

Ο ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ ΚΑΙ Η ΚΡΗΤΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ

Ἡ ἐξακρίβωση τῆς σχέσης τοῦ μεγάλου ζωγράφου Δομήνικου Θεοτοκόπουλου μὲ τὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ παρουσιάζει γιὰ μᾶς δίπλευρο ἐνδιαφέρον. Ἡ μιὰ πλευρὰ, ὑποκειμενική, συνδέεται μὲ τὰ πατριωτικά μας συναισθήματα, γιατί ἡ ἐθνική μας ὑπερηφάνεια, κολακευμένη ἀπὸ τὴ δόξα ποὺ περιβάλλει τὸν Ἑλληνα τοῦ Τολέδου, παρακινεῖ ν' ἀναζητήσομε στὸ ἔργο του οὐσιαστικώτερους δεσμοὺς μὲ τὴν πάτρια τέχνη· ἡ ἄλλη πλευρὰ, πιὸ ἀντικειμενική, θέλοντας νὰ ἐρμηνεύσει τὴν παρουσία αὐτοῦ τοῦ παράδοξου πνεύματος στὴ Δύση, περιλαμβάνει στὴν περιοχὴ τῶν ἀναζητήσεων τῆς γιὰ τὶς πηγὲς 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 συστηματοποιημένες καὶ τὰ μνημεῖα τῆς δὲν εἶναι πολὺ γνωστά. Γι' αὐτὸ καὶ τὸ πρόβλημα τῶν σχέσεων τοῦ Θεοτοκόπουλου μὲ τὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ μένει πάντα ἀνοιχτὸ γιὰ τὴ διεθνή ἐπιστήμη.

Ἡ μελέτη αὐτὴ θέλοντας ν' ἀνταποκριθῆ στὴν ἀντικειμενικώτερη πλευρὰ τοῦ προβλήματος θὰ ἐξετάσει, ὕστερ' ἀπὸ τὴν εἰσαγωγικὴ ἐκθεση τοῦ ζητήματος, διεξοδικώτερα στὸ πρῶτο μέρος τ' ἀκόλουθα βασικὰ στοιχεῖα, ποὺ ἀνήκουν στὰ ἱστορικὰ πλαίσια τῆς τέχνης τοῦ ζωγράφου μας: πρῶτα τὴν παρουσία τοῦ Θεοτοκόπουλου στὸν τόπο ποὺ γεννήθηκε καὶ τὴν τέχνη ποὺ ἀνθούσε ἐκεῖ στὸν καιρὸ του· τὸ κεφάλαιο αὐτὸ παίρνει ἐδῶ μεγαλύτερη ἔκταση ἀπ' ὅση ζητοῦσε ἡ ἰσόρροπη κατανομὴ τῆς ὕλης, γιατί προσπαθεῖ νὰ χαράξει γιὰ πρώτη φορὰ τὴν πορεία καὶ τὸν χαρακτήρα τῆς ἰδιόρρυθμης αὐτῆς τέχνης, ὅπου ἐπιζεῖ ἀκέρια ἡ μεσαιωνικὴ παράδοση. Ἐπειτα, στὴν κρίσιμη γιὰ τὴ διαμόρφωση τοῦ καλλιτέχνη περίοδο τῆς Βενετίας, ἀναζητοῦνται τὰ ἔργα ποὺ μποροῦν ν' ἀποδοθοῦν μὲ ἀσφάλεια στὴν ἐποχὴ αὐτὴ καὶ ἀναλύεται ἡ εἰκονογραφικὴ καὶ μορφολογικὴ σχέση τους μὲ τὴ βενετικὴ καὶ μὲ τὴν κρητικὴ ζωγραφικὴ. Στὸ δεύτερο μέρος, στὴ συγκριτικὴ μελέτη τῶν χαρακτήρων τοῦ ἔργου τῆς ρωμαϊκῆς καὶ ἰσπανικῆς περιόδου ἐξετάζονται καὶ ἀνασκευάζονται τὰ κυριώτερα ἐπιχειρήματα γιὰ τὴν εἰκονογραφικὴ καὶ τὴ μορφολογικὴ συγγένεια μὲ τὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ.

Παράλληλα γίνεται προσπάθεια νὰ ἐρμηνευθῆ ἡ τέχνη τοῦ Θεοτο-

κόπουλου με τὰ δεδομένα τῆς σύγχρονης του εὐρωπαϊκῆς ζωγραφικῆς.

Τὰ συμπεράσματα ὅπου θὰ ὀδηγήσει ἡ μελέτη αὐτὴ δὲν θὰ ἱκανοποιήσουν τὸ ὑποκειμενικώτερο ἐνδιαφέρον, τὸ πατριωτικό· ἀλλ' ὅταν σκεφθοῦμε σοβαρότερα, ὅτι ἡ τιμὴ γιὰ τὴ γέννηση τοῦ λαμπροῦ αὐτοῦ εὐρωπαϊκοῦ πνεύματος ἀνήκει ὀλόκληρη στὸ ἑλληνικὸ ἔθνος—καὶ τοῦτο δὲν τὸ ἀμφισβήτησε κανεὶς ὡς τώρα — ὅτι ὁ Δομήνικος μεγάλωσε μέσα στὸν ἑλληνικὸ χῶρο, ἀνατράφηκε μὲ τὶς ἀξίες τῆς ἑλληνικῆς παιδείας τῆς ἐποχῆς καὶ εἰδικώτερα ὅπως εἶχαν διαμορφωθῆ στὴν Κρήτη καὶ ὅτι πρέπει νὰ διδάχθηκε τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς τὰ μυστικά, τέλος, ὅτι ποτὲ δὲν ἀρνήθηκε τὴν κρητικὴ του καταγωγή, τότε θ' ἀντιληφθοῦμε ὅτι ὅλα αὐτά, πὺ δὲν εἶναι ἄσχετα μὲ τὴν καλλιτεχνικὴ του ὑπόσταση, εἶναι τόσο σημαντικὰ γιὰ τὴν ἐθνικὴ μας ὑπερηφάνεια, ὥστε ἡ ἐπίμονη ἀναζήτησις 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, πὺ δημιουργήθηκαν γύρω του, θὰ βοηθήσει νὰ καταλάβομε καλύτερα τὸ ἔργο τοῦ θαυμαστοῦ αὐτοῦ ἀνθρώπου.

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

Α. ΤΟ ΑΙΝΙΓΜΑ

Μέσα στὴν εὐρωπαϊκὴ ζωγραφικὴ τοῦ τέλους τοῦ 16ου 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 πὺ ἐκφράζει, ἀλλὰ προπάντων μὲ τὴν ἰδιοτυπία τῶν ἐκφραστικῶν μέσων μὲ τὰ ὅποια κατορθώνει ὁ κρητικὸς ζωγράφος νὰ πραγματοποιήσει τὰ ζωγραφικὰ του δράματα. 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 πὺ ξεπερνᾷ τὴ σημασία τοῦ ἀντικειμένου πὺ χρωματίζει. Ἔτσι οἱ ἀνθρώπινες μορφὲς ἔχασαν τὴ γήϊνη ὑπόστασή τους γιὰ νὰ μετουσιωθοῦν σὲ ὀπτασίες, πὺ παίρνουν τὸ ἀνθρώπινο σχῆμα γιὰ μιὰ στιγμὴ — ὅσο κρατᾷ ἡ λάμψη μιᾶς ἀστραπῆς. Ἐξ ἄλ-

λου, δύσκολα θὰ ταυτίσει κανεὶς τὶς συνθετικὰς ἀρχάς, τὴν ἰσοδύναμη κυριαρχία κατακορύφων καὶ διαγωνίων, τὴν ἐκφραστικὴν τάσην πρὸς τὴν σύνθεσιν μέσα σὲ περιορισμένον ἀλλὰ τριδιάστατον χώρον, μετὰ τὶς ἀρχὰς ἄλλης συγκεκριμένης σχολῆς τῆς ἐποχῆς του.

Τὰ μορφολογικὰ αὐτὰ χαρακτηριστικὰ θ' ἀρκοῦσαν γιὰ ν' ἀπομονώσουν τὸ ἔργον τοῦ ζωγράφου μας· ἂν προσθέσομε τὸν ἀπροσδιόριστον παλμὸν 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 ὕφους (στύλ). Ἡ σημασία, ἕξ ἄλλου, ποὺ παίρνει στὴν τέχνην του τὸ ὕφος εἶναι τόσο ἀπόλυτη, ὥστε αὐτὴ θ' ἀρκοῦσε γιὰ νὰ δικαιώσῃ τὴν κοινὴν ἀντίληψιν γιὰ τὴν μοναδικότητα τῆς τέχνης του. Ἐξ αἰτίας τῆς, τὰ προβλήματα ποὺ προβάλλουν στὴ μελέτη τοῦ ἔργου κάθε μεγάλης καλλιτεχνικῆς προσωπικότητας, γίνονται ἐδῶ δυσκολώτερα. Ἡ ἐξωτικὴ καταγωγὴ τοῦ ζωγράφου, οἱ ἄγνωστες σπουδές του, ὁ ὑπερήφανος καὶ ἀτίθαστος χαρακτήρας του συντελοῦν ἐπὶ πλεόν στὴ δημιουργίαν ἑνὸς ὑποβλητικοῦ αἰνίγματος, ποὺ παρακινεῖ σὲ μανιακὰς ἐξερευνήσεις αὐτῆς τῆς μυστηριακῆς περιοχῆς ποὺ δημιουργεῖ ὁ καλλιτέχνης καὶ τὸ ἔργον 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, μεφωτεινὸς διαλείψεις. Ὁ ἐπιστημονισμὸς τῆς ἐποχῆς ἀνακάλυψε λίγο ἀργότερα ὅτι ἕνας ὑποθετικὸς ἀστιγματισμὸς προκαλοῦσε τὶς χαρακτηριστικὰς ἐπιμηκύνσεις τῶν μορφῶν. Ὁ μυστικισμὸς, ἕξ ἄλλου, ὄχι μόνον σὰν ψυχικὴ διάθεσις ἀλλὰ κυρίως σὰν πρακτικὴ ἀσκησις, μετὰ ὀρισμένους χειρονομίας καὶ στάσεις, καὶ σὰν φυσικὴ κατάστασις, προτάθηκε γιὰ τὴν ἐρμηνείαν τῆς ἰδιοτυπίας τοῦ Θεοτοκόπουλου. Τὸ μυστικὸν κλειδί ὅμως, ποὺ εἶχε τὴν καλύτερην τύχην ὡς πρὸς τὴν ἀναγνώρισιν ἀπὸ τὴν κοινὴν γνώμην, ἦταν ἡ βυζαντινὴ τέχνη, ποὺ θεωρήθη ἀπὸ πολλοὺς, ποὺ ἀσχολήθησαν μετὰ τὸ πρόβλημα τοῦ Γκρέκο, ὅτι ἔλυνε τὸ αἰνίγμα μετὰ τὸν πιὸ ἱκανοποιητικὸν τρόπον. Ἀξίζει νὰ ἐξετάσομε ἀπὸ κοντὰ τὴν ἀποψιν αὐτήν.

B. Η ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΛΥΣΗ*

Συσχετίσθηκε γιὰ πρώτη φορά μετὰ τὴν βυζαντινὴν ζωγραφικὴν ὁ Θεοτοκόπουλος στὰ 1880 (P. de Madrazo). Τὸ σημείωσε ἀργότερα ὁ Carl Justi (1897), ἔπειτα ὁ El. Tormo (1903). Ὁ σοβαρότερος με-

* Στὶς σημειώσεις χρῆσιμοποιοῦμε τὶς ἀκόλουθας συντομογραφίας:

λειτητής του Γκρέκο την εποχήν εκείνην, 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.
Κρητ. ζωγραφ.
= Κρητικά Χρονικά, περ., 'Ηράκλειο Κρήτης.
= Μ. Χατζηδάκη, 'Η Κρητική ζωγραφική καὶ ἡ ἰταλικὴ χαλκογραφία, Κρ. Χρ. Α' 1947, 27-46.
- Mayer
Μέρτζιος
= A. L. Mayer, *El Greco*, Βερολίνο 1931.
= 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 XIVE, XVe et XVIe siècles*. Παρίσι 1916.
- Μυστρᾶς
Pallucchini
= Μ. Χατζηδάκη, *Μυστρᾶς*, Ἀθήνα 1948.
= 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. Wildparck-Potsdam 1928.
- Πρεβελάκης I
Πρεβελάκης II
= Π. Πρεβελάκη, *Ὁ Γκρέκο στὴ Ρώμη*, Ἀθήνα 1941.
= Π. Πρεβελάκη. *Θεοτοκόπουλος, τὰ Βιογραφικά*. Ἀθήνα 1912.
- Vollmer = Ἄρθρο 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 ἀρχεακὲς ἐρευνες βεβαιώνουν τὴν ἑλληνικὴν του καταγωγὴν, οἱ μελέτες γιὰ τὴν ἐξακρίβωση τῶν καλλιτεχνικῶν του σχεσεων μὲ τὴν πατρίδα του, ἐντείνονται στὴν Ἰσπανία, ἀπὸ τὸν Sentenach (1912), τὸν J. R. Melida (1915), καὶ τὸν E. De Willar (1928)¹, στὴ Γαλλία ἀπὸ τὸν Em. Berteaux (1913)², στὴ Γερμανία ἀπὸ τὸν A. L. Mayer (1915) καὶ τὸν Ph. Schweinfurth (1930)³, στὴν

Wölfflin

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

¹) Τὶς παλαιότερες μελέτες δὲν ἔλαβα ὑπ' ὄψη μου, γιὰ τὴν ἐποχὴν ἐκείνη ἢ ἔννοια τοῦ «βυζαντινοῦ» ἦταν ἀκόμη ἀρκετὰ ἀκαθόριστη. Εἶναι χαρακτηριστικὸ τὸ παράδειγμα τοῦ El. Tormo, πὺν ἐπισκέφθηκε τὴν Κρήτη τὸ 1934: δὲν βρῖσκει πιά καμμιά σχέση οὔτε μὲ τὸν Μιχαὴλ Δαμασκηνό, οὔτε μὲ τὶς ἄλλες Κρητικὲς εἰκόνες, οὔτε γενικὰ μὲ τὴ βυζαντινὴν τεχνικὴν· μόνο «ἡ ψυχὴ τοῦ Θεοτοκόπουλου εἶναι βυζαντινὴ». Βλ. E. Tormo, El Homenaje Espanol al Greco en Creta, su patria, Μαδρίτη 1934, σ. 42. Ἀπὸ τὴν ἰσπ. βιβλιογραφία εἶχα ὑπ' ὄψη μου ἐκτὸς ἀπὸ τοῦ E. Tormo, El Homenaje κλπ. τὰ ἑξῆς: τοῦ F. de Borja S. Román, De la vida del Greco, Arch. Esp. de Arte y Arqueol. III, Μαδρίτη 1927, NO 8-9, πὺν περιέχει μιὰ σειρά σημαντικῶν ἐγγράφων, καὶ τοῦ E. H. de Willar, El Greco en Espana, Μαδρίτη 1928, πὺν δίδει μεγάλη περίληψη (σ. 62-65) τῶν παλαιότερων μελετῶν τοῦ E. Tormo, τοῦ Sentenach καὶ τοῦ Melida. Οἱ Ἰσπανοὶ μελετητὲς ἐξακολουθοῦν νὰ δίδουν μεγάλη σημασίαν στὴν σχέση τοῦ Θ. μὲ τὰ ἑλληνιστικὰ πορτραῖτα τοῦ Φαγιούμ, πὺν δὲν ἀντιπροσωπεύουν καθόλου τὸ βυζαντινὸ πνεῦμα. Βλ. καὶ Guinard - Baticle, 59. Οἱ μελέτες ταῦ J. Supiot, Theotokopulo y Mijail Damaskino, Bolet. del Sem. de Estud. de Arte y Arqueol. (Valladolid), fasc. 7 (1934-1935), p. 101-117 καὶ τοῦ Carlos Serrano στὸ ἴδιον El bizantinismo del Greco, σελ. 119-122, δείχνουν ὅτι οἱ Ἰσπανοὶ ἱστορικοὶ, μετὰ τὴν ἐπίσκεψή τους στὴν Κρήτη, ἔγιναν ἀρκετὰ ἐπιφυλακτικοὶ ὡς πρὸς τὶς σχέσεις τοῦ Θ. μὲ τὴν κρητικὴν ζωγραφικὴν καὶ κυρίως μὲ τὸν Μιχ. Δαμασκηνό. Τὸν C. Aznar, Dominico Greco, Μαδρίτη 1950, 2 τόμοι, δὲν εἶδα.

²) Em. Berteaux, Notes sur le Greco, III. Le Byzantinisme, Rén. 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. ἔξ. Ph. Schweinfurth, Greco und die italobyzantinische Schule, Byz. Zeitsch. 30, (1930), 612-619. Παραλληλίζει τὸν Θ. κυρίως μὲ τὸν Θεοφάνη τὸν Ἕλληνα πὺν 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.

Ἰαγγλία ἀπὸ τὸν Ch. Holmes (1924)⁴. Ἄλλοι ἀπ' αὐτοὺς γυρεύουν συγκεκριμένες σχέσεις μὲ ὀρισμένα μνημεῖα Βυζαντινῆς ζωγραφικῆς, ἀδιάφορο ποιᾶς ἐποχῆς, καὶ διαπιστώνουν μερικὲς εἰκονογραφικὲς ὁμοιότητες, ἄλλοι βλέποντας τὰ ἔργα τοῦ Δομήνικου θυμοῦνται χρώματα ἑλληνικῶν ψηφιδωτῶν ἢ κάποιες ἀόριστες μορφὲς εἰκόνων. Σημειῶνω πὼς ὅλοι αὐτοὶ οἱ θερμοὶ λάτρεις τοῦ Θεοτοκόπουλου γυρεύουν μὲ εἰλικρίνεια, μὰ συχνὰ καὶ χωρὶς μέθοδο, νὰ βροῦν κάτι ποὺ 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 ὀλόκληρη τὴν καλλιτεχνικὴ του ὑπόσταση.

Οἱ ὀγκώδεις ἐργασίες ποὺ ἐκδίδονται γύρω στὰ 1930 ἐπιχειροῦν συστηματικώτερα ν' ἀποδείξουν μιὰ ἀπόλυτη θέση: ἡ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ ἐξηγεῖ ὀλόκληρο τὸ ἔργο τοῦ Γκρέκο, ποὺ εἶναι ὁ τελευταῖος καὶ μεγαλύτερος βυζαντινὸς ζωγράφος. Ὁ Δανὸς «καλλιτέχνης ζωγράφος» J. F. Willumsen ἐκδίδει ἕνα δίτομο βιβλίο: *La jeunesse du peintre El Greco. Essai sur la transformation de l'artiste byzantin en peintre européen* (Παρίσι 1927). Τὸ ἔργο τοῦτο, ἀποτέλεσμα ἐρευνῶν μιᾶς ζωῆς, καταλήγει στὸ συμπέρασμα: ὁ Γκρέκο ἀνήκει στὴν Ἰταλοβυζαντινὴ Σχολὴ τῆς Βενετίας. Γιὰ τὶς μεθοδικὲς ἀτέλειες τοῦ βιβλίου, ποὺ ὀφείλονται στὸν ἐρασιτεχνισμό τοῦ συγγραφέα, ἡ ἐπιστημονικὴ κριτικὴ ἀποφάνθηκε μὲ αὐστηρότητα⁵ καὶ δὲν δέχθηκε κανένα σχεδὸν ἀπὸ τοὺς πολυάριθμους πίνακες ποὺ ἀποδίδονται ἐκεῖ στὸ Θεοτοκόπουλο, οὔτε τὶς χρονολογίες ποὺ προτείνονται καί, φυσικά, οὔτε τὰ γενικά του συμπεράσματα.

Τὸ βιβλίο τοῦ R. Byron, ποὺ ὁ βυζαντινολόγος D. T. Rice φρόντισε τὴν εἰκονογράφησή του, μὲ τὸν τίτλο «*Ἡ γέννηση τῆς ζωγραφικῆς στὴ Δύση. Μιὰ ἱστορία τοῦ χρώματος, τῆς φόρμας, καὶ τῆς εἰκονογραφίας, εἰκονογραφημένη ἀπὸ τὶς ζωγραφιὲς τοῦ Μυστρᾶ καὶ τοῦ Ἄθω, τοῦ Giotto, τοῦ Duccio καὶ τοῦ Greco*» (Λονδῖνο 1930) εἶχε περισσότερη ἐπίδραση στοὺς φιλότεχνους κύκλους. Στὸν R. Byron ἄρεσαν 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.* τ. 45, 1924, Dec. 261-262. Βλ. καὶ D. T. Rice, *El Greco and Byzantium*, *Burl. Mag.* τ. 70, I, 1937, 34-39 καὶ τ. 88, I, 1946, 89.

⁵) Ὁ Vollmer, σελ. 5, ἀναφέρει τὴ γνώμη τοῦ F. Antal: «*συγκεχυμένο καὶ ἐντελῶς ἐρασιτεχνικὸ βιβλίο, ἀλλὰ ἴσως γι' αὐτὸ ἀκριβῶς ἐνδιαφέρον*».

θοδο⁹. Π. γ. στὴ σελίδα 11 διατυπώνει μιὰ ἀπὸ τὶς βασικὲς ἰδέες τοῦ βιβλίου του: «οἱ τελευταῖες βυζαντινὲς τοιχογραφίαι (τοῦ Μυστρᾶ καὶ τοῦ Ἄθω) παρέχουν ἀκριβῶς τὴν ἀντίληψη τῆς φόρμας ποὺ βασίζεται στὸ χρῶμα, ἀντίληψη 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 ἀντίληψη τῆς φόρμας σ' ὅλα τὰ μνημεῖα καὶ ὅτι ἡ ἀντίληψη ποὺ ἐπιζεῖ στὶς τοιχογραφίαι τοῦ Ἄθω τοῦ 16ου δὲν βασίζεται στὸ χρῶμα. Ἡ ἴδια ἀπαράδεκτη γενίκευση χαρακτηρίζει καὶ τὴν σύγκριση τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Γκρέκο μὲ τὴν τόσο ποικιλότροπη ζωγραφικὴ τοῦ 20οῦ αἰῶνα. Τὸ παράδειγμα ἀρκεῖ γιὰ ν' ἀντιληφθῆ κανένας πόσην ἐπικίνδυνην εὐρύτητα παίρνουν στὴν γλῶσσα του οἱ ἔννοιες «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 γνώμη του ὑποστηρίζει κάνοντας πολλοὺς παραλληλισμοὺς ἔργων τοῦ Θεοτοκόπουλου μὲ βυζαντινὲς τοιχογραφίαι. Ἀνάλογη ἀλλὰ πιὸ ἀκαθόριστη γνώμη ὑποστηρίζει καὶ ὁ F. Rutter στὸ βιβλίον του *El Greco* (Λονδῖνο 1930).

Οἱ μελέτες αὐτὲς εἶναι ἐνδιαφέρουσες γιὰ τὴν παρουσιάσουν ὄγκο ἐργασίας καὶ γιὰ τὴν περιέχουν ἀκόμη πολλὰ ἀξιόλογα πληροφορία ἢ παρατηρήσεις. Τὸ βασικὸ ὅμως ἐλάττωμά των εἶναι ὅτι τοὺς λείπει μιὰ μέθοδος ἐπιστημονικὴ ποὺ θὰ βοηθοῦσε στὴ σωστότερη ἐκτίμηση τῶν στοιχείων ποὺ χρησιμοποιοῦν καὶ θὰ τὶς προφύλαγε ἀπὸ μερικὰ θεμελιακὰ σφάλματα. Τώρα πρέπει νὰ τὶς πλησιάσουμε μὲ πάρα πολλὴν ἐπιφύλαξη.

Τοῦ Α. L. Mayer ἡ περίπτωση εἶναι διαφορετικὴ. Ὁ Mayer, ποὺ ἔχει ἀσχοληθεῖ συστηματικὰ μὲ τὸν Θεοτοκόπουλο, εἶναι περισσότερο πραγματογνώμονας (expert) παρὰ ἱστορικὸς τῆς τέχνης, καὶ γι' αὐτὸ ἡ συμβολὴ του στὴν ἔρευνα τοῦ Γκρέκο εἶναι καθαρὰ πραγματολογικὴ. Συνοψίζοντας τὴν πείρα του ἀπὸ τὸν Δομήνικο καθορίζει τὶς ἐπιδράσεις ποὺ δέχτηκε ἀπὸ τὸν Κορρέγιο, τὸν Τισιανό, τὸν Τιντορέττο, τὸν Μπασσάνο, τὸν Μιχαὴλ Ἄγγελο καὶ ἀκόμη τὸν Ραφαὴλ καὶ τὸν κατατάσσει στὸν «ἰσπανικὸ Μανιερισμό», μαζὶ μὲ τοὺς γλύπτες Alonso de Berruguete καὶ τὸν ζωγράφο Morales (σελ. 154), βρίσκει ὅμως πῶς ἡ τέχνη του ἔχει ἓνα χαρακτῆρα 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).

ἐκφράζεται μὲ τὴν ἀπόλυτην ἐκπνευμάτωση (Durchgeistigung) καὶ τὴν ἀποσωμάτωση (Entkörperlichung) τῆς παράστασης (σελ. 13). Τούτη τὴν ἰδέα διατυπώνει συχνὰ καὶ γραφικώτερα: «Ὁ Ἕλληνας τοῦ Τολέδου μιλεῖ τῇ βενετσιάνικῃ γλῶσσᾳ μὲ δυνατὴν ἀνατολίτικην ἑλληνικὴν προφορὰν» ἢ «χρησιμοποιεῖ ἰσπανικὰς λέξεις μὲ ἑλληνικὴν σύνταξιν». Ἐκεῖ πού ἐπιχειρεῖ ὁ Mayer μιὰ πῖο συγκεκριμένη μορφολογικὴν ὑποστήριξιν τῆς γνώμης του, ἢ ἐλάχιστην ἐξοικείωσίν του μὲ τὴν βυζαντινὴν ζωγραφικὴν καὶ ἀκόμη-ἢ σύγχυσιν τοῦ Ἀνατολικοῦ μὲ τὸ Βυζαντινόν, πού εἶναι τὸ καὶ ἑξοχὴν Εὐρωπαϊκὸ στοιχεῖον τοῦ Μεσαίωνα, ἀδυνατίζουν πολὺ τὰ ἐπιχειρήματα⁷.

⁷ Ἀπὸ τὴν ἐποχὴν αὐτὴν ὁ βυζαντινισμὸς τοῦ Θεοτοκόπουλου ἔγινε τῆς μόδας καὶ περνᾷ στὰ ἐκλαϊκευτικὰ βιβλία πού σχετίζονται μ' αὐτόν, σὰν «κοινὸς τόπος» πιά⁸.

⁸ Ὅπως ἦταν φυσικὸ οἱ μελέτες αὐτὲς καὶ ἰδίως οἱ δυὸ πρώτες

⁷) Mayer σελ. 162-168. Τὸ κεφάλαιον αὐτὸ ἀποτελεῖ περίληψιν τῆς μελέτης τοῦ El Greco, an oriental Artist, «The Art Bulletin», Νέα Ὑόρκη 1929, 146-152, ὅπου κυρίως γίνεται διάκρισις τοῦ Θ. ἀπὸ τοὺς Ἰσπανοὺς καὶ τοὺς Ἰταλοὺς ζωγράφους τοῦ Μανιερισμοῦ. Ἡ σύγχυσις Βυζαντιοῦ καὶ Ἀνατολῆς γίνεται συχνὰ καὶ στὴν Ἑλλάδα. Πρέπει νὰ καταλάβομε ὅτι «Ἀνατολή» εἶναι μιὰ γενικώτατη ἔννοια, πού ἀντιτίθεται στὴν ἔννοια «Ἑλληνισμός». Ἡ ἐξάπλωσις τοῦ Ἑλληνισμοῦ στὴν Ἀνατολὴ μετὰ τὸν Ἀλέξανδρον, δημιούργησε στὴν ἱστορίαν τοῦ πολιτισμοῦ τὴν ἔννοια τοῦ «ἑλληνιστικοῦ» πού ἔχει, σὲ ἐπαρχιακὰς καλλιτεχνικὰς σχολὰς, ὅπως τῆς Παλμύρας καὶ ἀργότερα τῶν Σασανιδῶν (Περσίας 3ου-7ου αἰ. μ. Χρ.) ἔντονον τὸν ἀνατολικὸν χαρακτήρα. Τὸ Βυζάντιον ἔδειξε, ἀπὸ τὴν γένεσίν του προτίμησιν γιὰ τὰ ἀνθρωπιστικὰ ἰδανικὰ τοῦ Ἑλληνισμοῦ πού ἀντιτίθενται στὰ θεοκρατικὰ τῆς Ἀνατολῆς. Τοῦτο μπορεῖ νὰ χτυπᾷ παράξενον στὸ αὐτί· ὅταν ὁμως προσέξομε στὴν περιοχὴ τῆς τέχνης τὸν σεβασμὸν τοῦ Βυζαντινοῦ πρὸς τὴν ἀνθρώπινον μορφήν καὶ πρὸς τὰς ἀνθρώπινες ἀναλογίας, καὶ στὴν ζωγραφικὴν καὶ στὴν ἀρχιτεκτονικὴν, ὅταν παραβάλομε τὰς ἐκδηλώσεις αὐτὰς μὲ τὴν ὑποτίμησιν τοῦ ἀνθρώπινου στοιχείου στὴν Ἀνατολὴν καὶ τὴν παραμόρφωσίν του στὴν βαρβαρικὴ Δύση, θὰ πεισθοῦμε ὅτι κατὰ τὸν Μεσαίωνα μόνον τὸ Βυζάντιον ἔζησε τὰς καθαρὰς «εὐρωπαϊκὰς» ἀξίας τοῦ ἑλληνισμοῦ. Οἱ ἀξίαι αὐτὰς ἔγιναν αἰσθητικὰς στὴν Δύση μόνον μετὰ τὴν «Ἀναγέννησιν» τοῦ Καρόλου (9ου αἰ.) πού πραγματοποιήθη μὲ Ἕλληνας τεχνίτας καὶ δασκάλους. Βλ. καὶ Μ. Καλλιγᾶ, Ἡ αἰσθητικὴ τοῦ χώρου τῆς ἑλλ. ἐκκλησίας τοῦ Μεσαίωνα, 1946, 90-115. Ostrogorsky, «Byzantion» XIII, 1938, 752. A. Grabar, L' Art byzantin, Παρίσι 1938. Β. Tatakis, Hist. d. l' Philosophie byzantine, Παρίσι 1949, 17.

⁸) Βλ. π. χ. C. Maclair, Le Greco, Παρίσι 1931; M. Legendre et A. Hartmann, Domenico Theotocopuli, 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 δεύτερο βιβλίο τοῦ ἴδιου συγγραφέα, «Ὁ Γκρέκο στὴ Ρώμη» (1941), ὁ βυζαντινισμὸς τοῦ Θεοτοκόπουλου παίρνει μεγαλύτερη σημασία, γιὰτὶ 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 ἐξετάσομε στὴν ἀρμόδια θέση.

Γ. Η Α Λ Λ Η Λ Υ Σ Η

Ἐνδιαφέρει τώρα νὰ ἐξετάσομε τὴ γνώμη τῶν ἱστορικῶν, ποὺ δὲν ἀσχολήθηκαν μὲ τὴν ἱστορία τῆς τέχνης μόνο γιὰ νὰ λύσουν τὸ περίφημο «αἶνιγμα» τοῦ Θεοτοκόπουλου, ἀλλὰ, μὲ τὴν σοφία καὶ τὴν στοχαστικὴ τους εὐαισθησία, ἔθεσαν καὶ προχώρησαν μὲ μέθοδο ἐπιστημονικὴ τὰ προβλήματα τὰ σχετικὰ μὲ τὰ μεγάλα πνευματικὰ καὶ καλλιτεχνικὰ φαινόμενα ποὺ λέγονται Ἀναγέννηση, Μανιερισμὸς καὶ Μπαρόκ, ἐξετάζοντας τὴν καθαρὰ μορφολογικὴ τους ἀποψη ἀλλὰ καὶ τὴν θέση τους μέσα στὸν πνευματικὸ πολιτισμὸ τῆς Εὐρώπης. Οἱ γνώμες των συμπίπτουν στὴν ἔνταξη 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 κορύφωμα ἑνὸς εὐρωπαϊκοῦ καλλιτεχνικοῦ κινήματος, τοῦ Μανιερισμοῦ, ποὺ εἶχεν 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 δεύτερο βιβλίο βλ. τὴν αὐστηρὴ κριτικὴ τοῦ Μ. Καλλιγᾶ, «Ν. Ἔστια», τ. 30, 1941, 1 Αὐγ. καὶ ἀπάντησις τοῦ σ. στὸ ἴδιο, φ. 1 Σεπτ. 1941.

¹⁰) Α. Α. Κύρου, Δομήνικος Θεοτοκόπουλος ὁ Κρήσις, 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 Μεταρρύθμισης, απογοήτευση που προκαλεί την γενικήν 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 Dwojzak, πήρε ο Δομήνικος από τον Μιχαήλ Ἀγγελο τὸ ἀφύσικο (Anaturalismus) στην φόρμα και από τον Τιντορέττο τὸ ἀφύσικο στὸ χρώμα και στη σύνθεση (σ. 269)· ο γαλλικός Μανιερισμός, ἐξ ἄλλου, όπως ἐκδηλώνεται στα έργα του γλύπτη Germain Pilon, του ζωγράφου Freminet ἢ στα ποιήματα του Jacques Bellange, μετέδωσε στον Θεοτοκόπουλο τὴν ἔννοια μιᾶς ἀπόλυτης σύλληψης του κόσμου μόνο με τὸ αἶσθημα (σ. 272), δηλ. του ἐπέτρεψε νὰ ξεπεράσει ἀπόλυτα τὰ ὅρια τῶν φυσιοκρατικῶν προϋποθέσεων τῆς σκέψης και τῆς αἰσθησης. Με τὰ ἐκφραστικά αὐτὰ στοιχεῖα τῆς νέας τέχνης, που τὰ ἔφερε ὁ Θεοτοκόπουλος ὡς τὰ τελευταῖα ὅρια τῆς ἀπόδοσής των, μπόρεσε νὰ ὑποτάξει τέλεια τὰ φυσικά πρότυπα στην καλλιτεχνική του ἔμπνευση (σ. 273). Ἀξίζει νὰ σημειωθῇ ὁ παραλληλισμός που κάνει ὁ Dwojzak τῆς ἰσπανίδας Ἀγίας Θηρεσίας με τὸν σύγχρονό της ἑλληνα Δομήνικο: και ἡ μυστικόπαθη μοναχὴ και ὁ δραματιστὴς ζωγράφος ἔζησαν και ἐκφράσθηκαν μέσα σ' αὐτὸ τὸ ἴδιο πνεῦμα, ὅπου «τὸ ὑποκειμενικὸ πνευματικὸ βίωμα γίνεται ὁ μοναδικὸς νόμος τῆς ψυχικῆς ἑξαρσης» (σ. 273).

Του W. Weisbach, καθηγητῆ τότε στὸ Βερολίνο, ἡ γνώμη για τὸν Θεοτοκόπουλο εἶναι πιὸ μετριοπαθῆς, ἀλλὰ πάντως τὸν θεωρεῖ ὡς τὸν κυριώτερο ἀντιπρόσωπο του ἰσπανικοῦ Μπαρόκ στη ζωγραφική¹². Ὁ Wölfflin και ἀργότερα οἱ Peusner και Grautoff διατύπωσαν ἀνάλογη σκέψη, θεωρώντας τὴν τέχνη του Θεοτοκόπουλου παρακλάδι τῆς Ἰνετικῆς Σχολῆς. Ὁ Grautoff εἰδικώτερα μιλεῖ για τὸν Θεοτοκόπουλο στὸ κεφάλαιο περὶ του ἰσπανικοῦ Μπαρόκ, ἐνῶ δὲν ἀνήκει σ' αὐτὴ τὴν χρονικὴ περίοδο «γιατὶ ἡ πνευματικὴ και μορφολογικὴ ἑκφραση του Ἑλληνα τῆς Ἰσπανίας ἀποτελεῖ τὴν εἰσαγωγὴ στην ἰσπανικὴ ζωγραφικὴ του Μπαρόκ»¹³.

Προέκταση τῆς ἀποψης αὐτῆς, που ἐπικρατεῖ σήμερα στην ἱστορία τῆς τέχνης, παρέχει ἡ νεώτερη ἐργασία του H. Kehrer, καθηγητῆ στὸ Μόναχο, «Ὁ Θεοτοκόπουλος, μορφὴ του Μανιερισμοῦ». Ἐκεῖ, ἔχοντας

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

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

ὑπ' ὄψει του καὶ τὰ βιβλία τοῦ Ἁχ. Κύρου, ἀναιρεῖ τὶς προτεινόμενες συσχετίσεις Θεοτοκόπουλου καὶ βυζαντινῆς τέχνης, μὲ τρόπο συνοπτικὸ καὶ κατηγορηματικὸ. 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 ἄρθρο, 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 πηγὲς πρέπει νὰ κατευθυνθῆ πρὸς τοὺς Ἰταλὸς μανιερίστες.

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

Ἀπὸ τούτη τὴ συνοπτικὴ ἔκθεση φαίνεται πὼς δύο ἀπόψεις ὑπάρχουν γιὰ τὶς σχέσεις τῆς τέχνης τοῦ Θεοτοκόπουλου μὲ τὸ 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 ἄποψη αὐτὴ ἡ βυζαντινὴ ἐπίδραση μένει ἀκόμα νὰ καθορισθῆ, πάντως δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ εἶναι δευτερεύουσας σημασίας. Ἡ ἀντίθετη γνώμη τυχαίνει νὰ ὑποστηρίζεται ἀπὸ ἐρασιτέχνες τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης, ἀπὸ ἀνθρώπους δηλαδὴ μὲ τὶς καλύτερες προθέσεις, μὰ ποὺ τοὺς λείπουν τὰ ἐφόδια γιὰ νὰ ξεκαθαρίζουν μὲ κάποια μεθοδικότητα τὶς γνώσεις καὶ τὶς ἰδέες των.

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

¹⁴) Greco als Gestalt des Manierismus, Μόναχο 1939. Πρὸς τὴν κατεύθυνση αὐτὴ 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) Κριτικὴ τοῦ Γ. Μηλιάδη στὸ βιβλίον τοῦ Α. Κύρου, «Νέα Ἑστία» 5 Ἰανουαρίου 1933 καὶ «Σήμερα» ἀριθ. 11-12, 1933, σελ. 341-347. Κριτικὴ 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. Δαμασκηνὸς 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 ἀδελφὸ του (;) Μανούσο Θεοτοκόπουλο, ἄνθρωπο ἐπιχειρηματία καὶ εὐκατάστατο, ποὺ γεννήθηκε τὸ 1529, ἐργάσθηκε ὡς πειρατὴς ἐναντίον τῶν Τούρκων γιὰ λογαριασμὸ τῆς Ἑνετικῆς Δημοκρατίας, χρεωκόπησε σὰν ἐνοικιαστὴς φόρων στὸ Ἡράκλειο, ἔζησε ὡς τὸ 1591 στὴ Βενετία, ὅπου, ἂν καὶ προσπάθησε, ποτὲ δὲν κατάφερε νὰ γίνῃ μέλος τοῦ Συμβουλίου τοῦ Ἀδελφάτου τῆς Ἑλληνικῆς Κοινότητος· τέλος κατέφυγε στὴν Ἰσπανία, ὅπου καὶ πέθανε κοντὰ στὸν Δομήνικο¹⁷. Ἡ Μάρθα Θεοτοκοπούλινα, ποὺ ἀναφέρεται μαζὶ μεῖς ἄλλους ἀφιερωτὲς σὲ μιὰ κρητικὴ ἐπιγραφή τοῦ 1488 στὸν Ἅγιο Γεώργιο τοῦ χωριοῦ Κουστογέρακο, (Σέληνο), μᾶς πληροφορεῖ 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 ὀρθογραφῆ καὶ νὰ καλλιγραφῆ τὰ ἑλληνικά του, καθὼς φαίνεται ἀπὸ τὶς μικρογράμματα καὶ κεφαλαιογράμματα ἐπιγραφῆς καὶ τὶς ὑπογραφῆς τῶν

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

¹⁷) Μέρτζιος, 187-188 καὶ Κ. Μέρτζιος στὰ «Κρ. Χρ.» Β', 1948, 141-152. Βλ. καὶ F. de Borja San Roman, De la Vida del Greco, «Archivio Espagnol de Arte y Arqueologia», t. 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 Μανούσο, γιὰτὶ αὐτὸς οὐδ' ἄλλα ἔγγραφα (XIV-XV), ἀναφέρεται καὶ ὑπογράφει ὡς Manusso Theotocopoulo. Τὸ ὄνομα Μανούσος εἶναι ὄνομα βενετσάνικης καταγωγῆς. Βλ. Ξανθοῦδίδης ἐν «Ἀθηνᾶ» 38 (1926) 131-135.

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

ἔργων του, πού ἦταν πάντα, ὡς τὸ τέλος, ἑλληνικές. Τὴν ἴδια μάθηση μαρτυροῦν καὶ τὰ ἑλληνικά συγγράμματα κλασικῶν καὶ ἐκκλησιαστικῶν συγγραφέων πού βρέθηκαν στὸ σπίτι του. Δὲν εἶναι παράδοξο ὅτι τὴν ἑλληνικὴν αὐτὴ παιδεία τοῦ τὴν πρόσφερε ἡ Κρήτη, πού ἦταν τὸ σπουδαιότερο ἑλληνικὸ πολιτιστικὸ κέντρο τῆς ἐποχῆς. Ἐκεῖ καλλιεργήθηκαν τὰ γράμματα ἐντατικὰ ἀπὸ τὸν 15ο αἰῶνα καὶ πέρα καὶ ἐκεῖ ἐκπαιδεύονται τὴν ἴδια ἐποχὴ μὲ τὸν Δομήνικο σημαντικὲς προσωπικότητες τῆς ἐκκλησίας καὶ τῶν γραμμάτων, ὅπως ὁ Πηγᾶς, ὁ Λούκαρις κ. ἄ., πού ἀναδείχθηκαν ἡγετικὲς μορφές στὴ ζωὴ τοῦ ὑπόδουλου ἔθνους¹⁹. Πρέπει πάντως νὰ σημειωθῆ ὅτι τὴν ἐποχὴ πού ὁ Θεοτοκόπουλος σπούδαζε στὴν Κρήτη, δηλ. ἀνάμεσα στὰ 1550 - 1560, ἡ δυνατὴ πνοὴ τῆς ἰταλικῆς Ἀναγέννησης δὲν εἶχε ἀκόμη γονιμοποιήσει τὶς 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 ἐπιγραφές στὶς ἐκκλησίες ἦταν ἀκόμη ἀπλοϊκὲς καὶ ἀνορθόγραφες καὶ μόνο κοντὰ στὰ 1600, μὲ τὴν ἐπίδραση τῆς Ἀναγέννησης, θ' ἀρχαίσει τὸ κείμενο καὶ ἡ μορφή τῶν γραμμάτων θὰ πλησιάσει τοὺς ἀρχαίκοις χαρακτῆρες τοῦ τυπογραφείου²⁰. Πρέπει νὰ μὴν ξεχνοῦμε ὅτι ὁ Δομήνικος δὲν πρόφθασε νὰ γνωρίσει στὴν Κρήτη τὴν ἰδιόρρυθμὴ αὐτὴ ἀνθήση τοῦ πνεύματος τῆς Ἀναγέννησης στὴν ἑλληνικὴ του μορφή, πού ἔδωσε στὸ θέατρο καὶ στὴν ποίηση ἑλληνικὰ ἔργα ἐξαιρετικῆς ὠριμότητας. 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 κρίνομε ἀπὸ τὶς γραμματικὲς του γνώσεις, θὰ πρέπει νὰ δεχθοῦμε ὅτι ἔφυγε τοῦλάχιστον 20 χρονῶν, δηλ. μετὰ τὸ 1561. Γιὰ τὸ ζήτημα, ἂν ἤξερε φεύγοντας καὶ νὰ ζωγραφίζει ἑλληνικά, δὲν θ' ἀποκλείσομε, γιὰ λόγους πού θὰ ἐκτεθοῦν πιὸ κάτω, ὅτι εἶχε μάθει στὴν Κρήτη νὰ ζωγραφίζει. Γιὰ νὰ μπορέσομε ὅμως νὰ τοποθετήσομε τὸν νεαρὸ μαθητευόμενον ζωγράφο Δομήνικο στὰ χρόνια τῶν σπουδῶν του στὴν Κρήτη, ὅταν ἦταν δηλ. 10 - 20 χρονῶν, θὰ χρειασθῆ μιὰ σύντομη ἐκθεση τῆς ἱστορικῆς πορείας τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς στὸν 16ο αἰῶνα, πού εἶναι καὶ τῆς ἑλληνικῆς ζωγραφικῆς ἢ πορεία. Ἡ ἱστορία αὐτή, ἄλλωστε, θὰ μᾶς βοηθήσει στὸ βασικὸ θέμα, γιατί θὰ καθορισθοῦν ἀκριβέστερα μέσα στὸν χῶρο καὶ στὸν χρόνο τὰ

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

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

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 ΘΕΟΦΑΝΗΣ ²¹

Στὸν 16ον αἰώνα παρουσιάζεται ἡ ἑλληνικὴ ζωγραφικὴ σὲ μιὰ καινούρια ἀνθήση, μὲ ἀπόλυτη πεποίθηση στὰ ἔκφραστατικά της μέσα, μὲ ἀσφαλτὴ τεχνικὴ, μὲ καθορισμένη εἰκονογραφία καί, τὸ σπουδαιότερο, μὲ σταθερὲς αἰσθητικὲς ἀντιλήψεις. Οἱ ἐργάτες τῆς νέας αὐτῆς τέχνης εἶναι Κρητικοί, ὁ Θεοφάνης καὶ τὰ παιδιά του, ὁ Ζώρξης, ὁ Ἀντώνιος καὶ ἄλλοι ποὺ ἀναπτύσσουν μιὰ καταπληκτικὴ δρασιμηριότητα, στὸν Ἄθω, ὅπου σώζονται περὶ τὰ δέκα πέντε μεγάλα μνημεῖα, στὰ Μετέωρα καὶ στὴ Θεσσαλία, ὅπου ξέρομε περὶ τὰ ἑννέα, καὶ στὴν Κρήτη, ὅπου ὅμως ἔχουν σημειωθῆ τὰ λιγώτερα. Ἐξω ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα τοὺς συναντοῦμε στὰ Βαλκάνια, στὸ Σινᾶ καὶ στὴ Ρωσσία. Γενικὰ, μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι ἡ ζωγραφικὴ στὸν 16ο ἀλλὰ καὶ στὸν 17ο αἰώνα, ὅταν δὲν εἶναι ἔργο Κρητικῶν, εἶναι ἔργο μαθητῶν τους. Ἔτσι ἡ σχολὴ αὐτὴ ποὺ ἐμφανίζεται στὴν δευτέρη εἰκοσιπενταετία τοῦ 16ου αἰώνα, σὲ λαμπρὴ ὠριμότητα ἔξω ἀπὸ τὴν Κρήτη, ἀποκτᾶ καὶ στὶς ἐπόμενες περιόδους, ὄχι μόνο πανελλήνια ἀλλὰ καὶ πανορθόδοξη σημασία. Μερικὲς σχολὲς ποὺ ἐμφανίζονται τὴν ἐποχὴν αὐτὴ στὴν Ἡπειρο καὶ στὴν Κύπρο, δὲν ξεπερνοῦν τὰ τοπικὰ σύνορα. Τὴν ἔξοδο τῶν ζωγράφων μεγάλων ἐπιφανειῶν πρὸς τὴν ἡπειρωτικὴν Ἑλλάδα τὴν προκάλεσε τὸ γεγονὸς 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 ἀφθονα χρήματα καὶ νὰ δώσουν πλούσιες χορηγίες γιὰ τὴν ἀνακαίνιση τῶν μοναστηριῶν, συνεχίζοντας ἔτσι τὴν παλιὰ παράδοση τῶν αὐτοκρατόρων καὶ τῶν πατριαρχῶν. Ἡ δουλειὰ αὐτὴ ἀπαιτοῦσε τεχνίτες μὲ μεγάλη πείρα, ἱκανοὺς νὰ γεμίσουν τὶς ἀπέραντες ἐπιφάνειες τῶν μεγάλων μοναστηριακῶν ναῶν ὄχι μόνο μὲ τέχνη περισσὴ μὰ καὶ μέσα στὶς παραδόσεις τὶς δογματικὲς καὶ τὶς εἰκονογραφικὲς ὅσο καὶ τὶς αἰσθητικὲς τῆς ἑλληνικῆς Ὁρθοδοξίας. Καὶ τοὺς τεχνίτες αὐτοὺς τοὺς βρῆκαν μόνο στὴν Κρήτη, γιὰ λόγους ποὺ δὲν θὰ ἐξετάσομε τώρα, καὶ ἀπὸ κεῖ τοὺς κάλεσαν ²².

²¹) Βλ. Κρ. ζωγραφ. 27-34.

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

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

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

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

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

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

ζωγραφική από την εποχή του Giotto και που τελειοποίησε επιστημονικά στην πρώιμη Αναγέννηση. Έτσι και πάλι αυτοί οι κατάγραφοι τοίχοι δέν χάνουν τίποτα από την αρχιτεκτονική τους λειτουργία, γιατί το μάτι σταματά στην πραγματική επιφάνεια του τοίχου χωρίς τις σε βάθος προεκτάσεις και τις άλλες καταστρεπτικές συνέπειες της προοπτικής.

Το τοιχογραφικό αυτό σύνολο διατηρεί βέβαια και στη γενική διάταξη και στην κάθε παράσταση τις αγνότερες εικονογραφικές και αισθητικές παραδόσεις της Βυζαντινής εποχής και η πραγματική του αξία έγκειται ακριβώς σ' αυτό, ότι ο Θεοφάνης μπόρεσε να εργασθῆ δημιουργικά μέσα στα πλαίσια αυτών των παραδόσεων. Την ίδια πίστη στην παράδοση διακρίνομε και στη σύνθεση της κάθε σκηνής, όπου ο Θεοφάνης εργάζεται με μεγάλη άνεση: ένα πλήθος ανθρώπων κινείται και πάσχει ανάμεσα σε έπιπλα ή σε βράχους και μπροστά σε κτήρια. Έν τούτοις, όταν παραβάλλει κανείς την κάθε παράσταση με το παλαιολόγειο πρότυπό της, διαπιστώνει άμέσως μερικές σημαντικές διαφορές: η κίνηση γίνεται πιο συκρατημένη, πιο ήρεμη, πιο σεμνή, οι μορφές χάνουν την ανάλαφρη χάρη για ν' αποκτήσουν βάρος, τα ύφασματα δέν άνεμίζουν έλαφρά, λείπει η αγάπη της γραφικής λεπτομέρειας, που στην Παλαιολόγεια εποχή παραφόρτωνε, αλλά και διασπούσε συχνά την ένότητα του πίνακα με δευτερεύοντα έπεισόδια και πρόσωπα και τα αρχιτεκτονήματα παύουν να γεμίζουν ασφυκτικά τον όριζοντα της εικόνας, γίνονται μετροημένα και περιορίζονται στο απαραίτητο. Μ' αυτό τον τρόπο ή σύνθεση κερδίζει σε ήρεμία, σε αυστηρότητα και σε ίσορροπία. Αυτό όμως δέν αποτελεί μηχανική επάνοδο σε παλιότερες μορφές, αλλά φυσική εξέλιξη από την μια σε άλλη αντίληψη.

Τα παλαιολόγεια πρότυπα του Θεοφάνη ανήκουν στη συντηρητική παράδοση της ζωγραφικής της Κωνσταντινούπολης, που επικράτησε παντού μετά τα μέσα του 14ου αιώνα, εκτοπίζοντας την «Μακεδονική» λεγόμενη τεχνοτροπία, που ήταν επαναστατικότερη στο πνεύμα και στις μεθόδους²⁵. Την παράδοση που ακολουθεί ο Θεοφάνης και που εξ αιτίας του έχει επικρατήσει να λέγεται αναδρομικά «κρητική», τη βρίσκομε στην Περίβλεπτο του Μυστρα (τέλος 14ου) και συχνά στην Παντάνασσα (άρχες 15ου). Υπάρχουν όμως στο έργο του Θεοφάνη και συγγένειες με έργα της Μακεδονικής σχολής: ο ρεαλισμός που βλέπομε στα πρόσωπα είναι άγνωστος στο Μυστρα, γνωστός όμως στο Πρωτάτο και στο Βατοπέδι, έργα της Σχολής αυτής των αρχών του 14ου αιώνα.

²⁵) Μυστρας 81.

Μερικὲς γεροντικὲς φυσιογνωμίες μὲ τὸ πλατὺ πρόσωπο, τὴν χοντρὴ μύτη καὶ τὴν ἄφθονη τριχοφυΐα δείχνουν ἀκόμη στενώτερη συγγένεια μὲ τὴ Μακεδονικὴ σχολή, καὶ αὐτὸ σημαίνει ὅτι ὁ Θεοφάνης πλούτισε τὴν τέχνη του κατὰ τὴ διαμονή του στὸν Ἄθω. Ἄλλὰ καὶ μιὰ ἄλλη ἐπαφὴ μὲ τὴν Μακεδονικὴ Σχολὴ πρέπει νὰ τονισθῆ. Ὁ Millet ἀπέδωσε σὲ δύο ὁλότελα χωριστὲς παραδόσεις τὴ μέθοδο πὺ χωρίζει τὶς σκηνὲς μὲ ταινίες καὶ ἐκείνη πὺ δὲν χωρίζει τὶς σκηνὲς μεταξύ τους μὲ τίποτε. Ἡ πρώτη μέθοδος χαρακτηρίζει τὴ λεγόμενη Κρητικὴ Σχολή, ἢ ἄλλη τὴ λεγόμενη Μακεδονικὴ²⁶. Ὁ Θεοφάνης, φυσικά, μεταχειρίζεται τὶς χωριστὲς εἰκόνες, ἀλλὰ δὲν διστάζει νὰ χρησιμοποιήσῃ καὶ τὶς συνεχόμενες σκηνές, ὅταν ὁ τρόπος αὐτὸς τὸν ἱκανοποιεῖ αἰσθητικά· αὐτὸ γίνεται καὶ στὸ ναὸ τῆς Λαύρας καὶ στὴν Τράπεζα πὺ ζωγράφησε, νομίζω, ὁ ἴδιος. Ἔτσι ὁ Θεοφάνης παρουσιάζεται συνεχιστὴς τῆς ζωγραφικῆς τῶν Παλαιολόγων, πὺ συγχωνεύει ὅμως καὶ ἐκφράζει τὴ συνισταμένη τῶν παραδόσεών της, δημιουργώντας ὁ ἴδιος μιὰ νέα καλλιτεχνικὴ παράδοση. Εἶναι λοιπὸν μάταιο νὰ γυρεύομε μέσα στὶς εἰκονογραφικὲς λεπτομέρειες ἂν ἐπιζεῖ τοῦτο ἢ ἐκεῖνο τὸ παλιὸ καππαδοκικὸ ἢ συριακὸ στοιχεῖο καὶ νὰ μιλοῦμε γιὰ ἀνατολικὲς πηγὲς τῆς Κρητικῆς σχολῆς. Γιὰ τὸν δημιουργικὸ μεταβυζαντινὸ ζωγράφο, τοῦ τύπου τοῦ Θεοφάνη, ψηλὸ πρότυπο μένει μόνο ὁλόκληρη ἢ παλαιολόγεια ζωγραφικὴ, ὅπου γιὰ τελευταία φορὰ ἢ ἑλληνικὴ μεσαιωνικὴ τέχνη μπόρεσε νὰ ἐκφράσῃ μὲ πληρότητα τὸ τέλος ἑνὸς κόσμου, χωρὶς νὰ ἀναγγέλει τὴν αὐγὴ ἑνὸς νέου.

Τὸν Θεοφάνη τὸν ἀπασχολεῖ ἓνας ἄλλος πειρασμός: ἡ ἰταλικὴ ζωγραφικὴ μὲ τὴν τεχνικὴ καὶ ἐπιστημονικὴ ὑπεροχὴ της. Ἡ ἐπαφὴ τοῦ Θεοφάνη μὲ ἔργα τῆς ἰταλικῆς ζωγραφικῆς εἶναι ἀναμφισβήτητη. Εἶναι γνωστὸ μὲ πόση διάκριση χρησιμοποίησε μιὰ ἰταλικὴ χαλκογραφία ἔργου τοῦ Ραφαήλ γιὰ νὰ δημιουργήσῃ τὴν καινούρια σύνθεση τῆς Βρεφοκτονίας — σύνθεση πὺ καθιερώνεται 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 Ἐμμαοὺς μᾶς κάνει ἐντύπωση ἢ περίεργη κόκκινη κεφαλὴ τοῦ νεαροῦ ὑπηρέτη, πὺ εἶναι ὑπερβολικὰ μεγάλη καὶ τριχωτὴ, καὶ πὺ ἐπαναλαμβάνεται ἀπαράλλακτη σ' ὅλα τὰ Δεῖπνα εἰς Ἐμμαοὺς πὺ ζωγράφησε ἡ Σχολὴ (Πίν. IZ', 1). Ἡ προέλευση 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 σκουφο ἀπὸ γούνα (Πίν. ΙΖ' 2). Ὁ μεταγενέστερος Ζώρζης (Μ. Διονυσίου, 1547) προχωρεῖ περισσότερο: προσθέτει ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά καὶ τὸν σαρικοφόρο ὑπηρέτη μὲ τὸ ραβδί ἀπ' τὸν ἴδιο πίνακα τοῦ Bellini καὶ τὸ ὅμοιο τραπέζι μὲ τὸ τραπεζομάνδηλο. Φαίνεται ὅτι ἡ σχετικὴ χαλκογραφία σωζόταν ἀκόμη ἀνάμεσα στὰ ἀντιβόλια τοῦ ἔργου²⁸.

Ἀπ' τὴν ἐπαφή του μὲ τὴν ἰταλικὴ τέχνη ὁ Θεοφάνης ἀντλεῖ τέτοιου εἴδους λεπτομέρειες, πὺν 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 ἡρεμὴ 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 ρωμαντικὸ—καὶ αὐτὸ ἐξηγεῖ τὶς ἠθελημένες διαφορὲς του μὲ τὴν κάπως ρωμαντικὴ ζωγραφικὴ τῶν Παλαιολόγων. Ὁ κὺρ Θεοφάνης, ὁ κρητικὸς μοναχός, πὺν 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 ριζικὰ, γιατί ἐξακολουθεῖ νὰ εἶναι προπάντων ἓνας βυζαντινὸς ζωγράφος. Στὸν Θεοφάνη τὸ μέλημα γιὰ τὴν τεχνοτροπία, γιὰ τὸ ὕφος (τὸ στυλ), δὲν ἀποβλέπει στὴν ἔκφραση τοῦ προσωπικοῦ του ὁράματος τοῦ κόσμου, ὅπως συμβαίνει στὴ ζωγραφικὴ τῆς Ἰταλίας, ἀλλὰ εἶναι ἐνέργεια γιὰ τὴν πληρέστερη προσαρμογὴ σ' ἓνα ἀπρόσωπο ὕφος πὺν ὑπάρχει πρὶν ἀπὸ αὐτὸν καὶ πὺν δίδει τὸν χαρακτήρα τὸν θρησκευτικὸ στὴ ζωγραφικὴ του. Ἐτσι τὸ ὕφος, συνισταμένη καὶ σκοπὸς τῶν μορφολογικῶν στοιχείων, ἐξακολουθεῖ νὰ ἔχει κυρίαρχη θέση στὴν τέχνη του· σ' αὐτὸ ὑποτάσσονται οἱ φυσικοὶ νόμοι καὶ οἱ φυσικὲς μορφὲς πὺν 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

²⁸) Millet, Athos, π. 131,3 καὶ 137,1 Διονυσίου: 203,2. Γιὰ τὴν καταγωγή τοῦ ὑπηρέτη μὲ τὸν σκουφο τῆς βενετ. ζωγραφικῆς ἀπὸ μιὰ χαλκογραφία τοῦ Dürer βλ. Willumsen II 63 καὶ 76. Γιὰ τὸ ἀντίγραφο τοῦ ἔργου τοῦ Bellini τῆς εἰκόνας μας βλ. Staatliche Museen Berlin, Die Gemäldegalerie, Die italienischen Meister, Βερολίνο 1930, σ. 17, S 6. Ὁ Byron

παραδόσεις εἶχε ἓνα τόσο εὐτυχισμένο ἀποτέλεσμα, ὥστε ὁ Θεοφάνης τοποθετήθηκε πολὺ ψηλὰ στὴ συνείδηση τῶν συγχρόνων του καὶ τὸ ἔργο του ἔγινε ὑπόδειγμα γιὰ τὶς ἐρχόμενες γενεές. Οἱ χειρόγραφες ἐρμηνεῖες τῆς ζωγραφικῆς τὸν ὑποδεικνύουν πρότυπο στοὺς μαθητές του, ὅπως ὁ Βαζάρι ὑποδεικνύει τὸν Μιχαὴλ Ἄγγελο²⁹. Ἔτσι, μὲ τὴν δημιουργικὴ ἐργασία τοῦ Θεοφάνη, θεμελιώνεται ἡ φήμη τῶν Κρητικῶν στὸ Ἅγιον Ὄρος καὶ στὰ Μετέωρα, στὴ Θεσσαλία, στὰ νησιά καὶ σ' ὅλη τὴν Ὀρθόδοξη Ἀνατολή. Ἡ ὠριμότητα τῆς Σχολῆς συμπληρώνεται μὲ τὸν Ζώρζη (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 μορφές γίνονται στὸ ἴδιο χνάρι, ἀλλὰ πιὸ σχηματικές, χωρὶς τὴν πνοὴ ζωῆς ποὺ εἶχαν οἱ μορφές τοῦ Θεοφάνη καὶ τοῦ Ζώρζη. Ἀπὸ τεχνικὴ ἄποψη ὅμως εἶναι ἄψογες³⁰.

Τὴν ἐξέλιξη αὐτὴ διακόπτει ἓνας τελευταῖος ἀξιόλογος τοιχογράφος τοῦ 16ου, ὁ Φράγγος Κατελᾶνος ἐκ Θηβῶν τῆς Βοιωτίας (ἔργα 1560—1590). Μαθητὴς τῶν Κρητικῶν τοῦ Ἄθω, παρουσιάζεται ἀνακαινιστὴς μὲ τολμηρὰ ἀναζητήσεις θεμάτων στὴν ἰταλικὴ ζωγραφικὴ. Τὸ ἀντικλασικὸ του πνεῦμα, ποὺ δὲν εἶναι ἄσχετο μὲ τὴν ἀντίστοιχη ροπὴ τῆς σύγχρονης εὐρωπαϊκῆς ζωγραφικῆς, ἱκανοποιεῖται μὲ τὴν ἐπάνοδο σὲ τρόπους καὶ μορφές ἀπὸ τὴν παλαιολόγια ἐποχὴ. Λίγες εἶναι οἱ ἤρεμες μορφές του· οἱ περισσότερες βρίσκονται σ' ἑξαλλες 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 ιδιορρυθμίαν τῆς κεφαλῆς στὸν Ἄθω: sensitive, unconventional and evidently taken from life.

²⁹) Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἐρμηνεῖα τῆς ζωγρ. τέχνης, ἔκδ. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Πετρούπολις 1909, σ. 4, 237, 246.

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

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

Γ. Ο ΜΙΧΑΗΛ ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ ΚΑΙ Ο ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ

Στην πρώτη πενήνταετία του 16ου αιώνα η τοιχογραφία εκφράζει πληρέστερα την καλαισθησία της εποχής· στην δεύτερη κυριαρχεί η φορητή εικόνα που εκτοπίζει, καμιά φορά, την τοιχογραφία. Ήδη, στην περίοδο της παλαιολόγειας τέχνης την μετὰ τὰ 1350, η φορητή εικόνα, που είχε παίξει σημαντικό ρόλο στη θρησκευτική ζωή του βυζαντινού ανθρώπου, παίρνει τόση καλλιτεχνική σημασία, ώστε να επιδράσει στην τεχνοτροπία της τοιχογραφίας. Τώρα, στον 16ο η εικόνα γίνεται έργο που αξίζει να το υπογράψει και να το χρονολογήσει ο ζωγράφος της. Ακόμη, γίνεται ένα είδος του εξαγωγικού έμπορίου, που έχει πολλή ζήτηση στους συντηρητικούς κύκλους τόσο των εϋσεβών καθολικῶν στη Δύση, όσο και των ὀρθοδόξων στις σλαβικές χώρες. Γι' αυτό πολλοὶ ζωγράφοι εικόνων, κρητικοὶ καὶ ἄλλοι, πήγαιναν να δουλέψουν στη Βενετία.

Ἡ ταξινόμηση τῶν σχετικῶν μνημείων τοῦ 16ου δὲν εἶναι εϋκόλη, γιατί δὲν ἔχουν ἀκόμη δημοσιευθῆ καὶ μελετηθῆ σὲ ἱκανοποιητικὴ κλίμακα. Μποροῦμε ὅμως νὰ διαπιστώσουμε ὅτι ὅσο προχωροῦμε πρὸς τὸ τέλος τοῦ αἰώνα ὁ ἀριθμὸς τῶν εικόνων 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 Ἑλληνες καλλιτέχνες νὰ ξεπεράσουν καταφεύγοντας σ' ἓνα ἐκλεκτισμὸ που 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 ⁸².

⁸²) Ἡ χρονολογία τοῦ Δαμασκηνοῦ ἔχει σήμερα, χάρις στις 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 Διοικοῦντος Συλλόγου τῆς ἐλληνικῆς Ἀδελφότητος. Τὸ 1584 βρίσκεται στὸ Ἡράκλειο τῆς Κρήτης, καὶ τὸ 1588 τὸ Συμβούλιο τῆς Ἑλληνικῆς Ἀδελφότητος τῆς Βενετίας τὸν καλεῖ γιὰ νὰ ζωγραφίσει τὸ ἐσωτερικὸ τοῦ Ἀγ. Γεωργίου. Τελικὰ ὁ «μαστρο—Μιχάλης», γιὰ λόγους ἄγνωστους, δὲν ξαναπάει στὴ Βενετία καὶ τὴν ἐκκλησία τὴν ζωγραφίζει ὁ Ἰωάννης Κύπριος, που προοριζόταν ἀρχικὰ νὰ παρασταθῆ βοηθὸς τοῦ Δαμασκηνοῦ. (Μέρτζιος, 229—233 καὶ Κρητ. Χρ. Α, 1947, 616—618). Ἀπὸ χρονολογημένες εἰκόνες του, που εἶναι σπάνιες, ἔχομε τὸ ἔτος 1571 στὸ Σινᾶ καὶ 1591 στὸ Ἡράκλειο. Πρβλ. Κ. Ἀμάντος, Σιναῖτ. μνημεῖα ἀνέκδοτα, σ. 50—51. S. Bettini, Il

Τὸ ἔργο του δὲν ἔχει ἀκόμη μελετηθῆ συνολικά. Μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι οἱ εἰκόνες ποὺ ἔχουν τὴν ὑπογραφή του—περίπου πενήντα—ἀνήκουν σὲ διάφορες τεχνοτροπίες, καὶ τοῦτο ἔδινε παλιότερα τὴν ἐντύπωση ὅτι πρόκειται γιὰ περισσότερους ζωγράφους μὲ τὸ ἴδιο ὄνομα. Ἡ παραγωγή του θὰ μποροῦσε νὰ χωρισθῆ σὲ τρεῖς μεγάλες ὁμάδες: α) μὲ καθαρὰ ἑλληνικὴ τεχνοτροπία, β) μὲ ἑλαφρὲς ἰταλικὲς ἐπιδράσεις καὶ γ) ποὺ ἰταλίζει ἔντονα. Στὴν πρώτη ὁμάδα διακρίνομε δύο παράλληλες τάσεις: μιὰ τάση ἀρχαιώτερη, πιστὴ στὰ πρότυπα τῶν κρητικῶν τοῦ Ἁθῶ. 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 μποροῦσε νὰ χαρακτηρισθῆ 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 ραδινὲς, δὲν λείπει μιὰ χάρη στὴ στάση καὶ στὴν κίνηση· τὸ πλάσιμο εἶναι μαλακό, μὲ φωτισμένα μικρὰ ἐπίπεδα σὲ βαθύτερο προπλασμό· τὰ χρώματα εἶναι λίγα, καθαρὰ καὶ λάμπουν σὲ κηλίδες μὲ διαυγεῖς τόνους, ποὺ ξεχωρίζουν μπροστὰ στὸ μαῦρο χρῶμα—χαρακτηριστικὸ τῆς Κρητικῆς σχολῆς γιὰ σπήλαια κλπ.—ἢ σ' ἄλλα οὐδέτερα χρώματα. Στὴν τάση αὐτὴ ἡ σύνθεση συχνὰ ὑπακούει σ' ἓνα αὐστηρὸ σχῆμα μὲ κύριο ἄξονα καὶ δευτερεύοντα χιαστὰ σχήματα καὶ

pittore Michele Damasceno κλπ. ἐν Atti del R. Ist. Veneto di Sc. Let. ed Arti, an. 1934—1935, T. 94, p. 331—368, Tav. VI—XI. Βλ. καὶ J. S u 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' πενηνταετίας 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 ἀνθίβλων δύσκολα θὰ ἐρμήνευε τὴν ἐπαφὴ αὐτὴ. Γιὰ προσωπικὲς ἐπαφὲς ὅμως δὲν ἔχομε καμιὰ πληροφορία. Ἡ παρουσία ἑνὸς ἔργου τοῦ Μ. Δαμασκηνοῦ στὸ Ἅγιον Ὄρος (πίν. Κ', 1)—μοναδικὴ σχεδὸν περίπτωση—δὲν εἶναι ἀρκετὴ γιὰ νὰ μᾶς πείσει ὅτι ὁ Μ. Δαμασκηνοὺς ἐργάσθηκε στὸν Ἁθῶ, 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 αὐτὴ δὲν λύνει ἱκανοποιητικὰ τὸ ζήτημα.

³⁴) Ἀνέκδοτος. Βλ. [Παπαμαννοπούλου—Πολλαιοῦ] Μουσεῖον Λοβέρδου, ἀριθ. 289.

ἡ ἔκφραση τοῦ χώρου εἶναι ἐντελῶς σύμφωνη μὲ τὴ βυζαντινὴν ἀντίληψη. Ἡ ἰταλικὴ ἐπίδραση ἐδῶ εἶναι ἀνύπαρκτη.

Στὴ δεύτερη ὁμάδα 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 Ἁγ. Ἰωάννου Ἐρημίτη τῆς Συλλογῆς Λοβέρδου ἢ ἡ Περιστερὰ τῆς Ἁγ. Τριάδας τοῦ Μουσείου Μπενάκη εἶναι κάπως ρεαλιστικώτερα ζωγραφισμένα καὶ τὰ δύο μεγάλα εἰλητάρια τῶν ὑμνωδῶν στὴν ἴδια εἰκόνα διαγράφουν ἓνα σχῆμα ποὺ θυμίζει τὸ σπασμένο ἀέτωμα στὴν ἀρχιτεκτονικὴ τῆς προχωρημένης Ἀναγέννησης. Στὸν Προφήτη Ἡλία, τῆς Μ. Σταυρονικήτα (Πίν. Κ' 1), ἡ μελετημένη ρυθμικὴ ἀντικίνηση τῶν χειρῶν, τὸ βαρὺ καὶ περήφανο ἦθος, δὲν εἶναι ἄσχετα μὲ τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου τὶς προφητικὲς μορφές· στὸν Ἁγ. Ἀντώνιο τοῦ Βυζ. Μουσείου τὸ βαθὺ βλέμμα, ἡ σαρκώδης διάπλαση τοῦ προσώπου ἀνάλογες ἐπιδράσεις μαρτυροῦν⁸⁵.

Ἡ τρίτη ὁμάδα μὲ τὴν ἰταλίζουσα τεχνοτροπία δείχνει βαθιὰ ἀλλαγὴ ἢ ἀναζήτηση τῆς πρωτοτυπίας μὲ τὸ σπάσιμο τῆς εἰκονογραφικῆς καὶ τῆς μορφολογικῆς παράδοσης γίνεται μὲ τὴ βοήθεια ἑτοιμῶν στοιχείων ἀπὸ τὴν ἰταλικὴ ζωγραφικὴ. Στὴ Θεία Λειτουργία, στὴν Καιομένη Βάτο, στὸ Μῆ μου Ἄπτου, εἰκόνες τοῦ Ἁγ. Μηνᾶ στὸ Ἡράκλειο⁸⁶, πλουτίζει ὁ Δαμασκηνὸς παλιὰ βυζαντινὰ θέματα μὲ δευτερεύουσες διαδοχικὲς σκηνές, ποὺ τὶς τοποθετεῖ μέσα στὸ ἴδιο τοπεῖο, ἀλλὰ σὲ διαφορετικὸ βάθος, δημιουργώντας ἔτσι ἓνα φανταστικὸ χωρὸ, ποὺ βρίσκει τὸ παράλληλό του στὴ ζωγραφικὴ τῆς πρώϊμης Ἀναγέννησης, καὶ εἰδικώτερα σὲ συντηρητικὸς σιεννέζους ζωγράφους τοῦ 15ου αἰῶνα⁸⁷. Σὲ ἄλλες εἰκόνες τῆς ἴδιας ἐκκλησίας, ὅπως στὸ Μυστικὸ Δεῖπνο 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. Ευγγόπουλος, Μουσεῖον Μπενάκη, Κατάλογος τῶν εἰκόνων, Ἀθῆναι 1936, ἀρ. 8, πίν. 10.— Βλ. Γ. Σωτηρίου, Ὁδηγὸς τοῦ Βυζ. Μουσείου, Ἀθῆναι 1931, σελ. 83, εἰκ. 35. Τοῦ Σταυρονικήτα ἦταν ἀνέκδοτος (φωτογρ. Μ. Χατζηδάκη).

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

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' Οἰκουμενικὴ Σύνοδο, τὸ μόνον χρονολογημένο (1591) τῆς σειρᾶς αὐτῆς τῶν ἑξ. εἰκόνων τοῦ Ἁγίου Μηνᾶ. Σ' αὐτὲς θὰ προστεθῇ ἡ εἰκόνα μὲ τοὺς καβαλάρηδες Ἁγίους τῆς Συλλογῆς Ἑλένης Σταθάτου³⁹.

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

³⁸) Κ ρ η τ. ζ ω γ ρ. 34—37, πίν. Ε' καὶ ΣΤ'. S. Bettini, Il pittore κλπ. σ. 365 κ. ἑξ.

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

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

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

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

⁴¹) Ἀντίγραφα ἔργων τοῦ Μ. Δαμασκηνοῦ σημειώνομε: τῆς Προσκυνησεως τῶν Μάγων: 1) Στὴ Συλλ. Μαρ. Καλλιγᾶ, μὲ ὑπογρ. Ἡσαίου 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, (Μυροζ, I quadri biz. della Pin. Vaticana, π. XVIII,2). Τοῦ Μῆμου Ἀπτου στὴν Ἑλλ. Ἐκθεση τοῦ Λονδίνου 1946, (Chittenden—Seltmann, Greek Art, Λονδῖνο (χ. χ.) ἀρ. 356, πίν. 94). Τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου, στὸ Βυζ. Μουσεῖο, ἀρ. 395, μὲ ὑπογρ. Ζαχαρίου (Καλλέργη), ΑΨ. Τῆς Θείας Λειτουργίας ὑπάρχουν πολλὰ ἀντίγραφα: Στὸ Κίεβο, ἀπὸ τὸν Ἀθω, μὲ ὑπογρ. Νικολάου τοῦ Κρητός, (Konidakon, Εἰκονογρ. τοῦ Χριστοῦ (ρωσ.) τ. 1 Πητρούπολις 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 στοῦ K e h r e r, εἰκ. 32 ὅπου σφαλερὰ ἀποδίδεται στὸν Δαμασκηνό. Οἱ σύγχρονοι ζωγράφοι δὲν τὸν ἀκολουθοῦν στὶς τολμηρές 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 δεχθῶμε ὅτι ὁ Θεοτοκόπουλος ἔμαθε νὰ ζωγραφίζει βυζαντινά, πρέπει νὰ βρέθηκε περίπου στὰ ἴδια προβλήματα προστά. Ὁ Δαμασκηνὸς προτίμησε νὰ μὴν ἀποχωρισθῆ ἀπὸ τὸ σῶμα ὅπου ἀνήκεν ὀργανικά, δηλ. ἀπὸ τὸν ἐνετοκρατούμενον Ἑλληνισμό καὶ προσπάθησε μὲ συμβιβασμοὺς καὶ μὲ ὑποχωρήσεις νὰ σώσει τὴν ἑλληνικὴ ζωγραφικὴ πού βρισκόταν σ' ἐπικίνδυνη στροφῆ. Ὁ Θεοτοκόπουλος ἔκαμε τὸ μεγάλο καὶ θαρραλέο βῆμα. Δὲν μπορούμε νὰ ξέρομε γιὰ ποιὸ λόγο τόλμησε αὐτὸ πού δὲν ἤθελσαν νὰ τολμήσουν ἄλλοι. Ἴσως βρέθηκε πολὺ νέος σὲ ἰταλικὸ ἐργαστήριον, ἴσως λόγοι θρησκευτικοὶ δὲν τὸν ἐμπόδιζαν αὐτὸν νὰ δουλέψει στὴ ζωγραφικὴ τῆς Καθολικῆς ἐκκλησίας. Εἶναι χαρακτηριστικόν, ἄλλωστε, ὅτι αὐτὸς δὲν ἔχει καμιά σχέση μὲ τὴν Ὁρθόδοξον Ἑλληνικὴ Κοινότητα τῆς Βενετίας⁴². Ἴσως—καὶ τὸ πιθανώτερον—τὸν τράβηξεν ἀκατανίκητα ἢ λαμπρὴ ζωγραφικὴ τῆς Βενετίας, τὰ ἐξαίσιμα κατορθώματα τοῦ Τισιανοῦ καὶ τοῦ Τιντορέττου πού ἀνοίγαν προστά του ἕναν νέο μαγικὸ κόσμον.

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

ἀντιγράφουν ἀκολουθοῦν τὴ μέθοδόν του. Πρὶν ἀπὸ τὸν Δαμασκηνοῦ, ζωγράφοι Ἕλληνες πού ζοῦσαν στὴν Ἰταλία εἶχαν ἐπιχειρήσει μὲ λιγώτερη ἐπιτυχία αὐτοῦ τοῦ εἶδους τοὺς συμβιβασμοὺς. Πιὸ γνωστὸς εἶναι ὁ Ἄγγελος Πιτσαμᾶνος ὁ Κρήτης καὶ ὁ ἀδελφός του Δονᾶτος, πού δουλεύουν στὸν Ὑδροῦντα (Ὁτράντο) κατὰ τὸ 1530. Τεχνῖτες μέτριοι, πού παίρνουν ἀμετουσίωτα τὰ θέματα τῆς ἰταλικῆς ζωγραφικῆς, μένοντας ἔτσι ἔξω ἀπὸ τὴν οὐσίαν καὶ τὴν ἐξέλιξιν τῆς κρητικῆς τέχνης. Στὴ Βενετία δουλεύουν τὴν ἴδιαν ἐποχὴ ἄλλοι ἄσημοι ζωγράφοι Ἕλληνες, ὅπως οἱ δύο Βίκτωρες πού κατασκευάζουν Παναγίες φράγκικες—γι' αὐτὸ τοὺς λένε *madonnieri*—μὲ μακρινὲς ἀναμνήσεις ἀπὸ τὴ βυζαντινὴ μορφολογία. Βλ. Millet, *Rech.* 666, Schweinfurth, *Gesch. d. russ. Malerei*, Χάγη 1930, σ. 392—396. S. Bettini, *La pittura di icone cretese—veneziana*, Πάδοβα 1933, σ. 36—37. Βλ. καὶ Μ. Χατζηδάκη, Ἡ συλλ. εἰκόνων τῆς Ἑλλ. Κοιν. Βενετ., Κρητ. Χρ. Γ', 1949, 578—9 καὶ Κρητ. ζωγρ. σ. 37 ὑποσ. 30.

⁴²) Willumsen I, 7' καὶ ὁ Κ. Μέρτζιος δὲν βρῆκε καμιά μνεῖα τοῦ ὀνόματός του, ἐνῶ βρῆκε τόσα γιὰ τὸν Μανουῖσον.

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

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

Δ. Η ΒΕΝΕΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΓΥΡΩ ΣΤΑ 1560⁴⁴

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

⁴⁴) A. Venturi, *Storia dell'Arte italiana*, Μιλᾶνο, τ. 9, III, 1928, καὶ 9, IV, 1929, 403—953. Er. v. d. Bercken, *Malerei der Renaissance in Italien*, *Handb. d. Kunstwiss.*, Wildpark—Potsdam [1927], 168, κ. ἐξ. καὶ κυρίως 195—202. Peusner — Grautoff, 63—83. Er. 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. Kehrer, *Greco als Gestalt des Manierismus*, Μόναχο 1939, H. Lossow, *Zum Stilproblem des Manierismus in der ital. und deutschen Malerei ἐν «Deutschland—Italien»* *Festschrift für W. Wätzold*, 1941, 92—108. Βλ. καὶ F. Antal, *Beziehungen Grecos zu niederländischen Manierismus*, *Krit. Berichte zu kunst-*

σημειώσομε ὅτι ἡ Βενετία, δὲν δέχθηκε ἔνωρις τὶς ἐκδηλώσεις τοῦ Μανιερισμοῦ ποὺ ἀνθοῦσε στὴ Ρώμη μὲ τὸν Βαζάρι καὶ στὴν Πάσμα μὲ τὸν Παρμιγκιανῖνο, φανερώνει ὅμως μὲ τὸν Γκιουργκιόνε 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 ὀραματισμό, ποὺ ἐκφράζεται μὲ τὴν ἐξαύλωση τῶν μορφῶν, μὲ τὴν ἔνταση τοῦ σκιοφωτισμοῦ, μὲ τὴν ἀφύσικη διάθεση τοῦ χώρου, μὲ τὴν παράδοξη στάση τῶν σωμάτων ἢ ἀνήσυχη ἐνέργεια ποὺ ἐκφράζουν οἱ συνθέσεις του χαρακτηρίζεται συχνὰ σὰν ἔργο «δαιμονικῆς μαγείας». Ἡ διακόσμηση τῆς Scuola San Rocco (1577—1584) εἶναι τὸ μεγάλο του ἔργο, κοντὰ σὲ ἄλλα μικρότερης ἔκτασης.

Τὴν ἴδια ἐποχὴ περίπου καὶ ὁ γέρος πιά Τισιανὸς στρέφεται πρὸς ἓνα ὕφος 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 ἐξέλιξή του σταματᾷ πολὺ γρήγορα, ἀλλὰ ἡ ἐπίδρασή του στοὺς μεταγενέστερους εἶναι σημαντικὴ. Σύγχρονος εἶναι καὶ ὁ Πάολο Βερονέζε (1528—1588), ποὺ ἐκφράζει ὅμως μὲ τὴ φωτεινὴ του ζωγραφικὴ τὴν ἀντίθετη ἄποψη τῆς ζωῆς. Αὐτὸς συνδέει τὴ βενετικὴ ζωγραφικὴ ἀπ' εὐθείας μὲ τὸ Μπαρόκ.

geschichtl. Liter., 1928 — 1929, σ. 231 κ. ἐξ. A. L. Mayer, Art Bull., 1929, 150—152. M. Höpner, Der Manierismus, Zeitschr. f. Aesthetik, XVII, 262 κ. ἐξ. Κοινωνιολογικὴ ἐρμηνεία τοῦ Μανιερισμοῦ ἐπιχείρησεν ὁ A. Blunt, Artistic theory in Italy, 1450—1600, Ὁξφόρδη 1940: ὑποστηρίζει ὅτι οἱ ἀντιλογικὲς καὶ νεομεσαιωνικὲς τάσεις τοῦ Μαν. καὶ τῆς καλλιτεχνικῆς του θεωρίας μποροῦν νὰ ἐρμηνευθοῦν μόνο μὲ βάση τὴν πολιτικὴ καὶ θρησκευτικὴ ἀντίδραση ποὺ προκάλεσε ἡ κατάπτωση 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 ὀδήγησε σὲ συμμαχία 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 ἐξέλεξης τῆς βενετικῆς τέχνης φθάνει ὁ νέος Δομήνικος ἀπὸ τὴν Κρήτη.

Ε. Ο ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ ΣΤΗ ΒΕΝΕΤΙΑ

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

Ἐν' ἀπ' τὰ βασικὰ προβλήματα σχετικὰ μὲ τὴ βενετικὴ περίοδο τοῦ Δομήνικου εἶναι ὁ δρόμος πὸν ἀκολούθησε ὁ βυζαντινομαθημένος νεαρὸς κρητικὸς ζωγράφος γιὰ νὰ μάθει νὰ βλέπει καὶ νὰ ἐκφράζεται κατὰ τὸν βενετικὸ τρόπο. Πολλὲς εἰκασίαι ἔχουν γίνει: 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 ἓνα ἐπαρχιακὸ ζωγράφο τοῦ Φλέτρε, τὸν Magescalchi· σήμερα καμιὰ ἀπὸ τὶς θεωρίαι αὐτὲς δὲν γίνεται δεκτὴ⁴⁷.

Ἡ μόνη θετικὴ μαρτυρία πὸν ὑπάρχει, ἀπὸ τὸ γνωστὸ συστατικὸ γράμμα τοῦ Κλόβιο, δίνει τὴν πληροφορία ὅτι ὁ Δομήνικος μαθήτευσε στὸν Τισιανό. Ἔχει διαπιστωθῆ ἡ στενὴ καὶ συχνὰ ἄμεση σχέση τῆς τέχνης τοῦ Θεοτοκόπουλου τῆς ὄριμης περιόδου μὲ τὸ ἔργο τοῦ μεγάλου βενετοῦ ζωγράφου, ἀλλ' ἀπὸ καιρὸ ἡ ἔρευνα προσανατολίζεται στὴ στενώτερη συσχέτιση τοῦ Θεοτοκόπουλου μὲ τὸν κυριώτερο ἐκπρόσωπο τοῦ βενετικοῦ Μανιερισμοῦ, τὸν Τιντορέττο. Ἀπὸ ἄλλους ζωγράφους τῆς ἐποχῆς, τὸν Κορρέγιο, τὸν Μπασσάνο, τὸν Παρμιγκιανίνο, τὸν Σκιαβόνε καὶ τὸν Βερρονέζε ἀκόμη πολλὰ διδάχθηκε καὶ σὲ πολλὰ τοὺς ἀκολούθησε, καθὼς μαρτυροῦν παραλληλισμοὶ ἀναντίρρητοι⁴⁸. Τὸ συμπέρασμα θὰ ἦταν ὅτι δὲν μπορεῖ νὰ θεωρηθῆ ὁ Θεοτοκόπουλος μαθητὴς ἑνὸς μόνο ζωγράφου, ἀλλ' ἀνάστημα καὶ καρπὸς τῆς βενετικῆς ζωγραφικῆς τῆς ἐποχῆς του, πὸν εἶχε ξεφύγει ἀπὸ τὰ ὀρθο-

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

⁴⁷) Peusner—Graftoff, 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. ἔξ. Pallucchini, σποραδ. Willumsen, (σποραδικὰ) Vollmer, Goldscheider, σ. 7 καὶ 19.

λογιστικὰ παραγγέλματα τῆς Ἀναγέννησης γιὰ νὰ δοθῆ στὸ μυστικὸ καὶ μελαγχολικὸ ὄνειροπόλημα τοῦ Μανιερισμοῦ.

Γιὰ τὸ εἰδικώτερο πρόβλημα τῆς μετάπλασης τοῦ βυζαντινοῦ ζωγράφου σὲ βενετὸ εἶναι χρήσιμο νὰ θυμηθοῦμε ὅτι ὁ Δομήνικος δὲν εἶναι ὁ μόνος Ἑλληνας ποὺ βρέθηκε κάτω ἀπὸ ἀνάλογες συνθῆκες μπροστὰ στὸ ἴδιο πρόβλημα. Ὁ ἐκλεκτισμὸς τῆς ἑλληνικῆς τέχνης τῆς ἐποχῆς τὰ ἐπιτρέπει 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 πουλοῦσε ἔργα ἢ ἀντίγραφα τοῦ Παρμιγκιανῖνο καὶ ἄλλων⁴⁹. Τὸ 1599 ὁ ἐτοιμοθάνατος Θωμᾶς Μπατιᾶς, κερκυραῖος professore di pittura greca, κάτοικος τῆς Βενετίας, ἀφήνει στὸν μαθητὴ του Ἐμμανουὴλ Τζανφουρνάρη ὅλα του τὰ ἰχνογραφήματα «τόσον τὰ ἑλληνικὰ ὅσον καὶ τὰ ἰταλικῆς (*all' Italiana*) τεχνοτροπίας» (Μέρτζιος 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 ὀλόψυχα 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 συμβιβαστικούς καὶ μεταβατικούς, ὅτι δὲν θέλει νὰ θυμᾶται τὸν ἄλλο τρόπο, τὸν πατρογονικὸ του.

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

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

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

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

αὐτὴ περίοδο τῆς ζωῆς του ἔργα ἀσήμαντα, πού δὲν ἔχουν ἄλλο λόγο νὰ σχετισθοῦν μὲ τὴν τέχνη τοῦ Ἑλληνα ζωγράφου, παρὰ μόνο τὸ γεγονός ὅτι, ἐπειδὴ ἔχουν ἓνα λαϊκώτερο βενετικὸ ὕφος μὲ 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.

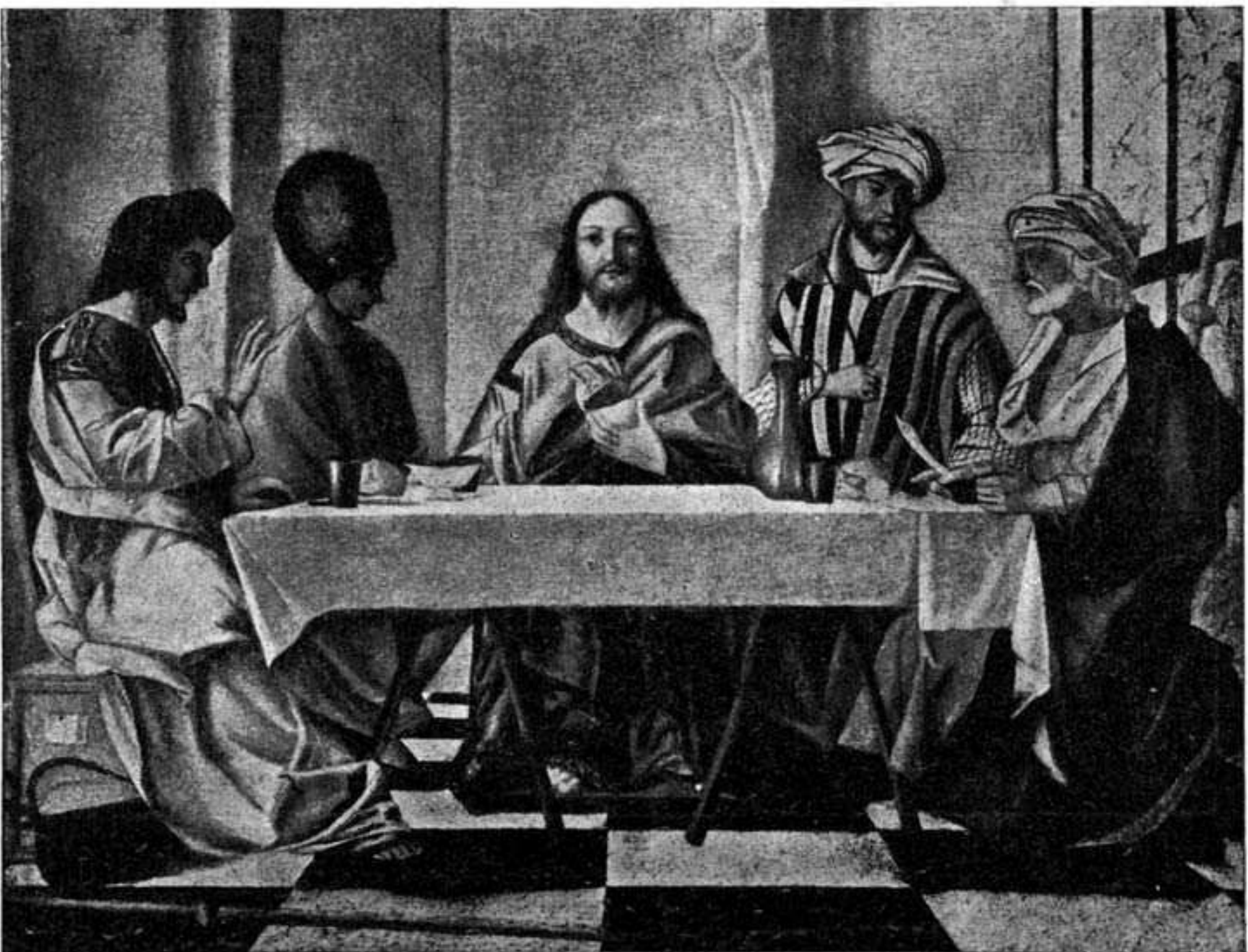
Τελευταῖα ὁ R. Palluchini πρότεινε τρεῖς μικροὺς πίνακες: μιὰ Στέψη τῆς Παναγίας, μιὰ Προσκύνηση τῶν Ποιμένων καὶ μιὰ Μνηστεία τῆς Ἀγίας Αἰκατερίνας πού τοὺς χρονολογεῖ μεταξὺ 1561 — 1565⁵². Οἱ φωτογραφίες ὅμως πού ἔχομε ὑπ' ὄψει μας δὲν μᾶς πείθουν ὅτι τὰ τόσο ἀνόμοια μεταξὺ τους ἔργα, μὲ τὸ χαλαρὸ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

⁵¹) Βλ. Πρεβελάκης II, 56.

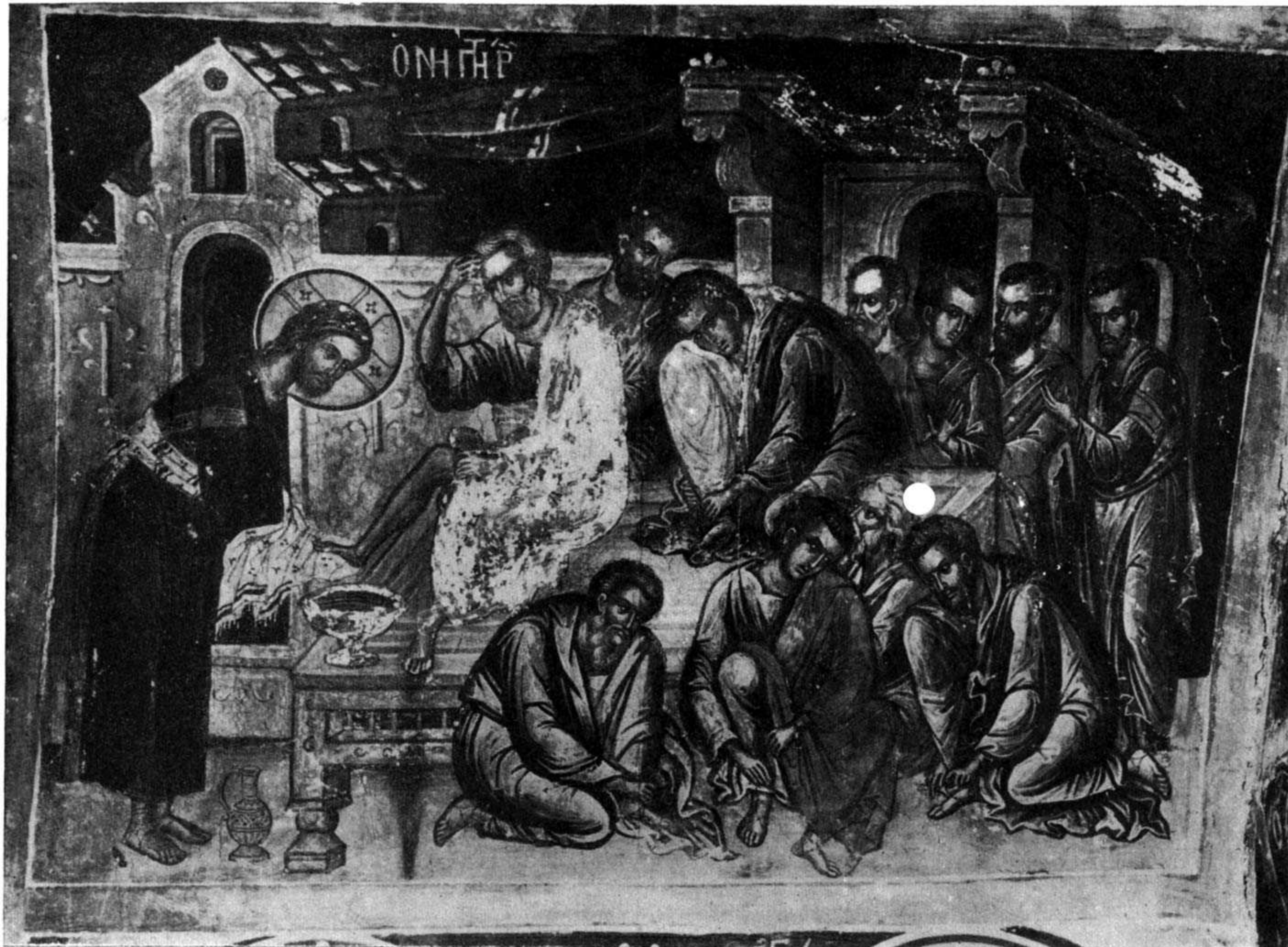
⁵²) R. Paluchini, Some Early Works by El Greco, Burl. Magaz. 99, 1948, σ. 130—137, εἰκ. 5—11 καὶ σ. 203, εἰκ. 14. Ὁ M. Soria, Art Bull. XXX, 1948, 250,7 συμφωνεῖ.



1. Δείπνον εἰς Ἐμμαούς. Λεπτομέρεια τοιχογραφίας τοῦ Θεοφάνη, στή Λαύρα τοῦ Ἁθῶ (1535)



2. Δείπνον εἰς Ἐμμαούς. Ἔργο τοῦ G. Bellini στήν Πινακοθήκη τοῦ Βερολίνου



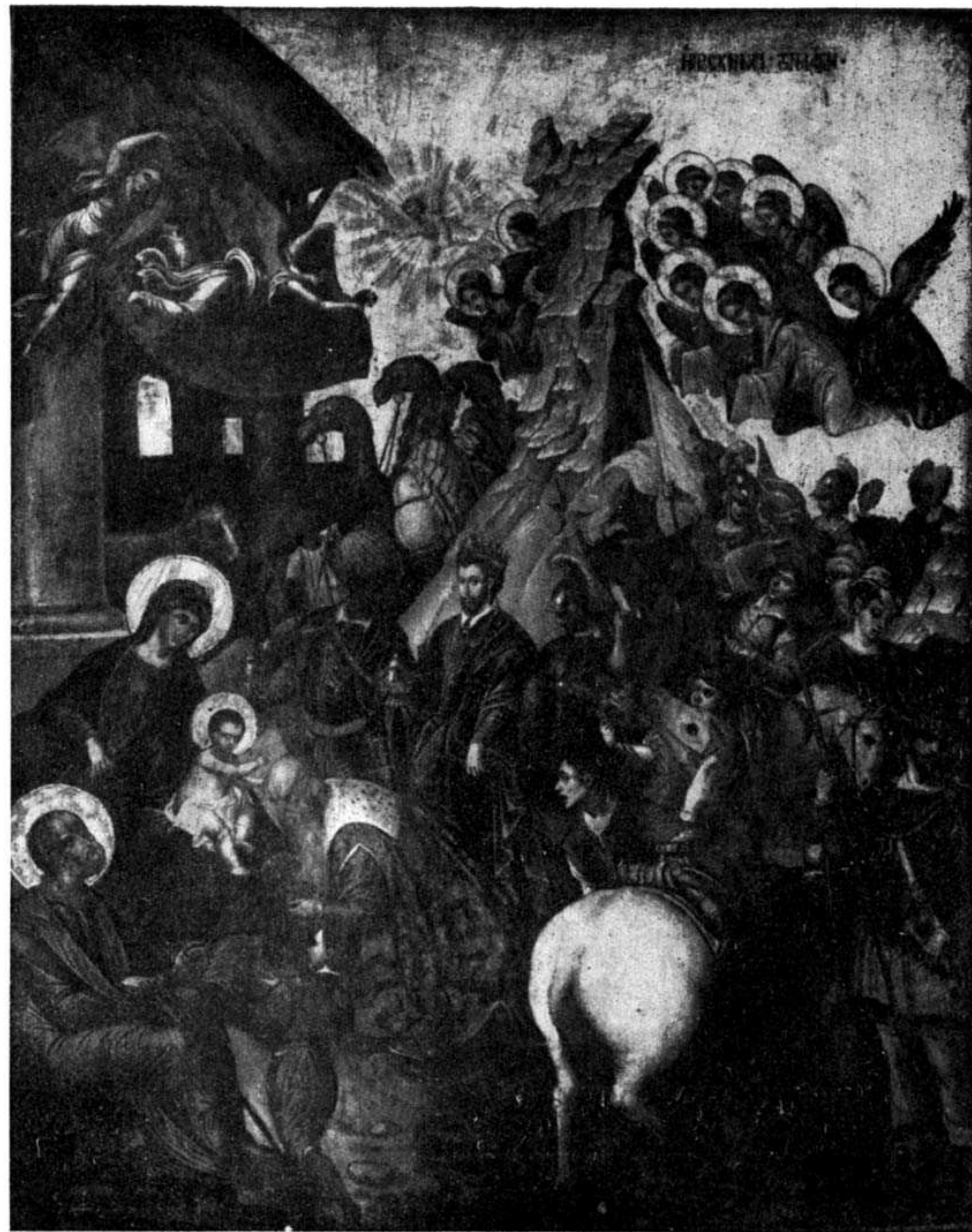
‘Ο Νιπτήρ. Τοιχογραφία τοῦ Θεοφάνη, στή Μονή Ἁγίου Νικολάου Ἀναπαυσᾶ, Μετέωρα (1527). (Φωτ. Γ. Τσίμα)



Ἡ εἰς Ἄδου Κάθοδος. Εἰκόνα τοῦ Μιχ. Δαμασκηνοῦ, στὸ Μουσεῖο Μπενάκη



1. Ὁ Προφήτης Ἡλίας. Λεπτομέρεια εἰκόνας τοῦ Μιχ. Δαμασκηνοῦ, Μ. Σταυρονικήτα (φωτ. Μ. Χατζηδάκη)



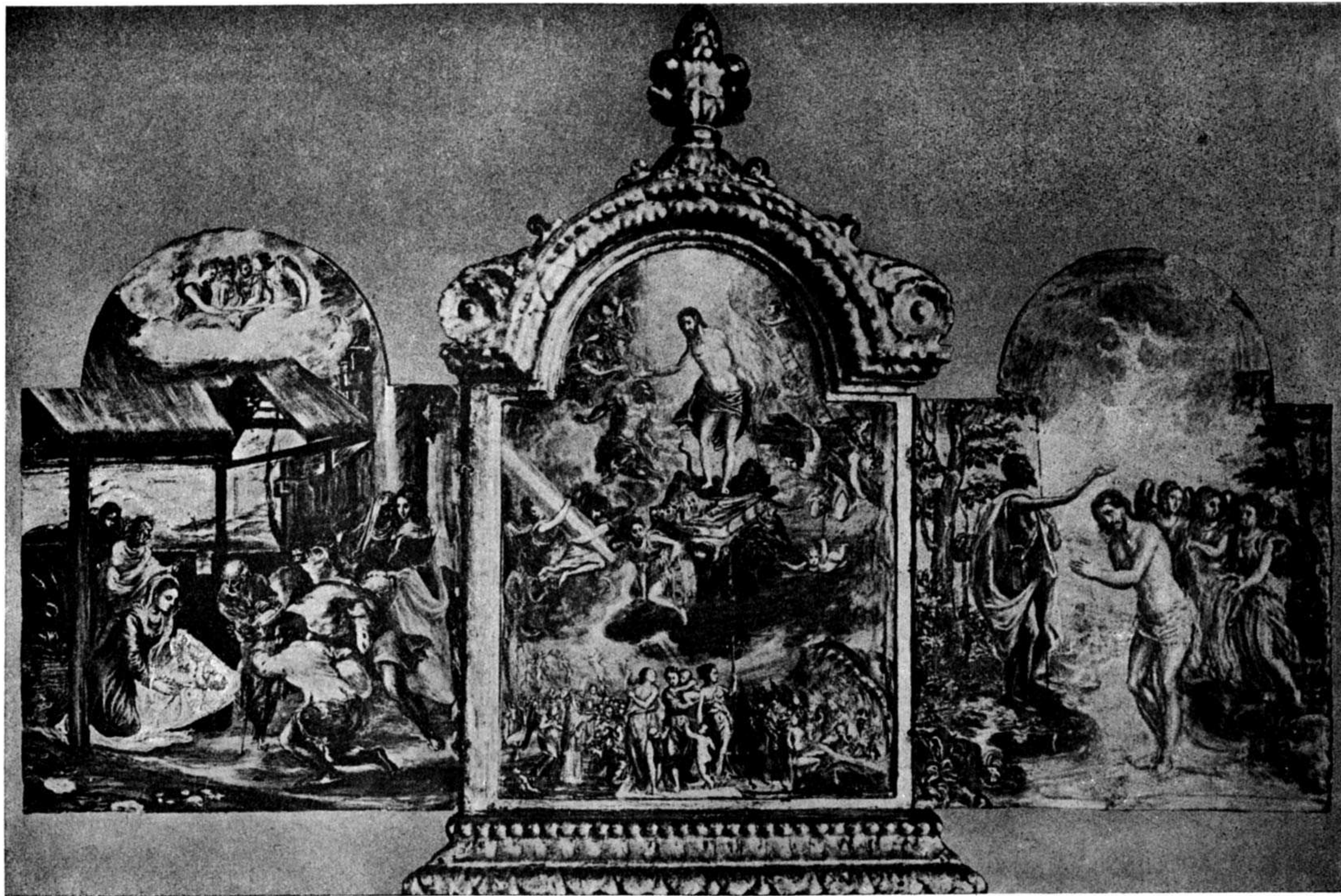
2. Ἡ Προσκύνησις τῶν Μάγων. Εἰκόνα τοῦ Μιχ. Δαμασκηνοῦ, στὸν Ἁγ. Μηνᾶ Ἡρακλείου



1. Ἡ Προσκύνηση τῶν Μάγων, νεανικὸ ἔργο τοῦ Δομ. Θεοτοκόπουλου, στὸ Μουσεῖο Μπενάκη



2. Λεπτομέρεια χαλκογραφίας τοῦ Parmigianino



Τρίπτυχο τῆς Πινακοθήκης τῆς Μοδένας, νεανικό ἔργο τοῦ Θεοτοκόπουλου
© E.K.T.M. & Οἰκογένεια Α. Γ. Καλοκαιρινού - © S.C.H.S. & Α.Γ. Καλοκερίνος family



1. Τὸ λεγόμενο Ὀνειρο τοῦ Φιλίππου Β',
ἔργο τοῦ Θεοδοκόπουλου, στὸ Ἐσκοριάλ



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



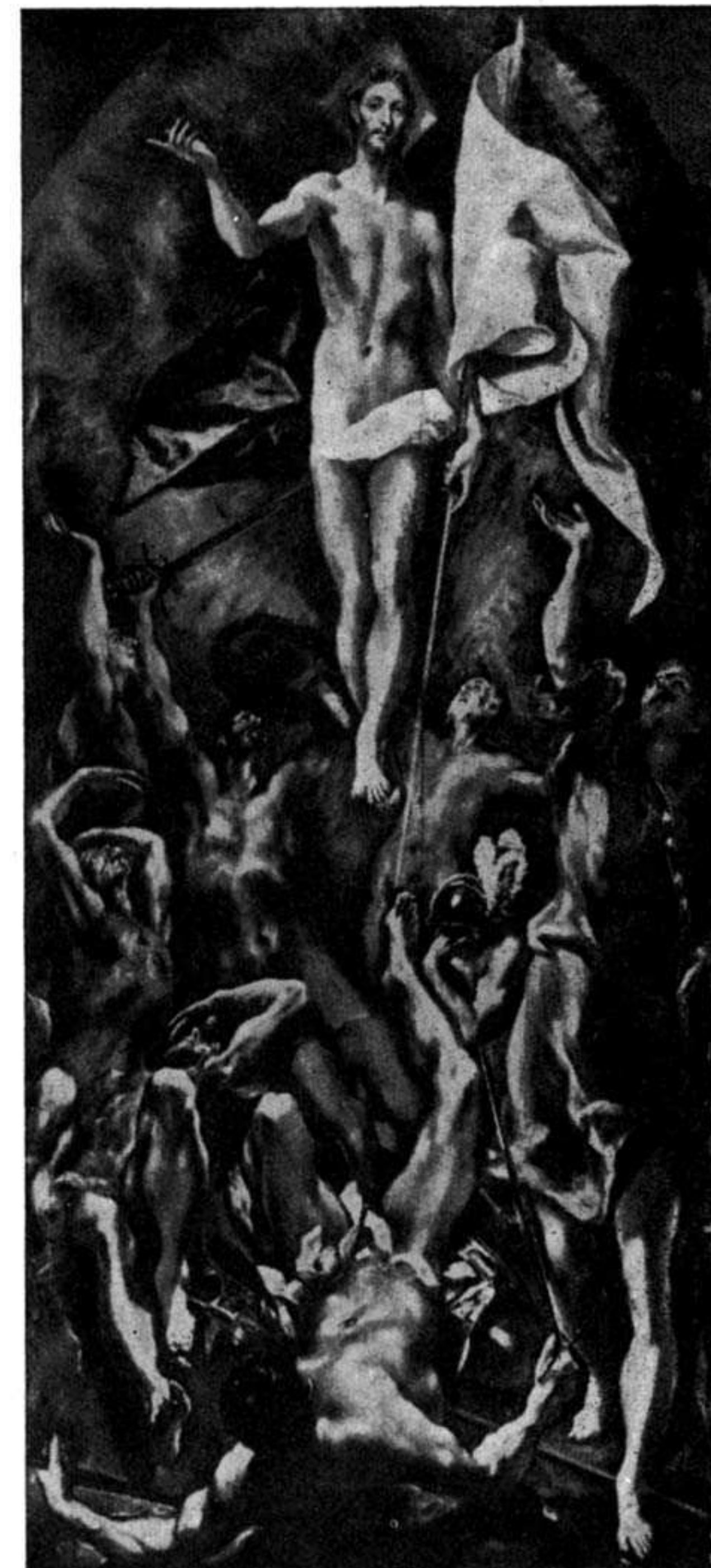
Ἡ Μονή τοῦ Σινᾶ. Τρίπτυχο τοῦ 17^{ου} αἰῶνα, στό Βατικανό



Ἡ Μονὴ τοῦ Σινᾶ. Ἀπὸ τὸ τρίπτυχο τοῦ Θεοδοκόπουλου, στὴ Μοδένα



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



2. Δ. Θεοτοκόπουλου,
ἡ Ἀνάσταση, στὸ Πρά-
δο (περὶ τὸ 1610) →



1. Τιντορέττου,
ἡ Ἀνάληψη,
στὴ Scuola
di S. Rocco



2. Ἡ Ἀνάσταση. χαλκογραφία τοῦ Blockland



‘Ο Χριστός στή λίμνη τῆς Γαλιλαίας. Ἔργο τοῦ Τιντορέττου ἢ τοῦ Θεοτοκόπουλου
στήν Πινακοθήκη 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 γεννηθῆ τὸ πρόβλημα μήπως εἶναι ἔργο τοῦ Δομήνικου⁵³.

Ζ. ΤΑ ΓΝΗΣΙΑ ΕΡΓΑ

Ἐν τούτοις, ἡ ἔρευνα ἔχει σήμερα στὴ διάθεσὴ 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 θετικὰ διαπιστώσεις γιὰ τὴν ποιότητα καὶ γιὰ τὴν ἐνότητα στὴν ἐξέλιξη τῆς τεχνοτροπίας τῶν νεανικῶν ἔργων τοῦ Θεοτοκόπουλου. Τὸ ἓνα εἶναι ἡ Προσκύνηση τῶν Μάγων τοῦ Μουσείου Μπενάκη καὶ τὸ ἄλλο τὸ τρίπτυχο τῆς Galleria Estense τῆς Μοδένας. Τὸ Μουσεῖο Μπενάκη ἀπέκτησε τὴν Προσκύνηση τὸ 1934 καὶ τὰ σαφῆ ἴχνη τῆς ὑπογραφῆς «ΧΕΙΡ ΔΟΜΗΝΙΚΟΥ» ἔδωσαν τὴν ἀφορμὴ ν' ἀναζητηθῆ 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 κανένας, ὅσο ξέρω, δὲν τὴν ἀμφισβήτησεν ὡς τώρα⁵⁴.

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

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

⁵⁴) A. L. Mayer, De pintura espanola. Una obra juvenil del Greco, Archivo Espanol de Arte y Arqueologia, ἀρ. 32, 1935, 205—207. Μ. Καλλιγᾶς, «Νέα Ἑστία», ἔτ. 10, τόμ. 20, 1936, 1019 κ. ἐξ. καὶ Α. Ευγγόπουλος, Κατάλογος κλπ. σ. 101, καὶ πίν. 52. Πρβλ. 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 ἰσσοροπεῖ μὲ τὸ πρασινωπὸ ροῦχο τοῦ μαύρου Μάγου, ἀλλὰ ἡ ἀσάφεια τῶν περιγραμμάτων, ἡ ἐνιαία λειτουργία τῶν χρωμάτων, ἡ λεπτὴ νευρικὴ πινελιά πού φωτίζει τὶς ἐπιφάνειες, δημιουργοῦν τὴν ἀτμόσφαιρα ὅπου κινοῦνται τὰ πρόσωπα.

Οἱ ἀδυναμίες εἶναι ἀκόμη πολλὲς στὴ σύνθεση, στὴν προσαρμογὴ τῶν προσώπων πού δανεῖζεται ἀπὸ ἔργα ἄλλων, στὸ ἴδιο τὸ γεγονός ὅτι ὅλες του σχεδὸν οἱ μορφές εἶναι δανεικές. Αὐτά, 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 πού ἔχουν οἱ ἱστορικοὶ τῆς δυτικῆς τέχνης γιὰ τὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ καὶ γιὰ τὴν ἀξία πού ἔχουν στὰ γραφόμενά τους οἱ ὄροι «βυζαντινὸς» καὶ «κρητικὸς». Τούτῃ ἡ ἄποψη, σύμφωνα μ' ὅσα εἶπαμε πρὶν ἀνω, εἶναι ἀπαράδεκτη· ἐπὶ πλεόν στὴν Κρήτη, στὸ Ἡράκλειο, μπορεῖ νὰ ὑπῆρχαν σὲ ὀρισμένα κρατικὰ ἢ δυτικὰ ἐκκλησιαστικὰ κτήρια πίνακες βενετικῆς τέχνης, ἀλλὰ ἡ βενετικὴ ζωγραφικὴ δὲν διδάσκονταν ἐκεῖ, οὔτε ἦταν τόσο προσιτή, ὥστε νὰ ἐπηρεάζει ἄμεσα στὴν αἴσθησι τοῦ χρώματος, τοῦ φωτὸς καὶ τῆς φόρμας τοὺς Ἑλληνας ἀγιογράφους. Ἀπόδειξη ἡ ἱστορία τοῦ Μ. Δαμασκηνοῦ⁵⁵.

Ἄν ζητήσουμε στὸ βενετικὸ αὐτὸ πρωτόλειο τοῦ Δομήνικου νὰ βροῦμε τί μένει ἀπὸ τὸν βυζαντινὸ ζωγράφο, θὰ βρῖσκουμε μόνο ἔξωτερικὰ σημάδια: τὸ παχὺ σανίδι μὲ τὸ κολλημένο λινό, τὸ κόκκινο περιθώριο πού πλαισιώνει τὴν παράστασι ὅπως στὶς εἰκόνες, τὴν τέμπερα μὲ αὐγὸ, τὶς βραχυγραφίες \overline{MP} $\overline{\Theta Y}$, \overline{IC} \overline{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 τεχνικὴ, ἀλλὰ συνάμα ἡ ἔλλειψη ὁποιασδήποτε εἰκονογραφικῆς ἢ τεχνοτροπικῆς

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

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

Στὸ τρίπτυχο τῆς Μοδένας τὰ ἑλληνικὰ σημάδια εἶναι ἀκόμη περισσότερα. (Πίν. ΚΒ') Ἡ μορφή τοῦ τριπτύχου, τὸ μέγεθος, τὸ σχῆμα του, τὰ σκαλίσματά του, ὁ τρόπος πὺ κλείνουν τὰ δύο του πλάγια φύλλα, εἶναι χαρακτηριστικὰ γιὰ μιὰ κατηγορία μικρῶν τριπτύχων πὺ κυκλοφοροῦσαν τότε σ' Ἀνατολὴ καὶ Δύση μὲ μικρογραφικὲς παραστάσεις κρητικῆς τέχνης. Οἱ παραστάσεις τοῦ τριπτύχου τῆς Μοδένας δὲν ἔχουν ἐνότητα στὸ περιεχόμενο. Ἀπὸ τὴν Παλαιὰ Διαθήκη εἶναι ὁ Ἀδὰμ καὶ ἡ Εὐὰ μὲ τὸν Θεὸ στὸν Παράδεισο, ἀπὸ τὸν βίον τοῦ Ἰησοῦ εἶναι ὁ Εὐαγγελισμὸς, ἡ Προσκύνηση τῶν Ποιμένων καὶ ἡ Βάπτισις, ὑπάρχει ἀκόμη στὸ κέντρο μιὰ συνηθισμένη στὴν ἐποχὴ τῆς εἰκόνα καθολικοῦ—ἀντιμεταρρυθμιστικοῦ περιεχομένου, πὺ παριστάνει τὸν Χριστὸ στὰ σύννεφα, ἀνάμεσα σ' ἀγγελάκια πὺ κρατοῦν τὰ σύμβολα τοῦ μαρτυρίου, νὰ στεφανῶνει ἓνα μάρτυρα τῆς πίστεως, ἐνῶ χαμηλὰ συμβολικὲς γυναικεῖες μορφὲς καὶ τὸ «πῦρ τὸ ἐξώτερον», μὲ μορφὴ κήτους, συμπληρώνουν τὴν ἀλληγορικὴ σημασία τῆς παράστασης. Ὅλες αὐτὲς οἱ παραστάσεις εἶναι στὴν εἰκονογραφία ἐντελῶς ἄσχειες μὲ τὴ βυζαντινὴ τέχνη, οἱ περισσότερες ἄλλωστε εἶναι καὶ ἄγνωστες σ' αὐτήν. Γιὰ νὰ τὶς συνθέσει ὁ Δομήνικος δανεῖζεται καὶ τὸ γενικὸ συνθετικὸ σχῆμα ἀλλὰ καὶ τὶς μορφὲς του χωριστὰ ἀπὸ διάφορα ἔργα χαρακτηριστικῆς πὺ κυκλοφοροῦσαν τότε ἄφθονα στὴ Βενετία—πρᾶγμα 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 Προσκύνηση τῶν Ποιμένων ἔχει συνδυασθῆ ἀπὸ θέματα τριῶν χαλκογραφιῶν. Ἡ Βάπτισις εἶναι καὶ αὐτὴ βενετικὴ σὲ ὅλα τῆς τὰ στοιχεῖα⁵⁶. Ἡ κεντρικὴ συμβολικὴ παράσταση, ἐξάλλου (Πίν. ΚΒ'), ἔχει δανεισθῆ τὸ ἐπάνω μέρος ὁλόκληρο, τὸ γενικὸ σχῆμα τῆς σύνθεσις καὶ τὶς περισσότερες γυναικεῖες μορφὲς ἀπὸ μιὰ ἀνώδυμη βενετικὴ ξυλογραφία τοῦ 1555 (Πίν. ΚΓ', 2), ἐνῶ ἡ μορφή τοῦ κήτους βρίσκεται σὲ ἀντίστοιχες ἀλληγορικὲς παραστάσεις τῆς ἐποχῆς⁵⁷. Τὸ κῆτος αὐτὸ ἀποκλείεται νὰ σχετισθῆ μὲ τὸν Βύθιον Δράκοντα τῆς Δευτέρας Παρουσίας τῶν Κρητικῶν πὺ ἔχει ἐντελῶς ἄλλο σχῆμα.

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

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

⁵⁷) A. L. Mayer, *Burl. Magaz.* 74, I, 1939, 28, πίν. I, B. καὶ K e h r e r, εἰκ. 45.

τῶν ξένων μορφῶν καὶ στὴν ἐνότητα στὴ σύνθεση, ὥστε μερικές σκηνές ν' ἀποκτήσουν προσωπικὸ χαρακτήρα, πού θὰ τὸν κρατήσουν σ' ὅλη του τὴ ζωὴ: τούτη ἡ παρατήρηση ἀφορᾷ στὸν Εὐαγγελισμό προπάντων, ἀλλὰ καὶ στὴ Βάπτιση· ἡ ἀλληγορικὴ παράσταση θὰ βρεῖ τὴ συνέχειά της στ' "Ὀνειρο τοῦ Φιλίππου Β' (Πίν.ΚΓ' 1), πού ζωγράφισε ἀργότερα στὸ Ἑσκουριάλ. Καὶ μονωμένες μορφές, ὅπως τοῦ φαλακροῦ γέρου μὲ τὸ σκυμμένο κεφάλι, πού ἀκουμπᾷ στὸ μαστοῦνι, στὴν Προσκύνηση τῶν Ποιμένων, θὰ τὶς ξαναβροῦμε σὲ σύγχρονα καὶ μεταγενέστερα ἔργα τῆς⁵⁸. Διαπιστώνομε δηλ. ὅτι γύρω στὰ 1567, ὅπου τοποθετεῖται τὸ τρίπτυχο, ἔχει ἀρχίσει νὰ διαμορφώνεται, μέσα ἀπὸ τὰ δάνεια καὶ τὶς ἀντιγραφές, μιὰ προσωπικὴ εἰκονογραφία, πού εἶναι ἐντελῶς ἀσχετὴ μὲ κάθε εἶδους βυζαντινὴ ἀνάμνηση.

Καὶ ἀπὸ τεχνοτροπικὴ ἄποψη εἶναι δύσκολο νὰ δεχθῆ κανεὶς τοὺς ἀόριστους χαρακτηρισμοὺς μὲ τοὺς ὁποίους συσχετίζει ὁ Pallucchini (σ. 10) τὴ χρωματικὴ ἀντίληψη τοῦ ζωγράφου τοῦ τριπτύχου μὲ τὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ « *e una miniatura che ha la luce d'un mosaico, un colorismo antitonale tendenzialmente bizantino, ma rivissoto attraverso la mediazione della coltura veneta contemporanea* ».

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

Η. ΤΟ ΤΟΠΙΟ ΤΟΥ ΣΙΝΑ

Ἐπὶ τὸν ὅμοιο στὸ τρίπτυχο ἀκόμη μιὰ παράσταση—ἡ ἕκτη—πού εἶναι ἔξω ἀπὸ τὸν κύκλο τῆς καθολικῆς εἰκονογραφίας καὶ συνδέει ξανά τὸν Δομήνικο μὲ τὴν πνευματικὴ περιοχὴ τῆς καταγωγῆς του· ἡ παράσταση τοῦ ὄρους Σινᾶ, μὲ τὴν κεφαλαιογράμματὴ ἐπιγραφή: «*ΤΟ ΑΓΙΟΝ ΚΑΙ ΘΕΟΒΑΛΙΣΤΟΝ ΟΡΟΣ ΤΟ ΣΙΝΕΟΝ*» καὶ κάτω τὴν ὑπογραφή του: *ΧΕΙΡ ΔΟΜΗΝΙΚΟΥ* (Πίν. ΚΕ'). Οἱ ἑλληνικὲς αὐτὲς ἐπιγραφές εἶναι καὶ οἱ μόνες πού ὑπάρχουν στὸ τρίπτυχο καὶ αὐτὸ θὰ μπορούσε ν' ἀφήσει νὰ ὑποθέσει κανεὶς ὅτι προορίζονταν γιὰ ἑλληνικὰ χέρια.

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

⁵⁸) Pallucchini, 10.

κῦρος πού εἶχε τὴν ἐποχὴν αὐτὴ σ' ὅλο τὸ χριστιανικὸ κόσμῳ⁵⁹. Ἡ συμβατικὴ εἰκονογραφία τοῦ τοπίου πρέπει νὰ διαμορφώθηκε κατὰ τὸν 16ον αἰώνα, ὅπως ἐδείξαμε ἄλλοτε, καὶ ὁ τύπος αὐτὸς κράτησε τὰ κύρια χαρακτηριστικά του σὲ πολὺ μεταγενέστερη ἐποχὴ⁶⁰. Εἶναι δύσκολο νὰ καθορισθῇ ἡ ἀρχικὴ πηγὴ τοῦ εἰκονογραφικοῦ αὐτοῦ τύπου πού ἐμφανίζεται περίπου τὴν ἴδια ἐποχὴ, λίγο μετὰ τὰ μέσα τοῦ 16ου, διαμορφωμένος στὰ κύρια στοιχεῖα του σὲ περιηγητὲς Γερμανούς, στὸν Θεοτοκόπουλο, σὲ κρητικὲς εἰκόνες πού παριστάνουν τὴ Φλεγομένη Βάτο ἢ μόνο τὸ τοπίο. Εἶναι λογικὸ νὰ ὑποθέσουμε ὅτι ἡ πηγὴ πού ἔδινε τὰ στοιχεῖα γιὰ τὴ σύνθεση τῶν ὁμοιόμορφων τοπίων ἦταν τὸ ἴδιο τὸ Μοναστήρι, πού θὰ μοίραζε στοὺς προσκυνητὲς του ἔντυπα χαραγμένα προσκυνητάρια. Τέτια ἔντυπα ὅμως ἀπεικονίσματα τῆς Μονῆς σώθηκαν μόνο ἀπὸ τὸ 1688 καὶ ἔπειτα⁶¹, ἀλλὰ εἶναι ἐνδεικτικὸ ὅτι καὶ τότε ἀκόμη δὲν χαράζονται στὸ Σινᾶ ἢ στὴν Κρήτη, ἀλλὰ στὴν Πολωνία· ἀντίστοιχη ἐνδειξη ἀποτελοῦν οἱ εἰκόνες τοῦ τοπίου πού βρίσκονται σὲ περιηγητὲς ἀπὸ πολὺ νωρὶς—ὁ Beneschewitch σημειώνει τὸ παλιότερο σ' ἓνα χειρόγραφο ἰταλικὸ τοῦ 1335—, στὸν Γερμανὸ περιηγητὴ Breydenbach τὸ 1483, στὸν Ἰταλὸ Fra Noë Bianco κατὰ τὸ 1500, στὸν Pierre Belon τὸ 1546. Ὁ τύπος ὅμως πού θὰ ἐπικρατήσῃ καὶ πού χαρακτηρίζεται ἀπὸ περισσότερη ἀλήθεια, μὲ τὶς τρεῖς κορυφὲς καὶ τὸ φρουριακὸ μοναστήρι μπροστά, ἀπαντᾷ στὸν Christopher Führer ab Haimendorf πού κυκλοφόρησε στὰ 1570 καὶ στὸν W. von Waltersweyl, πού ταξίδεψε στὰ 1587 καὶ κυκλοφόρησε τὸ βιβλίο του τὸ 1609⁶² (Εἰκ. 6). Ἡ σύμπτωση πολλῶν λεπτομερειῶν, ὅπως

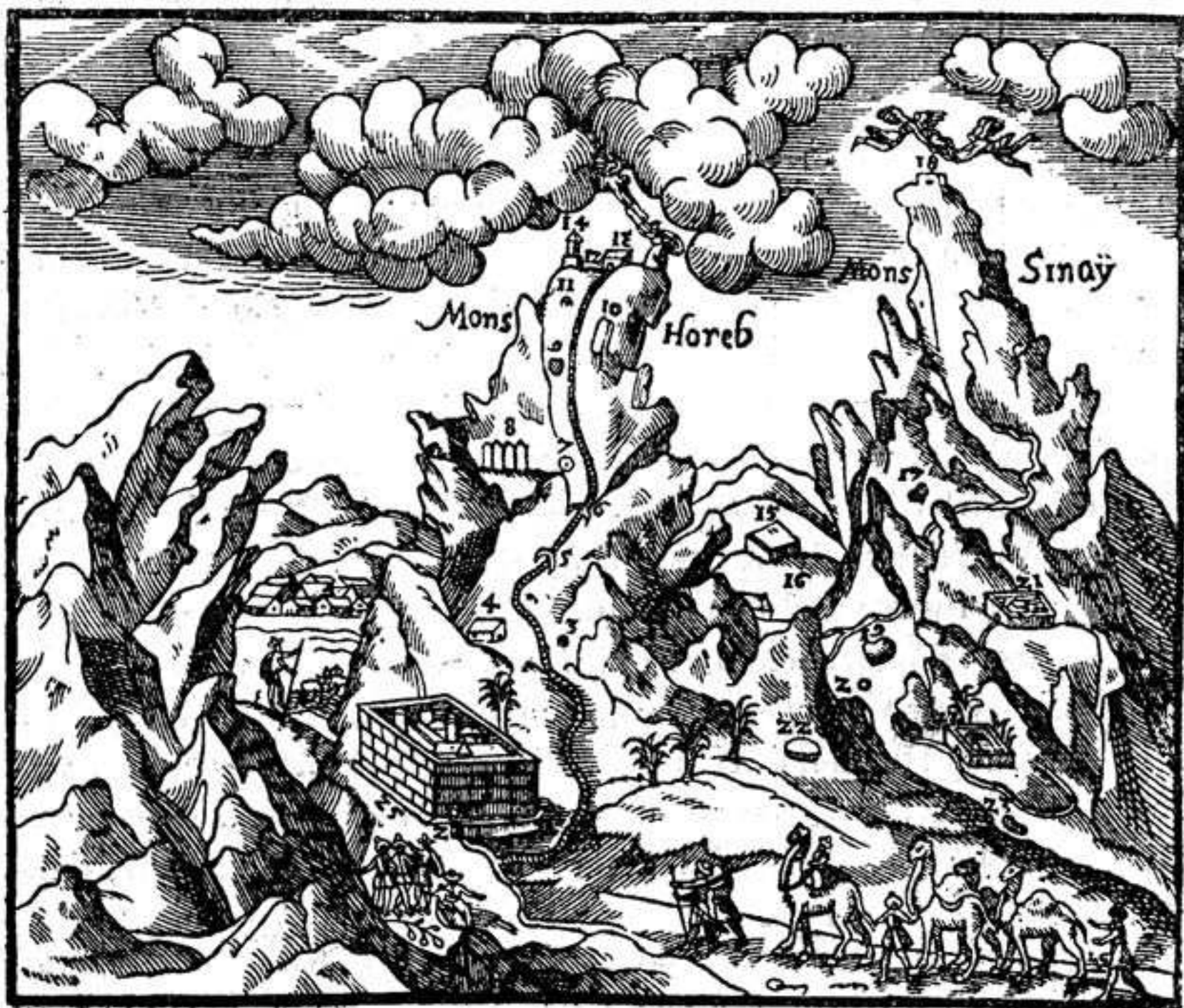
⁵⁹) Πρβλ. Κ. Ἀμάντου, Σιναϊτικὰ μνημεῖα ἀνέκδοτα. Ἐν Ἀθήναις 1929, σελ. 105: «ἡ πιστοποίησις ὅτι τὰ πλοῖα ἐργάζονται διὰ τὸ Σινᾶ . . . ἀρκεῖ διὰ νὰ μὴ προσβάλλωνται ὑπὸ βενετικῶν ἢ μαλιτέζικων πειρατικῶν ἢ ἄλλων πλοίων».

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

⁶¹) Ὁ Ἱεροσολύμων Δοσιθεὸς στὴν Ἱστορία τῆς ἐπισκοπῆς τοῦ Ὄρους Σινᾶ (Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς ἐπισκοπῆς τοῦ Ὄρους Σινᾶ, ἐκδιδ. μετὰ προλόγου ὑπὸ Α. Παπαδοπούλου—Κεραμέως [Πετρούπολις 1908] σ. 70) μᾶς πληροφορεῖ ἀγανακτισμένος ὅτι ὁ πρῶτον Σιναίου, Ἀνανίας «σταλεῖς ἀπὸ τὸ μοναστήριόν του εἰς Μοσχοβίαν διὰ ἐλεημοσύνην ἐν ἔτει τῷ σωτηρίῳ αχπβ' (=1682) . . . εἰς Καζακίαν ἔβαλε καὶ ἐτύπωσε συγχωροχάρτια περιγράψας ὄρη βουνὰ καὶ ἄλλα τινὰ ἀλλόκοτα, τὰ ὅποια φέροντας εἰς Βυζάντιον καὶ Αἴγυπτον ἔκαμε νὰ δίδωνται εἰς τοὺς ταξιδάρτους Σιναΐτας . . . » Τὸ πολῦτιμο κείμενο, πού ὀφείλω στὸν φίλο κ. Μ. Μανούσακα, μᾶς πληροφορεῖ ὅτι γιὰ πρώτη φορὰ κατὰ τὸ 1682 τυπώνονται στὴν Καζακία «συγχωροχάρτια» ἀνάλογα μὲ αὐτὰ πού ξέρομε τοῦ 1688. Εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι στὴν καλαισθηαία τοῦ Δοσιθέου φαίνεται τὸ τοπίο «ἀλλόκοτο», δηλ. ξενικό. Βλ. καὶ Μ. Χατζηδάκη, ἔ. ἀ.

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

ἡ θέση καὶ ἡ 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 ἑνὸς τριπτύχου τοῦ Βατικανοῦ, (Πίν. ΚΔ') παρὰ τὶς βασικὲς τεχνοτροπικὲς διαφορῆς, ἐπιτρέπει νὰ ὑποθέσουμε ὅτι τὰ τόσο ἀνόμοια στὴν τεχνοτροπία τοὺς ἔργα εἶναι διαφορετικὴ ἑρμηνεῖα ἑνὸς 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.

Τῇ μεγαλύτερῃ συγγένεια ἀπὸ ἀποψη θέματος καὶ λεπτομερειακῶν 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, πὺ εἶναι ἔργο συντηρητικὸ καὶ ἀκαδημαϊκὸ τῶν ἀρχῶν τοῦ 17ου εἶναι ἀπὸ πολλὰς πλευρῆς 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. A—D., δημοσιεύει ἑλληνικὴ εἰκόνα μὲ παράσταση τοῦ Σινᾶ, τοῦ 17ου—18ου αἰ., σὲ τεχνοτροπία πὺ ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὴν κρητικὴ παράδοση, ἀλλὰ πὺ ἀκολουθεῖ πιστὰ τὸ πρότυπο πὺ 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 ὡσεὶ 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 ὀρισμένης στιγμῆς ἢ ὥρας. Ἀκόμη, τὸ φῶς ἔχει ἔδῳ καὶ μιὰν ἄλλη λειτουργία ποὺ δὲν γνώρισε ποτὲ τὸ βυζαντινὸ φῶς: δηλώνει τὸν χῶρο, διακρίνοντας ἔντονα τὰ διαφορετικὰ φωτισμένα ἐπίπεδα. Ἡ πρόθεση τοῦ Δομήνικου ν' ἀποδώσει ἔντονα τὴν τρίτη διάσταση γίνεται φανερὴ κι ἀπὸ δύο ἀκόμη σημάδια: τὴν λοξὴ πρὸς τὰ μέσα διάταξη τῶν τριῶν βράχων καὶ τὴν ἀπόδοση τῆς ἀτμοσφαιρικῆς προοπτικῆς, μὲ τὴ μείωση στὴν ἔνταση τῶν χρωμάτων τῶν ἐπιπέδων τοῦ βάθους. Ἐννοεῖται ὅτι ἡ ἐντύπωση τοῦ ἀπέραντου χώρου προκαλεῖται πολὺ πιὸ ἔντονη ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν πίνακα παρὰ ἀπὸ τὴ φωτογραφία.

Μὲ τὰ μέσα αὐτὰ τὸ σχηματικὸ τοπίο τοῦ Σινᾶ πῆρε στὰ χέρια τοῦ Θεοτοκόπουλου ἓνα καινούριο νόημα ρωμαντικοῦ μυστικισμοῦ, ποὺ ἐκδηλώνεται σὰν μιὰ ἐντελῶς ὑποκειμενικὴ καὶ λυρικὴ αἴσθηση τῆς φύσης: τοῦτα εἶναι πράγματα ὀλότελα ξένα γιὰ τὴν Κρητικὴ ζωγραφικὴ. Βρίσκομε ἔδῳ τὴν πρώτη μορφή τῆς τοπιογραφίας τοῦ Θεοτοκόπουλου, ποὺ εἶναι ἐπηρεασμένη βαθύτατα ἀπὸ τὰ τοπία τοῦ Τιντορέττου μὲ τὸ ἀπόκοσμο φῶς. Ἀργότερα θὰ ξαναζωγραφίσει τὸ Σινᾶ, στὴ Ρώμη, μὲ περισσότερο ρεαλιστικὴ ἀντίληψη. Τὸ Τολέδο, κι ἄλλες λιγώτερο συγκεκριμένες ἀπόψεις, 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 ἑξ 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 ἑλληνικὰ τρίπτυχα. Καὶ ὅμως τὸ γεγονός αὐτὸ δείχνει ἀκόμη πιὸ ἔντονα πὼς ἀκόμη καὶ ὅταν κινεῖται μέσα σὲ ἑλληνικὰ—ὀρθόδοξα θέματα καὶ πλαίσια, ὁ Δομήνικος ἀρνεῖται τὴν Κρητικὴ σχολὴ καὶ τὰ προβλήματα τῆς, χωρὶς κανένα συμβιβασμό.

Ἄλλα νεανικά του ἔργα, πὸν παραδέχεται ἡ κριτικὴ, ὕστερα ἀπὸ συγκριτικὴ μελέτη μὲ τὰ δύο ἔργα πὸν 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 Κανᾶ Γάμος, τοῦ Μουσείου τοῦ Στρασβούργου⁶³. Γιὰ ἄλλους πίνακες, ὅπωςδὴποτε νεανικούς, 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. Φραγκῖσκος δέχεται τὰ στίγματα, τῆς Συλλ. Θουλόσα καὶ ὁ Ἰησοῦς στὸ σπῖτι τῆς Μάρθας καὶ Μαρίας τοῦ Worcester, κ. ἄ. Ἄλλὰ καὶ ἂν περιορισθοῦμε στὰ ἑπτὰ αὐτὰ ἔργα τοῦ Θεοτοκόπουλου πὸν θεωροῦνται μὲ βεβαιότητα ὅτι ἀνήκουν στὴ βενετικὴ του παραγωγὴ, δηλ. τὰ δύο πὸν ἀναλύσαμε καὶ τὰ πέντε πὸν 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 διατύπωση πὸν θὰ τῆς δώσει ἀργότερα ἡ κυριαρχία τῶν ἐκφραστικῶν μέσων.

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

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

Θ. Ο Θ Ε Τ Ο Κ Ο Π Ο Υ Λ Ο Σ Σ Τ Η Ρ Ω Μ Η Κ Α Ι Σ Τ Η Ν Ι Σ Π Α Ν Ι Α ⁶⁴

Τὰ ἔργα του τῆς περιόδου τῆς Ρώμης (1570—1576 ;) δὲν θὰ μᾶς ἀπασχολήσουν συχνά, γιατί ἐκεῖ ὁ Θεοτοκόπουλος ἐπιχειρεῖ καινούρια προσαρμογὴ σὲ νέες αἰσθητικὲς ἀντιλήψεις, διάφορες ἀπὸ τὶς βενετικές, χωρὶς πολλὴν ἐπιτυχία. Πίνακες ὅπως ὁ Διωγμὸς τῶν Ἐμπόρων τῆς Συλλογῆς Κούκ, ἡ Θεραπεία τοῦ Τυφλοῦ, στὴν Πάρμα, ὁ 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 χρησιμοποιοεῖ, τὰ σώματα γίνονται χαμηλότερα καὶ στρογγυλότερα, τ' ἀρχιτεκτονήματα τοῦ βάθους καὶ ὁ χῶρος παίρνουν περισσότερη σημασία. Αὐτὰ συντελοῦν ὥστε ὁ κρητικὸς ζωγράφος, πὺ ζεῖ ἐκεῖ τὰ 29—35 χρόνια τῆς ἡλικίας του, νὰ μὴν παρουσιάζεται ἀκόμη μὲ τὴν ἐνότητα τοῦ ὕφους πὺ θὰ γνωρίσομε στὴν ἰσπανικὴ του περίοδο, ὀλοκληρωμένη ἀμέσως ἀπὸ τὰ πρῶτα του ἔργα. Ἡ ριζικὴ αὐτὴ διαφορὰ ἐπιτρέπει νὰ διαπιστώσομε ὅτι ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Θεοτοκόπουλου μᾶς λείπουν ἢ δὲν ἔχουν ἀκόμη ἐπισημανθῆ ἔργα - κρῖκοι, πὺ 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 Ἐμπόρων, καὶ σκόρπιες μορφὲς ἀπὸ ρωμαϊκὰ πρότυπα θὰ ἐμφανισθοῦν στὶς συνθέσεις του ⁶⁵. Τὸ ἔργο του ὅμως στὴν Ἰσπανία θὰ μείνει οὐσιαστικὰ ἐξαρτημένο ἀπὸ τὴ βενετικὴ παιδεία καὶ ἡ Ρώμη μένει σὰν δευτερεύουσα παρένθεση.

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

⁶⁴) Γιὰ τὰ βιογραφικὰ βλ. Π ρ ε β ε λ ά κ η ς II, 46 κ. ἐξ.

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 του στὸν βασιλιᾶ Φίλιππο⁶⁶. Ἀπὸ τότε ἔζησε στὸ Τολέδο, ἔνδοξος γιὰ τὴν τέχνη του, ποὺ στόλιζε τὶς ἐκκλησίες τῆς παλιᾶς ἰσπανικῆς πρωτεύουσας.

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

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

Στὸ Τολέδο ὁ Θεοτοκόπουλος, χωρὶς ποτὲ νὰ ξεχάσει τὴν ἑλληνικὴ του καταγωγὴ, 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 σονέττα στὴ θανή του. Αὐτοὺς τοὺς ὄνειροπαρμένους, αὐστηροὺς Ἰσπανούς, μὲ τὴ μαύρη φορεσιὰ καὶ τὴν λίγη λευκὴ δαντέλλα στὸ λαιμό, μὲ τὰ μάτια ποὺ κυττάζουν πέρα ἀπ' αὐτὸν τὸν

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

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

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 ἐξαίσιες προσωπογραφίες του. Ἐδῶ τὰ προσωπογραφικὰ διδάγματα τοῦ Τισιανοῦ καταλήγουν σὲ προσωπικώτερη ψυχογραφικὴ αἴσθησι.

Ἐποστηρίζεται μὲ εἰκονογραφικὰ καὶ μορφολογικὰ ἐπιχειρήματα ὅτι τὸ ἔργο τῆς ἐποχῆς αὐτῆς διατηρεῖ, περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλη περίοδο τῆς καλλιτεχνικῆς του ζωῆς, ἄμεση ἐξάρτησι ἀπὸ τὴν σύγχρονη ἑλληνικὴ ζωγραφικὴ. Γιὰ νὰ μπορέσομε νὰ ἐξετάσομε τὴν ἀποψη αὐτὴ θ' ἄρκεσθοῦμε νὰ μελετήσομε συγκριτικὰ τὴν εἰκονογραφία καὶ τὴν μορφολογία τοῦ κυρίου ἔργου του.

Μ Ε Ρ Ο Σ Β'.

ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΗ ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΑ

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

Ἄλλ' ἡ εἰκονογραφία, δηλαδὴ τὸ θέμα, δὲν εἶναι τὸ κύριο μέλημα τοῦ καλλιτέχνη καὶ μάλιστα αὐτὴ τὴν ἐποχὴ. Ἡ καθ'αυτὸ προσφορὰ του εἶναι τὸ ὕφος, πὺν ἀπαρτίζεται ἀπὸ τὰ μορφολογικὰ στοιχεῖα, δηλ. ἐκεῖνα πὺν ἀφοροῦν στὸ χρῶμα, στὸ φῶς, στὴ μορφή, στὸ χῶρο, στὶς ἀναλογίες καὶ στὴ σύνθεσί τους. Γι' αὐτὸ θὰ ἐπιμείνομε περισσότερο στὸ καθένα ἀπὸ αὐτὰ χωριστά, παραβάλλοντάς το μὲ τοὺς ἀντίστοιχους χαρακτηῖρες τῆς Κρητικῆς ζωγραφικῆς· αὐτὴ ἡ σύγκρισι θὰ μᾶς διδάξει ἂν πραγματικὰ ἡ ἑλληνικὴ τέχνη «ἐξηγεῖ ὅλα τὰ ἀτομικά του χαρακτηριστικά» (Byron), ἂν «εἶναι ἡ ἀρχικὴ ρίζα του» (Πρεβελάκης).

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

Α. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ

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

γιατί ξεχνούν ότι την εποχήν αὐτὴ ἢ 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 προέλευσὴ τους⁶⁹. Ἐξ ἄλλου στὴ δική μας περίπτωση καὶ ἂν ἀκόμη οἱ ἀποδείξεις αὐτὲς ἦταν σωστὲς, θὰ ἦταν σὰν νὰ δεχόμεστε ὅτι ὁ Θεοφάνης ὁ Κρήτης πρέπει νὰ θεωρηθῆ ζωγράφος τῆς ἰταλικῆς τέχνης, ἐπειδὴ μέσα σὲ ὁλόκληρη τὴν «ἱστορία» τῆς Λαύρας χρησιμοποίησε, γιὰ ἐλάχιστες συνθέσεις, τὴ Σφαγὴ τῶν Νηπίων, ἢ τὸ Δεῖπνον εἰς Ἐμμαούς, μερικὰ συμπλέγματα προσώπων ἀπὸ ἰταλικὴ χαλκογραφία. Ἐν τούτοις θὰ παρακολουθήσομε τὰ κυριώτερα ἐπιχειρήματα, πού ὀφείλονται τὰ περισσότερα στοὺς D. T. Rice καὶ R. Byron, γιὰ νὰ δοῦμε πόσο ἀντιστέκονται σὲ μιὰ ἐξέταση ἀπὸ τὴ βυζαντινὴν εἰκονογραφικὴν ἄποψη.

Στὸν γνωστὸ πίνακα τοῦ «Διαμερισμοῦ τῶν ἱματίων» (Espotio) οἱ D. T. Rice—R. Byron (σ. 188), ἀκολουθώντας παλιότερους, ἀναγνωρίζουν στοιχεῖα ἀπὸ τὴ σύνθεση τῆς Προδοσίας τοῦ Ἰούδα (all identical!). Καὶ ὅμως ἡ σύνθεση αὐτὴ βρίσκεται ἐξ ἴσου ὅμοια—σωστότερα θὰ λέγαμε: ἀπέχει ἐξ ἴσου—καὶ σὲ πολλὰ δυτικὰ ἔργα καὶ σὲ χαλκογραφίες πού ἦταν πολὺ εὐκόλο νὰ ἔχει πρόχειρα ὁ Δομήνικος στὴν Ἰσπανία, ἀφοῦ ξέρομε ὅτι στὰ ὑπάρχοντά του βρέθηκαν καὶ 200 τοῦλάχιστον χαλκογραφίες⁷⁰. Παράβαλε π. χ. τοῦ Düger τὴν Μαστίγωση⁷¹, ὅπου ἡ γαλήνια κεντρικὴ μορφή τοῦ ὄρθιου Χριστοῦ περιστοιχίζεται ἀπὸ τὶς ἀνήσυχες καὶ χυδαῖες μορφὲς τοῦ πλήθους· στὸ πρῶτο ἐπίπεδο ὑπάρχει καὶ ἓνας γονατισμένος στρατιώτης. Ὁ σκυμμένος νέος ὑπάρχει καὶ στὴ Σταύρωση ἀπὸ τὴν Kleine Passion τοῦ ἴδιου Γερμανοῦ ζωγράφου. Ἐχει ἄλλωστε ἀναγνωρισθῆ τὸ ἀρχικὸ κύτταρο 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 πραγμάτων ἀπὸ τὸ Γιώργη—Μανουὴλ Θεοτοκόπουλο, γιὸ 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 Dwojžák ποὺ ἔχει δώσει μιὰν ὠραίαν ἀνάλυση τοῦ ἔργου, βρίσκει πῶς ἐδῶ ὁ Γκρέκο ἀπλώνει σὰν σὲ πολὺτιμη ἀνθοδέσμη ὅλα ὅσα στὸν καιρὸ του ἐθεωροῦντο τίτλοι δόξας γιὰ τὴ ζωγραφικὴ: τὴν τέχνη τῆς Ρώμης στὴ σύνθεση, τὴ βενετικὴ δεξιότητια στὴ χρησιμοποίησι τῶν χρωμάτων, τὴν ὀλλανδικὴ ἀπόδοση τῆς παράστασι τοῦ ἀνθρώπου (σ. 262).

Γιὰ τὸ λεγόμενον Ὀνειρο τοῦ Φιλίππου (Πίν. ΚΓ', 1-2) τὸν πίνακα τοῦ Ἐσκοουριάλ, ποὺ εἰκονογραφεῖ τὴν φράσι τοῦ Παύλου «ἵνα ἐν τῷ ὀνόματι Ἰησοῦ πᾶν γόνυ κάμψῃ ἐπουρανίων καὶ ἐπιγείων καὶ καταχθονίων» (Φιλιπ. ΙΙ, 10), ἐγινε πιὸ πάνω λόγος, ὅπου ὑποδείχθησαν τὰ πρότυπά του καὶ οἱ προτεινόμενες ὁμοιότητες, ὡς πρὸς τὸ κῆτος καὶ τὰ γονατισμένα πρόσωπα, μὲ τὴ βυζαντινὴ «Δευτέρα παρουσία» ἀποδείχθησαν χωρὶς ἀξία⁷⁴. Γενικώτερα μπορεῖ νὰ πῆ κανεὶς πῶς ἡ σύνθεσι αὐτὴ ποὺ θεωρήθηκε «γνήσιον 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 Düger (1511) στὴν ἐμπνευσμένη ἀπὸ τὴν ἰταλικὴ ζωγραφικὴ εἰκόνα του «Ἡ Προσκύνησις τῆς Ἁγίας Τριάδος» (ἢ οἱ Ἅγιοι Πάντες) τοῦ Μουσείου τῆς Βιέννης. Ἐκεῖ βρίσκομε ἀκόμη καὶ τοὺς γονατισμένους βασιλεῖς καὶ ἱεράρχες τοῦ πρώτου ἐπιπέδου. Ἐνα ἀντίγραφο τοῦ ἔργου αὐτοῦ τοῦ Düger βρίσκεται στὸ Μουσεῖο τῆς Νυρεμβέργης, μέσα στὸ ξυλόγλυπτο πλαίσιο, ποὺ εἶχεν ἀρχικὰ σχεδιάσει ὁ ἴδιος ὁ Düger γιὰ τὸν πίνακα αὐτόν. Ἐκεῖ σὲ μιὰν ἄκρη τῆς φρίξας τοῦ πλαισίου ποὺ παριστάνει τοὺς δικαίους καὶ τοὺς ἀδίκους παριστάνεται καὶ τὸ θηρίον μὲ τὸ ἀνοιχτὸ στόμα — ὁ «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 Düger⁷⁵. Τὸ θέμα αὐτό, ποὺ ἔχει σημαντικὴ θέσι στὴ σύνθεσι τοῦ Δομήνικου, θυμίζει ἐξ ἄλλου, μὲ τὴν «κατὰ μέτωπον» παράστασι πολὺ

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

⁷⁴) Byron 191—192, Πρεβελάκης Ι, 156. Πρβλ. Καλλιγᾶς, Ν. Ἐστία, τ. 30, 1 Αὐγ. 1941. Βλ. πιὸ πάνω σ. 403

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

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

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

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

⁷⁷) A. B l u n t, El Greco's «Dream of Philipp II»: An Allegory of the Holy League, Journ. of the Warburg and Courtauld Inst. III, 1939-40.

⁷⁸) A. Κ ὺ ρ ο υ, ᾽Ο Δ. Θεοτ. καὶ οἱ ᾽Ελλ. τῆς Ἀναγενν. σ. 383. Βλ. τὸν καθιερωμένο στὴν Κρητικὴ Σχολὴ τύπο Λιθοβολισμοῦ, M i l l e t, Athos, πίν. 182, 4. Γιὰ λατινικὲς Βίβλους βλ. W. D e o n n a, Bois gravés de l'ancienne imprimerie de Tournes à Genève, «Au Musée d' Art et d' Histoire» Γενεύη, 1936, IV, σ. 27—133. Βλ. καὶ πίνακα τοῦ Ἰσπανοῦ ζωγράφου Juan de Juanes († 1579) στοῦ G u i n a r d—B a t i c l e, σ. 48.

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

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

Ἡ Στέψις τῆς Μαρίας, ποὺ εἶναι σύνθεση ὀλότελα καθολικὴ, δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ σχετισθῇ μὲ τὴν Ἀγία Τριάδα τῆς Θείας Λειτουργίας ποὺ ἔχει συνθέσει ὁ Μιχαὴλ Δαμασκηνὸς (Κύρου σ. 412 καὶ πίν.)· γιὰτὶ πηγάζει ἀπὸ μιὰ εἰκόνα τοῦ Düger⁸⁰. 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 οὐρανὸ, κρατώντας μιὰ σημαία, δὲν ἔχει σχέση μὲ τὴν βυζαντινὴν Εἰς Ἄδου Κάθοδον. Ἐχει παραλληλισθῇ καὶ μὲ τὴ βυζαντινὴ Μεταμόρφωση ὡς πρὸς τὴ θέση τοῦ Χριστοῦ στὸν κατακόρυφον ἄξονα, τὶς ἀναποδογυρισμένες μορφὲς κάτω⁸¹. Συγγενικὰ στοιχεῖα, ποὺ εἶναι ἐλάχιστα μπροστὰ στὶς διαφορὰς ποὺ χωρίζουν τὶς δυὸ αὐτὲς παραστάσεις, μποροῦμε νὰ βροῦμε πολὺ περισσότερα ἂν παραβάλομε τὴν Ἀνάσταση τοῦ Πράδο μὲ τὶς ἄπειρες

⁷⁹) Ὁ Κύρου, 405 συμφωνεῖ.

⁸⁰) Βλ. K. K ü n s t l e, Ikonographie der christl. Kunst, I, Freiburg im Br. 1928, σ. 570. S o r i a στὸ Art Bull. XXX, 1948, 251. Ὁ K e h r e r 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 τῆς Ἀνάστασης στὴ Δ. Εὐρώπη, ὅπου θὰ βρῖσκαμε τὰ ἴδια σχήματα, πὺ εἶναι ἄσχετα ἐντελῶς μὲ τὰ βυζαντινά. Ἦδη μιὰ χαλκογραφία τοῦ φλαμάνδου Blocklant, παρέχει πολλὰ στοιχεῖα ταυτόσημα⁸² (Πίν. ΚΖ', 2). Καὶ ἡ Σταύρωση τοῦ Χριστοῦ στὴ σύγχρονη τέχνη τῆς Δ. Εὐρώπης ἔχει συχνὰ τὴν ἴδια συμμετρία καὶ τοὺς ἴδιους ἄγγελους κάτω ἀπὸ τὸ σταυρό, καὶ τὴν ἴδια στάση τῆς Θεοτόκου καὶ τοῦ Ἰωάννη — ὅποιος ξεφυλλίσει τὰ τυπώματα τοῦ Düger θὰ βρῆ τὰ σχετικὰ παραδείγματα.

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

Ἀπὸ τὴν ἐξέταση αὐτὴ τῶν κυριωτέρων ἐπιχειρημάτων φαίνεται, νομίζω, καθαρὰ πὺς δὲν μπορεῖ νὰ γίνεταὶ λόγος σοβαρὸς γιὰ τὴν εἰκονογραφικὴν ἐξάρτηση τοῦ Θεοτοκόπουλου ἀπὸ τὴν Κρητικὴ σχολή. Γιὰ μιὰ κατηγορία ἔργων πὺ δόξασαν τὸν ζωγράφο, τὶς προσωπογραφίες, δὲν θὰ ζητήσομε τὸ προηγούμενό 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, πὺ βρήκαμε σ' ἓνα νεανικὸ τοῦ ἔργο, ἢ 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 τοῦ ἰδιοτυπία—πὺ 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. Πρὸβλ. καὶ μὲ τὴν Ἀλληγορία τῆς Ἀσπόρου Συλλήψεως τοῦ Βαζάρι, Peusner—Grautoff, εἰκ. 42.

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

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

Β. Τ Ο Χ Ρ Ω Μ Α

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 τό 'χε στὸ αἷμα του ὁ καλλιτέχνης νὰ δίδει στὰ χρώματά του κάτι τὸ γυάλινο, τὸ πετρῶδες, τὸ σκληρό, καὶ τοῦτο, ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὰ βυζαντινὰ ψηφιδωτά. Ἡ φράση αὐτὴ εἶναι περισσότερο φιλολογικὴ παρὰ πραγματολογικὴ· ἐξάλλου ὁ Mayer ἀγνοεῖ ἴσως ὅτι στὴν Κρήτη δὲν ὑπῆρχε ψηφιδωτὴ διακόσμηση καὶ ὅτι τὰ μόνα ψηφιδωτά 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 Παντιάνασσα τοῦ Μυστρᾶ, 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 ἀνοικτὸ γαλάζιο στὸ πρόσωπο, πού ὁ Bygon ξαναβρίσκει στὴν Περίβλεπτο. Ἄκόμη ἓνα ζωηρὸ στακτὶ πού χρησιμοποιεῖ συχνὰ ὁ Δομήνικος τὸ βλέπει ὁ Ἄγγλος συγγραφέας καὶ σὲ Ἀθωνικὲς τοιχογραφίες.

Ἡ ἀξία τῶν διαπιστώσεων αὐτῶν εἶναι μέτρια, γιὰ τὴν ἀνάγκη τὰ 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 τὴν ἀνάγκη τὰ χρώματα αὐτὰ δὲν ἔχουν τὸν ἴδιο σκοπὸ, π. χ. τὸ ἀνοικτὸ 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 ἀνοικτὸ γαλάζιο γιὰ τὰ φῶτα, δὲν μπορούμε νὰ τὸν ταυτίσομε μὲ τὸν συνδυασμὸ πράσινο καὶ γαλάζιο κοβάλτιο πού δηλώνει τὴ σκιά σ' ἓνα φόρεμα στακτὶ μὲ φῶτα

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

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

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

⁸⁵) Πρεβελάκης I, 93, καὶ Byron 174.

⁸⁶) Μετάφραση Πρεβελάκη I 91—92 καὶ Πρεβελ. II, 151. Ἄλλωστε ἡ μετάφραση 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 βιβλίον τοῦ Fr. Pacheco ἔχει τὸν τίτλον: *Arte de la Pintura*, Sevilla 1649, (κατὰ τὸν Willumsen, I, 3, πὸν δημοσιεύει καὶ τὸ ἰσπανικὸ κείμενον).

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

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

δεύτερα, καὶ οἱ «σκληρὲς μουτζαλιές» δὲν μποροῦν νὰ δημιουργηθοῦν στὸν βυζαντινὸ πίνακα ἐκ τῶν ὑστέρων, γιὰτὶ ὁ σκοτεινὸς προπλασμός 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 ἐπανεπιλημμένες δοκιμές, τὸν σωστὸ τόνο, νὰ ἐνώσει ἢ νὰ χωρίσει τὰ χρώματα. Ὡστε ἄστοχη βγαίνει ἢ χρησιμοποίηση τοῦ Πατσέκο, γιὰτὶ ἡ ἐρμηνεία ποὺ δίνουν ἀποδεικνύει ὅτι ὁ τρόπος τοῦ Δομήνικου μόνο βυζαντινὸς δὲν ἦταν.

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

Στὴν εἰκόνα τὸ 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 ἢ ἐλευθερία ἦταν μεγαλύτερη, ἢ χρωματικὴ ποικιλία πλουσιώτερη, γιὰτὶ ἡ τέχνη δούλευε σ' ἓναν ἀκμαῖον ἀκόμα ὄργανισμὸ καὶ θὰ ἴταν πολὺ δύσκολο νὰ καθορίσουμε ἐνιαία ἀντίληψη στὴ χρῆση τοῦ χρώματος. Στὴν μεταβυζαντινὴ ἐποχὴ τὰ χρώματα λιγυστεύουν, σχεδὸν τυποποιοῦνται καὶ πρέπει νὰ ἔρθουν μερικὲς μορφές σὰν τὸν Δαμασκηνὸ ἢ τὸν Πουλάκη γιὰ ν' ἀνανεώσουν, μὲ τὴν πείρα τῆς Ἀναγέννησης, τὴ χρωματικὴ κλίμακα, χωρὶς νὰ παραλλάξουν, τὴν ὀργανικὴ της λειτουργία. Ὅπωςδήποτε, τὸν Δομήνικο πρέπει νὰ τὸν συγκρίνομε μὲ τὰ ἔργα τὰ πρὶν ἀπὸ τὴν ἀνανέωση αὐτῆ. Ἐπειδὴ ὅμως εἰκόνες χρονολογημένες ἀκριβῶς στὴν περίοδο τούτη, καὶ μάλιστα ἀντιπροσωπευτικὲς τῆς «σχολῆς», δὲν ξέρομε, ἀναγκαζόμεστε νὰ βασισθοῦμε στὰ συντηρητικὰ ἔργα τοῦ Δαμασκηνοῦ, τοῦ Ἀγγέλου, τοῦ Α. Ρίτζου καὶ ἄλλα μεταγενέστερα, ἀλλὰ τῆς ἴδιας παράδοσης. Μπαίνουν, λοιπόν, τὰ χρώματα στὴν εἰκόνα μὲ τρόπο λίγο-πολὺ καθορισμένο ἀπὸ πρὶν, χωρὶς νὰ ἐνδιαφέρεται ὁ τεχνίτης οὔτε γιὰ τὴν φυσικότητα τοῦ χρώματος, οὔτε γιὰ τὴν ἀλλοίωση τῶν χρωμάτων ἀπὸ τὴν ποιότητα τοῦ φωτός. Τὰ χρώματα στὴν εἰκόνα διατηροῦν τὸ κεντὸν τὴν αὐτονομία του καὶ ἔχουν κατανεμηθῆ μὲ τρόπον ἀρκετὰ συμβατικόν. Σύμφωνα μὲ τὸ πνεῦμα τῆς παράδοσης ποὺ συνεχίζουν, οἱ λίγοι, καθαρὸι καὶ σταθεροὶ τόνοι, μὲ ἡρεμία βαλμένοι, θὰ συντελέσουν στὴν ἔκφραση τοῦ αὐστηροῦ ἱερατικοῦ χαρακτῆρα, ποὺ ταιριάζει στὴν εἰκόνα. Τὸ περίγραμμα

είναι σταθερό και τὸ ἀνάγλυφο εἶναι ἑλαφρὸ 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 καθαρὰ χρώματα ποὺ ἔχει στὴ διάθεσή του, εἶναι νὰ τὰ ταιριάσει ἔτσι, ὥστε νὰ δώσει στὸ κάθε χρῶμα ὅλη τὴν καθαρὴ ποιητικὴ του ἀξία.

Ἐντελῶς διαφορετικὰ αἰσθάνεται τὸ χρῶμα ἡ βενετικὴ ζωγραφικὴ, ποὺ ξεχώρισε πάντα ἀπὸ τὶς ἄλλες σχολὲς τῆς ἰταλικῆς ζωγραφικῆς, μὲ τὴν πληθωρικὴ τῆς εὐαισθησίᾳ στὶς χρωματικὲς ἐντυπώσεις. Ὅσο προχωρεῖ ὁ 16ος αἰώνας, τόσο τὸ χρῶμα ἀποκτᾷ ἐξαιρετὴ 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 βᾶρος τοῦ σχεδίου καὶ τῆς πλαστικότητος συνεργάζεται στὴν ἄμεση συναισθηματικὴ ἔκφραση, αὐτὴν ἀκριβῶς ποὺ κρύβει σεμνὰ καὶ ταπεινὰ ἡ κρητικὴ ζωγραφικὴ. Τοῦτο ἐπέτρεψε νὰ διαπιστώσουμε πῶς ἐκεῖ, μετὰ τὰ 1560, ἡ βενετικὴ ζωγραφικὴ τοῦ Τιντορέττου, ἀλλὰ καὶ τοῦ Τισιανοῦ, ἀφήνει τὶς φυσιοκρατικὲς τάσεις καὶ προχωρεῖ στὴ δυναμικὴ ἔκφραση μελαγχολικῶν καὶ μυστικῶν ὄνειροπολήσεων, ποὺ διατυπώνονται σὲ δραματικὲς καὶ ἀπόκοσμες παραστάσεις· τὰ χρώματα λιγοστεύουν, ἀλλὰ λειτουργοῦν μὲ περισσότερὴ ἐνότητα καὶ ἔτσι πυκνώνουν σὲ συναισθηματικὸ ζωγραφικὸ περιεχόμενο⁸⁹.

Ἄν ζητήσουμε νὰ κατατάξουμε τὴ χρωματικὴ μέθοδο τοῦ Θεοτοκόπουλου, θὰ συμφωνήσουμε εὐκόλα, ἔπειτα ἀπ' ὅσα εἶπαμε πάρα πάνω, μὲ τὸν Wölfflin, τὸν Dwojžák, 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 χαρακτῆρα (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, σποραδικά, E. v. d. Bercken, *Malerei der Renaissance in Italien*, (Handb. d. Kunstwiss.) σ. 69 κ. ἐξ. καὶ τοῦ ἴδιου, *Tintoretto*, σ. 25 κ. ἐξ.

ένότητα⁹⁰. 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)—πὺν 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 στα ἔργα τοῦ Θεοτοκόπουλου θὰ πρέπει νὰ δηλώνει τὴ βυζαντινὴ ἐπίδραση στὴ διαμόρφωση τῆς τεχνοτροπίας του.

Ἀληθινά, ὁ τρόπος αὐτὸς εἶναι γνωστὸς στοὺς Βυζαντινοὺς καὶ εἰδικώτερα φανερῶνεται σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς τάσεις τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς, πὺν ἀποκαλοῦμε ἱμπρεσσιονιστικὴ. Τὴν τάση αὐτὴ μποροῦμε νὰ τὴν διαπιστώσομε 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 αἰώνα). Παράλληλα ὅμως ὑπάρχει στὴν Κωνσταντινούπολη μιὰ ἀριστοκρατικώτερη τάση, πὺν προτιμᾷ ἀπαλὲς μεταβάσεις ἀπὸ τὸ φῶς στὴ σκιά, μὲ διαβαθμίσεις τοῦ ἴδιου χρώματος. Ἐνδιαφέρει ἐδῶ νὰ παρατηρήσομε ὅτι ἡ δεύτερη αὐτὴ τάση ἐπικρατεῖ σ' ὀλόκληρη τὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ μετὰ τὰ μέσα τοῦ 14ου αἰώνα καὶ ὅτι ἀπὸ τὴν ἐποχὴν αὐτὴ καὶ ἔπειτα ἡ ἄλλη τάση, ἡ ἱμπρεσσιονιστικὴ, ἐξαφανίζεται⁹¹. θὰ τὴν συναντήσομε σποραδικά, π. χ. σὲ μερικὲς μόνο παραστάσεις στὴν Παντάνασσα τοῦ 15ου, πὺν 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' ὀλόκληρη τὴν χρωματικὴ τῆς ἀντίληψη⁹³.

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

⁹¹) Μυστρᾶς, 81.

⁹²) Στὸ ἴδιο σ. 90—92.

⁹³) Willumsen II, 691. «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 ὀνείρου. Ἡ ἀπομάκρυνση αὕτη ἀπὸ τὸ φυσικό, δὲν μπορεῖ νὰ παραβληθῆ οὔτε στὸν τρόπο οὔτε στὸ περιεχόμενο μὲ τὸ «ἀφύσικο» τοῦ βυζαντινοῦ χρώματος, γιατί οἱ Βυζαντινοί, μὲ ἀκέρια συνείδηση τῆς αἰσθητικῆς καὶ πνευματικῆς ἀξίας τοῦ κάθε χρώματος, μὲ σοφία καὶ μ' εὐαισθησία ζωγραφικὴ στὸ ταίριασμά τους, θέλουν στὴν τέχνη ν' ἀποδώσουν μὲ σύμβολο τὴν ἀνθρώπινη μορφή 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

Ἐποστηρίχθηκε 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» ἢ ἀρχὴ αὕτη, ποὺ δὲν εἶναι ἰδιαίτερα βυζαντινὴ, ὅταν ἐφαρμόζεται σὰν κριτήριον μὲ σχολαστικότητα μπορεῖ νὰ ὀδηγήσει σ' ἐντελῶς παράλογα συμπεράσματα. Π. χ. ὅταν σὲ μιὰ νατουραλιστικὴ προσωπογραφία τὸ αὐτὸ εἶναι σκοτεινότερον 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 σκιοφωτισμὸ⁹⁶. Ὅταν ἔχει κανεὶς ὑπ' ὄψει του ὅτι ὁ σκιοφωτισμὸς, 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 ἀνθαίρετο. Ἀρκεῖ ἄλλωστε νὰ παραβληθῆ συνοπτικὰ ἡ βυζαντινὴ μέθοδος φωτισμοῦ μὲ τὴ βενετικὴ καὶ μὲ τοῦ Θεοτοκόπουλου γιὰ νὰ φανῆ καθαρὰ ἢ πιθανὴ σχέση ἀνάμεσα στοὺς τρεῖς αὐτοὺς παράγοντες. Στὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ καὶ εἰδικώτερα στὴν Κρητικὴ τῶν μέσων τοῦ 16ου αἰῶνα, τὸ φῶς χρησιμεύει μόνον 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 Ἀναστάτση.

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 μυστήριο 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 μπορούμε νὰ παρακολουθήσομε τὸ δρόμο τῶν ἀκτίνων πάνω στὶς διαδοχικὲς ἐπιφάνειες ποὺ συναντοῦν. Στὴ βενετικὴ ζωγραφικὴ εἰδικώτερα, ὅπου εἶδαμε τὴ σημασίαν τοῦ φωτὸς γιὰ τὸ χρῶμα, ὅσο προχωρεῖ ὁ ἴσος, τὸ φῶς καὶ ἡ σκιά ἐναλλάσσονται ἀπότομα σὲ μεγάλες ἢ μικρὲς κηλίδες, τονίζοντας τὴν ἔκφραση δραματικῶν καταστάσεων· μὲ τὰ ἀπροσδόκητα φωτιστικὰ παιγνίδια δημιουργοῦνται ἐντελῶς νέες ὄψεις προσώπων καὶ πραγμάτων, μεταβάλλονται οἱ ἀξίεις τῶν μορφῶν μέσα στὸν πίνακα. Φωτίζεται τὸ ἀσήμαντο, τὸ κύριο μένει στὴ σκιά⁹⁸. Ὁ Τιντορέττος, συνεχίζοντας τὸ δρόμο ποὺ ἄνοιξε ὁ Κορρέγιος, ἀγαπᾷ νὰ τοποθετεῖ τὶς μορφές του στ' ἀντίφωτο, ὥστε νὰ σκιάζεται τὸ πρόσωπο, νὰ ξεκόβει τὸ χαρακτηριστικὸ περίγραμμα καὶ νὰ συγκεντρώνεται ὅλο τὸ φῶς σὲ κάποιο ἄλλο μέλος ἢ σ' ἓνα διπλανὸ ἀντικείμενο. Π. χ. στὴ μεγάλη Σταύρωση τῆς Σχολῆς τοῦ Ἀγ. Ρόκκου ὁ Σταυρωμένος ἔχει τὸ κεφάλι σκυμμένο καὶ τὸ πρόσωπο βυθισμένο στὴ σκιά ἐνῶ τὸ φῶς συγκεντρώνεται στὸ ἀριστερὸ μέρος τοῦ κορμοῦ μὲ τὴν πλατιὰ ἥρωικὴ διάπλαση· τὸ δεξιὸ μέρος εἶναι σὲ σκοτεινὴ σκιά· τὸ σκληρὸ φῶς ἔρχεται ἀπὸ τὴ δυνατὴ λάμψη ποὺ λάμπει πίσω ἀπὸ τὸν Σταυρωμένο. Ἀνάλογες παρατηρήσεις μπορούμε 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 ἀμφίβολο 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 ανταύγειές τους στους βενετικούς πίνακες. Είναι σημαντικό ότι η στροφή αυτή προς τὸ ἀπόκοσμο γίνεται ὄχι μόνο χωρίς νὰ παραβιάζεται ἡ ἀρχὴ τοῦ σκιοφωτισμοῦ, ἀλλ' ἀντίθετα μ' ἔνταση τῆς λειτουργίας του. Ὑπενθυμίζομε ἀκόμη ὅτι στὴ δεκαετία 1560—1570 παρουσιάζονται στὴ βενετικὴ ζωγραφικὴ καθαρότερα οἱ τάσεις αὐτές καί, φυσικά, ὁ Θεοτοκόπουλος θὰ δεχθῆ τὰ νέα διδάγματα μὲ προθυμία. Ἦδη 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 παραγωγὴ του τὴν διέπουν οἱ φωτιστικὲς συνήθειες τῆς ἰταλικῆς ζωγραφικῆς. Ὑποστηρίζομε ὅτι στὸ Δομήνικο τὸ φῶς ἀκολουθεῖ ἀπαράβατα τὴ φυσικὴν ἀρχὴ τῆς ἰταλικῆς ζωγραφικῆς, τὸ σκιοφωτισμό. Τοῦ βροῦσαν μερικὰ «λάθη» στὴν ἐφαρμογὴ του, ὅπως κάποια σκιὰ πὺ 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 μεγαλείτερος δεξιότητες τοῦ πινέλου ἀδυναμίες μαθητοῦ τοῦ Πολυτεχνείου⁹⁹. Αὐτὸ πὺ δὲν πρόσεξαν εἶναι ὅτι τὰ ἴδια «λάθη» πὺ 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 ἀνοικτὸ παράθυρο, ἀριστερά του, καὶ ὅτι, ἂν καὶ τὸ φῶς ἔρχεται ἀπὸ ἀριστερά του, τὸ δεξιὸ αὐτὸ καὶ ὁ ἄσπρος γιακᾶς εἶναι φωτισμένα (Will. II, 386). Ἡ παρατήρηση εἶναι λανθασμένη, γιὰτὶ πραγματικὰ τὸ παράθυρο φωτίζει τὸν Κλόβιο, ἀλλὰ γιὰ ν' ἀποφευχθῆ τὸ σκληρὸ πλάσιμο, φωτίζεται καὶ ἡ ἄλλη πλευρὰ ἑλαφρὰ: δηλαδὴ τὸ πορτραῖτο ἔχει τὸν οὐδέτερο φωτισμὸ ἐργαστηρίου· λάθος δὲν ὑπάρχει. Ἐξ ἄλλου καὶ ὁ Τισιανὸς κάνει βασικώτερα λάθη ἀπὸ αὐτὰ πὺ καταλογίζουν στὸν Δομήνικο. Παραδείγματος χάριν, στὸ πορτραῖτο τοῦ Κόμητος Ἀντωνίου Πόρκια, στὸ Μιλάνο, μιὰ πυκνὴ σκιὰ σκεπάζει τὸ ἀριστερὸ μάγουλο, ἐνῶ ἡ πλευρὰ αὐτὴ εἶναι δίπλα στὸ παράθυρο· τὸ ἴδιο καὶ στὸ πορτραῖτο τῆς αυτοκράτειρας 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» πὺ διαπιστώνουν στὰ ἔργα του.

⁹⁹) Willumsen καὶ Πρεβελάκη I, σποραδικά.

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

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

Στὶς προσωπογραφίες καὶ στὶς συνθέσεις ὁ Δομήνικος μοίρασε τὸ φῶς λογικὰ, ὄχι ὅμως πάντα μὲ τὸν ἴδιο τρόπο. Ἄλλοτε οἱ μορφές ἔχουν τὸν σταθερὸ καὶ ψυχρὸ φωτισμὸ ἐργαστηρίου καὶ τοῦτο γίνεται συχνὰ σὲ πίνακες μὲ 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 τὴν μετάθεση τῆς φωτιστικῆς πηγῆς στὴ μέση τοῦ πίνακα, ἢ Ἁνάσταση τοῦ Πράδο μὲ τὴν ἀπότομη καὶ στιγμιαία ἐνέργεια ἑνὸς ὑπερφυσικοῦ φωτισμοῦ (Πίν. ΚΣΤ', 2) ὑποβάλλουν μιὰν ἀγωνιώδη ἀτμόσφαιρα μυστικισμοῦ ποὺ ἀποκαλύπτει μὲ τρόπον ἕμμεσο τὶς ψυχικὲς ἀγωνίες τοῦ καλλιτέχνη. Ἄλλὰ καὶ ὁ τρόπος αὐτὸς εἶναι στὴ βάση του βενετικὸς. Ὁ Κορρέγιος, στὴν Προσκύνηση τῶν Ποιμένων, θέλοντας νὰ εἰκονογραφήσει τὴ φράση τοῦ 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 Ἁγίου Λαυρεντίου στὸ Ἐσκουριάλ (1564—1567), ὅπου ἴσως συνεργάσθηκε ὁ Δομήνικος, ἢ στὴν Ἁγία Μαργαρίτα στὸ Πράδο (1565), ὁ Τιντορέττος σὲ πολλὰς συνθέσεις τῆς Scuola di San Rocco, αὐτὸ τὸ βίαιο φωτισμὸ χρησιμοποιοῦν γιὰ νὰ ἐκφράσουν ἀνάλογη διάθεση. Ὁ Θεοτοκόπουλος ὅμως φθάνει μὲ τὸ μέσο τοῦτο στὸ ἀκρότατο ὄριο τῆς ἀπόδοσης. Στὴν Πεντηκοστὴ τοῦ Πράδο ὅλη ἡ ὁμήγυρη φωτίζεται ἀπότομα ἀπὸ τὸ μαγικὸ φῶς ποὺ λάμπει στὴν κορυφὴ τοῦ πίνακα γύρω στὴν Περιστερά. Τὸ φῶς αὐτὸ δὲν ἀποπνευματώνει μόνο τὶς μορφές μὲ τὰ ὑπερβατικὰ σχήματα ποὺ δημιουργοῦν οἱ ἐναλλασσόμενες φωτεινὲς καὶ σκοτεινὲς κηλίδες, ἀλλὰ, μὲ τὴν κλιμάκωση ἀπὸ τὰ σκοτεινότερα, κάτω, πρὸς τὰ φωτεινότερα, πάνω, καὶ μὲ τὴν ἐκστατικὴν κατάπληξη ὅλων τῶν προσώπων ποὺ στρέφονται πρὸς τὴν φωτεινὴ κορυφὴ, τὸ φῶς ἀποκτᾷ τὴν κύρια σημασία 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 ἓνα κρυμμένο φεγγάρι,

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

ὅσο καὶ ἂν θυμίζουν τοὺς ταραγμένους οὐρανοὺς τοῦ Τιντορέττου, παίρνουν ἓνα χαρακτῆρα ὑποκειμενικώτερο μὲ τὰ ἀπροσδόκητα σχήματα πὸ ἀναριπίζονται σὰν φλόγες. Οἱ ἀπελπισμένοι αὐτοὶ οὐρανοὶ ἀποτελοῦν, ὅσο προχωρεῖ, τὸ μόνιμο βάθος σιὸς πίνακές του καὶ αὐτοὶ δίδουν τὸ φωτιστικὸ κλίμα σιὸ ἔργο του. Εἶναι περιττὸ νὰ θυμίσουμε ὅτι σιὴν Κρητικὴ ζωγραφικὴ ὁ οὐρανὸς εἶναι χρυσὸς σιὴς εἰκόνες καὶ μαῦρος σιὴς τοιχογραφίες.

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

¹⁰²) Byron 206.

¹⁰³) Τὸ γράμμα ἀνακαλύφθηκε σιὴ Δημοτικὴ Βιβλιοθήκη σιὸ Σπαλάτο καὶ δημοσιεύθηκε ἀπὸ τὸν H. K e h r e r «Kunstchronik», 7)21 Σεπτεμβρίου 1923, ἀρ. 47—48, σελ. 784—785. «Χθὲς πῆγα ἐπίσκεψη σιὸ Ἰκρέκο γιὰ νὰ κάμουμε μαζί ἓνα περίπατο σιὴν πόλη. Ὁ καιρὸς ἦταν πολὺ ὠραῖος μὲ γλυκὸν ἀπριλιάτικον ἡλιο, πὸ ἔδινε χαρὰ σ' ὅλον τὸν κόσμο. Ὁλη ἢ πόλη εἶχε κάτι τὸ ἐορτάσιμο. Ξεσιάθηκα ὅταν, μπαίνοντας σιὸ ἐργαστῆρι τοῦ Ἰκρέκο, εἶδα τῖς κουρτινες τῶν παραθύρων ἐντελῶς τραβηγμένες, ὥστε μόνις νὰ διακρίνεις τὰ πράγματα. Ὁ Ἰκρέκο καθόταν σὲ μιὰ καρέκλα, χωρὶς νὰ ἐργάζεται, οὔτε νὰ κοιμᾶται. Δὲ θέλησε νὰ βγῆ μαζί μου, γιὰτί τὸ φῶς τῆς μέρας τάρασε τὸ ἐσωτερικὸ του φῶς». Τὸ γράμμα εἶναι σὲ κροατικὴ γλῶσσα καὶ δὲν ἔχει οὔτε τόπο οὔτε χρονολογία. (Ἡ μετάφραση ἐδῶ ἀπ' τὰ γαλλικά, Willumsen I, 2).

φορμαλιστικῆς κοινωνίας, ὅπου τὸ ὑποκειμενικὸ βίωμα δὲν καταξιώνεται.

Δ. Η Μ Ο Ρ Φ Η

Μὲ ὅσα σημειώθηκαν πιὸ πάνω γιὰ τὸ χρῶμα καὶ γιὰ τὸ φῶς ἔχουν ἤδη ὀρισθῆ κατὰ γενικὸ τρόπο τὰ συστατικὰ τῆς μορφῆς (φόρμας), πού πλάθεται μὲ τὸ χρῶμα καὶ μὲ τὸ φῶς. Ἡ μορφὴ στὸ Θεοτοκόπουλο δὲν ὀρίζεται μονολεκτικὰ μὲ τὴν πυκνότητα, μὲ τὸ βᾶρος, 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 διαπιστώσωμε ὅτι ἀπὸ τὴ μιὰ ἀντίληψη στὴν ἄλλη προχωρεῖ σὲ σταθερὴ πορεία, καὶ ὅτι ἡ πορεία αὕτη βαίνει παράλληλα μὲ τὴν τάση πού κατευθύνει καὶ τὴν τέχνη τῆς ἐποχῆς του, τῆς στροφῆς τοῦ 16ου πρὸς τὸ 17ο αἰώνα.

Ὁ ρυθμὸς σύμφωνα μὲ τὴν παραδεγμένη θεωρία τοῦ Wölfflin, τείνει νὰ μεταβληθῆ ἀπὸ γραμμικός, πού ἐξυπακούει καθαρὸ περίγραμμα, κυριαρχία τῆς γραμμῆς, μορφὴ πλαστικὴ καὶ ἀπτή, καὶ νὰ γίνῃ γραφικός, ὅπου τὸ περίγραμμο χάνεται, ἡ γραμμὴ ἀδυνατίζει, ἡ πλαστικότητα τῆς μορφῆς ἐλαττώνεται καὶ τὸ σύνολο γίνεται μιὰ παλλόμενη εἰκόνα, ὅπου ὁ κόσμος δὲν παριστάνεται χειροπιαστός καὶ πραγματικός, ἀλλὰ σὰν ὄραμα καθαρὸ. Τὴν ἴδια τάση μποροῦμε νὰ διαπιστώσωμε στὴν ἐξέλιξη τοῦ ὕφους τοῦ Θεοτοκόπουλου. Ἐν 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 χαρακτηριστικοὺς στὴ διαμόρφωση τοῦ ὕφους τοῦ ζωγράφου πρὸς τὴν κατεύθυνση αὕτη. 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 αὕτη ἀνήκει ἀπόλυτα στὸν γραμμικὸ ρυθμό, Αὐτὸ δὲν μποροῦμε νὰ τὸ ποῦμε γιὰ κανένα ἔργο τοῦ Δομήνικου, οὔτε ἀκόμη τῆς περιόδου τῆς Ρώμης καὶ πολὺ περισσότερο τῆς Βενετίας, γιὰ αὐτὸς συνεχίζει τὴν κατ' ἐξοχὴν «γραφικὴ» τέχνη τοῦ Τισιανοῦ καὶ τοῦ Τιντορέττου καὶ τὴν φέρνει ὡς τὶς τελευταῖες τῆς συνέπειες¹⁰⁴. Ἐξ ἄλλου, ἐλάττωση τῆς πλαστικότητος στὰ ἔργα τοῦ Θεοτοκόπουλου δὲν σημαίνει ὅτι κυριαρχεῖ τὸ ἐπίπεδο, ὅτι ἡ μορφὴ παύει νὰ εἶναι ἀνάγλυφη, δηλαδὴ ὅτι παρουσιάζει κάτι σὰν τὶς

¹⁰⁴) Wölfflin 34.

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

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

Γιὰ τὴν ἐκφραστικὴ σημασία τῆς μορφῆς στὸ Θεοτοκόπουλο εἶναι διδακτικῆς οἱ διαφορῆς μέσα στὸν ἴδιον πίνακα ἀνάμεσα στὴ διάπλαση ἀνθρώπων καὶ θείων προσώπων. Στὸ Μαρτύριο τοῦ Ἀγ. Μαυρικίου οἱ ἐγκόσμιες μορφῆς εἶναι πολὺ γραμμικώτερες ἀπὸ τὶς ἐπουράνιες πὸ συγγέονται μὲ τὰ σύννεφα καὶ τὰ σύννεφα δὲν ξεχωρίζουν ἀπὸ τ' ἀνεμιζόμενα ροῦχα τῶν ἀγγέλων. Ἀκόμη περισσότερο, στοὺς πίνακες ὅπου παριστάνεται ὁ ὀπτασιαζόμενος προνομιούχος πιστὸς καὶ σύγχρονα ἢ ὀπτασία πὸ 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 πὸ 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 ὄραματα· πλησιάζει δηλ. ἡ ταύτιση τῶν δύο κόσμων, αὐτὸ πού φαίνεται νὰ εἶναι τὸ ἰδανικὸ τοῦ ζωγράφου. Ὁ Λαοκόων (περὶ τὰ 1610), μιὰ ἀπὸ τὶς λίγες ἐξωθησκευτικὲς του συνθέσεις, δὲν διαφέρει πολὺ, ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτῆ, ἀπὸ τὴν 5ῃ Σφραγίδα τῆς Ἀποκαλύψεως (1610—1614) ἢ ἀπὸ τ' Ἀρραβωνιάσματα τῆς Παναγίας (1613—14), ἔργα, πού ὁ Θεοτοκόπουλος σὲ νεώτερη ἡλικία θὰ ζωγράφιζε μὲ διάφορη στὸ καθένα ἔνταση σιτὴ σαφήνεια τῆς πλαστικῆς μορφῆς, ἐπειδὴ ἔχουν διάφορη σχέση μὲ τὴ γήινη ὑπόσταση τῶν προσώπων πού παριστάνονται.

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

Ε. Ο ΧΩΡΟΣ

Ποτὲ σιτὴ 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, πού δὲν κυνήγησαν ποτὲ τὴ φυσικότητα τῆς εἰκόνας. Στὴν Κρητικὴ ζωγραφικὴ, εἰδικώτερα, σιτὴν πρώτη πενηνταετία τοῦ 16ου αἰῶνα, ὁ χῶρος παραμένει ἓνα ἐντελῶς δεῦτερο στοιχεῖο σιτὴ σύνθεση, πού δηλώνεται συμβατικά, μὲ τὴν τοποθέτηση τῶν προσώπων σὲ διαφορετικὸ ὕψος, μὲ τὸ ὑπερβολικὸ μίκρεμα τῶν μακρινῶν προσώπων καὶ πραγμάτων, πού ὑπάρχει δηλ. μόνο ὅσο χρειάζεται γιὰ τὴ σαφήνεια τῆς ποράστασης. Τὰ χρονολογημένα μνημεῖα τῆς Κρητικῆς τοιχογραφίας σιτὸν Ἄθω τὸ πιστοποιοῦν. Πρῶτος, νομίζω, ὁ Μιχαὴλ Δαμασκηνὸς εἰσάγει σιτὶς εἰκόνες τῆς τρίτης ὀμάδας, τῆς ἰταλίζουσας— δηλ. μετὰ τὸ 1577, ὅταν πιά ὁ Θεοτοκόπουλος ἦταν σιτὴν Ἰσπανία—

τὴν ἀντίληψη τοῦ χώρου μὲ τρεῖς διαστάσεις, ὄχι ὅμως μὲ σύστημα καὶ συνέπεια, ἀλλὰ κάπως τυχαῖα. Ἔτσι π. χ. στὸ Μυστικὸ Δεῖπνο, τὰ κτίρια παριστάνονται σύμφωνα μὲ μιὰ γεωμετρικὴ προοπτικὴ, ἐνῶ τὰ πρόσωπα δὲν ἔχουν καμιὰ σωστὴ προοπτικὴ σχέση, οὔτε μεταξύ τους οὔτε μὲ τὰ κτίρια. Τοῦτο σημαίνει ὅτι ὁ κρητικὸς καλλιτέχνης δὲν ἐνδιαφέρεται ἀκόμη γιὰ τὸ χῶρο σὰν στοιχεῖο σημαντικό, ἐνῶ χρησιμοποιεῖ τὰ διδάγματα τῆς Ἰταλικῆς ζωγραφικῆς μὲ πολλὴ διάκριση, γιὰ νὰ μὴν ἀποκτήσει ἢ παράσταση μιὰν ἄπρεπη φυσικότητα. Ἐννοεῖται ὅτι ἡ «δύναμη τῆς συνήθειας» ἢ ἀνάλογες ὑποσυνείδητες ἐπιδράσεις δὲν μποροῦν νὰ διαπιστωθοῦν. Ἀπλῶς ἔχει ἓνα δικό του αἰσθητικὸ σύστημα, πὺ ἀνταποκρίνεται σὲ μιὰ κοσμοθεωρία καὶ σ' αὐτὸ εἶναι προσκολλημένος συνειδητά, μὲ τὴ δύναμη θρησκευτικῆς πίστεως ¹⁰⁶.

Ἡ ἰταλικὴ ζωγραφικὴ προσπάθησε ἀπὸ ἐνωρὶς—ἀπὸ τὸν Giotto ἀκόμα—νὰ κατακτήσει τὰ τεχνικὰ μέσα γιὰ τὴν ἀπόδοση τοῦ χώρου. Πετυχαίνοντάς το τέλεια στὴν πρόωγην 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, πὺ ἡ Κρητικὴ ζωγραφικὴ, ὡς τὸν Δαμασκηνό, ἀρνήθηκε θεληματικὰ νὰ χρησιμοποιήσει.

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

Σ' ὅλο τὸ ἔργο τοῦ Δομήνικου μιὰ καὶ μόνη, νομίζω, εἶναι ἡ περιπτώση ὅπου διαπιστώνεται μιὰ σύγχυση στὸ χῶρο, ἀνάλογη μ' αὐτὴ πὺ παρατηρήσαμε στὸ μεταγενέστερο ἔργο τοῦ Δαμασκηνοῦ—πὺ δὲν εἶχε γνωρίσει ὁ Θεοτοκόπουλος. Καὶ αὐτὴ βρίσκεται σὲ νεανικὸ ἔργο : στὴ Βάπτισι 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. Μιχελεῖ, 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 εἴδους τὶς ἀνωμαλίες (Πίν. ΚΔ'). Ὅτι οἱ δυσαναλογίες αὐτὲς δὲν εἶναι ἀθέλητες καὶ ὅτι δὲν προέρχονται ὑποχρεωτικὰ ἀπὸ τὴ βυζαντινὴ παιδεία τοῦ ζωγράφου, ἀλλὰ, πιθανώτερα, ἀπὸ τὰ ἰταλικά του πρότυπα, δείχνουν ἀνάλογα «λάθη» ποὺ βρίσκουμε καὶ σὲ ἔργα τῆς μεγάλης βενετικῆς ζωγραφικῆς, ὅπως στὴν Ἀνάληψη τοῦ Τιντορέττου, στὸ San Rocco (Πίν. ΚΖ', 1). Σ' ὅλες τὶς ἄλλες παραστάσεις τοῦ ἴδιου τριπτύχου, ὅπου δὲν ὑπάρχει ἡ μορφή τοῦ Χριστοῦ, ὁ χῶρος δὲν ἔχει «λάθη».

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 δυνατὸν 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' αὕτη ἓναν ἔντονο προσωπικὸ χαρακτῆρα: συνειδητὰ χρησιμοποιοῦ τὸ χῶρο, ὅχι σὰν στοιχεῖο φυσικό, ποὺ ἐπιβάλλεται ἀναγκαστικὰ ἀπὸ τὴν παρατήρηση καὶ τὴ μελέτη τοῦ ἔξω κόσμου, ἀλλὰ σὰν μέσο νὰ ἐκφράσει ἓναν κόσμο, ποὺ τὸν ἔζησε, λές, σὲ 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 καταλάβομε¹¹⁰.

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 ὀξύτητα 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 ἔγχρωμη ἀπεικόνιση τοῦ Guinard—Baticle, σ. 71.

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

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

Ἡ κρίση αὐτὴ 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 Ἅγιοι μὲ τὸ λείψανο καὶ οἱ ἱερεῖς, ποὺ εἶναι παράλληλο μὲ τὴν ἐπιφάνεια τοῦ πίνακα. Μόλις ὅμως τὸ μάτι σου ἀνεβῆ πιὸ ψηλά, ὅλα συντελοῦν γιὰ νὰ σοῦ δοθῆ ἡ ἐντύπωση τῆς λοξῆς φυγῆς πρὸς τὰ ἄπειρα ὕψη: ὁ ἄγγελος ποὺ ἔρχεται ἀπὸ τὸ βάθος, ἡ διαβάθμιση τοῦ φωτός, ἡ προοπτικὴ τῶν προσώπων· μὰ δὲν ὑπάρχει κανένα ἐπίπεδο ποὺ νὰ μᾶς ὀδηγεῖ 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 Ἁγίου Μαυρικίου δὲν χωρίζεται ἡ σύνθεση ὀριζόντια, ὅπως στὴν Ταφὴ τοῦ Ὁργκάθ, ἀλλὰ διαγώνια. Στὸ κάτω δεξιὸ τρίγωνο οἱ μεγάλες ὀρθιες μορφὲς σχηματίζουν ἓνα πρῶτο ἐπίπεδο ἐνιαῖο καὶ κατακόρυφο, ἐνῶ στὸ ἐπάνω ἀριστερὸ ὁ μακρυνὸς χορὸς τῶν θριαμβικῶν ἀγγέλων ἐκφράζει μιὰ διαγώνια κίνηση 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 πτώση πρὸς τὸ βάθος εἶναι τυπικὴ γιὰ τὸν Μανιερισμό¹¹¹.

¹¹¹) K e h r e r, 4, Guinard—Baticle, σ. 62, καλὴ ἐγχρωμὴ ἀπόδοση τοῦ Ἁγ. Μαυρικίου. Στοῦ Chr. Zervos, Les oeuvres du Greco en Espagne, Παρίσι [1939], πίν. 46—60 καλὲς φωτογραφίες τῶν λεπτομερειῶν.

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

Ἡ ἐξέλιξις ὅμως εἰς τὸ ὕψος τοῦ Δομήνικου δείχνει μιὰ σταθερὴ τάσιν νὰ ἐλαττωθῇ ἡ σημασία τοῦ χώρου εἰς τὴν σύνθεσιν. Ἐν τῇ ἰσπανικῇ του περιόδῳ εἶναι λίγες οἱ συνθέσεις ἀπ' ὅπου μπορεῖς νὰ θυμηθῆς ἀργότερα τὸν τόπον ὅπου συμβαίνουν τὰ παριστανόμενα, ἂν εἶναι ὑπαίθριον ἢ κλειστὸς χώρος, καὶ ἂν αὐτὸς εἶναι μέγας ἢ μικρὸς, βαθύς ἢ ρηχός· ἐνῶ εἰς τὰ ρωμαϊκά του ἔργα ὁ χώρος καθορίζεται πάντοτε μὲ περισσότερη φροντίδα.

Ἡ ἐλάττωσις αὕτη τῆς ἀξίας τοῦ χώρου, ποὺ διαπίστωσαν ἄλλως τε οἱ περισσότεροι μελετηταί του, δὲν πρέπει νὰ συνδεθῇ μὲ τὴν βυζαντινὴν ἀναμνήσιν. Πρέπει νὰ μὴν ξεχνῶμε ὅτι ὁ Θεοτοκόπουλος εἶναι μέγας ζωγράφος, ποὺ κατέχει τέλεια ὅλα τὰ τεχνικὰ μέσα τῆς ἐποχῆς του· τεχνικοὶ ἄθλοι, ὅπως ἡ Ταφὴ τοῦ Ὁργκάθ, τὸ Μαρτύριον τοῦ Ἁγίου Μαυρικίου ἢ ἡ Ἀνάστασις εἰς Πράδο, δείχνουν τὸν τεχνίτην ποὺ κάνει ἀκριβῶς ὅ,τι θέλει, χωρὶς νὰ ἐπηρεάζεται οὔτε ἀπὸ ἀθέλητας ἀναμνήσεις οὔτε ἀπὸ τεχνικὰς ἀδυναμίας. Τὸ ἔργον του ὄχι μόνον δὲν μᾶς διδάσκει ὅτι δὲν μπόρεσε ποτὲ νὰ καταλάβῃ τὸν χώρον, 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, πὸν μὲ τὴν παρουσία ἢ μὲ τὴν ἀπουσία του, καὶ μὲ τὴν πολλὴν ἢ λίγη σημασία πὸν τοῦ ἀποδίδει, συμβάλλει στὴν ἐντύπωση πὸν θέλει νὰ ὑποβάλλει τὸ σύνολο. Ἡ ἀρχὴ αὐτὴ στὴν ἀντίληψη τοῦ χώρου, πὸν σημαίνει ὅτι ὁ ζωγράφος ξεπέρασε πιά τὴν κυριαρχικὴν ἀπαίτηση τῶν τριῶν διαστάσεων, ὅχι μόνο εἶναι ὁλότελα διαφορετικὴ ἀπὸ τὴ βυζαντινὴ, πὸν 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 ἐλευθερία 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 ρηχὸ χῶρο πὸν ἀντιτίθεται στὸν ἀπέραντο φανταστικὸ χῶρο πὸν προτιμᾷ ὁ Τιντορέττος. Φθάνει νὰ θυμηθοῦμε τὰ σύννεφα τοῦ Θεοτοκόπουλου μὲ τὰ ἰδιόρρυθμα καὶ ὑποβλητικὰ σχήματά τους, πὸν ἔχουν συχνὰ καὶ αὐτὴ τὴ λειτουργία: νὰ κλείνουν τὸ χῶρο, καθὼς δὲν φεύγουν πρὸς τὸν μακρινὸν ὀρίζοντα, ὅπως τὰ νέφη τοῦ Τιντορέττου, ἀλλὰ σὰν αὐλαίια κινουῦνται παράλληλα μὲ τὴν ἐπιφάνεια τοῦ πίνακα.

ΣΤ. ΟΙ ΑΝΑΛΟΓΙΕΣ

Τὸ ὑπέρμετρο ψήλωμα τῶν σωμάτων πὸν παρατηρεῖται στοὺς θρησκευτικὸς πίνακες τῆς ἰσπανικῆς του παραγωγῆς εἶναι χρήσιμο κριτήριο. Τὸ νόημα τῆς ἰδιορρυθμίας αὐτῆς μᾶς τὸ παρέχει ὁ ἴδιος, δίδοντας αὐτὲς τὶς ἀναλογίες μόνο στὰ σώματα τῶν ἱερῶν προσώπων. Ἐν τούτοις ζήτησαν τὴν ἐρμηνεία τῆς ἄλλοι σ' ἐλάττωμα τοῦ ματιοῦ καὶ ἄλλοι, πὸν εἶναι καὶ οἱ περισσότεροι, σ' ἀναμνήσεις γοιθικῆς καὶ πρὸ πάντων βυζαντινῆς, ὅπου οἱ ἀναλογίες αὐτὲς ἔχουν καθιερωθῆ, λένε, καὶ ἀπὸ τὶς «Ἐρμηνεῖες τῆς ζωγραφικῆς τέχνης»¹¹⁴. Ὅταν ὅμως ἐρμηνευθοῦν σωστὰ τὰ κείμενα τοῦτα, βλέπομε ὅτι τὰ μέτρα πὸν δίδουν οἱ Ἐρμηνεῖες ἀνταποκρίνονται στὶς φυσικῆς ἀναλογίες. Ὅσο γιὰ τὰ μνημεῖα, κατὰ κανένα τρόπο δὲν μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι οἱ ψηλῆς 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 ὅλη τὴ Βυζαντινὴ τέχνη. Σὲ ὀρισμένες μόνον ἐποχὲς ὀρισμένες σχολὲς 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 των νέας ἐπαφῆς τῆς τέχνης μὲ τὸν νατουραλισμό, ποὺ τὶς διαδέχονται ἐποχὲς σχηματοποίησης καὶ πνευματικώτερης ἔκφρασης, ὅπως ὁ 12ος καὶ ὁ 14ος—15ος. Ἐνα ἀπὸ τὰ τυπικὰ ἐκφραστικὰ μέσα τῶν ἐποχῶν αὐτῶν εἶναι τὸ ψιλόλιγνο σῶμα, καὶ τοῦτο ὄχι μόνον στὴ Βυζαντινὴ μὰ καὶ στὴ Δυτικὴ τέχνη. Στὸν 16ον αἰῶνα ἡ Κρητικὴ ζωγραφικὴ δὲν παρουσιάζει αὐτὸ τὸ φαινόμενο καὶ οἱ «Ἑρμηνεῖες» ποὺ συντάχθηκαν αὐτὴ τὴν ἐποχὴ, ἐπιβεβαιώνουν αὐτὴ τὴ διαπίστωση¹¹⁵. Τυχαίνει ὅμως στὴ Δύση, κατὰ τὴ δευτέρη πενηνταετία τοῦ 16ου αἰῶνα, ἡ ζωγραφικὴ τοῦ Μανιερισμοῦ νὰ παριστάνει τὰ κορμιὰ 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 ἀναλογίες τῶν σωμάτων ραδινώτερες ἀπὸ τὶς φυσικές, χωρὶς ὅμως νὰ ὑπερβαίνουν τὸ μέτρο¹¹⁷.

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

Ἀλλά, ὁ Δομήνικος προσθέτει τὸν προσωπικὸ του χαρακτῆρα τεν-

¹¹⁵) Μ. Καλλιγᾶς, Ν. Ἑστία, τ. 30, 1941, σ. ἀνατ. 5—6. Σὲ ἀνέκδοτη χρογφ. Ἑρμηνεία (Μουσείου Μπενάκη, ἀρ. 35, σ. 147) ὑπάρχει παράγραφος «Ἐτέρα ἐρμηνεία εἰς τὸ κρητικὸν εἰς τὰ αὐτὰ μέτρα τοῦ ἀνθρώπου», ὅπου ὁ ἄνθρωπος ἔχει μέτρα ὀκτώ δηλ. ὀκτὼ κεφάλια, 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 κεφάλια ἀπὸ τοὺς ζωγράφους τοῦ «νατουραλίου».

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

¹¹⁷) Τὸ χωρίο στὸν Kehrer, 65.

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

Ε Π Ι Λ Ο Γ Ο Σ

Στὸ τέλος τῆς ἐργασίας αὐτῆς, πὺ ἔταξε σκοπὸ τῆς νὰ ξεκαθαρίσει τὸ ζήτημα τῶν πηγῶν τοῦ Θεοτοκόπουλου σχετικὰ μὲ τὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ, θ' ἀναρωτηθῆ ἴσως ὁ δύσπιστος ἀναγνώστης: ὥστε ὁ Θεοτοκόπουλος ἀποξενώθηκε ἐντελῶς ἀπὸ ὅ,τι γνώρισε και ἀγάπησε στὴ βυζαντινὴ τέχνη στὰ νιάτα του, γιὰ νὰ γίνῃ ἓνας ἐξαίρετος ζωγράφος τῆς δυτικῆς Εὐρώπης, μαθητὴς τῶν Βενετῶν, κάπως ἰδιότροπος, γιὰ νὰ θεωρηθῆ ὁ πιὸ χαρακτηριστικὸς ἐκπρόσωπος τοῦ Μανιερισμοῦ; και τότε γιὰτι ξεχωρίζει τόσο ἀπομονωμένος ἀπὸ τοὺς συγχρόνους του, γιὰτι δὲν δημιουργεῖται σχολὴ ὅπου νὰ ἐπιζήσουν οἱ τρόποι του; Ἡ βυζαντινὴ ἐρμηνεία ἦταν μιὰ λύση και τώρα πὺ τὴν ἀνατρέπομε τὶ θὰ μείνει στὴ θέση τῆς;

Στὴ διαδρομὴ τῆς μελέτης, παράλληλα μὲ τὴν ἀναίρεση τῶν συσχετίσεων μὲ τὴ βυζαντινὴ τέχνη, ἔγινε προσπάθεια νὰ ὑπαχθῆ ἢ νὰ σχετισθῆ ἡ εἰκονογραφία και ἡ εἰδικώτερη μορφολογία τοῦ ἔργου τοῦ Θεοτοκόπουλου μὲ τὴν εὐρωπαϊκὴ ζωγραφικὴ τῆς ἐποχῆς, ὥστε νὰ γίνῃ, ἐλπίζω, φανερὸ ὅτι ἡ ἀναμφισβήτητη ἰδιοτυπία τοῦ κρητικοῦ ζωγράφου, δὲν εἶναι ἀπόλυτη, δὲν εἶναι ἐκτὸς τόπου και χρόνου, ἀλλ' ὅτι, ἀπεναντίας, βρίσκεται πλαισιωμένη μέσα στὶς αἰσθητικὲς ἀντιλήψεις τοῦ καιροῦ τῆς, τόσο τὶς πρακτικὲς ὅσο και τὶς θεωρητικὲς, και ὅτι χωρὶς αὐτὲς θὰ ἦταν ἀκατανόητη. Γιὰ νὰ φανῆ καθαρότερα ἡ πραγματικὴ και ἄμεση αὐτὴ ἐξάρτηση θὰ ἔφθανε νὰ θυμίσουμε ὅτι οἱ δυὸ μικροὶ πίνακες τοῦ Θεοτοκόπουλου τῆς βενετικῆς περιόδου στὸ Μουσεῖο τοῦ Στρασβούργου¹¹⁸ ἀποδίδονταν, πρὶν ἀνακαλυφθοῦν τὰ νεανικώτερα ἔργα τοῦ Δομήνικου, στὸν Τιντορέττο. Ἀκόμη διδακτικώτερη ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ εἶναι ἡ ἀμφισβήτηση πὺ ὑπάρχει γύρω ἀπὸ τὸν πίνακα ὁ Χριστὸς στὴ Γαλιλαία τῆς Ἑθν. Πινακοθήκης τῆς

¹¹⁸) Goldscheider, Greco, π. 2—3. Βλ. πιὸ πάνω σ. 408

Οὐάσιγκτων (Πίν. ΚΗ')· ἄλλοι τὸν ἀποδίδουν στὸν Τιντορέττο καὶ ἄλλοι στὸν Θεοτοκόπουλο¹¹⁹. Χωρὶς νὰ ὑπερβάλομε τὴ σημασία τῶν παραδειγμάτων αὐτῶν, εἴμαστε ὑποχρεωμένοι νὰ δεχθοῦμε ὅτι παρόμοια ἀμφισβήτηση θὰ ἦταν κωμικὴ ἀνάμεσα στὴν Κρητικὴ ζωγραφικὴ καὶ τὸν Θεοτοκόπουλο, ὁποιασδήποτε περιόδου.

Μέσα στὰ πλαίσια αὐτὰ δεχόμαστε ὅτι τὸ ὕφος ποὺ ἐκφράζει τὴν λαμπρὴ περίπτωσι τοῦ Ἑλληνα τοῦ Τολέδου εἶναι μοναδικό. Ἀλλὰ καὶ ἡ περίπτωσί του εἶναι μοναδική. Γεννιέται καὶ μεγαλώνει ὁ Δομήνικος σὲ μιὰ περιοχὴ μὲ μεγάλη ζωγραφικὴ παράδοσι, πρὸ ἐξακολουθεῖ, κάτω ἀπὸ εἰδικοὺς ὄρους, νὰ κινεῖται μέσα στὰ ὅρια τῆς μεσαιωνικῆς ἑλληνικῆς αἰσθητικῆς ἀντίληψης. Νέος μεταφυτεύεται στὴ Βενετία καὶ στὰ ἔργα τοῦ πρώτου ἀλλὰ ὀλοκληρωτικοῦ προσηλυτισμοῦ του στὴ μαγεία τῆς τέχνης της, διατηρεῖ καμιά φορὰ ἀπὸ τὴν πατρογονικὴ του τέχνη μόνο τὸ ὕλικὸ τοῦ πλαισίου καὶ ἀκόμη σπανιώτερα 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 Ρώμη καὶ φθάνει στὴν Ἰσπανία ποὺ ἀνθεῖ. Ἡ Ρώμη, ποὺ μὲ τὶς κλασικίζουσες χαλκογραφίες της θὰ ἐπηρεάζει τοὺς πατριῶτες τοῦ Δομήνικου δυὸ αἰῶνες ἀκόμη¹²⁰, ἦταν γι' αὐτὸν ἓνα καινούριο δίδαγμα ποὺ δὲν τοῦ πῆγαινε· «ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος ἦταν καλὸς ἄνθρωπος μὰ δὲν ἤξερε νὰ ζωγραφίζει» θὰ εἶπῃ ἀργότερα καὶ τοῦτο δὲν πρέπει νὰ μᾶς ξαφνιαίνει. Στὴν καθολικὴ Ἰσπανία φθάνει ὁ προσήλυτος Κρητικὸς μὲ τὴν πείρα μιᾶς πολύχρονης ἀσκήσεως στὴν ἰταλικὴ ζωγραφικὴ τοῦ Μανιερισμοῦ, ποὺ τὴ χειρίζεται ἤδη μ' ἓνα ἀρκετὰ προσωπικὸ τρόπο, ὥστε νὰ μὴν ἀρέσει στὸν φανατικὸ Φίλιππο Β'. Στὸ Τολέδο ὅμως, τὴν παλιά πρωτεύουσα, ὅπου δὲν ὑπάρχει ζωγραφικὴ παράδοσι, θ' ἀναπτυχθῆ ἑλεύθερα ἡ δική του τεχνοτροπία, τὸ δικό του ὕφος, ποὺ θ' ἀσκηθῆ σχεδὸν ἀποκλειστικὰ σὲ θρησκευτικὰ θέματα. Ὁ περιορισμὸς τῆς δραστηριότητάς του σὲ μιὰ μόνο πολιτεία, ποὺ δὲν ἔχει τὸν κοσμοπολιτισμὸ τῆς πρωτεύουσας, καὶ σὲ ὀρισμένα μόνο θέματα, στερεῖ τὴν τέχνη του ἀπὸ τὸ ἐγκόσμιο πλάτος τῆς σύγχρονῆς του ἰταλικῆς ζωγραφικῆς, τῆς δίδει ὅμως προέκτασι σὲ πνευματικὸ βάθος· καὶ αὐτὸ εἶναι τὸ δικό του κα-

¹¹⁹) Ὁ E. von der Bercken, Die Gemälde des J. Tintoretto Mόναχο [1941] σ. 88 καὶ 118, π. 216 τὸν δέχεται ὡς γνήσιο ἔργο τοῦ T. Ὁ H. Tietze, Tintoretto, the Paintings and Drawings, Phaidon Ed., Λονδίνο 1948, σ. 381, πίν. III, σελ. 20, ἀμφισβητεῖ τὴν ἀπόδοσι, προτιμώντας τὸν Θ. Καλὴ ἔγχρωμη ἀπεικόνισι 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. Έτσι μπορούμε να παρακολουθήσουμε καθαρώτερα στις διαδοχικές μορφές που παίρνουν τα ίδια θέματα, τον πνευματικό του αγώνα για την ολοκλήρωση ενός ατομικού ύφους.

Ο δρόμος του Έλληνα που ξεκινά από την ανατολική Μεσόγειο, δηλ. από τον Μεσαίωνα, και αφού σταματήσει στην καρδιά της Αναγέννησης και του Μανιερισμού κατασταλάζει στη δυτική της άκρη, που μπαίνει στο Μπαρόκ χωρίς να γνωρίσει την Αναγέννηση, δεν ξανάγινε από κανένα καλλιτέχνη. Εξάλλου, ο ζωγράφος αυτός έχει ασυνήθιστη ούμανιστική και τεχνική μόρφωση και η έξοχή του διάνοια οργανώνει σε σύγγραμμα τις ιδέες του για τις κύριες τέχνες, όπως οργανώνει συχνά τις συνθέσεις του πάνω σε γεωμετρικά σχήματα, έλλειψεις, παραβολές ή υπερβολές¹²¹. Ο πιστός με τη διψασμένη ανάταση προς τον Θεό είναι ο καλλιτέχνης που με τη δύναμη της φαντασίας φθάνει στο μυστικό όραμα. Στη μοναξιά του Τολέδου, όπου δεν τον καταθλίβει η παρουσία του Τισιανού και του Τιντορέττου και δεν τον κυνηγά η δόξα του Μιχαήλ Άγγελου, έχει την ευκαιρία να μετουσιώσει το όραμά του σε έργο τέχνης. Η πνευματική έπιταγή της εποχής του Μανιερισμού ενοεί την ανθηση αυτής της υποκειμενικής τέχνης και ο πάντα ασυμβίβαστος Κρητικός βρίσκεται στο κλίμα του. Κοντολογής, η ζωή του Θεοτοκόπουλου, σε ό,τι την όρίζει ως έξωτερική περιπέτεια και ως έσωτερική ουσία, ψυχική και πνευματική, είναι μοναδική και γι' αυτό είναι και η τέχνη του, το ύφος του αντίστοιχα μοναδικά, χωρίς δυνατότητα συνέχειας σ' επιγόνους.

Τώρα όμως ξανάρχεται το ερώτημα επίμονο: ή μητρική του γλώσσα στην τέχνη έμεινε έντελως άμέτοχη στη διαμόρφωση αυτής της «ποιητικής» που έδωσε στον κόσμο ο Θεοτοκόπουλος;

Όχι, δεν έμεινε άμέτοχη, μπορούμε ν' απαντήσουμε με ήσυχη την καρδιά, τώρα που ξεκαθαρίστηκε ή περιοχή μας από τις παραπλανητικές συσχετίσεις και από τις έξωτερικές όμοιότητες' αυτές κινδύνευαν να φέρουν τον Θεοτοκόπουλο στα μέτρα ενός μέτριου ζωγράφου που αγωνίζεται σε όλη του τη ζωή ν' απαλλαγεί από τις υποσυνείδητες κακές συνήθειες που απόκτησε στα νιάτα του ή που παριστάνει τον πρωτότυπο παίρνοντας από μια έξωτική και άγνωστη τέχνη μορφολογικά χαρακτηριστικά. Η σημασία της γνώσης του της έλληνικής ζωγραφι-

¹²¹) Για το χαμένο σύγγραμμά του μάς πληροφορεί ο Πατσέκο, βλ. Περεβλάκης ΙΙ. Για τις γεωμετρικές αναζητήσεις στις συνθέσεις τουΘ., που μάς παρέχουν ένδείξεις για μιάν άλλη άποψη της τέχνης του, βλ. J e r e A b b o t t, The geometry of the Art of el Greco, «Art Studies», Cambridge—Harvard Univers. Press, 1927, σ. 84—96 και O. B e n e s h, The Art of the Renaissance in Northern Europe, Cambridge Mass. 1945, σ. 124—143.

κῆς δὲν πρέπει ν' ἀναζητηθῆ σὲ λεπτομερειακὲς συσχετίσεις, ἀλλὰ σὲ πολὺ οὐσιαστικώτερες ἀρχές: στὴν ἀντίληψη γιὰ τὸ νόημα τῆς τέχνης. Τότε θὰ καταλάβομε ὅτι ἡ ἑλληνικὴ ζωγραφικὴ τῆς ἐποχῆς τοῦ τὸν δίδαξε τὴν κυριαρχικὴν ἀξία στὴν τέχνη τῆς ἐκφραστικῆς δύναμης τοῦ ὕφους (στυλ), χωρὶς ὅμως νὰ τοῦ δώσει τὸ συγκεκριμένο ὕφος, ὅτι τὸν δίδαξε δηλ. τὴν ἀξία τῆς παραμόρφωσης ποὺ γίνεται σύμφωνα μὲ τὶς ἀπαιτήσεις τοῦ ὕφους, χωρὶς ὅμως νὰ τοῦ ὑποδείξει καὶ τὶς συγκεκριμένους παραμορφώσεις¹²². Πέρα ἀπὸ αὐτὲς τὶς ριζικὲς ὑποθέσεις, ποὺ θὰ ἦταν δύσκολο νὰ τοῦ δώσει ἔτσι καθαρὰ ἡ ἰταλικὴ ζωγραφικὴ τῆς ἐποχῆς τοῦ, ἀλλὰ ποὺ εὐνοήθηκαν ἀπὸ αὐτὴν, ἡ κρητικὴ ζωγραφικὴ τοῦ ἀφήνει τὴ διάθεση γιὰ τὴ σαφήνεια τῆς παράστασης, τοῦ ἐμπνέει τὴν ἔξαρση τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς, ποὺ ἔρχεται μπροστὰ λιγότερο ἔτσι τὴ σημασία τοῦ χώρου ποὺ τὴν περιβάλλει. Τὰ γενικώτατα αὐτὰ χαρακτηριστικὰ ποὺ ἀποδίδονται ἐδῶ στὴν ἑλληνικὴ του καταγωγὴ ἀποτελοῦν καὶ διακριτικὰ σημεῖα ἀπὸ τοὺς συγχρόνους τοῦ ζωγράφου τοῦ Μανιερισμοῦ. Ἄς θυμηθοῦμε τὴν ὑποτίμηση τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς στὸ ἔργο τοῦ Τιντορέττου¹²³ καὶ τὴν κοσμικὴν εὐρύτητα ποὺ παίρνει συχνὰ ὁ χῶρος στὸν ἴδιο ζωγράφο· ἡ δαιμονικὴ ἐνέργεια ποὺ συστρέφει τὰ πλήθη σ' ἓνα μέρδεμα ἀπὸ καμπύλες προσδίδει συχνά, στὶς περισσότερες ἀπόκοσμες συνθέσεις τοῦ Βενετοῦ ζωγράφου, κάτι τὸ βαρὺ, τὸ περίπλοκο, τὸ ἀβάσταχτο, μὲ μιὰ λέξη: τὸ βόρειο¹²⁴, ποὺ ἡ μεσογειακὴ ἰδιοσυγκρασία 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. ἐξ. γιὰ τὴν ἐπίδραση τῶν ἀθωνικῶν μνημείων τῆς λεγόμενης Μακεδονικῆς Σχολῆς στὴ διαμόρφωση τῆς τέχνης τοῦ Θεοφάνη πρέπει νὰ προστεθῆ ἐδῶ, ὕστερα ἀπὸ πρόσφατη ἐπιτόπια ἐξέταση μιᾶς σειρᾶς τοιχογραφημένων

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

¹²³) E. v. d. B e r c k e n, ἔ. 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 ἀνθήση ἢ ἐλεύθερη τεχνοτροπία, πὺν ξεχωρίζει μὲ τὰ στρογγυλὰ πρόσωπα μὲ χαρακτηριστικὰ ζωντανά, μὲ τὶς βίαιες στάσεις πὺν ἐκφράζουν πάθος δυνατὸ ἢ ὀρμητικὴ κίνηση, μὲ τὶς ἐπιβλητικὲς γεροντικὲς μορφὲς πὺν ἔχουν ὀργισμένην ἢ στοχαστικὴν ἔκφραση, μὲ τὴν πλούσια σωματικὴτητα τῶν προσώπων, μὲ τὴν αἴσθηση τοῦ χώρου, μὲ τὴν χρωματικὴν ἀντίληψη πὺν εἶναι συχνὰ ἱμπρεσιονιστικὴ, μὲ ὅλα δηλαδὴ τὰ γνωρίσματα μιᾶς συγκεκριμένης ροπῆς τῆς παλαιολόγειας τέχνης πὺν δὲν μπορεῖ πιά νὰ λέγεται Μακεδονικὴ.

Νοέμβριος 1950

Μ. Χ.