

ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ



Ο ΚΟΣΜΟΣ ΚΑΙ ΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ
Ὁ Ἑλληνισμὸς τῆς Ἀμερικῆς
ΧΡΙΣΤΟΥΓΕΝΝΑ 1955

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΤΟΜΕΑΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ
ΕΡΕΥΝΗΤΗΡΙΟ ΕΡΕΥΝΩΝ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ
ΛΟΓΙΚΗΣ ΑΝΚΑΘΙΣΤΗΣ ΚΟΜΙΤΗΣ

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 κατὰπτωσης τῆς ἀρχιτεκτονικῆς εἶναι σύγχρονα περίοδοι ἀκμῆς ἢ κατὰπτωσης 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 κατὰπτωση 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 ραγιάδων 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 ραγιάδες τὴν ἄδεια γιὰ τὴν ἀνέγερση μιᾶς ἐκκλησίας. Οἱ ἐκκλησίες ὁμῶς τῶν μοναστηριῶν ἦταν, ὅπως εἶπαμε, μεγάλες κ' ἐπιβλητικὲς γιὰ τὴν ἀνάστασις, 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 χτίζουν 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 ὕλικά, οἱ ἀρχιτεκτονικὲς μορφές 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 ἀρχές 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 αὐτῆ μορφῆ 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 συμφω-

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

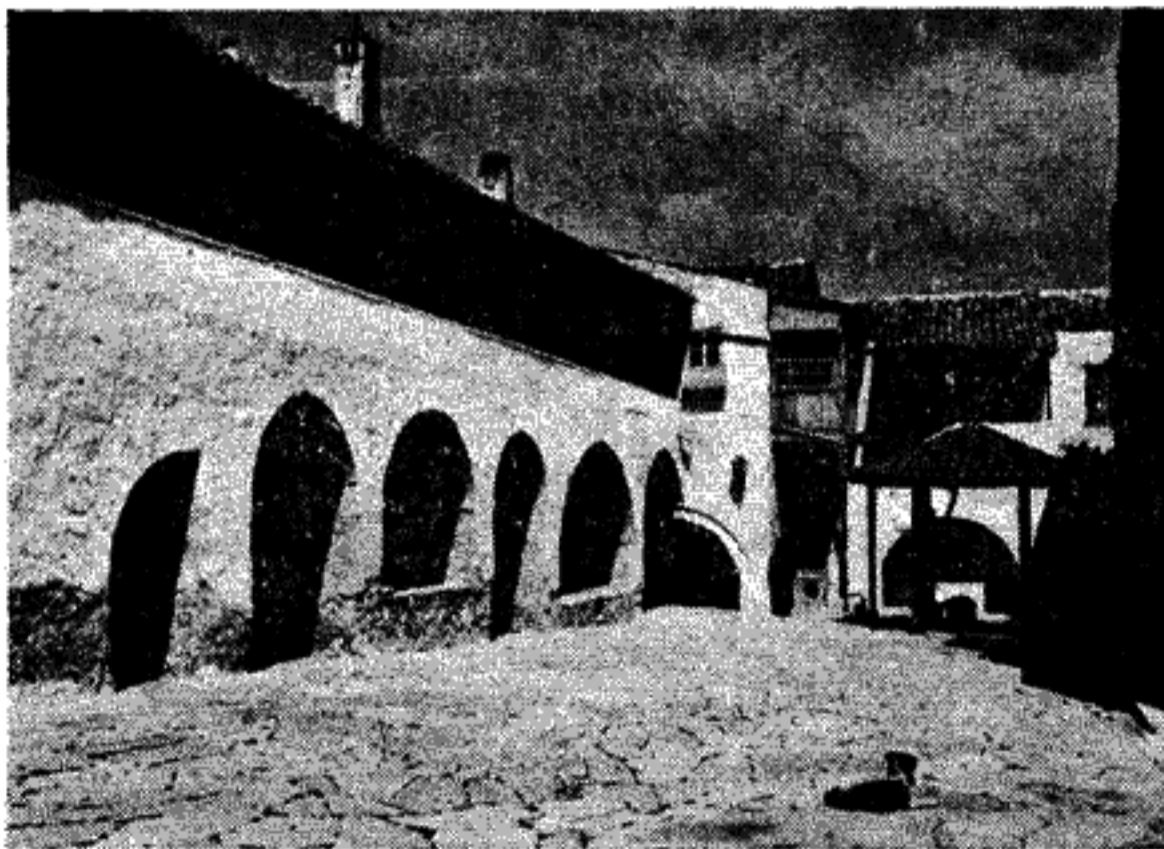
Ὅπως εἶπαμε καὶ παραπάνω, ἡ ζωγραφικὴ, τοιχογραφία δηλαδὴ καὶ φορητὴ εἰκόνα, ἀντίθετα μὲ τὴν ἀρχιτεκτονική, παρουσιάζεται μὲ νέαν ἀκμὴ στὰ χρόνια τῆς Τουρκοκρατίας καὶ εἶναι ἀσφαλῶς ἡ πιὸ ἀξιόλογη ἐκδήλωση τῆς ἐκκλησιαστικῆς τέχνης στοὺς αἰῶνες ποὺ ἀκολούθησαν τὴν ἄλωση.

Οἱ ἀγιογράφοι τῆς Τουρκοκρατίας ὄχι μόνον συνεχίζουν τὴν εἰκονογραφικὴ παράδοση τῆς τελευταίας βυζαντινῆς ἐποχῆς, δηλαδὴ τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων, ἀλλὰ καὶ τὴν πλουτίζουν μὲ τὴ δημιουργία νέων τύπων καὶ νέων συνθέσεων. Ἡ συνέχιση αὐτῆ 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 αὐτῆ ποὺ συνήθως τὴ λέμε Κρητικὴ, καὶ τοῦτο, γιατί ἐκεῖνοι ποὺ τῆς ἔδωσαν τὴν ὀριστικὴν μορφὴ 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 δηλαδὴ ἐκεῖνη 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 Νικητῆρ: 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 ἀδριάν ἐκτέλεση, χωρὶς πολλὰς λεπτομέρειες, ποὺ ὄχι μόνο 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 κοντά. 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 αἰῶνα, 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 αἰῶνα, 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.

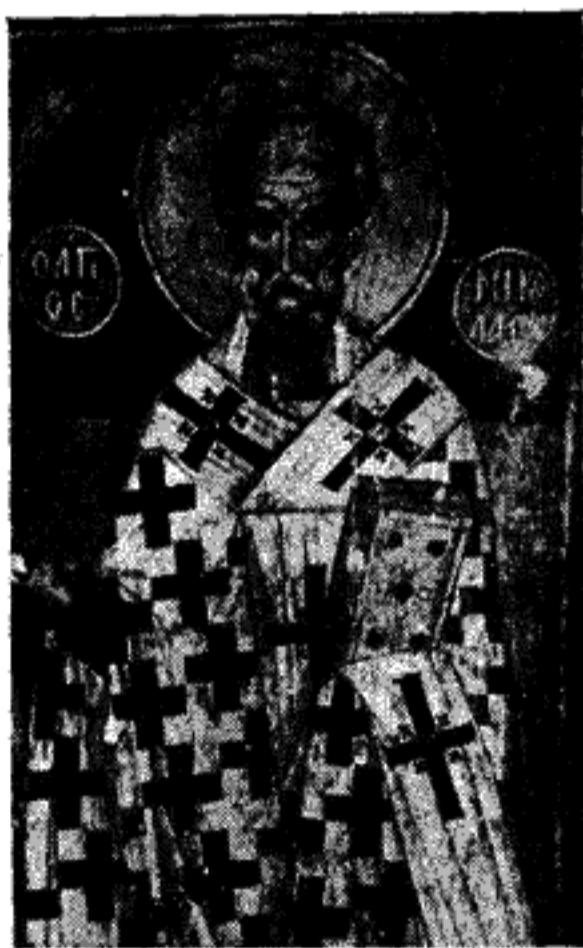
Στὸ εὐλογοῦ ἐρώτημα, ποιοὶ ἦταν οἱ λόγοι ποὺ προκάλεσαν τὴ δημιουργία τῆς ζωγραφικῆς αὐτῆς, ἡ ἀπάντηση δὲ μπορεῖ νὰ εἶναι οὔτε ἀπλὴ οὔτε εὐκόλη. Ὑπάρχουν, χωρὶς ἀμφιβολία, βαθύτερες αἰτίες ποὺ θὰ πρέπει νὰ τις ἀναζητήσουμε στὶς θρησκευτικὲς διαμάχες τῆς ἐποχῆς καὶ μάλιστα στὴ σφοδρὴ ἀντίθεση τῆς συντηρητικῆς 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 ἔγινε μέσα στὰ πενήντα χρόνια ποὺ ἀκολούθησαν τὴν ἄλωση, ἀπ' τὸ 1453 δηλαδὴ ὡς τὶς ὄρχες



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



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

(Φωτογραφία Π. Πάπαχατζηδάκη).

τοῦ 16ου αἰῶνα. 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 δὲν ἔχουν ἔτι 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 πῖθ παλιὰ ἀνάλογα κείμενα.

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

Ὁ 16ος αἰὼνας εἶναι χωρὶς ἀμ-
φιβολία ἡ λαμπρότερη ἐποχὴ τῆς ζωγρα-
φικῆς μετὰ τὴν ἄλωση. Εἶναι ἡ ἐποχὴ τῆς
ἀκμῆς καὶ τῆς δημιουργίας πὺ ἡ λάμψη
τῆς ἐξακολούθησε, ὄπως θὰ δοῦμε, νὰ
φωτίζη τοὺς ἀγιογράφους καὶ τῶν ἐπόμε-
νων αἰῶνων.

Ἀπ' τὸ πρῶτο ἀκόμα τέταρτο τοῦ
16ου αἰώνα βρίσκουμε στὶς λίγες χρονο-
λογημένες τοιχογραφίες καὶ εἰκόνες τῆς
ἐποχῆς αὐτῆς πὺ σώθηκαν ἀποκρυσταλ-
λωμένη πῖθ τὴν τεχνοτροπία τῆς Κρητι-
κῆς ζωγραφικῆς. Ἐκεῖνοι ὄμως πὺ ἔδω-
σαν τὴν ὄριστικὴ τῆς μορφή στὴν τεχνο-
τροπιάν αὐτὴ καὶ πὺ 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 πὺ τελειοποίησε τὴν τεχνικὴ τῆς
τοιχογραφίας, ὁ δεύτερος ἔδωσε τὴν ὄρι-
στικὴ μορφή στὴν τεχνικὴ τῆς φορητῆς
εἰκόνας.

Ὁ Θεοφάνης παρουσιάζεται γιὰ
πρῶτη φορά, τοῦλάχιστο στὰ μνημεῖα
πὺ εἶναι ὡς σήμερα γνωστά, τὸ 1527 με-
τὶς τοιχογραφίες πὺ 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 πὺς 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 ἀλλάξῃ, 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 ὅμως 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 ὅμως μὲ τὶς τοιχογραφίες τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων, ὁ Θεοφάνης χρησιμοποίησε γιὰ πρότυπά του, σὲ πολὺ λίγον ἀσφαλῶς βαθμὸ, καὶ ἰταλικὲς χαλκογραφίες, ποὺ ἀφθονοῦσαν 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 ματιὰ. Οἱ σημερινοὶ ἱστορικοὶ



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