

Πανεπιστήμιο Κρήτης
Φιλοσοφική Σχολή

Τμήμα Ιστορίας-Αρχαιολογίας
Μεταπτυχιακό τμήμα
Ιστορίας της Τέχνης

Διπλωματική εργασία
Φωτεινής Βλάχου

**Προβλήματα στην προσέγγιση της ζωγραφικής του Ζορζ ντε
Λα Τουρ : Οι νυχτερινές σκηνές**

Επιβλέπων καθηγητής :
Νίκος Χατζηνικολάου

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Στα 1950 ο Lucien Febvre έγραφε για τον Ζορζ ντε Λα Τουρ (Georges de La Tour) : «Για να μπορούμε να μιλάμε πραγματικά για μια ανάσταση του Λα Τουρ, πρέπει ακόμη : 1) Να υποχρεώσει ο Λα Τουρ την είσοδό του στα εγχειρίδια, για να γνωρίζουν όλοι από εδώ και στο εξής ότι ταιριάζει να τον θεωρούν μεγάλο ζωγράφο (να μη γνωρίζουμε τι να σκεφτούμε για ένα ζωγράφο, τι μαρτύριο!), 2) Να πληροφορηθεί ο απλός κόσμος που επισκέπτεται τα μουσεία και τις εκθέσεις ότι είναι θεμιτό, κατ'επιλογήν του, να χαρακτηρίζει τον αναστημένο ως ρεαλιστή, διανοούμενο ή αινιγματικό (αυτή η λίστα των επιθέτων δεν ήταν φυσικά περιοριστική και ο συνδυασμός τους διόλου δεν απαγορεύεται στα συμβιβαστικά πνεύματα), 3) Να νοιώθει ο ίδιος απλός κόσμος την παρόρμηση να φανερώνει την κουλτούρα του αφήνοντας να πέσουν ατημέλητα μπροστά από τα έργα του Λα Τουρ τα άλλοτε ένδοξα ονόματα των Καραβάτζο, Βελάσκεθ, Χόντχορστ, Λε Ναιν κτλ., 4) Πηγαίνοντας πιο μακριά, να μάθει ότι είναι θεμιτό να αναφωνεί : “Μα, αυτός ο Λα Τουρ... ήταν κυβιστής πριν από την εποχή του ;”, κάτι που θα δείξει ότι ανήκει για τα καλά στην εποχή του και ότι δεν έχει προκαταλήψεις, όλα αυτά με την προϋπόθεση 5) να μην ξεχνάει ωστόσο ποτέ ότι το έργο αυτού του ζωγράφου από τη Λορραίνη ‘αποτελεί μάρτυρα της πιο καθαρής γαλλικής παράδοσης’».¹

Μισό αιώνα αργότερα, το απόσπασμα αυτό από τη βιβλιοκριτική του γάλλου ιστορικού (βλ. παρακάτω) αποδεικνύεται σχεδόν προφητικό. Τα όσα παρατηρούσε σαρκαστικά ο Febvre στα τέλη της δεκαετίας του 1940, αποτελούν σήμερα μία ακλόνητη πραγματικότητα. Ποτέ άλλοτε το κατεστημένο της ιστορίας της τέχνης σε σχέση με τον Λα Τουρ, δε δέχτηκε τόσο σκληρή κριτική και η περίπτωση του κειμένου αυτού, επίκαιρου σήμερα όσο και τότε, παραμένει δίχως επόμενο.

Επιλέξαμε να ξεκινήσουμε την προσπάθειά μας να προσεγγίσουμε το έργο του Λα Τουρ με το συγκεκριμένο απόσπασμα, γιατί θίγει ορισμένα από τα κυριότερα προβλήματα που αντιμετωπίσαμε κατά τη διάρκεια της έρευνας (την αντιμετώπιση του Λα Τουρ ως «μεγάλου ζωγράφου», τον γαλλικό εθνικισμό, την απόδοση στο ζωγράφο μίας σειράς από χαρακτηρισμών όπως «ρεαλιστής» κτλ., τη σύγκρισή του με άλλους ζωγράφους κá.). Επιπλέον, η βιβλιοκριτική αυτή αποτελεί γενικότερη

* Οι μεταφράσεις όλων των παραθεμάτων στα ελληνικά έχουν γίνει από τη γράφουσα.

¹ Lucien Febvre, “Résurrection de peintre. A propos de La Tour”, *Annales. Economies-Sociétés-Civilisations*, τόμ. 5, 1950, σελ. 131-132.

κριτική μίας συγκεκριμένης ‘σχολής’ στην ιστορία της τέχνης (βλ. την Εισαγωγή), στην οποία οφείλεται σε μεγάλο μέρος όχι μόνο η εικόνα που έχει για τον Λα Τουρ σήμερα το ευρύ κοινό, αλλά και η εικόνα του Λα Τουρ έτσι όπως αυτή έχει διαμορφωθεί από την έρευνα μέχρι σήμερα. Το κείμενο του Febvre αποτέλεσε την αφετηρία του προβληματισμού μας για το έργο του ζωγράφου.

Η εργασία αυτή πραγματοποιήθηκε κατά τη διάρκεια τριών ταξιδιών στο Παρίσι και πολλών μετακινήσεων εντός Ελλάδος. Οφείλω να ευχαριστήσω όλους όσους βοήθησαν, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, να φτάσω μέχρι του σημείου να την ολοκληρώσω, ειδικότερα τους Χρήστο Μακρυπούλια, Θανάση Μπερούτσο, Λευτέρη Σπύρου, Αλέξανδρο Τενεκετζή, Σταύρο Βλάχο, Δώρα Μαρκάτου, Αλίνα Χατζησπύρου, Απόστολο Σαρρή, Ουρανία Πανούτσου και Μαντώ Παπαδάκη. Η συνδρομή της τελευταίας στο ξεπέρασμα των τεχνικών δυσκολιών, αλλά και η ψυχολογική υποστήριξη που μου παρείχε όλα αυτά τα χρόνια, υπήρξαν ανεκτίμητες. Μία ειδική μνεία οφείλω στους γονείς μου, που με στήριξαν σιωπηλά καθόλη τη διάρκεια της προσπάθειάς μου, αλλά και στη Νότη Κλάγκα, που μου συμπαραστάθηκε σε όλες τις στιγμές της αμφιβολίας.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω τα μέλη της τριμελούς επιτροπής Όλγα Γκράτζιου και Ευγένιο Ματθιόπουλο, για την υπομονή και την υποστήριξή τους, και ιδιαίτερα, τον επιβλέποντα της παρούσας εργασίας και δάσκαλό μου όλα αυτά τα χρόνια, Νίκο Χατζηνικολάου. Η εμπιστοσύνη που έδειξε στο πρόσωπό μου, η σκληρή κριτική που μου άσκησε επανειλημμένα και τα υψηλά κριτήρια που έθεσε για την πραγματοποίηση της εργασίας αυτής, με βοήθησαν να γίνω καλύτερη : Η τελική μορφή του κειμένου οφείλει πολλά σ’ ένα διάλογο που ξεκίνησε το Φεβρουάριο του 1998 και συνεχίζεται ακόμη.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

«Ένας καλλιτέχνης πολύ πρωτότυπος είναι πάντα ένας αντίπαλος για τον ιστορικό της τέχνης, θα μπορούσαμε να πούμε σχεδόν ένας εχθρός. Κι αυτή είναι ακριβώς η περίπτωση του Ζορζ ντε Λα Τουρ»
Vitale Bloch, 1974

Γιος ενός ευκατάστατου φούρναρη, ο Ζορζ ντε Λα Τουρ γεννιέται στη μικρή επαρχιακή πόλη της Λορραίνης Βικ-συρ-Σέιγ, έδρα της κοσμικής εξουσίας των επισκόπων του Μετς (το οποίο βρίσκεται κάτω από την επικυριαρχία του γαλλικού στέμματος από το 1552) και βαφτίζεται στις 14 Μαρτίου του 1593. Στα 1617 παντρεύεται στο Βικ την Ντιάν Λε Νερφ από τη γειτονική κωμόπολη της Λυνεβίλ, κόρη του Ζαν Λε Νερφ, θησαυροφύλακα του δούκα της Λορραίνης, στην οικογένεια του οποίου είχαν απονεμηθεί τίτλοι ευγενείας. Στα 1620 το ζεύγος μετακομίζει στη Λυνεβίλ και ο Λα Τουρ απευθύνει στο δούκα της Λορραίνης Ερρίκο ΙΙ (1563-1624) αίτηση για φοροαπαλλαγή, η οποία του παραχωρείται με το διάταγμα της 10ης Ιουλίου του 1620. Ο Λα Τουρ δεν εγκαταλείπει τη Λυνεβίλ, κατά τα φαινόμενα, παρά μόνο για μικρά διαστήματα, όταν πραγματοποιεί σύντομες επισκέψεις στην πρωτεύουσα του δουκάτου, το Νανσί και στο Παρίσι. Τα περισσότερα από τα παιδιά του πεθαίνουν σε νεαρή ηλικία, εκτός από δύο κόρες και ένα γιο, τον Ετιέν που θα ακολουθήσει το επάγγελμα του πατέρα του. Ο Λα Τουρ ζει μια ζωή μάλλον ήρεμη και επιτυχημένη. Πολλές είναι οι αναφορές στο όνομά του στα αρχεία της Λορραίνης και έχουν κυρίως να κάνουν με επιχειρηματικές δραστηριότητες και κοινωνικές επαφές, όπως βαφτίσεις κτλ. Φαίνεται μάλιστα πως η κύρια πηγή του εισοδήματός του δεν ήταν ούτε η ζωγραφική ούτε οι μαθητευόμενοι που αναλάμβανε να εκπαιδεύσει ανά διαστήματα, αλλά ακριβώς αυτές οι επιχειρηματικές δραστηριότητες.

Στις 8 Νοεμβρίου 1634 ο Λα Τουρ ορκίζεται πίστη στο Λουδοβίκο ΧΙΙΙ (1601-1643) μαζί με όλους τους πολίτες της Λυνεβίλ.² Στις 22 Δεκεμβρίου 1639 ο Λα Τουρ γίνεται ανάδοχος, αυτή τη φορά στο Νανσί, και αναφέρεται για πρώτη φορά με τον τίτλο “Peintre ordinaire du Roy”. Από τα 1645 μέχρι το θάνατο του ζωγράφου

² Οι Γάλλοι εισβάλλουν στη Λορραίνη, που μέχρι τότε διατηρούσε την ανεξαρτησία της, το 1633 : Ο Λουδοβίκος ΧΙΙΙ πολιορκεί το Νανσί, το οποίο παραδίδεται από το δούκα της Λορραίνης Κάρολο ΙV (1604 -1675) χωρίς αντίσταση. Στη Λορραίνη ορίζεται Γάλλος κυβερνήτης. Για τον όρκο πίστης των κατοίκων της Λυνεβίλ, βλ. Anne Reinbold, “Un document inédit : la prestation du serment à Louis XIII par Georges de La Tour à Lunéville en 1634”, *Le Pays lorrain*, τόμ. 65, τχ. 2, 1984, σελ. 125-130.

στις 30 Ιανουαρίου 1652, η πόλη της Λυνεβίλ προσφέρει σχεδόν κάθε χρόνο στο γάλλο διοικητή της Λορραίνης Ανρί ντε Λα Φερτέ-Σενετέρ έναν πίνακα του Λα Τουρ. Αυτή είναι η μοναδική, μαζί με την αγορά δύο πινάκων από τον Ερρίκο ΙΙ, πληροφορία που διαθέτουμε για την αγορά έργων του Λα Τουρ, ενώ μόνο μία γραπτή μαρτυρία αναφέρεται σ' αυτόν και τη ζωγραφική του : Πρόκειται για το αρκετά μεταγενέστερο κείμενο του Dom Calmet, σύμφωνα με το οποίο ο Λα Τουρ προσέφερε στον Λουδοβίκο ΧΙΙΙ έναν Άγιο Σεβαστιανό, που ενθουσίασε το βασιλιά σε τέτοιο βαθμό, ώστε ξεκρέμασε όλους τους πίνακες από την κρεβατοκάμαρά του για να αφήσει μονάχα αυτόν.³ Τέλος, ορισμένοι πίνακές του αναφέρονται σε μετά θάνατον απογραφές σημαντικών παρισινών συλλογών, όπως αυτή του Ρισελιέ. Οι μαρτυρίες των αρχείων σκιαγραφούν έναν άνθρωπο σκληρό, άπληστο, που η μεγαλύτερη ίσως φιλοδοξία του ήταν να γίνει ευγενής και που φρόντιζε να συμπεριφέρεται ως ένας από αυτούς.⁴ Αυτές, σε γενικές γραμμές, είναι οι σημαντικότερες πληροφορίες που έχουμε για τον Λα Τουρ.⁵ Ποια η ιδιαιτερότητά του;

Ο Ζορζ ντε Λα Τουρ αποτελεί, μαζί με τον Ελ Γκρέκο μεταξύ άλλων, ένα από εκείνα τα γοητευτικά καπρίτσια της ιστορίας της ευρωπαϊκής τέχνης. Ξεχασμένος για

³ Dom Calmet [Abbé de Senones], *Bibliothèque Lorraine, ou Histoire des hommes Illustres, qui ont fleuri en Lorraine, dans les trois Evêchés, dans l'Archevêché de Trèves, dans le Duché de Luxembourg, etc.*, Nanσί, 1751, στήλη 947 (η σελ. έχει δύο αριθμημένες στήλες, 947 και 948). Το λήμμα για τον Λα Τουρ έχει ως εξής : “TOUR (Claude du Ménil de la) natif de Lunéville, excelloit dans les Peintures des nuits. Il présenta au Roi Louis XIII. un Tableau de sa façon, qui représentoit un saint Sébastien dans une nuit ; cette Pièce étoit d'un goût si parfait, que le Roi fit ôter de sa chambre tous les autres Tableaux, pour n'y laisser que celui-là. La Tour en avoit déjà présenté un pareil au Duc Charles IV. Ce Tableau est aujourd'hui dans le Château Houdemont, près Nancy”.

⁴ Βλ. για παράδειγμα στο Jacques Thuillier, *Georges de La Tour*, Flammarion, Παρίσι, 1992, σελ. 269-270, το κείμενο της αγωγής του 1646 που υπέβαλαν το Συμβούλιο και η Αστυνομία της Λυνεβίλ στον Κάρολο ΙV (προσωρινά εγκατεστημένο στο Λουξεμβούργο) ζητώντας την ανάκληση των προνομίων και φοροαπαλλαγών, έτσι ώστε όλοι οι πολίτες να κάνουν το καθήκον τους και να μην επιβαρύνονται οι φτωχότεροι κατά τη διάρκεια του πολέμου. Στο κείμενο αυτό ο Λα Τουρ αναφέρεται ανάμεσα σ' εκείνους που έχουν στην κατοχή τους το 1/3 των ζωντανών της περιοχής, και σπέρνουν και θερίζουν περισσότερο από όλους τους άλλους κατοίκους, “ce qui faict paroistre la Ville en quelque estat de subsistance, et par consequent a accreu les contributions tant ordinaires, qu'extraordinaires en hyver”. Όχι μόνο δηλ. ο Λα Τουρ δεν πλήρωνε τους προβλεπόμενους φόρους, ενώ είχε επιπλέον εξαιρεθεί από την υποχρεωτική φιλοξενία των στρατιωτών, αλλά με την τακτική που ακολουθούσε, επιβάρυνε ακόμη περισσότερο την κατάσταση της ανέχειας της πλειοψηφίας των κατοίκων. Οπότε, δεν είναι ν' απορεί κανείς που στο ίδιο κείμενο διαβάζουμε για το ζωγράφο ότι καθίσταται “odieus au peuple par la quantité de chiens qu'il nourit tant levriers, qu'espagneus, comme s'il estoit Seigneur du lieu, pousse les lievres dans les grains, les gaste, et foule”.

⁵ Για περισσότερες λεπτομέρειες, βλ. το Χρονολόγιο, στον κατάλογο της τελευταίας μονογραφικής έκθεσης για τον Λα Τουρ που έγινε στο Παρίσι, στο Grand Palais, από τις 3 Οκτωβρίου 1997 μέχρι τις 26 Ιανουαρίου 1998 : *Georges de La Tour*, Réunion des musées nationaux, Παρίσι, 1997, σελ. 281-289 (τα λήμματα του καταλόγου της έκθεσης γράφει ο Jean-Pierre Cuzin) και κυρίως τη μονογραφία του Thuillier, 1992, ο.π., που συγκεντρώνει τα σημαντικότερα έγγραφα που αφορούν τον Λα Τουρ, σελ. 241-279.

περισσότερο από δύο αιώνες, ο Λα Τουρ αποτελεί μία περίπτωση ακόμη πιο αξιωματική κι από αυτή του Γκρέκο. Γιατί, εν αντιθέσει με τον τελευταίο, το όνομα του Ζορζ ντε Λα Τουρ, ζωγράφου από τη Λορραίνη, λησμονήθηκε ολοκληρωτικά – με αποτέλεσμα υπογεγραμμένα έργα του να αποδοθούν μέχρι και στον διάσημο παστελίστα του 18ου αιώνα Μορίς-Κεντέν ντε Λα Τουρ (Maurice-Quentin de La Tour, 1704-1788), ενώ άλλα, μη υπογεγραμμένα, να βρουν «στέγη» στην ισπανική σχολή του 17ου αιώνα.⁶ Ασφαλώς, και στην περίπτωση του Λα Τουρ, όπως και σ' αυτή του Γκρέκο, το γεγονός ότι, κατά τα φαινόμενα, το μεγαλύτερο τμήμα της παραγωγής του ζωγραφίστηκε ή / και παρέμεινε στην επαρχία συνετέλεσε στο να ξεχαστεί το όνομά του, όπως και το γεγονός ότι δεν υπήρξε ουσιαστική συνέχεια του ύφους του.⁷ Επιπλέον, η έλλειψη αναθέσεων για μεγάλα έργα, είτε διακοσμητικά είτε θρησκευτικά, τουλάχιστον με βάση τα όσα γνωρίζουμε μέχρι σήμερα, διαδραμάτισε σίγουρα σημαντικό ρόλο, ενώ η πυρκαγιά της Λυνεβίλ στα 1638, που διατάχθηκε από το Γάλλο κυβερνήτη προκειμένου να μην πέσει η πόλη και το κάστρο στα χέρια του δούκα της Λορραίνης Καρόλου IV (τα στρατεύματα του οποίου προήλυναν προς την πόλη), είναι πιθανόν να κατέστρεψε μεγάλο μέρος της ζωγραφικής παραγωγής του Λα Τουρ.⁸ Τέλος, ίσως πρέπει να αποδώσουμε στο

⁶ Για παράδειγμα, το *Όνειρο του αγίου Ιωσήφ* (Μουσείο Καλών Τεχνών, Νάντη) αποδόθηκε στον Μορίς-Κεντέν ντε Λα Τουρ εξαιτίας της υπογραφής *GS. De la Tour f...*, ενώ προηγουμένως είχε αποδοθεί στους Σέγκερς (Seghers) και Ρέμπραντ (Rembrandt) μεταξύ άλλων. Στην ισπανική σχολή αποδόθηκαν κυρίως οι «ρεαλιστικές» σκηνές της πρώτης περιόδου, με φυσικό φωτισμό. Ειδικά οι *Μουσικοί* του Λα Τουρ μετρούν στο ιστορικό τους μια εκπληκτική σειρά αποδόσεων, από τον Μουρίγιο (Murillo) και τον Θουρμπάραν (Zurbarán), μέχρι τον Βελάσκεθ (Velázquez), τον Μάινο (Maino) και τον Ριμπέρα (Ribera) – όπως, για παράδειγμα, ο *Οργανίστας* του Μουσείου Καλών Τεχνών της Νάντης. Έργα του Λα Τουρ αποδόθηκαν επίσης στους αδερφούς Λε Ναιν (Le Nain), όπως το περίφημο *Νεογέννητο* του Μουσείου Καλών Τεχνών της Ρεν και σε διάφορους караβατζίστες της Ουτρέχτης, όπως η *Προσκύνηση των ποιμένων* του Λούβρου που είχε αποδοθεί στον Χόντχορστ (Gerrit van Honthorst). Για περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με τις αποδόσεις, βλ. τα λήμματα των έργων στον κατάλογο *Georges de La Tour*, Grand Palais, 1997, ο.π., σελ. 214-215, 136-139, 234-237 και 226-228 αντίστοιχα.

⁷ Το πρόβλημα του εργαστηρίου παραμένει και σήμερα ένα από τα πλέον ακανθώδη στην έρευνα για τον Λα Τουρ. Μας σώζονται πολλά αντίγραφα αυτών που προφανώς υπήρξαν οι πλέον επιτυχημένες του συνθέσεις, αλλά δε γνωρίζουμε απολύτως τίποτα ούτε για τη δραστηριότητα των μαθητευόμενων του ούτε, το κυριότερο, για τη δραστηριότητα του γιου του. Βλ. ενδεικτικά, Christopher Wright, “A Suggestion for Etienne de La Tour”, *The Burlington Magazine*, τόμ. CXI, τχ. 794, Μάιος 1969, σελ. 295-296.

⁸ Ο Thuillier, στην αγγλική μετάφραση της μονογραφίας του (*Georges de La Tour*, μτφρ. από τα γαλλικά: Fabia Claris, Flammarion, 1993), σελ. 106-107, υποθέτει ότι στις φλόγες χάθηκαν όλα τα υπάρχοντα του εργαστηρίου του ζωγράφου, καθώς και τα έργα τα οποία είχε ζωγραφίσει για εκκλησίες, μοναστήρια και ιδιώτες. Υποθέτει επίσης ότι το μεγαλύτερο μέρος του έργου του Λα Τουρ μέχρι τα 1638 καταστράφηκε στην πυρκαγιά αυτή, και φέρνει ως επιπλέον απόδειξη το γεγονός ότι κανένα από τα έργα του Λα Τουρ που σώζονται σήμερα δεν προέρχεται από τη Λυνεβίλ ή τη γύρω περιοχή, ενώ πολλά βρέθηκαν στο Αλμπί, τη Νάντη και τη Ρεν. Η υπόθεση έχει λογική βάση, αν και είναι απορίας άξιο το πώς κατάφεραν να γλιτώσουν από την πυρκαγιά τα δημοτικά αρχεία και όχι τα έργα του Λα Τουρ.

γεγονός ότι το όνομα του Λα Τουρ συνδέθηκε, ήδη από την εποχή του, κατεξοχήν με τις νυχτερινές σκηνές, μερίδιο της ευθύνης για τη μηδαμινή απήχησή του στις μεταγενέστερες γενεές – αν και πιστεύουμε ότι αυτό συνέβη περισσότερο λόγω της μονομέρειας που η αφοσίωση σ'έναν τρόπο αναπαράστασης συνεπάγεται και όχι τόσο εξαιτίας του ότι οι νυχτερινές σκηνές έπαψαν κάποια στιγμή να είναι της μόδας. Άλλωστε, νυχτερινές σκηνές συνεχίζουν να ζωγραφίζονται, ακόμη κι όταν οι ζωγράφοι δεν ασχολούνται με αυτές κατ' αποκλειστικότητα. Κατά την άποψή μας, το άκαμπτο ζωγραφικό ύφος του Λα Τουρ – ακριβώς αυτό το οποίο ευθύνεται σήμερα για μεγάλο μέρος της φήμης του – αποτελεί την αιτία της εξαφάνισης του ζωγράφου, παρά οι νυχτερινές σκηνές καθαυτές.

Έπρεπε να περιμένουμε μέχρι το 1915 και το άρθρο-ορόσημο του Hermann Voss “Georges du Mesnil de La Tour” στο *Archiv für Kunstgeschichte*,⁹ για να συνδεθεί το όνομα του Λα Τουρ με τα έργα του που βρίσκονταν διασκορπισμένα στα μουσεία της γαλλικής επαρχίας και ν' αρχίσει η αντίστροφη μέτρηση για την επαναανακάλυψη του ζωγράφου. Για την ακρίβεια, η πρώτη δημοσίευση αρχαιακού υλικού για τον Λα Τουρ από τον αρχιτέκτονα Alexandre Joly χρονολογείται στα 1863,¹⁰ χρονολογία που η πλειονότητα των γάλλων ιστορικών της τέχνης προτιμάει ως αφετηρία για την ανακάλυψη του Λα Τουρ. Ωστόσο, εκείνος που συνέδεσε πρώτος τις αρχαιακές αναφορές στο ζωγάφο με τα υπογεγραμμένα έργα του μουσείου της Νάντης και με το *Νεογέννητο* της Ρεν, θέτοντας τα θεμέλια της έρευνας και αποδίδοντας στον Λα Τουρ τους πίνακες που αποτέλεσαν τον πυρήνα του μετέπειτα συνόλου των αυθεντικών έργων του, ήταν ο Voss.¹¹

Ο πόλεμος καθυστέρησε την επιστημονική επικοινωνία ανάμεσα στη Γερμανία και τη Γαλλία και το άρθρο του γερμανού ιστορικού της τέχνης επισημαίνει στο γαλλικό κοινό, στα 1922, μετά από υπόδειξη του Longhi, ο συντηρητής του Λούβρου Louis Demonts, αποδίδοντας επιπλέον στον Λα Τουρ τον πίνακα του Μουσείου του Επινάλ, *Η γυναίκα του Ιώβ χλευάζει το σύζυγό της*.¹² Επόμενος

⁹ Hermann Voss “Georges du Mesnil de La Tour”, *Archiv für Kunstgeschichte*, 2η χρονιά, τχ. 3-4, εικόνες 121-123 και σελίδα κειμένου.

¹⁰ Πρόκειται για το “Du Mesnil-La-Tour, peintre” που δημοσιεύεται στο *Journal de la Société d'archéologie lorraine* (τόμ. XII, σελ. 90-96), το οποίο δε στάθηκε δυνατό να συμβουλευτούμε.

¹¹ Τα έργα αυτά ήταν τα εξής : Το *Όνειρο του αγίου Ιωσήφ* και η *Άρνηση του Πέτρου* (και τα δύο στο Μουσείο Καλών Τεχνών της Νάντης, υπογεγραμμένα), το *Νεογέννητο* της Ρεν και το χαρακτηριστικό με το ίδιο θέμα (Εθνική Βιβλιοθήκη, Παρίσι), που μέχρι τότε αποδιδόταν στον Ζακ Καγιό (φέρει την επιγραφή *Jac. Callot in.*).

¹² Το θέμα του πίνακα ήταν την εποχή της δημοσίευσης ακόμη άγνωστο. Βλ. Louis Demonts, “Georges du Mesnil de la Tour, peintre lorrain au début du XVIIe siècle”, *Chronique des arts et de la curiosité*,

σημαντικός σταθμός στην ιστορία της έρευνας, το άρθρο που δημοσιεύει και πάλι ο Voss στα 1931, στο περιοδικό *Formes* : Μέχρι τη στιγμή εκείνη, πιστευόταν ότι ο Λα Τουρ είχε ζωγραφίσει μόνο νυχτερινές σκηνές. Ο Voss διεύρυνε τη μέχρι τότε αντίληψη για το ζωγράφο αποδίδοντάς του τις πρώτες σκηνές με φυσικό φωτισμό.¹³ Από εκείνη τη στιγμή μέχρι σήμερα, το επιστημονικό ενδιαφέρον, αλλά και ο θαυμασμός για το ζωγράφο και το έργο του γνωρίζουν μία πραγματική – και θα τολμούσαμε να πούμε, άνευ προηγουμένου – έκρηξη.

Ο Λα Τουρ παρουσιάζεται στο ευρύτερο φιλότεχνο κοινό με τη διοργάνωση της έκθεσης *Les peintres de la réalité* το 1934-1935 στο Παρίσι.¹⁴ Η έκθεση συλλαμβάνεται αρχικά ως «φόρος τιμής» στους τρεις αδελφούς Λε Ναιν, για τους οποίους το ενδιαφέρον ήταν επίσης σχετικά πρόσφατο, με σκοπό όχι μόνο να κάνει γνωστό το έργο τους,¹⁵ αλλά και να αναδείξει τη λεγόμενη γαλλική «ρεαλιστική σχολή» του 17ου αιώνα. Ωστόσο, η πραγματική αποκάλυψη της έκθεσης ήταν ο Ζορζ ντε Λα Τουρ. Η πρώτη μονογραφία για το ζωγράφο εκδίδεται στα 1948¹⁶ : Συγγραφέας της ο François-Georges Pariset,¹⁷ ο οποίος συγκέντρωσε σε μια ευσυνείδητη και εξονυχιστική δουλειά όλα τα προβλήματα που έμελλε να αντιμετωπίσει η έρευνα (παρά τις μετέπειτα διαφωνίες των μελετητών του Λα Τουρ, κυρίως όσον αφορά τη χρονολόγηση των έργων και τις επιδράσεις υπό τις οποίες διαμορφώθηκε το εικαστικό λεξιλόγιό του), ενώ αφιέρωσε συνολικά περίπου σαράντα χρόνια ενασχόλησης και τριάντα εξειδικευμένες μελέτες στο έργο του ζωγράφου.

Τους μελετητές του Λα Τουρ μπορούμε να τους χωρίσουμε σε δύο σχολές : Στην πρώτη ανήκουν αγγλοσάξονες ως επί το πλείστον ιστορικοί, όπως ο Benedict

τχ. 8, 30 Απριλίου 1922, σελ. 60-61. Μεταφράζουμε το γαλλικό τίτλο, αν και πιστεύουμε ότι το ύφος της γυναίκας πλησιάζει περισσότερο την επίπληξη, παρά το χλευασμό.

¹³ Οι πίνακες που απόδωσε ο Voss στον Λα Τουρ, ήταν ο *Άγιος Ιερώνυμος μετανοών* του Μουσείου της Γκρενόμπλ, ο *Άγιος Ιερώνυμος μετανοών* του Εθνικού Μουσείου της Στοκχόλμης, ο *Οργανίστας* του Μουσείου Καλών Τεχνών της Νάντης και ο *Χαρτοκλέφτης* του Λούβρου (υπογεγραμμένο *Georgius De la Tour fecit*).

¹⁴ *Les peintres de la réalité en France au XVIIe siècle* (Orangerie, Παρίσι, [Νοέμβριος 1934 – Φεβρουάριος 1935]), Edition des musées nationaux, Παρίσι, 1934. Ο Paul Jamot γράφει τον πρόλογο και ο Charles Sterling την εισαγωγή του καταλόγου και τα λήμματα των έργων.

¹⁵ Η μονογραφία του Paul Jamot *Les Le Nain* δημοσιεύεται στα 1929 (Henri Laurens, Παρίσι), ενώ ήδη από τα μέσα του 19ου αιώνα, ο Champfleury δημοσιεύει μία σειρά μελετών για το έργο τους. Για την έκθεση *Les peintres de la réalité*, βλ. κεφάλαιο 3.

¹⁶ Έχει προηγηθεί και το βιβλίο του Jamot *Georges de La Tour* στα 1942 (επανεκδίδεται στα 1948), το οποίο όμως αποτελεί συλλογή άρθρων του σ'έναν τόμο – για την ακρίβεια, οι μελέτες του Jamot συγκεντρώνονται από την ανιψιά του Thérèse Bertin-Mourot, η οποία γράφει και τον πρόλογο.

¹⁷ François-Georges Pariset, *Georges de La Tour*, Henri Laurens, Παρίσι, 1948. Πρόκειται για τη διατριβή του, την οποία είχε υποστηρίξει ένα χρόνο πριν στη Σορβόννη, υπό την επίβλεψη του Pierre Lavedan.

Nicolson και ο κορυφαίος ειδήμονας της γαλλικής ζωγραφικής του 17ου αιώνα, Anthony Blunt. Η δεύτερη εκπροσωπείται από μία σειρά ειδικών, γάλλων στη συντριπτική τους πλειοψηφία, από τους οποίους οφείλουμε να ξεχωρίσουμε τους Charles Sterling, Paul Jamot, François-Georges Pariset, Pierre Rosenberg, Jacques Thuillier και Jean-Pierre Cuzin. Οι δύο σχολές χωρίζονται από διαφορές όσον αφορά τη χρονολόγηση ορισμένων βασικών για την υφολογική εξέλιξη του Λα Τουρ έργων, όπως η *Χειρομάντισσα* (Μητροπολιτικό Μουσείο Νέας Υόρκης) και οι δύο εκδοχές του *Χαρτοκλέφτη* (Μουσείο Τέχνης Κίμπελ, Fort Worth και Λούβρο, Παρίσι)¹⁸ και από την παραδοχή ή μη του ταξιδιού στην Ιταλία.¹⁹

Στη δεκαετία του 1970 κυρίως, αλλά και μετά, μία σειρά από αρχειακές ανακαλύψεις από Γάλλους ειδικούς αύξησαν τις γνώσεις μας για το ζωγράφο,²⁰ ενώ μία σειρά από έργα ήρθαν στην επιφάνεια,²¹ έργα που αύξησαν το βασικό corpus, φώτισαν ορισμένες πτυχές της δραστηριότητας του ζωγράφου και δημιούργησαν μια σειρά από νέα προβλήματα.

Ποια είναι λοιπόν σήμερα η κατάσταση της έρευνας ;²² Ένα corpus που αποτελείται από 35 περίπου αυθεντικά έργα – και γύρω στις 50 πρωτότυπες συνθέσεις (συνυπολογίζοντας τα αυθεντικά έργα μαζί με εκείνα που γνωρίζουμε μέσω αντιγράφων, χαρακτηριστικών κτλ.) · μία χρονολόγηση που βρίσκει σύμφωνους τους μελετητές στους γενικούς άξονές της · μία σειρά από ανακαλύψεις στα αρχεία που έχουν δώσει έναν ικανοποιητικό – αλλά όχι ικανό – αριθμό πληροφοριών για τη ζωή, το κοινωνικό περιβάλλον και τις σχέσεις του Λα Τουρ με τους συμπολίτες του. Από

¹⁸ Οι Αγγλοσάξονες τα θεωρούν πρώιμα έργα και τα τοποθετούν στις αρχές της δεκαετίας του 1620 (1619-1621), ενώ οι Γάλλοι τα μεταθέτουν στη δεκαετία του 1630. Διαφωνίες υπάρχουν και για άλλα έργα του Λα Τουρ, όπως είναι η *Γυναίκα με τον ψύλλο* (Ιστορικό Μουσείο Λορραίνης, Νανσί) και ο *Ιώβ*, τα οποία σύμφωνα με τους Αγγλοσάξονες είναι μεταβατικά έργα, των μέσων περίπου της δεκαετίας του 1630, ενώ για τους Γάλλους ύστερα, της δεκαετίας του 1640.

¹⁹ Το ταξίδι στην Ιταλία αρνούνται οι Αγγλοσάξονες, όσον αφορά την περίοδο της μαθητείας του ζωγράφου τουλάχιστον (δηλαδή πριν το 1616), θεωρώντας πιθανότερες μία ή περισσότερες επισκέψεις στις Κάτω Χώρες (πριν ή / και μετά το 1616), ενώ οι Γάλλοι υποστηρίζουν ότι πρέπει να αναζητήσουμε τις ρίζες της τεχνοτροπίας του Λα Τουρ στην άμεση επαφή του με το έργο του Καραβάτζο (Caravaggio) και των οπαδών του.

²⁰ Η σημαντικότερη από αυτές ήταν αναμφίβολα η τεκμηρίωση του ταξιδιού του Λα Τουρ στο Παρίσι. Βλ. σχετικά, Michel Antoine, “Un séjour en France de Georges de La Tour en 1639”, *Annales de l'Est*, τόμ. 31, τχ. 1, 1979, σελ. 17-26.

²¹ Τα σημαντικότερα από τα έργα που ανακαλύφθηκαν τις τρεις τελευταίες δεκαετίες ήταν η *Καταβολή των χρημάτων* του Μουσείου Καλών Τεχνών του Λβιβ (Ουκρανία), ο *Άγιος Ιωάννης ο Βαπτιστής στην έρημο* του Γενικού Συμβουλίου της Μοζέλ (του μοναδικού έργου του Λα Τουρ με έντονο chiaroscuro που δεν είναι νυχτερινή σκηνή) και το *Ζεύγος των χωρικών που τρώει μπιζέλια* (Κρατικά Μουσεία Βερολίνου, Πινακοθήκη).

²² Μια ολοκληρωμένη εικόνα παρουσιάζει ο κατάλογος της έκθεσης *Georges de La Tour*, Grand Palais, 1997, ο.π.

την άλλη πλευρά, ένα μεγάλο χρονικό κενό στα αρχεία (καμία αναφορά για την περίοδο πριν το 1616) που αφήνει ανοιχτές κάθε είδους υποθέσεις σχετικά με τις μετακινήσεις του, τις επαφές του με άλλους ζωγράφους, τις επιρροές που δέχτηκε κτλ. · καμία πληροφορία για τα χρόνια της μαθητείας του · ελλιπής πληροφόρηση για τις σχέσεις του Λα Τουρ με τους αγοραστές των έργων του · ελλιπής πληροφόρηση για τις δραστηριότητες του ίδιου, την παραγωγή των έργων του, το εργαστήριό του, την παραγωγή αντιγράφων των έργων του και τη συνεργασία με το γιο του.

Για να συμπληρωθούν τα κενά αυτά, θα πρέπει να περιμένουμε νέες ανακαλύψεις, είτε έργων είτε αρχειακών αναφορών, που θα βοηθήσουν τους ερευνητές να διατυπώσουν νέες υποθέσεις ή να διορθώσουν τις παλιές. Εν όψει της αναμονής για τις ανακαλύψεις αυτές, δε θα είχε νόημα μία επανάληψη των παλαιών υποθέσεων ούτε καν μία επαναδιατύπωσή τους. Προτιμήσαμε λοιπόν, αντ' αυτού, να εξετάσουμε δύο όρους που σχετίζονται με τη μελέτη του έργου του Λα Τουρ και τον τρόπο χρήσης των όρων αυτών από τους ειδικούς μελετητές, ευελπιστώντας πως με τον τρόπο αυτό θα μπορέσουμε όχι μόνο να τους διασαφηνίσουμε (στο μέτρο του δυνατού), αλλά και να συμβάλουμε στην ορθότερη εφαρμογή τους στη ζωγραφική του Λα Τουρ – και, κατά συνέπεια, στην ορθότερη κατανόηση του έργου του.

Οι όροι αυτοί είναι ο «καρβατζισμός» και ο «ρεαλισμός»,²³ θεμελιώδεις στην έρευνα του έργου του Λα Τουρ, η οποία κινείται ως επί το πλείστον επάνω σ' αυτούς τους δύο άξονες. Οι δύο όροι αφενός μεν θεωρούνται δεδομένοι όσον αφορά τον Λα Τουρ, αφετέρου το περιεχόμενό τους παραμένει ασαφές και αδιευκρίνιστο. Με άλλα λόγια, η συντριπτική πλειοψηφία των μελετητών αντιμετωπίζει τον Λα Τουρ ως καρβατζιστή και «ρεαλιστή», ενώ χρησιμοποιεί τους χαρακτηρισμούς αυτούς, χωρίς ποτέ να έχει προηγηθεί σχετική συζήτηση και χωρίς να υπάρχει ουσιαστική συμφωνία, κάτι το οποίο αποτελεί, ωστόσο, γενικευμένο πρόβλημα στην ιστορία της τέχνης όσον αφορά στη χρήση της ορολογίας και όχι φαινόμενο που προσιδιάζει στην έρευνα για τον Λα Τουρ. Ο μόνος ίσως από τους μελετητές του Λα Τουρ που προειδοποιεί για την ασυδοσία στη χρήση των όρων αυτών και προβάλλει την αναγκαιότητα ορισμού τους, είναι ο Pariset. Συγκεκριμένα, στη μονογραφία του για το ζωγράφο, στο κεφάλαιο «Η Ιταλία και ο Καρβατζισμός», χαρακτηρίζει τον «καρβατζισμό» και τον «ρεαλισμό» όρους διαφορούμενους και γράφει ότι «πρέπει να αγωνιστούμε ενάντια στην κατάχρηση αυτών των όρων-

²³ Το γιατί έχουν μπει εισαγωγικά στους δύο όρους εξηγείται στα σχετικά κεφάλαια.

κλειδιών από τα οποία έχει κατακλυστεί η Ιστορία της Τέχνης, αυτών των λέξεων που επιφέρουν τις προκαταλήψεις και ακινητοποιούν τη σκέψη, αν πρώτα δεν προσδιοριστούν και δεν καταστούν ευλύγιστες», ενώ χαρακτηρίζει τον «καρβαττισμό» «όρο επικίνδυνο, ακόμη περισσότερο και από τον μανιερισμό».²⁴

Αφιερώσαμε, λοιπόν, ένα κεφάλαιο στον «καρβαττισμό» και ένα στο «ρεαλισμό» (το δεύτερο και το τρίτο αντίστοιχα) : Σε κάθε ένα από αυτά τα δύο κεφάλαια, προτάσσεται ένα θεωρητικό μέρος όπου εξετάζεται ο όρος γενικότερα και ακολουθεί μία δεύτερη ενότητα όπου διερευνάται, βάση των συμπερασμάτων στα οποία έχουμε προηγουμένως καταλήξει σχετικά με το περιεχόμενο του όρου, το κατά πόσον οι νυχτερινές σκηνές του Λα Τουρ είναι πράγματι καρβαττιστικές ή / και «ρεαλιστικές».

Όσον αφορά το πρώτο κεφάλαιο, σ' αυτό πραγματευόμαστε κυρίως την ιστορία των νυχτερινών σκηνών πριν το 17^ο αιώνα, ενώ παράλληλα διατυπώνουμε ορισμένες σκέψεις γι' αυτή την δυνατότητα χρήσης του φωτισμού στη ζωγραφική. Δεν προτιθέμεθα ασφαλώς να εξηγήσουμε την εμφάνιση και τη σταδιακή εξάπλωση των νυχτερινών σκηνών. Κάτι τέτοιο θα προϋπέθετε αφενός μεν την επαρκή γνώση της ιστορίας της ζωγραφικής των Κάτω Χωρών, της Γαλλίας, της Γερμανίας και της Ιταλίας για μία εκτενέστατη χρονική περίοδο, αφετέρου δε την εξοικείωση με κείμενα επιστημονικά, φιλοσοφικά, θρησκευτικά, λογοτεχνικά κα. (της εποχής και των χωρών υπό εξέταση), που θα βοηθούσαν να βρεθούν τα στοιχεία εκείνα που θα επέτρεπαν να φωτιστεί το φαινόμενο. Είναι σαφές ότι τα όρια της παρούσης εργασίας αποκλείουν το ενδεχόμενο αυτό.

Ο λόγος που επιλέξαμε τις νυχτερινές σκηνές από το σύνολο της ζωγραφικής παραγωγής του Λα Τουρ είναι κυρίως ότι η φήμη του ζωγράφου και στο 17^ο αιώνα, κατά τα φαινόμενα, αλλά και στον 20^ό, βασίστηκε σ' αυτό το τμήμα του έργου του – σε βαθμό που όταν κανείς ακούει σήμερα το όνομα Ζορζ ντε Λα Τουρ να σκέφτεται σχεδόν αυτομάτως νυχτερινές σκηνές. Ήταν πιο ενδιαφέρον για μας να μελετήσουμε

²⁴ Pariset, 1948, ο.π., σελ. 104. Ο Febvre, στη βιβλιοκριτική της μονογραφίας του Pariset, 1950, ο.π., σελ. 134, υποσημ. 1, επικροτεί τις απόψεις του, όταν γράφει ότι εναντιώνεται «στην παράλογη χρήση αυτών των μεγάλων αφαιρέσεων – αυτών των μεγάλων μηχανισμών που εμποδίζουν την κατανόηση», ενώ μιλάει για «τη μανία μας να κολλάμε ετικέτες». Ο Febvre εναντιώνεται γενικότερα στη χρήση των όρων, ενώ ο Pariset πιστεύει ότι μπορούν να μας χρησιμεύσουν, αν επιδείξουμε σύνεση και αν οριστεί κατάλληλα το περιεχόμενό τους. Ο ίδιος, άλλωστε, τους χρησιμοποιεί κατά κόρον.

το ζωγράφο μέσα από εκείνα τα έργα που έθρεψαν κατεξοχήν τη φήμη του, τη στιγμή μάλιστα που η φήμη αυτή – και ιδιαίτερα ο τρόπος που εδραιώθηκε – αποτελεί ένα από τα πιο ενδιαφέροντα φαινόμενα στην περίπτωση Λα Τουρ.

Για την ακρίβεια, ένα από τα σοβαρότερα προβλήματα που συναντήσαμε στην πορεία της εργασίας αυτής, ήταν το γεγονός ότι η φήμη του Λα Τουρ ως «μεγάλου ζωγράφου» έχει επηρεάσει την έρευνα για το έργο του, σε διάφορους τομείς, με αποτέλεσμα ακόμη και οι απόψεις για τον «καραβατζισμό» ή το «ρεαλισμό» του ζωγράφου να χρωματίζονται από αυτήν. Έτσι, επιλέξαμε, στο τελευταίο τμήμα της εργασίας μας, αντί για επίλογο, να κάνουμε έναν απολογισμό των σημείων της έρευνας που επηρεάστηκαν περισσότερο από την επιμονή να αντιμετωπίζεται ο Λα Τουρ σαν ένας «μεγάλος ζωγράφος» και να καταδείξουμε πώς η προσέγγιση της ιστορίας της τέχνης βάσει ανάλογων κατηγοριοποιήσεων,²⁵ οδηγεί συχνά ακόμη και σε ιστορικές ανακρίβειες.

Στο σημείο αυτό όμως, θα πρέπει να ανοίξουμε μία παρένθεση : Το να θεωρείται ο Λα Τουρ «μεγάλος ζωγράφος», όπως και πολλά άλλα ζητήματα που σχετίζονται με το πώς οι μελετητές αντιμετωπίζουν το έργο του ζωγράφου και τον ίδιο γενικότερα, αποτελούν απλώς την εκδήλωση ενός βαθύτερου προβλήματος, οι ρίζες του οποίου θα πρέπει να αναζητηθούν στο γεγονός ότι οι ειδικοί του Λα Τουρ (και των δύο σχολών) παραμένουν δέσμιοι μιας παραδοσιακής αντίληψης για την ιστορία της τέχνης, στο επίκεντρο του προβληματισμού της οποίας τοποθετείται ο καλλιτέχνης-άτομο. Όπως ορθά το επισημαίνει ο Lucien Febvre, στη βιβλιοκριτική της μονογραφίας του Pariset, το βασικό πρόβλημα της προσέγγισης του τελευταίου – όπως και όλων όσων ασχολήθηκαν με το ζωγράφο έπειτα από αυτόν, θα προσθέταμε εμείς – είναι ακριβώς αυτή η ανθρωποκεντρική, θα την ονομάζαμε, αντίληψη της ιστορίας της τέχνης. «Αιώνιο πρόβλημα της βιογραφικής μονογραφίας»,²⁶ αναφωνεί ο Γάλλος ιστορικός και συνιδρυτής του περιοδικού των *Annales*. Δεν είναι τυχαίο που η κριτική αυτή προέρχεται από το συγκεκριμένο ιστορικό : Ο Febvre αποτελεί έναν από τους πρωτεργάτες στη Γαλλία μιας μεταρρύθμισης στον τομέα της ιστορίας, που

²⁵ Το πρόβλημα δεν έγκειται στο αν ο Λα Τουρ είναι ή δεν είναι «μεγάλος ζωγράφος», αλλά στο γεγονός ότι υπάρχει μια τέτοια διάκριση, βάση της οποίας κάποιοι είναι «μεγάλοι ζωγράφοι» – και αντιμετωπίζονται αναλόγως (με ό,τι συνεπάγεται αυτό) – και κάποιοι άλλοι όχι. Για το τι ακριβώς σημαίνει «μεγάλος ζωγράφος» σύμφωνα με τους μελετητές που κάνουν χρήση της συγκεκριμένης ορολογίας και με ποια κριτήρια συμπεριλαμβάνεται κανείς στην κατηγορία αυτή, βλ. το Αντί Επίλογου.

²⁶ Febvre, 1950, ο.π., σελ. 133. Για το πρόβλημα της μονογραφίας και για μια ανάλυση της εγγενούς ανεπάρκειάς της, βλ. ειδικότερα Nicos Hadjinicolaou, *Histoire de l'art et lutte des classes*, François Maspero, Παρίσι, 1978 (1η έκδ. 1973), σελ. 42-50.

στόχο είχε να πλήξει όχι μόνο την ιστορία βιογραφικού τύπου, αλλά και τη μέχρι τότε κυρίαρχη γεγονοτολογική ιστορία. Από την εποχή κιόλας της διατριβής του²⁷ και ακόμη περισσότερο από το 1929, χρονιά εμφάνισης των *Annales*, αγωνίζεται να θέσει τα θεμέλια ενός νέου είδους ιστορίας.²⁸ Εφοδία του στον αγώνα αυτό μία σειρά βιβλίων και άρθρων, ανάμεσα στα οποία εξέχουσα θέση κατέχουν οι «πολεμικές βιβλιοκριτικές» του, όπως τις αποκαλεί χαρακτηριστικά ο Peter Burke,²⁹ όπου βάλλει ενάντια σε όλους όσους υπεραμύνονται της παραδοσιακής ιστορίας. Έτσι, και στο κείμενο που γράφει για τον Pariset, ο άξονας, η ραχοκοκαλιά θα λέγαμε, της κριτικής του μπορεί να συνοψιστεί στην εξής φράση : «Με άλλα λόγια – όπως ο Braudel δε συνέγραψε το *Φίλιππο Β΄ και τη Μεσόγειο*, αλλά τη *Μεσόγειο τον καιρό του Φίλιππου Β΄*,³⁰ κάτι που προσέδωσε στη συνεισφορά του την πλήρη σημασία της – θα προτιμούσα να μας έδινε ο François-G. Pariset, αντί για το Ζορζ ντε Λα Τουρ και το Καλλιτεχνικό περιβάλλον της Λορραίνης – το Καλλιτεχνικό περιβάλλον της Λορραίνης την εποχή του Λα Τουρ».³¹

Το αποτέλεσμα της τοποθέτησης του ατόμου στο επίκεντρο του ιστορικού προβληματισμού είναι μια «ιστορία της τέχνης ως ιστορία των καλλιτεχνών»,³² σε στενή συνάρτηση με την οποία βρίσκεται μία συντηρητική και ανιστορική στη βάση της θεώρηση, ότι δηλ. η ανθρώπινη φύση είναι πάντοτε η ίδια και τα χαρακτηριστικά

²⁷ Η διατριβή του με τίτλο *Philippe II et la Franche-Comté* παρουσιάζεται στα 1911.

²⁸ Βλ. σχετικά το κείμενο του Febvre “A new kind of history”, σελ. 27-43, στο (επιμ.) Peter Burke, *A new kind of history from the writings of Febvre* (μτφρ. από τα γαλλικά : K. Folca), Routledge & Kegan Paul, Λονδίνο, 1973. Το βιβλίο αποτελεί μία επιλογή από κείμενα του Febvre, τα οποία είχαν δημοσιευτεί σε διάφορα περιοδικά και στη συνέχεια αναδημοσιεύτηκαν σε τρεις ξεχωριστούς τόμους στη Γαλλία. Το συγκεκριμένο κείμενο πρωτοδημοσιεύτηκε το 1949, στο περιοδικό *Revue de métaphysique et de morale* (τόμ. LVIII), και αναδημοσιεύτηκε στον τόμο *Combats pour l'histoire* (Armand Colin, Παρίσι, 1953). Αποτελεί ένα μανιφέστο του Febvre που εκθέτει την αντίληψή του για την ιστορία, με αφορμή το βιβλίο *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien* (1949), του φίλου του και συνιδρυτή των *Annales* Marc Bloch, που εκτελέστηκε από τους Γερμανούς το 1944. Για μια αναλυτική επισκόπηση των αντιλήψεων των δύο ιστορικών, βλ. το βιβλίο του François Dosse, *Η ιστορία σε ψίχουλα. Από τα Annales στη 'Νέα Ιστορία'* (μτφρ. Α. Βλαχοπούλου), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 1993, ειδικά τα δύο πρώτα κεφάλαια.

²⁹ Peter Burke, “Introduction : the development of Lucien Febvre”, σελ. xii, στο (επιμ.) Peter Burke, 1973, ο.π.

³⁰ Αναφέρεται στη διατριβή του Fernand Braudel *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, που δημοσιεύεται στα 1949 (Armand Colin, Παρίσι). Βλ. και Febvre, “A new kind of history”, 1973, ο.π., σελ. 37-38, όπου εκθειάζει τον Braudel για το επίτευγμά του.

³¹ Febvre, 1950, ο.π., σελ. 133. Λίγο πιο πάνω, στην ίδια σελίδα, σχολιάζοντας τον όγκο της εργασίας του Pariset (440 σελ.) και επαινώντας τις αρετές του συγγραφέα, γράφει : «Μα πώς να μη δοκιμάσουμε το συναίσθημα ότι η προσπάθεια είναι υπερβολικά μεγάλη και ξεπερνάει το στόχο, αν αυτός ο στόχος είναι να διαφωτιστεί το έργο ενός ανθρώπου – ή ότι δεν τον εκπληρώνει επαρκώς, αν [ο στόχος] είναι να σκιαγραφηθεί μια εποχή ; ».

³² Για μια διεξοδική κριτική της «ιστορίας της τέχνης ως ιστορίας των καλλιτεχνών», βλ. το ομώνυμο κεφάλαιο στο Hadjiniocolau, 1978, ο.π., σελ. 27-50.

της αναλλοίωτα δια μέσου των αιώνων.³³ Σύμφωνα με τη θεώρηση αυτή, είναι νόμιμο όχι μόνο να προβάλλονται σε καλλιτέχνες του 17ου αιώνα χαρακτηριστικά των καλλιτεχνών του 19ου ή ακόμη και του 20ού, αλλά και να αναζητούνται τα αιώνια και αναλλοίωτα συστατικά της ίδιας της τέχνης (στο βαθμό που αυτή θεωρείται ότι αποτελεί την έκφραση ή αντανάκλαση της βαθύτερης φύσης των ανθρώπων), τα οποία ταυτίζονται τις περισσότερες φορές με τα εθνικά της χαρακτηριστικά. Τα αρνητικά αποτελέσματα των αντιλήψεων αυτών είναι εμφανή στην έρευνα για τον Λα Τουρ.

Ας επανέλθουμε όμως στη δομή και το περιεχόμενο της εργασίας μας : Δεν ασχοληθήκαμε διόλου με το γιατί ο Λα Τουρ ζωγραφίζει νυχτερινές σκηνές, γιατί θεωρούμε ότι αυτό είναι ένα ψευδο-πρόβλημα. Το ερώτημα θα είχε νόημα να τεθεί μόνο στην περίπτωση που ο Λα Τουρ αποτελούσε την εξαίρεση σε κάποιον κανόνα : Κάτι τέτοιο δε συμβαίνει. Υπάρχουν όμως δύο ερωτήματα που μπορεί να θέσει κανείς αναφορικά με την ενασχόληση του ζωγράφου με τις νυχτερινές σκηνές : 1) Ποια μπορεί να ήταν τα πρότυπά του (ποιες νυχτερινές σκηνές δηλ. μπορεί να είχε δει και πού ;) και 2) Γιατί μοιάζει να ειδικεύεται στις νυχτερινές σκηνές μετά τα 1630, όταν, σε γενικές γραμμές, η μόδα τους αρχίζει να εξασθενεί σε ολόκληρη την Ευρώπη.

Το πρώτο από τα δύο ερωτήματα σχετίζεται με την περίοδο της μαθητείας του Λα Τουρ και με το γενικότερο πρόβλημα της διαμόρφωσης του ύφους του και εξετάζεται εν μέρει στο δεύτερο κεφάλαιο. Το δεύτερο ερώτημα αφορά την περίοδο ωριμότητας του ζωγράφου και η απάντηση θα πρέπει μάλλον να αναζητηθεί στην απομόνωσή του σε μια μικρή επαρχιακή πόλη και στην απουσία νέων ερεθισμάτων που θα μπορούσαν να ανανεώσουν την έμπνευσή του – ή να αναδιαμορφώσουν το γούστο των ντόπιων αγοραστών. Στο ερώτημα αυτό θα επανέλθουμε στο τελευταίο τμήμα της εργασίας μας, με αφορμή τη διατύπωση μερικών σκέψεών μας για τη σχέση της επαρχίας-Λορραίνης με τα καλλιτεχνικά κέντρα της εποχής.

Θα θέλαμε να κλείσουμε την εισαγωγή μας επισημαίνοντας ότι οι νυχτερινές σκηνές δε συνιστούν εξ ορισμού κάποιου είδους πρόβλημα για την έρευνα. Σίγουρα μπορεί κάποιος να ασχοληθεί με τα εικονογραφικά προβλήματα των φωτιστικών

³³ Ο Febvre αποκαλεί τον «ψυχολογικό αναχρονισμό» «το χειρότερο είδος αναχρονισμού, το πιο ύπουλο και βλαβερό απ'όλα». Βλ. το κείμενό του “History and psychology”, σελ. 9, στο (επιμ.) Peter Burke, 1973, ο.π. Το κείμενο εμφανίστηκε για πρώτη φορά στην *Encyclopédie française* (τόμ. VIII, 1938) και αναδημοσιεύτηκε στο *Combats pour l'histoire* (1953).

πηγών, με τις συμβολικές ερμηνείες της αναπαράστασης του φωτός κτλ. Δεν παύει όμως να πρόκειται για έναν μάλλον αυθαίρετο διαχωρισμό. Κι αυτό φαίνεται κυρίως από το γεγονός ότι οι νυχτερινές σκηνές στο έργο του Λα Τουρ – και όχι μόνο στο δικό του – μπορεί να είναι είτε θρησκευτικές είτε κοσμικές, ενώ δε συνδέονται αναγκαστικά με μία μόνο τεχνοτροπία. Δεν πιστεύουμε ότι οι νυχτερινές σκηνές πρέπει – παρά την ιδιαιτερότητά τους – να αντιμετωπίζονται διαφορετικά σε σχέση με τις σκηνές με φυσικό φωτισμό. Για το λόγο αυτό, συμπεριλάβαμε στη μελέτη μας και ορισμένες σκηνές που δεν είναι νυχτερινές, όχι μόνο για να έχουμε μια πιο σφαιρική εικόνα της ζωγραφικής παραγωγής του Λα Τουρ σε σχέση με τα προβλήματα που εξετάζουμε, αλλά κυρίως για να δείξουμε πως οι νυχτερινές σκηνές αποτελούν ένα ενιαίο σύνολο μαζί με τα υπόλοιπα έργα του και πως οι τεχνοτροπικές διαφοροποιήσεις που παρατηρούνται σε αρκετές από αυτές (όπως π.χ. η «αφαίρεση»), οφείλονται σε παράγοντες ολότελα ανεξάρτητους – βλ. επαρχία – από το ζωγραφικό «είδος» των νυχτερινών σκηνών.

Κεφάλαιο 1

Νυχτερινές σκηνές. Σύντομο ιστορικό και γενικότερες σκέψεις

Στόχος του κεφαλαίου αυτού δεν είναι, όπως τονίσαμε και στην εισαγωγή, η εξήγηση της εμφάνισης και της σταδιακής εξάπλωσης των νυχτερινών σκηνών. Αυτό που επιλέξαμε να κάνουμε, είναι να παρουσιάσουμε ένα σύντομο, αλλά κατατοπιστικό σχεδιάγραμμα της εμφάνισης και της πύκνωσης των νυχτερινών σκηνών μέχρι την εποχή του άμεσου ενδιαφέροντός μας (αρχές του 17ου αιώνα), με σκοπό να επιτύχουμε την πληρέστερη τοποθέτηση των υπό εξέταση προβλημάτων στο χρόνο και την καλύτερη συσχέτισή τους με την τέχνη του παρελθόντος, προκειμένου να καταδειχθούν οι δεσμοί αναμεταξύ τους και να γίνει αισθητή η ύπαρξη – ή η απουσία – συνέχειας. Στόχος μας, με άλλα λόγια, ήταν να θέσουμε τις νυχτερινές σκηνές του Λα Τουρ σε ιστορική προοπτική. Προσπαθήσαμε να αποφύγουμε, όσο ήταν δυνατό, την ξερή, περιγραφική εξιστόρηση των γεγονότων και επιχειρήσαμε να εμπλουτίσουμε την αφήγησή μας με ορισμένες γενικότερες παρατηρήσεις για αυτό τον τρόπο αναπαράστασης.

Τι είναι λοιπόν οι νυχτερινές σκηνές ; Μήπως πρόκειται για ένα ακόμη ζωγραφικό είδος, όπως για παράδειγμα η νεκρή φύση, το τοπίο ή το πορτρέτο ; Πραγματεύεται ενός συγκεκριμένου τύπου θέματα ; Η απάντησή μας είναι πως όχι. Οι νυχτερινές σκηνές αποτελούν μια ομάδα ανομοιογενών ως προς τη θεματολογία τους έργων (θρησκευτικές, μυθολογικές, ηθογραφικές σκηνές κτλ.), τα οποία έχουν το εξής κοινό χαρακτηριστικό : Φωτίζονται από μία ή περισσότερες φωτιστικές πηγές που βρίσκονται *πάντα και αναγκαστικά* μέσα στον πίνακα.³⁴ Σκηνές με έντονες αντιθέσεις φωτός-σκιάς, στις οποίες δεν καθίσταται ορατή³⁵ η φωτιστική πηγή *μέσα*

³⁴ Νυχτερινές σκηνές που φωτίζονται εν μέρει και από εκτός του πίνακα φωτιστικές πηγές μπορεί να υπάρχουν, όπως για παράδειγμα ο πίνακας του Λα Τουρ *Άγιος Πέτρος μετανοών* (Μουσείο του Κλίβελαντ, 1645) που φωτίζεται κυρίως από το φανάρι στα πόδια του Πέτρου, αλλά και από μια δεύτερη φωτιστική πηγή που βρίσκεται έξω από τον πίνακα, στην πάνω αριστερή γωνία. Το αντίστροφο δεν ισχύει : Σκηνές που δεν φωτίζονται από εντός του πίνακα φωτιστικές πηγές δε θα πρέπει να θεωρούνται νυχτερινές, κατά την άποψή μας. Υπάρχουν βέβαια και περιπτώσεις, όπως π.χ. το έργο του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου *Αγωνία στον κήπο της Γεσθημανής* (Μουσείο του Τολέδο, Οχάιο, δεκ. του 1590), θέμα που σώζεται σε διάφορες παραλλαγές, όπου, ενώ η απεικόνιση της σελήνης δεν αφήνει καμία αμφιβολία ότι πρόκειται για νυχτερινή σκηνή (τουλάχιστον όσον αφορά την ώρα που διαδραματίζεται το εν λόγω περιστατικό), ο ζωγράφος αδιαφορεί πλήρως για την αληθοφανή αναπαράσταση των συνθηκών φωτισμού, αφού είναι ολοφάνερο ότι η σκηνή φωτίζεται από μπροστά και όχι από το φεγγάρι στο φόντο του πίνακα. Στην περίπτωση αυτή δεχόμαστε ότι πρόκειται για νυχτερινή σκηνή μόνο τυπικά.

³⁵ Στην προκειμένη περίπτωση, «ορατή» εννοούμε και την καλυμμένη φωτιστική πηγή *μέσα* στον πίνακα (καλυμμένη από χέρι κτλ.).

στον πίνακα (όπως συμβαίνει, για παράδειγμα, στα έργα του Καραβάτζο και σε πολλά από τα έργα του Ρέμπραντ), δεν αποτελούν νυχτερινές σκηνές. Ο διαχωρισμός αυτός είναι καταλυτικός για τον προσδιορισμό του φαινομένου. Αν στην κατηγορία «νυχτερινές σκηνές» επρόκειτο να συμπεριλάβουμε και όλες εκείνες με την έντονη φωτοσκίαση, τότε η διάκριση θα έχανε αυτομάτως το νόημά της, γιατί δεν υπάρχει κανένα αντικειμενικό κριτήριο που να μας επιτρέπει να καθορίσουμε ακριβώς πόσο έντονη πρέπει να είναι η φωτοσκίαση, προκειμένου να αποφανθούμε για το αν ένας πίνακας αποτελεί ή όχι νυχτερινή σκηνή.

Όσον αφορά τις φωτιστικές πηγές, αυτές μπορεί να εμπίπτουν στις εξής τρεις κατηγορίες : φυσικές πηγές φωτός, τεχνητές πηγές φωτός, υπερβατικές (ή υπερφυσικές) πηγές φωτός.³⁶ Το διαχωρισμό αυτό έκανε, στο βιβλίο του *Über das Licht in der Malerei* (1954),³⁷ ο Wolfgang Schöne, στη μοναδική μέχρι σήμερα συνολική μελέτη πάνω στο θέμα του φωτός, απ'όσο γνωρίζουμε.³⁸ Ο διαχωρισμός αυτός μας επιτρέπει να συντάξουμε μία τυπολογία των φωτιστικών πηγών, ιδιαίτερα χρήσιμη για όσους ενδιαφέρονται να ασχοληθούν με τις συμβολικές προεκτάσεις της αναπαράστασης του φωτός και των φωτιστικών πηγών και με προβλήματα εικονογραφικού-εικονολογικού τύπου.³⁹ Η επιλογή από το ζωγράφο της μίας ή της άλλης κατηγορίας, ακόμη και ο συνδυασμός τους, δεν μπορούν άραγε να μας διαφωτίσουν σχετικά με το περιεχόμενο ενός έργου, ειδικά σε μια εποχή όπου δεν ήταν ασυνήθιστο να επενδύονται ακόμη και τα αντικείμενα καθημερινής χρήσης, με κάθε είδους συμβολικές σημασίες ;

³⁶ Για παράδειγμα, φυσική πηγή φωτός είναι το φεγγάρι στον πίνακα του Άνταμ Ελσχάιμερ (Adam Elsheimer, 1578-1610) *Φυγή στην Αίγυπτο* (Παλαιά Πινακοθήκη, Μόναχο, 1609), τεχνητή πηγή φωτός είναι το κεριό στον πίνακα του Λα Τουρ *Μετανοούσα Μαγδαληνή* (βλ. την ωραιότερη από τις παραλλαγές αυτού του θέματος που φιλοτέχνησε ο ζωγράφος, στο Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης) και υπερβατική πηγή φωτός είναι το Θείο Βρέφος που ακτινοβολεί φως σε μια από τις πολυάριθμες νυχτερινές γεννήσεις που μας σώζονται, βλ. παρακάτω.

³⁷ W. Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, Gebr. Mann, Βερολίνο, 1954. Δυστυχώς, το γεγονός ότι δεν γνωρίζουμε γερμανικά δε μας επέτρεψε να συμβουλευτούμε το βιβλίο. Αρκετά διαφωτιστική ωστόσο στάθηκε η βιβλιοκριτική που δημοσίευσε στα 1955 ο Alfred Neumeier στο *Art Bulletin*, τόμ. XXXVII, Δεκέμβριος 1955, σελ. 301-304.

³⁸ Υπάρχει και το βιβλίο της Katrin Seidel, *Die Kerze. Motivgeschichte und Ikonologie*, Hildesheim, 1996, το οποίο δε στάθηκε δυνατό να βρούμε και για το οποίο δε γνωρίζουμε τίποτα, εκτός από αυτό που μας λέει ο τίτλος : Μία μελέτη για την ιστορία του μοτίβου του κεριού και η εικονολογία αυτού. Ο Schöne, αντίθετα, δεν περιορίζεται σε συγκεκριμένα μοτίβα ούτε στο φαινόμενο της απεικόνισης των φωτιστικών πηγών (τεχνητών ή μη) στις νυχτερινές σκηνές, αλλά πραγματεύεται συνολικά τη λειτουργία του φωτός στη ζωγραφική.

³⁹ Η κριτική της Paulette Choné, *L'atelier des nuits. Histoire et signification du nocturne dans l'art d'Occident*, Imaginaires Européens (Σειρά), Presses Universitaires de Nancy, 1992, σελ. 126, ότι η διάκριση του Schöne είναι «αυθαίρετη και αναχρονιστική», είναι αδικαιολόγητη.

Η λειτουργία των φωτιστικών πηγών (όλων των τύπων) μέσα στα πλαίσια ενός πίνακα, δε διαφέρει ουσιαστικά από την πρωταρχική λειτουργία που επιτελεί το φως στη ζωγραφική, είτε αυτό βρίσκεται μέσα στον πίνακα είτε έξω από αυτόν⁴⁰: Τη λειτουργία δηλ. της απόδοσης των όγκων, με τη βοήθεια της φωτοσκίασης και συνακόλουθα, της κατασκευής ενός τρισδιάστατου χώρου που όχι μόνο περιλαμβάνει τα αντικείμενα, αλλά καθιστά σαφείς και τις μεταξύ τους σχέσεις-αποστάσεις. Περίπου όπως και με τη γεωμετρική προοπτική, αλλά όχι αναγκαστικά σε συνάρτηση μαζί της, η χρήση του φωτός μας επιτρέπει να τοποθετήσουμε νοητά τις μορφές στο χώρο και να αντιληφθούμε τις χωρικές τους σχέσεις (απόσταση του ενός από το άλλο, απόσταση από το πρώτο πλάνο της σύνθεσης κτλ.).⁴¹ Επιπλέον, η υπολογισμένη και ορθολογική χρήση του φωτός, η ύπαρξη δηλ. μίας φωτιστικής πηγής (μέσα ή έξω από τον πίνακα) που φωτίζει τη σύνθεση ομοιόμορφα από μία κατεύθυνση και δε διαχέεται άσκοπα και παράλογα, βοηθάει στην ενοποίηση του χώρου και της σύνθεσης, με όλα τα προτερήματα που επιφέρει η ενοποίηση αυτή.⁴² Έτσι λοιπόν, οι νυχτερινές σκηνές μπορούν, κατά τη γνώμη μας, να θεωρηθούν ως η ακραία συνέπεια της κατασκευής του χώρου και του όγκου μέσω της φωτοσκίασης. Δεν πρόκειται δηλ. για ένα φαινόμενο νέο στην ιστορία της ζωγραφικής, από αυτή την άποψη τουλάχιστον.

Μία άλλη λειτουργία που επιτελεί το φως στη ζωγραφική (όχι μόνο στις νυχτερινές σκηνές, αλλά γενικότερα), είναι ο τονισμός ή η υπογράμμιση της δράσης. Η συγκέντρωσή του σε ένα πρόσωπο, αντικείμενο ή γεγονός, καθοδηγεί αυτομάτως το βλέμμα και την προσοχή του θεατή, χωρίς τη συνδρομή άλλων «σκηνοθετικών» ευρημάτων (π.χ. τοποθέτηση στο κέντρο κτλ.), επιτυγχάνοντας έτσι όχι μόνο να

⁴⁰ Αναφερόμαστε ασφαλώς σε μια ζωγραφική που στοχεύει στην αληθοφανή αναπαράσταση της εξωτερικής πραγματικότητας και όχι στη ζωγραφική γενικά, γιατί το φως στη μεσαιωνική τέχνη, για παράδειγμα, επιτελεί εντελώς διαφορετικές λειτουργίες. Η χρήση και η αναπαράσταση του φωτός υπόκειται σε μεταβολές ανάλογα με τις ιστορικές περιόδους. Σε καμία περίπτωση δεν έχουμε να κάνουμε μ' ένα διαχρονικό φαινόμενο.

⁴¹ Η λειτουργία αυτή του φωτός θα αξιοποιηθεί ιδιαίτερα στις «αβαθείς» συνθέσεις του Καραβάτζο και των οπαδών του το πρώτο μισό του 17ου αιώνα, στις οποίες η γεωμετρική προοπτική καθίσταται περιττή.

⁴² Ο γάλλος θεωρητικός του 17ου αιώνα Ροζέ ντε Πιλ (Roger de Piles, 1635-1709) στο *Cours de peinture par principes*, Παρίσι, 1708, χρησιμοποιεί το παράδειγμα με τα σταφύλια για να αποδείξει τη χρησιμότητα του ενιαίου φωτισμού για την αρμονική σύνθεση μιας ομάδας αντικειμένων – βλ. *Dossier de l'art*, τχ. 50, Σεπτέμβριος 1998, σελ. 33. Βλ. επίσης R. Arnheim, *Τέχνη και οπτική αντίληψη. Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης* (μτφρ. Ι. Ποταμιάνος), Θεμέλιο, Αθήνα, 1999 (1η έκδ.: 1954), σελ. 342-343. Όσον αφορά τον πλευρικό φωτισμό, η χρήση του έχει το επιπλέον πλεονέκτημα να τονίζει το ανάγλυφο της σύνθεσης, όπως μπορούμε να διαπιστώσουμε από τους διάφορους πειραματισμούς των ζωγράφων στη μονοχρωματική σχεδόν απομίμηση χαμηλών ανάγλυφων, όπου χρησιμοποιούν κατεξοχήν το τέχνασμα αυτό. Βλ. για παράδειγμα το έργο του Mantegna (1430/31-1506) *Εισαγωγή της λατρείας της Κυβέλης στη Ρώμη* (Εθνική Πινακοθήκη, Λονδίνο, 1505/1506).

αναδειξεί το σπουδαιότερο τμήμα της σύνθεσης, αλλά και να το νοηματοδοτήσει. Επιπλέον, οι έντονες αντιθέσεις φωτός-σκιάς προκαλούν μεγαλύτερο συναισθηματικό-ψυχολογικό αντίκτυπο στο θεατή, απ'όσο μια σκηνή ομοιόμορφα και χωρίς εξάρσεις φωτισμένη. Οι δυνατότητες αυτές της χρήσης του φωτός στη ζωγραφική – ως τις αποκαλέσουμε δραματικές-εκφραστικές – ανακαλύφθηκαν πολύ νωρίς από τους ζωγράφους, οι οποίοι φρόντισαν να τις εκμεταλλευτούν στο έπακρο.

Συγκεκριμένα τώρα, όσον αφορά τις νυχτερινές σκηνές, η θεμελιώδης διαφορά τους με τις μη νυχτερινές δεν έγκειται στη χρήση του φωτός για την επίτευξη ενός διαφορετικού – «κατασκευαστικού», «δραματικού» κτλ. – στόχου, αλλά στην εισαγωγή της φωτιστικής πηγής μέσα στον πίνακα και στη ζωγραφική αναπαράσταση του ίδιου του φωτός, ως μίας συγκεκριμένης δύναμης που επενεργεί πάνω στα πράγματα, καθιστώντας τα ορατά, και όχι πλέον ως μίας αφηρημένης, πανταχού παρούσας αρχής ή ως ενός αντικειμένου ανάμεσα στα άλλα.⁴³ Δυστυχώς, δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε αν η μεταβολή αυτή οφείλεται σε διαφορετική στάση των ανθρώπων απέναντι στο φως ως φυσικό φαινόμενο ή αν πρόκειται κυρίως για μία εξέλιξη τεχνικού, θα λέγαμε, τύπου. Ο Arnheim γράφει σχετικά : «...η ορθότητα των τεχνικών φωτισμού του 15ου και του 16ου αιώνα ήταν ουσιαστικά το προϊόν περιέργειας, έρευνας και αισθητηριακής εκλέπτυνσης».⁴⁴ Χωρίς να χρειαστεί να πάμε τόσο μακριά ώστε να μιλάμε για «αισθητηριακή εκλέπτυνση», είναι παράλογο άραγε να υποθέσει κανείς ότι η δυνατότητα της αναπαράστασης του φωτός στη ζωγραφική βρίσκεται σε στενή συνάρτηση αφενός μεν με μία βαθύτερη κατανόηση των νόμων της οπτικής, αποτέλεσμα το δίχως άλλο εμπειρικής παρατήρησης, αφετέρου δε με μία «εξέλιξη» στις τεχνικές ικανότητες-δεξιότητες των ζωγράφων σε μια ζωγραφική που έτεινε να γίνει όλο και περισσότερο ψευδαισθησιακή ; Οπωσδήποτε, η ύπαρξη της δυνατότητας της αναπαράστασης του φωτός δεν αποτελεί επαρκή αιτιολόγηση για τη μεταβολή αυτή. Δεν εξηγεί δηλ. το γιατί οι ζωγράφοι επέλεξαν να συμπεριλάβουν τις

⁴³ Βλ. π.χ. την *Άνοιξη* του Μποτιτσέλι (Botticelli, 1445-1510) στο Ουφίτσι (Φλωρεντία), όπου το φως είναι ομοιόμορφο σε όλα τα σημεία του πίνακα, χωρίς να αποκαλύπτει την πηγή του. Βλ. επίσης τον πίνακα του Γιαν φαν Άικ (Jan van Eyck, 1390-1440) ο *Αρραβώνας του Αρνολφίνι* στην Εθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου, όπου στον πολυέλαιο που κρέμεται από το ταβάνι, βλέπουμε να απεικονίζεται ένα μόνο αναμμένο κερί. Το κερί όμως αυτό δεν εκπέμπει φως : Ελλείπει καλύτερου χαρακτηρισμού, θα λέγαμε ότι αποτελεί μία «μη ενεργή» φωτιστική πηγή : Ο ρόλος της είναι προφανώς καθαρά συμβολικός και η λειτουργία της ανύπαρκτη. Η διάκριση αυτή είναι σημαντική γιατί, για να θεωρηθεί μια σκηνή νυχτερινή, ο φωτισμός θα πρέπει κατά κύριο λόγο να προέρχεται από τις εντός του πίνακα φωτιστικές πηγές, ο ρόλος των οποίων σε καμία περίπτωση δεν πρέπει να είναι διακοσμητικός.

⁴⁴ Arnheim, 1999, ο.π., σελ. 354. Ο Arnheim αφιερώνει ένα κεφάλαιο στο φως (VI, σελ. 331-359), με ορισμένες ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις.

φωτιστικές πηγές στους πίνακές τους · εξηγεί απλά το πώς η επιλογή αυτή κατέστη δυνατή.

Και κάτι ακόμη : Δεν είναι τυχαίο που οι περισσότερες νυχτερινές ηθογραφικές σκηνές του 16ου και του πρώτου μισού του 17ου αιώνα απεικονίζουν δραστηριότητες κατεξοχήν «αμαρτωλές» σύμφωνα με τη χριστιανική ηθική της εποχής : Μουσική, έρωτας, χαρτιά και ζάρια, χρηματικές συναλλαγές.⁴⁵ Ορισμένες από τις δραστηριότητες αυτές, όπως τα ζάρια και η χαρτοπαιξία, δεν έφεραν απλά το στίγμα της ανηθικότητας και της αμαρτίας, αλλά θεωρούνταν και αξιόποινες από το νόμο.⁴⁶ Άλλες θεωρούνταν ηθικά κολάσιμες επαγωγικώς, όπως π.χ. οι διάφορες χρηματικές συναλλαγές, που συνιστούσαν «αμαρτία» μόνο στο βαθμό που υπαινίσσονταν την τοκογλυφία, την αισχροκέρδεια ή ακόμη χειρότερα, την απληστία, ένα από τα επτά θανάσιμα αμαρτήματα. Ο συσχετισμός λοιπόν, μέσω της απεικόνισης, των συγκεκριμένων δραστηριοτήτων με τις νυχτερινές ώρες, δεν είναι ούτε τυχαίος ούτε χωρίς νόημα, ακριβώς γιατί το σκοτάδι έχει από πολύ νωρίς συνδεθεί στα πλαίσια της χριστιανικής θρησκευτικής σκέψης⁴⁷ με κάθε τι το αρνητικό, το κακό, το αμαρτωλό, το διαβολικό, ενώ το φως έχει συνδεθεί με το θετικό, το καλό, το αγνό, το θεϊκό. Ο απλός αυτός και ξεκάθαρος συμβολισμός δεν είναι δυνατόν να έμεινε ανεκμετάλλευτος από τους ζωγράφους ή απαρατήρητος από το κοινό τους.⁴⁸ Ακόμη και τα φαινομενικά «αθώα» και χωρίς δευτερεύοντα νοήματα

⁴⁵ O Leonard J. Slatkes, ««An Ineffable Light and Splendour» : Nocturnes, Night scenes and Artificial Illumination», στον κατάλογο της έκθεσης *The Genius of Rome, 1592-1623* (Βασιλική Ακαδημία των Τεχνών, Λονδίνο, 20 Ιανουαρίου-16 Απριλίου 2001), Beverly Louise Brown (επιμ.), Royal Academy of Arts, Λονδίνο, 2001, σελ. 309-312, συνιστά προσοχή στο θέμα αυτό, γιατί, όπως ορθά τονίζει, η απεικόνιση του φωτός βρίσκεται σε στενή συνάρτηση με το θέμα και συνεπώς δεν είναι δυνατόν να νοηματοδοτήσει έναν πίνακα από μόνη της. Οποιοδήποτε γενικευτικό συμπέρασμα στον τομέα αυτό, θα κατέληγε σε παραποίηση κάθε απόπειρας εικονογραφικής ανάλυσης των νυχτερινών σκηνών.

⁴⁶ Βλ. Nicolson, *Hendrick Terbrugghen*, Martinus Nijhoff, The Hague / Netherlands, 1958, σελ. 15 : «Γνωρίζουμε από μπροσούρες της εποχής ότι το ποτό, το κάπνισμα, τα ζάρια, ακόμη και η μουσική ήταν ιδιαίτερος καταδικαστέα στις Βόρειες Κάτω Χώρες, κυρίως από τη δεύτερη δεκαετία του νέου αιώνα [ενν. το 17ο] και έπειτα». Βλ. επίσης στον τόμο 80 της *Gazette des Beaux-Arts* (Οκτώβριος 1972), στη σελ. 212, στα «Notes de lecture complémentaires des différents articles, réunies par la rédaction» (τα άρθρα είναι όλα αφιερωμένα στον Λα Τουρ), διάφορα μέτρα ενάντια στα τυχερά παιχνίδια.

⁴⁷ Και όχι μόνο : Οι ίδιοι συμβολισμοί για το φως και το σκοτάδι απαντούν και στη μυθολογία πολλών χωρών της Ασίας (βλ. και Arnheim, 1999, ο.π.).

⁴⁸ Πράγματι, είναι ελάχιστες οι μη θρησκευτικές νυχτερινές σκηνές που απεικονίζουν μία όχι αξιόμεμπτη ηθικά δραστηριότητα : Αυτές σχετίζονται ως επί το πλείστον – απ’όσο τουλάχιστον γνωρίζουμε – με τη μελέτη και την αφοσίωση σε κάποιου είδους διανοητική δραστηριότητα, όπως π.χ. το *Νυχτερινό Σχολείο* του Γκέριτ Ντου (Gerrit Dou, 1613-1675) στο Rijksmuseum (Αμστερνταμ). Υπάρχουν και άλλες σκηνές, συγγενούς θεματολογίας, τις οποίες όμως δεν είμαστε σίγουροι ότι ο χαρακτηρισμός «ηθογραφικές» περιγράφει επαρκώς. Αυτές απεικονίζουν συνήθως ζωγράφους στο εργαστήριό τους, όπως ο πίνακας του Μίκαελ Σβιρτς (Michael Sweerts, 1624-1664) *Ο καλλιτέχνης στο εργαστήριό του* (Παλάτσο Μπαρμπερίνι). Βλ. επίσης το χαρακτηριστικό του Ενέα Βίκο (Enea Vico, 1523-67) στο Μουσείο Βικτόρια και Άλμπερτ του Λονδίνου, *Η Ακαδημία* του 1550 περ. (από σχέδιο του

Παιδιά που ανάβουν κεριά κτλ. δε θα πρέπει κατά τη γνώμη μας να θεωρούνται απλές ηθογραφικές σκηνές που καταγράφουν ένα τυπικό καθημερινό περιστατικό.⁴⁹

Τι συμβαίνει τότε με τις θρησκευτικές νυχτερινές σκηνές;⁵⁰ Δίκαια θα μπορούσε κάποιος να αναρωτηθεί. Θεωρούμε πως οι παρατηρήσεις μας για τις ηθογραφικές σκηνές και τη νοηματική σύνδεση της νύχτας με την αμαρτία, δεν έρχονται αναγκαστικά σε αντίθεση με αυτή την ολότελα διαφορετική κατηγορία θεμάτων. Αυτό που προέχει στις θρησκευτικές σκηνές, κατά τη γνώμη μας, είναι ο συμβολισμός του ίδιου του φωτός – αρκετές φορές υπερβατικό, αλλά όχι όλες – που διαλύει τα σκοτάδια και στέλνει στους πιστούς ένα αισιόδοξο μήνυμα. Δεν είναι τυχαίο ότι η Γέννηση αποτελεί την πλέον συνηθισμένη νυχτερινή θρησκευτική σκηνή, με τον ολοφάνερο συμβολισμό του Θείου Βρέφους να ακτινοβολεί φως ολόγυρά του. Οι περισσότερες νυχτερινές θρησκευτικές σκηνές, εξάλλου, είναι νυχτερινές *εξ' ορισμού*. Οι περιγραφές των ευαγγελίων και άλλων θρησκευτικών

Bandinelli, 1493-1560), που απεικονίζει τους μαθητευόμενους να ασκούνται στο σχέδιο υπό το φως των κεριών μπροστά από αγαλματίδια, μία συνηθισμένη πρακτική της εποχής. Μία από τις σπάνιες νεκρές φύσεις, άλλωστε, με τεχνητή φωτιστική πηγή εντός του πίνακα, φαίνεται να σχετίζεται με αυτή την ομάδα έργων: Πρόκειται για τον πίνακα του Στόσκοφφ (Stoskopff, 1597-1657), που απεικονίζει μία νεκρή φύση με βιβλία, κεριά και αγαλματίδιο από μπρούντζο (Λούβρο, Παρίσι).

⁴⁹ Βλ. κεφάλαιο 3.

⁵⁰ Οι ηθογραφικές και οι θρησκευτικές σκηνές είναι οι δύο μεγάλες κατηγορίες στις οποίες διακρίνουμε το σύνολο της παραγωγής των νυχτερινών σκηνών, γι' αυτό και εμμένουμε στην ερμηνεία τους (όσον αφορά τις συμβολικές προεκτάσεις του φωτός). Υπάρχουν και άλλες κατηγορίες ή είδη, αλλά απαντούν με μικρότερη συχνότητα. Όσον αφορά τις μυθολογικές σκηνές, συνηθέστερα θέματα θα μπορούσαν να θεωρηθούν εκείνα που η απεικόνισή τους προϋποθέτει την ύπαρξη μιας φωτιστικής πηγής εντός του πίνακα, όπως είναι για παράδειγμα το *Εργαστήριο του Ηφαίστου*, χωρίς αυτό να αποκλείει και άλλα θέματα. Βλ. για παράδειγμα τον πίνακα του Γκότφριντ Σχάλκεν (Gottfried Schalcken, 1643-1706) η *Αφροδίτη προσφέρει στον Έρωτα ένα πυρωμένο βέλος* (Πινακοθήκη Παλαιών Δασκάλων, Κάσελ), το οποίο αναφέρουμε, παρότι μεταγενέστερο της εποχής του άμεσου ενδιαφέροντός μας, ως ενδεικτικό για το συσχετισμό της φωτιάς με το άναμμα της ερωτικής επιθυμίας (βλ. κεφ. 3). Συχνές ήταν, ιδιαίτερα κατά το 16ο αιώνα, οι απεικονίσεις της *Πυρκαγιάς της Τροίας*, οι οποίες εντάσσονται σε μία ευρύτερη κατηγορία, που ελλείψει καλύτερου χαρακτηρισμού, θα αποκαλούσαμε «σκηνές καταστροφής». Οι σκηνές αυτές δεν μπορούν να χαρακτηριστούν όλες νυχτερινές, γιατί αρκετές φορές περιορίζονται στην αναπαράσταση μιας μεγάλης πυρκαγιάς στο βάθος του πίνακα, που αφήνει κατά τα άλλα ανεπηρέαστες τις γενικότερες συνθήκες φωτισμού. Στην κατηγορία αυτή εντάσσονται επίσης ιστορικές σκηνές, αλληγορικές σκηνές (βλ. π.χ. τη *Φωτιά*, από τη σειρά των Τεσσάρων Στοιχείων του Κλοντ Ντεγιέ (Claude Deruet, περ. 1588-1660), στο Μουσείο Καλών Τεχνών της Ορλεάνης) και θρησκευτικές σκηνές: Η *Κόλαση* και ο *Λωτ με τις κόρες του* είναι οι πιο δημοφιλείς (βλ. π.χ. τον εξαιρετικό πίνακα του Λούβρου *Ο Λωτ και οι κόρες του*, ανώνυμο ζωγράφου από την Αμβέρσα ή το Λέυντεν, των αρχών του 16ου αιώνα). Υπάρχουν επίσης και νυχτερινά τοπία, αλλά σε γενικές γραμμές είναι μεταγενέστερα των μέσων του 17ου αιώνα. Ο πίνακας του Γιαν φαν ντε Βέλντε (Jan van de Velde, 1593-1641) *Χειμώνας* (Ερμιτάζ, Αγία Πετρούπολη) του 1620-1630, για παράδειγμα, δεν μπορεί να θεωρηθεί αμιγές τοπίο, γιατί εντάσσεται στην εικονογραφική παράδοση των εποχιακών ασχολιών του ανθρώπου. Επίσης, μία ιδιαίτερη υποκατηγορία θα μπορούσαν να θεωρηθούν τα εσωτερικά γοθτικών εκκλησιών με τεχνητό φωτισμό, ένα θέμα που απαντάει, απ' όσο γνωρίζουμε, αποκλειστικά στις Κάτω Χώρες. Βλ. για παράδειγμα τον πίνακα του Χέντρικ φαν Στίνβικ (Hendrick van Steenwyck, περ. 1580-μετά το 1649) *Εσωτερικό εκκλησίας. Νυχτερινή εντύπωση*, περ. 1610-1620 (Λούβρο, Παρίσι).

κειμένων δεν αφήνουν καμία αμφιβολία για το ότι η φυγή στην Αίγυπτο, η προσευχή στον κήπο της Γεσθημανής, η προδοσία του Ιούδα, η απελευθέρωση του Πέτρου⁵¹ κτλ. αποτελούν «νυχτερινές σκηνές».⁵² Με τις θρησκευτικές νυχτερινές σκηνές (αλλά και με τις ηθογραφικές) ίσως να συνδέεται πράγματι και ένας περίπλοκος συμβολισμός των τεχνητών φωτιστικών πηγών που έλαβε οπτική έκφραση μέσα από τις διάφορες συλλογές εμβλημάτων της εποχής.⁵³ Ωστόσο, η πιθανότητα δανεισμού ορισμένων μοτίβων από τις συλλογές εμβλημάτων δε σημαίνει απαραίτητως ότι μπορεί να στοιχειοθετηθεί μία υπόθεση συνειδητής και συστηματικής χρήσης των εμβλημάτων από τους ζωγράφους, τουλάχιστον όσον αφορά την περίπτωση των νυχτερινών σκηνών, ενώ η χρήση των μοτίβων αυτών μπορεί να μη συνδέεται κατ'ανάγκη με συγκεκριμένα εμβλήματα. Πιστεύουμε συνεπώς ότι οι απόπειρες ερμηνείας ζωγραφικών έργων με βάση πολύ συγκεκριμένους συμβολισμούς των φωτιστικών πηγών (οι οποίοι βασίζονται στη μελέτη των εμβλημάτων), είναι μάλλον παρατραβηγμένες.⁵⁴

* * *

Οι πρώτες απεικονίσεις νυχτερινών σκηνών προέρχονται από το Βορρά και τα εικονογραφημένα χειρόγραφα, και χρονολογούνται στα μέσα περίπου του 15ου αιώνα. Ορισμένα από τα χειρόγραφα αυτά παρουσιάζουν ήδη δείγματα τελειοποιημένα σε μεγάλο βαθμό κι από το γεγονός αυτό, όπως επίσης και από το ότι επρόκειτο για σημαντικές παραγγελίες,⁵⁵ θα έπρεπε κανείς να υποθέσει ότι οι

⁵¹ Βλ. ενδεικτικά την περιγραφή της τελευταίας, Πράξεις των Αποστόλων, κεφ. Ιβ', 6-9.

⁵² Ασφαλώς, συμβολισμός του φωτός υπήρχε στις θρησκευτικές σκηνές πολύ πριν αυτές αρχίσουν να αναπαριστώνται ως νυχτερινές. Νομίζουμε πως εδώ έπαιξε πραγματικά κάποιο ρόλο η «τεχνικού τύπου» εξέλιξη στην οποία αναφερθήκαμε πρωτίτερα, η οποία έδωσε στους συμβολισμούς «σάρκα και οστά» και στους ζωγράφους τη δυνατότητα να αποδώσουν με αληθοφάνεια το υπερβατικό φως.

⁵³ Για μία απαρίθμηση των συμβολισμών της κάθε φωτιστικής πηγής ξεχωριστά και τη σχέση τους με τα εμβλήματα, βλ. το βιβλίο της Paulette Choné, 1992, ο.π., το οποίο, μολονότι ενδιαφέρον, αποτελεί δυστυχώς ένα ασυνάρτητο συνονθύλευμα πληροφοριών.

⁵⁴ Βλ. Choné, 1992, ο.π., σελ. 92, για την εικονογραφική ερμηνεία (και τους συμβολισμούς) του φαναριού στον πίνακα του Λα Τουρ *Άγιος Πέτρος Μετανοών* του Μουσείου του Κλίβελαντ, που emπίπτει στο κεφάλαιο "La lumière cachée", σελ. 89-92 : «... δεν είναι μια υπενθύμιση του πρώτου ενθουσιασμού του Πέτρου να απαντήσει στο κάλεσμα του Χριστού, [μία υπενθύμιση] της παρόρμησής του όταν συνέλαβαν το δάσκαλό του και του μυστικού της καρδιάς του όταν τον αρνήθηκε ; ».

⁵⁵ Βλ. την εικονογράφηση του έμμετρου μυθιστορήματος (1457) του βασιλιά René d'Anjou (1409-1480) *Livre du Cueur de l'amour espris*. Σώζονται σήμερα τρία εικονογραφημένα αντίτυπα, εκ των οποίων η ωραιότερη, κατά πολλούς, εκδοχή βρίσκεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Βιέννης και χρονολογείται στη δεκαετία του 1460 (οι ειδικοί εικάζουν ότι ζωγραφίστηκε από τον Barthélemy d'Eyck, φλαμανδικής καταγωγής, στην υπηρεσία του René d'Anjou). Περιλαμβάνει 16 μικρογραφίες, ανάμεσα στις οποίες βρίσκεται μία νυχτερινή σκηνή σε εσωτερικό χώρο, που φωτίζεται ολόκληρος από ένα κερί τοποθετημένο στην κάτω δεξιά γωνία της παράστασης, με απόλυτα επιτυχημένο αποτέλεσμα.

πειραματισμοί των ζωγράφων σ' αυτό το είδος αναπαράστασης ξεκινούν οπωσδήποτε γύρω στις αρχές του 15ου αιώνα.⁵⁶



Η πρωιμότερη νυχτερινή σκηνή «με την οπτικά αυστηρή έννοια του όρου»⁵⁷ δεν είναι άλλη από τη *Νυχτερινή Γέννηση* του Γκεέρτγκεν τοτ Σιντ Γιανς (Geertgen tot Sint Jans, ενεργός περ. 1475-95), που βρίσκεται σήμερα στην Εθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου και χρονολογείται περίπου στα 1480-1490 (βλ. εικόνα). Στον πίνακα του Γκεέρτγκεν απαντάει το εικονογραφικό μοτίβο του Θείου Βρέφους που ακτινοβολεί φως, αποτελώντας ουσιαστικά και

την κύρια φωτιστική πηγή του έργου. Η εικαστική προέλευση του μοτίβου πρέπει ασφαλώς να αναζητηθεί στα εικονογραφημένα χειρόγραφα.⁵⁸ Δεν είμαστε σίγουροι για τη φιλολογική προέλευση του μοτίβου, πιθανώς όμως η περιγραφή της γέννησης από την αγία Μπριγκίτα (περ. 1303-1373) να αποτέλεσε την πηγή γι' αυτού του είδους την απεικόνιση.⁵⁹ Η πατρότητα της σύνθεσης, ωστόσο, της νυχτερινής

⁵⁶ Βλ. για παράδειγμα το εικονογραφημένο χειρόγραφο των αδελφών Λίμπουργκ (Limbourg), που ζωγραφίστηκε στα 1411/13-1416 περίπου για τον δούκα Ζαν ντε Μπερί, *Les Très Riches Heures du Duc de Berry* (Μουσείο Κοντέ, Σαντιγύ) και το οποίο περιλαμβάνει τη σκηνή *Ο Χριστός στον κήπο της Γεσημανής* ως νυχτερινή απεικόνιση. Πρόκειται για νυχτερινή σκηνή μόνο τυπικά : Αυτό που δημιουργεί την εντύπωση νυχτερινής σκηνής είναι μάλλον η επικράτηση μιας κάποιιας μονοχρωμίας, παρά η απόδοση του φωτός καθαυτή, που είναι μάλλον σχηματική. Ο ζωγράφος, ωστόσο, φαίνεται να κατανοεί τον βασικό κανόνα στη σχέση φωτός-χρωμάτων : Εφόσον το χρώμα που αντιλαμβάνεται το ανθρώπινο μάτι δεν είναι παρά η συνάρτηση του ποσοστού ανάκλασης και του ποσοστού απορρόφησης του φωτός από μία δεδομένη επιφάνεια, όταν δεν υπάρχει φως (όταν π.χ. είναι νύχτα), το μάτι δεν αντιλαμβάνεται τα χρώματα. Ο πειραματισμός αυτός είναι εξαιρετικά ενδιαφέρον.

⁵⁷ Για να χρησιμοποιήσουμε μια έκφραση του E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Icon Editions, Harper & Row Publishers, Νέα Υόρκη, 1971 (1^η έκδ. : Harvard University Press, 1953), τόμ. 1, σελ. 325, ο οποίος θεωρεί τον πίνακα του Γκεέρτγκεν «την πρώτη εμπειρική και συστηματική καταγραφή των οπτικών συνθηκών που κυριαρχούν στο χώρο ενός πίνακα, ο οποίος φωτίζεται αποκλειστικά από μη ηλιακές [φωτιστικές] πηγές τοποθετημένες εντός του». Ο Panofsky θεωρεί τον Γκεέρτγκεν «πραγματικό πρόγονο όχι μόνο του Κορέτζο και των Μπασάνι (Bassani), αλλά επίσης του Καραβάτζο και των οπαδών του» και πιστεύει ότι ο συνδυασμός της «ποίησης του φωτός» και της «κανονικότητας των γεωμετρικών μορφών» που συναντάμε στο έργο του Γκεέρτγκεν, προοικονομεί το ύφος του Λα Τουρ.

⁵⁸ Ο Richard Judson, *Gerrit van Honthorst. A discussion of his position in Dutch Art*, Martinus Nijhoff, The Hague, 1959, σελ. 45, υποσημ. 1, εντοπίζει «την προέλευση της νυχτερινής γέννησης...σε βόρεια χειρόγραφα του 15ου αιώνα» και φέρνει ως παραδείγματα τη *Γέννηση* από το χφφ. *Les Très Riches Heures du Duc de Berry* και τη *Γέννηση του αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή* από το χφφ. του Τορίνο (Museo Civico – αποδίδεται στον Γιαν φαν Αικ). Οφείλουμε να παρατηρήσουμε ότι η τελευταία δεν φαίνεται, από τις αναπαραγωγές τουλάχιστον, να είναι νυχτερινή σκηνή.

⁵⁹ Βλ. την υποσημείωση 2, σελ. 14-15, στο πολύ ενδιαφέρον κείμενο του Millard Meiss, “Light as form and symbol in some 15th century paintings”, *The painter's choice. Problems in the interpretation of Renaissance art*, Icon Editions, Harper & Row, Νέα Υόρκη, 1976 : «...από τον οποίο [Χριστό] ακτινοβολούσε τέτοιο ανείπωτο φως και λάμψη που ο ήλιος δεν μπορούσε να συγκριθεί μαζί του ούτε και το κερι που ο Άγιος Ιωσήφ είχε τοποθετήσει εκεί ανέδιδε καθόλου φως, [γιατί] το θεϊκό φως εκμηδένιζε ολοκληρωτικά το υλικό φως του κεριού». Από την περιγραφή της αγίας Μπριγκίτα

γέννησης δε φαίνεται να ανήκει στον Γκεέρτγκεν. Οι νυχτερινές γεννήσεις του τέλους του 15ου αιώνα και των αρχών του 16ου στις Κάτω Χώρες, από τις οποίες εκείνη του Γκεέρτγκεν δεν είναι παρά μόνο ένα εξαιρετικό δείγμα,⁶⁰ φαίνεται να αίρουν την καταγωγή τους από ένα χαμένο πρωτότυπο έργο του Χούγκο φαν ντερ Γκους (Hugo van der Goes, περ.1440-1482), σύμφωνα με τους μελετητές.⁶¹

Στην Ιταλία δεν παρατηρείται αντίστοιχη εξέλιξη. Οι ιδιαιτερότητες που παρουσιάζει, για παράδειγμα, η τοιχογραφία του Πιέρο ντελα Φραντσέσκα (Piero della Francesca, 1416/17-1492) *Το όνειρο του Κωνσταντίνου* (βλ. εικόνα),⁶² όπου



αναπαρίσταται μία τυπικά μόνο νυχτερινή σκηνή και όπου το φως χρησιμοποιείται κατεξοχήν για τη δημιουργία της ψευδαίσθησης του βάθους, με ιδιαίτερος ευτυχή αποτελέσματα, χωρίζουν μάλλον το έργο παρά το συνδέουν με αυτό που έχουμε ορίσει μέχρι τώρα ως νυχτερινές σκηνές. Ο φωτισμός, παρά το ότι προέρχεται κατά τα φαινόμενα από τον άγγελο, είναι πολύ πιο ομοιόμορφος από οποιοδήποτε ανάλογο παράδειγμα συναντάμε στις Κάτω Χώρες. Δεν υπάρχουν έντονες αντιθέσεις ανάμεσα στο φως και τη σκιά, οι σκιές είναι πολύ ανοιχτόχρωμες, ενώ η γαλαζωπή απόχρωση του ουρανού δεν παραπέμπει κατά κανένα τρόπο σε νυχτερινό ουρανό. Ασφαλώς,

πρέπει να λάβουμε υπόψη και τις ιδιαιτερότητες του ζωγραφικού μέσου που χρησιμοποιεί ο Πιέρο : Άλλες είναι οι δυνατότητες της τεχνικής της νωπογραφίας και

πιθανότατα προέρχεται και το μοτίβο του αγίου Ιωσήφ με το κερι, που απαντάει σε πολλές νυχτερινές γεννήσεις.

⁶⁰ Βλ. ενδεικτικά τις *Νυχτερινές Γεννήσεις* των Φλαμανδών Μίκαελ Σίτοβ (Michael Sittow, 1469-1525) και Γκέραρντ Ντάβιντ (Gerard David, 1460-1523) (Kunsthistorisches Museum, Βιέννη), που μεταφέρουν όμως τη σύνθεση του Γκεέρτγκεν (με το Χριστό στη φάτνη) και όχι του Χούγκο φαν ντερ Γκους (βλ. επόμενη υποσημείωση).

⁶¹ Δε στάθηκε δυνατό να ανακαλύψουμε την πηγή αυτής της ευρέως αποδεκτής υπόθεσης, που αναφέρεται με βεβαιότητα από τους περισσότερους μελετητές, γι' αυτό θα παραπέμψουμε στο λήμμα για τον Χούγκο φαν ντερ Γκους, τόμ. 12, σελ. 844-851 (συγγραφέας λήμματος : Catherine Reynolds), του λεξικού *The Dictionary of Art*, Jane Turner (επιμ.), Grove, 1996 [Macmillan Publishers Ltd., Λονδίνο & Grove's Dictionaries Inc., Νέα Υόρκη]. Πάντως, στην Εθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου βρίσκεται μία ακόμη *Νυχτερινή Γέννηση*, της ίδιας περιόδου εποχής με τον πίνακα του Γκεέρτγκεν, που θεωρείται ότι μεταφέρει τη σύνθεση του Χούγκο φαν ντερ Γκους. Η βασική διαφορά του με τον πίνακα του Γκεέρτγκεν είναι ότι ο Χριστός είναι ακουμπισμένος στο έδαφος και όχι σε φάτνη.

⁶² Από τον κύκλο των τοιχογραφιών που φιλοτέχνησε ο ζωγράφος με θέμα την ιστορία του σταυρού, στην εκκλησία του αγίου Φραγκίσκου, στο Αρέτσο, περ. 1460.

άλλες της ζωγραφικής με λάδι.⁶³ Πάντως, τον Πιέρο χαρακτηρίζει γενικότερα μία «μετριοπάθεια», που δεν τη βρίσκουμε στους βόρειους συναδέλφους του.

Χρησιμοποιεί το εύρημά του χωρίς να το υπερτονίσει, κρίνοντας προφανώς αρκετή την ορθολογιστική χρήση του φωτός εντός του πίνακα, χωρίς να τον απασχολεί η απόλυτη αντιστοιχία της απεικονιζόμενης σκηνής με μία πραγματική νυχτερινή σκηνή.⁶⁴

Το γεγονός ότι οι νυχτερινές σκηνές πρωτοεμφανίζονται στο Βορρά δε φαίνεται να είναι τυχαίο. Δε θα προσπαθήσουμε να αιτιολογήσουμε εδώ το φαινόμενο αυτό, γιατί κάτι τέτοιο θα μας απομάκρυνε από το στόχο μας, που είναι η σκιαγράφιση του «γενεαλογικού δέντρου» των νυχτερινών σκηνών. Θα περιοριστούμε απλά να παρατηρήσουμε ότι αυτός ο τρόπος αναπαράστασης σχετίζεται στενά στη ζωγραφική του Βορρά με την κατασκευή του χώρου και πως η απουσία ενός αυστηρού συστήματος οργάνωσης του χώρου, όπως ήταν στην Ιταλία η γεωμετρική προοπτική, ίσως να άνοιξε το δρόμο σε ανάλογους πειραματισμούς. Επιπλέον, η γενικότερη τάση των ζωγράφων του Βορρά να επενδύουν τα αντικείμενα της καθημερινότητας με συμβολικά νοήματα,⁶⁵ ή, αντίστροφα, η τάση τους να αποδίδουν τα συμβολικά νοήματα με τρόπο «χειροπιαστό», αναμφίβολα έπαιξε κάποιο ρόλο στις εξελίξεις αυτές. Ήταν επόμενο λοιπόν να είναι οι ζωγράφοι του Βορρά εκείνοι που έδωσαν πρώτοι μία «κυριολεκτική» ζωγραφική διατύπωση σε

⁶³ Είναι ενδιαφέρον ότι μόνο ελάχιστες – σε σχέση με τη συνολική παραγωγή – νυχτερινές σκηνές είναι τοιχογραφίες, ενώ οι νυχτερινές σκηνές που βρίσκονται μέσα σε εκκλησίες (ή άλλα κτίρια), είτε τοιχογραφίες είναι αυτές είτε ζωγραφισμένες σε καμβά, αποτελούν επίσης μία μειοψηφία, καθώς ο συνυπολογισμός των πραγματικών συνθηκών φωτισμού του κτιρίου θα αποτελούσε αναμφίβολα μία επιπλέον δυσκολία, που θα επηρέαζε το τελικό αποτέλεσμα.

⁶⁴ Ένας άλλος ενδιαφέρων πειραματισμός του Πιέρο ντελα Φραντσέσκα είναι ο πίνακας *Ο άγιος Φραγκίσκος δέχεται τα στίγματα* (κεντρικό φύλλο της κατώτερης ζώνης [predella] του *Πολύπτυχου του αγίου Αντωνίου*, Εθνική Πινακοθήκη της Ουμβρία, Περούτζα, περ. 1460-1470). Εδώ, σε αντίθεση, με το *Όνειρο του Κωνσταντίνου*, ο ζωγράφος θέλησε να αποδώσει έναν πραγματικά νυχτερινό ουρανό. Ωστόσο, είναι ολοφάνερο ότι ο φωτισμός της σκηνής δεν προέρχεται από το αναιμικό – και μάλλον σχηματικό – φως που εκπέμπει το όραμα του Εσταυρωμένου στο φόντο του πίνακα, αλλά από μπροστά και δεξιά, από μία φωτιστική πηγή έξω από τον πίνακα. Φαίνεται πως το θέμα του αγίου Φραγκίσκου προσφερόταν για τέτοιου είδους απεικονίσεις, μιας και μας σώζεται ακόμη μία ανάλογη, «νυχτερινού τύπου» αναπαράσταση : Πρόκειται για τον ομότιτλο πίνακα (Ιδιωτική συλλογή, Ιταλία) του Τζεντίλε ντα Φαμπριάνο (Gentile da Fabriano, περ. 1385-1427). Ο Τζεντίλε εξάλλου είναι υπεύθυνος και για μία νυχτερινή σκηνή γέννησης, από την κατώτερη ζώνη του ρετάμπλ της *Προσκύνησης των Μάγων* (Ουφίτσι, Φλωρεντία, ολοκληρώθηκε το Μάιο του 1423). Πρόκειται, απ'όσο γνωρίζουμε, για μεμονωμένο παράδειγμα, χωρίς συνέχεια στην Ιταλία.

⁶⁵ Για την ανάπτυξη της έννοιας του “disguised symbolism”, βλ. στο βιβλίο του Panofsky, 1971, ο.π., το κεφάλαιο “Reality and symbol in early flemish painting : «Spiritualia sub metaphoris corporaliū»”, σελ. 131-148 (βλ. κυρίως τις σελ. 140-144).

μυστικιστικές περιγραφές του τύπου της αγίας Μπριγκίτα.⁶⁶

Πιθανότατα δε, ήταν από το Βορρά που το ενδιαφέρον για τις νυχτερινές σκηνές διαδόθηκε στην Ιταλία. Ούτε είναι χωρίς κάποια σημασία το γεγονός ότι οι Ιταλοί ζωγράφοι που ασχολήθηκαν με τις νυχτερινές σκηνές το 16ο αιώνα προέρχονταν σχεδόν αποκλειστικά από περιοχές της Βόρειας Ιταλίας (Εμίλια και Λομβαρδία). Πράγματι, εκτός από τη γειτνίαση με τη Γερμανία και τις συχνές εμπορικές σχέσεις με τις χώρες πέραν των Άλπεων, που διευκόλυναν τις πολιτισμικές ανταλλαγές, μαρτυρούνται στη Βενετία ιδίως, στις αρχές του 16ου αιώνα, παραστάσεις της γέννησης που βασίζονται στη χαμένη σύνθεση του Χούγκο, όπως το *Τρίπτυχο της Προσκύνησης* (περ. 1515-1517) του Γιαν ντε Μπέερ (Jan de Beer, περ. 1475-1528), πιθανόν στην εκκλησία Σάντα Μαρία ντέι Σέρβι⁶⁷ και η *Νυχτερινή Γέννηση*⁶⁸ του Γκέραρντ Χόρενμπουτ (Gerard Horenbout, πριν 1465-1541).⁶⁹ Είναι, άλλωστε, γνωστή από διάφορες πηγές η συχνότητα με την οποία απαντούν έργα βόρειας προέλευσης στην Ιταλία το 16ο αιώνα και η επίδραση την οποία άσκησαν στην Ιταλική ζωγραφική συγκεκριμένα έργα, όπως το ρετάμπλ Πορτινάρι (Ουφίτσι, Φλωρεντία, περ. 1476) του Χούγκο φαν ντερ Γκους και συγκεκριμένοι καλλιτέχνες, όπως ο Ντύρερ (Dürer). Επιπλέον, τα χαρακτηριστικά συνετέλεσαν στη γοργή διάδοση των ιδεών και των εικονογραφικών καινοτομιών.

Προτού όμως ξεκινήσουμε την εξιστόρηση του τι ακριβώς συνέβη στην Ιταλία το 16ο αιώνα, θα πρέπει να αναφέρουμε τουλάχιστον ένα ακόμη όνομα από τις Κάτω Χώρες : τον Λούκας φαν Λέυντεν (Lucas van Leyden, περ. 1494-1533). Ο Λούκας, χαράκτης, σχεδιαστής και ζωγράφος, μας ενδιαφέρει όχι μόνο για την

⁶⁶ Ο Leonard J. Slatkes, 2001, ο.π., σελ. 314-321, υπερβάλλει, κατά τη γνώμη μας, τη σημασία του δημοφιλούς κειμένου στη *διάδοση* ενός συγκεκριμένου τύπου της νυχτερινής γέννησης, ενώ η ανάλυσή του μοιάζει να υπαινίσσεται ότι η ύπαρξη του κειμένου ευθύνεται για τη δημιουργία των έργων αυτών.

⁶⁷ Σήμερα βρίσκεται στην Πινακοθήκη Μπρέρα, στο Μιλάνο. Το τρίπτυχο αποτελείται από τρεις σκηνές, τη *Νυχτερινή Γέννηση*, την *Προσκύνηση των μάγων* και την *Ανάπαυση κατά τη φυγή στην Αίγυπτο*.

⁶⁸ Για την ακρίβεια, είναι μόνο τυπικά νυχτερινή σκηνή, αφού το βρέφος δεν ακτινοβολεί πραγματικό φως, αλλά περιβάλλεται από κίτρινες «ράβδους». Πρόκειται για μία από τις μικρογραφίες της Σύνοψης του Καρδινάλιου Γκριμάνι, που είχε αγοραστεί λίγο πριν το 1520.

⁶⁹ Βλ. και το δοκίμιο της Beverly Louise Brown, "From Hell to Paradise : Landscape and Figure in early 16th century Venice", σελ. 428, στον κατάλογο της έκθεσης *Renaissance Venice and the North: Crosscurrents in the time of Bellini, Dürer and Titian* (Palazzo Grassi, Βενετία, 5 Σεπτ. 1999-9 Ιαν. 2000), Beverly Louise Brown & Bernard Aikema (επιμ.), Rizzoli, Νέα Υόρκη, 2000. Η ίδια αποκαλεί την «ενασχόληση με τις δραματικές δυνατότητες του νυχτερινού φωτός κατεξοχήν βόρεια».

ενασχόλησή του με τις νυχτερινές σκηνές,⁷⁰ αλλά κυρίως γιατί, απ'όσο μπορέσαμε να συμπεράνουμε, στο έργο του πραγματοποιείται για πρώτη φορά η σύγκλιση των νυχτερινών σκηνών με την ηθογραφία. Ο Λούκας πιθανότατα ήταν εκείνος που εισήγαγε στη ζωγραφική των Κάτω Χωρών ένα ρεπερτόριο ηθογραφικών θεμάτων σχετικών με τη χαρτοπαιξία και άλλα παιχνίδια (π.χ. σκάκι και ντάμα), όπως μας το μαρτυρούν μία σειρά από συνθέσεις του με αντίστοιχα θέματα (βλ. εικόνα).⁷¹ Στα



έργα αυτά απαντούν ήδη όλα τα γνώριμα εκείνα στοιχεία της σύνθεσης, που έμελλε να παγιωθεί για έναν περίπου αιώνα : οι φιγούρες ιδωμένες μέχρι τη μέση περίπου, συνωστισμένες γύρω από ένα τραπέζι, η απουσία της ενδιάμεσης ζώνης ανάμεσα στα απεικονιζόμενα πρόσωπα και το θεατή που δημιουργεί μία αίσθηση αμεσότητας,⁷² η

απουσία βάθους και το συνήθως ουδέτερο φόντο, ακόμη και συγκεκριμένοι εικονογραφικοί τύποι, όπως η υπηρέτρια που σερβίρει, η καθιστή γυναίκα με τα χαρτιά, ο χαρτοκλέφτης κτλ. Για την ακρίβεια, δε μας σώζονται νυχτερινές ηθογραφικές σκηνές από το χέρι του ίδιου του Λούκας, ωστόσο εκείνες που αναπαριστούν ανάλογα ηθογραφικά θέματα με τεχνητή φωτιστική πηγή μέσα στον πίνακα προέρχονται σχεδόν σίγουρα από τον κύκλο του.⁷³

⁷⁰ Ο Anthony Blunt, "Georges de La Tour at the Orangerie", *The Burlington Magazine*, τόμ. CXIV, τχ. 833, Αύγουστος 1972, σελ. 520, υποσημ. 16, αναφέρει ένα χαρακτηριστικό του Λένντεν που απεικονίζει μία πρόμη νυχτερινή σκηνή με πυρσό.

⁷¹ Ο πίνακας της φωτογραφίας είναι το *Παίχτες σκακιού* (Κρατικά Μουσεία Βερολίνου, Πινακοθήκη, περ. 1508). Υπάρχουν ακόμη τα έργα *Χαρτοπαίχτες* (ο τίτλος του έργου στο μουσείο είναι, για την ακρίβεια, *La tireuse de cartes*) που βρίσκεται στο Μουσείο του Λούβρου, στο Παρίσι και *Χαρτοπαίχτες* (περ.1517) στην Οικία Wilton, Wilts. Βλ. επίσης το έργο *Χαρτοπαίχτες* του Μουσείου της Βουδαπέστης (Szépművészeti), που αντιγράφει μία σύνθεση του Λένντεν.

⁷² Είναι ενδιαφέρον ότι μία από τις διαφορές που επισημαίνει ο Panofsky, 1971, ο.π., σελ. 7-8, ανάμεσα στην ιταλική και τη φλαμανδική ζωγραφική του 15ου αιώνα, είναι ότι η ιταλική αποτελεί μία «κλειστή μονάδα», ενώ η φλαμανδική εκτείνεται στο άπειρο, πέραν του κάδρου του πίνακα, περικλείοντας και το θεατή. Περιγράφει δε την αίσθηση που προκαλεί η τελευταία ως "sense of intimacy", αίσθηση οικειότητας.

⁷³ Βλ. τον πίνακα *Παρτίδα τάβλι*, στο *Georges de La Tour*, Grand Palais, 1997, σελ. 66, εικ. 9, με απόδοση στον κύκλο του Λούκας. Τα ίχνη του έργου έχουν χαθεί. Ο Grossmann, "Some observations on Georges de La Tour and the Netherlandish tradition", *The Burlington Magazine*, τόμ. CXV, τχ. 846, Σεπτέμβριος 1973, σελ. 582, αναφέρεται στις «ηθογραφικού τύπου σκηνές χαρτοπαιξίας του πρώτου μισού του 16ου αιώνα», που πιστεύει ότι τις περισσότερες φορές αποτελούσαν «εικονογράφηση της έκλυτης ζωής του άσωτου υιού». Ανάμεσα στις συνθέσεις αυτές υπάρχει μία διακριτή ομάδα νυχτερινών σκηνών με τεχνητό φωτισμό (κερί').

Η εξέλιξη των νυχτερινών σκηνών στις Κάτω Χώρες συνεχίστηκε ομαλά καθ' όλη τη διάρκεια του 16ου αιώνα, χωρίς ιδιαίτερες εξάρσεις.⁷⁴ Το ενδιαφέρον για τις νυχτερινές σκηνές εκδηλώθηκε και στη Γερμανία, γύρω στις αρχές του 16ου αιώνα. Δεν μπορούμε να αποφασίσουμε αν πρόκειται για μεταφύτευση μοτίβων και θεμάτων από τις γειτονικές Κάτω Χώρες ή για ανεξάρτητη παράλληλη εξέλιξη. Πάντως, οι ομοιότητες ανάμεσα στις δύο περιοχές όσον αφορά τον τρόπο της πραγμάτευσης των νυχτερινών σκηνών είναι εντυπωσιακές. Ορισμένες φορές μάλιστα, δυσκολευόμαστε να αποφύγουμε χαρακτηρισμούς όπως αυτός της Beverly Louise Brown, που θεωρεί «κατεξοχήν βόρεια» την ενασχόληση με τις νυχτερινές σκηνές (βλ. υποσημ. 57). Οι *Νυχτερινές Γεννήσεις* ζωγράφων όπως οι Χανς Μπάλντουνγκ Γκριν (Hans Baldung Grien, 1484/85-1545) και Άλμπρεχτ Αλντόρφερ (Albrecht Altdorfer, περ.1480-1538)⁷⁵ εντάσσονται πλήρως στη λογική της αναπαράστασης των νυχτερινών σκηνών όπως τη συναντήσαμε μέχρι στιγμής στις Κάτω Χώρες.⁷⁶

Ήρθε η ώρα όμως να ξαναπιάσουμε το νήμα της αφήγησης για την Ιταλία.



Πρώτος μας σταθμός, η περίφημη τοιχογραφία του Ραφαήλ (1483-1520) *Η απελευθέρωση του Πέτρου*, που βρίσκεται στο Βατικανό (Στάντσα ντελ' Ελιόντορο) και ζωγραφίστηκε στα 1512-1513 (βλ. εικόνα). Δε γνωρίζουμε από πού άντλησε ο ζωγράφος την ιδέα της νυχτερινής

αναπαράστασης της *Απελευθέρωσης του Πέτρου* (δε γνωρίζουμε προηγούμενο

⁷⁴ Ζωγράφοι όπως οι Γιαν Βερμέγιεν (Jan Vermeyen, 1500-1559), Άερτγκεν φαν Λέυντεν (Aertgen van Leyden, 1498-1564) και άλλοι έδωσαν δείγματα νυχτερινών σκηνών. Βλ. για παράδειγμα την *Παναγία που παρηγορεί το Χριστό* του Βερμέγιεν (Kunsthistorisches, Βιέννη) και τη *Νυχτερινή Γέννηση* του Λέυντεν (Λούβρο, Παρίσι).

⁷⁵ Βλ. ένα εξαιρετικό δείγμα του Χανς Μπάλντουνγκ Γκριν στο Μουσείο Städel της Φρανκφούρτης και τη *Γέννηση* στον Καθεδρικό του Freiburg, και τα έργα του Αλντόρφερ *Γέννηση* (Κρατικά Μουσεία Βερολίνου, Πινακοθήκη, περ. 1512) και *Προσκύνηση των Μάγων* (Städel, Φρανκφούρτη).

⁷⁶ Αξίζει μία στιγμή να σταθούμε σε ένα ξεχωριστό δείγμα της γερμανικής ζωγραφικής των πρώτων δεκαετιών του 16ου αιώνα, την *Ανάσταση* του Γκρύνεβαλντ (Grünwald) από την Αγία Τράπεζα του Ιξενχάιμ (σήμερα Μουσείο Unterlinden, Κόλμαρ, περ. 1510-1515). Ο Χριστός που ανεβαίνει στους ουρανούς, πλαισιωμένος από μία ολοστρόγγυλη, κατάφωτη δόξα, αποτελεί τη μοναδική πηγή φωτός του πίνακα, του οποίου το δραματικό περιεχόμενο τονίζεται ακόμη περισσότερο από το σχεδόν κατάμαυρο φόντο του ουρανού και τον τρόπο που η εκτυφλωτική λάμψη φωτίζει τους στρατιώτες-ανδρείκελα που πάγωσαν τη στιγμή της πτώσης σε στάσεις που αψηφούν την αληθοφάνεια. Εντυπωσιακός είναι επίσης ο τρόπος που το λευκό σάβανο του Χριστού χρωματίζεται από το κόκκινο και πορτοκαλί φως της δόξας που τον περιβάλλει. Παρόλο που είθισται να απεικονίζεται ο Χριστός σε δόξα τόσο σε σκηνές της Ανάστασης, όσο και σε σκηνές της Ανάληψης, σε καμία άλλη περίπτωση, απ' όσο γνωρίζουμε, η δόξα δε χρησιμοποιείται ως φωτιστική πηγή.

δείγμα), αν και στο κείμενο των Πράξεων των Αποστόλων υπάρχουν όλες οι προϋποθέσεις για μία τέτοια απεικόνιση.⁷⁷ Στη σκηνή της *Απελευθέρωσης του Πέτρου* συναντάμε τρεις φωτιστικές πηγές, που αντιστοιχούν η καθεμία και σε διαφορετική κατηγορία (βλ. τη διάκριση του Schöne), σπάνιο δείγμα εκμετάλλευσης όλου του φάσματος των δυνατοτήτων που προσέφερε η απεικόνιση του φωτός. Έτσι, ο άγγελος ανήκει στην κατηγορία των υπερβατικών, το φεγγάρι στην κατηγορία των φυσικών και ο δαυλός των στρατιωτών στην κατηγορία των τεχνητών φωτιστικών πηγών. Η επίδραση της τοιχογραφίας του Ραφαήλ δε φαίνεται να ήταν ιδιαίτερα μεγάλη την εποχή που ζωγραφίστηκε, παρά το γεγονός ότι επρόκειτο για ένα πολύ σημαντικό έργο που φιλοτεχνήθηκε στην καρδιά του καλλιτεχνικού κόσμου. Είναι ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε άλλωστε ότι η τοιχογραφία του Ραφαήλ αποτελεί το μοναδικό γνωστό σε μας δείγμα νυχτερινής σκηνής που φιλοτεχνείται στην κεντρική Ιταλία στο α΄ μισό του 16ου αιώνα. Ακόμη όμως και στο β΄ μισό του 16ου αιώνα, η πλειοψηφία των νυχτερινών σκηνών ζωγραφίζεται στον ιταλικό βορρά.



Ο επόμενος σημαντικός σταθμός στην ιστορία των νυχτερινών σκηνών στην ιταλική ζωγραφική είναι ο Κορέτζο (Antonio Allegri, γνωστός ως Correggio, 1489;- 1534). Η περίφημη απεικόνισή του της λεγόμενης *Νύχτας*, η δική του εκδοχή δηλ. για τη *Νυχτερινή Γέννηση*,⁷⁸ αποτελεί μία από τις πλέον αναγνωρίσιμες παραστάσεις του 16ου αιώνα (βλ. εικόνα). Το πρότυπο της σύνθεσης του Κορέτζο πρέπει να ήταν μία από τις πολυάριθμες *Νυχτερινές Γεννήσεις* βόρειας προέλευσης.⁷⁹ Ο πίνακας αυτός όμως, αν

⁷⁷ Στο Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, τόμ. 3 : *Iconographie des Saints*, μέρος 3, Presses Universitaires de France, Παρίσι, 1959, σελ. 1092, διαβάζουμε : «Η *Απελευθέρωση του αγίου Πέτρου* γίνεται στην πραγματικότητα, όπως η *Τιμωρία του Ηλιόδωρου*, η προαναγγελία της απελευθέρωσης των παπών, που πολιορκούνταν στο φρούριό τους στο Καστέλο Σαντ' Αντζελο : Γι' αυτό το λόγο ο Λέων X ζήτησε από τον Ραφαήλ να ζωγραφίσει αυτή τη σκηνή στο διαμέρισμά του στο Βατικανό». Ο Ραφαήλ δεν έχει ζωγραφίσει άλλες νυχτερινές σκηνές απ' όσο γνωρίζουμε. Βλ. ωστόσο το χαρακτηριστικό του Ραϊμόντι (Marcantonio Raimondi, περ. 1480-1534) *Πανούκλα* (από σύνθεση του Ραφαήλ), που εικονογραφεί ένα επεισόδιο της Αινειάδας του Βιργιλίου. Παρόλο που δεν πρόκειται για νυχτερινή σκηνή, στο αριστερό του τμήμα βλέπουμε ένα νέο που φωτίζει με δαυλό ένα σωρό από ψόφια ζώα. Το χαρακτηριστικό χρονολογείται και αυτό στα 1512-1513 (βλ. Bartsch, τόμ. 27, σελ. 105, αρ. 417).

⁷⁸ Πρόκειται, για την ακρίβεια, για την *Προσκύνηση των ποιμένων*, που παραγγέλθηκε από τον Αλμπέρτο Πρατονέρι τον Οκτώβριο του 1522 για το παρεκκλήσιο της οικογένειάς του στην εκκλησία Σαν Πρόσπερο στο Reggio Emilia, αλλά δεν παραδόθηκε, κατά τα φαινόμενα, πριν το 1530. Σήμερα βρίσκεται στην Πινακοθήκη της Δρέσδης.

⁷⁹ Ο Κορέτζο έχει φιλοτεχνήσει ακόμη δύο νυχτερινές σκηνές. Πρόκειται για τα έργα : *Ιουδήθ με την κεφαλή του Ολοφέρνη* του Μουσείου Καλών Τεχνών του Στρασβούργου και *Αγωνία στον Κήπο της Γεσθημανής* της Οικίας Apsley στο Λονδίνο. Και τα δύο έργα χρονολογούνται στην πρώτη περίοδο του Κορέτζο, δηλ. πριν το 1520.

παρατηρηθεί στις λεπτομέρειές του, φανερώνει ξεκάθαρα την απόσταση που τον χωρίζει από τα βόρεια πρότυπά του. Φτάνει να τοποθετήσει κανείς δίπλα-δίπλα τις *Νυχτερινές Γεννήσεις* του Κορέτζο και του Γκεέρτγκεν για να αντιληφθεί τις διαφορές ανάμεσα στα δύο έργα και να διαπιστώσει ότι ανήκουν σε δύο διαφορετικούς κόσμους : Κατά πρώτον, ο ουρανός στο φόντο του πίνακα του Κορέτζο δεν είναι σε καμία περίπτωση νυχτερινός. Θυμίζει περισσότερο σούρουπο ή αυγή. Το να οφείλεται αυτό σε αδυναμία του Κορέτζο να αποδώσει το νυχτερινό ουρανό, αν υποθέσει κανείς ότι αυτή ήταν η πρόθεσή του, το θεωρούμε μάλλον απίθανο.



Αντιθέτως, φαίνεται ότι ήταν συνειδητή η προσπάθεια του Κορέτζο να μη «μαυρίσει» πολύ τον πίνακά του. Κατά δεύτερον, και από όσο μπορούμε να κρίνουμε από την αναπαραγωγή του έργου, η σκηνή αποδίδεται με πολύ πιο ανοιχτόχρωμους τόνους, ενώ και οι σκιές είναι πολύ λιγότερο έντονες απ'ό,τι σε οποιαδήποτε νυχτερινή σκηνή των Κάτω Χωρών ή της Γερμανίας – με αποτέλεσμα να είναι ορατές πολύ περισσότερες λεπτομέρειες, όπως π.χ. η βλάστηση στο πρώτο πλάνο.⁸⁰ Επιπλέον, η πάνω αριστερή



γωνία του πίνακα, με τα σύννεφα και τους αγγέλους και τα φωτεινά, ζωντανά χρώματά της, δείχνει καθαρά ότι τον Κορέτζο ενδιέφερε περισσότερο η χρήση του φωτός ως μέσου για τη δραματοποίηση του αναπαριστώμενου γεγονότος και το «ξαναζωντάνεμα» του θαύματος, παρά η αληθοφανής αναπαράσταση μιας νυχτερινής σκηνής καθαυτή.

Είναι χρήσιμο να έχει κανείς στο μυαλό του τις διαφορές αυτές, ιδίως εν όψει των επόμενων νυχτερινών γεννήσεων με τις οποίες θα ασχοληθούμε : Εκείνες των Λορέντζο Λότο (Lorenzo Lotto, περ.1480-1556) και του Τζιρόλαμο Σαβόλντο (Girolamo Savoldo, ενεργός 1506-1548), η σύγκριση των οποίων με τον πίνακα του Κορέτζο αποδεικνύει περίτρανα ότι δεν έχουμε να κάνουμε τόσο με επίδραση της *Νύχτας*, όσο με άμεση συνέχιση της βόρειας παράδοσης. Ο Λότο έχει κάνει τουλάχιστον μία *Νυχτερινή Γέννηση*, η οποία αναφέρεται μάλιστα και

⁸⁰ Ο Creighton E. Gilbert, “Milan and Savoldo”, *The Art Bulletin*, τόμ. XXVII, Ιούνιος 1945, σελ. 128, υποσημ. 24, επισημαίνει ότι σε ορισμένες νυχτερινές σκηνές, οι μορφές και ο περιβάλλον χώρος αποδίδονται σα να βρίσκονται σε φως ημέρας και παρατηρεί ότι αυτό αληθεύει εν μέρει και για τον Κορέτζο.

από τον Βαζάρι (1511-1574).⁸¹ Από τον Σαβόλντο μας σώζονται δύο *Νυχτερινές γεννήσεις* (Ιδιωτικές συλλογές Ρώμης και Μιλάνου) και ο *Άγιος Ματθαίος* του Μητροπολιτικού Μουσείου της Νέας Υόρκης, ενώ ο Βαζάρι αναφέρει τέσσερις νυχτερινές σκηνές του που βρίσκονταν στο Νομισματοκοπείο του Μιλάνου.⁸² Η πηγή της έμπνευσης των Λότο και Σαβόλντο ήταν αναμφίβολα οι *Νυχτερινές Γεννήσεις* με προέλευση τις Κάτω Χώρες (ή / και τη Γερμανία), που βρίσκονταν στην Ιταλία από τις αρχές του 16ου αιώνα, όπως τα παραδείγματα που αναφέραμε πιο πάνω.⁸³ Τα έργα αυτά έχουν δύο βασικά στοιχεία που τα συνδέουν με τα δείγματα που εξετάσαμε μέχρι στιγμής με προέλευση τις Κάτω Χώρες : Το Θείο Βρέφος που ακτινοβολεί φωτίζοντας τους παρευρισκόμενους στη σκηνή και δημιουργώντας μία έντονη αντίθεση με το σκοτάδι που τους τυλίγει και την ατμόσφαιρα της «οικειότητας», που χαρακτηρίζει τη θρησκευτική ζωγραφική των Κάτω Χωρών.⁸⁴

Η σύνθεση του Σαβόλντο *Άγιος Ματθαίος*, με τον άγιο, τον άγγελο και το κερύ, πιθανότατα μεταφέρει το εύρημα του Τζιρόλαμο Ρομανίνο (Girolamo Romanino, 1484/87-;1560) από τον πίνακα του τελευταίου με το ίδιο θέμα

⁸¹ Ο πίνακας που αναφέρει ο Βαζάρι είναι πιθανότατα η *Νυχτερινή Γέννηση* της Πινακοθήκης της Σιένα. Η περιγραφή του έχει ως εξής : «Στον φλωρεντινό Τομάσο ντ'Έμπολι, μπορούμε να δούμε μία *Γέννηση* αποδοσμένη ως νυχτερινή σκηνή, ιδιαίτερος επιτυχημένη. Το Θείο Βρέφος, ακτινοβολώντας, φωτίζει υπέροχα τη σκηνή...». Στο Giorgio Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, μτφρ. και σχολιασμός υπό τη διεύθυνση του André Chastel, τόμ. 6, Arts, Berger-Levrault, Παρίσι, 1984, σελ. 263. Βλ. επίσης το χαρακτηριστικό του Jeremias Falck (17ος αιώνας) από το έργο του Λορέντζο Λότο *Προσκύνηση των ποιμένων*, σήμερα χαμένο. Το χαρακτηριστικό βρίσκεται στο Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης.

⁸² Βλ. το σχετικό απόσπασμα από τη 2η έκδ. των *Βίων* στο άρθρο του Gilbert, 1945, ο.π., σελ. 131. Ο Gilbert χρονολογεί τις τέσσερις σκηνές που αναφέρει ο Βαζάρι στα 1533-35 και το σύνολο της παραγωγής του Σαβόλντο σε νυχτερινές σκηνές ανάμεσα στα 1533-38. Ο Βαζάρι αναφέρει επίσης μία *Νυχτερινή Γέννηση* στο σπίτι του Τομάσο ντ' Έμπολι στη Βενετία, την οποία χαρακτηρίζει «πολύ όμορφη». Το ίδιο ισχύει και για τους “quattro quadri di notte e di fuochi”, που σύμφωνα με τον Gilbert δεν πρέπει να ταυτίζονται με τους πίνακες του Σαβόλντο που σώζονται σήμερα. Αντίθετα, ο Walter Friedlaender, *Caravaggio Studies*, Princeton University Press, Princeton, NJ, 1974 (1η έκδοση : 1955), σελ. 40, υποθέτει ότι ο *Άγιος Ματθαίος* ήταν ένας από τους τέσσερις πίνακες που βρίσκονταν στο Μιλάνο. Ο Gilbert, 1945, ο.π., σελ. 128, διαχωρίζει τον Σαβόλντο από τα προηγούμενα σποραδικά δείγματα νυχτερινών σκηνών υποστηρίζοντας πως στη δική του περίπτωση η χρήση αυτού του τρόπου αναπαράστασης δεν αποτελεί επίδειξη δεξιοτεχνίας που εξαντλείται σε ένα μόνο δείγμα δουλειάς ούτε και χρησιμοποιείται για εικονογραφικούς λόγους (όπως σε θέματα της Προσκύνησης των ποιμένων ή της Αγωνίας στον κήπο της Γεσθημανής), αλλά αποτελεί «ζωγραφική μέθοδο».

⁸³ Ένας συνδετικός κρίκος ανάμεσα στις σκηνές αυτές και τους Λότο και Σαβόλντο ενδεχομένως να ήταν και ο Ντεφεντέντε Φεράρι (Defendente Ferrari, ενεργός περ. 1500-1535). Μας σώζονται δύο παραλλαγές μιας *Νυχτερινής γέννησης*, η πρώτη στη Μασαχουσέτη (Μουσείο Fogg, Κέμπριτζ, πριν το 1508) και η δεύτερη στο Τορίνο (Museo Civico dell'Arte Antica, 1510).

⁸⁴ Ο Gilbert, 1945, ο.π., σελ. 128, επισημαίνει την ομοιότητα ανάμεσα στα αγγελάκια που συνωστίζονται γύρω από το κεφάλι του νεογέννητου Χριστού (στην εκδοχή του Μιλάνου) με την αντίστοιχη διάταξη σε φλαμανδικά πρότυπα του 15ου αιώνα, αν και, κατά την άποψή του, οι πίνακες αυτοί του Σαβόλντο «πάνε πολύ πιο μακριά από οποιαδήποτε εικονογραφική παράδοση που θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί για να τους εξηγήσει», ενώ οι πίνακες που αναφέρει ο Βαζάρι «δεν αντιστοιχούν σε καμία πιθανή εικονογραφική παράδοση».

(παρεκκλήσιο SS. Sacramento, εκκλησία San Giovanni Evangelista, Brescia, 1521-1524) (βλ. εικόνες).⁸⁵ Το μοτίβο του ευαγγελιστή με τον άγγελο που κρατάει κεριά και του φωτίζει για να διαβάσει (ή να γράψει) το ευαγγέλιο πιθανόν να αποτελεί



πρωτότυπο εύρημα του Ρομανίνο,⁸⁶ αλλά τεχνοτροπικά ο πίνακας βρίσκεται πιο κοντά στη βόρεια ζωγραφική παρά στην ιταλική. Η απεικόνιση όμως του κεριού δεν είναι και το μοναδικό ενδιαφέρον που παρουσιάζει για μας ο πίνακας του Ρομανίνο. Αντίθετα με τον



πίνακα του Σαβόλντο, στο έργο του Ρομανίνο, η ύπαρξη της τεχνητής φωτιστικής πηγής συνδυάζεται (τυχαία άραγε ;) με ένα συγκεκριμένο τρόπο αναπαράστασης του ευαγγελιστή Ματθαίου : ο τελευταίος μοιάζει με χοντροκομμένο, αγράμματο χωρικό, που μοιάζει να δυσκολεύεται να βολέψει τα ξυπόλητα πόδια του στη στενή του θέση – εντύπωση που τονίζεται από το μακρόστενο σχήμα του πίνακα – ενώ προσπαθεί να διαβάσει από το βιβλίο που του φωτίζει ο άγγελος. Το πνεύμα της απόδοσης αυτής είναι πολύ απομακρυσμένο από τους συνήθως εξιδανικευμένους, ηρωικούς ή λόγιους άγιους που συναντάμε κατεξοχήν στην ιταλική θρησκευτική ζωγραφική, ενώ βρίσκεται εκπληκτικά κοντά στη μελλοντική σύλληψη του Καραβάτσο του ίδιου

θέματος (ιδιαίτερος δε στην πρώτη εκδοχή του έργου που απορρίφθηκε).⁸⁷

⁸⁵ Την παρατήρηση αυτή κάνει ο Friedlaender, 1974, ο.π., σελ. 42.

⁸⁶ Από τα όσα έχουμε μέχρι στιγμής διαβάσει, φαίνεται πως ήταν ο Ρομανίνο εκείνος που πρώτος συνδύασε το ήδη υπάρχον μοτίβο του ευαγγελιστή με τον άγγελο και την αναπαράσταση της τεχνητής φωτιστικής πηγής. Ο άγγελος ήταν παραδοσιακά το διακριτικό γνώρισμα του Ευαγγελιστή Ματθαίου, όπως ήταν το λιοντάρι για το Μάρκο, ο μόσχος για το Λουκά και ο αϊτός για τον Ιωάννη.

⁸⁷ Πρόκειται για την πρώτη εκδοχή του *Ευαγγελιστή Ματθαίου* του Καραβάτσο (η εκδοχή που έγινε δεκτή βρίσκεται σήμερα στην εκκλησία Σαν Λουίτζι ντέι Φραντσέζι στη Ρώμη), που βρισκόταν στο Μουσείο Κάιζερ-Φρήντριχ, στο Βερολίνο (σήμερα κατεστραμμένο). Και τα δύο έργα χρονολογούνται στα 1602. Δεν μπορεί να είναι τυχαία η σύνδεση ανάμεσα στο έργο του Καραβάτσο και στο έργο του Ρομανίνο. Ο Friedlaender που επισημαίνει το έργο του Ρομανίνο ως πιθανή πηγή του αντίστοιχου του Σαβόλντο και εντοπίζει μία γενική συγγένεια ανάμεσα στο *Ματθαίο* του Σαβόλντο και την πρώτη εκδοχή του *Ματθαίου* του Καραβάτσο, τονίζει παρόλα αυτά ότι ο πίνακας του Ρομανίνο βρίσκεται, ως σύλληψη, πολύ πιο κοντά στον Καραβάτσο απ'ό,τι ο αντίστοιχος του Σαβόλντο. Πιθανότατα, ο Καραβάτσο να γνώριζε από πρώτο χέρι το έργο του Ρομανίνο, βλ. Friedlaender, 1974, ο.π., σελ. 42-43.

Στο δεύτερο μισό του 16ου αιώνα, οι νυχτερινές σκηνές πληθαίνουν στον Ιταλικό Βορρά. Τρία είναι τα ονόματα στα οποία πρέπει να σταθούμε : Αυτά των Αντόνιο Κάμπι (Antonio Campi, 1523-1587), Τζάκοπο Μπασάνο (Jacopo Bassano, περ.1510-1592) και Λούκα Καμπιάσο (Luca Cambiaso, 1527-1585). Τα έργα των τριών ζωγράφων – με καταγωγή από την Κρεμόνα, το Μπασάνο ντελ Γκράπα και τη Γένοβα αντίστοιχα – φιλοτεχνούνται στην πλειοψηφία τους τις δεκαετίες 1570-1580. Στα θέματα δεν παρατηρείται μεγάλη ανανέωση σε σχέση με την προηγούμενη περίοδο : Εξακολουθούν να κυριαρχούν οι νυχτερινές γεννήσεις και οι νυχτερινές σκηνές από τα πάθη του Χριστού, όπως η αγωνία στον κήπο της Γεσθημανής. Ελάχιστα είναι τα θέματα εκείνα που πρωτοτυπούν από άποψη περιεχομένου. Ένα από αυτά είναι και το έργο του Κάμπι *Η αυτοκράτειρα Faustina επισκέπτεται, συνοδευόμενη από τον στρατηγό Πορφύριο, την αγία Αικατερίνη στη φυλακή* (Παρεκκλήσιο αγίας Αικατερίνης, Σαντ'Αντζελο, Μιλάνο, 1584, βλ. εικόνα), οι ρίζες του οποίου θα πρέπει αναμφίβολα να αναζητηθούν στην περίφημη τοιχογραφία της *Απελευθέρωσης του Πέτρου* του Ραφαήλ, που ο ζωγράφος θα είχε δει στο ταξίδι του



στη Ρώμη κάποια στιγμή στα 1582-1583.⁸⁸ Είναι ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε ωστόσο ότι το έργο των αδελφών Κάμπι, όχι μόνο του Αντόνιο, αλλά και των Τζούλιο και Βιντσέντζο (1530/35-1591), παρουσιάζει δείγματα συγγένειας με τη ζωγραφική των Κάτω Χωρών και στη θεματολογία, αλλά και στο ύφος. Ο ρεαλισμός των Κάμπι που επισημαίνουν μελετητές όπως ο Friedlaender,⁸⁹ θα πρέπει κατά τη

⁸⁸ Ο Friedlaender, 1974, ο.π., σελ. 38, θεωρεί την τοιχογραφία *Η αγία Αγαθή στη φυλακή* (Σάντα Άγκατα, Κρεμόνα, 1537) του Τζούλιο Κάμπι (περ. 1508-1573), μεγαλύτερου αδελφού του Αντόνιο, την πηγή για την *Αυτοκράτειρα Faustina*, αλλά υποθέτει ότι και ο Τζούλιο γνώριζε το έργο του Ραφαήλ από επίσκεψη στη Ρώμη ή από κάποιο αντίγραφο. Άλλες νυχτερινές σκηνές του Αντόνιο Κάμπι είναι η *Προσκύνηση των ποιμένων* (Σάντα Μαρία ντελα Κρότσε, Κρέμα, 1575) και ο *Αποκεφαλισμός του Ιωάννη του Βαπτιστή* (Σαν Πάολο, Μιλάνο, 1571). Ο Friedlaender, ο.π., σελ. 40, θεωρεί πως η *Αυτοκράτειρα Faustina* θα ήταν λιγότερο κατανοητή χωρίς τη γνώση των έργων του Σαβόλντο στο Μιλάνο.

⁸⁹ Βλ. Friedlaender, 1974, ο.π., σελ. 40-41 : «ο ρεαλιστικός, σχεδόν Φλαμανδικός χαρακτήρας της σύνθεσης του Αντόνιο (ενν. τον *Αποκεφαλισμό του Ιωάννη*)», «μία ρεαλιστική ζωηρότητα (ενν. την *Επίσκεψη στην αγία Αικατερίνη*), «τολμηρά ρεαλιστική παρουσίαση (ενν. τη *Γέννηση* στο Σαν Πάολο)». Ο Friedlaender, παρά το γεγονός ότι επισημαίνει την υφολογική απόσταση που χωρίζει το έργο του Κάμπι από το αντίστοιχο του Σαβόλντο ή ακόμη και του Ραφαήλ, δεν επεξηγεί πού οφείλεται ο ρεαλισμός της ζωγραφικής του Αντόνιο, ρεαλισμός που ευθύνεται για το «μοντέρνο» χαρακτήρα της *Επίσκεψης στην αγία Αικατερίνη* (σελ. 42) – εν αντιθέσει με το σύνολο της παραγωγής του ζωγράφου, το οποίο αποτελεί ένα «εκλεκτικιστικό μίγμα κλασικισμού και μανιερισμού» από το οποίο απουσιάζει η φαντασία (σελ. 39).

γνώμη μας να συσχετιστεί με την επίδραση βόρειων ζωγράφων στην περιοχή (είναι γνωστή άλλωστε η σχέση των Πίτερ Άερτσεν (Pieter Aertsen, 1508-1575) και Γιόακιμ Μπούκελαρ (Joachim Beuckelaer, 1530-1574) με την εξέλιξη της ιταλικής ηθογραφίας τις τελευταίες δεκαετίες του 16ου αιώνα), αν και η βορειοϊταλική ζωγραφική βρίσκεται σε γενικές γραμμές πιο κοντά στην παράδοση των Κάτω Χωρών και της Γερμανίας από όσο βρίσκεται η ρωμαϊκή ή η φλωρεντινή ζωγραφική. Επιπλέον, το κίνημα της Αντιμεταρρύθμισης έπαιξε αναμφίβολα το ρόλο του στην εξάπλωση ενός ζωγραφικού ύφους που ήταν απλό και εύληπτο, εν αντιθέσει με το προγενέστερο ύφος του μανιερισμού.⁹⁰ Δεν αποκλείεται οι εξελίξεις στον τομέα της θρησκείας να ήταν εκείνες που υποβοήθησαν τη δημιουργία ευνοϊκού κλίματος για τη διάδοση υφολογικών στοιχείων και θεμάτων που ήταν δημοφιλή στη ζωγραφική των Κάτω Χωρών και της Γερμανίας ήδη από το 15ο αιώνα.

Ο Τζάκοπο Μπασάνο θεωρούμε ότι αποτελεί, από την άλλη, μία ιδιαίζουσα περίπτωση στην ιστορία των νυχτερινών σκηνών. Στο έργο του, όπως και στο έργο του γιου του Φραντσέσκο (1549-1592), συναντάμε αρκετές από αυτές. Ωστόσο, οι διαφορές ανάμεσα στα έργα αυτά και στο σύνολο της παραγωγής των νυχτερινών σκηνών, όπως το έχουμε σκιαγραφήσει μέχρι στιγμής, είναι τέτοιες που τα καθιστούν μία ξεχωριστή ομάδα, η οποία δε φαίνεται να διαδραμάτισε κάποιο ρόλο στη μετέπειτα εξέλιξη και άνθηση των νυχτερινών σκηνών. Πρόκειται μάλλον για ένα ανεξάρτητο παρακλάδι της εξέλιξης αυτής, παρά για ένα σημαντικό της κεφάλαιο. Είναι σημαντικό να το τονίσουμε αυτό, γιατί θεωρούμε πως οι νυχτερινές σκηνές των αρχών του 17ου αιώνα, αποτελούν άμεση συνέχιση της βόρειας παράδοσης (δεν είναι τυχαίο άλλωστε που τη μόδα των νυχτερινών σκηνών διαδίδουν στη Ρώμη ζωγράφοι όπως οι Χόντχορστ και Ελσχάιμερ, βλ. παρακάτω) και δεν αντλούν στοιχεία από τη βενετσιάνικη ζωγραφική του 16ου αιώνα – παρά το γεγονός ότι δε λείπουν και εδώ οι πειραματισμοί με το φως.⁹¹ Έργα όπως η *Αναγγελία στους ποιμένες* (Πινακοθήκη

⁹⁰ Βλ. την ενδιαφέρουσα μελέτη του Walter Friedlaender, “The Anti-Mannerist style”, στο βιβλίο του *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*, Columbia University Press, Νέα Υόρκη, 1990 (1η έκδ.: 1957), σελ. 47-83.

⁹¹ Βλ. π.χ. τον πίνακα του Τισιανού (1485;-1576) *Μαρτύριο του αγίου Λαυρεντίου* (Gesuiti, Βενετία, 1548-1557), που είναι νυχτερινή σκηνή. Το ενδιαφέρον του ζωγράφου για το φως δεν είναι περιγραφικό – είναι φανερό ότι χρησιμοποίησε ένα στοιχείο που προβλεπόταν από το ίδιο το θέμα για την επίτευξη ενός στόχου καθαρά δραματικού. Νυχτερινές σκηνές φαίνεται πως είχε κάνει και ο Τζορτζόνε (Giorgione, 1478;-1510) : Ο Michiel, βενετσιάνος ευγενής και ειδήμων στα ζητήματα της τέχνης (α΄ μισό του 16ου αιώνα), αναφέρει έναν, χαμένο σήμερα, *Άγιο Ιερώνυμο υπό το σεληνόφως*, βλ. Gilbert, 1945, ο.π., σελ. 128, υποσημ. 24. Χωρίς όμως να γνωρίζουμε τον πίνακα, δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι για τον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιήθηκε ο φωτισμός – αν δηλ. ήταν περισσότερο διακοσμητικός ή αν αποτελούσε την κύρια φωτιστική πηγή του πίνακα.

Národní, Πράγα, περ.1575), η *Γέννηση της Παρθένου* (Μουσείο Τέχνης, Rhode Island School of Design, Providence, περ.1588), *Στέψη του Χριστού με αγκάθινο στεφάνι* (Ιδιωτική συλλογή, Ρώμη, 1580-1590) κτλ. φανερώνουν με την πρώτη ματιά την απόσταση που τα χωρίζει όχι μόνο από τις νυχτερινές γεννήσεις τύπου Γκεέρτγκεν, αλλά ακόμη και από το έργο των Σαβόλντο ή Κάμπι. Η απόσταση οφείλεται στον ολότελα διαφορετικό χειρισμό του φωτός, που προσιδιάζει όχι μόνο στη ζωγραφική του Μπασάνο, αλλά γενικότερα στη μανιεριστική ζωγραφική : Στο Βορρά, η απόδοση του φωτός – παρά τις όποιες άλλες λειτουργίες του – σχετίζεται πρωτίστως με την κατασκευή του χώρου. Στη συντριπτική πλειοψηφία των έργων που έχουμε εξετάσει μέχρι τώρα, το φως συνιστά χώρο. Ο τρόπος δηλ. με τον οποίο απεικονίζεται το φως συντελεί στην οργάνωση της επιφάνειας του πίνακα με τρόπο τέτοιο ώστε να γίνεται αντιληπτός ο χώρος ως πειστικός, αληθοφανής και, το κυριότερο, τρισδιάστατος. Τα διάφορα σημεία του πίνακα φωτίζονται ή σκιάζονται αναλόγως με την απόστασή τους από τη φωτιστική πηγή.⁹² Στον Μπασάνο το φως δε συνιστά χώρο. Ας δούμε, για παράδειγμα, τη *Στέψη του Χριστού με αγκάθινο στεφάνι* (βλ. εικόνα) : Το φως δε βοηθάει στην κατασκευή του χώρου, επειδή η φωτιστική πηγή



δεν αποτελεί το επίκεντρο του πίνακα, αλλά απλώς ένα φωτεινό σημείο ανάμεσα στα άλλα. Το χρώμα είναι αυτό που ενοποιεί τη ζωγραφική επιφάνεια και όχι η χρήση του φωτός, ενώ το νευρικό παιχνίδισμα της πινελιάς καταστρέφει οποιαδήποτε προσπάθεια ορθολογικής οργάνωσης του χώρου (κάτι που προφανώς δεν αποτελούσε επιδίωξη του ζωγράφου). Έτσι, λοιπόν, θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε πως το φως χρησιμοποιείται κυρίως ως δραματουργικό στοιχείο και όχι ως αφηγηματικό, ενώ η

αληθοφάνεια της απεικόνισής του παραμερίζεται σχεδόν ολοκληρωτικά.⁹³

⁹² Ακόμη και σε έργα όπως ο *Ιώβ* του Λα Τουρ, το φως δημιουργεί την αίσθηση του τρισδιάστατου χώρου, παρά το ότι έχουμε να κάνουμε με δύο μορφές που όχι μόνο βρίσκονται πολύ κοντά η μία στην άλλη, αλλά και οι δύο βρίσκονται πολύ κοντά στο θεατή. Η μορφή της γυναίκας μας κόβει σχεδόν το οπτικό πεδίο, και όμως, η φλόγα του κεριού δημιουργεί την εντύπωση ενός «κούφιου» κυκλικού χώρου ανάμεσα στα γόνατα του Ιώβ και την ποδιά της γυναίκας του. Το τέχνασμα αυτό καταργεί σχεδόν την επιπεδότητα της γυναικείας μορφής που καταλαμβάνει τα 2/3 της επιφάνειας του πίνακα.

⁹³ Το ίδιο ισχύει και για τον Τιντορέτο (Tintoretto, 1518-1594) : Στον πίνακα *Ο Χριστός πλένει τα πόδια των μαθητών του* (Εθνική Πινακοθήκη, Λονδίνο, περ. 1556), για παράδειγμα, όλα τα επίπεδα είναι φωτισμένα με τον ίδιο τρόπο και αυτό φαίνεται πιο έντονα στο ομοιόμορφα φωτισμένο δάπεδο

Ο σημαντικότερος ίσως σταθμός στην ιστορία των νυχτερινών σκηνών το β' μισό του 16ου αιώνα στην ιταλική ζωγραφική είναι ο Λούκα Καμπιάσο (1527-1585).⁹⁴ Οι νυχτερινές του σκηνές προοικονομούν υφολογικά τις εξελίξεις στον



τομέα αυτό στις αρχές του 17ου αιώνα και φτάνουν τον πειραματισμό σχετικά με την απόδοση του φωτός στη ζωγραφική σε υψηλό βαθμό τελειοποίησης. Αντλώντας στοιχεία από τη βόρεια παράδοση,⁹⁵ ο Καμπιάσο δημιουργεί ένα ομοιογενές σύνολο νυχτερινών σκηνών, σε ένα ξεχωριστό ύφος. Η περίπτωση του Καμπιάσο είναι ιδιαίτερος ενδιαφέρουσα, όχι μόνο γιατί είναι ο πρώτος που ασχολείται συστηματικά με τις νυχτερινές

σκηνές – μας σώζεται ένας σεβαστός αριθμός έργων του, ενώ τα πολυάριθμα σχέδιά του μαρτυρούν το ενδιαφέρον του ζωγράφου γι' αυτό τον τρόπο αναπαράστασης⁹⁶ –

με τα πλακάκια το οποίο καλύπτει ολόκληρη την έκταση του δωματίου στο οποίο διαδραματίζεται η σκηνή. Ο φωτισμός δε χρησιμοποιείται επ' ουδενί για λειτουργικούς σκοπούς – η λαμπάδα που κρατάει ο άνδρας στο πρώτο πλάνο (αριστερή γωνία) δεν εξυπηρετεί απολύτως τίποτα. Η αίσθηση του βάθους δημιουργείται με τη βοήθεια της προοπτικής – η λοξή γραμμή του τραπεζιού που οδηγεί το βλέμμα του θεατή στο βάθος και, φυσικά, η διαφορά στις διαστάσεις των μορφών. Στον Τιντορέτο η απεικόνιση του φωτός συντελεί στη διάσπαση, παρά στην ενοποίηση της ζωγραφισμένης επιφάνειας, δημιουργεί μία εντύπωση συναισθηματικής φόρτισης και υπερέντασης – θα λέγαμε ότι αποτελεί μάλλον την αντανάκλαση του ταραγμένου εσωτερικού κόσμου των συμμετεχόντων, παρά λειτουργεί ως φωτιστική πηγή. Βλ. και τον *Μυστικό Δείπνο* (Σαν Τζόρτζο Ματζόρε, Βενετία, 1592-94).

⁹⁴ Στο σημείο αυτό, θα πρέπει να κάνουμε μία ιδιαίτερη μνεία στον Δομήνικο Θεοτοκόπουλο (1541-1614), του οποίου δύο συνθέσεις παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την εργασία μας. Πρόκειται για το *Παιδί που ανάβει κερί* (Ιδιωτική συλλογή, Φλόριντα και Καποντιμόντε, Νάπολη) και για το λεγόμενο *Μύθο* (Πράδο, Μαδρίτη / Συλλογή Earl of Harewood, Harewood House, Γιορκσάιρ / Εθνική Πινακοθήκη της Σκωτίας, Εδιμβούργο). Το *Παιδί που ανάβει κερί*, το πρώτο κατά τα φαινόμενα έργο που απομονώνει το μοτίβο (δε θα μπορούμε εδώ στα εικονογραφικά προβλήματα που παρουσιάζουν τα έργα αυτά), υπήρξε πιθανότατα το πρότυπο για τις ανάλογες συνθέσεις του 17ου αιώνα, κυρίως από ζωγράφους των Κάτω Χωρών. Εκτός από πιθανοί πρόδρομοι μίας σειράς έργων όμως, οι συνθέσεις αυτές διακρίνονται επιπλέον γιατί είναι από τις πρώτες στις οποίες συντελείται η αποδέσμευση των νυχτερινών σκηνών από τη θρησκευτική εικονογραφία: Μέχρι στιγμής, η συντριπτική πλειοψηφία τους – με ελάχιστες εξαιρέσεις από τις Κάτω Χώρες – αποτελείται από θρησκευτικές σκηνές. Η πρωτοτυπία του Θεοτοκόπουλου δηλ. δεν έγκειται απλώς στο ότι επιλέγει μία ηθογραφική σκηνή για θέμα του, αλλά και ο συνδυασμός ηθογραφίας με την απόδοση της τεχνητής φωτιστικής πηγής. Είναι αλήθεια, βέβαια, ότι ανάλογα μοτίβα απαντούσαν ενσωματωμένα σε πίνακες των Μπασάνι, αλλά αυτό δε μειώνει την πρωτοτυπία των έργων αυτών.

⁹⁵ Η Bertina Suida Manning, “The nocturnes of Luca Cambiaso”, *The Art Quarterly*, τόμ. 15, 1952, σελ. 203, σχολιάζει πως ο τύπος της αναπαράστασης της *Προσκύνησης των ποιμένων* του Καμπιάσο «θυμίζει τα έργα των βόρειων ζωγράφων, αρχίζοντας με τον Γκεέρτγκεν, τα οποία διαιωνίστηκαν στην Ιταλία από τον Ντεφεντέντε ντε Φεράρι και τον Καλίστο ντα Λόντι (Callisto da Lodi)».

⁹⁶ Βλ. τους πίνακες του Καμπιάσο *Προσκύνηση ποιμένων* (Μπρέρα, Μιλάνο – βλ. εικόνα / Παρεκκλήσιο Λερκάρι, Σαν Λορέντζο, Γένοβα / Πινακοθήκη, Μπολόνια), *Αγία οικογένεια και αγία Άννα* (Ιδιωτική συλλογή, Νέα Υόρκη / Παλάτσο Μπιάνκο, Γένοβα / Johanneum, Graz, Αυστρία), σκηνές από το Πάθος του Χριστού (*Χριστός στο όρος των Ελαιών*, Σάντα Κατερίνα ντι Πορτόρια, Παρεκκλήσιο Καβάνια, Γένοβα & *Χριστός μπροστά στον Καϊάφα*, Παλάτσο Μπιάνκο, Γένοβα / Ιδιωτική συλλογή, Γένοβα / Ιδιωτική συλλογή, Παρίσι). Η Suida Manning, 1952, ο.π., σελ. 216, θεωρεί

αλλά και γιατί οι ομοιότητες ανάμεσα στο έργο του και σ' εκείνο του Λα Τουρ είναι εκπληκτικές : Η επιμονή στην απεικόνιση της τεχνητής φωτιστικής πηγής είναι μόνο μία από αυτές. Η κατασκευή του χώρου με τη βοήθεια του φωτός, η απλοποίηση των μορφών και, όχι σπάνια, η αναγωγή τους σε γεωμετρικά σχήματα, αλλά και ο «εμφανής νατουραλισμός σε ηθογραφικές αναπαραστάσεις του θρησκευτικού θέματος»⁹⁷ μας φέρνουν στο νου απευθείας τον Λα Τουρ, σε σημείο που να αναρωτιόμαστε αν είναι δυνατόν να μη γνώριζε ο τελευταίος το έργο του Καμπιάσο.⁹⁸

Τελευταίο κεφάλαιο της εξιστόρησης αυτής, οι αρχές του 17ου αιώνα και η



σταδιακή πύκνωση των νυχτερινών σκηνών στη Ρώμη. Τα ονόματα και πάλι δύο ζωγράφων από το Βορρά, του Άνταμ Ελσχάιμερ⁹⁹ και του Γκέριτ φαν Χόντχορστ (1592-1656) – ο δεύτερος μάλιστα έμεινε στην ιστορία ως Gherardo delle Notti, παρατσούκλι που απέκτησε εξαιτίας της ενασχόλησής

την τελευταία σύνθεση «ίσως τη σημαντικότερη νυχτερινή σκηνή του 16ου αιώνα στην Ιταλία, υπό το φως του τι επρόκειτο να συμβεί τον επόμενο αιώνα» και πιστεύει ότι «περιλαμβάνει κάθε στοιχείο το οποίο θεωρούμε καραβατζιστικό στη βόρεια ζωγραφική του 17ου αιώνα».

⁹⁷ Suida Manning, 1952, ο.π., σελ. 205.

⁹⁸ Βλ. σχετικά, κάποιες σκέψεις μας στο κεφάλαιο 2, και την ανάλυση για τον πίνακα του Λα Τουρ *Ο Χριστός στο εργαστήριο του Ιωσήφ*. Κανένας από τους μελετητές του Λα Τουρ δεν έχει ασχοληθεί με την πιθανότητα να είχε έρθει σε επαφή με το έργο του Καμπιάσο, ενώ σήμερα το όνομα του τελευταίου μόλις και μετά βίας αναφέρεται σε σχέση με τον Λα Τουρ, παρά το γεγονός ότι τα έργα τους παρουσιάζουν τη μεγαλύτερη δυνατή συγγένεια – πολύ μεγαλύτερη, οπωσδήποτε, από τη συγγένεια που εμφανίζει ο Λα Τουρ με οποιονδήποτε άλλο ζωγράφο. Πιστεύουμε πως η δυσκολία να τοποθετηθεί ο Λα Τουρ στη Γένοβα δε θα έπρεπε να μας αποθαρρύνει. Η Suida Manning, 1952, ο.π., σελ. 220, υποθέτει ότι τα έργα του Καμπιάσο θα πρέπει – λόγω γεωγραφικής εγγύτητας – να είχαν περάσει από την Ιταλία στη Γαλλία, ενώ δε θα πρέπει να ξεχνάμε και τη δυνατότητα χαρακτηριστικής αναπαραγωγής.

⁹⁹ Ο Ελσχάιμερ φιλοτεχνεί κατά τη διάρκεια της παραμονής του στη Ρώμη – από την άνοιξη του 1600 μέχρι το θάνατό του το 1610 – μία σειρά από νυχτερινές σκηνές μικρών γενικά διαστάσεων : *Πυρκαγιά της Τροίας* (Παλαιά Πινακοθήκη, Μόναχο), *Il Contento* (Εθνική Πινακοθήκη της Σκωτίας, Εδιμβούργο), *Ιουδήθ και Ολοφέρνης* (Οικία Apsley, Λονδίνο), *Ο Δίας και ο Ερμής στο σπίτι του Φιλήμονα και της Βαυκιδος* (Πινακοθήκη, Δρέσδη), *Αθηνά ή Το βασίλειο της Αθηνάς* (Fitzwilliam, Κέμπριτζ) και φυσικά τη *Φυγή στην Αίγυπτο* (Παλαιά Πινακοθήκη, Μόναχο, 1609 – βλ. εικόνα). Είναι ενδιαφέρον ότι ο Ελσχάιμερ ασχολείται μόνο με θρησκευτικά και μυθολογικά θέματα, ενώ απουσιάζουν τελείως από το έργο του (που έχει επηρεαστεί σε μεγάλο βαθμό από τη βενετσιάνικη ζωγραφική) οι ηθογραφικές εκείνες σκηνές που αποτέλεσαν σημαντικό μέρος της παραγωγής των βόρειων καραβατζιστών.

του με τις νυχτερινές σκηνές¹⁰⁰ – είναι τα τελευταία που θα μας απασχολήσουν. Δε γνωρίζουμε για ποιο λόγο ακριβώς οι ζωγράφοι αυτοί έδειξαν ιδιαίτερο ενδιαφέρον



για τις νυχτερινές σκηνές. Δεδομένης της εξοικείωσής τους μ' αυτό τον τρόπο αναπαράστασης – ο Ελσχάιμερ είχε επηρεαστεί από τον Αλνττόρφερ, ενώ ο Χόντχορστ είχε την ευκαιρία να δει αρκετές νυχτερινές σκηνές στην πατρίδα του – μένει μόνο να υποθέσει κανείς ότι η

αιτία πρέπει να αναζητηθεί στην απήχηση των έργων αυτών στη Ρώμη : Η ανταπόκριση των ρωμαίων συλλεκτών και παραγγελιοδοτών, για τους οποίους οι νυχτερινές σκηνές αποτελούσαν κατά πάσα πιθανότητα μία ζωγραφική καινοτομία, ίσως να ενθάρρυνε τους δύο ζωγράφους να ασχοληθούν – ή να συνεχίσουν να ασχολούνται – με αυτές.¹⁰¹ Επιπλέον, η ύπαρξη μιας ανεξάρτητης προς τις νυχτερινές σκηνές τάσης που όμως ευνοούσε την έντονη φωτοσκίαση – βλ. για παράδειγμα τη ζωγραφική του Καραβάτζο¹⁰² – ίσως

¹⁰⁰ Ο Χόντχορστ φιλοτεχνεί ορισμένες από τις σημαντικότερες νυχτερινές του σκηνές στη Ρώμη, την περίοδο 1616 με 1620 περίπου. Από τα 1620 μέχρι τα 1628 στην Ουτρέχτη θα δώσει αρκετά ακόμη δείγματα αυτού του τύπου, προτού εγκαταλείψει εντελώς τις νυχτερινές σκηνές και το ύφος του Καραβάτζο. Μερικά από τα σημαντικότερα έργα του είναι : *Ο Χριστός μπροστά στον Καιάφα* (Εθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου, περ. 1617), *Αποκεφαλισμός του Ιωάννη* (Σάντα Μαρία ντελα Σκάλα, Ρώμη, 1618), *Ο Χριστός στο εργαστήρι του Ιωσήφ* (Μοναστήρι Σαν Σιλβέστρο, Μοντεκομπάτρι, περ. 1618), *Νυχτερινή γέννηση* (Ουφίτσι, Φλωρεντία), *Χαρούμενη συντροφιά* (Ουφίτσι, Φλωρεντία, 1620) [ζωγραφίστηκαν όλα στην Ιταλία], *Στέψη του Χριστού με αγκάθινο στεφάνι* (Rijksmuseum, Άμστερνταμ, περ. 1622), *Χαρούμενη συντροφιά* (Παλαιά Πινακοθήκη, Μόναχο, περ. 1622), *Νεαρός άνδρας φυσάει δαυλί* (Ιδιωτική συλλογή, Βρυξέλλες, περ. 1622), *Οδοντίατρος* (Πινακοθήκη, Δρέσδη, 1622 – βλ. εικόνα), *Αρνηση του Πέτρου* (Ιδιωτική συλλογή, Αγγλία, περ. 1623), *Η μαστροπός* (Κεντρικό Μουσείο, Ουτρέχτη, 1625) [ζωγραφίστηκαν όλα στην Ουτρέχτη]. Το αξιοσημείωτο είναι ότι από τις αρχές της δεκαετίας του 1630 ο Χόντχορστ εγκαταλείπει τη ζωγραφική πάνω στην οποία στήριζε τη φήμη του στην Ιταλία για να γίνει ένας εξαιρετικά επιτυχημένος αυλικός ζωγράφος, που ασχολήθηκε κυρίως με προσωπογραφίες και διακοσμητικά έργα μεγάλης κλίμακας μέχρι το θάνατό του το 1656. Αυτό αποτελεί ένδειξη, κατά τη γνώμη μας, ότι ο Χόντχορστ σταδιοδρόμησε και στην Ιταλία και στις Κάτω Χώρες με το ζωγραφικό ύφος που ήταν το πλέον *ασυνήθιστο* για την κάθε περιοχή, βλ. και επόμενη υποσημείωση.

¹⁰¹ Είναι πράγματι απορίας άξιον το αν αυτή η «ξαφνική άνθηση» θα είχε λάβει ποτέ χώρα αν ο Ελσχάιμερ και ο Χόντχορστ δε μετέβαιναν από περιοχές στις οποίες οι νυχτερινές σκηνές δεν ήταν κάτι το αξιοπερίεργο, σε μια περιοχή όπου μάλλον ήταν. Ας μην ξεχνάμε το γεγονός ότι, εν αντιθέσει με τη Β. Ιταλία, καμία εξέλιξη στον τομέα των νυχτερινών σκηνών δε λαμβάνει χώρα στη Ρώμη, ενώ είδαμε πως και η τοιχογραφία του Ραφαήλ δεν προκάλεσε κανενός είδους αντίδραση στους ζωγράφους της περιοχής, περνώντας σχεδόν απαρατήρητη (δεν είναι τυχαίο που από αυτήν επηρεάστηκαν μόνο ζωγράφοι με καταγωγή από τη Β. Ιταλία, όπως οι Κάμπι).

¹⁰² Τη ζωγραφική των έντονων φωτοσκιάσεων περιγράφει ο όρος “tenebrism”, ο οποίος χρησιμοποιήθηκε υποτιμητικά από το 17ο μέχρι τα τέλη του 19ου αιώνα για να περιγράψει τη ζωγραφική του Καραβάτζο, του Ρέμπραντ και των οπαδών τους. Προέρχεται από την ιταλική λ. “tenebroso”. Παρά το γεγονός ότι ο όρος αγκαλιάζει και εκείνους που ασχολήθηκαν με τις νυχτερινές σκηνές, πρέπει να τονίσουμε ότι δεν είναι ταυτόσημος με τη ζωγραφική των νυχτερινών σκηνών.

να στάθηκε καθοριστική για τον προσανατολισμό των δύο ζωγράφων. Πιθανότατα όμως να συνέτρεξαν και άλλοι λόγοι, τους οποίους δεν είμαστε σε θέση να αναλύσουμε στα πλαίσια της εργασίας αυτής, που να κατέστησαν το κλίμα ευνοϊκό για την ευρεία διάδοση των νυχτερινών σκηνών – η ύπαρξη μιας πολυπληθούς παροικίας Φλαμανδών και Ολλανδών ζωγράφων αυτή την εποχή στη Ρώμη δεν παίζει άραγε κάποιο ρόλο ;

Αυτοί ήταν σε γενικές γραμμές οι σημαντικότεροι σταθμοί στην ιστορία των νυχτερινών σκηνών μέχρι τις πρώτες δεκαετίες του 17ου αιώνα. Οι ζωγράφοι ασχολήθηκαν με αυτές καθ' όλη τη διάρκεια του αιώνα, ενώ το είδος δεν εξαφανίστηκε ούτε το 18ο – βλ. για παράδειγμα το έργο του Τζόζεφ Ράιτ του Ντέρμπι (Joseph Wright of Derby, 1734-1797). Θα πρέπει όμως, πριν περάσουμε στο επόμενο κεφάλαιο για να εξετάσουμε το πρόβλημα του «καρβαττισμού» σε σχέση με το έργο του Ζορζ ντε Λα Τουρ, να κάνουμε μία επισήμανση που αποτελεί το συνδυαστικό κρίκο ανάμεσα στα δύο κεφάλαια. Έχουμε παρατηρήσει πως τις περισσότερες φορές οι



ζωγράφοι που ασχολήθηκαν με τις νυχτερινές σκηνές από τις αρχές του 17ου αιώνα και μετά, θεωρούνται μαθητές του Καρβαττίζο. Πρόκειται για παρανόηση : Ο Καρβαττίζο δεν έχει ασχοληθεί ποτέ με τις νυχτερινές σκηνές, όπως τις ορίσαμε πιο πάνω. Ένας από τους σπάνιους πίνακες του που αναπαριστά μία τεχνητή φωτιστική πηγή, έναν πυρσό στις *Επτά πράξεις του ελέους* (Πίο Μόντε ντελα Μιζερικόρντια, Νάπολη – βλ. εικόνα), μόνο τυπικά θα μπορούσε να χαρακτηριστεί νυχτερινή σκηνή, γιατί είναι φανερό ότι ο πυρσός παίζει περισσότερο διακοσμητικό παρά λειτουργικό ρόλο, ενώ

η κύρια πηγή φωτός βρίσκεται κάπου μπροστά, αριστερά και έξω από τον πίνακα.¹⁰³

¹⁰³ Ο *Άγιος Φραγκίσκος σε έκσταση* (Wadsworth Atheneum, Χάρτφορντ, Κονέκτικατ), επίσης αποτελεί νυχτερινή σκηνή μόνο τυπικά. Ο ουρανός στο φόντο απεικονίζει την αυγή ή το σούρουπο, αλλά και ο άγγελος και ο άγιος στο πρώτο πλάνο φωτίζονται ξεκάθαρα από εκτός του πίνακα φωτιστική πηγή (αριστερά και έξω). Ο Slatkes, 2001, ο.π., σελ. 334, θεωρεί τον πιο σχετικό με το πρόβλημα του τεχνητού φωτισμού – και πλέον «βόρειο» – πίνακα του Καρβαττίζο τη *Σύλληψη του Χριστού* [ή *Φιλί του Ιούδα*] (Εθνική Πινακοθήκη, Δουβλίνο). Προφανώς, η μεταλλική λάμψη πάνω στις πανοπλίες των στρατιωτών οφείλεται στο φως της σελήνης, αλλά η κλειστοφοβική σύνθεση με το σχεδόν κατάμαυρο φόντο δημιουργεί περισσότερο την αίσθηση ότι η σκηνή διαδραματίζεται σε κλειστό χώρο παρά στην ύπαιθρο, ενώ το φανάρι που κρατάει ένας από τους στρατιώτες δεν αναδίδει σχεδόν καθόλου φως. Η ξυλογραφία του Ντύρερ με το ίδιο θέμα σε νυχτερινή απόδοση έχει συζητηθεί σε σχέση με τον πίνακα, ο.π., σελ. 335.

Η παρανόηση αυτή δημιουργήθηκε από τη σύγχυση ανάμεσα στις πραγματικές νυχτερινές σκηνές όπου οι έντονες φωτοσκιάσεις οφείλονται σε εντός του πίνακα φωτιστικές πηγές και στα έργα του Καραβάτζο με τις έντονες φωτοσκιάσεις, που όμως ποτέ δεν αποκαλύπτουν τη φωτιστική τους πηγή. Από τον Friedlaender μέχρι τον Thuillier, όλοι οι μελετητές επιστούν την προσοχή στο λεπτό αυτό ζήτημα.¹⁰⁴ Η παρανόηση αυτή δεν έχει αντίκτυπο τόσο στη μελέτη του έργου του ίδιου του Καραβάτζο,¹⁰⁵ αλλά των οπαδών του : Ο συσχετισμός του ύφους του με τις νυχτερινές σκηνές είχε ως αποτέλεσμα να κατατάσσονται ζωγράφοι ως караβατζιστές, για τελείως λάθος λόγους, ενώ και σήμερα που υποτίθεται ότι η παρανόηση αυτή έχει σε μεγάλο βαθμό διαλυθεί, κάποιες από τις παλιές ετικέτες δεν έχουν αλλάξει. Δε νομίζουμε πως ήταν υπερβολική η Suida Manning όταν παρατηρούσε πως οι караβατζιστές της Ουτρέχτης θεωρούνται караβατζιστές κυρίως εξαιτίας της προσήλωσής τους στις νυχτερινές σκηνές, τη στιγμή που ο Καραβάτζο δεν έχει κάνει ποτέ του ούτε μία.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Βλ. ενδεικτικά Thuillier, 1997, ο.π., σελ. 26 : «Πριν από μερικές δεκαετίες, η ερώτηση [αν ο Λα Τουρ είναι караβατζιστής] θα είχε φανεί παράλογη. Οι ‘νύχτες’, τα κεριά έμοιαζαν επαρκής εγγύηση. Δε μεριμνήσαμε να επανεξετάσουμε το πρόβλημα. Η έννοια, όμως, του караβατζισμού έχει εκλεπτυνθεί. Συνειδητοποιήσαμε το πολύ απλό γεγονός ότι το chiaroscuro του Καραβάτζο δε συγγέεται με τη χρήση τεχνητού φωτισμού, ο οποίος απουσιάζει σχεδόν εξ ολοκλήρου απ’ το έργο του. Οι ‘νύχτες’ είναι ένα είδος ξεχωριστό, που είχε – από τους Λίμπουργκ μέχρι τον Καμπιάσο – μία μακρά παράδοση και που ο Χόντχορστ επανέφερε στη μόδα στη Ρώμη γύρω στα 1617 με 1620».

¹⁰⁵ Αν και είχε ως αποτέλεσμα την απόδοση στον Καραβάτζο καινοτομιών για τις οποίες ουδέποτε υπήρξε υπεύθυνος.

¹⁰⁶ Suida Manning, 1952, ο.π., σελ. 197.

Κεφάλαιο 2

Το πρόβλημα του «καρβατζισμού» και οι νυχτερινές σκηνές στο έργο του Ζορζ ντε Λα Τουρ

«Έχουν γραφτεί τόσες φαντασιοπληξίες για τον Καραβάτζο τα τελευταία 35 χρόνια, και του έχουν χρεωθεί ρόλοι τέτοιας υπερβολικής σημασίας στην ιστορία της τέχνης (χωρίς να είναι όλοι αμοιβαία συμβατοί), ώστε είναι πολύ δύσκολο να διακρίνει κανείς τις πραγματικές του αρετές και ο αθώος αναγνώστης της ιστορίας της τέχνης θα μπορούσε να συγχωρεθεί που υποθέτει ότι η θέση του στην ιστορία του πολιτισμού βρίσκεται σε σημασία κάπου ανάμεσα στον Αριστοτέλη και τον Λένιν»
E. Waterhouse, *Italian Baroque Painting*, Λονδίνο, 1962, σελ. 21 – αναφέρεται στο Hibbard, 1983 (βλ. Βιβλιογραφία)

Όταν ασχολούμαστε με ένα ζωγράφο που, σύμφωνα με την συντριπτική πλειοψηφία των μελετητών, είναι καρβατζιστής και τα έργα του, το ύφος και η πρωτοτυπία του εξηγούνται με βάση το ζωγραφικό έργο του Καραβάτζο (και των οπαδών του ενίοτε), δεν είναι λογικό να απαιτούμε ο χαρακτηρισμός αυτός να είναι απόλυτα διαυγής, τη στιγμή μάλιστα που δεν τον θεωρούμε διόλου αυτονόητο προκειμένου για τον Λα Τουρ ; Για το λόγο αυτό, η διασάφηση του περιεχομένου του όρου «καρβατζισμός» ήταν θεμελιώδης για την εργασία αυτή. Το πρόβλημα αναφορικά με τον Λα Τουρ γίνεται ακόμη πιο ανάγλυφο, όταν κανείς έρχεται αντιμέτωπος με τις διαφωνίες των μελετητών που τον θεωρούν καρβατζιστή εξαιτίας των έργων του με φυσικό φωτισμό και των μελετητών που τον θεωρούν καρβατζιστή εξαιτίας των νυχτερινών του σκηνών.¹⁰⁷ Η επιθυμία μας ήταν συνεπώς να καταστήσουμε όσο γίνεται πιο σαφές το περιεχόμενο του όρου (στο μέτρο πάντα του δυνατού), προκειμένου να μπορούμε να μιλήσουμε στη συνέχεια για τις σχέσεις του Λα Τουρ με τον Καραβάτζο και τους οπαδούς του, και να καταλήξουμε σχετικά

¹⁰⁷ Βλ. για παράδειγμα Jacques Thuillier, “Georges de La Tour : après un quart de siècle...”, *Georges de La Tour*, Grand Palais, 1997, ο.π., σελ. 26-28, που θεωρεί καρβατζιστικές τις σκηνές με φυσικό φωτισμό και όχι τις νυχτερινές («αυτό που ο Λα Τουρ εισάγει στις ‘νύχτες’ του, είναι το αντίθετο του καρβατζισμού») και Jean-Pierre Cuzin, “La Tour vu du Nord. Notes sur le style de La Tour et la chronologie de ses oeuvres”, *Georges de La Tour*, Grand Palais, 1997, ο.π., σελ. 59, που θεωρεί ότι οι σκηνές με φυσικό φωτισμό δεν είναι καρβατζιστικές («Τίποτα πράγματι, αυστηρά μιλώντας, το καρβατζιστικό [δεν υπάρχει] στα πρώτα έργα του Λα Τουρ») και σελ. 77, όπου διατυπώνει την άποψη ότι ο Λα Τουρ συναντάει τον Καραβάτζο στο τέλος της καριέρας του και όχι πριν – αν και κάπως μεταφυσικά φαίνεται να εννοεί ο συγγραφέας. Υπάρχει βέβαια και η περίπτωση του Benedict Nicolson, ο οποίος στο βιβλίο του *The International Caravaggesque Movement. List of pictures by Caravaggio and his followers throughout Europe from 1590 to 1650*, Phaidon, Οξφόρδη, 1979, σελ. 63-66, περιλαμβάνει όλα τα έργα του ζωγράφου ως καρβατζιστικά.

με το αν πρέπει ή όχι να τον αποκαλούμε караβατζιστή και αν αυτή η ετικέτα μας βοηθάει προς την κατεύθυνση της κατανόησης των έργων του.

Η διαπίστωση πως το περιεχόμενο του όρου «καραβατζισμός» είναι ασαφές και συγκεχυμένο στηρίχτηκε, σε πρώτη φάση, στην εξοικείωσή μας με την σχετική με τον Λα Τουρ βιβλιογραφία. Στην πορεία της έρευνας, ωστόσο, έχοντας έρθει, ως ένα βαθμό, σε επαφή και με τη βιβλιογραφία τη σχετική με τον Καραβάτζο,¹⁰⁸ διαπιστώσαμε πως ούτε ανάμεσα στους μελετητές του τελευταίου υπάρχει συμφωνία αναφορικά με το περιεχόμενο του όρου. Πριν προσπαθήσουμε όμως να καθορίσουμε το περιεχόμενο αυτό, πριν προσπαθήσουμε να αποφανθούμε βάση ποιων (υφολογικών) κριτηρίων είναι ορθό να γίνεται η διάκριση ανάμεσα σε караβατζιστές και μη, θα πρέπει να αντιμετωπίσουμε ένα άλλο πρόβλημα που σχετίζεται με τον όρο «καραβατζισμός». Οι ρίζες του προβλήματος αυτού βρίσκονται, και πάλι, στην αντίληψη εκείνη που περιγράψαμε στην εισαγωγή, σύμφωνα με την οποία το άτομο τοποθετείται στο επίκεντρο του ιστορικού προβληματισμού και η ατομικότητα, υπέρτατη αξία της μοντέρνας εποχής, προβάλλεται – όχι σπάνια – στο παρελθόν, με αποτέλεσμα να διαπράττεται το «αμάρτημα των αμαρτημάτων», ο αναχρονισμός.¹⁰⁹

Έτσι, η επανεκτίμηση της ζωγραφικής του Καραβάτζο,¹¹⁰ σε συνδυασμό με τη μυθολογία που περιέβαλλε το πρόσωπό του εξαιτίας της θυελλώδους προσωπικής του ζωής, έχτισαν σιγά-σιγά τη φήμη του ζωγράφου ως ενός ανεξάρτητου, ασυμβίβαστου και πρωτοπόρου επαναστάτη. Η υπερβολική σημασία και βαρύτητα που αποδόθηκαν στο πρόσωπό του, στα πλαίσια αυτής της ανθρωποκεντρικής ιστορίας της τέχνης,

¹⁰⁸ Οι δύο μελέτες στις οποίες στηριχθήκαμε ως επί το πλείστον και οι οποίες συνέβαλαν τα μέγιστα στην κατανόηση των υπερβολών που περιβάλλουν το πρόσωπο του Καραβάτζο, υπερβολές που έχουν ως αποτέλεσμα να αποδίδονται στο ζωγράφο ως καινοτομίες στοιχεία που προϋπήρχαν είτε στην Ιταλική ζωγραφική του 16ου αιώνα είτε στην παράδοση άλλων χωρών, και να βρίσκουν στέγη κάτω από τον όρο «καραβατζισμός» έργα τα οποία ουδεμία σχέση έχουν με τον Καραβάτζο – πόσο μάλλον μεταξύ τους – ήταν του Walter Friedlaender (1974, ο.π.) και του Richard E. Spear (*Caravaggio and his followers* (αναθεωρημένη έκδοση), Icon Editions, Harper & Row, Νέα Υόρκη, 1975). Ειδικά για τον Spear και τη συμβολή του στη μελέτη της ζωγραφικής του Καραβάτζο και των караβατζιστών, βλ. αναλυτικά πιο κάτω.

¹⁰⁹ Ο Lucien Febvre, στο βιβλίο του *Rabelais ou le problème de l'incroyance au XVIe siècle* (1942), έγραφε : «Αποφύγετε το αμάρτημα των αμαρτημάτων, το πιο ασυγχώρητο αμάρτημα : τον αναχρονισμό». Αναφέρεται στο Dosse, 1993, ο.π., σελ. 90.

¹¹⁰ Το ενδιαφέρον για τον Καραβάτζο είναι σχετικά πρόσφατο – χρονολογείται μόλις στις αρχές του αιώνα. Ο Spear, 1975, ο.π., σελ. 17, γράφει για το ζήτημα της επανεκτίμησης του Καραβάτζο και τις συνέπειές της : «Ως επακόλουθο, ωστόσο, αυτής της αναγέννησης [αναφέρεται κυρίως στις έρευνες του Longhi] και της ανανεωμένης εκτίμησης προς το ζωγράφο, αναρίθμητοι ζωγράφοι από τον Ρέμπραντ μέχρι τον Κάρλο Ντόλτσι (Carlo Dolci) έχουν τοποθετηθεί στη σκιά του Καραβάτζο και τους έχουν οριστεί θέσεις στις τάξεις των Καραβατζιστών. Αν η αφάνεια και η περιφρόνηση που τύλιγαν την σταδιοδρομία των πιο στενών οπαδών του Καραβάτζο έχουν σταδιακά μειωθεί, μία παν-Καραβατζιστική στάση έχει στρέψει την κριτική στο αντίθετο άκρο, και τείνει να αποδεχτεί κάθε νατουραλιστικό ή σκοτεινό [tenebristic] πίνακα ως καθρέφτη του ύφους του Καραβάτζο».

συνέβαλαν στη δημιουργία μιας «ιστορικής πλάνης» : Της απόδοσης στον Καραβάτσο της πατρότητας μιας σειράς υφολογικών χαρακτηριστικών που προσιδιάζουν σε μία περίοδο της ζωγραφικής του 17ου αιώνα (σε διάφορες χώρες) – και της επακόλουθης ερμηνείας της ζωγραφικής της συγκεκριμένης περιόδου υπό το πρίσμα της προσωπικής ακτινοβολίας του Καραβάτσο.¹¹¹ Ο Spear γράφει χαρακτηριστικά : «...οποιαδήποτε παν-Καραβατζιστική ερμηνεία της ζωγραφικής του 17ου αιώνα βασίζεται σε δύο ευδιάκριτες πλάνες : ότι ο νατουραλισμός και η φωτοσκίαση απορρέουν από τον Καραβάτσο, και ότι η καλλιτεχνική επιρροή, όσο μακρινή και ασήμαντη και αν είναι, ισοδυναμεί με μαθητεία».¹¹² Για τον Spear αυτό ακριβώς το «βαθύ ενδιαφέρον για το νατουραλισμό, συχνά ενισχυμένο από τη δραματική φωτοσκίαση, υπήρχε ταυτόχρονα και ανεξάρτητα σε σημαντικά κέντρα της Ευρωπαϊκής ζωγραφικής τις τελευταίες δεκαετίες του 16ου αιώνα» και για το λόγο αυτό πρόκειται για «ιστορική πλάνη» το να ονομάσει κανείς «έναν καλλιτέχνη ή κέντρο γεννήτορα του νατουραλισμού...».¹¹³

Αυτή ακριβώς η κατάσταση καθρεφτίζει το σοβαρότερο, κατά την άποψή μας, πρόβλημα αναφορικά με τη χρήση του όρου «καραβατζισμός» : Το γεγονός δηλ. ότι είναι και ο ίδιος ανθρωποκεντρικός. Ας αναλογιστούμε πόσοι άλλοι τέτοιοι όροι, παράγωγα του ονόματος ενός ζωγράφου, έχουν επικρατήσει στην ιστορία της τέχνης· ας αναρωτηθούμε γιατί έχει επικρατήσει ο όρος «εκλεκτικισμός της Μπολόνια» αντί για «ρενισμός» (από το όνομα του ζωγράφου Γκουίντο Ρένι [Guido Reni]) ή γιατί χρησιμοποιούμε τον όρο «κλασικισμός» για τη γαλλική ζωγραφική του 17ου και δεν προτιμούμε τους όρους «πουσινισμός» ή / και «καρατσισμός». Μπορεί να ισχυριστεί κανείς ότι η επίδραση του Καραβάτσο στάθηκε ισχυρότερη, διαρκέστερη και πιο εξαπλωμένη στο χώρο από αυτή των Ρένι, Ανίμπαλε Καρατσι (Annibale Carracci) και Νικολά Πουσέν (Nicolas Poussin) ; Γιατί να μην επινοήσουμε ανάλογους όρους, εξίσου ανθρωποκεντρικούς, για όλες τις περιόδους της ιστορίας της τέχνης ; Γιατί, τέλος, να θεωρούμε ότι ο Ανίμπαλε ή ο Ρένι *μετέχουν* ενός ρεύματος στη ζωγραφική, ενώ, αντίθετα, πιστεύουμε ότι ο Καραβάτσο δημιούργησε ένα ; Ο Spear γράφει πως «μια ιστορική κατανόηση του Καραβάτσο και των Καρατσι είναι δυνατή μόνο όταν αντιμετωπιστούν στα πλαίσια αυτής της ευρύτερης τάσης, και ως αχώριστοι από

¹¹¹ Βλ. για παράδειγμα, Arnould Brejon de Lavergnée, “Le Caravagisme en Europe : à propos de la réédition du Nicolson”, *Gazette des Beaux-Arts*, τόμ. CXXII, Νοέμβριος 1993, σελ. 203 : «Ο Λα Τουρ, ο Βερμέερ (Vermeer), ο Βελάσκειθ και ο Ρέμπραντ θα είχαν υπάρξει χωρίς τον Καραβάτσο;».

¹¹² Spear, 1975, ο.π., σελ. 24.

¹¹³ Spear, 1975, ο.π., σελ. 18.

αυτήν, και μόνο όταν μελετηθούν όχι ως μοναδικά φαινόμενα, αλλά ως ουσιώδεις εκδηλώσεις της καινούργιας αύρας που σάρωνε όλα τα σημαντικά καλλιτεχνικά κέντρα στην Ιταλία». ¹¹⁴ Η, για να χρησιμοποιήσουμε μια εύστοχη διατύπωση του Pariset, «μπορούμε να φανταστούμε έναν караβατциσμό χωρίς τον Караβάτцо». ¹¹⁵

Ακόμη και η δυσκολία που παρουσιάζει ο ακριβής καθορισμός του όρου δεν έγκειται στην αδυναμία των μελετητών να συμφωνήσουν για το ποια υφολογικά κριτήρια πρέπει να εφαρμοστούν στην επιλογή των караβατциστών, αλλά στο γεγονός ότι ο όρος καθαυτός είναι προβληματικός, ακριβώς επειδή είναι ανθρωποκεντρικός.

Κατά την άποψή μας, ο όρος «καραβατциσμός» δεν ανταποκρίνεται σε ένα ζωγραφικό κίνημα ή ρεύμα – εξ ου και η χρήση των εισαγωγικών. Οι ζωγράφοι που επηρεάστηκαν από τον Караβάτцо (και που αργότερα χαρακτηρίστηκαν караβατциστές) ουδέποτε έδρασαν οργανωμένα και ουδέποτε αποτέλεσαν «κίνημα» ¹¹⁶ με συγκεκριμένους στόχους. Ο «καραβατциσμός» είναι, θα συμφωνήσουμε με τον Spear και σ' αυτή την περίπτωση, «το συλλογικό προϊόν μιας

¹¹⁴ Spear, 1975, ο.π., σελ. 1. Παρόμοιες απόψεις διατυπώνει ένα περίπου χρόνο πριν την έκθεση του Cleveland, ο Charles Dempsey στη βιβλιοκριτική του για το βιβλίο του Moir *The Italian Followers of Caravaggio* (βλ. παρακάτω), στο *Art Bulletin*, τόμ. LII, τχ. 3, Σεπτέμβριος 1970. Συγκεκριμένα, αναρωτιέται (σελ. 324) σε ποιο βαθμό είναι και ο ίδιος ο Караβάτцо караβατциστής και καταλήγει: «Δεν ήταν τόσο ο ιδρυτής ενός κινήματος, όσο ένας από τους σημαντικότερους κληρονόμους μιας παράδοσης οι ρίζες της οποίας είχαν καλλιεργηθεί από τους βορειοϊταλούς οπαδούς του Λεονάρντο και του Τζορτζόνε, και ο χαρακτήρας της οποίας είχε έντονα επηρεαστεί από τα κύματα των Βόρειων καλλιτεχνών που κατέφθαναν στην Ιταλία σε σταθερά αυξανόμενους αριθμούς από τις αρχές του 16ου αιώνα», ενώ προσθέτει (σελ. 324-325) πως οι караβατциστές «συνέχισαν να δουλεύουν περισσότερο αναπτύσσοντας την παράδοση μέσα στην οποία είχαν ανατραφεί και αυτός [ενν. ο Караβάτцо] και εκείνοι, παρά κάτω από την άμεση επίδρασή του, και είναι αυτή η παράδοση που...θα μπορούσε επωφελώς να μελετηθεί παραλείποντας παρά δίνοντας έμφαση στον Караβάτцо, η εκτυφλωτική ευφυΐα του οποίου τείνει περισσότερο να συσκοτίζει παρά να δια φωτίσει την εικόνα μας για το περιβάλλον του».

¹¹⁵ Pariset, 1948, ο.π., σελ. 104: «Σίγουρα μία καλλιτεχνική μεταβολή εκδηλώνεται γύρω στα 1600 και κυριαρχεί στην Ευρώπη για δύο γενεές. Αλλά ο Караβάτцо έδρασε μόνο επειδή το έδαφος είχε προετοιμαστεί και δε θα μπορούσε να επενεργήσει, αν μαζί του και άλλοι καλλιτέχνες δεν είχαν ακολουθήσει τις ίδιες έρευνες: μπορούμε να φανταστούμε έναν караβατциσμό χωρίς τον Караβάτцо».

¹¹⁶ Αντίθετα από ό,τι ίσως φαντάζεται κανείς διαβάζοντας, π.χ., τον τίτλο του βιβλίου του Benedict Nicolson *International Caravaggesque Movement*, που δημοσιεύτηκε στα 1979, ο.π. Η λέξη «κίνημα» φέρνει στο μυαλό των ιστορικών της τέχνης μία σειρά από λιγότερο ή περισσότερο ευτυχείς συνειρμούς: Παραπέμπει κυρίως σε μία εποχή, όταν οι ζωγράφοι συνασπίζονταν σε διάφορες ομάδες, με κοινούς στόχους και κοινές απόψεις για τη ζωγραφική, ενώ ταυτόχρονα υπαινίσσεται και κάποιου είδους μαχητική διάθεση. Αυτό που δηλώνει η επιλογή του τίτλου είναι ότι ο «καραβατциσμός» υπήρξε μία συνειδητή και συνδυασμένη προσπάθεια μιας ομάδας ανθρώπων προς μία συγκεκριμένη κατεύθυνση, κάτι που δεν ανταποκρίνεται στην ιστορική πραγματικότητα. Ο Nicolson δεν ήταν βέβαια ο μόνος που συνδύασε τον «καραβατциσμό» με τη λέξη «κίνημα». Βλ. ενδεικτικά το άρθρο του Charles Sterling «Les peintres de la réalité en France au XVIIe siècle. Les enseignements d'une exposition. Le mouvement caravagesque et Georges de La Tour», *Revue de l'art ancien et moderne*, τόμ. LXVII, Ιανουάριος, 1935, σελ. 25-40. Θα πρέπει, ωστόσο, να τονίσουμε πως το βιβλίο του Nicolson δεν αποτελεί μια προσπάθεια περιγραφής του φαινομένου του «καραβατциσμού», αλλά περισσότερο ένα ευρητήριο караβατциστικών έργων κι εκεί ακριβώς έγκειται η χρησιμότητά του.

καλλιτεχνικής εναλλακτικής, μιας ανάμεσα στις πολλές στην Ιταλία από το 1600 περίπου μέχρι το 1630».¹¹⁷ Έτσι λοιπόν, οι караβατζιστές υπάρχουν, αλλά μόνο με τη στενή έννοια των μαθητών του Καραβάτσο – όχι με την κυριολεκτική σημασία της λέξης, γιατί, ως γνωστόν, ο Καραβάτσο όχι μόνο δεν είχε μαθητές, αλλά αποθάρρυνε και τους μιμητές του.

Η επιλογή του Spear, επομένως, να εξετάσει τους λεγόμενους караβατζιστές υπό το πρίσμα της επίδρασης της ζωγραφικής του Καραβάτσο είναι ορθή, όπως ορθή είναι, για τους λόγους που μόλις περιγράψαμε, και η περιοριστική τακτική που ακολουθεί. Αναφερόμαστε στη μελέτη του *Caravaggio and his followers*, που αποτελεί την αναθεωρημένη έκδοση του κατάλογου της ομώνυμης έκθεσης που είχε επιμεληθεί στο Μουσείο Τέχνης του Κλίβελαντ, το φθινόπωρο του 1971.¹¹⁸ Το βιβλίο αυτό αποτελεί ταυτόχρονα τη μοναδική, απ'όσο γνωρίζουμε, συστηματική προσέγγιση στο πρόβλημα που αντιμετωπίζουμε – δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, το ότι ο Spear αποφεύγει τον όρο «καραβατζισμός» στον τίτλο του βιβλίου, ούτε και το ότι τον χρησιμοποιεί μόνο έξι ή επτά φορές στο σύνολο του κειμένου.

Το πρώτο τμήμα της μελέτης αυτής (σελ. 1-17) αφιερώνεται στον Καραβάτσο και το έργο του. Μία σειρά από οξυδερκείς περιγραφές¹¹⁹ μας δίνουν μια ακριβή

¹¹⁷ Spear, 1975, ο.π., σελ. 29.

¹¹⁸ Βλ. και την ευνοϊκότερη κριτική του Benedict Nicolson, “Caravaggesques at Cleveland”, *The Burlington Magazine*, τόμ. CXIV, τχ. 827, Φεβρουάριος 1972, σελ. 113-117. Παραθέτουμε ένα χαρακτηριστικό απόσπασμα από τη σελ. 113 : «Αυτό που κατέστησε το συγκεκριμένο εγχείρημα τη μεγαλύτερη οπτική συμβολή στις Καραβατζιστικές σπουδές από την εποχή της έκθεσης στο Μιλάνο το 1951... ήταν ότι για πρώτη φορά έγινε μία ορθή προσπάθεια να προσδιοριστούν τα όρια του θέματος. Συνειδητοποιούμε τώρα ότι ο Longhi, στον οποίο βασίστηκε ασυνείδητα η αντίληψή μας για τον караβατζισμό, ξέφυγε από τα όρια του ύφους, στρατολογώντας καλλιτέχνες που μόνο περιφερειακά είχαν επηρεαστεί από αυτό · και για να εκτιμήσουμε τι σήμαινε το κίνημα, ήταν απαραίτητο να το περιορίσουμε, όπως προσπάθησε να το κάνει ο Spear, σ'εκείνους τους καλλιτέχνες σε όλη την Ευρώπη, που τους άγγιξε πιο βαθιά η επανάσταση που ξεκίνησε ο Καραβάτσο, ακόμη κι αν το παραποίησαν [το ύφος] για να ταιριάζει με τους σκοπούς και την ιδιοσυγκρασία τους. Ως αποτέλεσμα, καθώς έρχinge κανείς μία ματιά στις αίθουσες στο Κλίβελαντ, αντιλαμβανόταν αμέσως μια κάποια ομοιογένεια».

¹¹⁹ Παραθέτουμε ενδεικτικά το ακόλουθο απόσπασμα , Spear, 1975, ο.π, σελ. 4-5 : «Η πρωτοτυπία του Καραβάτσο στους πίνακες αυτούς [ενν. της πρώτης περιόδου] βασίζεται σε μια προσωπική και ανεπανάληπτη σύνθεση πολλών στοιχείων, υφολογικών και εικονογραφικών εξίσου, τα οποία κυριαρχούσαν ήδη στην τέχνη του ύστερου 16ου αιώνα. Συγκεκριμένα, αναγνωρίζει κανείς τον αδυσώπητο νατουραλισμό του, ο οποίος περιέχεται στο καλούπι μιας Ιταλικής αίσθησης της σύνθεσης (που διακρίνει το έργο του από το αντίστοιχο των Βόρειων ζωγράφων ηθογραφικών σκηνών)... Ο εκλεπτυσμένος αέρας, η απουσία ενός καθορισμένου σκηνοικού ή ενός σύγχρονου ενδύματος, το σταμάτημα των λέξεων στα χείλη των ηθοποιών και ο σκιοφωτισμός, που αξιώνει την προσοχή, αλλά δε φανερώνει την πηγή του, απομακρύνουν τους πίνακες του Καραβάτσο από τον κόσμο της εμπειρίας και τους τοποθετούν αντ'αυτού σε ένα φανταστικό βασίλειο. Μία θεμελιώδης ποιότητα της τέχνης του απαντάει εδώ, που διακρίνει τον ίδιο και τους οπαδούς του από τους πραγματικούς πρωτοπόρους της Ιταλικής ηθογραφίας, τους Μπαμποτσιάντι (Bamboccianti), των οποίων το ζωγραφικό όραμα βασίζεται στην καθημερινή ζωή...». Η πεμπτουσία του επιτεύγματος της ζωγραφικής του Καραβάτσο θα μπορούσε πράγματι να συνοψιστεί στη φράση «αδυσώπητος νατουραλισμός στο καλούπι μιας Ιταλικής αίσθησης της σύνθεσης», γιατί το έργο του, κατά τη γνώμη μας, ενσαρκώνει την τέλεια

εικόνα για τα επιτεύγματα και τις ιδιαιτερότητες της ζωγραφικής του, ενώ παράλληλα θέτουν στη σωστή τους βάση τα προβλήματα της πρωτοτυπίας και των οφειλών του Καραβάτζο σε προγενέστερους ζωγράφους. Το δεύτερο τμήμα της μελέτης του Spear (σελ. 17-25) αφορά τους καλλιτέχνες εκείνους που για διάφορους λόγους έχουν λανθασμένα τοποθετηθεί στις τάξεις των караβατζιστών.¹²⁰ Οι απαραίτητες προϋποθέσεις για να θεωρηθεί κάποιος караβατζιστής, σύμφωνα με τον Spear, είναι οι εξής δύο : 1) Η άμεση επαφή με το έργο του Καραβάτζο ή των κυριότερων μαθητών του, πράγμα το οποίο συνεπάγεται την παραμονή του καλλιτέχνη στην Ιταλία (και δη στη Ρώμη), σε περίπτωση που είναι ξένος και 2) Η αποφασιστική και διαρκής [a determined and sustained] προσπάθεια να αφομοιώσει τα επιτεύγματα της τέχνης του Καραβάτζο ή των κοντινότερων οπαδών του.¹²¹

Το τρίτο και τελευταίο μέρος της μελέτης (σελ. 25-38) είναι αφιερωμένο στους караβατζιστές, τη δραστηριότητα των οποίων ο συγγραφέας χωρίζει σε τέσσερις χρονικές περιόδους και τους ίδιους σε τρεις ομάδες με κριτήριο την «αφοσίωσή» τους στον Καραβάτζο. Οι χρονικές περίοδοι αντιστοιχούν χονδρικά σε τέσσερις ομάδες καλλιτεχνών, παρόλο που αρκετοί από τους караβατζιστές συνέχισαν τη δραστηριότητά τους για παραπάνω από μία περίοδο. Οι τέσσερις ομάδες που συναρτώνται με βάση τη χρονολογική κατάταξη, είναι οι εξής : 1) Μέχρι

σύνθεση ανάμεσα στον πολιτισμό της Ιταλίας και τον πολιτισμό του Βορρά, με μία ισορροπία συναρπαστική όσο και επισφαλής, που κανείς δεν έμελλε να φέρει ξανά εις πέρας.

¹²⁰ Συγκεκριμένα, απορρίπτει τους (από ορισμένους απορρίπτει συγκεκριμένα έργα τα οποία θεωρούνταν караβατζιστικά) : Γκουίντο Ρένι, Λουντοβίκο Καράτσι (Ludovico Carracci), Άνταμ Ελσάμιερ, Ριμπάλτα (Ribalta), Γκουερτσίνιο (Guercino), Λανφράνκο (Lanfranco), Μπανταλόκιο (Badalocchio), Σκεντόνι (Schedoni), Μπασέτι (Bassetti), Οτίνο (Ottino), Τούρκι (Turchi), Φιαζέλα (Fiasella), Σταντσιόνε (Stanzione), Βάκαρο (Vaccaro), Λούκα Φόρτε (Luca Forte), Τζάκομο Ρέκο (Giacomo Recco), Πάολο Πόρπορα (Paolo Porpora), Τζουζέπε Ρέκο (Giuseppe Recco), Τζοβάν Μπατίστα Ρουόπολο (Giovanni Battista Ruoppolo), όλη την ομάδα των Μπαμποτσιάντι, Άντζελο Καροσέλι (Angelo Caroselli), Τέοντορ φαν Λουν (Theodoor van Loon), Τάντσιο ντα Βαράλο (Tanzio da Varallo), Μπερνάρντο Στρότσι (Bernardo Strozzi), Πέτερ Πάουλ Ρούμπενς (Peter Paul Rubens), Άμπραχαμ Μπλούμαερτ (Abraham Bloemaert), Πίτερ Λάστμαν (Pieter Lastman), Λούκα Τζορντάνο (Luca Giordano), Γκασπάρε Τραβέρσι (Gaspere Traversi), Φραντσέσκο ντελ Κάιρο (Francesco del Cairo), Ριατσέτα (Piazzetta), Γκουίντο Κανιάτσι (Guido Cagnacci), Τζάκοπο ντα Έμπολι (Jacopo da Empoli), Τζενοβεσίνιο (Genovesino), Γιαν Λις (Jan Lys), Πιέτρο Νοβέλι (Pietro Novelli), Πάουλος Μπορ (Paulus Bor), Γιαν φαν Μπρόνχορστ (Jan van Bronchorst), Άνταμ ντε Κόστερ (Adam de Coster), Βούτερ Κράμπετ (Wouter Crabeth), Γιάκομπ Οχτερβελτ (Jacob Ochtervelt), Γιάκομπ φαν Ουστ (Jacob van Oost), Μίκαελ Σβιρτς, Ζαν και Ρισάρ Τασέλ (Jean και Richard Tassel), Κλοντ Βινιόν (Claude Vignon), Λουίς Τριστάν (Luis Tristán), Θουρμπαραν, Σίμον Πέτερ Τίλμαν (Simon Peter Tilmann), Βελάσκεθ, Ρέμπραντ.

¹²¹ Spear, 1975, ο.π., σελ. 17-18. Ο Spear διευκρινίζει (σελ. 18) πως «ούτε ένα σύντομο φλερτ με το ύφος του Καραβάτζο ούτε μια επιφανειακή μίμησή του... μπορούν να θεωρηθούν επαρκής απόδειξη για την ταξινόμηση ενός ζωγράφου ως οπαδού του Καραβάτζο. Ούτε θα έπρεπε να χρειάζονται επιχειρήματα για να αποδειχθεί ότι πίνακες με ανάλογη χρήση του φωτός ή του νατουραλισμού, όταν ανακαλύπτονται ανεξάρτητα ή προέρχονται από άλλη πηγή, δεν πρέπει να συγχέονται με έργα που απορρέουν πράγματι από το όραμα του Καραβάτζο».

τα 1605, το ύφος του Καραβάτζο δε γνωρίζει πλατιά διάδοση, ίσως και εξαιτίας του ότι ο ίδιος αποθάρρυνε συνειδητά τους μιμητές του. Μοναδική εξαίρεση ο Μπαλιόνε (Baglione, γύρω στα 1566-1643), 2) Από τα 1605 μέχρι τα 1615 περίπου, οι κυριότεροι εκπρόσωποι του «καραβατζισμού» ήταν οι Ιταλοί Μποργκιάνι (Borgianni, περ.1578-1616), Σαρατσένι (Saraceni, 1579-1620) και Τζεντιλέσκι (Gentileschi, 1563-1638;), οι οποίοι περιορίστηκαν κατά κύριο λόγο σε θρησκευτικά θέματα, 3) Λίγο πριν τα 1615, η εφαρμογή από τον Μανφρέντι (Manfredi, 1587-1620) του ύστερου ύφους του Καραβάτζο σε κοσμικά κυρίως θέματα, στάθηκε υπεύθυνη για την εξάπλωση πολλών από των χαρακτηριστικών που συνδέονται σήμερα με τον «καραβατζισμό» και προσέλκυσε πολλούς βόρειους (Γάλλους και Ολλανδούς) ζωγράφους, που κυριάρχησαν στο προσκήνιο (ανάμεσα σ' αυτούς, οι Βαλεντέν (Valentin, 1591-1632), Βουέ (Vouet, 1590-1649), Σέγκερς (1591-1651), Χόντχορστ κτλ.). Εκτός από τον Μανφρέντι, οι Ιταλοί Σερόντινε (Serodine, 1600-1630) και Καρατσόλο (Caracciolo, 1578;-1635) πρέπει επίσης να αναφερθούν και 4) Η τελευταία φάση συμπίπτει περίπου με τη δεκαετία του 1620, μετά τα τέλη της οποίας ελάχιστοι ήταν οι ζωγράφοι εκείνοι που ήρθαν σε επαφή ή συνέχισαν να ασχολούνται με τη ζωγραφική του Καραβάτζο και των οπαδών του. Μερικοί από τους ζωγράφους που ανήκουν στην τελευταία φάση είναι οι Τουρνιέ (Tournier, 1590-1639), Μπίλιερτ (Bijlert, 1597;-1671) και Ρόμπουτς (Rombouts, 1597-1637).¹²²

Όσον αφορά την κατάταξη των караβατζιστών σε τρεις ομάδες, ο Spear ακολουθεί τη διάκριση που έκανε στην πραγματεία του *Considerazioni sulla pittura* (περ.1621) ο Τζούλιο Μαντσίνι (Giulio Mancini, 1558-1630). Έτσι, οι ζωγράφοι χωρίζονται σε εκείνους που έμειναν «με συνέπεια αφοσιωμένοι σε μια πτυχή του έργου του Καραβάτζο», σ' εκείνους που «τον ακολούθησαν ένα διάστημα της καριέρας τους» και σ' εκείνους που «μετρίασαν τις τεχνοτροπίες τους κάτω από την επίδραση του Καραβάτζο – μερικές φορές για όλη τους τη ζωή – αλλά, ωστόσο, διατήρησαν σημαντικές μη-Καραβατζιστικές τάσεις». Ο Spear επισημαίνει ότι οι ζωγράφοι που ανήκουν στη δεύτερη κατηγορία ήταν είτε Βόρειοι που επέστρεψαν στην πατρίδα τους είτε Ιταλοί που στην πλειοψηφία τους εγκατέλειψαν τη Ρώμη, καταλήγοντας έτσι στο συμπέρασμα ότι η απομάκρυνση από τη Ρώμη και την ζωγραφική του Καραβάτζο είχε ως αποτέλεσμα την παρακμή του ιδιώματος αυτού, λόγω του ότι υπερίσχυαν συνήθως οι τοπικές παραδόσεις. Χαρακτηριστικό είναι

¹²² ο.π., σελ. 27.

επίσης ότι στην τρίτη κατηγορία κατατάσσει εκτός από τους Σαρατσένι και Λε Κλερκ (Le Clerc), μεταξύ άλλων, και τους караβατζιστές της Ουτρέχτης Χόντχορστ, Τερμπρούγκεν (Terbrugghen) και Στόμερ (Stomer), αναγνωρίζοντας έτσι, ορθά κατά τη γνώμη μας, την απόσταση που τους χωρίζει από τον Καραβάτζο, παρά την καθοριστική επίδραση που δέχτηκαν από αυτόν. Η πρώτη κατηγορία περιλαμβάνει κατά κύριο λόγο ζωγράφους που εργάστηκαν το μεγαλύτερο μέρος της ζωής τους στην Ιταλία και κυρίως στη Ρώμη.¹²³ Στο υπόλοιπο τμήμα του τρίτου μέρους, ο Spear ασχολείται με τα συγκεκριμένα στοιχεία που απαντούν στο έργο κάθε ζωγράφου και τον καθιστούν караβατζιστή.

Παρά το γεγονός ότι συμφωνούμε απόλυτα με τους χαρακτηρισμούς και τις διακρίσεις που κάνει ο Spear και παρά την ευαισθησία με την οποία αναγνωρίζουμε ότι αντιμετωπίζει τα διάφορα υφολογικά προβλήματα, διαφωνούμε ωστόσο μαζί του όσον αφορά το κυρίως θέμα του κεφαλαίου αυτού, τις σχέσεις δηλ. της ζωγραφικής του Καραβάτζο και των караβατζιστών με το έργο του Λα Τουρ. Είμαστε της άποψης πως, αν ο ίδιος ακολουθούσε τη λογική συνέπεια των συλλογισμών του, θα έπρεπε κανονικά να αποκλείσει τον Λα Τουρ από τις τάξεις των караβατζιστών, κάτι το οποίο όμως δε συμβαίνει. Πράγματι, ο Λα Τουρ αποτελεί εξαίρεση σε όλους τους κανόνες που θέτει ο Spear για τους υπόλοιπους караβατζιστές. Έτσι ο Spear, και ενώ θεωρεί «απαραίτητη την παραμονή στη Ρώμη για να γίνει ένας καλλιτέχνης πραγματικός οπαδός του Καραβάτζο»,¹²⁴ εξαιρεί τον Λα Τουρ, για τον οποίο παρ' όλα αυτά δέχεται ότι «δεν υπάρχει καμία πραγματική απόδειξη για να επιβεβαιώσει ότι βρισκόταν στη Ρώμη είτε πριν το 1616 είτε γύρω στα 1640».¹²⁵ Επιπλέον, ενώ θεωρεί ότι τα έργα του Καραβάτζο, και τα αντίγραφα αυτών, που βρίσκονταν διασκορπισμένα είτε στο εξωτερικό είτε στο εσωτερικό της Ιταλίας, δεν ήταν αρκετά για να δημιουργήσουν μαθητές,¹²⁶ δέχεται ότι η επίδραση του Καραβάτζο «έφτασε» στον Λα Τουρ μέσω του *Ευαγγελισμού* του πρώτου (πίνακα τον οποίο ο Spear δε δέχεται καν ως πρωτότυπο), που βρισκόταν στο Νανσί πριν ακόμη από το 1609,¹²⁷ και μέσω της επαφής του με τους караβατζιστές της Ουτρέχτης¹²⁸ – τη στιγμή

¹²³ ο.π., σελ. 28. Το παράδοξο είναι ότι ο Λα Τουρ περιλαμβάνεται σ' αυτήν την κατηγορία. Βλ. και παρακάτω τις απόψεις μας για το ταξίδι του ζωγράφου στη Ρώμη.

¹²⁴ ο.π.

¹²⁵ ο.π., σελ. 27.

¹²⁶ ο.π., σελ. 28.

¹²⁷ Ο πίνακας βρίσκεται σήμερα στο Μουσείο Καλών Τεχνών του Νανσί. Βλ. Pierre Rosenberg "Georges de La Tour : de l'Orangerie (1972) au Grand Palais (1997)", *Georges de La Tour*, Grand Palais, 1997, ο.π., σελ. 42 και σελ. 56, υποσημ. 15.

¹²⁸ Spear, 1975, ο.π., σελ. 37.

μάλιστα που ο ίδιος έχει επισημάνει ότι οι Τερμπρούγκεν και Χόντχορστ γρήγορα εγκαταλείπουν τον «καρβατζισμό» μετά την επιστροφή στη χώρα τους, ενώ καθόλη τη διάρκεια του συσχετισμού τους με τον Καραβάτζο, διατηρούσαν στοιχεία που δε συμβάδιζαν με το ύφος του «δασκάλου» τους. Τέλος, κατατάσσει τον Λα Τουρ στην κατηγορία των ζωγράφων που έμειναν πιστοί στον Καραβάτζο σε όλη τους τη ζωή – σύμφωνα με τη διάκριση του Μαντσίνι – τη στιγμή που απαραίτητη προϋπόθεση για να ανήκει κάποιος στην κατηγορία αυτή, είναι να έχει δουλέψει το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του στην Ιταλία και κυρίως στη Ρώμη. Παρόλα αυτά, θεωρεί ότι ο Λα Τουρ δημιουργεί την «τελευταία μεγάλη παραλλαγή πάνω στο ώριμο ύφος του Καραβάτζο». Το γεγονός ότι ο Λα Τουρ εξακολουθεί να ζωγραφίζει στο καρβατζιστικό ιδίωμα μετά τα 1630, την περίοδο δηλ. της παρακμής του ιδιώματος αυτού, δε συνιστά αντίφαση για τον Spear, διότι ο Λα Τουρ, ζώντας στη Λυονβέλ, μπορούσε να συνεχίσει να εργάζεται «σε ένα ύφος που είχε προ πολλού καταστεί ξεπερασμένο στους προοδευτικούς κύκλους».¹²⁹ Τα έργα εκείνα που θεωρεί ο Spear ότι μαρτυρούν τους δεσμούς του Λα Τουρ με τους καρβατζιστές της Ουτρέχτης, είναι οι *Χαρτοκλέφτες* και οι νυχτερινές σκηνές, ενώ παραδέχεται ότι ο ρόλος που διαδραμάτισαν τα έργα του ίδιου του Καραβάτζο είναι άγνωστος.¹³⁰ Ωστόσο, εμείς προτιθέμεθα να χρησιμοποιήσουμε τα κριτήρια και τους διαχωρισμούς του Spear, προκειμένου να διερευνήσουμε το ακανθώδες πρόβλημα των σχέσεων του Λα Τουρ με τον Καραβάτζο και τους καρβατζιστές – με άλλα λόγια, το κατά πόσον είναι ή δεν είναι και ο ίδιος καρβατζιστής.

Στη βιβλιογραφία για τον Λα Τουρ, το ερώτημα για τις οφειλές του ζωγράφου στον Καραβάτζο και τους μαθητές του (το ερώτημα δηλ. με ποιον τρόπο ο Λα Τουρ έγινε καρβατζιστής), περιστρέφεται συνήθως γύρω από τις υποτιθέμενες μετακινήσεις του ζωγράφου στην Ιταλία και τις Κάτω Χώρες. Και λέμε «υποτιθέμενες», γιατί δεν έχουμε απολύτως καμία γραπτή μαρτυρία γι' αυτές και πρέπει να βασιζόμαστε αποκλειστικά σε κριτήρια υφολογικά. Από εκεί ξεκινούν οι αποκλίσεις των ιστορικών της τέχνης που, αν και θεωρούν το Λα Τουρ καρβατζιστή στη συντριπτική τους πλειοψηφία, διαφωνούν σχετικά με το πώς ήρθε σε επαφή με το έργο του Καραβάτζο ή / και των μαθητών του. Έτσι, οι Blunt και Nicolson

¹²⁹ ο.π. Συμφωνούμε με τον Spear όσον αφορά τη συσχέτιση της επαρχιακής απομόνωσης της Λυονβέλ με τη συνέχιση ενός «ξεπερασμένου» ζωγραφικού ύφους (βλ. το Αντί Επιλόγου), αλλά δε θεωρούμε ότι το ύφος του Λα Τουρ στην προκειμένη περίπτωση μπορεί να περιγραφεί με τον καταλληλότερο τρόπο ως καρβατζιστικό.

¹³⁰ ο.π.

υπογραμμίζουν τη συγγένεια της τέχνης του Λα Τουρ με τους караβατζιστές της Ουτρέχτης, πιθανό αποτέλεσμα μίας ή περισσότερων επισκέψεων του ζωγράφου στις Κάτω Χώρες, ενώ οι Pariset, Thuillier, Rosenberg κα. επιμένουν στη διαμορφωτική επίδραση που άσκησε στον Λα Τουρ η γνωριμία του με το έργο του ίδιου του Καραβάτζο στη Ρώμη.

Προτού προχωρήσουμε στην εξέταση των έργων του Λα Τουρ και στη σύγκριση αυτών με έργα του Καραβάτζο και των οπαδών του (ή άλλων ζωγράφων, όπου αυτό κρίνεται απαραίτητο), καθώς και στην κριτική των συγκεκριμένων επιχειρημάτων που τα αφορούν, νομίζουμε ότι πρέπει να πούμε δυο λόγια για την υπόθεση του ταξιδιού στην Ιταλία. Ποια είναι τα γεγονότα ; Ο Λα Τουρ φαίνεται να ζει στη Λορραίνη, πρώτα στο Βικ όπου γεννιέται και στη συνέχεια στη Λυνεβίλ, όπου μετακομίζει το 1620, τρία χρόνια μετά το γάμο του, όλη του τη ζωή.¹³¹ Υπάρχει, ωστόσο, στα δημοτικά αρχεία ένα σημαντικό κενό, το οποίο έχει δώσει τροφή σε κάθε είδους υποθέσεις σχετικά με τις μετακινήσεις του ζωγράφου. Συγκεκριμένα, δεν έχουμε καμία αναφορά στον Λα Τουρ ανάμεσα στις 14 Μαρτίου 1593 (ημερομηνία βάφτισης του ζωγράφου) και στις 20 Οκτωβρίου 1616 (οπότε εμφανίζεται στα αρχεία ως ανάδοχος). Εφόσον δεν υπάρχει καμία πληροφορία για τα χρόνια της μαθητείας του και οι συνθήκες της εκπαίδευσής του μας είναι τελείως άγνωστες, πολλοί μελετητές υποθέτουν ότι πέρασε κάποια από τα χρόνια αυτά στο εξωτερικό, στην Ιταλία ή τις Κάτω Χώρες, όπου διδάχτηκε τις αρχές της τέχνης του.¹³² Οι υποθέσεις αυτές, πρέπει να το πούμε, δεν είναι διόλου απίθανες. Αυτό που θα πρέπει να θυμόμαστε πάνω απ' όλα όμως, είναι ότι πρόκειται για υποθέσεις. Μέχρι να βρεθεί κάποιου είδους γραπτή απόδειξη που να τοποθετεί τον Λα Τουρ σε μία από τις δύο περιοχές (ή σε κάποια τρίτη ;), δεν μπορούμε να καταλήξουμε οριστικά σε κάποιο συμπέρασμα, παρά μόνο βασιζόμενοι στη μαρτυρία των έργων του. Κι αυτό, δυστυχώς για την επιστήμη μας, δεν είναι πάντοτε ένα ασφαλές ή αντικειμενικό κριτήριο.

Όσον αφορά το ταξίδι στην Ιταλία, ένα δημοφιλές επιχείρημα ανάμεσα στους

¹³¹ Οι σύντομες, τεκμηριωμένες επισκέψεις του στο Νανσί και κυρίως στο Παρίσι θα μας απασχολήσουν σε άλλο σημείο της εργασίας μας.

¹³² Εφόσον μάλιστα αναφέρεται ως ζωγράφος στο συμβόλαιο του γάμου του, στις 2 Ιουλίου 1617 (και στο εξής) : “...honnorable maître George de la tour peintre ...”, βλ. Thuillier, ο.π., σελ. 245. Σχετικά με τους ζωγράφους στο Βικ την εποχή του Λα Τουρ, βλ. το άρθρο του Tribout de Morembert, “Georges de La Tour. Son milieu, sa famille, ses oeuvres”, *Gazette des Beaux-Arts*, τόμ. LXXXIII, Απρίλιος 1974, σελ. 210-216, ο οποίος πιστεύει ότι ο Λα Τουρ πήρε εκεί τα πρώτα μαθήματα της ζωγραφικής.

υποστηρικτές του είναι η ακτινοβολία της Ρώμης ως καλλιτεχνικού κέντρου το 17ο αιώνα¹³³ και το γεγονός ότι η πλειοψηφία των καλλιτεχνών που κατάγονται από τη Λορραίνη, της ίδιας γενιάς με τον Λα Τουρ, πηγαίνουν να συμπληρώσουν την εκπαίδευσή τους στην Ιταλία – ορισμένοι έχοντας προηγουμένως μαθητεύσει στη Λορραίνη. Συγκεκριμένα, οι Ζακ Καγιό (Jacques Callot, 1592-1635), Ζαν Λε Κλερκ (περ.1587-1633), Κλοντ Ντερυέ (περ.1588-1660), Κλοντ Ζελέ (Claude Gelée, 1600-1682) και Σαρλ Μελέν (Charles Mellin, 1597;-1649) πηγαίνουν στην Ιταλία και επιστρέφουν μετά τα 1616, χρονιά που μαρτυρείται ξανά η παρουσία του Λα Τουρ στη Λορραίνη.¹³⁴ Είναι δυνατόν ο Λα Τουρ να αποτελεί την εξαίρεση σ' αυτόν τον κανόνα ; Είναι δυνατόν να μην πήγε στην Ιταλία ; Είναι οπωσδήποτε μία πιθανότητα που πρέπει να λάβουμε σοβαρά υπόψη, δεδομένης της έλλειψης στοιχείων, είτε αρχαιακών είτε εικαστικών.

Ένα τελευταίο πρόβλημα παραμένει όσον αφορά τον Λα Τουρ και την Ιταλία :



Πρόκειται για τη σύνδεση του ονόματός του με αυτό του Γκουίντο Ρένι (1575-1642) σε δύο περιπτώσεις. Στην πρώτη, η μετσοτίνα από έναν χαμένο σήμερα πίνακα του Λα Τουρ με θέμα τον *Άγιο Πέτρο μετανοούντα*, που βρισκόταν στη συλλογή του αρχιδούκα της Αυστρίας Λεοπόλδου-Γουλιέλμου (1614-1662)

σύμφωνα με την απογραφή που έγινε στις 14 Ιουλίου 1659, φέρει την επιγραφή “Guido Reni Pinx.” (βλ. εικόνα).¹³⁵ Στη δεύτερη, ένας πίνακας του Λα Τουρ με θέμα τον *Άγιο Ιερώνυμο μετανοούντα* που βρίσκεται σήμερα στο Μουσείο της Γκρενόμπλ και πιθανότατα προέρχεται από το αβαείο Saint-Antoine-en-Viennois (βλ. επόμενη σελίδα), συνδέεται έμμεσα με τον Ρένι μέσω μιας πηγής των αρχών του 18ου αιώνα, που αναφέρει ότι υπάρχουν στο αβαείο «κάποια πρωτότυπα του Montcalve ζωγράφου

¹³³ Ο Rosenberg, 1997, ο.π., σελ. 50 την παρομοιάζει με το Παρίσι του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα.

¹³⁴ Ο Ντερυέ επιστρέφει το 1619, ο Καγιό το 1621, ο Λε Κλερκ το 1622 και ο Κλοντ για μερικούς μήνες το 1625 (και ξαναφεύγει για Ιταλία). Ο Μελέν μένει στην Ιταλία μέχρι το θάνατό του.

¹³⁵ Βλ. σχετικά το άρθρο του F. Grossmann, “A Painting by Georges de La Tour in the Collection of Archduke Leopold Wilhelm”, *The Burlington Magazine*, τόμ. C, τχ. 660, Μάρτιος 1958, σελ. 86-91, που ταύτισε πρώτος τη mezzotint του Άντον Γιόζεφ Πρένερ (Anton Joseph Prenner, 1683-1761) με το χαμένο πίνακα του Λα Τουρ που περιγράφεται στην απογραφή της συλλογής.

από τη Λομβαρδία και του Λα Τουρ από τη Λορραίνη, μαθητή του Guide». ¹³⁶ Η μαθητεία στον Ρένι θα αποτελούσε αδιάσειστη απόδειξη για το ταξίδι στην Ιταλία, αλλά το έργο του Λα Τουρ, έτσι όπως το γνωρίζουμε σήμερα, δε φαίνεται να φέρει τα σημάδια της μαθητείας αυτής. ¹³⁷ Από τα δύο έργα που αναπαράγονται εδώ και με την ελάχιστη εξοικείωση που έχουμε με τη ζωγραφική του Ρένι, εύκολα καταλαβαίνουμε



γιατί μία αναπαράσταση του Πέτρου, με τα χέρια ενωμένα και το βλέμμα στραμμένο προς τον ουρανό, ¹³⁸ μπορούσε να παρεξηγηθεί ως έργο του Ρένι στις αρχές του 18ου αιώνα. Ο Άγιος Ιερώνυμος, ωστόσο, δεν έχει τίποτα που να θυμίζει τον Ρένι και είναι αξιοπερίεργο πώς μία πηγή των αρχών του 18ου αιώνα θα μπορούσε να κάνει μια τέτοια απίθανη σύνδεση του ονόματος του Λα Τουρ με αυτό του Ρένι, αν δεν υπήρχε σ' αυτήν κάποιος κόκκος αλήθειας. Γεγονός είναι, πάντως, ότι η μαρτυρία αυτή σε καμία περίπτωση δεν μπορεί να αποτελέσει αξιόπιστη πηγή,

ειδικά από τη στιγμή που το έργο του Λα Τουρ δεν είναι δυνατό να τη στηρίξει. ¹³⁹

Συμφωνούμε με εκείνους τους μελετητές που υποστηρίζουν ότι η ζωγραφική του Λα Τουρ δε φέρει τα σημάδια μιας επαφής με την Ιταλική τέχνη ¹⁴⁰ – τουλάχιστον όχι με τη ρωμαϊκή. ¹⁴¹ Πιστεύουμε ότι, αν ταξίδεψε ο Λα Τουρ στην Ιταλία, είναι πολύ

¹³⁶ Η αναφορά στον “Guide” σε μια γαλλική πηγή του 18ου αιώνα αναφέρεται, το πιθανότερο, στον Γκουίντο Ρένι. Βλ. το ιστορικό του πίνακα στο λήμμα του καταλόγου της έκθεσης, *Georges de La Tour*, Grand Palais, 1997, ο.π., σελ. 130-133 (για την ακρίβεια, δε μας σώζεται η πηγή του 18ου αιώνα, αλλά μία πολύ μεταγενέστερη, του 1844, που μεταφέρει την πληροφορία αυτή).

¹³⁷ Ο μοναδικός ίσως ιστορικός τέχνης που θεωρούσε ότι υπάρχουν κοινά υφολογικά στοιχεία στο έργο των δύο ζωγράφων, ήταν ο Pariset, 1948, ο.π., σελ. 111-113.

¹³⁸ Βλ. για παράδειγμα τον πίνακα του Ρένι *Άγιος Πέτρος μετανοών* της Πινακοθήκης Ντόρια της Ρώμης, όπου ο Πέτρος απεικονίζεται σε μία παρόμοια σύνθεση μέχρι τη μέση, με τα χέρια ενωμένα, το βλέμμα στραμμένο στον ουρανό και δάκρυα να τρέχουν από τα μάτια του. Ακόμη και ο μανδύας που φοράει είναι αντίστοιχος με αυτόν του Πέτρου του Λα Τουρ, αλλά είναι αδύνατον να συγκρίνουμε τα δύο έργα υφολογικά εξαιτίας της μέτριας ποιότητας της μετζοτίντας του Πρένερ. Η σημαντικότερη διαφορά των δύο έργων, είναι ότι η σύνθεση του Ρένι είναι ανεστραμμένη, παρουσιάζει δηλ. τον άγιο γυρισμένο στα δεξιά.

¹³⁹ Βλ. σχετικά τη διεισδυτική βιβλιοκριτική της μονογραφίας του Pariset από τον Anthony Blunt, στο *The Burlington Magazine*, τόμ. XCII, τχ. 566, Μάιος 1950, σελ. 144-145.

¹⁴⁰ Ο Anthony Blunt, μάλιστα, στο υποδειγματικό του άρθρο “Georges de La Tour at the Orangerie”, *The Burlington Magazine*, τόμ. CXIV, τχ. 833, Αύγουστος 1972, σελ. 520, γράφει: «...αν ένα έγγραφο ανακαλυπτόταν που να αποδείκνυε ότι πράγματι έκανε το ταξίδι [στην Ιταλία] και πάλι θα υποστήριζα ότι τα αποτελέσματά του ήταν άνευ σημασίας». Βλ. επίσης Cuzin, 1997, ο.π., σελ. 59: «...και πιστεύουμε ότι, σε κάθε περίπτωση, αν το ταξίδι [στην Ιταλία] έλαβε πράγματι χώρα, δεν εξηγεί την τέχνη του Λα Τουρ».

¹⁴¹ Βλ. Rosenberg, 1997, ο.π., σελ. 49-50: «...η οπτική του κουλτούρα δεν είναι άμεσα ρωμαϊκή... μιλώντας αυστηρά για επιδράσεις, τίποτα δεν αποδεικνύει το ταξίδι στη Ρώμη» (αν και ο Rosenberg είναι υπέρ του ταξιδιού).

πιθανό ο προορισμός του να ήταν άλλος και όχι η Ρώμη. Ο Cuzin, για παράδειγμα, επισημαίνει την τεχνοτροπική (και θεματική) συγγένεια ανάμεσα στη ζωγραφική του Λα Τουρ της πρώτης περιόδου και τη ζωγραφική της Μπολόνια, όπως αυτή εκπροσωπείται στο έργο των Μπαρτολομέο Πασαρότι (Bartolomeo Passarotti, 1529-1592) και Ανίπαλε Καράτσι (1560-1609).¹⁴² Αναφέρει, μάλιστα, το έργο του



Ανίπαλε *Χωρικός που τρώει φασόλια* (Πινακοθήκη Κολόνα, Ρώμη, 1583-4), το οποίο μας φέρνει απευθείας στο νου το *Ζεύγος των χωρικών που τρώνε μπιζέλια* του Λα Τουρ (Κρατικά Μουσεία Βερολίνου, Πινακοθήκη, βλ. εικόνες), παρόλο που το θέμα αυτό δεν πρέπει να ήταν περιορισμένο στην Ιταλία (ο πίνακας του Μουσείου της Βαρσοβίας *Ο Ζορζ σπυύδει στη σούπα*, με διαδοχικές αποδόσεις στον Κλοντ Βινιόν και τον Ζορζ Λαλεμάν (Georges Lallemant), είναι άλλο ένα τέτοιο παράδειγμα) και παρόλο που το πρακτικό πρόβλημα του πού θα μπορούσε να έχει δει ο Λα Τουρ τον πίνακα του Ανίπαλε παραμένει, κατ'ουσίαν, άλυτο.¹⁴³



Παραδόξως, μία πιθανή παραμονή του Λα Τουρ στην Μπολόνια μας φέρνει ξανά αντιμέτωπους με το πρόβλημα του Ρένι.

Υπάρχει, ωστόσο, ένα στοιχείο, που ίσως η ύπαρξή του δεν έχει τονιστεί όσο θα έπρεπε σε σχέση με το ταξίδι στην Ιταλία : Πρόκειται για την αίτηση που υποβάλλει ο Λα Τουρ στο δούκα της Λορραίνης Ερρίκο II, ζητώντας του το προνόμιο της φοροαπαλλαγής.¹⁴⁴ Ο Jacques Thuillier επισημαίνει ότι δε θα ήταν δυνατό για το νεαρό ζωγράφο να απευθύνει στο δούκα ένα τέτοιο αίτημα, αν δεν είχε την «εγγύηση της Ιταλίας»,¹⁴⁵ και, πράγματι, αν κρίνουμε από τα προνόμια που παραχώρησε ο δούκας στους Ντερυέ, Λε Κλερκ και Καγιό, δεν είναι δύσκολο να διαπιστώσουμε ότι η «θητεία» ενός ζωγράφου στην Ιταλία έπαιζε σημαντικό ρόλο. Δεν είναι όμως το γεγονός της αίτησης καθαυτό στο οποίο θα πρέπει, κατά τη γνώμη μας, να σταθούμε,

¹⁴² Cuzin, 1997, ο.π., σελ. 59.

¹⁴³ Τους δύο πίνακες συσχετίζει και ο Ferdinando Bologna, που δημοσίευσε πρώτος το *Ζεύγος των χωρικών που τρώνε μπιζέλια*. Βλ. το άρθρο του "A New Work from the Youth of La Tour", *The Burlington Magazine*, τόμ. CXVII, τχ. 868, Ιούλιος 1975, σελ. 440.

¹⁴⁴ Η αίτηση δεν είναι χρονολογημένη, αλλά το προνόμιο του παραχωρήθηκε με το διάταγμα της 10ης Ιουλίου 1620, βλ. Thuillier, 1992, ο.π., σελ. 246-247.

¹⁴⁵ Βλ. Thuillier, 1997, ο.π., σελ. 26.

αλλά ο τρόπος διατύπωσής της.¹⁴⁶ Ο Λα Τουρ αναφέρεται συγκεκριμένα στην τέχνη του ως ευγενή (“Et bien que cet art soit noble de soy...”). Πού αλλού, αν όχι στην Ιταλία, θα μπορούσε να αποκτήσει τέτοιες ιδέες και απόψεις για την τέχνη; Σίγουρα όχι στη μικρή επαρχιακή πόλη του Βικ όπου μεγάλωσε. Τίποτα στις συνθήκες που επικρατούν στη Λορραίνη των αρχών του 17ου αιώνα δε μας επιτρέπει να συμπεράνουμε ότι η ζωγραφική ή η γλυπτική θεωρούνταν κάτι περισσότερο από μία χειρωνακτική εργασία, με μοναδική ίσως εξαίρεση τους ελάχιστους ονομαστούς καλλιτέχνες που δούλευαν στην Αυλή, στην υπηρεσία των δουκών.¹⁴⁷ Έτσι, είναι λογικό να υποθέτει κανείς ότι η αντιμετώπιση της τέχνης της ζωγραφικής ως «ευγενούς» οφείλεται σίγουρα στην επαφή του Λα Τουρ μ'έναν άλλο πολιτισμό.¹⁴⁸ Θα περιμέναμε, ωστόσο, να κάνει μία μνεία του ταξιδιού του – τη στιγμή που αναφέρει όλα τα στοιχεία που είναι υπέρ του, όπως π.χ. ότι έχει παντρευτεί μία γυναίκα ευγενούς καταγωγής – εφόσον γνωρίζουμε πόσο ευνοϊκή ήταν η μεταχείριση των ζωγράφων με προϋπηρεσία στην Ιταλία. Οπότε, οφείλουμε να είμαστε

¹⁴⁶ Αντίθετα με τον Thuillier, θεωρούμε ότι η αίτηση καθαυτή αποτελεί μάλλον υπόθεση ρουτίνας για έναν άνθρωπο που είχε παντρευτεί μία γυναίκα ευγενικής καταγωγής και που επιθυμούσε και ο ίδιος να ανέλθει στην τάξη των ευγενών. Η διατύπωση “...ny ayant la ny aux environs personne de l'art et profession du Remonstrant”, ότι δηλ. δεν υπάρχει άλλος στην περιοχή που να ασκεί την τέχνη και το επάγγελμα του αιτούντος, πρέπει μάλλον να ληφθεί κυριολεκτικά.

¹⁴⁷ Βλ. το άρθρο του Michel Sylvestre, “La vie quotidienne des artistes lorrains au 17e siècle”, *Dossier de l'art*, τχ. 8, Ιούνιος-Ιούλιος 1992, σελ. 6-11. Βλ. επίσης το κείμενό του, “Aspect social de l'art en Lorraine”, σελ. 53-59, από τον κατάλογο της έκθεσης *L'art en Lorraine au temps de Jacques Callot* (Μουσείο Καλών Τεχνών, Νανσί, 13 Ιουν.-14 Σεπτ. 1992), Réunion des musées nationaux, Παρίσι, 1992. Διαφωνούμε, ωστόσο, με το συμπέρασμα του τελευταίου που θεωρεί ότι η εξαιρετική μεταχείριση των ζωγράφων Ντερνέ και Λε Κλερκ από τον Ερρίκο ΙΙ (δωρεά μεγάλων χρηματικών ποσών, απονομή τίτλων ευγενείας) αποτελεί ένδειξη της αλλαγής της κοινωνικής θέσης του ζωγράφου στη Λορραίνη. Όλα τα στοιχεία μοιάζουν να επιβεβαιώνουν το γεγονός ότι η μεταχείριση των Ντερνέ και Λε Κλερκ αποτελεί εξαίρεση στον κανόνα και δεν μπορεί σε καμία περίπτωση να γενικευθεί για το σύνολο των ζωγράφων του δουκάτου. Η παρατήρηση του συγγραφέα, ο.π., σελ. 58, για παράδειγμα, ότι οι ζωγράφοι αποφεύγουν σε γενικές γραμμές να συνοδεύσουν το όνομά τους με το επάγγελμά τους σε επίσημα έγγραφα, εκτός κι αν αυτό είναι απολύτως απαραίτητο, ενώ δε διστάζουν να χρησιμοποιήσουν άλλους τίτλους, κυρίως δε τιμητικούς, όσο ασήμαντοι και αν είναι, μάλλον αποτελεί ένδειξη ότι η κοινωνική θέση των ζωγράφων δεν έχει υποστεί καμία αξιοσημείωτη μεταβολή. Επιπλέον, το χαρακτηριστικό που αναπαριστά τον Κλοντ Ντερνέ με το γιο του ντυμένους σαν ευγενείς δε θα έπρεπε να μας παρασύρει (όπως παρασύρει τον Sylvestre), γιατί και ο Ντερνέ και ο Καγιό που φιλοτεχνεί αυτό το διπλό πορτρέτο (γύρω στα 1632) έχουν άλλες αντιλήψεις εξαιτίας της παραμονής τους στην Ιταλία. Δεν πρέπει άλλωστε να ξεχνάμε ότι ο Καγιό προερχόταν από μία οικογένεια στην οποία είχαν απονεμηθεί τίτλοι ευγενείας, ενώ και στον Ντερνέ, που επιστρέφει στην πατρίδα του με τον τίτλο του Ιππότη του Τάγματος της Πορτογαλίας, απονέμονται τίτλοι ευγενείας. Πρέπει τέλος να τονίσουμε ότι τα συμπεράσματα του Sylvestre αναφέρονται ως επί το πλείστον στην πρωτεύουσα του δουκάτου, για την οποία η τεκμηρίωση είναι άφθονη και συνεχής. Ο Sylvestre επισημαίνει ότι στις υπόλοιπες πόλεις ο αριθμός των τριών ζωγράφων είναι εξαιρετικός, ενώ συνηθέστερα είναι μόνο ένας ο ζωγράφος της κάθε πόλης, ο.π., σελ. 54.

¹⁴⁸ Βλ. το κεφάλαιο “The social position of the artist”, σελ. 48-57, στο βιβλίο του Anthony Blunt, *Artistic theory in Italy, 1450-1600*, Clarendon Press, Οξφόρδη, 1970 (1η έκδοση 1940).

επιφυλακτικοί και σ' αυτή την περίπτωση. Πάντως, με τα στοιχεία που διαθέτουμε θα ήταν παρακινδυνευμένο να αποφανθούμε υπέρ της μίας ή της άλλης άποψης – αν και τα υφολογικά κριτήρια μοιάζουν να συνηγορούν υπέρ του ότι ο Λα Τουρ δεν επισκέφτηκε ποτέ τη Ρώμη.

Ήρθε όμως η ώρα να μιλήσουμε για τα έργα. Επελέγησαν τρία ως τα πλέον αντιπροσωπευτικά για το πρόβλημα που εξετάζουμε. Σ' αυτά συγκαταλέγονται δύο νυχτερινές σκηνές και μία σκηνή με φυσικό φωτισμό. Συμπεριλάβαμε την τελευταία, διότι οι σκηνές με φυσικό φωτισμό βρίσκονται στην καρδιά του προβλήματος της μαθητείας του Λα Τουρ. Τα συμπεράσματα που εξάγονται σε κάθε ενότητα μπορούν να εφαρμοστούν και στις υπόλοιπες συνθέσεις του ζωγράφου. Στις συνθέσεις εκείνες που παρουσιάζουν κάποια ιδιαιτερότητα που δεν την καλύπτουν οι αναλύσεις των έργων που έχουμε επιλέξει, αφιερώνουμε ορισμένες παρατηρήσεις στο τέλος του κεφαλαίου. Στόχος μας είναι να καταδείξουμε με συγκεκριμένα παραδείγματα το γιατί θεωρούμε ότι η υπόθεση της σχέσης του Λα Τουρ με τον Καραβάτσο και τους караβατцιστές είναι αβάσιμη από τεχνοτροπικής άποψης και δεν προσφέρει τίποτα στην κατανόηση της ιδιαιτερότητας της ζωγραφικής του Λα Τουρ. Από την άλλη, το γεγονός ότι ο Λα Τουρ κατέληξε στο ύφος του μέσω μιας προσωπικής επεξεργασίας στοιχείων αναμφίβολα και караβατцιστικών, τα οποία μπορούσε να συλλέξει από διάφορες έμμεσες πηγές, δεν αρκεί, κατά τη γνώμη μας, για να ταξινομηθεί ο Λα Τουρ ως караβατцιστής – σύμφωνα με τα κριτήρια που στην αρχή του κεφαλαίου θέσαμε ως απαραίτητες προϋποθέσεις προκειμένου να είναι έγκυρος αυτός ο χαρακτηρισμός.

Στο σημείο αυτό όμως, μία μικρή επισήμανση. Ένα ακόμη σημάδι της ανθρωποκεντρικής προσέγγισης στην ιστορία της τέχνης, ίσως το πιο ύπουλο απ' όλα και αυτό που γίνεται σχεδόν εκ παραδρομής, είναι το γεγονός ότι μιλάμε διαρκώς για караβατцιστές ζωγράφους : Ούτε εμείς μπορέσαμε να ξεφύγουμε από τη συνήθεια αυτή εξ ολοκλήρου. Στην πραγματικότητα, δεν είναι οι ζωγράφοι *καраβατцιστές*, αλλά τα έργα τους που μπορεί να είναι ή να μην είναι *καраβατцιστικά*. Τι νόημα έχει, για παράδειγμα, να επιμένουμε να αποκαλούμε τον Χόντχορστ «καраβατцιστή της Ουτρέχτης», τη στιγμή που στο μεγαλύτερο μέρος της καριέρας του δούλεψε σ' ένα ύφος διαμετρικά αντίθετο από εκείνο που τον έκανε διάσημο στη Ρώμη ως 'Gherardo

delle Notti' ; Τι νόημα έχει στην περίπτωση του ένας χαρακτηρισμός που αποκλείει το μεγαλύτερο μέρος της ζωγραφικής του παραγωγής;¹⁴⁹

Όπως τονίσαμε και πιο πάνω, οι караβατζιστές, με την συγκεκριμένη έννοια των οπαδών-μαθητών του Καραβάτζο, υπάρχουν – υπάρχουν δηλ. συγκεκριμένοι ζωγράφοι που επηρεάστηκαν από τον Καραβάτζο και που ταιριάζει να αποκαλούνται караβατζιστές. Αλλά ακόμη και στα δικά τους έργα, τα κατεξοχήν караβατζιστικά, μπορεί να υπάρχουν στοιχεία που δεν ανταποκρίνονται 100% στην ετικέτα αυτή. Οπότε, άσχετα με το αν ο ζωγράφος είναι ή δεν είναι караβατζιστής, το βάρος πρέπει να πέφτει κάθε φορά στην (υφολογική) ανάλυση των έργων του. Συνεπώς, η απόδειξη που ακολουθεί, αφορά τα έργα του Λα Τουρ και όχι τον ίδιο.



α) Η Καταβολή των χρημάτων¹⁵⁰ [φέρει επίσης τους τίτλους : *Πληρωμή των φόρων, Εξόφληση των λογαριασμών, Τοκογλύφος*]

Ο πίνακας αυτός προστέθηκε στα αυθεντικά έργα του ζωγράφου στις αρχές της δεκαετίας του 1970.¹⁵¹ Σχεδόν αμέσως έγινε δεκτός ως αυθεντικός Λα Τουρ από

¹⁴⁹ Βλ. σχετικά με την αντιστοιχία 'ένας καλλιτέχνης = ένα ύφος', τις οξυδερκείς παρατηρήσεις του Hadjinicolaou, 1978, ο.π., σελ. 115-116.

¹⁵⁰ Ο πίνακας βρίσκεται στο Μουσείο Καλών Τεχνών του Λβιβ, στην Ουκρανία (λάδι σε καμβά, 0.99 x 1.52, υπογεγραμμένος : *De la Tour* και χρονολογημένος, η ημερομηνία δυσανάγνωστη).

¹⁵¹ Βλ. το λήμμα από τον κατάλογο της έκθεσης *Georges de La Tour*, Grand Palais, 1997, σελ. 120-122 και τη δημοσίευση του πίνακα από τον Bloch, "A Picture by Georges de La Tour in Russia", *Apollo*, τχ. 116, Οκτώβριος 1971, σελ. 292.

την συντριπτική πλειοψηφία των μελετητών,¹⁵² ενώ ταυτόχρονα προκάλεσε εντονότερες διαφωνίες σχετικά με τη χρονολόγηση.¹⁵³ Το πρόβλημα που προέκυψε με την εμφάνιση του πίνακα είχε να κάνει όχι τόσο με την απόκλιση στις χρονολογίες που του αποδίδονταν, αλλά κυρίως με το ότι προκάλεσε την ανατροπή του σχήματος που ήθελε τις σκηνές με φυσικό φωτισμό και τις νυχτερινές σκηνές να αποτελούν δύο διακριτές ομάδες, που διαδέχονταν χρονικά η μία την άλλη. Η *Καταβολή των χρημάτων*, που ξεχωρίζει από όλη την υπόλοιπη παραγωγή νυχτερινών σκηνών του Λα Τουρ,¹⁵⁴ αποτελεί κατά γενική ομολογία την πρώτη από τις νυχτερινές σκηνές που μας σώζονται – παρά τις διαφωνίες σχετικά με το αν πρέπει να δούμε στον πίνακα αυτό το πρώτο έργο του Λα Τουρ εν γένει ή ένα σχετικά μεταγενέστερο.¹⁵⁵

¹⁵² Ο μόνος σχεδόν ιστορικός τέχνης που αμφισβήτησε την απόδοση στον Λα Τουρ και πρότεινε ως πιθανότερο υποψήφιο τον Λε Κλερκ, ήταν ο François-Georges Pariset. Βλ. συγκεκριμένα τα άρθρα του “L’exposition de Georges de La Tour à l’Orangerie, Paris”, *Gazette des Beaux-Arts*, τόμ. 80, Οκτώβριος 1972, σελ. 208, 210, και “L’exposition de Georges de La Tour”, *Le Pays lorrain*, τόμ. 54, τχ. 2, 1973, σελ. 69. Η συντήρηση του πίνακα και η αποκάλυψη της υπογραφής του Λα Τουρ τον έκαναν ν’αλλάξει γνώμη στα 1976, βλ. το άρθρο “Georges de La Tour ; réflexions sur l’artiste et son oeuvre”, *Le Pays lorrain*, ανάτυπο από τον τόμ. 57, τχ. 3, 1976, σελ. 138.

¹⁵³ Για τα εικονογραφικά προβλήματα που παρουσιάζει ο πίνακας και τις υποθέσεις σχετικά με το απεικονιζόμενο θέμα, βλ. το επόμενο κεφάλαιο.

¹⁵⁴ Για την ακρίβεια, ο πίνακας αυτός ξεχωρίζει όχι μόνο από τις υπόλοιπες νυχτερινές σκηνές του Λα Τουρ, αλλά και από το σύνολο του έργου του. Η διαφορετικότητά του έγκειται κυρίως στην αστάθεια και την ανισορροπία της σύνθεσης, που προκαλείται τόσο από την κλίση σχεδόν όλων των κύριων προσώπων προς τα αριστερά, αλλά και από την απότομη κλίση του τραπεζιού προς τα εμπρός. Γενικά, ολόκληρη η σύνθεση μοιάζει έτοιμη να «κατρακυλήσει» αριστερά και μπροστά, ένα τέχνασμα που της προσδίδει ιδιαίτερη κινητικότητα, υπερτονισμένη όμως. Σε καμία από τις υπόλοιπες γνωστές συνθέσεις του Λα Τουρ δε συναντάμε κάτι αντίστοιχο. Αντιθέτως, οι συνθέσεις του χαρακτηρίζονται από σταθερές οριζόντιες και κάθετες γραμμές και ακόμη και οι σκηνές που αναπαριστούν κάποιου είδους δράση – όπως π.χ. η *Συμπλοκή των μουσικών* (Μουσείο J. Paul Getty, Λος Άντζελες) – είναι «παγωμένες» σ’ένα οριζόντιο ανάγλυφο. Για να ενταχθεί πειστικά το συγκεκριμένο έργο στη συνολική παραγωγή του Λα Τουρ, θα πρέπει να υποθέσουμε την ύπαρξη και άλλων παρόμοιων έργων, τα οποία έχουν χαθεί ή να υποθέσουμε ότι πρόκειται για μία περίπτωση πειραματισμού με μία διαφορετική τεχνοτροπία που δεν είχε συνέχεια. Οι μελετητές του ζωγράφου δεν παραλείπουν να τονίσουν το πόσο διαφορετικό είναι το έργο αυτό απ’όλα τα υπόλοιπα. Βλ. για παράδειγμα Thuillier, 1993, ο.π., σελ. 115: «Στην πραγματικότητα ο πίνακας είναι αρκετά διαφορετικός στην τεχνοτροπία του από όλα τα υπόλοιπα γνωστά έργα του Λα Τουρ» και τη μονογραφία των Pierre Rosenberg και François Macé de Lépinay, *Georges de La Tour. Vie et oeuvre*, Office du Livre, Fribourg, 1973, σελ. 89 : «...ο πίνακας του Λαβιβ...μας φέρνει σε αμηχανία και όσον αφορά το δημιουργό του και όσον αφορά τη χρονολόγηση του : θα θέλαμε να μπορούσαμε να τον αποκλείσουμε από την παραγωγή του Λα Τουρ και να τον αποδώσουμε σε κάποιον σύγχρονο του ζωγράφου. Μας φαίνεται πιο λογικό να δούμε εδώ τον πρώτο πίνακα του Λα Τουρ που μας σώζεται, πριν από την άμεση και αποφασιστική του επαφή με το έργο του Καραβάτζο...».

¹⁵⁵ Οι Benedict Nicolson και Christopher Wright, *Georges de La Tour*, μτφρ. από τα αγγλικά : Radoux-Rogier, Arcade, Βρυξέλλες, 1976, (1η εκδ.: Phaidon, 1974), σελ. 59, Rosenberg και Macé de Lépinay, 1973, ο.π., σελ. 88-89 και Blunt, 1972, ο.π., σελ. 523, το θεωρούν το πρώτο σωζόμενο έργο του Λα Τουρ, ενώ οι Thuillier, 1993, ο.π., σελ. 115-116, Leonard J. Slatkes, “Georges de La Tour and the Netherlandish followers of Caravaggio”, *Georges de La Tour and his world* (Εθνική Πινακοθήκη της Washington, 6 Οκτ. 1996-5 Ιαν. 1997 και Μουσείο Τέχνης Κίμπελ, Fort Worth, 2 Φεβ.-11 Μαΐου 1997), Yale University Press, New Haven και Λονδίνο, 1996, σελ. 204-205 και Cuzin στο λήμμα του έργου, *Georges de La Tour*, Grand Palais, 1997, ο.π., σελ. 120-122, το τοποθετούν από λίγο ως πολύ αργότερα. Η άποψη του Youri Zolotov, “Georges de La Tour et le caravagisme néerlandais”, *Revue de l’art*, τχ. 26, 1974, σελ. 62, που πρότεινε για τη χρονολογία του πίνακα την ανάγνωση «1641», είναι,

Μπορούμε, λοιπόν, με σχετική ασφάλεια να υποθέσουμε ότι νυχτερινές σκηνές και μη εναλλάσσονταν από την αρχή της σταδιοδρομίας του Λα Τουρ, γεγονός που καθιστά λιγότερο ξαφνική την αφοσίωσή του, από κάποιο σημείο και μετά, στις νυχτερινές σκηνές.¹⁵⁶

Ας μπούμε, λοιπόν, κατευθείαν στο θέμα : Σχετίζεται η *Καταβολή των χρημάτων* με κάποιο έργο του Καραβάτζο ή των οπαδών του, και αν ναι, με ποιο ; Η *Καταβολή των χρημάτων* έχει συνδεθεί με τον πίνακα του Καραβάτζο *Η κλήση του Ματθαίου* (βλ. εικόνα) από τον Thuillier.¹⁵⁷ Παρά το ότι οι δύο πίνακες ανήκουν σε



δύο ξεχωριστά είδη ζωγραφικής, στην ηθογραφία και τη θρησκευτική ζωγραφική αντίστοιχα, το γεγονός ότι πιθανότατα ο Καραβάτζο επηρεάστηκε από κάποια ηθογραφική σκηνή με τοκογλύφους, ανάλογη με αυτές που συνηθίζονταν στη ζωγραφική των Κάτω Χωρών το 16ο αιώνα, νομιμοποιεί τη σύγκριση.¹⁵⁸ Άλλωστε, το συγκεκριμένο έργο του Καραβάτζο ήταν εκείνο που άσκησε

τη μεγαλύτερη επίδραση σε ζωγράφους όπως ο Μανφρέντι, που ασχολήθηκε κυρίως με μη θρησκευτικά θέματα (όπως οι αναρίθμητες σκηνές σε ταβέρνες του ίδιου και των οπαδών του) συμβάλλοντας τα μέγιστα στην «εκκοσμίκευση» της θρησκευτικής

νομίζουμε, η πιο ακραία τοποθέτηση, παρά το ότι και ο Slatkes, ο.π., θεωρεί ότι δεν είναι απίθανη μία χρονολόγηση μετά τα 1638. Η πιο ακραία χρονολόγηση της πρώτης ομάδας είναι αυτή των Rosenberg και Macé de Lépinay, οι οποίοι τοποθετούν το έργο πριν το ταξίδι του Λα Τουρ στην Ιταλία (αρκετά πριν το 1616 δηλ.).

¹⁵⁶ Βλ. και Cuzin, 1997, ο.π., σελ. 76 : «Ας εκφράσουμε την πεποίθησή μας : Ο Λα Τουρ, καθόλη τη διάρκεια της σταδιοδρομίας του, ζωγραφίζει πίνακες με φυσικό φωτισμό και νυχτερινές σκηνές και δεν 'ειδικεύτηκε' στις νυχτερινές σκηνές παρά μόνο προς το τέλος, ας πούμε στα τελευταία δέκα χρόνια». Ο Thuillier, 1993, ο.π., σελ. 119, υποθέτει ότι πρέπει να υπήρχαν πρώιμες εκδοχές των εξαιρετικά δημοφιλών *Αγόρι που ανάβει λάμπα* κτλ., οι οποίες δε σώζονται.

¹⁵⁷ Ο Thuillier, 1993, ο.π., σελ. 115, γράφει συγκεκριμένα ότι ο Λα Τουρ «φαίνεται να είχε στο μυαλό του το τραπέζι του αργυραμοιβού στην *Κλήση του Ματθαίου* του Καραβάτζο...». Βλ. και τον κατάλογο της έκθεσης *Georges de La Tour* (Orangerie, Παρίσι, 10 Μαΐου-25 Σεπτ. 1972), Réunion des musées nationaux, Παρίσι, 1972 [τα κείμενα γράφει ο Jacques Thuillier, και μαζί με τον Pierre Rosenberg γράφουν τα λήμματα του καταλόγου], σελ. 236, όπου η σύγκριση γίνεται με τον ομώνυμο πίνακα του Τερμπρούγκεν (βλ. παρακάτω). Ο Blunt, 1972, ο.π., σελ. 523, γράφει σχετικά : «...έχει προταθεί ότι προϋποθέτει [ενν. η *Καταβολή των χρημάτων*] τη γνώση της *Κλήσης του Ματθαίου* του Καραβάτζο στην εκκλησία Σαν Λουίτζι ντέι Φραντσέζι, αλλά ομολογώ ότι δεν μπορώ να δω σχεδόν καμία σύνδεση ανάμεσα στα δύο έργα, πέραν του ότι και τα δύο απεικονίζουν σκηνές που σχετίζονται με κάποιου είδους οικονομική συνδιαλλαγή και ότι και οι δύο καλλιτέχνες ενδιαφέρονται για έντονες αντιθέσεις φωτός και σκιάς».

¹⁵⁸ Ο Friedlaender, 1974, ο.π., σελ. 82, διατυπώνει την υπόθεση ότι ο Καραβάτζο μπορεί να είχε δει στη Φλωρεντία το έργο του Μαρίνους φαν Ροϊμερσβέλε (Marinus van Reymerswaele, 1490-1567) *Ο αργυραμοιβός και η γυναίκα του* (σήμερα Παλαιά Πινακοθήκη, Μόναχο).

ζωγραφικής, ενώ θεωρήθηκε [ο Μανφρέντι] από ορισμένους μελετητές το άμεσο πρότυπο του Λα Τουρ για την *Καταβολή των χρημάτων*.¹⁵⁹

Η αντιπαράθεση των δύο έργων είναι ιδιαίτερα εύγλωττη : Ο πίνακας του Λα



Τουρ αποτελεί μία σύνθεση «μέχρι τη μέση», την οποία βλέπουμε από ψηλά. Οι φιγούρες συνωστιζονται σ'έναν αβαθή χώρο, με ένα ουδέτερο φόντο. Η ζώνη ανάμεσα στο θεατή και την απεικονιζόμενη σκηνή έχει καταργηθεί, ενώ ο νεαρός άνδρας στα



αριστερά του πίνακα μερικώς μόνο λειτουργεί ως *repoussoir* – θα έλεγε κανείς ότι βρίσκεται περισσότερο στο πλάι του τραπέζιού παρά μπροστά του. Ο πίνακας φωτίζεται εξ ολοκλήρου από το κερί που κρατάει ένας εκ των συμμετεχόντων στη σκηνή. Οι τέσσερις από τις έξι μορφές του πίνακα γέρνουν προς τα αριστερά, προκαλώντας στο θεατή την εντύπωση της αστάθειας. Οι διαγώνιες γραμμές

κυριαρχούν στη σύνθεση.

Αντιθέτως, ο πίνακας του Καραβάτζο αποτελεί μία ολόσωμη σύνθεση, η οποία εκτυλίσσεται πάνω από το επίπεδο των ματιών του θεατή.¹⁶⁰ Παρά το γεγονός

¹⁵⁹ Βλ. Anna Ottani Cavina, “La Tour all’Orangerie e il suo primo tempo caravaggesco”, *Paragone*, τόμ. XXIII, τχ. 273, Νοέμβριος 1972, σελ. 6, η οποία θεωρεί τη σύνθεση απολύτως «μανφρεδιανή» και τη βιαιότητα του φωτισμού «αναμφιβόλως караβατζιστική». Δε βλέπουμε κανένα λόγο γιατί πρέπει η «βιαιότητα του φωτισμού» να είναι караβατζιστική. Για την ακρίβεια, ο φωτισμός στην *Καταβολή των χρημάτων* δεν έχει σχέση με τον Καραβάτζο ή τους οπαδούς του (βλ. παρακάτω, το κείμενό μας). Με την ιδέα της συσχέτισης της *Καταβολής των χρημάτων* με τον Μανφρέντι είχε φλερτάρει και ο Jean-Pierre Cuzin τη δεκαετία του 1970. Βλ. τον κατάλογο της έκθεσης που διοργανώθηκε στο Παρίσι (Grand Palais, 13 Φεβρ.-15 Απρ. 1974), *Valentin et les caravagesques français*, Éditions des musées nationaux, Παρίσι, 1974, σελ. 38 : «...η σύνθεση [της *Καταβολής των χρημάτων*] είναι ‘μανφρεδιανή’, ο βίαιος φωτισμός που κομματιάζει τις μορφές, ανακαλεί στη μνήμη τις νυχτερινές σκηνές του Σαρατσένι». Ωστόσο, στον κατάλογο της έκθεσης *Georges de La Tour*, Grand Palais, 1997, ο.π., ο Cuzin έχει αλλάξει γνώμη και όσον αφορά το ταξίδι στην Ιταλία και όσον αφορά το συσχετισμό της πρώτης περιόδου του Λα Τουρ με τον Καραβάτζο. Βλ. ειδικά για την *Καταβολή των χρημάτων* το ακόλουθο απόσπασμα, σελ. 59 : «Ομολογούμε ότι δε βρίσκουμε (δε βρίσκουμε πια...) στους καταφανώς πιο πρώιμους πίνακες του Λα Τουρ, τους *Αποστόλους* του Αλμπί, τη *Συμπλοκή* του Λος Άντζελες, για παράδειγμα, μία πραγματική αναλογία με τον Καραβάτζο, τον Μανφρέντι, τον Βαλεντέν ή τους άλλους ‘καραβατζιστές’ της Ρώμης. Η *Καταβολή των χρημάτων* του Λβιβ [...] μοιάζει μάλιστα το ακριβώς αντίθετο από αυτό που ένας ‘μανφρεδιανός’ θα έκανε μ’ένα τέτοιο θέμα».

¹⁶⁰ Όπως παρατηρεί εύστοχα ο Alfred Moir, *The Italian followers of Caravaggio*, Harvard University Press, Cambridge, Μασαχουσέτη, 1967, τόμ. 1, σελ. 10, «όλο το βάρος της μάζας βρίσκεται επάνω στο θεατή, γιατί καθετί σημαντικό βρίσκεται πάνω από το επίπεδο των ματιών του».

ότι και εδώ έχουμε να κάνουμε με έναν χώρο μάλλον αβαθή και ένα επίσης ουδέτερο φόντο, οι διαφορές στην απόδοση αυτών είναι τεράστιες. Κατά πρώτον, υπάρχει ενδιάμεση ζώνη ανάμεσα στο θεατή και το θέμα, έστω κι αν αυτή είναι περιορισμένη. Κατά δεύτερον, ενώ στην περίπτωση του Λα Τουρ έχουμε να κάνουμε μ' ένα έργο σεμνών διαστάσεων, που «κόβεται» αμέσως πάνω από τα κεφάλια των πρωταγωνιστών της σκηνής, ο πίνακας του Καραβάτζο είναι ένα έργο μνημειακό στις διαστάσεις (3.22 x 3.40) αλλά και στη σύλληψή του. Το τμήμα του τοίχου με το παράθυρο, που δεσπόζει στη σύνθεση, μας αφήνει χώρο να «αναπνεύσουμε», ενώ ταυτόχρονα μαρτυρεί και μία τελείως διαφορετική αντίληψη για τη ζωγραφική. Ασφαλώς, πρέπει να λάβουμε υπόψη τον τελικό προορισμό των δύο έργων (άγνωστος στην περίπτωση του Λα Τουρ) και το διαφορετικό τους θέμα, αλλά, κατά τη γνώμη μας, οι διαφορές των δύο έργων οφείλονται κυρίως στο ότι εκπροσωπούν δύο διακριτές ζωγραφικές παραδόσεις. Ο Λα Τουρ ανήκει περισσότερο στη ζωγραφική παράδοση των Κάτω Χωρών, όπου συνηθίζονταν τέτοιου είδους συνθέσεις παρόμοιων διαστάσεων, ενώ ο Καραβάτζο αποδεικνύεται με την *Κλήση του Ματθαίου* γνήσιο τέκνο της ιταλικής μνημειακής ζωγραφικής. Δεν πρόκειται στην περίπτωση του Λα Τουρ για αναπροσαρμογή ορισμένων εικονογραφικών στοιχείων ή για μερικό δανεισμό. Η παρατήρηση του Thuillier ότι ο Λα Τουρ δεν έκανε τίποτα άλλο από το να προσαρμόσει το πρότυπό του [δηλ. τον Καραβάτζο] σε μία σύνθεση «μέχρι τη μέση», παραβλέπει το πραγματικό πρόβλημα.¹⁶¹

Πιστεύουμε πως τα «κοινά» σημεία των δύο έργων πρέπει να αποδοθούν στην άντληση στοιχείων από την ίδια παράδοση μάλλον, παρά σε άμεση επαφή του Λα Τουρ με τον Καραβάτζο. Οι παραστάσεις τοκογλύφων και ανάλογων σκηνών με προέλευση τις Κάτω Χώρες είχαν ευρεία διάδοση ήδη από το 16ο αιώνα και δεν είναι διόλου απίθανο να γνώριζαν οι δύο ζωγράφοι ανάλογα δείγματα είτε μέσω χαρακτηριστικών είτε μέσω πρωτότυπων έργων.¹⁶² Ο Καραβάτζο μπορεί απλώς να ενσωμάτωσε κάποια στοιχεία στη σύνθεσή του (όπως το τραπέζι με τη νεκρή φύση και τα άτομα που κάθονται γύρω από αυτό), αλλά τα προσάρμοσε απόλυτα σε μία σύνθεση που είναι εξ ολοκλήρου ιταλική. Η οφειλή του Λα Τουρ στη ζωγραφική των

¹⁶¹ Thuillier, 1993, ο.π., σελ. 115.

¹⁶² O Cuzin, 1997, ο.π., σελ. 67, αναφέρει σε σχέση με την *Καταβολή των χρημάτων* τους πίνακες του Ροϊμερσβέλε με παρόμοια θέματα και ειδικά το *Φοροεισπράκτορα* της Παλαιάς Πινακοθήκης του Μονάχου (1542), ενώ εντοπίζει (γενικές) ομοιότητες ανάμεσα στον πίνακα του Λα Τουρ και σε άλλες δύο νυχτερινές σκηνές από τις Κάτω Χώρες. Πρόκειται για τα έργα *Γάμος στην Κανά* του Γιαν Κορνέλις Βερμέγιεν (Jan Cornelisz. Vermeyen, 1500-1559) που βρίσκεται στο Rijksmuseum στο Άμστερνταμ (περ. 1530;) και *Παρτίδα τάβλι*, στο οποίο αναφερθήκαμε και πιο πάνω.

Κάτω Χωρών είναι ουσιαστικότερη και βαθύτερη. Όχι μόνο απαντούν στην *Καταβολή των χρημάτων* μία σειρά από μοτίβα βόρειας προέλευσης, πολύ συχνά στη ζωγραφική των Κάτω Χωρών ήδη από τις αρχές του 16ου αιώνα (π.χ. η κλίση του τραπεζιού προς τα εμπρός που επιτρέπει την απεικόνιση της νεκρής φύσης σα να τη βλέπουμε από ψηλά, ο συνωστισμός των μορφών, η απουσία ενδιάμεσης ζώνης ανάμεσα στο θεατή και το θέμα, η απουσία βάθους), αλλά και ο τρόπος της παρουσίασης βρίσκεται πολύ πιο κοντά στη ζωγραφική των Κάτω Χωρών απ'ό,τι στη ζωγραφική του Καραβάτζο ή των οπαδών του.¹⁶³

Ο τρόπος χρήσης του φωτισμού είναι επίσης ενδεικτικός. Στον πίνακα του Καραβάτζο, που κυριαρχείται από τις κάθετες και τις οριζόντιες γραμμές, η διαγώνιος γραμμή του φωτός παίζει ένα ρόλο κατεξοχήν δραματικό υπογραμμίζοντας τη χειρονομία του Χριστού, που αποτελεί το κεντρικό σημείο της αφήγησης – το φως «συμμετέχει», τρόπον τινά, στη δράση. Η σύνθεση, απλή και ξεκάθαρη, είναι ωστόσο σοφά μελετημένη. Στον Λα Τουρ αντίθετα, το κερί δε μοιάζει να εξυπηρετεί κάποιο σκοπό, εκτός από τον «πρακτικό»: Η λειτουργία του είναι καθαρά περιγραφική. Είναι φανερό, ωστόσο, ότι ο ηλικιωμένος άνδρας που μετράει τα χρήματα αποτελεί το επίκεντρο της σύνθεσης – τουλάχιστον, όσον αφορά το νόημα της σκηνής που διαδραματίζεται. Ο φωτισμός όμως δεν επιτυγχάνει να αναδείξει ούτε το πρόσωπο ούτε την κίνησή του, γιατί οι κατάφωτες σελίδες του ανοιχτού κατάστιχου πάνω στο τραπέζι τραβούν την προσοχή μας περισσότερο από οτιδήποτε άλλο.¹⁶⁴ Ο ζωγράφος δεν έχει μάθει ακόμη να χειρίζεται αποτελεσματικά τα εκφραστικά του μέσα – ένα ακόμη επιχείρημα για την πρόωμη χρονολόγηση του έργου – ή δεν έχει ξεπεράσει ακόμη τις μανιεριστικές του καταβολές.¹⁶⁵

¹⁶³ Βλ. *Georges de La Tour*, Grand Palais, 1997, ο.π., σελ. 122. Επιπλέον, ο Blunt, 1972, ο.π., σελ. 523, βλέπει στη σύνθεση του πίνακα του Λα Τουρ – ειδικά στον τρόπο που οι μορφές λικνίζονται με αστάθεια στο χώρο – ομοιότητες με βόρειους μανιεριστές του τέλους του 16ου και των αρχών του 17ου αιώνα, όπως οι Γκόλτζιους (Goltzius, 1558-1617), Σπράνγκερ (Spranger, 1546-1611) και Ούτεβαλ (Wtewael, 1566-1638).

¹⁶⁴ O Thuillier, 1993, ο.π., σελ. 170, αντιπαραθέτει τα ύστερα έργα του Λα Τουρ, στα οποία «η φλόγα έχει γίνει το ίδιο το επίκεντρο της σκηνής» με την *Καταβολή των χρημάτων*, «όπου όλο το φως ήταν συγκεντρωμένο στις σελίδες του κατάστιχου».

¹⁶⁵ Η *Καταβολή των χρημάτων* αποτελεί το πλέον μανιεριστικό έργο του Λα Τουρ και είναι πολλοί εκείνοι οι μελετητές που επισημαίνουν, εκτός από τις βόρειες επιδράσεις, τη συγγενεία του με τον Μπελάνζ (Bellange, περ.1575-1616). Βλ. τους Rosenberg και Macé de Lépinay, 1973, ο.π., σελ. 88 (που θεωρούν μάλιστα τον Μπελάνζ «κεφαλαιώδους σημασίας για τη διαμόρφωση του Λα Τουρ»), Nicolson και Wright, 1976, ο.π., σελ. 59 και Blunt, 1972, ο.π., σελ. 519, 523. Με την επίδραση του

Το γεγονός ότι ο πίνακας του Λα Τουρ είναι νυχτερινή σκηνή, ενώ του Καραβάτζο όχι, αποτελεί ακόμη μία ένδειξη για το ότι τα δύο έργα δε συνδέονται άμεσα. Άλλωστε, οι πηγές του Λα Τουρ όσον αφορά την υιοθέτηση αυτού του τρόπου αναπαράστασης, των νυχτερινών σκηνών δηλ. με τεχνητή φωτιστική πηγή εντός του πίνακα (δε μας σώζεται ούτε ένας πίνακας του Λα Τουρ με φυσική πηγή φωτός ή έστω με υπερβατική), πρέπει να αναζητηθούν αλλού και όχι στον Καραβάτζο, που, όπως έχουμε τονίσει, *ουδέποτε* ασχολήθηκε με τις νυχτερινές σκηνές. Όσον αφορά τώρα τον Λα Τουρ, η πλειοψηφία των μελετητών υποστηρίζει πως η ιδέα του τεχνητού φωτισμού προέρχεται από την επαφή του ζωγράφου με τους караβατζιστές της Ουτρέχτης. Είναι ενδιαφέρον όμως ότι οι μελετητές, και αυτοί που υποστηρίζουν το ταξίδι στη Ρώμη και αυτοί που το αρνούνται, χρονολογούν τον πίνακα πριν από την οποιαδήποτε (υποτιθέμενη) επαφή του Λα Τουρ με τους караβατζιστές της Ουτρέχτης στη Ρώμη ή τις Κάτω Χώρες. Έτσι, οι Rosenberg και Macé de Lépinay που υποστηρίζουν το ταξίδι στη Ρώμη, χρονολογούν τον πίνακα πριν από αυτό, ενώ οι Nicolson και Blunt που διαφωνούν με την υπόθεση του ταξιδιού, χρονολογούν το έργο πριν το 1620, όταν δηλ. οι караβατζιστές της Ουτρέχτης βρίσκονταν ακόμη στη Ρώμη και συνεπώς θα ήταν αδύνατο για τον Λα Τουρ να έχει γνώση των πρώτων νυχτερινών τους σκηνών που φιλοτεχνήθηκαν εκεί – υπάρχουν φυσικά και εκείνοι που χρονολογούν τον πίνακα στη δεκαετία του 1620 ή και αργότερα, όπως για παράδειγμα ο Thuillier, αλλά αυτό δε λύνει το πρόβλημα, μια και, όπως το παραδέχεται κι ο ίδιος, «...η караβατζιστική παράδοση των νυχτερινών σκηνών καθαυτή θα είχε μικρή σχέση με την προέλευση των νυχτερινών σκηνών του Λα Τουρ».¹⁶⁶

Αν λοιπόν ο Λα Τουρ δεν πήρε την ιδέα της τεχνητής φωτιστικής πηγής ούτε από τον Καραβάτζο, αλλά ούτε και από τους караβατζιστές της Ουτρέχτης, τότε πού πρέπει να αναζητήσουμε τις πηγές του ; Θεωρούμε πως πρέπει για άλλη μια φορά να στραφούμε στη ζωγραφική παράδοση των Κάτω Χωρών, να επανεξετάσουμε το ρόλο που μπορεί να έπαιξε στην εξέλιξή του ένας ζωγράφος όπως ο Λούκα Καμπιάσο και να εκτιμήσουμε την πραγματική διάδοση των νυχτερινών σκηνών στην ίδια τη

Μπελάνζ στο συγκεκριμένο έργο συμφωνεί και η Cavina, 1972, ο.π., σελ. 6, η οποία θεωρεί ότι η οργάνωση του χώρου βάσει των διαγωνίων είναι ακόμη εν μέρει μανιεριστική.

¹⁶⁶ Thuillier, 1993, ο.π., σελ. 118-119. Προτείνει μάλιστα να αναζητήσουμε την πηγή των νυχτερινών σκηνών του Λα Τουρ σε προγενέστερα ιταλικά δείγματα ή σε σύγχρονα έργα, ανεξάρτητα από τον «καραβατζισμό». Και φυσικά, επισημαίνει την επίδραση του Λε Κλερκ και τη δυνατότητα του Λα Τουρ να δει νυχτερινές σκηνές στο Νανσί (βλ. επόμενη υποσημ.).

Λορραίνη.¹⁶⁷ Δε συμφωνούμε με τον υπερτονισμό της συμβολής της τοπικής παράδοσης της Λορραίνης, αλλά πιστεύουμε ότι η γειτνίασή της με τη Γερμανία και τις Κάτω Χώρες υπήρξε ίσως καθοριστική για την επαφή του Λα Τουρ με αυτούς τους εικαστικούς πολιτισμούς.

Ας επιστρέψουμε όμως στην *Καταβολή των χρημάτων* : Αποκαλυπτική είναι η σύγκρισή της με τον πίνακα του Χέντρικ Τερμπρούγκεν (1588-1629) η *Κλήση του Ματθαίου* (1621).¹⁶⁸ Ο πίνακας που βρίσκεται σήμερα στο Κεντρικό Μουσείο της Ουτρέχτης (βλ. εικόνα), μας ενδιαφέρει όχι τόσο ως άμεσο πρότυπο για το έργο του Λα Τουρ,¹⁶⁹ αλλά γιατί τόσο οι ομοιότητές του μ' αυτό, όσο και οι διαφορές του, μας βοηθάνε να καταλάβουμε καλύτερα πού πρέπει να αναζητήσουμε τις ρίζες της



τεχνοτροπίας του Λα Τουρ.¹⁷⁰ Οι ομοιότητες της *Κλήσης του Ματθαίου* με την *Καταβολή των χρημάτων* αποδεικνύουν ότι και τα δύο έργα έχουν την ίδια καταγωγή. Τα παραδοσιακά στοιχεία του εικαστικού λεξιλογίου των Κάτω Χωρών, όπως τα περιγράψαμε πιο πάνω, είναι παρόντα και

στους δύο πίνακες. Επιπλέον, η *Κλήση του Ματθαίου* του Τερμπρούγκεν είναι ενδιαφέρουσα, γιατί μας δείχνει πώς ένας ζωγράφος που πήγε στη Ρώμη και

¹⁶⁷ Τα στοιχεία δεν επαρκούν για να στηρίξουν την υπόθεση ότι υπάρχει κάποια ιδιαίτερη προτίμηση ή έφεση στις νυχτερινές σκηνές στην περιοχή της Λορραίνης ή ότι ο Λα Τουρ εμπνεύστηκε την ιδέα αυτή από τους συμπατριώτες του. Είναι ενδιαφέρον ότι ο Pariset, 1948, ο.π., σελ. 122, που υποστηρίζει ότι «η τέχνη του Λα Τουρ βρίσκει μια από τις ρίζες της στον Λε Κλερκ» και παρά το γεγονός ότι γράφει ένα ολόκληρο κεφάλαιο με τον τίτλο «Le laboratoire lorrain des nuits» (σελ. 115-129), συνιστά προσοχή εξαιτίας της ελλιπούς τεκμηρίωσης και θεωρεί ότι «δεν μπορούμε να μιλάμε για μία σχολή της Λορραίνης, της φωτοσκίασης και του ρεαλισμού σε караβατζιστικό ύφος» (ο.π., σελ. 129). Οι νυχτερινές σκηνές, άλλωστε, που γνωρίζουμε ότι έχουν φιλοτεχνηθεί από καλλιτέχνες της Λορραίνης – τα δύο χαρακτηριστικά του Καγιό, ένας πίνακας στο Ερμιτάζ που αποδίδεται στον Μπελάνζ – είναι ελάχιστα. Από την άλλη, οι νυχτερινές σκηνές του Λε Κλερκ – η *Άρνηση του Πέτρου* (Πινακοθήκη Κορσίνι, Φλωρεντία), οι δύο εκδοχές του *Νυχτερινού κονσέρτου* (Ιδιωτική συλλογή, Ρώμη και Παλαιά Πινακοθήκη, Μόναχο), που βασίζονται σε σύνθεση του Σαρατσένι (από το χαρακτηριστικό στην Αλμπερτίνα της Βιέννης που είχε φιλοτεχνήσει ο ίδιος ο Λε Κλερκ), καθώς επίσης και η *Σκηνή σε καμπαρέ* της Γκαλερί Οσούνα (Ουάσιγκτον) – ο ρόλος των οποίων έχει, κατά την άποψή μας, υπερτονιστεί, δε ζωγραφίζονται καν στη Λορραίνη, αλλά στην Ιταλία.

¹⁶⁸ Βλ. *Georges de La Tour*, Orangerie, 1972, ο.π., σελ. 236-237. Οι Rosenberg και Thuillier θεωρούν ότι ο La Tour προσάρμοσε το – κατ'αυτούς караβατζιστικό – θέμα της *Κλήσης του Ματθαίου* σε μια ηθογραφική σκηνή.

¹⁶⁹ Η χρονολόγηση της *Καταβολής των χρημάτων* πριν το 1620 είναι πιθανή, αλλά όχι βέβαιη.

¹⁷⁰ Οι υφολογικές ομοιότητες με έργα του Τερμπρούγκεν δεν περιορίζονται μόνο στην *Καταβολή των χρημάτων*. Έχουν τονιστεί από πολύ νωρίς, και από πολλούς μελετητές, ιδίως όσον αφορά τη σχέση των *Ευαγγελιστών* του Ντέβεντερ του 1621 με τις δύο εκδοχές του *Αγίου Ιερώνυμου* του Λα Τουρ (Γκρενόμπλ και Εθνικό Μουσείο, Στοκχόλμη). Ο πρώτος που επεσήμανε τη συγγένεια ανάμεσα στους δύο ζωγράφους ήταν ο Anthony Blunt, *Art and Architecture in France, 1500 to 1700*, Penguin Books, 1980 (1η έκδ. 1953), σελ. 261.

αποδεδειγμένα ήλθε σε επαφή με το έργο του Καραβάτζο, κατόρθωσε να το προσαρμόσει στην παράδοση της πατρίδας του και στις αισθητικές προτιμήσεις των ντόπιων αγοραστών. Η ισχύς της τοπικής παράδοσης είναι αναμφίβολα μεγάλη και η σημασία της δεν πρέπει να υποτιμάται.¹⁷¹ Οι διαφορές όμως του Τερμπρούγκεν με τον Λα Τουρ μας υποδεικνύουν ακριβώς τα σημεία εκείνα που μαρτυρούν την επαφή του πρώτου με τον Καραβάτζο. Συγκεκριμένα, ο τρόπος που ο Τερμπρούγκεν τοποθετεί τα χέρια του Χριστού και του Ματθαίου, που νοηματοδοτούν τη σκηνή, ακριβώς στο κέντρο της σύνθεσης, στο κέντρο ενός «κούφιου» κυκλικού, κλειστού χώρου που ορίζεται από τα άτομα, αλλά και ο φωτισμός που χρησιμοποιείται για να αναδείξει το αναπαριστώμενο γεγονός αποτελούν την εφαρμογή του μαθήματος που πήρε ο Τερμπρούγκεν από τον Καραβάτζο στη Ρώμη. Τίποτα το αντίστοιχο δεν συναντούμε στο έργο του Λα Τουρ.

Μία τελευταία σύγκριση επιβάλλεται να κάνουμε, μία σύγκριση που δεν έχει επισημανθεί από τους μελετητές απ'όσο γνωρίζουμε. Πρόκειται για τον πίνακα του Μπερνάρντο Στρότσι (1581-1644) η *Κλήση του Ματθαίου* (Μουσείο Τέχνης του Γουόρσεστερ, Μασαχουσέτη – βλ. εικόνα).¹⁷² Οι ομοιότητες με τον πίνακα του Λα



Τουρ είναι πολλές, ιδίως στη σύνθεση, αλλά και στο μοτίβο του ηλικιωμένου άνδρα που στέκεται όρθιος στα δεξιά κρατώντας ένα ανοιχτό πουγκί. Επιπλέον, ο τρόπος με τον οποίο ο Στρότσι χρησιμοποιεί τις κινήσεις των χεριών, μας θυμίζει ανάλογα ευρήματα

σε μεταγενέστερες συνθέσεις του Λα Τουρ, όπως το παιχνίδι των χειρονομιών στις δύο εκδοχές των *Χαρτοκλεφτών*. Το πρόβλημα είναι, βέβαια, το πού θα μπορούσε ο

¹⁷¹ Θυμίζουμε και τον Spear, 1975, ο.π., σελ. 28-29, που θεωρεί ότι το ύφος του Καραβάτζο «δεν είναι κατάλληλο για εξαγωγή», εννοώντας ότι αργά ή γρήγορα οι ζωγράφοι που απομακρύνθηκαν από τη Ρώμη – ιδιαίτερα δε οι караβατζιστές της Ουτρέχτης – εγκατέλειψαν αυτό το εκφραστικό ιδίωμα.

¹⁷² Ο Nicolson, 1979, ο.π., δεν περιλαμβάνει τον Στρότσι στον κατάλογο των караβατζιστών. Ο Spear, 1975, ο.π., σελ. 23, επίσης τον απορρίπτει, συζητώντας μάλιστα τις διαφορές του πίνακα του Στρότσι με την *Κλήση του Ματθαίου* του Καραβάτζο, που φαίνεται να αντιγράφει – αν και δε γνωρίζουμε μετά βεβαιότητας αν ο Στρότσι είχε πάει στη Ρώμη και είχε δει τον πίνακα του Καραβάτζο. Ο Στρότσι περιλαμβάνεται, πάντως, ως караβατζιστής στο βιβλίο του Moir, 1967, ο.π., τόμ. 1, σελ. 201-205.

Λα Τουρ να έχει δει τον πίνακα αυτό και τότε : Η έρευνα χρονολογεί τον πίνακα του Στρότσι γύρω στα 1617 (είναι όμως οριστική η χρονολόγηση αυτή ;), κάτι που αποκλείει το συσχετισμό των δύο ζωγράφων, αφού ο Λα Τουρ στο τέλος του 1616 βρίσκεται αποδεδειγμένα στη Λορραίνη. Ο στόχος της σύγκρισης αυτής δεν είναι τόσο να παρουσιάσει τον πίνακα του Στρότσι ως το άμεσο πρότυπο της *Καταβολής των χρημάτων*, όσο να αναδείξει τις γενικότερες ομοιότητες που πιστεύουμε ότι υπάρχουν ανάμεσα σε ορισμένα έργα του Στρότσι¹⁷³ και σ' εκείνα του Λα Τουρ, ομοιότητες αρκετά έντονες για να είναι απλά συμπτωματικές. Αναρωτιόμαστε μήπως οι ενδείξεις αυτές θα έπρεπε να στρέψουν τις υποθέσεις για το ταξίδι του Λα Τουρ στην Ιταλία προς μία άλλη κατεύθυνση. Μήπως θα έπρεπε να σκεφτούμε ως πιθανότερο προορισμό τη Γένοβα ; Ήδη επισημίσαμε τις σχέσεις του Λα Τουρ με ορισμένα ονόματα της ζωγραφικής της Μπολόνια. Μήπως ο ιταλικός βορράς αποτελεί πιο λογικό προορισμό για το νεαρό ζωγράφο από τη Λορραίνη ; Μία ανάλογη υπόθεση θα αποτελούσε ένα μεγάλο βήμα προς την υφολογική επίλυση του ζητήματος των νυχτερινών σκηνών στο έργο του Λα Τουρ (όσον αφορά τις πηγές του δηλ.), γιατί στη Γένοβα θα είχε αναμφίβολα δει κάποια από τα έργα του Καμπιάσο, τα οποία παρουσιάζουν, όπως τονίσαμε και στο πρώτο κεφάλαιο, μεγάλες ομοιότητες με τα δικά του.

Συνοψίζουμε : Οι συγκρίσεις που προηγήθηκαν, αποδεικνύουν πέραν πάσης αμφιβολίας ότι ένα ταξίδι στη Ρώμη δεν εξηγεί σε καμία περίπτωση την *Καταβολή των χρημάτων*, ούτε όσον αφορά το γεγονός ότι είναι νυχτερινή σκηνή ούτε όσον αφορά την τεχνοτροπία της, ενώ δείχνουν ότι τα πρότυπα του έργου αυτού, αλλά και γενικότερα της εικονογραφίας του Λα Τουρ της πρώτης περιόδου, όπως θα δούμε και πιο κάτω, πρέπει μάλλον να αναζητηθούν στην Ολλανδική και Φλαμανδική ζωγραφική του 16ου αιώνα. Ταυτόχρονα, ο παραλληλισμός του πίνακα του Λα Τουρ με εκείνον του Στρότσι, παρόλο που η επαφή ανάμεσα στους ζωγράφους δεν μπορεί προς το παρόν να στοιχειοθετηθεί, ίσως ανοίξει το δρόμο σε καινούργιες υποθέσεις αναφορικά με τη διερεύνηση της περιόδου μαθητείας του Λα Τουρ.

¹⁷³ Βλ. για παράδειγμα τους *Μουσικούς του δρόμου* του Στρότσι (Ινστιτούτο Τεχνών, Detroit). Ο τρόπος που παίζουν τα όργανά τους, με πείσμα σχεδόν, αντικρίζοντας το θεατή, οι σχεδόν γκροτέσκ εκφράσεις τους και ο νατουραλισμός στην απόδοση των χοντροκομμένων χαρακτηριστικών τους, των φθαρμένων ενδυμάτων και των ρυτίδων στα πρόσωπά τους, θυμίζει έντονα τις αντίστοιχες απεικονίσεις του Λα Τουρ. Ο *Οργανίστας* της Nantes του τελευταίου, εκτός από τις διαδοχικές αποδόσεις σε ισπανούς ζωγράφους, είχε αποδοθεί και στον Στρότσι, ένα πολύ ενδιαφέρον «λάθος», κατά την άποψή μας. Βλ. και την ανάλυση της *Καταβολής των χρημάτων* στο κεφ. 3.



β) Ο Χαρτοκλέφτης¹⁷⁴ [προτιμούμε τον κυριολεκτικό τίτλο «χαρτοκλέφτης» αντί για το γαλλικό «απατεώνας»]

Το γεγονός ότι συμπεριλάβαμε στο κεφάλαιο αυτό μία σκηνή με φυσικό φωτισμό¹⁷⁵ στοχεύει να αποδείξει πως ο Λα Τουρ δεν έχει επηρεαστεί από τον Καραβάτζο ούτε στα έργα της πρώτης περιόδου (στην οποία κατατάσσονται κατεξοχήν οι σκηνές με φυσικό φωτισμό) και πως αλλού πρέπει να αναζητήσουμε και στην περίπτωση αυτή τα εικονογραφικά και υφολογικά του πρότυπα. Πριν ξεκινήσουμε, λίγα λόγια για το πρόβλημα της χρονολόγησης των δύο εκδοχών του *Χαρτοκλέφτη*, αλλά και της *Χειρομάντισσας*.¹⁷⁶ Στην ομάδα αυτή των έργων επικεντρώνονται ορισμένες από τις πλέον σοβαρές διαφωνίες των μελετητών σχετικά με τη χρονολόγηση. Έτσι, οι Nicolson και Wright, και ο Blunt τοποθετούν τα τρία έργα ανάμεσα στα 1619 με 1621, ενώ οι Rosenberg και Macé de Lépinay, Thuillier, Cuzin τα θεωρούν μεταγενέστερα δείγματα, τοποθετώντας τα στη δεκαετία του 1630. Τείνουμε να συμφωνήσουμε με την πρώτη ομάδα των ιστορικών, γιατί τα έργα αυτά μοιάζουν πολύ διαφορετικά από τις υπόλοιπες σκηνές με φυσικό φωτισμό του Λα

¹⁷⁴ Υπάρχουν δύο εκδοχές με το θέμα του *Χαρτοκλέφτη*: Η πρώτη βρίσκεται στο Μουσείο Τέχνης Κίμπελ, Fort Worth (Τέξας), είναι λάδι σε καμβά και έχει διαστάσεις 0.97 x 1.56. Το έργο είναι ανυπόγραφο. Η δεύτερη εκδοχή βρίσκεται στο Μουσείο του Λούβρου στο Παρίσι, είναι λάδι σε καμβά και έχει διαστάσεις 1.06 x 1.46. Το έργο είναι υπογεγραμμένο *Georgius De la Tour fecit*. Από εδώ και στο εξής θα αναφερόμαστε στην εκδοχή του Λούβρου. Συμφωνούμε με τον Cuzin που θεωρεί ότι η εκδοχή του Τέξας προηγείται χρονικά της αντίστοιχης του Λούβρου, βλ. τα λήμματα των έργων στον κατάλογο της έκθεσης *Georges de La Tour*, Grand Palais, 1997, ο.π., σελ. 146-149 και 188-191 αντίστοιχα, αλλά διαφωνούμε ως προς τη γενικότερη χρονολόγησή τους και τη χρονική απόσταση που τα χωρίζει. Βλ. παρακάτω.

¹⁷⁵ Χρησιμοποιούμε τον όρο «σκηνές με φυσικό φωτισμό» για να γίνεται εύκολα η διάκριση από τις νυχτερινές σκηνές. Για το πόσο φυσικός είναι πράγματι ο «φυσικός» φωτισμός σ' αυτά τα έργα του Λα Τουρ, βλ. τις παρατηρήσεις του Blunt, 1972, ο.π., σελ. 520.

¹⁷⁶ Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης, Νέα Υόρκη, λάδι σε καμβά, 1.02 x 1.23, υπογεγραμμένο *G. De La Tour Fecit Lunevillae Lothar*.

Τουρ, όπως είναι για παράδειγμα οι δύο εκδοχές του *Αγίου Ιερώνυμου*, η σειρά των *Αποστόλων* του Αλμπί ή ακόμη και η «σειρά» των *Μουσικών*, για τα οποία μπορούμε εύκολα να δεχτούμε ημερομηνίες μετά τα 1620-1625.¹⁷⁷ Επιπλέον, τα κοινά χαρακτηριστικά των τριών έργων – αυτά που τα ξεχωρίζουν από τα υπόλοιπα και πλησιάζουν το ένα στο άλλο – καθιστούν πιο πιθανή την υπόθεση ότι πρόκειται για πίνακες που ζωγραφίστηκαν ο ένας μετά τον άλλο, παρά για έργα με μεγάλες χρονικές αποστάσεις μεταξύ τους. Αυτό που μας κάνει εντύπωση στα συγκεκριμένα έργα – και ιδίως στις δύο εκδοχές του *Χαρτοκλέφτη* – είναι ο τρόπος που οι μορφές ανάγονται σε απλά γεωμετρικά σχέδια (βλ. το πρόσωπο της εταίρας και της υπηρέτριας), προκαλώντας την απορία μας σχετικά με την καθολικά αποδεκτή άποψη που θέλει τον Λα Τουρ να προχωράει προς μια ολοένα και μεγαλύτερη αφαίρεση τα τελευταία χρόνια της ζωής του. Είναι ενδιαφέρον ότι ο Sterling, από τους πρώτους που ασχολήθηκαν σοβαρά με το ζωγράφο, συνέλαβε την εξέλιξή του με ακριβώς αντίθετους (ανεστραμμένους) όρους, από το γεωμετρικό-«κυβιστικό» δηλ. προς το «ζωγραφικό», τοποθετώντας τον *Άγιο Σεβαστιανό καθ' ύψος* (Κρατικά Μουσεία Βερολίνου, Πινακοθήκη) στην αρχή των νυχτερινών σκηνών (αντί για το 1649 όπου χρονολογείται σήμερα).¹⁷⁸ Δεν μπορούμε εδώ – και δεν είναι η κατάλληλη στιγμή να προσπαθήσουμε – να καταλήξουμε σε μία απόφαση όσον αφορά τη γενικότερη χρονολόγηση των έργων του ζωγράφου. Αλλά η ύπαρξη μόνο δύο ασφαλώς χρονολογημένων έργων επιτρέπει κάθε είδους υποθέσεις επί του θέματος και θεωρήσαμε καλό να διατυπώσουμε ορισμένες δοκιμαστικές σκέψεις στο σημείο αυτό.

Ήρθε όμως η ώρα να συγκρίνουμε τον πίνακα του Λα Τουρ με τον ομότιτλο πίνακα του Καραβάτζο που βρίσκεται στο Μουσείο Τέχνης Κίμπελ στο Fort Worth (βλ. επόμενη σελίδα). Στόχος μας να καταδείξουμε πρώτα τις διαφορές των δύο συνθέσεων κι έπειτα να συζητήσουμε το πρόβλημα του όμοιου θέματος ανάμεσα στα δύο έργα.

¹⁷⁷ Και μόνο το ξεφύλλισμα του καταλόγου της έκθεσης *Georges de La Tour*, Grand Palais, 1997, ο.π., δείχνει πόσο παράταιρα είναι τα έργα αυτά (*Χαρτοκλέφτες*, *Χειρομάντισσα*) σε σχέση με εκείνα που έπονται και εκείνα που προηγούνται.

¹⁷⁸ Βλ. το λήμμα του έργου στον κατάλογο της έκθεσης *Les peintres de la réalité*, Orangerie, 1934, ο.π., σελ. 63-65 : «Το γραμμικό στυλιζάρισμα, η κυβιστική επεξεργασία της μορφής που προδίδει μια κάποια δυσκολία στην κατασκευή των όγκων, η σχετική αδεξιότητα και ακαμψία του σχεδίου καθιστούν τον πίνακα αυτό ένα έργο της πρώτης τεχνοτροπίας του καλλιτέχνη» (64). Ο Sterling αργότερα αλλάζει γνώμη για τη χρονολόγηση του *Σεβαστιανού*. Τα επιχειρήματά του όμως – κι αυτό έχει σημασία να το πούμε – δεν έχουν να κάνουν με την τεχνοτροπία. Για την ακρίβεια, ο Sterling θεωρεί ότι ο πίνακας πρέπει να χρονολογηθεί μετά τα 1640, εξαιτίας του ενδύματος και της κόμμωσης της Ειρήνης. Βλ. το άρθρο του, “Observations sur Georges de La Tour à propos d’un livre récent”, *La Revue des Arts*, τόμ. III, Σεπτέμβριος 1951, σελ. 154.

Με μια πρώτη ματιά, οι δύο πίνακες παρουσιάζουν αρκετές ομοιότητες : Ένα ουδέτερο φόντο, ένα τραπέζι τοποθετημένο παράλληλα με την επιφάνεια του πίνακα, τα πρόσωπα ιδωμένα μέχρι τη μέση γύρω από αυτό. Αν προσέξουμε λίγο



περισσότερο όμως, θα διαπιστώσουμε και πάλι ότι οι διαφορές που χωρίζουν τα δύο έργα είναι πολύ πιο σοβαρές από τις επιφανειακές ομοιότητες που παρουσιάζουν. Η σύνθεση του Λα Τουρ δεν έχει τίποτα από τη φυσικότητα που διακρίνει τον Καραβάτζο. Οι μορφές του είναι

στημένες με ιερατικό τρόπο γύρω από ένα τραπέζι, μπροστά από ένα σχεδόν κατάμαυρο φόντο, το οποίο, ενάντια σε κάθε φυσικό νόμο, δεν επηρεάζεται διόλου



από το φως που λούζει τις μορφές. Οι κινήσεις τους μοιάζουν παγωμένες, σχεδόν σα να έχει σταματήσει να κυλάει ο χρόνος και τη σύνθεση δε ζωντανεύει ούτε η κίνηση της υπηρέτριας που σερβίρει το κρασί ούτε η διαγώνιος κλίση του χαρτοκλέφτη προς τα έξω, προς την κατεύθυνση του

θεατή. Οι σχεδόν «εμβληματικές» κινήσεις των χεριών της εταίρας και του χαρτοκλέφτη, φέρνουν στο μυαλό μας την αναπαράσταση κάποιας θεατρικής πράξης ή παντομίμας,¹⁷⁹ ενώ ο τρόπος που ο χαρτοκλέφτης επιδεικνύει τα χαρτιά του σκύβοντας ελαφρά και κοιτάζοντας έξω από τον πίνακα, ποιον άλλο στόχο μπορεί να έχει, αν όχι το θεατή της σκηνής – ένα θεατή που γίνεται έτσι συνεργός και συνένοχος ; Η θεατρικότητα της σύνθεσης υπογραμμίζεται από τη στατικότητα της, από τη σχεδόν αφύσικη σχηματοποίηση των προσώπων της υπηρέτριας και της

¹⁷⁹ Βλ. ενδεικτικά, Vitale Bloch, “Revoyant Georges de La Tour”, *Liber Amicorum Karel G. Boon*, Swets & Zeitlinger BV, Άμστερνταμ, 1974, σελ. 54 : «...είναι ένας κόσμος θαυματικός, παράδοξος με τα ενδύματα του θεάτρου ή της αποκριάτικης μεταμφίεσης, αλλά που του λείπει απεναντίας η ανθρώπινη αλήθεια. Μ’ αυτή την έννοια δε βλέπω, εκτός από τα θέματα, καμία σχέση ανάμεσα σ’ αυτά [ενν. τους *Χαρτοκλέφτες* και τη *Χειρομάντισσα*] και το νατουραλισμό του Καραβάτζο» και Blunt, 1972, ο.π., σελ. 519, ο οποίος μάλιστα θεωρεί ότι οι *Χαρτοκλέφτες* και η *Χειρομάντισσα* «μπορούν πράγματι να θεωρηθούν απόγονοι ενός τύπου θεατρικής σύνθεσης που ήταν δημοφιλής στη Γαλλία στα τέλη του 16ου αιώνα, ορισμένες από τις οποίες υπήρχαν σε χαρακτηριστικά».

εταίρας, από το φωτισμό,¹⁸⁰ αλλά και από τα περίτεχνα κοστούμια τα οποία φορούν οι πρωταγωνιστές – στην πρώτη εκδοχή, μάλιστα, του έργου τα ενδύματα ήταν ακόμη περισσότερο τονισμένα (βλ. την απόδοση του μανικιού του «θύματος» στην εκδοχή του Fort Worth). Ενδεικτικός είναι επίσης και ο τρόπος που τα βλέμματα και οι χειρονομίες των προσώπων χρησιμοποιούνται για να καθοδηγήσουν την προσοχή μας στο κύριο γεγονός του πίνακα, προκαλώντας μας ταυτόχρονα την αίσθηση ότι πρέπει να είμαστε προσεκτικοί για να μην ξεσκεπαστεί το κόλπο σε βάρος του αφελούς νέου, που απορροφημένος από τα χαρτιά του, δε μοιάζει να συνειδητοποιεί τι του συμβαίνει.

Ο πίνακας του Καραβάτζο, αντίθετα, είναι μία τελείως διαφορετική σύλληψη. Μοιάζει πολύ περισσότερο με σκηνή από την καθημερινή ζωή και η φυσικότητα με την οποία αντιμετωπίζεται το θέμα φαίνεται στο φωτισμό, στα ενδύματα και στο στήσιμο των τριών μορφών : Ας προσέξουμε το πώς ο Καραβάτζο διαλέγει να απεικονίσει μία στιγμή που, ενώ δε χαρακτηρίζεται από έντονη κινητικότητα, είναι ωστόσο γεμάτη ένταση. Ο χαρτοκλέφτης ετοιμάζεται να τραβήξει το χαρτί του παρακολουθώντας με μισάνοιχτο – από την αγωνία αναμφίβολα – στόμα το σήμα που θα του κάνει ο εμφανώς πιο έμπειρος συνεργός του. Στο πρόσωπο του τελευταίου μπορεί κανείς να διαβάσει σχεδόν την προσπάθεια που κάνει για να δει τα χαρτιά του «θύματος», ενώ το σήμα που κάνει με το χέρι του φαίνεται πως θ' αλλάξει από στιγμή σε στιγμή. Τίποτα δεν έχει κριθεί στη σκηνή που βλέπουμε. Θα τα καταφέρουν οι απατεώνες να ξεγελάσουν το θύμα τους ; Νιώθουμε σα θεατές την αγωνία που μας προκαλεί μία σκηνή που εκτυλίσσεται μπροστά στα μάτια μας – ή τουλάχιστον που μας δημιουργεί την εντύπωση ότι εκτυλίσσεται μπροστά στα μάτια μας.¹⁸¹ Τι διαφορά με το παγωμένο σύμπαν του Λα Τουρ! Καμία ρυτίδα δεν αυλακώνει εκεί το μέτωπο των απατεώνων, μόνο τα βλέμματα και οι χειρονομίες μας βοηθούν να καταλάβουμε τι συμβαίνει. Στέκονται σαν αγάλματα, σαν αιώνια σύμβολα της απάτης, μία απειλητική προειδοποίηση στους θεατές που παρακολουθούν παθητικά

¹⁸⁰ Είναι ενδεικτικός ο τρόπος που στρέφεται ο χαρτοκλέφτης κόντρα στο φως, αφήνοντας το πρόσωπό του τελείως στη σκιά, ενώ τα χαρτιά που κρατάει (και τα φανερά και τα κρυφά) είναι κατάφωτα.

¹⁸¹ O Friedlaender, 1974, ο.π., σελ. 82, μιλώντας για τις διαφορές ανάμεσα στις ηθογραφικές σκηνές βόρειας προέλευσης εν γένει και τις ηθογραφικές συνθέσεις του Καραβάτζο, γράφει : «Όλοι αυτοί [ενν. τους απεικονιζόμενους στις βόρειες ηθογραφικές σκηνές] είναι χαρακτηριστικές μελέτες, σχεδόν καρικατούρες πασίγνωστων τύπων, και όχι τυχαίοι παίχτες σε μια ιστορία που ξετυλίγεται και με τους οποίους μπορεί κανείς να συμπάσχει».

και αδιάφορα την αέναα επαναλαμβανόμενη παντομίμα τους.¹⁸²

Ας έρθουμε όμως στο θέμα της χαρτοπαιξίας. Είναι πολλοί εκείνοι που έχουν κατά καιρούς υποστηρίξει ότι τα θέματα της χαρτοπαιξίας – και της χειρομαντείας – στη ζωγραφική του Λα Τουρ προέρχονται από τον Καραβάτζο και τον κύκλο του.¹⁸³ Αντίθετα με ό,τι είναι ίσως γενικά πιστευτό, ο Καραβάτζο δεν εφηύρε το θέμα της χαρτοπαιξίας – όπως δεν εφηύρε και τον τύπο της σύνθεσης «μέχρι τη μέση». Ζωγράφοι από τις Κάτω Χώρες εισήγαγαν στη ζωγραφική τη θεματική αυτή και τη σύνθεση «μέχρι τη μέση», ήδη από τις αρχές του 16ου αιώνα.¹⁸⁴ Συγκεκριμένα, και



όσον αφορά το θέμα της χαρτοπαιξίας, ήταν ίσως ο Λούκας φαν Λέυντεν εκείνος στον οποίο χρωστάμε την πρωτότυπη σύνθεση (βλ. και πρώτο κεφάλαιο). Ο πίνακάς του *La tireuse de cartes* στο Λούβρο (βλ. εικόνα) αποτελεί ένα μόνο χαρακτηριστικό δείγμα μίας δημοφιλούς σύνθεσης. Αυτό όμως που πρέπει κανείς να

συγκρατήσει αντικρίζοντας τον πίνακα του Λούκας είναι οι ομοιότητές του με τον αντίστοιχο του Λα Τουρ : Η κεντρική φιγούρα με τα χαρτιά (η «μάννα») είναι και εδώ γυναικεία, ενώ συναντάμε επίσης το μοτίβο της υπηρέτριας που σερβίρει και τον ευυπόληπτο νέο με το επίσημο ντύσιμο – οι φιγούρες απεικονίζονται και εδώ μέχρι τη μέση. Ο πίνακας του Λέυντεν περιλαμβάνει κι ένα συνονθύλευμα λαϊκών τύπων και φυσιογνωμιών πίσω από τους πρωταγωνιστές της σκηνής, ενώ ο Λα Τουρ περιορίζεται στα απαραίτητα της σύνθεσης.

¹⁸² Ο Λα Τουρ παρουσιάζει στα έργα αυτά έντονες ηθικοπλαστικές τάσεις, ένα στοιχείο που φαίνεται να απουσιάζει τελείως από το έργο του Καραβάτζο. Ο Friedlaender, ο.π., γράφει σχετικά : «Ο Καραβάτζο, στους *Χαρτοκλέφτες* του και στη *Χειρομάντισσα*, δεν εμφανίζει ούτε την παραμικρή διδακτική ή ηθικολογική τάση · τίποτα από την σατιρική και προκλητική διάθεση των Βόρειων καλλιτεχνών δε βρίσκεται εδώ σ' αυτά τα έργα» και ο.π., σελ. 84 : «Τα βόρεια παραδείγματα μορφών που εξαπατούν, αντιστοιχούν με πολλούς τρόπους στις τυπολογικές σάτιρες του Έρασμου στο *Εγκώμιο της τρέλας* ή σε ανάλογη βόρεια λογοτεχνία».

¹⁸³ Βλ. ενδεικτικά Sterling, 1951, ο.π., σελ. 148 : «Μπορούμε να πούμε πως, αν εξαιρέσουμε ορισμένα πολύ σπάνια τοπικά θέματα της Λορραίνης, όπως ο *Άγιος Αλέξης* και οι *Ζητιάνοι* ή *Οργανιστές*, οι σκηνές του Λα Τουρ, κι αυτό [ισχύει] χωρίς εξαίρεση, προέρχονται από το αγαπημένο ρεπερτόριο του Καραβάτζο και των μαθητών του, τόσο οι ηθογραφικές σκηνές με φως ημέρας, ο *Απατεώνας*, η *Χειρομάντισσα*, όσο και τα *Παιδιά με τη φλόγα* ή τα νυχτερινά θρησκευτικά θέματα».

¹⁸⁴ Για την οφειλή του Καραβάτζο στην εικονογραφική παράδοση των Κάτω Χωρών, τόσο στον τομέα της ηθογραφίας όσο και στη θρησκευτική ζωγραφική, βλ. Friedlaender, 1974, ο.π., σελ. 81-82 και 94-95, με τις απόψεις του οποίου συμφωνούμε απόλυτα.

Έτσι, στην πραγματικότητα, ο Καραβάτζο δεν έκανε άλλο από το να προσαρμόσει μία ήδη υπάρχουσα θεματική στις απαιτήσεις του ταλέντου του και της ιταλικής ζωγραφικής παράδοσης. Καθίσταται λοιπόν σαφές ότι δεν υπάρχει λόγος να θεωρούμε τον Καραβάτζο πηγή της εικονογραφίας του Λα Τουρ, τη στιγμή που ο τελευταίος μπορούσε να αντλήσει την έμπνευσή του από πολύ πιο κοντινά – και εύκολα προσβάσιμα – πρότυπα. Η σύγκριση, άλλωστε, των έργων απέδειξε τις διαφορές ανάμεσα στον Λα Τουρ και τον Καραβάτζο από τη μία¹⁸⁵ και τις ομοιότητες με τη σύνθεση του Λένντεν από την άλλη.¹⁸⁶

Είναι γενικά παραπλανητικό, κατά τη γνώμη μας, να θεωρείται η σύμπτωση του θέματος απόδειξη της συγγένειας ανάμεσα σε δύο ζωγράφους – πόσο μάλλον να



χρησιμοποιείται ως επιχείρημα για να χαρακτηριστεί ένα έργο караβατζιστικό. Κανείς, για παράδειγμα, δε θα σκεφτόταν να αντιπαραβάλει για σύγκριση έναν από τους φιλήδονους μουσικούς του Καραβάτζο (π.χ. το *Μουσικό που παίζει*

λαούτο, Ιδιωτική συλλογή, περ. 1600) με έναν από τους σχεδόν γκροτέσκ μουσικούς του Λα Τουρ (π.χ. τον *Οργανίστα* της Νάντης, βλ. εικόνες), με το επιχείρημα ότι και τα δύο απεικονίζουν ανθρώπους που παίζουν μουσικά όργανα, ούτε θα αναζητούσε την πηγή της έμπνευσης του τελευταίου στα έργα του πρώτου. Όλοι, πολύ πρόθυμα, αναγνωρίζουν τους



¹⁸⁵ Οι διαφορές του πίνακα του Λα Τουρ είναι εξίσου – αν όχι περισσότερο – έντονες με άλλα αντιπροσωπευτικά έργα των караβατζιστών, όπως είναι, για παράδειγμα, ο *Χαρτοκλέφτης* του Βαλεντέν (Πινακοθήκη της Δρέσδης).

¹⁸⁶ Ο Cuzin, 1997, ο.π., σελ. 64-67, επισημαίνει τη σχέση με τον Λούκας φαν Λένντεν και συγκρίνει τους *Χαρτοκλέφτες* του Λα Τουρ με τους *Χαρτοπαίχτες* του Μουσείου της Βουδαπέστης, που αντιγράφει κατά τα φαινόμενα ένα χαμένο πρωτότυπο του Λούκας. Τη σχέση ανάμεσα στα θέματα αυτά του Λα Τουρ και τον Λούκας, επισημαίνει και ο Blunt, 1972, ο.π., σελ. 520, ενώ παράλληλα τονίζει ότι η σύνθεση που απεικονίζει πρόσωπα συγκεντρωμένα γύρω από ένα τραπέζι «δεν ήταν άγνωστη στη Λορραίνη ανάμεσα στους καλλιτέχνες της γενιάς του Μπελάνζ», σελ. 519 (φέρει ως παράδειγμα ένα σχέδιο που αποδίδεται στον Μπελάνζ, εικ. 7). Περισσότεροι μελετητές επισημαίνουν τις οφειλές του Λα Τουρ στη ζωγραφική παράδοση των Κάτω Χωρών, και όχι μόνο σε σχέση με τους *Χαρτοκλέφτες*. Για παράδειγμα, ο Grossmann, 1973, ο.π., σελ. 579, παρατηρεί την ομοιότητα ανάμεσα στη *Χειρομάντισσα* του Λα Τουρ και στο χαρακτηριστικό του Γιάκομπ Ντε Γκείν II (1565-1629) *Γριάτσιγγάνα λέει τη μοίρα σε μία νεαρή κυρία*. Βλ. και Slatkes, 1996, ο.π., σελ. 207-208.

δεσμούς του Λα Τουρ στο θέμα αυτό με την τοπική παράδοση της Λορραίνης και των Κάτω Χωρών. Δεν είναι καιρός να γίνει το ίδιο και με τα θέματα του *Χαρτοκλέφτη* και της *Χειρομάντισσας* ;

Κλείνοντας την ενότητα αυτή, θα θέλαμε να παρατηρήσουμε ότι οι διαφορές ανάμεσα στη σύνθεση του *Χαρτοκλέφτη* του Λα Τουρ και σε μία αντίστοιχη σύνθεση με προέλευση τις Κάτω Χώρες, δε θα πρέπει σε καμία περίπτωση να θεωρηθούν απόρροια της επαφής του Λα Τουρ με τον Καραβάτζο. Το γεγονός δηλ. ότι η σύνθεση του Λα Τουρ είναι πιο αυστηρή, πιο συμμετρική και περιορισμένη στα απαραίτητα, αποφεύγοντας τη συσσώρευση λεπτομερειών που αποσπούν την προσοχή του θεατή (ακόμη και παρά τη φαντασμαγορική πολυτέλεια των ενδυμάτων), εν αντιθέσει με ανάλογα δείγματα από τις Κάτω Χώρες, όπως π.χ. του Ροϊμερσβέλε ή του Λούκας φαν Λένυτεν, δεν οφείλεται σε επίδραση του Καραβάτζο, αλλά θα πρέπει μάλλον να αποδοθεί σε μία γενικότερη τάση της γαλλικής ζωγραφικής την περίοδο που εξετάζουμε, με ενδεικτικότερο ίσως το παράδειγμα των αδελφών Λε Ναιν στον τομέα της ηθογραφίας.

γ) Ο Χριστός στο εργαστήριο του Ιωσήφ [Ο Άγιος Ιωσήφ ξυλουργός]¹⁸⁷



Ο πίνακας αυτός τοποθετείται, κατά γενική ομολογία (κάτι σπάνιο για τον Λα Τουρ), στις αρχές της δεκαετίας του 1640. Το θέμα του δεν αποτέλεσε ποτέ αντικείμενο διαφωνίας ανάμεσα στους μελετητές. Θεωρείται ένα από τα σημαντικότερα και ωραιότερα έργα του Λα Τουρ.¹⁸⁸ Σ' αυτό βλέπουμε το Χριστό να φωτίζει στον Άγιο Ιωσήφ που εργάζεται, κρατώντας ένα κερί, τη φλόγα του οποίου κρύβει μερικώς με το χέρι του.¹⁸⁹ Ο Χριστός είναι καθισμένος, ενώ ο Ιωσήφ, όρθιος, σκύβει σχηματίζοντας ορθή

¹⁸⁷ Ο πίνακας βρίσκεται στο Μουσείο του Λούβρου και έχει διαστάσεις 1.37 x 1.02 (λάδι σε καμβά). Το έργο είναι ανυπόγραφο.

¹⁸⁸ Βλ. ενδεικτικά το λήμμα του έργου στον κατάλογο της έκθεσης *Georges de La Tour*, Grand Palais, 1997, ο.π., σελ. 206-209.

¹⁸⁹ Το εύρημα αυτό δεν είχε πιθανότατα άλλο στόχο από το να επιτρέψει στο ζωγράφο να επιδείξει τις ικανότητές του στην απόδοση της διαφάνειας της ροδαλής σάρκας που φωτίζεται από τη φλόγα του κεριού.

γωνία με το σώμα του, με αποτέλεσμα τα κεφάλια τους να βρίσκονται περίπου στο ίδιο ύψος, ένα τέχνασμα που μεγιστοποιεί την αντίθεση ανάμεσα στο γεροντικό πρόσωπο του Ιωσήφ και το παιδικό του Χριστού. Η αντίθεση αυτή υπογραμμίζεται από τον τρόπο που ο ζωγράφος χρησιμοποιεί το φως του κεριού για να αναδείξει το κέντρο της σύνθεσης, αφήνοντας το μεγαλύτερο μέρος του πίνακα στο σκοτάδι. Η προσοχή και η ένταση του βλέμματος του Ιωσήφ και η προσπάθεια που γεμίζει το μέτωπό του με ρυτίδες, σε αντιπαράθεση με το αθώο πρόσωπο του Χριστού που μοιάζει να ακτινοβολεί κι αυτό φως, μας υπενθυμίζουν το δραματικό περιεχόμενο της σκηνής που ίσως η παρουσίασή της ως ενός καθημερινού, οικείου περιστατικού να ξεγελάει το σημερινό θεατή : Πρόκειται αναμφίβολα για μία σκηνή που προοικονομεί το πάθος του Χριστού. Αν προσέξουμε λίγο καλύτερα, θα διακρίνουμε ότι τα ξύλα πάνω στα οποία εργάζεται ο Ιωσήφ σχηματίζουν ένα σταυρό.¹⁹⁰ Παρόμοιες σκηνές ήταν αρκετά συχνές το 17ο αιώνα και συνδέονται αφενός μεν με τη διάδοση της λατρείας του Ιωσήφ, αφετέρου δε με τη λατρεία της παιδικής ηλικίας του Χριστού.

Με ποιον πίνακα του Καραβάτζο θα μπορούσαμε να συγκρίνουμε το έργο αυτό ; Ο Καραβάτζο δεν έχει ζωγραφίσει ποτέ το θέμα του Χριστού στο εργαστήριο του Ιωσήφ, που άλλωστε δεν απαντάει παρά σπάνια ανάμεσα στους караβατζιστές. Ίσως όχι τυχαία, οι μόνοι караβατζιστές που ασχολήθηκαν με το θέμα αυτό, δεν ήταν Ιταλοί, αλλά κατάγονταν από τις Κάτω Χώρες και τη Γαλλία : Πρόκειται για τους Χόντχορστ και Τροφίμ Μπιγκό (Trophime Bigot, περ.1579-1650) αντίστοιχα.¹⁹¹ Είναι επίσης ενδιαφέρον ότι ο πίνακας με το ίδιο θέμα που αποδιδόταν για χρόνια στον Σαρατσένι, και που αποτελούσε το μοναδικό δείγμα που προερχόταν από τους κύκλους των Ιταλών караβατζιστών, αποκαταστάθηκε πρόσφατα¹⁹² στον πραγματικό του δημιουργό, που δεν είναι άλλος από τον Γκυ Φρανσουά (Guy François, περ.1578-

¹⁹⁰ Υπάρχουν ορισμένες διαφωνίες σχετικά με το τι ακριβώς κατασκευάζει ο Ιωσήφ. Βλ. π.χ. Youri Zolotov, "Le style de Georges de La Tour", *Georges de La Tour ou la nuit traversée* (πρακτικά συνεδρίου, Vic-sur-Seille, 9-11 Σεπτεμβρίου 1993), Editions Serpenoise, Metz, 1994, σελ. 171, που πιστεύει ότι φτιάχνει ένα κρεβάτι, επεισόδιο που προέρχεται από τα απόκρυφα ευαγγέλια. Ο ίδιος, σελ. 170, αναφέρει ότι η Irina Linnik, "Sur l'iconographie relative à st. Joseph charpentier dans la peinture d'Europe occidentale au XVIIe siècle", *Lectures lazaréviennes*, Πανεπιστήμιο της Μόσχας, 1982, πιστεύει ότι πρόκειται για ζυγό.

¹⁹¹ Υπάρχουν δύο παραλλαγές του πίνακα του Χόντχορστ, η μία στο μοναστήρι Σαν Σιλβέστρο, στο Μοντεκομπάτρι και η δεύτερη στο Ερμιτάζ (ζωγραφίστηκε στη Ρώμη, πριν το 1620). Ο πίνακας του Μπιγκό δε σώζεται, αλλά τον γνωρίζουμε από το χαρακτηριστικό του Ζακ Κέλεμανς (Jacques Coelemans, 1654-1731/35) *Η αγία οικογένεια στο εργαστήριο του αγίου Ιωσήφ* (1708).

¹⁹² Πρόκειται για τον πίνακα *Η αγία Οικογένεια στο εργαστήριο του αγίου Ιωσήφ* (Wadsworth Atheneum, Χάρτφορντ). Την απόδοση στον Γκυ Φρανσουά έκανε ο Rosenberg, στον κατάλογο της έκθεσης *La peinture française du XVIIe siècle dans les collections américains* (βλ. Βιβλιογραφία στο *Georges de La Tour*, Grand Palais, 1997, ο.π.).



1650, βλ. εικόνα). Τι επιδιώκουμε να αποδείξουμε μ' αυτή την παρατήρηση ; Ότι, ενδεχομένως, ένα τέτοιο θέμα ταίριαζε καλύτερα με τη νοοτροπία και τις παραδόσεις των Βόρειων ζωγράφων; Πιθανόν. Αυτό που κυρίως όμως θέλουμε να τονίσουμε, είναι ότι, για άλλη μια φορά, ένα θέμα που θεωρείται κατεξοχήν караβατζιστικό,¹⁹³ αφενός μεν δεν έχει καμία

σχέση με το έργο του ίδιου του Καραβάτζο, αφετέρου απαντάει μόνο σε ορισμένους από τους βόρειους οπαδούς του, οι οποίοι είναι σχεδόν βέβαιο ότι άντλησαν την έμπνευσή τους από προϋπάρχουσες παραστάσεις και όχι από τον Καραβάτζο.¹⁹⁴

Επιπλέον, αν ψάξουμε στο έργο του Καραβάτζο, δεν πρόκειται να βρούμε ούτε μία σκηνή αντίστοιχης «οικογενειακής» καθημερινότητας, από την οποία θα μπορούσαν ενδεχομένως να επηρεαστούν οι βόρειοι οπαδοί του – και κατ' επέκταση ίσως ο Λα Τουρ. Κατά τη γνώμη μας, πρόκειται για μία από τις σοβαρότερες παρανοήσεις αναφορικά με το έργο του, η άποψη ότι «η μεγάλη καινοτομία του Καραβάτζο είναι ότι άφησε στους πίνακές του να πλανιέται μία αμφιβολία σχετικά με την πραγματική σημασία των έργων του και ότι αναπαράστησε τα θρησκευτικά θέματα σα σκηνές από την καθημερινή ζωή. Ομοίως ο Λα Τουρ, οικειοθελώς, ζωγραφίζει τα θρησκευτικά θέματα, τον Άγιο Ιωσήφ ξυλουργό, την Παρθένο και το βρέφος, σα σκηνές από τη ζωή της κάθε μέρας : ένας μαραγκός με το γιο του που τον

¹⁹³ Βλ. για παράδειγμα τους Rosenberg και Macé de Lépinay, 1973, ο.π., σελ. 134 και Cuzin, στο λήμμα του έργου από τον κατάλογο της έκθεσης *Georges de La Tour*, Grand Palais, 1997, ο.π., σελ. 208, που αναφέρουν ότι η αντιπαράθεση μιας γεροντικής και μιας παιδικής μορφής αποτελούν μία από τις πιο συχνές πρακτικές των караβατζιστών. Οι Rosenberg και Macé de Lépinay αναφέρουν μάλιστα ως κατεξοχήν δείγματα αυτής της πρακτικής το θέμα του Χριστού στο εργαστήρι του Ιωσήφ από τη μια και από την άλλη, το θέμα του Ματθαίου με τον άγγελο. Το θέμα του Ιωσήφ δεν υπάρχει λόγος να θεωρείται караβατζιστικό, δεδομένου ότι προϋπήρχε, αλλά ούτε και το θέμα του Ματθαίου με τον άγγελο δεν αποτελεί εικονογραφική πρωτοτυπία του Καραβάτζο, όπως είδαμε στο πρώτο κεφάλαιο. Άλλωστε, η αντιπαράθεση νεανικών και γεροντικών προσώπων ήταν μία συνηθισμένη πρακτική, η οποία χρησιμοποιούνταν ευρέως στο Βορρά ήδη από το 16ο αιώνα. Βλ. και Grossmann, 1973, ο.π., σελ. 579. Ακόμη και αν η τακτική αυτή ακολουθήθηκε σε μεγάλο βαθμό από τον Καραβάτζο και τους οπαδούς του, και παρόμοια θέματα εμφανίζονται συχνά στα έργα τους, αφενός μεν είναι λανθασμένο να τους αποδίδεται η πατρότητα του συγκεκριμένου ευρήματος και αφετέρου είναι αμφίβολο αν ένας ζωγράφος, όπως ο Λα Τουρ (το έργο του οποίου δεν παρέχει κατά τα άλλα ενδείξεις για να θεωρηθεί караβατζιστικό), έπρεπε να ανατρέξει στον Καραβάτζο και τους караβατζιστές, προκειμένου να αντλήσει ένα μοτίβο, το οποίο πρέπει να του ήταν ήδη προσιτό δια μέσου της οδού της βόρειας ζωγραφικής.

¹⁹⁴ Είναι επίσης αξιοσημείωτο ότι και τα τρία αυτά έργα έχουν υφολογικά πολύ μικρή σχέση με το έργο του Καραβάτζο.

φωτίζει με τη βοήθεια ενός κεριού, μία μητέρα και το παιδί της».¹⁹⁵ Ποια θρησκευτική σκηνή του Καραβάτζο είναι δυνατόν να ισχυριστεί κανείς ότι μοιάζει με «σκηνή από την καθημερινή ζωή», εκτός ίσως από την *Κλήση του Ματθαίου* (και πάλι, εν μέρει) ; Οι θρησκευτικές του σκηνές είναι τραγικές, μεγαλειώδεις, αυστηρές, ακόμη και βλοσυρές ορισμένες φορές. Αλλά δεν έχουν ποτέ την όψη καθημερινών σκηνών.¹⁹⁶ Ας δούμε, για παράδειγμα, το *Θάνατο της Παρθένου* (Λούβρο, Παρίσι, βλ.



εικόνα). Παρά το γεγονός ότι οι Απόστολοι που τη θρηνούν, ακόμη και η ίδια, μοιάζουν με ανθρώπους που κάποιος τους μάζεψε από το δρόμο, η μνημειακή σύλληψη και η τραγικότητα της αναπαράστασης ανυψώνουν το έργο πάνω από τη σφαίρα της καθημερινότητας. Το ότι ο Καραβάτζο εισήγαγε ανθρώπινους τύπους που εμφανισιακά μοιάζουν να προέρχονται από τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα στη θρησκευτική του ζωγραφική ή ότι, ακόμη, αναπαράστησε τα ίδια τα ιερά πρόσωπα σαν απλούς, αληθινούς ανθρώπους¹⁹⁷ δε συνεπάγεται αυτομάτως

ότι οι θρησκευτικοί του πίνακες μοιάζουν με σκηνές από την καθημερινή ζωή.¹⁹⁸

Είναι ενδεικτικό της προβληματικής αυτής αντιμετώπισης ότι τα έργα του Λα Τουρ που θεωρείται ότι εφαρμόζουν αυτή την «τακτική», δεν έχουν σχέση με τον

¹⁹⁵ Το απόσπασμα είναι από το κείμενο “La Tour et Le Caravage” του *Petit Journal des Grandes Expositions* (σύνταξη : E. Laget και F. Macé de Lépinay), που τυπώθηκε με αφορμή την έκθεση για τον Λα Τουρ του 1972. Το *Journal* αναπαράγεται στο *Georges de La Tour*, Grand Palais, 1997, ο.π., σελ. 38. Την ίδια ακριβώς άποψη επαναλαμβάνουν οι Rosenberg και Macé de Lépinay ένα χρόνο αργότερα, στη μονογραφία τους, ο.π., σελ. 28.

¹⁹⁶ Η διαφορά, άλλωστε, της θρησκευτικής εικονογραφίας του Καραβάτζο με την αντίστοιχη των ηθογραφικών του έργων της πρώτης περιόδου αποτελεί απόδειξη, πειστικότερη από κάθε επιχείρημα, ότι ο ζωγράφος ουδέποτε επιχείρησε να καταργήσει τη διάκριση ανάμεσα στα δύο είδη.

¹⁹⁷ Κάτι το οποίο δεν αποτελεί, άλλωστε, πρωτοτυπία του Καραβάτζο. Βλ. Friedlaender, 1974, ο.π., σελ. 94 και εξής : «Κι εδώ επίσης ο Καραβάτζο είναι πρωτοπόρος από εικονογραφικής άποψης μόνο αν η οπτική μας γωνία περιορίζεται στη Ρωμαϊκή τέχνη. Στο Βορρά και στην πατρίδα του Καραβάτζο, τη Λομβαρδία, ήταν αρκετά συνηθισμένο να αποδίδονται τα θρησκευτικά πρόσωπα με μία συνηθισμένη, αστική εμφάνιση» κτλ. Είναι ενδιαφέρον ότι ο Friedlaender συγκρίνοντας τη σύνθεση της *Μαγδαληνής* του Καραβάτζο (Πινακοθήκη Ντόρια, Ρώμη) με τη *Μαγδαληνή* που αποδίδεται στον Ρόγκιερ φαν ντερ Βένντεν (Εθνική Πινακοθήκη, Λονδίνο), κάνει την εξής παρατήρηση : «Αλλά, δοθέντων των αξιοσημείωτων ομοιοτήτων στη μορφή, το ψυχολογικό αντίκτυπο είναι τελείως διαφορετικό».

¹⁹⁸ Ακόμη και σε ένα έργο όπως το *Δείπνο στους Εμμάους* (Εθνική Πινακοθήκη, Λονδίνο, 1595-1600), που εκ πρώτης όψεως μοιάζει πιο «καθημερινό» σε σύγκριση με το *Θάνατο της Παρθένου*, είναι ολοφάνερο πως η δραματική χειρονομία του Απόστολου που προβάλλεται βίαια σχεδόν έξω από το κάδρο του πίνακα, ακυρώνει οποιαδήποτε υπόνοια «καθημερινότητας». Είναι αυτό ακριβώς το δραματικό στοιχείο που απουσιάζει εξ ολοκλήρου από τις κατεξοχήν «καθημερινές» θρησκευτικές σκηνές του Λα Τουρ και άλλων ζωγράφων.

Καραβάτζο – ούτε από την άποψη του θέματος, αλλά ούτε, το κυριότερο, από την άποψη της παρουσίας του. Η αίσθηση της οικειότητας που αποπνέουν αυτά τα έργα του Λα Τουρ, είναι τελείως ξένη προς τη ζωγραφική του Καραβάτζο. Η ιδιότητα άλλωστε που αποδίδεται στον Καραβάτζο, « *ambiguité* », ως χαρακτηριστική της θρησκευτικής του ζωγραφικής, ταιριάζει μάλλον στον Μανφρέντι, παρά στον ίδιο.¹⁹⁹

Έτσι, λοιπόν, μπορούμε με ασφάλεια να καταλήξουμε στο συμπέρασμα ότι η θρησκευτική εικονογραφία του Λα Τουρ αυτού του τύπου δεν σχετίζεται με τον Καραβάτζο και τους οπαδούς του. Άλλωστε, ήταν κοινή επιδίωξη των ζωγράφων της εποχής να φέρουν τα ιερά πρόσωπα πιο κοντά στους πιστούς.²⁰⁰ Εκτός από τον *Χριστό στο εργαστήριο του Αγίου Ιωσήφ*, μπορούμε να θυμηθούμε μία σειρά από θρησκευτικές σκηνές – κυρίως τις διάφορες εκδοχές της *Εκπαίδευσης της Παναγίας*²⁰¹ και το *Νεογέννητο* της Ρεν – τις οποίες ο Λα Τουρ απεικονίζει σα σκηνές από την καθημερινότητα μιας απλής οικογένειας. Είναι επίσης ενδιαφέρον ότι το θέμα της *Εκπαίδευσης της Παναγίας* απουσιάζει σχεδόν εξ ολοκλήρου από το ρεπερτόριο των

¹⁹⁹ Ο Spear, 1975, ο.π., σελ. 31, παρατηρεί εύστοχα : «Ο Μανφρέντι μοίραζε συχνά στους θρησκευτικούς του ηθοποιούς αντισυμβατικούς κοσμικούς ρόλους, θολώνοντας όλες τις διακρίσεις ανάμεσα στο περιβάλλον της εκκλησίας και της ταβέρνας · η αμφισημία [*ambiguity*] έγινε ένα σημαντικό τμήμα της εικονογραφίας του. Επηρεάστηκε βαθιά από την ανορθόδοξη κοσμική εμφάνιση της *Κλήσης του Ματθαίου* του Καραβάτζο... Περισσότερο από κάθε άλλο πίνακα, η *Κλήση του Ματθαίου* άνοιξε το δρόμο στη ‘μανιέρα του Μανφρέντι’, ιδίως δε στη συγχώνευση της κοσμικής και θρησκευτικής εικονογραφίας». Παρόλα αυτά, ούτε ο Μανφρέντι ασχολείται, απ’όσο γνωρίζουμε, με θρησκευτικές σκηνές «οικογενειακού τύπου». Τα θρησκευτικά του έργα που μοιάζουν με σκηνές από την καθημερινή ζωή, προέρχονται κατεξοχήν από την πραγματικότητα της ταβέρνας, των στρατιωτών και των χαρτοπαιχτών.

²⁰⁰ Η τάση αυτή αποτελεί ίσως μία καινοτομία για την ιταλική ζωγραφική του τέλους του 16ου και των αρχών του 17ου αιώνα, αλλά στη ζωγραφική των Κάτω Χωρών παρατηρείται ήδη από πολύ νωρίς. Ο Lyckle de Vries, “The changing face of realism”, *Art in History-History in Art. Studies in seventeenth-century Dutch culture*, David Freedberg και Jan de Vries (επιμ.), The Getty Center for the History of Art and the Humanities, Σάντα Μόνικα, 1991, σελ. 213, αναφέρει τον πίνακα του Μπρέγκελ (Bruegel) *Σφαγή των αθώων* (Kunsthistorisches Museum, Βιέννη, περ. 1566), που τοποθετεί το βιβλικό επεισόδιο σε ένα σύγχρονο χιονισμένο φλαμανδικό χωριό, ως παράδειγμα ενός «σταθερού στοιχείου στην τέχνη των Κάτω Χωρών, δηλ. της προσπάθειας να ζωντανέψουν τα κείμενα αναπαριστώντας τα ως οικείες σκηνές». Βλ. επίσης και το απόσπασμα σχετικά με τους πίνακες που έχουν σκοτεινό και δυσνόητο περιεχόμενο, ενάντια στους οποίους καταφέρεται ο επίσκοπος της Μπολόνια, καρδινάλιος Gabriele Paleotti (από την πραγματεία *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, 1582, βιβλίο II, κεφ. 33). Αναφέρεται στο *Italian art, 1500-1600. Sources and documents in the History of Art series*, Robert Klein και Henri Zerner (επιμ.), Prentice-Hall, Englewood Cliffs, New Jersey, 1966, σελ. 124-129. Ο Παλεότι υπογραμμίζει τη διδακτική αξία των έργων ζωγραφικής, τονίζοντας ότι χρησιμεύουν κυρίως ως «βιβλία για τους αναλόγητους» (σελ. 125).

²⁰¹ Δε μας σώζεται σήμερα κανένα πρωτότυπο του Λα Τουρ με αυτό το θέμα – εκτός ίσως από τον πίνακα του Ινστιτούτου Τεχνών του Νητηρόιτ, που αποτελεί τμήμα μεγαλύτερης σύνθεσης. Σώζονται όμως διάφορα αντίγραφα, όπως αυτό της Συλλογής Frick (Νέα Υόρκη). Βλ. σχετικά *Georges de La Tour*, Grand Palais, 1997, ο.π., σελ. 238-246.

καρβατζιστών.²⁰² Αντιθέτως, στο έργο του Ισπανού ζωγράφου Θουρμπαράν (1598-1664) συναντάμε διάφορες παραλλαγές του θέματος της παιδικής ηλικίας της Παρθένου (όπως, για παράδειγμα, ο πίνακας του Μητροπολιτικού Μουσείου Τέχνης της Νέας Υόρκης, *Η Παναγία σε παιδική ηλικία εν ώρα προσευχής* ή : *σε έκσταση*), αλλά και της παιδικής ηλικίας του Χριστού. Συνήθως, οι σκηνές από την παιδική ηλικία του Χριστού αποτελούν σκηνές προοικονομίας των παθών, όπως φαίνεται από



τον πίνακα του Θουρμπαράν *Σπίτι της Ναζαρέτ* (ή: *Ο μικρός Χριστός με το στεφάνι από αγκάθια*) του Μουσείου του Κλίβελαντ.

Παρόμοιο κλίμα οικογενειακής απλότητας και αμεσότητας στην απόδοση των ιερών προσώπων βρίσκουμε και στο έργο άλλων ισπανών ζωγράφων, όπως, για

παράδειγμα, στον πίνακα του Μουρίγιο (1618-1682) *Αγία οικογένεια με νεοσσό* (Πράδο, Μαδρίτη, περ.1650, βλ. εικόνα).

Οι σκηνές που προαναφέραμε (και άλλες σαν αυτές) είναι συγγενείς με ανάλογες του Λα Τουρ, όσον αφορά στον τρόπο παρουσίασης των ιερών προσώπων. Δεν έχουμε καμία εξήγηση γι' αυτή τη συγγένεια και θα χρειαζόταν ίσως μία επιπλέον έρευνα για να εξακριβωθεί κατά πόσον υπήρχαν «σχέσεις» ανάμεσα στους ζωγράφους. Όσοι, πάντως, ιστορικοί της τέχνης έχουν ασχοληθεί με το πρόβλημα της συγγένειας του Λα Τουρ με τη «ρεαλιστική» ισπανική ζωγραφική, κυρίως με αφορμή τις διαδοχικές αποδόσεις των *Μουσικών* του Λα Τουρ σε διάφορα ονόματα της ισπανικής σχολής, καταλήγουν μονίμως στο συμπέρασμα ότι η συγγένεια δεν οφείλεται σε πραγματικές επαφές, αλλά στην ύπαρξη κοινών ανησυχιών και προβληματισμών (ενός κοινού «πνευματικού κλίματος» δηλ.) εκατέρωθεν των Πυρηναίων, που οδήγησαν τους ζωγράφους στους ίδιους δρόμους, από ανεξάρτητες

²⁰² Μοναδική εξαίρεση, απ' όσο γνωρίζουμε, ο πίνακας της Πινακοθήκης Σπάντα (Ρώμη), που σήμερα αποδίδεται στον Σπανταρίνο (Spadarino) : Απεικονίζει την Αγία Άννα και την Παναγία, σε νεαρή ηλικία, με το αδράχτι. Οι Thuillier και Rosenberg, μάλιστα, στον κατάλογο της έκθεσης *Georges de La Tour*, Orangerie, 1972, ο.π., σελ. 254, στο λήμμα του έργου *Η εκπαίδευση της Παρθένου* (αντίγραφο, σήμερα στο Λούβρο), αναρωτιούνται με έκπληξη γιατί οι καρβατζιστές δεν ασχολήθηκαν συχνότερα με το θέμα αυτό, τη στιγμή που τους προσέφερε τη δυνατότητα, όπως το θέμα του Ματθαίου με τον άγγελο, της αντιπαράθεσης ανάμεσα στην ηλικιωμένη γυναίκα και τη νεαρή κοπέλα.

αφετηρίες.²⁰³ Πράγματι, δεν είναι απίθανο οι αναζητήσεις των ζωγράφων σε σχέση με την αναπαράσταση της πραγματικότητας να τους οδήγησαν σε παρόμοια ή αντίστοιχα αποτελέσματα, χωρίς να έχει προηγηθεί αναγκαστικά κάποιου είδους αλληλεπίδραση του ενός στον άλλο ή κάποια κοινή επίδραση και στους δύο (όπως θα μπορούσε κάποιος να ισχυριστεί για το αντίκτυπο της τέχνης του Καραβάτζο σε γάλλους και ισπανούς ζωγράφους εξίσου). Πάντως, οι ομοιότητες της ζωγραφικής του Λα Τουρ με την ισπανική είναι πολύ περισσότερο υπαρκτές και πολύ πιο έντονες απ'όσο υπήρξαν ποτέ με το έργο του Καραβάτζο.

Αν όμως ούτε το θέμα ούτε ο τρόπος παρουσίασής του προέρχονται από τον Καραβάτζο, πού πρέπει κανείς να αναζητήσει τα πρότυπα του Λα Τουρ για τη σύνθεση αυτή ; Είναι πολλοί οι μελετητές εκείνοι που επισημαίνουν τη συγγένεια του



Χριστού στο εργαστήριο του Ιωσήφ του Λα Τουρ με τον πίνακα του Χόντχορστ με το ίδιο θέμα (βλ. την παραλλαγή του Ερμιτάζ), χωρίς ωστόσο να θεωρούν το έργο του τελευταίου άμεσο πρότυπο για τον Λα Τουρ,²⁰⁴ κυρίως εξαιτίας των προβλημάτων που υπάρχουν στη χρονική συσχέτιση των δύο ζωγράφων. Έτσι, ακόμη και εκείνοι

που υποστηρίζουν το ταξίδι στην Ιταλία, δεν μπορούν να παραβλέψουν το γεγονός ότι ο Χόντχορστ ζωγραφίζει τη διασημότερη εκδοχή του έργου του (Μοναστήρι Σαν Σιλβέστρο, Μοντεκομπάτρι) γύρω στα 1618,²⁰⁵ ενώ ο Λα Τουρ βρίσκεται στη Λορραίνη ήδη από τα 1616. Το πρόβλημα αυτό επιχειρήσαν να λύσουν διάφοροι

²⁰³ Βλ. τα δοκίμια των Charles Sterling και F.-G. Pariset στα πρακτικά του συνεδρίου *Velásquez. Son temps, son influence, Arts et métiers graphiques*, Παρίσι, 1963 (Casa de Velásquez, 7, 9 και 10 Δεκεμβρίου 1960), “La peinture française et la peinture espagnole au XVIIe siècle. Affinités et échanges”, σελ. 111-119 και “Y a-t-il affinité entre l’art espagnol et Georges de La Tour ?”, σελ. 53-63, αντίστοιχα. Γενικά, όμως, οι παρατηρήσεις σχετικά με τις ομοιότητες της ζωγραφικής του Λα Τουρ με των ισπανών συναδέλφων του επικεντρώνονται στο πρόβλημα του «ρεαλισμού» των έργων με φυσικό φωτισμό της πρώτης περιόδου και δε θίγουν τα σημεία επαφής στη θεματική και τον τρόπο παρουσίασης των ιερών προσώπων, που επισημάναμε πιο πάνω.

²⁰⁴ Βλ. Rosenberg και Macé de Lépinay, 1973, ο.π., σελ. 134 και Thuillier, 1993, ο.π., σελ. 190.

²⁰⁵ Ο Sterling, 1951, ο.π., σελ. 150, είχε προσπαθήσει να λύσει το πρόβλημα χρονολογώντας τον πίνακα του Χόντχορστ ανάμεσα στα 1615-1618, αλλά την εποχή που έγραφε ο Sterling η πρωιμότερη αναφορά στο όνομα του Λα Τουρ στα αρχεία της Λορραίνης χρονολογούνταν στα 1618 (τοποθετεί δηλ. την παραμονή του Λα Τουρ στη Ρώμη ανάμεσα στα 1610 με 1618). Ακόμη και αν δεχτούμε το 1615 ως χρονιά εκτέλεσης του πίνακα του Χόντχορστ, υπόθεση μάλλον απίθανη (αφού οι περισσότεροι μελετητές τοποθετούν τις νυχτερινές σκηνές του Χόντχορστ μετά τα 1616), και πάλι δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι ότι ο Λα Τουρ πρόλαβε να δει το έργο, στην περίπτωση που είχε πάει στην Ιταλία.

μελετητές υποθέτοντας ένα ταξίδι στη Ρώμη στα 1639-1642.²⁰⁶ Μ' αυτό τον τρόπο θα επιλυόταν όχι μόνο το πρόβλημα της επαφής του Λα Τουρ με το έργο του Χόντχορστ, αλλά και η υφολογική συγγένεια που διαπιστώνεται από ορισμένους μελετητές ανάμεσα στον ύστερο Λα Τουρ και τον Καραβάτζο.²⁰⁷ Ωστόσο, οι ανακαλύψεις διαφόρων εγγράφων στο β' μισό της δεκαετίας του 1970, αδυνάτισαν κατά πολύ τις πιθανότητες ενός τέτοιου ταξιδιού γιατί το αρχικό διάστημα των τριών χρόνων, για το οποίο δεν υπήρχαν μαρτυρίες για την παρουσία του Λα Τουρ στη Λορραίνη, μειώθηκε στον ένα χρόνο περίπου.²⁰⁸

Αλλού λοιπόν και όχι στο έργο του Χόντχορστ πρέπει να αναζητηθούν τα πρότυπα για τη σύνθεση του Λα Τουρ. Σύμφωνα με τον Judson, «το μοτίβο του Ιωσήφ που δουλεύει στον πάγκο του ξυλουργού αποτελεί τμήμα της Βόρειας παράδοσης».²⁰⁹ Το θέμα ήταν αναμφίβολα γνωστό και στην Ιταλία. Ο Καμπιάσο, για

²⁰⁶ Ο πρώτος που διατύπωσε την υπόθεση αυτή, οδηγημένος από μία παρατήρηση του Blunt (από μία διάλεξη του τελευταίου στο Courtauld Institute of Art, Λονδίνο, Φεβρουάριος, 1951), ήταν ο Brian Sewell, στον κατάλογο της έκθεσης *The Age of Louis XIV* το 1958 (βλ. Βιβλιογραφία στο *Georges de La Tour*, Grand Palais, 1997, ο.π.). Για τις πληροφορίες αυτές, βλ. το άρθρο του Grossmann, 1958, ο.π., σελ. 90 και υποσημ. 19 και 20, ο οποίος συμφωνεί με την υπόθεση του ταξιδιού. Ο κύριος υποστηρικτής του ταξιδιού είναι βέβαια ο ίδιος ο Blunt, 1972, ο.π., σελ. 525, ο οποίος μάλιστα θεωρεί ότι ο Χριστός στο *εργαστήριο του Ιωσήφ* δείχνει την «άμεση επίδραση της *Μεταστροφής του Παύλου* του Καραβάτζο στη Σάντα Μαρία ντελ Πόπολο» και ότι «οι ύστεροι πίνακες είναι πιο κοντά στο έργο του ίδιου του Καραβάτζο». Ο Blunt, 1980, ο.π., σελ. 261, θεωρεί εξίσου πιθανό ένα ταξίδι στις Κάτω Χώρες για το διάστημα 1639-1642, υπόθεση την οποία στηρίζει στις ομοιότητες των έργων του Λα Τουρ μετά το 1640 περίπου (αναφέρει τον *Χριστό στο εργαστήριο του Ιωσήφ* και τον *Άγιο Πέτρο* του Κλίβελαντ) με τα έργα του Χόντχορστ.

²⁰⁷ Οι μελετητές που δέχονται την επίδραση αυτή είναι οι Blunt και Grossmann (βλ. προηγούμενη υποσημείωση) και Jean-Pierre Cuzin στο *Valentin et les Caravagesques Français*, Grand Palais, 1974, ο.π., σελ. 44. Και ο Grossmann (βλ. σελ. 90-91) και ο Cuzin επισημαίνουν την υφολογική αυτή συγγένεια στο εξής: Στον τρόπο απόδοσης του όγκου – η «αυξημένη πυκνότητα των όγκων» για τον Cuzin και «το αίσθημα για τον όγκο, για το στοιχείο της καθαρής μάζας, την οποία χειρίζεται μ' ένα θαυμάσιο τρόπο, που μοιάζει να σπάει το πλαίσιο» για τον Grossmann (σελ. 90). Δεν βλέπουμε το λόγο γιατί η απόδοση του όγκου σ' αυτά τα έργα του Λα Τουρ πρέπει να συνδέεται απαραίτητως με τον Καραβάτζο ούτε το γιατί θα πρέπει να θεωρείται ίδιον του Καραβάτζο η στιβαρή απόδοση του όγκου. Η άποψη του Grossmann ότι η γνωριμία του Λα Τουρ με το έργο του Καραβάτζο «φαίνεται να τον βοήθησε στη 'γεωμετρικοποίηση' του» (σελ. 90) και η σύγκριση του τρόπου με τον οποίο σκύβει το κεφάλι της, για παράδειγμα, η γυναίκα του Ιώβ στον πίνακα *Η γυναίκα του Ιώβ χλευάζει το σύζυγό της* με τον τρόπο που σκύβουν το κεφάλι τους στα έργα του Καραβάτζο η Παναγία στην *Ανάπαυση κατά τη φυγή στην Αίγυπτο* (Πινακοθήκη Ντόρια, Ρώμη, περ. 1595), ο εκτελεστής στο *Μαρτύριο του αγίου Ματθαίου* (Σαν Λουίτζι ντέι Φραντσέζι, Ρώμη) ή η *Παναγία του Loreto* (Σαντ' Αγκοστίνιο, Ρώμη), προκειμένου να επιτευχθεί η χαρακτηριστική για τον Καραβάτζο, σύμφωνα με τον συγγραφέα, απόδοση του όγκου ως συμπαγούς και κλειστού στο περίγραμμά του (σελ. 91), δε μας βρίσκουν σύμφωνους.

²⁰⁸ Συγκεκριμένα, το κενό βρίσκεται ανάμεσα στις 22 Δεκεμβρίου 1639 και στις 4 Φεβρουαρίου 1641. Το διάστημα δεν είναι πολύ μεγάλο και δεδομένου ότι οι γνώσεις μας για τις δραστηριότητες του Λα Τουρ μετά το ταξίδι του στο Παρίσι είναι ακόμη αρκετά ασαφείς, θα ήταν μάλλον συνετό να εγκαταλείψουμε την ιδέα του ταξιδιού στην Ιταλία αυτή την περίοδο.

²⁰⁹ Judson, 1959, ο.π., σελ. 30, υποσημ. 2. Θα πρέπει να τονίσουμε στο σημείο αυτό πως όταν αναφερόμαστε γενικά στη βόρεια παράδοση και στην επίδραση που άσκησε στη ζωγραφική του Λα Τουρ, εννοούμε σχεδόν αποκλειστικά τη βόρεια ζωγραφική πριν τον Καραβάτζο. Σε όλες τις άλλες περιπτώσεις, όταν συζητάμε ενδεχόμενες επιρροές στο Λα Τουρ από βόρειους ζωγράφους σύγχρονους

παράδειγμα, είχε φιλοτεχνήσει έναν πίνακα με το ίδιο θέμα, που αναφέρεται στον κατάλογο (1907) της συλλογής Pembroke (Οικία Wilton). Ο πίνακας, μικρών διαστάσεων, αναπαριστούσε τον άγιο Ιωσήφ να δουλεύει στον πάγκο του ξυλουργού υπό το φως μιας λάμπας χειρός που κρατούσε ο Χριστός. Στο φόντο, η Παναγία κατέβαινε από μία σκάλα, κρατώντας μια ακόμη λάμπα. Η Suida Manning πιστεύει ότι ένα σχέδιο της συλλογής του δούκα του Ντεβονσάιρ (Τσάτσογουορθ) αντανακλά τη χαμένη σύνθεση του Καμπιάσο και πως το κομμάτι με τον άγιο Ιωσήφ και το Χριστό αποτελεί το πιο κοντινό παράλληλο για τον πίνακα του Λα Τουρ.²¹⁰ Η παράδοση του μοτίβου στο Βορρά και το γεγονός ότι προϋπήρχε στην Ιταλία,²¹¹ είναι ακόμη μια απόδειξη ότι το θέμα αυτό δεν πρέπει να συσχετίζεται κατ'ανάγκη με τον Καραβάτσο ή τους οπαδούς του. Ο Χόντχορστ εκσυγχρονίζει πιθανότατα ένα παλαιότερο στοιχείο της ζωγραφικής του παιδείας.

Δε μας ενδιαφέρει εδώ να βρούμε ένα άμεσο πρότυπο για το έργο του Λα Τουρ – άλλωστε, φαίνεται ότι πρόκειται για πρωτότυπη σύλληψη στις λεπτομέρειές της.²¹² Αυτό που πρέπει όμως να συγκρατήσουμε είναι οι ομοιότητες των έργων των δύο ζωγράφων, τις οποίες πρέπει μάλλον να αποδώσουμε σε μία κοινή, προγενέστερη του Καραβάτσο, παράδοση παρά σε άμεση επαφή του Λα Τουρ με το έργο του Χόντχορστ – πολύ λιγότερο σε μια επαφή του πρώτου με τον Καραβάτσο. Τα στοιχεία που απαρτίζουν το ύφος του Χόντχορστ – κάτι που ισχύει και για τους υπόλοιπους караβατцιστές της Ουτρέχτης – δεν προέρχονται όλα αποκλειστικά από τον Καραβάτσο. Όταν λοιπόν κάποιος προσπαθεί να στηρίξει την υπόθεση ότι ο Λα Τουρ είναι карабаτцιστής, στην επαφή του με τους карабаτцιστές της Ουτρέχτης (όπως το κάνουν, π.χ., οι Blunt και Nicolson), κινδυνεύει να πέσει στην παγίδα να θεωρήσει τον ζωγράφο карабаτцιστή εξαιτίας υφολογικών ομοιοτήτων που μπορεί

με τον Καραβάτσο, τότε αναφερόμαστε ρητά στη σχέση τους με τον τελευταίο (αν ήρθαν ή όχι σε επαφή με το έργο του, αν είναι карабаτцιστές ή όχι κτλ.).

²¹⁰ Suida Manning, 1952, ο.π., σελ. 206-209. Δεν έχουμε δει το σχέδιο, ώστε να είμαστε σε θέση να κρίνουμε. Η Suida Manning, πάντως, είναι η μόνη, απ'όσο γνωρίζουμε, που μιλάει για συγκεκριμένες ομοιότητες ανάμεσα στο έργο των δύο ζωγράφων.

²¹¹ Ο Judson αναφέρει ότι «αυτός ο τύπος της σκηνής, στην οποία ο Ιωσήφ δουλεύει στον πάγκο του ξυλουργού ενώ διδάσκει τον Ιησού, επανήλθε στη μόδα στα τέλη του 16ου αιώνα με τον Ανίμπαλε Καράτσι. Υπάρχει ένας πίνακας στη συλλογή της Κόμησας του Σάφολκ που ονομάζεται *Η παιδική ηλικία του Ιησού*, από έναν οπαδό του Καράτσι, ο οποίος [πίνακας] εκτελέστηκε με βάση ένα από τα σχέδια του τελευταίου... Αυτό το ίδιο ηθογραφικό πνεύμα κυριαρχεί στον πίνακα του Χόντχορστ», σελ. 30-31. Η παρατήρηση του Judson είναι ενδιαφέρουσα, γιατί αποτελεί ακόμη έναν κρικό στην αλυσίδα που συνδέει τον Λα Τουρ με την τέχνη της Μπολόνια.

²¹² Το χαρακτηριστικό του Καγιό *Η προσευχή πριν το φαγητό* έχει συγκριθεί με τον πίνακα του Λα Τουρ από τον Bloch (στη μονογραφία του για το ζωγράφο του 1950). Αναφέρεται στο Sterling, 1951, ο.π., σελ. 148, υποσημ. 4. Το χαρακτηριστικό δεν παρουσιάζει ομοιότητες στη σύνθεση, αλλά στην οικογενειακή ατμόσφαιρα που αποπνέει.

κάλλιστα να οφείλονται σε προγενέστερη του Καραβάτζο κοινή πηγή. Απ'όσο γνωρίζουμε, κανείς δεν έχει κάνει αυτή τη διάκριση. Όταν κάποιος εξετάζει το έργο του Χόντχορστ ή του Τερμπρούγκεν και το πώς διαμόρφωσαν το εικαστικό τους λεξιλόγιο, γίνεται η διάκριση ανάμεσα στα στοιχεία που προέρχονται από τη ζωγραφική παράδοση της χώρας τους και σε εκείνα που άντλησαν από το έργο του Καραβάτζο. Όταν όμως η προσπάθεια επικεντρώνεται στο να αποδειχθεί ότι ο ίδιος ο Λα Τουρ είναι караβατζιστής, εύκολα λησμονούνται τα στοιχεία εκείνα που οι караβατζιστές της Ουτρέχτης «κουβαλούσαν στις βαλίτσες τους», όταν πρωτοέφτασαν στη Ρώμη και ήρθαν σε επαφή με το έργο του Καραβάτζο. Και δε θα έπρεπε άλλωστε να περιγράψουμε την έλξη που τους άσκησε η ζωγραφική του τελευταίου – και η θεματολογία του – εν μέρει με τους όρους αυτούς ; Δεν είναι λογικό ότι οι ζωγράφοι αυτοί γοητεύτηκαν από μία τεχνοτροπία που τους ήταν ήδη οικεία γιατί έμοιαζε σε πολλά σημεία με τη δική τους ;²¹³

* * *

Η εξέταση των έργων που μόλις ολοκληρώσαμε, αποδεικνύει ότι κακώς, κατά τη γνώμη μας, ο Λα Τουρ θεωρείται караβατζιστής. Πιο σωστά, κακώς θεωρούνται τα σωζόμενα έργα του караβατζιστικά – δε βλέπουμε σ'αυτά τη διαμορφωτική επίδραση ούτε του Καραβάτζο ούτε των κυριότερων οπαδών του. Το μεγαλύτερο κομμάτι της διαφωνίας αφορά, όπως έχουμε ήδη πει, στο ταξίδι του Λα Τουρ στη Ρώμη. Πρέπει να πούμε ότι, παρόλο που συμφωνούμε με τους Blunt και Nicolson – και εκείνους που συντάσσονται μαζί τους – αναφορικά με τις μετακινήσεις του Λα Τουρ και το θεμελιώδη ρόλο που διαδραμάτισε στη διαμόρφωση του εικαστικού του λεξιλογίου η επαφή του με την τέχνη των Κάτω Χωρών, δεν μπορούμε παρά να

²¹³ Είναι ενδιαφέρον ότι ο Κάρελ φαν Μάντερ (Carel Van Mander, 1548-1606) αποκαλεί το ύφος του Καραβάτζο «εξαιρετικά όμορφο, ένα [ύφος κατάλληλο] για να το ακολουθήσουν οι νέοι καλλιτέχνες μας». Βλ. Howard Hibbard, *Caravaggio*, Icon Editions, Harper & Row Publishers, Νέα Υόρκη, 1983, σελ. 343-345. Από την άλλη, ο Christopher Wright, *The French Painters of the Seventeenth Century*, Orbis, Λονδίνο, 1985, σελ. 21, θεωρεί μία πιθανή εξήγηση του γιατί οι Γάλλοι ζωγράφοι στη Ρώμη ακολουθούν σταθερά τον Καραβάτζο τη δεκαετία του 1620, το γεγονός ότι «δεν μπορούσαν να ελπίσουν ότι θα συναγωνιστούν τα επιτεύγματα των Ιταλών συγχρόνων τους : η επαρχιακή τους προέλευση τους στερούσε την πολύπλοκη εκπαίδευση που απαιτούνταν προκειμένου να είναι εις θέση να διακοσμήσουν μία οροφή. Κατάλαβαν πως η ηθογραφία ταπεινών θεμάτων στο Καραβατζιστικό ιδίωμα είχε ακόμη μία συγκεκριμένη αγορά, η οποία δεν κατακλυζόταν πλέον από τους δραστήριους Ολλανδούς, μιας και οι κυριότεροι εκπρόσωποι αυτού του ύφους είχαν όλοι επιστρέψει στην Ολλανδική Δημοκρατία μέχρι το 1622». Τέτοιου είδους παρατηρήσεις δεν στοχεύουν στο να μειώσουν την προσωπική ακτινοβολία του Καραβάτζο. Θεωρούμε πως οι υποθέσεις σχετικά με τα αίτια της απήχησης της ζωγραφικής του σε συγκεκριμένες (εθνικές) ομάδες, είναι απαραίτητες προκειμένου να κατανοήσουμε την πραγματική έκταση της επίδρασης που άσκησε το έργο του Καραβάτζο στους συγχρόνους του.

δεχτούμε ότι η θέση των Γάλλων ιστορικών της τέχνης για τον «καρβατζισμό» του Λα Τουρ είναι πιο συνεπής, εφόσον προϋποθέτει την επαφή με το έργο του ίδιου του Καρβατζό – πιο συνεπής βάσει των κριτηρίων που ορίσαμε στην αρχή του κεφαλαίου, και σύμφωνα με τα οποία κάποιος μπορεί να χαρακτηριστεί καρβατζιστής. Δε μας είναι δυνατόν να πιστέψουμε ότι ο Λα Τουρ θα γινόταν ποτέ καρβατζιστής ή θα καταλάβαινε την ζωγραφική του Καρβατζό «διά αλληλογραφίας».



Επιπλέον, η σημασία που αποδίδεται στον πίνακα του Καρβατζό *Ευαγγελισμός* (βλ. εικόνα) που βρισκόταν στο Νανσί, είναι μάλλον υπερβολική, όχι μόνο διότι είναι απίθανο να επηρεάστηκε ο Λα Τουρ από ένα και μόνο έργο τόσο καθοριστικά, αλλά και γιατί ο συγκεκριμένος πίνακας δεν μπορεί επ' ουδενί να θεωρηθεί αντιπροσωπευτικό δείγμα της παραγωγής του Καρβατζό²¹⁴ – σίγουρα όχι το έργο που θα οδηγούσε κάποιον στο να απεικονίσει τους αγίους σαν απλούς χωρικούς.²¹⁵

Θα θέλαμε να κλείσουμε το κεφάλαιο αυτό με ορισμένες ακόμη εικονογραφικές παρατηρήσεις. Τα μοναδικά θέματα που απαντούν και στον Καρβατζό και στο Λα Τουρ (εκτός από τους *Χαρτοκλέφτες* και τη *Χειρομάντισσα* που εξετάσαμε πιο πάνω), είναι η Μαγδαληνή Μετανοούσα, ο Άγιος Ιερώνυμος μετανοών, ο Άγιος Φραγκίσκος σε έκσταση και ο Άγιος Ιωάννης ο Βαπτιστής στην έρημο. Δε χρειάζεται ιδιαίτερη εξοικείωση με την τέχνη της περιόδου της Αντιμεταρρύθμισης για να γνωρίζει κανείς ότι οι μετανοούντες άγιοι, όπως επίσης και ο ιδρυτής του τάγματος των Φραγκισκανών, ήταν ιδιαίτερα δημοφιλείς. Δεν είναι ανάγκη λοιπόν να ανατρέξει κανείς στον Καρβατζό και τον κύκλο του για να βρει από πού θα μπορούσε ο Λα Τουρ να έχει αντλήσει τα θέματα αυτά.

²¹⁴ Ως «αντιπροσωπευτικό δείγμα της παραγωγής του Καρβατζό», εννοούμε τα έργα εκείνα που επηρέασαν ως επί το πλείστον τους καρβατζιστές. Κανείς δεν επηρεάζεται, για παράδειγμα, από την πρώτη περίοδο του ζωγράφου, ενώ, από την άλλη, η πλειοψηφία των καρβατζιστών αγνοεί τα έργα της Σικελίας και της Μάλτας.

²¹⁵ Βλ. Thuillier, 1997, ο.π., σελ. 28 : «Έχει γραφτεί ότι ο *Ευαγγελισμός* του Καρβατζό, που βρισκόταν, χωρίς αμφιβολία, στο Νανσί από το 1610, πρέπει να εισήγαγε τον Λα Τουρ στον καρβατζισμό : αρκεί μία ματιά για να βεβαιωθούμε ότι δεν μπορούσε να του εμπνεύσει τους *Αποστόλους* του Αλμπί».

Επιπλέον, η πραγμάτευση των θεμάτων δεν παρουσιάζει ιδιαίτερες ομοιότητες ανάμεσα στους δύο ζωγράφους. Η σύγκριση μιας *Μαγδαληνής μετανοούσας* του Καραβάτζο (Πινακοθήκη Ντόρια, Ρώμη) με τη *Μαγδαληνή μετανοούσα* του Λα Τουρ



(Λούβρο, Παρίσι, βλ. εικόνες) είναι, κατά τη γνώμη μας, αποκαλυπτική. Δε θα ασχοληθούμε με τις εμφανέστερες διαφορές στη σύνθεση των δύο έργων, αλλά με τη διαφορά στην απόδοση της «ψυχολογίας» των προσώπων. Έτσι, στον πίνακα του Καραβάτζο είναι εμφανές το ενδιαφέρον του ζωγράφου να αντιστοιχίσει το συναίσθημα της μετάνοιας με τις αντιδράσεις που αυτό προκαλεί : Η συντριβή που υπαινίσσεται το σκυφτό, από το βάρος της μετάνοιας, κεφάλι της Μαγδαληνής, δίνουν τον τόνο σ' αυτή την κατά τα άλλα απλή σύνθεση. Στον πίνακα του Λα Τουρ, αντιθέτως, δεν υπάρχει κανένα ενδιαφέρον για την «ψυχολογία» της Μαγδαληνής. Αυτό που μας κάνει εντύπωση είναι η – ας μας επιτραπεί ο όρος – εμβληματική στάση της αγίας,²¹⁶ που δεν αποκαλύπτει κανένα συναίσθημα. Πιστεύουμε πως δεν είναι τυχαία η ομοιότητα της στάσης της Μαγδαληνής του Λα Τουρ (ειδικά του τρόπου με



τον οποίο ακουμπάει το γερμένο της κεφάλι στο χέρι της και ατενίζει τη φλόγα του κεριού μπροστά της) με την αναπαράσταση της Μελαγχολίας σ' ένα χαρακτηριστικό των αρχών του 17ου αιώνα (βλ. εικόνα) που αντιγράφει μία σύνθεση του Άμπραχαμ Μπλούμαρτ (1564-1651).²¹⁷ Δε γνωρίζουμε αν πρόκειται στην περίπτωση του Λα Τουρ για



²¹⁶ Ο Philip Conisbee, “An introduction to the life and art of Georges de La Tour”, *Georges de La Tour and his world*, Washington-Fort Worth, 1996, ο.π., σελ. 112, γράφει : «Αλλά ο Άγιος Πέτρος μετανοών [ενν. τον πίνακα του Κλίβελαντ] είναι μία από εκείνες τις στοχαστικές, μάλλον εμβληματικές εικόνες που χαρακτηρίζουν τους θρησκευτικούς πίνακες του Λα Τουρ στα τέλη της δεκαετίας του 1630 και 1640».

²¹⁷ Κανείς, απ' όσο γνωρίζουμε, δεν έχει συγκρίνει τον πίνακα της Μαγδαληνής του Λα Τουρ με το συγκεκριμένο χαρακτηριστικό. Ο Sterling, “A new picture by Georges de La Tour”, *The Burlington Magazine*, τόμ. LXXI, τχ. CDXII, Ιούλιος 1937, σελ. 14, έγραφε, σχολιάζοντας τη *Μαγδαληνή μετανοούσα* (μετέπειτα της Εθνικής Πινακοθήκης της Ουάσινγκτον), ότι ο Λα Τουρ «...δημιούργησε... ίσως τη μόνη εικόνα της Μελαγχολίας που αξίζει να συγκριθεί με τις σπουδαιότερες : εκείνες του Ντύρερ και του Μίλτον».

συνειδητή απόπειρα συνδυασμού των δύο εικονογραφικών τύπων, της Μαгдаληνής και της Μελαγχολίας,²¹⁸ ή αν προσάρμοσε απλά ένα δημοφιλές μοτίβο (της στάσης της Μελαγχολίας) στην απεικόνιση της Μαгдаληνής του. Η προσφυγή του, πάντως, σε μια τυποποιημένη εικόνα είναι ενδεικτική του τρόπου με τον οποίο εργαζόταν, όχι επειδή αντέγραψε, κατά τα φαινόμενα, ένα χαρακτηριστικό (συνηθισμένη πρακτική για την εποχή που εξετάζουμε), αλλά επειδή χρησιμοποίησε αυτήν ακριβώς την εικόνα, που αποτελεί σχεδόν ένα «έμβλημα» της Μελαγχολίας.

Ο μοναδικός πίνακας του Λα Τουρ που θυμίζει πράγματι Καραβάτσο είναι ο *Ιωάννης ο Βαπτιστής στην έρημο* (βλ. εικόνα).²¹⁹ Η σύγκριση θα μπορούσε να γίνει με



μία από τις πολυάριθμες συνθέσεις του Καραβάτσο με το ίδιο θέμα (βλ. για παράδειγμα την εκδοχή της Εθνικής Πινακοθήκης της Ρώμης). Οι ομοιότητες είναι αρκετές και στη σύνθεση (το μακρόστενο σχήμα του πίνακα, η παρόμοια στάση του αγίου), αλλά και στην ψυχολογική κατάσταση



των απεικονιζόμενων. Η κύρια διαφορά τους έγκειται στην παλέτα που χρησιμοποιούν οι δύο ζωγράφοι. Δε γνωρίζουμε πού μπορεί να οφείλονται τα κοινά σημεία ανάμεσα στους δύο πίνακες. Δεν είμαστε καν βέβαιοι ότι αρμόζει στον πίνακα μία τόσο ύστερη χρονολόγηση (ο Cuzin το τοποθετεί στον κατάλογο της έκθεσης του 1997 αμέσως πριν

την ασφαλώς χρονολογημένη *Αρνηση του Πέτρου* της Νάντης, του 1650), όπως δεν είμαστε σίγουροι ότι η Paulette Choné έχει άδικο αρνούμενη την απόδοση του πίνακα στον Λα Τουρ.²²⁰ Έχουμε σημειώσει και πιο πάνω πως, ανάμεσα στους πίνακες του Λα Τουρ με έντονη φωτοσκίαση, είναι ο *μόνος* χωρίς τεχνητή φωτιστική πηγή εντός του πίνακα, αλλά δεν είμαστε σε θέση να αιτιολογήσουμε τη διαφορά αυτή ή να αποφανθούμε υπέρ ή κατά της απόδοσης του έργου στον Λα Τουρ. Ας

²¹⁸ Υπάρχουν, πάντως, και παραστάσεις της Μαгдаληνής ως Μελαγχολίας. Βλ. για παράδειγμα τον ομώνυμο πίνακα του Τερμπρούγκεν (Πινακοθήκη Τέχνης του Οντάριο, Τορόντο, περ. 1627).

²¹⁹ Ο Conisbee, 1996, ο.π., σελ. 131, γράφει σχετικά : «Στον Άγιο Ιωάννη τον Βαπτιστή στην έρημο ο Λα Τουρ πλησιάζει περισσότερο από ποτέ την Καραβατζίστικη παράδοση».

²²⁰ Βλ. το λήμμα του έργου στο *Georges de La Tour*, Grand Palais, 1997, ο.π., σελ. 268-271.

περιοριστούμε, κλείνοντας, να υπενθυμίσουμε την παρατήρηση του Spear,²²¹ ότι πριν από τον Καραβάτσο, ο μόνος που είχε απεικονίσει τον Ιωάννη «σε μία κατάσταση ψυχολογικής κατήφειας» ήταν ο Γκεέρτγκεν τοτ Σιντ Γιανς (Κρατικά Μουσεία Βερολίνου, Πινακοθήκη).

²²¹ Spear, 1975, ο.π., σελ. 11.

Κεφάλαιο 3

Το πρόβλημα του «ρεαλισμού» και οι νυχτερινές σκηνές στο έργο του Ζορζ ντε Λα Τουρ

Στα 1934-1935 πραγματοποιείται στην Orangerie, στο Παρίσι, η ιστορική έκθεση υπό τον γενικό τίτλο *Les peintres de la réalité en France au XVIIe siècle*.²²² Η έκθεση αυτή μας ενδιαφέρει γιατί ήταν η πρώτη που παρουσίασε τον Λα Τουρ στο ευρύ κοινό, αλλά και αυτή που εδραίωσε ουσιαστικά τη φήμη του ζωγράφου ως «ρεαλιστή», οπότε θεωρήσαμε δέον να εξετάσουμε σε ποιο πλαίσιο ακριβώς συντελέστηκε η «σύζευξη» μεταξύ Λα Τουρ από τη μια και «ρεαλισμού» από την άλλη.

Προτού προχωρήσουμε, θα πρέπει να πούμε δυο λόγια για το γενικότερο πρόβλημα της χρήσης του όρου «ρεαλισμός», το οποίο αποτελεί μία πτυχή ενός ευρύτερου προβλήματος, της άκριτης χρήσης όρων μεταγενέστερων εποχών με σκοπό την περιγραφή ή / και την ερμηνεία προγενέστερων μορφών τέχνης.²²³ Η τακτική αυτή συσκοτίζει παρά διευκολύνει την κατανόηση και ερμηνεία των φαινομένων. Το πρόβλημα περιπλέκεται ακόμη περισσότερο, μια και σπάνια οι μελετητές μπαίνουν στον κόπο να δώσουν διευκρινιστικές εξηγήσεις για τον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιούν τους όρους ή για το τι ακριβώς εννοούν μ' αυτούς.

Όσον αφορά στη γαλλική ζωγραφική του 17ου αιώνα γενικότερα – και τη ζωγραφική του Λα Τουρ ειδικότερα – διαπιστώσαμε πως ο όρος «ρεαλισμός» χρησιμοποιείται από τους μελετητές με δύο τρόπους²²⁴ : 1) Για να περιγράψουν τον

²²² Ο τίτλος προέρχεται από το βιβλίο *Les Peintres de la réalité sous Louis XIII : Les Frères Le Nain*, που δημοσιεύει στο Παρίσι, στα 1862, ο Champfleury (1821-1889). Πρόκειται για την τρίτη μελέτη που αφιερώνει στους ζωγράφους ο Champfleury – είχαν προηγηθεί τα *Essai sur la vie et l'oeuvre des Lenain, peintres laonnais* (Λαόν, 1850) και *Catalogues des tableaux des Le Nain* (Βρυξέλλες, 1861) – ενώ στα 1857 είχε δημοσιεύσει στο Παρίσι και το βιβλίο *Le réalisme*. Για την επιλογή του τίτλου της έκθεσης, βλ. το άρθρο του Paul Jamot, “Le réalisme dans la peinture française du XVIIe siècle. De Louis Le Nain à Georges de La Tour. Les enseignements de deux expositions”, *Revue de l'art ancien et moderne*, τόμος LXVII, Φεβρουάριος 1935, σελ. 69.

²²³ Κατά τον ίδιο τρόπο, οι ιστορικοί της τέχνης μιλούν για το «μανιερισμό» του Μποτιτσέλι ή χαρακτηρίζουν το βωμό της Περγάμον «μπαρόκ».

²²⁴ Είναι σαφές ότι η κριτική μας περιορίζεται στους ειδικούς του Λα Τουρ και στον τρόπο που αυτοί χρησιμοποιούν τον όρο «ρεαλισμός». Μια ενδιαφέρουσα περίπτωση, που όμως δεν αναφέρεται στη γαλλική ζωγραφική, είναι αυτή του Peter Burke, *Tradition and Innovation in Renaissance Italy. A Sociological Approach*, Fontana / Collins, 1974, σελ. 40-41, ο οποίος, προκειμένου να εξετάσει την περίοδο 1420 με 1540 στην Ιταλία, χρησιμοποιεί τον όρο «ρεαλισμός» για να περιγράψει ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά του πολιτισμού της συγκεκριμένης περιόδου. Φροντίζει, ωστόσο, να υπογραμμίσει τους «αναχρονιστικούς απόηχους» του όρου και την ανάγκη διάκρισης ανάμεσα στα πολλαπλά νοήματά του. Ο ίδιος διακρίνει τρία είδη «ρεαλισμού», τον «οικιακό ρεαλισμό», τον «απατηλό ρεαλισμό» και τον «ψυχολογικό ρεαλισμό». Δε συμφωνούμε κατ' ανάγκην με τη διάκριση αυτή ή με τη σημασία που αποδίδεται σε κάθε χαρακτηρισμό, αλλά θεωρούμε ανάλογες απόπειρες

τρόπο απόδοσης (την τεχνοτροπία), οπότε ο όρος αναφέρεται κυρίως στο βαθμό πιστότητας, ως προς το απεικονιζόμενο θέμα, της αναπαράστασης (που συνεπάγεται πολλές φορές μια ιδιαίτερη φροντίδα για την απόδοση της υφής των επιφανειών και των αντικειμένων) και 2) Για να περιγράψουν το περιεχόμενο ενός πίνακα, οπότε ο όρος μπορεί να αναφέρεται είτε στο θέμα («ρεαλιστικά» θεωρούνται κατεξοχήν τα ηθογραφικά θέματα που απεικονίζουν εκπροσώπους των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων, όπως ζητιάνους, χωρικούς κτλ.) είτε στον τρόπο παρουσίασής του (για να δηλώσει την *αντικειμενική* παρατήρηση και καταγραφή της πραγματικότητας).

Στην πρώτη περίπτωση, ο όρος γενικεύεται σε βαθμό αχρηστίας, οπότε θα έπρεπε να εγκαταλειφθεί. Σε μια εποχή όπου η ζωγραφική είναι κατεξοχήν αναπαραστατική, τείνοντας σε μια περισσότερο ή λιγότερο ψευδαισθησιακή αναπαραγωγή της φύσης, ποιος ζωγράφος αδιαφορεί για την πιστότητα αυτής της αναπαραγωγής; Πώς μπορούμε να καθορίσουμε το βαθμό αυτής της πιστότητας προκειμένου να διακρίνουμε τα «ρεαλιστικά» έργα από τα «μη ρεαλιστικά»;²²⁵ Ποικίλει, ασφαλώς, κατά περιόδους (και χώρες) ο βαθμός κατά τον οποίο η παρατήρηση και μελέτη της φύσης μεταφέρονται στο τελικό αποτέλεσμα,²²⁶ και το γιατί ακριβώς συμβαίνει αυτό – γιατί δηλ. σε διαφορετικές εποχές και χώρες, διαφορετικοί ζωγράφοι ενσωματώνουν στα έργα τους σε διαφορετικό βαθμό την παρατήρηση της φύσης – θα έπρεπε να αποτελέσει αντικείμενο ξεχωριστής έρευνας. Ο όρος «ρεαλισμός», κατά την άποψή μας, δεν είναι αναγκαίος, αν θέλουμε να μιλήσουμε για το ύφος – και αν δεν υπάρχει άλλη εναλλακτική λύση, αν δηλ. πρέπει να χρησιμοποιήσουμε τον όρο ελλείψει άλλου, καλύτερου, τότε είναι οπωσδήποτε προτιμότερο να συνοδεύεται από έναν επιθετικό προσδιορισμό και ορισμένες επεξηγήσεις. Ο όρος «απατηλός ρεαλισμός», για παράδειγμα, του Burke (βλ.

απαραίτητες για τη σαφήνεια του επιστημονικού λόγου και τη δυνατότητα ύπαρξης αποτελεσματικής κριτικής.

²²⁵ Τι μπορεί να σημαίνει, για παράδειγμα, ο χαρακτηρισμός ως «ρεαλιστικών» των μορφών ενός Γάλλου ζωγράφου των μέσων του 15ου αιώνα (τα εισαγωγικά δικά μας); Βλ. Cuzin, 1997, ο.π., σελ. 60.

²²⁶ Ο Friedlaender, 1974, ο.π., σελ. 77, για παράδειγμα, παρατηρεί για τον Ανίμπαλε Καράτσι ότι «ο ρεαλισμός αυτός [αναφέρεται σε κάποια πρώιμα σχέδιά του] δε μεταφέρεται στους πίνακές του · αποτελεί μάλλον ένα είδος υποστρώματος, από το οποίο μπορεί να δημιουργήσει έναν πιο πειστικό ιδεαλισμό». Βλ. και de Vries, 1991, ο.π., σελ. 221 : «Το να δουλεύει κανείς *naer het leven* (εκ του φυσικού) αποτελούσε ένα σημαντικό βήμα στη γένεση των έργων τέχνης : όλοι οι θεωρητικοί συμφωνούσαν σ' αυτό το σημείο. Ωστόσο, υπήρχαν σημαντικές διαφορές άποψης και σχετικοί διαδικασίας αφομοίωσης που έπρεπε να ακολουθηθεί την αρχική μελέτη της πραγματικότητας και σχετικά με το επιθυμητό αποτέλεσμα». Η διάκριση ανάμεσα στη «διαδικασία αφομοίωσης» και το «επιθυμητό αποτέλεσμα» είναι ιδιαίτερα ευτυχής και πρέπει κανείς να την έχει διαρκώς υπόψη. Η εργασία του de Vries είναι μια εξαιρετικά ενδιαφέρουσα μελέτη επάνω στο πρόβλημα της χρήσης του όρου «ρεαλισμός» στην Ολλανδική ζωγραφική του 17ου αιώνα.

υποσημ.) εκφράζει επακριβώς – βάση των διευκρινίσεων που προσφέρει ο συγγραφέας – αυτή τη σημασία της ψευδαισθησιακής αναπαραγωγής της πραγματικότητας. Εμείς προτιμούμε τον όρο «νατουραλισμός»,²²⁷ όχι μόνο γιατί χρησιμοποιείται ήδη από το 17ο αιώνα – για την ακρίβεια, ο Μπελόρι (Bellori) αποκαλεί τον Καραβάτζο νατουραλιστή, βλ. παρακάτω – αλλά και γιατί εκφράζει με περισσότερη ακρίβεια το *αντικείμενο* αυτής της αναπαραγωγής : Τη φύση μάλλον παρά την πραγματικότητα. Και ποια η σκοπιμότητα της χρήσης ενός όρου, όπως ο «ρεαλισμός», που αντιπροσωπεύει, επιπλέον, μία διαφορετική αντίληψη της πραγματικότητας ;²²⁸

Το σοβαρότερο όμως πρόβλημα δεν είναι αυτό στο οποίο μόλις αναφερθήκαμε, και πράγματι, η επιμονή μας δε θα είχε ίσως νόημα, αν η χρήση του όρου «ρεαλισμός» περιοριζόταν στην περιγραφή της τεχνοτροπίας και μόνον σ' αυτήν. Αντιθέτως, το πραγματικό πρόβλημα είναι η αναχρονιστική χρήση του όρου από τους μελετητές του Λα Τουρ, οι οποίοι μεταφέρουν αποχρώσεις του ρεαλισμού του 19ου στο 17ο αιώνα.²²⁹ Οι ρεαλιστές ζωγράφοι στα μέσα του 19ου αιώνα, αντιδρώντας στον ιδεαλισμό των ακαδημαϊκών ζωγράφων, αποπειράθηκαν – δεν έχει σημασία αν κατάφεραν να το πετύχουν ή όχι – να προσεγγίσουν τα καθημερινά θέματα που μέχρι πρότινος ανήκαν στο πεδίο της ηθογραφίας, με τη σοβαρότητα που προσιδίαζε στην ιστορική ζωγραφική – το σημαντικότερο ζωγραφικό είδος, σύμφωνα με την ιεραρχία που είχαν επιβάλει οι ακαδημίες από τα μέσα του 17ου αιώνα και μετά. Θεμελιώδους σημασίας στην προσπάθεια αυτή ήταν η αμεροληψία και αντικειμενικότητα της καταγραφής, όπως επίσης και η απουσία από την αναπαράσταση συμβολισμών, αλληγοριών και διδακτικών ή ηθικοπλαστικών μηνυμάτων. Παράλληλα με τις εξελίξεις αυτές, τίθενται τα θεμέλια μιας θεώρησης ορισμένων περιόδων της τέχνης του παρελθόντος, όπως π.χ. της Ολλανδικής

²²⁷ Στο σημείο αυτό ακολουθήσαμε τους Spear, 1975, ο.π. και Blunt, 1980, ο.π., που αποφεύγουν σε γενικές γραμμές τον όρο «ρεαλισμός», χρησιμοποιώντας αντ' αυτού το «νατουραλισμός».

²²⁸ Βλ. και Konrad Renger, “On the History of Research Concerning the Interpretation of Dutch Painting”, σελ. 13, στο (επιμ.) Wayne Franits, *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*, Cambridge University Press, 1997 : «Όλες οι συζητήσεις για την πραγματικότητα... υποφέρουν από ανεπαρκείς ορισμούς. Κάθε χρήση της λέξης βασίζεται σε μια διαφορετική κατανόησή της. Σε γενικές γραμμές, κάποιος προχωράει από την αντίληψη της πραγματικότητας του 19ου αιώνα... που αναφέρεται στην αναπαράσταση του ορατού. Το αν αυτή η αντίληψη ισχύει και για το 17ο αιώνα είναι αμφίβολο».

²²⁹ Το πρόβλημα δεν περιορίζεται, κατά τα φαινόμενα, στον Λα Τουρ. Μία από τις σοβαρότερες διαμάχες όσον αφορά τη χρήση του όρου διαδραματίζεται ανάμεσα στους ειδικούς της Ολλανδικής ζωγραφικής του 17ου αιώνα. Βλ. de Vries, 1991, ο.π., σελ. 235, υποσημ. 1, για κάποιες ενδεικτικές δημοσιεύσεις σχετικά με το πρόβλημα του «ρεαλισμού» στην Ολλανδική ζωγραφική, για το οποίο η βιβλιογραφία είναι ιδιαίτερος πλούσια.

ζωγραφικής του 17ου αιώνα, ως «ρεαλιστικών» με τη σημασία που είχε αρχίσει να επενδύεται ο όρος το 19ο – θεώρηση της οποίας δέσμοι είμαστε από πολλές απόψεις ακόμη και σήμερα. Ο Lyckle de Vries εύστοχα παρατηρεί πως «την εποχή που ο ‘ρεαλισμός’ της Ολλανδίας και της Βραβάντης χρησίμευε ως ιστορική προπαγάνδα για τον Γκυστάβ Κουρμπέ (Gustave Courbet) και τον Ζαν-Φρανσουά Μιγιέ (Jean-François Millet), είναι κατανοητό ότι οι παρατηρητές δεν ήθελαν να βλέπουν σ’ αυτόν τίποτα άλλο από την ανεπηρέαστη απόδοση της πραγματικότητας».²³⁰

Πιστεύουμε πως «ρεαλισμός» με την έννοια αυτή («ανεπηρέαστη απόδοση της πραγματικότητας») δεν υπάρχει το 17ο αιώνα, τουλάχιστον όχι στη γαλλική ζωγραφική – εξ ου και η χρήση των εισαγωγικών, για την αντιδιαστολή του με το ρεαλισμό του 19ου αιώνα. Κατά τα φαινόμενα, δεν είναι η απόδοση της πραγματικότητας καθαυτής που ενδιαφέρει τους ζωγράφους της εποχής και τους αγοραστές των έργων τους. Ο Eddy de Jongh χρησιμοποίησε, για να περιγράψει το αντίστοιχο φαινόμενο στην Ολλανδική ζωγραφική του 17ου αιώνα, τον όρο «φαινομενικός ρεαλισμός», ο οποίος «αναφέρεται σε αναπαραστάσεις που, αν και μιμούνται την πραγματικότητα όσον αφορά τη μορφή, ταυτόχρονα ενσαρκώνουν μία αφαίρεση».²³¹ Παρά τις ενστάσεις μας στην προσέγγιση του de Jongh, που αφήνει εξ ολοκλήρου άλυτο το πρόβλημα της τεχνοτροπίας (με άλλα λόγια, επεξηγεί το περιεχόμενο του πίνακα αλλά όχι το γιατί το περιεχόμενο αυτό αποδίδεται με το συγκεκριμένο τρόπο), δεν μπορούμε παρά να συμφωνήσουμε μαζί του στο σημείο αυτό.

Για να επιστρέψουμε στη γαλλική ζωγραφική του 17ου αιώνα : Δε θα συναντήσουμε αναπαραστάσεις χωρικών ή ζητιάνων που να είναι αντικειμενικές ή ανεπηρέαστες, ενώ σχεδόν πάντα σε ανάλογες περιπτώσεις αφθονούν τα διδακτικά μηνύματα ή τα κωμικά, κοροϊδευτικά στοιχεία : Δεν είναι δηλ. ο ζητιάνος ή ο χωρικός καθαυτός που αποτελούν το επίκεντρο του ενδιαφέροντος, αλλά ο τρόπος που αυτοί μπορούν να χρησιμεύσουν ως ηθικό παράδειγμα (συνήθως προς αποφυγήν) ή ως κωμικά στοιχεία. Ακόμη και στην περίπτωση των αδερφών Λε Ναιν, μερικά από

²³⁰ ο.π., σελ. 217. Ο T. J. Clark, *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Thames and Hudson, Λονδίνο, 1973, σελ. 73, θεωρεί μάλιστα πως το σημαντικό για τον Champfleury όταν ασχολείται με τους Λε Ναιν το 1850, είναι απλά το γεγονός ότι κάποτε υπήρξαν : «ήταν [ενν. οι Λε Ναιν] ένας ακόμη κρίκος στη Ρεαλιστική παράδοση, μια βολική κηλίδα στον κλασικό 17ο αιώνα». Για την αντιμετώπιση της «ρεαλιστικής» ζωγραφικής της περιόδου ως «κηλίδας στον κλασικό 17ο αιώνα», βλ. παρακάτω.

²³¹ Eddy de Jongh, “Realism and Seeming Realism in Seventeenth-Century Dutch Painting”, σελ. 21, στο (επιμ.) Wayne Franits, 1997, ο.π.



τα έργα των οποίων διακρίνονται για τη σοβαρότητα και την αξιοπρέπεια με την οποία απεικονίζουν τους χωρικούς, αγρότες κτλ., ενώ παράλληλα στερούνται στοιχείων κωμικών ή κοροϊδευτικών (βλ. εικόνα),²³² δυσκολευόμαστε να χρησιμοποιήσουμε τον όρο «ρεαλισμός» χωρίς επιφυλάξεις.²³³ Ο τρόπος που τα πρόσωπα στους πίνακες αυτούς «ποζάρουν» ουσιαστικά για το θεατή, αρκεί για να μας πείσει ότι δεν πρόκειται για αναπαράσταση «εκ του φυσικού» – πόσο μάλλον για «ρεαλιστική» αναπαράσταση.²³⁴

Δεν είναι όμως μόνο η φροντίδα για την αναπαράσταση της πραγματικότητας αυτής καθαυτής και η νοοτροπία που θα καθιστούσε μια τέτοια φροντίδα δυνατή, που πιστεύουμε ότι απουσιάζουν από τη γαλλική ζωγραφική του 17ου αιώνα και που υπαγορεύουν την επιφύλαξή μας αναφορικά με τη χρήση του όρου «ρεαλισμός»· είναι και η κοινωνική κριτική με την οποία «χρεώνονται» συχνά ζωγράφοι όπως ο Λα Τουρ ή οι Λε Ναιν, που απουσιάζει. Ο Ferdinando Bologna, για παράδειγμα, αναφέρεται στις «κοινωνικές προθέσεις τις οποίες ο Λα Τουρ επεδίωκε με ζήλο όταν ήταν νέος, και οι οποίες, στο έργο που εικονογραφείται εδώ [ενν. το *Ζεύγος χωρικών που τρώνε μπιζέλια*], ορίζονται στην πιο καθαρή τους μορφή».²³⁵ Είναι δύσκολο να

²³² Βλ. για παράδειγμα τον πίνακα *Οικογένεια χωρικών*, που αποδίδεται (με ερωτηματικό) στον Λουί Λε Ναιν (1593;-1648) και βρίσκεται στο Λούβρο.

²³³ Δεν είναι σπάνιο να καταλήγουμε σε συμπεράσματα λανθασμένα εξαιτίας της σημασίας που αποδίδουμε σ' ένα μόνο τμήμα της παραγωγής ενός ή περισσότερων ζωγράφων. Πράγματι, σήμερα εκτιμούμε τους Λε Ναιν γι' αυτές τις άμεσες αναπαραστάσεις των χωρικών και των απλών ανθρώπων και θαυμάζουμε ενδεχομένως την πρωτοτυπία τους σ' ένα Παρίσι που έχουμε διδαχθεί ότι κυριαρχούνταν από τον κλασικισμό, ενώ ξεχνάμε ίσως ότι οι Λε Ναιν ζωγράφιζαν θρησκευτικές σκηνές και πορτρέτα για τα οποία «στην εποχή τους εκτιμούνταν περισσότερο» παρά για τις σκηνές τους με χωρικούς. Βλ. Blunt, 1980, ο.π., σελ. 266. Ο Blunt αποκαλεί τον Λουί Λε Ναιν – στον οποίο αποδίδονται συνήθως οι πίνακες αυτοί – «κλασικό στην προσέγγισή του στη ζωή και στη ζωγραφική, παρόλο που δε στράφηκε ποτέ στη μυθολογία για τα θέματά του», σελ. 269, στο ίδιο. Βλ. και τις διάφορες υποθέσεις σχετικά με το περιεχόμενο και το πραγματικό νόημα των έργων αυτών, ο.π., σελ. 271.

²³⁴ Ο Pierre Francastel, *Histoire de la peinture française. Du Moyen Age à la fin du XVIIIe siècle*, Gonthier, 1955, τόμ. 1, σελ. 108, παρατηρεί μάλιστα ότι οι Λε Ναιν «ζωγραφίζουν τύπους και όχι άτομα». Από την άλλη, ο Sterling χαρακτηρίζει τα σχετικά έργα των αδερφών Λε Ναιν : «...σκηνές χωρικών ιδίως αριστοκρατικές», βλ. “Les peintres de la réalité en France au XVIIe siècle. Le portrait, la scène de genre, la nature morte”, *Revue de l'art ancien et moderne*, τόμ. LXVII, Φεβρουάριος 1935, σελ. 62. Ο τονισμός της «αριστοκρατικότητας» της ηθογραφικής ζωγραφικής των Λε Ναιν ίσως να είναι μια ασφαλιστική δικλείδα, προκειμένου να αποφευχθεί η σύγχυση με άλλες, μη αριστοκρατικές, αναπαραστάσεις χωρικών (βλ. σοσιαλιστικός ρεαλισμός) και κατ' επέκταση οποιοσδήποτε «επικίνδυνος» συσχετισμός του έργου των Λε Ναιν με τις επιδιώξεις του σοσιαλιστικού κινήματος.

²³⁵ Bologna, 1975, ο.π., σελ. 440, υποσημ. 37. Βλ. και την ανάλυση της *Καταβολής των χρημάτων* παρακάτω.

φανταστεί κανείς ότι ο άπληστος, φιλόδοξος και υπερόπτης Λα Τουρ μπορεί να είχε κάποιου είδους «κοινωνικές προθέσεις» που να σχετίζονταν με τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα. Τα υφολογικά επιχειρήματα που επιστρατεύονται από τον συγγραφέα για να αποδείξουν τη «σοβαρότητα» και την «ευαισθησία» με την οποία ο ζωγράφος προσέγγισε το θέμα του, δεν αποδεικνύουν κατ'ανάγκη ότι ένας άνθρωπος, του οποίου τη σιταποθήκη αναγκάστηκε να διαρρήξει η τοπική ηγεσία το 1626 προκειμένου να διανεμηθεί το σιτάρι σ'εκείνους που το είχαν ανάγκη, διακατεχόταν από ενδιαφέρον για τους φτωχούς που πεινούσαν.²³⁶ Άλλωστε, είναι φανερή η συγκατάβαση με την οποία ο Λα Τουρ αντιμετωπίζει τα προερχόμενα από τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα θέματά του.²³⁷

Ας επιστρέψουμε όμως στους Ζωγράφους της πραγματικότητας : Φτάνει να μελετήσει κανείς τον κατάλογο της έκθεσης του 1934-1935, για να αντιληφθεί ότι η χρήση του όρου «ρεαλισμός»²³⁸ δεν δικαιολογείται από υφολογικής ή θεματικής άποψης – αφού χρησιμοποιήθηκε για να περιγράψει μία σειρά από ετερόκλητα έργα – ενώ είναι φανερό ότι επιβλήθηκε για λόγους που δεν σχετίζονται άμεσα με την ανάγκη κατανόησης μιας σχεδόν άγνωστης μέχρι τότε περιόδου της γαλλικής ζωγραφικής. Έτσι λοιπόν, όταν ο Sterling, στην εισαγωγή του στον κατάλογο της έκθεσης, μιλάει για ρεαλιστές ζωγράφους και βεβαιώνει «πως η Γαλλία του 17ου

²³⁶ O Thuillier, 1992, ο.π., σελ. 251, συνιστά προσοχή στην ερμηνεία του εγγράφου, ωστόσο οι αναφορές είναι μάλλον ξεκάθαρες : "...pour avoir arraché la serrure du grenier La Tour, peintre pour faire livrer les grains étant audit grenier aux pauvres...".

²³⁷ Συμφωνούμε με την παρατήρηση των Rosenberg και Macé de Lépinay, 1973, ο.π., σελ. 32, οι οποίοι, μιλώντας για τη σχέση του Λα Τουρ με την παρισινή τέχνη γενικότερα και συγκρίνοντας το ζωγάφο με τους Λε Ναιν, σημειώνουν : «Οι υπαίθριες σκηνές τους στις αποχρώσεις του γκρι-πράσινου, οι πίνακές τους με χωρικούς, βαθιά ανθρώπινοι, είναι ενός πνεύματος ριζικά διαφορετικού από τους *Οργανιστές* του Λα Τουρ, που τους αντιμετωπίζει με υπεροψία και περιφρόνηση».

²³⁸ Στον τίτλο της έκθεσης αποφεύγεται συνειδητά ο όρος «ρεαλιστές ζωγράφου», αλλά όχι και στο περιεχόμενο (βλ. παρακάτω). Ο Jamot, 1935, ο.π., σελ. 69, σχολιάζοντας την επιλογή του τίτλου [*Peintres de la réalité* αντί για *Peintres réalistes*], γράφει ότι ο όρος «ρεαλιστές» του φάνηκε «υπερβολικά συγκεκριμένος, υπερβολικά περιορισμένος και υπερβολικά δογματικός. Η πραγματικότητα στην οποία αποβλέπουμε, δεν έγκειται μόνο στην επιλογή των θεμάτων. Αυτό που μας ενδιαφέρει ακόμη περισσότερο, είναι το πνεύμα με το οποίο αντιμετωπίζεται το θέμα, είτε πρόκειται για μια ιστορική, θρησκευτική, αλληγορική σύνθεση, για ένα πορτρέτο ή για μια οικογενειακή σκηνή». Όταν ο Jamot διευκρινίζει ότι «η πραγματικότητα στην οποία αποβλέπουμε, δεν έγκειται μόνο στην επιλογή των θεμάτων», διαχωρίζει προφανώς τη θέση του από αυτή του Champfleury, ο οποίος αποκαλούσε τους Λε Ναιν «ζωγράφους της πραγματικότητας» ακριβώς εξαιτίας των θεμάτων με τα οποία ασχολούνταν – βλ. πιο κάτω την κριτική του Douglas Lord για την έκθεση. Για την ακρίβεια, η «ζωγραφική της πραγματικότητας», έτσι όπως την εννοεί ο Jamot, δεν έχει να κάνει ούτε με το θέμα, αλλά ούτε και με την τεχνοτροπία, αλλά με το ασαφώς προσδιορισμένο «πνεύμα με το οποίο αντιμετωπίζεται το θέμα». Παρόλα αυτά, ο ίδιος τιτλοφορεί το άρθρο από όπου προέρχεται το απόσπασμα, «Ο ρεαλισμός στη γαλλική ζωγραφική του 17ου αιώνα». Ενδεχομένως, η λέξη «δογματικός» να κρύβει και μία αιχμή ενάντια στο σοσιαλιστικό ρεαλισμό, που ακριβώς εκείνη την εποχή αρχίζει να προβάλλει ως μία αναγκαιότητα και στο δυτικό κόσμο – το Συνέδριο των Σοβιετικών Συγγραφέων γίνεται το 1934 και σ' αυτό συμμετέχουν, μεταξύ άλλων, οι Μαλρό (Malraux) και Αραγκόν (Aragon).

αιώνα γνώρισε ένα ουσιαστικό ρεαλιστικό κίνημα»,²³⁹ αυτό που τον απασχολεί περισσότερο δεν είναι τα «ρεαλιστικά» στοιχεία του γαλλικού «ρεαλιστικού κινήματος», αλλά τα γαλλικά. Με άλλα λόγια, η προσπάθεια του Sterling επικεντρώνεται – και εξαντλείται – στην επισήμανση των στοιχείων εκείνων που αποδεικνύουν τη «γαλλικότητα» ενός τμήματος της γαλλικής ζωγραφικής του 17ου αιώνα.²⁴⁰ Αυτός είναι, άλλωστε, και ο κυριότερος στόχος της έκθεσης : Να οριστούν τα εθνικά χαρακτηριστικά του συγκεκριμένου τμήματος της γαλλικής ζωγραφικής των αρχών του 17ου αιώνα και να επιβεβαιωθεί η συνέχειά τους στο χρόνο. Οι Sterling και Jamot μοιράζονται την αντίληψη εκείνη, σύμφωνα με την οποία τα χαρακτηριστικά της εθνικής τέχνης – όπως και τα χαρακτηριστικά του γαλλικού πνεύματος – παραμένουν αναλλοίωτα δια μέσου των αιώνων²⁴¹ (βλ. την Εισαγωγή μας). Η τέχνη παράγεται σ'ένα (ιστορικό) κενό αέρος που της επιτρέπει να διατηρεί τα ουσιώδη, εθνικά της χαρακτηριστικά, ανεπηρέαστη από κοινωνικές-ιστορικές μεταβολές. Άλλωστε, μόνο ως κριτική στην προσπάθεια να αποδειχθεί η ύπαρξη μιας εθνικής γαλλικής ζωγραφικής σχολής στις αρχές του 17ου αιώνα, μπορούμε να εκλάβουμε τη σύγκριση που κάνει ο Febvre, όταν γράφει πως η έκθεση *Peintres de la réalité* «στον τομέα της, διαδραμάτισε τον ίδιο ρόλο που [διαδραμάτισε] στο δικό της [τομέα], το 1904, η αξέχαστη έκθεση των *Primitifs français*».²⁴² Η έκθεση αυτή, που παρουσίασε στο κοινό τη ζωγραφική του 14ου και 15ου αιώνα στη Γαλλία, «είχε κηλιδωθεί από έναν έντονο εθνικισμό», ενώ ο επιμελητής της έκθεσης Henri Bouchot

²³⁹ Charles Sterling, “Introduction”, *Peintres de la réalité*, Orangerie, 1934, ο.π., σελ. XLIII.

²⁴⁰ Βλ. για παράδειγμα την ανάλυσή του για το πορτρέτο, ο.π., σελ. XXXVIII-XL, για το οποίο γράφει χαρακτηριστικά : «Το πορτρέτο ήταν πάντοτε στη Γαλλία η ειδικότητα η πλέον ζηλότυπα προφυλαγμένη από το ένστικτο της φυλής!» Το «ρεαλιστικό κίνημα» εκδηλώνεται στη Γαλλία, σύμφωνα με τον Sterling, ο.π., σελ. XLIII, κυρίως στην προσωπογραφία, την ηθογραφία, αλλά και στην τεχνοτροπία του «καρβατίζισμού» – σ'αυτούς τους τομείς δηλ. αποκτά διακριτά εθνικά χαρακτηριστικά, ενώ στους υπόλοιπους, όπως π.χ. στη νεκρή φύση ή την τοπιογραφία «το ρεαλιστικό κίνημα δεν κατέληξε σε μια εθνική σχολή».

²⁴¹ Ο Jamot, “Preface”, *Peintres de la réalité*, Orangerie, 1934, ο.π., σελ. XVII, γράφει : «Ένα ρεύμα πραγματικότητας διατρέχει ολόκληρη την ιστορία της γαλλικής ζωγραφικής, ακόμη και στις εποχές που μοιάζει να θριαμβεύει ένα άλλο ιδανικό», ενώ βλέπει μία γραμμή που ενώνει τους Λε Ναιν με τον Σαρντέν (Chardin), τον Κορό (Corot), τον Κουρμπέ και τον Μανέ (Manet).

²⁴² Febvre, 1950, ο.π., σελ. 130. Βλ. και την κριτική της έκθεσης από τον Douglas Lord, “Les peintres de la réalité en France au XVIIe siècle”, *The Burlington Magazine*, τομ. LXVI, τχ. 384, Μάρτιος 1935, σελ. 138-141. Ο Lord γράφει σχετικά : «Ως πανόραμα της τέχνης του πρώιμου 17ου αιώνα, ωστόσο, η έκθεση ήταν πολύ ενδιαφέρουσα · αλλά έδειχνε επίσης τη γενική έλλειψη ενδιαφέροντος για το ρεαλισμό», σελ. 138. Ο Lord επισημαίνει πως η επιλογή του τίτλου της έκθεσης ήταν ιδιαίτερος ατυχής, γιατί ο Champfleury όταν αποκαλούσε τους Λε Ναιν «*peintres de la réalité*», αναφερόταν στην επιλογή του θέματος και όχι στο ύφος. Από αυτή την άποψη θεωρεί, δικαίως, ότι δεν υπάρχει ενότητα, ενώ κλείνει την κριτική του, σελ. 141, γράφοντας ότι «το υπόλοιπο των εκθεμάτων [ενν. εκτός από τα σημαντικά ονόματα]... απλά χρησίμευσε στο να δείξει τη γενική έλλειψη πρωτοτυπίας ή οποιουδήποτε είδους εθνικής σχολής εκείνη την περίοδο», σχόλιο που στόχο έχει, προφανώς, τις θεωρίες του Sterling για τη «γαλλικότητα» της γαλλικής τέχνης.

«υπερασπίστηκε την αυτονομία της γαλλικής ζωγραφικής από το τέλος του Μεσαίωνα, ειδικά σε σχέση με τη ζωγραφική των Κάτω Χωρών».²⁴³ Στην ίδια ακριβώς (εθνικιστική) παράδοση πρέπει να ενταχθούν και οι απανωτές διαβεβαιώσεις των Sterling και Jamot ότι ο γαλλικός «ρεαλισμός» του 17ου αιώνα δεν έχει καμία σχέση με το «ρεαλισμό» των Ολλανδών και Φλαμανδών,²⁴⁴ όπως επίσης και η προσπάθεια να κατοχυρωθούν τα πρωτεία της Γαλλίας έναντι των άλλων χωρών στη «ζωγραφική της πραγματικότητας».²⁴⁵

Ο κατάλογος της έκθεσης δεν καταφέρνει να πείσει ούτε για την ύπαρξη ενός «ρεαλιστικού κινήματος» ούτε για την αναγκαιότητα χρήσης του όρου «ρεαλισμός» προκειμένου για τη γαλλική ζωγραφική των αρχών του 17ου αιώνα. Ωστόσο, συνέβαλε όχι μόνο στην εδραίωση της φήμης του Λα Τουρ ως «ρεαλιστή», αλλά και στη δημιουργία ορισμένων στερεότυπων, τα οποία δεν είμαστε βέβαιοι ότι έχουν ξεπεραστεί απόλυτα. Όταν ο Jamot ξεκινούσε τον πρόλόγο του γράφοντας ότι «εδώ και καιρό μια προκατάληψη κυριαρχούσε στο κοινό και τους ιστορικούς ακόμη, σχετικά με την τέχνη του δικού μας 17ου αιώνα. Δε θέλαμε να δούμε σ' αυτόν παρά μόνο τον Πουσέν και όλα αυτά που αποτέλεσαν την περισσότερο ή λιγότερο άμεση κληρονομιά του»,²⁴⁶ έδινε τον τόνο στον κατάλογο της έκθεσης. Οι ισχυρισμοί περί υπάρξεως γαλλικής εθνικής σχολής που περιγράψαμε πιο πάνω, συνδυάζονται με την προσπάθεια να παρουσιαστεί ο «ρεαλισμός» ως «αντίπαλο ρεύμα» του κλασικισμού.²⁴⁷ Κλασικιστές και ακαδημαϊκοί ζωγράφοι (που δεν ταυτίζονται σε καμία περίπτωση) από τη μια και «ρεαλιστές» από την άλλη : Εκείνοι που υπακούουν στους κανόνες και εκείνοι που τους αψηφούν. Κανένα από τα δύο κλισέ δεν έχει έρεισμα στην πραγματικότητα. Δεν υπάρχει καμία απόδειξη ότι οι κλασικιστές ζωγράφοι στερούνταν ειλικρίνειας, αυθορμητισμού και ανεξαρτησίας ή ότι οι «ρεαλιστές» δε χρησιμοποιούσαν «κανόνες σύνθεσης και συνταγές παρατήρησης

²⁴³ Βλ. το κείμενο του Philippe Lorentz, "La France, terre d'accueil des peintres flamands", σελ. 65, από τον κατάλογο της έκθεσης *The Age of Van Eyck : the Mediterranean world and early Netherlandish painting, 1430-1530* (Groeningemuseum, Bruges, 15 Μαρτίου-30 Ιουνίου 2002), Thames and Hudson, Νέα Υόρκη, 2002.

²⁴⁴ Βλ. για παράδειγμα Sterling, [Φεβρουάριος] 1935, ο.π., σελ. 61 και Jamot, 1934, ο.π., σελ. XVII.

²⁴⁵ Jamot, 1934, ο.π., σελ. XVI : «Μπορούμε ακόμη να πούμε ότι είναι ένας από τους σημαντικότερους τίτλους της Γαλλίας το γεγονός ότι τους ανέθρεψε [ενν. τους «ζωγράφους της πραγματικότητας»] και ότι δεν έχουν αντίστοιχο στα άλλα έθνη».

²⁴⁶ Jamot, 1934, ο.π., σελ. XV.

²⁴⁷ Sterling, [Ιανουάριος] 1935, σελ. 29.

έτοιμες».²⁴⁸ Οποσδήποτε, είναι ανακριβής η άποψη ότι ο κλασικισμός υπήρξε στη Γαλλία η μοναδική τεχνοτροπία στη ζωγραφική. Από ένα σημείο και μετά (ειδικά μετά την ίδρυση της Ακαδημίας το 1648), ήταν σίγουρα η κυρίαρχη τεχνοτροπία και εκείνη που θεωρούνταν η πλέον κατάλληλη για την υψηλή τέχνη. Το να αναγνωρίσουμε, όμως, την ύπαρξη περιφερειακών ζωγραφικών τάσεων, δεν είναι το ίδιο με το να προσπαθούμε να αναγάγουμε τις ανεξάρτητες μεταξύ τους τάσεις αυτές σ'ένα ενιαίο, αντίθετο προς τον κλασικισμό ρεύμα. Ειδικά από τη στιγμή που οι περισσότερες από αυτές – όπως π.χ. ο «καραβατζισμός» – ανθούν διασκορπισμένες σε διάφορες επαρχιακές πόλεις.²⁴⁹

Η απαξίωση του κλασικισμού και του ακαδημαϊσμού δεν αποτελεί χαρακτηριστικό του 20ού αιώνα. Ήδη από τα μέσα του προηγούμενου αιώνα, ρομαντικοί και ρεαλιστές στράφηκαν ενάντια στον ακαδημαϊσμό που καταδυνάστευε τις τέχνες, αναζητώντας στο παρελθόν ιστορικά προηγούμενα. Ωστόσο, η επανεκτίμηση, κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1930, του «ρεαλισμού» της ζωγραφικής του 17ου αιώνα μπορεί να γίνει καλύτερα κατανοητή στα πλαίσια του τριπτύχου «επιστροφή στην παράδοση – επιστροφή στην αναπαράσταση – απαξίωση

²⁴⁸ Βλ. Pierre Francastel, “Le réalisme de Caravage”, *Gazette des Beaux-Arts*, τομ. XX, 1938, σελ. 46 : «Σε ό,τι αφορά το ‘ρεαλιστικό’ χαρακτήρα ενός συγκεκριμένου κλάδου της γαλλικής τέχνης του 17ου αιώνα, θα πρέπει να αποδείξουμε μια μέρα ότι πρόκειται για μια λανθασμένη εξομοίωση των ‘νατουραλιστικών’ ανησυχιών του 19ου και 20ού αιώνα με το πνεύμα των μικρών δασκάλων του 17ου, οι οποίοι ήταν βέβαιοι απομακρυσμένοι από τον ακαδημαϊκό φανατισμό που κυριαρχεί σε ολόκληρη τη θρησκευτική τέχνη... – αλλά κατά κανένα τρόπο δεν έδιναν προσοχή στην τρέχουσα πραγματικότητα, εκτιμώντας την καθημερινή της σημασία, ενώ οδηγούνταν, αντιθέτως, από κανόνες σύνθεσης και συνταγές παρατηρήσεις έτοιμες, ζωγράφοι της ηθογραφίας και όχι ζωγράφοι λαϊκοί». Η διάκριση του Francastel είναι απαραίτητη για την αποφυγή του σφάλματος του αναχρονισμού. Ο Francastel θεωρεί επιπλέον πως ο υπερτονισμός της ανεξαρτησίας της ζωγραφικής του Καραβάτζο οφείλεται, στη Γαλλία τουλάχιστον, και στις «ανάγκες της θέσης που αντιπαραθέτει στους εκπρόσωπους της επίσημης τέχνης τους ‘δασκάλους της πραγματικότητας’».

²⁴⁹ Ο Sterling, στο *Peintres de la réalité*, Orangerie, 1934, ο.π., σελ. XLIII, γράφει : «Υπήρξε [ενν. το ρεαλιστικό κίνημα] υπερβολικά διασκορπισμένο και υπερβολικά απομακρυσμένο από την πρωτεύουσα για να αμυνθεί απέναντι στο γόητρο του Βουέ και, αργότερα, ενάντια στην τυραννία του Λε Μπρεν (Le Brun). Ωστόσο, οι δύο σημαντικές εστίες του καραβατζισμού, η μία στη Λορραίνη, η άλλη στο Νότο, έχουν όλα τα χαρακτηριστικά μιας σχολής... Αλλοιώνουμε αναμφίβολα την αλήθεια όταν λέμε ότι η επίσημη Γαλλία δεν ευνοούσε αυτό το κίνημα. Ήταν οι θεωρητικοί της αισθητικής, τα φερέφωνα της Ακαδημίας που στο τέλος του αιώνα το καταδίκασαν». Ο V. I. Stoichita, *Georges de La Tour* (μτφρ. στα γαλλικά : N. M. M. Schelarie), Meridiene, Βουκουρέστι, 1980, σελ. 7, γράφει : «Εκτιμούμε, όλο και περισσότερο, ότι εκείνη τη στιγμή, στη Γαλλία, η ανεξαρτησία της ζωγραφικής έκφρασης δεν μπορούσε να εξασφαλιστεί παρά μόνο μακριά από την πρωτεύουσα όπου, χάρη στον Κορνήλιο και αργότερα στον Ρακίνα, το ύφος θριαμβεύει πάνω στο πάθος». Είναι ενδιαφέρον ότι ο Stoichita, σχεδόν μισό αιώνα αργότερα, απηχεί τις απόψεις του Sterling, πηγαίνοντας ίσως ένα βήμα ακόμη πιο πέρα : Αντιμετωπίζει την απόσταση από την πρωτεύουσα όχι ως ένα δεδομένο (όπως ο Sterling, που διαπίστωνε απλά το γεγονός), αλλά ως ένα θετικό, πλέον, στοιχείο, και ως το μόνο τρόπο να διασφαλιστεί η ανεξαρτησία της καλλιτεχνικής έκφρασης. Νομίζουμε πως η απαξίωση του γαλλικού κλασικισμού – στο πρόσωπο των υπέρμαχών του στον τομέα της λογοτεχνίας – είναι εμφανής.

της αφαίρεσης», που χαρακτηρίζει τις δεκαετίες '20 και '30.²⁵⁰ Ο Francastel υποστηρίζει μάλιστα πως ο Jamot προεξέτεινε στο παρελθόν «την αντανάκλαση της εχθρότητάς του απέναντι στον Κυβισμό και, φροντίζοντας εν τούτοις να μην κατηγορηθεί για ακαδημαϊσμό, ανήκε σ' εκείνους που πίστευαν στην ανανέωση της σύγχρονης τέχνης από τους νεο-κλασικισμούς, όπου θα συμφιλώνονταν τα διδάγματα του Πουσέν και των παλαιών δασκάλων της πραγματικότητας».²⁵¹ Πρέπει, επιπλέον, να λάβουμε υπόψη και την συζήτηση των μέσων της δεκαετίας του 1930 για το ρεαλισμό : Η ανάγκη των ζωγράφων να προσδιορίσουν τη σχέση τους με την κοινωνία, αναζητώντας ταυτόχρονα μία πλαστική γλώσσα κατάλληλη να εκφράσει τη σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα, υπό την επίδραση των πρόσφατων εξελίξεων στη Σοβιετική Ένωση, κατέστησε επίκαιρη όσο ποτέ άλλοτε τη συζήτηση για το ρεαλισμό, ο οποίος στον 20ό αιώνα αποβάλλει πλέον τον αναγκαστικό συσχετισμό του με την αληθοφάνεια της αναπαράστασης και την πιστότητα της αναπαραγωγής.²⁵²

* * *

Πριν προχωρήσουμε στην εξέταση των νυχτερινών σκηνών του Λα Τουρ που επιλέξαμε, να επισημάνουμε ότι πολλές φορές ο «ρεαλισμός» της ζωγραφικής του συνδέεται με τον υποτιθέμενο «καραβατζισμό» του – πιστεύεται δηλ. ότι τα «ρεαλιστικά» στοιχεία στο έργο του έχουν σε μεγάλο βαθμό σχέση με την επίδραση που δέχτηκε από τον Καραβάτσο.²⁵³ Το ακανθώδες πρόβλημα της σχέσης του ίδιου

²⁵⁰ Βλ. σχετικά τον κατάλογο έκθεσης *Les Réalismes 1919-1939* (Κέντρο Georges Pompidou, Παρίσι, 17 Δεκ. 1980-20 Απρ. 1981 και Κρατική Αίθουσα Τέχνης, Βερολίνο, 10 Μαΐου-30 Ιουνίου 1981), Paris : Le Centre, 1980, ειδικότερα το εισαγωγικό κείμενο του Jean Clair, "Données d'un problème", σελ. 8 : «...εγγράφονται [ενν. οι ζωγράφοι περί ων ο λόγος στον κατάλογο της έκθεσης] σ' αυτό το απέραντο ρεύμα που, ανάμεσα στους δύο πολέμους, αντιδρώντας στις πρωτοπορίες, επιστρέφει στο πραγματικό και επιστρέφει, για να διευθετηθεί αυτό το πραγματικό, στα παραδοσιακά ζωγραφικά είδη». Λίγο πιο κάτω, ο Clair διευκρινίζει πως ο πληθυντικός στον τίτλο της έκθεσης στοχεύει από τη μια στο να αναδείξει την πολυμορφία του φαινομένου, από την άλλη στο να τονίσει ότι δεν περιλαμβάνονται όλοι οι ρεαλισμοί. Έτσι, αποκλείονται «οι παρακείμενοι του σοσιαλιστικού ρεαλισμού που αναδύεται στη Γαλλία στα μέσα της δεκαετίας του '30 και τροφοδοτεί την περίφημη διαμάχη γύρω από τον Αραγκόν και τον Λεζέ ανάμεσα σε άλλους». Για την διαμάχη αυτή, βλ. το βιβλίο (επιμ.) Serge Fauchereau, *La querelle du réalisme*, Diagonales (Editions Cercle d'art), Παρίσι, 1987.

²⁵¹ Francastel, 1955, ο.π., σελ. 100. Για τους «νεο-κλασικισμούς», βλ. την υποενοότητα "Réalisme et néo-classicisme", στο Clair, 1980, ο.π., σελ. 8-9.

²⁵² Αν και αναφέρεται στη λογοτεχνία και όχι στη ζωγραφική, βλ. και το κείμενο του J. E. Flower, "Socialist Realism without a Socialist Revolution : The French Experience", σελ. 99-110, στο (επιμ.) Michael Scriven και Dennis Tate, *European Socialist Realism*, Berg, Οξφόρδη-Νέα Υόρκη-Αμβούργο, 1988.

²⁵³ Βλ. ενδεικτικά για το γενικότερο συσχετισμό «ρεαλισμού» και «καραβατζισμού», Thuillier, 1997, ο.π., σελ. 26: «Η ουσία του караваτζισμού πρέπει μάλλον να αναζητηθεί στο ρεαλιστικό πνεύμα που

του Καραβάτζο με τον «ρεαλισμό» είναι πολύ περίπλοκο για να διευθετηθεί με μια βιαστική τοποθέτηση,²⁵⁴ αλλά πρέπει να γίνει σαφές ότι ο ζωγράφος δεν αποτελεί επ' ουδενί «πατέρα όλων των ρεαλιστών».²⁵⁵

Το κομμάτι εκείνο της ζωγραφικής παραγωγής του Λα Τουρ που συνδέεται



κατά κύριο λόγο με το «ρεαλισμό», είναι οι σκηνές με φυσικό φωτισμό και όχι τόσο οι νυχτερινές, κυρίως γιατί με την πάροδο των χρόνων, οι τελευταίες τείνουν προς ολοένα και μεγαλύτερο βαθμό ζωγραφικής αφαίρεσης.²⁵⁶ Ωστόσο, δε λείπουν οι αναφορές στο «ρεαλισμό» ούτε από τις νυχτερινές σκηνές. Μιλώντας, για

παράδειγμα, για το *Νεογέννητο* της Ρεν (βλ. εικόνα), ο Cuzin αναφέρεται στην «απλοποίηση των μορφών», που συνδέεται με την «πυκνότητα του προσεκτικού

τον κάνει ν' απορρίπτει τον κόσμο των μορφών που δημιούργησε η Αναγέννηση προς όφελος μιας προσεκτικής αναπαραγωγής του καθημερινού θεάματος, και στην ανάγκη, όχι να εικονογραφήσει μια σκέψη ή μια διήγηση, αλλά να γίνει κοινωνός της εσωτερικής ζωής των όντων που τα συλλαμβάνει μέσα στη μοναδικότητά τους». Το «ρεαλισμό» με τον «καρβατζισμό» συνδέει και ο Pariset, 1948, ο.π., σελ. 104 : «Ο Καρβατζισμός είναι πριν απ' όλα μια προσπάθεια ρεαλισμού, και να ακόμη ένας όρος που χρήζει προσδιορισμού».

²⁵⁴ Συμφωνούμε, για παράδειγμα, με τον Francastel, 1938, ο.π., σελ. 51-52, ο οποίος δε βλέπει τίποτα το ρεαλιστικό στα έργα της πρώτης περιόδου (τους *Βάκχους*, τους *Μουσικούς*, ακόμη και τη *Χειρομάντισσα*). Ο Francastel εντοπίζει το «ρεαλισμό» του Καραβάτζο στις θρησκευτικές του σκηνές (φέρνει ως παραδείγματα το *Θάνατο της Παρθένου*, τη *Θυσία του Ισαάκ* στο Ουφίτσι, τους πίνακες στο παρεκκλήσιο Κονταρέλι κτλ.), αλλά είναι προφανές ότι δεν χρησιμοποιεί τον όρο κυριολεκτικά. Αναφέρεται αντιθέτως στην ιδιότητα του Καραβάτζο να απεικονίζει τα ιερά πρόσωπα με αληθοφάνεια, αφηφώντας τις εικονογραφικές συμβάσεις της εποχής, κάτι που τον έφερε αντιμέτωπο με τους εκπρόσωπους της επίσημης τέχνης, σύμφωνα με τον Francastel, ο.π., σελ. 54-56 και 60. Άλλωστε, όταν αναφέρει τον Ανίμπαλε Καράτσι, τον οποίο θεωρεί σε έργα όπως ο *Χωρικός που τρώει φασόλια*, για παράδειγμα, περισσότερο ρεαλιστή από τον Καραβάτζο, η έκφραση που χρησιμοποιεί είναι η εξής: «πιο ρεαλιστής – δηλ., κατά βάθος, για εμάς, νατουραλιστής», ο.π., σελ. 52.

²⁵⁵ Ο χαρακτηρισμός ανήκει στον Jamot, 1935, ο.π., σελ. 74. Ορισμένες φορές, η εκ των προτέρων βεβαιότητα ότι ο Καραβάτζο είναι «ρεαλιστής», μπορεί να οδηγήσει σε σοβαρές παρανοήσεις. Είναι ενδιαφέρον, για παράδειγμα, να διαβάσει κανείς τη μετάφραση του Hibbard, 1983, ο.π., σελ. 360-374, του αποσπάσματος για τον Καραβάτζο από το βιβλίο του Μπελόρι *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (Ρώμη, 1672). Σ' αυτή χρησιμοποιείται η λ. «ρεαλισμός», «ρεαλιστικός» κτλ. για την απόδοση λέξεων που στο πρωτότυπο έχουν να κάνουν με τη *μίμηση* και τη *φύση* γενικότερα – π.χ. “ed è sommamente in istima per la forza dell'imitazione”, μτφρ. “...very highly esteemed for its powerful realism” (σελ. 370), “venuto in tempo che, non essendo molto in uso il naturale”, μτφρ. “for he lived at a time when realism was not much in vogue”, “e si mostrò naturalista”, μτφρ. “and demonstrated himself a realist” (σελ. 371) κτλ. Η μεταφραστική επιλογή του Hibbard δε δικαιολογείται, και μπορεί μόνο να αποδοθεί είτε στην αξιωματική αποδοχή του «ρεαλισμού» του Καραβάτζο είτε στη γενικότερη σύγχυση που επικρατεί αναφορικά με τη χρήση του όρου.

²⁵⁶ Βλ. Thuillier, 1997, ο.π., σελ. 28 : «Άρα αυτό που εισάγει τότε ο Λα Τουρ στις νυχτερινές του σκηνές, είναι το αντίθετο του καρβατζισμού : μια αφαίρεση που εξελίσσεται γοργά σε σχηματοποίηση των μορφών, σε αταραξία των προσώπων. Ο ρεαλισμός εξαφανίζεται, κάνοντας να εμφανιστεί γυμνή... η ιδέα. Παρά το κερύ του, εξαιτίας του κεριού του, το *Νεογέννητο* της Ρεν δεν είναι ένας πίνακας καρβατζιστικός».

ρεαλισμού τμημάτων όπως το πρόσωπο του Βρέφους».²⁵⁷ Είναι προφανές ότι εννοεί την εκπληκτική πιστότητα με την οποία αποδίδεται το πρόσωπο του νεογέννητου – τι ακριβώς όμως προσφέρει η χρήση του όρου «ρεαλισμός» στην προκειμένη περίπτωση;²⁵⁸ Η χρήση του όρου από τον Thuillier, ο οποίος συγκρίνει το ζωγάφο με τον Κουρμπέ, εξετάζοντας ένα έργο όπως ο *Άγιος Φραγκίσκος διαλογίζεται*,²⁵⁹ προκαλεί ακόμη περισσότερα προβλήματα.

Θα θέλαμε όμως, στο σημείο αυτό, να δείξουμε, επιλέγοντας ενδεικτικά δύο από τα έργα του Λα Τουρ με φυσικό φωτισμό, πόσο άστοχος είναι ο χαρακτηρισμός «ρεαλιστικός» ακόμη και για την πρώτη περίοδο του ζωγράφου. Τα έργα που θα σχολιάσουμε είναι τα εξής: *Γέρος και Γριά* (λάδι σε καμβά, 0.91 x 0.60 το καθένα, Μουσείο Καλών Τεχνών, Σαν Φρανσίσκο) και *Οργανίστας* (λάδι σε καμβά, 1.62 x 1.05, Μουσείο Καλών Τεχνών, Ναντ). Η μελέτη των έργων αυτών μας φέρνει αντιμέτωπους με διάφορες πτυχές του προβλήματος της χρήσης του όρου «ρεαλισμός» στην έρευνα για τον Λα Τουρ. Συνήθως, η προβληματική περιστρέφεται γύρω από το περιεχόμενο των έργων αυτών, κατ'επέκταση δηλ. γύρω από θέματα εικονογραφίας, όπως επίσης και γύρω από τον τρόπο παρουσίασης του θέματος (απουσία σατιρικών στοιχείων, αντικειμενικότητα της παρατήρησης, «κλινική» αντιμετώπιση κτλ.), χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν απαντούν και περιγραφές που επικεντρώνονται στην τεχνοτροπία.

Θέματα, όπως τα παραπάνω, που ο ζωγράφος αντλεί από τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα, θεωρούνται από ορισμένους μελετητές του Λα Τουρ εγγενώς «ρεαλιστικά», και ο χαρακτηρισμός αυτός βρίσκεται σε άμεση συνάρτηση με την απουσία δευτερεύοντος νοήματος. Όσοι δηλ. υποστηρίζουν ότι τα παραπάνω έργα είναι «ρεαλιστικά», δεν παραλείπουν συνήθως να τονίσουν πως πρόκειται για απεικονίσεις βασισμένες στην παρατήρηση της πραγματικότητας («εκ του φυσικού»),²⁶⁰ χωρίς να υπάρχουν νοήματα προς αναζήτηση ή αποκρυπτογράφηση, πέραν αυτού που αντικρίζουμε στον πίνακα ως θεατές.

²⁵⁷ Georges de La Tour, Grand Palais, 1997, ο.π., σελ. 237.

²⁵⁸ Ο Thuillier, 1993, ο.π., σελ. 170, σχολιάζοντας το χαρακτηριστικό *Παναγία και Βρέφος με την Αγία Άννα ή Νεογέννητο παιδί* (Εθνική Βιβλιοθήκη, Παρίσι), από μία χαμένη πρωτότυπη σύνθεση του Λα Τουρ, και την πιθανότητα, κατά τον ίδιο, να πρόκειται είτε για μία θρησκευτική σκηνή ή για μία «απλή σκηνή μητρότητας», γράφει: «Αυτή είναι η αρετή του ρεαλισμού».

²⁵⁹ Βλ. Thuillier, 1993, ο.π., σελ. 169: «Ανυποχώρητος στο ρεαλισμό του, όπως ο Κουρμπέ κάπου διακόσια χρόνια αργότερα, ήταν απρόθυμος να ζωγραφίσει άγγελους με φτερά και ουρανούς να ανοίγουν». Ο Thuillier αναφέρεται συγκεκριμένα στο χαρακτηριστικό *Ο Άγιος Φραγκίσκος διαλογίζεται* (Εθνική Βιβλιοθήκη, Παρίσι), το οποίο αναπαράγει ένα χαμένο πρωτότυπο του Λα Τουρ.

²⁶⁰ Βλ. de Vries, 1991, ο.π., σελ. 220, η παρατήρηση του οποίου μας βρίσκει απόλυτα σύμφωνους: «Ολόκληρος ο κόσμος της ερμηνευμένης και ζωγραφισμένης φάρσας κατοικούνταν από

Έτσι, για παράδειγμα, ο Thuillier θεωρεί πως ο *Γέρος* και η *Γριά* του Σαν Φρανσίσκο (βλ. εικόνες) είναι «αγαθοί άνθρωποι που πόζαραν μπροστά στο



ζωγράφο», χωρίς να συνειδητοποιεί ότι αυτό θα ανήγαγε τους δύο πίνακες σε πορτρέτα, κάτι το οποίο δεν είναι δυνατόν να ισχύει, αν λάβουμε υπόψη την κοινωνική τάξη των δύο απεικονιζόμενων, καθώς επίσης και την κοινωνική τάξη του ίδιου του Λα Τουρ.²⁶¹ Στην προκειμένη περίπτωση, ο Thuillier εκφράζει τη διαφωνία του με μια σειρά μελετητών που έχουν αποδείξει – με ατράνταχτα επιχειρήματα κατά την άποψή μας – τις θεατρικές καταβολές των δύο έργων. Έτσι, ο Blunt πρώτος επεσήμανε την

ομοιότητα της στάσης της γυναίκας στον πίνακα του Λα Τουρ με την αντίστοιχη μιας γυναίκας σε ξυλογραφία του Ζαν ντε Γκουρμόν του νεότερου (Jean de Gourmont, περ.1537-πριν το 1598), το οποίο απεικονίζει μία σκηνή από γαλλική φαρσοκωμωδία. Επισημαίνει, εκτός αυτού, την ύπαρξη ενός χαρακτηριστικού του Γιάκομπ ντε Γκείν II, στο οποίο η στάση της γυναίκας είναι σχεδόν πανομοιότυπη με τον πίνακα του Λα Τουρ. Ο Blunt θεωρεί ως το πραγματικό θέμα του πίνακα τη [στρίγγλα] γυναίκα η οποία κακομεταχειρίζεται το σύζυγό της.²⁶² Και μόνο η «σχεδόν



υπερτονισμένα στερεότυπα, τα οποία προέρχονταν όχι από την πραγματικότητα, αλλά από μία σχηματική σύνοψη κοινώς αποδεκτών προκαταλήψεων για την πραγματικότητα. Παρόλα αυτά, η ηθογραφία και η φάρσα έχουν αποκαλεστεί 'ρεαλιστικές', σα να εικονογραφούσαν καθημερινές καταστάσεις με αξιόπιστο τρόπο. Αυτή η παρανόηση μπορεί να οφείλεται, εν μέρει, στους καλλιτέχνες του 16ου και 17ου αιώνα, που με το χρόνο προσαρμόσαν τους φαρσικούς χωρικούς τους σε παρατηρήσεις *εκ του φυσικού*». Βλ. και στη σελ. 241, υποσημ. 46, το απόσπασμα από το Max J. Friedländer, *Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen*, A. A. M. Stols, Χάγη, 1947, σελ. 207 : «Ο ζωγράφος της ηθογραφίας μοιάζει να εικονογραφεί αυτό που έχει δει με τα ίδια του τα μάτια. Αλλά, αυστηρά μιλώντας, δεν το έχει δει, δηλ. όχι ως ένα συνεκτικό σύνολο. Αποφασιστικής σημασίας είναι, το αν δημιουργεί ή όχι την εντύπωση ότι...θα μπορούσε να το είχε δει στην κανονική, καθημερινή ζωή» (από την αγγλ. μτφρ. του de Vries).

²⁶¹ Αναφέρεται στο *Georges de La Tour*, Grand Palais, 1997, ο.π., σελ. 126. Στο *Georges de La Tour*, Orangerie, 1972, ο.π., σελ. 119-120, οι Rosenberg και Thuillier έκαναν λόγο για «απουσία θέματος», για «δύο πιστές σπουδές τύπων της Λορραίνης» και για «αναπαράσταση εκ του φυσικού».

²⁶² Βλ. Blunt, 1972, ο.π., σελ. 519, υποσημ. 13 και εικόνα 4 για την ξυλογραφία του Γκουρμόν. Το χαρακτηριστικό του ντε Γκείν αναπαράγεται στο Hollstein, τόμ. VII, σελ. 127.

εμβληματική»²⁶³ πόζα της γυναίκας θα ήταν αρκετή για να μας βάλει σε υποψίες. Ο Thuillier, ωστόσο, επιμένει να βλέπει τα δύο έργα σαν «απλές αναπαραστάσεις της πραγματικότητας», «όπως ζωγραφίζει κανείς ένα τοπίο ή μια νεκρή φύση».²⁶⁴ Ο Christopher Comer αναφέρει πως στα 1615 ο δούκας Ερρίκος ΙΙ της Λορραίνης πλήρωσε τον Τιερί Βινιόλ (Thierry Vignolles) για μία “*fantaisie d’un vieillard et une vieille*” και διατυπώνει την υπόθεση ότι οι πίνακες του Λα Τουρ ενδεχομένως ανήκουν σε μια ζωγραφική παράδοση που βασίζεται στην αναπαράσταση ανθρώπινων τύπων που προέρχονται από διαφορετικά έθνη, επαγγέλματα, κοινωνικές τάξεις και ηλικιακές ομάδες, και συνήθως απαντούν σε εγχειρίδια κοστουμιών.²⁶⁵ Για την ακρίβεια, όχι μόνο ο *Γέρος* και η *Γριά*, αλλά και το *Ζεύγος χωρικών που τρώει μπιζέλια* του Βερολίνου είναι, για τον Comer, καπρίτσια.²⁶⁶

Όσον αφορά στον *Οργανίστα*, ο Cuzin τον αποκαλεί το έργο το «πλέον αντιπροσωπευτικό του ‘ρεαλισμού της Λορραίνης’»,²⁶⁷ ενώ επισημαίνει παράλληλα

²⁶³ Ο χαρακτηρισμός είναι της Martha Kellogg Smith (σελ. 288), η οποία στο άρθρο της “*Georges de La Tour’s Old man and Old Woman in San Francisco*”, *The Burlington Magazine*, τόμ. CXXI, τχ. 914, Μάιος 1979, σελ. 288-294, προχωράει ένα βήμα πιο πέρα ταυτίζοντας, με πειστικά επιχειρήματα, τη *Γριά* του Λα Τουρ με ένα συγκεκριμένο χαρακτήρα που απαντάει στο γαλλικό θέατρο (ειδικά στη γαλλική φαρσοκωμωδία) από το β’ μισό του 16ου μέχρι τα μέσα του 17ου αιώνα.

²⁶⁴ Αναφέρεται στο *Georges de La Tour*, Grand Palais, 1997, ο.π., σελ. 126. Βλ. επίσης για το ίδιο έργο, Vitale Bloch, “*Georges de La Tour once again*”, *The Burlington Magazine*, τόμ. XCVI, τχ. 612, Μάρτιος 1954, σελ. 81-82 : «αλλά δημιουργούν την εντύπωση στο θεατή ότι είναι ζωγραφισμένοι ‘με βάση τη ζωή’, χωρίς την παραμικρή απόπειρα να υπονοηθεί κάποιο περαιτέρω περιεχόμενο ή ηθογραφικού τύπου νόημα στους πίνακες...Περιέργως, η στάση του Λα Τουρ απέναντι στην πραγματικότητα και το στήσιμο αυτών των δύο *pendants* θυμίζει το 19ο αιώνα». Το γεγονός ότι τα δύο αυτά έργα του Λα Τουρ θυμίζουν στο συγγραφέα το 19ο αιώνα, δεν τον εμποδίζει να επισημαίνει τα μανιεριστικά τους στοιχεία, βάση των οποίων τα χρονολογεί άλλωστε («όπως για παράδειγμα η προτίμηση στις έντονες σκιές», σελ. 82). Πιο πάνω, στο ίδιο άρθρο (σελ. 81), ο Bloch έχει διατυπώσει την άποψη ότι «ο Λα Τουρ δεν είχε σχεδόν κανένα μερίδιο, ή, εν πάση περιπτώσει, μόνο οριακά, στην πραγματική ζωγραφική της πραγματικότητας όπως την καλλιέργησαν ο Λουί Λε Ναιν και τ’αδέρφια του».

²⁶⁵ Christopher Duran Comer, *Studies in Lorraine Art, ca. 1580 – ca. 1625*, Princeton University, διδακτορική διατριβή (αδημοσίευτη), 1980, σελ. 148. Για τους Rosenberg και Thuillier, στο λήμμα από τον κατάλογο της έκθεσης *Georges de La Tour*, Orangerie, 1972, ο.π., σελ. 119-120, τα έργα «δεν ανήκουν ούτε στις ηθογραφικές σκηνές με την έννοια του όρου, ούτε στις σειρές όπως τα *επαγγέλματα*», αλλά στην «παράδοση των λαϊκών τύπων».

²⁶⁶ Comer, 1980, ο.π., σελ. 147. Η παρατήρηση του Comer είναι ιδιαίτερος επιτυχημένη, κατά την άποψή μας, στο εξής : Δίνει έμφαση στο γεγονός ότι οι άνθρωποι αυτοί αναπαρίστανται ως *σύμβολα* μιας συγκεκριμένης κατάστασης και όχι ως άτομα, διάκριση πολύ σημαντική για την κατανόηση των έργων αυτών.

²⁶⁷ Στα 1948, ο Pariset αφιερώνει στη μονογραφία του για το Λα Τουρ, ένα κεφάλαιο στο «Γαλλικό λαϊκό ρεαλισμό» (σελ. 138-144), στο οποίο αναφέρεται, μεταξύ άλλων, και στο «λαϊκό ρεαλισμό της Λορραίνης» (σελ. 139), θεωρώντας δεδομένη τόσο την ύπαρξη του ενός όσο και του άλλου. Είναι ο πρώτος, απ’όσο γνωρίζουμε, που μίλησε για «ρεαλισμό της Λορραίνης». Ο Thuillier, 1997, ο.π., σελ. 29-30, αρνείται, ορθώς κατά τη γνώμη μας, την ύπαρξη μιας «ρεαλιστικής» ζωγραφικής παράδοσης στη Λορραίνη. Δε διαφωνεί βέβαια ως προς την ύπαρξη του «ρεαλισμού» γενικά, αλλά ως προς το κατά πόσον δικαιολογούνται οι μελετητές να μιλούν για ένα «ρεαλισμό» που προσιδιάζει στη Λορραίνη, όπως μια τοπική σχολή, μια τοπική ζωγραφική παράδοση. Αυτό φαίνεται άλλωστε και από το γεγονός ότι διαχωρίζει τον Λα Τουρ από τους υπόλοιπους καλλιτέχνες της περιοχής (τον Μπελάνζ,



τα μανιεριστικά στοιχεία που επιβιώνουν σ' αυτό, καταλήγοντας ότι «έχουμε εδώ να κάνουμε με έναν πίνακα σχεδόν ντελικάτο, ζωγραφισμένο για ένα εκλεπτυσμένο κοινό, όπως δικαίως το υπογραμμίζει ο κατάλογος της έκθεσης του 1972».²⁶⁸ Αποκαλυπτική είναι η σύγκριση που κάνει ο Sterling ανάμεσα στον πίνακα του Λα Τουρ και την



οξυγραφία του Μπελάνζ Ζητιάνος με οργάνιστρο (Εθνική Βιβλιοθήκη, Παρίσι, βλ. εικόνες),²⁶⁹ το οποίο όλοι οι μελετητές δέχονται ως πρότυπο για τον *Οργανίστα* : «Η σοβαρότητα, η ανθρωπιά και ο σεβασμός προς τη ζωή, να τι ενώνει τον Λα Τουρ με το караβατζιστικό κίνημα και τον διαχωρίζει συγχρόνως από το μανιερισμό... Ο επαίτης του Μπελάνζ είναι μία σιλουέτα ελικοειδής, που μόλις στέκεται στα πόδια του... η έκφρασή του τείνει προς μια κωμική γκριμάτσα · μία φαντασμαγορική παραδοξότητα και μία πλήρης έλλειψη ανθρώπινης συμπάθειας σημαδεύουν αυτή τη μορφή του μοχθηρού θεατρίνου. Εν συγκρίσει, ... αν η γωνιώδης σιλουέτα και το συστραμμένο πρόσωπό του [ενν. του *Οργανίστα* του Λα Τουρ] μας κάνουν εντύπωση, δεν έχουν τίποτα το γελοιογραφικό, τίποτα το αυθαίρετο... Η σκληρότητα αυτής της εικόνας δεν οφείλεται στη θέση που παίρνει ο καλλιτέχνης, όπως στον Μπελάνζ, [αλλά] προέρχεται από την ίδια τη φύση, από τη φθορά μιας

τον Ντενυέ, τον Λε Κλερκ, ακόμη και τον Καγιό), γράφοντας : «Φαίνεται πως μόνο η ιδιοφυΐα του Λα Τουρ μπόρεσε να επιβάλει μια τέχνη καθαρής ρεαλιστικής φλέβας».

²⁶⁸ Βλ. *Georges de La Tour*, Grand Palais, 1997, ο.π., σελ. 138. Βλ. και *Georges de La Tour*, Orangerie, 1972, ο.π., σελ. 140-141 : «...είναι το αριστούργημα αυτού του ρεαλισμού της Λορραίνης – και ίσως το αριστούργημα ολόκληρης αυτής της ρεαλιστικής φλέβας... Είναι προφανές ότι αυτή η παραγωγή [ενν. τη ρεαλιστική παραγωγή γενικά] θέλγει λοιπόν ένα ολόκληρο κοινό : όχι αυτό του λαού ούτε της αστικής τάξης..., αλλά κυρίως ένα κοινό ευγενών εραστών της τέχνης... Αυτό το εκλεπτυσμένο κοινό επιθυμεί να διασκεδάσει με την 'αφέλεια' του θέματος και την τελειότητα της απόδοσης».

²⁶⁹ Ενδεικτική είναι η διαφοροποίηση ανάμεσα στους τίτλους που έχουν επικρατήσει για τα δύο έργα, παρόλο που αυτά έχουν ακριβώς το ίδιο θέμα. Ο Cuzin γράφει, δικαιολογώντας προφανώς τη διαφοροποίηση αυτή, πως δε βρίσκουμε στον *Οργανίστα* «τίποτα από τη χαρακτηριστική ενδυμασία ενός επαίτη», *Georges de La Tour*, Grand Palais, 1997, ο.π., σελ. 138. Έχουμε την εντύπωση ότι, στον πίνακα του Λα Τουρ, η διάσταση ανάμεσα στην ενδυμασία του μουσικού – το εντυπωσιακό κόκκινο καπέλο με το φτερό, η κάπα, ο πλουμιστός γιακάς – και στην κοινωνική του θέση πρέπει να ήταν ένα επιπλέον στοιχείο που τόνιζε τον κωμικό χαρακτήρα του έργου και όχι ένα στοιχείο που διαφοροποιεί κατ'ουσίαν τον πίνακα από την οξυγραφία του Μπελάνζ.

άθλιας ζωής, είναι σοβαρή, είναι τραγική».²⁷⁰ Θεωρούμε πως η αναπαραγωγή των δύο έργων είναι περισσότερο εύγλωττη από κάθε λεκτικό επιχείρημα και πως οι επιφανειακές διαφορές τους δεν αρκούν για να καλύψουν τη βαθύτατη συγγένεια που υπάρχει ανάμεσα στον Λα Τουρ και τον Μπελάνζ, όπως άλλωστε το επισημαίνει ο Bloch.²⁷¹ Η περιγραφή του Sterling, ιδίως όσον αφορά την αντιπαράθεση της «πλήρους έλλειψης ανθρώπινης συμπάθειας» από τη μεριά του Μπελάνζ και της ‘αντικειμενικότητας’, θα λέγαμε, της σκληρότητας του Λα Τουρ (που «προέρχεται από την ίδια τη φύση»), δε στηρίζεται τόσο στα χαρακτηριστικά των δύο απεικονίσεων, όσο σε δύο στερεότυπες εικόνες για το μανιερισμό και τον караβατζισμό, στις οποίες ανταποκρίνονται, σύμφωνα με τον Sterling, οι Μπελάνζ και Λα Τουρ. Κατά τη γνώμη μας, ούτε ο τρόπος αντιμετώπισης του θέματος (ο καταφανώς κοροϊδευτικός τόνος του πίνακα του Λα Τουρ) ούτε η τεχνοτροπία (το ιδιότυπο μίγμα εξεζητημένης εκλέπτυνσης και επιμονής στην αληθοφανή απόδοση της λεπτομέρειας) δικαιολογούν το χαρακτηρισμό «ρεαλιστικός». Κλείνοντας, θα θέλαμε να τονίσουμε πως η ύπαρξη τυφλών μουσικών-ζητιάνων σε περιοχές της Γαλλίας το πρώτο μισό του 17ου αιώνα,²⁷² δεν καθιστά αυτομάτως τους πίνακες που τους απεικονίζουν «ρεαλιστικούς». Το γεγονός δηλ. ότι ένας πίνακας αναπαριστά κάτι που αποδεδειγμένα υπάρχει στην πραγματικότητα, δε σημαίνει κατ’ανάγκη ότι η αναπαράσταση αυτή πρέπει να χαρακτηριστεί «ρεαλιστική».

α) Η Καταβολή των χρημάτων

Ο εικονογραφικός συσχετισμός του θέματος της *Κλήσης του Ματθαίου* με την προγενέστερη ζωγραφική παράδοση της απεικόνισης τοκογλύφων, αργυραμοιβών κτλ. στις Κάτω Χώρες, εξαιτίας του επαγγέλματος του Ματθαίου, δεν άργησε να οδηγήσει τους μελετητές στη σύγκριση του πίνακα του Λα Τουρ με παραστάσεις της *Κλήσης του Ματθαίου*, όπως είδαμε αναλυτικά στο προηγούμενο κεφάλαιο, και

²⁷⁰ Sterling, 1951, ο.π., σελ. 150. Ο Sterling με τη σύγκριση αυτή απαντάει στον Bloch, βιβλιοκριτική της μονογραφίας του οποίου αποτελεί εν μέρει το παρόν άρθρο. Ο Sterling αναφέρει, ο.π., σελ. 149, πως ο Bloch «αρνείται στον Λα Τουρ τη ζωγραφική ευαισθησία απέναντι στην ύλη και την ποιότητα του ‘ρεαλιστή’ ζωγράφου».

²⁷¹ Το αναφέρει ο Sterling, 1951, ο.π., σελ. 150. Βλ. και Slatkes, 1996, ο.π., σελ. 203 : «...η εξ ολοκλήρου αρνητική αντιμετώπιση τέτοιων τυφλών ζητιάνων αποτελεί μέρος της τέχνης των Κάτω Χωρών από τον πρώιμο 16ο αιώνα...». Το σχόλιο τονίζει, ορθώς, για άλλη μια φορά, τη σχέση του Λα Τουρ με τη ζωγραφική των Κάτω Χωρών και στη θεματολογία και στον τρόπο παρουσίασης.

²⁷² Βλ. σχετικά το άρθρο του Jean-Yves Ribault, “Réalisme plastique et réalité sociale. A propos des aveugles musiciens de Georges de La Tour”, *Gazette des Beaux-Arts*, τομ. CIV, 1984, σελ. 2-3.

κατ' επέκταση να αναρωτηθούν σχετικά με το πραγματικό περιεχόμενο της *Καταβολής των χρημάτων* (βλ. εικόνα). Έτσι, οι Rosenberg και Macé de Lépinay πιστεύουν ότι ο «ρεαλισμός της σκηνής δε θα έπρεπε να μας οδηγήσει στο βιαστικό



συμπέρασμα μιας ερμηνείας αμιγώς κοσμικής», αλλά θεωρούν πως είναι πιο συνετό, στην παρούσα κατάσταση της έρευνας, να δούμε στον πίνακα μία «σκηνή της καθημερινής ζωής στον τύπο των κλασικών σκηνών με αργυραμοιβούς τύπου Μπρέγκελ».²⁷³ Συγκεκριμένα, απορρίπτουν την

υπόθεση της *Κλήσης του Ματθαίου* εξαιτίας της απουσίας της μορφής του Χριστού από τον πίνακα, θεωρώντας σωστά πως ο νεαρός άνδρας με το πλουμιστό καπέλο στα αριστερά που δείχνει τον αργυραμοιβό,²⁷⁴ είναι απίθανο να είναι ο Χριστός – αν και σε αντίστοιχες απεικονίσεις της *Κλήσης*, αυτή είναι η χαρακτηριστική χειρονομία του Χριστού απέναντι στο Ματθαίο.²⁷⁵ Ο Cuzin καταλήγει κι αυτός ότι έχουμε να κάνουμε με «μία απλή ηθογραφική σκηνή που δείχνει έναν άνδρα μέτριας [οικονομικής] κατάστασης σ' έναν τοκογλύφο ή [έναν άνδρα] που εξοφλεί φόρους ή δασμούς».²⁷⁶ Ο Cuzin τονίζει επιπλέον ότι ο πίνακας του Λα Τουρ στερείται της «φροντίδας για το γραφικό και το ανέκδοτο», που χαρακτηρίζει τους φλαμανδικούς πίνακες με παρόμοια θέματα του 16ου και αρχών του 17ου αιώνα.²⁷⁷

Κατά τη γνώμη μας, η *Καταβολή των χρημάτων*, τίτλο τον οποίο επιλέξαμε ως τον πλέον ουδέτερο, δεν είναι απαραίτητο να συνδεθεί με κάποιο θρησκευτικό θέμα.

²⁷³ Βλ. Rosenberg και Macé de Lépinay, 1973, ο.π., σελ. 89. Αμέσως πριν, οι συγγραφείς υπογραμμίζουν ότι «κατά το πρώτο τμήμα της σταδιοδρομίας του, ο Λα Τουρ πραγματεύεται τα θρησκευτικά θέματα τα οποία προσεγγίζει μ' έναν ρεαλισμό πολύ έκδηλο. Ο κόσμος της Βίβλου γίνεται, σύμφωνα με το μάθημα του Καραβάτζο, αυτός της καθημερινής πραγματικότητας...». Για άλλη μια φορά, ο «ρεαλισμός» του Λα Τουρ αποδίδεται σε επίδραση του Καραβάτζο.

²⁷⁴ Παρά το γεγονός ότι, κατά την άποψή μας, δεν υπάρχει καμία αμφιβολία για το ποιον ακριβώς δείχνει ο άνδρας και ποιος είναι ο αργυραμοιβός στη συγκεκριμένη σκηνή – βλ. παρακάτω – θα μας βοηθούσε αν οι Rosenberg και Macé de Lépinay διευκρίνιζαν ποιον θεωρούν εκείνοι πως δείχνει ο άνδρας με το καπέλο.

²⁷⁵ Για μια συζήτηση σχετικά με τις υπόλοιπες θεωρίες που έχουν προταθεί και απορριφθεί αναφορικά με το θέμα του πίνακα, βλ. το λήμμα του έργου στον κατάλογο της έκθεσης, *Georges de La Tour*, Grand Palais, 1997, ο.π., σελ. 120 και Thuillier, 1993, ο.π., σελ. 115. Ο Blunt, 1972, ο.π., σελ. 525, θεωρεί πιθανό να απεικονίζει τον πίνακα την παραβολή των εργατών στο αμπέλι (Ματθαίος, κεφ. Κ, 1-16), αν και δεν αποκλείει την πιθανότητα να πρόκειται για έναν τοκογλύφο ή για ένα αφεντικό που πληρώνει τους εργάτες του.

²⁷⁶ *Georges de La Tour*, Grand Palais, 1997, ο.π., σελ. 120. Υποθέτουμε πως με το χαρακτηρισμό “un homme de modeste condition” αναφέρεται στον ηλικιωμένο στα δεξιά του πίνακα.

²⁷⁷ *Georges de La Tour*, Grand Palais, 1997, ο.π., σελ. 122.

Ωστόσο, αδυνατούμε να την αντιμετωπίσουμε ως μία «ρεαλιστική σκηνή» ή ως μία «σκηνή της καθημερινής ζωής». Μας προβληματίζει ιδιαίτερα η χειρονομία του άνδρα που δείχνει (δεν καταλαβαίνουμε γιατί, στα πλαίσια μιας τέτοιας σκηνής, να πρέπει να δείχνει τον αργυραμοιβό), καθώς επίσης και η ενδυμασία του που είναι εμφανώς διαφορετική από όλων των υπολοίπων : Τα στοιχεία αυτά μοιάζουν φορείς κάποιου νοήματος, το οποίο μας διαφεύγει. Σε ανάλογες σκηνές φλαμανδικές ή ολλανδικές, δεν υπάρχουν παρόμοια στοιχεία – ενώ είναι φανερό ότι ο άνδρας δε διαδραματίζει κάποιο ρόλο που να σχετίζεται με το θέμα του πίνακα, αν υποθεθεί ότι αυτό είναι όντως κάποιου τύπου χρηματική συναλλαγή. Περίεργες είναι επίσης και οι φιγούρες του μυστηριώδους, μισοκρυμμένου στην κάπα του, άνδρα με το καπέλο στην πίσω δεξιά γωνία του πίνακα, ενώ δεν είναι σαφής ο ρόλος του άνδρα που διαβάζει το γράμμα. Παρόλα αυτά, ούτε οι αντίστοιχες σκηνές φλαμανδικής και ολλανδικής προέλευσης είναι «ρεαλιστικές», αν και είναι βέβαιο ότι ένα πραγματικό, όσο και καθημερινό, περιστατικό της ζωής αποτελεί τη βάση για την υλοποίησή τους. Θεωρούμε, με άλλα λόγια, πως οι πίνακες που απεικονίζουν χρηματικές συναλλαγές, στα πλαίσια της ολλανδικής και φλαμανδικής κουλτούρας, είναι επιφορτισμένοι με ηθικοπλαστικά νοήματα, που πιθανότατα έχουν να κάνουν με την απληστία και τη φιλαργυρία, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι τοκογλύφοι, αργυραμοιβοί κτλ. δεν αποτελούσαν μια καθημερινή πραγματικότητα.

Προκειμένου να καταδείξουμε το πόσο παραπλανητική μπορεί να είναι η εκ των προτέρων πεποίθηση ότι ο Λα Τουρ είναι «ρεαλιστής» και ότι προσεγγίζει τα θέματά του ως τέτοια, θα αναλύσουμε εις μάκρος την άποψη του Thuillier για το έργο,²⁷⁸ κάνοντας και μερικές δικές μας εικονογραφικές παρατηρήσεις. Σύμφωνα με τον Thuillier, η *Καταβολή των χρημάτων* δεν είναι μια απλή ηθογραφική σκηνή με τοκογλύφους ή τραπεζίτες, γιατί σε ανάλογες περιπτώσεις απεικονιζόταν «η πράξη του δανεισμού και όχι, όπως εδώ, η πληρωμή μερικών νομισμάτων». Θεωρεί επίσης πως ο Λα Τουρ προσάρμοσε το πρότυπό του – την *Κλήση του Ματθαίου* του Καραβάτζο – σε μία σύνθεση «μέχρι τη μέση», αλλά «για να δημιουργήσει μια σκηνή δανεισμένη απευθείας από την καθημερινή ζωή».²⁷⁹ Αναφέρεται για την ακρίβεια

²⁷⁸ Βλ. Thuillier, 1993, ο.π., σελ. 115-116, από όπου και οι ακόλουθες παραπομπές.

²⁷⁹ Βλ. επίσης και *Georges de La Tour*, Orangerie, 1972, ο.π., σελ. 237 : «Αυτή η αναγωγή του караваτζιστικού θέματος [ενν. την *Κλήση του Ματθαίου*] σε ηθογραφική σκηνή θα προϋπέθετε σ' αυτόν [ενν. στον Λα Τουρ] μία κατεύθυνση της σκέψης που θα ταίριαζε ίσως αρκετά καλά με την, τόσο συχνή στην πρώτη περίοδο, ρεαλιστική επίκληση των χωρικών και των ζητιάνων». Οι Rosenberg και Thuillier δεν κατατάσσουν την *Καταβολή των χρημάτων* στα πρωτότυπα έργα του Λα Τουρ, γιατί

στους φόρους που βάρυναν τους κατοίκους της Λορραίνης, ειδικά μετά το 1631 – επιχείρημα που χρησιμεύει και στη χρονολόγηση του πίνακα. Κατά την άποψή του δηλ., πρόκειται για την απεικόνιση ενός πραγματικού περιστατικού, για μία «ρεαλιστική σκηνή ζωγραφισμένη για χάρη της ζωγραφικής (όπως το *Ζεύγος των χωρικών που τρώει μπιζέλια*)» και πιστεύει ότι ο σύγχρονος θεατής ήταν σε θέση να αναγνωρίσει το απεικονιζόμενο περιστατικό και να το ταυτίσει με την πληρωμή κάποιου από τους φόρους που μάστιζαν την περιοχή – αν και όχι, ασφαλώς, με ένα συγκεκριμένο φόρο. Για τον συγγραφέα, «ο κομψός άνδρας με την πλάτη γυρισμένη στο θεατή για να προΐσταται της σκηνής και η γκριμάτσα στο πρόσωπο του ηλικιωμένου άνδρα καθώς αναγκάζεται να παραδώσει τα χρήματά του, είναι ακριβώς ό,τι θα περιμέναμε να δούμε σε μια τέτοια περίπτωση», ενώ «το ανοιχτό πουγκί και το γεμάτο έγνοιες πρόσωπο του φορολογούμενου, η γαμψή μύτη και το προσηλωμένο βλέμμα του φοροεισπράκτορα είναι αρκετά για να στηθεί το σκηνικό · ο Λα Τουρ αρνείται οποιαδήποτε νύξη που θα ανήγαγε το θέμα σε ανέκδοτο».

Αν ο Thuillier δε θεωρούσε εξαρχής δεδομένη την ύπαρξη του «ρεαλισμού» το 17ο αιώνα, και δεν ερμήνευε το συγκεκριμένο πίνακα κάτω από αυτό το πρίσμα, δε θα οδηγούνταν σ' αυτό που κατά την άποψή μας δεν είναι παρά μία λανθασμένη ανάγνωση του πίνακα. Και εξηγούμεσθε : Δεν υπάρχει λόγος να υποθέσει κανείς ότι



ο ηλικιωμένος άνδρας – ένας «τεχνίτης ή χωρικός» σύμφωνα με τον Thuillier – είναι αυτός που καταβάλλει τα χρήματα, και όχι στην πραγματικότητα ένας τοκογλύφος ή αργυραμοιβός. Θα μπορούσε, ως τοκογλύφος, να μετράει τα χρήματα που πρόκειται να δανείσει σε κάποιον. Αν

έχουμε δίκιο και ο ηλικιωμένος άνδρας είναι πράγματι ο τοκογλύφος, τότε μια ματιά, για παράδειγμα, στον πίνακα του Ροϊμερσβέλε *Ο αργυραμοιβός και η γυναίκα του* (βλ. εικόνα), αρκεί για να δούμε ότι δεν ήταν ασυνήθιστο να απεικονίζονται πρόσωπα μ' αυτήν την ιδιότητα να μετρούν νομίσματα. Το ανοιχτό κατάστιχο, που ορθά παρατηρεί ο Thuillier ότι είναι στραμμένο προς τη μεριά του ηλικιωμένου,²⁸⁰ είναι

την εποχή της έκθεσης του 1972 δεν έχουν δει ακόμη το έργο από κοντά (εξ ου και η διατύπωση «θα ταίριαζε ίσως αρκετά καλά»).

²⁸⁰ Αν προσέξει κανείς τη λεπτομέρεια του πίνακα, βλ. *Georges de La Tour*, Grand Palais, 1997, ο.π., σελ. 123, θα διαπιστώσει ότι τα αρχικά είναι στα αριστερά της σελίδας, όπως κοιτάζουμε από τη μεριά του ηλικιωμένου.

πιο λογικό να είναι στραμμένο προς τον τοκογλύφο παρά προς τον οφειλέτη (ο Thuillier το δικαιολογεί λέγοντας πως το κατάστιχο είναι ίσως μία λίστα των φορολογουμένων, αλλά και πάλι δεν υπάρχει κανένας λόγος να είναι γυρισμένο προς τον οφειλέτη – ενώ είναι φανερό ότι βρίσκεται στα δεξιά του καθιστού άνδρα και όχι μπροστά του, όπως θα ήταν πιο λογικό, αν αυτός ήταν ο φοροεισπράκτορας). Επιπλέον, όλα τα αντικείμενα επάνω στο τραπέζι, ο σωρός των υπόλοιπων χρημάτων, το καλάθι με το περιεχόμενό του κτλ., βρίσκονται πιο κοντά στον ηλικιωμένο παρά στον καθιστό άνδρα – δεν είναι ίσως χωρίς σημασία και το γεγονός ότι από τα έξι πρόσωπα που συμμετέχουν στη σκηνή, τα πέντε στέκονται, έτσι που ο μοναδικός καθιστός άνδρας να ξεχωρίζει ανάμεσά τους. Το πουγκί με το οποίο είναι ζωσμένος ο ηλικιωμένος άνδρας και το οποίο έχει ανοίξει πιθανώς για να βγάλει τα χρήματα τα οποία μετράει, δε σημαίνει απαραίτητως κάτι (μπορεί να έχει βγάλει τα χρήματα που μετράει για να τα δανείσει και όχι για να εξοφλήσει κάποιο φόρο, όπως το θέλει ο Thuillier).²⁸¹ Και γιατί άλλωστε να μετράει τα χρήματα ο οφειλέτης και όχι ο υποτιθέμενος φοροεισπράκτορας ;²⁸² Γιατί να κρατάει ένα κλειστό πουγκί ένας φοροεισπράκτορας σε μια ανάλογη σκηνή ; Οι φοροεισπράκτορες απεικονίζονται συνήθως με σωρούς νομισμάτων και διάφορα χαρτιά γύρω τους,²⁸³ αλλά όχι, απ'όσο γνωρίζουμε, κρατώντας πουγκιά. Από την άλλη, δε βλέπουμε καμία «γκριμάτσα» στο πρόσωπο του ηλικιωμένου, εκτός από αυτήν της αυτοσυγκέντρωσης κάποιου που μετράει και δε θεωρούμε πως οι ρυτίδες που αυλακώνουν το μέτωπό του δείχνουν ένα

²⁸¹ Ο πίνακας του Ροϊμερσβέλε *Ο φοροεισπράκτορας* (Παλαιά Πινακοθήκη, Μόναχο, 1542), βλ. *Georges de La Tour*, Grand Palais, 1997, ο.π., σελ. 67, εικ. 11, θα μπορούσε να θεωρηθεί επιχείρημα υπέρ της άποψης του Thuillier, μιας και απεικονίζει έναν ηλικιωμένο άνδρα να δείχνει το άδειο του πουγκί στον φοροεισπράκτορα, σα να θέλει να τον πείσει ότι τα χρήματα που έχει μπροστά του ήταν όλο κι όλο το περιεχόμενό του. Ωστόσο, στον πίνακα του Ροϊμερσβέλε η διάταξη δεν αφήνει καμία αμφιβολία για το ποιος είναι ο φοροεισπράκτορας, όπως επίσης και η αντίθεση ανάμεσα στον αδύνατο, σχεδόν καμπουριασμένο φορολογούμενο, και τον επιβλητικό, με το τεράστιο προγούλι, φοροεισπράκτορα. Η *Καταβολή των χρημάτων*, όμως, δεν είναι εξίσου ξεκάθαρη, αφήνοντας περιθώριο για άλλες αναγνώσεις. Ας θυμηθούμε και τον πίνακα του Στρότσι *Κλήση του Ματθαίου*, που σχολιάσαμε στο δεύτερο κεφάλαιο : Ο ηλικιωμένος όρθιος άνδρας στα δεξιά του πίνακα παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες με την αντίστοιχη μορφή του Λα Τουρ και μάλιστα κρατάει ένα ανοιχτό πουγκί. Στην προκειμένη περίπτωση όμως δεν είναι δυνατό να τον παρεξηγήσουμε για τον οφειλέτη γιατί η κίνησή του – κρατάει ένα νόμισμα το οποίο περιεργάζεται προσεκτικά – αποδεικνύει ότι πρόκειται μάλλον για κάποιον, ένα φοροεισπράκτορα πιθανόν, που είναι επιφορτισμένος και με τον έλεγχο της γνησιότητας (:) των νομισμάτων. Επιπλέον, βλέπουμε το σκυφτό νέο – περίπου όπως στον πίνακα του Λα Τουρ – στην άλλη άκρη του τραπεζιού να σπρώχνει μερικά νομίσματα προς τη μεριά του, κίνηση που θα πρέπει μάλλον να σημαίνει ότι, αν δεν είναι βοηθός των φοροεισπρακτόρων (του ηλικιωμένου άνδρα στα δεξιά και του Ματθαίου), τότε πρόκειται σίγουρα για τον οφειλέτη.

²⁸² Ο φορολογούμενος στον πίνακα του Ροϊμερσβέλε, βλ. προηγούμενη υποσημείωση, κάνει μία χαρακτηριστική κίνηση με το πουγκί του, αλλά δεν μετράει τα νομίσματα που έχει μπροστά του.

²⁸³ Βλ. για παράδειγμα και πάλι έναν πίνακα του Ροϊμερσβέλε, τους *Δύο φοροεισπράκτορες* της Εθνικής Πινακοθήκης του Λονδίνου, όπου μάλιστα ο ένας από τους δύο σημειώνει κάτι σ'ένα μεγάλο κατάστιχο.

πρόσωπο «γεμάτο έγνοιες». Οι περιγραφές αυτές είναι αστήριχτες. Δεν υπάρχει καν λόγος να υποθέσουμε πως ο ηλικιωμένος άνδρας είναι ο οφειλέτης, επειδή η ενδυμασία του μοιάζει διαφορετική και πιο φτωχική από των υπολοίπων. Αν επανέλθουμε στον πίνακα του Τερμπρούγκεν *Η κλήση του Ματθαίου*, θα διαπιστώσουμε πως ο Ματθαίος φοράει παρόμοιο ένδυμα με αυτό του ηλικιωμένου άνδρα, είναι φαλακρός με γενειάδα και έχει έντονα ρυτιδιασμένο μέτωπο. Δεν κάνουμε αυτή τη σύγκριση για να υπερασπιστούμε την πιθανότητα ότι έχουμε και εδώ να κάνουμε με μία *Κλήση του Ματθαίου*, αλλά για να αποδείξουμε απλώς ότι δεν ήταν αντιφατικό από εικονογραφικής άποψης ένας φοροεισπράκτορας – όπως ήταν και ο Ματθαίος – να παρουσιάζεται με απλό ένδυμα.

Συνεπώς, η κατά Thuilier ανάγνωση του πίνακα²⁸⁴ δεν είναι κατ'ανάγκη και η σωστή. Ελλείπει κάποιας πειστικής θρησκευτικής ή άλλης ερμηνείας, δεχόμαστε ότι ο πίνακας απεικονίζει μία σκηνή σε έναν τοκογλύφο ή φοροεισπράκτορα, ο οποίος είναι ο ηλικιωμένος άνδρας και όχι ο καθιστός άνδρας με το πουγκί. Αν όμως η υπόθεσή μας είναι ορθή, τότε δεν υπάρχει λόγος να υποθέσει κανείς ότι το πραγματικό νόημα του πίνακα πρέπει απαραίτητως να αναζητηθεί στο αβάσταχτο βάρος της φορολογίας το οποίο έπρεπε να υπομείνουν οι βασανισμένοι κάτοικοι της Λορραίνης – ακριβώς επειδή έχει εκλείψει από τον πίνακα ο «εκπρόσωπος» των βασανισμένων αυτών κατοίκων. Δεν προτείνουμε κάποια νέα ερμηνεία, γιατί δεν υπάρχουν επαρκή εικονογραφικά στοιχεία που να επιτρέπουν τη διατύπωσή της. Πιστεύουμε όμως πως η ανάγνωση του πίνακα που προτείνουμε, δύναται ίσως να ανοίξει το δρόμο σε νέες υποθέσεις.

Ένα τελευταίο σχόλιο, προτού κλείσουμε το θέμα αυτό : Ο Nicolson γράφει για τον πίνακα του Λιβίβ : «Ο Λα Τουρ ξεκινάει έτσι τη σταδιοδρομία του μ'ένα σχόλιο πάνω στην κοινωνική κατάσταση στην επαρχία του» («οι πλούσιοι και οι λακέδες τους κατατρέχουν τους φτωχούς»), ενώ καταλήγει πως «Δεν υπάρχει δικαιολογία για να αναζητήσουμε ένα μήνυμα πιο δυσνόητο από αυτό...».²⁸⁵ Θεωρούμε πως μετά τα όσα είπαμε για το έργο από εικονογραφικής άποψης, δεν είναι δυνατό να σταθεί μια τέτοια υπόθεση, ακριβώς επειδή δεν υπάρχει στον πίνακα

²⁸⁴ Από ό,τι έχουμε αντιληφθεί, οι Cuzin, και Rosenberg και Macé de Lépinay διαβάζουν και αυτοί τον πίνακα με παρόμοιο τρόπο, βλ. πιο πάνω.

²⁸⁵ Αναφέρεται στο R. Spear, "A new book on La Tour" (βιβλιοκριτική της μονογραφίας των Nicolson και Wright, 1974), *The Burlington Magazine*, τόμ. CXVIII, τχ. 877, Απρίλιος 1976, σελ. 235. Ο Spear επιστρά την προσοχή σχετικά με το τελευταίο σχόλιο του Nicolson, αναρωτούμενος αν μπορούμε να είμαστε τόσο σίγουροι για την απουσία άλλων νοημάτων από τον πίνακα.

ένας φτωχός για να παίξει το ρόλο του «θύματος». Η πιθανότητα άσκησης κοινωνικής κριτικής από πλευράς του Λα Τουρ σ' αυτό το έργο – ή σε οποιοδήποτε άλλο – είναι ιστορικά αβάσιμη. Ακόμη και ο Thuillier, σε μια κρίση κοινής λογικής, παρατηρεί ότι «η προσπάθεια να δούμε τον πίνακα ως μια διαμαρτυρία (όταν στην πραγματικότητα ο Λα Τουρ είχε καταφέρει να αποφύγει τη φορολογία) θα πήγαινε πολύ μακριά».²⁸⁶

Θα θέλαμε να τονίσουμε πως το γεγονός ότι είναι απίθανο, κατά τη γνώμη μας, να ασκεί ο Λα Τουρ κοινωνική κριτική, δεν στηρίζεται ως επί το πλείστον στα όσα γνωρίζουμε για τον ίδιο ως άτομο (ένας άνθρωπος που δε δίσταζε προκειμένου να προστατέψει την περιουσία και τα προνόμιά του), αλλά στην πεποίθησή μας πως, βλέποντας το πρόβλημα ιστορικά, είναι μάλλον ανέφικτο ο Λα Τουρ από την οπτική γωνία της τάξης του και των φιλοδοξιών του για κοινωνική άνοδο να ενδιαφερόταν για τα προβλήματα των φτωχών της περιοχής του ως τέτοια. Η αντιμετώπιση του Λα Τουρ ενίοτε ως «Ρομπέν των Δασών» απορρέει κατ' ουσίαν από την αναχρονιστική εφαρμογή του όρου «ρεαλισμός», που σχολιάσαμε και πιο πάνω : Αν οι συγκεκριμένοι μελετητές δεν έβλεπαν τα έργα του μέσα στον παραμορφωτικό καθρέφτη ενός ρεαλισμού του 19ου αιώνα, δε θα οδηγούνταν στο συμπέρασμα ότι ο Λα Τουρ ενδιαφερόταν για αυτού του είδους την «κοινωνική πραγματικότητα» σε σημείο που να οδηγηθεί στην κριτική της. Από την άλλη, πιστεύουμε πως αν κανείς προσεγγίσει τα «ρεαλιστικά» έργα του Λα Τουρ σαν ηθογραφικές σκηνές, με στοιχεία ενίοτε κωμικά-σατιρικά, ενίοτε ηθικοπλαστικά κτλ., τότε θα αντιληφθεί πως, έστω κι αν η πραγμάτευσή τους είναι κάποιες φορές περισσότερο νηφάλια και συγκρατημένα από ό,τι στα αντίστοιχα δείγματα που έχουμε συνηθίσει να βλέπουμε από τις Κάτω Χώρες, δεν υπάρχει ουσιαστική διαφορά στο περιεχόμενο ή στον τρόπο παρουσίασής του, αλλά μόνον στην τεχνοτροπία – το γιατί συμβαίνει αυτό είναι μια άλλη συζήτηση που δε θα μας απασχολήσει εδώ.

²⁸⁶ Thuillier, 1993, ο.π., σελ. 116.

β) Η Γυναίκα με τον ψύλλο²⁸⁷



Πρόκειται ίσως για το έργο με τα περισσότερα εικονογραφικά προβλήματα. Η πλειοψηφία των μελετητών, παρά τις σχετικές διαφωνίες στη χρονολόγηση,²⁸⁸ επισημαίνει το «μεταβατικό» χαρακτήρα του έργου, «τη διπλή όψη αδρού ρεαλισμού και επιθυμίας γεωμετρικής απλοποίησης του πίνακα»,²⁸⁹ που τοποθετεί το έργο ανάμεσα σ' εκείνα στα οποία εκφράζεται μια ιδιαίτερη φροντίδα για την αναπαράσταση της εξωτερικής όψης των μορφών και σ' εκείνα που η τάση για αφαίρεση και σχηματοποίηση υπερισχύει. Στον πίνακα βλέπουμε μία

γυναίκα, ντυμένη με μια πουκαμίσα που αφήνει ακάλυπτο το στήθος της, να κάθεται σ' ένα σκαμνάκι. Τα μαλλιά της είναι μαζεμένα μ' ένα τουρμπάνι και μοναδικό της στολίδι αποτελεί ένα βραχιόλι με χάντρες από γαγάτη. Δίπλα της, πάνω σε μία καρέκλα επενδεδυμένη με κόκκινο ύφασμα, ένα μισοτελειωμένο κεριά μέσα σε κηροπήγιο φωτίζει τη σκηνή.

Ποια είναι όμως η πράξη στην οποία επιδίδεται με τόση αφοσίωση αυτή η γυναίκα με το στρυφνό, αλλά θλιμμένο πρόσωπο ; Αν προσέξουμε τα χέρια της, με τα σφιχτά κλεισμένα δάχτυλα και ιδίως την κίνηση που κάνουν οι αντίχειρες, θα αντιληφθούμε πως η γυναίκα, κατά τα φαινόμενα, σπάει έναν ψύλλο. Η εκδοχή αυτή είναι σήμερα η επικρατέστερη, αλλά διαφωνίες υπάρχουν ακόμη και ανάμεσα σ' εκείνους που συμφωνούν στο θέμα · διαφωνίες σχετικά με το αν πρέπει να δούμε στον πίνακα αυτό μια απεικόνιση της «καθημερινής πραγματικότητας ενός

²⁸⁷ Λάδι σε καμβά, 1.20 x 0.90, Ιστορικό Μουσείο της Λορραίνης, Νανσί.

²⁸⁸ O Blunt, 1972, ο.π., σελ. 523, την τοποθετεί στα μέσα της δεκαετίας του 1630, μαζί με τον *Ιώβ*. Με τη χρονολόγηση αυτή συμφωνούν οι Nicolson και Wright, 1976, ο.π., σελ. 72 και ο Cuzin στο λήμμα του έργου, *Georges de La Tour*, Grand Palais, 1997, ο.π., σελ. 164 (για την ακρίβεια, ο Cuzin χρονολογεί το έργο γύρω στα 1638). Αντιθέτως, οι Rosenberg και Macé de Lépinay, 1973, ο.π., σελ. 152, προτιμούν μια χρονολόγηση ανάμεσα στα 1639-1644, ενώ ο Thuillier, 1993, ο.π., σελ. 196, τοποθετεί το έργο αμέσως πριν τον *Άγιο Πέτρο μετανοούντα* του Κλίβελαντ (1645).

²⁸⁹ *Georges de La Tour*, Grand Palais, 1997, ο.π., σελ. 164.

συνηθισμένου ανθρώπινου πλάσματος»²⁹⁰ ή αν θα πρέπει να αναζητήσουμε άλλα νοήματα πίσω από την αναπαράσταση μιας φαινομενικά απλής καθημερινής πράξης.

Ας δούμε όμως το πρόβλημα αναλυτικά. Το θέμα της *Γυναίκας με τον ψύλλο* δεν είναι σπάνιο το 17ο αιώνα, ενώ απαντάει και το 18ο.²⁹¹ Το μοτίβο της γυναίκας που ψάχνει ψύλλους αίρει ενδεχομένως τη λογοτεχνική του καταγωγή από ποιήματα του 16ου αιώνα που συσχετίζουν τη δραστηριότητα του ψύλλου με την ερωτική δραστηριότητα. Συγκεκριμένα, ο Τζον Ντον (John Donne, 1572-1631) στην Αγγλία, αλλά και ο Ετιέν Πασκιέ (Etienne Pasquier, 1529-1615) στη Γαλλία έγραψαν τολμηρούς στίχους ερωτικού περιεχομένου στους οποίους πρωταγωνιστεί ένας ψύλλος.²⁹² Ο πρώτος που θεώρησε άμεση πηγή του πίνακα του Λα Τουρ το ποίημα του Ετιέν Πασκιέ και τάχθηκε υπέρ του ερωτικού του περιεχομένου, ήταν ο Barry Wind.²⁹³ Η άποψη του Wind ήταν ότι ο πίνακας του Λα Τουρ συνάδει με το ποίημα του Πασκιέ όχι μόνο στο θέμα του ψύλλου, αλλά και στη νυχτερινή απεικόνιση, αφού στο ποίημα αναφέρεται συγκεκριμένα ότι ο ψύλλος δρα «στη σιγαλιά της νύχτας».²⁹⁴ Παρά το γεγονός ότι διαφωνούμε με την άποψη που θέλει τον πίνακα μια απλή αναπαράσταση καθημερινής δραστηριότητας (οι ψύλλοι και οι ψείρες αποτελούσαν πράγματι σύνηθες φαινόμενο εκείνη την εποχή),²⁹⁵ δυσκολευόμαστε να δεχτούμε ότι

²⁹⁰ Thuillier, 1993, ο.π., σελ. 196. Ο Thuillier αναφέρεται επίσης στο «ρεαλισμό του θέματος και στο ρεαλισμό επίσης του προσώπου και του σώματος της γυναίκας που αψηφά όλες τις συμβάσεις».

²⁹¹ Ο πίνακας του Χόντχορστ *Ο ψύλλος* αποτελεί ίσως το γνωστότερο δείγμα (βρισκόταν στα 1971 στο Λονδίνο, στην Schickman Gallery). Βλ. επίσης τον πίνακα του Ζωγράφου με το κερί (είχε ταυτιστεί παλαιότερα από τον Nicolson με τον Τροφίμ Μπιγκό) *Η γυναίκα με τον ψύλλο* (Πινακοθήκη Ντόρια, Ρώμη). Το 18ο αιώνα καταπιάνεται με το θέμα ο Τζουζέπε Μαρία Κρέσπι (Giuseppe Maria Crespi, 1665-1747) (Ουφίτσι, Φλωρεντία και Λούβρο, Παρίσι).

²⁹² Ο πρώτος, απ'όσο γνωρίζουμε, που αναφέρεται στον Τζον Ντον και στο ποίημα του Ετιέν Πασκιέ *La pulse de Catherine des Roches* (1582) είναι ο Blunt, 1972, ο.π., σελ. 525. Ωστόσο, ο Blunt θεωρεί πως το περιεχόμενο του πίνακα του Λα Τουρ είναι ασυμβίβαστο με τη «συνήθη χρήση του ψύλλου ως συμβόλου στην ερωτική ποίηση» και προτείνει αντ' αυτού να αναζητήσουμε το νόημα του πίνακα σε ένα πιθανό λογοπαίγνιο ανάμεσα στις γαλλικές λέξεις puce (=ψύλλος) και pucelle (=παρθένος), στην περίπτωση που η γυναίκα που απεικονίζεται στον πίνακα είναι έγκυος – υπόθεση που υποστηρίζεται από ορισμένους μελετητές. Παρόλα αυτά, πιστεύει πως μόνο ένα κείμενο που θα έδινε μια ξεκάθαρη αλληγορική εξήγηση θα έλυνε το αίνιγμα της *Γυναίκας με τον Ψύλλο*.

²⁹³ Barry Wind, “Close encounters of the Baroque Kind : Amatory paintings by Terbrugghen, Baburen and La Tour”, *Studies in Iconography*, τόμ. 4, 1978, σελ. 115-122 (Northern Kentucky University). Βλ. και John Moffitt, “*La femme à la Puce* : The textual background of 17th century painted «flea-hunts»”, *Gazette des Beaux-Arts*, τόμ. CX, 1987, σελ. 99-103, ο οποίος τάσσεται επίσης υπέρ της υπόθεσης σχετικά με το ερωτικό περιεχόμενο του πίνακα και προσθέτει στους λογοτεχνικούς προγόνους του μοτίβου του ψύλλου τον ψευδο-Οβίδιο.

²⁹⁴ Wind, 1978, ο.π., σελ. 121. Ο Wind υποστηρίζει επιπλέον ότι η απεικόνιση του κεριού σχετίζεται με τις πόρνες και την πορνεία. Αναφέρει τον Ματουρίν Ρενιέ (Mathurin Regnier), συγγραφέα του 16ου αιώνα, ο οποίος χρησιμοποίησε τον όρο “candle-seller” ως συνώνυμο της πόρνης. Αναφέρει επίσης ότι οι πόρνες την εποχή εκείνη συχνά δέχονταν την πελατεία τους μέσα σε μαγαζιά που πουλούσαν κεριά, και μάλιστα ονομάζονταν “les courtisanes à la Chandelle”, ο.π., σελ. 122.

²⁹⁵ Για ρεαλισμό μιλάει ο Cuzin, βλ. *Georges de La Tour*, Grand Palais, 1997, ο.π., σελ. 162 : «η τόλμη της ρεαλιστικής αναπαράστασης» και σελ. 164 : «ο ρεαλιστικός χαρακτήρας του πίνακα», ενώ ο F.-G.

η *Γυναίκα με τον ψύλλο* έχει ερωτικό περιεχόμενο.²⁹⁶ Δεν μας εμποδίζει τόσο το γεγονός ότι η γυναίκα δε φαίνεται να αποπνέει ίχνος ερωτισμού – κρίνοντας με σημερινά κριτήρια, αναγκαστικά – όσο η τεράστια απόσταση που χωρίζει τον πίνακα του Λα Τουρ από τον αντίστοιχο του Χόντχορστ, για παράδειγμα. Η απεικόνιση μιας γελαστής, θελκτικής νέας γυναίκας, που κάθεται στην άκρη ενός κρεβατιού, και της μαστροπού, προφανώς, που τη βοηθάει στην αναζήτηση του ψύλλου, ενώ πίσω από το παραπέτασμα κρυφοκοιτάζουν χασκογελώντας δύο άντρες, δεν αφήνει περιθώριο αμφιβολίας ούτε για το συσχετισμό του ψύλλου με την ερωτική λογοτεχνία ούτε για το συσχετισμό του συγκεκριμένου θέματος με την πορνεία. Η ομολογουμένως πιο συγκρατημένη απόδοση του Ζωγράφου με το κερί, που επικεντρώνεται στο πρόσωπο της νέας κοπέλας και στην πράξη της, βρίσκεται πιο κοντά στο Λα Τουρ, αλλά και πάλι η ονειροπόλα έκφραση του κοριτσιού, δεν έχει τίποτα από τη σχεδόν τραγική σοβαρότητα της μορφής του Λα Τουρ.

Ίσως να υπάρχουν και άλλες λογοτεχνικές πηγές για το μοτίβο του ψύλλου, τις οποίες προς το παρόν αγνοούμε. Ο Slatkes συζητάει, σε σχέση με το έργο του Λα Τουρ, τον πίνακα *Νεαρή γυναίκα ψάχνει για ψύλλους*.²⁹⁷ Συγκεκριμένα, θεωρεί ότι τα δευτερεύοντα στοιχεία του πίνακα, όπως ο σκύλος (παραδοσιακό σύμβολο της πίστης) και το ροζάριο πάνω στο γόνατο της γυναίκας, μας βοηθούν ενδεχομένως να ξεδιαλύνουμε και το πραγματικό περιεχόμενο του πίνακα του Λα Τουρ (από όπου όμως απουσιάζουν όλα αυτά τα δευτερεύοντα στοιχεία) : Ο Slatkes προτείνει ως ερμηνεία το συσχετισμό του καθαρισμού του σώματος με τον καθαρισμό της ψυχής.²⁹⁸

Απέναντι σ' εκείνους που υποστηρίζουν το ερωτικό περιεχόμενο της *Γυναίκας με τον ψύλλο*, μπορούμε να αντιπαραθέσουμε μία ομάδα μελετητών, που διαφωνούν με τη «ρεαλιστική» προσέγγιση. Οι μελετητές αυτοί έχουν προτείνει κατά καιρούς

Pariset, “La Servante à la puce”, Le Pays lorrain, том. 39, тχ. 3, 1958, σελ. 104, γράφει πως «το θέμα των ψύλλων και των ψειρών είναι ένα ‘leitmotiv’ του λαϊκού ρεαλισμού».

²⁹⁶ Βλ. και Slatkes, 1996, ο.π., σελ. 208 : «Περισσότερη αμηχανία προκαλεί, ωστόσο, το πώς, αδιαφορώντας τελείως για την κοινή λογική στην ιστορία της τέχνης, διακεκριμένοι μελετητές, Αγγλόφωνοι και Γαλλόφωνοι εξίσου, μπόρεσαν να επικαλεστούν την ερωτική προϊστορία της αναζήτησης του ψύλλου στην τέχνη της Ουτρέχτης και στην Ευρωπαϊκή λογοτεχνία για να εξηγήσουν αυτό τον πίνακα. Μία αντικειμενική εξέταση της μη-ερωτικής – ίσως ακόμη και αντι-ερωτικής – γυναίκας του Λα Τουρ, μόνης και αποτραβηγμένης στον εαυτό της, θα απάλλαζε το θεατή από οποιαδήποτε ιδέα ότι ο πίνακας θα μπορούσε ποτέ να είχε μολυνθεί από ένα λάγνο σκοπό ή ένα ερωτικό θέμα». Διαφωνούμε μεν με την υπερβολή της διατύπωσης, αλλά συμφωνούμε στο βασικό συμπέρασμα.

²⁹⁷ Ο πίνακας, που βρίσκεται στο Μουσείο Μπρέντιους στη Χάγη, αποδίδεται στον Πάουλους Μπορ (περ.1601-1669).

²⁹⁸ ο.π., σελ. 209.

μία σειρά ερμηνειών, σύμφωνα με τις οποίες ο πίνακας του Λα Τουρ απεικονίζει μία θρησκευτική σκηνή. Οι ερμηνείες αυτές αρνούνται το θέμα της *Γυναίκας με τον ψύλλο*, αλλά καμία δεν έχει καταφέρει να επικρατήσει. Η εξέτασή τους καθιστά ακόμη πιο ανάγλυφο το εικονογραφικό πρόβλημα του συγκεκριμένου έργου. Είναι ίσως η αυστηρότητα της αναπαράστασης και ο περιορισμός στα απολύτως απαραίτητα της σύνθεσης που μας οδηγούν, σε πρώτο επίπεδο, στην αναζήτηση κάποιου νοήματος, πέρα από το γεγονός που παρουσιάζει η ζωγραφισμένη επιφάνεια.²⁹⁹ Αλλά είναι ουσιαστικά η άποψή μας για το «ρεαλισμό» του 17ου αιώνα, όπως τη διατυπώσαμε πιο πάνω, που δε μας επιτρέπει να αντιμετωπίσουμε τον πίνακα αυτό ως «ρεαλιστική» καταγραφή. Ήδη από τα 1958, ο Benedict Nicolson, στη μονογραφία του για τον Τερμπρούγκεν,³⁰⁰ έγραφε σχετικά : «Ανυψώνεται, όπως θα το είχε ανυψώσει ο Τερμπρούγκεν, όπως δε θα μπορούσε ο Χόντχορστ, στο επίπεδο της συμπόνας, σα να άξιζε [ενν. η *Γυναίκα με τον ψύλλο*], στην αηδιαστική αναζήτησή της που θα έπρεπε να λαμβάνει χώρα πίσω από κλειστές πόρτες, τόση σεβάσμια λεπτότητα όση και μία Μετανοούσα Μαγδαληνή», ενώ και ο Blunt αναρωτιόταν μήπως υπάρχει κάποια θεολογική νύξη στον πίνακα αυτό.³⁰¹

Έτσι, για τον πίνακα έχουν προταθεί οι εξής ερμηνείες : Νεαρή κοπέλα που προσεύχεται κρατώντας ένα ροζάριο,³⁰² Βιβλική σκηνή μη αναγνωρισμένη,³⁰³

²⁹⁹ Βλ. Conisbee, 1996, ο.π., σελ. 96 : «Στις νυχτερινές θρησκευτικές σκηνές, όπου τα σκηνικά περιορίζονται στο ελάχιστο και η επιλεκτική ανάπτυξη του φωτός συγκεντρώνει τα μάτια και το μυαλό του θεατή, τα εξαρτήματα ξεχωρίζουν ως πιθανοί φορείς νοήματος».

³⁰⁰ Βλ. Nicolson, 1958, ο.π., σελ. 24. Σ' ένα άρθρο του, ο Nicolson σημειώνει ότι «αυτό το θέμα [ενν. της *Γυναίκας με τον ψύλλο*] ήταν δημοφιλές στις Κάτω Χώρες την εποχή εκείνη ως σύμβολο της αίσθησης της αφής» και αναφέρει τη σειρά των πέντε αισθήσεων του Ντιρκ Χαλς (Dirck Hals, 1591-1656) του 1636 (Mauritshuis), ένας από τους οποίους απεικονίζει ένα κορίτσι να πιάνει ψύλλους. Βλ. B. Nicolson, "Shorter notice : In the margin of the catalogue", *The Burlington Magazine*, τόμ. C, τχ. 660, Μάρτιος 1958, σελ. 101, υποσημ. 13.

³⁰¹ Blunt, 1972, ο.π., σελ. 525.

³⁰² Βλ. Hélène Adhémar, "La Tour et les couvents lorrains", *Gazette des Beaux-Arts*, τόμ. 80, Οκτώβριος 1972, σελ. 219-222. Η συγγραφέας αναπαράγει τη φωτογραφία μιας σύγχρονης κοπέλας, η οποία προσεύχεται κρατώντας ένα ροζάριο, εικ. 5. Η ομοιότητα ανάμεσα στα σφιχτά κλεισμένα δάχτυλα της κοπέλας και της *Γυναίκας με τον ψύλλο* είναι ομολογουμένως εντυπωσιακή, αλλά η υπόθεση που θέλει τη *Γυναίκα με τον ψύλλο* να προσεύχεται είναι μάλλον παρατραβηγμένη. Η συγγραφέας συσχετίζει τον πίνακα με το τάγμα της Notre-Dame du Refuge που ίδρυσε το 1624 στο Νανσί η Marie Elisabeth de Ranfaing (1592-1649) και επικύρωσε στα 1634 ο Ουρβανός VIII, στο οποίο έβρισκαν άσυλο γυναίκες του δρόμου, που επιθυμούσαν ν' αλλάξουν ζωή και δεν είχαν άλλη λύση από την προσφυγή σ' ένα μοναστήρι. Η Adhémar πιστεύει ότι και η σειρά των Μαγδαληνών του Λα Τουρ σχετίζεται με το τάγμα αυτό, το οποίο δεχόταν επίσης γυναίκες αμαρτωλές που επιθυμούσαν να αφιερωθούν στο Θεό, «ως άλλες Μαγδαληνές», σελ. 219-220.

³⁰³ Rosenberg και Macé de Léripay, 1973, ο.π., σελ. 152. Οι συγγραφείς χρησιμοποιούν τον όρο «ρεαλισμός», αναφερόμενοι όμως στην τεχνολογία και όχι στο περιεχόμενο του πίνακα: «Το ότι ο ζωγράφος αναπαράστησε ένα τόσο ρεαλιστικό γυναικείο γυμνό εξέπληξε, και σόκαρε ακόμη, ορισμένους από τους θαυμαστές του» και «Ορισμένες ρεαλιστικές λεπτομέρειες, ωστόσο, όπως το ύφασμα του χιτωνίσκου και του τουρμπανιού μαρτυρούν ένα ρωμαλέο και έμπειρο δούλεμα του πινέλου, αδιανόητο την εποχή των *Αγίων Σεβαστιανών* καθ' ύψος, για παράδειγμα».

Μετανοούσα Μαγδαληνή³⁰⁴ και Διωγμός της Αγάρ.³⁰⁵ Οι θρησκευτικές ερμηνείες του πίνακα, σε γενικές γραμμές, δεν είναι πειστικές. Αν και δεν αποκλείεται να αποδειχθεί κάποτε ότι πρόκειται πράγματι για μία βιβλική σκηνή, προς το παρόν είναι πιο φρόνιμο να μείνουμε στο θέμα της *Γυναίκας με τον ψύλλο*. Ελπίζουμε πως τα όσα είπαμε μέχρι στιγμής αποδεικνύουν ότι δεν έχουμε να κάνουμε με καταγραφή της πραγματικότητας, αλλά με μία παράσταση με συμβολικές προεκτάσεις, το πραγματικό νόημα της οποίας μας διαφεύγει ακόμη.³⁰⁶ Είναι ενδιαφέρον – και δεν έχει επισημανθεί – ότι, απ’όσο γνωρίζουμε, ο πίνακας του Λα Τουρ είναι το μόνο γνωστό δείγμα όπου η μορφή εικονίζεται να *σπάει* έναν ψύλλο.³⁰⁷ Σε όλες τις άλλες γνωστές αναπαραστάσεις, οι γυναίκες παρουσιάζονται απλώς να *ψάχνουν* για ψύλλους.³⁰⁸

³⁰⁴ Βλ. F.-Th. Charpentier, “Peut-on toujours parler de la *La servante à la puce* ?”, *Le Pays lorrain*, τόμ. 54, τχ. 2, 1973, σελ. 101-108. Ο Charpentier συγκρίνει τη *Γυναίκα με τον ψύλλο* με τη *Μαγδαληνή του Καραβάτζο* [!], βλ. κυρίως σελ. 103-104. Η Μαγδαληνή, που απεικονίζεται συνήθως ως μία νέα, όμορφη γυναίκα, είναι απίθανο να ταυτίζεται με τη *Γυναίκα με τον ψύλλο*, κατά την άποψή μας. Άλλωστε, απουσιάζουν όλα τα παραδοσιακά διακριτικά γνωρίσματα της αγίας που θα επέτρεπαν την ασφαλή ταύτιση.

³⁰⁵ Βλ. Alain Larcen, “A propos du tableau de Georges de La Tour du Musée Lorrain dit *La Femme à la puce*”, *Le Pays lorrain*, τόμ. 57, τχ. 3, 1976, σελ. 159-164. Ο συγγραφέας προτείνει την ταύτιση της *Γυναίκας με τον ψύλλο* με την Αγάρ. Η απουσία των διακριτικών γνωρισμάτων που συνοδεύουν κατά παράδοση την υπηρέτρια του Αβραάμ (πηγή νερού, άγγελος, ο γιος της) δεν εμποδίζει τον Larcen να υποστηρίξει αυτή την ερμηνεία, γιατί θεωρεί πως δεν είναι διόλου ξένο προς την ιδιοσυγκρασία του Λα Τουρ να απλουστεύσει το θέμα του παρουσιάζοντας την Αγάρ μόνη της. Θεωρεί, άλλωστε, πως η εγκυμοσύνη της *Γυναίκας με τον ψύλλο* είναι ακόμη ένα επιχείρημα υπέρ του. Εδώ πρέπει να τονίσουμε ότι δεν υπάρχει συμφωνία των μελετητών στο θέμα της εγκυμοσύνης, γιατί η κοπέλα μπορεί να είναι απλά εύσωμη. Βλ. και Wright, 1985, ο.π., σελ. 46, ο οποίος θεωρεί πως δεν είναι απίθανο ο πίνακας να αναπαριστά την Παρθένο [!] που έχει διώξει ο Ιωσήφ όταν αποκαλύπτεται η εγκυμοσύνη της, και το κερύ να συμβολίζει τον επερχόμενο Ιησού ως Φως του Κόσμου.

³⁰⁶ Υπάρχει και η θεωρία της Choné, 1992, ο.π., σελ. 86-87, που επισημαίνει το μοτίβο των ψύλλων και του μισοτελειωμένου κεριού ως σύμβολα της «εξευτελιστικής δουλειάς», του υπηρέτη δηλαδή που εξαντλείται στην υπηρεσία ενός κακού συνήθως αφεντικού και δεν αποκομίζει τίποτα άλλο από την εργασία του παρά ψύλλους και παράσιτα. Η Choné προτιμάει για τον πίνακα τον τίτλο *Η υπηρέτρια με τον ψύλλο*. Κατά την άποψή της, το βραχιόλι από γαγάτη που φοράει η γυναίκα αποτελεί μία ένδειξη ότι είναι υπηρέτρια, βλ. σχετικά την υποσημ. 413, σελ. 510 στο βιβλίο της *Emblèmes et pensée symbolique en Lorraine (1525 – 1633)*. « *Comme un jardin au coeur de la chrétienté* », Klincksieck, Παρίσι, 1991. Συνδυάζοντας την παραπάνω υπόθεση με τη θεωρία της Adhémar, η Choné καταλήγει στο εξής συμπέρασμα : «Η υπόθεση που ήθελε να συνδέσει την *Υπηρέτρια με τον ψύλλο* με το θέμα της απωλεσθείσας κόρης είναι λοιπόν απολύτως προσηκουσα. Η συμβολική προϊστορία, πλούσια και ακριβής, που συνέδεε τα παράσιτα και το κερύ με την επονεϊδίστη δουλειά, επέτρεπε να ανακαλέσει κανείς διακριτικά στη μνήμη του το εξαιρετικά λεπτό θέμα της αμαρτίας της απελπισίας», βλ. τη μονογραφία της για το ζωγράφο *Georges de La Tour. Un peintre lorrain au XVIIe siècle*, Les Beaux Livres du Patrimoine, Casterman, 1996, σελ. 123.

³⁰⁷ Στον πίνακα του Ζωγράφου με το κερύ, το κορίτσι προφανώς πνίγει τα παράσιτα στη λεκάνη με το νερό που έχει μπροστά της. Μια λεκάνη πάνω σε καρέκλα βλέπουμε και στο μεταγενέστερο πίνακα του Κρέσπι.

³⁰⁸ Παραδόξως, ο πίνακας που πλησιάζει περισσότερο τη *Γυναίκα με τον ψύλλο* του Λα Τουρ και στη σοβαρότητα της παρουσίασης του θέματος, αλλά και, το κυριότερο, στην κίνηση των χεριών, είναι ο πίνακας με το ίδιο θέμα του Μουρίγιο, που βρίσκεται σήμερα στο Λούβρο (περ. 1645, 1.37 x 1.15, βλ. επόμενη σελίδα). Ο πίνακας του Μουρίγιο, αν και δεν απεικονίζει μια γυναίκα, αλλά ένα νεαρό αγόρι, μας βοηθάει να απαλλαγούμε από την υπόθεση του ερωτικού περιεχομένου του πίνακα του Λα Τουρ.

Πρέπει τέλος να αναλογιστούμε ποιος ήταν δυνατό να αγοράσει το 17ο αιώνα (δε γνωρίζουμε δυστυχώς τίποτα για την ιστορία του πίνακα πριν το 1920) έναν



πίνακα που θα απεικόνιζε μια γυναίκα ζωγραφισμένη με τρόπο τόσο απωθητικό, αν το έργο δεν είχε κάποιο περαιτέρω νόημα. Επαναλαμβάνουμε την πρόταση του Thuillier την οποία θεωρούμε τελείως ανάρμοστη για το έργο αυτό, αλλά και για την εποχή που εξετάζουμε : «Είναι σίγουρο ότι στην αναζήτηση της ανθρώπινης αλήθειας [ο Λα Τουρ], πρέπει να χρησιμοποιήσει αυτή τη σιωπή κι αυτό το φως, τόσο ζωντανό και τόσο αγνό, καθώς το κερί φτάνει στο τέλος του, για

να αιχμαλωτίσει την καθημερινή πραγματικότητα ενός συνηθισμένου ανθρώπινου πλάσματος, που ανάγεται στην πλέον ταπεινή και κοινή από τις δραστηριότητες, αλλά παραμένει παρόλα αυτά ένα ανθρώπινο πλάσμα, μία ψυχή».³⁰⁹ Το ενδιαφέρον είναι ότι και ο Thuillier απορεί για το ποιος είναι δυνατόν να αγόρασε ένα τέτοιο έργο, αλλά η ουσιαστική διαφορά ανάμεσα στην προσέγγισή μας και σ' αυτήν του Thuillier έγκειται στο ότι αυτός αντιμετωπίζει τον καλλιτέχνη σαν αποκομμένο από τον αγοραστή, σα να ανήκουν σε δύο διαφορετικούς κόσμους. Έτσι, δε θεωρεί εκπληκτικό το γεγονός ότι μπορεί να ζωγραφίστηκε ένα τέτοιο έργο, αλλά το ότι μπορεί να βρέθηκε αγοραστής γι' αυτό.³¹⁰ Αγοραστές και καλλιτέχνες είναι αξεδιάλυτα δεμένοι την εποχή που εξετάζουμε. Ξεκινώντας το συλλογισμό μας αντίστροφα, θα λέγαμε ότι η μικρή πιθανότητα να υπήρχαν αγοραστές για ένα τέτοιο έργο εκείνη την εποχή, καθιστά μικρή και την πιθανότητα να έχει ζωγραφιστεί το έργο κατά τρόπο τέτοιο που να συμφωνεί με την αντίληψη του Thuillier γι' αυτό.

Κανείς δε θα σκεφτόταν να υποστηρίξει ότι το περιεχόμενο του πίνακα του Μουρίγιο είναι ερωτικό, βασιζόμενος αποκλειστικά στην απεικόνιση της συγκεκριμένης δραστηριότητας. Το μοτίβο του ψύλλου, λοιπόν, είχε ερωτικά υπονοούμενα, αλλά προφανώς όχι μόνο τέτοια, αλλιώς δε θα ήταν δυνατό για τον Μουρίγιο να μεταφέρει ένα κατεξοχήν ερωτικό θέμα στον πίνακά του. Απ' όσο γνωρίζουμε, κανείς δεν έχει προσεγγίσει τα δύο έργα, ίσως επειδή η σύγκριση επαναφέρει το – ουσιαστικά άλυτο μέχρι στιγμής – πρόβλημα των σχέσεων του Λα Τουρ με την ισπανική ζωγραφική.

³⁰⁹ Thuillier, 1993, ο.π., σελ. 196.

³¹⁰ «Θα είναι μία πηγή διαρκούς κατάπληξης ότι υπήρχε τότε κάποιος αγοραστής για ένα τέτοιο έργο, που είναι ένα από τα πιο δύσκολα σε ολόκληρη τη δυτική ζωγραφική», ο.π.

γ) Το Αγόρι που ανάβει λάμπα και συναφή έργα



Στο κομμάτι αυτό θα αναφερθούμε συνοπτικά στις κοσμικές νυχτερινές σκηνές του Λα Τουρ : Το Αγόρι που ανάβει λάμπα, το Κορίτσι με το μαγκάλι, τον Καπνιστή και το Νεαρό τραγουδιστή, τις μοναδικές δηλ. νυχτερινές σκηνές του που δεν έχουν θρησκευτικό θέμα, με εξαίρεση τους *Στρατιώτες που παίζουν ζάρια* και ένα μέτριο αντίγραφο του 17ου αιώνα μιας χαμένης πρωτότυπης σύνθεσής του, τους *Στρατιώτες που παίζουν χαρτιά*.³¹¹

Ο όρος «ρεαλισμός» δεν απαντάει σε σχέση με τα συγκεκριμένα έργα παρά ελάχιστα – και μόνο σε σχέση με την τεχνοτροπία.³¹² Τα θέματα δεν χαρακτηρίζονται «ρεαλιστικά» από τους μελετητές, ίσως επειδή δεν προέρχονται από τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα, τουλάχιστον όχι με τρόπο τόσο εξόφθαλμο όσο τα προηγούμενα, έτσι ώστε να αξιόνουν το χαρακτηρισμό. Τα έργα αυτά αντιμετωπίζονται από τους μελετητές του Λα Τουρ ως απλές ηθογραφικές σκηνές, ως απεικονίσεις δηλ. μιας τυπικής καθημερινής δραστηριότητας – οπότε βρισκόμαστε ακόμη στην καρδιά του προβλήματος του «ρεαλισμού». Είναι χαρακτηριστικό ότι στον κατάλογο της έκθεσης του 1997, στα λήμματα των τεσσάρων έργων που προαναφέρθηκαν, δε γίνεται ούτε μία μνεία στο απεικονιζόμενο θέμα, αφήνοντάς μας

³¹¹ *Αγόρι που ανάβει λάμπα*, λάδι σε καμβά, 0.61 x 0.51, Μουσείο Καλών Τεχνών, Ντιζόν, υπογεγραμμένο : *De La Tour f*, *Κορίτσι με μαγκάλι*, λάδι σε καμβά, 0.67 x 0.55, Ιδιωτική Συλλογή, Γερμανία, υπογεγραμμένο : [...] *a Tour*, *Καπνιστής*, λάδι σε καμβά, 0.70 x 0.61, Μουσείο Τέχνης Φούτζι, Τόκιο, υπογεγραμμένο : *La Tour fec* [...], (στο πίσω μέρος του πίνακα αναγράφεται η χρονολογία 1646), *Νεαρός Τραγουδιστής*, λάδι σε καμβά, 0.66 x 0.50, The Leicester City Museums, Λάισεστερ (στο *Georges de La Tour*, Grand Palais, 1997, ο.π., σελ. 277, το έργο παρουσιάζεται ως Λα Τουρ με ερωτηματικό ή προϊόν του εργαστηρίου του, επίσης με ερωτηματικό), *Στρατιώτες που παίζουν ζάρια*, λάδι σε καμβά, 0.92 x 1.30, Μουσείο Preston Hall, Stockton-on-Tees, υπογεγραμμένο : *Georges de La Tour Invet et Pinx*. (στο *Georges de La Tour*, ο.π., σελ. 276, το έργο παρουσιάζεται ως Λα Τουρ και εργαστήριο με ερωτηματικό), *Στρατιώτες που παίζουν χαρτιά*, λάδι σε καμβά, 0.93 x 1.23, παλαιότερα στη συλλογή Pierre Landry, Παρίσι (το έργο πουλήθηκε στις 4 Δεκ. 1992 στο Μονακό, από τον οίκο Christie's, βλ. εικ. 94 στο *Georges de La Tour*, ο.π. Το έργο δεν περιλαμβάνεται στον κατάλογο της έκθεσης, βλ. όμως, Rosenberg και Macé de Lépinay, 1973, ο.π., σελ. 182).

³¹² Βλ. για παράδειγμα το λήμμα του έργου στο *Georges de La Tour*, Orangerie, 1972, ο.π., σελ. 166, όπου οι Rosenberg και Thuillier, αναφερόμενοι στην απόδοση της μύτης και των μαλλιών του αγοριού, κάνουν λόγο για «ρεαλισμό χωρίς παραχωρήσεις».

να μαντέψουμε πως, σύμφωνα με τον συγγραφέα, δεν υπάρχει κάποιο άλλο νόημα εκτός από αυτό που μπορούμε να αντιληφθούμε διά γυμνού οφθαλμού.³¹³ Οι Rosenberg και Macé de Lépinay αποκαλούν το θέμα του *Αγοριού που ανάβει λάμπα* «ένα γεγονός τόσο κοινότυπο της καθημερινής ζωής»,³¹⁴ ενώ για τον Thuillier «αυτό το συχνά επαναλαμβανόμενο θέμα έγινε μια απλοποιημένη νυχτερινή σκηνή με πλατιά λαϊκή απήχηση».³¹⁵ Δεδομένης της πλούσιας φιλολογίας πάνω στο θέμα,³¹⁶ είναι τουλάχιστον απορίας άξιο το πώς τρεις από τους σημαντικότερους μελετητές του Λα Τουρ σε ισάριθμα έργα – δύο μονογραφίες και ο κατάλογος της πιο πρόσφατης έκθεσης για το ζωγράφο – δεν αναφέρονται καθόλου στις άλλες σημασίες (αλληγορικές, διδακτικές) που ενδεχομένως να είχε ένα τέτοιο θέμα.³¹⁷

Ο Davies, αντιθέτως, στον κατάλογο της έκθεσης *Mystery and illumination* αναρωτιέται αν ο πίνακας «σχετίζεται με την παράδοση των ηθικοπλαστικών παροιμιών και αποφθεγμάτων», αλλά καταλήγει λανθασμένα, κατά την άποψή μας, στο συμπέρασμα ότι «αφού το ίδιο το αγόρι και σ' αυτόν τον πίνακα [ενν. του Λα Τουρ] και σε εκείνον που ζωγράφησε ο Ελ Γκρέκο, μοιάζει τόσο αθώο, χωρίς να επιδεικνύει κανένα πάθος, θα ήταν ειρωνικό αν οι πίνακες προορίζονταν να χρησιμεύσουν ως αρνητικά παραδείγματα για να παρακινήσουν την ενάρετη

³¹³ Βλ. στο *Georges de La Tour*, Grand Palais, 1997, ο.π., *Αγόρι που ανάβει λάμπα*, σελ. 212-213, *Κορίτσι με μαγκάλι*, σελ. 262-263, *Καπνιστής*, σελ. 264, *Νεαρός τραγουδιστής*, σελ. 277.

³¹⁴ Rosenberg και Macé de Lépinay, 1973, ο.π., σελ. 136. Θεωρούν μάλιστα ότι ο Λα Τουρ «αναζητά μόνο την έκφραση της αλήθειας ενός όντος», δείχνοντάς μας το πρόσωπο του αγοριού να παραμορφώνεται από την προσπάθεια, χωρίς να τον ενδιαφέρει η απεικόνιση ενός ελκυστικού παρουσιαστικού – κάτι το οποίο τον διαφοροποιεί από τους συγχρόνους του, σύμφωνα με τους συγγραφείς. Αμφιβάλουμε για το κατά πόσον ο Λα Τουρ μπορεί πράγματι να ενδιαφερόταν για την «αλήθεια» του συγκεκριμένου «όντος», και ακόμη περισσότερο, διαφωνούμε με τον χαρακτηρισμό που θέλει το αγόρι «συλλογισμένο σαν τα πρόσωπα του Σαρντέν», μην τολμώντας ούτε καν να αναρωτηθούμε ποια από τις ποιητικές μορφές του Σαρντέν θα μπορούσε να συγκριθεί μ' αυτό το «πιθηκόμορφο» πλάσμα, για να χρησιμοποιήσουμε ένα χαρακτηρισμό του Nicolson. Βλ. και Spear, 1976, ο.π., σελ. 235, που αναφέρει ένα σχόλιο του Christopher Wright (από τη μονογραφία των Nicolson και Wright του 1974) : «Ο πίνακας είναι δυσάρεστος, ακόμη και αδύνατος, και πρόκειται για μια ατυχή προσθήκη στο έργο του [ζωγράφου]».

³¹⁵ Thuillier, 1993, ο.π., σελ. 234. Ο Thuillier επισημαίνει την επιτυχία αυτής της θεματικής στη Βόρεια Ευρώπη, «όπου υπήρχε διαρκής ζήτηση για μικρούς πίνακες για μία σχετικά μη εκλεπτυσμένη αγορά (Τερμπρούγκεν, Χόντχορστ, Λιέβενς [Lievens]). Ήταν εξίσου δημοφιλής στη Λορραίνη, όπως το αποδεικνύει η μελέτη του Michel Sylvestre, των απογραφών περιουσιακών στοιχείων το 17ο αιώνα στο Νανσί». Ο Thuillier αναφέρεται στην αδημοσίευτη διατριβή του Michel Sylvestre *Recherches sur les peintres et la peinture en Lorraine à l'époque de Georges de La Tour* (υποβλήθηκε στο Université de Nancy II το 1979), την οποία δε στάθηκε δυνατό να συμβουλευτούμε.

³¹⁶ Βλ. ενδεικτικά τον κατάλογο της έκθεσης *El Greco. Mystery and Illumination* (Εθνική Πινακοθήκη της Σκωτίας, Εδιμβούργο), National Gallery of Scotland, Εδιμβούργο, [1989]. Τον κατάλογο της έκθεσης επιμελήθηκε ο David Davies.

³¹⁷ Βλ. Rosenberg και Macé de Lépinay, 1973, ο.π., *Αγόρι που ανάβει λάμπα*, σελ. 136, *Κορίτσι με μαγκάλι*, σελ. 176, *Καπνιστής*, σελ. 174-175 (ο *Νεαρός τραγουδιστής* δεν είχε ανακαλυφθεί ακόμη). Βλ. Thuillier, 1993, ο.π., σελ. 170, 228-229, 234. Για τις παραπομπές στο *Georges de La Tour*, Grand Palais, 1997, ο.π., βλ. την υποσημ. 313.

διαγωγή».³¹⁸ Μπορεί, πράγματι, το αγόρι στον πίνακα του Ελ Γκρέκο να μοιάζει αθώο, αλλά, με όλη την καλή διάθεση, δεν μπορούμε να ισχυριστούμε το ίδιο για τον πίνακα του Λα Τουρ. Ακόμη όμως και αν οι δύο πίνακες δεν είναι «αρνητικά παραδείγματα για να παρακινήσουν την ενάρετη διαγωγή», αυτό δε σημαίνει απαραίτητως ότι αποκλείονται και όλα τα άλλα συμβολικά νοήματα. Ο Pariset, για παράδειγμα, αναφέρεται σε μία γκραβούρα του 17ου αιώνα, τον *Καθρέφτη των εραστών*, όπου πλάι σ' ένα ζευγάρι ερωτευμένων, ένα παιδί φυσάει σε ένα δοχείο γεμάτο κάρβουνα, το οποίο φέρει την επιγραφή «η φωτιά του Έρωτα».³¹⁹ Ο Pariset δεν κάνει καμία απόπειρα ερμηνείας του πίνακα του Λα Τουρ, αλλά ο συσχετισμός της φωτιάς με τον έρωτα γενικότερα είναι περισσότερο από προφανής.³²⁰

Αναφέραμε τα παραπάνω, χωρίς να επιθυμούμε να μπούμε σε μια εκτενή συζήτηση για το θέμα, για να τονίσουμε ότι δεν πρέπει να βιαστούμε να αντιμετωπίσουμε τα έργα αυτά ως απλές ηθογραφικές σκηνές. Ανάλογου τύπου διδακτικές ή συμβολικές παραστάσεις ήταν εξαιρετικά δημοφιλείς εκείνη την εποχή, ιδίως στη Βόρεια Ευρώπη.³²¹ Επίσης, παρόλο που ο πίνακας του Ελ Γκρέκο μοιάζει να αποτελεί το εικονογραφικό πρότυπο έργων όπως το *Αγόρι που ανάβει λάμπα* κτλ.,³²² δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι ο πίνακας αυτός είχε, κατά τα φαινόμενα, όχι μόνο

³¹⁸ Βλ. *El Greco. Mystery and illumination*, Εθνική Πινακοθήκη της Σκωτίας, 1989, ο.π., σελ. 88.

³¹⁹ Πρόκειται για μια γκραβούρα του Λανιέ [Lagniet] (από ένα σχέδιο του Τιμπού [Thiboust]), που βρίσκεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας. Βλ. Pariset, 1972, ο.π., σελ. 209-210, 211 (υποσημ. 1), εικ. 1.

³²⁰ Η Choné, 1991, ο.π., σελ. 506, θεωρεί πως το παιδί στο χαρακτηριστικό του Λανιέ είναι κορίτσι και το συγκρίνει με τον πίνακα του Λα Τουρ *Κορίτσι με μαγκάλι*, αναρωτούμενη αν δεν κρύβει κι αυτός, όπως το χαρακτηριστικό, μια «ηθικοπλαστική πρόθεση». Ο συσχετισμός της φωτιάς με τον πόθο δεν είναι αυθαίρετος και απαντάει και σε άλλα έργα. Βλ. ενδεικτικά τον πίνακα του Χόντχορστ *Ο ιππότης και η κοπέλα* (περ.1621) και το λήμμα του έργου στο *El Greco. Mystery and illumination*, Εθνική Πινακοθήκη της Σκωτίας, 1989, ο.π., σελ. 84.

³²¹ Βλ. για παράδειγμα, Ivan Gaskell, “Tobacco, Social Deviance, and Dutch Art in the Seventeenth-Century”, σελ. 68-77, στο (επιμ.) Wayne Franits, 1997, ο.π., για τη συσχέτιση της απεικόνισης του καπνού με αποκλίνουσες κοινωνικές συμπεριφορές και την αναγωγή των καπνιστών σε κωμικά στερεότυπα προς αποφυγή μίμησης.

³²² Επειδή είναι απίθανο, κατά τη γνώμη μας, να γνώριζε ο Λα Τουρ από πρώτο χέρι τα έργα του Θεοτοκόπουλου, ίσως η διάδοση του εικονογραφικού αυτού τύπου στο Βορρά να έγινε μέσω των караβατцιστών της Ουτρέχτης. Βλ. Conisbee, 1996, ο.π., σελ. 137 και Slatkes, 1996, ο.π., σελ. 211, ο οποίος θεωρεί πως τα έργα αυτά του Λα Τουρ (*Αγόρι που ανάβει λάμπα*, *Κορίτσι με μαγκάλι*) μπορούν να συσχετιστούν απευθείας με τον Τερμπρούγκεν. Θα θέλαμε να επισημάνουμε μια πληροφορία που ίσως έχει διαφύγει της προσοχής των μελετητών. Στη μελέτη των απογραφών περιουσιακών στοιχείων που εκπονήθηκε υπό την επίβλεψη του Georges Wildenstein για την περίοδο 1550-1610 (βλ. το άρθρο του “Le goût pour la peinture dans la bourgeoisie parisienne entre 1550 et 1610”, *Gazette des Beaux-Arts*, τόμ. XXXVIII, 1951, σελ. 11-343), αναφέρει στη σελ. 48, στα πλαίσια της υποκατηγορίας των έργων που σχετίζονται με το τραπέζι και την κουζίνα, έναν “Souffleur” – δηλ. έναν πίνακα ανάλογο με αυτούς που σχολιάσαμε πιο πάνω – σε μια απογραφή του 1594, πολύ πριν δηλ. οι караβατцιστές της Ουτρέχτης καταπιαστούν με το συγκεκριμένο θέμα. Δε γνωρίζουμε βέβαια τίποτε για την προέλευση του πίνακα, οπότε δεν μπορούμε να προχωρήσουμε σε περαιτέρω υποθέσεις, αλλά πιστεύουμε ότι είναι ενδιαφέρουσα αυτή η τόσο πρώιμη – για τη Γαλλία – μαρτυρία.

διαφορετικό περιεχόμενο, αλλά και διαφορετικό αποδέκτη. Αντίθετα δηλ. με τους πίνακες του Λα Τουρ και των βόρειων ζωγράφων που ασχολήθηκαν κατεξοχήν με τέτοια θέματα, όπως οι Χόντχορστ, Τερμπρούγκεν κτλ., πίνακες που, σύμφωνα με τους μελετητές, απευθύνονται σ' ένα αστικό κοινό ως επί το πλείστον, οι πίνακες του Θεοτοκόπουλου γεννήθηκαν μέσα σ' ένα εκλεπτυσμένο περιβάλλον, ενώ οι φιλολογικές αναφορές τους στον Πλίνιο δίνουν έναν τελείως διαφορετικό τόνο στα έργα αυτά, που αποτελούν ουσιαστικά ασκήσεις δεξιοτεχνίας και μια απόπειρα αναδημιουργίας χαμένων ζωγραφικών έργων της αρχαιότητας.³²³

Έτσι λοιπόν, είναι άστοχο να αντιμετωπίζονται τα έργα του Λα Τουρ με τον ίδιο τρόπο που αντιμετωπίζονται τα αντίστοιχα του Θεοτοκόπουλου. Η σημασία του θέματος αυτού δεν είναι μία και μοναδική για όλα τα έργα και πρέπει να εξετάζουμε πάντοτε τα πράγματα κατά περίπτωση, γιατί κάτι που ισχύει για έναν ζωγράφο ή μια περιοχή, μπορεί κάλλιστα να μην ισχύει για άλλους. Αν λάβουμε υπόψη τις ιδιαιτερότητες της περιοχής της Λορραίνης την εποχή που εξετάζουμε, θα αντιληφθούμε πως είναι δύσκολο έργα όπως το *Αγόρι που ανάβει λάμπα* ή ο *Καπνιστής* του Λα Τουρ να αποτελούν απλές ηθογραφικές σκηνές, που θαυμάζονταν για τη δεξιοτεχνία του ζωγράφου και γίνονταν αντιληπτές ως ασκήσεις της δεξιοτεχνίας αυτής. Αν πράγματι ανάλογα έργα απευθύνονταν ως επί το πλείστον σε μια μεσαία τάξη, σύμφωνα με τις υποθέσεις των μελετητών, είναι μάλλον απίθανο αυτή η μεσαία τάξη, σε μια περιοχή με έντονα Καθολικό φρόνημα, όντας ιδιαιτέρως ταλαιπωρημένη από τις πρόσφατες πολεμικές αναμετρήσεις που πολλές φορές είχαν καταστήσει τη Λορραίνη θέατρο τραγικών συγκρούσεων, και χωρίς ιδιαίτερη ζωγραφική παιδεία ή παράδοση, να αναζητούσε πρωτίστως σε έναν πίνακα την αισθητική απόλαυση (γιατί περί αυτού πρόκειται όταν η εκτέλεση υπερβαίνει σε σημασία το περιεχόμενο), χωρίς αυτό να συνεπάγεται ασφαλώς αδιαφορία για την τεχνική εκτέλεση του έργου. Έχουμε τονίσει και πιο πάνω πως οι νυχτερινές σκηνές συνδέονται σε μεγάλο βαθμό με την επίδειξη μιας τεχνικής δεξιότητας. Πιστεύουμε όμως πως το στοιχείο αυτό απαντάει σε όλες τις νυχτερινές σκηνές, κοσμικές και θρησκευτικές εξίσου, και πως σχεδόν ποτέ δεν ανεξαρτητοποιείται από το απεικονιζόμενο θέμα σε βαθμό τέτοιο ώστε να σημασιοδοτήσει το περιεχόμενο. Με

³²³ Βλ. και την ανάλυση του έργου του Θεοτοκόπουλου (συγκεκριμένα, της εκδοχής που βρίσκεται στη συλλογή V. Craft Payson στη Φλόριντα) από το Ν. Χατζηνικολάου, στον κατάλογο της έκθεσης *Ο Γκρέκο στην Ιταλία και η ιταλική τέχνη* (Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Α. Σούτζου), Εθνική Πινακοθήκη – Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, Αθήνα, 1995, σελ. 354-359. Τον κατάλογο επιμελήθηκε ο Ν. Χατζηνικολάου.

άλλα λόγια, θεωρούμε πως η επίδειξη της δεξιοτεχνίας από την πλευρά του Λα Τουρ είναι στενά συνδεδεμένη με το – διδακτικό ή συμβολικό – θέμα (το θέμα του δίνει την ευκαιρία να επιδείξει τη ζωγραφική του δεινότητα, αλλά δεν αποτελεί μόνο ένα πρόσχημα για αυτό το σκοπό) και πως ο θαυμασμός για τις ικανότητες ενός ζωγράφου δεν ήταν ο κυριότερος λόγος για την απόκτηση ενός τέτοιου έργου, σε μια περιοχή όπως η Λορραίνη.³²⁴

³²⁴ Ο Conisbee, 1996, ο.π., σελ. 137, θεωρεί αντιθέτως πως «τέτοιες ελκυστικές εικόνες νεαρών ανδρών – και γυναικών, όπως στο *Κορίτσι με μαγκάλι* – ήταν αρκετά δημοφιλείς εξαιτίας της όμορφης εκτέλεσής τους και των δραματικών αντιθέσεων φωτός και σκιάς... Το αν ο Λα Τουρ προόριζε ένα ηθικοπλαστικό νόημα για το θέμα αυτό, πρέπει να παραμείνει ανοιχτό ερώτημα».

Αντί επιλόγου

Η αντιμετώπιση του Ζορζ ντε Λα Τουρ ως «μεγάλου ζωγράφου»

Θα θέλαμε να κλείσουμε την εργασία αυτή με ορισμένες παρατηρήσεις για ένα πρόβλημα που επηρεάζει γενικότερα την έρευνα για το έργο του Λα Τουρ, και ειδικότερα ακόμη και την εξαγωγή συγκεκριμένων συμπερασμάτων για το έργο αυτό (του «καρβατζίσμου» και του «ρεαλισμού» του ζωγράφου συμπεριλαμβανομένων) : Πρόκειται για την αντιμετώπιση του Λα Τουρ ως «μεγάλου ζωγράφου». Η αντιμετώπιση αυτή προέρχεται από την πλειοψηφία των μελετητών του, οι οποίοι ασπάζονται την ίδια θεώρηση της ιστορίας της τέχνης (την ανθρωποκεντρική, βλ. Εισαγωγή) και οι ενέργειες των οποίων τείνουν προς την ίδια κατεύθυνση, αυτή της ανάδειξης του Λα Τουρ σε έναν από τους μεγαλύτερους ζωγράφους του 17ου αιώνα. Δεν πρόκειται βέβαια ούτε για συνδυασμένη προσπάθεια ούτε για προσυμφωνημένο σχέδιο δράσης, αλλά για μία κοινή θεωρητική τοποθέτηση-αφετηρία, που οδηγεί στην επεξεργασία των ιστορικών δεδομένων υπό ένα συγκεκριμένο πρίσμα, και επιτρέπει την κατηγοριοποίηση των ζωγράφων βάση ανάλογων κριτηρίων. Ο Rosenberg, για παράδειγμα, κατατάσσει τον Λα Τουρ στις «βεντέτες» του 17ου αιώνα, ανάμεσα στους Βερμέερ, Βελάσκεθ, Καραβάτζο και Ρέμπραντ,³²⁵ ενώ τον χαρακτηρίζει τον «τρίτο μεγάλο καλλιτέχνη της Λορραίνης μαζί με τον Καγιό και τον Κλοντ» και τον «τρίτο μεγάλο γάλλο ζωγράφο της γενιάς του στο πλευρό των Πουσέν και Κλοντ».³²⁶

Η θέση, λοιπόν, που παραχωρείται στον Λα Τουρ από τους μελετητές του σήμερα είναι ενός από τους σημαντικότερους ζωγράφους του 17ου αιώνα. Πρέπει όμως να υπογραμμίσουμε ότι ποτέ δε συναντήσαμε μια αιτιολόγηση γι' αυτή την τοποθέτηση-αξιολόγηση του Λα Τουρ. Γιατί άραγε «ακριβώς όπως εμφανίζεται σήμερα το έργο του Λα Τουρ... αρκεί για να αναγορευτεί σε έναν από τους

³²⁵ Rosenberg, 1997, ο.π., σελ. 39. Θα παραπέμψουμε εκτενώς στον κατάλογο της έκθεσης του 1997 από εδώ και στο εξής, επειδή θεωρούμε ότι αποτελεί όχι μόνο την πλέον πρόσφατη και πληρέστερη σύνοψη της επιστημονικής γνώσης για τον ζωγράφο, αλλά και την πιο εμπεριστατωμένη έκφραση των θέσεων των σημαντικότερων γάλλων ειδικών του Λα Τουρ σήμερα.

³²⁶ Rosenberg, 1997, ο.π., σελ. 41. Συγκεκριμένα γράφει : «Πριν το 1972, μπορούσαμε να αναρωτηθούμε : ο Λα Τουρ ήταν το ισοδύναμο της Λορραίνης ενός Βουέ ή ενός Λα Ιρ [La Hyre] (επιλέγουμε επίτηδες τα ονόματα αυτά) ; Η απάντηση υπήρξε σαφής : όχι μόνον ο Λα Τουρ είναι ο τρίτος μεγάλος καλλιτέχνης της Λορραίνης στον αιώνα του μαζί με τους Καγιό και Κλοντ. Είναι επίσης ο τρίτος μεγάλος γάλλος ζωγράφος της γενιάς του στο πλευρό των Πουσέν και Κλοντ...». Είναι ακριβώς απόρροια του τρόπου με τον οποίο ο Rosenberg – και όχι μόνον αυτός – αντιλαμβάνεται την ιστορία της τέχνης, το γεγονός ότι είναι σε θέση να αναρωτιέται αν ο Λα Τουρ υπήρξε το ισοδύναμο ενός Βουέ ή ενός Λα Ιρ.

μεγαλύτερους ζωγράφους του 17ου αιώνα» ;³²⁷ Ποιες είναι εκείνες οι ιδιότητες του έργου του που τον καθιστούν άξιο αυτού του χαρακτηρισμού ; Ή μάλλον, τι ακριβώς σημαίνει «μεγάλος ζωγράφος» για τους ιστορικούς της τέχνης που κάνουν χρήση της συγκεκριμένης ορολογίας ;

Η κρίση για το ότι ο Λα Τουρ είναι «μεγάλος ζωγράφος» δε βασίζεται στις ζωγραφικές του ικανότητες (από την άποψη αυστηρά της δεξιοτεχνίας), γιατί τότε, σίγουρα, δε θα είχε λόγο να βρίσκεται στο πλάι του Πουσέν.³²⁸ Δε βασίζεται όμως ούτε στην επιτυχία και την απήχηση που ο ζωγράφος είχε στην εποχή του, γιατί, όπως θα δούμε αναλυτικά πιο κάτω, και πάλι ο Λα Τουρ δεν θα έπρεπε να βρίσκεται στο πλάι ενός Βελάσκεθ, ενός Πουσέν ή ακόμη και ενός Ρέμπραντ – ενώ ένας σχετικά άσημος σήμερα ζωγράφος από τη Λορραίνη, όπως ο Λαλεμάν, θα είχε κάθε λόγο να περιληφθεί σε μια αντίστοιχη κατάταξη.³²⁹ Δε βασίζεται τέλος ούτε στην *ιστορική σημασία* του ζωγράφου, γιατί τότε με ποια λογική ο Λα Τουρ, το έργο του οποίου δε γνώρισε συνέχεια, δεν επηρέασε κανέναν ζωγράφο εντός ή εκτός Λορραίνης (εκτός από ορισμένους μέτριους αντιγραφείς) και λησμονήθηκε ολοκληρωτικά μετά το θάνατό του, να βρίσκεται, με την ιδιότητα του «μεγάλου ζωγράφου», πλάι στον Πουσέν ή τον Καραβάτζο,³³⁰ η ζωγραφική των οποίων είχε σημαντικότερο αντίκτυπο, αν μη τι άλλο, στην εποχή τους.

Συμπεραίνουμε λοιπόν πως η ιδιότητα του «μεγάλου ζωγράφου» είναι σχεδόν μεταφυσική, αφού ποτέ δεν αναλύεται και δεν περιγράφεται τι ακριβώς είναι αυτό που καθιστά κάποιον «μεγάλο ζωγράφο». Επιπλέον, η κατάταξη βάση της ιδιότητας αυτής φανερώνει μία προσέγγιση που είναι κατ'ουσίαν ανιστορική, γιατί απομονώνει τους «μεγάλους ζωγράφους» από τα συμφραζόμενα της εποχής τους και τους καθιστά ίσους προς σύγκριση μεταξύ τους. Είναι ακριβώς αυτή η προσέγγιση που επιτρέπει

³²⁷ Thuillier, 1997, ο.π., σελ. 33.

³²⁸ O Bloch, 1954, ο.π., σελ. 81, αποκαλεί τον Λα Τουρ «εξαιρετικά προικισμένο ερασιτέχνη, άνισο τεχνίτη, ορισμένες φορές αφελή και άλλες μάλλον επιρρεπή στην εκζήτηση...» και δεν μπορούμε παρά να συμφωνήσουμε μαζί του.

³²⁹ Ο Ζορζ Λαλεμάν, ίσως περισσότερο γνωστός σήμερα ως δάσκαλος του Πουσέν μεταξύ άλλων, παρά για το έργο του, είχε στην εποχή του ένα εξαιρετικά επιτυχημένο εργαστήριο στο Παρίσι και μέχρι την οριστική επικράτηση του ύφους του Βουέ στη γαλλική πρωτεύουσα, ο ανέμπνευστος μανιερισμός του έχαιρε μεγάλης εκτίμησης, αν κρίνουμε από τις παραγγελίες που δεχόταν ο ζωγράφος. Το έργο του περιλαμβάνει από πορτρέτα και θρησκευτικά έργα, μέχρι διακοσμήσεις σε εκκλησίες, ταπισερί, σχέδια και χαρακτηριστικά. Το 1626 έγινε και ο ίδιος «Peintre ordinaire du roi». Για τον τίτλο αυτό, βλ. ειδικότερα την υποσημ. 367.

³³⁰ O Rosenberg, 1997, ο.π., σελ. 55, μάλιστα, αναρωτιέται αν μπορούμε να συγκρίνουμε την πρόοδο που έχει γίνει στην έρευνα για τον Λα Τουρ την περίοδο 1972-1997 (δηλ. ανάμεσα στις δύο μεγάλες εκθέσεις για το ζωγράφο) με την αντίστοιχη που έχει συντελεστεί στην έρευνα για τον Πουσέν και τον Καραβάτζο, χωρίς να υπάρχει σχεδόν καμία ομοιότητα ανάμεσα στις ιδιαίτερες συνθήκες που χαρακτηρίζουν την καθεμία.

στον Thuillier, για παράδειγμα, να συγκρίνει τον Λα Τουρ με τον Σεζάν (Cézanne), γράφοντας : « Είναι πιο κοντά σ'ένα Σεζάν παρά σ'ένα Ρούμπενς. Ξαναρχίζει, επαναλαμβάνει, τελειοποιεί αδιάκοπα το ίδιο θέμα. Είναι ένας από τους πρώτους ζωγράφους που εκτελούν *σειρές*»³³¹ ή στον Cuzin να αποκαλεί το ύφος του ύστερου Λα Τουρ «ενγκροκααραβατζισμό», λέξη δικής του επινοήσεως, που αποτελείται από δύο σύνθετα, εκ των οποίων το πρώτο είναι το όνομα του Ενγκρ (Ingres), ζωγράφου του 19ου αιώνα, και το δεύτερο του Καραβάτζο, ζωγράφου του 17ου αιώνα.³³² Δε θα είχαμε αντιρρήσεις, αν οι κρίσεις αυτές περιορίζονταν στην έκφραση κάποιου προσωπικού γούστου ή ακόμη και σε μία διαπίστωση σχετικά με την απήχηση του ζωγράφου στο σημερινό κοινό,³³³ ωστόσο δεν μπορούμε παρά να διαφωνήσουμε όταν γίνεται προσπάθεια να παρουσιαστούν ως η αντικειμενική ιστορική πραγματικότητα.

Ας πάρουμε όμως τα πράγματα με τη σειρά. Παρά το γεγονός ότι οι ιστορικοί τέχνης που κατατάσσουν τον Λα Τουρ στην ελίτ των «μεγάλων ζωγράφων» δεν αιτιολογούν την κατάταξη αυτή, υπάρχουν ωστόσο κάποιες προϋποθέσεις που πρέπει να πληρεί κάποιος – για τους συγκεκριμένους μελετητές πάντα – προκειμένου να είναι «μεγάλος ζωγράφος».

Πρώτη προϋπόθεση, από την ανάποδη θα λέγαμε, ο ζωγράφος περί ου ο λόγος να *μην* είναι επαρχιακός. Με άλλα λόγια, η παρουσίαση του Λα Τουρ ως «μεγάλου ζωγράφου» βρίσκεται σε στενή συνάρτηση με την προσπάθεια να απαλλαγεί από το χαρακτηρισμό του επαρχιακού, που έζησε όλη του σχεδόν τη ζωή σε μια μικρή κωμόπολη, μακριά από τις καλλιτεχνικές εξελίξεις της εποχής, χαρακτηρισμό προφανώς ασυμβίβαστο με την ιδιότητα του «μεγάλου ζωγράφου». Αυτό μπορεί να συμβεί μόνο αν αποδειχτεί πως ο Λα Τουρ στην πραγματικότητα δεν ήταν αποκομμένος από τις σύγχρονες εξελίξεις στην περιοχή που ζούσε – γιατί ακόμη και οι υπέρμαχοι του ταξιδιού στην Ιταλία δεν μπορούν να παραβλέψουν το γεγονός ότι για σαράντα περίπου χρόνια, το σύνολο σχεδόν της σταδιοδρομίας του στη ζωγραφική, ο Λα Τουρ δε μετακινείται παρά ελάχιστα από τη Λυνεβίλ. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα, σε πρώτη φάση, την παρουσίαση της Λορραίνης με όρους που δεν προσιδιάζουν στην περιγραφή μιας επαρχίας, αλλά ενός καλλιτεχνικού κέντρου.

³³¹ Thuillier, 1997, ο.π., σελ. 33.

³³² Cuzin, 1997, ο.π., σελ. 77.

³³³ Βλ. για παράδειγμα Rosenberg και Macé de Lépinay, 1973, ο.π., σελ. 9, οι οποίοι σχολιάζοντας τον αριθμό των 350.000 επισκεπτών στην έκθεση που έγινε για τον Λα Τουρ στην Orangerie το 1972, γράφουν πως «μόνο ο Ντύρερ, ο Τιτσιανός, ο Ρέμπραντ, ο Βερμέερ, ο Γκρέκο, ο Γκόγια, θα μπορούσαν να προσελκύσουν σήμερα ένα μεγαλύτερο αριθμό επισκεπτών, οπωσδήποτε κανένας γάλλος ζωγράφος του 17ου αιώνα, ούτε καν οι Λε Ναιν ή ο Πουσέν».

Το πρόβλημα είναι πρώτα από όλα πρόβλημα *κλίμακας*. Το Νανσί, πρωτεύουσα του ανεξάρτητου μέχρι τη δεκαετία του 1630 δουκάτου της Λορραίνης, με μία αυλή καθολικών δουκών, οι οποίοι είχαν τις ιδιαίτερες καλλιτεχνικές τους προτιμήσεις (μανιεριστικές ως επί το πλείστον), μπορεί να είναι το καλλιτεχνικό κέντρο για μία κωμόπολη όπως η Λυνεβίλ, αλλά δε θα έπρεπε να έχουμε ψευδαισθήσεις όταν το συγκρίνουμε με πόλεις όπως η Ρώμη, η Φλωρεντία, η Βενετία, η Αμβέρσα, η Ουτρέχτη ή το Παρίσι. Όταν, για παράδειγμα, ο Thuillier γράφει πως «ο Λε Κλερκ, ο Καγιό, ο Ντερυέ όχι μόνο διαμορφώνουν την προσωπικότητά τους στο εξωτερικό, αλλά αναπτύσσουν το ταλέντο τους στο περιβάλλον αυτό [ενν. το Νανσί], το χαμηλών τόνων δίχως αμφιβολία, αλλά που είναι ίσως, αν εξαιρέσουμε τη Ρώμη και το Παρίσι, το πιο δεκτικό για όλη την ευρωπαϊκή επικαιρότητα. Το ίδιο ισχύει δίχως αμφιβολία για τον Λα Τουρ»,³³⁴ είναι εμφανής η προσπάθειά του να υπερτονίσει το ρόλο του Νανσί (και της Λορραίνης γενικότερα) και να το αναδείξει σε κομβικό σημείο για τα ευρωπαϊκά καλλιτεχνικά ρεύματα.

Επιπλέον, δε θα έπρεπε να μας παρασύρει η ποσότητα πινάκων και χαρακτηριστικών που μαρτυρούνται στην περιοχή σε επιτόλεια και βιαστικά συμπεράσματα. Κάθε πίνακας δεν είναι απαραίτητα και έργο τέχνης – ούτε με την έννοια που το αντιλαμβανόμαστε εμείς σήμερα, αλλά ούτε και με την έννοια που γινόταν αντιληπτό από τους ανθρώπους της εποχής. Η πλειονότητα των πινάκων αυτών δε θα πρέπει να ήταν τίποτα περισσότερο από μέτριας ποιότητας έργων θρησκευτικών ως επί το πλείστον. Ο Thuillier αναφέρεται στα συμπεράσματα της αδημοσίευτης διατριβής του Michel Sylvestre (βλ. υποσημ. 315), σύμφωνα με τα οποία «στις 1465 απογραφές που μας σώζονται, οι 663 αναφέρουν πίνακες», μ'ένα μέσο όρο 13 πινάκων ανά απογραφή. Από τους 8300 πίνακες που αναφέρονται την περίοδο 1613-1699, οι 2300 είναι άγνωστου θέματος, κάτι που, για τον Thuillier, αποδεικνύει την «οικειότητα των κατοίκων του Νανσί με τη ζωγραφική». Από το σύνολο των υπόλοιπων 6000 έργων για τα οποία αναφέρονται θέματα, ένα 63% αντιστοιχεί στα θρησκευτικά θέματα, ένα 10% σε τοπία, ένα 10% σε πορτρέτα, ένα 2.2% σε νεκρές φύσεις και μόνο το υπόλοιπο 14.8% αντιστοιχεί στις κοσμικές σκηνές, μυθολογικές και ηθογραφικές (δυστυχώς, δεν αναφέρει πόσες ήταν περίπου οι μυθολογικές και πόσες οι ηθογραφικές, απαραίτητη διάκριση για την εξαγωγή συμπερασμάτων).³³⁵ Τα θρησκευτικά έργα, όπως ήταν αναμενόμενο, αποτελούν την

³³⁴ Thuillier, 1997, ο.π., σελ. 24.

³³⁵ ο.π., σελ. 25.

πλειοψηφία – το πιο αξιοσημείωτο από τα ποσοστά αυτά είναι ίσως τα τοπία. Το όνομα του καλλιτέχνη δεν αναφέρεται παρά σε ελάχιστες περιπτώσεις, ενώ δε διακρίνονται τα πρωτότυπα έργα από τα αντίγραφα. Αυτό θα έπρεπε να μας βάλει σε αρκετές υποψίες σχετικά με τη στάση των κατοίκων της Λορραίνης απέναντι στη ζωγραφική. Αν τα έργα αυτά ήταν σημαντικά, από ονομαστούς ζωγράφους, που τους εκτιμούσαν για την τέχνη τους και όχι τόσο για το λειτουργικό σκοπό τον οποίο εκπλήρωναν οι πίνακές τους (θρησκευτικό, διακοσμητικό κτλ.), αν δηλ. οι ιδιοκτήτες των έργων είχαν την εκπαίδευση και την καλλιέργεια να εκτιμήσουν την αισθητική τους, δεν είναι λογικό να υποθέσει κανείς ότι η φήμη των ζωγράφων θα διασωζόταν (έστω, ο απόηχος της φήμης αυτής), έστω κι αν λάβουμε υπόψη ότι οι απογραφές αυτές συντάσσονταν συνήθως από άτομα που δεν ήταν ειδικά στα θέματα της τέχνης;³³⁶ Θα ήταν βοηθητικό να γνωρίζαμε αν το Νανσί, με αυτούς τους αριθμούς, αποτελεί εξαίρεση για τα ευρωπαϊκά δεδομένα. Καθ'όλες τις ενδείξεις, ωστόσο, η Λορραίνη παραμένει στο μεγαλύτερο μέρος της – εξαιρείται ίσως η αυλή – μεσαιωνική όσον αφορά τις αντιλήψεις των ανθρώπων για την τέχνη.

Πολύ σημαντική επίσης, προκειμένου να μπορέσουμε να βγάλουμε οποιοδήποτε αντικειμενικό συμπέρασμα, είναι η διάκριση ανάμεσα στα έργα που παράγονται στην ίδια την περιοχή της Λορραίνης και σ'εκείνα που έρχονται από άλλες περιοχές. Η ευρεία κυκλοφορία έργων με προέλευση τις Κάτω Χώρες θα μπορούσε να μας παραπλανήσει σχετικά με την πραγματική έκταση της ζωγραφικής παραγωγής της Λορραίνης – και όχι μόνο. Για παράδειγμα, στις απογραφές περιουσιακών στοιχείων που δημοσίευσε ο Wildenstein για το Παρίσι, μπορούμε να χωρίσουμε τις ηθογραφικές σκηνές, λ.χ., σε δύο κατηγορίες : Εκείνες που προέρχονται από τις Κάτω Χώρες (από τη Φλάνδρα συγκεκριμένα) και εκείνες που

³³⁶ Βλ. και τα συμπεράσματα του Philip Benedict, “Towards the comparative study of the popular market for art : The ownership of paintings in seventeenth-century Metz”, *Past & Present*, τχ. 109, Νοέμβριος 1985, σελ. 107, για την πόλη του Μετς (πληθυσμός περίπου 15.000), τις περιόδους 1645-1657 και 1667-1672, βάση απογραφών : «Είναι αποκαλυπτικό ωστόσο ότι κανένα έργο δεν αποδίδεται σε έναν συγκεκριμένο καλλιτέχνη, και οι περιγραφές των πινάκων είναι σύντομες και δεν περιλαμβάνουν καμία παρατήρηση για το ύφος τους. Αντίθετα με τις Κάτω Χώρες, μία κερδοσκοπική αγορά τέχνης στην οποία η αυθεντικότητα [authorship] ενός πίνακα ήταν σημαντική για την αξία του και στην οποία ακόμη και σχετικά μετρίου εισοδήματος δημόσιοι λειτουργοί μπορούσαν να αναγνωρίζουν τις τεχνοτροπίες συγκεκριμένων ζωγράφων, δεν είχε ακόμη αναπτυχθεί στο Μετς στα μέσα του 17ου αιώνα. Μόνο το 18ο αιώνα, ειδικά μετά το 1750, αρχίζουν οι αποδόσεις να εμφανίζονται με συχνότητα στις γαλλικές απογραφές».

φιλοτεχνούνται στο Παρίσι, είτε από Γάλλους που μιμούνται το ύφος των Φλαμανδών είτε από Φλαμανδούς που κατοικούν στο Παρίσι.³³⁷

Η αυλή του Νανσί, πάντως, δεν χαρακτηρίζεται γενικότερα από «προοδευτικές» τάσεις, παρά το γεγονός ότι οι σημαντικότεροι ζωγράφοι του δουκάτου, Ντερυέ (αυλικός ζωγράφος από το 1619 μέχρι το θάνατό του) και Λε Κλερκ (δούλεψε στο Νανσί από το 1622 μέχρι το θάνατό του), προτιμήθηκαν αναμφίβολα εξαιτίας της προηγούμενης σταδιοδρομίας τους στην Ιταλία³³⁸ – πράγμα που δείχνει, αν μη τι άλλο, ότι ο δούκας (ο Ερρίκος II και στη συνέχεια ο Κάρολος IV) δεν αποτελούσε εξαίρεση στους ηγεμόνες που προτιμούσαν είτε ιταλούς ζωγράφους είτε ντόπιους με ιταλική παιδεία. Ο Ντερυέ ήταν και παρέμεινε μέχρι το θάνατό του ένας μανιεριστής. Βλέποντας τον πίνακά του *Η αρπαγή των Σαβίνων* του 1650 (Παλαιά Πινακοθήκη, Μόναχο) δεν μπορεί κανείς παρά να νιώσει έκπληξη: Τα μανιεριστικά στοιχεία κυριαρχούν, όπως φαίνεται από τη φανταστική προοπτική, τα αρχιτεκτονήματα στα οποία συνωστιάζονται εκατοντάδες μικροσκοπικές φιγούρες, το απροσδιόριστο συνονθύλευμα των μορφών σε κάθε είδους απίστευτες στάσεις στο πρώτο πλάνο, την επιτήδευση στην απόδοση του χώρου αλλά και της ανθρώπινης μορφής. Ο Blunt χαρακτηρίζει τον Ντερυέ «ένα ενδιαφέρον φαινόμενο γιατί συνέχισε να δουλεύει μέχρι το θάνατό του το 1660 σε ένα ύφος που είχε ξεπεραστεί περίπου πριν 30 χρόνια».³³⁹ Και φυσικά ο Blunt δεν αναφέρεται στην Ιταλία, όπου ο μανιερισμός είχε ξεπεραστεί ήδη από τα τέλη του 16ου αιώνα (παρά τις σποραδικές επιβιώσεις), αλλά στις υπόλοιπες ευρωπαϊκές αυλές – όπως π.χ. στην αυλή του Ροδόλφου II – όπου μεταφυτεύτηκε και επικράτησε ακόμη και όταν στην Ιταλία είχαν

³³⁷ Ο Wildenstein μιλάει για γαλλο-φλαμανδική σχολή στο Παρίσι, βλ. το άρθρο του, “Le goût pour la peinture dans la bourgeoisie parisienne au début du règne de Louis XIII”, *Gazette des Beaux-Arts*, τόμ. XXXVII, 1950, σελ. 162. Για έναν πλήρη κατάλογο των ηθογραφικών σκηνών (μαζί με τους ιδιοκτήτες τους), βλ. τις σελ. 208-224. Για Φλαμανδική αποικία στο Παρίσι στα τέλη του 16ου αιώνα, κάνει λόγο και ο Jean Adhémar, “French sixteenth-century genre paintings”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τόμ. 8, 1945, σελ. 194.

³³⁸ Ο Ντερυέ είχε μαθητεύσει στον Μπελάνζ, αυλικό ζωγράφο από το 1602 μέχρι το θάνατό του το 1616, προτού φύγει για την Ιταλία, όπου δούλεψε στο εργαστήριο του ντ' Αρπίνο (Cavaliere d' Arpino), όπως επίσης και για τους χαρακτές Φιλίπ Τομασέν (Philippe Thomassin) και Αντόνιο Τεμπέστα (Antonio Tempesta). Στα 1618 ζωγράφησε την τοιχογραφία *Ανάληψη της Παρθένου* στο παρεκκλήσιο της Βίλα Μποργκέζε (Ρώμη), τη μοναδική σχεδόν τοιχογραφία του που σώζεται σήμερα. Ο Λε Κλερκ ήταν μαθητής του Σαρατσένι (δε γνωρίζουμε τίποτα για την προηγούμενη εκπαίδευσή του στη Λορραίνη) και τον ακολούθησε από τη Ρώμη στη Βενετία, όπου μετά το θάνατο του τελευταίου (1620) ζωγράφησε την τοιχογραφία *Ο δόγης Enrico Dandolo στρατολογεί για τη Σταυροφορία* στη Sala del Maggior Consiglio στο παλάτι του δόγη – παράσταση την οποία είχε ξεκινήσει ή τουλάχιστον σχεδιάσει ο Σαρατσένι. Μετά την ολοκλήρωση του έργου ο Λε Κλερκ έγινε Ιππότης του Τάγματος του Αγίου Μάρκου, ενώ στον Ντερυέ το 1619 είχε απονεμηθεί ο τίτλος του Ιππότη του Παπικού Τάγματος της Πορτογαλίας. Η σταδιοδρομία του Καγιό, του σημαντικότερου χαρακτήρα του δουκάτου, στην αυλή των Μεδίκων στη Φλωρεντία δε χρειάζεται περαιτέρω σχολιασμό.

³³⁹ Blunt, 1980, ο.π., σελ. 187-188.

κυριαρχήσει άλλες τάσεις. Βλέπουμε λοιπόν ότι δεν υπήρξε κανενός είδους εξέλιξη ή «ενημέρωση» στην αυλή του Νανσί – ούτε και μετά τη γαλλική κατάκτηση, όταν ο Ντερυέ παραμένει ο μόνος σημαντικός ζωγράφος του δουκάτου (ο Λε Κλερκ πεθαίνει το 1633). Το τέλος της ανεξαρτησίας της Λορραίνης και η προσάρτησή της στη Γαλλία δε σήμανε μια νέα εποχή, όπου το κλασικιστικό μπαρόκ τύπου Βουέ της γαλλικής πρωτεύουσας θα επικρατούσε, όπως ίσως θα περίμενε κανείς, στην κατακτημένη πλέον επαρχία, αλλά την οριστική παρακμή της όποιας καλλιτεχνικής «παράδοσης» είχε ανθίσει εκεί τις προηγούμενες δεκαετίες. Την εποχή αυτή ο Λα Τουρ βρίσκεται περίπου στη μέση της σταδιοδρομίας του.

Οπότε, τη στιγμή που η κατάσταση στην αυλή του Νανσί ήταν αυτή που περιγράψαμε, δεν είναι άτοπο άραγε να αναρωτιέται κανείς για την περιορισμένη ανανέωση της έμπνευσης του Λα Τουρ στη Λυνεβίλ,³⁴⁰ Ακόμη και αν η πρωτεύουσα του δουκάτου διέθετε πράγματι μια αυλή που «υπήρξε ένα πολύ ζωντανό καλλιτεχνικό κέντρο» και ακόμη και αν ο Ερρίκος ΙΙ, που πεθαίνει στα 1624, υπήρξε όντως «ένας μαϊκήνας ο ρόλος του οποίου δεν ήταν διόλου ευκαταφρόνητος»³⁴¹, δε θα πρέπει να ξεχνάμε ότι ο Λα Τουρ δε ζει στο Νανσί και οι σχέσεις που διατηρούσε με την αυλή (βάση των σωζόμενων στοιχείων) δε θα πρέπει να υπερβάλλονται. Τα δύο έργα του που αγόρασε ο Ερρίκος ΙΙ δεν αρκούν για να τον θεωρήσουμε

³⁴⁰ Βλ. Rosenberg και Macé de Lépinay, 1973, ο.π., σελ. 25-26 : «Ένα πράγμα προκαλεί όμως εντύπωση, η μικρή ανανέωση στην έμπνευση... Σ'έναν αιώνα όπου η επινόηση θεωρείται ως η βασική ιδιότητα του ζωγράφου, αυτή η έλλειψη φαντασίας πρέπει να περιόρισε σημαντικά το κοινό του καλλιτέχνη». Τέτοιου είδους γενικεύσεις όπως η «επινόηση που θεωρείται η βασική ιδιότητα του ζωγράφου», είναι αναμενόμενο να οδηγήσουν σε παραπλανητικά συμπεράσματα. Για ποιες περιοχές, για ποιες χώρες αληθεύει αυτός ο αφορισμός ; Για την Ιταλία, σίγουρα – για τη Γαλλία, επίσης από τη δεκαετία του 1630 και μετά. Για μια κωμόπολη όπως η Λυνεβίλ, όμως, σίγουρα η επινόηση *δεν είναι δυνατό* να θεωρούνταν η βασική ιδιότητα για ένα ζωγράφο. Κάτι τέτοιο θα προϋπέθετε μια μακρά σειρά διεργασιών και την ύπαρξη ενός καλλιεργημένου κοινού που τίποτα δε μας οδηγεί να πιστέψουμε ότι υπήρχε στη Λυνεβίλ. Πρέπει επιπλέον να τονίσουμε ότι ο παραπάνω συλλογισμός («η έλλειψη φαντασίας του Λα Τουρ πρέπει να περιόρισε σημαντικά το κοινό του») είναι ενδεικτικός της μερίδας εκείνης των ιστορικών της τέχνης που τοποθετεί τον άνθρωπο στο επίκεντρο του προβληματισμού της και για την οποία ο καλλιτέχνης αποτελεί την *αιτία* και όχι το *αποτέλεσμα*. Χονδρικά μιλώντας και χωρίς να θέλουμε να υποπέσουμε στο σφάλμα μηχανιστικών ντετερμινιστικών προσεγγίσεων, για την περίοδο και περιοχή που εξετάζουμε κάτι τέτοιο δεν ισχύει. Η αναμφισβήτητη έλλειψη φαντασίας του Λα Τουρ δεν αποτελεί την αιτία αλλά (και) το αποτέλεσμα της ύπαρξης αυτού του περιορισμένου κοινού – και δεν εννοούμε ασφαλώς περιορισμένο από αριθμητικής άποψης, αλλά από την άποψη μιας παιδείας που θα του επέτρεπε να εκτιμήσει σ'έναν ζωγράφο ιδιότητες όπως η επινόηση. Για τον ίδιο λόγο, διαφωνούμε με την ακόλουθη διατύπωση, ο.π., σελ. 24 : «Ακόμη πιο περίεργη είναι η απουσία οποιουδήποτε πίνακα αρχαίας ιστορίας και οποιασδήποτε μυθολογικής σκηνής. Γνωρίζουμε τη σημασία του αρχαίου κόσμου στη ζωγραφική του 17ου αιώνα. Ακόμη και οι αδερφοί Λε Ναιν προσέγγισαν αυτό το πεδίο της ζωγραφικής. Γιατί ο Λα Τουρ περιόρισε κατ'αυτόν τον τρόπο τον κόσμο του στη θρησκευτική ζωγραφική και στην ηθογραφία ;». Το πρόβλημα τίθεται σε λάθος βάση : Το πραγματικό ερώτημα δεν είναι το γιατί ο Λα Τουρ δεν ζωγράφισε μυθολογικές σκηνές, αλλά το αν και κατά πόσον υπήρχε αγοραστικό κοινό γι'αυτές σε μια κωμόπολη της Λορραίνης.

³⁴¹ ο.π., σελ. 34.

«υποστηρικτή» του Λα Τουρ όπως το θέλουν ορισμένοι από τους μελετητές του.³⁴² Θα θέλαμε στο σημείο αυτό να θυμίσουμε και την αίτηση της φοροαπαλλαγής που απευθύνει ο Λα Τουρ στον Ερρίκο II προτού εγκατασταθεί στη Λυνεβίλ και να ξανατονίσουμε ότι η διατύπωση “...ny ayant la ny aux environs personne de l’art et profession du Remonstrant”, ότι δηλ. δεν υπάρχει άλλος στην περιοχή που να ασκεί την τέχνη και το επάγγελμα του αιτούντος, πρέπει μάλλον να ληφθεί κυριολεκτικά. Πρόκειται δηλ. για έναν ζωγράφο που, δικαιολογημένα, θα χαρακτήριζε κανείς επαρχιακό, όχι χρησιμοποιώντας τον όρο αξιολογικά ούτε με υποτιμητική διάθεση, αλλά εννοώντας πως έζησε και εργάστηκε, αν όχι όλη του τη ζωή, οπωσδήποτε από τα 1616 και μετά σχεδόν χωρίς διακοπές, σε μια επαρχιακή πόλη, όντας καθ’όλες τις ενδείξεις ο μόνος ζωγράφος της περιοχής, με μικρή δυνατότητα επικοινωνίας με ανθρώπους του επαγγέλματός του ή μορφωμένους πάτρωνες.³⁴³ Αντίθετα, σημαντικό μέρος της δουλειάς του πρέπει να απευθυνόταν σε μια μέτρια καλλιεργημένη πελατεία, που αποτελούσε κατά τα φαινόμενα τον κύριο πληθυσμό της κωμόπολης της Λυνεβίλ – πληθυσμός που δεν πρέπει να υπερέβαινε τις 3.000 κατοίκους.³⁴⁴

Πώς λοιπόν να μην απορήσει κανείς όταν διαβάζει πως ο Λα Τουρ, συνειδητοποιώντας ότι οι πίνακες, θρησκευτικοί και κοσμικοί εξίσου, που παρήγγελλαν οι πελάτες του για τα σπίτια τους ήταν ένα πεδίο «ασφαλές, εξαιρετικά επικερδές και πολύ λιγότερο περιοριστικό για τον καλλιτέχνη από ό,τι η εκκλησιαστική ζωγραφική και η προσωπογραφία», προτίμησε να αφιερωθεί σ’ αυτό το είδος ζωγραφικής παρά να συναγωνιστεί με τους αντιπάλους του στο Νανσί, κάτι

³⁴² Ο Ερρίκος II αγοράζει έναν πίνακα αδιευκρίνιστου θέματος στην τιμή των 123 φράγκων, η πληρωμή για τον οποίο γίνεται στις 12 Ιουλίου 1623 και μια «εικόνα του Αγίου Πέτρου» που κόστισε 150 φράγκα (η πληρωμή έγινε στις 9 Ιουνίου 1624). Για τον πρώτο πίνακα διαβάζουμε στο σχετικό έγγραφο (Thuillier, 1992, ο.π., σελ. 249) : “...ung Tableau que Sadite altesse a achepté de lui de prix faict par elle mesme à ladite somme...”, πράγμα το οποίο σημαίνει ότι ο ίδιος ο δούκας καθόρισε την τιμή του πίνακα σε 123 φράγκα, πληροφορία πολύ σημαντική γιατί το ποσό δεν είναι ιδιαίτερα μεγάλο. Ο Thuillier θεωρεί πως «η αναφορά αποδεικνύει το ρόλο του Ερρίκου II ως μαικήνα [ενν. όσον αφορά τον Λα Τουρ]». Στο δεύτερο έγγραφο (Thuillier, 1992, ο.π., σελ. 250) η διατύπωση “un Tableau de l’Image St. Pierre que feu S. A. a faict prendre de luy...” δεν αφήνει αμφιβολίες, κατά τη γνώμη μας, για το ότι ο δούκας και ο ζωγράφος δεν είχαν προσωπικές σχέσεις – πιθανότατα κάποιος απεσταλμένος του δούκα αγόρασε τον πίνακα για λογαριασμό του.

³⁴³ Ο Wright, 1985, ο.π., σελ. 9, είναι μάλιστα της άποψης ότι «δεν χρησιμεύει σε τίποτα να φανταστούμε το περιβάλλον του Ζορζ ντε Λα Τουρ, αφού εργαζόταν σε απομόνωση στη Λυνεβίλ χωρίς την παρουσία άλλων καλλιτεχνών».

³⁴⁴ Οι Rosenberg και Macé de Léripay, 1973, ο.π., σελ. 136, γράφουν, για να εξηγήσουν την ενασχόληση του Λα Τουρ με πεζά, καθημερινά θέματα, όπως το *Αγόρι που ανάβει λάμπα* (όπου θεωρούν ότι ο ζωγράφος θυσιάζεται!), πως «στο πρώτο μισό του 17ου αιώνα, η Λυνεβίλ δεν είναι ακόμη παρά μία μεγάλη κωμόπολη και οι παραγγελίες ορισμένων μαικήνων ή των θρησκευτικών κοινοτήτων δεν μπορούν να εξασφαλίσουν τον πλούτο ενός ζωγράφου». Ας σημειώσουμε πως δε μας σώζεται ούτε ένα συμβόλαιο ανάθεσης έργου στο Λα Τουρ από εκκλησία, μοναστήρι ή «θρησκευτική κοινότητα».

που τον καθιστά «ένα μοντέρνο καλλιτέχνη, διαμετρικά αντιτιθέμενο στο παραδοσιακό ιδανικό, που αποφεύγει παραγγελίες για έργα μεγάλης κλίμακας σε εκκλησίες και παλάτια και προτιμάει να βγάλει τα προς το ζην ακολουθώντας τις επιταγές της φαντασίας του»!³⁴⁵ Αντίθετα από ό,τι ισχυρίζεται ο Thuillier, δεν υπάρχει καμία απόδειξη ότι «έργα μεγάλης κλίμακας» παραγγέλθηκαν ποτέ στο Λα Τουρ, έτσι ώστε αυτός να είναι σε θέση να τα αποφύγει · δεν υπάρχει επιπλέον καμία ένδειξη ότι διακοσμητικά έργα μεγάλης κλίμακας ήταν αυτό που ζητούσε το αγοραστικό κοινό στη Λυνεβίλ · το σωζόμενο έργο του δεν είναι τέτοιο που να μας πείθει ότι ο Λα Τουρ είχε τις δυνατότητες να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις μιας ανάλογης παραγγελίας. Η αναγωγή του Λα Τουρ στο αντίστοιχο ενός μοντέρνου καλλιτέχνη, το 17ο αιώνα, στηρίζεται σε μια ανιστορική προβολή χαρακτηριστικών του καλλιτέχνη του 19ου ή του 20ού αιώνα και δεν έχει έρεισμα στην πραγματικότητα.

Δε λείπει βέβαια και ο αντίλογος, αν και αυτός προέρχεται ως επί το πλείστον από τη μη γαλλόφωνη μερίδα των ιστορικών της τέχνης (αντίλογος όχι επί της ουσίας της ανθρωποκεντρικής προσέγγισης, αλλά ειδικότερα, όσον αφορά τις ικανότητες του Λα Τουρ ως «τεχνίτη»). Έτσι, ο Nicolson, που δεν έκρυψε ποτέ την αγάπη του για τον ζωγράφο,³⁴⁶ δε δίστασε να γράψει τα εξής : «Αν, όπως πιστεύουμε (και όπως ο ίδιος ο Λα Τουρ το διακήρυξε) η *Άρνηση* είναι εξ ολοκλήρου αυτόγραφο, τότε είναι υποχρεωμένος κανείς να υποστηρίξει ότι αυτή είναι μία από τις περιστάσεις – το *Αγόρι* της Ντιζόν, ο στρατιώτης στην κοντινή πλευρά του τραπεζιού στο Middlesbrough [ενν. τους *Στρατιώτες που παίζουν ζάρια*], οι δύο μορφές στα δεξιά στη *Συμπλοκή των μουσικών* είναι περαιτέρω παραδείγματα – όπου ο Λα Τουρ παραπαίει ίσως εξαιτίας της έλλειψης βασικής εκπαίδευσης. Ένας ελάσσων Ιταλός ζωγράφος, ακόμη και αν ποτέ δεν αναρριχηθεί στα ύψη, δε θα πέσει επίσης κάτω από

³⁴⁵ Thuillier, 1993, ο.π., σελ. 45-46. Βλ. επίσης Thuillier, 1997, ο.π., σελ. 33 : «Ο Λα Τουρ, μαζί με τον Πουσέν (και μάλιστα πριν από αυτόν), υπήρξε επίσης ένας από τους πρώτους γάλλους ζωγράφους που δεν επιζητούσαν τις μεγάλες παραγγελίες και θέλησαν να ζήσουν από πίνακες ζωγραφισμένους σύμφωνα με τη φαντασία τους. Από τις αρχές του 17ου αιώνα, πραγματοποιεί το ιδανικό του μοντέρνου ζωγράφου που απαιτεί να μην ακολουθεί παρά μόνο την έμπνευσή του».

³⁴⁶ Βλ. Nicolson και Wright, 1974, ο.π., σελ. 55 : «Από όλα τα αυθεντικά του έργα [ενν. την *Άρνηση του Πέτρου* της Νάντης] είναι αυτό που εμπνέει λιγότερη εμπιστοσύνη, αλλά οι καρδιές μας ακολουθούν τον Λα Τουρ, όπως θα ακολουθούσαν μια τραγουδίστρια της όπερας που πείθεται να κάνει μια τελευταία εμφάνιση στη σκηνή πολύ καιρό αφού το άστρο της έχει δύσει». Η λογοτεχνική πρόζα του Nicolson ίσως μας ξενίζει, αλλά παρόλα αυτά εκτιμούμε το γεγονός ότι δεν προσπαθεί, όπως τόσοι και τόσοι γάλλοι ιστορικοί της τέχνης που έχουν μια συγκεκριμένη ιδέα για το επίπεδο που οφείλει να έχει η ζωγραφική του Λα Τουρ, να αποδώσει τις αδυναμίες του υπογεγραμμένου αυτού έργου (ενός από τα δύο χρονολογημένα) σε υποθετική παρέμβαση του γιου του Ετιέν ή κάποιου άλλου βοηθού από το εργαστήριό του.

ένα συγκεκριμένο επίπεδο γιατί, αν η έμπνευση τον εγκαταλείψει, μπορεί να προσφύγει στην εκπαίδευσή του σε μια σειρά από κανόνες · ενώ ο Λα Τουρ στην απομακρυσμένη επαρχιακή του πόλη, παρόλο που θα αναρριχηθεί ψηλότερα, μπορεί να βουλιάξει πιο χαμηλά». ³⁴⁷ Εξαίρεση ανάμεσα στους γάλλους ειδήμονες αποτελεί ο Sterling, ο οποίος, παρά το γεγονός ότι, εν αντιθέσει με τον Nicolson, υποστηρίζει το ταξίδι στην Ιταλία, παρατηρεί σχετικά : «Ο Λα Τουρ δε διαφέρει σε τίποτα από τους άλλους γάλλους επαρχιακούς ζωγράφους της εποχής του. Όπως εκείνοι, κατά τη διάρκεια ενός ταξιδιού, μπαίνει στο ρεύμα των ‘μοντέρνων’ νεωτερισμών που αναπτύσσονται τότε στην Ιταλία, εν συνεχεία επιστρέφει στην επαρχία του και ζει για το υπόλοιπο της ύπαρξής του από αυτό το αποκτημένο κεφάλαιο. Σύντομα γίνεται ένας καθυστερημένος». ³⁴⁸

Πιστεύουμε πως ο Sterling αγγίζει μία πολύ σημαντική παράμετρο του προβλήματος που εξετάζουμε : Η επαρχιακή απομόνωση του Λα Τουρ, την εντύπωση της οποίας προσπαθούν να διασκεδάσουν οι Thuillier και Rosenberg μεταξύ άλλων, ευθύνεται όχι μόνο για την τυποποίηση του ζωγράφου σε ορισμένα θέματα – ακόμη και στις ίδιες συνθέσεις ³⁴⁹ – αλλά, το κυριότερο, για την εξέλιξη του ύφους του. Η επαρχιακή απομόνωση και η απουσία ενός καλλιεργημένου και «προοδευτικού» κοινού ³⁵⁰ συνέβαλαν καθοριστικά στη διαμόρφωση της ύστερης μανιέρας του Λα Τουρ, μανιέρα της οποίας η αφαίρεση και η σχηματοποίηση-γεωμετρικοποίηση των μορφών δε θα πρέπει να αποδοθούν σε επιλογή του ζωγράφου ή σε κάποιου είδους πειραματισμό, αλλά στην επεξεργασία μέχρις εσχάτων παλαιότερων ευρημάτων, που δεν εμπλουτίστηκαν ποτέ από νέα ερεθίσματα. ³⁵¹ Είναι προφανές ότι από κάποιο σημείο και έπειτα, ο Λα Τουρ απομακρύνθηκε από τις πηγές που έθρεψαν την

³⁴⁷ ο.π. Για επαρχιακή απομόνωση μιλάει και ο Bloch, 1954, ο.π., σελ. 81.

³⁴⁸ Sterling, 1951, ο.π., σελ. 154.

³⁴⁹ Ο Thuillier, 1997, ο.π., σελ. 33, γράφοντας πως ο Λα Τουρ «είναι πιο κοντά σ’ ένα Σεζάν παρά σ’ ένα Ρούμπενς. Ξαναρχίζει, επαναλαμβάνει, τελειοποιεί αδιάκοπα το ίδιο θέμα. Είναι ένας από τους πρώτους ζωγράφους που εκτελούν *σειρές*» δίνει μια θετική χροιά στο γεγονός της επανάληψης, παρουσιάζοντάς το ως κάτι το οποίο επέλεξε συνειδητά ο ζωγράφος με σκοπό την καλλιτεχνική τελειοποίηση. Οι Rosenberg και Macé de Lépinay, 1973, ο.π., σελ. 85, αναρωτιούνται σχετικά : «Από την άλλη, το έχουμε πει, ο καλλιτέχνης αρέσκεται στο να επαναλαμβάνεται : έλλειψη φαντασίας, επιθυμίες μιας πελατείας που λίγο την απασχολούσε να αλλάζει τις παραγγελίες, φιλοδοξία του καλλιτέχνη που φρόντιζε πάντοτε να τελειοποιεί περισσότερο μια σύνθεση ;». Ενδεικτικά, η απάντησή τους στο ερώτημα που θέτουν, είναι “Qu’importe”.

³⁵⁰ Ο Slatkes, 1996, ο.π., σελ. 202, υποστηρίζει πως ο Λα Τουρ βρισκόταν ανάμεσα σε δύο πόλους, στην «επαναστατική τέχνη που είχε δει στη Ρώμη» και στις «απαιτήσεις του συντηρητικού γούστου και της πατρωνείας στην πατρίδα του» και για το λόγο αυτό πιστεύει πως η καλλιτεχνική εξέλιξη του Λα Τουρ δεν υπήρξε «ούτε απλή ούτε ευθύγραμμη».

³⁵¹ Ο Wright, 1985, ο.π., σελ. 27, θεωρεί μάλιστα πως «η καλλιτεχνική απομόνωση κάθε κέντρου τονίζεται από το γεγονός ότι κανένας ζωγράφος δεν έκανε ριζικές αλλαγές στην τεχντροπία του μετά την επιστροφή του από την Ιταλία».

έμπνευσή του κατά την πρώτη περίοδο (όποιες και αν δεχθούμε πως ήταν αυτές) – χωρίς να μπορούμε να είμαστε απολύτως βέβαιοι για τους λόγους που ευθύνονται για την εξέλιξη αυτή. Οι αλλαγές που επέφερε η γαλλική κατάκτηση αποτελούν, πιθανότατα, τη σημαντικότερη αιτία για την ανάσχεση οποιασδήποτε καλλιτεχνικής εξέλιξης στην περιοχή.³⁵² Από την άλλη, η σύντομη επίσκεψη του Λα Τουρ στο Παρίσι στα τέλη του 1638 με αρχές του 1639, στα μέσα περίπου της σταδιοδρομίας του, θεωρούμε πως δεν αρκεί για μια ουσιαστική επαφή του με την παρισινή τέχνη και δε συμφωνούμε με τους μελετητές εκείνους που βλέπουν τον απόηχο του γαλλικού κλασικισμού σε ορισμένα από τα έργα του Λα Τουρ εκείνης της περιόδου.

Δεύτερη προϋπόθεση για να είναι κάποιος «μεγάλος ζωγράφος» είναι να χαίρει της εκτίμησης και της προστασίας των σημαντικότερων, των πλέον εκλεπτυσμένων και υψηλά ιστάμενων παραγγελιοδοτών – με άλλα λόγια, να είναι επιτυχημένος σύμφωνα με τα κριτήρια της εποχής κατά την οποία έζησε. Προκειμένου λοιπόν να αποδειχθεί πως ο Λα Τουρ υπήρξε πράγματι «μεγάλος ζωγράφος», συχνά βλέπουμε να διογκώνεται από τους μελετητές η σημασία των ελάχιστων παραγγελιών έργων του (όπως το είδαμε πιο πάνω για τον Ερρίκο ΙΙ), αλλά και η βαρύτητα των ευρημάτων από τις απογραφές παρισινών συλλογών. Από την άλλη, η συγκεχυμένη εικόνα για την πραγματική έκταση της επιτυχίας του Λα Τουρ ως ζωγράφου έχει οδηγήσει σε διαφωνίες, με χαρακτηριστικότερη, κατά την άποψή μας, εκείνη που αφορά την κύρια πηγή εισοδήματός του. Έτσι, ενώ ο Thuillier βεβαιώνει πως κύρια πηγή πλούτου του Λα Τουρ υπήρξε η ζωγραφική,³⁵³ οι Rosenberg και Macé de Lépinay, καθώς επίσης και ο Conisbee, υποστηρίζουν αντίθετα ότι η ζωγραφική αποτελούσε μέρος μόνο των εισοδημάτων του, σίγουρα όχι το πλέον σημαντικό.³⁵⁴ Δεν υπάρχει στα σωζόμενα έγγραφα καμία ένδειξη ότι ο Thuillier έχει δίκιο : Οι μάλλον μέτριες τιμές στις οποίες αγοράζονταν τα έργα του Λα Τουρ, όπως θα δούμε αναλυτικά και στη συνέχεια, και η έλλειψη κατά τα φαινόμενα μεγάλων αναθέσεων, που θα μπορούσαν ενδεχομένως να σταθούν

³⁵² Τη Γαλλική εισβολή θεωρεί και ο Wright αιτία της παρακμής της καλλιτεχνικής παραγωγής της Λορραίνης, 1985, ο.π., σελ. 39.

³⁵³ Thuillier, 1993, ο.π., σελ. 45, 46 και Thuillier, 1997, ο.π., σελ. 33.

³⁵⁴ Βλ. Rosenberg και Macé de Lépinay, 1973, ο.π., σελ. 18 : «...η ζωγραφική δεν αποτελεί παρά μικρό μέρος των πόρων του και απέχει μακράν από το να καταλαμβάνει όλο του το χρόνο». Ο Conisbee, 1996, ο.π., σελ. 118, αναφερόμενος στη δεκαετία του 1640, γράφει : «Αν οι καλλιτεχνικές ευκαιρίες εκεί [ενν. στη Λορραίνη] δεν ήταν τόσο πλούσιες όσο είχαν υπάρξει τις τρεις πρώτες δεκαετίες του αιώνα, υπήρχε ακόμη επαρκής πελατεία – γαλλική και ντόπια – για έναν ζωγράφο που, εν πάση περιπτώσει, δε χρειαζόταν να βασιστεί εξ ολοκλήρου στο επαγγελματικό του εισόδημα για να συντηρεί τον τρόπο ζωής ενός ελάσσονος ευγενούς».

επαρκής πηγή πλούτου για ένα ζωγράφο, δε μας αφήνουν να υποθέσουμε ότι η σημαντικότερη περιουσία του Λα Τουρ προερχόταν κυρίως από τη ζωγραφική.³⁵⁵

Ας επανέλθουμε όμως στο θέμα των «παραγγελιοδοτών». Θα πρέπει να τονίσουμε ότι δε μας σώζεται ούτε ένα συμβόλαιο ανάθεσης έργου στο Λα Τουρ από κάποιον παραγγελιοδότη. Το μόνο που έχουμε στη διάθεσή μας είναι αποδείξεις πληρωμών για έργα που αγοράστηκαν, έργα που είχαν ολοκληρωθεί χωρίς καμία ανάμειξη από την πλευρά του τελικού αποδέκτη, κατά τα φαινόμενα. Δεν πρόκειται για την κλασική σχέση παραγγελιοδότη-ζωγράφου και δεν ξέρουμε αν είναι συνετό να ταυτίζεται, σε ανάλογες περιπτώσεις, ο παραγγελιοδότης με τον τελικό αποδέκτη.

Το πρόβλημα αυτό παρουσιάζεται ανάγλυφο και στην περίπτωση εκείνου που φέρεται ως ο σημαντικότερος παραγγελιοδότης και προστάτης του Λα Τουρ, του μαρκησίου Ανρί ντε Λα Φερτέ-Σενετέρ (Henri de La Ferté Senneterre), ο οποίος ορίστηκε κυβερνήτης της Λορραίνης στα τέλη του 1643. Συγκεκριμένα, από το 1644 μέχρι το θάνατο του Λα Τουρ στα 1652, η πόλη της Λυνεβίλ προσέφερε στον Λα Φερτέ ως δώρο στην αρχή κάθε χρονιάς (με εξαίρεση το 1646 και το 1647) συνολικά έξι πίνακες του Λα Τουρ.³⁵⁶ Ο Λα Φερτέ υπήρξε σύμφωνα με τους μελετητές, μέγας εραστής της τέχνης.³⁵⁷ Έτσι, οι Nicolson και Wright διατείνονται ότι ο ίδιος ο Λα Φερτέ «είχε αρχικά εκφράσει την επιθυμία να του αποδίδεται φόρος τιμής κατ'αυτόν τον τρόπο [ενν. με πίνακες αντί για κάποιο χρηματικό ποσό] και ότι η πρωτοβουλία δεν προήλθε από τους υποτελείς του» · για τον Conisbee, ο Λα Φερτέ, που «πιθανότατα ανέπτυξε μία προτίμηση για τη συλλογή έργων τέχνης στους παριζιάνικους κύκλους του πατέρα του, όπου θα μπορούσε πράγματι να έχει

³⁵⁵ Ούτε η κοινωνική του θέση φαίνεται να εξαρτάται από το επάγγελμά του. Όπως έχουμε τονίσει και σε άλλο σημείο, το προνόμιο της φοροαπαλλαγής – που σύμφωνα με τον Thuillier, 1997, ο.π., σελ. 23, ήταν ισάξιο της απονομής τίτλων ευγενείας – δεν του παραχωρήθηκε καθ'όλες τις ενδείξεις επειδή ήταν ζωγράφος, αλλά κυρίως, επειδή είχε νυμφευτεί μία γυναίκα ευγενούς καταγωγής. Βλ. και Patricia Behre Miskimin, “Lorraine in the time of Georges de La Tour”, *Georges de La Tour and his world*, Washington-Fort Worth, 1996, ο.π., σελ. 222 : «Ο Ζορζ απέκτησε πράγματι μερική φοροαπαλλαγή ενόσω ήταν εν ζωή, κυρίως εξαιτίας της κοινωνικής θέσης της γυναίκας του, αλλά ήταν κατά τη διάρκεια της ζωής του γιου του που η οικογένεια απέκτησε πραγματικούς κληρονομικούς τίτλους ευγενείας».

³⁵⁶ Πρόκειται για τα εξής έργα : 1) *La Nativité Nostre Seigneur*, δώρο του τέλους του 1644, κόστισε 700 φράγκα, 2) Ένας πίνακας αδιευκρίνιστου θέματος, δώρο του τέλους του 1645, κόστισε 600 φράγκα, 3) *Image St. Alexis*, δώρο του τέλους του 1648, κόστισε 500 φράγκα, 4) *Saint Sébastien*, δώρο του τέλους του 1649, κόστισε 700 φράγκα, 5) *Reniement de saint Pierre*, δώρο του τέλους του 1650, κόστισε 650 φράγκα και 6) Ένας πίνακας αδιευκρίνιστου θέματος, δώρο του τέλους του 1651, κόστισε 500 φράγκα. Οι πληροφορίες αυτές αναφέρονται στις αποδείξεις πληρωμής που βρέθηκαν στα δημοτικά αρχεία της Λυνεβίλ. Για το τέλος του 1647, ο La Ferté έλαβε ως δώρο 600 λίβρες σε μετρητά, ενώ δεν υπάρχει καμία αναφορά για το 1646.

³⁵⁷ Βλ. Nicolson και Wright, 1974, ο.π., σελ. 44 : «...ο Λα Φερτέ υπήρξε ένας ενθουσιώδης συλλέκτης με μία σειρά από διακοσμητικούς Ντερνέ προς τιμήν του στους τοίχους του πύργου του» και Thuillier, 1992, ο.π., σελ. 267.

συναντήσει τον Λα Τουρ ή τουλάχιστον να έχει δει τα έργα του», πρότεινε αναμφίβολα ο ίδιος στο δημοτικό συμβούλιο της Λυνεβίλ να του προσφέρονται πίνακες του Λα Τουρ, «κατά τον ίδιο τρόπο που το Νανσί του προσέφερε πίνακες του Ντερυέ», ενώ ο Thuillier πιστεύει ότι ο Λα Φερτέ ξεχωρίζοντας το Λα Τουρ «ακολουθεί σίγουρα το παράδειγμα των αποθανόντων βασιλιά και καρδινάλιου» [ενν. το Λουδοβίκο XIII και τον Ρισελιέ, βλ. παρακάτω].³⁵⁸ Οι Nicolson και Wright βγάζουν το συμπέρασμα αυτό συζητώντας για το δεύτερο πίνακα που προσφέρθηκε στο Λα Φερτέ, στα τέλη του 1645. Συγκεκριμένα, στο έγγραφο διαβάζουμε : «...pour le Tableau que Monsieur le Gouverneur demandoit a la ville...»,³⁵⁹ κάτι το οποίο σημαίνει ότι ο Λα Φερτέ είχε ζητήσει να λάβει έναν πίνακα του Λα Τουρ.

Ωστόσο, αν ανατρέξουμε στο έγγραφο το οποίο αναφέρεται στον πρώτο πίνακα που προσφέρθηκε στον κυβερνήτη, θα συναντήσουμε μια εικόνα ολότελα διαφορετική.³⁶⁰ Το έγγραφο αυτό μας πληροφορεί ότι ο Λα Τουρ έχει πάρει μία προκαταβολή 100 φράγκων από το ποσό των 700 που είχε συμφωνηθεί μεταξύ του ζωγράφου και της κοινότητας, για τον πίνακα που η κοινότητα ήθελε να προσφέρει στον κυβερνήτη της Λορραίνης. Το ενδιαφέρον όμως είναι πως το έγγραφο διευκρινίζει πως το υπόλοιπο ποσό των 600 φράγκων θα πληρωθεί στο ζωγράφο *μόνο* σε περίπτωση που ο κυβερνήτης συμφωνήσει και αποδεχθεί τον συγκεκριμένο πίνακα. Σε αντίθετη περίπτωση, όχι μόνο ο ζωγράφος δεν πρόκειται να λάβει το οφειλόμενο και προσυμφωνηθέν ποσό, αλλά υποχρεούται επιπλέον να επιστρέψει την προκαταβολή των 100 φράγκων που έλαβε από την κοινότητα. Μπορούμε με σχετική ασφάλεια να υποθέσουμε πως αν ο κυβερνήτης δε δεχόταν τελικά τον πίνακα, ο Λα Τουρ δε θα πληρωνόταν ούτε καν για τα υλικά – θα βρισκόταν άραγε ποτέ σ' αυτή την κατάσταση ένας αναγνωρισμένος και σημαντικός ζωγράφος της εποχής, ένας ζωγράφος μάλιστα που είχε απολαύσει την εύνοια του Λουδοβίκου XIII και του Ρισελιέ (όπως υποστηρίζουν ορισμένοι μελετητές) ;

Απορούμε με το πώς κανείς από τους ειδικούς δεν έχει σχολιάσει την πληροφορία αυτή · με το πώς οι Nicolson και Wright, παρά το γεγονός ότι εφιστούν την προσοχή στο ενδεχόμενο να «διαβάζουν στο [ενν. δεύτερο] έγγραφο μια ιδέα που δε βρίσκεται εκεί»,³⁶¹ υποθέτουν ότι είναι πιθανό η πρωτοβουλία του διακανονισμού

³⁵⁸ Nicolson και Wright, 1974, ο.π., σελ. 44, Conisbee, 1996, ο.π., σελ. 120 και Thuillier, 1992, ο.π., σελ. 267.

³⁵⁹ Βλ. το σχετικό έγγραφο στο Thuillier, 1992, ο.π., σελ. 269.

³⁶⁰ Βλ. το σχετικό έγγραφο στο Thuillier, 1992, ο.π., σελ. 267-268.

³⁶¹ Nicolson και Wright, 1974, ο.π., σελ. 44.

να ανήκε στο Λα Φερτέ, παραβλέποντας τελείως το πρώτο έγγραφο που σχετίζεται με το θέμα. Η πιθανότητα να μην αποδεχθεί ο κυβερνήτης τον πίνακα που ήθελαν να του προσφέρουν οι κάτοικοι της Λυνεβίλ μπορεί να σημαίνει, κατ'εμάς, δύο πράγματα :

1) Ότι η πρωτοβουλία προήλθε εξ ολοκλήρου από τους κατοίκους της περιοχής, οι οποίοι δε γνώριζαν αν ο κυβερνήτης ήταν διατεθειμένος να αποδεχθεί το διακανονισμό αυτό ή 2) Ότι, στην περίπτωση που ο Λα Φερτέ είχε ζητήσει πράγματι έναν πίνακα αντί για μετρητά, θα πρέπει, έχοντας πληροφορηθεί ότι δεν υπάρχει άλλος ζωγράφος στην περιοχή, να διατηρούσε το δικαίωμά του να αρνηθεί το δώρο αν η ποιότητά του ενδεχομένως δεν τον ικανοποιούσε, πράγμα το οποίο με τη σειρά του μπορεί να σημαίνει μόνον ότι ο κυβερνήτης αγνοούσε και το ζωγάφο και το έργο του. Συνεπώς, οι δημοτικές αρχές φρόντισαν να συμπεριλάβουν τον όρο αυτό, για να μη χάσουν τα χρήματά τους. Ο διακανονισμός αυτός εδραιώθηκε, τελικά, και διήρκεσε μέχρι το θάνατο του ζωγράφου, ενώ ήδη από τη δεύτερη φορά ο Λα Φερτέ φαίνεται να ζήτησε μόνος του έναν πίνακα του Λα Τουρ, έχοντας μείνει προφανώς ευχαριστημένος από την απόδοσή του.³⁶²

Παρόλα αυτά, τα 600 και 700 φράγκα από τα οποία «παραιτήθηκε» ο κυβερνήτης προκειμένου να λαμβάνει ετησίως σχεδόν και από ένα έργο του Λα Τουρ, δεν ήταν κάποιο αστρονομικό ποσό, ενώ φαίνεται ότι ήταν διατεθειμένος να παραιτηθεί από πολύ περισσότερα : Ο πίνακας του Ντερυέ *Η αρπαγή των Σαβίνων* (1.15 x 1.86), τον οποίο προσέφερε η πόλη του Νανσί το 1650 στον Λα Φερτέ (δε γνωρίζουμε αν αυτό έγινε έπειτα από υπόδειξη του ίδιου, αλλά φαίνεται πολύ πιθανό), αγοράστηκε έναντι του ποσού των 4.200 φράγκων. Οπότε το να αποκαλεί κανείς τη συμφωνία μεταξύ του κυβερνήτη της Λορραίνης και των δημοτικών αρχών της Λυνεβίλ «μια ασυνήθιστη διευθέτηση χωρίς ανάλογο κατά τη διάρκεια του αιώνα»,³⁶³ δεν υπερβάλλει απλώς, αλλά διαστρεβλώνει τα γεγονότα.

Ανάλογα προβλήματα παρουσιάζει και το απόσπασμα του Dom Calmet (βλ. υποσημ. 2), που αναφέρει ότι ο Λα Τουρ «παρουσίασε στο βασιλιά Λουδοβίκο XIII έναν πίνακα της τεχνοτροπίας του [de sa façon], που αναπαριστούσε έναν άγιο Σεβαστιανό τη νύχτα · αυτό το κομμάτι ήταν τόσο τέλειου γούστου, που ο βασιλιάς έβγαλε από την κρεβατοκάμαρά του όλους τους άλλους πίνακες, για να αφήσει μόνο

³⁶² Ο «θεσμός» αυτός δε συνεχίζεται μετά το θάνατο του ζωγράφου, γεγονός που συνηγορεί υπέρ του ότι ο Λα Τουρ ήταν, αν όχι ο μόνος, σίγουρα ο μόνος ικανός ζωγράφος για να παρουσιάσει τα έργα του στον κυβερνήτη της περιοχής.

³⁶³ Το σχόλιο ανήκει στον Thuillier, 1993, ο.π., σελ. 187. Η υπερβολή χαρακτηρίζει γενικότερα τον Thuillier στο θέμα αυτό, ίσως περισσότερο από κάθε άλλο μελετητή.



αυτόν. Ο Λα Τουρ είχε ήδη παρουσιάσει έναν παρόμοιο στο Δούκα Κάρολο IV». Σήμερα έχει επικρατήσει η άποψη ότι η πρώτη εκδοχή του *Αγίου Σεβαστιανού* που

μας σώζεται (βλ. εικόνα)³⁶⁴ είναι αυτή που προσφέρθηκε στο Λουδοβίκο (εξαιτίας των πολυάριθμων αντιγράφων που έχουν έρθει μέχρι σήμερα στο φως, απόρροια το δίχως άλλο της φήμης ενός πίνακα που βρισκόταν στην κατοχή του βασιλιά), αλλά η έρευνα έχει διχαστεί σχετικά με τη χρονολόγηση. Έτσι, οι Thuillier, Rosenberg και Macé de Lépinay, και ο Blunt³⁶⁵ πιστεύουν ότι ο πίνακας προσφέρθηκε στο βασιλιά στα 1638-1639, είτε πριν είτε λίγο έπειτα από την απόκτηση του τίτλου *Peintre ordinaire du roi*³⁶⁶ – ενώ με την περίπτωση αυτή συνδέεται συνήθως και ο *Άγιος*

³⁶⁴ Πρόκειται για το καλύτερο αντίγραφο αυτής της χαμένης σύνθεσης του Λα Τουρ. Ο πίνακας βρίσκεται στο Μουσείο Τέχνης Κίμπελ, στο Fort Worth (λάδι σε καμβά, 1.05 x 1.39). Η δεύτερη εκδοχή του θέματος είναι ο *Άγιος Σεβαστιανός καθ' ύψος* (δύο παραλλαγές, το πρωτότυπο στο Λούβρο, λάδι σε καμβά, 1.67 x 1.30 και το αντίγραφο στα Κρατικά Μουσεία του Βερολίνου, λάδι σε καμβά, 1.62 x 1.29).

³⁶⁵ Thuillier, 1993, ο.π., σελ. 174, Rosenberg και Macé de Lépinay, 1973, ο.π., σελ. 139, Blunt, 1972, ο.π., σελ. 520. Οι Thuillier και Rosenberg ήταν αυτοί που είχαν κάνει πρώτοι τη σχετική υπόθεση, στον κατάλογο της έκθεσης *Georges de La Tour*, Orangerie, 1972, ο.π., σελ. 208. Η θέση του Cuzin στο *Georges de La Tour*, Grand Palais, 1997, ο.π., δεν είναι σαφής: Στη σελ. 167 συνοψίζει το πρόβλημα, χωρίς να παίρνει θέση. Τοποθετεί τον *Σεβαστιανό* πριν τις *Μαγδαληνές* στον κατάλογο, τις οποίες χρονολογεί στα 1635-1637, ενώ στο λήμμα για τον *Ιώβ*, σελ. 160, χρονολογεί το έργο στα 1638-1639 (για την ακρίβεια, γράφει πως αν ο *Άγιος Σεβαστιανός* χρονολογείται στα 1638-1639, τότε ο *Ιώβ* θα πρέπει να χρονολογηθεί το πιθανότερο στα 1632-1635).

³⁶⁶ Ο Λα Τουρ αναφέρεται πρώτη φορά με τον τίτλο αυτό στις 22 Δεκεμβρίου 1639, επ' ευκαιρία μιας βάφτισης στην οποία εμφανίζεται ως ανάδοχος. Βλ. το σχετικό έγγραφο, Thuillier, 1992, ο.π., σελ. 261. Ο τίτλος αυτός αποτελεί περισσότερο μία άδεια εργασίας στην πρωτεύουσα (που εξαιρούσε ουσιαστικά το ζωγράφο από τους αυστηρούς κανονισμούς των συντεχνιών), παρά μία τιμητική διάκριση. Οι μελετητές έχουν τονίσει κατά καιρούς τον πρακτικό του χαρακτήρα, βλ. Jacques Thuillier, “La Tour. Catalogue et chronologie”, *Georges de La Tour*, Orangerie, 1972, ο.π., σελ. 110 και Conisbee, 1996, ο.π., σελ. 98. Επιπλέον, δε θα πρέπει να ξεχνάμε ότι αυτός ήταν ένας τίτλος που μπορούσε σίγουρα κατά το μεγαλύτερο μέρος να αγοραστεί, βλ. Thuillier, 1993, ο.π., σελ. 109. Ο Thuillier πιστεύει ότι μετά τα τρομερά γεγονότα της δεκαετίας του 1630, δύσκολα ο Λα Τουρ θα έμπαινε σε τέτοιο κόπο προκειμένου να αποκτήσει έναν άχρηστο τίτλο, αν δεν σκόπευε να κάνει χρήση του δικαιώματος αυτού, ενώ ο Antoine, 1979, ο.π., σελ. 25, υποστηρίζει ότι ο ζωγράφος ουδέποτε είχε την πρόθεση να εγκατασταθεί και να σταδιοδρομήσει στο Παρίσι. Οι δύσκολες συνθήκες για την περιοχή ίσως ώθησαν το ζωγράφο να αναζητήσει αλλού αγορά για τα έργα του, αλλά είναι μάλλον απίθανο να σκόπευε ο Λα Τουρ να κάνει καριέρα στη γαλλική πρωτεύουσα – η απόκτηση του τίτλου αποσκοπούσε, το πιθανότερο, στη δυνατότητα να εμπορευείται τα έργα του εκεί. Υπό αυτό το φως θα πρέπει, άλλωστε, να ερμηνευθεί και η παρουσία ενός «μεσάζοντα», ο οποίος κατοικεί κατά τα φαινόμενα στο Λούβρο. Βλ. το σχετικό έγγραφο στο Thuillier, 1992, ο.π., σελ. 261-262. Ο Thuillier, πάντως, στο σχολιασμό του εγγράφου εκφράζει την άποψη ότι στη φράση “...Baptiste Quarin, facteur de Monsieur de La Tour peintre ord[inaire] du Roy résident aux galleries du Louvre, par[is]oise St. Germain auxerrois...” ο χαρακτηρισμός “résident aux galleries du Louvre”, παρά το ότι μπορεί να αναφέρεται εξίσου στον Quarin και στο Λα Τουρ, ταιριάζει μάλλον καλύτερα στον τελευταίο. Το να αποστέλονται πίνακες προς πώληση σε άλλες πόλεις, πρέπει να ήταν συνήθης τακτική, βλ. Benedict, 1985, ο.π., σελ. 104, όπου αναφέρεται ότι ο ζωγράφος του Metz Henry Ribon είχε στείλει εννιά από τους πίνακές του στο Παρίσι και οχτώ στην Thionville για να πουληθούν από εμπόρους στις πόλεις αυτές.

Ιερώνυμος που είχε στην κατοχή του ο Ρισελιέ. Η άλλη μερίδα των ιστορικών στην οποία ανήκουν οι Pariset, Nicolson και Wright, και ο Conisbee,³⁶⁷ υποστηρίζει αντιθέτως ότι από τη διατύπωση του αποσπάσματος φαίνεται πως οι πίνακες που προσφέρθηκαν στον Κάρολο IV και το Λουδοβίκο XIII είχαν την ίδια σύνθεση (η λ. “pareil” στο πρωτότυπο μοιάζει να υπαινίσσεται ακριβώς αυτό)³⁶⁸ και ότι προσφέρθηκαν στο δούκα και το βασιλιά όχι πολύ μετά ο ένας από τον άλλο, άποψη με την οποία συμφωνούμε. Εφόσον ο Κάρολος IV παραιτείται του αξιώματός του το Φεβρουάριο του 1634 και στη συνέχεια καταφεύγει στο Λουξεμβούργο, το έργο που του προσφέρθηκε πρέπει να χρονολογείται πριν την ημερομηνία αυτή. Αν λοιπόν ο *Άγιος Σεβαστιανός* του Λουδοβίκου XIII παρουσιάστηκε στο βασιλιά όχι πολύ αργότερα από τον αντίστοιχο του Καρόλου, όπως το υποθέτουν οι παραπάνω μελετητές, τότε το περιστατικό που μεταφέρει ο Dom Calmet πιθανότατα έλαβε χώρα στη Λορραίνη, όπου ο βασιλιάς βρέθηκε δύο φορές πριν το 1634 (συγκεκριμένα το 1631 και το 1633), και όχι στο Παρίσι. Αν όντως ο πίνακας βρισκόταν στα βασιλικά διαμερίσματα και όχι στο Νανσί, πώς είναι δυνατόν να μην αναφέρεται σε καμία απογραφή των βασιλικών συλλογών, οι πιο παλιές εκ των οποίων χρονολογούνται στα 1683 ;³⁶⁹ Από την άλλη, ο Dom Calmet είναι ένας ιστορικός της περιοχής που μεταφέρει πιθανότατα ένα τοπικό περιστατικό (η φήμη του οποίου δεν επέζησε σε καμία παρισινή πηγή). Ο λόγος που επιμένουμε τόσο στο σημείο αυτό, είναι το ότι διαφορετική βαρύτητα αποκτάει το γεγονός αν ο βασιλιάς έκανε αυτή την κίνηση στη μόνιμη κατοικία του και διαφορετική αν έκανε την ίδια ακριβώς κατά τη διάρκεια μιας παροδικής διαμονής σε μια περιοχή στην οποία πήγαινε ως κατακτητής. Ο Pariset πηγαίνει ένα βήμα ακόμη πιο πέρα, υποστηρίζοντας ότι η κίνηση του βασιλιά πρέπει να ερμηνευθεί όχι τόσο με βάση την αισθητική και το γούστο του, αλλά με βάση το θέμα : Στη Λορραίνη, τα απανωτά ξεσπάσματα της πανούκλας ήδη από το 1631, και μάλιστα σε μια περίοδο που στρατοπεδεύει εκεί ο Λουδοβίκος, καθιστούν

³⁶⁷ Pariset, “Georges de La Tour et saint Sébastien”, *Bulletin de la Société de l’histoire de l’art français*, 1935, σελ. 15, Nicolson και Wright, 1976, ο.π., σελ. 18 και Wright, “Georges de La Tour’s *St. Sebastian*. Establishing a chronology”, *Apollo*, τόμ. CXLIII, τχ. 412, Ιούνιος 1996, σελ. 50 (ο οποίος μάλιστα θεωρεί τον πίνακα του Fort Worth το χαμένο πρωτότυπο του Λα Τουρ), Conisbee, 1996, ο.π., σελ. 87.

³⁶⁸ O Thuillier, 1993, ο.π., σελ. 174, υποστηρίζει ότι πρόκειται για δύο διαφορετικές συνθέσεις – εκ των οποίων η πρώτη μπορεί να μην ήταν καν νυχτερινή σκηνή – χωρίς κανένα επιχείρημα.

³⁶⁹ Για το ίδιο πράγμα αναρωτιούνται οι Rosenberg και Macé de Lépinay, 1973, ο.π., σελ. 32, ενώ οι Nicolson και Wright, 1976, ο.π., σελ. 18, παρατηρούν ότι αν ο πίνακας βρισκόταν πράγματι στα βασιλικά διαμερίσματα στις Βερσαλλίες και όχι στο Νανσί, «η ιστορία του δε θα μπορούσε σίγουρα να μείνει για πολύ καιρό στο σκοτάδι».

την απεικόνιση του Αγίου Σεβαστιανού, προστάτη άγιου κατά της πανούκλας, ιδιαίτερα επίκαιρη.³⁷⁰

Ολοκληρώνοντας το σχολιασμό πάνω στο θέμα των παραγγελιοδοτών, θα θέλαμε να παραθέσουμε ορισμένες παρατηρήσεις για τους πίνακες του Λα Τουρ που βρέθηκαν σε απογραφές παρισινών συλλογών : Σχεδόν όλα τα έργα που αναφέρονται στις απογραφές αυτές είναι νυχτερινές σκηνές³⁷¹ και σχεδόν όλα αποτιμώνται σε χαμηλές τιμές.³⁷² Η υψηλότερη τιμή που αποδίδεται σε πίνακα του Λα Τουρ αφορά τον *Άγιο Ιερώνυμο*³⁷³ που βρισκόταν στην κατοχή του Ρισελιέ και είχε αποτιμηθεί σε 250 λίβρες από τον Σιμόν Βουέ³⁷⁴ – πίνακας που, σύμφωνα με τις υποθέσεις των

³⁷⁰ Βλ. Pariset, 1935, ο.π., σελ. 17.

³⁷¹ Βλ. Thuillier, 1993, ο.π., σελ. 296-297 : Από τους 5 πίνακες που βρέθηκαν στη μετά θάνατον απογραφή των περιουσιακών στοιχείων του Ζαν-Μπατίστ ντε Μπρετάν (της 25ης Οκτωβρίου 1650), οι 4 είναι νυχτερινές σκηνές. Οι πίνακες που βρέθηκαν στις απογραφές μετά θάνατον των υπαρχόντων των Κλοντ ντε Μπυλιόν (1641), Λουβουά (1691) και Αντρέ λε Νότρ (1700) (από έναν πίνακα ο καθένας) είναι νυχτερινές σκηνές. Επιπλέον, από τις δύο (μόνο !) αναφορές του ονόματος του Λα Τουρ σε απογραφές από το Νανσί (1686 και 1643/1661), η μία είναι νυχτερινή σκηνή. Τέλος, στην απογραφή μετά θάνατον (1675) της δούκισσας του Αιγκυγιόν, ανηψιάς του Ρισελιέ, αναφέρεται μία νυχτερινή σκηνή του Λα Τουρ, που ίσως ταυτίζεται με έναν πίνακα του ίδιου θέματος που συναντάμε στην απογραφή μετά θάνατον του Ρισελιέ (1643), όπου δεν αναφέρεται το όνομα του καλλιτέχνη. Βλ. σχετικά Lizzie Boubli, "Les collections parisiennes de peintures de Richelieu", στον κατάλογο της έκθεσης *Richelieu et le monde de l'esprit* (Σορβόννη, Νοέμβριος 1985), Σορβόννη (Imprimerie Nationale), 1985, σελ. 107.

³⁷² Βλ. Thuillier, 1993, ο.π., σελ. 296-297 : Οι τιμές των πινάκων που βρέθηκαν στην κατοχή του Μπρετάν ξεκινούν από 15 λίβρες και φτάνουν μέχρι τις 32 : *Παραμιάνα και παιδί*, 15 λίβρες, *Μοναχός που κοιμάται*, 20 λίβρες (τα δύο αυτά έργα δεν περιγράφονται ως νυχτερινές σκηνές στην απογραφή, αλλά η αντιστοιχία τους με γνωστούς πίνακες του Λα Τουρ με το ίδιο θέμα μας επιτρέπει να το υποθέσουμε με σχετική ασφάλεια), *Δύο καπουτσίνοι διαλογίζονται υπό το φως του κεριού*, 25 λίβρες, *Χειρομάντισσες*, 30 λίβρες (η μοναδική μη νυχτερινή σκηνή κατά τα φαινόμενα) και *Φλαουτίστες που παίζουν υπό το φως του κεριού*, 32 λίβρες. Ο πίνακας που βρέθηκε στην κατοχή του Μπυλιόν ήταν μία νυχτερινή *Άρνηση του Πέτρου* και αποτιμήθηκε από τον Σιμόν Βουέ στις 30 λίβρες – ποσό που δε μας επιτρέπει την υπόθεση ότι οι νυχτερινές σκηνές του ζωγράφου έχαιραν ιδιαίτερης εκτίμησης, μιας και ο Μπυλιόν πεθαίνει πολύ νωρίς (Οκτώβριος 1640) για να έχει προλάβει να μειωθεί η φήμη του Λα Τουρ, αν αυτή ήταν αρχικά μεγάλη. Αν αναλογιστούμε επιπλέον ότι ο Βουέ αποτιμάει στην τιμή των 150 λιβρών ένα τοπίο του Κλοντ (Antoine, 1979, ο.π., σελ. 24), τότε θα καταλάβουμε πόσο μικρή είναι η τιμή του Λα Τουρ για έναν πίνακα σχετικά μεγάλο (4 πόδια πλάτος x 3 πόδια ύψος) και κατά τα φαινόμενα πολυπρόσωπο. Οι τιμές των πινάκων του Λουβουά και του Αντρέ λε Νοτρ – που περιγράφονται μόνο ως νυχτερινές σκηνές, χωρίς συγκεκριμένη αναφορά στο θέμα – δεν είναι τόσο ενδεικτικές γιατί είναι αρκετά απομακρυσμένες χρονικά από το θάνατο του ζωγράφου. Πάντως, ο πίνακας στη συλλογή του Λουβουά αποτιμήθηκε στις 20 λίβρες το 1691 και το 1715 σε 10, ενώ ο πίνακας του Λε Νοτρ αποτιμήθηκε σε 15 λίβρες.

³⁷³ Άλλος ένας *Άγιος Ιερώνυμος* βρέθηκε στη συλλογή του ζωγράφου Σιμόν Κορνύ (Simon Cornu, απογραφή μετά θάνατον, 1644, αποτιμήθηκε σε 25 λίβρες).

³⁷⁴ Ο Thuillier, 1993, ο.π., σελ. 296, αναφέρει ότι η τιμή αυτή είναι ίδια με την τιμή ενός Σάκι (Sacchi) και μεγαλύτερη από την τιμή ενός Γκουερτσίνιο. Δυστυχώς, δεν μας πληροφορεί ούτε για τα έργα ούτε για το ακριβώς πόσο μεγαλύτερη ήταν η τιμή του Λα Τουρ από τον Γκουερτσίνιο. Γνωρίζουμε παρόλα αυτά ότι ο Ρισελιέ είχε στη συλλογή του και δύο πίνακες του Καραβάτζο, το *Χριστό ανάμεσα στους Αποστόλους* και ένα *Κονσέρτο μουσικής*, το οποίο αποτιμήθηκε στις 1000 λίβρες από τους Βουέ και Λα Ιρ (οι οποίοι το χαρακτηρίζουν ως το πρώτο έργο του ζωγράφου), βλ. Boubli, 1985, ο.π., σελ. 109. Είναι ενδιαφέρουσα η υψηλή τιμή που αποκομίζει ο Καραβάτζο, γιατί δείχνει ότι ο ζωγράφος έχαιρε ακόμη μεγάλης εκτίμησης, και μάλιστα σ'ένα Παρίσι κυριαρχούμενο από τον Βουέ και τους κλασικιστές. Η Boubli, ο.π., σελ. 104 και 105, παρατηρεί ότι στη συλλογή του Ρισελιέ «η γαλλική

μελετητών, είχε προσφερθεί ως δώρο στον καρδινάλιο. Είναι ενδιαφέρον ότι ο πίνακας αυτός δεν είναι νυχτερινή σκηνή.³⁷⁵ Έτσι, αν κρίνουμε από τις τιμές που απέφεραν οι τελευταίες (και δεν υπάρχει λόγος να πιστέψουμε ότι οι τιμές της αγοράς τους ήταν ριζικά διαφορετικές από τις τιμές των απογραφών), δε στοιχειοθετείται η υπόθεση που θέλει τον Λα Τουρ να έχει εκπληκτική επιτυχία στην πρωτεύουσα.³⁷⁶

Για την ακρίβεια, τίποτα δεν επιτρέπει να συμπεράνουμε ότι ο ζωγράφος ήταν είτε ιδιαίτερα επιτυχημένος είτε ιδιαίτερα αγαπητός σε ορισμένους συλλέκτες (ο ελάσσονος σημασίας ζωγράφος Σιμόν Κορνύ, για παράδειγμα, είχε έναν Λα Τουρ ανάμεσα σε 100 άλλους πίνακες, πρωτότυπους και αντίγραφα) και το γεγονός ότι ήταν κυρίως οι νυχτερινές του σκηνές που έβρισκαν, κατά τα φαινόμενα, αγοραστές δε σημαίνει απαραίτητως ότι είχαν ασυνήθιστη απήχηση στο Παρίσι – αφού οι τιμές στις οποίες μπορούσε κάποιος να τις αγοράσει ήταν κάθε άλλο παρά απαγορευτικές (ενώ πιθανότατα εντυπωσίαζαν με την απόδοση του φωτός τόσο όσο σε οποιαδήποτε άλλη εποχή ή χώρα). Όταν ο Rosenberg γράφει πως προκαλεί έκπληξη το πώς ο Λουδοβίκος XIII μπόρεσε να ενδιαφερθεί για έναν πίνακα με τεχνητό φωτισμό τη

ζωγραφική εκπροσωπείται σε μικρό βαθμό» και ότι «στο πολύ ποικίλο σύνολο των πινάκων του 16ου και 17ου αιώνα που απαρτίζουν τη συλλογή, κυριαρχούν ξεκάθαρα οι ιταλοί καλλιτέχνες».

³⁷⁵ Πολλοί ταυτίζουν το συγκεκριμένο έργο με τον *Άγιο Ιερώνυμο* του Μουσείου της Στοκχόλμης, εξαιτίας του κόκκινου καπέλου του καρδινάλιου στο πρώτο πλάνο. Την υπόθεση αυτή είχε κάνει πρώτος ο Thuillier (προφορική επικοινωνία στην Boubli, 1985, ο.π., σελ. 110, υποσημ. 30, η οποία όμως συνιστά προσοχή εξαιτίας διαφορών στις διαστάσεις των δύο έργων. Ο Thuillier πιστεύει ότι η διαφορά οφείλεται στο ότι οι μετρήσεις στην απογραφή του καρδινάλιου περιλαμβάνουν πιθανότατα και το πλαίσιο, 1993, ο.π., σελ. 296).

³⁷⁶ Βλ. Thuillier, 1993, ο.π., σελ. 111 : «Τέτοια επιτυχία θα μπορούσε να δελεάσει τον Λα Τουρ να εγκατασταθεί στην πρωτεύουσα», σελ. 188 : «Η επιτυχία που συνάντησαν [ενν. οι νυχτερινές σκηνές] στο Παρίσι ενθάρρυνε το Λα Τουρ να αναπτύξει αυτή τη μορφή [ενν. ζωγραφικής]» και Thuillier, 1997, ο.π., σελ. 20 : «Οι παρισινές απογραφές του δεύτερου μισού του αιώνα θα αποκαλύψουν δίχως αμφιβολία νέες αναφορές σε πίνακες στους συλλέκτες της πρωτεύουσας, επιβεβαιώνοντας την εκπληκτική επιτυχία που αυτός ο ζωγράφος από τη Λορραίνη είχε αποκτήσει εκεί», σελ. 23 : «Η ταχύτητα της επιτυχίας του στο Παρίσι το 1639 θέτει ωστόσο ένα αίνιγμα...» και σελ. 28, όπου υποστηρίζει ότι οι νυχτερινές σκηνές κυριαρχούν στο έργο του Λα Τουρ την ίδια εποχή που αυτός ο τρόπος αναπαράστασης κερδίζει το (ανεξήγητο μέχρι στιγμής κατά τον ίδιο) ενδιαφέρον των συλλεκτών στο Παρίσι. Ο Thuillier αναφέρει ως παραδείγματα τα έργα *Ψυχή που προσπαθεί να συγκρατήσει τον Έρωτα* του Βουέ (1637), *Αγία Μετάληψη* του Πουσέν (1641) και *Σωματοφυλακή* (1643) των αδερφών Λε Ναιν (εμείς θα προσθέταμε και τον πίνακα *Ο πάπας Νικόλαος V μπροστά στο σώμα του αγίου Φραγκίσκου* (1630) του Λα Ιρ). Ωστόσο, πέντε ή δέκα πίνακες στη συνολική παραγωγή της εποχής δεν αρκούν για να αποδείξουν ότι υπήρχε κάποιο ειδικό ενδιαφέρον απέναντι στις νυχτερινές σκηνές και, το κυριότερο, δεν πρέπει να λαμβάνονται τα μεμονωμένα αυτά παραδείγματα ως αποδείξεις της ύπαρξης διαφορετικών ή ακόμη και αντίθετων προς τον κλασικισμό ρευμάτων, όπως γίνεται συνήθως – άλλωστε, το γεγονός ότι ο κλασικισμός είναι η κυρίαρχη τεχνοτροπία δε σημαίνει ότι όλες οι άλλες αντιμετωπίζονται αναγκαστικά με συγκατάβαση (βλ. και την τιμή του Καραβάτζο, σε προηγούμενη υποσημείωση). Επιπλέον, όπως το υπογραμμίσαμε και στο πρώτο κεφάλαιο, οι νυχτερινές σκηνές δεν συνεπάγονται ένα ύφος κι όταν μιλάει κάποιος γι' αυτές, πρέπει πάντοτε να συνυπολογίζει την τεχνοτροπία τους, αλλιώς κινδυνεύει να καταλήξει σε λανθασμένα συμπεράσματα : Οι πίνακες των Βουέ, Πουσέν και Λα Ιρ είχαν επιτυχία ως νυχτερινές σκηνές ; Η μήπως ως έργα στην τεχνοτροπία των Βουέ, Πουσέν και Λα Ιρ που, παρεμπιπτόντως, ήταν και νυχτερινές σκηνές ;

στιγμή που «θριάμβευε στο Παρίσι η φωτεινή ζωγραφική, σε μια εποχή όπου ο Καραβάτζο, ο караβατζιστικός ρεαλισμός και ο τενεμπρισμός έμοιαζαν ξεχασμένοι»,³⁷⁷ δημιουργεί την εντύπωση πως το περιστατικό έχει μεγαλύτερη βαρύτητα από αυτήν που έχει στην πραγματικότητα. Θα έπρεπε να μας προκαλεί έκπληξη μόνο στην περίπτωση που θα πιστεύαμε – και κάτι τέτοιο δεν ισχύει – ότι είναι δυνατή η πλήρης «συμμόρφωση» με μία συγκεκριμένη τάση, έστω και αν αυτή είναι η επικρατούσα, και ότι οποιαδήποτε απόκλιση από το κυρίαρχο γούστο πρέπει να αντιμετωπίζεται ως συνειδητή αντίδραση προς αυτό.³⁷⁸ Το πρόβλημα που αντιμετωπίζουμε όσον αφορά το Λα Τουρ και την επιτυχία του στο Παρίσι είναι και πάλι πρόβλημα κλίμακας. Δεκαπέντε το πολύ νυχτερινές σκηνές σε χαμηλές τιμές στο σύνολο των έργων ζωγραφικής που παράγονται και αγοράζονται στη γαλλική πρωτεύουσα – και όχι των έργων τέχνης, το τονίζουμε – δε συνιστούν κάποιο φαινόμενο.³⁷⁹

³⁷⁷ Rosenberg, 1997, ο.π., σελ. 51.

³⁷⁸ Θα έπρεπε άραγε να νιώσουμε έκπληξη και μπροστά στο γεγονός ότι οι περισσότεροι πίνακες του Βαλεντέν, του σημαντικότερου γάλλου караβατζιστή, που βρίσκονται σήμερα στο Λούβρο (η *Κρίση του Σολομώντα*, το *Κονσέρτο με το χαμηλό ανάγλυφο* και το *Κονσέρτο με οχτώ άτομα*), αποτελούσαν τμήμα των συλλογών του καρδινάλιου Μαζαρέν ; Ή μήπως μπροστά στο γεγονός ότι, από το 1679, διαμορφώθηκε στις Βερσαλλίες μία αίθουσα για να υποδεχτεί ένα σύνολο έργων του, από τα οποία οι τέσσερις *Ευαγγελιστές* στη συνέχεια κόσμησαν την κρεβατοκάμαρα του βασιλιά, ειδικά σε μια εποχή όπου έχουμε κάθε λόγο να υποστηρίζουμε ότι ο κλασικισμός είχε επικρατήσει ολοκληρωτικά στο Παρίσι ; Βλ. Michel Hilaire, “Les Français à l’épreuve de la réalité”, *Dossier de l’art*, τχ. 75, Απρίλιος 2001, σελ. 29 (τεύχος εκτός σειράς, αφιερωμένο στους Γάλλους караβατζιστές).

³⁷⁹ Εδώ θα πρέπει να αναφερθούμε σε δύο σημαντικά έγγραφα που αφορούν το ζωγράφο, τα οποία ωστόσο θα πρέπει να αντιμετωπίσουμε με προσοχή, γιατί η αποσπασματικότητα των πληροφοριών δε μας επιτρέπει να εξάγουμε ένα τελικό συμπέρασμα. Το πρώτο έγγραφο, το οποίο ανακάλυψε ο Michel Antoine (βλ. υποσημ. 20), μας πληροφορεί πως πληρώθηκε στο Λα Τουρ το διόλου ευκαταφρόνητο ποσό των 1000 λιβρών για ένα ταξίδι που έκανε από το Νανσί στο Παρίσι και πάλι πίσω, διάρκειας 6 εβδομάδων (το ποσό κάλυπτε τη διαμονή του και την επιστροφή του στο Νανσί) «για υποθέσεις που αφορούν την υπηρεσία της Μεγαλειότητάς του» (για το κείμενο του εγγράφου, βλ. Thuillier, 1992, ο.π., σελ. 260). Στο έγγραφο δεν αναφέρεται ούτε ο σκοπός του ταξιδιού και είναι ενδιαφέρον ότι η ιδιότητα του ζωγράφου δε συνοδεύει το όνομά του Λα Τουρ. Ο Thuillier, ο.π., σημειώνει πως είναι απίθανο να μην πρόκειται για τον ίδιο και συνδέει το ταξίδι με τη συνάντηση του ζωγράφου με το Λουδοβίκο XIII και τον Ρισελιέ, που υποθέτει ότι είχε λάβει χώρα την εποχή αυτή (το έγγραφο έχει ημερομηνία 17 Μαΐου 1639). Το δεύτερο έγγραφο (βλ. Thuillier, 1992, ο.π., σελ. 265) αποτελεί μία απόφαση δικαστηρίου : Η απόφαση αφορά την έφεση που έκανε ο Λα Τουρ όταν τον μήνυσαν για την άρνησή του να πληρώσει ένα φόρο και την επίθεσή του στον άνθρωπο που ήρθε να περισυλλέξει το φόρο αυτό. Ο Λα Τουρ προσπαθεί να αποδείξει ότι αδικώς τον περιέλαβαν στη λίστα των ατόμων που όφειλαν να καταβάλουν το φόρο και αναφέρει τα προνόμια που του είχαν παραχωρηθεί από τον Ερρίκο II και που επιβεβαιώθηκαν – κατά τα λεγόμενα του ενάγοντα πάντοτε – από την απόφαση του βασιλιά να τον συμπεριλάβει, «λαμβάνοντας υπόψη την εμπειρία που απέκτησε στο ζήτημα της ζωγραφικής», στους ομοτράπεζούς του. Η απόφαση του Κοινοβουλίου της Τουλ, όπου είχε καταφύγει ο Λα Τουρ, ήταν να πληρωθεί ο φόρος από το ζωγράφο, μιας και το προνόμιο του οποίου έκανε χρήση δεν ίσχυε “pendant la tynne des guerres”. Πράγματι, υπήρχε ένα βασιλικό έδικοτο (Νοέμβριος 1640) το οποίο προέβλεπε αναστολή όλων των προνομίων και (φορο)απαλλαγών των *Officiers, Domestiques et Commensaux du Roi*, το οποίο ανακλήθηκε στις 26 Νοεμβρίου 1644. Δε γνωρίζουμε πότε ακριβώς ο Λα Τουρ απέκτησε το συγκεκριμένο προνόμιο – πιθανότατα πριν το 1640 – και δε γνωρίζουμε επιπλέον αν η έκφραση που αναφέρεται στην εμπειρία του στη ζωγραφική αποτελεί απόδειξη πραγματικής εκτίμησης προς το προσωπό του ή μία τυπική έκφραση δικαιολόγησης για την απόδοση

Η εξέταση των παραπάνω προϋποθέσεων, των απαραίτητων για την κατάταξη ενός ζωγράφου ως «μεγάλου», καταδεικνύει τον εγγενή υποκειμενισμό της κατάταξης αυτής, αλλά και το βαθμό κατά τον οποίο μπορεί να διεξαχθεί ένας ορισμένος χειρισμός των ιστορικών δεδομένων, που δε θα ήταν υπερβολή να ισχυριστούμε ότι αρκετές φορές καταλήγει σε παραποίηση της ιστορικής πραγματικότητας και σε καταστρατήγηση της αντικειμενικότητας που οφείλει να διέπει την επιστήμη.

Για όλους αυτούς τους λόγους, είναι άτοπο να συγκρίνεται ο Λα Τουρ με έναν ζωγράφο όπως ο Πουσέν, για παράδειγμα, η ιστορική σημασία του οποίου υπήρξε τεράστια. Ο Λα Τουρ, όπως επιτυχημένα έγραψε ο Francastel, «παραμένει εξάλλου απομονωμένος, όχι χωρίς επιτυχία, αλλά χωρίς αντίκτυπο».³⁸⁰ Η ανθρωποκεντρική προσέγγιση των μελετητών του Λα Τουρ, σε συνδυασμό με το θαυμασμό τους για την ιδιότυπη εκφραστική γλώσσα του ζωγράφου, ήταν αρκετά για να τον τοποθετήσουν στο πλάι του Πουσέν, που δεν μπορούμε παρά να υποθέσουμε, υπερβαίνοντας το ρόλο μας ως αντικειμενικού κριτή, ότι θα δυσανασχετούσε με τη συντροφιά του.

του προνομίου αυτού. Είναι η μοναδική πάντως φορά που ο Λα Τουρ κάνει χρήση του, ενώ ποτέ δεν αναφέρεται με τον τίτλο αυτό σε έγγραφο που να τον αφορά – από την άλλη, ο τίτλος Peintre Ordinaire du Roi συνοδεύει πολλές φορές το όνομά του μετά τη χρονιά απόκτησής του, το 1638-1639.

³⁸⁰ Francastel. 1938, ο.π., σελ. 61. Το γεγονός αυτό μας φέρνει στο νου, τηρουμένων πάντα των αναλογιών, έναν άλλο επαρχιακό ζωγράφο που ξεχάστηκε μετά το θάνατό του, χωρίς να αφήσει πίσω του σχολή ή συνεχιστές : το Δομήνικο Θεοτοκόπουλο.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ *

Βιβλία και άρθρα :

Adhémar, Hélène, “La Tour et les couvents lorrains”, *Gazette des Beaux-Arts*, τόμ. 80, Οκτώβριος 1972, σελ. 219-222

Adhémar, Jean, “French sixteenth-century genre paintings”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τόμ. 8, 1945, σελ. 191-195

Antoine, Michel, “Un séjour en France de Georges de La Tour en 1639”, *Annales de l’Est*, τόμ. 31, τχ. 1, 1979, σελ. 17-26

Arnheim, Rudolf, *Τέχνη και οπτική αντίληψη. Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης* (μτφρ. Ιάκωβος Ποταμιάνος), Θεμέλιο, Αθήνα, 1999 (τίτλος πρωτοτύπου: *Art and Visual Perception. A psychology of the creative eye* (αναθεωρημένη έκδοση), University of California Press, Berkeley, 1974, 1η έκδ.: 1954)

Behre Miskimin, Patricia, “Lorraine in the time of Georges de La Tour”, σελ. 219-231, στον κατάλογο της έκθεσης *Georges de La Tour and his world* (Εθνική Πινακοθήκη της Washington, 6 Οκτ. 1996-5 Ιαν. 1997 και Μουσείο Τέχνης Κίμπελ, Fort Worth, 2 Φεβ. 1997-11 Μαΐου 1997), National Gallery Of Art, Washington, Yale University Press, New Haven και Λονδίνο, 1996

* Επειδή η συλλογή του υλικού έγινε σε δύο διαφορετικές χρονικές περιόδους και σε δύο διαφορετικές βιβλιοθήκες, αναγκαστήκαμε εκ των πραγμάτων να συμβουλευτούμε και τα πρωτότυπα και τις μεταφράσεις δύο εκ των σημαντικότερων μονογραφιών για το ζωγράφο – ανάλογα με τα αντίτυπα που διέθετε η βιβλιοθήκη στην οποία μελετούσαμε κάθε φορά. Έτσι, στο παλαιό παράρτημα της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας συμβουλευτήκαμε τη γαλλ. μτφρ. της μονογραφίας των Nicolson και Wright και το πρωτότυπο της μονογραφίας του Thuillier και στη νέα Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας, συμβουλευτήκαμε το πρωτότυπο των Nicolson και Wright και την αγγλική μτφρ. του Thuillier. Δυστυχώς, δεν είχαμε στη συνέχεια το χρόνο να διαβάσουμε ολόκληρο το κείμενο των Nicolson και Wright στα αγγλικά (για να μπορούμε να παραπέμπουμε μόνο σ’ αυτό) και το πρωτότυπο του Thuillier στα γαλλικά (το οποίο χρησιμοποιήσαμε μόνο για τις παραπομπές στα έγγραφα των δημοτικών αρχείων).

Benedict, Philip, “Towards the comparative study of the popular market for art : The ownership of paintings in seventeenth-century Metz”, *Past & Present*, τχ. 109, Νοέμβριος 1985, σελ. 100-117

Bloch, Vitale, “A Picture by Georges de La Tour in Russia”, *Apollo*, τχ. 116, Οκτώβριος 1971, σελ. 292

Bloch, Vitale, “Georges de La Tour once again”, *The Burlington Magazine*, τόμ. XCVI, τχ. 612, Μάρτιος 1954, σελ. 81-82

Bloch, Vitale, “Revoyant Georges de La Tour”, *Liber Amicorum Karel G. Boon*, Swets & Zeitlinger, Amsterdam, 1974, σελ. 52-59

Blunt, Anthony, “Georges de La Tour at the Orangerie”, *The Burlington Magazine*, τόμ. CXIV, τχ. 833, Αύγουστος 1972, σελ. 516-525

Blunt, Anthony, “Georges de La Tour” (Βιβλιοκριτική για τη μονογραφία του Pariset, 1948), *The Burlington Magazine*, τόμ. XCII, τχ. 566, Μάιος 1950, σελ. 144-145

Blunt, Anthony, *Art and architecture in France, 1500 to 1700*, σειρά : The Pelican History of Art, Penguin Books, 1980 (1η έκδ. 1953)

Blunt, Anthony, *Artistic Theory in Italy, 1450-1600*, Clarendon Press, Οξφόρδη, 1970 (1η έκδ. 1940)

Bologna, Ferdinando, “A New Work from the Youth of La Tour”, *The Burlington Magazine*, τόμ. CXVII, τχ. 868, Ιούλιος 1975, σελ. 434-440

Boubli, Lizzie, “Les collections parisiennes de peintures de Richelieu”, σελ. 102-113 στον κατάλογο της έκθεσης *Richelieu et le monde de l'esprit* (Σορβόννη, Νοέμβριος 1985), Σορβόννη (Imprimerie Nationale), 1985

Brejon de Lavergnée, Arnauld, “Le Caravagisme en Europe : à propos de la réédition du Nicolson”, *Gazette des Beaux-Arts*, τόμ. 122, Νοέμβριος 1993, σελ. 191-222

Burke, Peter, “Introduction : the development of Lucien Febvre”, σελ. ix-xvi, στο (επιμ.) Peter Burke, *A new kind of history from the writings of Febvre* (μτφρ. από τα γαλλικά : K. Folca), Routledge & Kegan Paul, Λονδίνο, 1973

Burke, Peter, *Tradition and Innovation in Renaissance Italy. A Sociological Approach*, Fontana / Collins, 1974 (1η έκδ. B.T. Batsford, 1972, με τον τίτλο *Culture and Society in Renaissance Italy*)

Charpentier, F.-Th., “Peut-on toujours parler de la *La servante à la puce* ?”, *Le Pays lorrain*, τόμ. 54, τχ. 2, 1973, σελ. 101-108

Choné, Paulette, *Emblèmes et pensée symbolique en Lorraine (1525 – 1633)*. « *Comme un jardin au coeur de la chrétienté* », Klincksieck, Παρίσι, 1991

Choné, Paulette, *Georges de La Tour. Un peintre lorrain au XVIIe siècle*, Les Beaux Livres du Patrimoine, Casterman, 1996

Choné, Paulette, *L’atelier des nuits. Histoire et signification du nocturne dans l’art d’Occident*, σειρά : Imaginaires Européens, Presses Universitaires de Nancy, 1992

Clair, Jean, “Données d’un problème”, σελ. 8-14, στον κατάλογο της έκθεσης *Les Réalismes 1919-1939* (Κέντρο Georges Pompidou, Παρίσι, 17 Δεκ. 1980-20 Απρ. 1981 και Κρατική Αίθουσα Τέχνης, Βερολίνο, 10 Μαΐου-30 Ιουνίου 1981), Paris : Le Centre, 1980

Clark, T. J., *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Thames and Hudson, Λονδίνο, 1973

Comer, Christopher Duran, *Studies in Lorraine Art, ca. 1580 – ca. 1625*, Princeton University, Ph.D., 1980 (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή)

Conisbee, Philip, “An introduction to the life and art of Georges de La Tour”, σελ. 12-148, στον κατάλογο της έκθεσης *Georges de La Tour and his world* (Εθνική Πινακοθήκη της Washington, 6 Οκτ. 1996-5 Ιαν. 1997 και Μουσείο Τέχνης Κίμπελ,

Fort Worth, 2 Φεβ. 1997-11 Μαΐου 1997), National Gallery Of Art, Washington, Yale University Press, New Haven και Λονδίνο, 1996

Cuzin, Jean-Pierre και Salmon, Dimitri, *Georges de La Tour : Histoire d'une redécouverte*, Gallimard : Réunion des musées nationaux, Παρίσι, 1997

Dempsey, Charles, “Alfred Moir, *The Italian Followers of Caravaggio*” (βιβλιοκριτική), *The Art Bulletin*, τόμ. LII, τχ. 3, Σεπτέμβριος 1970, σελ. 324-326

Dosse, François, *Η ιστορία σε ψίχουλα. Από τα Annales στη 'Νέα Ιστορία'* (μτφρ. Αγγελική Βλαχοπούλου), Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.), Σειρά : Ιστορία και Κοινωνία, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 1993 (τίτλος πρωτοτύπου : *L'histoire en miettes : Des « Annales » à la « nouvelle histoire »*, Editions La Découverte, Παρίσι, 1987)

Fauchereau, Serge (επιμ.), *La querelle du réalisme*, Diagonales (Editions Cercle d'Art), Παρίσι, 1987

Febvre, Lucien, “Résurrection de peintre. A propos de La Tour”, *Annales. Economies-Sociétés-Civilisations*, τόμ. 5, 1950, σελ. 129-134

Febvre, Lucien, “History and psychology”, σελ. 1-11, στο (επιμ.) Peter Burke, *A new kind of history from the writings of Febvre* (μτφρ. από τα γαλλικά : K. Folca), Routledge & Kegan Paul, Λονδίνο, 1973

Febvre, Lucien, “A new kind of history”, σελ. 27-43, στο (επιμ.) Peter Burke, *A new kind of history from the writings of Febvre* (μτφρ. από τα γαλλικά : K. Folca), Routledge & Kegan Paul, Λονδίνο, 1973

Flower, J. E., “Socialist Realism without a Socialist Revolution : The French Experience”, σελ. 99-110, στο (επιμ.) Michael Scriven και Dennis Tate, *European Socialist Realism*, Berg, Οξφόρδη-Νέα Υόρκη-Αμβούργο, 1988

Francastel, Pierre, “Le réalisme de Caravage”, *Gazette des Beaux-Arts*, τόμ. 20, 1938 (2ο εξάμηνο), σελ. 45-62

Francastel, Pierre, *Histoire de la peinture française. Du Moyen Age à la fin du XVIIIe siècle*, Gonthier, 1955, τόμ. 1

Freedberg, David και Vries, Jan de (επιμ.), *Art in History-History in Art. Studies in seventeenth-century Dutch culture*, σειρά : Issues & Debates, The Getty Center for the History of Art and the Humanities (διανομή : University of Chicago Press), Σάντα Μόνικα, 1991

Friedlaender, Walter, *Caravaggio Studies*, Princeton University Press, Princeton, NJ, 1974 (1η έκδ. : 1955)

Friedlaender, Walter, “The Anti-Mannerist style”, στο βιβλίο του *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*, Columbia University Press, Νέα Υόρκη, 1990 (1η εκδ.: 1957), σελ. 47-83

Gaskell, Ivan, “Tobacco, Social Deviance, and Dutch Art in the Seventeenth-Century”, σελ. 68-77, στο (επιμ.) Wayne Franits, *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*, Cambridge University Press, 1997

Gilbert, Creighton E., “Milan and Savoldo”, *The Art Bulletin*, τόμ. XXVII, Ιούνιος 1945, σελ. 124-138

Grossmann, F., “A Painting by Georges de La Tour in the Collection of Archduke Leopold Wilhelm”, *The Burlington Magazine*, τόμ. C, τχ. 660, Μάρτιος 1958, σελ. 86-91

Grossmann, F., “Some Observations on Georges de La Tour and the Netherlandish Tradition”, *The Burlington Magazine*, τόμ. CXV, τχ. 846, Σεπτέμβριος 1973, σελ. 576-583

Hadjinicolaou, Nicos, *Histoire de l'art et lutte des classes*, François Maspero, Παρίσι, 1978 (1η έκδ. 1973)

Hibbard, Howard, *Caravaggio*, Icon Editions, Harper & Row, Νέα Υόρκη, 1983
 Hilaire, Michel, “Les Français à l'épreuve de la réalité”, *Dossier de l'art*, τχ. 75, Απρίλιος 2001, σελ. 16-29 (τεύχος εκτός σειράς, αφιερωμένο στους Γάλλους καραβατζιστές)

Jamot, Paul, “Le réalisme dans la peinture française du XVIIe siècle. De Louis Le Nain à Georges de La Tour. Les enseignements de deux expositions”, *Revue de l'art ancien et moderne*, τόμος LXVII, Φεβρουάριος 1935, σελ. 69-76

Jamot, Paul, “Georges de La Tour à propos de quelques tableaux nouvellement découverts”, *Gazette des Beaux-Arts*, τόμ. 21, 1939 (1ο εξάμηνο), σελ. 243-252 [1ο μέρος του άρθρου] και σελ. 271-286 [2ο μέρος του άρθρου]

Jongh, Eddy de, “Realism and Seeming Realism in Seventeenth-Century Dutch Painting”, σελ. 21-56 (1η δημοσίευση κειμένου : 1971), στο (επιμ.) Wayne Franits, *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*, Cambridge University Press, 1997

Judson, Richard J., *Gerrit van Honthorst. A discussion of his position in Dutch Art*, Martinus Nijhoff, Χάγη, 1959

Kellogg Smith, Martha, “Georges de La Tour's *Old man and Old Woman* in San Francisco”, *The Burlington Magazine*, τόμ. CXXI, τχ. 914, Μάιος 1979, σελ. 288-294

Klein, Robert και Zerner, Henri (επιμ.), *Italian art, 1500-1600. Sources and documents in the History of Art series* (επιστ. υπεύθυνος της σειράς : H. W. Janson), Prentice-Hall, Englewood Cliffs, New Jersey, 1966

Larcen, Alain, “A propos du tableau de Georges de La Tour du Musée Lorrain dit *La Femme à la puce*”, *Le Pays lorrain*, τόμ. 57, τχ. 3, 1976, σελ. 159-164

Lord, Douglas, “Les peintres de la réalité en France au XVIIe siècle”, *The Burlington Magazine*, τομ. LXVI, τχ. 384, Μάρτιος 1935, σελ. 138-141

Lorentz, Philippe, “La France, terre d’accueil des peintres flamands”, σελ. 65-71, από τον κατάλογο της έκθεσης, *The Age of Van Eyck : the Mediterranean World and early Netherlandish painting, 1430-1530* (Groeningemuseum, Bruges, 15 Μαρτίου-30 Ιουνίου 2002), Thames and Hudson, Νέα Υόρκη 2002

Meiss, Millard, *The painter’s choice. Problems in the interpretation of Renaissance Art*, Icon Editions, Harper & Row, Νέα Υόρκη, 1976

Moffitt, John F., “*La femme à la Puce* : The textual background of 17th century painted «flea-hunts»”, *Gazette des Beaux-Arts*, τόμ. 110, Ιούλιος-Δεκέμβριος 1987, σελ. 99-103

Moir, Alfred, *The Italian followers of Caravaggio*, Harvard University Press, Cambridge, Μασαχουσέτη, 1967, 2 τόμοι

Neumeyer, Alfred, “Wolfgang Schöne, *Über das Licht in der Malerei*” (βιβλιοκριτική), *The Art Bulletin*, τόμ. XXXVII, Δεκέμβριος 1955, σελ. 301-304

Nicolson, Benedict και Wright, Christopher, *Georges de La Tour*, Phaidon, 1974 (Ο Nicolson έγραψε τα 4 κεφάλαια του κυρίως κειμένου και το ευρετήριο των λανθασμένων αποδόσεων. Ο Wright έγραψε τα λήμματα των έργων και τον κατάλογο του αρχαιακού υλικού)

Nicolson, Benedict και Wright, Christopher, *Georges de La Tour* (μτφρ. στα γαλλικά: Radoux-Rogier), Arcade, Βρυξέλλες, 1976

Nicolson, Benedict, “Shorter notice. In the margin of the catalogue”, *The Burlington Magazine*, τόμ. C, τχ. 660, Μάρτιος 1958, σελ. 97-101

Nicolson, Benedict, *Hendrick Terbrugghen*, Martinus Nijhoff, Χάγη, 1958

Nicolson, Benedict, “Caravaggesques at Cleveland” (κριτική της έκθεσης που έγινε στο Μουσείο Τέχνης του Cleveland το φθινόπωρο του 1971), *The Burlington Magazine*, τόμ. CXIV, τχ. 827, Φεβρουάριος 1972, σελ. 113-117

Nicolson, Benedict, *The International Caravaggesque Movement. List of pictures by Caravaggio and his followers throughout Europe from 1590 to 1650*, Phaidon, Οξφόρδη, 1979

Ottani Cavina, Anna, “La Tour all’Orangerie e il suo primo tempo caravaggesco”, *Paragone*, χρονιά XXIII, τχ. 273, Νοέμβριος 1972, σελ. 3-24

Pariset, François-Georges, “Effets de clair-obscur dans l’école lorraine”, *Archives Alsaciennes d’Histoire de l’Art*, τόμ. 14, 1935, σελ. 231-248

Pariset, François-Georges, “Georges de La Tour et saint Sébastien”, *Bulletin de la Société de l’histoire de l’art français*, 1935, σελ. 13-17

Pariset, François-Georges, *Georges de La Tour*, Henri Laurens, Παρίσι, 1948

Pariset, François-Georges, “La Servante à la puce”, *Le Pays lorrain*, τομ. 39, τχ. 3, 1958, σελ. 100-108

Pariset, François-Georges, “Y a-t-il affinité entre l’art espagnol et Georges de La Tour?”, σελ. 53-63, στο *Velázquez. Son temps, son influence* (Πρακτικά Συνεδρίου, Casa de Velázquez, 7, 9 και 10 Δεκεμβρίου 1960), Arts et métiers graphiques, Παρίσι, 1963

Pariset, François-Georges, “L’exposition de Georges de La Tour à l’Orangerie, Paris”, *Gazette des Beaux-Arts*, τόμ. 80, Οκτώβριος 1972, σελ. 207-211

Pariset, François-Georges, “L’exposition de Georges de La Tour”, *Le Pays lorrain*, τόμ. 54, τχ. 2, 1973, σελ. 59-86

- Pariset, François-Georges, “Georges de La Tour ; réflexions sur l’artiste et son oeuvre”, *Le Pays lorrain*, ανάτυπο, τχ. 3, 1976, σελ. 136-154
- Reinbold, Anne, “Un document inédit : la prestation du serment à Louis XIII par Georges de La Tour à Luneville en 1634”, *Le Pays lorrain*, τόμ. 65, τχ. 2, 1984, σελ. 125-130
- Renger, Konrad, “On the History of Research Concerning the Interpretation of Dutch Painting”, σελ. 9-14 (1η δημοσίευση κειμένου : 1978), στο (επιμ.) Wayne Franits, *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*, Cambridge University Press, 1997
- Ribault, Jean-Yves, “Réalisme plastique et réalité sociale. A propos des aveugles musiciens de Georges de La Tour”, *Gazette des Beaux-Arts*, τομ. 104, 1984, σελ. 1-4
- Rosenberg, Pierre και Macé de Lépinay, François, *Georges de La Tour. Vie et oeuvre*, Office du Livre, Fribourg, 1973
- Rosenberg, Pierre, “Benedict Nicolson and Christopher Wright, *Georges de La Tour*” (Βιβλιοκριτική), *The Art Bulletin*, τόμ. LVIII, τχ. 3, Σεπτέμβριος 1976, σελ. 452-454
- Rosenberg, Pierre, “Washington and Fort Worth. Georges de La Tour” (Κριτική της έκθεσης), *The Burlington Magazine*, τόμ. CXXXIX, τχ. 1129, Απρίλιος 1997, σελ. 285-286
- Slatkes, Leonard J., “Georges de La Tour and the Netherlandish followers of Caravaggio”, σελ. 201-218, *Georges de La Tour and his world* (Εθνική Πινακοθήκη της Washington, 6 Οκτ. 1996-5 Ιαν. 1997 και Μουσείο Τέχνης Κίμπελ, Fort Worth, 2 Φεβ. 1997-11 Μαΐου 1997), National Gallery Of Art, Washington, Yale University Press, New Haven και Λονδίνο, 1996
- Slatkes, Leonard J., “«An Ineffable Light and Splendour» : Nocturnes, Night scenes and Artificial Illumination”, σελ. 306-325, στον κατάλογο της έκθεσης *The Genius of Rome, 1592-1623* (Βασιλική Ακαδημία των Τεχνών, Λονδίνο, 20 Ιανουαρίου-16

Απριλίου 2001), Royal Academy of Arts, Λονδίνο, 2001 [επιμέλεια καταλόγου : Beverly Louise Brown]

Spear, Richard E., *Caravaggio and his followers*, (αναθεωρημένη έκδοση) Icon Editions, Harper & Row, Νέα Υόρκη, 1975 (1η έκδοση : κατάλογος έκθεσης *Caravaggio and his followers* (φθινόπωρο 1971), The Cleveland Museum of Art, 1971 [επιμέλεια καταλόγου : Richard E. Spear])

Spear, Richard E., “A New Book on La Tour” (βιβλιοκριτική της μονογραφίας των Nicolson και Wright), *The Burlington Magazine*, τόμ. CXVIII, τχ. 877, Απρίλιος 1976, σελ. 233-235

Sterling, Charles, “Les peintres de la réalité en France au XVIIe siècle. Les enseignements d’une exposition. Le mouvement caravagesque et Georges de La Tour”, *Revue de l’art ancien et moderne*, τόμ. LXVII, Ιανουάριος 1935, σελ. 25-40 [1ο μέρος του άρθρου] και “Les peintres de la réalité en France au XVIIe siècle. Le portrait, la scène de genre, la nature morte”, *Revue de l’art ancien et moderne*, τόμ. LXVII, Φεβρουάριος 1935, σελ. 49-68 [2ο μέρος του άρθρου]

Sterling, Charles, “A new picture by Georges de La Tour”, *The Burlington Magazine*, τόμ. LXXI, τχ. 412, Ιούλιος 1937, σελ. 8-14

Sterling, Charles, “Observations sur Georges de La Tour à propos d’un livre récent”, *La Revue des Arts*, τόμ. III, Σεπτέμβριος 1951, σελ. 147-158

Sterling, Charles, “La peinture française et la peinture espagnole au XVIIe siècle. Affinités et échanges”, σελ. 111-119, στο *Velázquez. Son temps, son influence* (Πρακτικά Συνεδρίου, Casa de Velázquez, 7, 9 και 10 Δεκεμβρίου 1960), Arts et métiers graphiques, Παρίσι, 1963

Stoichita, Victor Ieronim, *Georges de La Tour* (μτφρ. στα γαλλικά [από τα ρουμάνικα] : N. M. M. Schelarie), Meridiane, Βουκουρέστι, 1980

Suida Manning, Bertina, “The nocturnes of Luca Cambiaso”, *The Art Quarterly*, τόμ. 15, 1952, σελ. 197-220

Sylvestre, Michel, “Aspect social de l’art en Lorraine”, σελ. 53-59, στον κατάλογο της έκθεσης *L’art en Lorraine au temps de Jacques Callot* (Μουσείο Καλών Τεχνών, Νανσί, 13 Ιουνίου-14 Σεπτεμβρίου 1992), Réunion des musées nationaux, Παρίσι, 1992

Sylvestre, Michel, “La vie quotidienne des artistes lorrains au 17e siècle”, *Dossier de l’art*, τχ. 8, Ιούνιος-Ιούλιος 1992, σελ. 6-11

Thuillier, Jacques, *Georges de La Tour*, Flammarion, Παρίσι, 1992

Thuillier, Jacques, *Georges de La Tour* (μτφρ. στα αγγλικά : Fabia Claris), Flammarion, 1993

Tribout de Morembert, Henri, “Georges de La Tour. Son milieu, sa famille, ses oeuvres”, *Gazette des Beaux-Arts*, τόμ. 83, Απρίλιος 1974, σελ. 205-234

Voss, Hermann, “Georges du Mesnil de La Tour”, *Archiv für Kunstgeschichte*, 2η χρονιά, τχ. 3-4, εικόνες 121-123 και σελίδα κειμένου

Wildenstein, Georges, “Le goût pour la peinture dans la bourgeoisie parisienne au début du règne de Louis XIII”, *Gazette des Beaux-Arts*, τόμ. 37, 1950, σελ. 153-272

Wildenstein, Georges, “Le goût pour la peinture dans la bourgeoisie parisienne entre 1550 et 1610”, *Gazette des Beaux-Arts*, τόμ. 38, 1951, σελ. 11-343

Wind, Barry, “Close encounters of the Baroque Kind : Amatory paintings by Terbrugghen, Baburen and La Tour”, *Studies in Iconography* (Northern Kentucky University), τόμ. 4, 1978, σελ. 115-122

Wright, Christopher, “A Suggestion for Etienne de La Tour”, *The Burlington Magazine*, τόμ. CXI, τχ. 794, Μάιος 1969, σελ. 295-296

Wright, Christopher, *The French Painters of the Seventeenth Century*, Orbis, Λονδίνο, 1985

Wright, Christopher, “Georges de La Tour’s *St. Sebastian*. Establishing a chronology”, *Apollo*, τόμ. CXLIII, τχ. 412, Ιούνιος 1996, σελ. 46-50

Zolotov, Youri “Georges de La Tour et le caravagisme néerlandais”, *Revue de l’art*, τχ. 26, 1974, σελ. 57-63

Zolotov, Youri, “Le style de Georges de La Tour”, στο *Georges de La Tour ou la nuit traversée* (πρακτικά συνεδρίου, Vic-sur-Seille, 9-11 Σεπτεμβρίου 1993), Editions Serpenoise, Μετς, 1994, σελ. 159-171

Κατάλογοι εκθέσεων :

El Greco. Mystery and Illumination (Εθνική Πινακοθήκη της Σκωτίας, Εδιμβούργο), National Gallery of Scotland, Εδιμβούργο, [1989] [επιμέλεια καταλόγου : David Davies]

Georges de La Tour (Orangerie des Tuileries, Παρίσι, 10 Μαΐου-25 Σεπτεμβρίου 1972), Réunion des musées nationaux, Παρίσι, 1972 [επιμέλεια καταλόγου : Jacques Thuillier και Pierre Rosenberg]

Georges de La Tour and his world (Εθνική Πινακοθήκη της Washington, 6 Οκτ. 1996-5 Ιαν. 1997 και Μουσείο Τέχνης Κίμπελ, Fort Worth, 2 Φεβ. 1997-11 Μαΐου 1997), National Gallery Of Art, Washington, Yale University Press, New Haven και Λονδίνο, 1996

Georges de La Tour (Galeries Nationales du Grand Palais, Παρίσι, 3 Οκτωβρίου 1997-26 Ιανουαρίου 1998), Réunion des musées nationaux, Παρίσι, 1997

L’art en Lorraine au temps de Jacques Callot (Μουσείο Καλών Τεχνών, Νανσί, 13 Ιουνίου-14 Σεπτεμβρίου 1992), Réunion des musées nationaux, Παρίσι, 1992

Les peintres de la réalité en France au XVIIe siècle (Orangerie, Παρίσι, [Νοέμβριος 1934 – Φεβρουάριος 1935]), Edition des musées nationaux, Παρίσι, 1934 [επιμέλεια καταλόγου : Charles Sterling]

Les Réalismes 1919-1939 (Κέντρο Georges Pompidou, Παρίσι, 17 Δεκ. 1980-20 Απρ. 1981 και Κρατική Αίθουσα Τέχνης, Βερολίνο, 10 Μαΐου-30 Ιουνίου 1981), Paris : Le Centre, 1980

Renaissance Venice and the North: Crosscurrents in the time of Bellini, Dürer and Titian (Palazzo Grassi, Βενετία, 5 Σεπτ. 1999-9 Ιαν. 2000), Rizzoli, Νέα Υόρκη, 2000 [επιμέλεια καταλόγου : Beverly Louise Brown και Bernard Aikema]

Richelieu et le monde de l'esprit (Σορβόννη, Νοέμβριος 1985), Σορβόννη (Imprimerie Nationale), 1985

The Age of Van Eyck : the Mediterranean World and early Netherlandish painting, 1430-1530 (Groeningemuseum, Bruges, 15 Μαρτίου-30 Ιουνίου 2002), Thames and Hudson, Νέα Υόρκη 2002

The Genius of Rome, 1592-1623 (Βασιλική Ακαδημία των Τεχνών, Λονδίνο, 20 Ιανουαρίου-16 Απριλίου 2001), Royal Academy of Arts, Λονδίνο, 2001 [επιμέλεια καταλόγου : Beverly Louise Brown]

Valentin et les Caravagesques Français (Grand Palais, Παρίσι, 13 Φεβρουαρίου-15 Απριλίου 1974), Éditions des musées nationaux, Παρίσι, 1974 [επιμέλεια καταλόγου : Arnauld Brejon de Lavergnée και Jean-Pierre Cuzin]

Ο Γκρέκο στην Ιταλία και η ιταλική τέχνη (Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Α. Σούτζου), Εθνική Πινακοθήκη και Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών (ΙΤΕ), Αθήνα, 1995 [επιμέλεια καταλόγου : Νίκος Χατζηνικολάου]

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος	1-2
Εισαγωγή	3-14
Κεφάλαιο 1 Νυχτερινές σκηνές. Σύντομο ιστορικό και γενικότερες σκέψεις	15-39
Κεφάλαιο 2 Το πρόβλημα του «καρβατζίσμου» και οι νυχτερινές σκηνές στο έργο του Ζορζ ντε Λα Τουρ	40-84
Κεφάλαιο 3 Το πρόβλημα του «ρεαλισμού» και οι νυχτερινές σκηνές στο έργο του Ζορζ ντε Λα Τουρ	85-117
Αντί επιλόγου Η αντιμετώπιση του Ζορζ ντε Λα Τουρ ως «μεγάλου ζωγράφου»	118-137
Βιβλιογραφία	138-150
Περιεχόμενα	151