

ΝΕΟΙ ΕΡΕΥΝΗΤΕΣ

ΦΙΛΟΛΟΓΟΙ

(27 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ 2008)

ΙΣΤΟΡΙΚΟΙ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

(5 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ 2009)



ΕΤΑΙΡΕΙΑ
ΣΤΟΥΔΩΝ

ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ & ΓΕΝΙΚΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ
ΙΔΡΥΤΗΣ: ΣΧΟΛΗ ΜΩΡΑΪΤΗ

ΘΕΟΧΑΡΗΣ ΤΣΑΜΠΟΥΡΑΣ

ΑΚΜΗ ΚΑΙ ΠΑΡΑΚΜΗ ΤΩΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΩΝ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΩΝ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΧΗ ΤΟΥ ΓΡΑΜΜΟΥ

[...] η αντιγραφή ήταν ο μόνος τρόπος κυκλοφορίας των ιδεών. Κανείς δεν πίστευε ότι είναι κολάσιμο, από αντίγραφο σε αντίγραφο, κανείς δεν ήξερε σε ποιον ανήκε η πατρότητα μιας διατύπωσης και τελικά θεωρούσαν ότι, αν μια ιδέα ήταν αληθινή, ανήκε σε όλους. Ωστόσο, η ιστορία αυτή περιλαμβάνει και σκηνικές εκπλήξεις.

Ουμπέρτο Έκο¹

Σε μια κοινωνία, όπως η σημερινή, που αντιλαμβάνεται τη δημιουργία της τέχνης ως έκφραση της υποκειμενικότητας του προσώπου, είναι δυσνόητη η εκτίμηση της συμβολής μιας τέχνης, η δράση της οποίας ακυρώνει το ρόλο του δημιουργού και αναβαθμίζει το ρόλο του παραγγελιοδοτικού κοινού στο οποίο απευθύνεται. Η μεταβυζαντινή τέχνη εμπεριέχει ως συστατικό στοιχείο την υποβάθμιση των εννοιών της υποκειμενικότητας και της ατομικότητας κι έχει εκ προοιμίου αποκλείσει οποιαδήποτε «επικίνδυνη» παρέμβαση αυτόνομης δημιουργικής βούλησης. Από ζωγράφο σε ζωγράφο κυκλοφορούν «Ερμηνείες της ζωγραφικής τέχνης», αγιογραφικοί μπούσουλες δηλαδή, που μηδενίζουν την παρεμβατικότητα του δημιουργικού υποκειμένου, το οποίο υπάγεται έτσι αυτομάτως σε ένα αυστηρά διαμορφωμένο σύστημα καλλιτεχνικών αντιγραφών. Οποιαδήποτε παρέκκλιση από το σύστημα αυτό, που πα-

ραδίδεται αναλλοίωτο από γενιά σε γενιά, είναι δείγμα είτε αμάθειας είτε ανευλάβειας. Η απαρέγκλιτη προσήλωση στην αυθεντία των βυζαντινών δασκάλων, η καθιέρωση ενός απαράβατου λειτουργικού περιεχομένου για την καλλιτεχνική μορφή, η ίδια η έννοια του ανθιβόλου, αποθαρρύνουν κάθε φιλόδοξο ιστορικό της τέχνης να ασχοληθεί συστηματικά με τη μελέτη της μεταβυζαντινής μνημειακής ζωγραφικής. Κι όμως, είναι εξαιρετικά συναρπαστικό να ανακαλύπτει κανείς ψήγματα καλλιτεχνικής δημιουργικότητας, αυθαίρετες καινοτομίες, κρυμμένες «σκηνικές εκπλήξεις» σε ένα αυστηρά διαμορφωμένο σύστημα κανόνων.

Στο μεταβυζαντινό έργο αποτυπώνεται με τρόπο απτό η σύγκρουση του συντηρητικού πνεύματος με την έμφυτη τάση του ατόμου για προσωπική δημιουργία. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον από την άποψη αυτή παρουσιάζει η εκκλησιαστική τέχνη του 17ου αιώνα στην οθωμανική επικράτεια και συγκεκριμένα τα μετακινούμενα εργαστήρια της περιοχής του Γράμμου, που διαδραματίζουν νευραλγικό ρόλο στην αλλαγή των καλλιτεχνικών τρόπων της μεταβυζαντινής ζωγραφικής. Πρόκειται για ένα άγνωστο κομμάτι της ελληνικής παράδοσης, το οποίο παραμένει έως σήμερα στην αφάνεια, μολονότι η μελέτη του αποκαλύπτει σημαντικές πτυχές όχι μόνο της ιστορίας της τέχνης, αλλά και των κοινωνικών και οικονομικών συνθηκών των υπόδουλων λαών της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Η μελέτη του 17ου αιώνα στην Ελλάδα υπήρξε έως σήμερα σχετικά πλημμελής, αφενός επειδή δεν εξυπηρετεί σωστά μια ελληνοκεντρική θεώρηση της ιστορίας, αφετέρου διότι η συγκεκριμένη χρονική περίοδος δεν περιλαμβάνει συναρπαστικές εξελίξεις ραγδαίων αλλαγών και ανατροπών. Αντίθετα μάλιστα, ο 17ος αιώνας αποτελεί περίοδο δημογραφικής ύφεσης και οικονομικής στέρξης². Οι συνεχιζόμενοι από τον 16ο αιώνα πόλεμοι, με αποκορύφωμα τις τουρκοβενετικές συρράξεις του δεύτερου μισού του 17ου αιώνα, σε συνδυασμό με τους γενικότερους παράγοντες αναχαίτισης της προόδου που αντιμετώπισαν όλοι οι λαοί της Ευρώπης –όπως η δραματική επιδείνωση των κλιματολογικών συνθηκών, οι αλλεπάλληλες επιδημίες και οι συχνότερες σιτοδείες– επέφεραν καταστροφικά αποτελέσματα στην οθωμανική οικονο-

μία³. Η αποκαρδιωτική οικονομική κατάσταση με τις συνεχόμενες υποτιμήσεις του τουρκικού νομίσματος και τις αυθαιρεσίες του φοροεισπρακτικού συστήματος διαμόρφωσαν για τις περισσότερες περιπτώσεις πολιτών ένα ανυπόφορο *modus vivendi* ανέχειας και ανασφάλειας⁴.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο γίνονται εύκολα αντιληπτές οι αντικειμενικές δυσκολίες για την καλλιέργεια μιας βασικής αισθητικής για τον άνθρωπο της εποχής, πολύ περισσότερο για τον Έλληνα ραγιά. Ωστόσο, μέσα από πρώιμη τριβή με τις ιδέες της Λύσης, προέκυψε η ανάγκη να ανανεωθούν οι καλλιτεχνικοί τρόποι, όπως ακριβώς ανανεώθηκε και η πνευματική υπόσταση των ανθρώπων αυτής της περιόδου. Για τους υπόδουλους κατοίκους, βέβαια, κάθε δημόσια δράση τους περιοριζόταν συχνά στη συμμετοχή τους στα θρησκευτικά δρώμενα της εκκλησίας τους κι εκεί θα πρέπει να αναζητηθεί η δημόσια έκφραση της αισθητικής τους. Δεν αποκλείεται φυσικά η διάθεση για έκφραση του προσωπικού γούστου στα σπίτια της εποχής, για κακή μας τύχη όμως σήμερα είναι ελάχιστα τα σωζόμενα δείγματα των οικιών του 17ου αιώνα⁵, ώστε να ανιχνευτεί ενδελεχώς το καλλιτεχνικό γούστο στη σφαίρα του ιδιωτικού, και κατά συνέπεια η γνώση μας εξαντλείται στη δημόσια διατύπωση μιας αισθητικής. Στο πλαίσιο της διακόσμησης ενός εκκλησιαστικού μνημείου κάθε έκφραση προσωπικού γούστου, που αντανακλά τις νέες αντιλήψεις –τις ξενόφερτες αναγεννησιακές καινοτόμες ιδέες– πρέπει να χωρέσει στο στενό πλαίσιο της μεταβυζαντινής εκκλησιαστικής ζωγραφικής, που αποτελεί έναν κώδικα επικοινωνίας καλλιτεχνικά δύσκαμπτο και πρωτίστως συμβολικό. Με άλλα λόγια, ο νεωτεριστής χορηγός ενός καλλιτεχνικού έργου της εποχής επιθυμεί μεν να δει τον εαυτό του και τις ιδέες του αποτυπωμένες στο μόνο δημόσιο τοίχο της εποχής, αυτόν της εκκλησίας, υποχρεούται δε να υποταχθεί στους αυτονόητους και ανυπέρβλητους νόμους της θρησκευτικής ευσέβειας. Η αλλαγή όμως της κοσμοαντίληψης των χορηγών υπερέχει της παράδοσης, που κανοναρχείται από τον εκκλησιαστικό συντηρητισμό, και αρχίζει να γίνεται έκδηλη στα έργα τέχνης της εποχής. Χαρακτηριστική είναι η αυξανόμενη τάση τοποθέτησης

κοσμικών προσωπογραφιών σε περίοπτα σημεία της διακόσμησης ναών, με ανθρώπους της εποχής να ποζάρουν περήφανα στον ζωγράφο, ντυμένοι με την επίσημη ενδυμασία τους (εικ. 1). Ο καλλιτέχνης, ανάλογα με τις ικανότητές του, προσπαθεί να αποδώσει με ακρίβεια τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά των κοσμικών αυτών αρχόντων και τους παραθέτει συνήθως στην ίδια κλίμακα με τους αγίους της κατώτερης ζώνης του ναού. Η μερική έστω αυτή αναίρεση της συνέπειας του εικονογραφικού συστήματος αποδυναμώνει αφενός τη λειτουργική αξία της αγιογραφίας, καταδεικνύει αφετέρου μια μικρή υπέρβαση των ορίων. Οτιδήποτε νέο, σύγχρονο ή ανανεωτικό υποχρεούται, ωστόσο, να έχει κρυφτεί με επιδεξιότητα μέσα στο παγιωμένο σύστημα της ορθόδοξης θρησκευτικής ζωγραφικής.

Θα υπέθετε κανείς ότι οι νέοι αυτοί χορηγοί, για να εφαρμόσουν στην αγιογραφία τις νέες ιδέες τους με τρόπο τόσο ντελικάτο, θα αναζητούσαν πεπειραμένους καλλιτέχνες ανάλογους με τους μεγάλους ζωγράφους του Ιβου αιώνα και τους συνεχιστές της τέχνης τους: τους μεγάλους μαϊστορες της Κρήτης, τους απογόνους της λεγόμενης σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος, ιερείς ίσως των μεγάλων αστικών κέντρων ή μοναχούς εκκλησιαστικών καθιδρυμάτων που καταπιάνονταν με την αγιογραφία. Προς μεγάλη μας έκπληξη, όμως, κινούνται προς τη διαμετρικά αντίθετη κατεύθυνση και αναζητούν ζωγράφους στα νεοσύστατα χωριά του ορεινού όγκου του Γράμμου, εκεί δηλαδή όπου καμία καλλιτεχνική παράδοση δεν προϋπήρχε. Εκ του αποτελέσματος αποδεικνύεται ότι στοιχημάτισαν σωστά, καθώς για τους ζωγράφους αυτούς η εκκλησιαστική τέχνη δεν αποτελούσε πλέον κάποια πνευματική διαδικασία υπερβατικής ανάτασης, αλλά έναν απλό τρόπο βιοπορισμού. Πράγματι, ορισμένοι κάτοικοι των χωριών αυτών, από τη Γράμμοστα, το Λινοτόπι, τη Ζέρμα και άλλους μικρότερους οικισμούς, αντιλαμβανόμενοι τις μειωμένες δυνατότητες του ορεινού τόπου τους για δυναμική στροφή στις γεωργοκτηνοτροφικές εργασίες και σαφώς αφουγκραζόμενοι τις ανάγκες μιας νέας αγοράς που ζητά φθηνές αγιογραφίες, στρέφουν το βλέμμα τους στην καλλιτεχνική παραγωγή και η άγονη και δύσβατη περιοχή του Γράμ-

μου μετατρέπεται αίφνης στην πιο δραστήρια δεξαμενή επαγγελματιών καλλιτεχνών στα Βαλκάνια.

Οι πρώτοι ζωγράφοι που εμφανίζονται από το χώρο του Γράμμου έχουν μαθητεύσει σε γειτονικά καλλιτεχνικά κέντρα, όπως είναι η Καστοριά, τα Ιωάννινα ή η Αχρίδα. Στη συνέχεια η τέχνη μεταφέρεται αλληλοδιδακτικά και ενδοεργαστηριακά από τον ένα ζωγράφο στον νεότερο, από τη μια γενιά καλλιτεχνών στην επόμενη. Για τους ζωγράφους αυτούς η υπάρχουσα καλλιτεχνική παράδοση είναι απλώς η στιλιστική τους αφετηρία. Στόχος τους δεν είναι να διατηρήσουν αναλλοίωτους τους ζωγραφικούς κανόνες που παρέλαβαν, είναι να εξασφαλίσουν όσο περισσότερες παραγγελίες μπορούν, στοχεύοντας στο συγχρονικό ορίζοντα του νεοεμφανισθέντος γούστου. Θέλουν τα έργα τους να γίνουν περιζήτητα, να εκφράζουν την ελευθερία της καλλιτεχνικής τους γραφής, να δείχνουν τις τεχνικές δυνατότητές τους όσο πιο ανάγλυφα γίνεται, κυρίως όμως στοχεύουν στην αύξηση της ποσότητας των παραγόμενων έργων. Κάθε νέα παραγγελία που αναλαμβάνουν εξασφαλίζει την περαιτέρω βιωσιμότητα του εργαστηρίου, αλλά και η ποιότητα της εργασίας τους στο κάθε μνημείο προδιαγράφει τη μελλοντική πορεία τους. Πράγματι, οι ζωγράφοι του Γράμμου, ακριβώς επειδή κρίνεται η επιβίωσή τους από το καλλιτεχνικό έργο τους, δεν αφήνουν τίποτα στην τύχη. Φαίνεται να οργανώνονται σε ευέλικτα πολυμελή σινάφια, ικανά να ζωγραφίσουν μεγάλων διαστάσεων μνημεία στον ελάχιστο δυνατό χρόνο, παραδίδοντας τοιχογραφίες καθολικών μοναστηριών σε διάστημα δύο ή τριών μηνών, γεγονός που προϋποθέτει ότι εργάζονται μεθοδικά και με εξαιρετικά γοργούς ρυθμούς⁶. Η ταχύτητα εκτέλεσης των έργων και η εμπλοκή πολλών προσώπων στη ζωγραφική επιφάνεια έχει ασφαλώς επίπτωση στην ποιότητα των παραγόμενων έργων. Σε μικρά έργα, όπου σαφώς η χρηματική απολαβή είναι χαμηλότερη, η ποιότητα έρχεται σε δεύτερη μοίρα (εικ. 2).

Η μετάβαση όμως από την προσωπική δημιουργία στην ομαδική δουλειά, δίνει στα σινάφια αυτά των ζωγράφων τη δυνατότητα ασφαλέστερης μετακίνησης, ιδιαίτερα σε εποχή που στους εμπορικούς δρόμους των Βαλκανίων η ασφάλεια των ταξιδευτών δεν

ήταν εγγυημένη⁷. Αυτό αποδεικνύεται από τη γεωγραφική διασπορά των έργων τους, η οποία φαντάζει εντυπωσιακή ακόμα και με τα σημερινά δεδομένα. Κινούμενοι από τη Στερεά Ελλάδα έως και τη Σερβία και από τα παράλια της σημερινής Αλβανίας έως και τη Βουλγαρία, οι ζωγράφοι του Γράμμου αφήνουν το στίγμα της τέχνης τους με ιδιαίτερη ευκρίνεια στη βαλκανική τέχνη του 17ου αιώνα. Σε αντίθεση με τους προγενέστερους τους ζωγράφους είναι διατεθειμένοι να καλύψουν εξαιρετικά μεγάλες αποστάσεις για να προσεγγίσουν το χώρο εργασίας τους. Οι δυσπρόσιτες τοποθεσίες των μοναστηριών, η διαφορά της γλώσσας, το μέγεθος των μνημείων δεν αποτελούν πλέον αποτρεπτικά στοιχεία για την ανάληψη παραγγελιών. Μάλιστα, τα μετακινούμενα αυτά εργαστήρια από το Γράμμο δεν προσφέρουν μόνον έργα μνημειακής ζωγραφικής αλλά έχουν διευρύνει την γκάμα των ενασχολήσεών τους, προσφέροντας στον παραγγελιοδότη συνολική λύση για τις απαιτήσεις του, αφού καταπιάνονται με τη ζωγραφική φορητών εικόνων, την ξυλογλυπτική, την αργυροχρυσοχοΐα και τη χαρακτική⁸. Η πολυσχιδής τους δράση τους κάνει ιδιαιτέρως περιζήτητους στις απομακρυσμένες μονές των Βαλκανίων, που επιθυμούν με μια χορηγία να εξοπλίσουν πλήρως το καθίδρυμά τους με τα απαραίτητα καλλιτεχνικά δημιουργήματα.

Οι μετακινήσεις των ζωγράφων μεταθέτουν τη δράση των εργαστηρίων από την τοπική κλίμακα στον ευρύ ορίζοντα των Βαλκανίων. Η επικοινωνία με τις τοπικές κοινωνίες είναι αμφίδρομη: το έργο των εργαστηρίων του Γράμμου μεταφυτεύει τους καλλιτεχνικούς τρόπους της μεταβυζαντινής ζωγραφικής, αλλά ταυτόχρονα μπολιάζεται με ετερόκλιτα στοιχεία από κάθε περιοχή όπου εργάζονται. Οι ζωγράφοι από το Λινοτόπι και τη Γράμμοστα, μάλιστα, δε διστάζουν να συνεργαστούν με ντόπιους τεχνίτες, ακόμα κι όταν αυτό έχει συνέπεια τη δραματική υποβάθμιση της καλλιτεχνικής ποιότητας του παραγόμενου έργου. Το πνεύμα εξάλλου της συνεργασίας πρέπει να θεωρηθεί αυτονόητο ανάμεσα στα ίδια τα εργαστήρια του Γράμμου, τα οποία δε φαίνεται ότι δρουν ανταγωνιστικά το ένα προς το άλλο, αλλά μάλλον συμπληρωματικά. Η πρακτική της ανταλλαγής ανθιβόλων, αλλά και η από κοινού

ιστόρηση μνημείων θα πρέπει να θεωρείται μεταξύ των ζωγράφων κοινός τόπος. Χαρακτηριστικό στέκει το παράδειγμα του καθολικού της Μονής Κοιμήσεως Θεοτόκου στο Σπήλαιο Γρεβενών⁹, όπου σε διάστημα μικρότερο των είκοσι χρόνων, πέντε ζωγράφοι από διαφορετικά χωριά του Γράμμου εργάζονται σε τρεις διαδοχικές φάσεις, παραθέτοντας καθένας το έργο του πλάι σε αυτό του προγενέστερου χωρίς σαφή διαφοροποίηση (εικ. 3). Η στιλιστική σφραγίδα κάθε καλλιτέχνη είναι ευδιάκριτη, το αποτέλεσμα όμως είναι ένα πανόραμα των καλλιτεχνικών προτιμήσεων του 17ου αιώνα, που προδίδει την ταυτόχρονη πολιτισμική ώσμωση που λαμβάνει χώρα στους χριστιανικούς πληθυσμούς των Βαλκανίων, η οποία τους έχει οδηγήσει στη διαμόρφωση ενός κοινού γούστου.

Το κοινώς αποδεκτό ως «αισθητικά ωραίο» για τη ζωγραφική του 17ου αιώνα στα Βαλκάνια προέκυψε από τη σύγκλιση διαφορετικών αισθητικών κατευθύνσεων. Από τη μια πλευρά η γοητευτική εικόνα της προοδευτικής Δύσης και από την άλλη η οθωμανική καλλιτεχνική πραγματικότητα, που αναπόφευκτα υεισέρχεται στο συλλογικό υποσυνείδητο μέσω του καθημερινού βίου. Και μέσα σε αυτές τις δύο αντικρουόμενες τάσεις η πραγματικότητα ενός πλούσιου και πολύπλευρου καλλιτεχνικού παρελθόντος, που στοιχειώνει τη ματιά του ζωγράφου του 17ου αιώνα. Οι δρόμοι των εμπορίων, οι οποίοι σταδιακά εμφανίζονται στο προσκήνιο ως ανερχόμενη κοινωνική δύναμη, γίνονται ταυτόχρονα και οι δρόμοι των ζωγράφων. Στους δρόμους αυτούς θα ανακαλύψουν τη δυτική τέχνη μέσα από τον πολιτισμό των αντικειμένων. Τα αναγεννησιακά τυπώματα που πέφτουν στα χέρια τους αντιγράφονται ευθύς αμέσως και εντάσσονται αρμονικά στο εικονογραφικό τους ρεπερτόριο¹⁰, το ίδιο και οι σύγχρονες εικόνες της Κρήτης, που αποτελούσαν πλέον ένα μαζικά παραγόμενο εξαγωγίμο προϊόν (εικ. 4). Στους δρόμους του εμπορίου θα θαυμάσουν για πρώτη φορά τα βενετσιάνικα μεταξωτά υφάσματα, που εισάγονται σωρηδόν, ικανοποιώντας τη συνεχώς αυξανόμενη ζήτηση της οθωμανικής πελατείας, κι αμέσως θα σπεύσουν αντιγράφοντάς τα να προσδώσουν έναν τόνο σύγχρονης πολυτέλειας στο έργο τους¹¹ (εικ. 5). Και είναι στους ίδιους δρόμους που θα έρθουν οι καλλιτέχνες σε επαφή

με τα ανανεωτικά διδάγματα της εποχής, ακολουθώντας τα πρώτα βήματα των Ελλήνων της Διασποράς¹².

Τα τοιχογραφικά εργαστήρια του Γράμμου ιστορούν τα πρώτα τους μνημεία, όπως τεκμηριώνεται από τις σωζόμενες επιγραφικές μαρτυρίες, στα τέλη του 16ου αιώνα, δίνοντας δείγματα καλλιτεχνικής γραφής εξαιρετικής ωριμότητας, όπως αυτό του ναού του Αγίου Δημητρίου Παλατισιών¹³ (εικ. 6) ή του καθολικού της Μονής Διβροβουνίου¹⁴ (εικ. 7). Εδραιώνουν την παρουσία τους την τρίτη και τέταρτη δεκαετία του 17ου αιώνα με εξαιρετικά μεγάλο αριθμό μνημείων στον ελλαδικό χώρο και τη Βόρεια Ήπειρο, και φτάνουν στο καλλιτεχνικό τους απόγειο ανάμεσα στα έτη 1640-1660, επεκτείνοντας τα γεωγραφικά όρια της δράσης τους και βελτιώνοντας σημαντικά την ποιότητα των έργων τους. Ενδεικτική είναι η ανίχνευση της διαδρομής ενός χαρακτηριστικού ζωγράφου αυτής της περιόδου ακμής, για να αντιληφθούμε τις δυνατότητες και τη δυναμική των τοιχογραφικών συνεργείων του Γράμμου: στα μέσα του 17ου αιώνα ο Νικόλαος από το Λινοτόπι οργώνει τα Βαλκάνια ιστορώντας τα πιο αξιόλογα τοιχογραφικά σύνολα της εποχής του (εικ. 8). Προτιμά να εργάζεται σε περιοχές όπου αρχίζει δειλά να συγκεντρώνεται ο νέος πλούτος των εμπόρων, όπως η Καστοριά, η Σιάτιστα, το Πήλιο, η Μοσχόπολη, αλλά τολμά να κάνει και μακρινά ταξίδια, στην Κωνσταντινούπολη, τη Σερβία και τη Βουλγαρία, τα οποία ανανεώνουν την καλλιτεχνική του γραφή¹⁵.

Στο δεύτερο μισό του 17ου αιώνα οι ζωγράφοι από το Γράμμο υποπίπτουν σε μια αυξανόμενη σιωπή, η οποία θα πρέπει να ερμηνευτεί λαμβάνοντας υπόψη τις σύγχρονες ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες της εποχής: η ραγδαία αποσύνθεση της οθωμανικής διοίκησης στην Ήπειρο και τη βορειοδυτική Μακεδονία και παράλληλα οι επιδρομές των μουσουλμάνων Αλβανών που μαστίζουν το ελληνορθόδοξο στοιχείο, ιδιαίτερα στις ορεινές περιοχές, ακυρώνουν την παλαιότερα ελκυστική θεώρηση του ορεινού όγκου της Πίνδου ως σταθερής και ασφαλούς εστίας. Η ροή παραγωγής από τα χωριά του Γράμμου δεν σταματά βέβαια πλήρως, αφού η δημιουργία μεμονωμένων προϊόντων ξυλογλυπτικής, χαρακτηριστικής

και φορητών εικόνων τεκμηριώνεται τουλάχιστον έως το τρίτο τέταρτο του 18ου αιώνα¹⁶. τα μεγαλεπήβολα όμως σχέδια των εργαστηρίων μνημειακής ζωγραφικής για κυριαρχία στη βαλκανική αγορά έχουν σίγουρα ασθενήσει. Η δράση τους φαίνεται να ανακόπτεται οριστικά στα τέλη του 18ου αιώνα, οπότε τα χωριά του Γράμμου καταστρέφονται από τις επιδρομές των Τουρκαλβανών, ακολουθώντας τη μοίρα της γειτονικής Μοσχόπολης¹⁷. Τα μέρη που καταφεύγουν οι κάτοικοι μετά την καταστροφή, η Εράτυρα, η Σαμαρίνα, οι Χιονιάδες, η Κορυτσά, φαίνεται να στρέφονται δυναμικά στην αγιογραφία και τη λαϊκή ζωγραφική από τα μέσα του 18ου αιώνα και έπειτα¹⁸, γεγονός που οπωσδήποτε συνδέεται με τη σύγχρονη διάλυση των καλλιτεχνικών κέντρων του Γράμμου.

Τα εργαστήρια του Γράμμου, λοιπόν, παρά την κολοβωμένη πορεία τους, έχουν αφήσει πίσω τους έργο μεγάλο σε αριθμό, με ιστορική και καλλιτεχνική σημασία, άξιο να ανασυρθεί από την αφάνεια. Στο χρωστήρα των ζωγράφων αυτών είναι φανερό ότι συντελείται η ενσυνείδητη διαδικασία συγκερασμού των καλλιτεχνικών εφοδίων της μαθητείας τους –που αναμφίβολα θα παρέπεμπε στα προγενέστερα βυζαντινά και μεταβυζαντινά έργα– και των επιρροών του καλλιτεχνικού συγχρονικού τους περιβάλλοντος, αντικατοπτρίζοντας ανάγλυφα τις κοινωνικές συνθήκες των ημερών τους.

Έως σήμερα, όμως, παρά τις αξιόλογες προσπάθειες μελέτης της ζωγραφικής τους¹⁹, το έργο των ζωγράφων του Γράμμου δεν έχει έλθει πλήρως στο φως, αλλά και η συμβολή τους στην ιστορία της ελληνικής τέχνης δεν έχει παγιωθεί ακαδημαϊκά ή στη συλλογική ιστορική συνείδηση. Στην ατέλεια της έρευνας συντελεί η αδυναμία συγκέντρωσης των έργων τους, που είναι διασκορπισμένα στις πιο δυσπρόσιτες γωνιές των Βαλκανίων, αλλά κυρίως η συνολική υπαγωγή της μελέτης της τέχνης του 17ου αιώνα στις βυζαντινές σπουδές· ακριβώς επειδή η τέχνη της περιόδου αυτής είναι εκκλησιαστική και φαινομενικά αναπαράγει τους τύπους του παρελθόντος, θεωρήθηκε αυτονόητη η εξέτασή της από βυζαντινολόγους, που έριξαν το βάρος της έρευνας στην ανάδειξη των επαναληπτικών τύπων του βυζαντινού κανόνα, θεωρώντας τις επιμέρους διαφοροποιήσεις επιπόλαιες παρεκκλίσεις των ζωγρά-

φων. Τα τελευταία δέκα χρόνια, η πληθώρα των υπογεγραμμένων μνημείων που έρχονται στο φως παρακίνησε πολλούς μελετητές να στρέψουν το ενδιαφέρον τους στη ζωγραφική του 17ου αιώνα, το αποτέλεσμα όμως ήταν μάλλον πενιχρό για δευτερογενή επεξεργασία, καθώς οι προσπάθειες περιορίζονται στην ανάλυση μεμονωμένων παραδειγμάτων και όχι σε συνθετικά έργα. Ακόμα και στις εξειδικευμένες μελέτες, όμως, το ερευνητικό ζητούμενο περιορίζεται αποκλειστικά στην εικονογραφική ανάλυση, σε έργα που κατά κανόνα δεν έχουν εκτελεστεί με εικονογραφική συνέπεια. Ακριβώς επειδή, λοιπόν, το μόνο εξαγώγιμο συμπέρασμα από τέτοια μεθοδολογική προσέγγιση είναι ότι αναπόφευκτα εντοπίζονται κάποια επαναλαμβανόμενα εικονογραφικά πισωγυρίσματα, έτσι λοιπόν, ανάλογα με την προαίρεση του κάθε μελετητή, οι ζωγράφοι από τα χωριά του Γράμμου θεωρήθηκαν συνεχιστές της λεγόμενης Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος ή υποπαράγωγα της τέχνης της Κρητικής Σχολής, ή, στην καλύτερη περίπτωση, μια επαρχιακή τάση που συγκεφαλαιώνει τα διδάγματα του 16ου αιώνα. Κι όμως, η διεπιστημονική θεώρηση της τέχνης των χωρικών ζωγράφων του Γράμμου αποδεικνύει ότι είναι γνήσιο παράγωγο της εποχής της. Παράλληλα είναι ανάγκη να αποδεσμευτεί το έργο αυτό από τη μυωπική υπαγωγή του στις βυζαντινές σπουδές και να αναδειχθούν τα νεωτερικά του στοιχεία, που φαίνεται ότι, μαζί με τα διδάγματα του ομόχρονου θρησκευτικού ουμανισμού, ανοίγουν το δρόμο για σαρωτική αλλαγή του πολιτισμικού εποικοδομήματος, που επέρχεται με το Νεοελληνικό Διαφωτισμό. Διατηρώ την πεποίθηση ότι η μελλοντική έρευνα θα κινηθεί προς την κατεύθυνση αυτή και ότι οι δραστήριοι αυτοί ζωγράφοι θα αποκτήσουν τη θέση που τους αρμόζει στην ελληνική τέχνη.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Umberto Eco, *Τέχνη και κάλλος στην αισθητική του Μεσαίωνα*, μτφ. Ε. Καλλιφατίδη, Γνώση, Αθήνα 1992, σ. 17.
2. Β. Κρεμμυδάς, *Εισαγωγή στην οικονομική ιστορία της Ευρώπης (16ος-20ός αιώνας)*, Γνώση, Αθήνα 1989, σ. 153-162.

3. Ι. Χασιώτης, *Μεταξύ οθωμανικής κυριαρχίας και ευρωπαϊκής πρόκλησης – Ο ελληνικός κόσμος στα χρόνια της Τουρκοκρατίας*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2001, σ. 47-55.
4. L. Beron, «Οι μεταβολές των τιμών στο εμπόριο της Τουρκίας με την Ευρώπη (1στ΄-1θ΄ αι.)», στο *Η οικονομική δομή των Βαλκανικών χωρών στα χρόνια της οθωμανικής κυριαρχίας (1ε΄-1θ΄ αι.)*, Αθήνα 1979, σ. 531-540 και S. Faroqhi, «Crisis and Change, 1590-1699», στο H. Inalcik – D. Quataert (επιμ.), *An Economic and Social History of the Ottoman Empire, 1300-1914*, Cambridge University Press 1994 σ. 531-540.
5. Ν. Μουτσόπουλος, *Παραδοσιακή αρχιτεκτονική της Μακεδονίας, 15ος-19ος αιώνας*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1993, σ. 21-25 και Β. Δημητριάδης, *Η κεντρική και δυτική Μακεδονία κατά τον Εβλιγιά Τσελεμπί*, Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 1973, σ. 169.
6. Α. Τούρτα, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι: προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Λινοτόπι*, Ταμείο αρχαιολογικών πόρων και απαλλοτριώσεων, Αθήνα 1991, σ. 44-45.
7. Γ. Μακρής – Στ. Παπαγεωργίου, *Το χερσαίο δίκτυο επικοινωνίας στο κράτος του Αλή Πασά Τεπελενλή: ενίσχυση της κεντρικής εξουσίας και απόπειρα δημιουργίας ενιαίας αγοράς*, Παπαζήση, Αθήνα 1990, σ. 127-131.
8. Ν. Σιώκης, «Η άγνωστη καλλιτεχνική δραστηριότητα Λινοτοπιτών ζωγράφων στο Λέχοβο Φλώρινας», στο *Φλώρινα 1912-2002, Ιστορία και Πολιτισμός* (Πρακτικά συνεδρίου), Φλώρινα 2004, σ. 440-444.
9. Α. Τσιλιπάκου – Κ. Τζίμπουλας, *Συντήρηση καθολικού Ιεράς Μονής Θεοτόκου σπηλαιού Γρεβενών*, 11η Εφορεία Βυζαντινών αρχαιοτήτων, Βέροια 2008, σ. 20-30.
10. Θ. Τσάμπουρας, «Αντιγραφές δυτικών έργων τέχνης από λαϊκούς ζωγράφους και αγιογράφους στη δυτική Μακεδονία από το 17ο έως και τον 20ό αιώνα», στο *Η τέχνη του 20ού αιώνα: ιστορία, θεωρία, εμπειρία* (Πρακτικά Γ΄ Συνεδρίου Ιστορίας της Τέχνης), Θεσσαλονίκη 2009, σ. 551-552.
11. Χ. Μεράντζας, *Ο «Τόπος της Αγιότητας» και οι εικόνες του. Παραδείγματα ανάγνωσης της τοπικής ιστορίας της Ηπείρου κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο*, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 2007, σ. 120-138.
12. Α. Βακαλόπουλου, *Οι Δυτικομακεδόνες απόδημοι επί Τουρκοκρατίας*, Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 1958, σ. 4-9.
13. Α. Τούρτα, *ό.π.*, σ. 23-25 και 183-190.
14. Ο ζωγραφικός διάκοσμος του μνημείου είναι αδημοσίευτος. Για την αρχιτεκτονική του μνημείου βλ. P. Thomo, *Kishat Pاسبizantine në Shqipërinë*

- e *Jugut*, Botim i Kishës orthodoxe autoqefale të Shqipërisë, Tiranë 1998, σ. 157-158.
15. Μ. Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17ου αιώνα στους ναούς της Καστοριάς: συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της δυτικής Μακεδονίας*, Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, Αθήνα 2002, σ. 48-49, 293.
 16. Ν. Σιώκης, *ό.π.*, σ. 441-444.
 17. Σ. Κουκουδής, *Μελέτες για τους Βλάχους*, τόμ. Β': *Οι μητροπόλεις και η διασπορά των Βλάχων*, Ζήτηρος, Θεσσαλονίκη 2000, σ. 407-410.
 18. Α. Βαρσαμίδα, *Συμβολή στη μελέτη της λαϊκής ζωγραφικής – λαϊκής αιογραφίας (Δυτικής Μακεδονίας, Ηπείρου, Θεσσαλίας) 18ου-19ου αιώνα*, Θεσσαλονίκη 1990, σ. 43-57· Ν. Παπαγεωργίου, *Το καθολικό της Αγίας Παρασκευής και ο ναός της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Σαμαρίνας Γρεβενών, συμβολή στη μελέτη της θρησκευτικής ζωγραφικής στα τέλη του 18ου και στις αρχές του 19ου αιώνα στη δυτική Μακεδονία*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη 2004, σ. 30-36· Κ. Μακρής, *Χιοναδίτες ζωγράφοι*, Μέλισσα, Αθήνα 1981, σ. 11-14· Γ. Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος από την Κορυτσά, Το έργο τους στο Άγιο Όρος (1752-1783)*, διδακτορική διατριβή, Αθήνα 2003, σ. 293-298.
 19. Πρωταρχικής σημασίας παραμένει η διατριβή της Α. Τούρτα (βλ. Τούρτα, *ό.π.*), ενώ στην έρευνα συμβάλλουν οι αδημοσίευτες διατριβές των Κ. Giakoumis, *The Monasteries of Jorgucat and Vanishte in Dropull and of Spelaio in Lunxheri as Monuments and Institutions During the Ottoman Period in Albania (16th-19th centuries)*, Birmingham 2002· Μ. Σκαβάρα, *Το έργο των Λινοτοπιτών ζωγράφων Μιχαήλ και Κωνσταντίνου στη νότια Αλβανία*, Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής του 17ου αιώνα, Ιωάννινα 2003· Ι. Χουλιάρας, *Η εντοίχια θρησκευτική ζωγραφική του 16ου και 17ου αιώνα στο δυτικό Ζαγόρι*, Ιωάννινα 2006 και Α. Καραμπερίδη, *Η μονή Πατέρων και η ζωγραφική του 17ου αιώνα στην περιοχή της Ζίτσας Ιωαννίνων*, Ιωάννινα 2006.



1. Δημήτριος και Ιωάννης Σκούταρης από τη Γράμμοστα,
Παράσταση κτητόρων του ναού, Ναός Αγίων Αποστόλων,
Μολυβδοσκεπάστος Κόνιτσας 1645.



2. Ιωάννης από το Λινοτόπι, Στρατιωτικοί Άγιοι (Προκόπιος, Γεώργιος, Νέστορας),
Ναός Αγίου Αθανασίου, Riljevo Π.Γ.Δ.Μ. 1627.



3. α) Δημήτριος (από τη Γράμμοστα), 1640-41 β) Νικόλαος από το Λινοτόπι και Ιωάννης, 1649-50
 γ) Μιχαήλ από τη Ζέρμα και Ηλίας από το Μπουρμπουτσικό, 1658, *Ολόσωμοι Άγιοι στην κατώτερη ζώνη του ναού, Καθολικό Μονής Κοιμήσεως Θεοτόκου, Σπήλαιο Γρεβενών.*



4. Νικόλαος από το Λινοτόπι (αποδ.), Ζώνη με διακοσμητικά μοτίβα που αντιγράφει αναγεννησιακό χαρακτικό, Καθολικό της μονής Αγίου Προδρόμου, Μοσχόπολη 1659.



5. Νικόλαος από το Λινοτόπι, Συλλειτουργούντες Ιεράρχες,
Καθολικό Μονής Μεταμόρφωσης Σωτήρος,
Δρυόβουνο Κοζάνης 1652.



6. Νικόλαος από το Λινοτόπι, *Η Άκρα Ταπείνωση* (λεπτομέρεια),
Ναός Αγίου Δημητρίου, Παλατίτσια Ημαθίας 1570.



7. Μιχαήλ και Κωνσταντίνος από τη Γράμμοστα, Ο Άγιος Ευστάθιος, Καθολικό Μονής Κοιμήσεως Θεοτόκου, Διβροβούνι Β. Ηπείρου 1603-4.



8. Χάρτης με έργα που υπογράφονται από το ζωγράφο Νικόλαο από το Λινοτόπι ή αποδίδονται σε αυτόν.