

Τζιουζέππε Ούνγκαρέττι

Ο ΓΙΑΝ ΒΕΡΜΕΕΡ*

[1967]

ΗΤΥΧΗ ΤΟΥ ΒΕΡΜΕΕΡ¹ ως ζωγράφου είναι από τις πιο παράξενες του κόσμου, τὸ ἐγκώμιο ποὺ τοῦ ἔπλεξε ὁ Προύστ². Ὡς τὸ 1866, ὡς τὴ μνεῖα δηλαδὴ ποὺ ἔκανε γιὰ τὸν ζωγράφο στὸ τέλος ἐκείνης τῆς χρονιάς, στὴν *Ἐφημερίδα τῶν Καλῶν Τεχνῶν*³, ὁ Τεοφίλ Τορέ, γνωστότερος ὑπὸ τὸ ψευδώνυμο Μπύργκερ⁴, μὲ τὸ ὁποῖο ὑπέγραψε τὸ δοκίμιό του γιὰ τὸν Βερμέερ, γνωρίζουμε ὅτι τὸ ἔργο του εἶχε περάσει, ἀκόμα καὶ ζῶντος τοῦ καλλιτέχνη, σχεδὸν ἀπαρατήρητο. Ὅσο γιὰ τὸν Βερμέερ ὡς ἄνθρωπο, εἶναι ἐπίσης παράξενο τὸ ὅτι φαίνεται νὰ εἶχε ἐπιδιώξει νὰ μὴν ἀφήσει γιὰ τὸ ἄτομό του ἄλλα ἴχνη στὰ χρονικὰ ἀπὸ ἐκεῖνα ἐνὸς τετριμμένου βίου ὡς καλοῦ οἰκογενειάρχου καὶ ἀπλοῦ πολίτη τοῦ Ντέλφτ⁵. Προεξάρχον γεγονὸς αὐτοῦ τοῦ βίου ὑπῆρξε τὸ ὅτι εἶχε ἐκλεγεί ἀπὸ τοὺς ὁμοτέχνους τῆς Συντεχνίας του γιὰ νὰ ἀσκήσει ἐπὶ ἓνα χρόνο τὰ καθήκοντα τοῦ προέδρου. Ἦταν ρωμαιοκαθολικός, κάτι ποὺ τὰ χρόνια ἐκεῖνα, στὶς Κάτω Χῶρες, μπορούσε νὰ μὴν εἶναι πάντοτε ὅ,τι τὸ καλύτερο γιὰ κάποιον ποὺ ἤθελε νὰ τραβήξει τὸ δρόμο του, ἀπρόσκοπτα. Ὡστόσο τίποτα στὴ ζωγραφικὴ του ἢ τὴ βιογραφία του δὲν ἐπιτρέπει νὰ ὑποθέσουμε ὅτι τοῦτο ἦταν γι' αὐτὸν δύσκολο, οὔτε καὶ ὅτι θρησκευτικὰ προβλήματα μπορεῖ νὰ τὸν εἶχαν ποτὲ ταλαιπωρήσει.

Ἡ ζωγραφικὴ του ἐμφανίζεται ἀσυνήθιστη γιὰ τὴν ἐποχὴ τῆς καὶ γιὰ τὸ παρελθόν, καθὼς καὶ γιὰ τὴν Ὀλλανδία καὶ τὶς ἄλλες χῶρες. Ἀνάμεσα στὰ ἔργα τῶν εὐρωπαίων ζωγράφων ποὺ προηγήθηκαν ἢ ποὺ ὑπῆρξαν σύγχρονοί του, ἓνας μόνον πίνακας μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ πλησιέστερος πρὸς τὰ δικά του ἔργα: ἡ *Παρθένος μὲ τὸ Παιδίον*, τοῦ Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα⁶. Τὸ συνειδητοποίησα ἔκπληκτος ὅταν, πρὶν ἀπὸ μερικὸς μῆνες, ἐπέστρεψα στὸ Οὐρμπίνο⁷ γιὰ νὰ ἐπισκεφτῶ τὴν Πινακοθήκη τοῦ Δουκικοῦ Ἀνακτόρου. Διαβάζοντας σήμερα πρὸς ἐνημέρωσή μου τὰ τελευταῖα βιβλία ποὺ ἔχουν κυκλοφορήσει γιὰ τὸν Βερμέερ, ἀντιλαμβάνομαι ὅτι ὁ Ρομπέρτο Λόνγκι⁸, ἀπὸ τὸ πρῶτο κιόλας, καὶ ἤδη παλαιό, δοκίμιό του γιὰ τὸν Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα, εἶχε ἐπισημάνει αὐτὴ τὴν ὁμοιότητα καὶ κανεῖς, ἀναμφίβολα, δὲν ἔχει γιὰ τὴ ζωγραφικὴ καλύτερο μάτι ἀπὸ τὸν Λόνγκι.

Τὸ στήσιμο τῶν μορφῶν σὲ τοῦτο τὸν πίνακα τοῦ Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα καθὼς καὶ στοὺς ἄλλους πίνακές του πάντοτε, εἶναι ὑπέρμετρα στέρεο καὶ συμπαγές· καὶ ὅσο συγκεκριμένος κι ἂν εἶναι ὁ σωματικὸς τους ὄγκος, ἐκεῖνο ποὺ κυριαρχεῖ στὴν καθεμιὰ μορφὴ εἶναι ἡ μεγαλοπρέπεια ποὺ τὴν ἀνυψώνει πάνω ἀπὸ τὴν ἀνθρώπινὴ τῆς διάσταση. Στὰ δεξιὰ τῆς Παρθένου διακρίνουμε, ἀπὸ μιὰν ἀνοιχτὴ πόρτα, σὲ ἓνα ἄλλο δωμάτιο, δύο γειτονικὰ παράθυρα, φωτισμένα μαζί, ποὺ τὸ φῶς τους, καθὼς ἀντανακλᾶται στὸν διπλανὸ τοῖχο, εἰρηνικά, ἐμφανίζεται μὲς σ' αὐτὴ τὴν ἀνταύγεια σὰν λεπτὴ λουρίδα φωτός, προικισμένη μὲ τὴν ἴδια τὴν ἀρετὴ τῆς σκιάς, τὴν ἀρετὴ μιᾶς ἐξωπραγματικῆς φθαρτότητας. Ἡ ἀμυδρὴ αὐτὴ κάθετος τέμνεται, κρύβεται ἀπὸ τὸν σκοῦρο μανδύα στὸν δεξιὸ ὠμο τῆς Παρθένου. Σὲ αὐτὸν τὸν πίνακα τοῦ Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα διακρίνουμε ἐπίσης στὴν ἀντίθετη πλευρὰ, ἐντελῶς στὴν ἄκρη τοῦ κυρίως δωματίου, πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ ἐνὸς ἀπὸ τοὺς δύο ἀγγέλους, ἓνα κἀνιστρο μὲ φροῦτα πάνω σ' ἓνα ράφι· ἀκόμα πιὸ ψηλά, θὰ πρέπει νὰ ὑπάρχει, σχεδὸν ἀθέατο, ἓνα δεῦτερο ράφι. Ἐξάλλου, οἱ σχέσεις τῶν ζωγραφικῶν τόνων ὑπηρετοῦνται μὲ τὴν προσφυγὴ σὲ ἀνοιχτὰ χρώματα ὡσὰν ἡ δύναμη τῆς ἐκφραστικῆς σαφήνειας νὰ μὴν μπορούσε νὰ ἐπιτευχθεῖ παρὰ ἐφόσον θὰ εἶχε ἀποδείξει ὅτι κατέχει τὴ λεπτότητα ἐκείνη τῆς πινελιάς ποὺ ἀπαιτεῖ συνεχὴ ἐξάσκηση τῆς εὐαισθησίας. Ἐκεῖνο ποὺ προκύπτει εἶναι ἓνα περίκλειστο περιβάλλον μιᾶς περισυλλογῆς μὲς στὴν ἀπόλυτη σιωπὴ. Ὅλ' αὐτὰ στοιχεῖα τὰ ὁποῖα ὁ Βερμέερ δὲν θὰ λησμονήσει.

Στὸν Βερμέερ ὥστόσο οἱ μορφές δὲν ἔχουν ἀλλὰ οὔτε καὶ ἀπαιτοῦν νὰ ἔχουν μεγαλοπρέπεια. Εἶναι πρόσωπα ποὺ δὲν συνηθίζουν νὰ ὑπερβαίνουν τὰ προκαθορισμένα ἀπὸ τὸν μεσοαστικὸ τρόπο ζωῆς ὄρια· πρόσωπα ποῦ, στὴν καλύτερη περίπτωση, θὰ μπορούσαν νὰ ἐπιλέξουν τὰ ὄρια ἐκείνων ποῦ εἶναι ἐντελῶς ἀπλοὶ ἀπὸ κάθε ἄποψη καὶ ἐπομένως καὶ ἀπὸ τὴν ἄποψη τῆς αἰσθαντικότητος καὶ τῆς φαντασίας. Τοῦτο, ἐνῶ δὲν καταργεῖ διόλου τὸ βάθος, μπορεῖ νὰ δίνει ἀκόμα καὶ στὴν ἔκφραση τὸ σωστὸ τῆς βάθους, τὸ ὀρθὸ μέτρο τοῦ βάθους, τὸ μέτρο ἐκεῖνο ποῦ εἶναι ἀπαραίτητο, ὅταν ἐπιδιώκουμε τὴν ἀλήθεια ποῦ νὰ μὴν ὑπερβαίνει τὰ ἀνθρώπινα ὄρια, ἀλλὰ ποῦ ἀντιθέτως νὰ βρίσκεται μέσα σὲ αὐτὰ γιὰ νὰ ἐπιβεβαιώνει μὲ τὴν παρουσία τῆς τὴν ἀπροσδιοριστία τῆς ποίησης, πείθοντάς τὴν νὰ ἀναδύεται. Αὐτὸ ποῦ πρέπει νὰ ἐξετάσουμε καλύτερα εἶναι ἐκεῖνο χάρις στὸ ὁποῖο ὁ Βερμέερ βλέπει καὶ πιστοποιεῖ – μέσω τῆς ἀνατροπῆς τῆς ἀληθοφάνειας τῶν ἄλλων «ἐλασσόνων ὀλλανδῶν μαϊστρων» – τὴν ἄρνηση τῆς ἴδιας τῆς ἀληθοφάνειάς τους καθὼς καὶ κάθε ἄλλης ἀληθοφάνειας, παραμένοντας πιστὸς στὴν ἀλήθεια.

Μιὰ παρατήρηση μοῦ ἔρχεται τὴ στιγμὴ ἐτούτῃ στὸ νοῦ καὶ σπεύδω νὰ τὴ σημειώσω ἐντὸς παρενθέσεως. Καμιὰ φορὰ συμβαίνει τὰ πρόσωπα τῶν μορφῶν στὸν Βερμέερ νὰ φαίνονται ξέθωρα, ἀλλὰ αὐτὸ θὰ πρέπει νὰ ὀφείλεται στὴν καταστροφικὴ ἀσυνειδησία ὀρισμένων συντηρητῶν τέχνης πρὸς τὶς ἀνυπεράσπιστες ἐπιχρώσεις. Μπορῶ νὰ τὸ πῶ αὐτὸ γιὰ ἐπισκέφτηκα ἐπανειλημμένα, στὸ διάστημα πολλῶν ἐτῶν, ἐκθέσεις ἔργων τοῦ Βερμέερ καθὼς καὶ τὰ ὀλλανδικὰ μουσεῖα, καὶ μοῦ ἦταν, δυστυχῶς, εὐκόλο νὰ διαπιστώσω μὲ πικρία κατὰ τὴν πρόσφατη ἔκθεση στὸ Παρίσι, τὸ κατὰ πόσο ὀρισμένοι πίνακες τοῦ εἶχαν ἀλλοιωθεῖ, εἶχαν καταντήσει νὰ φαίνονται ἀκαθόριστοι, ἐκεῖ ὅπου τὸ χρῶμα ἦταν κάποτε, πρὶν γδαρθεῖ, χρῶμα, ὁ θρίαμβος ἐκεῖνος τοῦ χρώματος ποῦ ὁ Βερμέερ ποτὲ δὲν παρέλειψε οὔτε ἔπαψε νὰ τὸν ἐπιζητᾷ στὸ ἔργο του. Κλείνει ἢ παρένθεση.

Ὁ Βερμέερ ἐμφανίζεται ἐξαρχῆς ὡς ἀνταγωνιστὴς τῶν «ἐλασσόνων μαϊστρων» ἀνταγωνιστὴς ἴσως ἐν ἀγνοίᾳ του. Τὸ νὰ δείχνει ὁ ζωγράφος ὅ,τι ἀντιλαμβάνεται ἕνας περαστικὸς πίσω ἀπὸ τὰ τζάμια τῶν μεγάλων παραθύρων ποῦ βλέπουν στὸ δρόμο: ἀστραφτερὰ μπακιρικά, κρεμασμένα σὲ τοίχους ἐπενδυμένους μὲ δέρμα Κορδούης, καθίσματα μὲ σοφὰ κατεργασμένα τὰ ἀπὸ σπάνιο ξύλο μέρη τους, ἔπιπλα καὶ παντὸς εἶδους ἄλλα ἀντικείμενα, κατὰ προτίμηση ἐξωτικὰ ἢ πολυτελῆ, συνηθίζοταν ἀκόμη στὴν Ὀλλανδία ὡς ἐπίδειξη προσωπικῆς εὐμάρειας. Τὸ καθῆκον τοῦ «ἐλάσσονος μαϊστρου» συνίστατο στὸ νὰ ζωγραφίζει, σὰν νὰ ἦταν ἕνας περαστικὸς, αὐτὸν τὸν περιόλιστο ἀπὸ ἀπλὰ τζάμια χωρὸς ὅμως ἀδιαπέραστο, ἂν ὄχι γιὰ τὸ μάτι, τουλάχιστον γιὰ ὅποιον δὲν ἦταν ἀπὸ τὴν ἴδια κάστα ἢ τὴν ἴδια ἰδεολογικὴ ὁμάδα. Ὁ «ἐλάσσων μαῖστρος» ζωγράφιζε μὲ τὴ σχολαστικότητα καὶ τὴ βάσανο θρησκώληπτου, μὲ μοναδικὴ ἔγνοια νὰ ἐπιτύχει τὴν ἀληθοφάνεια, νὰ κάνει καλύτερα αὐτὸ ποῦ θὰ ἔκανε στίς μέρες μας ἢ φωτογραφία, ἀλλὰ καὶ νὰ μὴν κάνει περισσότερα ἀπ' ὅ,τι θὰ ἔκανε μετέπειτα ἢ φωτογραφία.

Ἀκόμα κι ἂν ὁ Βερμέερ εἶχε πάρει ἀπὸ τοὺς «ἐλάσσονες μαϊστρους» τὴν κύρια κατεύθυνση τῆς τέχνης του, δηλαδὴ τὴν ἀφοσίωσή του στὴν ἀπεικόνιση ἐσωτερικῶν χώρων, στὴν ἀποκαλούμενη ρωπογραφία, ἐπεδίωξε κατ' οὐσίαν κάτι ἐντελῶς ἄλλο.

Τὸν ὀνομάζουν ζωγράφου τοῦ φωτός. Λέγεται ὅτι ἀναζήτησε τὸ φῶς.

Πράγματι, τὸ φῶς ἀναζητοῦσε. Δεῖτε πῶς δονεῖται τὸ φῶς, κατὰ τὸν Βερμέερ, μέσα ἀπὸ τὰ τζάμια, πῶς συγκινεῖ τὸν ἴσκιό, τὸν ἴσκιό τοῦ φωτός, τὸν σχεδὸν ἀνεπαίσθητο ἴσκιό τῶν βλεφαρίδων ὅταν τὸ ἀγαπημένο βλέμμα χαμηλώνει, βλέμμα γιὰ τὸ ὁποῖο θὰ λέγαμε σχεδὸν ὅτι μιμεῖται, στὸν ἐφελκυσμὸ τοῦ μεταξὺ μνήμης καὶ πόθου, τὸ ἴδιο τὸ σημάδι τοῦ ἴσκιου. Ὅταν ἐντούτοις μιλάμε γιὰ φῶς, πρέπει νὰ εἴμαστε προσεκτικοί. Ἀναζητώντας ὁ Βερμέερ τὸ φῶς, ἴσως νὰ βρῆκε κάτι ἄλλο· ἴσως τὸ ὑπέροχο θαῦμα τῆς ζωγραφικῆς του νὰ ἔγκειται στὸ ὅτι βρῆκε κάτι ἄλλο.

Πόσοι ζωγράφοι δὲν ἐπιζήτησαν νὰ δεσμεύσουν τὸ φῶς!

Ὁ Καραβάτζιο⁹ ἐξαναγκάζει τὸ φῶς νὰ συνθλίψει, νὰ συντρίψει τὴν πραγματικότητα γιὰ νὰ ἀνεγείρει κατόπιν μὲ αὐτὰ τὰ φωτεινὰ συντρίμια, μέσα στὴ χαρὰ καὶ τὴ φρενίτιδα τῶν αἰσθήσεων, τὸ οἰκοδόμημα μιᾶς ἄλλης πραγματικότητας.

Ὁ Ρέμπραντ¹⁰ ἀφήνει νὰ ἐννοηθεῖ ὅτι μὲ τὸ ταλέντο του κατέκτησε τὸ προνόμιο νὰ κάνει χρῆση τῆς φιλοσοφικῆς λίθου, ὅτι μπορεῖ νὰ ἐπικαλεῖται ἕνα ἀλχημιστικὸ φῶς τὸ ὁποῖο ἀπεικάζει τὴ στιγμὴ ποῦ ὁ ἥλιος χτυπάει τὰ τζάμια καὶ τὰ τοῦβλα τῶν σπιτιῶν μὲ νωχέλεια ἐξωπραγματικὴ κι ὅμως, μὲ μυστικὸ τρόπο, ὑπέμετρα βίαιη. Τότε ὁ μόλυβδος

ἀπολεπίζεται, καὶ ὁ χρυσὸς ἐκρήγνυται καὶ κατατρώγει σὰν λέπρα.

Ὁ Πουσέν¹¹ καὶ ὁ Κορὸ¹² διαιώνισαν, μὲ διαφορετικὸ μὲν τρόπο, πλὴν ὅμως τὸ ἴδιο κατὰπληκτοὶ καὶ συνεπαρμένοι, τὴν πιστὴ ζωγραφικὴ ἀναπαράσταση τῶν δασῶν τοῦ Ἀλμπάνο¹³, γεμάτων φαύλους καὶ νύμφες, κάτω ἀπὸ ἕναν καταγάλανο οὐρανὸ, ποὺ διηθεῖ καὶ διαχέει μὲ μεγάλη ἀκρίβεια στὴ γῆ τὸ φῶς ἐνὸς μὴ ἀπολεσθέντος ἀκόμη παραδείσου.

Ὁ Σεζάν¹⁴ θεωροῦσε τὸ φῶς μὲ δραματικὸ τρόπο. Ἐπεδίωξε, ἐνάντια στὸ φῶς ἀλλὰ καὶ μὲ σεβασμὸ πρὸς αὐτό, νὰ τονίσει τὸν ὄγκο τῶν ἀντικειμένων, τὶς ὄγκομετρικὲς ἀναπτύξεις ποὺ τὰ ἀντικείμενα μποροῦν νὰ ὑποβάλλουν στὴν ἀντίληψη καὶ τὴ φαντασία ἐνὸς ζωγράφου.

Ὁ Σερά¹⁵ κατασκευάζει τὸν στιβαρὸ ὄγκο μιᾶς μορφῆς ἀπλῶς καὶ μόνο ἀποδομώντας τὸ φῶς ποὺ τὴν περιβάλλει σὲ μικροσκοπικὲς κουκκίδες συμπληρωματικῶν χρωμάτων τοῦ φάσματος.

Στὴν πραγματικότητα, ὅλοι οἱ προαναφερθέντες ζωγράφοι, πλὴν τοῦ Σερά, βρῆκαν κάτι ἄλλο ἐκτὸς ἀπὸ τὸ φῶς, ἀκόμα κι ἂν τὸ ὅτι τὸ βρῆκαν ὀφείλεται στὴν ἀπαραίτητη ἀρωγὴ τοῦ φωτός.

Θὰ μπορούσαμε νὰ ἐπιμηκύνουμε μέχρι τῆς συντέλειας τοῦ χρόνου τὸν κατάλογο τῶν ζωγράφων ποὺ μπόρεσαν νὰ ἐπωφεληθοῦν ἀπὸ τὰ ἐκφραστικὰ μέσα ποὺ τοὺς προσέφερε τὸ φῶς. Σὲ τελευταία ἀνάλυση, χωρὶς τὸ φῶς, δὲν θὰ ὑπῆρχαν τὰ ἀντικείμενα, ἀφοῦ δὲν θὰ ἦταν δυνατὸν νὰ τὰ ἀναγνωρίσουμε ἢ νὰ τὰ ὀνομάσουμε προτοῦ ἕνα ἀνθρώπινο ὄν νὰ τὰ ἔχει δεῖ, νὰ τὰ ἔχει μὲ τὰ ἴδια του τὰ μάτια δεῖ.

Πιὸ πολὺ κι ἀπὸ τὸ φῶς, ὁ Βερμέερ βρῆκε κάτι ἄλλο: τὸ χρῶμα, ἕνα ἀληθινὸ χρῶμα, τὸ ὁποῖο ἀπέδωσε στὴ χρωματικὴ του ἀπολυτότητα. Ἄν στὸν Βερμέερ τὸ φῶς μετράει τόσο πολὺ, εἶναι ἐπειδὴ καὶ τὸ φῶς ἔχει ἕνα χρῶμα, τὸ χρῶμα τοῦ φωτός· κι αὐτὸ τὸ χρῶμα τὸ βλέπει ὡς καθατὸ χρῶμα, ὡς φῶς, καὶ μέσ' ἀπὸ αὐτὸ βλέπει καὶ ἀπομονώνει τὴ σκιά, τὸν ἀδιάρρηκτο τοῦτο περιορισμὸ τοῦ φωτός, ἀκόμα κι ἂν φαίνεται ὡς σκιά. Γι' αὐτὸν δὲν μετροῦν οὔτε κἀν οἱ ὄγκοι αὐτοὶ καθαυτοί, καθὼς εἶναι ποτισμένοι ἀπὸ φῶς, μουλιασμένοι στὸ φῶς, ἔτσι ὅπως προβάλλονται πρὸς τὰ ἐμπρός, προτεταμένες ἔγκυες κοιλιές, ζωγραφισμένες ἀπ' αὐτὸν μὲ τέτοια αἰδημοσύνη, τέτοια ἀγωνία, τέτοια τρεμάμενη τρυφερότητα. Ἐκεῖνο ποὺ μετράει εἶναι τὸ χρῶμα. Μήπως, λοιπόν, δὲν εἶναι παρὰ ἀποκυήματα τῆς φαντασίας τὰ πρόσωπα ὅπως ἡ γυναίκα του, ἢ μιὰ ἀπὸ τὶς κόρες του, ἢ ὁ ἴδιος, οἱ οἰκεῖοι του, ποὺ προσωπογραφεῖ, καὶ τὰ ἀντικείμενα καθημερινῆς χρήσης ποὺ ἀπεικονίζει; Εἶναι πιθανόν. Τὸ πραγματικὸ παραμένει στὸ σωστὸ μέτρο του καὶ συνάμα τοῦ διαφεύγει γιὰ νὰ γίνεῖ μεταφυσικὸ, γιὰ νὰ γίνεῖ ἰδέα, ἀκίνητη μορφή, γιὰ νὰ μὴ γίνεῖ ἐντέλει παρὰ καθαρὸ φῶς ἢ μᾶλλον συνετὴ, μετρημένη κατανομὴ ἀγνῶν χρωμάτων, ποὺ τὸ ἕνα εἰσδύει στὸ ἄλλο, ἢ ποὺ τὸ ἕνα ἀπομονώνεται ἀπὸ τὸ ἄλλο.

Μιὰ φορὰ ποὺ στοχαζόμουν πάνω στὴ σχέση τῆς τέχνης μὲ τὴ φύση, μοῦ ἤρθε στὸ νοῦ ὁ Γιὰν βὰν Ἄικ¹⁶. Γνωρίζω καλὰ ὅτι πρόκειται γιὰ ἕναν ζωγράφο ποὺ ἐργάστηκε δύο περὶπου αἰῶνες πρὶν ἀπὸ τὸν Βερμέερ, καὶ μάλιστα γιὰ ἕναν φλαμανδῶ ζωγράφο. Ὅμως γι' αὐτὸ ποὺ πρόκειται νὰ πῶ, οἱ αἰῶνες δὲν ἔχουν σημασία παρὰ μόνο ὡς ἕνα ὀρισμένο σημεῖο. Ἡ Φλάνδρα, βέβαια, δὲν εἶναι ἡ Ὁλλανδία, ὡστόσο οἱ Ὁλλανδοὶ καὶ οἱ Φλαμανδοὶ εἶναι τουλάχιστον ξαδέλφια. Δεῖτε, στὸ Μουσεῖο τῆς Μπρῦζ¹⁷, τὴν *Παρθένου τοῦ κληρικοῦ Βὰν ντέρ Πάελε*. Ἀπὸ τὰ πέντε πρόσωπα τοῦ πίνακα, τὰ τέσσερα – ἕνας ἐπίσκοπος, ἕνας στρατιωτικὸς, ἡ Παναγία καὶ τὸ Παιδίον – παραμένουν ἠθελημένα φανταστικά.

Ὅταν ὁ Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα, λόγου χάριν, δείχνει ἕναν ἅγιο, δὲν λησμονεῖ ποτὲ ὅτι, προκειμένου νὰ τὸν κάνει ἀποδεκτὸ ἀπὸ τὸ ἀνθρώπινο αἶσθημα, πρέπει νὰ βρεῖ, ζωγραφίζοντάς τον, τὴ σχέση μεταξὺ τῆς ἰδέας τῆς ἀγιότητας καὶ ἐνὸς πραγματικοῦ, ἀπὸ σάρκα καὶ ὀστά, προσώπου.

Στὴν περίπτωσι ἀπεναντίας τοῦ κληρικοῦ, τὸν Βὰν Ἄικ τὸν ἀπασχολεῖ μόνο ἡ ἀντίθεση μεταξὺ πραγματικοῦ καὶ φανταστικοῦ· ὅμως δὲν πετυχαίνει αὐτὴ τὴν ἀντίθεση, γιὰ τὴν ἀπόλυτη ἀσυμβατότητά τους δὲν ἀφήνει τὴν παραμικρὴ θέσι στὸ δράμα. Εἶναι ἡ τυπικὴ περίπτωσι τῆς ἔλλειψης ἐπικοινωνίας. Ἡ φαντασία δὲν εἶναι διόλου σὲ θέσι νὰ τὴ μειώσει· καταλήγει βέβαια σὲ ἀποτέλεσμα ὑπέρτατης λεπτότητας, τέτοιας ὅμως φύσεως ποὺ δὲν ἔχει καμιά σχέση μὲ τὸ ἀνθρώπινο ὄν καὶ ποὺ ἡ δεξιότητά καὶ ὁ μυστικιστικὸς ἐνθουσιασμὸς, ἂν σαγηνεύουν τὸν θεατὴ, δὲν μποροῦν οὔτε νὰ τὸν συγκινήσουν οὔτε καὶ νὰ τὸν πείσουν. Ὅσο γιὰ τὸ

πραγματικό, θὰ λέγαμε πὼς αὐτὴ ἢ παράλογη σπατάλη φαντασίας στὰ τέσσερα ἄλλα πρόσωπα, ὅπως τὸ εἶπα ἕνα λεπτὸ πρὶν, δὲν συνέβη, ὑπὸ τὰ ὄμματα τοῦ κληρικοῦ, παρὰ γιὰ νὰ τοῦ ἀποδείξει τί ἐξωφρενικὴ ψευδαίσθηση ἦταν νὰ πιστεῦει σ' αὐτό.

Τὸ πέμπτο τοῦτο πρόσωπο, ὁ κληρικός – ὁ δωρητὴς – εἶναι ἀπεναντίας ὄντως τόσο ξένο πρὸς τὸν πίνακα ποῦ θὰ ἔπρεπε ἀναπόφευκτα νὰ εἶχε ἀποβληθεῖ ἀπ' αὐτόν. Χωρὶς τίποτα τὸ θρησκευτικὸ, ἢ μορφὴ ἐτούτη, γονατισμένη κατὰ μέρος, στὴν ἀπώτατη ἄκρη τοῦ βάρθρου ὅπου ἔχει τοποθετηθεῖ ἀπὸ τὸν ζωγράφο, εἶναι στιβαρὴ, συμπαγὴς, ἀκαταμάχητη καὶ θορυβώδης μέσα στὸ πηγαινέλα τῶν θεατῶν· πράγματι, μιλάει τόσο δυνατὰ ποῦ σὲ παραλύει. Ἄς παραβλέψουμε τὰ ματογυᾶλια καὶ τὴ σύνοψη καθὼς καὶ ὀλόκληρη τὴ σωρεία τῶν λεπτομερειῶν χωρὶς ὀργανικοὺς δεσμοὺς μὲ τὴ μορφὴ, καὶ ἄς παρατηρήσουμε τὸ πρόσωπο ποῦ ἔχει ζωγραφιστεῖ, σὲ ἀντίθεση μὲ τὰ ἄλλα, μὲ τὴ μανιώδη σχολαστικότητά μιᾶς διάγνωσης· κάθε ρυτίδα τοῦ ἔχει ἐπιβληθεῖ μὲ ἀμείλικτη ἐπιδεξιότητα ὅπως σὲ μιὰν ἄγωνα γῆ τὸ ὄνι τοῦ ἀρότρου. Κατόπιν ὁ ζωγράφος καθυστερεῖ πολὺ, σὰν νὰ μὴν μπορεῖ νὰ ἀποσπαστεῖ ἀπ' αὐτό, στὸ πλέγμα τῶν φλεβῶν τοῦ μετώπου. (Νὰ ἔπαυσε ἄραγε ὁ κληρικός ἀπὸ ἀρτηριοσκλήρωσης;) Ὅταν ὁ ζωγράφος φτάνει στὰ μάτια, ταλαιπωρεῖ – μὲ προφανὴ ἀπόλαυση – τὶς ρυτίδες καὶ τὶς σακκοῦλες τους.

Ταλαιπωρεῖ, αὐτὴ εἶναι ἡ λέξις. Διερευνᾷ, ταλαιπωρεῖ τὴν κακόμοιρη ἐτούτη σάρκα ὥσπου νὰ μὴ μένει πιὰ στὸν πίνακα, ἀπὸ τὸ τόσο πολὺ φυσικὸν ποῦ θέλησε νὰ τὸν κάνει, παρὰ ἕνα συγκεχυμένο δίκτυο σημαδιῶν ὅπου ὁ ἄνθρωπος πιάνεται σὰν μύγα.

Ἀπ' αὐτὸ ἄραγε τὸ στοιχεῖο τοῦ πραγματικοῦ, ἀπ' αὐτὴν ἄραγε τὴ «φύση» τοῦ Βὰν Ἄικ, νὰ ἔκαναν τὴν ἀπαρχὴ οἱ «ἐλάσσονες μαῖιστροι»; Φύση καὶ πραγματικό, δύο λέξεις γιὰ νὰ εἰπωθεῖ ἕνα καὶ τὸ αὐτὸ πράγμα. Ἐν πάσῃ περιπτώσει, δὲν ἐπιζητοῦν διόλου τὴν ἀντίθεση ἀνάμεσα στὸ πραγματικὸ καὶ τὴν ἰδέα, οὔτε καὶ γνωρίζουν τίποτα γι' αὐτό· ζωγραφίζουν μόνον τὴν πραγματικότητα, καὶ καλὰ κάνουν, ἀφοῦ αὐτὴ εἶναι ἀδιαχώριστη ἀπὸ τὴν ἰδέα· καὶ ὅταν ἡ ἰδέα ἀπουσιάζει, εἶναι καλύτερο νὰ ἀποφεύγει κανεὶς, ὅπως τὸ ἔπραξε καὶ ὁ Βὰν Ἄικ σ' ἐκεῖνον τὸν πίνακα, τὶς τερατώδεις συζεύξεις.

Προκειμένου νὰ γίνω καλύτερα ἀντιληπτός, θὰ πῶ ὅτι στὸ *Μάθημα ἀνατομίας* τοῦ Ρέμπραντ ἡ ἰδέα (ὁ θάνατος) καὶ ἡ φύση (τὸ σῶμα ποῦ ἀνατέμνουν οἱ γιατροὶ) εἶναι ἀδιαχώριστα, ἀδιάσπαστα ἐνωμένες στὸ ἴδιο πρόσωπο, καθὼς καὶ ὅτι μὲ αὐτὴ τὴν ἰδέα, δηλαδὴ μὲ τὸ θάνατο, συνδέεται καὶ ἡ ἰδέα τοῦ ἀγῶνα τοῦ ἀνθρώπου ἐναντίον τοῦ θανάτου, ἀγῶνα (ἀνώφελου) ποῦ τὸν διεξάγει ἐπαυξάνοντας ἀδιάλειπτα τὴ γνώση του. Ἄλλου, στὴν *Ἑβραία μνηστή*, ἡ φύση εἶναι ἐπίσης παρούσα σὲ ἐκείνη τὴν ἐκθαμβωτικὰ ἀνθηρὴ παιδούλα, καθὼς καὶ ἡ ἰδέα τοῦ ἐφήμερου, ποῦ εἶναι τόσο ἐμφανὴς στὴ φθαρτότητα τοῦ ὠραίου σώματος περιβλημένου ἀπὸ ἕνα θριαμβευτικὸ, ἀλλὰ ὄχι διαρκέστερο ἀπὸ μία στιγμή, ἀστροποβόλημα.

Στὸν Βερμέερ ἡ ἰσορροπία εἶναι μόνιμη· ἐπιτυγχάνεται χωρὶς καμία προσπάθεια, χωρὶς κανέναν κόπο, μονομιᾶς, αὐθόρμητα, μὲ μιὰν ἀπλὴ καὶ ἄμεση σύζευξη τῆς ἔμπνευσης μὲ τὴ μορφὴ, μὲ μία σπίθα ταύτισης μέσα στὴ μορφὴ.

Ἡ δαντελοῦ εἶναι σκυμμένη πάνω ἀπὸ τὸ ἐργόχειρό της. Εἶναι ἄραγε βλέμμα ποῦ συγκεντρώνεται, εἶναι ἄραγε ἀπουσία τοῦ ὁποιοῦδήποτε στοιχείου δὲν ἀποτελεῖ μέρος τοῦ ἐργόχειροῦ της, αὐτὴ ἡ κίνηση τῶν δαχτύλων ποῦ δένουν τὰ νήματα σ' ἕνα κομψὸ ὑφάδι; Τὰ δάχτυλα καὶ τὸ βλέμμα δὲν θὰ πάψουν ποτὲ νὰ κινοῦνται ἀπὸ τὴ σταθερὰ ἀεικίνητη κίνησή τους. Ἡ ἰδέα τοῦ ἀπείρου, μιᾶς οἰκειότητας μὲ τὴ σιωπὴ, συνηθισμένου, ἄρρηκτου, ἀδιάσπαστου· ἡ ἰδέα μιᾶς ὑπαρξῆς ἀμετάβλητα εὐτυχισμένης μὲς στὴν καθημερινότητά της καὶ ἀπλούστατα ἀπλῆς· ἡ ἰδέα μιᾶς ἀπόλυτα μοναχικῆς μοναξιάς, μὲ ὅλα τὰ ὑπόλοιπα σιωπηλά· αὐτὴ εἶναι ἡ ἰδέα. Μήπως μποροῦμε νὰ ἰσχυριστοῦμε πὼς ἡ ἰδέα αὐτὴ δὲν ἔχει τὶς ἴδιες ἀναλογίες, τὸ ἴδιο ὕψος, τὸ ἴδιο βάθος, τὸ ἴδιο ἐπίπεδο, τὸ ἴδιο μυστικὸ μὲ τὴ ζωγραφικὴ ποῦ τὴν παράγει; Ὅχι, κανένας δὲν θὰ μποροῦσε νὰ τὸ ἰσχυριστεῖ, κανένας. Ἄλλα παραδείγματα; Ἡ γυναίκα ποῦ γράφει μιὰ ἐπιστολή. Τί τάχα νὰ ἔχει νὰ διηγηθεῖ; Τὸ πλατὺ μέτωπό της εἶναι ἐλαφρὰ στραμμένο στὰ πλάγια, μὲ χαμηλωμένα τὰ στοχαστικὰ της μάτια. Ἐπιζητεῖ νὰ τακτοποιήσῃ τὶς πολυπληθεῖς σκέψεις ποῦ τῆς κατακλύζουν τὸ νοῦ. Τὰ δάχτυλά της ὥστόσο καμπυλώνουν δείχνοντας τὴ χάρη τῶν θωπευτικῶν, κάπως παχουλῶν χεριῶν της, ἀπὸ τὰ ὁποῖα τὸ ἕνα ἀφήνεται πάνω στὸ φύλλο χαρτί, ἐνῶ τὸ ἄλλο κρατᾷ τὸν κονδυλοφόρο ἀνυπομονώνοντας νὰ ξαναρχίσει νὰ χαράζει φράσεις τρυφερές.

Πῶς θὰ μπορούσε καλύτερα νὰ ἀκίνητοποιήσει κανεὶς διὰ παντὸς τὴν ἰδέα τῆς ἀπουσίας; Ὅχι μιὰ ἀγωνιώδη ἰδέα, ἀλλὰ μιὰ ἰδέα ἀπέραντης τρυφερότητας, μὲ μόλις μιὰ πνοὴ μελαγχολίας. Εἶναι ὁ πλοῦτος τῆς μοναξιάς μιᾶς νεαρῆς γυναίκας ποὺ κοιτάζει – δίχως καμιά προσήλωση ἢ ἰδεοληψία, ἀλλὰ μὲ μιὰ γλυκιὰ ἔξαρση τῆς ψυχῆς – τὸ ἀπὸν πρόσωπο, ἀνακαλώντας το χωρὶς νὰ διαταράξει τὴ σιωπὴ, ἀλλ' ἀπεναντίας ἐνδυναμώνοντάς την ἐπ' ἄπειρον.

Μορφὴ καὶ περιεχόμενο, σὲ πρόσμειξη, ἔχουν ποτὲ ἀφομοιώσει μὲ μεγαλύτερη ἀκρίβεια τὸ ἀνθρώπινο μέτρο;

Ἀνακεφαλαιώνοντας τὰ ὅσα ἔχω μέχρι ἐδῶ ἀφελῶς ἀναφέρει γιὰ τὸν Βερμέερ, θὰ ἔλεγα ὅτι μπορούμε ἤδη νὰ ἔχουμε κάποια ἰδέα γιὰ τὰ κίνητρα ποὺ τὸν διαφοροποιοῦν ἀπὸ τοὺς σύγχρονους του «ἐλλάσσονες μαῖστρους» τῆ σπουδαιότητα ποὺ ἔχει γι' αὐτὸν τὸ φῶς καθὼς τὸ θεωρεῖ αὐτὸ καθαυτὸ ὡς χρῶμα καὶ τὸ καθιστᾶ – οἱ πίνακές του τὸ πιστοποιοῦν – ψυχὴ κάθε χρώματος· τὴν ἰσορροπία καὶ τὴ συνταύτιση ποὺ ἐπιτυγχάνει πάντοτε στὰ ἔργα του μεταξύ τέχνης, ἰδέας καὶ φύσεως, σεβόμενος, μὲ τὸν τρόπο ποὺ βλέπει, αἰσθάνεται καὶ φαντάζεται, τὰ πρόσωπα καὶ τὰ ἀντικείμενα, σύμφωνα μὲ τὶς φυσικὲς ὀψεις τῆς ἀλήθειας τους.

Ἄς ἐπανέλθω ὡστόσο στὸ χρῶμα. Ὁ Προῦστ δὲν εἶναι πιά γιὰ μᾶς κατ' ἀνάγκην ἓνας ἄνθρωπος ὑψηλοῦ γούστου. Ἐζήσε στὸ περιβάλλον τοῦ Μοντεσκιού¹⁸, λάτρευε τὰ ὑαλικά τοῦ Γκαλλέ¹⁹, ὑπεραμύνθηκε μέχρι ἀηδίας, μετ' ἔμμονῆς, τοῦ στυλ «λίμπερτ»²⁰, καὶ θὰ λιθοβολούσαμε σήμερα κάποιον ποὺ θὰ μιλοῦσε ὅπως ἐκεῖνος γιὰ τὴ μουσικὴ. Ὅμως στὴν ἐποχὴ του, τὴ φρικαλέα «μπὲλ ἐπόκ»²¹, διέθετε ἀναμφίβολα περισσότερο γούστο ἀπὸ ὅποιονδήποτε ἄλλον. Παραθέτω τὰ ἐξῆς δύο ἀποσπάσματα τοῦ Προῦστ: «... Ἀντιλαμβάνεστε πῶς ὀρισμένοι πίνακες τοῦ Βερμέερ εἶναι τὰ θραύσματα, ἀνεξαρτήτως τῆς ἰδιοφυΐας ἀπὸ τὴν ὁποία δημιουργήθηκαν, ἐνὸς ἴδιου κόσμου, ὁ ὁποῖος εἶναι πάντοτε τὸ ἴδιο τραπέζι, τὸ ἴδιο χαλί, ἡ ἴδια γυναίκα, ἡ ἴδια καινούργια καὶ μοναδικὴ ὁμορφιά, αἶνιγμα, τὴν ἐποχὴ αὐτὴ ὅπου τίποτα δὲν τῆς μοιάζει οὔτε τὴν ἐξηγεῖ ἐὰν δὲν ἐπιζητεῖ κανεὶς νὰ τὴν προσεταιριστεῖ θεματικά, ἀλλὰ νὰ ἀποδεσμεύσει τὴν ἰδιαίτερη ἐντύπωση τὴν ὁποία προξενεῖ τὸ χρῶμα».

«Ἐνας κριτικός, [ὁ Μπεργκότ]²², ἔχοντας γράψει ὅτι στὴν Ἄποψη τοῦ Ντέλφτ τοῦ Βερμέερ [...], πίνακα ποὺ λάτρευε καὶ νόμιζε πῶς γνώριζε πολὺ καλά, ἓνα μικρὸ κομμάτι κίτρινου τοίχου (ποὺ δὲν τὸ θυμόταν πιά) εἶχε τόσο καλὰ ζωγραφιστεῖ πού, ὅταν τὸ ἀπομόνωνες ἀπὸ τὸν ὑπόλοιπο πίνακα, ἦταν σὰν πολυτίμο κινέζικο ἀριστούργημα αὐθύπαρκτης ὁμορφιάς [...], [αὐτὸς ὁ Μπεργκότ χαροπαλεύοντας] ἐπαναλάμβανε: “Μικρὸ κομμάτι κίτρινου τοίχου μ' ἓνα μικρὸ στέγαστρο, μικρὸ κομμάτι κίτρινου τοίχου”...»

Ὁ μεγάλος ζωγράφος Βερμέερ, ὁ πρόδρομος ἐκεῖνος ποὺ ἀνάγγελλε τὴ μὴ παραστατικὴ ζωγραφικὴ καὶ ποὺ ἔπρεπε νὰ περιμένει ὡς τὸ δεῦτερο ἡμισυ τοῦ 20οῦ αἰῶνα γιὰ νὰ τὸν κατανοήσουν καὶ νὰ τὸν ἀκολουθήσουν οἱ ζωγράφοι, εἶχε ἀνακαλυφθεῖ.

Πῶς τὰ κατάφερε ὁ Προῦστ νὰ ἔχει αὐτὴ τὴ διαίσθηση καὶ περισσότερο γούστο, ὄχι μόνον ἀπὸ τοὺς συγχρόνους του, ἀλλὰ κι ἀπὸ τοὺς περισσότερους ἀπὸ ἐμᾶς ποὺ ζοῦμε σχεδὸν μισὸν αἰῶνα μετὰ τὸ θάνατό του;

Κοιτάξτε τὸν Μικρὸ δρόμο (ἢ τὸ Δρομάκι, ἂν προτιμᾶτε), αὐτὴ τὴν ἐπίπεδη ἐκτέλεση τοῦ πίνακα μὲ τὰ ἐπάλληλα στρώματα τοῦ γκρενὰ καὶ τοῦ γκριζοῦ, ὅπου μόνον ἡ διαφοροποίηση τῶν χρωματικῶν τόνων δείχνει τὴν ὥρα, τὴν κατάσταση, τὴν ἐμφάνισή τους, ποὺ διαιωνίστηκαν χάρις στὴν τέχνη, ἐκείνη τὴ φευγαλέα στιγμὴ ἐκείνης τῆς μέρας! Καινούργια καὶ τρομερὴ ὁμορφιά ἐνὸς σπιτιοῦ!

Στὴ Συναυλία ἔχουμε τὴν ἐμφάνιση τοῦ κίτρινου. Ἡ κοπέλα κάθεται στὸ κλειδοκύμβαλο. Οἱ πτυχὲς τοῦ ἐνδύματός της μετατονίζουν τὸ κίτρινο. Ἡ πλάτη μιᾶς καρέκλας, ἀπὸ κοκκινωπὸ δέρμα, εἶναι μιὰ ἀπομονωμένη χρωματικὴ ἀπολυτότητα ὅπως τὸ περίφημο κίτρινο τοῦ «μικροῦ κομματιοῦ τοίχου». Παρατηρήστε ἐπίσης, ὡς πρὸς τούτη τὴ χρωματικὴ ἀπολυτότητα, τὸ πηγαινέλα, τὸ συννέφιασμα, τὸ σκοτεινίασμα στὰ ἄσπρα καὶ μαῦρα πλακάκια τοῦ δαπέδου στὸν ἴδιο πίνακα. Θαρρῶ πῶς εἶναι μαρμάρινα πλακάκια ὅμως ἡ μνήμη ἐνδέχεται νὰ μὲ προδίδει κι αὐτὴ τὴ φορὰ ὅπως ποῖος ξέρει καὶ πόσες ἄλλες φορὲς τὸ ἔχει κάνει καὶ θὰ τὸ κάνει.

Θὰ ὑπενθυμίσω ἐπίσης τὸ κίτρινο, τὸ θειοῦχο κίτρινο τοῦ ἡμίπαλτου τῆς Γυναίκας ποὺ γράφει μιὰ ἐπιστολή, ἓνας πίνακας στὸν ὁποῖο ἔχω ἤδη ἀναφερθεῖ· πρόκειται γιὰ ἓνα

κίτρινο πού εισβάλλει, πού ἐπιβάλλεται. Τὸ ἴδιο κίτρινο καὶ μὲ τὸ ἴδιο ἡμίπαλτο ὑπάρχει στὸν πίνακα *Ἡ γυναίκα μὲ τὴν ὑπηρέτριά της*· τὸ ἴδιο ἡμίπαλτο ὑπάρχει καὶ στὸν πίνακα *Ἡ γυναίκα μὲ τὸ μαργαριταρένιο κολιέ*.

Θὰ ἔπρεπε ἐπίσης νὰ μιλήσω γιὰ τὸ μπλέ καὶ τὶς ποικίλες ἐντάσεις του, ἓνα χρῶμα ὄχι λιγότερο σημαντικό ἀπὸ τὸ κίτρινο στὴν παλέτα τοῦ Βερμέερ.

Καὶ τί νὰ πῶ γιὰ τὸ κόκκινο; Ὅπως, παραδείγματος χάριν, γιὰ τὸ κόκκινο τῆς *Κοπέλας μὲ τὸ κόκκινο καπέλο*; Εἶναι ἓνα κόκκινο ἄλικο, ἓνα κόκκινο τοῦ αἵματος, ἓνα κόκκινο τῆς φωτιάς. Εἶναι φτερά ἀπαλά, θυμωμένα, φτερά πού ἀνησυχοῦν καὶ σείονται μὲ τὴν παραμικρὴ πνοή, χάρι στα ὁποῖα ἡ λαμπρότητα κατακλύζει τὸν πίνακα.

Μιὰ βεντάλια μὲ ἔντονα κόκκινα, μιὰ βεντάλια μὲ ἔντονα μπλέ, μιὰ βεντάλια μὲ ἔντονα κίτρινα, κι ὅταν χρειάζεται, σ' ἐκείνη τὴν ἔνταση, μιὰ εἰσδυση γκρίζου ἢ καστανοῦ. Ὅλος ὁ Βερμέερ βρίσκεται ἐκεῖ. Ὁ ἐφευρέτης τῆς πιὸ ἐξοχῆς ζωγραφικῆς τοῦ σήμερα βρίσκεται ὅλος ἐκεῖ. Αὐτὸ ὅμως τὸ «ἐκεῖ» μοῦ φαίνεται ἀπέραντο.

ΕΠΙΜΕΤΡΟ

Τὸ ὡς ἄνω κείμενο τοῦ Τζιουζέππε Οὐνγκαρέττι πρωτοδημοσιεύθηκε τὸ 1967 ἀντὶ εἰσαγωγῆς στὸ βιβλίο *Opera Completa di Jan Vermeer* [Τὸ πλήρες ἔργο τοῦ Γιάν Βερμέερ], ἐκδ. Rizzoli, Μιλάνο. Μεταφράστηκε ἐπίσης στὰ γαλλικὰ ἀπὸ τὸν ποιητὴ καὶ φίλο τοῦ συγγραφέα Philippe Jaccottet καὶ πρωτοδημοσιεύθηκε στὸ περιοδικὸ *La Nouvelle Revue Française*, τὸν Σεπτέμβριο 1969. Ἡ παρούσα ἑλληνικὴ μετάφραση ἀκολούθησε πιστὰ τὸ ἰταλικὸ κείμενο, ὅπως αὐτὸ ἔχει δημοσιευτεῖ ὑπὸ τὸν τίτλο *Jan Vermeer* [1967] στὸ Giuseppe Ungaretti: *Vita d'un uomo, Saggi e interventi*, ἐκδ. Arnoldo Mondadori, Μιλάνο 1974, σσ. 585-595.

Ὅσο ἀπέριτος, λιτός, δωρικὸς θὰ ἔλεγα, εἶναι ὁ Οὐνγκαρέττι στὰ ποιήματά του, τόσο περίπλοκος, δύστροπος, στριφνός, ἐμφανίζεται στὰ πεζογραφήματά του. Τοῦτο μοῦ προξενοῦσε ἰδιαίτερη ἐντύπωση καὶ μεγάλη ἀπορία κάθε φορὰ πού ἀποτολμοῦσα νὰ ἀσχοληθῶ – μεταφραστικὰ κυρίως – μὲ τὰ δοκίμιά του. Τὸ ἴδιο συνέβη καὶ μὲ τὸ παρὸν κείμενο πού ἐμφάνισε γιὰ μένα ἀπροσδόκητες μεταφραστικὲς δυσκολίες, τὶς ὁποῖες οὔτε κἀν φαντάζεται ὁ μὴ ἰταλόφωνος ἀναγνώστης καὶ οἱ ὁποῖες εὐελπιστῶ νὰ μὴ γίνουν ἀντιληπτές ἀπὸ τὸν ἑλληνα ἀναγνώστη τους. Γιὰ πρώτη ὅμως φορὰ κατάλαβα, μέσα σὲ μιὰν ἐκλαμψη, γιατί τὰ πεζὰ τοῦ ποιητῆ εἶναι τόσο δύσκαμπτα. Γιατὶ ὁ μέγας τοῦτος ποιητῆς δὲν ἔγραψε, στὴν πραγματικότητα, ποτὲ σὲ πεζὸ λόγο, ἀλλὰ ἀπεναντίας συνέθεσε ποιητικὰ τὰ δοκίμιά του· δὲν ὑπῆρξε κατ' οὐσίαν ποτέ του πεζογράφος, ἀλλὰ παρέμεινε πάντοτε ἓνας κατεξοχὴν ποιητῆς. Ἄλλωστε σπανιότατα ξακουστοὶ λογοτέχνες ὑπῆρξαν ἰσότιμα τόσο τὸν πεζὸ ὅσο καὶ τὸν ποιητικὸ λόγο. Ποιὸς θὰ χαρακτήριζε ποτὲ καὶ ὡς ποιητὴ τὸν κατεξοχὴν διηγηματογράφο ἀλλὰ καὶ μυθιστοριογράφο Μωπασάν, ἢ καὶ ὡς πεζογράφο τὸν ποιητὴ Ρίλκε; Ὅσοι ἀπὸ τοὺς λογοτέχνες ἐκφράστηκαν καὶ στὰ δύο εἶδη τοῦ λογοτεχνικοῦ λόγου, τὸ ἔπραξαν σχεδὸν πάντοτε μὲ τὴν ἐπικράτηση τῆς μίας ἀπὸ τὶς δύο ιδιότητές τους. Στὰ καθ' ἡμᾶς, ἀνάλογη περίπτωση εἶναι ἐκείνη τοῦ Ὀδυσσεᾶ Ἐλύτη, ὁ ὁποῖος σημειωτέον γνῶριζε βαθιὰ τὴν ποίηση τοῦ Οὐνγκαρέττι καὶ ἀναγνώριζε τὴν ἀξία τῆς· κι αὐτὸς ἐπίσης συνέθεσε ἐξόχως ποιητικὰ τὰ δοκίμιά του.

Γιὰ νὰ ἐπανεέλθουμε στὸ παρὸν κείμενο, μιὰ ἀπλὴ σκέψη, πού ὡς ἐκ τούτου θὰ μπορούσε ὁ Οὐνγκαρέττι νὰ τὴ διατυπώσει ἀπλά, καταλήγει νὰ τὴν ἐκφράζει περίπλοκα, ἐπειδὴ προσπαθεῖ – ἄραγε ἀσυνεῖδητα, ἀθέλητα; – νὰ τὴ διατυπώσει ποιητικὰ. Γι' αὐτό, τὸ κείμενό του, ἀνεξαρτήτως τῶν ἰδεῶν πού προβάλλει, οἱ ὁποῖες δὲν εἶναι πάντοτε καὶ τόσο καινοφανεῖς, λειτουργεῖ κατ' οὐσίαν ὡς πεζὸ ποίημα, πού εἶναι ἐντέλει μουσικὰ ἀπολαυστικὸ νὰ τὸ ἀκοῦς στὴ γλῶσσα του, τὰ ἰταλικά, ἀκόμα κι ἂν «δὲν στέκει» ὡς πεζογράφημα αὐτὸ καθαυτὸ καὶ κάνει ἐμένα ὡς μεταφραστὴ νὰ δυσανασχετῶ κατὰ τὴν ἀπόδοσή του στὴ γλῶσσα μου. Περιτευεῖ νὰ ἐπισημάνω ὅτι τὸ ποιητικὸ τοῦτο ἄρωμα χάνεται στὴ μετάφραση, ἀφοῦ ἄλλες οἱ ἀπαιτήσεις τοῦ πεζοῦ, καὶ μάλιστα τοῦ δοκιματικοῦ λόγου, καὶ ἄλλες τοῦ ποιητικοῦ, ἰδίως κατὰ τὴ μεταφορὰ τους σὲ γλῶσσα διαφορετικὴ ἀπὸ ἐκείνη στὴν ὁποῖα ἀρχικὰ γράφτηκαν.

Σημειώσεις τοῦ μεταφραστῆ

1. Βερμέερ, Γιάν, τοῦ Ντέλφτ (Johannes van der Meer ἢ Jan Vermeer, 1632-1675)·

όλλανδός ζωγράφος, τοῦ ὁποῖου κύρια ἀπασχόληση ὑπῆρξε τὸ ἐμπόριο πινάκων. Ἐλάχιστα εἶναι τὰ γνωστὰ στοιχεῖα τοῦ βίου του. Λέγεται ὅτι δὲν κατάφερε νὰ πουλήσει οὔτε ἓνα ἔργο του καὶ πιθανολογεῖται ὅτι πέθανε πάμπτωχος. Τὸ προσωπικό του ὕφος, ὕφος κλασικό, πέρα ἀπὸ τὸ χρόνο, ἐδράζεται στὴ γεμάτη πάθος ἀλλὰ καὶ ἀποστασιοποιημένη ταυτόχρονα παρατήρηση τῆς πραγματικότητας στὶς καθημερινές ἐκφάνσεις της, μὲ τὴν οἰκιακὴ ζωὴ νὰ ἀνυψώνεται στὸ ἐπίπεδο τῆς ποίησης. Στὶς μέρες μας ἀναγνωρίζεται ὡς ἓνας ἀπὸ τοὺς μεγάλους δασκάλους τῆς ζωγραφικῆς, καὶ ἡ ἐπίδρασή του στοὺς «τονικούς» ζωγράφους εἶναι τεράστια.

2. Προυστ, Μαρσέλ (Marcel Proust, 1871-1922)· γάλλος συγγραφέας, ὀνομαστὸς κυρίως γιὰ τὸ μνημειώδες μυθιστόρημά του *Σὲ ἀναζήτηση τοῦ χαμένου χρόνου* (*À la recherche du temps perdu*).

3. Ἐφημερίδα τῶν Καλῶν Τεχνῶν (*Gazette des Beaux-Arts*)· πρωτοκυκλοφόρησε στὸ Παρίσι τὸν Ἰαν.-Μάρτ. 1859.

4. Τορέ, Θεοφίλ (Étienne-Joseph-Théophile Thoré, 1807-1869)· γάλλος συλλέκτης καὶ ἱστορικὸς τέχνης, γνωστότερος ὑπὸ τὸ γερμανικὸ ψευδώνυμο Bürger. Σὲ αὐτὸν ἀποκλειστικὰ ὀφείλεται ἡ ἀξιολογικὴ ἀποκατάσταση τοῦ Βερμέερ ὕστερα ἀπὸ σχεδὸν τρεῖς αἰῶνες ἀφάνειας.

5. Ντέλφτ (Delft)· ὀλλανδικὴ πόλη, κοντὰ στὴ Χάγη, ὀνομαστὴ γιὰ τὴ σημαντικὴ βιομηχανία τῆς φαγεντιανῶν, ἡ ὁποία ἰδρύθηκε κατὰ τὸν 16ο αἰῶνα καὶ ἔφτασε στὸν κολοφῶνα τῆς ἀκμῆς της ἀπὸ τὸ 1640 ὡς περίπου τὸ 1750.

6. Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα (Piero della Francesca, 1410/20-1492)· ἰταλὸς ζωγράφος. Ἐργάστηκε κατὰ διαστήματα στὴ Φλωρεντία, τὸ Οὐρμπίνο, τὴ Φερράρα καὶ τὴ Ρώμη, ἀλλὰ τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς ζωῆς του τὸ πέρασε στὸ Ἀρέτσο καὶ τὴ γενέθλια πόλη του Μπόργκο Σὰν Σεπόλκρο ὅπου καὶ πέθανε σχετικὰ ἄγνωστος. Οἱ μαθηματικὲς γνώσεις του καὶ ἡ ἀγάπη του γιὰ τὰ μαθηματικὰ ἀντανακλῶνται σαφῶς στοὺς πίνακές του, ποὺ εἶναι πάντοτε δομημένοι ἐντὸς ἐνὸς αὐστηρὰ γεωμετρικοῦ πλαισίου, χωρὶς ὥστόσο νὰ χάνουν καθόλου σὲ εὐαισθησία καὶ χάρη. Μόνον μὲ τὴν ἐμφάνιση τοῦ κυβισμοῦ ἐπανεκτιμήθηκε ἡ μαθηματικὴ τελειότητα τοῦ ἔργου του, ἔτσι ὥστε νὰ θεωρεῖται πιά μίᾱ ἀπὸ τὶς ἐπιφανέστερες φυσιογνωμίες τῆς ἰταλικῆς Ἀναγέννησης, ἂν ὄχι ὁ σημαντικότερος ζωγράφος τοῦ 15ου αἰῶνα. Ἀπαράμιλλης ὁμορφιάς εἶναι οἱ νωπογραφίες ὑπὸ τὸν γενικὸ τίτλο *Ἱστορία τοῦ Τιμίου Σταυροῦ* τὶς ὁποῖες φιλοτέχνησε γιὰ τὸ χοροστάσιο τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Φραγκίσκου στὸ Ἀρέτσο τῆς Τοσκάνης (1452-1466). Στὰ μέσα τῆς δεκαετίας τοῦ 1470 φαίνεται ὅτι σταμάτησε νὰ ζωγραφίζει, ἀφιερώνοντας τὴν ὑπόλοιπη ζωὴ του στὴ μελέτη τῶν μαθηματικῶν καὶ τὴ συγγραφὴ κειμένων γιὰ τὴν ἁρμονία καὶ τὴν προοπτικὴ.

7. Οὐρμπίνο (Urbino)· πόλη τῆς Ἰταλίας στὸ νομὸ Πέζαρο - Οὐρμπίνο τῆς Μαρκίας, πρωτεύουσα τοῦ ἄλλοτινοῦ ὁμώνυμου ἰταλικοῦ δουκάτου. Ὀλόκληρη ἡ πόλη μπορεῖ κάλλιστα νὰ χαρακτηριστεῖ μουσεῖο, λόγῳ τῶν πολλῶν ἐκκλησιῶν της καὶ τῶν πολυάριθμων μεσαιωνικῶν μεγάρων της, ποὺ περικλείουν ἀληθινὸς καλλιτεχνικοὺς θησαυροὺς.

8. Λόνγκι, Ρομπέρτο (Roberto Longhi, 1890-1970)· ὀνομαστὸς ἰταλὸς κριτικὸς τέχνης.

9. Καραβάτζιο (Caravaggio, 1573-1610)· ὄνομα ποὺ υἱοθέτησε (πρόκειται γιὰ τὸ μέρος ὅπου γεννήθηκε) ὁ ἰταλὸς ζωγράφος Μικελάντζελο Μερίτζι ἢ Ἀμερίγχι (Michelangelo Merisi ἢ Amerighi). Ὑπῆρξε ἀπὸ τοὺς ἐπιφανέστερους ἐκπροσώπους τοῦ μπαρόκ. Τοὺς πίνακές του χαρακτηρίζει ἡ ἔμφαση τοῦ δραματικοῦ στοιχείου μέσω ἐνὸς κατασκευασμένου, συχνὰ ἔντονα τεχνητοῦ φωτισμοῦ ὅπου κυριαρχεῖ ἡ φωτοσκίαση (τὸ περίφημο κιαροσκοῦρο).

10. Ρέμπραντ (Rembrandt van Rijn, 1606-1669)· ὀλλανδὸς ζωγράφος καὶ χαράκτης, ἀπὸ τοὺς κορυφαίους παγκοσμίως ζωγράφους ὅλων τῶν ἐποχῶν. Εἶναι ἴσως ὁ πρῶτος ποὺ ἀπέδειξε ὅτι ὁ χειρισμὸς τοῦ χρώματος καὶ τοῦ φωτὸς σ' ἓναν πίνακα μπορεῖ νὰ ἔχει τὴν ἴδια σημασία μὲ τὸ θέμα. Γι' αὐτόν, τὸ χρῶμα ἀποτελοῦσε ἐργαλεῖο ἔκφρασης αἰσθημάτων. Ἔτσι, ἔγινε περίφημος γιὰ τὸν θαυμάσιο χρωματισμὸ καὶ τὶς φωτοσκιάσεις τῶν ἔργων του. Κανένας ἄλλος καλλιτέχνης δὲν μπόρεσε ἴσως ποτὲ νὰ δώσει μίᾱ τόσο πλήρη ἔκφραση στὴν προσωπικὴ του ζωὴ, σχολιάζοντας ταυτόχρονα τὶς πιὸ μύχιες πτυχές τῆς ἀνθρώπινης φύσης μὲ τὶς πάνω ἀπὸ ἕκατὸ αὐτοπροσωπογραφίες του.

11. Πουσέν, Νικολά (Nicolas Poussin, 1594-1665)· ὁ σημαντικότερος γάλλος ζωγράφος τοῦ 17ου αἰῶνα. Διέπρεψε στὴν ἀπεικόνιση ἱστορικῶν τοπίων, ἐντὸς τῶν ὁποίων τοποθε-

τοῦσε σκηνές ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ κυρίως μυθολογία (*Ποιμένες τῆς Ἀρκαδίας, Πύραμος καὶ Θίσιβη κ.ἄ.*). Τὸ τοπίο στὸ ἔργο του, ὑπὸ τὴν ἐπίδραση τῆς κλασικῆς ἀρχαιότητος, ἔχει βαρύνουσα σημασία καὶ φτάνει σὲ ὑψηλὰ ἐπίπεδα ποιητικότητος σὲ ὀρισμένους πίνακες τῆς ὀριμότητάς του.

12. Κορό, Ζὰν-Μπατίστ-Καμίγ (Jean-Baptiste-Camille Corot, 1796-1875)· διάσημος γάλλος τοπιογράφος καὶ προσωπογράφος. Ἐκπαιδεύτηκε μὲ βάση τὴν κλασικὴ παράδοση τῆς γαλλικῆς τοπιογραφίας (Πουσέν, κ.λπ.). Διακρίνεται γιὰ τὴ γαλήνη τῶν οὐρανῶν του καὶ τὴν ἐξειδανίκευση τῆς πραγματικῆς φύσης.

13. Ἀλμπάνο (Albano)· βουνὸ στὰ νοτιοανατολικά τῆς Ρώμης, φημισμένο γιὰ τὴν ὀμίση λίμνη του καὶ τὶς ρωμαϊκὲς ἀρχαιοτήτες του.

14. Σεζάν, Πῶλ (Paul Cézanne, 1839-1906)· γάλλος ζωγράφος, ἀπὸ τοὺς διαπρεπέστερους τοῦ 19ου αἰῶνα, ὁ ὁποῖος ἄσκησε μεγάλη ἐπίδραση στὴ νεότερη ζωγραφικὴ. Ἄν καὶ συμπαρατάχθηκε ἀπὸ τὸ 1863 μὲ τοὺς ἱμπρεσιονιστές, ἀκολούθησε ἐντελῶς δική του πορεία καὶ τεχνοτροπία, ἀντιδρώντας κατὰ τῆς ὑπερβολικῆς ἀνάλυσης καὶ ἀποσύνθεσης τῶν χρωμάτων τὴν ὁποία συνήθιζαν ἐκεῖνοι. Τὸ ταλέντο του ἔμεινε πολὺν καιρὸ ἀφανὲς καὶ μόλις τὸ 1895 ἄρχισαν τὰ ἔργα του νὰ προκαλοῦν τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ κοινῶ καὶ τὴν ἀναγνώριση τῆς ἀξίας τους. ὄντας πιά ὁ κληρονόμος τῶν μεγάλων χρωματογράφων τοῦ παρελθόντος (ἀπὸ τοὺς Βενετσιάνους ὡς τὸν Ντελακρουά), ἐξέφραζε μὲ τὸν δικό του τρόπο τὸν ὄγκο καὶ τὸ φῶς, χρησιμοποιώντας σύστημα ἀλληλοεπικαλυπτόμενων καθαρῶν χρωμάτων καὶ τονικῶν διαβαθμίσεων. Ἔτσι, μὲ τὴ σειρὰ τῶν διαφόρων *Λουομένων* ποὺ ζωγράφησε μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1900 καὶ 1906, πέτυχε τελικὰ τὴ σύνθεση ἀνάμεσα στὴν πραγματικότητα καὶ τὴν ἀφαίρεση ποὺ τόσο πολὺ ἐπιθυμοῦσε καὶ ἄνοιξε τὸ δρόμο γιὰ τὶς ἐξελίξεις ἐκεῖνες στὴν τέχνη τοῦ 20οῦ αἰῶνα ποὺ τὴν ἀφετηρία τους θὰ ἀποτελοῦσε ὁ κυβισμός.

15. Σερά, Ζῶρζ (Georges Seurat, 1859-1891)· γάλλος ζωγράφος, τοῦ ὁποῖου οἱ αἰσθητικὲς ἀναζητήσεις καὶ ἀπόψεις τὸν ὀδήγησαν στὴ διατύπωση μιᾶς θεωρίας γιὰ τὴν ἀπόδοση τοῦ χρώματος καὶ τοῦ φωτὸς καὶ μιὰ ζωγραφικὴ τεχνοτροπία ποὺ ἔγινε γνωστὴ μὲ τοὺς ὄρους πουντιγισμός, ντιβιζιονισμός καί, ἀργότερα, νεοἱμπρεσιονισμός.

16. Ἄικ, Γιὰν βὰν (Jan van Eyck, 1386-1440)· ὀνομαστὸς φλαμανδὸς ζωγράφος. Φιλοτέχνησε πίνακες καὶ σὲ συνεργασία μὲ τὸν ἀδελφὸ του Χοῦμπερτ (Hubert ἢ Humbrecht). Μαζί δημιούργησαν τὴν καλούμενη παλαιὰ φλαμανδικὴ ζωγραφικὴ, τὴν ὁποία ἀκολούθησε ἡ ζωγραφικὴ ὀλόκληρης τῆς βόρειας Εὐρώπης. Μὲ τὸ ὄνομά του συνδέεται ἡ ἐφεύρεση τῆς ἐλαιογραφίας, ἂν καὶ σωστότερο εἶναι νὰ ποῦμε ὅτι βελτίωσε τὴν ἐν λόγῳ τεχνικὴ κατὰ τέτοιον τρόπο ὥστε προκάλεσε τὸν γενικὸ θαυμασμό, καθιστώντας τὴν ἔκτοτε κοινὸ κτῆμα.

17. Μπρῦζ (γαλλ. Bruges, φλαμανδ. Brügge)· σπουδαιότατη πόλη τοῦ Βελγίου, πρωτεύουσα τοῦ νομοῦ τῆς Δυτικῆς Φλάνδρας. Περιβάλλεται ἀπὸ πλῆθος μικρῶν διωρῶν, λόγω τῶν ὁποίων καὶ προσονομάζεται «Βενετία τοῦ Βορρά».

18. Μοντεσκιού (Robert de Montesquiou-Fezensac, 1855-1921)· ὁ ἐπονομαζόμενος πρίγκιπας τῶν αἰσθητῶν. Περιβόητος κόμης καὶ περιστασιακὰ ποιητής, ποὺ ἔλαμψε στὰ παρισινὰ κοσμικὰ σαλόνια τοῦ τέλους τοῦ 19ου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 20οῦ αἰῶνα. Σὲ αὐτὸν ὀφείλεται κυρίως ἡ καθιέρωση τοῦ ἄρ-νουβῶ (*art-nouveau*).

19. Γκαλλέ, Ἐμίλ (Émile Gallé, 1846-1904)· γάλλος καλλιτέχνης διακοσμητής. Ἐργάστηκε κυρίως στὸ Νανσύ ὅπου ἀσχολήθηκε ἰδιαίτερα μὲ τὴν ὑαλοουργικὴ ἀλλὰ καὶ μὲ τὴν τέχνη τοῦ σμάλτου καὶ τῶν γλυπτῶν λίθων. Κατέστη διάσημος ἀπὸ τὰ φέροντα τὴν ὑπογραφή του βάζα καὶ λοιπὰ σκεῦη μὲ τὰ χαρακτηριστικὰ, φυτικῆς ἐμπνευσης, διακοσμητικὰ στοιχεῖα. Γιὰ τὴν κατασκευὴ τους χρησιμοποιοῦσε ποικίλους συνδυασμοὺς γυάλινων ὕλικῶν, στὰ ὁποῖα ἀναμίγνυε ὀξειδία μετάλλων, ἐπιτυγχάνοντας πολυτιμότετους ἱριδισμοὺς τῶν χρωμάτων.

20. λίμπερτυ (*liberty*)· διακοσμητικὸ στυλ ποὺ κυριάρχησε στὴν Ἀγγλία, μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1900 καὶ 1925 καὶ χαρακτηρίζεται ἀπὸ στυλιζαρισμένα ἄνθη.

21. μπὲλ ἐπόκ (*la belle époque* = ἡ ὀραία ἐποχὴ)· τὸ χρονικὸ διάστημα ποὺ περιλαμβάνει τὰ τελευταῖα χρόνια τοῦ 19ου αἰῶνα καὶ τὰ πρῶτα τοῦ 20οῦ ὡς τὸν Α΄ Παγκόσμιον πόλεμο καὶ θεωρήθηκε, ἀπὸ τὴν ἀρχουσα τάξη, ἐποχὴ χαρούμενη καὶ ἀνέμελη.

22. Μπεργκότ (Bergotte)· μυθιστορηματικὸ πρόσωπο στὸ ἔργο τοῦ Μαρσέλ Προυστ

Σε ἀναζήτηση τοῦ χαμένου χρόνου. Ἐνσαρκώνει τὸ πρότυπο τοῦ ἀναγνωρισμένου συγγραφέα.

Κατάλογος τῶν ἀναφερομένων πινάκων

1. *Ἡ Παρθένος μετὸ Παιδίον* (γνωστὸς ὡς *Ἡ Παρθένος τῆς ἐκκλησίας Σενιγκάλλια*) τοῦ Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα, περ. 1475, ζωγραφικὴ σὲ ξύλο, 61x53 ἐκ., Ἐθνικὴ Πινακοθήκη, Οὐρμπίνο.

2. *Ἡ Παρθένος τοῦ κληρικοῦ Βὰν ντέρ Πάελε* τοῦ Γιὰν βὰν Ἄικ, Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν, Μπρούξ.

3. *Τὸ μάθημα ἀνατομίας τοῦ καθηγητῆ Νικόλας Τοῦλπ* τοῦ Ρέμπραντ, 1632, λάδι σὲ μουσαμά, Μάουριτσχάους (Mauritshuis), Χάγη. [Ἵποθέτω ὅτι σὲ τοῦτο τὸν πίνακα, ποὺ εἶναι ἄλλωστε καὶ ὁ γνωστότερος, ἀναφέρεται ὁ Οὐνγκαρέττι, ἀφοῦ ὁ Ρέμπραντ ἔχει ζωγραφίσει καὶ ἓνα ἄλλο *Μάθημα ἀνατομίας τοῦ καθηγητῆ Deyman*, 1656, λάδι σὲ μουσαμά, 100x134 ἐκ., Κρατικὸ Μουσεῖο (Rijksmuseum), Ἄμστερνταμ.]

4. *Ἡ Ἑβραία μνηστὴ* τοῦ Ρέμπραντ, περ. 1666, λάδι σὲ μουσαμά, Κρατικὸ Μουσεῖο (Rijksmuseum), Ἄμστερνταμ.

5. *Ἡ δαντελοῦ τοῦ Βερμέερ*, περ. 1669 - 70, λάδι σὲ μουσαμά, 24,5x21 ἐκ., Μουσεῖο τοῦ Λούβρου, Παρίσι.

6. *Ἡ γυναίκα ποὺ γράφει μιὰ ἐπιστολὴ* τοῦ Βερμέερ, περ. 1665-70, λάδι σὲ μουσαμά, 45x39,9 ἐκ., Ἐθνικὴ Πινακοθήκη, Οὐάσιγκτον.

7. *Ἀποψη τοῦ Ντέλφτ* τοῦ Βερμέερ, περ. 1660 - 61, λάδι σὲ μουσαμά, 98,5x117,5 ἐκ., Μάουριτσχάους (Mauritshuis), Χάγη.

8. *Ὁ μικρὸς δρόμος* (ἢ *Τὸ δρομάκι*) τοῦ Βερμέερ, 1657-58, Κρατικὸ Μουσεῖο (Rijksmuseum), Ἄμστερνταμ.

9. *Ἡ συναυλία* τοῦ Βερμέερ, περ. 1665 - 66, λάδι σὲ μουσαμά, 69x63 ἐκ., Μουσεῖο Isabella Stewart Gardner, Βοστώνη.

10. *Ἡ γυναίκα μετὴν ὑπηρέτριά της* τοῦ Βερμέερ, περ. 1667 - 68, λάδι σὲ μουσαμά, 89,5x78,1 ἐκ., Συλλογὴ Φρίκ, Νέα Ὑόρκη.

11. *Ἡ γυναίκα μετὸ μαργαριταρένιο κολιέ* τοῦ Βερμέερ, περ. 1664, λάδι σὲ μουσαμά, 55x45 ἐκ., Πινακοθήκη, Βερολίνο.

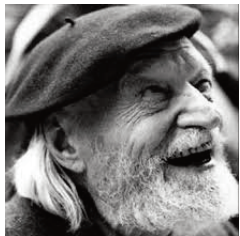
12. *Ἡ κοπέλα μετὸ κόκκινο καπέλο* τοῦ Βερμέερ, περ. 1666 - 67, λάδι σὲ ξύλο, 23,2x18,1 ἐκ., Ἐθνικὴ Πινακοθήκη, Συλλογὴ Andrew W. Mellon, Οὐάσιγκτον.



Γιὰν Βερμέερ, *Ὁ μικρὸς δρόμος* (ἢ *Τὸ δρομάκι*), 1657-58, Κρατικὸ Μουσεῖο (Rijksmuseum), Ἄμστερνταμ.

* Τίτλος πρωτοτύπου: «Jan Vermeer [1967]», Giuseppe Ungaretti: *Vita d'un uomo. Saggi interventi*, Arnoldo Mondadori, Μιλάνο 1974, σσ. 585-595.

Τὸ κείμενο αὐτὸ πρωτοδημοσιεύτηκε στὸ περιοδικὸ *ΠΑΡΟΔΟΣ*, τχ 11, [Δεκ. 2006], σσ. 1061-1072.



Ὁ ἰταλὸς ποιητὴς Τζιουζέππε Οὐνγκαρέττι (Giuseppe Ungaretti) γεννήθηκε στὶς 8 Φεβρουαρίου 1888 στὴν Ἀλεξάνδρεια τῆς Αἰγύπτου καὶ πέθανε τὴν 1η Ἰουνίου 1970 στὴ Ρώμη. Θεωρεῖται ὁ εἰσηγητὴς τοῦ ποιητικοῦ «ἐρημητισμοῦ». Ἡ ποίησή του, ἀπογυμνωμένη καὶ πυκνὴ κινεῖται ἀνάμεσα στὴ νεωτερικότητα καὶ τὸν κλασικισμό, τὶς γαλλικὲς ἐπιδράσεις καὶ τὴν ἰταλικὴ ποιητικὴ παράδοση. Οἱ σπουδαιότερες ποιητικὲς συλλογές του εἶναι οἱ ἐξῆς: *Εὐφροσύνη τῶν Ναυαγίων* (*Allegria di Naufragi*, 1919), *Τὸ βυθισμένο λιμάνι* (*Il Porto Sepolto*, 1923), *Αἴσθημα τοῦ Χρόνου* (*Sentimento del Tempo*, 1933), *Ἡ ὀδύνη* (*Il Dolore*, 1947) καὶ *Ἡ Γῆ τῆς Ἐπαγγελίας* (*La Terra Promessa*, 1950). (Σ.τ.Μ.)