

Από τη Θεσσαλονίκη στη Σερβία: έλληνες ζωγράφοι δίνουν τα φώτα τους στους Σέρβους (Κωνσταντίνος Βόγδανος, ΜΑ Θεολογίας)

/ [Πεμπτούσια](#)



[Προηγούμενη δημοσίευση: <http://www.pemptousia.gr/?p=164226>]

Στο δεύτερο όμως ερώτημά της, ποιοι είναι δηλαδή οι φορείς και πρωτεργάτες της αξιολογής αυτής τέχνης στη Σερβία, η τοποθέτησή της είναι συγκεκριμένη. Ενώ λοιπόν, στην αρχή αναφέρεται στην μετάκληση στη Σερβία από την Κωνσταντινούπολη και Θεσσαλονίκη, διασήμενων καλλιτεχνών, αρχιτεκτόνων και μαρμαρογλυπτών «εκ της ελληνικής γης», σύμφωνα με τις μαρτυρίες του Σέρβου βιογράφου Θεοδοσίου, καθώς όπως τονίζει η ίδια, είναι άγνωστοι τόσο μορφωμένοι καλλιτέχνες αυτήν τη περίοδο στη Σερβία, ωστόσο αργότερα φαίνεται να ακολουθεί τη γνώμη του Svetozar Radojcits και γράφει επί λέξει ότι: «οι ζωγράφοι ούτοι δεν ήτο αναγκαίον να είναι Έλληνες, αλλ' ηδύναντο να είναι Σλαβομακεδόνες, ζώντες εις την Θεσσαλονίκην, ως και Σέρβοι». Καταλήγοντας η συγγραφέας σημειώνει: «Αλλά χωρίς να έχει σημασία ποιοι ζωγράφισαν την Στουδένιτσα, το πρώτο μνημείο του ΙΓ΄ αιώνας, Έλληνες ή Σέρβοι, απομένει εξαιρετικής σπουδαιότητας το γεγονός ότι ο Σάββας επέλεξε τους τεχνίτες, οι οποίοι υπήρξαν φορείς νέων εικονογραφικών τάσεων». Ότι ο ρόλος του Σάββα, στην ανέγερση και τοιχογράφηση των μονών και ναών της Σερβίας ήταν σημαντικότερος, είναι πέρα από κάθε αμφισβήτηση. Προβληματίζει όμως η άλλη σκέψη της συγγραφέως, ότι δηλαδή δεν είναι σημαντικό ποιοι ζωγράφισαν τη Στουδένιτσα, Έλληνες ή Σέρβοι. Οπωσδήποτε είναι άστοχη η άνεση με την οποία η συγγραφέας παραμερίζει το ζήτημα της καταγωγής των καλλιτεχνών κι αυτό γιατί αν είναι όντως Σέρβοι οι καλλιτέχνες τότε μπορούμε να μιλούμε για Σερβική Τέχνη του ΙΓ΄ αιώνα. Αν όμως πρόκειται για Έλληνες καλλιτέχνες, τότε μιλούμε για Βυζαντινή Τέχνη στη Σερβία, όρος νομίζω ακριβέστερος και ορθότερος. Άλλωστε, ήδη η Σερβία και οι Σέρβοι αποτελούν μέρος του βυζαντινού κόσμου, δέχτηκαν τις επιρροές του, και σιγά σιγά άρχισαν να φανερώνουν στοιχεία μιας πρωτογενούς σερβικής πολιτιστικής έκφρασης, που όμως δεν στοιχειοθετούν ένα αμιγές

σερβικό καλλιτεχνικό ρυθμό. Είναι απλά εκφάνσεις, σερβικών αποχρώσεων και χαρακτήρα, ενός ευρύτερου βυζαντινού πολιτισμικού «γίγνεσθαι».



Λέει ο Djurić: «Η Θεσσαλονίκη υπήρξε ένα κέντρο σπουδής για τους Σέρβους καλλιτέχνες και η σερβική κοινωνία ήξερε πριν από την εικονογράφηση των πιο πάνω ναών, να τρέχει στους διδασκάλους της μεγάλης γειτονικής πόλης (Εννοεί τη Θεσσαλονίκη) της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας». Και παρακάτω υπενθυμίζοντας τη μεγάλη προτίμηση των Σέρβων αρχόντων για τους Θεσσαλονικείς καλλιτέχνες, αναφέρει πως αυτοί απολάμβαναν ειδικές τιμές από τους ευγενείς και φέρνει ως χαρακτηριστικό παράδειγμα το γεγονός ότι η Ελένη, σύζυγος του Ιωάννου Ούγγλεση, μετά το θάνατό του, κατέφυγε στη Σερβία όπου και συνέχισε την καλλιέργεια της τέχνης της Θεσσαλονίκης.

Ο Vojislav Djurić σε τρεις μελέτες του: «Η Θεσσαλονίκη προέλευσις των τοιχογραφιών της Μονής Resava» (1960), «Αι τοιχογραφίαι του ναυδρίου των Αγίων Αναργύρων του Δεσπότη Jovan Ugljesha εις Βατοπέδι και η αξία αυτών δια την μελέτην της εκ Θεσσαλονίκης καταγωγής της ζωγραφικής της Resava (1961)[5] και «Resava» (1963)[6], δέχεται την επίδραση των ελλήνων Θεσσαλονικέων ζωγράφων στη Σερβική Τέχνη, αποδεικνύοντας ότι στο τέλος του 14ου και στις αρχές του 15ου αιώνα, οι Θεσσαλονικείς ζωγράφοι που είχαν ζωγραφίσει το νάρθηκα της Νέας Μονής Θεσσαλονίκης (Προφήτης Ηλίας), και

μερικούς πεσσούς στον Άγιο Δημήτριο, αναγκάστηκαν λόγω των τρομερών πιέσεων από τους Τούρκους, να καταφύγουν στη Σερβία, όπου ζωγράφισαν, οι ίδιοι ή οι μαθητές τους, τη Μονή Ravanica (1385-1387), το ναό του Sisojevac (1390-1400) και μάλιστα τη Μονή της Resava (1406-1418).

Το ρόλο που έπαιξε η ύστερη Βυζαντινή Θεσσαλονίκη στην εκκλησιαστική αρχιτεκτονική της Σερβίας και γενικότερα των Βαλκανίων, έρχεται να δείξει ο Slobodan Curčić με το άρθρο του: «The role of Late Byzantine Thessalonike in Church Architecture in the Balkans».[7] Ο μελετητής εντοπίζει τη σπουδαιότητα της συμβολής της Θεσσαλονίκης στη διαμόρφωση της Τέχνης και της Αρχιτεκτονικής των Βαλκάνιων, κάτι που εντοπίστηκε από πολύ νωρίς κι έγινε αντικείμενο διεξοδικών αναλύσεων και μελετών. Για πρώτη φορά, ο Gabriel Millet διατύπωσε τον όρο «Μακεδονική Σχολή»,^[8] αναφερόμενος στην τοιχογραφία (φρέσκο), της οποίας την ευκρίνεια στις γραμμές παραλλήλισε με τις αρχιτεκτονικές ξεκάθαρους γραμμές των βυζαντινών ναών. Ο Millet προσπάθησε να ταξινομήσει, να κατηγοριοποιήσει και να ονομάσει το υλικό, τους ρυθμούς και τις τεχνικές τις οποίες συναντούσε μ' ένα σύστημα που λάμβανε υπόψη την ιστοριογραφία, τη γεωγραφία και τις πολιτικές ή εθνικές συνθήκες που επικρατούσαν στην περιοχή του δείγματος. Σύντομα ανακάλυψε πως έπρεπε να διευρύνει τα στενά όρια που είχε θέσει γι ' αυτό που αποκαλούσε «Μακεδονική Σχολή», καθώς συναντούσε περιπτώσεις υβριδικές όπως ο Ναός των Αγίων Αποστόλων, όπου ο «μακεδονικός τρούλος» συνυπήρχε με τους 4 «μη μακεδονικούς τρούλους». Το συμπέρασμα ήταν πως ο αρχιτεκτονικός ρυθμός των ναών της Θεσσαλονίκης και ο οποίος μεταλαμπαδεύτηκε στη Σερβία, ήταν το αποτέλεσμα της συνεργασίας πολλών διαφορετικών αρχιτεκτόνων ή μαστόρων που εργάστηκαν στην πόλη μέχρι τον 13ο αιώνα. Όμως τον 13ο αιώνα, ο ρυθμός αυτός έχει βρει πια τις γραμμές του, το χρώμα και το χαρακτήρα του κι έχει πια παγιωθεί^[9].

[5] Mirjana C Ljubinkovits, Σερβικαί τοιχογραφίαι του ΙΓ΄αιώνος. Μετάφραση-Σχόλια Α. Αγγελόπουλος. Ανάτυπον εκ του Δελτίου Σλαβικής Βιβλιογραφίας τχ19. Θεσσαλονίκη, Αύγουστος 1968

[6] Vojislav J Durić, Reseva Manasija, Beograd.: Srpska književna Zadruga. «Prosveta»,1963

[7] Slobodan Curčić, The role of Late Byzantine Thessalonike in Church Architecture in the Balkans, Dumbarton Oaks Papers, Vol. 57, Symposium on Late Byzantine Thessalonike (2003),pp. 65-84

[8] Slobodan Curčić, The role of Late Byzantine Thessalonike in Church Architecture in the Balkans, Dumbarton Oaks Papers, Vol. 57, Symposium on Late Byzantine Thessalonike (2003),pp. 65-84

[9] Slobodan Curčić, The role of Late Byzantine Thessalonike in Church Architecture in the Balkans, Dumbarton Oaks Papers, Vol. 57, Symposium on Late Byzantine Thessalonike (2003),pp. 65-84