

Βυθισμένοι δνειρεύονται λευκοὶ νυφίοι οἱ κρίνοι.
Στὸν κήπο μου θροναίστηκε ἡ μοῖρα ἡ Καλομοῖρα
Κι ὄλο ἀντηχάει τῶν πουλιῶν ἡ παναρμονία λύρα
Κι ὄλο ἀναβράει κρούσταλλη τῆς Εὐτυχίᾳς ἡ κορήνῃ...

Μόνο, στὴν πιδ παράμερη γωνιά ἕνα κυπαρίσσι
Εὐγενικὸ κι' ἀμίλητο ὑψώνεται, θλιμμένο
Κι ὄλο ὑψώνεται—ποῦ πάει, καὶ ποῦ θὰ σταματήσει;—

Κορῶνα τοῦ περιβολιοῦ· σὰν τρόπαιο στημένο
Ἀπάνου ἀπ' ὄλα ! Καὶ βαρὺ ἀπλώνει ὀλόγυρά του
Τὸν πέθιμο τὸν ἴσκιό του σὰν ἀπειλὴ θανάτου...

ΛΕΜΕΣΟΣ.

ΓΛΑΥΚΟΣ ΑΛΙΘΕΡΗΣ

ΚΑΝΔΙΑΝΑ.

Οἱ διακοσμητικὲς τέχνες ἄλλοτε ἀναπτύχθηκαν πάντα στοὺς λαοὺς ποὺ εἶχαν τὴν καλλιτεχνία μέσα τους βαθειὰ ριζωμένη.

Μία ἀπ' τὶς τέχνες αὐτές, ἴσως ἡ κυριώτερη, εἶνε ἡ κεραμουργία.

Εἶνε χρήσιμη ἡ κεραμουργία γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ ἀνάπτυξιν ἑνὸς λαοῦ, γιατί τὰ προϊόντα τῆς εἶνε ἀπαραίτητα καὶ ἀναγκαῖα σὲ κάθε ἄνθρωπο, ἐνῶ δὲ δὲν κοστίζουν περιουσίες γιατί κατασκευάζονται μὲ τιποτένια ἐξοδα καὶ μὲ ὑλικά φθηνά, μποροῦν ὅμως νὰ ἀποτελέσουν τὸ κάθε ἕνα τῶν κι' ἀπὸ ἕνα καλλιτέχνημα μὲ τὸ σχῆμα ποὺ θὰ ἔχουν, μὲ τὸ στολισμὸ τους καὶ μὲ τὰ χρώματά τους, καὶ γενικὰ μὲ τὴν ἐμπνευσι καὶ τὴν τεχνοτροπία τοῦ τεχνίτη ποὺ θὰ τὰ πλάσει, θὰ τὰ ζωγραφίσει καὶ θὰ τὰ στολίσει.

Σήμερα ἡ καλλιτεχνικὴ σημασία τῆς κεραμουργίας ξέπεσε, γιατί μὲ τὴν ἐπιστήμην καὶ τὴν γρηγοράδα τῶν μηχανῶν κατάφεραν οἱ ἄνθρωποι νὰ κατασκευάζουν γιὰ τὴν καθημερινὴ χρῆσιν τους, μόνο τερατοεργήματα. Τὸν παλιὸ καιρὸ ὅμως ποὺ ὁ κάθε τεχνίτης κατασκεύαζε τὸ ἔργο του μόνοις του μὲ τὴν ἐμπνευσί του καὶ τὴν τέχνην του, μὲ ὑπομονὴ καὶ ἀγάπην, παρουσίασαν ὅλες οἱ διακοσμητικὲς τέχνες, ξεχωριστά ὅμως ἡ κεραμουργία, ἔργα θαυμάσια καθημερινῆς ἀνάγκης, ποὺ μποροῦσε ὁ καθένας νὰ τὰ ἀποκτήσει καὶ νὰ ἀπολαμβάνει τὴν τέχνην ποὺ ἔτσι διαδίδονταν παντοῦ.

Βλέπουμε λοιπὸν τὴν κεραμουργία ὡς τὸν δέκατο ὄγδοο αἰῶνα νὰ γεννιέται, νὰ ἀναπτύσσεται, νὰ προοδεύει καὶ νὰ καταλαμβάνει ἐξαιρετικὴ θέσιν στὴ ζωὴ ὅλων τῶν λαῶν ποὺ ἔδρασαν καὶ διακρίθηκαν στὴν ἀνάπτυξιν καὶ στὸν πολιτισμὸ ἀπ' τὴν ἀνατολὴν ὡς τὴν δύσιν.

Οἱ Μουσουλμανικοὶ Λαοί, ἀπὸ παλὴν καιρὸ, εἶχαν καλλιεργήσει τὴν κεραμουργία καὶ εἶχαν κατορθώσει νὰ τὴν φέρουν σὲ βαθμὶ μὲγάλῃς τελειότητος, ἐνῶ οἱ φράγκοι δὲν εἶχαν ἀκόμῃ καταφέρει τίποτε στὸν κλάδον αὐτὸ ἕως τὸν δέκατον πέμπτον αἰῶνα.

Ὁ λόγος ποὺ ἔμεινε ἔτσι πίσω στὴν κεραμουργία ἡ Εὐρώπη δὲν εἶνε πὼς δὲν ἦταν γνωστὰ ἐκεῖ τὰ ἀριστοεργήματα τῆς Μουσουλμανικῆς τέχνης. Πρὶν ἀκόμῃ ἀπ' τὶς σταυροφορίες, ἡ ἐμπορικὴ Βενετία εὐρίσκονταν σὲ καθημερινὴ συναλλαγὴ μὲ τοὺς Μουσουλμάνους, καὶ ὕστερα ἀπὸ τὶς σταυροφορίας σπάρθηκε ἀκόμῃ πιδ πολὺ στὴ δύσιν ὁ ἀνατολικὸς πολιτισμὸς, καὶ φυσικά, καὶ ὁ Μουσουλμανικὸς.

Τὰ Μουσουλμανικὰ λοιπὸν κεραμουργήματα γνωρίστηκαν τότε σχεδὸν παντοῦ καὶ φαίνεται νὰ τὰ ἐθαύμαζαν μάλιστα πολὺ, ἀφ' οὗ τὰ θεωροῦσαν ἀρκετὰ πολύτιμα ὥστε νὰ τὰ κρύβουν σὲ θησαυροφυλάκια καὶ νὰ τοὺς προσθέτουν καὶ χρυσὰ στολίδια τοῦ γούστου τους.

Ἔτσι στὴν καταγραφή τῶν θησαυρῶν τοῦ Βασιλέως τῆς Γαλλίας Καρόλου τοῦ Ε', στὰ 1380 εὐρίσκεται κ' ἕνας παράγραφος ποὺ λέγει :

«Ung petit pot de terre en façon de Damas :

«Ung petit pot de terre à biberon sans garnyson de la façon de Damas.
 ἄλλοῦ γράφει :

«1416 Comptes Royaux Hôtel de la Roynie.

«A Regnault Morel pour ung pot de Damas plein de Gingembre vert e.t.c.»
 ἄλλοῦ πάλι :

«1420 inventaire du Duc de Bourgogne.

«Ung pot de terre de l'ouvrage de Damas blanc et bleu garnie de pié et couvercle qui est de jaspres, d'argent doré, ung anse de serpent d'argent doré.

Αὐτὰ εἶνε βέβαια ἀπόδειξις πὺς γινώριζαν καὶ ἐκτιμοῦσαν τότε στὴ δύσι τὰ μουσουλμανικά κεραμουργήματα τῆς ἀνατολῆς. Ἀλλὰ καὶ ἐκτὸς ἀπὸ αὐτά, στὴν ἄλλη ἄκρῃ τῆς Εὐρώπης ζοῦσε ἡ Μουσουλμανικὴ Ἰσπανία, ἡ ὁποία εἶχε δικό της γούστο στὴν κεραμουργία καὶ κατασκεύαζε ἀριστουργήματα στὸ εἶδος αὐτὸ τὰ ὁποῖα ἔστελνε καὶ πουλοῦσε σ' ὅλο τὸν γνωστὸ τότε κόσμον. Ἀπειρα ἀπ' αὐτὰ εὐρέθησαν στοὺς χρόνους μας στὴν Ἰταλία καὶ στὴ Σικελία καὶ σ' ὅλη τὴν λεκάνη τῆς Μεσογείου ὡς τὸ Κάιρο, ὅπου οἱ ἀνασκαφῆς τοῦ Φοστὰτ ἔφεραν στὸ φῶς πλῆθος κομματιασμένα ἀγγεῖα τῆς Ἰσπανοαραβικῆς τέχνης.

Ἡ Ἰσπανοαραβικὴ κεραμουργία ἔλαμψε μαζὺ μὲ τὴ μεγάλη ἀκμὴ τοῦ ἀραβικοῦ πολιτισμοῦ στὴν Ἰσπανία τὸν δέκατο τέταρτο αἰῶνα· μετὰ ξέπεσε, ἂν καὶ διατηρήθηκε ἀκόμα καὶ ἀφοῦ οἱ Φράγκοι ἐδίωξαν τοὺς Ἀραβες ἀπ' τὴν χερσόνησο. Τὸν καιρὸ τῶν Φράγκων ὁμως, ἂν καὶ εἶχε διατηρήσει τὸν ἴδιο τρόπο στὴν κατασκευὴ πού τῆς εἶχαν δώσει οἱ Ἀραβες, μ' ὅλα ταῦτα στὸ στολισμὸ δὲν εἶχε πλέον διατηρήσει τὴν μουσουλμανικὴ τεχνοτροπία -- καὶ σὰν νὰ ποῦμε ἐξευρωπαϊστικῇ -- χωρὶς καὶ νὰ χάσει ὁμως ὅλους διόλου τὸν ἰδιαίτερο ἀνατολίτικο τύπο. Ἀπὸ τὰ τελευταῖα κέντρα τῆς χριστιανικῆς Ἰσπανίας πού κατασκεύαζαν ἰσπανοαραβικά κεραμουργήματα, ξεπεσμένα μὲν, ἀλλὰ ὥραϊα, εἶνε ἡ πόλις Manises, τῆς ὁποίας τὰ προϊόντα στολίζεи πολλὰς φορὲς καὶ τὸ σχῆμα τοῦ σταυροῦ, καὶ φράγκικες εὐχὲς μὲ γοτθικά γράμματα γραμμένες.

Ὅταν ὕστερα ἀπ' τὴν ἄλωση τῆς Πόλης, δηλαδὴ στὸ τέλος τοῦ δεκάτου πέμπτου αἰῶνος, ἄρχισε στὴν Ἰταλία καὶ ἀπὸ ἐκεῖ στὴν ἄλλη Εὐρώπῃ ἡ καλλιτεχνικὴ ἐκείνη μετατροπὴ, πού ὀνομάστηκε ἀναγέννησις, τότε μαζὺ μὲ ὅλες τὶς τέχνες πού μὲ ὁρμὴ καὶ καινούργιο τρόπο ἀναδείχθηκαν κάθε ἡμέρα καὶ περισσότερο στὴ δύσι, φάνηκε πὺς οἱ Φράγκοι ἠθέλαν μὲ νέα ἐμπνευσι καὶ ἀπάνω σὲ νέα βάσι νὰ φτιάξουν καὶ δική τους κεραμουργία ἔχωρη ἀπὸ τοὺς Μουσουλμάνους πού τὴν εἶχαν ὡς τότε μονοπώλειο.

Ἔως ἐκείνη τὴν ἐποχὴ τὰ κεραμουργήματα τῶν Φράγκων ἦταν ἀκαλαίσθητα καὶ πολὺ πρόχειρα στὴ διακόσμει, ἡ κατασκευὴ τους δὲ ἦταν ἐντελὼς πρωτογενῆς. Περιορίζονταν ἡ τέχνη αὐτὴ τότε στὴ δύσι νὰ φτιάει τοῦβλα, πιθάρια, καὶ πρόστυχα ἀγγεῖα καὶ ὀλίγες σπάνιες πλάκες γιὰ πλακόστρωσι μονοχρωματισμένες καὶ πασσαλειμμένες μ' ἓνα εἶδος θαμπὸ σμάλτο.

Τὴν γενικὴ λοιπὸν μεταστροφὴ τῆς καλλιτεχνίας στὰ τέλη τοῦ δεκάτου πέμπτου αἰῶνος ἀκολούθησε καὶ ἡ κεραμουργία, ἡ ὁποία ἀπὸ τότε μόνο ἀναφάνηκε σοβαρὰ στὴ χριστιανικὴ Εὐρώπῃ.

Υπόδειγμα στὴν ἀνάπτυξί τῆς σχεδὸν ἐντελὼς καινούργιας αὐτῆς τέχνης στάθηκαν τὰ ἀριστουργήματα τῆς Μουσουλμανικῆς κεραμουργίας, τὰ ὁποῖα, ὅπως εἶδαμε, ἦταν ἀπὸ καιρὸ γνωστὰ στοὺς Εὐρωπαίους, οἱ ὁποῖοι τὰ ὀνόμαζαν Μαγιόλικες, ἀπὸ τὸ Ἰσπανικὸ νησί Μαγιόρκα πού ἔστελνε πολλὰ γιὰ πούλημα στὸ ἐξωτερικόν.

Τὸ περιεργὸ εἶνε ὅτι, ἐνῶ οἱ Φράγκοι μιμήθηκαν ἐντελὼς τοὺς Μουσουλμάνους στὸν τρόπο τῆς κατασκευῆς, δηλαδὴ στὸ ζύμωμα τῆς πᾶστας, στὰ σχήματα καὶ στὸ γυαλοβεργνίσωμα, ἀφοῦ μεταχειρίστικαν πλέον καὶ τὸ καλὰ στὴν κατασκευὴ, πού εἶνε τὸ μυστικὸ τῆς γυαλάδας στὴ μουσουλμανικὴ τέχνη, ἐντούτοις στὴ διακόσμει καὶ στὰ χρώματα κράτησαν τὴν δική τους τεχνοτροπία. Ἔτσι παρουσιάζονται τὰ κεραμουργήματα τῆς δύσεως τότε, ὅμοια ἐντελὼς στὴν κατασκευὴ μὲ τὰ Μουσουλμανικά, στολισμένα ὁμως μὲ ἐντελὼς διάφορο τρόπο, πρωτότυπο γιὰ τὴν ἐποχὴ, καὶ ἄσχετο μὲ ὅ,τι ἦταν γνωστὸ ἕως τότε. Ἰσως

αὐτὸ ἔγινε διότι τὸ καλλιτεχνικὸ περιβάλλον στὴν Ἰταλία ἐκείνη τὴν ἐποχὴν ἦταν σπουδαῖο καὶ ἀρκετὰ ἀναπτυγμένο ὥστε νὰ μὴ ἔχει ἀνάγκη νὰ ἀντιγράφει ξένη τεχνοτροπία σ' ὅλα τῆς καὶ στὴν ἔμπνευσί τῆς ἀκόμα. Ἐμμήθησαν λοιπὸν γιὰ νὰ μὴ χάνουν καιρὸ τὸ τεχνικὸ μέρος τῆς κατασκευῆς, καὶ ἀπάνω σ' αὐτὴ τὴ βάσι κατασκεύασαν πράγματα σύμφωνα μὲ τὸν πολιτισμὸ τους.

Τὸ φαινόμενο αὐτὸ εἶνε ἀξιοπαρατήρητο, γιατί σπάνια σὲ μιὰ τέχνη ποὺ μεταδίδεται ἀπὸ τόπο σὲ τόπο καὶ ἀπὸ μιὰ ἐποχὴ στὴν ἄλλη, ὅπως στὴν περίστασι αὕτῃ ἡ κεραμοποιία, λείπουν τόσο πολὺ τὰ σημεῖα ἐκείνα τῆς ὁμοιότητος ποὺ σχηματίζουν μιὰ συνέχεια ἀρκετὰ φανερὴ ὥστε νὰ μπορεῖ κανεὶς νὰ τὴν παρακολουθεῖ κάθε φορὰ ποὺ ἕνας νέος τόπος ἢ μιὰ καινούργια ἐποχὴ κληρονομᾷ μιὰ περασμένη.

Στὸ τέλος λοιπὸν τοῦ δεκάτου πέμπτου αἰῶνος ὄρchiσαν νὰ κατασκευάζονται στὴν Ἰταλίαν τὰ πρῶτα γνωστὰ φράγκικα κεραμογενήματα σμαλτωμένα μὲ γυαλοβερνίκωμα. Στὴν ἀρχὴ οἱ τεχνίτες ἦσαν σκόρπιοι καὶ δούλευαν μόνοι ἢ ἴδρυν οἰκογένειες καλλιτεχνῶν, ὅπως εἶνε οἱ Della Robbia, σιγὰ σιγὰ ὅμως ἐγκαταστάθηκαν κέντρα παραγωγῆς σπουδαῖα, πρῶτα στὴν πόλι Cafagiolo, ἔπειτα στὴ Faenza, ἔπειτα στὴ Deruta καὶ ἀπ' ἐκεῖ κυριολεκτικῶς ἐγένετο ἡ Ἰταλία ἀπὸ ἐργοστάσια κεραμοποιίας, ἀπ' οὗ καὶ ἔως στὴν Κέρκυρα οἱ Βενετοσάνοι κεραμοποιοὶ τεχνίτες Giovanni Taseo καὶ Luccio Gatti ἔκαμαν ἐργοστάσιο στὰ 1530 καὶ κατασκεύασαν πιάτα καὶ ἀγγεῖα. (*)

Στὰ 1548 ἡ βιομηχανία αὕτῃ εἶχε σημαντικὰ προοδεύσει στὴν Ἰταλία, διότι σώζεται ἓνα βιβλίον γραμμένο τότε ἀπὸ τὸν Cypriano Piccolpasso τεχνίτῃ ἀπ' τὸ Castel Durante ἐπιγραφόμενο «Τὰ τρία βιβλία τῆς τέχνης τοῦ κεραμοποιοῦ», ὅπου περιγράφονται μὲ λεπτομέρεια ὅλοι οἱ γνωστοὶ τότε τρόποι τῆς κατασκευῆς, τοῦ στολισμοῦ, τοῦ χρωματισμοῦ, τοῦ φουρνίσματος καὶ ἐν γένει ὅλες οἱ χρήσιμες ὁδηγίαι γιὰ τὸν κεραμοποιό. Ἀπ' τὸ βιβλίον αὐτὸ φαίνεται πόσο προοδευμένη ἦταν τότε ἡδη ἡ κεραμοποιία στὴν Ἰταλία, πράγμα ἄλλωστε ποὺ φαίνεται καὶ ἀπὸ τὰ ὠραῖα κεραμογενήματα τῆς ἐποχῆς ἐκείνης ποὺ σώζονται ἀκόμα σήμερα ἀπὸ ὅλα τὰ γνωστὰ κέντρα τῆς Ἰταλίας.

Μέσα στὸ μεγάλο μ' ὅλα ταῦτα πληθὸς τῶν Ἰταλικῶν κεραμογενημάτων τῶν πρώτων αὐτῶν χρόνων τῆς τέχνης στὴ δύσι, κανένα δὲν εὑρίσκεται μὲ στολισμὸ ποὺ νὰ θυμίζει ἔστω καὶ ἀμυδρὰ τὸν μουσουλμανικὸ διάκοσμο τῶν ὠραίων ἀνατολίτικων κεραμογενημάτων ποὺ μιμήθηκαν οἱ Φράγκοι.

Περὶ σφότερο ἀπὸ ἑκατὸ χρόνια ἀργότερα, μεταξὺ τοῦ 1620 καὶ 1640, παρουσιάζονται γιὰ πρώτη φορὰ στὴν παραγωγὴ τῆς Ἰταλίας κεραμογενήματα στολισμένα μὲ τρόπο ποὺ θυμίζει τὴν μουσουλμανικὴ τεχνοτροπία. Αὐτὰ εἶνε τὰ λεγόμενα προϊόντα τῆς Κανδιάνας, μοναδικὸ φαινόμενο Ἰταλικῆς κατασκευῆς μὲ ἀνατολίτικο γοῦστο, ποὺ δὲν ξαναπαρουσιάζει ἄλλη φορὰ στὴν τέχνη αὕτῃ.

Πολὺ ὀλίγα προϊόντα τῆς Κανδιάνας σώζονται σήμερα, καὶ ἡ μελέτῃ τοῦ φαινομένου τῆς παραγωγῆς αὕτης δὲν ἔδωκε ἔως τώρα θετικὰ συμπεράσματα.

Τὰ ὀλίγα σπάνια πιάτα καὶ ἀγγεῖα ποὺ μὲ βεβαιότητα μόνον μποροῦν νὰ ἀποδοθοῦν στὴ φάμπρικα τῆς Κανδιάνας, μελετήθηκαν πολὺ. Τὸ ὕλικὸ ὅμως αὐτὸ εἶνε λιγοστὸ καὶ ἀνεπαρκές, καὶ ἀκόμα δὲν μπορεῖ νὰ ἐξηγηθεῖ πῶς, ἐν ᾧ τὰ Ἰταλικά κεραμογενήματα τῆς ἐποχῆς ἐκείνης ἐπέτυχαν τόσον πολὺ καὶ ἦταν περιζήτητα γιὰ τὴν τέχνη τους καὶ τὸ στολισμὸ τους, ἔγινε προσπάθεια στὰ 1630 περίπου νὰ γυρίσουν πίσω στὸ μουσουλμανικὸ διάκοσμο ποὺ ποτὲ δὲν εἶχαν παραδεχθεῖ στὴν Ἰταλία οὔτε στὴν ἀρχὴ τῆς τέχνης αἱ ἐκρωτομυήθησαν τὸ μηχανικὸ τῆς μέρους, ὅπως θὰ ἦταν πῶ φυσικό.

* Ἡ Κέρκυρα ἦταν τότε κέντρο καλλιτεχνικὸ σπουδαῖο καὶ πολλοὶ Κερκυραῖοι ἐκείνης τῆς ἐποχῆς ἀναδείχθηκαν ἀξιοὶ τεχνίτες.

Ἀπ' αὐτοὺς φαίνεται νὰ ἦταν καὶ ὁ Νικολὸς Ρουγῖνας τοῦ ὁποίου σώζεται ἐξαίσιος χάλκινος δίσκος στὸ Μουσεῖο τῶν τεχνῶν καὶ τῆς βιομηχανίας στὴ Βιέννη.

Ὁ δίσκος αὐτός, ἓνας ἀπὸ τοὺς πῶ τέλειους τῆς ἀραβικῆς τεχνοτροπίας μαλαμαστολισμένος μὲ γυρλάνδες ἀπὸ λουλούδια καὶ καλσοχεδιασμένα ἀραβουργήματα, ἔχει χαραγμένη ἰταλικὰ τὴν ἐπιγραφὴν :

«Nicolo Rugina Greco da Corfù fece 1550.»

"Ισως δὲν ἔγινε προσπάθεια γενική καὶ μόνο μιὰ δοκιμὴ μοναχική πού πιθανόν νά μὴν ἄρσεν καὶ νά ἐσταμάτησεν ἀμέσως, καὶ ἴσως γιὰ τοῦτο εἶνε τόσα ὀλίγα τὰ κεραμουργήματα τῆς Κανδιάνας πού σώζονται σήμερα.

Εἶνε ἐπίσης περίεργο πῶς, ἐν' ᾧ οἱ Ἱταλοὶ τεχνίτες κατάφεραν καὶ δὲν μιμήθηκαν τὴν μουσουλμανική τεχνοτροπία ἅμα υἰοθέτησαν τὴν τέχνην, τότε πού ἀκόμα ἡ μουσουλμανική κεραμουργία κατασκεύαζε ἔργα ἀληθινὰ ἀξιοθαύμαστα, ἐγύρευαν νά τὴν μιμηθοῦν, τὴν ἐποχὴ πού εἶχε ὀριστικῶς ξεπέσει. Γιατὶ τὰ ἔργα τῆς μουσουλμανικῆς κεραμουργίας τῶν μέσων τοῦ δεκάτου ἐβδόμου αἰῶνος εἶνε ἔργα καθαρῆς παρακμῆς, τουρκικῆς μόνο τέχνης πού προσπαθοῦσε καὶ ἐκείνη νά μιμηθεῖ τὴν καλλιτεχνίαν τοῦ παλαιοῦ πολιτισμοῦ τῶν μουσουλμάνων πού δὲν ὑπῆρχε πλέον, καὶ αὐτὴν μονάχα τὴν τουρκικὴν ξεπεσμένην τέχνην προσπάθησαν νά μιμηθοῦν στὴν Κανδιάναν.

Ὁ Jacquemart λέγει γιὰ τὴν Κανδιάναν ὅτι ἦταν φάμπρικα ἐγκαταστημένη κοντὰ στὴν Padova, ὅτι ὁ στολισμὸς τῶν προϊόντων τῆς εἶνε καθαρὰ περσικὸς, σὰν τὰ λεγόμενα ροδίτικα, καὶ ὅτι κατὰ φρουτιέρες μὲ χαμηλὰ πόδια πού σώζονται φαίνεται νά εἶνε παλαιότερης τέχνης ἀπὸ τὰ πιάτα καὶ τὰ ἀγγεῖα. Λέγει ἀκόμη ὅτι ἓνα μόνο πιάτο τοῦ εἶνε γνωστὸ μὲ χρονολογία 1633 καὶ μερικά ἄλλα μὲ μάρκες. Τέτοιες λέγει ὅτι ἐδιάβασε μία S. F. C. σὲ δύο πιάτα, καὶ μία ἄλλη MS. D E G A σὲ μιὰ φρουτιέρα καλῆς ἐποχῆς, χωρὶς νά δώσει ἐξήγησι τί νά σημαίνουν οἱ μάρκες αὐτές.

Ὁ Chaffers πάλι ἠδρε σ' ἓνα ἀγγεῖο ἀπάνω τὴν ὑπογραφή PA. CROSA. Τὸ ἀγγεῖο αὐτὸ καθαρὸν περσικοῦ στολισμοῦ, τοῦ φαίνεται ὅτι εἶνε ἀπὸ τὰ ὠραιότερα, ἐξηγεῖ δὲ τὴν ἐπιγραφήν πὼς λέει PAOLO CROSA ὄνομα τεχνίτη, κατὰ τὴν γνώμη του. Ἡ ἐξήγησις αὐτὴ εἶνε ἀρκετὰ αὐθαίρετη, ἂν καὶ ὁ Chaffers ἐπιμένει ὅτι ὁ κεραμουργὸς αὐτὸς τεχνίτης PAOLO CROSA εἶνε γνωστὸς καὶ ἀπὸ ἄλλα ἔργα του, ἐπειδὴ ἔχει ὑπογράψει καὶ ἀγγεῖα ἀπὸ ἄλλες φάμπρικες ὅπου, φαίνεται, ἐργάστηκε.

Ἡ μελέτη τῶν κεραμουργημάτων τῆς Κανδιάνας πού εὐρίσκονται στὰ μουσεῖα εἶνε ἀρκετὰ ἐνδιαφέρουσα.

Τὸ μουσεῖο τοῦ Hôtel Cluny στὸ Παρίσι ἔχει ἓνα μόνο κομμάτι τῆς Κανδιάνας.

Εἶνε ἓνα μεγάλο πιάτο πού ἔχει διάμετρο σαράντα ὀκτὼ ἑκατοστὰ μὲ φόντο ἄσπρο γκριζωπὸ στολισμένο μὲ λουλούδια, πουλιὰ καὶ θηρία γαλάζια, κίτρινα καὶ καφετιά τοῦ περσικοῦ τύπου. Δὲν ἔχει οὔτε ἐπιγραφή οὔτε κανένα διακριτικὸ σημάδι· τὸ ἀποδίδει ὁ κατάλογος τοῦ μουσείου στὸν δέκατο ἔκτο αἰῶνα.

Τὸ μουσεῖο South Kensington τῆς Λόνδρας ἔχει τρία κομμάτια :

1ον) Ἐνα πιάτο μὲ διάμετρο εἰκοσιοκτὼ ἑκατοστὰ μὲ φόντο ἄσπρο στολισμένο μὲ τριαντάφυλλα, γαρύφαλλα καὶ γυρλάνδες λουλουδιῶν τοῦ ροδίτικου λεγομένου τύπου : τὸ ἀποδίδουν στὰ 1620 περίπου.

2ον) Ἐνα μπουκάλι πράσινο μὲ μακρὸν λαιμό. Τὸ σῶμα του εἶνε στολισμένο μὲ γαρύφαλλα γαλάζια καὶ καφετιά καὶ κίτρινα λουλουδάκια τοῦ περσικοῦ πάντοτε τύπου : καὶ

3ον) Ἐνα ὅμοιο περίπου μπουκάλι πράσινο καὶ γαλάζιο μὲ στολίδια τοῦ ἴδιου σχεδίου. Καὶ τὰ δύο αὐτὰ μπουκάλια μοιάζουν πολὺ. Ἐχουν ὕψος εἰκοσι ἑκατοστὰ καὶ τ' ἀγόρασε καὶ τὰ δύο μαζὺ τὸ μουσεῖο στὰ 1870. Κανένα ἀπ' αὐτὰ δὲν ἔχει ἐπιγραφή ἢ χρονολογία.

Στὸ μουσεῖο τοῦ Sevres στὸ Παρίσι εὐρίσκονται σπουδαιότερα Κανδιανὰ κεραμουργήματα. Ἐκεῖ ὑπάρχει μιὰ φρουτιέρα μὲ χαμηλὸ πόδι, στολισμένη στὴ μέση μὲ ἓνα σύμπλεγμα ἀπὸ γαρύφαλλα τοῦ περσικοῦ τύπου καὶ μαργαρίτες πολύχρωμες ὅπου ὅμως ἐπικρατεῖ τὸ μελιτζανὶ βαθύ χρῶμα. Γύρω στὸ σύμπλεγμα αὐτὸ εἶνε ζωγραφισμένα τρία κεφαλάρια ἀγγέλων, χωρισμένα τὸ ἓνα ἀπὸ τὸ ἄλλο μὲ ἀρμονικὰ συμπλέγματα πάλι ἀπὸ γαρύφαλλα καὶ μαργαρίτες. Ἡ διάμετρος τοῦ δίσκου τῆς φρουτιέρας εἶνε εἰκοσι ἐπτά ἑκατοστὰ, φαίνεται δὲ τὸ ὅλον νά εἶναι καλῆς ἐποχῆς καὶ ἐπιμελημένης τέχνης."

Ἄλλο κομμάτι τοῦ ἴδιου μουσείου εἶνε ἓνα πιάτο πού ἔχει διάμετρο εἰκοσι τέσσαρα ἑκατοστὰ καὶ εἶνε στολισμένο μὲ λουλούδια καὶ πουλιὰ χρωματισμένα ὅλα σὲ δύο τόνους, γαλάζιο καὶ σκούρο θαλασσί, τὸ φόντο εἶνε ἄσπρο γυαλιστό.

Καὶ τρίτο κομμάτι εἶνε μία φρουτιέρα, τῆς ὁποίας λείπει τὸ πόδι καὶ τῆς ὁποίας ἡ διάμετρος τοῦ δίσκου εἶνε εἴκοσι ἑξ ἑκατοστά.

Ὁ δίσκος αὐτὸς στολιζέται μὲ κλαδιὰ καὶ γαρύφαλλα πολύχρωμα ὅπου ὁμοῦς ἐπικρατεῖ τὸ γαλάζιο ἀνοιχτὸ χρῶμα, ἡ ὅλη δὲ διακόσμησις εἶνε καθαρὰ περσικὴ. Πίσω ἀπὸ τὸ δίσκο ὑπάρχει ἡ μάρκα :

P. Chandiana 1633 M. G. V.

Τὸ σπουδαιότατο αὐτὸ κομμάτι εἶνε τὸ μόνον γνωστὸ, σὲ δημόσιες τοῦλάχιστον συλλογές, ποὺ φέρνει τὸ ὄνομα τῆς φάμπρικας καὶ ἰδίως χρονολογία τὸ 1633. Τὰ γράμματα M. G. V. φαίνεται μᾶλλον νὰ εἶνε ἡ ὑπογραφή τοῦ τεχνίτη.

Ὁ C. D. E. Fortnum λέγει ὅτι γνωρίζει ἄλλα δύο σὲ ἰδιωτικὰς συλλογὰς μὲ χρονολογία, τὸ ἓνα 1620 καὶ τὸ ἄλλο 1637, ἀλλὰ δὲν μπορεῖ ὠρισμένως νὰ εἰπῇ ὅτι εἶνε καὶ αὐτὰ προϊόντα τῆς Κανδιάνας ὅπως ὁ δίσκος τοῦ Sevres ποὺ φέρνει τὸ ὄνομα Chandiana δολόγραφο.

Τὸ πιάτο μὲ τὴν ἐπιγραφὴν PA. CROSA ποὺ ἀναφέραμεν πάρα πάνω ἀνήκει στὸ μαρκήσιο Azeglio, καὶ παρὰ ὅσα λέγει ὁ Chaffers δὲν εἶνε βέβαιο ἂν εἶνε γνήσιο κανδιανὸ ἢ ἄλλης φάμπρικας.

Ὡστε ἀπὸ τὰ λίγα γνωστὰ κεραμουργήματα τῆς Κανδιάνας ἓνα μόνον ἔχει τὸ ὄνομα τοῦ ἐργοστασίου, καὶ μία μόνον χρονολογία μὲ βεβαιότητα μπορεῖ νὰ ὁρίσῃ τὴν ἐποχὴ ποὺ ἐργάστηκε τὸ ἐργοστάσιο αὐτό.

Τί ἦταν ὁμοῦς αὐτὸ τὸ ἐργοστάσιο καὶ γιατί μιμήθηκε ἐκεῖνη τὴν ἐποχὴ περασμένη τέχνη, σχεδὸν ἐντελῶς ξεπεσμένη ; ἀκόμη δὲν ἐστάθηκε δυνατόν νὰ ἐξηγηθῇ.

Πολλοὶ δὲν παραδέχονται πὼς ὑπῆρξε ποτὲ πόλις ποὺ λέγονταν Κανδιάνα, στὴν Ἰταλία, καὶ τότε πᾶς χάνονται σὲ ὑποθέσεις. Ὁ Μαρκήσιος Azeglio ὑποθέτει ὅτι ἡ λέξις Κανδιάνα πρέπει νὰ ἀποδοθῇ στὸ εἶδος τοῦ στολισματος αὐτῶν τῶν κεραμουργημάτων. Ὅτι δηλαδὴ ἐκεῖνη τὴν ἐποχὴ θὰ ἔγινε ἴσως μεγάλη εἰσαγωγὴ στὴ Βενετία ἀπὸ τὴν Κρήτη (Ἰταλικὰ Candia ἢ Chandia κατὰ τοὺς Βενετούς), ἀπὸ τὰ λεγόμενα ροδίτικα κεραμουργήματα ποὺ εἶχαν γεμίσει τὰ νησιά τοῦ Αἰγαίου, ὅτι δὲ ἐπειδὴ αὐτὰ θὰ ἦταν ἀρκετὰ ἀκριβὰ προσπάθησαν σὲ διάφορα Ἰταλικά ἐργοστάσια νὰ τὰ μιμηθοῦν γιὰ νὰ ὠφεληθοῦν ἀρκετὰ, πωλοῦντες τα φτηνότερα ἀπὸ τὰ γνήσια ἀνατολίτικα. Ἡ προσπάθεια ὁμοῦς αὕτη δὲν φαίνεται νὰ ἐπέτυχε καὶ σταμάτησε ἡ παραγωγὴ γι' αὐτὸ εἶνε καὶ τόσα λίγα τὰ γνωστὰ κεραμουργήματα αὐτοῦ τοῦ εἶδους ἂν τὰ συγκρίνει κανεὶς μὲ ὅσα γνωρίζομε ἀπ' τὴς παραγωγῆς τῶν ἄλλων γνωστῶν ἐργοστασίων τῆς Ἰταλίας ἐκείνης τῆς ἐποχῆς.

Ἡ λύσις αὕτη τοῦ ζητήματος εἶνε ἀρκετὰ πιθανή, μπορεῖ δὲ ἄριστα νὰ ταιριάζει καὶ μὲ τὴν ἄλλη λύσι ποὺ ἔδωκαν εἰς τὸ ζήτημα ἄλλοι ποὺ τὸ ἐμελέτησαν.

Αὐτοὶ λέγουν ὅτι ὑπῆρξε καὶ ἐργάστηκε ἐργοστάσιο μὲ τὸ ὄνομα Κανδιάνα, διότι ἡ ὁμοιογένεια ὅλων τῶν γνωστῶν κεραμουργημάτων τῆς παραγωγῆς αὐτῆς, στὴν πᾶστα, στὰ χρώματα καὶ στὴν τεχνουργίαν, δὲν μπορεῖ νὰ εὑρεθῇ τόσο τέλεια στὶς παραγωγὰς πολλῶν χωριστῶν ἐργοστασίων, ἀλλὰ εἶνε τὸ ἰδιαίτερον χαρακτηριστικὸ ἑνὸς μονάρχου κέντρου παραγωγῆς ἀνεξαρτήτου ἀπὸ τὰ ἄλλα. Ἐπειδὴ ὁμοῦς ἐκεῖνοι ποὺ ὑποστηρίζουν τὴν ὑπαρξὴ ἑνὸς μοναχοῦ ἐργοστασίου γιὰ τὰ κεραμουργήματα τῆς Κανδιάνας δὲν εὐρίσκουν πόλιν στὴν Ἰταλίαν μὲ τέτοιο ὄνομα, ἀποδίδουν τὸ ὄνομα αὐτὸ σὲ οἰκογένειαν ἢ ὁποία μὲ τὰ ἑξοδὰ τῆς ἐγκατάστησε ἓνα τέτοιο ἐργοστάσιο κεραμουργίας γιὰ ἐπιχειρήσῃ ἢ γιὰ τὸ κέφι τῆς. Καὶ ἀλήθεια, εἰς τὴν Βενετίαν εἶνε ἀπὸ τὸν 9ον αἰῶνα γνωστὴ ἡ οἰκογένεια Candiano, τῆς ὁποίας μέλη ἔγιναν Δόγηδες καὶ διέπρεψαν στὰ πλοῦτη καὶ στὴν ἀριστοκρατία τοῦ τόπου τούτου.

Δὲν εἶνε ἀπίθανον ἡ οἰκογένεια αὕτη νὰ ἰδρυσῃ ἐργοστάσιο κεραμουργικόν, πρᾶγμα ἀρκετὰ συνειθισμένον τότε στὴν Ἰταλίαν, νὰ τὸ ἰδρυσῃ δὲ στὴ Βενετίαν ἢ στὰ περίχωρα τῆς πόλεως, πιθανὸν καὶ κοντὰ στὴν Padova, καὶ ἡ παραγωγὴ τοῦ ἐργοστασίου αὐτοῦ νὰ ἔφερεν τὸ ὄνομα τῆς, ἂν καὶ τὸ ὄνομα τῆς οἰκογενείας αὐτῆς γράφεται Candiano ἐνῶ ἡ μάρκα τῆς φάμπρικας γράφεται Chandiana. Ἰσως αὕτη ἡ ὁρθογραφικὴ διαφορὰ νὰ μὴ ἔχει σπουδαιότητα καὶ νὰ μὴ εἶνε ἀπίθανη ἡ σχέσις αὕτη τῆς οἰκογενείας Candiano μὲ τὰ κεραμουργήματα αὐτά.

“Υστερα ἀπ’ τις δύο αὐτὲς θεωρίες ἔρχεται καὶ τρίτη πρὸ κατηγορηματικῇ.

Ο Urbani de Gheltof λέγει ὅτι Κανδιάνα ἦταν γνωστὴ τοποθεσία ἔξω ἀπὸ τὴν Padova ὅπου ὑπῆρχε μοναστήρι καὶ μερικὲς κατοικίες χωρικῶν τριγύρω. Οἱ καλόγεροι ἔβαλαν στὸ νοῦ τους νὰ φτιάξουν καὶ αὐτοί, ὅπως γίνονταν παντοῦ τότε στὴν Ἰταλία, κεραμουργήματα. Ἐκάναν τὰ ἔξοδα καὶ μεταχειρίστηκαν τοὺς γειτόνους χωρικοὺς γιὰ ἐργάτες.

Ο M. L. Solon ἀναφέρει τὴν γνώμην τοῦ Gheltof καὶ λέγει ὅτι στὰ 1604 ἓνας καλόγερος τοῦ μοναστηριοῦ, Padre Pietro da Verona, ἔγραψε σὲ κάποιον φίλο του στὴν Padova, ποὺ εἶχε φαίνεται τὰ μέσα, ζητώντας νὰ εὑρεῖ δουλειὰ στὴν πόλιν γιὰ τρεῖς τεχνίτες κεραμουργοὺς ἀπ’ τοὺς δικούς του, ἓνα σχεδιαστὴ καὶ δύο ζωγράφους. Ο καλόγερος ἔλεγε στὸ γράμμα του ὅτι οἱ δουλειῆς πᾶν πολὺ ἄσχημα, καὶ οἱ τρεῖς αὐτοὶ κεραμουργοὶ δὲν μποροῦν πιά νὰ συντηρηθοῦν ἐκεῖ ἀπὸ τὴν τέχνη τους, γιὰ τὰ προϊόντα τοῦ ἐργοστασίου δύσκολα πουλοῦνταν.

Χωρὶς νὰ μπορεῖ κανεὶς νὰ διαφεύσει ἐντελῶς τὴν οὐσία αὐτοῦ τοῦ γράμματος, ἐν τούτοις πρέπει νὰ ἀπορήσει, γιὰ τὴν πολλὴ παράξενο νὰ εὑρίσκεται τὸ ἐργοστάσιο αὐτὸ σὲ τέτοια χίλια στὰ 1604 καὶ στὰ 1633 νὰ φτιάχνει ἀκόμα ἔργα τέλεια καὶ ὥραϊα σὰν τὴν χρονολογημένη φρουτιέρα τοῦ Μουσείου τοῦ Sevres.

Αὐτὴ ἡ φρουτιέρα πρέπει νὰ μᾶς κάμει νὰ παραδεχθῶμε ὅτι οἱ δουλειῆς τοῦ ἐργοστασίου διορθώθηκαν ἀπὸ τὰ 1604 ὡς τὰ 1633 καὶ ὅτι καλοδουλέψαν ἐκεῖ τοῦλάχιστον ἀκόμα εἴκοσι ἑννέα χρόνια, γιὰ τὸ ἔργο αὐτὸ τοῦ 1633 δὲν δείχνει καμμιά ξεπεσοῦρα, εἶνε μάλιστα δυνατό καὶ πλουσιοφτιαγμένο.

Ἄν διορθώθηκαν ὅμως τὰ οἰκονομικὰ τοῦ ἐργοστασίου σ’ αὐτὰ τὰ εἴκοσι ἑννέα χρόνια καὶ καλοπουλήθηκαν τὰ προϊόντα του, πῶς νὰ ἐξηγήσει κανεὶς γιὰ τὸ τόσο λιγοστὰ ἀπ’ αὐτὰ μᾶς περιεσώθηκαν ἀπ’ ὅλα ἐκεῖνα ποὺ μ’ ἀφθονία θὰ βγάλαν σὲ πούλησι, γιὰ νὰ σωθοῦν ἀπ’ τὴν οἰκονομικὴ καταστροφὴ ποὺ τοὺς ἀπειλοῦσε στὰ 1604.

Ὅλα αὐτὰ βέβαια δὲν θέλουν νὰ ποῦνε ὅτι ἡ πληροφορία τοῦ Gheltof ποὺ ὀρίζεται θετικὰ τὸ μέρος ποὺ ἐργάστηκε τὸ ἐργοστάσιο αὐτὸ δὲν εἶνε καὶ σωστὴ.

Εἶνε πολὺ πιθανὸν τὰ κεραμουργήματα αὐτὰ νὰ κατασκευάστηκαν στὰ περὶχωρα τῆς Padova ἀπὸ χωρικοὺς γειτόνους κάποιου μοναστηριοῦ τοῦ ὁποίου μερικοὶ καλόγεροι τοὺς δείξαν τὴν τέχνη γιὰ ἰδιωτικὴ ἐπιχείρησιν τους.

Τὸ γράμμα ὅμως τοῦ Padre Pietro da Verona μὲ τίς οἰκονομικὰς του πληροφορίες δὲν φαίνεται καὶ ἀπολύτως σύμφωνο μὲ τὰ πράγματα.

Ἐπειδὴ γεωγραφικὴ ὀνομασία Κανδιάνα εἶνε ἄγνωστη, ἀναφέρεται δὲ μόνο ἀπὸ τὸν Gheltof, ἡ γνώμη τοῦ Μαρκησίου Azeglio δὲν πρέπει νὰ ἀπορριφθῇ ἐντελῶς καὶ δὲν εἶνε ἀπίθανο οἱ καλόγεροι ποὺ ἀπεδέχτηκαν τὸν περσικὸ τύπο τῶν κεραμουργημάτων ποὺ τοὺς ἤρχονταν ἀπ’ τὴν Κρήτη γιὰ νὰ φτιάξουν τὰ δικὰ τους, νὰ τοὺς ἔδωκαν τὸ ὄνομα Κανδιάνα γιὰ ρεκλάμα.

Μαγιόλικες, ἀπ’ τὸ Ἰσπανικὸ νησί Μαγιόρκα, ὀνομάστηκαν ἅμα πρωτοβγήκαν τὰ Ἰταλικά κεραμουργήματα, γιὰ τὸ τότε νὰ μὴ παραδεχθῇ κανεὶς ὅτι τὰ προϊόντα μιᾶς ἰδιωτικῆς ἐπιχειρήσεως κάποιου μοναστηριοῦ κοντὰ στὴν Padova ὀνομάστηκαν «Κανδιάνες», διότι ὁμοιάζαν μὲ τὰ φημισμένα κεραμουργήματα ποὺ ἤρχονταν τότε στὴ Βενετία ἀπ’ τὰ νησιά καὶ ἰδίως ἀπ’ τὴν Κρήτη (Candia, Chandia).

Ὅπως δὴποτε οἱ ἀπομιμήσεις τῆς Κανδιάνας εἶνε ζήτημα ἄξιο μελέτης γιὰ ἐκεῖνον ποὺ ἐνδιαφέρεται στὴν μουσουλμανικὴ κεραμουργία. Εἶνε ἡ μόνη προσπάθεια ποὺ ἀπέτυχε, ἄλλωστε, ἀπομιμήσεως ἀνατολικῆς τέχνης. Τὸ νὰ ἀποτύχει δὲ στὴν προσπάθεια αὕτη ἡ Ἰταλικὴ κεραμουργικὴ βιομηχανία ποὺ εἶχε τόσα μέσα καὶ ποὺ μπόρεσε νὰ φθάσει γιὰ τὰ προϊόντα τοῦ εἶδους τῆς σὲ τελειότητα, ἀποδεικνύει τὸ καλλιτεχνικὸ μεγαλεῖο τῆς μουσουλμανικῆς ἀγγειοπλαστικῆς, ἡ ὁποία ὡς σήμερον τοῦλάχιστον στέκεται μοναχὴ τῆς ἐπὶ κεφαλῇ τῆς κεραμουργικῆς τέχνης, τῆς ὁποίας ἀποτελεῖ τὴν τελειότερη ἐκδήλωσι.