

Η ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΙΑΚΗ ΑΓΙΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΗΝ ΚΥΠΡΟ (20^{ος} ΑΙΩΝΑΣ)

Πρόλογος/Εισαγωγή στο νέο βιβλίο του κ. Κώστα Παπαγεωργίου

Η βυζαντινή αγιογραφία στην Κύπρο συνεχίζεται και κατά την περίοδο της Τουρκοκρατίας (1570-1878). Παρά τό λαϊκότροπο χαρακτήρα της, η τέχνη αυτή είναι συνέχεια της Κρητικής τεχνοτροπίας του 16ου αιώνα με περισσότερη ποικιλία και έλευθερία.

Αναφέρονται διάφορα ονόματα αγιογράφων της περιόδου αυτής ιερωμένων, ως επί το πλείστον, αλλά και λαϊκών. Τά πιό αξιόλογα έργαστήρια αγιογραφίας ήταν της άνδρώας τότε, Μονής του Άγιου Ήρακλειδίου, της Μονής Χρυσορογιάτισσας, της Ήρας Αρχιεπισκοπής και της Μονής Κύκκου. Από τους πιό σημαντικούς αγιογράφους της περιόδου αυτής είναι ο Ήερομόναχος Ήωαννίκιος (1720-1760), κοντά στον όποιο μαθήτευσαν άλλοι αγιογράφοι. Ή τεχνοτροπία της περιόδου αυτής με τά σκληρά ανάλακωτά σαρκώματα έκφράζει τό άσκητικόν όρθόδοξον ήθος, την ταλαιπωρίαν και τά βάσανα των Ρωμηών που βρίσκονταν υπό τουρκικόν ζυγόν. Όπως αναφέρει ο μακαριστός Φώτης Κόντογλου ‘‘ό λαός ήταν βασανισμένος αυτά τά χρόνια, ήταν μαζεμένος στον έαυτό του, γι’ αυτό ό,τι έκανε είτε μοιρολόι είτε συναζάρι είτε τραγουδι είτε εικόνα είναι κατανυκτικώτατα, γεμάτα από την ευωδία της πίστης στον Χριστό την όποία δεν μπορούν να άποκτήσουν ψυχές που δεν έταπεινώθηκαν και δεν έκλαψαν’’.

Οι εικόνες της περιόδου αυτής, όσο καμιάς άλλης περιόδου, έχουν καθαρά κυπριακό ύφος και μπορεί κάποιος να τις αναγνωρίσει όπουδήποτε πολυ εύκολα. Οι εικόνες του Παρθένιου (α’ μισό 19^{ου} αιώνα), για παράδειγμα, έχουν τόσο προσωπικό λαϊκό και παιδικό ύφος που μπορούν να αναγνωριστούν και από ένα παιδιό του δημοτικού σχολείου.

Λήγοντος του 18ου αιώνα, επί Αρχιεπισκόπου Κύπρου Χρυσάνθου (1767-1810), έρχεται στην Κύπρο ο όνομαστός ζωγράφος Ήωάννης Κορνάρος από την Κρήτη (1797-1812). Ο Κορνάρος ζωγραφίζει αρχικά στην Μονή Κύκκου, κατόπιν ανάλαμβάνει όλες τές εικόνες του καθεδρικού ναού του Άγιου Ήωάννη του Θεολόγου Λευκωσίας και στη συνέχεια ζωγραφίζει άλλες εικόνες σε διάφορους ναούς. Ή φύση της τέχνης του Κορνάρου με τές μπαρόκ* διακοσμήσεις, τά φουσκώματα και τές σταγονοειδείς απόληξεις των φορεμάτων βοηθά τους άργυροχόους της εποχής του, να έκφραστούν καλύτερα. Κάμνει γι’ αυτούς τά σχέδια για τά ιερά σκεύη και για άργυρεπίχρυσα καλύμματα διαφόρων εικόνων, ή εφαρμογή των όποιων έχει καταπληκτικά άποτελέσματα (Κάλυμμα εικόνας Αγίας Νάπας Λεμεσού, Αγίου Λαζάρου Λάρνακας και άλλα). Τό 1802 σχεδιάζει τό άντιμήνσιον, μετατυπώσεις του όποιου χρησιμοποιούνται ακόμη μέχρι σήμερα. Ή τέχνη του Κορνάρου είναι ιδιόμορφη, άνάμικτη με στοιχεία βυζαντινά και δυτικά. Οι εικόνες του έχουν τόση λεπτομέρεια, τόσον πλήθος από παραστάσεις, άγγελάκια, διακοσμήσεις μπαρόκ, γράμματα, κείμενα όλόκληρα, που διερωτᾶται κάποιος άν έγιναν όλα αυτά από άνθρώπινο χέρι ή από κάποιο μηχάνημα. Τό τόσο δυνατό έργο του Κορνάρου χαρακτηρίζει ή υπερβολή και ή φλυαρία ‘‘Μερμινᾶ και τυρβάζει περι πολλά ένός δε έστι χρεία’’. Ή όρθόδοξη αγιογραφία άποτυπώνει με χρώματα τό Ήερὸν Ευαγγέλιον που έχει μέσα του λιτότητα, άφαίρεση μέτρο και ταπεινώση. Ή τέχνη του Κορνάρου έκπλήσσει τους Κυπρίους αγιογράφους. Όλοι τον ακολουθούν έκτός από τρεις, τον Λεόντιο Αρχιμανδρίτη, τον Χρυσάνθο σύγγελο και τον Παρθένιο. Όλες οι εικόνες που ζωγραφίζονται πλέον στους ναούς μέχρι τό τέλος του 19ου αιώνα είναι καλές ή κακές άπομιμήσεις της τεχνοτροπίας του Κορνάρου. Μέχρι τό 1896 συναντούμε τις τελευταίες εικόνες της τεχνοτροπίας αυτής.

* Μπαρόκ σημαίνει φόβος του κενού.

Μετά τόν Κορνάρο ἔρχεται στήν Κύπρο ἀπό τήν Ἑλλάδα ἡ νεώτερη τέχνη τῆς ᾿Ἀναγέννησης᾿. Ἡ Ὄθωμανική Αὐτοκρατορία εἶναι πλέον ἀποδυναμωμένη καί γηράσκουσα. Ἐνα μέρος τῆς Ἑλλάδας ἔχει ἀποκτήσει τήν ἐλευθερίαν του. Οἱ ἰδέες, τὰ φιλοσοφικά καί καλλιτεχνικά ρεύματα μποροῦν νά διακινουῦνται πιό εὐκόλα παρά προηγουμένως. Στήν Ἑλλάδα, ἡ Δυτική ᾿Ἀναγεννησιακή᾿ ἀγιογραφία ἔρχεται ἀπό δύο πηγές. Ἡ πρώτη πηγή ἀπ᾿ εὐθείας ἀπό τήν Δύση, (Γερμανία, Ἰταλία), ὅταν μετὰ τήν Τουρκοκρατία ἀρχίζει στήν Ἑλλάδα ἡ Βαυαροκρατία (1833). Κτιζόνται οἱ νεοκλασσικοῦ τύπου ναοί καί διακοσμοῦνται μέ δυτική νατουραλιστική ἀγιογραφία, ὅπως ἡ Μητρόπολη Ἀθηνῶν καί ἄλλοι.

Ἡ ἀλλαγὴ αὐτὴ συμπίπτει μέ τήν προσπάθεια τοῦ νεοϊδρυθέντος Ἑλληνικοῦ κράτους (1831) νά ἀποκτήσει αὐτοσυνειδησία. Υἰοθετεῖ τόν δυτικό ἀντιβυζαντινισμό πού ἐπικρατοῦσε τά χρόνια ἐκεῖνα στή Δύση μέ ἀποτέλεσμα νά ἐπέλθει σύγχυση καί νά μὴν ἀναγνωρίζει στό τέλος οὔτε τόν ἴδιον τόν ἑαυτό του. Ὑπῆρξαν περιπτώσεις πού καθηγητές Πανεπιστημίων χαρακτήριζαν τές βυζαντινές εἰκόνες σάν ᾿ἔξαμβλώματα᾿ καί συνιστοῦσαν τήν διόρθωσή τους βάσει τῶν Δυτικῶν προτύπων.

Ἡ ἄλλη πηγή εἰσόδου εἶναι ἡ Ὀρθόδοξη Ρωσία. Ἐναν αἰῶνα πρὶν ἀπὸ τοὺς Ἕλληνες οἱ Τσάροι τῶν χρόνων αὐτῶν, καί ἰδιαίτερα ὁ Μέγας Πέτρος, (18ος αἰώνας), ἄνοιξαν τίς πόρτες γιὰ νά μπεῖ στή Ρωσία ἡ δυτικὴ κουλτούρα, σέ ὅλους τοὺς τομεῖς. Ἡ βυζαντινὴ ἀγιογραφία ἐγκαταλείπεται καί εἰσάγεται ἡ θρησκευτικὴ νατουραλιστικὴ ζωγραφικὴ. Ἡ παραδοσιακὴ τεχνικὴ τῆς αὐγοτέμπερας ἀντικαθίσταται μέ τὰ λαδοχρώματα. ᾿᾿Ἡ Ρωσικὴ μαγιέρα᾿᾿, εἶναι ἡ ἀντιγραφή ἀπὸ δεῦτερο χέρι ἰταλικῶν καί ἰσπανικῶν προτύπων.

Οἱ Ρῶσοι μεταφέρουν τήν τέχνη αὐτὴ στό Ἅγιο Ὄρος μέ κέντρο τῆ μεγάλης Ρωσικῆς μονῆ τοῦ Ἁγίου Παντελεήμονος. Οἱ Ἕλληνες, ἀνυποψίαστοι γιὰ τήν θεολογικὴ ἀνεπάρκεια τῆς τέχνης αὐτῆς, τήν υἰοθετοῦν*. Στό Ἅγιο Ὄρος ἀναπτύσσονται διάφορα ἐργαστήρια ἀγιογραφίας. Ἀπὸ τὰ πιό σημαντικά εἶναι τῶν Ἰωασαφαίων καί Ἀναναίων. Διὰ τοῦ Ἁγίου Ὄρους, ἡ τέχνη αὐτὴ περνᾷ σ᾿ ὅλες τές Ὀρθόδοξες Ἐκκλησίες καί φθάνει καί στήν Κύπρο.

Παρόλα αὐτὰ ἡ τέχνη αὐτὴ ποτὲ στό σύνολό της δέν κατέληξε νά γίνῃ θρησκευτικὴ ζωγραφικὴ, ὅπως τήν συναντοῦμε στή Δύση, μέ κάποιες βέβαια ἐξαιρέσεις, γιὰ τήν Κύπρο, Βασίλης Μιχαηλίδης, Ὅθων Γιαβόπουλος καί μερικοὶ ἄλλοι. Ὁ Ὀρθόδοξος εἰκονογράφος, καί ἰδιαίτερα ὁ μοναχός, ἐνστικτωδῶς προσπαθεῖ νά προσδώσει στή νέα τέχνη ἱεροπρέπεια καί σεμνότητα.

Προσπαθεῖ δηλαδή, νά τήν ᾿Ὀρθοδοξοποιήσῃ᾿. Στήν κατήχηση τῶν παιδιῶν κυκλοφοροῦν οἱ δυτικὲς χάρτινες εἰκόνες τυπωμένες στήν Ἰταλία, πού προάγουν τόν θρησκευτικὸ συναισθηματισμὸ καί ρωμαντισμὸ.

* Ὁ Ἅγιος Θεόδωρος ὁ Στουδίτης, ὑπερασπιστὴς τῶν εἰκόνων κατὰ τήν εἰκονομαχία λέει χαρακτηριστικὰ ὅτι ᾿᾿παντὸς εἰκονιζόμενου οὐχ ἡ φύσις ἀλλ᾿ ἡ ὑπόστασις εἰκονίζεται᾿᾿. Ἡ εἰκονογραφία μέ τήν ᾿᾿καλὴν ἀλλοίωσιν᾿᾿ ὑπερβαίνει τήν φυσικὴ πραγματικότητα καί προσπαθεῖ νά ἀπεικονίσει ᾿᾿τὸ θεωσιμὸν᾿᾿ γεγονός τοῦ προσώπου. Ἡ νατουραλιστικὴ ζωγραφικὴ στήν προσπάθειά της νά ἀποδώσει τήν φυσικὴ πραγματικότητα ἐγκλωβίζεται στὸν χῶρο καί στὸν χρόνο, μέ ἀποτέλεσμα νά ἀποστασιοποιεῖται ἀπὸ τὸν πιστό. Αὐτὸ φαίνεται περισσότερο στὲς συνθέσεις (δωδεκάροιο, κ.τ.λ.). Ἡ τέχνη αὐτὴ πάει πίσω καί πασχίζει νά φωτογραφίσει εἰ δυνατόν τὸ συγκεκριμένο γεγονός σὲ κάποια χρονικὴ στιγμή. Ἡ ζωγραφικὴ αὐτὴ δέν μοιράζεται τὸν ἴδιο χωρὸχρονο μέ τὸν πιστό μέσα στό σῶμα τῆς ἐκκλησίας (λειτουργικὸς χρόνος), ἀλλὰ ἀπεναντίας διασπᾷ καί χωρίζει καί ἄρα δέν ταιριάζει μέ τὸ ἦθος τῆς ἐκκλησίας καί τήν εὐχαριστικὴ τῆς δόμηση. Ἐνῶ ἡ βυζαντινὴ τέχνη σπάζοντας τὴ φυσικὴ πραγματικότητα ἀπελευθερώνεται, ὑπερβαίνει τὸν χῶρο καί τὸν χρόνο, ἀλλοιώνει ἠθελήμενα τὰ πράγματα προσδίδοντάς τους τήν ᾿᾿καλὴν ἀλλοίωσιν᾿᾿. Τὰ γεγονότα τῆς σωτηρίας τοῦ ἀνθρώπου χωρὶς νά ἐρμηνεύονται ἱστορικά, μυσταγοῦνται, ἐρμηνεύονται λειτουργικά, ἀλληλοπεριχωροῦνται, γίνονται ἐδῶ καί τώρα, ᾿᾿ἐν παντὶ καιρῷ καί τόπῳ᾿᾿. Ἐπίσης δέον νά τονιστεῖ πὼς ἡ εὐσέβεια ἐνὸς ἀγιογράφου ἀπὸ μόνη της δέν εἶναι ἀρκετὴ γιὰ νά ἔχουμε εἰκόνα.

Ἡ Ρωσική αὐτή νέα τέχνη μεταφέρεται ἀπὸ τὸ Ἅγιο Ὅρος στὴν Κύπρο περὶ τὰ τέλη τοῦ 19ου αἰῶνα ἀπὸ Κυπρίους Ἀγιορεῖτες μοναχοὺς πού ἐπαναπατρίζονται. Ἀπὸ τοὺς ἱκανότερους, εἶναι ὁ μοναχὸς Διονύσιος Χρηστίδης (+1902), ἀνακαινιστὴς τῆς Μονῆς Σταυροβουνίου, οἱ ἀυτάδελφοι μοναχοὶ Κύριλλος καὶ Νήφων καὶ ἄλλοι. Οἱ τελευταῖοι ὑπῆρξαν διδάσκαλοι εἰς τὴν ἀγιογραφία τοῦ μετέπειτα ἡγουμένου Τροοδιτίσσης Παγκρατίου καὶ τῶν τριῶν ἀυτάδελφῶν ἱερομονάχων τοῦ Ἀποστόλου Βαρνάβα, Στεφάνου, Βαρνάβα καὶ Χαρίτωνος.

Οἱ εἰκόνες τῶν ἀγιογράφων αὐτῶν, παρὰ τὸ ὅτι ξεφεύγουν ἀπὸ τὸν παραδοσιακὸ τρόπο ἐκτέλεσης καὶ ὕφους, ἔχουν ἱεροπρέπεια καὶ σεμνότητα. Τὸ σιτόχρουν παρθενικὸ πρόσωπο τῆς Παναγίας ἐπὶ θρόνου, τῶν Κυρίλλου καὶ Νήφωνος εἶναι γλυκύτερον. Τὰ ὠχρὰ μὲ πνευματώδη διαφάνεια πρόσωπα τῶν Ἁγίων τοῦ ἱερομονάχου Κυπριανοῦ Σταυροβουνιώτη (+1955), ἐκφράζουν τὴν πνευματικότητα τοῦ ὀσίου αὐτοῦ ἀνδρός. Ὁ μοναχὸς Διονύσιος Χρηστίδης εἶναι ὁ καλλιτεχνικώτερος ὄλων. Κατέχει πολὺ καλὰ τὸ σχέδιον. Ἡ τέχνη του εἶναι ἀρρενωπὴ καὶ ρωμαλαία ὅπως αὐτὴ τοῦ Πανσέληνου τὸν 14ον αἰῶνα. Στὸ ὅλο ἔργο του φαίνεται ἡ εὐγένεια, ἡ φυσικὴ ἀρχοντία καὶ ὁ πνευματικὸς πλοῦτος τοῦ ἀνθρώπου αὐτοῦ πού, ὅπως ὁ ἴδιος ἔλεγε, ᾿ΰζητῶ νὰ βρῶ κάποιον νὰ τοῦ μεταδώσω αὐτὰ τὰ πνευματικὰ μυστικὰ καὶ δὲν βρίσκω᾿᾿. Παρόλα αὐτὰ ἡ ζωγραφικὴ καὶ ἡ ροπή πρὸς τὴν προσωπογραφία εἶναι ἐμφανῆς σὲ πολλὰ ἔργα του. Συνήθως ὑπογράφει τὲς εἰκόνες του μὲ τὸ ᾿Μοναχοῦ Διονυσίου ζωγράφου᾿᾿.

Ὁ διάδοχος καὶ μαθητὴς του Βαρνάβας (+1948) δὲν ἔχει τὸ καλλιτεχνικὸ ταλέντο τοῦ διδασκάλου του. Οἱ Ἅγιοί του ἔχουν ὄγκο καὶ βᾶρος. Σὲ μίαν εἰκόνα τοῦ Ἀποστόλου Βαρνάβα ἔνθρονου, ὁ καθήμενος Ἅγιος ἔχει τέτοιο ὄγκο καὶ βᾶρος πού θυμίζει τὴν περικοπὴ τῶν Πράξεων 14,12, ὅπου οἱ κάτοικοι τῶν Λύστρων μετὰ ἀπὸ κάποιο θαῦμα ᾿᾿ἐκάλουν τὲ τὸν μὲν Βαρνάβαν Δία, τὸν δὲ Παῦλον Ἑρμῆν᾿᾿. Παρὰ ταῦτα στὲς περιπτώσεις κυρίως τῶν συνθέσεών του ὑπάρχει ἔκρηξη χαρούμενων χρωμάτων ἀπὸ τὸ ἀνοιχτιάτικο κυπριακὸ τοπίο.

Ὁ Διονύσιος ὁ Β΄ (+1952), ἡ λεπτὴ αὐτὴ κατανυκτικὴ φυσιογνωμία, παρὰ τὸ ὅτι δὲν διαθέτει ἰδιαίτερα καλλιτεχνικὰ προσόντα, οἱ Ἅγιοι στὲς εἰκόνες του ἔχουν μεγάλα ἐκφραστικὰ μάτια καὶ ὁ χαρακτήρας τοῦ Χριστοῦ εἶναι πιὸ κοντὰ στὴ βυζαντινὴ παράδοση.

Ἐπίσης δέον νὰ μνημονευθεῖ ὁ ἐξ Ἑλλάδος ἱκανότατος ζωγράφος Θεόδωρος Δάλτας, ὁ ὁποῖος δίδαξε ζωγραφικὴ γύρω στὸ 1927 στὸ Σταυροβούνι καὶ στὴν Τροοδίτισσα καὶ ἄφησε μεγάλο ἔργο ἀπὸ εἰκόνες, τοιχογραφίες μέχρι ἀναγεννησιακοὺς πίνακες σὲ καμβά. Κυκλοφορεῖ γι᾿ αὐτὸν τὸ ἀνέκδοτο ὅτι σὲ μία μόνο μέρα σχεδίασε καὶ πρόπλασε Δωδεκάορτο. Ὅταν ἐπέστρεψε πίσω στὴν Ἑλλάδα φονεύτηκε ἀπὸ τοὺς Γερμανοὺς κατὰ τὴν περίοδο τῆς κατοχῆς. Ἡ ζωγραφικὴ του Δάλτα ἔνεκα τοῦ πολλοῦ ρεαλισμοῦ τῆς δὲν καταφέρνει τελικὰ νὰ υπερβεῖ τὴ φθορὰ καὶ τὸ θάνατο.

Οἱ περισσότερες ἐκκλησίες πού κτίστηκαν στὰ πρῶτα χρόνια τῆς Ἀγγλοκρατίας (1878-1960), Βασιλικὲς δρομικοῦ τύπου μὲ γοθτικὰ στοιχεῖα, ἔχουν εἰς τὰ τέμπλα τους, πού καὶ αὐτὰ ἔχουν ᾿᾿μπαρόκ᾿᾿, δυτικὰ στοιχεῖα, εἰκόνες αὐτῆς τῆς τεχνοτροπίας*. Ἡ τεχνοτροπία αὐτὴ εἶχε διάρκεια ζωῆς πέραν τοῦ μισοῦ αἰῶνα.

Ἡ γρήγορη ἀνάπτυξη τῆς τέχνης αὐτῆς ὀφείλετο καὶ στὴν ἐξέλιξη τῆς ἐκτύπωσης ἀπὸ τοὺς Ρώσους, πρῶτα ἔγχρωμων χαλκογραφιῶν ἐπὶ χάρτου, πού εἶχε πολὺ χαμηλὸ κόστος. Τέτοιες ἔφερναν οἱ προσκυνητὲς τῶν Ἁγίων τόπων. Στὴν Ἑλλάδα, τὴν ἐκδοσὴ αὐτῶν τῶν εἰκόνων ἀναλαμβάνει ἀργότερα ὁ ἐκδοτικὸς οἶκος ᾿᾿Ἀπέρρης᾿᾿. Οἱ χάρτινες αὐτὲς εἰκόνες, χρησιμοποιοῦνται σάν πρότυπα ἀπὸ τοὺς ἀγιογράφους γιὰ ἀντιγραφή.

Βάσει ἑνὸς προτύπου τοῦ Ἀποστόλου Ἀνδρέα, πού κυκλοφόρησε ὁ Ἀπέρρης πολὺ παλιά, δημιουργεῖται στὴν Κύπρο ἕνας ἰδιαίτερος τύπος εἰκόνας τοῦ Ἀποστόλου Ἀνδρέα, πού δὲν ἔχει ἄμεση σχέση μὲ τὸν παλαιότερο τύπο, τὸν βυζαντινὸ. Ὁ Ἅγιος ἔχει διχαλωτὴ γενειάδα, περιποιημένη καὶ ὄχι ἀνάκατη κόμη, κρατεῖ μὲ τὸ δεξιὸ χέρι ἕνα

μεγάλο σταυρό και μέ τό άριστερό τό ιερό Εὐαγγέλιο. Ὁ Ἅγιος αὐτός γίνεται ὁ πλέον ἀγαπητός Ἅγιος τῶν Κυπρίων, μετά ἀπό τό μεγάλο θαῦμα τῆς ἀνεύρεσης τοῦ Παντελῆ ἀπό τή χήρα μητέρα του τό 1912.

Ὁ Παντελής εἶχε ἀπαχθεῖ ἀπό τοὺς Τούρκους σέ μικρότερη ἡλικία καί τόν ἔκαναν χότζα. Μετά ἀπό τό συγκλονιστικό αὐτό θαῦμα ὁ κυπριακός λαός στρέφεται μέ πάθος στόν Ἅγιον αὐτόν. Ὁ Ἅγιος ἀνταποκρίνεται μέ πληθώρα ἄλλων θαυμάτων καί οἱ ναοί γεμίζουν μέ εἰκόνες τοῦ Ἀποστόλου Ἀνδρέα διαφόρων μεγεθῶν. Προηγουμένως δέν ὑπῆρχαν στοὺς ναοὺς εἰκόνες τοῦ Ἀποστόλου Ἀνδρέα, ἐκτός τῆς ἐπιβαλλόμενης εἰκόνας εἰς τό τέμπλο, στή σειρά τῶν δώδεκα Ἀποστόλων. Ὅλες αὐτές οἱ νέες εἰκόνες εἶναι ζωγραφισμένες στήν ἀναγεννησιακή τέχνη τῆς ἐποχῆς αὐτῆς.

Γενικά, θά λέγαμε πῶς παρά τό ὅτι ἡ τέχνη αὐτή δέν εἶναι συνέχεια τῆς παραδοσιακῆς βυζαντινῆς τέχνης, εἶναι καί αὐτή ἓνα μέρος τῆς ιστορικῆς πορείας τῆς Ἐκκλησίας σέ καιροὺς δύσκολους, ὅπου ὁ ἐκ τῆς Ἑσπερίας ἀέρας ἀρχίζει νά φυσᾷ ὑπόκωφα καί ἡ Ἀνατολή, μέσα σέ πολλές περιπέτειες ἀπό τὸν τουρκικό ζυγό, δέν ἦταν τόσο ἔτοιμη νά ἐρμηνεύσει καί νά ἀξιολόγησει τήν κατάσταση.

Οἱ ἀγιογράφοι αὐτοὶ τῆς πρῶτης δεκαετίας τοῦ 20οῦ αἰῶνα χρησιμοποιοῦν ἀκόμα τό γνήσιο ξύλο, σέ μερικές περιπτώσεις μονοκόμματο, πού προέρχεται ἀπό τεράστιο κορμό δέντρου μέ ζυγούς στό πίσω μέρος.

Ἀργότερα εἰσάγεται τό συνθετικό ξύλο, ὅποτε τό αὐθεντικό ἐγκαταλείπεται. Ἡ ὀπίσθια πλευρά τοῦ συνθετικοῦ ξύλου, γιά ἀπόκρυψη, βάφεται μέ τό ἐθνικό χρῶμα μπλέ. Τό περιθώριο τῶν εἰκόνων, πού στή βυζαντινὴ τέχνη ἦταν κόκκινο ἢ κεραμιδί, τώρα γίνεται μαῦρο.

Ἡ Μονὴ Σταυροβουνίου, ἀρχῆς γενομένης ἀπό τό Διονύσιο, ἔχει συνεχῆ ἀγιογραφικὴ πορεία μέχρι σήμερα. Ὁ πολὺ γνωστός μοναχὸς Καλλίνικος εἶχε ἐκμάθει τὴν ἀναγεννησιακὴ τέχνη εἰς τό Ἅγιον Ὅρος ἀπό τὸν ἱκανὸ ἀγιογράφο Ἰωαννίκιο. Στὴ συλλογικὴ ἀγιογράφηση εἰκόνων στήν Μονὴ ὁ Καλλίνικος ζωγραφίζει τὰ πρόσωπα μέ ἐξαιρετικὴ ἐπιτυχία. Ἀργότερα, ὅταν ἐπανῆλθε ἡ βυζαντινὴ τεχνοτροπία, ἐστάλη στήν Ἀθήνα ἀπό τὸν Ἀρχιεπίσκοπο Μακάριο Γ΄ τό 1962 καί μαθήτευσε στόν Φώτη Κόντογλου. Ἐργαστήρι ἀγιογραφίας ὑπάρχει καί στή Μονὴ Τροοδίτισσας.

Μεγάλῃ παραγωγῇ εἰκόνων ἔχουμε καί ἀπό τὸν γυναικεῖο Μοναχισμό. Στὴ Μονὴ Ἁγίου Γεωργίου Ἀλαμάνου κατὰ τὴν περίοδο τοῦ 1960, ὅταν ὑπῆρχαν 60 Μοναχές, οἱ 17 ἦταν ἀγιογράφοι. Τὴ μεγάλη παραγωγὴ εἰκόνων φόρτωναν κάθε Σάββατο ἐπὶ ὄνων καί τὴν μετέφεραν στόν πλησίον τῆς Μονῆς δρόμο, γιά νά φορτωθεῖ ἀκολουθῶς εἰς τὰ λεωφορεῖα τῆς ΚΕΜ γιά τὴ Λεμεσό ἀπό ὅπου γινόταν ἡ διανομὴ τῶν. Οἱ εἰκόνες ἀπό τὸν γυναικεῖο Μοναχισμό ἦταν πολὺ ὑποδεέστερες τῶν εἰκόνων τοῦ ἀνδρικοῦ μοναχισμοῦ. Οἱ μοναχές μέ πολλὴ δυσκολία κατάφεραν νά ᾿᾿γυρίσουν᾿᾿ τὴν τέχνη τους στό βυζαντινὸ. Συναισθηματικά ἦταν δεμένες μέ τὲς εἰκόνες πού ζωγράφιζαν προηγουμένως.

Οἱ πλεῖστες τῶν εἰκόνων τῆς περιόδου αὐτῆς ζωγραφίζονται στὰ μοναστήρια ἀπό τοὺς μοναχοὺς. Αὐτὴ ἡ παράδοση δημιούργησε τὴν ἀντίληψη μεταξὺ τοῦ λαοῦ πῶς οἱ εἰκόνες εἶναι καλύτερα νά ζωγραφίζονται ἀπό τοὺς μοναχοὺς παρά τοὺς κοσμικοὺς.

* Ὅπου ὑπάρχει ἐκκλησία αὐτοῦ τοῦ τύπου, καί εἶναι πάμπολλες οἱ περιπτώσεις, δέον νά ὑπονοήσῃ κάποιος ὅτι ἐκεῖ ὑπῆρχε παλαιότερος ναὸς, βυζαντινὸν κτίσμα ἢ τῆς Τουρκοκρατίας διακοσμημένος μέ τοιχογραφίες καί κατάμεστος ἀπὸ φορητὲς εἰκόνες. Οἱ ταπεινοὶ αὐτοὶ ναοὶ ἔνεκα τῆς αὐξησῆς πληθυσμοῦ τῶν κοινοτήτων κατὰ τὴν Ἀγγλοκρατία, ἐχαλοῦντο γιά νά κτιστοῦν μεγαλύτεροι. Ὑπῆρχε παράδοση ἓνας τοῖχος τοῦ παλαιοῦ ναοῦ νά κτίζεται ἐντὸς ἐνὸς τοῖχου τοῦ νέου ναοῦ. Τὰ ξυλόγλυπτα τέμπλα λόγω ἐλλείψεως χώρου ἀποθήκευσης εἴτε ἐκαίοντο εἴτε παρέμεναν ἐκτεθειμένα στήν ὑπαιθρο. Οἱ εἰκόνες ἐστοιβάζοντο κακῶν κακῶς στοὺς γυναικωνίτες μαζί μέ τὲς ἐλιές τῆς Κυριακῆς τῶν Βαθῶν καί ἄλλα ἀντικείμενα. Γιά τῆς παμπάλαιες καί σεσαθρωμένες ὑπῆρχε τὸ μακάβριον ἔθιμον νά καίονται ἀντὶ ξύλων γιά τὸ βράσιμο τῆς κηρομαστίχας στὰ ἐγκαίνια τοῦ νέου ναοῦ ἢ ἐστῆλλοντο στό Οἰκουμενικὸν Πατριαρχεῖον γιά νά καοῦν ἐκεῖ κατὰ τὴν κατασκευὴ τοῦ Ἁγίου Μύρου. Ἀπὸ τοὺς τελευταίους ναοὺς πού ἔχουν χαλαστεῖ εἶναι ὁ ναὸς τοῦ Ἁγίου Θεοδώρου στό χωριὸ Ἅγιος Θεόδωρος Λάρνακος καί ὁ ναὸς τῆς Παναγίας στό Ἀκάκι.

Όλες αυτές οι εικόνες αντιμετωπίζονται σήμερα με σεβασμό και συμπάθεια. Οι εικόνες αυτές έχουν ταυτιστεί με τές εκκλησίες στα χωριά μας. Οι περισσότεροι από μᾶς, μικρά παιδιά στο Δημοτικό, ενώπιον αὐτῶν τῶν εικόνων εἶχαμε τὰ πρῶτα θρησκευτικὰ βιώματα.

Οἱ εἰκόνες εἶναι ἕνας ὁλόκληρος κόσμος. Κάποιος ἱερέας μου εἶχε πεῖ παλαιότερα, πῶς οἱ κάτοικοι ἐνὸς χωριοῦ μοιάζουν με τές εἰκόνες τῆς ἐκκλησίας τους. Ὁ ἄνθρωπος ταυτίζεται με ὅ,τι ἀγαπᾷ καὶ με ὅ,τι βλέπει. Οἱ εἰκόνες γιὰ τές ὁποῖες μιλοῦμε εἶναι ἡ Κύπρος ἐπὶ Ἀγγλοκρατίας, τὰ τοπία καὶ τὰ χρώματά της, τὰ βουνὰ καὶ τὰ δένδρα της, οἱ ἄνθρωποί της με τοὺς ἀγῶνες καὶ τές θυσίες τους, τὸν πόνο καὶ τές χαρές τους, μὰ περισσότερο με τὴν πίστι τους στὸ Θεό καὶ τὴν ἀγάπη τους στοὺς Ἁγίους καὶ τὴν Ἐκκλησία .

Σήμερα ἡ τέχνη αὐτὴ ἔχει παρέλθει. Τὴ συναντοῦμε μονάχα σὲ ἐλάχιστα μοναστήρια στὴν Ἑλλάδα, κυρίως τῶν Παλαιοημερολογητῶν. Ἡ Ἐκκλησία Κύπρου με ἐγκύκλιό της, ἀπαγορεύει τὴν εἴσοδο πλέον στοὺς ναοὺς εικόνων πού δὲν εἶναι ἀγιογραφημένες κατὰ τὴν παραδοσιακὴ, βυζαντινὴ τέχνη. Παρόλα αὐτά, ὅλοι αὐτοὶ οἱ ἀγιογράφοι τῆς περιόδου αὐτῆς, τοῦ μισοῦ καὶ πλέον αἰῶνα, παρά τὴν ἀδυναμία τῆς τέχνης τους καὶ τὸν περιορισμὸ της στὰ στενά ὄρια τῆς ἐπαρχίας καὶ τῶν Μονῶν, ἐπέδειξαν μεγάλο σεβασμὸ στὸ ἱερό ἀντικείμενό τους. Ἡ τέχνη τους δὲν πῆρε τίς διαστάσεις τῆς σημερινῆς βυζαντινῆς τέχνης πού σὲ πολλές περιπτώσεις, δυστυχῶς, ἔχει ἐκτραπεῖ σὲ κακοτεχνία καὶ προχειρότητα.

Παλαιότερα, λόγω ἄγνοιας, εἶχαν μπεῖ δυτικὰ στοιχεῖα στὴν ἐκκλησιαστικὴ τέχνη, ὅμως ἡ στάση τῆς ζωῆς τῶν ἀνθρώπων καὶ ἰδιαίτερα στὰ λαϊκὰ στρώματα ἦταν κατὰ πάντα ὀρθόδοξη. Σήμερα, τὰ στοιχεῖα αὐτά ἀποβάλλονται, ὁ Δυτικὸς ὅμως τρόπος ζωῆς καὶ νοοτροπίας καὶ ἡ Προτεσταντικὴ λογικὴ εἰσχωροῦν παντοῦ.

Τὸ κείμενο αὐτὸ γράφτηκε σὰν εἰσαγωγὴ με ἀφορμὴ τὴν πρόθεση τοῦ ἀγαπητοῦ συγγραφέα κ. Κώστα Παπαγεωργίου νὰ γράψει τὸ βιβλίο αὐτὸ παρουσιάζοντας τές βιογραφίες καὶ εἰκόνες τῶν περισσοτέρων Κυπρίων ἀγιογράφων τοῦ 20^{ου} αἰῶνα πού ἀγιογραφοῦσαν με τὴν τεχνοτροπία τὴν λεγόμενη ἀναγεννησιακὴ. Εἶναι ἕνα θέμα με τὸ ὁποῖο κανεὶς μέχρι σήμερα δὲν ἔχει εἰδικὰ ἀσχοληθεῖ.

Ζητοῦμε καὶ οἱ δύο τὴν ἐπιείκεια τῶν ἀναγνωστῶν γιὰ τές ἀδυναμίες τοῦ ἔργου. Εὐχόμεθα καὶ ἐλπίζουμε νὰ ἐξευρεθοῦν εἰδικοί πού ν' ἀσχοληθοῦν με τὸ θέμα αὐτὸ ἐπιστημονικὰ καὶ πιὸ ἐπισταμένα.