

ΣΥΝΕΔΡΙΑ ΤΗΣ 30^{ΗΣ} ΑΠΡΙΛΙΟΥ 1987

ΠΡΟΕΔΡΙΑ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΜΠΟΝΗ

ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΒΙΒΛΙΟΥ

Ὁ Ἀκαδημαϊκὸς κ. **Μανοῦσος Μανούσακας**, παρουσιάζοντας τὸ βιβλίο τοῦ κ. Μανόλη Χατζηδάκη, «Ὁ Κρητικὸς ζωγράφος Θεοφάνης», Ἔκδοση Ἱ. Μονῆς Σταυρονικήτα-Ἁγιον Ὄρος, 1986, λέγει τὰ ἑξῆς:

Ἔχω τὴν τιμὴ καὶ τὴν εὐχαρίστηση νὰ παρουσιάσω τὸ βιβλίο τοῦ Ἀκαδημαϊκοῦ κ. Μανόλη Χατζηδάκη «Ὁ Κρητικὸς ζωγράφος Θεοφάνης. Ἡ τελευταία φάση τῆς τέχνης του στὶς τοιχογραφίες τῆς Ἱερᾶς Μονῆς Σταυρονικήτα». Πρόκειται γιὰ ἀξιολογότατη ἐπιστημονικὴ προσφορά, σὲ ἐξαίρετα ἐπιμελημένη ἔκδοση τῆς ἀγιορείτικης αὐτῆς μονῆς. Τὸ βιβλίο ἀποτελεῖται ἀπὸ 328 σελίδες μεγάλου σχήματος (in 4^ο) καὶ περιλαμβάνει 223 πολύχρωμες καὶ 36 μονόχρωμες εἰκόνες.

Ὁ Κρητικὸς ζωγράφος Θεοφάνης Στρελίτζας, «τούπικλην Μπαθᾶς», εἶναι ὁ ἀξιολογότερος ἴσως ζωγράφος στὸν ἑλληνικὸ χῶρο τὸ 16^ο αἰῶνα. Ἀφήνοντας τὴ γενέτειρά του, τὴ βενετοκρατούμενη Κρήτη, φημισμένο κέντρο τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς, ὅπου μορφώθηκε καλλιτεχνικά, ἦλθε — φαινόμενο ἴσως μοναδικό — μετὸς δυὸ νεαροῦς του γιούς, ποὺ τοὺς ἔκαμε κι' αὐτοὺς μοναχοὺς, καὶ ἐργάστηκε, γιὰ εἴκοσι ὡς τριάντα χρόνια (τὰ χρόνια τῆς ὠριμότητάς του), στὰ δυὸ μεγαλύτερα μοναστικά κέντρα τοῦ τουρκοκρατούμενου βορειοελλαδικοῦ χώρου, γιὰ νὰ δημιουργήσει ἔξοχα μνημειακὰ ἔργα. Στὴν ἀρχὴ τοιχογράφησε, στὰ Μετέωρα, τὴ μικρὴ μονὴ τοῦ Ἀγ. Νικολάου Ἀναπαυσᾶ (1527) καὶ ὕστερα, στὸ Ἁγιον Ὄρος, διακόσμησε πρῶτα τὸ καθολικὸ (καὶ πιθανότατα καὶ τὴν Τράπεζα) τῆς Μεγίστης Λαύρας (1535) καὶ ἔπειτα (1546) τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα. Μὲ τὸ ζωγράφο αὐτὸ ὁ κ.

Χατζηδάκης ασχολείται από πολλά χρόνια και τοῦ ἀφιέρωσε καὶ ἄλλες προγενέστερες ἐργασίες του. Τὸ σημερινό του ἔργο ἔχει ὡς ἀντικείμενο εἰδικὰ τὶς τοιχογραφίες τοῦ Θεοφάνη στὴ μονὴ Σταυρονικήτα. Οἱ τοιχογραφίες αὐτές, οἱ μόνες τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Ὁρους ποὺ εἶναι καθαρισμένες ὀλοκληρωτικὰ, ἀποτελοῦν τὴν τρίτη καὶ κορυφαία φάση τῆς δημιουργίας τοῦ καλλιτέχνη καὶ προσφέρουν τὴν εὐκαιρία στὸν κ. Χατζηδάκη νὰ προβεῖ, συγκρίνοντάς τις μὲ τὶς παλαιότερες, σὲ ἐνδιαφέρουσες διαπιστώσεις, ἀλλὰ καὶ νὰ προχωρήσει σὲ μιὰ συνολικὴ ἀποτίμηση τοῦ ἔργου τοῦ καλλιτέχνη.

Τὸ βιβλίον ὑποδιαιρεῖται σὲ πέντε κεφάλαια (σ. 33-119), ποὺ ἀκολουθοῦνται ἀπὸ πλούσια βιβλιογραφία (σ. 120-125) καὶ ἀπὸ τὴν παράθεση τῶν ἐγχρώμων τοιχογραφιῶν (σ. 127-302), σὲ 173 ὀλοσέλιδους πίνακες. Ἐπιτάσσονται ἀρχιτεκτονικὰ σχέδια τοῦ μνημείου (σ. 303-314), σὲ ἐννέα διαδοχικὲς τομὲς, ὅπου ἀποτυπώνονται, μὲ ἐγχρωμα καὶ ἀριθμημένα σχεδιάσματα, ὅλες οἱ παραστάσεις, ὥστε νὰ εἶναι εὐκόλη ἢ ἀνεύρεση τῆς θέσης τῆς καθεμιᾶς μέσα στὸ χῶρο τοῦ μνημείου. Τὸ βιβλίον κλείνει μὲ τοὺς καταλόγους τῶν σχεδίων αὐτῶν καὶ τῶν πινάκων (σ. 316-318) καὶ μὲ χρήσιμο Εὐρετήριο προσώπων καὶ πραγμάτων (σ. 319-323).

Ἄς ἀναλύσουμε τώρα σύντομα τὸ καθένα ἀπὸ τὰ πέντε κεφάλαια τοῦ βιβλίου.

Στὸ πρῶτο κεφάλαιο (σ. 33-42), μὲ τὸν τίτλον «*Τὰ ἱστορικὰ*», παρέχονται οἱ πληροφορίες ποὺ ἤλθαν σὲ φῶς, ἀπὸ τὴν ἔρευνα τῶν ἀγιορείτικων καὶ τῶν βενετικῶν ἀρχείων, γιὰ τὴ μικρὴ μονὴ τοῦ Σταυρονικήτα καὶ τὴν ἀνακαίνισή της (1540-1546) ἀπὸ τὸν Ἡπειρώτη οἰκουμενικὸ πατριάρχη Ἱερεμία τὸν Α' (1527-1546), τὸ «νέο της κτίτορα», ποὺ προσκάλεσε τὸ Θεοφάνη καὶ ποὺ εἰκονίζεται στὶς τοιχογραφίες του, ἀλλὰ ποὺ πέθανε λίγο πρὶν τερματισθεῖ τὸ ἔργο. Ἐπειτα ἐξιστοροῦνται τὰ βιογραφικὰ τοῦ Θεοφάνη καὶ τῆς οἰκογένειάς του, δηλαδὴ τῶν δύο του γιῶν, Νεοφύτου καὶ Συμεῶν, ποὺ ἤλθαν μαζί του ἀπὸ τὴν Κρήτη καὶ ξαναγύρισαν τελικὰ στὴν Κρήτη: ὁ Θεοφάνης θὰ πεθάνει στὸ Χάνδακα τὸ 1559 καὶ τὰ παιδιὰ του θὰ κληρονομήσουν τὴν ὄχι εὐκαταφρόνητη περιουσία του καὶ θὰ συνεχίσουν τὸ ἔργο του. Ἰδιαιτέρως λόγος γίνεται γιὰ τὴν ἐργασία τοῦ Θεοφάνη καὶ τοῦ Συμεῶν (ἴσως καὶ τοῦ νεότερου, τοῦ Νεοφύτου) στὸ μοναστήρι τοῦ Σταυρονικήτα (1545/46). Τὸ κεφάλαιο κλείνει μὲ πληροφορίες γιὰ τὴν κατάσταση τῶν τοιχογραφιῶν, ποὺ εἶχαν ἐπιζωγραφηθεῖ διακριτικὰ τὸ 1859 καὶ ποὺ καθαρίστηκαν ἐπιμελῶς ἀπὸ ἔμπειρους συνεργάτες τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ὑπηρεσίας τὸ 1963-1978 καὶ τὸ 1981-1982, γιὰ ν' ἀποκατασταθεῖ στὴν ἀρχικὴ του λάμψη ἕνα ἀπὸ τὰ ὠραιότερα ζωγραφικὰ μνημεῖα τοῦ 16ου αἰῶνα καὶ νὰ γίνῃ δυνατὴ ἡ μελέτη του.

Τὸ δεύτερο κεφάλαιο περιλαμβάνει (σ. 43-62) «*Τὰ εἰκονογραφικὰ προγράμματα*». Ἀφοῦ μελετᾶται ἡ διάταξη τῶν εἰκονογραφικῶν κύκλων καὶ ἐρμηνεύονται οἱ μικρὲς ἰδιορρυθμίες της, περιγράφονται, κατὰ συστηματικὸν τρόπον, οἱ παραστάσεις τῶν σκηνῶν ἀπὸ τὸ βίβλιον τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς Παναγίας καὶ τῶν μεμονωμένων μορφῶν τῶν ἁγίων (προφητῶν, εὐαγγελιστῶν, ἀποστόλων, μαρτύρων κλπ.), πρῶτα στὸ καθολικὸν τοῦ Ἁγίου Νικολάου (τροῦλλο, ἱερὸ βῆμα καὶ παραβήματα, νάρθηκα), ἔπειτα στὴν Τράπεζα καὶ τέλος στὸ μικρὸ παρεκκλήσι τοῦ Προδρόμου. Δὲν πρόκειται ὅμως ἐδῶ γιὰ ἀβασάνιστη περιγραφή τῆς εἰκονογράφησης, ἀλλὰ γιὰ διεισδυτικὴ καὶ γόνιμη συγκριτικὴ ἐξέταση τῶν παραστάσεων τοῦ Σταυρονικήτα μὲ τις ἀντίστοιχες τοῦ ἴδιου ἀγιογράφου στὴ Λαύρα, ἀλλὰ καὶ μὲ τὴν εἰκονογράφηση ἄλλων καθολικῶν τῆς Βορείου Ἑλλάδος (Μετεώρων, Ἰωαννίνων κλπ.), ὅπου διέπρεπε τότε ἓνας ἄλλος ἀντάξιός τοῦ Θεοφάνη ἀγιογράφος, ὁ Φράγκος Κατελάνος καὶ ὅπου δεσπάζει ὁ κύκλος τῶν Παθῶν. Ἡ μοναδικὴ γνώση καὶ ἐποπτεία τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς, ἀλλὰ καὶ τῆς δυτικῆς (κυρίως ἰταλικῆς) τέχνης, ποὺ διαθέτει ὁ συγγραφέας, τὸν ὀδηγεῖ — κι αὐτὸ ἰσχύει καὶ γιὰ ὅλα τὰ ὑπόλοιπα κεφάλαια — σὲ γόνιμες συγκρίσεις καὶ ἀξιοπρόσεκτες παρατηρήσεις. Τέτοιες εἶναι π.χ. οἱ παρατηρήσεις γιὰ τὴν ἐπιλογή τῆς σειρᾶς καὶ τὴ διάταξη τῶν σκηνῶν, γιὰ τις ἐκάστοτε συμπτώξεις τοῦ προγράμματος, ὥστε νὰ προσαρμόζεται στὸ περιορισμένον τοῦ χώρου, γιὰ τὴν προτίμηση ὀρισμένων ἁγίων (κυριαρχία τῶν στρατιωτικῶν καὶ ἀπουσία τῶν μεγάλων ἀσκητῶν) κλπ. Τὸ συμπέρασμα τοῦ ἐδῶ εἶναι ὅτι τὸ σύνολο τῶν εἰκονογραφικῶν κύκλων τοῦ μνημείου ποὺ ἐξετάζεται «ἀποτελεῖ ἓνα αὐστηρὰ δομημένον σύστημα, ὅπου κάθε μονάδα τοιχογραφημένου χώρου συμπληρώνει τὴν ἄλλη, σύμφωνα μὲ τὸν ἰδιαιτέρον χαρακτήρα της. Ἐπομένως πρέπει νὰ ἐκτελεῖται ἐδῶ ὀρισμένο συνολικὸ πρόγραμμα εἰκονογράφησης τῶν ἱερῶν χώρων». Καὶ τὸ πρόγραμμα αὐτὸ τὸ ἀποδίδει ὁ συγγραφέας στὸν Θεοφάνη καὶ στοὺς συνεργάτες του.

Τὸ τρίτον κεφάλαιο «*Εἰκονογραφικὰ ζητήματα. Παράδοση καὶ καινοτομίες*» (σ. 63-85), ποὺ ἀποτελεῖ προέκταση τοῦ προηγουμένου, ἐξετάζει, μὲ ὑποδειγματικὴ μέθοδο καὶ πλήρη κυριαρχία τοῦ περίπλοκου θέματος, ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ τὰ στοιχεῖα ποὺ ὁ Θεοφάνης ἀντλήσῃ ἀπὸ τὴν παράδοση καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη τις εἰκονογραφικὲς του καινοτομίες καὶ τὴν προέλευσίν των, γιὰ νὰ καταλήξῃ σὲ γενικὲς παρατηρήσεις γιὰ τὴν εἰκονογραφία του. Τὰ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα ποὺ ὁ Θεοφάνης ἀντλήσῃ ἀπὸ τὴν παράδοση, δηλαδὴ τὴν κρητικὴ ζωγραφικὴ τοῦ 15ου αἰῶνα, εἶναι πολλὰ καὶ οὐσιώδη. Σήμερα μποροῦμε νὰ τὰ προσδιορίσουμε ἀσφαλῆστερα, συγκρίνοντάς τα μὲ τὰ δεδομένα τῶν φορητῶν εἰκόνων, ποὺ μελετήθηκαν ἐν τῷ μεταξύ,

του Ἀνδρέα καὶ Νικολάου Ρίτζου, τοῦ Ἀγγέλου, τοῦ Ἀνδρέα Παβία κ.ἄ., καθὼς καὶ μὲ τὰ στοιχεῖα μερικῶν τοιχογραφιῶν τῆς Κρήτης. Ὁ συγγραφέας ἐπιχειρεῖ τὴ σύγκριση αὐτῆ, πρῶτα τῶν συνθέτων σκηνῶν (Εὐαγγελισμός, Βάπτιση κλπ.), ὑποδεικνύοντας τὰ κρητικά τους πρότυπα, καὶ ἔπειτα τῶν μεμονωμένων μορφῶν, ἀπὸ τίς ὁποῖες χαρακτηριστικότερη εἶναι ἢ τόσο συχνὴ παράσταση τοῦ Εὐαγγελιστῆ Ἰωάννη. Ὅσο γιὰ τίς εἰκονογραφικὲς καινοτομίες τοῦ Θεοφάνη, ὁ συγγραφέας τίς κατατάσσει στὶς ἀκόλουθες τρεῖς κατηγορίες:

α) Ἀφομοιωμένα ἰταλικά θέματα. Πρόκειται γιὰ θέματα ἀφομοιωμένα στὴν ἑλληνικὴ τεχνοτροπία, πού προέρχονται ὅμως ἀπὸ μοτίβα τῆς ἰταλικῆς ζωγραφικῆς, μὲ τὴν ὁποία ὁ Θεοφάνης ἦταν ἀπὸ τὴν Κρήτη ἐξοικειωμένος καὶ ἱκανὸς νὰ συγκερνᾷ τίς δύο παραδόσεις. Ὁ συγγραφέας συγκεντρώνει καὶ ὑποδεικνύει πολυάριθμα ἰταλικά μοτίβα πού ἀπαντοῦν εἴτε σὲ σκηνές, ὅπως π.χ. ὁ Μυστικὸς Δεῖπνος (ὅπου τὸ λινὸ λευκὸ τραπεζομάνηλο προέρχεται ἀπὸ τὸν Giovanni Bellini ἢ τὸν Marcantonio Raimondi), ἡ Ψηλάφηση τοῦ Θωμᾶ (ὅπου ὁ Χριστὸς τοποθετεῖται στὴν ἄκρη ἀριστερὰ καὶ ὄχι στὸ κέντρο) κλπ. εἴτε σὲ μεμονωμένες μορφές ἁγίων, ὅπως ὁ δυτικὸς ἅγιος Σεβαστιανός, ὁ ἅγιος Χριστόφορος (μὲ κλαρὶ στὸ χέρι καὶ μὲ τὸ Χριστὸ στὸν ὤμο) κλπ. Ὑποδεικνύει ἐπίσης διακοσμητικὰ θέματα, πού ὁ Θεοφάνης πρέπει νὰ τὰ πῆρε ἀπὸ βενετικὰ ἀστικά ἀρχοντικά τῆς Κρήτης: ἀντίνωτες γυμνές σφίγγες (Boticelli;), περικεφαλαία τοῦ ἁγίου Μερκουρίου κλπ.

β) Παλαιολόγιες ἀναδρομές. Σὲ λιγοστὲς περιπτώσεις, ὁ Θεοφάνης, ἀντὶ νὰ χρησιμοποιήσῃ τὰ ἄμεσα κρητικὰ πρότυπα, στρέφεται πρὸς παλαιότερα, τῶν Παλαιολογείων χρόνων. Ὁ κ. Χατζηδάκης ὑποδεικνύει δυὸ σκηνές ἀπὸ τὸ βίβιο τῆς Θεοτόκου καὶ μιὰ φορητὴ εἰκόνα, ὅπου παρατηροῦνται τέτοιες ἀναδρομές.

γ) Ἄλλες καινοτομίες. Οἱ καινοτομίες αὐτές, πού εἶναι ποικίλες (σύμπτυξη δύο σκηνῶν σὲ μία κ.ἄ.), δείχνουν τὴν εὐκίνησιν τοῦ ζωγράφου μέσα στὸ χῶρο τῆς παράδοσης. Πρὶν κλείσει τὰ κεφάλαια τῆς εἰκονογραφίας, ὁ συγγραφέας διατυπώνει μερικές γενικὲς παρατηρήσεις πάνω σ' αὐτήν. Κάνει λόγο γιὰ τὰ «ἀνθίβολα», δηλαδὴ τὰ σχεδιάσματα πού χρησιμοποιοῦσαν οἱ ζωγράφοι, καὶ πού μπορεῖ νὰ χρησίμευαν καὶ ὡς κοινὰ πρότυπα καὶ γιὰ τοιχογραφίες καὶ γιὰ εἰκόνες. Ὁ Θεοφάνης πρέπει νὰ εἶχε μεγάλο ἀπόθεμα ποικίλων στοιχείων, παραδοσιακῶν καὶ ἀναγεννησιακῶν (οἱ Κρητικοὶ ἐπαγγελματίες ζωγράφιζαν καὶ μὲ τὸν ἑλληνικὸ καὶ μὲ τὸν ἰταλικὸ τρόπο), στοιχείων πού τὰ συνεδύαζε ὅμως μὲ μέτρο καὶ ἐπιτυχία.

Ἐνα ἄλλο, ἐξίσου ἐνδιαφέρον μὲ τὴν εἰκονογραφία, μεγάλο θέμα ἐξετάζεται, γιὰ πρώτη φορὰ σὲ ἀνάλογη ἔρευνα, στὸ τέταρτο κεφάλαιο (σ. 95-110) «Τεχνικὴ

μεθοδολογία και τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά». Αρχικά μελετᾶται ἡ τεχνική στὴ χρωματολογία καὶ ἐπισημαίνονται τὰ χρώματα καὶ οἱ χρωματικοὶ συνδυασμοὶ ποὺ χρησιμοποιεῖ μὲ τόση εὐαισθησία ὁ Θεοφάνης, καθὼς καὶ οἱ λαμπροὶ φωτοστέφανοι ἀπὸ φύλλο χρυσοῦ, ἔπειτα ἡ τεχνική στὸ πλάσιμο τῆς σάρκας (μὲ γραμμὲς καὶ φωτοσκιάσεις, μὲ διαστολὴ τῶν νέων χωρὶς γένεια, τῶν νέων μὲ γένεια καὶ τῶν ἡλικιωμένων καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ τῶν μορφῶν μὲ κοινὰ χαρακτηριστικὰ καὶ γιὰ τὶς τρεῖς ἡλικίες) καὶ ἡ τεχνική στὴν παρουσίαση τῆς πτυχολογίας. Ἡ πτυχολογία ἐπιδιώκει ν' ἀποδώσει σωστά, μὲ τὴ φωτοσκίαση, τὴ δομὴ καὶ τὴν κίνηση τοῦ σώματος. Ὁ συγγραφεὺς ἀναλύει τὴν τεχνική της, ποὺ τὴ θεωρεῖ παραδοσιακὴ, ἀλλὰ ξεχωρίζει δύο τρόπους, τὸν ἕνα γλυπτικότερο καὶ τὸν ἄλλο ζωγραφικότερο. Ὡς πρὸς τὰ τεχνοτροπικὰ χαρακτηριστικὰ, τώρα, ὁ κ. Χατζηδάκης ἐξετάζει ἐδῶ μιὰ σειρά ἐνδιαφερόντων θεμάτων, ποὺ μποροῦν νὰ συνοψισθοῦν ὡς ἑξῆς:

α) *Οἱ συνθετικὲς ἀρχές, ὁ χῶρος καὶ ὁ ρυθμὸς.* Στὴν κρητικὴ ζωγραφικὴ ἡ ἀνθρώπινη μορφή κυριαρχεῖ ὅλο καὶ περισσότερο, ἐνῶ τὸ τοπίο, τὰ κτήρια κλπ. ὅλο καὶ ὑποβαθμίζονται. Αὐτὴ τὴν ἀνθρωποκεντρικὴ τάση τὴ διακρίνουμε καὶ στὶς μνημειακοῦ χαρακτῆρα τοιχογραφίες τοῦ Θεοφάνη. Σ' αὐτὲς τὰ κύρια πρόσωπα εἶναι στὸ πρῶτο ἐπίπεδο, τὰ δευτερεύοντα στὸ δεύτερο ἢ τὸ τρίτο καὶ στὸ τέλος τὰ τοπία ἢ τὰ οἰκοδομήματα. Δὲν ὑπάρχει ὅμως τρίτη διάσταση, πρόκειται πάντα γιὰ ἐπίπεδη μνημειακὴ σύνθεση. Ἡ δομὴ τῆς σύνθεσης καθορίζεται ἀπὸ κατακόρυφους, ὀριζόντιους καὶ διαγώνιους ἄξονες. Ἡ σύνθεση ἐμψυχώνεται ἀπὸ ἕνα γαλήνιο μουσικὸ ρυθμὸ καὶ κινεῖται ἀρμονικά. Ἔτσι ὁ Θεοφάνης κατόρθωσε νὰ δημιουργήσει πρῶτος στὸ Ἅγιον Ὅρος μεγάλες, ρυθμικὲς καὶ ὑψηλῆς ποιότητος συνθέσεις.

β) *Ἡ προβολὴ τῆς μοναχικῆς μορφῆς.* Οἱ μεμονωμένες μορφὲς στὶς τοιχογραφίες τοῦ Θεοφάνη εἶναι πολυαριθμότερες ἀπὸ τὶς σκηνὲς καὶ προβάλλονται περισσότερο. Ἡ ιδιότητα τοῦ κάθε προσώπου δηλώνεται ἀπὸ τὴν ἐνδυμασία: χιτῶνας καὶ ἱμάτιο γιὰ τὸ Χριστὸ καὶ τοὺς ἀποστόλους, σύγχρονα ἄμφια γιὰ τοὺς ἱεράρχες, πανοπλίες γιὰ τοὺς στρατιωτικοὺς κλπ. Ἡ πληθώρα καὶ ἡ προβολὴ τῶν στρατιωτικῶν ἀγίων καὶ ἡ παράσταση κάποιας χρησμολογικῆς ἀλληγορίας ἀπὸ τὸ Θεοφάνη κάνουν τὸν κ. Χατζηδάκη νὰ διερωτᾶται, μήπως αὐτὰ ὑπαινίσσονται τὶς συγκρούσεις τῆς ἐποχῆς τοῦ ζωγράφου ἀνάμεσα στὸ χριστιανικὸ καὶ τὸ μωαμεθανικὸ κόσμο.

γ) *Τὸ ἦθος καὶ ἡ διάσταση τῆς ἀνθρώπινης παρουσίας.* Τὸ ἦθος τῶν ἀνθρώπινων μορφῶν τοῦ Θεοφάνη εἶναι εὐγενικὸ, σοβαρὸ καὶ συγκρατημένο, ἀκόμη καὶ σὲ σκηνὲς βίαιες (Βρεφοκτονία) ἢ ἄλγους (Σταύρωση), ὅπου ἐπικρατοῦν χαμηλοὶ καὶ ἤρεμοι τόνοι. Ἀποφεύγεται ἡ μεγάλη οἰκειότητα (Γέννηση) καὶ ἡ συναισθηματικὴ

φόρτιση. Ὡς πρὸς τὸ ἀτομικὸ ἦθος, οἱ γεροντικὲς φυσιογνωμίαι τῶν ἀγίων παριστάνονται σεβάσιμες, οἱ νεανικὲς μορφὲς σὲ ἀρκετὴ ποικιλία.

Στὸ πέμπτο καὶ τελευταῖο κεφάλαιο (σ. 110-119) «*Ἡ τελικὴ κρίση*» ἐπιχειρεῖται πρῶτα ν' ἀποχωρισθεῖ ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Θεοφάνη ὅ,τι δὲν ἀνήκει σ' αὐτὸν (ὁ σίτος ἀπὸ τὰ ζιζάνια, κατὰ τὸν τίτλο ποῦ χρησιμοποιοεῖ ὁ κ. Χατζηδάκης), ἀλλὰ στὸ γιό του Συμεών (γιὰ τὴ συνεργασία τοῦ ὁποῦ ὑπάρχει ρητὴ μαρτυρία) ἢ σὲ ἄλλους συνεργάτες του. Τὸ ἔργο αὐτὸ εἶναι ἐξαιρετικὰ δύσκολο καὶ λεπτό, γιὰτὶ καὶ τὰ κριτήρια (τεχνικά, καλλιτεχνικά κλπ.) δὲν εἶναι πάντα ἀσφαλῆ καὶ οἱ γνώσεις μας γιὰ τὶς συνθήκες τῆς ἐργασίας καὶ τῆς συνεργασίας τοῦ Θεοφάνη ἀνεπαρκεῖς. Ὁ κ. Χατζηδάκης, μὲ ἀληθινὰ εὐστοχότατη μέθοδο, ἐξετάζοντας καὶ κρίνοντας, καὶ ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς ποιότητος, τὶς περιπτώσεις ἐκεῖνες ὅπου ἔχουν ἤδη παρατηρηθεῖ ἀτέλειες ἢ αἰσθητὲς διαφορὲς ὡς πρὸς τὴν εἰκονογραφία, τὴ χρωματολογία καὶ τὴν τεχνική, καταλήγει στὴ διαπίστωση ὅτι «*τούλάχιστον πέντε σκηνές - εἰκονογραφικὲς καινοτομίαι — ...ἀκόμη τέσσερις τῆς παραδοσιακῆς εἰκονογραφίας καὶ ἀρκετὲς μοναχικὲς μορφές... πρέπει νὰ ἐξαιρεθοῦν ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Θεοφάνη καὶ ν' ἀποδοθοῦν σὲ ἄλλον καλλιτέχνη, ὅπως στὸ γιό του Συμεών*». Ἡ διαπίστωση αὐτὴ εἶναι σημαντικώτατη.

Ὅστερα ἀπὸ τὸ διαχωρισμὸ αὐτό, διατυπώνονται, σὲ μιὰ χρήσιμη ἀνακεφαλαίωση, οἱ τελικὲς κρίσεις καὶ τὰ συμπεράσματα τοῦ συγγραφέα γιὰ τὶς τοιχογραφίες τῆς μονῆς Σταυρονικήτα, ποῦ εἶναι τὸ τελευταῖο γνωστὸ χρονολογημένο μεγάλο ἔργο τοῦ Θεοφάνη Στρελίτζα. Ἀπὸ τὴν πλοῦσια σὲ παρατηρήσεις ἀνακεφαλαίωση αὐτὴ θὰ μᾶς ἐπιτραπεῖ νὰ παραθέσουμε ἀποσπασματικά, τελειώνοντας τὴν ἀνάλυσή μας, μερικὲς μόνο αὐτούσιες περικοπὲς τοῦ συγγραφέα, ποῦ εἶναι καὶ δεῖγμα τοῦ πυκνοῦ καὶ φροντισμένου ὕφους του.

«*Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα (τοῦ Θεοφάνη)... εἶναι τὸ διαυγέστερο καὶ συνεπέστερο πρόγραμμα ἀπ' ὅσα ξέρομε, τούλάχιστον στὸ Ὅρος... ὕστερα ἀπὸ εἴκοσι τούλάχιστον χρόνια ἐργασίας σὲ μεγάλα μοναστηριακὰ καθολικά... πρέπει νὰ διέθετε πιά τεράστια πείρα... πρέπει νὰ εἶχε συγκεντρώσει σημαντικὴ συλλογὴ ἀπὸ ἀνθίβωλα... θὰ πρέπει νὰ θεωρηθεῖ ὑπεύθυνος γιὰ τὴν ἐπιλογή... ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴ διάταξη... τῶν εἰκονογραφικῶν κύκλων... Οἱ καινοτομίαι δὲν λείπουν, ἀλλά... γίνονται σὲ περιορισμένη κλίμακα... Στὴν παραδοσιακὴ τεχνικὴ ὁ Θεοφάνης φανερώνεται δεξιότητης: τὴ χειρίζεται μ' εὐχέρεια... γιὰ ν' ἀποδοθεῖ τὸ πλάσιμο τῆς σάρκας, ἢ πτυχολογία, τὸ τοπίο, τὰ κτίρια... πολὺ σπάνια χρησιμοποιοῦνται τρόποι ἰταλικῆς ζωγραφικῆς... Οἱ καθαρὰ ζωγραφικὲς ἀρετές... τοῦ καλλιτέχνη φανερώονται στίς*

συνθέσεις... ὁ Θεοφάνης μπορεῖ νὰ δημιουργεῖ κάθε φορά καινούργιες συνθετικές καὶ ρυθμικὲς σχέσεις τόσο μὲ τὰ σχήματα ὅσο καὶ μὲ τὰ χρώματα... Στὶς συνθέσεις... δὲν παρέχεται ἡ ψευδαἰσθησις τοῦ βάθους, ἀλλὰ τοῦ ἀνάγλυφου... ἡ ἀνθρώπινη παρουσία δεσπόζει στὶς πολυάνθρωπες παραστάσεις, σοβαρὴ, εὐγενική, συγκρατημένη... καὶ ἀποτελεῖ ἓνα ἀπὸ τὰ κύρια συστατικὰ τῆς τέχνης τοῦ Θεοφάνη... Ὁ Θεοφάνης Στρελίτζας... ζωγράφος τῆς ἀμφίπλευρης κρητικῆς καλλιτεχνικῆς παιδείας, ποὺ δουλεύει μιὰ ζωὴ γιὰ τὸν ὀρθόδοξο μοναχισμό τῆς τουρκοκρατούμενης Ἑλλάδας, εἶναι ἓνας καλλιτέχνης... οὐσιαστικὰ παραδοσιακός, ἀλλὰ ἀνοικτὸς στὰ μηνύματα τοῦ κόσμου καὶ τοῦ καιροῦ του... Ἡ τέχνη του, καὶ ἀνώνυμη ἀκόμη, βρῖσκει μεταγενέστερους θαυμαστές... Ἄλλὰ καὶ ἡ φήμη του παραμένει ἀδιάκοπα ζωντανή...».

Εἶναι ἐνδιαφέρον νὰ προστεθεῖ ἀκόμη ἐδῶ ὅτι, ἐνῶ ὡς τώρα θεωροῦσαν ὅτι ἡ εἰκονογραφία τοῦ Θεοφάνη βασιζόταν σὲ «παλαιὰ μακεδονικὰ πρότυπα» (Ξυγγόπουλος), μὲ τὴν ἔρευνα τοῦ κ. Χατζηδάκη ἀποδείχτηκε ὅτι τὰ ἄμεσα καὶ ἀναμφισβήτητα πρότυπά της εἶναι τὰ ἔργα τῶν Κρητικῶν ζωγράφων τοῦ 15ου αἰῶνα.

Ἡ ἀνάλυση τοῦ ἔργου τοῦ ἀγαπητοῦ συναδέλφου μᾶς ἔδειξε, ἐλπίζω, τὴν ἐντελῶς ἐξαιρετικὴ του σημασία γιὰ τὴν ἔρευνα καὶ μελέτη τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς. Προῖόν μιᾶς πολυχρόνιας, πολύμοχθης καὶ πολύπλευρης ἐρευνητικῆς προσπάθειας, ποὺ μονάχα κορυφαῖος ἐρευνητὴς τῆς ὀλκῆς τοῦ κ. Χατζηδάκη θὰ ἦταν δυνατὸ νὰ ἐπιχειρήσει μὲ τόση ἐπιτυχία, ἔργο ἀναλυτικὸ καὶ συνθετικὸ μαζί, μὲ αὐστηρὴ μεθοδολογία καὶ τέλεια ἐνημέρωση, ποὺ χρησιμοποιοεῖ καὶ εἰσάγει νέες μεθόδους στὴν ἀντιμετώπιση τῶν προβλημάτων τῆς μεταβυζαντινῆς τέχνης, ἀποτελεῖ ἀσφαλῶς τὴ σημαντικότερη μέχρι σήμερα μονογραφία γιὰ μεταβυζαντινὸ ἀγιογράφο. Ἐλπίζουμε τὸ ἔργο αὐτὸ νὰ χρησιμεύσει ὡς ὑπόδειγμα στοὺς νεότερους ἐρευνητές.