθαρότερα ἡ πραγματικὴ καὶ ἄμεση αὐτὴ ἐξάρτηση θὰ ἔφθανε νὰ θυμίσουμε ὅτι οἱ δυὸ μικροὶ πίνακες τοῦ Θεοτοκόπουλου τῆς βενετικῆς περιόδου στὸ Μουσεῖο τοῦ Στρασβούργου¹¹⁸ ἀποδίδονταν, πρὶν ἀνακαλυφθοῦν τὰ νεανικώτερα ἔργα τοῦ Δομήνικου, στὸν Τιντορέττο. Ἀκόμη διδακτικώτερη ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ εἶναι ἡ ἀμφισβήτηση ποὺ ὑπάρχει γύρω ἀπὸ τὸν πίνακα ὁ Χριστὸς στὴ Γαλιλαία τῆς Ἑθν. Πινακοθήκης τῆς

¹¹⁸) Goldscheider, Greco, π. 2—3. Βλ. πρὸ 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 δεχθούμε ὅτι παρόμοια ἀμφισβήτηση θὰ ἦταν κωμικὴ ἀνάμεσα στὴν Κρητικὴ ζωγραφικὴ καὶ τὸν Θεοτοκόπουλο, ὁποιασδήποτε περιόδου.

Μέσα στὰ πλαίσια αὐτὰ δεχόμαστε ὅτι τὸ ὕψος ποὺ ἐκφράζει τὴν λαμπρὴ περίπτωσιν τοῦ Ἑλλήνα τοῦ Τολέδου εἶναι μοναδικό. Ἀλλὰ καὶ ἡ περίπτωσί του εἶναι μοναδική. Γεννιέται καὶ μεγαλώνει ὁ Δομήνικος σὲ μιὰ περιοχὴ μὲ μεγάλη ζωγραφικὴ παράδοση, πὺν ἑξακολουθεῖ, κάτω ἀπὸ εἰδικoὺς ὁρους, νὰ κινεῖται μέσα στὰ ὅρια τῆς μεσαιωνικῆς ἑλληνικῆς αἰσθητικῆς ἀντίληψης. Νέος μεταφυτεύεται στὴ Βενετία καὶ στὰ ἔργα τοῦ πρώτου ἀλλὰ ὀλοκληρωτικοῦ προσηλυτισμοῦ του στὴ μαγείαν 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 παλιά του τέχνη. Πρὶν ὅμως ὠριμάσει φεύγει ἀπὸ τὴ Βενετία ποὺ φθίνει, περνᾷ ἀπὸ τὴν παπικὴ Ρώμην καὶ φθάνει στὴν Ἰσπανίαν ποὺ ἀνθεῖ. Ἡ Ρώμη, ποὺ μὲ τὶς κλασικίζουσες χαλκογραφίαις 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 ἀνθρώπος μὰ δὲν ἤξερε νὰ ζωγραφίζει» θὰ εἶπῃ ἀργότερα καὶ τοῦτο δὲν πρέπει νὰ μᾶς ξαφνιάζει. Στὴν καθολικὴ Ἰσπανίαν φθάνει ὁ προσήλυτος Κρητικὸς μὲ τὴν πείραν μιᾶς πολύχρονης ἄσκησης στὴν ἰταλικὴ ζωγραφικὴ τοῦ Μανιερισμοῦ, ποὺ τὴ χειρίζεται ἤδη μ' ἓνα ἀρκετὰ προσωπικὸν τρόπο, ὥστε νὰ μὴν ἀρέσει στὸν φανατικὸ Φίλιππο Β'. Στὸ Τολέδο ὅμως, τὴν παλιὰ πρωτεύουσαν, ὅπου δὲν ὑπάρχει ζωγραφικὴ παράδοση, θ' ἀναπτυχθῇ ἐλεύθερα ἡ δική του τεχνοτροπία, τὸ δικό του ὕψος, ποὺ θ' ἀσκηθῇ σχεδὸν ἀποκλειστικὰ σὲ θρησκευτικὰ θέματα. Ὁ περιορισμὸς τῆς δραστηριότητός του σὲ μιὰ μόνον πολιτείαν, ποὺ δὲν ἔχει τὸν κοσμοπολιτισμὸν τῆς πρωτεύουσας, καὶ σὲ ὁρισμένα μόνον θέματα, στερεῖ τὴν τέχνην του ἀπὸ τὸ ἐγκόσμιον πλάτος τῆς σύγχρονης τοῦ ἰταλικῆς ζωγραφικῆς, τῆς δίδει ὅμως προέκτασιν σὲ πνευματικὸν βάθος· καὶ αὐτὸ εἶναι τὸ δικό του κα-

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

¹²⁰) Κ ρ η τ. ζ ω γ ρ. 45.

τόρθωμα. Ἐτσι μπορούμε νὰ παρακολουθήσουμε καθιρώτερα στὶς διαδοχικὲς μορφὲς ποὺ παίρνουν τὰ ἴδια θέματα, τὸν πνευματικὸ του ἀγώνα γιὰ τὴν ὁλοκλήρωση ἑνὸς ἀτομικοῦ ὅφους.

Ὁ δρόμος τοῦ Ἑλληνα ποὺ ξεκινᾷ ἀπὸ τὴν ἀνατολικὴ Μεσόγειο, δηλ. ἀπὸ τὸν Μεσσιῶνα, καὶ ἀφοῦ σταματῇ στὴν καρδιὰ τῆς Ἀναγέννησης καὶ τοῦ Μανιερισμοῦ κατασταλάζει στὴ δυτικὴ τῆς ἄκρῃ, ποὺ 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 ἑξοχὴ του διάνοια ὀργανώνει σὲ σύγγραμμα τὶς ἰδέες του γιὰ τὶς κύριες τέχνες, ὅπως ὀργανώνει συχνὰ τὶς συνθέσεις του πάνω σὲ γεωμετρικὰ σχήματα, ἐλλείψεις, παραβολὲς ἢ ὑπερβολές¹²¹. Ὁ πιστὸς μὲ τὴ διψασμένη ἀνάταση πρὸς τὸν Θεὸ εἶναι ὁ καλλιτέχνης ποὺ μὲ τὴ δύναμη τῆς φαντασίας φθάνει στὸ μυστικὸ ὄραμα. Στὴ μοναξιά τοῦ Τολέδου, ὅπου δὲν τὸν καταθλίβει ἡ παρουσία τοῦ Τισιανοῦ καὶ τοῦ Τιντορέττου καὶ δὲν τὸν κυνηγᾷ 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 βρίσκεται στὸ κλίμα του. Κοντολογίς, ἡ ζωὴ τοῦ Θεοτοκόπουλου, σὲ ὅ,τι τὴν ὀρίζει ὡς ἐξωτερικὴ περιπέτεια καὶ ὡς ἐσωτερικὴ οὐσία, ψυχικὴ καὶ πνευματικὴ, εἶναι μοναδικὴ καὶ γι' αὐτὸ εἶναι καὶ ἡ τέχνη του, τὸ ὅφος του ἀντίστοιχα μοναδικά, χωρὶς δυνατότητα συνέχειας σ' ἐπιγόνους.

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

Ὁχι, δὲν ἔμεινε ἀμέτοχη, μπορούμε ν' ἀπαντήσουμε μὲ ἡσυχὴ τὴν καρδιά, τώρα ποὺ ξεκαθαρίστηκε ἡ περιοχὴ μας ἀπὸ τὶς παραπλανητικὲς συσχετίσεις καὶ ἀπὸ τὶς ἐξωτερικὲς ὁμοιότητες· αὐτὲς κινδύνευαν νὰ φέρουν τὸν Θεοτοκόπουλο στὰ μέτρα ἑνὸς μέτριου ζωγράφου ποὺ ἀγωνίζεται σὲ ὅλη του τὴ ζωὴ ν' ἀπαλλαγῇ ἀπὸ τὶς ὑποσυνείδητες κακὲς συνήθειες ποὺ ἀπόκτησε στὰ νιάτα του ἢ ποὺ παριστάνει τὸν πρωτότυπο παίρνοντας ἀπὸ μιὰ ἐξωτικὴ καὶ ἄγνωστη τέχνη μορφολογικὰ χαρακτηριστικά. Ἡ σημασία τῆς γνώσης του τῆς ἐλληνικῆς ζωγραφι-

¹²¹ Γιὰ τὸ χαμένο σύγγραμμά του μᾶς πληροφορεῖ ὁ Πατσέκο, βλ. Περὲβέλ α κ ης II. Γιὰ τὶς γεωμετρικὲς ἀναζητήσεις στὶς συνθέσεις τοῦΘ., ποὺ μᾶς παρέχουν ἐνδείξεις γιὰ μιὰν ἄλλη ἄποψη τῆς τέχνης του, βλ. Jere Abbott, *The geometry of the Art of el Greco*, «Art Studies», Cambridge—Harvard Univers. Press, 1927, σ. 84—96 καὶ O. Benesh, *The Art of the Renaissance in Northern Europe*, Cambridge Mass. 1945, σ. 124—143.

κῆς δὲν πρέπει ν’ ἀναζητηθῇ 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 παρὰ μόρφωσης ποὺ γίνεται σύμφωνα με 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 τοῦ, 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 τοῦ 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 μπέρδεμα ἀπὸ καμπύλες προσδίδει συχνά, στὶς περισσότερες ἀπόκοσμες συνθέσεις τοῦ Βενετοῦ ζωγράφου, καί τὸ βαρὺ, τὸ περίπλοκο, τὸ ἀβάσταχτο, μὲ μιὰ λέξη: τὸ βόρειο¹²⁴, ποὺ ἡ μεσογειακὴ ιδιοσυγκρασία τοῦ Δομήνικου δὲν δέχθηκε ποτέ.

Τὸ συμπέρασμα θὰ ἦταν ὅτι ὁ ἐξαίσιος αὐτὸς Ἕλληνας τοῦ 16ου αἰῶνα, ἔχοντας ὑπερήφανη τὴ συνείδηση ὅτι ἦταν φορέας μιᾶς αἰώνιας κληρονομίας ὅχι μόνο 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 προστεθῇ ἐδῶ, ὕστερα ἀπὸ πρόσφατη ἐπιτόπια ἐξέταση μιᾶς σειρᾶς τοιχογραφημένων

¹²²) Βλ. τὶς σχετικὲς παρατηρήσεις τοῦ A. Mailloux, Psychol. de l'Art, II, σ. 176 κ. ἑξ.

¹²³) E. v. d. Bercken, ἑ. ἀ. 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, ὁρισμένην ἐποχὴ εἶχε στὴν Κρήτη μεγάλην ἀνθηθὴν ἢ ἐλεύθερην τεχνοτροπία, πού ξεχωρίζει μὲ τὰ στρογγυλὰ πρόσωπα μὲ χαρακτηριστικὰ ζωντανά, μὲ τὶς βίαιες στάσεις πού ἐκφράζουν πάθος δυνατὸ ἢ ὀρμητικὴ κίνηση, μὲ τὶς ἐπιβλητικὰς γεροντικὰς μορφὰς πού ἔχουν ὀργισμένην ἢ στοχαστικὴν ἔκφραση, μὲ τὴν πλούσια σωματικότητα τῶν προσώπων, μὲ τὴν αἴσθηση τοῦ χώρου, μὲ τὴ χρωματικὴν ἀντίληψη πού εἶναι συχνὰ ἱμπερσσιονιστικὴ, μὲ ὅλα δηλαδὴ τὰ γνωρίσματα μιᾶς συγκεκριμένης ροπῆς τῆς παλαιολόγειας τέχνης πού δὲν μπορεῖ πιά νὰ λέγεται Μακεδονικὴ.

Νοέμβριος 1950

Μ. Χ.