13 Μαρτίου 2024

Νίκος Ζίας – Ὁ Φώτης Κόντογλου καὶ ἡ Νεοελληνικὴ Ζωγραφικὴ

/ Αφιερώματα / Επιστήμες, Τέχνες & Πολιτισμός



Ἀπὸ τὸ βιβλίο Μνήμη Κόντογλου, ἐκδοτικὸς οἶκος Ἀστήρ, Ἀλ. & Ἐ. Παπαδημητρίου, Ἀθῆναι 1975

Ἡ νεοελληνικὴ τέχνη, χῶρος μέχρι πρὶν δυὸ τρία χρόνια σχεδὸν ἄγνωστος, ἀρχίζει σιγὰ-σιγὰ νὰ γίνεται ἀντικείμενο μελέτης καὶ σπουδῆς καὶ ἴσως δὲν εἶναι μακρυὰ ἡ ἡμέρα ποὺ θὰ ἔχουμε μιὰ γενικὴ εἰκόνα της καὶ θὰ γνωρίζουμε τὸ ἔργο καὶ τὴ συμβολὴ τοῦ κάθε καλλιτέχνη στὴν πορεία της. Τότε μόνον θὰ δυνηθοῦμε νὰ ἐκτιμήσουμε μὲ ἀκρίβεια τὴν προσφορὰ καὶ τὸ ρόλο τοῦ Φώτη Κόντογλου στὴ Νεοελληνικὴ Ζωγραφική. Γι᾽ αὐτὸ καὶ οἱ παρακάτω σκέψεις, ποὺ βασίζονται σὲ περιωρισμένη γνώση τοῦ ὑλικοῦ, ἔχουν ἴσως χαρακτήρα προσωρινό. Κι ἔτσι ἂς τὶς δῆ ὁ φίλος ἀναγνώστης.

Ἡ πολυσήμαντη προσφορὰ τοῦ Φώτη Κόντογλου στὴ Νεοελληνικὴ Ζωγραφικὴ θὰ μποροῦσε νὰ συνοψιστῆ σὲ τρεῖς ἐκφάνσεις. Στὸ δημιουργικὸ ζωγραφικό του ἔργο, ποὺ βασιζότανε στὴ βυζαντινὴ τεχνική· στὸ ἁγιογραφικό του ἔργο, ποὺ ξαναέφερνε τὴν ὀρθόδοξη ζωγραφικὴ στὶς ἐκκλησίες μας· στὸ διδακτικό, τέλος, ἔργο του εἴτε ἄμεσο, εἴτε κυρίως ἔμμεσο, ποὺ ὑπῆρξε ἀπὸ τοὺς ἰσχυρότερους

μοχλοὺς τῆς στροφῆς τῆς πορείας τῆς Νεοελληνικῆς Ζωγραφικῆς στὴν ἀνακάλυψη τῶν ζωγραφικῶν, ἀλλὰ καὶ οὐσιαστικώτερων πνευματικῶν ἀξιῶν τῆς ἑλληνικῆς παράδοσης.

Ὅταν ὁ Φώτης Κόντογλου ἔκαμε μὲ τὸ συγγραφικὸ κυρίως καὶ τὸ ζωγραφικὸ ἔργο του τὴ θυελλώδη εἴσοδό του στὴν καλλιτεχνικὴ ζωὴ τῆς Ἑλλάδος, ἡ κατάσταση τῆς Νεοελληνικῆς Ζωγραφικῆς εἶχεν ἀλλάξει. Ἡ Σχολὴ τοῦ Μονάχου ὑποχωροῦσε χωρὶς νὰ ἔχῃ τελείως ἐκλείψει. Οἱ μοντέρνες ζωγραφικὲς ἀντιλήψεις ἔκαμαν τὴν ἐμφάνισή τους μὲ τὸν Παρθένη, τὸ Μαλέα κ.ἄ., ποῦ ἄνοιγαν καινούργιους δρόμους, ὁδηγημένοι ἀπὸ τὴν ἐπαναστατικὴ λάμψη τοῦ Παρισιοῦ, ὅπου τώρα ἔστρεφαν τὰ βλέμματά τους γιὰ νὰ σπουδάσουν οἱ νεώτεροι καλλιτέχνες.

Ἔτσι οὐσιαστικὰ τὸ κίνητρο τῆς ἀλλαγῆς πορείας τῆς Νεοελληνικῆς Ζωγραφικῆς ἦταν πάλι ἐξωτερικὸ καὶ ὄχι ἐσωτερικό. Μόνο ποὺ τώρα ἡ ἐξωτερικὴ αὐτὴ πηγὴ τῆς τέχνης μας δὲν ἦταν ἡ συντηρητική, ξεπερασμένη Σχολή, τῆς ἀσήμαντης καλλιτεχνικὰ τὴν ἐποχὴ αὐτή, Βαυαρίας, ἀλλὰ ἡ μήτρα τῆς ἐπαναστατικῆς μοντέρνας τέχνης. Ἡ στροφὴ ἀπὸ τὸ Μόναχο στὸ Παρίσι, παρὰ τὰ πολλὰ πλεονεκτήματα, ὄχι μόνο τοῦ συγχρονισμοῦ, ἀλλὰ κυρίως τὸ ὅτι ἔδινε στοὺς νέους καλλιτέχνες δυνατότητα μελέτης τῶν ἀληθινῶν προβλημάτων τῆς ζωγραφικῆς καὶ τοὺς λευτέρωνε ἀπὸ τὸν ἀπονευρωμένο ἀκαδημαϊσμὸ καὶ τὴν ξώπετση ἀνεκδοτολογικὴ θεματολογία, εἶχε καὶ τὰ μειονεκτήματα ποὺ παρουσίαζε καὶ ἡ πρώτη φάση τῆς Νεοελληνικῆς Ζωγραφικῆς: τὴ μίμηση, τὴν ἀπρόσωπη ἔνταξη, ποὺ μέσα της ἐλλοχεύει ὁ κίνδυνος τῆς ἀπώλειας τῆς προσωπικότητας.

Ὁ Φώτης Κόντογλου μὲ τὸ ἔργο του ἀγνόησε καὶ τὶς δυὸ αὐτὲς ξενοκίνητες τάσεις καὶ στράφηκε πρὸς τὴν ξεχασμένη, γιὰ περισσότερο ἀπὸ ἕνα αἰώνα, ζωγραφικὴ παράδοση τοῦ τόπου. Ἂν καὶ εἶχε ξεκινήσει, κατὰ τὴ μαρτυρία τοῦ Στρατῆ Δούκα (Αἰολικὰ Γράμματα, τεῦχος 61, 1971, σελ. 491), ἀπὸ τὰ ἐργαστήρια τῶν δασκάλων τῆς σχολῆς τοῦ Μονάχου (Ἰακωβίδη, Γερανιώτη, Βικάτου, Ροϊλοῦ) καὶ ἔπειτα ἀπὸ τὴν ἀπότομη διακοπὴ τῶν σπουδῶν του ἔφυγε γιὰ τὸ Παρίσι, ὅπου ἔμεινε γιὰ ἀρκετὰ χρόνια, ἀγνόησε καὶ τὶς δυὸ δεσπόζουσες αὐτὲς τάσεις, γιὰ νὰ βαδίσῃ τὸν δικό του δρόμο. Στὸν δρόμο αὐτὸν ὁδηγεῖται ἀρχικὰ ἴσως ἀπὸ ἕνα εὐρωπαϊκὸ κίνημα ἐπιστροφῆς στὶς ἀξίες τοῦ ἐθνικοῦ παρελθόντος, μὲ τὸ ὁποῖον ὅμως συνταιριάζεται ἀπόλυτα καὶ ἀβίαστα ἡ ἀτόφια ρωμέϊκη ἰδιοσυγκρασία του καθὼς καὶ ἡ ἀνατολικὴ καταγωγή του, ὅπου ἑλληνικὴ Παράδοση καὶ ὀρθόδοξη πίστη εἶχαν ζυμωθῆ σὲ μιὰ ἀδιάσπαστη ἕνωση, χρωματισμένη ἀπὸ τὴν ἔντονη ἀντίθεση πρὸς τὴ Δύση, τὴν ἀλλόδοξη Δύση, τὴν ἐχθρικὴ μὲ φιλικὴ ἐπικάλυψη Δύση.

Ἡ τραγωδία τῆς Ἑλληνικῆς Μικρασίας λειτουργεῖ συγκλονιστικὰ ἐντός του, διαφορίζοντας τὸν ριζικὰ ἀφ᾽ ἑνὸς ἀπὸ τὴ Δύση, ἀφ᾽ ἑτέρου δίνοντάς του τὸ αἴσθημα τῆς εὐθύνης γιὰ τὴ συνέχιση, ἔστω σὲ ἄλλον χῶρο μιᾶς μακραίωνης

παράδοσης, ποὺ ἐνῶ ἄντεξε τὴν κατάλυση τῆς Βυζαντινῆς αὐτοκρατορίας καὶ ἐπιβίωσε γιὰ τέσσερες αἰῶνες, κινδύνευε τώρα ὁριστικὰ νὰ χαθῆ, καθὼς ξεριζωνότανε ἀπὸ τὸν τόπο της, ἐνῶ παράλληλα στὸν λεύτερο ἑλλαδικὸ χῶρο εἶχε ἐξοβελιστῆ ἀπὸ τὴ λαχανιαστὴ εἰσβολὴ τῆς Δυτικῆς ἀντίληψης γιὰ τὴν τέχνη, τὴ ζωὴ κι ἀκόμα καὶ γι᾽ αὐτὴν τὴν θρησκεία.

Μετὰ τὴν καταστροφὴ πηγαίνει στὸ Ἅγιον Ὄρος (προσκυνητής; μελετητής; ἀναχωρητής;) Εἶχε προηγηθῆ ὁ Στρατὴς Δούκας στὸ προσκύνημα αὐτὸ καὶ γυρίζοντας εἶχε φέρει μαζί του τὸ μύθο του, «ποὺ ἔμελλε νὰ ἐπηρεάσει τὸν Φ. Κόντογλου, τὸν Παπαλουκά, τὸν Βέλμο καὶ πολλοὺς ἄλλους» ὅπως σημειώνει ὁ ἴδιος ὁ ἀγαπημένος του Κόντογλου συγγραφέας. Πάντως τὸ ταξίδι αὐτὸ τοῦ ἄνοιξε καὶ τοῦ ξεκαθάρισε τὸ δρόμο πρὸς τὴ Βυζαντινὴ Ζωγραφική. Πρέπει ὅμως, ἡ γῆ ποὺ ἔπεφτε ὁ σπόρος, νάταν ἀγαθὴ καὶ ἑτοιμασμένη. Γιατὶ καὶ ἀπὸ ἰδιοσυγκρασία καὶ ἀπὸ ἕνα εἶδος ρομαντικοῦ ἐξωτισμοῦ, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ ἕνα ἰσχυρὸ ζωγραφικὸ ἔνστικτο ὁδηγημένος εἶχεν ἤδη ἀρχίσει νὰ ἀναζητᾶ τὴν ζωγραφική του ἔκφραση στὴ παραδοσιακὴ τέχνη τοῦ Βυζαντίου.

Στὸ ταξίδι του ὅμως αὐτὸ ἔρχεται σὲ ἀμεσώτερη καὶ οὐσιαστικώτερη ἐπαφὴ μὲ τὴν ἐκκλησιαστική μας Ζωγραφικὴ καὶ κυρίως μὲ τὴ μεταβυζαντινὴ τέχνη τῆς Κρητικῆς Σχολῆς.

Στὸ Ἅγιον Ὄρος μελετάει καὶ ἀντιγράφει φορητὲς εἰκόνες καὶ τοιχογραφίες κυρίως τοῦ 16ου αἰ., τοῦ Θεοφάνη καὶ τοῦ Φράγκου Κατελάνου. Τὰ ἀντίγραφά του αὐτὰ ἐκθέτει στὴ Μυτιλήνη μαζὶ μὲ τὸ Μαλέα.

Εἶναι σημαντικὸ νὰ παρατηρήσουμε ἀπὸ ποὺ διδάχθηκε τὴ «βυζαντινή» τέχνη ὁ Κόντογλου, γιατὶ αὐτὸ ἑρμηνεύει νομίζω καὶ τὴν κατοπινὴ πορεία τῆς ἁγιογραφικῆς τέχνης του καὶ γενικώτερα τὴ στάση ἀπέναντι στὴ Βυζαντινὴ Ζωγραφική. Σπούδασε οὐσιαστικά, λοιπόν, στὴν Κρητικὴ Σχολὴ καὶ κατὰ κάποιον τρόπο αὐτὴν θεώρησε ὡς τὴν ἀρτιώτερη ἢ τουλάχιστον χρονολογικὰ προσιτότερη παράδοση ν᾽ ἀκολουθήση. Ἄλλωστε στὴν ἐποχὴ ἐκείνη τὰ μεγάλα ἔργα τῆς Μακεδονικῆς Σχολῆς, ὅπως οἱ τοιχογραφίες τοῦ Πανσέληνου στὸ Πρωτάτο, ἦταν σὲ κακὴ κατάσταση καὶ τὰ ἄλλα ἄγνωστα. Κι εἶναι χαρακτηριστικό, ὅτι ὅταν ἀργότερα δούλεψε σὰν συντηρητὴς σὲ τοιχογραφίες τῆς κυρίας βυζαντινῆς ἐποχῆς, πάλι ἔτυχε νὰ ἐργαστῆ στὴν Περίβλεπτο τοῦ Μυστρά, τὸ προδρομικὸ αὐτὸ ἔργο τῆς Κρητικῆς Σχολῆς. Ὁ μεγάλος του πάντως δάσκαλος ἦταν ὁ Θεοφάνης τῆς Λαύρας κι ἀπὸ κοντὰ ὁ Κατελάνος κι οἱ ἄλλοι Κρητικοὶ κι ἀκόμη ἀργότερα, ἀπὸ θεωρητικὲς θέσεις κινούμενος, θὰ θεωρήση σὰν τὰ «πιὸ γνήσια ἔργα τῆς Χριστιανικῆς Ἁγιογραφίας» τὶς ἁγιογραφίες τῶν τελευταίων αἰώνων τῆς Τουρκοκρατίας, ὅταν οἱ τεχνίτες δούλευαν «μὲ τὴν πίστη μονάχα, δίχως νὰ ἀνακατευθῆ καθόλου τὸ μυαλό». Μ᾽ αὐτὸν τὸν θεωρητικὸ ὁπλισμὸ κι ὅταν θὰ

γνωρίση τὴν Μακεδονικὴ Ζωγραφική, θὰ μείνει κλειστὸς καὶ ἐπιφυλακτικὸς ἂν ὄχι προκατειλημένος.

Στὰ χρόνια ποὺ ἀκολουθοῦν πλουταίνει τὴ γνώση του καθὼς ἐργάζεται σὰν συντηρητὴς σὲ διάφορες βυζαντινὲς ἐκκλησίες καὶ Μουσεῖα (Βυζαντινὸ Μουσεῖο 1931-32, Μουσεῖο Καΐρου 1935, Μουσεῖο Κερκύρας).

Γνώστης πιὰ τῆς παραδοσιακῆς μας Ζωγραφικῆς, ὅταν ἔρχεται τὸ πλήρωμα τοῦ χρόνου (1939 καὶ μετά) δίνει τὸ σημαντικότερο ἔργο του σὲ κοσμικὴ ζωγραφική: τὶς τοιχογραφίες στὸ Δημαρχιακὸ Μέγαρο τῶν Ἀθηνῶν. (Δυστυχῶς εἶναι καὶ τὸ μόνο μεγάλο ἔργο του ποὺ ἔχει μέχρι σήμερα σωθῆ. Γιατὶ οἱ τοιχογραφίες ποὺ εἶχε ζωγραφίσει στὸ σπίτι του ἀπεικονίζοντας τὴν οἰκογένειά του καταστράφησαν, σώζονται ὅμως μερικοὶ πίνακες μὲ ἀρχαία θέματα ὅπως ὁ Λαοκόων τῆς Δημοτικῆς Πινακοθήκης Ἀθηνῶν, ὁ Βροῦτος κ.ἄ.).

Στὸ Δημαρχεῖο ζωγράφισε τέσσερις συνθέσεις στὶς δυὸ αἴθουσες τοῦ ἰσογείου, ζωφόρους, μέσα στὴν λευκὴ ὀρθομαρμάρωση, μὲ θέματα κυρίως ἀπὸ τὴν ἱστορία τῆς Ἀθήνας καὶ ἱστόρησε τοὺς τέσσερις τοίχους τοῦ Γραφείου τοῦ Προέδρου τοῦ Δημοτικοῦ Συμβουλίου. Τοὺς τοίχους αὐτοὺς χώρισε σὲ ζῶνες, ποὺ στὴν ἀνώτερη ζωγράφισε ὁλόσωμους, μετωπικοὺς τοὺς κυριώτερους ἥρωες τοῦ Ἑλληνισμοῦ ἀπὸ τοὺς μυθικοὺς χρόνους μέχρι τὴν Ἐπανάσταση τοῦ 1821. Ἀνάμεσα σ᾽ αὐτὲς περιλαμβάνονται καὶ μορφὲς ἀρχαίων ἡρώων καὶ ἡμιθέων ἀλλὰ καὶ ἁγίων σὰν τὸν Ἰωάννη, τὸ Χρυσόστομο ἢ ποιητῶν σὰν τὸ Σολωμό. Στὴ χαμηλότερη ζώνη ἔχουν ἱστορηθῆ σκηνές, μάχες κ.λπ. ἀπὸ διάφορες περιόδους τῆς Ἑλληνικῆς Ἱστορίας.

Στὶς τοιχογραφίες αὐτὲς εἶχε πολλὰ προβλήματα νὰ ἀντιμετωπίση. Προηγούμενοί του ζωγράφοι μυθολογικῶν σκηνῶν καὶ ἱστορικῶν γεγονότων τῆς κλασικῆς ἐποχῆς εἶχαν δημιουργήσει γιὰ τὰ θέματα, μὲ τὰ ὁποῖα θὰ δούλευε, μιὰ εἰκονογραφία καθὼς καὶ μιὰ ζωγραφικὴ τεχνοτροπία βασισμένη κυρίως στὸ ρεαλισμὸ καὶ κλασικισμό, ποὺ κατὰ τὴ γνώμη τοὺς βρισκόντανε πλησιέστερα στὸ κλίμα καὶ τὴ μορφὴ τῶν εἰκονιζομένων γεγονότων.

Ὁ Κόντογλου ἀγνόησε καὶ τὴν εἰκονογραφία, ἀλλὰ κυρίως ἐκεῖνο ποὺ τόλμησε ἦταν ν᾽ ἀγνοήση τὴν «κλασική» τεχνοτροπία. Διάλεξε τὴ γλώσσα τῆς Βυζαντινῆς Ζωγραφικῆς, ποὺ τὴν πλούτισε σὲ ὡρισμένες περιπτώσεις μὲ τὴ γνώση τῆς ἀνατομίας, καὶ τὴν πλαστικὴ ἀπόδοση τῶν μορφῶν. Ἡ τεχνοτροπία του βασιζότανε στὴν Βυζαντινὴ Παράδοση, ὅπως μάλιστα τὴν αἰσθανότανε ὁ ζωγράφος, μὲ τὶς στενὲς κυρίως φόρμες, τὴ μικρὴ κλίμακα, τὸ αὐστηρὸ περίγραμμα, τὰ σεμνὰ καὶ μουντὰ χρώματα, ἀπὸ τὰ ὁποῖα λείπει κάθε φωναχτὸς τόνος ἢ συμπληρωματικὴ χρήση τῶν χρωμάτων, μὲ προτίμηση στὰ γεώδη, τὰ καστανά, τὰ σκοτωμένα μπλέ, σὲ μιὰ θαυμαστὴ ὅμως ἑνότητα. Μοιάζει οὐσιαστικὰ

σὰν νὰ βλέπεις συνθέσεις ποὺ κυριαρχεῖ ἕνα χρῶμα μὲ τὶς παραλλαγές του. Τὴν χρωματικὴ ἑνότητα συμπληρώνει ἡ μετρημένη καὶ ἰσόρροπη σύνθεση.

Στὴν εἰκονογραφία ξεκινᾶ ἀπὸ τὴν ἀρχὴ (κάποια εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα βυζαντινῶν χειρογράφων, ποὺ ἱστοροῦν κοσμικὲς σκηνὲς καὶ περιορισμένης κλίμακος εἶναι καὶ ἀμφίβολο φαίνεται νὰ τὰ ἤξερε ὁ Φ. Κόντογλου) καὶ βάζει ὅλη τὴν πλούσια ἀφηγηματικὴ φαντασία του νὰ συλλάβη καὶ πραγματώση τόσο μεγάλο ἔργο. Μελέτη τῶν τοιχογραφιῶν αὐτῶν θὰ εὕρισκε ἴσως πηγὲς εἰκονογραφικὲς καὶ τεχνοτροπικὲς ἀκόμη, γιατὶ πολλὲς φορὲς παρουσιάζεται ἀπὸ σύνθεση σὲ σύνθεση διαφοροποίηση στὴν τεχνοτροπία. Στὴν ζωφόρο π.χ. τῆς Νοτίας αἴθουσας τοῦ ἰσογείου, ὅπου εἰκονίζεται ἡ πάλη τοῦ Ἐρεχθέα μὲ τὸν Εὔμολπο, καθὼς καὶ οἱ προσωποποιήσεις τοῦ Ὑμηττοῦ καὶ τῆς Πεντέλης, ὁ ζωγράφος χρησιμοποιεῖ μὲν τὴν τεχνική της βυζαντινῆς Παράδοσης, γιὰ νὰ ἀποδώση ὅμως τοὺς μυθικοὺς ἥρωες μὲ ὁμορφοπλασμένα γυμνὰ κορμιὰ ἄψογης ἀνατομίας καὶ ροδαλῆς ἐπιδερμίδας ποὺ θυμίζουν Πομπηϊνᾶ πρότυπα. Στὴν ἀπέναντι, μέσα στὴν ἴδια αἴθουσα, σύνθεση μὲ τὶς προσωποποιήσεις τῶν πόλεων, κυριαρχεῖ ἡ ἠρεμία καὶ ἡ ἐπιπεδικὴ παράσταση τῶν σεμνόχρωμων γυναικείων μορφῶν.

Ἄλλο χαρακτήρα, κοντυνότερο στὴ δισδιάστατη Βυζαντινὴ Ζωγραφική, παρουσιάζουν οἱ τοιχογραφίες μὲ τὶς μεγάλες μάχες τῶν Μακεδόνων βασιλέων στὸ Γραφεῖο τοῦ Προέδρου τοῦ Δημοτικοῦ Συμβουλίου. Γιατὶ διάλεξε ὅμως τὴν ἐκκλησιαστικὴ τεχνοτροπία ὁ Κόντογλου γιὰ νὰ ἱστορήση κοσμικά, παγανιστικὰ θέματα; Μήπως τοῦτο ἦταν ἱεροσυλία; Μήπως εἶχε παρασυρθῆ ἀπὸ ἕνα βυζαντινίζον κλίμα τῆς ἐποχῆς του, ποῦ ἤθελε τὴν Βυζαντινὴ Τέχνη, ἐκλεκτὴ τῶν κύκλων τῶν διανοουμένων; Μήπως ἀπὸ ἐκζήτηση καὶ ἀναζήτηση πρωτοτυπίας; Νομίζω πὼς γιὰ κανένα ἀπ᾽ αὐτοὺς τοὺς λόγους. Ο Φ. Κόντογλου πίστευε στὴν παράδοση. Ὄχι θεωρητικά, διανοουμενίστικα. Ἀλλὰ στὴν παράδοση σὰν συνέχεια ζωῆς. Καὶ αὐτὴν τὴ συνέχεια ἤθελε νὰ διαιωνίσει μὲ τὴν τέχνη. Νὰ ἱστορήσει, τὸν ἀπόμακρο κόσμο τοῦ ἑλληνικοῦ μύθου καὶ τῆς Ἱστορίας, μὲ τὸν πλησιέστερο ὅμως ντόπιο ἐκφραστικὸ τρόπο· τὴ ζωγραφικὴ γλώσσα τοῦ μεσαιωνικοῦ Ἑλληνισμοῦ. Ἔτσι ἔνωνε τὴν ἀρχαία παράδοση μὲ τὸ Βυζάντιο, αὐτὸς ὁ σημερινὸς Μικρασιάτης, πετυχαίνοντας τὴ συνέχεια ποὺ ζητοῦσε. Ἔφερνε τοὺς ἀπόμακρους ἥρωες ἀπὸ τὰ σκονισμένα βιβλία τῶν λογίων στὸν οἰκεῖο χῶρο καὶ τὴ μορφὴ τῶν ἁγίων τῆς Ἐκκλησίας, μὲ τοὺς ὁποίους ἦταν μαθημένος νὰ συζῆ ὁ ἁπλός, ὁ ἀνόθευτος ἀπὸ τὴ δυτικὴ ἐπίπλαστη παιδεία, λαός. Καὶ δὲν ἦταν ἱεροσυλία αὐτὸ ποὺ ἔκαμε. Γιατὶ οἱ παλαιότεροί του ἁγιογράφοι εἶχαν τολμήσει νὰ ζωγραφίσουν, μέσα μάλιστα στοὺς νάρθηκες τῶν μοναστηριακῶν ἐκκλησιῶν, τοὺς ἀρχαίους Ἕλληνες Φιλοσόφους, τὸν Μεγαλέξανδρο καὶ τοὺς ἄλλους ἥρωες (Μονὴ Φιλανθρωπινῶν, Μ. Γόλας, ἐκκλησίες Καστοριᾶς κ.λπ.

Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Δημαρχείου ἴσως εἶναι τὸ πιὸ προσωπικό του καὶ τὸ πιὸ ὁλοκληρωμένο ἔργο τῆς ζωγραφικῆς του καὶ ἡ σημαντικώτερη προσφορὰ στὴν Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Ζωγραφικῆς. Δὲν ἔχει ἀκόμη ἰδιαίτερα μελετηθῆ (ἐκτὸς ἀπὸ τὸ μέγαλο ἄρθρο τοῦ Ἄγγ. Προκοπίου στὴν Ἀγγλοελληνικὴ Ἐπιθεώρηση τοῦ 1947), ὥστε νὰ προσδιοριστῆ ἀκριβέστερα ὁ ρόλος του στὴν πορεία τῆς Νεοελληνικῆς Ζωγραφικῆς. Κι ἀκόμη ἀξίζει νὰ παρουσιαστῆ ξανὰ στὸ εὐρύτερο ἑλληνικὸ κοινὸ ποὺ κοντεύει νὰ τὸ ξεχάσει.

***

Ἡ συμβολὴ ὅμως τοῦ Φώτη Κόντογλου στὴ Νεοελληνικὴ Ζωγραφικὴ δὲν τελειώνει μὲ τὸ ἔργο του αὐτό, ποὺ καλύπτει τὴν δημιουργικότητά του στὴ δεκαετία πρὶν ἀπὸ τὸν πόλεμο. Τὸ ζωγραφιικὸ κήρυγμα γιὰ τὴν ἐπιστροφὴ στὴ ζωγραφικὴ παράδοση τοῦ τόπου καὶ τὴν ἀπαλλαγὴ ἀπὸ τὴν κηδεμονία καὶ ἄμεση ἐξάρτηση τῆς τέχνης ἀπὸ τὰ καλλιτεχνικὰ ρεύματα τῆς Δύσης, ἔδωσε ἀγλαότατους καρπούς.

Αὐτὸς ὁ Ἀνατολίτης ποὺ ἔζησε στὸ Παρίσι γιὰ ἀρκετὸ καιρό, ποὺ γνώρισε προσωπικὰ μάλιστα τὸν Ροντέν, ὅπως ἀναφέρει σὲ κάποιο γραφτό του, οὔτε ξιπάστηκε ἀπὸ τὴ λαμπερὴ ἐπιφάνεια τῆς μοντέρνας παριζιάνικης ζωῆς, οὔτε θαμπώθηκε ἀπὸ τὴν ἐκεῖ ἐπανάσταση τῆς τέχνης. Ἴσως μόνο μιὰ ἔμμεση ἐπίδραση νὰ δέχθηκε, δηλαδὴ τὴ στροφὴ πρὸς τὸ μεσαιωνικὸ παρελθόν. Πιστότατος στὴ μορφοπλαστικὴ παράδοση τῆς τέχνης τῆς Ἑλλάδος, ζήτησε νὰ βρῆ τὴν ἄμεση ἀνανέωση στὴν τέχνη τοῦ τόπου του κι ὄχι στὸν τόπο τῆς φιλοξενίας του.

Σιγὰ-σιγὰ ἄλλωστε αὐτὴ ἡ ἀνάγκη γινότανε συνείδηση ὁλοένα καὶ σὲ περισσότερους εὐαίσθητους δέκτες. Ζωγράφοι, αἰσθητικοί, καὶ ἱστορικοὶ τῆς τέχνης ἄρχιζαν νὰ στρέφονται πρὸς τὶς πηγὲς καὶ τὶς ρίζες τῆς παράδοσης σὰν ἄμεσης ὅμως συνέχειας. Τὸ φαινόμενο φυσικὰ αὐτὸ δὲν εἶναι μόνο ἑλληνικό, ἀλλὰ γενικώτερο εὐρωπαϊκὸ κίνημα, ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἀρδεύεται καὶ τὸ ἑλληνικό. Οὐσιαστικὰ πρόκειται γιὰ τὴ βαθύτερη ἔννοια τοῦ ρωμαντισμοῦ. Οἱ προσπάθειες ὅμως στὴν ἀρχὴ εἶναι μεμονωμένες καὶ συχνὰ καιρικὲς στὴ ζωὴ καὶ στὸ ἔργο τῶν ζωγράφων.

Ο Φ.Κόντογλου ἀντίθετα γίνεται ὁ διαπρύσιος κήρυκας αὐτῆς τῆς ἐπιστροφῆς μὲ τὴν ἀπολυτότητα καὶ τὸ πάθος τοῦ ὁδηγητῆ καὶ πρωτοπόρου. Ἔχει ἄλλωστε καὶ τὸ τάλαντο τοῦ γραφτοῦ λόγου, ποὺ τὸν βοηθᾶ σ᾽ αὐτὴν τὴν ἀποστολή. Στὸ κήρυγμα καὶ στὸ ἐργαστήρι του φοιτοῦν ἄμεσα μερικοὶ νέοι τότε ζωγράφοι, σὰν τὸν Γιάννη Τσαρούχη καὶ τὸ Νίκο ἐγγονόπουλο, ποὺ ἀργότερα θὰ ἀκολουθήσουν διάφορους δρόμους καὶ ἀπὸ τὸν δάσκαλο καὶ ἀνάμεσά τους, ἀλλὰ τὰ βασικὰ διδάγματά του θὰ ἐπηρεάσουν σύμφωνα μὲ τὴν προσωπικότητα τοῦ καθενὸς τὸ ἔργο τους. Ἐκτὸς

ὅμως ἀπ᾽ αὐτοὺς ἄμεσα θὰ ἀκούσουν τὸ μάθημά του μιὰ ὁλόκληρη γενιὰ ζωγράφων, μιὰ γενιὰ ποὺ προσδίδει στὴ Νεοελληνικὴ Τέχνη τὴν ἰδιαίτερη φυσιογνωμία της, ἡ λεγομένη γενιὰ τοῦ ᾽30. Παρ᾽ ὅλο τὸ εὖρος τῶν ζωγραφικῶν ἐπιτευγμάτων τους καὶ τὴν ἰδιοτυπία τῶν δημιουργῶν της, ὀφείλει πολλὰ τὸ ξεκίνημά της στὴν παρουσία καὶ τὸ ἔργο τοῦ Φ. Κόντογλου.

Βέβαια τὸ κήρυγμα τοῦ Κόντογλου ἦταν ἐπιστροφὴ στὴ Βυζαντινὴ Ζωγραφική, ὅπως ἄλλωστε τὸ ἐφάρμοσε ὁ ἴδιος στὶς τοιχογραφίες τοῦ Δημαρχείου. Καὶ στὸν τομέα αὐτὸν τὸν ἀκολούθησαν μερικοὶ ζωγράφοι τῆς γενιᾶς τοῦ ᾽30 σύμφωνα πάντα μὲ τὴν καλλιτεχνικὴ προσωπικότητά του ὁ καθένας, γιὰ ὁρισμένη φάση τοῦ ἔργου τοὺς τουλάχιστον, ἐνῶ καὶ στὴ μεταπολεμικὴ γενιὰ ὑπάρχουν ζωγράφοι σὰν τὸ Π.Κοψίδη, τὸ Μ.Βατζιὰ κ.ἄ. ποῦ ἐκφράζουν τοὺς παλμοὺς τῆς ἐποχῆς (π.χ. τὰ γεγονότα τοῦ Πολυτεχνείου ἀπὸ τὸν Βατζιά), μὲ μακρινὴ βάση τὴ βυζαντινὴ τεχνική, ἔστω κι ἂν καὶ τὸ ὑλικὸ ἀκόμη ἔχει ἀλλάξει καθὼς τὴν αὐγοτέμπερα ἢ τὸ φρέσκο ἀντικατέστησαν τὰ πλαστικὰ χρώματα.

Τὸ μάθημα ὅμως τοῦ Κόντογλου τὸ πλατύτερο, ποὺ καλοῦσε στὴ διερεύνηση τῶν αὐτόχθονων ζωγραφικῶν στοιχείων εἴτε στὴ Βυζαντινὴ τέχνη ὅπως πίστευε ὁ ἴδιος, εἴτε στὴ λαϊκή, ὅπως πίστευαν ἄλλοι, εἴτε καὶ στὴν ἀρχαία ζωγραφική, ὅπως εὕρισκαν μερικοί, εἶχε μεγάλη ἀπήχηση σὲ σημαντικὸ ἀριθμὸ ζωγράφων ποὺ πάσχιζαν νὰ βροῦν καὶ νὰ ἐκφράσουν στὴν τέχνη τοὺς τὸ ἀληθινὸ πρόσωπο τοῦ τόπου μας, ὄχι μόνο θεματογραφικᾶ, ἀλλὰ κυρίως μορφολογικά, καθὼς πιστεύανε ὅτι ἡ συνένωση τῆς μορφῆς καὶ τοῦ περιεχομένου εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ κύρια χαρακτηριστικά της ἑλληνικῆς ἰδιομορφίας. Ἡ ἀναζήτηση αὐτὴ τῆς «Ἑλληνικότητας», ποὺ ἔγινε τὸ κύριο αἴτημα τῆς γενιᾶς τοῦ ᾽30, χρωστάει τὸ βλάστημά της καὶ στὸ σπόρο ποὺ ἀδιάκοπα καὶ μὲ ἀλύγιστο ζῆλο ἔρριχνε ὁ Φ. Κόντογλου.

***

Ὁ Κοντογλου ὅμως ὑπῆρξε πρῶτα ἀπ᾽ ὅλα ἁγιογράφος. Ζωγράφος τῆς λειτουργικῆς τέχνης τῆς Ὀρθόδοξης Ἐκκλησίας, ζωγράφος ποὺ εἶχε συνείδηση τοῦ θεολογικοῦ χαρακτήρα τῆς Ζωγραφικῆς μέσα στὸ σχέδιο τῆς σωτηρίας τοῦ ἀνθρώπου. Καὶ σ᾽ αὐτὸ τὸ σημεῖο, νομίζω, θὰ πρέπει νὰ προσδιοριστῆ κυρίως ἡ προσφορὰ τοῦ Κόντογλου στὴν ἐκκλησιαστικὴ τέχνη: στὴν ἐπίγνωση τῆς μεγάλης διακονίας τῆς ζωγραφικῆς στὴ λατρευτικὴ καὶ λειτουργικὴ σύναξη τοῦ λαοῦ τοῦ Θεοῦ, τοῦ Σώματος τοῦ Χριστοῦ, τὴν Ἐκκλησία.

Ο Φ.Κόντογλου πίστευε πὼς ἡ ἁγιογραφία δὲν εἶναι πάρεργο ἢ ἔστω μιὰ κάποια παρενθετικὴ ἀπασχόληση, ἀλλὰ ὑψηλὴ ἀποστολή, ἱερουργία. Καὶ πίστευε ἀπόλυτα ὅτι ἡ Βυζαντινὴ Ζωγραφικὴ εἶναι ἡ μοναδικὴ ἔκφραση ποὺ ἁρμόζει στὸν ὑψηλὸ

αὐτὸν στόχο. Αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ ἐπίγνωση εἶναι ποὺ τὸν ἔκανε ἱκανὸ καὶ ἄξιο νὰ ἀλλάξη τὸν ξεστρατισμένο δρόμο τῆς νεοελληνικῆς ἁγιογραφίας καὶ νὰ τὸν στρέψη πρὸς τὶς ζωηφόρες πηγὲς τῆς Παράδοσης. Χωρὶς ἴσως νὰ εἶναι ὁ πρῶτος ἢ ὁ μόνος ποὺ ἁγιογραφεῖ σὲ βυζαντινὴ τεχνοτροπία, εἶναι ὁ πρῶτος ποὺ ἀπόλυτα πιστεύει στὴν ἀξία τῆς διὰ βίου, ὄχι κάποια στιγμὴ ἢ περίοδο ἐπηρεασμένος ἀπὸ ἐξωτερικοὺς παράγοντες καὶ μόδες.

Καὶ ἐδῶ ὑπάρχει ἕνα παράδοξο. Γιὰ πολλὰ χρόνια αὐτὸς ὁ κήρυκας τῆς ἐπιστροφῆς στὴ Βυζαντινὴ τέχνη δὲν ἔχει εἰκονογραφήσει μιὰ ὁλόκληρη ἐκκλησία στὴν Ἀθήνα, ὅπως ἄλλοι ποὺ ἀνήκουν στὴν κατηγορία τῶν ἁγιοφράφων ποὺ προαναφέραμε. Παρ᾽ ὅλα ὅμως αὐτὰ εἶναι ὁ κύριος ἀφυπνιστῆς τῶν ὀρθοδόξων συνειδήσεων γιὰ νὰ ἀπαλλαγὴ ὁ χῶρος τῆς Ἐκκλησίας ἀπὸ ἀνούσια ζωγραφικὰ καὶ ἀθεολόγητα τοιχογραφήματα. Γνωρίζοντας τὴν σημασία ποὺ δίνει ἡ Ὀρθόδοξη Ἐκκλησία στὴ Ζωγραφική, μποροῦμε νὰ καταλάβουμε καὶ τὴ σημασία ποὺ ἔχει ἡ ὀρθή, ἡ γνήσια Ὀρθόδοξη ζωγραφικὴ μέσα στὴν Ἐκκλησία. Καὶ τὴ συνείδηση αὐτῆς τῆς σημασίας ἀγωνίζεται ὁ Κόντογλου νὰ ξυπνήση.

Ο Φ. Κόντογλου ζωγράφησε καὶ φορητὲς εἰκόνες καὶ τοιχογραφίες. Παλαιότερες νομίζω ὅτι εἶναι οἱ φορητὲς εἰκόνες. Εἶναι ὅμως πολὺ ἐπικίνδυνο νὰ ἐκφράση κανεὶς συμπεράσματα γι᾽ αὐτὸν τὸν τομέα τῆς τέχνης του· μιᾶς καὶ οἱ εἰκόνες του εἶναι διάσπαρτες σὲ διάφορα μέρη τῆς Ἑλλάδος καὶ ἔτσι δὲν εἶναι εὔκολο νάχη κανεὶς πλήρη ἐποπτεία καὶ κατὰ συνέπεια σωστὴ κρίση. Οἱ εἰκόνες ὅμως ποὺ ἔχουμε συναντήσει, φαίνεται νὰ ἀκολουθοῦν τὰ διδάγματα τῆς Κρητικῆς Σχολῆς, σὲ γενικὲς γραμμές, μὲ ἔντονο ὅμως τὸ προσωπικὸ στοιχεῖο. Σχέδιο σίγουρο καὶ καθαρό, φόρμες κατὰ κανόνα κλειστές. Σκοῦρος καστανόχρωμος προπλασμὸς γιὰ τὰ πρόσωπα καὶ τὰ χέρια. Καὶ στὰ ἐνδύματα προτιμᾶ, τουλάχιστο στὰ παλαιότερα ἔργα του, τοὺς ἥσυχους τόνους, ποὺ δένουν μὲ τὸ πρόσωπο καὶ τὰ γυμνὰ μέρη (π.χ. οἱ εἰκόνες τοῦ Τέμπλου τοῦ Ἁγ. Νικολάου Πατησίων τοῦ 1947, εἰκόνα Τριῶν Ἱεραρχῶν στὴν Καπνικαρέα τοῦ 1934 κ.ἄ.)

Καὶ γιὰ τὶς τοιχογραφίες στὶς ἐκκλησίες δὲν εἶναι πολὺ εὔκολη ἡ ἀποτίμηση καὶ ἡ μελέτη γιὰ διαφορετικὸ ὅμως λόγο. Ο Φ. Κόντογλου δούλευε μαζὶ μὲ τοὺς μαθητές του καὶ πολλὲς φορὲς εἶναι δύσκολη ἡ διάκριση στὸ κυρίως προσωπικό του ἔργο καὶ στὴν ἐργασία τῶν μαθητῶν. Ἀπὸ τὶς παλαιότερες τοιχογραφίες εἶναι ἡ ἐκκλησία ἢ ἀκριβέστερα μέρος τῶν τοιχογραφιῶν τῆς ἐκκλησίας τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς στὸ Λιόπεσι, ποὺ ἱστορήθηκε ἀπὸ τὸ Φ. Κόντογλου καὶ τὸ μαθητή του Τερζῆ στὰ 1946. Οἱ στρατιωτικοὶ Ἅγιοι στὰ μέτωπα τῶν ἀνατολικῶν πεσσῶν τοῦ τρούλλου (Ἅγ. Θεόδωρος, Γεώργιος, Δημήτριος, Μερκούρης κ.ἄ.) εἶναι ἀπὸ τὰ καλύτερα δείγματα τῆς ἁγιογραφίας τοῦ Φ. Κόντογλου. Μορφὲς ρωμαλέες, πλασμένες μὲ τὴ βυζαντινὴ τεχνική, ἀλλὰ καὶ μὲ ἔντονη τὴν προσωπικὴ τεχνικὴ

τοῦ Φ. Κόντογλου, ποτισμένη ἀπὸ τὴ λαϊκὴ παράδοση. Οἱ Ἅγιοι εἰκονίζονται ἀληθινὰ σὰν παλληκάρια καὶ πρωταθλητὲς τῆς πίστεως. Στὰ ἔργα αὐτὰ βρίσκουμε τὸ πιὸ προσωπικὸ -μέσα πάντα στὰ ἐκκλησιολογικὰ πλαίσια τῆς Ὀρθόδοξης Παράδοσης- ἁγιογραφικὸ ἔργο τοῦ Κόντογλου. Βάση του εἶναι ἡ Κρητικὴ Σχολή, ἀλλὰ τὸ χρῶμα του καὶ τὸ σχέδιο τρέφονται ἀπὸ χυμοὺς μιᾶς ζωντανῆς καὶ δημιουργικῆς, ὄχι ἀντιγραφικῆς μιμητικῆς ζωγραφικῆς. Ὅπως ἄλλωστε γινότανε σὲ κάθε δημιουργικὴ ἐποχὴ τῆς μακραίωνης βυζαντινῆς τέχνης, οἱ τεχνίτες, ἔμεναν πιστοὶ στὴν παραδοσιακὴ τεχνικὴ καὶ κυρίως στὸν ἐσώτατο πυρήνα της, ποὺ ἐξέφραζε τὴν ἀνάλλαχτη ἀλήθεια τῆς ἀποκαλυμένης πίστης. Ἐπειδὴ ὅμως οἱ ἴδιοι ἦσαν ἐκφραστὲς καὶ συνεχιστὲς αὐτῆς τῆς πίστης, μποροῦσαν νὰ ἐκφράζουν ταπεινὰ καὶ εἰλικρινὰ τὸν ἑαυτό τους καὶ τὸν καιρό τους καὶ γινότανε αὐτὴ ἡ σύζευξη τοῦ αἰωνίου μὲ τὸ καιρικὸ χωρὶς σύγχυση καὶ χωρὶς τὸ ἕνα νὰ κυριαρχῆ σὲ βάρος τοῦ ἄλλου. Αὐτὸ προσπάθησε ὁ Κόντογλου στὶς τοιχογραφίες τῆς ἐκκλησίας στὸ Λιόπεσι. Ἀργότερα ὅμως μοιάζει νὰ περιώρισε αὐτὴ τὴν ἀρχικὴ φιλοδοξία. Λεπτομερέστερη μελέτη θὰ μποροῦσε νὰ δείξη ἂν αὐτὴ ἡ ὑπόθεση εἶναι σωστή, καθὼς καὶ τὶς αἰτίες ποὺ τὴν δημιούργησαν. Στὶς τοιχογραφίες τῆς δεκαετίας τοῦ 1950 καὶ μετὰ (Καπνικαρέα, Ἅγ. Γεώργιος Κυψέλης, Ἅγ. Νικόλαος Πατησίων), τὰ ἀξιολογώτερα τμήματα εἶναι ἐκεῖνα ὅπου ὁ ζωγράφος ἀκολουθεῖ τὰ κρητικὰ πρότυπα. Χαρακτηριστικὸ δεῖγμα, οἱ τοιχογραφημένες δεσποτικὲς εἰκόνες τοῦ κτιστοῦ τέμπλου τοῦ Ἁγ. Χαραλάμπους Πολυγώνου, ζωγραφισμένες στὰ 1955. Δουλεμένες σὲ κρητικὴ τεχνοτροπία μὲ σοβαροὺς γενικὰ χρωματικοὺς τόνους, μαῦρο χρῶμα γιὰ φόντο καὶ καστανόχρωμο προπλασμό, πάνω στὸ ὁποῖο ἀναπτύσσονται σὲ ἀνοιχτότερο τόνο τὰ φῶτα ἢ γράφονται μὲ λευκὲς πινελιές, δείχνουν μὲ τὸ σφιχτὸ σχέδιο, τὴν κλειστή, στιβαρὴ φόρμα, τὴν χρωματικὴ ἑνότητα καὶ τὸ ἐσωτερικὸ ἦθος, στὸν ἄξιο τεχνίτη στὸ κλίμα του.

Σημειώσαμε πιὸ πάνω γιὰ τὴ συμβολὴ τοῦ Κόντογλου σὰν δασκάλου. Περισσότερο ἴσως μὲ τὴν ἔννοια τοῦ καθοδηγητῆ καὶ ἐμπνευστὴ παρὰ τοῦ ἀκαδημαϊκοῦ καθηγητῆ. Ἂν τοῦτος ὅμως ὁ τίτλος τοῦ ἀξίζει γιὰ τὴν κοσμικὴ νεοελληνικὴ ζωγραφική, γιὰ τὴν ἁγιογραφία ὁ ρόλος του ὑπῆρξε ἀπτός, ἄμεσος καὶ ἰδιαίτερα παραγωγικός. Βέβαια πρὶν ἀπ᾽ αὐτὸν ἢ παράλληλα ἐργάζονται ἁγιογράφοι ὅπως ὁ Δ. Πελεκάσης, ὁ Ἄγγ. Ἀστεριάδης, ὁ Σπ. Βασιλείου στὴ βυζαντινὴ τεχνοτροπία. Ὅμως δάσκαλος φλογερὸς ποὺ γύρω του μαζεύονται ὅσοι θέλουν νὰ σπουδάσουν τὴν ἱερὴ τέχνη, εἶναι μόνον ὁ Φ. Κόντογλου. Σὲ μιὰ ἐποχὴ μάλιστα ποὺ ἡ βυζαντινὴ ἁγιογραφία δὲν διδάσκεται ἐπίσημα καθόλου στὴν Ἀνωτάτη Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν, (μέχρι σήμερα ἄλλωστε δὲν ὑπάρχει εἰδικὴ ἕδρα, ἀλλὰ ἡ ἁγιογραφία καὶ τὸ φρέσκο διδάσκονται ἀπὸ ἐπιμελητή), οἱ ζηλωτὲς νέοι τεχνῆτες φοιτοῦν στὸ ἐργαστήρι καὶ στὴ σκαλωσιὰ τοῦ Κόντογλου. Οἱ μαθητές του Ράλλης Κοψίδης, Πέτρος Βαμπούλης, Γεωργακόπουλος, Παπανικολάου, Τερζὴς Ἰωάννης, ἀκολουθοῦν διάφορο δρόμο ὁ καθένας. Ἄλλοι στρέφονται πρὸς τὴ λαϊκὴ ἔκφραση, μὲ τὴν ὁποία

ἑνώνουν τὴ Βυζαντινὴ Παράδοση, ἄλλος πρὸς τὴ Μακεδονικὴ Σχολή, ἀνάλογα ὁ καθένας μὲ τὴν προσωπικότητά του. Ἔτσι, ἐνῶ δὲν δημιούργησε μὲ τὴν στενὴ ἔννοια σχολή, ἔφτιαξε αὐτὴ τὴν ὁμάδα ποὺ ἱστορεῖ ὅλους τοὺς τοίχους τῶν ἐκκλησιῶν μὲ τὴ Βυζαντινὴ τεχνοτροπία.

Στὸ διδακτικὸ ἔργο του θὰ πρέπη νὰ περιληφθῆ καὶ ἡ συγγραφὴ τοῦ βιβλίου του «Ἔκφρασις» ἤτοι «Ἱστόρησις τῆς παντίμου ὀρθοδόξου ἁγιογραφίας, τῆς καὶ λειτουργικῆς καλουμένης, περιέχουσα τὴν τεχνολογίαν καὶ εἰκονογραφίαν τῆς εἰρηνοχύτου ταύτης τέχνης, ἤτοι τὴν ἑρμηνείαν τῶν τεχνικῶν τρόπων καὶ τοὺς ἱεροὺς τύπους τῶν εἰκόνων, καθὼς καὶ ἐξήγηση περὶ τῆς λεπτότητος καὶ τοῦ πνευματικοῦ κάλλους καὶ τῆς τιμῆς αὐτῆς». Βασισμένος στὴν προγενέστερη συγγραφικὴ παράδοση τῆς «Ἑρμηνείας τῆς ζωγραφικῆς», τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, καθὼς καὶ στὴ δική του γνώση, καταγράφει τὴν πείρα του ὁλάκερη, ὥστε νὰ εἶναι χρήσιμη γι᾽ αὐτούς, ποὺ θὰ θελήσουν νὰ συνεχίσουν τὴν «Εἰρηνόχυτον» λειτουργικὴ τέχνη τῆς Ὀρθόδοξης Ἐκκλησίας. Ἡ συνέχιση ἄλλωστε τῆς Παράδοσης ἦταν καὶ τὸ μεγάλο μεράκι τοῦ χαρισματούχου αὐτοῦ ἀνθρώπου. Σ᾽ αὐτὴν πρόσφερε ὅλη τὴ δύναμη καὶ ὅλα τὰ τάλαντα, ποὺ πλούσια βέβαια τοῦ εἶχε ἐμπιστευθῆ ὁ Κύριος καὶ στὴ δόξα τοῦ Ὁποίου τελικὰ τὰ ἀφιέρωσε.

users.uoa.gr