

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,τι 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 χρόνια.

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.

φους. 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 τὴν ζωγραφικὴν τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων, καὶ τότε τὸ σχέδιόν του εἶναι πῶς ἐλεύθερον καὶ τὰ χρῶματά του πῶς 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 αὐτῆς φάσεις τῆς τέχνης τοῦ Δαμασκηνοῦ δὲν εἶναι δυστυχῶς εὐκόλως νὰ καταταχθῶν χρονολογικὰ μὲ κάποιαν ἀσφάλειαν, γιὰ τὴν ὅλην τὸν ἀρκετὰ μεγάλο ἀριθμὸν τῶν εἰκόνων του ποῦ σώθηκαν τρεῖς μονάχα μὲ γραμμὴν τῆς χρονολογίας εἶναι ὡς σήμερα γνωστῆς.

Ὁ Δαμασκηνὸς ἤξερε καλὰ τὴν Ἰταλικὴν ζωγραφικὴν. Στὴ Βενετία ποῦ, ὅπως εἶδαμε, ἔμεινε ἕξ χρόνια, 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, παρά γιὰ ἕνα μικρὸ μόνον διάστημα. Σ' ὅλην τὴν ἄλλη καλλιτεχνικὴν του σταδιοδρομίαν ἔμεινε ὁ ζωγράφος ποῦ ὅλην τὴν ζωὴν ἀγωνίστηκε νὰ τελειοποιήσῃ τὴν τέχνην του, χωρὶς νὰ ξεφύγῃ ἀπ' τὴν παλιὰν 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 εἰς τοὺς ἀγιογράφους ποῦ ἀκολουθοῦν κατὰ τρόπον, θὰ ἔλεγε κανεὶς, παθητικὴν τὴν τέχνην τῶν μεγάλων αὐτῶν δασκάλων, ὑπάρχουν καὶ ἄλλοι μὲ ἰσχυρὴ καλλιτεχνικὴν προσωπικότητα ποῦ χρησιμοποιοῦν τὴν τεχνοτροπία καὶ τὴν τεχνι-

κὴ 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

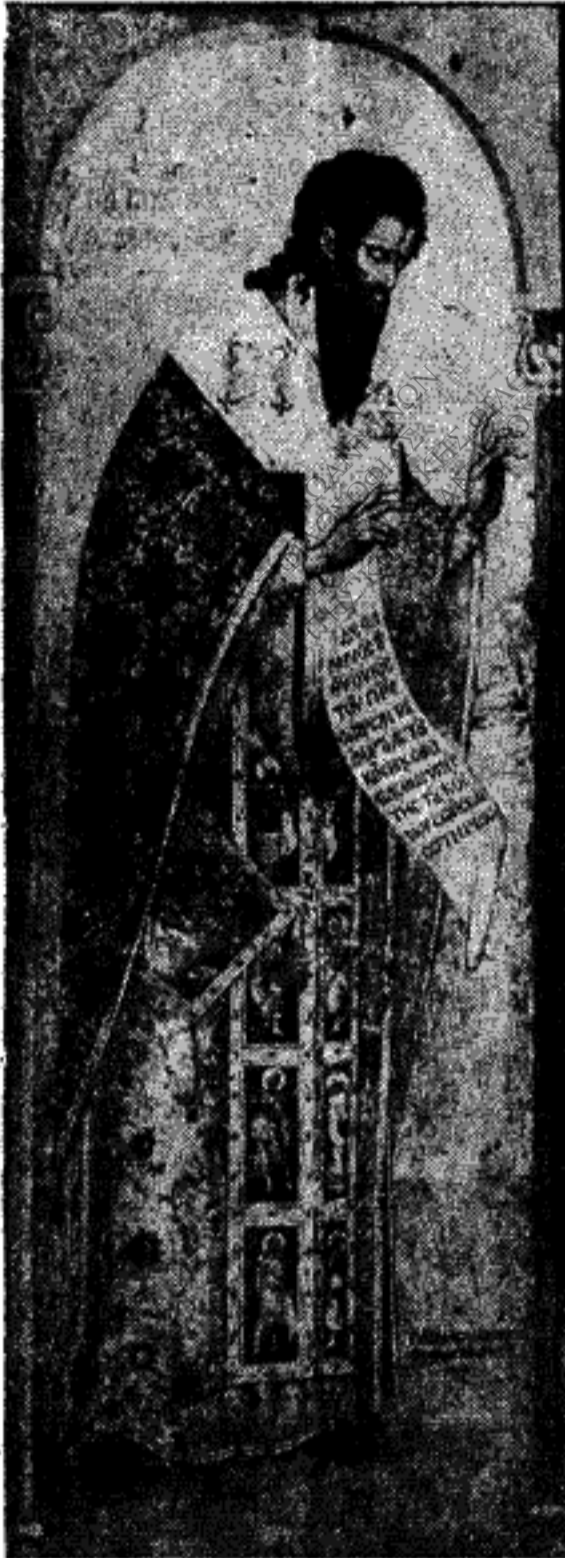


Ἱεράρχες. Τοιχογραφία τοῦ Γ. Μάρκου (1735) στὴ Φανερωμένη Σαλαμῖνος.  
(Φωτογραφία Π. Παπαχατζηδάκη).

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 τεχνίτες 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. Τζανκαρόλα. Ὁ Ἅγ. Ἰάκωβος ὁ Ἀδελφόθεος. Μουσεῖο Μπενάκη.

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

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

Ἀμέσως ἀπ' τὰ πρῶτα του ἔργα ὁ Τζάνες δείχνει ἕναν περίεργο δυϊσμὸ στὴν τεχνοτροπία του. Ζωγραφίζει δηλαδὴ εἰκόνες ποὺ συνεχίζουν πιστὰ τὴν παλιὰν αὐστηρὴ παράδοση καὶ παράλληλα τὴν ἴδιαν ἐποχὴ, ἄλλες μὲ φανερὴ ἰταλικὴ ἐπίδραση. Αὐτὸς ὁ δυϊσμὸς θὰ μείνῃ τὸ πιὸ χαρακτηριστικὸ γνώρισμα τῆς τέχνης τοῦ Τζάνε σ' ὀλόκληρη τὴν καλλιτεχνικὴ του σταδιοδρομία. Πολλὲς φορές διασκευάζει σὲ τεχνοτροπία ἐπηρεασμένη ἀπ' τὴν ἰταλικὴ τέχνη παλιὰς ὀρθόδοξης συνθέσεις καὶ μορφὲς ἀγίων καὶ ἄλλοτε δημιουργεῖ νέες πρωτότυπες εἰκόνες μὲ δάνεια ἀπ' τὰ ἔργα τῶν μεγάλων Βενετῶν δασκάλων ποὺ τὰ μεταφράζει στὴν πατροπαράδοτη τεχνικὴ.

Ἡ τέχνη τοῦ Τζάνε, ἀντίθετα μὲ 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 ξέρῃ τὴν ἰταλικὴ τέχνη καὶ νὰ χρησιμοποιεῖ στοιχεῖα ἀπ' αὐτή, χωρὶς ν' ἀφήνῃ καὶ τὴν αὐστηρὴ πατροπαράδοτη τεχνοτροπία. Τὸ περίεργο αὐτὸ φαινόμενο τὸ βεβαιώνουν ἀπόλυτα οἱ χρονολογίαι τῶν ἔργων του, γιατί ὁ Τζάνες εἶναι ἀπ' τοὺς λίγους ἀγιογράφους ποὺ οἱ εἰκόνες του, στὸ μεγαλύτερό τους ποσοστὸ, ἔχουν γραμμένη τὴ χρονολογία.

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

Γεννιέται ὁμως τὸ πρόβλημα, γιατί ὁ Τζάνες, ἂν καὶ προτιμᾷ τὴν ἰταλίζουσα τέχνη, ὁμως ζωγραφίζει καὶ εἰκόνες μὲ τὴν πιὸ αὐστηρὴ παλιὰ παράδοση. Ἡ λύση δὲ θὰ εἶναι πολὺ δύσκολη σὲ κείνον ποὺ θὰ παρατηρήσῃ ὅτι οἱ εἰκόνες τοῦ Τζάνε μὲ τὴν αὐστηρὴ τεχνοτροπία εἶναι, στὸ μεγαλύτερό τους ποσοστὸ, εἰκόνες δεσποτικές, δηλαδὴ εἰκόνες τοῦ Χριστοῦ, τῆς Παναγίας καὶ ἀγίων, ποὺ προωρίζονταν γιὰ τὰ τέμπλα τῶν ἐκκλησιῶν. Σ' αὐτὲς ὁ ζωγράφος δὲ μποροῦσε νὰ νεωτερίσῃ. Ἦταν ὑποχρεωμένος νὰ σεβαστῇ τὴν παλιὰ πα-

ράδοση, γιατί οἱ εἰκόνες οἱ ζωγραφισμένες σύμφωνα μὲ τὰ παλιὰ πρότυπα ἦταν κείνες ποὺ ἐνέπνεαν τὸ σεβασμὸ καὶ γιατί αὐτὴ ἦταν ἡ ἀπαίτηση κείνων ποὺ παράγγελλαν τὶς εἰκόνες. Ἔτσι ἀναγκαστικὰ ἐκεῖ ὁ Τζάνες ἐργαζόταν σὲ τεχνοτροπία αὐστηρὴ ποὺ 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, ποὺ τὸν ὕψωσεν ὁ Τζάνες σὲ καλλιτέχνη κωσμοθεωρία, τὸν συνεχίζουν οἱ μεταγενέστεροι ἀγιογράφοι, ἀλλὰ χωρὶς καμιὰ πιὰ κατανόηση, μὲ τρόπο καθαρὰ μηχανικὸ. Αὐτὸ εἶναι μιὰ ἀπ' τὶς αἰτίες, ἴσως ἡ πιὸ σοβαρὴ, ποὺ θὰ ὀδηγήσουν τὸν ἐπόμενον αἰῶνα, ὅπως θὰ δοῦμε, τὴν ὀρθόδοξη ἀγιογραφία στὸν πλήρη 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 ποὺ 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 ποὺ νὰ εἶναι ζωγραφισμένη μὲ 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 μὲ τὴν τεχνικὴ τοῦ αὐτοῦ κι' αὐτὴν ἀκόμα τὴν ἐλαιογραφία.

Ἔτσι ὁ Πουλάκης ὄχι μόνον συνεχίζει τὸ δρόμο ποὺ 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, ποὺ τὴ βλέπει κανεὶς στὶς πολυπρόσωπες δημιουργίες του, ἀλλὰ καὶ στὴν ἐξαιρετικὴ λάμψη ποὺ ἔχει τὸ χρῶμα στὰ ἔργα του, λάμψη πολλὰς φορές ἀνώτερη καὶ καλλίτερης ποιότητος ἀπ' αὐτὴν ποὺ βρίσκει κανεὶς στὶς εἰκόνες τοῦ Τζάνε.

Ὁ 18ος αἰώνας. Ἡ τοιχογραφία τὸ 18ο αἰῶνα παρουσιάζει κάποιαν ἀξιόλογη ἀκμὴ ποὺ κυρίως ὀφείλεται σ' ἓναν ἀρκετὰ ἀξιοπρόσεχτο ζωγράφον, τὸ Γεώργιο Μάρκου ἀπ' τὸ Ἄργος. Τὸ παλιότερον γνωστὸν ἔργον εἶναι οἱ τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Πετράκη στὴν Ἀθήνα ποὺ ἔγιναν στὰ

1719. Τὸ τελευταῖον εἶναι ἡ τεράστια διακόσμηση τῆς Φανερωμένης στὴ Σαλαμίνα ποὺ ὁ Μάρκου τὴν τελείωσε μὲ τοὺς μαθητὰς του στὰ 1735.

Στὴ Μονὴ Πετράκη ὁ Μάρκου εἶναι ἐξαιρετικὰ συντηρητικὸς. Ἐκεῖ φαίνεται καθαρὰ ἡ προσπάθειά του νὰ ξαναγυρίσῃ στὴν αὐστηρὴ τέχνη τῶν Κρητικῶν ἀγιογράφων τοῦ 16ου αἰῶνα. Ἡ Φανερωμένη εἶναι τὸ ἔργον ποὺ ἐξαιρετικὰ ὑμνήθηκα καὶ θαυμάστηκε ἀπ' τοὺς παλιότερους, ὄχι τόσο γιὰ τὴν τέχνην του, ὅσο γιὰ τὸν καταπληκτικὸν ἀριθμὸν τῶν πολυπρόσωπων σκηνῶν καὶ τῶν ἁγίων. Πραγματικὰ, νομίζει κανεὶς πὼς ὁ Μάρκου θέλησε νὰ περιλάβῃ στὴ διακόσμηση τῆς Φανερωμένης ὅλες τὶς εἰκονογραφικὰς σκηνὰς καὶ ὅλες τὶς μορφὰς ἁγίων ποὺ δημιούργησε ἀπ' τὴ βυζαντινὴ ἐποχὴ ὡς τὶς ἡμέρας τοῦ ἡ ὀρθόδοξη ἀγιογραφία. Μὰ στὴ Φανερωμένη



Τὸ τέμπλον τῆς Φανερωμένης στὴ Ζάκυνθο πρὶν ἀπ' τὴν καταστροφὴν.

(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 ὅμως 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 ὅμως 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 Τζανκαρόλας 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 Τζανκαρόλα ἔκαναν στὸ εἶδος αὐτὸ πραγματικὰ θαύματα.

Ἡ ἀπομίμηση ὅμως 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 ὠρισμαμένα 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 παρὰ 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 φορὲς 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 μακρὺς 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 τὶς δικές τους συνθέσεις. 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 ἐπιστροφήν τὴν 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 Ἑθνικὴ 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 γεγονὸς 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 ριζώσει καὶ νὰ ζήσει οὔτε στὴν Ἐπτάνησο.

Τὶς παραμονές τῆς Ἑλληνικῆς Ἐπαναστάσεως ἡ θρησκευτικὴ ζωγραφικὴ στίς Ἑλληνικὲς χώρες παρουσίαζε δυὸ μορφές ἀπόλυτα ξεχωρισμένες. Στὴν ἠπειρωτικὴν 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 ἀμφιά, ἡ ἀργυροχοϊκὴ καὶ ἄλλοι ἀκόμα. Ἡ ἐξέταση ὅλων αὐτῶν ὁμῶς 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 ὁμῶς 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 ὁμῶς 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, ὁμῶς ἡ χρῆσή 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 δσοκατεβαίνουμε 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 ξεδιαλύνη τίποτα οὔτε ν' ἀπομονώσῃ ἕνα κομμάτι. Μέσα ὁμῶς 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, ὅχι 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 φανταστικά, 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 ὁμῶς αὐτὴ 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 παλιοὶ μαστόροι.

Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ

Καθηγητὴς τοῦ Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης

