

ΟΙ "ΒΥΖΑΝΤΙΝΕΣ ΑΝΑΜΝΗΣΕΙΣ" ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΓΚΡΕΚΟ

109

Νίκος Χατζηνικολάου

Στη μνήμη του *Gianvittorio Dillon*

Ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, ήδη αναγνωρισμένος ως ζωγράφος εικόνων στα νεανικά του χρόνια στην Κρήτη, πηγαίνει στην Ιταλία, όπου παραμένει επί μία περίπου δεκαετία, αποσπώντας και εκεί παραγγελίες και επαινετικά σχόλια. Στη συνέχεια ζει επί 37 χρόνια στην Ισπανία: τα έργα που ζωγραφίζει σ' αυτό το διάστημα τον καθιστούν τον σημαντικότερο καλλιτέχνη που εργάζεται επί ισπανικού εδάφους κατά το τελευταίο τέταρτο του 16ου και κατά την πρώτη δεκαετία του 17ου αιώνα. Η ευρωπαϊκή και η παγκόσμια αναγνώριση για την προσφορά του στην ισπανική τέχνη θα ακολουθήσει τον 19ο και τον 20ό αιώνα.

Αυτά είναι τα αναμφισβήτητα γεγονότα. *Πώς* όμως ζωγράφιζε ο Γκρέκο; Με ποιες *καλλιτεχνικές* και *πολιτιστικές* παραδόσεις συνδέεται το έργο του; Εδώ είναι ακριβώς το σημείο όπου μερικοί προβάλλουν το επιχείρημα του "βυζαντινισμού" του, για να εξηγήσουν τις αναμφισβήτητες ιδιομορφίες του καλλιτεχνικού του έργου. Η ζωγραφική του θεωρήθηκε πως είναι *συνέχεια της βυζαντινής παράδοσης* και υποστηρίχθηκε με επιμονή η άποψη, κυρίως κατά τη δεκαετία του '30, ότι αποτελεί *μια τελευταία αναλαμπή του βυζαντινού πολιτισμού στη Δύση*. Η ορθότητα του επιχειρήματος αυτού, που έχει ήδη υποστεί δριμύτατες κριτικές, αξίζει να επανεξεταστεί λαμβάνοντας υπόψη και τις νεότερες μελέτες που το υποστηρίζουν.

Για να γίνει καλύτερα κατανοητή η έννοια του "βυζαντινισμού" και η εικαστική πραγματικότητα στην οποία αυτή παραπέμπει, νομίζω ότι θα ήταν χρήσιμη μια σύντομη αναφορά σε κάτι ανάλογο, δηλαδή στο φαινόμενο του "ιαπωνισμού"¹.

1. Το φαινόμενο των "σινουαζερί" ("chinoiseries"), της "κινεζομανίας", που εμφανίζεται στη Γαλλία κατά το δεύτερο ήμισυ του 17ου αιώνα, εξαπλώνεται σ' ολόκληρη την Ευρώπη και διαρκεί έως το τέλος του 18ου αιώνα, θα μπορούσε εξίσου καλά να χρησιμοποιηθεί για μια τέτοια σύγκριση. Από την σχετικά πλούσια βιβλιογραφία για το θέμα του "ιαπωνισμού" αρκούμε να παραπέμψω στον κατάλογο της έκθεσης που έγινε το καλοκαίρι του 1988 στο Grand Palais στο Παρίσι, *Le Japonisme* (Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1988), απ' όπου άντλησα και τα περισσότερα από τα παραδείγματα που παραθέτω.

I

Από τις αρχές της δεκαετίας του '60 του 19ου αιώνα εμφανίζεται το καλλιτεχνικό φαινόμενο που αποκαλέστηκε “ιαπωνισμός” (Japonisme)². Πρόκειται για μια μόδα που ανθεί επί μισόν αιώνα στη δυτική, κεντρική και βόρεια Ευρώπη, από το 1860 ως το 1910 περίπου, και αγκαλιάζει τόσο τις λεγόμενες “καλές” όσο και τις “διακοσμητικές” τέχνες: πίνακες ζωγραφικής, λάμπες, παραβάν και έπιπλα όλων των ειδών, σερβίτσια τσαγιού, βάζα, αγάλματα, κατασκευάζονται με πρότυπα ιαπωνικά. Η μίμηση της γιαπωνέζικης τέχνης και ορισμένων στοιχείων του ιαπωνικού πολιτισμού βρίσκεται στην ημερήσια διάταξη.

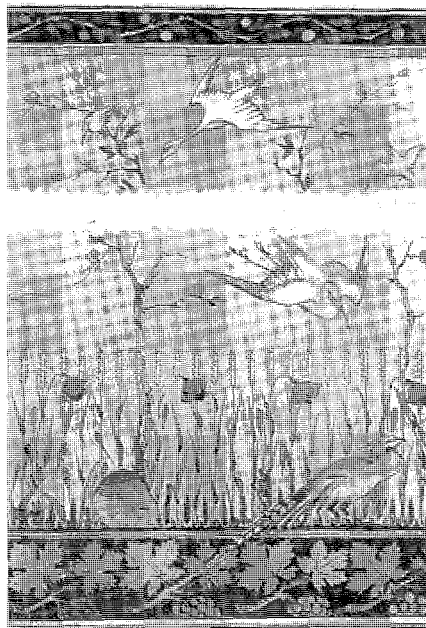
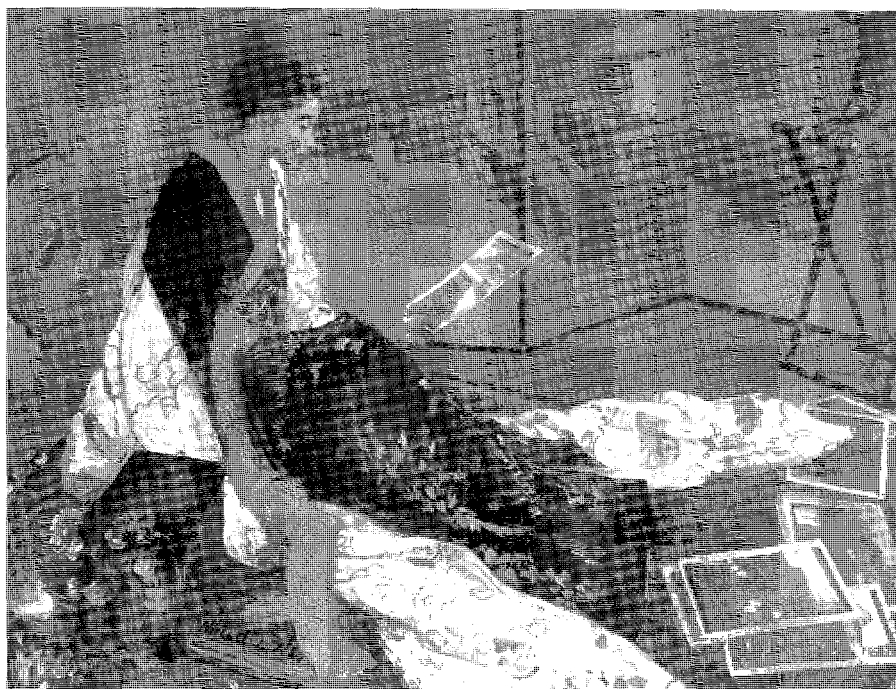
110



Οι μαρτυρίες αφθονούν: στη φημισμένη προσωπογραφία του Emile Zola από τον Μανέ, έργο του 1868, σήμερα στο Μουσείο του Orsay, όπου ο συγγραφέας και ένθερμος υποστηρικτής του καλλιτέχνη ποζάρει την ώρα που ξεφυλλίζει ένα βιβλίο, βλέπουμε αριστερά πίσω του ένα γιαπωνέζικο παραβάν και δεξιά, πάνω απ' το γραφείο του, δίπλα σε μια γκραβούρα των *Borrachos* του Βελάσκειθ και μια μελέτη της *Ολυμπίας* του Μανέ, μια γιαπωνέζικη ξυλογραφία.

Ο Whistler, μανιακός συλλέκτης κινεζικών και ιαπωνικών αντικειμένων και ιδιαίτερα κεραμικών, ζωγραφίζει ήδη το 1864 το *Καπρίτσιο σε πορφύρα και χρυσό αριθμ. 2* (Washington, Freer Gallery of Art, βλ. επόμενη σελίδα, επάνω).

2. Η λέξη υπάρχει στα γαλλικά τουλάχιστον από το 1873 και υποδηλώνει την “προτίμηση για τα ιαπωνικά έργα τέχνης”. Ως όρος της ιστορίας της τέχνης εμφανίζεται αργότερα.



Ο Μονέ ζητάει το 1876 από τη γυναίκα του να ποζάρει μ' ένα κόκκινο κιμονό για τον πίνακα του Μουσείου της Βοστώνης που τιλοφορείται *La Japonnaise* (αριστερά). Εξίσου γνωστές είναι οι ταπετσαρίες τοίχου, όπως αυτή του Viollet-le-Duc, του 1873 (δεξιά).



Ο Van Gogh ζωγραφίζει τον Père Tanguy (1887, Μουσείο Ροντέν, Παρίσι) μπροστά από ένα παραπέτασμα σκεπασμένο με τις αγαπημένες του γιαπωνέζικες ξυλογραφίες.



Η ακινοβολία της γιαπωνέζικης τέχνης είναι τέτοια ώστε μπορεί να οδηγήσει τους θαυμαστές της στην πιο πιστή μίμηση, όπως σ' ένα τοπίο που ζωγραφίζει ο Βαν Γκογκ την ίδια χρονιά (σήμερα στο Μουσείο Βαν Γκογκ, στο Άμστερνταμ). Όπως φαίνεται και από την αλληλογραφία με τον αδελφό του, η μαγεία που ασκούσε ο κόσμος της Άπω Ανατολής και ιδιαίτερα της Ιαπωνίας στον νεαρό Ολλανδό ζωγράφο ήταν απεριόριστη.

Αυτό το φαινόμενο “εξωτερικής μίμησης” έχει δύο διαστάσεις: η μία αφορά απλώς το σκημικό, είναι η περίπτωση των περισσότερων από τα έργα που αναφέρθηκαν · η άλλη αφορά την ίδια την τεχνοτροπία : είναι η περίπτωση του έργου του Βαν Γκογκ που ζωγραφικά δεν έχει σχέση με τη δυτική ζωγραφική παράδοση.

Παράλληλα μ’ αυτό το φαινόμενο υπάρχει όμως κι εκείνο που θα ’πρεπε να χαρακτηριστεί ως ουσιαστική “αφομοίωση ξένων πολιτιστικών στοιχείων”.

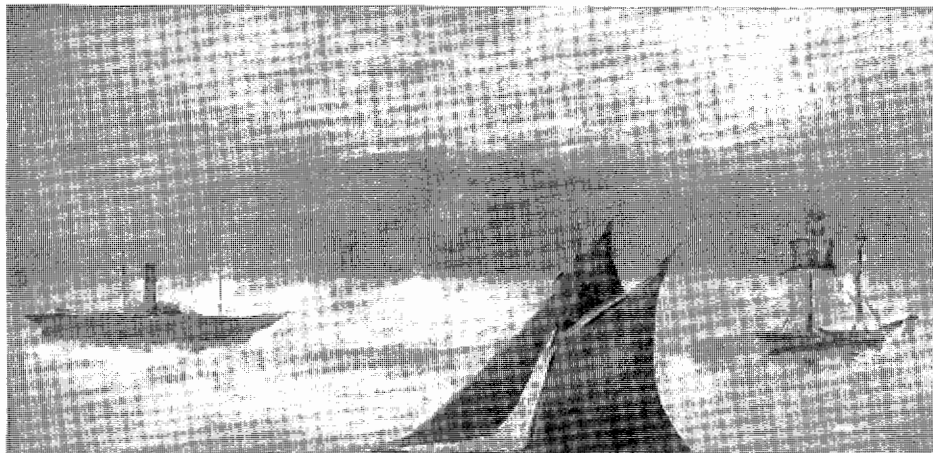
Δύο εκπληκτικές φωτογραφίες του Alfred Stieglitz, αριστερά του 1900 και δεξιά του 1902, *Βροχή και χιόνι στο Manhattan*, αποτελούν ένα καλό παράδειγμα έμπνευσης από γιαπωνέζικες ξυλογραφίες και μεταφοράς κάποιων χαρακτηριστικών τους στοιχείων (κυρίως αυτό το καθαρό κόψιμο ανάμεσα στα πλάνα, χωρίς κάτι που να τα συνδέει).



Όμως υπάρχουν εξαιρετικά παραδείγματα ουσιαστικής αφομοίωσης και από το χώρο της ζωγραφικής.



Το 1873 ο Μανέ ζωγραφίζει το *Σταθμό St. Lazare* του Παρισιού (ένα πίνακα που σήμερα βρίσκεται στην Ουάσιγκτον). Η νεαρή μητέρα, ή πιθανότερα νταντά, έχει φέρει το μικρό κορίτσι περίπατο σε μια γέφυρα πάνω απ' το σταθμό για να χαζέψει τα τραίνα που περνάνε αφήνοντας πίσω τους σύννεφα καπνού. Οι δύο ανθρώπινες φιγούρες βρίσκονται μπροστά από κάγκελα οι κάθετες γραμμές των οποίων οριοθετούν το πρώτο πλάνο που φαίνεται με μεγάλη καθαρότητα και σε όλες του τις λεπτομέρειες, όπως θα φωτογραφιζόταν αν ο φακός είχε εστιαστεί σ' αυτή την απόσταση. Ο Μανέ εδώ αφομοίωσε στο έργο του την γιαπωνέζικη τεχνική, όπως την βλέπουμε σε μια ξυλογραφία του Utamaro, του 1795.



Την ίδια χρονιά ο Μανέ ζωγραφίζει τα *Καράβια στη θάλασσα*, σήμερα στο Μουσείο της Havre (επάνω). Και εδώ η τολμηρότατη ιδέα να κόψει το καράβι στο πρώτο πλάνο στη μέση και να αφήσει να φαίνεται μόνο ένα μέρος από τα πανιά του, προέρχεται από μια ξυλογραφία του Hiroshige του 1856 (κάτω)³.



Τα παραδείγματα αρκούν για να γίνει σαφές το πρόβλημα. Στην περίπτωση του πίνακα με τα καράβια στη θάλασσα ή με το σταθμό του τρένου, ο Μανέ ενσωματώνει στη δυτική ζωγραφική παράδοση κάποια στοιχεία από την τελείως ξένη προς αυτήν τέχνη της Άπω Ανατολής. Η ζωγραφική του Μανέ, και τα δύο συγκεκριμένα έργα, δεν παύουν να αποτελούν μέρος της δυτικο-ευρωπαϊκής τέχνης και των αναζητήσεών της κατά το τελευταίο τρίτο του 19ου αιώνα. Συγχρόνως, οι ιστορικοί της τέχνης, εντοπίζοντας το φαινόμενο

3. Για το έργο αυτό του Μανέ, όπως και για το προηγούμενο, βλέπε τον κατάλογο της έκθεσης Manet, Παρίσι, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1983, σελ. 313-14 και 340-42.

κάποιων ιδιαίτερων κλίσεων προς την γιαπωνέζικη τέχνη κατά την περίοδο αυτή, που αποκάλεσαν “ιαπωνισμό”, σωστά ανέφεραν ως χαρακτηριστικά παραδείγματα της τάσης και τα παραπάνω έργα.

II

Ας έρθουμε τώρα στον Θεοτοκόπουλο.

Με όσα ακολουθούν θα επιχειρήσω να υποστηρίξω την άποψη ότι όση απόσταση χωρίζει τον Ουταμάρο ή τον Χιροσίγκε από τον Μανέ, άλλη τόση χωρίζει τον ζωγράφο εικόνων Δομήνικο Θεοτοκόπουλο από τον El Greco. Και στις δύο περιπτώσεις έχουμε να κάνουμε με δύο διαφορετικούς πολιτισμούς και μ' αυτό που οι αγγλοσάξωνες εύστοχα χαρακτηρίζουν ως δύο visual cultures. Το γεγονός ότι ο El Greco είχε παλαιότερα εργασθεί ως ζωγράφος εικόνων στην Κρήτη δεν αλλάζει ουσιαστικά τα δεδομένα του προβλήματος - απλώς ορισμένα βιογραφικά στοιχεία, διαφορετικού χαρακτήρα βέβαια απ' αυτά που υπάρχουν και στην περίπτωση του Μανέ, θα εξηγήσουν την εμφάνιση ορισμένων απόψεων της βυζαντινής τέχνης σε μερικά έργα του.

116



Γιατί με αποκλειστικά βιογραφικά κριτήρια βέβαια, η αντίστοιχη περίπτωση με τον Θεοτοκόπουλο δεν είναι ο Μανέ, παρά ο Ιάπωνας ζωγράφος Tsugouharu Foujita (1886-1968) που μετά τις σπουδές του στην αυτοκρατορική Σχολή Καλών Τεχνών του Τόκιο εγκαθίσταται στο Παρίσι και ζωγραφίζει έργα, όπως το *Ξαπλωμένο γυμνό* του 1922, σήμερα στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Πόλης του Παρισιού (βλέπε επάνω), που λειτουργούν εν μέρει με βάση τους δυτικούς κώδικες αναπαράστασης, ενώ ταυτόχρονα παραπέμπει, συνειδητά, στην ιαπωνική καλλιτεχνική παράδοση.

Όμως από την οπτική γωνία της ιστορίας και της εκτίμησης των έργων τέχνης αυτό που μετράει είναι η ίδια η τέχνη και όχι η βιογραφία των καλλιτεχνών. Η βιογραφία τους μας αφορά μόνο στο βαθμό που φωτίζει την τέχνη τους.

III

Πριν κανείς ασχοληθεί με την ουσία του θέματος, θα έπρεπε ίσως να τονιστεί ότι η άποψη περί του “ύστατου Βυζαντινού” Θεοτοκόπουλου και η θεωρία περί του “βυζαντινισμού”⁴ του είναι δυτικο-ευρωπαϊκής προέλευσης, εισήχθη δηλαδή κάποια στιγμή στην Ελλάδα και στη συνέχεια απολυτοποιήθηκε.

Το επιχείρημα δεν χρειάζεται πολλά στοιχεία για να τεκμηριωθεί.

Στη χώρα μας οι πρώτες μνείες του ονόματος του Θεοτοκόπουλου, από το 1843 και μετά, γίνονται από ανθρώπους που διαβάζουν γι’ αυτόν σε ξένα (κυρίως ιταλικά) λεξικά. Ο Βικέλας (1894) διαβάζει για τον Θεοτοκόπουλο και κάποια εξειδικευμένη βιβλιογραφία. Παρ’ όλες τις αναφορές στις δημοσιεύσεις του Justi από τον Κωσταντόπουλο και από άλλους ή στην ενδεχόμενη εξοικείωση με τις δημοσιεύσεις του Sanpere y Miquel, στην Ελλάδα το επιχείρημα περί βυζαντινισμού του Γκρέκο αναπτύσσεται κυρίως μετά το 1913. Κατά την προηγούμενη περίοδο οι Έλληνες συγγραφείς αναφέρονται με υπερηφάνεια κυρίως στον Έλληνα ζωγράφο που αναδείχθηκε στη Δύση κι αυτό τους αρκεί.

Το Γενάρη του 1913 ο Emile Bertaux δημοσιεύει στη *Revue de l' Art Ancien et Moderne* το τρίτο μας σειράς άρθρων που φέρει τον τίτλο “Σημειώσεις σχετικά με τον Γκρέκο - III. Ο Βυζαντινισμός” (“Notes sur le Greco III . Le Byzantinisme”). Ο Μπερτώ θέτει με σαφήνεια τις βάσεις της μετέπειτα θεωρίας: “Le problème du byzantinisme du Greco, qui se présente à la fin de la Renaissance comme un dernière 'question byzantine', a été posé par des critiques espagnols”. Αυτόν θα ακολουθήσει αμέσως ο Δε Βιάζης σε άρθρα του στο περιοδικό *Πινακοθήκη* το Νοέμβριο και Δεκέμβριο του 1913 (και το 1926 ο Καλογερόπουλος στο βιβλίο του *Μεταβυζαντινή και Νεοελληνική Τέχνη*). Έπονται οι δημοσιεύσεις του A.L. Mayer και του José Ramon Mélida του 1915 ενώ το 1927 δημοσιεύεται το βιβλίο του Δανού ζωγράφου Jens Ferdinand Willumsen *Η νεότητα του ζωγράφου El Greco - Δοκίμιο σχετικά με τη μεταμόρφωση του βυζαντινού καλλιτέχνη σε ευρωπαϊό ζωγράφο (La jeunesse du peintre El Greco - essai sur la transformation de l' artiste byzantin en peintre européen)*. Ακολουθεί το άρθρο του Mayer “El Greco - An Oriental Artist” (*Art Bulletin*,

4. Στις περισσότερες ευρωπαϊκές γλώσσες ο όρος “βυζαντινισμός” χρησιμοποιείται από το δεύτερο ήμισυ του 19ου αιώνα και μετά υποτιμητικά για να υποδηλώσει την τάση για άσκοπες, τυπολατρικές συζητήσεις που θεωρείται ότι χαρακτήριζαν τις θεολογικές συζητήσεις και διαμάχες στο Βυζάντιο. Στα γαλλικά, τουλάχιστον από το 1878 και μετά, ο όρος “βυζαντινισμός” σημαίνει “τάση για βυζαντινές συζητήσεις”, ένας όρος που ήδη το 1838 “énoque par son excès de subtilité, par son caractère formel et oiseux, les disputes théologiques de Byzance”. Απ’ ό,τι φαίνεται, το ίδιο ισχύει για τα γερμανικά, τα αγγλικά και τα ισπανικά. Σε μερικές περιπτώσεις, για παράδειγμα στα ιταλικά και στα γαλλικά, “βυζαντινισμός” σημαίνει στον 20ό αιώνα επίσης “τάση στις εικαστικές τέχνες προς ένα στυλ που μοιάζει με το βυζαντινό ή παρουσία στο έργο ενός καλλιτέχνη στοιχείων που εκφράζουν το βυζαντινό γούστο ή τον βυζαντινό πολιτισμό”.

Στα ελληνικά, από το 1872 που φαίνεται ότι πρωτοχρησιμοποιήθηκε μέχρι σήμερα (βλέπε το άρθρο της Diana Haas, “Στον ένδοξό μας Βυζαντινισμό”: σημειώσεις για ένα στίχο του Καβάφη”, αφιέρωμα του περιοδικού *Διαβάζω*, τχ. 78, 5 Οκτωβρίου 1983, σελ. 76-81), ο όρος έχει αποκτήσει περισσότερα νοήματα. Για τον χώρο της τέχνης που μας απασχολεί εδώ, χρησιμοποιείται αναφορικά με ορισμένους καλλιτέχνες με τρόπο τελείως διαφορετικό. Πότε υπονοείται, όπως στην περίπτωση του Θεοτοκόπουλου, ότι η τέχνη τους προέρχεται και συνεχίζει τη βυζαντινή παράδοση, πότε, όπως στην περίπτωση του Κόντογλου, ότι αναφέρεται σ’ αυτήν. Οι περιπτώσεις όμως είναι τελείως διαφορετικές. Στην πρώτη θα λέγαμε ότι υπάρχει ένα είδος *οργανικής συνέχειας*, ενώ στη δεύτερη μάλλον πρόκειται για *συνειδητή επιστροφή* στο παρελθόν.

Ιούνιος 1929), το άρθρο του Robert Byron στο *Burlington Magazine* το 1929 “Greco: The Epilogue to Byzantine Culture”, το άρθρο του βυζαντινολόγου Philipp Schweinfurth “Greco und die Italo-kretische Schule” στη *Byzantinische Zeitschrift* του 1929/30, τέλος το βιβλίο των Robert Byron και David Talbot Rice, *The Birth of Western Painting* που δημοσιεύεται στο Λονδίνο το 1930.

Η μελέτη των Byron και Rice τελειώνει με την ακόλουθη συνολική εκτίμηση για τον ρόλο του Θεοτοκόπουλου: “Τον 8ο και τον 9ο αιώνα, οι Βυζαντινοί ανακάλυψαν ένα νέο στόχο για την τέχνη. Τον 10ο και τον 11ο τελειοποίησαν την αντίστοιχη τεχνική. Τον 11ο και τον 12ο οι ηγεμόνες τους, οι διανοούμενοι, οι ιεροκήρυκες, οι μοναχοί και ο απλός λαός ενώθηκαν σε μια κοινή παρόρμηση προς εξανθρωπισμό της τέχνης. Τον 13ο και τον 14ο μεταβίβασαν τον αρχικό στόχο με τη μορφή ενός εξανθρωπισμένου ζωγραφικού ύφους στην Ιταλία. Οι Ιταλοί τότε ανανέωσαν την κλασική τεχνική της αναπαραγωγής, η οποία τόσο τους κατακυριεύσε, ώστε στον 16ο αιώνα έχασαν απ’ τα μάτια τους τον στόχο. Αλλά τον 16ο αιώνα ήρθε ο τελευταίος Βυζαντινός ο οποίος δανείστηκε τη νέα ελευθερία μόνο και μόνο για να προωθήσει τον αρχικό στόχο. Ύστερα πέθανε χωρίς να αφήσει διαδόχους. Και μόνο τρεις αιώνες αργότερα ο στόχος επανανακαλύφθηκε. Αυτή είναι η ιστορία της ερμηνευτικής ζωγραφικής στην Ευρώπη”⁵.

Σ’ αυτές τις δημοσιεύσεις θα στηριχτούν τα βιβλία του Παντελή Πρεβελάκη⁶ και του Αχιλλέα Κύρου⁷.

Είναι ενδεικτικό ότι το έβδομο κεφάλαιο της μελέτης του Κύρου *Οι Έλληνες της Αναγεννήσεως και ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος*, πτιλοφορείται “Ο Βυζαντινός ζωγράφος του Τολέδο”. Η κεντρική θέση του συγγραφέα είναι η ακόλουθη: “Ευθύς εξ αρχής, ευθύς από τα πρώτα έργα της Ισπανικής του εποχής ευρίσκομεν τον μεγάλον, τον απαράμιλλον ζωγράφον, αλλά και τον καλλιτέχνην, τον Έλληνα, τον Χριστιανόν, ο οποίος ενεθυμήθη

5. Robert Byron και David Talbot Rice, *The Birth of Western Painting*, Λονδίνο, George Routledge and Sons, 1930, σελ. 219. Οι τελευταίες δύο γραμμές έχουν ιδιαίτερη σημασία, αλλά χρειάζονται και κάποιες επεξηγήσεις για να γίνουν κατανοητές. Πίσω τους κρύβεται το ενδιαφέρον φαινόμενο της μετατροπής της βυζαντινής τέχνης σε θετικό σημείο αναφοράς για τους οπαδούς ορισμένων τάσεων της νεότερης τέχνης, ιδίως μετά τον Α΄ παγκόσμιο πόλεμο. Από τη στιγμή που άρχισαν να διαμορφώνονται τα δύο αντίπαλα στρατόπεδα της λεγόμενης “αφηρημένης” και της “ρεαλιστικής” τέχνης πολλοί ήταν εκείνοι που αισθάνθηκαν παγιδευμένοι και δεν δέχονταν να διαλέξουν ανάμεσα σε δύο τάσεις που θεωρούσαν εξίσου προξενικές προς τα αισθητικά τους πιστεύω.

Η ζωγραφική του Van Gogh, του Gauguin, του Matisse θεωρήθηκε ότι εκπροσωπούσε ένα διαφορετικό ιδανικό που κατά κανένα τρόπο δεν χωρούσε κάτω από την ετικέτα της “αφαίρεσης” ή του “ρεαλισμού” κι από την τέχνη του παρελθόντος έγινε η βυζαντινή τέχνη, εξίσου ξένη προς τον “αναγεννησιακό νατουραλισμό” και προς την πλήρη “αφαίρεση”, σημείο αναφοράς. Οι συμβάσεις της βυζαντινής τέχνης θεωρήθηκαν ανάλογες με τις συμβάσεις που διέπουν τα ζωγραφικά έργα του Matisse, ιδιαίτερα οι αντιλήψεις για το φως και το χρώμα.

Η άποψη αυτή έπαιξε αναμφισβήτητα κάποιο ρόλο για μία ομάδα υποστηρικτών του “βυζαντινισμού” του Greco, αποτελούμενη αποκλειστικά από ξένους ερευνητές, όπως οι Byron και Rice, που θέλησαν έτσι να τονίσουν τον μοντερνισμό και την επικαιρότητά του.

Για το θέμα αυτό, που απ’ όσο ξέρω δεν έχει ακόμα μελετηθεί, παραπέμπω στο άρθρο του Georges Duthuit “Matisse and Byzantine Space”, που πρωτοδημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Transition*, N.Y., 1949, τχ. 5, σελ. 20-37 (γαλλική μετάφραση στο *Ecrits sur Matisse*, Παρίσι, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1992, σελ. 74-106) και στο άρθρο του Clement Greenberg “Byzantine Parallels”, που δημοσιεύτηκε στο *Art and Culture*, Βοστώνη, Beacon Press, 1961, σελ. 167-170.

6. Π. Πρεβελάκη, *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος*, Αθήνα, Ελευθερουδάκης, 1930 · του ίδιου, *Ο Γκρέκο στη Ρώμη*, Αθήνα, Αετός, 1941 · του ίδιου, *Θεοτοκόπουλος - τα βιογραφικά*, Αθήνα, Αετός, 1942.

7. Α. Κύρου, *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης*, Αθήνα, Δημητράκος, 1932 · του ίδιου, *Οι Έλληνες της Αναγεννήσεως και ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος*, Αθήνα, Δημητράκος, 1938.

τον πρώτον καλλιτεχνικόν σχηματισμόν, τα πρώτα του μαθήματα, τους πρώτους του διδασκάλους, ο οποίος επανήλθεν εις τας πηγαίας εμπνεύσεις της φυλετικής του καταγωγής, της πρώτης του νεότητος, του πνευματικού του προσανατολισμού και ο οποίος κατώρθωσεν ούτω μόνον να επανεύρη τον εαυτόν του, να αναδημιουργήση την καλλιτεχνικήν, την αισθητικήν αλλά και την συναισθηματικήν ακόμη ατμόσφαιραν, μέσα εις την οποίαν ημπορούσε να ζήση και να αναπτυχθή η μεγαλοφυΐα του. Τα έργα του Τολέδο είναι τα αληθινά έργα του Γκρέκο και δεν είναι τυχαίον το γεγονός ότι κυρίως, αν όχι μόνον εις αυτά, ευρίσκομεν όλα τα χαρακτηριστικά της Βυζαντινής εμπνεύσεως”⁸.

VI

119

Ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον φαινόμενο είναι το πόσο οι υποστηρικτές της άποψης του “βυζαντινού” Γκρέκο υποτιμούν τη σημασία ακόμη και των δυτικών στοιχείων που απαντούν στις εικόνες που ο Θεοτοκόπουλος ζωγραφίζει πριν φύγει για τη Βενετία.



Βέβαια, κατά την περίοδο αυτή, έχουμε στις δύο από τις τρεις περιπτώσεις, την ενσωμάτωση δυτικών στοιχείων στον βυζαντινό εικαστικό κώδικα. Δηλαδή το ακριβώς αντίστροφο απ’ αυτό που θα κάνει ο καλλιτέχνης αργότερα στην Ισπανία. Πάντως η ύπαρξη δυτικών στοιχείων στην *Κοίμηση της Θεοτόκου* (σήμερα στη Σύρο, δεξιά), κυρίως στις φιγούρες των αγγέλων, όπως επίσης και στον *Λουκά που ζωγραφίζει τη βρεφοκρατούσα Παναγία* (σήμερα στο Μουσείο Μπενάκη, αριστερά), τόσο στον άγγελο πάνω από τον Λουκά όσο και στη διαμόρφωση του χώρου, αναγνωρίζεται απ’ όλους τους ερευνητές.

8. Ό. π., σελ. 397.



120

Αυτό που θα έπρεπε να τονιστεί περισσότερο είναι το γεγονός της ακτινοβολίας της δυτικής τέχνης η οποία στις παραπάνω περιπτώσεις μπορεί να αφομοιώνεται και να λειτουργεί ως δευτερεύον στοιχείο στο εσωτερικό ενός ευρύτερου συνόλου, αλλά σε άλλες είναι αυτή που αφομοιώνει και κυριαρχεί.

Στην περίπτωση της *Προσκύνησης των Μάγων* του Μουσείου Μπενάκη, για παράδειγμα, που επίσης αποδίδεται στον Θεοτοκόπουλο, τα πράγματα είναι τελείως διαφορετικά. Τόσο πολύ ώστε να μπορεί εύλογα να αναρωτηθεί κανείς κατά πόσον είναι δυνατόν ο ίδιος καλλιτέχνης να ζωγράφιζε και τα τρία έργα που του αποδίδονται. Αυτό πάντως που είναι βέβαιο και για το οποίο οι ερευνητές είναι ομόφωνοι είναι ότι το έργο αυτό είναι περισσότερο “δυτικό” παρά “μεταβυζαντινό”.

Μάλιστα, όπως έδειξε πρόσφατα η Μαρία Κωνσταντουδάκη, ο Θεοτοκόπουλος μετέφερε εδώ αυτούσια μοτίβα αλλά και ολόκληρες μορφές από χαρακτηριστικά του Schiavone και του Parmigianino.

Πού οφείλονται όμως όλα αυτά τα δάνεια και οι μεταφορές; Πού αλλού αν όχι στο γεγονός ότι τουλάχιστον ο συγκεκριμένος ζωγράφος, αλλά και ένα μεγάλο ποσοστό έργων της μεταβυζαντινής ζωγραφικής, που παράγεται στην Κρήτη από τα τέλη του 15ου αιώνα και μετά, είναι επηρεασμένο από τη δυτική τέχνη, πράγμα τελείως ανεξάρτητο και θάλεγα περισσότερο σημαντικό από το γεγονός ότι οι περισσότεροι ζωγράφοι εικόνων, λόγω της ύπαρξης τοπικής πελατείας, βενετσιάνων και ελλήνων καθολικών αλλά και παραγγελιών από τη Φλάνδρα και την Ιταλία, ξέρουν και ζωγραφίζουν επίσης a la latina. Το ζήτημα είναι ότι, συχνά, το ■ la greca σημαίνει ένα περισσότερο ή λιγότερο ετερόκλητο μείγμα από στοιχεία της δυτικής και της ανατολικής παράδοσης, πράγμα που οι οπαδοί της ζωγραφικής a la greca υποτιμούν.

VII

Μια άλλη γενική συνέπεια του αποκλειστικού ενδιαφέροντος για τα έργα του καλλιτέχνη που προδίδουν τη βυζαντινή καταγωγή του είναι η υποτίμηση των έργων που ζωγραφίζει στην Ιταλία μετά το Όρος Σινά, που πρόσφατα αγοράστηκε από το Ιστορικό Μουσείο Ηρακλείου.



121

Έργα όπως ο *Ευαγγελισμός* (επάνω) που στολίζει το νέο Μουσείο Thyssen-Bornemisza στη Μαδρίτη, έργο του 1575, μια μεγάλη στιγμή της βενετσιάνικης ζωγραφικής που βγήκε από τα χέρια του Κορητικού ή όπως οι διάφορες παραλλαγές της *Θεραπείας του τυφλού* (Πάρμα, Δρέσδη, Νέα Υόρκη), με την εντυπωσιακή κατασκευή του χώρου που οδηγεί έντεχνα το μάτι μας στην αψίδα στο βάθος, αναγκαστικά μπαίνουν σε δεύτερη μοίρα επειδή δεν έχουν σχέση με τη βυζαντινή ή τη μεταβυζαντινή τέχνη.



122

Τα ίδια ισχύουν για τις παράτολμες και με κάποια τραχύτητα ζωγραφισμένες προσωπογραφίες, όπως αυτή του *Vincenzo Anastagi* (188 X 126), που δημιουργήθηκε στη Ρώμη, μάλλον το 1576, και σήμερα βρίσκεται στη συλλογή Frick στη Νέα Υόρκη.

VIII

Ιδιαίτερα σημαντικές είναι όμως οι αλλοιώσεις της συνολικής εικόνας της ισπανικής περιόδου του Γκρέκο που προκαλούνται από το “επιλεκτικό ενδιαφέρον” των υποστηρικτών της θεωρίας του “βυζαντινισμού” του καλλιτέχνη.

Τα εντυπωσιακά έργα για την εκκλησία του Santo Domingo el Antiguo του 1577-1579, όπως η *Αγία Τριάδα*, σήμερα στο Prado (κάτω), αλλά και έργα όπως ο *Άγιος Σεβαστιανός* του καθεδρικού ναού της Palencia ή ο *Θρήνος* της συλλογής Νιάρχου ή η σειρά με τον *Εσταυρωμένο Χριστό* (συλλογή Zuloaga, Cleveland, κτλ.), που ζωγραφίζονται όλα πριν από το 1595, συνήθως δεν αναφέρονται, γιατί όπως είναι εμφανές, δεν μπορούν να συνδεθούν κατά κανένα τρόπο με στοιχεία της βυζαντινής παράδοσης.



Αξίζει τον κόπο να εξεταστούν μερικές από τις περιπτώσεις, όπου στη βιβλιογραφία που αναφέρθηκε προηγουμένως, εμφανίζεται, και μάλιστα με τρόπο εμφατικό, ο συσχετισμός με τη βυζαντινή τέχνη.



123

Ο *Εναγγελισμός* του Prado (αριστερά), όπως και ο *Εναγγελισμός* στο Toledo, Ohio (δεξιά), αναφέρονται με εμμονή ως χαρακτηριστικά παραδείγματα του “βυζαντινισμού” του Γκρέκο, επειδή στους πίνακες εμφανίζεται το μοτίβο της φλεγόμενης βάτου. Το έργο που συνήθως παρατίθεται για σύγκριση είναι *Η Θεοτόκος η Βάτος* του Μιχαήλ Δαμασκηνού.





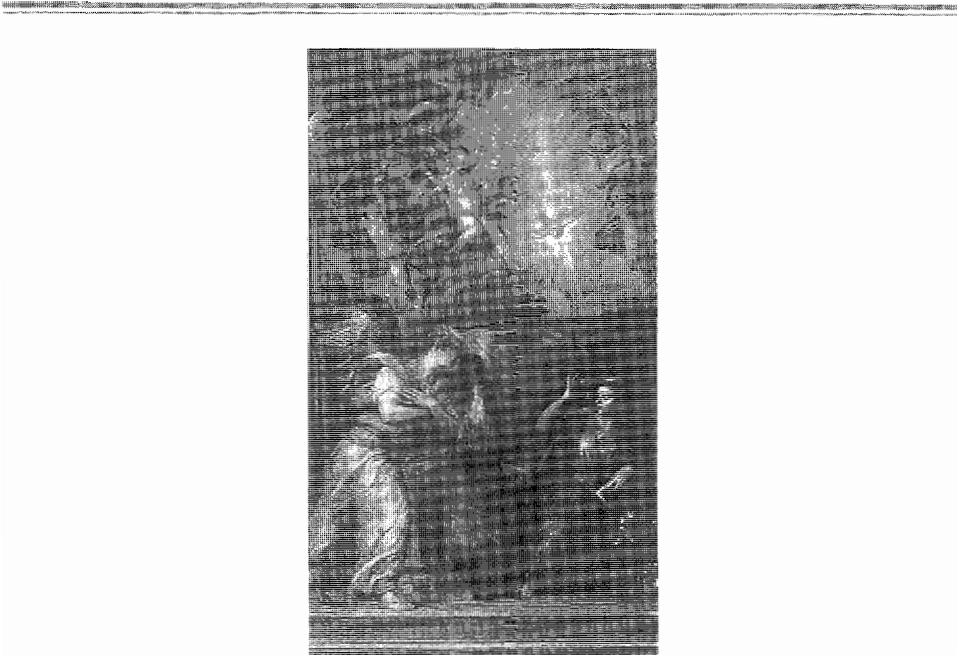
124

Η Lydie Hadermann-Misguich για παράδειγμα, που υποστηρίζει με θέρη από το 1964 την άποψη του βυζαντινισμού του Γκρέκο, εικονογραφεί το άρθρο της “Ο βυζαντινισμός του Γκρέκο στο φως των νεότερων ανακαλύψεων” με φωτογραφίες του έργου του Δαμασκηνού και του Θεοτοκόπουλου (βλ. επάνω) και γράφει: “Στόν *Ευαγγελισμό* ο Θεοτοκόπουλος εισήγαγε το μοτίβο της φλεγόμενης βάτου, που επί αιώνες, σε βυζαντινά κείμενα και στη βυζαντινή τέχνη, παρουσιάζεται ως η προεικόνιση της Θεοτόκου, η οποία δεν χάνει την παρθενία της, όπως η βάτος δεν καίγεται. Δεκαπέντε χρόνια προηγουμένως ο Μιχαήλ Δαμασκηνός είχε ζωγραφίσει την Παναγία με τη φλεγόμενη βάτο (...). Η εισαγωγή της φλεγόμενης βάτου στο θέμα του Ευαγγελισμού είναι σπανιότατη· αποτελεί μαρτυρία για τη μακροβιότητα και τη δύναμη που έχει για τον Γκρέκο η πορεία της βυζαντινής σκέψης”⁹.

Αντί όμως να πηγαίνει κανείς τόσο μακριά στο χώρο, δεν θα ήταν σωστότερο να λάβει υπόψη του τον *Ευαγγελισμό* του Τισιανού (βλ. διπλανή σελίδα επάνω), σήμερα στην εκκλησία του San Salvatore στη Βενετία; Ένα μεγάλο σε διαστάσεις έργο (4,03 X 2,35) που μόλις είχε ολοκληρωθεί (1565) όταν ο Θεοτοκόπουλος έφθασε στη Βενετία και σίγουρα το μελέτησε προσεχτικά. Από τότε το θέμα της *Φλεγόμενης Βάτου* αποτελεί μονοπώλιο της ορθόδοξης τέχνης;¹⁰ Με βάση ποια λογική θα αγνοήσουμε το έργο του Τισιανού που βρίσκεται τεχνοτροπικά, χρονολογικά και πολιτιστικά κοντύτερα στους *Ευαγγελισμούς* του Γκρέκο;

9. “Le byzantinisme du Greco à la lumière des découvertes récentes”, στο *Académie Royale de Belgique - Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, 5e série, τόμος LXIX, 1987, 1-2, σελ. 58-59.

10. Να θυμίσουμε ότι το θέμα της *Φλεγόμενης Βάτου* διακοσμεί και ένα από τα πιο φημισμένα παπικά διαμερίσματα του Βατικανού: ο Ραφαήλ το ζωγραφίζει στην οροφή της Stanza d' Eliodoro το 1511-1514.



125

Ένα δεύτερο παράδειγμα αφορά τον πίνακα με το *Μαρτύριο του Αγίου Μαυρικίου*.

Οι οπαδοί του “βυζαντινισμού” του Greco νόμισαν πως έβλεπαν το πρότυπο για τις στολές του Αγίου Μαυρικίου και των αξιωματικών του, στα δεξιά του πίνακα κάτω αριστερά, σε βυζαντινές και μεταβυζαντινές αναπαραστάσεις στρατιωτικών Αγίων.



Οι Byron και Rice παρέπεμψαν σε μία τοιχογραφία του Θεοφάνη με τους Αγίους Θεόδωρο Στρατηλάτη και Θεόδωρο Τήωνα του 1535 (επάνω δεξιά) διαβεβαιώνοντας

τον αναγνώστη “πως όπως αποδεικνύεται δεν υπάρχει καμία αμφιβολία ότι η αναπαράσταση πραγματικών βυζαντινών στολών αποτελούσε μία σταθερή παράδοση στην εικονογραφία της όψιμης βυζαντινής και πρώιμης ιταλικής ζωγραφικής και ότι ο Γκρέκο συνειδητά ακολούθησε αυτή την παράδοση”¹¹.

Ο Αχιλλέας Κύρου εικονογράφησε το βιβλίο του¹² με τον Άγιο Μερκούριο του Θεοφάνη του Κρητός, τοιχογραφία στη μονή Σταυρονικήτα, του 1545-1546.



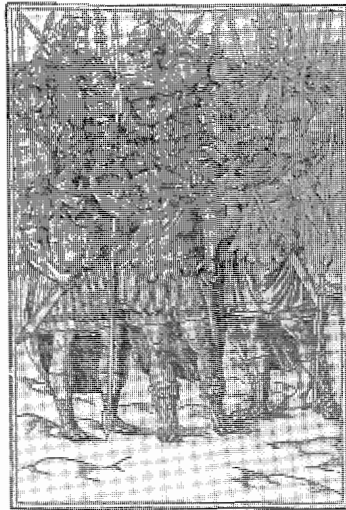
126

Και όμως η πραγματικότητα είναι πολύ πιο απλή. Τον Μάρτιο του 1984 ο Άγγλος ιστορικός τέχνης John Bury δημοσίευσε στο *Burlington Magazine* τις πραγματικές πηγές έμπνευσης του Greco. Πρόκειται για δύο χαρακτηριστικά που βρίσκονται στο βιβλίο του Guillaume Du Choul *Discours sur la castrametation et discipline militaire des Romains*, Lyon, 1555. Το βιβλίο αυτό, που εκδίδεται σχεδόν ταυτόχρονα και στα ιταλικά (1η έκδ. 1556, 2η 1559, 3η 1569) και μεταφράζεται στα ισπανικά το 1579, συμπεριλαμβάνεται στον κατάλογο της προσωπικής βιβλιοθήκης του Greco που κατέγραψε ο Χόρχε Μανουέλ μετά τον θάνατο του πατέρα του, με τον τίτλο *Disciplina Militar*¹³.

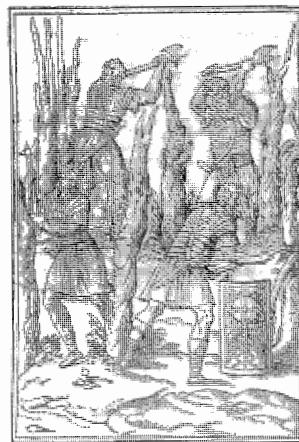
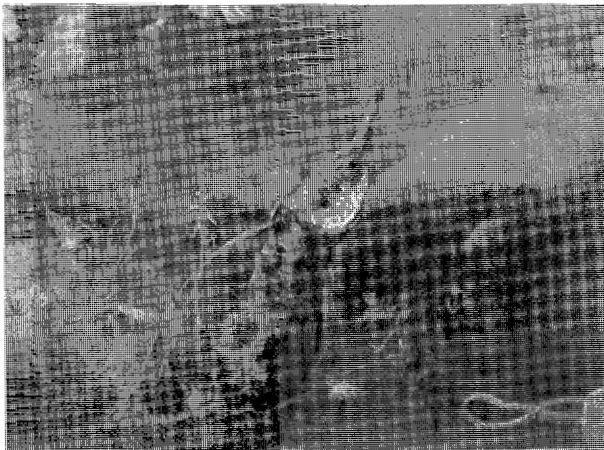
11. Robert Byron και David Talbot Rice, *The Birth of Western Painting*, ό. π., σελ. 191.

12. Το επιχείρημα του Κύρου είναι το ακόλουθο: “Ο Ρόμπερτ Μπάιρον πρώτος ετόνισεν ότι επρόκειτο περί της κλασσικής Βυζαντινής στολής όπως ακριβώς την εξωγράφιζαν οι Κρήτες αγιογράφοι εις τας εικόνας των στρατιωτικών αγίων και ιδιαιτέρως των Αγίων Θεοδώρων. Εις την απολύτως ορθήν αυτήν ερμηνείαν του Άγγλου τεχνολογικού προσθέτω μερικά ενδιαφέροντα συμπληρωματικά στοιχεία (...) Επίσης πολύ χαρακτηριστικά και δια την στολήν των στρατιωτικών αγίων, αλλά και την εξέλιξιν της πραγματικής Αναγεννήσεως της Βυζαντινής τέχνης, της αξεσπασμένης με τα μωσαϊκά της Μονής της Χώρας εν Κωνσταντινουπόλει και συνεχιζομένης δια του Πανσελήνου και του Κρητός Θεοφάνους εν Αθω, είναι αι εικόνες του Αγίου Μερκουρίου, άλλου στρατιωτικού Αγίου εις τας διαφόρους μονάς του Αγίου Όρους. Εις την εικόνα του Θεοφάνους εν τη Μονή Μεγίστης Λαύρας, ο Άγιος Μερκούριος φορεί ακριβώς την στολήν των Αγίων Θεοδώρων και του Αγίου Μαυρικίου του Γκρέκο” (*Οι Έλληνες της Αναγεννήσεως και ο Δομηνικός Θεοτοκόπουλος*, ό. π. σελ. 404-05).

13. Βλ. Ν. Χατζηνικολάου (επιμ.), *Δομηνικός Θεοτοκόπουλος: τεκμήρια για τη ζωή και το έργο του*, Ρέθυμνο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1990, σελ. 275.



Είναι εμφανές ότι ο Θεοτοκόπουλος αντέγραψε με ακρίβεια τις στολές των Ρωμαίων αξιωματικών και τα περί στρατιωτικών αγίων του Βυζαντίου είναι μάλλον χωρίς περιεχόμενο. Αξίζει να παρατεθούν εδώ οι έντονες διαφωνίες που είχε διατυπώσει ήδη από το 1950 ο Μανόλης Χατζηδάκης, οι οποίες δικαιώθηκαν απόλυτα: “Στον ίδιο πίνακα του Θεοτοκόπουλου οι Rice-Bygon βρίσκουν ότι οι στολές των στρατιωτικών Αγίων είναι βυζαντινές. Ομολογώ ότι δεν έτυχε να συναντήσω ως τώρα κανένα βυζαντινό ή μεταβυζαντινό στρατιωτικό άγιο ανυπόδητον, με απλούστατο μονόχρωμο δερμάτινο θώρακα, τεντωμένο πάνω στο αθλητικό σώμα και με κοντά μανίκια. Τα παραδείγματα που μας προτείνονται για παραβολή απογοητεύουν κάθε καλή διάθεση ...”¹⁴. Ας προστεθεί ότι, όπως έδειξε ο John Burg, η ιδέα του παράξενου κομμένου δέντρου στον πίνακα του Escorial (βλ. κάτω αριστερά) προέρχεται πιθανότατα κι αυτή από ένα άλλο χαρακτηριστικό (δεξιά) του ίδιου βιβλίου.



14. Μανόλη Χατζηδάκη, “Ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος και η Κρητική ζωγραφική”, στο *Κρητικά Χρονικά*, τόμος Δ', 1950, σελ. 415 (αναδημοσιεύτηκε στο *Βυζάντιο και Ιταλία*, σελ. 334).

Το τρίτο και τελευταίο παράδειγμα που θα παραθέσω συνδέεται με τις αναφορές στα βυζαντινά πρότυπα για το θαλάσσιο κήτος της Κολάσεως στο ανοιχτό στόμα του οποίου πέφτουν οι αμαρτωλοί στην *Αλληγορία της Ιεράς Συμμαχίας* του 1579, που βρίσκεται επίσης στο Escorial.

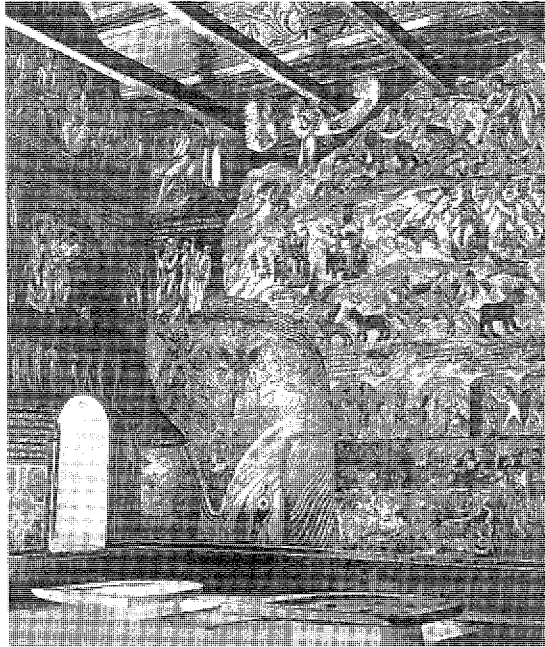


128

Byron/Rice, Κύρου, Πρεβελάκης, Kelemen, όλοι παραθέτουν ως πηγές έμπνευσης παραδείγματα από βυζαντινές και μεταβυζαντινές τοιχογραφίες. Ο Αχιλλέας Κύρου έγραφε: " Άλλ' είναι ακόμη χαρακτηριστικώτερος ο σεβασμός προς τα βυζαντινά πρότυπα εις το δεξιόν μέρος του έργου, το οποίον παριστά την κόλασιν. Υπάρχει ο "ποταμός ο πύρινος, ο ρέων εν θείω" της αποκαλύψεως, ο "ποταμός ο πύρινος" εις τον οποίον, όπως γράφει ο Διονύσιος του Φουρνά εις την ερμηνείαν του, " οι ανελεήμονες δαίμονες ρίπτουν τους πονηρούς έσω και δεινώς βασανίζουσι με διάφορα τυραννικά όργανα, και καμάκια και λόγχες". Υπάρχει ακόμη ο "σκώληξ ο ακοίμητος" υπό την χαρακτηριστικωτάτην μορφήν του τεραστίου ανοικτού στόματος του θαλασσίου κήτους, το οποίον ευρίσκομεν εις όλας σχεδόν ανεξαιρέτως τας συνθέσεις των Βυζαντινών τοιχογράφων και ζωγράφων, ο "σκώληξ ο ακοίμητος και το πυρ το άσβεστον δια να τιμωρούνται και να βασανίζονται εκεί αιώνια, οίτινες και φαίνονται έσωθεν από τινα χάσματα, όλοι σιδηροδέσμοι και ζοφεροί κτυπούντες τους οδόντας ελεεινώς ακατάπαυστα, καιόμενοι από το πυρ και από τον σκώληκα πάντοτε εσθιόμενοι". Όποιος προσέξη το μέρος αυτό του υπερόχου του Γκρέκο έργου και έχει υπ' όψιν του και τα ιερά κείμενα από τα οποία οι Βυζαντινοί ζωγράφοι ήντλησαν την έμπνευσίν των και τα διασωθέντα μέχρις ημών Βυζαντινά πρότυπα, θα πεισθή ότι αναμφισβητήτως ο παλαιός μαθητής των καλογήρων αγιογράφων της Κρήτης ηδυνήθη τελειότερα από κάθε άλλον προκάτοχόν του να αποδώση τον τόπον όπου "εστί το σκότος το εξώτερον, τα δεσμά τα άλυτα, ο βρυγμός των οδόντων " " 15.

Η πιο δημοφιλής απεικόνιση αφορά μια τοιχογραφία στη Μονή Μεγίστης Λαύρας, στο Άγιον Όρος του 1535 (επόμενη σελίδα, επάνω).

15. Α. Κύρου, *Οι Έλληνες της Αναγεννήσεως και ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος*, ό.π. σελ. 403-04.



Τι όμως είναι πλησιέστερα στο συγκεκριμένο έργο του Greco; Η τοιχογραφία στο Όρος ή το χαρακτικό του Dürer με τη Δευτέρα Παρουσία; Πρόκειται για το έργο από τη σειρά ξυλογραφιών του Πάθους του Κυρίου που ολοκληρώνεται το 1511 και κυκλοφορεί ευρύτατα σε όλη την Ευρώπη (κάτω αριστερά ολόκληρο και δεξιά λεπτομέρεια).



Πώς μπορεί να αγνοηθεί ένα τέτοιο έργο όταν μάλιστα γνωρίζουμε ότι ο Γκρέκο έχει μελετήσει τα χαρακτηριστικά του Dürrer και δεν διστάζει να τον αντιγράψει πιστά, όπως στην περίπτωση της *Αγίας Τριάδας* του Prado, που αναφέρθηκε προηγουμένως, η οποία στηρίζεται εικονογραφικά στην *Αγία Τριάδα* του Dürrer (κάτω αριστερά), έργο επίσης του 1511 ;

130

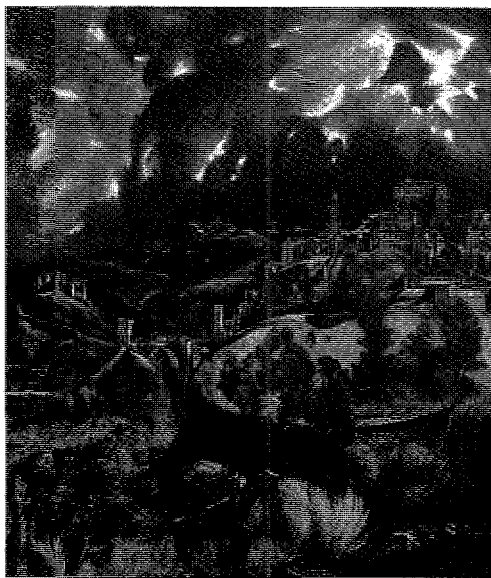


Όμως, όπως έδειξε πρώτος ο Allan Braham και μετά ο Gianvittorio Dillon, ακόμα πιο κοντά κι από τον Dürrer, σχεδόν σίγουρα πια η συγκεκριμένη πηγή έμπνευσης του Θεοτοκόπουλου για τον πίνακα με την *Αλληγορία της Ιεράς Συμμαχίας*, είναι το χαρακτηριστικό του Giambattista Fontana με το θέμα της *Δευτέρας Παρουσίας* (βλέπε, επάνω, μία λεπτομέρεια).

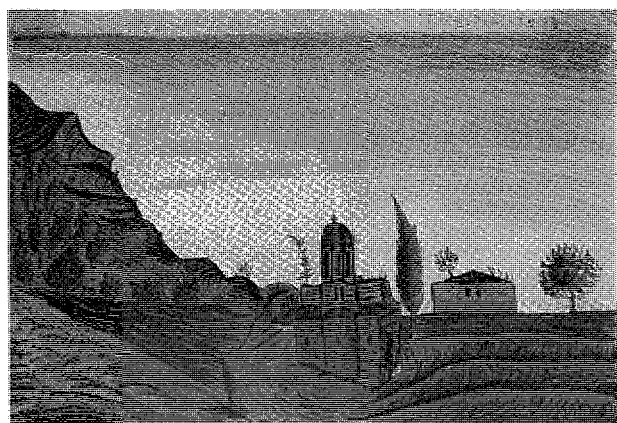
VII

Ας κοιτάξουμε γενικότερα τα έργα που ο Θεοδοκόπουλος ζωγράφησε στην Ισπανία. Αν ακολουθήσουμε τον Wethey που είναι ιδιαίτερα αυστηρός, μιλάμε συνολικά για 285 περίπου έργα (συνυπολογίζοντας τις παραλλαγές τους).

Είναι σαφές ότι για ολόκληρα ζωγραφικά είδη δεν μπορεί να γίνει καν λόγος για οποιαδήποτε σχέση με τη βυζαντινή τέχνη. Για παράδειγμα τα τοπία : Πού υπάρχει εδώ, στον πίνακα του Metropolitan, έστω και η παραμικρότερη ηχώ της βυζαντινής τέχνης;



131



Αν μιλάμε για “βυζαντινισμό”, αυτόν θα τον διαπιστώσουμε στο τοπίο του Τσαρούχη του 1929 της συλλογής Α. Ξύδη (επάνω). Αλλά στον Γκρέκο;



Το ίδιο ισχύει και για τις προσωπογραφίες. Η έρευνα αποδέχεται σήμερα τουλάχιστον 30 πορträτα ως αυθεντικά έργα του Θεοτοκόπουλου. Ούτε ένα όμως δεν έχει συσχετισθεί με βυζαντινά πρότυπα. Πώς, πράγματι, να συνδεθεί το πορträτο του καρδινάλιου Νίνιο ντε Γκεβάρρα¹⁶ (επάνω αριστερά) ή του Paravicino (επάνω δεξιά) με τη βυζαντινή τέχνη;



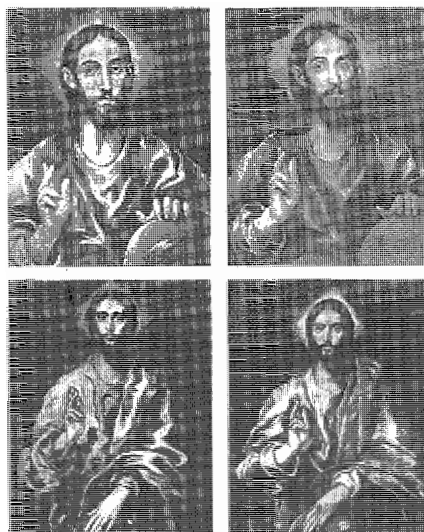
16. Που χωρίς αμφιβολία έχει ως εικονογραφικό του πρότυπο την *Προσωπογραφία του Πάπα Παύλου ΙΙΙ* του Τισιανού, όχι τόσο τον αρχικό πίνακα (1543) με τον Πάπα χωρίς σκούφο, που σήμερα βρίσκεται στο Μουσείο του Capodimonte στη Νεάπολη και του οποίου γνωρίζουμε τουλάχιστον 12 αντίγραφα (βλ. Harold E. Wethey, *The Paintings of Titian, Vol. II: The Portraits*, Λονδίνο, Phaidon, 1971, σελ. 123), όσο την παραλλαγή (1545-1546) όπου απεικονίζεται ο Πάπας με σκούφο, είτε δηλαδή το έργο που σήμερα βρίσκεται στο Capodimonte, είτε το έργο στο Ερμιτάζ (που μέχρι το 1581 βρισκόταν στο σπίτι του Τισιανού στη Βενετία) είτε αυτό που είναι τώρα στο Kunsthistorisches Museum της Βιέννης (ό. π., σελ. 124).

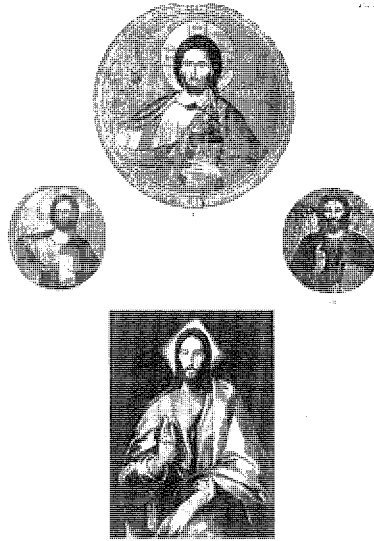
Όταν ο Κόντογλου ζωγραφίζει το 1924 την προσωπογραφία του Νικολάου Χρυσόχου με *εικονογραφικό πρότυπό του την προσωπογραφία του Nino de Guenara του Greco* (βλ. προηγούμενη σελίδα, κάτω) μπορεί (επιτρέψτε μου τον βαρβαρισμό) να “εκβυζαντάνισει” τον Γκρέκο. Αλλά ο ίδιος ο Γκρέκο είναι τελείως αμέτοχος αυτής της ιστορίας. Κι αν αναφερθεί εδώ ότι ο Κόντογλου, ως καλλιτέχνης του 20ού αιώνα, είναι σε θέση να παίζει με τους εικαστικούς κώδικες και να ζωγραφίζει *την ίδια χρονιά* τη γυναίκα του Μαρία με τον πιο κλασικό, αμιγώς δυτικό, τρόπο (κάτω). Για την εποχή του Θεοτοκόπουλου όμως κάτι τέτοιο είναι αδιανόητο.



133

Τα έργα του Γκρέκο της ισπανικής περιόδου που μπορούν να συσχετιστούν με τη βυζαντινή εικαστική παράδοση δεν είναι πάνω από δέκα, αν δεν υπολογίσουμε τις παραλλαγές τους. Για τις σειρές Αποστόλων που ζωγράφισε ο Θεοτοκόπουλος δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο *Σωτήρας Χριστός* της κάθε σειράς (βλέπε κάτω τα αντίστοιχα έργα από τα Apostolados Henke, Almadrones, Καθεδρικού ναού του Τολέδο και Μου-





134

σειού του Γκρέκο στο Τολέδο), παραπέμπει σε βυζαντινά πρότυπα, όπως το έδειξε από πολύ νωρίς και η έρευνα. Επάνω η σελίδα από το βιβλίο των Byron και Rice με την δική τους εικονογράφηση.

Αυτό δεν σημαίνει ότι ο Θεοτοκόπουλος δεν εγνώριζε τη δυτική παράδοση, όπως μας είναι γνωστή από τη σειρά των Αποστόλων με το Σωτήρα Χριστό που ζωγράφισε, με βάση σχέδια του καλλιτέχνη, το εργαστήριο του Ραφαήλ σε *chiaroscuro* στην αίθουσα των Palafrenieri (1517) στο Βατικανό και σώζεται μέχρι σήμερα σε περισσότερες σειρές 13 χαρακτηριστικών¹⁷ (βλ. κάτω ένα παράδειγμα). Επίσης δεν αποκλείεται ο Γκρέκο να εγνώριζε τον *Σωτήρα Χριστό* του Τισιανού, που βρίσκονταν στο σπίτι του βενετσιάνου καλλιτέχνη



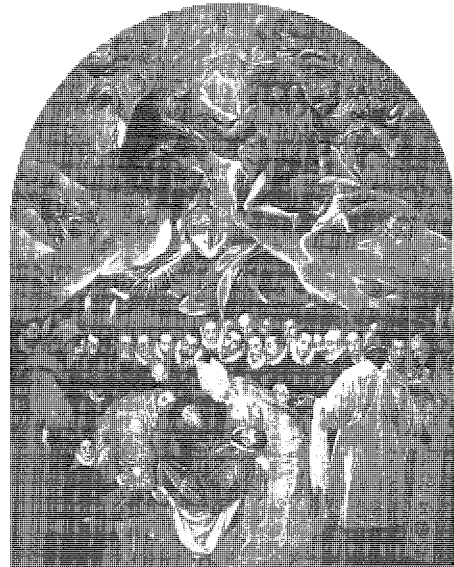
17. Ο Wethey αναφέρεται στη χρωματική παράδοση που βρήκε ο Γκρέκο στην Ιταλία για ό,τι αφορά την ενδυμασία των Αποστόλων (ό.π., II, σελ. 101).



μέχρι το θάνατό του, σήμερα στο Ερμιτάζ (βλ. επάνω). Νομίζω ότι παρόλα αυτά είναι εμφανές ότι ο *Σωτήρας Χριστός*, αν και τεχνικά ζωγραφισμένος με τον “δυτικό τρόπο”, βρίσκεται στη σύλληψή του πολύ κοντύτερα στη βυζαντινή απόδοση του αντίστοιχου θέματος.

Από εκεί και πέρα όμως οι 12 φιγούρες των Αποστόλων που συνοδεύουν τον Χριστό, όπως ο Ιωάννης ο Ευαγγελιστής του Prado, δεν έχουν, υφολογικά ή εικονογραφικά, σχέσεις με τη βυζαντινή παράδοση.





Η Ταφή του Κόμητα Οργκάθ έχει ως αναμφισβήτητο εικονογραφικό της πρότυπο το βυζαντινό θέμα της Κοίμησης της Θεοτόκου.



Ο Άγιος Ιάκωβος ο Πρεσβύτερος παραπέμπει χωρίς αμφιβολία σε βυζαντινούς Παντοκράτορες (αριστερά ο Ένθρονος Χριστός από τη Μονή της Χώρας, στη Κωνσταντινούπολη, του 1315-1320).



Η *Αγία Αικατερίνη της Αλεξανδρείας* (μία παραλλαγή στη Στοκχόλμη και δύο στις ΗΠΑ, βλ. επάνω δεξιά τον πίνακα που ήταν παλαιότερα στο Metropolitan), μπορεί να συνδεθεί *εικονογραφικά* και σε ορισμένα σημεία ως προς τη *σύνθεση*, με την αντίστοιχη μεταβυζαντινή απόδοση του θέματος (βλ. επάνω αριστερά την *Αγία Αικατερίνη* του Ιερεμίου Παλλαδά, στον Ναό του Αγίου Ματθαίου Σιναϊτών στο Ηράκλειο), όπως και η *Ανάσταση* του Prado με τη βυζαντινή *Μεταμόρφωση του Σωτήρος* (βλ. για παράδειγμα, κάτω αριστερά, την εικόνα αγνώστου ζωγράφου, δεύτερο ήμισυ 15ου αιώνα, στο Μουσείο Μπενάκη).



Η Προσευχή στον Κήπο της Γεσθημανής, όπου οι κοιμώμενοι μαθητές είναι τυλιγμένοι με μία συννεφένια μονωτική ζώνη, μπορεί πράγματι να συνδεθεί με τη βυζαντινή πρακτική της τοποθέτησης ορισμένων Αγίων μορφών εντός ενός περιγράμματος, διαφορετικού μάλιστα χρώματος. Σ' αυτό το πνεύμα η Hadermann-Misguich συγκρίνει την Προσευχή στον κήπο της Γεσθημανής του Γκρέκο (Τολέδο, Οχάιο, δεξιά) με ένα μωσαϊκό στον Καθεδρικό ναό του Monreale με τον Φόνο του Αβελ, ο οποίος έχει ένα περιγράμμα γύρω από το σώμα του (αριστερά)¹⁸.

138



Ένα ανάλογο παράδειγμα είναι Ο Άγιος Φραγκίσκος σε έκσταση (Δουβλίνο, Εθνική Πινακοθήκη Ιρλανδίας, δεξιά) στον οποίο επέστησε την προσοχή ο David Talbot Rice¹⁹, έργο που το συνέδεσε με ένα βυζαντινό μωσαϊκό του 12ου αιώνα, με το θέμα της Γέννησης στην εκκλησία Μαροτοράνα του Παλέρμιο.



18. Lydie Hadermann-Misguich, "Le byzantinisme du Greco à la lumière des découvertes récentes", ό. π., σελ. 54-55.

19. D. Talbot Rice, "El Greco and Byzantium", στο *The Burlington Magazine*, Ιανουάριος 1937, σελ. 34-39. Το επιχείρημα το επανέλαβε ο Pal Kelemen στο βιβλίο του *El Greco Revisited: Candia - Venice - Toledo*, Νέα Υόρκη, The Macmillan Company, 1961, σελ. 139-140 και εικ. 96B, 97C.

Ας αναφερθεί τέλος το περίφημο *Espolio* του καθεδρικού ναού του Τολέδο (επάνω δεξιά), το οποίο μπορεί να συνδεθεί εικονογραφικά με το θέμα της *Προδοσίας του Ιούδα* της βυζαντινής τέχνης (επάνω αριστερά), παρόλο που θα μπορούσε κανείς εξίσου πειστικά να επιχειρηματολογήσει υπέρ μιας σύνδεσης με τη δυτική εικονογραφική παράδοση,



παραθέτοντας ως παραδείγματα τη *Σύλληψη του Χριστού* του ιταλού Duccio, σήμερα στο Μουσείο του καθεδρικού ναού της Σιένας, έργο του 1315 (αριστερά) και (δεξιά) τη *Σύλληψη του Χριστού* του Bouts, που βρίσκεται τώρα στην Παλαιά Πινακοθήκη του Μονάχου.

Αυτά είναι περίπου τα έργα του Θεοτοκόπουλου της ισπανικής περιόδου που μπορούν να συνδεθούν με τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή παράδοση²⁰.

20. Στο αναμφισβήτητα ιστορικής σημασίας άρθρο του, που επανειλημμένα αναφέρθηκε, ο Μανόλης Χατζηδάκης σίγουρα υπερέβαλλε θέλοντας να αναφέρει *οποιοσδήποτε συσχετίσεις* του έργου του Γκρέκο με τη βυζαντινή τέχνη (βλ. ιδιαίτερα τον επίλογο, σελ. 436-439).

VIII

Ας έρθουμε τώρα σε έναν άλλο εξίσου προβληματικό κοινό τόπο που αφορά τον Θεοτοκόπουλο της ισπανικής ιδιαίτερα περιόδου. Λέγεται ότι *οι αναλογίες του ανθρώπινου σώματος που χαρακτηρίζουν το έργο του αποτελούν μεταφορά του βυζαντινού αισθητικού ιδανικού*²¹.

Ο *Άγιος Πέτρος*, έργο του 1605-1610 περίπου, που ζωγραφίστηκε για την εκκλησία του San Vincente και σήμερα βρίσκεται στο Escorial θα μπορούσε να χρησιμεύσει ως παράδειγμα για εξέταση.

140



Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι οι αναλογίες είναι εντυπωσιακές και αποτελούν *μία σαφέστατη άρνηση της αναγεννησιακής θεωρίας περί αναλογιών*.

Με δεδομένη την εξοικείωση του Γκρέκο με τη βυζαντινή τέχνη, δεν είναι παράλογο να συνδεθεί η πρακτική του με την αντίστοιχη βυζαντινή πρακτική. Ως ανάλογο παράδειγμα θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί, *μία Δέησις*, ζωγραφισμένη γύρω στα 1400, που φυλάσσεται στη Μονή Οδηγητρίας (επόμενη σελίδα επάνω)²².

Θα μπορούσε όμως κανείς εξίσου καλά, αν όχι καλύτερα, να συνδέσει το θέμα των αναλογιών στη ζωγραφική του Θεοτοκόπουλου με την πρακτική, η οποία επικρατούσε στην Ιταλία από το 1530 και μετά, με τους ζωγράφους που αρνήθηκαν το αναγεννησιακό ιδανικό των αναλογιών και όπου παρατηρούμε την ίδια επιμήκυνση των μορφών: Σκιαβόνε, Μπροντσίνο, Ποντόρμιο, Παρμιτζιανίνο, καλλιτέχνες το έργο των οποίων ο Γκρέκο γνώριζε καλά και σε μερικές μάλιστα περιπτώσεις είχε εμπνευστεί από χαρακτηριστικά τους.

21. Αν δεν κάνω λάθος ο πρώτος που διατύπωσε αυτή την άποψη ήταν ο A. L. Mayer το 1915 στο άρθρο του "Grecos Gotik und seine Beziehungen zur byzantinischen Kunst", στο *Kunst und Künstler*, τχ. 1, έτος XIV, σελ. 138. Την επανέλαβε ο José Ramón Mérida, στο άρθρο του "El arte antiguo y El Greco", στο *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1 Ιουνίου 1915, σελ. 90-96 και ο Παντελής Πρεβελάκης στο *Ο Γκρέκο στη Ρώμη*, ό. π., σελ. 81-84.

22. Βλ. το λήμμα του Μ. Μπορμπουδάκη στον κατάλογο της έκθεσης *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης*, Ηράκλειο, Βικελαία Βιβλιοθήκη - Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1993, σελ. 472-473.



Από τα άφθονα προσιτά παραδείγματα παραθέτω δύο σχέδια του Παρμιτζιανίνο, αριστερά την Παναγία με το βρέφος, λεπτομέρεια από σχέδιο του 1527 για το *Όραμα του Αγίου Ιερώνυμου* (Λονδίνο, British Museum) και δεξιά τον *Άγιο Ιερώνυμο που δείχνει μια περγαμηνή* (Οξφόρδη, Ashmolean), προσχέδιο για την *Παναγία με το μακρύ λαιμό* του 1534-1536, όπου εφαρμόζεται μία, για την αναγεννησιακή αντίληψη, εξίσου απαράδεκτη αισθητική: τα λεπτά μακρόστενα γυμνά σώματα, όπως και στον *Άγιο Πέτρο* του Γκρέκο, στεφανώνονται επίσης από μικροσκοπικά κεφαλάκια που στέκονται πάνω σε μακριούς, λιγνούς λαιμούς²³.



23. Το επιχείρημα αναπτύσσεται στον Χατζηδάκη, ό. π., σελ. 435 (*Βυζάντιο και Ιταλία*, σελ. 344). Η Hadermann-Misguich σε παλαιότερο άρθρο της πρότεινε δύο ταυτόχρονα πηγές έμπνευσης για τις αναλογίες στο έργο του Γκρέκο: τον “ευρωπαϊκό μανιερισμό” και τη “βυζαντινή πνευματικότητα” (“Forme et esprit de Byzance dans l’oeuvre du Greco”, στην *Revue de l’Université de Bruxelles*, Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1964, σελ. 27).

Τα ίδια ισχύουν και για τα χέρια με τα μακριά δάχτυλα που απαντούν στους πίνακες του Θεοτοκόπουλου (βλ. δεξιά το έργο *Ο Χριστός αίρων τον Σταυρό*, του Prado, που είχε εκτεθεί το 1990 στο Ηράκλειο).

Πρόκειται για το κυρίαρχο αισθητικό ιδανικό στη ζωγραφική πριν από την άφιξη του στην Ιταλία και συγκεκριμένα του λεγόμενου πρώτου Μανιερισμού. *Η Παναγία με το ρόδο*, του Παρμιτζιανίνο, έργο του 1528/29 (σήμερα στην Πινακοθήκη της Δρέσδης, αριστερά), με τα επιδεικτικά απλωμένα χέρια και τα μακρόστενα ανοιχτά δάχτυλα, σύμβολο αριστοκρατικής ευγένειας και κοιμψότητας που χαρακτηρίζει την Παναγία και συνήθως προορίζεται για ένα αυλικό κοινό, αρκεί ως παράδειγμα.



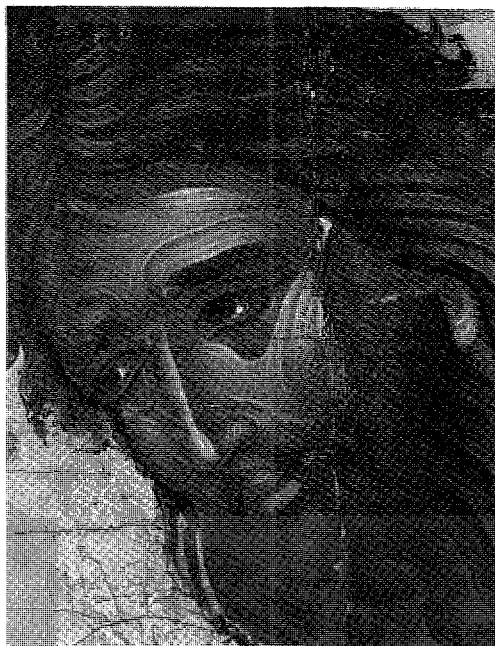
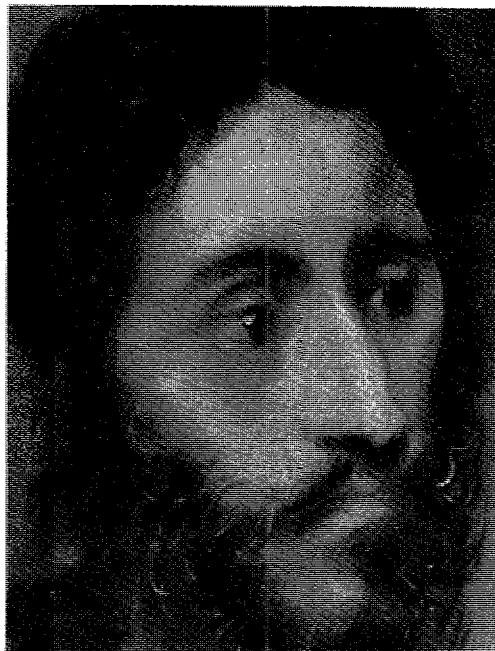
142

Ο Θεοτοκόπουλος, λοιπόν, εργάζεται στο εσωτερικό της δυτικής ζωγραφικής αντίληψης και σ' αυτήν ενσωματώνει τα όποια εικονογραφικά ή, σπανιότατα υφολογικά δάνεια από τη βυζαντινή ζωγραφική. Στην επόμενη σελίδα, επάνω, βλέπουμε μιά λεπτομέρεια με το κεφάλι του Αγίου Βαρθολομαίου από το τελευταίο Apostolado που ζωγράφησε ο καλλιτέχνης, έργο του 1608-1614, σήμερα στο Μουσείο του Γκρέκο στο Τολέδο και, κάτω, το κεφάλι του Αγίου Ιωάννη από τη Δέηση του ζωγράφου Άγγελου, έργου του 15ου αιώνα (Αγία Μονή Βιάννου).

Η διαφορά των αντιλήψεων φαίνεται καθαρά : στην εικόνα ο Άγγελος ακολουθεί τη βυζαντινή παράδοση στην απόδοση της σάρκας, με τη “βαθμιαία κάλυψη του αρχικού ενιαίου σκοτεινού προπλασμού με διαδοχικά φωτεινότερα χρώματα όπου, τελικά, όσο μέρος του προπλασμού μένει ακάλυπτο δηλώνει τη σκιά, ενώ οι λευκές πινελιές σχηματίζουν τα φωτεινότερα αλλά περιορισμένης έκτασης επίπεδα, που πλάθουν και μορφοποιούν την επιφάνεια”²⁴.

Η καθαρά δυτική ζωγραφική τεχνική του Θεοτοκόπουλου, που αναμιγνύει τα χρώματα και ξαναδουλεύει τον πίνακα μέχρις ότου πετύχει την μεγαλύτερη δυνατή προσέγγιση στο φυσικό πρότυπο, δεν χρειάζεται νομίζω να τονιστεί περισσότερο.

24. Μανόλη Χατζηδάκη, *Ο Κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης*, έκδοση Ι. Μονής Σταυρονικήτα, Άγιον Όρος, 1986, σελ. 97.



IX

144

“Μιλώ έτσι για τα λιγοστά έργα του Θεοτοκόπουλου που φανερώνουν περισσότερο τη βυζαντινή καταγωγή του. Τα άλλα θαρρώ πως είναι χαλασμένα από το πνεύμα της ιταλικής Αναγέννησης. Μα κι εκείνα που έχουνε μια μυρουδιά βυζαντινή, είναι κι αυτά βαριά, σκληρά, δραματικά, βασανισμένα επειδή έχουνε την κατάθλιψη του καθολικισμού”.

Φώτης Κόντογλου

Θα ήθελα να επιμείνω σε ένα σημείο ακόμα. Στην γενικά ξένη προς τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή ζωγραφική παράδοση καλλιτεχνική αντίληψη του Γκρέκο.

Πρέπει να είμαστε σαφείς: Ένα έργο όπως η *Βάπτιση* του Hospital de San Juan Bautista de Afuera στο Τολέδο (δεξιά, επάνω), έργο του 1608-1614, δεν είναι μόνο για τους ανθρώπους της Αναγέννησης (δηλαδή για καλλιτέχνες και φιλότεχνους του 15ου και των αρχών του 16ου αιώνα) ή για τους οπαδούς του κλασικισμού του 17ου και 18ου αιώνα έργο *φρικαλέο*. Κάθε καλλιτέχνης γαλουχημένος με τη βυζαντινή παράδοση θα έβλεπε επίσης με φρίκη και αποτροπιασμό έναν τέτοιο πίνακα. Να προσπαθεί να συνδέσει κανείς τα τελευταία θρησκευτικά έργα του Θεοτοκόπουλου, όπως είναι αυτή η *Βάπτιση* με τη βυζαντινή παράδοση που έχει τη δική της αίσθηση του μέτρου και της αρμονίας (διαφορετική από την αναγεννησιακή αλλά εξίσου υπαρκτή) αποτελεί σαφή καταπάτηση των αξιών της βυζαντινής αισθητικής.

Αν αντιπαράβει κανείς στο έργο του Θεοτοκόπουλου δύο χαρακτηριστικές βυζαντινές *Βαπτίσεις*, το μωσαϊκό που βρίσκεται στην Παναγία Παμμακάριστο στην Κωνσταντινούπολη, της πρώτης δεκαετίας του 14ου αιώνα²⁵ (επόμενη σελίδα κάτω δεξιά) και την τοιχογραφία στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό στη Θεσσαλονίκη, του 1310-1320 (επόμενη σελίδα, κάτω αριστερά)²⁶, θα διαπιστώσει αμέσως το πόσο ξένη προς την αντίληψη του βυζαντινού καλλιτέχνη είναι η *Βάπτιση* του Γκρέκο: παραγεμισμένη μέχρις ασφυξίας, χωρίς τη δέουσα σημασία για το κύριο πρόσωπο, θεατρική.

25. Βλ. Hans Belting, Cyril Mango, Doula Mouriki, *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*, Ουάσινγκτον, Dumbarton Oaks, 1978, σελ. 94-96.

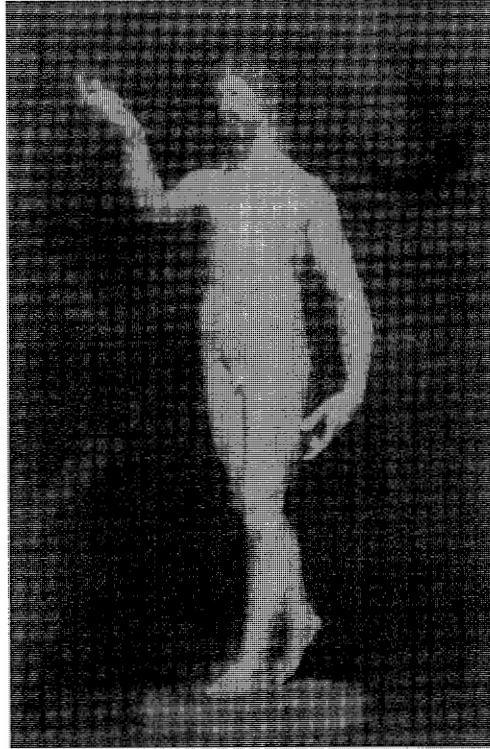
26. Βλ. Α. Ξυγγόπουλου, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου Ορφανού Θεσσαλονίκης*, Αθήνα, Δημοσιεύματα του Αρχαιολογικού Δελτίου αριθμ. 4, 1964, σελ. 26 και Άννα Τσιτουρίδου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη, Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών, 1986, σελ. 91-92, 263.



145



Σε συνάρτηση με αυτά πρέπει επίσης να αναφερθεί μια άλλη πτυχή της καλλιτεχνικής παρουσίας του Θεοτοκόπουλου στην Ισπανία: πρόκειται για τον θεόγυμνο *Σωτήρα Χριστό* του Νοσοκομείου Ταβέρα, που είναι μεν απόλυτα συμβατός με την *αναγεννησιακή* αντίληψη, αλλά αποτελεί το άκρον άωτον της *βλασφημίας* για κάθε ορθόδοξο χριστιανό και για κάθε βυζαντινό και μεταβυζαντινό καλλιτέχνη.



146

Το ιστορικά ενδιαφέρον φαινόμενο είναι η εξέλιξη του ίδιου του Γκρέκο στην Ισπανία προς μία κατεύθυνση που κανείς δεν θα περίμενε. Είναι γνωστή σε όλους η αλαζονική στάση του νεαρού επαρχιώτη στη Ρώμη που μας μεταφέρει ο Mancini: “Τον καιρό που σκεπάζανε μερικές φιγούρες της *Δευτέρας Παρουσίας* του Μιχαήλ Άγγελου, που ο Πίος τις είχε βρεί άσεμνες για το χώρο, είπε άξαφνα πως αν ρίχνανε κάτω όλο το έργο, θα τόκανε εκείνος με τιμιότητα και με σεμνότητα και όχι κατώτερο από εκείνο στην ποιότητα της ζωγραφικής εκτέλεσης”. Ο Θεοτοκόπουλος στην Ισπανία δεν παύει να κάνει δηλώσεις κατά του Μιχαήλ Άγγελου, μεταφέροντας και αντιστρέφοντας τα όσα μαρτυρεί ο Βαζάρι ότι είπε ο ίδιος ο Μιχαήλ Άγγελος το 1545 για τον Τισιανό μετά την κοινή επίσκεψη τους στο Belvedere όπου ο Βενετσιάνος ζωγράφιζε τη *Δανάη*: “Ο Μπουοναρότι ... είπε ότι του άρεσε πολύ το χρώμα και η μανιέρα του Τισιανού αλλά ότι ήταν κρίμα που στη Βενετία δεν μάθαιναν απ’ την αρχή να σχεδιάζουν καλά ...”²⁷. Έτσι μας πληροφορεί ο Πατσέκο ογδόντα χρόνια αργότερα: “Ρωτώντας το Δομήνικο Γκρέκο το έτος 1611, τι ήταν το πιο

27. Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568* (επιμ. Paola Barocchi-Rosanna Bettarini), Φλωρεντία, Studio per edizioni scelte, τόμος VI, 1987, σελ. 164.

δύσκολο, το σχέδιο ή το χρώμα, μου απάντησε πως ήταν το χρώμα. Και δεν είναι αυτό για να σε ξαφνιάζει τόσο, όσο να τον ακούς να μιλά με τόσο λίγη εκτίμηση για τον Μιχαήλ Άγγελο (που είναι ο πατέρας της ζωγραφικής), λέγοντας πως ήταν καλός άνθρωπος μα δεν ήξερε να ζωγραφίζει”²⁸. Οι προκλητικές δηλώσεις λοιπόν συνεχίζονται. Αλλά η ισπανική πραγματικότητα ασκεί κι αυτή της δική της πίεση στον καλλιτέχνη. Όσο περνούσε ο καιρός στη φεουδαρχική Ισπανία, τόσο ο Γκρέκο πρέπει να αισθανότανε *κοινωνικά* πικρά κοντά στις αξίες της Αναγέννησης, ανεξάρτητα από το αν απομακρυνόταν *ζωγραφικά* όλο και περισσότερο απ’ αυτήν²⁹. Κι έτσι έφτασε στο σημείο να κάνει αυτός τώρα άσεμνα γλυπτά.

Κι ό,τι έκανε ο Πίος Ε' στα γυμνά της *Δευτέρας Παρουσίας* του Μιχαήλ Άγγελου, δίνοντας την εντολή να τα ντύσουν, το κάνουν τώρα οι υπεύθυνοι του Hospital Tavera που σκεπάζουν ένα μέρος του σώματος του γυμνού Χριστού του Γκρέκο με μία ζώνη³⁰.



28. Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas*, Σεβίλλη, 1649, σελ. 242.

29. Αυτή η ενδιαφέρουσα και συνεχώς αυξανόμενη διάσταση ανάμεσα στον αναγεννησιακό και στον μη-αναγεννησιακό, αν όχι αντι-αναγεννησιακό, Θεοτοκόπουλο δεν έχει απ’ όσο ξέρω ακόμα μελετηθεί. Περιορίζομαι τώρα να την αναφέρω. Βλέπε επίσης μια παλαιότερη νύξη στο Ν. Χατζηνικολάου, “Δομήνικος Θεοτοκόπουλος: 450 χρόνια από τη γέννησή του” (αναδημοσιεύτηκε στο *Νοήματα της εικόνας*, Ρέθυμνο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1994, σελ. 84-86).

30. Απ’ όσο γνωρίζω, το ιστορικό της βάρβαρης αυτής επέμβασης στο γλυπτό του Θεοτοκόπουλου δεν έχει γραφτεί ακόμη.

X

Οι περιπτώσεις όπου μπορούμε να εντοπίσουμε κάποιους απόηχους της βυζαντινής τέχνης στο έργο του Γκρέκο είναι, όπως είδαμε, λιγοστές. Και στις περιπτώσεις όμως αυτές ο καλλιτέχνης εργάζεται με βάση τη δυτικο-ευρωπαϊκή ζωγραφική παράδοση και αντλεί στοιχεία από ένα κώδικα εικαστικής αναπαράστασης ξένο προς τη βυζαντινή.

Συμπερασματικά καταλήγουμε έτσι, το 1994, στις διαπιστώσεις που έκανε ήδη από το 1933 ο Γ. Μηλιάδης : “Το ζήτημά μας – αν σοβαρευόμαστε – δεν είναι αν στο έργο του Γκρέκο υπάρχουν στοιχεία ή μοτίβα που θυμίζουν αντίστοιχα βυζαντινά (και που η σημασία τους υπερβολικά εξογκώνεται), αλλά μέσα σε ποιό καμίνι πλαστοργήθηκε η μορφή αυτή, στα προβλήματα τίνος πολιτισμού δίνει απόκριση και σάρκωση το έργο του”.

Κάτι ανάλογο με τον Θεοτοκόπουλο κάνουν και οι Γάλλοι ζωγράφοι του 19ου αιώνα, όπως ο Μανέ, όταν δανειζονται στοιχεία από την ιαπωνική τέχνη: τα αφομοιώνουν. Παρόλο που γι’ αυτούς (και για τον 19ο και τον 20ό αιώνα γενικότερα) η “ιαπωνικότητα” αποτελεί ταυτόχρονα και ένα *συνειδητό σημείο αναφοράς*.

Πέρα όμως από αυτό υπάρχει και μιά άλλη αποφασιστική διαφορά ανάμεσα στον Γκρέκο και στον Μανέ. Ο Μανέ δεν έχει καμία ουσιαστική σχέση με την Ιαπωνία ή την ιαπωνική τέχνη. Ό,τι παίρνει απ’ αυτήν το παίρνει κοιτάζοντας σε σπίτια φίλων του ή αγοράζοντας ο ίδιος, γιαπωνέζικες γκραβούρες. Αντίθετα ό,τι παίρνει ο Θεοτοκόπουλος από τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή παράδοση ενσωματώνοντάς το στη δυτικο-ευρωπαϊκή τέχνη, το παίρνει “ενθουσιούμενος” πώς ζωγράφιζαν οι άλλοι και ο ίδιος κατά τα πρώτα 26 χρόνια της ζωής του στην Κρήτη. Βέβαια η ουσία που κρύβεται πίσω από αυτό το “ενθουσιούμενος” θα μπορούσε να δώσει λαβή σε πολλές υποθέσεις. Αυτό που νομίζω πως με τα ιστορικά δεδομένα της εποχής *πρέπει να αποκλειστεί* είναι ότι αυτές οι “αναμνήσεις” (οι “byzantinische Erinnerungen” που διαπιστώνει ο Justi το 1888) αποτελούσαν πράξη συνειδητής επίκλησης ενός άλλου πολιτιστικού ή καλλιτεχνικού σημείου αναφοράς.

Το γεγονός ότι τα στοιχεία της βυζαντινής τέχνης που εμφανίζονται στο ώριμο έργο του της ισπανικής περιόδου είναι πολύ λιγότερα απ’ όσο μερικοί θέλουν να πιστεύουν ³¹,

31. Το φαινόμενο της διεκδίκησης της τέχνης του Θεοτοκόπουλου ως βυζαντινής είναι ενδιαφέρον και αξίζει να μελετηθεί κάποτε συστηματικά η πολιτική, εθνική και επιστημονική ιδεολογία των οπαδών της άποψης αυτής. Οι αρχικοί συσχετισμοί του Γκρέκο με την βυζαντινή τέχνη από τους Ισπανούς μελετητές, τον Justi ή τον Bertraux στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα γίνονται, όπως είδαμε, χωρίς ένα γενικότερο θεωρητικό σχήμα και *σίγουρα χωρίς την τάση προσάρτησης του Θεοτοκόπουλου στη βυζαντινή τέχνη*. Η εξαιρετικά ενδιαφέρουσα περίπτωση του Willumsen έχει πάλι διαφορετικές καταβολές και πρέπει να κριθεί ανεξάρτητα. Με τους Βρετανούς Talbot Rice, Byron, Rutter αρχίζει η ολική βυζαντινοποίηση του Θεοτοκόπουλου τα κίνητρα της οποίας πρέπει να αναλυθούν. Από ελληνικής πλευράς, όσο πεισματικά διεκδικήθηκε η *ελληνική ταυτότητα* του καλλιτέχνη από τους αρνητές του “βυζαντινισμού” του (Μηλιάδης, Καλλιγιάς, Χατζηδάκης) άλλο τόσο έντονα πίστεψαν μερικοί ότι όφειλαν να τον συνδέσουν καλλιτεχνικά-μορφολογικά με τη βυζαντινή τέχνη. Η τελευταία αυτή κατηγορία μελετητών, που παραδόξως τρέφει ταυτόχρονα θαυμασμό και για καλλιτέχνες όπως ο Κόντογλου, όχι μόνο θυσιάζει την κοινή λογική στο όνομα μιάς ασαφούς βυζαντινής ταυτότητας, αλλά δυναμιτίζει και τα θεμέλια οποιασδήποτε στέρεης αντίληψης για την τέχνη της Ορθοδοξίας, πλέκοντας το εγκώμιο ενός *κατεξοχήν καλλιτέχνη του Καθολικισμού*, τον οποίο επιπλέον προσαρτίζει σε μια παράδοση που, τουλάχιστον από το 1570 και μετά, ήταν αισθητικά-καλλιτεχνικά σε μεγάλο βαθμό ξένη προς το δημιουργικό του έργο.

το γεγονός ότι, τόσο στο χώρο της θρησκείας όσο και της ζωγραφικής, ο Γκρέκο “προσχώρησε στη Δύση”, δεν μπορεί ν’ αποτελέσει λόγο θλίψης για μας : ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος είναι ένας Έλληνας ζωγράφος το έργο του οποίου εκπροσωπεί μία σημαντική στιγμή της ισπανικής και της ευρωπαϊκής τέχνης του τέλους του 16ου και των αρχών του 17ου αιώνα.