

ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ  
ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ  
ΚΡΗΣ

EL GRECO  
OF CRETE

Έκθεση με αφορμή  
τα 450 χρόνια  
από τη γέννησή του

Exhibition on the occasion  
of the 450th anniversary  
of his birth

Επιμέλεια: Νίκου Χατζηνικολάου  
Edited by Nicos Hadjinicolaou

Εμπορικό Επιμελητήριο  
– Βασιλική του Αγίου Μάρκου  
1 Σεπτεμβρίου - 10 Οκτωβρίου 1990

Chamber of Commerce  
– Basilica of St. Mark  
1 September - 10 October 1990

ΔΗΜΟΣ ΗΡΑΚΛΕΙΟΥ

1990

## Μιχαήλ Δαμασκηνός

### IV Η Προσκύνηση των Μάγων

1585 - 1591

Αυγοτέμπερα σε ξύλο

1,10 × 0,85 μ.

Ηράκλειο Κρήτης, Συλλογή  
Χριστιανικής τέχνης, Αγία Αικατερίνη  
Σιναϊτών

Η Προσκύνηση των Μάγων είναι μια από τις πιο γνωστές και αξιόλογες δημιουργίες του Δαμασκηνού.

Η Παναγία, καθιστή, με σταυρωμένες τις κνήμες, κρατεί τον Χριστό. Δίπλα της, ο Ιωσήφ καθισμένος σε πέτρα, με το ραβδί του, τυλιγμένος στο ιμάτιό του, σε στάση ήρεμης απορίας, παρατηρεί τα συμβαίνοντα. Οι τρεις Μάγοι βρίσκονται μπροστά στην Παναγία που κρατά το ημίγυμνο βρέφος. Ο Ιησούς απλώνει τα χέρια του και ευλογεί τον πιο ηλικιωμένο από τους προσκυνητές που γονατίζει με δέος. Ο σεβάσιμος γέροντας φορεί χρυσοϋφαντο μανδύα με γούνα και προσφέρει το δώρο του σε χρυσό σκεύος. Κοντά του βρίσκονται οι άλλοι δύο Μάγοι, ο ένας από τους οποίους είναι μαύρος (για την παρουσία του πρβλ. Kaplan, 1985, σ. 85, 118-119). Είναι νεότεροι και σωματώδεις, φορούν πολυτελή ενδύματα και χρυσά κοσμήματα και κρατούν χρυσές σκαλιστές πυξίδες. Τους τρεις επισκέπτες συνοδεύουν πάνοπλοι στρατιωτικοί, με μεταλλικά κράνη, αιχμηρά δόρατα και ανεμζόμενα λάβαρα, καθώς και πολυπληθές υπηρετικό προσωπικό, που φροντίζει τα άλογα και τις καμήλες του ταξιδιού. Αριστερά στο βάθος υπάρχει κτίσμα ψηλό, με χοντρές κολόνες αλλά με αχυρένια στέγη και μέσα σ' αυτό τα ζώα. Άγγελοι πετούν απλώνοντας ύφασμα, ενώ άλλος άγγελος-αστέρας εμφανίζεται στον ουρανό. Στο κέντρο της εικόνας υψώνεται απότομος, κατάξερρος και ρηγματώδης βράχος με πολυσχιδή κορυφή. Γύρω του εορμαίοι αγγέλων σεβίζει.

Το έργο φέρει την υπογραφή ΠΟΙΗΜΑ ΜΙΧΑΗΛ ΤΟΥ ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΥ, ανήκει δηλαδή στην παραγωγή του διάσημου Κρητικού ζωγράφου, που δεσπόζει με τη δύναμη της τέχνης του στο χώρο της μεταβυζαντινής ζωγραφικής της δεύτερης πενηκονταετίας του δέκατου έκτου αιώνα. Ο Δαμασκηνός έζησε στην Κρήτη (πριν από το 1568 και αργότερα από το 1583/84 μέχρι το θάνατό του το 1591/92) και στη Βενετία (1568-69 και 1574-1583/84) και παρήγαγε σημαντικό και πολύπλευρο καλλιτεχνικό έργο. Η εργασία του Δαμασκηνού βασίζεται στη βυζαντινή παράδοση, ταυτόχρονα όμως αποκαλύπτει το ενδιαφέρον του καλλιτέχνη για την ανανέωση των παραδοσιακών θεμάτων με τη χρησιμοποίηση στοιχείων από την ευρωπαϊκή τέχνη της εποχής.

Η Προσκύνηση των Μάγων συνιστά μια ενδιαφέρουσα όσο και εύγλωττη περίπτωση σχετικά με τη διείσδυση της δυτικής εικονογραφίας στο έργο του Δαμασκηνού. Η παράσταση, από τις πιο παλιές στη βυζαντινή τέχνη, έχει ζωγραφιστεί και από Κρητικούς ζωγράφους προγενέστερους (Χατζηδάκη, 1983, πίν. 47, Μπαλτογιάννη, 1985, πίν. 28-29) ή και σύγχρονους του Μιχαήλ, τον Δομήνικο Θεοτοκόπουλο (βλ. *Holy Image, Holy Space*, αρ. 72, βλ. κι αρ. 3 στον κατάλογο αυτό), τον Εμμανουήλ Λαμπάρδο (βλ. στο ίδιο, αρ. 74, που αντιγράφει εν μέρει τον Δαμασκηνό) και τον Γεώργιο Κιλόντζα (Chatzidakis, 1962, πίν. 38). Ο τρόπος με τον οποίο αποδίδεται από τον Δαμασκηνό, με έντονο το αφηγηματικό στοιχείο, με το συνωπνιζόμενο πλήθος ανθρώπων και ζώων, με επιτηδευμένες κινήσεις και λοξούς άξονες, καταδεικνύει την επίδραση της ιταλικής ζωγραφικής και ιδιαίτερα του ρεύματος του Μανιερισμού.

Από τη βυζαντινή κληρονομιά προέρχεται η μορφή του Ιωσήφ και οι μορφές των αγγέλων γύρω από την κορυφή του βραχάδους βουνού, ενώ στην απόδοση της Θεοτόκου και του Ιησού, παρόλο που είναι φανερές οι βυζαντινές καταβολές, προδίδεται εύκολα η δυτική επίδραση. Τα λίγα παραδοσιακά στοιχεία δεν αρκούν για να προσδώσουν βυζαντινό χαρακτήρα στο έργο, που κατακλύζεται από ξένα χαρακτηριστικά και η γενική εντύπωση του θεατή είναι ότι αυτά υπερέχουν. Ωστόσο οι ξένες επιδράσεις έχουν αφομοιωθεί δημιουργικά από το ζωγράφο. Πολλά από τα επιμέρους στοιχεία του έργου εισημαίνονται σε πίνακες της ιταλικής και ιδίως της βενετσιάνικης ζωγραφικής του δέκατου έκτου αιώνα, άλλοτε σχεδόν αυτούσια, άλλοτε παραλλαγμένα.

Αναμφισβήτητη εν προκειμένω είναι η σχέση της Προσκύνησης του Δαμασκηνού με δωδεκάδα περίπου έργων της ίδιας θεματολογίας του εργαστηρίου των Bassano, του πατέρα Jacopo και των γιών του. Η εικόνα του Δαμασκηνού παρουσιάζει μεγαλύτερη συγγένεια με τους σχετικούς πίνακες που βρίσκονται στη Βιέννη, το Leningrand και το Λονδίνο (Arslan, 1960, εικ. 127, 130, 155), στο Birmingham και το Παρίσι (Pallucchini, 1984, εικ. 2, 3), έργα του Jacopo Bassano, και με εκείνους που βρίσκονται στη Ρώμη, στις πινακοθήκες Capitolina και Borghese, έργα του Francesco Bassano (Arslan, 1960, εικ. 220, 221).

Αρκετά στενή συγγένεια έχει η εικόνα μας με την Προσκύνηση του Paris Bordone (Mortimer – Klingelhofer, 1986, αρ. 178), ενώ από την εικοοάδα περίπου παραλλαγών του θέματος της Προσκύ-



νησης των Μάγων που ζωγράρισαν ο Paolo Veronese και οι συνεργάτες του (Pignatti, 1976, Π, εικ. 444, 463, 545, 651, 655, 841, 879, 910, 974, 1047 κ.ά.) πολλές παρουσιάζουν αριθμό συγγενικών στοιχείων με την εικόνα του Δαμασκηνού. Σ' αυτές παρατηρούμε το συμπλεκόμενο πλήθος, την πολυτέλεια των υφασμάτων, την παρουσία στρατιωτών οπλισμένων με κράνη και λόγχες, την ύπαρξη του μαύρου μάγου με το σαρίκι με στέμμα στην κορυφή του, το λευκό άλογο που εικονίζεται από τα νότια, και πολλές άλλες λεπτομέρειες. Στενή μάλιστα συγγένεια παρατηρείται με την Προσκύνηση της Εθνικής Πινακοθήκης του Λονδίνου, που θεωρείται έργο του ίδιου του Veronese και –ακόμη στενότερη– με εκείνη της Πινακοθήκης Brera του Μιλάνου, που αποδίδεται στο εργαστήρι του.

Το γεγονός ότι ο πίνακας του Δαμασκηνού παρουσιάζει συνάψεις με έργα της σχολής της Βενετίας, πόλης διαμονής του ζωγράφου μας επί αρκετά χρόνια, δεν σημαίνει ότι η πιθανότητα επιδράσεων από άλλες ευρωπαϊκές σχολές του δέκατου έκτου αιώνα (κυρίως με το ενδιαμέσο σχεδίων ή χαλκογραφιών) πρέπει να αποκλειστεί.

Ως έναυσμα για κάποια σχετική επέκταση της έρευνας ας αναφερθεί τοιχογραφία του Baldassare Peruzzi στο ναό Santa Maria dell a Pace (παρεκκλήσι Ponzetti) στη Ρώμη, μμε την Προσκύνηση των Μάγων (Freedberg, 1972, Π, εικ. 491) και χαλκογραφία του Φλαμανδού Johannes Sadeler (1585) με το ίδιο θέμα (Hollstein, 1980, εικ. 457, πρβλ. ιδίως τη στάση του Χριστού). Στα έργα αυτά παρατηρούμε στοιχεία που χρησιμοποιεί και ο Δαμασκηνός.

Τα πιο πάνω παραδείγματα από την καλλιτεχνική παραγωγή ζωγράφων της κεντρικής και βόρειας Ιταλίας είναι, πιστεύουμε, αρκετά για να καταδείξουν τόσο τα γενικά όσο και επιμέρους στοιχεία της παράστασης με την Προσκύνηση των Μάγων, που ήταν σε ευρεία χρήση στον δέκατο έκτο αιώνα και από τα οποία αντλεί ο Δαμασκηνός. Επιμένοντας ωστόσο σε μερικές λεπτομέρειες επισημαίνουμε τα εξής:

Η στάση της Παναγίας θυμίζει αρκετά την αντίστοιχη μορφή σε πίνακα με την Προσκύνηση των Μάγων του Girolamo da Carpi (Mezzetti, 1977, εικ. 23). Ο μάγος με τα κοντά γένια και το στέμμα, που παριστάνεται σε στροφή τριών τετάρτων και βρίσκεται στο κέντρο ακριβώς της εικόνας, με τον τονισμό της σωματικής του διάπλασης, τις χρυσές αλυσίδες στο στήθος και το σκουλαρίκι, με την ευγένεια, το ύφος και την αμφίεση άρχοντα, και με τη ματιά προς το θεατή, θυμίζει προσωπογραφίες πλούσιων αστών και ευγενών σε βενετσιάνικα έργα. (Πρβλ. Cagli – Valcanover, 1969, εικ. 435. Hope, 1980, εικ. 33 και 57). Η ελκυστική υπόθεση ότι πρόκειται για αυτοπροσωπογραφία του ζωγράφου (Συγγόπουλος, 1957, σ. 151, σημ. 2) είναι δύσκολο να γίνει αποδεκτή. Ο στρατιώτης που παριστάνεται στο δεξιό άκρο της εικόνας στηρίζοντας με το υψωμένο χέρι το δόρυ του, σε άνετη και μάλλον νοηλική στάση, μπορεί να συγκριθεί με παρόμοια μορφή σε διάφορα ιταλικά έργα (για παράδειγμα των Mantegna, Bellini, Giorgione). Το άλογο που εικονίζεται προοπτικά από τα νότια, σε πλάγιο άξονα, αποτελεί κοινό τόπο σε πίνακες του ύστερου Μεσαίωνα, της Αναγέννησης, του Μανιερισμού. Άγγελοι όπως εκείνοι που πετούν άνω αριστερά στην εικόνα του Δαμασκηνού ξαναβρίσκονται, σε παρόμοια στάση και ενδυμασία, σε έργα πολλών ζωγράφων (Lotto, Schiavone, Bassano, Tintoretto).

Η γνώση και η χρησιμοποίηση πηγών όπως αυτές που αναφέρθηκαν, αντανακλάται στον πίνακα του Δαμασκηνού, στον οποίο ωστόσο υπάρχουν, όπως ήδη σημειώθηκε, και στοιχεία δηλωτικά της βυζαντινής παιδείας του ζωγράφου. Στο έργο αυτό είναι φανερή η προσπάθεια συγκερασμού των δύο παραδόσεων που διαμόρφωσαν το καλλιτεχνικό του ιδίωμα. Κάτοχος και των δύο, κατορθώνει να δημιουργήσει μια παράδοση σύνθεση, με εικονογραφία κατά βάση δυτική, αλλά και με στοιχεία βυζαντινά, με τεχνοτροπία κατά βάση βυζαντινή (κυρίως στα άγια πρόσωπα), αλλά επηρεασμένη από την ελευθερία και τη ρευστότητα των μορφών της ιταλικής τέχνης, μια παράσταση με εμφανείς αντιθέσεις αλλά σε τελευταία ανάλυση με συνοχή και ενότητα ύφους.

Ο ζωγράφος διαθέτει δεξιότητα και ευαισθησία στο σχέδιο. Ενάργεια και πυκνότητα στην έκφραση χαρακτηρίζει τις μορφές, ενώ δηλώνεται με τον κατάλληλο χρωματισμό και φωτισμό η υφή των υφασμάτων και το υλικό των αντικειμένων. Οι αρμονικότεροι συνδυασμοί των λαμπερών τόνων κόκκινου και πράσινου προσθέτουν στον εορταστικό χαρακτήρα της σκηνής.

Οι συστροφές και η εν μέρει επικάλυψη ορισμένων μορφών στα δεξιά της εικόνας, το συνονθύλευμα στρατιωτών, υπηρέτων και ζώων αποκαλύπτουν την επίδραση της ζωγραφικής του Μανιερισμού. Προδίδεται ωστόσο κάποια δυσκολία του ζωγράφου στη δημιουργία του πρόσφορου χώρου για την ένταξη των προσώπων, που συνωστιζονται ανάμεσα στα βράχια, αποδίδονται ουσιαστικά με την υπέρθεση και δεν τοποθετούνται σε επίπεδο ανάλογο προς τη νοούμενη θέση τους προς το βάθος της



παράστασης. Ο συμβιβασμός του σχετικά με τη χρήση στον ίδιο πίνακα δύο διαφορετικών τρόπων έκφρασης είναι φανερός. Οι άγγελοι πάνω δεξιά είναι βυζαντινοί, μορφές κλειστές, με καθορισμένο περίγραμμα και συγκρατημένες στάσεις, αντίθετα με εκείνους πάνω αριστερά, πρόσωπα ελεύθερα και χωρίς φωτιστέφανα, με κινήσεις άνετες και με κολπούμενα φορέματα.

Το έργο, τολμηρό για την εποχή του, με την εισαγωγή τώσων κοσμικών στοιχείων σε μια θρησκευτική παράσταση, δείχνει πολλά για τις διαθέσεις του ζωγράφου, το ανοιχτό πνεύμα του παραγγελιοδότη αλλά και τη δεκτικότητα του κοινού, προς το οποίο τελικά απευθυνόταν, απέναντι στα ρεύματα που έφταναν από τη Δύση.

Ανήκει σε σειρά έξι εικόνων, που έχουν όλες τις ίδιες περίπου διαστάσεις, παριστάνουν αφηγηματικές πολυπρόσωπες συνθέσεις και δείχνουν συγκερασμό βυζαντινών και δυτικών στοιχείων. Οι υπόλοιπες πέντε παριστάνουν την Παναγία ως Φλεγόμενη Βάτο, τον Μυστικό Δείπνο (βλ. τον επόμενο αριθμό του καταλόγου αυτού), το «Μη μου άπτου» με άλλες σκηνές, τη Θεία Λειτουργία και την Πρώτη Οικουμενική Σύνοδο της Νίκαιας. Ο παραγγελιοδότης είναι άγνωστος, αναμφίβολα όμως ήταν μια προσωπικότητα με μόρφωση και κύρος, όπως επιτρέπει να αντιληφθούμε η ομάδα αυτών των έργων και το νόημα της εικονογραφίας τους.

Το γεγονός ότι και οι έξι αυτές εικόνες βρίσκονταν στη Μονή Βροντησιού, στην επαρχία Καινούργιου του νομού Ηρακλείου, από όπου μεταφέρθηκαν το 1800 στον παλαιό ναό του Αγίου Μηνά Ηρακλείου (και από εκεί στη Συλλογή που βρίσκονται σήμερα) έδωσε αφορμή για την υπόθεση ότι δημιουργήθηκαν για τη μονή αυτή. Άλλος πιθανός αποδέκτης ωστόσο είναι η Μονή της Αγίας Αικατερίνης, μετόχι της Μονής Σινά στο Ηράκλειο, σημαντικό θρησκευτικό και πολιτισμικό κέντρο της βενετοκρατούμενης Κρήτης. Με τη Μονή Σινά συνδέεται κατ' εσχολήν το θέμα της Παναγίας της Βάτου, που παριστάνεται σε μια από τις έξι εικόνες της σειράς. Τα έργα αυτά πιθανότατα ζωγραφίστηκαν μεταξύ του 1585 και του 1591 (παρόλο που η χρονολογία 1591 σε ένα από αυτά είναι μάλλον αμφίβολη) και είναι από τις σημαντικότερες δημιουργίες του Μιχαήλ Δαμασκηνού.

**Εκθέσεις:** Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη, 1985-86, αρ. 138 (συγγρ. Μ. Μπορμπουδάκης, από παραδρομή αναφέρεται ότι η υπογραφή είναι ΠΟΝΗΜΑ ΜΙΧΑΗΛ ΤΟΥ ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΥ, αντί του σωστού ΠΟΙΗΜΑ). (*Affreschi e icone dalla Grecia*, 1986, αρ. 93 (το προηγούμενο λήμμα σε μετάφραση).

**Βιβλιογραφία:** Bettini, 1934-1935, σ. 364-368 και πίν. X. Supiot, 1935, πίν. II. Χατζηδάκης, 1950, σ. 392-396 και πίν. Κ' 2. Ευγγόπουλος, 1957, σ. 147. Chatzidakis, 1977, σ. 682 και εικ. 46. Κωνσταντουδάκη, 1988, τόμ. Α', σ. 211-219, τόμ. Β', σ. 315-316, τόμ. Γ', πίν. 101-105 και 246-252.

**Μιχαήλ Δαμασκηνός**  
**V Ο Μυστικός Δείπνος**

1585 - 1591

Αυγοτέμπερα σε ξύλο

1,09 × 0,84 μ.

Ηράκλειο Κρήτης, Συλλογή  
Χριστιανικής τέχνης, Αγία Αικατερίνη  
Σιναϊτών

Στο κέντρο της παράστασης παριστάνεται ο Χριστός, που κρατεί αρτίσκο στο αριστερό και ευλογεί με το δεξί χέρι. Οι δώδεκα μαθητές, μοιρασμένοι ανά έξι γύρω από το τραπέζι, χειρονομούν ή κάθονται συλλογισμένοι. Ένας υπηρέτης εμφανίζεται στη θύρα δεξιά, ένα μικρό παιδί κάθεται σε σκαλί, ενώ ένα αραπάκι ανεβαίνει από υπόγεια αίθουσα κρατώντας δίσκο. Το χώρο του δείπνου ορίζουν τοίχοι με τετράγωνα παράθυρα αριστερά και δεξιά και με τοξωτά ανοίγματα στο βάθος. Ψηλά στα σύννεφα άγγελος κρατούν το σταυρό του μαρτυρίου του Χριστού. Το έργο φέρει την υπογραφή ΧΕΙΡ ΜΙΧΑΗΛ ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΥ, η οποία όμως οφείλεται πιθανότατα στο ζωγράφο που το επιδιόρθωσε το 1848. Δεν υπάρχει ωστόσο καμιά αμφιβολία για την απόδοση του έργου στον Μιχαήλ Δαμασκηνό.

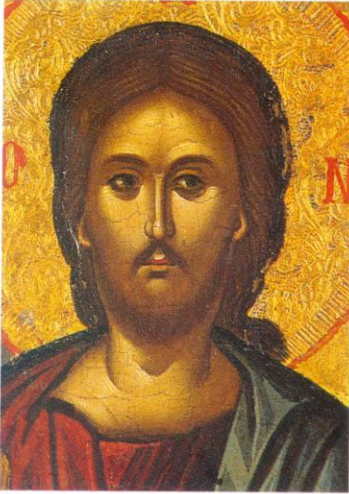
Η εικόνα παρουσιάζει έναν συμμετρικό τύπο του θέματος του Μυστικού Δείπνου. Η σύνθεση, που οργανώνεται γύρω από μακρόστενο τραπέζι (σχήμα γνωστό στη βυζαντινή ζωγραφική, παρόλο που εκεί το ημικυκλικό τραπέζι είναι συνηθέστερο) έχει τον Χριστό στο κέντρο, όπως και παλαιολόγιες παραστάσεις αλλά και κρητικές συνθέσεις του δέκατου έκτου αιώνα. Ο τύπος αυτός με τον Χριστό στο κέντρο, που θεωρείται δυτικής καταγωγής, εξελιγμένος με επδράσεις από την αναγεννησιακή ζωγραφική, πλουτίζει την εικονογραφική παρακαταθήκη του θέματος που διαθέτει ο Θεοφάνης Μπαθάς, με τον εντυπωσιακό Δείπνο (μετά το 1535) στην τράπεζα της Μονής Σταυρονικήτα (Chatzidakis, 1969-70, εικ. 54 Χατζηδάκης, 1986, εικ. 205). Ο ίδιος τύπος, με το μακρόστενο τραπέζι, παρατηρείται στην εικόνα αυτή του Δαμασκηνού, ενώ εμφανίζεται και σε έργα του Γεωργίου Κλόντζα με δύο διαφορετικές αποδόσεις (Κωνσταντουδάκη, 1981 β, πίν. Α' - Γ'. Κωνσταντουδάκη, 1985, πίν. ΑΖ' και ΜΖ').

Ο Δαμασκηνός διατηρεί ορισμένα στοιχεία από τα προηγούμενα βυζαντινά και πρώιμα μεταβυζαντινά σχήματα. Από τις προηγούμενες παραστάσεις Κρητικών ζωγράφων η εικόνα του Ηρακλείου συγγενεύει κάπως με τον Μυστικό Δείπνο του Θεοφάνη στην τράπεζα της Μονής Σταυρονικήτα, που αναφέραμε, τη νεότερη και πιο προοδευτική από τις συνθέσεις του με το ίδιο θέμα. Η περίπτωση δεν δηλώνει εξάρτηση αλλά μάλλον συνάφεια που απορρέει από τη χρήση στοιχείων κοινών στη δυτική ζωγραφική της εποχής. Στη σύνθεση ωστόσο του Δαμασκηνού παρατηρούνται και αρκετοί νεοτερισμοί. Οι απόστολοι αποδίδονται με νέο πνεύμα, με έμφαση στο ψυχολογικό κλίμα, και με ασυνήθιστες στάσεις και κινήσεις. Η γενική ατμόσφαιρα φέρνει στο νου συνθέσεις του Μυστικού Δείπνου όπως εκείνες σε έργα του Jacopo Bassano (Zampetti, 1958, πίν. XXXIV - XXXV), του Tiziano (Wethey, 1969, I, 116-117) και του Tintoretto (Pallucchini - Rossi, 1982, εικ. 162, 293).

Η πιο αξιόλογη όμως καινοτομία αφορά στη χρήση της γεωμετρικής προοπτικής (πρβλ. Panofsky, 1927, σ. 260-271, White (1957), 1987, σ. 113-134, 189-218, Edgerton, 1975, σ. 124-142), με κοινό σημείο φυγής των πλάγιων αξόνων και με τη γραμμή του ορίζοντα στο σημείο τομής τους, στο ύψος της κεφαλής του σημαντικότερου προσώπου της παράστασης, του Χριστού. Με τον τρόπο αυτό υποδηλώνεται το ενδιαφέρον του Κρητικού ζωγράφου για την επιστημονική λύση του προβλήματος της προοπτικής (πρβλ. Χατζηδάκης, 1947, σ. 36), που είχε απασχολήσει πολύ νωρίτερα τους ζωγράφους της Αναγέννησης, την εποχή που αγωνίζονταν να ανυψώσουν το γόητρο της τέχνης τους και να την επβάλουν ως πνευματική δημιουργία (πρβλ. Blunt, 1940, σ. 49-57, Hauser, 1976, σ. 345-356, Antal, 1960, σ. 385-403, 525-534, Lerner, 1969, σ. 24-30). Το γεγονός είναι ενδεικτικό της στάσης του Δαμασκηνού απέναντι στην ίδια την τέχνη που θεραπεύει, στάση που υπερβαίνει τις αντιλήψεις ενός παραδοσιακού Βυζαντινού ζωγράφου.

Ανάμεσα στις πιθανές πηγές του Δαμασκηνού για την απόδοση του συγκεκριμένου θέματος είναι η περίφημη τοιχογραφία του Leonardo με τον Μυστικό Δείπνο (1495-1497) στο μοναστήρι Santa





Μαρια delle Grazie στο Μιλάνο. Η σύνθεση είναι δομημένη με χρήση της γεωμετρικής προοπτικής και ίσως από αυτήν, πιθανότατα μέσω μιας από τις χαλκογραφίες που την αποτυπώνουν (Hind, 1938-1948, μέρος II, τόμ. V, σ. 88-89, αρ. 9Α, 10, 11 και τόμ. VI, πίν. 616-619. *Leonardo's Last Supper*, αρ. 16) εμπνεύστηκε ο Δαμασκηνός τη σκηνογραφία και την εσωτερική διάρθρωση του δικού του Μυστικού Δείπνου. Οι δύο συνθέσεις, του Leonardo και του Δαμασκηνού, ανόμοιες εκ πρώτης όψεως, παρουσιάζουν κοινά σημεία. Φανερό είναι και στις δύο η χρήση της γεωμετρικής προοπτικής, καθώς οι γραμμές των πλάγιων τοίχων και των ανοιγμάτων τους και εκείνες των πλακών του δαπέδου, αν προεκταθούν, θα συμπέσουν όλες στο κοινό σημείο φυγής, το πρόσωπο του Χριστού. Το στοιχείο αυτό στην εικόνα του Έλληνα ζωγράφου αποκτά ξεχωριστό ενδιαφέρον. Επιδιώκοντας να δει τη σύνθεση από συγκεκριμένη οπτική γωνία απελευθερώνεται από τη μεσαιωνική αντίληψη για το χώρο. Ενστερνίζεται και προσπαθεί να επαναλάβει και ο ίδιος τα επιτεύγματα της αναγεννησιακής ζωγραφικής. Το γεγονός έχει ιδιαίτερη σημασία ως ενδεικτικό των τάσεων του ζωγράφου και του ενδιαφέροντός του για ένα θεωρητικό σύστημα αξιών, έστω και αν η πρωτοβουλία του δεν ολοκληρώνεται. Πράγματι ενώ τα οικοδομήματα αποδίδονται με έναν συγκεκριμένο κανόνα προοπτικής, δεν συμβαίνει το ίδιο με τα πρόσωπα και με την ένταξή τους στη σύνθεση.

Οι στάσεις των μισών περίπου από τους αποστόλους αντιγράφονται από χαλκογραφίες του Marcantonio Raimondi και του Cornelis Cort (Χατζηδάκης, 1947, σ. 35). Οι δύο απόστολοι σε πρώτο επίπεδο που εικονίζεται από την πλάτη, ο Ιούδας και ο γέροντας απόστολος, αποδίδονται σε παρόμοια στάση, κοινό τόπο σε δυτικούς πίνακες. Παραλλαγές της συναντούμε σε έργα διαφόρων ζωγράφων. Αναφέρουμε ως ενδεικτικά παραδείγματα έργα του Giulio Romano (Hartt, 1958, II, εικ. 55-56), του Jacopo Bassano (Arslan, 1960, II, εικ. 24) και του Paolo Veronese (Pignatti, II, εικ. 667). Η στάση του καθισμένου στη δεξιά γωνία αποστόλου, που στηρίζει τον αγκώνα στο τραπέζι, έχοντας το δεξί πόδι σταυρωμένο πάνω από το αριστερό, είναι όμοια με τη στάση του καθιστού Ιωακείμ στη χαλκογραφία (1570) με τη Γέννηση της Παναγίας του Agostino Carracci που χαραχτηκε με βάση ανάλογη σύνθεση του Andrea del Sarto (Calvesi - Casale, 1965, εικ. 2). Κάποια παρόμοια μορφή είχε ασφαλώς υπόψη του ο Κρητικός ζωγράφος.

Η απεικόνιση υπηρετικού προσωπικού στην παράσταση του Μυστικού Δείπνου δεν είναι άγνωστη στη βυζαντινή παράδοση, οπωσδήποτε όμως είναι ασυνήθιστη, ακόμη και σε προγενέστερα κρητικά παραδείγματα. Η εισαγωγή οικιακών βοηθών εδώ, ενός γέροντα και δύο παιδιών (από τα οποία μάλιστα το ένα είναι νεγράκι) και ο τρόπος της απόδοσής τους σημειώνει την άμεση επίδραση της ευρωπαϊκής ζωγραφικής. Ως παράλληλα για την παρουσία του ηλικιωμένου υπηρετή μπορούν να αναφερθούν ανάλογες μορφές, όχι όμως απαραίτητα στην ίδια στάση, σε πίνακες ζωγράφων της βόρειας Ιταλίας, όπως ο Bonifazio Veronese (Hauser, 1965, εικ. 127), ο Jacopo Bassano (Arslan, 1960, II, εικ. 24), ο Paolo Veronese (Pignatti, 1976, II, εικ. 667), ο Tintoretto (Pallucchini - Rossi, 1982, II, εικ. 293).

Σχετικά με τη μορφή μικρού υπηρετή που κρατεί δίσκο με εδέσματα ή ποτά θα μπορούσαμε να αναφέρουμε πολλά παραδείγματα από τη ζωγραφική του δέκατου έκτου αιώνα. Περιοριζόμαστε όμως μόνο σε ορισμένα, στα οποία το παιδί που έρχεται να σερβίρει είναι μαύρο, απηχώντας μια πραγματική κατάσταση της εποχής, όπως και στον πίνακα του Δαμασκηνού (Pignatti, 1976, II, εικ. 375 και 431-432. Pallucchini - Rossi, 1982, II, εικ. 147). Το δεύτερο παιδί, που κάθεται άνετα στο σκαλί τεντώνοντας το ένα χέρι, θυμίζει μορφές άλλων παιδιών ή αγγέλων, καθισμένων επίσης σε σκαλιά, μούτσο πολύ συνηθισμένο σε πάμπολλα δυτικά έργα. Ιδιαίτερη ωστόσο ομοιότητα παρουσιάζει με την καθιστή στο σκαλί μορφή σε σχέδιο με την Κολυμβήθρα της Βηθεσδά του Perino del Vaga, συνεργάτη του Raffaello, που παριστάνεται κατά κρόταφον προς τα αριστερά, διπλώνοντας και υψώνοντας το δεξί γόνατο και τεντώνοντας το χέρι (Gere, 1960, εικ. 12), όπως ακριβώς ο μικρός στον πίνακα του Δαμασκηνού. Ενδιαφέρον είναι εξάλλου ο τρόπος απεικόνισης των παιδιών αυτών, με φανερό μόνο ένα μέρος του σώματός τους, ενώ το υπόλοιπο χάνεται σε επίπεδο μη ορατό στο θεατή. Η ζωρή απεικόνιση των δύο παιδιών, η επικοινωνία μεταξύ τους και η αντίδρασή τους στη φιλονικία δύο ζώων, κάτω από το τραπέζι, ενός σκύλου και μιας γάτας, για ένα κόκαλο, είναι μια καθαρά ρομπογραφική σκηνή. Ο χαρακτήρας αυτός στο έργο τονίζεται με την εισαγωγή ορισμένων αντικειμένων, όπως το πλεκτό καλάθι με το λευκό ύφασμα, που μάλλον περιείχε το ψωμί. Η απεικόνιση ζώων είναι κάτι το καινοφανές για την παράσταση του Μυστικού Δείπνου στην κρητική ζωγραφική. Αποτελεί, αντίθετα, πολύ συνηθισμένο φαινόμενο σε ιταλικά έργα που παριστάνουν δείπνα και ιδιαίτερα σε πίνακες των ζωγράφων Bassano (Arslan, 1960, εικ. 24, 78), Tiziano (Hope, 1980, σ. 145, εικ. 74), Veronese



(Rosand, 1982, εικ. 117-119), Tintoretto (Pallucchini - Rossi, 1982, εικ. 147-150) και άλλων.

Παρόμοιες ρεαλιστικές λεπτομέρειες, όπως και τα σκαλιστά καθίσματα με τα φύλλα και τα λεοντοπόδαρα (πρβλ. πίνακα του Girolamo da Carpi, Mezzetti, 1977, εικ. 31), το θαρύ υφαντό και το σιδερωμένο λευκό τραπεζομάντιλο, τα σκεύη του τραπεζιού και η απόδοσή τους προσδίδουν στο έργο κάποια χροιά κοσμικής παράστασης. Στην επιδίωξη αληθοφάνειας εντάσσεται και ο σχηματισμός της σκιάς προσώπων και πραγμάτων, που πέφτει έντονη στο πρώτο επίπεδο, καθώς το φως φαίνεται να προέρχεται από εστία στα αριστερά της εικόνας. Η αντανάκλαση του φωτός πάνω στα γυάλινα αντικείμενα αναδεικνύει την υφή τους. Η λεπτομέρεια του μαχαιριού που αποδίδεται προοπτικά, με τη λαβή του μάλιστα έξω από το ρείθρο του τραπεζιού, αποτελεί επίδειξη δεξιοτεχνίας του ζωγράφου, παρόλο που το στοιχείο αυτό δεν είναι δικής του έμπνευσης καθώς ξαναβρίσκεται ολόιδιο σε πίνακες του Jacopo Bassano με την απεικόνιση δείπνων (Zampetti, 1958, πίν. VIII, XXXIV - XXXV. Arslan, 1960, II, εικ. 24-25, 78-79. Kröning, 1966, εικ. 359, 359 c. Ballarin, 1967, σ. 79, εικ. 88) και επαναλαμβάνεται και σε άλλα έργα άλλων ζωγράφων, όπως σε πίνακες του Tintoretto (Pallucchini - Rossi, 1982, II, εικ. 56 και 147). Τα διάφορα σκεύη στο τραπέζι, οι μισοφαγωμένες τροφές, τα κόκαλα των ζώων απογυμνωμένα από το ψαχνό, τα κομμένα ψωμιά και τα μισοάδεια ποτήρια και πιάτα, συνθέτουν, θα μπορούσαμε να πούμε, την εικόνα μιας «νεκρής φύσης» μέσα στο ευρύτερο θρησκευτικό θέμα.

Τα ανάγλυφα θωράκια που κοσμούν, ζωγραφισμένα σε μονοχρωμία, τον αριστερό τοίχο του δωματίου, παρουσιάζουν αρκετό ενδιαφέρον. Στο πρώτο από επάνω παριστάνεται μορφή που προχωρεί κρατώντας ραβδί, ενώ δεξιά εικονίζεται θράχος, από όπου φαίνεται να αναβλύζει νερό. Πιθανότατα πρόκειται για τον Μωσέ. Το θωράκιο αυτό καταλήγει στην άκρη σε γυναικεία ημίγυμνη μορφή σε έξεργο ανάγλυφο. Στο μεσαίο παριστάνεται μεγάλο κοχύλι και στο άλλο μια σφίγγα με οφιοειδή ουρά, που συμπλέκεται με την ουρά άλλης προφανώς σφίγγας, που εννοείται ότι θα εικονιζόταν στη συνέχεια του αναγλύφου. Το ανθρωπόμορφο ανάγλυφο, το κοχύλι, τα φανταστικά αντίνωτα ζώα, όπως εδώ, ή και αντωπά είναι χαρακτηριστικά αναγεννησιακών διακοσμήσεων (Dacos, 1969, εικ. 94, 98, 104-105, 107-108), είναι όμως συνηθισμένα και σε έργα μεταγενέστερων ζωγράφων.

Το θέμα με τους νεοτερισμούς και τις προσθήκες γίνεται αφηγηματικότερο, ενώ ταυτόχρονα αποκτά υπαινιγμούς στο Πάθος του Κυρίου (οι άγγελοι με το σταυρό, ο Ιούδας με το βαλάντιο των αργυρίων), που ξεκινά από τη βραδιά του Μυστικού Δείπνου. Παράλληλα τονίζεται το εγγενές περιεχόμενο της παράστασης, που σχετίζεται με την καθιέρωση της Θείας Ευχαριστίας, καθώς ο Χριστός κρατεί στο αριστερό του χέρι τον άρτο και ευλογεί, ενώ ο οίνος, άφθονος και κατακόκκινος, λάμπει στις φιάλες και τα ποτήρια του τραπεζιού.

Τα δάνεια του Κρητικού ζωγράφου είναι, όπως είδαμε, πολλά. Ωστόσο, παρά τη φανερή έλξη που ασκεί σ' αυτόν η δυτική τέχνη, δεν απορρίπτει τη βυζαντινή παιδεία του. Χαρακτηριστικό είναι ότι ο Δαμασκηνός μετά τη δεκαεπεντάχρονη περίπου παραμονή του στην Ιταλία επέστρεψε στην πατρίδα του. Το έργο που παρήγαγε μετά την επιστροφή του αποκαλύπτει τους προβληματισμούς και τις προτάσεις του για την ανανέωση της κρητικής ζωγραφικής με τη χρήση στοιχείων από τη δυτική τέχνη. Στην κατεύθυνση αυτή εντάσσεται και η σειρά των έξι εικόνων, μία από τις οποίες είναι ο Μυστικός Δείπνος (πρβλ. και τον προηγούμενο αριθμό του καταλόγου αυτού, την εικόνα με την Προσκύνηση των Μάγων), που χρονολογούνται μεταξύ του 1585 και του 1591.

Η τεχνοτροπία του έργου παρουσιάζει την ίδια ανάμειξη παραδοσιακών στοιχείων και δυτικών επιδράσεων. Το ζωγραφικό πλάσιμο των γυμνών μερών, η πλαστικότητα των μορφών και η μαλακή σε πολλά ενδύματα πτυχολογία, ο φωτισμός των αντικειμένων, είναι φανερά επηρεασμένα από τους τρόπους της ιταλικής ζωγραφικής.

Το έργο είναι ένα από τα σημαντικότερα του περίφημου Κρητικού ζωγράφου. Στηριζόμενος στη βυζαντινή παράδοση ο Δαμασκηνός, εμπνέεται παράλληλα από τη ζωγραφική της Αναγέννησης και του βενετσιάνικου Μανιερισμού, σταχυολογεί εραnisματα από ευρωπαϊκούς πίνακες και χαλκογραφίες, προσθέτει καινούργιες λεπτομέρειες στην παράσταση και καταλήγει στη δημιουργία ενός νέου για τη μεταβυζαντινή ζωγραφική εικονογραφικού τύπου του Μυστικού Δείπνου.

**Βιβλιογραφία:** Bettini, 1934-1935, σ. 366-367 και πίν. XI. Supiot, 1935, σ. 107-109 και πίν. III. Χατζηδάκης, 1947, σ. 10 κ.ε., 46 πίνκ. Ε'-ΣΤ'. Ξυγγόπουλος, 1957, σ. 147. Κωνσταντουδάκη, 1988, τόμ. Α', σ. 105-114, 203-211, τόμ. Β', σ. 313-314 και τόμ. Γ', πίν. 85-89 και 239-245.

*Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου*

