

# ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ



Ο ΚΟΣΜΟΣ ΚΑΙ ΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ  
*Ὁ Ἑλληνισμὸς τῆς Ἀμερικῆς*  
ΧΡΙΣΤΟΥΓΕΝΝΑ 1955

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ  
ΤΟΜΕΑΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ  
ΕΡΕΥΝΗΤΗΡΙΟ ΕΡΕΥΝΩΝ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ  
ΛΟΓΙΚΗΣ ΑΝΚΑΘΙΣΤΗΣ ΚΟΜΙΤΕΣ

Ε. Γ. Δ. της Κ. τ. Π.  
ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008



## Η ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΤΟΥΡΚΟΚΡΑΤΙΑΣ

Ἡ ἄλωση τῆς Κωνσταντινουπόλεως στὰ 1453 καὶ ἡ ὑποδούλωση τοῦ Ἔθνους εἶχαν μεγάλο ἀντίκτυπο, ὅπως ἦταν φυσικό, καὶ στὴν τέχνη, τόσο τῆς θρησκευτικῆς ὅσο καὶ τῆς κοσμικῆς. Γιὰ τὴ δεύτερη, τὴν κοσμικῆ, θὰ μιλήσουν ἴσως ἄλ-

λοι περισσότερο εἰδικοί. Ἐμᾶς στὸ σημεῖωμα τοῦτο θὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ ἡ θρησκευτικὴ τέχνη, ἡ ἀρχιτεκτονικὴ δηλαδὴ τῶν ἐκκλησιῶν καὶ ἡ ζωγραφικὴ μὲ τὴ διπλὴ τῆς μορφή, τὴν τοιχογραφία καὶ τὴ φορητὴν εἰκόνα.

### Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

Εἶναι ἀξιοπαρατήρητο τὸ γεγονός, ὅτι ἐνῶ στὴ βυζαντινὴ ἐποχὴ ἡ ἐξέλιξη τῆς ἀρχιτεκτονικῆς καὶ τῆς ζωγραφικῆς, ὅπως καὶ τῶν ἄλλων κλάδων τῆς τέχνης, πηγαινούν πάντα μαζί καὶ παρουσιάζουν ἀπόλυτη ὁμοιογένεια, στὴν ἐποχὴ τῆς Τουρκοκρατίας δὲ συμβαίνει τὸ ἴδιο. Ἐνῶ δηλαδὴ στὰ βυζαντινὰ χρόνια οἱ περίοδοι τῆς μεγάλης ἀκμῆς ἢ τῆς κατάπτωσης τῆς ἀρχιτεκτονικῆς εἶναι σύγχρονα περίοδοι ἀκμῆς ἢ κατάπτωσης καὶ τῆς ζωγραφικῆς καὶ τῶν ἄλλων κλάδων τῆς τέχνης, στὴν ἐποχὴ τῆς Τουρκοκρατίας τὰ πράγματα εἶναι διαφορετικά. Ἡ ζωγραφικὴ — τοιχογραφία καὶ φορητὴ εἰκόνα — παρουσιάζουν, ὅπως θὰ δοῦμε, στὰ χρόνια τῆς δουλείας περιόδους μεγάλης ἀκμῆς καὶ διαφορῆς φάσεις στὴν ἐξέλιξή τους, ἐνῶ ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τοὺς ἴδιους αἰῶνες δείχνει μιὰ συνεχῆ κατάπτωση καὶ διαρκὴ ἀπομάκρυνση ἀπ' τὰ βυζαντινὰ πρότυπα, πού οἱ μαστόροι προσπαθοῦν νὰ τὰ μιμηθοῦν χωρὶς νὰ καταλαβαίνουν τὸ βαθύτερο πνεῦμα τους καὶ πού γι' αὐτὸ τὰ παρανοοῦν ὄλο καὶ περισσότερο.

Πῶς θὰ μπορούσε νὰ ἐξηγηθῇ τὸ περίεργο αὐτὸ φαινόμενο; Ἡ προχειρότερη ἐξήγηση πού συνήθως προτείνουν εἶναι ὅτι ὁ κατακτητὴς δὲν ἐπέτρεπε τὸ χτίσιμο μεγάλων κι' ἐπιβλητικῶν ἐκκλησιῶν πού νὰ ὑψώνονται κατὰ τρόπο, θὰ ἔλεγε κανεὶς, προκλητικὸ δίπλα στὰ τζαμιά. Ἔτσι ἡ ἀρχιτεκτονικὴ δὲν εἶχε τὴ δυνατότητα ν' ἀναπτυχθῇ καὶ νὰ ἐξελιχθῇ. Οἱ ζωγράφοι ἀπεναντίας στὸ ἐσωτερικὸ τῶν ἐκκλησιῶν εἶχαν ὄλη τὴν ἐλευθερίαν νὰ τὸ γεμίσουν μὲ τοιχογραφίες καὶ νὰ κοσμήσουν τὸ πλούσιο ξυλόγλυπτο τέμπλο καὶ τὰ προσκυνητάρια μὲ φορητὰς εἰκόνας. Ἔτσι πιστεύουν πῶς τὸ ἐξωτερικὸ τῶν ἐκκλησιῶν ἦταν σκόπιμα ἀπλό, χωρὶς καμιὰ ἀρχιτεκτονικὴ διαμόρφωση καὶ

πῶς γι' αὐτὸ ἡ ἀρχιτεκτονικὴ δὲν ἦταν δυνατό νὰ παρουσιάσῃ ἀκμὴ καὶ ἐξέλιξη. Αὐτὸ θὰ ἦταν βέβαια κάποια ἐξήγηση τοῦ περίεργου αὐτοῦ φαινομένου, μὰ ἴσως ὄχι πολὺ ἱκανοποιητικὴ.

Γίνεται συνήθως ἡ διάκριση, πολὺ σωστὴ βέβαια, ἀνάμεσα στὶς ἐκκλησίες τῶν πόλεων καὶ τῶν χωριῶν ἀπ' τὸ ἓνα μέρος καὶ τῶν ἐκκλησιῶν — τῶν καθολικῶν — τῶν μεγάλων μοναστηριῶν ἀπ' τὸ ἄλλο. Οἱ πρῶτες εἶναι σχεδόν κατὰ κανόνα μικρὲς καὶ ταπεινές, χωρὶς τίποτα τὸ ἀξιόλογο στὸ σχῆμα τους καὶ στὴν ἐξωτερικὴ τους μορφή. Οἱ δεύτερες, τὰ καθολικὰ τῶν μοναστηριῶν, εἶναι ἐκκλησίες μεγάλες, χτισμένες μὲ ἐξαιρετικὴ πολλὲς φορές ἐπιμέλεια καὶ μὲ ἐκλεκτὰ ὕλικά. Ἀπ' τὴ διαφορὰν αὐτὴ προσπάθησαν νὰ βγάλουν ὀρισμένα συμπεράσματα. Οἱ ἐκκλησίες τῶν πόλεων καὶ τῶν χωριῶν εἶναι οἱ ἐκκλησίες τῶν ραγιαδῶν πού ἔπρεπε νὰ εἶναι φτωχικὲς καὶ ἀσήμαντες γιὰ νὰ μὴν τὶς προσέχη ὁ κατακτητὴς καὶ νὰ μὴν τὸν ἐξερεθίσῃ ἡ παρουσία τους. Αὐτὴν ἄλλωστε τὴν εὐτέλεια τοῦ ἐξωτερικοῦ τὴν ἐπιβάλανε ἴσως καὶ οἱ Τούρκοι πού σὲ ὀρισμένες ἐποχὲς καὶ σὲ ὀρισμένα μέρη μὲ πολλὴ δυσκολία καὶ μὲ πολλὰ παρακάγια καὶ μπαξίσια ἔδιναν στοὺς ραγιαδες τὴν ἄδεια γιὰ τὴν ἀνέγερση μιᾶς ἐκκλησίας. Οἱ ἐκκλησίες ὁμῶς τῶν μοναστηριῶν ἦταν, ὅπως εἶπαμε, μεγάλες κ' ἐπιβλητικὲς γιὰτὶ τὰ μοναστήρια, τοῦλάχιστο τὰ μεγαλύτερα καὶ τὰ σπουδαιότερα, εἶχαν ἀπ' εὐθείας ἐξάρτησιν ἀπ' τὸ Πατριαρχεῖο τῆς Κωνσταντινουπόλεως πού ἦταν κατωχυρωμένο μὲ προνόμια δοσμένα ἀπ' τὸ Μωάμεθ τὸν Κατακτητὴ. Ἔτσι οἱ Τούρκοι δὲ μπορούσαν νὰ ἐπέμβουν καὶ τὰ μοναστήρια, μὲ τὰ πλούσια ὕλικά μέσα πού διέθεταν, ἦταν σὲ θέσιν νὰ χτίσουν μεγάλες ἐκκλησίες καὶ νὰ τὶς διακο-



Μετέωρα : Τὸ καθολικὸ τῆς Μονῆς Βαρλαάμ (1517).  
(Φωτογραφία Π. Παπαχατζηδάκη)

μοῦν μὲ ἐξαιρετικὴ πολλές φορές πολυτέλεια. Μὰ καὶ σ' αὐτὲς ὅμως τὶς μεγάλες ἐκκλησίες τῶν μοναστηριῶν, παρ' ὅλη τὴν ἐλευθερία τῶν μαστόρων, παρ' ὅλη τὴν ἀφθονία τῶν μέσων, τὴν ἐπιμελημένη ἐργασία καὶ τὰ ἐκλεκτὰ ὑλικά, οἱ ἀρχιτεκτονικὲς μορφὲς δὲν παύουν νὰ δείχνουν ὄλο καὶ πιὸ φανερὴ παρανόηση τῶν βυζαντινῶν προτύπων καὶ συνεχῆ κατάπτωση. Ἄν ὡς τὰ τέλη τοῦ 15ου αἰῶνα ἡ βυζαντινὴ παράδοση μένη ἀκόμα σχεδὸν ζωντανή, ἀπ' τὶς ἀρχὲς ὅμως τοῦ 16ου ἀρχίζει σιγὰ· σιγὰ νὰ σβύνη. Στὶς τελευταῖες δεκαετίες τοῦ 16ου αἰῶνα καὶ στὸ 17ο ἡ ἀνάμνησή της μόλις εἶναι πιά αἰσθητή. Τὸ 18ο αἰῶνα ἡ κατάπτωση εἶναι πλήρης. Δὲν ἦταν λοιπὸν ἡ ἔλλειψη τῆς ἐλευθερίας ποὺ ἔφερε τὴν ἀρχιτεκτονικὴ σὲ τέλεια παρακμὴ. Ὅπως εἶδαμε, ἡ ἐλευθερία δὲν ἔλειψε ποτὲ ἀπ' τὰ μοναστήρια, ὅμως καὶ κεῖ ἡ ἴδια κατάπτωση παρατηρεῖται. Οἱ λόγοι αὐτῆς τῆς παρακμῆς εἶναι ἴσως βαθύτεροι, μὰ δὲ μπόρεσαν ἀκόμα νὰ ἐξηγηθοῦν.

Ἐνα γεγονός ἀναμφισβήτητο ποὺ μᾶς δείχνει τὴν πλήρη ἀδυναμία τῆς ἀρχιτεκτονικῆς στὰ χρόνια τῆς Τουρκοκρατίας νὰ ἐξελιχθῆ καὶ ν' ἀνανεωθῆ εἶναι ὅτι ὕστερ' ἀπ' τὴν ἄλωση δὲ δημιουργήθηκε κανένας νέος ἀρχιτεκτονικὸς τύπος. Ὅλες οἱ ἐκκλησίες ἐπαναλαμβάνουν μὲ περισ-

σότερη ἢ λιγώτερη παρανόηση τ' ἀρχιτεκτονικὰ συστήματα τῆς βυζαντινῆς ἐποχῆς. Οἱ ἐκκλησίες τῶν πόλεων καὶ τῶν χωριῶν εἶναι, στὸ μέγιστό τους ποσοστὸ, μακρόστενες μικρὲς βασιλικὲς μὲ ἕνα ἢ καὶ μὲ τρία κλίτη, σπανιώτερα καὶ μὲ δύο μόνο, ποὺ σκεπάζονται μὲ ξύλινη στέγη ἢ μὲ καμάρα. Πολὺ σπανιώτερα στὴν καμάρα ὑψώνεται ἕνας μικρὸς τροῦλλος, χωρὶς ὅμως καμιάν ὀργανικὴν ἐνότητα μὲ τὸ ὄλο κτήριο. Ἐλάχιστες εἶναι τέλος οἱ ἐκκλησίες τῶν πόλεων ποὺ ἔχουν τὸ σχῆμα ἐγγεγραμμένου σταυροῦ μὲ τροῦλλο, τὸ κλασσικὸ δηλαδὴ ἀρχιτεκτονικὸ σχῆμα ποὺ οἱ Βυζαντινοὶ δὲν ἔπαψαν νὰ τὸ χρησιμοποιοῦν ἀπὸ τὸν 9ο αἰῶνα. Ἐνας ἄλλος τύπος ποὺ πολλὰ παραδείγματά του ὑπάρχουν στὴν κάτω Ἑλλάδα καὶ στὴν Ἡπειρο, ἀγνωστος, ὅσο ξέρω, στὴ Μακεδονία, εἶναι ἡ σταυρεπίστεγη ἐκκλησία, μιὰ μικρὴ δηλαδὴ μονόκλιτη βασιλικὴ σκεπασμένη μὲ καμάρα ποὺ ἔχει πάνω ἀπ' αὐτὴν μιὰν ἄλλη ἐγκάρσια καμάρα μὲ διεύθυνση ἀπὸ Β. πρὸς Ν. ἔτσι ποὺ ἡ στέγη νὰ πέρνει τὸ σχῆμα τοῦ σταυροῦ. Τὸ κάπως περίεργο αὐτὸ ἀρχιτεκτονικὸ σχῆμα, ποὺ παρουσιάζεται στὴ βυζαντινὴ ἀρχιτεκτονικὴ ἀπ' τὸ 13ο αἰῶνα, τὸ βρίσκουμε ἀρκετὰ συχνὰ στὰ χρόνια τῆς Τουρκοκρατίας, συνήθως σὲ μικρὰ ἐξοχικὰ ἐκκλησιάκια ἢ στὶς μικρὲς ἐκκλησίες τῶν νεκροταφείων.

Οἱ μεγάλες ἐκκλησίες — τὰ καθολικά — τῶν μοναστηριῶν ἀκολουθοῦν, οἱ περισσότερες τοῦλάχιστο, ἕναν τύπο ἀρχιτεκτονικὸ ποὺ συνήθως τὸν ὀνομάζουν ἀγιορείτικο, γιὰτὶ σύμφωνα μ' αὐτὸν εἶναι χτισμένα στὸ Ἅγιον Ὄρος ὄχι μόνο τὰ καθολικά, μὰ καὶ τὰ μικρὰ ἀκόμα παρεκκλήσια. Πρόκειται γιὰ μιὰ ἐκκλησία σὲ σχῆμα ἐγγεγραμμένου σταυροῦ μ' ἕναν ἢ καὶ μὲ πέντε τροῦλλους, ἕναν μεγάλο στὸ κέντρο καὶ τέσσερις μικρότερους στὶς γωνίες. Ἐνα ἰδιαίτερο χαρακτηριστικὸ τοῦ ἀγιορείτικου αὐτοῦ τύπου εἶναι ὅτι στὴ βορεινὴ καὶ στὴ νότια πλευρὰ ὑπάρχει ἀπὸ μιὰ κόγχη ἡμικυκλικὴ ὅμοια μὲ τὴν κόγχη τοῦ Ἱεροῦ ποὺ βρίσκεται στὴν ἀνατολικὴ πλευρὰ. Οἱ δύο αὐτὲς κόγχες στὴ βορεινὴ καὶ στὴ νότια πλευρὰ χρησιμεύουν γιὰ νὰ στέκουν ἐκεῖ οἱ χοροὶ τῶν ψαλτῶν, γι' αὐτὸ καὶ συχνὰ τὶς ὀνομάζουν «χοροὺς». Ἐνα ἄλλο χαρακτηριστικὸ τοῦ τύπου αὐτοῦ εἶναι ὅτι στὴ δυτικὴ πλευρὰ ὑπάρχει ἕνας μεγάλος κ' εὐρύχωρος νάρθηκας, χρήσιμος στὰ μοναστήρια, γιὰτὶ σ' αὐτὸν γίνονται ὀρισμένες ἱερὲς ἀκολουθίες. Ὁ τύπος αὐτὸς τῆς ἐκκλησίας, δημιούργημα τῆς βυζαντινῆς ἐποχῆς, πέρνει τὴν ὀριστικὴ του μορφή καὶ ἰδίως τὸ μεγάλο νάρθηκα, στὰ χρόνια τῶν Παλαιολόγων, δηλαδὴ ἀπ' τὸ τέλος τοῦ 13ου αἰῶνα κ' ὕστερα. Μὲ τὴν τελειο-

ποιημένη αὐτὴ μορφή τὸν συνεχίζουν οἱ μαστόροι τῆς Τουρκοκρατίας.

Αὐτοὶ εἶναι οἱ κυριώτεροι ἀρχιτεκτονικοὶ τύποι ποὺ χρησιμοποιοῦντο στὶς ἐκκλησίες τῶν χρόνων τῆς δουλείας. Ὑπάρχουν βέβαια καὶ ἄλλοι λιγώτερο σημαντικοὶ καὶ πιὸ σπάνιοι ποὺ προήλθαν περισσότερο ἀπὸ παρανόηση καὶ ἀπὸ συμφυρ-

μὸ τῶν παλιῶν βυζαντινῶν προτύπων παρά ἀπ' τὴν ἀνάγκη δημιουργίας νέων ἀρχιτεκτονικῶν μορφῶν. Αὐτοὶ ὅμως δὲν παρουσιάζουν κανένα σχεδὸν ἐνδιαφέρον, γιατί δὲ δείχνουν καμιά προσπάθεια δημιουργίας. Ἡ δημιουργικὴ φλέβα εἶχε ὀλοότελα πιά στείρῆσει.

## Ἡ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

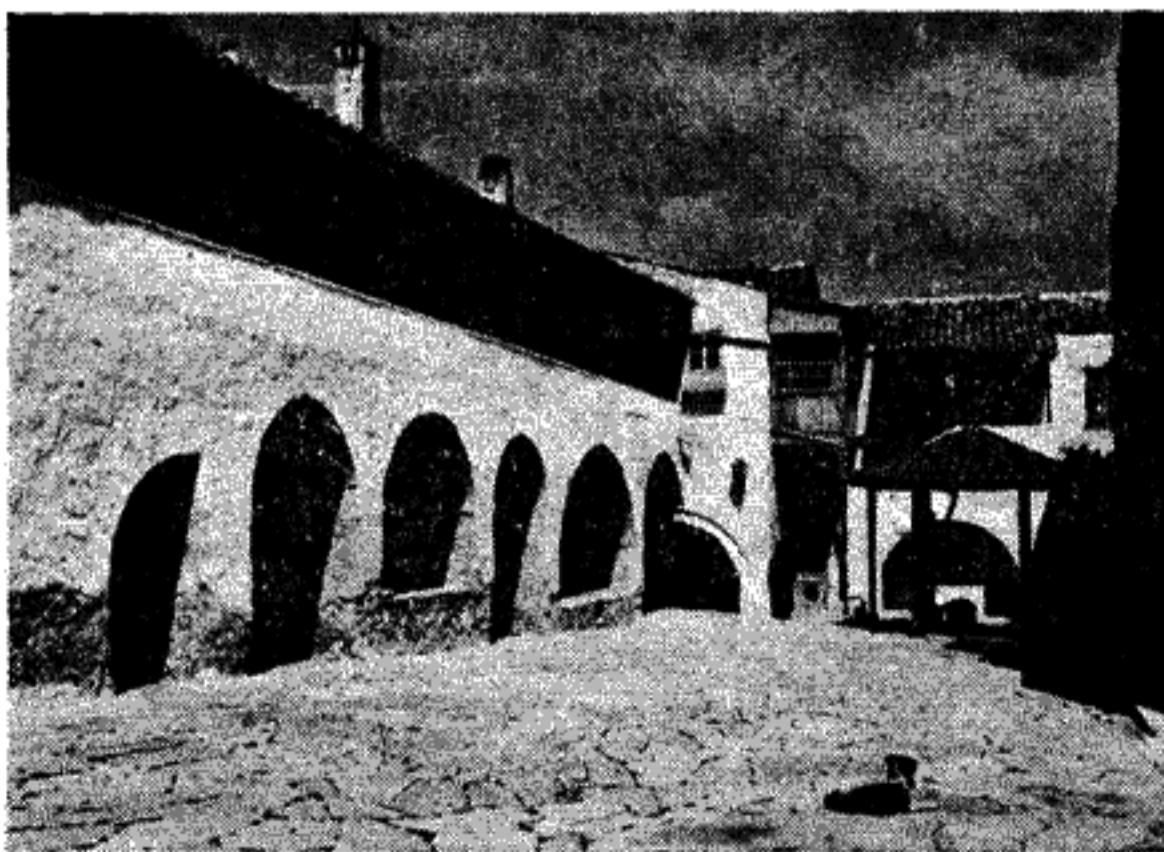
Ὅπως εἶπαμε καὶ παραπάνω, ἡ ζωγραφικὴ, τοιχογραφία δηλαδή καὶ φορητὴ εἰκόνα, ἀντίθετα μὲ τὴν ἀρχιτεκτονική, παρουσιάζεται μὲ νέαν ἀκμὴ στὰ χρόνια τῆς Τουρκοκρατίας καὶ εἶναι ἀσφαλῶς ἡ πιὸ ἀξιόλογη ἐκδήλωση τῆς ἐκκλησιαστικῆς τέχνης στοὺς αἰῶνες ποὺ ἀκολούθησαν τὴν ἄλωση.

Οἱ ἀγιογράφοι τῆς Τουρκοκρατίας ὄχι μόνον συνεχίζουν τὴν εἰκονογραφικὴ παράδοση τῆς τελευταίας βυζαντινῆς ἐποχῆς, δηλαδή τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων, ἀλλὰ καὶ τὴν πλουτίζουν μὲ τὴ δημιουργία νέων τύπων καὶ νέων συνθέσεων. Ἡ συνέχιση αὐτὴ δὲ σημαίνει δουλικὴ μίμηση καὶ ἀντιγραφή τῶν προτύπων ποὺ εἶχαν δημιουργήσει οἱ ζωγράφοι τῶν Παλαιολόγων. Εἶναι στὴν οὐσία τῆς ἡ ἀνάπλαση καὶ ἡ προσαρμογὴ τῶν προτύπων αὐτῶν στὴ νέα τεχνοτροπία, στὴ νέα καλλιτεχνικὴ κοσμοθεωρία ποὺ ἀκολούθησαν οἱ μεγάλοι τεχνίτες τοῦ 16ου καὶ τοῦ 17ου αἰῶνα.

Ἡ Κρητικὴ ζωγραφικὴ. Ἡ τεχνοτροπία ποὺ κυρίως χρησιμοποίησαν οἱ ἀγιογράφοι τῆς Τουρκοκρατίας εἶναι αὐτὴ ποὺ συνήθως τὴ λέμε Κρητικὴ, καὶ τοῦτο, γιατί ἐκεῖνοι ποὺ τῆς ἔδωσαν τὴν ὀριστικὴν μορφή καὶ ποὺ εἶναι οἱ σπουδαιότεροι ἀντιπρόσωποι τῆς ὕστερ' ἀπ' τὴν ἄλωση ἦταν ζωγράφοι ἀπ' τὴν Κρήτη.

Ἡ Κρητικὴ τεχνοτροπία ὅμως καὶ ἡ Κρητικὴ τεχνικὴ ἔχουν τὶς ρίζες τους στὴν πολύπλευρη καὶ πολύμορφη ζωγραφικὴ τῶν Παλαιολόγων, στὴ μεγάλη δηλαδή ἐκείνη ἀκμὴ τῆς τέχνης ποὺ ἀρχίζει γύρω ἀπ' τὰ μέσα τοῦ 13ου αἰῶνα καὶ φτάνει ὡς τὴν ἄλωση. Κοιτίδα τῆς Κρητικῆς ζωγραφικῆς ἦταν, ὅπως μὲ μεγάλη πιθανότητα πιστεύουν σήμερα, ἡ Κωνσταντινούπολη.

Στὴν ἀρχικὴ τῆς μορφῆς ἡ Κρητικὴ ζωγραφικὴ μεταφέρει στὴν τοιχογραφία τὴ λεπτόλογη τεχνικὴ τῆς φορητῆς εἰκόνας. Ὅπως εἶναι γνωστό, καὶ στὰ παλιότερα



Ἡ Φανερωμένη τῆς Σαλαμίνας  
(Φωτογραφία Π. Παπαχατζηδάκη).



\*Ο Νικητήρ: Τοιχογραφία τοῦ Θεοφάνη (1527) στὴ Μονὴ Ἁγίου Νικολάου Ἀναπαυσᾶ τῶν Μετεώρων.

(Φωτογραφία Π. Παπαχατζηδάκη).

βυζαντινὰ χρόνια καὶ μάλιστα στὴν ἐποχὴ τῶν Παλαιολόγων ἡ τεχνικὴ τῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς, δηλαδὴ τῆς τοιχογραφίας, ἦταν πολὺ διαφορετικὴ ἀπ' τὴν τεχνικὴ ἐκτέλεση τῆς φορητῆς εἰκόνας. Ὁ λόγος τῆς διαφορᾶς αὐτῆς εἶναι πολὺ εὐκόλο νὰ ἐξηγηθῆ. Ἡ τοιχογραφία ποὺ οἱ διαστάσεις της εἶναι μεγάλες καὶ ὁ προορισμὸς της εἶναι νὰ φαίνεται ἀπὸ μακριά, ἔχει ἀναγκαστικὰ πλατιά καὶ ἀδριὰν ἐκτέλεση, χωρὶς πολλὰς λεπτομέρειες, ποὺ ὄχι μόνον δὲ θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ τις δῆ ἀπὸ μακριά, μὰ ποὺ καὶ θὰ ζημίωναν τὴ γενικὴ ἐντύπωση. Ἡ φορητὴ εἰκόνα, μὲ τὶς περιορισμένες της διαστάσεις, εἶναι γιὰ νὰ τὴν προσκυνοῦν οἱ πιστοὶ καὶ συνεπῶς νὰ τὴν βλέπουν ἀπὸ πολὺ κοντὰ. Πρέπει λοιπὸν νὰ εἶναι ζωγραφισμένη μὲ μεγάλη λεπτομέρεια. Ἔτσι ἀναγκαστικὰ ὁ ζωγράφος τῆς φορητῆς εἰκόνας εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ χρησιμοποιήσῃ τεχνικὴν ἐκτέλεση διαφορετικὴ ἀπ' τὸν τοιχογράφο. Στὰ χρόνια ὁμοῦ τῶν Παλαιολόγων, ἀπ' τὶς τελευταῖες ἴσως δεκαετίες τοῦ 13ου αἰώνα, μερικοὶ ζωγράφοι δοκίμασαν νὰ μεταφέρουν στὴν τοιχογραφία τὴ λεπτόλογη τεχνικὴ τῆς φορητῆς εἰκόνας. Ἀπ' τὴν ἐποχὴν αὐτὴ μπορεῖ κανεὶς νὰ παρακολουθήσῃ στὰ τοιχογραφημένα μνημεῖα τὴν παρουσία τῆς τεχνικῆς τῆς φορητῆς εἰκόνας, στὴν ἀρχὴ πολὺ διακριτικὴ, ὕστερα

πιο φανερὴ. Ἐκατὸ χρόνια ἀργότερα, γύρω ἀπ' τὶς τελευταῖες δεκαετίες τοῦ 14ου αἰώνα, ἡ ἀνάμιξη αὐτῆ τῆς τοιχογραφίας μὲ τὴν τεχνικὴ τῆς φορητῆς εἰκόνας παίρνει τὴ μορφή σχεδὸν αὐτόνομης ζωγραφικῆς σχολῆς. Εἶναι ἡ σχολὴ ποὺ οἱ παλιότεροι ἱστορικοὶ τῆς τέχνης ὀνόμασαν Κρητικὴ καὶ ποὺ θεωροῦσαν τὶς περίφημες τοιχογραφίες τῆς Περιβλέπτου στὸ Μυστρά σὰν ἓνα ἀπ' τὰ παλιότερα καὶ τὰ πιο ἀντιπροσωπευτικὰ τῆς δημιουργήματα. Ἀλλὰ γιὰ τὴν ἐποχὴ αὐτὴ, τὴν παλιότερη ἀπ' τὴν Τουρκοκρατία, ἡ ὀνομασία Κρητικὴ εἶναι χωρὶς πραγματικὸ νόημα. Ἡ ζωγραφικὴ αὐτὴ δὲν ἔχει ἀκόμα καμιά σχέση μὲ τὴν Κρήτη καὶ μὲ τοὺς Κρητικοὺς ζωγράφους. Δημιουργήθηκε, ὅπως εἶπαμε καὶ παραπάνω, στὴν Κωνσταντινούπολη, ἀπὸ κεῖ διαδόθηκε στὴν ἄλλη Ἑλλάδα κι' ἔφτασε ὡς τὴν Κρήτη. Τὴν τύχη της ἐκεῖ, στὴν Κρήτη, καὶ τὴ μεταγενέστερη ἐξέλιξή της θὰ τὴν παρακολουθήσουμε σὲ λίγο.

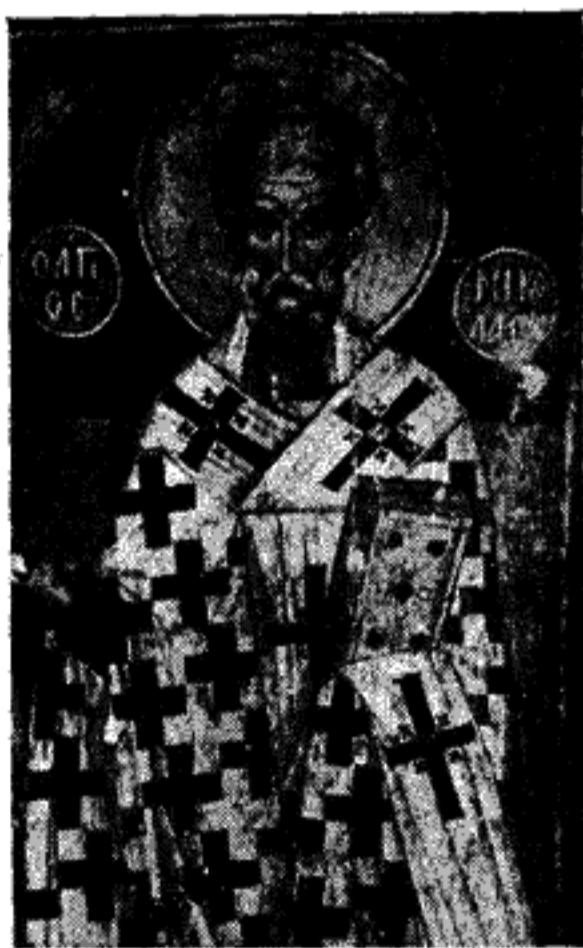
Στὸ εὐλογοῦ ἐρώτημα, ποιοὶ ἦταν οἱ λόγοι ποὺ προκάλεσαν τὴ δημιουργία τῆς ζωγραφικῆς αὐτῆς, ἡ ἀπάντηση δὲ μπορεῖ νὰ εἶναι οὔτε ἀπλὴ οὔτε εὐκόλη. Ὑπάρχουν, χωρὶς ἀμφιβολία, βαθύτερες αἰτίες ποὺ θὰ πρέπει νὰ τις ἀναζητήσουμε στὶς θρησκευτικὰς διαμάχες τῆς ἐποχῆς καὶ μάλιστα στὴ σφοδρὴ ἀντίθεση τῆς συντηρητικῆς Ἐκκλησίας καὶ τῶν μοναχῶν ἀπέ-

ναντι στους νεωτερισμούς και στις παγανιστικές τάσεις τῶν οὐμανιστῶν και τῶν λογίων. Μιὰν ἀπ' τὶς φάσεις τῆς σφοδρῆς αὐτῆς διαμάχης τὴ βλέπουμε στὴν περίφημη ἔριδα τῶν Ἡσυχαστῶν ποὺ τάραξε και τὴν Ἐκκλησία και τὸ Κράτος και ποὺ τελείωσε, ὅπως εἶναι γνωστὸ, μὲ τὴ νίκη τῶν συντηρητικῶν. Ἡ λεπτομερέστερη ὁμῶς ἐξέταση τοῦ ζητήματος αὐτοῦ δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ γίνῃ ἐδῶ, γιατί θὰ μᾶς ἔφερε πολὺ μακριὰ ἀπ' τὸ θέμα μας.

Ἀπ' τὴ ζωγραφικὴ λοιπὸν, ποὺ προήλθε ἀπ' τὴν ἐπίδραση τῆς τεχνικῆς τῆς φορητῆς εἰκόνας στὴν τοιχογραφία, γεννήθηκε ἡ Κρητικὴ τεχνοτροπία τῆς Τουρκοκρατίας. Στὸ διπλὸ ὁμῶς ἐρώτημα, πῶς και ποὺ διαμορφώθηκε ὀριστικὰ ἡ Κρητικὴ ζωγραφικὴ, εἶναι ἡ ἀπάντηση ἐξαιρετικὰ δύσκολη, και τοῦτο, γιατί δὲν ἔχουν σωθῆ ἢ τουλάχιστο δὲν εἶναι ἀκόμα γνωστὰ ζωγραφικὰ μνημεῖα ποὺ νὰ μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ παρακολουθήσουμε τὰ τελευταῖα στάδια τῆς ἐξέλιξης και τῆς τεχνοτροπίας και τῆς τεχνικῆς ὡς τὶς πρῶτες πραγματικὰ Κρητικὲς τοιχογραφίες και εἰκόνες. Ἀσφαλῶς ἡ ὀριστικὴ διαμόρφωση τῆς Κρητικῆς τεχνοτροπίας ἐγινε μέσα στὰ πενήντα χρόνια ποὺ ἀκολούθησαν τὴν ἄλωση, ἀπ' τὸ 1453 δηλαδὴ ὡς τὶς ὀρχές



Μ. Δ α μ α σ κ η ν ο Ὑ. Ἅγιος Ἀντώνιος—  
Βυζαντινὸ Μουσεῖο.



Ἅγιος Νικόλαος. Τοιχογραφία τοῦ Θεοφάνη (1527) στὴ Μονὴ Ἁγ. Νικολάου Ἀναπαυσᾶ τῶν Μετεώρων.

(Φωτογραφία Π. Πάπαχατζηδάκη).

τοῦ 16ου αἰώνα. Ἀπ' τὴν ἐποχὴ ὁμῶς αὐτὴ ἐλάχιστα ζωγραφικὰ ἔργα — τοιχογραφίες και εἰκόνες — σώθηκαν κι' αὐτὰ δὲν εἶναι ἀρκετὰ νὰ μᾶς βοηθήσουν στὴν ἐπίλυση τοῦ ζητήματος ποὺ μᾶς ἀπασχολεῖ.

Πολύτιμες ὁμῶς εἶναι γιὰ τὸ ζήτημά μας οἱ τοιχογραφίες ποὺ σώθηκαν στὴν Κρήτη. Ἐκεῖ ὑπάρχει, πραγματικὰ, μεγάλος ἀριθμὸς τοιχογραφημένων ἐκκλησιῶν ποὺ παρουσιάζουν ἐξαιρετικὴ σημασία γιὰ τὴν ἐξέλιξη τῆς Κρητικῆς ζωγραφικῆς. Ἀλλὰ οἱ τοιχογραφίες αὐτὲς εἶναι δυστυχῶς ἀκόμα στὸ μεγαλύτερό τους ποσοστὸ ἀνεξέταστες και ἀδημοσίευτες. Ἔτσι ἡ χρησιμοποίησή τους ἀπ' τοὺς μελετητῆς τῆς Κρητικῆς ζωγραφικῆς εἶναι σχεδὸν ἀδύνατη. Ὅπως δὲ ποτε κι' ἀπ' τὶς λίγες ὡς τώρα γνωστὲς τοιχογραφίες τῆς Κρήτης φαίνεται βέβαιον πῶς ἐκεῖ, στὴν Κρήτη, πῆρε τὴν ὀριστικὴ μορφή ἡ τεχνοτροπία αὐτὴ ποὺ γεννήθηκε ἀπ' τὴν ἐπίδραση τῆς φορητῆς εἰκόνας στὴν τοιχογραφία. Χρονολογημένες τοιχογραφίες τῆς Κρήτης μᾶς δείχνουν πῶς ἀκόμα και πρὶν ἀπ' τὰ 1453 ἡ διαμόρφωση τῆς Κρητικῆς ζωγραφικῆς πλησίαζε στὰ τελευταῖα τῆς στάδια. Αὐτὸ μᾶς ἐξηγεῖ γιατί οἱ σπουδαιότεροι ἀντιπρόσωποι τῆς Κρητικῆς ζωγραφικῆς ἦταν στὰ χρόνια τῆς Τουρκοκρατίας οἱ Κρητικοὶ ἀγιογράφοι. Μᾶς δείχνει ἀκόμα πῶς ὁ ὅρος Κρητικὴ γιὰ τὴ ζωγραφικὴ τῆς Τουρκοκρατίας εἶναι ἀπόλυτα σωστὸς. Ἄλλωστε ὁ ὅρος

αὐτὸς δὲ δημιουργήθηκε ἀπ' τοὺς νεώτε-  
ρους ἱστορικοὺς τῆς τέχνης. Τὸν βρίσκου-  
με στὶς γραπτὲς πηγὲς ἀπ' τὶς ἀρχὲς ἀ-  
κόμα τοῦ 17ου αἰώνα καὶ ἀσφαλῶς θὰ τὸν  
βρίσκαμε καὶ παλιότερα, ἂν εἶχαν σωθῆ  
καὶ πῶς παλιὰ ἀνάλογα κείμενα.

Τὴν Κρητικὴ λοιπὸν αὐτὴ ζωγραφικὴ  
θὰ παρακολουθήσουμε ἀπ' τὸ 16ο αἰώνα  
ποὺ παρουσιάζεται διαμορφωμένη πᾶς ὡς  
τὸ σβύσιμό της τὸ 18ο. Βέβαια δὲν εἶναι  
δυνατὸ στὸ σύντομο τοῦτο σημεῖωμα νὰ  
μιλήσουμε γιὰ ὅλους ἢ καὶ γιὰ τοὺς πε-  
ρισσότερους ἀκόμα ἀπ' τοὺς πολυάριθ-  
μους ἀγιογράφους ποὺ ἀκμάσανε μέσα  
στοὺς τρεῖς αὐτοὺς αἰῶνες. Θὰ δοῦμε  
ὁμως, κι' αὐτὸ πολὺ σύντομα, τὸ ἔργο  
τῶν μεγαλύτερων ἀπ' αὐτοὺς καὶ προπάν-  
των ἐκείνων ποὺ ἀντιπροσωπεύουν τὰ  
καλλιτεχνικὰ ρεύματα τῆς ἐποχῆς τους  
καὶ ποὺ ἡ καλλιτεχνικὴ τους ἐπίδραση  
στάθηκε μεγάλη καὶ στοὺς σύγχρονους  
καὶ στοὺς μεταγενέστερους τους.

Ὁ 16ος αἰώνας εἶναι χωρὶς ἀμ-  
φιβολία ἡ λαμπρότερη ἐποχὴ τῆς ζωγρα-  
φικῆς μετὰ τὴν ἄλωση. Εἶναι ἡ ἐποχὴ τῆς  
ἀκμῆς καὶ τῆς δημιουργίας ποὺ ἡ λάμψη  
τῆς ἐξακολούθησε, ὅπως θὰ δοῦμε, νὰ  
φωτίζει τοὺς ἀγιογράφους καὶ τῶν ἐπόμε-  
νων αἰώνων.

Ἀπ' τὸ πρῶτο ἀκόμα τέταρτο τοῦ  
16ου αἰώνα βρίσκουμε στὶς λίγες χρονο-  
λογημένες τοιχογραφίες καὶ εἰκόνες τῆς  
ἐποχῆς αὐτῆς ποὺ σώθηκαν ἀποκρυσταλ-  
λωμένη πᾶς τὴν τεχνοτροπία τῆς Κρητι-  
κῆς ζωγραφικῆς. Ἐκεῖνοι ὁμως ποὺ ἔδω-  
σαν τὴν ὀριστικὴ τῆς μορφή στὴν τεχνο-  
τροπιάν αὐτὴ καὶ ποὺ ἡ ἐπίδρασή τους στά-  
θηκε τεράστια καὶ στοὺς σύγχρονους τους  
καὶ στοὺς μεταγενέστερους ἀγιογράφους  
εἶναι οἱ δύο μεγάλοι Κρητικοί, ὁ Θεοφά-  
νης κι' ὁ Δαμασκηνός. Ὁ πρῶτος εἶν' ἐ-  
κεῖνος ποὺ τελειοποίησε τὴν τεχνικὴ τῆς  
τοιχογραφίας, ὁ δεύτερος ἔδωσε τὴν ὀρι-  
στικὴ μορφή στὴν τεχνικὴ τῆς φορητῆς  
εἰκόνας.

Ὁ Θεοφάνης παρουσιάζεται γιὰ  
πρῶτη φορά, τοῦλάχιστο στὰ μνημεῖα  
ποὺ εἶναι ὡς σήμερα γνωστά, τὸ 1527 με-  
τὶς τοιχογραφίες ποὺ ἔκανε στὸ μονα-  
στήρι τοῦ Ἁγίου Νικολάου τοῦ Ἀναπαυ-  
σᾶ πάνω σ' ἓναν ἀπ' τοὺς βράχους τῶν  
Μετεώρων. Ὑστερα τὸν βρίσκουμε τὸ  
1535 νὰ διακοσμῆ μετὶς ὑπέροχες τοιχο-  
γραφίες του τὸ καθολικὸ τῆς Μονῆς τῆς  
Λαύρας στὸ Ἅγιον Ὄρος καὶ ἔντεκα  
χρόνια ἀργότερα, τὸ 1546, νὰ ζωγραφί-  
ζη τὸ καθολικὸ τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα,  
πάλι στὸ Ἅγιον Ὄρος. Ἔργο δικό του  
φαίνεται πῶς εἶναι καὶ οἱ τοιχογραφίες



Ἡ κοίμησις τοῦ Χρυσόστομου, τοιχογραφία στὸ παρεκκλήσι τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν τῆς  
Μονῆς Βαρλαάμ τῶν Μετεώρων (17ος αἰ.).  
(Φωτογραφία Π. Παπαχατζηδάκη).



Ἐ μ μ. Τ ζ ά ν ε. Ἡ Ἁγία Ἄννα μετὴν Παναγία (1637). Μουσεῖο Μπενάκη.

στὴν τράπεζα, δηλαδὴ στὸ ἐστιατόριο τῶν μοναχῶν, τῆς Μονῆς τῆς Λαύρας ποὺ δὲν ἔχουν οὔτε ὑπογραφή οὔτε χρονολογία μὰ ποὺ ὑπάρχουν βασικοὶ λόγοι ν' ἀποδοθοῦν στὸ χέρι τοῦ Θεοφάνη. Πότε γεννήθηκε ὁ Θεοφάνης καὶ πότε πέθανε δὲν εἶναι γνωστό. Εἶναι πολὺ πιθανὸ πὼς τὸ 1573 δὲ βρισκόταν πιά στὴ ζωὴ.

Ἡ διακόσμηση τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ἀναπαυσᾶ τῶν Μετεώρων (1527) εἶναι ἴσως ἓνα ἀπ' τὰ πρῶτα, τὰ νεανικὰ ἔργα τοῦ Θεοφάνη. Στὴν τεχνικὴ, στὴν τεχντροπία καὶ στὴν εἰκονογραφία ἀκόμα βλέπει κανεὶς τὴν ἀνομοιογένεια, τὴν ἀναζήτηση καὶ τὴν ἀβεβαιότητα τοῦ νέου καλλιτέχνη. Οἱ τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ τῆς Λαύρας (1535) εἶναι, χωρὶς ἀμφιβολία, τὸ σπουδαιότερο ἔργο τοῦ Θεοφάνη καὶ τὸ πιὸ ἀντιπροσωπευτικὸ τῆς ὄριμης πιά τέχνης του. Ἐδῶ καὶ ἡ τεχντροπία καὶ ἡ τεχνικὴ του ἔχουν βρῆ τὴν ὀριστικὴ τους μορφή ποὺ δὲν πρόκειται πιά νὰ τὴν ἀλλάξη, ὅταν ἀργότερα, τὸ 1546, ζωγραφίσει τὸ καθολικὸ τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα.

Ἀπ' τὸ 1535 ποὺ ζωγράφησε τὸ καθολικὸ τῆς Λαύρας, ὁ Θεοφάνης ἔχει ἀποκτήσει πιά δική του καλλιτεχνικὴ ὄντοτητα στὴν τεχντροπία καὶ στὴν τεχνικὴ.

Γιὰ τὴν εἰκονογραφία ὁμοίως τῶν ἀπειράριθμων σκηνῶν καὶ ἀγίων ποὺ ζωγράφησε, πηγὴ του στάθηκε τὸ πλούσιο θεματολόγιο ποὺ εἶχαν δημιουργήσει οἱ ζωγράφοι τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων καὶ ποὺ ἔργα τους ὑπάρχουν στὸ Ἅγιον Ὄρος. Ἀνάμεσα σὲ ἄλλες, οἱ θαυμαστὲς τοιχογραφίες ποὺ εἶχεν ἐκτελέσει στὶς ἀρχὲς τοῦ 14ου αἰώνα ὁ Μανουὴλ Πανσέληνος στὴν ἐκκλησία τοῦ Πρωτάτου τῶν Καρυῶν ἦταν μιὰ σπουδαία πηγὴ γιὰ τὸ Θεοφάνη. Αὐτὲς μάλιστα τὶς ὁμοιότητες βλέποντας οἱ μεταγενέστεροι Ἁγιομεῖτες ἔλεγαν πὼς ὁ Θεοφάνης χρημάτισε μαθητὴς τοῦ Πανσέληνου, ἂν καὶ στὴν πραγματικότητα τοὺς δυὸ ζωγράφους τοὺς χωρίζουν διακόσια καὶ πλέον χρόνια.

Παράλληλα ὁμοίως μὲ τὶς τοιχογραφίες τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων, ὁ Θεοφάνης χρησιμοποίησε γιὰ πρότυπά του, σὲ πολὺ λίγον ἀσφαλῶς βαθμὸ, καὶ ἰταλικὲς χαλκογραφίες, ποὺ ἀφθονοῦν τότε κυκλοφοροῦσαν στὴ χριστιανικὴ Ἀνατολή. Ἀλλὰ τὰ ἰταλικά του δάνεια ὁ Θεοφάνης εἶχε τὴ δύναμη νὰ τ' ἀφομοιώσῃ καὶ νὰ τὰ ὑποτάσῃ στὴν αὐστηρὴ τεχντροπία του, ἔτσι ποὺ νὰ μὴν εἶναι αἰσθητὰ μὲ τὴν πρώτη ματιά. Οἱ σημερινοὶ ἱστορικοὶ



Ἐ μ μ. Τ ζ ά ν ε. Ἡ Θεία Μετάληψις (1651). Μουσεῖο Μπενάκη.



τῆς τέχνης μὲ λεπτομερέστατη ἔρευνα στάθηκε δυνατό νὰ τ' ἀνακαλύψουν. Ὁπωσδήποτε ὅμως στὸ ἔργο τοῦ Θεοφάνη βρίσκουμε τὰ πρῶτα εὐδιάκριτα σημάδια αὐτῆς τῆς δυτικῆς καὶ μάλιστα Ἰταλικῆς ἐπίδρασης ποῦ, ὅπως θὰ δοῦμε, στάθηκεν ἡ κυριώτερη ἀφορμὴ γιὰ νὰ χάσῃ ἡ ὀρθόδοξη ἀγιογραφία τὸν πατροπαράδοτο αὐστηρὸ χαρακτήρα της. Ὁ Μιχαὴλ Δαμασκηνὸς εἶναι γιὰ τὴ φορητὴν εἰκόνα ὁ Θεοφάνης γιὰ τὴν τοιχογραφία. Εἶναι δηλαδὴ ὁ μεγάλος καλλιτέχνης ποῦ ἔδωσε τὴν ὀριστικὴν τους μορφήν εἰς τὴν τεχνοτροπία καὶ εἰς τὴν τεχνικὴ τῆς Κρητικῆς εἰκόνας.

Ὁ Δαμασκηνὸς γεννήθηκε, ὅπως μὲ μεγάλη πιθανότητα πιστεύουν, στὸ Ἡράκλειο τῆς Κρήτης γύρω ἰσως ἀπ' τὸ 1535 καὶ πέθανε ὕστερ' ἀπ' τὸ 1591. Ταξίδεψε εἰς τὴ Βενετία, ὅπου κι' ἔμεινε ἕξ χρονία.

Στὴν τεχνοτροπία του καὶ εἰς τὴν τεχνικὴν του ὁ Δαμασκηνὸς εἶναι ἀπ' τοὺς πολὺ λίγους ἀγιογράφους ποῦ δείχνουν τέτοιαν ἐξέλιξιν καὶ τόσας διαφορετικὰς τάσεις, ὥστε νὰ νομισθῇ παλιότερα πῶς δὲν πρόκειται γιὰ ἕνα, ἀλλὰ γιὰ περισσοτέρους ὁμώνυμους καὶ σύγχρονους ζωγρά-



Θ. Π ο υ λ ά κ η. Ὁ Ἀρχάγγελος Μιχαὴλ (17ος αἰ.)  
Μουσεῖο Μπενάκη.

φοι. Ἀπ' τὸ 1570, τὸ ἔτος δηλαδὴ ποῦ ἔχει τὸ παλιότερο ὡς σήμερα γνωστὸ ἔργο του, ἕως τὸ 1591, τὸ ἔτος τῆς τελευταίας γνωστῆς εἰκόνας του, ὁ Δαμασκηνὸς παρουσιάζει μιὰ συνεχῆ ἀλλαγὴ καὶ τεχνοτροπίας, πολὺ ὅμως περισσότερο τεχνικῆς. Τοῦτο εἶναι μιὰ ἔνδειξιν τῶν καλλιτεχνικῶν του ἀνησυχιῶν καὶ τῆς προσπάθειάς του νὰ τελειοποιήσῃ τὰ ἐκφραστικά του μέσα. Στὸ ἔργο τοῦ Δαμασκηνοῦ ὑπάρχουν περίοδοι ἀπόλυτης αὐστηρότητας εἰς τὸ σχέδιον καὶ προπάντων εἰς τὸ χρῶμα, ὅπως ὑπάρχουν ἄλλες περίοδοι ποῦ ὁ καλλιτέχνης ζητᾷ τὴν ἔμπνευσίν του εἰς τὴ ζωγραφικὴν τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων, καὶ τότε τὸ σχέδιόν του εἶναι πιὸ ἐλεύθερον καὶ τὰ χρῶματά του πιὸ χαρούμενα. Εἶναι ἀλήθεια πῶς ἡ ἐπίδρασις τῆς ζωγραφικῆς τῶν Παλαιολόγων βρίσκεται διάχυτη εἰς ὅλον τὸ ἔργο τοῦ Δαμασκηνοῦ, μὰ δὲν παρουσιάζεται πάντα μὲ τὴν ἴδιαν ἔντασιν. Ὑπάρχει τέλος ἕνας πολὺ μικρὸς ἀριθμὸς εἰκόνων τοῦ Δαμασκηνοῦ ποῦ ἡ Ἰταλικὴ ἐπίδρασις, πολλὰς φορὰς ἢ σχεδὸν αὐτούσια ἀντιγραφή Ἰταλικῶν χαλκογραφικῶν εἶναι ὀλοφάνερη. Οἱ διαφορὰς αὐτὰς φάσεις τῆς τέχνης τοῦ Δαμασκηνοῦ δὲν εἶναι δυστυχῶς εὐκόλως νὰ καταταχθῶν χρονολογικὰ μὲ κάποιαν ἀσφάλειαν, γιὰ τὴν ὅλον τὸν ἀρκετὰ μεγάλο ἀριθμὸν τῶν εἰκόνων του ποῦ σώθηκαν τρεῖς μονάχα μὲ γραμμὴν τῆς χρονολογίας εἶναι ὡς σήμερα γνωστὰς.

Ὁ Δαμασκηνὸς ἤξερε καλὰ τὴν Ἰταλικὴν ζωγραφικὴν. Στὴ Βενετία ποῦ, ὅπως εἶδαμε, ἔμεινε ἕξ χρονία, ὄχι μόνον μελέτησε τὰ ἔργα τῶν μεγάλων Βενετῶν ζωγράφων, μὰ ἔκανε καὶ ἀντίγραφα τοῦ ποῦ τοῦ παράγγελναν Ἰταλοὶ φιλότεχνοι. Αὐτὴ ὅμως ἡ γνώσις τῆς Ἰταλικῆς ζωγραφικῆς δὲν ἐπηρέασε τὸ ἀγιογραφικὸν του ἔργο, παρὰ γιὰ ἕνα μικρὸ μόνον διάστημα. Σ' ὅλην τὴν ἄλλην καλλιτεχνικὴν του σταδιοδρομίαν ἔμεινε ὁ ζωγράφος ποῦ ὅλην τὴν ζωὴν ἀγωνίστηκε νὰ τελειοποιήσῃ τὴν τέχνην του, χωρὶς νὰ ξεφύγῃ ἀπ' τὴν παλιάν αὐστηρὴν παράδοσιν τῆς ὀρθόδοξης ζωγραφικῆς.

Τοὺς δύο μεγάλους αὐτοὺς δασκάλους, τὸ Θεοφάνη καὶ τὸ Δαμασκηνό, ἀκολουθοῦν πολυάριθμοι ἀγιογράφοι καὶ σύγχρονοί τους καὶ μεταγενέστεροι. Ἀνάμεσα εἰς αὐτοὺς ἦσαν πολλοὶ ἀξιόλογοι ποῦ τὰ ἔργα τους ὅμως, ὅσο κι' ἂν δείχνουν μιὰ τέχνην ἐξαιρετικὴν, δὲ μποροῦν νὰ σταθῶν δίπλα εἰς τὰ ἔργα τῶν δύο αὐτῶν δασκάλων.

Κοντὰ ὅμως στοὺς ἀγιογράφους ποῦ ἀκολουθοῦν κατὰ τρόπο, θὰ ἔλεγε κανεὶς, παθητικὴν τὴν τέχνην τῶν μεγάλων αὐτῶν δασκάλων, ὑπάρχουν καὶ ἄλλοι μὲ ἰσχυρὴ καλλιτεχνικὴν προσωπικότητα ποῦ χρησιμοποιοῦν τὴν τεχνοτροπία καὶ τὴν τεχνι-

κῆ τοῦ Θεοφάνη καὶ τοῦ Δαμασκηνοῦ, μὰ τοὺς δίνουν χαρακτήρα διαφορετικὸ, σύμφωνο μὲ τὴ δική τους ἰδιοσυγκρασία. Τέτοιοι εἶναι π.χ. ὁ Ζώρζης ἀπ' τὴν Κρήτη ποὺ διακόσμησε τὸ 1547 μὲ ωραίες τοιχογραφίες τὸ καθολικὸ τῆς Μονῆς Διονυσίου στὸ Ἅγιον Ὄρος.

Ἐπάρχουν ὁμοίως καὶ ζωγράφοι ποὺ τὸ ἔργο τους εἶναι σὰν μιὰ ἀντίδραση, στὸ γενικὸ θαυμασμὸ γιὰ τοὺς δυὸ μεγάλους δασκάλους. Γιὰ τὴν τοιχογραφία ὁ πιὸ σπουδαῖος ἀπ' αὐτούς, ἕνας ζωγράφος μὲ ἰσχυρὴ προσωπικότητα καὶ μεγάλη ἀξία, εἶναι ὁ Φράγκος Κατελάνος ἀπ' τὴς Θῆβες τῆς Βοιωτίας. Τὸ πιὸ γνωστὸ καὶ σίγουρο ἔργο του εἶναι οἱ τοιχογραφίες ποὺ ἔκανε τὸ 1560 στὸ παρεκκλήσι τοῦ Ἁγίου Νικολάου δίπλα στὸ καθολικὸ τῆς Μονῆς τῆς Λαύρας στὸ Ἅγιον Ὄρος. Ἡ ἐξέγερση τοῦ Κατελάνου ἀπ' τὸ Θεοφάνη δὲν εἶναι μεγάλη. Ὁ Κατελάνος χρησιμοποίησε γιὰ τὴς συνθέσεις του παλιὰ πρότυπα τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων, ἀλλὰ καὶ ὄχι λίγα δυτικὰ καὶ μάλιστα ἰταλικὲς χαλκογραφίες. Ἀντίθετα μὲ τὸ Θεοφάνη, στὰ δυτικὰ αὐτὰ δάνειά του ὁ Κατελάνος δὲν ἔκανε καμιὰ προσπάθεια νὰ τὰ ἀφομοιώσῃ μέσα στὸ ἔργο του, εἴτε γιὰτὶ δὲν εἶχε τὴ δύναμη εἴτε πιθανώτερα γιὰτὶ δὲν ἤθελε. Ὁ Κατελάνος ἀνάγει, κατὰ κάποιον τρόπο, σὲ σύστημα τὸ δανεισμὸ ἀπ' τὰ δυτικὰ πρότυπα, ἐνῶ μέσα στὸ ἔργο τοῦ Θεοφάνη ὁ δανεισμὸς αὐτὸς ἔχει, ὅπως εἶδαμε, ἐπεισοδιακὸ μόνον χαρακτήρα. Ἔτσι ὁ Κατελάνος εἶναι ἕνας ἀπὸ κείνους ποὺ ἀνοίξαν, κατὰ κάποιον τρόπο, γιὰ τοὺς ζωγράφους τοῦ 17ου αἰῶνα τὸ δρόμο πρὸς τὴ Δύση. Αὐτοί, ὅπως θὰ δοῦμε σὲ λίγο, τὸν ἔφτασαν τὸ δρόμο αὐτὸν ὡς τὴς τελευταῖες του συνέπειες.

Ὅσο γιὰ τοὺς ζωγράφους φορητῶν εἰκόνων, οἱ σπουδαιότεροι ἀπ' αὐτούς ποὺ τὸ ἔργο τους ἀρχίζει ἀπ' τὸ τέλος τοῦ 16ου αἰῶνα καὶ συνεχίζεται στὸ 17ο, ἀρχίζουν, κάτω ἀπ' τὴν ἐπίδραση τοῦ Δαμασκηνοῦ, μὲ μιὰ τέχνη αὐστηρὴ, ὕστερα ὁμοίως ἢ δυτικὴ ζωγραφικὴ γίνεται ὄλο καὶ πιὸ εὐδιάκριτη στὴς εἰκόνες τους.

Ὁ 17ος αἰῶνας. Ἀντίθετα μὲ τὸ 16ο αἰῶνα ποὺ, ὅπως εἶδαμε, καὶ ἡ τοιχογραφία καὶ ἡ φορητὴ εἰκόνα παρουσιάζονται στὴ μεγαλύτερή τους ἀκμὴ, ὁ 17ος εἶναι κυρίως ἡ ἐποχὴ ποὺ ἀκμάζει ἡ ζωγραφικὴ τῆς φορητῆς εἰκόνας. Ἡ τοιχογραφία βρίσκεται τώρα σὲ πραγματικὴ κατὰπτωση. Τὰ ἔργα τῶν τοιχογράφων τοῦ 17ου αἰῶνα εἶναι ἀπομιμήσεις μηχανικῆς τῶν μεγάλων προτύπων τοῦ 16ου, καὶ μάλιστα τῶν ἔργων τοῦ Θεοφάνη. Πολλὲς φορὲς ἀξιόλογες γιὰ τὴν τεχνικὴ τους ἐκτέλεση, μὰ γενικὰ ἀψυχες καὶ χωρὶς πιά



Ἱεράρχες. Τοιχογραφία τοῦ Γ. Μάρκου (1735) στὴ Φανερωμένη Σαλαμῖνος.  
(Φωτογραφία Π. Παπαχατζηδάκη).

καμιὰ κατανόηση. Παράλληλα μὲ τὴς ἀπομιμήσεις αὐτῆς τοῦ Θεοφάνη, ἄλλες τοιχογραφίες παίρνουν φανερό λαϊκὸ χαρακτήρα ποὺ ὁμοίως δὲν ἔχει τὴ συμπαθητικὴ μορφή τῶν πραγματικῶν λαϊκῶν ἔργων.

Ἡ φανερὴ αὐτὴ κατὰπτωση τῆς τοιχογραφίας μπορεῖ ἴσως νὰ ἐξηγηθῇ μὲ τὴν ἔλλειψη σπουδαίων τεχνιτῶν ποὺ μὲ τὴν ἰσχυρὴ τους καλλιτεχνικὴ προσωπικότητα νὰ δώσουν ζωὴ στὴ ζωγραφικὴ τοῦ τοίχου, ὅπως ἔγινε τὸ 16ο αἰῶνα.

Ἐνα ἄλλο χαρακτηριστικὸ γεγονὸς εἶναι ὅτι τὸ 17ο αἰῶνα δὲν ἀναφέρεται σχεδὸν οὔτε ἕνας Κρητικὸς τοιχογράφος. Οἱ περισσότεροι γνωστοὶ τεχνῖτες εἶναι ἀπ' τὴ Στερεὰν Ἑλλάδα κι' ἀπ' τὴν Πελοπόννησο. Οἱ Κρητικοί, ποὺ μέσα τους ζοῦσε ἀκμαία ἢ παλιὰ καλλιτεχνικὴ παράδοση, εἶχαν στραφῆ στὴ ζωγραφικὴ τῶν φορητῶν εἰκόνων. Γι' αὐτὸ ἴσως τώρα, τὸ 17ο αἰῶνα, ἡ εἰκόνα βρίσκεται, μὲ νέα μορφή, σὲ μέγιστη ἀκμὴ. Ὁ ἱερεὺς Ἐμμανουὴλ



Σ τ. Τζανκαρόλια. Ὁ Ἅγ. Ἰάκωβος ὁ Ἀδελφόθεος. Μουσείο Μπενάκη.

Τζάνες εἶναι ὁ ζωγράφος πού ἐκφράζει μέ τις εἰκόνες του τις νέες τάσεις καί τοὺς καινούργιους δρόμους πού πήρε ἡ ὀρθόδοξη ἀγιογραφία τὸ 17ο αἰώνα. Γεννήθηκε στὸ Ρέθυμνο τῆς Κρήτης γύρω ἀπ' τὸ 1610. Τὸ 1655 πηγαίνει στὴ Βενετία καί μένει ἐκεῖ μόνιμα ὡς τὸ θάνατό του στὰ 1690.

Τὸ παλιότερο ὡς τώρα γνωστὸ χρονολογημένο ἔργο του εἶναι τοῦ 1636. Ἀπὸ τότε ἀρχίζει ἡ καλλιτεχνική δράση τοῦ Τζάνε πού ἀπλώνεται στὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ 17ου αἰώνα καί πού ἀντιπροσωπεύεται ἀπὸ καταπληκτικὸν ἀριθμὸν εἰκόνων. Ἐτσι ὁ Τζάνες παρουσιάζεται σάν ἡ δεσπόζουσα καλλιτεχνική μορφή τοῦ 17ου αἰώνα στὴν ὀρθόδοξη ἀγιογραφία.

Ἀμέσως ἀπ' τὰ πρῶτα του ἔργα ὁ Τζάνες δείχνει ἕναν περίεργο δυϊσμὸ στὴν τεχνοτροπία του. Ζωγραφίζει δηλαδή εἰκόνες πού συνεχίζουν πιστὰ τὴν παλιὰν αὐστηρὴ παράδοση καί παράλληλα τὴν ἴδιαν ἐποχή, ἄλλες μὲ φανερὴ ἰταλικὴ ἐπίδραση. Αὐτὸς ὁ δυϊσμὸς θὰ μείνη τὸ πιὸ χαρακτηριστικὸ γνώρισμα τῆς τέχνης τοῦ Τζάνε σ' ὀλόκληρη τὴν καλλιτεχνική του σταδιοδρομία. Πολλές φορές διασκευάζει σὲ τεχνοτροπία ἐπηρεασμένη ἀπ' τὴν ἰταλικὴ τέχνη παλιές ὀρθόδοξες συνθέσεις καί μορφές ἀγίων καί ἄλλοτε δημιουργεῖ νέες πρωτότυπες εἰκόνες μέ δάνεια ἀπ' τὰ ἔργα τῶν μεγάλων Βενετῶν δασκάλων πού τὰ μεταφράζει στὴν πατροπαράδοτη τεχνική.

Ἡ τέχνη τοῦ Τζάνε, ἀντίθετα μέ τὴν τέχνη τῶν λίγο παλιότερων του ἀγιογράφων, δὲν ἀκολούθησε, ὅπως ἐκείνων, μιὰ σταθερὴ ἐξέλιξη ἀπ' τὴν αὐστηρὴ τεχνοτροπία τῆς ὀρθόδοξης παράδοσης πρὸς τὴν ἰταλίζουσα. Ὁ Τζάνες ἀμέσως ἀπ' τὰ πρῶτα του ἔργα φαίνεται νὰ ξέρη τὴν ἰταλικὴ τέχνη καί νὰ χρησιμοποιεῖ στοιχεῖα ἀπ' αὐτή, χωρὶς ν' ἀφήνη καί τὴν αὐστηρὴ πατροπαράδοτη τεχνοτροπία. Τὸ περίεργο αὐτὸ φαινόμενο τὸ βεβαιώνουν ἀπόλυτα οἱ χρονολογίες τῶν ἔργων του, γιατί ὁ Τζάνες εἶναι ἀπ' τοὺς λίγους ἀγιογράφους πού οἱ εἰκόνες του, στὸ μεγαλύτερό τους ποσοστὸ, ἔχουν γραμμένη τὴ χρονολογία.

Ὁ περίεργος αὐτὸς δυϊσμὸς πού χαρακτηρίζει ὀλόκληρο τὸ ἔργο τοῦ Τζάνε θὰ ἔπρεπε βέβαια νὰ ἔχη κάποια βαθύτερη αἰτία. Πραγματικά, μιὰ προσεχτικὴ μελέτη τῶν εἰκόνων του θὰ μᾶς πείση πὼς ἡ τεχνοτροπία πού ἰδιαίτερα συμπαθοῦσεν ὁ Τζάνες ἦταν ἡ ἰταλίζουσα. Μ' αὐτὴ ζωγράφισε τις πρωτότυπες δημιουργίες του καί τις διασκευές πού ἔκανε τῶν παλιῶν ὀρθόδοξων εἰκονογραφικῶν θεμάτων. Αὐτὴ ἡ ἰταλίζουσα τεχνοτροπία χαρακτηρίζει πραγματικά τὸ ἔργο του καί αὐτὴ εἶναι πού ἀληθινὰ ἀνταποκρίνεται στὶς κλίσεις καί στὸ πνεῦμα τοῦ 17ου αἰώνα. Τὸ πνεῦμα αὐτὸ τῆς ἐποχῆς τοῦ ὁ Τζάνες τὸ συνειδητοποιεῖ καί τὸ ἐκφράζει μέ τὴν ἰταλίζουσα τεχνοτροπία του.

Γεννιέται ὅμως τὸ πρόβλημα, γιατί ὁ Τζάνες, ἀν καί προτιμᾷ τὴν ἰταλίζουσα τέχνη, ὅμως ζωγραφίζει καί εἰκόνες μέ τὴν πιὸ αὐστηρὴ παλιὰ παράδοση. Ἡ λύση δὲ θὰ εἶναι πολὺ δύσκολη σὲ κείνον πού θὰ παρατηρήσῃ ὅτι οἱ εἰκόνες τοῦ Τζάνε μέ τὴν αὐστηρὴ τεχνοτροπία εἶναι, στὸ μεγαλύτερό τους ποσοστὸ, εἰκόνες δεσποτικές, δηλαδή εἰκόνες τοῦ Χριστοῦ, τῆς Παναγίας καί ἀγίων, πού προωρίζονταν γιὰ τὰ τέμπλα τῶν ἐκκλησιῶν. Σ' αὐτές ὁ ζωγράφος δὲ μπορούσε νὰ νεωτερίσῃ. Ἦταν ὑποχρεωμένος νὰ σεβαστῇ τὴν παλιὰ πα-

ράδοση, γιατί οἱ εἰκόνες οἱ ζωγραφισμένες σύμφωνα μέ τὰ παλιά πρότυπα ἦταν κείνες πού ἐνέπνεαν τὸ σεβασμὸ καὶ γιατί αὐτὴ ἦταν ἡ ἀπαίτηση κείνων πού παράγγελλαν τὶς εἰκόνες. Ἔτσι ἀναγκαστικά ἐκεῖ ὁ Τζάνες ἐργαζόταν σὲ τεχνοτροπία αὐστηρὴ πού κατὰ βάθος δὲ φαίνεται νὰ συμπαθοῦσε. Ἄν δὲν ὑποχρεωνόταν ἀπ' τοὺς πελάτες του, ποτὲ ἴσως ὁ Τζάνες δὲ θὰ χρησιμοποιοῦσε τὴν πατρὸπαράδοτη τεχνοτροπία.

Ἡ τέχνη τοῦ Τζάνε εἶχε τεράστια ἐπίδραση καὶ στὴν ἐποχὴ του καὶ ὕστερα. Τὸ δανεισμὸ Ἰταλικῶν στοιχείων, πού τὸν ὕψωσεν ὁ Τζάνες σὲ καλλιτέχνη κωσμοθεωρία, τὸν συνεχίζουν οἱ μεταγενέστεροι ἀγιογράφοι, ἀλλὰ χωρὶς καμιά πιὰ κατανόηση, μέ τρόπο καθαρά μηχανικό. Αὐτὸ εἶναι μιὰ ἀπ' τὶς αἰτίες, ἴσως ἡ πιὸ σοβαρὴ, πού θὰ ὀδηγήσουν τὸν ἐπόμενον αἰῶνα, ὅπως θὰ δοῦμε, τὴν ὀρθόδοξη ἀγιογραφία σὲ πλῆρη ἐξιταλισμὸ.

Τὴν ἐπίδραση αὐτὴ τοῦ Τζάνε καὶ τὶς συνέπειές της μᾶς τὶς δείχνει τὸ ἔργο ἐνὸς ἄλλου σύγχρονου τοῦ πολὺ σημαντικοῦ καὶ πολὺ γνωστοῦ ζωγράφου, τοῦ Θεόδωρου Πουλάκη πού γεννήθηκε στὰ Χανιά τῆς Κρήτης γύρω ἀπ' τὰ 1622 καὶ πέθανε τὸ 1692 στὴν Κέρκυρα. Ὁ Πουλάκης ἔμεινε ἀρκετὸ διάστημα στὴ Βενετία καὶ ἀργότερα, μετὰ τὴν ὀριστικὴ του ἐγκατάσταση στὴν Κέρκυρα, πολλὰς φορές ξαναπῆγε στὴ Βενετία.

Στὶς ἐξαιρετικὰ πολυάριθμες εἰκόνες τοῦ Πουλάκη δὲ βρίσκεται οὔτε μιὰ πού νὰ εἶναι ζωγραφισμένη μέ τὴν παλιὰν αὐστηρὴ τεχνοτροπία. Ὅλες ἔχουν στοιχεῖα Ἰταλικά, λιγώτερα ἢ περισσότερα, μερικὲς εἶναι σχεδὸν πιστὰ ἀντίγραφα Ἰταλικῶν ἔργων, ὅπου μάλιστα ὁ ζωγράφος προσπάθησε νὰ μιμηθῆ μέ τὴν τεχνικὴ τοῦ αὐτοῦ κι' αὐτὴν ἀκόμα τὴν ἐλαιογραφία.

Ἔτσι ὁ Πουλάκης ὄχι μόνον συνεχίζει τὸ δρόμο πού χάραξεν ὁ Τζάνες, ἀλλὰ προχωρεῖ πολὺ πιὸ πέρα. Ἡ Ἰταλικὴ δὲ ἐπίδραση δὲν τὸν ἐμποδίζει ἀπ' τὸ νὰ εἶναι ἓνας ζωγράφος ἐξαιρετικὰ ἀξιοπρόσεχτος καὶ γιὰ τὴ συνθετικὴ του δύναμη, πού τὴ βλέπει κανεὶς στὶς πολυπρόσωπες δημιουργίες του, ἀλλὰ καὶ στὴν ἐξαιρετικὴ λάμψη πού ἔχει τὸ χρῶμα στὰ ἔργα του, λάμψη πολλὰς φορές ἀνώτερη καὶ καλλίτερης ποιότητος ἀπ' αὐτὴν πού βρίσκεται κανεὶς στὶς εἰκόνες τοῦ Τζάνε.

Ὁ 18ος αἰῶνας. Ἡ τοιχογραφία τὸ 18ο αἰῶνα παρουσιάζει κάποιαν ἀξιόλογη ἀκμὴ πού κυρίως ὀφείλεται σ' ἓναν ἀρκετὰ ἀξιοπρόσεχτο ζωγράφο, τὸ Γεώργιο Μάρκου ἀπ' τὸ Ἄργος. Τὸ παλιότερο γνωστὸ του ἔργο εἶναι οἱ τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Πετράκη στὴν Ἀθήνα πού ἔγιναν στὰ

1719. Τὸ τελευταῖο εἶναι ἡ τεράστια διακόσμηση τῆς Φανερωμένης στὴ Σαλαμίνα πού ὁ Μάρκου τὴν τελείωσε μέ τοὺς μαθητὲς του στὰ 1735.

Στὴ Μονὴ Πετράκη ὁ Μάρκου εἶναι ἐξαιρετικὰ συντηρητικὸς. Ἐκεῖ φαίνεται καθαρά ἡ προσπάθειά του νὰ ξαναγυρίσῃ στὴν αὐστηρὴ τέχνη τῶν Κρητικῶν ἀγιογράφων τοῦ 16ου αἰῶνα. Ἡ Φανερωμένη εἶναι τὸ ἔργο πού ἐξαιρετικὰ ὑμνήθηκε καὶ θαυμάστηκε ἀπ' τοὺς παλιότερους, ὄχι τόσο γιὰ τὴν τέχνη του, ὅσο γιὰ τὸν καταπληκτικὸν ἀριθμὸ τῶν πολυπρόσωπων σκηνῶν καὶ τῶν ἀγίων. Πραγματικά, νομίζει κανεὶς πὼς ὁ Μάρκου θέλησε νὰ περιλάβῃ στὴ διακόσμηση τῆς Φανερωμένης ὅλες τὶς εἰκονογραφικὲς σκηνές καὶ ὅλες τὶς μορφές ἀγίων πού δημιούργησε ἀπ' τὴ βυζαντινὴ ἐποχὴ ὡς τὶς ἡμέρες του ἡ ὀρθόδοξη ἀγιογραφία. Μὰ στὴ Φανερωμένη



Τὸ τέμπλο τῆς Φανερωμένης στὴ Ζάκυνθο πρὶν ἀπ' τὴν καταστροφὴ.

(Φωτογραφία Π. Παπαχατζηδάκη).

ἡ τέχνη τοῦ Μάρκου δὲν εἶναι ὁμοία συντηρητικὴ, ὅπως δεκάξη χρόνια νωρίτερα, τὸ 1719, στὴ Μονὴ Πετράκη. Κάποιο ἴσως ταξίδι στὴ Βενετία καὶ ἡ γνωριμία τῆς τέχνης τῶν Βενετῶν ζωγράφων, ὅπως καὶ τῶν εἰκόνων τοῦ Τζάνε, ἐπηρέασαν τὴν τεχνοτροπία του. Στὴ Φανερωμένη ἡ ἰταλικὴ ἐπίδραση εἶναι ἐκδηλῆ, ὅπως καὶ ἡ μίμηση εἰκόνων τοῦ Τζάνε ποὺ βρίσκονται στὴ Βενετία. Ἡ τεχνικὴ ἀπ' τὸ ἄλλο μέρος, παρ' ὅλη τὴν ἀναμφισβήτητη μαστοριά τοῦ Μάρκου, δείχνει καθαρὰ σημεῖα παρακμῆς.

Ὁ Μάρκου εἶναι ὁ τελευταῖος ἀντιπρόσωπος τῆς παλιᾶς ὀρθόδοξης παράδοσης καὶ οἱ τοιχογραφίες του στὴ Φανερωμένη ἡ τελευταία ἀξιόλογη διακόσμηση. Ὑστερ' ἀπ' τὸ Μάρκου, ἰδίως ἀπ' τὰ μέσα τοῦ 18ου αἰώνα, ἡ τοιχογραφία πέφτει ὅλο καὶ σὲ μεγαλύτερη παρακμῆ. Οἱ ζωγράφοι ἀπ' τὴν Ἠπειρο κι' ἀπ' τὴ Δυτικὴ Μακεδονία ποὺ κοσμοῦν τὶς ἐκκλησίες εἶναι μετριώτατοι καὶ οἱ τοιχογραφίες τους ἔργα λαϊκά.

Ὁμοία κατάπτωση τῆς τοιχογραφίας βρίσκουμε τὴν ἴδιαν ἐποχὴ καὶ στὸ Ἅγιον Ὄρος. Περισσότερη ὁμῶς σημασία ἀπ' τὴν τέχνη ἔχει τὴν ἐποχὴ αὐτὴ στὸ Ἅγιον Ὄρος ἡ παρουσία τοῦ ἱερομόναχου Διονυσίου ἀπ' τὸ Φουρνᾶ τῶν Ἀγρῶν. Ὁ Διονύσιος μᾶς ἐνδιαφέρει, ὄχι γιὰ τὶς μετριώτατες τοιχογραφίες καὶ εἰκόνες του, ὅσο γιὰ τὸ βιβλίον του, τὴν περίφημη Ἑρμηνεῖα τῶν ζωγράφων, ἕνα δηλαδὴ ἐγχειρίδιο τεχνικὸ καὶ εἰκονογραφικὸ ποὺ ἔγραψε γιὰ χρῆση τῶν ἀγιογράφων. Ὁ πρόλογος τοῦ βιβλίου αὐτοῦ εἶναι ἕνα κήρυγμα ἐπιστροφῆς στὴν παλιὰ παράδοση, ὄχι πιά τῶν Κρητικῶν δασκάλων τοῦ 16ου αἰώνα, ἀλλὰ στὴν παράδοση τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων. Πρότυπο γιὰ τοὺς ἀγιογράφους πρέπει νὰ εἶναι, σύμφωνα μὲ τὴ θεωρία τοῦ Διονυσίου, τὰ ἔργα τοῦ Πανσέληνου, δηλαδὴ οἱ τοιχογραφίες ποὺ ζωγράφισε ὁ Πανσέληνος στὶς ἀρχές τοῦ 14ου αἰώνα στὸ Πρωτᾶτο τῶν Καρυῶν τοῦ Ἁγίου Ὄρους. Τὸ κήρυγμα αὐτὸ τοῦ Διονυσίου φαίνεται πῶς γιὰ ἕνα διάστημα εἶχε κάποιαν ἀπήχηση, γιατί σὲ πολλὰ ἀγιορεῖτικα μοναστήρια βρίσκονται τοιχογραφίες τοῦ 18ου αἰώνα ποὺ ἀντιγράφουν, χωρὶς βέβαια καμιὰ κατανόηση, τὶς ὑπέροχες μορφές τοῦ Πανσέληνου στὸ Πρωτᾶτο.

Ὅλα ὁμῶς αὐτὰ ἦταν οἱ τελευταῖες ἀναλαμπές. Στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 18ου αἰώνα καὶ στὸ Ἅγιον Ὄρος καὶ σ' ὅλη τὴν ἄλλη Ἑλλάδα, ἐκτός, ὅπως θὰ δοῦμε, ἀπ' τὴν Ἐπτάνησο, ἡ θρησκευτικὴ ζωγραφικὴ εἶχε πιά πάρει μορφή ἐντελῶς λαϊκῆ.

Ἡ ζωγραφικὴ τῆς φορητῆς εἰκόνας στὶς ἀρχές τοῦ 18ου αἰώνα συνεχίζει τὸ δρόμο

ποὺ εἶχαν χαράξει τὸ 17ο ὁ Τζάνεσ καὶ ὁ Πουλάκης. Ἐνας ἀπ' τοὺς πιὸ ἀντιπροσωπευτικοὺς ἀγιογράφους, ποὺ ἡ καλλιτεχνικὴ του δράση ἀρχίζει στὰ τέλη τοῦ 17ου καὶ προχωρεῖ στὸ 18ο, ὅλο καὶ πλησιάζοντας περισσότερο στὰ ἰταλικά πρότυπα, εἶναι ὁ ἱεροδιάκονος καὶ ὕστερα ἱερομόναχος Στέφανος Τζανκάρολας ἀπ' τὴν Κέρκυρα. Στὶς εἰκόνες ποὺ ζωγράφισε γιὰ τὴν οἰκογενειακὴ του ἐκκλησία στὴν Κέρκυρα, καθὼς καὶ γιὰ ἄλλες ἐκκλησίες, προσπαθεῖ ἀκόμα νὰ συγκρατηθῆ στὴν παλιὰ παράδοση. Μὰ πολὺ σύντομα παρασύρεται κι' αὐτὸς ἀπ' τὴ γοητεία τῆς ἰταλικῆς ζωγραφικῆς. Ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας μὲ σκηνές ἀπ' τὸν Ἀκάθιστον ὕμνο, ποὺ ζωγράφισε τὸ 1700 γιὰ τὸ μοναστήρι τῶν Σισίων στὴν Κεφαλληνία, εἶναι πιστότατο ἀντίγραφο μιᾶς ἀπ' τὶς Παναγίες τοῦ Ραφαήλ. Ἐκεῖ μάλιστα προσπάθησε νὰ μιμηθῆ μὲ τὴν τεχνικὴ τοῦ αὐγοῦ καὶ αὐτὴν ἀκόμα τὴν ἐλαιογραφία, ὅπως εἶδαμε ὅτι εἶχε κάνει πρὶν ἀπ' αὐτὸν κι' ὁ Πουλάκης.

Αὐτὴ ἡ προσπάθεια τῶν ἀγιογράφων ὄχι μόνο ν' ἀντιγράφουν αὐτούσιους τοὺς ἰταλικοὺς πίνακες, μὰ καὶ νὰ μιμηθοῦν τὴν τεχνικὴ τῆς ἐλαιογραφίας ποὺ μ' αὐτὴ εἶναι ζωγραφισμένοι, χρησιμοποιώντας τὴν πατροπαράδοτη ζωγραφικὴ τοῦ αὐγοῦ, εἶναι ἕνα χαρακτηριστικὸ τῆς τέχνης τοῦ 18ου αἰώνα. Ὁ Ν. Καλέργης, ὁ Δ. Νομικός καὶ πολλοὶ ἄλλοι ἀκόμα σύγχρονοι τοῦ Τζανκάρολα ἔκαναν στὸ εἶδος αὐτὸ πραγματικὰ θαύματα.

Ἡ ἀπομίμηση ὁμῶς αὐτὴ τῆς τεχνικῆς ἐλαιογραφίας σημαίνει καὶ τὸ τέλος τῆς ὀρθόδοξης ζωγραφικῆς στὴν Ἐπτάνησο. Ἡ τεχνικὴ τῆς ζωγραφικῆς μὲ χρώματα ποὺ ἔχουν γιὰ κολλητικὸ μέσο τὸν κρόκο τοῦ αὐγοῦ δίνει ὠρισεμένα ζωγραφικὰ ἀποτελέσματα, αὐτὰ ἀκριβῶς ποὺ δίνουν τὸν ξεχωριστὸ της χαρακτήρα στὴν εἰκόνα τῆς ὀρθόδοξης παράδοσης. Ἡ τεχνικὴ τοῦ αὐγοῦ εἶν' ἐκείνη ποὺ ἐπὶ αἰῶνες χρησιμοποίησαν οἱ Ἕλληνες ἀγιογράφοι καὶ ποὺ οἱ Κρητικοί, καὶ μάλιστα ὁ Δαμασκηνός, τῆς ἔδωσαν τὴν κλασσικὴ, θὰ ἔλεγε κανεὶς, μορφή τῆς στὶς εἰκόνες τῆς Τουρκοκρατίας. Ἡ χρησιμοποίησις λοιπὸν τῆς τεχνικῆς αὐτῆς τοῦ αὐγοῦ γιὰ τὴν ἀπομίμηση τῆς ἐλαιογραφίας τῶν ἰταλικῶν πινάκων, ζωγραφικῆς δηλαδὴ μὲ βάσεις ἐντελῶς ἀντίθετες ἀπ' τὴν τεχνικὴ τοῦ αὐγοῦ, εἶν' ἕνα σημάδι ποὺ δείχνει καθαρὰ πῶς κι' ὁ τελευταῖος δεσμὸς μὲ τὴν παλιὰ παράδοση ἔχει κοπῆ. Δὲ μένει πιά γιὰ τοὺς ἀγιογράφους αὐτοὺς παρά ὁ παραμερισμὸς τῆς τεχνικῆς τοῦ αὐγοῦ ποὺ τοὺς ἔγινε περιττὴ, ἴσως δὲ καὶ ἐνοχλητικὴ, καὶ ἡ ἐλεύθερη χρησιμοποίησις τῆς ἐλαιογραφίας. Αὐτὸ πραγματικὰ ἔγινε στὴν Ἐπτάνησο.

Ἡ ἐξιταλισμένη ζωγραφικὴ στὴν Ἐπτάνησο.

Κεῖνος ποὺ ἔσπασε καὶ τὸν τελευταῖο πιά δεσμό μετὰ τὴν ὀρθόδοξη παράδοση καὶ ποὺ ἔγινε ὁ εἰσηγητὴς τῆς ἐξιταλισμένης ζωγραφικῆς στὴν Ἐπτάνησο εἶναι ὁ Παναγιώτης Δοξαράς. Γεννήθηκε στὴν Πελοπόννησο, ἡ πόλη δὲν εἶναι γνωστὴ μετὰ βεβαιότητα, ἴσως εἶναι ἡ Καλαμάτα, γύρω ἀπ' τὸ 1662, μεγάλωσε ὁμοῦ στὴ Ζάκυνθο καὶ πέθανε στὴν Κέρκυρα τὸ 1729. Ὁ πρῶτος του δάσκαλος στὴ ζωγραφικὴ ἦταν ὁ Λέος Μόσκος, ἕνας πολὺ ἀξιόλογος ἀγιογράφος ποὺ ζοῦσε στὴ Ζάκυνθο καὶ ἐργαζόταν σύμφωνα μετὰ τὴν παλιὰ παράδοση. Ἔτσι ὁ Δοξαράς ξεκίνησε ὡς ἕνας ζωγράφος ποὺ συνέχιζε τὴν παλιὰ ὀρθόδοξη τέχνη. Γυρίζοντας ὁ Δοξαράς στὴ Ζάκυνθο ὕστερ' ἀπὸ μακριὰν ἀπουσία καὶ σὲ ἄλλα μέρη καὶ στὴν Ἰταλία, ὅπου σπούδασε τὴν Ἰταλικὴ ζωγραφικὴ, δὲν ἦταν πιά ὁ ἴδιος. Ἦταν ἕνας Ἰταλὸς ζωγράφος ποὺ ὄχι μόνον εἶχεν ἀπαρνηθῆ τὴν παλιὰν ὀρθόδοξη ζωγραφικὴ, κείνην ποὺ εἶχε μόθει στὰ νιάτα του κοντὰ στὸ Λέο Μόσκο, μὰ καὶ ποὺ αἰσθανόταν γι' αὐτὴ ὄχι λίγη περιφρόνηση.

Γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ ἀξία τοῦ Δοξαρά δὲν μποροῦμε σήμερα νὰ ξέρουμε πολλὰ πράγματα. Μιὰ εἰκόνα τῆς πρώτης περιόδου τῆς τέχνης του, ὅταν ἀκόμα ζωγράφιζε σύμφωνα μετὰ τὴν παλιὰ παράδοση, ἔχει τὴν ὑπογραφή του, ποὺ κι' ἂν ἀκόμα εἶναι γνήσια, ὑπάρχουν πολλὲς ἀμφιβολίες γι' αὐτό, δὲ μπορεῖ σὲ τίποτα νὰ μᾶς βοηθήσει, γιατί εἶναι πολλὲς φορές ξαναζωγραφισμένη. Τὸ σπουδαιότερο ἔργο τῆς δεύτερης περιόδου του, δηλαδὴ τῆς ἐξιταλισμένης ζωγραφικῆς του, οἱ συνθέσεις του στὴν οὐρανία (δηλαδὴ στὸ ταβάνι) τῆς ἐκκλησίας τοῦ Ἁγίου Σπυρίδωνος στὴν Κέρκυρα, δὲν ὑπάρχουν πιά. Ἐχουν ἀντικατασταθῆ μετὰ νεώτερα ἀντίγραφα.

Ὁ Δοξαράς ὁμοῦ προσπάθησε νὰ διαδώσει στὴν Ἐπτάνησο τὴν ἐξιταλισμένη τέχνη ὄχι μόνον μετὰ τὰ ζωγραφικὰ του ἔργα, ἀλλὰ καὶ μετὰ τὰ βιβλία του. Ἔτσι μεταφράζει τὸ *Traffato della pittura* τοῦ Λεονάρδου *da Vinci* καὶ λίγο ἀργότερα γράφει ἕνα μικρὸ πρωτότυπο ἔργο τὸ *Περὶ ζωγραφίας*. Τὸ μικρὸ αὐτὸ βιβλίο εἶν' ἕνας ὕμνος γιὰ τοὺς μεγάλους Ἰταλοὺς ζωγράφους, καὶ μάλιστα τοὺς Βενετούς. Ἡ μόνη σχεδὸν πρακτικὴ ὁδηγία ποὺ βρίσκει κανεὶς κεῖ μέσα εἶν' ἕνας πολὺ μακρὸς κατάλογος εὐρωπαϊῶν ζωγράφων, κατὰ προτίμησιν Ἰταλῶν, ποὺ οἱ νέοι ζωγράφοι θὰ ἔπρεπε νὰ μελετήσουν τὰ ἔργα τους καὶ νὰ δανείζονται ἀπ' αὐτὰ ὅ,τι θὰ εὕρισκαν χρήσιμο γιὰ τὴν δικήν τους συνθέσει. Ἄν παραβάλλῃ κανεὶς τὸ μικρὸ αὐτὸ βιβλίο τοῦ

Δοξαρά μετὰ τὴν Ἑρμηνεία τῶν ζωγράφων τοῦ Διονυσίου, ποὺ γράφτηκε γύρω ἀπ' τὰ ἴδια χρόνια, θὰ παρατηρήσῃ πόσο μεγάλη ἀπόσταση χωρίζει τὰ νέα αὐτὰ καλλιτεχνικὰ κηρύγματα τοῦ Δοξαρά ἀπ' τὴν παλιὰν ὀρθόδοξη παράδοση ποὺ ἀντιπροσωπεύει ὁ Διονύσιος, ἔστω καὶ ξεπεσμένη πιά καὶ χωρὶς ζωῆ. Τὴ στιγμὴ ποὺ ὁ Δοξαράς συμβουλεύει τὴν χρησιμοποίησιν τῶν ἔργων τῶν Ἰταλῶν ὡς τὴ μόνη πηγὴ ἐμπνευσης, ὁ Διονύσιος ἀγωνίζεται γιὰ τὴν ἐπιστροφὴν στὴν τέχνην τῶν μεγάλων βυζαντινῶν δασκάλων τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων.

Τὸ κήρυγμα τοῦ Δοξαρά βρῆκε πολλοὺς ὁπαδοὺς στὴν Ἐπτάνησο, ἰδιαιτέρως μάλιστα στὴ Ζάκυνθο. Ὁ γιὸς του Νικόλαος Δοξαράς, ἐκτὸς ἀπὸ ἄλλους μικρότερους πίνακες, ζωγραφίζει ἀπ' τὰ 1735 ὡς τὰ 1762, μετὰ μακρόχρονες στὸ μεταξὺ διακοπές, τὴν οὐρανία τῆς ἐκκλησίας τῆς Φανερωμένης στὴ Ζάκυνθο, ποὺ καταστράφηκε στοὺς σεισμούς, ἐκτὸς ἀπὸ ἕνα κομάτι ποὺ τὸν καιρὸ τῆς καταστροφῆς βρισκόταν στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη γιὰ ἐπισκευή. Ἀκολουθοῦν πολλοὶ ἄλλοι ποὺ ἀνάμεσά τους διακρίνονται ὁ Ν. Κοτούζης (1741—1813) καὶ ὁ Ν. Καντοῦνης (1707—1834). Ὅλοι αὐτοὶ δὲν ἔχουν πιά καμιά σχέση μετὰ τὴν ὀρθόδοξη παράδοση ὄχι μόνον στὴν τεχνοτροπία, μὰ καὶ σ' αὐτὴ τὴν εἰκονογραφία τους. Τὰ ἔργα τους θὰ μπορούσαν ἀξιόλογα νὰ κοσμήσουν μιὰ καθολικὴ ἐκκλησία.

Πόσο ξένη στάθηκε στὸ ἑλληνικὸ θρησκευτικὸ αἶσθημα ἡ ἐξιταλισμένη αὐτὴ ζωγραφικὴ δείχνει τὸ γεγονός ὅτι ἔμεινε ἄγνωστη σ' ὅλη τὴν ὑπόλοιπὴ Ἑλλάδα. Περιορίστηκε στὴν Ἐπτάνησο, ἰδιαιτέρως στὴ Ζάκυνθο. Ἀλλὰ καὶ στὴν Ἐπτάνησο ἡ ἐποχὴ τῆς ἀκμῆς τῆς στάθηκε πολὺ σύντομη. Κοντὰ ἕναν αἰῶνα ὕστερ' ἀπ' τὸ κήρυγμα τοῦ Π. Δοξαρά εἶχε πέσει σὲ παρακμὴ. Ἦταν ἕνα ξένο φυτὸ ποὺ δὲν μπόρεσε νὰ ριζώσῃ καὶ νὰ ζήσει οὔτε στὴν Ἐπτάνησο.

Τὴν παραμονὴν τῆς Ἑλληνικῆς Ἐπαναστάσεως ἡ θρησκευτικὴ ζωγραφικὴ στίς Ἑλληνικὰς χώρας παρουσίαζε δυὸ μορφὰς ἀπόλυτα ξεχωρισμένους. Στὴν ἡπειρωτικὴν Ἑλλάδα φυτοζωοῦσε μιὰ τέχνη καθαρὰ πιά λαϊκὴ, μὰ ποὺ διατηροῦσε ὁπωσδήποτε ἀκόμα κάποιες ἀναμνήσεις τῆς παλαιᾶς ὀρθόδοξης ἀγιογραφίας. Στὴν Ἐπτάνησο κυριαρχοῦσε ἡ ἐξιταλισμένη ἐλαιογραφία, μὰ κι' αὐτὴ, ὅπως εἶδαμε, στὸ στάδιο τῆς παρακμῆς.

Ἔτσι μποροῦμε νὰ ποῦμε πὼς δταν ἄρχισε ἡ Ἐπανάσταση ἡ παλιὰ ὀρθόδοξη παράδοση οὐσιαστικὰ δὲν ὑπῆρχε πιά. Ὁ δρόμος τῆς εἶχε τελειώσει.

## ΤΑ ΞΥΛΟΓΛΥΠΤΑ ΤΕΜΠΛΑ

Ἐκτός ἀπ' τῆ μεγάλης τέχνης, τὴν ἀρχιτεκτονικὴν δηλαδή καὶ τὴ ζωγραφικὴν, στὰ χρόνια τῆς Τουρκοκρατίας ἀναπτύχθηκαν καὶ εὐδοκίμησαν πολλοὶ κλάδοι τῆς μικροτεχνίας, τὰ χρυσοκέντητα ἀμφια, ἡ ἀργυροχοϊκὴ καὶ ἄλλοι ἀκόμα. Ἡ ἐξέταση ὧν αὐτῶν ὁμοῦ βγαίνει ἀπ' τὰ πλαίσια τοῦ δικοῦ μας κύκλου. Ἡ μελέτη τους εἶναι ἔργο κείνων ποὺ ἀσχολοῦνται μὲ τὴν ἱστορία τῆς λαϊκῆς χειροτεχνίας, γιατί, μ' ὅλο ποὺ συνεχίζουν τὴν παλιὰ παράδοση. ἔχουν ὁμοῦ χαρακτῆρα λαϊκό.

Θὰ ἤθελα μόνο, τελειώνοντας, νὰ προσθέσω δυὸ λέξεις γιὰ τὰ ξυλόγλυπτα ποὺ κοσμοῦν τίς ἐκκλησίες τῆς Τουρκοκρατίας, δηλαδή γιὰ τὰ τέμπλα κατὰ πρῶτο λόγο, γιὰ τὰ προσκυνητάρια, τοὺς ἀμβωνες, τοὺς ἐπισκοπικοὺς θρόνους κ. ἄ. Καὶ τοῦτο, γιατί, ὅπως θὰ δοῦμε, ἡ ξυλογλυπτικὴ εἶναι ἕνας σχεδὸν νέος κλάδος τέχνης ποὺ παρουσιάζεται στὰ χρόνια τῆς Τουρκοκρατίας καὶ δὲ φαίνεται νὰ συνεχίζει καμιά παλιότερη παράδοση.

Ἡ μελέτη τῆς ξυλογλυπτικῆς μόλις τὰ τελευταῖα χρόνια ἄρχισε νὰ γίνεται κάπως συστηματικὰ. Γι' αὐτὸ δὲν εἶναι ἀκόμα εὐκόλο νὰ μιλήσουμε γιὰ τὴν ἐξέλιξη τοῦ κλάδου αὐτοῦ. Ἀπ' ὅ,τι ὁμοῦ εἶναι ὡς τώρα γνωστὸ, βγαίνει τὸ συμπέρασμα πὼς στὴν ξυλογλυπτικὴ περισσότερο παρὰ σὲ ὁποιοδήποτε ἄλλον κλάδο χειροτεχνίας ἡ δυτικὴ ἐπίδραση εἶναι ἀπόλυτα φανερὴ. Αὐτὸ μπορεῖ εὐκόλα νὰ τὸ ἐξηγήσει κανεὶς, ἂν ἔχη ὑπ' ὄψη του ὅτι τὰ ξυλόγλυπτα τέμπλα, ἂν κι' ἀρχίζουν ἴσως, ποὺ κι' αὐτὸ δὲν εἶναι ἀπόλυτα ἐξακριβωμένο, ἀπ' τὰ τελευταῖα βυζαντινὰ χρόνια, ὁμοῦ ἡ χρῆση τους γενικεύεται τὴν ἐποχὴ τῆς Τουρκοκρατίας. Εἶναι δηλαδή, ὅπως εἶπαμε καὶ παραπάνω, κυρίως ἕνα δημιούργημα τῶν αἰώνων ποὺ ἀκολούθησαν τὴν ἄλωση. Δὲν πρόκειται λοιπὸν στὴν πραγματικότητά γιὰ τὴ συνέχιση τῆς βυζαντινῆς παράδοσης, γιατί τὸ βυζαντινὸ τέμπλο ἦταν μαρμάρινο ἢ χτιστό, χαμηλὸ σχετικὰ, καὶ πρὸ πάντων δὲν εἶχε εἰκόνες. Ἔτσι ἀπ' τὰ παλιότερα ἀκόμα σωζόμενα ξυλόγλυπτα τέμπλα, ποὺ

ζήτημα εἶναι ἀνφάνουν χρονολογικὰ ὡς τὰ τέλη τοῦ 16ου αἰώνα, ἡ δυτικὴ ἐπίδραση εἶναι φανερὴ. Ἡ διακόσμηση στὰ παλιότερα εἶναι ἀκόμα κάπως πιὸ λιτὴ, μὰ ὀσοκατεβαίνουμε χρονολογικὰ, τόσο καὶ γίνεται πιὸ πολύπλοκη καὶ πιὸ φορτωμένη καὶ τόσο ἡ τεχνοτροπία πλησιάζει ὅλο καὶ περισσότερο στὸ ἰταλικὸ μπαρόκ.

Σὰν σύνολο τοῦ τὸ ξυλόγλυπτο τέμπλο εἶν' ἕνα κατασκευάσμα βαρὺ ποὺ σ' αὐτὸ δὲ μπορεῖ τὸ μάτι οὔτε νὰ ξεδιαλύνῃ τίποτα οὔτε ν' ἀπομονώσῃ ἕνα κομμάτι. Μέσα ὁμοῦ σ' αὐτὸν τὸν κυκεῶνα ὑπάρχουν λεπτομέρειες χαριτωμένες καὶ πολὺ ἀξιόπρόσεχτες. Ἐκτός ἀπὸ κάθε εἶδους ζῶα, πουλιά, καρπούς, λουλούδια, κ. ἄ. βρίσκει κανεὶς πολλὰς φορές ἐκεῖ σὲ μικρογραφία ὀλόκληρες εἰκονογραφικὰς συνθέσεις ἀπ' τὴν Παλιὰ Διαθήκη κι' ἀπ' τὸ Εὐαγγέλιο ἢ μορφές ἀγίων δουλεμένες, ὄχι σπάνια, μὲ ἐξαιρετικὴ λεπτότητα, μὲ τέχνη καὶ μὲ ζωντάνια. Ἀκόμα καὶ δημιουργήματα τῆς λαϊκῆς φαντασίας, γοργόνες κ. ἄ. προβάλλουν μέσ' ἀπ' τὰ πυκνὰ φυτικὰ κοσμήματα ἢ καὶ παλιὰς μυθολογικῆς μορφῆς, ὅπως οἱ Κένταυροι καὶ οἱ Σειρήνες ποὺ τίς ἔμπασε στὸ λαϊκὸ θεματολόγιο ὁ περίφημος Φυσιολόγος, τὸ πολυδιαβασμένο, δηλαδή παλιὸ βιβλίον ποὺ περιγράφει τὰ ζῶα, πραγματικὰ ἢ φανταστικὰ, καὶ τίς θαυμαστὰς τους ἰδιότητες.

Πρόκειται λοιπὸν γιὰ ἕναν κλάδο τῆς λαϊκῆς τέχνης ποὺ παρουσιάζει στὰ χρόνια τῆς Τουρκοκρατίας ἐξαιρετικὸ ἐνδιαφέρον καὶ ποὺ ἡ συστηματικὴ μελέτη του δὲν ἔχει γίνει ἀκόμα. Ὅταν κάποτε μελετηθοῦν συστηματικὰ τὰ ξυλόγλυπτα τέμπλα, καθὼς καὶ τὰ ἄλλα ἔργα ξυλογλυπτικῆς, ποὺ ὁ ἀριθμὸς τους εἶναι ἀπίστευτα μεγάλος, θὰ ποσοθεθῇ ἕνα σπουδαιότατο κεφάλαιο στὴν ἱστορία τῆς θρησκευτικῆς, μὰ προπάντων τῆς λαϊκῆς τέχνης τῆς Τουρκοκρατίας. Ἡ μελέτη ὁμοῦ αὐτῆ ἢ συστηματικὴ πρέπει νὰ γίνῃ σύντομα, γιατί οἱ πυρκαγιές, τὸ σαράκι, ἡ ὑγρασία καὶ ἡ ἀνακαινιστικὴ μανία τῶν φιλόκαλων ἐπιτρόπων τῶν ἐκκλησιῶν θὰ ἐξαφανίσουν ὅ,τι μᾶς ἄφησαν οἱ παλιὸι μαστόροι.

Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ

Καθηγητὴς τοῦ Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης

