

ΜΑΡΙΝΟΥ ΚΑΛΛΙΓΑ:

ΠΑΝΤΕΛΗ ΠΡΕΒΕΛΑΚΗ
"Ο ΓΚΡΕΚΟ ΣΤΗ ΡΩΜΗ,,
ΕΚΔΟΣΗ "ΑΕΤΟΥ,,

(Ανατύπωση από τη « ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ », τόμ. 30ός, τ. 350, 1 Αυγούστου 1941)

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ Α.Π.Θ.
ΣΥΛΛΟΓΗ
ΣΠΗΤΕΡΗΣ

ΡΑ
5610
.P73
1941 K34
1941b
c. 1

PA
5610
.P73
K34
1941b
c.2

118141 N. Eolica



Α.Ε. 268

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.

Καθ. 00293/1942

0640012453

ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΣΙΑ

ΜΑΡΙΝΟΥ ΚΑΛΛΙΓΑ:

ΠΑΝΤΕΛΗ ΠΡΕΒΕΛΑΚΗ

“Ο ΓΚΡΕΚΟ ΣΤΗ ΡΩΜΗ,,

ΕΚΔΟΣΗ “ΑΕΤΟΥ,,

(Ανατύπωση από τή « ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ », τόμ. 30ός, τ. 350, 1 Αύγουστου 1941)

ΤΟ ΔΕΚΑΠΕΝΘΗΜΕΡΟΝ

ΤΑ ΒΙΒΛΙΑ

Παντελή Πρεβελάκη: «*Ο Γκρέκο στή Ρώμη*».

Σπάνια δημοσιεύονται βιβλία για τέχνη στην Ελλάδα: ο διψασμένος για μάθηση κόσμος πέφτει σ' αυτά προσπαθώντας ν' αναπληρώσει όσο μπορεί τὰ κενὰ στή μόρφωσή του. Τὸ βιβλίο τοῦ Π. Πρεβελάκη «*Ο Γκρέκο στή Ρώμη*», με τὴν καλοπροσεγμένη ἐμφάνισή του καὶ με τὸν εὐχάριστο τρόπο πὸ εἶναι γραμμένο, μπορεί νὰ διαβασθῆ πολὺ καὶ ν' ἀποτελέσῃ γιὰ πολλοὺς μιὰ πηγὴ γνώσεων καθὼς θὰ δοῦμε παρακάτω, ὑπάρχουν σημεῖα πὸ θάπρεπε νὰ ἐξετασθοῦν με προσοχὴ καὶ ν' ἀποτελέσουν ἕνα πιὸ συγκεκριμένο ἀντικείμενο μελέτης.

Ἡ πρόθεσις τοῦ συγγραφέα «*ναξιολογήσει*» (σ. 12) δείχνει καθαρὰ τὴ διάθεσή του νὰ γράψῃ ἐπιστημονικὸ βιβλίο, ἄλλωστε οἱ πολλοὶ καὶ ὠραῖοι πίνακες πὸ μπῆκαν γιὰ σύγκρισιν φανερόντων ἄλλη μιὰ φορὰ τὸν ἐπιστημονικὸ σκοπὸ πὸ ἔχει τὸ βιβλίο αὐτό. «Ὅμως ἀπ' τὴν πρώτη φράσι τοῦ βιβλίου: «*Τὸν Γκρέκο τῆς Ρώμης δὲν τὸν περιεργάζεται τὸ πνεῦμα μου, παρὰ τὸν ἀγαπᾷ ἡ καρδιά μου*» (σ. 11) φαίνεται κάποια ἀντίφασις, γιὰτι βέβαια δὲν πρόκειται ν' ἀρνηθοῦμε τὴν ἀγάπην τοῦ συγγραφέα γιὰ τὸ ἀντικείμενο τῆς μελέτης του, ἀλλὰ γιὰ ἕνα ἐπιστημονικὸ ἔργο, γιὰ ἕνα ἔργο πὸ ἔχει σκοπὸ νὰ μορφώσῃ καὶ νὰ οὐρῶξῃ ἔστω καὶ ἕνα βῆμα τὸ πεδίο τῆς γνώσης, ἀπαράιτητα εἶναι καὶ τοῦ πνεύματος ἡ ἐνέργεια καὶ τῆς διάνοιας ἡ προσπάθεια καὶ τῆς γνώσης ἡ προσφορά.

Μιὰ μελέτη πὸ ἔχει τὸν τίτλο «*Ο Γκρέκο στή Ρώμη*» σημαίνει ὅτι ἐρευνᾷ ἰδιαίτερος τὴν περίοδο αὐτὴ τῆς παραγωγῆς τοῦ καλλιτέχνη, με σκοπὸ νὰ τὴν ξεκαθαρίσῃ ἢ καὶ νὰ θέσῃ μερικὰ προβλήματα σχετικὰ με τὴν καλλιτεχνικὴ παραγωγὴ τῆς ἐποχῆς αὐτῆς. Μᾶς λέει λοιπὸν στὴν ὑποσημείωσι σ. 80: «*Διάφορες ὑποθέσεις ἔχουν ὑποστηριχθεῖ (Mayer, Willumsen, Waterhouse, Pallucchini κλπ.) σχετικῶς με τὸ πρόβλημα ποῖὰ ἔργα ἀνήκουν στὴ ρωμαϊκὴ παραγωγὴ τοῦ Γκρέκο, ἀλλὰ καμιά ὑπόθεσις δὲν ἐξασφάλισε τὴν κοινὴ παραδοχὴ τῶν μελετητῶν*» ἀπὸ τὰ λόγια αὐτὰ συμπεραίνει κανεὶς ὅτι ἔγινε μιὰ κριτικὴ ἐπιλογὴ πρὶν μοῦν τὰ ἔργα στὴ σειρὰ πὸ τὰ βάζει ὁ συγγραφέας καὶ ὅμως δὲν ἔγινε πουθενὰ μιὰ τέτοια ἐργασία: ὁ Πρεβελάκης ἀκολούθησε καὶ τὴν σειρὰ ἀκόμη, ἴδια καὶ ἀπαράλλαχτη ὅπως τὴν ἔχει ὁ Βίλλουμσεν (1) I, 434. Μιὰ τέ-

τοια στενὴ προσαρμογὴ στὸ βιβλίο τοῦ Βίλλουμσεν δὲν μπορεί νὰ δικαιολογηθῆ με τὴν ὑποσημείωσι στὴ σ. 81, πὸ λέει: «*Γιὰ τὴ μορφολογικὴ ἐρμηνεία τῆς ἰταλικῆς παραγωγῆς τοῦ Γκρέκο πολὺτιμο βοήθημα μοῦ στάθηκε τὸ λεπτομερειακὸ, ἐπιστημονίζον καὶ ἀνισο ἔργο τοῦ J.-F. Willumsen*» κλπ.). Ἔτσι, ἕνα θέμα πὸ θάπρεπε νάταν ἀπὸ τὰ κυριώτερα στὸ βιβλίο αὐτό, δὲν ἐξετάζεται καθόλου. Ὁ Πρεβελάκης δὲν ἀκολούθησε καμιά μέθοδο στὴν ἐρευνά του, στηρίχτηκε κυρίως στὸ βιβλίο τοῦ Βίλλουμσεν, μολονότι τὸ κατηγορεῖ, καθὼς εἶδαμε. Ὁ Πρεβελάκης κράτησε τὴν ἴδια γενικὴ διάταξιν πὸ ἔχει καὶ ὁ Βίλλουμσεν στὸ βιβλίο του, ἀλλ' ἐκτός ἀπ' αὐτὸ θὰ δοῦμε παρακάτω ὅτι συχνὰ τὸ συμβουλευθῆκε καὶ ἀκόμη καὶ κατὰ λέξιν μάλιστα τὸ ἀντιγράφει χωρὶς νὰ γίνῃ λόγος. Νὰ δυὸ-τρία μονάχα παραδείγματα, παρμένα μεσ' ἀπὸ πολλὰ:

Βίλλουμσεν, II 306

Πρεβελάκης, 103

(γιὰ τὴν εἰκ. 18)

... le Greco a encore de la peine à se représenter correctement l' éclairage. L' ombre portée par l' angle sur les dalles et les marches montre que son intention était d' éclairer la salle par la gloire qui entoure la colombe. Mais les deux personnages reçoivent la lumière d' en avant, et même la Vierge tout entière modelée selon le principe byzantin « le clair rapproche et le sombre éloigne ».

Στὸν *Ἐναγγελισμό*, τὰ λάθη στὸ φωτισμὸ εἶναι σοβαρά. Ὁ ἥσκιος πὸν ρίχνει ὁ ἄγγελος πάνω στὰ σκαλοπάτια ἀποδείχνει τὴν ἀρχικὴ πρόθεσις τοῦ ζωγράφου νὰ φωτίσει τὶς μορφές του ἀπὸ τὴ φεγγοβολὴ τοῦ συμβολικοῦ περιστεριοῦ. Ὡστόσο, τὰ δύο πρόσωπα δέχονται τὸ φῶς ἀπὸ μπροστὰ καὶ ἡ φόρμα εἶναι πλασμένη σύμφωνα με τὴ γνωστὴ μηχανικὴ ἀρχὴ «*τὸ φωτεινὸ κέρνει κοντὰ, τὸ σκοτεινὸ ἀπομακρύνει*».

Ἄς σημειωθῆ ὅτι τὸ φῶς πέφτει κανονικά, ὅπως θὰ δῆ κανεὶς στὴν εἰκόνα, ὅταν ἔχη ὑπ' ὀψην του ὅτι ἡ πηγὴ τοῦ φωτισμοῦ εἶναι ἡ λάμψη τοῦ περιστεριοῦ ποῦνα στὴ μέση ψηλὰ ἀνάμεσα στὰ δύο πρόσωπα. Ὁ φωτισμὸς εἶναι σωστός. (Στὴν Παναγία, σιὰ κάτω ἀπ' τὰ φρύδια, μύτη, ἀριστερὰ στὸ λαιμὸ τῆς, κτλ. Στὸν Ἄγγε-

(1) J.-F. Willumsen, La jeunesse du peintre El Greco. Παρίσι 1927.

λο, δεξιά απ' τ' αὐτί, λαϊμός, κάτω ἀπὸ τὸ δε-
ξι χέρι του).

II 417

119

(γιὰ τὸ ἔργο « Οἱ ἔμποροι στὸ Ναὸ » (εἰκ. 20)

... Cette peinture, qui a un peu la mollesse d'une copie, est tout à fait authentique, grâce à la signature.

Αὐτὸ πού ξεχωρίζει τὸν πίνακα τοῦτον ἀπὸ τοὺς ἄλλους, εἶναι ἡ χαλαρότητα τῆς ἐκτέλεσης, πού τὸν κάνει νὰ μοιάζει μὲ ἀντίγραφο καλῆτερου πρωτότυπου. Ἄν ἡ ὑπογραφή ἔλειπε, θάπρεπε κανένας νὰ στοχαστεῖ σοβαρὰ ἂν πρόκειται γιὰ αὐθεντικό ἔργο τοῦ Γκρέκο.

I 435

83

(βλ. εἰκ. 19)

... le corps de Christ dans la « Guérison de l'aveugle » à Parme, si raccourci qu'il fait l'effet d'un nain.

... ἡ θεραπευτὴς Χρὶςτός μοιάζει μὲ νᾶνο.

Τὸ σκύψιμο τῆς κεφαλῆς τοῦ Χριστοῦ, τὸ ἔλαφρὸ γονάτισμα, ἀπαιτοῦν μιὰ μικρὴ σύμπτυξη τῆς μορφῆς. Τὸ ἀνάστημα τοῦ Χριστοῦ, ἂν δὲν τὸ πῆς ψηλὸ, θὰ τὸ πῆς πάντως κανονικό· δὲν μπορεῖς νὰ πῆς τὸ Χριστὸ κοντό. Ὅσο γιὰ νᾶνο, οὔτε λόγος.

I 3

19

... le Greco déclare avec une vue quasi prophétique...

Ἡ προφητικὴ του φωνὴ θὰ διαλαλήσῃ...

II 487

99

(γιὰ τὴν εἰκ. 17)

... la couleur du paysage rappelle fort celle des tableaux de Bassano... Le ciel et les montagnes les plus éloignées sont verdâtres, et les plus proches sont plus bleues, comme toujours chez Jacopo.

... τὰ χρώματα καὶ ἡ μορφή τοῦ μικροῦ τοπίου τοῦ βάθους θυμίζουν πολὺ τὸν Μπασσάνο. Ὁ οὐρανὸς καὶ τὰ πιὸ μακρυνὰ βουνὰ εἶναι πρασινωπά, ἐνῶ τὰ κοντινότερα εἶναι γαλάζια, ὅπως συνειθίζει πάντα ὁ Γιάκοπο νὰ τὰ ζωγραφίζει.

Αὐτὴ ἡ περιχοπὴ εἶναι ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρουσα, γιὰ μᾶς δείχνει ὀλοκάθαρα πὰ τὸν τρόπο τῆς ἐργασίας τοῦ Πρεβελάκη. Καὶ τοῦτο γιὰ ἀντίγραφοι αὐτοῦσι ἓνα λάθος. Ὁ οὐρανὸς καὶ τὰ πιὸ μακρυνὰ βουνὰ δὲν εἶναι πρασινωπά, ἀλλὰ γαλάζια, ἐνῶ τὰ κοντινότερα βουνὰ εἶναι πρασινωπά. Αὐτὸ καὶ ἓνας πού δὲν ἔχει δὴ ἔργο τοῦ Μπασσάνο θὰ μπορούσε νὰ τῷχε βρῆ μόνος του, γιὰ αὐτὸ ἀνταποκρι-

νεται καὶ πρὸς τὴ λογική. Ἄλλωστε ἔτσι εἶναι καὶ στὰ ἔργα τοῦ Μπασσάνο (βλ. L. Zottmann, Zur Kunst der Bassani, Strassbourg 1908, σελ. 20, 27, 28, 40, 43).

Εἶναι κρίμα διὸ Πρεβελάκης στηρίχτηκε τόσο στὸν Βίλλουμσεν, γιὰ τὸ Βίλλουμσεν δὲν εἶναι εἰδικὸς, ἀλλὰ « καλλιτέχνης ζωγράφος Δανός », ὅπως βάζει γιὰ τίτλο κάτω απ' τ' ὄνομά του στὸ βιβλίον. Ὁ ἴδιος φαίνεται νᾶχει μιὰ συλλογὴ ἀπὸ εἰκόνες καὶ πίνακες μερικὰ απ' τὰ ἔργα αὐτὰ τὰ θεωρεῖ ὁ ἴδιος αὐθεντικὰ ἔργα τοῦ Θεοτοκόπουλου, χωρὶς ὅμως νὰ ἔχουν ἀναγνωρισθῆ κι' απ' τὴν ἐπιστήμη. Τὸ βιβλίον θεωρήθηκε ἀπὸ τὴν κριτικὴ καί, ἐπίσημα πιά, μπορούμε νὰ ποῦμε, ἀπὸ καλλιτεχνικό λεξικό, ἓνα « μερδεμένο ὀλότελα ἐρασιτεχνικό ἔργο » (Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, τὸμ. 33 (1939) ἀρθρο τοῦ Vollmer γιὰ τὸν Θεοτοκόπουλο).

Ἀφοῦ ρίξαμε μιὰ ματιὰ στὴ μέθοδο καὶ στὶς πηγές τοῦ βιβλίου, ἄς τὸ πλησιάσωμε περισσότερο. Ἐνα θέμα πού τὸ βρῖσκομε καὶ τὸ ξαναβρῖσκομε στὸ βιβλίον αὐτό, εἶναι ὁ βυζαντινισμὸς τοῦ Θεοτοκόπουλου. Ἐπειδὴ μάλιστα γενικῶς σὲ πολὺν κόσμον ἔχει ἐπικρατήσῃ μιὰ τέτοια ἰδέα, θὰ ἐξετάσωμε τὸ θέμα αὐτὸ μὲ λίγο περισσότερη προσοχή· γιὰ διὰ διαρκῶς ἀκοῦμε ὁ « βυζαντινὸς Θεοτοκόπουλος », ὁ « τελευταῖος βυζαντινὸς » κ.τ.τ. Νὰ τὸ ποῦμε καθαρὰ καὶ ἔαστερα ἄμεσως: Ἡ τέχνη τοῦ Θεοτοκόπουλου δὲν ἔχει καμιά ἀπολύτως σχέση μὲ τὸ Βυζάντιον καὶ τὴ βυζαντινὴ τέχνη. Ἡ τέχνη του βγαίνει ἀπὸ τὶς καλλιτεχνικὲς τάσεις καὶ τὸ πνευματικὸ περιβάλλον τῆς ἐποχῆς του, ἀφοῦ περάσει ἀπὸ τὴ μεγάλη καὶ μοναδικὴ προσωπικότητα τοῦ Ἑλληνα καλλιτέχνη. Ὅχι μόνον στενοκαρδὴ καὶ μικρόπνοη εἶναι ἡ ἀντίληψη ποῦχουν μερικοὶ θεοτοκοπουλιστές, νὰ προσπαθοῦν νὰ ἐξηγήσουν, ὅσα δὲν μποροῦν νὰ ἐρμηνεύσουν, μετὴν εὐκολία καὶ πρόχειρη προσφυγὴ στὴν βυζαντινὴ τέχνη, ἀλλὰ καὶ ἀπόλυτα σφαλερὴ μειώ-
νον τὴ μεγάλη διάνοια, θέλοντας νὰ τοῦ κολήσουν τὸ ψεγάδι μιᾶς μίσεως ἢ μερδεμένης ἄθελος ἀνάμνησης πού ὁ ἴδιος ἀρνῆθηκε καὶ ἀπ' τὰ πρῶτα τοῦ ἔργου. Ἀντὶ νὰ προσπαθήσουν νὰ ἐρμηνεύσουν τὸ ὕψος τοῦ μεγάλου Ἑλληνα, προσπαθοῦν νὰ τοῦ βροῦν ἀνύπαρκτες ἀδυναμίες· Ἑλληνας γεννήθηκε καὶ τὸ αἷμα του δὲν ἄλλαξε ὡς πού πέθανε. Ἡ Ἑλλάδα εἶναι περήφανη γιὰ τὸ τέχνη της, πού θὰ μείνῃ γιὰ πάντα δικὴ της, ἔστω καὶ ἂν σκέφτηνε καὶ κείνος γιὰ τὴ γεννήτρα του τὸ « τί ἔμοι καὶ σοί, γύναι ». Ἀπὸ δικὴ του θέληση ἔγινε καθολικὸς (βλ. Βιλλ. I, 7) ὁ ἴδιος λέει καθαρὰ καὶ ἔαστερα πὼς εἶναι Ἰσπανὸς ζωγράφος, καθὼς βγαίνει ἀπὸ ἓνα ἀπόσπασμα ἀπ' τὴν δίκη του γιὰ τὴν « Ταφή τοῦ κόμητος Orgaz ». Τὸ κείμενον μπορεῖ νὰ τὸ δῆ κανεὶς στὸν Βίλλουμσεν (I, 8). Στὴ μετάφραση ὁ Πρεβελάκης βγάδει μιὰ λέξη, πού ἔχει ὅμως μιὰ ἰδιαίτερη ὀλωδιόλογον σημασία. Λέει δηλ. ὁ Θεοτοκόπουλος, πὼς « οἱ μέλλου-
σες γενεές (καὶ ὄχι ἡ αἰωνιότητα, ὅπως θέλει ὁ Πρεβελάκης) θ' ἀνταμίσουν τὴν ἐργασία μου καὶ θὰ δοξάσουν τὸ δημιουργὸν σὰν ἓνα ἀπὸ τὰ μεγαλύτερα πνεύματα τῆς ἰσπανικῆς ζωγρα-

φικῆς», και ὄχι σκέτα τῆς «ζωγραφικῆς» μέ ἀποσιωπητικά, ὅπως μεταφράζει ὁ συγγραφέας· χαρακτηρίζει μάλιστα τὸ συγγραφέα μία τέτοια παράλειψη, γιατί φοβάται ν' ἀντιμετωπίσει τὴ σάπια σκαλοσιὰ ὅπου ἔχει στηριχτῆ ὁ βυζαντινισμὸς τοῦ Θεοτοκόπουλου.

Σὲ πολλὰ μέρη γίνεται λόγος γιὰ τὴν ἑλληνικὴ ὑπογραφὴ τοῦ σὰν ἀπόδειξη γιὰ τὴν ἑλληνικὴ (βυζαντινὴ) καταγωγὴ του, πρέπει ὅμως νὰ προσέξῃ κανεὶς ὅτι ὁ Θεοτοκόπουλος ὑπογράφει «Δομήνικος ἔποιε» (ἢ ὅπως εἶναι οἱ διάφορες παραλλαγές τῆς ὑπογραφῆς του), πού διαφέρει πολὺ ἀπὸ τὸ «Χεῖρ Δομηνίκου» πού συναντοῦμε στὴν ἀρχὴ-ἀρχὴ μονάχα τοῦ σταδίου του, στὴν ἐποχὴ δηλ. πού, σύμφωνα με τὴς ἀπόψεις τῶν «βυζαντινοφρόνων», ἡ τέχνη του εἶναι λιγώτερο βυζαντινὴ παρὰ ἀργότερα. Τὸ «Χεῖρ (τάδε)» εἶναι στὴ βυζαντινὴ παράδοση, ἐνῶ τὸ «ἔποιε» προέρχεται ἀπὸ μιὰ μόρφωση κλασικῆ, δεμένη μετὰ τὴ μόρφωση τῆς Ἀναγέννησης. Ἔτσι και ὁ Andrea Mantegna (1431-1506) ὑπογράφει με ἑλληνικὰ γράμματα: «Τὸ ἔργον τοῦ Ἁγίου Σεβαστιανοῦ», στὴ Βιέννη). Ὅσο γιὰ τὸ «Κρής» πού βάζει στὴν ὑπογραφὴ του, πολλοὶ καλλιτέχνες συνηθίζαν τότε νὰ ὀνομάζονται ἀπ' τὸν τόπο τῆς καταγωγῆς τους, ὅπως ὁ Leonardo da Vinci ἢ ὁ Veronese, γιὰ νὰ ποῦμε ἕνα-δύο μονάχα πασίγνωστα παραδείγματα. Ἔτσι και τὰ ὅσα γράφονται στὸ κεφάλαιο «Ἡ συνειδηση τῆς εὐθύνης. Ὁ Ἑλλησμιὸς τοῦ Γκρόκο» (σ. 74 και κάτω), προέρχονται ἀπὸ τὸ πνεῦμα τῆς Ἀναγέννησης. Οἱ ἑλληνικὲς ἐπιγραφές ἦταν κι' αὐτὲς συνηθισμένες (π.χ. στὸν Ραφαέλο: στὴν αἴθουσα τοῦ Κωνσταντινου, στὴν ἐμφάνιση τοῦ Σταυροῦ, διαβάσεις φαρδεῖα-πλατεῖα: EN TOYTO NIKAI.) Καὶ τὸ ὅτι εἶχε ἑλληνικὰ βιβλία στὴ βιβλιοθήκη του, εἶναι φυσικὸ, γιατί ποιά βιβλιοθήκη τῆς ἐποχῆς ἐκείνης δὲν εἶχε πλῆθος ἑλληνικὰ βιβλία; (Bl. J. Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, τμῆμ. 3, κεφ. 3. (στοῦ Kröner Vlg. σ. 176-82), και ἐπιτέλους ἦταν Ἑλληνας ὁ Θεοτοκόπουλος!

Ἄλλὰ γιὰ τοὺς ὑπερασπιστὲς τοῦ βυζαντινισμοῦ τοῦ Θεοτοκόπουλου δὲν ἔχουν σημασία τὰ φανερά σημάδια· ἐκείνοι γυροῦν τοὺς κρυφούς και ἀφανέστερους δεσμούς μετὰ Βυζάντιο, ἄθελαι και ἀνεξάρτητα ἀπ' τὴ συνειδησὴ του ξεπετάγματα πού δηλώνουν τὴ βέβαιη βυζαντινὴ καταγωγὴ του. Τέτοιους δεσμούς τοὺς βρίσκουν στὰ μέτρα, στὴ σύνθεση, στὸ χρῶμα, στὸ φαινομενικὸ, στὴν τεχνικὴ και στὴν εἰκονογραφία.

Κι' ἄς πάρουμε πρῶτα τὰ μέτρα: ὁ συγγραφέας μᾶς λέει (σ. 81) ὅτι «ὁ ἀνθρώπινος τύπος τοῦ Γκρόκο... εἶναι... σύμφωνα με τὸ βυζαντινὸ κανόνα». «Τὸ βυζαντινὸ κανόνα», λέει, «τὸν μελετοῦμε σι' ἀναρίθμητα προϊόντα τῆς τέχνης τῆς Βυζαντινῆς». Ἀπὸ τὴ μελετὴ ὅμως αὐτὴ δὲν βγαίνει κανένας κανόνας, σὲ καμιά ἐποχὴ οὔτε σὲ κανένα εἶδος τῆς τέχνης· ὅποιος μελετῆσει τὰ βυζαντινὰ ἔργα και τὰ μετῆσει θὰ καταλάβῃ μιὰ γιὰ πάντα ὅτι δὲν ὑπάρχει κανένας ὀρισμένους κανόνας. Μᾶς λέει ὅμως παρακάτω ὁ συγγραφέας, ὅτι τὸν κανόνα τὸν «ὀρίζει με σαφήνεια, ἢ «Ἐρμηνεῖα τῆς ζωγραφι-

κῆς τέχνης» τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, και βγάζει τὸ συμπέρασμα ὅτι, «ἐννιά λοιπὸν «κεφάλαια» κ' ἕνα τρίτο εἶταν ὁ βυζαντινὸς κανόνας» (!). Ἄς διαβάσωμε τώρα ὁλόκληρο τὸ κείμενο τοῦ Διονυσίου και ἄς δοῦμε τί λέει:

Ἐρμηνεῖα τῶν μέτρων τοῦ νατουράλε (2).

§ 51. Γίνωσκε, ὦ μαθητῆ, ὅτι εἰς τὸ νατουράλε γίνεται ὅλος ὁ ἀνθρώπος αὐτὰ ἐννέα, ἦγον μέτρα ἐννέα ἀπὸ τὸ μέτωπον ἕως τὴν πατοῦναν. Καὶ πρῶτον ποιεῖς τὸ πρῶτον αὐγόν, τὸ ὁποῖον τὸ μοιράζεις εἰς τρία, και ποιεῖς τὸ πρῶτον τὸ μέτωπον, τὸ δεῦτερον τὴν μύτην και τὸ τρίτον τὸν πώγων· τὰ δὲ μαλλία ποίησον ἕξωθεν τοῦ αὐγοῦ μίαν μύτην και πάλιν μέτρησον ἀπὸ τὸν πώγωνα ἕως τὴν μύτην μέτρα τρία· και εἰς τὰ δύο μέτρα γίνεται τὸ πηγούνι, εἰς δὲ τὸ ἐν γίνεται τὸ στόμα· και ὁ λαῖμος μία μύτη. Ὑστερα μέτρησον [ἀπὸ τὸ πηγούνι] ἕως τὴν μέσην μέτρα τρία και ἕως τὰ γόνατα ἄλλα δύο και εἰς τὸ γόνατον ἕξωζέεις ἕνα μέτρον ὅσον ἡ μύτη· πάλιν ἄλλα δύο ἕως τὸν ἀστράγαλον και πάλιν ἀπ' ἐκεῖ ἕως τὴν πατοῦναν μίαν μύτην και ἀπ' ἐκεῖ ἕως τὰ νύχια μέτρον ἕνα, και ἀπὸ τὸν λάρυγγα πάλιν ἕως τὸν ὄμων μέτρον ἕνα...

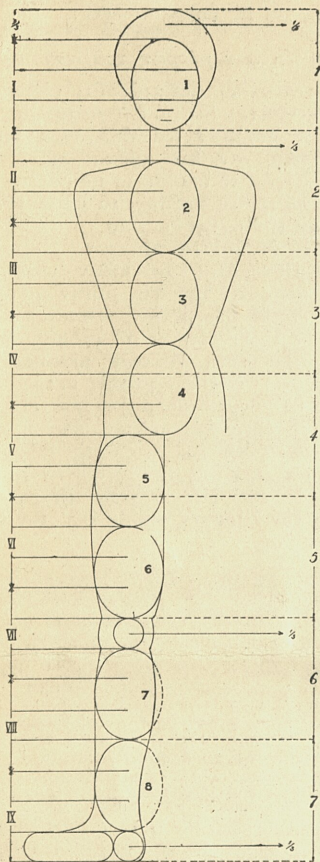
12. Μετὰ τὴ λέξη στόμα ἔβαλα ἄνω τελεία, γιατί ἀλλοίως δὲ βγαίνει νόημα. 13-14 Ἔβαλα σὲ ἀγγύλες τὸ ἀπὸ τὸ πηγούνι, γιατί ἡ προσθήκη αὐτὴ εἶναι ὀλοφάνερο λάθος: ἡ μέτρηση ἔπρεπε νὰ ἐξακολουθήσῃ ἀπὸ τὸ λαῖμό· ὕστερα, δὲν ἀνταποκρίνεται πρὸς τὰ ἔργα τῆς ἐποχῆς αὐτῆς, ἀν ἐξακολουθήσῃ ἡ μέτρηση ἀπὸ τὸ πηγούνι· μόνο τότε ταυρίζεται ἀκριβῶς με τὰ μέτρα πού δίνει στοὺς δύο πρώτους στίχους. Ἄν συνεχίζαμε ἀπὸ τὸ πηγούνι, θὰ ἦταν οἱ ἀναλογίες ἀκόμη πῶς μικρὲς ἀπὸ ἐπὶ τὰ κεφάλαια και δὲν θάβγαζαν σωστά τὰ μέτρα τοῦ σὺλόγου· ἄλλωστε και τὰ μέτρα πού βρίσκουμε στὴν ἄλλη «Ἐρμηνεῖα» (ἀμέσως παρακάτω) συμφωνοῦν κι' αὐτὰ μετὰ τὴν ἄλλη αὐτὴ.

Ἡ Ἐρμηνεῖα λοιπὸν μᾶς ζητᾷ ἐννέα μέτρα «ἀπὸ τὸ μέτωπον ὡς τὴν πατοῦναν». Χωρίζουμε τώρα τὰ ἐννέα ἴσα μέρη (λατινικοὶ ἀριθμοὶ στοὺς σχέδιο) κι' ἀρχίζουμε γράφοντας στὸ πρῶτο τὸ πρῶτο «αὐγόν», και ἐξακολουθοῦμε σύμφωνα με τὸ κείμενο ὡς τὸ στ. 15· στοὺς τέλους τὰ μετρησώμε ὀκτώ μέτρα ἢ «αὐγὰ» και 4/3. Θὰ τρία αὐτὰ εἶναι τὸ ἕνα γιὰ τὰ μαλλιά, τὸ ἄλλο γιὰ τὸ λαῖμό, τὸ ἄλλο γιὰ τὸ γόνατο και τὸ τέταρτο γιὰ τὸν ἀστράγαλο ὡς τὴν πατοῦναν. Ἐπομένως:

(1) Ἡ πηγὴ εἶναι πάλι ὁ Βίλλουμσεν, ἀλλὰ με κάποια παρεξήγηση, γιατί ὁ Πρεβελάκης βάζει τόσο μόνο κείμενο ἀπὸ τὸν Διονυσίο, ὅσο ἔχει και ὁ Βίλλουμσεν, και ἀπὸ ἕνα ἀποσπασμα μονάχα μιὰς φράσης τοῦ Βίλλουμσεν (II, 681), πού λέει: «τὸ ὕψος τοῦ ἀνθρώπου εἶναι λοιπὸν σὸ ὄλονό του ἐννέα μέτρα και ἕνα τρίτο...», βγάζει ὁ Πρεβελάκης τὸ συμπέρασμα του γιὰ τὸ βυζαντινὸ κανόνα. Ὁ Βίλλουμσεν ὅμως μιλάει γιὰ «μέτρα» και ὄχι «κεφάλαια», και προχωρεῖ παρακάτω, ἐρευνᾷ και φτάνει σὸ σωστὸ συμπέρασμα πὺς ἕτρα κεφάλαια και ὄχι ἐννιά κι' ἕνα τρίτο εἶναι τὸ μέτρο πού ἀναφέρει ὁ Διονύσιος (βλ. ἐπίσης Βίλλουμσεν I, 46 ὅπου λέει τὰ ἴδια).

(2) Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἐρμηνεῖα τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, ἐκδ. Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, ἐν Πετροῦπολεὶ 1909 σελ. 34 5. Τὸ ἔργο αὐτὸ γράφτηκε στὰ 1729-33. Βλ. Κ. Δημαρᾶ, Θεοφάνους τοῦ ἐξ Ἀργράφων, βίος Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἑλληνικὰ I, 1937/8, 235.

$8 + 4/3 = 9 + 1/3$. "Αν διαιρέσωμε ὅλο τὸ σῶμα σὲ τρία, ἔχομε $27/3 + 1/3 = 28/3$. Τὸ κεφάλι (τὸ πρόσωπο $3/3$ μὲ τὰ μαλλιά $1/3$) εἶναι $4/3$. Τώρα,



Γραφικὸ σχέδιο τοῦ ἀνθρώπινου σώματος κατὰ τὸν Διονύσιον τὸν ἐκ Φουρνᾶ.

$28/3 : 4/3 = 7$, ὅσες δηλ. φορές χωρεῖ τὸ κεφάλι σ' ὀλόκληρο τὸ σῶμα.

Ἐπομένως: ἑπτὰ κεφάλια εἶναι ὁ κανόνας πού δίνει ὁ Διονύσιος, καὶ πρέπει νὰ σημειωθῇ ὅτι αὐτὸ δὲ σημαίνει καθόλου ὅτι αὐτὸς εἶναι καὶ γενικᾶ ὁ βυζαντινὸς κανόνας.

Ἄς δοῦμε τώρα πῶς διατυπώνει τὰ μέτρα ἐν' ἄλλῳ κείμενῳ τῆς Ἐρμηνεύσεως (στὸ ἴδιο βιβλίον, σελ. 237).

Περὶ τῶν μέτρων τοῦ Πανσελήνου

- § 1. "Όταν θέλῃς, ὦ μαθητᾶ, νὰ σχεδιάσῃς, πρῶτον διαίρεσον τὸν τόπον εἰς μέτρα ἑπτὰ, ἦγουν κεφάλαια ἑπτὰ, καὶ τὸ μὲν πρῶτον διαίρεσον εἰς τέσσαρα μέρη· τὸ ἓνα ποίησον 5 τὰ μαλλιά, τὸ ἄλλο τὸ μέτωπον, τὸ ἕτερον τὴν μύτην καὶ τὸ ἄλλο τὸ πηγούνι... Τὰ δὲ λοιπὰ μέρη τῶν σωματῶν αὐτῶν μετροῦνται

οὕτως· ὅταν ποιήσῃς τὴν κεφαλὴν, ποίησον καὶ τὸν λαιμὸν μίαν μύτην· εἰς δὲ τὸ δευτέρῳ μέρει ποίησον τὸ τέλος τοῦ στήθους, εἰς τὸ τρίτον τὴν μέσην... εἰς τὸ τέταρτον μέτρον ποίησον τὸ τέλος τῆς κοιλίας, εἰς τὸ πέμπτον καὶ μισὸν τὰ γόνατα, εἰς τὸ ἕβδομον τὸν ἄστράγαλον...

Ἡ διατύπωση αὐτὴ εἶναι διαφορετικὴ ἀπὸ τὴν προηγούμενη, οὐσιαστικᾶ ὁμοίως δὲν διαφέρουν τὰ κείμενα αὐτά. Ὡστε καὶ ἀπὸ δῶ βγαίνουν ἑπτὰ κεφάλαια.

Ἡ § 51 τῆς «Ἐρμηνεύσεως» καταγίνεται, καθὼς εἶδαμε, μὲ τὴν ἔρμηνείαν τῶν μέτρων τοῦ νατουράλε, καὶ μόνον ἢ λέξι «νατουράλε» θ' ἄρκοῦσε νὰ δείξῃ ὅτι ἡ καταγωγή τοῦ τμήματος αὐτοῦ δὲν εἶναι καὶ πολὺ βυζαντινὴ· ἔτσι καὶ ἡ ἀμέσως παρακάτω § 52 μᾶς μιλάει «περὶ κατασκευῆς τῶν βαφῶν τοῦ νατουράλε καὶ πῶς νὰ δουλεύῃς εἰς πανὶ μὲ λάδι», τεχνοτροπία πού βέβαια δὲν εἶναι κ' αὐτὴ βυζαντινὴ. Τὸ ὅτι ἄλλωστε, τὰ ὅσα γράφει γιὰ τὰ μέτρα δὲν εἶναι παρμένα ἀπὸ τὴν παράδοση, μᾶς τὸ λέει ὁ ἴδιος ὁ Διονύσιος στὴν ἀρχὴ τοῦ ἔργου του: «εἰ δὲ καὶ τόχης εἰς ἀμαθῆ τινα καὶ ἀτεχρον (διδάσκαλον), κάμε καὶ σὺ (ὁ φιλόμαθος μαθητᾶ) καθὼς καὶ ἡμεῖς καὶ ἰδὲς μετὰ ταῦτα νὰ εὖρης ἐκ τοῦ περιφήμου Μανουήλ τοῦ Πανσελήνου τινὰ ἀρχέτυπα καὶ κοπίασε εἰς αὐτὰ ἱκανὸν καιρὸν, σχεδιάζοντας μὲ τὸν τρόπον ὅπου θέλομεν σὲ ἔρμηνεύσει παρέρμοσθεν, ἕως οὗ νὰ καταλάβῃς τὰ μέτρα τούτου καὶ σχήματα» (σελ. 6). Καὶ στῆ σελ. 239 βλέπεις τίς ἴδιες συμβουλές στὸ μαθητῆ πού εἶδαμε καὶ στὸ Διονύσιον, δηλ. νὰ πάῃ νὰ δῆ καὶ νὰ μελετήσῃ μόνος του. Ἡ ἔκφραση τοῦ Διονυσίου γιὰ τὰ μέτρα, τὰ «αὐτὰ» ὅπως τὰ λέει, χροιάζεται γιὰ νὰ βρεθοῦν οἱ ἀναλογίαι τῶν μελῶν τοῦ σώματος, καὶ δὲν εἶναι κανόνας, ὅπως ἄλλωστε καὶ στὴν ἀρχαιότητα δὲν ὑπῆρχε ὀρισμένος κανόνας, καὶ ἐπομένως τὰ ὅσα γράφονται γιὰ τὸν «γλυπτικὸν κανόνα» τοῦ Πολυκλείτου καὶ τοῦ Λυσίππου (σ. 81-83) εἶναι αὐθαίρετα, γιὰ τίποτε τὸ ἐξακριβωμένο δὲ μᾶς εἶναι γνωστὸ. Ὁ κανόνας τοῦ Πολυκλείτου, πού συχνὰ τὸν ἀναφέρουν, φαίνεται ὅτι ἀφορᾷ μᾶλλον τὴν σχέση τῶν μελῶν τοῦ σώματος, τὴ «συμμετρία» (βλ. Χρ. Τσουντα, Ἱστορία τῆς Ἀρχαίας Ἑλλην. Τέχνης, Ἀθῆναι, 1928, 211, 313, 410). Ἔτσι, ἂν ἀπὸ τὸν πίνακα τῶν ἀναλογιῶν τοῦ Χοσὲ Ραμόν Μέλιδου (σ. 82), πρόκειται νὰ ἀποδειχθῇ ὅτι ὁ βυζαντινὸς «κανόνας» εἶναι «ἐννὰ κεφάλαια καὶ ἓνα τρίτο», αὐτὸ δὲν ἀποδείχεται καθόλου ἀπὸ τὸν πίνακα αὐτὸν βγαίνει μάλιστα καθαρὰ καὶ ἑξάστερα ὅτι εἶναι ὀχτὼ μονάχα!

Ἄπ' ὅλα αὐτὰ φαίνεται ὅτι ὅσα γράφονται γιὰ τὸ βυζαντινὸν κανόνα εἶναι χωρὶς βάση καὶ χωρὶς μελέτη γραμμένα, κ' ἔτσι καὶ ἡ φράση, σ. 81, ὅτι τὸ βυζαντινὸν αὐτὸ κανόνα τὸν «παρητήρησαν ὅλοι χωρὶς ἐξαιρέσει οἱ μελετητές του» (τοῦ Θεοτοκόπουλου δηλ.) φαίνεται ἀβασάνιστη καὶ φυσικὰ ἀστήριχτη, ὅταν θυμηθοῦμε πῶς ὁ Θεοτοκόπουλος δὲν εἶχε κανένα σταθερὸ μέτρο.

Ἔτσι δὲ μπορεῖ νὰ γίνῃ πιά λόγος γιὰ τὰ βυζαντινὰ μέτρα καὶ γιὰ τὴν σχέση τους μὲ τὸν

Θεοτοκόπουλο. "Ας προχωρήσωμε τώρα σ' άλλο ζήτημα: στη σύνθεση. Ο Πρεβελάκης, στη σελ. 16, ξεκινώντας από τον πίνακα «Τ' ἄρραβωνιάσματα τῆς Παναγίας» (εἰκ. 2) μᾶς λέει ὅτι ὁ πίνακας αὐτός ἔχει ἐπιπεδική σύνθεση, τὴ σύνθεση δηλ. πού ἔχει ἡ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ. "Αν προσέξωμε λίγο αὐτὸν πίνακα, θὰ δοῦμε ὅτι καὶ τὸ πῶ μικρὸ τμήμα ὄγκου φαίνεται ὅτι πιάνει ἀνάλογο χῶρο τῆν εἰκόνα, εἶναι ἀδύνατον νὰ φαντασθῆς ὅτι ὅλ' αὐτὰ τὰ πρόσωπα εἶναι σ' ἓνα μόνον ἐπίπεδο, διπλα τὸνα στ' ἄλλο· φαίνονται καθαρά ὅτι τὸ ἓνα εἶναι πίσω ἀπὸ τ' ἄλλο. Νιώθεις τὸν ὄγκο, καὶ ἐπομένως τὸ χῶρο πού πιάνει ὁ ὄγκος αὐτός, στὸ κάθε τι ἀρχίζοντας ἀπὸ τὴν κορυφὴν τοῦ βάθους, αἰσθάνεσαι διαδοχικὰ τὰ πίσω πρόσωπα, πού κ' αὐτὰ δὲν βρίσκονται ὅλα στὸ ἴδιο ἐπίπεδο, πᾶρα μῆρὸς ξεχωρίζεις τὸν ἱερέα καὶ ἀκόμη πᾶρα ἔξω τὸ "Αγιο Ζεύους" στὴν πραγματικότητά μάλιστα τὸ χρῶμα βοηθεῖ ἀκόμη περισσότερο τὴν ἐντύπωση αὐτὴ τοῦ βάθους, πού ἐλαττώνεται κάπως στὴ φωτογραφία. (Εἶχα τὴν τύχη νὰ δῶ τὸν πίνακα αὐτὸ στὴν ἔκθεσή τοῦ 1937 στὸ Παρίσι.) Πῶς λοιπὸν εἶναι δυνατὸν νὰ μιλάμε γιὰ «ἐπιπεδικὴ σύνθεση», σὲ μιὰ περίπτωση πού κ' ἀντίθετο εἶναι ἐξῶφθαλμο γιὰ τὸν καθενα;

Στὴν ἴδια σελίδα (16), τὴς παρατηρήσεις γιὰ τ' «Ἄρραβωνιάσματα τῆς Παναγίας», γράφει ὅτι «τὰ φαρδιὰ καὶ φωσφορίζοντα χρωματικὰ πεδία, τὰ χρώματα τὸν Μυστρά (τὸ κόκκινο... κλ.)» ἀποτελοῦν «ὁμολογία πίστεως στὶς οἴξεις» τοῦ Θεοτοκόπουλου, πού ὑποτίθεται ὅτι βρίσκονται στὸ Βυζάντιο· κ' ἂν ἀκόμη ὑποθέσωμε ὅτι τὰ βρίσκομε στορπισμένα ἐδῶ κ' ἐκεῖ αὐτὰ τὰ χρώματα τοῦ Μυστρά, δὲν τὰ βρίσκομε ὁμως ποτε οὔτε στὴν ἴδια σχέση, οὔτε στὸν ἴδιο τόνο, οὔτε στὴν ἴδια σύσταση, ἔτσι πού νὰ θυμίζουν ἔξω καὶ ἀπὸ μακριὰ τὸν Μυστρά. (Τί θὰ πῆ ἄλλωστε Μυστράς; Ἔχομε διάφορες ἐποχές, διάφορους τρόπους· πῶς μπορεῖ νὰ συγκρίνης ἓνα ἔργο πού εἶναι ἓνα περίπου τετραγωνικὸ μέτρο λαδομπογιᾶ, μὲ δλόκληρες μαζὶ τὶς χιλιάδες τετραγωνικὰ μέτρα τοιχογραφίες σὲ φρέσκο;)

"Αλλοῦ πάλι διαβάζεις (σ. 93): «Τὰ χρώματα (στοὺς θρησκευτικὸς πίνακες τοῦ Θεοτοκόπουλου) εἶναι βυζαντινὰ ἢ, κατ' ἄλλους, τὰ ἴδια τὰ χρώματα τῆς νεανικῆς παλέτας τοῦ Τιτσιανῶ, πού δὲ σημαίνει διαφοροτικὸ πρᾶμα, γιὰτὶ ὁ Τιτσιανὸς... μαρτυροῦσε τὴν προέλευση τοῦ χρώματός του ἀπὸ τὴν κλίμακα τῶν ψηφιδωτογράφων τοῦ "Αγίου Μάρκου». "Ὀλη αὐτὴ ἡ σκέψη εἶναι παρμένη ἀπὸ τὸ βιβλίον τοῦ Μπᾶρρον (R. Byron and T. Rice, The Birth of Western Painting, London 1930, σελ. 174), πούνα ἓνα καλογραμμένον ἀλλ' ἀσυγχρόνη ἀνεπιστημονικὸ καὶ ἐρασιτεχνικὸ ἔργο. "Ὀταν σκεφθῆ κανεὶς ὅτι αὐτὰ λέγονται γιὰ μιὰ ἐποχὴ πού δλόκληρη ἢ Ἀναγέννηση ἔχει συντελεσθῆ πιά (δηλ. περὶ τὸ 1565, ὅταν πηγαίει ὁ Θεοτοκόπουλος στὴν Βενετία), πού ἡ βενετικὴ σχολὴ ἔχει διαμορφωθῆ ἀπ' τὶς μεγαλύτερες προσωπικότητες τοῦ χρώματος (Τζεντίλε Μπελλίνι (1429-1507), Τζοβάνι Μπελλίνι (1459-1519), Καρπάτσιο (1455-1525), Τζορτζόνε (1478-1510), ὁ παλιὸς Πάλαμο (1480-1528), καὶ μὴν ξεχνᾶμε πῶς ὁ Τιτσιανὸς (1477-1576)

εἶναι ἐνενηντάρης κίολας), τότε πρέπει ν' ἀνατραποῦν ὅλα πιά. Οἱ Βενετσιάνοι πλάθουν καὶ χρησιμοποιοῦν τὸ χρῶμα κατὰ τρόπο τόσο διαφορετικὸ ἀπὸ τοὺς Βυζαντινοὺς, πού θὰ μορῆς ἴσια-ἴσια νὰ τὸν πῆς ἐντέλως ἀντίθετο ἀπὸ τὸ βυζαντινὸ. "Ὁ Βυζαντινός, γιὰ νὰ τὸ ποῦμε γενικώτατα, βάζει τὸ ἓνα χρῶμα διπλα στὸ ἄλλο, τὰ «παρθέτει», ἐνῶ ὁ Βενετός παίζει μετὰ χρώματα καὶ τοὺς τόνους ἔτσι πού νὰ βγαίνει ἀπ' τὴν εἰκόνα μιὰ ἐνιαία χρωματικὴ ἐντύπωση.

Στὴ σελ. 89 διαβάζεις: «*Ἡ παλέτα τῶν βενετῶν εἶναι κὶ αὐτὴ βυζαντινὴ κατὰ τὴν προέλευση, τοῦτο κὶ ὅλα εἶναι πού τὴν ξεχωρίζει ἀπὸ τὴν παλέτα τῆς Ὀμῆριος*». Δὲν μπορεῖ νὰ πιστέψη κανεὶς σὲ μιὰ τέτοια φράση (εἶναι ἄλλωστε κ' αὐτὴ παρμένη αὐτοῦσια ἀπὸ τὸν Μπᾶρρον, ὅπου παραπάνω σ. 174), ἂν δὲν ἔχη πῶς χειροπιαστὸς λόγους. "Ἐτσι ἡ «*ἐσσοτερικὴ φλόγα*» ἢ κατὰ παρόμοιο δὲν εἶναι λόγος ἀρκετοῦ πού ν' ἀποδείχθουν τὴ βυζαντινὴ καταγωγὴ τῆς παλέτας τοῦ Θεοτοκόπουλου.

«*Ἀλλὰ ἐκεῖ ὅπου δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρξει σύγχυση εἶναι ἡ χρωματικὴ μέθοδος τοῦ Γκρέκο (σ. 89), καὶ στὴ σ. 92: «ἡ φράση (τοῦ Πατσέκο) «ὁ Δομήνικος Γκρέκο περᾶ καὶ ξαναπερνᾶ τὶς ζωγραφίες του» φέρνει στὴ μνήμη τὴ βυζαντινὴ τεχνικὴ πού δουλεύει τὸ χρῶμα σὲ ἀπανωτὰ στρώματα, ξεκινώντας ἀπὸ τὸ σκοτεινὸ προπλάσμα γιὰ νὰ φτάσει, ὁλόνα ἀνοίγοντας τὸν τόνο, στὰ φῶτα. Τὴ μέθοδο αὐτὴ τοῦ Γκρέκο στὴν Ἰσπανία...*».

"Ἐδῶ μᾶς ἀποκαλύπτεται κατὰ τὸ συγγραφεὴ τὴ ζωγραφικὴ μέθοδος τοῦ Θεοτοκόπουλου. Αὐτὴ ὁμως εἶναι ἡ βυζαντινὴ μέθοδος πού δὲν ἔχει καμία σχέση μετὰ τὸν τρόπο τοῦ Θεοτοκόπουλου. Κάθε ζωγράφος περνᾶ καὶ ξαναπερνᾶ τὰ ἔργα του. "Ἡ βυζαντινὴ τεχνικὴ δὲν ἐπιτρέπει στὸν καλλιτέχνη νὰ ξαναγεοῖσῃ στὰ πρῶτα τὰ χρώματα, ὅταν βάλει πιά τὰ δεύτερα ἢ ἀυστηρῆ αὐτὴ τεχνικὴ εἶναι ζήτημα ἂν ἐπιτρέπη μιὰ, ἐλάχιστη ἴσως, προσθήκη ὅταν πιά ἔχει στεγνώσει τὸ τελευταῖο χρῶμα. "Ἐπειτα οἱ «*σκληρὸς μουτζαλιὲς καὶ τὰ ἀσύνδετα καὶ ἐσσορισμένα χρώματα*» πού ἀναφέρει ὁ Πατσέκο, δὲν ἔχουν τίποτα τὸ κοινὸ μετὰ τὸ βυζαντινὸν τρόπο, γιὰτὶ ἐδῶ «ὁ προπλάσμος», τὸ πρῶτο χρῶμα, στρώνεται στὴν ἀρχὴ σ' δλόκληρη πάνω-κάτω τὴν εἰκόνα κ' ἔπειτα δουλεύεται ἀπὸ πάνω, ὡς πού νὰ σκεπασθῆ σχεδὸν μετὰ ἄλλα χρώματα, ἔτσι πού νὰ μὴ φαίνονται πουθενὰ ἀσύνδετα χρώματα καὶ σκληρὸς μουτζαλιὲς. Τὰ τελευταῖα χρώματα, τ'ἀνοιχτὰ, κάνουν καὶ τὸ φῶς, πού δὲν ἀκόλουθῆ κανένα λογικὸ κανόνα (εἶναι irrationnel), ἐνῶ δὲν ὑπάρχει σχεδὸν περίπτωση πού νὰ μὴ μορῆ κανεὶς νὰ καθορίσῃ ἀκριβῶς ἀπὸ πού ἔρχεται τὸ φῶς στὰ ἔργα τοῦ Θεοτοκόπουλου· τὸ φῶς τοῦ ἀκόλουθῆ τοὺς κανόνες τῆς λογικῆς, καὶ εἶναι στὴν σύλληψη καὶ στὴν ἐπέλεση βασικὰ διαφορετικὸ ἀπὸ τὸ βυζαντινὸ φῶς. "Ἐτσι, τὰ ὅσα γράφονται γιὰ τὸ φῶς (σελ. 100 καὶ κάτω), ἰδίως ἡ φράση «*ἡ πηγὴ τοῦ (τοῦ φωτός) δὲ βρίσκεται οὔτε στὸν ἥλιο, οὔτε σ' ἄλλη τεχνικὴ ἐστία, πᾶρα μέσα στὴν παλέτα τοῦ ζωγράφου, ἀπ' ὅπου κατεβαίνει μέσα στὴν εἰκόνα...*» ὄχι μόνον δὲν ἀνταποκρίνεται καθόλου στὴν πραγματικότητά ἀλλά, καὶ μερδεύει τὸν ἀναγνώστη. "Ὅσο γιὰ τὶς «*μορφὲς τῆς ἑλληνο-*

Χρῶμα
Βενετῶ

Byz. lex

Χρῶμα

Φῶς

ρωμαϊκής τέχνης» πού «ἀποδείχουν» τὴν ἐπίδραση τῆς ἀρχαιότητος (σελ. 104 καὶ κάτω) στὴ φόρμα τοῦ Θεοτοκόπουλου, θὰ παρακαλέσω τὸν ἀναγνώστη νὰ θυμηθῆ, ὅτι πολλοὶ ζωγράφοι στὴν Ἀναγέννηση βάζαν μέσα στὰ ἔργα τους ἀρχαιοτέτες χωρίς αὐτὸ νὰ ἔχη καμία σημασία γιὰ τὴ φόρμα τους (π. χ. ὁ Mantegna, στὸν «Ἀγ. Σεβαστιανὸ» πού ἀναφέραμε παραπάνω, ἢ ὁ Parmigianino στὴν «Παναγία», Uffizi κ. ἄ.).

Κανένα συμπέρασμα δὲν μπορεῖ νὰ βγάλῃ κανεὶς ἀπ' ὅσα γράφονται γιὰ τὴν τεχνικὴ (106-120), καὶ τοῦτο γιὰτὶ καὶ στὸ βιβλίον τοῦ Βίλλουμσεν, ἀπ' ὅπου εἶναι παρμένο τὸ θέμα αὐτὸ (σκόρπια ἀπὸ II, 407-32, 618-29, 394-6 κ. ἄ.), ὁ ἴδιος ὁ Βίλλουμσεν τὸ γράφει ἀκατάστατα, ἀμωρφα καὶ ἀντικρουόμενα (βλ. II 622). Ἔτσι διαβάζεις γιὰ «ἀνοιχτὴ» καὶ «κλειστὴ» τεχνικὴ, πού εἶναι ἓνα προσωπικῆς ἐφευρέσεως κατασκευάσμα τοῦ Βίλλουμσεν, σὰ νᾶταν κάτι πασίγνωστο (σ. 115): «ἀνοιχτὴ (τὴ λὲν ἀνοιχτὴ γιὰτὶ τὰπανωτὰ χρώματα πού στρώνει δε σκεπάζουνε τὸνα τᾶλλο)». Ἐνῶ ὁ Βίλλουμσεν λέει (σὲ μετάφραση): «ἡ ἀνοιχτὴ ζωγραφικὴ εἶναι σκληρὴ καὶ ἀφίνει πινελιὲς καὶ ἐπιφάνειες τοῦ χρώματος ἄλυτες. Δημιουργεῖ ὥραϊα «ἐμφέ» μὲ τὴ μάζα τοῦ χρώματος πλούσιου σὲ περιγράμμα (σιλουέτα)»,— ἀκατανόητος ὁρισμὸς, πού δὲν ἔχει ὅμως κι' αὐτὸς καμία σχέση μὲ τὸ νόημα πού δίνει ὁ Πρεβελάκης. Ὅσο γιὰ τὴν «κλειστὴ», κανένας ἀπὸ τοὺς δύο δὲν μᾶς λέει τί εἶναι αὐτή. Ἔτσι καὶ τὰ ὅσα γράφονται γιὰ «τὸν ἀγῶνα τοῦ Γκρέκο νὰ συνδιαλάξει τὴν παλιὰ καὶ τὴ νέα παιδεία» μένουν χωρίς καμία ἀνταπόκριση, οὔτε ἔχουν τίποτα τὸ κοινὸ μὲ τὸ βυζαντινὸ τρόπο ζωγραφικῆς.

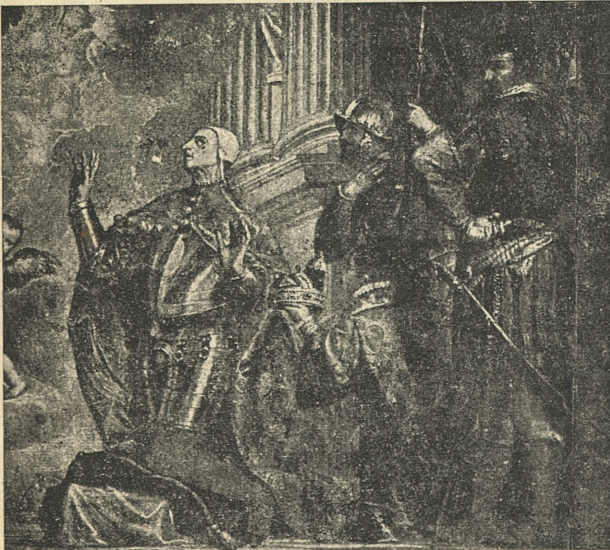
Στὴν σελ. 97 ὁ Πρεβελάκης μᾶς βεβαιώνει ὅτι «τὸ χρώμα τῆς σάρκα... ἔρχεται κι αὐτὸ νὰ βε-

βαιώσει τὴ βυζαντινὴ καταγωγὴ τοῦ ζωγράφου. Εἶναι ἀλήθεια πὼς μέσα στοὺς βενετικούς του πίνακες θὰ βρεῖς συχνὰ τὴ σάρκα πλασμένη κατὰ τὸ βενετικὸ νόμο...», καὶ μᾶς τὸν ἐξηγεῖ μὲ βάση πάντα τὸν Βίλλουμσεν (II, 636) κι' ὕστερα προσθέτει: «Πόσο ἡ σάρκα αὐτὴ βρῖσκεται κοντὰ στὴ βυζαντινὴ, θὰ τὸ καταλάβεις ἅμα διαβάσεις στὴν «Ἐρμηνεῖα τῆς ζωγραφικῆς τέχνης», στὴν παράγραφο «Πὼς νὰ δουλεύῃς κρητικά»...». Τὴ διαβάσαμε τὴν παράγραφο αὐτὴ καὶ δὲν βρήκαμε καμιά ἀπολύτως σχέση νὰ ἔχη τὸ ἓνα μὲ τὸ ἄλλο.

Τέλος ἡ προσπάθεια μιᾶς εἰκονογραφικῆς ἐξόρτησης τοῦ Θεοτοκόπουλου ἀπὸ τὸ Βυζάντιο ἀποδείχεται, παρ' ὅλη τὴν προσπάθεια τοῦ Μπάττον, πού τὸν ἀκολουθεῖ φανερὰ πιὰ ὁ Πρεβελάκης (σ. 157 ὑποσημ.), ἀβάσιμη, γιὰτὶ εἶναι ἀβάσιμο τελειῶς ν' ἀναζητᾶ κανεὶς τὰ πρότυπα πού εἶχε δῆθεν ὁ Θεοτοκόπουλος σὸ νοῦ του γιὰ τὸν πίνακά του «Τὸ Ὄνειρο τοῦ Φιλίππου τοῦ Β'», σὲ ἔργα σὰν τὸν «Ἀκοίμητο Σκόληκα» τῆς Φερρωμένης, ἢ Σαλαμίνα (ζωγραφίστηκε στὰ 1735), ἐνῶ ἡ δυτικὴ Εὐρώπη εἶναι γεμάτη ἀπὸ τέτοια παραδείγματα. Στὶς πύλες τῶν γοτθικῶν ναῶν ἐπαναλαμβάνεται συχνὰ τὸ θέμα αὐτό: Amiens, μεσαία πύλη (1220-30) ἢ Nürnberg (St. Lorenz), δυτικὴ πύλη (μέσα 14^{ου} αἰώνα).

Καὶ τὸ θέμα τοῦ γονατισμένου βασιλιᾶ, σὸ ἴδιο ἔργο, εἶναι ὁλοφάνερο πὼς ὁ Θεοτοκόπουλος τὸ πήρε ἀπὸ τοὺς «δασκάλους του» καὶ ὄχι ἀπὸ τὰ μακρυνὰ καὶ ἄγνωστα γι' αὐτὸν μοναστήρια τοῦ Ἁγ. Ὁρους, ὅπου ὁ χειρισμὸς μόλις σχετικῶς καὶ κάθε ἄλλο παρὰ ἴδιου θέματος εἶναι ὀλότελα διαφορετικὸς. Τὸ θέμα αὐτὸ ἦτανε πολὺ συνηθισμένο τότε στὴ δυτικὴ Εὐρώπη. Ἀναφέρω ἀπὸ τὴ Βενετία, σὸ Παλάτι τῶν Δόγηδων, δύο μονάχα μεγάλους πίνακες, ὅπου τὸ θέμα τοῦ γονατισμένου Δόγη εἶναι τὸ ἴδιο μὲ τὸ γονατισμένου Φιλίππου. Ὁ ἓνας εἶναι τοῦ Τινοροτέτο στὴν αἴθουσα τῆς Γερουσίας, «Οἱ Δόγηδες Lando καὶ Trevisan πού προσκυνοῦν τὸ νεκρὸ Χριστό», ὁ ἄλλος τοῦ Τιτσιάνου, στὴν αἴθουσα «μὲ τὶς τέσσερις πόρτες», «Ὁ Δόγης Ἀντόνιο Γριμάνι γονατιστὸς μπρὸς στὴν Πίστη» (βλέπε στὴν διπλανὴ εἰκόνα).

Τὸ θέμα, λέει ὁ Πρεβελάκης, τῆς «Δεύτερης Παρουσίας» προέρχεται ἀπὸ «τὴ βυζαντινὴ παιδεία» καὶ «εἶναι κάτι παραπάνω ἀπὸ μιὰ ὀπτική ἐντύπωση. Εἶναι ἡ ἴδια ἢ ψυχὴ τῆς σύνθεσης» (σελ. 157) κι' ἐδῶ ξεχνιέται πόσο τὸ θέμα αὐτὸ ἦταν ἀγαπητὸ καὶ πόσο μεγάλη διάδοση εἶχε σὸ Χριστιανισμὸ τῆς δυτικῆς Εὐρώπης, ἀπ' ὅπου μεταδόθηκε πολὺν στὰ χρόνια τῆς Τουρκοκρατίας. Ἡ «Δεύτερα Παρουσία» τοῦ Τορτσέλλο ἀκολουθεῖ μιὰ πολὺ διαφορετικὴ εἰκονογραφία ἀπ' ὅτι οἱ μεταγενέστερες παραστάσεις. Καὶ μονάχα σχετικὰ μὲ τὸν «Ἀκοίμητο σκόληκα», ἂν τὸ δῆ κανεὶς θὰ προσέξῃ ὅτι σὸ Τορτσέλλο μόλις διακρίνεται τὸ κεφάλι



Ὁ Δόγης Ἀντόνιο Γριμάνι γονατιστὸς μπρὸς στὴν Πίστη.

του θηρίου (δεξιά στην προτελευταία ζώνη εικ. 69) ενώ στην εικ. 66 το κεφάλι του θηρίου είναι πελώριο· έτσι και η γνώμη ότι το «μωσαϊκό του Τοροτέλλο υπήρξε λαμπρότατο υπόδειγμα για τη Χριστιανική Ανατολή» δεν είναι και τόσο εξακριβωμένη. «Όσο για τη φράση: «*Η άπεικόνιση του πλήθους ένθymiζει τη στερεότυπη παράσταση των Βυζαντινών με τα ἐπάλληλα ἡμίκυκλα*», θάχε να πη κανείς ότι μια τέτοια παράσταση τη συναντά κανείς και στην Ίταλια συχνά (ένα μονάχα πασίγνωστο παράδειγμα θυμίζω, τους Ἀγγέλους ἀπὸ τὸν «Παράδεισο» του Μπ. Γκοτζόλι στο Παλάτι τῶν Μεδίκων, στη Φλωρεντία). Πόσο ἄσχολες εἶναι οἱ εἰκονογραφικὲς αὐτὲς συγκρίσεις δείχνει ἡ ἀντιπαραβολὴ τοῦ ἔργου τοῦ Θεοτοκόπουλου «Ὁ Χριστὸς ἐκβάλλων τοὺς πωλοῦντας καὶ ἀγοράζοντας ἐκ τοῦ Ἱεροῦ» με τὸν ἀντίστοιχο πίνακα τοῦ Μπασσάνο (βλ. L. Zottman, Zur Kunst der Bassani, πιν. XII, 27) στὸ Λονδίνο. Ὁ πίνακας τοῦ Μπασσάνο θάλεγε πὼς εἶναι κωμωμῆς σύμφωνα με τὴν περιγραφή της σκηνῆς αὐτῆς πού μᾶς δίνει ὁ Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ (στὸ ἔργο πού ἀναφέραμε παραπάνω § 71) ἔπρεπε μὴπως ἀπὸ μιὰ τέτοια περίπτωσι νὰ βγάλῃ κανεὶς τὸ συμπέρασμα ὅτι ὁ Μπασσάνο εἶναι βυζαντινὸς καλλιτέχνης; Καὶ βλέπομε τὸ νέο Θεοτοκόπουλο νὰ μὴν ἀκολουθεῖ τὸ δάσκαλο του, πού δὲ θάταν ἴσως παράδοξο ἂν τῷκανε, καὶ ν' ἀλλάξῃ τελείως τὴν παράσταση σύμφωνα με τὴν προσωπικὴ του ἀντίληψη. Ὅταν συγχριθοῦν οἱ ὁλοφάνερες καὶ χυπτητὲς ἐπιδράσεις, πού πῆρε ὁ Θεοτοκόπουλος ἀπὸ τὴν τέχνη της δυτικῆς Εὐρώπης, με τὶς ἀνύπαρκτες «βυζαντινές», θ' ἀπορήσῃ κανεὶς πὼς εἶναι δυνατόν νὰ γίνεταί ἀκόμη λόγος γιὰ τὸ βυζαντινισμό του. Ἀλλὰ ἡ λεπτομερειακὴ ἐξέταση τῶν ἐπιδράσεων μειώνει ἕνα μεγάλο καλλιτέχνη σάν τὸν Θεοτοκόπουλο, γιατί ὅσες κι' ἂν εἶν' αὐτὲς καὶ ὅποιαδήποτε προσέλευσι κι' ἔν' ἔχουν, τὴν οὐσιαστικὴ καὶ πρωτεύουσα σημασία ἔχει πάντα ἡ προσωπικότητα τοῦ δημιουργοῦ. Ἄν ἡ ἔρευνα τῶν δῆθεν βυζαντινῶν ἐπιδράσεων εἶχε σκοπὸ ν' ἀποδείξῃ τὴν ἑλληνικὴ του καταγωγὴ, τότε ἴσως θάχε νόημα μιὰ τέτοια προσπάθεια. Ἄλλ' ἐδῶ δὲν ὑπάρχει ζήτημα: Ὁ Θεοτοκόπουλος ἦταν καὶ θὰ μείνῃ πάντοτε ὁ μεγάλος Ἕλληνας καλλιτέχνης, πού κατέχει μιὰ ἀπ' τὶς σπουδαιότερες θέσεις στὴν ἱστορία τῆς τέχνης.



Ἀπὸ τὸ Εὐαγγελιστάριον Ὁθωνος τοῦ Γ' (1000 μ. Χ. περίπου)

Τὸ θέμα γιὰ τὸν βυζαντινισμό τοῦ Θεοτοκόπουλου τὸ ἐξετάσαμε κάπως ἐνύστερα γιατί ἔχει γενικότερο ἐνδιαφέρον. Τώρα θὰ ἐξετάσουμε με ὅσο τὸ δυνατόν μεγαλύτερη συντομία μερικὲς μονάχα φράσεις ἢ γνώμες παρμένες σκόρπια μεσ' ἀπὸ τὸ βιβλίο:

Στ' «Ἀραβωνιάσματα τῆς Παναγίας» (σελ. 16-17) λέει ὅτι «πίσω ἀπὸ τὸν ὄμο τοῦ ἱερέα προβάλλει ἡ ἀνησυχητικὴ, ἡ ἐξἄλλη μορφή τοῦ Θεοτοκόπουλου». Πρὶν προχωρήσῃ ὁ ἀναγνώστης σ' ἄλλα ζητήματα, πρέπει νὰ πληροφορηθῇ ὅτι τὴ μορφή τοῦ Θεοτοκόπουλου δὲν τὴν γνωρίζομε, δὲν ἔχομε καμιά, μὰ ἀπολύ-

τως καμιά ἀπόδειξι πὼς τὰ πρόσωπα πού θεωροῦνται αὐτοπροσωπογραφίες παριστάνουν ἀληθινὰ τὸ μεγάλο ζωγράφο. Ὑποψίες μονάχα ὀλότελα ἀβάσιμες, στηριγμένες μόνο στὴν ἐπιθυμία μερικῶν ν' ἀνακαλύψουν τὴ μορφή του μέσ' στὸ ἔργο του, ἀπὸ μιὰ παιδίαστικὴ προσπάθεια ὅπως στὴ μαγικὴ εἰκόνα, ἐδημιούργησαν τοῦτο τὸ χαρακτηριστικὴ ἔρασιτεχνικὸ ζήτημα, δηλ. ποιὰ εἶναι ἡ μορφή τοῦ καλλιτέχνη. Ἔτσι, τὰ ὅσα γράφονται στοὺς τίτλους καὶ στὸ σχετικὸ μέρος τοῦ κειμένου γιὰ τὶς εἰκόνες 1 (19), 3 (2), 10 (15), 11 (16), 12, 72 (71), χρειάζονται ἀναθεώρησι, γιατί δὲν ἀρκεῖ ἡ φράσι τοῦ συγγραφέα ὅτι «*ἡ ὑπόθεσι τοῦ Βίλλουμσεν εἶναι παραπάνω ἀπὸ ἀληθοφανῆς* (σελ. 163) οὔτε πείθουν γιὰ τὸ χαρακτηρισμὸ τοῦ Θεοτοκόπουλου οἱ παρατηρήσεις γιὰ τὸ «*ἔξυπνο καὶ ζωηρὸ πρόσωπο*» ἢ «*τὰ μεγάλα μάτρα καὶ τὰ γραμμένα φρόδια*» αὐτὰ δὲν ἀποτελοῦν ἀποδείξεις, μὰ οὔτε καν ἐνδείξεις. Σχετικὰ με τὴν αὐτοπροσωπογραφία, ὁ συγγραφέας μᾶς πληροφορεῖ (σελ. 48) ὅτι ὁ Θεοτοκόπουλος «*εἰσάγει τὴν*» (ἀβεβαίωτη καθὼς εἶδαμε παραπάνω) αὐτοπροσωπογραφία του *στις θρησκευτικὲς του συνθέσεις*. Ὅπως βγαίνει ἀπὸ τὸ νόημα ὀλόκληρης τῆς περιόδου, με τὴ λέξι *εἰσάγει* ἐννοεῖ ὅτι «*γιὰ πρώτη φορὰ αὐτὸς ζωγραφίζει τὴν αὐτοπροσωπογραφία του στις θρησκευτικὲς συνθέσεις*». Αὐτὸ δὲν εἶναι σωστὸ φέρον ἕνα παλιότερο καὶ βεβαιωμένο παράδειγμα: τὴν «*Προσκύνησι τῶν Μάγων*» τοῦ Μπ. Γκοτζόλι (στὸ Παλάτι τῶν Μεδίκων, Φλωρεντία). Ξαναγυρίζομε στὴ φράσι γιὰ τὴν «*ἀνησυχητικὴ καὶ ἐξἄλλη μορφή*» τοῦ δῆθεν Θεοτοκόπουλου· ὅλα μπορεῖ νὰ εἶναι ἡ μορφή αὐτῆ, μονάχα ἐξἄλλη δὲν εἶναι· τέτοιοι χαρακτηρισμοὶ δὲν ἔχουν καμιά σχέση με τὴν ἔμφανειά τοῦ ἔργου τῆς τέχνης, πράγμα πού γενικά ἔχει νὰ παρατηρήσῃ κανεὶς γιὰ τὸ βιβλίο αὐτό, ὅτι δηλ. οἱ γνώμες, οἱ παρατηρήσεις, οἱ σκέψεις ἔχουν μιὰ ἀοριστία, μιὰ ἀποφυγὴ τοῦ συγκεκριμένου, ἕνα γλύστρημα πάνω σὲ ἀκαθόριστες ἐννοιες, ποιητικῆς μᾶλλον διάθεσις, ὅπως π. χ.: «*Οἱ ἅγιοι, οἱ μάρτυρες, κ' οἱ ἀπόστολοι του εἶναι κορμασμένοι ἀπὸ τὸ θεὸ σάν ἀπὸ ἕνα ἀόρατο μαγνῆτη πού τοὺς ἐλκεῖ πρὸς αὐτὸν καὶ τοὺς ἐπιμηκύνει τὰ σώματα. Τὸ σινη-*

θέστερο, ή γή πού πατοῦνε δὲ φαίνεται κάτω ἀπὸ τὰ πόδια τους καὶ κάποτε μετεωρίζονται πάνω της σὰν τὰ πουλιὰ» (σελ. 78).

Ἐπίσης πολλές φορές γίνεται ἕνα ἀπότομο πήδημα, κ' ἀπὸ κεῖ πού γίνεται μιὰ προσπάθεια γιὰ τεχνικὴ ἀνάπτυξη, βρίσκεισαι σὲ ἀόριστες ἔννοιες ἀσχετες μὲ τὴν τεχνικὴ. Εἶδαμε κιόλας μιὰ φορά, παραπάνω πού μιλάει γιὰ τὴν πηγὴ τοῦ φωτός, πὼς τάχα δὲν βρίσκεται «ὄυτε στὸν ἥλιο οὔτε σ' ἄλλη τεργητὴ ἐστία, παρὰ μέσα στὴν παλέτα τοῦ Ἰωργάφου ἀπ' ὅπου κατεβαίνει μέσα στὴν εἰκόνα.» Νά τώρα κ' ἄλλο παράδειγμα (σ. 95): «Ἡ ἀρετὴ τοῦ ζωματισμοῦ του δὲ βρῖσκειται στὴ στοχαστικὴ συνένεργεια τοῦ χρώματος καὶ τοῦ φωτός, στὴ σοφὴ διαβάθμιση τοῦ τόνου, παρὰ, μὲ μιὰ λέξη: στὴ δύναμη τῆς ὑποβολῆς του».

Στὴ σ. 20: «Ἡ Ἀνατολὴ κ' ἡ Δύση, τὸ δόγμα κ' ἡ ἔλευτερία, τὸ «ζωγραφικὸ» καὶ τὸ «πλαστικὸ» συνερῖζονταν τὴν ψυχὴ του (τοῦ «βυζαντινοῦ Θεοτοκόπουλου»). Οἱ ἔννοιες αὐτές, πού μιλήσαν σὰν ἀντιθέσεις, δὲν μπορούν εύκολα νὰ ἐξηγηθοῦν, γιὰ καὶ μόνο νὰ ρωτηθῆ κανεῖς γιὰ τὴ Δύση καὶ τὸ «ζωγραφικὸ» εἶναι ἀντίθετα, θὰ καταλάβῃ ἀμέσως τὸ σφάλμα τῆς φράσης αὐτῆς. Ἄν πάλι μὲ ζωγραφικὸ ἐννοοῦσε τὸ ἐπιπεδικὸ, δὲν ἔφαρ' πάντως καὶ τότε δὲν θάχε παρὰ μερικὴ ἑφαρμογὴ γιὰ τὸ χαρακτηρισμὸ τοῦ βυζαντινοῦ· αὐτὴ ὅλη ἡ παρεξήγησι προέρχεται ἀπὸ τὸ ὅτι οἱ ἔννοιες «ζωγραφικὸ καὶ πλαστικὸ» παρουσιάζονται σὰν ἀντίθετες, ἐνὼ εἶναι διαφορετικές. Τis ἔννοιες αὐτές «ζωγραφικὸ» - «γομμικὸ» κλπ. τίς ἔχει διατυπώσει στὸ βασικὸ γιὰ τὴν Ἱστορίαν τῆς Τέχνης βιβλίον τοῦ ὁ Βέλφλιν (H. Wölflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, Μόναχο, 1915¹), καὶ ἀπὸ τότε εἶναι καθιερωμένες οἱ ἔννοιες αὐτές καὶ δὲν μπορούν ν' ἀλλάξουν χωρὶς ἀνάλογη θεωρητικὴ ἀνάπτυξη. Ἔτσι, ὅποιος τίς μεταχειρίζεται πρέπει νὰ ὑποταχθῆ στὸ καθιερωμένον νόημα πού ἔχουν πάρε οἱ λέξεις αὐτές.

Στὴ σελ. 39 ὁ Πρεβελάκης μᾶς λέει ὅτι «ὁ νεαρός Θεοτοκόπουλος... εἶταν ὁ φορέας μιᾶς μεγάλης παράδοσης, πού χλιαροσὴν ἐξέλιξη εἶχεν ὀδηγήσει στὴν αἰσθητικὴ τῆς Κρητικῆς Σχολῆς». Ἀπὸ τοὺς χαρακτηρισμοὺς τῆς Κρητικῆς Σχολῆς πού μᾶς δίνει ὁ συγγραφέας ἀμέσως παρακάτω, μὲναι δυσνόητο τί θέλει νὰ πῆ μὲ τὴ «ρωμαντικὴ καλαισθησία» τῆς, τὸ ἴδιο καὶ μὲ τὸ «τοῦ διεργνηντικοῦ χρώματος ἢ χρωμομορφικῆς ἀντίληψης». Τὸ ρωμαντικὸ (καὶ ρωμαντισμὸς) εἶναι μιὰ ἐννοια πού δὲ φαίνεται ξεκαθαρισμένη, γιὰ τὴ μιὰ τὴ βλέπομε νὰ τὴ χρησιμοποιεῖ γιὰ τὴν Κρητικὴ Σχολή, ἀλλοῦ τὴ συναντᾶμε σὰν ταυτοσημῆ μὲ τὸ μαρξὸν (σελ. 57), ἀλλοῦ πάλι ὁ συγγραφέας βρῖσκει ρωμαντικὴ τὴν τέχνη τοῦ Κορρέγιου (σ. 57) ἢ συναντοῦμε τὴν φράση «ὁ δὲξ πανθεισμός τῶν ρωμαντικῶν» (σ. 77) ὅλ' αὐτὰ δειχνουν μιὰ ἀκαταστασία, ἀσυμφωνία καὶ σύγχυση στὸν ἴδιο τὸν συγγραφέα (!). Τὰ ἴδια καὶ μὲ τὸ μαρξὸν. Καὶ τὸ νόημά του μπερ-

δεύεται καθὼς εἶδαμε μὲ τὸ ρωμαντικὸ, καὶ τὸ χρονικὰ του ὄρια δὲν φαίνονται ξεκαθαρισμένον (γιὰ τὴν περίπτωσι πού μιλάμε γιὰ τὸ μαρξὸν σὰν ρυθμὸ μέσα στὴν ἱστορικὴ ἐξέλιξι τῆς τέχνης), γιὰ τὴ διαβάζομε: «Ἡ φυσιογνωμία τοῦ μαρξὸκο δλοκληρώνεται σχεδὸν μὲ τὸ Μιχαήλ Ἄγγελον» (σ. 59). Οὔτε καν ἀρχίζει τὸ μισοῦστέ τότε, ἀνεξάρτητα ἂν μερικὲς μορφές δύνουν λαβῆ πῆ νὰ σχηματισθῆ ἀργότερα τὸ στύλ αὐτὸ (βλ. π.χ. Μ. Mackowsky, Michelangelo, Berlin 1931, σ. 377), ἀλλὰ οὔτε ἡ ὀνομασία του ἀκόμη εἶναι σαφῆς, γιὰ τὴ «μαρξοκισμὸς» (σελ. 65), ὅπως ὅλα τὰ σέ-ισμὸς, σημαίνει μίμησι. (Μποροῦμε νὰ μιλήσωμε γιὰ μαρξοκισμὸν στὸ 19ο αἰῶνα, πάλι, ὅταν γίνωνται ἀπομιμήσεις τοῦ μαρξὸν).

Ὁ Βίλλουμσεν γράφει I, 387 ὅτι Ἑλληνας καλλιτέγνης ἦσαν πάρα πολλοὶ στὴ Ρώμη τὴν ἐποχὴ ἐκείνη, λίγες σελίδες ὁμως παρακάτω (420) ἀντιφάσκει μὲ τὸν ἑαυτὸ του γράφοντας ὅτι ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Σχίσματος (1054) καλόγεροι καὶ Ἑλληνες παπάδες εἶχαν φύγει ἀπὸ τὴ Ρώμη. Φαίνεται ὅτι μόνο τὴ δεύτερη τούτη φράση εἶχε ὑπ' ὄψη του ὁ Πρεβελάκης ὅταν ἀντέγραφε ὅτι «οἱ ὀρθόδοξοι εἶχον ἐγκαταλείψει ἀπὸ τὴν καιρὸ τοῦ Σχίσματος (1054) τὴν Ρώμη (σελ. 70). Τὴν ἀπόδειξι ὅτι ἡ τελευταία φράση δὲν εἶναι σωστὴ, τὴν ἀφίνομε στὸς ἱστορικοὺς.

Ἄλλοῦ πάλι βλέπει τὴν ἐξῆς φράση: «Ὁ Γκρέκο (!) δὲ ζωγράφισ ὀρίζοντια, ξαπλωμένη μορφή» (σ. 17). Ξεφυλλίζοντας τίς εἰκόνας τοῦ βιβλίου βλέπει ἀμέσως τὸ ἀντίθετο (παράδειγμα 16, 20, 31, 32).

Ὁ συγγραφέας θέλει τὸν Θεοτοκόπουλο «μωναστηρίσιο» (σ. 46) καὶ στὴ σελ. 69 γράφει γιὰ «τὴ θεμελιώδη κλιση τοῦ Γκρέκο γιὰ τὸ μοναχικὸ στοχασμὸ», πού τὴ συμπεραίνει ἀπὸ «τὸ χέρι πού ἀκουμπᾷ μ' εὐλάβεια πάνω στὴν καρδιά» εἶναι τολμηρὸ νὰ βγάξῃ τέτοια συμπεράσματα ὅταν ἔχῃ μπροστά σου τὰ πρότυπα ποῦνε ὑπ' ὄψη του ὁ καλλιτέγνης, ὅπως π.χ. τὸν «Εὐαγγελισμὸ», τοῦ Τιτορέττο (στὸ Βεγολινο), γιὰ νὰ ποῦμε ἕνα μονάχα ἀπ' τὰ πολλὰ παραδείγματα πού μᾶς φανερώνουν τὴ χειρονομία αὐτὴ καὶ πού σίγουρα θὰ γνώρισε ὁ Θεοτοκόπουλος. Ἔϊσως νὰ μὴν εἶχε ὁ συγγραφέας ὑπ' ὄψη του τέτοια ἔργα, καθὼς φαίνεται ὅτι δὲν εἶχε ὑπ' ὄψη του ἀρεκτὰ μνημεῖα τοῦ Μεσαίωνα, ὅταν ἔγραφε ὅτι (σελ. 63) «ὄυτε ὁ ἴδιος ὁ Μεσαίνας... δὲν εἶχε δοκιμάσει... τὸ ἀνικαθρέφτισμα τοῦ Θεοῦ πάνω σ' ἕνα ἐκστατικὸ πρόσωπο (!)». Τώρα μερικὰ παραδείγματα μὲ ἐκστατικὰ πρόσωπα: Εὐαγγελιστὴς ἀπὸ τὸ Εὐαγγελιστάριον τοῦ ἐπισκόπου Εἰβο στὰ 816-835, Βιβλιοθήκη

(1) Ὁ Δομήνικος Θεοτοκόπουλος ἦταν Ἑλληνας. Τὸ ἑλληνικὸ του ὄνομα δὲν τ' ἀρνήθηκε ὁ ἴδιος ὡς τὸ τὸ τέλος. Ἄν τ' ὄνομά του δὲν μπορούσαν, μὰ ὅυτε καὶ σήμερα μποροῦν οἱ ξένοι νὰ τὸ προφέρουν μ' εὐκολία καὶ γιὰ τὸ λόγο αὐτὸ τοῦ ὄσαν σὺτὸ τὸ παρατσούκλι: «Γκρέκο» (ὁ Ἑλληνας), γιὰ μᾶς δὲν ὑπάρχει καμιά δικαιολογία νὰ μὴν τὸν ἀναφέρομε μὲ τὸ πραγματικὸ του ὄνομα. Δυσάρεστο ἴδιως εἶναι ὅτι βρῖσκομε τὸ «Γκρέκο» σὺν τίτλῳ τοῦ βιβλίου.

(2) Σωστὸ θάταν «καθρέφτισμα» σκέτο, γιὰ τὴ «ἀντικατοπτρισμὸς» εἶναι φυσικὸ φαινόμενον πού βλέπει κανεῖς στὴν ἔρημο.

(1) Βέβαια δὲν μπορεῖ νὰ στηριχθῆ κανεῖς σ' ἕνα παλιὸ δημοσεῖμα τοῦ Πρεβελάκη, ὅπου μιλάει γιὰ τὸ ρωμαντισμὸ τῆς Κρητικῆς Σχολῆς («Νεοελληνικὰ Γράμματα» 30 6-1935 καὶ κάτω), μετὰ τὴν ὀριστικὴν καθδικὴν του ἀπὸ τὴ σοβαρὴν κριτικὴν τοῦ Χρ. Καρούζου (στὸ ἴδιο περιοδικὸν στὰ παρακάτω φύλλα).

ἢ Epernay, ἢ οἱ περισσότερες μορφές ἀπὸ τὸ ἀγλύσιο τοῦ Utrecht. Ἐκεῖ, στὴν Πανεπιστημιακὴ Βιβλιοθήκη. Ἄλλος εὐαγγελιστὴς περὶ τὸς 1000 ἀπὸ τὸ εὐαγγελιστάριον τοῦ Ὁθωνος τοῦ Γ', Μόναχο, Βιβλιοθήκη (βλ. μιὰ ἄλλη κλῶνα στὴ σελ. 9 τούτης τῆς μελέτης). Τὸ τύμπανον τοῦ Ἁγ. Πέτρου, Moissac, ἀρχῆς τοῦ 12ου αἰῶνα. Ἡ « Προσκύνηση τῶν Μάγων » σὲ ἔλεφαντόοντο περὶ τὸ 1100, στὸ Victoria and Albert Museum⁽²⁾.

Τὸ κομμάτι ὑπαίθρου πού βλέπει κανεὶς στὴ γωνία τοῦ πορτραίτου τοῦ Κλόβιο δὲν εἶναι « βενετικὴ φύση » (σελ. 86 καὶ 103), ὅπως ἐπιμένει ὁ Πρεβελάκης. Εἶναι μιὰ ὁποιαδήποτε ἄλλη φύση, μόνον βενετικὴ δὲν εἶναι μιὰ καὶ διακρίνονται βουβά.

Ὁ Πρεβελάκης, θέλοντας ν' ἀποδείξῃ τὴν ἐπίδραση τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου ἀπάνω στὸν Θεοτοκόπουλο, κάνει μερικοὺς παραλληλισμοὺς ὁ καθένας βλέπει ὅτι ἀπέτυχε τέλεια, γιὰ τὰ ἔργα τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου οὕτε « ἴδια » οὕτε « προηγούμενα » οὕτε « ἀντίστοιχα » οὕτε « ταυτόσημα » εἶναι μὲ τ' ἀναφερόμετα τοῦ Θεοτοκόπουλου (σ. 125-126). Καὶ λίγο πᾶρα κάτω διαβάζομε τὸ πρωτάκουστο, ὅτι ἡ ζωγραφικὴ τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου εἶναι « στεγνὴ καὶ ἄχρωμη » (σ. 148). Ὅλες οἱ γνώμες μποροῦν νὰ ὑποστηριχτοῦν, ἀλλὰ ἔτσι σὰν ἀποφθέγματα δὲν μποροῦν νὰ γίνουν δεκτές.

Τὸ πορτραῖτο στὴν εἰκ. 29 θεωρεῖ ὁ συγγραφέας, βασισιμένος σὲ διόλου βεβαιωμένες ὑποθέσεις τοῦ Βίλλουμσεν (II, 378) γιὰ προσωπογραφία τοῦ μεγάλου ἀρχιτέκονα Ἀνδρέα Παλλάδιο. Ὁ χαρακτηρισμὸς εἶναι ἀπίθανος καὶ δὲν τὸν παραδέχτηκε κανεὶς.

Ἐκεῖνο ὅμως πού δὲν εἶναι δυνατόν ποτὲ νὰ τὸ παραδεχθῆ κανεὶς, εἶναι ὅτι τὸ πορτραῖτο τοῦ « Στεφάνου » εἶναι ἔργο τοῦ Θεοτοκόπουλου (σελ. 129-30). Ἡ κομμένη, παραλλαγμένη καὶ μεταγενέστερη δὴθεν ὑπογραφή τοῦ Θεοτοκόπουλου δὲν ἀποδείχνει οὕτε καὶ μὲ τὴν γνώμη τοῦ Βίλλουμσεν, ὅτι τὸ ἔργο αὐτὸ εἶναι τοῦ καλλιτέχνη μας. Ἀπὸ καμιά ὑπογραφή στὸν πίνακα σ. 47 δὲν βγαίνει ἡ ὑπογραφή Theoscopuli (σελ. 130), παντοῦ διαβάζομε καθαρὰ Theoscopuli, μόνον πού τὸ τ εἶναι κάπως κοντό. Δὲν καταλαβαίνει κανεὶς εὐκόλα γιὰ τὴν ὑπογραφή του φαίνεται ὁ « Βυζαντινὸς μινατορίστας » (σελ. 130) ποιός ; ὁ ἄνθρωπος πού ἔκανε μεγάλες μορφές ὅσο λίγοι.

Γιὰ τὸ τέλος θ' ἀναφέρωμους δύο-τρεῖς μονάχα ριζοσπαστικὰς γνώμες, πού αναρέπουν ὅλα ὅσα ξέρομε ἀπὸ τὴν Ἱστορίαν τῆς Τέχνης: Στὴ σελ. 151 γράφει: « Στὸ Βορῶ τὸ γυαλογράφημα (vitrail) εἶχε διαδεχθῆ τὸ μωσαϊκόν ». Πρῶτον,

στὸ Βορῶ ἐκεῖ ὅπου ὑπάρχει γυαλογράφημα δὲν ὑπῆρχε μωσαϊκόν· δεύτερον, τὸ μωσαϊκὸν μαίγει στοὺς τοίχους καὶ τὸ γυαλογράφημα στὰ παράθυρα, ἐπομένως εἶναι ἀδύνατον νὰ ἐξαρτήσῃ κανεὶς τὸ ἓνα ἀπ' τ' ἄλλο. Στὴ σ. 27 ὁ Πρεβελάκης μᾶς ἀποκαλύπτει ὅτι ἡ ἰταλικὴ Ἀναγέννησις βασταίει τρεῖς αἰῶνες! « Ἄλλη γνώμη εἶναι ὅτι ὁ Λαοκόων (τὸ σύμπλεγμα ποῦνα στὸ Βατικανόν⁽¹⁾), ἔργο κομωμένον στὰ 50 περίπου π.Χ. εἶναι « τύπος τῆς τέχνης τοῦ Σκόπα » (σελ. 122)· ὁ Σκόπας ἔζησε τρακόσια χρόνια νωρίτερα: ὁποῖος ξέρει τί σημαίνουν 300 χρόνια στὴ γοργὴ ἐξέλιξη τῆς Ἀρχαίας Ἑλληνικῆς Τέχνης, καταλαβαίνει ὅτι εἶναι σὰ νὰ λέει κανεὶς ὅτι μιὰ λευκὴ ἀτικτὴ λήκυθος εἶναι « τύπος τῆς τέχνης » τῶν γεωμετρικῶν βάζων, ἢ μεταφέροντας σὲ ἄλλη ἐποχὴ τὴν φράση αὐτὴ, ὅτι τὰ ἔργα τοῦ Τιέπολο ἔχουν τὸν τύπο τῆς τέχνης τοῦ Μπελλίνι.

Εἶναι κρίμα πού ἓνα τόσο καλοτυπωμένον καὶ ἄριστον σὲ ἐμφάνισιν βιβλίον ὁ ἀναγνώστης εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ τὸ διαβάσῃ μὲ τὸσες ἐπιφυλάξεις, γιὰ τὸ οἱ παρατηρήσεις πού κάναμε ἐδῶ εἶναι ἓνα μέρος μονάχα ἀπ' ὅσες θὰ μπορούσε νὰ κάνει κανεὶς γιὰ νὰ ἐξαντλήσῃ τὸ ἔργο. Πρέπει νὰ σημειωθῆ ἰδιαιτέρως τὸ ὄρατον τύωμα τῶν εἰκόνων, πού σπάνια, ἂν ὄχι ἴσως γιὰ πρώτη φορὰ, γίνεται τόσο προσεγγισμένον στὴν Ἑλλάδα. Εἶναι κρίμα πού μιὰ καὶ ἕγνη τὸσος κόπος, ὁ συγγραφέας βασίστηκε σὲ ἔρασιτεχνικά ἔργα ἢ σ' ἔκβια πού ἔχουν λιγώτερον ἀξίαν. Στὰ πρῶτα βιβλία κανεὶς τὰ ἔργα τοῦ Βίλλουμσεν καὶ τοῦ Μπάυρον, σ' ἄλλα τοῦ Α. - L. Mayer, γιὰ τὸ Μάυερ θεωρήθηκε πάντα περισσότερον πραγματογνωμῶν παρὰ ἱστορικὸς τῆς Τέχνης (βλ. ἄλλωστε καὶ κριτικὴ τοῦ Meier Graefe, Literaturblatt zu Frankfurter Zeitung, πού ἀναφέρει ὁ Kehrer στὸ Greco als Gestalt des Manierismus), ἢ τοῦ Kehrer, πού κανένα ἔργο του δὲν ἔχει βορῆ καμιά ἀναγνώριση ἐκτὸς ἀπὸ τὸ πρῶτον του (1909) πάνω σὲ αὐστηρὰ εἰκονογραφικὸν θέμα. Ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά, δὲν ἔλαβε ὑπ' ὄψη του αὐστηρὰ ἐπιστημονικὰς ἐργασίας σὰν τοῦ Vollmer στὸ Tieme-Becker (στὸ ἄρθρον πού ἀναφέρομε παραπάνω) καὶ προπάντων τὴν ὄρατον μελέτην τοῦ Max Dvořák, γιὰ τὸν Θεοτοκόπουλον ἀπὸ τὸ σημαντικὸν γιὰ τὴν Ἱστορίαν τῆς Τέχνης βιβλίον « Kunstgeschichte als Geistesgeschichte », Μόναχο 1928 (σ. 261 κ. κ.).

ΜΑΡΙΝΟΣ ΚΑΛΛΙΓΑΣ

(1) Ὁ Πρεβελάκης βρίσκει ὅτι τὸ κεφάλι τοῦ Λαοκόοντα εἰκ. 34) εἶναι « ἀπαράλλαχτον » (σ. 122) μὲ τὸ κεφάλι τοῦ Ἁγίου Πέτρου (εἰκ. 35) (τοῦ Θεοτοκόπουλου): ὅποιος δὴ τις δύο εἰκόνες, ἀπορεῖ καὶ ρωτιέται πού εἶναι ἡ ὁμοιότης αὐτῆ. Τὸ μόνον κοινὸν πού ἔχουν τὰ δύο κεφάλια εἶναι ὅτι καὶ τὰ δύο παριστάνουν γεροντικὰς κεφαλὰς καὶ τίποτε περισσότερο.

(2) Τις εἰκόνες αὐτὰς τις βρίσκεις στὰ πιὸ γνωστὰ ἐγχειρίδια.

BIB
ΤΕΛΛΟΓΑ
ΤΕΧ
ΣΥΛΛ