

Η ΚΡΗΤΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΚΑΙ Η ΙΤΑΛΙΚΗ ΧΑΛΚΟΓΡΑΦΙΑ¹

I

Ἡ μεταβυζαντινὴ ζωγραφικὴ στάθηκε μιὰ ἀπὸ τὶς λαμπρότερες ἐκδηλώσεις τοῦ πολιτισμοῦ ποὺ διαμόρφωσεν ὁ ἑλληνικὸς λαὸς μετὰ τὴ διάλυση τῆς μεγάλης ἑλληνικῆς αὐτοκρατορίας, ζώντας κάτω ἀπὸ τοὺς δύο κατακτητὲς, τὸν Τοῦρκο καὶ τὸν Βενετσιάνο.

Τὸ ἐπίπεδο καὶ τὸ εἶδος τοῦ πολιτισμοῦ τῶν δύο αὐτῶν κατακτητῶν ἦταν διάφορο καὶ φυσικὰ διαφορὸς ἦσαν καὶ οἱ συνέπειες τῆς κυριαρχίας. Οἱ Τοῦρκοι, λαὸς μὲ στρατιωτικὲς ἀρετὲς ἀλλὰ πολιτιστικὰ κατώτερος ἀπὸ τοὺς κατεχομένους, δὲν εὐνοοῦσαν καμιὰ πνευματικὴ ἀνάπτυξη. Οἱ Βενετσιάνοι, ἀπεναντίας, ἐνῶ ἐνδιαφέρονταν μόνο γιὰ τὶς οἰκονομικὲς ὠφέλειες, ἦσαν φορεῖς τοῦ πνεύματος τῆς εὐρωπαϊκῆς Ἀναγέννησης καὶ ἔτσι οἱ ὑπήκοοι τῆς Ἑνετικῆς Δημοκρατίας εἶχαν τὴν εὐχέρεια νὰ προσλάβουν καὶ νὰ ἀφομοιώσουν ὅσα στοιχεῖα ἤθελαν ἀπὸ τὶς καινούργιες πνευματικὲς ἀξίες τῆς Δυτικῆς Εὐρώπης. Ἀποτέλεσμα γιὰ τὶς ἐνετοκρατούμενες ἑλληνικὲς χῶρες ἦταν ἡ λαμπρὴ ἀνθήση τῶν γραμμάτων καὶ τῶν τεχνῶν στὴν Κρήτη, στὸν 16ο καὶ στὸν 17ο αἰῶνα, ποὺ μᾶς ἔδωσε τὸν Ἐρωτόκριτο καὶ τὸ κρητικὸ θέατρο στὰ γράμματα, καὶ τὴν κρητικὴ σχολὴ τῆς ζωγραφικῆς στὴν τέχνη.

Τὰ πολυάριθμα μνημεῖα ζωγραφικῆς ποὺ βρίσκονται στὴν Κρήτη μένουν δυστυχῶς ἄγνωστα στὴν ἐπιστῆμη γιατί δὲν ἔχουν ἐρευνηθῆ ἀκόμη^{1*}. Ἀπὸ τὶς μοναδικὲς ὡς τώρα ἐργασίες τοῦ μακαρίτη Gerola

¹⁾ Ἡ μελέτη αὐτὴ ἀνακοινώθηκε στὴ Χριστιανικὴ Ἀρχαιολογικὴ Ἐταιρεία τὸν Ἰανουάριο τοῦ 1940 καὶ δημοσιεύθηκε γερμανικὰ στὸ περιοδικὸ *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, LIX, 1|2, 1940, σελ. 147—161, εἰκ. 1—10 μὲ τὸν τίτλο: *Marcantonio Raimondi und die postbyzantinisch - kretische Malerei*. (Πρὸβλ. κριτικὴ στὴν *Byz. Zeitschrift*, 40 (1940), 550 - 551). Τώρα ξαναδημοσιεύεται στὴ γλῶσσα μας πλουτισμένη μὲ καινούργιο ὑλικὸ καὶ ἐνημερωμένη στὴ βιβλιογραφία. Ἐν τῷ μεταξύ, ὁ συγγραφέας προχώρησε στὶς σχετικὲς μελέτες, ἐτοιμάζοντας μιὰ συνολικὴ μελέτη τῆς ἑλληνικῆς ζωγραφικῆς τὸν 16ο αἰῶνα, ἀλλὰ ἐδῶ περιορίζεται στὸ ἀρχικὸ θέμα.

^{1*)} Μὲ ἀγάλλιαση ἀκούστηκε ἡ πρωτοβουλία τῆς Ἐπιτροπῆς Προστασίας Μεσαιωνικῶν Μνημείων Κρήτης γιὰ σχετικὲς ἐρευνες καὶ οἱ καρποὶ αὐτῆς τῆς εὐγενικῆς προσπάθειας ἐλπίζομε πὼς θὰ εἶναι ἐξαιρετοί.

ξέρομε ὅτι σώζεται στὴν Κρήτη μιὰ σειρά τοιχογραφίες μὲ συνέχεια χρονολογικὴ ἀπὸ τὸν 12ο ὡς τὸν 17ο². Δὲν ξέρομε ὅμως σχεδὸν τίποτα γιὰ τὸν ἰδιαίτερο χαρακτῆρα τῆς τέχνης αὐτῆς, γιὰ τὴν ἐξέλιξη καὶ γιὰ τὶς σχέσεις της μὲ τὴν τέχνη τῶν ἄλλων χωρῶν τῆς χριστιανικῆς Ἀνατολῆς, τῆς κυρίως Ἑλλάδας καὶ τῶν χωρῶν τοῦ Αἴμου. Ἐπίσης ἐλάχιστα ξέρομε γιὰ τὶς σχέσεις αὐτῆς τῆς τέχνης μὲ τὴ Δύση.

Στὶς ἀρχές τοῦ 16ου συναντᾶμε Κοῆτες ζωγράφους νὰ ἐργάζονται ἔξω ἀπὸ τὴν Κρήτη καὶ μάλιστα στὸν Ἄθω καὶ στὰ Μετέωρα, ὅπου ἐκτελοῦσαν ἐπιβλητικὰ σύνολα τοιχογραφιῶν. Τοὺς συναντᾶμε καὶ στὴ Βενετία ὅπου διακρίθηκαν σὰν ζωγράφοι φορητῶν εἰκόνων. Γιὰ τὴν κρητικὴ αὐτὴ σχολὴ ζωγραφικῆς πού δρᾷ ἔξω ἀπὸ τὴν Κρήτη ἔχομε περισσότερες πληροφορίες· ξέρομε πὼς ἡ σημασία της ξεπερνᾷ τὰ ὅρια τοῦ Ἑλληνισμοῦ καὶ ὅτι συνεχίζει νὰ κρατᾷ τὴν ἡγετικὴ θέση, πού εἶχε γιὰ τὴ θρησκευτικὴ ζωγραφικὴ ὅλου τοῦ ὀρθόδοξου κόσμου ἢ βυζαντινῆ τέχνη.

Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Ὄρους ἔγιναν γνωστὲς μὲ τὴ δημοσίευση καὶ τὴ βαθειὰ μελέτη τοῦ Millet³. Ἐξ ἄλλου πλῆθος ἀξιόλογες φορητὲς εἰκόνες πού βρίσκονται στὰ μουσεῖα τῆς Ἰταλίας, τῆς Ρωσίας καὶ τῆς Ἑλλάδας ἔχουν δημοσιευθῆ⁴. Μὰ ὑπάρχουν ἀκόμη πολλὰ ἀνέκδοτα μνημεῖα στὶς μονές, στὰ μουσεῖα καὶ στὶς ἰδιωτικὲς

²) Βλ. G. G e r o l a, Monumenti Veneti nell'Isola di Creta; τόμ. II καὶ κυρίως τοῦ αὐτοῦ Elenco topografico delle chiese affrescate di Creta, στὸ Atti del Reale Inst. Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, ἔτ. 1934—35, T. 94, parte seconda, σ. 139—216. Στὸν πίνακα αὐτὸν διαπιστώνεται ἡ ἀδιάσπαστη συνέχεια τῆς ζωγραφικῆς στὴν Κρήτη, πού ἦταν προβληματικὴ γιὰ τὸν Millet (Recherches, 663).

³) G. M i l l e t, Monuments de l'Athos. Les Peintures. Paris 1927 καὶ τοῦ αὐτοῦ, Recherches sur l'iconographie de l'Evangile, Paris 1916 (σποραδικά).

⁴) Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ παλαιότερα γνωστὰ ἔργα τῶν L i c h a c e v, K o n d a k o v, M u n o z καὶ W u l f f - A l p r a t o f f, σημειώνομε τ' ἀκόλουθα, χρονολογικά: P h i l. S c h w e i n f u r t h, Geschichte der russ. Malerei im Mittelalter, Haag 1930, σ. 355—452. Γ. Σ ω τ η ρ ί ο υ, Ὁδηγὸς τοῦ Βυζ. Μουσείου, Ἀθῆναι 1932, S. B e t t i n i, La pittura di Icone Cretese—Veneziane e i Madonneri, Padova 1933. Γ. Σ ω τ η ρ ί ο υ, Χριστιανικὰ Μνημεῖα τῆς Κύπρου, Ἀθῆναι 1935. Δ. Σ ι σ ι λ ι ἄ ν ο υ, Ἑλληνες Ἁγιογράφοι μετὰ τὴν Ἀλωσιν, Ἀθῆναι 1935 (περιέχει πολλὰς πληροφορίες, χωρὶς μέθοδο). Α. Ξ υ γ γ ο π ο ὕ λ ο υ, Κατάλογος τῶν Εἰκόνων τοῦ Μουσείου Μπενάκη, Ἀθῆναι 1936 καὶ Ἴον Συμπλήρωμα, 1939. D. T a l b o t R i c e, The Icons of Cyprus, London, 1937. (Π α π α γ ι α ν ν ο π ο ὕ λ ο υ — Π α λ α ι ο ὕ) Μουσεῖον Λοβέρδου, Κατάλογος τῶν εἰκόνων, Ἀθῆναι 1946, (σύντομος περιγραφικὸς ὁδηγός).

συλλογές⁵. Ἔτσι ἡ ἐπιστημονικὴ ἔρευνα δὲν εἶναι ἱκανοποιητικὴ γιὰ τὸ σύνολο τοῦ ὑλικοῦ τῆς μεταβυζαντινῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς. Ἀλλὰ καὶ πάνω στὸ γνωστὸ ὑλικὸ λείπουν οἱ μονογραφίες γιὰ τὰ ἐπὶ μέρους ζητήματα καὶ γι' αὐτὸ δὲν εἶναι ἀκόμη δυνατὴ ἡ συνθετικὴ ἐπεξεργασία τῆς τέχνης αὐτῆς τῆς περιόδου.

II

Ἐνα ἀπὸ τὰ πιὸ σημαντικὰ προβλήματα τῆς μεταβυζαντινῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς εἶναι οἱ σχέσεις της μὲ τὴν τέχνη τῆς Δ. Εὐρώπης καὶ μάλιστα τῆς Ἰταλίας.

Ἀπὸ τὶς ἀρχές τοῦ 16ου βλέπομε ἐπιδράσεις τῆς τέχνης τῆς Ἀναγέννησης στὴν κρητικὴ ζωγραφικὴ καὶ αὐτὸ εἶναι φυσικόν, γιὰτὶ ἡ Κρήτη, καθὼς βρίσκονταν ἀπὸ τὸ 1210 κάτω ἀπὸ τὴν κυριαρχία τῆς Ἑνετικῆς Δημοκρατίας, ἀναγκαστικὰ ἔρχονταν σὲ στενὲς πολιτιστικὰς σχέσεις μὲ τὴν Ἰταλία. Ἐχουν σημειωθῆ οἱ ἐπιδράσεις, αὐτὸ ὅμως δὲν ἔχει γίνῃ συστηματικὰ. Ἐκεῖνο ποὺ ἐπιβάλλεται ἀπὸ τὰ πράγματα εἶναι νὰ στραφῇ ἡ ἔρευνα στὴν ἐξακρίβωση τῶν ἔργων ποὺ χρησίμευσαν γιὰ πρότυπα στοὺς κρητικούς ζωγράφους. Ἔτσι θὰ μπορέσομε νὰ καθορίσομε καὶ τὴν τοπικὴ προέλευση τῶν ἐπιδράσεων αὐτῶν καὶ τὴ χρονικὴ καὶ θὰ μπορέσομε νὰ εἰσδύσομε βαθύτερα στὸ κύριο πρόβλημα: ποιά ἦταν ἡ ἀντίδραση τοῦ Ἑλληνα καλλιτέχνη, ποὺ ἦταν θρησκευτικὰ ὑποταγμένος στὶς αἰσθητικὰς ἀρχές τῆς ὀρθόδοξης ἑλληνικῆς ἐκκλησίας, πρὸς τὶς νέες καὶ ὀλότελα ξενικὰς καλλιτεχνικὰς ἀντιλήψεις. Ὑστερα ἀπὸ αὐτὸ μπορούμε νὰ θέσομε καὶ τὸ ἄλλο ἐρώτημα: ποιὲς διαφορὲς ὑπάρχουν μέσα στὴν ἴδια χρονικὴ περίοδο ὡς πρὸς τὸ βαθμὸ τῆς ἀντίδρασης αὐτῆς καὶ ποιά ἦταν ἡ ἐξέλιξή της σὲ διαδοχικὰς περιόδους.

Ἐδῶ θὰ ἐξετάσω ἓνα μέρος μόνον ἀπὸ τὰ προβλήματα αὐτὰ: μὲ βάση μερικὰ ἀνέκδοτα μνημεῖα, ἀφοῦ τὸ ὑλικὸ δὲν ἔπαρκει ἀκόμη γιὰ τὴ συνολικὴ διαπραγμάτευση τοῦ θέματος. Θάθελα μόνον μὲ τὴ σύντομη τούτη μελέτη νὰ δείξω μὲ λίγα παραδείγματα πόσο ὠφέλιμη θάνα ἡ χρησιμοποίησις μιᾶς τέτιας μεθόδου στὴν ἔρευνα τῆς ἰστορίας τῆς τέχνης αὐτῆς.

⁵) Εἶναι χαρακτηριστικὸ τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ καθηγητὴς κ. Γ. Σωτηρίου βρῆκε στὴ Μονὴ τοῦ Σινᾶ περισσότερες ἀπὸ 200 ἄγνωστες ὡς τώρα εἰκόνες ἄριστα διατηρημένες, ἀπὸ τὸν 6ο αἰῶνα καὶ ἔδῳ. Βλ. «Byzantion» XIV (1939), 1, σ. 325—327. Πίν. I—IV. Τῶν φορητῶν εἰκόνων τοῦ Ἁγίου Ὁρους ἐτοιμάζω τὴν δημοσίευσιν μὲ βάση τὶς φωτογραφίες ποὺ μοῦ παραχώρησεν ὁ δάσκαλός μου G. Millet καὶ τὸ ὑλικὸ ποὺ μάζεψα ὁ ἴδιος ἐπὶ τόπου.

Ὡς τώρα ἄδικα ἔχουν παραβλέψει τὴ σημασία τῆς χαλκογραφίας, ποὺ χρησιμεύει σὰν ἐνδιάμεσο ἀνάμεσα στοὺς μεγάλους Δασκάλους τῆς Δ. Εὐρώπης καὶ τοὺς κρητικούς καλλιτέχνες.

Πρὶν ἀπὸ 60 χρόνια πρῶτος ὁ γνωστὸς ἱστορικὸς τῆς τέχνης J. P. Richter ἀναγνώριζε θέματα τοῦ Ραφαήλ σὲ ἀθωνικὲς τοιχογραφίες παρμένα ἀπὸ μιὰ περίφημη χαλκογραφία τοῦ M. Raimondi. Αὕτῃ ἡ παρατήρηση ἔμεινε μοναδική καὶ τὴν ἐπανέλαβαν πολλὲς φορές μεταγενέστεροι μελετητὲς, χωρὶς ὅμως καὶ νὰ τὴν ἐκμεταλλευθοῦν περισσότερο. Παίρνοντάς τὴν γιὰ ἀφετηρία θὰ προσπαθῆσω νὰ καθορίσω ποιά ἦταν ἡ γενικώτερη ἐπίδραση στὴν ἑλληνικὴ ζωγραφικὴ τοῦ χαράκτη αὐτοῦ.

Γιὰ πολλοὺς λόγους θὰ περιορισθῶ ἐδῶ μόνον στὶς ἐπιδράσεις τῶν χαλκογραφιῶν τοῦ Marcantonio Raimondi.

Ὁ Raimondi εἶναι σίγουρα ἀπὸ τοὺς πιὸ σημαντικοὺς χαράκτες καὶ βοήθησε πολὺ τὴν ἰταλικὴ ζωγραφικὴ τῆς Ἀναγέννησης γιὰ τὴ γρήγορη διάδοση συνθέσεων τῆς στὴ λοιπὴ Εὐρώπη. Ἐξ ἄλλου εἶναι γνωστὸ ὅτι ὁ Μαρκαντώνης ἐργάσθηκε στὴ Ρώμη τὴν καλύτερή του περίοδο (1510-1520) κοντὰ στὸ Ραφαήλ⁶ ποὺ τὸν ἔβαζε ν' ἀντιγράψει στὸ χαλκὸ σχέδιά του. Ἔτσι ὁ Ραφαήλ μπορεῖ νὰ θεωρηθῆ ἰδρυτὴς αὐτοῦ τοῦ εἴδους τῆς χαλκογραφίας, ποὺ ἀναπαριστάνει ἔργα μεγάλων ζωγράφων.

Ἡ διάδοση ποὺ εἶχαν οἱ χαλκογραφίες τοῦ Raimondi ἐξηγεῖ τὴν ἐπίδραση ἑνὸς ἀπὸ τοὺς μεγαλύτερους ζωγράφους τῆς Ἰταλίας καὶ μάλιστα τῆς Ρώμης, δηλ. τοῦ Ραφαήλ, στὴν κρητικὴ ζωγραφικὴ.

Τὸ ὅτι περιορίζομαι σ' ἓνα χαράκτη δὲν σημαίνει ὅτι ἡ ἐπίδραση τῆς τέχνης τῆς Δ. Εὐρώπης ἦρθε ἀποκλειστικὰ μὲ τὰ ἔργα αὐτοῦ τοῦ καλλιτέχνη. Οἱ κρητικοὶ ζωγράφοι ἤξεραν ὅλες τὶς χαλκογραφίες ποὺ μποροῦσε νὰ φέρει στὰ χέρια τους τὸ ἐνετικὸ ἐμπόριο⁷, ἡ καθολικὴ ἢ προτεστάντικὴ προπαγάνδα.

⁶) H. De la Borde, Marc Antoine Raimondi, Paris (1888). H. Smith, Raimondi Marcantonio, ἄρθρο ἐν Thieme—Becker, Allgemeines Lexikon del bild. Künstler, T. 27, Λειψία 1933, σελ. 574—577. M. Pittaluga, L'incisione Italiana del Cinquecento, Milano, 1930. A. Oberheide, Der Einfluss Marcantonios auf die nordische Kunst des 16. Jahrhunderts (Diss.) 1935. W. Krönig, Der italienische Einfluss in der flämischen Malerei im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts (Diss.) 1936, Bock, Geschichte der graphischen Kunst. Propyläen Kunstgeschichte, Berlin 1930, σελ. 52—53.

⁷) Σὲ ἀργυρὸ κάλυμμα ἑλληνικοῦ κώδικα τοῦ 15—16ου αἰώνα ἡ διακόσμηση ἀπὸ Φλωρεντινὴ χαλκογραφία τοῦ 15ου αἰώνα. Πρβλ. H. R. Wil-

Ἔχει ἐξακριβωθῆ ὅτι ἤξεραν καὶ χαλκογραφήματα Γερμανῶν καλλιτεχνῶν. Παράδειγμα ἡ στενώτατη σχέση πού διαπιστώθηκε τελευταία μεταξύ τῆς σειρᾶς τῆς Ἀποκαλύψεως τοῦ Holbein καὶ τῶν τοιχογραφιῶν στὴν Τράπεζα τῶν μονῶν Ξενοφώντος καὶ Διονυσίου στὸν Ἄθω, στὶς ἀρχές τοῦ 17ου⁸.

III

Τὸ ὄνομα τοῦ M. Raimondi γιὰ πρώτη φορὰ σχετίσθηκε μὲ τὴν κρητική ζωγραφική ἀπὸ τὸν J. P. Richter, ὅπως εἶπαμε πάρα πάνω, στὴ μελέτη του «Ζωγραφική καὶ γλυπτική τῆς Δύσης στὶς χῶρες τῆς Ἀνατολῆς»⁹. Ὁ Richter ὅμως εἶχε περιορισθῆ στὴ διαπίστωση ὅτι ἡ Σφαγὴ τῶν Νηπίων, στὸ καθολικὸ τῆς Λαύρας (Πίν. Γ), ἔχει «ἕξ πρόσωπα πού εἶναι ἀντίγραφα σὲ φυσικὸ μέγεθος τοῦ μεσαίου συμπλέγματος ἀπὸ τὴ χαλκογραφία τοῦ Μαρκαντόνη κατὰ τὸ σχέδιο τοῦ Ραφαήλ.»¹⁰ (Πίν. Β). Στὴν πραγματικότητα τὰ πρόσωπα πού ἔχουν ἀντιγραφῆ εἶναι ὀκτώ καὶ ἔχουν τόσο προσαρμοσθῆ, ὥστε αὐτὴ ἡ καινοτομία διόλου νὰ μὴν ξαφνιαῖ τὸν ὀρθόδοξο θεατὴ τῆς ἐποχῆς.

Στὴν τοιχογραφία τῆς Λαύρας οὐσιαστικὰ διατηρεῖται ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς Βυζαντινῆς Βρεφοκτονίας ὅπως διαμορφώθηκε κατὰ τὸν 14ο¹¹, ἀπὸ τὴν ἐπίδραση ἴσως ἐνὸς λόγου τοῦ Γρηγορίου Νύσσης¹². Δηλαδή : ἀριστερὰ παριστάνεται ὁ Ἡρώδης νὰ κάθεται σὲ θρόνο, ἕστερα ὁ στρατιώτης πού κρατᾷ τὸ βρέφος ἀπὸ τὸ πόδι μὲ τὸ κεφάλι πρὸς τὰ κάτω¹³, κοντὰ του ἄλλος στρατιώτης πού σουβλίζει

l o u g h b y, Codex 2400 and its Miniatures. «The Art Bulletin», XV, I, 1933, σελ. 9.

⁸) Βλ. L. H. Heidenreich, Der Apokalypsen-Zyklus im Athosgebiet, und seine Beziehungen zur deutschen Bibelillustration der Reformation, Zeitschr. für Kunstgeschichte, 8 (1939), 1 — 10 (Βλ. κρητική τοῦ E. Weigand ἐν Byz. Zeitschrift (1939), 564 — 566).—J u l i e t t e R e n a u d, Le cycle de l'Apocalypse de Dionysiou. Interprétation byzantine de gravures occidentales, Paris 1943.

⁹) J. P. Richter, Abendländische Malerei und Plastik in den Ländern des Orients, Zeitschr. für bild. Kunst, 1878, σ. 205—210. Τὴν μελέτη τοῦ L. P o d l a h a, Abendländische Einflüsse in der Wandmalereien der griechisch — orthodoxen Kirchen in der Bukovina, Zeitschr. für christl. Kunst, XXIV, 1911, δὲν εἶδα.

¹⁰) R i c h t e r, 207.

¹¹) G. M i l l e t, Recherches, σ. 161 κέξ.

¹²) M i g n e, P. G. 46, 1144, D.—M i l l e t, ἐνθ. ἀνωτ. 159.

¹³) Προβλ. τὸ ἴδιο θέμα στὸν κώδικα τοῦ Rabûla (M i l l e t, 160), στὸν Λαυρεντιανὸ κώδικα VI, 23 (M i l l e t, fig. 113), στὸ Ψαλτήριον τοῦ Λον-

ένα βρέφος¹⁴ και στη μέση ή γυναῖκα με υψωμένα τὰ χέρια¹⁵. Στη μέση και ψηλά στέκεται ὁ προφήτης Ἰερεμίας και κρατᾷ εἰλητάριο, ὅπου ἡ σχετικὴ προφητεία¹⁶, δεξιὰ κλείνεται ἡ σύνθεση με τὴ σκηνὴ τῆς Ἑλισσάβητ πού τρέχει με τὸ παιδί της νὰ κρυφθῆ στο σπήλαιο¹⁷. Τὰ κτίρια και τὸ τοπεῖο παριστάνονται σύμφωνα με τὴν παράδοση.

Ἀνάμεσα ἀπὸ τὰ παλαιὰ αὐτὰ στοιχεῖα μπαίνουν διακριτικὰ τὰ νέα: τρία συμπλέγματα στρατιωτῶν και μητέρων, ἡ σκυμμένη μάνα πού κλαίει τὸ παιδί της, ἀριστερά, και ἕνα σκοτωμένο βρέφος, στη μέση. Οἱ ὀκτώ αὐτὲς μορφὲς ἔχουν σωστὰ ἀντιγραφῆ ἀπὸ τὴ χαλκογραφία, μόνο πού ἔχουν ντυθῆ σεμνότερα και ὅτι ἔχουν προσάρμοσθῆ γενικὰ στὴν βυζαντινὴν αἰσθητικὴν ἀντίληψη. Ἔτσι τὰ πρόσωπα τῆς χαλκογραφίας πλούτισαν τὴ μεγάλη σύνθεση, χωρὶς διόλου ν' ἀλλάξουν τὰ εἰκονογραφικὴ νόημα. Ἀπὸ αἰσθητικὴ ἀποψη ὁ δογματικὸς χαρακτήρας τῆς εἰκόνας ἐνισχύθηκε με τὶς βίαια κινούμενες νέες μορφές, ἀλλὰ δὲν προδόθηκαν οἱ βασικὲς ἀρχὲς τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς.

Ἡ Βρεφοκτονία πού ζωγράφησε τὸ 1535 ὁ μοναχὸς Θεοφάνης ὁ Κρησ στοὺς τοίχους τῆς Λάρας εἶναι, ὅσο ξέρομε, τὸ ἀρχαιότερο παράδειγμα πού φανερώνει, πὼς Ἕλληνας καλλιτέχνης χρησιμοποιεῖ πλατιὰ θέματα ἀπὸ χαλκογραφία τοῦ M. Raimondi¹⁸.

Ἡ φήμη τοῦ Θεοφάνη, ἀνάλογη με τὴν ἀξία του, δημιούργησε μιὰ νέα εἰκονογραφικὴ παράδοση: ὅλες οἱ Βρεφοκτονίες πού εἰκονίζονται στὶς μονὲς τοῦ Ἄθω μετὰ τὸ 1535 εἶχαν πρότυπο τὴν τοιχο-

δίνου (Brit. Mus. Add. 19332) τοῦ ἔτους 1066, φ. 123 (M i l l e t, fig. 119), στὴν Καππαδοκία, (Jerphanion, *Egl. rupestres de Cappadoce*, Texte I, p. 159, pl. 37, 4 (Ἅγιος Εὐστράτιος), 56, 2 (Γοκάλε I). Ἄλλα παραδείγματα βλ. M i l l e t, σ. 161, ὑποσ. 1.

¹⁴) Πρὸ βλ. τὸν Λαυρεντιανὸ κώδικα VI, 23, M i l l e t, fig. 113.

¹⁵) Πετροπολιτικὸς κώδ. (M i l l e t, fig. 114) και Μονὴ τῆς Χώρας (S c h m i d t, Kahrié—Dzami, πίν. XXXVI, 96).

¹⁶) Τὸ θέμα τοῦτο ἔχει ἀνατολικὴ προέλευση (πρὸ βλ. Κώδικας τῆς Σινώπης και τοῦ Ροσσανοῦ), βλ. M i l l e t, σ. 268 και A. G r a b a r, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, σ. 340—341.

¹⁷) Ἡ σκηνὴ προέρχεται ἀπὸ τὰ Ἀπόκρυφα και ἀπαντᾷ ἤδη στὸν Παρισινὸ Κώδικα, 510 (O m o n t, Facs. des miniatures des plus anciens manuscrits Grecs de la Bibl. Nat. Paris 1902, pl. XXXII), ἔπειτα στὴν Καππαδοκία (J e r p h a n i o n, ἔνθ. ἀνωτ. πίν. 38, 3) και ἀργότερα στὰ Ψηφιδωτὰ τῆς Μονῆς τῆς Χώρας (S c h m i d t, ἔνθ. ἀνωτ. πίν. XXXVII).

¹⁸) Ἡ χαλκογραφία αὐτὴ χαράχθηκε μετὰξὺ τοῦ 1510 και τοῦ 1514. Βλ. A. O b e r - h e i d e, Einfluss Marcantonios, κλπ. σ. 13. Εἰς τὸ Βρετ. Μουσεῖο φυλάσσεται ἕνα προσχέδιό της ἀπ' τὸ χέρι τοῦ Ραφαήλ, περὶ τὸ 1509, βλ. H. G r i m m, *Leben Raphaels*, Phaidon Ausgabe, σ. 439.



Marcantonio Raimondi: Ἡ σφαγή τῶν νηπίων. Χαλκογραφία.



Η σφαγή τῶν νηπίων. Καθολικό Μ. Λαυρας (1400) Τοιχογραφία τοῦ Θεοφάνη (1500).



1. Ἡ σφαγή τῶν νηπίων.
Φορητὴ εἰκόνα στὴ Μ. Λαύρα

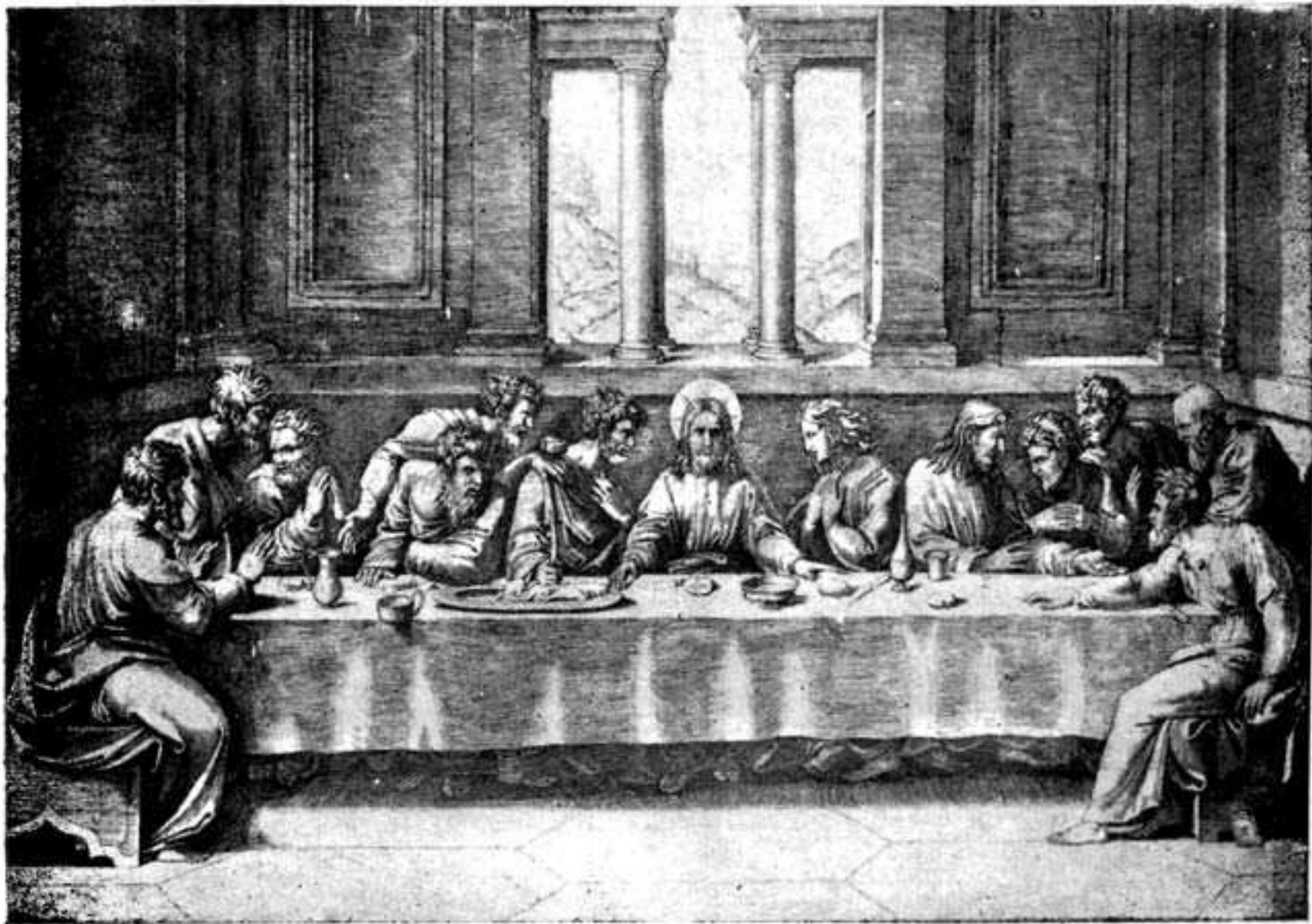


2. Μαρτύριον τῶν Ἁγίων Κάρπου καὶ Παπύλου.
Τοιχογραφία στὴν Τράπεζα τῆς Μ. Λαύρας.

ΤΙΝΑΣ Δ'



1. Cornelis Cort: Μυστικός Δείπνος (1578). Χαλκογραφία.



2. Marcantonio Raimondi: Μυστικός Δείπνος. Χαλκογραφία.



Μιχαήλ Δαμασκηνοῦ: Μυστικὸς Δεῖπνος. Φορητὴ εἰκόνα στὸν Ἅγιο Μηνῆ Ἡράκλειον Κρήτης.



1. Marcantonio Raimondi: 'Αποκαθήλωση. Χαλκογραφία



2. 'Αποκαθήλωση. Φορητή εικόνα στ' η Μ. Λαύρας.

ΤΙΝΑΞ Ζ'.



1. Ἀποκαθήλωση. Φορητή εικόνα στο Μουσείο Μπενάκη.



2. Ἀποκαθήλωση. Φορητή εικόνα στο Βυζαντινό Μουσείο.

ΤΙΝΑΣ Η΄



1. Στυλιανού Σταυράκη: 'Αποκαθήλωση. [Φορητή εικόνα στο Μουσείο Μπενάκη.



2. 'Αποκαθήλωση. Φορητή εικόνα στο Μουσείο Λοβέρδου.

ΤΙΝΑΞ Θ΄

γραφία τῆς Λαύρας¹⁹. Ἀλλὰ καὶ στὶς θεσσαλικὲς μονὲς τοῦ Βαυλαίου, στὰ Μετέωρα (1548) καὶ τοῦ Δουσίκου (1547) διαπίστωσα ὅτι ὁ ἴδιος νέος τύπος ὑπάρχει.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες, ποὺ εἶναι ἔργα τῆς ἴδιας κρητικῆς σχολῆς, ἀναγνωρίζομε καὶ σὲ φορητὲς εἰκόνες τὴν ἐπίδρασιν τῆς σύνθεσης τοῦ Θεοφάνη, ὅπως δείχνει εἰκόνα φυλαγμένη στὴ Λαύρα (Πίν. Δ, 1), ἔργο πιθανότατα ἀγιορεϊτικὸ ἔργαστηρίου τοῦ 17ου. Στὴν εἰκόνα αὐτὴ ξαναβρίσκομε τὰ ἴδια στοιχεῖα τῆς σύνθεσός, ἂν καὶ ἀπλοῦστευμένα²⁰. Ἐξ ἄλλου καὶ ἡ περιγραφή ποὺ παρέχει ἡ Ἑρμηνεία τῶν ζωγράφων τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, τὸ 18ο, εἶχε γιὰ πρότυπό της τὴν ἴδια παράσταση²¹.

Ἐπειτα, πρόσωπα μοναχικὰ παρμένα ἀπὸ τὴν ἴδια χαλκογραφία χρησιμοποιήθηκαν καὶ σ' ἄλλες παραστάσεις. Στὴ Σταύρωση τοῦ ἴδιου Καθολικοῦ τῆς Λαύρας ἀναγνωρίζομε τὴν ἰταλικὴν καταγωγὴν ἑνὸς νέου ποὺ σηκώνει ραβδί νὰ κτυπήσει²². Τὸ ἴδιο πρόσωπο ξαναβρίσκομε σὲ μερικὲς μορφὲς δημίων, ὅπως στὸ Μαρτύριο τοῦ Ἁγίου Κοδράτου, στὸ μαρτύριο τῶν Ἁγίων Κάρπου καὶ Παπύλου κ.λ.π. (Πίν. Δ, 2), στὴν Τράπεζα τῆς ἴδιας μονῆς²³. Ἐκεῖ βλέπομε καὶ στὴ Φυγὴ τῆς Ἐλισσάβητ μιὰ γυναικεῖα μορφή παρμένη ἀπὸ τὴν ἴδια πηγὴν.

Ἔτσι διαπιστώνομε ὅτι ἡ Βρεφοκτονία τοῦ Θεοφάνη στὸ καθολικὸ τῆς Λαύρας (1535) δὲν εἶναι τυχαῖο καὶ μοναδικὸ φαινόμενο, ἀλλὰ

¹⁹) Πρὸβλ. τὴ Σφαγὴ τῶν Νηπίων στὸ Καθολικὸ τῆς Μονῆς Κουτλουμουσίου, τοῦ 1540. (Millet, Monuments de l'Athos, πίν. 159, 2), τοῦ Σταυρονικήτα, τοῦ 1546 (αὐτοῦ, πίν. 168, 3), τοῦ Διονυσίου, τοῦ 1547, (αὐτοῦ, πίν. 198, 1) καὶ τοῦ Δοχειαρίου, τοῦ 1568 (αὐτοῦ, πίν. 224, 2).

²⁰) Εἰκόνα στὸ Μοῦσεῖο τῆς Μονῆς τῆς Λαύρας. Ζωγραφισμένη σὲ ξύλο, καλὰ διατηρημένη. Διαστ. 50×35.5 ἐκ. Τὰ χρώματα εἶναι φωτεινὰ καὶ λαμπρά, κυριαρχεῖ τὸ γαλάζιο σὲ διάφορους τόνους, στὸ ἔδαφος καὶ στὰ ἀνδρικὰ φορέματα. Τὰ λοιπὰ χρώματα εἶναι: καστανό, κόκκινο καὶ βάθος χρυσοῦ. Ἐπιγραφή: ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΝΗΠΙΩΝ.

²¹) Βλ. Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, ἔκδ. Παπαδοπούλου - Κεραμέως, Πετρούπολις 1909, σ. 87—88. Περὶ τοῦ βίου καὶ τοῦ ἔργου τοῦ Διονυσίου, βλ. Κ. Δημαρᾶ, Θεοφάνους τοῦ ἐξ Ἀγράφων, Βίος Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, «Ἑλληνικά» 10 (1938), σ. 213—272 καὶ Α. Ξυγγοπούλου, Τέσσαρες φορηταὶ εἰκόνες τοῦ Διονυσίου, αὐτοῦ σ. 273—279.

²²) Millet, Monuments de l'Athos, Πίν. 129, 1.

²³) Αὐτοῦ, πίν. 147 καὶ 142, 2. Μὲ τὰ στοιχεῖα αὐτὰ εἶναι πὰ ἀπαράδεκτη ἡ χρονολόγησις τῆς Τράπεζας τῆς Λαύρας στὰ 1512, ὅπως εἶχε δεχθῆ καὶ ὁ Millet. Πρέπει νὰ τοποθετηθῆ σύγχρονα ἢ λίγο μεταγενέστερα ἀπὸ τὸ Καθολικὸ (1535).

ένας σταθμός στην εξέλιξη τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς στην πρώτη πενηνταετία τοῦ 15ου.

Μερικὰ ἀπὸ τὰ κύρια χαρακτηριστικὰ τῆς περιόδου αὐτῆς τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς μπορούμε νὰ ποῦμε πὼς εἶναι: α) ὅτι μερικὲς φορές ἀνανεώνει τὴν εἰκονογραφία τῶν Παλαιολόγων, ὅπου γενικὰ μένει πιστή, χρησιμοποιώντας μὲ μέτρο στοιχεῖα ἀπὸ τὴν ἰταλικὴ Ἀναγέννηση καὶ β) ὅτι οἱ μεγάλοι ζωγράφοι τώρα δημιουργοῦν ἔργα ποὺ στοὺς κατοπινούς χρόνους στέκονται πρότυπα, δηλ. δημιουργοῦν καινούργια εἰκονογραφικὴ παράδοση.

IV.

Γιὰ τὸ θέμα μας πολὺ σημαντικὴ εἶναι ἡ εἰκόνα τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου (Πίν. 5'), στην ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Μηνᾶ τοῦ Ἡρακλείου Κρήτης, μὲ τὴν ὑπογραφή τοῦ Μιχαήλ Δαμασκηνοῦ²⁴.

Ὁ ζωγράφος αὐτός, ἕνας ἀπὸ τοὺς καλύτερους τῆς σχολῆς του, πῆγε ἀπὸ τὸ Ἡράκλειο στὴ Βενετία, ὅπου ἔμεινε ἀπὸ τὸ 1577 περίπου ὡς τὸ 1582· μετὰ τὸ 1588 τὸν βρίσκουμε ἐγκαταστημένο πάλι στὸ Ἡράκλειο²⁵.

Ὁ Μυστικός του Δείπνος ἔχει πρωτότυπη σύνθεση, ἂν καὶ οὐσιαστικὰ εἶναι πιστὸς στὴν παλαιολόγια εἰκονογραφία· ὅμως εἶναι ἀξιόλογο δείγμα τολμηρῆς χρήσης ἰταλικῶν θεμάτων καὶ τρόπων.

Ὁ Χριστός, στὴ μέση, παριστάνεται σὲ αὐστηρὴ ἱερατικὴ στάση καὶ ὑψώνει τὸ χέρι σὲ εὐλογία²⁶. Κοντὰ του ὁ Ἰωάννης γεμάτος περιπάθεια ἀκουμπᾶ στὸ τραπέζι. Οἱ ὑπόλοιποι Ἀπόστολοι εἶναι ἔτσι τοποθετημένοι ὥστε μόνον δύο ἀπ' αὐτοὺς νὰ βρίσκονται ἔμπρὸς ἀπὸ τὸ τραπέζι, ὅπως ἀκριβῶς στὴν τοιχογραφία τῆς Λαύρας²⁷. Ἄν κυτ-

²⁴) Ἡ εἰκόνα αὐτὴ ἀνακαταστάθηκε τὸ 1848. Γι' αὐτὸ σὲ ὠρισμένα σημεία τὸ πλάσιμο εἶναι φυσικώτερο καὶ ἡ ἀπόδοση τῶν ἐπιτραπέζιων σκευῶν ἀκριβέστερη. Διαστ. 105×85 ἐκ. Ἡ εἰκόνα δημοσιεύθηκε τοῦ S. Bettini, *Il pittore Michele Damasceno etc. in Atti del Reale Inst. Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, anno 1934—35, Τόμ. 94, σ. 360 Πίν. XI.*

²⁵) Βλ. Κ. Μέρτζιου, *Θωμᾶς Φλαγγίνης καὶ ὁ Μικρὸς Ἑλληνομνήμων, Πραγματεῖαι τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν, Τόμ. Θ' Ἀθῆναι ΙΔ. 1939, σ. 229, καὶ Α. Ευγγουλόου, Μουσεῖον Μπενάκη, Κατάλογος τῶν Εἰκόνων, Ἀθῆναι 1936, σ. 15. Ἡ ἔλλειψη μιᾶς μονογραφίας γιὰ τὸν ἀξιόλογο τοῦτο ζωγράφο εἶναι αἰσθητὴ. Ἡ πραγματεῖα τοῦ S. Bettini, ἀπὸ ἔλλειψη ἀρκετῆς γνώσης τῆς βυζαντ. ζωγραφικῆς, εἶναι ἀνεπαρκής.*

²⁶) Πρβλ. τὸ Δείπνον εἰς Ἐμμαούς, στὸ Καθολικὸ τῆς Λαύρας (Millet, *Athos*, 131, 3).

²⁷) Πρβλ. Millet, *Athos*, 145.

τάξομε ὁμως πιὸ προσεκτικά, θὰ διαπιστώσομε, ὅτι οἱ στάσεις τους, πού ἔχουν ζωηρὴ κίνηση, συχνὰ ἔχουν παρασταθῆ σύμφωνα μὲ τὴν ταυτόσημη χαλκογραφία τοῦ Raimondi (Πίν. Ε, 2). Ἔτσι ξαναβρίσκομε σὲ ἀπαράλλακτο σύμπλεγμα καὶ στὴ χαλκογραφία τὴν ομάδα ἀπὸ τοὺς τρεῖς Ἀποστόλους στὰ δεξιὰ τοῦ Χριστοῦ, ὅπως καὶ τὸν τελευταῖο Ἀπόστολο στὴν ἴδια πλευρά. Ἀπὸ τὴν ομάδα πρὸς τὰ ἀριστερὰ μπορούμε νὰ παραβάλομε τὸν δεύτερο καὶ τέταρτο τῆς εἰκόνας πρὸς τὸν τέταρτο καὶ πέμπτο τῆς χαλκογραφίας. Ἔτσι στὴν εἰκόνα τοῦ Δαμασκηνοῦ βρίσκομε μισὴ δωδεκάδα πρόσωπα παρμένα ἀπὸ τὴ χαλκογραφία τοῦ Μαρκαντώνη. Δύο Ἀπόστολοι (δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ) στὴ γωνία τοῦ τραπέζιου εἶναι ἀπὸ ἄλλα ἀνάλογα πρότυπα.

Ἀκόμη μιὰ δεύτερη χαλκογραφία χρησιμοποίησεν ὁ Δαμασκηνὸς γιὰ πρότυπο : τοῦ Cornelis Cort τὸν Μυστικὸ Δεῖπνο, χαραγμένο τὸ 1578, σύμφωνα μ' ἓνα σχέδιο τοῦ Livio Agresti (Πίν. Ε, 1), πού τοῦ ἔδωσε τὸ γενικὸ σχῆμα τῆς σύνθεσης σὲ ὕψος—ἐνῶ τοῦ Raimondi εἶναι σὲ πλάτος— καὶ τὴ διάταξη τῶν προσώπων γύρω στὸ τραπέζι. Ἐπειτα ὁ Ἰωάννης, πού ἀκουμπᾷ στὸ τραπέζι, καθὼς καὶ ὁ Ἀπόστολος μὲ τὰ σταυρωμένα χέρια ἔχουν στὴν ἴδια χαλκογραφία τὰ πρότυπά τους^{27*}.

Στὸ πρῶτο ἐπίπεδο τὸ σκαλοπάτι πού παριστάνεται θυμίζει τὸ μεγάλο πίνακα τοῦ ἐνετοῦ ζωγράφου Paris Bordone, *La consegna dell'anello al Doge*, ὅπου, ὅπως καὶ στὴν εἰκόνα μας, κάθεται τὸ παιδί²⁸. Τὸ ἀραπάκι εἶναι συνηθισμένο θέμα στὸν Veronese. Τὰ κτήρια, ἔξ ἄλλου, πού πλαισιώνουν τὸν ἱερὸ ὄμιλο, ἔχουν ἐκτελεσθῆ μὲ γνήσια Δυτικὴ ἀντίληψη, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὴ συνειδητὴ προσπάθεια γιὰ τὴν σωστὴ προοπτικὴ ἀπόδοσή τους.

Ἐστερα ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἀνάλυση ἡ σύνθεση τοῦ Δαμασκηνοῦ φαίνεται μῖγμα ἀπὸ σχήματα καὶ στοιχεῖα Βυζαντινὰ καὶ Ἀναγέννησης, Ρώμης καὶ Βενετίας. Ὅμως ὁ ζωγράφος πέτυχε, μὲ τὸ ἐνιαῖο αἶσθημα τῆς μορφῆς πού κυριαρχεῖ στὸν πίνακα, πρᾶγμα πού σαφέστατα ξεχωρίζει τὴν κρητικὴ τέχνη τῆς ἐποχῆς, νὰ δημιουργήσῃ σύνθεση μὲ πολλὴν ἐνότητα. Τὸ τυπικὰ σκληρὸ πλάσιμο, πού ἀποδίδεται μὲ μικρὰ φωτεινὰ ἐπίπεδα στὶς ἀνθρώπινες μορφές, προσδίδει τὸ χαρακτῆρα τοῦ ὑπερκόσμιου μὲ τὸν ἀντιπραγματικὸ καὶ παράλογο φωτισμό. Ἔτσι διατηρεῖται ὁ θεολογικὸς χαρακτήρας τῆς ἑλληνικῆς ὀρθόδοξης εἰκόνας. Ἐξ ἄλλου, ἡ προοπτικὴ παράσταση τῶν κτηρίων

^{27*}) Πρὸβλ. H. K e h r e r, *Greco als Gestalt des Manierismus*, München, 1939, σελ. 68.

²⁸) Βλ. A. V e n t u r i, *Storia dell'arte Italiana*, IX, 3 fig. 701, 702

καὶ τῶν πλακῶν τοῦ δαπέδου δὲν ἀρκεῖ γιὰ τὴ σωστὴ ἀπόδοση τοῦ βάθους, γιὰτὶ οἱ ἀνθρώπινες μορφές, ποὺ ἔπρεπε νὰ δηλώνουν τὸ χῶρο, δὲν ἔχουν σχεδιασθῆ με πολλὴ προοπτικὴν ἀκρίβεια, οὔτε στὶς σχέσεις μεταξύ τους οὔτε σὲ σχέση πρὸς τὰ κτήρια. Δηλαδὴ τὰ προοπτικὰ στοιχεῖα δὲν πραγματοποιοῦν τὸ σκοπὸ τους, γιὰτὶ λείπει ἡ ἐνότητα στὴ διάταξη.

Ὁ Θεοφάνης στὴ Βρεφοκτονία του διαφορετικὰ δήλωνε τὸ ζωγραφικὸ χῶρο. Δὲν χρησιμοποιοῦσε προοπτικὸς κανόνες, ὅπως ὁ Δαμασκηνὸς στὸ Μυστικὸ Δεῖπνο, ἀλλὰ ἐρμήνευε τὸ χῶρο με συμβολικὸ τρόπο, δηλαδὴ, ἡ τοποθέτηση σὲ διαφορετικὸ ὕψος τῶν προσώπων δήλωνε ὅτι ἡ δράση ξετυλίγεται σὲ ἐπίπεδα με διαφορετικὸ βάθος καὶ τὸ ἴδιο σήμαιναν οἱ μορφές ποὺ στέκονταν πίσω ἀπὸ τοὺς βράχους. Τὰ ἀρχιτεκτονήματα πάλι, ἀριστερά, εἶχαν ἐκτελεσθῆ με τὴ βυζαντινὴ μέθοδο τῆς «ἀνάστροφης προοπτικῆς», ποὺ δὲν συντελεῖ στὴν ἐντύπωση πραγματικοῦ χώρου, ὅπως τὸν καταλαβαίνομε ἡμεῖς σήμερα με τὴν ὀπτικὴ συνήθεια ποὺ ἀποκτήσαμε ἀπὸ τὰ ἔργα τῆς Ἀναγέννησης. Ἔτσι ἡ Βρεφοκτονία μένει μιὰ ἐπίπεδη σύνθεση σύμφωνη με τὴ βυζαντινὴν ἀντίληψη.

Στὸ Μυστικὸ Δεῖπνο, γιὰ πρώτη φορὰ ἴσως στὴ μεταβυζαντινὴ ζωγραφικὴ, ἐμφανίζεται ἡ νέα ἐπιστημονικὴ λύση τοῦ προβλήματος τοῦ ζωγραφικοῦ χώρου, ποὺ εἶχε ἐπιβληθῆ ἀπὸ τὴν πρῶιμην Ἀναγέννηση στὴ Δύση. Ὁ Ἕλληνας ὅμως ζωγράφος ἀρνεῖται νὰ τὴν δεχθῆ ὀλότελα καὶ ἔτσι γίνεται ἕνας συνδυασμὸς μεταξύ τῆς βυζαντινῆς σύνθεσης σὲ ἐπίπεδο καὶ τῆς ἰταλικῆς σύνθεσης μέσ' στὸ χῶρο. Ἡ ἀρνηση αὐτὴ δὲν ὀφείλεται σὲ ἄγνοια τῆς νέας τεχνικῆς κατάκτησης, ἀλλὰ εἶναι συνειδητὴ. Αὐτὸ ἀποδεικνύεται ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ Δαμασκηνὸς ὅταν ἦταν στὴ Βενετία ἀντέγραφε πιθανώτατα ἔργα ἀξιόλογα τῆς σύγχρονῆς του ἰταλικῆς ζωγραφικῆς καὶ πάντως εἶχε μεγάλη συνάφεια μαζί τους²⁹.

Ὁ Μυστικὸς Δεῖπνος σὲ παραβολὴ με τὴ Βρεφοκτονία τοῦ Θεοφάνη εἶναι νέος σταθμὸς στὴν ἐξέλιξη τοῦ μεταβυζαντινοῦ κρητικοῦ ὕφους, γιὰτὶ ἐδῶ γιὰ πρώτη φορὰ ἐμφανίζεται μιὰ ἀπὸ τὶς ἀντιπροσωπευτικώτερες τάσεις ποὺ θὰ κυριαρχήσει στὸν 17ο καὶ ποὺ τὴν χαρακτηρίζει ἐλάττωση τῆς ἀντίδρασης στὴ ζωγραφικὴ τῆς Δ. Εὐρώπης. Καὶ ἀκριβῶς αὐτῆς τῆς νέας τροπῆς ὁ εἰσηγητὴς καὶ συνάμα ὁ καλύτερος ἐκπρόσωπος εἶναι ὁ ἴδιος ὁ Δαμασκηνὸς, ἐνῶ συνοδοιπόροι καὶ

²⁹ Βλ. (Α. Μουστοξύδης) «Ἑλληνομνήμων» Α'. Ἀθήνησιν 1843, σ. 277 καὶ Predelli, Le Memorie e le carte di Alessandro Vittoria, 1928, σ. 82.

συνεχιστές του εἶναι ἄλλοι κρητικοὶ ζωγράφοι ποὺ ἐργάσθηκαν στὴ Βενετία, ὅπως ὁ Ἑμμανουὴλ Τζανφουρνάκης καὶ ἀργότερα ὁ Ἑμμανουὴλ Τζάνες, ὁ Θεόδωρος Πουλάκης κ.ἄ.

Συνοψίζοντας μποροῦμε νὰ ποῦμε, ὅτι ὅλο τὸν 16ο οἱ κρητικοὶ ζωγράφοι χρησιμοποίησαν σὲ ὁρισμένες περιπτώσεις τρόπους καὶ θέματα Δυτικὰ³⁰ καὶ ὅτι ὅλα αὐτὰ τὰ προσάρμοσαν στὴ βυζαντινὴ σύνθεση μὲ μέτρο καὶ διάκριση.

Ἡ στάση ποὺ παίρνουν οἱ Ἕλληνες καλλιτέχνες, ποὺ δουλεύουν μὲ θυμοσοφικὴν ἀντίληψη καὶ θρησκευτικὴ κατάνυξη, ἀπέναντι στὴ νέα ἐπιστημονικὴ καὶ φυσιολατρικὴ ἔννοια τοῦ χώρου, τοῦ φωτισμοῦ καὶ τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς ποὺ ἔρχεται ἀπ' τὴ Δύση, εἶναι συντηρητικὴ, ἐπειδὴ θεωροῦν ὅτι εἶναι ἀκόμη θρησκευτικὰ συνδεδεμένοι μὲ τὶς αἰσθητικὰς ἀρχὰς τοῦ ἑλληνικοῦ Μεσαίωνα.

Ὅτι τοῦτο μπορεῖ νὰ κριθῆ σὰν συνολικὴ ἐκδήλωση τοῦ Ἑλληνισμοῦ καὶ ὄχι σὰν ἀτομικὴ ἰδιοτροπία, σὰν «μανιέρα», ὁρισμένων καλλιτεχνῶν, μαρτυροῦν, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἄπειρα μνημεῖα, καὶ τὰ πρακτικὰ τῆς Ἑλληνικῆς Ἀδελφότητος Βενετίας. Στὶς 11 Νοεμβρίου 1589 ἀναθέτουν τὴ διακόσμηση τοῦ θόλου τοῦ ἑλληνικοῦ ναοῦ τῆς Βενετίας στὸ ζωγράφο Ἰωάννη Κύπριο, ἀφοῦ κάλεσαν καὶ τὸ Μ. Λαμασκηνό, ποὺ δὲν μπόρεσε νὰ ῥθῆ ἀπὸ τὸ Ἡράκλειο. Ὁ Κύπριος θὰ

³⁰) Περίφημη ἐξαίρεση ἀποτελεῖ ὁ Δομήνικος Θεοτοκόπουλος ὁ Κρήτης, ποὺ ἐχρησιμοποίησε συχνὰ στὴ βενετικὴ του περίοδο θέματα ὀλόκληρα ἀπὸ ἰταλικὲς χαλκογραφίες (Πρὸβλ. J. F. W i l l u m s e n , La jeunesse du peintre El Greco, t. II, Paris 1927, σ. 287 καὶ 712, P. P a l l u c h i n i , Il polittico del Greco della Galeria Estense e la formazione del artista. R. Istituto d' Archeologia e Storia dell'Arte. Opere d'Arte, Facs. VII, Roma 1937, σ. 6—7 εἰκ. 3—5, A. L. M a y e r , ἐν «Burlington Magazine» 74 (1939), I, 28 (Πίν. I, A, B). Ἐπειδὴ ὁμοῦ εἶχε πιά λυτρωθῆ ἀπὸ κάθε συνειδητὸ δεσμὸ μὲ τὴν βυζαντινὴ ζωγραφικὴ, ὅπως ὑποστηρίζω σὲ μιὰ ἀνέκδοτη ἐργασία μου, (βλ. καὶ Μ α ρ . Κ α λ λ ι γ ᾶ «Νέα Ἑστία», Τόμ. 30 Τεῦχ. 350, 1η Αὐγ. 1941), μένει ἡ περίπτωση αὐτὴ ἔξω ἀπὸ τὴν ἐρευνά μας. Πολὺ λιγώτερο ἐνδιαφέρουσα ἐξαίρεση ἀποτελεῖ ὁ Ἄγγελος Πιζαμᾶνος, Κρήτης ζωγράφος τῶν ἀρχῶν τοῦ 16ου αἰῶνα, ποὺ ἐργάζονταν στὸν Τάραντα (Ὁτράντο τῆς Ν. Ἰταλίας. Αὐτὸς δὲν ἐδίστασε ν' ἀντιγράψει ἀκριβῶς καὶ σ' ὅλες τὶς λεπτομέρειες τὴν Γέννηση ἀπὸ χαλκογραφία τοῦ Raimondi, (τὴν Β. 16). Μιὰ μακρυνὴ ἀνάμνηση Βυζαντινοῦ ὕφους δὲν ἀρκεῖ γιὰ νὰ ἐκτιμήσομε τὸν μέγρο αὐτὸν πίνακα ὅτι ἀντιπροσωπεύει ἕνα στάδιο στὴν ἐξέλιξη τῆς μεταβυζαντινῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς (βλ. Λ ι χ ᾶ τ σ ε φ , Ἡ παράσταση τῆς Θεοτόκου στὴν ἰταλοελληνικὴ ζωγραφικὴ τῶν εἰζόνων (ρωσ.) Πίν. I, V o l b a c h , Mittelalter. Bildwerke aus Italien und Byzanz, Berlin, Leipzig 1930, σ. 179). Βλ. καὶ P h . S c h w e i n f u r t h , Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter, Haag 1930, 394—396, Abbild. 152.

δεχθῆ, κατὰ τὸ Πρακτικό, ἐπόπτη, σύμβουλο καὶ διορθωτὴ τὸν «ἐκλαμπρότατο Τιντορέττο», ἀλλὰ θὰ ζωγραφίζει «τὸ ρυθμό, τὰ φορέματα, τὶς μορφές καὶ τὶς ἐκφράσεις ἑλληνικές, ὅπως ἀπαιτεῖ ἡ ἀληθινὴ ἑλληνικὴ τέχνη». Τὸ 1597, προτιμοῦν γιὰ τὴ διακόσμηση τοῦ ἱεροῦ τῆς ἴδιας ἐκκλησίας ἓνα σχέδιο τοῦ Θ ω μ ᾱ Μ π ᾱ θ ᾱ «professore di pittura greca» καὶ ἀπορρίπτουν τὸ σχέδιο τοῦ περιήφμου τότε Giacomo Palma il Giovane, γιὰτὶ «ἡ τεχνοτροπία του δὲν εἶναι σύμφωνη μὲ τὸ δικό μας δόγμα»⁸¹.

V.

Τὸν 17ο, ὁ ὀρθόδοξος καλλιτέχνης παίρνει περισσότερὴν ἐλευθερία στοὺς κανόνες τῆς βυζαντινῆς εἰκονογραφίας. Δὲν περιορίζεται πιά νὰ μεταφέρει ἀπὸ τὶς Δυτικὲς χαλκογραφίες μερικὰ θέματα στοὺς γνωστοὺς τύπους παραστάσεων ἀπὸ τὴν παράδοση, ἀλλὰ χρησιμοποιοῖ ὀλόκληρες νέες συνθέσεις.

Ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἄποψη εἶναι χαρακτηριστικὴ ἡ καινούργια εἰκονογραφία τῆς Ἀποκάλυψης, ποὺ δημιουργεῖται ἀπὸ τοὺς Κρητικούς στὸν Ἀθῶ, μὲ βάση τὶς εἰκόνες τοῦ Holbein^{81*}.

Ἀλλὰ γιὰ νὰ μείνομε στὸ θέμα μας, θὰ ἐξετάσομε μιὰ σειρὰ ἀπὸ φορητὲς ἀνέκδοτες εἰκόνες μὲ τὴν παράσταση τῆς Ἀποκαθήλωσης, ποὺ ἔγιναν μὲ βάση τὴν ταυτόσημη χαλκογραφία τοῦ M. Raimondi (Πίν. Ζ, 1).

Τὸ ἔργο αὐτὸ χαράχθηκε τὸ 1515 πιθανώτατα⁸² καὶ μάλιστα σὲ σχέδιο τοῦ Ραφαήλ⁸³. Ἦταν γνωστότατο στὴν ἐποχὴ του καὶ χρησίμευε γιὰ πρότυπο ὄχι μόνο στὴν Ἰταλία ἀλλὰ καὶ στὴ Γαλλία, στὴ Γερμανία καὶ στὶς Κάτω Χῶρες⁸⁴.

⁸¹) Βλ. Κ. Μέρτζιου, Θωμᾶς Φλαγγίνης καὶ ὁ μικρὸς Ἑλληνομνήμων, Ἀθῆναι 1939, σ. 231—234 «...construendo pero il stil, habiti, figure et aeri greci seconda ricerca la vera arte greca...». Εἶναι φανερὸ ὅτι ἡ ὑποστηριζόμενη ἀκόμη γνώμη (βλ. Π. Πρεβελάκη, Ὁ Γκρέκο στὴ Ρώμη, Ἀθῆνα 1941, σ. 24), ὅτι «ὁ Βενετοβυζαντινὸς ζωγράφος ἔχει κατὰ κανόνα τὴν ἀπόφαση ν' ἀφομοιώσει ὅλες τὶς καινοτομίες» καὶ ὅτι «ἡ συνήθεια... καὶ συχνὰ ἡ νωθρότητα κι' ἡ ἔλλειψη κατανόησης τὸν κάνουν νὰ σμίγει σὲ ἀνεξάντλητους συνδυασμοὺς τὸ παλιὸ καὶ τὸ νέο», ὀφείλεται σ' ἀδικαιολόγητη παρεξήγηση τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς.

^{81*)} Βλ. σημ. 8.

⁸²) Πρβλ. H. Delaborde, Marc Ant. Raimondi, Paris, T. II. σ. 48, 7.

⁸³) Βλ. F i s c h e l, Raphaels Zeichnungen, Abb. 4, No 182.

⁸⁴) P i t t a l u g a, L' incisione Italiana nel Cinquecento, Milano 1930 fig. 170. O b e r h e i d e, ἔνθ. ἄνωτ. σ. 14—21. W. K r ö n i g, Der

Ἡ παραβολὴ τοῦ Ἰταλικοῦ ὑποδείγματος μὲ τὰ ἑλληνικὰ ἔργα εἶναι διδακτική, γιατί ἔτσι ἔχομε τὴν εὐκαιρία νὰ παρακολουθήσομε καθαρὰ τὴ μέθοδο τῶν ἑλλήνων ζωγράφων, ποὺ ἐργάζονταν κάτω ἀπὸ ἐπίδραση ἰταλική, σὲ ἐποχὲς διαφορετικές.

Μιὰ ἀνέκδοτη εἰκόνα, ποὺ φυλάγεται στὴ Μονὴ τῆς Λαύρας τοῦ Ἁθῶ, εἶναι χαρακτηριστικὸ ἔργο τῆς πρώτης πενηνταετίας τοῦ 17ου⁸⁵. Δὲν μπόρεσα νὰ ταυτίσω τὸ οἰκόσημο πάνω στὸ σταυρό, ὅμως αὐτὸ σίγουρα δηλώνει τὴν κρητικὴ προέλευση τοῦ πίνακα⁸⁶. Ἀπὸ εἰκονογραφικὴν ἄποψη μένει πιστὴ ἡ παράσταση στὸ ξένο πρότυπο στὸ πάνω μέρος, ὅπου ὅμως δύο ἐκφραστικοὶ ἄγγελοι παίρνουν τὴ θέση ποὺ εἶχαν τὰ διακοσμητικὰ σύννεφα (Πίν. Ζ, 2).

Οἱ ἄγγελοι τοῦτοι εἶναι ἓνα ἀπαραίτητο στοιχεῖο τῆς τελευταίας βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς παράστασης τῆς Ἀποκαθήλωσης⁸⁷. Τὸ κάτω μέρος ὅμως ἔχει ἀλλάξει πολὺ περισσότερο. Ὅχι μόνο ἡ ομάδα τῶν γυναικῶν πλουτίσθηκε μὲ 6 πρόσωπα, ἀλλὰ καὶ ἡ διάταξη διαμορφώθηκε ὥστε νὰ πλησιάζει πρὸς τὴ μεταβυζαντινὴ σύνθεση τοῦ Ἐπιταφίου Θρήνου⁸⁸.

Ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὴ γιὰ τὸ καλλιτεχνικὸ αἶσθημα τῆς ἐποχῆς εἶναι ἡ δραματικὴ μορφή τῆς γυναίκας ποὺ ὀλοφύρεται μὲ ὑψωμένα τὰ χέρια, θέμα ποὺ συναντοῦμε σὲ ἑλληνικὲς μικρογραφίες τοῦ 11ου καὶ 12ου⁸⁹ καὶ ποὺ διαδίδεται πολὺ τὸν 16ο καὶ 17ο στὴν Ἀνατολὴ καὶ Δύση.

Μὲ τὶς μικρὲς αὐτὲς εἰκονογραφικὲς ἀλλαγὲς πέτυχε ὁ ζωγράφος ὥστε ἡ νέα αὐτὴ σύνθεση στὸ σύνολό της νὰ μὴ ξαφνιάζει τὸν ὀρθόδοξο θεατὴ.

Πολὺ πιὸ σημαντικὴ εἶναι ἡ μορφολογικὴ προσαρμογὴ τοῦ ἰταλικοῦ προτύπου στὸ βυζαντινὸ ὕφος. Ἡ ἀνατομικὴ ἀλήθεια τοῦ γυμνοῦ σώματος τοῦ Χριστοῦ δὲν ἐνδιαφέρει τὸν ἄγνωστο ζωγράφο μας καὶ

italienische Einfluss κλπ. σ. 47—48 καὶ 140. E. P a n o f s k y, Ein Bildentwurf des Jacopino del Conte, «Belvedere» σ. 56, 1927, σ. 43—50.

⁸⁵) Βρίσκεται στὸ Βῆμα τοῦ Καθολικοῦ, διαστ. 40×36. Χρῶματα: κόκκινο, βαθὺ γαλάζιο, βαθὺ καστανὸ γιὰ τὰ ἐνδύματα, στακτογάλαζο γιὰ τὰ κτήρια, στὰ «σαρκώματα», ἀπὸ κακὸ καθαρισμὸ, διαφαίνεται ὁ σκοτεινότερος «προπλασμός». Τὸ χρυσὸ βάθος ἀνακαινίσθηκε πρόσφατα.

⁸⁶) Πρβλ. G. G e r o l a, Monumenti Veneti nell' isola di Creta, IV, Venetia 1932, Gli stemmi, No 13, 70—72, κ. ἄ.

⁸⁷) Πρβλ. M i l l e t, Recherches, fig. 496, καὶ κυρίως κατὰ τὸν 16ο αἰῶνα, βλ. M i l l e t, Athos, pl. 73, 1. 162, 1. 182, 2.

⁸⁸) Πρβλ. M i l l e t, Recherches, fig. 560—562.

⁸⁹) Αὐτοῦ, fig. 533, 535.

ἡ πλούσια πλαστικότητα τῶν ἄλλων ἀνθρώπινων μορφῶν χάθηκε: Οἱ ρωμαεοὶ καὶ ἀθλητικοὶ ἄντρες τοῦ Μαρκαντώνη μεταβλήθηκαν· σὲ ὑπερκόσμια ὄντα χωρὶς βάρους, ποὺ κινουῦνται μέσα σὲ ὀρθόδοξη ἀτμόσφαιρα. Οἱ γυναῖκες δὲν παριστάνονται μὲ τὴν ψυχρὴ κλασσικὴν ἀντίληψη τοῦ Ἰταλοῦ χαρακτῆρα, ἀλλὰ, σύμφωνα μὲ τὸ αἶσθημα τῶν Βυζαντινῶν, ἔχουν χάσει κάθε σωματικότητα.

Μὲ αὐτὰ τὰ μέσα πέτυχε ὁ καλλιτέχνης νὰ μείνει πιστὸς σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς βασικὲς ἀρχὲς τῆς βυζαντινῆς αἰσθητικῆς: νὰ τονίσει μὲ τὴ μετουσίωση τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς τὴν καθαρὴ πνευματικὴ λειτουργία της στὸν πίνακα. Ἀλλὰ καὶ σὲ ἄλλη θεμελιακὴ ἀρχὴ τῆς βυζαντινῆς αἰσθητικῆς προσπαθεῖ νὰ μείνει πιστὸς: στὴν ἐπίπεδη σύνθεση, χωρὶς βάθος. Αὐτὴ ἡ προσπάθεια εἶναι δυσκολώτερη, γιατί τὸ πρότυπο χρησιμοποιοῖ γιὰ βάθος ἓνα τοπεῖο.

Στὴ χαλκογραφία τοῦ Raimondi παριστάνεται, στὸ ὕφος τοῦ Λουκά van Leyden, μιὰ μακρινὴ Ἱερουσαλὴμ ποὺ ἐκεῖ ἔχει σκοπὸ νὰ προκαλέσει τὴν ἐντύπωση τῆς τρίτης διάστασης, τοῦ βάρους. Ὁ Ἕλληνας καλλιτέχνης ἔφερε τὴν πόλη πολὺ πιὸ κοντά, σὲ τρόπο ὥστε νὰ διακρίνεται ἡ πλατεῖα μὲ τὴν ἐκκλησία, τὴ βρύση καὶ τὰ δυὸ μικρὰ δέντρα καὶ ἓνα ὑδραγωγεῖο. Ἐκεῖνο ποὺ μένει χαρακτηριστικὸ γνώρισμα εἶναι ὅτι δὲν ὑπάρχει καμιὰ προοπτικὴ, ὅτι τὰ κτήρια τοῦ βάρους ἔχουν ἐκτελεσθῆ στὸ πνεῦμα τῆς ἰδεαλιστικῆς βυζαντινῆς ἀρχιτεκτονικῆς καὶ ἔτσι δὲν μπορεῖ νὰ γίνῃ καμιὰ ὀπτικὴ ἀπάτη τρίτης διάστασης. Αὐτὴ ἡ ἐντύπωση τοῦ ἐπίπεδου πίνακα τονίζεται μὲ τὸ μεγάλο δέντρο δεξιά, ποὺ δὲν ἔχει καμιὰ προοπτικὴ σχέση μὲ τὸ ὑπόλοιπο τοπεῖο. Ὁ μετασχηματισμὸς λοιπὸν τοῦ ἰταλικοῦ πρότυπου πέτυχε τέλεια.

Ἡ περίπτωση τῆς εἰκόνας τῆς Λαύρας παρουσιάζει ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον, γιατί εἶναι τὸ πιὸ παλιὸ γνωστὸ παράδειγμα μιᾶς νέας σύνθεσης τῆς Ἀποκαθήλωσης, ποὺ δημιουργήθηκε μὲ βάση τὴ χαλκογραφία τοῦ Μ. Raimondi καὶ ποὺ θὰ ἔχει ἀρκετὴ διάδοση στοὺς κατοπινούς χρόνους ⁴⁰.

Δεύτερο παράδειγμα ἀναφέρω μιὰ εἰκόνα τοῦ Μουσείου Μπενάκη (ἀπὸ τὴ συλλογὴ Αἰμ. Βελιμέζη) ποὺ μπορεῖ νὰ χρονολογηθῆ στὴ δεύτερη πενήνταετία τοῦ 17ου (Πίν. Η, 1) ⁴¹. Τὰ δυὸ πρόσωπα τοῦ

⁴⁰) Ὁ W. K r ö n i g (ἐνθ. ἄνωτ. 140), ἀναφέρει μικρὸ βυζαντινίζον τρίπτυχο τοῦ 16ου αἰώνα μὲ τὴν Ἀποκαθήλωση κατὰ τὸν Raimondi, στὴ Βολωνία.

⁴¹) Διαστ. 38 × 27,5 ζωγραφισμένη σὲ ξύλο, ἄριστα διατηρημένη. Τὰ χρώματα, πράσινο, καστανὸ καὶ ρόδινο σὲ πολλὰ ἀποχρώσεις εἶναι λαμπρὰ καὶ διακοσμητικὰ ἐπάνω στὸ χρυσὸ βάθος. Τὰ «σαρκώματα» ἔχουν σκιὰς καστανῆς καὶ τὰ «φῶτα» εἶναι ὠχρόλευκα. Τὸ πλάσιμο γενικὰ λίγο σκληρό.

σταυροῦ, ὁ Ἰωσήφ καὶ ὁ Νικόδημος, ἔχουν ἀντιγραφῆ ἀπὸ τῆ χαλκογραφία σὰν σὲ καθρέφτη, ἀλλὰ μὲ ἐλαφρὲς ἀλλαγές, ὥστε οἱ στάσεις τους νὰ πάρουν πρὸ ἡρεμῆ ἔκφραση.

Ἄξια ἰδιαίτερης προσοχῆς εἶναι ἡ στάση τοῦ σώματος τοῦ Χριστοῦ, πού βρίσκεται σὲ ἀντίθεση, πρὸς τὸ σχέδιο τοῦ Ραφαήλ. Ἐκεῖ τὸ σῶμα πού συστρέφεται, τὸ χέρι πού κρέμεται κατακόρυφα, ὅπως καὶ οἱ βίαιες στάσεις τῶν γύρω προσώπων, πού φανερώνουν ἐντατική προσπάθεια γιὰ συγκράτηση τοῦ σώματος πού πέφτει πρὸς τὰ κάτω βαριά, μᾶς δίνουν τὴν αἴσθηση τῆς ὑλικῆς σωματικότητας.

Ἡ σύνθεση μένει οὐσιαστικά ἡ ἴδια, μὲ μικρὲς παραλλαγές : ἡ ομάδα πού εἶναι στὸ πάνω μέρος συνδέεται πρὸς τὴν κάτω μὲ τὴ Μαρία Μαγδαληνὴ πού θρηνεῖ. Ἐδῶ προστέθηκε καὶ τρίτη σκάλα πού δίνει κάποια ἀσάφεια στὴ σύνθεση. Ἀκόμη παράλειψαν τὸ τοπεῖο τοῦ βάθους καὶ τὸ δέντρο καὶ ἔτσι ἡ σκηνὴ μένει ἔκτος τόπου, ἀφηρημένο σύμβολο.

Ὡστε καὶ σ' αὐτὴ τὴν εἰκόνα παρουσιάζεται ὁ εἰκονογραφικὸς μετασχηματισμὸς τοῦ ἰταλικοῦ προτύπου, ἔκτος φυσικὰ ἀπὸ τὴ μορφολογικὴ προσαρμογὴ του στὸ βυζαντινὸ ὕφος, γιὰ τὴν ὁποία ἰσχύουν ὅσα εἶπαμε γιὰ τὴν Ἀποκαθήλωση τῆς Λαύρας.

Ἡ ποιότητα ὅμως τῆς εἰκόνας αὐτῆς δὲν ἐπιτρέπει νὰ δοῦμε πίσω ἀπὸ τὴν ἀνωνυμία μιὰ καλλιτεχνικὴ προσωπικότητα, πού μπορεῖ ν' ἔχει τὴν πρωτοβουλία γιὰ ἓνα τέτοιο μετασχηματισμό. Γι' αὐτὸ πρέπει νὰ ὑποθέσουμε τὴν ὑπαρξὴ ἑνὸς τύπου ἑλληνικοῦ ἐνδιάμεσου, πού θὰ ἔχει ἐκτελεσθῆ ἀπὸ σημαντικὸ καλλιτέχνη, κι αὐτοῦ τοῦ πρότυπου ἡ εἰκόνα μας εἶναι ἀντίγραφο ἢ ἀπομίμηση.

Αὐτὴ ἡ ἰδέα ἐνισχύεται ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι σὲ ἄλλα δυὸ ἀκόμη μνημεῖα ἐπαναλαμβάνεται ὁ ἴδιος ἀκριβῶς τύπος. Τὸ ἓνα εἶναι εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου (Πίν. Η, 2) ἴσως λίγο μεταγενέστερη ἀπὸ τὴν εἰκόνα τοῦ Μουσείου Μπενάκη⁴². Αὐτὴ δὲν προέρχεται ἀπὸ τὸ ἴδιο ἐργαστήριο, γιὰ τὴν ἑξῆς ἐξαιτίας. Ἡ εἰκόνα τοῦ Μουσείου Μπενάκη, ὅπως τὸ πλάσιμο (οἱ φωτογραφίες σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο ἀπατοῦν). Ἀλλ' ἐκεῖνο πού ἰδιαίτερα χαρακτηρίζει τὸν πίνακα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου εἶναι ἡ χρωματικὴ κλίμακα, πού εἶναι πολὺ ἐξεζητημένη. Τὸ χρῶμα πού κυριαρχεῖ εἶναι τὸ πράσινο σὲ διάφορες ἀποχρώ-

⁴²). Στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο ἀριθ. 656, διαστ. 40,5×31,5 ἐκ. πάνω σὲ ξύλο, σὲ καλὴ διατήρηση. Τὰ σύννεφα καὶ τὸ ἔδαφος, καθὼς καὶ μέρος τῶν ἐνδυμάτων εἶναι πράσινα. Ἡ Θεοτόκος φορεῖ βαθὺ κόκκινο ἱμάτιο καὶ ἡ Μαρία Μαγδαληνὴ ἀνοιχτό. Ὁ νέος πάνω στὴ σκάλα καὶ ἡ γυναίκα πού κλαίει δεξιὰ ὠχρόλευκο. Εὐχαριστῶ θερμὰ τὸν Διευθυντὴ τοῦ Μουσείου, καθηγητὴ κ. Σωτηρίου, γιὰ τὴν ἄδεια νὰ δημοσιευτῆ ἡ εἰκόνα.

σεις και συνδυάζεται διακοσμητικώτατα με το χρυσό «κάμπο». Μερικές κόκκινες κηλίδες θερμαίνουν με τη συμπληρωματική τους λειτουργία την ψυχρότητα των πράσινων τόνων και τα ωχρόλευκα φορέματα δύο προσώπων συνδέουν τη σύνθεση με το χρυσό «κάμπο».

Το τρίτο μνημείο αυτού του τύπου είναι μια εικόνα του Μουσείου Λοβέρδου, μέτριας τέχνης. Έχει υπογραφή που μπορεί να διαβασθῆ «*χειρ Ἀλεξάνδρου Γρυπάρη*». Ο τεχνίτης αυτός ἐργάσθηκε στη Ζάκυνθο τις ἀρχές του 18ου ⁴³.

Ίσως δὲν εἶναι δύσκολο νὰ ταυτίσουμε τὸ ζωγράφο τοῦ ὑποθετικοῦ προτύπου καὶ τῶν τριῶν εἰκόνων. Οἱ εἰκονογραφικοὶ νεωτερισμοί, προσαρμοσμένοι στὸ βυζαντινὸ κλασσικὸ πνεῦμα, γενικά, καὶ εἰδικώτερα τὰ κεφάλια τῶν δυὸ προσώπων πάνω στὸ σταυρό, ὅπως καὶ τοῦ Χριστοῦ, εἶναι τυπικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς τέχνης τοῦ Ἐμμανουήλ Τζάνε (1610-1690) ⁴⁴. Μόνον ἡ ἔρευνα ἀνάμεσα στὰ ἀνέκδοτα ἔργα, πὺ σὼζονται κυρίως στὰ Ἐπτάνησα, θὰ μπορέσει νὰ διαπιστώσει, ἂν ἡ ὑπόθεση πὺ κάνω εἶναι βásiμη.

VI

Κατὰ τὸν 17ο αἰ. τὸ πιὸ σημαντικό γεγονός για τὸν Ἑλληνισμό ἦταν ἡ ἄλωση τῆς Κρήτης ἀπὸ τοὺς Τούρκους (1649—1669), ὕστερα ἀπὸ 20 χρόνων πόλεμο, πὺ σταμάτησεν ἀπότομα τὴν ἐξέλιξη τοῦ ἑλληνικοῦ πολιτισμοῦ πὺ ἀνθίζεν ἐκεῖ. Οἱ κρητικοὶ καλλιτέχνες κατέφυγαν στὴν Ἐπτάνησο, πὺ βρίσκονταν κάτω ἀπὸ ἐνετικὴ διοίκηση καὶ στὴ Βενετία, ὅπου συνέχισαν τὶς παραδόσεις τῆς κρητικῆς σχολῆς.

Ἔτσι οἱ τρεῖς εἰκόνες τῆς Ἀποκαθήλωσης πὺ ἐξετάσαμε πάρα πάνω προέρχονται ἀπὸ τὰ Ἐπτάνησα καὶ ἀπὸ τὸ ἴδιο κέντρο προέρχονται καὶ ἄλλες εἰκόνες τοῦ 18ου με τὴν ἴδια παράσταση. Μιὰ ἀπὸ αὐτῆς, πὺ βρίσκεται στὸ Μουσείο Λοβέρδου, ἔχει υπογραφή «*χειρ ἱερέως Ἀναστασίου Σταθούλη*» ⁴⁵. Ἀπὸ εἰκονογρα-

⁴³ Σισιλιάνος, σ. 65. (Α. Α. Παπαγιααννοπούλου - Παλαίου), Μουσείον Λοβέρδου, Ἀθῆναι 1946, ἀρ. 68.

⁴⁴ Πληροφορίες για τὸν παπᾶ Ἐμμανουήλ Τζάνε Μπουνιαλῆ, Βλ. στὸν Μέρτζιο, Μικρὸς Ἑλληνομνήμων κλπ. σ. 241 κέξ. Ἀναγραφή ἀρκετῶν ἔργων του βλ. στὸ Σισιλιάνο, σ. 204—218. Βλ. καὶ Α. Ευγγούλου, Μουσείον Μπενάκη, Κατάλογος τῶν εἰκόνων, Ἀθῆναι 1936, σελ. 40.

⁴⁵ Ἀναφέρεται κι' ἀπὸ τὸν Σισιλιάνο, σ. 200. Διαστ. 75 × 54 ἐκ. Για ἐπίδραση τοῦ Θεοτοκόπουλου (στὸ ἴδιο), δὲν μπορεῖ νὰ γίνει λόγος. Πρβλ. (Α. Α. Παπαγιααννοπούλου - Παλαίου) Μουσείον Λοβέρδου, ἀρ. 528.

φικήν άποψη παραλλάσσει έλαφρά άπό τόν τύπο πού άποδώσαμε στόν Τζάνε και σ' αυτόν άνήκει, διαφέρει όμως στην κακόζηλη προσπάθεια ν' άποδοθῆ έντονη πλαστικότητα στα σώματα και στη φανερή επίδραση του τελευταίου Μπαρόκ πάνω στην άνήσυχη έκφραση τῆς σύνθεσης. Γι' αυτό πρέπει ν' άποδοθῆ στό τέλος του 18ου. Η αισθητική αξία του πίνακα είναι μέτρια, ιδιαίτερα γιατί τὰ χρώματα είναι δυσάρεστα.

Δυό άλλες εικόνες, με ταυτότητα εικονογραφικού τύπου, (Πίν. Θ, 1-2) άποτελοῦν μιὰ τρίτη παραλλαγή τῆς χαλκογραφίας του Μ. Raïmondì (Πίν. Ζ, 1), αλλά ο καλλιτέχνης πού δημιούργησε τῆ νέα αὐτή σύνθεση πιθανώτατα δέν είχε άμεσην έπαφή με τῆ χαλκογραφία.

Στό κάτω μέρος ἡ ομάδα τῶν γυναικῶν πλησιάζει μάλλον τόν τύπο του Τζάνε, μόνο πού έχει προστεθῆ ἐδῶ ἡ Μαρία του Κλωπᾶ, ἡ γυναίκα με τὰ ὑψωμένα χέρια πού δείχνει τὴν πλάτη. Στό πάνω μέρος άπομακρύνεται άπό ὄλους τούς προηγούμενους τύπους και χρησιμοποιεῖ τὸ θέμα του σώματος του Ἰησοῦ, πού συγκρατεῖται με ταινία. Τὸ θέμα αὐτό έχει σίγουρα δυτική προέλευση και συναντᾶται σε σχέδια του Düger ⁴⁶.

Ἡ εἰκόνα του Μουσείου Μπενάκη (Πίν. Θ, 1) έχει τὴν ὑπογραφή του Στυλιανοῦ Σταυράκη, άγιογράφου πού εργάσθηκε στη Ζάκυνθο τῆ δεύτερη πενηνταετία του 18ου ⁴⁷ και πού λογαριάζεται ανάμεσα στους τελευταίους αντιπροσώπους τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς παράδοσης.

Τόν ἴδιο άπαράλλακτο τύπο επαναλαμβάνει μιὰ άνυπόγραφη εἰκόνα του Μουσείου Λοβέρδου (Πίν. Θ, 2) σύγχρονη με τὴν εἰκόνα του Σταυράκη, αλλά εκτελεσμένη άπό λαϊκώτερο τεχνίτη, πού προσπαθεῖ νὰ μείνει πιστότερος στην παράδοση, με μέτριαν επιτυχία ^{47*}.

⁴⁶) Στη σειρά τῆ λεγόμενη «Grüne Passion» (περὶ τὸ 1504); Βιβλιοθήκης Albertina τῆς Βιέννης, Βλ. Tietze, Der Junge Düger, Augsburg, 1928, σ. 96—97, εἰκ. 220 και 223.

⁴⁷) Διαστ. 28,3 X 28,5 εκ. Πάνω σε λινὸ ὕφασμα, πολὺ καλά διατηρημένη. Τὸ ἔδαφος και τὸ τοπεῖο είναι βαθυπράσινα. Ἡ πόλη στακτογάλαξη, τὰ φορέματα κατὰ τὸ πλεῖστον κόκκινα, σε διάφορες άποχρώσεις. Τῆς Θεοτόκου ὡς και του νέου πάνω στη σκάλα, κόκκινα και πράσινα, του Νικόδημου, πάνω άριστερά, καστανά. Κάτω δεξιά, με μαῦρο χρώμα, ἡ ὑπογραφή: ΧΕΙΡ ΣΤΥΛΙΑΝΟΥ ΣΤΑΥΡΑΚΗ. Πάνω άριστερά, ἡ έπιγραφή: Ο ΝΙΚΟΔΗΜΟΣ και δεξιά: Ο ΙΩΣΗΦ. Για τὸ ζωγράφο τουτο Βλ. Δ. Σισιλιάνοῦ, Ἑλληνες Ἄγιογράφοι μετὰ τὴν Ἄλωσιν, Ἀθῆναι 1935, σ. 201 — 202. Γνωστὰ ἔργα του χρονολογημένα άπό τὸ 1762 ὡς τὸ 1786.

^{47*}) Διαστ. 40 X 30 περίπου. Χρωματισμοὶ άπλοὶ ὅπου κυριαρχοῦν οἱ κόκκινοι τόνοι. Καὶ ἐδῶ εὐχαριστῶ θερμὰ τὸν καθηγητῆ κ. Α. Ξυγγόπουλο, πού

Καὶ ἐδῶ πρέπει νὰ ἀποκαταστήσουμε ἓνα ὑποθετικὸ πρότυπο, ποὺ ἀντιγράφουν καὶ οἱ δυὸ εἰκόνες καὶ ποὺ θὰ μπορούσε ν' ἀποδοθῆ στὸν Θεόδωρο Πουλάκη (1622 — 1692), ζωγράφου τολμηρὸ ποὺ ἀγαπᾷ τὶς στρογγυλότητες, τὶς μορφές ποὺ στρέφουν τὴν πλάτη, τὰ σώματα ποὺ στρίβουν, τὶς κυματιστὲς γραμμές ⁴⁸.

Αὐτὴ τὴν ἐποχὴ οἱ καλλιτεχνικὲς ἀντιλήψεις τῶν ὀρθοδόξων ἑπτανησίων Ἑλλήνων ἔχουν ἀποφασιστικὰ ἀλλάξει καὶ ἀπόδειξη εἶναι ἡ ἐσωτερικὴ διακόσμηση τοῦ ναοῦ τῆς Φανερωμένης στὴ Ζάκυνθο. Ὁ ναὸς αὐτὸς στολίστηκε μὲ ζωγραφιὰς μεταξὺ τοῦ 1753 καὶ 1760 ἀπὸ τὸν Νικόλαο Δοξαρά ⁴⁹ καὶ ἦταν τὸ πρῶτο μνημεῖο στὴν ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς τέχνης ποὺ ἐξετέλεσε Ἑλληνας καλλιτέχνης γιὰ ὀρθόδοξο κοινὸ σὲ ἑλληνικὸ ἔδαφος ἀλλὰ σὲ καθαρὸ ρυθμὸ τοῦ τελευταίου ἰταλικοῦ Μπαρόκ.

Ἔτσι ὁ Στυλιανὸς Σταυράκης ἀναγκάσθηκε νὰ κάνει οὐσιαστικὲς παραχωρήσεις στὴ νέα καλαισθησία. Ὅχι μόνο ἀκολουθεῖ τὸν περισσότερο ρεαλιστικὸ τύπο τῆς εἰκονογραφίας τῆς Ἀποκαθήλωσης, ἀλλὰ καὶ ἡ προσπάθειά του γιὰ πλουσιώτερη πλαστικότητα εἶναι δεῖγμα τῶν καιρῶν. Ἡ χρωματικὴ κλίμακα δείχνει προτίμηση στοὺς γλυκεροὺς τόνους τῆς ἰταλικῆς ζωγραφικῆς τοῦ 18ου, ὅμως δὲν προδίδει τέλεια τὴν παλιὰ παράδοση. Χρησιμοποιεῖ ἀκόμη τὴν τεχνικὴ τῆς ξηρογραφίας (*a tempera*) καὶ τὸ χρυσὸ βάθος καὶ ἡ ὀρθόδοξή του ἀντίληψη τὸν ἐμποδίζει ἀκόμη νὰ κάνει τὸ ἀποφασιστικὸ βῆμα πρὸς τὴ «νατουράλε», ὅπως λέει καὶ ὁ Διονύσιος, ζωγραφικῆ.

Ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἄποψη, ἡ εἰκόνα τοῦ Μουσείου Μπενάκη εἶναι ἓνα τυπικὸ δεῖγμα τῆς τελευταίας βαθμίδας ἐξέλιξης μιᾶς Σχολῆς ποὺ θέλει νὰ ἐργασθῆ σύμφωνα πρὸς τὶς αἰσθητικὲς καὶ τεχνικὲς ἀρχές τῆς παράδοσης, μέσα σὲ περιβάλλον ὅμως καὶ σ' ἐποχὴ ὅπου χάθηκε ἡ πίστη πρὸς τὶς καθιερωμένες πνευματικὲς ἀξίες τοῦ μεσαιωνικοῦ Ἑλληνισμοῦ.

μοῦ ὑπέδειξε τὴν εἰκόνα αὐτὴ καὶ μοῦ παραχώρησε τὴ φωτογραφία.

⁴⁸) Πρὸβλ. Α. Μυνοζ, *L'art byzantin à l'Exposition de Grottaferata*, Rome 1906, fig. 28 καὶ 29. Α. Ξυγγοπούλου, Ἡ αὐτοπροσωπογραφία τοῦ Θεοδώρου Πουλάκη, Ἐπ. Ἐτ. Βυζ. Σπουδ. ΙΑ. 1938 σ. 201—206. Περὶ τοῦ ζωγράφου αὐτοῦ, βλ. Ι. Παπαδημητρίου, Ἀπὸ τὴν ζωὴν καὶ τὸ ἔργον τοῦ Θ. Πουλάκη, Ἐπετ. Ἐτ. Βυζ. Σπουδ. ΙΔ'. 1938, σ. 199 καὶ Α. Ξυγγοπούλου, Μουσεῖον Μπενάκη, Κατάλογος τῶν Εἰκόνων, σ. 52 κέξ.

⁴⁹) Π. Μαρίνου, Γερ. Πλακωτὸς καὶ Ν. Δοξαράς, «Ἑλληνικά» τ. 11ος (1939), σ. 293 — 298 καὶ Α. Ροσκοπίου, *La peinture religieuse dans les îles Ioniennes pendant le 18e siècle*. (Ἀθήναι) 1939, πίν. 11—12.

VII

Ἀπὸ τὶς ἀναλύσεις καὶ παρατηρήσεις ποὺ ἐκθέσαμε ὡς τώρα θὰ μπορούσαμε νὰ συμπεράνομε σχετικά μὲ τὰ προβλήματα ποὺ τέθηκαν στὴν ἀρχὴ τοῦ σημειώματος αὐτοῦ, ὅτι ἓνα σημαντικό μέρος τῶν Δυτικῶν ἐπιδράσεων προέρχεται κατ' εὐθείαν ἀπὸ τὴ Ρώμη καὶ μάλιστα ἀπὸ τὸ περίγυρο τοῦ μεγάλου ζωγράφου Ραφαήλ.

Εἶναι χαρακτηριστικὸ γιὰ τὴ γενικὴ αἰσθητικὴ ἀντίληψη τῶν Ἑλλήνων ὅτι οἱ καλλιτέχνες τοῦ 17ου καὶ 18ου, μιᾶς ἐποχῆς δηλαδὴ ὅπου τὸ ἀνήσυχο Μπαρόκ κατακτοῦσεν ὁλοένα καὶ πιὸ ὀρμητικὰ τὴν Εὐρώπη, αὐτοὶ διάλεξαν ἀπὸ τὰ Δυτικὰ πρότυπα κατὰ προτίμηση ἔργα τῆς κυρίως Ἀναγέννησης. Ἡ ἤρεμη καὶ ἰσορροπημένη σύνθεσή τους καὶ ἡ αἴσθησις τοῦ μέτρου, δηλαδὴ τὰ στοιχεῖα ποὺ χαρακτηρίζουν μιὰ κλασσικὴ τέχνη, βρίσκονταν σὲ ἄρμονία μὲ τὴ μακραίωνη αἰσθητικὴ ἀντίληψη τοῦ βυζαντινοῦ καὶ μεταβυζαντινοῦ Ἑλληνα. Καὶ αὕτη, βέβαια, δὲν τοῦ ἐπέτρεπε νὰ αἰσθανθῇ τὸν ταραγμένο καὶ «ὑπόκενον ὄγκο» τοῦ Μπαρόκ. Αὐτὸ ἀληθεύει καὶ γιὰ τὸ σύγχρονο Ἑλληνα.

Ἐννοεῖται ὅτι αὕτη τὴν παρατήρησις δὲν πρέπει νὰ τὴν πάρομε ἀπόλυτα : ὑπάρχουν παραδείγματα ἐπίδρασης ἄμεσης καὶ ζωγράφων τοῦ Μπαρόκ, ὅπως δείχνει ἓνας πίνακας μὲ τὴ Βρεφοκτονία στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο, ποὺ εἶχε γιὰ πρότυπο ἓναν ὁμώνυμο πίνακα τοῦ Rubens⁵⁰. Αὐτὰ ὅμως εἶναι σπάνια καὶ μεταγενέστερα.

Τὸ πρόβλημα τῆς στάσης τοῦ Ἑλληνα ζωγράφου ἀπέναντι στὴ νέα καλλιτεχνικὴ θεωρία τῆς Δύσης, εἶναι πολὺ σημαντικό, δὲν μπορεῖ ὅμως νὰ διαφωτισθῇ σήμερα ὁλότελα κι' ἀπὸ ὅλες τὶς πλευρές. Προσπάθησα στὴν ἀνάλυσιν τῶν ἔργων ποὺ παρουσίασα νὰ τονίσω τὸ μετασχηματισμὸ τῶν ἰταλικῶν προτύπων, ποὺ πραγματοποιήθηκε πάντα σύμφωνα μὲ τὶς ἀρχές τῆς βυζαντινῆς αἰσθητικῆς παράδοσης, γιὰ τὸ νομίζω ὅτι μόνον μὲ τὴ μέθοδο αὕτη εἶναι δυνατὸ νὰ καθορισθῇ μὲ κάποιαν ἀκρίβεια τὸ εἶδος καὶ ὁ βαθμὸς τῆς ἑλληνικῆς ἀντίστασης στὸ ξένο στοιχεῖο.

Ἀπὸ τὶς μερικὲς παρατηρήσεις ἐτόλμησα νὰ βγάλω γενικώτερα συμπεράσματα γιὰ τὸ βαθμὸ τῆς ἀντίστασης αὐτῆς στὸ διάστημα ὀρισμένων χρονικῶν περιόδων. Ἔτσι τονίσθηκε ὅτι τὸν 16ο μπαίνουν μέσα στὶς βυζαντινὲς συνθέσεις μόνον λεπτομερειακὰ θέματα ἀπὸ τὴν Ἀναγέννησις, ἐνῶ ἀργότερα χρησιμοποιοῦνται ὁλόκληρες συνθέσεις.

Ἀκόμη διαπιστώθηκε ὅτι ὀρισμένα ἔργα μεγάλων ζωγράφων,

⁵⁰) Θεορὰ εὐχαριστῶ τὸν καθηγητὴ κ. Γ. Σωτηρίου, ποὺ μοῦ ἔδειξε τὴν εἰκόνα. Βλ. ἄλλο παράδειγμα στὸν Millet, *Recherches*, p. 455, fig. 480.

όπου η εικονογραφία είχε ανανεωθεί με Ιταλικά θέματα, είχαν σημαντική επίδραση στη μετέπειτα εξέλιξη της εικονογραφίας.

Γενικότερα όμως εξακριβώθηκε ως τα μέσα του 18ου η συνειδητή πίστη στη βυζαντινή αισθητική και η πεισματική αντίσταση στη νέα αισθητική της Αναγέννησης που έρχονταν από τη Δύση. Η εξέλιξη όμως της ελληνικής αντίστασης δεν προχώρησε χωρίς δισταγμούς και όπισθοχωρήσεις. Η περίπτωση του Μυστικού Δείπνου του Δαμασκηνού ήταν διδακτική και από αυτή την άποψη, γιατί ο πίνακας αυτός του 16ου είναι πιο κοντά προς τη σύγχρονη Ιταλική ζωγραφική παρά οι τέσσερες εικόνες της Αποκαθήλωσης του επόμενου αιώνα. Χωριστό εξ άλλου πρόβλημα αποτελεί η διαφοροποίηση της αντίστασης αυτής μέσα στην ίδια χρονική περίοδο, πρόβλημα στενά δεμένο με το ζήτημα των σχολών της μεταβυζαντινής ζωγραφικής, που ελπίζω να μπορέσω να εξετάσω αλλού.

Η φύση του θέματος με ανάγκασε να χρησιμοποιήσω τα πιο τολμηρά παραδείγματα για κάθε εποχή. Αρκεί να θυμηθούμε ότι η Βρεφοκτονία της Λάρας είναι από το σύνολο της επιβλητικής αυτής διακόσμησης σχεδόν η μόνη παράσταση, όπου διαπιστώθηκαν σημαντικές Ιταλικές επιδράσεις. Από αυτό φαίνεται ότι η πίστη στην παράδοση και η αντίδραση στα ξένα στοιχεία είναι πιο πλατειά και πιο καθολική απ' ό,τι θα μπορούσε κανείς να φαντασθῆ, αν βασιζόνταν μόνο στα παραδείγματα που δημοσιεύονται εδώ.

Το φαινόμενο αυτό, που είναι μοναδικό στην ιστορία της Ευρωπαϊκής τέχνης της εποχής αυτής, δεν ερμηνεύεται μόνο από λόγους έθνικους και θρησκευτικούς αλλά και από το γεγονός, ότι την ώρα που η επαναστατική τέχνη της Αναγέννησης απλώνεται όρμητικά και φτάνει ως την Κρήτη, η ντόπια ζωγραφική είχε κατορθώσει με το συντηρητισμό της να έχει απόλυτη αυτόρκεια σε όλα της τα στοιχεία: η εικονογραφία ήταν καθορισμένη με ακρίβεια και τα προβλήματα της μορφής, του χρώματος, του φωτός, του χώρου όσο και τα τεχνικά ζητήματα είχαν βρει λύσεις, που με την αδιάκοπη πείρα είχαν φτάσει σε αξιόλογο βαθμό τελειότητας⁵¹.

Εκτός από αυτό, τον ελληνικό μεταβυζαντινό κόσμο εξακολουθούσαν να κατευθύνουν οι ίδιες πνευματικές αξίες του Βυζαντίου, ώστε δεν ήταν αναγκαία εδώ μια θεμελιακή ανανέωση των εκφραστικών του μέσων, τέτοια που ζήτησε στη Δύση το νέο πολιτιστικό ρεύμα της Αναγέννησης.

Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ

⁵¹) Βλ. και M i l l e t, Recherches, σ. 662.