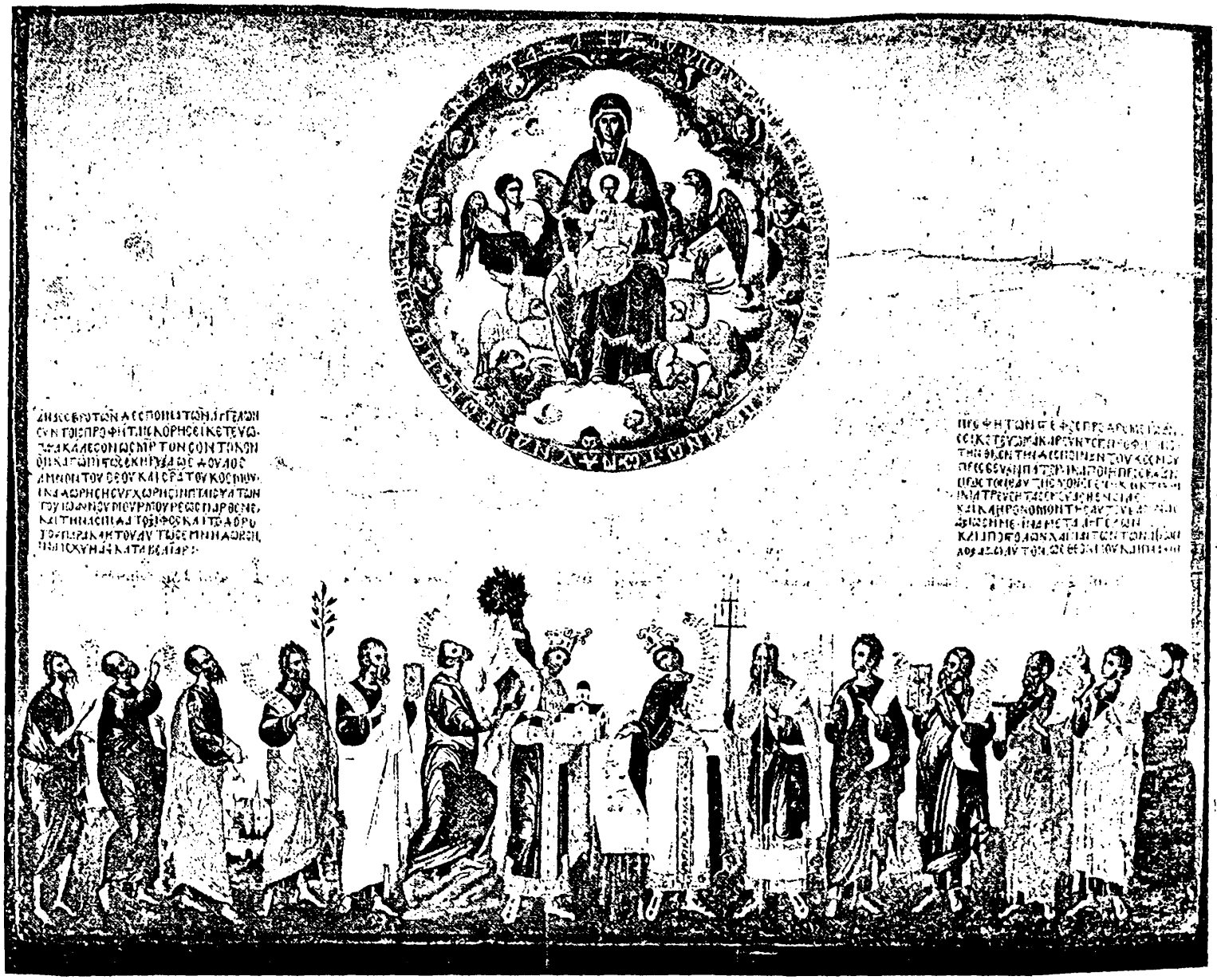
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Αθανάσιος Παλιούρας

# ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

Για το
ΣΠΟΥΔΑΣΤΗΡΙΟ
ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

2000



***Εικόνα εξωφύλλου:*** *Το κάτω τμήμα από εικόνα του Μουσείου του Ελληνικού Ινστιτούτου Βενετίας (16ος αι.) με θέμα την Παναγία εν δόξη και τους Προφήτες να την υμνούν («Άνωθεν οι Προφήται...»). Στο άκρο δεξιά ο αφιερωτής Ιωάννης Μούρμουρης, επώνυμος Έλληνας της Βενετίας.*

# ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

**Α. Δ. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ**
Καθηγητής Βυζαντινής Αρχαιολογίας
Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

**ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ**
Συλλογή άρθρων που αναφέρονται
στα ζητήματα της ζωγραφικής
τέχνης μετά την Άλωση
(1453-1821)

Επιμέλεια Έκδοσης: **Ευθυμία Τσιούρη**
Κείμενα-Λεξάντες: **Χρυσούλα Ζήση**
Σελιδοποίηση - μοντάζ: **Κατερίνα Μπίτα**
Σχεδιασμός - Δημιουργικό: **Ελευθερία Θεοδωρίδη**

Εκτύπωση - Εξώφυλλο - Βιβλιοδεσία
**ΓΡΑΦΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ ΘΕΟΔΩΡΙΔΗ**
Γαριβάλδη 2, Ιωάννινα (0651) 77358

Σχεδιασμός Εξωφύλλου: **Ελευθερία Θεοδωρίδη**


ISBN 960-233-078-3

Α. Δ. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ

# ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

**Συλλογή άρθρων**

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2000

# ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

# ΠΡΟΛΟΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ Α΄ ΕΚΔΟΣΗΣ

Ἡ Μεταβυζαντινὴ ζωγραφικὴ στὶς μέρες μας συγκεντρώνει τὸ ἐνδιαφέρον ἀξιόλογου ἀριθμοῦ ἐρευνητῶν. Αὐτὸ φαίνεται ἀπὸ τὴ Βιβλιογραφία ποὺ ὅσο πάει γίνεται καὶ πλουσιότερη καὶ ἀπὸ τὴ στοργὴ τοῦ μεγάλου πλήθους ποὺ στέκεται μὲ θαυμασμὸ μπροστὰ στὶς τοιχογραφίες ἢ τὶς εἰκόνες τῶν ἀπόμερων μοναστηριῶν καὶ τῶν ταπεινῶν ἐκκλησιῶν τῶν χωριῶν. Δὲν εἶναι τυχαῖο τὸ γεγονὸς ὅτι τὸ Μουσεῖο τῶν Εἰκόνων τοῦ ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου Βενετίας, ποὺ φιλοξενεῖ τὴν πολυτιμότερη συλλογὴ ἔργων τῶν σπουδαιότερων ζωγράφων μετὰ τὴν Ἅλωση, προκαλεῖ τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ σημερινοῦ εὐρωπαίου. Ἐξάλλου ἄρθρα, τόμοι, διδακτορικὲς διατριβές, λευκώματα, ἀφιερώματα, πρακτικὰ συνεδρίων, γύρω ἀπὸ εἰδικότερα ἢ γενικότερα ζητήματα τῆς μεταβυζαντινῆς τέχνης καθημερινὰ σχεδὸν βλέπουν τὸ φῶς τῆς δημοσιότητας καὶ ἡ καλλιτεχνικὴ δράση τοῦ βενετοκρατούμενου ἢ τουρκοκρατούμενου ἑλληνισμοῦ φωτίζει τὴ σωστὴ τοποθέτηση τῆς ἔρευνας πάνω στὴν ὁλόπλευρη μελέτη τῶν προβλημάτων τῆς κοινωνίας τῆς ἐποχῆς ἐκείνης. Μέσα στοὺς κόλπους τῶν δύο μεγαλύτερων καλλιτεχνικῶν ρευμάτων ποὺ ὁδεύουν παράλληλους δρόμους ἀλλὰ μὲ ἴδιους στόχους, τῆς "Κρητικῆς Σχολῆς" ἀπὸ τὴ μιὰ καὶ τῆς "Σχολῆς τῆς Βορειοδυτικῆς Ἑλλάδος" ἀπὸ τὴν ἄλλη, συνεχίζεται ἡ βαρειὰ κληρονομιὰ τοῦ Βυζαντίου. Ὁ Ξένος Διγενὴς μὲ τὶς ἐξαίσιες τοιχογραφίες τοῦ μικροῦ καθολικοῦ στὸ μοναστήρι τῆς Μυρτιᾶς Αἰτωλίας ἀποτελεῖ τὸν καλλιτεχνικὸ σύνδεσμο ἀνάμεσα στὴ Μακεδονικὴ Σχολὴ ποὺ σβύνει καὶ στὴν Κρητικὴ ποὺ μόλις γεννιέται. Ὁ Θεοφάνης ὁ Κρητικός, ζωγραφίζοντας τὶς πλατειὲς ἐπιφάνειες τῶν τοίχων στὰ Μετέωρα καὶ τὸ Ἅγιο Ὄρος, γνωρίζει συνειδητὰ ποιᾶς μεγάλης παράδοσης εἶναι συνεχιστής. Ὁ Φράγκος Κατελάνος μαζὶ μὲ μαθητές του, τοὺς Κονταρήδες, δουλεύοντας τὴν ἴδια ἐποχὴ στὸ Νησὶ τῶν Ἰωαννίνων ἢ στὸ Ἅγιον Ὄρος, γίνεται ἐκφραστὴς καλλιτεχνικῶν ἀναζητήσεων ποὺ οἱ ρίζες τους ξεκινᾶνε ἀπὸ τὴν Παλαιολόγεια τέχνη.

Ὁ Κύπριος ζωγράφος Συμεὼν Αὐξέντης, ἱστορώντας τὸ 1513/14 τὶς ἐκκλησίες τῆς Γαλάτας στὴν Κύπρο, ἀντλεῖ τὰ θέματά του ἀπὸ τὴ μεγάλη βυζαντινὴ ζωγραφική.

Ζωγράφοι φορητῶν εἰκόνων καὶ τοιχογράφοι, διάσημοι ποὺ ὑπογράφουν ἢ χρονολογοῦν τὸ ἔργο τους ἢ ἄσημοι, ταπεινοὶ καὶ ἀνώνυμοι μέσα ἀπὸ τὰ ἐργαστήριά τους, στὰ καθολικὰ τῶν μοναστηριῶν, τὰ παρεκκλήσια καὶ στοὺς ἐνοριακοὺς ναούς, κατακλύζουν τὰ ὀρθόδοξα Βαλκάνια μὲ τὴν τέχνη τους καὶ ἀνανεώνουν εἰκαστικὰ τὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ βάζοντας τὴ δική τους μεγαλόπρεπη σφραγίδα.

Ἔτσι μὲ τὴ Μεταβυζαντινὴ τέχνη ἀνοίγεται μιὰ νέα φάση - ἡ τελευταία - τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς, ποὺ δημιουργεῖ μεγάλα ἔργα ἀντάξια τῆς μεγάλης παράδοσης.

Στὸ πανεπιστημιακὸ αὐτὸ βοήθημα ἔγινε ἐπιλογὴ ἄρθρων γιὰ μιὰ οὐσιαστικότερη προσέγγιση τῶν φοιτητῶν μας μὲ τὰ ρεύματα, τὶς τάσεις καὶ τὰ προβλήματα τῆς Μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς.

Τὴν ἐπιμέλεια αὐτοῦ τοῦ τεύχους εἶχε ἡ συνεργάτης μου καὶ ὑποψ. διδάκτωρ Μαρίνα Παπαδημητρίου τὴν ὁποία καὶ εὐχαριστῶ.

**Ἰωάννινα 1996** **Α.Π.**

# ΠΡΟΛΟΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ ΓΙΑ ΤΗ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

## *"Σπουδή και Κόπος"*

Το 1996 είχε γίνει μια πρώτη προσπάθεια και εκδόθηκε από το τυπογραφείο του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, σε απλή μορφή, Συλλογή δεκαέξι άρθρων μου, που αναφέρονται σε ζητήματα της ζωγραφικής τέχνης μετά την Άλωση (1453-1821) για τις διδακτικές ανάγκες των φοιτητών μας.

Από τότε και μέχρι σήμερα αυξανόταν οι πιέσεις για μια πληρέστερη και πιο καλαίσθητη έκδοση, όχι μόνο από συναδέλφους και ειδικούς στην τέχνη της καθ' ημάς Ανατολής, αλλά και από πολλούς περί τα βυζαντινά ενδιατρίβοντες, ακόμη και ενήμερους φιλότεχνους, που δεν έχουν εύκολες προσβάσεις σε ειδικές βιβλιοθήκες και δη πανεπιστημιακές.

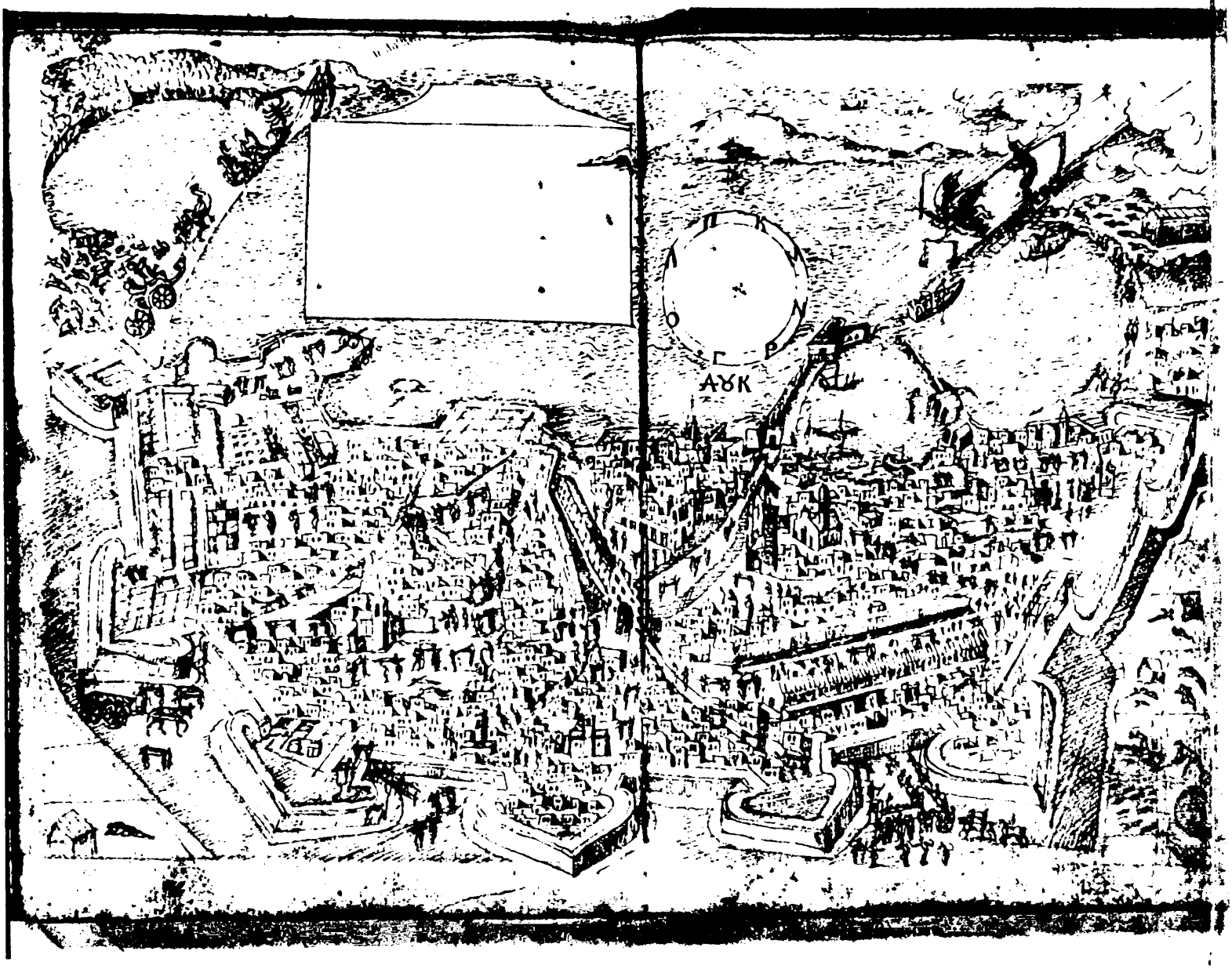
Έτσι αποφασίστηκε η Συλλογή να εμπλουτισθεί και με τα νεώτερα άρθρα ώστε να διευρυνθεί η προβληματική γύρω από περισσότερα θέματα της Μεταβυζαντινής ζωγραφικής και παράλληλα να υπάρξει καλύτερη πληροφόρηση για όλους.

Η σημερινή έκδοση περιλαμβάνει είκοσι τέσσερα άρθρα, που καλύπτουν ζητήματα αρχειακής έρευνας, ψηφιδωτών, μνημειακής τέχνης, μικρογραφιών κωδίκων, φορητών εικόνων, καλλιτεχνικών κέντρων, συμβολής επώνυμων ή ανώνυμων ζωγράφων, σχέσεων ανατολικής και δυτικής τέχνης. Αντίστοιχα καταγράφουν καλλιτεχνικά ρεύματα, δρόμους φορτωμένους με μνημεία, εικονογραφικά προγράμματα, εικονομαχικά κατάλοιπα, χαρακτικές εκφράσεις της Ορθοδοξίας μέχρι την εικονογραφία των Νεομαρτύρων.

Ύστερα από έρευνα τριάντα ετών μπορώ, πιστεύω, να χρησιμοποιήσω για το συνολικό έργο την προσφιλή φράση με την οποία υπέγραφε το έργο του ο αγαπημένος μου ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας: "Σπουδή και Κόπος".

Την επιμέλεια της έκδοσης είχε η Ευθυμία Τσιούρη, την οποία ιδιαίτερα ευχαριστώ.

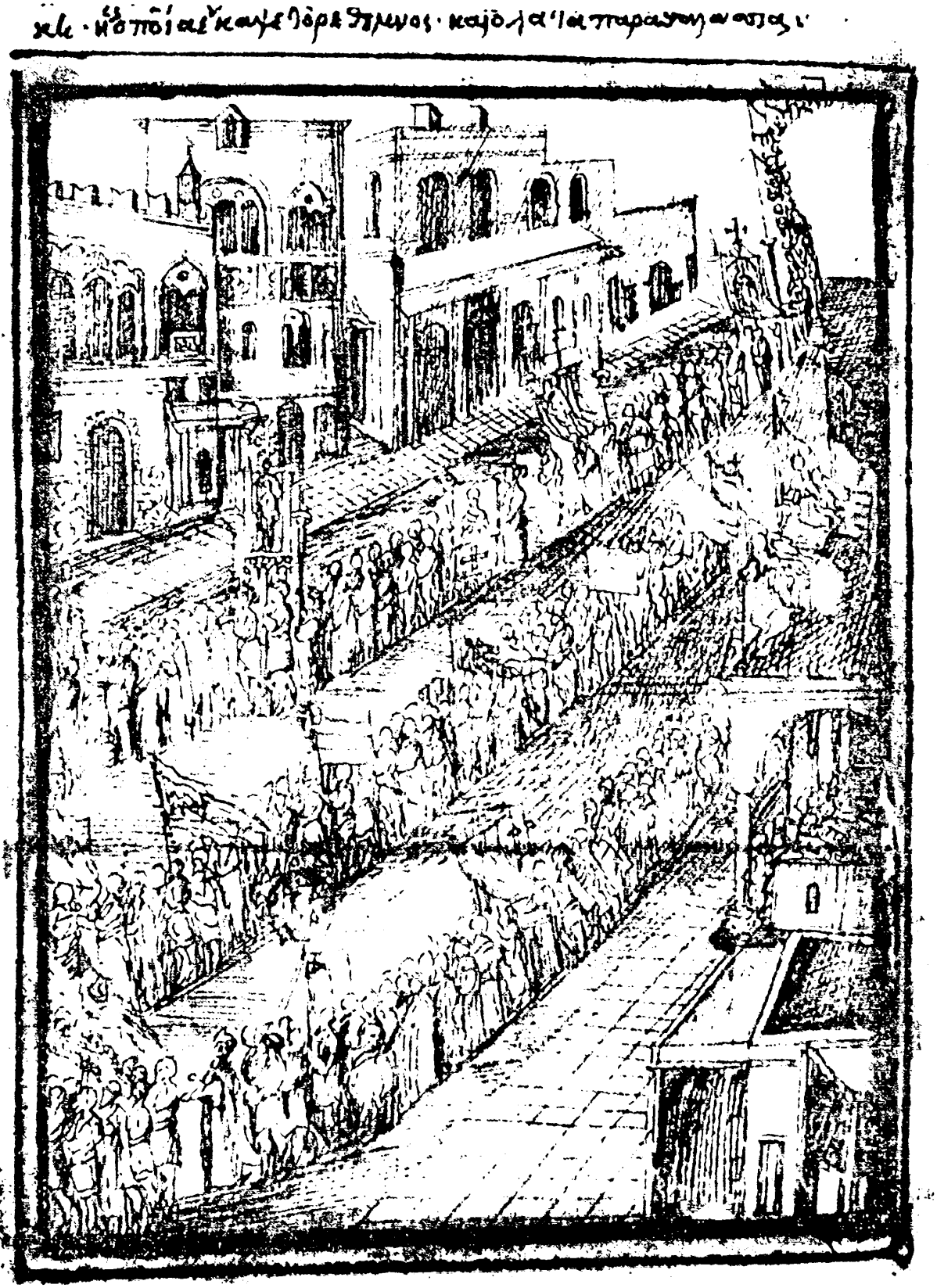
**Ιωάννινα 2000** **Α.Π**




*Σχέδιο του Χάνδακα του Γεωργίου Κλόντζα το 1592-95 (Marc. Gr. Cod. Cl. VII, 22 (=1466) φ. 149v-150r).*

# Α΄

# Ο ΧΑΝΔΑΚΑΣ ΚΡΗΤΗΣ
# ΜΕΓΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ



*ανεία στη γιορτή του Corpus Christi σε κεντρικό δρόμο του Χάνδακα (1592). Σχέδιο Γεωργίου Κλόντζα.*
*arc. Gr. Cod. Cl. VII, 22 (=1466) φ. 134v)*

# Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΕΙΣ ΤΟΝ ΧΑΝΔΑΚΑ ΑΠΟ 1550 - 1600

Κατὰ τὸν 16ον αἰῶνα ἡ ζωγραφικὴ εἰς τὸν Χάνδακα τῆς Κρήτης ἤνθησε καὶ ἐκαρποφόρησε. Κατὰ τὴν πρώτην πεντηκονταετίαν τοῦ αἰῶνος τούτου διεμορφώθησαν ὁριστικῶς αἱ τεχνοτροπικαὶ ἀντιλήψεις καὶ διηνοίχθη ὁ δρόμος τῆς Κρητικῆς Σχολῆς διὰ τοῦ Θεοφάνους, κατὰ δὲ τὴν δευτέραν αὕτη ἔφθασεν εἰς πλήρη καλλιτεχνικὴν ὡρίμανσιν, ἡ ὁποία συνεχίσθη καὶ κατὰ τὸ πρῶτον ἥμισυ τοῦ 17ου αἰῶνος.

Εἰς τὸν βενετοκρατούμενον Χάνδακα, εἰς τὸν ὁποῖον κατῴκουν περὶ τοὺς 15.000 κάτοικοι [1], εἴμεθα εἰς θέσιν σήμερον νὰ καταμετρήσωμεν ὑπὲρ τοὺς ἑξήκοντα ζωγράφους ἀπὸ τοῦ 1550 - 1600. Μεταξὺ αὐτῶν καὶ οἱ κορυφαῖοι Ἕλληνες ἁγιογράφοι Μιχαὴλ Δαμασκηνὸς καὶ Γεώργιος Κλόντζας, ὡς ἐπίσης καὶ ὁ ἐν Εὐρώπῃ διαπρέψας Δομήνικος Θεοτοκόπουλος.

Ἐντὸς τοῦ νέου κλίματος ἀναδημιουργίας, τὸ ὁποῖον ἔπνεεν εἰς τὸ «Κάστρον τοῦ Χάνδακος», ἔζησαν καὶ ἔδρασαν ἀξιόλογοι καλλιτέχναι, καταξιώσαντες τὴν ἐποχήν. Τὴν ὄψιν τὴν ὁποίαν παρουσίαζεν ἡ ζωγραφικὴ ἀναγέννησις εἰς τὸν Χάνδακα κατὰ τὴν ἐποχὴν ταύτην θὰ περιγράψωμεν ἐνταῦθα διὰ στοιχείων κατὰ τὸ πλεῖστον ἀνεκδότων, εἰλημμένων κυρίως ἐκ τῶν νοταριακῶν ἐγγράφων τῆς πόλεως τῶν ἀποκειμένων εἰς τὸ Archivio di Stato di Venezia [2].

Εἰς τὸ Κάστρον ὅλοι οἱ ἐπαγγελματίαι ἦσαν ὠργανωμένοι εἰς συντεχνίας, κατὰ τὸ βενετικὸν διοικητικὸν σύστημα. Συγκεκριμένως διὰ τοὺς ζωγράφους ἐν τούτοις δὲν ἔχομεν ἐπαρκῆ στοιχεῖα ἀποδεικνύοντα τὴν ὕπαρξιν ἀδελφότητός τινος ἢ συντεχνίας. Ἂν κρίνωμεν ὅμως ἀπὸ τὴν θέσιν τὴν ὁποίαν εἶχον οὗτοι ἐν συσχετισμῷ πρὸς τὰ ὑπόλοιπα ἀστικὰ ἐπαγγέλματα, πρέπει νὰ καταλή-

---

1. Στεργιου Γ. Σπανακη, Μνημεῖα τῆς κρητικῆς ἱστορίας, τόμ. III, Ἡράκλειο 1953, σ. 79, σημ. 1 καὶ σ. 103, σημ. 1.

2. Γενικὴν εἰκόνα τῆς ζωῆς τῆς πόλεως ἀπὸ τοῦ 1538 - 1578 παρέσχεν ὁ Κ. Δ. Μερτζιος, Σταχυολογήματα ἀπὸ τὰ κατάστιχα τοῦ νοταρίου Κρήτης Μιχαὴλ Μαρᾶ (1538 - 1578), «Κρητικὰ Χρονικά», τόμ. ΙΕ' - Ιϛ' (1961 - 62), τεῦχ. II, σ. 228 - 308. Βλ. καὶ τὴν γενικωτέρου χαρακτῆρος ὡραίαν ἐργασίαν τοῦ Στυλ. Αλεξιου, Τὸ Κάστρο τῆς Κρήτης καὶ ἡ ζωή του στὸν Ιϛ' καὶ ΙΖ' αἰῶνα, «Κρητικὰ Χρονικά», τόμ. 19 (1965), σ. 149 - 178 (καὶ εἰς ἰδιαίτερον τεῦχος, μετὰ 14 πινάκων καὶ βιβλιογραφίας).

ξωμεν εἰς τὸ συμπέρασμα ὅτι καὶ οὗτοι ἦσαν ὠργανωμένοι ὑποχρεωτικῶς κατὰ τὸ πρότυπον τῶν ἄλλων συντεχνιῶν [3].

Ὡς γνωστόν, οἱαδήποτε συμφωνία πρὸς ἐργασίαν μεταξὺ δύο συμβαλλομένων προσώπων, ἐκ τῶν ὁποίων ὁ εἷς ἦτο ἐργοδότης καὶ ὁ ἕτερος τεχνίτης ἢ ἐργάτης, ἔπρεπε νὰ συναφθῇ ἐγγράφως ἐνώπιον νοταρίου [4]. Οἱ νοτάριοι ἦσαν ἐγγράμματοι [5], ἱερεῖς ἢ λαϊκοί, Κρῆτες ἢ Βενετοί, εἰς τοὺς ὁποίους ἡ Γαληνοτάτη ἀνέθετεν ἐπισήμως τὴν σύνταξιν πάσης δικαιοπραξίας μεταξὺ δύο ἢ περισσοτέρων προσώπων [6]. Τὰ συμφωνητικὰ ὑπέγραφον πάντοτε δύο ἢ περισσότεροι μάρτυρες τοὺς ὁποίους παρεκάλουν οἱ συμβαλλόμενοι κατὰ κανόνα μὲ τὸ ἀζημίωτον [7].

Πολλοὶ νοτάριοι τοῦ 16ου αἰῶνος συνήθιζον νὰ σημειώνουν καὶ τὸ ἐπάγγελμα τῶν συμβαλλομένων ἢ τῶν μαρτύρων [8]. Μεταξὺ δὲ αὐτῶν περιλαμβάνονται καὶ οἱ ζωγράφοι ἢ «σγουράφοι». Οὐδεμία διάκρισις γίνεται μεταξὺ ἐργατῶν τοῦ πνεύματος ἢ ἁπλῶν χειρωνακτῶν. Ἐξ αὐτοῦ συμπεραίνομεν ὅτι καὶ οἱ ζωγράφοι — ἐπαγγελματίαι ὄντες — ἀπετέλουν ἰδιαιτέραν ὁμάδα ἐργαζομένων, οἱ ὁποῖοι κατὰ τὸ πρότυπον τῶν ἄλλων ἀνῆκον εἰς ἰδίαν ἀδελφότητα.

3. Ὁπωσδήποτε δηλαδὴ θὰ ὑπῆρχε «scuola» τῶν ζωγράφων.

4. Βλ. Ἰω. Π. ΚΙΣΚΗΡΑ, Ἡ σύμβασις μαθητείας ἐν τῇ βενετοκρατουμένῃ Κρήτῃ, Ἀθῆναι 1968, σ. 5 - 13.

5. Ὁ ὅρος δέον νὰ νοηθῇ κατ' ἀντιδιαστολὴν πρὸς τὸ πλῆθος τῶν ἀγραμμάτων. Διότι τὰ ἔγγραφα τῶν νοταρίων, συντεταγμένα ἑλληνιστὶ ἢ ἰταλιστὶ ἢ ἑλληνιστὶ μέν, ἀλλὰ χρησιμοποιουμένου τοῦ λατινικοῦ ἀλφαβήτου, βρίθουν λαθῶν παντὸς εἴδους.

6. Ἀνεγράφοντο τὰ χρηματικὰ ποσὰ εἰς δουκᾶτα ἢ ὑπέρπυρα ἢ τζεκίνια, ἐξεχωρίζετο δὲ μικρὸν μέρος πάντοτε «διὰ τὰ φουσᾶτα τῆς Αὐθεντίας». Καὶ τὸ μὲν πρωτότυπον συμφωνητικὸν ἐκράτουν οἱ ἐνδιαφερόμενοι, τὸ δὲ ἀντίγραφον ἐγράφετο εἰς εἰδικὸν βιβλίον, τὸ ὁποῖον ἐτήρει ὁ νοτάριος καθ' ἕκαστον ἔτος. Μέγας ἀριθμὸς τοιούτων ἀντιγράφων καταστίχων διεσώθη. Διὰ μέσου τῶν σελίδων αὐτῶν παρουσιάζεται ἀνάγλυφος ἡ καθημερινὴ ζωὴ τῆς κοινωνίας τοῦ Χάνδακος καὶ τῶν χωρίων τῆς περιοχῆς του.

7. Μερικοὶ μάρτυρες ὑπογράφουν εἰς πολλὰς συμφωνίας, ὅπερ σημαίνει ὅτι θὰ εἶχον κάποιαν μικρὰν ἀμοιβήν.

8. Ἀξίζει νὰ παραθέσωμεν τὰ ἐπαγγέλματα, ὅσα ἐσημειώσαμεν κατὰ τὴν μελέτην ὑπερεξήκοντα νοταρίων τῆς δευτέρας πεντηκονταετίας τοῦ 16ου αἰ., διὰ νὰ λάβωμεν γνῶσιν τῆς κοινωνίας, ἐντὸς τῆς ὁποίας ἀνεπτύχθησαν αἱ τέχναι καὶ τὰ γράμματα: Ἀρωματάρης, βαστάζος, βεντζουρᾶς, βουτικλάρης, γναφέος, γραμματικὸς τῶν φρούτων, γουνάρης, διδάσκαλος, δοξαρᾶς, εἰκονογράφος, ἐργαστηριακός, ζυμοπουλητής, ἰατρὸς τζιρόϊκος, ἰατρὸς φύσικος, καθεγλᾶς, καλαφάτης, καλικᾶς, καπουράλης, κλειδᾶς, κλησάρχος, κουλουρᾶς, κουμανταδόρος, κουράτορας, κτενᾶς, μακελλάρης, μαραγκός, μαρμαρᾶς, μελισσουργός, μπαρμπέρης, μποτέρης, μουράρος, ντοτόρες τῆς λέτζας, ξυγκοκερᾶς, παπλωματάρης, περιβολάρης, πετροκόπος, πουμπαρδάρος, ράφτης, ρουβάρης, σαλουμέρος, σελᾶς, σκηνοπλόκος, σκουφᾶς, σκριμιδόρος, σομαράς, σπαθάρος, στρατιώτης, τορνάρης, τραβαντζαδόρος, τσαγκάρης, τυροπουλητής, φηκαρᾶς, φουρνάρης, φρουτολόγος, χαλιναρᾶς, χαλκιᾶς, χρυσοφᾶς, ψάλτης. Βλ. καὶ Κ. Δ. ΜΕΡΤΖΙΟΥ, Σταχυολογήματα, σ. 230, ὅπου ἀναφέρονται ἐπαγγέλματα ἐκ τοῦ συμβολαιογράφου Μιχαὴλ Μαρᾶ.

Διότι, ὡς θὰ ἴδωμεν εὐθὺς ἀμέσως, μετὰ μακροχρόνιον μαθητείαν πλησίον ζωγράφου - διδασκάλου, ὠνομάζοντο «μαΐστροι». Προϋποτίθεται ὅτι τὸ σωματεῖον [9] τοὺς ἔδιδε τὸν τίτλον, εἰς τὸ ὁποῖον ἐνεγράφοντο μέλη.

Τὴν τέχνην τῆς ζωγραφικῆς ἐμάνθανον μαθητεύοντες πλησίον ἀνεγνωρισμένων ζωγράφων. Ἡ μαθητεία διήρκει πέντε ἕως ἑπτὰ ἔτη, ἕως ὅτου ὁ μαθητευόμενος ζωγράφος ἀνεξαρτοποιηθῇ καὶ ὀνομασθῇ μαΐστρος. Ἔχουν διασωθῆ νοταριακαὶ πράξεις, συμφώνως πρὸς τὰς ὁποίας εἷς νέος μὲ καλλιτεχνικὰς τάσεις γίνεται μαθητὴς ἑνὸς μαΐστρου - ζωγράφου [10]. Τὰ ἀκολουθοῦντα δύο παραδείγματα διαφωτίζουν εἰς ἱκανοποιητικὸν βαθμὸν τὰ πρῶτα βήματα τῆς σταδιοδρομίας ἑκάστου ζωγράφου. Ὁ νεαρὸς «Ἀνδρέας Μαρᾶς τοῦ ποτὲ Ἰωάννου» διὰ πράξεως συνταχθείσης τὸ 1561 [11] γίνεται μαθητὴς τοῦ ἀνεγνωρισμένου ζωγράφου μαΐστρου Λαβινίου Τζάπου καὶ ἀναλαμβάνει ὅλας τὰς ὑποχρεώσεις, εὐθύνας καὶ θυσίας ἔναντι τοῦ διδασκάλου καὶ τῆς τέχνης τὴν ὁποίαν ἐπεθύμησε νὰ θεραπεύσῃ. Τὸν ἴδιον Ἀνδρέαν Μαρᾶν συναντῶμεν ἀργότερον ὑπογραφόμενον ὡς dippentor (= ζωγράφον) κατὰ τὰ ἔτη 1580 καὶ 1600 [12]. Ἐν ἔτει 1560, τὴν 8ην Αὐγούστου, ὁ Μᾶρκος Ἀστρᾶς, υἱὸς τοῦ «μαΐστρο Γιώργη» γίνεται μαθητής, διὰ νὰ διδαχθῇ τὴν τέχνην τῆς ἁγιογραφίας ἀπὸ τὸν «κυρ Συμεὼν Στριλίτζαν τὸν λεγόμενον Μπαθᾶν τὸν σγουράφον» [13], υἱὸν τοῦ μεγάλου ἁγιογράφου Θεοφάνους. Ὁ νεαρὸς [14] Ἀστρᾶς δέχεται νὰ ἀκολουθήσῃ τὸν διδάσκαλόν του καὶ εἰς ἄλλας περιοχάς, ὑπόσχεται δὲ νὰ

9. Ἡ ὕπαρξις εἰς τὴν Βενετίαν τῆς «Arte de' depentori» (1436) ἀποτελεῖ κατὰ ΜΕΡΤΖΙΟΝ (Σταχυολογήματα, σ. 292 - 293) ἕνα ἐπὶ πλέον λόγον ὑπάρξεως σωματείου ζωγράφων εἰς Χάνδακα.

10. Βλ. τὰ προσφάτως ἐκδοθέντα ἔγγραφα ὑπὸ Μ. ΣΑΤΤΑΡΑΝ εἰς «Θησαυρίσματα», τόμ. 9 (1972), σ. 216 - 226 (ἀριθ. 10 - 25). Ὁ ἴδιος τρόπος σπουδῆς ἠκολουθεῖτο δι' ὅλα τὰ ἐπαγγέλματα ἕως ὅτου ὁ μαθητὴς διδαχθῇ καλῶς τὴν τέχνην τῆς ἐκλογῆς του καὶ ὀνομασθῇ μαΐστρος. Ἐνδιαφέρον παράδειγμα ἀποτελεῖ ἐν προκειμένῳ ἡ περίπτωσις νεαρᾶς, ἡ ὁποία διὰ νοταριακῆς πράξεως γίνεται μαθήτρια, διὰ νὰ διδαχθῇ παρὰ διδασκαλίσσης τὴν ὑφαντικὴν τέχνην τῆς μετάξης (A.S.V. — *Notai di Candia*, Michele Mara, b. 148 (1538), φ. 95ᵛ). Ἀξιοσημείωτος εἶναι καὶ ἡ ἔγγραφος συμφωνία φιλομούσου πατρὸς μετὰ διδασκάλου τῆς ψαλτικῆς, εἰς τὸν ὁποῖον ὁδηγεῖ τοὺς τρεῖς υἱούς του, διὰ νὰ τοὺς διδάξῃ, ἀντὶ ἀμοιβῆς, τὴν βυζαντινὴν ἐκκλησιαστικὴν μουσικήν (A.S.V. — *Notai di Candia*, Michele Mara, b. 156 (1561), φ. 435ᵛ). Βλ. καὶ δημοσιευμένα ἔγγραφα διὰ μαθητὰς τσαγκάρηδων, μπαρμπέρηδων, μουράρων, ἰατρῶν τζηρόϊκων, εἰς Κ. Δ. ΜΕΡΤΖΙΟΥ, Σταχυολογήματα, σ. 288 - 291.

11. A.S.V. — *Notai di Candia*, Michele Mara, b. 156, φ. 347ᵛ.

12. A.S.V. — *Notai di Candia*, Tomaso Sachiellari, b. 252, filza 3 (1580), φ. 138ᵛ καὶ εἰς τὸν ἴδιον νοτάριον, b. 253 (1600), φ. 50ᵛ.

13. Τὴν πρᾶξιν ἐκ τοῦ νοταρίου Michele Mara (φ. 268ʳ⁻ᵛ) ἐδημοσίευσεν ὁ Κ. Δ. ΜΕΡΤΖΙΟΣ, Σταχυολογήματα, σ. 278. Ἐξ αὐτοῦ τὴν ἀνεδημοσίευσεν ὁ ΜΑΝΟLIS CHATZIDAKIS, Théophane le Crétois, ἐν «Dumbarton Oaks Papers», 23 - 24 (1969 - 70), σ. 351.

14. Οἱ μαθητευόμενοι πρέπει νὰ ἦσαν ἡλικίας 15 - 25 ἐτῶν χωρὶς νὰ ἀποκλείσωμεν καὶ ὀψιμαθεῖς, οἱ ὁποῖοι θὰ ἀπετέλουν τὰς ἐξαιρέσεις.

εἶναι τίμιος, «ὑπάκουος», προσεκτικὸς καὶ ἐργατικὸς καὶ δηλοῖ ὅτι οὐδέποτε θὰ ἐγείρῃ οἰκονομικὰς ἀξιώσεις. Φαίνεται ὅτι ἕκαστος διδάσκαλος ἀνελάμβανε τὴν διατροφὴν καὶ τὴν γενικωτέραν φροντίδα τοῦ μαθητευομένου εἰς ἀντάλλαγμα τῶν βοηθητικῶν ὑπηρεσιῶν τὰς ὁποίας οὗτος προσέφερε μέχρις ὅτου ἐκμάθῃ καλῶς τὴν τέχνην τῆς εἰκονογραφίας. Ὁπωσδήποτε δὲ οἱ φημισμένοι διδάσκαλοι τῆς ζωγραφικῆς θὰ εἶχον περισσοτέρους τοῦ ἑνὸς μαθητάς. Μετὰ τὴν ἑπταετῆ μαθητείαν ὁ μαθητὴς ἐχωρίζετο τοῦ διδασκάλου του, ἀνεξαρτοποιεῖτο, ἀνελάμβανε τὰς εὐθύνας του ἔναντι τῆς τέχνης καὶ ἀπέκτα τὸν τίτλον τοῦ «μαΐστρου». Συνεπῶς ἠδύνατο εἷς ζωγράφος νὰ ὑπογράφῃ «μαΐστρος» καὶ νὰ εἶναι 25 ἐτῶν, κάποτε δὲ καὶ ὀλιγοτέρων [15].

Οἱ ζωγράφοι, ὡς ὁμότεχνοι, πολλάκις συνειργάζοντο ἢ συνηλλάσσοντο ἢ ἐτέλουν κατὰ διαφόρους τρόπους εἰς διαρκῆ ἐπαφὴν καὶ ἐπικοινωνίαν μεταξύ των. Τοῦτο παρατηρεῖται εἰς πολλὰς νοταριακὰς πράξεις. Καὶ οἱ δύο συμβαλλόμενοι δυνατὸν νὰ εἶναι ζωγράφοι καὶ ὁ εἷς νὰ ἀναθέτῃ τὴν ἀντιπροσώπευσίν του εἰς ἄλλον [16] ἢ νὰ συνεργάζωνται εἰς τὴν τέχνην των [17], ἢ καὶ οἱ δύο μαζὶ νὰ ὑπογράφουν τὸ αὐτὸ συμφωνητικόν [18]. Ταῦτα πάντα δεικνύουν τὸν σύνδεσμον ὅστις ὑπῆρχε μεταξὺ αὐτῶν. Τοῦτο δὲν νομίζομεν ὅτι εἶναι τυχαῖον.

Εἰς ἑκάστην συνάφειαν πρέπει νὰ ἀναζητήσωμεν τὸν διδάσκαλον, ὅστις ἐξηκολούθει νὰ συνδέεται καὶ νὰ συνεργάζεται μετὰ τῶν πρώτων μαθητῶν του, οἱ ὁποῖοι τώρα εἶναι μαΐστροι. Οὕτω δυνάμεθα νὰ ξεχωρίσωμεν μικρὰς ὁμάδας ζωγράφων τῆς ἐποχῆς τὴν ὁποίαν ἐρευνῶμεν καὶ νὰ τὰς ὀνομάσωμεν

---

15. Μαΐστροι ὠνομάζοντο οἱ τεχνῖται παντὸς ἐπαγγέλματος. Δὲν ἦτο δηλαδὴ τίτλος ἰδιαιτέρως καλλιτεχνικός, ἀλλ' ἀπενέμετο εἰς τοὺς πάντας. Οὕτως εἰς τὸν βενετοκρατούμενον Χάνδακα ὑπῆρχε μία κοινωνία ὅπου μαΐστροι ἠδύναντο νὰ προσφωνῶνται οἱ «βαρελάδες» (botcri) καὶ οἱ Νομικοὶ (Dottori di lege), οἱ κτίσται (murari) καὶ οἱ ζωγράφοι ἀδιακρίτως. Ἕκαστος ἦτο μαΐστρος εἰς τὴν τέχνην του.

16. A.S.V. — *Notai di Candia*, Michele Mara, b. 155 (1560), φ. 264ʳ ὅπου ὁ ζωγράφος Συμεὼν Στριλίτζας λεγόμενος Μπαθᾶς «βάζει κομεσιόν» τὸν ζωγράφον Ἰωάννην Καραβέλαν.

17. Ὁ Θεοφάνης ἐζωγράφιζε χρησιμοποιῶν ὡς πρότυπα τὰ ἀνθίβολα τὰ ὁποῖα τοῦ εἶχεν ἑτοιμάσει ὁ ζωγράφος Ἰωάννης Εὐριπιώτης. (Βλ. ΜΕΡΤΖΙΟΥ, Σταχυολογήματα, σ. 260 - 261). Καὶ ἂν ὁ Θεοφάνης εἶναι ὄντως μεγάλος ζωγράφος, πόσης ἀξίας θὰ ἦτο ὁ Εὐριπιώτης, τοῦ ὁποίου δυστυχῶς οὐδὲν ἔργον, ἀπὸ ὅσα γνωρίζομεν μέχρι σήμερον, διεσώθη; Εὔγλωττον παράδειγμα ἀποτελεῖ καὶ ἡ ἀπόφασις τῆς ἑλληνικῆς Ἀδελφότητος τῆς Βενετίας κατὰ τὸν Μάρτιον τοῦ 1587 νὰ κληθῇ ἐκ Χάνδακος καὶ ζωγραφίσῃ τὸν τροῦλλον τοῦ περικαλλοῦς ναοῦ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου ὁ Μιχαὴλ Δαμασκηνὸς ἔχων ὡς συνεργάτην τὸν ζωγράφον Ἰωάννην ἐκ Κύπρου, πρᾶγμα τὸ ὁποῖον δὲν θὰ πρέπει νὰ θεωρηθῇ ἄσχετον ὡς πρὸς τὴν καλλιτεχνικὴν συγγένειαν ἡ ὁποία ὑπῆρχε μεταξὺ τῶν δύο ζωγράφων. Βλ. Α. Δ. ΠΑΛΙΟΥΡΑ, Ἡ εἰκονογράφησις τοῦ τρούλλου τοῦ Ἁγίου Γεωργίου Βενετίας, «Θησαυρίσματα», τόμ. 8 (1971), σ. 64.

18. A.S.V. — *Notai di Candia*, Tomaso Sachiellari, b. 252, filza 4 (1586), φ. 83ᵛ. Μάρτυρες: «*miser Nicolo Sclavo q. Michel et maistro Antonio Pantaleo, pittori*».

μικρὰ σχολεῖα ζωγραφικῆς. Τοῦτο βεβαίως γίνεται βάσει τῶν ἱστορικῶν στοιχείων καὶ ὄχι καθαρῶς καλλιτεχνικῶν κριτηρίων διὰ τὸν ἁπλοῦν λόγον ὅτι τῶν περισσοτέρων τὰ ἔργα ἢ δὲν διεσώθησαν ἢ δὲν τὰ γνωρίζομεν, ὡς μὴ φέροντα ὑπογραφάς. Μὲ αὐτὴν τὴν σκέψιν ἠμποροῦμεν νὰ τοποθετήσωμεν εἰς μίαν ὁμάδα - σχολὴν τοὺς περὶ τὸν Θεοφάνην εὑρισκομένους, ἤτοι τοὺς υἱούς του Συμεὼν καὶ Νεόφυτον, τὸν Ἰωάννην Καραβέλαν, τὸν Ἰωάννην Εὐριπιώτην τὸν (υἱόν του ἴσως) Ὀρέστην Εὐριπιώτην καὶ τὸν μαθητὴν τοῦ Συμεὼν Μᾶρκον Ἀστρᾶν. Μεταξὺ ὅλων αὐτῶν ὑπῆρχεν, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ κοινὸν ἐπαγγελματικὸν ἐνδιαφέρον καὶ βεβαία καλλιτεχνικὴ συγγένεια [19]. Ποῖος ἦτο ὁ ἀρχηγὸς αὐτῆς τῆς μικρᾶς ὁμάδος, εἶναι ἀδύνατον νὰ προσδιορίσωμεν. Κατὰ πᾶσαν πιθανότητα ὁ «διδάσκαλος» Ἰωάννης Εὐριπιώτης ἐδίδαξε τὴν τέχνην καὶ εἰς τοὺς ἄλλους — τοὐλάχιστον εἰς τοὺς νεωτέρους τοῦ Θεοφάνους — ἀλλ' ὁ Θεοφάνης ὑπερέβη τοὺς πάντας.

Ἀξίζει νὰ ἀναφερθῶμεν ἐνταῦθα εἰς τὸν «μαΐστρο» Ἰωάννην Στραβοσχιάδην, ὁ ὁποῖος ὑπογράφει «διδάσκαλος» καὶ «εἰκονογράφος» [20]. Πλησίον του εὑρίσκεται ὁ κυρ - Μᾶρκος Ἀστρᾶς [21] τὸν ὁποῖον συναντῶμεν ἀργότερον νὰ ὑπογράφῃ ὡς ζωγράφος. Ὡς διδάσκαλος τῆς ζωγραφικῆς προσφωνεῖται καὶ ὁ Ἀνδρέας Κασομάτης [22]. Ἡ ὕπαρξις πολλῶν διδασκάλων τῆς ζωγραφικῆς μᾶς ὁδηγεῖ εἰς δύο συμπεράσματα: α) Οὐδεὶς ἠδύνατο νὰ γίνῃ ζωγράφος καὶ νὰ ἀνακηρυχθῇ «μαΐστρος», ἂν προηγουμένως δὲν ἐδιδάσκετο «θεωρίαν καὶ πρᾶξιν» παρά τινος ἐμπείρου καὶ ἀνεγνωρισμένου διδασκάλου καὶ β) Πάντες οὗτοι οἱ διδάσκαλοι τῆς ζωγραφικῆς μὲ τὰ ἰδιαίτερα μαθήματα ἐπὶ τῶν ξυλίνων ἐπιφανειῶν (φορηταὶ εἰκόνες) καὶ ἐπὶ τῶν τοίχων τῶν ναῶν (τοιχογραφίαι), ἐδημιούργησαν ὅλας ἐκείνας τὰς καλλιτεχνικὰς προϋποθέσεις καὶ τὸ γενικώτερον κλῖμα, ἐντὸς τοῦ ὁποίου ἐγεννήθησαν οἱ μεγάλοι μαΐστροι τῆς Κρητικῆς λεγομένης Σχολῆς.

Ἡ ὁδὸς τῆς μαθητείας ἐξ ἄλλου μᾶς ὁδηγεῖ εἰς τὴν διερεύνησιν τοῦ τιθεμένου ἀμέσως προβλήματος. Οἱ μαΐστροι - ζωγράφοι εἶχον ἰδιαίτερα ἐργαστήρια εἰς τὰ ὁποῖα ἐζωγράφιζον τὰς φορητὰς εἰκόνας — τῇ βοηθείᾳ τῶν μαθητευομένων — ἢ ἡ ὕπαρξις συστηματικῶν ἐργαστηρίων, εἰς τὰ ὁποῖα μάλιστα

---

19. Τοῦτο ἀποδεικνύεται ἐκ τῶν ἐγγράφων τὰ ὁποῖα ἐδημοσίευσεν ὁ Κ. Δ. Μερτζιος, Σταχυολογήματα, σ. 258 - 262. Τὸ εἰς τὴν σ. 262 δημοσιευόμενον ἔγγραφον ὑπ' ἀριθ. X τὸ ἀναφερόμενον εἰς τὸν Συμεών, υἱὸν τοῦ Θεοφάνους, προέρχεται ἀπὸ τὸν νοτάριον Pietro Castrofilaca, b. 37, φ. 121ʳ καὶ ὄχι ἀπὸ τὸν Μ. Μαρᾶν, ὅπως, ἐκ παραδρομῆς προφανῶς, σημειοῦται.

20. A.S.V. — *Notai di Candia*, Michele Mara, b. 155 (1560) φ. 64ʳ καὶ 281ʳ καὶ b. 160 (1567) φ. 410ʳ.

21. Ὑπογράφουν καὶ οἱ δύο ὡς μάρτυρες τὴν 8ην Αὐγούστου 1560 (Michele Mara, b. 155). Τὸ ἴδιον ἔτος ὁ Ἀστρᾶς γίνεται μαθητὴς τοῦ Συμεὼν Στριλίτζα.

22. A.S.V. — *Notai di Candia*, Michele Mara, b. 152 (1554) φ. 417ʳ.

ἐδέχοντο παραγγελίας καὶ ἐπώλουν τὰς εἰκόνας, ἦτο τελείως ἄγνωστος;

Διὰ τοὺς ζωγράφους τῶν φορητῶν εἰκόνων ἔχομεν ἀσφαλεῖς πληροφορίας περὶ ὑπάρξεως συστηματικῶν ἐργαστηρίων εἴτε εἰς ἰδιαίτερον χῶρον εἰς τὰς οἰκίας των, εἴτε εἰς ἐνοικιαζόμενον εἰς κάποιον κεντρικὸν δρόμον τῆς πόλεως τοῦ Χάνδακος κατάστημα. Ὁ ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας τὸν Σεπτέμβριον τοῦ ἔτους 1587 ἀγοράζει εἰς τὴν πλατεῖαν τοῦ Ἁγίου Μάρκου — δηλαδὴ τὸ κεντρικώτερον σημεῖον τῆς πόλεως — ἀνώγειον χῶρον, τὸν ὁποῖον μέχρι τότε ἐχρησιμοποίει ἐπ' ἐνοικίῳ πιθανώτατα ὡς ἐργαστήριον (bottega) [23].

Εἰς πολύτιμον ἔγγραφον τοῦ 1564 [24] μαρτυρεῖται ὅτι ὁ ζωγράφος Γεώργιος Φουκᾶς διατηρεῖ ἐργαστήριον ἐπ' ἐνοικίῳ καὶ συνεννοεῖται μετὰ τοῦ Μανούσου Κασομάτη, ὁ ὁποῖος ἔχει τὸ ἐργαστήριόν του ἀπέναντι τοῦ ζωγράφου, νὰ ἀλλάξουν θύρας, παράθυρα κλπ. καὶ νὰ ἐπισκευάσουν ὡρισμένους χώρους τοῦ ἐργαστηρίου τοῦ ζωγράφου [25].

Εἰς τὸ ἴδιον ἔγγραφον γίνεται μνεία τοῦ ἐργαστηρίου ἄλλου ζωγράφου, τοῦ ματστρου Γεωργίου Σοβεντούκου, κοινοῦ, ὡς φαίνεται, γνωρίμου, τὸ ἐργαστήριον τοῦ ὁποίου εἶχεν ἀνακαινίσει ὁ ἴδιος ὁ Μανοῦσος Κασομάτης. Ὁμιλοῦντες περὶ ἐργαστηρίων τῶν ζωγράφων ἀναφερόμεθα κυρίως εἰς τοὺς ἱστοροῦντας φορητὰς εἰκόνας. Διότι οἱ ζωγραφίζοντες μεγάλας ἐπιφανείας εἰς τοὺς τοίχους τῶν ναῶν τὸν περισσότερον χρόνον δὲν εἰργάζοντο εἰς τὸ ἐργαστήριον, ἀλλὰ εἰς τοὺς ναούς. Τὸ ἐρώτημα τὸ ὁποῖον ἀμέσως προκύπτει εἶναι ἁπλοῦν: Ἔχομεν δύο κατηγορίας ζωγράφων α) τοὺς τοιχογράφους καὶ β) τοὺς τῶν φορητῶν εἰκόνων· ἡ διαίρεσις αὕτη εἶναι ἀπόλυτος;

Εἰς πολλὰς περιπτώσεις δὲν ὑφίσταται διάκρισις, δεδομένου ὅτι ἠδύνατο ὁ ἴδιος ζωγράφος νὰ εἶναι τοιχογράφος καὶ συγχρόνως δημιουργὸς φορητῶν εἰκόνων. Ζωγράφους μὲ διπλῆν ἰδιότητα γνωρίζομεν τὸν Μιχαὴλ Δαμασκηνόν [26],

---

23. A.S.V. — *Notai di Candia*, Antonio Pantaleo, b. 198 (1587) φ. 146ᵛ - 147ᵛ.

24. Κ. Δ. Μερτζιου, Σταχυολογήματα, σ. 268 - 69 ὅπου, δημοσιεύεται τὸ ἔγγραφον ἐκ τοῦ νοταρίου Michele Mara, b. 158, 22 Νοεμβρίου.

25. Τὰς ἀλλαγὰς καὶ ἐπισκευὰς εἰς τὸ ἐργαστήριον τοῦ Φουκᾶ ἀνέλαβε νὰ ἐκτελέσῃ ὁ ἴδιος ὁ Κασομάτης ἐντὸς ὀκτὼ ἡμερῶν. Μάλιστα ὑπογραμμίζεται ὅτι, ἐὰν ὁ Κασομάτης δὲν ἔχῃ ἕτοιμον τὸ ἐργαστήριον τοῦ ζωγράφου ἐντὸς τῆς καθιερωμένης προθεσμίας ἀναλαμβάνει νὰ πληρώνῃ αὐτὸς τὸ ἐνοίκιον τῶν ἐκπροθέσμων ἡμερῶν. Αἱ ὀκτὼ ἡμέραι, αἱ ὁποῖαι ἐχρειάζοντο διὰ τὴν ἐπισκευὴν δεικνύουν, νομίζομεν, ὅτι τὸ ἐργαστήριον τοῦ Φουκᾶ — ἀποτελούμενον ἀπὸ ἕνα ἢ περισσότερα δωμάτια — ἦτο εὐρύχωρον καὶ ἄνετον διὰ τὴν ἐποχὴν ἐκείνην.

26. Φορηταὶ εἰκόνες Δαμασκηνοῦ: Ἅγιος Μηνᾶς Ἡρακλείου, Σινᾶ, Ἅγιον Ὄρος, Συλλογὴ Σταθάτου, Μουσεῖον Ἑλλ. Ἰνστιτούτου Βενετίας κλπ. Τοιχογραφίαι: Ἅγιος Γεώργιος Βενετίας. Βλ. Α. Ξυγγοπουλου, Σχεδίασμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἅλωσιν, Ἀθῆναι 1957, σ. 136 κ.ἑξ. καὶ M. Chatzidakis, Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut Hellénique de Venise, Venise 1962, σ. 51 κ.ἑξ.

τὸν Ἰωάννην Κύπριον [27], ὅστις τεχνοτροπικῶς συγγενεύει πρὸς τοὺς Κρῆτας, ἀναμφιβόλως δὲ καὶ πολλοὶ ἐκ τῶν ἄλλων θὰ ἐκαλλιέργουν καὶ τὰ δύο εἴδη ἀδιακρίτως. Ἐξαιρέσεις τινὰς δυνάμεθα νὰ διακρίνωμεν. Πιστεύομεν, ἐπὶ παραδείγματι, ὅτι ὁ Γεώργιος Κλόντζας οὐδέποτε ἱστόρησε τοίχους ναῶν. Διὰ τὸν ἁπλούστατον λόγον ὅτι συνεχῶς ἐκφράζεται διὰ τῆς τεχνοτροπίας τῆς μικρογραφίας καὶ ὅταν ἀκόμη ζωγραφίζῃ ἀρκούντως μεγάλας ξυλίνας ἐπιφανείας. Εἶναι ἀδύνατον νὰ φαντασθῶμεν ἐπὶ ξυλίνων βάθρων νὰ ἱστορῇ μεγάλας ἐπιφανείας τὸν τεχνίτην αὐτὸν τῆς τρομερᾶς λεπτομερείας. Πάντως οἱ περισσότεροι οἱ ὁποῖοι διετήρουν ἐργαστήρια θὰ ἦσαν εἰκονογράφοι. Ἐνῷ οἱ τοιχογράφοι ἠναγκάζοντο νὰ μετακινοῦνται συνεχῶς ἀπὸ περιοχῆς εἰς περιοχήν, ὅπου εὕρισκον ἐργασίαν. Δι' αὐτούς, ἡ διατήρησις ἑνὸς μονίμου ἐργαστηρίου, καὶ μάλιστα ἐπ' ἐνοικίῳ, θὰ ἦτο προβληματική. Εἶναι γνωσταὶ ἄλλωστε αἱ δυσκολίαι τῶν ταξιδίων τῆς ἐποχῆς. Ἠναγκάζοντο πολλάκις νὰ παραμένουν μακρὰν τῆς πατρίδος των ἐπὶ πολλὰ ἔτη [28].

Οἱ τοιχογράφοι πρέπει νὰ θεωρῆται βέβαιον ὅτι ἠσχολοῦντο καὶ μὲ τὴν τέχνην τῶν φορητῶν εἰκόνων. Παρ' ὅλον ὅτι αἱ μεγάλαι ἐπιφάνειαι προϋποθέτουν διαφορετικὴν τεχνικὴν καὶ μορφολογικὴν δομὴν καὶ ἡ ἐξ αὐτῶν ἐμπειρία ἀπομακρύνει ἀπὸ τὴν στενότητα τοῦ μικροῦ κατὰ κανόνα χώρου τῶν φορητῶν εἰκόνων, ἐν τούτοις ἡ ἐπὶ ξυλίνων ἐπιφανειῶν σπουδὴ γίνεται κατὰ τὴν ἐποχὴν ταύτην ἡ ὁδὸς διὰ τῆς ὁποίας διέρχονται πάντες πρὶν διαμορφώσουν ὁριστικὸν ζωγραφικὸν πεδίον δράσεως. Τὸ παράδειγμα τοῦ Δαμασκηνοῦ εἰς τὸν Ἅγιον Γεώργιον Βενετίας, ὁ ὁποῖος «τοιχογραφεῖ ἐπὶ ξυλίνων ἐπιφανειῶν», δεικνύει ἢ τὴν ἀπειρίαν τούτου διὰ τὴν ἱστόρησιν κατ' εὐθεῖαν ἐπὶ τῶν τοίχων ἢ τὴν προτίμησιν πρὸς τὴν τεχνικὴν τῶν φορητῶν εἰκόνων, τεχνικὴν τῆς ὁποίας ἦτο βαθὺς γνώστης.

Τὰ ἐργαστήρια ἐξ ἄλλου ἐδίδασκον τὸν τρόπον τῆς ἀποτυπώσεως τῶν ἀνθιβόλων, τὰ ὁποῖα ἀπετέλουν σχεδιακὴν βάσιν ἑκάστης τοιχογραφίας. Ἡ ἐκφραστικὴ δύναμις καὶ ὁ ἐσωτερικὸς παλμὸς τοῦ καλλιτέχνου ἐξωτερικεύοντο διὰ τῶν χρωμάτων καὶ τῆς τεχνικῆς τοῦ φωτισμοῦ. Ἐνῷ εἰς τὰς φορητὰς εἰκόνας ὁ ἄνευ ἀνθιβόλων σχεδιασμὸς ἐπέτρεπε τὸν πλουτισμὸν τοῦ θέματος καὶ δι' ἄλλων προσώπων, ὡς καὶ τὴν ἀναζήτησιν ἀνεπαισθήτων ἢ σοβαρῶν παραλλαγῶν. Διὰ τοῦτο αἱ φορηταὶ εἰκόνες περισσότερον — καὶ ὀλιγώτερον αἱ τοιχογραφίαι — ἐκφράζουν ὅλην ἐκείνην τὴν ἀνησυχίαν τῶν καλλιτεχνῶν οἱ ὁποῖοι, ἐνῷ εἶναι συνεχισταὶ τῆς εἰκονογραφικῆς παραδόσεως, ἐν τούτοις

27. Γνωστὸς ὡς ζωγράφος φορητῶν εἰκόνων, ὁ ὁποῖος κατὰ τὰ ἔτη 1589 - 93 ἐζωγράφησε τὸν τροῦλλον καὶ μέρη τοῦ Ἱεροῦ τοῦ Ἁγ. Γεωργίου Βενετίας. Βλ. καὶ Λ. Δ. ΠΑΛΙΟΥΡΑ, Ἡ εἰκονογράφησις τοῦ τρούλλου, σ. 64.

28. Π.χ. ὁ Θεοφάνης μετὰ τῶν υἱῶν του εἰς τὰ Μετέωρα καὶ τὸ Ἅγιον Ὄρος παρέμειναν ἐπὶ πολλὰ ἔτη, ὡς καὶ ὁ Δαμασκηνὸς εἰς τὴν Βενετίαν.

δὲν εἶναι εὔκολον νὰ ἀνθίστανται ἐπιμόνως εἰς τὰς «προκλήσεις» τῆς Δυτικῆς ζωγραφικῆς, τὴν ἐξέλιξιν τῆς ὁποίας μακρόθεν παρηκολούθουν. Μία νέα «αἵρεσις» τοῦ Κρητὸς ἁγιογράφου τῆς ἐποχῆς, ἐν συγκρίσει πρὸς τὰς παλαιοτέρας συνηθείας τῆς παλαιολογείου τέχνης, εἶναι ὅτι τώρα «ἡ εἰκόνα γίνεται ἔργο ποὺ ἀξίζει νὰ τὸ ὑπογράψει καὶ νὰ τὸ χρονολογήσει ὁ ζωγράφος της» [29]. Τοῦτο δηλώνει βεβαίως τὴν ἔντονον προσωπικότητα τῶν Κρητῶν, χωρὶς νὰ εἶναι ἄσχετον καὶ πρὸς τὴν νέαν ἀντίληψιν περὶ τῶν εἰκόνων. Συμφώνως πρὸς αὐτήν, ἡ ἱστόρησις ἑνὸς θέματος δὲν ὑπηρετεῖ ἀποκλειστικῶς τὴν λατρείαν — ὅπως εἰς τὴν βυζαντινὴν περίοδον, ὅπου ἡ δημιουργία τῆς εἰκόνος ἦτο εἶδος προσευχῆς — ἀλλὰ γίνεται καὶ ὁ φορεὺς τῶν τεχνοτροπικῶν ἀναζητήσεων τοῦ καλλιτέχνου.

Ἑπομένως, ἐνῷ ἡ Κρητικὴ Σχολὴ ἀπὸ τὸ ἓν μέρος περιορίζει τὴν ἐπαναστατικὴν κίνησιν, τὴν μορφολογικὴν ἐλευθερίαν καὶ τὴν σπατάλην τῶν χρωμάτων τῆς παλαιολογείου ἐποχῆς, ἀπὸ τὸ ἄλλο ἐγκαινιάζει νέας μεθόδους ἐκφράσεως τοῦ θέματος, εἰς τὰς ὁποίας ἡ προσωπικότης τοῦ ζωγράφου δὲν ἐξαφανίζεται ἐντελῶς.

Ἡ ἐπαφὴ τῶν ζωγράφων μετὰ τῆς τέχνης τῆς Ἀναγεννήσεως ἐγίνετο διὰ τῶν ταξιδίων εἰς τὴν Βενετίαν ἢ τὰς ἄλλας πόλεις τῆς Ἰταλίας, διὰ τῶν ἐντύπων εἰκονογραφημένων ἐκδόσεων καὶ τῶν κυκλοφορουσῶν χαλκογραφιῶν [30]. Πίνακες ἐξ ἄλλου μεγάλων ζωγράφων ἐκόσμουν τὰς περισσοτέρας λατινικὰς ἐκκλησίας καὶ μονὰς τοῦ Ἡρακλείου [31]. Ὁ Veronese, ὁ Bassano, ὁ Palma ὁ πρεσβύτερος, ὁ Giambellino, ὁ Coronelli, ὁ Tiziano, ὁ Raffaello, ὁ Vivarini, δὲν ἦσαν ἄγνωστοι εἰς τοὺς ἁγιογράφους, ἐφ' ὅσον ἔργα των ἠδύνατό τις μετὰ μεγάλης ἀνέσεως νὰ μελετήσῃ εἰς τὰς ἐν λόγῳ ἐκκλησίας [32]. Ἔχομεν δὲ ἁπτὰ στοιχεῖα περὶ τῶν πινάκων οἱ ὁποῖοι ὑπῆρχον εἰς τοὺς τοίχους τῶν ἀρχοντικῶν οἰκιῶν τῶν εὐγενῶν. Ἐκ τῆς διαθήκης τοῦ κρητοβενετοῦ ἄρχοντος Ἀνδρέα Κορνάρου (1611) πληροφορούμεθα τὴν διακόσμησιν τῶν καλυτέρων δωματίων τῆς οἰκίας του δι' ἔργων ζωγραφικῆς δυτικῆς τεχνοτροπίας [33]

---

29. Μ. Χατζηδακη, Ὁ Δομήνικος Θεοτοκόπουλος καὶ ἡ κρητικὴ ζωγραφική, «Κρητικὰ Χρονικά», τόμ. 4 (1950), σ. 390. Τοῦτο ἔχει σχετικὴν ἔννοιαν, διότι μέγας ἀριθμὸς εἰκόνων παραδίδεται ἀνυπόγραφος.

30. Μ. Χατζηδακη, Ἡ κρητικὴ ζωγραφικὴ καὶ ἡ ἰταλικὴ χαλκογραφία, «Κρητικὰ Χρονικά», τόμ. 1 (1947), σ. 27 - 46.

31. G. Gerola, Gli oggetti sacri di Candia salvati a Venezia, Rovereto 1903, σ. 5 - 17.

32. Ν. Β. Δρανδακη, Ὁ Ἐμμανουὴλ Τζάνε Μπουνιαλῆς θεωρούμενος ἐξ εἰκόνων του σωζομένων κυρίως ἐν Βενετίᾳ, ἐν Ἀθήναις 1962, σ. 8 - 9.

33. Σ. Γ. Σπανακη, Ἡ διαθήκη τοῦ Ἀντρέα Τζάκ. Κορνάρου (1611), «Κρητικὰ Χρονικά», 9 (1955), σ. 424 *«..τὰ κάδρα καὶ τοὺς πίνακες ζωγραφικῆς ποὺ ἔχω στὸ πόρτεγο..»*.

ὁμοῦ μετὰ εἰκόνων Κρητῶν ζωγράφων [34]. Οἱ πίνακες δυτικῆς τεχνοτροπίας προήρχοντο ἀπὸ τὴν Ἰταλίαν καὶ δὲν ἦσαν ἔργα Κρητῶν ζωγράφων, παρ' ὅλον ὅτι ἡ περίπτωσις τοῦ Δαμασκηνοῦ, ὁ ὁποῖος, εὑρισκόμενος εἰς Βενετίαν ἀντέγραψεν ἔργα μεγάλων ἀναγεννησιακῶν ζωγράφων τῆς βενετικῆς Σχολῆς (κυρίως Parmigianino) διὰ λογαριασμὸν τοῦ γλύπτου Alessandro Vittoria [35], μᾶς καθιστᾶ ἐπιφυλακτικούς [36]. Ὅπως δὲν θὰ πρέπει νὰ ἀποκλείσωμεν καὶ τὴν ὕπαρξιν ἁγιογράφων οἱ ὁποῖοι ἠσχολοῦντο παραλλήλως καὶ μὲ τὴν προσωπογραφίαν [37]. Ἡ σειρὰ τῶν προσωπογραφιῶν βασιλέων, πριγκήπων, ἱεραρχῶν καὶ ἀρχόντων, εἰς τὸν εἰκονογραφημένον ὑπὸ τοῦ Γεωργίου Κλόντζα κώδικα, ἐνισχύει τὴν ὑπόθεσιν ταύτην, παρ' ὅλον ὅτι δὲν ἔχομεν ἀκόμη ἐπαρκῆ στοιχεῖα διὰ τὴν στήριξίν της. Εἶναι γνωστὸν ἐπίσης ὅτι πολλάκις ἐπὶ τῶν εἰκόνων παρίστων τοὺς δωρητάς [38]. Ἀλλὰ καὶ τοῦτο δὲν εἶναι ἐπαρ-

---

34. Αὐτόθι σ. 424 «...*ἐκτὸς ἀπὸ τὴν εἰκόνα τῆς Ἁγίας Τριάδος, τὴ ζωγραφισμένη κατὰ τὸν ἑλληνικὸ τρόπο, μὲ ἐπιχρυσωμένο πλαίσιο, ποὺ πρέπει νὰ μείνει στὸ σπίτι*». Καὶ σ. 426 «...*ὅπως καὶ ὅλα τὰ κάδρα, τὶς ζωγραφιὲς καὶ τὶς εἰκόνες ποὺ ἔχω στὴν παραπάνω κάμερα*...». Ἡ φράσις τῆς σ. 427 ἐκ τῆς ἰδίας διαθήκης δεικνύει τὴν στάσιν καὶ τὴν ἐκτίμησιν ἑνὸς καθολικοῦ ἄρχοντος ἔναντι τῶν ὀρθοδόξων εἰκόνων: «*Ἐπίσης ἡ μικρὴ εἰκόνα μὲ τὶς πορτέλες, ποὺ λέγεται στὰ ἑλληνικὰ σφαλιστάρι* (sfaglistari = τρίπτυχον) *κι ἐκείνη μὲ τὰ γράμματα IHS, μὲ ζωγραφιὲς μέσα σ' αὐτὰ τὰ γράμματα, ποὺ ἔχω μέσα στὴν κάμερά μου, πολύτιμα πράγματα κι οἱ δυὸ αὐτὲς εἰκόνες γιὰ τὴν ἑλληνικὴ ζωγραφική*...». (Παρομοίαν εἰκόνα μὲ τὴν Σταύρωσιν, Ἀνάστασιν καὶ κάθοδον τοῦ Ἰησοῦ εἰς Ἅδην ἐντὸς τῶν γραμμάτων JHS τοῦ Ἀνδρέου Ρίτζου βλ. εἰς ΑΝΔΡ. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Σχεδίασμα, πίν. 63, 2). Καὶ αὐτὸ τὸ ὑπνοδωμάτιον ἀκόμη ἐξηγίαζον βυζαντιναὶ εἰκόνες: σ. 431: «*Ἐπίσης τὴν εἰκόνα τῆς Ἁγίας Τριάδος ποὺ ἐκράτησα παραπάνω καὶ ἐκείνη τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου, ποὺ εἶναι στὴν κάμερα ποὺ κοιμούμαστε πρέπει νὰ τὶς στείλει ἔξω στὸ χωριό, στὴν Παναγιὰ τὴν Πηγαϊδιώτισσα*...».

35. Βλ. Α. ΜΟΥΣΤΟΞΥΔΗ, Μιχαὴλ Δαμασκηνός. Ἐμμανουὴλ ἱερεύς, «Ἑλληνομνήμων», 1, 1845 (Μάϊος 1843, τεῦχ. 5), σ. 277 καὶ Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Σχεδίασμα, σ. 138 καὶ σημ. 5 καὶ σ. 153.

36. Βλ. Ν. Β. ΔΡΑΝΔΑΚΗ, Ὁ Ἐμμανουὴλ Τζάνε Μπουνιαλῆς, σ. 10, ὅπου σημειοῦται: «Εὑρίσκω πολὺ πιθανὸν ὅτι καὶ μέτριοι Ἰταλοὶ ζωγράφοι θὰ εἶχον ἐγκατασταθῆ εἰς τὴν Κρήτην, διδάσκοντες τὸν ἰταλικὸν τρόπον τοῦ ζωγραφίζειν». Βλ. καὶ τὴν ἀμέσως προηγουμένην ὑποσημείωσιν.

37. Πρβλ. τὴν περίπτωσιν τοῦ σπουδαίου ἐκ Κερκύρας ζωγράφου Ἐμμανουὴλ Τζανφουρνάρη, ὁ ὁποῖος ἐξεπόνησε τὴν προσωπογραφίαν τοῦ Μητροπολίτου Φιλαδελφείας Γαβριὴλ Σεβήρου τὴν εὑρισκομένην νῦν ἐν Κεφαλληνίᾳ, μὲ πρότυπον, κατὰ πᾶσαν πιθανότητα, τὴν προσωπογραφίαν τοῦ αὐτοῦ ἱεράρχου τὴν εὑρισκομένην ἐν τῷ Ἑλληνικῷ Ἰνστιτούτῳ Βενετίας. Βλ. Μ. Ι. ΜΑΝΟΥΣΑΚΑ, Αἱ δύο προσωπογραφίαι τοῦ Γαβριὴλ Σεβήρου καὶ ὁ ζωγράφος Ἐμμανουὴλ Τζανφουρνάρης, «Θησαυρίσματα» 7 (1970), σ. 7 - 14. Ἐξ αὐτοῦ κρίνοντες δυνάμεθα νὰ συμπεράνωμεν ὅτι καὶ τὴν συλλογὴν τῶν προσωπογραφιῶν τῶν Μητροπολιτῶν Φιλαδελφείας, τὴν ἀποκειμένην ἐν τῷ Μουσείῳ τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου Βενετίας, θὰ ἐξεπόνησαν ζωγράφοι ἐξ αὐτῶν οἱ ὁποῖοι διέμενον μονίμως ἢ ἦσαν διερχόμενοι ἐκ Βενετίας.

38. Μ. Ι. ΜΑΝΟΥΣΑΚΑ, Ὁ ζωγράφος, οἱ ἀφιερωταὶ καὶ ἡ χρονολόγησις τῆς «Σταυ-

κὲς στοιχεῖον, διὰ νὰ θεωρήσωμεν τὴν προσωπογραφίαν ἰδιαίτερον εἶδος, ὡς συνέβαινεν εἰς τὴν Δύσιν. Ὡρισμένοι δὲ ἐκ τῶν ἁγιογράφων διετήρουν τὴν παλαιὰν διπλῆν ἰδιότητα τοῦ ζωγράφου καὶ κωδικογράφου [39].

Τὸ ἀπὸ πολλοῦ τεθὲν πρόβλημα τῆς σπανιότητος [40] τῶν τοιχογραφιῶν εἰς τὴν Κρήτην κατὰ τὴν ὑπ' ὄψιν περίοδον παραμένει πάντοτε ἀνοικτόν, παρὰ τὴν ἀξιόλογον πρόοδον τῶν ἐρευνῶν καὶ τῶν σπουδῶν τῆς Χριστιανικῆς τέχνης εἰς τὴν Κρήτην κατὰ τὰ τελευταῖα ἔτη [41]. Ἄλλωστε ἐκ τῶν ἀναγραφομένων εἰς τὸν Κατάλογον τοῦ Gerola ὑπερτριακοσίων ὀρθοδόξων ναῶν τῆς περιοχῆς Ἡρακλείου [42] πρέπει νὰ ὑποθέσωμεν ὅτι μερικοὶ θὰ εἶχον δεχθῆ τὸν χρωστῆρα πολλῶν ἐκ τῶν ζωγράφων τῆς δευτέρας πεντηκονταετίας τοῦ 16ου αἰῶνος. Αὐτὴ ἄλλωστε ἡ οἰκονομικὴ συμβολὴ τοῦ Ἀνδρέα Κορνάρου διὰ τὴν «βελτίωσιν, τὸν πλουτισμὸν καὶ τὴν διακόσμησιν» ἐκκλησιῶν διαφόρων χωρίων [43] (Ζωφόροι, Θραψανό, Τραπεζόντα, Μαρωνιά, Σωτήρα τῆς Σητείας) οὐδὲν ἄλλο δεικνύει, εἰ μὴ προϋπάρχουσαν μέριμναν καὶ συνεχιζομένην συνήθειαν διὰ τὴν διακόσμησιν τῶν ναῶν.

Τοιχογραφίαι καὶ φορηταὶ εἰκόνες διεκόσμουν συνεπῶς τὰς μονάς, τοὺς ἐνοριακοὺς ναοὺς καὶ τὰς ἰδιωτικὰς ἐκκλησίας. Αἱ εἰκόνες εἰσήρχοντο εἰς ὅλας τὰς οἰκίας καὶ οἱ ζωγράφοι, ζωγραφίζοντες συνεχῶς, ἐνίσχυον διὰ τῶν ἔργων τῶν χειρῶν των τὴν πίστιν τῶν Χριστιανῶν. Ἀποτελεῖ θλιβερὸν ἀπολογισμὸν ἡ καταστροφὴ χιλιάδων εἰκόνων κατὰ τὰς περιπετείας τῆς Κρήτης καὶ κυρίως κατὰ τὴν ἅλωσιν τοῦ Χάνδακος (1669) καὶ τὴν Τουρκοκρατίαν. Τὸ μεγαλύτερον μέρος τῶν εἰκόνων αἱ ὁποῖαι ἐξῆλθον ἐκ τῶν ἐργαστηρίων τῆς πόλεως δὲν ὑφίσταται πλέον. Ἀξίζει ὅμως νὰ ὑπογραμμίσωμεν ὅτι τὰ

---

ρώσεως» τοῦ Ἁγίου Γεωργίου Βενετίας, «Θησαυρίσματα», τόμ. 8 (1971), σ. 7 - 16 καὶ πίν. Α', Β' καὶ Δ'. Ἄλλα παραδείγματα σημειοῦνται ὑπὸ τοῦ αὐτοῦ Μ. Ι. ΜΑΝΟΥΣΑΚΑ, «Θησαυρίσματα», τόμ. 7 (1970), σ. 11 - 12, σημ. 20.

39. Βλ. Ζ. Ν. ΤΣΙΡΠΑΝΛΗ, Τὸ κληροδότημα τοῦ καρδιναλίου Βησσαρίωνος γιὰ τοὺς φιλενωτικοὺς τῆς βενετοκρατουμένης Κρήτης, Θεσσαλονίκη 1967, σ. 84 σημ. 5 (Γεώργ. Ἀλεξάνδρου). Τὸ σπουδαιότερον παράδειγμα ἀποτελεῖ ὁ Γεώργιος Κλόντζας, κωδικογράφος καὶ ζωγράφος συγχρόνως.

40. G. GEROLA, Monumenti Veneti, vol. II, σ. 304, Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Τοιχογραφίες στὴν Κρήτη, «Κρητικὰ Χρονικά», τόμ. 6 (1952), σ. 79, 80 καὶ σημ. 25.

41. Βλ. τὸ βασικὸν ἀπὸ ἀπόψεως βιβλιογραφίας ἄρθρον τοῦ Κ. Ε. ΛΑΣΣΙΘΙΩΤΑΚΗ, Ἔρευνες πάνω στὴ χριστιανικὴ τέχνη τῆς Κρήτης στὸν 20ὸ αἰῶνα, «Κρητικὰ Χρονικά», τόμ. 20 (1966), σ. 213 - 239.

42. Βλ. G. GEROLA, Τοπογραφικὸς κατάλογος τῶν τοιχογραφημένων ἐκκλησιῶν τῆς Κρήτης, Μετάφρ. Κ. ΛΑΣΣΙΘΙΩΤΑΚΗ (Ἔκδοσις Ε.Ι.Κ.Μ.), Ἡράκλειον 1961, σ. 141, Σ. ΞΑΝΘΟΥΔΙΔΟΥ, Χάνδαξ - Ἡράκλειον (Ἐπιμέλεια καὶ συμπληρωματικαὶ σημειώσεις ΣΤΥΛ. ΑΛΕΞΙΟΥ), Ἡράκλειον 1964, σ. 56, ΤΟΥ ΑΥΤΟΥ, Ἐπίτομος ἱστορία τῆς Κρήτης, ἐν Ἀθήναις 1909, σ. 116, ὅπου ὁ συγγραφεὺς σημειοῖ 125 ὀρθοδόξους ναοὺς εἰς τὸ Ἡράκλειον.

43. Σ. Γ. ΣΠΑΝΑΚΗ, Ἡ διαθήκη τοῦ Ἀντρέα Κορνάρου, σ. 393, 394, 400 καὶ 401.

ἐργαστήρια τῶν ζωγράφων τοῦ Χάνδακος ἦσαν φυτώρια, εἰς τὰ ὁποῖα ἐκαλλιεργεῖτο καρποφόρως ἡ τέχνη τοῦ χρωστῆρος. Παρουσίαζον ἔντονον καλλιτεχνικὴν δραστηριότητα, ἡ ὁποία διετήρει τὰς ρίζας τῆς παραδόσεως καὶ ἐξέφραζε τὰ νέα πνευματικὰ ρεύματα τοῦ καιροῦ.

Ἐκ πάντων τῶν ἀνωτέρω ἓν νέον ἐρώτημα ἀνακύπτει. Διατί οἱ περισσότεροι ζωγράφοι εἶναι λαϊκοὶ καὶ ὄχι κληρικοί; Ἐξέλιπεν ἐκείνη ἡ στρατιὰ τῶν παλαιοτέρων μοναχῶν ἁγιογράφων, οἱ ὁποῖοι ἐταύτιζον τὴν τέχνην τῆς εἰκονογραφίας μὲ τὴν ἄσκησιν καὶ τὴν προσευχήν; Βιοποριστικαὶ μόνον ἀνάγκαι ὤθουν τοὺς ἁγιογράφους τοῦ 16ου αἰῶνος; Καὶ ἡ παράδοσις; Περιωρίσθη εἰς τὴν ξηρὰν τεχνοτροπικὴν ἐπανάληψιν τῶν εἰκονογραφικῶν τύπων καὶ ἐγκατελείφθησαν αἱ προϋποθέσεις τῆς ψυχικῆς προετοιμασίας καὶ τῶν βιωμάτων τοῦ φορέως αὐτῆς ἁγιογράφου;

Ἀναντιρρήτως ἡ ἁγιογραφία ἐξῆλθε τῶν μονῶν καὶ εἰσώρμησεν εἰς τὴν κοινωνίαν. Ὁ ἁγιογράφος δυνατὸν νὰ μὴ εἶναι ἱερεὺς ἢ μοναχός. Δὲν παύει ὅμως νὰ ὑπηρετῇ διὰ τῶν εἰκόνων τὴν λατρείαν. Τώρα δὲν ζῇ εἰς τὰς μονάς. Ἔχει οἰκογένειαν καὶ κινεῖται ἐν μέσῳ τῆς κοινωνίας. Τὰ ἐργαστήρια ὅμως μεταβάλλονται εἰς πνευματικὰς ὀάσεις καὶ κέντρα καλλιτεχνικῆς μορφώσεως. Τὸ ἅγιον ὡς ἐκ τούτου δὲν ἐδραπέτευσεν ἀπὸ τὰς μονάς, ὅπου ἄλλωστε ἐξηκολούθει θεραπευομένη ἡ ἁγιογραφία. Ἁπλῶς ἡπλώθη καὶ ἐν μέσῳ τῆς κοινωνίας. Διὰ τῆς ἐξαπλώσεως τῶν φορητῶν εἰκόνων ἐπλουτίσθησαν αἱ συλλογαὶ τῶν εἰκονοστασίων τῶν οἰκιῶν. Ἡ εἰκὼν οὕτως ἐβοήθησεν εἰς τὸν ἐξαγιασμὸν τῆς κοινωνίας, προσέφερε δηλ. ἔργον λατρευτικὸν καὶ οὐδέποτε ἐκινδύνευσεν ἀπὸ τὴν ἐκκοσμίκευσιν. Δὲν εἶναι τυχαῖον τὸ γεγονὸς ὅτι πολλοὶ ζωγράφοι εἶναι τέκνα κληρικῶν ἢ οἱ ἴδιοι ἱερεῖς ἢ μοναχοί [44].

Ὅτι δὲ οἱ ἁγιογράφοι εἶχον τὴν τέχνην των καὶ διὰ βιοπορισμὸν οὐδεμία ἀμφιβολία ὑπάρχει. Συναντῶμεν ζωγράφους πτωχοὺς καὶ ζωγράφους πλουσίους. Ὁπωσδήποτε ἡ προτίμησις τῶν ἄλλων πρὸς τὰ ἔργα τῆς τέχνης των θὰ τοὺς προσεπόριζε τὰ πρὸς τὸ ζῆν — κάποτε καὶ κέρδη — καὶ ἀντιθέτως ἡ ἀπαρέσκεια πρὸς αὐτὰ θὰ τοὺς ἐβύθιζεν εἰς τὴν πτωχείαν. Ὡρισμένα παραδείγματα ἐκ τῆς καθημερινῆς ζωῆς μᾶς δίδουν ἐκφραστικὴν εἰκόνα τῆς ἐπικρατούσης οἰκονομικῆς καταστάσεως αὐτῶν. Ὁ ζωγράφος Γεώργιος Βιστιαρίτης, εὑρισκόμενος εἰς δεινὴν οἰκονομικὴν θέσιν, βάζει ἐνέχυρον εἴς τινα Ἑβραῖον ἰατρὸν τὸ προσωπικόν του κύπελλον [45] ἀντὶ 25 ὑπερπύρων καὶ κατόπιν προσπαθεῖ δι' ἀντιπροσώπου νὰ ἐπιστρέψῃ τὰ χρήματα, διὰ ν' ἀνακτήσῃ τὸ σκεῦος [46].

---

44. Ὁ Εὐφρόσυνος, ὁ Θεοφάνης μετὰ τῶν υἱῶν του Συμεὼν καὶ Νεοφύτου, ὁ Ἰωάννης Ἀπακᾶς, Βίκτωρ ὁ ἱερεύς, ὁ Ἐμμανουὴλ Τζάνε - Μπουνιαλῆς ἀργότερον κ. ἄ.

45. Τὴν «κοῦπα», κατὰ Μαρᾶν, ἡ ὁποία, ὅπως καὶ πολλῶν ἄλλων, πρέπει νὰ ἦτο ἐπηργυρωμένη.

46. A.S.V. — *Notai di Candia*, Michele Mara, b. 155 (1560) φ. 311ᵛ.

Μετὰ τὸν θάνατόν του ἡ σύζυγός του, διὰ νὰ ἀντιμετωπίσῃ οἰκονομικὸν ἀδιέξοδον, πωλεῖ εἰς χαμηλὴν τιμὴν τὸν ἀμπελῶνα τοῦ ἀνδρός της [47].

Τὸ πλῆθος τῶν ζωγράφων ἐμείωσε, φαίνεται, τὴν ἀγοραστικὴν ἀξίαν τῶν εἰκόνων καὶ διὰ τοῦτο μόνον οἱ φημισμένοι ἐξ αὐτῶν ἐκινοῦντο ἀνέτως λόγῳ τῆς ζητήσεως τῶν ἔργων των. Οἱ περισσότεροι βεβαίως δὲν ἐστήριζον τὴν οἰκονομικήν των κατάστασιν μὲ τὴν τέχνην τῆς ἁγιογραφίας, ἀλλὰ εὑρίσκοντο καὶ μὲ περιουσίας αἱ ὁποῖαι τοὺς ἐξησφάλιζον τὰ πρὸς τὸ ζῆν. Ἐπὶ παραδείγματι ὁ Γεώργιος Κλόντζας, ὁ Ἀνδρέας Κασομάτης, ὁ ψάλτης καὶ ζωγράφος Γεώργιος Φουκᾶς [48] καὶ ὁ Θεοφάνης μετὰ τῶν υἱῶν του διαθέτουν ἀκίνητον καὶ κινητὴν περιουσίαν οὐχὶ εὐκαταφρόνητον. Μερικοί δέ, παραλλήλως πρὸς τὴν ἱστόρησιν τῆς οὐρανίου πολιτείας, ἀσχολοῦνται καὶ μὲ κατ' ἐξοχὴν ἐπίγεια πράγματα, ὅπως εἶναι, φέρ' εἰπεῖν, τὸ ἐμπόριον. Συναντῶμεν τὸν γνωστὸν μοναχὸν καὶ ζωγράφον «Συμεὼν Στριλίτζαν λεγόμενον Μπαθᾶν», υἱὸν τοῦ Θεοφάνους, ἀμέσως μετὰ τὸν θάνατον τοῦ πατρός του, νὰ ἀγοράζῃ 30 «βουτσὰ» [49] οἴνου μοσχάτου πρὸς 14 καὶ ἥμισυ δουκᾶτα ἕκαστον, διὰ νὰ τὰ ἐμπορευθῇ [50]. Ἀντιθέτως ἄλλοι ζωγράφοι ζοῦν ἐκ τῆς τέχνης των, μὴ ἔχοντες ἄλλον πόρον ζωῆς. Αὐτὸς ὁ Μιχαὴλ Δαμασκηνός, ἐλθὼν εἰς διαπραγματεύσεις μετὰ τῆς Ἑλληνικῆς Ἀδελφότητος τῆς Βενετίας ἐν ἔτει 1587, διὰ νὰ μεταβῇ ἐκ Χάνδακος εἰς Βενετίαν καὶ νὰ συνεχίσῃ τὸ ἔργον τῆς τοιχογραφήσεως τοῦ Ἁγίου Γεωργίου, ζητεῖ ὡς προκαταβολὴν 60 δουκᾶτα, διὰ νὰ τὰ ἀφήσῃ εἰς τὴν οἰκογένειάν του καὶ ὁ ἴδιος νὰ δυνηθῇ νὰ ταξιδεύσῃ μέχρι Βενετίας [51].

Παραμένει ἀνερεύνητον ἀκόμη τὸ θέμα τῆς τιμῆς πωλήσεως τῶν εἰκόνων. Καὶ ἐνῷ διὰ τὰς τοιχογραφίας τῆς ἐποχῆς πολύτιμον δείκτην ἔχομεν τοὺς σωζομένους ἀναλυτικοὺς οἰκονομικοὺς πίνακας τῶν ἐξόδων κατὰ τὴν τοιχογράφησιν τοῦ τρούλλου τοῦ Ἁγίου Γεωργίου Βενετίας ὑπὸ τοῦ Ἰωάν-

---

47. Κ. ΜΕΡΤΖΙΟΥ, Σταχυολογήματα, σ. 282.

48. A.S.V. — *Notai di Candia*, Tomaso Sachiellari, b. 252 (filza 1, 16 Μαΐου 1572), φ. 29ᵛ, ὑπογράφει ὡς «cantor et dipintor». Καὶ Mich. Mara, b. 150 (1551), φ. 27ᵛ ὅπου ὁ πενθερὸς τοῦ «Γεωργίου Φουκᾶ σγουράφου τὴν τέχνην τοῦ ποτὲ κὺρ Νικολάου» καταμετρεῖ εἰς τὸν γαμβρόν του ὅλα τὰ περιουσιακὰ στοιχεῖα. Ἐξ αὐτοῦ καταφαίνεται ὅτι ὁ ζωγράφος εὑρίσκετο εἰς ἀκμαίαν οἰκονομικὴν κατάστασιν.

49. Βουτσὶ = βαρέλιον.

50. Τὴν πρᾶξιν τῆς ἀγοραπωλησίας κατεχώρισεν εἰς τὰ κατάστιχά του ὁ νοτάριος Μιχαὴλ Μαρᾶς. A.S.V. — *Notai di Candia*, Michele Mara, b. 155 (1560), φ. 333ᵛ.

51. Βλ. τὰ ἔγγραφα τὰ δημοσιευμένα ἐκ τοῦ Παλαιοῦ Ἀρχείου τοῦ Ἑλλ. Ἵνστ. ὑπὸ Μ. Ι. ΜΑΝΟΥΣΑΚΑ, Τὰ κυριώτερα ἔγγραφα γιὰ τὴν οἰκοδομὴ καὶ τὴ διακόσμηση τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τῶν Ἑλλήνων τῆς Βενετίας (1536 - 1599), «Εἰς μνήμην Παναγιώτου Λ. Μιχελῆ», Ἀθῆναι 1972, σ. 334 - 335. Δεῖγμα τῆς οἰκονομικῆς καταστάσεως αὐτοῦ ἐδημοσίευσε καὶ ὁ Κ. ΜΕΡΤΖΙΟΣ, Νέαι εἰδήσεις περὶ Κρητῶν ἐκ τῶν Ἀρχείων τῆς Βενετίας. (Α'. Μιχαὴλ Δαμασκηνός), «Κρητικὰ Χρονικά», τόμ. 1 (1947), σ. 616 - 618.

νου Κυπρίου, ὡς καὶ τῶν χρημάτων τὰ ὁποῖα ἔλαβεν ὁ ἴδιος ὁ ζωγράφος [52], διὰ τὰς φορητὰς εἰκόνας αἱ ὑπάρχουσαι πληροφορίαι δὲν διαφωτίζουν ἀρκούντως τὸ πρόβλημα. Διότι δὲν ἔχουν διασωθῆ — συμπτωματικῶς ἢ διότι δὲν ἐγίνοντο — πράξεις παραγγελίας ἢ ἀγοραπωλησίας φορητῶν εἰκόνων. Ὅταν δὲ ἐγίνοντο καταγραφαὶ τῶν σκευῶν μοναστηρίων, ναῶν, οἰκιῶν, ἁπλῶς κατεγράφοντο καὶ αἱ εἰκόνες ἄνευ ἄλλης ἐνδείξεως ἢ λεπτομεροῦς περιγραφῆς τοῦ θέματος. Μικρὰς ἐξαιρέσεις συναντῶμεν εἰς τὰ προικῷα ἔγγραφα ἢ εἰς δωρεὰς καὶ κληρονομίας, ὅπου οἱ ἐκτιμηταί, οἱ λεγόμενοι «στιμαδόροι», ἀνέγραφον παραπλεύρως τοῦ ἀντικειμένου ἢ τοῦ σκεύους ἢ τῆς εἰκόνος καὶ τὴν τιμήν, κατὰ τὴν ἰδικήν των βεβαίως κρίσιν, ἡ ὁποία δὲν θὰ ἀφίστατο τῆς πραγματικότητος.

Καταχωρίζομεν δείγματά τινα, διὰ νὰ σχηματίσωμεν γενικὴν εἰκόνα τῆς καταστάσεως. Τὴν τιμὴν τῆς εἰκόνος ἀναφέρομεν συγκριτικῶς πρὸς ἄλλα ἀντικείμενα τῆς αὐτῆς χρηματικῆς ἀξίας. Οὕτως, εἰς γενομένην δωρεὰν πρὸς τὴν μονὴν τῆς «Ἁγίας Αἰκατερίνης τῶν καλογέρων τῶν Σιναϊτῶν», μεταξὺ ἄλλων καταγράφεται καὶ *«ἕνα κάδρο ὁ Εὐαγγελισμὸς τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου διὰ δουκᾶτα ἕνα, ὑπέρπυρα πέντε καὶ σολδία τέσσαρα»*. Εἰς τὴν ἰδίαν δωρεὰν ἐκτιμῶνται ὡς ἔχουσαι τὴν αὐτὴν πρὸς τὴν εἰκόνα τιμὴν *«τρεῖς καρέκλες βενέτικες»*. Ἀλλὰ μεταξὺ τῶν καταγραφομένων *«ἕνα πάπλωμα λινὸ»* κοστίζει δώδεκα δουκᾶτα [53].

Εἰς συμφωνίαν γενομένην μεταξὺ τοῦ *«μικροσχήμου καλογέρου Ἰωανικίου τοὐπίκλιον Ἀμαργιανίτη»* τοῦ μοναστηρίου τοῦ Ἁγίου Ἀντωνίου (ἢ τῆς Φανερωμένης) τοῦ χωρίου Φουρνὴ Μεραμπέλλου καὶ τοῦ ζωγράφου καὶ διδασκάλου Πέτρου Πολίτη, ὁ πρῶτος πληρώνει εἰς τὸν ζωγράφον ἑπτὰ δουκᾶτα τρεχούσης ἀξίας διὰ δύο εἰκονίσματα τὰ ὁποῖα παρέλαβε. Τὸ *«ἕνα ὁ Δεσπότης Χριστὸς καὶ τὸ ἄλλο ἡ Παναγία Θεοτόκος μὲ τὸν Μονογενῆ της»* [54]. Τὴν αὐτὴν περίπου ἐποχὴν ἓν ζεῦγος καλῶν βοῶν ἀξίζει εἴκοσι πέντε δουκᾶτα [55].

Ἐν ἔτει 1611 ὁ Ἀνδρέας Κορνάρος ἀφήνει διὰ τῆς διαθήκης του 100 ὑπέρπυρα διὰ τὴν ζωγράφησιν εἰκόνος τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου, ἥτις θὰ δωρηθῆ εἰς τὴν ἐκκλησίαν τῆς Παναγίας τῆς Πηγαδιωτίσσης τοῦ χωρίου Θραψανοῦ. Τὰ χρήματα διὰ τὴν εἰκόνα προέρχονται ἀπὸ τὴν πώλησιν ἑνὸς φορέματος «ἐρμελίνας» [56].

Τὸ θέμα τῆς οἰκονομικῆς ἐκτιμήσεως [57] μιᾶς εἰκόνος σχετίζεται πάντοτε

---

52. Α. Δ. Παλιουρα, Ἡ εἰκονογράφησις τοῦ τρούλλου, σ. 65 σημ. 10.

53. A.S.V. — *Notai di Candia*, Michele Mara, b. 155 (1560), φ. 245r.

54. A.S.V. — *Notai di Candia*, Michele Mara, b. 152 (1554), φ. 263r.

55. Αὐτόθι, b. 161 (1569), φ. 208v: *«...νὰ σοῦ δώσω καὶ ἐγὼ σοῦ τοῦ ρηθέντος γαμβροῦ ἐδῶ ἕνα ζευγάρι βόδια καλλὰ ὅτι νὰ ξύζουν δουκάτα κορίντι εἴκοσι πέντε»*.

56. Σ. Γ. Σπανακη, Ἡ διαθήκη τοῦ Ἀντρέα Κορνάρου, σ. 394.

57. Εἰς σπανίας περιπτώσεις γίνεται σύντομος περιγραφὴ τῆς εἰκόνος χωρὶς νὰ ἐκτι-

πρὸς τὴν φήμην τοῦ ζωγράφου καὶ τὴν ποιότητα τῶν ἔργων του. Πολλάκις δὲ καὶ πρὸς τὴν ἀργυρᾶν ἢ χρυσῆν ἐπένδυσιν τῆς εἰκόνος ἢ τὴν ἀξίαν τῶν πολυτίμων λίθων διὰ τῶν ὁποίων ἦτο διακοσμημένη. Ἡ σπουδαιότης τοῦ πλαισίου ἐπηρέαζεν αἰσθητῶς τὴν τιμήν.

Ἐντὸς τῆς τοιαύτης ἀτμοσφαίρας εἴμεθα βέβαιοι ὅτι πάντες οἱ ζωγράφοι ἠκολούθουν τὴν βυζαντινὴν παράδοσιν. Τὰ ἐκ τῆς Ἰταλίας καὶ κυρίως τῆς Βενετίας πνέοντα καλλιτεχνικὰ ρεύματα δὲν τοὺς ἄφηναν βεβαίως ἀσυγκινήτους [58]. Ὁ ἀναγεννησιακὸς ἄνεμος ἔφθανε καὶ μέχρι τῆς Κρήτης. Οἱ Βενετοὶ εὐγενεῖς εἶχον εἰς τὰς οἰκίας των πίνακας τῶν μεγάλων ζωγράφων, αἱ δὲ χαλκογραφίαι, ἀνεξάρτητοι ἢ τυπωμέναι εἰς βιβλία, ἦσαν εὔκολον ἀπόκτημα τῶν περὶ τὰς τέχνας καὶ τὰ γράμματα ἀσχολουμένων [59]. Ὅσοι ἐκ τῶν ζωγράφων ἐταξίδευσαν εἰς τὴν Βενετίαν καὶ τὴν ὑπόλοιπον Ἰταλίαν, ἐδέχθησαν ἢ ἀπέρριψαν τὰς ἐπιδράσεις τοῦ μανιερισμοῦ ἀναλόγως τῆς ψυχοσυνθέσεως, τῆς μορφώσεως καὶ τῶν καλλιτεχνικῶν των δυνατοτήτων. Ὁ ἴδιος ὁ Μιχαὴλ Δαμασκηνὸς παλαίει συνεχῶς μεταξὺ βυζαντινῆς ἐκφράσεως καὶ μανιερισμοῦ, ἐνῷ διὰ τὸν Θεοφάνην τὸ πρόβλημα τῶν ἐπιρροῶν του ἐκ τῶν χαλκογραφιῶν τῆς Δύσεως ἀπησχόλησεν ἤδη τοὺς εἰδικούς [60]. Ἄλλοι, ἐγκατασταθέντες μονίμως εἰς Βενετίαν, ἠγωνίζοντο νὰ ἐκφρασθοῦν κατὰ τὰς νέας ἀπαιτήσεις τῶν καιρῶν, χωρὶς καὶ νὰ δύνανται ν' ἀπαρνηθοῦν ἐντελῶς τὸν παραδοσιακὸν τύπον τῆς Ὀρθοδόξου Ἐκκλησίας, τέλος δὲ ὁ Δομήνικος Θεοτοκόπουλος ἐχάραξε νέον, ἐντελῶς πρωτοπορειακόν, δρόμον.

Εἰς τὴν τεχνοτροπίαν τῆς Κρητικῆς Σχολῆς συναντῶμεν πολλὰς τάσεις ἐλευθεριωτέρας ἢ πλέον συντηρητικάς, ἀναλόγως τῶν ἀναζητήσεων ἑκάστου ζωγράφου. Ἡ σχεδιακὴ ἁπλότης, ἡ κίνησις καὶ τὸ χρῶμα ἐτέθησαν ὡς βάσις ὡς καὶ εἰς τὴν παλαιολόγειον τέχνην [61]. Ἐξευρίσκονται πολλάκις νέα εἰκο-

---

μᾶται ἡ χρηματική της ἀξία. Εἰς τὸν νοτάριον Μιχαὴλ Μαρᾶν [b. 152 (1554) φ. 63ʳ] ἀναγινώσκομεν ἐκ καταγραφῆς κληρονομίας: «*Ἀκόμη δύο ἰκονίσματα εἰς τὸ πανὴ κάδρα παλαιὰ τὸ ἕνα Πιετὰ καὶ τὸ ἄλλο Θεοτοκίον*». Καὶ εἰς ἄλλην κληρονομίαν εἰς τὸν αὐτὸν νοτάριον [b. 156 (1561) φ. 165ʳ]: «*Ἕνα ἰκόνισμα μὲ τὸ κάδρο λαβοράδο μὲ χρυσάφι ἡ ὑπεραγία Θεοτόκος μὲ τὸν μονογενῆ της καὶ μὲ τὸν μέγα Ἰωάννην τὸν Πρόδρομον καὶ μὲ τὴν ἁγίαν Παρασκευήν*». Καὶ ἀλλαχοῦ (Μ. Μαρᾶς, b. 149 ὅπου ὑπάρχει μικρὰ δέσμη ὀκτὼ φύλλων ἀναριθμήτων εἰς ἣν κατεγράφη ἡ κινητὴ περιουσία πλουσίου ὁ ὁποῖος μόλις ἀπέθανεν· ἡ δέσμη φέρει ἡμερομηνίαν 3 Ἰουλίου 1569): «*Ἕνα ἰκόνισμα μεγάλο ἡ ὑπεραγία Θεοτόκος μὲ τὸν μονογενήν της καὶ ὁ ἅγιος Στέφανος καὶ ὁ Μέγας Γεώργιος μὲ τὴν κνιζόλλα ἰνταγιασμένην καὶ χρυσομένην*».

58. Βλ. καὶ Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Τὰ νεανικὰ τοῦ Θεοτοκόπουλου, «Ἐποχές», τεῦχ. 4 (1963), σ. 35 - 36, ὅπου γίνεται λόγος διὰ ζωγράφους οἱ ὁποῖοι ἐγνώριζον νὰ ζωγραφίζουν καὶ μὲ τοὺς δύο τρόπους, a la greca καὶ all'italiana.

59. Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Ἡ κρητικὴ ζωγραφικὴ καὶ ἡ ἰταλικὴ χαλκογραφία, «Κρητικὰ Χρονικά», τόμ. 1 (1947), σ. 29 κ.ἑξ.

60. Αὐτόθι, σ. 31 κ.ἑξ.

61. Βλ. Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Σχεδίασμα, σ. 176, ὅπου τονίζεται: «Χαρακτηριστικὸν

νογραφικὰ μοτίβα, τὰ ὁποῖα οὐδὲν ἄλλο εἶναι, εἰ μὴ ἔντεχνος συνένωσις δύο ἢ τριῶν παλαιοτέρων γνωστῶν τύπων. Ἐπικρατοῦν πάντοτε ὁ ὑψηλὸς ἰδεαλισμὸς καὶ αἱ ἐξιδανικευμέναι μορφαί [62].

Οὕτως ὁ Χάνδαξ, ἀπὸ 1550 - 1600, παρουσιάζει καλλιτεχνικὴν κίνησιν ὄχι τυχαίαν. Τὸ πλῆθος τῶν ζωγράφων, ἡ φήμη τῶν σπουδαιοτέρων καὶ τὸ σωζόμενον μέχρι σήμερον ἔργον των μᾶς ἀποκαλύπτουν ἐποχὴν ἀκμῆς [63]. Ἡ πόλις γίνεται κέντρον καλλιτεχνικῶν ζυμώσεων, ἀλλὰ συγχρόνως καὶ ὁρμητήριον δι' ὅσους ἀποβλέπουν εἰς εὐρυτέρους ὁρίζοντας. Ἡ πεντηκονταετία, εἰς τὴν ὁποίαν ὁ Θεοφάνης ἀφῆκε τὴν τελευταίαν του πνοήν, ἐγέννησε μεγάλους μαέστρους τοῦ χρωστῆρος. Κοντὰ εἰς τὸν Θεοτοκόπουλον ὁ Δαμασκηνὸς καὶ ὁ Κλόντζας δὲν εἶναι πολὺ μικροτέρας ἀξίας. Ἂν δὲ συγκαταριθμήσωμεν καὶ τὰ μεγάλα ἀναστήματα τῶν ποιητῶν καὶ τῶν ἐκκλησιαστικῶν προσωπικοτήτων, ὡς εἶναι ὁ Γεώργιος Χορτάτσης (ci. 1545 - 1610), ὁ πατριάρχης Ἀλεξανδρείας Μελέτιος Πηγᾶς (1549 - 1601), ὁ ἐπίσκοπος Κυθήρων Μάξιμος Μαργούνιος (1549 - 1602), ὁ οἰκουμενικὸς πατριάρχης Κύριλλος Λούκαρης (1572 - 1638) καὶ ἂν ὑπολογίσωμεν ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 16ου αἰῶνος τὴν ἔναρξιν τῆς παιδευτικῆς δράσεως τοῦ Σιναϊτικοῦ Μετοχίου τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης, τότε προβάλλει ἀνάγλυφος ὁ πνευματικὸς χάρτης τοῦ ἀνθοῦντος Χάνδακος.

---

τῶν περισσοτέρων ἐκ τῶν ζωγράφων φορητῶν εἰκόνων κατὰ τὸ δεύτερον ἥμισυ τοῦ 16ου αἰῶνος εἶναι ἡ στενή των τεχνικὴ ἐξάρτησις ἀπὸ τὰ ἔργα τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων». Ἀνερεύνητον ἀκόμη παραμένει τὸ μέγα θέμα τῶν σχέσεων Κρήτης καὶ Κωνσταντινουπόλεως εἰς τὸν τομέα τῆς τέχνης. Ἐκ τῶν νοταριακῶν ἐγγράφων διαπιστοῦται συνεχὴς ἐμπορικὴ ἐπικοινωνία μεταξὺ Κωνσταντινουπόλεως καὶ Χάνδακος καὶ Κωνσταντινουπόλεως καὶ Ρεθύμνου. Μελλοντικαὶ ἔρευναι, πιστεύομεν, ὅτι ὁπωσδήποτε θὰ δείξουν τὸν βαθμὸν τῶν καλλιτεχνικῶν σχέσεων. Ὁ Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Ἡ ζωγραφικὴ στὴν Πόλη μετὰ τὴν Ἅλωση, «Δελτίον Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας», περ. Δ', τόμ. 5 (1966 - 1969), σ. 186 καὶ ἐξ ἀφορμῆς ὡρισμένων νύξεων τοῦ καθηγ. Δ. Ι. ΠΑΛΛΑ («Χαριστήριον εἰς Α. Ὀρλάνδον», τ. Γ', Ἀθῆναι 1966, σ. 328 - 369) περὶ πιθανότητος ὑπάρξεως ἐργαστηρίου ζωγραφικῆς κατὰ τοὺς χρόνους τῆς Τουρκοκρατίας ἐν Κωνσταντινουπόλει, ἀποκλείει παντελῶς τὴν ὕπαρξιν ἐργαστηρίου. Σημειώνει δὲ ἐνδεικτικῶς ὅτι ἐκ τῶν ἐννέα ἑκατοντάδων ὀνομάτων ζωγράφων τῆς ὑπ' ὄψιν περιόδου οὐδὲν προέρχεται ἐκ Κωνσταντινουπόλεως.

62. Βλ. καὶ Κ. Ε. ΛΑΣΣΙΘΙΩΤΑΚΗ, Θέματα καὶ ἀπόψεις γύρω ἀπὸ τὴ χριστιανικὴ τέχνη τῆς Κρήτης, «Κρητικὰ Χρονικά», τόμ. 19 (1965), σ. 267 ὅπου συνοψίζεται ἡ γνώμη τοῦ Millet, ὁ ὁποῖος εἶχε ὑπ' ὄψιν του τοὺς Κρῆτας τοῦ 16ου αἰῶνος τοὺς ἐργασθέντας ἐκτὸς Κρήτης: «Ἁπλῆ σύνθεση σχεδίου, σκοῦρα πηχτὰ χρώματα, ἰδεαλιστικὴ τάση — ἤρεμη ἰσορροπημένη κίνηση — εὐγένεια καὶ ἰδανικότητα μορφῶν, χαρακτηρίζει τὴν κρητικὴ» τέχνη.

63. Τὰ γενικώτερα συμπεράσματα τοῦ VIKTOR LAZAREV, Storia della pittura bizantina, Torino 1967, σ. 409 - 410 περὶ Ἰταλοκρητικῆς Σχολῆς καὶ παρακμῆς τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς εὑρίσκονται ἐκτὸς πραγματικότητος. Βλ. τὰ ἀντίθετα συμπεράσματα εἰς ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΝ, Σχεδίασμα, σ. 91, 93, 94 κ.ἑξ.

Ὁ κατωτέρω δημοσιευόμενος κατάλογος ζωγράφων τῆς πεντηκονταετίας ταύτης μᾶς δίδει τὸ μέτρον τῆς πνευματικῆς καὶ καλλιτεχνικῆς κινήσεως εἰς τὴν πόλιν, τὴν Κρήτην καὶ γενικώτερον εἰς τὸν μεσογειακὸν χῶρον. Ἔχει ὡς κυρίαν πηγὴν τὰ νοταριακὰ ἔγγραφα τῶν Ἀρχείων τῆς Βενετίας (σειρὰ *Notai di Candia*). Αἱ παραπομπαὶ εἰς τὰ φύλλα τῶν καταστίχων γίνονται, διὰ νὰ διευκολύνουν τοὺς μελλοντικοὺς ἐρευνητὰς αὐτοῦ τοῦ μεγάλου θέματος. Καταλογραφοῦνται πάντες οἱ ζωγράφοι οἱ ἐμφανιζόμενοι ἐν Χάνδακι κατὰ τὴν δευτέραν πεντηκονταετίαν τοῦ 16ου αἰῶνος, μὴ ἐξαιρουμένου οὐδὲ τοῦ «μαΐστρου» Δομηνίκου Θεοτοκοπούλου. Ἐπίμονος, πολυετὴς καὶ πλέον συστηματικὴ ἔρευνα εἰς τὸ μέλλον ἀσφαλῶς θὰ ἀποκαλύψῃ καὶ ἄλλα ὀνόματα ζωγράφων κατὰ τὴν ὑπ' ὄψιν ἐποχήν. Οἱ ζωγράφοι συμβάλλονται ἢ τὸ συνηθέστερον ὑπογράφουν συμφωνητικὰ ἄλλων. Ἡ παρουσία των εἰς τὸν κοινωνικὸν στίβον εἶναι ἔντονος. Καὶ μόνον, τέλος, ἡ ἁπλῆ παράθεσις τῶν ὑπερεξήκοντα ὀνομάτων τούτων ἐντὸς τῆς ἰδίας ἐποχῆς καταξιώνει ταύτην [64].

64. Πρῶτον πίνακα ζωγράφων τοῦ Χάνδακος (41 τὸν ἀριθμόν), ἐκ τῶν καταστίχων τοῦ νοταρίου Μιχαὴλ Μαρᾶ, παρουσίασεν (ἄνευ παραπομπῶν) ὁ Κ. Δ. ΜΕΡΤΖΙΟΣ, Σταχυολογήματα, σ. 256 - 257. Εἰς τὸν ἡμέτερον κατάλογον προσετέθησαν, ἀφοῦ ἀνευρέθησαν δι' ἐρεύνης, αἱ παραπομπαί. Ὁ ἀστερίσκος εἰς τὰ ὀνόματα μερικῶν ζωγράφων δεικνύει ὅτι οὗτοι δὲν ὑπάρχουν εἰς τὸν πίνακα Μέρτζιου καὶ ἀναφέρονται ἐνταῦθα διὰ πρώτην φοράν.

ΑΘΑΝ. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ

# ΠΑΡΑΓΩΓΗ, ΧΡΗΣΗ ΚΑΙ ΔΙΑΚΙΝΗΣΗ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ ΣΤΗΝ ΚΡΗΤΗ ΤΟΝ 16ο και 17ο ΑΙΩΝΑ

Στο χρονικό διάστημα της τελευταίας 20ετίας η συστηματική έρευνα στα αρχεία της Βενετίας (του Βενετσιάνικου κράτους και του Ελληνικού Ινστιτούτου), αλλά και σε τοπικά αρχεία και συλλογές εικόνων (Κέρκυρα, Ζάκυνθος, Κεφαλλονιά, Κύθηρα, Πάτμος, Σινά κλπ.) έφερε στη δημοσιότητα ικανό αριθμό μελετών, οι οποίες επισημαίνουν καλλιτεχνικά εργαστήρια, ονόματα και έργα ζωγράφων, συμφωνίες ανάθεσης και εκτέλεσης ζωγραφικών έργων, συμφωνίες διδασκαλίας και μαθητείας αντίστοιχα μεταξύ διδασκάλων και μαθητών της ζωγραφικής τέχνης, μαζικές παραγγελίες εικόνων και οικονομικούς διακανονισμούς, ιδιαίτερες προτιμήσεις πελατών, δωρητών ή αφιερωτών, ταυτίσεις εικόνων γνωστών από την αρχειακή έρευνα και εικόνων που υπάρχουν σήμερα σε Μουσεία και Συλλογές, επίσημες συντεχνίες ζωγράφων και καλλιτεχνικές ομάδες με ιδιαίτερο κύκλο αγοραστών, εμπορία και διακίνηση των εικόνων σ' Ανατολή και Δύση με κέντρο πάντα την Κρήτη και ιδιαίτερα τον Χάνδακα[1].

Από την εποχή του Ξανθουδίδη ως σήμερα ευάριθμοι ερευνητές έφεραν στο φως το σπουδαίο αρχειακό υλικό και προχώρησαν στη σύνθεση του υλικού με σκοπό να αναπλάσουν την εποχή της καλλιτεχνικής ακμής, προπαντός από το 1500-1669 και να ανασυνθέσουν το καλλιτεχνικό κλίμα, να καταγράψουν και να αξιολογήσουν το έργο των ζωγράφων, να δείξουν τα διάφορα προβλήματα, να τοποθετήσουν την τέχνη στο εκκλησιαστικό, οικονομικό και κοινωνικό της υπόβαθρο και να δώσουν στην επιστημονική έρευνα τα στοιχεία εκείνα που απομακρύνουν το σκοτάδι της άγνοιας και φωτίζουν ολόπλευρα μια ολόκληρη εποχή. Και μάλιστα όχι οποιαδήποτε εποχή, αλλά αυτή που έχει ονομαστεί απο βαθυστόχαστους μελετητές «*περίοδος Κρητικής ακμής και αναγέννησης των γραμμάτων και των τεχνών*». Ο Ξανθουδίδης, ο Ξηρουχάκης, ο Gerola, η Αντωνιάδη, ο Μέρτζιος, οι καθηγητές Bettini, Τωμαδάκης, Πάλλας, Κολοχύρης, Δρανδάκης, Αλεξίου, οι ακαδημαϊκοί Μανούσακας και Χατζηδάκης, ο Σπανάκης, ο Gattapan, ο Παλιούρας, η Κωνσταντουδάκη, η Καζα-

1. Η ανακοίνωση αυτή αποτελεί την περίληψη εκτεταμένης ερευνητικής εργασίας, την οποία από χρόνια προετοιμάζω. Εδώ οι παραπομπές είναι δειγματοληπτικές.

νάκη, η Μαλτέζου, ο Πλουμίδης, ο Μπορμπουδάκης, η Χαιρέτη, ο Μοσχόπουλος, η Βλαχάκη, μόλις χθες ο Ν. Παναγιωτάκης με την *«Κρητική περίοδο του Θεοτοκόπουλου»* και μερικοί ακόμη Έλληνες και ξένοι έσκυψαν και μελέτησαν την τελευταία και πιο σπουδαία φάση της κρητικής καλλιτεχνικής ιστορίας στην βενετοκρατούμενη περίοδο και μπόρεσαν να ξαναζωντανέψουν την εποχή με τα οράματά της και τους στόχους της, τις ιδεολογικές της αναζητήσεις και τις καλλιτεχνικές επιλογές και ζυμώσεις, τα μεγαλεία της και τις σκοτεινές της πλευρές[2].

Το δημοσιευμένο μέχρι σήμερα υλικό των εικόνων και οι παρατηρήσεις, σχολιασμοί, υποθέσεις, προβληματισμοί, θεωρήσεις και αναθεωρήσεις, τοποθετήσεις, επί μέρους και γενικά συμπεράσματα δημιουργούν τις προϋποθέσεις και τις αναλογίες για να αποδοθεί η τέχνη της εποχής με το παρακάτω σχήμα:

Α. Παραγωγή

Β. Πελατεία

Γ. Αγορά

Μπαίνοντας στην ουσία του θέματος θα φωτίσουμε τις μεγάλες πλευρές του στηρίζοντας τις απόψεις μας (που κάποτε συμπίπτουν και κάποτε αποκλίνουν, αλλά και κάποτε διαφοροποιούνται από τις απόψεις άλλων ερευνητών) σε όσα ενδεικτικά και αντιπροσωπευτικά στοιχεία αποκάλυψε η έρευνα, ιδιαίτερα των αρχείων.

## Α.ΠΑΡΑΓΩΓΗ

Η έρευνα έχει προχωρήσει, σε θαυμαστό μάλιστα σημείο, στην εξέταση της παραγωγής των εικόνων στην Κρήτη. Στο πρώτο αυτό μέγα κεφάλαιο της παραγωγής συνεξετάζονται τα εργαστήρια των ζωγράφων, το υλικό που χρησιμοποιούσαν, η συνεργασία και οι αντιθέσεις στη δουλειά τους, η διαδικασία της απόκτησης του τίτλου του ζωγράφου (μαΐστρου), η σχέση της με τη μεγάλη βυζαντινή παράδοση και η αναχώνευση στο έργο της μοτίβων που προέρχονταν από τη δυτική καλλιτεχνική δημιουργία, η ποιότητα και η επιδεξιότητα στα έργα των ονομαστών και η μίμηση ή και αδεξιότητα στη δουλειά άλλων κατώτερων βαθμίδων, η αναζήτηση νέων θεμάτων και η συνειδητή προσπάθεια για ανανέωση της παράδοσης από τους μεγάλους, οι ιδεολογικές αναθεωρήσεις των πρωτοπόρων και η εμμονή στην επανάληψη των ίδιων μορφών τέχνης και τεχνικής των συντηρητικών και, βέβαια, το μέγεθος της καλλιτεχνικής παραγωγής που το καταξιώνουν οι κατάλογοι των ζωγράφων.

Τα παραδείγματα που παραθέτουμε είναι πολλά για την ύπαρξη και το ρόλο

2. Βλ. την ως το 1971 συνοπτική εργασία του Μ.Ι.ΜΑΝΟΥΣΑΚΑ, «Σύντομος επισκόπησις των περί την Βενετοκρατούμενην Κρήτην ερευνών», *Κρητικά Χρονικά* 13 (1971) τευχ. ΙΙ, 245-308.

των εργαστηρίων[3]. Συχνά ήταν ιδιαίτεροι χώροι σε κεντρικούς δρόμους των πόλεων, προπαντός των ονομαστών στην εποχή τους καλλιτεχνών. Αλλά τα περισσότερα βρίσκονται στην κατοικία του ζωγράφου.

Οι μεγάλες καλλιτεχνικές οικογένειες (Κλόντζηδες, Λαμπάρδοι, Σκλάβοι, Νταφώτηδες, Καβερτζάδες, η συντροφιά του Ιερεμία Παλλαδά, οι Ρεθύμνιοι Νταρόνοι), πρέπει να υποθέσουμε ότι θα είχαν μεγάλες αίθουσες ή εργαστήρια πολλών δωματίων για να έχουν άνεση στη δουλειά τους και να είναι άλλωστε τα εργαστήρια αυτά αντάξια της φήμης των καλλιτεχνών.

Από πληθώρα αρχειακών μαρτυριών[4] μαθαίνουμε πως οι ζωγράφοι ζωγραφίζουν και πάνω σε χαλκό ή ασήμι, σε ύφασμα, σε χαρτί ή σε δέρμα, σπάνια σε θαλασσινά όστρακα και κογχύλια, σε μάρμαρο, σε πέτρα, σε γυαλί, ακόμη και σε καθρέπτη, κάποτε και σε σμάλτο. Αλλά κυρίως πάνω σε ξύλο. «*Κονίσματα πολλό λογιό μικρά και μεγάλα ζγουραφημένα στο ξύλο*»[5]. Το ξύλο το προμηθεύονταν οι ίδιοι ή συνήθως επεξεργασμένο και έτοιμο, από απλές επιφάνειες μέχρι ξυλόγλυπτα τρίπτυχα, τους το προμήθευαν, ύστερα από συμφωνία, οι ξυλουργοί και ιδιαίτερα οι ξυλογλύπτες, οι οποίοι αναλάμβαναν και τις κορνίζες, απλές κι αυτές ή περίτεχνες. Είναι συχνές οι διενέξεις ζωγράφων και ξυλογλυπτών για τη συμφωνημένη χρηματική τιμή, την καλλιτεχνία ή την κακοτεχνία του πλαισίου και η προσφυγή σε τρίτα πρόσωπα για την επίλυση των οικονομικών διαφορών τους[6].

Στον τόπο παραγωγής, ανάλογα με τον φόρτο των παραγγελιών και το επείγον της εργασίας, συχνά παρατηρούνται οικογενειακές ομάδες και καλλιτεχνικές συντροφιές που από κοινού αναλαμβάνουν την διεκπεραίωση της παραγγελίας. Θυμίζουμε ενδεικτικά, πέρα από τις γνωστές οικογένειες, τη συνεργασία των Σκλάβων με τον Αντωνίτση, των Θεοχάρηδων, των Καιροφυλάδων, των Κυνηγών, των Φουκάδων, των Χαλκιόπουλων....

---

3. Για τα εργαστήρια στο Χάνδακα βλ. δειγματοληπτικά: ΑΘ. ΠΑΛΙΟΥΡΑ, *Ο ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας* (ci. 1540-1608) *και αι μικρογραφίαι του κώδικος αυτού*, Αθήνα 1977, 42-43, ΙΔΙΟΥ, «Η ζωγραφική εις τον Χάνδακα από 1550-1600», *Θησαυρίσματα* 10 (1973) 105-107, Κ.Δ. ΜΕΡΤΖΙΟΥ, «Σταχυολογήματα από τα κατάστιχα του νοταρίου Κρήτης Μιχαήλ Μαρά (1538-1578)», *Κρητικά Χρονικά*, 15/16 (1961-62) τεύχ. II, 268-69, Μ.Γ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΔΑΚΗ, «Νέα έγγραφα για ζωγράφους του Χάνδακα (16ου αιώνα) από τα αρχεία του Δούκα και των νοταρίων της Κρήτης», *Θησαυρίσματα* 14 (1977), 159, 162, 168, 173, 178. Μ. ΚΑΖΑΝΑΚΗ-ΛΑΠΠΑ, «Οι ζωγράφοι του Χάνδακα κατά τον 17ο αιώνα», *Θησαυρίσματα* 18 (1981) 180, 234.

4. Μ.Γ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΔΑΚΗ, «Μαρτυρίες ζωγραφικών έργων στο Χάνδακα σε έγγραφα του 16ου και 17ου αιώνα», *Θησαυρίσματα* 12 (1975) 86-94.

5. ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΔΑΚΗ, Μαρτυρίες ζωγραφικών έργων, *ό.π.* 86.

6. ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΔΑΚΗ, Μαρτυρίες ζωγραφικών έργων, *ό.π.* 60-69, Μ. ΚΑΖΑΝΑΚΗ, «Εκκλησιαστική ξυλογλυπτική στο Χάνδακα το 17ο αιώνα. Νοταριακά έγγραφα (1606-1642)», *Θησαυρίσματα* 11 (1974) 251-283.

Από το 1500-1669 η σημερινή έρευνα μπορεί να ξεχωρίσει οικογενειακές συντροφιές όπως τους Αμάραντους, τους Θεοχάρηδες, τους Κλόντζηδες, τους Καιροφυλάδες, τους Λαμπάρδους, τους Νταρόδους, τους Νταρόνους, τους Νταφώτηδες, τους Πηγάδες, τους Παπαδόπουλους, τους Παλλαδάδες, τους Γ' τζους, τους Σκλάβους, την οικογένεια του Θεοφάνη, τους Τζαγκαρόπουλους, τους Φουκάδες, τους Χαλκιόπουλους.

Έτσι πέρα από την ύπαρξη ανεγνωρισμένης αδελφότητας των ζωγράφων στον Χάνδακα με την επωνυμία του Αγίου Λουκά[7], που ήταν υπεύθυνη και για την επίσημη αναγνώριση του τίτλου του ζωγράφου, ύστερα από μια περίοδο μαθητείας, σπουδής και οικονομικής διαδικασίας, η τέχνη της ζωγραφικής (την οποία η εποχή θεωρούσε περισσότερο δεξιοτεχνία —άρα υπόθεση διδαχής και τεχνικής και λιγότερο ταλέντου) διδασκόταν από πατέρα σε γιό ή σε γιούς και από κει περνούσε στους εγγονούς, μια και η φήμη του παππού ή του πατέρα εξασφάλιζε συχνά σίγουρη πελατεία.

Δεν θα επιμείνουμε στη βαθειά αίσθηση που είχαν οι καλλιτέχνες ότι συνεχίζουν τη μεγάλη βυζαντινή παράδοση. Απλή αναφορά και μόνο των θεμάτων που μας έχουν παραδοθεί από την αρχειακή έρευνα ή την καταγραφή των εικόνων που έχουν διασωθεί σε Μουσεία και Συλλογές αρκεί να καταδείξει τη μεγάλη συνέχεια. Η σύνταξη εξάλλου ενός ευρετηρίου εικόνων που είναι γνωστές από το δημοσιευμένο ως τώρα αρχειακό υλικό θα απαιτήσει εκατοντάδες σελίδες[8].

---

7. ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΔΑΚΗ, Νέα έγγραφα για ζωγράφους, *ό.π.* 172 σημ. 68, ΚΑΖΑΝΑΚΗ-ΛΑΠΠΑ, Οι ζωγράφοι του Χάνδακα, *ό.π.* 207, 251.

8. Από την έως τώρα έρευνα σημειώνουμε τις κυριότερες δημοσιευμένες εργασίες —εκτός από αυτές που έχουμε ήδη αναφέρει— οι οποίες παρέχουν πλήρη εικόνα της καλλιτεχνικής κίνησης στην Κρήτη κατά τον 16ο και 17ο αιώνα: M. CHATZIDAKIS, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l' Institut Hellénique de Venise*, Venise 1962, Σ.Γ. ΣΠΑΝΑΚΗ, «Η θρησκευτικο-εκκλησιαστική κατάσταση στην Κρήτη τον XVI αιώνα», *Κρητικά Χρονικά* 21 (1969) τευχ. Ι, 134-152, Μ.Σ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ, «Εικών της Δευτέρας Παρουσίας εκ της Σύμης», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ. τόμ. 5 (1969) 207-228, ΑΘ. ΠΑΛΙΟΥΡΑ, «Η εικονογράφησις του τρούλλου του Αγίου Γεωργίου Βενετίας», *Θησαυρίσματα* 8 (1971) 63-86, Μ.Ι. ΜΑΝΟΥΣΑΚΑ, «Ο ζωγράφος, οι αφιερωταί και η χρονολόγησις της «Σταυρώσεως» του Αγίου Γεωργίου Βενετίας (Εμμανουήλ Λαμπάρδος - Μάρκος και Αντώνιος Πάντιμος)», *Θησαυρίσματα* 8 (1971) 7-16, Μ.Γ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΔΑΚΗ, «Στοιχεία από Ιταλικές Χαλκογραφίες σε εικόνα του Κρητικού ζωγράφου Γεωργίου Σωτήρχου», *Θησαυρίσματα* 11 (1974) 240-250, ΙΔΙΑΣ, «Οι ζωγράφοι του Χάνδακος κατά το πρώτον ήμισυ του 16ου αιώνος οι μαρτυρούμενοι εκ των νοταριακών αρχείων», *Θησαυρίσματα* 10 (1973), 291-380, Μ.Ι. ΜΑΝΟΥΣΑΚΑ, «Έλληνες ζωγράφοι εν Βενετία, μέλη της ελληνικής Αδελφότητος κατά τον 16ο αιώνα», *Μνημόσυνον Σοφίας Αντωνιάδη*, Βενετία (1974) 212-216, M. CHATZIDAKIS, «Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italogrecque», *Μνημόσυνον Σοφίας Αντωνιάδη*, Βενετία (1974) 169-211, ΙΔΙΟΥ, La peinture des «madonneri», ou «Veneto-crétoise» et sa destination, *Venezia centro di mediazione tra Oriente e Occidente (secoli XV-XVI). Aspetti e problemi*, τόμ. ΙΙ, Φλωρεντία 1977, 673-690, ΑΘ.Χ. ΤΣΙΤΣΑ, *Δύο εσταυρωμένοι του*

Αλλά και η στενή επαφή τους με τη δυτική παράδοση μέσα από τα έργα δυτικών καλλιτεχνών, που υπήρχαν σε σπίτια πλουσίων και σε λατινικούς ναούς της Κρήτης, αναγεννησιακών ζωγράφων της Ιταλίας ή Φλαμανδών και ιδιαίτερα μέσα από τις χαλκογραφίες, δε φαίνεται να επηρέασε αποφασιστικά την πορεία της βυζαντινής ζωγραφικής στην Κρήτη, παρ' όλες τις αναφορές που έχουμε ότι σε κάθε καταγραφή περιουσιακών στοιχείων των περισσότερων σπιτιών σημειώνονται από δέκα κατά μέσο όρο, μέχρι και τετρακόσιες χαλκογραφίες, σε ακραίες βέβαια περιπτώσεις. Έχουν ήδη επισημανθεί περιπτώσεις γνωστών ζωγράφων, που δανείστηκαν και ενσωμάτωσαν στο έργο τους κάποια σκηνή και λεπτομέρεια που προερχόταν από αντίστοιχο έργο δυτικού καλλιτέχνη[9].

Η αναζήτηση εξάλλου νέων θεμάτων[10], με πρώτο τον μεγάλο οραματιστή και ανανεωτή Γεώργιο Κλόντζα, φανερώνει όχι μόνο το ανικανοποίητο των καλλιτεχνών από τη συνεχή επανάληψη των ίδιων σκηνών και μοτίβων, αλλά και τις δυνατότητες που έδινε η εποχή, και η ελευθερία που άφηνε η εκκλησία για τις ανανεωτικές προσπάθειες όσων διέθεταν γνώση, φαντασία και τόλμη.

Η ποιότητα των έργων τους βρισκόταν σε πλήρη έλεγχο, αν κρίνουμε από την ενθουσιώδη υποδοχή που επεφύλασσαν οι παραγγελιοδότες σε ορισμένα έργα ή την επιφυλακτικότητα, κάποτε και την ανοιχτή αντίθεσή τους σε άλλα, που έφτανε σε ακραίες περιπτώσεις μέχρι της επιστροφής του έργου ή της άρνησης να ανταποκριθούν στις οικονομικές υποχρεώσεις που είχαν συμφωνηθεί.

Το πλήθος των ζωγράφων φανερώνει δύο πράγματα:

α) την μεγάλη καλλιτεχνική δραστηριότητα στην Κρήτη

β) τη διάδοση του επαγγέλματος λόγω των οικονομικών δυνατοτήτων που υπέσχετο. Βέβαια δεν πρέπει να μείνει κανείς με την εντύπωση ότι όλοι οι ζωγράφοι ήταν οικονομικά ευκατάστατοι. Υπάρχουν και πλούσιοι και φτωχοί, ακόμη και πάμπτωχοι που αναγκάζονται να βάλουν κάποτε ενέχυρο ακόμη και προσωπικά τους αντικείμενα για να επιβιώσουν.

Μέσα στον ενάμισυ αιώνα (1500-1669) δημιουργείται ένα μοναδικό ευρετήριο 250 ζωγράφων. Χρειάζεται εδώ να υπογραμμίσουμε ότι ο μεγάλος αυτός αριθμός συγκεντρώνεται στα αρχεία που αναφέρονται στον Χάνδακα. Ελάχιστοι είναι

---

*Εμμανουήλ ιερέως Τζάνε του Μπουνιαλή στην Κέρκυρα*, Κέρκυρα 1980, ΑΓΓ. ΧΩΡΕΜΗ, «Νέο εικονογραφικό σύνολο του Τζάνε στην Κέρκυρα», *Κερκυραϊκά Χρονικά* 25 (1981) 217-242. ΜΑΝΤΩ ΠΑΠΑΔΑΚΗ, «Μία εικόνα του ζωγράφου Γεωργίου Κλόντζα με θέμα τη μνηστεία της Αγίας Αικατερίνης», *Ηπειρωτικά Χρονικά*, 26 (1984), 147-162.

9. Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, «Η κρητική ζωγραφική και η ιταλική χαλκογραφία», *Κρητικά Χρονικά*, 1 (1949) 27-46, ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΔΑΚΗ, «Στοιχεία από ιταλικές χαλκογραφίες», *ό.π.*, 240-250, ΙΔΙΑΣ, Μαρτυρίες ζωγραφικών έργων, *ό.π.* 43.

10. Βλ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΔΑΚΗ, Μαρτυρίες ζωγραφικών έργων, *ό.π.* 49-58.

Ρεθύμνιοι[11], όσοι σχετίζονται άμεσα με τον Χάνδακα και ακόμη πιο λίγοι προέρχονται από την ανατολική Κρήτη[12]. Όσον αφορά στα Χανιά δυστυχώς τα στοιχεία μας είναι ελάχιστα ή καλύτερα δεν διαθέτουμε στοιχεία. Η περίπτωση του Χανιώτη ιερομόναχου και ζωγράφου Φιλόθεου Σκούφου[13] επιβεβαιώνει το μεγάλο κενό που έχουμε για την καλλιτεχνική δραστηριότητα των Χανίων. Η παλαιότερη ευχή - παρότρυνση του Γ.Πλουμίδη[14] παραμένει σε πολλά σημεία ακόμη ανεκτέλεστη.

Όσο μελετούμε βαθύτερα τα πράγματα διαπιστώνουμε ότι η καλλιτεχνική πορεία των Κρητικών ζωγράφων απλώνεται με την προσωπική παρουσία και το έργο τους στο γνωστό τότε Μεσογειακό χώρο, που συνέχιζε το «βυζάντιο μετά το βυζάντιο» και φθάνει μέσα στον 16ο αιώνα στο αποκορύφωμα της απόδοσής της. Ο πυρετός της ζωγραφικής είχε διαμορφώσει ένα κλίμα εναγώνιας αναζήτησης νέου θεματολογίου, περίτεχνων συνθέσεων και χρωματικής πανδαισίας. Από το ήρεμο μαγαλείο των εκφραστικών μορφών του Θεοφάνη και του Δαμασκηνού, η τέχνη περνάει στις φιγούρες με την ανήσυχη ερευνητική ματιά και την παράφορη αγωνία της ψυχής του Κλόντζα, για να φθάσει στην «έκρηξη» Θεοτοκόπουλου και να πλημμυρίσει ο κόσμος από τη νέα θεώρηση του φωτός και του χρώματος. Βέβαια ο μεγάλος αριθμός ακολουθεί τη μεγάλη παράδοση. Αλλά στην τελευταία πενηνταετία του 17ου αιώνα η ζωγραφική τέχνη επιστρέφει στα φυσιολογικά της όρια, περιορίζεται και ξαναγίνεται τέχνη εκκλησιαστική. Έτσι εξηγείται πως όσο προχωρούμε προς τον αιώνα αυτόν τόσο ο αριθμός των ιερωμένων - ζωγράφων[15] μεγαλώνει.

## Β. ΠΕΛΑΤΕΙΑ.

Οι παραγγελίες των εικόνων καλύπτουν μεγάλο κύκλωμα που ξεκινάει από την ιδιωτική πρωτοβουλία και φθάνει ως τους επίσημους εκκλησιαστικούς κύκλους (μητροπόλεις, ναούς, μοναστήρια). Αλλά στο 16ο αιώνα ήδη παρουσιάζεται συστη-

---

11. ΚΑΖΑΝΑΚΗ - ΛΑΠΠΑ, Οι ζωγράφοι του Χάνδακα, *ό.π.* 179.

12. ΙΔΙΑΣ, *ό.π.* 255.

13. ΙΔΙΑΣ, *ό.π.* 249 όπου και η σχετική βιβλιογραφία για τον Φιλόθεο Σκούφο.

14. Γ.Σ. ΠΛΟΥΜΙΔΗ, «Τα Χανιά στα τέλη του ΙΣΤ' αιώνα. Η έκθεση του Προβλεπτή Β. Dolfin (1598)», *Δωδώνη* 2 (1973) 79-102, όπου στη σελ. 80 σημειώνεται: «*Μέγα λοιπόν έργο αναμένει τους ιστοριχούς και μόνον η συλλογική εργασία θα καταστήσει δυνατή την αξιοποίηση, μέσα σε σύντομο σχετικά διάστημα, του τεράστιου αρχειακού υλικού*». Και σελ. 81: «*Αξίζει λοιπόν να μελετήσουμε τα Χανιά την στιγμή ακριβώς αυτή και για τον πρόσθετο λόγο ότι οι μελετητές έχουν μέχρι σήμερα στρέψει την προσοχή τους σχεδόν αποκλειστικά στον Χάνδακα*».

15. Βλ. στατιστικά στοιχεία: ΚΑΖΑΝΑΚΗ - ΛΑΠΠΑ, Οι ζωγράφοι του Χάνδακα, *ό.π.* 185 σημ. 19 και 184.

ματικό εμπόριο εικόνων, η εικόνα γίνεται «είδος εμπορεύσιμο» όπως όλα τάλλα και διακινείται με τους γνωστούς δρόμους στα Βαλκάνια και ευρύτερα στη Μεσόγειο. Δεν έπαψε βέβαια ποτέ (η εικόνα ) να είναι αντικείμενο λατρείας απαραίτητο σε καθε χριστιανικό σπίτι[16].

Στα άπειρα παραδείγματα από καταγραφές περιουσιών, απογραφές εργαστηρίων επαγγελματιών με τα αντικείμενα που περιέχονται, καταγραφές ενοικιαζομένων δωματίων, εκτιμήσεις πραγμάτων για πώληση ή πλειστηριασμό, καταλόγους κινητών περιουσιακών στοιχείων σε προικοσύμφωνα, παραγγελίες, αφιερώσεις, μεταβιβάσεις σε εκκλησίες ή συγγενικά πρόσωπα, περιλαμβάνονται πάντοτε και λίγες ή πολλές εικόνες, οι οποίες όμως αόριστα περιγράφονται. Είναι ενδεικτικό ότι οι εικόνες τοποθετούνται κατά κανόνα πρώτες στους καταλόγους απογραφής περιουσιακών στοιχείων και στις προίκες. Ανάλογα με τον παραγγελιοδότη και το σκοπό διακρίνεται και το είδος της εικόνας. Οι ναοί παραγγέλλουν συνήθως εικόνες τέμπλου, ανάμεσα στις οποίες και τη λατρευτική, δωδεκάορτα, αποστολικά, βημόθυρα, σταυρούς, λυπητερά. Οι ιδιώτες απλές εικόνες με ιδιαίτερες προτιμήσεις των εικονιζομένων αγίων ή σκηνών και οι κατέχοντες παραγγέλλουν τρίπτυχα ή εικόνες με ξυλόγλυπτα πλαίσια. Γιατί η εικόνα όχι μόνο τοποθετείται στο οικογενειακό εικονοστάσι ή σε άλλους ιδιαίτερους χώρους των σπιτιών, αλλά *«και σαν έργο τέχνης στολίζει τά δωμάτια εργασίας ή τις αίθουσες υποδοχής των πλούσιων ευγενών ή αστών που πολλές φορές κατέχουν εικόνες κατά δεκάδες»*[17].

Τις περισσότερες φορές είμαστε βέβαιοι για την τεχνοτροπία της εικόνας. Γιατί οι νοτάριοι συχνά στις καταγραφές τους δηλώνουν το θέμα της εικόνας, αλλά και τον τρόπο που είναι ζωγραφισμένη. Είναι συνηθισμένες οι φράσεις:«alla grecha» ή «στο ρωμέϊκο καμωμένες» ή «όλα ρωμέϊκα»[18].

Από τις σωζόμενες χιλιάδες αρχειακές μαρτυρίες μπορούμε με βεβαιότητα να υποστηρίξουμε ότι δεν υπάρχει κρητικό χριστιανικό σπίτι που να μήν έχει, στη σπανιότερη περίπτωση, τουλάχιστον μια εικόνα. Έτσι φαίνεται περίεργο το απόσπασμα από τη γνωστή έκθεση του Γενικού Προβλεπτή Κρήτης Ιωάννη Μοτσενίγκο (17 Απριλίου 1589) με τις αναληθείς γενικεύσεις και τους υπερβολικούς αφορισμούς για την εκκλησιαστική κατάσταση της Κρήτης: *«Ας ληφθεί και τούτο υπόψη: σήμερα λίγοι και αυτοί χωρικοί πηγαίνουν στην εκκλησία, ελάχιστοι εξομολογούνται, πολλοί δεν γνωρίζουν να κάνουν ούτε το σημείο του σταυρού, του οποίου ούτε την σημασία γνωρίζουν, σταυροκοπούμενοι κατ' απομίμηση των άλλων και σε κανένα σχεδόν*

16. Ν. ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΚΗ, *Η Κρητική περίοδος της ζωής του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου*, Αθήνα 1986, σελ. 14: *«Βέβαια, σε μιαν εποχή ευσεβέστερη, που οι εκκλησίες και οι μονές ήταν πολύ περισσότερες και κάθε σπιτικό είχε το εικονοστάσι του, η ζήτηση έργων θρησκευτικής ζωγραφικής ήταν ασφαλώς μεγαλύτερη, σε σύγκριση, λόγου χάρη, με την εποχή μας»*.

17. ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΔΑΚΗ, Μαρτυρίες ζωγραφικών έργων, *ό.π.* 39.

18. Βλ. π.χ. στην ΙΔΙΑ, *ό.π.* 41.

*σπίτι δεν υπάρχουν εικόνες του Χριστού, της Παναγίας ή των αγίων. Και από τις γυναίκες, που έπρεπε να δείχνουν πάντοτε μεγαλύτερη ευλάβεια, ελάχιστες ή μάλλον καμμία δεν πηγαίνει στην εκκλησία περισσότερο από μια φορά το χρόνο. Το ίδιο συνηθίζουν να κάνουν και οι γυναίκες των πόλεων»*[19].

Ωστόσο η αρχειακή έρευνα αποκαλύπτει πως όσο πηγαίνουμε προς τα τέλη του 16ου αιώνα τόσο το εμπόριο γενικεύεται. Και τούτο γιατί βρισκόμαστε σε μια μεγάλη στροφή της πελατείας και του τρόπου διακίνησης των εικόνων.

Η αλλαγή ξεκινάει από την Ευρώπη και φτάνει ως την Ορθόδοξη ανατολή:

α) Παρατηρείται μεγάλη ζήτηση των εικόνων με αποτέλεσμα τη μαζική παραγωγή τους χωρίς τη μεσολάβηση του παραγγελιοδότη.

β) Η δημιουργία νέας αγοράς έργων τέχνης. Γιατί ως τα τέλη του 15ου αιώνα το κύριο βάρος των παραγγελιών ανήκει στους εκκλησιαστικούς παράγοντες. Τώρα οι καλλιτέχνες αναζητούν πελάτες στα αστικά κέντρα ανάμεσα στους πλούσιους, τους εμπόρους, τους ανερχόμενους αστούς και το λαό[20].

Η εικόνα «ως είδος πρώτης ανάγκης» μπαίνει στα κυκλώματα της μαζικής παραγωγής όπως στη δυτική τέχνη, αλλά και στ' άλλα είδη π.χ. στις κασέλες: *«η παραγωγή συχνά ήταν μαζική, ύστερα από παραγγελίες και οι κρητικές κασέλες, αποτελώντας είδος εξαγωγικού εμπορίου, έφταναν για να πωληθούν στα ξένα λιμάνια»*[21].

Κάποτε όμως ο τρόπος της διακίνησης του είδους και της εξεύρεσης πελατείας αλλάζει. Με παραχώρηση της βενετικής εξουσίας αναγνωρίζεται αποκλειστικός πωλητής συγκεκριμένου εμπορεύσιμου είδους (π.χ. ο Rugier Montagna[22] για την πώληση καθρεπτών), ο οποίος συμφωνεί με μικρότερους τοπικούς εμπόρους ή κατευθείαν με τους παραγωγούς κι έτσι απλώνεται δίκτυο διακίνησης του εμπορεύματος από το κέντρο παραγωγής στην περιφέρεια.

Για τις εικόνες αντίστοιχο πειστικό παράδειγμα δεν έχουμε ακόμη, αλλά ως εμπορεύσιμο είδος κι αυτές θα ακολούθησαν τις ισχύουσες αρχές διακίνησης και εμπορίας. Είναι ενδεικτικό εν προκειμένω ότι Εβραίοι έμποροι στην Κρήτη ανάμεσα στο ποικίλο εμπόρευμά τους (εισαγωγικό και εξαγωγικό) διακινούν ελληνικά βιβλία καθώς και βυζαντινές εικόνες[23].

Αυτό δεν σημαίνει βέβαια ότι έπαψε ο παλιός παραδοσιακός τρόπος παραγγελίας εικόνων. Οι εκκλησιαστικοί φορείς είναι πάντοτε οι καλύτεροι πελάτες. Είναι χαρα-

---

19. ΣΤΕΡΓ. ΣΠΑΝΑΚΗ, *Μνημεία Κρητικής Ιστορίας: Η έκθεση του Γενικού Προβλεπτή Κρήτης Ιωάννη Μοτσενίγκο*, Ηράκλειο 1940, 4η παράγραφος.

20. ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΚΗ, *Η Κρητική περίοδος του Θεοτοκόπουλου*, 16 σημ. 2, όπου παραδείγματα μαζικής παραγωγής.

21. ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΔΑΚΗ, *Μαρτυρίες ζωγραφικών έργων*, *ό.π.* 83.

22. Στην ΙΔΙΑ, *ό.π.* 94 σημ. 466.

23. Στην ΙΔΙΑ, *ό.π.* 104.

κτηριστική η σκηνή της εξόφλησης της γνωστής εικόνας της Δευτέρας Παρουσίας που παράγγειλε στον Φραγκιά Καβερτζά η μοναχή Ευγενία Τραπεζοντιοπούλα, από το μοναστήρι του Αγ. Ιωάννη του Μεσαμπελίτη, στις 9 Απριλίου 1641. Στην παράδοση της εικόνας είναι παρόντες τρεις ζωγράφοι, σίγουρα συνεργαζόμενοι μεταξύ τους: ο Φραγκιάς Καβερτζάς, ο Μανολίτσης Λαμπάρδος και ο Τζώρτζης Παπαδόπουλος[24].

Στο εργαστήριο του γνωστού Σιναΐτη ιερομόναχου και ζωγράφου στο Χάνδακα Ιερεμία Παλλαδά παραγγέλθηκαν το 1639 για τη Βασιλική της Γεννήσεως στη Βηθλεέμ ο μεγάλος σταυρός πάνω από το τέμπλο με τα Λυπητερά. Ο Ιερεμίας ζωγράφισε το σταυρό, τα Λυπητερά και μια εικόνα της Αποκαθήλωσης. Ο Θωμάς Μπενέτος σκάλισε το ξύλο ενώ ο Σταυράκης Νταφώτης το χρύσωσε με 2.100 φύλλα χρυσού. Η ανάθεση της παραγγελίας στον Ιερεμία Παλλαδά δεν πρέπει να είναι άσχετη με τους δεσμούς που ο ίδιος διατηρούσε με τον ανηψιό του πατριάρχη Αλεξανδρείας Γεράσιμο Β' τον Παλλαδά και στη φήμη που είχε απλωθεί για την αξία της τέχνης του[25]. Λίγα χρόνια πριν από το 1633, είχαν παραγγελθεί στο ίδιο εργαστήριο οι σταυροί του τέμπλου της Τριμάρτυρης και της Αγ. Αικατερίνης των Σιναϊτών στο Χάνδακα.

Στα 1587 ο επίσκοπος Καρπάθου, πιθανώς ο Ιωάσαφ Αβούρης, με τον αντιπρόσωπό του ιερομόναχο Ιωάννη Σιγανό συνεννοείται με τον Γεώργιο Κλόντζα για την εξόφληση των εικόνων που είχε παραγείλει[26]. Στα 1653 ο γνωστός εφημέριος του Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων της Βενετίας παπα-Αντώνης Μπούμπουλης παραγγέλλει στον ονομαστό ζωγράφο και ιερέα του Αγ. Ιωάννη της Αδελφότητας των Μερτζέρων στο Χάνδακα Βίκτωρα να του ζωγραφίσει την εικόνα της Παναγίας της Καρδιώτισσας. 'Οταν ένα χρόνο μετά ο παπα-Μπούμπουλης παρέλαβε την εικόνα δεν έμεινε απόλυτα ικανοποιημένος από την τέχνη του Βίκτωρα, ιδιαίτερα ως προς το πρόσωπο της Παναγίας. Παραπονείται γι' αυτό σε γράμμα του και ενώ κάνει λόγο για ύπαρξη αξιόλογων ζωγράφων στη Βενετία, παράλληλα, παρακινεί τον αποδέκτη της επιστολής του και συγγενή του Εμμανουήλ Φράγκο, αρωματάρο του Χάνδακα, *να «πέψει» στη Βενετία τα κονίσματά του «και κίνα του αγίου Νικολάου όπου ίτανε καλές και άξιες δουλιές του Χρίστου»*[27].

Στο πρόσωπο του παπα-Μπούμπουλη έχουμε τον απαιτητικό πελάτη, αλλά και τον ορθόδοξο, που έβλεπε τις εικόνες με τη διπλή τους υπόσταση: σαν λατρευτικά αντικείμενα άξια σεβασμού και διαφύλαξης από κάθε κίνδυνο και σαν έργα τέχνης άξια να επιζήσουν μέσα στο χρόνο. Μπροστά σε τέτοιους πελάτες βρίσκονταν συχνά οι κρητικοί καλλιτέχνες.

---

24. ΚΑΖΑΝΑΚΗ - ΛΑΠΠΑ, Οι ζωγράφοι του Χάνδακα, *ό.π.* 237.
25. Στην ΙΔΙΑ, *ό.π.* 234-235.
26. ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΔΑΚΗ, Νέα έγγραφα για ζωγράφους του Χάνδακα, *ό.π.* 193-194.
27. ΚΑΖΑΝΑΚΗ - ΛΑΠΠΑ, Οι ζωγράφοι του Χάνδακα, *ό.π.* 190-191.

## Γ. ΑΓΟΡΑ

Δυό καίρια ερωτήματα είναι σε μεγάλο βαθμό απαντημένα από τη σύγχρονη έρευνα:

α) *Από πού εξαρτάται η χρηματική τιμή της εικόνας;*

Η απάντηση μπορεί να συνοψιστεί στις παρακάτω τέσσερις επιγραμματικές φράσεις:

1) Από τη φήμη του καλλιτέχνη και την ποιότητα του έργου του.

2) Από το υλικό που θα χρησιμοποιηθεί (ξύλο, χρύσωμα, επένδυση).

3) Από το μέγεθος της εικόνας και τον αριθμό των προσώπων που εικονίζονται.

4) Από το πλαίσιο (απλό ή καλλιτεχνικά τεχνουργημένο από τους γνωστούς «ταγιαδόρους» = ξυλογλύπτες), σκάλισμα, χρύσωμα, ανάγλυφες παραστάσεις κλπ. Εξάλλου το πλήθος των ζωγράφων, πρέπει να υποθέσουμε πως θα δημιουργούσε μεγάλο συναγωνισμό, αποτέλεσμα του οποίου θα ήταν να πέφτουν οι τιμές των έργων. Εξαίρεση θα αποτελούσαν οι φημισμένοι ζωγράφοι, για τους οποίους σήμερα όμως δεν έχουμε καθαρή εικόνα, ποιοί ήταν δηλαδή οι σπουδαιότεροι στην εποχή τους και ποιά απήχηση (καλλιτεχνική και οικονομική) είχε το έργο τους .

β) *Το δεύτερο ερώτημα για τις πηγές πληροφοριών ως προς την χρηματική τιμή της εικόνας* βρίσκει την απάντησή του στην αρχειακή έρευνα.

1) Οι παραγγελίες και οι συμφωνίες πελατών και ζωγράφων μας αποκαλύπτουν τα οικονομικά μεγέθη, και

2) οι εκτιμήσεις στις καταγραφές των περιουσιακών στοιχείων, αν και υποκειμενικές και στην πλειοψηφία του από μη ειδικούς, μας δίνουν ένα κάποιο μέτρο σύγκρισης. Τα παραδείγματα (δημοσιευμένα και αδημοσίευτα) είναι αναρίθμητα. Παραθέτουμε μερικά ενδεικτικά:

Ο παπα-Γιάννης Νταφώτης[28] το 1649 εκτιμά: α) 6 εικόνες και ένα τρίπτυχο μαζί: 293 δουκάτα. β) 12 μικρές εικόνες των Αποστόλων 32 δουκάτα, γ) 1 εικόνα της Παναγίας χρυσωμένη 22 δουκάτα. Την ίδια χρονολογία (1649) η αξία μιας οικίας με τα έξοδα επισκευής της κοστίζει 400 κρητικά δουκάτα· και λίγο πιο πρίν (1642) ο ίδιος ο ζωγράφος Νταφώτης πουλά το σπίτι του ήτοι: αυλή, πόρτεγο, κάμερα ισόγεια και ανώγεια και ένα οικόπεδο στην τιμή των 335 κρητικών δουκάτων.

Στα 1648 «Δώδεκα Απόστολοι με το Χριστό Δεκατρείς, στο πανί, κοστίζουν 30 δουκάτα». Την ίδια χρονολογία (1648) τρεις εικόνες Παναγία - Άγιοι Δέκα - Αποτομή Προδρόμου, με σκαλιστές και χρυσωμένες κορνίζες στοιχίζουν συνολικά 391 δουκάτα σε υπέρπυρα και 20 σολδία. Επίσης το 1648 «*εξε κονίσματα μεγάλα με τζι κνηζόλες, μια Στάβροσι, ι αγία Κατερίνα, ρομέϊκα όλλα με διο κορόνες αργυρές*» δουκάτα 500. Ένα χρόνο ύστερα (1649) πουλιέται οικία, η οποία μαζί

28. ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΔΑΚΗ, Μαρτυρίες ζωγραφικών έργων, ό.π. 101.

με τα έξοδα επισκευής της φθάνει το ποσό των 400 κρητικών δουκάτων. Το 1650 «*ένα σφαλιστάρι η Σταύρωση, η Ανάσταση και Βάπτιση και απόξο η Γέννηση και ο Αγ. Αντώνης*» στοιχίζουν 40 δουκάτα[29].

Όσο ερχόμαστε προς τον 17ο αιώνα οι τιμές ανεβαίνουν, το χρήμα κυκλοφορεί στην αγορά και τα ποσοστά των ζωγράφων ανέρχονται κυρίως σε σχέση με την κοινωνική τους θέση και κατεπέκτασιν και την οικονομική τους επιφάνεια. Αν κρίνουμε πάντως από τα συγκριτικά στοιχεία που μας δίνει η κάθε εποχή διαπιστώνουμε δύο πράγματα: α) το κόστος των εικόνων δεν ήταν ευκαταφρόνητο, και δεν εννοούμε μόνο τις εξαιρετικές περιπτώσεις όπου χρησιμοποιούνταν πρόσθετα πολύτιμα υλικά (επενδύσεις αργυρές ή χρυσές, πολύτιμοι λίθοι, χρυσωμένα και ξυλόγλυπτα πλαίσια, τεχνουργημένα τρίπτυχα κλπ.). Γενικά η μέση τιμή της εικόνας ήταν ανεβασμένη για τα οικονομικά επίπεδα της εποχής. Έχουμε βέβαια και αγοραπωλησίες εικόνων όπου, με τη σημερινή ορολογία θα λέγαμε ότι είναι πάμφθηνες, κυριολεκτικά «βγαλμένες στο σφυρί», αλλά αυτές οι περιπτώσεις είναι ελάχιστες και επιβεβαιώνουν ίσα-ίσα τον κανόνα για το υψηλό κόστος των εικόνων.

β) Η χρηματική αξία της εικόνας εξαρτάται άμεσα από την καλλιτεχνική αξία και φήμη του ζωγράφου. Ύστερα από την επιλογή του συγκεκριμένου καλλιτέχνη, για την ιστόρηση μιας εικόνας ή ενός συνθετότερου ζωγραφικού έργου, ακολουθούσε η συμφωνία για τα οικονομικά, τα υλικά που θα χρησιμοποιηθούν και το χρόνο που θα απαιτούσε για να ολοκληρωθεί η δουλειά. Τα παραδείγματα δίνουν ανάγλυφη την εικόνα των εκατέρωθεν δεσμεύσεων, των δοσοληψιών και ποικίλλουν ανάλογα με τα πρόσωπα, τις εκτιμήσεις και τις ανάγκες.

Ένα τρίτο ερώτημα αφορά τους εμπορικούς δρόμους στο μεσογειακό χώρο μέσα από τους οποίους γινόταν η ομαλή διακίνηση των εικόνων. Οι θαλάσσιοι δρόμοι βέβαια διεδραμάτιζαν πρωταρχικό ρόλο και οι μαρτυρίες για καράβια που ταξίδευαν από και προς την Κρήτη είναι πολλές. Η πόλη του Χάνδακα είχε τη φήμη μεγάλου εμπορικού κέντρου[30] από όπου ξεκινούσαν εμπορικά πλοία προς όλες τις κατευθύνσεις και ιδιαίτερα προς την Ανατολή, προς το Βορρά και προς τη Δύση. Ο ίδιος ο Γεν. Προβλεπτής Ιωάννης Μοτσενίγκο στην Έκθεσή του (1589) σημειώνει: «*Οι ναυτικοί της Κρήτης ταξιδεύουν στη Συρία, την Αλεξάνδρεια, την Κωνσταντινούπολη, τα νησιά και σε άλλους τόπους της Τουρκίας με κάθε είδους πλοία και βάρκες*»[31]. Ιδιαίτερα για την Κωνσταντινούπολη, παρόλη την έντονη μέχρι τώρα αρθρογραφία των ειδικών και τα νέα στοιχεία που προσκομίστηκαν «*ανερεύνητο παραμένει ακόμη το μέγα θέμα των σχέσεων Κρήτης και Κωνσταντινούπολης στον τομέα της Τέχνης*»[32]. Από την αρχειακή έρευνα διαπιστώνεται αδιάκοπη εμπορι-

29. Βλ. παραδείγματα, στην ΙΔΙΑ, ό.π. 99-104.
30. Βλ. γενικά ΚΑΖΑΝΑΚΗ -ΛΑΠΠΑ, Οι ζωγράφοι στο Χάνδακα, ό.π. 178-186.
31. ΣΠΑΝΑΚΗ, *Η Έκθεση του Ιωάννη Μοτσενίγκο*.
32. ΠΑΛΙΟΥΡΑ, Η ζωγραφική εις τον Χάνδακα, ό.π. 114 σημ. 61.

κή επικοινωνία ανάμεσα στην Κωνσταντινούπολη και τις τρεις μεγάλες πόλεις της Κρήτης Χάνδακα, Χανιά και Ρέθυμνο.

Η περίπτωση εξάλλου του ιερομόναχου, στο μοναστήρι του Αγίου Σάββα των Σαββατιανών και εικονογράφου, Δανιήλ Κούτζη που φεύγει από τον Χάνδακα και περνάει τα τελευταία χρόνια της ζωής του στην Κωνσταντινούπολη είναι ενδεικτική των στενών δεσμών Κρήτης-Κωνσταντινούπολης, αλλά δεν διαφωτίζει την καλλιτεχνική πλευρά του θέματος[33].

Συνηθισμένη είναι η εμπορική επικοινωνία Κρήτης και νησιών του Αιγαίου. Οι πολλές κρητικές εικόνες που υπάρχουν μέχρι σήμερα στα περισσότερα από αυτά (ιδιαίτερα στην Πάτμο[34], αλλά και Κάρπαθο, Σύμη, Σύρο, Ίο κλπ.) δείχνουν από τη μια τη μετακίνηση του Κρητικού πληθυσμού σε χαλεπούς καιρούς προς τα κοντινότερα από αυτά, όπου μετέφεραν και τα κειμήλιά τους και πρώτιστα τις ιερές εικόνες. (Στην περίπτωση αυτή πρέπει να ενταχθεί και η πρόσφατη ανακάλυψη της εικόνας με την υπογραφή του Θεοτοκόπουλου). Αλλά η αρχειακή μαρτυρία, μέσα από τις γνωστές παραγγελίες, φανερώνει και τον προσανατολισμό που είχαν οι κάτοικοι των νησιών αυτών όταν παραγγέλλουν τις εικόνες στους Κρητικούς ζωγράφους.

Η επικοινωνία με τις ορθόδοξες περιοχές της Ανατολής, (Αλεξάνδρεια, Κάϊρο, Συρία) και ιδιαίτερα με τα ιερά προσκυνήματα, Παλαιστίνη και Σινά, επιβεβαιώνεται μέσα από τις παραγγελίες προς τους κρήτες καλλιτέχνες. Για τις χιλιάδες εικόνες κρητών ζωγράφων, που βρίσκονται αυτή τη στιγμή στο Σινά, σε συνδυασμό με το Σιναϊτικό μετόχι της Αγ. Αικατερίνης στο Χάνδακα, τους άνδρες που ανέδειξε και τους καλλιτέχνες που φιλοξένησε το τελευταίο και το διαρκή σύνδεσμο που υπήρχε, έγγραψαν πειστικά και διαφωτιστικά πολλοί ως τώρα ερευνητές.

Δεν είναι τυχαίο βέβαια πως το εργαστήριο του σιναΐτη ζωγράφου στο Χάνδακα Ιερεμία Παλλαδά[35] ανέλαβε την ολοκλήρωση του τέμπλου με τα λυπητερά της βασιλικής της Γεννήσεως στη Βηθλεέμ. Αυτό σημαίνει ότι μόλις τελείωσε η εργασία ο μεγάλος σταυρός με τα «λυπητερά» και την εικόνα της Αποκαθήλωσης συσκευάστηκαν και στάλθηκαν με κάποιο εμπορικό πλοίο που εκτελούσε δρομολόγιο μεταξύ Χάνδακα-Αιγύπτου-Παλαιστίνης.

Για τη συνεχή επικοινωνία ανάμεσα στην Κρήτη και την Ιταλία, ιδιαίτερα τη Βενετία[36], έχουν γραφτεί αρκετά διαφωτιστικά σε συνδυασμό μάλιστα με τον ενδιάμεσο ρόλο, εμπορικο-οικονομικό και καλλιτεχνικό, που διεδραμάτιζαν στη διακίνηση των εμπορευμάτων και των καλλιτεχνημάτων τα Ιόνια νησιά.

---

33. ΚΑΖΑΝΑΚΗ - ΛΑΠΠΑ, Οι ζωγράφοι του Χάνδακα, *ό.π.* 211.

34. Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, «Η Πάτμος και η Κρητική ζωγραφική», *Επίσημοι λόγοι εκφωνηθέντες κατά το έτος 1976-77*, Φιλοσοφική Σχολή Αθηνών, 21 (1978) 11-13.

35. ΚΑΖΑΝΑΚΗ - ΛΑΠΠΑ, Οι ζωγράφοι του Χάνδακα, *ό.π.* 237.

36. ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΚΗ, *Η Κρητική περίοδος του Θεοτοκόπουλου*, 19-27.

Έχουν ήδη επισημανθεί εμπορικές και οικονομικές σχέσεις Κρήτης και Φλάνδρας[37], γι' αυτό «*στα σπίτια του Χάνδακα βρίσκονταν εικόνες, έπιπλα, καθρέπτες και άλλα αντικείμενα alla fiamenga*». Η περίπτωση του ζωγράφου του 17ου αιώνα Μανέα Δέκαρχου[38], που από την Κρήτη πέρασε στη Ζάκυνθο και από κει βρέθηκε ως «τιτουλάριος Σάρδων» (αρχιερέας και δάσκαλος) στις παραδουνάβιες ηγεμονίες, είναι ενδεικτική της πορείας της τέχνης, που με ορμητήριο την Κρήτη απλώθηκε και προς τα Βαλκάνια. Παρόμοια και η περίπτωση του Χανιώτη ιερομόναχου και ζωγράφου Φιλόθεου Σκούφου[39]. Από τα Χανιά στην Κέρκυρα (1648) και από κει ίσως στη Δαλματία.

Οι κρητικές εικόνες που επισημαίνονται τελευταία στις Δαλματικές ακτές[40] αλλά και στην υπόλοιπη Γιουγκοσλαβία και στη Ρουμανία και στη Βουλγαρία, μαζί με τις άλλες περιοχές, που αναφέρθηκαν σ' Ανατολή και Δύση, ιχνηλατούν τους εμπορικούς δρόμους στα Βαλκάνια και ευρύτερα στη Μεσόγειο και σηματοδοτούν στο χάρτη τα κέντρα εκείνα που δέχτηκαν και μέχρι σήμερα φιλοξενούν την τέχνη των κρητικών ζωγράφων.

Η Κρήτη γέννησε τους καλλιτέχνες. Η Ορθοδοξία, με την πολύπλευρη συμβολή της καταξίωσε όχι μόνο τον εκκλησιαστικό χώρο, αλλά, με τους καλλιτέχνες που γαλούχησε, συνέβαλε στην ανοδική πορεία του ευρωπαϊκού πνεύματος.

ΑΘΑΝ. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ

---

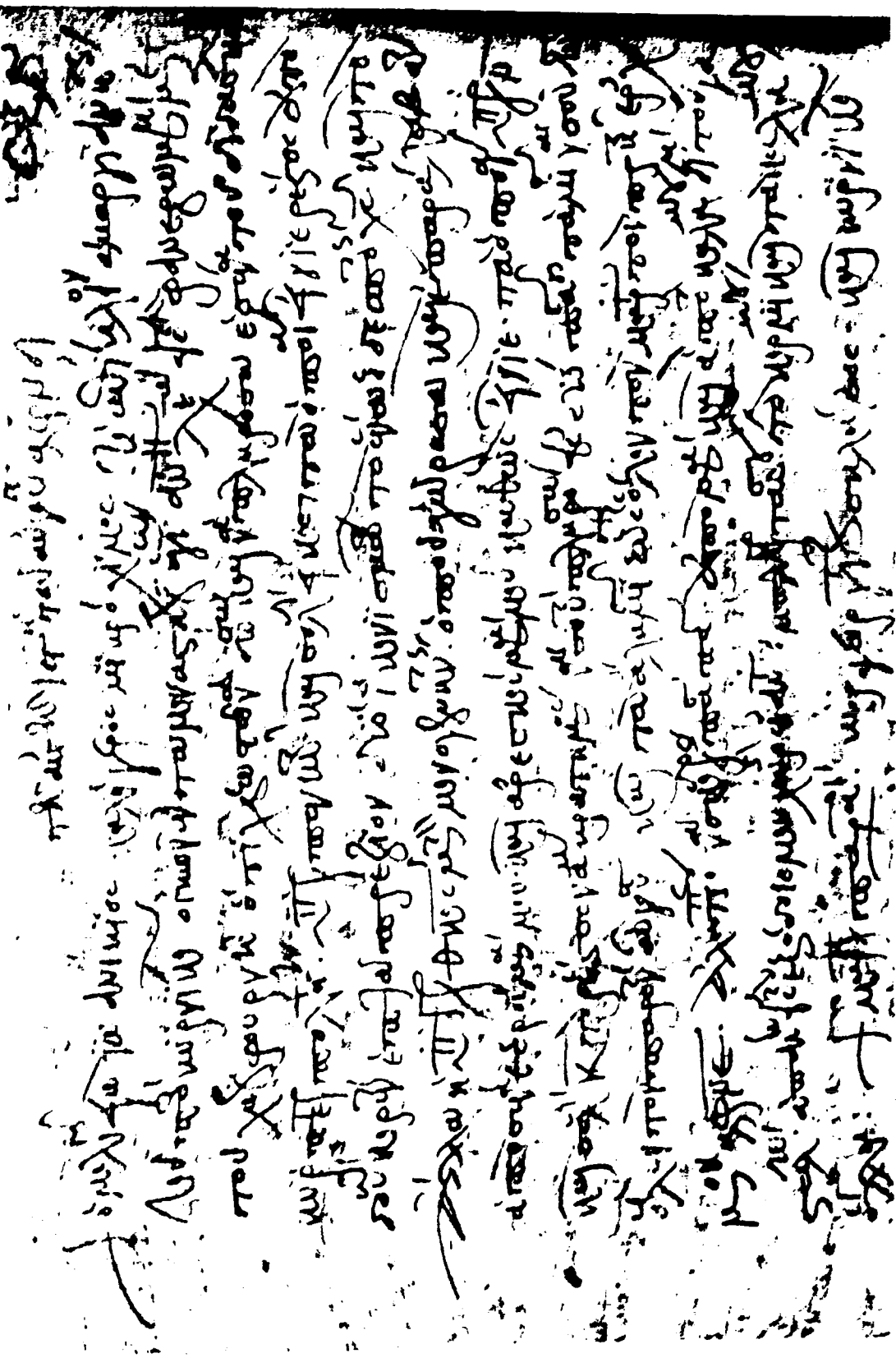
37. ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΔΑΚΗ, Μαρτυρίες ζωγραφικών έργων, *ό.π.* 75 και ΚΑΖΑΝΑΚΗ - ΛΑΠΠΑ, Οι ζωγράφοι του Χάνδακα, *ό.π.* 180.

38. ΚΑΖΑΝΑΚΗ - ΛΑΠΠΑ, *ό.π.* 192-193.

39. Στην ΙΔΙΑ, *ό.π.* 249-250.

40. V. DJURIC, *Icônes de Yougoslavie*, Belgrand 1961, 56 κ. έξ. (Κρητικές εικόνες έφθαναν στη Δαλματία ή γίνονταν επί τόπου από Κρητικούς ζωγράφους. Π χ. ο Άγγελος Πιτζαμάνος ζωγραφίζει το 1518 στο Dubrovnik). Εξάλλου στη σελ. 60 σημειώνεται ότι: *Το πρώτο σερβικό τυπογραφείο στη Βενετία είναι του B. Vujović, που είχε σημαντική συλλογή βυζαντινών εικόνων και γι' αυτό τα λειτουργικά σλαβικά βιβλία, που τυπώνονται στη Βενετία, είχαν μεγάλη επίδραση στην εικονογραφία με τη συνεργασία ελλήνων και ξένων ζωγράφων και βενετικών εργαστηρίων.*

*Για τις καλλιτεχνικές εξάλλου σχέσεις Κρήτης, Ιονίων νήσων, Βενετίας, Ιταλίας και Δαλματίας βλ. Chatzidakis, La peinture des Madonneri, 673 κ.εξ.*



*Νοταριακή πράξη της 16 Αυγούστου 1554, που περιέχεται στα κατάστιχα του Michele Mani (A.S.V., b. 152 φ. 265) όπου ο μοναχός Ιωαννίκιος υπογράφει συμφωνία με τον διδάσκαλο της ζωγραφικής στο Χάνδακα Πέτρο Πολίτη για δύο εικόνες του Χριστού και της Βοεγοκρατούσας Παναγίας.*

*2. Μιχαήλ Δαμασκηνού: Ο Επιτάφιος Θρήνος (λεπτ. τοιχογραφίας). Πρόθεση του Ιερού του Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων Βενετίας. Ζωγραφίστηκε στην περίοδο 1574-82.*

*3. Μιχαήλ Δαμασκηνού: Η Προσκύνηση των Μάγων. Μουσείο Correr Βενετίας (1574-82). Τα άφθονα δυτικά στοιχεία δείχνουν τη βαθειά γνώση που είχε ο ζωγράφος και της αναγεννησιακής τεχνοτροπίας.*

*4. Γεωργίου Κλόντζα: Η μνηστεία της Αγίας Αικατερίνης. Άρτα, ναός του Αγίου Δημητρίου. Ζωγραφίστηκε ίσως στη δεκαετία 1570-80, όταν πιθανότατα ο ζωγράφος βρισκόταν στο Σινά.*

ΑΘ. ΠΑΛΙΟΥΡΑ

# Ο ΑΠΟΗΧΟΣ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΟΜΑΧΙΑΣ ΣΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΟΥ 16ου ΑΙΩΝΑ. Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΚΛΟΝΤΖΑ

Είναι παράξενο να μιλάει κανείς για Εικονομαχία στο 16ο αιώνα, αλλά με τον ονομαστό κρητικό ζωγράφο Γεώργιο Κλόντζα (ci. 1540-1608)[1] όλα είναι δυνατό να συμβούν. Είναι γνωστή η στενή σχέση που είχε με τα ιστορικά κείμενα,[2] καρπός της οποίας ήταν ο εικονογραφικός κώδικάς του, που βρίσκεται σήμερα στη Μαρκιανή Βιβλιοθήκη της Βενετίας. Όπως σημειώσαμε στη μελέτη του σημαντικότερου μετά την Άλωση μικρογραφημένου αυτού κώδικα[3] πρόκειται *για παγκόσμια χρονογραφία με εικόνες*[4], όπου αναδεικνύεται όχι μόνο η καλλιτεχνική δεινότητα, η πλούσια φαντασία και η κριτική ικανότητα του ζωγράφου, αλλά και η βαθειά γνώση των πηγών και των κειμένων της εκκλησιαστικής, αλλά και της θύραθεν ιστορίας. Παράλληλα, από τις μέχρι σήμερα δημοσιευμένες φορητές εικόνες του, ενυπόγραφες ή αποδιδόμενες σ' αυτόν, διαφαίνεται συχνά η τάση του να αντλεί τα θέματά του κατευθείαν από τα κείμενα που μελετά και μ' αυτό τον τρόπο να πλάθει και να δημιουργεί, πρώτος αυτός, νέες σκηνές στο χώρο της εικονογραφίας, άγνωστες έως τότε στη βυζαντινή ζωγραφική. Πέρα από τις επιδράσεις που δέχεται κι αυτός, όπως και οι περισσότεροι κρητικοί ζωγράφοι της εποχής του, από την Αναγέννηση και γενικότερα τη δυτική ζωγραφική, πνεύμα ερευνητικό και ανήσυχο, ανοίγει καινούργιους δρόμους με τα νέα θέματα, ανανεώνοντας την παράδοση.

---

1. Τα βιογραφικά και τη βιβλιογραφία για το ζωγράφο βλ. Αθην. Δ. Παλιούρας, *Ο ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας (ci 1540-1608) και αι μικρογραφίαι του κώδικος αυτού*. Αθήνα 1977. Πρόσθεσε στη βιβλιογραφία και: Μαρία Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Τρίπτυχο με σκηνές από το πάθος του Χριστού στη Δημοτική Πινακοθήκη της Ραβέννας», *Θησαυρίσματα* 18 (1981), 145-176. Ίδια, «Τρίπτυχο Κρητικής Σχολής άλλοτε σε ιδιωτική συλλογή». Π. Βοκοτόπουλος, «Ένα άγνωστο τρίπτυχο του Γεωργίου Κλόντζα», *Ανακοινώσεις στο Ε' Διεθνές Κρητολογικό Συνέδριο*, Άγ. Νικόλαος 1981 (τυπώνονται στα Πρακτικά). Μαρία Καζανάκη-Λάππα, «Οι ζωγράφοι του Χάνδακα κατά το 17ο αιώνα. Ειδήσεις από νοταριακά έγγραφα», *Θησαυρίσματα* 18 (1981), 177-267, ιδιαίτερα για τους γιους του Γ. Κλόντζα Μανέα και Νικολό 201-209. Μαντώ Παπαδάκη, «Μια εικόνα του ζωγράφου Γεωργίου Κλόντζα με θέμα τη μνηστεία της Αγίας Αικατερίνης», *Ηπειρωτικά Χρονικά* 26 (1984), 147-162.

2. Η μεγάλη σχέση του ζωγράφου με τα κείμενα φαίνεται ιδιαίτερα στο μικρογραφημένο του κώδικα. Εκεί συχνά τις μικρογραφίες συνοδεύουν αποσπάσματα από αγιογραφικά, ιστορικά ή ποιητικά κείμενα. Βλ. Παλιούρας, *Ο ζωγράφος Κλόντζας*, 73-76.

3. Παλιούρας, *Ο ζωγράφος Κλόντζας*, 59-159. Ιστορία και περιγραφή του κώδικα, 160-262, μεθοδική παρουσίαση των θεμάτων των μικρογραφιών, 263-269, συμπεράσματα.

4. Παλιούρας, *Ο ζωγράφος Κλόντζας*, 76.

Τρεις σκηνές, που αναφέρονται στην εικονομαχία[5], άγνωστες από άλλες πηγές μέχρι σήμερα, φανερώνουν την αναζήτηση πρωτότυπων θεμάτων από τον Κλόντζα. Πρόκειται για δυο μικρογραφίες του κώδικα και για μια σκηνή της ενυπόγραφης φορητής εικόνας του «Επί Σοι Χαίρει».

## *Ι. Ο εικονομάχος αυτοκράτωρ Θεόφιλος*

Περιγράφοντας και ζωγραφίζοντας την εποχή της εικονομαχίας αναφέρεται στη στάση του αυτοκράτορα Θεοφίλου απέναντι στους εικονοφίλους. Στη μικρογραφία (πίν. 1)[6] ο αυτοκράτωρ Θεόφιλος παριστάνεται στο θρόνο του σε αίθουσα του Παλατίου, που θυμίζει, με το σχήμα του θρόνου, τη διακόσμηση της καμάρας, την αετωματική είσοδο και τις στολές των στρατιωτικών και των άλλων παρισταμένων, εσωτερικό αναγεννησιακού κτιρίου. Στο κέντρο της παράστασης στρατιωτικός έχει ρίξει κάτω ιεράρχη, του έχει πετάξει τα περισσότερα ενδύματα, και καθώς πατά με το ένα του πόδι στο στήθος αρπάζει με το άλλο τα γένεια του ιερωμένου και με το γυμνό ξίφος είναι έτοιμος να τον αποκεφαλίσει. Στο δάπεδο είναι ριγμένα σταυρός, οράριο, θυμιατήρι, δισκοπότηρο, ευαγγέλιο και εικόνες. Την ίδια στιγμή όρθιος ιεράρχης επιδίδει κάτι στον αυτοκράτορα, ίσως τις αποφάσεις της εικονόφιλης Συνόδου των Ιεροσολύμων, ενώ άλλοι ιεράρχες, πιθανότατα εικονομάχοι, παρακολουθούν τη σκηνή κρατώντας στα χέρια τους μεγάλους πελέκεις.

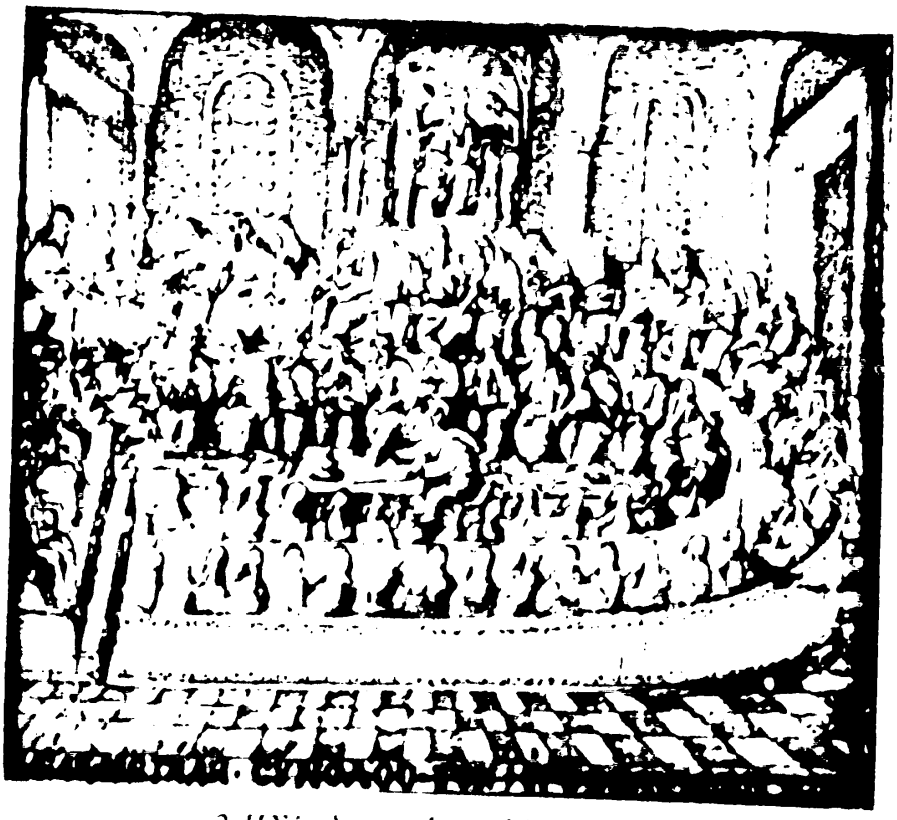
Η αγριότητα της σκηνής δεν είναι ξένη προς τα αντίστοιχα κείμενα των συγγραφέων της εποχής, όπου με τα μελανότερα χρώματα περιγράφουν «τα έργα και τις ημέρες» των εικονομάχων. Είναι ενδεικτικό το ύφος με το οποίο γράφουν προς τον Θεόφιλο, αλλά και η πληροφορία την οποία δίνουν στην απο-

5. Για την εικονομαχία, στην τέχνη βλ. κυρίως Grabar A., *L'Iconoclasm byzantin*, Paris 1957 και κριτική του έργου: Gouillard J., στη *Revue des Etudes Byzantines*, XVI (1958), 216-265, Bryer Ant. - Herrin Jnd., *Iconoclasm* (Papers given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies), University of Birmingham, 1975 (με 17 ανακοινώσεις - άρθρα για την κοινωνία και την τέχνη της εικονομαχικής περιόδου στο Βυζάντιο, αλλά και τις επιδράσεις του Ισλαμισμού και του μονοφυσιτικού στοιχείου της Ανατολής), Mango Cyril, *The Art of the Byzantine Empire* 312-1453. (Sources and Documents), New Jersey 1972: The Period of Iconoclasm (726-842), 149-177, Καλοκύρης Κων., *Πηγαί της Χριστιανικής Αρχαιολογίας*, Θεσσαλονίκη 1967, (ιδιαίτερα: Η Θεολογία των εικόνων), 234-397.

Για εικονομαχικές εκκλησίες στην Ελλάδα: Βασιλάκη Α., «Εικονομαχικές εκκλησίες στη Νάξο», *ΔΧΑΕ*, Περ. Δ', 3 (1962/63), 49-74, Δρανδάκης Ν. Β., *Βυζαντιναί τοιχογραφίαι της Μέσα Μάνης*, Αθήνα 1964, (Εικονοκλαστική περίοδος), 1-15, Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μυρτ., «Νέος ανεικονικός διάκοσμος εκκλησίας στη Νάξο», *Τρίτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης*, Αθήνα 1983, Περιλήψεις ανακοινώσεων, 11.

6. Παλιούρας, *Ο ζωγράφος Κλόντζας*, 99 (το κείμενο) και εικ. 101 (η μικρογραφία).

*1. Ο αυτοκράτωρ Θεόφιλος κατά των εικονομάχων.*



*2. Η Σύνοδος των Ιεροσολύμων του 836.*

διδόμενη σ' αυτούς επιστολή οι τρεις πατριάρχες της Ανατολής για την καταστροφή της μεγάλης εικόνας του Χριστού, που ήταν υψωμένη στη Χαλκή πύλη: «*Ἀπόστα ἀπ' ἐμοῦ Ἰησοῦ βασιλεῦ· ὁδούς σου οὐ βουλόμεθα εἰδέναι. Καὶ τούτου τὸν σεβάσμιον χαρακτῆρα τὸν ὄντα ἐν τῇ Χαλκῇ λίθοις καὶ κόπροις καὶ πηλώδεσι μάζαις, ἐμπτύοντες εἰς τὸ πρόσωπον αὐτοῦ, προσέρριπτον, διαρρήξαντες αὐτὸν εἰς τοὔδαφος*»[7].

Στον ίδιο το Θεόφιλο και το περιβάλλον του αποδίδεται η καταστροφή των έξη μεγάλων τοιχογραφιών με τις ισάριθμες Οικουμενικές Συνόδους, που ήταν ιστορημένες στο δημόσιο κεντρικό χώρο, που ονομαζόταν «Μήλιον» και η αντικατάστασή τους με παράσταση άρματος. «*Ἐν τούτῳ γὰρ τῷ δημοσίῳ τόπῳ (τὸ Μήλιον) ἐξ ἀρχαίων τῶν χρόνων καὶ τῶν ἐκ πάλαι εὐσεβῶς βεβασιλευκότων, αἱ ἅγιαι ἓξ οἰκουμενικαὶ σύνοδοι ἀνιστορημέναι οὖσαι προὔπτον ἐφαίνοντο, ἀγροίκοις τε καὶ ξένοις καὶ ἰδίοις τὴν ὀρθόδοξον κηρύττουσαι πίστιν, ἅπερ ὁ νέος βαβυλώνιος τύραννος ἐν ταῖς ἡμέραις ἐκείναις καταχρίσας καὶ ἀπαλείψας, τὸ Σατανικὸν ἱππηλάσιον καὶ τὸν φιλοδαίμονα ἡνίοχον, ὅνπερ καὶ οὐρανικὸν ὠνόμασεν, ὡς αὐτοῦ προσφιλῆ, ὁ τοῦ οὐρανοῦ καὶ τῆς γῆς ἀνάξιος, ἀνιστόρησεν, ὑπὲρ τοὺς ἁγίους Πατέρας τοῦτον τιμήσας*»[8].

Παρόμοια κείμενα είχε υπόψη του ο ζωγράφος Κλόντζας, γι' αυτό όταν αναφέρεται στον Θεόφιλο τον αποκαλεί νέο Βαλτάσαρ[9]. Στο ποίημα, που τοποθετεί κάτω από την μικρογραφία του Θεοφίλου, εξιστορεί τη στάση του αυτοκράτορα εναντίον των εικόνων και τους αγώνες των ορθοδόξων υπέρ των εικόνων:

*«Μετ' ὀλίγον δὲ Θεόφιλος ἀνάσσει*
*Κωνσταντίνου πόλεως ἀνόμως πάνυ*
*Ὅς ἐγένετο νέος Βαλτάσαρ παίζων*
*Καὶ ὑβρίζοντες πάσας σεπτὰς εἰκόνας.*
*Μαθὼν δὴ τοῦτο χορὸς ὁ τῶν Πατέρων*
*Σύνοδον θείαν συγκροτεῖ ἐκ καρδίας*
*ἐν Ἱεροσολύμοις τε τούτου πέμπει*
*Ἔνδοξον πάνυ καὶ σεπτὴν συμβουλίαν*
*Πρὸς τὸ σέβειν τε τὰς ἁγίας εἰκόνας.*
*Καὶ μὴ πεισθεὶς δὲ τοῖς δόγμασι τοῖς τούτων*
*Θεὸς ἀφεῖλε τὴν τούτου βασιλείαν ...»*[10].

---

7. Επιστολή των τριών Πατριαρχών από την Ανατολή προς τον Θεόφιλον: *Migne PG*, 95, 376. Τα σχετικά με τους αποστολείς της επιστολής και τη Σύνοδο των Ιεροσολύμων βλ. Beck H.-G., Kirche und Theologische Literatur, München 1959, 496.

8. Βίος Αγίου Στεφάνου του Νέου, *Migne*, *PG*, 100, 1172.

9. Ο Θεόφιλος στο κείμενο του βίου του Αγίου Στεφάνου του Νέου ονομάζεται «νέος βαβυλώνιος» ενώ στο ποίημα που παραθέτει ο Κλόντζας αποκαλείται «νέος Βαλτάσαρ».

10. Παλιούρας, *Ο ζωγράφος Κλόντζας*, 99.

## *II. Η Σύνοδος τῶν Ἱεροσολύμων*

Ως αντιστάθμισμα της σκηνής με τον εικονομάχο Θεόφιλο ο Κλόντζας σχεδιάζει την Σύνοδο των Ιεροσολύμων (πίν. 2). Οι σύνεδροι παριστάνονται αμφιθεατρικά καθώς κάθονται σε ξύλινα έδρανα. Για να τονίσει την εικονόφιλη στάση της Συνόδου ο ζωγράφος-μικρογράφος σχεδιάζει κάτω από το κεντρικό τόξο την παράσταση της Δέησης. Στο κέντρο ο Χριστός ένθρονος κρατεί στο αριστερό χέρι το Ευαγγέλιο και με το δεξί ευλογεί. Αριστερά η Θεοτόκος και δεξιά ο Πρόδρομος δέονται στραμμένοι προς το Χριστό[11].

Ο Κλόντζας σημειώνει κάτω από τη μικρογραφία: Η ΑΓΙΑ ΚΑΙ ΜΕΓΑΛΗ ΣΥΝΟΔΟΣ ΤΩΝ ΙΕΡΟΣΟΛΥΜΩΝ και την αρχή (initio) της επιστολής[12] που έστειλαν οι τρεις πατριάρχες της Ανατολής στον εικονομάχο αυτοκράτορα Θεόφιλο: «*Ἐπιστολὴ τῶν ἁγίων Πατριαρχῶν Χριστοφόρου Ἀλεξανδρείας, Ἰὼβ Ἀντιοχείας, Βασιλείου Ἱεροσολύμων πρὸς τὸν βασιλέα Θεόφιλον Κωνσταντινουπόλεως συναθροισθέντων αὐτῶν ἐν τῇ ἁγίᾳ πόλει Ἱερουσαλὴμ μετὰ μεγάλης Συνόδου τὸν ἀριθμὸν ἐπισκόπων ρπε', ἡγουμένων ιζ', μοναχῶν ,αρνγ' ἐν τῷ μηνὶ Ἀπριλίῳ, ἰνδικτιῶνος ιδ', ἔτους ,ϛτμδ'*» (=836).

Έτσι ο Κλόντζας εικονογραφώντας τον κώδικά του στα 1590-92 σε δύο μόνο μικρογραφίες «σχολίασε» με το δικό του ζωγραφικό τρόπο την πολυτάραχη περίοδο της Εικονομαχίας. Με τη σκηνή του αυτοκράτορα Θεοφίλου έδωσε την ατμόσφαιρα κι έδειξε τις βίαιες συγκρούσεις και τα μεγάλα πάθη που τάραξαν τις σχέσεις αυτοκράτορα και εκκλησίας, εξουσίας και λαού, ενώ με τη Σύνοδο των Ιεροσολύμων διεκήρυξε τους αγώνες της εκκλησίας ώσπου να επικρατήσει το ορθό φρόνημα και η ορθοδοξία.

## *III. Το θαύμα Ιωάννου του Δαμασκηνού*

Στην περίφημη Εικόνα «Ἐπί Σοι Χαίρει» (πίν. 3)[13], που βρίσκεται στο Μουσείο του Ελληνικού Ινστιτούτου Βενετίας «*τὸ κεντρικὸ πρόσωπο εἰ-*

11. Παλιούρας, *Ο ζωγράφος Κλόντζας*, 179-180 και πίν. 102, όπου σημειώνονται οι εικονογραφικές πηγές του ζωγράφου από σύγχρονα έργα της ιταλικής Αναγέννησης.

12. Βλ. ολόκληρο το κείμενο της επιστολής των τριών εικονοφίλων πατριαρχών της Ανατολής στο *Migne, PG*, 95, 343-385. Για το θέμα των συγγραφέων της επιστολής βλ. Beck, ό.π., 496.

13. Η εικόνα είναι ενυπόγραφη, αλλά αχρονολόγητη. Η επιγραφή εκφράζει με τρόπο εύγλωττο την εργώδη προσπάθεια του ζωγράφου-μικρογράφου: «Σπουδί και κόπος Γεωργίου Κλόντζα». Πρόκειται πράγματι για την καταπληκτικότερη εικόνα της μεταβυζαντινής τέχνης. Δημοσιεύθηκε πολλές φορές ως τώρα. Βλ. κυρίως: Chatzidakis M., *Icônes de Saint. -Georges des Grecs et de la collection de l'Institut Hellénique*, Vénise 1962, 75-77 pl. VI και 37, Μανούσακας Μ. - Παλιούρας Α., *Οδηγός του Μουσείου των εικόνων και του ναού του Αγίου Γεωργίου*, Βενετία 1976, πίν. ΚΛ' (έγχρωμη απεικόνιση), Καλοκύρης Κ.,

3. Γ. Κλόντζα, "Ἐπί Σοι χαίρει...".

*4. Το θαύμα με τον Ιωάννη Δαμασκηνό (λεπτομέρεια πίν. 3).*

*5. Το θαύμα με τον Ιωάννη Δαμασκηνό (σχέδιο).*

*ναι ἡ Παναγία. Γύρω της ζωγραφίζονται ἄγγελοι, παρθένες, σκηνὲς τοῦ Ἀκαθίστου Ὕμνου, τὸ Δωδεκάορτο, σκηνὲς τοῦ Παραδείσου, ὁ ζωδιακὸς κύκλος, τὸ θαῦμα τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ. Κάτω εἰκονίζεται ἡ οὐρανία Ἱερουσαλὴμ καὶ γύρω συναγμένοι οἱ Ἅγιοι Πάντες, ποὺ ὑμνοῦν τὴ δόξα της»*[14]. Στο τρίγωνο, αριστερά, εικονίζεται το θαύμα της Παναγίας που σκύβει και επαναφέρει στη θέση του το δεξί χέρι του υμνογράφου, που έκοψαν οι εικονομάχοι (πίν. 4).

Ο πατριάρχης Ιεροσολύμων Ιωάννης ο Η' (12ος αι.) γράφοντας το «βίο τοῦ ὁσίου πατρὸς ἡμῶν Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ»[15], εξιστορεί το περιστατικό κατά το οποίο ο εικονομάχος αυτοκράτωρ Λέων και το περιβάλλον του κατηγόρησαν στον Χαλίφη της Δαμασκού τον Ιωάννη, ότι δηλ. ο τελευταίος, με γράμματα που έστειλε ,τους εξωθεί να καταλάβουν τη Δαμασκό. Τα γράμματα χάλκευσαν οι ίδιοι οι εικονομάχοι της Κωνσταντινούπολης με ειδικούς αντιγραφείς που μιμήθηκαν το γραφικό χαρακτήρα του Δαμασκηνού. Η όλη σκευωρία απέβλεπε στην εξουδετέρωση του Ιωάννη επειδή παρουσιάστηκε στον ορθόδοξο κόσμο της Ανατολής ως υπολογίσιμος αντίπαλος των εικονομάχων, τους οποίους, με επιστολές που έστελνε στις ορθόδοξες εκκλησίες και σε σημαίνουσες προσωπικότητες, στηλίτευε για τον διωγμό των εικονοφίλων και τις καταστροφές των εικόνων και υπεραμυνόταν, με τρόπο γλαφυρό και πειστικό, της γνήσιας πίστης και λατρείας. Ο Χαλίφης της Δαμασκοῦ μόλις πληροφορήθηκε τις κατηγορίες «ὅλος ὑπὸ τῆς μανίας ἐκστὰς ὁ βάρβαρος» τον έφερε μπροστά του και στο θυμό του επάνω έκοψε το δεξί χέρι του Ιωάννη[16].

---

*Η Θεοτόκος εις την εικονογραφίαν Ανατολής και Δύσεως*, Θεσσαλονίκη 1972, 209 και πίν. 295.

14. Μανούσακας - Παλιούρας, *Οδηγός*, ό.π., 40.

15. Βίος τοῦ ὁσίου πατρὸς ἡμῶν Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ συγγραφεὶς παρὰ Ἰωάννου Πατριάρχου Ἱεροσολύμων, *Migne*, *PG*, 94, 429-490. Τα έργα του Δαμασκηνού: *Migne*, *PG*, 94: Πηγή Γνώσεως, 521-1228 και: Λόγος πρώτος απολογητικός προς τους διαβάλλοντας τας αγίας εικόνας, 1231-1284, Λόγος δεύτερος 1283-1318, Λόγος τρίτος 1317-1420. Ο πατριάρχης Ιωάννης «περισυνέλεξε ὅλα τὰ περὶ τοῦ Δαμασκηνοῦ Ἰωάννου σωζόμενα στοιχεῖα τοῦ βίου, κατεσπαρμένα εἰς διάφορα συγγράμματα, κυρίως ὅμως μετέφρασε τὸν ὑπὸ Μιχαὴλ Μοναχοῦ τοῦ Θαυμαστορείτου συγγεγραμμένον βίον εἰς τὴν Ἀραβικήν»: Βίκτωρος Ματθαίου, *Ο μέγας συναξαριστής της ορθοδόξου εκκλησίας*, Αθήνα 1966, τόμ. Β', 134 σημ. 1. Βλ. τις πηγές, τα συναξάρια, τους διάφορους βίους, έργα γνήσια ή αποδιδόμενα και γενικά τη μεγάλη βιβλιογραφία για το Δαμασκηνό στη *ΘΗΕ*, τόμ. 6, 1218-1231, όπου (στήλ. 1219) σημειώνεται: «Ἐπειδὴ οἱ βίοι συνετάχθησαν πολὺ μεταγενεστέρως, περικλείουν ἀνεκδοτολογικὸν ὑλικόν».

16. «καὶ ἐκκέκοπται δεξιά, ἡ ποιήσασα δύναμιν τοῖς ὀρθοδόξοις ἐν Θεῷ, δι' ὧν γέγραφεν· ἐκκέκοπται δεξιά, ἡ ἐλέγχουσα τοὺς μισοῦντας τὸν Κύριον, καὶ ἀντὶ μέλανος ᾧ ἐβάπτετο πρότερον λογογραφοῦσα τὴν τῶν εἰκόνων προσκύνησιν, οἰκείῳ αἵματι βάπτεται», *Migne*, *PG*, 94, 456.

Αλλά η τραγική περιπέτεια του μεγάλου συγγραφέα είχε απρόσμενη εξέλιξη την οποία παραθέτει ο βιογράφος του. Ο Ιωάννης έστειλε αντιπροσωπεία και ζήτησε από τον ηγεμόνα να του δώσει το κομμένο χέρι, πράγμα που έγινε. «*Ὁ δὲ ταῦτα εἰληφώς, εἰς τὸ κατ' οἶκον αὐτοῦ εὐκτήριον εἴσεισι, καὶ ὅλος πρηνὴς πεσὼν πρό τινος θείας εἰκόνος τὸν θεῖον χαρακτῆρα φερούσης τῆς Θεομήτορος, καὶ τὴν ἐκκοπεῖσαν δεξιὰν τῇ πρὶν ἁρμονίᾳ παραθείς, ἐκ βάθους καρδίας τῆς φιλευσπλάχνου ἐδεῖτο, στεναγμοῖς καὶ δάκρυσιν ἐκβοώμενος.*

*Δέσποινα, Πάναγνε μῆτερ, ἡ τὸν Θεόν μου τεκοῦσα,*
*Διὰ τὰς ἁγίας εἰκόνας, ἡ δεξιά μου ἐκόπη·*
*Οὐκ ἀγνοεῖς τὴν αἰτίαν δι' ἣν ἐμάνη ὁ Λέων.*
*Πρόφθασον τοίνυν ὡς τάχος, καὶ ἴασαί μου τὴν χεῖρα.*
*Ἡ δεξιὰ τοῦ Ὑψίστου, ἡ ἀπὸ σοῦ σαρκωθεῖσα,*
*Πολλὰς ποιεῖ τὰς δυνάμεις, διὰ τῆς σῆς μεσιτείας·*
*Τὴν δεξιάν μου καὶ ταύτην νῦν ἰασάσθω λιταῖς σου,*
*Ὡς ἂν σοὺς ὕμνους, οὓς δοίης, καὶ τοῦ ἐκ σοῦ σαρκωθέντος,*
*Εὐρυθμικαῖς ἁρμονίαις συγγράψηται, Θεοτόκε,*
*Καὶ συνεργὸς χρηματίσῃ τῆς ὀρθοδόξου λατρείας.*
*Δύνασαι γὰρ ὅσα θέλεις, ὡς τοῦ Θεοῦ μήτηρ οὖσα.*
*Ταῦτα λέγων ὁ Ἰωάννης σὺν δάκρυσιν εἰς ὕπνον ἐτράπετο,*
*ὁρᾷ τὴν τῆς Θεομήτορος ἁγίαν εἰκόνα ὄμμασιν εὐσπλάγχνοις*
*καὶ ἱλαροῖς πρὸς αὐτὸν ἀποβλέπουσάν τε καὶ λέγουσαν·*
*«Ἴδε ὑγιὴς γέγονέ σου ἡ χείρ· μὴ μέλλε λοιπόν, ἀλλὰ*
*κάλαμον ταύτην γραμματέως ποίησον ὀξυγράφου, ὡς ἐπηγγείλω*
*μοι νῦν»*[17].

Ο Κλόντζας εικονογραφώντας, κατά κάποιο τρόπο, το κείμενο τοποθετεί τον Δαμασκηνό πάνω σε στρώμα, σε στάση ικεσίας και έκπληξης μαζί, καθώς η Βρεφοκρατούσα Θεοτόκος έχει καθίσει δίπλα του και τοποθετεί στη θέση του το κομμένο χέρι (πίν. 5). Ομάδα ιερών προσωπικοτήτων, ανδρών και γυναικών, παρακολουθεί με θαυμασμό το θαύμα. Ξεχωρίζουν ανάμεσά τους ο Κωνσταντίνος και η Ελένη και ο Πρόδρομος.

Ο άγιος που εικονίζεται μπροστά από όλη την ομάδα δεν αποκλείεται να είναι ο ίδιος ο Ιωάννης ο Δαμασκηνός. Φορεί το ίδιο λευκό επιρριπτάριο, το ίδιο ανοιχτό βυσσινί ωμοφόριο και τον ίδιο ανοιχτό καφεκίτρινο χιτώνα. Το τρουλλαίο κτιριακό συγκρότημα με την αετωματική πρόσοψη, που τοποθετείται ως βάθος στην εικόνα, είναι ένα από τα συνηθισμένα όμοια κτίρια που συχνά επαναλαμβάνει ο ζωγράφος όταν θέλει να απεικονίσει μια από τις

17. *Migne, PG*, 94, 457.

γνωστές μεγάλες πόλεις, όπως τα Ιεροσόλυμα[18], την Κωνσταντινούπολη[19], εδώ τη Δαμασκό.

Έτσι στην εικόνα που αναφέρεται, με τον εξαίσιο αυτό τρόπο, στη δόξα της Θεοτόκου, από όλους τους αγίους ο Κλόντζας ξεχώρισε τον Ιωάννη το Δαμασκηνό και του αφιέρωσε ιδιαίτερο χώρο. Γιατί και ο Δαμασκηνός με το δικό του ταλέντο (συγγράμματα και ύμνους) δόξασε τη Θεοτόκο. Εκείνο που εντυπωσιάζει στην εικόνα είναι ότι, από όλα τα περιστατικά της ζωής του μεγάλου υμνογράφου ο ζωγράφος διάλεξε «το θαύμα του κομμένου χεριού» τονίζοντας μ' αυτό τον τρόπο τους αγώνες του Δαμασκηνού, αλλά και τη σκληρότητα της εποχής της εικονομαχίας.

Με όλα αυτά φαίνεται καθαρά πως ο Γεώργιος Κλόντζας αναζητά νέους τρόπους έκφρασης στα εικονογραφικά θέματα μέσα στο 16ο αιώνα, παρόλο ότι εξακολουθεί να ερμηνεύει ζωγραφικά τα εκκλησιαστικά πεζά ή ποιητικά κείμενα χωρίς να απομακρύνεται από αυτά[20].

Ιδιαίτερα για την εικονομαχία αν και είναι για την εποχή του ένα θέμα ξεχασμένο, που ανήκει στο απώτερο ιστορικό παρελθόν, εντούτοις το ξαναζωντανεύει με ένα δικό του τρόπο, καθώς προτείνει νέες σκηνές στον εικονογραφικό χώρο ανανεώνοντας έτσι τη ζωγραφική παράδοση.

---

18. Βλ. π.χ. το τρουλλαίο οικοδόμημα με τη Σταύρωση στην κορυφή της ίδιας εικόνας του «Επί Σοι Χαίρει» (πίν. 3) ή στο Μαρκιανό κώδικα (Παλιούρας, *Ο ζωγράφος Κλόντζας*, πίν. 327, 329, 330, 351), όπου ο ζωγράφος-μικρογράφος υπονοεί το Ναό της Αναστάσεως ή το Ναό του Σολομώντα.

19. Βλ. επίσης την πόλη με τα τρουλλαία κτίρια ανάμεσα στους Αγίους στην ίδια εικόνα «Επί Σοι Χαίρει» (πίν. 3) ή στον κώδικα (ό.π.), πίν. 314.

20. Βλ. την αναπόσπαστη σχέση ζωγράφου - παράδοσης στο σχόλιο του καθ. Καλοκύρη, *Πηγαί της χριστιανικής Αρχαιολογίας*, ό.π., 238 σημ. 1: «Θεολογική δικαίωσις τῆς ὑπάρξεως των ἁγίων εἰκόνων ὑπὸ Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ. Ὀλίγον μετὰ τὸν θάνατόν του ἡ Ζ' Οἰκουμενικὴ Σύνοδος, διὰ τῶν ὅρων αὐτῆς θὰ κατοχυρώσῃ τὴν σημασίαν τῆς ἁγιογραφίας καὶ τὴν σχέσιν αὐτῆς πρὸς τὴν παλαιὰν παράδοσιν ὑπὲρ τῆς ὁποίας ἠμύνετο καὶ ὁ Δαμασκηνός, ἰδίᾳ εἰς τοὺς τρεῖς περὶ εἰκόνων λόγους του. Ἰδιαζούσης σημασίας εἶναι ὁ σχετικὸς ὅρος τῆς ὡς ἄνω Οἰκουμενικῆς Συνόδου «τῶν ζωγράφων ἐφεύρεσις ἡ τῶν εἰκόνων ποίησις· ἀλλὰ τῆς καθολικῆς Ἐκκλησίας ἔγκριτος θεσμοθεσία καὶ παράδοσις καὶ τὸ ἀρχαιότητι διαφέρον, αἰδέσιμον, κατὰ τὸν θεῖον Βασίλειον... αὐτῶν (τῶν πνευματοφόρων πατέρων) ἡ ἐπίνοια καὶ παράδοσις, καὶ οὐ τοῦ ζωγράφου. τοῦ γὰρ ζωγράφου ἡ τέχνη μόνον· ἡ δὲ διάταξις, πρόδηλον, τῶν δειμαμένων ἁγίων πατέρων (Mansi, J. B. Sacr. Conc. novae et ampl. collectio, XIII, 252).

ΑΘΑΝ. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ

# Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΚΛΟΝΤΖΑΣ ΣΤΟ ΣΙΝΑ

Παρ' όλη τη μεγάλη έρευνα και τις πολύτιμες διατριβές, μονογραφίες και εκτιμήσεις, που έχουν προηγηθεί τα τελευταία τριάντα χρόνια από πλήθος ερευνητές για τη ζωγραφική στην Κρήτη, ιδιαίτερα κατά τον 16ο αιώνα, εν τούτοις πολλά ακόμη ανερεύνητα σημεία είναι ανάγκη να διαλευκανθούν και να αποτιμηθεί η συμβολή τους.

Προπαντός για τους τρεις μεγάλους της Κρητικής Σχολής, τον Θεοφάνη, το Δαμασκηνό και τον Γεώργιο Κλόντζα η έρευνα έχει πολλά ακόμη να προσφέρει.

Πιστεύουμε πως καθώς παρουσιάζονται, κάθε φορά, καινούργια στοιχεία της ζωής και της τέχνης τους ο καλλιτεχνικός ορίζοντας της εποχής απλώνεται περισσότερο και μ' αυτό τον τρόπο βαθαίνει ουσιαστικότερα η γνώση μας για τα μεγάλα ή και μικρότερα θέματα, που είναι ακόμη τοποθετημένα στην τράπεζα συζητήσεων. Πιστεύουμε ακόμη πως η εξονυχιστική εξερεύνηση των διακυμάνσεων και των κινήσεων του βίου του κάθε καλλιτέχνη αποτελεί αναγκαία προϋπόθεση όχι μόνο για την καλύτερη κατανόηση του καλλιτεχνικού τους έργου, αλλά και για τη σωστή τοποθέτηση των επί μέρους ή των γενικότερων καλλιτεχνικών ζητημάτων της εποχής τους.

Ιδιαίτερα εύγλωττη είναι η περίπτωση του Γεωργίου Κλόντζα.

Όταν πριν από είκοσι χρόνια[1] διετύπωνα τον ισχυρισμό ότι ο Κλόντζας πρέπει να αποσυνδεθεί από το περιβάλλον και την κοινωνία της Βενετίας, όπου τον τοποθετούσε η μέχρι τότε έρευνα, φαινόταν τουλάχιστον περίεργο πώς είναι δυνατόν ένας καλλιτέχνης πρώτης γραμμής, με έντονα δυτικότροπα στοιχεία στο έργο του, να ήταν αταξίδευτος προς τα μέρη της Εσπερίας.

---

1. Αθαν. Παλιούρας, *Ο ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας (ci 1540-1608) και αι μικρογραφίαι του κώδικος αυτού*, Αθήνα 1977, 25-26, 269.

Ο Χατζηδάκης (*Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut Hellénique de Venise*, Venise 1962, 74 και αλλού) πρώτος συνέδεσε τον Κλόντζα με τη Βενετία, στηριγμένος σε εσωτερικά δυτικότροπα στοιχεία των εικόνων του και στον μεγάλο καλλιτεχνικό δρόμο που συνέδεε Κρήτη και Δύση.

Τα είκοσι χρόνια έρευνας που πέρασαν στο μεταξύ, επανατοποθέτησαν την προβληματική και παρόλο ότι ούτε σήμερα μπορούμε να διατυπώσουμε τον τελικό λόγο, όμως οι υπολογισμοί και οι εκτιμήσεις μας οδηγούν στο χώρο της ορθόδοξης Ανατολής, τον οποίο άλλωστε στα ουσιώδη μέρη εκφράζει το έργο του.

Με τα ως τώρα γνωστά αρχειακά δεδομένα (συμφωνητικά, νοταριακά έγγραφα, φορολογικοί πίνακες, εξουσιοδοτήσεις, παραγγελίες εικόνων, αγοραπωλησίες) ο Κλόντζας εμφανίζεται να διαμένει συνέχεια στον Χάνδακα, αν και υπάρχουν χρονικά διαστήματα στα οποία δεν μπορούμε να παρακολουθήσουμε τις κινήσεις του, αφού δεν έχουμε επαρκή στοιχεία.

Έτσι το αρχικό ερώτημα ξαναδιατυπώνεται:

Έμεινε μόνιμα στην Κρήτη, αταξίδευτος, ή κινήθηκε και προς την Δύση και προς την Ανατολή; Γνώρισε από κοντά τη σύγχρονή του δυτική τέχνη, από την οποία πολλά στοιχεία περνάνε ατόφια ή παραλλαγμένα και αναχωνεμένα σε πολλά τμήματα των έργων του ή αυτή η γνώση του αντλείται από τα έντυπα, τα βιβλία, τις καλλιτεχνικές εκδόσεις των χαρακτικών, που κυκλοφορούσαν και στη βενετοκρατούμενη Κρήτη;

Στο ερώτημα αυτό η κατασταλαγμένη άποψή μας είναι πως, απ' ότι φαίνεται δεν πρέπει να ταξίδεψε προς τη Δύση και ιδιαίτερα τη Βενετία. Φαίνεται ότι οι αγωνιώδεις αναζητήσεις και το ασίγαστο πάθος για την ανακάλυψη ενός νέου κόσμου, που είχε κατακυριέψει το στενό του φίλο και συμμαθητή του Δομήνικο Θεοτοκόπουλο -πιστεύουμε ότι στη ζωγραφική είχαν τον ίδιο δάσκαλο-, δεν τον επηρέασαν και δεν τον ακολούθησε στο δρόμο για τις καλλιτεχνικές αυλές της Ευρώπης. Αποδεικνύεται αυτό και από το δημοσιευμένο και αδημοσίευτο έργο του. Παραμένει μέχρι τέλους ένας άξιος συνεχιστής του μεγάλου ρεύματος της ζωγραφικής, που πήγαζε από την Κωνσταντινούπολη με εμφανείς ανανεωτικές τάσεις και πρωτότυπες τολμηρές εκτελέσεις και στο ύφος και στην εικονογραφία. Οι δυτικές επιδράσεις, που παρατηρούνται αφειδώς στον κώδικά του, απλώς χρησιμοποιούνται ως διακοσμητικά στοιχεία, που διανθίζουν το έργο του, ποτέ, όμως, δεν αποτελούν την κύρια έκφρασή του[2].

Ο Κλόντζας, λοιπόν, παρέμεινε πιστό τέκνο της Ανατολής και γνήσιος εκφραστής της Ορθοδοξίας. Ενισχυτικό αυτής της θέσης είναι και οι πολλές απόψεις και τα μηνύματα που ο ίδιος περνάει στα κείμενα του κώδικα, τα οποία παραμένουν ακόμη ανέκδοτα. Εκεί βλέπει ο ερευνητής τον μόνιμο προσανατολισμό του, που είναι η Κωνσταντινούπολη, τους αγώνες

2. Βλ. τους προβληματισμούς πάνω στο θέμα, Παλιούρας, *Ο ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας*, 160-269.

της Ορθόδοξης εκκλησίας, τα Ιεροσόλυμα, τα οράματα του Ορθόδοξου Ελληνισμού, μέσα από χρησμολογικούς προφητικούς λόγους, τα Ιερά κείμενα, τα λειτουργικά βιβλία, τους Πατέρες της εκκλησίας και μαζί με όλα αυτά τους κρητικούς επαναστάτες μέσα από καταγραφές των κακοπαθήσεων του κρητικού λαού στον 16ο αι. Ότι οι απεικονίσεις, εξάλλου, όλων των πόλεων και των περιοχών της Ευρώπης, και ιδιαίτερα της Ιταλίας, είναι φανταστικές επισημάνθηκε επανειλημμένα.

Από την άλλη μεριά ένα δεύτερο ερώτημα χρειάζεται προσεκτικότερη διερεύνηση. Ποιά η σχέση του Κλόντζα με την Κωνσταντινούπολη και τον ευρύτερο χώρο της Ανατολής; Ταξίδεψε άραγε μέχρι την Κωνσταντινούπολη, τα Ιεροσόλυμα, την Αλεξάνδρεια ή το Σινά;

Για τις τρεις αρχαίες έδρες των μεγάλων Πατριαρχείων της Ανατολής δεν έχουμε, από ό,τι ξέρουμε ως σήμερα, καμμιά πληροφόρηση ή έμμεση ένδειξη. Απομένει το Σινά, όπου, όπως είναι γνωστό, υπάρχουν μερικά του έργα.

Αν, κάνοντας ορισμένους συνδυασμούς, καταγράψει ο σημερινός ερευνητής ορισμένα στοιχεία από το κεφάλαιο «Κλόντζας και Σινά» θα παρατηρήσει ότι ανοίγεται ένας δρόμος για το Σινά, στον οποίο, όμως, δεν διακρίνεται καθαρά αν τον διασχίζει ή όχι ο ζωγράφος. Απαριθμούμε εδώ μερικά ενδεικτικά σημάδια της υποτιθέμενης παρουσίας του Κλόντζα στο Σινά. Τα περισσότερα από αυτά μπορεί ένας άλλος ερευνητής να τα χρησιμοποιήσει για να δείξει το αντίθετο. Ότι, δηλ., δεν αποδεικνύεται πιθανή επίσκεψη του ζωγράφου στο μοναστήρι. Ωστόσο, σε ένα σημείο χρειάζεται να επικεντρωθεί η έρευνα, όπου πιστεύουμε ότι εκεί τουλάχιστον υπάρχει το consensus των διαφόρων απόψεων: Η άμεση σχέση του Κλόντζα με το Σινά είναι δεδομένη.

Καλλιτεχνική και πνευματική προσωπικότητα όπως ήταν, δεσπόζουσα φυσιογνωμία στην κοινωνία του Χάνδακα, καθώς αποτελούσε την πνευματική πρωτοπορία της εποχής του αφού άνοιγε καινούργιους δρόμους στη ζωγραφική, οραματιζόταν στα νειάτα του, έναν άλλο κόσμο με το συνομήλικο και καρδιακό του φίλο Θεοτοκόπουλο. Σχετιζόταν με τους λόγιους και ποιητές που έγραψαν και ανακοίνωσαν τα έργα τους, αφού πέρα από τον μικρογραφημένο κώδικα ο ίδιος έγραψε χρησμολογικά κείμενα. Ήταν ο φημισμένος καλλιτέχνης που διατηρούσε σπουδαίο εργαστήριο στο κεντρικότερο σημείο της αγοράς του Χάνδακα, με τρεις γιούς ζωγράφους και με ιδιωτική εκκλησία στην κατοχή του, που για ένα διάστημα την ενοικιάζει ο πρωτοπαπάς Ναυπλίου Νικόλαος Μαλαξός. Δεν μπορούσε, λοιπόν, μια τέτοια προσωπικότητα, να μη συνεργάζεται με το

Σινά ή κατ' ευθείαν ή μέσω του Σαναϊτικού μετοχίου της Αγίας Αικατερίνης. Όσο ακόμη είναι ανεξερεύνητο το Αρχείο με τα βενετσιάνικα έγγραφα, καθώς επίσης και τα αραβικά χειρόγραφα της εποχής από το Παλαιό Αρχείο της Μονής Σινά, το πρόβλημα θα είναι ανοιχτό.

Αλλά ας απαριθμήσουμε τα στοιχεία με τα οποία αποδεικνύεται η συνεργασία και βαθειά σχέση του με το Σινά. Από αυτά πιστεύουμε πως τα δύο τελευταία δεν πρέπει ν' αποτελούν ενδείξεις αλλά αποδείξεις όχι απλά μόνο της συνεργασίας του με το αρχαίο μοναστήρι, αλλά και της παρουσίας του εκεί για κάποιο χρονικό διάστημα:

1) Είναι γνωστό πως ένας αριθμός υπογεγραμμένων και χρονολογημένων ή ανυπόγραφων και αποδιδόμενων εικόνων του βρίσκεται στο Σινά.
2) Ανάμεσα σ' αυτά τα έργα η εικόνα με την καθημερινή ζωή των μοναχών του Σινά[3] είναι έργο unicum, μοναδικό, πρωτότυπο και δείχνει, πέρα από τον ευρηματικό νου και τη διάθεση του καλλιτέχνη να αποδώσει με γραφικό τρόπο αυτό που συνηθίζονταν ιδιαίτερα στις περιγραφές των κειμένων, προπαντός των Προσκυνηταρίων (εικ. 8).
3) Οι εικόνες του Κλόντζα τοποθετούνται σε ξεχωριστές θέσεις στο Ιερό του Καθολικού και στα παρεκκλήσια, δείγμα της εκτίμησης που έτρεφε το μοναστήρι και φυσικά και της φήμης του. Ιδιαίτερα η μεγάλων διαστάσεων και πολυπρόσωπη εικόνα, με το εντυπωσιακό και αγαπητό σ' αυτόν θέμα το «Επί Σοι χαίρει...» (εικ. 6 και 7), τοποθετείται στην εσωτερική πλευρά του τέμπλου του ναού, ορατή μόνο από το Ιερό, και είναι καρφωμένη στη θέση της με τέτοιο τρόπο ώστε η λογική του σύγχρονου ερευνητή να διατυπώνει το διπλό ερώτημα: Ή του στάλθηκαν οι διαστάσεις του χώρου που ήθελαν να καλύψουν τοποθετώντας την εικόνα ή ο ίδιος, όντας στο μοναστήρι, μελέτησε επί τόπου τις τεχνικές προδιαγραφές.
4) Στην ανατολική πλευρά της παλαιάς Τράπεζας του μοναστηριού (εικ. 1) και κάτω από οξυκόρυφο τόξο που καλύπτει όλο σχεδόν το

3. Ο Π. Βοκοτόπουλος, ενώ σημειώνει πως «η ύπαρξη στο Σινά πέντε εικόνων του Κλόντζα, από τις οποίες τουλάχιστον μία - οι εν Ραϊθώ Πατέρες-, πρέπει να παραγγέλθηκε στη Μονή και η διακόσμηση δύο ενυπόγραφων τριπτύχων του με το σιναϊτικό τοπίο, υποδηλώνουν ότι είχε κάποια ιδιαίτερη σχέση με τη Μονή της Αγίας Αικατερίνης, την οποία ίσως διαφωτίσει η μελέτη του κατά μεγάλο μέρος ανεκμετάλλευτου ακόμη αρχείου της», υποστηρίζει ότι οι υπογραφές και οι χρονολογίες των εικόνων «οι εν Ραϊθώ Πατέρες» και το «Επί Σοι Χαίρει...» είναι πλαστές. Βλ. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας. Η περίπτωση του κρητικού ζωγράφου Ιωάννου Κορνάρου*, ο οποίος «ανανέωσε» το «Επί Σοι Χαίρει...» το 1778, βάζει στους μελετητές από τον Χατζηδάκη μέχρι τους νεώτερους.

ύψος και το πλάτος του τοίχου, απλώνεται η μεγαλειώδης παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας του Χριστού (ύψος 2,50 μ. και πλάτος στο κατώτερο σημείο 4,50 μ. Από τη γραμμή του κάτω τμήματος της παράστασης ως το δάπεδο 2,30 μ.). Η παράσταση καλύπτει το άνω μέρος του τόξου και διατηρείται ως σήμερα ολόκληρη, που σημαίνει ότι, αν υπήρχαν και άλλα θέματα στην κάτω ζώνη αυτά θα είχαν άλλο περιεχόμενο (εικ. 2). Στο κέντρο του μεγάλου αυτού τόξου και σε ύψος 0,98 του μ. από το δάπεδο διαμορφώνεται κόγχη (ύψους 2,30 μ. και τόξου κυλίνδρου 2,30) στην οποία ζωγραφίζεται η γραφική παράσταση της Φιλοξενίας του Αβραάμ (εικ. 4).

Τα δύο θέματα έχουν άμεση σχέση με τους μεγάλους στόχους που έχει θέσει η χριστιανική διδασκαλία και ιδιαίτερα η μοναχική πολιτεία. Η Δευτέρα Παρουσία στους τοίχους μιας τράπεζας μοναστηριού υπενθυμίζει συνεχώς τον εσχατολογικό προορισμό του μοναχού και ότι όλες του οι σκέψεις, οι ενέργειες, οι πράξεις και οι μαρτυρίες θα «κατατεθούν» στο μεγάλο δικαστήριο για να κριθούν κατά την ώρα της Κρίσεως, ενώ η Φιλοξενία του Αβραάμ υπομνηματίζει στον κόσμο των ματιών και της ψυχής του την αποκάλυψη του τριαδικού Θεού και παράλληλα καλεί τους μοναχούς, που συντρώγουν εκείνη τη στιγμή στην τράπεζά τους «τόν ἄρτον τόν ἐπιούσιον», να συμμετάσχουν στο πνευματικό συμπόσιο του Θεού μετά των αγγέλων και των πατριαρχών.

Ο συνδυασμός της πνευματικής τροφής και της έσχατης ημέρας, πέρα από το εύστοχο ιδεολογικό σχήμα στις δύο παραστάσεις, δίνεται και με τρόπο αριστοτεχνικό, καθώς αποκαλύπτει τις μεγάλες ικανότητες του ανώνυμου καλλιτέχνη που ζωγραφίζει τις δύο συνθέσεις στην Τράπεζα την όγδοη δεκαετία του 16ου αιώνα.

Χρονολογεί (Δευτέρα Παρουσία: 1573, Φιλοξενία του Αβραάμ: 1577), αλλά δεν υπογράφει το έργο του[4].

Ο καλλιτέχνης απλώνει στον ανατολικό τοίχο της Παλαιάς Τράπεζας το μεγάλο θέμα, ακολουθώντας τον προγραμματισμό που είχε επιβάλλει η τέχνη της εποχής του, η οποία μιμούμενη παλαιότερα πρότυπα ερμήνευσε με τις αντίστοιχες σκηνές το 25ο κεφάλαιο του ευαγγελίου του Ματθαίου[5], επιμένοντας στις λεπτομέρειες (Παράδεισος - Κόλαση) έτσι όπως με

4. Η σημερινή κατάσταση και το Αρχείο της Ι. Μονής της Αγίας Αικατερίνης δεν μας διαφωτίζουν ως προς το ερώτημα, αν ήταν δηλαδή ζωγραφισμένα και άλλα τμήματα στην Τράπεζα κατά τον 16ο αι. Οι βυζαντινές τοιχογραφίες (13ος αι.;) της Παλαιάς Τράπεζας, που έχουν αποτοιχισθεί και βρίσκονται στα παρεκκλήσια του Προδρόμου και του Αγίου Αντωνίου, παραμένουν ακόμη άγνωστες και αδημοσίευτες, αφού για να μελετηθούν χρειάζεται πρώτα να συντηρηθούν.

5. Ματθ. 25, 31-46.

γλαφυρό και συγκλονιστικό τρόπο περιγράφονταν από τους ιεροκήρυκες προς το λαό κατά τον 16ο αιώνα.

Ψηλά στο κέντρο εικονίζεται ο Χριστός σε ουράνιο τόξο, περιστοιχισμένος από ουράνιες δυνάμεις, ανάμεσα στην Παναγία και τον Πρόδρομο, που κρατούν ειλητάρια και στους ένθρονους Αποστόλους. Οι Απόστολοι με τη σειρά τους πλαισιώνονται από όρθιους αρχαγγέλους κατά το γνωστό μοτίβο της εποχής.

Κατά μήκος των θρόνων των Αποστόλων γράφεται η κεντρική επιγραφή, που αποτελεί και την ευαγγελική απόφαση του Χριστού: ΔΕΥΤΕ ΟΙ ΕΥΛΟΓΗΜΕΝΟΙ ΤΟΥ ΠΑΤΡΟΣ ΜΟΥ ΚΛΗΡΟΝΟΜΗΣΑΤΕ ΤΗΝ ΗΤΟΙΜΑΣΜΕΝΗΝ ΥΜΙΝ ΒΑΣΙΛΕΙΑΝ ΑΠΟ ΚΑΤΑΒΟΛΗΣ ΚΟΣΜΟΥ, στο αριστερό τμήμα και: ΠΟΡΕΥΕΣΘΕ ΑΠ' ΕΜΟΥ ΟΙ ΚΑΤΗΡΑΜΕΝΟΙ ΕΙΣ ΤΟ ΠΥΡ ΤΟ ΑΙΩΝΙΟΝ ΤΟ ΗΤΟΙΜΑΣΜΕΝΟΝ ΤΩ ΔΙΑΒΟΛΩ ΚΑΙ ΤΟΙΣ ΑΓΓΕΛΟΙΣ ΑΥΤΟΥ στο δεξιό της παράστασης.

Στο κέντρο κάτω από τον Χριστό, παριστάνονται η Ετοιμασία του Θρόνου με το Άγιο Πνεύμα «ώσεί περιστερά»[6] και τα σύμβολα του σταυρού. Πιο κάτω ο αρχάγγελος Μιχαήλ με τη ράβδο του συντρίβει τον προσωποποιημένο Διάβολο, ενώ παράλληλα κρατεί το ζυγό της δικαιοσύνης στη γνωσή σκηνή της Ψυχοστασίας. Από το αριστερό της παράστασης προσέρχονται ασκητές, ιεράρχες, μάρτυρες, προφήτες, Απόστολοι, οι «ελάχιστοι», καθ' ομάδας «εν νεφέλαις» για να κριθούν. Οι ίδιοι, μετά την κρίση παριστάνονται στο κάτω αριστερό τμήμα, όπου οι άγγελοι τους στέφουν, καθώς ο ληστής ανοίγει την πύλη του Παραδείσου. Στο εσωτερικό τους περιμένει η Θεοτόκος ανάμεσα σε αγγέλους και στον Αβραάμ.

Στο δεξιό τμήμα εικονίζονται οι αμαρτωλοί, καθώς ο αρχάγγελος τους ρίχνει στον πύρινο ποταμό μετά την καταδίκη τους, ενώ παρακάτω η θάλασσα αποδίδει τους νεκρούς, οι τάφοι ανοίγουν για να βγουν έξω και να κριθούν οι άνθρωποι, άγγελος σαλπίζει, δύο άγγελοι τυλίγουν ουρανό και γη «ως ειλητάριον» κι ανάμεσα σε όλο αυτό το σκηνικό οι τέσσερεις βασιλείς κριτές της γης πάνω στους θρόνους τους, ο Ναβουχοδονόσορ, ο Δαρείος, ο Αλέξανδρος και ο Αύγουστος, που εκπροσωπούν τους κύκλους της ανθρώπινης ιστορίας. Μ' αυτόν τον τρόπο τοποθετούνται τα έως τότε γεγονότα μέσα στο χρόνο.

Ορισμένα λεπτομεριακά θέματα δεν είναι συνηθισμένα στις γνωστές όμοιες απεικονίσεις της εποχής. Φανερώνουν τις ιδιαιτερότητες του καλλιτέχνη, αλλά και την ξεχωριστή φυσιογνωμία του καθώς ζωγραφίζει με οδηγό τα ιερά κείμενα και την Παράδοση. Προσθέτει τα στοιχεία εκείνα

6. Ματθ. 3, 16.

που προσδίδουν βαθύτερο και λογιότερο περιεχόμενο στην όλη παράσταση και νοηματίζουν με εξαιρετικό τρόπο το εσχατολογικό μήνυμα του θέματος. Τοποθετεί ανάμεσα στους κολασμένους τον πλούσιο της παραβολής «του πλουσίου και του Λαζάρου»[7] την ώρα που ο πλούσιος τιμωρείται γυμνός, ενώ ο πατριάρχης Αβραάμ έχοντας το Λάζαρο «ἐν τοῖς κόλποις του» αναφωνεί: «τέκνον ἀπέλαβε τά ἀγαθά σου ἐν τοῖς οὐρανοῖς». Εκεί κοντά απεικονίζει και «τόν ποιήσαντα τά σημεῖα ἐν οἷς ἐπλάνει»[8] δηλ. τον ψευδοπροφήτη, που πλανεύει πλήθος ανθρώπων γύρω του. Στο δεξιό τμήμα ψηλά, εκεί όπου τελειώνει το ημιχόριο των Αποστόλων, εμφανίζεται ο Δαβίδ κρατώντας ειλητάριο που γράφει «Ο ΘΕΟΣ ΕΜΦΑΝΩΣ ΗΕΙ, Ο ΘΕΟΣ ΗΜΩΝ, ΚΑΙ ΟΥ ΠΑΡΑΣΙΩΠΗΣΕΤΑΙ ΠΥΡ ΕΝΩΠΙΟΝ ΑΥΤΟΥ ΚΑΥΘΗΣΕΤΑΙ»[9], ενώ στο αντίστοιχο σημείο αριστερά παριστάνεται ο Απ. Παύλος με ειλητάριο που γράφει: «ΕΠΕΙΤΑ ΗΜΕΙΣ ΟΙ ΖΩΝΤΕΣ ΟΙ ΠΕΡΙΛΕΙΠΟΜΕΝΟΙ ΑΜΑ ΣΥΝ ΑΥΤΟΙΣ ΑΡΠΑΓΗΣΟΜΕΘΑ ΕΝ ΝΕΦΕΛΑΙΣ ΕΙΣ ΑΠΑΝΤΗΣΙΝ ΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ»[10]. Τα ιδιαίτερα αυτά στοιχεία συμπληρώνει η σκηνή με τα οράματα Δανιήλ (εικ. 3), που προέχεται από τα χρησμολογικά κείμενα της εποχής και μας είναι γνωστά από τον κύκλο των μικρογραφημένων χειρογράφων με κορυφαίο τον μαρκιανό κώδικα του Κλόντζα[11].

Ο Δανιήλ με τον χαρακτηριστικό κίδαρι στην κεφαλή του κοιμάται, ενώ από πάνω του εικονίζεται ιπτάμενος, έτοιμος να τον ξυπνήσει, ο φτερωτός αρχάγγελος Γαβριήλ. Η επιγραφή σημειώνει: «ὁ ἄγγελος Κυρίου φέρει τήν ὅρασιν τοῦ προφήτου Δανιήλ». Η όραση Δανιήλ συνδέεται με τούς τέσσερεις βασιλείς και τις φράσεις της ιστορίας, πράγμα που δηλώνεται με την φράση: «ΕΓΩ ΔΑΝΙΗΛ ΕΘΕΩΡΟΥΝ ΚΑΙ ΙΔΟΥ ΤΕΣΣΑΡΕΙΣ...»[12].

Η λεπτομέρεια με τις οράσεις του προφήτου Δανιήλ, καθώς και οι ασυνήθιστες σκηνές, που υπομνηματίζουν εικονογραφικά τη μεγάλη παράσταση είναι δυνατόν να μας οδηγήσουν στην τέχνη του ευρηματικού ζωγράφου Γεωργίου Κλόντζα: εννοούμε την παραβολή του πλουσίου και του Λαζάρου, την επιστολή Παύλου και το κείμενο Δαβίδ, τον γόη τον ποιήσαντα τα σημεία, τους «ελάχιστους» ανάμεσα στους δικαίους, τις συνεχείς εσχατολογικές αναφορές των επιγραφών, τα δυτικότροπα σκιάδια ορισμένων μορφών, τους τέσσερεις ποταμούς («ΦΙΣΟΝ, ΓΕΩΝ, ΤΙΓΡΗΣ,

7. Λουκ. 16, 19-31.
8. Αποκ. 19, 20.
9. Ψαλμ. 49, 3.
10. Προς Θεσσαλ. Α΄, 4, 17.
11. Παλιούρας, *Ο ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας*, 241-250.
12. Παλιούρας, *Ο ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας*, 83-88.

ΕΦΡΑΤΗΣ») ως διακοσμητικές κεφαλές κρηνών. Μερικές εξάλλου ιδιόμορφες τεχνοτροπικές παρατηρήσεις μας υπενθυμίζουν την ιδιαιτερότητα της τέχνης του μεγάλου κρητικού καλλιτέχνη: οι ραδινές και συστρεφόμενες μορφές των αγίων του Παραδείσου με τη ζωηρή κίνηση της κεφαλής του καθενός, συνηθισμένο μοτίβο στις υπογεγραμμένες αντίστοιχες παραστάσεις, η σκηνογραφική τοποθέτηση του πλήθους των αγίων σε βαθμιδωτά επίπεδα ώστε να δημιουργείται η αίσθηση του βάθους, η μικρογραφική απόδοση των επί μέρους σκηνών, η σχεδόν ανατομική παρουσίαση των γυμνών σωμάτων και ιδίως η σπατάλη των δυνατών και αντιθέτων χρωμάτων πυρπολούν συνέχεια το θεατή με τις έντονες ανησυχίες και τον κόσμο των οραμάτων του Κλόντζα.

Κάτω από τα πόδια του Δανιήλ σημειώνεται η χρονολογία Α.Φ.Ο.Γ.

Σε μεταγενέστερη συντήρηση του εσωραχίου του οξυκόρυφου τόξου απαλείφθηκε στενή ζώνη του θέματος, όπου φαίνεται ότι τελείωνε το άνω τμήμα, καθώς δείχνουν οι κομμένοι φωτοστέφανοι των αγγέλων και η απόσβεση τμήματος άλλων προσώπων. Αν κρίνουμε από τα ίχνη που σώζονται, το πλάτος της ζώνης που καταστράφηκε κατά μήκος του εσωραχίου είναι 0,20 εκ. Από εκεί και προς τα έξω, στην κορυφή, διατηρείται ως σήμερα η καλλιγραφημένη ερυθρόβαφη επιγραφή: Η ΔΕΥΤΕΡΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑ.

### *Η ΦΙΛΟΞΕΝΙΑ ΤΟΥ ΑΒΡΑΑΜ*

Κάτω από περίτεχνο σχηματοποιημένο κτίριο, που απεικονίζει τη σκηνή του Αβραάμ, πλαισιωμένο και από δύο κομψούς πύργους στα άκρα, τοποθετείται η τράπεζα με τους τρεις αγγέλους στις τρεις πλευρές, ισόρροπα ζωγραφισμένους, με εξαίσια πρόσωπα που θυμίζουν μεγάλες ώρες της βυζαντινής καλλιτεχνικής δημιουργίας. Την αρμονία των γραμμών ενισχύουν ο Αβραάμ αριστερά (Ο ΔΙΚΑΙΟΣ ΑΒΡΑΑΜ) και η Σάρρα δεξιά (Η ΣΩΦΡΩΝ ΣΑΡΡΑ) ενώ, ως γραφικά στοιχεία, συμπληρώνουν την παράσταση ο υπηρέτης κάτω αριστερά που σφάζει τον μόσχο, το σκυλί στο κέντρο που τρέφεται από τα «αποφάγια» του τραπεζιού και η Σάρρα ξανά, δεξιά, την ώρα που δουλεύει το εργόχειρό της.

Μερικά περιγραφικά στοιχεία αξίζει να υπογραμμισθούν: τα ορθογώνια δικτυωτά παράθυρα εκατέρωθεν του κεντρικού αγγέλου, που θυμίζουν αντίστοιχα φωτιστικά ανοίγματα σκηνής, τα οξυκόρυφα μονόλοβα και δίλοβα ανοίγματα, γνωστά από τον κώδικα Κλόντζα, η πυργοειδής δυτική απόληξη του άνω τμήματος της «σκηνής», τα δύο δοκάρια στα πλάγια που δεν στηρίζουν τίποτε, οι προσωποποιήσεις των εναλλαγών του χρόνου στον ουρανό - κόκκινος πολυάκτινος ήλιος, ολόγιωμο ωχρό

φεγγάρι - και τέλος το μικρό, αναγεννησιακού ύφους, πορτραίτο σε στάση ικεσίας, που κρέμεται σε στρογγυλό πλαίσιο και το οποίο δεν αποκλείεται να απεικονίζει τη μορφή του ίδιου του ζωγράφου - να πρόκειται, δηλ., για αυτοπροσωπογραφία.

Καθώς το τραπέζι είναι πλούσιο στολισμένο με ψωμιά, γαβάθες με φαγητά, φιάλες με κόκκινο και άσπρο κρασί, λάδι και ξύδι, μικρές κούπες και μαχαίρια, ο Αβραάμ και η Σάρρα προσφέρουν τα δώρα και οι άγγελοι ευλογούν[13]. Οι τρεις άγγελοι κάθονται σε ξύλινα καθίσματα και κρατούν στο χέρι τους ράβδους που απολήγουν σε «κρινάνθεμο». Ξεχωρίζουν τα κλασικά κεφάλια τους με το άπλετα φωτισμένο πρόσωπο που φανερώνει τις τέλειες αναλογίες, τα σγουρά μαλλιά που δένονται με κορδέλλες, τα ανεμίζοντα φτερά, οι λεπτοί χρωματικοί συνδυασμοί των φορεμάτων.

Το νεανικό πρόσωπο της Σάρρας συναγωνίζεται αυτό των αγγέλων, ενώ η φυσιογνωμία του Αβραάμ εκφράζει την ιερότητα της στιγμής.

Η εικόνα, που δεν είναι ένα απλό συμπόσιο, ζωγραφισμένη στον κατ' εξοχήν ιδιαίτερο χώρο της Τράπεζας του φημισμένου μοναστηριού, όπου μπροστά και στην κορυφή υπήρχε η έδρα του ηγουμένου-αρχιεπισκόπου, αποκαλύπτει την τριαδικότητα του Θεού και γι' αυτό αποτελεί και την συμβολική απεικόνιση της Αγίας Τριάδος στον ορθόδοξο χώρο της καθ' ημάς ανατολής. Πέρα, όμως, από το βαθύτατο δογματικό και λειτουργικό περιεχόμενό της αποκαλύπτει και τις μεγάλες ώρες ενός εμπνευσμένου ζωγράφου, που συνεχίζει στο θεοβάδιστο όρος του Σινά την παράδοση της μεγάλης τέχνης του Βυζαντίου. Πρόκειται για μιά από τις ωραιότερες απεικονίσεις της Φιλοξενίας του Αβραάμ και η χρονολογία Α.Φ.Ο.Ζ. στον κάμπο, μπροστά από τη Σάρρα, επιβεβαιώνει την αναγέννηση της ζωγραφικής στον 16ο αιώνα.

Η χρονική απόσταση μεταξύ της Δευτέρας Παρουσίας και της Φιλοξενίας (1573-1577) είναι μόλις τέσσερα χρόνια, που σημαίνει ότι ο ίδιος, πιθανότατα, ζωγράφος φιλοτέχνησε και τα δύο θέματα καθώς φέρουν την σφραγίδα του ίδιους ύφους. Η ζωγραφική της Παλαιάς Τράπεζας του Σινά ίσως δίνει διαφωτιστική απάντηση στο ερώτημα αν και πότε ο Γεώργιος Κλόντζας βγήκε από τα όρια της Κρήτης. Δεν αποκλείεται στην έβδομη δεκαετία του 16ου αιώνα (1570-80) να βρισκόταν στο ιστορικό μοναστήρι.

Ας συνοψίσουμε:

Η μεγάλη τοιχογραφία, αδημοσίευτη ως τώρα, που καλύπτει όλη την ανατολική πλευρά της Παλαιάς Τράπεζας, στην οποία απλώνεται η πα-

13. *Γένεσις*, 18, 1-15.

ράσταση της Δευτέρας Παρουσίας, είναι χρονολογημένη (1577) αλλά ανυπόγραφη. Μαζί με την τοιχογραφία της κόγχης, που ανοίγεται στο κέντρο της ίδιας πλευράς, με θέμα τη Φιλοξενία του Αβραάμ, και η οποία τεχνουργήθηκε τέσσερα χρόνια νωρίτερα (1573) είναι οι μόνες συνθέσεις που σώζονται από την Παλαιά Τράπεζα.

Υποθέτουμε ότι ο μεταγενέστερος τοιχογράφος, αυτός του 1577, θα εκτέλεσε πρόγραμμα τοιχογράφησης ολόκληρης της Τράπεζας και άφησε τελευταίο τον ανατολικό τοίχο. Αποδίδουμε την τεράστια και αριστουργηματική παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας στον Γεώργιο Κλόντζα, του οποίου, άλλωστε, ήταν το προσφιλές του θέμα στις φορητές εικόνες και στα τρίπτυχα που σώζονται με τ' όνομά του (εικ. 5). Αν μελλοντικά αποδειχθεί και με τη βοήθεια γραπτών μαρτυριών η σημερινή άποψη, τότε θα έχουμε διπλό αποτέλεσμα: α) Ο Κλόντζας υπήρξε για ένα διάστημα ο ζωγράφος του ιστορικού μοναστηριού και β) ο Κλόντζας, πέρα από τη φήμη του ως εικονογράφου, αναδεικνύεται και σε σπουδαίο τοιχογράφο.

5) Σε τελευταία μας έρευνα στο Σινά, μεταξύ άλλων και με τη βοήθεια του τότε πατρός Σιλουανού, ανακαλύψαμε τμήμα ανθιβόλου που απεικονίζει τη σκηνή με την Τράπεζα των μοναχών[14] (εικ. 9) από την πρωτότυπη εικόνα της «ζωής των μοναχών του Σινά», που υπογράφει ο Κλόντζας το 1603) (εικ. 8). Δημιουργείται με την ευκαιρία αυτή ένας μεγάλος προβληματισμός, του οποίου συνοψίζουμε τα κύρια σημεία: Ο Κλόντζας χρησιμοποιούσε τμήματα ανθιβόλων, τα οποία με τη συναρμολόγηση των σκηνών ολοκλήρωναν την γενική παράσταση; Αν είναι έτσι διασώθηκε εδώ το ανθίβολο μιας σκηνής (εικ. 10), από τη μοναδική αυτή εικόνα, ενώ τα υπόλοιπα χάθηκαν ή μας διαφεύγουν ακόμη. Το ανθίβολο, όπως φαίνεται δεν ξαναχρησιμοποιήθηκε από τον ίδιο ή μεταγενέστερους ζωγράφους. Άλλωστε άλλη όμοια εικόνα, εκτός από αυτή του Σινά, δεν γνωρίζουμε.

Συνοψίζοντας τα τελευταία ιδιαίτερα στοιχεία δικαιούμαστε να ισχυρισθούμε: α) Στην έβδομη δεκαετία του 16ου αι. ο Κλόντζας, προσκαλεσμένος, μεταβαίνει για κάποιο χρονικό διάστημα στο Σινά και εκτελεί το πρόγραμμα εικονογράφησης της Παλαιάς Τράπεζας, β) Το έτος 1603 βρίσκεται ξανά στο μοναστήρι, καθώς φαίνεται από το σωζόμενο ανθίβολο σκηνής από τη γνωστή εικόνα της ζωής των μοναχών σ' αυτό.

14. Βρίσκεται στα κατάλοιπα (σχέδια, ανθίβολα, εικόνες κλπ) του μοναχού και ζωγράφου Παχωμίου, που έζησε στο Μοναστήρι στην πρώτη πεντηκονταετία του 20ου αι.

Συμπερασματικά, λοιπόν, με τη νέα διάσταση που παίρνει το θέμα, επανατοποθετούνται και διευρύνονται τα καλλιτεχνικά και πνευματικά κριτήρια του πολύπλευρου έργου του κρητικού ζωγράφου Γεωργίου Κλόντζα κάτω από τους προβολείς της Ορθόδοξης Ανατολής. Με τα νέα δεδομένα η ερμηνεία και η αποτίμηση της προσφοράς του στην εποχή του, αλλά και στη διαχρονική πορεία της ζωγραφικής γενικότερα, βασίζεται σε καθαρότερα και γνησιότερα πρίσματα. Αφού ξέρουμε όλοι πως η σωστή τοποθέτηση και εκτίμηση καθώς και η αληθινή ερμηνεία ενός έργου είναι εξ ίσου σημαντική όσο και το ίδιο το έργο.

*Εικ. 1: Εσωτερικό της Παλαιάς Τράπεζας της Μονής Σινά, η οποία τελευταία αποκαταστάθηκε. Στα τόξα υπάρχουν επιγραφές, ονόματα και σύμβολα της εποχής των Σταυροφόρων. Η ξύλινη Τραπεζαρία είναι του 16ου-17ου αι.*

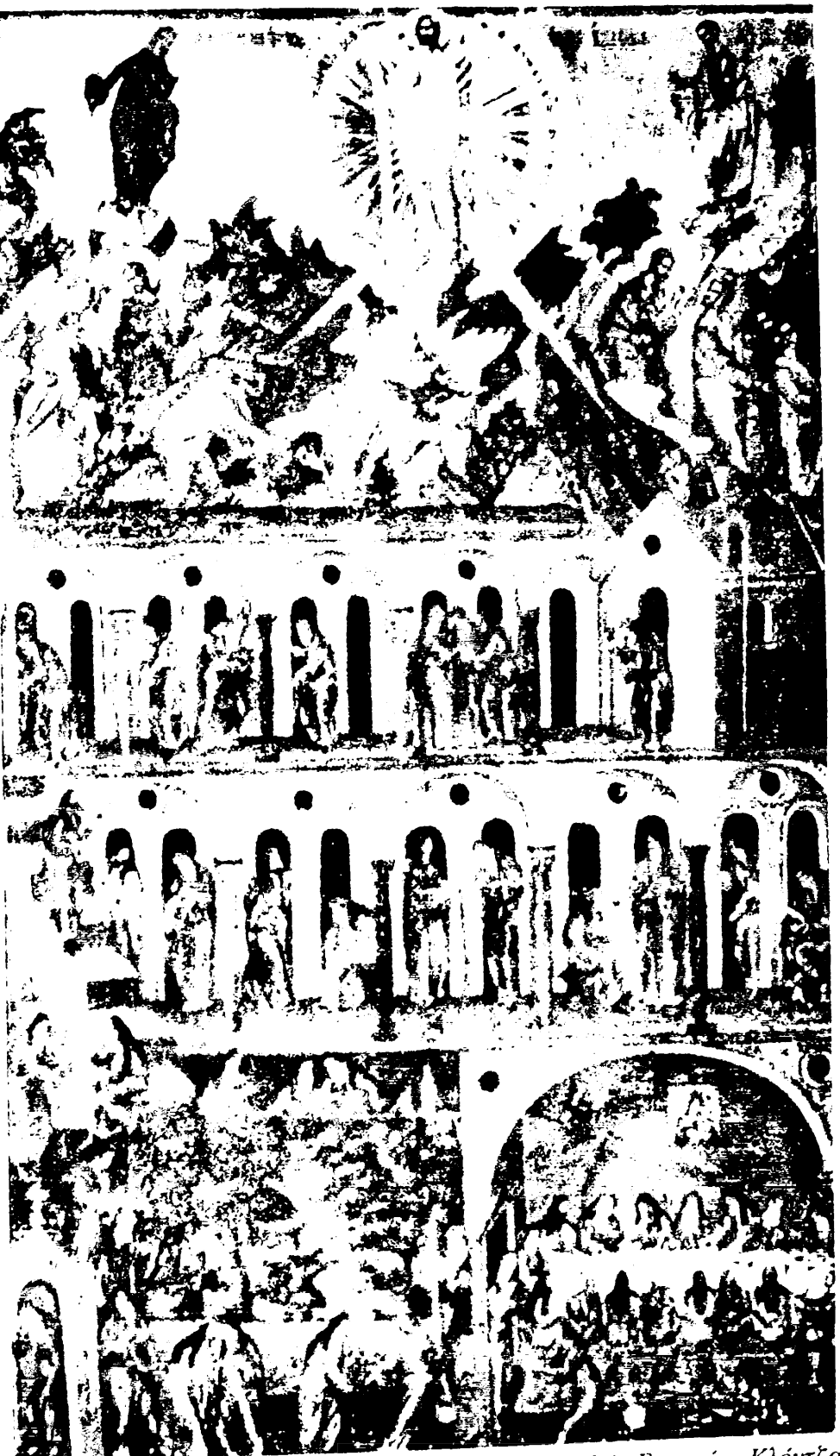
*Εικ. 3: Η χρονολογία (ΑΦΟΓ) της τοιχογραφίας της Δευτέρας Παρουσίας κάτω από την όραση του Προφήτη Διανιήλ.*

*Εικ. 4: Η χρονολογία (ΑΦΟΖ) στην κόγχη, όπου η παράσταση της φιλοξενίας του Αβραάμ.*

*Εικ. 5: Ελληνικό Ινστιτούτο Βενετίας. Μουσείο Εικόνων: Η Δευτέρα Παρουσία του Γεωργίου Κλόντζα.*

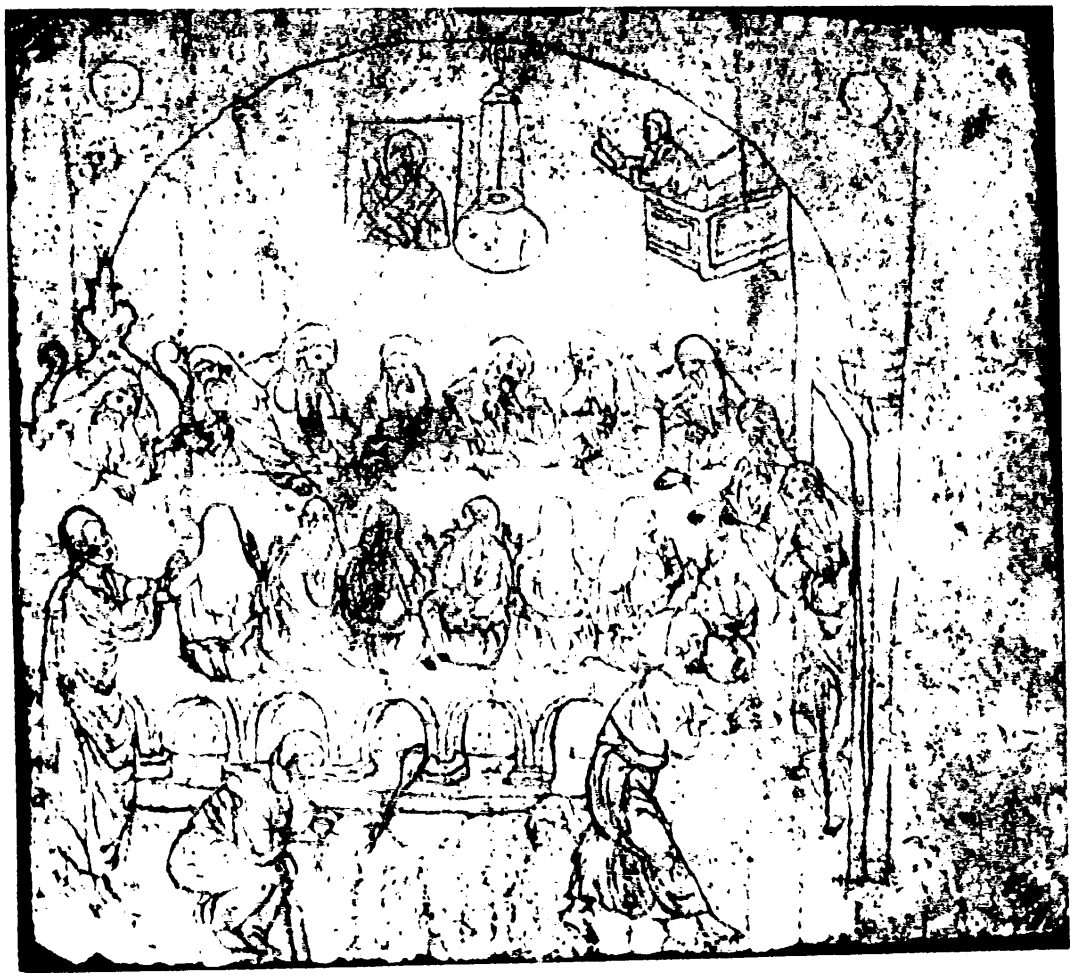
*Εικ. 6: Καθολικό Αγίας Αικατερίνης του Σινά. Στο εσωτερικό του τέμπλου του Ιερού: Εικόνα με το "Επί Σοι Χαίρει..." του Γεωργίου Κλόντζα.*

*Εικ. 7: Ελληνικό Ινστιτούτο Βενετίας. Μουσείο Εικόνων: Εικόνα με το "Επί Σοι Χαίρει..." και επιγραφή: "Σπουδή και κόπος Γεωργίου Κλόντζα".*



*ις. 8: Μονή Σινά. Εικόνα του Γεωργίου Κλόντζα ("Χειρ Γεωργίου Κλόντζα του ρητός. ΑΧΓ) με θέμα την καθημερινή ζωή των μοναχών στο Σινά.*

*Εικ. 9: Μονή Σινά. Εικόνα του Γεωργίου Κλόντζα με θέμα την καθημερινή ζωή των μοναχών στο Σινά: λεπτομέρεια με την Τράπεζα.*



*Εικ. 10: Μονή Σινά. Από τα κατάλοιπα του ζωγράφου Παχωμίου: το ανθίβολο με την σκηνή της Τράπεζας.*

ΑΘΑΝ. Δ. ΠΑΛΙΟΥΡΑ

# ΟΙ ΜΙΚΡΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΧΡΗΣΜΟΛΟΓΙΚΟΥ ΚΩΔΙΚΑ 170 BAROZZI

Εἶναι γνωστὸ πὼς τὰ χρησμολογικὰ κείμενα ἱστοροῦνται ἀπὸ τὴ βυζαντινὴ ἀκόμη περίοδο. Ἐπὶ Λέοντος Ε' (813 - 820) ἀναφέρεται: *χρησμολογικὴ βίβλος οὐ χρησμοὺς μόνον ἁπλῶς, ἀλλὰ καὶ μορφὰς καὶ σχήματα ἔχουσα τῶν γενησομένων βασιλέων διὰ χρωμάτων*[1]. Προπαντὸς ὅμως μετὰ τὴν Ἅλωση, πού προστέθηκαν καὶ οἱ θρύλοι τοῦ μαρμαρωμένου βασιληᾶ, ἡ συντριβὴ καὶ διάλυση τῆς Ὀθωμανικῆς αὐτοκρατορίας καὶ πλουτίσθηκαν μὲ ἐσχατολογικὲς ἀναφορές, τὰ χειρόγραφα χρησμολόγια πλήθαιναν καὶ κάλυψαν ἕνα χῶρο πού ξεκινάει ἀπὸ τὴν ἱστορία καὶ τὴ χρονογραφία καὶ φτάνει μέχρι τὴ νεοελληνικὴ παράδοση καὶ λαογραφία.

Ἂν κρίνουμε ἀπὸ τὰ μέχρι τώρα γνωστὰ ἱστορημένα χειρόγραφα χρησμολόγια[2] ὁ 16ος αἰώνας παρουσιάζει ξεχωριστὴ εὐαισθησία στὸ θέμα αὐτό, γιὰ

---

1. Ν. Α. ΒΕΗ, Περὶ τοῦ ἱστορημένου χρησμολογίου τῆς Κρατικῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Βερολίνου καὶ τοῦ θρύλου τοῦ «μαρμαρωμένου βασιλιᾶ», «Byzant. Neugr. Jahrbücher», τόμ. 13 - 14 (1936 - 1937), σ. 215.

2. Πλὴν τῆς προηγουμένης μελέτης τοῦ Βέη βλ. καί: ΣΠ. ΛΑΜΠΡΟΥ, «Νέος Ἑλληνομνήμων», τόμ. 2, σ. 472, τόμ. 3, σ. 468, τόμ. 7, σ. 425, τόμ. 10, σ. 203 καὶ 296, τόμ. 11, σ. 187 καὶ 134, τόμ. 12, σ. 42, τόμ. 13, σ. 452, τόμ. 14, σ. 232 - 33 καὶ 221, τόμ. 16, σ. 428, τόμ. 17, σ. 252 καὶ 293, τόμ. 19 (κατάλοιπα ΛΘ' καὶ ΡΙΑ') σ. 97 - 138, ANGELA DANEU LATTANZI, Il codice degli oracoli di Leone della Biblioteca Nazionale di Palermo. (Atti dello VIII Congresso Internazionalle di Studi Bizantini. I. Palermo 3 - 10 Aprile 1951), Roma 1953, σ. 35 - 39 + tav. VII - VIII (δηλ. 4 φωτογραφίες εἰκόνων τοῦ κώδικα στὴ μία σελίδα καὶ μία ὁλοσέλιδη), CYRIL MANGO, The Legend of Leo the Wise, Zbornik Radova, τόμ. VI, (1960) σ. 59 - 93+2 φύλλα μὲ 16 εἰκόνες, ΒΑΣ. ΛΑΟΥΡΔΑ, Ὁ Μαρκιανὸς κῶδιξ τοῦ Γεωργίου Κλόντζα καὶ οἱ περὶ Κρήτης χρησμοί, «Κρητικὰ Χρονικά», τόμ. 5 (1951), σ. 231 - 245, ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ Δ. ΚΟΜΙΝΗ, Παρατηρήσεις εἰς τοὺς Χρησμοὺς Λέοντος τοῦ Σοφοῦ, «Ε.Ε.Β.Σ.», τόμ. 30 (1960 - 61), σ. 398 - 412, Ὁ Κομίνης κρίνει τὸ ἄρθρο τοῦ BÖRJE KNÖS, Les Oracles de Léon le Sage (d' après un livre d' Oracles byzantins illustrés récemment découvert), «Ἀφιέρωμα στὴ μνήμη τοῦ Μανόλη Τριανταφυλλίδη», Ἀθήνα 1960, σ. 155 - 188 + 17 ὁλοσέλιδες φωτοτυπίες τοῦ κώδ. Va 4α τῆς Βασιλικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Στοκχόλμης, KURT WEITZMANN, Representations of Hellenic oracles in byzantine manuscripts,

τοῦτο καὶ ἀσχολεῖται ἰδιαίτερα γράφοντας ὄχι μόνο τὰ κείμενα, ἀλλὰ ζωγραφίζοντας καὶ τὰ θέματα τῶν χρησμῶν.

Δὲν θὰ ἀσχοληθοῦμε ἐδῶ μὲ τὰ ποικίλα προβλήματα ποὺ δημιουργεῖ ἡ φιλολογία τῶν χρησμολογικῶν χειρογράφων καὶ τὰ ὁποῖα τοποθετεῖ ἀναλυτικὰ ὁ καθηγητὴς Κομίνης στὶς «Παρατηρήσεις εἰς τοὺς χρησμοὺς Λέοντος τοῦ Σοφοῦ» [3], οὔτε μὲ τὰ ἀντίστοιχα προβλήματα τῶν μικρογραφιῶν, ὅπως εἶναι τὸ αἰώνιο θέμα τῶν πηγῶν, ἡ ἐξέλιξη καὶ διαμόρφωση τῶν χρησμολογικῶν παραστάσεων, ἡ σημασία τῶν ἀλληγορικῶν εἰκόνων, ἡ ἀφάνταστη ποικιλία τῶν παραλλαγῶν ἢ ἡ ταξινόμηση σὲ διάφορες εἰκονογραφικὲς ἑνότητες (χρησμοὶ προφήτη Δανιήλ, χρησμοὶ Λέοντος τοῦ Σοφοῦ, χρησμοὶ γιὰ τὸν εἰρηνικὸ ἢ μαρμαρωμένο βασιληά, γιὰ τὴ συντέλεια τοῦ κόσμου κ.ἄ.), ἡ σχέση μικρογραφιῶν καὶ κειμένων καὶ τόσα ἄλλα συγγενὴ προβλήματα.

Ἴσως θὰ χρειαστεῖ πρῶτα νὰ γίνουν γνωστὰ ὅλα τὰ ὑπάρχοντα ἱστορημένα χρησμολόγια, νὰ περιγραφοῦν καὶ νὰ ἐκδοθοῦν, νὰ ἐρευνηθοῦν τὰ κείμενα καὶ νὰ μελετηθοῦν οἱ παραστάσεις κι ὕστερα νὰ τολμήσουμε λύση προβλημάτων. Ἄλλωστε πολὺ λίγο ἡ ἔρευνα ἀσχολήθηκε μὲ τὰ ἱστορημένα χειρόγραφα-χρησμολόγια ἔτσι ὥστε νὰ βαδίζουμε ἀκόμη ψηλαφητὰ καὶ ν' ἀνοίγουμε δρόμους ἀναζητητικούς.

Τὰ προβλήματα αὐτὰ δὲν μπορεῖ νὰ ξεπεράσει ὁ ἱστορημένος χρησμολογικὸς κώδικας 170 τοῦ Φραγκίσκου Barozzi [4], ποὺ βρίσκεται μαζὶ μὲ ὅλα τὰ

---

Ankara 1974 (ἀνάτυπο) καὶ ΑΘΑΝ. Δ. ΠΑΛΙΟΥΡΑ, Ὁ ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας καὶ αἱ μικρογραφίαι τοῦ κώδικος αὐτοῦ, Ἀθῆναι 1977, σ. 243 - 250.

3. ΚΟΜΙΝΗ, Παρατηρήσεις..., σ. 399 - 401.

4. Περὶ τοῦ Φραγκίσκου Barozzi βλ. ὅ,τι γράφει ὁ Ν. Μ. ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΚΗΣ, Ἔρευναι ἐν Βενετίᾳ, «Θησαυρίσματα», τόμ. 5 (1968), σ. 81 - 82 : «Ἡ προσοχή μου ἐπίσης ἐστράφη πρὸς ἕτερον διακεκριμένον λόγιον Κρῆτα, τὸν Φραγκῖσκον Barozzi (1537 - 1604), ἀποδέκτην ἑνὸς ποιήματος τοῦ Ἀνδρέα Cornaro καὶ συγγραφέα ἑτέρων πρὸς τὸν Ἀνδρέαν. Ἡ ζωὴ καὶ ἡ δρᾶσις τοῦ σημαίνοντος τούτου Ρεθυμνίου λογίου κατέστησαν εὐρύτερον γνωσταὶ διὰ τοῦ διεξοδικοῦ ἀλλὰ δυσπροσίτου μελετήματος τοῦ Β. Boncompagni (B. Boncompagni, Intorno alla vita ed ai lavori di Francesco Barozzi, «Bulletino di Bibliografia e di Storia delle Scienze Matematiche e Fisiche», τόμ. 17 (1884), σ. 795 - 848. Πρβλ. τὴν νεωτέραν βιβλιογραφίαν εἰς τὸ ἀνυπόγραφον περὶ τοῦ Barozzi ἄρθρον ἐν Dizionario Biografico delli Italiani, τόμ. 6, Ρώμη 1964, σ. 495 - 499).

Ὁ Barozzi, πλουσιώτατος φεουδάρχης, διῆλθε τὸ πλεῖστον τῆς ζωῆς του ἐν Κρήτῃ, ἀπομεμονωμένος καὶ μελετῶν εἰς τὰ ἐν Ρεθύμνῳ κτήματά του ἢ ἀναμειγνυόμενος ἐνεργῶς εἰς τὴν ἐν γένει πνευματικὴν κίνησιν τῆς νήσου, ὑπῆρξεν ἐκδότης ἀρχαίων ἑλληνικῶν κειμένων καὶ εἷς τῶν γνωστοτέρων μαθηματικῶν καὶ ἀστρονόμων τοῦ 16ου αἰ., περὶ τῆς σοφίας τοῦ ὁποίου μαρτυροῦν σὺν τοῖς ἄλλοις καὶ τὰ ἓξ βιβλία τὰ ἐκδοθέντα ὑπ' αὐτοῦ, ἰδίᾳ δὲ ἡ «Κοσμογραφία» του (1η ἔκδ. Βενετία 1585). Ζητητικὸν καὶ ἀνήσυχον πνεῦμα ὁ Barozzi παραλλήλως μὲ τὰ μαθηματικὰ ἠσχολεῖτο καὶ μὲ τὴν ἀλχημίαν, τὴν ἀστρολογίαν καὶ τὰς ἀποκρύφους ἐπιστήμας, χαρακτηριστικὸν δὲ τῶν ἐνδιαφερόντων του τούτων εἶναι ὅτι μετέφρασεν ἐκ τῆς ἑλληνικῆς τοὺς χρησμοὺς τοῦ Λέοντος τοῦ Σοφοῦ. Τὰ τοιαῦτα ἐνδιαφέροντά

χειρόγραφα τοῦ φημισμένου αὐτοῦ Ρεθύμνιου μαθηματικοῦ, ἐκδότη, ποιητῆ, ἀστρονόμου καὶ ἀποκρυφιστῆ, στὴ Βολδηϊανὴ Βιβλιοθήκη τῆς 'Οξφόρδης [5].

Περιγραφή

'Ο Codex Barocianus Graecus 170 περιλαμβάνει 25 ὁλοσέλιδες ἔγχρωμες μικρογραφίες καὶ ὄχι 24 ὅπως ἔγραψαν ὅσοι ἀσχολήθηκαν εὐκαιριακά, γιατί, πιθανώτατα, δὲν εἶδαν τὸν κώδικα, ἀλλ' ἀντέγραψαν τὸ λάθος τοῦ Λαούρδα [6].

Οἱ μικρογραφίες εἶναι σχεδιασμένες ἀπὸ ἄριστο καλλιτέχνη μὲ τὴν ἑξῆς διάταξη :

Στὴ σελίδα τοῦ ἑνὸς φύλλου (verso) ἱστορεῖται τὸ θέμα καὶ στὴ διπλανὴ τοῦ ἄλλου φύλλου (recto) γράφεται ὁ χρησμὸς Λέοντος τοῦ Σοφοῦ σὲ δύο στῆλες. 'Η μία στήλη περιέχει τὸ ἑλληνικὸ κείμενο τοῦ χρησμοῦ καὶ ἡ ἄλλη τὴ λατινικὴ μετάφραση. Τὰ κείμενα εἶναι γραμμένα σὲ δωδεκασύλλαβους βυζαντινοὺς στίχους, ὅπως συμβαίνει κατὰ κανόνα μὲ τοὺς χρησμοὺς Λέοντος τοῦ Σοφοῦ [7].

Τὰ περισσότερα χρησμολογικὰ κείμενα πλαισιώνονται μὲ πλοχμοειδεῖς ἢ λουλουδένιες διακοσμήσεις καὶ καλύπτουν συνολικὰ—μαζὶ μὲ τὶς μικρογραφίες—31 σελίδες.

Τὰ 4 πρῶτα φύλλα (φ. 1 - 4) ἀναφέρονται : Τὸ πρῶτο στὸν τίτλο :

ΛΕΟΝΤΟΣ ΤΟΥ ΣΟΦΩΤΑΤΟΥ ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΩΣ ΧΡΗΣΜΟΙ στὰ ἑλληνικὰ καί :
LEONIS SAPIENTISSIMI CONSTANTINOPOLITANA URBIS IMPERATORIS VATICINIA καὶ
A FRANCISCO BAROCIO MENDIS INFINITIS EXPURGATA AC PRIMUM IAM LATINO SERMONE DONATA στὰ λατινικά.

---

του προεκάλεσαν τὴν ἐπέμβασιν τῆς 'Ιερᾶς 'Εξετάσεως, ἡ ὁποία καὶ τὸν παρέπεμψεν εἰς δίκην ἐπὶ μαγείᾳ ἐν ἔτει 1587. Τὸ ἐπίσημον ἔγγραφον τοῦ κατηγορητηρίου καὶ τῆς καταδίκης του, δημοσιευόμενον ὑπὸ τοῦ Boncompagni, εἶναι κείμενον μεγάλου, καὶ δὴ οὐχὶ μόνον κρητικοῦ, ἐνδιαφέροντος».

5. ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΚΗ, Ἔρευναι..., ὅ.π., σ. 83 : «Δέον ἐπίσης νὰ θεωρεῖται βέβαιον ὅτι καὶ πολλὰ ἄλλα ἀφορῶντα εἰς τὸν διακεκριμένον τοῦτον ἄνδρα θὰ εὑρεθοῦν εἰς τὰ χειρόγραφα τῆς Βιβλιοθήκης του, τὰ ὁποῖα, ὡς γνωστόν, ἀπόκεινται νῦν εἰς τὴν Βολδηϊανὴν Βιβλιοθήκην τῆς 'Οξφόρδης».

6. Β. ΛΑΟΥΡΔΑ, Κρητικὰ Παλαιογραφικά, «Κρητικὰ Χρονικά», τόμ. 2 (1948), σ. 539, ὅπου σημειώνεται ὅτι ὁ κώδικας περιέχει 24 ὁλοσέλιδες πολύχρωμες εἰκόνες.

7. ΚΟΜΙΝΗ, Παρατηρήσεις..., ὅ.π., σ. 399 : «Οἱ χρησμοὶ οἱ φερόμενοι ὑπὸ τὸ ὄνομα Λέοντος τοῦ Σοφοῦ... φέρονται κατὰ τὸ πλεῖστον ἐμμέτρως, δηλ. εἰς βυζαντινὸν δωδεκασύλλαβον». 'Εξαίρεση ὀλίγων χρησμῶν πεζῶν ὑπάρχει.

Τὰ φύλλα 2, 3 καὶ 4 περιέχουν προλογικὸ σημείωμα τοῦ συγγραφέα στὰ λατινικὰ μὲ προσφώνηση πρὸς τὸν ἀποδέκτη Ἰάκωβο Φοσκαρίνι, Γενικὸ Προβλεπτὴ Κρήτης ἀπὸ 1574 - 77 :

ILLUSTRISSIMO IACOBO FOSCARENO
EQVITI CRETAE IMPERATORIA AUTORITATE
CONSULI HEROI AMPLISSIMO FRANCISCUS
BAROCIUS. S.P.D.

Στὸ τέλος τοῦ προλόγου (φ. 4) σημειώνεται ἡ χρονολογία :
Κρήτη 6 Ἀπριλίου 1577. Εἶναι γραμμένη στὰ Λατινικά :
Creta VI Idus Aprilis M.D.LXXVII.

Εἶναι γνωστὸ ἀπὸ τὸν μικρογραφημένο κώδικα Κλόντζα[8] πὼς ὁ Φοσκαρίνι ἀναχώρησε ἀπὸ τὴν Κρήτη γιὰ Βενετία στὶς 8 Νοεμβρίου 1577, τὴν ἡμέρα δηλ. ποὺ ἐμφανίστηκε ὁ κομήτης ποὺ προκάλεσε τρομερὴ ἐντύπωση κι ἔγινε ἀφορμὴ νὰ δημιουργηθεῖ μιὰ σχετικὴ φιλολογία μὲ ζωγραφικὲς ἀπεικονίσεις καὶ ποιήματα.

Ἔτσι ὁ Barozzi, ἴσως καὶ σὰν ἀποχαιρετιστήριο δῶρο κατὰ τὸν τελευταῖο χρόνο τῆς θητείας τοῦ Φοσκαρίνι σὰν Προβλεπτῆ χαρίζει τὸν κώδικα ποὺ γράφτηκε καὶ ἱστορήθηκε εἰδικὰ γι' αὐτόν.

Τὸ φύλλο 5 εἶναι λευκὸ ἐνῶ τὰ τελευταῖα τρία (φ. 29, 30, 31) περιέχουν χρησμοὺς Λέοντος χωρὶς νὰ εἶναι ἱστορημένοι. Στὰ φύλλα 6-28 γράφονται χρησμοὶ Λέοντος τοῦ Σοφοῦ μὲ τὶς ἀνάλογες ἀπεικονίσεις κατὰ τὸν τρόπο ποὺ προαναφέραμε.

Οἱ μικρογραφίες αὐτὲς εἶναι οἱ ἑξῆς :

1. (Σχῆμα[9] Α' - φ. 6 - Πίν. 96)
Μέσα σὲ καλλιτεχνικὴ κορνίζα σχεδιάζεται μαύρη ἄρκτος καθὼς θηλάζει τὰ τρία ἀρκουδάκια της. Συμβολίζει τὴ βασιλεία τοῦ Σουλτάνου Μουρὰτ Γ' (1574 - 1594) ἐπὶ τοῦ ὁποίου γράφτηκε τὸ χειρόγραφο 170 τοῦ Barozzi.
2. (Σχῆμα Β' - φ. 7 - Πίν. 97α)
Μέσα σὲ ὡραιότατη κορνίζα εἰκονίζεται ὄρθιο, μεγάλο φτερωτὸ

8. Ὁ Γ. Κλόντζας ἀπεικονίζει καὶ περιγράφει τὴν ἀναχώρηση τοῦ Φοσκαρίνι στὸν ὁνομαστὸ κώδικά του, στὸ φ. 144[r]. Γιὰ τὸ πρόβλημα τῆς πραγματικῆς χρονολογίας τῆς ἀναχωρήσεως (1576 ἢ 1577) βλ. Μ. Ι. ΜΑΝΟΥΣΑΚΑ, Ἡ ἐν Βενετίᾳ Ἑλληνικὴ Κοινότης καὶ οἱ Μητροπολῖται Φιλαδελφείας, «Ε.Ε.Β.Σ.», τόμ. 37 (1969 - 70), σ. 200.

9. Ὁ μικρογράφος τοῦ κώδικα Barozzi ἀριθμεῖ τὶς μικρογραφίες, πλὴν τῶν δύο τελευταίων. Γράφει στὸ ἐπάνω μέρος μέσα σὲ πλαίσιο τὴ λέξη ΣΧΗΜΑ (=εἰκόνα) καὶ χρησιμοποιεῖ τὴν ἑλληνικὴ ἀρίθμηση Α', Β', Γ' κ.λ.π. Στὴ λατινικὴ μετάφραση χρησιμοποιεῖ τὴ λέξη FIGURA καὶ τὴν ἀραβικὴ ἀρίθμηση.

φίδι ἐνῶ δύο κοράκια τοῦ κατασπαράζουν τὸ κεφάλι. Συμβολικὴ παράσταση τοῦ θανάτου τοῦ Σουλτάνου Βαγιαζήτ.

3. (Σχῆμα Γ' - φ. 8 - Πίν. 98)
Διακοσμημένο πλαίσιο, στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ ὁποίου σχεδιάζεται «κερασφόρος ἵππος» μὲ σηκωμένα τὰ μπροστινά του πόδια. Στὴ ράχη του στέκεται, μὲ ἀνοιχτὲς φτεροῦγες, ἀετός, κρατώντας μὲ τὸ ράμφος του μικρὸ σταυρό. Συμβολίζει τὸν Σουλτάνο Σελίμ Α' (1512 - 1520).

4. (Σχῆμα Δ' - φ. 9 - Πίν. 100α)
Εἰκονίζεται ὄρθιος ὁ Σουλτάνος Σουλεϊμάν, κρατώντας στὸ ἀριστερό του χέρι κλωνάρι ροδιᾶς καὶ στὸ δεξὶ δρεπάνι. Γύρω του, ἀνάμεσα σὲ πυροβόλα, νεκροὶ οἱ ὑπερασπιστὲς τῆς Ρόδου.

5. (Σχῆμα Ε' - φ. 10 - Πίν. 101β)
Μέσα σὲ κορνίζα σχεδιάζεται ταῦρος, ποὺ βρίσκεται σὲ κίνηση—σύμβολο Σελίμ Β'—. Πάνω ἀπ' αὐτὸν παριστάνεται ἡ προτομὴ τοῦ Σουλτάνου Σελίμ Β' (1566 - 1574) ἀνάμεσα στὶς προτομὲς τῶν δύο ἀδελφῶν του ποὺ ἀποκεφάλισε γιὰ νὰ πάρει αὐτὸς τὸ θρόνο.

6. (Σχῆμα ΣΤ' - φ. 11 - Πίν. 102α)
Εἰκονίζεται δεύτερη ἄρκτος, ποὺ θηλάζει τὰ τρία ἀρκουδάκια, μὲ τὴ διαφορὰ ὅτι τώρα εἶναι λευκὴ καὶ ὄχι μαύρη.

7. (Σχῆμα Ζ' - φ. 12 - Πίν. 103α)
Σχεδιάζεται πολιορκία τῆς Κωνσταντινουπόλεως (ἀπὸ τοὺς Τούρκους πιθανώτατα ) καὶ ἀπὸ τὴν ξηρὰ καὶ ἀπὸ τὴ θάλασσα.

8. (Σχῆμα Η' - φ. 13 - Πίν. 103β)
Ἡ παράσταση χωρίζεται σὲ τρία τμήματα : α) Ἐπάνω : Ἀλεποῦ μὲ τρεῖς σημαῖες στὴν πλάτη της. β) Στὴ μέση : Θηρία ποὺ κατασπαράζονται καὶ «οἱ τρεῖς βασιλεῖς τῆς Ἀνατολῆς» ποὺ ἔρχονται ἔφιπποι. γ) Κάτω : Σύγκρουση δύο βασιλέων καβαλλάρηδων ἐνῶ πρὸς τὰ δεξιὰ εἰκονίζεται ἔνθρονος βασιλιὰς τοῦ Βυζαντίου.

9. (Σχῆμα Θ' - φ. 14 - Πίν. 104α)
Μέσα σὲ λάρνακα, τὴν ὁποία κρατοῦν μὲ τὴ ράχη τους δύο ἀλεποῦδες εἰκονίζεται μισόγυμνος καὶ χωρὶς πνοὴ «ὁ εἰρηνικὸς βασιλιάς».

10. (Σχῆμα Ι' - φ. 15 - Πίν. 105α)
Ὁ εἰρηνικὸς βασιλιὰς μισόγυμνος κάθεται πάνω σὲ βράχο, δίπλα στὴν ἄδεια σαρκοφάγο καὶ δέχεται τὸ λαό του, ποὺ γονατιστὸς τοῦ ἐκφράζει τὴν ἀφοσίωσή του, σχηματίζοντας πομπὴ ποὺ ἡ οὐρά της χάνεται μέσα στὴν περιτειχισμένη Κωνσταντινούπολη. Ἐπάνω ἀριστερὰ δύο ἄγγελοι ὑψώνουν τὸ σταυρὸ - σύμβολο νίκης.

11. (Σχῆμα ΙΑ' - φ. 16 - Πίν. 106α)
Μέσα στὴν 'Αγ. Σοφία τῆς Πόλης, ἀνάμεσα στὸ 'Ιερατεῖο, ὁ εἰρηνικὸς βασιληὰς δέχεται γονατιστὸς ἀπὸ τὸν ἄγγελο τὸ στέμμα καὶ τὸ σταυρό.

12. (Σχῆμα ΙΒ' - φ. 17 - Πίν. 106β)
'Ο εἰρηνικὸς βασιληὰς μέσα στὸ ναὸ τῆς 'Αγ. Σοφίας, γονατιστὸς ἀνάμεσα στὸ 'Ιερατεῖο, ἐπιστρέφει τὸ στέμμα καὶ τὸ σταυρό. Πίσω του ὁ σκελετωμένος Χάρος, κρατώντας τὸ δρεπάνι τοῦ θανάτου περιμένει, ἐνῶ ἐπάνω δύο ἄγγελοι μεταφέρουν στοὺς οὐρανοὺς τὴν ψυχὴ τοῦ βασιληᾶ.

13. (Σχῆμα ΙΓ' - φ. 18 - Πίν. 107α)
Εἰκονίζεται, μέσα σὲ πλαίσιο, ὁ μυθικὸς Κόνων ντυμένος σὰ βυζαντινὸς αὐτοκράτορας, κρατώντας στὰ χέρια του τρία βυζαντινὰ στέμματα καὶ ὁδηγώντας μικρὸ παιδί, «μειράκιον» κατὰ τὸ κείμενο, ποὺ τὸν ἀκολουθεῖ φορώντας βασιλικὰ ἐνδύματα.

14. (Σχῆμα ΙΔ' - φ. 18 - Πίν. 107β)
Τὸ «μειράκιον» εἰκονίζεται σὰ βυζαντινὸς βασιληὰς στὸ θρόνο τῆς Κωνσταντινουπόλεως ἐνῶ ὁ Κόνων, φορώντας ἐπίσης βασιλικὸ ἔνδυμα, γονατίζει μπροστά του.

15. (Σχῆμα ΙΕ' - φ. 19 - Πίν. 108α)
Σχεδιάζεται πολιορκία τῆς Κωνσταντινουπόλεως μὲ στρατό, ἱππικὸ καὶ πυροβολικό.

16. (Σχῆμα ΙΣΤ' - φ. 20 - Πίν. 108β)
'Ο εἰρηνικὸς βασιληὰς εἰκονίζεται καθὼς φεύγει καβαλλάρης ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη γιὰ νὰ καταδιώξει τοὺς ἐχθρούς. Πάνω ἀπὸ τὰ κτήρια τῆς Πόλης ὁ Παντοκράτωρ εὐλογεῖ μὲ ἀνοιχτὰ τὰ χέρια, στὴ μέση μεταιωρίζεται τὸ "Αγιο Πνεῦμα σὰν Περιστέρι καὶ κάτω βασιλόπαιδο, ποὺ στέκεται στὴν εἴσοδο ναοῦ, κρατᾶ δισκοπότηρο μέσα στὸ ὁποῖο βρίσκεται ὁ Χριστὸς στὸν τύπο τῆς "Ακρας Ταπεινώσεως.

17. (Σχῆμα ΙΖ' - φ. 21 - Πίν. 109α)
Στὴν εἴσοδο κτηρίου τῆς παραθαλάσσιας Κωνσταντινουπόλεως εἰκονίζεται «ἡ βασίλισσα τῆς καταστροφῆς», ἡ ὁποία θὰ παρασύρει, σύμφωνα μὲ τὸν χρησμό, τὴν Πόλη στὰ τάρταρα. Στὴν ἤρεμη θάλασσα πλέει ἱστιοφόρο.

18. (Σχῆμα ΙΗ' - φ. 22 - Πίν. 109β)
Εἰκονίζεται φτερωτὴ καὶ φοβερὴ στὴν ὄψη δράκαινα, ἡ ὁποία γεννᾶ ἀπὸ τὸ στόμα της «ἄνδρα πελιδνὸ» καὶ βλάστημο.

19. (Σχῆμα ΙΘ' - φ. 23 - Πίν. 110α)
Εἰκονίζεται καβαλλάρης, πάνω σὲ μαῦρο ἄλογο, μὲ πολεμικὴ ἐξάρ-

τηση. Τὸ ἄλογο σχεδιάζεται «ἐν κινήσει» πάνω σὲ βάση ἀγάλματος. Τὰ κείμενα δὲν βοηθοῦν στὴν ἐξακρίβωση τοῦ προσώπου. Ἀπὸ τὶς μικρογραφίες ὅμως καὶ τὰ κείμενα τοῦ Κλόντζα[10] διαπιστώνεται ὅτι πρόκειται γιὰ τὸν *«ἱεροφάντη Ἡρακλέα πρόντζηνο καβαλλάρη, τὸν ὁποῖον ἤστεσεν ὁ Λέων ὁ Σοφὸς ἔχων τὰ κάτωθεν γράμματα ἀπὸ κάτω, εἰς τὸ πέταλον τοῦ ἀλόγου. Τὰ ὁποῖα γράμματα λέγουσι τὸ μηλιέζημον τοῦ καταποντισμοῦ τῆς Κωνσταντινουπόλεως καὶ τῆς Μητηλήνης»*.

20. (Σχῆμα Κ' - φ. 24 - Πίν. 110β)
Ἡ Κωνσταντινούπολη καταποντίζεται. Σπίτια, παλάτια, ἄνθρωποι βυθίζονται στὴ θάλασσα. Ἄγγελοι μεταφέρουν στὸν οὐρανὸ τὰ θυσιαστήρια καὶ τὰ ἱερὰ σκεύη.

21. (Σχῆμα ΚΑ' - φ. 25 - Πίν. 111β)
Εἰκονίζεται στὴν εἴσοδο ναοῦ, πιθανώτατα τοῦ Παναγίου Τάφου στὰ Ἱεροσόλυμα, βασιλιὰς τοῦ Βυζαντίου(;) μὲ τὴν ἐπίσημη βασιλικὴ στολή του. Ὑψώνει μὲ τὸ δεξὶ χέρι τὸ στέμμα ἐνῶ ποδοπατεῖ τὸν πεσμένο στὸ ἔδαφος σταυρὸ τοῦ Χριστοῦ. Πάνω ἀπὸ τὸ ναὸ δύο ἄγγελοι μεταφέρουν στὸν οὐρανὸ τὸ Εὐαγγέλιο καὶ τὸ σταυρό.

22. (Σχῆμα ΚΒ' - φ. 26 - Πίν. 112α)
Ἡ γέννηση τοῦ Ἀντιχρίστου. Ἡ «πονηρὰ γυνή», ποὺ εἰκονίζεται ἀνακαθισμένη καὶ ὁ «Βελίαρ» ποὺ παριστάνεται τερατώδης ἀριστερά, γέννησαν τὸν Ἀντίχριστο, ποὺ σὰ μωρό, τοποθετεῖται σὲ κούνια. Ψηλὰ οἱ φτερωτοὶ δαίμονες πανηγυρίζουν.

23. (Σχῆμα ΚΓ' - φ. 27 - Πίν. 112β)
Ὁ Ἀντίχριστος, ντυμένος σὰ βυζαντινὸς βασιλιάς, εἰκονίζεται πάνω σὲ θρόνο μέσα σὲ μεγαλοπρεπέστατη αἴθουσα—ποὺ μοιάζει βενετσιάνικη—νὰ συμβουλεύει τοὺς ἄρχοντες καὶ τὸ λαό.

24. (φ. 28 - Πίν. 113)
Εἰκονίζεται ἡ Β' Παρουσία τοῦ Χριστοῦ. Ὁ Χριστὸς παριστάνεται ὄρθιος ἀνάμεσα στοὺς ἀγγέλους. Ἐμφανίζονται ἄγγελοι μὲ ἀνοιχτὰ τὰ βιβλία, ἄλλοι μὲ σάλπιγγες, οἱ 4 βασιλεῖς τοῦ κόσμου. Στὸ κέντρο εἰκονίζεται μέγας σταυρὸς μὲ τὸ Εὐαγγέλιο στὴ βάση του καὶ δυὸ μορφὲς γονατιστές. Ἀριστερὰ οἱ χοροὶ τῶν δικαίων ποὺ προσέρχονται γιὰ τὴν Κρίση, δεξιὰ οἱ ἁμαρτωλοὶ καὶ κάτω ἡ Ἀνάσταση τῶν νεκρῶν.

---

10. ΑΘΑΝ. Δ. ΠΑΛΙΟΥΡΑ, Ὁ ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας.., ὅ.π., Στὸ κεφ. τῆς περιγραφῆς φ. 172ν καὶ πίν. 348.

25. (φ. 28 - Πίν. 114)
Εἰκονίζεται τὸ Μέγα Δικαστήριο. Ὁ Χριστός, ἀνάμεσα στὴν Παναγία καὶ τὸν Πρόδρομο, στοὺς ἀγγέλους καὶ τοὺς ἔνθρονους Ἀποστόλους, δικάζει. Στὶς τρεῖς μεσαῖες ζῶνες, σὲ ὁμάδες, προσέρχονται οἱ δίκαιοι, ἐνῶ κάτω ἀριστερὰ ἱστορεῖται ἡ ψυχοστασία καὶ δεξιὰ ἡ Κόλαση.

Τὶς 25 αὐτὲς ὁλοσέλιδες μικρογραφίες μποροῦμε νὰ ταξινομήσουμε σὲ ἑνότητες :

α) Οἱ μικρογραφίες 1 - 6 ἀναφέρονται σὲ συμβολικὲς παραστάσεις τῶν Ὀθωμανῶν Σουλτάνων.

β) Στὶς 7 - 16 ἱστοροῦνται οἱ χρησμοὶ ποὺ ἀναφέρονται στὴν πολιορκία καὶ τὴν Ἅλωση τῆς Πόλης, στὴ δράση τοῦ εἰρηνικοῦ—πιὸ γνωστοῦ σὰ μαρμαρωμένου—βασιληᾶ καὶ τὴν ἀνάσταση τοῦ γένους.

γ) Στὶς μικρογραφίες 17 - 20 ἱστοροῦνται πνεύματα τοῦ κακοῦ καὶ τέρατα καὶ τελικὰ ὁ καταποντισμὸς τῆς Κωνσταντινουπόλεως.

δ) Μετὰ τὸν ἀφανισμὸ τῆς Πόλης—ποὺ κατὰ τὸν Κλόντζα εἶναι ἡ ἀρχὴ τοῦ τέλους τοῦ κόσμου—ἀπομένουν τὰ ἐσχατολογικὰ σημεῖα, δηλαδὴ ἡ ἀσέβεια τῶν ἀνθρώπων (21), ἡ γέννηση τοῦ Ἀντιχρίστου (22, 23) καὶ τέλος ἡ Β' τοῦ Χριστοῦ Παρουσία (24) καὶ τὸ Μέγα Δικαστήριο τῆς Κρίσεως (25).

Πηγὲς - Ποιός ὁ μικρογράφος

Οὐσιαστικὰ προβλήματα, τὰ ὁποῖα καλούμαστε νὰ λύσουμε εἶναι δύο :

α) Ποιά ἢ ποιὲς πηγὲς χρησιμοποίησε ὁ κωδικογράφος καὶ μικρογράφος;

β) Ποιός ὁ μικρογράφος;

Τὸ πρόβλημα, κατ' ἀρχήν, περιπλέκεται περισσότερο μὲ τὴ διαπίστωση πὼς ἀνάμεσα στὰ χειρόγραφα τοῦ Φραγκίσκου Barozzi ποὺ βρίσκονται στὴ Βολδηϊανὴ Βιβλιοθήκη τῆς Ὀξφόρδης[11] ὑπάρχει καὶ δεύτερο χειρόγραφο μὲ χρησμούς, τὸ μὲ ἀριθμὸ 145, τὸ ὁποῖο εἶχε τὴν καλωσύνη νὰ μοῦ παραχωρήσει ὁ καθηγητὴς Παναγιωτάκης. Περιέχει «καταλογάδην» διαφόρους χρησμοὺς μέχρι τὸ φ. 53. Αἴφνης ἀπὸ τὸ φ. 54 - 66 περιλαμβάνει ἱστορημένους «Χρησμοὺς Λέοντος τοῦ σοφωτάτου βασιλέως Κωνσταντινουπόλεως». (Βλ. τοὺς πίν. 99β, φ. 56 καὶ 101α, φ. 57).

Οἱ μικρογραφίες εἶναι 13 καὶ οἱ 12 συμφωνοῦν ὡς πρὸς τὰ θέματα μὲ τὶς

---

11. Τουλάχιστον ἐπιπόλαιη μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ἡ ἀπόδοση στὸν Κλόντζα καὶ ὀχτὼ ἄλλων χειρογράφων τῆς Ὀξφόρδης - ἀνάμεσα στὰ ὁποῖα βρίσκεται καὶ ὁ Barozzi 170 - ἀπὸ τοὺς ἐρευνητὲς Gamillscheg καὶ Harlfinger, ποὺ ἀγνοοῦν ἄλλωστε τὴ νεώτερη βιβλιογραφία. Βλ. Ernst Gamillscheg - Dieter Harlfinger, Specimen eines Repertoriums der griechischen Kopisten, «Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik», τόμ. 27 (1978), 301 - 302.

πρῶτες 12 τοῦ χειρογράφου 170 Barozzi, ἐνῶ ἡ 13 συμφωνεῖ μὲ τὴν 19 τοῦ ἴδιου χειρογράφου. Οἱ πρῶτες μάλιστα 8 τοῦ κώδ. 145 ταυτίζονται καὶ εἰκονογραφικὰ μὲ τὶς 8 πρῶτες τοῦ κώδ. 170, οἱ δὲ 9 - 12 διαφέρουν στὰ λεπτομερειακὰ στοιχεῖα (ἱπτάμενος ἄγγελος, ὁ εἰρηνικὸς βασιληὰς ἀνακάθεται μέσα στὴ σαρκοφάγο, ὁ ἄγγελος τὸν στεφανώνει χωρὶς τὴν παρουσία πλήθους—λεπτομέρειες ποὺ ὑπάρχουν στὸν 145, ἀλλὰ ὄχι καὶ στὸν 170).

Ὅλα τὰ κείμενα αὐτῶν τῶν μικρογραφιῶν καὶ τῶν δύο κωδίκων εἶναι τὰ ἴδια, μὲ τὴ διαφορὰ ὅτι ὁ ζωγράφος τοῦ Barocianus Graecus 170 τοποθετεῖ τὶς περισσότερες παραστάσεις μέσα σὲ καλλιτεχνικὰ πλαίσια.

Παρακάτω, στὸν ἴδιο κώδικα Barocianus Graecus 145 συναντᾶμε ξανὰ ἱστορημένους χρησμοὺς Λέοντος τοῦ Σοφοῦ (φ. 246 - 258) ποὺ ἐπαναλαμβάνουν τὰ σύμβολα τῶν Σουλτάνων ἢ μερικὲς ἀπὸ τὶς ἀπεικονίσεις τοῦ εἰρηνικοῦ βασιληᾶ.

Δὲν ἀποκλείεται συνεπῶς ὁ μικρογράφος νὰ χρησιμοποίησε σὰν πηγὴ τὸν κώδικα 145 τοῦ Barozzi, τοὐλάχιστον γιὰ τὶς 13 πρῶτες ἀπὸ τὶς 25 μικρογραφίες. Καὶ τοῦτο ὅμως ἂν ἔγινε, παραμένει τὸ πρόβλημα τῶν ὑπολοίπων 12 μικρογραφιῶν (14 - 25).

Ψάχνοντας γιὰ τὶς πιθανὲς πηγὲς τοῦ χειρογράφου Barozzi 170 πέφτουμε ἐπάνω σ' ἕνα γνωστό μας θέμα, ποὺ ἴσως μᾶς ἀποκαλύψει καὶ τὸν μικρογράφο.

Πιθανὸν νὰ εἶναι τυχαῖο, μᾶς προβληματίζει ὅμως ὁ παρακάτω συλλογισμός. Ὅλες οἱ μικρογραφίες τοῦ Barocianus Graecus 170 περιλαμβάνονται στὸν περίφημο Μαρκιανὸ κώδικα 1466 τοῦ Γεωργίου Κλόντζα τῶν ἐτῶν 1590-1592 μὲ τοὺς ἀντίστοιχους χρησμούς. Παραθέτουμε πίνακα ἀντιστοιχιῶν :

| Κώδικας Barozzi 170 | Κώδικας Γ. Κλόντζα 146ϵ |
|---|---|
| 1. (φ. 6) *Ἄρκτος μὲ τὰ τρία ἀρκουδάκια* | φ. 89r |
| 2. (φ. 7) *Φίδι μὲ τὰ δύο κοράκια* | φ. 112r (Πίν. 97β) |
| 3. (φ. 8) *Κερασφόρος ἵππος μὲ ἀετὸ* | φ. 112v καὶ 119r (Πίν. 99α) |
| 4. (φ. 9) *Ὁ Σουλεϊμὰν μὲ κλωνάρι ροδιᾶς καὶ δρεπάνι* | φ. 120r καὶ 124r (Πίν. 100β) |
| 5. (φ. 10) *Ὁ ταῦρος καὶ οἱ τρεῖς προτομὲς* | φ. 129r |
| 6. (φ. 11) *Ἄρκτος μὲ τρία ἄσπρα ἀρκουδάκια* | φ. 145v (Πίν. 102β) |
| 7. (φ. 12) *Πολιορκία Κωνσταντινουπόλεως* | φ. 78r |
| 8. (φ. 13) *Ἀλεποῦ μὲ σημαῖες - θηρία - 3 βασιλεῖς* | φ. 151r |
| 9. (φ. 14) *Ὁ εἰρηνικὸς βασιληὰς σὲ σαρκοφάγο* | φ. 155r (Πίν. 104β) |
| 10. (φ. 15) *Ὁ εἰρηνικὸς βασιληὰς καὶ ὁ λαός* | φ. 155v (Πίν. 105β) |
| 11. (φ. 16) *Ὁ εἰρηνικὸς βασιληὰς δέχεται στέμμα καὶ σταυρὸ* | φ. 156v καὶ 157r |

12. (φ. 17) *Ὁ εἰρηνικὸς βασιλεὺς ἐπιστρέφει τὸ στέμμα* φ. 161ᵛ
13. (φ. 18) *Ὁ βασιλεὺς Κόνων* φ. 166ʳ
14. (φ. 18) *Τὸ «μειράκιον» βασιλεὺς Κωνσταντινουπόλεως* φ. 151ᵛ
15. (φ. 19) *Πολιορκία Κωνσταντινουπόλεως* φ. 90ʳ
16. (φ. 20) *Ὁ εἰρηνικὸς βασιλεὺς ἀναχωρεῖ ἀπὸ Κωνσταντινούπολη* φ. 169ᵛ
17. (φ. 21) *Ἡ βασίλισσα τῆς καταστροφῆς* φ. 171ᵛ
18. (φ. 22) *Ἡ δράκαινα καὶ «ὁ πελιδνὸς ἄνδρας»* φ. 172ʳ
19. (φ. 23) *Ὁ ἔφιππος Ἡρακλῆς* φ. 172ᵛ
20. (φ. 24) *Ὁ ἀφανισμὸς τῆς Πόλης* φ. 173ʳ (Πίν. 111α)
21. (φ. 25) *Ὁ βασιλεὺς πατεῖ τὸ σταυρὸ* φ. 174ʳ
22. (φ. 26) *Ἡ γέννηση τοῦ Ἀντιχρίστου* φ. 178ᵛ
23. (φ. 27) *Οἱ ἄνθρωποι προσκυνοῦν τὸν Ἀντίχριστο* φ. 180ʳ, 185ʳ καὶ 186ʳ
24. (φ. 28) *Ἡ Β' Παρουσία* φ. 196ᵛ
25. (φ. 28) *Τὸ Δικαστήριο τῆς Κρίσεως* φ. 198ʳ - 201ʳ

Οἱ μικρογραφίες τῶν δύο χειρογράφων δὲν ταυτίζονται ἀπόλυτα εἰκονογραφικά, ἂν καὶ ὑπάρχει συνοχὴ καὶ ἑνότητα ὡς πρὸς τὰ θέματα, μὲ ὡρισμένες φυσικὰ παραλλαγὲς στὰ ἐπὶ μέρους στοιχεῖα. Περισσότερο ὅμως ἀπ' ὅλες τὶς μικρογραφίες οἱ δύο τελευταῖες, δηλαδὴ ἡ Β' Παρουσία (Πίν. 113) καὶ τὸ Μέγα Δικαστήριο (Πίν. 114) συγγενεύουν εἰκονογραφικὰ καὶ αἰσθητικὰ μὲ τὶς ἀντίστοιχες τοῦ κώδικα Κλόντζα. Δὲν θὰ πρέπει ἐπίσης νὰ θεωρεῖται τυχαῖο ὅτι, ἀπ' ὅλα τὰ μέχρι σήμερα γνωστὰ ἱστορημένα χρησμολόγια μόνο τοῦ Barozzi 170 καὶ τοῦ Κλόντζα 1466 τελειώνουν μὲ τὴ Β' Παρουσία.

Τεχνοτροπικὰ ἐξ ἄλλου ὁ ζωγράφος τοῦ χειρογράφου 170 πλησιάζει σημαντικὰ πρὸς τὸν κώδικα Κλόντζα, ἐνῶ ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὸν 145 καὶ ἀπὸ τὶς μικρογραφίες τῶν ἄλλων χειρογράφων.

Στὰ ἱστορημένα χειρόγραφα χρησμολόγια, τὰ ὁποῖα παρουσίασαν ὁ Λάμπρος, ὁ Βέης, ὁ Knös, ἡ Lattanzi, ὁ Mango, ὁ Weitzmann κ.ἄ. ἢ στὰ ἀδημοσίευτα ἱστορημένα χειρόγραφα τῆς Μαρκιανῆς—προπαντὸς στὸν 546 καὶ τὸν 7222—ὑπάρχουν σποραδικὲς συνήθως καὶ ὄχι συστηματικὲς ἀπεικονίσεις τῶν χρησμῶν. Κανένα ὅμως ἱστορημένο χειρόγραφο δὲν ἔχει αὐτὴ τὴν εἰκονογραφικὴ ἑνότητα καὶ τὴν τεχνοτροπικὴ σχέση ποὺ παρατηρεῖται στὸ χειρόγραφο 170 τοῦ Barozzi καὶ στὶς μικρογραφίες Κλόντζα ποὺ σχεδιάστηκαν ὕστερα ἀπὸ 13 χρόνια.

Ποιός εἶναι λοιπὸν ὁ μικρογράφος;

Γιὰ τὸν Φραγκίσκο Barozzi δὲν ἔχουμε μέχρι τώρα καμμιὰ μαρτυρία ποὺ νὰ δείχνει ὅτι ἦταν καὶ ζωγράφος. Στὴν ἀρχειακὴ ἔρευνα ἐπίσης δὲν συνα-

ντήσαμε πουθενὰ κάποια γνωριμία ἢ ἐπαφή του μὲ τὸν Γεώργιο Κλόντζα, ὁ ὁποῖος ἦταν γνωστὸς ζωγράφος καὶ εἶχε καὶ τρεῖς γιοὺς ἐπίσης ζωγράφους.

Ἂν λάβουμε ὑπόψη μας ὅμως ὅτι αὐτὴ τὴν ἐποχὴ ὁ Barozzi εἶναι μέλος τῆς Ἀκαδημίας τῶν Stravaganti [12] καὶ ὅτι ὁ Κλόντζας ζεῖ στὸ Χάνδακα καὶ εἶναι ἤδη φτασμένος «μαέστρος», δὲν πρέπει νὰ ἀποκλείσουμε κάποια σχέση μεταξύ τους. Ἕνα στοιχεῖο εἶναι ἀκόμη ἐνισχυτικὸ τῶν σχέσεων τῶν κωδίκων Barozzi 170 καὶ Κλόντζα 1466. Εἶναι στοιχεῖο γραφολογικό. Τὰ γράμματα δηλ. στὸ χειρόγραφο 170 εἶναι τὰ ἴδια μὲ τὰ ἀντίστοιχα τοῦ κώδικα Κλόντζα. Μόνο ποὺ στὸν κώδικα Barozzi εἶναι πιὸ ἐπιμελημένα καὶ καλλιγραφικά. Ὁ σκοπὸς αὐτῆς τῆς ἐπιμελημένης γραφῆς καὶ γενικὰ ὅλου τοῦ προσεγμένου ὕφους τοῦ κώδικα Barozzi δὲν πρέπει νὰ ἦταν ἄσχετος πρὸς τὸ ὑψηλὸ ἀξίωμα τοῦ Φοσκαρίνι γιὰ τὸν ὁποῖο προοριζόταν.

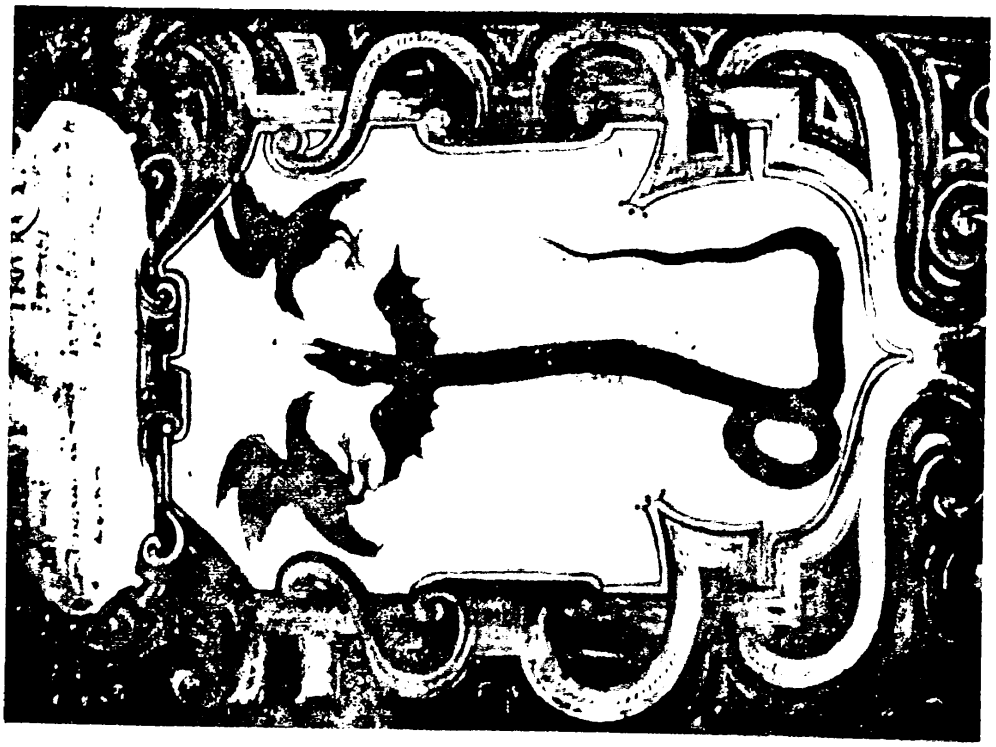
Μπορεῖ βέβαια κάποιος νὰ ὑποστηρίξει ὅτι ὅλα αὐτὰ εἶναι ἴσως συμπτώσεις καὶ ὄχι ἀποδεικτικὲς ἀντιστοιχίες. Γιατὶ ὅμως μὲ ὅλες αὐτὲς τὶς ἐσωτερικὲς μαρτυρίες νὰ μὴ ὁδηγηθοῦμε στὸ ζωγράφο καὶ μικρογράφο Γεώργιο Κλόντζα, ὁ ὁποῖος πῆρε παραγγελία ἀπὸ τὸ Φραγκίσκο Barozzi νὰ γράψει καὶ καλλιτεχνήσει τὸ χειρόγραφο χρησμολόγιο, ποὺ τὸ προόριζε γιὰ δῶρο στὸ Γενικὸ Προβλεπτὴ Φοσκαρίνι; Τὴν ὥρα μάλιστα ποὺ ἀπὸ τὸν περίφημο Μαρκιανὸ κώδικα 1466 καταδεικνύεται ἡ μεγάλη γνώση, σχέση καὶ ἀσχολία τοῦ μικρογράφου Κλόντζα μὲ τὴν ἀπεικόνιση τῶν χρησμολογίων καὶ ἰδιαίτερα τῶν χρησμῶν Λέοντος τοῦ Σοφοῦ.

Ἡ ἀπὸ τώρα καὶ πέρα ἔρευνα πάνω σ' αὐτὸ τὸ θέμα θὰ δείξει ἂν ἡ ὑπόθεση αὐτὴ εἶναι ἀληθινή.

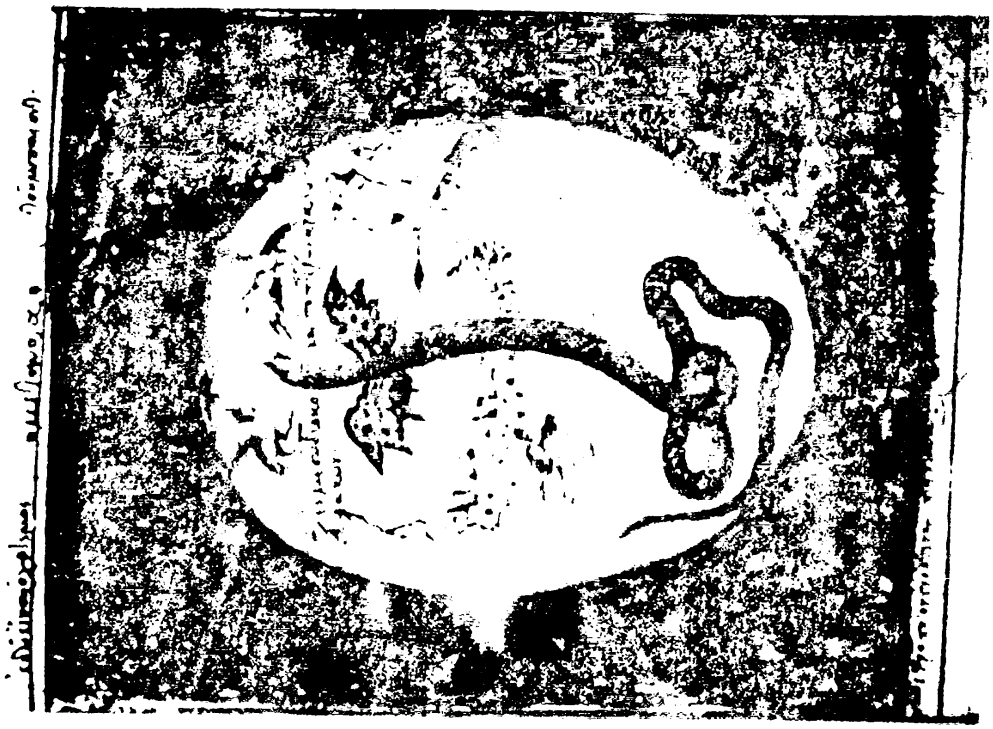
---

12. ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΚΗ Ἔρευναι..., ὅ.π., σ. 62: «Ὁ Φραγκίσκος Barozzi ἦτο κρὴς λόγιος καὶ μέλος τῆς Ἀκαδημίας (τῶν Stravaganti) τοῦ Χάνδακος». 30 χρόνια πρὶν (τὸ 1562) ὁ Barozzi, μὲ δική του πρωτοβουλία, ἵδρυσε στὸ Ρέθυμνο τὴν Ἀκαδημία τῶν Vivi. Βλ. τὰ σχετικὰ στὴν ἴδια μελέτη, σ. 82. ΤΟΥ ΙΔΙΟΥ, Ὁ Francesco Barozzi καὶ ἡ Ἀκαδημία τῶν Vivi τοῦ Ρεθύμνου, «Πεπραγμένα Γ' Κρητολ. Συνεδρ.», τόμ. Β', σ. 232 - 251.

*Cod. Barozzi 170: Ἄρκτος μὲ τρία μαῦρα ἀρκουδάκια.*

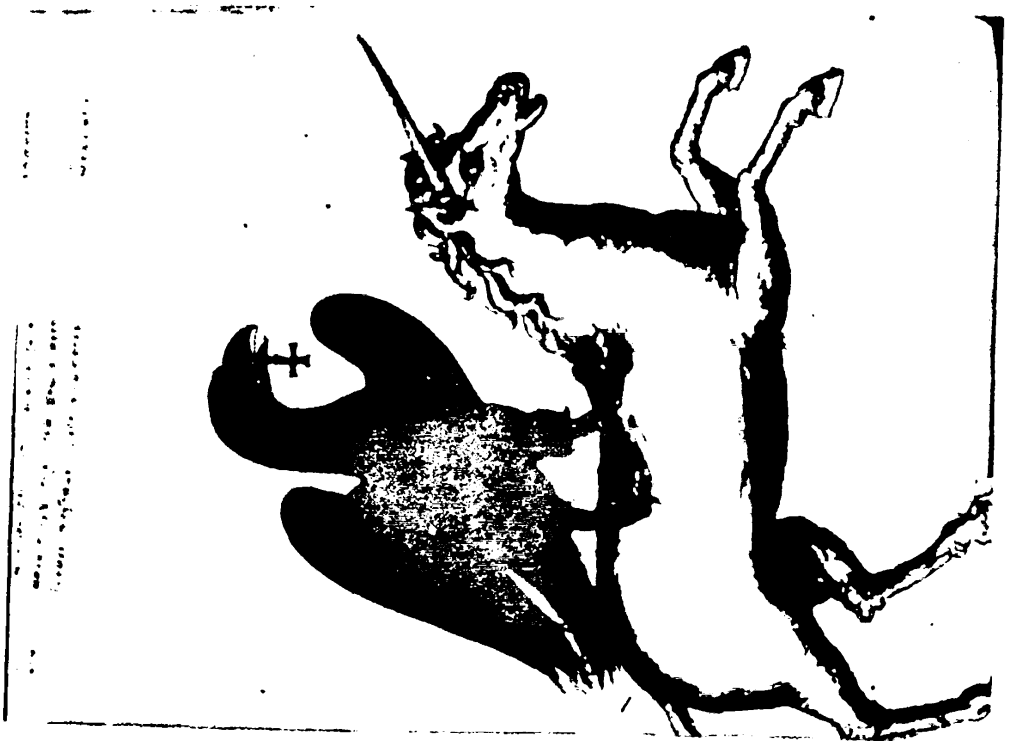


α. Cod. Barozzi 170: Φίδι με δύο χοράκια.

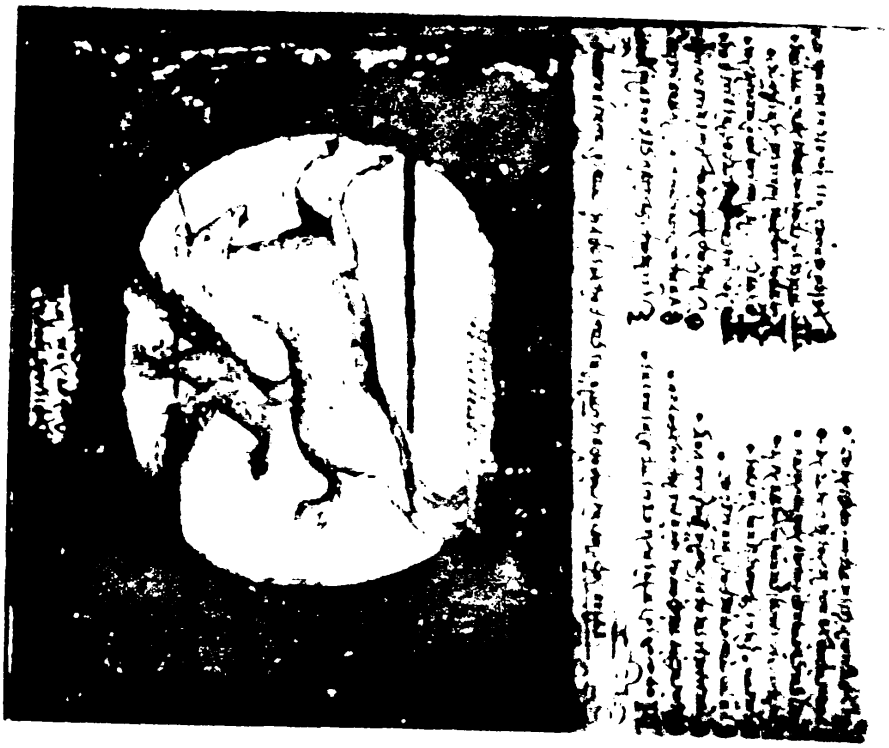


β. Cod. Marc. 1466: Γ. Κλόντζα: Φίδι με δύο χοράκια.

*Cod. Barozzi 170: Κεραφόρος ἵππος μὲ ἀετό.*

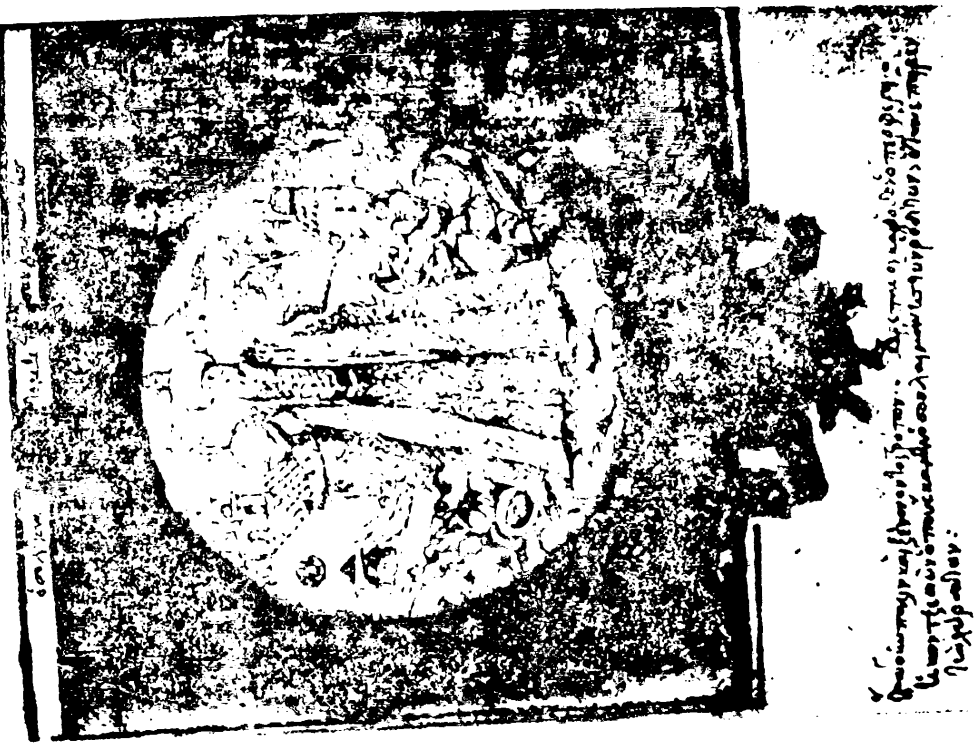


*β. Cod. Barozzi 145: Κεραφόρος ἵππος μὲ ἀετό.*



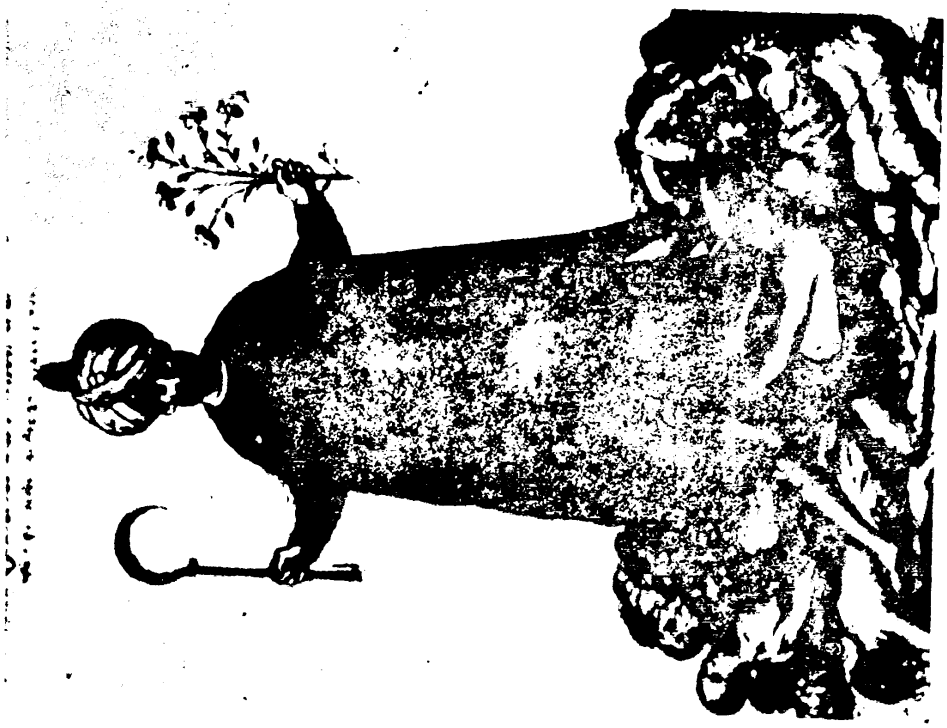
*α. Cod. Marc. 1466: Γ. Κλόντζα: Κεραφόρος ἵππος μὲ ἀετό.*

*α. Cod. Barozzi 170: Ο Σουλτάνος Σουλεϊμάν.*



*β. Cod. Marc. 1466: Γ. Κλόντζα: Ο Σουλτάνος Σουλεϊμάν.*

*β. Cod. Barozzi 170: Ο ταύρος, σύμβολο του Σουλτάνου Σελίμ Β΄.*



*α. Cod. Barozzi 145: Ο Σουλτάνος Σουλεϊμάν.*

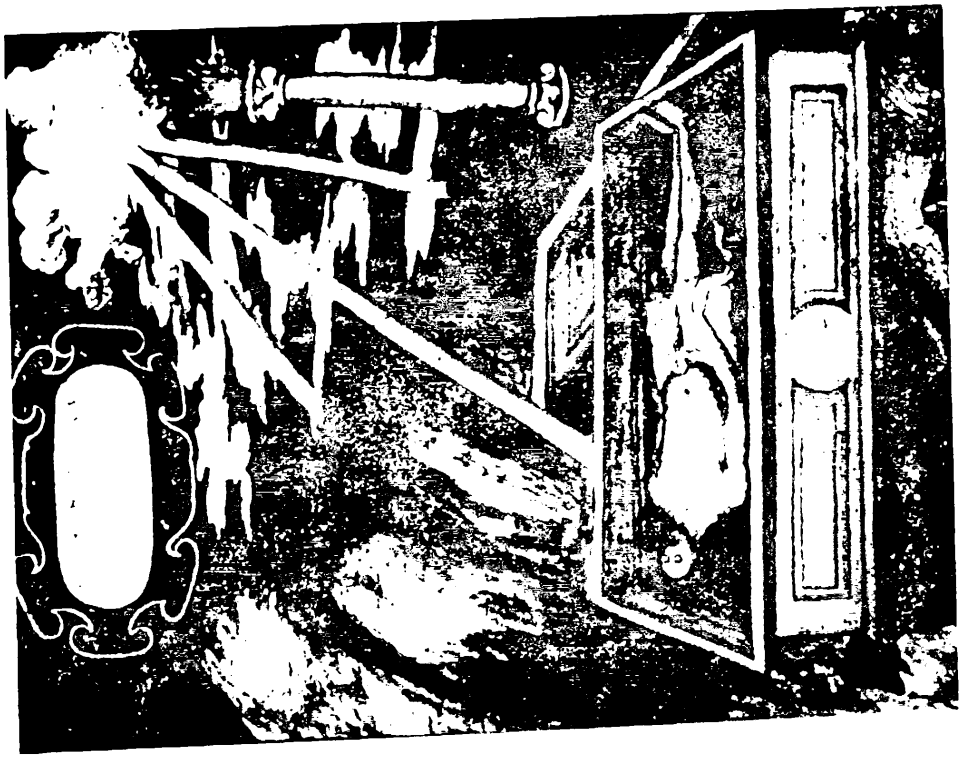
*β. Cod. Marc. 1466: Γ. Κλόντζα: Ἄρκτος μὲ τρία ἄστρα ἀρχοειδάκια.*

*α. Cod. Barozzi 170: Ἄρκτος μὲ τρία ἄστρα ἀρχοειδάκια.*

α. Cod. Barozzi 170: Πολιορκία Κωνσταντινουπόλεως.

β. Cod. Barozzi 170: Ἀλεποῦ, θηρία, βασιλεῖς.

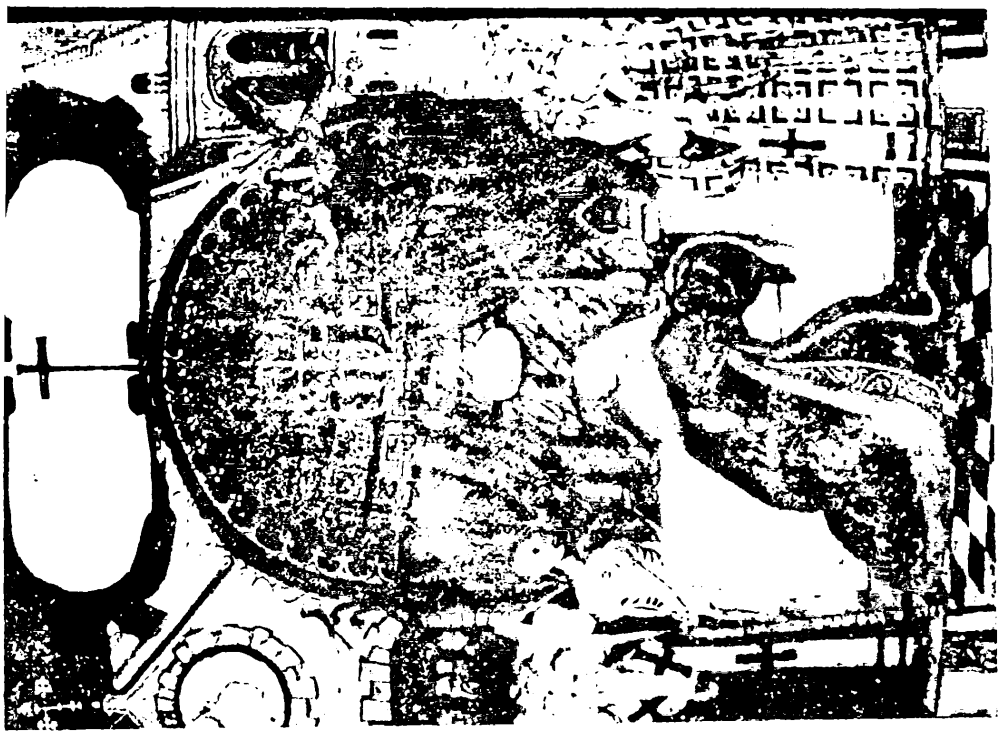
*β. Cod. Marc. 1466: Γ. Κλόντζα: Ο ειρηνικός βασιλιάς σε σαρκοφάγο.*



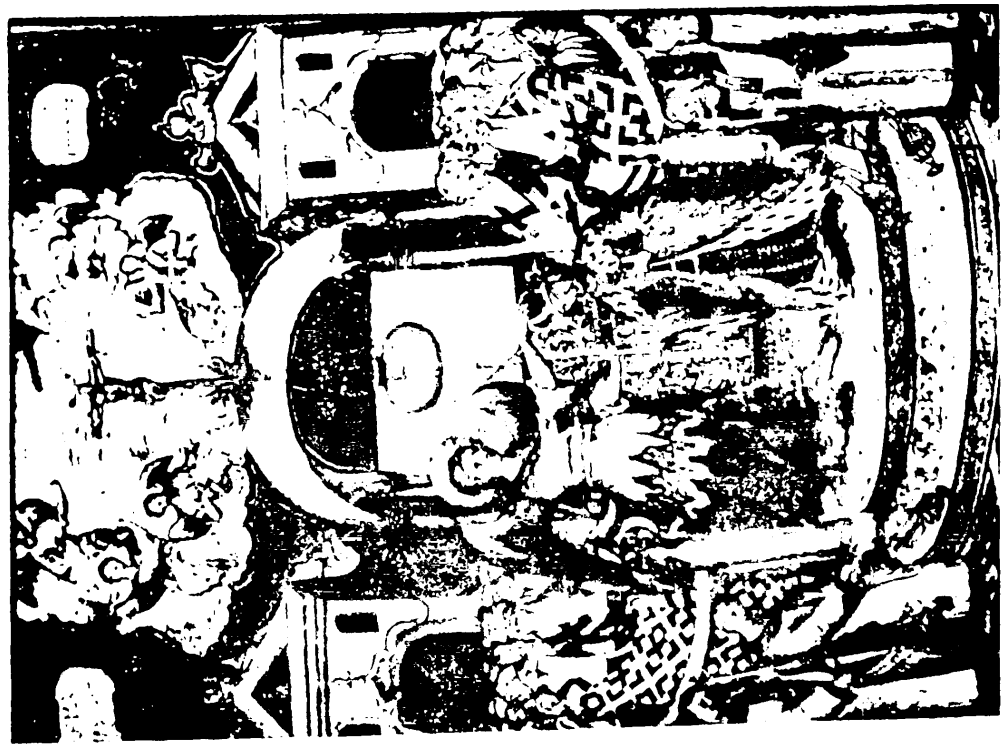
*α. Cod. Barozzi 170: Ο ειρηνικός βασιλιάς στη σαρκοφάγο.*

*α. Cod. Barozzi 170: Ὁ εἰρηνικὸς βασιλιὰς καὶ ὁ λαός του.*

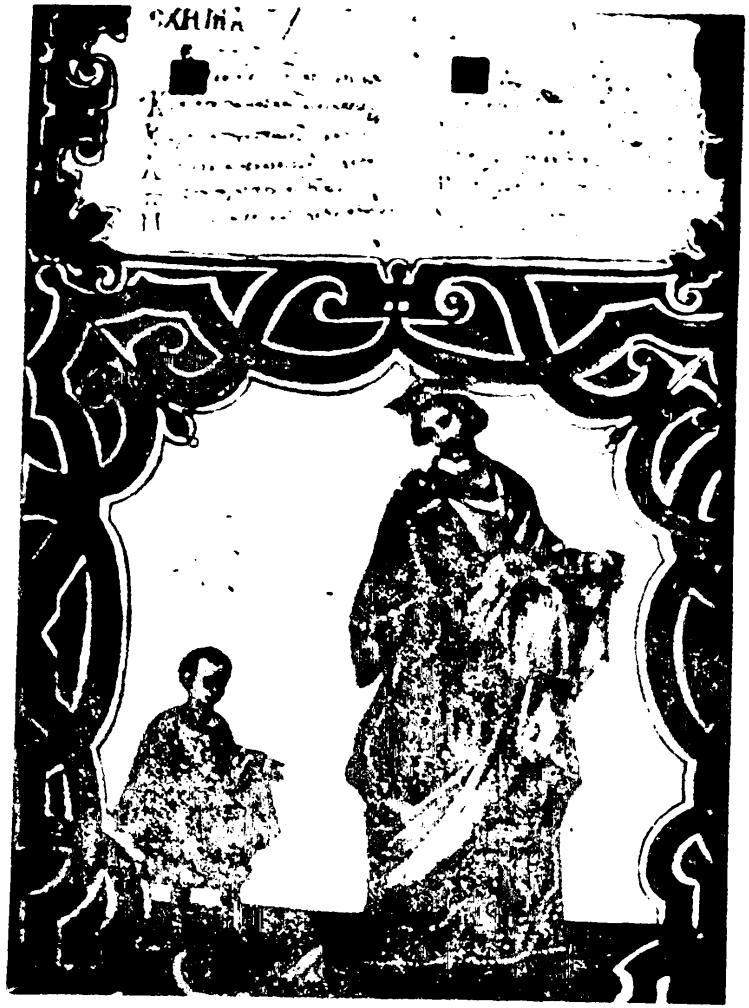
*β. Cod. Marc. 1466: Γ. Κλόντζα: Ὁ εἰρηνικὸς βασιλιὰ καὶ ὁ λαός του.*



*β. Cod. Barozzi 170: Ὁ εἰρηνικὸς βασιλιὰς καὶ ὁ Χάροντας.*

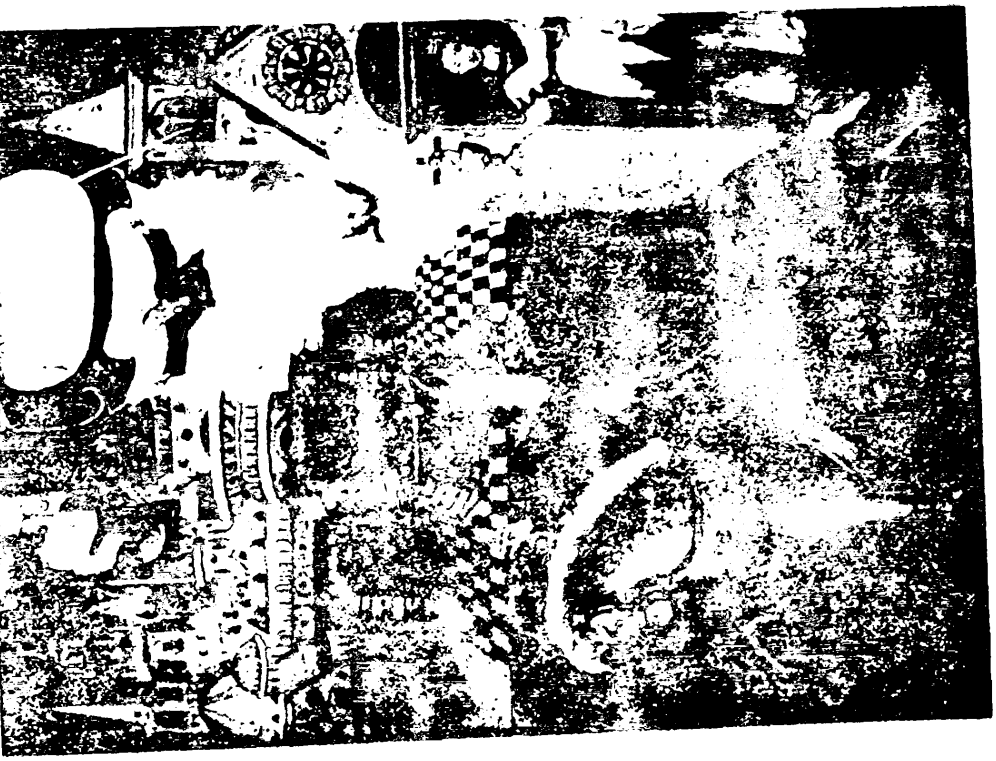


*α. Cod. Barozzi 170: Ἡ στέψη τοῦ εἰρηνικοῦ βασιλιᾶ.*

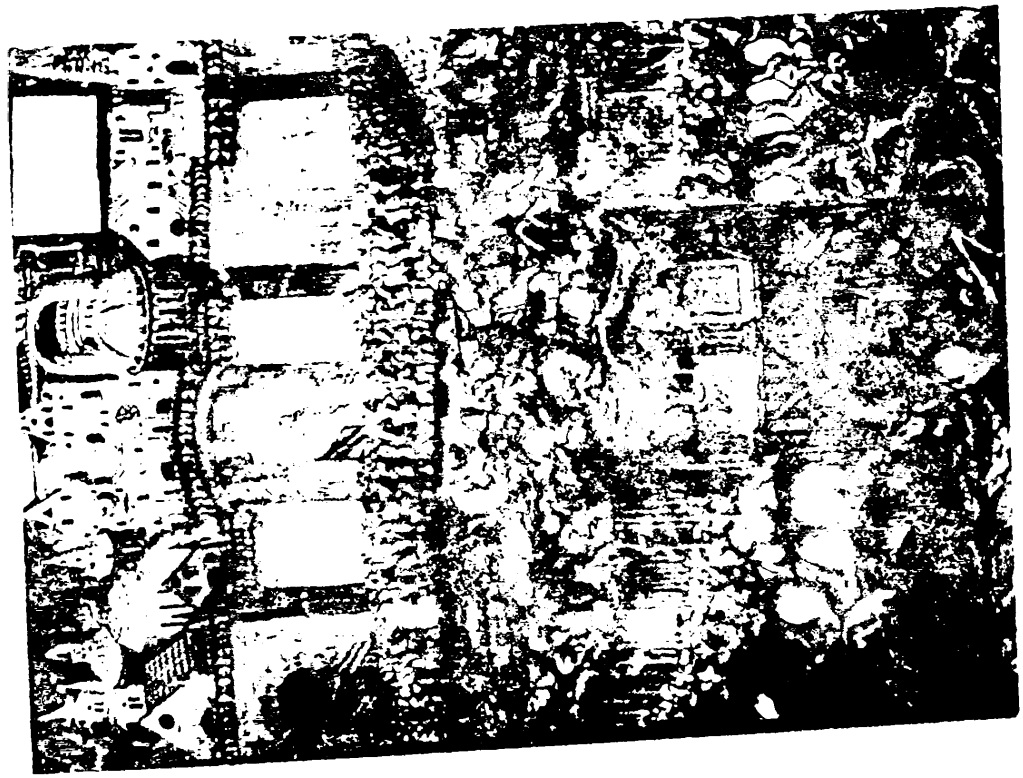


*α. Cod. Barozzi 170: Ο μυθικός βασιλιάς Κόνων.*

*β. Cod. Barozzi 170: "Τὸ μειράκιον" ποὺ βασιλεύει στὴν Κωνσταντινούπολη.*



*β. Cod. Barozzi 170: Ο ειρηνικός βασιλιάς αναχωρεί από την Πόλη.*

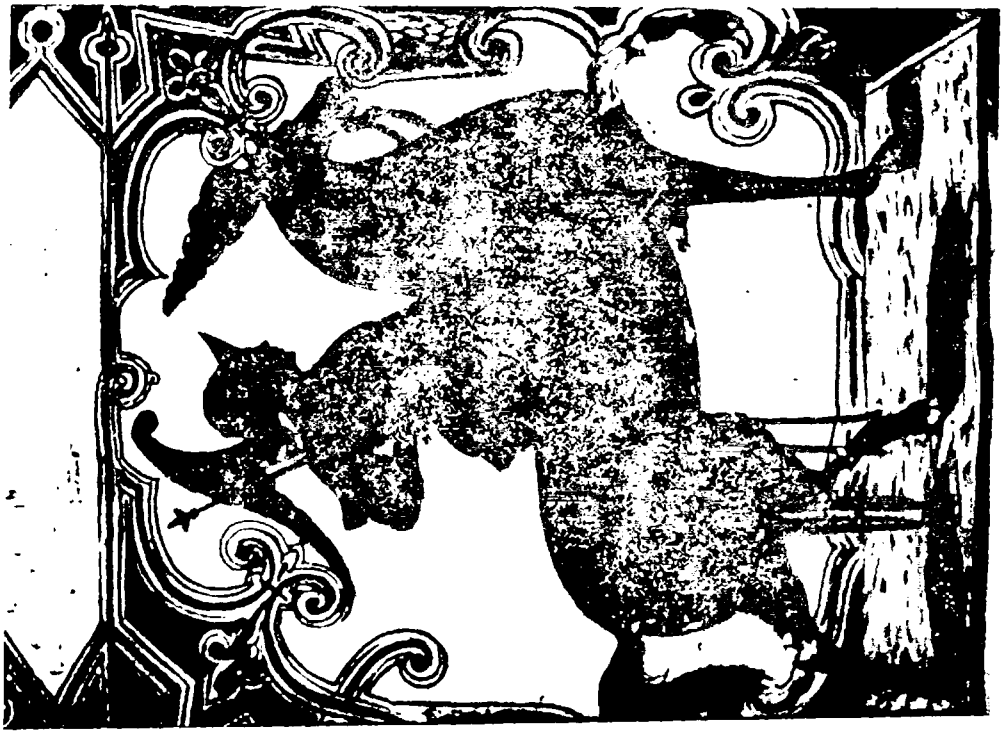


*α. Cod. Barozzi 170: Πολιορκία Κωνσταντινουπόλεως.*

*α. Cod. Barozzi 170: Ἡ βασίλισσα τῆς καταστροφῆς.*

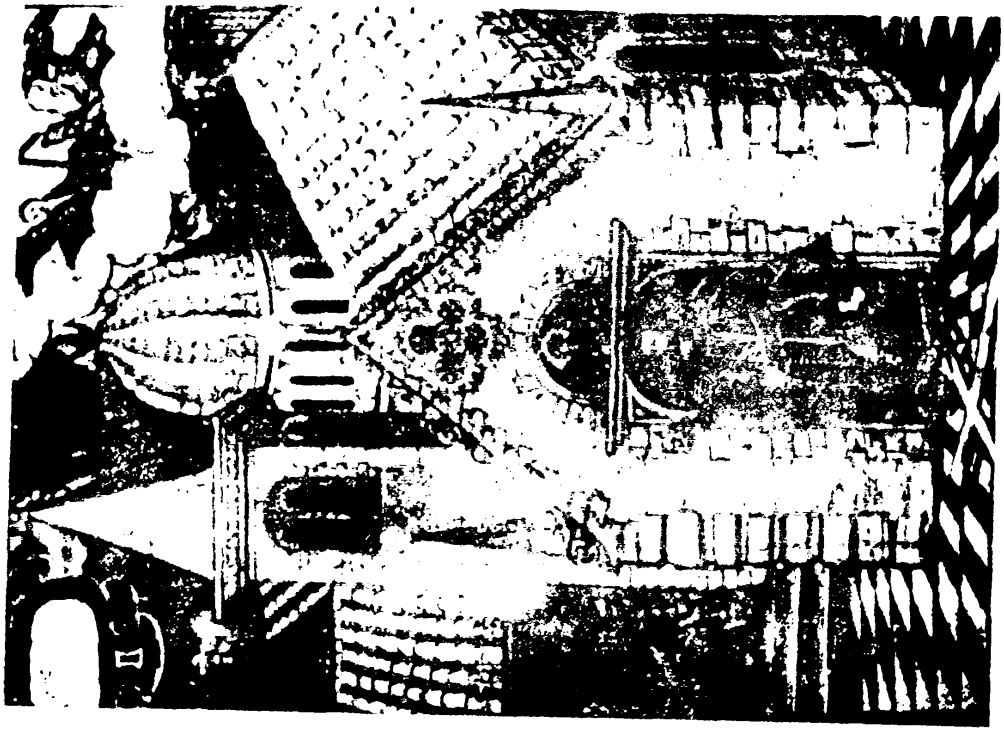
*β. Cod. Barozzi 170: Ἡ δράκαινα καὶ "ὁ πελιδνὸς ἄνδρας*

*β. Cod. Barozzi 170: Ὁ ἀφανισμὸς τῆς Πόλης.*



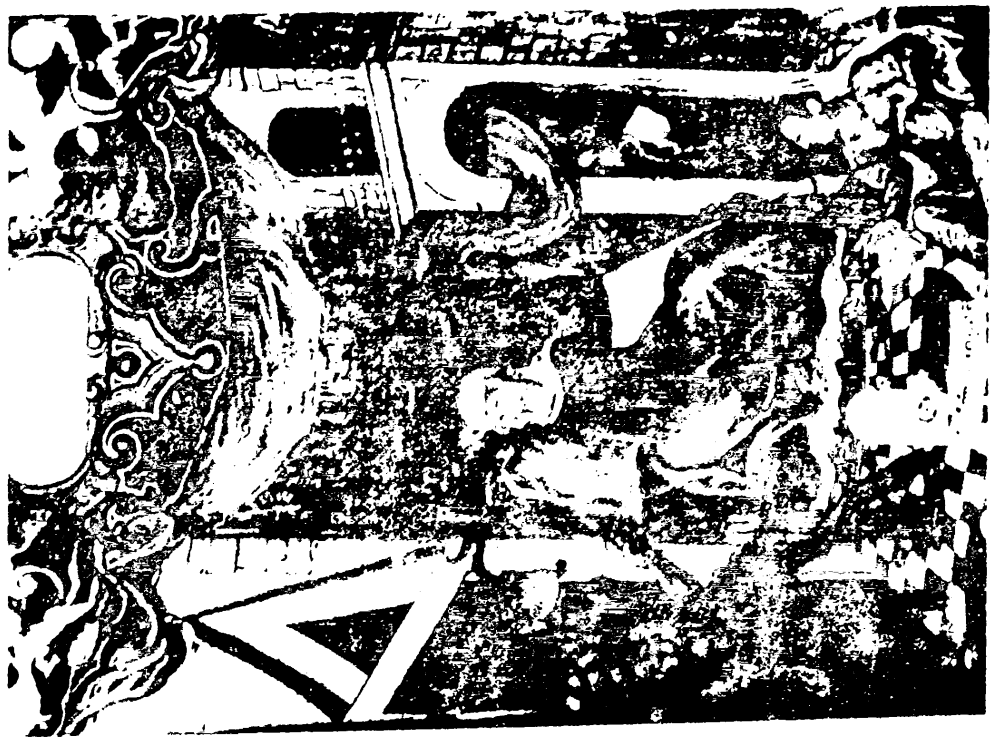
*α. Cod. Barozzi 170: Ὁ ἔφιππος Ἡρακλῆς.*

*α. Cod. Marc. 1466: Γ. Κλόντζα: Ὁ ἀφανισμὸς τῆς Πόλης.*



*β. Cod. Barozzi 170: Ὁ βασιλιὰς καταστρέφει τὰ σύμβολα τῆς πίστεως.*

*β. Cod. Barozzi 170: Οἱ ἄνθρωποι προσκυνοῦν τὸν Ἀντίχριστο.*



*α. Cod. Barozzi 170: Ἡ γέννηση τοῦ Ἀντιχρίστου.*

*Cod. Barozzi 170: Η Δευτέρα Παρουσία.*

*Cod. Barozzi 170: Τὸ Δικαστήριο τῆς Κρίσεως.*

# Β΄

# ΒΕΝΕΤΙΑ

# Η ΣΥΝΕΧΕΙΑ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΕΚΦΡΑΣΗΣ

# Η ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΙΣ ΤΟΥ ΤΡΟΥΛΛΟΥ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΒΕΝΕΤΙΑΣ

(Πίν. Ε' - ΙΓ')

## Α'. ΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟΝ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΕΩΣ

Ἡ Ἑλληνική Ἀδελφότης τῆς Βενετίας ἀπεφάσισε κατὰ τὴν συνεδρίαν τῆς 16 Ὀκτωβρίου 1586 νὰ κοσμήσῃ διὰ τοιχογραφιῶν τὸν περικαλλῆ ναὸν τοῦ Ἁγίου Γεωργίου [1] ἀναθέτουσα τὸ ἔργον τοῦτο εἰς ὀνομαστοὺς ζωγράφους οἱ ὁποῖοι θὰ ἦσαν ὑποχρεωμένοι νὰ τὸν ἁγιογραφήσουν συμφώνως πρὸς τὸ ἑλληνικὸν ὕφος, ἀκολουθοῦντες δηλ. τὸν τύπον τῆς βυζαντινῆς τέχνης [2]. Εἰς ἐφαρμογὴν τῆς ἀποφάσεως ταύτης, τὴν 1 Σεπτεμβρίου 1588 ἡ Ἀδελφότης συνεφώνησε νὰ καλέσῃ ἐκ Χάνδακος Κρήτης τὸν ὀνομαστὸν ζωγράφον Μιχαὴλ Δαμασκηνὸν καὶ νὰ τοῦ ἀναθέσῃ τὴν διακόσμησιν τοῦ τρούλλου τοῦ ναοῦ. Ὁ Δαμασκηνὸς ἦτο ἤδη γνώριμος τῶν Ἑλλήνων τῆς Βενετίας, διότι κατὰ τὰ ἔτη 1574 - 82 ἐλθὼν ἐκ Κρήτης ἐζωγράφησε τοὺς ἱεράρχας τῆς κόγχης καὶ τὴν Πρόθεσιν τοῦ Ἱεροῦ Βήματος, ὡς καὶ δύο συνθέσεις καί τινας ἁγίους τοῦ εἰκονοστασίου [3].

Κατόπιν γενομένων διαπραγματεύσεων, κατὰ τὰς ὁποίας ἡ Ἀδελφότης ἐδέχθη τὰς οἰκονομικὰς προτάσεις [4] τοῦ Δαμασκηνοῦ, κατὰ τὴν συνε-

---

1. Τὰ εἰς ἰταλικὴν γλῶσσαν ἔγγραφα, μὲ περιλήψεις εἰς τὴν ἑλληνικήν, τὰ ἀναφερόμενα εἰς τὴν ἀνέγερσιν τοῦ ναοῦ καὶ τὴν ἐν συνεχείᾳ ἁγιογράφησιν τοῦ τρούλλου καὶ τοῦ Ἱεροῦ Βήματος, ἐκ τοῦ παλαιοῦ ἀρχείου τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου Βενετίας, ἐδημοσιεύθησαν ὑπὸ Μ. Ι. ΜΑΝΟΥΣΑΚΑ, Τὰ κυριώτερα ἔγγραφα γιὰ τὴν οἰκοδομὴ καὶ τὴ διακόσμηση τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τῶν Ἑλλήνων τῆς Βενετίας (1536 - 1599), «Εἰς μνήμην Παναγιώτου Α. Μιχελῆ», Ἀθῆναι 1972, σ. 334 - 355.

2. Μ. Ι. ΜΑΝΟΥΣΑΚΑ, Τὰ κυριώτερα ἔγγραφα, ἔ.ἀ., ἀριθ. 9, σ. 344 - 346. Ἰδοὺ τὸ σχετικὸν χωρίον τῆς ἀποφάσεως τῆς 16 Ὀκτωβρίου 1586 ὀρθογραφημένον: «...governatori presenti di trovar pittori eccellenti quali possino far elle pitture de ditte istorie sacre secondo la maniera greca con li abiti greci et devote secondo il costume greco...».

3. ΙΩΑΝΝΟΥ ΒΕΛΟΥΔΟΥ, Ἑλλήνων ὀρθοδόξων ἀποικία ἐν Βενετίᾳ, ἔκδ. δευτέρα, Βενετία 1893, σ. 44 - 45 καὶ 47 - 49, Κ. Δ. ΜΕΡΤΖΙΟΥ, Θωμᾶς Φλαγγίνης καὶ ὁ Μικρὸς Ἑλληνομνήμων, ἐν Ἀθήναις 1939, σ. 229 - 231, ΑΝΔΡ. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Σχεδίασμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἅλωσιν, Ἀθῆναι 1957, σ. 136 - 160, M. CHATZIDAKIS, Icónes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut Hellénique de Venise, Venise 1962, σ. 51.

4. Μ. Ι. ΜΑΝΟΥΣΑΚΑ, Τὰ κυριώτερα ἔγγραφα, ἔ.ἀ., ἀριθ. 11, σ. 347. Ὁ Δαμα-

δρίαν τῆς 9 Μαρτίου 1589, ἀναμένετο νὰ ἀφιχθῇ οὗτος, ἀρχομένου τοῦ θέρους τοῦ ἰδίου ἔτους. Εἶχε δὲ ἀποφασισθῆ κατὰ τὴν συνεδρίαν ταύτην, ὅπως ὁ Δαμασκηνὸς ζωγραφήσῃ τὸν τροῦλλον τῇ συνεργασίᾳ τοῦ ἐν Βενετίᾳ παρεπιδημοῦντος γνωστοῦ ζωγράφου φορητῶν εἰκόνων Ἰωάννου τοῦ Κυπρίου [5] τὸν ὁποῖον μάλιστα, ἐν ἀναμονῇ τοῦ Δαμασκηνοῦ, ἐπεφόρτισαν ὅπως ἐπιληφθῇ τοῦ ἔργου τῆς κατασκευῆς τῶν ἀναγκαίων διὰ τὴν διακόσμησιν ἰκριωμάτων, οὕτως ὥστε, εὐθὺς ἅμα τῇ ἀφίξει του, νὰ ἀρχίσῃ τὸ ἔργον ἄνευ καθυστερήσεως.

Παρῆλθεν ὅμως τὸ θέρος καὶ ὁ Δαμασκηνὸς δὲν ἐνεφανίσθη, δι' ἄγνωστον αἰτίαν. Οἱ ἐν Βενετίᾳ, ἀδημονοῦντες καὶ ἐπειγόμενοι, διὰ νέας ἀποφάσεως τῆς 9 Νοεμβρίου 1589 προβαίνουν εἰς τὴν ἀνάθεσιν τοῦ ἔργου εἰς μόνον τὸν Ἰωάννην Κύπριον, «πρόσωπον ἱκανὸν καὶ ἐπαρκές» [6], ὑπογραμμίζοντες τὴν ἐπιθυμίαν των, ὅπως ὁ τροῦλλος ἁγιογραφηθῇ «...*il stil, habiti, figure et aeri greci secondo ricerca la vera arte greca*» [7].

---

σκηνὸς ἐζήτησεν 60 δουκᾶτα ὡς προκαταβολήν, ἀντὶ τῶν 25 τὰ ὁποῖα εἶχεν ἐγκρίνει ἡ Ἀδελφότης, διὰ νὰ δυνηθῇ νὰ ἔλθῃ εἰς Βενετίαν.

5. Εἰς τὸ τρίτον βιβλίον ἐγγραφῆς τῶν μελῶν τῆς Ἀδελφότητος (Reg. 134) ὁ ἐκ Κύπρου ζωγράφος Ἰωάννης, ἀγνώστου ἐπωνύμου, φέρεται ὡς μέλος μόνον κατὰ τὸ ἔτος 1590, ἤτοι κατὰ τὸ διάστημα κατὰ τὸ ὁποῖον διεκόσμει τὸν τροῦλλον. Φαίνεται ὅτι ἔκτοτε δὲν ἀνενέωσε τὴν συνδρομήν του, παρ' ὅλον ὅτι παρέμεινεν ἐν Βενετίᾳ ὑπὲρ τὴν τετραετίαν. Εἰς τὰ ἔγγραφα ἀπαντᾶται ὡς : «*misser Zuane depentor Cipriotto*» ἢ «*mistro Zuane de Cipro depentor*» ἢ «*maestro Zuane depentor Cipriotto*».

Ὁ Ἰωάννης εἶναι γνωστὸς καὶ ὡς ζωγράφος φορητῶν εἰκόνων. Σωζόμενοι πίνακες αὐτοῦ εἶναι «Ὁ Εὐαγγελισμὸς» τοῦ Μουσείου Μπενάκη τοῦ 1581 (βλ. Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Κατάλογος τῶν εἰκόνων τοῦ Μουσείου Μπενάκη, ἐν Ἀθήναις 1936, σ. 14 - 15 καὶ πίν. 9 Α), ἡ «Ἔγερσις τοῦ Λαζάρου» τοῦ ἔτους 1585 τῆς Συλλογῆς Λοβέρδου (βλ. Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Σχεδίασμα κλπ., σ. 160) καὶ ἡ «Ἁγία Εὐφημία» ἐνυπόγραφος τοῦ τέλους τοῦ 16ου αἰῶνος, διαστάσεων 1,35 × 0,51, ἡ ὁποία ὑπῆρχεν εἰς τὴν ἐκκλησίαν τοῦ Ἁγίου Δημητρίου τοῦ Κόλα καὶ νῦν ἀπόκειται εἰς τὸ Μουσεῖον Ζακύνθου (βλ. ΝΤΙΝΟΥ ΚΟΝΟΜΟΥ, Τὸ Μουσεῖο Ζακύνθου, Ἀθῆναι 1967, σ. 24). Οἱ ἐν Βενετίᾳ Ἕλληνες, μετὰ τὴν ἄρνησιν τοῦ Δαμασκηνοῦ, εὐχαριστημένοι, καθὼς φαίνεται, ἀπὸ τὴν ἐργασίαν τοῦ Κυπρίου, ἀκολουθοῦντος πιστῶς τὴν παράδοσιν, τοῦ ἀνέθεσαν καὶ τὴν ἀποπεράτωσιν τοῦ Ἱεροῦ, δηλ. τῶν πλαγίων θόλων καὶ τοῦ διακονικοῦ, τὰ ὁποῖα εἶχεν ἀφήσει ἀνιστόρητα ὁ Μιχαὴλ Δαμασκηνός. Δείγματα ἱκανὰ τοῦ ἔργου του μᾶς παρέχει ἡ ἐπὶ τῆς κόγχης τοῦ Διακονικοῦ Ἀνάληψις, ἡ μόνη ἐκ τῶν ἔργων του τοῦ Ἱεροῦ, ἡ ὁποία διέφυγε τὴν μανίαν τῆς ἐπιζωγραφήσεως. Εἰς τὸ ἀριστερὸν μέρος ταύτης, σώζεται ἡ ὑπογραφὴ τοῦ ἁγιογράφου :

*ΧΕΙΡ ΙΩΑΝΝΟΥ ΚΥΠΡΙΟΥ* (Πίν. ΙΓ',1).

6. Μ. Ι. ΜΑΝΟΥΣΑΚΑ, Τὰ κυριώτερα ἔγγραφα, ἔ.ἀ., ἀρ. 13, σ. 349 - 350 «...*ritrovandosi in questa città maestro Zuane depentor Cipriotto persona idonea et sufficiente a tal opera*», ΙΩΑΝ. ΒΕΛΟΥΔΟΥ, Ἑλλήνων ὀρθοδόξων ἀποικία, σ. 35 - 36 καὶ 50, Κ. Δ. ΜΕΡΤΖΙΟΥ, Θωμᾶς Φλαγγίνης, σ. 231 καὶ ΑΝΔΡ. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Σχεδίασμα, σ. 160, σημ. 1.

7. Μ. Ι. ΜΑΝΟΥΣΑΚΑ, Τὰ κυριώτερα ἔγγραφα, ἔ.ἀ., ἀρ. 13, σ. 350.

Κατὰ τὴν ἰδίαν συνεδρίαν ὥρισαν ὡς ἐπόπτην καὶ σύμβουλον τοῦ ἔργου τὸν διάσημον Βενετὸν ζωγράφον τῆς Ἀναγεννήσεως Jacopo Tintoretto (1518 - 1594).

Οὕτως ὁ ἐκ Κύπρου ζωγράφος Ἰωάννης ἀνέλαβε τελικῶς τὴν διακόσμησιν τοῦ τρούλλου. Ἐζωγράφησε τὸν Παντοκράτορα εἰς τὸ κέντρον, πέριξ αὐτοῦ εἰς πρώτην ζώνην τὴν ἑτοιμασίαν τοῦ Θρόνου μετὰ τῆς Μεγάλης Δεήσεως καὶ τῶν οὐρανίων δυνάμεων, εἰς δευτέραν ζώνην τὸν χορὸν τῶν Δώδεκα Ἀποστόλων δορυφορουμένων ὑπὸ πλήθους ἀγγέλων καὶ εἰς τρίτην ζώνην τοὺς δεκαὲξ ὁλοσώμους προφήτας [8], ἔργον πολύμοχθον καὶ πολυπρόσωπον (πίν. Ε'). Διὰ τὸ ὅλον ἔργον ἐδέχθη καὶ ἔλαβεν ὡς ἀμοιβὴν 220 δουκᾶτα συμφώνως πρὸς τὴν ἀπόφασιν τῆς συνεδρίας τῆς 4 Ὀκτωβρίου 1590 [9]. Κατὰ τὸ διάστημα τῶν τεσσάρων ἐτῶν καθ' ἅ, τουλάχιστον ὡς φαίνεται ἐκ τοῦ οἰκονομικοῦ βιβλίου [10], ὁ Ἰωάννης παρέμεινεν εἰς τὴν Βενετίαν (Νοέμβριος 1589 - Ἰούλιος 1593), ἐζωγράφησε καὶ τὰ ἄλλα ἔργα του εἰς τὸ Ἱερόν, συμπληρώ-

8. Ὁ Κ. Δ. Μερτζιος, γράφων ἐν ὑποσημειώσει περὶ τούτων (Θωμᾶς Φλαγγίνης, σ. 232, σημ. 1), συγχέει τὴν εἰκονογραφικὴν σύνθεσιν τοῦ τρούλλου καὶ μετρᾷ εἰς τὸ τύμπανον 30 ἁγίους τοὺς ὁποίους ἀποδίδει παραδόξως εἰς τὸν Μπαθᾶν. Ἀλλὰ πρόκειται περὶ τῶν 16 προφητῶν, διὰ τοὺς ὁποίους ἄλλωστε ὁμιλεῖ καὶ ἡ ἀπόφασις τῆς Ἀδελφότητος τῆς 4 Ὀκτωβρίου 1590.

9. Μ. Ι. Μανουσακα, Τὰ κυριώτερα ἔγγραφα, ἔ.ἀ., ἀρ. 14, σ. 359.

10. Εἰς τὸ ἀναλυτικὸν οἰκονομικὸν βιβλίον ἐξόδων τῆς Ἀδελφότητος (Registro 4, Giornale τῶν ἐτῶν 1576 - 1601), διαφαίνεται καθαρωτάτη ἡ πορεία τῶν ἐργασιῶν τοῦ τρούλλου, τοῦ Ἱεροῦ καὶ τοῦ παρεκκλησίου. Σημειοῦνται ἀναλυτικῶς τὰ ὑλικὰ (ξυλεία «per l'armadura della cuba» σχοινία, ἀσβέστης, πίσσα, χρώματα — zuro grosso, zuro fino e smalto scuro — καὶ χρυσός). Αἱ ἐγγραφαὶ αὗται ἀποτελοῦν σπανίαν καὶ πολύτιμον μαρτυρίαν περὶ τῆς πορείας τῶν ἐργασιῶν καὶ τῶν δαπανῶν διὰ τὴν ἁγιογράφησιν ἑνὸς ναοῦ κατὰ τὸν 16ον αἰῶνα. Ὁ ζωγράφος καὶ διὰ τὰ χρησιμοποιηθέντα ὑλικὰ καὶ διὰ τὴν ἐργασίαν του ἐξωφλεῖτο συνήθως τμηματικῶς καθ' ἕκαστον μῆνα. Ἰδοὺ ἐν συνόψει τὸ περιεχόμενον τῶν ἐγγραφῶν: φ. 20ᵛ (1589 Ὀκτωβρ. 5. Ἔναρξις τῶν ἐργασιῶν. Ἀγορὰ ξυλείας διὰ τὴν «σκαλωσιάν» τοῦ τρούλλου, δουκᾶτον 1, σολδία 16), φ. 21ʳ (1589 Νοεμβρ. 23, ἀγορὰ ὑλικῶν, δ. 13, λίραι 3, σ. 4), φ. 21ᵛ (1589 Νοεμβρ. 30, ἀγορὰ ὑλικῶν, δ. 5, λ. 1, σ. 10), φ. 21ᵛ (1589 Δεκ. 7, ἀγορὰ ὑλικῶν, δ. 31, λ. 4), φ. 22ʳ (1589 Δεκ. 14, ἀγορὰ ὑλικῶν, λ. 3, σ. 15), φ. 22ʳ (1589 Δεκ. 21, ἀγορὰ ὑλικῶν, δ. 1, σ. 16), φ. 22ʳ (1589 Δεκ. 26, ἀγορὰ «καβαλλέτων», λ. 4, σ. 4), φ. 29ʳ (1590 Σεπτ. 6, ἀγορὰ ὑλικῶν, λ. 3, σ. 2), φ. 29ᵛ (1590 Σεπτ. 6, δίδονται χρήματα εἰς τὸν ἴδιον τὸν Zuane de Cipro pittor δι' ἀγορὰν ὑλικῶν καὶ χρωμάτων, δ. 20), φ. 29ᵛ (1590 Σεπτ. 6, ἀγορὰ ὑλικῶν, χρωμάτων καὶ σφυρηλατημένου χρυσοῦ — 120 δουκᾶτα μόνον διὰ τὸν χρυσὸν — ὡς καὶ ἑνὸς διαδήματος διὰ τὸν φωτοστέφανον τοῦ Χριστοῦ, δ. 268, λ. 2, σ. 28), φ. 30ʳ (1590 Ὀκτ. 12, ἀγορὰ ὑλικῶν, δ. 39, λ. 3, σ. 4), φ. 30ʳ (1590 Ὀκτ. 12, πληρωμὴ κατὰ μῆνας διαφόρων ποσῶν εἰς τὸν ζωγράφον, σύνολον: δ. 129), φ. 30ʳ (1590 Ὀκτ. 12, πληρωμὴ 220 δουκάτων εἰς τὸν Ἰωάννην διὰ τὴν ζωγραφικὴν τοῦ τρούλλου κατὰ τὴν συμφωνίαν), φ. 35ʳ (1591 Μάρτ. 30, ἀγορὰ ἐργαλείων, λ. 1, σ. 4), φ. 37ᵛ (1591 Αὐγ. 4, ἀγορὰ ὑλικῶν διὰ τὴν ζωγραφικὴν — πιθανώτατα — τοῦ Ἱεροῦ, λ. 4, σ. 8), φ. 37ᵛ (1591 Αὐγ. 29, ἀγορὰ καβαλλέτων, λ. 1), φ. 42ʳ (1592 Ἀπρ. 9, ἀγορὰ ὑλικῶν, λ. 4), φ. 44ᵛ (1592

νων τὴν ἁγιογράφησιν τοῦ Δαμασκηνοῦ. Τέλος ἐκ τοῦ ἰδίου βιβλίου τοῦ Παλαιοῦ Ἀρχείου πληροφορούμεθα ὅτι τὸ ἔτος 1593 ἐζωγράφησε καὶ ὁλόκληρον παρεκκλήσιον τὸ ὁποῖον εὑρίσκετο πλησίον τῆς ἕδρας τοῦ μητροπολίτου Φιλαδελφείας Γαβριὴλ Σεβήρου, πιθανώτατα διὰ τὰς λειτουργικὰς ἀνάγκας τούτου, διὰ τὸ ὁποῖον ἔλαβεν 90 δουκᾶτα. Περὶ τῆς θέσεως καὶ τῆς τύχης τοῦ ἐν λόγῳ παρεκκλησίου οὐδὲν σήμερον γνωρίζομεν.

## Β'. ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΙΣ

1. Ὁ Παντοκράτωρ. — Τὸ κέντρον τοῦ τρούλλου καταλαμβάνει ὁ Ἰησοῦς Χριστός, εἰκονιζόμενος εἰς τὸν τύπον τοῦ Παντοκράτορος [11] Κριτοῦ (πίν. Ϛ'). Οἱ γνωστοὶ εἰκονογραφικοὶ τύποι τοῦ τρούλλου, ὅπως ὁ Παλαιὸς τῶν ἡμερῶν, δηλ. ὁ Θεὸς Πατὴρ τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης [12] ἢ ὁ Μεγάλης Βουλῆς Ἄγγελος [13] ἀντικατεστάθησαν ἐνταῦθα διὰ τοῦ Σωτῆρος τῆς Καινῆς Διαθήκης

---

Αὔγ. 13, ἀγορὰ ὑλικῶν διὰ τὸν ἕνα θόλον τοῦ Ἱεροῦ, δ. 2, λ. 13, σ. 12), φ. 48ʳ (1592 Δεκ. 4, ἀγορὰ ὑλικῶν διὰ τὸν ἄλλον θόλον, δ. 5, λ. 1, σ. 18), φ. 51ʳ (1591 Ἰουλ. 23, γραμμένα κατὰ τὴν 24 Ἰουν. 1593 διὰ τὴν ζωγραφικὴν ἐκ τοῦ κληροδοτήματος Σαμαριάρη, δ. 63, λ. 1, σ. 16), φ. 51ʳ (1592 Μαρτ. 23 - 1593 Μαρτ. 14, συγκεντρωτικὸς πίναξ ἀγορᾶς ὑλικῶν καὶ χρωμάτων κατὰ μῆνας, σύνολον : δ. 128, λ. 2, σ. 17), φ. 51ʳ (1591 Ἰουλ. 6 - 1593 Ἰούν. Διάφορα ποσὰ διδόμενα μηνιαίως εἰς τὸν Zuane de Cipro pittor διὰ τὸ συνεχιζόμενον ἔργον του, σύνολον : δ. 389, λ. 3, σ. 2), φ. 51ʳ (1593 Ἰουν. 24, δίδονται διὰ τὸ ὑπόλοιπον ἐργασίας εἰς τὸν τροῦλλον καὶ τὸ Ἱερὸν δ. 300), φ. 51ᵛ (1593 Ἰουν. 24, δίδονται 65 δουκάτα ἐνώπιον τοῦ Ἀρχιεπισκόπου Γαβριὴλ Σεβήρου διὰ τὴν ζωγράφησιν τοῦ εὑρισκομένου πλησίον τῆς ἕδρας αὐτοῦ παρεκκλησίου... la capella a presso la sedia del ditto monsignor arcivescovo...) καὶ τέλος φ. 51ᵛ (1593 Ἰουν. 24, ὑπόλοιπον ποσὸν ἐξ 24 δουκάτων, 3 λιρῶν καὶ 2 σολδίων, διὰ τὴν ζωγράφησιν τοῦ παρεκκλησίου καὶ τοῦ τρούλλου). Οὕτω διὰ τὴν ἁγιογράφησιν τοῦ τρούλλου, μέρους τοῦ Ἱεροῦ Βήματος καὶ τοῦ παρεκκλησίου, ἐδαπανήθησαν ἐν ὅλῳ 1703 δουκᾶτα, 56 λίραι καὶ 178 σολδία, ποσὸν τεράστιον διὰ τὴν ἐποχήν.

11. Ὁ τροῦλλος συμβολίζει, κατὰ τὴν μυστικὴν ἑρμηνείαν ΣΥΜΕΩΝ ΤΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ (MIGNE, P.G. 155, στήλ. 337 - 340), τὸν ἐπίγειον οὐρανὸν — *«καὶ τὰ ὑπεράνω μὲν τοῦ ναοῦ τὸν ὁρώμενον οὐρανὸν»* — ἀποτελεῖ δὲ ἀρχαιοτάτην πίστιν ἡ τοποθέτησις τοῦ θρόνου τοῦ Παντοκράτορος Θεοῦ εἰς τὸν οὐρανὸν ὡς ἐμφαίνεται εἰς τὰ βιβλία τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης. Βλ. π.χ. Δευτ. 4,36 *«Ἐκ τοῦ οὐρανοῦ ἀκουστὴ ἐγένετο ἡ φωνὴ αὐτοῦ»* καὶ 33,26 *«Ὁ ἐπιβαίνων ἐπὶ τὸν οὐρανὸν βοηθός σου καὶ ὁ μεγαλοπρεπὴς τοῦ στερεώματος»*, Τωβ. 5,17 *«...ὁ δὲ ἐν τῷ οὐρανῷ οἰκῶν Θεός...»*, Ψαλμ. 2,4 *«Ὁ κατοικῶν ἐν οὐρανοῖς...»* καὶ 10,4 *«Κύριος ἐν οὐρανῷ ὁ θρόνος αὐτοῦ»* καὶ 102,19 *«Κύριος ἐν τῷ οὐρανῷ ἡτοίμασε τὸν θρόνον αὐτοῦ...»*. Ὁ τροῦλλος ἔχει ἐσωτερικὴν διάμετρον ὑπὲρ τὰ δέκα μέτρα ὁ δὲ Παντοκράτωρ ὑπὲρ τὰ τέσσαρα.

12. Πρβλ. Ψαλμ. 103,32 *«Ὁ ἐπιβλέπων ἐπὶ τὴν γῆν καὶ ποιῶν αὐτὴν τρέμειν, ὁ ἁπτόμενος τῶν ὀρέων καὶ καπνίζονται»* καὶ Ναοὺμ 2,14 *«...λέγει Κύριος Παντοκράτωρ, καὶ ἐκκαύσω ἐν καπνῷ πλῆθος σου...»*.

13. Ἡσ. 9,6 *«...καὶ καλεῖται τὸ ὄνομα αὐτοῦ μεγάλης βουλῆς ἄγγελος, θαυμαστὸς σύμβουλος, Θεὸς ἰσχυρός, ἐξουσιαστής, ἄρχων εἰρήνης, πατὴρ τοῦ μέλλοντος αἰῶνος»*.

ὁ ὁποῖος ὡς ἐκ τῆς θέσεώς του, δὲν ἐφορᾷ καὶ δὲν ἐπιβλέπει ἁπλῶς τὰ πάντα, ἀλλὰ καὶ σώζει καὶ καλεῖ εἰς λύτρωσιν τὸν ἐπὶ τῆς γῆς προσευχόμενον ἄνθρωπον, τέλος δὲ κρίνει αὐτόν.

Ὁ Ἰησοῦς ἀντὶ νὰ κρατῇ εἰς τὴν ἀριστερὰν χεῖρα τὸ Εὐαγγέλιον, ὡς εἰς τὸν συνήθη τύπον, ἔχει ἀνυψωμένας καὶ τὰς δύο χεῖρας καὶ διὰ τῶν δύο δακτύλων εὐλογεῖ [14]. Ζωγραφεῖται εἰς στάσιν ἐντελῶς κατ' ἐνώπιον μέχρι κάτω τῆς ὀσφύος. Φέρει χιτῶνα διάστερον μὲ «σημεῖον» (clavus) καὶ πολύπτυχον πολυτελέστατον ἱμάτιον. Ἔχει μικρόν, πυκνὸν γένειον καὶ πλουσίαν καστανόμαυρον κόμην, τὴν ὁποίαν ἐπιστέφει πεποικιλμένος ἔνσταυρος φωτοστέφανος ἐφ' οὗ εἶναι γεγραμμένον τὸ ὄνομα τοῦ Θεοῦ: Ο ΩΝ [15] Ἡ ρὶς εἶναι εὐθεῖα, ὁ μύσταξ λεπτὸς καὶ ὑπὲρ τὸ μέτωπον ὑπάρχει οὖλος βόστρυχος [16] Ἄξιον παρατηρήσεως ὅτι ἡ κόμη ἑκατέρωθεν τοῦ αὐχένος πίπτει ὁμοιομόρφως. Παρουσιάζει δηλ. συμμετρικὴν διάταξιν καὶ ὄχι ἀσυμμετρίαν, ὡς χαρακτηριστικῶς παρατηρεῖται εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος τοῦ εἰκονοστασίου τοῦ Ἁγίου Γεωργίου καὶ τοῦ Χριστοῦ ἐν μεγαλοπρεπείᾳ τοῦ Μουσείου τοῦ Ἑλλ. Ἰνστιτούτου Βενετίας τῆς παλαιολογείου ἐποχῆς [17]. Οἱ ἔντονοι ὀφθαλμοὶ εἶναι ἐστραμμένοι ὀλίγον πρὸς τὰ ἀριστερά του [18], οὕτως ὥστε ὁ ἱστάμενος κάτωθεν τοῦ τρούλλου πιστὸς καὶ ὑψώνων τοὺς ὀφθαλμούς του πρὸς αὐτὸν δὲν θὰ συναντήσῃ τὸ τρομερὸν βλέμμα τοῦ Θεοῦ δημιουργοῦ καὶ ἐξουσιαστοῦ τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης, ἀλλὰ τὴν σοβαρὰν μορφὴν τοῦ κρίνοντος καὶ σώζοντος υἱοῦ τοῦ Θεοῦ.

Ἑκατέρωθεν τοῦ προσώπου, ἐντὸς λευκοῦ κυκλικοῦ βάθους, αἱ γνωσταὶ ἐνδείξεις *IC XC*, ἄνωθεν δὲ τῶν ὤμων γράφεται μὲ κεφαλαῖα γράμματα: *Ο ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ*.

Ἐπὶ τοῦ προσώπου, τοῦ γενείου, τοῦ λαιμοῦ καὶ τοῦ χιτῶνος, ὁ Χριστὸς φέρει ἐλαφρὰς ἐπιζωγραφήσεις, αἱ ὁποῖαι, εὐτυχῶς, δὲν ἀλλοιώνουν τὴν ἔκφρασιν τῆς ὅλης παραστάσεως, μειώνουν ὅμως τὴν ἐντύπωσιν τῶν χρωμάτων.

Τὴν εἰκόνα πλαισιώνουν δύο ὁμόκεντροι κύκλοι «ὡς δόξα», εἰς τὸ μεταξὺ δὲ τῶν περιφερειῶν διάστημα κεφαλαιογραφεῖται δίστιχος ἐλεγειακὴ διαβεβαίωσις τοῦ Θεοῦ κριτοῦ:

---

14. Βλ. καὶ τοῦ Γεωργίου Κλόντζα, εἰς τὸν εἰκονογραφημένον χειρόγραφον κώδικα τῶν ἐτῶν 1590 - 1591 ἐν Μαρκιανῇ Βιβλιοθήκῃ [Cl. VII, 22 (= 1466) φ. 90r], τὴν σκηνὴν τῆς ἁλώσεως τῆς Κωνσταντινουπόλεως, εἰς τὴν κορυφὴν τῆς ὁποίας ὁ Παντοκράτωρ, ἐν μέσῳ νεφῶν καὶ περιβαλλόμενος ὑπὸ δόξης, εὐλογεῖ καὶ διὰ τῶν δύο χειρῶν.

15. Ἀποκ. Ἰωάν., 1,8.

16. Βλ. Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Ἐκ τῶν Ἐλπίου τοῦ Ρωμαίου, ΕΕΒΣ, 14 (1938), σ. 409, σημ. 2. καὶ σ. 410, σημ. 1.

17. M. CHATZIDAKIS, Icônes de Saint-Georges, σ. 5 καὶ 7, Πίν. I (ἔγχρ.) καὶ 1.

18. Καὶ ὁ Παντοκράτωρ τοῦ Δαφνίου, τοῦ Καχριὲ Τζαμὶ καὶ τῆς Capella Palatina τοῦ Palermo στρέφων ἐλαφρῶς τὸ βλέμμα πρὸς τὴν αὐτὴν κατεύθυνσιν.

*ΓΕΩ ΚΡΙΤΗΣ ΚΑΙ ΘΕΟΣ ΠΑΝΤΩΝ ΠΕΛΩ*
*ΙΔΟΥ ΠΡΟΚΥΨΑΣ ΥΨΟΘΕΝ ΠΡΟ ΤΗΣ ΔΙΚΗΣ* [19].

Τοῦ πρώτου στίχου προτάσσεται τὸ σημεῖον τοῦ σταυροῦ, ἐνῷ τὰ μεταξὺ τῶν λέξεων διαστήματα διακοσμοῦνται διὰ μικρῶν πτερωτῶν ἀγγελικῶν κεφαλῶν. Τὴν μεγαλυτέραν περιφέρειαν ἐξωτερικῶς περιτρέχει τριφυλλοειδὴς διάκοσμος πιθανώτατα πρὸς ἀντικατάστασιν τῆς ἴριδος [20], ἡ ὁποία, εἰκονίζεται συνήθως καὶ συμβολίζει τὸν οὐρανόν.

Ἡ ἀνωτέρω περιγραφὴ δεικνύει ὅτι ἔχομεν ἐνώπιόν μας ἕνα ὄχι συνήθη τύπον [21] Παντοκράτορος. Ἀναζητοῦντες παρόμοιον τύπον — κατὰ τὴν ἰδίαν ἐποχὴν ἢ καὶ προηγουμένως — εἰς τοὺς εἰκονογραφημένους τρούλλους τοῦ Ἁγίου Ὄρους [22], συναντῶμεν πάντοτε τὰ αὐτὰ θέματα πέριξ τοῦ Παντοκράτορος ὡς καὶ εἰς τὸν ἡμέτερον, δηλ. τὰς οὐρανίους δυνάμεις, ἐνίοτε τὴν Θείαν Λειτουργίαν, πάντοτε τοὺς προφήτας καὶ τοὺς Εὐαγγελιστάς. Πάντες ὅμως κρατοῦν εἰς τὴν ἀριστερὰν χεῖρα τὸ εὐαγγέλιον καὶ πέριξ αὐτῶν γράφονται ἄλλα ρητὰ δηλωτικὰ τῆς δυνάμεως, τῆς δόξης καὶ τῶν ἄλλων ἰδιωμάτων τοῦ Θεοῦ [23].

Ἐξαίρεσιν ἀποτελεῖ ἡ σύνθεσις τοῦ τρούλλου τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἁγίου Νικολάου τῆς Μεγίστης Λαύρας ἡ ἱστορημένη διὰ χειρὸς τοῦ «εὐτελεστάτου» Θηβαίου ἁγιογράφου Φράγκου Κατελάνου τὸ ἔτος 1560. Ἐπὶ τῆς κορνίζης τῆς περιβαλλούσης τὸν κρατοῦντα εὐαγγέλιον Παντοκράτορα Ἰησοῦν γράφονται οἱ αὐτοὶ στίχοι πρὸς τοὺς τοῦ Παντοκράτορος καὶ Κριτοῦ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τῶν Ἑλλήνων. Ἀξίζει νὰ σημειώσωμεν ὅτι τὸ δογματικὸν καὶ ἠθικὸν διάγγελμα τοῦ Ἰησοῦ Χριστοῦ εἰς τὸν Ἅγιον Νικόλαον τῆς Λαύρας

---

19. Ὁ πρῶτος στίχος ἔχει τὴν πηγήν του εἰς τὸ βιβλ. Ἡσ. 30,18 «...*διότι κριτὴς Κύριος ὁ Θεὸς ὑμῶν ἐστί*...» καὶ εἰς τὴν πρὸς Ἑβραίους τοῦ Παύλου 12,23 «...*καὶ κριτῇ Θεῷ πάντων*...». Ὁ Ιω. ΒΕΛΟΥΔΗΣ, Ἑλλήνων ὀρθοδόξων ἀποικία, σελ. 36, παραθέτει τοὺς στίχους κατ' ἀντίστροφον τάξιν.

20. Ἀποκ. Ἰωάν. 4,3 «...*καὶ ἶρις κυκλόθεν τοῦ θρόνου*...».

21. Περὶ τῶν τύπων τοῦ Παντοκράτορος καὶ τῆς βαθυτέρας ἑρμηνείας τούτων βλ. Κ. ΚΑΛΟΚΥΡΗ, Ἡ οὐσία τῆς ὀρθοδόξου ἁγιογραφίας, Ἀθῆναι 1960, σ. 23 καὶ CARMELO CAPIZZI, Παντοκράτωρ, Romæ 1964, σ. 309 - 325.

22. Πρβλ. παρὰ GABRIEL MILLET, Monuments de l'Athos, I, Paris 1927, τὸν Παντοκράτορα τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου (14ου αἰ.), σ. 64, Πίν. 1 (Pantocrator, puissances célestes, Divine Liturgie, prophètes, évangélistes), τὸν Παντοκράτορα τοῦ Κουτλουμουσίου (1540), σ. 159, Πίν. 1, τὸν Παντοκράτορα τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς Διονυσίου, Ζώρζη τοῦ Κρητός, ἔτους 1568, σ. 195, Πίν. 1, 2 καὶ 3, τὸν τῆς Μονῆς Δοχιαρείου τῆς αὐτῆς ἐποχῆς, σ. 215, Πίν. 1 καὶ σ. 221, Πίν. 1.

23. Βλ. τὸ βιβλίον τοῦ CARMELO CAPIZZI, Παντοκράτωρ, ὅπου εἰς τὸ Συμπληρωματικὸν ἐπίμετρον, σ. 205 - 308 ἀναγράφονται λεπτομερῶς πάντα τὰ χρησιμοποιηθέντα διὰ μέσου τῶν χριστιανικῶν αἰώνων ρητὰ τὰ ἀποδιδόμενα εἰς τοὺς διαφόρους τύπους τοῦ Παντοκράτορος.

εἶναι πλῆρες, ἐνῷ διὰ τὸν ἡμέτερον Ἰησοῦν ὁ Ἰωάννης Κύπριος ἐχρησιμοποίησε μόνον τοὺς δύο πρώτους στίχους. Ἰδοὺ τὸ πλῆρες κείμενον τοῦ εἰς ἰαμβικὸν τρίμετρον ἐπιγράμματος:

*ϝ Ἐγὼ Θεός τε καὶ κριτὴς πάντων πέλω*
*ἰδοὺ προκύψας ὑψόθεν πρὸ τῆς δίκης*
*ἐντέλλομαι μόνους ἐμοὺς τηρεῖν νόμους.*
*Εἰ δ' ἂν παρακούσητε τοῖς ῥήμασί μου,*
*σύμπαντας ἄρδην παραπέμψω τῷ Ἅιδῃ*[24].

Οὕτως ὁ Παντοκράτωρ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου δὲν ἀνήκει εἰς ἕνα ἀπὸ τοὺς γνωστοὺς τύπους. Διότι δὲν εἶναι ἁπλῶς ὁ «omnipotens» οὔτε ὁ συνήθης «Φιλάνθρωπος», οὔτε ὁ ἠγαπημένος τῶν ζωγράφων, «τὸ Φῶς τοῦ κόσμου», οὔτε «ἡ Χώρα τῶν ζώντων» τῆς Μονῆς τῆς Χώρας εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν, οὔτε αὐτὸς ὁ Ποιμὴν ὁ καλῶν τὰ ἑαυτοῦ πρόβατα «Δεῦτε πρός με πάντες...», ἀλλὰ κυρίως ὁ Παντοκράτωρ Ἰησοῦς ὡς Κριτής. Ἡ ὅλη συνεπῶς εἰκονογραφία τοῦ τρούλλου, ὡς θὰ ἀναλύσωμεν κατωτέρω, ἐκφράζει τὴν παράστασιν τῆς Δευτέρας Παρουσίας τοῦ Χριστοῦ. Διὰ τοῦτο καὶ ὁ Ἰησοῦς δὲν κρατεῖ Εὐαγγέλιον — τοῦτο ἔχει τοποθετηθῆ ἐνταῦθα ἐπὶ τοῦ θρόνου —, δι' αὐτὸ καὶ συμπαρίστανται ἡ Θεοτόκος, ὁ Πρόδρομος καὶ οἱ Ἀρχάγγελοι εἰς τὸν τύπον τῆς Μεγάλης Δεήσεως, διὰ τὸν ἴδιον, τέλος, λόγον εἰκονογραφοῦνται οἱ Ἀπόστολοι καθήμενοι ἐπὶ τῶν ἑδρῶν καὶ περικυκλοῦντες τὸν Κριτήν.

Τὰ ἰδιαίτερα γνωρίσματα τοῦ Ἰησοῦ ἀκολουθοῦν ἐδῶ τὴν ὁδὸν τοῦ μέτρου καὶ ὄχι τῆς «καλῆς ἀλλοιώσεως». Οἱ ὀφθαλμοί του εἶναι μεγάλοι χωρὶς νὰ φθάνουν εἰς τὸ ἀσύνηθες καὶ ὑπερμέγεθες. Ὁ προπλασμὸς τοῦ προσώπου ἐξουδετερώνεται ἀπὸ τὰ μεγάλα φῶτα. Τὰ εὐλογοῦντα δάκτυλα καὶ τῶν δύο χειρῶν εἶναι μακρά, χωρὶς νὰ εἶναι διωγκωμένα. Ἀκόμη ὁ ἀστεροειδὴς διάκοσμος τοῦ χιτῶνος, τὸ πλῆθος καὶ τὸ βάρος τῶν πτυχώσεων τοῦ ἱματίου, ὁ πεποικιλμένος φωτοστέφανος, ἡ ἔλλειψις χρυσοῦ βάθους, ἡ ἀναζήτησις τοῦ τελείου σχεδιασμοῦ μὲ κανονικὰς ἀναλογίας, πάντα ταῦτα εἶναι χαρακτηριστικὰ τῆς ὑποταγῆς τοῦ καλλιτέχνου εἰς τὸν ρεαλιστικὸν περισσότερον παρὰ εἰς τὸν λειτουργικὸν ἢ τὸν δογματικὸν τύπον τῆς ἀπεικονίσεως τοῦ Σωτῆρος.

Διὰ τοῦτο καταβάλλεται ἰδιαιτέρα φροντὶς διὰ τὴν πλουσιωτέραν ἐμφάνισιν τοῦ ἐνδύματος. Τὸ κέντρον βάρους δὲν πίπτει εἰς τὴν ἔκφρασιν τοῦ προσώπου μόνον, ἀλλὰ εἰς ὅλην τὴν «ἐν δόξῃ» ἐμφάνισιν τοῦ Ἰησοῦ. Ἔχομεν δηλ. πρὸ ὀφθαλμῶν τὴν δευτέραν ὁλόσωμον παρουσίαν του, τὴν ἀποστολὴν καὶ τὸ ἔργον τῆς ὁποίας μᾶς προαναγγέλλουν οἱ κυκλοῦντες αὐτὸν στίχοι. Οὕτως

24. Ἡ ἐπιγραφὴ ἐδημοσιεύθη ἐν G. Millet, J. Pargoire, L. Petit, Recueil des inscriptions chrétiennes du Mont Athos, Paris 1904, σ. 123, ἀρ. 374. Βλ. καὶ C. Capizzi, Παντοκράτωρ, σ. 302.

εἰς ἕνα ἄριστον εἰκονογραφικὸν συνδυασμὸν τοῦ δόγματος καὶ τῆς χριστιανικῆς διδασκαλίας, παρουσιάζεται ὁ Δίκαιος Κριτής, ὁ ὁποῖος, ἂν καὶ ἔχει ἀπομακρύνει ὅλα τὰ σύμβολα τῆς αὐστηρότητος [25] καὶ κινεῖται εἰς μίαν ἀτμόσφαιραν φιλανθρωπίας, περικυκλούμενος ἀπὸ ἁγίας προσωπικότητας, ἐν τούτοις ὑπενθυμίζει συνεχῶς τὴν κρίσιν. Ἡ αὐστηρότης, ἔν τινι μέτρῳ, μετριάζεται ὄπισθεν τῶν εὐλογούντων δακτύλων καὶ τοῦ στοχαστικοῦ προσώπου.

2. Ἡ ἑτοιμασία τοῦ Θρόνου καὶ ἡ Μεγάλη Δέησις. — Τὸν εὐλογοῦντα Ἰησοῦν περιβάλλει κυκλικῶς ἡ πρώτη ζώνη τῶν οὐρανίων δυνάμεων. Κεντρικὸν θέμα αὐτῆς ἡ Ἑτοιμασία τοῦ Θρόνου. Ἡ κατ' ἐξοχὴν λειτουργικὴ αὕτη παράστασις παρουσιάζει μέγα ἐνδιαφέρον ὄχι μόνον διὰ τὸ βαθύτατα μυσταγωγικὸν περιεχόμενον, ἀλλὰ καὶ διὰ τὸν τρόπον τῆς ἀπεικονίσεως.

Ἀνατολικῶς τοῦ Παντοκράτορος καὶ εἰς τὸν χῶρον τῆς νοητῆς προεκτάσεως τοῦ σώματος αὐτοῦ, εἰκονογραφεῖται ὁ τύπος τῆς Μεγάλης Δεήσεως [26], ἐχούσης ὅμως εἰς τὸ κέντρον τὸν Θρόνον (πίν. Ζ'). Ὁ Θρόνος [27] ἐνταῦθα δὲν εἶναι ὁ συνήθης τύπος, ἐπὶ τοῦ ὁποίου εὑρίσκονται τὰ σύμβολα τοῦ Πάθους καὶ πέριξ τούτου τὰ Χερουβεὶμ καὶ τὰ Σεραφεὶμ ὑπηρετοῦντα καὶ ὑμνοῦντα συνεχῶς καὶ ἀκαταπαύστως συμφώνως πρὸς τὴν εὐχὴν τῆς Λειτουργίας τοῦ Μ. Βασιλείου.

Ὁ Θρόνος εἶναι ὀρθογώνιος λευκοχρύσου χρώματος, στηρίζεται ἐπὶ πλατυτέρας βάσεως καὶ φέρει ἔμπροσθεν τετράγωνον γραμμικὸν διάκοσμον.

---

25. Δεῖγμα εὔγλωττον ἡ ἀναγραφὴ μόνον τῶν δύο πρώτων στίχων πέριξ αὐτοῦ καὶ ὄχι ὁλοκλήρου τοῦ ρητοῦ, τὸ ὁποῖον — κυρίως εἰς τοὺς δύο τελευταίους στίχους — εἶναι αὐστηρότατον.

26. Ὁ τύπος τῆς Μεγάλης Δεήσεως ἐδῶ δὲν εἶναι ἀκριβῶς ὅπως τὸν καθώρισεν ἡ παλαιολόγειος παράδοσις, ἀλλὰ παραλλάσσει. Βλ. τὴν χαρακτηριστικὴν φράσιν τοῦ Συμεὼν Θεσσαλονίκης (Migne, P.G. 155, 345) τὴν ἀναφερομένην εἰς τὴν Μεγάλην Δέησιν τοῦ εἰκονοστασίου, «...*μέσος μὲν ἐστὶ διὰ τῶν ἱερῶν εἰκόνων ὁ Σωτήρ, ἑκατέρωθεν δέ, ἡ Μήτηρ τε καὶ ὁ Βαπτιστής, ἄγγελοί τε καὶ ἀπόστολοι καὶ οἱ λοιποὶ τῶν ἁγίων*...». Βλ. Τὴν Μεγάλην Δέησιν εἰς τὸ ἐπιστύλιον παρὰ Γ. καὶ Μ. Σωτηριου, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, Ἀθῆναι 1956, Ι, Πίν. 95 καὶ 96, ὡς καὶ εἰς φορητὰς εἰκόνας, Πίν. 198, 219. Διὰ τὴν ἐξέλιξιν τοῦ τύπου βλ. V. Lazareff, Trois fragments d'épistyles peintes et le templon byzantin, ΔΧΑΕ τ. Δ' (1966), σ. 117 - 143, Μ. Χατζηδακη, Εἰκόνες ἐπιστυλίου ἀπὸ τὸ Ἅγιον Ὄρος, ΔΧΑΕ τ. Δ' (1966), σ. 377 - 400 καὶ Του Ιδιου, Ὁ ζωγράφος Εὐφρόσυνος, «Κρητικὰ Χρονικὰ» 10 (1956), σ. 277 - 281.

27. Ἡ παράστασις τῆς ἑτοιμασίας τοῦ Θρόνου ἀποτελεῖ μέρος τῆς Δευτέρας Παρουσίας κατὰ τὸν Ψαλμ. 9,8-9 «...*ἡτοίμασεν ἐν κρίσει τὸν θρόνον αὐτοῦ, καὶ αὐτὸς κρινεῖ τὴν οἰκουμένην ἐν δικαιοσύνῃ, κρινεῖ λαοὺς ἐν εὐθύτητι*» καὶ Ἀποκ. Ἰωάν. 4,2 «...*καὶ ἰδοὺ θρόνος ἔκειτο ἐν τῷ οὐρανῷ*...» καὶ γενικῶς τὰ κεφ. 4 καὶ 5. Εἶναι δὲ παλαιοτάτη ἐν τῇ τέχνῃ: Ζωγραφεῖται εἰς τὴν βασιλικὴν τῆς S. Maria Maggiore τῆς Ρώμης (Ε' αἰ.), εἰς τὰ μωσαϊκὰ τοῦ θόλου τοῦ βαπτιστηρίου τῶν Ἀρειανῶν τῆς Ραβέννας (Ϛ'

Ἐπὶ τοῦ ἄνω μέρους τούτου, σχήματος παραλληλογράμμου, ἁπλώνεται ὕφασμα, ἐπὶ τοῦ ὁποίου στηρίζεται ὄρθιον κεκλεισμένον καὶ ἐσταχωμένον εὐαγγέλιον τὸ ὁποῖον κρατεῖ διὰ τῶν πτερύγων του ἑξαπτέρυγον Σεραφεὶμ ἱστάμενον ὄπισθεν αὐτοῦ.

Πλησίον τῶν γωνιῶν τοῦ Θρόνου ἱστοροῦνται τὰ σύμβολα[28] τῶν τεσσάρων εὐαγγελιστῶν, φέροντα φωτοστεφάνους καὶ ἔχοντα ἐστραμμένας τὰς κεφαλάς των πρὸς τὸ βιβλίον τοῦ Λόγου τοῦ Θεοῦ. Ὁ ἀετὸς (Ἰωάννης), κρατῶν βιβλίον εἰς τοὺς πόδας του, καταλαμβάνει τὴν ΒΔ γωνίαν καὶ ὁ πτερωτὸς ἄγγελος (Ματθαῖος), ἐπίσης κρατῶν εὐαγγέλιον, τὴν ΝΔ. Εὑρίσκονται δηλ. πλησιέστερα πρὸς τὸν Παντοκράτορα. Αἱ θέσεις αὗται ἑρμηνεύονται θεολογικῶς. Οἱ δύο εὐαγγελισταί, ὁ Ἰωάννης καὶ ὁ Ματθαῖος, περιγράφουν τὸ θαῦμα τῆς σαρκώσεως καὶ ἐλεύσεως τοῦ Σωτῆρος εἰς τὸν κόσμον, ὁ μὲν Ματθαῖος ἱστάμενος ἐπὶ τοῦ ἐδάφους τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης ὁ δὲ Ἰωάννης θεολογῶν. Εἰς τὴν ΒΑ γωνίαν ὁ πτερωτὸς λέων τοῦ εὐαγγελιστοῦ Μάρκου καὶ εἰς τὴν ΝΑ ὁ ἐπίσης πτερωτὸς ταῦρος τοῦ Λουκᾶ. Ἐκ τῶν ἓξ πτερύγων τοῦ ἐπὶ τοῦ Θρόνου Σεραφεὶμ αἱ μὲν δύο ἐστραμμέναι πρὸς τὰ κάτω στηρίζουν τὸ βιβλίον, αἱ ἕτεραι δύο ἀναπτύσσονται εἰς τὰ πλάγια καὶ πρὸς τὰ ἄνω, αἱ ἄλλαι δὲ δύο διπλοῦνται χιαστὶ καὶ κατακορύφως. Μεταξὺ τῶν δύο τελευταίων ζευγῶν τῶν πτερύγων γράφεται ὁ τρισάγιος ὕμνος :

*ΑΓΙΟΣ*
*ΑΓΙΟΣ ΑΓΙΟΣ*

---

αἰ.), εἰς τὸν μικρογραφημένον Παρισινὸν κώδικα τῶν ὁμιλιῶν τοῦ Γρηγορίου (Paris. 510 τοῦ Θ' αἰ.), ὅπου ἀντὶ τοῦ ἑπτασφραγίστου βιβλίου ἔχομεν τὸ ἀνοικτὸν Εὐαγγέλιον, εἰς τὸν Ναὸν τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου τῆς Νικαίας (Θ' αἰ.), εἰς τὸν Ὅσιον Λουκᾶν Λεβαδείας, εἰς τὴν παράστασιν τῆς Πεντηκοστῆς μὲ τὴν περιστεράν (ΙΑ' αἰ.), εἰς τὸ ψηφιδωτὸν τοῦ Torcello (ΙΑ' αἰ.), εἰς τὴν σκηνὴν τῆς Δευτέρας Παρουσίας, εἰς τὴν Μητρόπολιν τοῦ Μυστρᾶ (ΙΔ' αἰ.) καὶ συνεχῶς εἰς τὴν μεταβυζαντινὴν τέχνην τῶν φορητῶν εἰκόνων (βλ. τὴν Δευτέραν Παρουσίαν τοῦ Γ. Κλόντζα εἰς τὸ Μουσεῖον τοῦ Ἑλλ. Ἰνστιτούτου Βενετίας παρὰ M. CHATZIDAKIS, Icônes de Saint-Georges, πίν. 52) καὶ τῶν τοιχογραφιῶν (βλ. ΣΤ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗ, Καστοριά, Θεσσαλονίκη 1953, Ι, εἰς τὸν Ἅγιον Νικόλαον τοῦ Κυρίτζη τὴν παράστασιν τῆς Μελλούσης Κρίσεως, τοῦ ἔτους 1654, Πίν. 161α). Βλ. τὴν ἐξέλιξιν τοῦ τύπου τῆς ἑτοιμασίας τοῦ Θρόνου παρὰ ΜΑΡΙΑ Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ ἐν Θρ. καὶ Ἠθ. Ἐγκ. 5, 953 - 955 ὅπου ἐν τῇ στήλῃ 955 σημειοῦται : «Εἰς τοὺς βυζαντινοὺς ναοὺς τὸ θέμα τῆς ἑτοιμασίας τοῦ Θρόνου τίθεται εἰς τὰ ὕψιστα μέρη τοῦ ναοῦ, τὰ συμβολίζοντα τὸ οὐράνιον κατοικητήριον τοῦ Θεοῦ, ἤτοι κατ' ἐξοχὴν εἰς τὴν καμάραν τοῦ Ἱεροῦ Βήματος (Ναὸς Κοιμήσεως Νικαίας, Θ' αἰῶνος, Δαφνί, ΙΑ' αἰῶνος, Cappella Palatina καὶ Monreale Σικελίας, ΙΒ' αἰῶνος) ἢ εἰς τὸν τροῦλλον ἐν μέσῳ ἀγγέλων, οἱ περιβάλλουν τὸν Παντοκράτορα (Περίβλεπτος Μυστρᾶ, ΙΔ' αἰῶνος, Μονὴ Ἀράκου Κύπρου, ΙΒ' αἰῶνος) ἢ εἰς τὸ μέτωπον τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου ἄνωθεν τῆς Ἀψῖδος (Ὅμορφη Ἐκκλησιὰ Λιγίνης, ΙΓ' αἰῶνος) ἢ εἰς τὸν θόλον τοῦ Διακονικοῦ (Μητρόπολις Μυστρᾶ, ΙΔ' αἰῶνος).

28. Ἰεζεκ. 1,5-11.

Ἑκατέρωθεν τοῦ Θρόνου ἱστοροῦνται ἡ Θεοτόκος καὶ Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος[29]. Ἡ Θεοτόκος κατέχει τὸ ἀριστερὸν μέρος, παρίσταται ὁλόσωμος καὶ εἰς στάσιν κατ' ἐνώπιον. Φέρει πολύπτυχον μαφόριον, διασταυρούμενον πρὸ τοῦ στήθους κατὰ τὸν βυζαντινὸν τύπον, κάτωθεν τοῦ ὁποίου ἐκτείνεται μέχρι τοῦ ἐδάφους ὁ χιτών, ἀφήνων ἀκάλυπτον μόνον τὸ ἐμπρόσθιον μέρος τῶν ποδῶν. Προβάλλει ἐλαφρῶς τὸν δεξιὸν πόδα. Ἐπὶ τοῦ καλύμματος τῆς κεφαλῆς σημειοῦται σταυροειδὲς κόσμημα, εἰς δὲ τὸ ὠοειδὲς πρόσωπόν της διακρίνεται ἡ τεχνικὴ τῶν φώτων τῶν παρειῶν καὶ τοῦ μετώπου. Τὰ ἄκρα τοῦ μαφορίου κοσμεῖ χρυσῆ ταινία, τὴν δὲ κεφαλὴν περιβάλλει φωτοστέφανος. Αἱ χεῖρες της ἀνοίγουν εἰς στάσιν δεήσεως. Ἡ μὲν δεξιὰ κάμπεται καὶ πλησιάζει πρὸς τὸ μέρος τοῦ στήθους, ἡ δὲ ἀριστερὰ ἐλαφρῶς κεκλιμένη στρέφει τὴν παλάμην πρὸς τὰ ἔξω. Ὑπεράνω τῶν ὤμων τὰ σημεῖα *ΜΗΡ ΘΥ*.

Εἰς τὸ δεξιὸν μέρος ὁ Πρόδρομος εἰς στάσιν τριῶν τετάρτων. Εἶναι ἐστραμμένος πρὸς τὸν θρόνον, φορῶν χιτῶνα μέχρι τῶν ἀστραγάλων, ἄνωθεν δὲ τούτου ἱμάτιον τὸ ὁποῖον πτυχοῦται εἰς τὸν δεξιὸν ὦμον. Ἔχει κεκλιμένην τὴν κεφαλὴν (σεβίζει), ἡ δὲ συνήθης πλουσία καὶ δακτυλιδωτὴ κόμη, φέρουσα φωτοστέφανον, κατέρχεται μέχρι τῶν ὤμων του καὶ ἔχει τὸ αὐτὸ χρῶμα πρὸς τὸ μέλαν γένειον. Τὸ σῶμα του στηρίζεται εἰς τὸν δεξιὸν πόδα, διότι ὁ ἀριστερὸς ἐλαφρῶς καμπτόμενος στηρίζεται ἐπὶ τῶν δακτύλων. Φορεῖ σανδάλια, τὰ ὁποῖα δένονται δι' ὁμοιοχρώμων ἐπιχρύσων ἱμάντων. Κάμπτει καὶ τὰς δύο χεῖρας, οὕτως ὥστε νὰ σχηματίζουν ὀρθὴν γωνίαν καὶ στρέφων ἐλαφρῶς τὰς παλάμας πρὸς τὰ ἄνω, δέεται. Ἑκατέρωθεν τοῦ φωτοστεφάνου τὰ γράμματα : *Ο ΑΓΙ ΙΩ ΠΡ*.

Εἰς τὸ ἀριστερὸν μέρος τῆς Παναγίας, ὁ ἀρχάγγελος τοῦ εὐαγγελισμοῦ Γαβριὴλ μὲ ἡμιανοιγμένας τὰς μεγάλας πτέρυγας, αἵτινες φθάνουν μέχρι τοῦ ἐδάφους, εἰς στάσιν κατ' ἐνώπιον. Φορεῖ πτυχωτὸν χιτῶνα καὶ ἱμάτιον ἐζωσμένον περὶ τὴν ὀσφύν. Ἡ πλουσία κυματιστὴ κόμη φέρει ταινίαν, τῆς ὁποίας διακρίνεται τὸ ἐπὶ τῆς κορυφῆς τμῆμα. Φέρει φωτοστέφανον. Ἐκ τῶν χειρῶν του, ἡ μὲν δεξιὰ ὑψοῦται μέχρι τῆς κορυφῆς τῆς δεξιᾶς πτέρυγος ἡ δὲ ἀριστερὰ κρατεῖ μακρὸν καὶ ἐπὶ τοῦ ἐδάφους ἀκουμβῶν σκῆπτρον. Στηρίζεται ἐπὶ τοῦ ἀριστεροῦ ποδός, διότι ὁ δεξιός, ἐλαφρῶς καμπτόμενος, ἐγγίζει ἁπλῶς τὸ ἔδαφος διὰ τῶν δακτύλων. Φορεῖ — ὡς καὶ οἱ λοιποὶ ἄγγελοι — ἐφαρμοστὰ ὑποδήματα, τὰ ὁποῖα εἰς τὸ ἐπάνω μέρος εἶναι ἐρυθρὰ καὶ διακοσμοῦνται μέχρι τῶν ἀστραγάλων.

Δεξιὰ τοῦ Προδρόμου ἵσταται κατ' ἐνώπιον ὁ ἀρχάγγελος Μιχαὴλ (πίν. Η'). Ὡς καὶ ὁ Γαβριήλ, ἔχει ἡμιανοιγμένας τὰς μεγάλας πτέρυγάς του. Φορεῖ

29. Ἡ Παναγία, ὁ Πρόδρομος καὶ ὁ ἀρχάγγελος Μιχαὴλ εἶναι «οἱ κορυφαῖοι ἐκπρόσωποι τοῦ ἀοράτου καὶ τοῦ ὁρατοῦ κόσμου». Βλ. Ν. Β. ΔΡΑΝΔΑΚΗ, Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ναοῦ τῆς Νάξου, ΕΕΒΣ 33 (1964), σ. 265.

χειριδωτὸν χιτῶνα καὶ ἐλαφρὸν ἱμάτιον καλύπτον διὰ τοῦ τριγωνικοῦ σχήματός του τὸ δεξιόν, κάτωθεν τῆς ὀσφύος αὐτοῦ, μέρος καὶ τὸ ὁποῖον, κατερχόμενον διὰ τοῦ ἀριστεροῦ ὤμου, δένεται εἰς τὸ ὕψος τῆς ζώνης, ἀφῆνον τὴν πτυχωτὴν ἄκρην νὰ κρέμαται πρὸς τὸ μέρος αὐτό.

Ἔχει περιεσφιγμένον κάτωθι τοῦ στήθους τὸν χιτῶνα διὰ ζώνης. Ὁ χιτὼν εἰς τὸ ὕψος τοῦ λαιμοῦ, τὸν ὁποῖον ἀφήνει ἀκάλυπτον, φέρει ταινιοειδῆ χρυσοῦν διάκοσμον. Τὸ πρόσωπόν του ἔχει, ὅπως καὶ τὸ τοῦ Γαβριήλ, σκοτεινὸν προπλασμὸν μὲ τὸν συνήθη φωτισμὸν καὶ τὸν ἴδιον χρωματισμόν. Ἡ κυματοειδὴς κόμη, ἡ ὁποία χάνεται ὄπισθεν τῶν ὤμων, τὸ ἄνω μέρος τῆς ταινίας τῆς κεφαλῆς, ὁ φωτοστέφανος, ὑπάρχουν ὅπως καὶ εἰς τὸν Γαβριήλ. Ἡ δεξιά του χεὶρ κρατεῖ τὸ εἰς σχῆμα σταυροῦ εἰς τὸ ἄνω μέρος ἀπολῆγον — καὶ μέχρι τοῦ ἐδάφους, πρὸς τὸ μέρος τοῦ ἀριστεροῦ ποδός, ἐξικνούμενον — σκῆπτρον, ἡ δὲ ἀριστερά, ἐξερχομένη πλαγίως, κρατεῖ σφαῖραν, ἐπὶ τῆς ὁποίας εἶναι χαραγμένος σταυρὸς ἐντὸς κύκλου καὶ εἰς τὰς κεραίας αὐτοῦ αἱ ἐνδείξεις :

*IC XC*

Στηρίζει τὸ βάρος τοῦ σώματός του εἰς τὸν δεξιὸν πόδα, τὸν δὲ ἀριστερὸν προβάλλει ἐλαφρῶς ἐγγίζοντα διὰ τῶν δακτύλων τὸ ἔδαφος.

Παραπλεύρως τῶν ἀρχαγγέλων Γαβριὴλ καὶ Μιχαὴλ ἱστοροῦνται δύο Σεραφεὶμ [30], οἱ τροχοὶ καὶ οἱ ἄγγελοι. Πλὴν τοῦ ἑνὸς Σεραφεὶμ, τοῦ ὄπισθεν τοῦ θρόνου εὑρισκομένου, τὰ ὑπόλοιπα τρία ζωγραφοῦνται ἐν μέσῳ δύο ζευγῶν τροχῶν ἕκαστον. Καὶ τὰ τέσσαρα Σεραφεὶμ γράφονται κατὰ πανομοιότυπον τρόπον, μεταξὺ δὲ τῶν πτερύγων ὁ τρισάγιος ὕμνος. Εἰς τὸ σημεῖον τῆς γενέσεως τῶν πτερύγων εἰκονίζεται κεφαλὴ νεαροῦ ἀνδρός, ὡς συνήθως.

Ἑκατέρωθεν ἑκάστου Σεραφεὶμ ἱστοροῦνται ἀνὰ δύο πτερωτοὶ τροχοὶ εἰς ζεύγη (πίν. Η'). Σύνολον τροχῶν ἓξ ζεύγη, δηλ. δώδεκα τροχοὶ καὶ ὄχι τέσσαρες, ὡς ἀναφέρει ἡ πηγὴ [31] καὶ ὡς συνηθίζεται ἐν τῇ βυζαντινῇ ἁγιο-

---

30. Ἡ ἀπεικόνισις τῶν Σεραφεὶμ ἔχει τὴν πηγήν της εἰς τὸν προφ. Ἠσ. 6,2-3 «*καὶ Σεραφεὶμ εἱστήκεσαν κύκλῳ αὐτοῦ, ἓξ πτέρυγες τῷ ἑνὶ καὶ ἓξ πτέρυγες τῷ ἑνί, καὶ ταῖς μὲν δυσὶ κατεκάλυπτον τὸ πρόσωπον, ταῖς δὲ δυσὶ κατεκάλυπτον τοὺς πόδας καὶ ταῖς δυσὶν ἐπέταντο καὶ ἐκέκραγεν ἕτερον πρὸς τὸ ἕτερον καὶ ἔλεγον· ἅγιος, ἅγιος, ἅγιος Κύριος σαβαώθ, πλήρης πᾶσα ἡ γῆ τῆς δόξης αὐτοῦ*», ἀπ' ὅπου ἐνεσωματώθη εἰς τὴν μυστικὴν εὐχὴν τῆς Λειτουργίας τοῦ Μ. Βασιλείου. Βλ. Α. ΟΡΛΑΝΔΟΥ, Ἡ Παρηγορήτισσα τῆς Ἄρτης, Ἀθῆναι 1963, σ. 112, σημ. 6 καὶ σ. 112 - 115 (περὶ τῶν οὐρανίων δυνάμεων) καὶ Π. ΜΥΛΩΝΑ, Ἄθως, μορφὲς σ' ἕνα ἱερὸ χῶρο, Ἀθήνα 1965, Πίν. 14, τὰς οὐρανίους δυνάμεις αἱ ὁποῖαι περιστοιχίζουν τὸν ἔνθρονον Χριστὸν εἰς τὴν τοιχογραφικὴν σύνθεσιν τῆς Ἐκπτώσεως τοῦ Ἑωσφόρου εἰς τὸν δυτ. τοῖχον τῆς Τραπέζης τῆς Μ. Διονυσίου, τοῦ ἔτους 1603.

31. Ἰεζεκ. 1,15-19.

γραφία. Ἕκαστος τροχὸς εἶναι πλήρης κύκλος (καὶ ὄχι ἐλλειπτικός). Ὑπάρχουν εἰς τέσσαρα σημεῖα ὀφθαλμοὶ καὶ δύο ζεύγη πτερύγων εἰς ἕκαστον. Σεραφεὶμ καὶ τροχοὶ ἀποτελοῦν ἓν σύμπλεγμα, τὸ ὁποῖον ἐπιστέφει ὁ τρισάγιος ὕμνος.

Ἐντύπωσιν προκαλεῖ ὅτι ἀπουσιάζουν τὰ Χερουβεὶμ[32]. Ἀντ' αὐτῶν εἰκονίζονται ὀκτὼ ἄγγελοι, τέσσαρες εἰς τὴν βορείαν πλευρὰν καὶ τέσσαρες εἰς τὴν νοτίαν (πίν. ΙΒ'), ἐρχόμενοι ἐν μέσῳ τῶν Σεραφεὶμ καὶ τῶν τροχῶν σεβίζοντες καὶ ἀκροπατοῦντες πρὸς τὸν θρόνον τοῦ Κυρίου. Ἡ παράστασις τοῦ χοροῦ τῶν ἀγγέλων περὶ τὸν Παντοκράτορα εἶναι παλαιοτάτη καὶ στηρίζεται ἐπὶ λειτουργικῶν μαρτυριῶν. Μᾶς ὑπενθυμίζει δὲ τὴν Λειτουργίαν τῶν Ἀγγέλων[33]. Φοροῦν χειριδωτὸν χιτῶνα καὶ ἱμάτιον. Ὁ χιτὼν κλείεται εἰς τὸν λαιμὸν διὰ χρυσῆς ταινίας. Φέρουν μεγάλας πτέρυγας καὶ πλουσιωτάτην κυματιστὴν κόμην δεδεμένην διὰ ταινίας, τῆς ὁποίας διακρίνεται τὸ ἐπὶ τῆς κορυφῆς κόσμημα. Τὴν κόμην περιβάλλει φωτοστέφανος.

Οἱ τέσσαρες τοῦ ἀριστεροῦ (βορείου) ἡμιχορίου προσέρχονται σεβίζοντες, ἔχοντες τὰς χεῖρας των ἐμπρός. Εὑρίσκονται εἰς στιγμὴν βαδίσματος. Ὁ δεύτερος στρέφει τὸ πρόσωπον πρὸς τὰ ὀπίσω, τρέμων τὸ μυστήριον τῆς ἑτοιμασίας τοῦ θρόνου. Τὸ δεξιὸν ἀγγελικὸν ἡμιχόριον προσέρχεται κατὰ τὸν ἴδιον τελετουργικὸν τρόπον. Ὁ πρῶτος ἄγγελος ἔχει ἐσταυρωμένας τὰς χεῖρας ἐπὶ τοῦ στήθους. Εἶναι δὲ χαρακτηριστικὴ ἡ εἰς τὴν ἔκφρασιν τοῦ προσώπου καὶ τὰς κινήσεις πάντων διακρινομένη ἱερότης τῆς μεγάλης στιγμῆς. Διότι ἡ παράστασις σχετίζεται μὲ τὴν Κρίσιν καὶ τὴν Ἀνάστασιν. Ἐπὶ τοῦ Θρόνου εἴπομεν ὅτι ὑπάρχει μόνον τὸ εὐαγγέλιον καὶ ἀπουσιάζουν ἀπὸ τὴν γνωστὴν εἰκονογραφικὴν παράστασιν τὰ σύμβολα τοῦ Πάθους. Τοῦτο ἐξηγεῖται, ἂν σκεφθῶμεν ὅτι εἰς τὸ «οὐράνιον τοπίον», ὅπου τὰ πάντα ἐνθυμίζουν «δύναμιν» καὶ «δόξαν», δὲν ἔχουν κατ' ἀρχὴν θέσιν τὰ σύμβολα τοῦ σταυροῦ. Δὲν παρουσιάζεται ἐδῶ ὁ Χριστὸς πάσχων, ἀλλὰ ὁ Χριστὸς κρίνων, ὁ ὁποῖος συγχρόνως εἶναι καὶ Παντοκράτωρ. Διὸ καὶ προβάλλεται τὸ Εὐαγγέλιον, διότι εἶναι ὁ Λόγος ὁ ζῶν, ὅστις θὰ χρησιμεύσῃ ὡς μέτρον κρίσεως τῶν πιστῶν.

Εἶναι ὅμως γνωστὸν ὅτι ὁ σταυρὸς καὶ τὰ σύμβολα τοῦ πάθους, εὑρισκόμενα εἰς τὸν οὐρανόν, «ἔχουν νόημα θριαμβευτικὸν» καὶ φέρονται «ὡς ὄργανα

32. Πολλάκις οἱ ἁγιογράφοι ἐν τῇ ὑστέρᾳ βυζαντινῇ περιόδῳ συγχέουν Χερουβεὶμ (ἔχοντα κεφαλήν, χεῖρας καὶ πόδας καὶ τέσσαρας πτέρυγας μετὰ πλήθους ὀφθαλμῶν) καὶ Σεραφεὶμ. Βλ. καὶ Α. ΟΡΛΑΝΔΟΥ, Ἡ Παρηγορήτισσα, σ. 113, σημ. 5 καὶ σ. 115.

33. Ἡ Λειτουργία τῶν Ἀγγέλων καὶ τὸ συγγενὲς θέμα, ἡ Μετάληψις καὶ Μετάδοσις τῶν Ἀποστόλων, γενικεύεται κατὰ τὴν ἐποχὴν τῶν Παλαιολόγων καὶ κατὰ τὴν μεταβυζαντινὴν περίοδον καταλαμβάνει συνήθως τὸ κάτωθεν ἢ ἄνωθεν τῆς Πλατυτέρας μέρος. Βλ. Δ. ΕΥΑΓΓΕΛΙΔΗ, Ὁ ζωγράφος Φράγκος Κατελάνος ἐν Ἠπείρῳ, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τόμ. 1 (1959), σ. 43 καὶ Πίν. 9,2 καὶ 10,1.

νίκης»[34]. Ἀλλ' ἐδῶ ὁ ἁγιογράφος ἐθεώρησεν ὡς ἀρκούντως ἱκανὴν τὴν ἱστόρησιν τοῦ ἐπὶ τοῦ Θρόνου Εὐαγγελίου, μὲ τὸ ὁποῖον τὸ ἐσχατολογικὸν στοιχεῖον τῆς Ἀναστάσεως καὶ Κρίσεως παρουσιάζεται ὀπτικῶς μὲ ἁπλοῦν, ἀλλὰ βαθύτατον τρόπον.

Οὕτω κατακλείεται ὁ περιβάλλων τὸν Δίκαιον Κριτὴν κύκλος. Ὁ Κύπριος ζωγράφος Ἰωάννης, διὰ τῆς εἰς τὸ κέντρον καὶ τὸ τύμπανον τοῦ τρούλλου παραστάσεως, ἀπεικόνισε τὸν οὐράνιον κόσμον τῆς δυνάμεως καὶ κρίσεως (Ἰησοῦς, Ἑτοιμασία τοῦ Θρόνου, ἄγγελοι). Εἰς τὴν Δευτέραν Παρουσίαν τοῦ Κυρίου ἰδιαιτέραν θέσιν κατέχουν ὁ Πρόδρομος (ὁ προάγγελος τῆς σωτηρίας) καὶ ἡ Παναγία (Θεοῦ Μήτηρ καὶ μεσίτρια).

3. Οἱ Ἀπόστολοι. — Τὸν εἰκονογραφικὸν τύπον τοῦ Παντοκράτορος ὡς Κριτοῦ ὁ ἁγιογράφος Ἰωάννης ἐπλούτισε μὲ μίαν ἐπὶ πλέον ζώνην πολυπρόσωπον καὶ ἀσυνήθιστον, τὴν τῶν Δώδεκα Ἀποστόλων. Ἡ παράστασις καταλαμβάνει τὸ κό[illegible]ερος τοῦ τυμπάνου, καὶ πλαισιώνει κατὰ τρόπον ἐπιτυχῆ τὰς οὐρανίους δυναμεις καὶ τὸν Ἰησοῦν. Οὕτως εἰς δώδεκα ὁμοιομόρφους θρόνους εἰκονίζονται εἰς διαφόρους στάσεις οἱ ἰσάριθμοι Ἀπόστολοι, πλαισιούμενοι ἀπὸ ἀγγέλους. Ἡ παράστασις εἶναι συνήθης εἰς τὸν τύπον τῆς Πεντηκοστῆς, πρὸ παντὸς ὅμως τῆς Δευτέρας Παρουσίας, κατὰ τὴν ὁποίαν οἱ Ἀπόστολοι καθήμενοι ἐπὶ δώδεκα θρόνων θὰ κρίνουν τὰς δώδεκα φυλὰς τοῦ Ἰσραήλ[35].

Κάτωθι ἀκριβῶς τοῦ Θρόνου, πρὸς τὸ μέρος τοῦ Ἱεροῦ Βήματος, ἱστοροῦνται καθήμενοι οἱ κορυφαῖοι τῶν Ἀποστόλων Πέτρος καὶ Παῦλος (πίν. Θ'). Οὗτοι διαχωρίζουν εἰς δύο ἡμικύκλια τοὺς ὑπολοίπους μαθητὰς καὶ ἀγγέλους. Καὶ τὸ μὲν ἡμιχόριον τοῦ Πέτρου κατέχει τὸ βόρειον ἡμισφαίριον τοῦ τυμπάνου, τὸ δὲ τὸ τοῦ Παύλου τὸ νότιον. Κάθηνται ἐπὶ θρόνων ὁμοιομόρφων. Ἕκαστος θρόνος ἔχει σχῆμα παραλληλεπιπέδου μὲ μικρὰν ὁμοιόσχημον βαθμίδα ἐμπρός, ἐπὶ τῆς ὁποίας στηρίζονται οἱ πόδες τῶν καθημένων. Ἡ ὠμοπλάτη ἀκουμβᾷ εἰς ὀρθογώνιον ἐρεισίνωτον στηριζόμενον εἰς δύο μικροὺς πεσσίσκους ὑψουμένους ἐκ τῶν δύο ἄκρων καὶ ἀπολήγοντας εἰς μικρὰ τραπεζιόσχημα κοσμήματα (ἐν εἴδει κιονοκράνων), ἐπὶ τῶν ὁποίων στηρίζεται

---

34. Δ. Ι. Παλλᾶ, Ὁ ἐπιτάφιος τῆς Παραμυθιᾶς, ΕΕΒΣ 27 (1957), σ. 137, σημ. 3.

35. Ματθ. 19,28 *«Ὁ δὲ Ἰησοῦς εἶπεν αὐτοῖς· ἀμὴν λέγω ὑμῖν ὅτι ὑμεῖς οἱ ἀκολουθήσαντές μοι, ἐν τῇ παλιγγενεσίᾳ, ὅταν καθίσῃ ὁ υἱὸς τοῦ ἀνθρώπου ἐπὶ θρόνου δόξης αὐτοῦ, καθίσεσθε καὶ ὑμεῖς ἐπὶ δώδεκα θρόνους κρίνοντες τὰς δώδεκα φυλὰς τοῦ Ἰσραήλ»* καὶ Λουκ. 22,30. Βλ. τὴν διαμόρφωσιν τῆς παραστάσεως εἰς ΔΙΟΝΥΣΙΟΝ ΤΟΝ ΕΚ ΦΟΥΡΝΑ, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, ἔκδ. Λ. Παπαδοπούλου Κεραμέως, Πετρούπολις 1909, σ. 141, Victor Lazarev, Storia della pittura bizantina, Torino 1967, Πίν. 309, 310 καὶ Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Εἰκόνες, Πίν. 150, 151.

σφαῖρα. Τὸ ἐμπρόσθιον μέρος τῆς καθέδρας, ὁ ἀναβαθμὸς καὶ οἱ κιονίσκοι, διακοσμοῦνται δι' ἁπλῶν ὀρθογωνίων γραμμικῶν σχεδίων.

Οἱ κορυφαῖοι Ἀπόστολοι εἶναι ἐλαφρῶς ἐστραμμένοι πρὸς τὸ ἐσωτερικὸν διὰ γωνίας ἑνὸς τετάρτου. Καὶ ὁ μὲν Πέτρος κρατεῖ διὰ τῆς ἀριστερᾶς χειρὸς δύο κλεῖδας, ἔχων τὴν δεξιὰν ὀλίγον ὑψωμένην εἰς στάσιν δεήσεως, ὁ δὲ Παῦλος κρατεῖ καὶ διὰ τῶν δύο χειρῶν εὐαγγέλιον, στηριζόμενον ἐπὶ τῶν γονάτων, ἐσταχωμένον καὶ διακοσμημένον.

Αἱ προσωπογραφίαι καὶ τῶν δύο εἶναι αἱ γνωσταὶ ἀπὸ τὴν βυζαντινὴν περίοδον [36]. Φοροῦν χιτῶνα ἐσωτερικῶς μετὰ «σημείου» εἰς τὸν δεξιὸν ὦμον καὶ ἱμάτιον τὸ ὁποῖον κατέρχεται ἀπὸ τοῦ ἀριστεροῦ ὤμου καὶ περισφίγγει τὴν ὀσφύν. Ὁ Πέτρος, μὲ λευκὴν κόμην καὶ μικρὰν στρογγυλευμένην καὶ πυκνὴν γενειάδα, ἁδρὰ χαρακτηριστικὰ προσώπου, ἀστραπηβόλους ὀφθαλμούς, εὐθεῖαν ῥῖνα καὶ συνωφρυωμένον μέτωπον, παρίσταται εἰς ὥριμον ἡλικίαν. Ὁ Παῦλος, μὲ μακρὰν καὶ πλουσίαν γενειάδα, μικρὰν κόμην καὶ εὐρὺ μέτωπον. Μεταξὺ τοῦ Θρόνου καὶ τῶν φωτοστεφάνων τῶν δύο Ἀποστόλων ἡ κεφαλαιογράμματος ἐπιγραφὴ μὲ χρυσᾶ γράμματα :

*ΧΟΡΟϹ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΔΩΔΕΚΑ*
*ΑΠΟϹΤΟΛΩΝ*

Οἱ λοιποὶ Ἀπόστολοι δὲν φέρουν ἐπιγραφάς. Θὰ προσπαθήσωμεν ὅμως ἐκ τῶν γνωστῶν εἰκονογραφικῶν χαρακτηριστικῶν ἑνὸς ἑκάστου νὰ τοὺς ἀναγνωρίσωμεν. Μετὰ τοὺς δύο κορυφαίους εἰκονίζονται οἱ τέσσαρες εὐαγγελισταὶ [37] χωρισμένοι εἰς ζεύγη.

Οὕτως εἰς τὸ βόρειον ἡμιχόριον τοῦ τυμπάνου ἀμέσως μετὰ τὸν Πέτρον παρίσταται ὁ εὐαγγελιστὴς Ματθαῖος. Κάθηται πλαγίως, ἀλλὰ μὲ τὴν κεφαλὴν σχεδὸν εἰς τὴν κατ' ἐνώπιον στάσιν. Κρατεῖ διὰ τῆς ἀριστερᾶς ἐσταχωμένον καὶ διακοσμημένον εὐαγγέλιον, τὴν δὲ δεξιὰν ὑψώνει πρὸ τοῦ στήθους, Τὸ ἱμάτιον ἀφήνει ἐλευθέρους τοὺς ὤμους καὶ ὁλόκληρον τὴν δεξιὰν χεῖρα, πτυχοῦται δὲ εἰς τὴν ἀριστεράν. Τὸ πρόσωπόν του εἶναι ἤρεμον, οἱ δὲ ὀφθαλμοί του συναντοῦν τοὺς ὀφθαλμοὺς τοῦ πιστοῦ.

---

36. Βλ. τὴν περιγραφὴν τῶν βυζαντινῶν εἰκονογραφικῶν τύπων τοῦ Χριστοῦ, τῶν μαθητῶν, τῶν προφητῶν κλπ. παρὰ Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Ἐκ τῶν Ἐλπίου τοῦ Ρωμαίου, ἔ.ἀ., σ. 393 - 414.

37. Ὁ Ἀπόστολος Παῦλος, ὡς καὶ οἱ εὐαγγελισταὶ Λουκᾶς καὶ Μᾶρκος τοποθετοῦνται ὑπὸ τῶν ζωγράφων μεταξὺ τῶν δώδεκα Ἀποστόλων ὡς κριταὶ κατὰ τὴν Δευτέραν Παρουσίαν. Τοῦτο βεβαίως ἔρχεται εἰς ἀντίθεσιν πρὸς τὸν λόγον τοῦ Ἰησοῦ (Ματθ. 19,28) διὸ καὶ τινες Πατέρες καὶ ἐκκλησιαστικοὶ συγγραφεῖς διαμαρτύρονται ἐντόνως διὰ τὴν ἀντικατάστασιν τριῶν μαθητῶν τοῦ Ἰησοῦ διὰ τῶν Παύλου, Λουκᾶ καὶ Μάρκου. Χαρακτηριστικῶς ὁ Ἰωσὴφ Βρυέννιος (ἀρχαὶ τοῦ 15ου αἰῶνος), θεωρεῖ ἀπαράδεκτον τὴν ὑπὸ τῶν ζωγράφων ἀντικατάστασιν ταύτην. Βλ. Ν. Β. ΤΩΜΑΔΑΚΗ, Ὁ Ἰωσὴφ Βρυέννιος περὶ ζωγραφικῆς, ΕΕΒΣ 36 (1968), σ. 16.

Εἰς τὸν τρίτον θρόνον ἀριστερὰ μετὰ τὸν Ματθαῖον προσωπογραφεῖται ὁ εὐαγγελιστὴς Λουκᾶς (πίν. Γ'). Ἔχει ἐστραμμένον τὸ σῶμα του πρὸς τὴν ἄλλην πλευράν, ἀλλὰ ἡ κεφαλή του στρέφεται πρὸς τὸ μέρος τοῦ Ματθαίου. Κρατεῖ καὶ διὰ τῶν δύο χειρῶν εὐαγγέλιον κεκλεισμένον διὰ δύο θηλυκωτήρων, ἐσταχωμένον καὶ διακοσμημένον, τὸ ὁποῖον στηρίζει ἐπὶ τοῦ δεξιοῦ ποδός. Τὸ περιβάλλον τὸν χιτῶνα ἱμάτιον κατέρχεται διὰ τοῦ δεξιοῦ ὤμου. Τὸ πρόσωπόν του φέρει ἔντονα μέλανα χαρακτηριστικά, μικρὸν γένειον καὶ τὴν γνωστὴν κουράν ἐπὶ τῆς κορυφῆς τῆς κεφαλῆς. Αἱ μετὰ τὸν Λουκᾶν τρεῖς μορφαί, αἱ κρατοῦσαι κλειστὰ εἰλητάρια εἰκάζομεν ὅτι εἶναι πρῶτος Σίμων ὁ Ζηλωτὴς (πίν. Γ') καὶ μετ' αὐτὸν ὁ Ἰάκωβος. Τὸ βόρειον ἡμιχόριον κλείει ἡ νεαρὰ καὶ ἀγένειος μορφὴ τοῦ Φιλίππου. Εἰς τὸ νότιον ἡμιχόριον, τὸ τοῦ Παύλου, ἱστορεῖται μετ' αὐτὸν ὁ εὐαγγελιστὴς Ἰωάννης. Κάθηται κατ' ἐνώπιον μὲ ἐλαφρὰν κλίσιν τῆς κεφαλῆς πρὸς τὸ μέρος τοῦ Παύλου. Τὸ ἱμάτιον καλύπτει καὶ τοὺς δύο ὤμους. Κρατεῖ καὶ διὰ τῶν δύο χειρῶν ἐσταχωμένον καὶ διακοσμημένον εὐαγγέλιον. Τὸ γένειον εἶναι κυματιστὸν καὶ ὀξύληκτον, τὸ δὲ πρόσωπόν του παραμένει ἤρεμον. Μετ' αὐτὸν ὁ εὐαγγελιστὴς Μᾶρκος (πίν. ΙΛ'). Ἡ κεφαλή του μὲ τὴν πυκνὴν κόμην καὶ τὸ γένειον στρέφεται ἐλαφρῶς πρὸς τὴν ἀντίθετον πλευρὰν τοῦ Ἰωάννου. Κρατεῖ καὶ διὰ τῶν δύο χειρῶν Εὐαγγέλιον, ὡς τὰ τῶν προηγουμένων. Ἀκολουθοῦν τρεῖς ἄλλοι μαθηταὶ τοῦ Χριστοῦ κρατοῦντες κλειστὰ εἰλητάρια οἱ δύο πρῶτοι, τοῦ τελευταίου οὐδὲν ἔχοντος εἰς χεῖρας του. Εἶναι κατὰ σειρὰν οἱ Ἀνδρέας «γέρων κατζαρομάλλης»[38], ὁ Βαρθολομαῖος καὶ τελευταῖος ὁ ἀγένειος Θωμᾶς, ἀκουμβῶν τὴν δεξιὰν χεῖρα ἐπὶ τῆς καρδίας αὐτοῦ.

Τὸ διάστημα τὸ ὑπάρχον μεταξὺ τῶν θρόνων τῶν Ἀποστόλων τὸ γεφυρώνουν ὄρθιοι ἄγγελοι. Μόνον μεταξὺ τῶν δύο κορυφαίων, ὡς καὶ μεταξὺ τῶν ἐκ διαμέτρου ἀντιθέτων Ἀποστόλων Θωμᾶ καὶ Φιλίππου, τὸ διάστημα παραμένει κενόν, ἴσως ἐπειδὴ τὸν χῶρον ἀνὰ μέσον Πέτρου καὶ Παύλου κατέλαβεν ἡ ἐπιγραφὴ καὶ δὲν ἦτο δυνατὸν νὰ γραφῇ ὁλόσωμος ἄγγελος. Ὁ δὲ ἀντιστοίχως ἀπέναντι χῶρος παρέμεινεν ἀνιστόρητος, εἰκάζομεν, διὰ τὴν συμμετρίαν. Οὕτως ἱστοροῦνται δέκα ἄγγελοι, πέντε εἰς τὸ βόρειον ἡμιχόριον καὶ πέντε εἰς τὸ νότιον. Ἔχουν διαφόρους χαρακτηριστικὰς στάσεις. Κατ' ἐνώπιον ἢ ἐλαφρῶς κλίνοντες πρὸς τὰ ἀριστερὰ ἢ τὰ δεξιά, κρατοῦν ἐπὶ τῆς μιᾶς χειρὸς τὸ σκῆπτρον καὶ τὴν ἄλλην φέρουν εἰς τὸ ὕψος τοῦ στήθους, ἀναστρέφοντες τὴν παλάμην πρὸς τὰ ἔξω (πίν. Γ' - ΙΑ'). Ἕκαστος φορεῖ διακοσμημένον στιχάριον, ἐπὶ τοῦ ὁποίου διάστικτος «ποταμὸς» εἰς τὸ ἐμπρόσθιον μέρος συνδέει τὴν χρυσῆν διακόσμησιν τοῦ περιλαιμίου, τῆς ζώνης καὶ τοῦ κάτω μέρους. Σχηματοποιημένον ὕφασμα, ἐκκινοῦν ἐκ τῆς ζώνης καὶ ἐξερ-

38. Βλ. τὰ ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὰ τῶν Ἀποστόλων ὡς τὰ διεμόρφωσε κυρίως ἡ παλαιολόγειος τέχνη, ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΤΟΥ ΕΚ ΦΟΥΡΝΑ, Ἑρμηνεία, σ. 150 - 151.

χόμενον πρὸς τὰ ἀριστερὰ ἢ τὰ δεξιά, καταπίπτει διὰ τῶν χειρῶν. Τὸ σῶμα τῶν περισσοτέρων στηρίζεται καὶ ἐπὶ τῶν δύο ἀνοικτῶν ποδῶν. Μερικοὶ προβάλλουν τὸν ἕνα πόδα, δίδοντες τὴν ἐντύπωσιν βαδίσματος.

Ἐκ τῶν ὤμων φύονται μεγάλαι ἡμιανοικταὶ πτέρυγες. Ἡ κεφαλὴ ἐξέρχεται ἀρρενωπὴ ἐκ τῆς ἐπιχρύσου ταινίας τοῦ στιχαρίου, ἡ ὁποία φέρει εἰς τὸ ἄνω μέρος ὀδοντωτὸν διάκοσμον, ὡς δὲ ἀφήνει ἐλεύθερον τὸν λαιμόν, τονίζει τὰ ἔντονα χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου. Ἐκ τῆς λευκῆς ταινίας τῆς κεφαλῆς κυματίζουν πρὸς τὰ πλάγια λευκαὶ ἀπολήξεις.

Ὄπισθεν τῶν ἐνθρόνων Ἀποστόλων — πλὴν τῶν κορυφαίων — εἰκονίζονται χοροὶ ἀγγέλων. Εἰς ἕκαστον χορὸν ζωγραφίζονται δύο ἢ τρεῖς ἄγγελοι ἐν προτομῇ. Διακρίνεται τὸ ἄνω μέρος τοῦ ἐνδύματος, τὸ ὁποῖον δὲν διαφέρει τῶν ὁλοσώμων ἀγγέλων, καὶ ἡ διὰ φωτοστεφάνου περιβαλλομένη ἀγγελικὴ κεφαλὴ τῆς ὀρθοδόξου ἁγιογραφίας ἡ ἔχουσα τὴν πηγήν της εἰς τὴν παλαιολόγειον ἐποχήν. Μετ' αὐτοὺς ζωγραφοῦνται εἰς βάθος τὰ ἄνω ἢ πλάγια μέρη φωτοστεφάνων ἄλλων ἀγγέλων, δημιουργοῦντα τὴν αἴσθησιν τοῦ πλήθους (πίν. Ι').

Οὕτως οἱ Θεοκήρυκες Ἀπόστολοι τῆς Οἰκουμένης, εἰκονιζόμενοι ἐν οὐρανίᾳ δόξῃ, δορυφοροῦνται ὑπὸ πλήθους ἀγγέλων. Καταλαμβάνουν ἰδιαιτέραν καὶ κατ' ἐξοχὴν τιμητικὴν θέσιν πλησίον τοῦ Ἰησοῦ Χριστοῦ ὡς Κριτοῦ. Κατὰ τὴν ὑπόσχεσιν τοῦ Διδασκάλου, δικαιωματικῶς συμμετέχουν τοῦ παγκοσμίου δικαστηρίου. Εἰς τὰς παραστάσεις τῆς Δευτέρας Παρουσίας ἐπὶ τοῦ τοίχου ἢ τοῦ ξύλου παρίστανται ἐπὶ θρόνων ἑκατέρωθεν τοῦ Ἰησοῦ εἰς δύο ἡμιχόρια. Ἐδῶ, εἰς μίαν θαυμασίαν αἰσθητικὴν ἀπεικόνισιν τοῦ Ἰωάννου, κυκλώνουν τὸν Κύριον τοῦ κόσμου.

Ἄξιον παρατηρήσεως εἶναι, τέλος, ὅτι τὸ πλῆθος τῶν χρυσῶν φωτοστεφάνων τῶν ἀγγελικῶν χορῶν συνθέτει ἁλυσσιδωτὸν κύκλον, ὁ ὁποῖος ὀπτικῶς συνδέει τοὺς Ἀποστόλους καὶ περιβάλλει τὰς οὐρανίους δυνάμεις καὶ τὸν Παντοκράτορα. Ὑπάρχει οὕτως εἰκονογραφικὴ ἑνότης τοῦ ὅλου συνθετικοῦ θέματος, ἡ ὁποία προετοιμάζει τὸν πιστὸν διὰ τὴν ἡμέραν τῆς κρίσεως.

4. Αἱ προσωπογραφίαι τῶν προφητῶν. — Ἀποτελεῖ, ἂν μή τι ἄλλο, τοὐλάχιστον ἀτυχίαν ἡ ἐπιζωγράφησις τῶν δεκαὲξ προφητῶν ἡ γενομένη κατὰ τὸ ἔτος 1853 ὑπὸ τοῦ ἀσχέτου πρὸς τὴν βυζαντινὴν τέχνην Ἰταλοῦ ζωγράφου Σεβαστιανοῦ Σάντη[39]. Αἱ μορφαὶ αὗται οὐδεμίαν τεχνοτροπικὴν σχέσιν ἔχουν πρὸς τὸν ὑπόλοιπον τροῦλλον καὶ γενικῶς πρὸς τὴν ζωγραφικὴν τῆς Ἀνατολικῆς Ἐκκλησίας. Οὐδὲν ἴχνος πλέον τῆς χειρὸς Ἰωάννου τοῦ Κυπρίου διασώζεται. Διὰ τοῦτο περιοριζόμεθα εἰς βραχυτάτην ἐξωτερικὴν περιγραφήν.

39. Ἑλλην. Ἰνστ. Βενετίας, Νέον Ἀρχεῖον, Registro 200β, φ. 100r.

Μετὰ τὸν κύκλον τῶν Ἀποστόλων τοῦ Ἰωάννου Κυπρίου ὁ κυρίως τροῦλλος κλείεται δι' εὐρείας ἐξεχούσης στεφάνης δημιουργούσης ἀρχιτεκτονικῶς δακτύλιον, ὁ ὁποῖος μετριάζει τὸ ὕψος τούτου ἐσωτερικῶς, ἐξωτερικῶς δὲ στηρίζει τὸ μολύβδινον ἡμισφαίριον. Μεταξὺ τῆς στεφάνης ταύτης καὶ τῶν ἀνιστορήτων σφαιρικῶν τριγώνων ἀνοίγονται εἰς κανονικὰ διαστήματα ὀκτὼ [40] τοξωτὰ παράθυρα. Εἰς τὸ μεταξὺ τούτων διάστημα ἀπεικονίσθησαν ἀνὰ ζεύγη (πίν. ΙΓ',2) οἱ προφῆται οὐχὶ κατ' εὐθεῖαν ἐπὶ τοῦ τοίχου, ἀλλὰ εἰς ὁμοιομεγέθεις ξυλίνους ἐπιφανείας, χρησιμοποιουμένων δηλαδὴ τῶν τεχνικῶν μέσων τῆς φορητῆς εἰκόνος. Φοροῦν χιτῶνα μετὰ ταινιοειδῶν κοσμημάτων καὶ βαρὺ ἱμάτιον. Φέρουν ἅπαντες φωτοστεφάνους, οἱ δύο δὲ βασιλεῖς Δαυὶδ καὶ Σολομὼν καὶ στέμματα. Εἰκονίζονται εἰς διαφόρους στάσεις κατ' ἐνώπιον ἢ ἐλαφρῶς πλαγίως, κρατοῦντες διὰ τῆς χειρὸς εἰλητάρια φέροντα διάφορα ρητὰ κιονηδόν. Αἱ ἐπὶ τῶν εἰλητῶν ἐπιγραφαὶ εἶναι γεγραμμέναι εἰς κεφαλαιογράμματον γωνιώδη γραφήν. Δὲν γνωρίζομεν ὅμως πλέον, ἐὰν ὁ ἐπιζωγραφήσας Σάντης διετήρησε τὰς ἰδίας ἐπιγραφὰς ἢ ἔγραψε νέας. Ἐξ αὐτῶν καὶ μόνων δὲν δυνάμεθα νὰ γνωρίσωμεν τὰ ὀνόματα ὅλων τῶν προφητῶν, διότι δύο ἢ καὶ τρεῖς φορὰς γράφονται στίχοι ἐκ τοῦ βιβλίου τοῦ ἰδίου προφήτου [41], εἰς δύο δὲ περιπτώσεις ἔχομεν στίχους ἐκ τῆς Καινῆς Διαθήκης. Ὁ κύκλος τῶν Προφητῶν κλείει τὸν ὅλον εἰκονογραφικὸν τύπον. Ἔχομεν συνεπῶς πλήρη εἰκονογραφικὴν ἐξιστόρησιν τῆς δόξης τοῦ Ἰησοῦ Χριστοῦ ὡς Παντοκράτορος καὶ Κριτοῦ. Οἱ Προφῆται ἐξήγγειλαν τὴν ἔλευσίν του, οἱ μαθηταὶ διέδοσαν τὴν διδασκαλίαν του, αἱ πολυάριθμαι δυνάμεις τοῦ οὐρανοῦ τὸν ὑμνοῦν καὶ ἡ ἡμέρα τῆς κρίσεως προαναγγέλλεται συνεχῶς.

Αἱ προσωπογραφίαι τῶν προφητῶν τοῦ Σάντη, τέλος, ἐκτὸς τῆς τεχνοτροπικῆς διαφορᾶς τὴν ὁποίαν παρουσιάζουν ἐν συγκρίσει πρὸς τὸ ὅλον ἔργον τοῦ Ἰωάννου Κυπρίου, εἶναι καὶ ποιοτικῶς κατώτεραι καὶ διελάβομεν περὶ αὐτῶν μόνον διότι ἀντικατέστησαν τὰς ἰδικάς του.

## Γ'. ΠΑΡΑΔΟΣΙΣ ΚΑΙ ΥΦΟΣ
### (Πηγαί, τεχνοτροπία, τεχνική, ἔνδυμα, χρῶμα)

Ἡ ἀναζήτησις τῶν πηγῶν τῆς εἰκονογραφικῆς συνθέσεως τοῦ Παντοκράτορος μᾶς ὁδηγεῖ εἰς τὸν ἑλληνικὸν χῶρον καὶ μάλιστα εἰς παλαιοτέρας

---

40. Ὁ Ἰω. ΒΕΛΟΥΔΗΣ, ἔ.ἀ., σ. 35 ὁμιλεῖ, ἐξ ἀβλεψίας προφανῶς, περὶ τεσσάρων παραθύρων.

41. Τὸ φαινόμενον τοῦτο, ὡς καὶ οἱ ἀναγραφόμενοι πολλάκις στίχοι τῶν εἰλητηρίων οἱ μὴ συμφωνοῦντες πρὸς τὸ παριστώμενον θέμα, εἶναι σύνηθες ἐν τῇ μεταβυζαντινῇ τέχνῃ, ὀφείλεται δὲ εἰς ἀμέλειαν ἢ ἄγνοιαν τῶν κειμένων. Βλ. καὶ Λ. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησις τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1953, σ. 39.

ἐποχάς, βάσει τῶν τεχνοτροπικῶν, τεχνικῶν καὶ εἰκονογραφικῶν στοιχείων τὰ ὁποῖα ἐν συνεχείᾳ ἀναλύομεν.

Ὡς πρὸς τὸν προπλασμὸν τοῦ προσώπου καὶ τὸν φωτισμόν, ὁ Ἰωάννης ἀκολουθεῖ τὴν τεχνικὴν τοῦ σκοτεινοῦ προπλασμοῦ τοῦ προσώπου, τονίζων μὲ τὰ φῶτα ἐλαφρῶς τὰ μῆλα τῶν παρειῶν καὶ τὸ μέτωπον, τεχνικὴν ἡ ὁποία παρετηρήθη καὶ εἰς γνωστὰς φορητὰς εἰκόνας αὐτοῦ [42]. Ὁ φωτισμὸς αὐτὸς δὲν ἔχει σκοπὸν νὰ διαμορφώσῃ καὶ τὸν σχεδιασμὸν τοῦ προσώπου, ἀλλὰ μόνον νὰ τονίσῃ τὰς ἐπιφανείας αὐτοῦ. Οὕτω κάτωθεν τῶν ὀφθαλμῶν τοῦ Παντοκράτορος καὶ ὑπεράνω αὐτῶν τὸ φῶς συγκεντρώνεται εἰς ἐλαφρὰς κυρτὰς γραμμὰς καὶ κατόπιν διαλύεται, δημιουργοῦν ἐπιφάνειαν ἐλαφρῶς φωτεινήν, ἡ ὁποία ἀποτόμως διακόπτεται ἀπὸ τὸν σκοτεινὸν προπλασμόν. Δὲν ὑπάρχουν αἱ γνωσταὶ ἔντονοι λευκαὶ γραμμαὶ τῶν προσώπων τῶν φορητῶν εἰκόνων, διότι ἐδῶ αἱ ζωγραφούμεναι ἐπιφάνειαι εἶναι μεγάλαι.

Τὸ φῶς δὲν ἔρχεται ἀπὸ πηγὴν εὑρισκομένην ἐκτὸς τοῦ προσώπου. ἀλλὰ ἔχει αὐτονομίαν καὶ ἐσωτερικότητα. Ἡ τεχνικὴ αὐτὴ τοῦ προσώπου μᾶς ὁδηγεῖ εἰς παλαιότερα καὶ μάλιστα παλαιολόγεια πρότυπα. Παντοκράτορας φορητῶν εἰκόνων ἢ Παντοκράτορας τοιχογραφημένους [43].

Ἡ παράστασις ἐξ ἄλλου τῆς Δεήσεως, πέριξ τῆς ἑτοιμασίας τοῦ Θρόνου, ἡ ὁποία προέρχεται ἀπὸ τὸν ἀνατολικὸν μοναχισμὸν καὶ ἀντικαθιστᾷ πολλάκις τὴν Πλατυτέραν εἰς τὸ τεταρτοσφαίριον τῆς ἁψῖδος, ἐνταῦθα τοποθετεῖται κάτωθεν τοῦ Παντοκράτορος εἰς τὸν τρούλλον. Δεῖγμα καὶ τοῦτο πασι-

---

42. Λ. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Σχεδίασμα, σ. 161.

43. Βλ. τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ Χριστοῦ ὡς Παντοκράτορος εἰς τὰ ψηφιδωτά, τὰς τοιχογραφίας καὶ τὰς φορητὰς εἰκόνας τοῦ ἑλληνικοῦ χώρου καὶ τῆς Ἀνατολῆς. Π.χ. M. CHATZIDAKIS - A. GRABAR, La peinture byzantine et du haut moyen âge, Paris 1965, Πίν. 47, Λ. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Σχεδίασμα, Πίν. 2,2 καὶ 35,2, M. CHATZIDAKIS, Icônes de Saint-Georges, σ. 21 καὶ Πίν. 6, ΤΟΥ ΑΥΤΟΥ, Théophane le crétois ἐν «Dumbarton Oaks Papers», τόμ. 23/24 (1969 - 70), πίν. 45 καὶ 46, Κατάλογος βυζαντινῆς ἐκθέσεως Ἀθηνῶν, 1964, Πίν. 200, Κ. Δ. ΚΑΛΟΚΥΡΗ, Εἰσαγωγὴ εἰς τὴν Χριστιανικὴν καὶ Βυζαντινὴν Ἀρχαιολογίαν, Θεσσαλονίκη 1970, εἰκ. 116, ΤΟΥ ΑΥΤΟΥ, Ἄθως, θέματα ἀρχαιολογίας καὶ τέχνης, Ἀθῆναι 1963, Πίν. 32, VICTOR LAZAREV, Storia della pittura, Πίν. 172, 271, 295, 360, 429, 451, 472, 530, Ν. ΖΙΑΣ, «Ἀρχ. Δελτ.» 24 (1969), πίν. 173α, Α. ΟΡΛΑΝΔΟΣ, ΑΒΜΕ τ. ΙΑ' (1969) Ι, σ. 67, Γ. καὶ Μ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Εἰκόνες, Πίν. 68, 80, 174, 228 καὶ Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ὁ Χριστὸς ἐν τῇ τέχνῃ, ἐν Θρ. καὶ Ἠθ. Ἐγκυκλ., 12, στήλ. 315, ἔνθα γράφει διὰ τὴν παλαιολόγειον περίοδον : «Εἰς τὸν τύπον τοῦ Βυζαντινοῦ Παντοκράτορος τῆς περιόδου ταύτης βλέπομεν προσπάθειαν τινὰ τῶν τεχνιτῶν νὰ προσδώσωσι περισσοτέραν γλυκύτητα καὶ χάριν εἰς τὸ πρόσωπον, φυσικότητα δὲ καὶ ζωὴν εἰς τὴν στάσιν καὶ τὰ ἐνδύματα τοῦ Σωτῆρος. Δείγματα τῆς τοιαύτης προόδου, ἣν ἡ ἅλωσις τῆς Κωνσταντινουπόλεως ὑπὸ τῶν Τούρκων ἀνέκοψεν, εἶναι οἱ Παντοκράτορες τῶν περισσοτέρων μνημείων τῶν διασωθέντων μέχρις ἡμῶν, ὡς τοῦ Καχριὲ - Τζαμὶ ἐν Κωνσταντινουπόλει, τοῦ Φετιχὲ Τζαμί, τοῦ ναοῦ τῆς Παρηγορητίσσης ἐν Ἄρτῃ, τῶν ναῶν τοῦ Μυστρᾶ καὶ μάλιστα τῶν μονῶν τοῦ Ἁγίου Ὄρους».

φανὲς τῆς καθαρᾶς καὶ ἄνευ οὐσιωδῶν δυτικῶν ἐπιδράσεων τεχνοτροπίας τὴν ὁποίαν πιστῶς ἠκολούθει ὁ ζωγράφος.

Ὁ σχηματοποιημένος — ἀλλ' ἄπτερος — Πρόδρομος «ἓν τῶν μᾶλλον ἀγαπητῶν θεμάτων τῶν Κρητῶν ἁγιογράφων» [44] ἔχει ὁπωσδήποτε ἀνατολικὴν τὴν προέλευσιν. Ὁ Κύπριος Ἰωάννης, παρ' ὅλον τὸ μέγεθος τῶν μορφῶν, δίδει σημασίαν καὶ πρώτην θέσιν εἰς τὸν λεπτομερειακὸν διάκοσμον τῶν προσώπων καὶ τῶν ἐνδυμάτων, χαρακτηριστικὸν τὸ ὁποῖον ἀπαντᾶται καὶ εἰς τὰς φορητὰς εἰκόνας.

Εἴδομεν ὅτι ὁ Χριστὸς δὲν κρατεῖ Εὐαγγέλιον. Καὶ τοῦτο διότι δὲν ἀνήκει εἰς τοὺς συνήθεις εἰκονογραφικοὺς τύπους τοῦ Παντοκράτορος, οἱ ὁποῖοι ὑπενθυμίζουν εἰς τοὺς ἀνθρώπους τὴν παντοδυναμίαν των καὶ τοὺς ὑποδεικνύουν τὴν χριστιανικὴν ὁδὸν τοῦ φωτός. Κατὰ τὴν τελευταίαν ἡμέραν τῆς Κρίσεως τὸ Εὐαγγέλιον θὰ ἔχῃ ἐκπληρώσει τὸν ἐπὶ γῆς προορισμόν του καὶ θὰ εἶναι τὸ μέτρον κρίσεως τῶν ἀνθρωπίνων πράξεων. Οὕτως ὁ Ἰησοῦς — ἐν τῷ ὁποίῳ κάτωθεν τοῦ ὅρου Παντοκράτωρ ὑποδηλοῦνται καὶ τὰ τρία πρόσωπα τῆς Ἁγίας Τριάδος — θὰ κρίνῃ ὡς Δίκαιος Κριτής. Κατὰ τὴν πρώιμον μεταβυζαντινὴν περίοδον ὁ Ἰησοῦς εἰς τὰς παραστάσεις τῆς Μελλούσης Κρίσεως τῶν φορητῶν εἰκόνων εἰκονίζεται κατὰ τὸν ἴδιον εἰκονογραφικὸν τύπον : ἐν μέσῳ δόξης, μὲ ἀνοικτὰς τὰς χεῖρας ἢ εὐλογῶν. Τύπον ὁ ὁποῖος προέρχεται ἀπὸ τὰ μικρογραφημένα βυζαντινὰ χειρόγραφα [45]. Ὁ Γεώργιος Κλόντζας (c. 1540 - 1609), ὁ κατ' ἐξοχὴν ζωγράφος τῆς Δευτέρας Παρουσίας, εἰκονογραφεῖ κατὰ τὸν αὐτὸν τρόπον τὴν μορφὴν τοῦ Χριστοῦ εἰς ὅλας τὰς γνωστὰς φορητὰς εἰκόνας του μὲ τὸ ἴδιον θέμα [46]. Τὸν αὐτὸν τύπον ἐπαναλαμβάνουν ἀργότερον ὁ Ἰωάννης Ἀπακᾶς, ὁ Φραγκιᾶς Καβερτζᾶς καὶ ἄλλοι. Ὁπωσδήποτε τὸν εἰκονογραφικὸν τύπον ἐδανείσθη ὁ Ἰωάννης ἀπὸ τὰς φορητὰς εἰκόνας τῆς ἐποχῆς του χωρὶς βεβαίως νὰ ἀκολουθήσῃ καὶ

44. Λ. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Σχεδίασμα, σ. 49. Βλ. τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ Προδρόμου εἰς τὴν Μεγάλην Δέησιν τοῦ Πρωτάτου τοῦ Ἁγίου Ὄρους ἐν Πίν. 37,1, ὡς καὶ εἰς τὸ μωσαϊκὸν τοῦ ὑπερῴου τῆς Ἁγίας Σοφίας Κωνσταντινουπόλεως τοῦ τέλους τοῦ 12ου αἰ. ἐν Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ἡ ζωγραφικὴ τῆς Σχολῆς τῆς Κωνσταντινουπόλεως, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τόμ. Α' (1959), Πίν. 5,17.

45. Βλ. π.χ. V. LAZAREV, Storia della pittura, πίν. 194 (Giudizio universale. Ἀπὸ Εὐαγγέλιον, τρίτον τέταρτον τοῦ 11ου αἰῶνος. Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη τῶν Παρισίων).

46. Ἐκτὸς τοῦ κώδικος, ἔ.ἀ., φ. 196ᵛ βλ. καὶ M. CHATZIDAKIS, Icônes de Saint-Georges, τὸ τρίπτυχον τῆς Βενετίας, σ. 77 καὶ Πίν. 39, εἰκόνα τῆς Δευτέρας Παρουσίας σ. 79 - 80 καὶ Πίν. 41, ΠΑΡΟΥΣΙΑ, Πάτμος 1968, εἰς τὸ τρίπτυχον τῆς Πάτμου τὴν παράστασιν τῆς Δευτέρας Παρουσίας (ἐσωτερικὸν ὀπισθόφυλλον) ὅπου ἡ μὴ κατεστραμμένη καὶ διακρινομένη ἀριστερὰ χεὶρ τοῦ Χριστοῦ ὡς Κριτοῦ δὲν κρατεῖ Εὐαγγέλιον, ΜΥΡΤΑΛΗΣ Σ. ΛΧΕΙΜΑΣΤΟΥ, Εἰκὼν τῆς Δευτέρας Παρουσίας ἐκ τῆς Σύμης, ΔΧΑΕ, περ. Δ' τόμ. Ε' (1969), πίν. 85, ὅπου ὁ Χριστὸς παρίσταται ἐν μέσῳ δόξης μὲ ἀνοικτὰς τὰς χεῖρας.

τὴν τεχνικήν των διὰ τὸν λόγον ὅτι ἐνταῦθα ἐτοιχογράφησε μεγάλας κυρτὰς ἐπιφανείας. Ἀπέδωσε κατ' ἀριστοτεχνικὸν τρόπον τὸ ὅλον θέμα, ἐκμεταλλευόμενος τὸν χῶρον καὶ δημιουργῶν μίαν μελετημένην πολυπρόσωπον σύνθεσιν, τῆς ὁποίας προέχει ἡ ἰσορροπία καὶ ἡ ἁρμονία τοῦ σχεδίου. Συνεπῶς αἱ τοιχογραφημέναι μορφαὶ καταξιώνουν τὰς μεγάλας ἐπιφανείας καὶ λόγῳ τῆς τεχνικῆς καὶ ἐξ ἀφορμῆς τῆς τεχνοτροπίας. Τῆς τελευταίας χαρακτηριστικὰ γνωρίσματα εἶναι ἡ προσοχὴ εἰς τὰς ἀνατομικὰς ἀναλογίας, τὰ αὐστηρὰ περιγράμματα, ὁ τρόπος τοῦ φωτισμοῦ τῶν προσώπων, τὸ πεποικιλμένον ἔνδυμα, ὁ λεπτομερειακὸς καὶ μονόχρωμος διάκοσμος, ἡ μετρημένη κίνησις, ἡ διάσπασις καὶ ἀνασυγκρότησις τοῦ χώρου διὰ τῶν πολλῶν προσώπων καὶ τῆς ἑνότητος τοῦ θέματος. Πάντα ταῦτα εἶναι δείγματα τοῦ ρεαλιστικοῦ ὕφους τῆς ὅλης συνθέσεως. Ὁ ρεαλιστικὸς καὶ ἀφηγηματικὸς οὗτος τόνος μᾶς ὁδηγεῖ εἰς τὴν διερεύνησιν τοῦ ζητήματος τῆς σχέσεως τῆς παραστάσεως τοῦ τρούλλου μὲ τὴν τεχνοτροπίαν τῆς λεγομένης Κρητικῆς Σχολῆς.

Ὡς κατεδείχθη ἤδη, ὑπάρχει στενοτάτη εἰκονογραφικὴ συγγένεια μὲ τὰς φορητὰς εἰκόνας. Πλὴν ὅμως ἡ τοιχογραφία, ἐκκινοῦσα ἀπὸ διαφορετικὰς τεχνικὰς προϋποθέσεις, παρουσιάζει ἰδίαν τεχνοτροπικὴν αὐτοτέλειαν. Ἔχομεν ἐνίοτε τὴν συνύπαρξιν εἰς τὸ αὐτὸ πρόσωπον τῆς διπλῆς ἰδιότητος, ἤτοι τοῦ ζωγράφου τῶν φορητῶν εἰκόνων καὶ τοῦ τοιχογράφου. Τοῦτο συμβαίνει καὶ μὲ τὸν Ἰωάννην Κύπριον. Ἐπειδὴ ὅμως οἱ ζωγράφοι τῆς Κρητικῆς Σχολῆς εἶναι ἐξησκημένοι εἰς τὴν τέχνην τῆς φορητῆς εἰκόνος, ὅταν πρόκειται νὰ τοιχογραφήσουν ναόν, προτιμοῦν πολλάκις τὰ ὑλικὰ ταύτης. Συνθέτουν δηλ. ἐπὶ ξυλίνων ἐπιφανειῶν τὸ θέμα, ἀλλὰ κατὰ τὰς τεχνικὰς ἀπαιτήσεις τοῦ τοίχου καὶ προσαρμόζουν κατόπιν αὐτάς, δημιουργοῦντες τοιχογραφίαν διὰ τῶν βοηθητικῶν μέσων τῆς φορητῆς εἰκόνος. Δεῖγμα εὔγλωττον αἱ «τοιχογραφίαι» τοῦ Μιχαὴλ Δαμασκηνοῦ εἰς τὸ Ἱερὸν τοῦ Ἁγίου Γεωργίου, ὡς ἐπίσης καὶ ἡ Ἀνάληψις τοῦ Διακονικοῦ καὶ οἱ Προφῆται τοῦ Ἰωάννου εἰς τὸ ὑπὸ μελέτην θέμα.

Τὸ κύριον μέρος ὅμως τοῦ τρούλλου εἰκονογραφεῖ ὁ Κύπριος χρησιμοποιῶν τὴν καθαρὰν τεχνικὴν τῆς τοιχογραφίας. Εἰς ταύτην τοῦ δίδεται ἡ εὐκαιρία νὰ ἐκφράσῃ τὸ γνήσιον τάλαντόν του καὶ τὸ ἀναμφισβήτητον καλλιτεχνικόν του αἰσθητήριον. Εἰς τὴν τεχνοτροπίαν τῶν μορφῶν τοῦ τρούλλου συναντῶμεν μερικὰς ἐπιδράσεις ἐκ τῶν φορητῶν εἰκόνων κυρίως εἰς τὸν σκοτεινὸν προπλασμόν, τὸν φωτισμὸν καὶ τὴν διακόσμησιν. Ὀφείλομεν ὅμως νὰ ἀναγνωρίσωμεν εἰς τὸν ζωγράφον ἐλευθερίαν σχεδιαστικῆς ἀποδόσεως καὶ προσωπικῆς ἐκφράσεως, πάντοτε, ἐννοεῖται, ἐντὸς τῶν πλαισίων τῆς βυζαντινῆς παραδόσεως. Μοναδικὴν ἐξαίρεσιν ἀποτελεῖ ἡ γραμμικὴ καὶ ὄχι ἐπιτυχὴς ἀπόδοσις τοῦ ἱματίου τοῦ Χριστοῦ, ἡ ὁποία ὁπωσδήποτε δημιουργεῖ ἀκαμψίαν καὶ ἔχει ρυθμὸν μᾶλλον ἀναγεννησιακόν, ὡς καὶ τὰ ἄστρα τοῦ

χιτῶνος, κυρίως ὅμως, αἱ μικραί, δυτικῆς τέχνης, κεφαλαὶ ἀγγέλων εἰς τὰ ἐνδιάμεσα τῆς ἐπιγραφῆς [47].

***

Ὁ ζωγράφος συνεδύασε καὶ ἀνεχώνευσεν εἰς μίαν ἑνότητα πολλὰ μαζὶ θέματα πολλάκις προερχόμενα ἀπὸ ἄλλους συγγενεῖς παλαιοτέρους καὶ ἀνεξαρτήτους εἰκονογραφικοὺς κύκλους. Ὁ θρόνος, μὲ τὴν περιστερὰν ἐπ' αὐτοῦ, ὑπάρχει, ὡς εἴδομεν καὶ εἰς τὴν Πεντηκοστήν [48]. Τὸ θέμα τῆς Μεγάλης Δεήσεως καὶ εἰς τὰς τοιχογραφίας καὶ εἰς τὰς φορητὰς εἰκόνας τῆς παλαιολογείου ἐποχῆς τίθεται εἰς ἄλλους χώρους ἢ εἰς τὸ ἐπιστύλιον. Ἐδῶ ὅμως ἀποτελεῖ ἁρμονικὴν σύνθεσιν καὶ συνδέεται μετὰ τοῦ Ἰησοῦ Χριστοῦ ὡς Κριτοῦ. Τὰ ἡμιχόρια τῶν ἀγγέλων τῆς πρώτης ζώνης κατὰ τὴν διάταξιν καθ' ἣν εἰκονογραφοῦνται ἐνθυμίζουν τμήματα τῆς «Θείας Λειτουργίας» τὰ ὁποῖα συσσωματοῦνται ἐνταῦθα εἰς τὸ Παγκόσμιον Δικαστήριον. Τέλος, οἱ καθήμενοι ἐπὶ θρόνων Ἀπόστολοι μετεφέρθησαν μὲ θαυμαστὴν τέχνην ἀπὸ τὰς φορητὰς εἰκόνας. Οὕτω μὲ παλαιότερα στοιχεῖα, τὰ ὁποῖα προσαρμόζει εἰκονογραφικῶς, παρουσιάζει μίαν ὁλότητα μὲ κεντρικὸν θέμα τὸν Ἰησοῦν ὡς Κριτὴν καὶ μὲ ἐπὶ μέρους συνθέσεις αἱ ὁποῖαι εἶναι ἀναπόσπαστα μέρη τοῦ κυρίου θέματος.

Μία ἀνάλυσις τοῦ ἐνδύματος μᾶς μεταφέρει εἰς παλαιοτέρους χρόνους. Τὸ ἔνδυμα τῶν Ἀποστόλων καὶ τὸ κατάκοσμον στιχάριον τῶν ἀγγέλων μᾶς ὑπενθυμίζει τὴν πηγήν, ἤτοι τὴν παλαιολόγειον ἐποχήν. Ἐπὶ δύο σημείων ἀξίζει νὰ κάμωμεν εὐρύτερον λόγον. Εἶναι δύο σημεῖα μὲ καθαρὰν βυζαντινὴν προέλευσιν. Τὸ πρῶτον εἶναι τὸ ἄκρον τοῦ λώρου τῶν ἐν μέσῳ τῶν Ἀποστόλων ἀγγέλων, ὡς καὶ τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαήλ, τὸ ὁποῖον, βασταζόμενον ὑπὸ τῆς ζώνης, καταπίπτει ἀπὸ τῆς ἀριστερᾶς ἢ τῆς δεξιᾶς χειρὸς αὐτῶν. (πίν. Ε'). Τοῦτο πλέον εὑρίσκεται εἰς ἐκείνην τὴν φάσιν, κατὰ τὴν ὁποίαν ἔχει λάβει διακοσμητικὸν καὶ ὅλως σχηματικὸν χαρακτῆρα [49].

Τὸ ἄλλο ἐνδεικτικὸν ἀρχαϊκὸν στοιχεῖον εἶναι τὸ σχῆμα τοῦ ἱματίου τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ (πίν. Η'). Ἐρχόμενον ἐκ τῶν ὄπισθεν τὸ ἱμάτιον δημιουργεῖ εἰς τὸ δεξιὸν μέρος ἔμπροσθεν τὸ σχῆμα τῆς τριγωνικῆς ἀσπίδος, ἡ ὁποία ἐνταῦθα εἶναι ἀδιακόσμητος. Τοῦτο βεβαίως εἶναι λίαν χαρακτηριστικὸν κατάλοιπον τοῦ ἀσπιδοειδοῦς διακοσμημένου ὑφάσματος, τὸ ὁποῖον ἔφερον οἱ βασιλεῖς καὶ οἱ ἀξιωματοῦχοι ἐν Βυζαντίῳ [50].

---

47. Περὶ αὐτῶν βλ. Ν. Δ. ΔΡΑΝΔΑΚΗ, Ὁ Ἐμμανουὴλ Τζάνε Μπουνιαλῆς θεωρούμενος ἐξ εἰκόνων του σωζομένων κυρίως ἐν Βενετίᾳ, ἐν Ἀθήναις, 1962, σ. 30.

48. Giovanni Musolino, La Basilica di San Marco, Venezia 1957, Πίν. 16.

49. Βλ. ΜΑΡΙΑΣ Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Τὸ λεγόμενον θωράκιον τῆς γυναικείας αὐτοκρατορικῆς στολῆς, ΕΕΒΣ 23 (1953), σ. 524 - 530.

50. Αὐτόθι, σ. 525.

Ἴσως ὁ ζωγράφος νὰ μὴ ἐγνώριζε τὴν χρῆσιν οὐδὲ τὸ ὄνομα τῶν ἐνδυματολογικῶν αὐτῶν βυζαντινῶν στοιχείων, τὰ εἶχεν ὅμως συνεχῶς πρὸ ὀφθαλμῶν ἀπὸ τὴν εἰκονογραφικὴν παράδοσιν, ἐντὸς τῆς ὁποίας, καθὼς δεικνύουν τὰ ἔργα του, εἶχεν ἀνατραφῆ. Σύγκρισις ἐξ ἄλλου τῆς προσωπογραφίας τοῦ Μιχαὴλ μετὰ τῆς παλαιολογείου εἰκόνος τοῦ ἰδίου ἀρχαγγέλου τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν[51] μᾶς δίδει πολλὰς σχεδιακὰς καὶ τεχνοτροπικὰς ὁμοιότητας.

Τὰ χρώματα τὰ ὁποῖα ἐπικρατοῦν δὲν εἶναι ἐντυπωσιακά[52]. Τὸ ἐρυθρὸν εἰς διαφόρους ἀποχρώσεις μέχρι τοῦ φαιοῦ χρησιμοποιοῦνται διὰ τὴν ζωγράφησιν κυρίως τῶν ἐνδυμάτων ἐν συνδυασμῷ μετὰ τοῦ βαθέος πρασίνου. Ὅταν ὁ χιτὼν εἶναι πράσινος, τὸ ἱμάτιον εἶναι φαιὸν καὶ ἀντιστρόφως, μὲ ἐλαφρὰς ἀποχρώσεις. Ἡ μόνη ἐξαίρεσις παρουσιάζεται εἰς τὸ ἱμάτιον τοῦ Παντοκράτορος, ὅπου κατ' ἀντίθεσιν πρὸς τὸν βαθὺν ἐρυθρὸν χιτῶνα ζωγραφεῖται καὶ διακοσμεῖται ἐλαφρῶς διὰ χρυσοῦ. Διὰ χρυσοῦ ἐπίσης διακοσμοῦνται ὅλοι οἱ φωτοστέφανοι τῶν Ἀποστόλων, τῶν ἀγγέλων, τῶν ἀρχαγγέλων, τῶν Σεραφείμ, τῶν συμβόλων τῶν εὐαγγελιστῶν, τοῦ Προδρόμου καὶ τῆς Θεοτόκου ὡς ἐπίσης οἱ δύο κύκλοι οἱ περιτρέχοντες τὸν Παντοκράτορα καὶ ὁ Θρόνος. Διὰ χρυσοῦ ὡσαύτως γράφονται ὅλα τὰ γράμματα πλὴν τοῦ τρισαγίου ὕμνου.

Ταῦτα πάντα εἰς τὸ κυανοπράσινον βάθος (κάμπον) τοῦ τρούλλου μᾶς προσελκύουν καὶ μᾶς εἰσάγουν εἰς λεπτομερεστέραν μελέτην τῶν μορφῶν τὰς ὁποίας διακοσμοῦν. Αἱ μεταγενέστεραι ἐλαφραὶ ἐπιζωγραφήσεις δυσκολεύουν κάποτε τὸ ἔργον τοῦτο.

Μία κάποια ποικιλία χρωμάτων συναντᾶται εἰς τὰ κατάκοσμα διὰ φυτικῶν σχεδίων στιχάρια τῶν εὑρισκομένων μεταξὺ τῶν Ἀποστόλων ἀγγέλων. Ἐρυθρὸν βαθὺ ἢ ἀνοικτόν, πράσινον εἰς διαφόρους ἀποχρώσεις μὲ πλουσιωτάτην διακόσμησιν ἐν συνδυασμῷ μὲ τὰ αὐστηρὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου καὶ τὴν κυματιστὴν διάταξιν τῆς κόμης, δημιουργοῦν ἁρμονικὸν σύνολον. Ταῦτα ὡς ὕφος καὶ ὡς σχέδιον ἔχουν ἀντιγραφῆ ἀπὸ τοιχογραφίας παλαιοτέρων ἐποχῶν, ὁπωσδήποτε βυζαντινῶν.

Ἐκεῖ ὅπου παρουσιάζεται μικρὰ ἀντίθεσις εἶναι εἰς τὰς στάσεις καὶ τὰς κινήσεις. Ἐνῷ ἀπὸ τὸ ἓν μέρος ἔχομεν αὐστηρὰ περιγράμματα, φειδὼ εἰς τὰ φωτεινὰ χρώματα καὶ ἀποφυγὴν κατὰ τὸ δυνατὸν παντὸς νεωτερικοῦ στοιχείου, ἔστω καὶ ἂν προήρχετο ἀπὸ πρότυπα τῆς Μακεδονικῆς Σχολῆς, ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος ἡ σκληρὰ καὶ τυπικὴ στάσις χαλαροῦται καὶ εἰσέρχεται ἀθο-

51. Βλ. Μ. Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Παλαιολόγειος εἰκὼν τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαήλ, ΔΧΑΕ, περ. Δ' τ. Α' (1959), σ. 80 κ.ἑξ καὶ Πίν. 31, M. Chatzidakis - A. Grabar, La peinture, Πίν. 61 καὶ K. Weitzmann, M. Chatzidakis, K. Miatev, S. Radojčić, Icone (Sinai, Grecia, Bulgaria, Jugoslavia), Verona 1968, Πίν. 64 καὶ 65.

52. Ἡ ἐπὶ αἰῶνας ἐπικάθησις τῶν ἀλάτων ἐκ τῆς ὑγρασίας δὲν μᾶς ἐπιτρέπει σήμερον νὰ προβῶμεν μετὰ βεβαιότητος εἰς λεπτομερεῖς χρωματικὰς παρατηρήσεις.

ρύβως ἀλλ' ἀσφαλῶς ἡ κίνησις. Ὡς ἐκ τούτου ἡ κατ' ἐνώπιον στάσις δὲν εἶναι ἀπόλυτος. Εἰς ὡρισμένας περιπτώσεις, ὅπως χάριν παραδείγματος εἰς τὸν Πρόδρομον, αὕτη ἔχει μειωθῆ διὰ τῆς στροφῆς πρὸς τὸν Θρόνον καὶ τῆς χαρακτηριστικῆς κινήσεως τοῦ ἀριστεροῦ ποδός. Οὔτε οἱ Ἀπόστολοι οὔτε οἱ μεταξὺ τούτων ἄγγελοι ἀκολουθοῦν τὸν αὐστηρὸν τύπον τῆς κατ' ἐνώπιον στάσεως. Ἐλαφρὰ κλίσις τῆς κεφαλῆς ἢ τοῦ σώματος, κίνησις τῶν ποδῶν δίδουσα τὴν ἐντύπωσιν τοῦ βηματισμοῦ, ἐκφραστικαὶ κινήσεις τῶν χειρῶν, ἀπομακρύνουν τὴν στατικότητα καὶ ζωηρεύουν τὸ σύνολον. Εἶναι ἰταλικαὶ ἐπιδράσεις ;

Αἱ ἐλαφραὶ αὐταὶ ἐξαιρέσεις ἀπὸ τὸν αὐστηρὸν τεχνοτροπικὸν τύπον τῆς συνθέσεως πιστεύομεν ὅτι πρέπει νὰ ἀποδοθοῦν εἰς τὴν σχέσιν ἡ ὁποία ὑπῆρχε μεταξὺ τοῦ Ἰωάννου καὶ τῆς παλαιολογείου παραδόσεως, ἡ ὁποία κατ' ἐξοχὴν ἐτόνισε τὴν ἔκφρασιν καὶ τὴν κίνησιν, ὡς καὶ μεταξὺ αὐτοῦ καὶ τῶν ἔργων τοῦ Μιχαὴλ Δαμασκηνοῦ. Τὸ γεγονὸς δὲ ὅτι ἡ Ἀδελφότης τὸν ἐπρότεινε κατ' ἀρχὴν ὡς συνεργάτην τοῦ Δαμασκηνοῦ μαρτυρεῖ ὅτι ὁπωσδήποτε ποιά τις σχέσις θὰ ὑπῆρχε μεταξὺ τῶν δύο ζωγράφων ἡ ὁποία βεβαίως θὰ ἤπτετο καὶ τῆς τέχνης αὐτῶν. Ἄλλωστε εἰς τὸν Ἰωάννην θὰ ἐδόθη ἡ εὐκαιρία κατὰ τὴν τετραετῆ παραμονήν του ἐν Βενετίᾳ νὰ μελετήσῃ τὰ ἔργα τοῦ Δαμασκηνοῦ εἰς τὸν ἴδιον ναόν. Ἐξέτασις δὲ τῶν μέχρι τότε ἔργων τοῦ Δαμασκηνοῦ πείθει ἡμᾶς περὶ τῆς στενῆς συγγενείας ἡ ὁποία ὑπάρχει μεταξὺ των κυρίως εἰς τὴν τεχνικὴν τοῦ προσώπου καὶ τὴν κίνησιν[53].

Ὅτι δὲ ὁ Κύπριος φαίνεται αὐστηρότερος τοῦ Δαμασκηνοῦ τοῦτο καταφαίνεται ἐκ τῆς ἁπλῆς συγκρίσεως τῶν ἀγγέλων τοῦ τρούλλου τοῦ Κυπρίου καὶ τῶν ἀγγέλων τῆς Ταφῆς τοῦ Κυρίου τοῦ Δαμασκηνοῦ εἰς τὴν Πρόθεσιν τοῦ Ἱεροῦ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου.

Ὁ Ἰωάννης, νεώτερος ἴσως τοῦ Δαμασκηνοῦ, καὶ διὰ τῆς παραστάσεως τῆς Δευτέρας Παρουσίας ἐπὶ τοῦ τρούλλου, ἀλλὰ καὶ διὰ τῆς Ἀναλήψεως τοῦ Διακονικοῦ, δὲν τολμᾷ νὰ κάμῃ τὸ μέγα βῆμα τῆς ἀποδεσμεύσεως ἀπὸ τὴν παράδοσιν. Τὸ θέμα ὁπωσδήποτε τὸν ἀπασχολεῖ, ἀφοῦ εὑρέθη εἰς τὴν πλέον χαρακτηριστικὴν καμπὴν καὶ κατὰ πᾶσαν πιθανότητα θὰ ἐπάλαιε, τελικῶς ὅμως δὲν ἐδέχθη τὸν συμβιβασμόν, τοὐλάχιστον συνειδητῶς.

Τὸ ἔργον του ἐντάσσεται εἰς τὴν σειρὰν τῶν Κρητῶν τοιχογράφων τοῦ ἑλλαδικοῦ χώρου (Θεοφάνους, Τζώρτζη) οἱ ὁποῖοι ἀπεδείχθησαν ἄξιοι συνεχισταὶ τῆς παλαιολογείου παραδόσεως. Τὴν παράδοσιν ταύτην εἶχον διαμορφώσει ἡ Κωνσταντινούπολις, ἡ Θεσσαλονίκη, ὁ Μυστρᾶς καὶ ὁ ὑπόλοιπος Μορέας, ἀπ' ὅπου πολλάκις ὀνομαστοὶ ζωγράφοι κατήρχοντο μέχρι τῆς Κρήτης[54].

---

53. M. Chatzidakis, Icônes de Saint-Georges, Πίν. 19, 21, 23, 24, 25, 27, 33, 34.

54. Παράδειγμα ὁ ἐκ Μουχλίου τοῦ Μορέως ζωγράφος Ξένος Διγενής, ὁ ὁποῖος

Ὅπως δὲ διὰ τῶν Κρητῶν ζωγράφων ἡ παραδοσιακὴ τεχνοτροπία ἀνανεωθεῖσα ἠπλώθη κατὰ τὸν 16ον αἰῶνα εἰς τὰ Μετέωρα, τὸ Ἅγιον Ὄρος καὶ τὰ ἄλλα μοναστικὰ κέντρα τῶν τουρκοκρατουμένων περιοχῶν, οὕτω καὶ εἰς τὴν Βενετίαν ἔκαμεν αἰσθητὴν τὴν παρουσίαν της διὰ τῶν ἔργων τοῦ Δαμασκηνοῦ καὶ τοῦ Ἰωάννου Κυπρίου.

Τέλος, διὰ τοῦ ἔργου του ὁ ἐκ Κύπρου ταπεινὸς ἁγιογράφος Ἰωάννης, δὲν συνετήρησεν ἁπλῶς τὴν παράδοσιν, ἀλλὰ παρουσίασε τὸν εἰκονογραφικὸν θησαυρὸν τῆς ὀρθοδόξου ἁγιογραφίας εἰς τὴν παντοδύναμον «Γαληνοτάτην», ὅπου τὸ πολυπληθὲς ἑλληνικὸν στοιχεῖον ἠγωνίζετο [55] συνεχῶς.

ΑΘΑΝ. Δ. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ

---

ἐζωγράφησε κατ' ἀρχὰς εἰς τὴν Κρήτην (1462) καὶ κατόπιν εἰς τὸ καθολικὸν τῆς Μυρτιᾶς Αἰτωλίας (1491) καὶ τὴν Ἤπειρον. Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Σχεδίασμα, σ. 70, Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, «Κρητικὰ Χρονικὰ» 6 (1952), σ. 78, Α. ΟΡΛΑΝΔΟΣ, ΑΒΜΕ 9 (1961), 1, σ. 97 - 99 καὶ Σπ. ΛΑΜΠΡΟΣ, «Νέος Ἑλληνομνήμων» 3 (1906), σ. 42 - 43.

55. Διὰ τῆς αὐστηρᾶς ὀρθοδόξου διακοσμήσεως τοῦ τρούλλου, οἱ Ἕλληνες τῆς Βενετίας ἔδοσαν ὁριστικὴν καὶ ἐντυπωσιακὴν ἀπάντησιν εἰς τὴν πίεσιν τῆς Λατινικῆς ἐκκλησίας (Ρώμης καὶ Βενετίας), ἡ ὁποία ἀπῄτει συνεχῶς ὑποταγὴν εἰς τὰς ἀποφάσεις τῆς Συνόδου Φερράρας - Φλωρεντίας. Διὰ λόγους ἱστορικοὺς καὶ λατρευτικούς, οἱ ἐγκολπούμενοι τὴν παράδοσιν Ἕλληνες, ζῶντες ἐν τῇ ξένῃ, ἤθελον νὰ διατηρήσουν πᾶν ὅ,τι ἐνεθύμιζε τὰ πάτρια καὶ ὡμίλει εἰς τὰς καρδίας των. Ἀπὸ τῆς σκοπιᾶς τῆς Ἀναγεννήσεως θεωρούμενοι, δυνατὸν νὰ θεωρηθοῦν ἀθεράπευτοι νοσταλγοὶ τοῦ παρελθόντος τοὺς ὁποίους τὰ μεγάλα φολοπρόοδα ρεύματα ἄφηναν ἀσυγκινήτους. Ἐξ ἱστορικῆς ὅμως πλευρᾶς κρινόμενοι χαρακτηρίζονται ὡς συνεχισταὶ μιᾶς λαμπρᾶς παραδόσεως, ἡ ὁποία τοὺς ἀνεζωογόνει. Ὁ Παντοκράτωρ τῆς ἐκκλησίας τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τοὺς συνέδεε καθημερινῶς μὲ ὅ,τι ὀνομάζομεν «ἑλληνικὸν μεταβυζαντινὸν βίον».

*Γενική άποψις του τρούλλου του Αγίου Γεωργίου Βενετίας.*
*Έργον Ιωάννου τοῦ Κυπρίου (1589-1593).*

*Ὁ Παντοκράτωρ τοῦ τρούλλου τοῦ Ἁγίου Γεωργίου Βενετίας.*


*Ἡ Ἑτοιμασία τοῦ Θρόνου καὶ ἡ Μεγάλη Δέησις.*
*(Τμῆμα τοῦ τρούλλου τοῦ Ἁγίου Γεωργίου).*

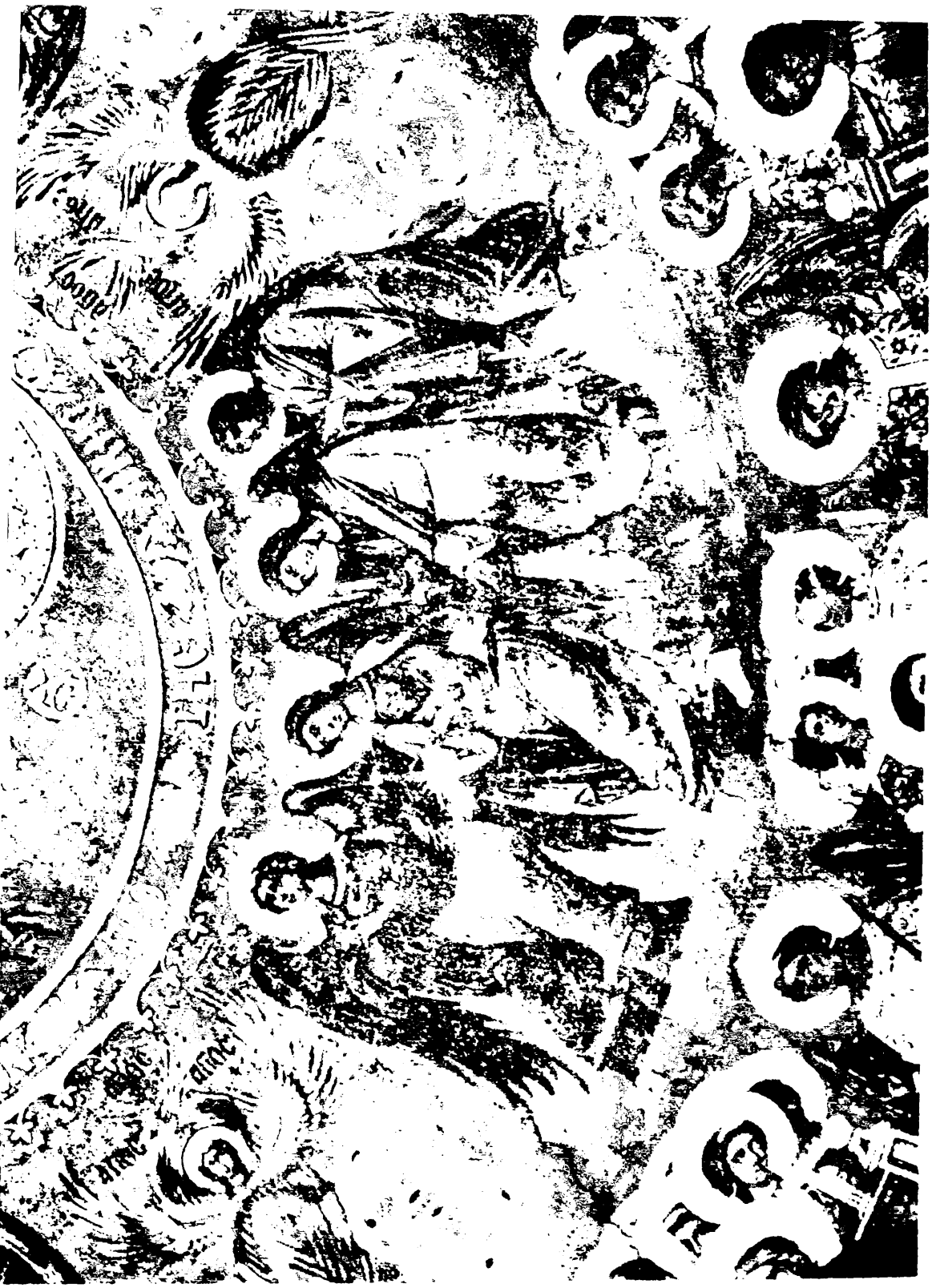
ΠΙΝΑΞ Η΄

*Ἀρχάγγελος Μιχαήλ, Σεραφείμ - τροχοί, ἄγγελοι.*
*(Τμῆμα τοῦ τρούλλου τοῦ Ἁγίου Γεωργίου).*


*Οἱ κορυφαῖοι Ἀπόστολοι Πέτρος καὶ Παῦλος.*
*(Τμῆμα τοῦ τρούλλου τοῦ Ἁγίου Γεωργίου).*

*Ὁ εὐαγγελιστὴς Λουκᾶς καὶ εἷς Ἀπόστολος μετὰ ξύλου ἀγγέλου.*
*(Τμῆμα τοῦ τρούλλου τοῦ Ἁγίου Γεωργίου).*

*Ὁ εὐαγγελιστὴς Μᾶρκος.*
*(Τμῆμα τοῦ τρούλλου τοῦ Ἁγίου Γεωργίου).*



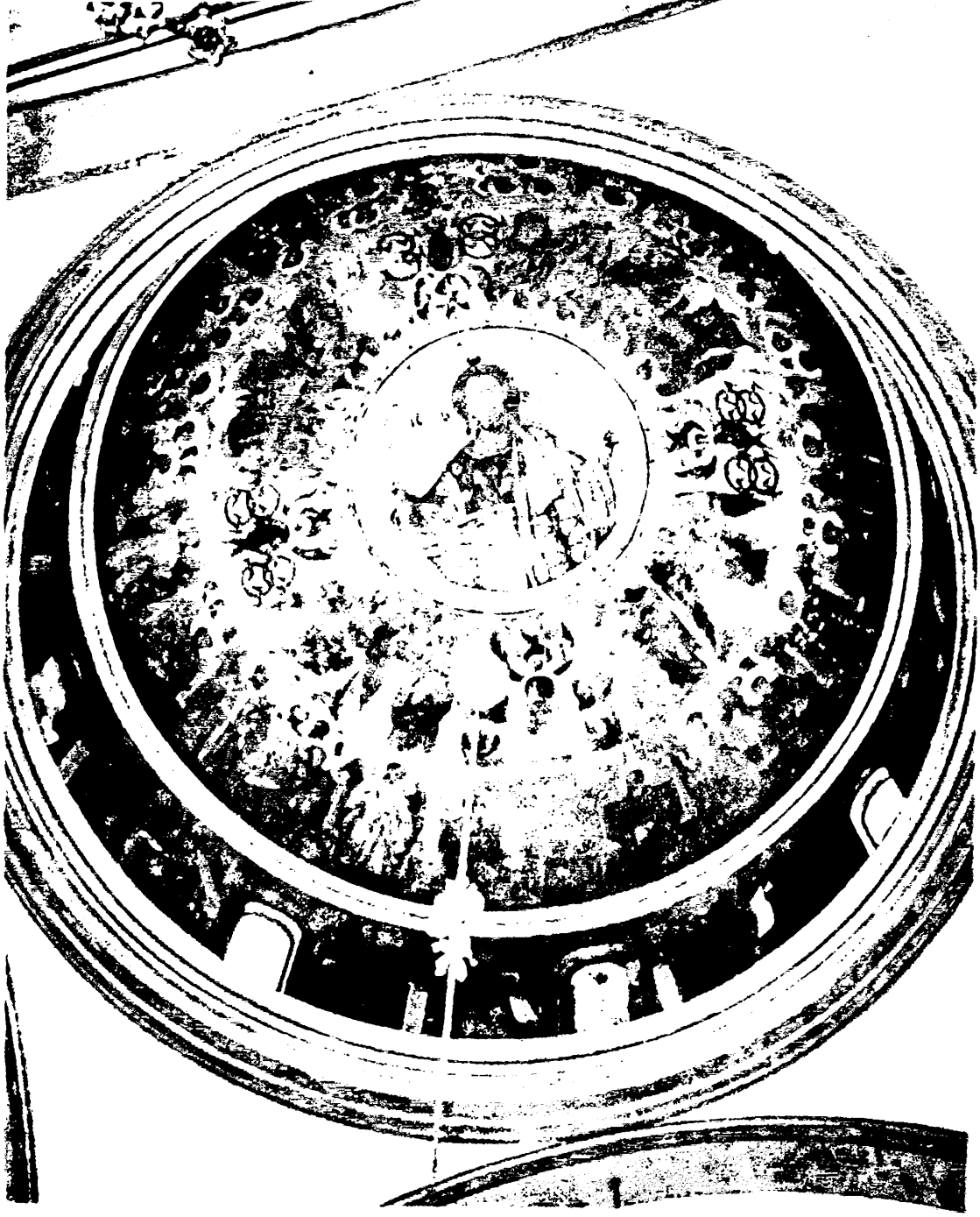
*Οἱ ἄγγελοι τοῦ νοτίου ἡμιχωρίου*
*(Τμῆμα τοῦ τρούλλου τοῦ Ἁγίου Γεωργίου).*


*1. Ἡ ὑπογραφὴ Ἰωάννου τοῦ Κυπρίου εἰς τὴν Ἀναλήψιν τοῦ Διακονικοῦ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου Βενετίας.*

*2. Δύο προφῆται τοῦ τρούλλου τοῦ Ἁγίου Γεωργίου Βενετίας. Χεὶρ Σεβαστιανοῦ Σάντη (1853).*

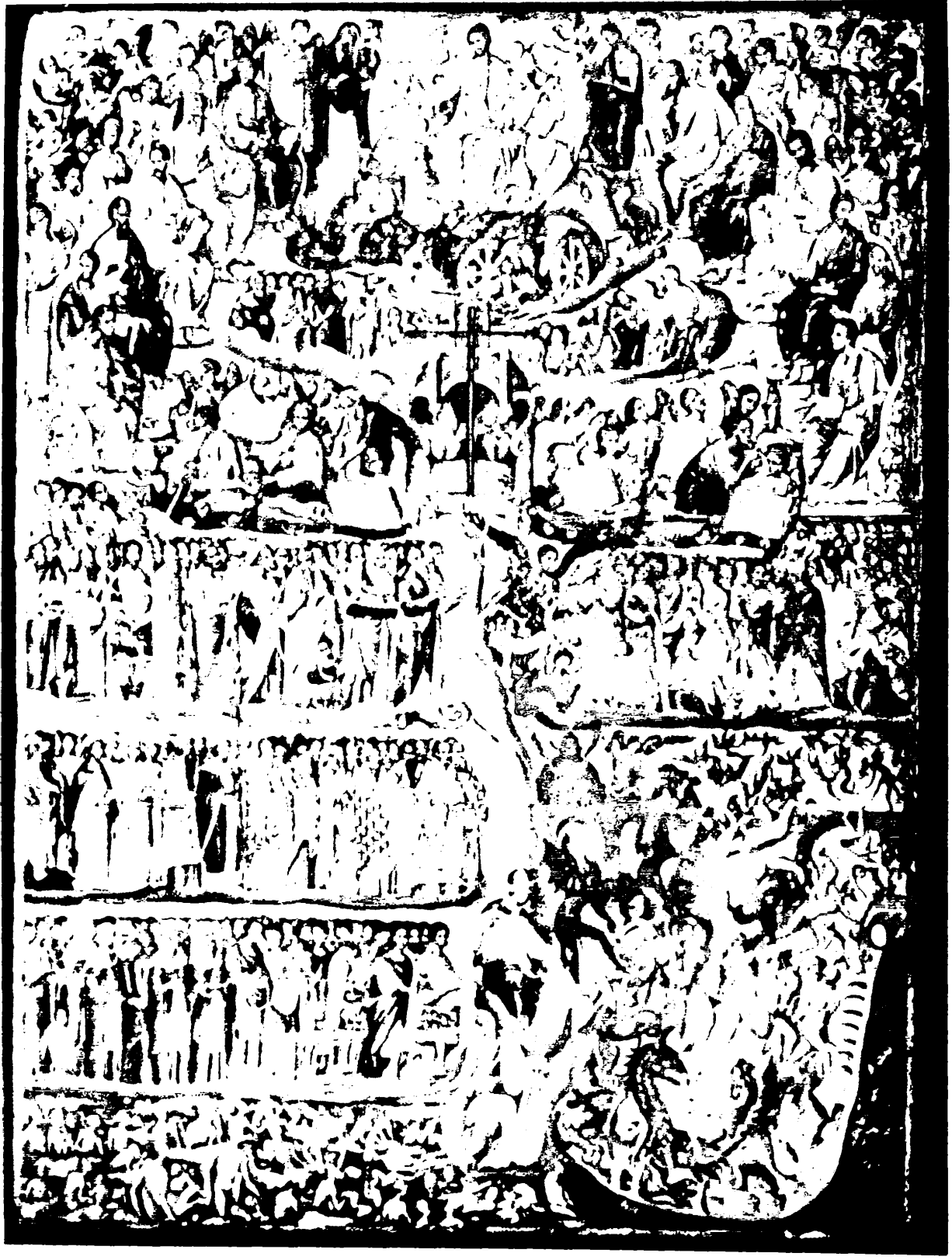
1. Ναός Ἁγίου Γεωργίου Ἑλλήνων Βενετίας. Το τέμπλο ζωγραφισμένο ἀπὸ τὸν Μιχαὴλ Δαμασκηνὸ (1574-1582).

2. Μιχαὴλ Δαμασκηνός. Χριστὸς Παντοκράτωρ.
Μητροπολιτικὸ Μέγαρο Κέρκυρας (τέλη 16ου αἰ.).



3. Ἰωάννης ὁ Κύπριος. Ἡ Δευτέρα Παρουσία (1589-1593).
Τρούλλος Ἁγίου Γεωργίου Ἑλλήνων Βενετίας.

4. Γεώργιος Κλόντζας. "Ἐπὶ Σοὶ Χαίρει..." (1580-1590).
Μουσεῖο Εἰκόνων Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου Βενετίας.



5. Γεώργιος Κλοντζάς. Λεπτομέρεια Πορφύρια (τέλη 16ου αι.).
Μουσείο Εἰκόνων Ἑλληνικοῦ Ἱνστιτούτου Βενετίας.

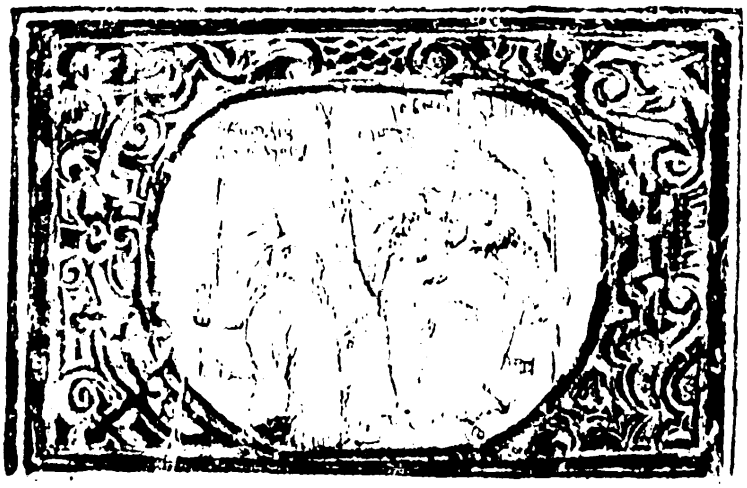
6. Μιχαὴλ Δαμασκηνός: Ἡ Προσκύνηση τῶν Μάγων. Λεπτομέρεια (τέλη 16ου αι.). Σιναϊτικό Μετόχι Ἁγίας Αἰκατερίνης Ἡρακλείου Κρήτης.

7. Ἅγιος Γεώργιος τῶν Ἑλλήνων τῆς Βενετίας. Ἡ Μεταμόρφωση, Ψηφιδωτό (1666).

8. Δομήνικος Θεοτοκόπουλος. Ἡ Κοίμηση τῆς Θεοτόκου (1566-1567).
Ἑρμούπολη Σύρου, Ναὸς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου.

9. Ἐμμανουὴλ Τζανφουρνάρης. Ἡ Κοίμηση τοῦ ἁγίου Σπυρίδωνος (1595). Μουσεῖο Εἰκόνων Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου Βενετίας.

10. Ἡ Κοίμηση τοῦ ἁγίου Δημητρίου (ἀρχὲς 16ου αἰ.).
Μουσεῖο Εἰκόνων Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου Βενετίας).



11. Γεώργιος Κλόντζας. Οἱ Βυζαντινοὶ αὐτοκράτορες Βασίλειος Α΄ ὁ Μακεδὼν καὶ Λέων ΣΤ΄ ὁ Σοφός.
Ὑπογραφὴ Γεωργίου Κλόντζα. Μικρογραφία Μαρκιανοῦ κώδικα (1592-1595).

12. Ἐμμανουὴλ Τζάνε Μπουνιαλῆς. Ἡ Κλῖμαξ τοῦ Ἰωάννου (1663).
Μουσεῖο Εἰκόνων Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου Βενετίας.

13. Εὐφρόσυνος. Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος.
Μεγάλη Δέηση Μονῆς Διονυσίου, Ἅγιον Ὄρος (1542).

14. Θεοφάνης ὁ Κρής. Ἀρχάγγελοι Μιχαὴλ καὶ Γαβριήλ.
Οἱ χορηγαῖοι Ἀπόστολοι Πέτρος καὶ Παῦλος. Μεγάλη Λέηση. Πρωτάτο (1542).


15. Φράγκος Κατελᾶνος(;). Ἡ Γέννηση τῆς Θεοτόκου (1539).
Μονὴ Μυρτιᾶς Αἰτωλίας.

16. Φράγκος Κατελάνος. Χριστὸς Παντοκράτωρ. Κύριος ναός.
Μονὴ Φιλανθρωπηνῶν Νήσου Ἰωαννίνων (1542).

17. Φράγκος Κονταρής. Ὁ Εὐαγγελιστὴς Λουκᾶς ζωγραφίζει τὴν εἰκόνα τῆς Παναγιας. Μονὴ Μεταφόρφωσης Κληματιά (Βελτσίστα) Ἠπείρου (1568). (Φωτ. Α. Σταυροπούλου).

# ΤΑ ΨΗΦΙΔΩΤΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΗΣ ΒΕΝΕΤΙΑΣ

(Πίν. Ζ' - ΙΘ')

Γιὰ τὴ διακόσμηση τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τῆς Βενετίας οἱ ξενιτεμένοι Ἕλληνες ἀφιέρωσαν ὅλες τους τὶς δυνάμεις. Ὁ στόχος τους ἦταν διπλός : νὰ διατηρήσουν τὴ γνήσια ἑλληνικὴ παράδοση στὶς εἰκόνες, τὶς τοιχογραφίες καὶ τὰ ψηφιδωτὰ καὶ νὰ προσδώσουν λαμπρότητα καὶ μεγαλεῖο στὸ ναό τους. Γι' αὐτὸ τὸ λόγο, ἀφοῦ διακόσμησαν μέρος τοῦ Ἱεροῦ καὶ τοῦ Εἰκονοστασίου μὲ τὰ ἀπαράμιλλα ἔργα τοῦ μεγάλου Κρητικοῦ ζωγράφου Μιχαὴλ Δαμασκηνοῦ [1], στὰ χρόνια 1574 - 1582, ἀποφάσισαν στὶς 16 Ὀκτωβρίου 1586 νὰ συνεχίσουν τὴν καλλιτεχνικὴ διακόσμηση τοῦ ναοῦ μὲ τοιχογραφίες [2]. Οἱ προσπάθειες νὰ μετακαλέσουν ἀπὸ τὴν Κρήτη τὸ Δαμασκηνὸ δὲν ἔφεραν ἀποτέλεσμα. Ὕστερα ἀπ' αὐτὸ ἀνάθεσαν στὸν Ἰωάννη τὸν Κύπριο νὰ συμπληρώσει τὴν τοιχογράφηση τοῦ Ἱεροῦ καὶ νὰ ζωγραφίσει μεγάλη σύνθεση στὸν τροῦλλο μὲ θέμα τὴ Δευτέρα Παρουσία, πράγμα ποὺ ἔγινε ἀπὸ τὸ 1589 ὡς τὸ 1593 [3]. Μὲ νέα ἀπόφαση, ποὺ πάρθηκε στὶς 3 Ἰουλίου 1597, ἡ διακόσμηση θὰ συνεχιζόταν «γιὰ νὰ βρεῖ μίμηση τὸ παράδειγμα

---

1. ΙΩΑΝΝΟΥ ΒΕΛΟΥΔΟΥ, Ἑλλήνων ὀρθοδόξων ἀποικία ἐν Βενετίᾳ. Ἱστορικὸν ὑπόμνημα. Ἔκδοσις δευτέρα, Βενετία 1893, 37, 44 - 45, 47 - 49, Κ. Δ. ΜΕΡΤΖΙΟΥ, Θωμᾶς Φλαγγίνης καὶ ὁ Μικρὸς Ἑλληνομνήμων, Πραγματεῖαι τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν, τόμ. Θ', Ἀθῆναι 1939, 229 - 231, ΑΝΔΡΕΟΥ ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Σχεδίασμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἅλωσιν, Ἀθῆναι 1957, 136 - 160, M. CHATZIDAKIS, Icônes de Saint - Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut Hellénique de Venise, Venise 1962, 51 - 73, Μ. Ι. ΜΑΝΟΥΣΑΚΑ - Α. Δ. ΠΑΛΙΟΥΡΑ, Ὁδηγὸς τοῦ Μουσείου τῶν εἰκόνων καὶ τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου, Βενετία 1976, 29, 49 - 53.

2. Μ. Ι. ΜΑΝΟΥΣΑΚΑ, Τὰ κυριώτερα ἔγγραφα (1536 - 1599) γιὰ τὴν οἰκοδομὴ καὶ τὴ διακόσμηση τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τῶν Ἑλλήνων τῆς Βενετίας, «Εἰς μνήμην Παναγιώτου Δ. Μιχελῆ», Ἀθήνα 1971, 344 ὅπου, στὸ ἔγγραφο μὲ τὴν ἀπόφαση τῆς Ἀδελφότητας, ὑπογραμμίζεται ἡ θέληση τῶν Ἑλλήνων νὰ γίνει ἡ τοιχογράφηση σύμφωνα μὲ τὴν ἑλληνικὴ τεχνοτροπία καὶ τὰ ἔργα νὰ ἀνατεθοῦν σὲ ἐξαίρετους καλλιτέχνες, γιὰ νὰ διατηρηθεῖ στὴν ἐκκλησία ἡ παράδοση τῆς εὐλάβειας καὶ τῆς καλαισθησίας, ποὺ κληροδοτήθηκε ἀπὸ τοὺς προγενεστέρους.

3. ΜΑΝΟΥΣΑΚΑ, Τὰ κυριώτερα ἔγγραφα, 346 - 351, Α. Δ. ΠΑΛΙΟΥΡΑ, Ἡ εἰκονογράφησις τοῦ τρούλλου τοῦ Ἁγίου Γεωργίου Βενετίας, «Θησαυρίσματα», τόμ. 8 (1971), 63 - 86.

τῶν προγενεστέρων, ποὺ δὲ λογάριασαν οὔτε ἔξοδα οὔτε καιρό»[4]. Τὸ νέο στοιχεῖο στὴν ἀπόφαση αὐτὴ εἶναι ἡ συνέχιση τῆς διακόσμησης ὄχι μὲ τοιχογραφίες, ἀλλὰ μὲ ψηφιδωτά[5]. Ἡ προτίμηση τῶν ψηφιδωτῶν δικαιολογεῖται ἴσως, ἂν θυμηθοῦμε τὴν ἀποτυχία τῶν διαπραγματεύσεων νὰ ξαναφέρουν ἀπὸ τὴν Κρήτη τὸ Δαμασκηνό, τὴν ἀνάθεση τῆς συνέχισης τῆς διακόσμησης στὸν Ἰωάννη τὸν Κύπριο, ποὺ δὲν ἦταν ὀνομαστὸς ζωγράφος καὶ πιθανὸν τὴν ἔλλειψη ποὺ ὑπῆρχε ἐκείνη τὴν ἐποχὴ γνωστῶν σ' αὐτοὺς μεγάλων ζωγράφων. Ἔβλεπαν ἐπίσης ὅτι τὴν ἐσωτερικὴ λάμψη στὸν Ἅγιο Μάρκο τὴν ἔδιναν τὰ ψηφιδωτὰ καὶ ὅτι ὁ Ἅγιος Γεώργιος θ' ἀποκτοῦσε μεγαλύτερη λαμπρότητα, ἄν, ἀπὸ τὴν πλευρά τους, συνέχιζαν τὴ διακόσμηση ὄχι μὲ τοιχογραφίες, ἀλλὰ μὲ ψηφιδωτά. Οἱ μεγάλες ἐξάλλου χρηματικὲς προσφορὲς τῶν μελῶν τῆς Ἀδελφότητας, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὴ συνεχὴ καταγραφή τους στὰ οἰκονομικὰ βιβλία, φανερώνει ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ τὸ συγκινητικό τους ἐνδιαφέρον γιὰ τὸ στόλισμα τοῦ ναοῦ καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη τὸ ἀρκετὰ ἀνεβασμένο οἰκονομικό τους ἐπίπεδο. Τὰ σχέδια τῆς διακόσμησης ἀποφασίστηκε νὰ παρουσιάζονται σὲ δημόσια θέα, γιὰ νὰ ἐγκρίνονται πρῶτα ἀπὸ τὴ συνέλευση τῆς Ἀδελφότητας καὶ ἔπειτα νὰ ἐκτελοῦνται.

## Ο ΕΝΘΡΟΝΟΣ ΧΡΙΣΤΟΣ

Στὸ διάστημα, ποὺ μεσολάβησε ἀπὸ τὶς 3 Ἰουλίου μέχρι τὶς 20 Νοεμβρίου τοῦ 1597 ἡ διοίκηση τῆς Ἀδελφότητας ἦρθε σὲ συνεννόηση μὲ τὸ γνωστὸ βενετσιάνο ζωγράφο Giacomo Palma (τὸ νεώτερο), στὸν ὁποῖο ἀνέθεσε τὸ σχέδιο τοῦ Χριστοῦ, ποὺ θὰ στόλιζε τὸ τεταρτοσφαίριο τῆς κόγχης τοῦ Ἱεροῦ. Τὸ σχέδιο ἔγινε καὶ στὶς 20 Νοεμβρίου ἡ Ἀδελφότητα τὸ ἐνέκρινε[6]. Ἀλλὰ τὰ μεταγενέστερα γεγονότα ἔδειξαν πὼς τελικὰ τὸ σχέδιο δὲ θὰ κοσμοῦσε τὴν κόγχη τοῦ Ἱεροῦ. Φαίνεται πὼς μεσολάβησαν συζητήσεις καὶ διενέξεις ἀνάμεσα στὰ μέλη τῆς Ἀδελφότητας. Τὸ πρόβλημα ἦταν κατὰ πόσο ὁ Χριστὸς τοῦ Palma συμφωνοῦσε μὲ τὴν ὀρθόδοξη παράδοση, τὶς παλιὲς συνήθειες (*uso antico*) καὶ μὲ τὴν εὐσεβὴ ἑλληνικὴ τεχνοτροπία (*alla divota maniera greca*)[7]. Τελικὰ τὸ σχέδιο τοῦ Palma δὲν ἱκανοποίησε καὶ κλήθηκαν οἱ Ἕλληνες ζωγράφοι τῆς Βενετίας νὰ προτείνουν νέα σχέδια. Ἐπικράτησαν, φαίνεται, οἱ «παραδοσιακοὶ» καὶ οἱ «συμπαθοῦντες» πρὸς τοὺς Ἕλληνες ζωγράφους ποὺ ἦταν ἀναμεσά τους, δηλαδὴ τὸν ἱερομόναχο Ἰωάννη Βλαστὸ - Μπουνιαλέτο[8],

4. ΜΑΝΟΥΣΑΚΑ, Τὰ κυριώτερα ἔγγραφα, 352.
5. ΜΑΝΟΥΣΑΚΑ, ὅ.π., 352.
6. ΜΑΝΟΥΣΑΚΑ, ὅ.π., 353, Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Τὸ ἔργο τοῦ Θωμᾶ Βαθᾶ ἢ Μπαθᾶ καὶ ἡ divota maniera greca, «Θησαυρίσματα», τόμ. 14 (1977), 239 - 240 καὶ πίν. ΚΒ'.
7. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Τὸ ἔργο τοῦ Θωμᾶ Βαθᾶ, 239.
8. ΜΑΝΟΥΣΑΚΑ, Τὰ κυριώτερα ἔγγραφα, 353.

πού ἦταν καὶ ἐφημέριος τοῦ Ἁγίου Γεωργίου καὶ τὸν Θωμᾶ Μπαθᾶ [9], πού ἦταν καὶ βικάριος. Τὰ σχέδια τῶν Ἑλλήνων ζωγράφων ἐκτέθηκαν σὲ δημόσια θέα, σύμφωνα μὲ τὴν ἀπόφαση, γιὰ νὰ τὰ δοῦν οἱ Ἕλληνες καὶ νὰ κάμουν τὴν τελική τους ἐπιλογή. Ἀλλὰ καὶ ὁ Giacomo Palma δὲν εἶχε ἀκόμη ἐγκαταλείψει τὴν προσπάθειά του, παρὰ τὴν πρώτη ἄρνηση τῶν Ἑλλήνων νὰ δεχτοῦν τὸ ἔργο του. Ξαναζωγράφισε τὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ κι ἔστησε τὸ «ἐγκεκριμένο» καὶ πολυσυζητημένο του σχέδιο δίπλα στὰ ἄλλα δύο. Τὰ ἀποτελέσματα εἶναι γνωστὰ στὴν ἔρευνα κι ἔχουν σχολιαστεῖ ποικιλότροπα [10]. Στὴ συνεδρία τῆς 3 Σεπτεμβρίου 1598 προκρίθηκε τελικὰ τὸ σχέδιο τοῦ Θωμᾶ Μπαθᾶ, καθὼς φαίνεται ἀπὸ τὴν ψηφοφορία:

| | Ναὶ | Ὄχι |
|---|---|---|
| Ἰωάννης Βλαστὸς | 8 | 22 |
| Θωμᾶς Μπαθᾶς | 20 | 10 |
| Giacomo Palma | 11 | 19 |

Γιὰ τὴν τελικὴ ἔγκριση ὑποθέτουμε πὼς ἔπαιξαν σημαντικὸ ρόλο ἡ ἴδια ἡ προσωπικότητα καὶ ἡ θέση τοῦ Θωμᾶ Μπαθᾶ, ὁ ὁποῖος ἐπηρέασε ὑπὲρ αὐτοῦ τὴ γνώμη τοῦ συμβουλίου καὶ κέρδισε τὴν πλειοψηφία [11]. Δὲν ἀποκλείουμε ἀκόμη καὶ τὴ θέση, πού ἴσως θὰ πῆρε ὑπὲρ αὐτοῦ «ἀνεπίσημα» ὁ μητροπολίτης Φιλαδελφείας Γαβριὴλ Σεβῆρος, ἐπιστήθιος φίλος τοῦ Μπαθᾶ [12]. Ὁ Μπαθᾶς, γιὰ νὰ ἑτοιμάσει τὸ σχέδιο, εἶχε λάβει ἀπὸ τὸ ταμεῖο τῆς Ἀδελφότητας 20 δουκάτα τὸν Ἀπρίλιο τοῦ 1598 [13].

Μὲ συμφωνία, πού ἔγινε ἀνάμεσα στὴν Ἀδελφότητα καὶ στοὺς συνεταίρους τεχνίτες ψηφιδωτῶν τῆς Βενετίας Zuan Antonio Marini καὶ Alvise Gaitano, ἄρχισε ἡ προετοιμασία τῆς κατασκευῆς τοῦ ψηφιδωτοῦ στὸ τεταρτοσφαίριο τῆς κόγχης τοῦ Ἱεροῦ. Ἡ κατασκευὴ τοῦ ψηφιδωτοῦ τοῦ Χριστοῦ

9. Μ. Ι. ΜΑΝΟΥΣΑΚΑ, Ἕλληνες ζωγράφοι ἐν Βενετίᾳ, μέλη τῆς Ἑλληνικῆς Ἀδελφότητος κατὰ τὸν ΙϛΙ αἰῶνα, «Μνημόσυνον Σοφίας Ἀντωνιάδη», Βενετία 1975, 221 - 222 ὅπου οἱ κυριότερες εἰδήσεις γιὰ τὸν ἀξιόλογο ζωγράφο Θωμᾶ Μπαθᾶ ὅσο ζοῦσε στὴ Βενετία, ΜΑΡΙΑΣ ΚΑΖΑΝΑΚΗ, Εἰδήσεις γιὰ τὸ ζωγράφο Θωμᾶ Μπαθᾶ (1554 - 1599) ἀπὸ τὸ νοταριακὸ ἀρχεῖο τῆς Κέρκυρας, «Δελτίον τῆς Ἰονίου Ἀκαδημίας», Λ', Κέρκυρα 1977, 124 - 138, ὅπου συμπληρώνονται καὶ διευκρινίζονται τὰ βιογραφικὰ τοῦ ζωγράφου ἀπὸ τὴν καλλιτεχνική του δραστηριότητα στὴν Κέρκυρα καὶ τὴ Βενετία, Κ. Δ. ΜΕΡΤΖΙΟΥ, Μικρὸς Ἑλληνομνήμων, τεῦχ. Γ', Θωμᾶς ἢ Τόμιος Μπαθᾶς ἢ Μπαττᾶς - Κερκυραῖος, «Ἠπειρωτικὴ Ἑστία» 19 (1970), 532 - 539, ὅπου δημοσιεύονται μεταφρασμένες στὰ ἑλληνικὰ οἱ δύο διαθῆκες τοῦ Μπαθᾶ, ἡ πρώτη τοῦ 1589 καὶ ἡ δεύτερη τῆς 11 Ἀπριλίου 1599.

10. ΜΕΡΤΖΙΟΥ, Θωμᾶς Φλαγγίνης, 233 - 234, ΜΑΝΟΥΣΑΚΑ, Τὰ κυριώτερα ἔγγραφα, 353, ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Τὸ ἔργο τοῦ Θωμᾶ Μπαθᾶ, 239 - 240.

11. ΚΑΖΑΝΑΚΗ, Εἰδήσεις γιὰ τὸ ζωγράφο Θωμᾶ Μπαθᾶ, 134 σημ. 2.

12. Στὴν ἴδια, 132.

13. Reg. 4, φ. 95ν, ΜΑΝΟΥΣΑΚΑ, Ἕλληνες ζωγράφοι ἐν Βενετίᾳ, 222 σημ. 82.

κράτησε ἀπὸ τὶς ἀρχὲς Σεπτεμβρίου τοῦ 1598 μέχρι τὶς 4 Φεβρουαρίου τοῦ 1599. Εἴμαστε σὲ θέση νὰ παρακολουθήσουμε ὅλη τὴν πορεία τῆς κατασκευῆς ἀπὸ τὸ ταμειακὸ βιβλίο [14], ὅπου καταγράφονταν οἱ πληρωμὲς γιὰ τὰ ὑλικά, τὰ χρώματα, τὸ χρυσὸ καὶ διάφορα ἄλλα ἔξοδα, τὰ χρήματα ποὺ ἔπαιρναν οἱ ψηφιδογράφοι σχεδὸν κάθε βδομάδα, καὶ ὅπου καταχωρίζονταν οἱ συχνὲς δωρεὲς τῶν μελῶν τῆς Ἀδελφότητας *per pittura del musaico*.

Τὸ σχέδιο ὅμως τοῦ Μπαθᾶ οἱ δύο Βενετοὶ τεχνίτες τὸ μετέφεραν στὴν κόγχη μὲ τρόπο «ἐλάχιστα ἱκανοποιητικό», καθὼς παρατηρεῖ ὁ Χατζηδάκης [15]. Ὁ Χριστὸς κάθεται σὲ θρόνο μνημειακὸ πάνω σὲ κυλινδρικὸ μαξιλάρι (πίν. Ζ'). Ὁ θρόνος εἶναι ἁπλός, χωρὶς ἐρεισίνωτο [16], μὲ γεισίποδες ποὺ στολίζονται μὲ σκαλιστὸ φύλλο καὶ ἀπολήγουν σὲ πόδι λιονταριοῦ. Τὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ ἀκουμποῦν πάνω σὲ κόκκινο μαξιλάρι, μὲ ἄσπρους σταυροὺς καὶ φοῦντες πράσινες στὶς ἄκρες, ποὺ βρίσκεται μὲ τὴ σειρά του πάνω σὲ ὑποπόδιο μὲ διακοσμήσεις. Ὁ Χριστὸς φορεῖ ἱμάτιο, μὲ ὑστερογοτθικὴ πτύχωση σὲ γαλάζια ἀπόχρωση, πάνω ἀπὸ χιτώνα κόκκινο πρὸς τὸ κεραμιδί [17]. Στὸ καστανόχρωμο πρόσωπο ὑπάρχουν λίγα φῶτα. Ὑψώνει τὸ δεξί του χέρι γιὰ νὰ εὐλογήσει, ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατεῖ ἀνοιχτὸ εὐαγγέλιο, ποὺ ἀκουμπᾶ στὸ ἀριστερὸ γόνατο, μὲ κόκκινο πάχος σελίδων καὶ μὲ τὸν κεφαλαιογράμματο στίχο:

*ΕΓΩ ΕΙΜΙ ΤΟ ΦΩΣ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ Ο ΑΚΟΛΟΥ|ΘΩΝ ΕΜΟΙ ΟΥ ΜΗ ΠΕΡΙΠΑΤΗΣΕΙ ΕΝ ΤΗ ΣΚΟΤΙΑ* (Ἰω. 8, 12). Στὸν ἔνσταυρο φωτοστέφανο γράφεται τὸ ἀποκαλυπτικὸ *Ο ΩΝ*, ἐνῶ στὸ χρυσὸ βάθος ἡ ἔνδειξη *IC XC*.

Ὁ Χατζηδάκης εἶχε τὴν ἐπιτυχία νὰ ἀνακαλύψει καὶ νὰ παρουσιάσει πρῶτος τὸ σχέδιο τοῦ Μπαθᾶ, ποὺ βρίσκεται σήμερα τοποθετημένο στὸ νότιο τοῖχο τοῦ Ἁγίου Γεωργίου [18]. Ἡ περιγραφὴ ποὺ κάνει στὴν εἰκόνα τοῦ Χρι-

---

14. Reg. 4 = ταμειακὸ βιβλίο (Ἡμερολόγιο ἐσόδων καὶ ἐξόδων τῶν ἐτῶν 1576 - 1601).

15. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Τὸ ἔργο τοῦ Θωμᾶ Μπαθᾶ, 240.

16. Παρόμοιοι θρόνοι, χωρὶς ἐρεισίνωτο, δὲν ἦταν ἄγνωστοι καὶ στὴ Δύση. Χαρακτηριστική, γιὰ παράδειγμα, εἶναι ἡ παράσταση τοῦ ἔνθρονου ἄρχοντα καὶ τοῦ ὀφειλέτη σὲ χειρόγραφο τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Παρισιοῦ. (Hortus Deliciarum, φ. 111r). Βλ. τὸ σχέδιο στὸν ANTHONY CULTER, Transfigurations, Studies in the Dynamics of Byzantine Iconography, Pennsylvania 1975, πίν. 66.

17. Σχεδιακὲς ὁμοιότητες παρουσιάζει ὁ ἔνθρονος Χριστὸς τοῦ Ακαθίστου Ὕμνου τοῦ χειρογράφου, ποὺ βρίσκεται στὸ Escorial, μὲ τὴ μόνη διαφορὰ ὅτι ἐκεῖ δὲν κρατεῖ Εὐαγγέλιο, ἀλλὰ ἀκουμπᾶ τὸ ἀριστερό του χέρι στὸ μαξιλάρι καὶ ὁ θρόνος ἔχει ἐρεισίνωτο. (TANIA VELMANS, Une illustration inédite de l'Acathiste et l'iconographie des hymmes liturgiques à Byzance, «Cahiers Archéologiques», 22 (1972), πίν. 17.

18. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Τὸ ἔργο τοῦ Θωμᾶ Μπαθᾶ, πίν. ΙΓ'. Σημειώνουμε ἐδῶ, μὲ κάθε δυνατὴ συντομία, γιὰ τὸ ψηφιδωτὸ τοῦ Χριστοῦ ὅσα νομίζουμε πὼς εἶναι ἀπαραίτητα

στοῦ [19] εἶναι, μὲ ἐλάχιστες διαφορές, ἡ ἴδια μὲ αὐτὴν ποὺ μόλις παραπάων κάναμε γιὰ τὸ ψηφιδωτὸ τοῦ Χριστοῦ. Δὲν πρέπει νὰ ὑπάρχει καμιὰ ἀμφιβολία ὅτι τὸ σχέδιο αὐτὸ τοῦ Μπαθᾶ ψηφιδογραφήθηκε [20], ὅπως στὴ συνέχεια ἀποδεικνύουμε, μὲ τὴ βοήθεια τῶν οἰκονομικῶν βιβλίων τῆς Ἀδελφότητας.

Ὁ Χριστός, καθὼς φαίνεται, ἱκανοποίησε τὴν κοινὴ γνώμη τῶν Ἑλλήνων τῆς Βενετίας, ἀλλιῶς δὲν θὰ συνέχιζαν μὲ τόσο ζῆλο τὴ συμπλήρωση τοῦ θέματος τῆς Δέησης μὲ τὴν Παναγία καὶ τὸν Πρόδρομο. Παρ' ὅλες τὶς εὔστοχες τεχνοτροπικὲς καὶ πλατύτερα αἰσθητικὲς παρατηρήσεις τοῦ Χατζηδάκη γιὰ τὶς ἀτέλειες τοῦ Χριστοῦ καὶ τὴν ἀσυνέπεια τῶν Ἑλλήνων, οἱ ὁποῖοι ἀπὸ τὴ μιὰ ἐπιμένουν θεωρητικὰ στὸ παραδοσιακὸ ὕφος καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη προτιμοῦν τὸ ψηφιδωτὸ κατασκεύασμα μὲ τὰ ἔντονα ἰταλότροπα στοιχεῖα [21], ἐντούτοις ἡ ἱστορία γράφεται διαφορετικά. Οἱ Ἕλληνες τῆς Βενετίας, οἱ ἴδιοι ποὺ εἶχαν μπροστὰ στὰ μάτια τους τὸ θαυμάσιο ἔργο τοῦ Δαμασκηνοῦ, δέχτηκαν τὸ ψηφιδωτὸ τοῦ Χριστοῦ, στηριγμένο σ' ἕνα μέτριο ἔργο τοῦ Θωμᾶ Μπαθᾶ καὶ ἀπέρριψαν τὸ ἐκφραστικὸ καὶ μὲ θαυμάσια δεξιοτεχνία καμωμένο ἔργο [22] τοῦ Ἰταλοῦ Giacomo Palma. Ποτὲ δὲ σκέφτηκαν ὅτι ὁ Χριστὸς τοῦ Μπαθᾶ εἶναι ἔργο κακότεχνο. Ἀπὸ τὸν Βελοῦδο, ποὺ γράφει στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 19ου αἰώνα, χαρακτηρίζεται «ὁ Δεσπότης Χριστὸς πασιφανὴς καὶ περίσεμνος» [23] καὶ γιὰ τὸ Μέρτζιο τὸ ψηφιδωτὸ τοῦ Χριστοῦ «θαυμάζεται καὶ σήμερον ὡς ἀριστούργημα» [24]. Γιὰ τὸν πολὺ κόσμο, τὴν «κοινὴ γνώμη», ἀκόμη καὶ γιὰ τὸ μέσο καλλιεργημένο ἄνθρωπο, τὸ κριτήριο εἶναι συνήθως «ἱστορικό» καὶ λιγότερο «αἰσθητικό», ποὺ ἐνδιαφέρει κατὰ κύριο λόγο τὸν ἱστορικὸ τῆς τέχνης. Ὕστερα δὲν πρέπει νὰ λησμονοῦμε πὼς ἡ εἰκόνα δὲν εἶναι μόνο ἔργο τέχνης, ἀλλὰ καὶ μέσο διδασκαλίας καὶ ἀντικείμενο λατρείας.

Ἐκεῖνο ποὺ μᾶς διαφεύγει εἶναι τὸ πρότυπο ποὺ εἶχε ὑπόψη του ὁ Μπαθᾶς ζωγραφίζοντας τὸ δικό του Χριστό. Ὑποθέτουμε, κάποιον ἀπὸ τοὺς ἔνθρονους ἢ μὴ Χριστούς, ποὺ ἀποτελοῦσαν συχνὴ θεματογραφία τῶν δυτικῶν ζωγράφων. Ὅπως π.χ. τοῦ Francesco da Santa Croce [25] ἢ τῆς bottega τοῦ Alvise Vivarini [26]. Θὰ πρέπει ἐπίσης νὰ ὑποθέσουμε ὅτι ὁ Μπαθᾶς

---

ἢ βοηθοῦν τὴν ἔρευνα, ἐπειδὴ ὁ Χατζηδάκης μὲ τὸ σχετικό του ἄρθρο καλύπτει τὰ κυριότερα προβλήματα.

19. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Τὸ ἔργο τοῦ Θωμᾶ Μπαθᾶ, 241.

20. Ἡ παραπομπὴ τοῦ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ (δ.π., σ. 240 σημ. 5) στὸ reg. 4, φ. 94ᵛ (1 Ἀπριλ. 1599) πρέπει νὰ διορθωθεῖ: φ. 95ᵛ.

21. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Τὸ ἔργο τοῦ Θωμᾶ Μπαθᾶ, 248 - 249.

22. Στὸ ἴδιο, πίν. ΚΒ'.

23. ΒΕΛΟΥΔΟΥ, Ἑλλήνων ὀρθοδόξων ἀποικία, 47.

24. ΜΕΡΤΖΙΟΥ, Μικρὸς Ἑλληνομνήμων, τεῦχ. Γ', 532.

25. FRITZ HEINNEMAN, Giovanni Bellini e i Belliniani, Venezia 1962, πίν. 671.

26. Στὸ ἴδιο, 771α.

θὰ εἶχε δεῖ πολλὲς φορὲς καὶ θὰ εἶχε μελετήσει τὴν Pala d'Oro στὸν Ἅγιο Μάρκο, ὅπου ὁ ἔνθρονος Χριστὸς [27] εἰκονίζεται στὸ κέντρο. Ἴσως δὲν θὰ εἴμαστε μακριὰ ἀπὸ τὴν ἀλήθεια, ἂν ὑποστηρίξουμε πὼς ὁ Χριστὸς [28] ἀπὸ τὴν τοιχογραφία τοῦ Boccaccio Boccaccino (Ferrara 1466? - Cremona 1524/25) «ὁ Χριστὸς σὲ δόξα μὲ τὰ σύμβολα τῶν Εὐαγγελιστῶν καὶ Ἁγίους», ποὺ κοσμεῖ τὴν ἀψίδα στὸ Duomo τῆς Cremona καὶ εἶναι τοῦ 1506, πλησιάζει περισσότερο πρὸς τὸ ἄγνωστο πρότυπο. Ὁ Μπαθᾶς βέβαια, ὅπως καὶ ὁ Palma ἀπὸ τὴν πλευρά του, μὲ ἐκλεκτικὴ διάθεση ἔκαμε τὶς ἀπαραίτητες «προσαρμογὲς» πρὸς τὴν ὀρθόδοξη Παράδοση (ἔνσταυρο φωτοστέφανο, κεφάλι βυζαντινίζον, γράμματα Εὐαγγελίου, στυλιζαρισμένο ὕφος, ὑποπόδιο κ.ἄ.). Ἐδῶ θὰ κάνουμε ἄλλη μιὰ τολμηρὴ ἴσως ὑπόθεση, ποὺ στηρίζεται μόνο σὲ δευτερεύοντα χαρακτηριστικά. Ἀποκλείεται ὁ Χριστὸς νὰ βγῆκε μέσα ἀπὸ ἕνα συνδυασμὸ τοῦ ψηφιδωτοῦ ποὺ βρίσκεται ἐξωτερικὰ στὸ δυτικὸ ὑπέρθυρο τοῦ Ἁγίου Γεωργίου, καὶ τοῦ Χριστοῦ, ποὺ ἀποτελεῖ τὸ κεντρικὸ μετάλλιο τῆς Δέησης στὴ δυτικὴ πλευρὰ τοῦ ἴδιου ναοῦ; Ὅπως θὰ ὑποστηρίξουμε παρακάτω, αὐτὰ τὰ ἔργα ἀποτέλεσαν τὰ πρῶτα ψηφιδωτὰ (1564-74) τοῦ Ἁγίου Γεωργίου. Ὑπάρχει μεγάλη σχεδιακὴ ὁμοιότητα ἀνάμεσα στὸ Χριστὸ τοῦ Ἱεροῦ καὶ στὸ Χριστὸ τῆς Εἰσόδου μὲ μόνη διαφορὰ τὸ εἰλητάριο ποὺ κρατεῖ ὁ δεύτερος ἀντὶ τοῦ Εὐαγγελίου (πίν. ΙΓ'). Στὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Χριστοῦ στὸ μετάλλιο (σχ. 3) ὑπάρχει κεφαλαιογράμματος ὁλόκληρος ὁ στίχος ἀπὸ τὸν Ἰωάννη 8,12, ὅπως ἀκριβῶς καὶ στὴν εἰκόνα - σχέδιο τοῦ Μπαθᾶ [29], μὲ τὴ μόνη διαφορὰ ὅτι οἱ ψηφιδογράφοι περιέκοψαν τὴν τελευταία φράση ἀπὸ τὸ ψηφιδωτό. Πρέπει νὰ ἔχει δίκιο ὁ Χατζηδάκης, ὅταν ὑποθέτει ὅτι στοὺς διαγωνιζόμενους καλλιτέχνες «εἶχε δοθεῖ ὁρισμένο πρότυπο, ποὺ τώρα μᾶς διαφεύγει» [30]. Ἀποκλείεται νὰ συζήτησε ἡ διοίκηση τῆς Ἀδελφότητας τὸ προσχέδιο μὲ τοὺς καλλιτέχνες στὴν αὐλὴ τοῦ ναοῦ, μπροστὰ στὰ δύο ψηφιδωτά, ποὺ κοσμοῦσαν ἤδη τὴν πρόσοψη;

Μιὰ τελευταία σκέψη γύρω ἀπὸ τὸ πρότυπο δὲν πρέπει νὰ τὴν παρασιωπήσουμε. Πρόκειται γιὰ τὴν ἐνδεικτικὴ εἰκονογραφικὴ καὶ χρωματικὴ σχέση

---

27. H. R. Hahnloser, La Pala d'oro (μὲ κείμενα τῶν W. Volbach - A. Pertusi - B. Bischoff - H. Hahnloser - G. Fiocco), Firenze 1965, σχ. 4 καὶ πίν. V.

28. Bernard Berenson, Italian pictures of the Renaissance. Central Italian end North Italian schools, vol. III, «Phaidon», London 1968, πίν. 1653.

29. Χατζηδάκη, Τὸ ἔργο τοῦ Θωμᾶ Μπαθᾶ, πίν. ΙΓ' καὶ Κ'. Ὁ μεταβυζαντινὸς Χριστός, ποὺ ἀποτελεῖ τὸ κεντρικὸ πρόσωπο τῆς Δέησης, συνήθως παριστάνεται νὰ κρατεῖ ἀνοιχτὸ Εὐαγγέλιο, ποὺ γράφει τοὺς ἴδιους στίχους: *ΕΓΩ ΕΙΜΙ ΤΟ ΦΩΣ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ Ο ΑΚΟΛΟΥΘΩΝ ΕΜΟΙ ΟΥ ΜΗ ΠΕΡΙΠΑΤΗΣΕΙ ΕΝ ΤΗ ΣΚΟΤΙΑ ΑΛΛ' ΕΞΕΙ ΤΟ ΦΩΣ ΤΗΣ ΖΩΗΣ.* Βλ. π.χ. τὴ Δέηση σὲ τοιχογραφία τῆς Μονῆς Μεταμόρφωσης τῶν Μετεώρων, τοῦ 16ου αἰ., Κ. Καλοκύρη, Ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν εἰκονογραφίαν Ἀνατολῆς καὶ Δύσεως, Θεσσαλονίκη 1972, πίν. 13.

30. Χατζηδάκη, Τὸ ἔργο τοῦ Θωμᾶ Μπαθᾶ, 248.

ἀνάμεσα στὸ Χριστὸ τοῦ Μπαθᾶ καὶ στὸν κωνσταντινοπολίτικο Χριστό, ποὺ ἔφερε ἡ Μεγάλη Δούκισσα Ἄννα, κόρη τοῦ Λουκᾶ Νοταρᾶ, στὴ Βενετία καὶ ποὺ ἀποτελεῖ τώρα καλλιτεχνικὸ θησαυρὸ τοῦ Ἑλληνικοῦ Μουσείου [31]. Ἂν αὐτὴ ἀποτέλεσε τὸ πρότυπο, ὁ Μπαθᾶς πρόσθεσε γιὰ τὴν περίπτωση στὸ δικό του Χριστὸ τὸ θρόνο καὶ ἄλλαξε τὸ στίχο τοῦ Εὐαγγελίου, ἐνῶ ὁ Palma χρησιμοποίησε γιὰ θρόνο τέσσερα κεφαλάκια φτερωτῶν ἀγγέλων [32].

Μὲ τὴν ἔρευνα ποὺ ἔγινε μέχρι τώρα μᾶς ἔγιναν γνωστὰ τὰ σχέδια τοῦ Θωμᾶ Μπαθᾶ καὶ τοῦ Jacomo Palma. Τὸ τρίτο σχέδιο, μὲ τὸ ὁποῖο διαγωνίστηκε ὁ ἱερομόναχος καὶ ζωγράφος Ἰωάννης Βλαστὸς - Μπουνιαλέτος, μᾶς εἶναι ἀκόμη ἄγνωστο. Ἐκεῖνο ποὺ ξέρουμε γι' αὐτὸ εἶναι ἡ μαρτυρία τοῦ οἰκονομικοῦ βιβλίου, σύμφωνα μὲ τὸ ὁποῖο στὶς 15 Αὐγούστου 1598 ὁ ἔμπορος χρωμάτων Piero Calarin παίρνει συνολικὰ 27 δουκάτα γιὰ τὰ χρώματα καὶ τὸ μουσαμὰ τοῦ σχεδίου ποὺ ἔκανε ὁ ἱερέας καὶ ζωγράφος Ἰωάννης Βλαστὸς - Μπουνιαλέτος [33].

Οἱ Βενετοὶ κατασκευαστὲς τοῦ ψηφιδωτοῦ τοῦ Χριστοῦ Zuan Antonio Marini καὶ Aluise Gaitano δὲν ἦταν ἄγνωστοι στὸν καλλιτεχνικὸ κόσμο τῆς Βενετίας. Εἶναι αὐτοὶ ποὺ κατασκεύασαν τὸ μεγάλο ψηφιδωτὸ τῆς Δευτέρας Παρουσίας στὸ μεγάλο δυτικὸ τόξο τοῦ Ἁγίου Μάρκου. Πρῶτος ὁ Gian Antonio Marini, ἐργαζόμενος πάνω σὲ σχέδια - πρότυπα τοῦ Jacopo Tintoretto, χρησιμοποίησε τὴ βυζαντινὴ τεχνικὴ τῆς ἀντίθεσης τοῦ φωτός. Ὕστερα ὁ Domenico Tintoretto καὶ μαζί του ὁ Gian Antonio Marini, μὲ συνεργάτη τὸν Luigi Gaetano, δούλεψαν πάνω στὴν ἴδια τεχνικὴ στὸ ψηφιδωτὸ αὐτὸ τῆς Δευτέρας Παρουσίας [34]. Ἐπίσης ὁ Alvise Gaitano (Luigi Gaetano κατὰ τοὺς Βενετούς) ἀναφέρεται ἀργότερα μόνος του στὴν κατασκευὴ τεσσάρων ψηφιδωτῶν (Ταφή, Εἰς Ἅδου Κάθοδος, Ἀνάσταση καὶ Ἀνάληψη) ἀπὸ σχέδια τοῦ ζωγράφου Maffeo Verona στὴν πάνω ζώνη τῆς βόρειας πλευρᾶς τοῦ Ἁγίου Μάρκου (1617 - 18) [35].

---

31. Chatzidakis, Icônes de Saint - Georges, ἀριθ. 2 (σ. 7 - 8), Μανουσακα - Παλιουρα, Ὁδηγὸς ἀριθ. 29, πίν. Θ'.

32. Χατζηδακη, Τὸ ἔργο τοῦ Θωμᾶ Μπαθᾶ, πίν. ΚΒ'.

33. Παλαιὸ ἀρχεῖο Ἑλλην. Ἰνστιτούτου, Registro 4, φ. 89ᵛ (15 Αὐγούστου 1598): *Per spese della pittura del musaico | a cassa conttadi a miser Piero Calarin per colori netto a pagamento l. 175, a duc. 14 el c° duc. 24 s. 12 et per telisori per far uno disegno miser pre Zuane Vlasto l. 16 sol. 10 fa tutto duc. 27 l. 1 s. —.*

34. Otto Demus, Probleme der Restaurierung der Mosaiken von San Marco im XV. und XVI. Jahrhundert, «Venezia centro di mediazione tra Oriente e Occidente (secoli XV - XVI). Aspetti e problemi» (a cura di Hans - Georg Beck, Manoussos Manoussacas, Agostino Pertusi), Firenze 1977, τόμ. II, 646.

35. Lionello Puppi, Venezia - San Marco (Tesori d'arte cristiana, ἀρ. 15), 400, Diego Valeri - Giovanni Mariacher, La Basilica di San Marco, Firenze 1966, 64.

Οἱ συνέταιροι ψηφιδογράφοι πληρώνονται μὲ δόσεις καθὼς ἡ δουλειά τους προχωρεῖ. Ἀπὸ τὸ Registro 4 (= ταμειακὸ βιβλίο. Ἡμερολόγιο ἐσόδων καὶ ἐξόδων τῶν ἐτῶν 1576 - 1601) τοῦ παλαιοῦ ἀρχείου τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου Βενετίας πληροφορούμαστε τὰ κατὰ καιροὺς ποσὰ ποὺ παίρνουν. Τὰ ποσὰ αὐτὰ γράφονται ἀναλυτικὰ μὲ στερεότυπο τρόπο σὲ τρέχοντα δουκάτα, λίρες καὶ σολδία. Πληρώνονται χωριστὰ ἢ καὶ οἱ δυὸ μαζί. Ἔτσι ἀπὸ τὸ φ. 84ᵛ (Μάρτιος 1598) μέχρι τὸ 94ᵛ παίρνουν συνολικὰ ὁ καθένας 172 δουκᾶτα. Ἡ πρώτη ἔνδειξη ποὺ συναντοῦμε εἶναι:

φ. 84ᵛ (12 Μαρτίου 1598)

*Per miser Zuan Anttonio Marini || a cassa conttadi a lui a bon contto per far el musaico in compagnia con ser Aluise de ... tutti doi in solido uno per l'altro duc. 10.*

φ. 84ᵛ

*Per ser Aluise de Caitani | a cassa conttadi a lui a bon contto per far el musaico in compagnia con ser Zuan(an)ttonio de Zulian tutti doi in solido uno per l'altro duc. 10.*

Κατὰ τὸν ἴδιο σχεδὸν τρόπο καταγράφονται οἱ πληρωμές τους [36] καὶ στὰ φ. 89ʳ (6 Αὐγούστου 1598, ἀπὸ 15 δουκᾶτα ὁ καθένας), 90ʳ (27 Αὐγούστου 1598 ἀπὸ 5 δουκάτα ὁ καθένας) καὶ 92ᵛ (δύο φορές, τὴ μία παίρνουν ἀπὸ 22 δουκ. καὶ 3 λίρες καὶ τὴν ἄλλη γίνεται τὸ ξεκαθάρισμα τοῦ λογαριασμοῦ). Στὸ φ. 88ᵛ ὁ Aluise Gaitano παίρνει 3 δουκ. γιὰ λευκὲς ψηφίδες (= cogoli) [37] ἀπὸ τὴ Nervesa τοῦ Treviso [38]. Ἡ σημείωση γράφει (φ. 88ᵛ, 25 Ἰουλίου 1598):

*Per pittura del musaico | a cassa duc. 3 l. — s. — conttadi a miser Aluise Gaettano per esser andato a Nervesa per alcuni cogoli ha da adoperar al musaico duc. 3.*

Στὸ φ. 92ᵛ (ἀρχὲς τοῦ 1599) σημειώνεται τὸ ὑπόλοιπο ποσὸ ποὺ πῆραν οἱ ψηφιδογράφοι μετὰ τὸ ξεκαθάρισμα τοῦ λογαριασμοῦ:

*Per pittura de musaico | a ser Zuan Anttonio Marin et Aluise Gittano duc. 120, l. 4 sono per le sue merzede per far la figura del nostro Signor Jesu Xristo da cordo e sono per pe (= pezzo) nº 104, l. 6 el pe monta l. 624 et per donativo de sora duc. 20 cossi 104 da cordo con el signor Andrea Stini et Aluise Soliman in presentia del Reverendissimo Arcivescovo che sono in tutto duc. 120, l. 4.*

Μπροστὰ λοιπὸν στὴ διοίκηση τῆς Ἀδελφότητας καὶ στὸ μητροπολίτη

36. Πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅτι στὸ φ. 84ᵛ τὴ δεύτερη φορά, ὁ πρῶτος τῶν συνεταίρων ἀποκαλεῖται καὶ Zuan Antonio de Zulian.

37. *cogoli*: Στὸ ἀντίστοιχο λῆμμα τὸ γνωστὸ λεξικὸ GIUSEPPE BOERIO, Dizionario del dialetto Veneziano, Venezia 1856, δὲν διευκρινίζει ἂν ἡ λευκὴ αὐτὴ πέτρα - γυαλὶ χρησιμοποιεῖται καὶ γιὰ ψηφιδωτά, ἀλλὰ μᾶς ἀφήνει νὰ τὸ ἐννοήσουμε.

38. Ἡ Nervesa ἀπέχει 21 χιλιόμετρα ἀπὸ τὸ Treviso.

Γαβριὴλ Σεβῆρο οἱ ψηφιδογράφοι παίρνουν τὰ ὑπόλοιπα 120 δουκάτα καὶ 4 λίρες γιὰ τὸ ψηφιδωτὸ τοῦ Χριστοῦ, χαρίζοντας μάλιστα καὶ 20 δουκάτα, ὅπως ἐνδεικτικὰ σημειώνεται.

Ἕνα χρονολογικὸ πρόβλημα ἀνακύπτει μετὰ τὴν παράθεση ὅλων αὐτῶν τῶν ἡμερομηνιῶν. Εἶναι γνωστὸ πὼς τὸ σχέδιο τοῦ Χριστοῦ γιὰ τὴν ψηφιδογράφηση δόθηκε στοὺς Βενετοὺς τεχνίτες μετὰ τὶς 3 Σεπτεμβρίου 1598, ἡμερομηνία ποὺ προκρίθηκε τὸ σχέδιο τοῦ Μπαθᾶ. Στὰ οἰκονομικὰ βιβλία ὅμως οἱ συνεταῖροι τεχνίτες βρίσκονται νὰ παίρνουν διάφορα ποσὰ per pittura de musaico ἀπὸ τὸ Μάρτιο τοῦ 1598 (φ. 84$^{v}$) μέχρι τὸν Αὔγουστο τοῦ ἴδιου ἔτους, ὅπως ἀναφέραμε παραπάνω (φ. 89$^{r}$, 90$^{r}$ = 27 Αὐγούστου 1598). Τί ψηφιδωτὸ κατασκεύαζαν ἀπὸ τὸ Μάρτιο μέχρι τὸν Αὔγουστο τοῦ 1598, γιὰ τὸ ὁποῖο μάλιστα πληρώνονται μὲ δόσεις; Νὰ ὑποθέσουμε πὼς ὅλους αὐτοὺς τοὺς μῆνες ἔκαναν τὴν ἀπαραίτητη προεργασία, φαίνεται μεγάλο τὸ χρονικὸ διάστημα. Ὕστερα αὐτοὺς τοὺς μῆνες, καθὼς πληροφορούμαστε ἀπὸ τὸ ἴδιο οἰκονομικὸ βιβλίο, ἀγοράζουν χρυσὸ ἀπὸ τὸ κατάστημα τοῦ Piero Calarin (φ. 82$^{v}$, 88$^{v}$ 25 Ἰουλίου 1598) καὶ χρώματα (φ. 84$^{v}$ Μάρτιος 1598) ἀπὸ τὸν ἴδιο ἔμπορο. Στὸ ἴδιο αὐτὸ διάστημα παίρνουν 60 δουκάτα καὶ οἱ δύο *per pittura de musaico.*

## Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΚΑΙ Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ

Ὅπως προκύπτει ἀπὸ ἔγγραφο ποὺ δημοσίευσε ὁ καθηγητὴς Μανούσακας, τὸ Φεβρουάριο τοῦ 1599 (βενετ. ἔ. 1598) «ὁ πρόεδρος τῆς Ἀδελφότητος Μανοῦσος Χρυσῆς συμφωνεῖ μὲ τοὺς συνεταίρους Zuan Antonio Marini καὶ Alvise Gaitano γιὰ τὴν κατασκευὴ δευτέρου μωσαϊκοῦ στὸ Ἱερὸ τῆς ἐκκλησίας σύμφωνα μὲ τὰ σχέδια ποὺ θὰ τοὺς δοθοῦν»[39]. Πραγματικά, οἱ δύο ψηφιδογράφοι στὶς 4 Φεβρουαρίου 1599 παίρνουν 30 δουκάτα προκαταβολὴ γιὰ τὴν κατασκευὴ τοῦ δευτέρου αὐτοῦ ψηφιδωτοῦ[40]:

φ. 94$^{v}$

*Per ser Zuan Anttonio Marini et Aluise Gaetano a cassa duc. 30 conttadi a loro in solido a bon contto della opera se ha da scomenzar al volto a presso l'altro musaico dentro in Santta Santtoro ... duc. 30.*

Τὸ ψηφιδωτὸ αὐτὸ δὲν εἶναι ἄλλο ἀπὸ τὴν Παναγία (πίν. Η') καὶ τὸν Ἰωάννη τὸν Πρόδρομο (πίν. Θ'), ποὺ ἔπρεπε νὰ ψηφιδογραφηθοῦν στὴν καμάρα τοῦ τόξου (=volto) ποὺ εἶναι μπροστὰ ἀπὸ τὸ τεταρτοσφαίριο τῆς κόγχης τοῦ Ἱεροῦ, ὥστε νὰ ὁλοκληρωθεῖ ἡ παράσταση τῆς Δέησης. Μέχρι νὰ τοὺς δοθοῦν τὰ σχέδια, οἱ δύο τεχνίτες εἶναι ὑποχρεωμένοι ν' ἀρχίσουν τὴ σχετικὴ

39. ΜΑΝΟΥΣΑΚΑ, Τὰ κυριώτερα ἔγγραφα, 354.
40. Παλαιὸ ἀρχεῖο Ἑλλην. Ἰνστ. Βενετίας, reg. 4, φ. 94v.

προετοιμασία (=scomenzar). Όπως συμπεραίνουμε από τὰ ἔξοδα ποὺ γίνονται, ἡ ἐργασία τῆς προετοιμασίας προχωρεῖ. Οἱ ψηφιδογράφοι πληρώνονται στὶς 11 Φεβρουαρίου 1599 (φ. 94ᵛ) ἀπὸ 10 δουκάτα ὁ καθένας, στὶς 25 Φεβρουαρίου 1599 (φ. 94ᵛ) ἀπὸ 20 δουκάτα καὶ τὸ Μάρτιο τοῦ ἴδιου χρόνου (φ. 95ʳ) ἀπὸ 10 δουκάτα. Στὸ μεταξύ μόνος ὁ Zuan Antonio Marini παίρνει στὶς 28 Φεβρουαρίου 1599 (φ. 94ᵛ) 60 δουκάτα καὶ 2 λίρες γιὰ τὴ δουλειά του στὰ ψηφιδωτά, χωρὶς νὰ ἀναφέρεται ὁ συνεταῖρος του Aluise Gaitano. Ἡ προετοιμασία ὁλοκληρώθηκε, ἀλλὰ σχέδια δὲν ὑπῆρχαν. Πρέπει νὰ θεωρεῖται βέβαιο πὼς οἱ Ἕλληνες περίμεναν τὰ προσχέδια τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Προδρόμου ἀπὸ τὸ Θωμᾶ Μπαθᾶ. Ἀλλὰ ἐπειδὴ ἡ ὑπόθεση τῶν σχεδίων καθυστεροῦσε, ἡ Ἀδελφότητα συγκρότησε στὶς 10 Ἀπριλίου 1599 τετραμελῆ ἐπιτροπή, ποὺ τὴν ἀποτέλεσαν οἱ Λορέντζος Κουβλῆς, Σπηλιώτης Ταπεινός, Σίμων de Florio καὶ Ἀνδρέας Στίνης, «μὲ τὴν ἐντολὴ ν' ἀποφασίσουν γιὰ τὸ θέμα τοῦ σχεδίου τοῦ μωσαϊκοῦ δίπλα στὸ Χριστὸ ποὺ θὰ κατασκευασθῆ στὸ ἱερό» [41]. Ἡ ἐξήγηση γιὰ τὴν καθυστέρηση τῶν σχεδίων εἶναι ἁπλὴ καὶ τραγική. Ὁ ζωγράφος Θωμᾶς Μπαθᾶς εἶναι βαριὰ ἄρρωστος, «στὶς 11 Ἀπριλίου 1599 ὑπαγορεύει τὴν τελευταία του διαθήκη καὶ μετὰ ἀπὸ δυὸ μέρες πεθαίνει σὲ ἡλικία 46 περίπου χρόνων» [42].

Ἡ τετραμελὴς ἐπιτροπή, πρέπει νὰ ὑποθέσουμε, ἀναζήτησε ζωγράφο ποὺ θὰ ἑτοίμαζε τὰ σχέδια γιὰ τὴν ὁλοκλήρωση τοῦ ψηφιδωτοῦ μὲ τὴν Παναγία καὶ τὸν Πρόδρομο. Οἱ μῆνες περνοῦσαν καὶ ζωγράφος δὲ βρίσκονταν [43]. Ἔτσι ἔρχεται στὸ προσκήνιο πάλι ὁ Ἰωάννης Βλαστός, στὸν ὁποῖο, φαίνεται, κατέφυγε ἡ τετραμελὴς ἐπιτροπή. Ὅπως πληροφορούμαστε ἀπὸ τὸ ταμειακὸ βιβλίο [44], ὁ ἱερομόναχος καὶ ζωγράφος αὐτὸς πληρώνεται δυὸ φορὲς γιὰ τὰ σχέδια τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Προδρόμου. Τὴν πρώτη φορὰ παίρνει 15 δουκάτα καὶ τὴ δεύτερη τὸ ὑπόλοιπο ποσὸ ἀπὸ 10 δουκάτα, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὶς παρακάτω ἐγγραφές:

φ. 98ʳ (24 Ἰουνίου 1599):

*Per pittura de musaico | A cassa duc. 15 l. 13 contadi a bo(n) conto a miser per Zuane Pugnaletto per far el desegno de... et della nostra Madona benedetta val duc. 15.*

Δὲν διευκρινίζεται ἂν τὸ πρῶτο σχέδιο εἶναι τοῦ Προδρόμου, γιατὶ ὁ χῶρος στὸ σημείωμα παραμένει κενός, ἀλλὰ μὲ τὴ δεύτερη σημείωση τὸ θέμα ξεκαθαρίζεται.

---

41. Μανουσακα, Τὰ κυριώτερα ἔγγραφα, 355.

42. Καζανακη, Εἰδήσεις γιὰ τὸ ζωγράφο Θωμᾶ Μπαθᾶ, 126.

43. Θὰ περίμενε ἴσως κανεὶς νὰ ἀναθέσουν τὰ σχέδια στὸν ἄξιο μαθητὴ τοῦ Μπαθᾶ Ἐμμανουὴλ Τζανφουρνάρη, ποὺ βρισκόταν τότε στὴ Βενετία. Ἀλλ' ἴσως ἀκόμη νὰ τὸν θεωροῦσαν πολὺ νέο.

44. Παλαιὸ ἀρχεῖο Ἑλλην. Ἰνστ. Βενετίας, reg. 4, φ. 98ʳ.

φ. 102ᵛ (6 Αὐγούστου 1599):

*Per pitura de musaico | A cassa duc. 10 contadi a ser pre Zuanc Pugnaleto per el resto de doi figure de musaico val duc. 10.*

Μετὰ τὴν ὁλοκάθαρη αὐτὴ ταμειακὴ μαρτυρία μένει κανεὶς μὲ τὴν ἐντύπωση ὅτι οἱ δύο ὁλόσωμες μορφὲς τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Προδρόμου, ποὺ κοσμοῦν μαζὶ μὲ τὸ Χριστὸ τὸ Ἱερό, ψηφιδογραφήθηκαν μὲ πρότυπο τὰ σχέδια τοῦ Ἰωάννη Βλαστοῦ - Μπουνιαλέτου. Στὸ μεταξὺ οἱ τεχνίτες παίρνουν διάφορα ποσὰ γιὰ τὴν ἐργασία τους, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὶς σημειώσεις ποὺ ἀκολουθοῦν:

φ. 102ᵛ (17 Αὐγούστου 1599):

*A miser Aluise per pitura de musaico | A cassa duc. 5 contadi a mi ser Aluise de musaico quali sono a bo(n) conto delle sue fatiche val duc. 5.*

φ. 103ᵛ (μὲ ἡμερομηνία primo Novembre 1599):

*Per ser Zuan Antonio. Per pitura de musaico | A cassa duc. 5 contadi ser Julio Soderino a miser Zuan Antonio Marin dal musaico a bo(n) conto val duc. 5.*

Ἐδῶ ὅμως ἐμφανίζεται ἡ περίπτωση τοῦ ζωγράφου Jacomo Vasilachi. Σὲ μιὰ μοναδικὴ σημείωση πληρώνεται 24 δουκάτα, 1 λίρα καὶ 4 σολδία γιὰ δυὸ σχέδια ποὺ ἔκανε, τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Προδρόμου πάνω σὲ πανί, γιὰ τὴν ἐκτέλεση τοῦ ψηφιδωτοῦ. Εἶναι 10 Ἰανουαρίου 1600 (βεν. ἔ. 1599) καὶ ἀπὸ τὶς ταμειακὲς σημειώσεις σχηματίζει κανεὶς τὴν ἐντύπωση πὼς τὸ δεύτερο ψηφιδωτὸ εἶχε προχωρήσει [45]. Ἡ σημείωση γιὰ τὸ Βασιλάκη εἶναι [46]:

φ. 103ᵛ (10 Ἰανουαρίου 1600 - βεν. ἔτ. 1599)

*Per pitura de musaico | A cassa duc. 24, l. 1, s. 4 contadi a signor Jacomo Vasilachi per far i desegni della M(adonna) et de S(an)to Zuane con la tella et porton in tutto duc. 24, l. 1, s. 4* [47].

Φαίνεται πὼς τελικά, γιὰ λόγους ποὺ δὲν ξέρουμε, ἴσως νὰ ἐγκαταλείφτηκαν τὰ σχέδια τοῦ Βλαστοῦ - Μπουνιαλέτου καὶ μεταφέρθηκαν στὸ ψηφιδωτὸ τοῦ Ἱεροῦ τὰ σχέδια τοῦ ζωγράφου Ἰακώβου (=Ἀντωνίου) Βασιλάκη ἀπὸ τὴ Μῆλο, ποὺ ἦταν γνωστὸς στοὺς κύκλους τῶν καλλιτεχνῶν τῆς Ἰταλίας ὡς Aliense (1556 - 1629). Τὸ πρόβλημα τοῦ μικροῦ του ὀνόματος (Ἀντώνιος καὶ ὄχι Ἰάκωβος, ὅπως κατὰ λάθος ἴσως σημειώθηκε στὸ οἰκονομικὸ βιβλίο) τὸ ἔλυσε μὲ τρόπο ἱκανοποιητικὸ ὁ καθηγητὴς Μανούσακας [48].

Δὲν ἔχουμε κανένα στοιχεῖο, ποὺ νὰ φαίνεται μὲ σιγουριὰ ποιοῦ τελικὰ τὰ σχέδια ψηφιδογραφήθηκαν. Ἂν προτιμήθηκε ὁ Βλαστὸς ἢ ὁ Βασιλάκης, ἀπὸ

45. Στὸ διάστημα ἀπὸ τὸν Αὔγουστο τοῦ 1599 μέχρι τὸν Ἰανουάριο τοῦ 1600 ἡ Ἀδελφότητα ἀγοράζει χρώματα (φ. 103ʳ) καὶ χρυσὸ (φ. 103ᵛ) γιὰ τὸ μωσαϊκὸ τοῦ Ἱεροῦ.

46. Παλαιὸ ἀρχεῖο Ἑλλην. Ἰνστ. Βενετίας, reg. 4, φ. 103ᵛ.

47. ΜΑΝΟΥΣΑΚΑ, Ἕλληνες ζωγράφοι ἐν Βενετίᾳ, 223.

48. Στὸ ἴδιο, 223 - 224.

τὶς μέχρι τώρα γνωστὲς πηγές, δὲ μποροῦμε νὰ τὸ ἐξακριβώσουμε. Ὁ Βασιλάκης φαίνεται ὁ πιθανότερος, ἐπειδὴ ἀναφέρεται τελευταῖος.

Στὸ φ. 105ʳ ἀναφέρεται ξανὰ ὁ Zuan Antonio Marini νὰ παίρνει καὶ γιὰ τὸ συναδελφό του 10 δουκάτα:

*Per miser Zuan Antonio et compagno per musaico | A cassa duc. 10 L. — contadi a miser Zuan Antonio et compagno per parte delle sue fatiche val duc. 10 L. — s. —.*

Στὸ φ. 105ᵛ οἱ ψηφιδογράφοι εἰσπράττουν τὸ ὑπόλοιπο τῶν χρημάτων τους:

*Per signor Aluise de musaico | A cassa duc. 26, l. 1, s. 16 contadi a lui per resto delle sue fatiche della procio sua duc. 26, l. 1, s. 16.*

*Per signor Zuan Antonio suo compagno | A cassa duc. 25, l. 1 contadi a lui per resto della sua procion val duc. 25, l. 1.*

Κάνοντας τώρα ἕνα γενικὸ ἀπολογισμὸ τοῦ ψηφιδωτοῦ μὲ τὴ Δέηση (Χριστὸς - Παναγία - Πρόδρομος), ἔχουμε τὸ παρακάτω οἰκονομικὸ διάγραμμα ἐσόδων καὶ ἐξόδων:

Ἀπὸ τὸ Φεβρουάριο τοῦ 1598 μέχρι τὸ Φεβρουάριο τοῦ 1600

| | | | |
|---|---|---|---|
| Ἔσοδα : | ἀπὸ προσφορὲς τῶν Ἑλλήνων | 419 | δουκάτα |
| Ἔξοδα : | στοὺς ζωγράφους γιὰ τὰ σχέδια | 97 | » |
| : | στοὺς κατασκευαστὲς ψηφιδογράφους | 342 | » |
| : | γιὰ ὑλικὰ (σὲ ἐμπόρους γιὰ σίδηρο, ἀσβέστη, ξυλεία, χρώματα, χρυσό, σὲ οἰκοδόμους καὶ μαραγκοὺς) | 447 | » περίπου. |

Τὰ ἔξοδα δηλαδὴ εἶναι διπλάσια ἀπὸ τὰ ἔσοδα (ἔξοδα 886 δουκάτα, ἔσοδα 419). Ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς ποὺ προσέφεραν χρήματα γιὰ τὰ ψηφιδωτὰ ἦταν καὶ ὁ ἴδιος ὁ Θωμᾶς Μπαθᾶς, ποὺ κατέθεσε 5 δουκάτα, καθὼς φαίνεται στὸ φ. 94ʳ (21 Ἰανουαρίου 1599) [49]. Οἱ ἔμποροι, ἀπὸ τοὺς ὁποίους οἱ Ἕλληνες ἀγοράζουν τὰ ὑλικά, εἶναι κυρίως οἱ Piero καὶ Domenego Calarin (χρώματα καὶ χρυσὸ) καὶ ὁ Zambatista Foscarini (κυρίως χρυσό).

Ἡ Παναγία (πίν. Η') ψηφιδογραφεῖται στὸ ἀριστερὸ μέρος τοῦ Χριστοῦ, καθὼς βλέπουμε τὴν παράσταση. Εἶναι ὄρθια καὶ σεβίζει μὲ ἁπλωμένα τὰ χέρια πρὸς τὸ Χριστό. Φορεῖ καφεκόκκινο μαφόριο μὲ χρυσὰ κρόσια στὸν ὦμο. Τὸ φόρεμά της ἔχει γαλάζια ἀπόχρωση. Βλέπουμε ὅτι οἱ ψηφιδογράφοι ἔδωσαν τοὺς ἀντίθετους χρωματισμοὺς ἀπ' ὅ,τι στὸ ἔνδυμα τοῦ Χριστοῦ. Ἡ ὑστερογοτθικὴ πτυχολογία τοῦ ἐνδύματος τῆς Παναγίας εἶναι σκληρὴ καὶ τὰ χέρια ἄκομψα

49. ΜΑΝΟΥΣΑΚΑ, Ἕλληνες ζωγράφοι ἐν Βενετίᾳ, 221 σημ. 78 ὅπου καὶ ἄλλες προσφορὲς τοῦ ζωγράφου. Ἀλλὰ στὸ φ. 82ᵛ (1597) ὁ Θωμᾶς Μπαθᾶς παίρνει 16 λίρες καὶ 4 σολδία γιὰ ἐργασία του, ποὺ δὲν διευκρινίζεται ἀκριβῶς : «*a miser Tomio Patha per la sua fattura*».

καὶ κακοκατασκευασμένα. Τὸ δάπεδο στολίζεται μὲ πλακάκια. Γενικὰ ἡ παράσταση τῆς Παναγίας εἶναι κοντὴ μὲ δυσανάλογα πλατὺ μαφόριο, ἕνας ὄγκος χωρὶς χάρη καὶ λεπτότητα, παρ' ὅλο τὸν ἄνετο, γιὰ ὄρθια μορφή, χῶρο ποὺ διέθεταν οἱ κατασκευαστές.

Σχ. 1. Τὸ κόσμημα στὴ Δέηση τοῦ Ἱερεῦ (σχέδιο Φαλκώνη).

Στὴν ἄλλη καμπύλη τοῦ τόξου ἰσορροπημένα μεταφέρεται στὸ ψηφιδωτὸ ὁ Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος (πίν. Θ'). Εἶναι ὄρθιος καὶ βρίσκεται κι αὐτὸς σὲ στάση παρακλητική, μὲ ἁπλωμένα τὰ χέρια πρὸς τὸ Χριστό. Τὸ ἱμάτιό του ἔχει γκρίζο χρωματισμό, ἐνῶ ὁ χιτώνας του πλησιάζει τὸ βαθὺ κίτρινο. Βρίσκεται πάνω σὲ δάπεδο μὲ πλακάκια καὶ ἡ τοποθέτηση τῶν ποδιῶν τοῦ δίνει κίνηση βαδίσματος. Ὅπως ἡ Παναγία, ἔτσι καὶ ὁ Πρόδρομος εἶναι κοντόσωμος καὶ τὰ χέρια του εἶναι μεγάλα καὶ δυσανάλογα, συγκριτικὰ μὲ τὸ ὑπόλοιπο σῶμα. Εἶναι ἀλήθεια πὼς οἱ μεταγενέστερες ἐπεμβάσεις τῶν ἐπισκευαστῶν ἀλλοίωσαν σὲ πολλὰ σημεῖα τὴν ἀρχικὴ εἰκόνα τοῦ ψηφιδωτοῦ τῆς Δέησης. Ἡ διαπίστωση αὐτὴ ἐπιβεβαιώνεται περισσότερο ἀπὸ τὴν κατάσταση στὴν ὁποία βρίσκονται τὰ χέρια καὶ τὰ πόδια. Πιὸ καλοδουλεμένα κι ἐκφραστικὰ εἶναι τὰ πρόσωπα καὶ τῶν δύο μορφῶν.

Οἱ δυὸ μορφές, τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Προδρόμου, μᾶς φέρνουν στὴ μνήμη τὸ ἀνάγλυφο ποὺ βρίσκεται στὴ δεξιὰ πτέρυγα τοῦ Ἁγίου Μάρκου, δίπλα στὴν εἴσοδο τοῦ Βαπτιστηρίου. Ἐκεῖ εἰκονίζονται τὰ πρόσωπα τῆς Δέησης κάτω ἀπὸ τρία τόξα [50]. Ἔχοντας στὴ μέση ὄρθιο τὸ Χριστό, οἱ δυὸ ἅγιες μορφὲς

50. Otto Demus, The church of San Marco in Venice, Washington 1960, πίν. 32.

παριστάνονται ἐπίσης ὁλόσωμες, στραμμένες πρὸς τὸ Χριστὸ στὴν ἴδια στάση μ' αὐτὴ τοῦ ψηφιδωτοῦ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου. Ὑποθέτουμε πὼς ὁ ζωγράφος καὶ οἱ ψηφιδογράφοι θὰ τὸ εἶχαν ὑπόψη τους. Γενικὰ ἡ Δέηση ἔχει ἕνα «εἰκονογραφικὸ ἀπόηχο» ἀπὸ τὴ βυζαντινὴ τέχνη. Μπορεῖ κανεὶς νὰ τὸ διαπιστώσει ἔχοντας στὸ νοῦ του τὴ Δέηση τῆς Μονῆς Σινᾶ [51].

Στὸ κλειδὶ τῆς καμάρας τοῦ τόξου ψηφιδογραφεῖται κόσμημα (σχ. 1) μὲ τρεῖς ὁμόκεντρους κύκλους, ποὺ παρουσιάζει ἐνδιαφέρον. Στὸν ἐσωτερικὸ κύκλο, μέσα σὲ κόκκινο βάθος σχεδιάζεται μὲ ψηφίδες χρυσὸς σταυρός. Ἀπὸ ἐκεῖ ἐπίσης ξεκινοῦν οἱ διακοσμημένες γαλάζιες κεραῖες μεγάλου σταυροῦ. Τὸ γαλάζιο τῶν κεραιῶν στολίζεται μὲ σιγμοειδεῖς χρυσογραφίες ποὺ μᾶς θυμίζουν κουφικὰ γράμματα, ποὺ κατέληξαν πλέον σὲ τυποποιημένα διακοσμητικὰ σχέδια. Στοὺς χώρους, ποὺ ἀφήνουν μεταξύ τους οἱ κεραῖες τοῦ σταυροῦ, παριστάνονται σχηματοποιημένες κόκκινες χελῶνες στολισμένες μὲ κίτρινους - γαλάζιους ρόμβους. Τὸ κόσμημα πρέπει ν' ἀποτελεῖ σχεδιακὴ μεταφορὰ ἀπὸ διάκοσμο ἄλλου μνημείου, ποὺ γνώριζαν οἱ βενετσιάνοι τεχνίτες. Τὰ χρώματά του εἶναι ἁρμονικὰ καὶ θερμά.

Γενικὰ τὸ ψηφιδωτὸ τῆς Δέησης, σὰν σύνολο καὶ σὰν ἐκτέλεση, δὲν εἶναι σπουδαῖο καί, ἂν κριθεῖ μὲ σημερινὰ αἰσθητικὰ κριτήρια, μποροῦμε νὰ σημειώσουμε ὅτι διέψευσε τὰ ὄνειρα καὶ τὶς ἐπιδιώξεις τῶν Ἑλλήνων τῆς Βενετίας. Οἱ δυὸ πλαϊνὲς μορφές, τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Προδρόμου, συνδέονται μὲ τὸ Χριστὸ χάρη στὴ στροφὴ τοῦ σώματος ποὺ κάνουν πρὸς αὐτόν, ἐνῶ τὸ χαρακτηριστικὸ κόσμημα ποὺ στέφει τὸ τόξο δίνει διακοσμητικὴ λύση στὸν κενὸ χῶρο, χωρὶς ὅμως καὶ νὰ δένεται λειτουργικὰ μὲ τὴν ὅλη παράσταση.

## Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ

Στὸ τοξωτὸ τύμπανο ποὺ στέφει τὸ τέμπλο μεταφέρεται σὲ ψηφιδωτὸ ὁ Εὐαγγελισμὸς τῆς Θεοτόκου (πίν. Ι΄). Παριστάνονται σὲ μιὰ ἰσορροπημένη σκηνή, ἀριστερὰ ὁ ἀρχάγγελος καὶ δεξιὰ ἡ Θεοτόκος [52] (σχ. 2). Ὁ ἀρχάγγελος (πίν. ΙΑ΄), σὲ αὐθόρμητη στάση βηματισμοῦ, ἁπλώνει τὸ δεξί του χέρι σὲ εὐλογία, ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατεῖ τὸ κρινάνθεμο. Τὸ ἐφηβικὸ κεφάλι του δένεται μὲ κορδέλα, καθὼς φέρνει χρυσὸ φωτοστέφανο, ἀκτινωτὸ ἐσωτερικά. Ὁ χιτώνας του εἶναι γαλάζιος καὶ τὸ μακρὺ καὶ ἀνεμιζόμενο ἱμάτιο καφεκόκκινο. Τὸ σῶμα του, καθὼς τὸ δεξί του πόδι ἔχει μείνει πίσω, γέρνει μπροστά. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν κίνηση, ἐξοικονομεῖται μεγαλύτερη ἐπιφάνεια, γιὰ νὰ χωρέσουν τὰ μεγάλα ἀνοιχτὰ φτερά. Στὸ ἀριστερὸ τοῦ ἀρχαγγέλου εἰκονίζεται «ξύλινο» φράγμα, σὰν αὐτὸ ποὺ ὑπάρχει μέχρι σήμερα στὴ μέση τοῦ κύριου

51. Γ. καὶ Μ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, Ι, Ἀθῆναι 1956, εἰκ. 115.
52. ΒΕΛΟΥΔΟΥ, Ἑλλήνων ὀρθοδόξων ἀποικία, 45.

ναοῦ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου [53] καὶ πού δὲν ἀποκλείεται νὰ ἔδωσε τὴν ἔμπνευση στὸν καλλιτέχνη. Παρ' ὅλο τὸ ὕψος του, ὁ ἀρχάγγελος εἶναι ὀγκώδης καὶ ἄκομψος, γιατὶ τὸ ἔνδυμά του — κυρίως αὐτὸ — εἶναι πλατὺ καὶ μεγάλο.

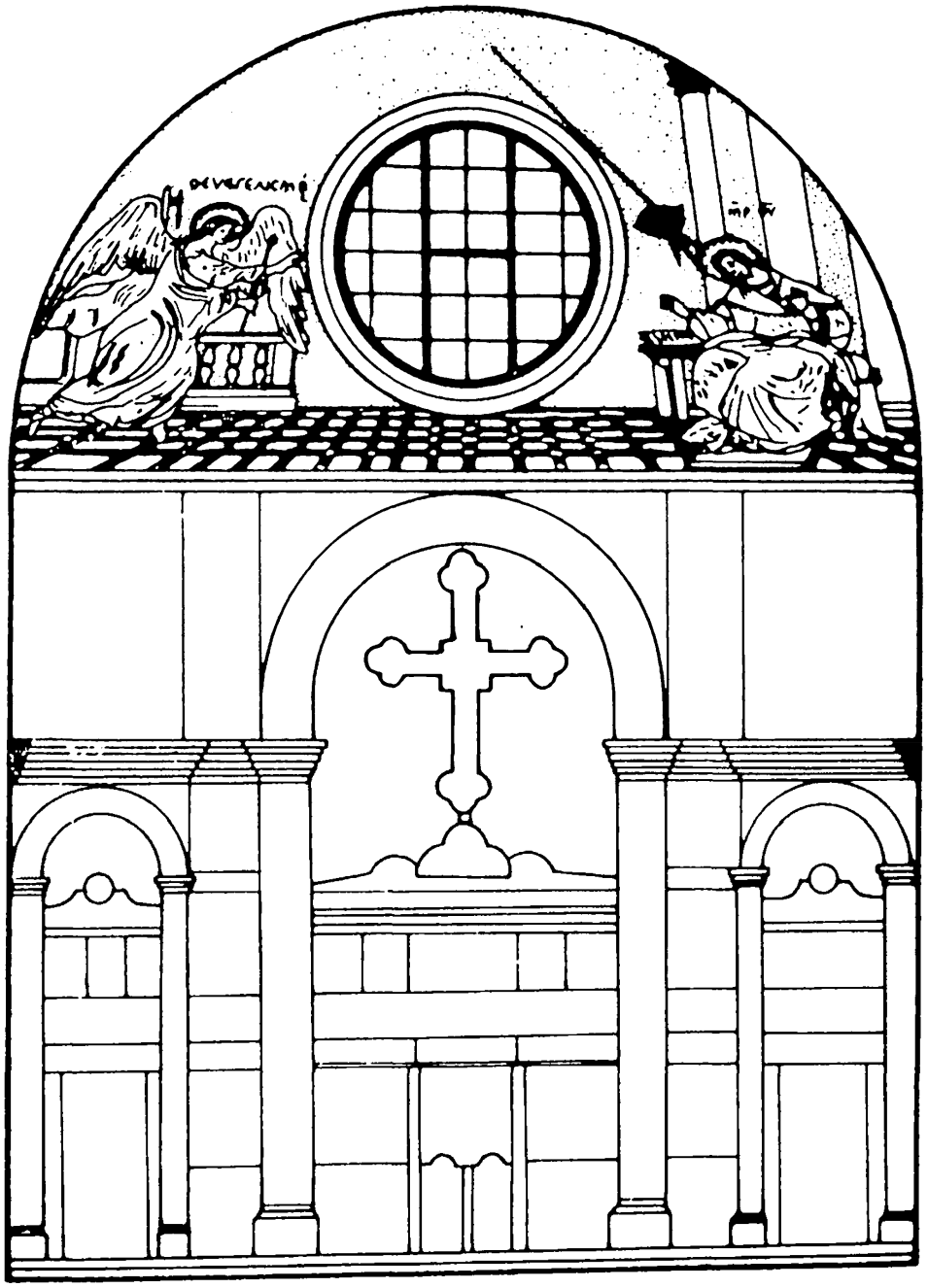
Στὰ δεξιὰ ἡ Παναγία (πίν. ΙΒ') εἰκονίζεται σὲ χαμηλὸ χρυσὸ κάθισμα. Στρέφεται πρὸς τὸ Γαβριὴλ καὶ ἀνοίγει τὰ χέρια της ἔκπληκτη [54]. Δίπλα της τραπεζάκι μὲ ἀνοιχτὴ τὴ Βίβλο. Τὸ φόρεμά της εἶναι καφὲ καὶ τὸ μαφόριο γαλάζιο. Τὸν κόκκινο «κεκρύφαλο» πλαισιώνει χρυσὸς φωτοστέφανος. Τὰ πόδια της στηρίζονται σὲ ὀρθογώνιο ὑποπόδιο. Πίσω της μιὰ σειρὰ ἀπὸ κολῶνες μὲ κορινθιακὸ κιονόκρανο θέλουν νὰ ὑπογραμμίσουν τὸ χῶρο τῆς στοᾶς, ὅπου διαδραματίζεται ἡ σκηνή. Τὸ δάπεδο στολίζεται μὲ ὀρθογώνιες καφὲ καὶ χρυσὲς πλάκες, πού χωρίζονται μὲ μαῦρες ὁριζόντιες καὶ κάθετες γραμμές. Πάνω ἀπὸ τὸ δάπεδο - σκακιέρα τὸ βάθος ὅλης τῆς εἰκόνας χρυσώνεται. Μιὰ ἀχτίδα ξεκινᾶ ἀπὸ τὴ γαλάζια «σφενδόνη» τοῦ οὐρανοῦ, πού βρίσκεται στὸ κέντρο, καὶ σταματᾶ πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι τῆς Παναγίας, ὅπου μέσα σὲ μετάλλιο παριστάνεται μὲ ἀνοιχτὰ φτερὰ τὸ περιστέρι - Ἅγιο Πνεῦμα. Τρεῖς ἀχτίδες, πού φτάνουν ὡς τὸ φωτοστέφανο δηλώνουν τὴν Ἁγία Τριάδα. Εἶναι ἡ ὥρα τῆς ὑποταγῆς στὸ θεῖο θέλημα.

Ἡ ὅλη παράσταση εἶναι στὶς γενικές της γραμμὲς δυτικότροπη μὲ ἐνδεικτικὰ βυζαντινὰ στοιχεῖα. Ὅλα μαζὶ ἢ μόνον ἐπὶ μέρους στοιχεῖα της συναντοῦμε μὲ παραλλαγὲς σὲ πολλοὺς μεγάλους καὶ μικρούς ἀναγεννησιακοὺς ζωγράφους. Ὁ χῶρος, στὸν ὁποῖο διαδραματίζεται ἡ σκηνή, ἡ Παναγία μὲ τὴν ἀνοιχτὴ Βίβλο — πού ἀποτελεῖ τὴ στερεότυπη λεπτομέρεια τοῦ θέματος στοὺς δυτικοὺς ζωγράφους — ὁ μανιερισμὸς στὴ στάση καὶ τῶν δύο προσώπων, ἡ ὑστερογοτθικὴ πτυχολογία τῶν ἐνδυμάτων τους, ἡ στοὰ μὲ τὶς κολῶνες καὶ τὸ χαρακτηριστικὸ δάπεδο εἶναι τμήματα ἀπὸ τὸ σκηνικὸ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τῶν καλλιτεχνῶν στὴ Δύση [55]. Μερικὲς ἄλλες λεπτομέρειες, ὅπως *Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ - ΜΗΡ ΘΥ*, ἡ ράβδος στὸ χέρι τοῦ Γαβριήλ, ἡ σχηματοποιημένη δέσμη μὲ τὶς ἀχτίδες, οἱ φωτοστέφανοι, τὸ χρυσὸ βάθος, δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο

53. Μανουσακα, Τὰ κυριώτερα ἔγγραφα, εἰκ. 2.

54. Ἡ στροφὴ τῆς Παναγίας μὲ ἀνοιχτὰ τὰ χέρια θυμίζει τὴν ἴδια περίπου στάση της στὸν Εὐαγγελισμὸ τοῦ Tiziano, πού βρίσκεται στὴ Βενετία : A. Stubbe, La Madone dans l'art, ἀ.τ. καὶ χρ., πίν. 183, ἢ στὸν Εὐαγγελισμὸ τοῦ Botticelli, πού βρίσκεται στοὺς Uffizi τῆς Φλωρεντίας : Καλοκυρη, Ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν εἰκονογραφίαν, πίν. 161. Ἀλλὰ καὶ στὴ βυζαντινὴ τέχνη συναντοῦμε τὴν Παναγία νὰ στρέφει καὶ ν' ἀνοίγει ἔκπληκτη τὰ χέρια της : Tania Velmans, Une illustration inédite, πίν. 4.

55. Μᾶς φέρνει στὸ νοῦ τὴ στάση καὶ τὸ γενικότερο ὕφος τοῦ ἀγγέλου στὴν παράσταση τοῦ Paolo da Venezia καὶ τοῦ ἐργαστηρίου του : Michelangelo Muraro, Paolo da Venezia, London 1970, πίν. 63. Τὸ δάπεδο σκακιέρα τὸ συναντοῦμε συνέχεια σὲ πολλὲς σκηνὲς διαφόρων θεμάτων, πού παριστάνονται στὸν ἐσωτερικὸ χῶρο, ἰδιαίτερα ὅμως στὸν Εὐαγγελισμό : Bernard Berenson, Italian Pictures of the Renaissance, τόμ. I, New York 1957, πίν. 122, 124 καὶ 126.



Σχ. 2. Ὁ Εὐαγγελισμός.

παρὰ ὁ μακρυνὸς ἀπόηχος τῆς βυζαντινῆς τέχνης στὶς καλλιτεχνικὲς ἀνησυχίες τοῦ ὀρθόδοξου ἑλληνισμοῦ τῆς Βενετίας [56].

Οἱ ἐπισκευὲς ποὺ ἔγιναν κατὰ καιροὺς δὲν κατόρθωσαν νὰ διατηρήσουν τὸ ψηφιδωτὸ μέχρι τὶς μέρες μας χωρὶς κακοποιήσεις καὶ καταστροφές. Τὰ χέρια καὶ τῶν δύο προσώπων καὶ προπαντὸς τὰ πόδια τῆς Παναγίας εἶναι κατεστραμμένα.

Τὸ πρότυπο ποὺ μεταφέρθηκε στὸ ψηφιδωτὸ πρέπει νὰ ἦταν καλό, ἀλλὰ οἱ τεχνίτες μέτριοι. Αὐτὸ τὸ πρότυπο μᾶς διαφεύγει μέχρι σήμερα, ὅπως καὶ ὁ ζωγράφος ποὺ τὸ φιλοτέχνησε. Ἐκεῖνο ποὺ μποροῦμε νὰ σημειώσουμε ἐδῶ εἶναι ὅτι τὸν τύπο αὐτὸ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τὸν συναντοῦμε καὶ στὸ τρίπτυχο τοῦ Ἐμμανουὴλ Τζάνε - Μπουνιαλῆ στὴ συλλογὴ Κανελλοπούλου [57]. Δὲν ἀποκλείεται ὁ Τζάνες νὰ ἀντέγραψε στὸ τρίπτυχο τὸ ψηφιδωτὸ ἢ νὰ εἶχε καὶ αὐτὸς ὑπόψη του τὸ ἴδιο πρότυπο μὲ τὸν καλλιτέχνη τοῦ ψηφιδωτοῦ.

Καμιὰ ἐγγραφὴ δὲ βρέθηκε ὡς τώρα στὰ παλαιὰ ἀρχεῖα τῆς Ἀδελφότητας σχετικὴ μὲ τὸ ζωγράφο. Νὰ εἶναι ἔργο τοῦ Ἰωάννη Βλαστοῦ - Μπουνιαλέτου ἢ μήπως τοῦ Ἀντωνίου Βασιλάκη [58]; Ἀπεναντίας ἀναφέρεται τὸ ζευγάρι τῶν Βενετῶν τεχνιτῶν Zuan Antonio Marini καὶ Alvise Gaitano [59], ποὺ πληρώνεται γιὰ τὸ ψηφιδωτὸ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ.

Ὅπως καὶ γιὰ τὰ προηγούμενα ψηφιδωτά, ἔτσι καὶ τώρα, ἡ Ἀδελφότητα κάλεσε τὰ μέλη της νὰ προσφέρουν σὲ χρῆμα ὅ,τι μποροῦσε ὁ καθένας. Τὶς προσφορὲς τὶς συγκέντρωσε κάποιος γραμματέας καὶ τὶς πέρασε στὸ οἰκονομικὸ βιβλίο ἐσόδων καὶ ἐξόδων [60]. Ὁ συγκεντρωτικὸς αὐτὸς κατάλογος παρουσιάζει πολλαπλὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν πληθώρα τῶν ὀνομάτων, ἀλλὰ καὶ γιὰ

56. Δὲ μποροῦμε μὲ ἀκρίβεια νὰ σημειώσουμε ἐδῶ τί εἶναι βυζαντινὸ καὶ τί δυτικὸ ἢ καλύτερα βενετσιάνικο. Στὸ καθένα ψηφιδωτὸ συνυπάρχουν καὶ οἱ δυὸ τεχνοτροπίες μ' ἕνα τρόπο πού, ἐνῶ ἔχουν στοιχεῖα βυζαντινά, νὰ μὴ θεωροῦνται βυζαντινὰ καὶ ἀντίστροφα, ἐνῶ δανείζονται στοιχεῖα δυτικά, νὰ μὴν εἶναι δυτικά. Ὅπως καὶ γιὰ τὴ ζωγραφικὴ τοῦ 15ου - 16ου αἰ., ὁ Demus παρατηρεῖ: «Δὲν εἶναι εὔκολο νὰ διαχωρίσουμε τί χρησιμοποίησε ἡ βενετσιάνικη ζωγραφικὴ ἀπὸ τὴ βυζαντινή της κληρονομιὰ καὶ τί συγκεκριμένο παρέλαβε ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τῶν μωσαϊκῶν τοῦ Ἁγίου Μάρκου»: Demus, Probleme der Restaurierung, 649.

57. Ν. Β. Δρανδακη, Ὁ Ἐμμανουὴλ Τζάνε Μπουνιαλῆς θεωρούμενος ἐξ εἰκόνων του σωζομένων κυρίως ἐν Βενετίᾳ, ἐν Ἀθήναις 1962, 107 - 108, 115 - 116 καὶ πίν. 46β.

58. Ὁ Βασιλάκης μαρτυρεῖται ὡς μέλος τῆς Ἀδελφότητας μόνο τὸ 1600. Πρᾶγμα ποὺ σημαίνει πὼς γράφτηκε μόνο ὅταν ἔκανε τὰ σχέδια γιὰ τὴν Παναγία καὶ τὸ Χριστὸ τῆς Δέησης. Ἐπειδὴ δὲν ξαναεμφανίζεται τὸ ὄνομά του στὰ βιβλία, θὰ πρέπει μᾶλλον νὰ δεχτοῦμε πὼς στὸ ἑξῆς διέκοψε τὴν καλλιτεχνική του συνεργασία μὲ τὴν Ἀδελφότητα.

59. Ὁ Βελουδος, Ἑλλήνων ὀρθοδόξων ἀποικία, 45 σημειώνει: «...ὁ Εὐαγγελισμός, ἔντεχνον καὶ τοῦτο ἔργον, διὰ ψηφίδων μεμουσειωμένον ὑπὸ Ἰωάννου Ἀντωνίου τοῦ Μαρίνη τῷ 1602». Ὅπως διαπιστώνεται ὅμως ἀπὸ τὸ οἰκονομικὸ βιβλίο καὶ οἱ δυὸ συνεταῖροι κατασκεύασαν τὸν Εὐαγγελισμὸ καὶ ἀκριβέστερα τὸ 1601 - 1602.

60. Στὸ ἴδιο Registro 4, φ. 111ᵛ - 112ʳ.

τὰ ποσὰ ποὺ ὁ καθένας προσφέρει. Τὸ σύνολο τῶν εἰσφορῶν εἶναι 528 δουκάτα, καὶ εἶναι δεῖγμα τῆς οἰκονομικῆς κατάστασης, στὴν ὁποία βρισκόταν οἱ Ἕλληνες [61]. Δημοσιεύουμε ἐδῶ τὸν κατάλογο [62] μὲ τὰ ὀνόματα καὶ τὶς προσφορές :

Παλαιὸ ἀρχεῖο Ἑλλην. Ἰνστιτούτου Βενετίας, Registro 4, φ. 111ᵛ - 112ʳ (2 Νοεμβρίου 1600) :

*Per offerte fatte da diverssi del presente anno 1600 | A offerte in monete ducati cinque cento e vinti otto sono per tanti anno promesso li sotto scriti de sua volonta di pagar. Per pagar li debiti della chiesa et far de musaico l'Anonciatione della Gloriosa Madre di Dio come appar per una poliza sotto scrita di mano de cadauno di loro et prima :*

*Il magnifico Michel Ftamini guardian d. cento 100*

*Il Reverendissimo Arcivescovo d. 6*

*cioe del Reverentissimo Arcivescovo sei,* d. 6 — *Giovanni Spiera, d.uno,* d. 1
*del magnifico guardian cento,* d. 100 — *Zuanne Gripeto diese,* d. 10
*Zeronymo Zustinian, governator trenta,* d. 30 — *Theodoro Profiti cinque,* d. 5
*Nicolo Tapino, governator cinquanta,* d. 50 — *Li Sosomeni cinque,* d. 5
*Zuanne Agiopanditti trenta,* d. 30 — *Fiorin Nassin diese,* d. 10
*Zorzi Gumeno scrivan diese,* d. 10 — *Paulo de Franco diese,* d. 10
*Bernardo Martenego cinque,* d. 5 — *Nicolo Soliman doi,* d. 2
*Spilioti Tapino diese,* d. 10 — *Zulio Soderin diese,* d. 10
*Simon de Florio diese,* d. 10 — *Andrea Cubli tre,* d. 3
*Thomaso Polo cinque,* d. 5 — *Nicolo Paleologo uno,* d. 1

61. Δὲν ξέρουμε ἂν ὅλα τὰ 528 αὐτὰ δουκάτα χρησιμοποιήθηκαν γιὰ τὰ ἔξοδα τοῦ ψηφιδωτοῦ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ. Ἂν κρίνουμε ὅμως ἀπὸ τὰ 880 περίπου δουκάτα ποὺ στοίχισε τὸ ψηφιδωτὸ μὲ τὴ Δέηση, πρέπει νὰ παραδεχτοῦμε ὅτι καὶ τώρα ὅλα αὐτά, ἴσως καὶ περισσότερα, ξοδεύτηκαν. Τὰ ποσὰ δείχνουν τὴ μεγάλη δαπάνη ποὺ χρειαζόταν γιὰ τὴ μεταφορὰ ἑνὸς θέματος στὸν τοῖχο σὰν ψηφιδωτοῦ καὶ τὸ συγκινητικὸ ἐνδιαφέρον τῶν Ἑλλήνων νὰ μὴν ὑπολογίσουν ὁποιαδήποτε οἰκονομικὴ θυσία, ἀρκεῖ νὰ προσφέρουν ἕνα μνημεῖο ἀντάξιο τῆς ἑλληνορθόδοξης κληρονομιᾶς τους. Γιὰ νὰ πάρουμε μιὰ ἰδέα τῆς ἀξίας τοῦ ποσοῦ ποὺ δαπανήθηκε ὡς τὴν ἐποχὴ ἐκείνη γιὰ τὰ ψηφιδωτά, σημειώνουμε πὼς μέσα στὸ 1609 ἀγοράστηκε μὲ τίμημα 2000 δουκάτα τὸ μεγάλο σπίτι, ποὺ ἦταν στὰ βόρεια τοῦ Ἁγίου Γεωργίου καὶ στὸ ὁποῖο ἔμειναν οἱ πρῶτες 14 μοναχὲς τοῦ ἑλληνικοῦ γυναικείου μοναστηριοῦ, ποὺ ἱδρύθηκε τὴν ἴδια ἐποχή : ΒΕΛΟΥΔΟΣ, ὅ.π., 113.

62. Τὰ ὀνόματα εἶναι γραμμένα σὲ δυὸ στῆλες μὲ πολλὲς συντομογραφίες. Πρὶν ἢ μετὰ ἀπὸ τὰ ὀνόματα ἔχει προστεθεῖ ἀργότερα ἡ ἔνδειξη ὅτι πλήρωσαν (= pagato). Παραλείπουμε ἀπὸ τὸν κατάλογο τὴ λ. αὐτὴ ποὺ ἐπαναλαμβάνεται δυὸ φορὲς σὲ κάθε γραμμή. Ἐπίσης παραλείπεται ἡ συχνὴ ἐπανάληψη τῆς λ. ducato.

| | | | |
|---|---|---|---|
| *Vicenzo Muscorno cinque,* | *d. 5* | *— Nicolo Soderino diese,* | *d. 10* |
| *Zuanne Pasto diese,* | *d. 10* | *— Zeronymo Curater diese,* | *d. 10* |
| *Georgio Protopapa cinque,* | *d. 5* | *— Dimitri Caticora tre,* | *d. 3* |
| *Lorenzo Cubli diese,* | *d. 10* | *— Zorzi Panmperi doi,* | *d. 2* |
| *Andrea Zermani cinque,* | *d. 5* | *— Stathi d'Apostolo uno,* | *d. 1* |
| *Theodorin Lombardo cinque,* | *d. 5* | *— Zuanne Negrini uno,* | *d. 1* |
| *Summa ducati doi cento nonanta sei* | *d. 296* | *— Summa ducati ottanta quatro* | *d. 84* |
| *Stathi Sobolo uno,* | *d. 1* | *— Nicolo Lusi uno,* | *d. 1* |
| *Vico Sumachi doi,* | *d. 2* | *— Dimitri Christoforo tre,* | *d. 3* |
| *Dimitri Gonemi doi,* | *d. 2* | *— Stamatello Parastati sei,* | *d. 6* |
| *Nicolo Taracta cinque,* | *d. 5* | *— Theodorin Palubi quatro,* | *d. 4* |
| *Lantho Mondano doi,* | *d. 2* | *— Anastassio Rosso cinque,* | *d. 5* |
| *Safir Thoderin doi,* | *d. 2* | *— Janni Gini doi,* | *d. 2* |
| *Linardo Carvuri doi,* | *d. 2* | *— Epifanio Gumeno doi,* | *d. 2* |
| *Bernardo Gonem cinque,* | *d. 5* | *— Caravochiri Patinioti uno,* | *d. 1* |
| *Dimitri Abela cinque,* | *d. 5* | *— Capetanio ... uno,* | *d. 1* |
| *Joanne Castili cinque,* | *d. 5* | *— Dimitri Jatro doi,* | *d. 2* |
| *Chiriaco Morfi cinque,* | *d. 5* | *— Polo Gavrila uno,* | *d. 1* |
| *Dimitri Facai tre,* | *d. 3* | *— Georgio Tapino doi,* | *d. 2* |
| *Nicolo Platipodi cinque,* | *d. 5* | *— Zuanne de Sur cinque,* | *d. 5* |
| *Micali Calojera tre,* | *d. 3* | *— Zoanne Caracoti doi,* | *d. 2* |
| *Lambriano Curbuli doi,* | *d. 2* | *— Michel Folero doi,* | *d. 2* |
| *Nicolo Chirici uno,* | *d. 1* | *— Dimitri Calefrona doi,* | *d. 2* |
| *Zuanne Tapino tre,* | *d. 3* | *— Michel Cuchessi uno,* | *d. 1* |
| *Constantin Tapino diese,* | *d. 10* | *— Manusso Crisin diese,* | *d. 10* |
| *Zoanne Gargantula doi,* | *d. 2* | *— Zeronimo Carusso tre,* | *d. 3* |
| *Nicolo Gionma cinque,* | *d. 5* | *— Liassin Siro cinque,* | *d. 5* |
| *Piero Liata diese,* | *d. 10* | *—* | *d. 60* |
| *Constantin Bustron doi,* | *d. 2* | *— La contra scrita summa* | *d. 88* |
| *Andrea Stini uno,* | *d. 1* | *— Le oltrascrite due summe* | *d. 380* |
| *Constantin Paleologo tre,* | *d. 3* | *— Summa in tutto* | *d. 528* |
| *Nicolo Coroneo doi,* | *d. 2* | *— Val in tutto ... ducati* | *528* |
| *Summa ducuti otanta otto* | *d. 88* | | |

Ἔτσι, μὲ τὶς εἰσφορὲς αὐτὲς στὶς 14 Ἰουνίου 1601 οἱ δύο τεχνίτες παίρνουν γιὰ τὸ ψηφιδωτὸ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ 115 δουκάτα ὡς προκαταβολὴ (= per cappara), ποσὸ ὄχι καὶ ἀσήμαντο :

Παλαιὸ ἀρχεῖο Ἑλλην. Ἰνστιτούτου Βενετίας, Registro 4, φ. 113r (14 Ἰουνίου 1601) :

*Per S. Zananttonio Marini et Aluise Ghaitano pitori del musaicho | A cassa detta ducati cento quidici, contadi a loro in doi volte per cappara et a bon conto del opera de Lanonciation val d. 115.*

Φαίνεται ὅτι τὸ χρονικὸ διάστημα ἀπὸ τὸ Νοέμβριο τοῦ 1600 μέχρι τὸν Ἰούνιο τοῦ 1601, ἡ Ἀδελφότητα ἀναζήτησε τὸ ζωγράφο ποὺ ἔκανε τὸ σχέδιο. Τὸ ψηφιδωτὸ ἑτοιμάστηκε στὸ χρονικὸ διάστημα 1601 - 1602 καὶ ἀποτελεῖ ἕνα ἀκόμη βῆμα γιὰ τὴν προώθηση τῶν καλλιτεχνικῶν σχεδίων τῆς ἑλληνικῆς Ἀδελφότητας νὰ κοσμήσει μὲ ψηφιδωτὰ τὸν Ἅγιο Γεώργιο.

## Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΣΩΤΗΡ

Στὸ ὑπέρθυρο τόξο τῆς δυτικῆς πύλης βρίσκεται τὸ ψηφιδωτὸ τοῦ Χριστοῦ Σωτήρα (πίν. ΙΓ'). Ἡ σημερινή του κατάσταση δὲν εἶναι καλὴ ἐξαιτίας τῆς ἐπίδρασης τῆς ἐξωτερικῆς ἀτμόσφαιρας καὶ τῶν πολλῶν ἐπισκευῶν. Ὁ Χριστὸς ψηφιδογραφεῖται μέχρι τὴ μέση. Οἱ ψηφίδες τοῦ προσώπου ἔχουν μαυρίσει ἀπὸ τὴν πολυκαιρία καὶ δὲν διακρίνονται τὰ χρώματα. Φέρει ἔνσταυρο φωτοστέφανο μὲ τὰ ἀποκαλυπτικὰ *Ο ΩΝ* στὶς κεραῖες τοῦ σταυροῦ. Στὰ πλάγια ἡ ἔνδειξη *ΙΣ ΧΣ*. Τὰ μαλλιά του πέφτουν πίσω ἀπὸ τοὺς ὤμους του ὁμοιόμορφα. Φορεῖ καφεκόκκινο χιτώνα καὶ γαλάζιο ἱμάτιο, ποὺ δημιουργεῖ χρωματικὴ ἀντίθεση ἐνισχυμένη μὲ τὰ ἔντονα περιγράμματα καὶ τὶς σκιές. Ὑψώνει τὸ δεξί του χέρι σὲ εὐλογία. Στὸν ὦμο του ξεχωρίζει τὸ «σημεῖον» (clavus). Στὸ ἀριστερό του χέρι κρατεῖ ἀνοιχτὸ εἰλητάριο [63] μὲ τὸ συμβολικὸ στίχο ἀπὸ τὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Ἰωάννη (10, 9) :

*ΕΓΩ ΕΙΜΙ | Η ΘΥΡΑ ΔΙ' Ε|ΜΟΥ ΕΑΝ | Τ(ΙΣ) ΕΙΣΕΛ|ΘΗ ΣΩΘΗ|ΣΕΤΑΙ ΚΑΙ | ΕΙΣΕΛΕΥ|ΣΕΤΑΙ ΚΑΙ Ε|ΞΕΛΕΥΣΕ|ΤΑΙ ΚΑΙ ΝΟ|ΜΗΝ ΕΥΡΙΣΕΙ.*

Ἡ ὅλη παράσταση τοποθετεῖται μέσα σὲ διακοσμητικὸ πλαίσιο (ἡμικυκλικὸ τόξο), ὅπου ἐναλλάσσονται σταυροὶ μέσα σὲ κύκλους καὶ ρόμβοι.

Τὸ ψηφιδωτὸ τοῦ Σωτήρα Χριστοῦ νομίζουμε ὅτι πρέπει νὰ τὸ συνδέσουμε μὲ τὴν ἀφιερωματικὴ ἐπιγραφὴ ποὺ βρίσκεται ἀπὸ πάνω του καὶ ποὺ, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἔκφραση τοῦ βαθύτατου πόθου τῶν Ἑλλήνων ν' ἀφιερώσουν τὸ ναὸ στὸ Χριστὸ καὶ τὸν Ἅγιο Γεώργιο, μᾶς διασώζει καὶ τὴ χρονολογία *,αφξδ'*.

---

63. Μὲ ξετυλιγμένο εἰλητάριο, ποὺ κρατεῖ στὸ ἀριστερὸ χέρι καὶ κυματίζει πρὸς τὰ πάνω, παριστάνεται ὁ Χριστὸς στὸ ψηφιδωτὸ τοῦ Βαπτιστηρίου στὸν Ἅγιο Μάρκο : «Ὁ Χριστὸς σὲ δόξα καὶ οἱ Ἀπόστολοι», τοῦ 14ου αἰ.: RODOLFO PALLUCCHINI, La pittura veneziana del Trecento, Venezia - Roma 1964, πίν. 249. Κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο ξετυλίγονται καὶ τὰ εἰλητάρια τῶν προφητῶν στὴν εἰκόνα τοῦ Μουσείου τοῦ Ἑλλην. Ἰνστιτούτου Βενετίας «Ἡ Παναγία σὲ δόξα καὶ οἱ Προφῆτες», ΜΑΝΟΥΣΑΚΑ - ΠΑΛΙΟΥΡΑ, Ὁδηγός, ἀριθ. 8, πίν. Γ'.

Ἔτσι μαθαίνουμε πὼς τὸ 1564 ἡ ἐπιγραφή, ποὺ σύνθεσε γιὰ τὴν περίσταση ὁ Χιώτης Μιχαὴλ Σοφιανός, χαράχτηκε πάνω ἀπὸ τὴν εἴσοδο τοῦ ναοῦ :

*† Χριστῷ Σωτῆρι*
*καὶ τῷ ἁγίῳ Μάρτυρι Γεωργίῳ οἱ μέτοικοι*
*καὶ οἱ ἀεὶ καταίροντες Ἐνετίαζε τῶν Ἑλλήνων*
*ὅπως ἔχοιεν κατὰ τὰ πάτρια τῷ Θεῷ θρησκεύειν*
*ἐκ τῶν ἐνόντων φιλοτιμησάμενοι τὸ Ἱερὸν*
*ἀνέθηκαν. ,αφξδ'* [64].

Δὲν θὰ ἦταν μήπως λογικὸ νὰ ὑποστηρίξουμε πὼς ἡ ἀφιέρωση στὸ Χριστὸ ἀπευθύνονταν στὸ συγκεκριμένο ψηφιδωτὸ ποὺ ταυτόχρονα κατασκεύασαν στὸ ὑπέρθυρο; Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο οἱ Ἕλληνες, καθὼς ἔμπαιναν στὸ ναό, διάβαζαν τὴν ἐπιγραφὴ κι ἔβλεπαν τὸ Χριστό, ποὺ τοὺς ὑποδεχόταν εὐλογώντας καὶ ὑπενθυμίζοντάς τους ὅτι αὐτὸς εἶναι «ἡ θύρα τῆς σωτηρίας». Τὸ γεγονὸς ἐξάλλου ὅτι οἱ ἀρχειακὲς πηγὲς σιωποῦν στὰ μεταγενέστερα χρόνια, ὅπου καταγράφονται ὅλες οἱ λεπτομέρειες κατασκευῆς ἢ ἐπισκευῆς ψηφιδωτῶν καὶ τοιχογραφιῶν, δείχνει πὼς τὸ ψηφιδωτὸ τοῦ Χριστοῦ στὴν εἴσοδο ἔγινε πρὶν ἀπὸ τὸ 1574, χρονολογία δηλαδὴ ποὺ ἄρχιζε στὸ Ἱερὸ νὰ ζωγραφίζει ὁ Δαμασκηνός. Ἡ τελευταία αὐτὴ ἔνδειξη φανερώνει ἐπίσης ὅτι ὁλοκληρώθηκαν ὅλες οἱ ἐργασίες στὴν πρόσοψη τοῦ ναοῦ καὶ ἄρχισε πλέον ἡ ἐσωτερικὴ διακόσμηση. Μ' ὅλες αὐτὲς τὶς ὑποθέσεις κι ἔχοντας ὁδηγὸ τὴν ἀφιερωματικὴ ἐπιγραφὴ μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι ἡ πιθανότερη χρονολογία τῆς κατασκευῆς του εἶναι τὸ 1564 [65].

## Η ΔΕΗΣΗ ΣΤΗΝ ΠΡΟΣΟΨΗ

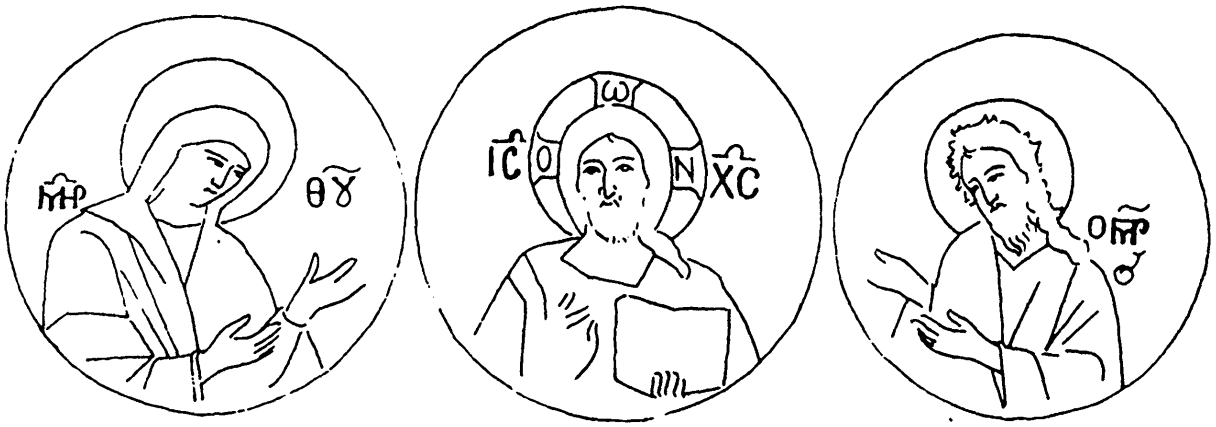
Ἀνάμεσα στὴν ἐπιγραφὴ τοῦ Σοφιανοῦ καὶ στὸ μεγάλο κυκλικὸ φωτιστικὸ ἄνοιγμα (ὀφθαλμὸ) τῆς πρόσοψης τοῦ ναοῦ ψηφιδογραφεῖται ἡ Δέηση. Τὰ τρία πρόσωπα (Παναγία - Χριστὸς - Πρόδρομος) εἰκονίζονται σὲ τρία χωριστὰ μετάλλια (σχ. 3). Τὸ ψηφιδωτὸ βρίσκεται σὲ καλὴ κατάσταση. Ὑποθέτουμε πὼς κατασκευάστηκε κι αὐτὸ στὴν περίοδο 1564 - 1574, ἐποχὴ ποὺ οἱ Ἕλληνες ὁλοκλήρωσαν τὴ διακόσμηση, ποὺ εἶχαν προγραμματίσει γιὰ τὴν πρόσοψη [66].

---

64. ΒΕΛΟΥΔΟΥ, Ἑλλήνων ὀρθοδόξων ἀποικία, 33.

65. «Τὸ 1573 ἡ οἰκοδομὴ τῆς ἐκκλησίας εἶχε οὐσιαστικὰ τελειώσει», σημειώνει ὁ ΜΑΝΟΥΣΑΚΑΣ, Τὰ κυριώτερα ἔγγραφα, 337. Εἶχε θεμελιωθεῖ τὴν 1 Νοεμβρίου 1539. Τὰ τελευταῖα χρόνια τῆς οἰκοδομῆς, πρὶν ἀρχίσει ἡ ἐσωτερικὴ διακόσμηση (1574) οἱ Ἕλληνες πρέπει ν' ἀσχολήθηκαν μὲ τὸ διάκοσμο κυρίως στὴν πρόσοψη, δηλαδὴ μὲ τὴν ἐπιγραφὴ καὶ τὰ ψηφιδωτά.

66. Τὸ πρόγραμμα τῶν Ἑλλήνων φαίνεται ὅτι ἦταν νὰ κοσμήσουν τὰ μετάλλια




Σχ. 3. Ἡ Δέηση στὴν πρόσοψη τοῦ Ἁγίου Γεωργίου (σχέδιο Φαλκώνη).

Στὸ κεντρικὸ μετάλλιο ὁ Χριστὸς εὐλογεῖ μὲ τὸ δεξὶ χέρι, ἐνῶ στὸ ἀριστερὸ κρατεῖ ἀνοιχτὸ εὐαγγέλιο [67] μὲ τὸν παρακάτω κεφαλαιογράμματο στίχο ἀπὸ τὴ θεολογία τοῦ Ἰωάννη (8, 12):

*ΕΓΩ ΕΙΜΙ | ΤΟ ΦΩΣ ΤΟΥ | ΚΟΣΜΟΥ Ο | ΑΚΟΛΟΥΘΩΝ | ΕΜΟΙ ΟΥ ΜΗ | ΠΕΡΙΠΑΤΗ|ΣΕΙ ΕΝ ΤΗ | ΣΚΟΤΙΑ ΑΛ|Λ ΕΞΕΙ ΤΟ | ΦΩΣ ΤΗΣ | ΖΩΗΣ.*

Ὅπως καὶ ὁ Χριστὸς Σωτὴρ στὸ ὑπέρθυρο, ἔτσι κι ἐδῶ ὁ Χριστὸς ἔχει τὰ ἴδια χρώματα. Καφεκόκκινο χιτώνα μὲ γαλάζιο ἱμάτιο καὶ «σημεῖον» στὸ δεξιὸ ὦμο. Τὰ ἴδια ἐπίσης τυπικὰ στοιχεῖα, *Ο ΩΝ* στὸν ἔνσταυρο φωτοστέφανο καὶ τὴν ἔνδειξη *IC XC*. Ἀριστερά, ἡ Παναγία εἶναι στραμμένη πρὸς τὸ Χριστὸ καὶ δέεται μὲ ἀνασηκωμένα τὰ χέρια. Φορεῖ γαλάζιο φόρεμα καὶ καφεκόκκινο μαφόριο, ὅπως καὶ ἡ Παναγία τῆς Δέησης τοῦ Ἱεροῦ. Δεξιά μας τὸ μετάλλιο μὲ τὸν Πρόδρομο μὲ τὴν γνώριμη φυσιογνωμία, ποὺ τὴν τονίζουν τὰ ἀνακατωμένα μαλλιὰ καὶ γένια. Στρέφεται πρὸς τὸ Χριστὸ ἁπλώνοντας τὰ χέρια μέσα ἀπὸ τὸ καφὲ ἱμάτιο, ποὺ τυλίγει πιὸ ἀνοιχτόχρωμο

---

καὶ τῶν δύο μακρῶν πλευρῶν μὲ ψηφιδωτά. Δὲν κατόρθωσαν ὅμως νὰ τὸ πραγματοποιήσουν, ὅπως ἤθελαν, γι' αὐτὸ τὸ 1696, μὲ δαπάνη ποὺ ἀνέλαβε ὁ Νικόλαος Σάρος ἀπὸ τὰ Ἰωάννινα, ζωγράφισαν γύρω ἀπὸ τὸ ναὸ τὰ δώδεκα μετάλλια μὲ τοὺς Ἀποστόλους, τὰ ὁποῖα, παρόλο ποὺ ἐπισκευάστηκαν τὸ 1855, δὲν διατηρήθηκαν μέχρι τὶς μέρες μας. Βλ. καὶ ΒΕΛΟΥΔΟΥ, 32.

67. Στὸ ψηφιδωτὸ τῆς πύλης τοῦ Ἁγίου Ἀλυπίου στὸν Ἅγιο Μάρκο τῆς Βενετίας, παριστάνεται στὸ τοξωτὸ ὑπέρθυρο ὁ Χριστὸς σὲ μποῦστο κρατώντας τὸ Εὐαγγέλιο κι εὐλογώντας. Ἡ διαφορὰ ἀνάμεσα στὰ δυὸ ψηφιδωτὰ εἶναι κυρίως στὸ Εὐαγγέλιο, ὅπου, ἐκεῖ ὁ Χριστὸς τὸ κρατεῖ κλειστό, ἐνῶ ἐδῶ, στὸν Ἅγιο Γεώργιο, ἀνοιχτό: ΟΤΤΟ DEMUS, The church of San Marco in Venice, Washington 1960, πίν. 10 καὶ SERGIO BETTINI, Mosaici di San Marco, Milano 1968, 53.

χιτώνα. Καὶ τῶν τριῶν ἡ σάρκα πλάθεται μὲ κοκκινωπὲς ψηφίδες καὶ στὶς παρειὲς καὶ τὸ λαιμὸ ἀνοίγονται μικρὲς ἀνοιχτόχρωμες ἐπιφάνειες, τὰ φῶτα. Καὶ τὰ τρία πρόσωπα εἶναι ἐκφραστικὰ καὶ δείχνουν τὶς ἀρετὲς τοῦ ἄγνωστου τεχνίτη.

## Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ

Στὸ τοξωτὸ ὑπέρθυρο τῆς νότιας πύλης ψηφιδογραφεῖται ὁ Ἅγιος Γεώργιος [68] πάνω στὸ καφὲ ἄλογό του μὲ τὴ στρατιωτική του στολὴ (πίν. ΙΔ'). Ὁ θώρακάς του εἶναι πράσινος καὶ καφεκόκκινο τὸ ἀνεμιζόμενο ἱμάτιο. Μέσα σὲ χρυσοπράσινο βάθος ὁ καβαλάρης ἅγιος μὲ τὸ ὁρμητικό του ἄλογο καλύπτει ὅλη σχεδὸν τὴν κεντρικὴ ἐπιφάνεια τοῦ τυμπάνου κι ἀφήνει μικρὸ χῶρο στὶς ἄκρες γιὰ νὰ ψηφιδογραφηθεῖ δεξιά, ὅπως κοιτάζουμε, ὁ γκρίζος δράκοντας μὲ τὶς γαλαζοκόκκινες φτεροῦγες καὶ ἀριστερὰ ἡ βασιλοπούλα, ποὺ ἑνώνει ἱκετευτικὰ τὰ χέρια της ζητώντας βοήθεια. Φορεῖ στέμμα, φόρεμα μπλὲ ἀνοιχτὸ καὶ ριχτὴ καφεκίτρινη κάππα. Μὲ τὸ μακρὺ κοντάρι του ὁ ἅγιος διατρυπᾶ τὸ ἀνοιχτὸ στόμα τοῦ θηρίου.

Ἡ κατάσταση τοῦ ψηφιδωτοῦ εἶναι πολὺ κακή, παρ' ὅλες τὶς ἐπισκευὲς ποὺ φαίνεται πὼς ἔγιναν κατὰ καιρούς. Πρόβλημα δημιουργεῖται γιὰ τὴ χρονολόγησή του. Ὅλες οἱ πηγὲς σιωποῦν καὶ ὁ Βελοῦδος [69] ἀρκεῖται σὲ ἁπλὴ ἀναφορά. Ἂν προσπαθήσουμε νὰ βροῦμε πλάγιες μαρτυρίες, θὰ δεχτοῦμε καὶ γιὰ τὸν Ἅγιο Γεώργιο τὴ δεκαετία 1564 - 1574, μιὰ καὶ ἡ συμπλήρωση τῶν δώδεκα μεταλλίων τοῦ ναοῦ μὲ ζωγραφικὴ (1696) φανερώνει πὼς δὲ ζωγραφίστηκε οὔτε τὸ ὑπέρθυρο τῆς νότιας πύλης, ἴσως ἐπειδὴ ἐκεῖ ὑπῆρχε τὸ ψηφιδωτό. Ἂν κρίνουμε ὅμως μὲ καθαρὰ αἰσθητικὰ κριτήρια, θὰ πρέπει ἴσως νὰ μεταφέρουμε τὴ χρονολόγηση τοῦ ψηφιδωτοῦ στὴ δεύτερη πενηνταετία τοῦ 16ου αἰώνα. Οἱ λεπτὲς ψηφίδες, ἡ ποικιλία τῶν χρωμάτων, τὸ φυσιοκρατικὸ τοπίο καὶ μιὰ κάποια προοπτικὴ τοῦ χώρου μὲ τὰ ἀλλεπάλληλα ἐπίπεδα, μᾶς ὑπενθυμίζουν τὰ ἀντίστοιχα στοιχεῖα τῆς Μεταμόρφωσης, ποὺ εἶναι χρονολογημένη στὰ 1666.

## Η ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗ

Παρ' ὅλες τὶς ἀποφάσεις καὶ τὰ προγράμματα τοῦ 1586 [70] καὶ τοῦ 1597 [71], μετὰ τὴν κατασκευὴ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ (1601 - 1602), πέρασαν

68. ΒΕΛΟΥΔΟΥ, Ἑλλήνων ὀρθοδόξων ἀποικία, 31. Στὸ ἀντίστοιχο ὑπέρθυρο τῆς βόρειας πύλης ζωγραφίστηκε τὸ 1696 ὁ Ἅγιος Νικόλαος (ΒΕΛΟΥΔΟΥ, 32), μαζὶ μὲ τὰ 12 μετάλλια τῶν Ἀποστόλων γύρω ἀπὸ τὸ ναό. Ὁ Ἅγιος Νικόλαος δὲ σώζεται πιά.

69. ΒΕΛΟΥΔΟΥ, ὅ.π., 31.

70. ΜΑΝΟΥΣΑΚΑ, Τὰ κυριώτερα ἔγγραφα, 344.

71. ΜΑΝΟΥΣΑΚΑ, Τὰ κυριώτερα ἔγγραφα, 352.

πολλὰ χρόνια χωρὶς νὰ συνεχιστεῖ ἡ διακόσμηση τοῦ ναοῦ μὲ ψηφιδωτά. Μποροῦμε νὰ σημειώσουμε τρεῖς πιθανὲς ἐξηγήσεις γι' αὐτό : α) Προβλήματα οἰκονομικά, β) ἔλλειψη τεχνιτῶν γιὰ τὴν κατασκευὴ ψηφιδωτῶν, γ) ἀδιαφορία γιὰ τὴ διακόσμηση τοῦ ναοῦ. Στὸ διάστημα αὐτὸ δὲ λείπουν οἱ Ἕλληνες ζωγράφοι, ποὺ ζοῦν μόνιμα ἢ προσωρινὰ στὴ Βενετία, ὅπως οἱ Ἐμμανουὴλ Τζανφουρνάρης, Ἐμμανουὴλ καὶ Κωνσταντίνος Τζάνε Μπουνιαλῆς, Θεόδωρος Πουλάκης καὶ ἄλλοι. Ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος ὁ ΙΖ' αἰώνας ἦταν γιὰ τὴν Ἀδελφότητα «ὁ αἰώνας τῆς ἀκμῆς της» [72]. Ἔτσι, ὅταν στὰ 1664 ἐμφανίστηκε γενναῖος χορηγὸς γιὰ τὴν κατασκευὴ νέου ψηφιδωτοῦ, ὁ γνωστὸς γιὰ τὴ φιλία του μὲ τὸ Θωμᾶ Φλαγγίνη, γιὰ τὶς δωρεές του καὶ γιὰ τὰ ἀξιώματα στὴ διοίκηση τῆς Ἀδελφότητας, Κύπριος Βερνάρδος Ἄκρης [73], τὰ προβλήματα παραμερίστηκαν καὶ ἄρχισε ἡ ἀνάλογη προετοιμασία γιὰ τὸ ψηφιδωτὸ τῆς Μεταμόρφωσης. Ὁ Βερνάρδος Ἄκρης δώρησε ἕνα σεβαστὸ ποσὸ γιὰ νὰ κατασκευαστεῖ τὸ ψηφιδωτὸ στὴ νότια πλευρά, πίσω ἀπὸ τὸ θρόνο τοῦ ἀρχιεπισκόπου. Τὸ κείμενο τῆς δωρεᾶς του καὶ τῆς ἀποδοχῆς της ἀπὸ τὴν Ἀδελφότητα ὑπάρχει στὸ παλαιὸ ἀρχεῖο τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου μὲ χρονολογία 20 Ἰουλίου 1664. Σ' αὐτὸ ὁ Βερνάρδος Ἄκρης δηλώνει τὴν πρόθεσή του νὰ χρηματοδοτήσει τὴν Ἀδελφότητα γιὰ τὴν κατασκευὴ ψηφιδωτοῦ, μὲ θέμα τὴ Μεταμόρφωση, στὸ νότιο τοῖχο καὶ ἀκριβῶς πίσω ἀπὸ τὸ θρόνο τοῦ Μητροπολίτη. Ἂς δοῦμε τὸ πολύτιμο αὐτὸ κείμενο μὲ ὅλες του τὶς λεπτομέρειες :

Παλαιὸ ἀρχεῖο Ἑλλην. Ἰνστιτούτου Βενετίας, reg. 192 (1658 - 1669), φ. 89r-v (20 Ἰουλίου 1664).

*Venerando Capittolo*

*Quelli mottivi di devotione ch'indussero per il passatto mè Bernardo Acris quondam signor Giacomo de Cipro a supplicar la pieta di questo venerando Capitolo che previi gl'assignamenti de capitali di Cecca da me oferti si compiacesse prender parte che dal medesimo fosse in perpetuo osservato a celebrarsi in questa Veneranda Chiesa per mio Nome la festivita della Trasfiguratione del Nostro Salvatore che cade alli 6 d'Agosto da me solita a celebrarsi, et la benignità del medemo Venerabil Capittolo, che con pienezza de votti ha essaudito le mie humilissime instanze, quei medesimi motivi et pie deliberationi dell'istesso Capittolo,*

---

72. ΜΑΝΟΥΣΑΚΑ - ΠΑΛΙΟΥΡΑ, Ὁδηγός, 18.

73. ΑΘ. Ε. ΚΑΡΑΘΑΝΑΣΗ, Ἡ Φλαγγίνειος Σχολὴ τῆς Βενετίας, Θεσσαλονίκη 1975, 60 - 64 ὅπου τὰ σχετικὰ μὲ τὸ Βερνάρδο Ἄκρη καὶ τὸ κληροδότημά του. Ἐπίσης στὸ Παλαιὸ ἀρχεῖο τοῦ Ἑλλην. Ἰνστ. Βενετίας, registro 5 (1601 - 1673), φ. 187 (νέα ἀρίθμ.) γίνεται λόγος γιὰ 72 δουκάτα τοῦ Ἄκρη (Ἰανουάριος τοῦ 1662).

*mi movono di presente a suplicar come facio, i petti Christiani et religiosi di Cadauna di VV. SS. m.tl illustrissimi che si conpiacino con parte del detto Capittolo.*

*Segue l'infrascritto capittolo di 20 Luglio 1664.*

*Concedermi facoltà di poter sopra tutto quel quadro di muro sine loco, che è dietro alla sedia dell'illustrissimo et Reverendissimo Nostro Arcivescovo, far una pitura in greco a tutte mie spese dell'istoria della Trasfiguratione del Nostro Salvator Jesu Christo. Onde la mia estrema devotione à questo effetto possa col mezo della loro humanità sortir intieramente il suo bramato fine a gloria et essaltatione del Signor Iddio, et beneffitio dell'anima mia.*

*Va parte, che manda il magnifico signor Alesio Nico, G. G. et sua Banca che sia acetata la scrittura del signor Bernardo Acris et concessoli facolta di far la pitura nel quadro richesto in tutto come in detta scrittura.*

*Per la parte de si n° 32 — de no n° — Cazai et fu presa a tutti votti, et fu licencato il Venerando Capittolo.*

*Demetrio Cutrica scrivano*
*Adi 10 7bre 1664*

*Li illustrissimi signori Gerolamo Zen, Gian Antonio Contarini et Antonio Molin Honorandi Provveditori di Comun, veduto il predetto capittolo anno quello laudato à probato, et ratificato come sta e giace.*

*Girolamo Zen, Provveditore de Comun*
*Franco Malatini, Notario*

Ἔτσι ἀναζητήθηκαν ζωγράφος καὶ τεχνίτης γιὰ τὴν κατασκευὴ τοῦ ψηφιδωτοῦ τῆς Μεταμόρφωσης. Τὸ ψηφιδωτὸ αὐτὸ σώζεται ὁλόκληρο σὲ ἱκανοποιητικὴ κατάσταση (πίν. ΙΕ'). Τὰ πλούσια καὶ ζωηρὰ χρώματα, ἀντὶ νὰ τὸ ἀναδείξουν αἰσθητικά, πετυχαίνουν μόνο κάτι ἐπιφανειακὸ καὶ φευγαλέο : νὰ ἐντυπωσιάσουν. Πάνω σὲ τρία σχηματοποιημένα ὑψώματα εἰκονίζονται ὁ Χριστὸς στὴ μέση, ὁ Μωυσῆς ἀριστερά του καὶ ὁ Ἠλίας δεξιά του. Κάτω, σὲ πρῶτο ἐπίπεδο, οἱ τρεῖς μαθητὲς Πέτρος, Ἰωάννης καὶ Ἰάκωβος σὲ διάφορες στάσεις ξαφνιασμένοι καὶ γεμάτοι ἀπορία. Ὁ Χριστός, — μιὰ χορευτικὴ σχεδὸν φιγούρα — μέσα σὲ δόξα ἀπὸ πυκνὰ κυματιστὰ σύννεφα, πού μᾶς θυμίζουν τὴ νεφέλη τοῦ εὐαγγελικοῦ κειμένου [74], παριστάνεται «κατ' ἐνώπιον» μὲ πλούσια, ἁπαλή, ὑστερογοτθικὴ πτύχωση, ἀκτινωτὸ φωτοστέφανο καὶ ἀνοιχτὰ τὰ χέρια [75], ἔχοντας τὸ δεξὶ ὑψωμένο σὲ εὐλογία

74. Ματθ. 17, 5.

75. Ὁ Χριστὸς μὲ τὰ χέρια ἀνοιχτὰ μᾶς θυμίζει τὸ Χριστὸ τοῦ Rembrandt, Ludwig Münz - Bob Haak, Rembrandt, Paris - New York 1968, πίν. 32.

(πίν. ΙΣ'). Γύρω ἀπὸ τὴ δόξα, σὲ πορτοκαλὶ ζώνη, μεγαλογράμματος ὁ εὐαγγελικὸς στίχος :

*ΟΥΤΟΣ ΕΣΤΙΝ Ο ΥΙΟΣ ΜΟΥ Ο ΑΓΑΠΗΤΟΣ ΕΝ Ω ΕΥΔΟΚΗΣΑ ΑΥΤΟΥ ΑΚΟΥΕΤΕ* (Ματθ. 17, 5).

Ὁ Μωυσῆς, κρατώντας στὸν ὦμο του τὴν πλάκα μὲ τὶς ἐντολὲς σὲ ἑβραϊκὴ γραφὴ [76] καὶ φορώντας γαλάζιο χιτώνα καὶ μακρὺ καφεκόκκινο ἱμάτιο, εἶναι στραμμένος πρὸς τὸ Χριστὸ σὲ στάση ἐντυπωσιακή. Ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ μέρος ὁ Ἠλίας στρέφεται πρὸς τὸ Χριστὸ μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι στὸ στῆθος καὶ μὲ τὸ δεξὶ σὲ μιὰ ἁπαλὴ «συζητητικὴ» κίνηση. Πάνω ἀπὸ τὸν κίτρινο χιτώνα φορεῖ κόκκινο ἐπενδύτη, μὲ στολισμένη παρυφή, ποὺ πορπώνεται στὸ στῆθος.

Ἀπὸ τὶς ἄκρες τοῦ ἱματίου τοῦ Χριστοῦ ξεκινοῦν τρεῖς φωτεινὲς ἀχτίδες ποὺ φτάνουν στοὺς τρεῖς κατάπληκτους μαθητές. Ὁ Πέτρος, ἐνῶ γονατίζει, στρέφει τὸ κεφάλι του πρὸς τὸ Χριστὸ τυφλωμένος ἀπὸ τὸ δυνατὸ φῶς. Στὴ μέση ὁ Ἰωάννης πέφτει στὰ γόνατα ὑψώνοντας τὰ χέρια του, ἐνῶ ἔχει στρέψει τὶς πλάτες πρὸς τὸ Χριστό. Δεξιὰ ὁ Ἰάκωβος γονατιστός, ἐνῶ ἀκουμπᾶ μὲ τὸ ἀριστερό του χέρι στὸ ἔδαφος, στρέφει τὸ κεφάλι του στὸ κεντρικὸ θέμα.

Ἡ παράσταση παρουσιάζει ἀξιοθαύμαστη ἰσορροπία καὶ χρωματικὴ ποικιλία ὄχι τυχαία. Τὸ κίτρινο βάθος τοῦ πάνω ἐπιπέδου καὶ τῆς δόξας, καθὼς καὶ οἱ χρυσοκοντυλιὲς τοῦ ἐνδύματος τοῦ Χριστοῦ δημιουργοῦν ἀντίθεση μὲ τὸ βαθὺ καφὲ καὶ τὸ ἐλαφρὸ γαλάζιο τῶν βράχων τοῦ μεσαίου ἐπιπέδου. Σὲ πρῶτο ἐπίπεδο τὸ γαλάζιο - καφὲ τῶν ἐνδυμάτων τοῦ Πέτρου καὶ Ἰωάννη καὶ τὸ πράσινο τοῦ Ἰακώβου, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὰ ποικιλόχρωμα (κυρίως πράσινα καὶ καφὲ) λουλούδια, ὁδηγοῦν στὴν ἀντίληψη τῆς προοπτικῆς τοῦ χώρου. Οἱ ἁπαλὲς φωτοσκιάσεις στὰ σύννεφα, τὰ βράχια καὶ τὰ ἐνδύματα διασποῦν τοὺς ὄγκους καὶ ἐξουδετερώνουν τὰ βάρη.

Ὁ τεχνίτης εἶναι πολὺ καλός. Δούλεψε μὲ τέχνη μικρὲς ψηφίδες ἔτσι ποὺ ἡ σκηνὴ νὰ δίνει τὴν ἐντύπωση τοιχογραφίας κι ὄχι ψηφιδωτοῦ. Δὲν ἀποκλείεται ὁ ἴδιος νὰ ἦταν καὶ ζωγράφος [77]. Οἱ ζωηρὲς στάσεις τῶν εἰκονιζομένων, ἡ κίνηση χεριῶν καὶ ποδιῶν, ἡ ραδινότητα τῶν ὄρθιων μορφῶν

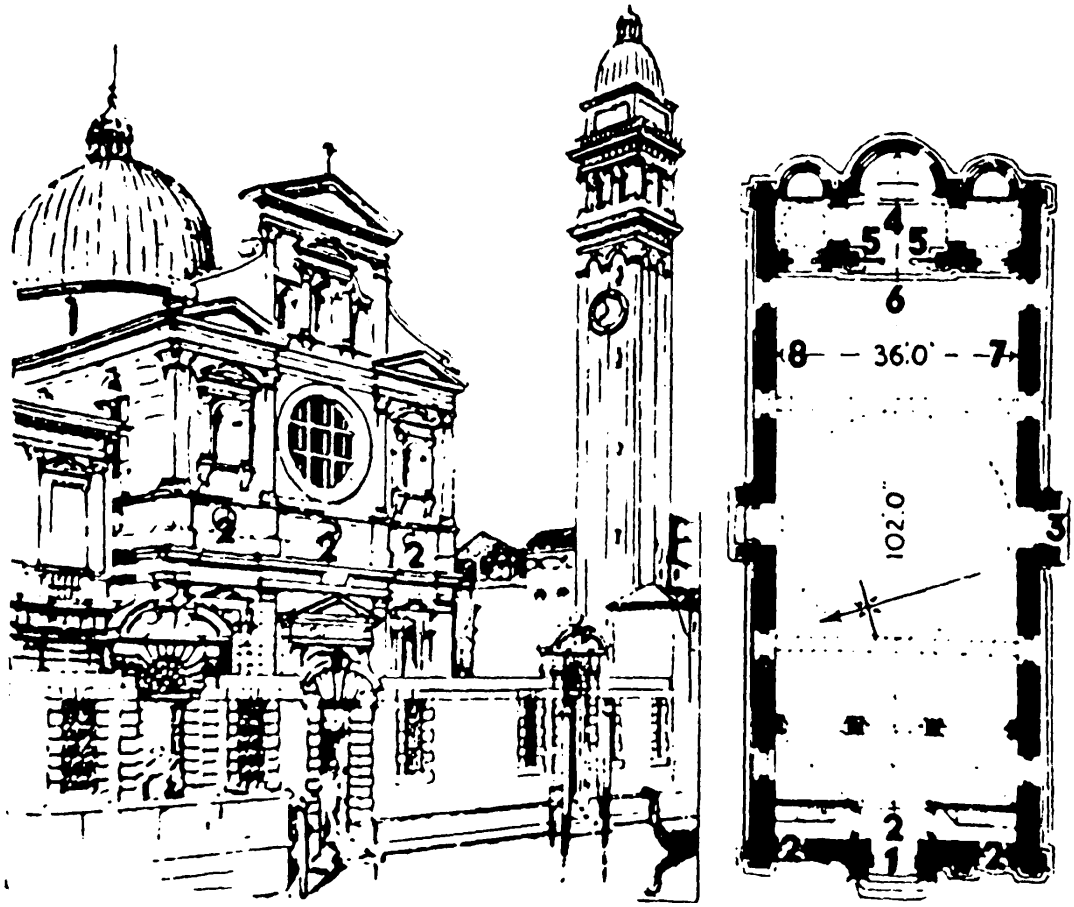
---

76. Ὅπως τὸν παρασταίνουν συχνὰ οἱ δυτικοὶ ζωγράφοι. Βλ. π.χ. τὸ Μωυσῆ τοῦ Beccafumi (Berenson, Italian pictures of the Renaissance, τόμ. 3, London 1968, πίν. 1589) ἢ τὸ Μωυσῆ στὴ Μεταμόρφωση τοῦ Dürer (Wilhelm Waetzoldt, Dürer und seine Zeit, Wien 1935, πίν. 104, 107).

77. Κατὰ κανόνα οἱ ζωγράφοι σχεδίαζαν τὸ θέμα καὶ οἱ ψηφιδογράφοι τὸ ἐκτελοῦσαν. Δημ. Παλλα, Ψηφιδωτά, ΘΗΕ, τόμ. 12, στ. 1234 : «Εἰς τὴν Δύσιν ἡ ψηφιδογραφία ἐξηκολούθησε νὰ ἀσκῆται, ἀλλ' ὄχι πλέον ὡς αὐτοτελὴς τέχνη. Οἱ ψηφοθέται περιῆλθον εἰς τὴν θέσιν χειρωνακτῶν, οἱ ὁποῖοι μετέφερον εἰς τὴν τεχνικὴν τοῦ ψηφιδωτοῦ σχέδια προητοιμασμένα ἀπὸ ζωγράφους τοῦ χρωστῆρος».

καὶ ἡ ἀνατομικὴ σπουδὴ τῶν γονατισμένων, χαρίζουν πληρότητα στὴν παράσταση καὶ φανερώνουν ἐμπνευσμένο τεχνίτη, ποὺ μετέφερε στὸν τοῖχο ἀξιόλογο πρότυπο, ποὺ δυστυχῶς μᾶς εἶναι ἄγνωστο. Τὸ πλαίσιο τοῦ ψηφιδωτοῦ διακοσμεῖ ἀνθισμένη γιρλάντα ἀπὸ σχηματοποιημένα λουλούδια, ποὺ ξεκινοῦν ἀπὸ δυὸ ἀνθοδοχεῖα. Ἀνάμεσα εἰκονίζονται κεφάλια μικρῶν ἀγγέλων.

Κάτω ἀκριβῶς ἀπὸ τὸν εὐαγγελιστὴ Ἰωάννη σημειώνεται ἡ λατινικὴ




Σχ. 4. Πρόσοψη καὶ κάτοψη τοῦ Ἁγίου Γεωργίου (Banister Fletcher).
Ἡ θέση τῶν ψηφιδωτῶν σημειώνεται μὲ ἀριθμούς.

χρονολόγηση τοῦ ψηφιδωτοῦ : *MDCLXVI* (= 1666) καὶ δίπλα τὸ ὄνομα τοῦ τεχνίτη *Po. MRo.* Ἀπὸ τὴ χρονολογία 1666 διαπιστώνουμε ὅτι, ἀφοῦ ὁ Ἄκρης ἔκανε τὴ δωρεά του τὸ 1664, τὸ ψηφιδωτὸ τελείωσε μετὰ δύο χρόνια.

Τὸ ἔργο δὲν ἔχει τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς βυζαντινῆς Μεταμόρφωσης, παρὰ τὴν ἐπιθυμία τοῦ δωρητῆ νὰ εἶναι «*pittura alla greca*». Γίνεται προσπάθεια βέβαια γιὰ μιὰ «μεταγραφὴ» ἑνὸς ἀναγεννησιακοῦ προτύπου σὲ βυζαντινὴ ἀπεικόνιση. Ἀλλὰ ὁ τεχνίτης δὲν πετυχαίνει τίποτε περισσότερο ἀπὸ μιὰ στυλιζαρισμένη Μεταμόρφωση, ποὺ, χωρὶς νὰ εἶναι βυζαντινή, χάνει καὶ τὸ δυτικό της χαρακτήρα.

Γιὰ τὸν ψηφιδογράφο δυστυχῶς δὲν ἔχουμε καμιὰ πληροφορία. Ἐκεῖνο ποὺ μποροῦμε νὰ σημειώσουμε γι' αὐτὸν εἶναι πώς, σὲ ἐποχὴ ποὺ ἡ τέχνη τοῦ ψηφιδωτοῦ εἶχε πάρει τὸ δρόμο τῆς παρακμῆς, αὐτὸς ἀντιστεκόταν μὲ τὴν παραφορτωμένη κι ἐντυπωσιακὴ τέχνη τοῦ baroque, τὴν προσεγμένη δουλειὰ καὶ τὸ «χρωματικὸ κατακλυσμό». Τὴν πλούσια φυσιοκρατικὴ ἀτμόσφαιρα καὶ τὰ ἀνάλογα ρεαλιστικὰ στοιχεῖα μποροῦμε νὰ τὰ συναντήσουμε στοὺς μεγάλους ἢ τοὺς μικροὺς δυτικοὺς ζωγράφους τοῦ 15ου, 16ου καὶ 17ου αἰώνα, ὄχι ὅμως καὶ στὴ βυζαντινὴ εἰκονογραφία. Στὴ Μεταμόρφωση τοῦ Giovanni Bellini [78], τοῦ Perugino [79] καὶ πολλῶν ἄλλων τὸ τοπίο δίνεται μὲ ρεαλιστικὴ διάθεση καὶ τὰ πρόσωπα τοποθετοῦνται μὲ φυσικὸ τρόπο, χωρὶς νὰ δημιουργεῖται προσπάθεια γιὰ ἐξωπραγματικὴ ἀπεικόνιση, ὅπως συμβαίνει στὴ βυζαντινὴ τέχνη.

## Η ΕΙΣ ΑΔΟΥ ΚΑΘΟΔΟΣ

Μεσολάβησαν δυὸ αἰῶνες, μέσα στοὺς ὁποίους ἡ Ἑλληνικὴ Ἀδελφότητα ἀκολούθησε τροχιὰ πνευματικῆς καὶ οἰκονομικῆς ἀνόδου, ἐκδοτικῆς δραστηριότητας, πολλαπλῆς προσφορᾶς στὸ «δοῦλον γένος» ἀλλὰ καὶ ἐξουθενωτικῶν ἐσωτερικῶν καὶ ἐξωτερικῶν προβλημάτων, ποὺ τὴν ὁδήγησαν τελικὰ στὴν παρακμή. Πρὸς τὸ τέλος τοῦ 19ου αἰώνα ἦταν πλέον σκιὰ τοῦ παρελθόντος. Τὸ παλαιὸ πρόγραμμα γιὰ τὴ διακόσμηση τοῦ ναοῦ μὲ ψηφιδωτὰ τελικὰ δὲν πραγματοποιήθηκε. Οἱ Ἕλληνες ἔτσι περιορίστηκαν νὰ κρεμάσουν μεγάλες εἰκόνες στὶς μακρυὲς πλευρές, ποὺ βρίσκονται ἐκεῖ μέχρι σήμερα [80].

Ἐξαίρεση ἢ κύκνειο ἆσμα αὐτῆς τῆς φυσιολογικῆς φθορᾶς τῆς Ἀδελφότητας ἀποτελεῖ τὸ ψηφιδωτὸ τῆς εἰς Ἅδου Καθόδου (πίν. ΙΗ'), ποὺ ψηφιδογραφήθηκε στὰ 1886 ἀπὸ τὴν «Ἑταιρεία» FABRIS. Ἡ φίρμα τῶν ψηφιδογράφων καὶ ἡ χρονολογία κατασκευῆς τοῦ ψηφιδωτοῦ σημειώνεται στὴν ἀριστερὴ κάτω γωνία μὲ κεφαλαῖα, «τυπωμένα» πάνω στὶς ψηφίδες, γράμματα :

| | | | |
|---|---|---|---|
| FABRIS | AVON | ET | SOC. |
| MDCCCLXXXVI | | | |

Μέχρι τὸ 1886 στὴ θέση αὐτή [81], δηλαδὴ στὸ βόρειο τοῖχο, ἀκριβῶς ἀπέναντι ἀπὸ τὸν ἐπισκοπικὸ θρόνο καὶ πίσω ἀπὸ τὴ θέση τῶν ἐπιτρόπων,

78. Πεινεμαν, Giovanni Bellini e i Belliniani, πίν. 3.

79. Berenson, Italian pictures of the Renaissance, τόμ. 3, πίν. 1106.

80. Μανουσακα - Παλιουρα, Ὁδηγός, σχ. 7 ὅπου σχεδιάγραμμα τοῦ ναοῦ, ποὺ δείχνει τὴ θέση τῶν εἰκόνων.

81. Φαίνεται περίεργο τὸ γεγονός, ὅτι ὁ Βελουδος, Ἑλλήνων ὀρθοδόξων ἀποικία,

ἦταν κρεμασμένη ἡ μεγάλη εἰκόνα μὲ τὸ ἴδιο θέμα, ποὺ ἀποδίδεται στὸν Ἰωάννη τὸν Κύπριο [82].

Ἐντύπωση προκαλεῖ τὸ γεγονὸς πὼς οἱ λίγοι Ἕλληνες ποὺ ἀπόμειναν, ἀποφάσισαν νὰ κατασκευάσουν τὸ ψηφιδωτὸ σὲ ἐποχὴ οἰκονομικῶν δυσκολιῶν. Τὰ οἰκονομικὰ βιβλία τῆς Ἀδελφότητας ἐξακολουθοῦν βέβαια στὰ χρόνια 1885 - 87 νὰ καταχωρίζουν δωρεὲς μικρὲς ἢ μεγαλύτερες πρὸς τὴν ἐκκλησία γιὰ σκεύη, λαμπάδες, ἔξοδα χορωδίας καὶ γιὰ τὸ Νοσοκομεῖο ποὺ διατηροῦσε ἡ Ἀδελφότητα [83]. Δὲν ἀποκλείεται κάποιος δωρητὴς νὰ χρηματοδότησε τὴν κατασκευὴ τοῦ ψηφιδωτοῦ.

Οἱ ψηφιδογράφοι δὲ μεταφέρανε στὸ ψηφιδωτὸ τὸ σχέδιο τῆς ἴδιας εἰκόνας, ποὺ ἦταν ὡς τότε τοποθετημένη στὸν ἴδιο χῶρο. Προτίμησαν τὴ μικρὴ εἰκόνα μὲ τὸ ἴδιο θέμα, ποὺ βρίσκεται στὴν ἐσωτερικὴ πλευρὰ τοῦ εἰκονοστασίου καὶ ποὺ πρέπει νὰ θεωρηθεῖ ἔργο τοῦ Βενέδικτου Ἐμπόριου [84]. Συγκρίνοντας τὴν εἰκόνα τοῦ Ἐμπόριου (πίν. ΙΖ') μὲ τὸ ψηφιδωτὸ μπορεῖ κανεὶς νὰ ὑποστηρίξει ὅτι ἡ σχεδιακὴ ἀντιγραφὴ ἔγινε μὲ ἐπιτυχία. Ἐνῷ ὅμως ἡ εἰκόνα - πρότυπο παρουσιάζει πολλὲς ζωγραφικὲς ἀρετές, τὸ ψηφιδωτὸ ἀποτελεῖ χτυπητὸ δεῖγμα ἑνὸς ἔργου χωρὶς πνοὴ καὶ ἄστοχου ἀπὸ τὴν ἄποψη τῆς ἐπιλογῆς τῶν ψηφίδων καὶ τῶν χρωμάτων.

Ὁ Χριστός, μέσα σὲ ἐλλειπτικὴ γαλάζια δόξα (πίν. ΙΗ') μὲ χρυσογραφίες στὸ καφετὶ ἱμάτιο, καθὼς πατᾶ πάνω στὶς χιαστὶ πόρτες καὶ σκύβει νὰ σηκώσει τὸν Ἀδὰμ πιάνοντάς τον ἀπὸ τὸ χέρι, ἀποτελεῖ τὸν κατακόρυφο ἄξονα ἀνάμεσα στὶς δυὸ ὁμάδες καὶ τοὺς σχηματοποιημένους βράχους στὶς ἄκρες. Ἀριστερὰ οἱ βασιλεῖς Δαβὶδ καὶ Σολομών, μὲ στέμματα καὶ χρυσο-

---

37, ἀναφέρει στὴ θέση αὐτὴ τὴν εἰκόνα καὶ ὄχι τὸ ψηφιδωτὸ μὲ τὴν Εἰς Ἅδου Κάθοδο. Εἶναι γνωστὸ πὼς στὴ δεύτερη ἔκδοση τοῦ βιβλίου του ἔχει κάμει «σημαντικὲς προσθῆκες καὶ ἐπιδιορθώσεις», ὅπως ὁ ἴδιος δηλώνει στὴν ὑποσημείωση τῆς σ. 30. Ἂν ὅμως προσέξει κανεὶς τὶς προσθῆκες ποὺ κάνει στὶς ὑποσημειώσεις, θὰ διαπιστώσει ὅτι καμία δὲ φτάνει ὡς τὸ 1886, χρονολογία ποὺ κατασκευάστηκε τὸ ψηφιδωτὸ (π.χ. στὴ σ. 44 ἡ ὑποσημείωση ἀναφέρεται στὸ 1882, στὴ σ. 135 ἡ τρίτη ὑποσημείωση ἀναφέρεται στὸ 1878, στὴ σ. 181 ὁ κατάλογος τῶν Guardiani φτάνει ὡς τὸ 1871). Ἔτσι καὶ μὲ τὴ «μαρτυρία» αὐτὴ τοῦ Βελούδου ἔχουμε ἕνα argumentum ex silentio γιὰ τὴ χρονολογία τῆς κατασκευῆς τοῦ ψηφιδωτοῦ, ποὺ κατ' ἀρχὴν μποροῦσε νὰ θεωρηθεῖ ἀπίθανη γι' αὐτὴ τὴν ἐποχὴ τῆς παρακμῆς.

82. Chatzidakis, Icônes, 100 καὶ πίν. 59, Μανουσακα - Παλιουρα, Ὁδηγός, ἀριθ. 61.

83. Οἱ δωρεὲς αὐτὲς εἶναι ἀναλυτικὰ περασμένες στὸ Capitolare XVI. Ὅταν ἡ Ἀδελφότητα εἶχε κάποια οἰκονομικὴ δυνατότητα, ἐπισκεύαζε τὰ ψηφιδωτὰ καὶ τὶς ἄλλες τοιχογραφίες καὶ εἰκόνες. Ἀλλὰ ἡ μεγάλη «ἀνακαίνιση» τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Δαμασκηνοῦ στὸ Ἱερὸ καὶ τῶν προφητῶν τοῦ Ἰωάννη Κυπρίου, στὸν τροῦλλο τὸ 1853, ἀπὸ τὸ Σεβαστιανὸ Σάντη, ἦταν σωστὴ καταστροφή.

84. Chatzidakis, Icônes, 104 - 105 καὶ πίν. 52/76.

γραφίες στοὺς γαλάζιους χιτῶνες καὶ στὰ καφεκόκκινα ἱμάτια, δείχνουν τὸ Χριστό. Ἀνάμεσά τους ψηφιδογραφεῖται τὸ κεφάλι τοῦ δίκαιου Ἄβελ. Οἱ γυμνὲς ἐπιφάνειες, μέτωπα, παρειές, λαιμός, χέρια τονίζονται μὲ «φῶτα». Στὴ δεξιὰ μεριὰ (πίν. ΙΘ') εἰκονίζονται γονατιστοὶ οἱ προπάτορες, μὲ γαλάζιο ἱμάτιο ὁ Ἀδὰμ καὶ κόκκινο ἡ Εὔα, ποὺ τὰ ξανθὰ μαλλιά της πέφτουν ξέπλεκα. Πίσω, ὁ Πρόδρομος μὲ γαλάζια μηλωτὴ δείχνει τὸ Χριστό. Παριστάνεται δίπλα στὸν Πέτρο, ποὺ ἔχει βαθὺ γαλάζιο χιτώνα καὶ κόκκινο ἱμάτιο. Ἄλλοι δύο Ἀπόστολοι, μὲ ἄσπρα μαλλιὰ καὶ γένια, συμπληρώνουν τὴν ὁμάδα. Τὸ βάθος ὅλης τῆς παράστασης εἶναι χρυσὸ καὶ στὴν κορυφή, ἀνάμεσα ἀπὸ τοὺς βράχους, ποὺ συγκλίνουν πρὸς τὰ μέσα, σημειώνεται ἡ ἐπιγραφή : *Η ΑΝΑCΤΑCΙC ΤΟΥ Χ(ΡΙΣΤ)ΟΥ*. Τὸ πλαίσιο ἔχει βαθμιδωτὴ διακόσμηση μὲ σταυροὺς γαλάζιους ἐξωτερικὰ καὶ κόκκινους ἐσωτερικά.

Τὸ ψηφιδωτὸ διατηρεῖται πολὺ καλά, ἀλλά, παρ' ὅλη τὴν ἀντιγραφὴ τῶν χρωμάτων ἀπὸ τὴν εἰκόνα τοῦ Ἐμπόριου, ἐδῶ εἶναι ψυχρά. Σ' αὐτὸ ἴσως νὰ φταῖνε καὶ οἱ σχετικὰ μεγάλες ψηφίδες μὲ τὶς ὁποῖες κατασκευάστηκε. Ἐκεῖνο πάντως ποὺ χρειάζεται νὰ ὑπογραμμίσουμε ἐδῶ εἶναι ἡ διαπίστωση πὼς σὲ παλαιότερες ἐποχὲς ἡ τέχνη τῶν ψηφιδωτῶν ἐντάσσονταν μέσα στὰ καλλιτεχνικὰ ἐνδιαφέροντα καὶ τὶς οἰκονομικὲς δυνατότητες τῆς κοινωνίας ἢ ἔστω μιᾶς κοινωνικῆς ὁμάδας. Μὲ τὸ ψηφιδωτὸ τῆς Ἀνάστασης ὅμως τοῦ 1886 ἡ μικρὴ κοινωνία τῶν Ἑλλήνων τῆς Βενετίας δὲν πετυχαίνει νὰ ἐκφράσει τὸν ἑαυτό της, ἀφοῦ τὸ μέσο ποὺ διάλεξε δὲ μποροῦσε πιὰ νὰ τὴν ἐκπροσωπεῖ.

## ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΟΣ ΠΙΝΑΚΑΣ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗΣ ΤΩΝ ΨΗΦΙΔΩΤΩΝ

Μὲ ὅσα σημειώσαμε ὡς τώρα μποροῦμε νὰ συντάξουμε χρονολογικὸ πίνακα κατασκευῆς τῶν ψηφιδωτῶν. Γιὰ τὰ ψηφιδωτὰ μὲ ἀριθ. 1, 2 καὶ 3 σημειώνουμε τὴν πιθανότερη χρονολογία γιὰ τοὺς λόγους ποὺ ἐξηγήσαμε παραπάνω. Οἱ χρονολογίες ἀντιστοιχοῦν στὸ χρόνο κατασκευῆς μόνο καὶ ὄχι ὅλης τῆς διαδικασίας (προσφορές, διαγωνισμοί, σχέδια).

1. Ὁ Χριστὸς Σωτὴρ στὸ δυτικὸ ὑπέρθυρο 1564;
2. Ἡ Δέηση στὴν πρόσοψη 1564 - 1574;
3. Ὁ Ἅγιος Γεώργιος τῆς νότιας πύλης 1564 - 1574;
4. Ὁ ἔνθρονος Χριστὸς τοῦ Ἱεροῦ 1598 - 1599. Σχέδιο : Θωμᾶ Μπαθᾶ. Κατασκευή : Zuan Antonio Marini καὶ Aluise Gaitano.
5. Ἡ Θεοτόκος καὶ ὁ Πρόδρομος 1599 - 1600. Σχέδιο : Ἀντωνίου Βασιλάκη ἢ Ἰωάννη Βλαστοῦ - Μπουνιαλέτου. Κατασκευή : Zuan Antonio Marini καὶ Alvise Gaitano.
6. Ὁ Εὐαγγελισμὸς τῆς Θεοτόκου 1601 - 1602. Κατασκευή : Zuan Antonio Marini καὶ Aluise Gaitano.

7. Ἡ Μεταμόρφωση τοῦ Σωτήρα 1666. Κατασκευή : Pietro ἢ Paolo Marino ( ;).

8. Ἡ εἰς Ἅδου Κάθοδος τοῦ Χριστοῦ 1886. Κατασκευή : Fabris Avon et società.

## Η ΘΕΣΗ ΤΩΝ ΨΗΦΙΔΩΤΩΝ

Δίνουμε τώρα μὲ τὸ συγκεντρωτικὸ αὐτὸ πίνακα τὴν ἀκριβὴ θέση τῶν ψηφιδωτῶν (σχ. 4) [85].

α' Στὴν ἐξωτερικὴ ὄψη τοῦ Ναοῦ :

1. Ὁ Χριστὸς Σωτήρ : Στὸ τοξωτὸ δυτικὸ ὑπέρθυρο.

2. Ἡ Δέηση (Χριστὸς - Παναγία - Πρόδρομος σὲ μετάλλια) : Στὴν πρόσοψη τοῦ ναοῦ πάνω ἀπὸ τὴν εἴσοδο.

3. Ὁ Ἅγιος Γεώργιος : Στὸ τοξωτὸ ὑπέρθυρο τῆς νότιας πύλης.

β' Στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ ναοῦ :

4. Ὁ ἔνθρονος Χριστός : Στὸ τεταρτοσφαίριο τῆς κόγχης τοῦ Ἱεροῦ.

5. Ἡ Θεοτόκος καὶ ὁ Πρόδρομος : Στὴν καμάρα τοῦ Ἱεροῦ.

6. Ὁ Εὐαγγελισμὸς τῆς Θεοτόκου : Στὸ τύμπανο τοῦ τόξου ποὺ στέφει τὸ εἰκονοστάσιο.

7. Ἡ Μεταμόρφωση : Στὸ νότιο τοῖχο πίσω ἀπὸ τὸ μητροπολιτικὸ θρόνο.

8. Ἡ εἰς Ἅδου Κάθοδος : Στὸ βόρειο τοῖχο ἀπέναντι ἀπὸ τὴ Μεταμόρφωση.

## ΟΙ ΕΠΙΣΚΕΥΕΣ ΤΩΝ ΨΗΦΙΔΩΤΩΝ

Κατὰ καιροὺς ἡ Ἀδελφότητα φρόντιζε νὰ ἐπισκευάζει ὅσα ψηφιδωτὰ παρουσίαζαν φθορές [86]. Συχνότερες ἐπισκευὲς ἀναφέρονται στὰ ἐξωτερικὰ ψηφιδωτά, γιατὶ αὐτά, ὅπως εἶναι φυσικό, ἀπὸ τὴν καταστρεπτικὴ ἐπίδραση τῆς ἀτμόσφαιρας πάθαιναν τὴ μεγαλύτερη φθορά. Μὲ τὶς ἀρχειακὲς πληροφορίες [87] μποροῦμε νὰ συντάξουμε πίνακα τῶν τεχνιτῶν καὶ τῶν ψηφιδωτῶν ποὺ ἐπισκεύασαν, ἀντίστοιχα.

1638 Ἰάκωβος ὁ Παστορίνης ἐπισκευάζει τὰ ἐξωτερικὰ ψηφιδωτά.

---

85. Στὰ σχέδια 4 μὲ τὴν πρόσοψη καὶ τὴν κάτοψη τοῦ Ἁγίου Γεωργίου ἀπὸ τὸν καθηγητὴ Fletcher σημειώνουμε μόνο τὰ ψηφιδωτά. Τὰ σχέδια εἶναι ἀπὸ τὸ κλασσικὸ στὸ εἶδος του βιβλίο : BANISTER FLETCHER, Storia dell'Architettura secondo il metodo comparativo, Milano 1967, 795F - G.

86. Εἶναι γνωστὲς καὶ οἱ συχνὲς ἐπισκευὲς τῶν ψηφιδωτῶν ποὺ γινόταν κατὰ καιροὺς στὸν Ἅγιο Μᾶρκο τῆς Βενετίας καὶ κυρίως μετὰ τὴν πυρκαϊὰ τοῦ 1419.

87. Καὶ μὲ τὴ βοήθεια τοῦ ΒΕΛΟΥΔΟΥ, Ἑλλήνων ὀρθοδόξων ἀποικία, 56.

1679 Paolo Rossi ἐπισκευάζει τὰ ψηφιδωτὰ χωρὶς νὰ ἀναφέρεται ποιὰ ἀκριβῶς. Ὑποθέτουμε, τὰ ἐντὸς τοῦ ναοῦ.

1681 Paolo Rossi τὰ ἐξωτερικὰ ψηφιδωτά.

1695 Giacomo Zeno τὰ ἐξωτερικὰ (sopra le porte).

1752 Ἰωάννης Φραγκίσκος ὁ Μπονάτζας τὰ ἐξωτερικά.

; Λεοπόλδος ὁ Δαλπῶμος τὰ ἐσωτερικά.

Φαίνεται πὼς οἱ πιὸ σημαντικὲς ἐπισκευὲς ἔγιναν ἀπὸ τὸν Paolo Rossi [88] καὶ ἀπὸ τὸν Giacomo Zeno. Καταγράφουμε ἐδῶ ἐνδεικτικὰ τὴ δεύτερη αὐτὴ μαρτυρία :

Παλαιὸ ἀρχεῖο Ἑλλην. Ἰνστιτούτου Βενετίας, registro 11 (1666 - 1696), φ. 255ᵛ (1695) :

*Spese di pitture fatte dal Cl(arissi)mo Signor Diamantin Buffessi honorabile Guardian grande della Veneranda Scola di San Nicolo e Chiesa di San Zorzi di Greci come qui sotto, e prima. 24 Aprile Contadi ad un pitor per haver governato li mosaichi sopra le porte della nostra chiesa in tutto duc. 5 è L. 4 - 35. 25 detto contadi a Giacomo Zen per haver governato l'imagine della Madona quale fù caduta du alto nel luoco dove stano le done duc. 6 L. 37 - 4 13 luglio. Conti a Giacomo Zen per haver governato cioè lavato l'imagine della Madona, che si trova nel Volto delle Donne duc. 2 di 12 L. 15 : 10.*

## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΙΚΑ

Μὲ τὸ μελέτημα αὐτὸ γιὰ τὰ ψηφιδωτὰ ὁλοκληρώνεται ἡ δημοσίευση ὅλου σχεδὸν [89] τοῦ ὑλικοῦ, ποὺ μᾶς ἄφησε κληρονομιὰ ὁ Ἑλληνισμὸς τῆς Βενετίας στὸ χῶρο τῆς ζωγραφικῆς.

Οἱ Ἕλληνες μέσα στὸ 16ο αἰώνα, ποὺ μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ γι' αὐτοὺς ἐποχὴ μεγάλων ὁραματισμῶν καὶ προγραμματισμῶν, σχεδίασαν νὰ κοσμήσουν τὶς ἐσωτερικὲς ἐπιφάνειες τοῦ ναοῦ μὲ ψηφιδωτά, γιὰ νὰ προσδώσουν μεγαλύτερη λαμπρότητα καὶ μεγαλοπρέπεια στὸ θρησκευτικό τους κέντρο. Ὁ προγραμματισμὸς αὐτὸς δὲν ὁλοκληρώθηκε ποτὲ γιὰ τοὺς λόγους ποὺ ἤδη ἐξηγήσαμε. Μποροῦμε νὰ ποῦμε πὼς ἡ πορεία τῆς κατασκευῆς τῶν

88. Παλαιὸ ἀρχεῖο Ἑλλην. Ἰνστ. Βενετίας, registro 11 (1666 - 1696), φ. 402ʳ, 22 Δεκεμβρίου 1679.

89. Τὸ «σχεδὸν» ἀναφέρεται στὴ μικρὴ συλλογὴ προσωπογραφιῶν τῶν μητροπολιτῶν Φιλαδελφείας καὶ ἄλλων κληρικῶν, ποὺ δὲν ἔχουν μελετηθεῖ στὸ σύνολό τους (Μ. Ι. ΜΑΝΟΥΣΑΚΑ, Αἱ δύο προσωπογραφίαι τοῦ Γαβριὴλ Σεβήρου καὶ ὁ ζωγράφος Ἐμμανουὴλ Τζανφουρνάρης, «Θησαυρίσματα», 7 (1970) 7 - 14 καὶ πίν. Α') καὶ στὰ ἀξιόλογα κεντήματα ἀμφίων, ποὺ περιμένουν τὸ μελετητή τους. Μιὰ δεύτερη συλλογὴ νεώτερων εἰκόνων, ποὺ βρίσκεται στὸ Ἰνστιτοῦτο δὲν ἔχει νὰ μᾶς προσφέρει πολλὰ πράγματα.

ψηφιδωτῶν καὶ τῆς καλλιτεχνικῆς τους στάθμης ἀκολουθεῖ τὴν πορεία τῆς ἱστορίας τῆς Ἑλληνικῆς Ἀδελφότητας.

Πολλοὶ Ἕλληνες καὶ κυρίως Βενετοί, γνωστοὶ γιὰ τὰ ψηφιδωτά τους καὶ στὸν Ἅγιο Μάρκο, ἐργάστηκαν γιὰ τὰ ψηφιδωτὰ στὰ σχέδια - πρότυπα, στὴν κατασκευὴ ἢ στὶς ἐπισκευές. Στὴ σκέψη τῶν Ἑλλήνων ἐπικρατοῦσε πάντα ἡ κατασκευὴ σύμφωνα μὲ τὰ ἑλληνικὰ ἤθη καὶ τὴν ὀρθόδοξη τεχνοτροπία. Ἀλλά, μιὰ καὶ ζοῦσαν σὲ δυτικὸ περιβάλλον, δὲ μπόρεσαν νὰ μείνουν ἀνεπηρέαστοι. Ἔτσι, καθὼς κρίνουμε πλατιά, μὲ τὰ σημερινὰ μέτρα τῆς αἰσθητικῆς, τὶς προθέσεις, τὶς ἀποφάσεις καὶ τὰ ἔργα τους βρίσκουμε τὰ ψηφιδωτά τους μέτρια, καθὼς μέτρια ἦταν καὶ τὰ πρότυπά τους[90] καὶ διαπιστώνουμε πὼς δὲν πέτυχαν τὸ σκοπό τους. Γιατί, ζώντας καθημερινὰ τὴν ἀναγεννησιακὴ καὶ τὴν μεταναγεννησιακὴ Βενετία, δὲ μποροῦσαν παρὰ νὰ δέχονται ἀθέλητα τὶς δυτικὲς «διεισδύσεις» καὶ ν' ἀπομακρύνονται ἀπ' αὐτὸ ποὺ ἤθελαν νὰ κρατήσουν ἀμετακίνητο μέσα τους, δηλαδὴ τὴν ὀρθόδοξη τέχνη χωρὶς «νοθεύσεις» ἢ «παραλλαγές», ἀκόμη καὶ στὴν ὡραιότερή τους ἔκφραση, ποὺ εἶναι ὁ Ἅγιος Γεώργιος.

ΑΘΑΝ. Δ. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ

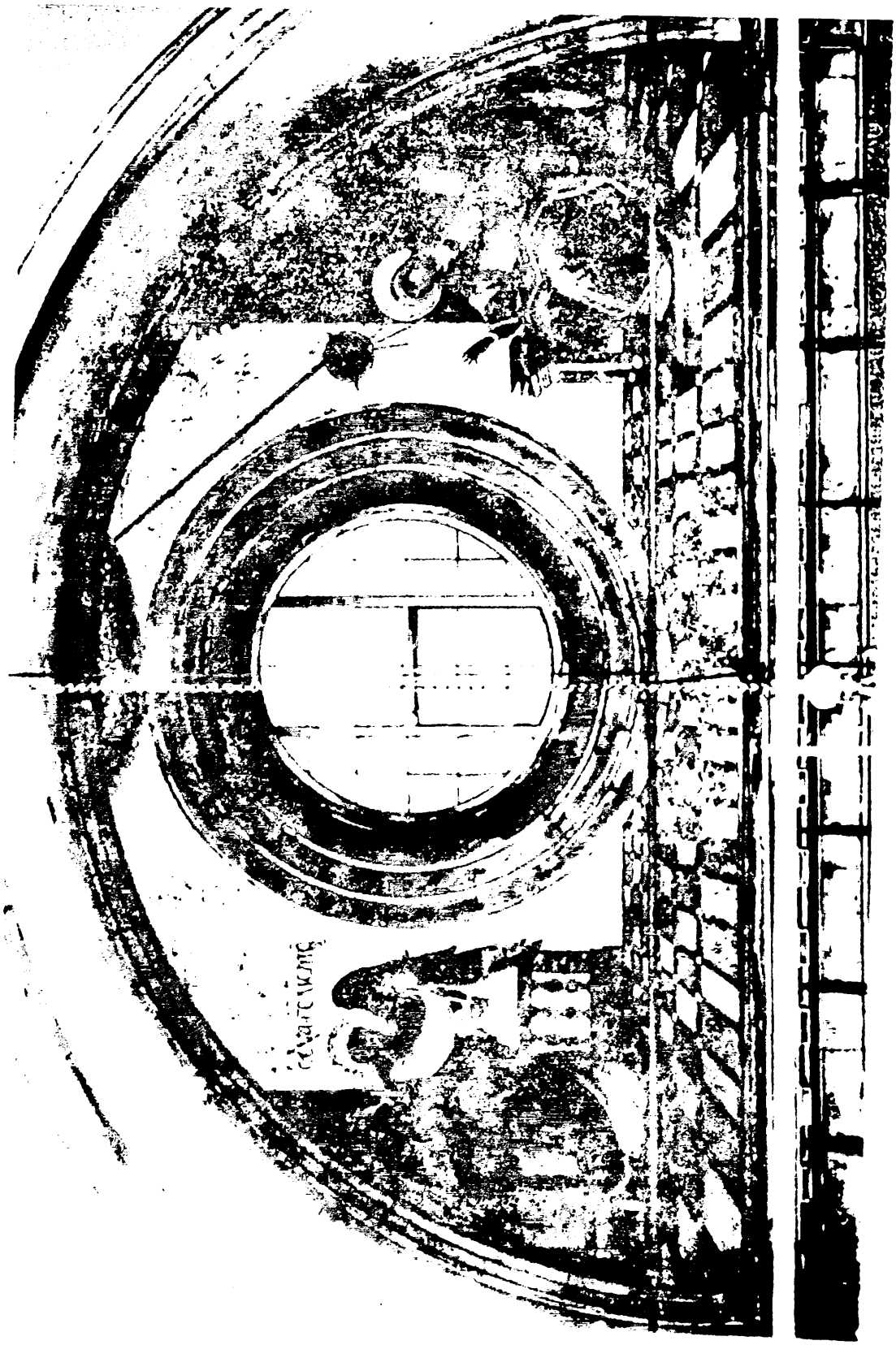
---

90. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Τὸ ἔργο τοῦ Θωμᾶ Μπαθᾶ, 249 - 250. Παλαιότερα ὁ Pietro Saccardo (P. SACCARDO, Les mosaïques de Saint - Marc à Venise, Venise 1896) χώρισε σὲ τρεῖς κατηγορίες τὰ ψηφιδωτὰ τοῦ Ἁγίου Μάρκου καὶ κατ' ἐπέκταση τὰ ψηφιδωτὰ στὴ Δύση. Μέχρι τὸ 14ο αἰ. τὰ σπουδαῖα, τὸ 15ο - 16ο τὰ μεσαῖα καὶ τὸ 18ο τὰ ψηφιδωτὰ τῆς παρακμῆς. Ὁ DEMUS (Probleme der Restaurierung, 634) καὶ πολλοὶ νεώτεροι ἐρευνητὲς δὲ συμφωνοῦν μὲ τὸ γενικὸ ἀφορισμὸ τοῦ Saccardo. Ἡ ἀντίθεσή τους πιστεύουμε πὼς βρίσκεται στὸν ἀκριβέστερο καθορισμὸ τῆς ἐποχῆς τῆς παρακμῆς, ποὺ πρέπει νὰ τοποθετήσουμε τὴν ἀφετηρία της μέσα στὸ 16ο αἰώνα ἢ στὶς ἀρχὲς τοῦ 17ου. Ὁ ΠΑΛΛΑΣ (Ψηφιδωτά, ΘΗΕ, τόμ. 12, στ. 1230) σημειώνει ἐνδεικτικά: «...ἰδίως ἀπὸ τοῦ 16ου αἰ. ἡ τέχνη τῶν ψηφιδωτῶν εἰς τὴν Βενετίαν ἐκφυλίζεται μὲ τὸ νὰ ἐπικρατοῦν βαθμηδὸν εἰς αὐτὴν τὰ αἰσθητικὰ ἰδεώδη τῆς τέχνης τῆς Ἀναγεννήσεως, τὰ ὁποῖα ἀντιφάσκουν πρὸς τὸν ἐγγενῆ διακοσμητικὸν χαρακτῆρα τῆς ψηφιδογραφίας».

*Ἅγ. Γεώργιος τῶν Ἑλλήνων τῆς Βενετίας. Ὁ Χριστὸς ἔνθρονος. Ψηφιδωτὸ στὴν κόγχη τοῦ Ἱεροῦ (1598 - 1599).*


*Ἅγ. Γεώργιος τῶν Ἑλλήνων τῆς Βενετίας. Ἡ Παναγία.*
*Ψηφιδωτὸ ἀπὸ τὴ Δέηση τῆς κόγχης τοῦ Ἱεροῦ (1599 - 1600).*

*Ἅγ. Γεώργιος τῶν Ἑλλήνων τῆς Βενετίας. Ὁ Πρόδρομος.*
*Ψηφιδωτό ἀπό τή Δέηση τῆς κόγχης τοῦ Ἱεροῦ (1599 - 1600).*



*Ἅγ. Γεώργιος τῶν Ἑλλήνων τῆς Βενετίας. Ὁ Εὐαγγελισμός. Ψηφιδωτό (1601 - 1602).*


*Ἅγ. Γεώργιος τῶν Ἑλλήνων τῆς Βενετίας. Ὁ Ἀρχάγγελος τοῦ Εὐαγγελισμοῦ.*

*Ἅγ. Γεώργιος τῶν Ἑλλήνων τῆς Βενετίας. Ἡ Παναγία τοῦ Εὐαγγελισμοῦ.*


*Ἅγ. Γεώργιος τῶν Ἑλλήνων τῆς Βενετίας. Ὁ Χριστὸς Σωτήρ.*
*Ψηφιδωτὸ στὸ ὑπέρθυρο τῆς εἰσόδου (1564;).*

ΠΙΝΑΞ ΙΕ΄

*Ἅγ. Γεώργιος τῶν Ἑλλήνων τῆς Βενετίας. Ἡ Μεταμόρφωση. Ψηφιδωτό (1666).*

*Ἅγ. Γεώργιος τῶν Ἑλλήνων τῆς Βενετίας. Ὁ Χριστὸς ἀπὸ τὴ Μεταμόρφωση.*

*Ἅγ. Γεώργιος τῶν Ἑλλήνων τῆς Βενετίας. Ἡ εἰς Ἅδου Κάθοδος.*
*Εἰκόνα τοῦ Βενέδικτου Ἐμπόριου.*

*Ἅγ. Γεώργιος τῶν Ἑλλήνων τῆς Βενετίας. Ἡ εἰς Ἅδου Κάθοδος.*
*Ψηφιδωτό (1886).*

*Ἅγ. Γεώργιος τῶν Ἑλλήνων τῆς Βενετίας. Ἡ εἰς Ἅδου Κάθοδος.*
*Λεπτομέρεια ἀπὸ τὸ ψηφιδωτό.*

# ΤΑ ΕΠΤΑΝΗΣΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΓΕΦΥΡΑ ΜΕΤΑΞΥ ΚΡΗΤΗΣ ΚΑΙ ΒΕΝΕΤΙΑΣ

Πριν επιχειρηθεί οποιοσδήποτε σχεδιασμός του τεράστιου αυτού θέματος, *των Ιονίων νησιών ως καλλιτεχνικής γέφυρας ανάμεσα σε Ανατολή και Δύση* και κυρίως ανάμεσα στα κέντρα που εκπροσωπούσαν την τέχνη τον 16ο και 17ο αι., δηλ. την Κρήτη και τη Βενετία, θα πρέπει να προσημειωθεί ότι χρειάζεται να σκύψει ο μελετητής πάνω σε δύο μεγάλους τομείς: ο πρώτος αναφέρεται στην έρευνα του αρχειακού υλικού και ο δεύτερος στη μελέτη και δημοσίευση των ίδιων των καλλιτεχνικών θησαυρών, που υπάρχουν σήμερα και σχετίζονται άμεσα ή έμμεσα με τα νησιά του Ιονίου.

1. Η έρευνα, συλλογή και δημοσίευση του αρχειακού υλικού, θα μας δώσει τα απαραίτητα στοιχεία της ζωής του καλλιτέχνη, την πορεία του, το πλάτος και την αξία του έργου του, τον κοινωνικό περίγυρο, τη σχέση του με τα καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής του. Θα μας βοηθήσει να κρίνουμε και να ιεραρχήσουμε το προϊόν της τέχνης, να το κατατάξουμε ποιοτικά και να προβούμε στους απαραίτητους συσχετισμούς όχι μόνο στον εκκλησιαστικό, αλλά και στον αισθητικό, τον κοινωνικό και τον οικονομικό χώρο.

Ήδη, μπορούμε να υποστηρίξουμε αυτή την ώρα, ότι στην έρευνα του αρχειακού υλικού έγιναν μεγάλα και σταθερά βήματα χωρίς βέβαια να θριαμβολογούμε ή να είμαστε ευχαριστημένοι από την μέχρι τώρα ευκαιριακή δημοσίευση μέρους του αρχειακού υλικού, που αναφέρεται στην τέχνη. Εκφράζουμε απλώς συγκρατημένη ικανοποίηση.

Θυμίζουμε με την ευκαιρία αυτή ενδεικτικά το αρχειακό υλικό που έφερε στο φως ο Λεων. Ζώης[1] "Κρήτες καλλιτέχνες εν Ζακύνθω", "Η γρα-

---

1. Λεωνίδα Χ. Ζώη, *Κρήτες καλλιτέχνες εν Ζακύνθω*, "Κρητική Στοά", τόμ. Γ', Ηράκλειον (1909) 70-71, Ίδιου, *Η γραφική εν Επτανήσω*, "Παντογνώστης" έτος Β' (1923), 107 κεξ., Ίδιου, *Ναοί Κρητών εν Ζακύνθω*", *ΕΕΚΣ, τόμ. 3 (1940) 179-1896*, Ίδιου, *Ναός καί Μονή εν Ζακύνθω, μετόχιον της εν τω Αγίω Όρει του Σινά Μονής της Αγίας Αικατε-*

φική εν Επτανήσω", "Ναοί Κρητών εν Ζακύνθω", "Ναός και Μονή εν Ζακύνθω, μετόχιον της εν τω Αγίω Όρει του Σινά Μονής της Αγ. Αικατερίνης", "Κρήτες πρόσφυγες του 1667" και "Λεξικόν ιστορικόν και Λαογραφικόν Ζακύνθου", τα στοιχεία που δημοσίευσε ο Π. Χιώτης[2] στα "Ιστορικά Απομνημονεύματα Ζακύνθου", ή ο Ν. Κατραμής[3] στα "Φιλολογικά Ανάλεκτα Ζακύνθου", το υλικό που συγκέντρωσε ο Κ. Μέρτζιος[4] "Θωμάς Φλαγγίνης και ο μικρός Ελληνομνήμων" και "Δύο κατάλογοι των εν Κερκύρα και Ζακύνθω Κρητών προσφύγων κατά τα έτη 1682 και 1683", τα "Κεφαλληνιακά Σύμμικτα" του Τσιτσέλη[5], τις "Ειδήσεις για το ζωγράφο Θωμά Μπαθά από το νοταριακό αρχείο της Κερκύρας" της Μαρίας Καζανάκη[6], "Ανέκδοτος επιστολή και άγνωστος εικών του Φιλοθέου Σκούφου" του Μ.Ι. Μανούσακα[7], "Πρόσφυγες από την Κρήτη στα Κύθηρα και τα Κρητοκυθηριακά" της Χρύσας Μαλτέζου[8], η "Κοινωνία και διοίκηση στα Κύθηρα στις αρχές του 17ου αι." της Φανής Μαυροειδή-Πλουμίδη[9],

---

*ρίνης*, "Κρητικά Χρονικά" 9 (1955) 512-522, Ίδιου, *Κρήτες πρόσφυγες του 1667*, "Κρητικά Χρονικά" 10 (1956) 346-352, Ίδιου, *Κρήτες εν Ζακύνθω*, ΕΕΚΣ, τόμ. 1 (1938) 293-301, τόμ. 2 (1939) 119-133 και *Κρητικά σημειώματα, τόμ.* 4 (1941) 107-113, Ίδιου, *Ιστορία της Ζακύνθου*, Αθήνα 1955.

2. Π. Χιώτη, *Ιστορικά Απομνημονεύματα Ζακύνθου*, τόμ. 1-3, Κέρκυρα 1849-1863.

3. Ν. Κατραμή, *Φιλολογικά Ανάλεκτα Ζακύνθου*, Ζάκυνθος 1880.

4. Κ. Δ. Μέρτζιου, *Θωμάς Φλαγγίνης και ο Μικρός Ελληνομνήμων*, (Πραγματείαι της Ακαδημίας Αθηνών, τόμ. Θ΄), Αθήνα 1939, Ίδιου, *Δύο κατάλογοι των εν Κερκύρα και Ζακύνθω Κρητών προσφύγων κατά τα έτη 1682 και 1683*, "Κρητικά Χρονικά", τόμ. 5 (1951) 7-31.

5. Ηλ. Α. Τσιτσέλη, *Κεφαλληνιακά Σύμμικτα. Συμβολαί εις την Ιστορίαν και λαογραφίαν της νήσου Κεφαλληνίας*, τόμ. 1-2, Αθήνα 1904, 1960.

6. Μαρίας Καζανάκη, *Ειδήσεις για το ζωγράφο Θωμά Μπαθά (1554-1599) από το νοταριακό αρχείο της Κέρκυρας*, "Δελτίον της Ιονίου Ακαδημίας" Κέρκυρα, τόμ. 1 (1977) 124-138.

7. Μ. Ι. Μανούσακα, *Ανέκδοτος επιστολή και άγνωστος εικών του Φιλοθέου Σκούφου*, "Χαριστήριον εις Αναστάσιον Ορλάνδον" τόμ. Α΄, Αθήνα 1965, 269.

8. Χρύσας Μαλτέζου, *Πρόσφυγες από την Κρήτη στα Κύθηρα. Άγνωστες πληροφορίες από το Αρχείο των Κυθήρων*, ΕΕΒΣ, 39-40 (1972-73) 518-526. Ίδιας, *Άγνωστη εικόνα του Εμμανουήλ Τζάνε (1661). Η Παναγία η Καρδιώτισσα και ο αφιερωτής της Ιωάννης Μέγγανος*, "Θησαυρίσματα" 10 (1973) 283-290. (Για οικογένειες Κρητών στα Επτάνησα, 285-286).

9. Φ. Μαυροειδή-Πλουμίδη, *Κοινωνία και διοίκηση στα Κύθηρα στις αρχές του 17ου αι.*, "Δωδώνη" 7 (1978) 141-169.

"Κρήτη και Κεφαλονιά, Κρητικαί μεταναστεύσεις και επίδρασις του κρητικού πολιτισμού στην Κεφαλονιά" του Γεωργίου Καββαδία[10], "Ο Ηλίας ή Λέος Μόσκος, αγιογράφος στις εκκλησίες "Ανάληψη", και "Παντοκράτορας" στο Ληξούρι του Γερασίμου Πεντόγαλου[11], "Η βυζαντινή τέχνη στα Επτάνησα" του Π. Βοκοτόπουλου[12], "Ανέκδοτα στοιχεία για την εκκλησιαστική τέχνη στην Κεφαλονιά." (Αγιογράφοι-Ξυλογλύπτες-Αργυρογλύπτες) ή "Το Εκκλησιαστικό Αρχείο της Κεφαλονιάς. Μητρόπολη, Μονές, Ναοί" του Γιώργου Μοσχόπουλου[13] και γενικά πολύτιμο αρχειακό υλικό και από άλλους ερευνητές[14] που δημοσιεύτηκε σε επιστημονικά περιοδι-

---

10. Γεωργίου Καββαδία, *Κρήτη και Κεφαλονιά. Κρητικαί μεταναστεύσεις και επίδρασις του Κρητικού πολιτισμού στην Κεφαλονιά,* Αθήνα 1965.

11. Γερ. Πεντόγαλου, *Ηλίας ή Λέος Μόσκος, αγιογράφος στις εκκλησίες "Ανάληψη" και "Παντοκράτορας"* στο Ληξούρι (1664-1665), "Παρνασσός" τόμ. 16 (1974) 34-51.

12. Π. Βοκοτοπούλου, *Η βυζαντινή τέχνη στα Επτάνησα,* "Κερκυραϊκά Χρονικά" 15 (1970) 1-33.

13. Γεωργίου Μοσχοπούλου, *Ανέκδοτα στοιχεία για την εκκλησιαστική τέχνη στην Κεφαλονιά (17ος-19ος αι.). Αγιογράφοι, Ξυλογλύπτες, Αργυρογλύπτες, "Κεφαλληνιακά Χρονικά"* 2 (1977) 215-265, Ίδιου, *Συμπληρωματικά για την εκκλησιαστική τέχνη στην Κεφαλονιά (17ος - 19ος αι.). Καλλιτέχνες και εργαστήρια ζωγραφικής* , "Κεφαλληνιακά Χρονικά", τόμ. 4 (1982) 266-318. Ίδιου, *Το Εκκλησιαστικό Αρχείο Κεφαλονιάς.* Μητρόπολη, Μονές, Ναοί, Αθήνα 1984, Ίδιου, *Μετοίκηση Κρητών στην Κεφαλονιά στη διάρκεια του Κρητικού πολέμου (1645-1669) και ύστερα από την Άλωση του Χάνδακα",* Πεπραγμένα Δ΄ Διεθν. Κρητολ. Συνεδρίου, τόμ. Β΄ (1981) 270-291.

14. *Σπ. Λάμπρου, "Κατάλογος των Κρητικών οίκων Κερκύρας,* "Νέος Ελληνομνήμων" 10 (1913) 449-456. Μ. Ι. Μανούσακα, *Η παρά Τhivan* απογραφή της Κρήτης (1644) και ο δήθεν κατάλογος των κρητικών οίκων Κερκύρας, "Κρητικά Χρονικά" 3 (1949) 35-59. Δ. Σισιλιάνου, *Έλληνες αγιογράφοι μετά την Άλωσιν (1450-1800)* Αθήνα 1935. Ν. Γ. Μοσχονά, *Αποστολή αξιωματούχων από την Κρήτη για την ίδρυση του Φρουρίου της Άσου στην Κεφαλονιά,* Πεπραγμένα Δ΄ Κρητολογικού Συνεδρίου, τόμ. Β΄ (1981) 263-269. Δικαίου Βαγιακάκου, *Μεσσήνιοι εις την Ζάκινθον, 1500, 1821,* "Μεσσηνιακά Γράμματα", Καλαμάτα 1956, 109. Μ. Ι. Μανούσακα, *Έκθεσις περί των εν Κεφαλληνία και Ζακύνθω βιβλιοθηκών και αρχείων μετά τους σεισμούς του 1953,* "Δελτίον Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας Ελλάδος" 11 (1956) 43-58. Μ. Γ. Κωνσταντουδάκη, *Νέα έγγραφα για ζωγράφους του Χάνδακα (ΙΣΤ΄ αι.) από τα Αρχεία του Δούκα και των νοταρίων της Κρήτης,* "Θησαυρίσματα" 14 (1977) 157-198. Δημ. Κωνστάντιου, *Παρατηρήσεις στην εκκλησιαστική ζωγραφική της Λευκάδας,* "Κερκυραϊκά Χρονικά" 26 (1981) 340-354. Π. Ροντογιάννη, *Η Οδηγήτρια Λευκάδας,* "Ζυγός", 55 (Ιούνιος 1960) 27-34, Δημ. Πάλλα, "L' église Odhighitria de Leucade", Πεπραγμένα του

κά. Οι μαρτυρίες από κώδικες και τα οικονομικά κατάστιχα των αρχείων οδηγούν σε μια αλληλοσυμπλήρωση και αντιπαράθεση των στοιχείων έτσι ώστε να δημιουργούνται άμεσα ερεθίσματα προβληματισμού και σιγά-σιγά από τη συλλογή και τον συσχετισμό των επί μέρους ειδικών γνώσεων να προκύψει η γενική θεώρηση της τέχνης της κοινωνίας των νησιών στην εποχή που αναφερόμαστε.

2. Η μελέτη και δημοσίευση, δεύτερον, του ίδιου του υλικού θα ξεδιπλώσει μπροστά μας τον χάρτη των καλλιτεχνικών θησαυρών και θα μας βοηθήσει να κατανοήσουμε σε βάθος τις διεργασίες που προηγήθηκαν της όποιας δημιουργίας, να αξιολογήσουμε την ποιότητα της δουλειάς και να εντάξουμε την προσφορά της τέχνης των νησιών στο μεσογειακό χώρο.

Δεν μπορούμε να είμαστε ακόμη ευχαριστημένοι από τη μέχρι σήμερα δημοσίευση του υλικού. Ο αριθμός των δημοσιευμάτων είναι μικρός συγκριτικά με το μέγεθος και τον πλούτο του υλικού και γι' αυτό είναι πρόωρο να επιχειρηθεί γενική θεώρηση της τέχνης στα Ιόνια νησιά, συνθετική δουλειά δηλ. που χρειάζεται επαρκή και ολοκληρωμένη γνώση του αντικειμένου. Έτσι μιλώντας για την τέχνη στα Επτάνησα, και ιδιαίτερα για τη ζωγραφική έχουμε την αίσθηση "του ανολοκλήρωτου". Γι' αυτό οποιαδήποτε κρίση μας είναι εκ των προτέρων δεκτική αναθεώρησης στο μέλλον και οποιοδήποτε βήμα αφήνει πίσω του ίχνη, που ίσως αύριο δεν θα

---

XII Διεθνούς Συνεδρίου Βυζαντινών Σπουδών (Αχρίδα 1961) 83-84, Ίδιου, *Το έργον της Αρχ. Εταιρείας,* (Αθήνα 1968) 16-21. Μ. Χατζηδάκη, *Η κρητική ζωγραφική και η ιταλική χαλκογραφία,* "Κρητικά Χρονικά" 1 (1947) 27-46. Αθ. Παλιούρα, *Η ζωγραφική στον Χάνδακα από 1550-1600,* "Θησαυρίσματα" 10 (1973) 101-125. Π. Ροντογιάννη, *Η χριστιανική τέχνη στη Λευκάδα,* "Επετ. Εταιρ. Λευκαδ. Μελετών", 3 (1973) 1-496. M. Chatzidakis, Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l' Institut Hellenique de Venise, Βενετία 1962. M. Garidis, La peinture murale dans le monde Orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination etrangère, Αθήνα 1989 (Για τα Ιόνια νησιά, 261-266). Μυρτώ Γεωργοπούλου-Μελανίτη, *Η εκκλησία του Αγίου Ανδρέα στο Λιβάδι Κυθήρων,* ΑΑΑ, VIII (1975) 178-192. Α. Ξυγγοπούλου, *Η εικόνα της θείας Μεταλήψεως του Εμμανουήλ Τζάνε,* "Μνημόσυνον Σοφίας Αντωνιάδη", 1974, 288-297. Αθ. Τσίτσα, *Δύο εσταυρωμένοι του Εμμανουήλ ιερέως Τζάνε του Μπουνιαλή στην Κέρκυρα,* Κέρκυρα, 1980. Άγγελ. Σταυροπούλου-Μακρή, *Η παρουσία του ζωγράφου Θεοδώρου Πουλάκη στην Κέρκυρα,* "Κρητικά Χρονικά" 28 (1989) τυπώνεται. Μ. Καζανάκη, *Ειδήσεις από αρχειακές πηγές για τη ζωγραφική και τους ζωγράφους στην Κέρκυρα το 16ο αιώνα,* ΔΧΑΕ, περ. Δ', τόμ. 13 (1985-86) 293-299.

χρησιμεύσουν ως οδηγός σε κανένα, αφού νέα στοιχεία θα επικαλύψουν τα συμπεράσματα που βγαίνουν πριν την ώρα τους.

Παρόλα αυτά ένας μικρός αριθμός ερευνητών έχει δημοσιεύσει αξιόλογο υλικό και έχει ρίξει το θεμέλιο πάνω στο οποίο θα χτίσει το συνθετικό του οικοδόμημα ο αυριανός ιστορικός της τέχνης.

Αναφέρουμε για παράδειγμα τη δουλειά του Μ. Χατζηδάκη[15] που δημοσίευσε από "πρώτο χέρι" αμέσως μετά τους σεισμούς του 1953, γράφοντας σε διάφορα περιοδικά για τις τοιχογραφίες και εικόνες των νησιών, ή τελευταία "Το έργο του Θωμά Βαθά ή Μπαθά και η Divota maniera greca". Επίσης το άρθρο του Μανούσακα[16] "Αι δύο προσωπογραφίαι του Γαβριήλ Σεβήρου και ο ζωγράφος Εμμανουήλ Τζανφουρνάρης", το έργο του Ν. Δρανδάκη[17] για τον Εμμανουήλ Τζάνε-Μπουνιαλή, και τα "Συμπληρωματικά" σ' αυτόν, η πρόσφατη σχετικά ανακάλυψη και δημοσίευση του Άγγελου Χωρέμη[18] για ενυπόγραφες "εικόνες του Εμ. Τζάνε" στην Κέρκυρα ή η δημοσίευση του ιταλού ιστορικού της τέχνης Alberto Rizzi[19] για τις εικόνες του ναού των Αγίων Πέτρου και Παύλου στη Νεάπολη της Ιταλίας (του 18ου αι.), που είναι έργο του ζωγράφου Ευσταθίου Καρούσου, "Κεφαληνιέως", όπως ο ίδιος με καμάρι υπογράφει όλα τα έργα του.

Δεν μπορούμε εδώ να μη τονίσουμε τη μεγάλη συμβολή του Ντίνου Κο-

---

15. Μ. Χατζηδάκη, *Το έργο του Θωμά Βαθά ή Μπαθά και η Divota maniera greca*, "Θησαυρίσματα" 14 (1977) 239-250. Ίδιου, *La peinture des "Madonner" ou "Vénetocrétoise" et sa destination, Venezia centro di mediazione tra Oriente e Occidente (secoli XV-XVI). Aspetti e problemi*, τόμ. 2 (Φλωρεντία 1977) 673-690. Ίδιου, *Les débuts de École crétoise, et la question de l' ecole dite italo-grecque* "Μνημόσυνον Σοφίας Αντωνιάδη", Βενετία 1974, 169-211. Ίδιου, *Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες στη Ζάκυνθο*, "Ζυγός" (Απρίλιος 1956) 15-18.

16. Μ. Ι. Μανούσακα, *Αι δύο προσωπογραφίαι του Γαβριήλ Σεβήρου και ο ζωγράφος Εμμανουήλ Τζανφουρνάρης*, "Θησαυρίσματα" 7 (1970) 7-14.

17. Ν. Β. Δρανδάκη, *Ο Εμμανουήλ Τζάνε Μπουνιαλής θεωρούμενος εξ εικόνων του σωζομένων κυρίως εν Βενετία*, Αθήνα 1962 και *Συμπληρωματικά εις τον Εμμανουήλ Τζάνε. Δύο άγνωστοι εικόνες του*, "Θησαυρίσματα", 11 (1974) 36-72.

18. Άγγελου Χωρέμη, *Ένα εικονογραφικό σύνολο του Τζάνε στην Κέρκυρα*, "Κερκυραϊκά Χρονικά" 25 (1981) 217-244.

19. Alberto Rizzi, *Le icone postbizantine della chiesa Greco-Ortodossa dei SS Pietro e Paolo in Napoli*, "Θησαυρίσματα" 11 (1974) 136-163.

νόμου[20], ο οποίος με τα έργα του "Ναοί και Μονές στη Ζάκυνθο", "Εκκλησίες και μοναστήρια στη Ζάκυνθο", "Το Μουσείο Ζακύνθου" και "Η Χριστιανική Τέχνη στην Κεφαλονιά" παρουσίασε ένα πολύτιμο υλικό από το οποίο έβγαιναν τα πρώτα σταθερά συμπεράσματα για τη στάθμη και τη σπουδαιότητα της καλλιτεχνικής κίνησης στα Επτάνησα το 16ο, 17ο και 18ο αι. Το βιβλίο εξάλλου του Ν. Κοσμετάτου[21] για το φρούριο και την τέχνη της Κεφαλονιάς αποτελεί σημαντική συμβολή, που δυστυχώς δεν βρήκε μιμητές.

Ωστόσο καλλιτεχνικά σύνολα παραμένουν ακόμη ανερεύνητα και αδημοσίευτα, σύνολα που πιστεύουμε πως, όταν έρθουν στο φως, θα δείξουν όλο το ύψος και το ύφος της τέχνης στα Επτάνησα στη λεγόμενη μεταβυζαντινή περίοδο. Για παράδειγμα: όσο ακόμη μένουν αδημοσίευτες οι εικόνες της Κέρκυρας και ιδιαίτερα της Μονής Πλατυτέρας και του μητροπολιτικού μεγάρου, ή οι εικόνες που είναι στα υπόγεια του Μουσείου Ζακύνθου με πρώτη την ενυπόγραφη Παναγία του Γεωργίου Κλόντζα ή οι εικόνες της Μονής του Αγίου Ανδρέα της Μηλαπιδιάς στην Κεφαλονιά ή οι εικόνες της Ιθάκης και των Κυθήρων ή οι εικόνες και οι τοιχογραφίες της Λευκάδας και ακόμη το corpus των τοιχογραφιών ναών και μοναστηριών, δεν μπορούμε να τολμήσουμε με σιγουριά γενικές και ειδικές εκτιμήσεις και να επιχειρήσουμε τομές θεμελιακές για τη ζωγραφική στα Ιόνια νησιά.

Εκείνο που μπορούμε να περιγράψουμε είναι το κλίμα και η ατμόσφαιρα ή αν θέλετε το κοινωνικό και εκκλησιαστικό πλαίσιο μέσα στο οποίο δούλεψαν οι ντόπιοι καλλιτέχνες ή οι περαστικοί, κυρίως Κρητικοί.

Είναι η εποχή όπου τα Ιόνια νησιά και κυρίως τα Κύθηρα, η Κεφαλονιά, η Ζάκυνθος και η Κέρκυρα αποτελούν τον υποχρεωτικό σταθμό στα πυκνά δρομολόγια εμπορικών και στρατιωτικών πλοίων ανάμεσα στην Κρήτη (και Κύπρο) και στη Βενετία. Από τις αρχές του 16ου αι. είχαν διαμορφωθεί όλα εκείνα τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά στην τέχνη της ζωγρα-

---

20. Ντίνου Κονόμου, *Ναοί και Μονές στην Ζάκυνθο*, Αθήνα 1964, Ίδιου, *Εκκλησίες και μοναστήρια στη Ζάκυνθο*, Αθήνα 1967, Ίδιου, *Κρητικοί στη Ζάκυνθο*, Αθήνα 1970, Ίδιου, *Το Μουσείο Ζακύνθου*, Αθήνα 1967, Ίδιου, *Η Χριστιανική Τέχνη στην Κεφαλονιά*, Αθήνα 1966.

21. Ν. Φ. Κοσμετάτου, *Το Κάστρο Αγίου Γεωργίου Κεφαλληνίας. Η παλαιά πρωτεύουσα της νήσου*, Αθήνα 1966.

φικής, που δημιούργησαν τις προϋποθέσεις για τη δημιουργία μιας Σχολής, που συμβατικά ονομάστηκε κι έμεινε ως "Κρητική Σχολή". Από την άλλη μεριά πολλοί Έλληνες της Βενετίας αγωνίζονταν να κρατήσουν όσα παραδοσιακά στοιχεία μπορούσαν. Ανοιχτοί όμως στην επίδραση της βενετσιάνικης τέχνης και ιδιαίτερα της ζωγραφικής δεν άντεξαν κάτω από το βάρος της δυτικής εκείνης πίεσης και δέχτηκαν συνειδητά ή αναγκαστικά πολλά στοιχεία δυτικότροπα, που έδωσαν νέο ύφος στο έργο τους. Οι νεώτεροι ιστορικοί της τέχνης μίλησαν για *Κρητοβενετική τεχνοτροπία* ή *Ιταλοελληνική (italogreque) Σχολή*.

Παρουσιάστηκε έτσι το φαινόμενο οι ζωγράφοι να ζωγραφίζουν σύμφωνα με τη maniera Greca ή κατά τη maniera Italiana ή πετυχαίνοντας ένα συνδυασμό και των δύο τάσεων, ανάλογα με τις προτιμήσεις και τις συμπάθειες του παραγγελιοδότη έμπορου ή του πελάτη. Αυτή λοιπόν την εποχή τα Ιόνια νησιά έγιναν το σταυροδρόμι της τέχνης ή, αν θέλετε ευστοχότερα, η γέφυρα που δέχονταν, δοκίμαζαν και άφηναν να φεύγουν και προς την Κρήτη και προς τη Βενετία και προς τους άλλους χώρους των Βαλκανίων και της Μεσογείου οι τρείς αυτές ξεχωριστές τεχνοτροπίες.

Μερικές χρήσιμες για το θέμα μας και ενδεικτικές μαρτυρίες καταθέτουμε εδώ, για να υπενθυμίσουμε επί μέρους στοιχεία, που βοηθούν στην ουσιαστικότερη προσέγγιση του προβλήματος:

Ο Κρητικός (γεννήθηκε στο Χάνδακα) ζωγράφος Θωμάς Βαθάς ή Μπαθάς, ο γνωστός γραμματέας της Ελληνικής Αδελφότητας Βενετίας, από το 1585-1587 μένει και εργάζεται στην Κέρκυρα, διατηρεί εργαστήριο ζωγραφικής και διδάσκει τους μαθητές του την τέχνη της ζωγραφικής. Αργότερα, όταν πεθαίνει στη Βενετία, αφήνει με διαθήκη του στον Κερκυραίο μαθητή του, γνωστό ζωγράφο και ιερέα του Αγ. Γεωργίου των Ελλήνων (που έμεινε χρόνια στο ισόγειο δωμάτιο του φημισμένου γυρτού καμπαναριού της εκκλησίας) Εμμανουήλ Τζανφουρνάρη, τα σχέδια της ζωγραφικής, που άλλα ήταν με την ορθόδοξη και άλλα με την αναγεννησιακή τεχνοτροπία ("tutti i miei disegni cosi grechi come all' Italiana..."). Η διάσπαση αυτή βέβαια (πότε ύφος βυζαντινό, πότε δυτικό) ήταν συχνά σε βάρος της ποιότητας κι έφερνε χαλάρωση στην τέχνη. Γράφοντας συγκεκριμένα γι' αυτό το φαινόμενο του Βαθά ο Χατζηδάκης αναφέρεται *"στην εκλεκτική πολυμορφία του έργου του"*, που οδηγεί *"σε έλλειψη ενότητας και στα εικονογραφικά πρότυπα και στα μορφολογικά χαρακτηριστικά"*[22].

22. Χατζηδάκη, *Το έργο του Θωμά Βαθά*, ό.π. 244.

Αυτή την τέχνη με τα δύο πρόσωπα δίδαξε ο Βαθάς στους Κερκυραίους όσο χρόνο ήταν ανάμεσά τους κι αυτή την τέχνη διέδωσαν οι ανώνυμοι μαθητές του, πρέπει να υποθέσουμε.

Ο Πέτρος Καιροφύλας εργάστηκε μαζί με τον αδελφό του Γεώργιο στη Ζάκυνθο από το 1589 ως το 1610, καθώς δείχνουν οι αρχειακές μαρτυρίες. Τα δύο αυτά αδέλφια είχαν έρθει από την Κρήτη και φαίνεται ότι δίδαξαν την τέχνη της ζωγραφικής στους Ζακύνθιους, αν γενικεύσουμε την πληροφορία κατά την οποία ο Πέτρος Καιροφύλας το 1610 δέχεται να διδάξει τη ζωγραφική στο νεαρό Ιωάννη Παπαδιάνο[23].

Ο γνωστός Κρητικός ζωγράφος και για πολλά χρόνια επίσης ιερέας στον Άγιο Γεώργιο της Βενετίας Εμμανουήλ Τζάνες-Μπουνιαλής χάρισε την εικόνα, που επιγράφεται "Η άσπορος Γη του ζωηφόρου Άρτου" (Βρεφοκρατούσα), που βρίσκεται σήμερα στην Κεφαλονιά, στον Ζ. Κουλουμπή, όταν ο τελευταίος φιλοξένησε τον ιερέα - ζωγράφο στο Ληξούρι[24].

Επίσης το ξυλόγλυπτο τέμπλο της Αγ. Αικατερίνης του Σινά στη Ζάκυνθο το σκάλισε ο Κρητικός ξυλογλύπτης Άντζολος Μοσκέτης[25], όπως φαίνεται από συμφωνητικό του 1665, καθώς επίσης και το τέμπλο της εκκλησίας της Φανερωμένης, στον Αιγιαλό της Ζακύνθου, το σκάλισε ο Κρητικός ξυλογλύπτης Μανέας Μαγγανάρης[26] το 1659.

Γνωστές εξάλλου είναι οι συλλογές εικόνων, τα εκκλησιαστικά σκεύη και τα άλλα καλλιτεχνήματα που μεταφέρουν οι Κρητικοί πρόσφυγες μετά το 1669 στα Ιόνια νησιά και τα αφιερώνουν στους ναούς, όπως π.χ. τα μέ-

---

23. Λεωνίδα Ζώη, *Κρήτες καλλιτέχναι εν Ζακύνθω*, ό.π., 71 και Μ. Κωνσταντουδάκη, *Νέα έγγραφα για ζωγράφους του Χάνδακα*, ό.π., 178-179 και σημ. 108.

24. Πρόκειται για επανάληψη, με διαφορετική επιγραφή, της ίδιας εικόνας του Τζάνε, που βρίσκεται στη Μονή Πλατυτέρας στην Κέρκυρα. Δρανδάκη, *Συμπληρωματικά στον Τζάνε*, ό.π., 41. σημ. 28. Εικόνες του Τζάνε υπάρχουν σήμερα σε ιδιωτικές συλλογές στα Επτάνησα, καθώς και η εικόνα του με θέμα το "Μη μου άπτου" στο Μουσείο της Αντιβουνιώτισσας, "Θησαυρίσματα" 11 (1974) 43-45. Ενυπόγραφη εικόνα του Γ. Κλόντζα με θέμα τη Δευτέρα Παρουσία βρίσκεται επίσης στη Μονή Πλατυτέρας.

25. Γ. Μοσχοπούλου, *Οι Κρήτες ξυλογλύπτες Ιωάννης και Άντζολος Μοσκέτης στην Κεφαλονιά (ΙΖ΄ αι.)*, "Ο Ερανιστής" 12 (1975) 241-261. Τμήμα του συμφωνητικού του 1665 δημοσίευσε ο Λεων. Ζώης στο *Λεξικόν Ιστορικόν και Λαογραφικόν Ζακύνθου*.

26. Μαρίας Καζανάκη, *Εκκλησιαστική ξυλογλυπτική στο Χάνδακα το 17ο αι. Νοταριακά έγγραφα (1606-1642)*, "Θησαυρίσματα" 11 (1974) 251-283. (Για τον Μαγγανάρη, 281).

λη της Αδελφότητας του ναού του Αγ. Ιωάννου του Προδρόμου στην Κρήτη, που φέρνουν μαζί τους σημαντικό αριθμό εικόνων και εκκλησιαστικών σκευών και τα αφιερώνουν στον Άγιο Νικόλαο του Μόλου στη Ζάκυνθο, όταν γίνονται μέλη της Αδελφότητας του ναού[27].

Και για να κλείσουμε τα παραδείγματα, στη δραστηριότητα των Επτανησίων καλλιτεχνών έξω από τα Επτάνησα εντάσσεται η παραγωγή του Κεφαλονίτη ζωγράφου Ευστάθιου Καρούσου, που τον συναντάμε στο χρονικό διάστημα από το 1777 ως το 1791 να βρίσκεται στη Napoli. Εκεί ζωγράφισε τις εικόνες της ορθόδοξης εκκλησίας των Ελλήνων Πέτρου και Παύλου. Δεν παραλείπει την υπογραφή του κατά τον παλαιό τύπο των βυζαντινών μαέστρων: "Ευστάθιος Καρούσος ο Κεφαληνιεύς έγραφε" ή "Ευστάθιος Καρούσος ο εκ Κεφαλληνίας εποίησε"[28].

Μέσα σ' αυτό το κλίμα, όπου Κρήτες ζωγράφοι, γνώστες και της ορθόδοξης και της δυτικής τεχνοτροπίας, έρχονται στα Ιόνια νησιά, διδάσκουν και διαδίδουν την τέχνη τους και όπου το εμπόριο των εικόνων βρίσκεται σε μεγάλη άνθηση, οργανώνεται η καλλιτεχνική ζύμωση και παραγωγή. Μεγάλος αριθμός εικόνων μεταφέρεται σ' αυτά και δημιουργεί μια επί πλέον σημαντική προϋπόθεση για την εξέλιξη της ζωγραφικής τέχνης. Έργα μεγάλα ή μικρά, δόκιμων ζωγράφων ή κατώτερης αξίας, εμπλουτίζουν τις συλλογές και βαραίνουν την επτανησιώτικη κληρονομιά.

Αξίζει νομίζουμε εδώ, ανοίγοντας μια παρένθεση, να σημειώσουμε την ιστορία της γνωστής προσωπογραφίας του μητροπολίτη Φιλαδελφείας Γαβριήλ Σεβήρου, ενυπόγραφο έργο του Εμμανουήλ Τζανφουρνάρη. Τον πίνακα αυτόν, τεχνουργημένο με την ορθόδοξη τεχνοτροπία, έφερε στη Μονή του Αγίου Γερασίμου στην Κεφαλονιά, όπου υπάρχει μέχρι σήμερα, ο πρωτοπαπάς Ζακύνθου (1605-1610) και εφημέριος του Αγίου Γεωργίου της Βενετίας (1616-1622) και ύστερα αρχιεπίσκοπος Κεφαλονιάς και Ζακύνθου (1622-1628) Παχώμιος Δοξαράς, μαθητής και φίλος του Γαβριήλ Σεβήρου. Η προσωπογραφία αυτή που χρονολογείται γύρω στο 1600 *"είναι ίσως η παλαιότερη ενυπόγραφη προσωπογραφία νεοέλληνα"* κατά την άποψη του Μ. Ι. Μανούσακα[29].

---

27. Λεων. Ζώη, *Κρήτες πρόσφυγες*, ό.π., 346-352.

28. Alberto Rizzi, *Le icone postbizantine della chiesa Greco-Ortodossa*, ό.π., 136-163.

29. Μ. Ι. Μανούσακα, *Αι δύο προσωπογραφίαι του Γαβριήλ Σεβήρου*, ό.π., 12. Αξίζει να επισημάνουμε τη διαφορετική τεχνοτροπία και τεχνική των δύο προσωπογραφιών του Γαβριήλ Σεβήρου. Η προσωπογραφία, που βρίσκεται στο Ελληνικό Ινστιτούτο της

Έτσι λοιπόν τα Ιόνια νησιά βρίσκονταν ανάμεσα στα καλλιτεχνικά ρεύματα που έπνεαν από Ανατολή και Δύση και ζυμώνονταν και με τα δύο. Οι Κρητικοί που δούλεψαν κατά καιρούς ή έμειναν μόνιμα σ' αυτά (οι αδελφοί Πέτρος και Γεώργιος Καιροφύλας, ο Αντώνιος Μπορής, ο Μ. Αγαπητός, ο Γ. Βιδάλης, ο Ε. Δέκαρχος, ο Φρ. Καλλέργης, ο Ν. Κάλμπος, ο Μακ. Καλογεράς, ο Λέων Μόσκος, ο Φιλόθεος Σκούφος, ο Ηλίας Μόσκος, ο Ανδρέας Καραντηνός, Ο Μελέτιος Αρκολέος, ο Στέφανος Τζαγκαρόλας κ.ά) ή όσοι περνούν κάποιο διάστημα της ζωής τους (Εμ. Τζάνες, Θεοδ. Πουλάκης, Μάρκος Βαθάς) έδωσαν νέα ώθηση στις τέχνες και βοήθησαν στην πολιτιστική ανάπτυξη. Απ' όλες αυτές τις διεργασίες ο τόπος, έχοντας δυνατές αφομοιωτικές ικανότητες, άρχισε, μέσα στο 17ο αι., να παρουσιάζει ένα δικό του, ξεχωριστό καλλιτεχνικό πρόσωπο. Σημειώνεται δηλ. στη ζωγραφική μια *ιδιαιτερότητα,* που μόνο στα Επτάνησα εντοπίζεται. Το ιδιαίτερο γνώρισμα είναι αυτό που θα δώσει το όρο "*Επτανησιακή τέχνη*" και δεν είναι βέβαια ούτε κρητική, ούτε βενετσιάνικη, ούτε κρητοβενετσιάνικη τέχνη.

Ο Μ. Χατζηδάκης παρατηρεί σχετικά πως "*στα Ιόνια νησιά η παρουσία των κρητικών δασκάλων, καθώς και των πολυάριθμων κρητικών εικόνων, θα συντελέσει στη δημιουργία μέσα στον 17ο αιώνα μιας Σχολής με τοπικό χαρακτήρα, που θα είναι όμως κατά διαφόρους τρόπους συνδεδεμένη με τους Κρητικούς και που θα επηρεαστεί από το περιβάλλον των πόλεων της Επτανήσου*"[30]. Και ο γνωστός ιταλός ιστορικός της τέχνης Alberto Rizzi στο έργο του "Le icone Bizantine e postbizantine delle chiese veneziane" αντιδιαστέλλει την ονομαζόμενη κρητοβενετσιάνικη τέχνη από την τέχνη των Ιονίων νησιών, στην οποία διαπιστώνει τεχνοτροπική ιδιαιτερότητα[31].

---

Βενετίας, είναι ελαιογραφία σε ύφασμα (μουσαμά), έργο πιθανότατα του Θωμά Μπαθά, φίλου του Σεβήρου, και ακολουθεί τους κανόνες της δυτικής τέχνης. Η δεύτερη προσωπογραφία, που βρίσκεται στην Κεφαλονιά, και την οποία υπογράφει ο Τζανφουρνάρης, ζωγραφίζεται σε ξύλινη επιφάνεια και διατηρεί όλα τα ανάλογα στοιχεία του ύφους του βυζαντινού αγιογράφου.

30. Μ. Χατζηδάκη, *Η μεταβυζαντινή τέχνη (1453-1700) και η ακτινοβολία της,* "Ιστορία του Ελληνικού Έθνους", Εκδοτική Αθηνών, τόμ. 10, 410-437. (Για την τέχνη στα Ιόνια νησιά 434).

31. Alberto Rizzi, *Le icone Bizantine e postbizantine delle chiese Venezia,* "Θησαυρίσματα" 9 (1972) 250-291.

Ύστερα απ' όλα αυτά και μέχρι να δούμε δημοσιευμένη ολόκληρη την τέχνη των Επτανήσων θα συζητιούνται και θα παραμένουν ανοιχτά και άλυτα τα παρακάτω ερωτήματα-προβλήματα[32].

- Ποιός ο βαθμός των ιταλικών επιδράσεων στην τέχνη των Ιονίων νησιών;
- Πότε εμφανίζεται η Κρητική Σχολή στα νησιά του Ιονίου και ποιά είναι η συμβολή της στην καλλιέργεια και ανάπτυξη της ντόπιας παράδοσης;
- Βρίσκουμε έργα ή επιρροές της λεγόμενης Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας σ' αυτά;
- Σε ποιό βαθμό επηρέασε την εξέλιξη της ζωγραφικής το μεγάλο ρεύμα της βυζαντινής παράδοσης;

Τις οριστικές αποκρίσεις αναζητείστε τις στο εγγύς ή στο απώτερο μέλλον.

ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ
*Καθηγητής Πανεπιστημίου*

---

32. Ήδη κυκλοφόρησε η πρώτη σημαντική διδακτορική διατριβή: Dem. Triantaphyllopulos, *Die nachbyzantinische Wandermalerei auf Kerkyra und den anderen Ionischen Inseln. Untersuchungen zur Konfronation Zwischen ostkirchilcher und abendländischer Kunst (15-18 Jahrhundert)*, Munchen 1985. [=*Η μεταβυζαντινή εντοίχια ζωγραφική στην Κέρκυρα και στα άλλα Ιόνι νησιά. Έρευνες για την αντιπαράθεση μεταξύ ανατολικής-ορθόδοξης και δυτικής τέχνης (15ος-18ος αι.)* τόμ. Α΄ κείμενο, τόμ. Β΄ πίνακες, Μόναχο 1985]. Ενώ τυπωνόταν το κείμενο κυκλοφόρησε επίσης: Παν. Βοκοτοπούλου, *Εικόνες της Κέρκυρας*, Εκδ. Μορφωτικού Ιδρύματος Εθν. Τραπέζης, Αθήνα 1990.

# Γ΄

# ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ

# Η ΤΕΧΝΗ ΣΤΗΝ ΚΑΡΔΙΑ ΤΗΣ ΟΡΘΟΔΟΞΙΑΣ

# ΣΥΝΑΞΗ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ ΣΤΟ ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ ΤΟΝ 16ο ΑΙΩΝΑ

## Τό χρονικό μιᾶς Ἀναγέννησης

Δύο καίρια ἐρωτήματα δέν ἔχουν ἀπασχολήσει ἀκόμη ὅσο ἔπρεπε τήν ἔρευνα γύρω ἀπό τήν τέχνη του Ἁγίου Ὄρους κατά τόν 16ο αἰῶνα.

Ἐρώτημα πρῶτο : Γιά ποιό λόγο οἱ γνωστοί καί οἱ ἄγνωστοι ζωγράφοι ἔρχονται νά ἐργαστοῦν στό Ὄρος αὐτή τήν περίοδο ἀπό ὅλα τά μέρη τῆς Ὀρθοδοξίας, βενετοκρατούμενα ἤ τουρκοκρατούμενα.

Ἐρώτημα δεύτερο : Παρόλες τίς διαφορετικές καλλιτεχνικές ἀντιλήψεις πού κουβαλοῦσε ὁ κάθε καλλιτέχνης, πῶς γίνεται στίς γενικές γραμμές νά προσαρμόζονται σέ μιά τέχνη ἴδιου ὕφους στή μνημειακή ζωγραφική καί στίς φορητές εἰκόνες σέ βαθμό μάλιστα ὥστε νά ὀνομάσουμε τόν αἰῶνα "ἐποχή ἀναγέννησης"[1].

"Συμπτώματα ἀναγεννήσεως καί ἀκμῆς"[2] ὀνομάζει ὁ Μανόλης Χατζηδάκης τό φαινόμενο τῆς πνευματικῆς κίνησης πού ἄρχισε ἀπό

---

1. Ἡ βιβλιογραφία γιά τό Ἅγιον Ὄρος τή δεύτερη πεντηκονταετία τοῦ εἰκοστοῦ αἰώνα εἶναι μεγάλη καί σπουδαία. Καταγράφεται συστηματικά ἡ ἔρευνα πού ἔχει διεξαχθεῖ σέ ὅλους τούς χώρους, ἀπό τά χειρόγραφα μέχρι τά εἰκαστικά ἀντικείμενα. Ἄρθρα, ἀνακοινώσεις σέ συνέδρια, μονογραφίες, συλλογικοί τόμοι, ἀφιερώματα βλέπουν καθημερινά σχεδόν τό φῶς τῆς δημοσιότητας, γεγονός πού σηματοδοτεῖ τό τεράστιο ἐνδιαφέρον τῆς σύγχρονης ἐπιστήμης γι' αὐτό. Ἀπό τήν ἐποχή πού ὁ Ἀνδρέας Ξυγγόπουλος ἔγραψε τό "Σχεδίασμα θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετά τήν Ἅλωση". (1957) μέχρι τά Πρακτικά αὐτοῦ τοῦ Συνεδρίου (1999) μπορεῖ κανείς νά καταμετρήσει χιλιάδες τίτλους πού ἀναφέρονται στήν ἱστορία καί τήν τέχνη τοῦ Ἁγίου Ὄρους. Βλ. τήν κυριότερη βιβλιογραφία στόν Ὁδηγό τῆς Ἔκθεσης "Θησαυροί τοῦ Ἁγίου Ὄρους", Θεσσαλονίκη 1997, 672-695.

2. Χ. Πατρινέλης, Ἡ ὀργάνωση τοῦ γένους ὑπό τούς Τούρκους καί ἡ ἐπιβίωσή του, Ι.Ε.Ε., 10, 100.

τήν Κωνσταντινούπολη καί εἶχε ἄμεσο ἀντίκτυπο στό Ἅγιον Ὄρος. Ἰδιαίτερα στίς πατριαρχεῖες τῶν λογίων Διονυσίου Β΄ (1546-1556), Ἰωάσαφ Β΄ (1556-1565), Μητροφάνη Γ΄ (1565-1572) καί Ἱερεμία Β΄ τοῦ Τρανοῦ (1572-1595) φάνηκε πρός στιγμήν ὅτι διογκώνεται καί ἁπλώνεται τό κῦμα τῆς διάδοσης τῶν ἑλληνικῶν γραμμάτων καί ἐπιστημῶν.

Ὀνόματα ὅπως οἱ Ζυγομαλάδες, ὁ Συμεών Καβάσιλας, ὁ Γεώργιος Αἰτωλός, ὁ Ἱερόθεος Μονεμβασίας, ὁ Νικηφόρος Παράσχης, ὁ Δαμασκηνός Στουδίτης[3], λόγιοι κληρικοί οἱ περισσότεροι, ἔδιναν τό στίγμα τῆς πνευματικῆς ἀνόδου παράλληλα μέ τούς ὀνομαστούς καλλιτέχνες.

Οἱ τελευταῖοι μετέφεραν τήν δραστηριότητά τους στό Ἅγιον Ὄρος, μιά καί ἐκεῖ εἶχαν ἤδη διαμορφωθεῖ οἱ προϋποθέσεις καί εἶχε κατάλληλα προετοιμαστεῖ τό κλῖμα ἀποδοχῆς, μελέτης καί ὑλοποίησης τῶν νέων καλλιτεχνικῶν τάσεων. Ὑπῆρχε ἀνοιχτή γραμμή ἀδιάκοπης ἐπικοινωνίας ἀνάμεσα στήν Κωνσταντινούπολη καί στή μοναστική πολιτεία τοῦ Ὄρους. Δέν ἐξηγεῖται ἀλλοιῶς πῶς εὐάριθμοι σχολάζοντες πατριάρχες καί μητροπολίτες τοῦ Οἰκουμενικοῦ θρόνου ἀλλά και πατριάρχες και μητροπολίτες Ἀλεξανδρείας, καθώς καί μητροπολίτες καί ἐπίσκοποι ὅλων σχεδόν τῶν ὀρθοδόξων ἐκκλησιῶν ἐπέλεγαν τό Ὄρος γιά νά ἀποσυρθοῦν καί νά συνεχίσουν, ὁ καθένας μέ τόν τρόπο του, τό πνευματικό του ἔργο. Ἄλλωστε οἱ περισσότεροι κρατοῦσαν ἐπαφή καί μέ τόν ἔξω κόσμο, ὅπως προκύπτει ἀπό τά βιογραφικά τους καί τή μελέτη τῶν εὐρύτερων ἐπαφῶν τῶν προσωπικοτήτων τῆς ἐποχῆς.

Ἡ μοναστική πολιτεία τοῦ Ἄθωνα βρισκόταν στήν ἴδια κατάσταση μέ τίς ἄλλες περιοχές τοῦ ἑλλαδικοῦ ἑλληνισμοῦ, ἀλλά καί τῶν ὀρθοδόξων περιοχῶν τῶν Βαλκανίων.

Ἡ οἰκονομική κατάσταση τοῦ Ἁγίου Ὄρους παρουσιάζει ἀμφιταλαντεύσεις ἀνάλογα μέ τήν πορεία τῶν οἰκονομικῶν ἐπιβαρύνσεων

3. Χ. Πατρινέλης, ὅ.π., 99-100.

πού ἐπιβάλλει κατά συχνά διαστήματα ὁ κατακτητής. Κατασχέσεις μοναστηριακῆς περιουσίας καί ἐξαγορά τῶν κατασχημένων κτημάτων ἀπό τούς ἴδιους τούς μοναχούς, ἐτήσιο χαράτσι καί τό δέκατο τῆς παραγωγῆς τῶν μετοχίων, τακτικές καί ἔκτακτες φορολογίες γιά τό σῶμα τῶν Γενιτσάρων, δημεύσεις καί ἐκποιήσεις περιουσιῶν, δανεισμοί ἀπό Τούρκους καί Ἑβραίους τοκογλύφους μέ ὑπέρογκους τόκους καί ἐπιτόκια, ἐνεχειριάσεις κτημάτων ἀκόμη καί κειμηλίων, ἀπρόβλεπτοι φόροι, πρόστιμα, ἔκτακτα δοσίματα καί πεσκέσια, φυλακίσεις, τρομοκρατία καί βασανισμοί, ἀποτελοῦσαν καθημερινό βραχνά τῶν μοναστηριῶν. Σ' αὐτά ἄν προστεθοῦν οἱ διάφορες ἀτυχίες, οἱ καταστροφές τῆς παραγωγῆς ἀπό τήν κακοκαιρία, τῶν κτιριακῶν συγκροτημάτων ἀπό πυρκαϊές καί τό φαινόμενο τῆς κακοδιοίκησης καί τῶν ἐσωτερικῶν ἐρίδων, διαθέτουμε πλήρη εἰκόνα τῶν τεραστίων δυσκολιῶν καί δοκιμασιῶν πού ἐπικρατοῦσαν σέ ὁλόκληρο τόν 16ο αἰῶνα[4].

Ὡς ἀντιστάθμισμα τῶν προβλημάτων αὐτῶν ἔρχονται τά ἔσοδα ἀπό τά μετόχια τῆς Χαλκιδικῆς, τῆς Κασσάνδρας ἰδιαίτερα τῆς Καλαμαριᾶς, τῆς Θάσου, ἀλλά καί τῶν βαλκανικῶν χωρῶν, ἀκόμη καί τῆς Ρωσίας, τό ἐμπόριο ξυλείας μέ Κωνσταντινούπολη καί μέ χῶρες τῆς Ἀνατολικῆς Μεσογείου, τά γεωργικά προϊόντα, οἱ ζητεῖες στίς ὀρθόδοξες χῶρες, οἱ δωρεές περιουσιῶν ἀπό ὅλα τά μήκη καί τά πλάτη τῆς Ὀρθοδοξίας. Ἀπό τίς ἀρχές τοῦ 16ου αἰῶνα ἀρχίζει ζωηρό τό ἐνδιαφέρον τῶν ἡγεμόνων τῆς Μολδοβλαχίας καί τῶν τσάρων τῆς Ρωσίας. Μέ τά χρήματα πού στέλνουν ἐπισκευάζονται τά παλαιά κτίρια ἤ ἀναστηλώνονται τά ἐρειπωμένα, χτίζονται ἐξαρτήματα, ἀγοράζονται ἔπιπλα καί ἱερά σκεύη, ἐξοφλοῦνται φόροι καί πληρώνονται οἱ ἀρχιτέκτονες, οἱ μαστόροι καί οἱ καλλιτέχνες, τοιχογράφοι, εἰκονογράφοι, ξυλογλύπτες, μαρμαρογλύπτες, ἀργυροχρυσοχόοι, καλλιγράφοι.

Ἡ μεγάλη καί συνεχής ὑποστήριξη τοῦ Ἁγίου Ὄρους ἀπό ἐπώνυμους καί ἀνώνυμους, μεγάλους ἤ μικρούς δωρητές, φανερώνει τή σοβαρή δουλειά πού γινόταν, τίς προσωπικότητες πού τό ἐκπροσωπούσαν, τά μεγάλα πνευματικά ἐρείσματα, προσκυνήματα, ἁγιάσματα

4. Ἰω. Ἀναστασίου, Τά οἰκονομικά τοῦ Ἁγίου Ὄρους, Ι.Ε.Ε., 10, 134-136. Βλ. σχετικά καί Παν. Χρήστου, Τό Ἅγιον Ὄρος, Ἀθήνα 1987, 188-215.

καί θαυματουργά εἰκονίσματα πού διέθετε, τό ἐπίπεδο στό ὁποῖο τό τοποθετοῦσαν οἱ Ὀρθόδοξοι λαοί, ἀλλά καί τήν πολλαπλή καλλιτεχνική δραστηριότητα, πού ἀναπτυσσόταν σέ ὅλα τά μοναστήρια.

Ἀπό τά τέλη τοῦ 15ου αἰ., μέ πρῶτο τόν πατριάρχη Νήφωνα (1486-88, 1497-98, 1502) ἀρχίζει ἡ ἐπικοινωνία Ὄρους καί παραδουναβίων ἡγεμονιῶν μέ τούς ἁγιορεῖτες μοναχούς νά γίνονται σύμβουλοι ἤ δάσκαλοι τῶν ἑλληνικῶν γραμμάτων καί ἀπό τίς ἀρχές τοῦ 16ου αἰῶνα (1515) ἀρχίζει μέ τόν φωτιστή τῶν Ρώσων Μάξιμο Γραικό, πού ξεκίνησε ἀπό τό Βατοπέδι, τό ἄνοιγμα τῶν δρόμων τῆς μεγάλης αὐτῆς Χώρας πρός τό Ἅγιον Ὄρος[5].

Τό Ἅγιον Ὄρος ἀποδεικνύεται ὁ δεύτερος ἰσχυρός συνεκτικός κρίκος ἑνότητας τῶν Ὀρθοδόξων μετά τό Οἰκουμενικό Πατριαρχεῖο[6]. Μιᾶς ἑνότητας πού περνοῦσε καί μέσα ἀπό τήν τέχνη, ὅταν ἔπαιζε καθοριστικό ρόλο στή διαμόρφωση ἀντιλήψεων, τάσεων, ἐπιλογῶν καί ἀποφασιστικῶν τομῶν. Ἄν κρίνουμε, γιά παράδειγμα, ἀπό τό ἔργο τοῦ Θεοφάνη στή Λαύρα καί Σταυρονικήτα, τοῦ Ζώρζη στό Δοχειάριο καί στη Διονυσίου τοῦ Φράγκου Κατελάνου στόν Ἅγιο Νικόλαο τῆς Μ. Λαύρας ἤ τῶν ἀνωνύμων ζωγράφων τοῦ εἰκονογραφικοῦ κύκλου τῆς Ἀποκάλυψης στή νότια στοά τῆς Τράπεζας τῆς Διονυσίου, διαπιστώνουμε πώς ἡ ἐλευθερία τῶν καλλιτεχνῶν δέν περνοῦσε μέσα ἀπό διαδικασίες κρίσης καί κριτικῆς, καθοριστικῶν ἐγκυκλίων καί ἀπαγορεύσεων, ἀλλά τά πάντα χωνεύονταν μέσα στό μεγάλο χωνευτήρι τῆς κοινῆς ἀποδοχῆς τῶν δογμάτων, τοῦ στέρεου προσανατολισμοῦ πρός τό μεγάλο ποτάμι τῆς ζωγραφικῆς, πού ἔφθανε ἰδιαίτερα ὡς τόν 14ο αἰῶνα. Ἴσχυε ἄλλωστε ἡ γενική ἀντίληψη ὅτι ἡ ζωγραφική, εἴτε ὡς τοιχογραφικός διάκοσμος, εἴτε ὡς φορητή εἰκόνα, εἴτε ὡς ἄλλη ἔκφραση, ἀποτελεῖ ὀπτικό, ψυχολογικό, συναισθηματικό, παιδευτικό, ἰδεολογικό, ἀλλά καί εἰκαστικό ὑποστήριγμα τῆς λατρευτικῆς πράξης.

---

5. Ἰω. Ἀναστασίου, Ἡ πνευματική ἐπίδραση τοῦ Ἁγίου Ὄρους, Ι.Ε.Ε., 10, 137-139.

6. Μανόλης Χατζηδάκης, Ἡ Μεταβυζαντινή τέχνη (1453-1700) καί ἡ ἀκτινοβολία της, Ι.Ε.Ε., 10, 411.

Μέ τήν ζωγραφική ἐξάλλου, ἀλλά καί μέ τά ὑπόλοιπα ἐκφραστικά μέσα, οἱ πάντες εἶχαν τήν αἴσθηση τῆς ἀδιατάρακτης συνέχειας καί τῆς συνεχοῦς βυθομέτρησης τῆς ὀρθῆς καί γνήσιας πλεύσης ἐν μέσῳ παγίδων καί προβλημάτων καί ἐξωτερικῶν ἀντιξοοτήτων λόγω τῆς Τουρκοκρατίας. Ἡ ζωγραφική ἐπιτελοῦσε ἕναν παράλληλο οἰκοδομητικό ρόλο ἀπό αὐτόν τῶν τυπογραφείων, τά ὁποῖα τύπωναν ἐκκλησιαστικά βιβλία. Εἶναι οὐτοπία νά πιστεύει ὁ σημερινός ἱστορικός τέχνης ὅτι τό Ὄρος συνέχιζε ἁπλᾶ μιά παράδοση πού βρῆκε ἀπό τούς προηγούμενους. Στόν αἰῶνα πού ἀναφερόμαστε εἶχε ὡριμάσει ἡ ἰδέα τῆς ἀναζήτησης δόκιμων καί φτασμένων καλλιτεχνῶν καί εἶχε ἀρχίσει, στά περισσότερα μοναστήρια, ἡ ὑλοποίηση ἑνός ὀργανωμένου προγράμματος εἰκονογραφικῶν κύκλων στούς τοίχους καθολικῶν καί παρεκκλησίων, εἰκονοστασίων, Τραπεζῶν καί ἄλλων χώρων. Εἶχαν βέβαια προετοιμαστεῖ οἰκονομικά καί εἶχαν δημιουργήσει τίς προϋποθέσεις γιά ὑπεύθυνη καί συλλογική ἀντιμετώπιση τῶν νέων δεδομένων.

Τό Ἅγιον Ὄρος προσείλκυε ὡς μαγνήτης τούς καλλιτέχνες[7], οἱ ὁποῖοι, ὅπου καί νά βρίσκονταν ἔπαιρναν τά μηνύματα. Σημειῶστε τίς χρονολογίες καί κρίνετε τήν πυκνότητα τῶν ἐργασιῶν καί τό μέγεθος τοῦ καθενός ξεχωριστά ἔργου. Ὅσο γιά τήν ποιότητα αὐτοῦ τοῦ ἔργου, τήν εἰκονογραφική συνέπεια καί τήν αἰσθητική ἀποτίμηση, τήν συμβολή του στούς χώρους λατρείας καί τή σύνδεση πού πέτυχε ἀφοῦ μᾶς ὁδήγησε μέ ἔξοχο τρόπο ἀπό τό Βυζάντιο στό Μεταβυζάντιο, ἀφήνω νά τά χαρακτηρίσει ὅλα αὐτά ἡ ἀπέραντη βιβλιογραφία τῆς δεύτερης πενηνταετίας τοῦ 20ου αἰῶνα.

---

7. Μ. Χατζηδάκης, Rechérces sur le peintre Théophane le Crétois, D.O.P., 23-24 (1969-70), 311-352. Ἴδιος, Ὁ ζωγράφος Εὐφρόσυνος, "Κρητικά Χρονικά" (1956), 273-291. Ἴδιος, Note sur le peintre Antoine de l' Athos, "Studies in Memory of David Talbot Rice", Edinburg 1975, 83-93. Γιά τόν Φράγκο Κατελάνο καί τό ἐνυπόγραφο ἔργο του στό παρεκκλήσιο τοῦ Ἁγίου Νικολάου τῆς Μεγίστης Λαύρας, μόλις κυκλοφόρησε ἡ διατριβή τοῦ Ἀθανασίου Σέμογλου, Le décor mural de la chapelle Athonique de Saint Nicola (1560) Applicationes de nouveou langage pictural par le paintre Theban Frangos Katelanos, Press Univer. Sat., Lille 1998.

Δίνω ἐπιγραμματικά τόν πίνακα τῶν κυριότερων ἔργων του 16ου αἰῶνα

## ΖΩΓΡΑΦΙΚΟ ΠΑΝΟΡΑΜΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΟΡΟΥΣ

1512. Τοιχογραφίες νάρθηκα Πρωτάτου.

1526. Τοιχογραφίες παρεκκλησίου τοῦ Προδρόμου στό Πρωτάτο.

1534-35. Χτίζεται τό κωδωνοστάσιο τοῦ ναοῦ τοῦ Πρωτάτου ἀπό τόν Πρῶτο Σεραφείμ.

1535. Τοιχογραφίες Καθολικοῦ Μεγίστης Λαύρας. Θεοφάνης ὁ Κρητικός.

1535; Τό εἰκονοστάσι τῆς Λαύρας. Θεοφάνης ὁ Κρητικός.

1535-45. Τοιχογραφίες Τράπεζας, Δοχείου καί πρόσοψης Μ. Λαύρας. Θεοφάνης.

1536. Τοιχογραφίες Μολυβοκκλησιᾶς.

1537. Τοιχογραφίες Κελλιοῦ τοῦ Προκοπίου στό Βατοπέδι. Ἀντύπας ζωγράφος.

1538. Τοιχογραφίες τοῦ παρεκκλησίου Κοίμηση τῆς Θεοτόκου τοῦ Παντοκράτορος.

1540. Τοιχογραφίες Τράπεζας Φιλοθέου.

1540-50. Τοιχογραφίες Καθολικοῦ Κουτλουμουσίου. Κρητική Σχολή.

1542. Μεγάλη Δέηση τοῦ Πρωτάτου. Θεοφάνης ὁ Κρητικός.

1542. Μεγάλη Δέηση Μονῆς Διονυσίου. Εὐφρόσυνος ὁ κρητικός.

1544. Τοιχογραφίες τμήματος παλαιοῦ Καθολικοῦ Μ. Ξενοφῶντος. Ἀντώνιος.

1545-46. Τοιχογραφίες Καθολικοῦ καί Τράπεζας Μ. Σταυρονικήτα. Θεοφάνης.

1547. Τοιχογραφίες Καθολικοῦ Μ. Διονυσίου. Ζώρζης.

1547. Τοιχογραφίες νότιας στοᾶς τῆς Τράπεζας Διονυσίου. Ἀποκάλυψη.

1547. Τοιχογραφίες τμήματος Τράπεζας Μ. Διονυσίου.

1552. Τοιχογραφίες παρεκκλησίου Ἁγ. Γεωργίου Μονῆς Ἁγ. Παύλου. Ἀντώνιος.

1560. Τοιχογραφίες τοῦ μεγάλου παρεκκλησίου Ἁγ. Νικολάου Λαύρας. Φράγκος Κατελάνος

1562. Τοιχογραφίες Λιτῆς παλαιοῦ Καθολικοῦ Ξενοφῶντος. κρητική Σχολή: ὁ ἄλλος Θεοφάνης.

1563. Τοιχογραφία εἰκόνας τῆς Παναγίας Γοργοϋπηκόου στη Μονή Δοχειαρίου.

1568. Τοιχογραφίες Καθολικοῦ Δοχειαρίου. Ζώρζης.

1575. Τοιχογραφίες Τράπεζας Ξενοφῶντος. Κρητική Σχολή.

1550-80. Τοιχογραφίες Καθολικοῦ Ἰβήρων.

1603. Τοιχογραφίες τμημάτων Τράπεζας Μ. Διονυσίου. Δανιήλ καί Μερκούριος.

Τή νέα ἀντίληψη τῆς ἐλεύθερης ζωγραφικῆς ἔκφρασης στό Ἅγιον Ὄρος σηματοδοτοῦν μέ νέα μηνύματα οἱ ἀπεικονίσεις τῶν τοιχογραφιῶν μέ τίς 21 σκηνές τῆς Ἀποκάλυψης στά ἀναστηλωμένα ἀπό τούς ἡγεμόνες τῆς Μολδοβλαχίας κτίρια, ἰδιαίτερα ἀπό τήν οἰκογένεια τοῦ βοεβόδα Ἰωάννου Πέτρου Δ' τοῦ ἐπονομαζομένου Raresh, ὁ ὁποῖος κατά τήν ἐπιγραφή, τό 1547, χρηματοδότησε τήν ἀναστήλωση καί εἰκονογράφηση τῆς Μονῆς Διονυσίου. Στη νότια στοά τῆς Τράπεζας ὁ ἀνώνυμος δόκιμος ζωγράφος μετέφερε τίς 21 ξυλογραφίες τοῦ Cranach ντύνοντας τίς σκηνές μέ βυζαντινότροπο ὕφος καί ἐντάσσοντάς τις στη συνηθισμένη τεχνοτροπία τῆς καθ' ἡμᾶς Ἀνατολῆς[8].

Τό ἐκπληκτικό εἶναι αὐτό : διερωτᾶται ὁ ἐνήμερος ἐρευνητής πῶς εἶναι δυνατόν στήν καρδιά τοῦ Ἁγίου Ὄρους, μεσοῦντος σχεδόν τοῦ 16ου αἰῶνος, ἄφοβα καί χωρίς δισταγμούς νά χρησιμοποιηθεῖ ἕνα μοντέλλο εἰκονογραφικοῦ κύκλου μέ σκηνές τῆς Ἀποκάλυψης, οἱ ὁποῖες τοποθετήθηκαν σέ χῶρο περίβλεπτο καί καθημερινά πολυσύχναστο. Τό πρῶτο φανερώνει τήν τόλμη τῆς μεταφορᾶς καί "μεταποίησης" τῶν σκηνῶν ἀπό τά δυτικά στά βυζαντινά ζωγραφικά ἤθη.

Τό δεύτερο σημεῖο ἀπορίας ἀναφέρεται στό ἴδιο τό βιβλίο τῆς Ἀποκάλυψης, τό ὁποῖο στό χῶρο τῆς Ἀνατολῆς εἶχε γιά αἰῶνες σπρωχθεῖ βαθειά στά ράφια τῶν βιβλιοθηκῶν καί ἐλάχιστοι εἶχαν ἀσχοληθεῖ μαζί του. Ἡ νέα ἀντίληψη τῶν πραγμάτων ἀποκαλύπτει τίς ἰσχυρές προσωπικότητες ἡγουμένων καί καλλιτεχνῶν. Εἶναι ὁλοφάνερο πώς ἔπνεε νέος ἄνεμος ἀναδημιουργίας, ἀναδιάταξης τῶν προτεραιοτήτων, ὅπου ἀνάμεσα στίς ἐπιλογές ἡ τέχνη εἶχε ἀναβαπτισθεῖ καί ἀναβαθμισθεῖ, ὕστερα μάλιστα ἀπό ἕναν ὀδυνηρό καί στάσιμο 15ο αἰῶνα[9].

Ἔτσι ἐξηγεῖται ἡ σύναξη τόσο μεγάλων ὀνομάτων, ἔτσι ἑρμηνεύεται ἡ συσσώρευση τόσων καλλιτεχνῶν, ἐπώνυμων ἤ ἀνώνυμων ἀκό-

---

8. Paul Huber, Ἡ Ἀποκάλυψη στήν τέχνη Δύσης καί Ἀνατολῆς, Ἀθήνα 1995, 106-175.

9. Ἴδιος, ὅ.π., 95-105.

μη στήν ἔρευνα, ἔτσι παρατηρεῖται ἡ ἀνανέωση τῶν καθολικῶν τῶν Τραπεζῶν καί τῶν ἄλλων χώρων, οἱ ὁποῖοι στολίζονται μέ προγραμματισμό καί γνώση, μέ εὐαισθησία καί μεράκι, μέ νέες ἰδέες καί καινούργιο ὕφος, πού φέρνει ἐπάνω του τά σημάδια τῆς ἀναγέννησης.

Οἱ ἡγεμόνες τῆς Μολδοβλαχίας συνεχίζουν τίς χορηγίες μέ ἀμείωτο ἐνδιαφέρον. Ὁ γαμβρός τοῦ βοεβόδα Ἰωάννου-Πέτρου Rarech ὁ Ἰωάννης Ἀλέξανδρος Δ΄ ὁ Lapus chneanu μέ τήν ἀποφασιστική θυγατέρα καί σύζυγο Ρωξάνδρα, ἐνίσχυσαν τήν ἀναστήλωση τῆς μισοερειπωμένης Μονῆς Δοχειαρίου, τό 1568, καί στή συνέχεια φρόντισαν γιά τόν εἰκονογραφικό της διάκοσμο[10]. Τά ἐκφραστικά τους πορτραῖτα, στο παράθυρο τοῦ νότιου τοίχου τῆς Λιτῆς τοῦ καθολικοῦ, ἀποτελοῦν τό καθιερωμένο "εἰκονογραφημένο μνημόσυνο εὐγνωμοσύνης" γιά ὅσα ἔκαμαν γιά τό μοναστήρι. Πρέπει οἱ πίνακες μέ τίς προσωπογραφίες τους νά στόλιζαν τό ἀρχονταρίκι ἤ τήν αἴθουσα τοῦ Συνοδικοῦ, ἀπ' ὅπου ὁ ζωγράφος Ζώρζης μετέφερε τά πορτραῖτα τους στόν τοῖχο, ἀνάμεσα στίς ἄλλες τοιχογραφίες. Βρισκόμαστε περίπου στήν ἴδια ἐποχή, ὅπου ὁ ἐξόριστος λόγιος μητροπολίτης Βεροίας Νεόφυτος ὁ Ἀθηναῖος γίνεται χορηγός ἀλλά καί καθοδηγητής τοῦ μεγαλειώδους εἰκονογραφικοῦ προγράμματος πού ἁπλώνει στούς τοίχους τοῦ καθολικοῦ τῆς Μ. Λαύρας (1535) ὁ Θεοφάνης[11]. Τήν ἴδια ἐποχή ὁ πατριάρχης Ἱερεμίας ὁ Α΄ ὁ καί ἱδρυτής τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα ὀργανώνει, κατευθύνοντας καί συνεργαζόμενος πάλι μέ τόν Θεοφάνη, τό ἐξαίσιο εἰκονογραφικό πρόγραμμα τοῦ Καθολικοῦ[12].

Στό χορό τῶν προσωπικοτήτων, κοσμικῶν καί ἐκκλησιαστικῶν, προστέθηκαν οἱ καλλιτέχνες γιά νά ἀναλάβουν αὐτοί καί νά ὑλοποιήσουν τά μεγαλεπήβολα προγράμματα . Ἡ εὐτυχής αὐτή συνεργασία γέννησε μιά νέα κορυφαία ἐποχή πάνω στό ἔργο τῆς ὁποία ἔχει τεθεῖ ἡ σφραγίδα τῆς ἀναγέννησης.

---

10. Ἴδιος, ὅ.π., 97.

11. Μ. Χατζηδάκης, Théophane le Cretois, ὅ.π.,317-342 καὶ πίν. 17-45.

12. Μ. Χατζηδάκης, Ὁ Κρητικὸς ζωγράφος Θεοφάνης. Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ἱ. Μ. Σταυρονικήτα, Ἅγιον Ὄρος 1986.

Ἔτσι λοιπόν ἡ παρουσία τόσων ἐπώνυμων καλλιτεχνῶν στό Ὄρος μέσα στόν 16ο αἰῶνα ἐπιβεβαιώνει τόν ὁλοφάνερο ζῆλο τῶν ἡγετικῶν καί πεπαιδευμένων κύκλων τῆς μοναστικῆς πολιτείας γιά τήν ἀναζήτηση, ἐξεύρεση καί πρόσκληση τῶν κορυφαίων καλλιτεχνῶν, τῶν ὁποίων ἤδη ἡ φήμη εἶχε φθάσει πέρα ἀπό τούς ἀρχικούς χώρους δουλειᾶς τους.

Ἄλλωστε ἡ ἴδια ἡ παράδοση τοῦ Ὄρους ἐπέβαλλε τήν προτίμηση τῶν ἀρίστων καλλιτεχνῶν, μιά ἐπιλογή πού ἦταν συνειδητή καί καθώς φαίνεται προέκυπτε μέσα ἀπό αὐστηρά ἐκκλησιαστικά καί καλλιτεχνικά κριτήρια.

Ὡ τότε οἱ ἐπαΐοντες λόγιοι κύκλοι τῶν μοναστηριῶν εἶχαν μπροστά τους τό ἁπτό και εὔγλωτο τὸ παράδειγμα τῶν εἰκονογραφικῶν προγραμμάτων του 14ου αἰῶνα με κορυφαῖα αὐτά τοῦ Πανσέληνου στο Πρωτᾶτο και τά ἀντίστοιχα καί σύγχρονα στό Βατοπέδι, στήν Παντοκράτορος και στό Χιλιανδάρι. Ἰδιαίτερα ἡ φήμη τοῦ Πανσέληνου ἦταν νωπή καί ζωντανή ὄχι μόνο ὡς τόν 16ο αἰῶνα, ἀλλα καί μέχρι αὐτόν τόν 18ο αἰῶνα, ὅπως ἀποδεικνύεται μέ τήν περίπτωση Διονυσίου τοῦ Φουρνᾶ.

Δέν ἦταν δυνατόν λοιπόν ἄνθρωποι ὑπεύθυνοι καί ὑποψιασμένοι καλλιτεχνικά νά μήν ἐπεδίωκαν νά συνεχιστεῖ ἡ ποιοτική πορεία καί ἄνοδος καί νά μήν ἀναζητοῦσαν καλλιτέχνες, οἱ ὁποῖοι θά εἶχαν γνώση καί ἄμεση προσέγγιση "στά μεγάλα παλαιολόγεια πρότυπα πού βρίσκονταν στό Ὄρος (Πρωτάτο, Βατοπέδι, Χιλιανδάρι) καί πού ἡ παράδοση ἀπέδιδε στόν Μανουήλ Πανσέληνο ἀπό τή Θεσσαλονίκη"[13].

Ὡστόσο οἱ ζωγράφοι ἔφερναν μαζί τους καί τήν δική τους καλλιτεχνική παράδοση ἀφοῦ οἱ περισσότεροι ξεκίνησαν ἀπό τήν Κρήτη, ἡ ὁποία πλέον δέν τούς χωροῦσε. Ἡ μεγάλη ὁμαδα τῶν κρητικῶν ὑπό τόν Θεοφάνη, πού ζωγραφίζει αὐτή τήν περίοδο στό Ἅγιον Ὄρος, τῶν γνωστῶν ὀνομάτων, ἀλλά καί αὐτῶν πού πέρασαν στήν ἀνωνυμία, δημιούργησε ἕνα νέο ζωγραφικό ὕφος πατώντας ὅμως στέρεα πάνω σ' αὐτά τά παλαιολόγεια πρότυπα. Εἶχε τίς δυνάμεις καί τίς ἱκα-

13. Μ. Χατζηδάκης, Ὁ Θεοφάνης Στρελίτζας Μπαθᾶς καὶ ἡ Κρητικὴ Σχολή, Ι.Ε.Ε., 10, 423.

νότητες νά τολμήσει νέες τομές καί νά ἐκφραστεῖ μέ νέο τρόπο ἀντλώντας ὅμως ἰδέες καί φόρμες ἀπό τόν 14ο αἰῶνα.

Ἀπό τήν ἄλλη μεριά ἡ παρουσία τοῦ Κατελάνου καί μάλιστα στήν πιό ὥριμη ὥρα τῆς πορείας του καί τῶν συνεργατῶν του ἐπιβεβαιώνει γιά μιά ἀκόμη φορά "τόν ἀκατάβλητο ζῆλο τῶν μοναστηριακῶν κύκλων τοῦ Ἁγίου Ὄρους γιά τήν ἀναζήτηση ὑψηλοῦ ἐπιπέδου μνημειακῶν διακοσμήσεων ἔστω καί ἔξω ἀπό ὁποιαδήποτε ἐγχώρια παράδοση"[14]. Κυριαρχεῖ ἕνας ἀσταμάτητος πυρετός δημιουργίας, οἱ ρυθμοί εἶναι ἐντυπωσιακοί γιά τήν ἐποχή, τό ἔργο ὅλων τῶν ζωγράφων συνολικά εἶναι θαυμαστό γιά τήν ποιότητα καί ἐκπληκτικό γιά τήν ποσότητα. Καί κρίνουμε μόνο τό ἔργο πού διασώθηκε γνωρίζοντας πώς πολλά εἰκονογραφικά προγράμματα καταστράφηκαν, Ἀλλά, πιστεύω, τό σωζόμενο ἔργο ἀρκεῖ γιά στέρεα, οὐσιώδη καί θετικά συμπεράσματα καί εκτιμήσεις.

Τελειώνοντας, ὕστερα ἀπό ὅλα αὐτά, μπορῶ νά ὑποστηρίξω πώς μέσα στόν 16ο αἰῶνα ἡ ζωγραφική προχωράει γυρίζοντας τό κεφάλι της πίσω. Ὁ αἰῶνας αὐτός χρωστάει τήν παιδεία καί τή μαθητεία του στόν 14ο. Καί μόνο γιά τή μελέτη τοῦ μοναδικοῦ αὐτοῦ σχολείου ζωγραφικῆς τέχνης στό Ἅγιον Ὄρος ἄξιζε νά καταφθάσουν από ὅλες τίς κατευθύνσεις καί τίς γωνιές οἱ ζωγράφοι. Μέ τήν ἀρωγή καί τῶν ἄλλων προϋποθέσεων πού προαναφέρθηκαν ὁ Ἄθως ἀποκαλύπτει στόν σημερινό ἐρευνητή τήν κλιμακωτή ἐξέλιξή του καί παραθέτει γιά μελέτη ἕνα χρονολόγιο πού ὁδηγεῖ στό χρονικό τῆς ἀναγέννησης. Μπορεῖ λοιπόν νά ὑποστηριχθεῖ πώς τελικά πρόκειται γιά τήν εἰκαστική ἀνύψωση τῶν ταπεινῶν. Ἤ ἄν θέλετε ἁπλᾶ γιά μιά νέα μεγάλη ἐποχή.

14. Χατζηδάκης, ὅ.π., 424-425.

Ἀθαν. Παλιούρας

# Ἀποκάλυψη: Ἀπὸ τοὺς Δυτικοὺς Χαράκτες στὴν Εἰκαστικὴ Ἔκφραση τῶν Τοιχογραφιῶν τοῦ Ἁγίου Ὄρους

Πολλοὶ ἐρευνητὲς ἔχουν κατὰ καιροὺς διερωτηθεῖ γιατί ἄρχισε τόσο ἀργὰ ἡ εἰκονογράφηση τῆς *Ἀποκάλυψης*, τοῦ τελευταίου βιβλίου τῆς Καινῆς Διαθήκης, σὲ Ἀνατολὴ καὶ Δύση. Μερικοί, δικοί μας καὶ ξένοι, καταφεύγουν στὴν ἁπλῆ ἐξήγηση ὅτι, «τὸ βιβλίο τῆς παραμυθίας καὶ τῶν ἐσχάτων», πέρασε μέσα ἀπὸ πολλὲς ἀμφισβητήσεις καὶ ποικίλες τοποθετήσεις μέχρι νὰ συμπεριληφθεῖ ἀπ' ὅλους στὰ κανονικὰ τῆς Ἁγίας Γραφῆς.

Ἄλλοι πάλι, γενικότεροι ἀναλυτές, συμμερίζονται τὴν ἄποψη ὅτι ἡ *Ἀποκάλυψη*, ὡς βιβλίο ποὺ προκαλοῦσε μὲ πρώτη ἐντύπωση τὸν τρόμο καὶ τὸν πανικό, ἦταν πάντα ἀπωθητικὸ στὸ χῶρο τῆς πίστης τῶν ἁπλῶν χριστιανῶν καὶ γι' αὐτὸ ὑπῆρχε συνηθέστερη ἡ ἀπομάκρυνση ἀπὸ τὴν προσέγγιση.

Οἱ τελευταῖοι ἐπικεντρώνουν τὸ ἐνδιαφέρον τους στὴν καταστροφικὴ εἰκόνα καὶ τὸν ὄλεθρο, τὰ τέρατα καὶ τὶς ἐφιαλτικὲς σκηνές, τὴν ἀπόγνωση καὶ ἀπελπισία τῶν ἀνθρώπων καὶ τὴν ἀλλοίωση τοῦ περιβάλλοντος καὶ δικαιολογοῦν ἔτσι τὴν ὄψιμη ἀντιμετώπιση ἀπὸ τοὺς καλλιτέχνες περισσότερο στὴν Ἀνατολὴ καὶ λιγότερο στὴ Δύση. Πέρα ἀπὸ αὐτὰ τὸ κλῖμα μυστηρίου ποὺ σκορποῦσε καὶ οἱ κατὰ καιροὺς διαφορετικὲς ἑρμηνευτικὲς προσεγγίσεις, ἀπὸ περίεργες καὶ ἐποχιακὲς μέχρι ὑποκειμενικές, κατευθυνόμενες, ἀκραῖες ἢ καὶ ἀλλοπρόσαλλες δημιουργοῦσαν περισσότερο σύγχυση καὶ συσκότιση παρὰ ἀληθινὲς καὶ σωστὲς ἀναφορὲς στὸ πραγματικὸ περιεχόμενο τοῦ κειμένου[1], ποὺ ἔκρυβε ἀπὸ ὅλον αὐτὸν τὸν κόσμο, διαχρονικὰ θὰ λέγαμε, τὸ κεντρικό

1. Ἰωάν. Δ. Καραβιδόπουλος, «Ἡ Ἀποκάλυψη τοῦ Ἰωάννη: κεντρικοὶ θεματικοὶ ἄξονες καὶ συνοπτικὴ ἔκθεση τοῦ περιεχομένου», ὡς εἰσαγωγὴ στὸ βιβλίο τοῦ Paul Huber, *Ἡ Ἀποκάλυψη στὴν τέχνη Δύσης καὶ Ἀνατολῆς*, μετάφραση Ἀρχιμ. Φιλόθεου Γαρίτση, ἐπιμ. Ἀθαν. Παλιούρα, ἐκδ. Τζαφέρη, Ἀθήνα 1955, σσ. 10-14.

του μήνυμα τῆς παραμυθίας καὶ παρηγοριᾶς, τῆς πνευματικῆς στήριξης καὶ τῆς ἠθικῆς δικαίωσης στοὺς ἔσχατους χρόνους.

Ὁ ἀποπροσανατολισμὸς αὐτὸς γιὰ αἰῶνες ὁδήγησε σὲ ἀδιέξοδα καὶ στὴ σιωπὴ μὲ ἀποτέλεσμα νὰ ὑποβαθμισθεῖ καὶ νὰ ἀδικηθεῖ καὶ τὸ ἴδιο τὸ βιβλίο καὶ τὰ σωτήρια μηνύματα ποὺ μετέφερε στὸν Χριστεπώνυμο κόσμο μ' ἕνα δικό του ἰδιαίτερο τρόπο.

Θὰ παρακάμψω τὸν δισταγμὸ πολλῶν νὰ ἀσχοληθοῦν μὲ περισσότερη ἐλευθερία καὶ ἄνεση μὲ τὸ βιβλίο ἐξαιτίας τῆς αἵρεσης τοῦ χιλιασμοῦ καὶ τοῦ φόβου παρερμηνειῶν γιὰ νὰ παραμείνω στὸ ἄλλο μεγάλο ἐρώτημα:

Γιατί ὁ 16ος αἰῶνας παρουσιάζει κυριολεκτικὰ μιὰ ξαφνικὴ ἔκρηξη κι ἕνα ἐπίμονο σκύψιμο πάνω ἀπ' ὅλες τὶς κρυμμένες πτυχὲς τοῦ περιεχομένου τοῦ βιβλίου;

Σήμερα πιὰ ὅλοι ξέρουμε πὼς ἡ *Ἀποκάλυψη* δὲν εἶναι μόνο ἕνα ὅραμα γιὰ τὴν τέχνη, εἶναι ἕνα πανόραμα σκηνῶν, ἐπεισοδίων, ἀπρόσμενων συγκρούσεων, θριάμβων καὶ συμφορῶν, νικῶν καὶ καταστροφῶν, αἱμάτων καὶ μαρτυρίων, μαρτυριῶν καὶ ὁμολογιῶν, ὅπου στὴν ἔσχατη παράσταση πραγματοποιεῖται ἡ τελικὴ κρίση καὶ καταξιώνονται οἱ δίκαιοι μὲ τὴν ἐμφάνιση τοῦ θριαμβευτῆ Χριστοῦ, ποὺ ὁδηγεῖ στὴν τελικὴ πτώση καὶ συντριβὴ τὸ θηρίο-Σατανᾶ.

Βέβαια στὸν ἑνιαῖο χριστιανικὸ καὶ εἰδικότερα στὸν Ὀρθόδοξο χῶρο τοῦ Βυζαντίου ἡ παράσταση τῆς Δευτέρας ἔνδοξης Παρουσίας τοῦ Χριστοῦ ζωγραφίζεται καὶ ξαναζωγραφίζεται σὲ μικρογραφημένα χειρόγραφα[2], φορητὲς εἰκόνες καὶ τρίπτυχα (σὰν αὐτὸ τοῦ Κλόντζα[3] στὴν Πάτμο), σὲ ἐντοίχια ψηφιδωτὰ καὶ τοιχογραφίες καὶ ἀποτελεῖ συχνὰ ἀναπόσπαστο τμῆμα τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος ναῶν καὶ καθολικῶν μοναστηριῶν[4].

Ὡστόσο μπορεῖ κανεὶς βάσιμα καὶ μὲ ἐπιχειρήματα, νὰ ὑποστηρίξει ὅτι γιὰ τὴ μεγάλη αὐτὴ σκηνὴ τῆς Δευτέρας Παρουσίας καὶ τοῦ Μεγάλου Δικαστηρίου τῆς τελικῆς κρίσης πηγὴ ἔμπνευσης γιὰ τοὺς καλλιτέχνες ἀποτελεῖ τὸ 25ο κεφάλαιο τοῦ Εὐαγγελίου τοῦ Ματθαίου καὶ τὰ ἀντίστοιχα ὑπομνήματα πάνω σ' αὐτὸ τῶν πατέρων τῆς Ἐκκλησίας καὶ ὄχι τὸ κείμενο τοῦ βιβλίου τῆς *Ἀποκάλυψης*.

---

2. Ἀθαν. Παλιούρας, *Ὁ ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας (ci.1540-1508) καὶ αἱ μικρογραφίαι τοῦ κώδικος αὐτοῦ*, Ἀθήνα 1977, σσ. 181-186, πίν. 390-409.

3. Μ. Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, Ἀθήνα 1977, σσ. 106-108, πίν. 40-44.

4. M. Garidis, *Études sur le Jugement Dernier post-byzantin du XVe à la fin du XIXe siècle. Iconographie-Esthétique*, Ἑταιρεία Μακεδονικῶν Σπουδῶν, Θεσσαλονίκη 1985.

Οἱ λίγοι ὑπομνηματιστὲς τοῦ βιβλίου τῶν ἐσχάτων, ὅπως ἔδειξαν μόλις τελευταῖα στὰ περισπούδαστα ἔργα τους γιὰ τὴν *Ἀποκάλυψη* οἱ καθηγητὲς Ἀγουρίδης[5] καὶ Κυρτάτας[6], σὲ σύγκριση μὲ τὴν τεράστια φιλολογία τῶν ἄλλων βιβλίων τῆς Καινῆς Διαθήκης ἀπὸ ὀνομαστοὺς καὶ μὴ Πατέρες καὶ ἐκκλησιαστικοὺς συγγραφεῖς, φανερώνει καθαρὰ τὸ βαθμὸ ἐνδιαφέροντος τῆς βυζαντινῆς περιόδου στὸν ἐπίσημο ἐκκλησιαστικὸ καὶ μοναστηριακό, ἀλλὰ καὶ τὸν ἀνεπίσημο λαϊκὸ χῶρο. Οἱ ἐξηγήσεις καὶ ἀναλύσεις τοῦ φαινομένου ἔχουν κατὰ καιροὺς καταγραφεῖ καὶ δείχνουν τὴ θέση καὶ τὴν ἀξία ποὺ καταλαμβάνει τὸ βιβλίο στὶς ἐποχὲς ὡς τὴν Ἅλωση.

Ἔτσι παρόλη τὴ συστηματικὴ ἐνασχόληση ἀξιόλογων ὑπομνηματογράφων ὅπως ὁ Ἀνδρέας, ἐπίσκοπος Καισαρείας (ἀρχὲς 7ου αἰῶνα), ὁ Ἀρέθας, ἐπίσκοπος Καισαρείας τῆς Καππαδοκίας (9ου αἰ.), ὁ Οἰκουμένιος, ἐπίσκοπος Τρίκκης, ὁ Νικηφόρος Κάλλιστος Ξανθόπουλος (14ος αἰ.)[7], τὸ βιβλίο τῆς *Ἀποκάλυψης* βρισκόταν στὸ περιθώριο τῶν ἄλλων ἱερῶν βιβλίων, θὰ λέγαμε σήμερα κάπου χωμένο καὶ ξεχασμένο γιὰ αἰῶνες στὰ ψηλότερα ράφια τῶν βιβλιοθηκῶν, στοὺς μάκρωνες τῆς Ἁγίας-Σοφίας, στὶς βιβλιοθῆκες τῶν φημισμένων μοναστηριῶν τῆς Κωνσταντινούπολης, ἀκόμη καὶ τῆς τῶν Στουδίου, ἀλλὰ καὶ τῶν ἄλλων περιοχῶν τῆς αὐτοκρατορίας στὰ ὀνομαστὰ καλλιτεχνικὰ κέντρα, ἀλλὰ καὶ στὴν περιφέρεια, φέρ' εἰπεῖν, ἀκόμη καὶ στὸν Ἅγιο Νικόλαο τὸν Κρεμαστὸ τῆς Αἰτωλίας. Τὰ βιβλιογραφικὰ ἐργαστήρια (Scriptoria) ἰδιαίτερα τῶν μοναστηριῶν τῆς Ἀνατολῆς καὶ ἀργότερα τῆς Δύσης εἶχαν λίγη δουλειὰ νὰ κάνουν ὅσον ἀφορᾶ στὸ βιβλίο τῶν

---

5. Σ. Ἀγουρίδης, *Ἡ Ἀποκάλυψη τοῦ Ἰωάννη*, Θεσσαλονίκη 1994, σσ. 1-611, στὶς σσ. 67-69 σημειώνεται ἡ κυριότερη ἑλληνικὴ καὶ ξένη βιβλιογραφία.

6. Δ. Κυρτάτας, *Ἡ Ἀποκάλυψη τοῦ Ἰωάννη καὶ οἱ Ἑπτὰ Ἐκκλησίες τῆς Ἀσίας*, Ἀθήνα 1994. Στὴ σύγχρονη βιβλιογραφία εἶναι ἀπαραίτητο νὰ προστεθοῦν: Π. Μπρατσιώτης, *Ἡ Ἀποκάλυψις τοῦ Ἀποστόλου Ἰωάννου*, Ἀθήνα 1950, 1992[2]· Ἀρχιμ. Ἰωὴλ Γιαννακόπουλος, *Ἑρμηνεία τῆς Ἀποκαλύψεως*, Καλάμαι 1950, ἐπανέκδοση Πουρνάρα, Θεσσαλονίκη 1991[2], 1993[3]· «Νεόφυτος ὁ Ἔγκλειστος, Ἀνέκδοτον Ὑπόμνημα εἰς τὴν Ἀποκάλυψιν» (Π. Ἐγγλεζάκης) ΕΚΕΕ, VIII, 73-112, Λευκωσία 1985· Ζ. Γεργάνος, *Ἐξήγησις εἰς Ἰωάννου... Ἀποκάλυψιν* (Κριτικὴ ἔκδοση Ἀστέριος Ἀργυρίου), «Ἄρτος Ζωῆς», Ἀθήνα 1991· *Ἡ Ἀποκάλυψη τοῦ Ἰωάννη*, Εἰσηγήσεις ΣΤ' Σύναξης Ὀρθοδόξων Βιβλικῶν Θεολόγων, Λευκωσία 1991· Γ. Πατρῶνος, «Οἱ περὶ ἀποκαλυπτικῶν γεγονότων καὶ Ἀντιχρίστου σύγχρονες ἀντιλήψεις», ΕΕΘΣΠΑ, 29 (1994) 225-252· Ἀστέριος Ἀργυρίου, *Les Exégèses grecques de l'Apokalypse a l'époque turque (1453-1821)*, Thessalonique 1982.

7. Ἀγουρίδης, *Ἡ Ἀποκάλυψη*, σ. 58.

ἐσχάτων. Κι' αὐτὸ γιατί, ἂν καὶ ἀπὸ τὸν 4ο αἰῶνα τὸ βιβλίο σὲ Ἀνατολὴ καὶ Δύση εἶχε ἀναγνωρισθεῖ ὡς κανονικό, «ἀντιρρήσεις στὴν Ἀνατολὴ διατηρήθηκαν καὶ κάπως ἀργότερα καὶ ἡ ἐκκλησία ἀπέφυγε τὴν ἐκλογὴ ἐκκλησιαστικῶν ἀναγνωσμάτων ἀπὸ τὴν *Ἀποκάλυψη* κυρίως λόγω ἀμφιβολιῶν περὶ τὴν ἑρμηνεία τοῦ βιβλίου», σημειώνει ὁ καθηγητὴς Ἀγουρίδης[8].

Μέσα σ' ἕνα τέτοιο κλῖμα δισταγμῶν, καχυποψίας, ἀμφιβολιῶν, ἐξηγεῖται καὶ ἡ μὴ συχνὴ καὶ πλούσια εἰκονογράφηση τοῦ ἔργου σὲ σύγκριση μὲ τὸ τεράστιο ὑλικὸ ποὺ σώζεται σὲ ὅλες τὶς μεγάλες Βιβλιοθῆκες τοῦ κόσμου καὶ ἔχει σχέση μὲ τὰ μικρογραφημένα χειρόγραφα ποὺ ἱστοροῦν τὰ ὑπόλοιπα βιβλία Παλαιᾶς καὶ Καινῆς Διαθήκης, ἀλλὰ καὶ τὰ ἔργα τῶν Πατέρων καὶ τῶν ἄλλων ἐκκλησιαστικῶν συγγραφέων.

Σὲ ὅλες τὶς φάσεις τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς ἡ σκηνὴ ποὺ συχνὰ ἱστορεῖται, ἰδιαίτερα σὲ μικρογραφίες χειρογράφων ἢ φορητὲς εἰκόνες, εἶναι αὐτὴ μὲ τὸν Ἰωάννη στὸ Σπήλαιο τῆς Πάτμου νὰ ὑπαγορεύει στὸν Πρόχορο, τὴ στιγμὴ πού, ἐνῶ εἶναι ὄρθιος ἢ συνήθως καθιστός, στρέφει τὸ κεφάλι του πρὸς τὰ πίσω καὶ πάνω σὲ στάση ὁραματισμοῦ κατὰ τὸ κείμενο: «...*καὶ ἐπέστρεψα βλέπειν τὴν φωνὴν ἥτις ἐλάλει*[9]». Δυὸ τέτοιες εἰκόνες τοῦ 16ου αἰ. ὑπάρχουν σήμερα στὴν Πάτμο, ἡ μία στὸ ναὸ τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης[10] (εἰκ. 1) καὶ ἡ ἄλλη στὸ Σπήλαιο τῆς Ἀποκάλυψης (εἰκ. 2), (ἔργο ἴσως τοῦ Θωμᾶ Βαθᾶ)[11].

Ἐδῶ ἐπίσης πρέπει νὰ ἀναφερθοῦμε στὴ μεγάλη εἰκόνα[12] τοῦ κερκυραίου ὅπως δηλώνει ἡ κρητικοῦ κατὰ τὴν ἔρευνα ζωγράφου Θωμᾶ Βαθᾶ (εἰκ. 3), ποὺ ζωγραφίστηκε πιθανότατα τὸ 1596 στὴ Βενετία, ἀπ' ὅπου τὴ μετέφερε ὁ Παρθένιος Παγκώστας καὶ τὴν τοποθέτησε ἀπὸ τότε στὸ Σπήλαιο τῆς Ἀποκάλυψης (εἰκ. 4 καὶ 5). Ὁ Χατζηδάκης ὑποστηρίζει στὶς «*Εἰκόνες τῆς Πάτμου*» ὅτι ὁ Βαθᾶς εἶχε ὡς πρότυπο κορυφαῖο ἔργο δυτικοῦ χαράκτη, ἂν δὲν ἀντέγραψε προηγούμενο ἔργο τοῦ κρητικοῦ Μιχαὴλ Δαμασκηνοῦ, ποὺ σήμερα μᾶς διαφεύγει[13]. Καὶ μιὰ καὶ ὁ λόγος

8. Ἀγουρίδης, *Ἡ Ἀποκάλυψη*, σσ. 56-57.

9. *Ἀποκ.* 1, 12. Ἀλλὰ ὅπως μαρτυρεῖ τὸ κείμενο, ποὺ γράφει ὁ Πρόχορος, πρόκειται γιὰ τὸ *Εὐαγγέλιο* καὶ ὄχι γιὰ τὴν *Ἀποκάλυψη*.

10. Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, σ. 98, πίν. 107.

11. Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, σ. 113, πίν. 110. Ὁ Χατζηδάκης ἀποδίδει τὴν εἰκόνα στὸν Θωμᾶ Βαθᾶ. Παριστάνονται τρία θέματα: α) Ὁ ὅσιος Χριστόδουλος προσφέρει ἐκκλησία, ὁμοίωμα τῆς ὁποίας κρατεῖ στὰ χέρια του, β) Ἡ Μετάσταση Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου καὶ γ) Ὁ Ἰωάννης ὑπαγορεύει στὸν Πρόχορο.

12. Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, σσ. 109-113, πίν. 47.

13. Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, σσ. 109 καὶ 111.

γιὰ τὸν Μανόλη Χατζηδάκη, ἂς ἀκούσουμε τὴν ἄποψή του γιὰ τὸ μέγα θέμα τῆς ἔλλειψης εἰκόνων στὸ Βιβλίο τῆς *Ἀποκάλυψης*: «Ἡ βυζαντινὴ τέχνη δὲν ἀσχολήθηκε μὲ τὴν εἰκονογράφηση τοῦ κειμένου τῆς Ἀποκαλύψεως –ἀντίθετα μὲ τὴ Δυτικὴ– γιατὶ πάντα ὑπῆρχε μιὰ ἐπιφύλαξη γιὰ τὴν αὐθεντικότητά του. Ἔχομε ὅμως γιὰ τὴν ὥρα τὴν ἔνδειξη ὅτι τὸ ἀργότερο στὶς ἀρχὲς τοῦ 15ου αἰῶνα, κρητικοὶ ζωγράφοι ἀσχολήθηκαν μὲ τὰ θέματα αὐτὰ γιὰ νὰ εἰκονογραφήσουν κείμενα ἰταλικὰ σχετικὰ μὲ τὴν Ἀποκάλυψη σὲ τεχνοτροπία βυζαντινὴ μὲ δυτικὲς συνάφειες[14]». Ἀλλὰ ὅλα αὐτὰ ἀναφέρονται στὴ μεταβυζαντινὴ περίοδο (πίν. 6, 7 καὶ 8). Στὴν ἴδια τὴ βυζαντινὴ τὸ κείμενο τῆς *Ἀποκάλυψης* εἶχε τὴ μεγάλη ἀτυχία νὰ μὴν εἰκονογραφηθεῖ. Ἡ ἐπιφύλαξη καὶ ὁ δισταγμὸς τοῦ πιστοῦ νίκησαν τὴν ἐλευθερία τοῦ καλλιτέχνη.

Τὸ τελευταῖο βιβλίο τοῦ γνωστοῦ ἑλβετοῦ βυζαντινολόγου Paul Huber[15], νομίζω ὅτι ἐπιλύει πολλὰ προβλήματα ποὺ ἀπασχολοῦσαν ὡς τώρα τὴν ἔρευνα καὶ τοποθετεῖ στὶς πραγματικές του διαστάσεις ὄχι μόνο τὸ φαινόμενο τῆς μὴ εἰκονογράφησης τοῦ κειμένου τῆς *Ἀποκάλυψης*, ἰδιαίτερα στὸ χῶρο τῆς Ἀνατολῆς ὡς τὸν 15ο αἰῶνα, ἀλλὰ καὶ ἐξηγεῖ πειστικὰ καὶ μὲ ἀδιαφιλονίκητα ἐπιχειρήματα τὸ ἐρώτημα: γιατί στὰ τέλη τοῦ 15ου καὶ στὶς ἀρχὲς τοῦ 16ου αἰῶνα ἐγκαινιάζεται μιὰ νέα ἐπαναστατικὴ ἐποχή, ὅπου ἡ *Ἀποκάλυψη* εἰκονογραφεῖται μὲ τόση μεγάλη συχνότητα μέσα σὲ λίγες δεκαετίες, ποὺ θάλεγε κανεὶς ὅτι αὐτὸ γίνεται γιὰ νὰ ἰσοφαρισθεῖ ὅλος ὁ χαμένος χρόνος τῶν προηγούμενων αἰώνων;

Σημειώνονται στὸ βιβλίο τοῦ Huber οἱ δυτικὲς ἀπεικονίσεις τῶν σκηνῶν ἀπὸ τὴν *Ἀποκάλυψη* στὴν Ἱσπανία, Ἰταλία, Γαλλία καὶ Γερμανία (εἰκ. 9 καὶ 10) κατὰ τὸν πρώϊμο μεσαίωνα καὶ καταγράφονται οἱ ἀξιολογότερες ὅπως, χάριν παραδείγματος, οἱ 74 ὁλοσέλιδες μικρογραφίες ποὺ εἰκονογραφοῦν τὸ χειρόγραφο κείμενο, χρονολογοῦνται στὸν 9ο αἰ. καὶ βρίσκονται στὴ Βιβλιοθήκη τῶν Τρεβήρων[16], οἱ 50 ἔγχρωμες καὶ χρυσοποίκιλτες μικρογραφίες τοῦ 1020 ποὺ εἰκονογραφοῦν τὸ λατινικὸ κείμενο ποὺ βρίσκεται στὴ Βιβλιοθήκη τῆς πόλης Bamberg[17], οἱ ἀλλεπάλληλες ἀντιγραφὲς τοῦ ἄλλου λατινικοῦ εἰκονο-

14. Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, σ. 110.

15. Paul Huber, *Ἡ Ἀποκάλυψη στὴν τέχνη Δύσης καὶ Ἀνατολῆς*, σὲ μετάφραση Ἀρχιμ. Φιλόθεου Γαρίτση, ἐπιμέλεια Ἀθαν. Παλιούρα, ἔκδ. Τζαφέρη, Ἀθήνα 1995, σ. 263, πίν. 267. Πρόκειται γιὰ τὴν πληρέστερη καὶ σπουδαιότερη, ὡς τώρα, ἔκδοση γύρω ἀπὸ τὴν ἔρευνα τῆς εἰκονογράφησης τοῦ Βιβλίου τῆς *Ἀποκάλυψης*.

16. Huber, *Ἡ Ἀποκάλυψη στὴν τέχνη*, σσ. 31-43 καὶ 46.

17. Huber, *Ἡ Ἀποκάλυψη στὴν τέχνη*, σ. 46.

γραφημένου χειρογράφου[18] ἀρχικὰ στὴν Ἱσπανία ἀπὸ τὸν Beatus de Litbena (τὸ 798), ὕστερα τὸν 12ο αἰῶνα στὴν Ἱσπανία καὶ τελικὰ στὴ Γερμανία.

Γνωστὲς ἐξάλλου εἶναι οἱ εἰκονογραφημένες *Ἀποκαλύψεις* τοῦ φραγκισκανοῦ μοναχοῦ Ἀλεξάνδρου, ποὺ ἔγραψε καὶ εἰκονογράφησε ἀνάμεσα στὸ 1235 καὶ 1248 καὶ σήμερα βρίσκονται στὴ Δρέσδη, στὴν Πρεσλάβα καὶ στὸ Cambridge[19]. Ἀπὸ τὶς μικρογραφίες οἱ σκηνὲς μεταφέρονται στοὺς τοίχους τῶν ἐκκλησιῶν ὅλης τῆς Εὐρώπης, ἀκόμη καὶ πάνω σὲ τάπητες, ὅπως αὐτοὶ ποὺ στολίζουν τὸν καθεδρικὸ ναὸ τοῦ Angers καὶ ἔγιναν τὸ 1379 ἀπὸ τὸν Nikolas Bataille στὸ Παρίσι[20].

Ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 15ου καὶ τὶς ἀρχὲς τοῦ 16ου τὸ σκηνικὸ ἀλλάζει μὲ τὴν ἀλλαγὴ τοῦ αἰῶνα. Διάφορα γεγονότα δημιουργοῦν τὴν κατάλληλη ἀτμόσφαιρα. Μετὰ τὸν Dürer[21], οἱ Cranach[22] καὶ Holbein[23] παρουσιάζουν νέους εἰκονογραφικοὺς κύκλους. Ὁ Huber, σημειώνει πὼς οἱ εἰκονογραφικὲς Ἀποκαλύψεις «δὲν θὰ εὕρισκαν αὐτὴν τὴν ἀπήχηση οὔτε στὴ Γερμανία, οὔτε στὴν Ἑλβετία, ἂν συγχρόνως δὲν εἶχε ἐκδοθεῖ ἡ Καινὴ Διαθήκη τοῦ Μαρτίνου Λουθήρου σὲ γερμανικὴ μετάφραση ποὺ συντελέστηκε κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ἐξορίας του στὸ Wartburg (1521-1522). Δὲν εἶχε ἀκόμη ἐγκαταλείψει τὴν 'Πάτμο του', ὅπως ὀνόμαζε τὸ Wartburg καὶ ἐκδίδει μὲ τὸ φίλο του τὸν Lukas Cranach τὸν πρεσβύτερο, στὰ τέλη Σεπτεμβρίου τοῦ 1522 στὸ Wittenberg τὴν Καινὴ Διαθήκη στὰ Γερμανικά[24]».

Ἀναμφίβολα ὁ κύκλος τοῦ Λουθήρου ἐξασκεῖ σὲ κάθε εὐκαιρία ἀντιπαπικὴ ἐκστρατεία. Ὁ Cranach φθάνει στὸ σημεῖο νὰ φορέσει, σὲ δύο ξυλογραφίες, στὸ θηρίο τῆς ἀβύσσου παπικὴ κορώνα[25], στὴν πόρνη τῆς Βαβυλῶνας τιάρα[26] καὶ κατευθύνει σχεδιαστικὰ τὸ τάγμα τῶν ἀγγέλων πρὸς τὴ Ρώμη, ἡ ὁποία βυθίζεται ἀπὸ τὸν σεισμὸ καὶ τὴ φωτιὰ ποὺ πέφτει ἀπὸ τὸν οὐρανό[27].

---

18. Huber, *Ἡ Ἀποκάλυψη στὴν τέχνη*, σ. 46.
19. Huber, *Ἡ Ἀποκάλυψη στὴν τέχνη*, σσ. 46-47.
20. Huber, *Ἡ Ἀποκάλυψη στὴν τέχνη*, σ. 47.
21. Huber, *Ἡ Ἀποκάλυψη στὴν τέχνη*, σ. 47.
22. Huber, *Ἡ Ἀποκάλυψη στὴν τέχνη*, σ. 47.
23. Huber, *Ἡ Ἀποκάλυψη στὴν τέχνη*, σ. 47.
24. Huber, *Ἡ Ἀποκάλυψη στὴν τέχνη*, σ. 47.
25. Huber, *Ἡ Ἀποκάλυψη στὴν τέχνη*, σ. 48, πίν. 166, 205.
26. Huber, *Ἡ Ἀποκάλυψη στὴν τέχνη*, σ. 48, πίν. 211.
27. Huber, *Ἡ Ἀποκάλυψη στὴν τέχνη*, σ. 48, πίν. 218.

Ὁ Huber ἀφοῦ παραθέσει ἕνα πλουσιότατο εἰκονογραφικὸ ὑλικὸ στὸ βιβλίο του, τὶς 14 ξυλογραφίες τοῦ Dürer (1498) (εἰκ. 11α,β,γ), τὸν εἰκονογραφικὸ κύκλο μὲ τὶς 21 σκηνὲς τοῦ Cranach (1522), τὰ ἀντίστοιχα χαρακτικὰ τοῦ Holbein (1523), τοῦ Burgkmair (1523) (εἰκ. 11δ), τοῦ Vorstermann, τοῦ Lempereur, τοῦ Solis (1560), τοῦ Merian (1630) καὶ πολλῶν ἄλλων, ἀνιχνεύει τὰ αἴτια αὐτῆς τῆς ξαφνικῆς ἔκρηξης καὶ προσπαθεῖ νὰ περιγράψει τὴ γενικότερη κοινωνικοθρησκευτικὴ ἀτμόσφαιρα στὴ Γερμανία, στὰ χρόνια τοῦ Λουθήρου.

Ὡστόσο προβάλλει ἐπίμονα τὸ ἐρώτημα: Δικαιολογεῖται μὲ τὴν ἐμφάνιση μόνο τοῦ μεταρρυθμιστικοῦ κινήματος τοῦ Λουθήρου ἡ σὲ τόσο μεγάλη ἔκταση, ἀνὰ τὴν Εὐρώπη, εἰκονογράφηση τῆς *Ἀποκάλυψης*; Ἀρκεῖ αὐτὸ καὶ μόνο;

Ἡ ἀπάντηση εἶναι, ὄχι, δὲν ἀρκεῖ. Γι' αὐτὸ συμπληρώνουμε τὴν ὅλη κατάσταση γιὰ νὰ ἔχουμε ὁλοκληρωμένη ἄποψη. Οἱ λαοὶ τῆς Εὐρώπης, κατὰ τὸν 15ο καὶ 16ο αἰῶνα, ἔβλεπαν κατάπληκτοι καὶ φοβισμένοι διάφορα πρωτοφανέρωτα γεγονότα, ποὺ δημιουργοῦσαν ὅλο ἐκεῖνο τὸ ψυχολογικὸ κλῖμα τοῦ ἀνθρώπου ποὺ βρίσκεται μπροστὰ στὴν ἀπόγνωση καὶ στὸν πανικὸ καὶ περιμένει ἄναυδος καὶ συγκλονισμένος τὸ τέλος τοῦ κόσμου. Ὁ Dürer, ὁ Cranach, ὁ Holbein καὶ οἱ ἄλλοι σύγχρονοί τους καλλιτέχνες βρίσκονται κάτω ἀπὸ τὴν ἐφιαλτικὴ καταπίεση τῆς ἐπικείμενης καταστροφῆς τοῦ κόσμου. Ἡ ἀντίληψη αὐτὴ γιὰ τὸ τέλος τοῦ κόσμου, ποὺ διαμόρφωσε τὴ νέα ψυχολογία καὶ τὸ ἄγχος στοὺς Εὐρωπαϊκοὺς λαούς, στὴ στροφὴ ἀπὸ τὸν 15ο στὸν 16ο αἰ., δικαιολογεῖται μὲ τὴν παράθεση τῶν κυριότερων κοσμογονικῶν γεγονότων καὶ ἀλλαγῶν, ποὺ συγκλόνισαν τὴν «κοινὴ γνώμη» αὐτὴ τὴν ἐποχὴ καὶ δημιούργησαν κλῖμα ἀνασφάλειας, διάλυσης τῶν πάντων, πανικοῦ, ὀλέθρου καὶ θανάτου.

Νά τὰ κυριότερα γεγονότα[28]:

Τὸ 1498, ἐπὶ πάπα Ἀλεξάνδρου τοῦ Στ', ὁ Girolamo Savonarola κρεμάστηκε ἐπιδεικτικὰ καὶ κάηκε στὴν πλατεῖα τῆς Ἀγορᾶς στὴ Φλωρεντία.

Τὴν ἴδια ἐποχὴ ἡ μεταδοτικὴ ἀρρώστεια τῆς σύφιλης, ὡς κατακαῖον πῦρ, ἐρήμωσε τὴ Δυτικὴ Εὐρώπη, μὲ τὶς ἑκατοντάδες χιλιάδες θανάτους.

---

28. Ὁ Huber, ἐπιχειρεῖ μιὰ σύνοψη τῶν συγκλονιστικότερων γεγονότων ποὺ συνέβησαν στὸ γύρισμα τῶν αἰώνων, ἀπὸ τὸν 15ο στὸν 16ο. Huber, *Ἡ Ἀποκάλυψη στὴν τέχνη*. σ. 57.

Τὴν ἴδια ἐποχή, ποὺ ὁ Vasco de Gama εὕρισκε τὴ θαλάσσια ὁδὸ πρὸς τὶς Ἀνατολικὲς Ἰνδίες καὶ ὁ Χριστόφορος Κολόμβος ἀνεκάλυπτε τὴν Ἀμερική, φούντωσε ἕνα πελώριο κῦμα ἀκόρεστης πλεονεξίας, πλουτισμοῦ καὶ τυχοδιωκτισμοῦ τῶν ἀνθρώπων, ποὺ ἀναζητοῦσαν μὲ τὴ φυγὴ γῆϊνους παραδείσους. Τὴν ἴδια ἐποχὴ ἐμφανίζονται οἱ μεγάλες ἐπιδημίες, ὁ τρόμος καὶ ἡ κοινωνικὴ ἀναταραχή, οἱ κομῆτες ποὺ πέφτουν καὶ δημιουργοῦν τὴν αἴσθηση τῆς καταστροφῆς, ἡ μαγεία, ἡ ἀθλιότητα καὶ ἡ ἀπαιδευσία βρίσκονται στὸ ἀποκορύφωμά τους, ἡ «σάλπιγγα τοῦ ἀγῶνα τῶν ἀγροτῶν» καλεῖ σὲ κοινωνικὴ ἐπανάσταση τοὺς καταπιεσμένους καὶ καταφρονημένους. Τὴν ἴδια ἐποχή, ποὺ ἡ δύναμη τοῦ χρήματος τῶν ὀλίγων, διαφθείροντας τοὺς πάντες καὶ τὰ πάντα, καταλαμβάνει τοὺς θρόνους τῆς Εὐρώπης, ἡ Δύση βρίσκεται σὲ πλήρη διάλυση ἀπὸ τοὺς τρομεροὺς σεισμούς. Παντοῦ ἀπόγνωση καὶ ἀδιέξοδα.

Μέσα σ' αὐτὴ τὴν ἀτμόσφαιρα οἱ μεταρρυθμιστὲς καλλιτέχνες, γύρω ἀπὸ τὸν Λούθηρο, βρῆκαν πὼς μόνο οἱ ἐφιαλτικὲς σκηνὲς τῆς *Ἀποκάλυψης* ταιριάζουν στὴν ἐποχή τους ἢ ταυτίστηκαν μὲ αὐτὲς καὶ βάλθηκαν νὰ τὶς ἐκφράσουν, ἑρμηνεύοντας εἰκονογραφικὰ τὸ κείμενο, ἐκφράζοντας συγχρόνως καὶ ὅλον τὸν πυρετό, τὴν ἔνταση, τὴν ἀμηχανία καὶ τὸ ἄγχος τῆς ἐποχῆς τους.

Αὐτὰ στὴ Δύση. Ἀλλὰ καὶ στὴν Ἀνατολή, ἀπ' ὅσα μποροῦμε νὰ διακρίνουμε πίσω ἀπὸ τὴν πυκνὴ ὁμίχλη τῆς τουρκικῆς σκλαβιᾶς, ἡ ἀτμόσφαιρα ἦταν ἀκόμη χειρότερη. Ὅλα τὰ ὀρθόδοξα Βαλκάνια βρίσκονταν κάτω ἀπὸ μόνιμο πλέγμα φόβου καὶ καταφρόνιας, καταπίεσης ἐθνικῆς, κοινωνικῆς, θρησκευτικῆς καὶ οἰκονομικῆς. Παρουσιάστηκε, ὅπως εἶναι φυσικὸ σὲ τέτοιες περιστάσεις, τὸ φαινόμενο τῆς πληθυσμιακῆς συρρίκνωσης, τῆς ἀπαιδευσίας, τῆς ἔσχατης πενίας καὶ ἐξαθλίωσης, τῆς διάλυσης τῶν πάντων. Συγκλονισμένος ὁ βαλκάνιος, ποὺ ἐπέζησε ἀπὸ τὴ λαίλαπα τοῦ κατακτητῆ, περιορίστηκε στὰ ὀρεινὰ μαζεύοντας ὅσες δυνάμεις τοῦ ἀπέμειναν. Ἡ ἅλωση τῆς Κωνσταντινούπολης ἔφερε τὸ χάος. Πέρασε σ' ὁλόκληρη τὴν Ὀρθοδοξία τὸ μήνυμα ὅτι ὅλα πιὰ τελείωσαν. Ἦρθε τὸ τέλος τοῦ κόσμου. Ἡ ἀβεβαιότητα καὶ ἡ ἀπελπισία κατέλαβαν ὄχι μόνο τὶς χῶρες καὶ περιοχὲς ποὺ ἦσαν τουρκοκρατούμενες, ἀλλὰ καὶ αὐτὰ ἀκόμη τὰ βενετοκρατούμενα παραθαλάσσια κάστρα καὶ τὰ νησιά, τὴν Κρήτη καὶ τὴν Κύπρο.

Δὲν εἶναι ἄσχετο μὲ ὅσα περιγράφουμε τὸ γεγονὸς ὅτι σὲ ναοὺς τῶν Βαλκανίων, ἰδιαίτερα τῆς Μολδαβίας (π.χ. στὸ Χμόρ), μέσα στὸν 16ο αἰῶνα, ζωγραφίζεται ἡ παράσταση τῆς Ἅλωσης καὶ δίπλα της

ἁπλώνεται ἡ μεγάλη παράσταση τῆς Δευτέρας Παρουσίας[29]. Ὁ κόσμος τοῦ 15ου αἰ. εἶχε τὴν αἴσθηση ὅτι ὅλα τελείωσαν πιὰ μὲ τὴν Ἅλωση, δὲν εἶχαν νὰ περιμένουν τίποτε ἄλλο.

Οἱ μεγάλοι λόγιοι τῆς ἐποχῆς στὸν Ὀρθόδοξο ἑλληνικὸ χῶρο γράφουν, περιγράφουν καὶ κηρύττουν μετάνοια, γιατὶ ἔφτασαν οἱ ἔσχατοι χρόνοι καὶ δὲν ἀπομένει παρὰ ἡ Δευτέρα Παρουσία τοῦ Χριστοῦ.

Ὁ πρωτοπαπᾶς Ναυπλίου Νικόλαος Μαλαξὸς (ci. 1500-1587), ὁ μητροπολίτης Φιλαδελφείας Γαβριὴλ Σεβῆρος (ci. 1540-1616), ὁ ἐπίσκοπος Κυθήρων Μάξιμος Μαργούνιος (ci. 1549-1602) συνέχεια ἀναφέρονται στὴ Δευτέρα Παρουσία στὸ ἔργο τους. Ὁ ἠπειρώτης Νεκτάριος Τέρπος ἀπὸ τὴ Μοσχόπολη, στὸ βιβλίο του «*καλούμενον πίστις*», ἀφιερώνει τὸ μεγαλύτερο κεφάλαιο περιγράφοντας μὲ κάθε λεπτομέρεια σκηνὲς τῆς Δευτέρας Παρουσίας.

Δὲν εἶναι τυχαῖο ἐπίσης τὸ φαινόμενο, ὅπου ὁ μεγάλος κρητικὸς ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας, στὸν περίφημο μικρογραφημένο Μαρκιανὸ κώδικά του, ποὺ ἀποτελεῖ μιὰ εἰκονογραφημένη παγκόσμια χρονογραφία, ζωγραφίζει τὸ 1593 τὴν Ἅλωση[30] καὶ ἀμέσως μετὰ τελειώνει τὸ ἔργο του μὲ σκηνὲς ἀπὸ τὴν Ἀποκάλυψη μὲ τελευταία τὴ Δευτέρα Παρουσία[31].

Μέσα σὲ μιὰ τέτοια κοινωνικοθρησκευτικὴ ἀτμόσφαιρα, τὰ ἀναγνώσματα καὶ τὰ ἀκούσματα ἀλλὰ καὶ οἱ παραστάσεις σχετίζονταν μὲ τὴ Δευτέρα Παρουσία. Ἅλλωστε ὅλο τὸ ψυχολογικὸ κλῖμα τῆς ἐποχῆς, ἰδιαίτερα ἀνάμεσα στὸ λαό, συμπληρώνουν καὶ τρέφουν διάφορες λαϊκὲς ἐκδόσεις ποὺ κυκλοφοροῦν στὸν ἁπλὸ κόσμο ἀπὸ τὴν «*Ἁμαρτωλῶν Σωτηρία*» (1641) τοῦ Ἀγαπίου Λάνδου μέχρι κείμενα ἐπώνυμων καὶ ἀνώνυμων ἁγιορειτῶν μοναχῶν κι ἀκόμη μέχρι τοὺς μοναχοὺς καὶ ἱεροκήρυκες ποὺ περιφέρονται στὰ Βαλκάνια ἐξαγγέλοντας τὸ τέλος τοῦ κόσμου.

Μέσα σ' ἕνα τέτοιο πυρετὸ προσμονῆς, ἀλλὰ καὶ προσπάθειας γιὰ ἀνανέωση, βρίσκεται καὶ τὸ Ἅγιον Ὄρος.

Εἶναι ἡ ἐποχὴ ποὺ οἱ ἐπώνυμοι ἡγεμόνες τῆς Μολδοβλαχίας (εἰκ. 14) συναγωνίζονται σὲ χορηγίες καὶ δωρεὲς πρὸς τὰ ἀθωνικὰ μονα-

29. Παλιούρας, *Ὁ ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας*, σ. 222 καὶ σημ. 1.

30. Παλιούρας, *Ὁ ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας*, πίν. 191. Εἶναι ἐντυπωσιακὴ ἡ λαϊκὴ ἄποψη τῆς αἰτίας τῆς Ἅλωσης (δηλ. οἱ ἁμαρτίες τῶν χριστιανῶν ἔφεραν σὲ θέση τὸ Θεὸ νὰ τοὺς ἐκδικηθεῖ μὲ τὸ νὰ ἐπιτρέψει τὴν πτώση τῆς Κωνσταντινούπολης). Ὁ Κλόντζας σημειώνει πάνω στὸ σχέδιο τὸ λόγο: «*Ἄσκειμος ἡ ἐκδίκησις αὕτη*».

31. Παλιούρας, *Ὁ ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας*, πίν. 315-409.

στήρια καὶ χρηματοδοτοῦν ἀφειδῶς τὴν ἀνέγερση νέων κτιρίων, τὴν ἐπισκευὴ καὶ ἀναστήλωση τῶν παλαιῶν, τὴ διακόσμηση καθολικῶν, παρεκκλησίων καὶ τραπεζῶν μὲ φημισμένους καλλιτέχνες, φροντίζουν γιὰ τὸν ἐμπλουτισμό τους μὲ σκεύη καὶ πολύτιμα ἀντικείμενα, τοὺς χαρίζουν σπάνια κειμήλια, ἀκόμη καὶ εἰκόνες καὶ χειρόγραφα.

Ὁ Huber, μέσα ἀπὸ τὸ βιβλίο του γιὰ τὴν *Ἀποκάλυψη*, ἀνιχνεύοντας τοὺς δρόμους ποὺ ἀκολούθησαν οἱ ξυλογραφίες γιὰ νὰ φθάσουν στὴν Ἀνατολὴ καὶ συγκεκριμένα στὸ Ἅγιον Ὄρος, σημειώνει τὶς ἀπόψεις καὶ θέσεις τῶν δυτικῶν ἱστορικῶν τῆς τέχνης καὶ τῶν θεολόγων καὶ προτείνει μιὰ δική του λύση, ἕνα δικό του δρόμο, ποὺ φαίνεται πὼς εἶναι καὶ ὁ πραγματικός.

Νὰ ἰδοῦμε πρῶτα τοὺς ὑποτιθέμενους δρόμους:

α) Μεταρρυθμιστὲς θεολόγοι, στὴ διάρκεια τῶν ταξιδιῶν τους ἀπὸ Wittenberg μέχρι Κωνσταντινούπολη, στὴν πεντηκονταετία 1570-1620, εἶχαν ἀνάμεσα στὶς ἀποσκευές τους καὶ προσέφεραν στοὺς κύκλους τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου τὶς «ἀντιπαπικὲς ξυλογραφίες». Ἤδη ξέρουμε πὼς τὸ 1559 ὁ Μελάχθων εἶχε ἔρθει σὲ ἐπαφὴ μὲ τὸν ὀρθόδοξο διάκονο Δημήτριο Μύσσιο, ποὺ εἶχε σταλεῖ ἀπὸ τὸν πατριάρχη Ἰωάσαφ Β' στὸ Wittenberg γιὰ νὰ συγκεντρώσει ὑλικὸ γύρω ἀπὸ τὴ νεοφανῆ προτεσταντικὴ διδασκαλία. Δὲν ἀποκλείεται ἀνάμεσα σὲ κείμενα, διακηρύξεις καὶ ὁμολογίες ὁ Μελάχθων νὰ ἐφοδίασε τὸ Δημήτριο καὶ μὲ τὶς ξυλογραφίες τῆς Ἁγίας Γραφῆς τοῦ Λουθήρου.

β) Οἱ θεολόγοι τῆς Τυβίγγης ποὺ ἐστάλησαν γιὰ πολιτικὲς συνομιλίες ἀνάμεσα στὸν αὐτοκράτορα καὶ τὸν Σουλτᾶνο εἶχαν στὴ συνοδεία τους τὸν γνωστὸ προτεστάντη ἱερέα Στέφανο Gerlach, πρόσωπο μὲ ἀξιόλογη δράση ἀνάμεσα στοὺς ὀρθοδόξους τῆς Κωνσταντινούπολης.

γ) Ἡ πατριαρχεία Κυρίλλου Λουκάρεως (1572-1638), ἡ ὁποία παρουσίασε μεγάλη κινητικότητα στὶς σχέσεις καὶ τὶς ἀνταλλαγὲς κειμένων μεταξὺ τοῦ Πατριάρχη καὶ τῶν θεολόγων τῆς Γενεύης, ἰδιαίτερα ὡς πρὸς τὴν ἔκδοση τῆς Ὀρθόδοξης διδασκαλίας στὰ λατινικὰ καὶ τὰ ἑλληνικὰ καὶ τὶς συνομιλίες μὲ τοὺς λουθηρανοὺς καὶ καλβινιστές.

Ἀλλὰ καὶ τοὺς τρεῖς αὐτοὺς δρόμους ἀπορρίπτουν προσεκτικοὶ μελετητές, ἐπειδὴ ὅλοι οἱ δρόμοι ποὺ ἀνιχνεύονται, ὁδηγοῦν στὴν Κωνσταντινούπολη καὶ πιστεύουν ὅτι ἡ παράκαμψη μέσῳ τοῦ Πατριαρχείου καὶ τῆς σουλτανικῆς κυριαρχίας ἀποδεικνύεται πὼς εἶναι ἀρκετὰ δύσβατη γιὰ νὰ φθάσει ὡς τὸ Ἅγιον Ὄρος.

Ὁ Huber δίνει τὴ λύση. Εἶναι ὁ Ἰωάννης Honter (1498-1549) ποὺ μεταφέρει τὴ Βίβλο τοῦ Λουθήρου, μὲ τὴν εἰκονογραφημένη *Ἀποκάλυ-*

*ψη* τοῦ Holbein, ἀπὸ τὴ Βασιλεία στὴν Κροστάνδη, τὴν ὥρα ποὺ ὁ ἡγεμόνας τῆς Μολδοβλαχίας Πέτρος Raresch καὶ ἡ κόρη του Ρωξάνδρα ἐπιχορηγοῦν ἀδρὰ τὸ Ἅγιον Ὄρος καὶ ἰδιαίτερα τὶς Μονὲς Διονυσίου καὶ Δοχειαρίου, ὅπου οἱ καλλιτέχνες ἀπεικονίζουν μὲ τὴν εὐκαιρία καὶ ὅλη τὴν οἰκογένεια τοῦ ἡγεμόνα.

Ὁ Honter, ὅπως μᾶς παραδίδει ὁ μελετητής του Karl Kurt Klein, εἶναι ὁ ἐνθουσιώδης συλλέκτης καὶ ἐκδότης ἑλληνικῶν χειρογράφων, τὰ ὁποῖα προμηθευόταν ἀπὸ τὶς γειτονικὲς παραδουνάβιες περιοχές. Ἐμφανίζεται μάλιστα καὶ ὡς σωτήρας ἀξιόλογων ἑλληνικῶν χειρογράφων κωδίκων, δημιουργῶντας μ' αὐτὰ σπουδαία Βιβλιοθήκη στὴν Κροστάνδη, ἀπὸ ὅσα μπόρεσε νὰ διασώσει ἀπὸ τὸ furor turcanum, ἐπειδὴ οἱ τοῦρκοι στρατιῶτες, ὡς γνωστόν, ἔκαιγαν καὶ κατέστρεφαν τὶς βιβλιοθῆκες. Εἶναι αὐτός, ποὺ ἐκδίδει τὸ 1540 στὴν ἑλληνικὴ τὰ ἀποφθέγματα τοῦ ὁσίου Νείλου. Ἡ σημερινὴ ἔρευνα εἶναι βέβαιη πὼς ἀπὸ τὴν Κροστάνδη, ποὺ ὡς ἐμπορικὸ κέντρο στὰ σύνορα συνέδεε τὴν Τρανσυλβανία μὲ τὴν Μολδοβλαχία, ὁ Honter συνδέθηκε μὲ τὸν «φιλόδοξο καὶ χριστιανόφιλο» ἰσχυρὸ Μέγα Βοεβόδα τῆς Μολδοβλαχίας Πέτρο Raresch καὶ τὴν κόρη του, μετέπειτα βασίλισσα Ρωξάνδρα, στοὺς ὁποίους ἔδωσε τὴν Βίβλο τοῦ Λουθήρου μὲ τὶς 21 ξυλογραφίες τῆς *Ἀποκάλυψης* τοῦ Holbein καὶ ὑποθέτουμε καὶ τὴν ἄλλη ἔκδοση μὲ τὶς ξυλογραφίες τοῦ Cranach (εἰκ. 17,20). Εἶχαν ἤδη ξεκινήσει τὸ μέγα ἔργο τῆς χρηματοδότησης τῶν μεγαλοπρεπῶν μοναστηριῶν, χτίζοντας, ἀναστηλώνοντας, ἁπλώνοντας στοὺς τοίχους τὰ εἰκονογραφικὰ προγράμματα μὲ συνεργεῖα ὀνομαστῶν μαστόρων καὶ καλλιτεχνῶν ποὺ συγκέντρωσαν στὸν Ἄθωνα. Μέσα ἀπὸ αὐτὲς τὶς πληροφορίες κρατᾶμε τὸ 1547 ὡς χρόνο ἱστόρησης τῶν ἀποκαλυπτικῶν σκηνῶν στὴν ἀνοιχτὴ στοὰ ἔξω ἀπὸ τὴν Τράπεζα τῆς Μονῆς Διονυσίου (εἰκ. 12α, 13) καὶ ἀντίστοιχα τὸ 1568 ὡς ἔτος ἱστόρησης τῶν τοιχογραφιῶν στὴν Τράπεζα τῆς Δοχειαρίου (εἰκ. 12β, 16, 22).

Οἱ ἁγιορεῖτες ζωγράφοι, ἔχοντας ἀνοιχτὲς τὶς ἐκδόσεις μὲ τὶς ξυλογραφίες τοῦ Cranach (στὴ Διονυσίου) καὶ Holbein (στὴ Δοχειαρίου), ζωγραφίζουν τὶς ἀποκαλυπτικὲς σκηνές, ἀλλὰ μὲ προσοχὴ καὶ περίσκεψη. Ἀποφεύγουν νὰ ἀντιγράψουν ὁποιοδήποτε ἀντιπαπικὸ στοιχεῖο ἢ ἄλλο ἀκραῖο καὶ ἀμφιλεγόμενο, καταφεύγουν σὲ παραλλαγές, ἀλλαγές, προσθαφαιρέσεις, προτιμοῦν δικές τους λεπτομερειακὲς πρωτοτυπίες καὶ βέβαια ὅλο τὸ ὕφος τὸ προσαρμόζουν στὴ βυζαντινὴ τεχνοτροπία, ἐπιλέγοντας ἐξ ὁλοκλήρου τὴν χρωματικὴ ἀπόδοση τῶν τοιχογραφιῶν, μιὰ καὶ τὰ πρότυπά τους ἦταν μαυρόασπρες ξυλογρα-

φίες. Σὲ μερικὲς σκηνὲς εἶναι τόσες οἱ συνθετικὲς προτιμήσεις καὶ ἀλλαγὲς ὥστε νὰ μὴν ἀναγνωρίζονται μὲ πρώτη ματιὰ συγκρινόμενες (εἰκ. 15, 16, 18, 19, 21, 22, 23).

Ἔτσι ξεκίνησε ἡ εἰκονογράφηση τῶν κύκλων τῆς *Ἀποκάλυψης* στὸ Ἅγιο Ὄρος. Γιὰ νὰ μὴ σταματήσει ὅμως ἐκεῖ.

Μετρῶντας καὶ μελετῶντας σήμερα τὰ ἁγιορείτικα μοναστήρια μποροῦμε νὰ παρουσιάσουμε ἕνα πλήρη κατάλογο τῶν μνημείων ποὺ εἰκονογραφοῦνται μὲ τὸν κύκλο τῆς *Ἀποκάλυψης*: Ξενοφῶντος (1654), Φιλοθέου (1765), Ἰβήρων (1795 καὶ 1888), Λαύρας (Κουκουζέλισσα 1719 καὶ ἐξωνάρθηκας καθολικοῦ 1814, εἰκ. 24), Καρακάλλου (1767), Ξηροποτάμου (1783) καὶ Ζωγράφου (1840).

Ἔτσι στοὺς νεώτερους αἰῶνες, τὸ τελευταῖο βιβλίο τῆς Ἁγίας Γραφῆς γνώρισε ἐπανειλημμένες εἰκονογραφημένες ἐκδόσεις καὶ πολλὲς τοιχογραφημένες συνθέσεις ἀνεξάρτητες ἀπὸ τὸ κείμενο, ἔτσι ὥστε νὰ ἀποτελέσουν νέο καὶ αὐτόνομο εἰκονογραφικὸ κύκλο στὸ χῶρο τῆς Μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς.

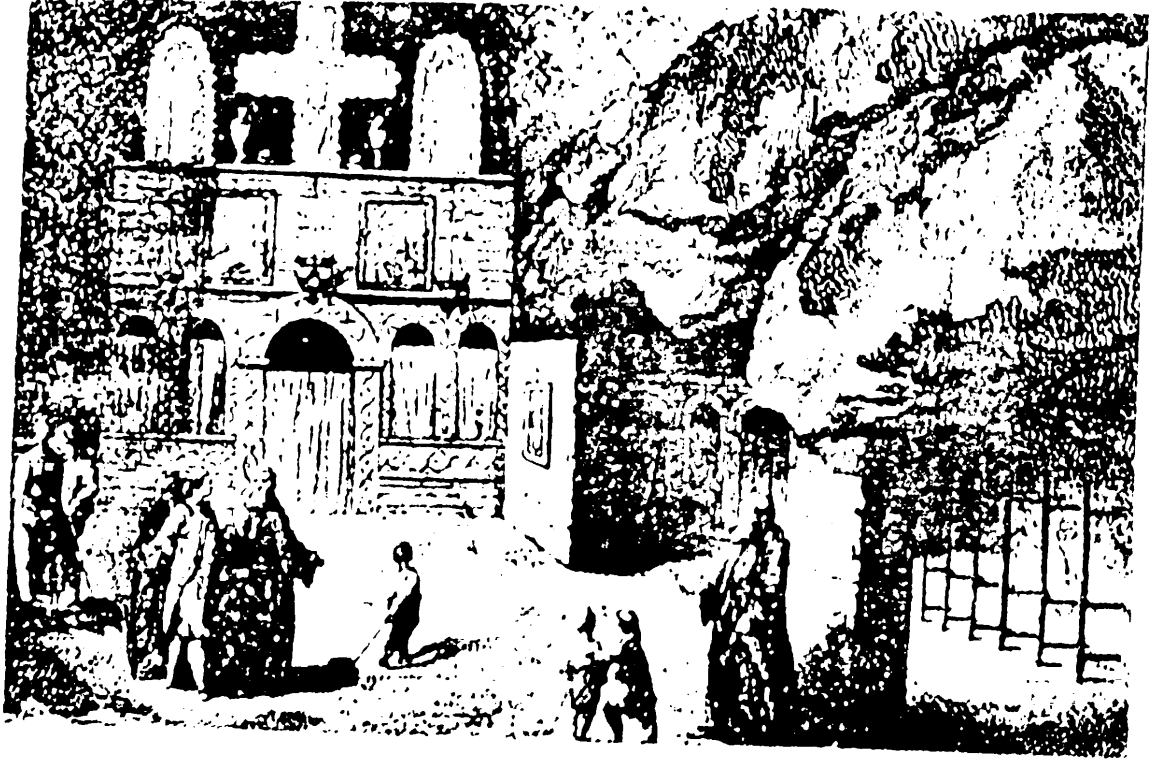
Τελικὰ τὸ βιβλίο τοῦ μυστηρίου καὶ τοῦ δέους, τῶν ὁραμάτων καὶ τῶν ἐσχάτων, τῶν προφητειῶν καὶ τῶν ἀλλαγῶν τοῦ περιβάλλοντος, τῆς παραμυθίας καὶ τῆς ἐλπίδας, ἀπέκτησε αἰσθητικὲς διαστάσεις καὶ εἰκαστικὸ βάρος, ὥστε μέσα ἀπὸ τὸ εἰκονιστικὸ πρῖσμα νὰ διαφαίνεται καλύτερα τὸ βαθύτατα πνευματικό του περιεχόμενο.

Καὶ ὅλοι ξέρουμε τὴν ἀξία τοῦ πνεύματος εἴτε ἐκφράζεται μέσα ἀπὸ τὸ λόγο, εἴτε προβάλλει μέσα ἀπὸ τὴ φαντασία τοῦ σχεδίου καὶ τὴ μαγεία τοῦ χρώματος.

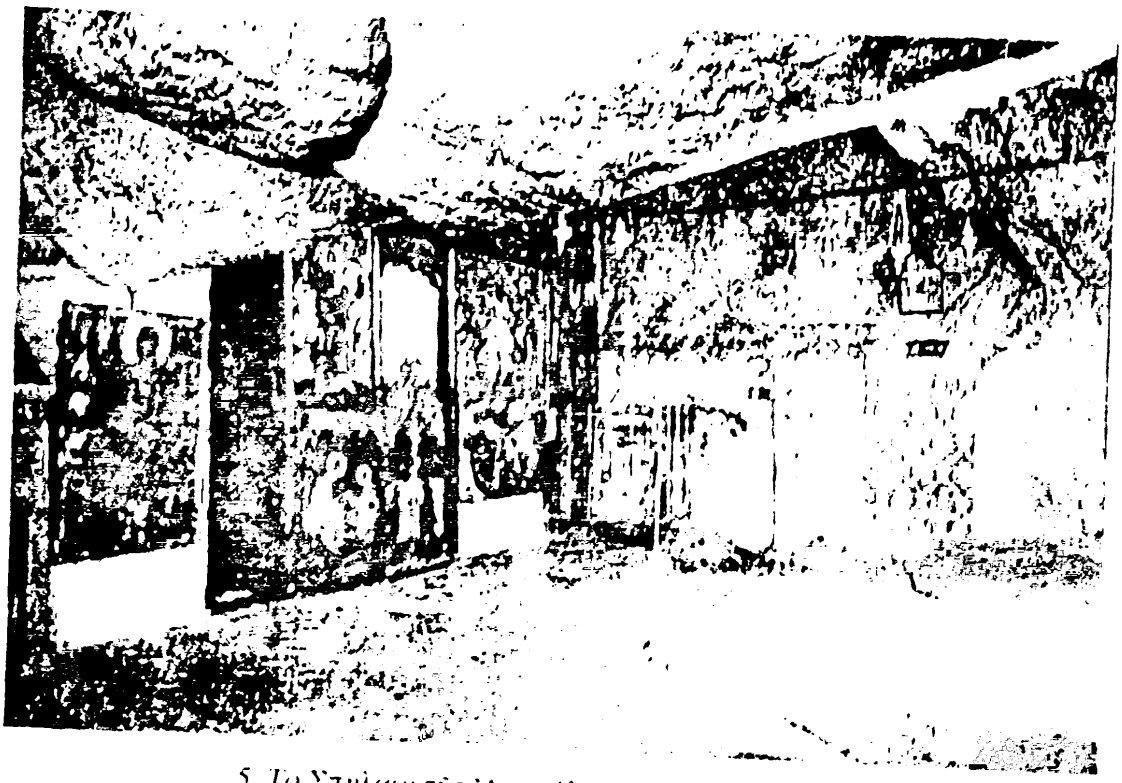
*1. Ὁ Ἰωάννης ὁ Θεολόγος ὑπαγορεύει στὸν μαθητή του Πρόχορο. Φορητὴ εἰκόνα (49,4 X 60 ἑκ.) τῶν μέσων τοῦ 16ου αἰ. Ἁγία Αἰκατερίνη Χώρας Πάτμου.*

*2. Ὁ Ἰωάννης ὑπαγορεύει στὸν Πρόχορο. Σκηνὴ ἀπὸ εἰκόνα (98X74 ἑκ.) με τρία θέματα, τοῦ τέλους τοῦ 16ου αἰ. Τέμπλο τοῦ Παρεκκλησίου τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου στὸ Σπήλαιο τῆς Ἀποκάλυψης.*

*3. Θωμᾶ Βαβᾶ. Εἰκόνα μὲ τὸ ὅραμα τῆς Ἀποκαλύψης (170Χ116 ἑκ.). Τέμπλο τοῦ Παρεκκλησίου τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου στὸ Σπήλαιο τῆς Ἀποκάλυψης.*



*4. Το Σπήλαιο τῆς Ἀποκάλυψης. Χαλκογραφία τοῦ 1782 ἀπὸ τὸ ὁδοιπορικό: Choiseul-Gouffier, Voyage de la Grèce.*



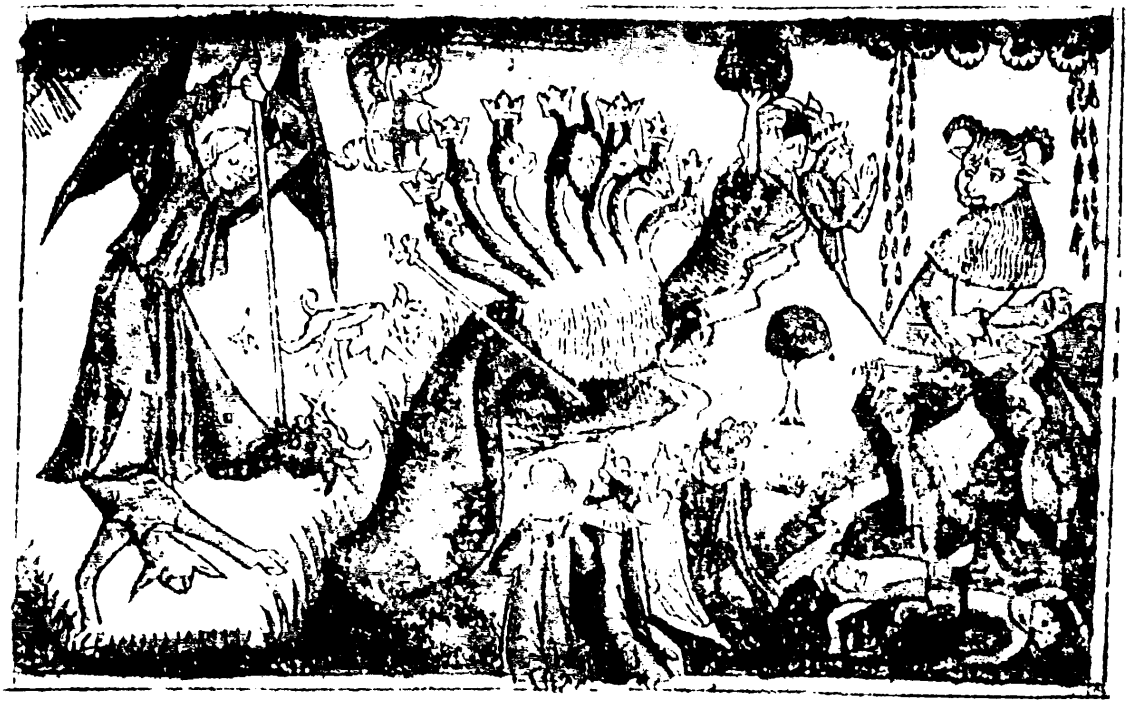
*5. Το Σπήλαιο τῆς Ἀποκάλυψης, ὅπως εἶναι σήμερα.*

6. Τὸ δραμα τῆς Ἀποκάλυψης. Ἀντίγραφο τῆς εἰκόνας τοῦ Θωμᾶ Βαθᾶ. Ζωγραφίστηκε στὴν Πάτμο τὸ 1626 καὶ ἀφιερώθηκε στὸ Σπήλαιο ἀπὸ τὸν Νικηφόρο Χαρτοφύλακα.


7. Ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος. Εἰκόνα (96,5 x 60 πάνω καὶ 55 κάτω ἑκ.) περίπου τοῦ 1700. Πάτμος, Ἱ. Μονὴ Ἁγ. Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου. Νέο Σκευοφυλάκιο.

*8. Ο Ἰωάννης καὶ ὁ Πρόχορος στὸ Σπήλαιο τῆς Ἀποκάλυψης. Εἰκόνα 17ου αἰ., τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν, ἡ ὁποία προέρχεται ἀπὸ τὴν Μ. Ἀσία.*

*9. Βίβλος τοῦ Koberger (1483). Ξυλογραφία μὲ τὴν εἰκονογράφηση τῶν στίχων: Ἀποκ. 7,9-17 καὶ 8, 6-12. Ἡ σωτηρία ἔρχεται ἀπὸ τὸν Θεὸ καὶ τὸ Ἀρνίο.*



*10. Βίβλος τοῦ Koberger (1483). Ξυλογραφία μὲ τὴν εἰκονογράφηση τῶν στίχων: Ἀποκ. 12,7-9 καὶ 13,1-18. Ὁ ἀρχάγγελος Μιχαὴλ φονεύει τὸν δράκοντα. Δύο ακόμη θηρία τῆς ἀβύσσου.*

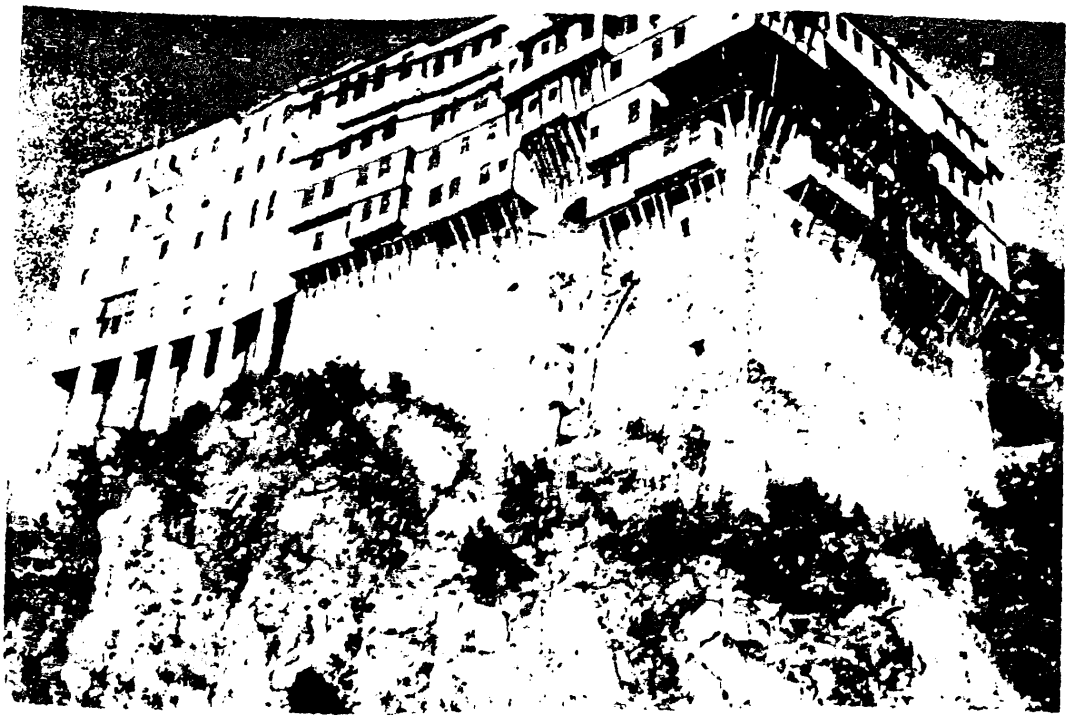
α.

β.

γ.

δ.

*11. α. Ἄλμπρεχτ Dürer (1498). Τὸ δραμα τῶν λυχνιῶν. β. Ἄλμπρεχτ Dürer (1498). Ἡ προσκύνηση τοῦ Ἀρνίου ἀπὸ τοὺς ἐκλεκτοὺς. γ. Ἄλμπρεχτ Dürer (1498). Ἡ γυναίκα τοῦ ἡλίου καὶ ὁ ἑπτακέφαλος δράκοντας τῆς ἀβύσσου. Τὸ νεογέννητο παραδίδεται γιὰ ἀσφάλεια στὸν Θεό. δ. H. Burgkmair (1523). Τὸ δραμα τοῦ Ἰωάννου μὲ τὶς λυχνίες.*



α.

β.

*12. α. Ἡ Μονὴ Διονυσίου τοῦ Ἁγίου Ὄρους, ὅπου στὸν τοῖχο τῆς νότιας στοᾶς, ἔξω ἀπὸ τὴν Τράπεζα, ζωγραφίστηκαν 21 σκηνὲς τῆς Ἀποκάλυψης (1547) βασισμένες στὶς ξυλογραφίες τοῦ Λουκᾶ Cranach (1522).*
*β. Ἡ Μονὴ Δοχειαρίου μὲ τὸν ἀρσανά της, στὴν Τράπεζα τῆς ὁποίας ζωγραφίστηκαν πιθανότατα τὸ 1568 οἱ σκηνὲς τῆς Ἀποκάλυψης, βασισμένες στὶς ξυλογραφίες τοῦ Hans Holbein (1522).*

*13. Ἡ νότια στοά, ἔξω ἀπὸ τὴν Τράπεζα, τῆς Μονῆς Διονυσίου, ὅπου οἱ τοιχογραφίες μὲ τὶς 21 σκηνὲς τῆς Ἀποκάλυψης τοῦ 1547.*

*14. Ὅπως καὶ ἄλλα μοναστήρια τοῦ Ἁγίου Ὄρους, ἡ Μονὴ Ξενοφῶντος, ἀπὸ τὸν 16ο αἰῶνα καὶ δῶθε, εὐεργετεῖται ἀπὸ τοὺς ἡγεμόνες τῆς Βλαχίας. Τὸ πορτραῖτο ἑνὸς ἀπὸ αὐτοὺς ζωγραφίζεται ἐξωτερικὰ τοῦ παλαιοῦ Καθολικοῦ, ὅπου στὸ νάρθηκα ὑπάρχουν οἱ τοιχογραφίες τῆς Ἀποκάλυψης.*

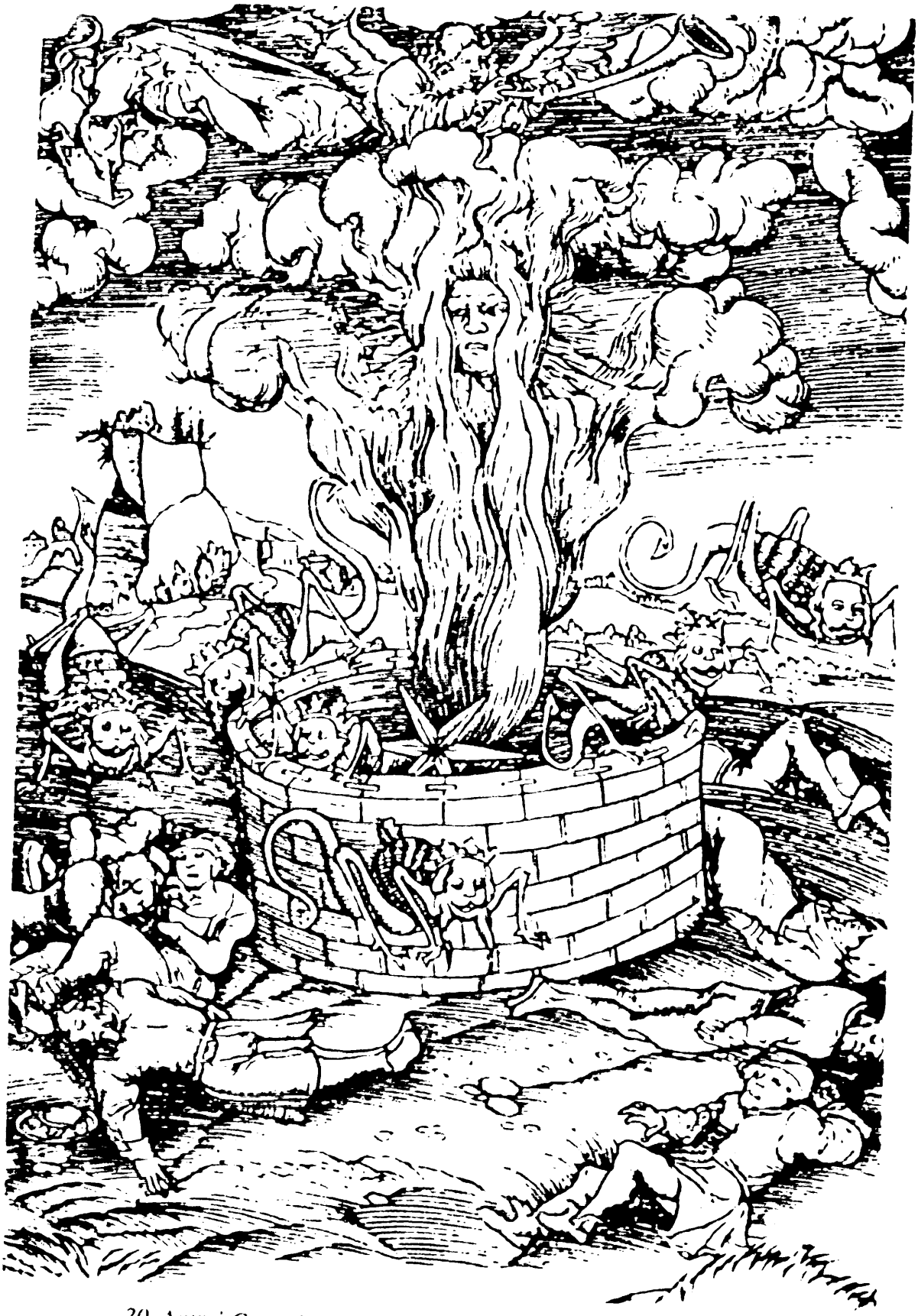
*15. Μονὴ Διονυσίου Ἁγίου Ὄρους (1547).*
*Οἱ 24 πρεσβύτεροι γύρω ἀπὸ τὸν θρόνο τοῦ Θεοῦ, ποὺ κρατεῖ μὲ τὸν Ἀμνὸ τὸ ἑπτασφράγιστο βιβλίο (Ἀποκ. 4, 1-11 καὶ 4, 1-14).*

*16. Μονή Δοχειαρίου Ἁγίου Ὄρους. Τράπεζα (1568).*
*Οἱ 24 πρεσβύτεροι γύρω ἀπό τόν θρόνο τοῦ Θεοῦ, ποὺ κρατεῖ μέ τόν Ἀμνό τό ἑπτασφράγιστο βιβλίο.*

*17. Λουκᾶ* Cranach *(1522). Οἱ τέσσερεις ἱππεῖς τῆς Ἀποκάλυψης (Ἀποκ. 6, 1-8).*

18. Μονή Διονυσίου Άγίου Όρους (1547).
Οἱ τέσσερεις ἵππεῖς τῆς Ἀποκάλυψης.

*19. Μονὴ Διονυσίου Ἁγίου Ὄρους (1547).*
*βροχὴ τῶν ἀστέρων καὶ ὁ μεγάλος καταστροφικὸς σεισμὸς (Ἀποκ. 6, 12-17).*



*20. Λουκά Cranach (1522). Τὸ φρέαρ τῆς ἀβύσσου (Ἀποκ. 9, 1-12).*

*21. Μονὴ Διονυσίου Ἁγίου Ὄρους (1547).*
*Τὸ φρέαρ τῆς ἀβύσσου. Ὁ πέμπτος ἄγγελος σαλπίζει.*
*Οἱ ἀθωνίτες μοναχοὶ ἑρμηνεύουν τὴν παράσταση, στὴν ὁποία ἁπλώνεται τεράστιο μανιτάρι καπνοῦ, μὲ τὴν ἔκρηξη τῆς ἀτομικῆς βόμβας.*

*22. Μονὴ Λοζεταρίου Ἁγίου Ὄρους. Τράπεζα (1568).*
*Τὸ Φρέαρ τῆς ἀβύσσου.*

*23. Μονὴ Διονυσίου Ἁγίου Ὄρους (1547).*
*Ἡ γυναῖκα τοῦ ἡλίου καὶ ὁ ἑπτακέφαλος δράκοντας τῆς ἀβύσσου.*
*Δύο ἄγγελοι μεταφέρουν τὸ νεογέννητο πρὸς τὸν Θεό (βλ. εἰκ. 11γ).*

*24. Μονὴ Μεγίστης Λαύρας Ἁγίου Ὄρους.*
*Ὁ ἀρχάγγελος Μιχαὴλ φονεύει τὸν δράκοντα (Ἀποκ. 12, 7-9).*
*Λεπτομέρεια τοιχογραφίας στὸν Ἐξωνάρθηκα τοῦ Καθολικοῦ.*
*Ζωγράφου Ζαχαρία (1814).*

# Δ΄

# ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΗ ΚΑΙ ΟΙΚΟΥΜΕΝΙΚΟ ΠΑΤΡΙΑΡΧΕΙΟ

# ΟΙ ΕΙΚΟΝΕΣ

## «ΤΑ ΘΗΣΑΥΡΙΣΜΑΤΑ ΤΟΥ ΠΑΤΡΙΑΡΧΕΙΟΥ»

Μέ τίς κατά καιρούς περιπλανήσεις ἤ καταστροφές τοῦ πατριαρχικοῦ ναοῦ συνδέονται καί οἱ ἀπώλειες σέ εἰκόνες. Μόλις καί μετά βίας ἔγινε κατορθωτή, ἀνάμεσα στά ἐλάχιστα κειμήλια [«ἐγλύτωσεν ὁ Νικηφόρος (1587) βιβλία, εἰκόνας, λείψανα καί ἄλλα ὅσα ἦσαν μέσα»] καί ἡ διάσωση τῶν δύο ψηφιδωτῶν εἰκόνων, τῆς Παναγίας Παμμακαρίστου καί τοῦ Προδρόμου. Ἀπό τό ἀρχειακό ὑλικό πού ἔχει δημοσιευθεῖ μέχρι σήμερα δέν εἴμαστε σέ θέση νά ἐκτιμήσουμε τόν καλλιτεχνικό πλοῦτο πού στόλιζε τόν ἑκάστοτε πατριαρχικό ναό, γιατί δέν σώθηκαν κατάλογοι ἤ καταγραφές εἰκόνων. Ἐξάλλου τό λεγόμενο «Σκευοφυλάκιο τῆς Ἁγίας Σοφίας», δέν ἔχει δημοσιευθεῖ ἀπό τούς Τούρκους ἱστορικούς τῆς τέχνης καί γι' αὐτό δέν ξέρουμε ἄν διασώζει ἀξιόλογους καλλιτεχνικούς θησαυρούς ἀπό τή βυζαντινή περίοδο. Ἡ μαρτυρία τοῦ Γεωργίου Σωτηρίου ὅτι, τό 1933, ἐπεσήμανε σέ ὁλόκληρη τήν Κωνσταντινούπολη 135 μόνο παλαιές εἰκόνες, πού προέρχονταν ἀπό ναούς καί μοναστήρια, εἶναι ἐνδεικτική τῶν μεγάλων καταστροφῶν, πού ἔγιναν στή Βυζαντινή καί στή Μεταβυζαντινή ἐποχή. Σήμερα σώζονται ἀκόμη πιό λίγες.

# Α' ΟΙ ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΟΥ ΝΑΟΥ

## Η ΨΗΦΙΔΩΤΗ ΕΙΚΟΝΑ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΠΑΜΜΑΚΑΡΙΣΤΟΥ

Ὁ περίφημος βυζαντινός ναός τῆς Παναγίας τῆς Παμμακαρίστου, πού μετά τήν Ἅλωση καί συγκεκριμένα ἀπό τό 1456 μέχρι τό 1587 ἀποτελοῦσε τήν ἕδρα τοῦ Πατριαρχείου, εἶχε τό μεγάλο προνόμιο νά κατέχει μιά ἀπό τίς σπουδαιότερες ψηφιδωτές φορητές εἰκόνες, τήν πασίγνωστη Παναγία τήν Παμμακάριστο. Ἀναφορά τῆς εἰκόνας γίνεται ἀπό τόν Στέφανο Gerlach, ὁ ὁποῖος τό 1578 ἐπισκέφθηκε τό Πατριαρχεῖο, πού στεγαζόταν τότε στό ναό τῆς Παμμακαρίστου καί μᾶς ἄφησε περιγραφή του στήν Turcograecia τοῦ Μαρτίνου Κρουσίου, καθώς ἐπίσης καί ἀπό τόν Μανουήλ Μαλαξό, πού δημοσιεύοντας στήν ἴδια ἱστορική ἔκδοση τήν «Πατριαρχική ἱστορία μέχρι τό 1581» γράφει: «...*καί ἐν τῷ δεξιῷ μέρει (τοῦ τέμπλου) ἡ εἰκόνα τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου τῆς Παμμακαρίστου, ὡραιοτάτη καί λαμπρή*». Ὅταν ὁ ναός τῆς Παμμακαρίστου μετατράπηκε σέ τζαμί - τό Φετιχέ τζαμί - μαζί μέ τά κειμήλια πού μεταφέρονταν στίς περιπλανήσεις τοῦ Πατριαρχείου πρός ἀναζήτησιν στέγης - «*τά θησαυρίσματα τοῦ Πατριαρχείου ἀπό ναοῦ εἰς ναόν μεταφερόμενα*» κατά Γεδεών - ἦταν καί ἡ ἱστορική εἰκόνα.

Μέ τήν τελική ἐγκατάσταση τοῦ Πατριαρχείου στό Φανάρι ἡ εἰκόνα τῆς Παμμακαρίστου τοποθετήθηκε σέ ξεχωριστή θέση τοῦ τέμπλου τοῦ πατριαρχικοῦ ναοῦ στό νότιο κλίτος. Πολύ ἀργότερα (τό 1798) ὁ πατριάρχης Γρηγόριος ὁ Ε' μετέτρεψε τό νότιο αὐτό κλίτος σέ παρεκκλήσιο πρός τιμήν τῆς Παναγίας γιά χάρη τῆς εἰκόνας τῆς Παμμακαρίστου, πού ἐξακολουθεῖ μέχρι σήμερα νά κοσμεῖ τό τέμπλο στό σημεῖο αὐτό.

Ἐπί πατριαρχείας τοῦ λόγιου καί φιλόκαλου Φωτίου Β΄ (1929-36) καί κατά τό ἔτος 1933, ἔφθασε στήν Πόλη ὁ μεγάλος καθηγητής τῆς Χριστιανικῆς καί Βυζαντινῆς Ἀρχαιολογίας στό Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν καί διευθυντής τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Γεώργιος Σωτηρίου, ὁ ὁποῖος μέ ἐντολή τοῦ Πατριάρχη κατέγραψε *«ἑκατόν τριάκοντα πέντε παλαιές φορητές εἰκόνες ναῶν καί μονῶν Κωνσταντινουπόλεως, περιχώρων καί τῶν νήσων, ὧν πολλαί ἀξιολογώταται διά τε τήν ἀρχαιότητα καί τήν τέχνην των, ἐλάχισται ἀτυχῶς μετεφέρθησαν εἰς τά πατριαρχεῖα...»*. Ἡ εἰκόνα τῆς Παμμακαρίστου, μαζί μέ τήν ψηφιδωτή εἰκόνα τοῦ Προδρόμου, στερεώθηκε, καθαρίστηκε καί συμπληρώθηκε ὕστερα ἀπό τολμηρές καί καθοριστικές ἐπεμβάσεις τοῦ καλλιτέχνη Κ. Βασματζίδη καθώς ἀνακοίνωσε στήν Ἀκαδημία Ἀθηνῶν ὁ Σωτηρίου τό 1933.

Ἡ Παναγία παριστάνεται στόν τύπο τῆς Ὁδηγήτριας. Φορεῖ σκοῦρο ἐρυθρόμαυρο μαφόριο μέ χρυσές παρυφές καί ἄστρα στό κεφάλι καί στόν ὦμο. Στό ὠοειδές πρόσωπο γράφονται μεγάλα ἀμυγδαλωτά μάτια, ἔντονα φρύδια, ἴσια μύτη καί μικρό στόμα. Οἱ φωτοσκιάσεις στίς παρειές, στό στρογγυλό σαγόνι καί τό κόκκινο χρῶμα κάτω ἀπό τά μάτια ἐνισχύουν τό πλάσιμο τοῦ προσώπου καί διαμορφώνουν τό ὕφος πού μᾶς ὁδηγεῖ στίς κλασσικίζουσες φόρμες τῆς μεταεικονομαχικῆς περιόδου τῆς λεγόμενης Μακεδονικῆς καί Κομνήνειας τέχνης. Μέ τό δεξί της χέρι ἡ Θεοτόκος «δεικνύει» καί ἀναδεικνύει τό γιό της, πού τόν κρατᾶ στ' ἀριστερά της. Ὁ Χριστός κάθεται ἄνετα στήν ἀγκαλιά της, ντυμένος μέ καφεκόκκινο ἱμάτιο πλουμισμένο μέ χρυσοκοντηλιές, εὐλογῶντας μέ τό δεξί χέρι τήν Παναγία ἐνῶ στό ἀριστερό κρατεῖ κλειστό εἰλητάριο. Τό πρόσωπο μέ τονισμένα τά χαρακτηριστικά του, ζωηρά μάτια, εὐρύ μέτωπο καί λίγα μαλλιά, στρέφεται πρός τήν Παναγία, ἡ ὁποία κοιτάζοντας τόν θεατή-πιστό τοῦ φανερώνει μέ τήν κίνηση τοῦ χεριοῦ της τόν Σωτῆρα τοῦ Κόσμου.

Ἔτσι ἀναπτύσσεται μιά τριπλή στενή πνευματική σχέση - Παναγία, Χριστός, πιστός - στόν σιωπηλό διάλογο ἀνάμεσα Θεοῦ καί ἀνθρώπου μέ μεσίτρια τήν Παναγία τήν Παμμακάριστο - αὐτήν πού ὅλοι μακαρίζουν. Ἡ συμμετοχή τῶν οὐρανίων δυνάμεων ἐκπροσωπεῖται μέ τήν παρουσία τοῦ ἀγγέλου, πού παριστάνεται σέ μετάλλιο πάνω δεξιά. Τό βαθύ χρυσό τῶν φωτοστεφάνων Παναγίας καί Χριστοῦ φέρνει σέ ἁρμονική χρωματική σχέση τίς χρυσοκοντηλιές τῶν φορεμάτων μέ τό ἀνοιχτό χρυσό τοῦ βάθους τῆς εἰκόνας.

Παρόλες τίς κατά καιρούς, ὄχι πάντοτε κολακευτικές, ἐπισκευές καί τίς ταλαιπωρίες τῆς εἰκόνας ἡ λεπτοδουλεμένη τεχνική, ὁ προσεγμένος συνδυασμός τῶν θερμῶν χρωμάτων, ἡ λιτότητα καί ἁπλότητα στό σχεδιασμό καί ἰδιαίτερα ἡ βαθειά πνευματικότητα στήν ἔκφραση τῶν προσώπων, μᾶς ὁδηγοῦν στή μεγάλη τέχνη τοῦ 10ου καί 11ου αἰ. Τό σοβαρό, σκεπτικό, νηφάλιο καί ἐλαφρά θλιμμένο ὕφος τῆς Παναγίας μέ τίς ἀνθρώπινες προεκτάσεις του, ἀλλά καί τήν κλασσική φόρμα, ταιριάζει περισσότερο στά μέσα τοῦ 11ου αἰ. καί προπαντός στό πνευματικό περιβάλλον πού δημιουργήθηκε στά τέλη τῆς δυναστείας τῶν Μακεδόνων, ὅταν τήν *«περίοδο αὐτή παρατηρεῖται μιά νέα ἄνθηση τῆς πνευματικῆς ζωῆς στό Βυζάντιο»* (Ostrogorsky) μέ ἄνδρες μεγάλης παιδείας (Κ. Λειχούδης, Μιχαήλ Ψελλός, Ἰ. Ξιφιλῖνος, Ἰ. Μαυρόπους κ.ἄ.).

Μέ ὅλα αὐτά, μπορεῖ νά ὑποστηριχθεῖ, ὅτι ἡ περίφημη εἰκόνα, πού ἀποτελοῦσε τό σέμνωμα τοῦ μεγάλου ναοῦ τῆς Παμμακαρίστου, ἀποτελεῖ καί σήμερα ἕνα ἀπό τά σπανιότερα καί ἐκλεκτότερα δείγματα τῆς μεγάλης βυζαντινῆς καλλιτεχνικῆς παράδοσης πού σώζονται στόν κόσμο.

30

*30. Πατριαρχικός ναός Ἁγίου Γεωργίου. Ἡ ψηφιδωτή εἰκόνα τῆς Παναγίας Παμμακαρίστου συνδέεται μέ τίς περιπέτειες καί τίς μετακινήσεις τοῦ Πατριαρχείου καί γι' αὐτό μέχρι σήμερα ἀποτελεῖ τό σέμνωμα, τό παλλάδιον καί τόν ἀνεκτίμητο πνευματικό θησαυρό τοῦ θρόνου τῆς Κωνσταντινουπόλεως. Τό ὕφος τῆς εἰκόνας καί ἡ κλασσική φόρμα ταιριάζουν περισσότερο στό πνευματικό περιβάλλον πού δημιουργήθηκε στά τέλη τῆς δυναστείας τῶν Μακεδόνων (μέσα τοῦ 11ου αἰ.).*

## Η ΨΗΦΙΔΩΤΗ ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ

Εἶναι ἡ δεύτερη ψηφιδωτή εἰκόνα, πού διασώθηκε μαζί μέ τήν Παμμακάριστο. Συντηρήθηκε κι αὐτή ἀπό τόν Κ. Βασματζίδη. Ὁ μεγάλος ἐρημίτης παριστάνεται ὄρθιος, ὁλόσωμος καί κατενώπιον. Εὐλογεῖ μέ τό ὑψωμένο δεξί χέρι ἐνῶ μέ τό ἀριστερό κρατεῖ ἀνοιχτό εἰλητάριο, πού γράφει μέ καλλιγραφικά κεφαλαιογράμματα: «ΙΔΕ Ο ΑΜΝΟΣ ΤΟΥ ΘΕΟΥ Ο ΕΡΟΝ ΤΗΝ ΑΜΑΡΤΙΑΝ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ». Φορεῖ ἱμάτιο καί πτυχωτό χιτῶνα. Στή γωνία, ἐπάνω ἀριστερά, μόλις διακρινόταν ἕνα χέρι κατά τήν περιγραφή τοῦ Σωτηρίου, τό χέρι τοῦ Χριστοῦ πού εὐλογοῦσε τόν Προφήτη. Ὁ Βασματζίδης ὅμως συμπλήρωσε τήν εἰκόνα ἑνός ἀγγέλου, πού εὐλογεῖ τόν Πρόδρομο, καί ὄχι τοῦ Χριστοῦ. Εὐνόητο εἶναι ὅτι ὁ καλλιτέχνης, ἐπισκευάζοντας καί συντηρῶντας τήν εἰκόνα εἶδε καλύτερα ἀπό τόν ἀρχαιολόγο.

Κάτω ἀριστερά σώζεται σέ μικρογραφία ὁ ἄγνωστος δωρητής τῆς εἰκόνας. Ἡ ἀναγωριστική ἐπιγραφή εἶναι καλλιτεχνική: Ο Α(γιος) ΙΩ(άννης) Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ. Τά χρώματα, βαθύ πράσινο στό χιτῶνα καί γαλάζιο στό ἱμάτιο, ἔρχονται σέ ἁρμονική σχέση μέ τό ἀνοιχτό καφέ τοῦ προσώπου καί τῶν χεριῶν καθώς καί μέ τό βαθύ καφέ τῶν μαλλιῶν καί τῆς σχηματοποιημένης γενειάδας. Τό φωτοστέφανο, ἀλλά καί τό βάθος ὅλης τῆς εἰκόνας εἶναι ὁλόχρυσο.

Ἡ τεχνική, ἀλλά καί τά ἰδιαίτερα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά τῆς εἰκόνας τοῦ Προδρόμου, προπαντός τά ἔντονα χαρακτηριστικά τοῦ προσώπου, εἶναι τά ἴδια μέ ἐκεῖνα τῆς εἰκόνας τῆς Παμμακαρίστου. Εἶναι συνεπῶς τῆς ἴδιας ἐποχῆς, δηλ. τῶν μέσων τοῦ 11ου αἰ. Θά πρέπει νά ὑποθέσουμε ὅτι προέρχεται καί ἀπό τό ἴδιο καλλιτεχνικό ἐργαστήριο. Οἱ δύο εἰκόνες μετά τήν Ἅλωση, συνέδεσαν τίς τύχες τους μέ τήν ἱστορική πορεία τοῦ Πατριαρχείου.

## Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ
(1,43Χ1,00)

Ὁ Ἅγιος - πάτρωνας τοῦ Πατριαρχικοῦ ναοῦ εἰκονίζεται στόν καθιερωμένο τύπο. Ἔφιππος πάνω σέ ζωηρό λευκό ἄλογο, σώζει τήν πριγκήπισσα σκοτώνοντας τό δράκοντα. Ὁ Παντοκράτωρ ἀπό ψηλά τόν εὐλογεῖ, ἐνῶ δύο ἄγγελοι κρατοῦν πάνω ἀπό τό κεφάλι του τό στέμμα. Στόν ἐξώστη τοῦ πύργου πίσω οἱ βασιλεῖς καί ἡ συνοδεία τους παρακολουθοῦν τή δραματική σκηνή. Σέ μπροστινό πλάνο ξεχωρίζει σέ μικρογραφία ἡ λεπτή φιγούρα τῆς πριγκήπισσας, πού τρέχει νά σωθεῖ. Κάτω καί γύρω ἀπό τήν εἰκόνα, σέ σχῆμα ἀνάποδου Π ἱστορεῖται σέ δώδεκα μετάλλια, ὁ βίος καί τό μαρτύριο τοῦ Ἁγίου Γεωργίου (πρῶτο μετάλλιο: *«Ὁ Ἅγιος παρρησιασθείς...» δωδέκατο «Ἡ ἀποτομή τοῦ Ἁγίου»*.

Στήν εἰκόνα κάτω ἀριστερά στόν κάμπο, πάνω ἀπό τά μετάλλια σημειώνεται ἡ γνωστή ὑπογραφή: +Χ(εἰρ) Κ(ων)στ(αντίν)ου Αδ(αμο)π(ου)λ(ου), ᾳψμς'. Τό 1763 ὁ πατριάρχης Ἰωαννίκιος ὁ Γ' (1761-1763) προσέφερε τήν ἀσημένια ἐπένδυση τῆς στολῆς τοῦ Ἁγίου καθώς μαρτυρεῖ ἡ ἐγχάρακτη ἐπιγραφή πάνω στό ἀσῆμι: ΠΡΟΣΦΟΡΑ ΙΩΑΝΝΙΚΙΟΥ ΠΑΤΡΙΑΡΧΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΩΣ ΤΟΥ ΚΑΡΑΤΖΑ. ᾳΨΞΓ'.

## Η ΑΓΙΑ ΕΥΦΗΜΙΑ
(1,30Χ1,00)

Ἡ Ἁγία, τῆς ὁποίας τό λείψανο βρίσκεται τρία μέτρα μπροστά της, στό παρεκκλήσιο πού εἶναι ἀφιερωμένο στή μνήμη της, εἰκονίζεται ὁλόσωμη καί ὄρθια. Κρατεῖ στό δεξί της χέρι σταυρό ἐνῶ στρέφει τήν παλάμη τοῦ ἀριστεροῦ πρός τό θεατή, ὡς ἔνδειξη χαιρετισμοῦ. Ζωγραφίζεται μέ θερμά, ἀνοιχτά χρώματα -

31. *Πατριαρχικός ναός Ἁγίου Γεωργίου.*
*Ἡ ψηφιδωτή εἰκόνα τοῦ Προδρόμου, μαζί μέ τήν ἀντίστοιχη τῆς Παμμακαρίστου, συνέδεσε κι αὐτή τήν τύχη της μέ τήν ἱστορική πορεία τοῦ Πατριαρχείου. Χρονολογεῖται στά μέσα τοῦ 11ου αἰ. Κάτω ἀριστερά σώζεται σέ μικρογραφία ὁ ἄγνωστος δωρητής τῆς εἰκόνας.*

προέχει τό καφεκόκκινο - καί περιβάλλεται ἀπό σκηνές τοῦ βίου, τῆς δράσης καί τοῦ μαρτυρίου της: *«Ἡ Ἁγία τίπτεται»*, *«Ἐνώπιον τοῦ ἡγεμόνος»*, *«ρίπτεται εἰς τούς λέοντας»*, *«παραθέτει τό πνεῦμα τῷ Θεῷ»*. Ἡ χαρακτηριστικότερη σκηνή εἶναι ἐκείνη, πού ἀπεικονίζεται τό ἱερό λείψανο τῆς Ἁγίας ἀνάμεσα στούς Πατέρας τῆς Δ΄ ἐν Χαλκηδόνι Οἰκουμενικῆς Συνόδου, ὅπου κατά τήν παράδοση ἐπέδειξε μέ θαυματουργικό τρόπο τήν γνησιότητα τοῦ τόμου τῶν ἀποφάσεων τῶν Ὀρθοδόξων καί τίς πλάνες τοῦ τόμου τῶν αἱρετικῶν Εὐτυχοῦς, Διοσκούρου, καί τῶν ἄλλων μονοφυσιτῶν, ὅπως ἐπιγραμματικά τονίζεται στό μεγαλυνάριο τῆς Ἀκολουθίας της:

*«Πίστην βεβαιοῦσα τῆν ἀληθῆ, δι' ἣν Εὐφημία, σφαγιάζη ἀθλητικῶς, ἐν ἀγκάλαις φέρεις τόν Τόμον τῶν Πατέρων, ποσί δε' ἀπορρίπτεις τόν τῆς αἱρέσεως»*. Ἡ ἀξιόλογη αὐτή εἰκόνα ἱστορήθηκε στίς 13 Ἰουλίου τοῦ 1741 ἀπό τόν ζωγράφο Ἱερόθεο καί τοποθετήθηκε στό παρεκκλήσιο τῆς Παμμακαρίστου, κοντά στό λείψανο τῆς ἁγίας γιά νά ἐξυπηρετήσει τίς λειτουργικές ἀνάγκες στή γιορτή τῆς μνήμης της (11 Ἰουλίου), ὅπου σύμφωνα μέ τήν «Ἀπόδειξιν» τοῦ πατριάρχου Γαβριήλ Γ΄ τό 1704, *«ἡ ἑορτή τῆς ἁγίας... μετά πομπῆς τελεῖται»*.

Στό κάτω μέρος τῆς εἰκόνας σημειώνεται: *ΑΨΜΑ΄ Ἰουλίου 13, διά χειρός τοῦ Ἱεροθέου ἱερομονάχου τοῦ πατριαρχείου (;)*.

## ΠΑΝΑΓΙΑ Η ΦΑΝΕΡΩΜΕΝΗ
(τῆς Κυζίκου)
(1,04Χ0,70)

Στό προσκυνητάρι τοῦ πατριαρχικοῦ ναοῦ, πού ἀκουμπᾶ στόν βόρειο τοῖχο, εἶναι τοποθετημένη ἡ Παναγία ἡ Φανερωμένη, ὡς Παναγία τῆς Κυζίκου. Ὁλόκληρη ἡ εἰκόνα φέρει ἀργυρόχρυσο ἐπενδύτη ἐκτός ἀπό τά πρόσωπα, τά ὁποῖα ὅμως εἶναι κατεστραμμένα: τοῦ Χριστοῦ ἐντελῶς, ἐνῶ τῆς Παναγίας διακρίνονται περισσότερο τά μεγάλα μάτια , ἡ μύτη καί τό περίγραμμα τοῦ προσώπου. Καί τά δύο πρόσωπα εἰκονίζονται αὐστηρά μετωπικά. Ἡ Παναγία φέρει τό δεξί της χέρι μπροστά στό στῆθος καί «ὑποδεικνύει» τό Χριστό, ἐνῶ Αὐτός κρατεῖ μέ τό ἀριστερό κλειστό εἰλητάριο καί μέ τό δεξί εὐλογεῖ. Ἔχουμε δηλ.. τό γνωστό τύπο τῆς Παναγίας
32 τῆς Ὁδηγήτριας.

Ὁ ἀρχαιοπρεπής, αὐστηρός τύπος τῆς εἰκόνας μᾶς ὁδηγεῖ στήν ἐποχή τῆς προπαλαιολόγειας τέχνης μέ μεγαλύτερη πιθανότητα στόν 12ο αἰώνα. Θεωρεῖται μιά ἀπό τίς σημαντικότερες εἰκόνες τῆς Παναγίας, ὅπου οἱ πιστοί ἐναποθέτουν μέχρι σήμερα μαζί μέ τίς ἱκεσίες καί τά τάματά τους.

## Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΤΗΣ ΑΡΤΑΚΗΣ
(0,68Χ0,55)

Σέ προσκυνητάρι, δίπλα στήν Παναγία τῆς Κυζίκου, βρίσκεται ἡ εἰκόνα τῆς Βρεφοκρατούσας Θεοτόκου, πού εἶχε παλαιότερα μεταφερθεῖ ἀπό τήν Ἀρτάκη γι' αὐτό εἶναι γνωστή μ' αὐτή τήν ἐπωνυμία. Ὁλόκληρη ἡ εἰκόνα φέρει ἀσημόχρυση ἐσθῆτα καί πάνω ἀπό τό κεφάλι τῆς Παναγίας καί τοῦ Χριστοῦ τοποθετοῦνται στέμματα. Δυστυχῶς τά πρόσωπα εἶναι ἐντελῶς κατεστραμμένα.

## ΘΕΟΤΟΚΟΣ Η ΟΔΗΓΗΤΡΙΑ
(0,94Χ0,70)

Ἡ εἰκόνα στολίζει τό γραφεῖο τοῦ Πατριάρχη. Ὁ Σωτηρίου σημειώνει ὅτι προέρχεται ἀπό τό Ἅγιο Ὄρος. Ἡ Παναγία κρατεῖ μέ τό ἀριστερό της χέρι τό Χριστό, ὁ ὁποῖος ἀπεικονίζεται σέ μικρές ἀναλογίες συγκριτικά πρός αὐτήν. Τό κόκκινο μαφόριο τῆς Θεοτόκου ἐναρμονίζεται πρός τό κεραμιδί ἱμάτιο τοῦ μικροῦ Χριστοῦ. Μέ μιά τρυφερή κίνηση ἡ Παναγία στρέφεται πρός τό γιό της, ὁ ὁποῖος τήν κοιτάζει καί τήν εὐλογεῖ καθώς ἐκείνη φέρνει τό δεξί της χέρι μπροστά στό στῆθος της καί «δεικνύει» τόν Σωτῆρα τοῦ κόσμου στούς πιστούς. Οἱ ἀνάγλυφοι φωτοστέφανοι

*32. Πατριαρχικός ναός Ἁγίου Γεωργίου. Ὁ Ἅγιος Γεώργιος. Ἡ λατρευτική εἰκόνα τοῦ τέμπλου πού ζωγραφίστηκε τό 1746. Τό 1763 ὁ πατριάρχης Ἰωαννίκιος Γ' ὁ Καρατζάς ἀφιέρωσε τήν ἀσημένια ἐπένδυση τῆς στολῆς τοῦ Ἁγίου.*

τῶν δύο προσώπων, πού ἐπιχειροῦν ἕνα συνδυασμό ἀραβουργημάτων καί συρικῶν τροχῶν, σέ συνάφεια μέ τό κόσμημα τοῦ πλαισίου, εἶναι ἡ μόνη διακοσμητική διάθεση τοῦ καλλιτέχνη. Πιθανόν μέ αὐτά νά μιμεῖται εἰκόνες μέ ἀργυρόχρυσους διακοσμημένους φωτοστεφάνους. Ἐπίσης ἀπέφυγε ὁποιαδήποτε ἐπιγραφική ἔνδειξη. Ὁ φωτισμός τῶν προσώπων ἀποδίδεται σέ μεγάλες ἐπιφάνειες μέ τρόπο ὥστε νά εἶναι ἐμφανής ἡ ἀντίθεση τῶν φωτοσκιάσεων. Ἐπιτυγχάνεται μ' αὐτόν τόν τρόπο ἡ σιωπηλή ὑπογράμμιση καί ἀνάδειξη τῶν ψυχικῶν χαρισμάτων καί ἀρετῶν πού ἐξωτερικεύονται στήν ἔκφραση τοῦ προσώπου. Γενικά τά ἰδιαίτερα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, τό ἤρεμο ὕφος τῆς Παναγίας καί ἡ ζωηρή κίνηση τοῦ Χριστοῦ, οἱ ἁπαλές χρωματικές διαβαθμίσεις, τό ἄνετο πλάσιμο τῶν προσώπων μέ τή βοήθεια τῶν φωτοσκιάσεων, ἡ κάποια ἐλευθεριότερη καί βαθειά ἀνθρώπινη σχέση Παναγίας καί Χριστοῦ μᾶς ὁδηγοῦν σέ καλό Παλαιολόγειο πρότυπο, ἰδιαίτερα τοῦ 14ου αἰ., τοῦ αἰῶνα δηλαδή μέ τήν τελευταία ἀναγεννησιακή ἔκρηξη στήν παιδεία καί στήν τέχνη τοῦ βυζαντινοῦ κράτους.

## ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΙΣΤΟΣ Ο ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ

(1,25X0,87)

Εἰκονίζεται ὁ Χριστός στόν τύπο τοῦ Παντοκράτορος. Φορεῖ καφέρυθρο χιτῶνα, πού οἱ πτυχώσεις του τονίζονται μέ χρυσοκοντηλιές καί στό δεξιό ὦμο φέρει clavus (ἡ χρυσή ταινία ὡς σύμβολο τοῦ ἀξιώματος), ἐνῶ βαθυπράσινο ἱμάτιο καλύπτει τόν ἀριστερό ὦμο. Μέ τό δεξί χέρι εὐλογεῖ καί μέ τό ἀριστερό κρατεῖ ἀνοιχτό Εὐαγγέλιο ὅπου σημειώνονται οἱ γνωστοί στίχοι ἀπό τό 25ο κεφάλαιο τοῦ Ματθαίου, πού ἀναφέρεται στή Δευτέρα Παρουσία: «ΔΕΥΤΕ ΟΙ ΕΥΛΟΓΗΜΕΝΟΙ ΤΟΥ ΠΑΤΡΟΣ ΜΟΥ ΚΛΗΡΟΝΟΜΗΣΑΤΕ ΤΗΝ ΗΤΟΙΜΑΣΜΕΝΗΝ ΥΜΙΝ ΒΑΣΙΛΕΙΑΝ ΑΠΟ ΚΑΤΑΒΟΛΗΣ ΚΟΣΜΟΥ. ΕΠΕΙΝΑΣΑ ΓΑΡ ΚΑΙ ΕΔΩΚΑΤΕ ΜΟΙ ΦΑΓΕΙΝ ΕΔΙΨΗΣΑ ΚΑΙ ΕΠΟΤΙΣΑΤΕ ΜΕ ΞΕΝΟΣ ΗΜΗΝ ΚΑΙ ΣΗΝΗΓΑΓΕΤΕ ΜΕ» (Ματθ. 25, 34-35). Στόν διακοσμημένο φωτοστέφανο γράφονται τά ἀποκαλυπτικά Ο ΩΝ καθώς καί στά δύο μετάλλια τό μονόγραμμα ΙΣ ΧΣ, ἐνῶ ἑκατέρωθεν τῶν ὤμων: Ο ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ. Ἡ παράσταση τοποθετεῖται σέ χρυσό βάθος, πού περιβάλλει ἔξεργο πλαίσιο, ἀλλά ἀπό τό ὕψος τοῦ Εὐαγγελίου καί κάτω ὁ κάμπος γίνεται βαθυπράσινος.

Τά χαρακτηριστικά τοῦ προσώπου τοῦ Χριστοῦ ἐκφράζουν τά γνωστά γνωρίσματα τοῦ Παλαιολόγειου τύπου, μέ τήν αὐστηρή μετωπικότητα, τό γαλήνιο καί πρᾶο ὕφος, τούς θυσάνους τῶν μαλλιῶν πού πέφτουν περισσότεροι στόν ἀριστερό ὦμο, τό ἐλαφρά διχαλωτό γένι, τίς ἁρμονικές ἀναλογίες καί τό πλάσιμο τοῦ προσώπου, τίς μεγάλες φωτεινές ἐπιφάνειες στό πρόσωπο, τό λαιμό καί τά χέρια, τούς ἁπαλούς χρωματικούς τόνους μέ τά ἀνεπαίσθητα περιγράμματα καί γενικά ἡ ἰσορροπημένη ἀπόδοση τῆς εἰκόνας δέν μᾶς ἀφήνει νά ἀπομακρυνθοῦμε ἀπό τόν 14ο αἰῶνα. Στό πίσω μέρος τῆς εἰκόνας ζωγραφίζεται πάνω στό ξύλο μεγάλος σταυρός μέ τά σύμβολα τοῦ Πάθους καί τά ἀρχικά Φ(ῶς) Χ(ριστοῦ) Φ(αίνει) Π(ᾶσι). Παλαιότερα ἔγιναν ἐπεμβάσεις γιά νά ἐπισκευασθεῖ ἡ ρωγμή, πού κατεβαίνει ἀπό τήν κορυφή ὡς τά δεξιά τῆς κεφαλῆς τοῦ Χριστοῦ, χωρίς ἐπιτυχία. Τότε ἔγιναν καί ὡρισμένες ἐπιζωγραφήσεις στό πρόσωπο.

Ἡ θαυμάσια αὐτή εἰκόνα προέρχεται ἀπό τή Μονή τοῦ Σωτῆρος τῆς νήσου Πρώτης. Σήμερα στολίζει τόν τοῖχο τῆς σκάλας, πού ὁδηγεῖ στό πατριαρχικό γραφεῖο.

33 *Πατριαρχικός ναός Ἁγίου Γεωργίου. Ἡ Ἁγία Εὐφημία.*
*Ἡ ἐνδιαφέρουσα εἰκόνα ἱστορήθηκε στίς 13 Ἰουλίου 1741 ἀπό τόν ζωγράφο Ἱερόθεο. Τοποθετήθηκε στό παρεκκλήσιο τῆς Παμμακαρίστου, κοντά στό λείψανο τῆς ἁγίας γιά νά ἐξυπηρετήσει τίς λειτουργικές ἀνάγκες στή γιορτή τῆς μνήμης της (11 Ἰουλίου) σύμφωνα μέ τήν «Ἀπόδειξιν» τοῦ πατριάρχου Γαβριήλ Γ' τό 1704.*

## ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ ΝΑΡΘΗΚΑ

Στό δεξιό ξυλόγλυπτο προσκυνητάρι ὑπάρχει ἀντίγραφο τῆς Παναγίας τῆς Παμμακαρίστου, ἐνῶ στό ἀριστερό ὁ προφήτης Ἠλίας πλαισιώνεται ἀπό εἰκονίδια μέ σκηνές ἀπό τό Βίο καί τή δράση του. Στά τοξωτά ὑπέρθυρα τῶν πλαϊνῶν εἰσόδων ἀπεικονίζεται ἀριστερά ἡ Βρεφοκρατοῦσα Θεοτόκος καί δεξιά ἡ φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ, ἐνῶ στό κεντρικό ἁπλώνεται νεώτερο ὡραῖο λαϊκότροπο σύνολο μέ σκηνές ἀπό τό μαρτύριο τοῦ Ἁγίου Γεωργίου.

# Β΄ ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΟΥ ΟΙΚΟΥ

Οἱ περισσότερες εἰκόνες βρίσκονται στό «Εὐγενίδειο» καί ἐλάχιστες στό Σκευοφυλάκιο καί σέ ἄλλους χώρους.

## ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΙΣΤΟΣ Ο ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ

(1,13Χ0,68)

Βρίσκεται στό πατριαρχικό γραφεῖο. Ὁ Χριστός εἰκονίζεται στόν τύπο τοῦ Παντοκράτορος. Κρατεῖ κλειστό Εὐαγγέλιο στό ἀριστερό, πού φέρει ἀνάγλυφη στάχωση, καί εὐλογεῖ μέ τό δεξί. Ἀνάγλυφο ἐπίσης φωτοστέφανο, πού μιμεῖται ἀντίστοιχη εἰκόνα ἀπό σμάλτο, περιβάλλει τήν κεφαλή καί προσαρμόζεται στό χρυσό βάθος. Ἀσυνήθιστη εἶναι ἡ τεχνική φωτισμοῦ τοῦ προσώπου. Μαλλιά καί γένεια ἀποδίδονται μέ τόν ἴδιο σκοτεινό τόνο κι' ἀφήνουν γύρω ἀπό τά μάτια καί τή μύτη ἕνα κυκλικό χῶρο, ὅπου ἐπικεντρώνεται τό φῶς προκαλῶντας ἰσχυρή ἀντίθεση. Ἐντύπωση προκαλεῖ τό ἐμφανῶς ἀγριωπό βλέμμα τοῦ Χριστοῦ, ποῦ θυμίζει τόν αὐστηρό κριτή τῆς Π. Διαθήκης *«ὁ ἐπιβλέπων ἐπί τήν γῆν καί ποιῶν αὐτήν τρέμειν, ὁ ἁπτόμενος τῶν ὀρέων καί καπνίζονται» (Ψαλμ. 103,32).* Στόν καφεκόκκινο χιτῶνα, μέ τίς χρυσίζουσες πτυχώσεις, πέφτει ἀπό τόν ὦμο τό Clavus, δεῖγμα τοῦ μοναδικοῦ ἀξιώματος τοῦ Χριστοῦ, ἐνῶ τό βαθύ πράσινο ἱμάτιο καλύπτει τόν ἀριστερό ὦμο καί περιζώνει τή μέση.

Ἀπό τή σημερινή κατάσταση τῆς εἰκόνας φαίνεται καθαρά ὅτι κάποτε εἶχε μεγαλύτερο μέγεθος καί ὅτι «κόπηκε» ἀπό τά πλάγια καί ἀπό τό ἐπάνω μέρος, πιθανόν γιά νά τοποθετηθεῖ σέ κάποιο εἰκονοστάσιο ἢ προσκυνητάρι μέ μικρότερες διαστάσεις. Ἰδιαίτερα στό ἐπάνω τμῆμα ἀφαιρέθηκε τό φωτοστέφανο καί

34

*34. Πατριαρχικός ναός Ἁγίου Γεωργίου. Παναγία ἡ Φανερωμένη στό τύπο τῆς Ὁδηγήτριας. Εἶναι γνωστή καί ὡς Παναγία τῆς Κυζίκου ἀπό τόν τόπο τῆς προέλευσής της. Κάτω ἀπό τήν ἀργυρόχρυση ἐπένδυση ἡ ἱστορική καί θαυματουργική εἰκόνα εἶναι σέ μεγάλο βαθμό κατεστραμμένη. Χρονολογεῖται στόν 12ο αἰ.*

*35. Πατριαρχικός οἶκος. Ἰησοῦς Χριστός ὁ Παντοκράτωρ. Ἡ ἀσυνήθιστη ὡς πρός τό ὕφος εἰκόνα στολίζει τό πατριαρχικό γραφεῖο. Ἀποτελοῦσε τμῆμα μιᾶς μεγαλύτερης σύνθεσης, ἴσως Δέησης, πού ἀποκόπηκε ἄγνωστο πότε καί γιά ποιό λόγο καί γι' αὐτό παραμένουν δυσερμήνευτα τά κεφαλαιογράμματα πού σώζονται. Ἡ τεχνική καί ἡ τεχνοτροπία μᾶς ὁδηγοῦν στόν 13ο αἰ.*

*36. Πατριαρχικός οἶκος. Θεοτόκος ἡ Ὁδηγήτρια. Ἡ εἰκόνα στολίζει το γραφεῖο τοῦ Πατριάρχη καί προέρχεται ἀπό τό Ἅγιο Ὄρος. Ἡ πιθανότερη χρονολόγηση εἶναι ὁ 14ος αἰ. Χαρακτηρίζεται γιά τήν ἔλλειψη διακόσμησης, πλήν τῶν ἀνάγλυφων φωτοστεφάνων, τήν ἀπουσία ἐπιγραφικῆς ἔνδειξης, ἀλλά καί γιά τήν ἀνάδειξη τῶν ψυχικῶν χαρισμάτων, πού ἐξωτερικεύονται μέσα ἀπό τά ἐκφραστικά τεχνοτροπικά γνωρίσματα καί ἰδιαίτερα τίς ἁπαλές χρωματικές διαβαθμίσεις καί τό ἄνετο πλάσιμο τῶν προσώπων μέ τήν προσεγμένη ἀπόδοση τοῦ φωτισμοῦ.*

λίγο ἀπό τά μαλλιά. Μόνο στό κάτω μέρος δέν ἔγινε ἐπέμβαση, ὅπως δείχνει ἡ χρυσή ταινία.

Μιά δεύτερη ὑπόθεση μᾶς ἀναγκάζουν νά κάνουμε τά τμήματα ἐπιγραφῆς, πού σώζονται ἀριστερά καί δεξιά τῆς εἰκόνας. Ἀριστερά: (ΠΑΝΤΟ)ΚΡΑΤΩΡ ΦΙΛΕΥΣΠΛΑΧΝΟC καί ἄλλα δυσερμήνευτα γράμματα καί δεξιά: Κ ΦΑ... καί ΚΑ... . Μήπως πρόκειται γιά τό κεντρικό τμῆμα μεγάλης σύνθεσης, ἴσως Δέησης, ἀπό τήν ὁποία ἀπέμεινε μόνο ὁ Χριστός;

Τά τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά καί ἡ τεχνική, ἰδιαίτερα ἡ σχεδιαστική δεξιοτεχνία σέ συνδυασμό μέ τό φωτισμό στά χέρια, στίς πτυχώσεις τοῦ ἱματίου καί προπαντός στήν ἰδιομορφία τοῦ προσώπου μᾶς ὁδηγοῦν στόν 13ο αἰώνα, μιά ἐποχή πού θυμόταν τό ἔνδοξο παρελθόν καί ζοῦσε μέ ἀβεβαιότητα τό παρόν. Ὁ αὐστηρός εἰκονογραφικός τύπος τοῦ Παντοκράτορα τῆς εἰκόνας τοῦ Πατριαρχείου θά δώσει σιγά-σιγά τή θέση του στόν λεγόμενο Παλαιολόγειο Χριστό μέ τή γνωστή πραότητα καί τήν κλασσικίζουσα μορφή του.

## ΠΕΤΡΟΣ ΚΑΙ ΠΑΥΛΟΣ
(0,91Χ0,57)

Ἡ εἰκόνα βρίσκεται ἔξω ἀπό τόν διάδρομο τοῦ 6' ὀρόφου καί παριστάνει τούς κορυφαίους Ἀποστόλους Πέτρο καί Παῦλο, ὀρθιους, νά κρατοῦν στά χέρια τους τήν ἐκκλησία. Πάνω ὁ Χριστός εὐλογεῖ. Πρόκειται γιά ἔργο δόκιμου ζωγράφου, πιθανότατα τοῦ 17ου αἰώνα, καθώς μαρτυροῦν τά τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά. Προέρχεται ἀπό τή Μονή τοῦ Σωτῆρος τῆς νήσου Πριγκήπου.

37

38

*37. Πατριαρχικός οἶκος. Ἰησοῦς Χριστός ὁ Παντοκράτωρ. Ἡ θαυμάσια εἰκόνα προέρχεται ἀπό τή Μονή τοῦ Σωτῆρος τῆς νήσου Πρώτης καί χρονολογεῖται στόν 14ο αἰ. Στό πίσω μέρος ζωγραφίζεται πάνω στό ξύλο μεγάλος σταυρός μέ τά σύμβολα τοῦ Πάθους καί τά ἀρχικά Φ(ῶς) Χ(ριστοῦ) Φ(αίνει) Π(ᾶσι). Τά χαρακτηριστικά τοῦ προσώπου τοῦ Χριστοῦ ἐκφράζουν τά γνωστά γνωρίσματα τοῦ παλαιολόγειου τύπου μέ τήν αὐστηρή μετωπικότητα, τό γαλήνιο ὕφος, τίς ἁρμονικές ἀναλογίες, τίς μεγάλες φωτεινές ἐπιφάνειες, τούς ἁπαλούς χρωματικούς τόνους καί γενικά τήν ἰσορροπημένη ἀπόδοση τῆς εἰκόνας.*

*38. Πατριαρχικός οἶκος. Πέτρος καί Παῦλος. Ἔργο δόκιμου ζωγράφου, πιθανότατα τοῦ 17ου αἰ. Προέρχεται ἀπό τή μονή τοῦ Σωτῆρος τῆς νήσου Πριγκήπου.*

# Ε΄
# ΙΩΑΝΝΙΝΑ
# ΟΙ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΕΣ ΑΦΕΤΗΡΙΕΣ ΤΗΣ ΗΠΕΙΡΩΤΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ

# Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΩΝ ΜΟΝΑΣΤΗΡΙΩΝ ΤΟΥ ΝΗΣΙΟΥ ΤΩΝ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Το Νησί της λίμνης Παμβώτιδος της ιστορικής πόλης των Ιωαννίνων δεν είναι μόνο κόσμημα για τους κατοίκους του και τόπος ομορφιάς και γαλήνης για τους επισκέπτες. Αν στα νεώτερα χρόνια έχει συνδέσει την ιστορία και το μύθο με το θάνατο του Αλή-Πασσά, στη Βυζαντινή και τη Μεταβυζαντινή περίοδο το κεντρικό σημείο αναφοράς για την ιστορία και την τέχνη είναι η μοναστική πολιτεία με τα οχτώ μοναστηριακά συγκροτήματα. Αναφερόμαστε στη Μονή του Αγίου Νικολάου των Φιλανθρωπηνών ή Σπανού, στη Μονή του Αγίου Νικολάου, επίσης, Ντίλιου ή Στατηγοπούλου, στη Μονή Ελεούσης ή Αγίου Νικολάου των Γκιουμάτων, ή ακόμα των Μεθοδάτων, και στη Μονή Μεταμορφώσεως του Σωτήρος, συγκροτήματα που βρίσκονται στη βορειοδυτική πλευρά του Νησιού, ή ακόμα στη Μονή προφήτου Ηλιού στην κορυφή του λόφου, στη Μονή Προδρόμου και στη Μονή Αγίου Παντελεήμονος, που βρίσκονται ανατολικά του Νησιού και τέλος στην Κοίμηση της Θεοτόκου που αποτελεί σήμερα τον ενοριακό ναό στο κέντρο του χωριού για τον οποίο υπάρχουν ενδείξεις ότι κι αυτός κάποτε ξεκίνησε ως καθολικό μοναστηριού.

Η πρώτη ιστορημένη μαρτυρία για τη μοναστική πολιτεία, αλλά και για καλλιτεχνική δραστηριότητα πάνω στο Νησί, αναφέρεται στην επιγραφή, εσωτερικά στο υπέρθυρο του κυρίως ναού του καθολικού των Φιλανθρωπηνών, που μας δίνει το έτος 1292, χρονολογία της ίδρυσης του μοναστηριού από τους άρχοντες των Ιωαννίνων Φιλανθρωπηνούς, και που αποτελεί την πρώτη μαρτυρία της ιδιότυπης σχέσης ανάμεσα στη μοναστική πολιτεία και στο "κοινό" της πόλης των Ιωαννίνων. Η σχέση αυτή διατηρήθηκε μέχρι τον 19ο αιώνα. Στην περίοδο της Τουρκοκρατίας το Νησί ονομαζόταν από τους Τούρκους "Κιαφίρ Αντασί" δηλαδή "Νησί των απίστων" κατά την πληροφορία του Εβλιγιά Τσελεμπή, γιατί διέθετε προνόμια και δεν κατοικήθηκε ποτέ από Μουσουλμάνους. Από επιγραφές και άλλες ιστορικές πηγές φαίνεται καθαρά ότι τουλάχιστον από τον 13ο αιώνα μέχρι και τον 17ο, άρχοντες της πόλης των Ιωαννίνων ιδρύουν, προστατεύουν και συχνά διευθύνουν, ως ηγούμενοι, τις Μονές του Νησιού. Στρατηγόπουλοι, Σπανοί, Φιλανθρωπηνοί, Ντίλιοι, Αψαράδες, Γκιουμάτοι, Μεθοδάτοι...

Αν και η πρώτη ιστορικά τεκμηριωμένη χρονολογία για την ύπαρξη μοναστικής οργάνωσης είναι το 1292, μπορούμε βάσιμα να υποθέσουμε ό-

τι ασφαλώς υπήρχε και προηγουμένως οργανωμένος μοναστικός βίος, ο οποίος δεν πρέπει να ήταν άσχετος με την ανάπτυξη που έπαιρνε συνεχώς η πόλη των Ιωαννίνων. Όσο για την Κοινότητα των ψαράδων του Νησιού, οι ιστορικές μαρτυρίες ξεκινούν από τις αρχές του 16ου αιώνα, αλλά θα πρέπει να είναι αρχαιότερη, πιθανότατα από την βυζαντινή περίοδο. Μπορούμε να εκφράσουμε την άποψη σύμφωνα με την οποία η μικρή κοινωνία των κατοίκων της Κοινότητας, μέσα στους αιώνες, μοίραζε τα ενδιαφέροντα και τη ζωή της ανάμεσα στα μοναστήρια και στη λίμνη και αποτελούσε μια κοινωνία διαφοροποιημένη από την κοινωνία της πόλης.

Αποτελεί ατύχημα για την επιστημονική έρευνα η διαπίστωση ότι ελάχιστα στοιχεία, αρχειακά και άλλα, διασώθηκαν ως τις μέρες μας για την ιστορία, την τέχνη, το βίο και τις προσωπικότητες που συνδέονται με τα μοναστήρια του Νησιού. Οι πληροφορίες που έφθασαν ως εμάς, για πρόσωπα και καταστάσεις, είναι λίγες και κάποτε ασήμαντες, σε βαθμό ώστε μόνο αποσπασματικά και ευκαιριακά να μπορούμε να καταγράψουμε μερικές ενδείξεις από το δραστήριο πέρασμα της μοναστικής πολιτείας πάνω στο Νησί. Τα απτά και εύγλωττα δείγματα, απεναντίας, που μελετούμε σήμερα, είναι ικανά να "διηγηθούν" την πολυσήμαντη ιστορία των μοναστηριών και να μας βοηθήσουν, σε γενικές γραμμές, να ανασυνθέσουμε την καλλιτεχνική τους φυσιογνωμία. Γιατί αν χάθηκαν τα "κείμενα" μένουν τα "αντικείμενα". Είναι αυτά τα "απτά δείγματα": η αρχιτεκτονική των καθολικών των μοναστηριακών συγκροτημάτων, ο τοιχογραφικός διάκοσμος, όπου υπάρχει, φορητές εικόνες και κειμήλια, καθώς και απομεινάρια χειρογράφων, εγγράφων, παλαιοτύπων και εκκλησιαστικών εκδόσεων, που περισώθηκαν χάρις και στο ανανεωτικό ρεύμα στοργής και φροντίδας για την εκκλησιαστική και την πολιτιστική κληρονομιά, που παρατηρείται στις μέρες μας στο χώρο του Νησιού και των μοναστηριών του.

Η μελέτη της **αρχιτεκτονικής** επικεντρώνεται ιδιαίτερα στα καθολικά. Οι ναοί, με εξαίρεση το καθολικό της Μονής Προδρόμου, είναι απλές βασιλικές, μονόχωρες ή τρίκλιτες, χωρίς ιδιαίτερα χαρακτηριστικά. Ο Άγιος Νικόλαος της Μονής Ντίλιου μόνο, διασώζει στην επιμελημένη τοιχοδομία του αρχαϊκά στοιχεία με ενσωματωμένα στις εξωτερικές πλευρές περίτεχνα τόξα. Η χρονολόγηση του αρχικού του χτίσματος θα πρέπει να μετατοπισθεί ως και τον 12ο αιώνα, ίσως και παλαιότερα.

Στο καθολικό της Μονής Φιλανθρωπηνών, κτίσμα του 1292, όπως και στα υπόλοιπα, αποτελεί εντυπωσιακό στοιχείο η λιτή αρχιτεκτονική γραμμή, η ξυλόστεγη, αρχικά, και μετά καμαροσκέπαστη δίρριχτη στέγη και η έλλειψη εξωτερικού διακόσμου, που ήταν τόσο συνηθισμένος στα μνημεία της Ηπεί-

ρου και της βορειοδυτικής Ελλάδος γενικότερα, από τον 13ο ως τον 15ο αιώνα, στην εποχή δηλαδή του "Δεσποτάτου της Ηπείρου". Απουσιάζει ο κεραμοπλαστικός διάκοσμος, που αποτελούσε κανόνα π.χ. για τα αντίστοιχα μνημεία της Άρτας, και που διεμόρφωσε το ύφος της εποχής. Επισημαίνεται παράλληλα η ιδιομορφία του σχήματος της αψίδας του αρχικού καθολικού των Φιλανθρωπηνών. Το ημικύκλιο της κόγχης διαμορφώνεται εσωτερικά, ενώ εξωτερικά εγγράφεται σε ορθογώνιο, δίνοντας διαφορετική πλαστική μορφή στην ανατολική πλευρά του ναού. Το ίδιο στοιχείο επαναλαμβάνεται και στη Μονή Προδρόμου του 16ου αιώνα όπου όμως οι "αγιορείτικου" τύπου χοροί φανερώνουν τους νέους προσανατολισμούς της τέχνης, η οποία προσαρμόζεται στις απαιτήσεις της λατρείας.

Η ανάπτυξη των μοναστηριών του Νησιού ως οικονομικών μονάδων, μέσα στον 16ο αιώνα, ανάπτυξη που συνδέεται με το επερχόμενο εμπορικό-οικονομικό ανέβασμα της πόλης των Ιωαννίνων, εκδηλώνεται με την επέκταση και υπερύψωση των κτιρίων. Νάρθηκες, εξωνάρθηκες, προσκτίσματα, τράπεζες, κελλιά, ανακαινίσεις, δηλώνουν την απαρχή νέας εποχής πολλαπλών δραστηριοτήτων και καλλιτεχνικής ανανέωσης.

Η Μονή Φιλανθρωπηνών έχει το προβάδισμα σ' αυτό. Αυτή την εποχή πιθανότατα, ή και νωρίτερα, εκτός από την υπερύψωση του κύριου ναού, προστίθεται ο νάρθηκας - μεγάλος και ευρύχωρος, ένα είδος "λιτής" - και οι τρείς εξωνάρθηκες, οι οποίοι περιζώνουν σε σχήμα Π το ναό και τη λιτή. Μία ζωγραφική μαρτυρία πρέπει να προσεχθεί ιδιαίτερα. Στο υπέρθυρο της εισόδου από το νότιο εξωνάρθηκα προς τη λιτή διασώζονται τα ίχνη τοιχογραφίας που παρίστανε σε προτομή τον άγιο Νικόλαο ή άλλη, φτερωτή, μορφή. Η τοιχογραφία, προ του 16ου αιώνα, ήταν εξωτερική που σημαίνει ότι δεν είχε κτιστεί ακόμη ο νότιος εξωνάρθηκας στο μέρος όπου σήμερα διαμορφώνεται, κάτω από το θολωτό προστώο, και η μόνη σε χρήση είσοδος προς το ναό. Αυτό προϋποθέτει ακόμη πως η λιτή - ή τμήμα της - προϋπήρξε των τριών εξωναρθήκων. Αργότερα, όταν χτίστηκαν οι εξωνάρθηκες και είχε ξεθωριάσει η παράσταση του αγίου, πάνω στα ίχνη της παλιάς ζωγραφίστηκε καινούργια. Η τελευταία έχει αποτειχιστεί με τις εργασίες συντήρησης του μνημείου, που επέτρεψαν να φανερωθεί και η παλαιά παράσταση, η οποία, θα πρέπει να υποστηρίξουμε, αποτελεί τη μοναδική τοιχογραφημένη ζωγραφική μαρτυρία της βυζαντινής, ίσως, φάσεως των μοναστηριών του Νησιού.

Η οικονομική λοιπόν ανάπτυξη της μοναστικής πολιτείας, φέρνει την αντίστοιχη πνευματική. Από εκεί οδηγούμαστε σε μεγάλες καλλιτεχνικές δημιουργίες.

Μιλώντας για τη **ζωγραφική** αναφερόμαστε ιδιαίτερα στη Μονή Φιλανθρωπηνών, στη Μονή Ντίλιου, στη Μονή Ελεούσας και λιγότερο στα υπόλοιπα μοναστήρια.

Στο καθολικό της **Μονής Φιλανθρωπηνών** επισημαίνονται τρείς φάσεις. Οι δύο πρώτες αφορούν στον κυρίως ναό και η τρίτη στην λιτή και στους εξωνάρθηκες. Στον κυρίως ναό και σύμφωνα με την επιγραφή που ερμήνευσε η Μυρτάλη Αχειμάστου - Ποταμιάνου, η πρώτη φάση, που τοποθετείται γύρω στο 1530, αναφέρεται στα κάτω τμήματα του ναού, ενώ λίγο υστερότερα, το 1542, ζωγραφίστηκε ο "θόλος", η καμάρα δηλαδή. Η πλούσια ανάπτυξη των θεμάτων, που απλώνονται στις επιφάνειες, αναφέρονται στον Χριστολογικό κύκλο, ιδιαίτερα στο Πάθος, στα Εωθινά Ευαγγέλια και στα Θαύματα, σε σκηνές από τον λειτουργικό και τον θεομητορικό κύκλο και κλείνουν με τους ολόσωμους αγίους. Υπογραμμίζουμε τον επιβλητικό Παντοκράτορα, που εντάσσεται στην προσαρμογή, γενικώτερα, του προγράμματος τρουλλαίου ναού σε καμαροσκέπαστο. Πάνω από το ιερό βήμα, το εικονογραφικό πρόγραμμα συμπληρώνεται με μία υψηλής πνοής, έμπνευσης και εκτέλεσης μεγαλειώδη παράσταση της Θείας Λειτουργίας, η οποία πέρα από την άρτια εκτέλεση εκπλήσσει και με την πρωτότυπη παρουσίαση επί μέρους λεπτομερειών όπως ο Αρχάγγελος - Σεραφείμ.

Επιγραμματικά αυτή η ζωγραφική, που συνεχίζει τη μεγάλη παράδοση του 14ου και του 15ου αιώνα, χαρακτηρίζεται για την ορμητική και θεατρική κίνηση και για την επανάληψη εικονογραφικών κυρίως, αλλά και στυλιστικών ιδιαιτεροτήτων. Ιδιαιτεροτήτων που της κληροδότησε ένα ορισμένο ρεύμα ζωγραφικής του τέλους του 15ου αιώνα στον ευρύτερο γεωγραφικό χώρο, από τα θεσσαλικά Μετέωρα (παλιό Καθολικό Μεγάλου Μετεώρου), την Καστοριά (Άγιο Νικόλαο Ευπραξίας, Άγιο Νικόλαο Μαγλιού και την πρώτη φάση του Αγίου Νικολάου της αρχόντισσας θεολογίνας), άλλες περιοχές της Μακεδονίας (Άγιο Νικήτα στο Τσούτσερ, μοναστήρι Τρέσκαβατς κοντά στον Πρίλεπο), μέχρι το Πογκάνοβο και σειρά μολδαβικά μνημεία της εποχής. Είναι αναγκαίο να σημειώσουμε ότι η ζωγραφική έκφραση του κυρίως ναού των Φιλανθρωπηνών βρίσκεται στο οριστικό τέρμα μιας μακράς πορείας. Είναι πλέον κατασταλαγμένη και χαρακτηρίζεται λιγότερο από την αναζήτηση αφού γνωρίζει πια πολύ καλά ποιά μηνύματα θέλει να στείλει και με ποιό τρόπο να τα αποδόσει.

Συχνά η αντίληψη και η εικαστική έκφραση αποπνέει, θα λέγαμε, ένα "κατελάνειο ύφος", γεγονός που την τοποθετεί στην πρώτη γραμμή της καλλιτεχνικής παραγωγής μέσα στον 16ο αιώνα. Βρίσκουμε δηλαδή πως η ζωγραφική αυτή αποτελεί ένα από τα κορυφαία επιτεύγματα της Σχολής

της Βορειοδυτικής Ελλαδικής περιοχής, που εκφράζεται παράλληλα με την Κρητική Σχολή στην ίδια περίοδο.

Η τρίτη ζωγραφική περίοδος αναφέρεται στη λιτή και στους εξωνάρθηκες και σύμφωνα με την επιγραφή χρονολογείται στο 1560.

Η λιτή εντυπωσιάζει με το πλήθος των παραστάσεων αφού το μεγαλύτερο μέρος του εικονογραφικού προγράμματος αφιερώνεται στην απεικόνιση μαρτυρίων. Σε μια ζώνη ψηλά ιστορείται ο Ακάθιστος Ύμνος, ενώ στη βορειοανατολική γωνία δίνονται με παραστατικότητα σε τέσσερεις σκηνές επεισόδια από το συναξάρι του αγίου Νικολάου. Μερικες μεμονωμένες παραστάσεις (Επί Σοι χαίρει, η Κοίμηση της Θεοτόκου, η Θυσία του Αβραάμ, η Βάπτιση του Χριστού...), μαζί με την ζώνη των ολόσωμων αγίων ολοκληρώνουν το πρόγραμμα. Θα πρέπει εδώ να σημειώσουμε δύο ιδιαίτερης σπουδαιότητας τοιχογραφίες. Η μία αναφέρεται στους Φιλανθρωπηνούς που έζησαν σε διαφορετικές εποχές, αλλά εδώ ζωγραφίζονται όλοι μαζί κάτω από τόξο στη βορειοδυτική γωνία. Προσεύχονται στον άγιο Νικόλαο, ο οποίος με τη σειρά του, κρατώντας ανοιχτό ειλητάριο εύχεται γι' αυτός στο Χριστό, που εικονίζεται στην κορυφή ευλογώντας. Πέρα από την ιστορική αξία της παράστασης πρέπει εδώ να υπογραμμίσουμε την έννοια του διαχρονικού πορτραίτου, έτσι όπως διασώζεται στα πρόσωπα των Φιλανθρωπηνών που, ορισμένοι, κατά καιρούς ήταν ηγούμενοι του μοναστηριού.

Η δεύτερη τοιχογραφία που πρέπει εδώ να επισημανθεί είναι η απεικόνιση του νεομάρτυρος Ιωάννου του εξ Ιωαννίνων, ο οποίος, νεαρός, μαρτύρησε στην Κωνσταντινούπολη το 1526. Η τοποθέτησή του ανάμεσα στους ολόσωμους μεγάλους αγίους μαρτυρεί πόσο γρήγορα μέσα στο κοινό αίσθημα των πιστών και μέσα στη συνείδηση της Εκκλησίας, καθιερώθηκε ανάμεσα στη χορεία των αγίων. Πρόκειται για μια τοποθέτηση ιδεολογικού χαρακτήρα που αντανακλά, σε καλλιτεχνικό επίπεδο, αγώνες εθνικής και θρησκευτικής αντίστασης απέναντι στο θανάσιμο για το Έθνος, την πολιτιστική ταυτότητα και την Εκκλησία κίνδυνο του εξισλαμισμού, που ήταν ιδιαίτερα έντονος αυτή την εποχή και σ' αυτή την περιοχή.

Γενικά το εικονογραφικό πρόγραμμα της λιτής υστερεί ως σύνθεση, αλλά σε ορισμένες από τις επί μέρους παραστάσεις επισημαίνονται έργα υψηλής οργάνωσης και ποιότητας, με "κατελάνειο" χρωματικό ύφος και αναγεννησιακό σχέδιο όπου είναι εντυπωσιακή η αποδοχή μηνυμάτων από τη σύγχρονη ευρωπαϊκή ζωγραφική, μηνυμάτων που ενσωματώνονται εδώ για πρώτη φορά στη ζωγραφική της βυζαντινής παράδοσης, ανανεώνοντάς την.

Αξίζει να υπογραμμίσουμε από τη μια τον εκπαιδευτικό χαρακτήρα της απεικόνισης των μαρτυρίων και την αναζήτηση λύσεων σε προβλήματα

που θέτει η παραδοχή ορισμένων αναγεννησιακών αντιλήψεων ως προς την ζωγραφική έκφραση. Από την άλλη τον ουμανισμό της Αναγέννησης σε συνδυασμό με υπερρεαλιστική απόδοση καταλοίπων βαρειάς αγριότητας του Μεσαίωνα. Εξάλλου τα ίδια γνωρίσματα απαντώνται στις απεικονίσεις των μαρτυρίων και στο βόρειο νάρθηκα.

Στον δυτικό εξωνάρθηκα εικονίζονται σκηνές από το βίο μεγάλων ασκητών (Εφραίμ του Σύρου και Γεράσιμου του Ιορδανίτη), παραβολές του Χριστού σε σπάνια απεικόνιση, οι Αίνοι και, στο κέντρο του θόλου, ο Παλαιός των Ημερών. Το εικονογραφικό σύνολο του δυτικού εξωνάρθηκα συνεχίζει τα ιδιαίτερα γνωρίσματα και το ύφος της ζωγραφικής της λιτής αν και είναι σχεδιασμένο με συνθετικά μεγαλύτερη ευρύτητα και ίσως από άλλο καλλιτέχνη. Ο Χριστός σε δόξα, σε συνδυασμό με τον Μεγάλης Βουλής Άγγελο της λιτής και τον Παντοκράτορα του κυρίως ναού του παλαιοτέρου προγράμματος συναπαρτίζουν την τριαδική σύνθεση, που αποτελεί διαχρονική έκφραση του τριαδικού Θεού μέσα στην ιστορία της ανθρωπότητας κατά το χριστιανικό δόγμα.

Στο βόρειο νάρθηκα, το μεγαλύτερο μέρος καλύπτεται με μαρτύρια και άλλες σκηνές από τα Μηναία καθώς και ολόσωμους αγίους. Εδώ μπορούμε να δούμε ως πολύ πιθανή την παρουσία των αδελφών ζωγράφων Φράγκου και Γεωργίου Κονταρή. Η σύγκριση με το ενυπόγραφο έργο τους στο νάρθηκα της Μονής Βαρλαάμ των Μετεώρων (1566) και ο τρόπος σύνταξης του κειμένου της επιγραφής, στο υπέρθυρο, στον ίδιο νάρθηκα των Φιλανθρωπηνών, που σώζεται μόνο η μισή, μας οδηγούν σ' αυτή την άποψη.

Στο ανατολικό διαμέρισμα του βόρειου νάρθηκα, μεταξύ άλλων, ζωγραφίζονται σκηνές από τη Γένεση, την ιστορία του Μωϋσή, την Έξοδο, την ιστορία του Ιωσήφ και την πτώση του Εωσφόρου. Τα θέματα είναι αξιοπρόσεχτα γιατί μας οδηγούν σε παλαιότερα πρότυπα απ' όπου εμπνέονται οι καλλιτέχνες και τα οποία τοποθετούνται πιθανότατα στον 12ο αιώνα. Ως προς την απεικόνιση της Εξόδου, και, ιδιαίτερα, στην εικονογράφηση της ιστορίας του Ιωσήφ εντυπωσιάζει η αντίθετη φορά της παράθεσης των σκηνών, δηλαδή από δεξιά προς τα αριστερά, φαινόμενο που είναι δυνατόν να αποδοθεί σε έμμεση επίδραση κάποιου παλαιού σημιτικού εικονογραφημένου χειρογράφου.

Ορισμένες σκηνές ή και κύκλοι ολόκληροι από την Παλαιά Διαθήκη συνεχίζονται και στον νότιο εξωνάρθηκα. Εικονογραφούνται επεισόδια από τις πορείες και τη διαβίωση στην έρημο και από τις δραστηριότητες του Μωϋσή, την οργάνωση και ρύθμιση του τυπικού της λατρείας της Κιβωτού και του Θυσιαστηρίου (Έξοδος, Αριθμοί), τη διάβαση του Ιορδάνη και την κατάληψη της Ιεριχούς (Ιησούς του Ναυή), τις περιπλανήσεις και την αιχμαλω-

σία της Κιβωτού, το θάνατο του Σαμψών στη Γάζα. (Κριταί, Βασιλειών Α΄).

Παρουσιάζονται με έμφαση προσκυνήσεις ειδώλων, αποστασίες αλλά και μετάνοιες και επανεπιστροφή στη μονοθεϊστική λατρεία του λαού του Ισραήλ. (Κριταί, Βασιλειών Γ) και εικονίζονται προφητείες και οράματα των Δανιήλ, Ησαΐα, Ιερεμία, Ιεζεκιήλ, Μιχαίου ή και άλλων προφητών. Σ' ολόκληρο το βόρειο τοίχο του νότιου εξωνάρθηκα απλώνεται η εντυπωσιακή παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας, έργο μνημειακού χαρακτήρα, όπως διαμορφώθηκε στα μοναστικά κέντρα του 16ου αιώνα, αλλά και με ορισμένες ιδιορυθμίες και ιδιαιτερότητες, μερικές από τις οποίες ίσως είναι και μοναδικές.

Στον ίδιο νάρθηκα, δυτικά και νότια, απεικονίζονται αρχαίοι Έλληνες σοφοί, ως προφήτες της θύραθεν σοφίας που προέβλεψαν την έλευση του Χριστού. Η τοποθέτησή τους στο χώρο αυτό συμβολίζει την οικουμενικότερη διάσταση που ξαναπαίρνει η χριστιανική διδασκαλία αυτή την εποχή, στη σύνδεση δηλαδή Χριστιανισμού και αρχαίας σκέψης.

Γενικότερα η ζωγραφική των Φιλανθρωπηνών, σε όλες της τις φάσεις, μαρτυρεί έντονες εμπορικές, πνευματικές και καλλιτεχνικές επαφές με τον κόσμο της Δύσης, που βοηθούν στη διαμόρφωση ενός ανανεωτικού δημιουργικού ρεύματος και επηρεάζουν στον επόμενο αιώνα, όλες τις περιοχές των Βαλκανίων.

Το καθολικό της **Μονής Ντίλιου,** το οποίο ζωγραφίστηκε το 1543, ανήκει στο ίδιο καλλιτεχνικό κλίμα με τη ζωγραφική των Φιλανθρωπηνών και παρουσιάζει τις ίδιες εικονογραφικές ιδιαιτερότητες. Πρόκειται και εδώ για ζωγραφική ποιότητας με τη μόνη διαφορά ότι έχει δεχτεί περισσότερα μηνύματα, ως προς τη σύνθεση, το ύφος, ακόμη και την τεχνική, από την Κρητική Σχολή όπως διαμορφώνεται αυτή την περίοδο στα μεγάλα μοναστικά κέντρα.

Εμφανίζονται σπάνια θέματα, με αρχαϊκές ρίζες, όπως η παράσταση Θεοφανείας στην αψίδα του Ιερού, "η πηγή στης Σοφίας Ιωάννου του Χρυσοστόμου" σε τυφλό αψίδωμα του νότιου τοίχου του νάρθηκα, ή ακόμη και οι σκηνές από την παιδική ηλικία της Παναγίας στον δυτικό τοίχο του νάρθηκα, που μας οδηγούν στην τεχνη Κωνσταντινοπολίτικων μνημείων όπως π.χ. της Μονής της Χώρας. Εξάλλου μερικά θέματα αποτελούν δάνεια από την τέχνη της Δύσης, όπως για παράδειγμα η παράσταση του αγίου Σεβαστιανού ανάμεσα στους ολόσωμους αγίους, ή από τον ισλαμικό κόσμο της Ανατολής, όπως μερικά διακοσμητικά μοτίβα στο νάρθηκα.

Η ζωγραφική της Μονής Ντίλιου παρουσιάζει τέτοιες ιδιαιτερότητες, σε σύγκριση με τα άλλα μνημεία του Νησιού και της περιοχής και σε τέτοιο βαθμό, ώστε να διαμορφώνεται μια καθαρά δική της φυσιογνωμία.

Στη **Μονή Ελεούσης** και ιδιαίτερα στο ανατολικό τμήμα του καθολικού αναπτύσσεται, παραγνωρισμένος μέχρι πρόσφατα, εικονογραφικός διάκοσμος πολύ συγγενικός, σε σύλληψη και εκτέλεση, με τον αντίστοιχο της Μονής Φιλανθρωπηνών και των εκκλησιών της Βελτσίστας.

Αντίθετα στο δυτικό τμήμα του ναού, που αποτελεί νεώτερη επέκταση, σώζεται δεύτερη φάση, ενώ στο νάρθηκα ο καπεσοβίτης ζωγράφος Αναστάσιος με τα παιδιά του, το 1759, αναπτύσσει ολόκληρο εικονογραφικό πρόγραμμα σε τρίτη φάση με σκηνές από τη Γένεση, το συναξάρι του αγίου Νικολάου, τη Δευτέρα Παρουσία, τους Αίνους καθώς και τις προσωπογραφίες των κτητόρων και ηγουμένων Δωροθέου και Γερασίμου.

Στο γειτονικό με την Ελεούσα καθολικό της **Μεταμόρφωσης του Σωτήρος** αντιπροσωπεύεται η εκκλησιαστική ζωγραφική του 19ου αιώνα με τον αγιορείτη ζωγράφο Άνθιμο, που ζωγράφισε εκεί τους γίγαντες - πολεμιστές αγίους, το 1851.

Ζωγραφική του 19ου αιώνα επίσης έχει περισωθεί και στη Μονή του **Προφήτη Ηλιού.** Πραγματοποιήθηκε με την ευκαιρία των επισκευών μετά τις καταστροφές που υπέστη το μνημείο στον πόλεμο του Αλή-Πασσά (1822). Σώζονται δύο φάσεις, από τις οποίες η παλαιότερη, του Ιερού, ανήκει κατά την επιγραφή στους γνωστούς γιαννιώτες ζωγράφους Θεοδόσιο και Κωνσταντίνο, που ζωγράφισαν το 1833.

Στο καθολικό του **Αγίου Παντελεήμονος** εκτός από ελάχιστα σπαράγματα στο εσωτερικό του ναού, αποκαλύφθηκαν πρόσφατα, εξωτερικά στο νότιο τοίχο, όπου παλαιότερα υπήρχε στεγασμένος εξωνάρθηκας, τμήματα εικονογραφικού διακόσμου που μπορούν να χρονολογηθούν μέχρι και τον 17ο αιώνα.

Τέλος το καθολικό της **Μονής Προδρόμου** είναι κατάγραφο. Το εικονογραφικό του πρόγραμμα εκτελέστηκε το έτος 1789, όμως, κατά την επιγραφή, επιζωγραφήθηκε ολόκληρο το 1891. Στην αριστερή παραστάδα της εισόδου σώζεται η προσωπογραφία του ηγουμένου Αναστασίου.

Σ' αυτή τη φάση προσπαθήσαμε με την ευσυνειδησία του ειδικού επιστήμονα, χωρίς όμως να κάνουμε έργο πολύχρονης επιστημονικής έρευνας, να φωτογραφήσουμε και να παρουσιάσουμε συστηματικά όλον τον εκφραστικό εικονογραφικό και χρωματικό πλούτο, που αναπτύσσεται στους τοίχους των διαφόρων διαμερισμάτων του πολύτιμου αυτού Μουσείου της Ζωγραφικής του 16ου αιώνα, της Μονής των Φιλανθρωπηνών στο Νησί των Ιωαννίνων...

*Μίλτος Γαρίδης - Αθανάσιος Παλιούρας*

*ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ*

# *Από την Ήπειρο*[1] *στη Θεσσαλία. Ένας καλλιτεχνικός δρόμος*

Οφείλω να ξεκινήσω με μια γενική διαπίστωση: Όταν ασχολούμαστε με τα καλλιτεχνικά ρεύματα και την παραγωγή εικόνων και τοιχογραφικών συνόλων στην περιφέρεια δεν λησμονούμε ποτέ ότι η πρωτεύουσα, δηλ. η Κωνσταντινούπολη, είναι αυτή που καθορίζει κάθε φορά τάσεις και κατευθύνσεις και αυτή πάλι, όταν το κρίνει, αναθεωρεί και ανανεώνει το καλλιτεχνικό ύφος και τα εικονογραφικά προγράμματα. Η περιφέρεια πάντοτε δέχεται και ακολουθεί, αναχωνεύει και διαφοροποιείται μόνο στις λεπτομέρειες. Τα άλλα μεγάλα, κατά καιρούς καλλιτεχνικά κέντρα σπάνια παρουσιάζονται ως αυτόνομα και με δικούς τους κανόνες και συνταγές. Συνδέονται άμεσα ή έμμεσα με το μεγάλο κέντρο. Ακόμη κι αυτή η ίδια η Θεσσαλονίκη. Βέβαια το Αγιονό-

1. Βλ. τη σημαντικότερη μονογραφία για την ιστορία, την κοινωνία και την τέχνη του κράτους της Ηπείρου: D.M. Nikol, *The Despotate of Epiros*, Oxford 1957 και Ίδιος, *The Despotate of Epiros, 1267-1479. A Contribution to the History of Greece in the Middle Ages*, Cambridge 1984. Επίσης τις ειδικές ανακοινώσεις στα *«Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου για το Δεσποτάτο της Ηπείρου» (Άρτα 27-31 Μαΐου 1990)*, Άρτα 1992. Λ.Ι. Βρανούσης, *Χρονικά μεσαιωνικής και τουρκοκρατούμενης Ηπείρου. Εκδόσεις και χειρόγραφα ΕΗΜ*, Ιωάννινα 1962. Α.Κ. Ορλάνδος, *Η Παρηγορήτισσα της Άρτης*, Αθήνα 1963, ιδιαίτερα το ιστορικό πλαίσιο (σελ. 1-12), Ν. Νικονάνος, *Βυζαντινοί ναοί της Θεσσαλίας από τον 10ο αιώνα ως την κατάκτηση της περιοχής από τους Τούρκους το 1393. Συμβολή στη βυζαντινή αρχιτεκτονική. Δημοσιεύματα του Αρχαιολογικού Δελτίου* αρ. 26, Αθήνα 1979, Σπ. Λάμπρος, «Συμβολαί εις την ιστορίαν των μονών των Μετεώρων», *Νέος Ελληνομνήμων*, 2 (1905) 49-156, Ν. Βέης, «Συμβολή εις την ιστορίαν των μονών των Μετεώρων», *Βυζαντίς*, 1 (1909) 191-332, Γ. Α. Σωτηρίου, «Βυζαντινά μνημεία της Θεσσαλίας ΙΓ' και ΙΔ' αι. Η βασιλική της Κοιμήσεως της Θεοτόκου εν Καλαμπάκα», *ΕΕΒΣ*, 6 (1929) 290-315 και αναδημοσίευση στα *Τρικαλινά*, 12 (1992) 41-69, και «Αι μοναί των Μετεώρων», 9 (1932) 382-415, και αναδημοσίευση στα *Τρικαλινά*, 10 (1990) 47-86, Ν. Βέης, *Τα χειρόγραφα των Μετεώρων. Τόμ. Α'. Τα χειρόγραφα της Μονής Μεταμορφώσεως*. Επιμέλεια Λ. Βρανούσης, έκδ. Ακαδημίας Αθηνών, Αθήνα 1967, Ίδιος, *Τα χειρόγραφα των Μετεώρων, τόμ. Β'. Τα χειρόγραφα της Μονής Βαρλαάμ*. Επιμέλεια Δ.Ζ. Σοφιανός, εκδ. Ακαδημίας Αθηνών. Αθήνα 1984. Δ.Ζ. Σοφιανός, *Τα χειρόγραφα των Μετεώρων, Τόμ. Γ'. Τα χειρόγραφα της Μονής Αγίου Στεφάνου*. Έκδ. Ακαδημίας Αθηνών. Αθήνα 1986, Ίδιος, *Τα χειρόγραφα των Μετεώρων, τόμ. Δ' (Α+Β), Τα χειρόγραφα της Μονής Αγίας Τριάδος*. Αθήνα 1993.

ρος, η Καστοριά, η Άρτα, ο Μυστράς, η Κρήτη, τα Μετέωρα συγκεντρώνουν σε κάποιες φάσεις, όταν υπερτερούν οι φυγόκεντρες δυνάμεις, τον δυναμικό καλλιτεχνικό πλούτο ακολουθώντας τη μεγάλη βυζαντινή παράδοση και δίνοντας ένα νέο ύφος κάθε φορά.

Μέσα σ' αυτά τα πλαίσια σχέσεων, επαφών και επικοινωνίας, μπορούμε, με τα στοιχεία που διαθέτουμε, να αντιπαραβάλλουμε την Ήπειρο και τη Θεσσαλία και να στήσουμε τις καλλιτεχνικές γέφυρες που τις συνδέουν. Η πρώτη φάση αναφέρεται στην εποχή ακμής του Κράτους της. Η δεύτερη οριοθετείται ιδιαίτερα στον 16ο αι., αλλά και στους μεταγενέστερους[2].

Έτσι κοντά στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, που συνδέουν και «δένουν» τους Ηπειρώτες με τους Θεσσαλούς σε θέματα γεωργίας, κτηνοτροφίας, εμπορικών συναλλαγών και στενής οικονομίας, ανταλλαγές μαστόρων και καλλιτεχνών, ακολουθούν τα γράμματα και οι τέχνες και βέβαια τα εκκλησιαστικά ήθη και έθιμα, από την ύπαρξη ίδιας ψυχολογίας και αντίληψης μέχρι τη λατρεία και την καλλιτεχνική παραγωγή. Παρακολουθούμε ένα αδιάκοπο πήγαινε-έλα των πληθυσμών που κατοικούν τη βραχώδη Ήπειρο προς το Θεσσαλικό κάμπο και αντίθετα των Θεσσαλών ποιμένων προς τα ηπειρωτικά βουνά και μέχρι κάτω την Ακαρνανία. Δεν είναι τυχαίο πως στην Ήπειρο και στο Ξηρόμερο υπάρχουν ναοί και εικόνες και ονόματα νεώτερων Θεσσαλών αγίων (Άγιος Βησσαρίων και Άγιος Νικόλαος ο εν Βουναίνοις π.χ.)[3] και αντίστροφα στα Θεσσαλικά χωριά και ως τα Μετέωρα δου-

2. Αναστασία Τούρτα, «Νεκτάριος και Θεοφάνης οι Αψαράδες και η Μονή του Προδρόμου στο νησί των Ιωαννίνων», *ΗΧ*, 22 (1980) 66-88, Μ. Γαρίδης-Αθαν. Παλιούρας, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, Ζωγραφική, Λεύκωμα*. Έκδοση Ιερών Μονών Νήσου Ιωαννίνων, Ιωάννινα 1993, Λ. Δεριζιώτης, «Μετέωρα-Ιωάννινα. Σχέσεις πνευματικές-καλλιτεχνικές», Ελένη Δωρή-Δεληγιάννη, «Γύρω από το εργαστήρι των Κονταρήδων», Εύη Σαμπανίκου, «Σχέσεις της παράστασης της Κοίμησης του Εφραίμ στο Παρεκκλήσι των Τριών Ιεραρχών (Μ. Βαρλαάμ Μετεώρων) με τις αντίστοιχες παραστάσεις του ναού της Κοίμησης Καλαμπάκας και της Μονής Φιλανθρωπηνών», Ανακοινώσεις στο Συμπόσιο για τα *«Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων»* στα Πρακτικά που βρίσκονται υπό εκτύπωση, Miltos Garidis, *La peinture murale dans le monde Orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangere*, Αθήνα 1989, Μ. Γαρίδης-Αθαν. Παλιούρας, «Συμβολή στην εικονογραφία Νεομαρτύρων», *Ηπειρωτικά Χρονικά*, 22 (1980) 169-205, A. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Épire er l'atelier des peintres Kondaris*, Ιωάννινα 1989, Μ. Χατζηδάκης, *Ο Φράγκος Κατελάνος και η τοιχογραφία στην Ήπειρο, «Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση» (1450-1830)*, Ε.Ι.Ε., Αθήνα 1987. Δες και την εξαίρετη έκδοση που μόλις κυκλοφόρησε, Μοναχής Θεοτέκνης, *Στο βράχο της Ισάγγελης Πολιτείας, Οι άγιοι κτίτορες του Βαρλαάμ*, Έκδοση Ι.Μ. Αγίου Στεφάνου, Άγια Μετέωρα 1994.

3. Αθαν. Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, Αθήνα 1985, 125, «Η στενή λατρευτική σχέση των κατοίκων του Ξηρομέρου προς τον Άγιο Νικόλαο το Νέο πιθανότατα

λεύουν ηπειρώτες αγιογράφοι σε ναούς και μοναστήρια.

Για όλα αυτά μια είναι η κύρια αιτία. Οι δρόμοι, τα περάσματα. Η συνεχής δηλ. συγκοινωνία και επικοινωνία από τη μια περιοχή στην άλλη. Ακολουθούνται αρχαίοι δύσβατοι δρόμοι με κεντρικό άξονα αυτόν που, ξεκινώντας από την Άρτα, φτάνει στα Γιάννενα και από κει, ακολουθώντας την κορυφογραμμή της Πίνδου και μέσα από περάσματα, κατεβαίνει ως την Καλαμπάκα και φτάνει στα Μετέωρα. Από εκεί διασχίζει όλο τον κάμπο της Θεσσαλίας με δεύτερο μεγάλο σταθμό τα Τρίκαλα. Για να συνεχίσει με προορισμό τη Λάρισα και ύστερα να ανέβει στη Θεσσαλονίκη[4].

Αλλ' ας δούμε τις δυο εποχές που ενώνονται και αλληλοεξαρτώνται καλλιτεχνικά στην Ήπειρο και Θεσσαλία.

## 1. Η προέκταση του Δεσποτάτου της Ηπείρου και η καλλιτεχνική φυσιογνωμία της Θεσσαλίας

Μέσα από τους καλλιτέχνες, την τέχνη τους και τα μνημεία προσπαθούμε να ιχνηλατήσουμε την κοινωνία της εποχής, να διακρίνουμε το επίπεδο του πολιτισμού και να μελετήσουμε χώρους και ρεύματα, σχέσεις και ενδιαφέροντα, καταβολάδες, παραμέτρους και προοπτικές. Θυμίζουμε το ιστορικό πλαίσιο. Ο Ιωάννης Α΄ Άγγελος Κομνηνοδούκας, που ονομάστηκε και σεβαστοκράτωρ, γιος του Δεσπότη του κράτους της Ηπείρου Μιχαήλ Β΄ του Δούκα, ο οποίος διοικούσε με παραχώρηση του πατέρα του «άπασαν την Θεσσαλίαν» και τις νοτιότερες περιοχές δυτικά της Αιτωλίας και μέχρι του Κορινθιακού κόλπου, έχτισε το 1283 το μέγα μοναστήρι «της Θεομήτορος της Ακαταμαχήτου» των Μεγάλων Πυλών (Πόρτα Παναγιά)[5]. Πρόκειται για τρίκλιτη σταυρεπίστεγη βασιλική του τύπου $Γ_1$ κατά Ορλάνδο, σαν το παρόμοιο καθολικό της Υπαπαντής των Μετεώρων, και την Κοίμηση της Θεοτόκου στο Αχλαδοχώρι Τρικάλων. Αρχιτεκτονικά, ως προς την κάτοψη, ο ναός συγκρίνεται με το αντίστοιχο καθολικό της Κάτω Παναγιάς στην Άρτα. Ο Ορλάνδος είχε προσέξει την ομοιότητα και δικαιολόγησε τη σχέση: «Η ομοιότης των δύο ναών είναι ευεξήγητος· ο ιδρυτής της Πόρτα Παναγιάς

σχετίζεται με τις μετακινήσεις των ποιμένων από τη Θεσσαλία, την Πίνδο και την Ήπειρο στην Ακαρνανία, σε αναζήτηση τροφής στη χειμερινή περίοδο, φαινόμενο που συνεχιζόταν ως τα τελευταία χρόνια. Στις εποχιακές αυτές μετακινήσεις οι ποιμένες διέδιδαν τη λατρεία του τοπικού αγίου και μαζί την εικονογραφία του».

4. Arno Mehlan, «Οι εμπορικοί δρόμοι στα Βαλκάνια κατά την Τουρκοκρατία», στον τόμο: *Η οικονομική δομή των Βαλκανικών χωρών στα χρόνια της Οθωμανικής κυριαρχίας ιε΄-ιθ΄ αι.*, Αθήνα 1979, 376.

5. Ορλάνδος, *ΑΒΜΕ*, 1 (1935) 8-10.

Σεβαστοκράτωρ Ιωάννης ήτο στενός συγγενής των δεσποτών της Ηπείρου, οίτινες είχον κοσμήσει την πρωτεύουσαν του δεσποτάτου Άρταν διά περικαλλών ναών, χρησιμευσάντων φυσικά, ως πρότυπα διά ναούς γειτονικών επαρχιών. Ο Σεβαστοκράτωρ λοιπόν της Θεσσαλίας Ιωάννης εύλογον είναι να εξέλεξε ως πρότυπον διά τον υπ' αυτού ιδρυθέντα ναόν της Παναγίας των Μεγάλων Πυλών, τον εν Άρτη υπό του πατρός αυτού, Μιχαήλ Β' του Δούκα, ανεγερθέντα ναόν της Παναγίας της Βρύσεως (Κάτω Παναγιά)»[6]. Σε αυτά είναι ανάγκη να προσθέσουμε, πέρα από το πλινθοπερίκλειστο σύστημα, τον διακοσμητικό φόρτο της εξωτερικής ανατολικής όψης των μνημείων της Άρτας[7] που επαναλαμβάνεται αντίστοιχα στην Πόρτα Παναγιά. Τα συνεργεία των μαστόρων γνώριζαν το δρόμο. Από την Ήπειρο στη Θεσσαλία, από την Άρτα στα Τρίκαλα. Και δεν εννοούμε μόνο τους αρχιτέκτονες, τους χτίστες και τους πελεκάνους. Την ομάδα τους πρέπει να συμπλήρωναν οι γλύπτες που επιμελήθηκαν τη διακόσμηση των κιονοκράνων, των διαχωριστικών κιονίσκων των παραθύρων και τα επιθήματα αλλά και το ανάγλυφο επιστύλιο του τέμπλου. Και βέβαια οι ψηφοθέτες, που με τόση επιτυχία επιμελήθηκαν τις δύο ολόσωμες και μοναδικές ψηφιδωτές εικόνες του Χριστού και της δεξιοκρατούσας Παναγίας στο μαρμάρινο ανάγλυφο τέμπλο[8]. Η χρονολογία που προτείνεται για την έννατη δεκαετία του 13ου αι. και συγκεκριμένα ανάμεσα στα χρόνια 1283-1289 μας οδηγεί στη βεβαία υπόθεση ότι οι καλλιτέχνες που φρόντισαν τα θαυμάσια, σύγχρονα ψηφιδωτά του τρούλλου της Παρηγορήτισσας της Άρτας[9], ήρθαν ως την Πύλη Τρικάλων και καταξίωσαν το μνημείο μ' αυτή την έξοχη σύνθεση του τέμπλου. Ο πατέρας Μιχαήλ ο Β' ο Κομνηνοδούκας φρόντισε το γιο Ιωάννη τον Α' Άγγελο Κομνηνοδούκα στέλνοντάς του τα συνεργεία των μαστόρων και των καλλιτεχνών που διέθετε η αυλή του. Ήπειρος και Θεσσαλία αποκτούν, μέσα από τα μνημεία, ενιαίο καλλιτεχνικό ύφος.

Ιδιαίτερα τον 14ο αι., με τον δεσπότη Θωμά και τη βασίλισσα Μαρία, τα Ιωάννινα γίνονται σπουδαίο κέντρο καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων αν κρίνουμε από τα κατάστιχα των δωρεών που διέσωσε η έρευνα και περιλαμβάνουν εικόνες, εικονοστάσια, λειτουργικά σκεύη, ασημένιες κανδήλες, περίτεχνους σταυρούς, πολυελαίους, χειρόγραφα ευαγγέλια με πολύτιμες σταχώσεις και άλλα εκκλησιαστικά καλλιτεχνήματα και μικροτεχνήματα. Και βέβαια χρυσοκέντητα υφάσματα και άμφια.

6. Ορλάνδος, *ΑΒΜΕ*, 1 (1935) 17.

7. Ορλάνδος, *ΑΒΜΕ*, 2 (1936) 18-20 και 78-80, Κ. Τσουρής, *Ο κεραμοπλαστικός διάκοσμος των υστεροβυζαντινών μνημείων της βορειοδυτικής Ελλάδος*, διδ. διατριβή, Καβάλα 1988.

8. Ορλάνδος, *ΑΒΜΕ*, 1 (1935) 24-33.

9. Ορλάνδος, *Η Παρηγορήτισσα της Άρτης*, 108-127.

Όλα αυτά παραπέμπουν σε μια αγορά όπου διακρίνονται τα εργαστήρια χρυσοχοΐας και αργυροχοΐας, ξυλογλυπτικής και μικροτεχνίας, ζωγραφικής και κεντητικής[10].

Λίγο μετά τη δολοφονία του Πρελιούμποβιτς το 1384 ο αδελφός της Μαρίας Παλαιολογίνας Ιωάννης Ούρεσης, ο οποίος από το 1372 έπαψε να είναι αυτοκράτωρ και με το μοναχικό σχήμα, ως Ιωάσαφ πλέον, βρισκόταν στα Μετέωρα, άρχισε το χτίσιμο του πρώτου μεγάλου μοναστηριακού συγκροτήματος, της Μονής Μεταμορφώσεως, αυτού δηλ. που ακούει στο όνομα το Μεγάλο Μετέωρο. Ζωγράφοι, χρυσοχόοι και μαστόροι, καθώς φαίνεται από τα Ιωάννινα και με την οικονομική ενίσχυση της Μαρίας, αναλαμβάνουν όλες τις καλλιτεχνικές εργασίες που γίνονται στο καινούργιο Μοναστήρι[11].

Στον 13ο και 14ο αιώνα η Θεσσαλία αλλάζει συνέχεια αφεντάδες και σπαράσσεται από εμφύλιους πολέμους. Πότε υπάγεται στο βασίλειο της Θεσσαλονίκης (1204-1224), πότε στο κράτος της Ηπείρου (1224-1309), πότε εισβάλλουν οι Καταλανοί (1309), πότε μοιράζεται στα δύο, (το βόρειο τμήμα με τους Βυζαντινούς (1318), το δυτικό με τον Στέφανο Γαβριηλόπουλο (1333)), πότε γεύεται την κατοχή των Σέρβων του Δουσάν (1348-1356), πότε ξαναεπιστρέφει στην Ήπειρο για λίγο (1356-58). Οι Σέρβοι την ανακαταλαμβάνουν το 1358 με τον Συμεών Ούρεση (τότε που έκανε πρωτεύουσα τα Τρίκαλα) μέχρι το 1381 κατά το οποίο παραχωρούν την εξουσία στον Αλέξιο Άγγελο Φιλανθρωπηνό.

Το 1393 κυριεύουν τη Θεσσαλία οι Τούρκοι κι ανοίγει ένα νέο μεγάλο κεφάλαιο.

Παρόλες όμως τις ταραχές, τις αλλαγές και τις ανακατατάξεις η πολιτισμική, θρησκευτική και καλλιτεχνική ενότητα του χώρου ήταν αποδεκτή από παλαιότερα, όταν Ήπειρος και Θεσσαλία αποτελούσαν μεγάλο τμήμα του θέματος Νικοπόλεως. Εδώ βέβαια αξίζει να παραθέσουμε τη γενική δια-

10. Βλ. το κατατοπιστικό άρθρο του Gojko Subotić, «Δώρα και δωρεές του δεσπότη Θωμά και της βασίλισσας Μαρίας Παλαιολογίνας», *Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου για το Δεσποτάτο της Ηπείρου (1990)*, 69-86. «Από το περιεχόμενο φαίνεται ότι ο Θωμάς Πρελιούμποβιτς και η Μαρία Παλαιολογίνα δεν έπαψαν να ενδιαφέρονται για το ίδρυμά τους στα Βοδενά και του έστελναν συνεχώς από τα Ιωάννινα εικόνες, λειτουργικά αντικείμενα και, ιδιαίτερα, βιβλία. Τα δύο τρίτα του αριθμού των χειρογράφων, τριάντα ένα δηλαδή κώδικες στάλθηκαν στη Γαβαλιώτισσα από την Ήπειρο» (Subotić, 70). Και: «Οι παραγγελίες έργων υψηλής ποιότητας αποτελούσαν σημαντικό κίνητρο για τα καλλιτεχνικά εργαστήρια των Ιωαννίνων, που η ανάπτυξή τους βοήθησε ίσως και με την άμεση συμμετοχή καλλιτεχνών από την πρωτεύουσα ή τουλάχιστον από τις ζωντανές σχέσεις μ' αυτή (Subotić, 73). Και Θ. Παπαζώτος, «Ο Θωμάς Πρελιούμποβιτς και η Μαρία Παλαιολογίνα κτήτορες του ναού της Παναγίας Γαβαλιωτίσσης στα Βοδενά», *Κληρονομία* 13 Β' (1981) 509-516.

11. Subotić, 72-73.

πίστωση-άποψη: «Το Δεσποτάτο της Ηπείρου συσπείρωσε τον ελληνισμό της βορειοδυτικής και κεντρικής Ελλάδος».

Ωστόσο, για να εμβαθύνουμε και να ερμηνεύσουμε καλύτερα την τέχνη, είναι απαραίτητο να διερευνήσουμε σε πλάτος και βάθος την πολιτική που επικρατούσε σε ολόκληρο το χώρο του κράτους από τη Ναύπακτο και την Αιτωλία μέχρι τον Αμβρακικό, το βόρειο Ιόνιο, το Δυρράχιο και τα Ακροκεραύνεια βόρεια και ανατολ; ά μέχρι τα Τρίκαλα και τη Λάρισα. Δεύτερον να ξεδιαλύνουμε τις επιδιώξεις των Δεσποτών και τη στάση της εκκλησίας. Και τρίτον να φέρουμε στην επιφάνεια τα κυριότερα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της κοινωνίας του 13ου και 14ου αι., καθώς και τις επιδράσεις που υφίστατο ιδιαίτερα από Βενετούς και Φράγκους, Σέρβους και Αλβανούς.

## 2. Οι μεγάλες δημιουργίες του 16ου αι. Ήπειρος και Θεσσαλία ανυψώνονται σε καλλιτεχνικά κέντρα

Είναι δυνατόν να φανταστεί ο σημερινός ερευνητής τους χερσαίους δρόμους που ακολούθησαν στην πορεία τους από την Ήπειρο στη Θεσσαλία οι ανώνυμοι, αλλά και οι επώνυμοι καλλιτέχνες. Θα πρέπει να σταθούμε ιδιαίτερα στο μεγάλο Φράγκο Κατελάνο και στους μαθητές και συνεργάτες του, τον Φράγκο και Γεώργιο τους Κονταρήδες.

Ο Κατελάνος, φεύγοντας από την περιοχή των Ιωαννίνων και τη Δυτική Στερεά, όπου πρέπει να αφιέρωσε κάμποσα χρόνια ζωγραφίζοντας μνημεία πρώτης γραμμής[12], πρέπει να πέρασε από τον κάμπο της Θεσσαλίας για να φτάσει ως επάνω στο Αγιονόρος[13]. Το ίδιο οι μαθητές του οι Κονταρήδες, που κατέβηκαν ακολουθώντας την Πίνδο για να ζωγραφίσουν το 1566 το Νάρθηκα της Μονής Βαρλαάμ[14]. Φαντασθείτε αυτή τη σκηνή. Ο Κατελάνος

12. Με κορυφαίο μνημείο αυτό της Μονής Αγίου Νικολάου των Φιλανθρωπηνών, βλ. Γ α ρ ί δ η ς - Π α λ ι ο ύ ρ α ς, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, 11-14 και 17-220.

13. Αποτελεί μόνιμο και κατεπείγον αίτημα της αρχαιολογικής έρευνας η μελέτη και έκδοση του ζωγραφικού έργου του Φράγκου Κατελάνου στον Άγιο Νικόλαο της Μεγίστης Λαύρας του Αγίου Όρους. Αφού είναι το μόνο χρονολογημένο και κυρίως ενυπόγραφο έργο του μεγάλου Θηβαίου ζωγράφου. Ελπίζουμε σύντομα να μπορέσουμε να υλοποιήσουμε αυτό το αίτημα μια και από καιρό το μελετούμε προετοιμάζοντας την έκδοση.

14. Η αρχαιολόγος Γλυκερία Χατζούλη ετοιμάζει διδακτορική διατριβή με το έργο των Κονταρήδων στο Νάρθηκα της Βαρλαάμ (1566). Λίγο πριν οι μαθητές του Κατελάνου Κονταρήδες βρίσκονταν στην Ήπειρο όπου το 1564 είχαν διακοσμήσει τον Άγιο Νικόλαο στο χωριό Κράψη, έργο που είναι ακόμη ανέκδοτο. Αλλά η Θεσσαλία τους κράτησε για λίγο. Δυο χρόνια μετά τη διακόσμηση του Νάρθηκα της Βαρλαάμ βρίσκουμε τον Φράγκο Κονταρή να επιστρέφει στην Ήπειρο το 1568, να σχεδιάζει και να ιστορεί μόνος του ένα θαυμάσιο ζωγραφικό σύνολο στο μοναστήρι του Σωτήρα στο χωριό Βελτσίστα (Κληματιά), σύνολο που μελέτησε η συνάδελφος Αγγελική Σταυροπούλου, (*Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire er l'atelier des peintres Kontaris).*

ή οι Κονταρήδες λίγο αργότερα, μερόνυχτα να περπατούν, να σταθμεύουν στα χάνια, έτσι απλά να κουβεντιάζουν για την τέχνη με άλλους ομότεχνους ή απλούς συνταξιδιώτες, να δείχνουν τα ανθίβολα που ήταν το εργαλείο της δουλειάς τους και να συνεχίζουν ύστερα την πορεία τους αναζητώντας μοναστήρια για να ζωγραφίσουν ή προσκεκλημένοι εκκλησιαστικών προσωπικοτήτων, που άρχισαν τη δράση τους στην Ήπειρο και την συνέχισαν στα Μετέωρα για να επιστρέψουν ξανά στην Ήπειρο. Μα μήπως λίγα χρόνια πριν, το 1527, δεν είχε κάνει το ίδιο ο Θεοφάνης ο Κρητικός, ανεβαίνοντας στα Μετέωρα, όπου κατεκόσμησε το ζεστό, χαμηλοτάβανο εκκλησίδιο του Αγίου Νικολάου με τόση τέχνη και μαεστρία;

Για να θυμίσω με την ευκαιρία ότι είναι αυτός ο ίδιος δρόμος που διέσχισαν οι Ηπειρώτες αδελφοί Νεκτάριος και Θεοφάνης οι Αψαράδες με το τέλος του πρώτου τέταρτου του 16ου αι. Από το Νησί των Ιωαννίνων, πέρασαν τις χαράδρες της Πίνδου και βρέθηκαν μπροστά στο «πέτρινο δάσος των Μετεώρων» κατά τον εύστοχο χαρακτηρισμό της μοναχής Θεοτέκνης[15]. «Ανηγέρθη εκ βάθρων και ανιστορήθη ο θείος και πάνσεπτος ναός» της Μονής Βαρλαάμ «παρά των οσιωτάτων εν Ιερομονάχοις και αυταδέλφων κυρού Νεκταρίου και κυρού Θεοφάνους, έτει ,αφμη΄ (= 1548)»[16]. Και σε άλλη επιγραφή: «Νεκτάριος και Θεοφάνης ιερομόναχοι και κτίτορες εξ Ιωαννίνων οι Αψαράδες». Και λίγο αργότερα, το 1566, ο συγγενής τους επίσκοπος Βελλάς Αντώνιος Αψαράς φρόντισε για την εικονογράφηση του Νάρθηκα του ίδιου Μοναστηριού[17].

Μ' αυτά θέλω να τονίσω την παρουσία προσωπικοτήτων των γραμμάτων

15. Θεοτέκνης μοναχής, *Το πέτρινο δάσος των Μετεώρων*, 7η έκδοση Ιεράς Μονής Αγίου Στεφάνου, 1988, σ. 125. Για τους κτίτορες της Βαρλαάμ. Ίδιας, *Στο βράχο της Ισάγγελης Πολιτείας*.

16. Βλ. τις Επιγραφές και τις χρονολογίες: Διονυσίου, Μητροπολίτου Τρίκκης και Σταγών, *Τα Μετέωρα*, Αθήνα 1964, 22-24, Βαγγέλης Σκουβαράς, *Τα Μετέωρα*, Βόλος 1961, 68-70, Νίκος Νικονάνος, *Μετέωρα*, Αθήνα 1987, 42-43 και ιδιαίτερα, Δ.Ζ. Σοφιανός, *Μετέωρα (Οδοιπορικό)*, Έκδοση Ι. Μ. Μεταμορφώσεως (Μεγάλου Μετεώρου), Μετέωρα 1990, 21-22, 27-28, 34-37, όπου και σύντομο χρονικό της πορείας των Αψαράδων Νεκταρίου και Θεοφάνους (Νησί Ιωαννίνων-Μ. Διονυσίου Αγ. Όρους-Μ. Βαρλαάμ Μετεώρων) τεκμηριωμένο πάνω στην αρχειακή παράδοση.

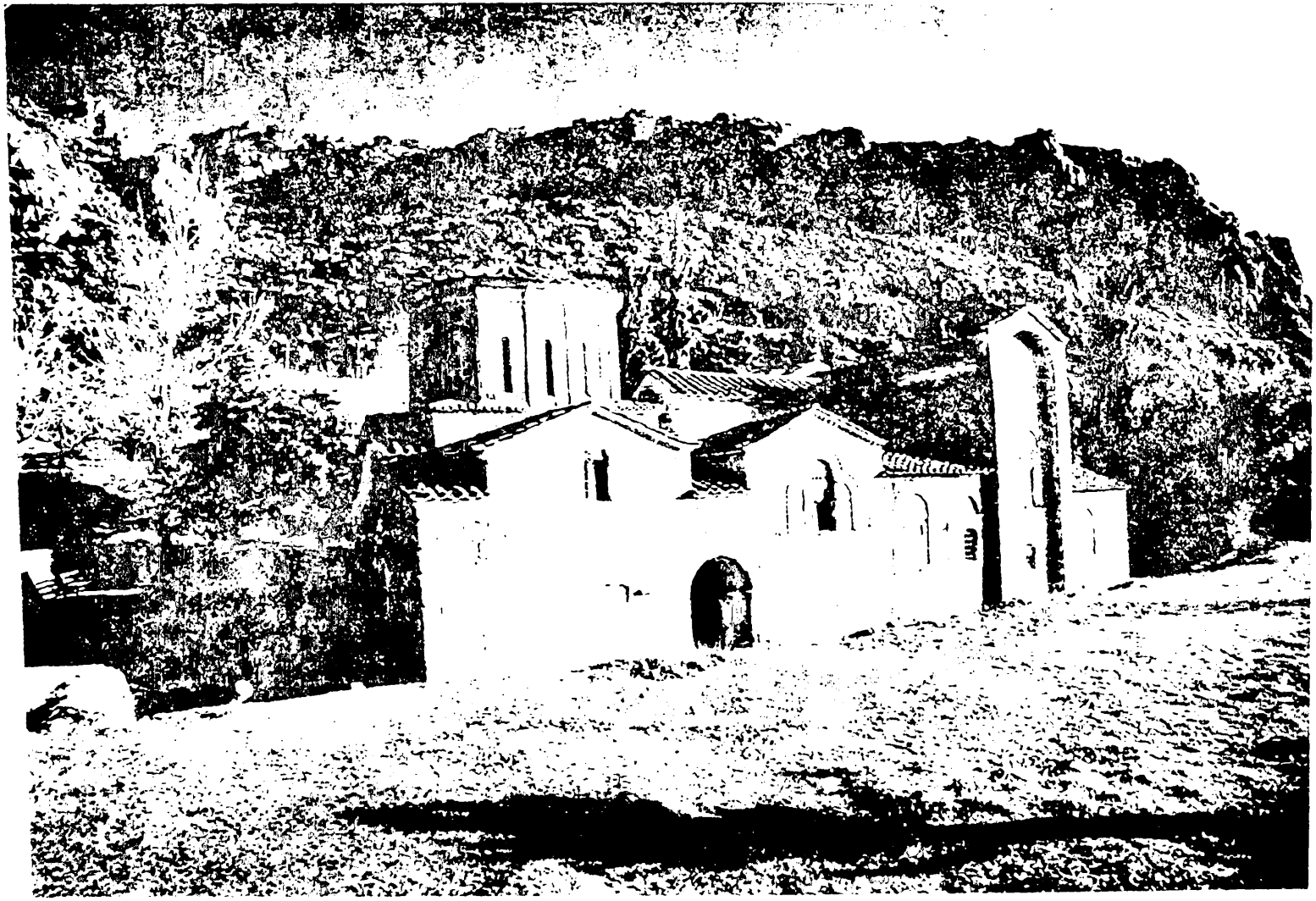
17. Ας αναλογισθεί ο ερευνητής την πορεία των αδελφών Αψαράδων, του Νεκταρίου και του Θεοφάνη, από το μοναστήρι του Προδρόμου στο Νησί της λίμνης των Ιωαννίνων ως τα Μετέωρα, τη σχέση του συγγενή τους επισκόπου Βελλάς Αντωνίου Αψαρά, που συνδέει πνευματικά και εκκλησιαστικά Βελλά και Μετέωρα, Ήπειρο και Θεσσαλία και κυρίως ας μελετήσει το φαινόμενο των μετακινήσεων προσωπικοτήτων του μοναχισμού και της εκκλησίας από την Ήπειρο στη Θεσσαλία και πως στις μετακινήσεις τους αυτές οι προσωπικότητες συνοδεύονται από τους επώνυμους ονομαστούς καλλιτέχνες.

και της τέχνης στο χώρο της Θεσσαλίας, προσωπικοτήτων που σφράγισαν με την δραστηριότητά τους την πνευματική και καλλιτεχνική ζωή του τόπου. Μοναστήρια και εκκλησιές δέχτηκαν την ανάπλαση των εσωτερικών επιφανειών με τον πλούτο των χρωμάτων κι απέκτησαν μια επίζηλη θέση στην ιστορία. Η Ήπειρος έστειλε τους εκπροσώπους της. Η Θεσσαλία τους αξιοποίησε. Ο τόπος είναι γεμάτος μνήμες αγίων, μαρτύρων και ζωγράφων του Θεού. Ευλογημένος...

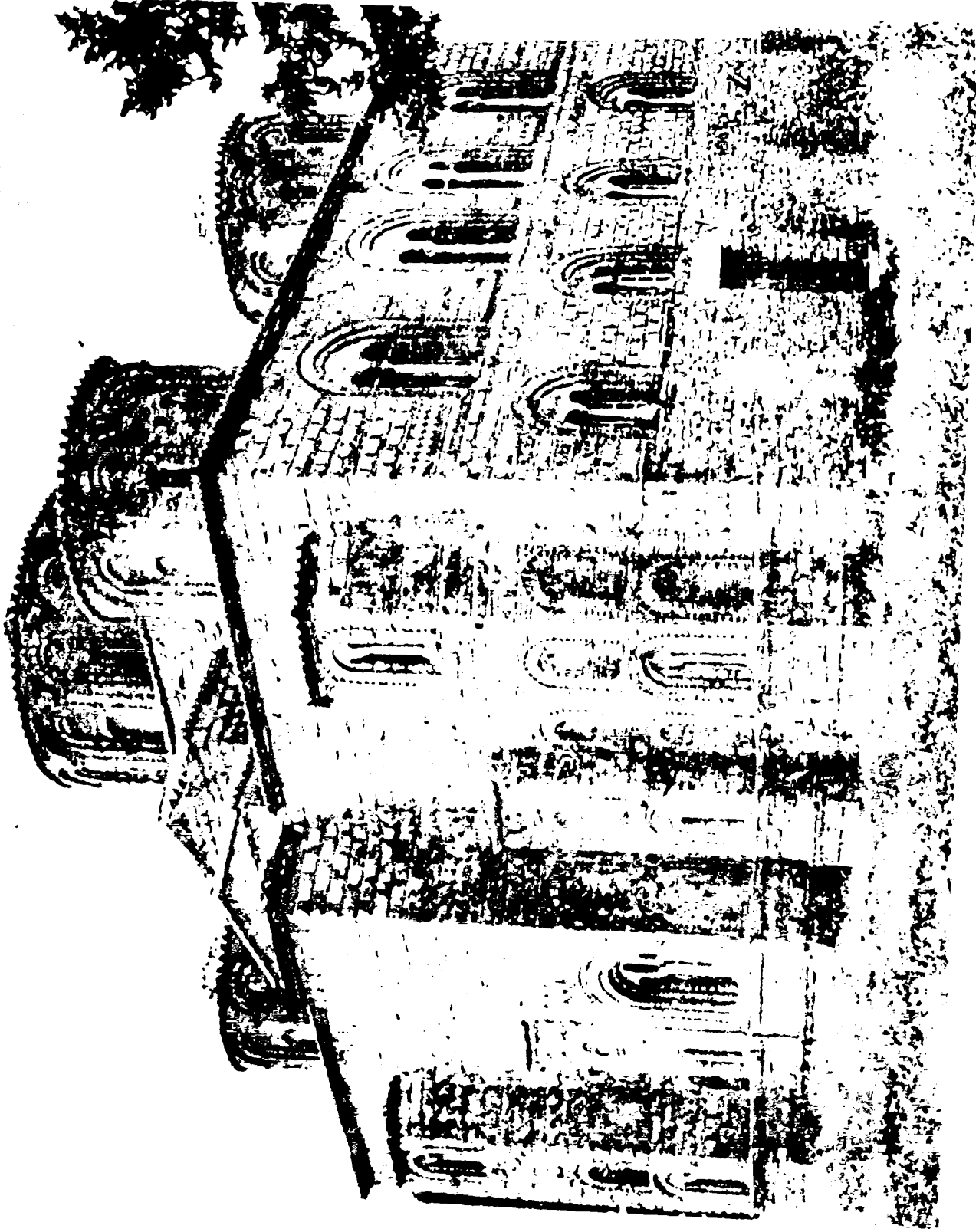
Οι αδελφοί Αψαράδες, λοιπόν, Θεοφάνης και Νεκτάριος, δημιουργούν τις καλλιτεχνικές προϋποθέσεις. Είναι οι Πρόδρομοι μιας αλυσίδας μνημείων και τοιχογραφικών συνόλων που θα ακολουθήσουν στην Ήπειρο και Θεσσαλία. 1506/7 τελειώνουν το έργο της ανέγερσης της Μονής Προδρόμου στο Νησί των Ιωαννίνων. Δέκα χρόνια αργότερα 1517/18 τους συναντούμε πάνω σ' ένα από τους πιο απόκρημνους βράχους των Μετεώρων, να αρχίζουν το χτίσιμο της Μονής Βαρλαάμ. Και ύστερα από τριάντα χρόνια, το 1548, να διακοσμούν το Καθολικό. Είναι ο Φράγκος Κατελάνος άραγε ο ζωγράφος και γεφυρώνεται έτσι καλλιτεχνικά το ιστορικό νησί των Ιωαννίνων με τα Μετέώρα; Η σύγκριση του ύφους της τέχνης των Φιλανθρωπηνών και του καθολικού της Μονής Βαρλαάμ το επιβεβαιώνουν. Άλλωστε και η ολοκλήρωση του Νάρθηκα το 1566 από τους μαθητές του Φράγκο και Γεώργιο, τους Κονταρήδες, ενισχύει την άποψη αυτή, πέρα από τεχνοτροπικές και εικονογραφικές συγγένειες. Είναι κι αυτό τυχαίο; Ότι δηλαδή στη Λιτή της Φιλανθρωπηνών και στη Λιτή της Βαρλαάμ ιστορείται ο Γιαννιώτης Νεομάρτυρας Ιωάννης[18], που μαρτύρησε στην Κωνσταντινούπολη το 1526. Ζωγραφίζεται στην εσωτερική πλευρά του αριστερού πεσσού κατά τη συνήθεια της εποχής. Οι νεομάρτυρες εικονίζονται στους πεσσούς και τους κίονες που βαστάζουν τον τρούλλο. Γιατί στην ταραγμένη εποχή της Τουρκοκρατίας αποτελούν τα

18. Για το Νεομάρτυρα Ιωάννη βλ. Γαρίδη-Παλιούρα, *Εικονογραφία Νεομαρτύρων*, 195-197, πίν. 19-23 και Ιδίων, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, 13, όπου εξηγείται η σε τόσο σύντομο χρονικό διάστημα αναγνώρισή του (μαρτύριο στην Κωνσταντινούπολη το 1526, πρώτη τοιχογράφησή του ανάμεσα στα μεγάλα αναστήματα των αγίων στη Λιτή των Φιλανθρωπηνών 1560, δεύτερη τοιχογράφηση στο Νάρθηκα της Βαρλαάμ Μετεώρων το 1566, τρίτη στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας το 1568): «Πρόκειται για μια τοποθέτηση ιδεολογικού χαρακτήρα που αντανακλά, σε καλλιτεχνικό επίπεδο, αγώνες εθνικής και θρησκευτικής αντίστασης απέναντι στο θανάσιμο για το έθνος, την πολιτιστική ταυτότητα και την εκκλησία κίνδυνο του εξισλαμισμού, που ήταν ιδιαίτερα έντονος αυτή την εποχή και σ' αυτή την περιοχή» (βλ. και πίν. 163 και 167). Είναι σχεδόν βέβαιο ότι και οι τρεις τοιχογραφίες με τον Ιωάννη στα αντίστοιχα μοναστήρια (Φιλανθρωπηνών, Βαρλαάμ, Βελτσίστα) προέρχονται από τι ίδιο εργαστήριο και παραπέμπει στους Κονταρήδες. Οι χρονολογίες (1560, 1566 και 1568) φανερώνουν την πορεία των καλλιτεχνών στο χώρο της Ηπειροθεσσαλίας.

*Εικ. 1. Το καθολικό της Κάτω Παναγιάς στην Άρτα. Χτίστηκε στη δεκαετία 1250-*



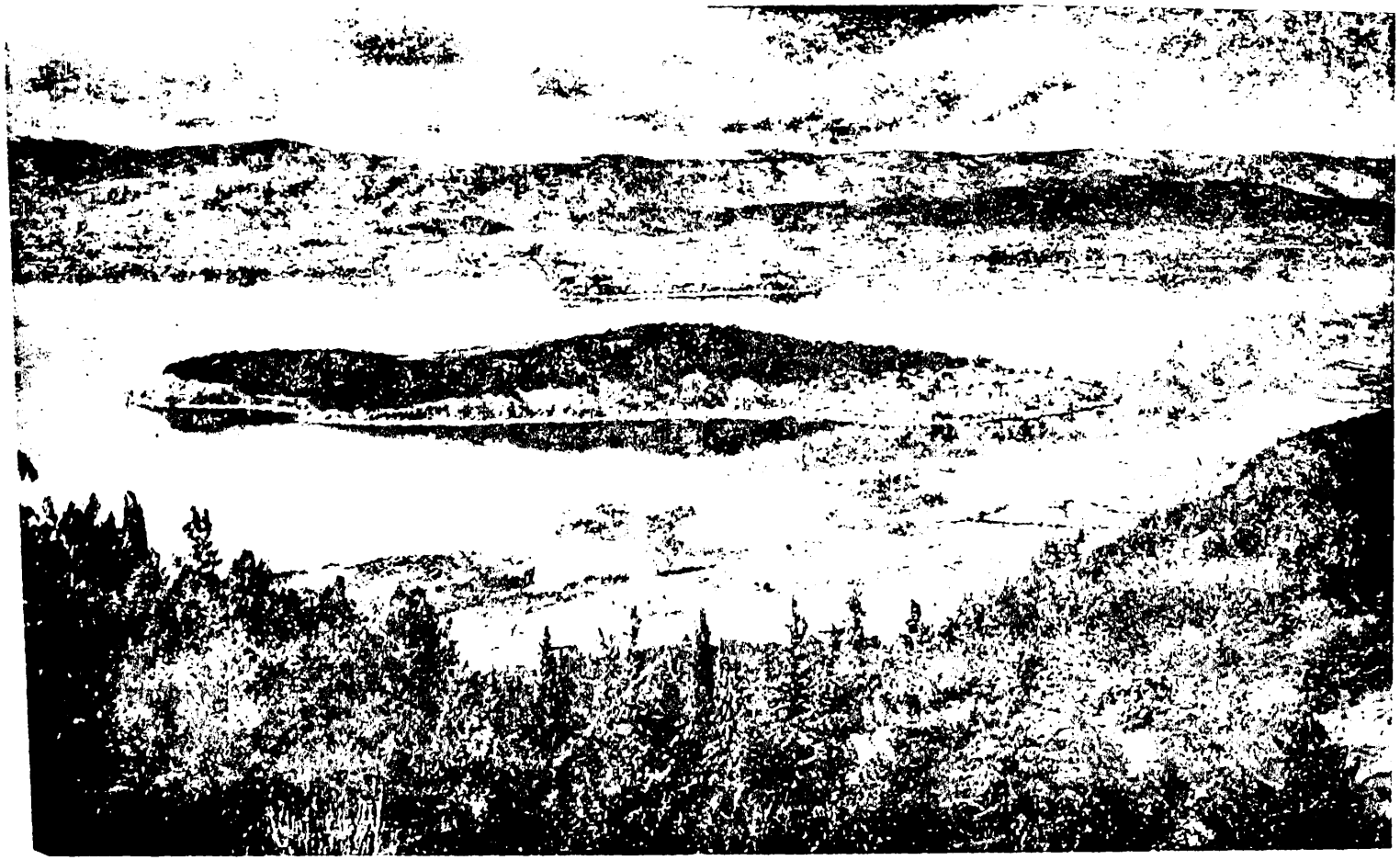
*Εικ. 2. Το καθολικό της Πόρτα Παναγιάς στην Πύλη Τρικάλων. Χτίστηκε το 1283 από τον Ιωάννη Α΄ Άγγελο Κομνηνό Δούκα και παρουσιάζει μεγάλες αρχιτεκτονικές αντιστοιχίες* **με την Κάτω Παναγιά Άρτας.**



*Εικ. 4. Το ψηφιδωτό με τον Παντοκράτορα στον τρούλλο της Παρηγορήτισσας. Τα ψηφιδωτά (ψύρω στα 1290) και ο γλυπτός διάκοσμος φανερώνουν τις εξαίρετες καλλιτεχνικές τάσεις που κυριαρχούσαν στην Ήπειρο και τη Θεσσαλία.*

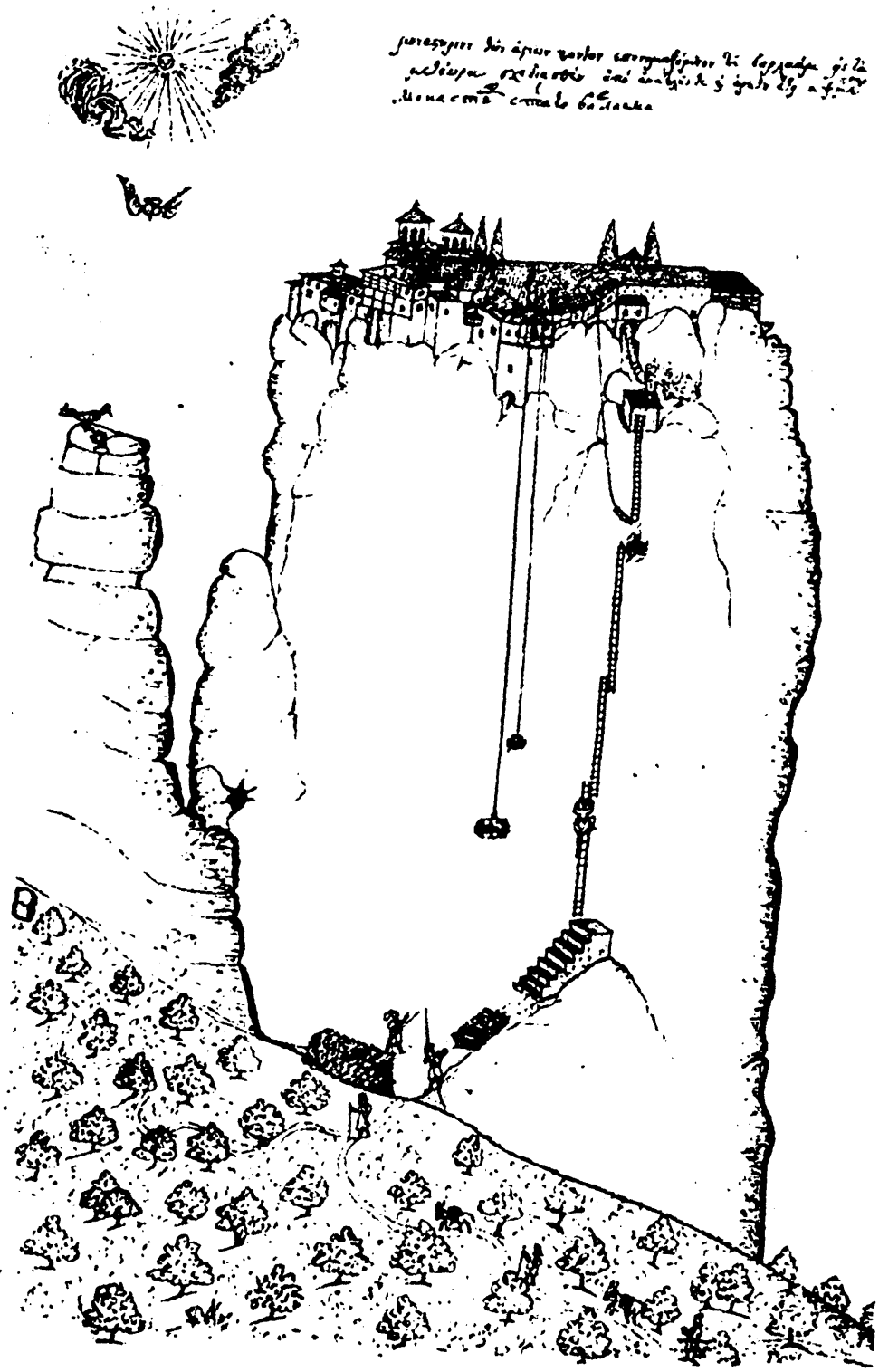
*Εικ. 5. Το ψηφιδωτό με την εικόνα της Βρεφοκρατούσης Θεοτόκου στο καθολικό της Πορτ Παναγιάς στην Πύλη Τρικάλων. Είναι σύγχρονο με τα ψηφιδωτά της Παρηγορήτισσας στην Άρτα (1285-90) και εκφράζει παρόμοιες καλλιτεχνικές τάσεις*

*Εικ. 6. Πόρτα Παναγιά Πύλης Τρικάλων. Αρκοσόλιο στη νότια πλευρά του κύριου ναου. Στην παράσταση αρχάγγελος οδηγεί στην ένθρονη Βρεφοκρατούσα Θεοτόκο μοναχό, ίσως τον κτήτορα και προστάτη της Μονής Ιωάννη Α΄ Κομνηνό Δούκα, ο οποίος τελικά εμόνασε στο μοναστήρι του.*



*Εικ. 8. Η Νήσος της λίμνης με τα εφτά βυζαντινά μνημεία και με τη βαθειά πνευματική επίδραση της πόλης των Ιωαννίνων υπήρξε μια από τις αφετηρίες της καλλιτεχνικής ανάπτυξης που εμφανίστηκε στην Ήπειρο από τον 16ο αι. και απλώθηκε στον ευρύτερο χώρο και ιδιαίτερα στη Θεσσαλία.*

*Εικ. 9. Το καθολικό της Μονής Προδρόμου στο Νησί των Ιωαννίνων. Από εδώ ξεκίνησαν οι αδελφοί Αψαράδες για τα Μετέωρα.*



*Εικ. 10. Οι αδελφοί Νεκτάριος και Θεοφάνης οι Αψαράδες από το Νησί των Ιωαννίνων έφτασαν στα Μετέωρα (1517) και ανέλαβαν το τιτάνιο έργο της ανοικοδόμησης της Μονής Βαρλαάμ (1542). Στα 1745 πέρασε ο Ρώσσος μοναχός και ζωγράφος Βασίλειος Μπάρσκυ και μας άφησε το γενικό σχέδιο του μοναστηριού.*

*Εικ. 11. Μ. Βαρλααμ. Παλαιό σχέδιο που δείχνει το ανήφασμα με δίχτυ και με το του "τριζονιού". Οι ανεμοσκάλες και το δίχτυ αντικαταστάθηκαν το 1922 με τις που λάξευτηκαν στο βράχο*

*Εικ. 12. Οι κτίτορες της Μονής Βαρλαάμ Νεκτάριος και Θεοφανης οι Αψαράδες, από το Νησί των Ιωαννίνων, σε τοιχογραφία του Νάρθηκα τον οποίο διεκόσμησαν το 1566 οι αδελφοί Γεώργιος και Φράγκος, οι Κονταρήδες. Κρατούν ομοίωμα του ναού ενώ ο Χριστός τους ευλογεί.*

*Εικ. 14. Δρόμος στην παλαιά αρχοντική συνοικία των Τρικάλων το Βαρούσι.*

*Εικ. 16. Ολόσωμοι άγιοι στον εξωτερικό βόρειο τοίχο του ναού Αγίου Ιωάννου του Ελεήμονος (ή Παντελεήμονος) στα Τρίκαλα.*

στηρίγματα της πίστης[19] μέσα σ' έναν κόσμο αβέβαιο και μεταβλητό.

Η στενή πνευματική σύνδεση Ηπείρου και Θεσσαλίας διαφαίνεται και από το τμήμα της επιγραφής στο νάρθηκα των Αγίων Πάντων της Βαρλαάμ: «Ανιστορήθη ο νάρθηξ ούτος του ναού των Αγίων Πάντων διά συνδρομής και εξόδων του Θεοφιλεστάτου επισκόπου Βελλάς κυρού Αντωνίου Αψαρά του εξ Ιωαννίνων...»[20]. Ο τόπος καταγωγής δεν ξεχνιέται, ίσα-ίσα αποτελεί σημείο αναφοράς δημιουργώντας αισθήματα περηφάνειας και καύχησης. Οι 269 χειρόγραφοι κώδικες που ανακάλυψε και παρουσίασε ο Ν. Βέης[21] φανερώνουν με τρόπο κραυγαλέο πόσο φιλόβιβλοι και φιλίστορες ήταν όλοι οι Αψαράδες.

Πέρα από αυτά το *«Χρονικόν των Μετεώρων»* ή *«Σύγγραμα ιστορικόν»*[22] είναι ένα μοναδικό ντοκουμέντο γιατί με διεισδυτικό πνεύμα και κριτική διάθεση παρουσιάζει σπουδαίες πλευρές της ιστορίας Ηπείρου και Θεσσαλίας.

Η πνευματική και καλλιτεχνική σχέση ανάμεσα στην Ήπειρο και τη Θεσσαλία δεν σταμάτησε τους επόμενους αιώνες. Όσο τα καραβάνια πηγαινοέρχονταν στα δύο μεγάλα αυτά παιδευτήρια του Ελληνισμού και της Ορθοδοξίας τόσο και η επικοινωνία και η σχέση δυνάμωνε και μεγάλωνε. Με-

19. Το φαινόμενο να ζωγραφίζονται οι Νεομάρτυρες στους πεσσούς και στους κίονες των καθολικών και ιδιαίτερα της Λιτής, όπως για παράδειγμα στη Λιτή του καθολικού των Αγίων Τεσσαράκοντα Μαρτύρων της Μονής Ξηροποτάμου του Αγίου Όρους, φανερώνει την ξεχωριστή τιμή που εξέφρασε η εκκλησία μ' αυτό τον τρόπο για όσους θυσίαζαν τη ζωή τους στο βωμό της πίστης, αλλά συγχρόνως και τη μεγάλη ανάγκη που είχε το έθνος για στηρίγματα, πρότυπα και ινδάλματα καθώς πιεζόταν στην περίοδο της Τουρκοκρατίας αναζητώντας δρόμους και τρόπους ελευθερίας. Βλ. επίσης την περίπτωση του Μετσοβίτη Νεομάρτυρα Νικολάου, που κάηκε ζωντανός στην πλατεία των Τρικάλων από τους Τούρκους το 1617 και στα 1637 ο εκ Καλαμπάκας ιερέας και ζωγράφος Ιωάννης, με τα παιδιά του, τον ζωγραφίζει στον βορεινό τοίχο του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της Μονής Βαρλαάμ με την παραδοσιακή του μετσοβίτικη φορεσιά. Χρειαζόταν πολύ θάρρος στο ζωγράφο για να τολμήσει να τοποθετήσει ανάμεσα στους ανεγνωρισμένους αγίους και το σύγχρονό του Νεομάρτυρα και μάλιστα αφού τον ζωγραφίσει να θέσει άφοβα φαρδειά-πλατειά την υπογραφή του. Σωστά παρατηρήθηκε για τα χρόνια εκείνα, αλλά με σύγχρονη ορολογία, ότι μπορεί να θεωρηθεί «αντιστασιακός» ζωγράφος (βλ. Θ ε ο δ. Α. Ν η μ ά, *Τρίκαλα-Καλαμπάκα-Μετέωρα-Πίνδος-Χάσια (Γεωγραφία-Ιστορία-Μνημεία-Τουρισμός)*, Θεσσαλονίκη 1987, 189). τ ο υ Ί δ ι ο υ, *Μετέωρα-Καλαμπάκα (Ιστορία-Μνημεία-Τουρισμός)*, Θεσσαλονίκη [2]1990, σσ. 71, 75.

20. Για τον επίσκοπο Βελλάς Αντώνιο Αψαρά βλ. Θ ε ο τ έ κ ν η ς, Στο βράχο της Ισάγγελης Πολιτείας, 23, σημ. 16, 110. Ί δ ι α ς, *Μετέωρα, Το Πέτρινο δάσος*, 129.

21. Β έ η ς, «Συμβολή εις την ιστορίαν των Μονών των Μετεώρων», 191-332, Τα χειρόγραφα των Μετεώρων, τόμ. Α΄. Ο Δ. Σ ο φ ι α ν ό ς, *Μετέωρα*, 32, ανεβάζει τους κώδικες σε 290.

22. Βλ. Σχετικά όλη τη βιβλιογραφία, Δ. Ζ. Σ ο φ ι α ν ό ς, *Ο όσιος Αθανάσιος ο Μετεωρίτης*, Μετέωρα 1990, 48 και σημ. 37, Ι. Β ο γ ι α τ ζ ί δ η ς, «Το Χρονικόν των Μετεώρων, ιστορική ανάλυσις και ερμηνεία», *ΕΕΒΣ* 1(1924) 139-175, 2 (1925) 149-182. Βλ. ιδιαίτερα Λ έ α ν δ ρ ο ς Β ρ α ν ο ύ σ η ς, *Χρονικά της Μεσαιωνικής και της Τουρκοκρατούμενης Ηπείρου*. Εκδόσεις και χειρόγραφα, 103-116. Βλ. επίσης Ν. Β έ η ς, «Ο Χριστόφορος Βαρλααμίτης και το βραχύ χρονικόν αυτού», *ΗΧ* 1 (1926) 63-71, 120-132, και αναδημοσίευση στα *Τρικαλινά*, 13 (1993) 107-127. Σ κ ο υ β α ρ ά ς, *Μετέωρα*, 71.

τακινούνταν από και προς Ήπειρο και Θεσσαλία, πραμάτειες και αναλώσιμα αγαθά, προϊόντα της γης και των εργαστηρίων, σκεύη της καθημερινής ζωής και χρυσά στολίδια για τις επίσημες ώρες, βιβλία και εικόνες, χαλκογραφίες κατά χιλιάδες για τα πανηγύρια και απλοί Βίοι αγίων, έμποροι και χρήμα σε νομίσματα, τεχνίτες και μαστόροι με τα εργαλεία τους, γράμματα και νέοι που αναζητούσαν δουλειά και καλύτερη τύχη, συντεχνίες και μεμονωμένα άτομα, παπάδες και μοναχοί, καλλιτέχνες ονομαστοί, αλλά και ανώνυμοι, ένα πλήθος που κάθε μέρα πορευόταν και ήλπιζε, στάθμευε στα χάνια και περπατούσε με όλες τις καιρικές συνθήκες. Όλα αυτά τα όνειρα στοιβαγμένα σ' ένα δρόμο, που ένωνε δύο περιοχές και πολλές μικρές κοινωνίες.

Θα τελειώσω το μικρό αυτό σχόλιο με μια παρατήρηση που αναφέρεται στον 18ο αιώνα.

Την αφορμή μάς την δίνει ένα τμήμα του τοιχογραφικού διακόσμου που στολίζει ως σήμερα τον βόρειο εξωτερικό τοίχο της εκκλησίας του Αγίου Ιωάννη του Ελεήμονος (ή Παντελεήμονος) στο Βαρούσι[23], στην παλαιά και παραδοσιακή αυτή συνοικία των Τρικάλων. Πρόκειται για ολόσωμους αγίους και για μια ξεχωριστή παράσταση Δέησης.

Είναι γνωστή η συνήθεια και στην Ήπειρο και στη Θεσσαλία, αλλά και στις άλλες ελλαδικές περιοχές, να ζωγραφίζονται οι εξωτερικοί τοίχοι μοναστηριακών και ενοριακών ναών, για νά'χουν παραστάσεις και όσοι πιστοί μένουν έξω στον περίβολο, όταν δεν χωρούν μέσα στο ναό στα πανηγύρια και στις μεγάλες γιορτές. Αυτό είναι που θέλω εδώ να τονίσω. Τα Τρίκαλα ακούνε τη φωνή της παράδοσης και την υλοποιούν ακόμη και με τον τρόπο που ζωγραφίζουν στους εξωτερικούς τοίχους. Όπως συμβαίνει και με τις εξωτερικές τοιχογραφίες της Κάτω Παναγιάς[24] στην Άρτα. Να πρόκειται για σύμπτωση; Αυτό το καθολικό, που χρησιμοποιήθηκε ως πρότυπο για τον αντίστοιχο ναό του μοναστηριού στην Πόρτα Παναγιά, τώρα μας οδηγεί στην καλλιτεχνική συσχέτιση και φέρνει κοντά-κοντά Ήπειρο και Θεσσαλία, Άρτα και Τρίκαλα, δημιουργώντας ένα όμοιο καλλιτεχνικό κλίμα και ίδιες παραμέτρους και αντίστοιχες.

Πρόκειται, πιστεύω, για το ζωντανό πνεύμα της παράδοσης που φτάνει στη γεωγραφική υπέρβαση και ανανεώνει κάθε φορά την ταυτότητα της πίστης, της λατρείας και της τέχνης. Πέρα από την Άρτα και τα Τρίκαλα, την Ήπειρο και τη Θεσσαλία δένουν τα βάθη του είναι μας οι μυστικές ρίζες που τις αισθάνεται όποιος μεταλαβαίνει από το ψωμί της ελληνικής σοφίας και από το κρασί της Ορθόδοξης πίστης. Και μάλιστα με την υπογραφή της τέχνης.

---

23. Για το Βαρούσι και τα τουρκοκρατούμενα Τρίκαλα βλ. Νημάς, *Τρίκαλα-Καλαμπάκα-Μετέωρα-Πίνδος-Χάσια (Γεωγραφία-Ιστορία-Μνημεία-Τουρισμός)*, 118-120.

24. Κ.Θ. Γιαννέλος, *Τα βυζαντινά μνημεία της Άρτας*, Άρτα 1990, 34-35.

ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ

# ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΘΕΟΦΑΝΕΙΩΝ ΣΤΗΝ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΝΤΙΛΙΟΥ

*Στη μνήμη του καθηγητή*
*Δημήτρη Πάλλα*

Το ερώτημα που επιβάλλεται από τη μελέτη της παράστασης του θριαμβευτή Χριστού στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας στη μονή Αγίου Νικολάου Στρατηγοπούλου ή Ντίλιου, στο Νησί της λίμνης των Ιωαννίνων, είναι εύκολο στην απάντησή του ή δύσκολο, ανάλογα με την ιστορική γνώση της απεικόνισης των αψίδων[1] διαχρονικά ή της συσχέτισης της εξέλιξης των παραστάσεων στην αψίδα και στον τρούλλο[2]. Βρισκόμαστε μπροστά σ'ένα καθολικό που το εικονογραφικό του πρόγραμμα, αλλά και τα καλλιτεχνικά σημάδια της μονα-

---

1. Ήδη από την παλαιοχριστιανική περίοδο ο Χριστός, ένδοξος και θριαμβευτής απεικονίζεται στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας. Στην αρχή η ατμόσφαιρα των παραστάσεων είναι συμβολική-αποκαλυπτική με συνεχείς εσχατολογικές αναφορές, αργότερα, στην πρωτοβυζαντινή περίοδο (6ος-9ος αι.) οι απεικονίσεις του Χριστού περνούν στην ερμηνευτική μέσω του δόγματος εκφράζοντας ιστορικά τις αναζητήσεις και τις ιδεολογικές αποκρυσταλλωμένες αντιλήψεις της χριστιανικής διδασκαλίας.

Δες παραδείγματα από τη Ρώμη του 4ου και 5ου αι. τα ψηφιδωτά της Santa Constanza (μέσα 4ου αι.) (W.F. Volbach-M. Hirmer, *Early christian art*, London 1961, εικ. 33, το περίφημο ψηφιδωτό της αψίδας της Santa Pudenziana (402-417), (Volbach-Hirmer, Early christian art, εικ. 130), από τη Θεσσαλονίκη του 5ου αι.: την χρωματικά "δροσερή" και ιδεολογικά αποκαλυπτική παράσταση Θεοφανείας στη Μονή Λατόμου-Όσιου Δαβίδ (Volbach-Hirmer, *Early christian art*, εικ. 134) και από τη Ραβέννα ή την Ρώμη του 6ου αι.: τον Χριστό στην αψίδα (540-547) του Αγίου Βιταλίου στη Ραβέννα (A. Grabar, *Byzantium from the death of Theodosius to the rise of Islam*, Εκδ. Gallimard 1966, εικ. 147 και 150) ή το θριαμβευτικό μωσαϊκό (526-530) στην αψίδα των Αγίων Κοσμά και Δαμιανού (Grabar, *Byzantium*, εικ. 146 και 149).

Το χαρακτηριστικό φαινόμενο όλων των παραστάσεων Θεοφανείας της αρχαίας χριστιανικής εικαστικής έκφρασης είναι: εικονογραφικά το κάθε θέμα είναι πρωτότυπο και γι' αυτό *unicum*. Η πρωτοτυπία και η μοναδικότητα οφείλονται στις αναζητητικές τάσεις της νέας τέχνης μέσα στα χριστιανικά αποκαλυπτικά θέματα αφ' ενός και στο αδιαμόρφωτο ενιαίας καλλιτεχνικής γραμμής αφ' ετέρου. Αργότερα, (μετά την Εικονομαχία), με τη βοήθεια των ιδεολογικών κατασταλαγμένων αποφάσεων των Οικουμενικών Συνόδων και την εφαρμογή του νέου αρχιτεκτονικού σχήματος του εγγεγραμμένου σταυροειδούς με τρούλλο, διαμορφώθηκε οριστικά το εικονογραφικό πρόγραμμα και η πρωτοτυπία παραχώρησε τη θέση της στην ιστορική αφήγηση και την τεχνοτροπία.

2. Με την εμφάνιση του νέου αρχιτεκτονικού ρυθμού, του εγγεγραμμένου σταυροειδούς με τρούλλο, ο Χριστός της αψίδας ανεβαίνει οριστικά στον τρούλλο, παραχωρώντας τη θέση του στη Θεοτόκο.

Η σωτηριολογική σχέση Παντοκράτορος Χριστού, που είναι στον τρούλλο, της Θεοτόκου στην αψίδα ως Μεσίτριας και του λαού ως "πληρώματος της εκκλησίας" έχει τονιστεί από τους Πατέρες της Εκκλησίας, αλλά και τους νεώτερους βυζαντινολόγους.

στικής πολιτείας του Νησιού γενικότερα, φανερώνουν πνευματικό επίπεδο όχι τυχαίο[3]. Ο ναός του Αγίου Νικολάου Ντίλιου, απλός και μονόχωρος, με δίρριχτη στέγη και αναλόγως χαμηλού ύψους, κοσμείται στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας με παράσταση Θεοφανείας (εικ. 1), ενός θέματος δηλ. που θα το περίμενε κανείς τοποθετημένο σε παλαιότερους αιώνες και όχι στους νεώτερους δίσεχτους χρόνους, όπου η έννοια του θριάμβου- με λειτουργικό ή αυτοκρατορικό τελετουργικό- ήταν παρωχημένη και πάντως όχι εφικτή και επίκαιρη[4]. Άλλωστε η κοινή εκκλησιαστική γραμμή στους δίρριχτους μονόχωρους ή τρίκλιτους ναούς, αλλά και στους τρουλλαίους, ήταν η παράσταση της Πλατυτέρας στην αψίδα, ενώ ο Παντοκράτωρ όταν δεν ανέβαινε στον τρούλλο ζωγραφιζόταν στις καμάρες ή στα φατνώματα του ναού σε μια προσπάθεια του καλλιτέχνη μίμησης τρουλλαίων προγραμμάτων[5]. Το ερώτημα λοιπόν που αιωρείται για την παράσταση του Ντίλιου είναι: Γιατί αυτή την εποχή τέτοιο θέμα και πως θα το δικαιολογήσει η σημερινή έρευνα;

Οι προβληματισμοί που κατατίθενται εδώ και οι εκτιμήσεις που επιχειρούνται ας θεωρηθούν απλές απόπειρες ερμηνείας ενός πάντα αποκαλυπτικού θέματος. Βλέπουμε την παράσταση: Μέσα σε πολυάκτινη κυκλική δόξα εικονίζεται ο Χριστός ως Μεγάλης Βουλής Άγγελος, φτερωτός, ευλογώντας και κρατώντας κλειστό ειλητάριο. Σε δεύτερη ομόκεντρη δαντελλωτή δόξα τοποθετούνται οι ουράνιες δυνάμεις, χερουβείμ, σεραφείμ, τροχοί (εικ. 2).

Στα τέσσερα άκρα, χιαστί, απεικονίζονται τα ισάριθμα σύμβολα των ευαγγελιστών με τα ευαγγέλια. Στους δύο γωνιαίους ακραίους στενούς χώρους είναι τοποθετημένοι, δύο προφήτες με ανοιχτά ειλητάρια. Πρόκειται σαφώς για παράσταση Θεοφανείας, ενός θέματος δηλαδή που αυτόματα ανάγεται στην παλαιοχριστιανική περίοδο, όπου μέσα σε μια ατμόσφαιρα ενθουσιασμού και οραμάτων ο συμβολικός λόγος του βιβλίου της Αποκάλυψης είχε και το ανάλογο φορτίο στη λειτουργική πράξη[6].

Τρεις διαπιστώσεις εξηγούν την αμετάβλητη, όπως θα υποστηρίξουμε, μέσα στο χρόνο αξία της ιδέας και κοντά σ' αυτήν και του θέματος. Πρώτα η αμεσότητα κειμένων και παράστασης. Ύστερα η αδιάκοπη εξιστόρηση του θέματος. Και τρίτον ο επαναπροσανατολισμός των ιδεών οδηγεί στην επανα-ανακάλυψη της Θεοφανείας.

## 1. Αμεσότητα κειμένων και παράστασης

Αν παρακολουθήσει ο ερευνητής συστηματικά τη χριστιανική γραμματεία, από εποχή σε εποχή, από συγγραφέα σε συγγραφέα, από κείμενο σε κείμενο, θα διαπιστώσει ότι το

---

3. Βλ. τις εκτιμήσεις των ιστορικών για την πνευματική άνθηση στην πόλη των Ιωαννίνων και στο Νησί της Λίμνης στις ανακοινώσεις των Πρακτικών αυτού του τόμου, στο Προλογικό σημείωμα του τόμου *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, Ζωγραφική*, Ιωάννινα 1993, Μ. Γαρίδης – Αθαν. Παλιούρας, "Η ζωγραφική των Μοναστηριών του Νησιού των Ιωαννίνων", 11-16 και στην επιλεκτική βιβλιογραφία του ίδιου τόμου, 393-394.

4. Για τον εικονογραφικό διάκοσμο, εκτιμήσεις και ερευνητικές προσεγγίσεις της Μονής Ντίλιου βλ. την διδακτορική διατριβή : Θέτις Λίβα-Ξανθάκη, *Οι Τοιχογραφίες της μονής Ντίλιου*, εκδ. ΙΜΙΑΧ, Ιωάννινα 1980.

5. Βλ. το ενδεικτικό παράδειγμα της καμάρας του κύριου ναού της Μονής Φιλανθρωπινών, Γαρίδης - Παλιούρας, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, 12

6. Για το ενθουσιαστικό στοιχείο και τον συμβολικό λόγο του βιβλίου των οραμάτων, δηλ. της Αποκαλύψεως, βλ. τις βαθειές ερμηνευτικές παρατηρήσεις και τον εσχατολογικό σχολιασμό στο τελευταίο θεμελιακό έργο: Σάββας Αγουρίδης, *Η Αποκάλυψη του Ιωάννη*, Θεσσαλονίκη 1994. Για την εικονογράφηση της Αποκαλύψεως, βλ. P. Huber, *Η αποκάλυψη στην τέχνη Δύσης και Ανατολής*, Γεν. επιμέλεια Αθ. Παλιούρας, Μετάφρ. Φιλόθεος Γαρίτσης, Εκδ. Τζαφέρη, Αθήνα 1995.

λειτουργικό ενδιαφέρον επικεντρώνεται ακατάπαυστα στην εν δόξη εμφάνιση του Χριστού. Καθώς κατεβαίνει από τον ουρανό θριαμβευτής, περικυκλούμενος από πολυάκτινο δίσκο, μαζί με τους αγγέλους που τον δοξολογούν, καθήμενος επί των Χερουβείμ, έχοντας "θρόνον τόν οὐρανόν καί ὑποπόδιον τήν γῆν" συνήθως ή "καθήμενος ἐπί τῶν χερουβείμ" ή τέλος περιβαλλόμενος από τα σύμβολα των ευαγγελιστών επαναπροσδιορίζει τους στόχους των πιστών, τον προορισμό της Εκκλησίας και δείχνει το τέλος του κόσμου[7]. Το όραμα αυτό, καθώς επαναλαμβάνεται και προβάλλεται αδιάλειπτα μέσα απο τα κείμενα, αποτελεί συγχρόνως και μια συνεχή υπόμνηση και ιερή πρόκληση σε εκκλησιαστικούς παράγοντες και καλλιτέχνες για την υλοποίηση της ιδέας και την απόδοσή της με χρώματα στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας του Ιερού Βήματος ή στον τρούλλο[8], όπου υπάρχει. Εκεί δηλαδή όπου κορυφώνονται οι εικονογραφικές συνθέσεις, που ερμηνεύουν τη μοναδική και διαρκώς επαναλαμβανόμενη αναίμακτη θυσία και είναι συνεχώς υψωμένα τα βλέμματα των λειτουργών, αλλά και των προσκαρτερούντων πιστών. Τα προφητικά, τα ευαγγελικά, τα λειτουργικά, τα πατερικά, τα αποφατικά, αλλά και τα νιπτικά κείμενα επικεντρώνουν συχνά το ενδιαφέρον τους και προσανατολίζουν τον μελετητή σ' αυτόν που είναι ο "Θεός τῶν δυνάμεων[9], τό Α καί τό Ω[10], ὁ πρῶτος καί ὁ ἔσχατος[11], ἡ ἀρχή καί τό τέλος[12], ὁ ὤν, ὁ ἦν καί ὁ ἐρχόμενος[13], ὁ παντοκράτωρ[14]". Έτσι μέσα από τις γνωστές περικοπές των κειμένων οργανώνεται με φαντασία και ευρηματική διάθεση η σύνθεση της Θεοφανείας που εξηγεί με σχέδια και χρώματα το θέμα, που είναι: αποκαλυπτικό, γιατί αναφέρεται στα έσχατα· μυσταγωγικό, γιατί ο πιστός προγεύεται της δόξας του Χριστού· συμβολικό, γιατί η μετάβαση από το άπειρο στο πεπερασμένο και το πλησίασμα από το αιώνιο στο εφήμερο περνάει μέσα από τον μυστικό κόσμο των συμβόλων.

Πρώτο σχόλιο. Για να ζωγραφιστεί μια τέτοια παράσταση στη Μονή Ντίλιου σημαίνει ότι οι υπεύθυνοι για το πρόγραμμα είχαν βαθειά γνώση των σχετικών κειμένων, την εικονογραφική τεκμηρίωση των οποίων ζήτησαν από το καλλιτεχνικό συνεργείο που έδειξε κατανόηση αφού διέθετε καλλιτέχνη ή καλλιτέχνες επιπέδου.

---

7. M. Garidis, *Etudes sur le Jugement dernier Post-Byzantin du XVe à la fin du XIXe siécle*, Θεσσαλονίκη 1985 (ιδιαίτερα το κεφ. III, σελ. 63-81).

8. Για το όραμα του τέλους του κόσμου, των εσχάτων ή της Δευτέρας Παρουσίας στον τρούλλο: Αθαν. Παλιούρας, "Η εικονογράφησις του τρούλλου του Αγίου Γεωργίου Βενετίας", *Θησαυρίσματα* 8(1971) 68 και υποσ. 22, όπου παραδείγματα από τους τρούλλους των Καθολικών του Αγίου Όρους, Χιλανδαρίου, Κουτλουμουσίου, Διονυσίου. Βλ. και G. Millet, *Monuments de l'Athos, I*, Paris 1927, σελ. 64 πίν. 1, σελ. 159-πίν. 1 και σελ.195-πίν. 1, 2,3. Για τις μικρογραφίες βλ. Αθαν. Παλιούρας, *Ο ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας (1540-1608) και αι μικρογραφίαι του κώδικος αυτού*, Αθήνα 1977, 181-186 και εικ. 390-406.

9. Αποκ. 15, 3-4 και 18, 9.

10. Αποκ. 1, 8 και 20, 6 και 22, 13.

11. Αποκ. 1, 17 και 2, 8 και 22, 13 και 23, 13.

12. Αποκ. 20, 6 και 22, 13

13. Αποκ. 1, 4 και 1, 8 και 4, 8.

14. Αποκ. 1, 8 και 4, 8 και 16, 7 και 19, 7 και 21, 22. Βλ. Carmelo Capizzi, *Παντοκράτωρ*, Ρώμη 1964, όπου στο Συμπληρωματικό Επίμετρο (205-308) καταγράφονται όλα τα επίθετα του Παντοκράτορος, όσα διαχρονικά αποδόθηκαν στους διάφορους τύπους.

## 2. Η αδιάκοπη εξιστόρηση του θέματος

Ένα κορυφαίο γεγονός δεν μπορεί να ενδιαφέρει μόνο μια εποχή ή να αντιμετωπίζεται περιστασιακά. Οι Θεοφάνειες διατυπώνονται ζωγραφικά με διάφορους τρόπους, ήδη από την εποχή του σιωπηλού κόσμου των κατακομβών ή των πρώτων εντυπωσιακών μνημείων της Ρώμης, της Κωνσταντινούπολης, της Θεσσαλονίκης[15]. Και είναι κορυφαία γεγονότα αφού είναι χριστοκεντρικά και μεταφέρεται στον κόσμο με τη δύναμη της τέχνης Αυτός που είναι ο "βασιλεύς των αιώνων" και καθώς σημειώνει ο Θεόφιλος Αντιοχείας "τά γάρ ὕψη τῶν οὐρανῶν, καί τά βάθη τῶν ἀβύσσων, καί τά πέρατα τῆς Οἰκουμένης ἐν τῇ χειρί αὐτοῦ ἐστιν "[16].

Έτσι σε μεγάλα ή μικρά μνημεία, σε όλες τις εποχές, δεν έπαυσε να ζωγραφίζεται κάποια Θεοφάνεια όχι μόνο για να μη λησμονείται ο ιδεατός κόσμος του θριάμβου, αλλά για να ανανεώνεται στην απλή πίστη του χριστεπώνυμου λαού η νίκη του φωτός που παραμερίζει το σκοτάδι και να τροφοδοτείται συγχρόνως η ελπίδα της ένδοξης επιστροφής, που ονομάστηκε Δεύτερη Παρουσία, Αυτού που διαβεβαιώνει και υπόσχεται στους πιστούς με το αποκαλυπτικό κείμενο : "Ἰδού ἔρχομαι ταχύ... "[17].

Είναι δυνατόν να καταγραφούν τα μνημεία εκείνα, σ'ολόκληρο το χώρο της καθ' ημάς Ανατολής, όπου οι προφητικές Θεοφάνειες που τις χαρακτηρίζει ένας "συνωστισμός θεολογικών εννοιών", συνέχεια απεικονίζονται πότε στην αψίδα και πότε στον τρούλλο που είναι "ο ουρανός των ουρανών".

Πέρα από τους ξένους και ιδιαίτερα τον Demus[18], την Velmans[19] και τον Wessel[20], οι δικοί μας Δημήτρης Πάλλας[21], Ντούλα Μουρίκη[22], ο Νίκος Γκιολές[23] και μόλις ο Τίτος

---

15. Βλ. ενδεικτικά V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, εικ. 20 (Η φιλοξενία του Αβραάμ στο ψηφιδωτό της S. Maria Maggiore, 432-440, (Ρώμη), P. Underwood, *The Kariye Djami*, N. York 1966, τόμ. 3., (Ο Χριστός της Β. Παρουσίας του Παρεκκλησίου της Αναστάσεως, σελ. 374), Karoline Papadopoulos, *Die Wandmalereien des XI. Jahrhunderts in der Kirche Παναγία των Χαλκέων in Thessaloniki*, Graz-Köln 1966, (Ο Χριστός της Δευτέρας Παρουσίας θριαμβευτής, σχ. 5 και εικ. 19).

16. Άγιος Θεόφιλος επίσκοπος Αντιοχείας, Προς Αυτόλυκον, *P.G.* 6. 1029.4

17. Αποκ. 22, 7 και 12 και 22, 20

18. O. Demus, *The Church of San Marco in Venice (History, Architecture, Sculpture)*, Dumbarton Oaks Studies VI(1960) εικ. 59.

19. T. Velmans, "La Chronique illustrée de Constantin Manassés. Particularités de l'iconographie et du style", *Cahiers Archeologiques*, 34(1986), σ.161-188, εικ. 18 και 19. Δες παράσταση θριαμβευτού Χριστού, που επανέρχεται στη γη, πάνω σε πόρτα της Αγίας Σαβίνας της Ρώμης, K. Weitzmann, *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to seventh Century*, N. York 1979, εικ. 438.

20. K. Wessel, *Die Byzantinische Emailkunst*, München 1967, εικ. 21, 34, 46c, 48, 53, 56a.

21. Δημ. Πάλλας, "Ψηφιδωτά", *ΘΗΕ*, τόμ. 12, πίν. 15 (Η Δευτέρα Παρουσία του Torcello).

22. D. Mouriki, "An Unusual Representation of the Last Judgment in a Thirteenth Century Fresco at St. George near Kouvaras in Attica", *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', 8(1975-76) 145-171, πίν. 72-74.

23. Νίκος Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλλος και το εικονογραφικό πρόγραμμα (Μέσα 6ου αι. -1204)*, Αθήνα 1990.

Παπαμαστοράκης, με την διατριβή που υποστήριξε πρόσφατα στον Αρχαιολογικό Τομέα του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων[24], επισημαίνουν και δημοσιεύουν όλα εκείνα τα δείγματα που φανερώνουν την αδιάκοπη εξιστόρηση του θέματος. Έτσι τα παραδείγματα τα αφήνω σ'αυτές τις εξαντλητικές εν πολλοίς μελέτες, παραδείγματα στις αψίδες ή στους τρούλλους, όπου βέβαια τα θέματα και τα ερμηνευτικά σχόλια είναι πολυσήμαντα και υπογραμμίζουν πότε το αφηγηματικό, πότε το λειτουργικό περιεχόμενο και πότε, σε δύσκολους καιρούς, το δόγμα.

Δεύτερο σχόλιο. Μετά από αυτά τα στοιχειώδη μπορεί να υποστηριχτεί ότι η Θεοφάνεια της Ντίλιου έχει μακραίωνη ιστορία πίσω της. Δεν εμφανίστηκε αιφνιδιαστικά, αλλά ίσα ίσα επιβεβαιώνει τους οραματισμούς της εποχής και την εμμονή της εκκλησιαστικής συνείδησης στα αποκαλυπτικά και τα έσχατα, που σημαίνει ότι οι έχοντες την ευθύνη του εικονογραφικού προγράμματος ιστορούσαν ό,τι ερμήνευε βαθειά τις προθέσεις και τα πιστεύω τους.

## 3. Ο επαναπροσδιορισμός των ιδεών οδηγεί στην επανα-ανακάλυψη της Θεοφανείας

Ο 16ος αιώνας, το ξέρουμε όλοι, είναι ο αιώνας στον οποίο ξανασυντάχθηκαν οι δυνάμεις του ορθόδοξου κόσμου μετά τη διάλυση και το ξερίζωμα που ακολούθησαν την Άλωση. Ο αντίκτυπος ήταν αισθητός ακόμη και πέρα από τα τουρκοκρατούμενα εδάφη, στις βενετοκρατούμενες περιοχές. Το μεγάλο θέμα της Δευτέρας Παρουσίας άρχισε πιο συστηματικά και πιο συχνά να απλώνεται στο δυτικό τοίχο των ναών και των καθολικών των μοναστηριών. Ο Μίλτος Γαρίδης στο γνωστό του έργο[25] εξηγεί τους λόγους της γενίκευσης του θέματος στα ορθόδοξα Βαλκάνια. Κεντρικός άξονας του θέματος είναι ο ερχόμενος Χριστός μέσα σε δόξα, πλαισιωμένος από τις ουράνιες δυνάμεις και τα σύμβολα των Ευαγγελιστών. Αυτή η κεντρική σκηνή, αυτόνομη, και χωρίς τον κόσμο των δικαίων και των αδίκων που προσέρχονται για την κρίση, παίρνει άλλες διαστάσεις όταν τοποθετείται στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας. Και βέβαια ο Χριστός-Κριτής στη δεύτερη παρουσία του τοποθετείται ακόμη και στον τρούλλο αυτή την εποχή, όπως συμβαίνει, ας πούμε, στον Άγιο Γεώργιο των Ελλήνων της Βενετίας (εικ. 3) που ζωγραφίζεται από τον Κύπριο Ιωάννη[26]. Όμως η Θεοφάνεια της αψίδας ξαναφέρνει στη μνήμη τη χαμένη δόξα του Παραδείσου. Σε καιρούς δύσκολους επανα-ανακαλύπτει ο ορθόδοξος τις παλιότερες αποξεχασμένες εικονογραφικές φόρμες που τώρα τον εκφράζουν. Και καθώς επανακρίνει και επαναπροσδιορίζει τις ιδέες του επανατοποθετεί στην αψίδα το Χριστό-θριαμβευτή γιατί, μετά την παμβαλκανική συντριβή του, χρειάζεται ψυχολογικά, ηθικά και πνευματικά να αναβαπτισθεί. Επειδή μέσα στην ατμόσφαιρα της δουλείας που ζει μόνο ο πνευματικός

24. Τίτος Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλλου των ναών της Παλαιολόγειας περιόδου (1261-1453) στη βαλκανική Χερσόνησο*, Ιωάννινα 1992.

25. M. Garidis, *Etudes sur le Jugement Dernier post-Byzantin*, κεφ. IV. 82-117.

26. Αθαν.Παλιούρας, "Η εικονογράφησις του τρούλλου του Αγίου Γεωργίου Βενετίας", ό.π., 68-69 και πίν. ΣΤ'.

θρίαμβος τον λυτρώνει[27]. Το ίδιο άλλωστε εικονογραφικό μοτίβο αποτυπώνει στην κόγχη του βόρειου χορού του κύριου ναού του καθολικού της Μονής Βαρλαάμ των Μετεώρων, το 1548, ο ζωγράφος Φράγκος Κατελάνος (εικ. 4, 5).

Η επανεμφάνιση λοιπόν του Χριστού-θριαμβευτή στις αψίδες των ναών και αλλού, ιδιαίτερα στον τρούλλο, δεν φανερώνει μόνο τις καλλιτεχνικές επιλογές, αλλά οδηγεί βαθύτερα την έρευνα εκεί που παίρνονται οι αποφάσεις για τις επιλογές αυτές. Και είναι αποφάσεις και επιλογές που εξωτερικεύουν τα σημεία των καιρών. Πέρα από τις εκκλησιαστικές θέσεις, που μπορεί κανείς να αναπτύξει εδώ, τονίζοντας το αποκαλυπτικό στοιχείο ως απαραίτητο τονωτικό της εν Χριστώ ζωής, είναι δυνατόν να υποστηριχθούν και οι αμέσως παρακάτω δύο ιδέες:

Πρώτον, η παράσταση της Θεοφανείας της Ντίλιου έχει και "πολιτικές" προεκτάσεις αφού ο θριαμβευτής Χριστός με τη δύναμη που εκφράζει, χύνει βάλσαμο παρηγοριάς κι ελπίδας στον καταπιεζόμενο χριστιανό καί δεύτερον, ο θρίαμβος αυτός του Χριστού χρειάζεται στον υπόδουλο ορθόδοξο για τίς συγκρίσεις και τις αντιπαραθέσεις έναντι του μουσουλμανικού στοιχείου που θέλει να επιβάλει βίαια τη δική του "ατελή" θεότητα. Έτσι εξηγείται πως περί τα τέλη του 18ου αιώνα η Θεοφάνεια της Ντίλιου επαναλήφθηκε στον βόρειο τρούλλο της μονής Προδρόμου στο Νησί . Οι εκπρόσωποι της μοναστικής πολιτείας ήταν σαφείς στις αναζητήσεις τους και καινοτόμοι στις επιλογές τους.

Αυτή την αναζητητική ατμόσφαιρα και το ανανεωτικό πνεύμα θα τα συναντήσουμε σ' όλες τις περιοχές της Ορθοδοξίας. Ο θριαμβευτής, για παράδειγμα, Χριστός μέσα στο πολυάκτινο αστέρι-δόξα (εικ. 6) θα εμφανιστεί στο Prizren[28], ενώ στο Staro Nagoricino[29] ο πατριάρχης Ιακώβ (εικ. 7) θα δείχνει στους πιστούς όλων των αιώνων Αυτόν που δηλώνει επίσημα πως είναι "ὁ ὢν, ὁ ἦν καί ὁ ἐρχόμενος"[30].

Τρίτο σχόλιο. Η Θεοφάνεια στην Ντίλιου υποκρύπτει και μεταφέρει τα μηνύματα των καιρών, τις ζυμώσεις των νέων ιδεών, υπομνηματίζει τις ησυχαστικές αναζητήσεις του 16ου αιώνα και φανερώνει το παιδευτικό και εκκλησιαστικό επίπεδο όχι μόνο του Νησιού και της πόλης των Ιωαννίνων, αλλά και κατ' επέκταση της ευρύτερης περιοχής.

Ύστερα από αυτά τα ελάχιστα μπορούμε να καταλήξουμε: Η παράσταση της Ντίλιου αποτελεί ένα επιλεκτικό δείγμα και μια αδιάσπαστη απόδειξη συγχρόνως για την αναλλοίωτη διαχρονική πορεία της βυζαντινής ζωγραφικής. Δε λέμε πως έγιναν ανεξήγητα άλματα με τα οποία ξαφνικά γεφυρώνεται η Μονή Λατόμου (τέλη 5ου-αρχές 6ου αι.) με

---

27. Βλ. το γενικότερο ψυχολογικό κλίμα σε παρόμοιες περιπτώσεις: Αθαν. Παλιούρας, "Μεταβυζαντινή μνημειακή Θεσσαλονίκη. Γέφυρα με τις πηγές της παλαιοχριστιανικής τέχνης", *Χριστιανική Θεσσαλονίκη-Οθωμανική περίοδος 1430-1912*, Θεσσαλονίκη 1993, Α', 163-164, Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Μονή Φιλανθρωπηνών και η πρώτη φάση της Μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1983, 21-34, Angéliki Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de l' église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l' atelier des peintres Kontaris*, Ιωάννινα 1989, Ελένη Κουρμαντζή, *Η πνευματική κίνηση στα Γιάννινα από τα τέλη του 18ου αιώνα έως τις πρώτες δεκαετίες του 19ου*, Ιωάννινα 1991. (Ιδιαίτερα το εισαγωγικό μέρος).

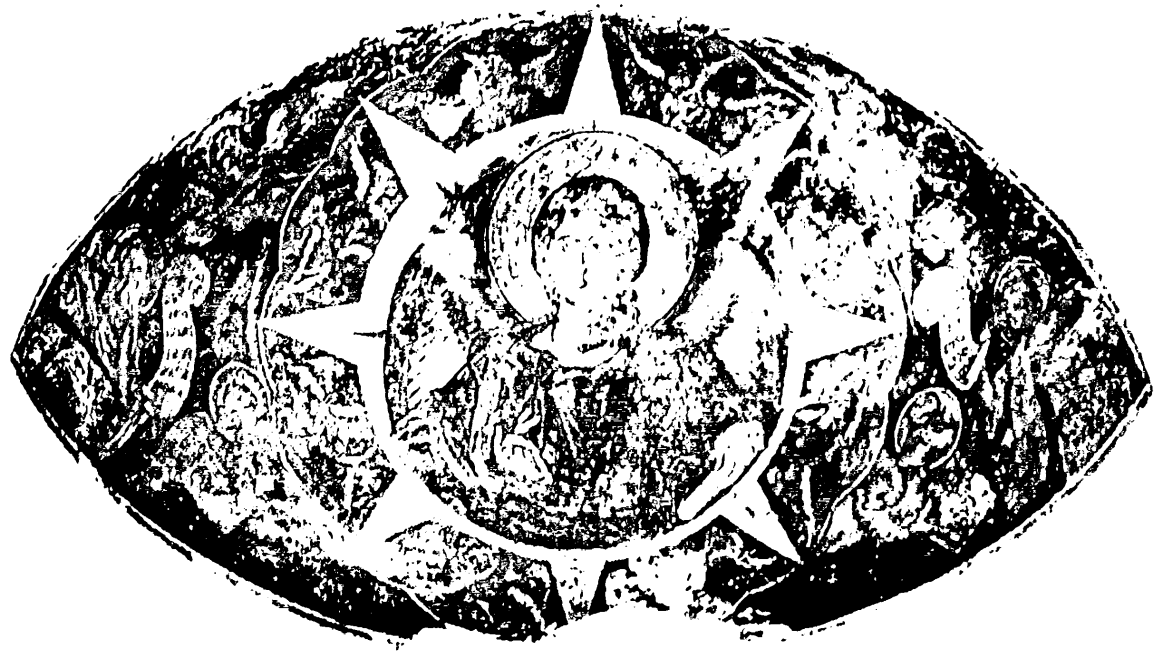
28. R. Hamann-Mac Lean - H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, II, 3-5, Marburg 1963, πίν.212.

29. Hamann-Mac Lean–Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien*, πίν. 312.

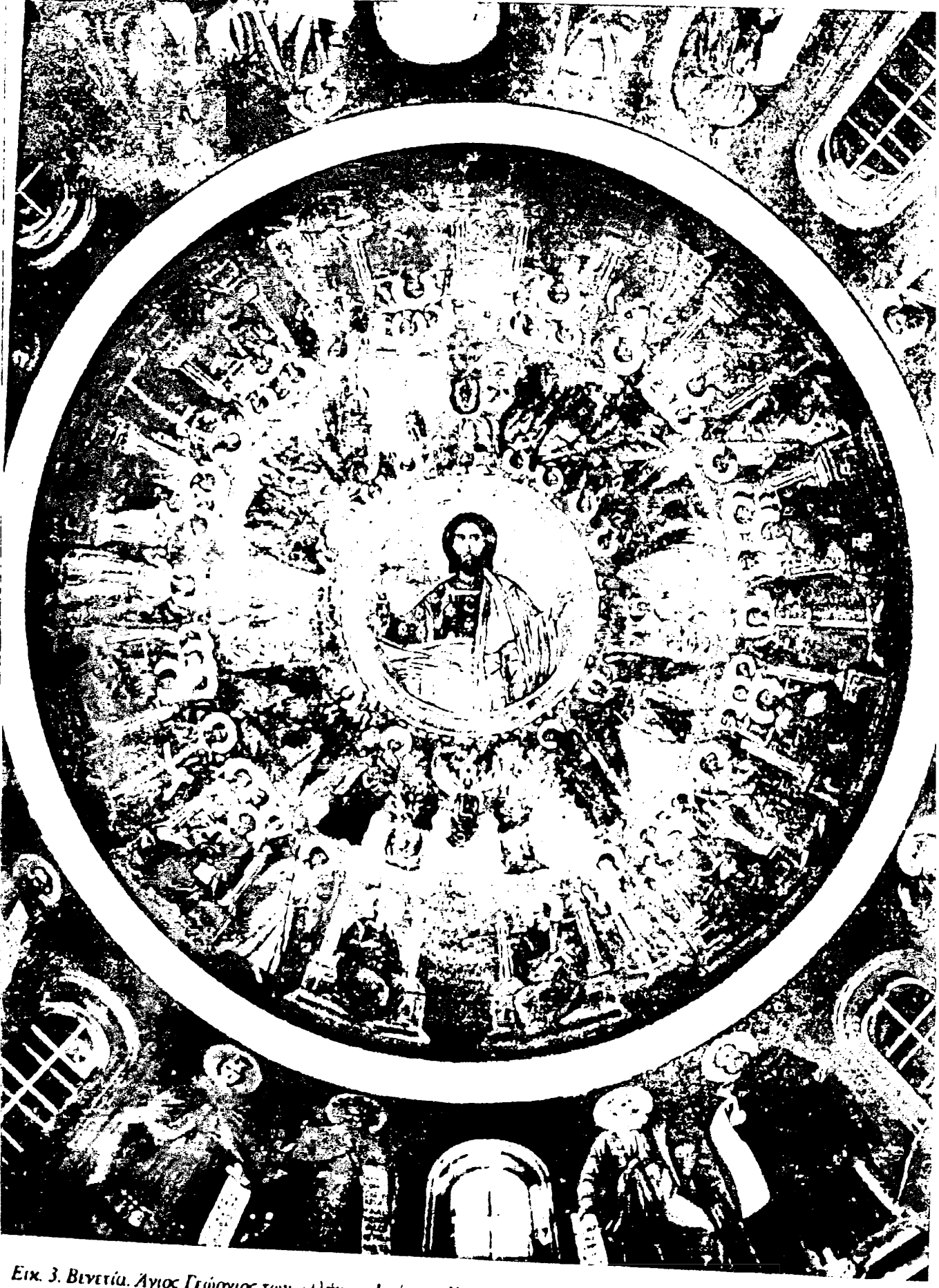
30. Αποκ. 1,4 και 1,8 και 4,8.

τη Μονή Ντίλιου (16ος αι.) και ότι συνδέονται άμεσα ο παλαιοχριστιανικός κόσμος του χριστιανικού ονείρου με τη μεταβυζαντινή κοινωνία της δουλείας και της καλλιτεχνικής απελευθέρωσης. Το αντίθετο. Μέσα από μια συνεχώς ανανεούμενη τέχνη στην εικονογραφία και τη ζωγραφική φόρμα, από εποχή σε εποχή, τα καίρια και ουσιαστικά θέματα δείχνουν πάντα το νήμα της συνέχειας, ενώ παραμένουν τα σταθερά στηρίγματα μιας τέχνης που σε καμμιά περίπτωση δεν λησμόνησε τον αποκαλυπτικό της χαρακτήρα. Με αυτά τα κριτήρια η παράσταση της Θεοφανείας στην αψίδα του καθολικού της Μονής Ντίλιου αποτελεί οριακό σημείο εικαστικής ερμηνείας του χώρου, της εποχής και της κοινωνίας με το λιτό και σιωπηλό κόσμο των χρωμάτων. Και ξέρουμε ότι με το χρώμα ζωντανεύουμε το όνειρο.

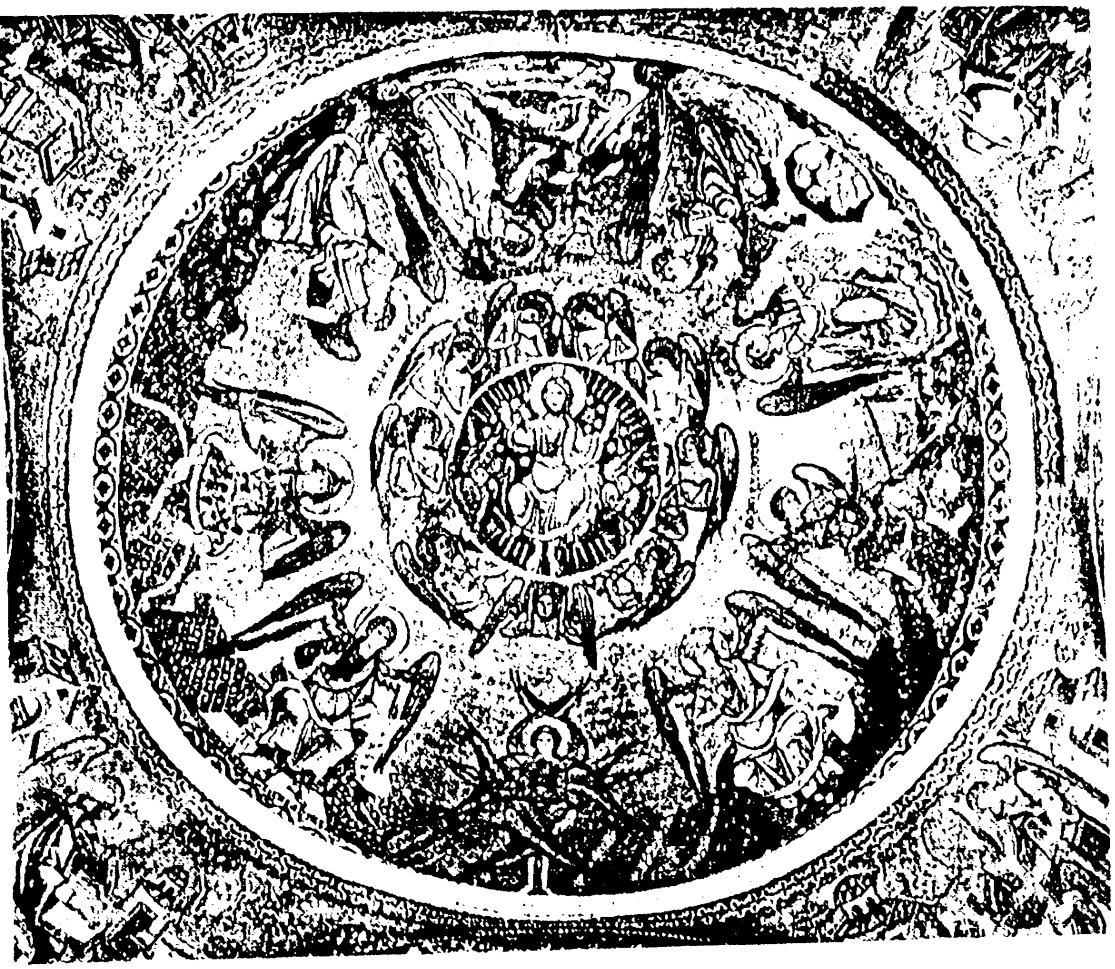
*Εικ. 1. Νησί Ιωαννίνων. Μονή Ντίλιου. Διακόσμηση της αψίδας με Θεοφάνεια και Λειτουργία των Αγγέλων.*



*Εικ. 2. Νησί Ιωαννίνων. Μονή Ντίλιου. Τεταρτοσφαίριο της αψίδας: η παράσταση της Θεοφάνειας.*



*Εικ. 3. Βενετία. Άγιος Γεώργιος των Ελλήνων. Ιωάννου Κυπρίου (1589-93): η Δευτέρα Παρουσία στον τρούλλο.*



*Εικ. 8. Βενετία. Άγιος Μάρκος. Βαπτιστήριο. Ψηφιδωτό στον τρούλλο με παράσταση Θεοφάνειας (δεύτερο μισό 14ου αι.).*

Εικ. 6. Σερβία. Prizren. Ναός Bogorodica Ljeviška: άγγελος υψώνει ριπίδιο με το Χριστό.

Εικ. 7. Σερβία. Staro Nagoricino. Ναός του Αγίου Γεωργίου: μέσα σε πολυάχτινο αστέρι-δόξα ο πατριάρχης Ιακώβ κρατεί τον Χριστό αναγγέλοντας τη φανέρωσή του.

ΜΙΛΤΟΥ ΓΑΡΙΔΗ - ΘΑΝΑΣΗ ΠΑΛΙΟΥΡΑ

# ΣΥΜΒΟΛΗ ΣΤΗΝ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ ΝΕΟΜΑΡΤΥΡΩΝ

(Εἰκ. Α'- Η' καὶ πίν. 10 - 33)

Στήν πορεία τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς ἕνα νέο στοιχεῖο προστέθηκε στὰ μέχρι τότε εἰκονογραφικὰ προγράμματα: ἡ εἰκονογράφηση τῶν νεομαρτύρων. Ἀπ' ὅτι ξέρουμε τὸ φαινόμενο παρουσιάζεται σὲ μεγαλύτερη ἔκταση στὸ 18ο καὶ 19ο αἰώνα, ἂν καὶ μπορεῖ κανεὶς νὰ τὸ παρακολουθήσει ἀπὸ τὸν 16ο. Μεγάλος ἀριθμὸς εἰκόνων καὶ χαλκογραφιῶν κυκλοφόρησε στὸ βαλκανικὸ χῶρο. Τὰ σημαντικότερα κέντρα εἰκονογράφησης τῶν ἁγίων καὶ ἀναπαραγωγῆς τῶν χαλκογραφιῶν, ἦταν τὸ Ἅγιο Ὄρος, ἡ Κωνσταντινούπολη, ἡ Βενετία, ἡ Βιέννη καὶ ἡ Μόσχα. Παράλληλα μὲ τὶς παραδοσιακὰ καθιερωμένες λατρευτικὲς εἰκόνες μὲ θέματα γύρω ἀπὸ τὴ ζωὴ τοῦ Χριστοῦ, τῆς Παναγίας καὶ τῶν μεγάλων ἁγίων, ἄρχισε συστηματικὴ ἁγιογράφηση τῶν νεομαρτύρων καὶ κυρίως αὐτῶν ποὺ γρήγορα καθιερώθηκαν στὴν κοινὴ συνείδηση τοῦ λαοῦ καὶ ἡ φήμη τοῦ μαρτυρίου τους ξεπέρασε τὰ τοπικὰ πλαίσια καὶ ἀπόχτησε εὐρύτερη καὶ γενικότερη σημασία καὶ νόημα[1]. Συχνὰ ἡ ἀπεικόνισή τους γίνεται σχεδὸν ἀμέσως μετὰ τὸ μαρτύριό τους καὶ κάποτε πρὶν ἀπὸ τὴν ἐπίσημη ἀνακήρυξή τους σὲ ἅγιους.

---

1. Ἀξίζει μὲ τὴν εὐκαιρία ν' ἀναφέρουμε ἐνδεικτικὰ νεομάρτυρες ποὺ εἰκονογραφήθηκαν σὲ χρονικὸ διάστημα κοντινὸ σὲ σχέση μὲ τὸ μαρτύριό τους ὅπως: τὸν Ἅγιο Γεώργιο τῆς Σόφιας, ποὺ μαρτύρησε τὸ 1515 καὶ εἰκονογραφεῖται τὸ 1537 στὴ Μολυβδοκκλησιὰ (*G. Millet*, Monuments de l'Athos, Paris 1927, πίν. 155, 2) τοῦ Ἁγίου Ὄρους καὶ στὴ συνέχεια σὲ πολλὲς ἐκκλησίες τῆς Σερβίας ὅπως στὸ νάρθηκα τῶν πατριαρχικῶν ναῶν τοῦ Pec τὸ 1561, στὴ Studenica τὸ 1568 καὶ ἄλλοῦ. Βλ. *Sr.Petcovic*, «Zidno Slikarstro na podrucja Pecke Patrijarsije 1557-1614»(= Ἡ τοιχογραφία στὶς περιοχὲς ποὺ ἔχουν ἐξάρτηση ἀπὸ τὸ Πατριαρχεῖο τοῦ Pec 1557-1614), Novi Sad 1965, στὰ Σερβικὰ μὲ ἀγγλικὴ περίληψη, 87, 88 καὶ πίν. 8, 26. Στὸ ἴδιο ἔργο, σ. 87, 88 σημ. 99, 100, 103, 104, 105, βιβλιογραφικὲς

Ἀξίζει ἐδῶ νὰ τονίσουμε τὴν εἰκόνα μὲ τὴν Κοίμηση τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τῶν Ἰωαννίνων, ποὺ βρίσκεται σὲ παρεκκλήσιο τῆς Κόνιτσας καὶ ποὺ ἀποτελεῖ μοναδικὸ παράδειγμα εἰκόνας Κοίμησης νεομάρτυρα σὰν ξεχωριστὸ θέμα, ἀπ' ὅσο ξέρουμε ὡς τώρα. Ἡ Κοίμηση αὐτὴ δὲν ἐντάσσεται ἀπόλυτα στὸ παραδοσιακὸ σχῆμα γιὰ τὶς Κοιμήσεις ἁγίων ἀλλὰ εἶναι καινούργια δημιουργία ποὺ θὰ μποροῦσε ἄνετα νὰ τοποθετηθεῖ στὸ χῶρο τῆς ἱστορικῆς ζωγραφικῆς. Σὲ ἄλλες εἰκόνες καὶ χαλκογραφίες ἡ Κοίμηση τοῦ νεομάρτυρα παίρνει τὴ θέση της ἀνάμεσα στὰ εἰκονίδια ποὺ πλαισιώνουν τὸ κεντρικὸ θέμα. Ἡ διάταξη αὐτὴ μᾶς εἶναι γνωστὴ ἤδη ἀπὸ εἰκόνες τοῦ 13ου αἰώνα καὶ περιλαβαίνει σκηνὲς ἀπὸ τὸ βίο τοῦ εἰκονιζόμενου ἁγίου, ἐμπνευσμένες ἀπὸ τὰ διάφορα ἁγιολογικὰ κείμενα. Ἀξίζει ἐπίσης νὰ σημειώσουμε ὅτι αὐτὴ ἡ εἰκονογραφικὴ διάταξη μεταφέρεται ἀργότερα ἀπὸ τὶς εἰκόνες στὶς χαλκογραφίες. Ἡ Κοίμηση τῶν νεομαρτύρων εἶναι ἕνα θέμα ποὺ ἔχει τὶς πηγές του στὴν Κοίμηση τῆς Θεοτόκου καθὼς καὶ στὶς Κοιμήσεις τῶν μεγάλων πατέρων, ἁγίων καὶ ἀσκητῶν τῆς ἐρήμου. Εἶναι γνωστὴ στὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ ἡ Κοίμηση τοῦ Μεγάλου Βασιλείου[1], τοῦ Ἰωάννου Χρυσοστόμου[2], τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου[3], τοῦ Ἁγίου Δημητρίου[4], τοῦ Ἁγίου Σπυρίδωνα[5], τοῦ Ἁγίου Νικολάου[6] ἢ τοῦ Ἐφραὶμ

---

ἀναφορὲς σὲ ρωσσική, βουλγαρικὴ καὶ σερβικὴ φιλολογία σχετικὲς μὲ τὸν Ἅγιο Γεώργιο τὸν Νέο καὶ μεγάλο ἀριθμὸ νεομαρτύρων ἀπὸ τὸ 15ο μέχρι καὶ τὸ 17ο αἰώνα· τὸν Ἅγιο Ἰωάννη τὸν ἐξ Ἰωαννίνων ποὺ μαρτύρησε τὸ 1526 στὴν Κων/πολη καὶ τὸ 1548 ζωγραφίζεται σ' ἕναν πεσσὸ ποὺ στηρίζει τὸν τροῦλλο τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς-Βαρλαὰμ τῶν Μετεώρων καὶ ἀργότερα, τὸ 1568, στὴ Βελτσίστα· τὸν Ἅγιο Νικόλαο Μετσόβου ποὺ κάηκε ἀπὸ τοὺς Τούρκους στὰ Τρίκαλα τὸ 1617 καὶ ἱστορήθηκε μὲ τὴ χαρακτηριστικὴ ἠπειρωτικὴ φορεσιά του τὸ 1637 στὸ ναὸ τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν τῆς Μονῆς Βαρλαὰμ (βλ. *Β. Σκουβαρᾶ*, Μετέωρα, Βόλος 1961, 63)· τὸν Ἅγιο Δαμιανὸ ποὺ μαρτύρησε στὴ Λάρισσα τὸ 1568 καὶ ζωγραφίστηκε τὸ 1630 στὸ νάρθηκα τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Προδρόμου τῶν Σερρῶν, (βλ. *Α. Ξυγγοπούλου*, Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Καθολικοῦ Μονῆς Προδρόμου παρὰ τὰς Σέρρας, Θεσσαλονίκη 1937, 74 σημ. 4, πίν. 62).

1. Βλ. γιὰ παράδειγμα, Οἱ Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὄρους, Ἐκδοτικὴ Ἀθηνῶν, τόμ. Α', πίν. 111 καὶ τόμ. Β', πίν. 306.

2. *Ἀνδρ. Ξυγγοπούλου*, Παραστάσεις τῆς Κοιμήσεως τοῦ Χρυσοστόμου καὶ τῶν μετ' αὐτήν, ΕΕΒΣ», τόμ. Θ', (1932) 351-360, εἰκ. 1, ἡ κοίμηση τοῦ Χρυσοστόμου (1673) ἀπὸ τὸ παρεκκλήσιο τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν τῆς Μονῆς Βαρλαάμ.

3. Οἱ Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὄρους, τόμ. Β', πίν. 319.

4. *Μ. Ι. Μανούσακα - Ἀθ. Δ. Παλιούρα*, Ὁδηγὸς τοῦ Μουσείου τῶν εἰκόνων καὶ τοῦ Ναοῦ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου, Βενετία 1976, πίν. ΚΒ'.

5. *Μανούσακα-Παλιούρα*, Ὁδηγός, πίν. ΣΤ'.

6. *Ν. Ζία*, Εἰκόνες τοῦ βίου καὶ τῆς Κοιμήσεως τοῦ Ἁγίου Νικολάου, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τόμ. Ε' (1966-69), 275-296 καὶ πίν. 109β, 110α, 111, 112, 113α.

τοῦ Σύρου[1], ποὺ ἀποτελοῦσαν ἀγαπητά θέματα καὶ τῶν μεγάλων μεταβυζαντινῶν ζωγράφων. Στὴν Κοίμηση τῶν νεομαρτύρων οἱ ζωγράφοι συνεχίζουν βασικὰ τό παραδοσιακὸ σχῆμα προσθέτοντας τὸ ἀνάλογο σκηνικὸ δηλαδὴ πρόσωπα, πράγματα καὶ γεγονότα, ποὺ ἔχουν σχέση μὲ τὸν ἅγιο.

Γιὰ μεγαλύτερη διάδοση καὶ γνωριμία ἱερῶν προσκυνημάτων καὶ τάφων ἁγίων καὶ μαρτύρων, ἀλλὰ καὶ γιὰ οἰκονομικοὺς λόγους τὰ μοναστήρια καὶ τὰ ἐκκλησιαστικὰ ἱδρύματα τύπωναν καὶ κυκλοφοροῦσαν ἀνάμεσα στοὺς προσκυνητὲς χαλκογραφίες μὲ θέμα τὸ ἱερὸ προσκύνημα ἢ τὸν Ἅγιο, γιὰ νὰ συνοδεύσουν μὲ κάποιο δῶρο τὸ προσκύνημα τῶν πανηγυριωτῶν. Οἱ Ἅγιοι τόποι τῆς Παλαιστίνης[2], τὸ Σινὰ[3] καὶ τὸ Ἅγιο Ὄρος[4] σχεδιάστηκαν πολλὲς φορὲς ἀπὸ καλοὺς ἢ κακότεχνους τεχνίτες καὶ σὰν χαλκογραφίες ἀγοράζονταν ἀπὸ τοὺς πιστοὺς γιὰ ἐνθύμιο καὶ ἀνάμνηση τῆς «ἱερῆς τους ἀποδημίας». Ὄχι λίγες φορὲς οἱ χαλκογραφίες αὐτὲς στόλιζαν ὁδοιπορικά, βίους ἁγίων καὶ συναξάρια, ἱερὲς ἀκολουθίες, καὶ διάφορα ἄλλα ἐκκλησιαστικὰ κείμενα. Στὶς περισσότερες αὐτοτελεῖς χαλκογραφίες σημειώνεται στὸ κάτω μέρος τὸ ὄνομα τοῦ χρηματοδότη («δι' ἐξόδων»), τὸ ὄνομα τοῦ καλλιτέχνη («ἐχαλκοχαράχθη διά χειρός»),ὁ τόπος καὶ ὁ χρόνος τῆς κατασκευῆς[5]. Συμβαίνει συχνὰ ὅμως ἡ ἴδια χαλκογραφία νὰ κυκλοφορεῖ

1. *Μ. Χατζηδάκη*, Εἰκόνες τῆς Πάτμου, Ἀθήνα 1977, πίν. 20 καὶ τοῦ *Ἰδίου*, Les débuts de l'École crétoise et la question de l'École dite italogrecque, «Variorum peprints» London 1976, πίν. ΚΒ', ΚΓ', ΚΔ', ΚΕ'. Ἡ Κοίμηση τοῦ Ἐφραὶμ τοῦ Σύρου τοῦ Παβία, τῶν Ἱεροσολύμων, τῶν Ἰβήρων, τῆς Λευκάδας, τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ἀναπαυσᾶ Μετεώρων, τοῦ Σινᾶ καὶ τῆς συλλογῆς Ν. Ἐμπειρίκου.
Στὸ μοναστήρι τῶν Φιλανθρωπινῶν στὸ νησὶ τῶν Ἰωαννίνων, στὸ νότιο τοῖχο τοῦ δυτικοῦ νάρθηκα, ὑπάρχει τοιχογραφία τοῦ 1560, μὲ τὸ ἴδιο θέμα.

2. Βλ.. γιὰ παράδειγμα τὴν κλασσικὴ στὸ εἶδος της ἔκδοση τοῦ *Χρυσάνθου τοῦ ἐκ Προύσσης*, Προσκυνητάριον τῆς Ἁγίας πόλεως Ἱερουσαλὴμ καὶ πάσης Παλαιστίνης, ἐν Βιέννη τῆς Ἀούστριας, 1787, ὅπου παρουσιάζονται πάνω ἀπὸ 60 χαλκογραφίες τοῦ Σέρβου ζωγράφου Ζεφὰρ καθὼς σημειώνεται ἀνάμεσα στὶς σ. 22 καὶ 23 : Ἰχνογραφία ἀληθὴς τοῦ Μεγίστου καὶ θείου ναοῦ τῆς Σωτηρίου Ἀναστάσεως τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ καὶ τοῦ Ἁγίου θειοτάτου ὄρους Γολγοθᾶ καὶ τοῦ εὐκτηρίου οἴκου τῆς θυσίας τοῦ Ἀβραὰμ καὶ τῆς ἰχνογραφίας τοῦ Εὐαγοῦς Πατριαρχείου τῶν Ὀρθοδόξων Ἀνατολικῶν Χριστιανῶν καὶ ἄλλων τινῶν παρὰ τοῦ Ἱεροδιακόνου καὶ κοινοῦ ζωγράφου τῶν Σερβῶν Χρ. Ζεφάρ, δ' ἔκδοσις. Βλ. ἐπίσης τὴ χαλκογράφηση καὶ ἄλλων πόλεων ἀπὸ τὸν ἴδιο ζωγράφο, ὅπως ἡ Μοσχόπολη, τὸ Ἐλμπασάν, τὸ Μπεράτι, ἡ Ὀχρίδα, καὶ ἡ Θεσσαλονίκη στόν, *Sotirios Kissas*, Icons of a Kozani menologion, Balkan Studies 17, 1 (Θεσσαλονίκη 1976), πίν. 8, 9, 10, 11, 12, 13.

3. *Μ. Χατζηδάκη*, Ὁ Δομήνικος Θεοτοκόπουλος καὶ ἡ Κρητικὴ ζωγραφική, «Κρητικὰ Χρονικά», τόμ. 4 (1950), πίν. ΚΔ'-ΚΕ'.

4. Βλ.. τὶς χαλκογραφίες τῶν μοναστηριῶν τοῦ Ἁγίου Ὄρους ποὺ ἐξέδωσε ὁ *Παῦλος Μυλωνᾶς*, Ἄθως, Ἀθήνα 1963.

5. Βλ. γιὰ παράδειγμα: *«Αὗται αἱ εἰκόναι ἐχαλκοχαράχθησαν τῇ συνδρομῇ Συμαιῶν Ἀρχιμανδρίτου τοῦ Ἁγιοταφήτου, δαπάνῃ δὲ τοῦ ἐλαχίστου Παχωμίου ἱερομονάχου,*

μὲ διαφορετικὰ ὀνόματα σὲ διαφορετικὲς χρονολογίες. Τὸ φαινόμενο ἔχει τὴν ἐξήγησή του: Μποροῦσε νὰ γίνει μετὰ ἀπὸ χρόνια νέα ἐκτύπωση τῆς χαλκογραφίας. Τώρα ὑπῆρχε ἄλλος χρηματοδότης καὶ γι' αὐτὸ φρόντιζαν καὶ ἔκαναν στὸ ἐνημερωτικὸ σημείωμα, ποὺ ἦταν συνήθως στὸ κάτω μέρος, τὶς ἀπαραίτητες ἀλλαγὲς καὶ διορθώσεις. Στὰ ἐργαστήρια τῶν μοναστηριῶν καὶ στὰ τυπογραφεῖα τῶν πόλεων κατασκευαζόταν ἀπὸ τὸν καλλιτέχνη ἡ «μήτρα» καὶ ὕστερα μὲ τὸ χέρι ἢ μὲ ἁπλὲς χειροκίνητες μηχανὲς γινόταν ἡ ἐκτύπωση πάνω σὲ χοντρὸ χαρτὶ σὲ δεκάδες, ἑκατοντάδες ἢ σπάνια καὶ σὲ χιλιάδες ἀντίτυπα. Ὁ πολὺς κόσμος προτιμοῦσε τὶς χαλκογραφίες ἐπειδὴ ἦταν πιὸ φτηνὲς ἀπὸ τὶς φορητὲς εἰκόνες. Μέσα στὴ γενικότερη αὐτὴ συνήθεια, μὲ τὴν ὁποία διαδίδονταν οἱ χαλκογραφίες τῶν διαφόρων προσκυνημάτων, ἐντάσσονται καὶ οἱ χαλκογραφίες ποὺ ἀπεικόνιζαν τὴ μορφὴ τῶν νεομαρτύρων, τὸ μαρτύριο, τὴν Κοίμηση καὶ σκηνὲς ἀπὸ τὴ δράση καὶ τὰ θαύματά τους.

Πρέπει νὰ ὑπογραμμίσουμε, ὅτι στὸν ἑλληνικὸ χῶρο δὲν ἔγινε μέχρι σήμερα καμιὰ ἀξιόλογη προσπάθεια γιὰ συστηματικὴ ἔρευνα καὶ μελέτη τῶν εἰκόνων καὶ τῶν χαλκογραφιῶν ποὺ συνδέονται μὲ τοὺς νεομάρτυρες. Στὶς διάφορες δημόσιες ἢ ἰδιωτικὲς συλλογές, ἀλλὰ καὶ σὲ χέρια ἰδιωτῶν ὑπάρχει μεγάλος ἀριθμὸς εἰκόνων καὶ χαλκογραφιῶν. Τὸ περισσότερο ὑλικὸ εἶναι ἄγνωστο καὶ ἀνερεύνητο. Ἂν ἔχουν δημοσιευτεῖ στὴν ἐποχή μας μερικὲς εἰκόνες ἢ χαλκογραφίες, αὐτὸ ἔγινε εὐκαιριακὰ καὶ ὄχι μὲ σκοπὸ μεθοδικῆς παρουσίασης τοῦ θέματος. Θὰ πρέπει πρῶτα νὰ δημοσιευθοῦν οἱ συλλογὲς εἰκόνων καὶ χαλκογραφιῶν γιὰ νὰ μπορέσουμε ὕστερα νὰ ἐκτιμήσουμε καὶ ἀξιολογήσουμε τὸ ὑλικὸ μὲ ἱστορικά, καλλιτεχνικά, λειτουργικὰ ἀκόμα καὶ λαογραφικὰ κριτήρια. Γι' αὐτὸ τὸ λόγο τὸ ἄρθρο αὐτὸ δὲν ἔχει στόχο νὰ καλύψει τὰ μεγάλα προβλήματα, ποὺ ὑπάρχουν γύρω ἀπὸ τὶς εἰκόνες καὶ τὶς χαλκογραφίες μὲ θέμα κυρίως τοὺς νεομάρτυρες. Θέλει ἁπλᾶ νὰ ξεχωρίσει μερικὲς εἰκόνες καὶ χαλκογραφίες ποὺ βρίσκονται στὸν ἠπειρωτικὸ χῶρο σήμερα καὶ νὰ τονίσει τὴ σημασία τους.

*

Στὸ γνωστὸ ἰδιωτικὸ παρεκκλήσιο τοῦ νεομάρτυρα Ἁγίου Γεωργίου τῶν Ἰωαννίνων, ποὺ βρίσκεται στὴ Κόνιτσα καὶ ἀποτέλεσε τὸν προηγούμενο αἰώνα τὸ ἡσυχαστήριο τοῦ ἱερομόναχου Χρύσανθου Λαϊνᾶ, ἀνάμεσα

---

*καὶ παρ' αὐτῶν ἀφιερώθησαν εἰς τὴν Ἁγίαν πόλιν Ἱερουσαλὴμ εἰς τὸ Μοναστήριον τῶν Ἀρχαγγέλων, εἰς μνημόσυνον τῶν γονέων αὐτῶν καὶ σωτηρίαν αὐτοῖς ἵνα δίδωνται χάριν τοῖς εὐσεβέσι χριστιανοῖς». Dinko Davidov. Srpska grafica XVIII veka, Novi Sad, 1978, σ. 362. πίν. 257.* ἢ: *«Ἡ παροῦσα εἰκὼν τῆς Θεοτόκου ἐχαλκοχαράχθη διὰ συνδρομῆς ἐκ τοῦ κοινοῦ τῶν Πατέρων τῆς Ἱερᾶς Σκήτεως τοῦ Ξενοφῶντος διὰ νὰ νέμεται δωρεὰν τοῖς εἰσερχομένοις χάριν προσκυνήσεως. Διὰ χειρὸς δὲ Δανιὴλ ἱερομονάχου 1850 εἰς Ἅγιον Ὄρος». Παύλου Μυλωνᾶ,* Ἄθως, πίν. 84.

στὶς ἁπλοϊκὲς εἰκόνες του, βρίσκονται καὶ μερικὲς ποὺ παρουσιάζουν ἱστορικὸ καὶ καλλιτεχνικὸ ἐνδιαφέρον. Ἀπὸ τὶς εἰκόνες ξεχωρίζουμε αὐτὲς ποὺ ἀναφέρονται στὸ νεομάρτυρα Ἅγιο Γεώργιο[1] καὶ ἀπὸ τὶς χαλκογραφίες αὐτὲς ποὺ ἔχουν σὰ θέμα τους πάλι τὸν ἴδιο νεομάρτυρα, τὸν Ἅγιο Κοσμᾶ τὸν Αἰτωλό, τὸν Ἅγιο Γεδεὼν ποὺ μαρτύρησε στὸν Τύρναβο, τὸν Ἅγιο Νικόδημο τὸ Νέο, τὴν Παναγία Πορταΐτισσα τῶν Ἰβήρων καὶ τοὺς μεγαλομάρτυρες Γεώργιο καὶ Δημήτριο.

Γιὰ νὰ διαμορφώσουμε σφαιρικὴ εἰκόνα τοῦ θέματος, ποὺ σχετίζεται μὲ τὴν εἰκονογραφία τοῦ νεομάρτυρα τῶν Ἰωαννίνων Γεωργίου, ἐπεκτάθηκε ἡ ἔρευνα καὶ στὸ παρεκκλήσιο τοῦ τάφου του, δίπλα ἀπὸ τὴ μητρόπολη Ἰωαννίνων, ὅπου μελετήθηκαν οἱ τοιχογραφίες ποὺ ὑπάρχουν ἐκεῖ μὲ θέμα τὸ μαρτύριό του σὲ συνδυασμὸ μὲ φορητὲς εἰκόνες τοῦ ἴδιου παρεκκλησίου, ἀλλὰ καὶ τοῦ σπιτιοῦ - παρεκκλησίου τοῦ Ἁγίου στὴν ἴδια πόλη. Προστέθηκαν ἔτσι καὶ οἱ εἰκόνες τοῦ ἄλλου νεομάρτυρα τῶν Ἰωαννίνων Ἰωάννου, τοῦ νεομάρτυρα Χριστοδούλου μὲ τὸν ὁποῖον συνδέεται ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας στὸ σπίτι τοῦ Ἁγίου Γεωργίου καὶ τέλος τοῦ Ἰωάννου ἀπὸ τὴν Κόνιτσα. Τὸ συμπέρασμα τῆς πρώτης αὐτῆς ἐρευνητικῆς προσπάθειας εἶναι ὅτι ἡ εἰκονογραφία τῶν νεομαρτύρων εἶχε μεγάλη διάδοση καὶ ὅτι ἕνας σημαντικὸς ἀριθμὸς ζωγράφων τῆς Ἠπείρου συνέχιζε τὴν εἰκονογραφικὴ παράδοση προσθέτοντας νέα λεπτομερειακὰ στοιχεῖα, ἀλλὰ σὲ γενικὲς γραμμὲς ἀκολουθώντας παλιότερα βυζαντινὰ πρότυπα. Περιττὸ νὰ τονίσουμε ὅτι στὴν περιοχὴ τῆς Ἠπείρου πρώτη θέση κατέχουν οἱ εἰκόνες, οἱ χαλκογραφίες καὶ οἱ τοιχογραφίες τοῦ νεομάρτυρα τῶν Ἰωαννίνων Γεωργίου καὶ τοῦ ἐθνομάρτυρα Κοσμᾶ τοῦ Αἰτωλοῦ.

## 1. Εἰκονογραφία τοῦ νεομάρτυρα τῶν Ἰωαννίνων Γεωργίου.

### α'. Ἡ Κοίμησή του (εἰκ. Α').

Σὲ μιὰ μικρὴ εἰκόνα (42 x 34) ποὺ βρίσκεται στὸ ὁμώνυμο παρεκκλήσιο τῆς Κόνιτσας[2], τὸ ὁποῖο εἶναι δημιούργημα τοῦ βιογράφου τοῦ Ἁγίου ἱερομόναχου Χρύσανθου Λαΐνᾶ, ἱστορεῖται ἡ Κοίμηση τοῦ νεομάρ-

1. Ἀπὸ τὶς πολλὲς μικρὲς εἰκόνες θὰ πρέπει ἐπίσης νὰ σημειώσουμε δύο ἀκόμη, τὸν Ἅγιο Νεῖλο τὸν Ἀθωνίτη καὶ τὸν Ἅγιο Ἰωάννη τὸ Βλαδίμηρο, ποὺ ἔχουν ξεχωριστὸ ἐνδιαφέρον.

2. Πρώτη ἀνακοίνωση γιὰ τὸ παρεκκλήσιο τῆς Κόνιτσας κάνει ὁ *Σαλαμάγκας* στὸ βιβλίο του: Ὁ νεομάρτυρας Ἅγιος Γεώργιος, 161 σημ. 6, ὅπου περιγράφει τὴν εἰκόνα μὲ τὴν Κοίμηση τοῦ νεομάρτυρα. Ὁ συγγραφέας δὲν εἶχε ἐπισκεφθεῖ τὸ παρεκκλήσι, γι' αὐτὸ βασίζεται στὶς πληροφορίες ἄλλων. Γράφει ἐκεῖ χαρακτηριστικά: *«Τὸ θέμα τῆς εἰκονογράφησης τοῦ Ἁγίου καὶ τοῦ μαρτυρίου του, μπορεῖ καὶ πρέπει νὰ ἀποτελέσει ἀντικείμενο εἰδικῆς ἀπὸ τοὺς εἰδικοὺς μελέτης καὶ ἔρευνας...»*

τυρα[1] ἀπὸ τὰ Γιάννενα. Στὴν αὐλὴ τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου[2], μητροπολιτικοῦ ναοῦ τῶν Ἰωαννίνων, εἶναι τοποθετημένος ὁ ἅγιος Γεώργιος πάνω σὲ ξύλινο κρεββάτι. Φορεῖ λευκὴ φουστανέλλα καὶ λευκὴ πουκαμίσα ποὺ φτάνει ὡς τοὺς ἀστραγάλους. Τὸ κεφάλι του στηρίζεται σὲ στρογγυλὸ προσκέφαλο. Γύρω ἀπὸ τὸ κόκκινο φεσάκι μὲ τὴ μπλὲ φοῦντα διαγράφεται φωτοστέφανο. Πίσω ἀπὸ τὸν ἅγιο εἰκονίζονται ὄρθιοι, σὲ διάφορες στάσεις, τέσσερις μητροπολίτες. Ἀπὸ ἀριστερά, σύμφωνα μὲ τὶς ἐπιγραφές, πρῶτος ὁ πρώην Βελλᾶς Λεόντιος. Κρατεῖ στὸ δεξί του χέρι τὴν ἀρχιερατικὴ ράβδο. Στὴ μέση ὁ Ἰωαννίνων Ἰωακεὶμ ὁ Χίος, δίπλα του ὁ Γρεβενῶν (πιθανὸν Γεράσιμος) καὶ δεξιὰ ὁ Ἄρτης Νεόφυτος. Φοροῦν ὅλοι ἐπιρριπτάρια καὶ τὴν ἀρχιερατική τους στολή. Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ ἔκφραση στὰ πρόσωπά τους καὶ ἡ κίνηση στὰ χέρια τους. Σὲ δυὸ χορούς, ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ τοῦ Ἁγίου, εἰκονίζονται ἱερεῖς μὲ τὰ ἄμφιά τους καὶ μπροστὰ ἀπὸ κάθε

---

1. Ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία γιὰ τὸ νεομάρτυρα εἶναι: *Δημητρίου Σαλαμάγκα*, Ὁ νεομάρτυρας Ἅγιος Γεώργιος Ἰωαννίνων, Ἀθήνα 1954, Ἡ πληρέστερη μέχρι σήμερα μελέτη: (Τὸ Συναξάρι του 1-106, Ἀνέκδοτα ἔγγραφα 107-124, Ἡ Ἀκολουθία του 125-150, Ὁ ἱερομόναχος Χρύσανθος Λαΐνᾶς 151-168, Ὁ Ἐγκωμιαστικὸς 169-185, Διάφορες ἐπιστολὲς καὶ ἄλλα κείμενα 187-220), *Παν. Ἀραβαντινοῦ*, Χρονογραφία Ἠπείρου, τόμ. 2, 229-230, *Σπ. Λάμπρου*, «Νέος Ἑλληνομνήμων», τόμ. 11 (1914), 53, *Χ. Ι. Σούλη*, Γεώργιος ὁ ἐξ Ἰωαννίνων, Μ.Ε.Ε. τόμ. 8, 313, *L.Petit*, Bibliographie des Acolouthies grecques, Bruxelles 1926, 90-91, *Νικοδήμου Ἁγιορείτου*, Νέον Μαρτυρολόγιον ἔκδ. γ', Ἀθῆναι 1961, 281-285, *Στυλ. Γ. Παπαδοπούλου*, Ἅγιος Γεώργιος ὁ ἐν Ἰωαννίνοις νεομάρτυς, ΘΗΕ, τόμ. 4, στ. 453-454, *Ζώτου Μολοσσοῦ*, Λεξικὸν τῶν Ἁγίων Πάντων τῆς ὀρθοδόξου ἐκκλησίας. Βίοι καὶ μαρτυρίαι ἀπὸ τοῦ Ἄββελ τοῦ Δικαίου μέχρι τοῦ τελευταίου μάρτυρος Γεωργίου τοῦ ἐξ Ἰωαννίνων ἐρανισθὲν ἐκ διαφόρων βιβλίων, ἐντύπων καὶ χειρογράφων. Ἐν Ἀθήναις 1904, *Γεωργίου Οἰκονόμου*, 40 Ἅγιοι τῆς Ἠπείρου, Ἰωάννινα 1955, 89-98, *Γεωργίου Παΐσίου*, Ἁγιογραφία καὶ ἁγιογράφοι Χιονιάδων, Ἠπειρωτικὴ Ἑστία (1960) καὶ σὲ ξεχωριστὸ τεῦχος, *Louisa Syndica-Laourda*, Quatre Saints Locaux de la Macedoine d'Ouest et de l'Epire et leur iconographie, «Actes du premier congres international des etudes Balkaniques et Sud-Est Europeennes», Sofia 1966, 890-898.

2. Ὁ ζωγράφος δίνει ἕνα γενικὸ συμβατικὸ σχεδίασμα τῆς αὐλῆς μὲ ἀρκετὲς ὅμως πραγματικὲς τοπογραφικὲς ἐνδείξεις ἱκανὲς γιὰ νὰ τοποθετήσουν τὸ εἰκονιζόμενο γεγονὸς στὴν αὐλὴ τῆς Μητρόπολης. Στὸ ἀριστερὸ μέρος ὁ ναὸς μὲ τὶς δύο εἰσόδους, τὴν κύρια τοῦ ναοῦ καὶ τοῦ ἱεροῦ καὶ δεξιὰ ἡ σκάλα ποὺ ὁδηγοῦσε στὸ μπαλκόνι πάνω ἀπὸ τὴν αὐλή. Δὲν εἶχε χτιστεῖ ἀκόμη τὸ παρεκκλήσιο ποὺ θάφτηκε ὁ μάρτυρας οὔτε καὶ τὸ μεγαλόπρεπο προστῶο (= κουμπὲς) τῆς εἰσόδου τοῦ ναοῦ. Τὸ τελευταῖο αὐτὸ χτίστηκε ὀχτὼ χρόνια ἀργότερα ἀπὸ τὸν ἠπειρώτη μητροπολίτη Ἰωαννίκιο (1845-1854) ὅπως σημειώνεται στὴ σκαλιστὴ ἐπιγραφὴ ποὺ εἶναι ἐντειχισμένη στὴ βορεια πλευρά: «Ο ΚΟΥΜΠΕΣ ΟΥΤΟΣ ΑΝΗΓΕΡΘΗ ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΤΟΥ ΠΑΝΙΕΡΩΤΑΤΟΥ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΚΑΙ ΒΕΛΛΑΣ ΚΥΡΙΟΥ-ΚΥΡΙΟΥ ΙΩΑΝΝΙΚΙΟΥ ΤΟΥ ΠΑΤΡΙΩΤΟΥ ΗΜΩΝ ΕΝ ΤΩ 1846». Ἡ αὐλὴ συνεπῶς πρέπει νὰ εἶχε μεγαλύτερη εὐρυχωρία. Βλ. σχετικὰ μὲ τὸν αὐλόγυρο τοῦ μητροπολιτικοῦ ναοῦ καὶ *Σαλαμάγκα*, Ὁ νεομάρτυρας, 148.

χορὸ ἀπὸ ἕνας διάκονος. Μπροστὰ ἀπὸ τὸν ἅγιο ζωγραφίζεται ὁμάδα ὀρθιων ἀρχόντων, ψαλτάδων καὶ ἄλλων ἀνδρῶν μὲ ροῦχα ἀρχοντικὰ ἢ φουστανέλλες, μὲ κόκκινα φεσάκια στὰ κεφάλια ἢ στὰ χέρια τους. Ὅλοι κρατοῦν ἀναμμένες λαμπάδες. Στὸ δεξιὸ μέρος, ἀνάμεσα στὴν ὁμάδα αὐτὴ καὶ στὸ διάκονο, κάθεται σκεφτικός, μὲ τὸ δεξὶ χέρι ἀκουμπισμένο στὸ μάγουλο πιθανότατα ὁ ἱερομόναχος Χρύσανθος Λαϊνᾶς[1], ποὺ καθὼς ὑποθέτουμε φρόντισε νὰ γίνει ἡ εἰκόνα. Εἶναι ξανθός, φορεῖ ἀντερὶ καὶ ἐξώρασο καὶ καλογερικὸ σκοῦφο στὸ κεφάλι (εἰκ. Γ'). Σωστὰ ὁ Σαλαμάγκας ἔγραψε γι αὐτὸν ὅτι «*ὁ Χρύσανθος ἔπαιξε πολὺ ἀποφασιστικὸ ρόλο στὴ ζωὴ καὶ τὸ μαρτύριο τοῦ νεομάρτυρα· δὲ θὰ μᾶς παραξένευε καθόλου, ἂν κάποτε ἀποκαλυπτόταν ὅτι ὁ Ἱερομόναχος ἐκεῖνος, μὲ τὴν τόσο πλατειὰ καρδιά, ἦταν ὁ πνευματικὸς ὁδηγὸς καὶ παραινετὴς τοῦ μεγαλόκαρδου ἐκείνου Γεωργίου*[2]». Ἡ ξεχωριστὴ θέση καὶ τὸ ὕψος τοῦ Χρύσανθου στὴν εἰκόνα μὲ τὴν Κοίμηση τοῦ Ἁγίου πρέπει νὰ ὑποστηρίξουμε ὅτι ἐπιβεβαιώνει τὴν πρόβλεψη τοῦ Σαλαμάγκα γιὰ μιὰ βαθειὰ πνευματικὴ σχέση ἀνάμεσα στὸ νεομάρτυρα καὶ τὸν ἱερομόναχο Χρύσανθο Λαϊνᾶ. Τὴν ἄποψη αὐτὴ ἐνισχύει τὸ γεγονὸς ὅτι, σύμφωνα μὲ τὶς μαρτυρίες, ὁ Χρύσανθος βρισκόταν στὰ Γιάννενα κατὰ τὸν ἀπαγχονισμὸ τοῦ νεομάρτυρα[3] καὶ «δι' ἐξόδου» του ζωγραφίστηκε ἡ πρώτη εἰκόνα τοῦ ἁγίου στὶς 30 Ἰανουαρίου 1838, δηλ. δεκατρεῖς μόλις μέρες μετὰ τὸ μαρτύριό του[4].

Στὸν ἐξώστη μὲ τὶς κολῶνες ἐπάνω δεξιὰ ἄλλη ὁμάδα ἀνδρῶν, μὲ κόκκινα φεσάκια στὰ κεφάλια καὶ ἀναμμένες λαμπάδες στὰ χέρια, παρακολουθεῖ. Στὸ κέντρο ἐπάνω μέσα ἀπὸ τὰ σύννεφα, προβάλλει μέχρι τὴ μέση ἡ μορφὴ τοῦ Παντοκράτορα. Φορεῖ ἔνσταυρο φωτοστέφανο, κρατεῖ στὸ ἀριστερό του χέρι τὴ σφαίρα τῆς γῆς καὶ καθὼς ἀνεμίζει τὸ ἱμάτιό του σκύβει καὶ εὐλογεῖ τὸ μάρτυρα. Κοντὰ στὸν Παντοκράτορα διακρίνεται μεγάλη σταγόνα αἵματος. Ὑποθέτουμε ὅτι συμβολίζει τὸ αἷμα τοῦ μάρτυρα ποὺ ἀνεβαίνει πρὸς τὸ Θεό. Ὁ συμβολισμὸς αὐτὸς πρέπει νὰ εἶναι ἐμπνευσμένος ἀπὸ τροπάριο τῆς Ἀκολουθίας τῶν νεοφανῶν μαρτύρων... «*πρόσδεδεξαι οὖν τὰ αἵματα αὐτῶν ὡς θυσίαν εὐάρεστον*[5]». Πάνω ἀπὸ τὰ κτίρια σέ πράσινο φόντο ἡ ἐπιγραφή:

Η ΕΠΙΤΑΦΗ ΤΟΥ ΝΕΟΜΑΡΤΥΡΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥ τοῦ ἐξ Ἰωαννίνων.

Ἡ εἰκόνα πρέπει νὰ ἔγινε κατὰ παραγγελία τοῦ ἱερομόναχου Χρύσανθου

1. *Σαλαμάγκα*, Ὁ νεομάρτυρας, 161 σημ. 6.
2. *Σαλαμάγκα*, Ὁ νεομάρτυρας, 165 σημ. 7 καὶ 188.
3. *Σαλαμάγκα*, Ὁ νεομάρτυρας, σ. 156 σημ. 4.
4. Σαλαμάγκα, Ὁ νεομάρτυρας, σ. 160.
5. *Νικοδήμου Ἁγιορείτου*, Νέο Μαρτυρολόγιο, 265, ὅπου τὸ πρῶτο τροπάριο τῆς Λιτῆς τῆς Ἀκολουθίας τῶν νεοφανῶν μαρτύρων.

Λαΐνᾶ, ποὺ ζοῦσε στὴν Κόνιτσα, καὶ μετέτρεψε τὸ ἡσυχαστήριό του σὲ παρεκκλήσιο τοῦ νεομάρτυρα Γεωργίου. Τὴ στενὴ σχέση τοῦ Χρύσανθου μὲ τὸν Ἅγιο Γεώργιο τὴ διαπιστώνουμε ἀπό τὴν Ἀκολουθία[1] καὶ τὸν Ἐγκωμιαστικὸ λόγο ποὺ ἔγραψε. Ἐπίσης ἡ ἐπιστολὴ[2] τῆς χήρας τοῦ νεομάρτυρα πρὸς τὸν Χρύσανθο ἀποτελεῖ δεῖγμα αὐτῆς τῆς σχέσης. Κυρίως ὅμως ὁ μεγάλος ἀριθμὸς ἐνεπίγραφων εἰκόνων, ποὺ ἔγιναν «*δι' ἐξόδου ἐλαχίστου ἱερομονάχου Χρυσάνθου Λαϊνᾶ ἐκ πόλεως Κονίτσης*», μᾶς πείθει νὰ δεχτοῦμε ὅτι ἡ εἰκόνα μὲ τὴν κηδεία τοῦ νεομάρτυρα ἔγινε κι αὐτὴ μὲ ἔξοδα τοῦ Χρύσανθου, ποὺ τὴν ἤθελε γιὰ τὸ κελλί του. Ἐξ ἄλλου ἡ παρουσία του στὴν εἰκόνα, ὁ χῶρος καὶ τὰ πρόσωπα ποὺ ἀπεικονίζονται σ' αὐτὴ μᾶς βοηθοῦν νὰ δεχτοῦμε σὰ χρονολογία κατασκευῆς τῆς εἰκόνας τὴν ἴδια χρονιὰ τοῦ μαρτυρίου, τὸ 1838 δηλαδή, καὶ μάλιστα ἐκεῖνες τὶς ἡμέρες τοῦ μαρτυρίου τοῦ Ἁγίου. Μὲ τὴν ἴδια σκέψη θὰ πρέπει νὰ ἀναζητήσουμε τὸ ζωγράφο στὸ πρόσωπο τοῦ Ζήκου τοῦ Χιονιαδίτη[3], ποὺ στὶς 30 Ἰανουαρίου τοῦ 1838 ἔκανε, μὲ παραγγελία τοῦ Χρύσανθου, τὴν πρώτη εἰκόνα τοῦ νεομάρτυρα. Ἡ εἰκόνα μὲ τὴν Κοίμηση τοῦ νεομάρτυρα ἱστορεῖ μὲ ἁπλὸ τρόπο τὸ γεγονός. Μέσα σ' ἕνα χῶρο ἰσορροπημένο ζωγραφίζονται οἱ μορφὲς μὲ τὰ ἰδιαίτερα χαρακτηριστικά τους ἡ κάθε μιά. Ἡ ἐπάλληλη τοποθέτηση τῶν προσώπων, — Γιαννιῶτες, Ἅγιος, ἐπίσκοποι — φανερώνει τὴν προσπάθεια τοῦ καλλιτέχνη γιὰ κάποια ἐπίπεδη ἀπόδοση τοῦ χώρου, σύμφωνα μὲ τὰ βυζαντινὰ πρότυπα, πράγμα ποὺ δὲν τὸ κατορθώνει. Ἂν καὶ στὴ μπροστινὴ ὁμάδα τῶν ἀνδρῶν φαίνεται πὼς οἱ πρῶτοι πατοῦν πάνω στὰ πόδια αὐτῶν ποὺ στέκονται πίσω τους, ἂν καὶ τὸ ξυλοκρέβατο τοῦ μάρτυρα ζωγραφίζεται μετέωρο, ὅμως ἡ σὲ δεύτερο ἐπίπεδο τοποθέτηση τῶν ἐπισκόπων, ἡ σκάλα καὶ ἡ φυσικὴ σχεδίαση τῶν κτιρίων πίσω μᾶς ὁδηγοῦν σὲ νατουραλιστικὴ ἀπόδοση τοῦ θέματος. Ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος ἡ ἀντίστροφη προοπτικὴ ἀπεικόνιση τῶν προσώπων — οἱ ἐπίσκοποι ποὺ εἶναι σὲ δεύτερο ἐπίπεδο εἶναι μεγαλύτεροι ἀπὸ τοὺς εἰκονιζόμενους σὲ πρῶτο πλάνο — μᾶς ξαναφέρνει στὸ βυζαντινὸ ζωγραφικὸ χῶρο. Ὁρισμένα στοιχεῖα μπαρόκ, ποὺ συμπληρώνουν τὴν εἰκόνα — Παντοκράτορας, σύννεφα, πλαίσιο — δείχνουν τὴν ἀδυναμία τοῦ καλλιτέχνη νὰ παραμείνει σὲ καθαρὲς βυζαντινὲς φόρμες καὶ τὴν ἐκλεκτική του διάθεση. Τὸ κόκκινο

1. *Σαλαμάγκα*, Ὁ νεομάρτυρας, 130-150: «Ἀκολουθία τοῦ Ἁγίου Μάρτυρος Γεωργίου πονηθεῖσα παρὰ τοῦ ἐλαχίστου Ἱερομονάχου Χρυσάνθου τοῦ ποτὲ Λαϊνᾶ».

2. *Σαλαμάγκα*, Ὁ νεομάρτυρας, 201.

3. *Γεωργίου Παΐσίου*, Ἁγιογραφία καὶ ἁγιογράφοι Χιονιάδων, Ἰωάννινα 1960, 21, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 63, 64, ὅπου ἀναφορὲς στὸ ζωγράφο Ζῆκο τοῦ ὁποίου καὶ ὁ πατέρας του Γεώργιος ἦταν ζωγράφος. Εἰκόνα τοῦ Ζήκου, μὲ τὴν Παναγία τὴ Γλυκοφιλοῦσα τοῦ 1839, βρίσκεται στὸ παρεκκλήσιο τοῦ Χρύσανθου στὴν Κόνιτσα, βλ. στοῦ *Παΐσίου*, πίν. 14.

χρῶμα δένεται μὲ βαθύτερο ἢ ἀνοιχτότερο γαλάζιο, μὲ πορτοκαλὶ καὶ πράσινο, μὲ κίτρινο καὶ ἄσπρο σὲ τέτοιο τρόπο ὥστε νὰ δημιουργεῖται ἁπαλὴ χρωματικὴ ἐντύπωση. Ἔτσι τὸ γενικὸ ὕφος τῆς εἰκόνας παρουσιάζει μιὰ ἁπλοϊκὴ ἀμεσότητα, σύμφωνα μὲ τὶς γενικότερες στυλιστικὲς τάσεις, ποὺ χαρακτηρίζουν τοὺς λαϊκοὺς τεχνίτες τῆς ἐποχῆς, μαζὶ μὲ μιὰ κάποια καλλιγραφικὴ ἐπιτήδευση, ὁπωσδήποτε ὅμως ἀποτελεῖ ἀντιπροσωπευτικὸ δεῖγμα τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς τοῦ προηγούμενου αἰώνα.

**β'. Ἡ πρώτη του εἰκόνα : Ἀη- Γιώργης ὁ φουστανελλὰς** (πίν. 10)

Στὸ σπίτι τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στὰ Γιάννενα ὑπάρχει ἡ πρώτη εἰκόνα του (80 x 40). Εἶναι τοποθετημένη στὸ τέμπλο δίπλα στὴ εἰκόνα τοῦ Παντοκράτορα. Τὴν παρουσίασε πρώτη φορὰ ὁ Σαλαμάγκας στὸ βιβλίο του γιὰ τὸν νεομάρτυρα[1]. Ὁ Ἅγιος εἶναι ὄρθιος καὶ φορεῖ τὴ χαρακτηριστικὴ στολὴ τῆς φουστανέλλας καὶ τὸ κόκκινο φεσάκι του. Πολύπτυχος μανδύας πέφτει ἀπὸ τὸν ὦμο του. Στὸ δεξί του χέρι κρατεῖ μεγάλο σταυρὸ καὶ στὸ ἀριστερὸ εἰλητάριο ποὺ γράφει : *«Μὴ χορίσεις με τῆς δόξης τῶν μαρτύρων σου, γληκύτατε Ἰησοῦ ὅτι τέτρωμε τῆς σῆς ἀγάπης ἐγώ,ἀλλὰ ἐνίσχυσόν με διὰ τὸ μέγα σου ἔλεος Χριστέ»*. Στὸ ἴδιο χέρι κρατεῖ τὸ κλαδὶ τοῦ φοίνικα, σύμβολο νίκης. Πάνω δεξιὰ ἄγγελος, πατώντας σὲ σύννεφα, προσφέρει στὸ νεομάρτυρα στεφάνι δόξας. Πίσω του τὰ τείχη τοῦ κάστρου καὶ κτίρια τῆς πόλης. Τὴν εἰκόνα ἱστόρησε ὁ ζωγράφος Ζῆκος, ἀπὸ τὸ ἠπειρωτικὸ χωριὸ Χιονιάδες[2]. Ἔγινε ὕστερα ἀπὸ παραγγελία τοῦ ἱερομόναχου Χρύσανθου. Ὁ ἴδιος ἔγραψε καὶ τὸ συναξάρι τοῦ Ἁγίου περιληπτικὰ ποὺ τὸ ἀντέγραψε ὁ ζωγράφος στὸ κάτω μέρος τῆς εἰκόνας (πίν. 11). Γιὰ τὴν εἰκόνα αὐτὴ ὁ ἴδιος ὁ Χρύσανθος «ὁμιλεῖ ἔμμεσα», στὸ συναξάρι τῆς Ἀκολουθίας του γιὰ τὸ νεομάρτυρα γράφοντας τὰ παρακάτω «εὐκόλως ἐννοούμενα» : *Κάποιος ἱερομόναχος φιλομάρτυς, ἀκούοντας περὶ τοῦ Ἁγίου, ζήλου θείου κινούμενος, ἔστειλεν εἰς Ἰωάννινα καὶ τοῦ ἱστόρησαν τὴν εἰκόνα μὲ ὅλα τὰ παράσημά του, τὴν ὁποίαν ἔχει μέγα καύχημα, ὡς οὖσα πρώτη ἀπὸ ὅλαις»*[3]. Ἡ χρονολογία, 1838 Ἰανουαρίου 30, φανερώνει δύο πράγματα. Πρῶτα τὴν καθιέρωση, στὴν λαϊκὴ συνείδηση, τοῦ Ἁγίου ἀφοῦ εἰκονογραφεῖται δεκατρεῖς μόλις ἡμέρες μετὰ τὸ μαρτύριό του καὶ δεύτερο τὸν ἀποφασιστικὸ ρόλο ποὺ ἔπαιξε ὁ Χρύσανθος στὴν εἰκονογράφηση αὐτή.

---

1. *Σαλαμάγκα*, Ὁ νεομάρτυρας. πίν. ἐσωφύλλου σελ.. 2.

2. Τὸ χωριὸ αὐτὸ ἔβγαλε πολλοὺς λαϊκοὺς ζωγράφους τὸν προηγούμενο αἰώνα. Βλ.. *Γεωργίου Παΐσίου*, Ἁγιογραφία καὶ ἁγιογράφοι Χιονιάδων : Ἠπειρωτικὴ Ἑστία (1960) καὶ σὲ ἰδιαίτερο τεῦχος, Ἰωάννινα 1960.

3. *Σαλαμάγκα*, Ὁ νεομάρτυρας, 139

Δὲν εἶναι τυχαῖο τὸ γεγονὸς ὅτι στὸ προσκυνητάρι τοῦ παρεκκλησίου τῆς Κόνιτσας, ὅπου ἀσκήτεψε ὁ Χρύσανθος, ὑπάρχει ἡ ἴδια παράσταση τοῦ Ἁγίου σὲ μεγαλύτερο μέγεθος (145 x 85). Στὸ κάτω μέρος γράφεται τὸ συναξάρι καὶ ἡ πληροφορία ὅτι ἔγινε καὶ αὐτὴ ἡ εἰκόνα μὲ ἔξοδα τοῦ Χρύσανθου στὰ 1838 Ἰανουαρίου 30. Δὲν σημειώνεται ὅμως τὸ ὄνομα τοῦ ζωγράφου Ζήκου ἂν καὶ τὰ εἰκονογραφικὰ καὶ τεχνοτροπικὰ χαρακτηριστικὰ μᾶς ὁδηγοῦν στὸν ἴδιο καλλιτέχνη[1]. Ὑποθέτουμε ὅτι οἱ δύο εἰκόνες ἔγιναν ταυτόχρονα, ἢ μὲ διαφορὰ μικροῦ χρονικοῦ διαστήματος, μὲ σκοπὸ ἡ μιὰ νὰ τοποθετηθεῖ στὸ σπίτι τοῦ Ἁγίου στὰ Γιάννενα καὶ ἡ ἄλλη στὸ κελλὶ τοῦ Χρύσανθου στὴν Κόνιτσα γιὰ λατρευτικὴ χρήση. Ὑπάρχουν μικρὲς διαφορὲς στὸ κείμενο ποὺ γράφεται στὸ κάτω μέρος τῆς εἰκόνας. Μεταγράφουμε ἐδῶ καὶ τὰ δυὸ κείμενα:

*Εἰκόνα τῶν Γιαννίνων*

*Ὁ νεομάρτυς Γεώργιος ἦν ἐκ τεινος χωρίου Τζούρφλι ὀνομαζόμενον, ὑποκείμενον τοῦ ἁγίου Γρεβενόν, πτωχῶν γονέων υἱὸς καὶ μετερχόμενος τῶν ὑποκόμων εἰς πολλούς. Εἰς δὲ τοὺς 1836, Ὀκτομβρίου 26, ἐνυμφεύθει εἰς Ἰωάννινα μίαν νέαν Ἑλένην ὀνόματι, εἰς δὲ τοὺς 1837, τέλει Δεκεμβρίου, ἐγέννησεν υἱόν, ὁ ὁποῖος ὀνομάσθει Ἰωάννης. Ἀναμεταξὺ σικοφαντίτε παρὰ μερικῶν ὅτι ποτὲ καιρὸν ἐξόμοσεν τὴν πατρίαν θρησκείαν καὶ δι' αὐτὸ παραστένετε πρώτην καὶ δευτέραν φορὰν εἰς τοὺς κρατούντας, ὁ ὁποῖος, καὶ κηρίττι τὸν Χριστὸν Θεὸν ἀληθινόν, καὶ δι' αὐτὸ καταδικάζετε διὰ θάνατον. Λοιπὸν δι' ἀγχόνης ἐτελείωσεν εἰς ἡλικίαν τριάκοντα ἐτῶν, ἡμέρα Δευτέρα, ὥρα πέμπτη τῆς ἡμέρας, Ἰανουαρίου 17, 1838, ἡγεμονεύοντος ὁ Μουσταφὰ πασιάς, ἀρχιε-*

*Εἰκόνα τῆς Κόνιτσας*

*Ὁ Νεομάρτυς Γεώργιος ἦν ἐκ τεινὸς χωρίου Τζούρφλι λεγόμενον ὑποκείμενον τῆς ἐπαρχίας τοῦ ἁγίου Γρεβενῶν, πτωχῶν γονέων υἱὸς καὶ μετερχόμενος τὸν ἱπποκόμον. Κατὰ δὲ τοὺς χρόνους 1836 Ὀκτομβρίου 26 ἐνυμφεύθη εἰς Ἰωάννινα γυναῖκα Ἑλένην τῷ ὀνόματι, εἰς δὲ τοὺς χρόνους 1837 ἐγέννησεν υἱὸν Ἰωάννην. Ἐπὶ τούτοις συκοφαντεῖται παρά τινων Ἀγαρινῶν, ὅτι ποτὲ καιρὸν ἐξώμοσεν τὴν πάτριον αὐτοῦ θρησκείαν καὶ διὸ παραστένεται ἐκ πρώτου καὶ δευτέρου κηρύττων τὸν Χριστὸν Θεὸν ἀληθινὸν καὶ δι' αὐτὸ καταδικάζεται εἰς θάνατον. Δι' ἀγχόνην ἐτελειόθη εἰς ἡλικίαν τριάκοντα ἐτῶν ἡμέρα Δευτέρα, ὥρα πέμπτην τῆς ἡμέρας, 1838 Ἰανουαρίου 17 ἡγεμονεύοντος τοῦ Μουσταφᾶ πασιὰ καὶ ἀρχιερατεύοντος κυρίου Ἰωακεὶμ ἐκ Χίου, προε-*

1. Βλ. καὶ *Σαλαμάγκα*, Ὁ νεομάρτυρας, 159 καὶ 161.

*ρατεύοντος κυρίου Ἰωακὴμ Χίου, προεστεύοντος κυρίου Ἰωάννου Νάγιου. Δι' ἐξόδου ἐλαχίστου, ἱερομονάχου Χρυσάνθου Λαενὰ ἐκ πόλεως Κονίτζης: 1838, Ἰανουαρίου 30, διὰ χειρὸς Ζήκου Χιονιαδίτου (πίν. 11).*

*στεύοντος κυρίου Ἰωάννου Νάγιου. Δι' ἐξόδου ἐλαχίστου ἱερομονάχου Χρυσάνθου Λαενᾶ ἐκ κομοπόλεως Κονίτζης. 1838, Ἰανουαρίου 30.*

Ὁ τύπος τῆς εἰκόνας αὐτῆς τοῦ νεομάρτυρα, μὲ μικρὲς παραλλαγές, καθιερώνεται στὶς φορητὲς εἰκόνες καὶ τὶς χαλκογραφίες παράλληλα μὲ τὸν ἄλλο λίγο μεταγενέστερο εἰκονογραφικὸ τύπο, ὅπου δίπλα ἀπὸ τὸν ὁλόσωμο φουστανελλοφόρο Ἅγιο ἱστορεῖται καὶ ὁ ἀπαγχονισμός του. Τὸ γεγονὸς ἄλλωστε ὅτι ὁ Γεώργιος εἰκονογραφεῖται δεκατρεῖς μέρες μετὰ τὸ μαρτύριό του ἀπὸ ζωγράφο ποὺ πρέπει νὰ τὸν γνώριζε μᾶς κάνει νὰ ὑποθέσουμε ὅτι παρόλη τὴ συμβατικότητα τῆς μορφῆς θὰ διασώζει καὶ στοιχεῖα ἀπὸ τὰ φυσιογνωμικά του χαρακτηριστικά. Ἐκεῖνο ποὺ μποροῦμε νὰ διαπιστώσουμε εἶναι ἡ σχεδιαστικὴ ἄνεση καὶ χρωματικὴ εὐαισθησία τοῦ ζωγράφου, ἀρετὲς ποὺ τὸν κάνουν νὰ μεταιωρίζεται ἀνάμεσα στὸ λαϊκὸ καλλιτέχνη καὶ στὸν ἀνεκτὸ ἁγιογράφο.

**γ'. Ἡ εἰκόνα τοῦ μαρτυρίου του** (πίν. 12).

Λίγο μετὰ τὴν πρώτη ἱστόρηση τῆς μορφῆς τοῦ νεομάρτυρα Γεωργίου ἀπὸ τὸ ζωγράφο Ζῆκο, ἄλλος ζωγράφος, ὁ Πέτρος Γεωργίου, φιλοτέχνησε τὴν εἰκόνα τοῦ Ἁγίου σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸν ἀπαγχονισμό του. Ἡ πρώτη παλιότερη εἰκόνα αὐτοῦ τοῦ τύπου ποὺ ξέρουμε βρίσκεται στὸ ναΐδριο τοῦ τάφου τοῦ Ἁγίου[1]. Ἀριστερὰ ὁ Γεώργιος, ὄρθιος μὲ τὴ στολὴ τῆς φουστανέλλας, κρατᾶ τὸ σταυρὸ καὶ τὸ φοίνικα. Ὁ ζωγράφος, πρέπει νὰ ποῦμε μὲ βεβαιότητα, ὅτι μετέφερε στὴ φορητὴ εἰκόνα χαλκογραφία τοῦ 1838 μὲ ἐλάχιστες λεπτομερειακὲς παραλλαγές. Δεξιά, ἱστόρησε τὸν ἀπαγχονισμὸ τοῦ νεομάρτυρα. Ἔτσι ἐξηγεῖται καὶ τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ μορφή του εἶναι στραμμένη ἐλαφρὰ πρὸς τ' ἀριστερά της ἐνῶ τὸ κρεμασμένο σῶμα του εἶναι στραμμένο πρὸς τὰ δεξιά του. Πετυχαίνει ὁ ζωγράφος μ' αὐτὸ τὸν τρόπο τὴ βαθύτερη προσωπικὴ σχέση τοῦ ἁγίου μὲ τὸ μαρτύριό του. Ὁ κρεμασμένος εἶναι μισόγυμνος καὶ ἀπὸ τὸ δεξί του πόδι λείπει καὶ ἡ κάλτσα, ποὺ τὴν πῆρε κάποια γυναίκα κατὰ τὴν παράδοση[2]. Πίσω φαί-

1. Πρώτη ἀπεικόνιση στὸν *Σαλαμάγκα*, Ὁ νεομάρτυρας, 87. Τὴ φωτογραφία ποὺ δημοσιεύουμε ὅπως καὶ τοὺς πίν. 22, 23 ὀφείλουμε στὸν καλλιτέχνη-φωτογράφο τοῦ Μουσείου Ἰωαννίνων Βασίλη Πτηνόπουλο.

2. *Σαλαμάγκα*, Ὁ νεομάρτυρας, 97.

νονται τὰ τείχη καὶ στὸ βάθος διακρίνεται ἡ βάρκα[1], ποὺ μετέφερε τὸ νεκρὸ στὴ Μητρόπολη. Ὅτι τά ἀσημένια φωτοστέφανα τοῦ κεφαλιοῦ τους ἔχουν μπεῖ ἀπὸ λάθος ἀνάποδα τὸ πρόσεξε ἤδη ὁ Σαλαμάγκας[2].

Τὰ χρώματα εἶναι ζεστά. Τὸ κόκκινο στὸ φέσι καὶ στὸ μανδύα συνδυάζεται μὲ τὸ μαῦρο τοῦ γιλέκου, ποὺ μὲ τὴ σειρά του ἔρχεται σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν ἄσπρη φουστανέλλα καὶ τὸ πολύχρωμο ζωνάρι. Ἐξ ἄλλου τὸ ἁπαλὸ καστανὸ τοῦ γυμνοῦ σώματος συνδυάζεται μὲ τὸ ἄσπρο ροῦχο. Τὸ ἔργο χωρὶς νὰ εἶναι πνοῆς ἔχει σχεδιαστικὲς καὶ χρωματικὲς ἀρετές. Πάνω στὸ φέσι ζωγραφίζεται τὸ μικρὸ σιγμόσχημο μαῦρο σημαδάκι[3], ποὺ εἶχαν ἐπιβάλλει οἱ Τοῦρκοι στοὺς χριστιανούς, ὅπως ὑπάρχει ἄλλωστε καὶ στὴ χαλκογραφία τοῦ 1838 πού, ὅπως σημειώσαμε, εἶχε γιὰ πρότυπο ὁ ζωγράφος. Πάνω ἀπὸ τὸ φέσι σημειώνεται :

Ο ΑΓΙΟΣ ΜΑΡΤΥΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ Ο ΝΕΟΣ ὁ ἐξ Ἰωαννίνων

Δίπλα ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ νεκροῦ : *«Τὸ μαρτύριο τοῦ Ἁγίου»*.
Καὶ κάτω ἀπ' αὐτὸν ἡ ἔνδειξη : *«Ὁ ζωγράφος Πέτρος Γ(εωργίου) Πρωτοψάλτης τῆς Μητροπόλεως Ἰωαννίνων 1842, Ἰουνίου 4»* (πίν. 12).
Ἔτσι ὁ ζωγράφος καὶ πρωτοψάλτης τοῦ μητροπολιτικοῦ ναοῦ Πέτρος Γεωργίου, μιμούμενος παλιότερους τύπους καὶ κανόνες τῆς βυζαντινῆς τέχνης, δημιούργησε μιὰ καινοῦργια εἰκονογραφικὴ σύνθεση ποὺ σιγὰ - σιγὰ καθιερώθηκε. Τὸν ξαναβρίσκουμε νὰ ζωγραφίζει τὴν ἴδια εἰκόνα στὰ 1862. Τώρα ὑπογράφει Πέτρος Γεωργιάδης. Ἡ εἰκόνα βρίσκεται στὸ προσκυνητάρι τοῦ Ἀρχιμαντρειοῦ στὰ Γιάννενα.

Ἀκολουθώντας τὸν εἰκονογραφικὸ αὐτὸ τύπο λίγο ἀργότερα οἱ ζωγράφοι Θεοδόσιος καὶ ὁ γιός του Κωνσταντίνος Θεοδοσίου μᾶς ἄφησαν τρεῖς εἰκόνες. Ἡ μιὰ βρίσκεται στὸ προσκυνητάρι τοῦ ναϊδρίου τοῦ σπιτιοῦ τοῦ Ἁγίου (60 x 40). Φέρει κάτω δεξιὰ τὴν ὑπογραφὴ ποὺ μᾶς φανερώνει ὅτι ἱστόρησε τὴν εἰκόνα ὁ ζωγράφος Θεοδόσιος, μὲ τὴ βοήθεια τοῦ γιοῦ του Κωνσταντίνου. Ἡ διαφορὰ τῆς εἰκόνας τῶν Θεοδοσίου καὶ Κωνσταντίνου ἀπὸ τὸ πρότυπο ποὺ εἶχαν ὑπόψη τους καὶ ποὺ δὲν πρέπει νὰ εἶναι ἄλλο ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ πρωτοψάλτη Πέτρου Γεωργίου, εἶναι ὅτι συγκριτικὰ μὲ τὴ μορφὴ τοῦ νεομάρτυρα τὸ κρεμασμένο σῶμα του εἶναι σὲ μικρότερη κλίμακα. Δὲν λείπει βέβαια τὸ ἀπαραίτητο σκηνικό, κάστρο, ρολόϊ κλπ. Κάτω δεξιὰ σημειώνεται ἡ ὑπογραφή : *«Χεὶρ Θεοδοσίου καὶ Κωνσταντίνου υἱοῦ αὐτοῦ»*.

---

1. Βλ. *Σαλαμάγκα*, Ὁ νεομάρτυρας, 92.
2. *Σαλαμάγκα*, Ὁ νεομάρτυρας, 87.
3. *Σαλαμάγκα*, Ὁ νεομάρτυρας, 65.

Πρέπει νά χρονολογήσουμε τήν εἰκόνα μετά τό 1842 καί πιό σίγουρα ἀπό τό 1842 ὡς τό 1858. Γιατί τό 1842 ὁ Πέτρος Γεωργίου φιλοτέχνησε γιά πρώτη φορά αὐτόν τόν τύπο τῆς εἰκόνας καί τό 1858 μόνος του ὁ γιός τοῦ Θεοδοσίου Κωνσταντίνος ξαναζωγραφίζει τήν εἰκόνα. Ἡ τελευταία βρίσκεται στό ἀριστερό προσκυνητάρι τοῦ ναοῦ τῆς Ἁγίας Μαρίνας[1] τῶν Ἰωαννίνων καί φέρει τήν ἔνδειξη: *«Δέησις τοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ Ἀναστασίου. Χείρ Κ(ωνσταντίνου) Θ(εοδοσίου). 1858»*. Ἡ τρίτη εἰκόνα αὐτοῦ τοῦ τύπου βρίσκεται στό ναΐδριο τοῦ τάφου τοῦ Ἁγίου δίπλα ἀπό τήν εἰκόνα — πρότυπο τοῦ Πέτρου Γεωργίου, τῆς ὁποίας ἀποτελεῖ σχεδόν πιστό ἀντίγραφο. Ἡ ἔνδειξη μᾶς φανερώνει τό ζωγράφο καί τό χρόνο: *«Χείρ Κ(ωνσταντίνου) Θεοδοσίου Ἰωαννίτου, 1863»*[2].

**δ'. Οἱ τοιχογραφίες τοῦ τάφου του** (σχ. α', β', γ', δ').

Ὅπως εἶναι γνωστό πάνω ἀπό τόν τάφο τοῦ νεομάρτυρα, πλάϊ στό ἱερό τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου, ὑψώθηκε γρήγορα ναΐσκος. Στήν ἀνατολική του πλευρά, ποὺ εἶναι πίσω ἀπό τόν τάφο, μεταφέρθηκε στόν τοῖχο μὲ χρώματα τό συναξάρι τοῦ Ἁγίου. Ἱστοροῦνται τέσσαρες σκηνές στό πάνω μέρος (100 x 90) καί κάτω, σὲ δεύτερη ζώνη, εἰκονίζονται ὁλόσωμοι ἀπό ἀριστερά ὁ ἴδιος ὁ Γεώργιος, ὁ Ἅγιος Νικόλαος ὁ Μύρων, ὁ Κωνσταντίνος καί ἡ Ἑλένη καί ἡ Ἁγία Αἰκατερίνη. Οἱ τέσσαρες σκηνές στήν πάνω ζώνη ἀποτελοῦν γιά τή σημερινή ἔρευνα σοβαρό ἀντικείμενο μελέτης γιά δυό λόγους: Πρῶτο γιατί ὁ ναΐσκος, ποὺ φιλοξενεῖ τόν τάφο τοῦ νεομάρτυρα, φιλοτεχνεῖται μὲ τοιχογραφίες ἀπό τό μαρτύριό του, γεγονός ποὺ συνεχίζει εἰκονογραφική παράδοση αἰώνων καί δεύτερο γιατί, ἀπ' ὅσο ξέρουμε, φαίνεται ν' ἀποτελεῖ ἕνα ἀπό τά τελευταῖα δείγματα τοιχογράφησης μαρτυρίου στόν ἑλλαδικό χῶρο. Γι' αὐτό τό δεύτερο λόγο οἱ τοιχογραφίες τοῦ ναΐσκου τοῦ τάφου ἀποτελοῦν ὁριακό σταθμό στήν ἐξέλιξη τῆς εἰκονογραφίας τῶν ἁγίων.

Οἱ τοιχογραφίες εἶναι ἁπλοϊκές καί χρησιμοποιοῦνται κόκκινα, καφέ, πράσινα καί ἄσπρα χρώματα μέσα σ' ἕνα μπλὲ βάθος. Γίνεται προσπάθεια ἀπό τόν ζωγράφο ν' ἀναπλαστοῦν παλιότερα εἰκονογραφικά μοτίβα ἀπό εἰκόνες μαρτύρων. Πρέπει νά εἶχε ὑπόψη του κάποιο πρότυπο ἢ τουλάχιστον θά ἔκανε συνδυασμό ἀπό διαφορετικά μαρτύρια. Ὑποθέτουμε ὅτι θά γνώριζε τή χαλκογραφία τοῦ 1859 μὲ σκηνές ἀπό τό μαρτύριο τοῦ Ἁγίου.

Στήν πρώτη ἀριστερά σκηνή εἰκονίζεται ὁ Ἅγιος μπροστά στόν «ἡγεμόνα», ὅπως ἄλλωστε σημειώνεται καί στήν ἐπιγραφή (σχ. α'.) Ὁ Ἅγιος

1. *Σ. Κ. Κατσίμπρα*, Ὁ ἅγιος τῶν Ἰωαννίνων νεομάρτυς Γεώργιος, Ἀθῆναι 1972, 136.

2. *Σαλαμάγκα*, Ὁ νεομάρτυρας, 183 ὑποσ. 53.

εἶναι ὄρθιος μπροστὰ στὸν τοῦρκο πασσᾶ, ποὺ κάθεται σέ μεγαλοπρεπέστατο θρόνο πάνω σὲ ψηλὸ βάθρο. Πίσω ἀπὸ τὸν Ἅγιο ζωγραφίζονται Τοῦρκοι. Ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο παριστάνεται ἡ σκηνὴ δὲν ἔχει ἀπόλυτα καμιὰ σχέση μὲ σύγχρονη γιὰ τὸν Ἅγιο πραγματικότητα. Ἂν ἤθελε ὁ ζωγράφος νὰ δώσει τὴν εἰκόνα δικαστηρίου ἢ τῆς αἴθουσας ὑποδοχῆς τοῦ πασσᾶ θὰ ἔδινε τὴν ἀτμόσφαιρα ποὺ δημιουργεῖ ὁ χαλκογράφος τοῦ 1829, ποὺ τοποθετεῖ τὸν Ἅγιο Κοσμὰ τὸν Αἰτωλὸ ν' ἀπολογεῖται μπροστὰ στὸν Τοῦρκο ποὺ κάθεται σὲ χαλὶ καὶ σὲ μαξιλάρι, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὴ χαλκογραφία ποὺ δημοσιεύουμε παρακάτω (εἰκ. Β΄). Ἀλλὰ ὁ τοιχογράφος εἶχε ἄλλη σκηνὴ στὸ νοῦ του: Ζωγραφίζει τὸ μόνιμο μοτίβο ποὺ ὑπάρχει σ'ὅλες τὶς ἱστορήσεις μαρτύρων ποὺ ὁδηγοῦνται μπροστὰ στὸν αὐτοκράτορα, τὸ διοικητὴ ἢ τὸν ἡγεμόνα, ἀνάλογα μὲ τὴν περίπτωση ἢ τὴν ἐποχή.

Στὴ δεύτερη σκηνὴ εἰκονογραφεῖται τὸ μαρτύριο τοῦ Ἁγίου (σχ. β΄). Τοῦρκοι δένουν ἐπάνω στὸν ὕπτιο Γεώργιο βαρειὰ λιθαρένια πλάκα, ἐνῶ γύρω ἄλλοι παρακολουθοῦν. Στὸ πίσω μέρος, μέσα ἀπὸ ἄνοιγμα, εἰκονίζεται γονατιστὴ μορφή.

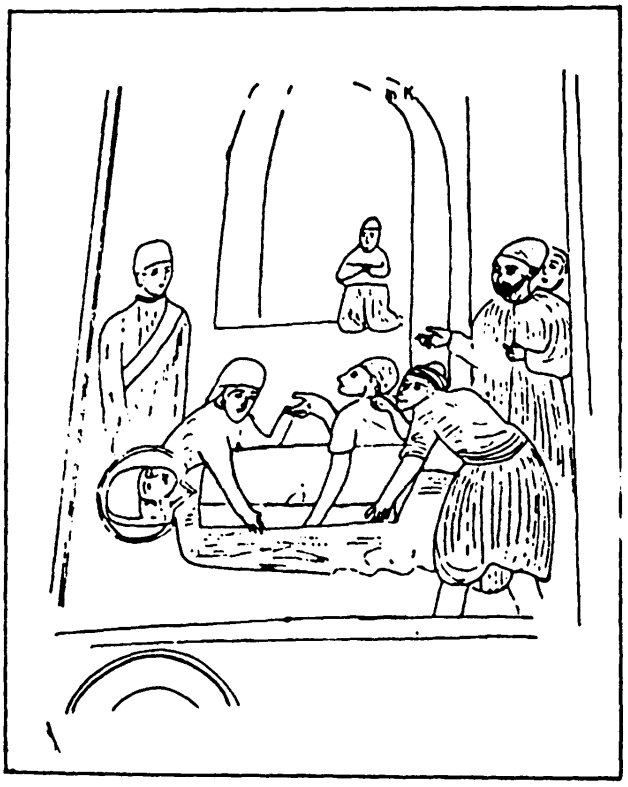
Στὴν τρίτη σκηνὴ ἱστορεῖται ὁ ἀπαγχονισμός του (σχ. γ΄.) Μὲ βάθος τὸ κάστρο ὁ Ἅγιος εἰκονίζεται κρεμασμένος ἐνῶ ἀριστερὰ δύο ὁπλισμένοι Τοῦρκοι, ὁ ἕνας ὄρθιος καὶ ὁ ἄλλος γονατιστός, φρουροῦν. Ὁ ζωγράφος πρέπει νὰ μετέφερε στὸν τοῖχο τὸν ἀπαγχονισμὸ τοῦ μάρτυρα ἀπὸ τὴ φορητὴ εἰκόνα τοῦ πρωτοψάλτη Πέτρου Γεωργίου, ποὺ τὴν εἶχε μπροστὰ του.

Στὴν τέταρτη σκηνὴ ζωγραφίζεται ἡ Κοίμησή του (σχ. δ΄). Στὴ μέση πίσω ἀπὸ τὸ νεκρὸ μάρτυρα, εἰκονίζεται ἀρχιερέας καὶ γύρω του ἄλλοι ἀρχιερεῖς, ἱερεῖς καὶ λαός. Στὸ βάθος τοξωτὸ κτίριο. Ἡ σκηνὴ δίνει τὴν ἐντύπωση ὅτι διαδραματίζεται στὸν ἐσωτερικὸ χῶρο ναοῦ. Ὁ τοιχογράφος ἐδῶ δὲν ἀκολουθεῖ πιστὰ τὰ γεγονότα ὅπως ὁ ζωγράφος τῆς φορητῆς εἰκόνας τῆς Κόνιτσας. Ἱστορεῖ γενικὰ μιὰ Κοίμηση ἀπ' αὐτὲς ποὺ ἔχει ἰδεῖ σὲ παλιότερες τοιχογραφίες καὶ εἰκόνες. Ἀκολουθεῖ τὴ γενικὴ παράδοση τῆς Κοίμησης τῶν ἁγίων, ἐνῶ ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὰ γνωστὰ σ' ὅλους γεγονότα τῆς ταφῆς τοῦ νεομάρτυρα.

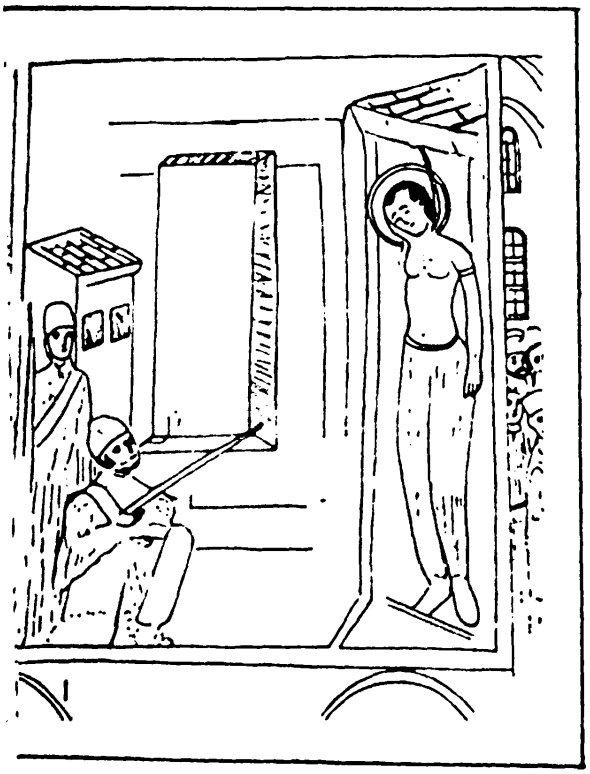
Δὲν ξέρουμε τὸ ζωγράφο τῶν τοιχογραφιῶν οὔτε τὸ χρόνο τῆς κατασκευῆς τους. Δὲν ἀποκλείεται νὰ εἶναι κάποιος ἀπὸ τοὺς γνωστοὺς ποὺ φιλοτέχνησαν τὶς φορητὲς εἰκόνες καὶ μὲ μεγαλύτερη πιθανότητα ὁ Κωνσταντίνος Θεοδοσίου[1], ποὺ ζωγραφίζει στὰ 1863 καὶ τὶς εἰκόνες στὸ τέμ-

1. Ὁ Κωνσταντίνος Θεοδοσίου μᾶς εἶναι γνωστὸς καὶ σὰν τοιχογράφος. Μαζὶ μὲ τὸν πατέρα του ζωγραφίζουν τὸν Ἅγιο Νικόλαο Μαρμάρων τὸ 1832 σύμφωνα μὲ τὴν ἐπιγραφή.

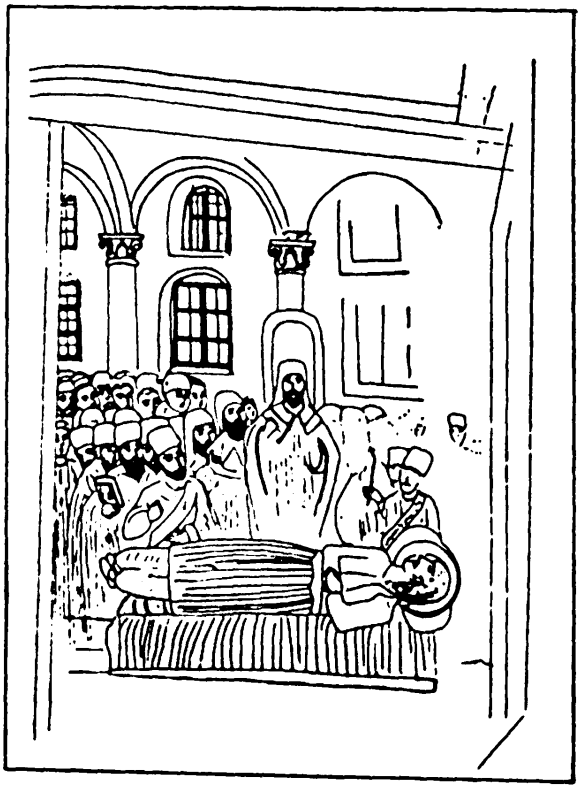
α΄. Ὁ Ἅγ. Γεώργιος μπροστά στὸν πασσᾶ.



β΄. Τὸ μαρτύριο τοῦ Ἁγίου.



γ΄. Ὁ ἀπαγχονισμός του.



δ΄. Ἡ Κοίμηση τοῦ Ἁγίου.

πλο τοῦ ναϊδρίου τοῦ τάφου. Στὴν ἴδια περίπου χρονολογία πρέπει νὰ ὑπολογίσουμε καὶ τὶς τοιχογραφίες.

**ε'. Ἡ Χαλκογραφία τοῦ Ἁγίου** (πίν. 27)

Τὴν ἴδια χρονιὰ ποὺ μαρτύρησε ὁ Γεώργιος κυκλοφόρησε χαλκογραφία μὲ τὴν εἰκόνα του, ποὺ τὸν καθιέρωσε καὶ εἰκονογραφικά. Εἶναι ἡ γνωστὴ προσωπογραφία του ποὺ τὸν παρασταίνει μὲ τὴ φουστανέλλα καὶ τὸ γιλέκο, μὲ τὸ μανδύα καὶ τὸ φεσάκι μὲ τὸ χαρακτηριστικὸ σιγμόσχημο σημάδι, διακριτικὸ γνώρισμα τῶν χριστιανῶν. Κρατεῖ σταυρὸ στὸ δεξὶ καὶ κλαδὶ φοίνικα στὸ ἀριστερό. Ψηλὰ ἀριστερὰ φτερωτὸς ἄγγελος, μὲ ἀνεμιζόμενο φόρεμα καὶ ἱμάτιο, πατώντας στὰ σύννεφα, ἔρχεται νὰ στεφανώσει τὸν Ἅγιο μὲ τὸ στεφάνι ποὺ κρατεῖ στὸ ἀριστερό του χέρι καὶ νὰ τοῦ δώσει τὸ κλαδὶ τοῦ φοίνικα, τὸ σύμβολο τῆς νίκης. Δεξιὰ ὁ Παντοκράτορας Χριστός, περιστοιχισμένος ἀπὸ φωτεινὲς ἀχτίδες, τὸν εὐλογεῖ. Στὸ βάθος εἰκονίζεται περιτειχισμένη πόλη, μὲ πύργους καὶ πολυόροφα κτίρια, ὑποτίθεται τὰ Γιάννενα. Ἡ ψαλιδωτὴ ὅμως σημαία ποὺ ὑψώνεται πάνω ἀπὸ τὸν πύργο μᾶς ἀναγκάζει νὰ δεχτοῦμε ὅτι ὁ χαλκογράφος ἀντίγραψε κάποια πόλη τῶν Βαλκανίων ἢ τῆς κεντρικῆς Εὐρώπης, ἀπ' αὐτὲς ποὺ φιλοτεχνοῦσαν χαλκογραφίες τοῦ 18ου αἰώνα. Στὸ πάνω μέρος σημειώνεται :

Ο ΑΓΙΟϹ ΓΕΩΡΓΙΟϹ Ο ΝΕΟϹ ΜΑΡΤΥϹ Ο ΕΞ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ.

Ἡ ἴδια ἐπιγραφὴ ἐπαναλαμβάνεται σὲ παλαιοσλαβικὴ γραφὴ καὶ γλώσσα παρακάτω. Στὸ κάτω μέρος γράφεται ἡ ἔνδειξη :

ΕΧΑΛΚΟΧΑΡΑΧΘΗ ΔΙΑ ΕΞΟΔΩΝ ΤΟΥ ΟϹΙΟΤΑΤΟΥ Χ(ΑΤΖΗ)-ΠΑΓΚΡΑΤΙΟΥ Μ(ΟΝΑ)Χ(ΟΥ) 1838. ΧΕΙΡ ΔΑΝΙΗΛ ΕΙϹ ΑΓΙΟΝ ΟΡΟϹ.

Παρόμοια τρίχρωμη χαλκογραφία εἶχε ὑπόψη του ὁ Σαλαμάγκας[1], ποὺ τὴν εἶχαν τοποθετήσει σὲ σταχωμένο χειρόγραφο μὲ τὴν Ἀκολουθία, τὸ Συναξάρι καὶ τὸν Ἐγκωμιαστικὸ λόγο τοῦ νεομάρτυρα. Εἶναι γνωστὴ ἡ συνήθεια νὰ χρωματίζονται οἱ χαλκογραφίες μετὰ τὸ τύπωμά τους. Ἐδῶ δημοσιεύουμε τὴ μαυρόασπρη, ποὺ βρίσκεται στὸ παρεκκλήσιο τοῦ Ἁγίου στὴν Κόνιτσα, ὅπως βγῆκε ἀπὸ τὸ ἐργαστήριο τοῦ Δανιὴλ στὸ Ἅγιο Ὄρος τὸ 1838 καὶ εἶναι ἡ πρώτη ποὺ κυκλοφόρησε. Ποιός εἶναι ὁ ζωγράφος τῆς χαλκογραφίας δὲν μποροῦμε μὲ βεβαιότητα νὰ ὑποστηρίξουμε. Δὲν ἀποκλείεται νὰ εἶναι ὁ Ζῆκος ὁ Χιονιαδίτης ἂν καὶ ὑπάρχουν ὁρισμένες λεπτομεριακὲς διαφορὲς μὲ τὶς εἰκόνες του στὸ σπίτι τοῦ Ἁγίου καὶ στὸ παρεκκλήσιο τῆς Κόνιτσας. Ἴσως νὰ εἶναι ὁ πρωτοψάλτης Πέτρος Γεωργίου γιὰ τὸν ὁποῖο ὑποστηρίξαμε ὅτι γιὰ νὰ φιλοτεχνήσει τὴν εἰκόνα τοῦ

1. *Σαλαμάγκα*, Ὁ νεομάρτυρας, Ἡ χαλκογραφία στὴ σ. 126 καὶ ἀνάλυσή της στὶς 127 καὶ κυρίως 161 ὑποσ. 6, ὅπου ὁ συγγραφέας σημειώνει ὅτι τὸ χρώματα προστέθηκαν ἐκ τῶν ὑστέρων.

1842 μὲ τὸ μαρτύριο τοῦ Ἁγίου χρησιμοποίησε γιὰ πρότυπο τῆς προσωπογραφίας του τὴ χαλκογραφία τοῦ 1838. Δὲν ἀποκλείεται νὰ εἶναι καὶ ὁ ζωγράφος Θεοδόσιος, τοῦ ὁποίου ὁ γιὸς Κωνσταντίνος ἔχει νὰ μᾶς παρουσιάσει μεγάλη παραγωγὴ εἰκόνων λίγο ἀργότερα.

Ἡ χαλκογραφία, ποὺ *«ἐχαλκοχαράχθη μὲ ἔξοδα τοῦ μοναχοῦ Χατζηπαγκρατίου διὰ χειρὸς Δανιὴλ στὸ Ἅγιο Ὄρος»*, εἶχε φαίνεται εὐρύτατη διάδοση στὸν ἑλλαδικὸ καὶ βαλκανικὸ χῶρο. Ἡ συμβολὴ τοῦ Ἁγίου Ὄρους στὴ διάδοση τῆς εἰκόνας καὶ κατ' ἐπέκταση τῆς λατρείας τοῦ μάρτυρα πρέπει νὰ ἦταν ἀποφασιστική. Ἤδη ἡ πρώτη χαλκογραφία ἀπευθύνεται σ' ἕνα κοινὸ ποὺ ξεπερνᾶ τὸν ἑλλαδικὸ χῶρο. Γι' αὐτὸ ἡ ἐπιγραφὴ μὲ τὸ ὄνομα τοῦ μάρτυρα δίνεται ἑλληνικὰ καὶ παλαιοσλαβικά, μὲ στόχο τὴ διάδοσή της στοὺς προσκυνητὲς τοῦ Ἁγίου Ὄρους, μέσα στοὺς ὁποίους ἦταν Βούλγαροι, Σέρβοι καὶ ἄλλοι Σλάβοι. Μέχρι σήμερα ἔχουν ἐπισημανθεῖ[1] εἰκόνες τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στὴ Jakodina (Svetozarevo), στὸ Kratovo καὶ στὴ Foca τῆς Βοσνίας, στὸ Rastai κοντὰ στὰ Σκόπια, στὸ Grabovo, στὴν ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Δημητρίου στὰ Slepsa κοντὰ στὸ Μοναστήρι. Ἐπίσης τοιχογραφία του στὴν ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Νικολάου τοῦ χωριοῦ Sredska κοντὰ στὸ Prizren[2]. Στὴ Βουλγαρία ξέρουμε δύο εἰκόνες του, ποὺ προέρχονται ἀπὸ ἀγορὲς τοῦ ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου Σόφιας. Ἀπὸ αὐτὲς ἡ μία βρίσκεται στὴν κρύπτη τοῦ Ἀλεξάνδρου Nevsky[3]. Ἄλλη μιὰ εἰκόνα, ποὺ προέρχεται ἀπὸ τὸ χωριὸ Κούκλεν, βρίσκεται σήμερα στὴ συλλογὴ τῆς ἀρχιεπισκοπῆς τοῦ Πλόβντιφ (= Φιλιππούπολη)[4]. Στὴ Ρουμανία ἐξάλλου σώζονται δύο εἰκόνες τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στὸ Μουσεῖο τέχνης τοῦ Βουκουρεστίου[5]. Ἀπὸ τὶς δύο αὐτὲς εἰκόνες ἡ μία χρησιμοποιήθηκε σὰ μοντέλλο γιὰ χαλκογραφία. Πάνω στὴν εἰκόνα ὑπάρχει σχετικὴ ἔνδειξη ποὺ

---

1. *Louisa Syndica-Laourda*, Quatre Saints locaux de la Macedoine d'ouest et de l' Epire et leur iconographie, «Actes du premier congres international des etudes Balkaniques et sud-est Europeennes», Sofia, 1966, 894-896.

2. Στὴν *Ἴδια*, πίν. 9.

3. Στὴν *Ἴδια*, 896., καὶ *Eleonora Costescu*, Échos le la lutte du peuple Grec pour l' indépendance nationale dans l' art plastique Roumain du XIXe siecle (Πρακτικὰ τοῦ Α' Διεθνοῦς Συνεδρίου Πελοποννησιακῶν Σπουδῶν, Σπάρτη 1975, τόμ. Γ', 82 καὶ πίν. 3).

4. *Petrana Toteva*, Ikoni et plovdivski kraj (=Εἰκόνες τῆς περιοχῆς Πλόβντιφ), Sofia, 1975, Ἐκδ. Izdatelstvo Nauka i izkustra, στὰ βουλγαρικά, γερμανικά, ρωσσικὰ καὶ γαλλικά. Ἡ εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Γεωργίου δημοσιεύεται ἔγχρωμη χωρὶς ἀρίθμηση. Στὴ σ. 30 τοῦ γαλλικοῦ κειμένου ἡ συγγραφέας συγχέει τὸν Ἅγιο Γεώργιο τῶν Ἰωαννίνων νομίζοντας πὼς πρόκειται γιὰ τὸν ὁμώνυμό του νεομάρτυρα Γεώργιο τῆς Σόφιας τοῦ 16ου αἰώνα, ἐνῶ πρόκειται γιὰ ἔργο ποὺ ἐμπνέεται ἄμεσα ἀπὸ τὴ γνωστή μας χαλκογραφία τοῦ 1838.

5. *Louisa Syndica-Laourda*, 896.

γράφει σὲ ρουμανικὴ γλώσσα ὅτι χαράχτηκε καὶ τυπώθηκε. Γι' αὐτὸ εἰκόνα καὶ χαλκογραφία φέρουν ἐπιγραφὲς σὲ ρουμανικὴ γλώσσα.

Μία ἄλλη, ζωγραφισμένη στὶς 29 Δεκεμβρίου τοῦ 1839 ἀπὸ τὸ ρουμάνο ζωγράφο Ντραγκομίρ καὶ μὲ ρουμανικὲς ἐπιγραφὲς, βρισκόταν στὴν ἑλληνικὴ ἐκκλησία στὸ Βουκουρέστι. Φαίνεται πὼς εἶχε μεγάλη διάδοση ἡ εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Γεωργίου σὲ χωριὰ τῆς περιοχῆς Βουκουρεστίου.

Ὑπῆρχε συνήθεια ἐξάλλου νὰ παριστάνουν τὸν Ἅγιο Γεώργιο σὲ ὁρισμένες λαϊκὲς συνθέσεις πάνω σὲ μουσαμᾶ ποὺ ἔχουν σὰν κεντρικὴ παράσταση τὸν Πανάγιο Τάφο καὶ γύρω προσκυνήματα, τοπογραφικὰ δοσμένα, ποὺ εἶναι γνωστὲς σὰν «Ἱερουσαλὴμ» ἢ «Ἁγιοταφίτικα»[1].

Σὰν ἐπιστέγασμα ὅλων αὐτῶν εἶναι ἐνδιαφέρον νὰ σημειώσουμε ὅτι λίγα χρόνια μετὰ τὸ μαρτύριο τοῦ Ἁγίου χτίστηκε πρὸς τιμήν του ναὸς βυζαντινοῦ ρυθμοῦ στὸ χωριὸ Ἀργυρὸ Πηγάδι τῆς ὀρεινῆς Τριχωνίδας Αἰτωλίας, ποὺ ὑπάρχει μέχρι σήμερα καὶ ὅπου στὶς 17 τοῦ Γενάρη γίνεται τοπικὸ πανηγύρι. Διατηρεῖται τοπικὴ παράδοση ποὺ λέει ὅτι στὰ ἐγκαίνια τοῦ ναοῦ ἡ γυναίκα τοῦ νεομάρτυρα ἔστειλε ἀφιέρωμα ἕνα θυμιατήρι. Οἱ περισσότερες εἰκόνες ποὺ βρίσκονται στὰ μοναστήρια, στὶς ἐκκλησίες, τὰ σπίτια τῆς Ἠπείρου καὶ ἀλλοῦ ἀντιγράφουν τὴ χαλκογραφία τοῦ 1838, ποὺ πρέπει ν' ἀποδίδει τὰ σωστὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ νεομάρτυρα μὲ κάποια βέβαια τάση ἐξιδανίκευσης καὶ ὡραιοποίησης.

**στ'. Ἄλλες εἰκόνες, χαλκογραφίες καὶ τοιχογραφίες**

Ἀπὸ τὶς πολλὲς εἰκόνες τοῦ νεομάρτυρα Γεωργίου παρουσιάζουμε πρώτη αὐτὴ ποὺ βρίσκεται στὸ τέμπλο τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Χρύσανθου στὴν Κόνιτσα. Στὴ μέση εἰκονίζεται ὁ Ἅγιος Γεώργιος μὲ τὴ χαρακτηριστικὴ φορεσιὰ τῆς φουστανέλλας (εἰκ.ΣΤ'). Στὸ δεξί του χέρι κρατεῖ μεγάλο σταυρὸ μὲ τὸν ἐσταυρωμένο ἐπάνω καὶ στὸ ἀριστερὸ ἐκτὸς ἀπὸ τὸ κλαδὶ τοῦ φοίνικα καὶ εἰλητάριο μὲ τὸ γνωστὸ στίχο : *«Μὴ χορίσης με τῆς δόξης τῶν μαρτύρων σου γλυκήτατε Ἰησοῦ ὅτι τέτρομε τῆς σῆς ἀγάπης ἐγώ, ἀλλὰ ἐνίσχισόν με διὰ τὸ μέγα ἔλεος».* Ἀριστερὰ ζωγραφίζεται ὁ Ἅγιος Δημήτριος ὁ Μυροβλήτης μὲ τὴ στρατιωτική του στολὴ καὶ δεξιὰ ὁ Ἅγιος Γεώργιος ὁ Τροπαιοφόρος μὲ παρόμοια στολή. Οἱ δύο μεγάλοι στρατιωτικοὶ ἅγιοι, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ δόρυ τους κρατοῦν σταυρὸ καὶ τὸ κλαδὶ τοῦ φοίνικα, τὰ σύμβολα τοῦ μαρτυρίου, συνηθισμένα ἐμβλήματα στὶς μεταβυζαντινὲς εἰκόνες καὶ χαλκογραφίες τοῦ βαλκανικοῦ χώρου.

Τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ νεομάρτυρας Γεώργιος εἰκονίζεται ἀνάμεσα στοὺς δυὸ μεγάλους ἁγίους φανερώνει τὴ μεγάλη θέση ποὺ τὸν τοποθετοῦσε ὁ

1. *Costescu*, ὅ. π., 83-84.

ἀφιερωτὴς τῆς εἰκόνας, γνωστός μας ἱερομόναχος Χρύσανθος. Τὰ χρώματα σὲ διάφορες ἀποχρώσεις, τὸ κόκκινο, τὸ γαλάζιο, τὸ κίτρινο, τὸ καστανό, τὸ ἄσπρο μέσα σὲ καφεπράσινο βάθος καὶ στὸ μπλὲ βαθὺ ἔδαφος εἶναι αὐτὰ ποὺ κατὰ κανόνα χρησιμοποιοῦν οἱ ζωγράφοι τῆς ἐποχῆς. Ὁ Ζῆκος ὁ Χιονιαδίτης πάντως εἶναι ἀπὸ αὐτοὺς ποὺ ἤξεραν νὰ τὰ χρησιμοποιοῦν καλύτερα. Στὸ κάτω μέρος τῆς μεγάλης αὐτῆς εἰκόνας διαβάζομε τὴν ἔνδειξη: *«Δι' ἐξόδων ἐλαχίστου ἱερομονάχου Χρυσάνθου Λαενᾶ ἐκ πόλεως Κονίτζης. 1842 Ἰουνίου 10, ἱστορήθη διὰ χειρὸς Ζήκου Γεωργίου Χιονιαδίτου»*[1].

Ἀξίζει νὰ σημειώσουμε ἐπίσης τὴν εἰκόνα ποὺ βρίσκεται σήμερα κρεμασμένη στὸ στηθαῖο τοῦ γυναικωνίτη τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου στὰ Γιάννενα. Εἰκονίζονται ὁλόσωμοι τρεῖς ἅγιοι (πίν. 13). Στὴ μέση εἶναι ὁ Γεώργιος, ἀριστερὰ ὁ Χρύσανθος καὶ δεξιὰ ὁ Ἀρτέμιος. Στὸ πάνω μέρος ὁ Παντοκράτορας, ἀνάμεσα σὲ ἀγγελάκια, εὐλογεῖ. Ἡ εἰκόνα εἶναι μεγάλων διαστάσεων (120 x 80) καὶ στὸ κάτω μέρος σημειώνεται ἡ ἔνδειξη: *«Δι' ἐξόδων ἐλαχίστου ἱερομονάχου Χρυσάνθου Λαενὰ ἐκ κωμοπόλεως Κονίτζης, 1842 Νοεμβρίου 10»*. Ὁλόκληρο τὸ σῶμα τοῦ Ἁγίου Γεωργίου, ἐκτὸς τοῦ προσώπου του, ἔχει ἀσημωθεῖ μὲ βαρειὰ ἀσήμωση. Γι' αὐτὸ σήμερα δὲ μποροῦμε νὰ ξέρουμε τὴ στολή του. Μᾶς διευκολύνει ὅμως σ' αὐτὸ ὁ Σαλαμάγκας, ὁ ὁποῖος εἶδε τὴν εἰκόνα στὸ σπίτι τοῦ Ἁγίου καὶ γιὰ τὴν ὁποία γράφει ὅτι *«ὁ Νεομάρτυρας εἰκονίζεται σ' αὐτὴ μὲ κοντὸ σαλβάρι ἀντὶς γιὰ φουστανέλλα»*[2]. Ἡ εἰκόνα αὐτή, ὅπως ἄλλωστε καὶ οἱ περισσότερες ποὺ ἀναφέρουμε, ἔχει ὁρισμένα λεπτομερειακὰ δυτικότροπα στοιχεῖα, παρμένα κυρίως ἀπὸ μοτίβα τοῦ μπαρόκ.

Ἄλλη ἀξιόλογη εἰκόνα βρίσκεται στὸ προσκυνητάρι τοῦ μητροπολιτικοῦ ναοῦ Ἁγίου Νικολάου τῆς Κόνιτσας (100 x 75 περίπου, εἰκ. Ε'). Εἰκονίζονται πάλι τρεῖς ὁλόσωμοι ἅγιοι καὶ εἶναι ἀφιέρωμα ξανὰ τοῦ Χρύσανθου. Στὴ μέση εἶναι ὁ νεομάρτυρας Ἰωαννίνων Γεώργιος. Κρατεῖ στὸ χέρι του εἰλητάριο ποὺ γράφει τὸ γνωστὸ στίχο: *«Μή χωρήσεις με τῆς δόξης τῶν μαρτύρων σου, γλυκύτατε Ἰησοῦ ὅτι τέτρωμαι τῆς σῆς ἀγάπης ἐγώ»*. Ἀριστερὰ εἰκονίζεται ὁ Ἅγιος Χρύσανθος, προστάτης τοῦ ἱερομόναχου Χρύσανθου λόγῳ συνωνυμίας καὶ δεξιὰ ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ ἐκ Κονίτσης, «ὁ ἐν Βραχωρίῳ τὸ 1814 μαρτυρήσας». Στὸ κάτω μέρος τῆς εἰκόνας σημειώνεται ἡ ἔνδειξη: *«Δι' ἐξόδων ἐλαχίστου ἱερομονάχου Χρυσάνθου Λαενὰ ἐκ κωμοπόλεως Κονίτζης, 1844 Νοεμβρίου 10»*. Δὲν ἀποκλείεται

1. *Παῖσίου*, Ἁγιογραφία καὶ ἁγιογράφοι Χιονιάδων, 57.

2. *Σαλαμάγκα*,, Ὁ νεομάρτυρας, 161 ὑποσ. 6. Δὲν ἀποκλείεται νὰ εἶναι αὐτὴ ἡ εἰκόνα ποὺ ἔστειλε ὁ ἱερομόναχος Χρύσανθος ἀπὸ τὴν Κόνιτσα στὴν Ἑλένη, χήρα τοῦ Νεομάρτυρα, γιὰ τὴν ὁποία τοῦ ἔγραψε εὐχαριστήριο γράμμα στὶς 27 Νοεμβρίου 1886. Τὸ γράμμα δημοσιεύει ὁ *Σαλαμάγκας*, ὅ.π., 201.

καὶ οἱ δύο εἰκόνες ποὺ ἀναφέραμε, οἱ ὁποῖες συμπτωματικὰ ἱστορήθηκαν στὶς 10 Νοεμβρίου σὲ διαφορετικὲς χρονολογίες, νὰ εἶναι ἔργα τοῦ ἴδιου ζωγράφου καὶ πιθανότατα τοῦ Ζήκου Χιονιαδίτη.

Εἶναι ἀνάγκη νὰ ὑπογραμμίσουμε ἐδῶ ὅτι ἔχουμε γιὰ πρώτη φορὰ τὴν προσωπογραφία τοῦ νεομάρτυρα Ἰωάννη[1], ποὺ μαρτύρησε στὸ Βραχώρι (Ἀγρίνιο) τὸ 1814, καὶ τοῦ ὁποίου τὸ λείψανο μετέφερε τὸν προηγούμενο αἰώνα στὴν ἱστορικὴ μονὴ Προυσσοῦ Εὐρυτανίας ὁ γνωστὸς λόγιος καὶ ἡγούμενος τῆς μονῆς Κύριλλος ὁ Καστανοφύλλης[2]. Τὰ ὀστᾶ βρέθηκαν τὸ Γενάρη τοῦ 1974 ἀπὸ τοὺς σημερινοὺς λόγιους ἀδελφοὺς τῆς Μονῆς σὲ κρύπτη τῆς σκάλας ποὺ ὁδηγεῖ ἀπὸ τὴν ἐκκλησία τῆς Παναγίας στὴ βιβλιοθήκη[3].

Στὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας, ποὺ βρίσκεται στὸ τέμπλο τοῦ σπιτιοῦ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στὰ Γιάννενα, ἱστοροῦνται σὲ μικρογραφία οἱ νεομάρτυρες Γεώργιος καὶ Χριστόδουλος (πίν. 14). Ἡ Παναγία εἶναι ἔνθρονη, φορεῖ στέμμα, κάθεται σὲ θρόνο καὶ κρατεῖ στὸ ἀριστερὸ τὸν Χριστὸ ποὺ εὐλογεῖ. Σὲ μικρὰ εἰκονίδια στὸ ὕψος τῆς κεφαλῆς της εἰκονίζονται οἱ δυὸ νεομάρτυρες, ἀριστερὰ ὁ Γεώργιος καὶ δεξιὰ ὁ Χριστόδουλος. Ἡ εἰκόνα ἔχει ἔντονες ἐπιδράσεις τοῦ μπαρόκ. Ὁ Γεώργιος εἶναι ζωγραφισμένος στὸν γνωστὸ πλέον τύπο. Ἡ εἰκόνα πρέπει νὰ εἶναι τῶν μέσων τοῦ 19ου αἰώνα.

Μιὰ προσωπογραφία τοῦ Ἁγίου Γεωργίου, ποὺ βρίσκεται στὸ ἠπειρωτικὸ χωριὸ Βραδέτο, ἀποκτᾶ ξεχωριστὴ σημασία. Σὲ φορητὴ εἰκόνα ὁ νεομάρτυρας ζωγραφίζεται μαζὶ μὲ τὸ Μέγα Ἀντώνιο γιὰ τὸ λόγο ὅτι γιορτάζονται καὶ οἱ δυὸ στὶς 17 Ἰανουαρίου[4]. Ὁ Μέγας Ἀντώνιος εἰκονίζεται μὲ τὸ μοναχικό του ἔνδυμα, ἐνῶ ὁ Ἅγιος Γεώργιος μὲ τὴ φορεσιὰ τοῦ φουστανελλᾶ, ἀλλὰ μὲ μιὰ χαρακτηριστικὴ ἐξαίρεση. Ἀντὶ γιὰ τὸ συνηθισμένο κόκκινο φέσι ὁ ζωγράφος τοῦ στεφανώνει τὸ κεφάλι μὲ τὸ διάδημα τοῦ μαρτυρίου. Ἡ προσωπογραφία εἶναι ἐκφραστικὴ μὲ ζεστὰ φωτεινὰ χρώματα. Τὰ κακότεχνα ὅμως πόδια μαρτυροῦν τὶς σχεδιαστικὲς ἀδυναμίες τοῦ καλλιτέχνη (πίν. 18β). Στὴ μέση, πρὸς τὸ κάτω μέρος τῆς εἰκόνας, διαβάζομε: *«Δέησις τοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ Δημητράκη Κωνσταντίνου Οἰ-*

---

1. *Κώστα Τριανταφυλλίδη*, Ἀη-Γιάννης ὁ Νεομάρτυς, ὁ ἐν Βραχωρίῳ ἀθλήσας, «Κοσμᾶς ὁ Αἰτωλός», τεῦχ. 52 (1970), 554-559. Στὴν Κόνιτσα ὑπῆρχε καὶ ναΐσκος στ' ὄνομά του, κοντὰ στὴν Ἀναγνωστοπούλειο Γεωργικὴ Σχολή, ποὺ τὸν χάλασαν οἱ Τοῦρκοι στὰ 1912-13. Βλ. *Γεωργίου Οἰκονόμου*, 40 Ἅγιοι τῆς Ἠπείρου, 87.

2. Ἀρχιμ. *Δοσιθέου Προυσιώτη*, Κύριλλος ὁ Καστανοφύλλης. Βίος, δρᾶσις καὶ ἀνέκδοτος ἀλληλογραφία. Συμβολὴ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς Εὐρυτανίας, ἐν Ἀθήναις 1965.

3. *Κ. Δ. Πετρονικολοῦ*, Ἰωάννης, ἐξ Ἀγαρηνῶν νεομάρτυς, ἐν Βραχωρίῳ ἀθλήσας τὸ 1814, «Αἰτωλοακαρνανικὴ καὶ Εὐρυτανικὴ ἐγκυκλοπαίδεια», τόμ. 3, 976-977.

4. Τὴν φωτογραφία τῆς εἰκόνας ποὺ δημοσιεύουμε ἐδῶ εἶχε τὴν καλωσύνη νὰ μᾶς παραχωρήσει ἡ δ. Μαίρη Κωστῆ, τὴν ὁποία εὐχαριστοῦμε.

*κονόμου. Χορεῖον Βραδέτω. 1854 Φεβρουαρίου 5. Ὁ ζωγράφος Βασίλειος Θεοδοσίου Ἰωαννίτης».* Ὁ Βασίλειος πρέπει νὰ ἦταν ἀδελφὸς τοῦ Κωνσταντίνου. Μὲ τὴν εὐκαιρία μαθαίνουμε ὅτι ἕνα συνεργεῖο ἀπὸ γιαννιῶτες ζωγράφους, ποὺ τὸ ἀποτελοῦν ὁ Θεοδόσιος καὶ τὰ παιδιά του Κωνσταντίνος καὶ Βασίλειος, παρουσιάζουν ἀξιόλογη παραγωγὴ τοιχογραφιῶν καὶ εἰκόνων ἀπ' ὅπου δὲ λείπουν οἱ νεομάρτυρες.

Ἡ χαλκογραφία τοῦ 1838 ξανατυπώνεται στὰ 1859, ἀλλὰ παραλλαγμένη. Τὸν Ἅγιο Γεώργιο πλαισιώνουν τέσσερα εἰκονίδια μὲ σκηνὲς ἀπὸ τὸ μαρτύριό του[1]. Ἀριστερὰ ἐπάνω εἰκονίζεται ὁ ἀπαγχονισμός του *(«ἐκρέμασαν τὸν ἅγιον»)* καὶ κάτω ἡ μαρτυρία του μπροστὰ στὸ Βεζύρη *(«πάλιν ἐξετάζεται ὁ ἅγιος»)*. Δεξιὰ ἐπάνω ὁ Ἅγιος ἐξετάζεται ἀπὸ τὸν Κατῆ καὶ κάτω τέσσερις στρατιῶτες τοποθετοῦν ἐπάνω του τὴ βαρειὰ πέτρα μέσα στὴ φυλακὴ *(«φυλακώνεται ὁ Ἅγιος· βάζουν πέτραν εἰς τὸ στῆθος»)*. Δίνονται ἀκόμη μερικὲς λεπτομερειακὲς παραλλαγές, ὅπως τὰ κτίρια τῆς πόλης ἀριστερά, ποὺ δὲν εἶναι τὰ ἴδια μὲ τὴ χαλκογραφία τοῦ 1838 καὶ *«ἡ ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου»* κάτω ἀπὸ τὴ μορφή του, στοιχεῖα ποὺ ἀντιγράφτηκαν ἀπὸ ἄλλη παλιότερη χαλκογραφία καὶ πιὸ συγκεκριμένα ἀπὸ τὴ χαλκογραφία τοῦ 1845, ὅπως θὰ δοῦμε παρακάτω.

Στὸ κάτω μέρος ἡ ἔνδειξη: *«Δαπάνης Γρηγορίου μοναχοῦ. Χεὶρ Παναγιώτου Κ. 1859».* Ἡ μετὰ ἀπὸ εἴκοσι χρόνια νέα κυκλοφορία τῆς χαλκογραφίας τοῦ Ἁγίου, πλουτισμένη μὲ σκηνὲς ἀπὸ τὸ μαρτύριό του, φανερώνει τὴ μεγάλη διάδοση τῆς φήμης του. Ὅπως ὑποστηρίξαμε καὶ παραπάνω, ὁ ζωγράφος ποὺ ἱστόρησε τὸ μαρτύριο τοῦ Ἁγίου Γεωργίου, στὸν τοῖχο τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Τάφου του, πρέπει νὰ ἐμπνεύστηκε τὶς τρεῖς σκηνὲς — ἐκτὸς ἀπὸ τὴν Κοίμησή του — ἀπὸ τὴ χαλκογραφία τοῦ 1859.

Ἀνάμεσα στὴ πρώτη χαλκογραφία τοῦ 1838 καὶ σ' αὐτὴν τοῦ 1859 κυκλοφόρησε κι ἄλλη. Τὸ συμπέρασμα αὐτὸ βγάζουμε κατ' ἀρχὴν ἀπὸ εἰκόνα τοῦ 1852 ποὺ βρίσκεται στὸ ναὸ τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων στὸ νησὶ Κάλαμος τῆς Λευκάδας (πίν. 15)[2]. Ὁ ζωγράφος τῆς εἰκόνας χρησιμοποίη-

---

1. Ἡ Χαλκογραφία δημοσιεύτηκε στὸ περιοδικὸ τοῦ *Φ. Κόντογλου* «Κιβωτός», τεῦχ. 3 (Μάρτιος 1952), 108 ἀπ' ὅπου ξαναδημοσιεύθηκε στὴ ΘΗΕ (=Θρησκευτικὴ-Ἠθικὴ Ἐγκυκλοπαίδεια), τόμ. 4, στ. 453. Σύντομη περιγραφὴ της κάνει ὁ *Σαλαμάγκας*, Ὁ νεομάρτυρας, 161 σημ. 6.

Παρόμοια χαλκογραφία μ' αὐτὴ τοῦ 1859, ἀλλὰ μὲ λεπτομερειακὲς παραλλαγές, βρίσκεται στὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο τῆς Σόφιας. Ὁ Ἅγιος Γεώργιος εἰκονίζεται χωρὶς τὸ φέσι του καὶ τὰ τέσσερα εἰκονίδια-δύο σὲ κάθε πλευρά-τοποθετοῦνται μέσα σὲ μετάλλια. Βλ. *Evtim Tomov*, Balgarski bazrozdenski Stampi (=Στάμπες τῆς βουλγάρικης Ἀναγέννησης) ἐκδ. Balgarski Chudoznik, Sofia 1975, πίν. 314.

2. Τὴν εἰκόνα ἐπεσήμανε ὁ ἀρχαιολόγος Δημήτρης Κωνστάντιος, ποὺ ἀφοῦ μᾶς τὴν ἀνακοίνωσε εἶχε τὴν καλωσύνη νὰ μᾶς παραχωρήσει τὴ φωτογραφία γιὰ δημοσίευση.

σε σὰν πρότυπο παλιότερη ἔκδοση τῆς χαλκογραφίας τοῦ 1859. Εἰκονίζεται ὁ Γεώργιος ὁλόσωμος καθὼς ὁ ἄγγελος τὸν στεφανώνει καὶ ὁ Χριστὸς τὸν εὐλογεῖ. Ἡ πόλη εἶναι στὸ βάθος καὶ κάτω «*ἡ ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου*». Ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ τέσσερα εἰκονίδια: Ἀριστερὰ πάνω: ὁ ἀπαγχονισμὸς τοῦ Ἁγίου (ἐπιγραφή: «*ἐκρέμασαν τοῦ Ἁγίου*»). Κάτω: Ὁ Ἅγιος ἀπολογεῖται στὸν πασσᾶ («*πάλι ἐξετάζεται ὁ Ἅγιος*»). Δεξιὰ πάνω: Ὁ Ἅγιος ἀπολογεῖται («*Ὁ Ἅγιος ἐξετάζεται*») καὶ κάτω: τὸ μαρτύριο τοῦ Ἁγίου («*Φυλακόνετε ὁ Ἅγιος βάζουν πέτρα εἰς τὸ στίθος*»). Στὸ κέντρο τῆς εἰκόνας κάτω ἀπὸ τὴν προσωπογραφία τοῦ Ἁγίου σημειώνεται σὲ εἰλητάριο ἡ ἐπιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ Ο ΝΕΟΣ ΜΑΡΤΥΡΑΣ Ο ΕΞ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ 1852.

Καὶ πράγματι ἡ ἔρευνα μᾶς ἀποκάλυψε τὴν ἐνδιάμεση αὐτὴ χαλκογραφία. Ἀποτέλεσε τὸ πρότυπο τῆς εἰκόνας τοῦ 1852 ποὺ προαναφέραμε καὶ ἀποτελεῖ εἰκονογραφικὰ μιὰ νέα πλουτισμένη ἔκδοση τῆς πρώτης χαλκογραφίας τοῦ 1838. Τὰ νέα στοιχεῖα εἶναι κυρίως τὰ τέσσερα μικρὰ εἰκονίδια μὲ τὴν ἀναπαράσταση τοῦ μαρτυρίου του καὶ «ἡ ἐκκλησία τοῦ ἁγίου», δηλ. τὸ ναΐδριο τοῦ Τάφου του στὰ Γιάννενα πρὸς τὸ ὁποῖο πορεύεται κάποιος ἄρρωστος ποὺ στηρίζεται σὲ ραβδιὰ μὲ τὴν ἐλπίδα τῆς θεραπείας του. Ἡ χαλκογραφία τυπώθηκε στὸ Ἅγιο Ὄρος τὸ 1845 μὲ δαπάνη τοῦ μοναχοῦ Παρθενίου διὰ χειρὸς Κυρίλλου μοναχοῦ (πίν. 28). Ἡ ἐπιγραφὴ βρίσκεται στὸ κάτω μέρος. «ΔΑΠΑΝΗ ΠΑΡΘΕΝΙΟΥ Μ(Ο)Ν(Α)Χ(ΟΥ) ΧΕΙΡ ΚΥΡΙΛΟΥ Μ(Ο)Ν(Α)Χ(ΟΥ) 1845 εἰς ἅγιον ὄρος[1]».

Χαρακτηριστικὴ τοιχογραφία τοῦ Ἁγίου σώζεται σὲ καλὴ κατάσταση στὸ Ζαγόρι, στὴν ἐκκλησία Κοίμηση τῆς Θεοτόκου τοῦ χωριοῦ Καστανώνας (πίν. 16). «*Ὁ Ἅγιος Γεώργιος ὁ νεομάρτυς ὁ ἐξ Ἰωαννίνων*» εἰκονίζεται μὲ τὴν καθιερωμένη φορεσιὰ τοῦ φουστανελλᾶ[2]. Ἡ μορφή του εἶναι ψηλόλιγνη μὲ ἔντονα χαρακτηριστικὰ στὸ πρόσωπο. Ὁ ζωγράφος παίζει μὲ ἁπαλὰ χρώματα καὶ προπαντὸς μὲ τὸ βαθὺ κίτρινο μὲ τὸ ὁποῖο πετυχαίνει τὶς πτυχώσεις τοῦ μανδύα του. Ἡ τοιχογραφία παρουσιάζει τεχνοτροπικὲς ὁμοιότητες μὲ τὶς εἰκόνες τοῦ τέμπλου, ποὺ ἔχουν χρονολογία 1866 καὶ διασώζουν καὶ τ' ὄνομα τοῦ ἐγχώριου ζωγράφου «*Λογοθέτη ἐκ κώμης Δραγαρίου*» (= Καστανώνα)».

Δύο ἴδιες εἰκόνες βρίσκονται στὸ προσκυνητάρι τοῦ μητροπολιτικοῦ ναοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου τῶν Ἰωαννίνων. Ἡ πρώτη (100 x 90 περίπου) εἶναι

---

1. Ἡ χαλκογραφία ἔχει διαστάσεις 50×35 (τυπωμένη ἐπιφάνεια 37×27). Ἡ φωτογραφία προέρχεται ἀπὸ ἀντίτυπο τοῦ Λέανδρου Βρανούση, ποὺ εἶχε τὴν καλωσύνη νὰ μᾶς τὴν στείλει καὶ νὰ ἐπιτρέψει τὴ δημοσίευσή της. Τὸν εὐχαριστοῦμε θερμά.

2. Τὴ φωτογραφία τῆς εἰκόνας εἶχε τὴν καλωσύνη νὰ μᾶς παραχωρήσει γιὰ δημοσίευση ὁ ἁγιογράφος Κώστας Ἀρμενόπουλος.

προσαρμοσμένη στὸ ξύλινο πλαίσιο καὶ ἡ δεύτερη, πιὸ μικρὴ (60 x 40), εἶναι τοποθετημένη κάτω ἀπὸ τὴ μεγάλη σὲ τρόπο ὥστε νὰ δέχεται τὸν ἀσπασμὸ τῶν πιστῶν. Στὸ ἐπάνω μέρος τῆς εἰκόνας ὁ Χριστὸς εὐλογεῖ τοὺς δύο Ἁγίους ποὺ στρέφουν πρὸς τὸ μέρος του. Ἀριστερὰ εἰκονίζεται ὁ μέγας Ἀθανάσιος κρατώντας στὸ χέρι τὸ Εὐαγγέλιο καὶ δεξιὰ ὁ Ἅγιος Γεώργιος μὲ τὴ γνωστὴ φορεσιά του καὶ τὰ χαρακτηριστικὰ σύμβολα στὰ χέρια του (πίν. 17). Τὸ ἰδιαίτερο γνώρισμα γιὰ τὸ Γεώργιο εἶναι ὁ σκοῦφος ποὺ φορεῖ στὸ κεφάλι ἀντὶ γιὰ τὸ κόκκινο φέσι. Ὁπωσδήποτε καὶ οἱ δύο αὐτὲς εἰκόνες ἔγιναν ὕστερα ἀπὸ παραγγελία γιὰ τὶς λατρευτικὲς ἀνάγκες τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου. Ὁ γνωστός μας, ἀπὸ τὸ παρεκκλήσιο τοῦ Τάφου, ζωγράφος Κωνσταντίνος Θεοδοσίου δίνει ἐδῶ δύο εἰκόνες τῆς ὥριμης ἐποχῆς του. Καὶ στὶς δύο, κάτω στὴ μέση, σημειώνει τὴ χρονολογία καὶ τὰ ἀρχικά του: 1872 Κ(ωνσταντίνος) Θ(εοδοσίου).

Τὸ Ἅγιο Ὄρος δὲν μποροῦσε βέβαια νὰ ὑστερήσει στὸ θέμα τῶν εἰκονογραφήσεων τοῦ νεομάρτυρα. Ὁ Ἅγιος ζωγραφίζεται σὲ στηθάριο τοῦ ἐξωνάρθηκα τῆς Μ. Κουτλουμουσίου (πίν. 18α).

Τέλος ἐκφραστικὴ εἰκόνα του, μικρῶν διαστάσεων, βρίσκεται σήμερα στὴ Μ. Ντίλιου τοῦ Νησιοῦ τῶν Ἰωαννίνων (εἰκ. Ζ΄). Ὁ Γεώργιος παριστάνεται στὴ συνηθισμένη στάση καθὼς φτερωτὸς ἄγγελος τὸν στεφανώνει καὶ ὁ Παντοκράτορας τὸν εὐλογεῖ: Ἡ εἰκόνα μὲ τοὺς ἔντονους χρωματικοὺς τόνους εἶναι ἔργο καλοῦ καλλιτέχνη τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 19ου αἰώνα.

**ζ΄. Οἱ Ἅγιοι Γεώργιος καὶ Ἰωάννης «οἱ ἐξ Ἰωαννίνων»** (πίν. 19).

Σπουδαία μαρτυρία γιὰ τὴ διάδοση τῆς λατρείας τῶν δύο νεομαρτύρων ἀπὸ τὰ Γιάννενα ἀποτελεῖ ἡ τοιχογραφία ποὺ βρίσκεται στὸ νάρθηκα τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Νικολάου τοῦ χωριοῦ Μάρμαρα ποὺ ἀπέχει μόλις ἕξι χιλιόμετρα ἀπὸ τὴν ἠπειρωτικὴ πρωτεύουσα. Στὴν ἄκρη ἀριστερὰ τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου, μέσα σὲ τοξωτὴ κόγχη, τοιχογραφοῦνται μαζὶ οἱ δύο νεομάρτυρες, ἀριστερὰ ὁ Γεώργιος καὶ δεξιὰ ὁ Ἰωάννης γιὰ τὸν ὁποῖο γράφουμε παρακάτω. Εἶναι ὁλόσωμοι, σὲ μέγεθος μεγαλύτερο ἀπὸ τὸ φυσικὸ ὁ καθένας καὶ ζωγραφίζονται μὲ τὰ ἰδιαίτερα χαρακτηριστικά τους. Ὁ Γεώργιος μὲ τὴ φουστανέλλα, τὸ κλαδὶ τοῦ φοίνικα καὶ τὸ σταυρὸ καὶ ὁ Ἰωάννης, νεαρός, μὲ μακρυὰ μαλλιὰ καὶ μακρὺ φόρεμα. Σύμφωνα μὲ τὴ μισοσβυσμένη ἐπιγραφὴ ὁ νάρθηκας ζωγραφίστηκε στὰ 1857. Πρέπει οἱ τοιχογραφίες νὰ εἶναι ἔργο τοῦ Κωνσταντίνου Θεοδοσίου γιατὶ ὁ πατέρας του Θεοδόσιος κι αὐτὸς σὰ βοηθὸς ζωγράφισαν τὸν κύριο ναὸ στὰ 1832, κατὰ τὴν ὑπέρθυρη ἐπιγραφή. Ἀργότερα βρίσκουμε τὸν Κωνσταντίνο νὰ ζωγραφίζει μόνος του ποὺ σημαίνει ὅτι ὁ πατέρας του εἶχε πεθάνει. Οἱ τοιχογραφίες τοῦ κύριου ναοῦ τεχνοτροπικὰ εἶναι καλύτερες ἀπὸ αὐτὲς τοῦ

νάρθηκα, κι' αὐτὸ γιατὶ καθὼς φαίνεται ὁ Θεοδόσιος ἦταν ἀνώτερος ζωγράφος ἀπὸ τὸ γιό του. Εἶναι ἡ πρώτη φορά, ἀπ' ὅσο ξέρουμε, ποὺ οἱ δύο ἀξιολογότεροι νεομάρτυρες τῶν Ἰωαννίνων ζωγραφίζονται μαζὶ καὶ μάλιστα σὲ ξεχωριστὴ θέση τοῦ νάρθηκα.

*

## 2. Εἰκονογραφία τοῦ Ἁγίου Κοσμᾶ τοῦ Αἰτωλοῦ

Ἀπὸ τὶς ἀναρίθμητες εἰκόνες ποὺ ὑπάρχουν γιὰ τὸ νεομάρτυρα καὶ δάσκαλο τοῦ γένους Κοσμᾶ τὸν Αἰτωλὸ θὰ σημειώσουμε μόνο τὴ χαλκογραφία τοῦ 1829, ποὺ παρουσιάζει τὸ μεγαλύτερο ἐνδιαφέρον ἀπὸ εἰκονογραφικῆς πλευρᾶς. Πρέπει νὰ ὁμολογήσουμε ὅτι τὰ τελευταῖα χρόνια ἔγινε προσπάθεια νὰ συγκεντρωθεῖ καὶ δημοσιευθεῖ μεγάλο μέρος ἀπὸ τὶς εἰκόνες του, ποὺ ἀνυπόγραφες συνήθως, βρίσκονται σὲ πολλοὺς ναοὺς χωριῶν τῆς Ἠπείρου. Ἡ εὐρύτατη κυκλοφορία εἰκόνων τοῦ Κοσμᾶ τοῦ Αἰτωλοῦ, κυρίως στὴ Ἤπειρο, φανερώνει ἀπὸ τὴ μιὰ τὴ ζωντανὴ παρουσία ποὺ ἄφησε στὴν περιοχὴ ἡ φωτεινή του φυσιογνωμία καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη τὴν εἰκονογραφικὴ παράδοση, ποὺ δημιούργησαν γύρω ἀπὸ τὴ μορφή του οἱ ἠπειρῶτες καὶ προπαντὸς οἱ γιαννιῶτες καὶ χιονιαδίτες ζωγράφοι. Ἀποτελεῖ τὸ ἐντυπωσιακότερο παράδειγμα νεομάρτυρα ποὺ εἰκονογραφήθηκε σὲ τόση μεγάλη ἔκταση στὸ μακρὺ χρονικὸ διάστημα πρὶν ἀπὸ τὴν ἐπίσημη ἀνακήρυξή του σὲ Ἅγιο (μαρτύριό του 1779, ἐπίσημη ἁγιοποίησή του 1961). Πολλὲς φορητὲς εἰκόνες καὶ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Κοσμᾶ ἔχουν δημοσιευθεῖ κατὰ καιροὺς[1]. Ἡ χαλκογραφία τοῦ Καλλίνικου Μυτιλη-

1. Ἀναφέρουμε ἐδῶ μερικὲς ἀντιπροσωπευτικὲς ἐκδόσεις ποὺ δημοσιεύουν ἢ περιγράφουν εἰκόνες τοῦ Ἁγίου Κοσμᾶ : *Δ. Εὐαγγελίδη*, Ἡ προσωπογραφία τοῦ Ἁγίου Κοσμᾶ· Ἠπειρωτικὴ Ἑστία 16 (1953) 873, *Γεωργ. Πάστρα*, Πατροκοσμᾶς ὁ Αἰτωλὸς καὶ σύντομος σκιαγραφία Εὐγενίου τοῦ Αἰτωλοῦ, Ἀγρίνιον 1950, εἰκ. ἐξωφ., *Δημ.Σ.Σαλαμάγκα*, Ὁ γνωστὸς Καλόγηρος Κοσμᾶς, Ἀθῆναι 1952, δημοσιεύει τὴ χαλκογραφία τοῦ 1829 καὶ εἰκόνα τοῦ Ἁγίου ἀπὸ τὴ συλλογὴ Λέανδρου Βρανούση. Ἡ τελευταία ἀπὸ τὴν ἐγκυκλοπαίδεια «Δομή», τόμ. 8, 429, δημοσιεύεται ἐδῶ (εἰκ. Η'), *Ἀρχιμ. Χαρ. Βασιλοπούλου*, Ὁ Ἅγιος Κοσμᾶς ὁ Αἰτωλὸς καὶ τὸ ἔργο του, Ἀθῆναι 1955, 2 καὶ 60, *Ἀγχ. Παπαχώστα* Ὁ Κοσμᾶς ὁ Αἰτωλὸς στὸ Ζαγόρι, «Νέος Κουβαρᾶς» 2 (1962), 16β καὶ 27 μὲ πέντε φορητὲς εἰκόνες ἀπὸ τὴν Ἀρίστη Ζαγορίου (3) καὶ Πρέβεζα (2), *Μιχ. Καλυβέρη*, Ἀπόσπασμα διδαχῆς τοῦ Κοσμᾶ τοῦ Αἰτωλοῦ, Θεσσαλονίκη 1965, μὲ τέσσερις τοιχογραφίες ἀπὸ ἐκκλησίες τῆς Σαμαρίνας (3) καὶ Κοζάνης (1), *ἀρχιμ. Λέν. Καντιώτη*, Κοσμᾶς ὁ Αἰτωλός, Ἀθῆναι 1966 μὲ ὀχτὼ πολύχρωμους πίνακες τοῦ ζωγράφου Νικολάου Νείρου ποὺ ἀποτελοῦν ἐλεύθερα ἀντίγραφα τῶν ὀχτὼ σκηνῶν τῆς χαλκογραφίας τοῦ 1829, περ. : Κοσμᾶς ὁ Αἰτωλός, περ. Γ', τεύχη 236/237 (1940), 18, ἀναφέρει ἕνδεκα εἰκόνες τοῦ Ἁγίου Κοσμᾶ, *Κ. Σ. Κώνστα*, Εἰκονογραφικὰ στὸν Ἅγιο Κοσμᾶ : Κοσμᾶς ὁ Αἰτωλός, τεύχη 5-6 (1966) 103-106, περιγράφει δέκα εἰκόνες τοῦ Ἁγίου, τοῦ *Ἴδιου*, Εἰκονογραφικὰ στὸν Ἅγιο Κοσμᾶ (Β') : Κοσμᾶς ὁ Αἰτωλός, τεύχη 17-18 (1967), 197-198, περιγράφει τέσσερις τοιχογραφίες καὶ πέντε εἰκόνες, τοῦ *Ἴδιου*, Ἁγιοκοσμιτικὸ δίπτυχο. Ι. Ἡ ἐθναποστολὴ τοῦ

ναίου, τοῦ 1829 (εἰκ. Β') παρουσιάζει τὸ πλεονέκτημα τῆς ἱστόρησης τοῦ βίου καὶ τοῦ μαρτυρίου του[1]. Σὲ ὀχτὼ σκηνὲς γύρω ἀπὸ τὴ μορφὴ τοῦ Ἁγίου περιγράφονται : α) Τὸ κήρυγμά του στὸ λαὸ ποὺ γονατιστὸς σὲ ὁμάδες τὸν ἀκούει. Ὁ Ἅγιος εἰκονίζεται στὸ ὕπαιθρο νὰ διδάσκει πάνω σὲ χαμηλὸ ἄμβωνα ποὺ στέφεται μὲ τόξο. Παραστέκουν δύο ἱερεῖς, ἐνῶ ἕνας τρίτος κρούει τὸ σήμαντρο. Ἡ ἐπιγραφὴ πάνω : *«Ὁ Ἅγιος διδάσκει τὸν λαόν»*. β) Ὁ Ἅγιος παρουσιάζεται καὶ ἀπολογεῖται μπροστὰ σὲ ἀξιωματοῦχο τοῦ Μπερατιοῦ : *«Ἡ παράστασις τοῦ Ἁγίου εἰς τὸν Μουλα-Μουαμέτ»*. γ) Στρατιῶτες ὁδηγοῦν τὸν Ἅγιο στὸ τόπο τοῦ μαρτυρίου καθισμένο πάνω σὲ ἄλογο : *«Φέρνει ἔφιπον τὸν Ἅγιον εἰς τὸν θάνατον»*. δ) Δύο στρατιῶτες περνοῦν τὸ σχοινὶ στὸ λαιμό του : «Ἡ διὰ τῆς ἀγχόνοις τοῦ Ἁγίου τελευτῆς». ε) Ὁ Ἅγιος γονατιστός, μπροστὰ ἀπὸ ὁπλισμένο στρατιώτη, προσεύχεται. Φτερωτὸς ἄγγελος κατεβαίνει, κρατώντας τὸ κλαδὶ τοῦ φοίνικα καὶ τὸ στεφάνι, ἕτοιμος νὰ τὸν στεφανώσει : *«Ἡ πρὶν τῆς τελευτῆς τοῦ Ἁγίου προσευχή»*. στ) Στρατιῶτες ρίχνουν τὸ σῶμα του στὸν ποταμό. Ἀπὸ τὸ λαιμό του ἔχει κρεμαστεῖ βαρειὰ πέτρα : *«Ἀπόρριψις τοῦ Ἁγίου εἰς τὸν ποταμόν»*. ζ) Ὁ ἱερέας παπα-Μάρκος, κατὰ τὴν παράδοση, ἀνασύρει τὸ σῶμα τοῦ Ἁγίου ἀπὸ τὸν ποταμό : *«Ἐμφάνοισις τοῦ Ἁγίου εἰς τὸν παπα-Μάρκον καὶ ἀνέλκυσις ἀπὸ τὸν ποταμόν»*. η) Εἰκονίζεται ἡ Κοίμηση τοῦ μάρτυρα. Μοναχὸς καὶ ἱερεῖς μπροστὰ σὲ ναὸ ψάλλουν τὴν ἐπικήδεια Ἀκολουθία : *«Ὁ ἐνταφιασμὸς τοῦ Ἁγίου εἰς χορίον Κολικόντασι»*. Στὴ μέση τῶν σκηνῶν αὐτῶν εἰκονίζεται ὁ Ἅγιος, ὄρθιος μὲ τὸ μοναχικό του ἔνδυμα. Στὸ ἀριστερὸ κρατεῖ ὁδοιπορικὸ ραβδὶ καὶ κομποσχοίνι, ἐνῶ μὲ τὸ δεξὶ εὐλογεῖ.

Ἡ χαλκογραφία, ποὺ δημοσιεύεται ἐδῶ, προέρχεται ἀπὸ τὸ κελλὶ τοῦ Χρύσανθου τῆς Κόνιτσας. Ὅσοι δημοσίευσαν ὡς τώρα τὴν ἴδια χαλκογραφία εἶχαν ὑπόψη τους αὐτὴν ποὺ βρισκόταν στὴ Μονὴ Φιλανθρωπινῶν καὶ τώρα φυλάγεται στὰ γραφεῖα τῆς Μητρόπολης Ἰωαννίνων. Τὸ χαρακτηριστικὸ τῆς χαλκογραφίας τῆς Κόνιτσας εἶναι ὅτι εἶναι πολύχρωμη. Φαίνεται ὅτι κάποιος ἀπὸ τοὺς ζωγράφους, ποὺ ὁ ἱερομόναχος Χρύσανθος παράγγελνε τὶς εἰκόνες τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τοῦ φουστανελλᾶ, τοποθέ-

---

Ἁγίου Κοσμᾶ, Ἠπειρ. Ἑστία, τόμ. 23 (1974), τρεῖς εἰκόνες στὴ σ. 481. *Κώστα Σαρδελῆ*, Κοσμᾶ Αἰτωλοῦ ἀναλυτικὴ βιβλιογραφία (1765-1967), Ἀθήνα 1968, δημοσιεύει ἑφτὰ εἰκόνες καὶ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου. *Ἀρχαιολόγου* (= *Θαν. Παλιούρας-Κώστας Τριανταφυλλίδης*). Τὸ μοναστήρι τοῦ Τιμίου Προδρόμου : Κοσμᾶς ὁ Αἰτωλός, τεῦχ. 51 (1970) 551-552, ὅπου δημοσιεύεται ἡ εἰκόνα ἀπὸ τὸ μοναστήρι τῆς Ἀνάληψης (=Δερβέκιστας) Αἰτωλίας ποὺ εἶναι τοῦ 1823 καὶ θεωρεῖται ὅτι ἀποδίδει τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς μορφῆς τοῦ Ἁγίου. Τὴν ἴδια ξαναδημοσιεύουμε ἐδῶ (πίν. 24).

1. Σύντομη περιγραφὴ τῆς χαλκογραφίας κάνει ὁ *Κ. Σ. Κώνστας*, Εἰκονογραφικὰ στὸν Ἅγιο Κοσμᾶ : περ. Κοσμᾶς ὁ Αἰτωλός, τεύχ. 5-6 (1966) 105.

τησε τὰ χρώματα πάνω στὴ χαλκογραφία. Τὸ φαινόμενο, ὅπως ἤδη σημειώσαμε, ἦταν συνηθισμένο. Ὁ ζωγράφος χρησιμοποίησε κυρίως τὸ κόκκινο σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸ βαθὺ καφέ, ἀποχρώσεις τοῦ καστανοῦ, τοῦ πράσινου καὶ τοῦ κίτρινου. Γιὰ βάθος ὅλης τῆς χαλκογραφίας χρησιμοποίησε τὸ ἀνοιχτὸ γαλάζιο, ἐνῶ μὲ χρωματιστὲς γραμμὲς χώρισε τὶς σκηνὲς μεταξύ τους.

Ἡ σκηνὴ ποὺ ἔχει εἰκονογραφικὴ βαρύτητα μεγαλύτερη ἀπὸ τὶς ἄλλες εἶναι ἡ Κοίμηση τοῦ μάρτυρα (εἰκ. Δ΄). Ὅπως καὶ στὴν Κοίμηση τοῦ νεομάρτυρα Γεωργίου ὑπογραμμίσαμε, ἔτσι κι ἐδῶ, ἡ παράσταση τῆς Κοίμησης τοῦ Ἁγίου Κοσμᾶ συνδέει εἰκονογραφικὰ τὸν καλλιτέχνη χαλκογράφο μὲ τοὺς προηγούμενους αἰῶνες τῆς τουρκοκρατίας κι ἀπὸ κεῖ περνᾶ στὸ βυζαντινὸ χῶρο. Ἡ παράδοση συνεχίζεται χωρὶς διακοπή. Μὲ τὴν ἀπεικόνιση τῆς Κοίμησης ὑπενθυμίζεται συνέχεια στοὺς πιστοὺς ἡ «γενέθλια ἡμέρα» τοῦ μάρτυρα ποὺ συνδέεται μὲ τὴν ἑορταστική του καθιέρωση. Πρέπει νὰ ὑποθέσουμε ὅτι ἡ χαλκογραφία θὰ διανέμονταν σὲ κάποιο μοναστήρι τοῦ Μπερατιοῦ (ἢ καὶ στὸ Κολικόντασι) τῆς Ἀλβανίας, ὅταν γινόταν προσκύνημα στὴ μνήμη τοῦ Ἁγίου Κοσμᾶ. Ἡ μεγαλύτερη κυκλοφορία της πρέπει νὰ τοποθετηθεῖ στὴν Ἤπειρο ὅπου πιστεύουμε ὅτι ἐπηρέασε τοὺς ζωγράφους ποὺ εἰκόνισαν τὴν προσωπογραφία του. Στὸ κάτω μέρος, ἀριστερὰ καὶ δεξιά, σημειώνεται ἡ ἐπιγραφή. Τή μεταγράφουμε ἐδῶ γιὰ νὰ ἐπισημάνουμε μερικὰ προβλήματα :

† *Αὕτη ἡ ἁγία εἰκὼν εἶναι τοῦ Ἁγίου ἱερομάρτυρος καὶ ἰσαποστόλου Κοσμᾶ τοῦ Νέου ἐν Ἀλβανίᾳ μαρτυρίσαντος εἰς ἐπαρχίαν Μπεράτι. Ἐχαλκοχαράχθη διὰ παρακινήσεος τοῦ ἐν ἱερομονάχοις Ζαχαρίου τοῦ ἐφημερίου καὶ ταξιδιώτου τῆς αὐτῆς Μονεῖς ἐκ χορίου Βούνο καὶ διὰ σηνδρομῆς καὶ ἐξόδων τοῦ ἰδίου. 1829 Ν. 10 σιρά. Καλλίνικος Μυτιληναῖος ἐχάραξε.*

Τὰ προβλήματα εἶναι :

α) Ὁ ἱερομόναχος, ἐφημέριος καὶ ταξιδιώτης Ζαχαρίας κάνει λόγο περὶ «τῆς αὐτῆς Μονῆς». Νομίζουμε πὼς ἀναφέρεται σὲ Μονὴ ποὺ ὑπῆρχε στὸ Μπεράτι καὶ ποὺ πρέπει νὰ εἶχε ἄμεση σχέση μὲ τὴν λατρεία τοῦ Ἁγίου Κοσμᾶ.

β) Τὸ ἐπίθετο «ταξιδιώτης» ὑποδηλώνει ὅτι ὁ Ζαχαρίας βρισκόταν σὲ ταξίδι, μακρυὰ ἀπὸ τὸ Μπεράτι, στὴν περιοχὴ πάντως ὅπου παρακίνησε τὸν Καλλίνικο Μυτιληναῖο νὰ χαράξει τὴ χαλκογραφία. Ἦταν τὸ Ἅγιο Ὄρος, ἡ Βιέννη ἢ ἡ Κωνσταντινούπολη ; Δὲν ὑπάρχει καμιὰ ἔνδειξη τοῦ τόπου κατασκευῆς τῆς χαλκογραφίας.

γ) Δύο ἀράδες πρὸς τὸ τέλος τῆς ἐπιγραφῆς ἔχουν σβυστεῖ. Προστέθηκε πάνω σ' αὐτὲς ἡ φράση «καὶ ἐξόδων τοῦ ἰδίου» μεσολαβεῖ κενὸ καὶ κατόπιν

σημειώνεται ἡ χρονολογία 1829. Ἐκεῖνο ποὺ σβύστηκε δὲν εἶμαστε σὲ θέση νὰ τὸ συμπληρώσουμε. Μὲ εἰδικοὺς μεγεθυντικοὺς φακοὺς μπορέσαμε νὰ διακρίνουμε πιὸ πάνω ἀπὸ τὸ 1829 δύο ἀριθμοὺς ἀπὸ ἄλλη χρονολογία, προφανῶς παλιότερη : 18... Ἄλλωστε ἡ ἔνδειξη μὲ τὸν ἀριθμὸ τῆς σειρᾶς (Νο 10 Σειρὰ)[1] φανερώνει τὶς πολλὲς φορὲς ποὺ τυπώθηκε ὥστε νὰ φτάσει στὴ δέκατη ἐκτύπωση. Πρέπει στὶς προηγούμενες ἐκδόσεις νὰ ἦταν ἄλλος ὁ χρηματοδότης καὶ ἄλλη ἡ χρονολογία. Ἀλλὰ στὴ δέκατη ἐκτύπωση ὁ Ζαχαρίας ἔσβυσε τὶς προηγούμενες ἐνδείξεις καὶ σημείωσε τὸν ἑαυτό του.

*

## 3. Ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ ἐξ Ἰωαννίνων

Στὶς 18 Ἀπριλίου 1526, τὴν Παρασκευὴ τῆς Διακαινησίμου, μαρτύρησε στὴν Κωνσταντινούπολη ὁ νεαρὸς ῥάφτης Ἰωάννης[2], τοῦ ὁποίου ἡ καταγωγὴ ἦταν ἀπὸ τὰ Γιάννενα[3]. Οἱ Τοῦρκοι, μετὰ ἀπὸ βασανιστήρια, τὸν ἔκαψαν ζωντανὸ σὲ ἡλικία 18 χρονῶν ἐνῶ αὐτὸς ἔψελνε τὸ «Χριστὸς Ἀνέστη...[4]». Ἡ ἱστορία τοῦ μαρτυρίου του, ποὺ ἔγραψε ὁ Νικόλαος Μαλαξός, διαδόθηκε γρήγορα καὶ εἶχε βαθύτατη ἀπήχηση καὶ στὴν εἰκονογραφία. Ἔτσι στὴ Μονὴ Βαρλαὰμ τῶν Μετεώρων, ὅπου φυλάγεται καὶ ἡ κάρα του, ὁ νεομάρτυρας Ἰωάννης[5] ζωγραφίζεται στὴν ἐσωτερικὴ πλευρὰ τοῦ ἀριστεροῦ πεσσοῦ[6] ποὺ ὑποβαστάζει τὸν τροῦλλο τοῦ Καθολικοῦ. Ἡ

---

1. Εἶναι χαρακτηριστικὴ ἡ παρερμηνεία ὅσων δημοσίευσαν ὡς τώρα τὴν ἐπιγραφή. Ἄλλος σημειώνει σὰν τόπο κατασκευῆς τὴ Σύρα, παρερμηνεύοντας τὴν ἀνορθόγραφη λέξη σιρὰ (= σειρὰ) καὶ ἄλλος νομίζει πὼς πίσω ἀπὸ τὸ γράμμα Ν (= Νumero) ὑπονοεῖται ὁ Ν(οέμβριος) μήνας. Ἀλλὰ εἶναι γνωστὸ ὅτι πολλοὶ ποὺ τύπωναν δεύτερη καὶ τρίτη... καὶ δέκατη φορὰ μιὰ χαλκογραφία σημείωναν συνήθως τὴ σειρά, δηλαδὴ τὴν ἔκδοσή της, συνήθεια ποὺ ἀπόκτησαν ἀπὸ τὶς ἐπανεκδόσεις τῶν βιβλίων.

2. *Νικοδήμου Ἁγιορείτη*, Νέον Μαρτυρολόγιον 39-45, *Π. Ἀραβαντινοῦ*, Χρονογραφία τῆς Ἠπείρου, τόμ. Β', 222, *Ι. Περαντώνη*, ΘΗΕ, τόμ. Ζ', στ. 38-39, ὅπου καὶ ἡ κυριώτερη βιβλιογραφία του, *Βίκτ. Ματθαίου*, Ὁ Μέγας Συναξαριστὴς τῆς ὀρθοδόξου ἐκκλησίας, τόμ. Δ', 263-272, *Χρυσοστόμου Παπαδοπούλου*, Οἱ νεομάρτυρες, Ἀθῆναι 1970, 41-46, *Γεωργίου Οἰκονόμου*, 40 Ἅγιοι τῆς Ἠπείρου, ὅ.π., 47-52 (τρεῖς παραλλαγὲς τοῦ μαρτυρίου του). Τὸ μαρτύριο τοῦ νεομάρτυρα Ἰωάννη ἔγραψε ὁ γνωστὸς ἀντιγραφέας κωδίκων, λόγιος καὶ ποιητής, πρωτοπαπᾶς Ναυπλίου καὶ ὕστερα ἱερέας τοῦ Ἁγίου Γεωργίου Βενετίας, *Νικόλαος Μαλαξὸς* (1500 περ. -1594 ;). Ἀκολουθίες στὸν Ἅγιο ἔγραψαν ὁ *Ἀντώνιος*, μέγας ῥήτωρ τῆς ἐκκλησίας καὶ ὁ *Ἰουστῖνος ὁ Δεκαδίων*.

3. Ἀναφέρεται καὶ ὡς Τρικάλων.

4. Ὑπάρχει καὶ δεύτερη παράδοση σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία ὑποχρεώθηκε ν' ἀνέβει στὸ μιναρὲ καὶ νὰ διακηρύξει πίστη στὸ μουσουλμανισμό. Ἀνέβηκε πραγματικά, ἀλλὰ ἀντὶ γιὰ τὴ μουσουλμανικὴ ὁμολογία εἶπε τὸ «Χριστὸς Ἀνέστη» καὶ πήδησε στὸ κενό. Βλ. *Σαλαμάγκα*, Ὁ νεομάρτυρας, 12.

5. *Μητρ. Τρίκκης καὶ Σταγῶν Διονυσίου*, Τὰ Μετέωρα, Ἀθῆναι 1964, 24.

6. *Βαγγέλη Σκουβαρᾶ*, Μετέωρα, 69.

τοιχογραφία εἶναι τοῦ 1548, ἔργο τοῦ Φράγκου Κατελάνου καὶ δὲν ἀποκλείεται νὰ ζωγραφίστηκε πρὶν ἀκόμη γράψει ὁ Μαλαξὸς τὸ μαρτύριό του. Δὲν εἶναι τυχαῖο τὸ γεγονὸς ὅτι ἀπεικονίζεται στὸν πεσσὸ ποὺ στηρίζει τὸν τροῦλλο. Εἶχε πλέον ἐπικρατήσει ἡ ἀντίληψη ὅτι ὁρισμένοι ἅγιοι καὶ νεομάρτυρες ἀποτελοῦσαν τοὺς «στύλους τῆς ἐκκλησίας», στηρίγματα τῆς πίστης σὲ μιὰ ἐποχὴ ὅπου τὰ πάντα δοκιμάζονταν καὶ κινδύνευαν.

Δεύτερη προσωπογραφία τοῦ νεομάρτυρα, τοῦ ἔτους 1542, βρίσκεται στὸ καθολικὸ τῆς Μονῆς Φιλανθρωπινῶν στὸ νησὶ τῶν Ἰωαννίνων.

Τρίτη τοιχογραφία τοῦ Ἰωάννη βρίσκεται στὸ βόρειο τοῖχο τοῦ ναοῦ τῆς Μεταμόρφωσης τῆς Βελτσίστας[1]. Εἶναι τοῦ 1568 καὶ ζωγραφίστηκε ἀπὸ τὸ Φράγκο Κονταρή (πίν. 20)[2]. Ὁ Ἅγιος ἱστορεῖται ὁλόσωμος, μὲ χιτώνα καὶ πλούσια διακοσμημένο ἱμάτιο, ὑψώνοντας σταυρὸ στὸ δεξὶ του χέρι. Ἡ ἔνδειξη εἶναι κεφαλαιογράμματη:

Ο ΑΓΙΟϹ ΙΩ(ΑΝΝΗϹ) Ο ΝΕΟϹ ΜΑΡΤΗϹ ΙΩΑΝΝΗΝΟΝ.

Διάδημα στολίζει τὸ κεφάλι τοῦ μάρτυρα ἐνῶ στὴν ἐλαφρὴ κλίση τοῦ προσώπου του διαφαίνεται ἡ ἀποφασιστικότητα. Τὰ φῶτα στὰ γυμνὰ μέρη, μὲ τὶς μικρὲς ἐπιφάνειες ποὺ δημιουργοῦν, οἱ φωτοσκιάσεις στὸ ἔνδυμα, οἱ ἁπαλὲς ἀντιθέσεις τῶν χρωμάτων καὶ ἡ λεπτὴ γραμμὴ τοῦ σχεδίου φανερώνουν τὶς ἱκανότητες τοῦ ζωγράφου ποὺ δουλεύει μέσα στὸν κύκλο ἐκείνων τῶν καλλιτεχνῶν ποὺ ἔμμεσα ἢ ἄμεσα συνδέονται μὲ τὸ ἔργο τοῦ Φράγκου Κατελάνου.

Στὸ μοναστήρι τοῦ προφήτη Ἠλία τῆς Ζίτσας ξαναβρίσκουμε τὴν προσωπογραφία τοῦ Ἰωάννη ποὺ μοιάζει μ' ἐκείνη τῆς Βελτσίστας. Ὁ Ἅγιος τοιχογραφεῖται στὸ νότιο πεσσὸ ποὺ στηρίζει τὸν τροῦλλο. Ζωγραφίζεται *«διὰ χειρὸς Γεωργίου»*, κατὰ τὴν ὑπέρθυρη ἐπιγραφή, τὸ 1657. Στὸ κατάγραφο αὐτὸ καθολικὸ συναντᾶμε κι ἄλλους ἁγίους ποὺ δὲν εἶναι συνηθισμένοι στὰ εἰκονογραφικὰ προγράμματα ὅπως εἶναι στὸ νότιο πεσσὸ *«ὁ Ἅγιος Νικόλαος ὁ ἀπὸ στρατιωτῶν»* καὶ στὸ Ἱερό, μὲ ἄμφια ἱεράρχη, *«ὁ Ἅγιος Νικόλαος ὁ Μεγαλουπόλεως»*.

Στὸν νάρθηκα - γυναικωνίτη τοῦ ἴδιου μοναστηριοῦ βρίσκουμε μιὰ χαρακτηριστικὴ καὶ μοναδικὴ τοιχογραφία. Στὴ βόρεια πλευρά, κάτω ἀπὸ τόξο, εἰκονογραφεῖται τὸ συναξάρι τοῦ νεομάρτυρα Ἰωάννη. Στὸ κέντρο, ὄρθιος ὁ Ἅγιος, ἀνάμεσα σὲ Τούρκους ἀξιωματούχους, ἀπολογεῖται μπρο-

---

1. *Δ. Εὐαγγελίδη*, Ὁ ζωγράφος Φράγκος Κατελάνος ἐν Ἠπείρῳ, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τόμ. Α' (1960), 45, *Λ. Ξυγγοπούλου*, Σχεδίασμα ἱστορίας θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἅλωσιν, Ἀθῆναι 1957, 116-117, *Μ Χατζηδάκη*, Ὁ ζωγράφος Φράγκος Κονταρῆς, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τόμ. Ε' (1966-1969), 299-302.

2. Τὴ φωτογραφία ποὺ δημοσιεύουμε ἐδῶ εἶχε τὴν καλωσύνη νὰ μᾶς παραχωρήσει ἡ κ. Ἀγγελικὴ Σταυροπούλου-Μακρῆ, τὴν ὁποία εὐχαριστοῦμε.

στὰ στὸν ἔνθρονο πασσᾶ ποὺ βρίσκεται πρὸς τ' ἀριστερά. Ἡ ἐπιγραφὴ ἐπάνω γράφει: Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΕΞ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΠΑΡΗΣΙΑΖΕΤΑΙ ΤΩ ΒΑΣΙΛΕΙ ΩΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΟΣ. Στὸ δεξιὸ μέρος εἰκονίζεται ἡ κομμένη κεφαλὴ τοῦ μάρτυρα, δίπλα τὸ σῶμα του καὶ ὁ δήμιος μὲ τὸ σπαθὶ στὸ χέρι. Ἐκεῖ κοντὰ ζωγραφίζεται ἡ μεγάλη φωτιὰ στὴν ὁποία ἔρριξαν τὸ σῶμα του[1]. Ἡ ἐπιγραφὴ σημειώνει: «*Ὁ Ἅγιος τὴν κεφαλὴν ἀποτέμνεται*» (πίν. 21). Τὸν κατάγραφο νάρθηκα ἱστόρησαν, κατὰ τὴν ὑπέρθυρη ἐπιγραφή, οἱ Καπεσοβίτες Ἰωάννης καὶ ὁ γιός του Ἀναγνώστης τὸ 1800 [...ΙΣΤΟΡΗΤΑΙ ΔΕ ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΙΩΑΝΝΟΥ ΚΑΙ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ ΤΟΥ ΑΥΤΟΥ ΥΙΟΥ ΚΑΠΕΣΟΒΙΤΩΝ ΕΝ ΕΤΕΙ ϛω (= 1800) Ἰουνίου 30].

Θὰ ἀναφέρουμε ἐπίσης τὴν νεώτερη εἰκόνα ποὺ βρίσκεται στὸ τέμπλο τοῦ ναΐδρίου τοῦ τάφου τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τῶν Ἰωαννίνων (πίν. 22 καὶ 23). Στὸ ἀριστερὸ παραπόρτι ἱστορεῖται ὁ Ἰωάννης μὲ γαλάζιο φόρεμα καὶ κόκκινο μανδύα. Στὸ δεξί του χέρι κρατεῖ σταυρὸ ἐνῶ στὸ ἀριστερὸ ἀνοιχτὸ εἰλητάρι μὲ τὸ «Χριστὸς Ἀνέστη». Στὸ βάθος ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ εἰκονίζεται ἡ Κωνσταντινούπολη. Ἡ πόλη δίνεται μὲ σχηματικὸ - συμβατικὸ τρόπο. Πάνω ἡ ἐπιγραφή: *Ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ ἐξ Ἰωαννίνων.* Κάτω ἡ ἔνδειξη: «*Δέησις τῶν δούλων τοῦ Θεοῦ τοῦ Συναφιοῦ τῶν Κρασοπούλων. 1863. Ἰανουαρίου 28. Χεὶρ Κωνσταντίνου (Θεοδοσίου)*». Ἡ νεώτερη αὐτὴ εἰκόνα δὲν ἔχει καμιὰ σχέση ἀπὸ αἰσθητικῆς πλευρᾶς μὲ τὶς παλιότερες τοιχογραφίες τοῦ 16ου αἰώνα. Εἶναι προσαρμοσμένη στὸ γενικότερο ὕφος τῶν εἰκόνων τῶν νεομαρτύρων μὲ τὰ ἁπλοϊκὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ 19ου αἰώνα, κατασκευασμένη ἀπὸ λαϊκὸ ζωγράφο.

Περισσότερο εἰκονογραφικὸ ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἄλλη εἰκόνα του στὸ ναΐδριο τοῦ Ἁγίου ποὺ βρίσκεται στὴ νότια αὐλὴ τοῦ ναοῦ τῆς Ἁγίας Μαρίνας Ἰωαννίνων. Ὁ νεομάρτυρας Ἰωάννης εἰκονίζεται ὄρθιος καὶ στὸ δεξιὸ μέρος ἱστοροῦνται σκηνὲς ἀπὸ τὸ μαρτύριό του: ὁ ἴδιος μέσα σὲ φλόγες καὶ ὁ ἀποκεφαλισμός του. Ἡ εἰκόνα εἶναι χρονολογημένη καὶ ὑπογράφεται ἀπὸ γνωστό μας ζωγράφο: «*1863 διὰ χειρὸς Κωνσταντίνου Θεοδοσίου*».

Τέλος μικρὴ εἰκόνα τοῦ Ἰωάννη, ποὺ κρατεῖ εἰλητάριο μὲ τὸ «Χριστὸς Ἀνέστη» καὶ μὲ βάθος τὴν Κωνσταντινούπολη, βρίσκεται στὸ ἀριστερὸ προσκυνητάρι τῆς Ἁγίας Μαρίνας.

*

1. Τὴ φωτογραφία ποὺ δημοσιεύουμε ἐδῶ μᾶς παραχώρησε γιὰ δημοσίευση ἀπὸ τὸ ἀρχεῖο της ἡ Ἐφορεία Βυζαντινῶν ἀρχαιοτήτων Ἰωαννίνων. Εὐχαριστοῦμε τὸν ἀρχαιολόγο Δημήτρη Τριανταφυλλόπουλο ποὺ μᾶς ἐπεσήμανε τὴν τοιχογραφία. Σημείωμα γιὰ τὸ μνημεῖο δίνει ὁ κ. Τριανταφυλλόπουλος στὰ Χρονικὰ τοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Δελτίου τοῦ 1973-1974.

## 4. Ὁ νεομάρτυρας Χριστόδουλος

Μαζὶ μὲ τὸν Ἅγιο Γεώργιο τὸ φουστανελλᾶ καὶ ὁ νεομάρτυρας Χριστόδουλος πλαισιώνει τὴ μορφὴ τῆς Παναγίας (πίν. 25), ποὺ ὅπως προαναφέραμε βρίσκεται στὸ σπίτι τοῦ πρώτου. Φορεῖ σκοῦφο καὶ σαλβάρια μὲ ριχτὸ μανδύα. Στὸ ἀριστερὸ χέρι κρατεῖ κλαδὶ φοίνικα, ἐνῶ μὲ τὸ ἄλλο ὑψώνει τὸ σταυρό. Ὁ Χριστόδουλος[1], ποὺ μαρτύρησε στὴ Θεσσαλονίκη στὶς 28 Ἰουλίου 1777, θέλησε νὰ ἀποτρέψει κάποιο Βούλγαρο ν' ἀλλαξοπιστήσει παρακινώντας τον ν' ἀσπασθεῖ τὸ σταυρὸ ποὺ ἔφερε μαζί του. Προκάλεσε τὴν ὀργὴ τῶν Μωαμεθανῶν, οἱ ὁποῖοι ὕστερα ἀπὸ φρικτὰ βασανιστήρια τὸν κρέμασαν στὴν πύλη τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Μηνᾶ. Ὁ τρόπος τοῦ μαρτυρίου του ἐξηγεῖ καὶ τὴν ἀπεικόνιση τοῦ Χριστόδουλου μαζὶ μὲ τὸν Ἅγιο Γεώργιο. Καὶ οἱ δύο νεομάρτυρες μαρτύρησαν κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο, δηλ. μὲ ἀπαγχονισμό. Τὸ κλαδὶ τοῦ φοίνικα καὶ ὁ σταυρὸς στὰ χέρια του εἶναι τὰ σύμβολα τοῦ μαρτυρίου καὶ τῆς νίκης, τὰ ὁποῖα ἀποτελοῦν εἰκονογραφικὸ μοτίβο ποὺ ἐπαναλαμβάνεται στὶς εἰκόνες πολλῶν ἁγίων καὶ νεομαρτύρων.

*

## 5. Ἰωάννης τῆς Κόνιτσας, ποὺ μαρτύρησε στὸ Βραχώρι (εἰκ. Ε' καὶ πίν. 26).

Εἶναι γνωστὸς καὶ σὰν Ἰωάννης ἐξ Ἀγαρηνῶν ἢ ἐκ Μουσουλμάνων. Γεννήθηκε στὴν Κόνιτσα ἀπὸ πατέρα δερβίση. Ὁ ἴδιος στὴν ἀρχὴ ἀκολούθησε τὰ ἴχνη τοῦ πατέρα του, ἀλλὰ ἐνῶ βρισκόταν στὸ Βραχώρι (Ἀγρίνιο) ἔγινε χριστιανός. Μετὰ ἀπὸ πολλὲς περιπέτειες τουρκικὸ ἀπόσπασμα τὸν ὁδήγησε ἀπὸ τὸν Μαχαλᾶ Ξηρομέρου στὸ Βραχώρι ὅπου μετὰ ἀπὸ σύντομη δίκη, στὴν ὁποία ὁ Ἰωάννης ὁμολόγησε τὴ χριστιανική του πίστη, ἀποκεφαλίστηκε, κοντὰ στὸν σημερινὸ Ἅγιο Δημήτριο, στὶς 23 Σεπτεμβρίου τοῦ 1814[2]. Ὅπως σημειώσαμε καὶ παραπάνω εἶναι ἡ πρώτη φορὰ ποὺ γί-

1. Τὰ σχετικὰ μὲ τὸ μαρτύριό του, *Β. Ματθαίου*, ὁ Μέγας Συναξαριστὴς τῆς Ὀρθοδόξου ἐκκλησίας, τόμ. Ζ', Ἰουλίου (1962), 580-583, *Χρυσ. Παπαδοπούλου*, Οἱ νεομάρτυρες, ἔκδ. Γ', Ἀθῆναι 1970, 88, Ν. Μαρτυρολόγιον, ἔκδ. Β', 198, *Κ. Δουκάκη*, Μ. Συναξαριστής, τόμ. Ζ'. 428, *Σωφρ. Εὐστρατιάδου*, Ἁγιολόγιον, 475, Μικρὸν Εὐχολόγιον, ἔκδ. Ἀπ. Διακονίας, 487, ΘΗΕ, τόμ. 12, στ. 194.

2. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴ βιβλιογραφία ποὺ σημειώσαμε παραπάνω ἄς προστεθεῖ: Νέον Λειμωνάριον, ἔκδ. γ', Ἀθήνα 1873, 331-334, ΘΗΕ, τόμ. 7 στ. 48, *Β. Ματθαίου*, Ὁ Μέγας Συναξαριστής, τόμ. Θ', 460, *Χρυσ. Παπαδοπούλου*, Οἱ νεομάρτυρες, ἔκδ. Γ' 118, *Σωφρ. Εὐστρατιάδου*, Ἁγιολόγιον, 240, Μικρ. Εὐχολόγιον, ἔκδ. Ἀπ. Διακονίας, 471, *Κώστα Νησιώτη*, Οἱ ἅγιοι τῶν Ἰωαννίνων, Ἰωάννινα 1978, 34-38, καὶ πρεσβ. *Διονυσίου Δ. Τάτση*. Ὁ Ἅγιος νεομάρτυς Ἰωάννης ὁ ἐκ Κονίτσης, Ἀθήνα 1979. Στὸ κατατοπιστικὸ αὐτὸ βιβλίο περιγράφεται μὲ κάθε λεπτομέρεια καὶ ἡ εὕρεση τῶν λειψάνων τοῦ νεομάρτυρα στὴ Μονὴ Προυσσοῦ καὶ στὴ σ. 37 δημοσιεύεται τοιχογραφία του ποὺ εἶναι στὸ ἐξωκκλήσι τῆς Θεοτόκου στὸ χωριὸ Καβάσιλλα τῆς Κόνιτσας. Ἡ τοιχο-

νεται γνωστὴ ἡ προσωπογραφία του. Στὴν εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Νικολάου τῆς Κόνιτσας, ἡ βαθειὰ ἀγάπη τοῦ ἱερομόναχου Χρύσανθου πέτυχε ἕνα ὡραῖο εἰκονογραφικὸ συνδυασμό. Κοντὰ στὸν Ἅγιο Χρύσανθο, ὁ ἰδιαίτερα προσφιλής του νεομάρτυρας Γεώργιος καὶ πλάϊ του ὁ νεαρὸς Ἰωάννης ἀπὸ τὴν Κόνιτσα. Ἡ εἰκόνα εἶναι τοῦ 1844 καὶ δὲν ἀποκλείεται νὰ διασώζει τὰ γενικὰ φυσιογνωμικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ Ἰωάννη. Εἶχαν περάσει βέβαια τριάντα χρόνια, ἀλλὰ οἱ κονιτσῶτες θὰ τὸν ἔφερναν στὴν μνήμη τους καὶ θὰ τὸν περιέγραφαν. Ἔτσι ὁ Χρύσανθος, πρέπει νὰ ὑποθέσουμε, θὰ περιέγραψε τὴ φυσιογνωμία τοῦ Ἰωάννη στὸν ἄγνωστο ζωγράφο. Ὁ Ἰωάννης ἐδῶ φορεῖ μακρὺ διακοσμημένο φόρεμα καὶ κοντὸ πανωφόρι. Τὸ ἰδιαίτερο γνώρισμα τῆς εἰκόνας εἶναι ὅτι κάτω ἀπὸ τὴν προσωπογραφία τοῦ Ἰωάννη ὁ ζωγράφος σημείωσε τὴν παραπομπὴ τοῦ κειμένου: *«Ὅρα τὸν συναξαριστὴ τοῦ Νικοδήμου Σεπτεμβρίου 23»*.

*

## 6. Χαλκογραφίες νεομαρτύρων στὸ παρεκκλήσιο τοῦ νεομάρτυρα Γεωργίου στὴν Κόνιτσα

### α. Ὁ νεομάρτυρας Τυρνάβου Γεδεών (πίν. 29).

Ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἡ χαλκογραφία μὲ τὸ νεομάρτυρα Γεδεὼν[1] ποὺ μαρτύρησε στὸν Τύρναβο στὶς 30 Δεκεμβρίου τοῦ 1818. Ὁ

γραφία τοῦ 1864, εἶναι *«διὰ χειρὸς τῶν αὐταδέλφων Ζήκου, Ματθαίου καὶ Ἀποστόλη υἱοῦ αὐτοῦ ἐκ Κώμης Χιονιάδες»*, *Ἀρχιμ. Ἀθανασίου Σφοιγγατάκη*, Γλαφυρὸν ἱστόρημα τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ ἐξ Ὀθωμανῶν τοῦ ἐν Βραχωρίῳ μαρτυρήσαντος, ἐφημ. Παναιτωλικὴ Ἀγρινίου, φ. 2004 (16 Ἰουνίου)-2019 (4 Ἰουλίου 1974). Τέλος ὁ ἱερέας *Γεώργιος Παΐσιος* στὸ δυσεύρετο ἄρθρο του: Ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ ἐκ Κονίτσης, ἐφημ. Κόνιτσας «Ἀῶος» φύλλ. 600, 602, 607, 611 καὶ 618 ἀπὸ 25 Σεπτεμβρίου 1937 μέχρι 12 Φεβρουαρίου 1938 σημειώνει τὶς παρακάτω τοιχογραφίες τοῦ νεομάρτυρα στὴν περιοχὴ τῆς Κόνιτσας: α) Ναὸς τῆς Θεοτόκου στὸ χωριὸ Καβάσιλλα. Εἶναι ἡ τοιχογραφία τοῦ 1864 γιὰ τὴν ὁποία γράψαμε καὶ παραπάνω. Οἱ τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ αὐτοῦ ἔγιναν μὲ τὴν ἐπιμέλεια τοῦ Χρύσανθοῦ Λαϊνᾶ κατὰ τὴν ἐπιγραφή. β) Ναὸς Ἁγ. Γεωργίου τοῦ χωριοῦ Πεκλάρι. Στὴ δυτικὴ πλευρὰ προτομὴ σὲ μετάλλιο τοῦ νεομάρτυρα, τοῦ 1875. γ) Στὸ παρεκκλήσιο Ἁγ. Νικολάου τοῦ χωριοῦ Σταρίτσανη (= Πουρνιά), τοιχογραφία στὸ δυτικὸ τοῖχο τοῦ γυναικωνίτη. Εἰκόνες του, ἐκτὸς ἀπ' αὐτὴ τοῦ μητροπολιτικοῦ ναοῦ Ἁγ. Νικολάου Κόνιτσας, ὑπάρχουν στὸ ναὸ τῶν Ἁγ. Ἀποστόλων κάτω Κόνιτσας καὶ στὸ τέμπλο τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἁγ. Νικολάου ἄνω Κόνιτσας (κάτω ἀπὸ εἰκόνα τοῦ Προδρόμου σὲ μετάλλιο ὅπου δεξιὰ εἶναι ὁ Ἅγ. Γεώργιος ὁ φουστανελλᾶς καὶ ἀριστερὰ ὁ Ἰωάννης).

1. Ἡ χαλκογραφία βρίσκεται στὸ παρεκκλήσιο τοῦ νεομάρτυρα Γεωργίου ~~τῆς~~ στὴν Κόνιτσας. Τὰ σχετικὰ μὲ τὸ μαρτύριό του βλ.. *Γερασίμου Μικραγιαννανίτη*, Γεδεών· ὁ ὁσιομάρτυς, ΘΗΕ, τόμ. 4, στ. 240-241, *Βίκτ. Ματθαίου*, Μέγας Συναξαριστής, τόμ. 12 (1966), 760-771. Ἡ Ἀκολουθία του ἐκδόθηκε τρεῖς φορές, στὴν Κωνσταντινούπολη τὸ 1840 καὶ στὸ Βόλο τὸ 1888 καὶ τὸ 1921: *«Πανηγυρικόν, ἤτοι μαρτύρια καὶ ἱεραὶ ἀκολουθίαι τοῦ Ἁγίου μάρτυρος Χριστοφόρου καὶ τοῦ Ἁγίου νέου ὁσιομάρτυρος Γεδεὼν τοῦ Καρακαλλινοῦ... Παρὰ τοῦ ἐλαχίστου μοναχοῦ Ἀβιμέλεχ τοῦ Κρητός»*.

νεομάρτυρας εἰκονίζεται μὲ τὸ μοναχικό του ἔνδυμα[1] κρατώντας στὸ δεξί του χέρι σταυρὸ μὲ κλαδὶ φοίνικα καὶ στὸ ἀριστερὸ εἰλητάριο μὲ τὸν ψαλμικὸ στίχο: *«ὅλην τὴν ἡμέρα θανατούμεθα, ἐλογίσθημεν ὡς πρόβατα σφαγῆς»*[2]. Στὸ ἐπάνω μέρος οἱ γνωστὲς σκηνὲς καὶ ἀπὸ τὴ χαλκογραφία τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τοῦ φουστανελλᾶ: Ἀριστερὰ ὁ ἄγγελος ποὺ τὸν στεφανώνει καὶ δεξιὰ ὁ Παντοκράτορας ποὺ τὸν εὐλογεῖ. Στὸ βάθος τὰ σχηματικὰ κτίρια μιᾶς πόλης μὲ τείχη καὶ ἐπάλξεις, μὲ χριστιανικοὺς ναοὺς καὶ τζαμιά, ἐννοεῖται ἡ πόλη τοῦ Τυρνάβου. Εἶναι τὰ γνωστὰ σκηνικὰ τῶν πόλεων ποὺ χρησιμοποιοῦνται σὲ πολλὲς χαλκογραφίες. Στὸ ἐπάνω μέρος οἱ ἀπαραίτητες ἐνδείξεις: Ο ΑΓΙΟC ΓΕΔΕΩΝ Ο ΝΕΟC ΟΣΙΟΜΑΡΤΥC καὶ πιὸ κάτω: ΑΘΛΥCΑΝΤΟC ΕΚ ΤΟΥΡΝΑΒΟΝ ΚΑΤΑ ΤΟ 1818 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ 30. Κάτω στὸ κέντρο ἡ ἐπιγραφή: ΕΧΑΛΚΟΧΑΡΑΧΘΗ Υ ΠΑΡΟΥΣΑ ΗΚΟΝ ΔΙ ΕΞΟΔΟΝ ΤΟΝ ΠΑΝΟΣΙΟΤΑΤΟΝ ΓΑΒΡΙΗΛ ΚΕ ΧΑΤΖΗ-ΑΓΑΠΙΟΥ ΤΟΝ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΝ ΚΕ ΑΥΤΑΔΕΛΦΟΝ ΤΟΝ ΑΓΙΟΡΙΤΟΝ ΕΙΗ ( = υἱοὶ) ΠΑΠΑΪΩΑΝΟΥ 1842 ἐκ χώρας Μακρηνίζιας.

Γύρω ἀπὸ τὴν εἰκόνα τοῦ νεομάρτυρα ἱστοροῦνται τέσσερις σκηνὲς ἀπὸ τὸ μαρτύριό του. Ἀριστερὰ ἐπάνω: Ὁ Γεδεών, μὲ τὸ μοναχικό του ἔνδυμα, εἰκονίζεται μπροστὰ στὸν ἔνθρονο Βελῆ-Πασσᾶ καὶ ὁμολογεῖ τὴν πίστη του. Ἐπιγραφή: *«Ὁ ἅγιος παρρησιάζεται εἰς τὸν Πασᾶ»*. Κάτω: Τοῦρκοι ὑποχρεώνουν τὸ μάρτυρα νὰ καθήσει ἀνάποδα ἐπάνω σὲ ἄλογο καὶ νὰ κρατεῖ τὴν οὐρά του καθὼς τὸν μεταφέρουν στὸν τόπο τοῦ μαρτυρίου. Ἐπιγραφή: *«Ὁ ἅγιος ἐμπαίζεται ἐπὶ ὄνον»*. Δεξιὰ κάτω: Ὁ δήμιος κόβει τὰ χέρια καὶ τὰ πόδια τοῦ Γεδεὼν ἐνῶ ἀπὸ τὸν ἐξώστη ὁ Βελῆ-Πασσᾶς καὶ ἡ συνοδεία του παρακολουθοῦν τὸ φρικτὸ θέαμα. Ἐπιγραφή: *«Ὁ ἅγιος κόπτεται χεῖρας καὶ πόδας»*. Ἐπάνω: Εἰκονίζεται ἡ Κοίμηση τοῦ Ἁγίου. Στὸν ἐσωτερικὸ χῶρο ναοῦ μητροπολίτης (πιθανότατα ὁ Λαρίσης), ἱερεῖς καὶ πλῆθος χριστιανῶν κηδεύουν τὸ μάρτυρα. Ἐπιγραφή: *«Ὁ τάφος τοῦ ἁγίου»*. Ἡ Κοίμηση τοῦ Ἁγίου συνδέεται μὲ τὴ «γενέθλιο ἡμέρα τοῦ μάρτυρος» καὶ ἡ ἀνάμνηση αὐτὴ γιορτάζεται πανηγυρικά. Ἔτσι καὶ γιὰ τὸ νεομάρτυρα Γεδεών, τὴν ἡμέρα τῆς μνήμης του, ἡ Μονὴ Καρακάλλου τοῦ Ἁγίου Ὄρους, πρέπει νὰ ὑποστηρίξουμε ὅτι, διέθετε στοὺς προσκυνητὲς τὴ χαλκογραφία. Στὸ μοναστήρι αὐτό, σύμφωνα μὲ τὸ συναξάρι του[3], ὁ νεομάρτυρας ἀσκήτεψε πάνω ἀπὸ σαράντα χρόνια. Ἀρκετὰ χρόνια μετὰ τὸ μαρτύριό του ἡ Μονὴ Καρακάλλου ἔλαβε μέρη τῶν λειψάνων τοῦ μάρτυρα ἀπὸ τὸ ναὸ τῶν Ἁγίων

1. Ἦταν μοναχὸς στὴ Μονὴ Καρακάλλου τοῦ Ἁγίου Ὄρους.
2. Ψαλμὸς 43ος, 23.
3. *Β. Ματθαίου*, Μέγας Συναξαριστής, ὅ.π., 764.

Ἀποστόλων Τυρνάβου. Ἡ μετακομιδὴ τῶν λειψάνων αὐτῶν ἔγινε τὸ 1837[1] καὶ ἀπὸ τότε κάθε 30 Δεκεμβρίου, «μνήμη τοῦ μαρτυρίου τοῦ ἐν Τυρνάβῳ ἀθλήσαντος ὁσιομάρτυρος Γεδεών», τὸ μοναστήρι πανηγυρίζει. Πέντε χρόνια ἀργότερα τὸ 1842 γιὰ νὰ διαδοθεῖ περισσότερο ἡ φήμη του καὶ μὲ ἔξοδα τῶν ἁγιοριτῶν ἱερομονάχων Γαβριὴλ καὶ Ἀγαπίου, ποὺ καταγόταν ἀπὸ τὴ Μακρυνίτσα τοῦ Πηλίου, φιλοτεχνήθηκε ἡ χαλκογραφία σὲ κάποιο ἀπὸ τὰ ἐργαστήρια τοῦ Ἁγίου Ὄρους. Ἔτσι τὸ μοναστήρι τοῦ Καρακάλλου εἶχε τὴ δυνατότητα νὰ διαθέτει στοὺς προσκυνητὲς τὴν εἰκόνα μὲ τὴν μορφὴ καὶ τὸ μαρτύριο τοῦ νεομάρτυρα Γεδεών. Ὁ ἄγνωστος χαλκογράφος εἶναι ἀπὸ τοὺς ἐπιδέξιους τεχνίτες. Ἡ γραμμή του εἶναι λεπτὴ καὶ ἡ ἀπόδοση τῶν πτυχώσεων τῶν ἐνδυμάτων προσεγμένη.

**β. Νικόδημος ὁ Νέος ἀπὸ τὸ Ἐλμπασὰν** (πίν. 30).

Δεύτερη ἀξιόλογη χαλκογραφία, ποὺ βρίσκεται στὸ παρεκκλήσιο τοῦ νεομάρτυρα Γεωργίου τῆς Κόν[illegible] εἶναι αὐτὴ ποὺ εἰκονίζει στὸ ἐπάνω μέρος τὴν Κοίμηση τῆς Θεοτόκο[illegible] καὶ κάτω τὴν προσωπογραφία τοῦ νεομάρτυρα Νικοδήμου τοῦ Νέου. Ἡ Κοίμηση τῆς Θεοτόκου παρουσιάζει τοὺς Ἀποστόλους σὲ δραματικὲς κινήσεις, τὸ Χριστὸ ποὺ κρατεῖ τὴν ψυχὴ τῆς Παναγίας νὰ εὐλογεῖ, πλῆθος ἄλλων προσώπων, ἕνα χερουβεὶμ στὴν κορυφὴ καὶ τὸ ἐπεισόδιο μὲ τὸν ἀρχάγγελο ποὺ κόβει τὰ χέρια τοῦ ἑβραίου Ἰεφονία στὸ κάτω μέρος. Ἡ σκηνὴ ἔχει ἀντιγραφεῖ ἀπὸ ἄλλη χαλκογραφία τοῦ 1790, δηλαδὴ 15 χρόνια νωρίτερα, ποὺ κυκλοφόρησε μὲ τὸ ἴδιο θέμα στὸ Βελιγράδι[2].

Ο ΑΓΙΟΣ ΟΣΙΟΜΑΡΤΥΣ ΝΙΚΟΔΗΜΟΣ Ο ΝΕΟΣ εἰκονίζεται μετωπικὰ φορώντας γιὰ ἐξώρασο ἔνδυμα ποὺ μοιάζει μὲ σιγκούνι. Ὑψώνει στὸ δεξί του χέρι σταυρὸ καὶ κρατεῖ στὸ ἀριστερὸ κομποσχοίνι. Δεξιά του παριστάνεται ἀπόκρημνος βράχος μὲ κελλιὰ καὶ σπηλιές, ποὺ φανερώνει τὴ Σκήτη τῶν Καυσοκαλυβίων τοῦ Ἁγίου Ὄρους, ὅπου ὁ νεομάρτυρας ἀσκήτεψε καὶ ἔλαβε τὴ μεγάλη ἀπόφαση νὰ ὁδηγήσει τὸν ἑαυτό του στὸ μαρτύριο γιὰ νὰ λυτρωθεῖ, ἀφοῦ ἦταν παλιὸς ἐξωμότης[3]. Ἀριστερά του τοξωτὸ κτίριο. Κάτω ἡ ἐπιγραφή: «Η ΚΟΙΜΗΣΙΣ ΤΗΣ ΥΠΕΡΑΓΙΑΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΟΣΙΟΥ ΜΑΡΤΥΡΟΣ ΝΙΚΟΔΗΜΟΥ ΤΟΥ ΝΕΟΥ. *Ἐν τῇ τοῦ Βελεγράδου σουρουμπούλῃ ἐν ἔτει 1805 Ἰουνίου 29*». Βελεγράδο εἶναι τὸ Μπεράτι τῆς Ἀλβανίας. Πατρίδα τοῦ Νικοδήμου εἶναι τὸ Ἐλμπασάν, ὅπου μαρτύρησε στὶς 11 Ἰουλίου 1722[4]. Μετὰ ἀπὸ βασανιστήρια τριῶν

1. *Ματθαίου*, Μέγας Συναξαριστής, 12, 770-771.
2. *Dinko Davidov*, Srpska grafika XVIII veka, 379, πίν. 307.
3. *Ματθαίου*, Μέγας Συναξαριστής, 12, 235.
4. Ἄλλες πληροφορίες τοποθετοῦν τὸ μαρτύριό του τὸ 1709 ἢ τὸ 1714. Βλ. ΘΗΕ, τόμ. 9, στ. 498.

ἡμερῶν οἱ Μουσουλμάνοι τὸν ἀποκεφάλισαν. Σώζεται ἀσματική Ἀκολουθία τοῦ νεομάρτυρα σὲ φυλλάδα ποὺ τυπώθηκε στὴ Μοσχόπολη. Σὲ κοντάκιο τῆς Ἀκολουθίας του ὀνομάζεται «πολιοῦχος Βελεγράδων πανθαύμαστος[1]» καὶ σὲ ἀπολυτίκιο ἀποκαλεῖται «Ἰλλυρικοῦ τὸ κλέος καὶ τοῦ Ἄθω τὸ σέμνωμα... ἐδόξασε Χριστὸν ἀθλητικῶς, ὁδηγίᾳ τῆς Παρθένου τῆς θαυμαστῆς...[2]». Ὁ ποιητικὸς συνδυασμὸς τῆς Παναγίας μὲ τὸ Νικόδημο δικαιολογεῖ καὶ τὴν ἀντίστοιχη εἰκονογραφικὴ σύνδεση τῶν ἴδιων προσώπων σὲ χαλκογραφία. Μὲ τὴ διαφορὰ ὅτι ἐνῶ ἡ ἐπιγραφὴ ὁμιλεῖ γιὰ Κοίμηση τοῦ Νικοδήμου εἰκονίζεται ἐδῶ ἡ προσωπογραφία του. Ἡ χαλκογραφία τυπώθηκε στὶς 29 Ἰουνίου τοῦ 1805 στὸ Μπεράτι. Ἡ ἡμερομηνία 29 Ἰουνίου δείχνει ὅτι σὲ λίγες μέρες, δηλαδὴ στὶς 11 Ἰουλίου, θὰ πανηγύριζαν τὴν μνήμη τοῦ νεομάρτυρα κι ἑτοιμαζόταν γι' αὐτό. Οἱ φιλακόλουθοι προσκυνητὲς θὰ εὕρισκαν τὴν εὐκαιρία νὰ προμηθευτοῦν καὶ τὴ χαλκογραφία μὲ τὸν Ἅγιο. Τὸ πρόβλημα εἶναι ἂν κάποιος ναὸς ἢ μοναστήρι στὸ Μπεράτι ἀποτελοῦσε τὸ κέντρο τοῦ προσκυνήματος ὁπότε σ' αὐτὸ ὀφειλόταν καὶ ἡ πρωτοβουλία γιὰ τὴν ἐκτύπωση τῆς χαλκογραφίας. Πιστεύουμε ὅτι τὸ πρόβλημα πρέπει νὰ κρύβεται κάτω ἀπὸ τὴ δυσερμήνευτη λέξη «σουρουμπούλη» τῆς ἐπιγραφῆς. Ἡ χαλκογραφία εἶναι πολὺ καλὰ σχεδιασμένη καὶ τυπωμένη σὲ σημεῖο ὥστε νὰ ξεπερνᾶ τὸ πρότυπό της, τοὐλάχιστον ὅσον ἀφορᾶ τὴ σκηνὴ μὲ τὴν Κοίμηση.

* *
*

## 7. Χαλκογραφίες Ἁγίων.

Παραθέτουμε τέλος τρεῖς χαλκογραφίες, οἱ ὁποῖες, ἂν καὶ δὲν ἔχουν ἄμεση σχέση μὲ τὸ θέμα τῶν νεομαρτύρων, βρίσκονται ὅμως κι αὐτὲς στὸ παρεκκλήσιο τῆς Κόνιτσας.

**α. Ὁ μεγαλομάρτυρας Γεώργιος** (πίν. 31).

Τρίτη ἀξιόλογη χαλκογραφία ἀπὸ τὸ παρεκκλήσιο τοῦ νεομάρτυρα Γεωργίου στὴν Κόνιτσα εἰκονίζει τὸν Ἅγιο Γεώργιο. Ὁ μεγαλομάρτυρας σχεδιάζεται ὁλόσωμος μὲ τὴ στρατιωτική του στολὴ στὸ ὕπαιθρο. Γύρω του τοπίο μὲ θάμνους, δέντρα καὶ μιὰ πόλη στὸ βάθος. Κρατεῖ στὸ δεξί του χέρι τὸ δόρυ καὶ τὸ σταυρὸ καὶ στὸ ἀριστερὸ κλαδὶ φοίνικα. Πολύπτυχο ἱμάτιο πέφτει ἀπὸ τοὺς ὤμους του. Δεξιὰ ἐπάνω, σὲ μικρογραφία, ὁλόσωμος φτερωτὸς ἄγγελος, σὰν ἀρχαία νίκη, στεφανώνει τὸν Ἅγιο ἐνῶ ἀριστερὰ μέσα ἀπὸ πυκνὰ σύννεφα ὁ Χριστὸς τὸν εὐλογεῖ καὶ μὲ τὰ δυὸ χέρια. Κάτω

1. *Ματθαίου*, Μέγας Συναξαριστής, 12, 135.
2. Στὸν *Ἴδιο*, 235.

σὲ πλαίσιο μεγαλογράμματη ἡ ἐπιγραφή : ΑΓΙΕ ΕΝΔΟΞΕ ΜΕΓΑΛΟΜΑΡΤΥC ΤΟΥ Χ(ΡΙΣΤ)ΟΥ ΓΕΩΡΓΙΕ ΠΡΕCΒΕΒΕ ΥΠΕΡ ΤΩΝ ΔΟΥΛ(ΩΝ) ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΤΩΝ ΑΓΑΠΩΝΤΩΝ ΤΗΝ ΕΥΠΡΕΠΕΙΑΝ ΤΟΥ ΟΙΚΟΥ CΟΥ ΤΗC ΕΝ ΒΙΕΝΝΗ ΚΑΠΕΛΗC. 1756 ΜΗΝΙ ΙΑΝΟΥΑΡΙΩ 25 Ιω(άννης).

Ἡ ἐκφραστικὴ αὐτὴ προσωπογραφία τοῦ Ἁγίου Γεωργίου χαλκοχαράχτηκε τὸ 1756 στὴ Βιέννη γιὰ τὶς λατρευτικὲς ἀνάγκες τῆς Ἑλληνικῆς παροικίας καὶ γιὰ οἰκονομικὴ ἐνίσχυση τῆς ὀρθόδοξης ἐκκλησίας (=καπέλης) τῆς Βιέννης. Ἀπὸ ἐκεῖ κυκλοφόρησε καὶ στὶς ὑπόλοιπες ὀρθόδοξες περιοχές. Ὁ χαλκογράφος Ἰωάννης ( ;), ποὺ μόλις σημειώνει τὰ δύο πρῶτα γράμματα τοῦ ὀνόματός του, ἀπεικόνισε τὸν Ἅγιο ὅπως καὶ ἄλλοι χαλκογράφοι τῆς ἐποχῆς συνήθιζαν[1]. Τὸ προοπτικό του σχέδιο φανερώνει τὶς ἐξαιρετικές του ἱκανότητες.

*

**β. Ὁ μεγαλομάρτυρας Δημήτριος** (πίν. 32).

Ἄλλη χαλκογραφία, ποὺ βρίσκεται στὸ παρεκκλήσιο τῆς Κόνιτσας, εἶναι αὐτὴ ποὺ παριστάνει καβαλλάρη τὸν Ἅγιο Δημήτριο καὶ κάτω τὴν ὁμώνυμη σκήτη ποὺ βρίσκεται κοντὰ στὴ Μονὴ Βατοπεδίου. Ὁ Ἅγιος μὲ τὸ κοντάρι του ἔχει ρίξει στὸ ἔδαφος μαζὶ μὲ τὸ ἄλογό του τὸ βασιλιὰ τῶν Βουλγάρων Σκυλογιάννη καὶ τὸν σκοτώνει. Τὸν Ἅγιο στεφανώνει ἄγγελος ποὺ βγαίνει μέσα ἀπὸ τὰ σύννεφα. Στὴν ἀριστερὴ ἐπάνω γωνία λάμπει ὁλοστρόγγυλος ὁ ἥλιος καὶ δεξιὰ εἰκονίζεται πύργος. Ὁ Σκυλογιάννης φορεῖ τὴν πανοπλία του καὶ βρίσκεται ὕπτιος ἐνῶ κρατεῖ ἀκόμη στὸ ἀριστερὸ χέρι τὸ σπαθί του. Στὸ κάτω μέρος σχεδιάζεται ἡ *«Σκήτη τοῦ Ἁγίου Δημητρίου ἐν τῷ ὄρει τοῦ Ἄθωνος κειμένη ἐν τῇ Μονῇ τοῦ Βατοπεδίου»* σύμφωνα μὲ τὴν ἐπιγραφή. Σχεδιάζεται στὴ μέση τὸ «Κυριακὸν» καὶ γύρω οἱ καλύβες τῆς σκήτης. Ὁλόκληρη ἡ χαλκογραφία πλαισιώνεται ἀπὸ σχηματικὰ ἄνθη καὶ στὸ κάτω μέρος σημειώνεται ἡ ἐπιγραφή : *«Διὰ συνδρομῆς τοῦ πανοσιωτάτου Κυρίου Πολυκάρπου Καριτζιώθη καὶ διὰ δαπάνης τοῦ αὐταδέλφου αὐτοῦ Κυρίου Δημητρίου»*.

Εἶναι εὐνόητο ὅτι ἡ χαλκογραφία ἔγινε γιὰ τοὺς προσκυνητὲς κι ἐπισκέπτες τῆς σκήτης.

Ἡ χαλκογραφία πρέπει νὰ τυπώθηκε στὰ τέλη τοῦ 18ου αἰώνα. Ἀργότερα φαίνεται ὅτι ὑπεύθυνοι γιὰ τὸ τύπωμά της χώρισαν τὴν πλάκα στὰ δύο καὶ ξανατύπωσαν ἀλλὰ χωριστὰ καὶ τὰ δύο θέματα. Στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν ὑπάρχουν οἱ δύο χαλκογραφίες ἀπ' ὅπου τὶς δημοσίεψε ὁ

1. *Dinko Davidov*, Srpska grafika XVIII veka, ὅπου παρόμοιες χαλκογραφίες μὲ τὸν Ἅγιο Γεώργιο ἢ τὸν Ἅγιο Δημήτριο, πίν. 105, 112, 239, 255.

Παῦλος Μυλωνᾶς[1]. Αὐτοὶ ποὺ τὴν ξανατύπωσαν χωριστά, σὲ δύο πλέον χαλκογραφίες, ἄφησαν κάτω ἀπὸ τὸν καβαλλάρη Ἅγιο τὴν ἐπιγραφὴ *«Σκήτη τοῦ Ἁγίου Δημητρίου ἐν τῷ ὄρει τοῦ Ἄθωνος κειμένη ἐν τῇ Μονῇ τοῦ Βατοπεδίου»*. Ἔτσι δὲν καταλαβαίνει κανεὶς τὶ σημαίνει ἡ λεζάντα καὶ τὶ σκοπὸ ἐξυπηρετεῖ ἂν ἰδεῖ μόνο τὴ χαλκογραφία τοῦ Ἁγίου. Ἐκτὸς ἐὰν ἐπανέλαβαν σκόπιμα τὴ λεζάντα γιὰ νὰ δηλώσουν τὸ μοναστικὸ κέντρο ἀπ' ὅπου προέρχονταν ἡ χαλκογραφία.

*

γ. **Ἡ «Πορταΐτισσα» τῶν Ἰβήρων** (πίν. 33).

Τελευταία χαλκογραφία, στὸ παρεκκλήσιο τῆς Κόνιτσας, εἶναι αὐτὴ τῆς «Πορταΐτισσας» τῶν Ἰβήρων. Στὸ μεσαῖο τμῆμα τῆς χαλκογραφίας εἰκονίζεται ἐπάνω ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας καὶ κάτω τὸ μοναστήρι τῶν Ἰβήρων τοῦ Ἁγίου Ὄρους. Στὶς δύο ἄκρες ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ξετυλίγεται σὲ δώδεκα σκηνὲς ἡ ἱστορία τῆς εἰκόνας τῆς Παναγίας.

Ἡ Παναγία κρατεῖ στ' ἀριστερά της τὸ Χριστὸ ἐνῶ οἱ δύο φτερωτοὶ ἀρχάγγελοι Μιχαὴλ καὶ Γαβριὴλ τοποθετοῦν στὸ κεφάλι της τὸ στέμμα. Τὸ μοναστήρι τῶν Ἰβήρων σχεδιάζεται ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς θάλασσας ἐνῶ σὲ πομπὴ κληρικοὶ καὶ μοναχοὶ ἔρχονται νὰ παραλάβουν τὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας ποὺ πλέει πάνω στὰ κύματα.

Οἱ ἐπεξηγηματικὲς ἐπιγραφὲς κάτω ἀπὸ τὶς σκηνὲς γράφονται ἑλληνικὰ καὶ παλαιοσλαβικά. Στὸ δωδέκατο εἰκονίδιο, κάτω δεξιά, εἰκονίζονται «ΟΙ ΚΤΙΣΑΝΤΕΣ ΑΓΙΟΙ ΤΗΝ ΤΩΝ ΙΒΗΡΩΝ ΙΕΡΑΝ ΜΟΝΗΝ». Οἱ τρεῖς κτίτορες κρατοῦν ὁμοίωμα τοῦ μοναστηριοῦ στὰ χέρια τους. Ἑλληνικὰ καὶ παλαιοσλαβικὰ ἐπίσης σημειώνεται καὶ ἡ ἐπιγραφὴ τῆς χαλκογραφίας: *«Αὕτη ἡ εἰκὼν ὑπάρχει τῆς Ὑπεραγίας ἐνδόξου Δεσποίνης ἡμῶν Θεοτόκου καὶ θαυματουργοῦ Πορταΐτίσσης τῆς οὔσης ἐν τῇ ἱερᾷ Πατριαρχικῇ καὶ Βασιλικῇ τῶν Ἰβήρων Μονῇ. Ἐχαλκοχαράχθη δὲ ἐπιμέλεια καὶ ἀναλώμασι τοῦ ὁσιωτάτου ἐν Μοναχοῖς καὶ μουσικολογιωτάτου Πατρὸς Διονυσίου Ἰβηρίτου τοῦ ἐκ Δημητριάδος, ἐκ διηνεκοῦς πρὸς τὴν Ὑπεραγίαν Θεοτόκον εὐλαβείας αὐτοῦ τεκμήριον. Ἐν τῇ αὐτοκρατορικῇ πόλει Ρωσσίας Μόσχα»*.

Ἡ ἀξιόλογη αὐτὴ χαλκογραφία χαλκοχαράχτηκε στὴ Μόσχα μὲ τὴν ἐπιμέλεια καὶ τὴ φροντίδα τοῦ Διονυσίου Ἰβηρίτου ποὺ ἦταν καὶ μουσικολογιώτατος. Στὴ Μόσχα ἡ Μονὴ Ἰβήρων διατηροῦσε μεγάλο μετόχι. Ἡ χαλκογραφία προέρχεται ἀπὸ τὸ μοναστήρι τῶν Ἰβήρων ποὺ εἶναι ἀπὸ τὰ πιὸ ὀνομαστὰ γιὰ δύο κυρίως λόγους: α) γιατὶ εἶναι ἀπὸ τὰ παλιότερα καὶ ἱστορικότερα μοναστήρια μὲ χειρόγραφη παράδοση καὶ μὲ

1. *Παύλου Μυλωνᾶ*, Ἄθως, Ἀθήνα 1963, πίν. 82: Ἡ Σκήτη τοῦ Ἁγίου Δημητρίου καὶ πίν. 83: Ὁ Ἅγιος Μεγαλομάρτυρας Δημήτριος. Ὁ συγγραφέας χρονολογεῖ τὶς δύο χαλκογραφίες γύρω στὸ 1800.

πλῆθος λογίων ἀνδρῶν ποὺ βοήθησαν στὸν ἐμπλουτισμὸ τῆς ὀνομαστῆς βιβλιοθήκης του καὶ β) γιὰ τὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας τῆς Πορταΐτισσας. Ἡ ἱστορία τῆς εἰκόνας ξεκινᾶ ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς εἰκονομαχίας ὅταν ἔφτασε, κατὰ τὴν παράδοση, ἀπὸ τὴ Μ. Ἀσία στὸ Ἅγιο Ὄρος.

Οἱ Ἰβηρίτες μοναχοὶ ἔχτισαν ναὸ κοντὰ στὴν πόρτα τοῦ μοναστηριοῦ γιὰ νὰ τιμήσουν τὴν εἰκόνα. Ἀπ' αὐτὸ τὸ γεγονὸς ὀνομάστηκε Πορταΐτισσα καὶ θεωρεῖται μιὰ ἀπὸ τὶς ἱστορικότερες εἰκόνες τῆς Παναγίας στὸν ὀρθόδοξο χῶρο. Πολλὰ θαύματά της συνδέονται μὲ τὴν ἐμφάνισή της «ὡς πυρίνης στήλης[1]» πάνω στὴ θάλασσα. Οἱ μικρὲς σκηνὲς στὰ πλάγια τῆς χαλκογραφίας ἱστοροῦν παρόμοια θαύματα, καθὼς καὶ μπροστὰ στὸ κτιριακὸ συγκρότημα τοῦ κέντρου, ὅπου οἱ μοναχοὶ σὲ πομπὴ κατευθύνονται πρὸς τὴ θάλασσα γιατὶ ἐκεῖ εἰκονίζεται, μιὰ ἀπὸ τὶς πολλὲς φορὲς πάλι, «ὡς πύρινη στήλη», ἡ εἰκόνα της.

Πανεπιστήμιο Ἰωαννίνων Μ. ΓΑΡΙΔΗΣ - Θ. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ

1. *Τάσου Γριτσόπουλου*, Ἰβήρων Μονή, ΘΗΕ, τόμ. 6, στ. 703.

Εἰκ. Α΄. Ἡ κοίμηση τοῦ νεομάρτυρα Γεωργίου.

Χαλκογραφία τοῦ 1829 με τὸν Ἅγιο Κοσμὰ τὸν Αἰτωλὸ και σκηνές από τὸ βίο του.

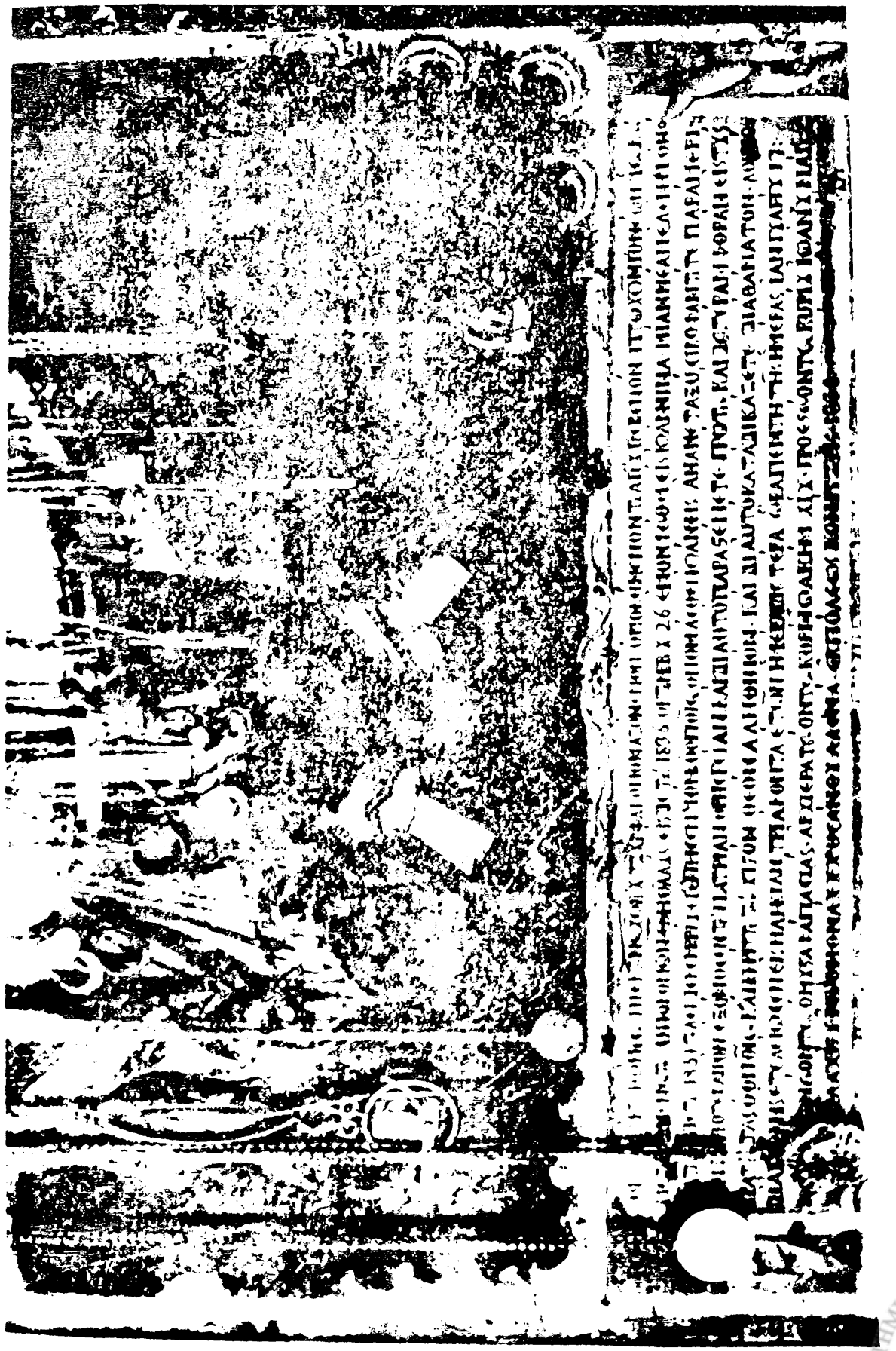
Εικ. [illegible] Η κάθιση του νεομάρτυρα Αγίου Γεωργίου. Λεπτομέρεια της εικ. Α'.

Εικ. Δ΄. η κοίμηση τοῦ Ἁγίου Κοσμᾶ τοῦ Αἰτωλοῦ. Λεπτομέρεια της εικ. Β΄.

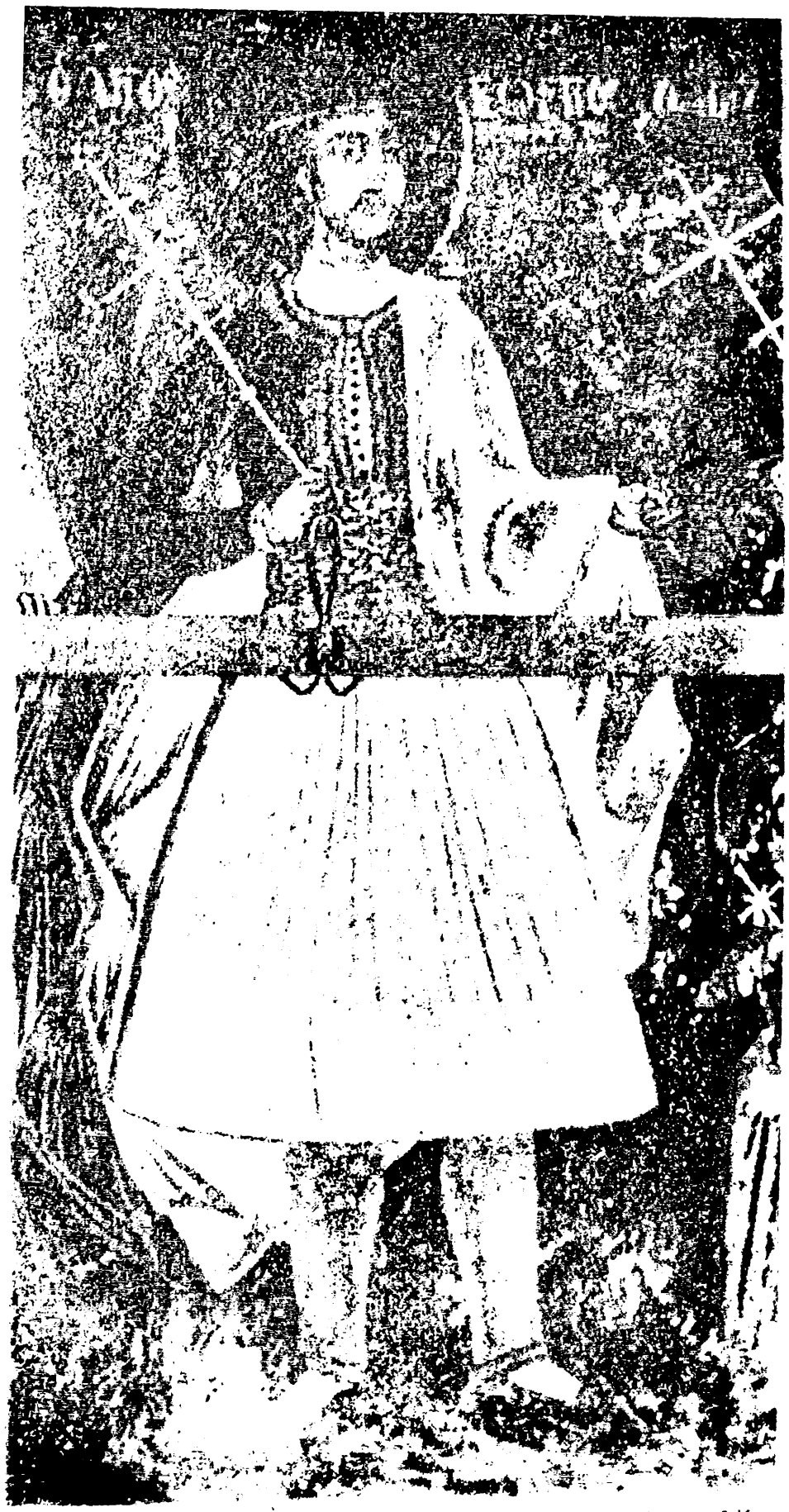
...ιμο από την Κοντού.

) Αγ. Γεώργιος ο Φουστανέλλας ανάμεσα στους Αγίους Δημήτριο και Γεώργιο.

Εικ. 11 Ο Αγιος Κοσμάς ο Αιτωλός.



Ο νεομάρτυρας Ἅγιος Γεώργιος καὶ σκηνές τοῦ μαρτυρίου του. 1852.
Εἰκόνα στὸ ναὸ Ἁγ. Ἀναργύρων. Κάλαμος Λευκάδας.



μάρτυρας Ἅγιος Γεώργιος. Τοιχογραφία στὴν Κοίμηση τῆς Θεοτόκου τοῦ Καστανώνα
γόρι.

Κωνσταντίνου Θεοδοσίου. Ο Χριστός και οι Άγιοι: Μέγας Αθανάσιος και νεομάρτυρας Γεώργιος. 1872. Μητρόπολη Αγίου Αθανασίου Ιωαννίνων.

Οι νεομαρτυρες Γεωργιος και Ιωάννης εξ Ιωαννίνων. 1857. Τοιχογραφια τοῦ ναρθηκα Αγ. Νικολαου στο χωριό Μάρμαρα.

υρας Ἰωάννης ἀπὸ τὰ Ἰωάννινα. Τοιχογραφία στὴ Μεταμόρφωση Βελτσίστας τοῦ 1568.

Ο νεομάρτυρας Ιωάννης. Λεπτομέρεια πιν. 22.

Ἅγιος Κοσμᾶς ὁ Αἰτωλός. 1823. Μονὴ Τιμίου Προδρόμου Δερβέκιστας (= Ἀνάληψη Αἰτωλίας).

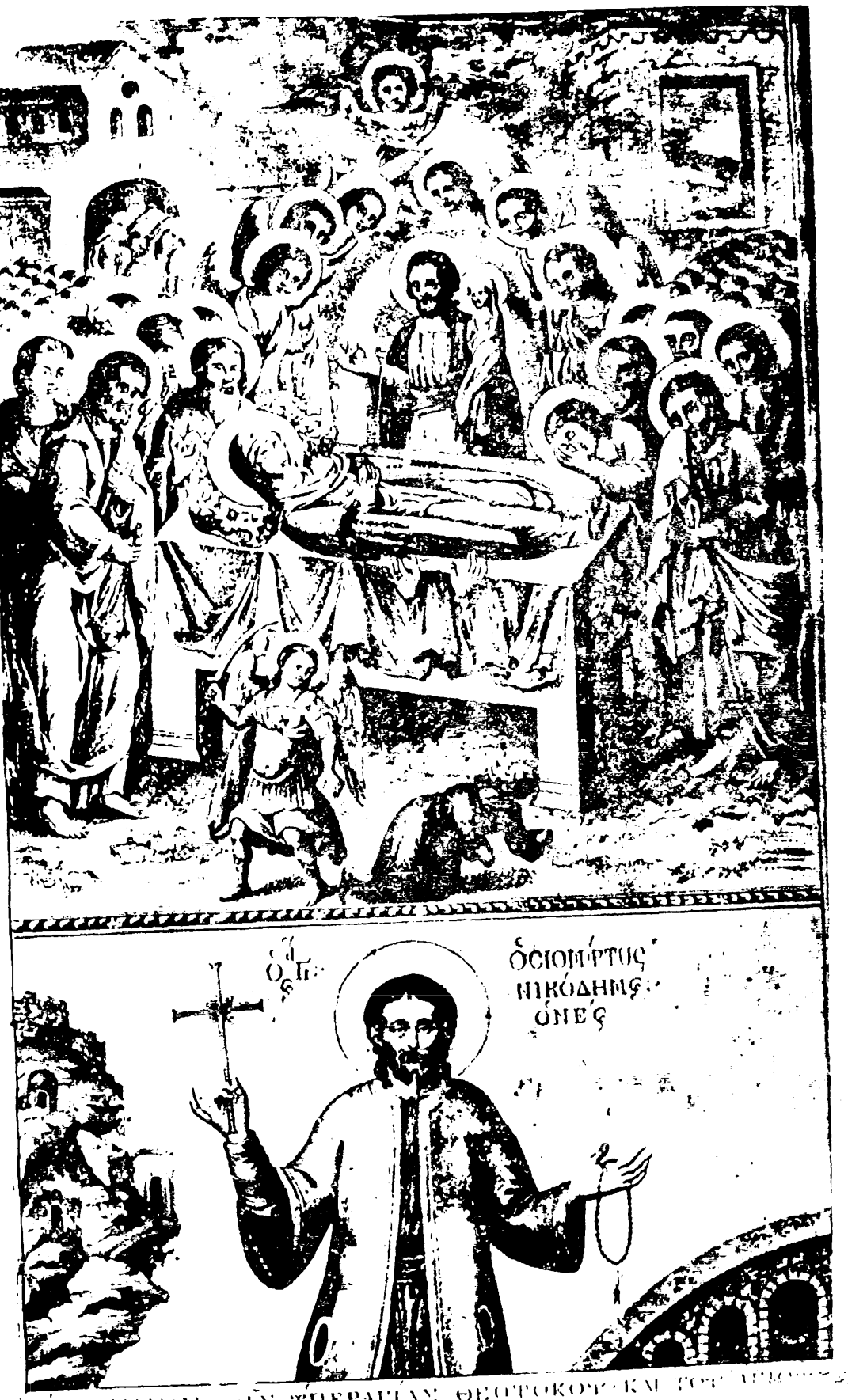
Ὁ νεομάρτυρας Χριστόδουλος. Λεπτομέρεια τοῦ πίν. 14.

ομάρτυρας Ἰωάννης ἀπὸ τὴν Κόνιτσα, πού μαρτύρησε στὸ Βραχώρι (Αγρίνιο).
ομέρεια τῆς εἰκ. Ε΄.

Ο νεομάρτυρας Άγιος Γεώργιος ο φουστανέλλας. Χαλκογραφία τοῦ 1838. Παρεκκλήσιο τῆς Κόνιτσας.

Ὁ νεομάρτυρας Ἅγ. Γεώργιος ὁ φουστανελλάς. Χαλκογραφία τοῦ 1845.

Ο νεομάρτυρας Τυρνάβου Γεδεών καὶ σκηνὲς τοῦ μαρτυρίου του. 1842.
Χαλκογραφία στὸ παρεκκλήσιο τῆς Κόνιτσας.

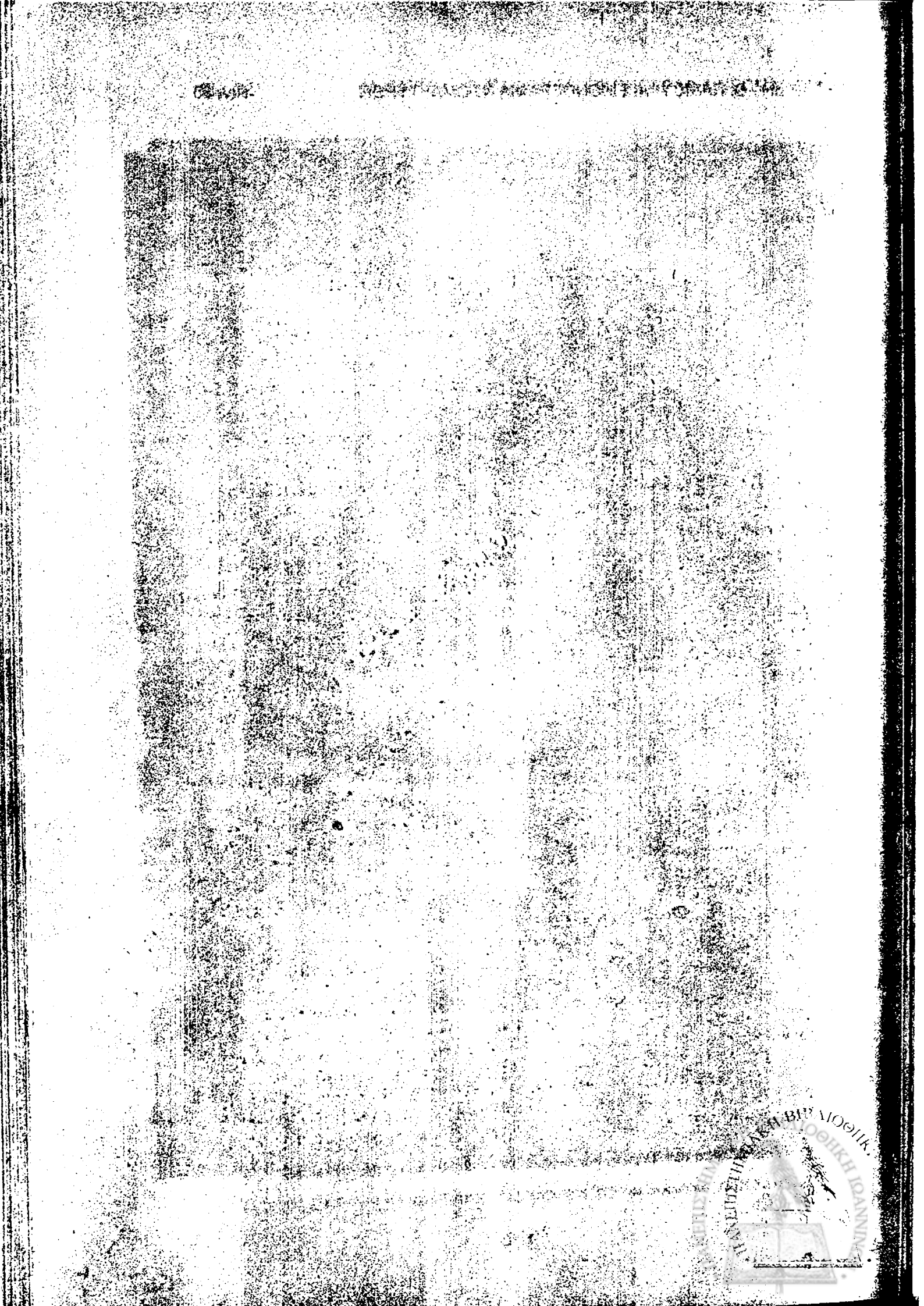



Ἡ κοίμηση τῆς Θεοτόκου. Ὁ νεομάρτυρας Νικόδημος ὁ νέος. 1805.
Χαλκογραφία στὸ παρεκκλήσιο τῆς Κόνιτσας.

Ο Άγιος Γεώργιος ο Τροπαιοφόρος. Χαλκογραφία στό παρεκκλήσιο τῆς Κόνιτσας 1756.

Ὁ Ἅγιος Δημήτριος ὁ Μυροβλήτης. Χαλκογραφία στὸ παρεκκλήσιο τῆς Κόνιτσας.

Η Πορταΐτισσα τῶν Ἰβήρων. Χαλκογραφία στὸ παρεκκλήσιο τῆς Κόνιτσας.



ΘΑΝΑΣΗ ΠΑΛΙΟΥΡΑ

# Η ΑΛΗΘΙΝΗ ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΚΟΣΜΑ ΤΟΥ ΑΙΤΩΛΟΥ

Τὸ δεξιὸ προσκυνητάρι τοῦ ναοῦ Ἁγίου Νικολάου τῆς Ζίτσας στὴν Ἤπειρο τὸ στολίζει ἡ εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Κοσμᾶ τοῦ Αἰτωλοῦ. Ἡ εἰκόνα εἶναι ἄγνωστη στοὺς πολλούς, γνωστὴ συνήθως σ' ὅσους ἀσχολήθηκαν κατὰ καιροὺς μὲ τὴν πλούσια εἰκονογραφία τοῦ νεομάρτυρα καὶ ἁγίου τῶν σκλάβων[1].

Στὰ χρόνια τῆς ζωντανῆς του παρουσίας στὴ νεοελληνικὴ τέχνη ὁ λογοτέχνης καὶ μακαριστὸς ἁγιογράφος Φώτης Κόντογλου σχεδίασε τὴν εἰκόνα τοῦ ἁγίου καὶ δημοσίεψε τὸ 1952 τὸ σχέδιο στὴν «Κιβωτό»[2], περιοδικὸ ὀρθόδοξης παρουσίας ποὺ εἶχε ὁ ἴδιος τὴ διεύθυνση. Στὴ συνέχεια καὶ μέχρι σήμερα σπάνια κυκλοφόρησε βιβλίο ἢ περιοδικὸ ἢ ἄρθρο, ποὺ ν' ἀναφέρεται στὸν Πατροκοσμὰ καὶ νὰ μὴν ἔχει διακοσμηθεῖ μὲ τὸ πασίγνωστο πλέον σχέδιο τοῦ Κόντογλου[3]. Στὸ σημεῖο αὐτὸ μποροῦμε νὰ κάνουμε δυὸ ὑποθέσεις: α. Ὁ Κόντογλου ἦρθε στὴ Ζίτσα τὸ 1951, καθὼς σημειώνει ὁ ἴδιος πάνω στὸ σχέδιο. Ἐκεῖ εἶδε τὴν εἰκόνα καὶ δούλεψε ἐπὶ τόπου τὸ σχέδιο - ἀντίγραφο ἢ τράβηξε φωτογραφία καὶ τὴν μετάτρεψε σὲ σχέδιο ὅταν γύρισε στὴν Ἀθήνα δη-

---

1) Συνοπτικὴ βιβλιογραφία μὲ τὶς κυριότερες μελέτες ποὺ δημοσιεύουν ἢ περιγράφουν εἰκόνες τοῦ Ἁγίου Κοσμᾶ βλ. Μ. Γαρίδη — Θ. Παλιούρα, Συμβολὴ στὴν εἰκονογραφία Νεομαρτύρων, «Ἠπειρωτικὰ Χρονικά», τόμ. 22 (1980) σελ. 192 σημ. 1. Πρόσθεσε σ' αὐτές: Κ. Σ. Κώνστα, Κοσμᾶ τοῦ Αἰτωλοῦ εἰκονογραφικά, «Νέα Ἑστία», τόμ. 90 (1971) σελ. 1140—1144, Τάκη Λάππα, Τρεῖς εἰκόνες τοῦ Κοσμᾶ Αἰτωλοῦ, «Στερεὰ Ἑλλάς», τεύχ. 11 (1969) σελ. 4—6.

2) Περιοδικὸ «Κιβωτός», τεύχ. 3, Μάρτιος 1952, σελ. 117, ὅπου μαζὶ μὲ τὸ σχέδιο δημοσιεύονται καὶ δυὸ ἀποσπάσματα ὁμιλιῶν τοῦ Ἁγίου Κοσμᾶ.

3) Σημειώνονται ἐδῶ οἱ κυριότερες ἀναδημοσιεύσεις τοῦ σχεδίου: Ἀρχ. Χαρ. Βασιλόπουλου, Ὁ Ἅγιος Κοσμᾶς ὁ Αἰτωλὸς καὶ τὸ ἔργο του, Ἀθήνα 1955, σελ. 2, Ἰδίου, Κοσμᾶς Αἰτωλὸς ὁ Ἕλλην ἱεραπόστολος, Ἀθήνα 1961, σελ. 59, Ἀρχ. Αὐγουστ. Καντιώτου, Κοσμᾶς ὁ Αἰτωλός, Ἀθήνα [2]1959, σελ. 3 καὶ [3]1966, σελ. 5, Δημ. Σαλαμάγκα, Ὁ γνωστὸς καλόγηρος Κοσμᾶς, Ἀθήνα 1952, σελ. 60, Κ. Κ. Π., Ὁ Πάτερ Κοσμᾶς ὁ Αἰτωλός, περ. «Πειραϊκή - Πατραϊκή», τεύχ. 52, Ἰούλ. — Αὐγ. 1959, σελ. 21, Ἄγγ. Ν. Παπαχώστα, Ὁ Κοσμᾶς ὁ Αἰτωλὸς στὸ Ζαγόρι, ἀνάτ. ἀπὸ τὸν Β' τόμ. τοῦ «Νέου Κουβαρᾶ», Ἀθήνα 1962, σελ. 13, Μιχ. Περάνθη, Ἑλληνικὴ πεζογραφία, τόμ. Β', σελ. 82, Μάρκου Α. Γκιόλια, Ὁ Κοσμᾶς Αἰτωλὸς καὶ ἡ ἐποχή του, Ἀθήνα 1972, σελ. 5, Γ. Βράλη, Κοσμᾶς ὁ Αἰτωλός, Γιάννινα 1980, ἐξώφ.

μοσιεύοντάς το στὸ περιοδικό του. 6. Δὲν ἐπισκέφτηκε ὁ ἴδιος τὴ Ζίτσα, ἀλλὰ φιλοτέχνησε τὸ σχέδιο ἀπὸ φωτογραφία ποὺ τοῦ ἔδωσαν.

Εἶναι ἀπαραίτητο νὰ τονιστεῖ, στὸ σημεῖο αὐτό, πὼς τὸ 1950 κυκλοφόρησε στὸ Ἀγρίνιο τὸ βιβλίο τοῦ φιλόλογου Γεωργίου Πάστρα[4], ποὺ εἶχε μεγάλη κυκλοφορία ἀνάμεσα στὸ λαό. Τὸ ἐξώφυλλο τοῦ βιβλίου κοσμοῦσε ὁλοσέλιδη φωτογραφία τῆς εἰκόνας τοῦ Πατροκοσμᾶ ποὺ βρίσκεται στὸν Ἅγιο Νικόλαο Ζίτσας. Δὲν ἀποκλείεται ἀπὸ ἐκεῖ ὁ Κόντογλου νὰ ξεσήκωσε τὸ σχέδιο. Ἡ δεύτερη ὑπόθεση εἶναι πιθανότερη γιατὶ τὸ σχέδιο τοῦ Κόντογλου παρουσιάζει διαφορὲς ἀπὸ τὴν πραγματικὴ εἰκόνα, τὴν ὁποία ἴσως νὰ μὴν εἶδε ποτὲ ἀπὸ κοντά. Στὴν εἰκόνα ἡ ἐπιγραφικὴ ἔνδειξη εἶναι: «Ὁ Ἅγιος Κοσμᾶς ὁ Νέος μάρτυρας». Στὸ σχέδιο τοῦ Κόντογλου: «Ὁ Ἅγιος Κοσμᾶς ὁ ἰσαπόστολος». Ἐξάλλου ἡ ὁριακὴ γραμμὴ τοῦ δαπέδου στὸν Κόντογλου δὲν συμπίπτει μὲ τὴν ἀντίστοιχη τῆς εἰκόνας. Ἄλλες εἰκονογραφικὲς διαφορὲς παρατηροῦνται: στὸν φωτοστέφανο, τὰ μαλλιὰ ποὺ πέφτουν στοὺς ὤμους, στὴ φούντα ποὺ κρέμεται ἀπὸ τὸ σταυρὸ τοῦ κομποσχοινιοῦ κ.ἄ.

Λίγο ἀργότερα, τὸ 1959, δημοσιεύτηκε καὶ ἄλλο σχέδιο τῆς εἰκόνας τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ζίτσας. Τὸ φιλοτέχνησε αὐτὴ τὴ φορὰ ὁ μεσολογγίτης ζωγράφος Ἄγγελος Κασόλας[5]. Παρουσιάζεται ὁ Ἅγιος μέχρι τὸ ὕψος τῶν μηρῶν μὲ λεπτομερειακὲς διαφορὲς ἀπὸ τὸ πρωτότυπο.

Ξαναγυρίζουμε στὸ σχέδιο τοῦ Κόντογλου γιὰ νὰ σημειώσουμε πὼς ἡ προτίμηση αὐτὴ δείχνει τὴ μυστικὴ αἴσθηση τοῦ καλλιτέχνη, ποὺ ἀπὸ τὸ πλῆθος τῶν εἰκόνων τοῦ Πατροκοσμᾶ ἐπιλέγει καὶ ἐπισημαίνει αὐτὴ ποὺ παρουσιάζει τὸ μεγαλύτερο ἐνδιαφέρον ἀπὸ ἱστορικῆς καὶ καλλιτεχνικῆς πλευρᾶς.

Παράλληλα πρέπει νὰ τονιστεῖ ἡ διαπίστωση πὼς ἐνῶ ἡ βιβλιογραφία γύρω ἀπὸ τὰ βιογραφικά, τὶς περιοδεῖες, τὶς διδαχές, τὶς προφητεῖες καὶ γενικὰ τὸ ἔργο τοῦ φωτιστῆ τοῦ γένους εἶναι τεράστια, ἀπεναντίας οἱ μελέτες γύρω ἀπὸ τὴν εἰκονογραφία του εἶναι ἐλάχιστες καὶ συνήθως εὐκαιριακές. Κανεὶς ἀκόμη δὲ συγκέντρωσε καὶ δὲν κατέγραψε συστηματικὰ τὶς γνωστές του εἰκόνες, χαλκογραφίες καὶ τοιχογραφίες, ποὺ εἶναι διεσπαρμένες στὸν ὀρθόδοξο χῶρο τῆς Βαλκανικῆς.

Σκοπὸς αὐτοῦ τοῦ σημειώματος εἶναι νὰ παρουσιάσει τὴν ἴδια τὴν εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Κοσμᾶ, ποὺ βρίσκεται στὴ Ζίτσα, καὶ μὲ τὴν εὐκαιρία νὰ δείξει ὅτι

---

4) Γεωργίου Πάστρα, Πατροκοσμᾶς ὁ Αἰτωλὸς καὶ σύντομος σκιαγραφία Εὐγενίου τοῦ Αἰτωλοῦ, Ἀγρίνιο 1950.

5) Κ. Σ. Κώνστα, Πάτερ Κοσμᾶς ὁ Αἰτωλὸς ὁ ἀναγεννητὴς τῆς Βορείου Ἠπείρου, «Ἠπειρωτικὴ Ἑστία», τεῦχ. 85, τόμ. 8 (1959) σελ. 365. Τὸ σχέδιο τοῦ Κασόλα ξαναδημοσίεψαν τὸ περιοδικὸ «Κοσμᾶς ὁ Αἰτωλὸς» τεῦχ. 5, τόμ. 1 (1966) σελ. 103 καὶ ὁ Κώστας Σαρδελῆς, Κοσμᾶ Αἰτωλοῦ ἀναλυτικὴ βιβλιογραφία (1765—1967). Ἀθήνα [1]1968 καὶ [2]1974, σελ. 86.

πιθανότατα πρόκειται γιὰ μιὰ αὐθεντικὴ προσωπογραφία, ποὺ φιλοτεχνήθηκε ἀπὸ ἠπειρώτη μᾶλλον ζωγράφο ὅσο ἀκόμη ζοῦσε ὁ ἅγιος. Ξεκάθαρες ἱστορικὲς μαρτυρίες γι' αὐτὸ δὲν ὑπάρχουν ἐκτὸς ἀπὸ τὴν προφορικὴ παράδοση ποὺ διασώθηκε στὸ στόμα τοῦ λαοῦ. Ἂν προσθέσουμε σ' αὐτὴ καὶ ὁρισμένα εἰκονογραφικὰ καὶ τεχνοτροπικὰ στοιχεῖα ἀπὸ τὴ γνώση τῆς καλλιτεχνικῆς κίνησης τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 18ου αἰώνα θὰ φθάσουμε σὲ κάποιο ὁριακὸ σημεῖο, ὅπου ἡ ὑπόθεση θὰ συναντήσει τὴν πραγματικότητα.

★

Σύγχρονη μαρτυρία γιὰ τὴν ἐξωτερικὴ ἐμφάνιση τοῦ Πατροκοσμᾶ ἀποτελεῖ ἡ γνωστὴ «ἐνθύμηση» σὲ χειρόγραφο τῆς Μονῆς Νικάνορος τῆς Ζάβορδας: «*Τὸν καιρὸ ὅπου βγῆκε ἕνας ἀσκητής, θαυμαστὸς καὶ ἅγιος ἄνθρωπος καὶ δίδαξε τὸν κόσμο καὶ πολλοὺς ἔβαλεν εἰς θεογνωσίαν, καὶ κανεὶς δὲν τὸν ἐγνώριζε ἀπὸ τί μέρος καὶ ἀπὸ τί τόπον, καὶ τὸ ὄνομά του Κοσμᾶς, ὀλίγον κοντακινὸς καὶ μελαχρινὸς καὶ τὰ γένεια του μαῦρα καὶ δασιά*»[6].

Ὁ ἁπλοϊκὸς ἄνθρωπος, ποὺ ἔγραψε τὴν ἀποκαλυπτικὴ αὐτὴ σημείωση φαίνεται πῶς εἶδε καὶ ἄκουσε ὁ ἴδιος τὸν Κοσμὰ καὶ κράτησε στὴ μνήμη του τὰ ἰδιαίτερα χαρακτηριστικά του: «*κοντακινός, μελαχρινός, μὲ μαῦρα καὶ πυκνὰ γένεια*». Ἂν κρίνουμε ἀπὸ τὶς παλιότερες χρονολογημένες εἰκόνες τοῦ ἁγίου, ποὺ ἔγιναν μερικὲς δεκαετίες ὑστερότερα ἀπὸ τὸ μαρτύριό του, διαπιστώνουμε ὅτι αὐτὰ τὰ γενικὰ φυσιογνωμικὰ γνωρίσματα τονίζονται ξεχωριστὰ ἀπὸ τοὺς ἁγιογράφους. Ἀναφερόμαστε σὲ δυὸ φορητὲς εἰκόνες: Ἡ πρώτη βρίσκεται στὸν Ἅγιο Γεράσιμο τῶν Νοταράδων στὰ Ψηλὰ Ἀλώνια τοῦ Ξυλόκαστρου. Φέρει χρονολογία 1818 καὶ παριστάνει τὸν ἅγιο ὄρθιο νὰ κρατάει κομποσχοίνι καὶ νὰ εὐλογεῖ[7]. Ἡ δεύτερη κοσμοῦσε μέχρι πρὶν λίγα χρόνια τὸ εἰκονοστάσι τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Προδρόμου στὴν Ἀνάληψη (παλιὰ Δερβέκιστα) Τριχωνίδας στὴν Αἰτωλία. Εἶναι τοῦ 1823 καὶ ἔχει φτάσει ὡς τὶς μέρες μας ἡ παράδοση ποὺ ὑποστηρίζει ὅτι ἀποδίδει τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς μορφῆς του[8].

---

6) Ἀρχ. Σωφρονίου Παπακυριακοῦ, Κοσμᾶ τοῦ Αἰτωλοῦ Ἱερομάρτυρος καὶ Ἰσαποστόλου Διδαχαί, Ἐπιστολαὶ καὶ Μαρτύριον, Ἀθήνα 1953, σελ. 5.

7) Βλ. σχετικὰ Κώστα Σαρδελῆ, Κοσμᾶ Αἰτωλοῦ ἀναλυτικὴ βιβλιογραφία, δ.π., σελ. 158 καὶ ἀναδημοσίευση τῆς εἰκόνας στὸ ἐξώφυλλο καὶ στὸ ἐσώφυλλο.

8) Ὕστερα ἀπὸ ἐπικίνδυνες ρωγμὲς ποὺ παρουσίασε τὸ καθολικὸ τοῦ μοναστηριοῦ ἡ εἰκόνα, μαζὶ μὲ τὰ ὑπόλοιπα κειμήλια, μεταφέρθηκε στὴν κεντρικὴ ἐκκλησία τοῦ χωριοῦ, ὅπου βρίσκεται σήμερα. Βλ. Σαρδελῆ, Κοσμᾶ Αἰτωλοῦ ἀναλυτικὴ βιβλιογραφία, δ.π., σελ. 46—47 καὶ Γαρίδη — Παλιούρα, Συμβολὴ στὴν εἰκονογραφία νεομαρτύρων, δ.π., σελ. 192 καὶ πίν. 24.

Θὰ πρέπει ἐδῶ νὰ σημειωθοῦν καὶ μερικὲς ἄλλες εἰκόνες, ποὺ διασώζουν τὰ φυσιογνωμικὰ γνωρίσματα τοῦ ἁγίου καὶ παρόλο ποὺ παραδόθηκαν ἀχρονολόγητες καὶ ἀνυπόγραφες, φαίνεται ὅτι ἀκολουθοῦν σὲ γενικὲς γραμμὲς κάποιο παλιότερο αὐθεντικὸ πρότυπο. Ἀπὸ αὐτὲς ξεχωρίζουν ἡ εἰκόνα ποὺ βρίσκεται στὸν Ἅγιο Δημήτριο Ἀλποχωρίου Δωδώνης καὶ τὴν ὁποία πρώτη φορὰ παρουσίασε ὁ Εὐαγγελίδης ὡς «τὴν καλύτερη καὶ πιθανῶς τὴν πιστότερη προσωπογραφία τοῦ ἱερομάρτυρος Κοσμᾶ τοῦ Αἰτωλοῦ ποὺ ἀξίζει νὰ γίνει γνωστὴ εὐρύτερα»[9] καὶ ἡ εἰκόνα τῆς συλλογῆς τοῦ Λέανδρου Βρανούση[10].

Ἡ εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ζίτσας, ὅπως θὰ δοῦμε, ἔχει ὅλα τὰ χαρακτηριστικὰ γνωρίσματα «πορτραίτου ἐκ τοῦ φυσικοῦ». Ἂς τὴν περιγράψουμε πρῶτα: Βρίσκεται μόνιμα στὸ δεξιὸ προσκυνητάρι τοῦ ναοῦ, ὄχι ὅμως στὴ δυτική, ἀλλὰ στὴ νότια πλευρά του. Ὁ ἅγιος εἶναι ζωγραφισμένος κατευθείαν πάνω στὴν ξύλινη ἐπιφάνεια ποὺ ἔχει τὶς ἀκόλουθες διαστάσεις: Ὕψος 0,67 καὶ πλάτος 0,40 ἑκ. τοῦ μ. Τὸ πάχος τοῦ ξύλου εἶναι 0,02 ἑκ. Τὴ μορφὴ περικλείει διπλὸ πλαίσιο 0,03 ἑκ., μαῦρο ἐξωτερικά, καφετὶ ἐσωτερικά. Ὁ ἅγιος παριστάνεται ὄρθιος, ἐντελῶς κατενώπιον μὲ ἀνοιχτὰ τὰ πόδια του. Φορεῖ μαῦρο ράσο, ποὺ κλείνει σὲ λοξὴ γραμμὴ μπροστά. Οἱ παρυφὲς τοῦ ράσου καὶ τῶν μανικιῶν ἔχουν ἀνοιχτότερο χρῶμα, πρὸς τὸ καφέ. Καφετιὲς ἐπίσης εἶναι καὶ οἱ χαρακτηριστικὲς «ἐμβάδες», ποὺ ἀφήνουν νὰ διαφανεῖ τμῆμα ἀπὸ τὶς κάλτσες χρώματος φυστικί. Τὸ δεξί του χέρι στηρίζεται σὲ ράβδο, ποὺ ἔχει τὸ σχῆμα τῆς «πατερίτσας» μὲ καλλιτεχνικὴ γυριστὴ λαβή. Τὸ ραβδὶ τοῦ ἱεραπόστολου τονίζεται μὲ ὤχρα καὶ καφεκόκκινη σκιὰ γιὰ νὰ ξεχωρίζει ἀπὸ τὸ μαῦρο τοῦ ράσου. Μὲ τὸ ἀριστερό του χέρι, καθὼς τὸ ἀφήνει νὰ πέσει κάτω καὶ λίγο ἀνοιχτὰ ἀπὸ τὸ σῶμα του, ἀναστρέφοντάς το πρὸς τὸ μέρος τοῦ θεατῆ κάνει τὴν κίνηση σὰ νὰ θέλει νὰ δείξει τὸ μεγάλο κομποσχοίνι μὲ τοὺς καφὲ κόμπους, ποὺ κρέμεται καταλήγοντας σὲ σταυρὸ μὲ φοῦντα. Τὸ κεφάλι του στηρίζεται ἰσομετρικὰ στοὺς ὤμους του. Φορεῖ κάλυμμα ποὺ μοιάζει μὲ καλογερικὸ σκοῦφο περισσότερο παρὰ μὲ χαμηλὸ καλυμμαύχι. Εἶναι καφετὶ καὶ ἀπὸ τὰ πλάγια κατεβαίνουν πυκνὰ μαλλιὰ ποὺ ἁπλώνονται κυματιστὰ καὶ χύνονται πίσω ἀπὸ τοὺς ὤμους. Δασιὰ μαῦρα γένεια, μὲ ἄσπρες κοντυλιὲς ξεκινοῦν ἀπὸ τὸ μουστάκι καὶ ἀπὸ τὶς παρειὲς καὶ ἁπλώνονται ὡς κάτω σκεπάζοντας τὸ στῆθος. Ἰδιαίτερη προσοχὴ δίνεται στὸ πλάσιμο τοῦ προσώπου, ὅπου πάνω στὸν καφὲ σκοῦρο προπλασμὸ ἡ σάρκα φωτίζεται μὲ συνδυασμοὺς τοῦ κόκκινου, τοῦ γκρίζου καὶ τοῦ μαύρου ποὺ διαλύονται μὲ ἐλαφρὲς πινελιὲς πράσινου καὶ ὤχρας. Στὸ μέτωπο, στὴ μύτη, στὰ χείλη καὶ στὰ μῆλα τοῦ προσώ-

9) Δ. Εὐαγγελίδου, Ἡ προσωπογραφία τοῦ Ἁγίου Κοσμᾶ, «Ἠπειρωτικὴ Ἑστία», τεῦχ. 16, τόμ. 2 (1953) σελ. 873.

10) Γαρίδη — Παλιούρα, Συμβολὴ στὴν εἰκονογραφία νεομαρτύρων, δ.π., εἰκ. Η΄.

που τὸ χρῶμα ἀνοίγει περισσότερο καὶ δημιουργεῖ φωτεινὲς ἐπιφάνειες, τὶς ὁποῖες ὅμως σκιάζουν μὲ σκοῦρο καφὲ καὶ μαῦρο οἱ ρυτίδες τῆς βαθειᾶς ἔγνοιας καὶ τῆς ἡλικίας. Τὰ μάτια του ἀστράφτουν[11] καὶ τονίζονται πιὸ πολὺ καθὼς τὸ καστανὸ χρῶμα τῆς κόρης, μὲ τὴ μαύρη κουκίδα, προβάλλει μέσα ἀπὸ τὸ ἀσπράδι.

Γύρω ἀπὸ τὸ κεφάλι του διαγράφεται φωτοστέφανος, ποὺ ταυτίζεται μὲ τὸ χρυσὸ «κάμπο». Ξεχωρίζει ὅμως ὁ κύκλος, ποὺ εἶναι διακοσμημένος μὲ ἔκτυπους ρόδακες καὶ σταυρουδάκια. Φθορὲς τῆς εἰκόνας σὲ τρία μέρη, στὰ πλάγια τοῦ φωτοστέφανου καὶ στὸ μέτωπο, ὅπου ὁ γύρος τοῦ σκούφου, φανερώνουν ἴσως ὅτι σὲ παλιότερους καιροὺς ἡ εἰκόνα ἔφερε ἀσημένιο ἢ χρυσὸ ἔνθετο φωτοστέφανο.

Προσεγμένο πλάσιμο φανερώνουν καὶ τὰ χέρια του καθὼς τὸ κόκκινο καὶ τὸ μαῦρο δημιουργοῦν σκιὲς στὸ ἀνοιχτὸ καφεκίτρινο χρῶμα. Τὰ μαῦρα περιγράμματα τῶν χεριῶν καὶ τῶν δακτύλων ἔρχονται σὲ ἀντίθεση μὲ τὶς μικρὲς φωτεινὲς ἐπιφάνειες τῆς σάρκας.

Ἡ μορφὴ τοῦ ἁγίου προβάλλεται περισσότερο μέσα ἀπὸ τὸ χρυσὸ βάθος. Τὸ ἔδαφος φτάνει λίγο κάτω ἀπὸ τὴ μέση του καὶ ἀποδίδεται μ' ἕνα ἀκαθόριστο καφεκίτρινο ποὺ πρασινίζει προοδευτικὰ πρὸς τὴ διαχωριστικὴ γραμμή.

Στὰ πλάγια τῆς κεφαλῆς ψηλὰ σημειώνεται ἡ ἔνδειξη:

Ο ΑΓΙΟC ΚΟCΜΑC Ο ΝΕΟC ΜΑΡΤΥΡΑC

11) «Παιδὶ τῆς θύελλας καὶ τῆς ἀστραπῆς» τὸν χαρακτήρισε ὁ Φάνης Μιχαλόπουλος, Κοσμᾶς ὁ Αἰτωλός, Ἀθήνα 1940, σελ. 105.

Ἡ προφορικὴ παράδοση ἀναφέρει ὅτι τὸν ἅγιο ζωγράφισε «ἐκ τοῦ φυσικοῦ» κάποιος ἠπειρώτης ζωγράφος ὕστερα ἀπὸ ἕνα του κήρυγμα στὴ θέση Λούτσα τῆς Ζίτσας τὸ 1767. Δυστυχῶς οἱ σύγχρονες πηγὲς καὶ κυρίως οἱ βιογράφοι του Σάπφειρος Χριστοδουλίδης[12], Ζῆκος Μπιστρέκης[13] καὶ Νικόδημος ὁ Ἁγιορείτης[14] ἢ οἱ ἐνθυμήσεις σιωποῦν στὸ σημεῖο αὐτό. Ἡ μέχρι σήμερα ἀρχειακὴ ἔρευνα δὲν ἔφερε κανένα γραπτὸ στοιχεῖο στὸ φῶς γύρω ἀπὸ τὴν αὐθεντικὴ ἀπεικόνιση τοῦ Κοσμᾶ. Οἱ μεταγενέστεροι συγγραφεῖς ὅμως γράφουν χωρὶς ἐπιφυλάξεις πάνω σ' αὐτὸ τὸ θέμα. Μεταφέρουμε τὴν παράδοση ὅπως τὴ διέσωσε ἡ πέννα τοῦ Φάνη Μιχαλόπουλου: «*Ἐκεῖθε πέρασε στὴ Ζίτσα, στὴν ἑλληνικὴ ἐκείνη πόλη, ὅπου σώζεται ἡ χαρακτηριστικώτερη εἰκόνα του, ἔργο Ἠπειρώτη ζωγράφου, ποὺ δείχνει τὸν Κοσμᾶ πενηντάρη μὲ γένεια ψαρά, μὲ μάτια μεγάλα καὶ φλογερὰ καὶ μὲ κορμὶ ὁλόϊσιο καὶ κυπαρισσένιο. Βρίσκεται στὴν ἐκκλησιὰ τοῦ Ἁγίου Νικολάου καὶ καθὼς ἀναφέρουν, ὁ ἱεροκήρυκας πόζαρε στὸ ζωγράφο, ἀφοῦ κήρυξε στὸ «χωράφι τοῦ Κοσμᾶ» κοντὰ στὴ Λούτσα. Τόσο ἀγάπησε τὴ μαγευτικὴ Ζίτσα, ὥστε ὄχι μόνο τὰ 1767 ἔμεινε γιὰ μικρὸ διάστημα, μὰ καὶ κατόπιν ἐκεῖ διαχείμασε κατὰ τὶς περιοδεῖες του στὴν Ἤπειρο τὰ 1776 καὶ 1779*»[15].

Καὶ ὁ Πάστρας σημειώνει χωρὶς ἀναφορὰ σὲ κάποιο κείμενο: «*Ἡ εἰκὼν τοῦ ἐξωφύλλου παριστᾶ τὸν Ἅγιον Κοσμᾶν τὸν Αἰτωλὸν ὅπως ἀκριβῶς τὸν ἐζωγράφισεν ἐκ τοῦ φυσικοῦ ὁ χρωστὴρ ἀνωνύμου Ἠπειρώτου ζωγράφου μετὰ τὸ πέρας διδαχῆς του τὸ 1767 παρὰ τὴν Λούτσαν τῆς Ζίτσης... Ἡ εἰκὼν ἐκείνη (ζωγραφιὰ) κοσμεῖ ἔκτοτε τὴν ἀριστερὰν πλευρὰν τοῦ τέμπλου τοῦ ἱεροῦ ναοῦ Ζίτσης «Ἅγιος Νικόλαος»... κατὰ τὴν βραχεῖαν δὲ εἰς Ζίτσαν παραμονήν μας ὡς στρατιώτης τὴν εἴδομεν καὶ προσωπικῶς κατὰ τὸν ἐκκλησιασμόν μας εἰς τὴν ἀγρυπνίαν τῆς Μ. Τετάρτης... τὴν 16 Ἀπριλίου 1941...*»[16].

---

12) Ὁ Σάπφειρος Χριστοδουλίδης ἀπὸ τὸ Γραμμένο τῆς Ἠπείρου, μαθητὴς τοῦ Ἁγίου Κοσμᾶ, ἐξέδωσε στὴ Βενετία τὸ 1814 στὸ τυπογραφεῖο Νικολάου Γλυκέος τοῦ ἐξ Ἰωαννίνων «Ἀκολουθία καὶ βίος τοῦ Ὁσίου καὶ Θεοφόρου πατρὸς ἡμῶν Κοσμᾶ τοῦ ἱερομάρτυρος καὶ ἰσαποστόλου». Ἡ ἔκδοση τοῦ Χριστοδουλίδη ἀνατυπώθηκε πολλὲς φορὲς ἀπὸ πολλοὺς σὲ διάφορες πόλεις. Βλ. σχετικὰ Μ. Γκιόλια, Ὁ Κοσμᾶς Αἰτωλός, ὅ.π., σελ. 454.

13) Ὁ ἀναγνώστης Ζῆκος Μπιστρέκης, μαθητὴς κι αὐτὸς τοῦ Ἁγίου Κοσμᾶ καὶ αὐτόπτης μάρτυρας τῶν τελευταίων στιγμῶν πρὸ τοῦ ἀπαγχονισμοῦ του, ἔγραψε τὸ μαρτυρολόγιο τὸ 1813. Βλ. Ἀργ. Σ. Παπακυριακοῦ, «Κοσμᾶ τοῦ Αἰτωλοῦ Διδαχαί», ὅ.π., σελ. 174—178.

14) Ἰω. Μενούνου, Ὁ πρῶτος βιογράφος τοῦ Κοσμᾶ Αἰτωλοῦ, «Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Στερεοελλαδικῶν Μελετῶν», τόμ. 4 (1973) σελ. 345—351.

15) Φ. Μιχαλόπουλου, Κοσμᾶς ὁ Αἰτωλός, ὅ.π., σελ. 65.

16) Γ. Πάστρα, Πατροκοσμᾶς ὁ Αἰτωλός. ὅ.π., σελ. 3.

Ἡ σχέση τοῦ ἁγίου μὲ τὴ Ζίτσα μαρτυρεῖται ἀπὸ πολλὲς πηγές. Ἐκεῖ, τὴ δεύτερη φορὰ ποὺ πῆγε, ἔπεισε τοὺς κατοίκους νὰ ἐπαναλειτουργήσουν τὴ διαλυμένη παλαιὰ «ἀνωτέρα σχολή». Ἡ νέα σχολὴ «ἐκτίσθη πλησίον τοῦ ἁγίου Νικολάου ἔνθα ἔτι σώζεται τὸ κτίριόν της, δασκαλειὸ λεγόμενον»[17]. Φαίνεται πάντως ὅτι τὴν πρώτη φορὰ ποὺ ἐπισκέφτηκε τὴ Ζίτσα, ὕστερα ἀπὸ κήρυγμά του στὴ Λούτσα —τοποθεσία ποὺ ἦταν στὴν ἄκρη τοῦ χωριοῦ— τότε κάποιος ἁγιογράφος τὸν ζωγράφισε. Ὁ λαὸς μετονόμασε τὴ θέση ποὺ κήρυξε «χωράφι τοῦ Κοσμᾶ» καὶ διατήρησε ζωντανὴ τὴν ἀνάμνηση τῆς προσωπικότητάς του κρατώντας τὴν προσωπογραφία, ποὺ δὲν ἄργησε νὰ μπεῖ στὸ ναὸ τοῦ ἁγίου Νικολάου καὶ νὰ μετατραπεῖ σὲ λατρευτικὴ εἰκόνα. Δυὸ ἐνδεικτικὰ στοιχεῖα ἐνισχύουν τὴ θέση αὐτή: Τὸ πρῶτο εἶναι ἡ στενὴ σχέση τοῦ Πατροκοσμᾶ μὲ τὸν ἡγούμενο τῆς μονῆς τοῦ προφήτου Ἠλιοῦ Ζίτσας Ζαχαρία «ἄνδρα ἐγγράμματον, σεβαστόν...»[18], ὁ ὁποῖος δὲν ἀποκλείεται νὰ παρακάλεσε κάποιο ἁγιογράφο νὰ ζωγραφίσει τὸν Κοσμᾶ. Τὸ δεύτερο εἶναι ἡ ὕπαρξη ζωγράφων ἀνάμεσα στὴ συνοδεία του: «*Ἔμποροι, κτίσται, ἁγιογράφοι, διδάσκαλοι, ἱερεῖς, μοναχοὶ καὶ κοσμικοὶ ἠκολούθουν τὸν Ἅγιον εὐκολύνοντες τὴν σύστασιν σχολείων καὶ ἐκκλησιῶν*»[19].

Ὅλα τὰ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα φανερώνουν ὅτι ὁ Πατροκοσμᾶς στάθηκε γιὰ κάμποση ὥρα μπροστὰ στὸ ζωγράφο ἀφοῦ δέχτηκε νὰ τὸν ζωγραφίσουν. Τὰ ἀνοιχτὰ πόδια, οἱ ἐξεζητημένες θέσεις τῶν χεριῶν, τὰ λεπτομερειακὰ στοιχεῖα τοῦ προσώπου καὶ ἰδιαίτερα ἡ φορὰ τῶν ζωηρῶν ματιῶν δείχνουν καθαρὴ «φωτογραφικὴ» ἀπόδοση τῆς μορφῆς του. Ὁ ζωγράφος σχεδίασε γρήγορα τὸ γενικὸ περίγραμμα ποὺ εἶναι ἁπλὸ καὶ ἐπέμεινε στὶς χαρακτηριστικὲς λεπτομέρειες τοῦ προσώπου κυρίως καὶ τῶν χεριῶν. Ἀργότερα μὲ τὴν ἡσυχία του μετέγραψε τὸ σχέδιο στὴν ξύλινη ἐπιφάνεια καὶ τὸ δούλεψε μὲ σκοῦρα χρώματα. Ἡ ψιλοδουλειὰ ἔγινε προπαντὸς στὸ πλάσιμο τοῦ προσώπου, ὅπου

17) Ἐμμ. Γεωργιάδη, Ζίτσα, ἡ κωμόπολις τῆς Ἠπείρου. Πατριδογραφία, Ἀθήνα 1889, σελ. 31. Βλ. καὶ Ἀμαλ. Παπασταύρου, Ἡ Ζίτσα, γεωγραφικὴ καὶ ἱστορικὴ περιγραφὴ τῆς κωμοπόλεως ταύτης τῆς Ἠπείρου, Ἀθήνα 1895, σελ. 38: «Ἔξω ἀπὸ τὸ χωριὸ στὸ μικρὸ Μαχαλᾶ καὶ σήμερα ὁ τόπος καλεῖται «τὸ χωράφι τοῦ Ἁγίου Κοσμᾶ». Καὶ Ἰω. Λαμπρίδου, Ἠπειρωτικὰ Μελετήματα: Κουρεντιακὰ καὶ Τσαρκοβιστιακά, τεῦχ. 3, Ἀθήνα 1888, σελ. 64—65.

18) Ἀμαλ. Παπασταύρου, Ἡ Ζίτσα, ὅ.π., σελ. 38—39.

19) Ζώτου — Μολοττοῦ, Λεξικὸν τῶν Ἁγίων Πάντων τῆς Ὀρθοδόξου Ἐκκλησίας. Βίοι καὶ μαρτύρια ἀπὸ τοῦ Ἄβελ τοῦ Δικαίου μέχρι τοῦ τελευταίου μάρτυρος Γεωργίου τοῦ ἐξ Ἰωαννίνων, ἐρανισθὲν ἐκ διαφόρων βιβλίων, ἐντύπων καὶ χειρογράφων, Ἀθήνα 1904, σελ. 620.

μὲ τέχνη, γνώση καὶ μεράκι ἔδειξε ὅλη του τὴ δεξιοτεχνία. Ἡ ἐκφραστικὴ αὐτὴ προσωπογραφία ἀναδεικνύει τὶς ἱκανότητες τοῦ ἔμπειρου καλλιτέχνη, ποὺ μὲ τὰ μέτρα τῆς ἐποχῆς του μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ πρώτης γραμμῆς. Ἐξάλλου οἱ ὁριζόντιες ζαρωματιὲς στὸ μέτωπο καὶ οἱ μικρὲς κάθετες ἀνάμεσα ἀπὸ τὰ φρύδια, οἱ «σακοῦλες» κάτω ἀπὸ τὰ μάτια καὶ οἱ κυρτὲς διπλὲς γραμμές, ποὺ τονίζουν τὰ μῆλα τῶν παρειῶν, δίνουν ἐκεῖνο τὸ ξεχωριστὸ ὕφος ποὺ ὑπογραμμίζει τὴν ἰδιαιτερότητα τῶν προσωπικῶν του χαρακτηριστικῶν. Μέσα ἀπ' αὐτὸ τὸ σκαμμένο καὶ αὐλακωμένο πρόσωπο προβάλλονται τὰ ζωηρὰ κι εὐκίνητα μάτια ποὺ δείχνουν τὸν ἀποφασισμένο, τὸν ἀνυποχώρητο καὶ συγχρόνως τὸν ὀνειροπόλο καὶ ἀφιερωμένο στὸ σκοπὸ ποὺ ἔταξε στὴ ζωή του. Μὲ δυὸ λόγια: Ὁ ζωγράφος τονίζει τὸ ἡρωικὸ στοιχεῖο ποὺ συνταράζει τὸν ἐσωτερικὸ κόσμο τοῦ «πυρπολητῆ τῶν ψυχῶν» καὶ φτάνει ὡς τὴ λάμψη τῶν ματιῶν του[20].

Ἂν δεχτοῦμε ὡς τὴν πιθανότερη χρονολόγηση τῆς εἰκόνας τὸ 1767 τότε ὁ ζωγράφος εἶχε μπροστά του ἕναν ἄντρα πενηντατριῶν ἐτῶν[21], ὥριμο καὶ μὲ βαθειὰ τὰ ἴχνη στὸ πρόσωπό του τῆς πνευματικῆς ἀγωνίας καὶ τῶν κακουχιῶν ποὺ περνοῦσε, καθὼς ἦταν δοσμένος ὁλόψυχα στὸ ἔργο του.

Δὲν ξέρουμε ἂν προβληματίστηκε ὅταν τοῦ ζήτησαν νὰ «ποζάρει» γιὰ νὰ φιλοτεχνήσουν τὴν προσωπογραφία του. Δὲν ἀποκλείεται ἄλλωστε καὶ ἡ ὑπόθεση νὰ τὸν σχεδίασε ὁ καλλιτέχνης σὲ μιὰ ὥρα ἀνύποπτη γιὰ τὸν Πατροκοσμᾶ. Τὸ φαινόμενο πάντως, γιὰ ἕνα μοναχὸ ποὺ θὰ ζητοῦσε μόνος του ἢ θὰ δεχόταν νὰ τὸν ζωγραφίσουν, δὲν εἶναι συνηθισμένο. Σπάνιο μᾶλλον θεωρεῖται τὸ παράδειγμα τοῦ σύγχρονου τοῦ Πατροκοσμᾶ γνωστοῦ στιχουργοῦ, συγγραφέα τοῦ «Κήπου Χαρίτων» καὶ πολύπειρου χρονογράφου Καισάριου Δαπόντε (1714—1784) ποὺ ὄντας μοναχὸς «στήθηκε» μπροστὰ σὲ ζωγράφο γιὰ νὰ τὸν ζωγραφίσει κι ὅταν ἀργότερα ἐξιστοροῦσε τὸ περιστατικὸ γράφει «μετανοημένος» γιὰ κείνη του τὴν πράξη: «*ἐγὼ ὅμως τὸ κνώδαλο γιὰ νὰ μὲ ζωγραφίσουν σ' ἕνα πανὶ ἐπλήρωσα, ἄξιος νὰ μὲ φτύσουν*»[22]. Εἶναι ἕνα δεῖγμα ἀπ' ὅπου βγαίνει τὸ συμπέρασμα ὅτι οἱ μοναχοί, ἀπὸ ταπείνωση[23], θεωροῦσαν ἀνάξιο τὸν ἑαυτό τους γιὰ ἕνα τέτοιο ἔργο, συνήθεια ἢ ἐπιθυμία ποὺ ἄρμοζε στοὺς κοσμικούς. Ἐξάλλου οἱ περιπτώσεις τῶν γνωστῶν ὁλοσέλιδων προσωπο-

---

20) Σ' αὐτὸν ἔχει ἐφαρμογὴ πέρα γιὰ πέρα ὁ κοφτερὸς λόγος τοῦ Χρυσοστόμου: «Ἀρκεῖ εἷς ἄνθρωπος ζήλῳ πεπυρωμένος ὁλόκληρον διορθῶσασθαι δῆμον».

21) Τὸ 1714 θεωρεῖται ἀπὸ τοὺς περισσότερους ἐρευνητὲς ὡς ὁριστικὸ γιὰ τὴ γέννηση τοῦ Κοσμᾶ. Βλ. Ἰω. Μενούνου, Κοσμᾶ τοῦ Αἰτωλοῦ διδαχές, διδακτορικὴ διατριβή, Ἀθήνα 1979, σελ. 18.

22) Βλ. *Ἱστορία* τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους, τόμ. ΙΑ', σελ. 245.

23) Θυμηθεῖτε τὸ λόγο τοῦ Κοσμᾶ: «...ὄχι μόνο δὲν εἶμαι ἄξιος νὰ σᾶς διδάξω, ἀλλὰ μήτε τὰ ποδάρια σας νὰ σᾶς φιλήσω».

γραφιῶν[24] τῶν Ἑλλήνων κληρικῶν καὶ συγγραφέων ποὺ κοσμοῦσαν κατὰ κανόνα τὰ συγγράμματά τους ἀνάγονται στὶς ἐκδοτικὲς συνήθειες τῆς Δύσης. Τέλος οἱ προσωπογραφίες τῶν εὐσεβῶν ἀρχόντων - ἀφιερωτῶν, ποὺ ζωγραφίζονται στοὺς νάρθηκες τῶν ὀρθόδοξων ἐκκλησιῶν μὲ τὶς οἰκογένειές τους ἀνάμεσα στοὺς ἁγίους, ἀποτελοῦν ἕνα ξεχωριστὸ κεφάλαιο.

★

Τὸν ἀνώνυμο ζωγράφο τῆς προσωπογραφίας τοῦ Ἁγίου Κοσμᾶ θὰ πρέπει νὰ ἀναζητήσουμε ἀνάμεσα στὰ γνωστὰ ὀνόματα τῶν συγχρόνων ἁγιογράφων ποὺ ἐργάζονται στὴν Ἤπειρο. Στὶς ὑπέρθυρες ἐπιγραφὲς τῶν ἱστορημένων συνόλων τῶν ἐκκλησιῶν καὶ τῶν καθολικῶν μοναστηριῶν ὑπογράφουν τὸ ἔργο τους καὶ σημειώνουν τὴ χρονολογία τῆς τοιχογράφησης. Τὸ ἴδιο ἰσχύει καὶ γιὰ πολλὲς φορητὲς εἰκόνες.

Οἱ πιὸ γνωστοὶ ζωγράφοι τῆς τριακονταετίας 1760 ὡς 1790, ποὺ ἱστοροῦν ἐκκλησιὲς καὶ φιλοτεχνοῦν εἰκόνες στὴν Ἤπειρο εἶναι: οἱ Καπεσοβίτες ἀδελφοὶ Γεώργιος καὶ Ἰωάννης, παιδιὰ τοῦ ζωγράφου Ἀναστασίου (μνεία 1759—1781), οἱ Καπεσοβίτες Ἰωάννης τοῦ Ἀθανασίου καὶ ὁ γιός του Ἀναστάσιος (μνεία 1760—1806), ἡ Χιονιαδίτικη συντροφιὰ μὲ τοὺς Ἰωάννη, Κωνσταντίνο καὶ Μιχαὴλ (μνεία 1760—1779), ὁ συμπατριώτης τους Κώνστας Θεοδοσίου (μνεία 1755—1764), οἱ Καλαρρυτινοὶ Ἰωάννης καὶ Στέργιος (μνεία 1761) καὶ οἱ συγχωριανοί τους Δημήτριος τοῦ Ἀθανασίου (μνεία 1774—1778) καὶ Δημήτριος Ζούκης (ὁ ἴδιος ἄραγε; μνεία 1783—1808) καὶ ἄλλοι ποὺ δὲν μᾶς διέσωσαν τὴν ἰδιαίτερη πατρίδα τους ὅπως ὁ Γεώργιος Γεωργίου ποὺ τοιχογράφησε πληθώρα ἐκκλησιῶν στὴν Ἤπειρο καὶ Ἄγραφα (μνεία 1771—1795), ὁ Δημήτριος (μνεία 1788), ὁ ἱερέας Ἰωάννης (μνεία 1770), ὁ Χριστόδουλος (μνεία 1778), ὁ Νικόλαος Πλακίδας καὶ ὁ γιός του Ἀθανάσιος (μνεία 1787)[25].

Ὁ ζωγράφος - ἁγιογράφος δὲν ὑπόγραψε κι οὔτε χρονολόγησε τὴν εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Κοσμᾶ. Ἴσως κάτω ἀπὸ τὸ βάρος τῆς προσωπικότητας τοῦ ἀνθρώπου, ποὺ ξεσήκωνε καὶ συγκλόνιζε τὰ πλήθη, δὲν τόλμησε ἢ δὲν θεώρησε τὸν ἑαυτό του ἄξιο γιὰ μιὰ τέτοια ξεχωριστὴ τιμή. Παρέδωσε τὸ ἔργο του ἀνώνυμα μὴ γνωρίζοντας ὅτι ἡ προσωπογραφία τοῦ νεομάρτυρα ποὺ ζωγράφισε θὰ γινόταν στὸν καιρό μας ἡ πιὸ συζητημένη καὶ ἡ πιὸ γνωστὴ εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Κοσμᾶ.

---

24) Βλ. π.χ. Em. Legrand, Bibliographie Hellenique, τόμ. 3, Paris 1903, σελ. 3, 59, 75, 119, 155, 411, κ.λ.π. τόμους.

25) Βλ. Φοίβου Πιομπίνου, Ἕλληνες ἁγιογράφοι μέχρι τὸ 1821, Ἀθήνα 1979, ὅπου καὶ ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία καὶ «Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους», τόμ. ΙΑ' σελ. 250—256.


*Ἡ προσωπογραφία τοῦ Ἁγίου Κοσμᾶ*
*σὲ σχέδιο τοῦ Φώτη Κόνιογλου (1951)*

# ΧΑΡΑΚΤΙΚΕΣ ΕΚΦΡΑΣΕΙΣ
## ΤΗΣ ΟΡΘΟΔΟΞΗΣ ΛΑΙΚΗΣ ΕΥΣΕΒΕΙΑΣ

*Οι χάρτινες εικόνες με θρησκευτικά θέματα κυκλοφόρησαν στο χώρο της Ορθόδοξης Ανατολής από τα μέσα του 17ου μέχρι τα τέλη του 19ου αι. Αλλά και στη διάρκεια του 20ου αι. και μέχρι σήμερα αναπαράγονται ή ξανατυπώνονται από τα θρησκευτικά εκείνα κέντρα ή τους ιδιώτες, που διαθέτουν τις παλαιές πλάκες - μήτρες. Πρόκειται για χαρακτικά έργα λαϊκών καλλιτεχνών, προορίζονται κυρίως για τη τόνωση της πίστης των λαϊκών στρωμμάτων και κυκλοφορούν παράλληλα με τη συνεχιζόμενη παραγωγή των ξύλινων φορητών εικόνων. Οι τελευταίες ήταν ακριβές και η απόκτησή τους με προορισμό να τοποθετηθούν στο εικονοστάσι του σπιτιού ή να αφιερωθούν στον ενοριακό ναό, στο εξωκκλήσι ή στο μοναστήρι, προϋπέθεται οικονομικές θυσίες. Αντίθετα οι χάρτινες εικόνες, λόγω της μαζικής παραγωγής τους, αλλά και της ευτέλειας του υλικού, δηλ. του χαρτιού, ήταν προσιτές σε όλους. Αναφερόμαστε εδώ στις εικόνες που κυκλοφορούσαν σε φύλλα ανεξάρτητες. Γιατί είναι γνωστό πως θρησκευτικές παραστάσεις εικονογραφούσαν συχνά κείμενα εκκλησιαστικών βιβλίων και οδοιπορικών. Δεν ήταν όμως σπάνια η συνήθεια να τυπώνουν σε περισσότερα αντίτυπα μόνο τις παραστάσεις - και όχι τα κείμενα - και να τις κυκλοφορούν σε ξεχωριστά φύλλα ανεξάρτητα από το βιβλίο.*

*Διάφοροι λόγοι υπαγόρευαν την κυκλοφορία των χάρτινων εικόνων. Η ανάγκη του θρησκευτικού κέντρου να δώσει «ευλογία» μια εικόνα του πάτρωνα αγίου ή του ίδιου του μοναστηριού στους προσκυνητές που προσέρχονταν με την ευκαιρία της πανηγυρικής εορτής, ενός τάματος ή ενός συγκεκριμένου γεγονότος. Βέβαια οι εικόνες αυτές προσφέρονταν ως χάρισμα καθώς άλλωστε το δήλωνε η ίδια η επιγραφή, όπου οι αφιερωτές - εκδότες σημείωναν και το σκοπό της κυκλοφορίας: εις μνήμην γονέων, αδελφών, επ' ευκαιρία της ιεράς πανηγύρεως του καθιδρύματος κ.λπ. Όλοι όμως γνώριζαν ότι οι αποδέκτες των χάρτινων εικόνων θα άφηναν τον «οβολόν» τους για να ενισχύσουν οικονομικά τις ανάγκες μοναστηριών, ναών, προσκυνηματικών τόπων, αλλά και προσώπων. Μη λησμονούμε ότι στις περίφημες «ζητείες» των μοναχών και γενικά των περιφερομένων εκκλησιαστικών*

εκπροσώπων, ανάμεσα στα πολύτιμα εκκλησιαστικά αντικείμενα, που χαρίζονταν σε επιφανείς και προσωπικότητες πλούσιων ορθόδοξων περιοχών, βρίσκονταν και προσεγμένες, συχνά έγχρωμες, χάρτινες εικόνες. Εννοούμε τις περιοχές της Μολδοβλαχίας και Ρωσσίας, οι οποίες έδιναν ως αντάλλαγμα ισχυρές χρηματικές ενισχύσεις.

Σε σπάνιες περιπτώσεις χαράσσονταν και τυπώνονταν στη Βιέννη, στη Βενετία ή στη Μόσχα πανοραμικές και εντυπωσιακές απόψεις μοναστηριών, όπως π.χ. γνωρίζουμε από μερικές που σώθηκαν και παριστάνουν σέρβικα μοναστήρια με πρώτο τη STUDENICA.

Μια ξεχωριστή κατηγορία χαρακτικών αποτελούν τα αντιμήνσια, τα συγχωροχάρτια και τα προσκυνητάρια «της αγίας πόλεως Ιερουσαλήμ».

Το κάθε εκκλησιαστικό ίδρυμα, μοναστήρι ή ενορία, φρόντιζε να προμηθεύεται τις εικόνες που ήθελε από τα γνωστά κέντρα παραγωγής τους. Με τη προώθηση της σχετικής έρευνας κατά την τελευταία δεκαετία μπορούμε σήμερα να παρακολουθήσουμε την εμφάνιση του είδους, τις φάσεις απ' όπου πέρασε, τον αντίκτυπο που είχε στον θρησκεύοντα λαό, αλλά και να αποτιμήσουμε το καλλιτεχνικό επίπεδο, που στάθηκε κατά κανόνα στα όρια του λαϊκού έργου, καθώς επίσης να διερευνήσουμε την αξιόλογη προσφορά τους, μέσα από τις σχετικές επιγραφές, για την πληροφόρηση τόπων, μνημείων, γεγονότων, προσώπων...

Όπως σωστά επισήμανε η Ντόρη Παπαστράτου, οι πρώτες χάρτινες εικόνες εντοπίζονται στο Σινά. Απεικονίζουν σιναϊτικά θέματα, χαράκτηκαν από τους ιερομόναχους Νικόδημο και Διονύσιο στο χρονικό διάστημα από 1688-1700 στη Λεόπολη της Πολωνίας και οφείλονται στη φροντίδα του πραματευτή Χατζηκυριάκη από τα Βουρλά. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι από τα μέσα του 17ου αι. μέχρι τις αρχές του 18ου κυκλοφορούν ξυλογραφίες, οι οποίες σιγά - σιγά παραχωρούν τη θέση τους στις χαλκογραφίες. Ο κύκλος της τεχνικής εξέλιξης κλείνει στα τέλη του 19ου αι. με την εμφάνιση της λιθογραφίας.

Στο σημείο αυτό χρειάζεται να επισημανθεί το γεγονός, ότι στη Δύση, ήδη από τα τέλη του 15ου αι., καλλιεργείται το είδος της ξυλογραφίας με θρησκευτικά θέματα και σπουδαίους εκπροσώπους, καλλιτέχνες με λεπτή φινέτσα και μεγάλες ικανότητες, ανάμεσα στους οποίους ξεχωρίζουν ο DÜRER, ο CRANACH, ενώ στην χαλκογραφία εξέχουσα θέση καταλαμβάνει ο MARCANTONIO RAIMONDI.

Στις αρχές του 17ου αι. εμφανίζονται και τα πρώτα ρωσσικά χαρακτικά έργα, αν και με εγκύκλιό του, το 1674, ο Πατριάρχης Μόσχας Ιωακείμ τα απαγορεύει από το φόβο διείσδυσης της προπαγάνδας των καθολικών, αλλά και για να προστατεύσει τους πιστούς από τυχόν αιρετικές δοξασίες εξαιτίας της κυκλοφορίας έργων από χαράκτες, που αγνοούσαν την παράδοση της εκκλησίας και άθελά τους θα γίνονταν παραχαράκτες της Ορθόδοξης διδασκαλίας. Παρόλα αυτά η παραγωγή δεν ανακόπηκε και γι' αυτό στην περιοχή του Κιέβου και στη Μόσχα οργανώθηκαν εργαστήρια, τα οποία εκτελούν σημαντικές παραγγελίες και για μοναστικά κέντρα εκτός Ρωσσίας, όπως π.χ. για τα Ιεροσόλυμα, το Σινά και το Άγιον Όρος.

Τον 17ο και 18ο αι. παρατηρείται μεγάλη κυκλοφορία και στη Σερβία. Ιδιαίτερα χάρη στη δραστηριότητα του μητροπολίτη Αρσενίου του Δ' και με τις προτροπές του ο αγιογράφος και χαράκτης Χριστόφορος Ζεφάρ, βρισκόμενος στη Βιέννη, φιλοτέχνησε πολυάριθμες συνθέσεις για τον σερβικό πληθυσμό, αλλά και για Έλληνες πελάτες του. Το ιδιαίτερο γνώρισμα του Ζεφάρ είναι οι έντονες δυτικές επιδράσεις του μπαρόκ στο έργο του.

Στη Μολδοβλαχία με κάποια έκπληξη επισημαίνει ο ερευνητής την ιδιαιτερότητα

κατά την οποία η χαρακτική τέχνη αναπτύχθηκε ως εικονογράφηση συνοδευτική των εντύπων εκδόσεων και όχι ως ανεξάρτητο και αυτόνομο είδος. Πέρασε από πολλές φάσεις με πολλές δυτικότροπες αποκλίσεις και τελικά παρέμεινε στα επίπεδα του αδέξιου και του λαϊκότροπου.

Στη Βουλγαρία απεναντίας, αν και η ενασχόληση με τη τέχνη των χάρτινων εικόνων άρχισε μόλις στα τέλη του 18ου αι., παρατηρείται μεγάλη κινητικότητα με κεντρικό άξονα το μοναστήρι της Ρίλας. Στήνονται εργαστήρια, εκτός από τη Ρίλα, στη μονή Τρόγιαν και στη μονή Αγίου Ιωάννου.

Ξεχωριστά πρέπει να αναφερθεί η κωμόπολη Σαμόκοβ, κοντά στη Σόφια, στην οποία λειτούργησαν σπουδαία εργαστήρια τυπογραφίας και χαρακτικής. Βέβαια δεν πρέπει να λησμονούμε ότι αυτούς τους δυο παραγωγικούς αιώνες, 17ο και 18ο, παράγουν ασταμάτητα ποσότητες χάρτινων εικόνων με θαυμαστή ποικιλία θεμάτων, τα γνωστά μεγάλα κέντρα με τις εξελιγμένες τυπογραφικές δυνατότητες, δηλ. η Βενετία, η Βιέννη και η Μόσχα.

Από τα τέλη του 18ου αι. η χαρακτική τέχνη βρίσκει ευρύτατο πεδίο δράσης στο Άγιον Όρος. Οι παραγγελίες στο «εξωτερικό» σχεδόν σταματούν γιατί σε πολλά μοναστήρια και σκήτες (στα κελιά του Προδρόμου της Μονής Ιβήρων, στον προφήτη Ηλία της Μονής Κουτλουμουσίου, στους Αρχαγγέλους της Μονής Χιλανδαρίου και στους Αρχαγγέλους της Μεγίστης Λαύρας) τυπώνονται και ξανατυπώνονται από παλιές πλάκες - μήτρες ξυλογραφίες, χαλκογραφίες και λιθογραφίες, οι οποίες κυκλοφορούν σε μεγάλο αριθμό αντιτύπων και κυριολεκτικά πλημμυρίζουν τα Ορθόδοξα Βαλκάνια.

Ο Παρθένιος από την Ελασσόνα, ο Νικηφόρος από τα Άγραφα, ο Παρθένιος από τη Ζάκυνθο, ο Άνθιμος ο Πελοποννήσιος, ο Γεώργιος από τους Καλαρρύτες, ο Κωνσταντίνος Καλδής από τη Λέσβο, είναι λίγα από τα πολλά ονόματα που υπογράφουν τα έργα τους, αν και ο μεγαλύτερος αριθμός απ' όσες σώζονται έχουν παραδοθεί στην ιστορία ανώνυμες. Πολλές από τις χάρτινες εικόνες επιζωγραφίζονται. Μετά την εκτύπωση δηλ. και αφού είχε στεγνώσει το μελάνι, οι ζωγράφοι - χαράκτες τοποθετούσαν με τη βοήθεια του χρωστήρα τα χρώματα πάνω στις εικόνες, συνήθως το κόκκινο, την ώχρα και το ανοιχτό πράσινο.

Συχνά στα αγιορείτικα χαρακτικά χαράσσονται δίγλωσσες επιγραφές, στα ελληνικά και σλαβονικά, προφανώς για να εξυπηρετούνται και οι σλαβόφωνες ορθόδοξες κοινότητες.

Στις μονές και σκήτες του Άθωνα έχουν εντοπισθεί ως σήμερα περίπου 300 χάρτινες εικόνες.

Στις αρχές του 19ου αι. εντοπίζεται εργαστήριο χαρακτικής στο Σιναϊτικό μετόχι του Προδρόμου στην Κωνσταντινούπολη, όπου εργάζονται ο λόγιος Ιλαρίων ο Κρης και ο σιναΐτης ιερομόναχος Γεννάδιος. Εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι δεν αναφέρεται ανάπτυξη της χαρακτικής τέχνης στους κόλπους του Οικουμενικού Πατριαρχείου.

Θεωρούμε ευκαιρία εδώ να σημειώσουμε την ύπαρξη λιθογραφείου στα Ιωάννινα στα νεώτερα χρόνια, στο οποίο μεταξύ των άλλων τυπώθηκε και η γνωστή εικόνα της Αγίας Αικατερίνης, που φέρει την ένδειξη: «Δαπάνη Μελετίου Πανταζίδου Σιναΐτου 1872. Εσχεδιάσθη υπό Αλεξάνδρου Δαμίρη. Εν τω λιθογραφείω Ιωαννίνων».

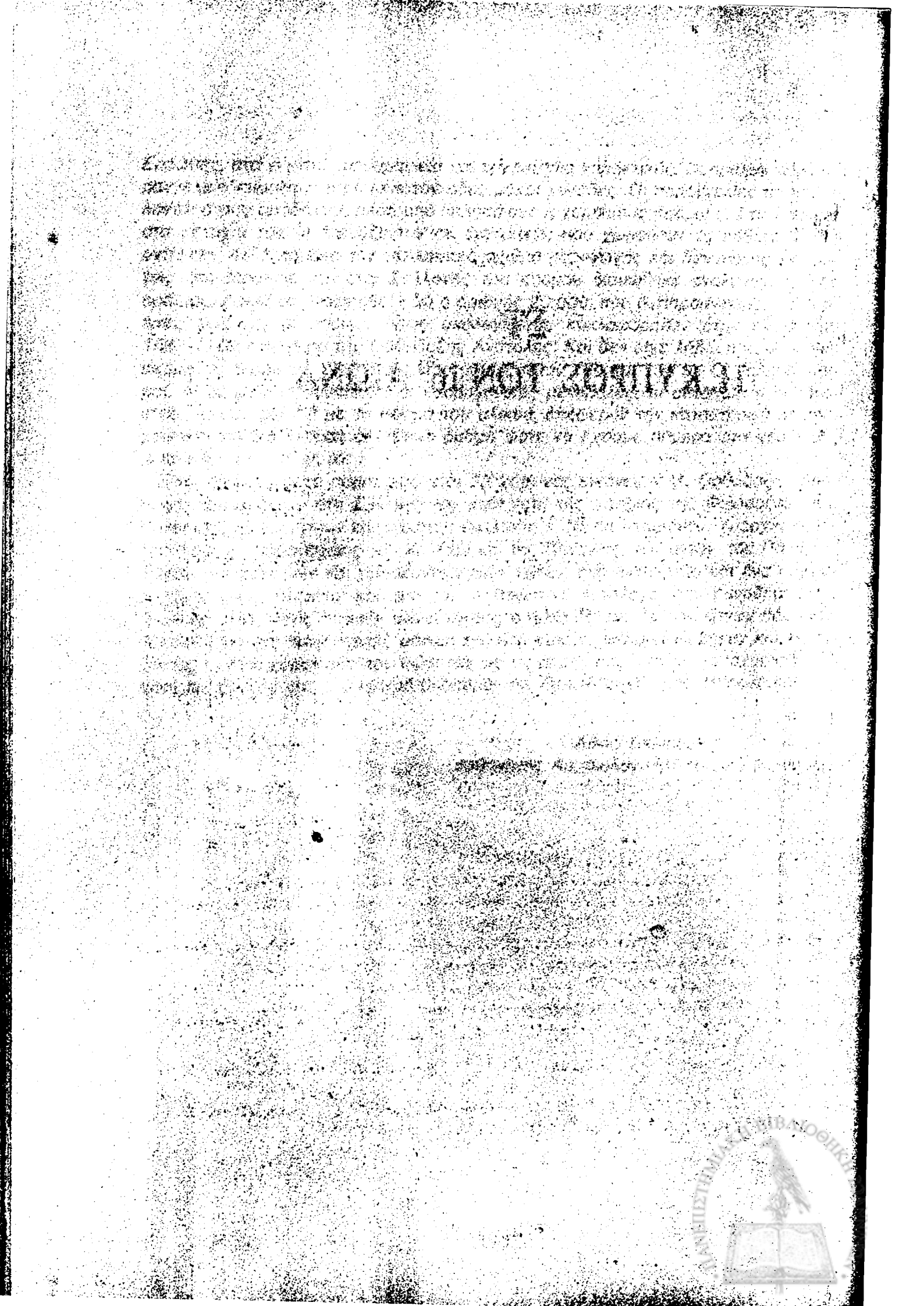
Οι παραγγελίες των χαρακτικών μεταβιβάζονται από τις διάφορες ελληνικές περιοχές (ιδιαίτερα της Ηπείρου, Θεσσαλίας, Μακεδονίας, Θράκης και Στερεάς) μέσω των εμπόρων, που είχαν αναπτύξει εμπορικο-οικονομικές συναλλαγές ανάμεσα στις χώρες της Οθωμανικής αυτοκρατορίας και της Κεντρικής και Δυτικής

*Ευρώπης, στα γνωστά τυπογραφεία και εργαστήρια χαρακτικής. Οι αριθμοί των παραγγελιών κυμαίνονται από εκατοντάδες μέχρι χιλιάδες. Οι παραγγελίες αποστέλλονται στους αποδέκτες μέσα από θαλάσσιους ή χερσαίους δρόμους. Στο Σινά και στα μετόχια του συσκευάζονταν σε σεντούκια, που χωρούσαν το καθένα 1.000 αντίτυπα. Αλλά παρόλο τον εκπληκτικό αριθμό παραγωγής και διακίνησης εν τούτοις στα Μουσεία και στις Συλλογές του κόσμου διασώθηκε αναλογικά μικρός αριθμός. Αρκεί να αναφερθεί εδώ ο αριθμός 20.000, που αντιπροσωπεύει τις χάρτινες εικόνες, οι οποίες, όπως υπολογίζεται, κυκλοφόρησαν στην εικοσαετία 1688-1709 στο χώρο της Ορθόδοξης Ανατολής. Και δεν είχε λάβει η κυκλοφορία ακόμη τις τεράστιες διαστάσεις που παίρνει στον 18ο και 19ο αι. Οι χαλεποί καιροί, οι δυσμενείς συνθήκες, οι κοσμογονικές μεταβολές, οι αστάθμητοι παράγοντες, σε συνεργασία με τη φθορά του υλικού, επέφεραν την καταστροφή σε τρομακτικά μεγάλη έκταση σε τέτοιο βαθμό ώστε να έχουμε σήμερα στα χέρια μας μόνο ελάχιστα δείγματα.*

*Στην Έκθεση αυτή παρουσιάζονται 38 χάρτινες εικόνες, δηλ. Ορθόδοξα χαρακτικά, που ανήκουν στη Συλλογή του καθηγητή της Ιστορίας της Φιλοσοφίας στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων και γνωστού συλλέκτη κ. Νίκου Ψημμένου. Υπάρχει ποικιλία θεμάτων: παραστάσεις του Χριστού και της Παναγίας, των αγίων, του Παναγίου Τάφου, μοναστηριών και προσκυνηματικών τόπων, ένα αντιμήνσιο και ένα συγχωροχάρτι, όπως φαίνεται και από τον συστηματικό κατάλογο, που συνοδεύει, την Έκθεση. Ίσως προς στιγμήν φανεί μικρός ο αριθμός των λαϊκών έργων που εκτίθενται. Έχοντας όμως κανείς υπόψη του όσα εισαγωγικά αναφέρθηκαν και γνωρίζοντας τα λίγα χαρακτικά που σώθηκαν ως τις μέρες μας, μπορεί να ισχυρισθεί ότι έχουμε μπροστά μας ένα «μικρό θησαυρό» της θρησκευτικής μας κληρονομιάς.*

*Αθαν. Παλιούρας*
*καθηγητής Αρχαιολογίας Παν/μίου Ιωαννίνων*

# ΣΤ΄
# Η ΚΥΠΡΟΣ ΤΟΝ 16ο ΑΙΩΝΑ



ΘΑΝΑΣΗΣ ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ
Πανεπιστήμιο Ἰωαννίνων

# Ο ΚΥΠΡΙΟΣ ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΣΥΜΕΩΝ ΑΥΞΕΝΤΗΣ ΚΑΙ ΤΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΑ ΡΕΥΜΑΤΑ ΤΟΥ 16ου ΑΙΩΝΑ

Γιὰ τὸ ζωγράφο Συμεὼν Αὐξέντη καὶ τὴ ζωγραφική του, ποὺ σώζεται ἐνυπόγραφη στὶς τρεῖς μικρὲς ἐκκλησιὲς τοῦ χωριοῦ Γαλάτα στὸ Τρόοδος Ἅγιο Σωζόμενο, Ἀρχάγγελο ἢ Παναγία καὶ Ἁγία Παρασκευή, ἔγραψαν μέχρι τώρα ὁ Ν. Γ. Κυριαζῆς,[1] ὁ Α. Ξυγγόπουλος,[2] τὸ ζεῦγος Α. καὶ Ι. Στυλιανοῦ,[3] ὁ Α. Παπαγεωργίου[4] καὶ τελευταία ὁ Μ. Γαρίδης.[5] Κοντὰ σ' αὐτοὺς ὁ Γ. Σωτηρίου,[6] ὁ Chr. Walter,[7] ὁ W. H. Buckler,[8] ὁ Θαν. Παλιούρας[9] κἄ. κατὰ καιροὺς ἔκαναν ἀναφορὲς στὶς τοιχογραφίες τῶν τριῶν ἐκκλησιῶν ἀναλύοντας ὁ καθένας κάποιο εἰδικὸ θέμα.

Τὸ ἔργο τοῦ Αὐξέντη μᾶς ἐνδιαφέρει ἰδιαίτερα γιατὶ ἐμφανίζεται σὲ μιὰ κρίσιμη περίοδο, ὅπου οἱ καλλιτεχνικὲς ἀναζητήσεις στὸν ὀρθόδοξο χῶρο, ὕστερα ἀπὸ μιὰ ἀνοδικὴ πορεία, ἔχουν φτάσει στὸ σημεῖο ποὺ πρόκειται νὰ δώσουν σὲ λίγο τοὺς ὥριμους καρποὺς μὲ τὸν Θεοφάνη τὸν Κρήτα, ποὺ ἐγκαινίασε μιὰ καινούργια ἐποχὴ στὴν τέχνη.

Στὶς ἀρχὲς τοῦ 16ου αἰ. εἶναι ὅλα ἕτοιμα γιὰ ν' ἀνεβεῖ ἡ τέχνη τῆς ζωγραφικῆς μερικὰ σκαλοπάτια ἀκόμη καὶ νὰ δώσει τὸν καλύτερο ἑαυτό της μὲ τὰ μέσα καὶ τὶς

---

1. Ν. Γ. Κυριαζῆ, 'Ναογραφία Σολέας, Γαλάτα: Α) 'Ο Ναὸς 'Αγίου Σωζομένου, Β) 'Ο Ναὸς Θεοτόκου 'Αρχαγγέλου', *Κυπριακὰ Χρονικά*, ΙΒ' (1936), 57-59 καὶ 60-62.

2. Α. Ξυγγόπουλου, *Σχεδίασμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν "Αλωσιν*, 'Αθῆναι, 1957, 66-67, 128.

3. A. and J. Stylianou, *The painted churches of Cyprus*, Stourbridge, 1964, 42-49.

4. Α. Παπαγεωργίου, 'Κύπριοι ζωγράφοι τοῦ 15ου καὶ 16ου αἰώνα', *Report of the Department of Antiquities, Cyprus*, Λευκωσία, 1974, 195-209 καὶ πίν. XXX-XXXV. "Ιδιου, 'Οἱ ξυλόστεγοι ναοὶ τῆς Κύπρου', 'Ανάτυπον ἐκ τοῦ *'Αναμνηστικοῦ Τόμου ἐπὶ τῇ 50ετηρίδι τοῦ περιοδικοῦ 'Απόστολος Βαρνάβας*, Λευκωσία, 1975, 98-110.

5. M. Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance, 1450-1600. I. Dans les pays sous domination étrangère*, Paris, 1980, τόμ. 1-2. (Γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Αὐξέντη), 710-717.

6. Γ. Σωτηρίου, *Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κύπρου*, Α' *Λεύκωμα*, 'Εν 'Αθήναις, 1935, πίν. 111β, 114β, ὅπου ἐσφαλμένα σημειώνεται ἡ χρονολογία 1511 ἀντὶ τοῦ σωστοῦ 1514.

7. Chr. Walter, *L'iconographie des Conciles dans la tradition byzantine*, Paris, 1970, 87-89, fig. 45, "Ιδιου, 'The series of frescoes of Councils on the North Wall of the Church of Saint Sozomenus, Galata', *Πρακτικὰ τοῦ Πρώτου Διεθνοῦς Κυπρολογικοῦ Συνεδρίου* ('*Απρίλιος 1969*), τόμ. Β', Λευκωσία, 1972, 281-284.

8. W. H. Buckler, 'Frescoes at Galata, Cyprus', *The Journal of Hellenic Studies*, τόμ. 53 (1933), 105-110.

9. Α. Δ. Παλιούρα, ''Η δυτικοῦ τύπου 'Ανάσταση τοῦ Χριστοῦ καὶ ὁ χρόνος εἰσαγωγῆς της στὴν ὀρθόδοξη τέχνη', *Δωδώνη*, τόμ. 7 (1978), 394-395.

δυνάμεις πού διέθετε. Μέσα σ' αὐτὲς τὶς διεργασίες ἡ ποιοτικὴ στάθμη τοῦ ἔργου τοῦ Αὐξέντη ἔχει τοποθετηθεῖ μὲ εὔστοχους χαρακτηρισμοὺς ἀπὸ τὸν Παπαγεωργίου,[10] τὸ ζεῦγος Στυλιανοῦ[11] καὶ ἰδιαίτερα ἀπὸ τὸν Γαρίδη.[12] Ἐκεῖνο πού μένει νὰ ἐξετάσουμε ἀναλυτικότερα εἶναι ἡ καλλιτεχνικὴ ταυτότητα τοῦ ζωγράφου καὶ ἡ συνειδητὴ στάση του στὸ χῶρο του καὶ στὴν ἐποχή του. Γιὰ νὰ μπορέσουμε νὰ προσεγγίσουμε τὴν ἀλήθεια χρειάζεται πρῶτα νὰ δώσουμε ἱκανοποιητικὲς λύσεις στὰ παρακάτω προβλήματα–θέματα.

— Πόση ἑνότητα ὑπάρχει στὸ εἰκονογραφικό του πρόγραμμα.

— Ποιά ἡ συνέχεια τῆς μεγάλης βυζαντινῆς τέχνης στὸ ἔργο του.

— Ἡ ἐπίδραση τῆς δυτικῆς τέχνης.

— Οἱ Κρῆτες ζωγράφοι καὶ ὁ ρόλος τῆς φορητῆς εἰκόνας.

— Ἡ ἐκλεκτική του διάθεση καὶ ἡ ἀφομοιωτική του ἱκανότητα.

Ἂς ρίξουμε μιὰ σύντομη ματιὰ στὰ μνημεῖα.

1. Ὁ Ἅγιος Σωζόμενος χτίστηκε μὲ τὴ συνδρομὴ τριάντα χωρικῶν καὶ ζωγραφίστηκε μὲ χρήματα τοῦ νομικοῦ Ἰωάννη, ἑνὸς πλούσιου Ἕλληνα, καθὼς προκύπτει ἀπὸ τὴν ὑπέρθυρη ἐπιγραφὴ πού δημοσίευσαν οἱ Στυλιανοῦ[13] καὶ ὁ Παπαγεωργίου.[14] Ἀλλὰ καὶ ἄλλοι ἐνίσχυσαν τὴ διακόσμηση τοῦ μνημείου ὅπως π.χ. ὁ Γεώργιος Μάξιμος μὲ τὴν χρηματικὴ ἐνίσχυση τοῦ ὁποίου ζωγραφίστηκε ἡ μεγάλη τοιχογραφία τοῦ προστάτη του, λόγω συνωνυμίας, ἁγίου. Ὁ καλλιτέχνης σημειώνει τὸ ὄνομα τοῦ δωρητῆ καὶ ὑπογράφει στὸν κενὸ χῶρο κάτω ἀπὸ τὴν κοιλιὰ τοῦ ἀλόγου: Δ(έησις) ΤΟ ΔΟΛΟ ΤΟ ΘΕΟ ΓΕΩΡΓΙΟ ΤΟ ΜΑΞΙΜΟ Κ(ΑΙ)/ΤΗϹ ϹΙΜΒΥΟ ΚΑΙ ΤΩΝ ΤΕΚΝΟΝ ΑΥΤ(ΩΝ) ΑΜΗΝ/ΧΕΙΡ ΣΥΜΕΩΝ.

2. Ἡ Ἁγία Παρασκευὴ διασώζει τὶς τοιχογραφίες τῆς ἀψίδας καὶ τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου τοῦ Ἱεροῦ. Στὸ τεταρτοσφαίριο εἰκονίζεται ἡ Θεοτόκος ὄρθια καὶ μὲ ὑψωμένα τὰ χέρια, ἀνάμεσα στούς ἀρχαγγέλους Μιχαὴλ καὶ Γαβριήλ. Κάτω οἱ συλλειτουργοῦντες ἱεράρχες Ἐπιφάνιος, Ἀθανάσιος, Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος, Βασίλειος, Γρηγόριος ὁ θεολόγος καὶ ὁ Σπυρίδων κρατώντας τὸ κεραμίδι. Στὸ ἀέτωμα παριστάνεται ἡ Ἀνάληψη καὶ γύρω ἀπὸ τὸ τόξο τῆς ἀψίδας ἡ Πεντηκοστή. Νότια τῆς ἀψίδας ζωγραφίζεται ὁ πρωτομάρτυρας Στέφανος. Ἀνάμεσα στὴ Θεοτόκο καὶ τοὺς ἱεράρχες, πάνω σὲ ταινία, σημειώνεται ὕμνος στὴν Παναγία, τὸ ὄνομα τοῦ ζωγράφου Συμεὼν Αὐξέντη καὶ ἡ χρονολογία ,ΑΦΙΔ'.[15]

10. Παπαγεωργίου, 'Κύπριοι ζωγράφοι . . .', ὅ. π., 207, 209.

11. A. and J. Stylianou, *The painted churces of Cyprus*, ὅ. π., 42 κ. ἑ.

12. Garidis, *La peinture murale* . . . ὅ. π., 710 κ.ἑ.

13. A. and J. Stylianou, 'Donors and dedicatory inscriptions, supplicants and supplications in the painted churches of Cyprus', *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft*, IX (1960), 116.

14. Παπαγεωργίου, 'Οἱ ξυλόστεγοι ναοὶ τῆς Κύπρου', ὅ. π., 103–104. Βλ. καὶ Παπανδρέα Κουλέντη, *Οἱ βυζαντινοὶ ναοὶ τῆς Γαλάτας*, Λευκωσία, 1973, 14.

15. Παπαγεωργίου, 'Οἱ ξυλόστεγοι ναοὶ τῆς Κύπρου', ὅ. π., 109–110.

3. Ἡ ἐκκλησία ἐξάλλου τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ (ἢ τῆς Παναγίας) ἦταν οἰκογενειακὸς ναΐσκος, ποὺ ἔχτισε ὁ Στέφανος Ζαχαρίας μὲ τὴ γυναίκα του Λουΐζα καὶ τοιχογραφήθηκε μὲ τὴ φροντίδα τοῦ Πόλου (= Παύλου) Ζαχαρία (ποὺ πρέπει νὰ ἦταν γιὸς τοῦ Στεφάνου) καὶ τῆς γυναίκας του Μανταλένας. Ἔτσι δίνεται ἡ εὐκαιρία στὸ ζωγράφο, κάτω ἀπὸ μιὰ Δέηση, ποὺ ἀντιγράφει παλαιὸ καλὸ βυζαντινὸ πρότυπο, νὰ δημιουργήσει μιὰ ἀναθηματικὴ παράσταση, ὅπου μποροῦμε νὰ σκύψουμε μ' ἐνδιαφέρον καὶ νὰ μελετήσουμε τὶς προσωπογραφικὲς τάσεις τῆς ἐποχῆς, καθὼς καὶ θέματα ποὺ σχετίζονται μὲ τὴν ἐνδυματολογία (Πίν. 1). Πρόκειται γιὰ μιὰ οἰκογένεια ποὺ ὀφείλει τὴν ὕπαρξή της στοὺς μεικτοὺς γάμους (ὀρθοδόξου καὶ καθολικοῦ), πρᾶγμα ποὺ τὸ τονίζει εἰκονογραφικὰ ὁ ζωγράφος βάζοντας στὰ χέρια τῆς Μανταλένας τὸ ροζάριο τῶν καθολικῶν, ἐνῶ στὰ χέρια τῆς μεγάλης κόρης ἀνοιχτὸ βιβλίο μὲ τὸν Ἀκάθιστο ὕμνο στὰ ἑλληνικά. Παριστάνεται ὁ «μισὲρ Πόλος Ζαχαρίας» νὰ προσφέρει γονατιστὸς ὁμοίωμα τοῦ δίρριχτου ναΐσκου ἀπὸ τὴ μιά, ἐνῶ ἀπὸ τὴν ἄλλη ἡ Μανταλένα, στὴν ἴδια στάση, ὑψώνει τὰ χέρια της μὲ τὸ ροζάριο. Μπροστὰ ἀπὸ τὸν Παῦλο ζωγραφίζεται, σὲ μικρότερη κλίμακα, ὁ γιός του. Ἡ Μανταλένα ἔχει μπροστά της δύο κόρες ἐνῶ ἡ τρίτη καὶ μεγαλύτερη βρίσκεται πίσω της μὲ τὸ ἑλληνικὸ βιβλίο στὰ χέρια της. Τὸ ζεῦγος Στυλιανοῦ, ποὺ μᾶς ἔδωσε μιὰ λεπτομερὴ καὶ ὡραία περιγραφὴ τῶν πλουσίων φορεμάτων τῶν δωρητῶν,[16] ὑποστηρίζει πὼς οἱ ἑλληνικὲς ἐπιγραφὲς τοῦ μνημείου καὶ τὸ βιβλίο μὲ τὸν Ἀκάθιστο Ὕμνο στὰ χέρια τῆς μεγάλης κόρης ἀποδείχνουν ὅτι ὁ Ζαχαρίας καὶ τὰ παιδιά του ἀκολουθοῦσαν τὸ ὀρθόδοξο δόγμα καὶ ὅτι μόνο ἡ γυναίκα του ἦταν καθολική.[17] Ἔτσι ἄλλωστε ἐξηγεῖται καὶ τὸ ὕφος τῶν τοιχογραφιῶν.

*Ἡ ἑνότητα τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος.*

Πέρα ἀπὸ τὸ ἱστορικὸ μιᾶς οἰκογένειας ἐκεῖνο ποὺ μετράει περισσότερο εἶναι τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα ἑνὸς ζωγράφου, ποὺ ὀργανώνεται μὲ ὁδηγὸ τὴ μεγάλη βυζαντινὴ παράδοση, ποὺ κατὰ κανόνα ἐφαρμόζεται καὶ στὸν ὑπόλοιπο νησιώτικο καὶ ἠπειρωτικὸ ὀρθόδοξο χῶρο τὸ 15ο καὶ 16ο αἰ. Τὰ θέματα εἶναι λειτουργικά, χριστολογικά, θεομητορικὰ καὶ ἁγιολογικὰ καὶ ταξινομοῦνται σὲ ἑνότητες ποὺ χωρίζονται σὲ ζῶνες μὲ παχειὲς κόκκινες γραμμές, χαρακτηριστικὴ συνήθεια τῶν κρητῶν τοιχογράφων. Στὸ πρόγραμμα περιέλαβε, ὡς πρὸς τὸν Ἅγιο Σωζόμενο, καὶ τὴν ἐξωτερικὴ πλευρὰ τοῦ βόρειου τοίχου, ὅπου ἄπλωσε τὶς παραστάσεις τῶν Οἰκουμενικῶν Συνόδων[18] δυτικὰ τῆς εἰσόδου, τὸ δέντρο τοῦ Ἰησοῦ (Ρίζα τοῦ Ἰεσσαὶ) καὶ τὴ Δευτέρα παρουσία στὰ ἀνατολικά.

16. A. and J. Stylianou, *The painted churches of Cyprus*, ὅ. π., 45-46.

17. Τὴν ἐνδιαφέρουσα παράσταση δημοσίευσαν ὡς τώρα, ὁ Buckler ('Frescoes at Galata', ὅ. π., 107 πίν. 2), ὁ Σωτηρίου (*Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κύπρου*, ὅ. π., πίν. 114β), τὸ Τμῆμα Ἀρχαιοτήτων Κύπρου, A. Papageorgiou (*Masterpieces of the Byzantine art of Cyprus*, βιβλ. ἀρ. 2, Nicosia, 1965, πίν. XLI), οἱ Στυλιανοῦ ('Donors and dedicatory inscriptions . . .', ὅ. π., πίν. 13) κά.

18. Walter, *L'iconographie des Conciles*, ὅ. π., 87-89 καὶ fig. 45. Ἴδιου, 'The Series of Frescoes of Counsils on the North Wall of the Church of Saint Sozomenus, Galata', ὅ. π., 281-284.

Ἀξίζει νὰ ὑπογραμμίσουμε τὴν εὐκολία μὲ τὴν ὁποία ὁ ζωγράφος διακόπτει τὴ συνοχὴ τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος γιὰ νὰ παρεμβάλει μεγάλες ἔνθετες παραστάσεις ὅπως τοῦ Ἁγίου Γεωργίου καὶ τῆς Κοίμησης στὸ βόρειο τοῖχο τοῦ Ἁγίου Σωζομένου καὶ τὴν Δέηση μὲ τὴν παράσταση τῶν δωρητῶν στὸ ναΐσκο τοῦ Ἀρχαγγέλου. Ἡ πράξη του αὐτὴ βέβαια πρέπει νὰ ὑπαγορεύτηκε ἀπὸ τὶς ἰδιαίτερες προτιμήσεις τῶν χρηματοδοτῶν.

Κάνοντας σύγκριση τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος τοῦ Αὐξέντη στὶς τρεῖς ἐκκλησίες τοῦ χωριοῦ Γαλάτα (Ἅγιο Σωζόμενο, Ἀρχάγγελο καὶ στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο τοῦ Ἱεροῦ τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς) διαπιστώνουμε πὼς οἱ εἰκονογραφικοὶ κύκλοι ταυτίζονται. Ὁ κύκλος τῆς ζωῆς καὶ τῶν Παθῶν τοῦ Χριστοῦ καὶ ὁ κύκλος τῆς Παναγίας στὴν ἄνω ζώνη τοῦ ναοῦ, ἡ Δεομένη ἀνάμεσα σὲ ἀρχαγγέλους Θεοτόκος τῆς ἀψίδας, οἱ συλλειτουργοῦντες ἱεράρχες, ἡ Ἀνάληψη καὶ ἡ Πεντηκοστή, ἡ Θυσία τοῦ Ἀβραὰμ καὶ ἡ Φιλοξενία τῶν τριῶν ἀγγέλων στὸ Ἱερὸ ἐπαναλαμβάνονται. Ἐξάλλου στὴν κάτω ζώνη τῶν δύο πρώτων ναῶν γίνεται μιὰ κάποια ἐπιλογὴ τῶν ὁλόσωμων ἁγίων.

*Συνεχιστὴς τῆς μεγάλης παράδοσης.*

Στὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς εἰκονογραφίας ὁ Αὐξέντης ἀκολουθεῖ παλαιότερα εἰκονογραφικὰ μοτίβα, ποὺ κατακλύζουν τὸν ὀρθόδοξο χῶρο ἀπὸ τὸ 13ο μέχρι τὸ 16ο αἰώνα. Ἀναφέρουμε μερικὰ ἐνδεικτικὰ παραδείγματα ἀπὸ αὐτὰ ποὺ συναντοῦμε καὶ σ' ἄλλες περιοχές. Οἱ διάκονοι Στέφανος (Πίν. 3α), Ρωμανὸς (Πίν. 3β) καὶ Ἀθανάσιος ὁ Πεντασχοινίτης (Πίν. 2α) ποὺ παριστάνονται μὲ τὸ ὁράριο πάνω στὸ ὁποῖο γράφεται ὁ τρισάγιος ὕμνος καθὼς στὰ χέρια τους κρατοῦν τὸ θυμιατήρι καὶ τὴ λιβανωτίδα. Ἡ Πεντηκοστὴ μὲ τοὺς Ἀποστόλους (Πίν. 8α), ποὺ σχηματίζουν ἡμικύκλιο καὶ κάτω ἡ προσωποποίηση τοῦ κόσμου, ποὺ κρατεῖ δώδεκα κλειστὰ εἰλητάρια μέσα σὲ μαντήλι (Πίν. 8β), τὰ ὁποῖα ἀντιπροσωπεύουν τὴ διδασκαλία τῶν ἰσάριθμων Ἀποστόλων. Οἱ συλλειτουργοῦντες ἱεράρχες μὲ τὰ μεγάλα ἀνοιχτὰ εἰλητάρια καὶ τὶς ἐπιγραφὲς ἐπάνω (Πίν. 11β), οἱ ὁλόσωμοι ἅγιοι μὲ τὰ σύμβολα τοῦ μαρτυρίου στὰ χέρια τους (Πίν. 4β καὶ 6α), ποὺ οἱ περισσότεροι εἰκονίζονται κάτω ἀπὸ τοξωτὲς κιονοστοιχίες (Πίν. 3β, 4α, 4β) καὶ ποὺ ἀποτελοῦν ἴσως τὸν ἀπόηχο τῆς τέχνης ποὺ ἀναπτύχτηκε τὸ 13ο αἰ. μέσα στὶς ἀντίθετες σχέσεις τοῦ βυζαντινοῦ μὲ τὸ δυτικὸ κόσμο,[19] ἡ σκηνὴ τοῦ Ἐμπαιγμοῦ (Πίν. 7β) ποὺ οἱ χαρακτηριστικὲς φιγοῦρες τῶν παιδιῶν ποὺ συμμετέχουν μᾶς μεταφέρουν στὴν ἀντίστοιχη σκηνὴ τοῦ Staro Nagoricino, ὅπου οἱ ζωγράφοι Μιχαὴλ καὶ Εὐτύχιος ἔδειξαν μιὰ ἰδιαίτερη προτίμηση στὶς ρεαλιστικὲς σκηνές. Ὑιοθετοῦν στὴ σκηνὴ τοῦ Ἐμπαιγμοῦ,[20] —καὶ τοὺς μιμεῖται μετὰ ἀπὸ χρόνια καὶ ὁ Αὐξέντης (1317–1513)— αὐτὸ ποὺ ὁ Delvoye ὀνόμασε «*ὕφος λαϊκοῦ χλευασμοῦ. Παιδιὰ κινοῦν σαρκαστικὰ τὰ χέρια τους, καλυμμένα μὲ τὰ μανίκια τοῦ χιτώνα τους, σύμφωνα μὲ τὴ χλευαστικὴ σημασία ποὺ ἔχει μιὰ*

19. Garidis, *La peinture murale dans le monde Orthodoxe*, ὅ. π., 712 καὶ Παπαγεωργίου, 'Κύπριοι ζωγράφοι', 207.

20. V. J. Djurić, *Byzantinische Fresken in Jugoslavien*, Belgrad, 1976, πίν. 33.

*σχετική ἔκφραση. . .*».[21] Τὸ ἴδιο μποροῦμε νὰ ἰσχυριστοῦμε καὶ γιὰ τὴ σκηνὴ τῆς Προδοσίας (Πίν. 7α). Τὸ εἰκονογραφικὸ σχῆμα τοῦ Αὐξέντη ἀποτελεῖ μακρυνὸ ἀπόηχο τοῦ ἀντίστοιχου σχήματος τῆς σύνθεσης στὸν Ἅγιο Γεώργιο τοῦ Staro Nagoricino.[22] Βέβαια ὁ Κύπριος ζωγράφος δανείστηκε τὰ θέματά του ἀπὸ τὸ γνώριμο χῶρο του καὶ κυρίως ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ παρακαταθήκη τοῦ λίγο πιὸ παλιοῦ καὶ πιὸ ἀξιόλογου Φίλιππου Γούλ.[23] Ἀλλὰ ἡ τέχνη αὐτὴ μᾶς μεταφέρει τοὐλάχιστον στοὺς δυὸ προηγούμενους αἰῶνες στὸν ὀρθόδοξο χῶρο τῶν Βαλκανίων ὅπου ἡ μεγάλη τέχνη τοῦ Βυζαντίου συνεχίζεται καὶ ἀδιάκοπα ἀνανεώνεται.

Ἔτσι στὴ μεγαλύτερή του ἔκταση (Χριστολογικὸς καὶ Θεομητορικὸς κύκλος, ὁλόσωμοι ἅγιοι, Δευτέρα Παρουσία) τὸ ἔργο τοῦ Αὐξέντη στηρίζεται πάνω στὴ γνήσια παράδοση. Ὑπάρχει δηλ. εἰκονογραφικὴ συνέπεια σὲ σχέση μὲ τοὺς ἄλλους ναοὺς τοῦ νησιοῦ. Ὁ Παπαγεωργίου σημειώνει πὼς τὸ 15ο καὶ 16ο αἰ. πάνω ἀπὸ ἑκατὸ ἐκκλησίες τῆς Κύπρου στολίζονται μὲ τοιχογραφίες,[24] ποὺ ἀκολουθοῦν, μὲ λίγες ἐξαιρέσεις, τὴ μεγάλη παράδοση τῆς Ἀνατολῆς. Ὁ ἴδιος σημειώνει μελαγχολικὰ πὼς μέσα στὸ 16ο αἰ. «*στὸ νησὶ φτάνει ὁ ἀπόηχος μιᾶς μεγάλης ζωγραφικῆς ποὺ σβύνει*»[25] Ἐξετάζοντας τὴν τέχνη τοῦ Αὐξέντη θὰ πρέπει ἰδιαίτερα νὰ ἐρευνήσουμε τὶς τεχνοτροπικὲς σχέσεις τῆς ζωγραφικῆς του μ' ἐκείνη τοῦ Γούλ καὶ νὰ διατυπώσουμε τὸ ἐρώτημα. Μήπως ὁ πρῶτος ὑπῆρξε μαθητὴς τοῦ δεύτερου;

Βέβαια ἡ ζωγραφικὴ τοῦ Αὐξέντη ποιοτικὰ εἶναι κατώτερη τοῦ Γούλ. Ὑπάρχουν ὅμως ἀνάμεσα στὴν τέχνη τους τόσα εἰκονογραφικὰ καὶ στυλιστικὰ παράλληλα στοιχεῖα ὥστε ἡ μιὰ κάποια σύνδεση καὶ σχέση μεταξὺ τῶν δύο καλλιτεχνῶν νὰ μὴν ἀποκλείεται. Τὸ ἰδιαίτερο στοιχεῖο στὸν Αὐξέντη, σὲ σύγκριση μὲ τὸ ἔργο τοῦ Φιλίππου Γοὺλ εἶναι ὁ ἁπλοϊκὸς χαρακτήρας ποὺ ἁπλώνεται σ' ὅλες τὶς παραστάσεις του καὶ ἡ λαϊκότροπη ἀπόδοσή τους (βλ. π.χ. Πίν. 11α, 12β, 13β, 15β). Αὐτὸ ἐπιβεβαιώνεται καὶ ἀπὸ μιὰ ἐντυπωσιακὴ ἀναζήτηση ἔντονων χρωματικῶν ἀντιθέσεων.

Ὁ λαϊκὸς χαρακτήρας τῆς ζωγραφικῆς στὴ μεγαλόνησο, ἄλλωστε, δὲν εἶναι πρωτοφανέρωτος. Ὅταν τὸ 13ο αἰ. μ.Χ. ἡ Κύπρος βρίσκεται κάτω ἀπὸ φράγκικο ζυγὸ καὶ χάνει τὴ στενὴ ἐπαφή της μὲ τὴν Κων/πολη καὶ τὸν ὑπόλοιπο ὀρθόδοξο κό-

21. Ch. Delvoye, *Βυζαντινὴ τέχνη*, Ἀθῆναι, 1976, τόμ. Β', 407. Παρόμοια σκηνὴ τοῦ Ἐμπαιγμοῦ, μὲ τὶς χαρακτηριστικὲς φιγοῦρες τῶν παιδιῶν ποὺ περιγελοῦν τὸ Χριστό, ὑπάρχει καὶ στὸν Ἅγιο Γεώργιο Κάτω Λαψίστας στὴν Ἤπειρο. Ἡ τοιχογραφία εἶναι ἀδημοσίευτη καὶ σύμφωνα μὲ τὴν ἐπιγραφὴ εἶναι τοῦ 1508.

22. 'Byzanz und der christliche osten', *Propyläen Kunstgeschichte*, τόμ. 3, πίν. 246.

23. Ὁ Φίλιππος Γοὺλ ζωγράφισε τὸ ναΐσκο τοῦ Ἁγίου Μάμα στὸ Λουβαρὰ τὸ 1495 (A. and J. Stylianou, 'Donors and dedicatory inscriptions . . .', ὅ. π., 110–111, A. Stylianou, 'Some wall-paintings of the second half of the 15th century in Cyprus', *Actes du XII^e Congrès International d'Études Byzantines*, III, Beograd, 1964, 367, Παπαγεωργίου, 'Κύπριοι ζωγράφοι', ὅ. π., 201. Ἴδιου, 'Οἱ ξυλόστεγοι ναοὶ τῆς Κύπρου', ὅ. π., 64–71) καὶ τὸ ναὸ τοῦ Σταυροῦ στὸ Ἁγιασμάτι κοντὰ στὴν Πλατανιστάσα τὸ 1494 ἢ 1505 κατὰ νεώτερη ἀναχρονολόγιση (Garidis, *La peinture murale dans le monde Orthodoxe*, ὅ. π., 715, Stylianou, 'Some wall-paintings', 363–367, A. and J. Stylianou, *The painted churches of Cyprus*, ὅ. π., 93–101, Παπαγεωργίου, 'Κύπριοι ζωγράφοι', ὅ. π., 202–203. Ἴδιου, 'Οἱ ξυλόστεγοι ναοὶ τῆς Κύπρου', 71–86.

24. Παπαγεωργίου, 'Κύπριοι ζωγράφοι', 195.

25. Παπαγεωργίου, 'Κύπριοι ζωγράφοι', 195.

σμο, ἡ τέχνη κλείνεται στὸν ἑαυτό της, ἀντλεῖ ἀπὸ τοπικὲς παραδόσεις «*γίνεται περισσότερον συντηρητικὴ καὶ ἀποκτᾶ λαϊκώτερον χαρακτῆρα*»[26] στὸ διπλὸ ἀγώνα της κατὰ τῶν δυτικῶν ἐπιδράσεων ἀπὸ τὴ μιὰ καὶ τὴ διατήρηση τῆς γνήσιας ἑλληνορθόδοξης φυσιογνωμίας της ἀπὸ τὴν ἄλλη.

*Οἱ δυτικὲς ἐπιδράσεις.*

Ἐλάχιστες εἶναι οἱ δυτικὲς ἐπιδράσεις στὸ ζωγραφικὸ ἔργο τοῦ Αὐξέντη ὡς πρὸς τὴν εἰκονογραφία. Ἰδιαίτερα θὰ πρέπει νὰ ἀναφερθεῖ ἡ σκηνὴ τῆς Μαστίγωσης καὶ ἐκείνη τῆς Ἀνάστασης ποὺ ἔρχονται αὐτούσιες ἀπὸ τὴν ἰταλικὴ Ἀναγέννηση. Ἡ καλλιτεχνικὴ αὐτογνωσία ὅμως τοῦ ζωγράφου καὶ ἡ «ἀνατολικὴ ἀτμόσφαιρα» μέσα στὴν ὁποία ζοῦσε τὸν ἀνάγκασαν ὥστε δίπλα στὴν δυτικότροπη Ἀνάσταση (Πίν. 14α) νὰ ζωγραφίσει καὶ τὴν ὀρθόδοξη εἰς Ἅδου Κάθοδο (Πίν. 14β). Τὸ φαινόμενο δὲν παρουσιάζεται μόνο στὴν Κύπρο. Ἀκόμη καὶ στὴν ἀπόμακρη Ἀκαρνανία θὰ συναντήσουμε στὸν προφήτη Ἠλία Δραγαμέστου πλάι-πλάι τὶς δυὸ Ἀναστάσεις.[27] Δυτικὰ στοιχεῖα θὰ συναντήσουμε ἐπίσης στὴν ἐπὶ μέρους σκηνογραφία τοῦ βάθους, ὅπως π.χ. τοὺς δυὸ πύργους στὴ Βαϊοφόρο (Πίν. 10α), τὴν ψευδοοροφὴ στὸν Ἐμπαιγμὸ (Πίν. 7β), τὸ ἀνθοδοχεῖο στὸν Εὐαγγελισμὸ (Πίν. 13α). Ἀλλὰ ἡ ἐπίδραση εἶναι πιὸ αἰσθητὴ στὶς προσωπογραφίες τῶν δωρητῶν στὸ ναΐσκο τοῦ Ἀρχαγγέλου (Πίν. 1) καὶ εἶναι φυσικό, ὅπου ὁ Αὐξέντης ἀκολουθεῖ γενικὰ τὸ ἴδιο εἰκονογραφικὸ σχῆμα ποὺ ἀκολουθοῦσε ἡ ἐποχή του ὅταν ἐπρόκειτο νὰ ζωγραφίσει προσωπογραφίες στὴν Κύπρο, στὴν Κρήτη, στὸν τουρκοκρατούμενο ἢ βενετοκρατούμενο ἑλληνικὸ χῶρο. Ἀξίζει ἐδῶ νὰ σημειωθεῖ ὅτι στὴν πολυπρόσωπη Κοίμηση (Πίν. 9α), ποὺ δένεται εἰκονογραφικὰ μὲ τὴ Μετάσταση τῆς Θεοτόκου (Πίν. 9β), σύνθεση ποὺ ὀφείλεται σὲ δάνεια ἀπὸ τὴ δυτικὴ εἰκονογραφία,[28] τὸ θέμα δὲν ἀγνοεῖται καὶ ἀπὸ ἄλλους, σύγχρονους πρὸς τὸν Αὐξέντη τοιχογράφους καὶ εἰκονογράφους. Π.χ. ἡ Μετάσταση ζωγραφίζεται καὶ στὴ Sucevita[29] τῆς Ρουμανίας (γύρω στὸ 1600), καθὼς καὶ ἀπὸ πολλοὺς κρητικοὺς ζωγράφους φορητῶν εἰκόνων.[30] Εἶναι δηλ. ἀπὸ τὰ θέματα ἐκεῖνα, ποὺ σὲ κάποια ἐποχὴ γενικεύονται πέρα ἀπὸ παραδόσεις καὶ ἰδιαιτερότητες.[31]

26. Α. Παπαγεωργίου, ' Ἰδιάζουσαι βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τοῦ 13ου αἰῶνος ἐν Κύπρῳ', *Πρακτικὰ τοῦ Πρώτου Διεθνοῦς Κυπρολογικοῦ Συνεδρίου ( Ἀπρίλιος, 1969)*, Λευκωσία, 1972, τόμ. Β', 202.

27. Α. Παλιούρα, ' Ἡ δυτικοῦ τύπου Ἀνάσταση τοῦ Χριστοῦ', ὅ. π., 391.

28. Garidis, *La peinture murale dans le monde Orthodoxe*, ὅ. π., 713 καὶ ὑποσ. 1. Βλ. καὶ Κ. Δ. Καλοκύρη, *Ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν εἰκονογραφίαν Ἀνατολῆς καὶ Δύσεως*, Θεσσαλονίκη, 1972, 138-140.

29. M. Garidis, 'La peinture Chypriote de la fin du XV$^{e}$-debut du XVI$^{e}$ siècle et sa place dans les tendances générales de la peinture orthodoxe après la chute de Constantinople', *Πρακτικὰ τοῦ Πρώτου Διεθνοῦς Κυπρολογικοῦ Συνεδρίου ( Ἀπρίλιος 1969)*, Λευκωσία, 1972, τόμ. Β', 29.

30. Βλ. π.χ., M. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et la Collection de l'Institut*, Venice, 1982, pl. 38 (Κοίμηση Γεωργίου Κλόντζα), 70 (Κοίμηση Βίκτωρος). Βλ. καὶ pl. 14 καὶ 54.

31. Γιὰ τὸ βαθμὸ καὶ τὴν ἔκταση τῶν ὑστερογοτθικῶν καὶ ἀναγεννησιακῶν ἐπιδράσεων πάνω στὴν εἰκονογραφία καὶ τὸ ὕφος τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Κύπρου στὸν 15ο καὶ 16ο αἰ. βλ. Garidis, 'La peinture Chypriote', ὅ. π., 29-30.

*Ἰδιαίτερα θέματα.*

Μερικὰ ἀπὸ τὰ θέματα τοῦ Αὐξέντη φαίνεται νὰ ἀποκτοῦν κάποια ἰδιαιτερότητα γιὰ τὸν ἁπλούστατο λόγο ὅτι δὲν ἀνήκουν στοὺς συνηθισμένους εἰκονογραφικοὺς τύπους. Θὰ ἀναφέρουμε μέσα σ' αὐτὰ τὴν παράσταση τῆς Ἁγίας Κυριακῆς (Πίν. 6β), ποὺ κρατεῖ σὲ μετάλλιο προσωποποιημένη προτομὴ τοῦ Σαββάτου καὶ φορεῖ «ποταμό», κοσμημένο μὲ σειρὰ μεταλλίων, ὅπου εἰκονίζονται ἐπίσης προσωποποιημένες οἱ ὑπόλοιπες ἅγιες ἡμέρες τῆς ἑβδομάδας, δηλ. ἡ Δευτέρα, ἡ Τρίτη, ἡ Τετάρτη, ἡ Πέμπτη καὶ ἡ Παρασκευή,[32] τὸν ἀρχάγγελο Μιχαὴλ (Πίν. 5α) ποὺ κρατεῖ σφαίρα πάνω στὴν ὁποία εἰκονίζεται στηθαῖος ὁ Χριστός,[33] τὴν Ἁγία «Παρασκευὴ» (Πίν. 12α) ποὺ κρατεῖ τὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ στὴν Ἄκρα Ταπείνωση, παράσταση πού, καθὼς ξέρουμε, ἀναφέρεται στὴν Παναγία,[34] τὸν κύπριο Ἅγιο Σπυρίδωνα ποὺ κρατεῖ στὸ ὑψωμένο του χέρι τὸ φλεγόμενο κεραμίδι (Πίν. 11β), ποὺ ὑπενθυμίζει εἰκονογραφικὰ τὸ θαῦμα τῆς Α' Οἰκ. Συνόδου, τὸν Ἅγιο Μάμα καβάλλα σ' ἕνα λιοντάρι καὶ μ' ἕνα ἀρνὶ στὰ χέρια του, θέμα ποὺ ὀφείλεται στὴ ντόπια κυπριακὴ παράδοση καὶ ποὺ δὲν ἀποκλείεται νὰ τὸ δανείστηκε ὁ Αὐξέντης ἀπὸ τὴν ἀντίστοιχη παράσταση ποὺ ζωγράφισε ὁ Φίλιππος Γοὺλ στὸν Ἅγιο Μάμα τῆς Λουβαρᾶς λίγο νωρίτερα.[35]

32. Βλ. παρόμοιες εἰκόνες τῆς Ἁγίας Κυριακῆς στὴν Κύπρο: Σωτηρίου, *Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κύπρου*, πίν. 64β (τοιχογραφία τοῦ 12ου αἰ. κατὰ Σωτηρίου, στὸ ναὸ τῆς Παναγίας τοῦ χωριοῦ Κοφίνου) καὶ Stylianou, *The painted churches of Cyprus*, 121 (τοιχογραφία στὸ ναὸ τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ τοῦ Πεδουλᾶ, τοῦ 1474).

33. Παρόμοιες σπάνιες παραστάσεις, μὲ τὸν ἀρχάγγελο Μιχαὴλ νὰ κρατεῖ στὸ ἀριστερό του χέρι μετάλλιο μὲ τὸ Χριστὸ-παιδί, βρίσκουμε σὲ τοιχογραφία τοῦ Ἁγίου Νικολάου κοντὰ στὸ Ὄμοδος τῆς Κύπρου (Σωτηρίου, *Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κύπρου*, πίν. 93α) καὶ σὲ εἰκόνα τοῦ 13ου αἰ. ποὺ βρίσκεται στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο τῆς Πίζας στὴν Ἰταλία (V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967, 285 καὶ πίν. 446). Ἄλλη εἰκόνα τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαήλ, 14ου αἰ., ὅπου ὅμως στὸ μετάλλιο παριστάνεται ὁ Χριστὸς ὡς Σωτὴρ Παντοκράτωρ, βρίσκεται στὸ τέμπλο τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας Ἀγγελόκτιστης στὸ Κίτιο (Σωτηρίου, *Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κύπρου*, πίν. 121α καὶ Ath. Papageorgiou, *Icônes de Chypre*, Genève, 1969, 51). Σπανιότερα εἶναι τὰ παραδείγματα μὲ τὸν ἀρχάγγελο Γαβριὴλ νὰ κρατεῖ τὴ σφαίρα μὲ τὴν προτομὴ τοῦ Χριστοῦ, ὅπως ἡ εἰκόνα ἀπὸ στεατίτη, ποὺ βρίσκεται στὸ μουσεῖο Bardini τοῦ Fiesole. Βλ. K. Weitzmann, *The Icon*, London, 1978, πίν. 13.

34. Βλ. τὴν ἑρμηνεία τοῦ θέματος, ὅτι δηλ. ἡ εἰκόνα ἀναφέρεται στὴν « Ἁγία καὶ Μεγάλη Παρασκευή» καὶ παριστάνει «τὴν Θεοτόκον θρηνοῦσαν τὸν Χριστὸν ὡς Ἄκραν Ταπείνωσιν» στὸν Κ. Καλοκύρη, *Ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν εἰκονογραφίαν τῆς Ἀνατολῆς καὶ τῆς Δύσεως*, Θεσσαλονίκη, 1972, 81-85, ὅπου οἱ εἰκονογραφικὲς πηγὲς τοῦ θέματος, ἡ ἐξέλιξη τοῦ τύπου καὶ παραδείγματα ἀπὸ τὸν ὀρθόδοξο χῶρο. Βλ. ἀντίστοιχες εἰκόνες στὴν Κύπρο στὸν Papageorgiou, *Icônes de Chypre*, 38 καὶ 59.

35. Βλ. Stylianou, *The painted churches of Cyprus*, 141. Βλ. ἐπίσης στὸ ἴδιο, 142-147 καὶ πίν. 69 τὴν τοιχογραφία τοῦ Ἁγίου Μάμα στὸ ναὸ τοῦ Σωτῆρος στὸ Παλαιχώρι, τὴν ἱστόρηση τοῦ ὁποίου τὸ ζεῦγος Στυλιανοῦ ἀποδίδει στὸν Φ. Γοὺλ. Βλ. ἀντίθετη ἄποψη στὸν Παπαγεωργίου, 'Κύπριοι ζωγράφοι', 201-204, ὅπου ἀναλύεται τὸ ἔργο τοῦ Φιλίππου Γοὺλ. Τὰ σχετικὰ μὲ τὸν βίο, τὴ λατρεία καὶ τὴν εἰκονογραφία τοῦ Ἁγίου Μάμα, βλ. στὴ μονογραφία τῆς Ἄννας Μαραβᾶ-Χατζηνικολάου, *Ὁ Ἅγιος Μάμας*, Ἀθῆναι, 1953 καὶ ἰδιαίτερα τὸ κεφάλαιο ποὺ ἀναφέρεται στὴ λατρεία τοῦ Ἁγίου στὴν Κύπρο, 70 κ.ἑ.

Δὲν εἶναι συνηθισμένο ἐπίσης τὸ γεγονὸς ὅτι στὸν ἴδιο ναὸ ζωγραφίζεται καὶ τὸ Ἅγιο Μανδήλιο (Πίν. 17α) καὶ τὸ Ἅγιο Κεράμιο (Πίν. 17β), συνήθεια ποὺ μᾶς ὁδηγεῖ κατευθείαν στὴν Παλαιολόγεια ζωγραφική.[36] Ἐξ ἄλλου ἀποτελεῖ νέο στοιχεῖο, ποὺ ἐντάσσεται στὴ μελέτη τοῦ γυμνοῦ τῆς βυζαντινῆς τέχνης, ἡ ἀπόδοση ἐντελῶς γυμνῶν τῶν μικρῶν παιδιῶν στὴ Βαϊοφόρο (Πίν. 10β),[37] κάτι ποὺ συναντᾶμε καὶ στὴν ἀντίστοιχη σκηνὴ τοῦ Monreale,[38] χωρὶς ἀπόσο ξέρω ἀκόμη νὰ μποροῦμε νὰ ἐξηγήσουμε τὸ φαινόμενο. Ἐκτὸς ἂν πρόκειται γιὰ ἁπλὴ ρεαλιστικὴ ἀπόδοση. Καὶ μιὰ καὶ ὁ λόγος γιὰ σπάνια θέματα καὶ ἀσυνήθιστες ἀποδόσεις λεπτομερειακῶν στοιχείων θὰ πρέπει νὰ προσέξουμε τοὺς φωτοστέφανους τῶν προφητῶν καὶ βασιλέων στὴν εἰς Ἅδου Κάθοδο (Πίν. 14β), ὅπου ἀποδίδονται μὲ διαφορετικὰ χρώματα,[39] μιὰ συνήθεια ποὺ γιὰ νὰ τὴν συναντήσουμε πρέπει νὰ φτάσουμε ὡς τὸν 11ο αἰ. στὴ μεγάλη τέχνη τοῦ Βυζαντίου. Τέλος τὸ μοναδικὸ γιὰ τὴν Κύπρο θέμα τῆς τοιχογράφησης τῶν Οἰκουμενικῶν Συνόδων[40] ἀφήνει ἀκόμη ἀνοιχτὸ τὸ πρόβλημα τῶν πηγῶν ποὺ χρησιμοποίησε ὁ Αὐξέντης.

*Ἡ ἐπίδραση τῆς φορητῆς εἰκόνας.*

Ὁλοφάνερη εἶναι ἡ ἐπίδραση τῆς φορητῆς εἰκόνας στὸ ἔργο τοῦ Αὐξέντη (Πίν. 15α, 16α, 16β). Ἄλλωστε τὸν ἴδιο δρόμο ἀκολούθησαν καὶ οἱ περισσότεροι ἕλληνες τοιχογράφοι στὸ 15ο καὶ 16ο αἰ. Τὰ παραδείγματα εἶναι τόσα πολλὰ ὥστε δημιουργοῦν κανόνα γιὰ τὴν ἐποχή. Τὸ πρόβλημα, ὅσον ἀφορᾶ τὸν Αὐξέντη εἶναι ἂν ὁ ἴδιος μετέφερε κατευθείαν τὶς φορητὲς εἰκόνες στοὺς τοίχους ἢ τὶς ξεσήκωνε ἀπὸ δεύτερο χέρι ἀντιγράφοντας τοιχογραφίες παλαιοτέρων του ἢ συγχρόνων του. Ἡ μεγάλη

36. Ξυγγόπουλου, *Σχεδίασμα*, 67. Γιὰ τὴν παράσταση τοῦ Ἁγίου Μανδηλίου, βλ. D. I. Pallas, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz*, München, 1965, 134 κ.ἑ. K. Weitzmann, 'The Mandylion and Constantine Porphyrogennetos', *Ch. A.*, 11 (1960). 163 κ.ἑ., Ἀγγ. Σταυροπούλου-Μακρῆ, 'Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου Γλέζου στὴ Μέσα Μάνη', *Δωδώνη*, 8 (1979), 314-315, Παπαγεωργίου, 'Κύπριοι ζωγράφοι', 208.

37. Ὁ Αὐξέντης τοποθετεῖ μερικὰ μικρὰ παιδιὰ ἐντελῶς γυμνὰ ἐνῶ, ὅπως εἶναι γενικὰ γνωστό, στὴ σκηνὴ τῆς Βαϊοφόρου τὰ παιδιὰ εἰκονίζονται συχνὰ ἡμίγυμνα, τὴ στιγμὴ ποὺ βγάζουν τὸ ροῦχο τους γιὰ νὰ τὸ στρώσουν στὸ πέρασμα τοῦ Ἰησοῦ.

38. Βλ. E. Kitzinger, *I mosaici di Monreale*, Palermo, 1960, πίν. 45. Μερικὲς ἀπόψεις γιὰ τὴν ἐξήγηση τοῦ φαινομένου βλ. στὸν Κ. Καλοκύρη, 'Τὸ γυμνὸν (εἰς τὴν χρ. τέχνην)', *ΘΗΕ*, 4, 844-846.

39. Γιὰ τοὺς χρωματιστοὺς φωτοστέφανους σὲ ἐπίσημα πρόσωπα καὶ κυρίως βασιλεῖς καὶ αὐτοκράτορες βλ. Ντούλα Μουρίκη, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Σωτήρα κοντὰ στὸ Ἀλεποχώρι τῆς Μεγαρίδος*, Ἀθῆναι, 1978, 36-38. Εἰδικότερα γιὰ τοὺς φωτοστέφανους τῶν προφητῶν-βασιλέων Δαβὶδ καὶ Σολομῶν στὴν παράσταση τῆς εἰς Ἅδου Καθόδου βλ. πλῆθος παραδειγμάτων στὴ σελ. 38, ὑποσ. 180. Βλ. τὰ χρώματα στὸ ἄρθρο τῆς ἴδιας, 'Τὰ ψηφιδωτὰ τῆς Νέας Μονῆς τῆς Χίου', *Ζυγός*, τεῦχ. 47 (Μάϊος-Ἰούνιος 1981), σελ. 15 καὶ πίν. 3 ἢ στὸν A. Grabar, *La peinture byzantine*, Genève, 1953, πίν. 112.

40. Βλ. Chr. Walter, *L'iconographie des Consiles dans la tradition byzantine*, 87-89. Ἴδιου, 'The series of frescoes of Consils on the North Wall of the Church of Saint Sozomenus, Galata', 281-284.

παράσταση τοῦ Ἁγίου Γεωργίου (Πίν. 18), γιὰ τὴν ὁποία σωστὰ ὁ Γαρίδης πιστεύει ὅτι μιμεῖται παλιὰ φορητὴ εἰκόνα,[41] ἔτσι ὅπως ζωγραφίζεται ἀναφομοίωτη ἀπὸ τὸν καλλιτέχνη μᾶς ὁδηγεῖ στὸ συμπέρασμα ὅτι ὁ ἴδιος συμπεριφερόταν περιστασιακά. Ἄλλοτε μετέφερε τοιχογραφίες ἀπὸ ἄλλους ναοὺς καὶ ἄλλοτε μετέφερε στοὺς τοίχους θέματα κατευθείαν ἀπὸ φορητὲς εἰκόνες. Τὸν ἐκλεκτισμὸ αὐτὸν καὶ τὴν ἀνομοιογένεια καὶ ἀνισότητα στὸ ὕφος τὰ πρόσεξαν ὅσοι ἀσχολήθηκαν μέχρι τώρα μὲ τὸ ἔργο τοῦ Αὐξέντη καὶ ἰδιαίτερα οἱ Παπαγεωργίου[42] καὶ Γαρίδης.[43] Ὁ τελευταῖος διαπιστώνει μιὰ κάποια τεχνοτροπικὴ ἑνότητα στὴν κατώτερη ζώνη τῶν ὁλόσωμων ἁγίων. Ὁ Ξυγγόπουλος ἐξάλλου, ἀπὸ τὰ ἐλάχιστα στοιχεῖα ποὺ εἶχε ὑπόψη του, διαπιστώνει πὼς ὁ Αὐξέντης παρουσιάζει ἕνα μοναδικὸ στύλ.[44] Χρησιμοποιεῖ διαφορετικὴ τεχνικὴ γιὰ τὰ πρόσωπα καὶ διαφορετικὴ γιὰ τὸ ἔνδυμα. Καὶ ὁ Γαρίδης προσθέτει ὅτι ὁ Αὐξέντης «*τὴν καινούργια τεχνικὴ (τῶν Κρητῶν καλλιτεχνῶν) δὲν τὴ δέχτηκε παρὰ μόνο γιὰ τὶς ἐνδυμασίες, προτιμώντας γιὰ τὰ πρόσωπα τὴν παραδοσιακὴ τεχνική, ποὺ ἦταν πολὺ διαδεδομένη στὶς τοιχογραφίες τῆς Κύπρου τὸ 15ο αἰ. Αὐτὸ εἶναι ἕνα φαινόμενο ποὺ δὲν τὸ συναντᾶμε παρὰ μόνο στὴν Κύπρο καὶ στὸ ἔργο τοῦ Συμεὼν Αὐξέντη*».[45]

Νομίζουμε ὅτι τὸ ἰδιαίτερο αὐτὸ «μεικτὸ» ἢ «σύνθετο» στύλ τοῦ Αὐξέντη ἀπὸ τὴ μιὰ ὀφείλεται στὴν προσκόλησή του στὴν κυπριακὴ εἰκονογραφικὴ παράδοση ποὺ γνώριζε καὶ ποὺ πήγαζε ἀπὸ τὴ μεγάλη βυζαντινὴ τέχνη, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη στὴν ἀκατανίκητη ἕλξη ποὺ προκαλοῦσε ἡ νέα τεχνικὴ τῶν Κρητῶν καλλιτεχνῶν τὴν ὁποία πρέπει νὰ γνώριζε μέσα ἀπὸ τὶς φορητὲς εἰκόνες. Ἡ τέχνη τοῦ Αὐξέντη «*ἀποτελεῖ μιὰ ἐνδιάμεση φάση στὴν ἐξέλιξη*», θὰ σημειώσει ὁ Γαρίδης, «*μέχρι νὰ ἀποκρυσταλλωθεῖ πιὸ ὕστερα στὰ Μετέωρα καὶ στὸ Ἅγιο Ὄρος μὲ τὸ Θεοφάνη τὸν Κρήτα καὶ τὴ Σχολή του*».[46]

Ἂν ὅμως ὁ Αὐξέντης ἦταν συγκρατημένος καὶ ἀμφιταλαντευόταν ἀνάμεσα στὴν παράδοση καὶ στὰ νέα καλλιτεχνικὰ ρεύματα ποὺ ἔπνεαν στὸν ὀρθόδοξο χῶρο, αὐτὸ νομίζουμε πὼς ὀφειλόταν σὲ δυὸ βασικοὺς λόγους: (α) Οἱ εἰκονογραφικές του πηγὲς ἦταν ντόπιες, τῆς ἴδιας ἢ προηγουμένων ἐποχῶν καὶ δὲν τοῦ ἄνοιγαν νέους δρόμους στὴν τεχνοτροπία καὶ στὴν τεχνική. (β) Καὶ νὰ τοῦ προσφέρονταν οἱ προϋποθέσεις νὰ χρησιμοποιήσει τὸ νέο ὕφος, ποὺ μόλις ἐμφανιζόταν, δὲν εἶχε τὴ μεγάλη ἐκείνη δύναμη νὰ ἀφομοιώσει τὸ παραδοσιακὸ καὶ τὸ καινούργιο. Παρόλα αὐτὰ ὁ Μ. Γαρίδης βρίσκει ὅτι μὲ τὸ Συμεὼν Αὐξέντη «*ἀρχίζει μέσα στὸ 16ο αἰ. νὰ διαφαίνεται στὴν Κύπρο ἡ φυσιογνωμία ἑνὸς ρεύματος, ποὺ κύριο χαρακτηριστικό του γνώρισμα εἶναι ὁ ἐκλεκτισμὸς τῶν ζωγράφων*».[47] Ἀλλὰ κάνοντας ἕνα ἀκόμη βῆμα

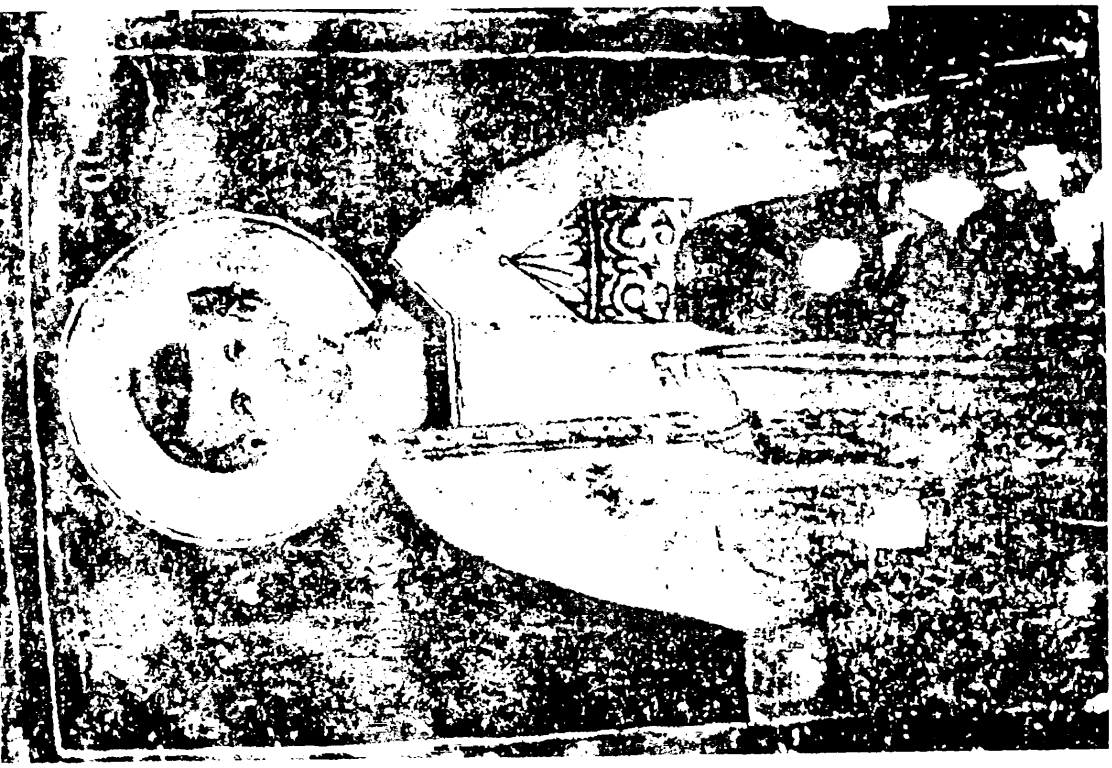
41. Garidis, *La peinture murale dans le monde Orthodoxe*, 710.
42. Παπαγεωργίου, 'Κύπριοι ζωγράφοι', 209.
43. Garidis, *La peinture murale dans le monde Orthodoxe*, 712–717.
44. Ξυγγόπουλου, *Σχεδίασμα*, 66.
45. Garidis, *La peinture murale dans le monde Orthodoxe*, 716–717.
46. Garidis, ὅ. π., 717.
47. Garidis, ὅ. π., 718.

μποροῦμε νὰ δεχτοῦμε τὴν ἐμφάνιση μιᾶς «σχολῆς» μὲ τὰ ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὰ τῆς Κυπριακῆς τέχνης, ποὺ ἤδη ἀναπτύξαμε.

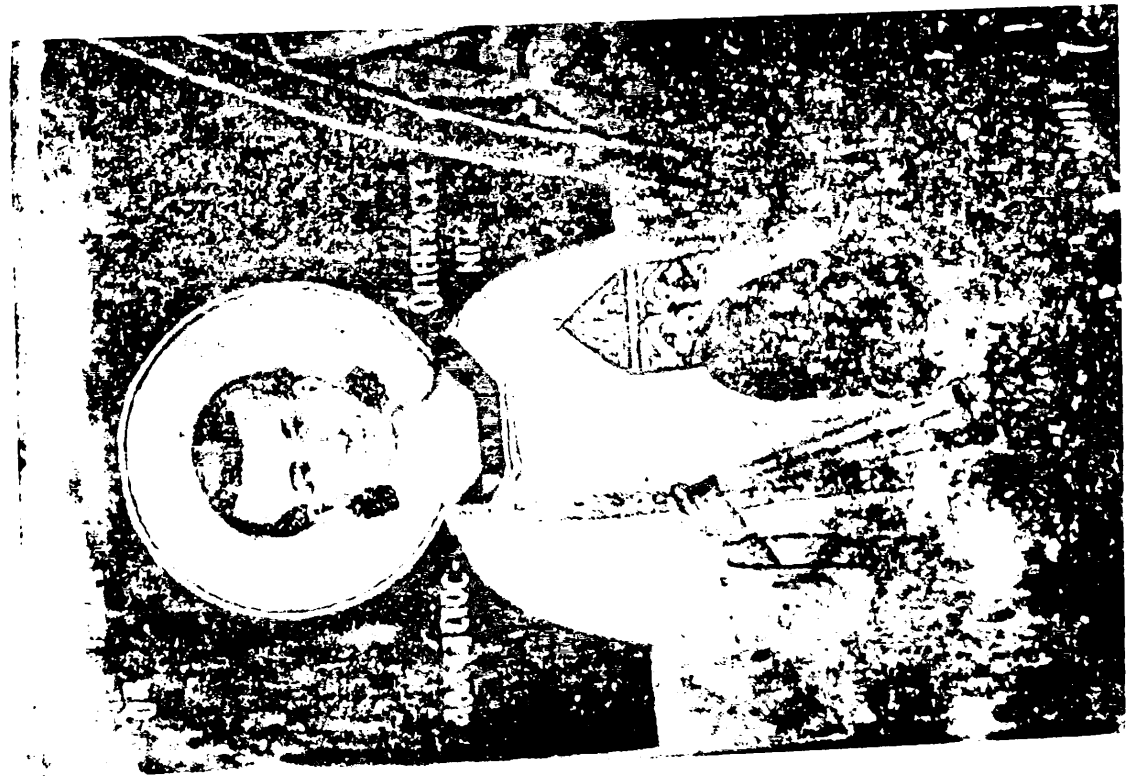
Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο πρέπει νὰ τονιστεῖ τὸ ἰδιαίτερο ὕφος καὶ ἡ τεχνικὴ ποὺ παρουσιάζει μιὰ παράσταση τοῦ Αὐξέντη καὶ ἀποτελεῖ ἐνδεικτικὴ ἐξαίρεση στὸ τοιχογραφημένο του ἔργο. Εἶναι ἡ τοιχογραφία τοῦ Ἁγίου Ἀντωνίου (Πίν. 5β) γιὰ τὸν ὁποῖο θὰ πρέπει νὰ χρησιμοποίησε ὡς πρότυπο φορητὴ εἰκόνα κρητικοῦ ζωγράφου ποὺ ἔζησε καὶ ζωγράφησε στὰ τέλη τοῦ 15ου ἢ στὶς ἀρχὲς τοῦ 16ου αἰ. Οἱ μικρὲς κυρτὲς λευκὲς γραμμὲς καὶ γενικὰ ὁ φωτισμὸς τοῦ προσώπου μᾶς θυμίζουν ἔργο κάποιου ἀπὸ τοὺς προδρόμους κρητικοὺς ζωγράφους φορητῶν εἰκόνων. Ἔτσι πιστεύουμε ὅτι πρῶτα δείγματα τῆς μεγάλης Σχολῆς, ποὺ θὰ ἐμφανιστεῖ σὲ λίγο, σὲ ὅλη της τὴ δόξα, στὸν ἑλλαδικὸ χῶρο, ὑπάρχουν καὶ στὸ ἔργο τοῦ Αὐξέντη στὴν Κύπρο ἔστω καὶ σὲ μιὰ τοιχογραφία. Αὐτὸ βέβαια δείχνει πώς, ὡς πρὸς τὰ πρότυπά του, ὁ Αὐξέντης ἀκολουθοῦσε καὶ τὰ τεχνοτροπικά τους χαρακτηριστικὰ δουλεύοντας μηχανικὰ σὲ βάρος τῆς ἀφομοιωτικῆς του ἱκανότητας ποὺ ἦταν περιορισμένη.

Μὲ ὅλα αὐτά, τέλος, νομίζουμε ὅτι μποροῦμε νὰ ὑποστηρίξουμε πὼς ὁ Κύπριος ζωγράφος Συμεὼν Αὐξέντης δὲν ἀποτελεῖ μόνο μιὰ «ἐνδιάμεση φάση», ἀλλὰ καὶ προδρομικὴ καλλιτεχνικὴ φυσιογνωμία τοῦ μεγάλου ζωγραφικοῦ ρεύματος ποὺ θὰ κατακλύσει σὲ λίγο τὸν ὀρθόδοξο χῶρο.

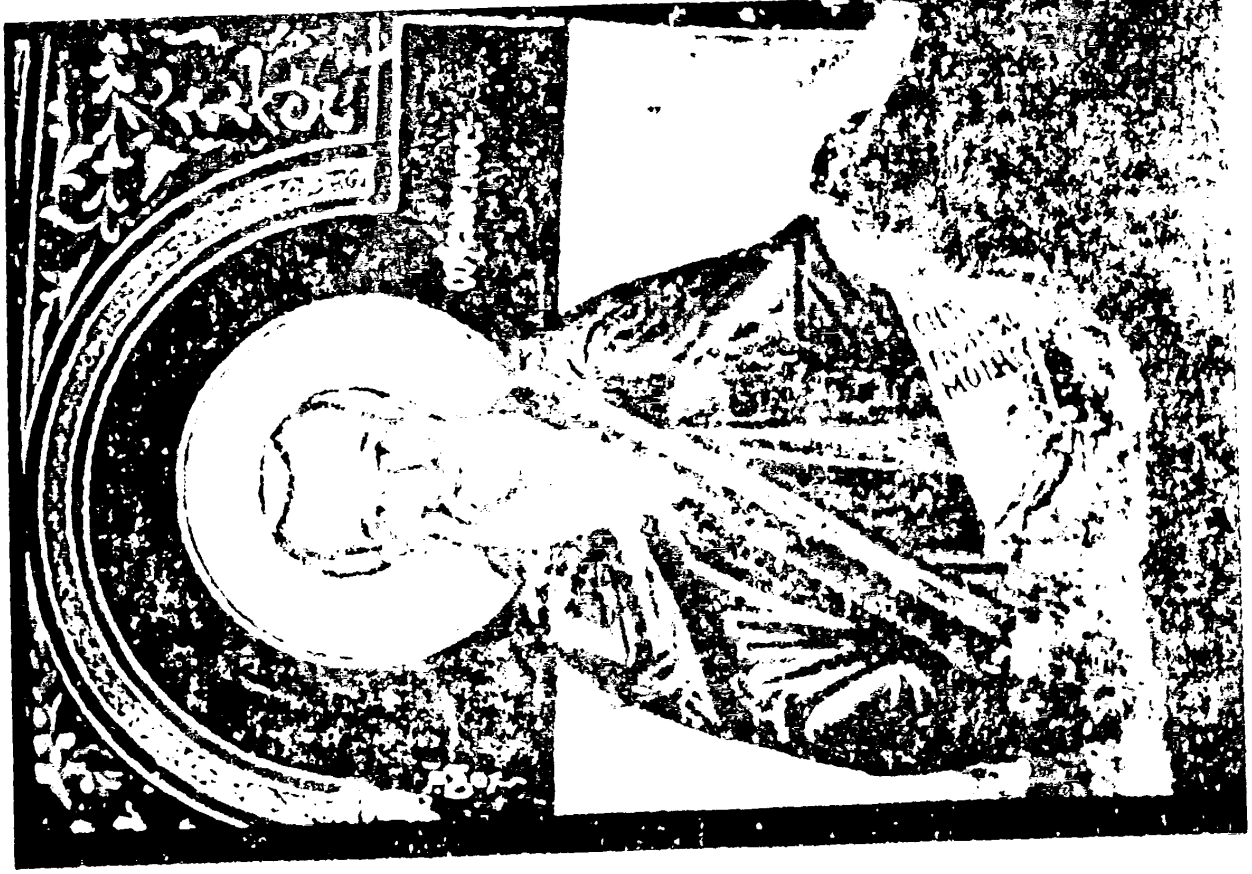
1. Αρχάγγελος ἢ Παναγία. Συμεὼν Αὐξέντη, 1514: Ἡ Δέηση μὲ τοὺς κτίτορες καὶ τὴν ἐπιγραφή.

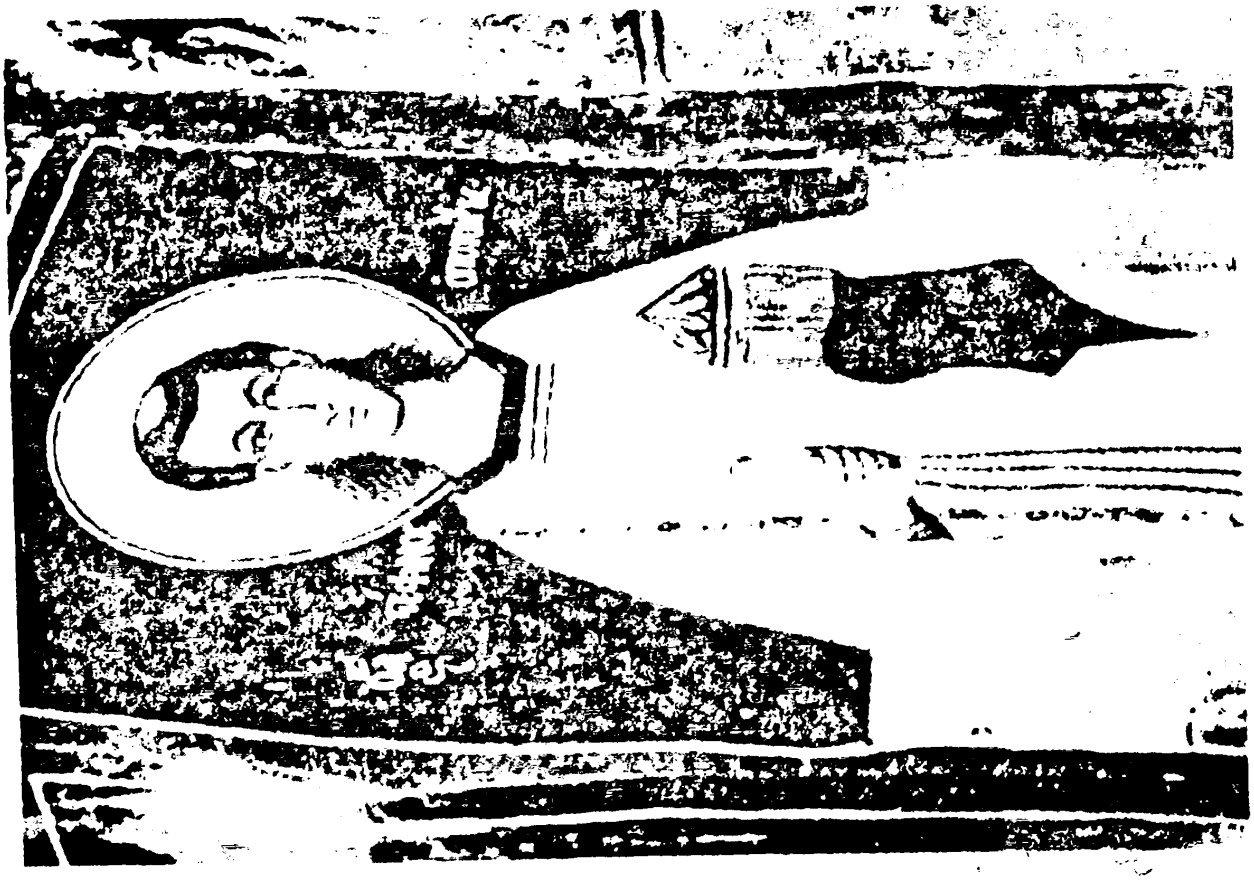


2 β. Ἅγιος Σωζόμενος. Συμεὼν Αὐξέντη, 1513: Ρωμανὸς ὁ Μελῳδός.

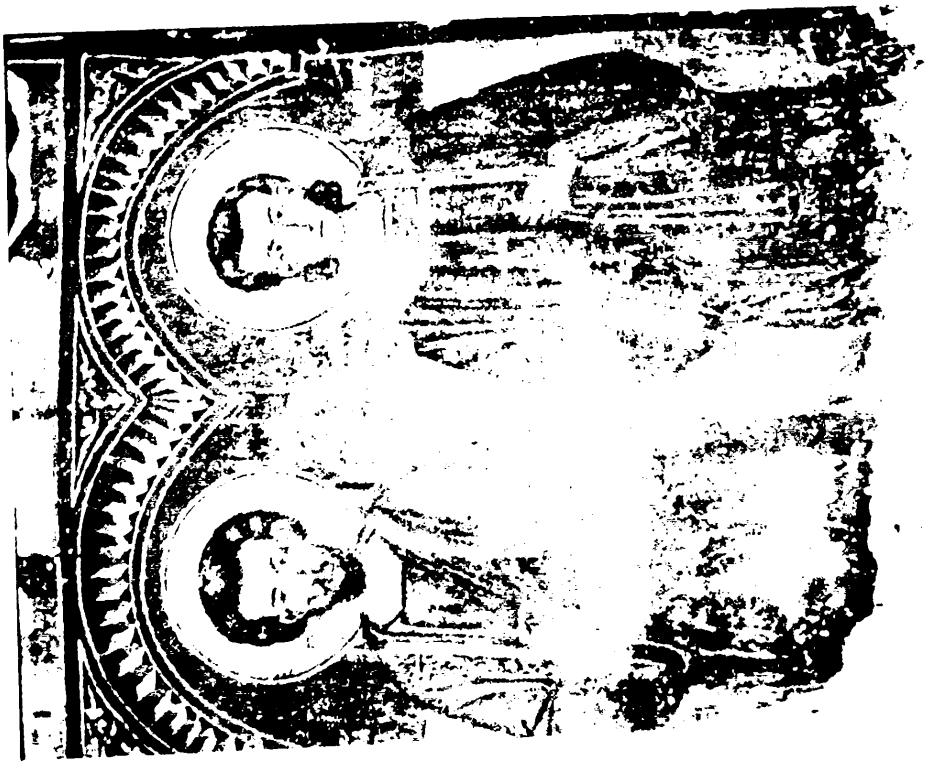


2 α. Ἅγιος Σωζόμενος. Συμεὼν Αὐξέντη, 1513: Ἅγιος Ἀθανάσιος ὁ Πενταστοχωνίτης.

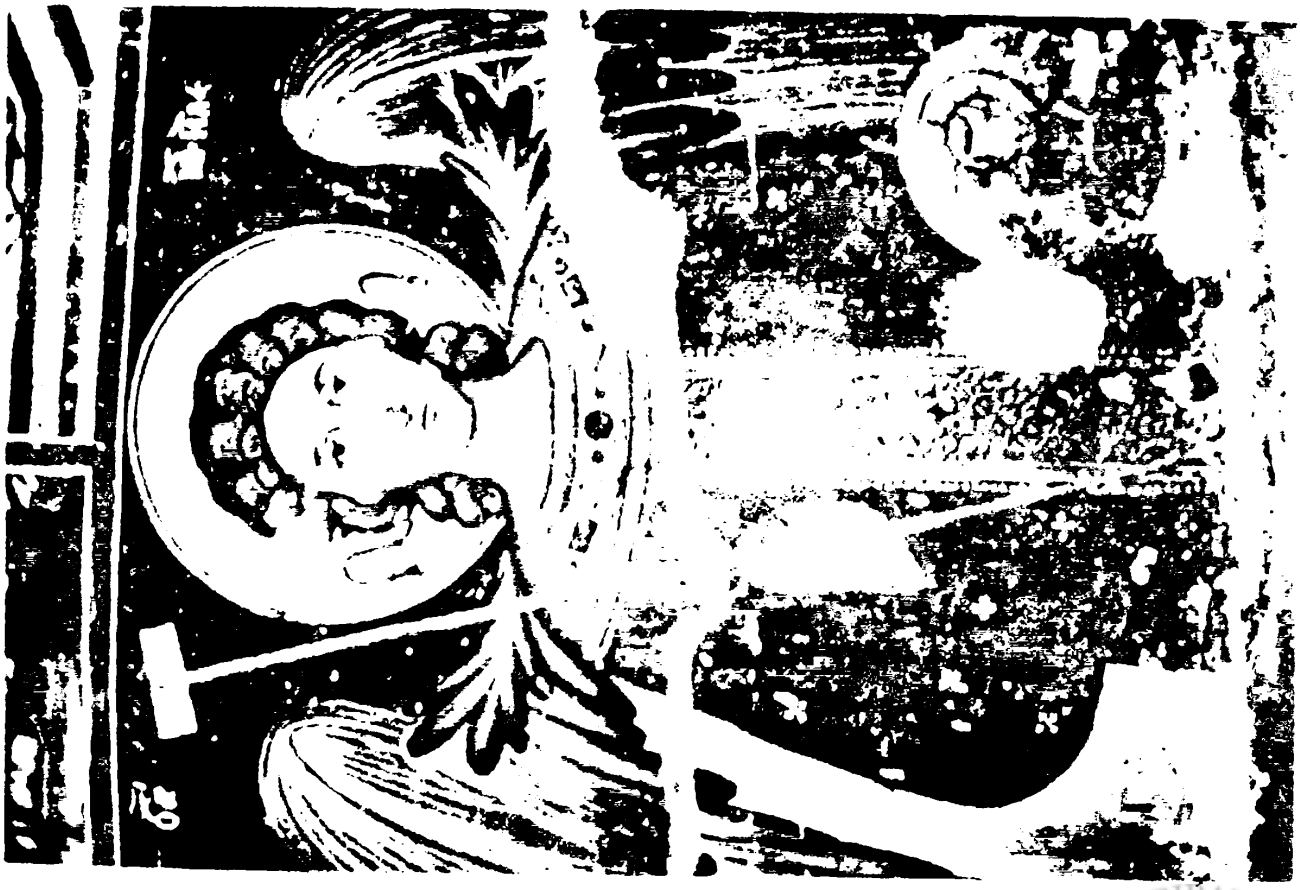




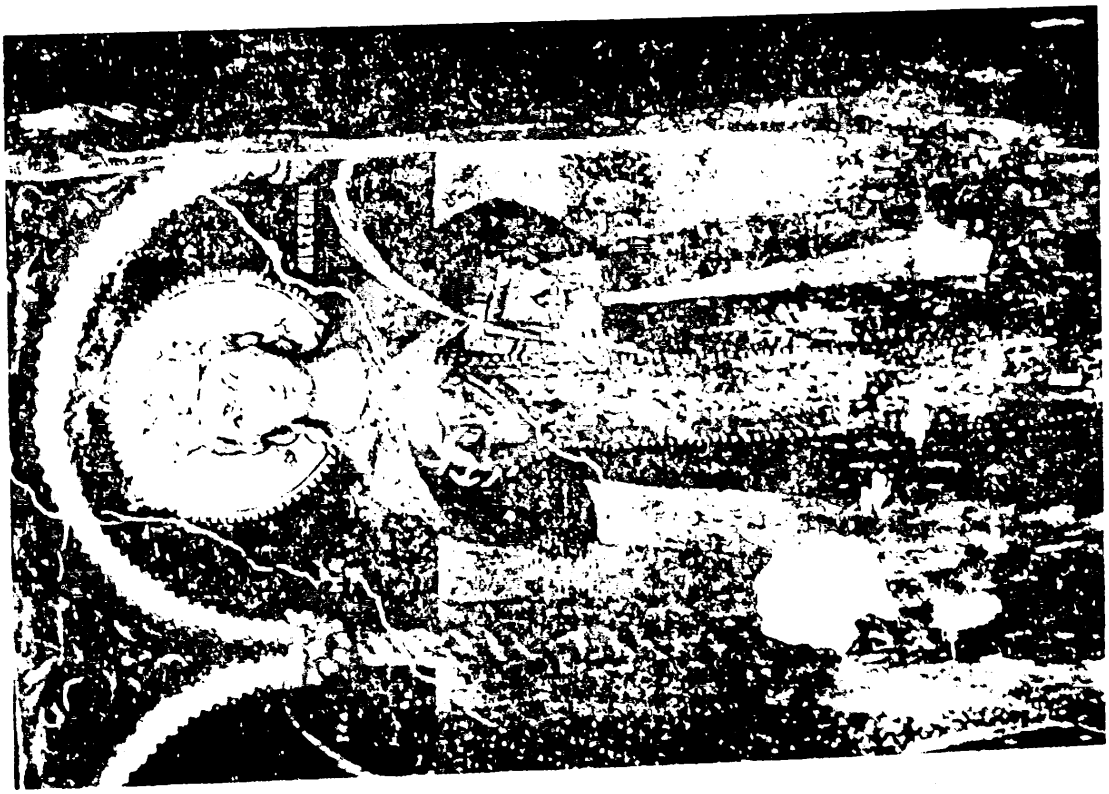
4 β. Ἀρχάγγελος ἡ Παναγία. Συμεὼν Αὐξέντη, 1514:
Οἱ Ἅγιες Βαρβάρα καὶ Αἰκατερίνη.



4 α. Ἅγιος Σωζόμενος: Συμεὼν Αὐξέντη, 1513:
Ὁ Εὐαγγελιστὴς Λουκᾶς καὶ ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Λαμπαδιστής.



6 β. Ἅγιος Σωζόμενος. Συμεὼν Αὐξέντη, 1513:
Ἡ Ἁγία "Κυριακή".



6 α. Ἅγιος Σωζόμενος. Συμεὼν Αὐξέντη, 1513:
Ἡ Ἁγία Αἰκατερίνη.

8. α. Ἅγιος Σωζόμενος. Συμεὼν Αὐξέντη, 1513: Ἡ Πεντηκοστή.

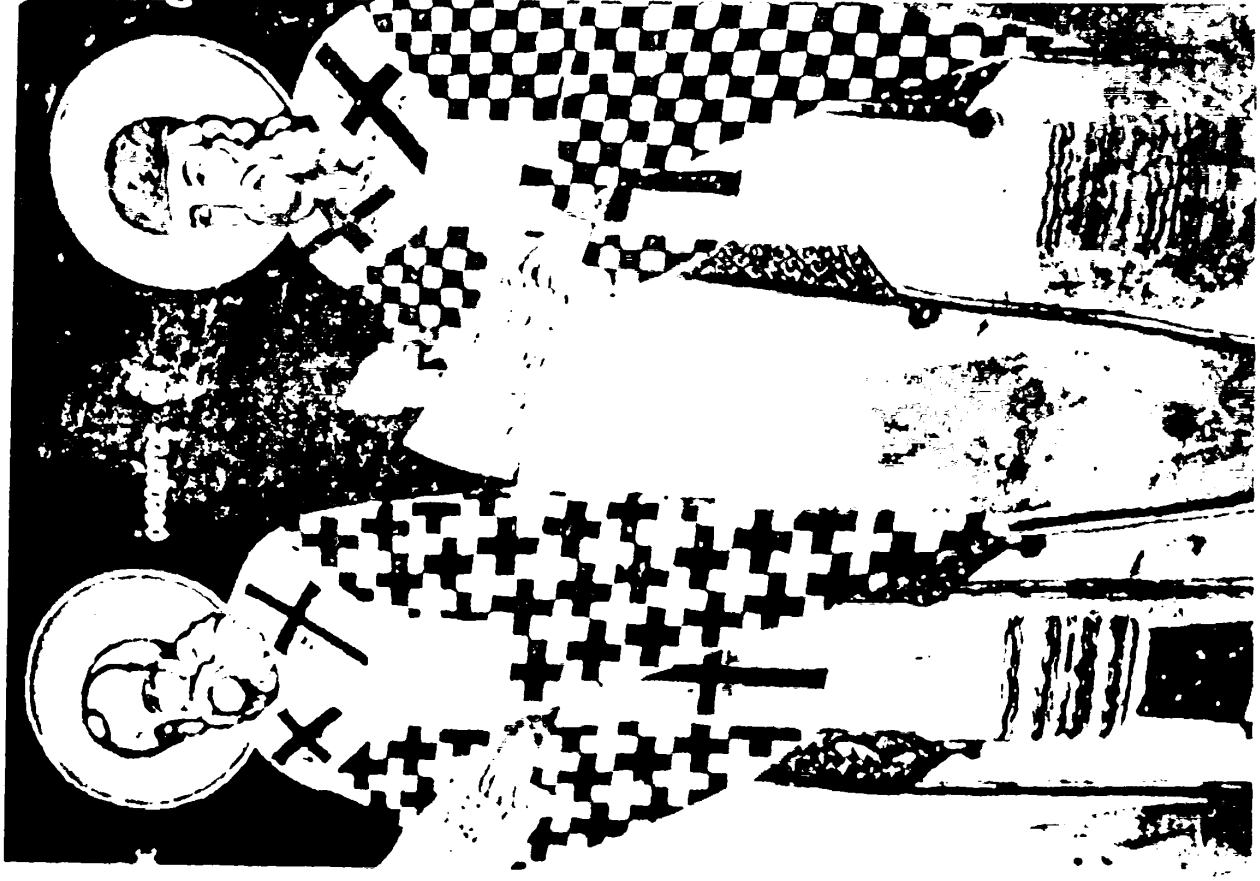
8. β. Λεπτομέρεια τῆς Πεντηκοστῆς: Ὁ κόσμος.

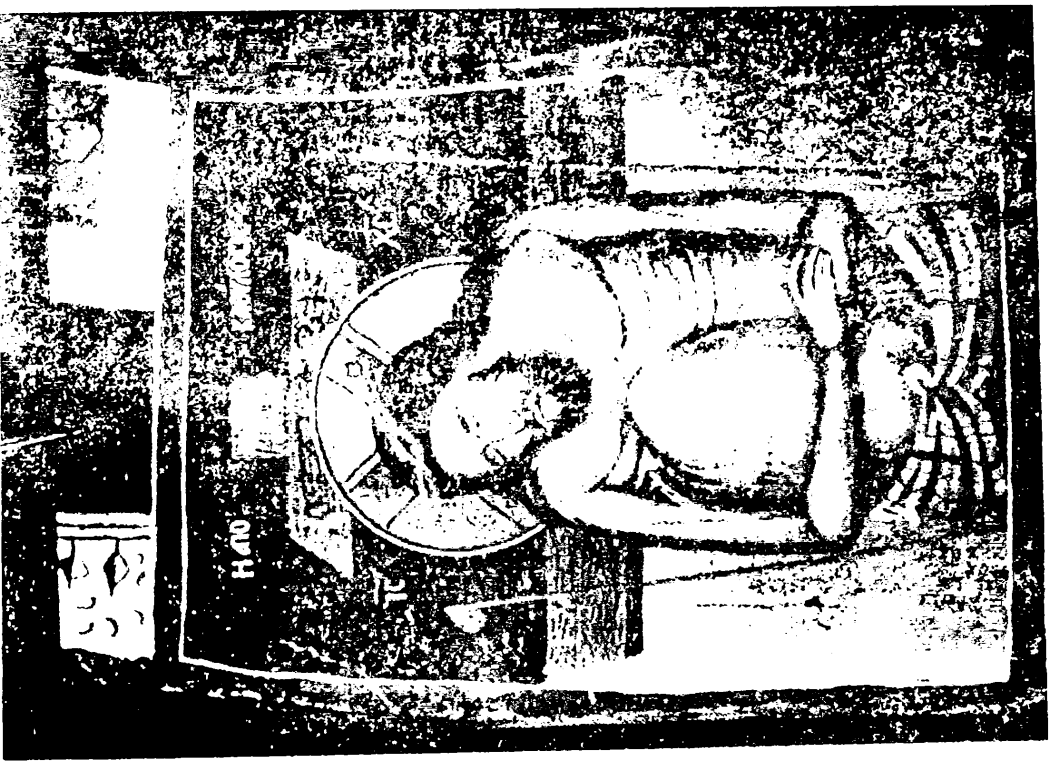
9 α. Ἅγιος Σωζόμενος. Συμεὼν Αὐξέντη, 1513: Ἡ Κοίμηση τῆς Θεοτόκου.

9. β. Λεπτομέρεια ἀπὸ τὴν Κοίμηση: Ἡ Μετάσταση.

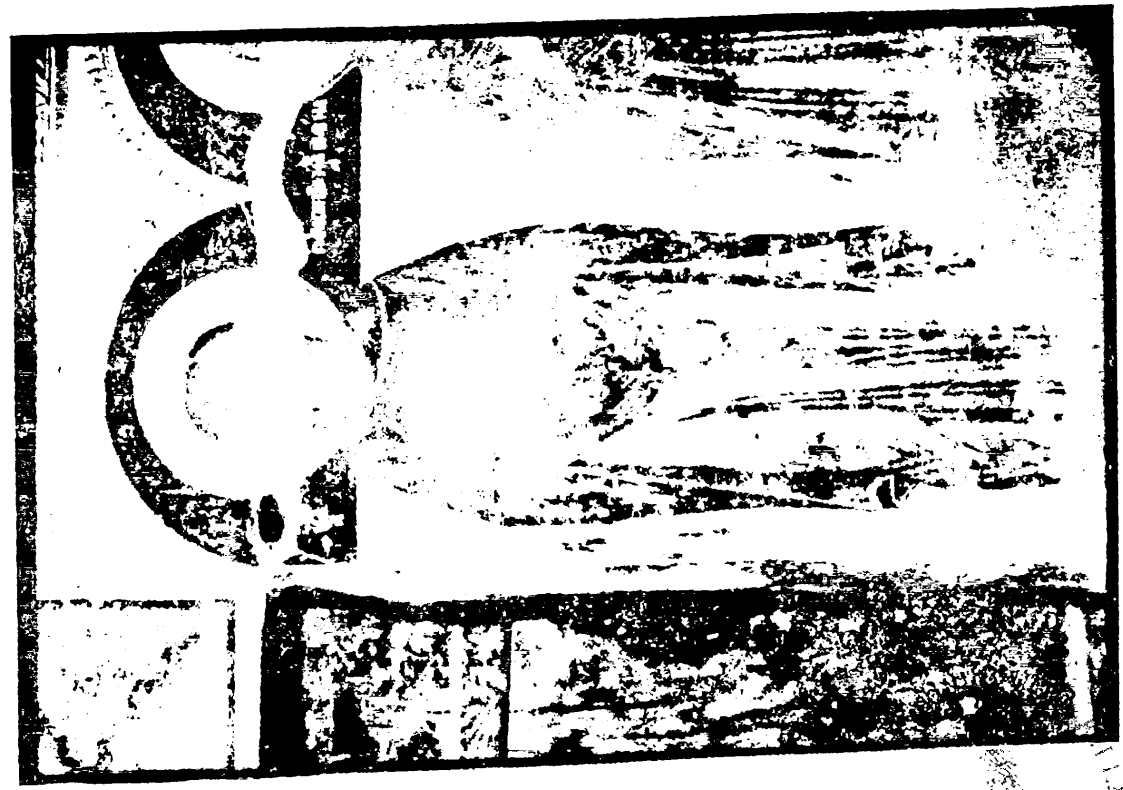
10. α. Ἅγιος Σωζόμενος. Συμεὼν Αὐξέντη, 1513: Ἡ Βαϊοφόρος.

10 β. Ἀρχάγγελος ἢ Παναγία. Συμεὼν Αὐξέντη, 1514: Ἡ Βαϊοφόρος.



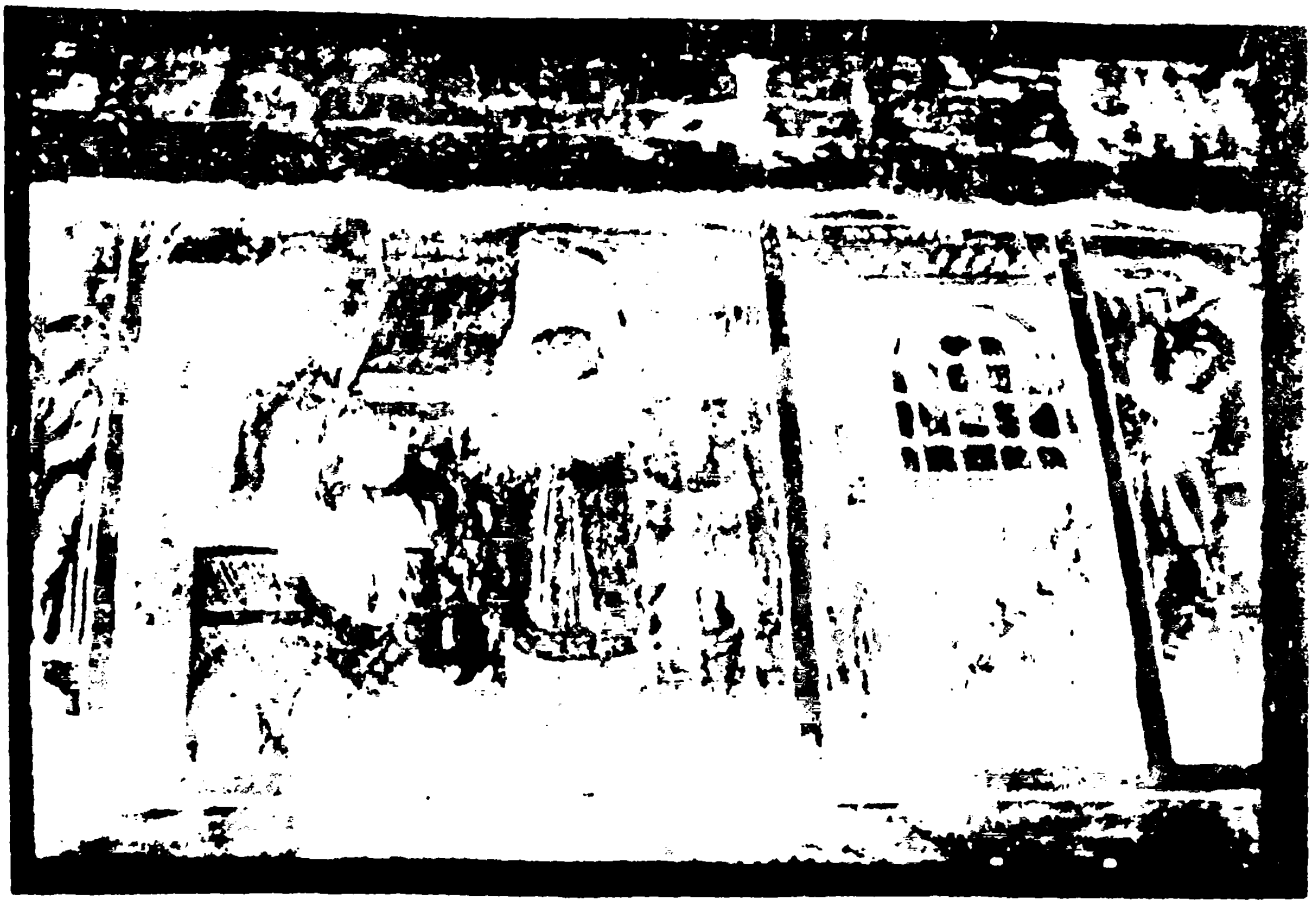


12 β. Ἀρχάγγελος ἢ Παναγία. Συμεὼν Αὐξέντη, 1514.



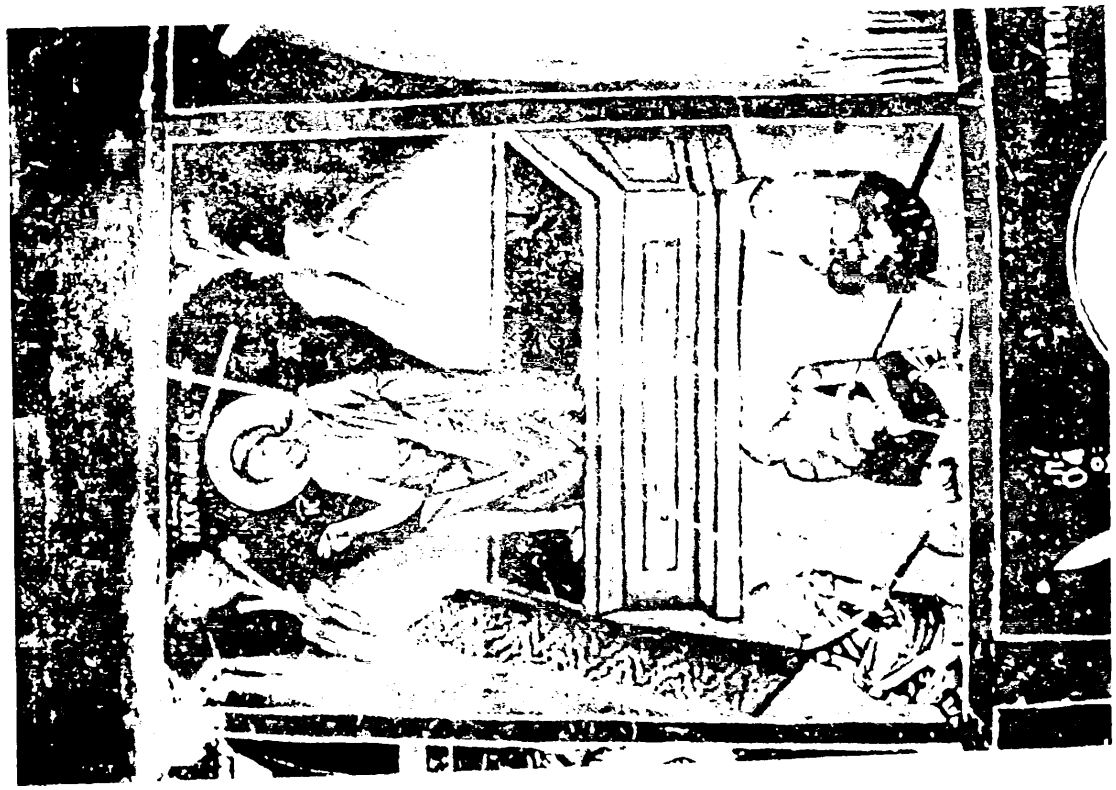
12 α. Ἀρχάγγελος ἢ Παναγία. Συμεὼν Αὐξέντη, 1514.

13 α. Ἀρχάγγελος ἢ Παναγία, Συμεὼν Αὐξέντη, 1514: Ὁ Εὐαγγελισμὸς τῆς Θεοτόκου.



13 β. Ἅγιος Σωζόμενος, Συμεὼν Αὐξέντη, 1513: Σκηνὲς ἀπὸ τὸ μαρτύριο τοῦ Ἁγίου Γεωργίου.

14 β. Ἀρχάγγελος ἢ Παναγία. Συμεὼν Αὐξέντη, 1514: Ἡ ὀρθόδοξη Ἀνάσταση.



14 α. Ἀρχάγγελος ἢ Παναγία. Συμεὼν Αὐξέντη, 1514: Ἡ δυτικότροπη Ἀνάσταση.

16 α. Ἀρχάγγελος ἢ Παναγία. Συμεὼν Αὐξέντη, 1514: Ἡ γέννηση τοῦ Χριστοῦ.

16 β. Ἀρχάγγελος ἢ Παναγία. Συμεὼν Αὐξέντη, 1514: Ὁ Μυστικὸς Δεῖπνος.


17α. Ἀρχάγγελος ἢ Παναγία. Συμεὼν Αὐξέντη, 1514: Τὸ Ἅγιο Μανδήλιο.

17β. Ἀρχάγγελος ἢ Παναγία. Συμεὼν Αὐξέντη, 1514: Το Ἅγιο Κεράμιο.

18. Ἅγιος Σωζόμενος. Συμεὼν Αὐξέντη, 1513: Ὁ Ἅγιος Γεώργιος.

# Ζ΄

# ΑΙΤΩΛΟΑΚΑΡΝΑΝΙΑ

# Η ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑ ΠΑΙΡΝΕΙ ΤΑ ΜΗΝΥΜΑΤΑ

ΘΑΝΑΣΗ ΠΑΛΙΟΥΡΑ

# ΓΕΝΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ ΤΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΣΤΗΝ ΑΙΤΩΛΟΑΚΑΡΝΑΝΙΑ ΤΟ 16ο ΑΙΩΝΑ (πίν. 1-13)*

Στὶς μέρες μας ὅσο περισσότερα μνημεῖα τοῦ 16ου αἰώνα δημοσιεύονται τόσο εὐρύνονται οἱ γνώσεις μας γιὰ τὴ μεγάλη αὐτὴ ἐποχὴ στὸν ὀρθόδοξο βαλκανικὸ χῶρο[1]. Ἐξακολουθοῦν βέβαια τὰ δύο μεγάλα ρεύματα τῆς λεγόμενης «Κρητικῆς Σχολῆς» ἀπὸ τὴ μιὰ καὶ τῆς «Σχολῆς τῆς βορειοδυτικῆς Ἑλλάδας» ἀπὸ τὴν ἄλλη, νὰ θεωροῦνται οἱ φορεῖς τῶν νέων ἀναζητήσεων καὶ προβληματισμῶν. Ἀκλόνητη ἐξάλλου παραμένει ἡ ἄποψη ὅτι ἡ *ζωγραφικὴ ἔκρηξη*[2] τοῦ 16ου αἰώνα ἔχει τὶς ρίζες της στὴν παλαιολόγεια τέχνη καὶ συνεχίζει τὴ ζωγραφικὴ παράδοση ὅπως αὐτὴ διαμορφώθηκε στὶς βαλκανικὲς χῶρες στὰ τέλη τοῦ 15ου αἰώνα. Ἐκεῖ ποὺ τὰ πράγματα παραμένουν ἀκόμη ρευστὰ καὶ ἀδιευκρίνιστα εἶναι τὸ ζήτημα ποιὰ θεωρεῖται τέχνη τῶν μεγάλων καλλιτεχνικῶν κέντρων καὶ ποιὰ τέχνη περιθωριακή. Ὕστερα μάλιστα ἀπὸ τὶς τελευταῖες ἀπόψεις τοῦ Μ. Χατζηδάκη[3], τὶς μονογραφίες τῆς Θ. Λίβα - Ξανθάκη[4] καὶ τῆς Μ. Ἀχειμά-

---

* Εἰσήγηση στὴ «Συνάντηση Προυσοῦ» Εὐρυτανίας. Τὸ συνέδριο ὀργανώθηκε ἀπὸ τὴν Ἑταιρεία Στερεοελλαδικῶν Μελετῶν ἀπὸ 26 - 28 Ἰουνίου 1981.

1. Εὐχαριστῶ τὸν καθηγητὴ Δημήτρη Πάλλα γιὰ τὴ γόνιμη συζήτηση καὶ τὶς χρήσιμες συμβουλές του πάνω στὸ θέμα.

2. Ὁ χαρακτηρισμὸς εἶναι δικός μου καὶ θέλει νὰ ἐκφράσει μὲ χτυπητὸ τρόπο τὸ ψηλότερο σημεῖο, ποὺ ἔφτασε ἡ τέχνη μέσα στὸ 16ο αἰώνα.

3. *Μ. Χατζηδάκη*, Ἡ μεταβυζαντινὴ τέχνη (1453-1700) καὶ ἡ ἀκτινοβολία της: «Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους» τόμ. 9, 418-432, ὅπου γίνεται συγκέντρωση καὶ ἀξιολόγηση τοῦ ζωγραφικοῦ ὑλικοῦ τῶν κυριοτέρων γνωστῶν μνημείων τοῦ ἑλλαδικοῦ χώρου.

4. *Θ. Λίβα-Ξανθάκη*, Οἱ τοιχογραφίες τῆς Μονῆς Ντίλιου (Διδακτορικὴ διατριβή). Ἐκδόσεις ΙΜΙΑΧ, Ἰωάννινα 1980², ὅπου ἡ ζωγραφικὴ τῶν μνημείων τοῦ βορειοελλαδικοῦ χώρου ἐντάσσεται στὴ συμβατικὰ λεγόμενη «Σχολὴ τῶν Θηβῶν» (βλ. κυρίως τὰ συμπεράσματα, 195-208), ὅρο ποὺ πρῶτος εἰσηγήθηκε «μὲ ἐπιφύλαξη» ὁ Χατζηδάκης μὲ τὸ ἄρθρο του: Ὁ ζωγράφος Φράγγος Κονταρῆς (ΔΧΑΕ, περ. Δ' τόμ. Ε' 1966-69, 301) καὶ ποὺ φαίνεται νὰ ἐγκαταλείπει μὲ τὶς νεώτερες ἐκτιμήσεις του (βλ. Ἱστορ. Ἑλλην. Ἔθνους, ὅ.π., 424-428).

στου - Ποταμιάνου[5] γιὰ τὰ δύο σημαντικότερα τοιχογραφημένα σύνολα τοῦ νησιοῦ τῶν Ἰωαννίνων καὶ προπαντὸς μετὰ τὴν ἔκδοση τοῦ μνημειώδους ἔργου τοῦ Μ. Γαρίδη[6] γιὰ τὴ ζωγραφικὴ τοῦ 15ου καὶ 16ου αἰώνα στὶς ὀρθόδοξες χῶρες τῶν Βαλκανίων χρειάζεται νὰ ἀναμορφώσουμε τὶς μέχρι τώρα ἐκτιμήσεις μας γιὰ τοὺς *κεντρικοὺς* καὶ *περιθωριακοὺς* ζωγραφικοὺς χώρους. Στὸ πρόσφατο βιβλίο μου γιὰ τὴν Αἰτωλοακαρνανία[7], ὅπου παρουσιάζω γιὰ πρώτη φορὰ ὀχτὼ μνημεῖα τῆς περιοχῆς ζωγραφισμένα μέσα στὸν 16ο αἰώνα, σημειώνω πόσο προσεκτικοὶ πρέπει νὰ εἶμαστε ἀπὸ δῶ καὶ πέρα ὅσον ἀφορᾶ κυρίως τοὺς γενικοὺς ἀφορισμοὺς, τὶς ὑπερεκτιμήσεις ὁρισμένων μνημείων ἢ τὶς ὑποτιμήσεις ἄλλων. Ἡ ἀλήθεια εἶναι ὅτι τὸ μεγαλύτερο μέρος τῶν μνημείων, ὄχι μόνο στὸν ἑλλαδικό, ἀλλὰ καὶ στὸν

---

5. *Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου*, Ἡ Μονὴ τῶν Φιλανθρωπηνῶν καὶ ἡ πρώτη φάση τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς (Διδακτορικὴ διατριβή), Ἀθῆναι 1980, ὅπου γίνεται μὲ σαφήνεια λόγος γιὰ ἀνεξάρτητο *ζωγραφικὸ σύστημα* στὴν ἠπειρωτικὴ Ἑλλάδα τὸ 16ο αἰώνα: «*Τὰ πολλὰ καὶ σημαντικὰ ἔργα φανερώνουν τὴν ἀκμαιότητα τοῦ ζωγραφικοῦ αὐτοῦ συστήματος, ποὺ εὐδοκιμεῖ γιὰ πολλὲς δεκαετίες στὴν ἠπειρωτικὴ, ἰδιαίτερα τὴ βορειοδυτικὴ Ἑλλάδα, ὡς αὐτοφυὲς ἰδίωμα ποὺ διαμορφώνεται καὶ ἀναπτύσσεται σὲ συνάρτηση μὲ τὴν κρητικὴ ζωγραφική. Σὲ γενικὴ ἄποψη ἔχει αὐτὸ τὰ οὐσιώδη γνωρίσματα μιᾶς σχολῆς: τὴν αἰσθητικὴ θεωρία, τὸ ἄρτιο εἰκονογραφικὸ εὑρετήριο, τὸ θεματολόγιο μορφικῶν καὶ κοσμητικῶν στοιχείων, τὴν τεχνικὴ καὶ τὰ χρωματικὰ μέσα, ποὺ συνθέτουν τὴ μορφὴ καὶ θεμελιώνουν τὸ νόημα τῶν ἱερῶν παραστάσεων μὲ τρόπο ποὺ τεκμηριώνει τὴν ἰδιάζουσα φιλοκαλία τῶν φορέων της· τὴ δύναμη γιὰ ἐξέλιξη καὶ τὴν εὐχέρεια γιὰ ἀνανέωση, σὲ συγχρονισμὸ μὲ τὰ κρατοῦντα καλλιτεχνικὰ ρεύματα, στὰ ὅρια τῶν κανόνων ποὺ διέπουν τὴ δομὴ καὶ τὸ πνεῦμα τῶν ἐκδηλώσεών της· τοὺς στέρεους δεσμοὺς μὲ τὴν παράδοση καὶ τὶς σταθερὲς ἐπιρροὲς καὶ ἀντανακλάσεις στὴν τέχνη τῶν ἐπερχομένων*» (σσ. 172-173). Βλ. καὶ τὶς ἀπόψεις πάνω στὸ ἴδιο θέμα τοῦ Παλιούρα στὴ βιβλιοκρισία τοῦ βιβλίου τῆς Ἀχειμάστου: «Ἠπειρωτικὰ Χρονικὰ» 23 (1981) 372-378.

6. *M. Garidis*, La peinture murale dans le mode orthodoxe après la chute de Byzance 1450-1600. I. Dans lès pays sous domination étrangère, τόμ. 1-2, σσ. 1-949 καὶ πίν. 1-251, Paris 1980. Μὲ τὸ βιβλίο του αὐτὸ ὁ σ. συγκεντρώνει τὸ μέχρι σήμερα γνωστὸ ἢ ἄγνωστο τοιχογραφημένο ὑλικὸ τῶν ἐκκλησιῶν τοῦ ὀρθοδόξου κόσμου, ἀνιχνεύει τὰ καλλιτεχνικὰ ρεύματα, ἐξετάζει τὰ πολύμορφα προβλήματα καὶ δίνει τὴ ζωγραφικὴ διάσταση τῆς ἐποχῆς. Ἰδιαίτερης σημασίας εἶναι τὰ κεφάλαια ποὺ ἀναφέρονται στοὺς μεγάλους σταθμοὺς τῆς τοιχογραφίας στὴν Αἰτωλία, τὴν Ἤπειρο καὶ τὴν Ἀλβανία τὸ 16ο αἰώνα: Une école de peinture murale du XVIe siècle en Grèce du Nord - Ouest: Les peintures du Monastère de Myrtia. Premiers signes d' un nouveau style, 419-423. Les peintures murales des monuments dans l' île du lac de Jannina, 423-437. Les peintres Georges et Frangos Contaris, 437-464. Le peintre Frangos Catélanos, 464-489. Le peintre Onufre et l' Ecole de Berat, 490-527. Βλ. καὶ *Θαν. Παλιούρα*, ΗΧ 23 (1981), 378-380. Ἐκεῖνο ποὺ ἐνδιαφέρει εἶναι νὰ φανεῖ πὼς ἡ καλλιτεχνικὴ παράδοση, ποὺ διαμορφώθηκε μὲ κέντρο τὰ Ἰωάννινα, εἶχε ἄμεση ἐπίδραση στὶς ἐκκλησίες καὶ τὰ καθολικὰ τῶν μοναστηριῶν τῆς Αἰτωλοακαρνανίας, ποὺ τοιχογραφήθηκαν αὐτὴ τὴν ἐποχή.

7. *Ἀθαν. Δ. Παλιούρα*, Αἰτωλοακαρνανία: Συμβολὴ στὴ μελέτη βυζαντινῶν καὶ μεταβυζαντινῶν μνημείων, Ἰωάννινα 1981. Τὸ βιβλίο κυκλοφόρησε σὲ μικρὸ ἀριθμὸ ἀντιτύπων καὶ σὲ πρώτη μορφή. Ἤδη ἑτοιμάζεται ἡ τελική του ἔκδοση.

εὐρύτερο βαλκανικὸ χῶρο παραμένει ἀκόμη ἄγνωστο καὶ γι' αὐτὸ κάθε καινούργια δημοσίευση τοιχογραφημένου συνόλου μεγαλώνει τὶς προοπτικὲς γιὰ σωστότερες τοποθετήσεις καὶ καλύτερα συμπεράσματα.

Ἀπὸ τὰ ὀχτὼ τοιχογραφημένα μνημεῖα τῆς Αἰτωλοακαρνανίας τὰ τέσσερα εἶναι χρονολογημένα: Οἱ Ἅγιοι Ἀπόστολοι Κωνωπίνας Ξηρομέρου[8] ζωγραφίζονται ἀπὸ ἀνώνυμο ζωγράφο τὸ 1595 καὶ διασώζουν στὸ βόρειο τοῖχο τμῆμα ἀπὸ τὴν τοιχογράφηση τῆς κάτω ζώνης (πίν. 1,2). Χαρακτηριστικὰ στοιχεῖα τῆς τέχνης τοῦ δόκιμου ζωγράφου εἶναι ὁ προσεγμένος σχεδιασμὸς τῶν μορφῶν, οἱ ἤρεμες ἐναλλαγὲς τῶν χρωματικῶν τόνων καὶ ἡ χρησιμοποίηση παλαιοτέρων διακοσμητικῶν μοτίβων.

Τὸ μοναστήρι τοῦ Φωτμοῦ[9] στὴ βόρεια ἄκρη τῆς λίμνης Τριχωνίδας, ἀποτελεῖ τὴ μοναδικὴ ἐνεπίγραφη, χρονολογημένη καὶ ἐνυπόγραφη μαρτυρία τῆς ἐργασίας τῶν Λινοτοπιτῶν ζωγράφων Μιχαὴλ καὶ Κώστα στὴν περιοχή. Τὸ 1589 ζωγραφίζουν μ' ἕνα ἐντυπωσιακὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τὶς ἐπιφάνειες τοῦ καθολικοῦ τοῦ ἐρημωμένου καὶ ἐρειπωμένου σήμερα μοναστηριοῦ. Στὴν τέχνη τους κυριαρχοῦν οἱ πολυπρόσωπες συνθέσεις, τὰ ζεστὰ καὶ δυνατὰ χρώματα, ἡ ζωντάνια τῶν προσώπων καὶ ἡ δουλεμένη πτυχολογία (πίν. 3).

Τὸ τρίτο χρονολογημένο εἰκονογραφικὸ σύνολο εἶναι ὁ κύριος ναὸς τοῦ καθολικοῦ τῆς Μυρτιᾶς Αἰτωλίας[10], ποὺ ἀποτελεῖ, μαζὶ μὲ τὴ Μονὴ Ντίλιου καὶ τὴ Μονὴ Φιλανθρωπινῶν τοῦ νησιοῦ τῶν Ἰωαννίνων, ἕνα ἀπὸ τὰ δυνατότερα καὶ θαυμασιότερα τοιχογραφημένα σύνολα τοῦ ἑλλαδικοῦ χώρου. Τὸ 1539 ἁπλώθηκαν στὶς ἐπιφάνειες τοῦ καθολικοῦ χριστολογικὲς σκηνὲς (πίν. 4) καὶ ἀσκητικὲς μορφὲς ποὺ χαρακτηρίζονται ἀπὸ «*τὴν κίνηση τῶν σωμάτων, τὴν ἔκφραση τῶν προσώπων καὶ τὴν ἁρμονία τῶν χρωμάτων δημιουργώντας μὲ ἐπιτυχία ἐκείνη τὴν ὑποβλητικὴ ἀτμόσφαιρα ποὺ εὐφραίνει καὶ συγχρόνως προκαλεῖ τὸ στοχασμό*[11]». Ἡ ζωγραφικὴ τῆς Μυρτιᾶς, αὐτῆς τῆς ἐποχῆς, ἐντάσσεται στὸ μεγάλο ρεῦμα τῆς λεγόμενης «Σχολῆς τῆς βορειοδυτικῆς Ἑλλάδας[12]» μὲ κοινὰ χαρακτηριστικὰ καὶ ἴδιες καλλιτεχνικὲς ἐκφράσεις ποὺ βρίσκουμε σὲ πολλὲς σύγχρονες ἐκκλη-

8. *Παλιούρα*, ὅ.π., Ἅγιοι Ἀπόστολοι Κωνωπίνας, 87 καὶ 282.

9. *Ἴδιου*, ὅ.π., Φωτμοῦ, 87 καὶ 199.

10. *Ἴδιου*, ὅ.π., Τοιχογραφίες κύριου ναοῦ καθολικοῦ Μυρτιᾶς, 85-86 καὶ 169-170.

11. *Ἴδιου*, ὅ.π., 86. Εἶναι γνωστὸ ὅτι τὶς τοιχογραφίες τῆς Μυρτιᾶς ὁ Χατζηδάκης τὶς ἀποδίδει στὸ Φράγγο Κατελάνο. Γράφει: «*Πραγματικὰ θὰ ἀναγνωρίσουμε τὴν ἰδιότυπη τέχνη τοῦ θηβαίου ζωγράφου στὸ καθολικὸ τῆς αἰτωλικῆς μονῆς Μυρτιᾶς*» (Ἱστ. Ἑλλ. Ἔθν. τόμ. 10, 425), ἐνῶ ἡ Ἀχειμάστου δὲν θεωρεῖ πιθανὴ αὐτὴ τὴν ἀπόδοση (*Ἀχειμάστου - Ποταμιάνου*, ὅ.π., 357 σημ. 27).

12. Σὲ καιροὺς ἀκόμη ἀκαταστάλαχτους ὁ Χατζηδάκης (ΔΧΑΕ περ. Δ' τόμ. Ε' 1966-

σίες τῶν ὀρθοδόξων βαλκανικῶν λαῶν.

Λίγα χρόνια μετὰ τὸ καθολικὸ τῆς Μυρτιᾶς, δηλ. τὸ 1560/61, ζωγραφίζεται ὁ νάρθηκας τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Νερομάνας[13]. Ἂν καὶ οἱ τοιχογραφίες ἔχουν φθαρεῖ σὲ μεγάλο βαθμό, μπορεῖ κανεὶς ἐδῶ νὰ διακρίνει τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα καὶ νὰ παρατηρήσει κυρίως τὸν ἰδιαίτερο τρόπο ποὺ τὰ πρόσωπα τοποθετοῦνται στὰ μετάλλια.

Στὰ ἀχρονολόγητα μνημεῖα τῆς περιοχῆς ἀνήκει ἡ Ἁγία Παρασκευὴ Στάνου[14], ποὺ διέσωζε μέχρι πρὶν λίγα χρόνια τμῆμα τοῦ εἰκονογραφικοῦ της προγράμματος. Τὰ ἰδιαίτερα γνωρίσματα τοῦ ζωγράφου εἶναι οἱ λευκὲς γραμμὲς ποὺ ἀνοίγουν τὸν καστανόχρωμο προπλασμὸ (πίν. 5), λούζοντας μὲ φῶς τὰ πρόσωπα καὶ ἡ μελετημένη ἀπόδοση τῶν μορφῶν, ποὺ φαίνεται καλύτερα στοὺς στρατιῶτες μὲ τὶς περικεφαλαῖες στὴν ἐντυπωσιακὴ σκηνὴ τῆς Ἀνάστασης τοῦ Χριστοῦ (πίν. 6).

Παρόλη τὴ μεγάλη φθορὰ καὶ τὶς ἐπιζωγραφίσεις ἡ Ἁγία Παρασκευὴ Σταμνᾶς[15] φανερώνει τὸ ποιοτικὸ ἐπίπεδο τῶν τοιχογραφιῶν μὲ τὸν ἄνετο σχεδιασμὸ τῶν μορφῶν, τὶς λεπτὲς καὶ μαλακὲς πτυχώσεις τῶν ἐνδυμάτων καὶ τοὺς ἁρμονικοὺς καὶ ζεστοὺς χρωματικοὺς τόνους (πίν. 7). «*Οἱ προσωπογραφίες εἶναι στέρεα τοποθετημένες, μὲ ἰδιαίτερο ἐκφραστικὸ ὕφος ἡ καθεμιά, ποὺ φαίνεται πιὸ ἔντονο μὲ τὰ πολλὰ φῶτα στὰ πρόσωπα καὶ στὰ μαλλιά, τεχνικὴ ποὺ ἤξεραν καλὰ νὰ χρησιμοποιοῦν κυρίως οἱ καλλιτέ-*

---

69, 301) εἶχε ἐντάξει τη «Σχολὴ Θηβῶν» σὲ μιὰ λίγο - πολὺ αὐτόνομη σχολὴ ζωγραφικῆς ποὺ ἀναπτύχθηκε στὴ ΒΔ Ἑλλάδα. Ἔγραφε συγκεκριμένα: «*Ἀσφαλῶς μιὰ σειρὰ ἐκκλησίες τῆς ΒΔ Ἑλλάδας τοῦ 16ου αἰώνα θὰ πρέπει νὰ ἀποδοθοῦν στὸν κύκλο τῶν τριῶν θηβαίων αὐτῶν ζωγράφων* (ἐννοεῖ τὸ Φράγγο Κατελάνο καὶ τοὺς ἀδελφοὺς Φράγγο καὶ Γεώργιο Κονταρή), *ποὺ θεμελιώνουν κατὰ κάποιο τρόπο, μιὰ λίγο - πολὺ αὐτόνομη σχολὴ ζωγραφικῆς στὴ Δ. Ἑλλάδα μὲ ἰδιαίτερη ἀκτινοβολία στὶς βορειότερες γειτονικὲς χῶρες*». Ἡ Ἀχειμάστου, ὅπως εἴδαμε (Μονὴ Φιλανθρωπηνῶν, ὅ.π.,172-173), ὑποστηρίζει αὐτόνομο ζωγραφικὸ σύστημα ποὺ ἀναπτύσσεται ἰδιαίτερα στὴ βορειοδυτικὴ Ἑλλάδα καὶ *ἔχει τὰ οὐσιώδη γνωρίσματα μιᾶς σχολῆς*. Ὁ Γαρίδης, ἔχοντας εὐρύτερη ὀπτικὴ γωνία, δέχεται πὼς τὸ 16ο αἰώνα δημιουργεῖται ζωγραφικὴ παράδοση στὸ χῶρο τῆς ΒΔ Ἑλλάδας μὲ κέντρο τὰ Γιάννενα, μιὰ παράδοση ποὺ ἔχει τὶς καλλιτεχνικὲς της ρίζες στὸ ζωγραφικὸ ρεῦμα, ποὺ διαμορφώθηκε στὰ τέλη τοῦ 15ου αἰώνα στὸν κεντρικὸ βαλκανικὸ χῶρο κι ἔρχεται σὰν ἄμεση συνέπεια τῆς παλαιολόγειας τέχνης, ἐνῶ παράλληλα εἶναι ἐπηρεασμένη ἀπὸ ὁρισμένες τάσεις τῆς σύγχρονης ἰταλικῆς ζωγραφικῆς. Ὁ πολυφωνικὸς σχολιασμὸς τοῦ μεγάλου αὐτοῦ θέματος καὶ ἀπὸ ἄλλους ἐρευνητὲς παλαιότερους καὶ νεώτερους (Εὐαγγελίδης, Ξυγγόπουλος, Λίβα, Γούναρης, κά.) φανερώνει τὴν ἰδιαιτερότητα τῆς ἐποχῆς καὶ τὴν ἀναμφισβήτητη ποιότητα τοῦ ἔργου τῶν ἐπώνυμων καὶ ἀνώνυμων καλλιτεχνῶν.

13. *Παλιούρα*, ὅ.π., Νάρθηκας Ἁγίων Ἀποστόλων Νερομάνας, 175-176.

14. *Ἴδιου*, ὅ.π.,Ἁγία Παρασκευὴ Στάνου, 89-90 καὶ 331.

15. *Ἴδιου*, ὅ.π., Ἁγία Παρασκευὴ Σταμνᾶς, 89 καὶ 238-239.

*χνες τοῦ 16ου αἰώνα*[16]».

Τὸ μεταγενέστερο ξύλινο τέμπλο τοῦ κοιμητηριακοῦ ναοῦ τῆς βασιλικῆς Μεγάλης Χώρας[17], κοντὰ στὸ Ἀγρίνιο, ἔκρυβε χρόνια τὶς τοιχογραφίες τοῦ λιθόχτιστου τέμπλου, ὅπου οἱ προσωπογραφίες τῶν Ἀποστόλων, ἐκφραστικὲς καὶ μὲ ἁδρὰ περιγράμματα (πίν. 8,9), μᾶς ὁδηγοῦν στὸ ἴδιο συνεργεῖο ποὺ ἱστόρησε τὸ θαυμάσιο ζωγραφικὸ σύνολο τῶν Ταξιαρχῶν Γουριᾶς. Ἔτσι στὸ καθολικὸ τῶν Ταξιαρχῶν Γουριᾶς[18] συναντᾶμε τὸ ὥριμο ἔργο τοῦ ἀνώνυμου ζωγράφου, ποὺ φέρνει μέσα του καλλιτεχνικὲς μνῆμες τῶν μεγάλων ἐποχῶν τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς καὶ ποὺ μὲ αἴσθημα εὐθύνης καὶ ἀπαράμιλλο ὕφος καταξιώνει τὴ δική του ἐποχὴ καθὼς συνεχίζει αὐτὴ τὴ μεγάλη τέχνη. Δὲ γίνεται σύγκριση οὔτε μὲ τὸ Θεοφάνη, τὸν πρῶτο τῆς «Κρητικῆς Σχολῆς», οὔτε μὲ τὸν Κατελάνο, τὸν θεωρούμενο ἀρχηγὸ τῆς «Σχολῆς τῆς βορειοδυτικῆς Ἑλλάδας». Ὁ ζωγράφος τῶν Ταξιαρχῶν εἶναι μιὰ *«τρίτη ἔκφραση»* κάτι ἀνάμεσα στὴν τέχνη τῶν προσωπογραφιῶν τοῦ Πανσέληνου καὶ τῆς στέρεης δουλειᾶς τοῦ Κατελάνου. Ἀνήκει στὴ μεγάλη ὁμάδα τῶν ἀνώνυμων, ποὺ κράτησαν σὲ ὑψηλὰ αἰσθητικὰ ἐπίπεδα τὴν τέχνη, ἀκόμη καὶ στὶς θεωρούμενες μέχρι τώρα περιθωριακὲς περιοχές, ποὺ ὅμως τὸ ἔργο τους χάθηκε ἢ διατηρεῖται μόνο ἀποσπασματικά. Στὸ καθολικὸ τοῦ μικροῦ μοναστηριοῦ τῆς Γουριᾶς *«οἱ λίγες τοιχογραφίες ποὺ σώζονται, τοῦ πρώτου στρώματος, ἀποκαλύπτουν ζωγράφο μὲ ἀριστοκρατικὸ ὕφος καὶ ἄριστη τεχνικὴ κατάρτιση. Γνωρίζει καλὰ τὴν τεχνικὴ τοῦ σκιοφωτισμοῦ καὶ μὲ τὶς λεπτές, κυρτὲς λευκὲς γραμμὲς στὸ πρόσωπο καὶ στὰ γυμνὰ μέρη πετυχαίνει νὰ δώσει ἐκφραστικὰ καὶ δυνατὰ πορτραῖτα. Ἡ τέχνη του ὁδηγεῖ στὸ 16ο αἰώνα καὶ τὸν τοποθετεῖ στὴν πρώτη γραμμὴ τῶν καλλιτεχνῶν τῆς ἐποχῆς*[19]» (πίν. 10,11,12,13).

•

Ἔχοντας ὑπόψη μας τὸ ζωγραφικὸ ἔργο αὐτῶν τῶν ὀχτὼ ἐκκλησιῶν εἶναι δυνατὸ νὰ ξεχωρίσουμε τὰ ἰδιαίτερα γνωρίσματα τῆς τέχνης τους κι ἀνάλογα νὰ τὰ ἀξιολογήσουμε:

**1. Ἡ σχέση τους μὲ τὴ φορητὴ εἰκόνα:** Ἡ ἐπὶ μέρους μελέτη τῶν μνημείων ἀποκαλύπτει τὴ διπλὴ ἰδιότητα τῶν περισσοτέρων ζωγράφων, οἱ ὁποῖοι εἶναι ταυτόχρονα εἰκονογράφοι καὶ τοιχογράφοι. Οἱ μικρὲς συνθέσεις (Ἁγία Παρασκευὴ Σταμνᾶς καὶ Στάνου), οἱ προσωπογραφικὲς τάσεις

16. *Παλιούρα*, 239.
17. *Ἴδιου*, ὅ.π., 89 καὶ 118.
18. *Ἴδιου*, ὅ.π., 87-89 καὶ 228-230.
19. *Ἴδιου*, ὅ.π., 230.

(Βασιλική Μεγάλης Χώρας καὶ Ταξιάρχες Γουριᾶς), ἡ τεχνικὴ τοῦ σκιοφωτισμοῦ ποὺ ἐπιμένει στὴν προβολὴ τῆς λεπτομέρειας, τὰ περιγράμματα καὶ ὁ σχεδιασμὸς τῶν μορφῶν (Ταξιάρχες Γουριᾶς) καθὼς καὶ ἡ τοποθέτηση τῶν σκηνῶν στὸ χῶρο, φανερώνουν ἔντονη ἐπίδραση τῆς φορητῆς εἰκόνας. Ἔτσι ἡ παράδοση αὐτὴ ποὺ ἄρχισε ἀπὸ τὴν παλαιολόγεια τέχνη (Περίβλεπτος Μυστρᾶ - περισσότεροι ναοί Καστοριᾶς) συνεχίζεται καὶ στὴν Αἰτωλοακαρνανία μέσα στὸ 16ο αἰώνα καὶ μάλιστα μὲ τὴν ἴδια ἔνταση καὶ ἐπιτυχία. Ἰδιαίτερα ἡ προσωπογραφικὴ διάθεση τῶν ζωγράφων τοῦ τέμπλου τῆς Βασιλικῆς στὴ Μ. Χώρα καὶ τῶν Ταξιαρχῶν στὴ Γουριά, ποὺ νομίζουμε ὅτι πρέπει νὰ τοὺς ταυτίσουμε, μὲ τὸ ἀπαλὸ πλάσιμο τοῦ προσώπου, τὸ παίξιμο τῶν λεπτῶν λευκῶν γραμμῶν γύρω ἀπὸ τὰ μάτια, στὰ φρύδια, στὴ μύτη, στὸ μέτωπο, στὰ μαλλιὰ καὶ στὰ γένεια, ξεκινᾶ ἀπὸ τὴ λεπτολόγα συνήθεια καὶ τάση ζωγράφου φορητῶν εἰκόνων. Ὅπως ὑπογραμμίσαμε καὶ ἀλλοῦ «*ὁ ζωγράφος τῶν Ταξιαρχῶν ἀπαλύνει τὶς μεγάλες φωτισμένες ἐπιφάνειες τοῦ προσώπου περνώντας ἀπὸ τὸ χῶρο τοῦ φωτὸς στὴ σκιὰ μὲ τὴν ἐπιμελημένη καὶ ψιλοδουλεμένη τεχνικὴ τῶν λεπτῶν λευκῶν γραμμῶν. Ἔτσι χαρίζει προσωπικὸ ἐκφραστικὸ ὕφος στὴν κάθε μορφὴ μὲ τὸ δυνατὸ καὶ στέρεο πλάσιμο τῆς σάρκας. Ὁ ἴδιος πρέπει νὰ ἦταν καὶ ζωγράφος φορητῶν εἰκόνων μιὰ καὶ οἱ τοιχογραφίες τῆς κάτω ζώνης μᾶς μεταφέρουν τεχνικὰ καὶ τεχνοτροπικὰ στὴν περιοχή τους. Δὲν θὰ ἦταν ὑπερβολὴ ἂν χαρακτηριζόταν τὸ καθολικὸ τῶν Ταξιαρχῶν μιὰ θαυμάσια πινακοθήκη προσωπογραφιῶν, ὅπου στὸ κάθε πρόσωπο ἐξωτερικεύεται ἕνας ὁλόκληρος ἐσωτερικὸς κόσμος*[20]».

**2. Περιφερόμενοι ζωγράφοι ἢ ντόπια παράδοση;** Ἀπόκριση στὸ ἐρώτημα δὲν εἶναι εὔκολο νὰ δοθεῖ ἀμέσως, μιὰ καὶ στὰ περισσότερα μνημεῖα ἐπιγραφικὲς ἐνδείξεις δὲν ὑπάρχουν ἤ, ἂν ὑπάρχουν, δὲν εἶναι διαφωτιστικὲς πάνω σ' αὐτὸ τὸ θέμα. Ἂν κρίνουμε ὅμως ἀπὸ τὴν περίπτωση τῶν ζωγράφων Μιχαὴλ καὶ Κώστα, ποὺ γιὰ νὰ ἱστορήσουν τὸ καθολικὸ τοῦ Φωτμοῦ (1589) κατεβαίνουν ἀπὸ τὸ Λινοτόπι τῆς Μακεδονίας ἢ μὲ δείκτη τὶς μεγάλες μετακινήσεις τοῦ Ξένου Διγενῆ στὸ δεύτερο μισό τοῦ 15ου αἰώνα καὶ γενικότερα τοὺς περιφερόμενους ζωγράφους στὴν ἠπειρωτικὴ καὶ νησιωτικὴ Ἑλλάδα (Θεοφάνης μὲ τὰ παιδιά του, Κατελάνος, Κονταρῆδες, Μιχ. Δαμασκηνός, Ἰωάννης ὁ Κύπριος κλπ.), ἀλλὰ καὶ στὸν εὐρύτερο χῶρο τῶν Βαλκανίων, πρέπει νὰ δεχτοῦμε ὅτι ντόπια παράδοση μὲ τὴ στενὴ ζωγραφικὴ ἔννοια τοῦ ὅρου δὲ χρειαζόταν ν' ἀναπτυχθεῖ, ἀφοῦ τὰ συνεργεῖα τῶν ζωγράφων μετακινοῦνταν συνέχεια ὅπου τοὺς καλοῦσε ἡ ἀνάγκη τῆς δουλειᾶς. Ἔτσι ἐξηγεῖται καὶ ἡ μεγάλη, πολλὲς φορές, τεχνο-

20. *Παλιούρα*, ὅ.π., 89.

τροπικὴ σχέση τῶν μνημείων ποὺ εἶναι κοντά - κοντὰ ἢ βρίσκονται σὲ διαφορετικὰ γεωγραφικὰ διαμερίσματα. Δὲν εἶναι λοιπὸν παράξενο πὼς σὲ μνημεῖα τῆς ἴδιας ἐποχῆς συναντοῦμε μεγάλες εἰκονογραφικές, τεχνικὲς καὶ τεχνοτροπικὲς ὁμοιότητες. Γιὰ παράδειγμα ἀναφέρουμε, πέρα ἀπὸ τὰ ὀχτὼ αἰτωλοακαρνανικὰ μνημεῖα, τὸν Ἅγιο Νικόλαο Κράψης (ἀδελφοὶ ζωγράφοι Γεώργιος καὶ Φράγγος Κονταρῆς, 1563/64) κοντὰ στὰ Γιάννενα, τὰ μοναστήρια Ντίλιου (1543) καὶ Φιλανθρωπινῶν (1531/32; 1542, 1560) στὸ νησὶ τῆς ἴδιας πόλης, τὴ Μεταμόρφωση τῆς Βελτσίστας στὴν Ἤπειρο (Φράγγος Κονταρὴς μόνος του, 1568), τὸ καθολικὸ (Φράγγος Κατελάνος; 1548) καὶ τὸ νάρθηκα (1566) τῆς μονῆς Βαρλαὰμ στὰ Μετέωρα, τὸ παρεκκλήσιο τοῦ Ἁγίου Νικολάου στὴ Μεγίστη Λαύρα τοῦ Ἁγιονόρους (Φράγγος Κατελάνος 1560), τὴν Παναγία Ρασιώτισσα (1553) στὴν Καστοριά[21], τὸ μοναστήρι τοῦ Ὁσίου Νικάνορα στὴ Ζάβορδα Γρεβενῶν (1534 καὶ 1540/42)[22], χωρὶς νὰ ὑπολογίσουμε τὴ στενὴ καλλιτεχνικὴ συγγένεια μὲ τὰ παλαιότερα μνημεῖα τοῦ Μυστρᾶ (Περίβλεπτος), τῆς Καστοριᾶς (Ἅγιος Νικόλαος Μαγαλιοῦ, 15ος αἰ.), τῆς Σερβίας (Poganovo), τῆς Βουλγαρίας (Kremikovci) ἢ τῆς Ρουμανίας (Balinesti). Στὴ διακίνηση αὐτὴ τῶν καλλιτεχνικῶν ρευμάτων στὸ βαλκανικὸ χῶρο πρέπει νὰ ἐνταχθεῖ καὶ τὸ ἔργο τοῦ *πρωτοπαπᾶ μητροπόλεως Νεοκάστρου (= Ἐλμπασὰν)* Ὀνούφριου[23], ποὺ μὲ ἐκλεκτικὴ διάθεση ζωγράφισε στὴν Ἁγία Παρασκευὴ στὸ Valsch (1554) τῆς κεντρικῆς Ἀλβανίας καὶ στοὺς Ἁγίους Ἀποστόλους Καστοριᾶς (1547). Εἰκονογραφικὰ καὶ τεχνικὰ μοιάζει τὸ ἔργο τοῦ Ὀνούφριου μὲ τὶς τοιχογραφίες τοῦ νάρθηκα τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Αἰτωλίας.

**3. Κέντρα καὶ περιφέρεια:** Ἔχοντας μπροστά μας τὸν συνεχῶς αὐξανόμενο ἀριθμὸ τῶν μνημείων καὶ τὴν ἀδιάκοπη διακίνηση τῶν ζωγράφων ὄχι μόνο στὸν ἑλληνικό, ἀλλὰ καὶ στὸν εὐρύτερο βαλκανικὸ χῶρο, θὰ πρέπει νὰ διερωτηθοῦμε ἂν μποροῦμε νὰ μιλᾶμε ἀπόλυτα καὶ στεγανὰ γιὰ μεγάλα καλλιτεχνικὰ κέντρα καὶ περιθωριακὲς περιοχές. Βέβαια εἶναι φυσικὸ νὰ περιμένουμε πὼς μοναστήρια μὲ οἰκονομικὴ καὶ ἀριθμητικὴ εὐρωστία θὰ καλοῦσαν τὰ πιὸ φημισμένα ὀνόματα τῆς ἐποχῆς γιὰ νὰ διακοσμήσουν τὶς ἐπιφάνειες τῶν καθολικῶν τους. Ἔτσι ἐξηγεῖται καὶ ἡ τέχνη πρώτης γραμ-

---

21. *Γ. Γ. Γούναρη*, Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων καὶ τῆς Παναγίας Ρασιώτισσας στὴν Καστοριὰ (Διδακτορικὴ διατριβή), Θεσσαλονίκη 1980 (γιὰ τὴ Ρασιώτισσα 107-173).

22. *Μ. Μιχαηλίδη*, Νέα στοιχεῖα ζωγραφικοῦ διακόσμου δύο μνημείων τῆς Μακεδονίας, ΑΑΑ, IV (1971), 341-354. Γιὰ τὸν Ὅσιο Νικάνορα 346 - 352.

23. Γιὰ τὸν Ὀνούφριο καὶ τὴ σχολὴ τοῦ Μπερατιοῦ βλ. *M. Garidis*, La peinture murale, ὅ.π., 490 - 527. Τὴν κυριότερη βιβλιογραφία γιὰ τὸν Ὀνούφριο, ἰδιαίτερα ἀπὸ ἀλβανοὺς ἱστορικοὺς τῆς τέχνης βλ. στὸν Γούναρη, ὅ.π., 79 σημ. 1.

μῆς τῶν μοναστηριῶν τοῦ Ἁγιονόρους, τῶν Μετεώρων, τοῦ νησιοῦ τῶν Ἰωαννίνων, ἀκόμη καὶ τῆς Μυρτιᾶς. Αὐτὸ δὲ σημαίνει ὅμως ὅτι καὶ ἄλλοι ζωγράφοι, ποὺ δὲν εἶχαν τὴ γενικὴ ἀναγνώριση τῆς ἐποχῆς τους καὶ τοὺς ἔλειπε ἡ φήμη, ἢ γιὰ τοὺς ὁποίους δὲν διασώθηκαν πληροφορίες, πῶς δὲ μποροῦσαν νὰ δώσουν πραγματικὰ μεγάλο ἔργο. Ἔτσι σήμερα βρίσκουμε σὲ περιοχὲς, ὅπως ἡ Αἰτωλοακαρνανία, ποὺ οἰκονομικὰ δὲν εἶχε τὴν ἀξιόλογη ἀνάπτυξη ἄλλων διαμερισμάτων καὶ ποὺ τὰ παράλιά της λεηλατοῦσαν συχνὰ οἱ πειρατὲς, τοιχογραφημένα σύνολα σπουδαίας τέχνης. Ἄλλωστε μὲ τοὺς ἐμπορικοὺς δρόμους[24] καὶ τὰ καραβάνια,μὲ τὴ διακίνηση ἐμπορευμάτων καὶ προϊόντων, μεταφέρονταν καὶ τὰ ζωγραφικὰ προϊόντα μὲ τὰ περιφερόμενα καλλιτεχνικὰ συνεργεῖα σὲ κάθε ὀρθόδοξη γωνιά, ὥστε νὰ μὴ μποροῦμε σήμερα νὰ μιλοῦμε γιὰ κέντρα μεγάλης τέχνης καὶ γιὰ περιθωριακὴ παραγωγή. Σύνορα δὲν ὑπῆρχαν κάτω ἀπὸ τὸ ἑνιαῖο ὀθωμανικὸ κράτος καὶ οἱ ζωγράφοι ἱστοροῦσαν ἀδιάκριτα τὶς μεγάλες ἐπιφάνειες καθολικῶν πλουσίων μοναστηριῶν, ὅπως ἐπίσης καὶ τὰ φτωχὰ μοναστηράκια ἀκόμη καὶ στὶς πιὸ ἀπομακρυσμένες περιοχές. Δὲν εἶναι λοιπὸν τυχαῖο τὸ γεγονὸς ὅτι στὸν αἰτωλοακαρνανικὸ χῶρο μέσα στὸ 16ο αἰώνα ὀχτὼ ναοὶ ζωγραφίζονται ἀπὸ δόκιμους ζωγράφους. Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ μὲ τὴν Εὐρυτανία, ὅπου τὸ 1518 γίνεται ἡ διακόσμηση τοῦ νεώτερου στρώματος τῆς κρύπτης τοῦ καθολικοῦ τοῦ Προυσοῦ[25] καὶ τὸ 1600 ζωγραφίζεται τὸ καθολικὸ τῆς Μ. Τατάρνας[26].

**4. Ἡ παράδοση ἀνανεώνεται:** Ἡ ὕπαρξη ἀξιόλογων τοιχογραφημένων συνόλων δικαιολογεῖται ἂν ρίξουμε μιὰ ματιὰ στὸ παρελθόν. Ἡ περιοχὴ τῆς Δυτικῆς Στερεᾶς - Αἰτωλία, Ἀκαρνανία, Εὐρυτανία, Ναυπακτία - ἔχει μεγάλη παράδοση. Ὁ τόπος πλουτίζεται μὲ παλαιότερα ζωγραφικὰ σύνολα, ὅπως τὸν Ἅγιο Νικόλαο τὸν Κρεμαστό[27], τὴν Ἐλεοῦσα Μύτικα[28], τὴν Παναγία Πρεβέντζας[29], τὸν Ἅγιο Ἀνδρέα Χαλκιοπούλων[30], τοὺς Ἅγιους

24. Γιὰ τοὺς δρόμους στὰ Βαλκάνια βλ. *Arno Mehlan*. Οἱ ἐμπορικοὶ δρόμοι στὰ Βαλκάνια κατὰ τὴν Τουρκοκρατία: «Ἡ οἰκονομικὴ δομὴ τῶν Βαλκανικῶν χωρῶν (15ος-19ος αἰ.)», Ἀθῆναι 1979, 369-407, ἰδιαίτερα 375-385. Βλ. παράλληλα τὴ διακίνηση τοῦ βιβλίου λίγο ἀργότερα καὶ τὸ ρόλο τῶν Ἰωαννίνων ποὺ ἦταν *«ἕνα ἀπὸ τὰ σπουδαιότερα διαμετακομιστικὰ κέντρα στὸ ἐμπόριο μεταξὺ τῆς Βενετίας καὶ τῆς ἠπειρωτικῆς Ἑλλάδας»* στὸ ἄρθρο τοῦ *Γιώργου Βελουδῆ*, Ἡ οἰκονομικὴ ἄποψη τοῦ βιβλίου: ἡ ἐκδοτικὴ ἐπιχείρηση τῶν Γλυκήδων (1670-1854), στὸν ἴδιο τόμο, 615-637 καὶ ἰδιαίτερα τὸ 4ο κεφ., 626-630. Τὴ διακίνηση τοῦ βιβλίου ἀλλὰ σὲ μικρότερη κλίμακα ἀκολούθησε καὶ τὸ ἐμπόριο τῶν φορητῶν εἰκόνων.

25. *Π. Λαζαρίδη*, Μονὴ Προυσοῦ, ΑΔ 17 (1961/62) Χρον. 185-187.

26. *Ἴδιου*, ΑΔ 28 (1973) Χρον. 386.

27. *Παλιούρα*, Αἰτωλοακαρνανία, ὅ.π., 142-147.

28. *Ἴδιου*, ὅ.π., 263-264.

29. *Ἴδιου*, ὅ.π., 265-267.

30. *Ἴδιου*, ὅ.π., 277-279.

Πατέρες Βαράσοβας[31], τοὺς Ἁγίους Ἀποστόλους Νερομάνας[32], τὴν Παναγίτσα Καλλιθέας[33], τὴν Ἐλεοῦσα Ἄνω Μυρτιᾶς[34], τὴ Μυρτιά[35], τὸ ναὸ τοῦ Σωτήρα στὸ Χρύσοβο Ναυπακτίας[36], τὴν Ἐπισκοπὴ[37] Εὐρυτανίας καὶ τὴν κρύπτη τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Προυσοῦ[38]. Ἕνας τέτοιος τόπος εἶχε αὐξημένη τὴν αἴσθηση τῆς καλλιτεχνικῆς του κληρονομιᾶς καὶ ἦταν φυσικὸ νὰ θέλει νὰ τὴν συνεχίσει ἐπάξια. Τοποθετεῖ ἔτσι τὰ θεμέλια καὶ προετοιμάζει τὸ δρόμο γιὰ τοὺς ἑπόμενους αἰῶνες 17ο καὶ 18ο. Σ' αὐτοὺς θὰ ἐμφανιστεῖ πλῆθος ζωγραφισμένων μνημείων[39] ποὺ, καθὼς τὰ μελετοῦμε σήμερα, ἔχουμε τὴν ἐντύπωση τῆς δημιουργίας ἑνὸς ἰσχυροῦ ρεύματος καὶ μιᾶς ὁμαδικῆς ἀγάπης γιὰ τὴν ἐντοίχια ζωγραφικὴ καὶ τὴ φορητὴ εἰκόνα. Μ' αὐτὸ τὸ κριτήριο μποροῦμε νὰ ὑποστηρίξουμε γιὰ τὴν Αἰτωλοακαρνανία, ὅπως καὶ γιὰ τὶς ἄλλες ὀρθόδοξες περιοχὲς, ὅτι ὁ σπόρος ποὺ ἔσπειρε ἡ παλαιολόγεια τέχνη ρίζωσε μέσα στὸ 16ο αἰώνα καὶ φούντωσε, ἁπλώνοντας κλάδους καὶ φύλλα στοὺς μεταγενέστερους αἰῶνες.

Μὲ τὴν ξεχωριστὴ μελέτη, τέλος, τῶν ἱστορημένων μνημείων τῆς Αἰτωλοακαρνανίας μέσα στὸ 16ο αἰώνα εὑρύνονται οἱ καλλιτεχνικοὶ ὁρίζοντες καὶ γίνεται πιὸ συνειδητὴ ὄχι μόνο ἡ θρησκευτική, ἀλλὰ καὶ ἡ καλλιτεχνικὴ ἑνότητα τοῦ ὀρθόδοξου χώρου τῆς βαλκανικῆς, ποὺ εἶχε τὴν ἴδια κοινωνικὴ δομὴ στὰ χρόνια τῆς τουρκοκρατίας. Μ' αὐτὴ τὴν αἴσθηση τῆς ἑνότητας τοῦ χώρου ἀναθεωροῦνται τὰ μέχρι τώρα σχήματα καὶ ἔρχεται στὴν ἐπιφάνεια ἡ μεγάλη ἀλήθεια: Ἡ ἐντοίχια ζωγραφικὴ τῶν ἐκκλησιῶν καὶ τῶν μοναστηριῶν, ὄχι μόνο στὴ Δυτικὴ Στερεά, ἀλλὰ παντοῦ στὰ Βαλκάνια, ὅπου ὑπάρχει ὀρθοδοξία, ἐκφράζει τὸ λειτουργικὸ ἰδεῶδες, τὴ βαθειὰ πίστη καὶ τὶς κοινὲς αἰσθητικὲς ἀναζητήσεις τοῦ λαοῦ.

---

31. *Παλιούρα*, ὅ.π., 126-127.

32. *Σ. Κίσσα*, Ἡ Μονὴ Ἁγίων Ἀποστόλων Νερομάνας Αἰτωλίας, ΕΕΣΜ 3 (1973) 21-64.

33. *Παλιούρα*, ὅ.π., 196-198.

34. *Ἴδιου*, ὅ.π., 189-193.

35. *Ἴδιου*, ὅ.π., 163-169.

36. *Π. Λαζαρίδη*, ΑΔ 21 (1966) Χρον. 269-272.

37. *Μ. Χατζηδάκη*, Τοιχογραφίες Ἐπισκοπῆς Εὐρυτανίας: «Βυζαντινὲς τοιχογραφίες καὶ εἰκόνες», Ἀθήνα 1976, 27-37.

38. *Π. Λαζαρίδη*, Μονὴ Προυσοῦ, ΑΔ 17 (1961/62) Χρον. 187.

39. Βλ. τὸ πλῆθος τῶν τοιχογραφημένων μνημείων: *Παλιούρα*, ὅ.π., 90-92, 203 ἑξ. καὶ 280 ἑξ.

Ἅγιοι Ἀπόστολοι Κωνωπίνας (1595): Ἀσπασμὸς Πέτρου καὶ Παύλου

Ἅγιοι Ἀπόστολοι Κωνωπίνας (1595): Ὁ Ἅγιος Τρύφωνας

Μονὴ Φωτμοῦ (1589): Ὁ Ἅγιος Στέφανος

Βασιλική Μ. Χώρας: Ὁ Ἀπόστολος Πέτρος

Ταξιάρχες Γουριάς: Ὁ Ἅγιος Δημήτριος (ἢ Γεώργιος)

Ταξιαρχες Γουριάς: Ἀδιάγνωστος ἱεράρχης

# Η΄

# ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΠΟΥ ΕΡΧΟΝΤΑΙ ΑΠΟ ΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΟ ΣΤΟ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΟ

ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ Δ. ΠΑΛΙΟΥΡΑ

# Η ΔΥΤΙΚΟΥ ΤΥΠΟΥ ΑΝΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΚΑΙ Ο ΧΡΟΝΟΣ ΕΙΣΑΓΩΓΗΣ ΤΗΣ ΣΤΗΝ ΟΡΘΟΔΟΞΗ ΤΕΧΝΗ

(Πίν. 1 - 7)

Τὰ τελευταῖα τριάντα χρόνια γίνεται ἀπὸ τοὺς νεώτερους βυζαντινολόγους καὶ τοὺς ἱστορικοὺς τῆς τέχνης συστηματικὴ ἔρευνα καὶ μελέτη τῆς Κρητικῆς Σχολῆς, τῆς Σχολῆς ποὺ ρίζωσε μέσα στὴν Παλαιολόγεια Ἀναγέννηση κι ἔδωσε ὥριμους καρποὺς μετὰ τὴν Ἅλωση στὴν τέχνη τῆς τοιχογραφίας, τῆς φορητῆς εἰκόνας, ἀκόμα καὶ τῆς μικρογραφίας. Ἡ ἀρχειακὴ ἔρευνα καὶ ἡ μελέτη τοιχογραφιῶν, εἰκόνων καὶ μικρογραφιῶν ποὺ σώθηκαν ἔφεραν στὴν ἐπιφάνεια μεγάλους καλλιτέχνες μὲ κορυφαίους τὸ Θεοφάνη τὸν Κρῆτα, τὸ Μιχαὴλ Δαμασκηνὸ καὶ τὸ Γεώργιο Κλόντζα. Στὴν ἐποχή τους, τὸ 16ο αἰώνα, ἀλλὰ καὶ πρὶν καὶ μετὰ ἀπ' αὐτή, μέγας ἀριθμὸς ἀξιόλογων ζωγράφων δημιουργεῖ ὅλες ἐκεῖνες τὶς προϋποθέσεις, ποὺ χρειάζονται γιὰ τὴν ἐμφάνιση νέου καλλιτεχνικοῦ κλίματος, μέσα στὸ ὁποῖο τὰ παραδοσιακὰ στοιχεῖα συνδυάζονται μὲ νέα εἰκονογραφικὰ θέματα.

Οἱ ξενόφερτες ἀντιλήψεις, γιὰ τὸν ὀρθόδοξο καλλιτεχνικὸ χῶρο, δὲ λείπουν. Ἡ σχετικὰ εὔκολη μετακίνηση τῶν κρητῶν καλλιτεχνῶν στὴν Ἀνατολικὴ Μεσόγειο καὶ Ἀδριατικὴ καὶ ἡ πυκνὴ ἐπικοινωνία ἀνθρώπων, προϊόντων καὶ καλλιτεχνικῶν ρευμάτων ἀνάμεσα στὴ Βενετία καὶ τὴν Κρήτη ἐπηρέασαν σὲ σημαντικὸ βαθμὸ τὴν τέχνη τους. Πολλοὶ ζωγράφοι δέχτηκαν συνειδητὰ ἢ ἀθέλητα τὴν καλλιτεχνικὴ αὐτὴ δυτικὴ διείσδυση στὸν ὀρθόδοξο χῶρο τῆς Ἀνατολῆς. Τὸ φαινόμενο ἄλλωστε εἶναι γενικότερο καὶ παρατηρεῖται καὶ στὰ κείμενα καὶ τοὺς λόγους τῶν ἐκκλησιαστικῶν ἀνδρῶν καὶ τῶν λογίων τῆς ἴδιας περιόδου[1].

1. Giorgio Fedalto, Massimo Margunio e il suo commento al «De Trinitate» di S. Agostino (1588). Brescia 1967, σ. 77 κ.ἑ., Ἑλένης Δ. Κακουλίδη, Ὁ Ἰωάννης Μορεζῆνος καὶ τὸ ἔργο του, Κρητικὰ Χρονικά, τόμ. 22 (1970), σ. 10 κ.ἑ., τῆς Ἴδιας, Fior di Virtu - Ἄνθος Χαρίτων, Ἑλληνικά, τόμ. 24 (1971), σ. 268 κ.ἑ., τῆς Ἴδιας, Ἰωαννίκιος Καρτάνος. Συμβολὴ στὴ δημώδη πεζογραφία τοῦ 16ου αἰώνα, Θησαυρίσματα, τόμ. 12 (1975), σ. 223 κ.ἑ. Βλ. καὶ τὸ γενικότερο ἔργο τοῦ Deno John Geanakoplos, Interaction of the «Sibling» Byzantine and Western Cultures in the Middle Ages and Italian Renaissance (330 - 1600), New Haven et Londres 1976.

Ἡ ἔρευνα στράφηκε ἀπὸ τὴν πρώτη στιγμὴ στὶς δυτικὲς πηγές, ποὺ εἶχαν ὑπόψη τους οἱ Ἕλληνες ἁγιογράφοι καὶ στὰ πρότυπα, ἀπὸ τὰ ὁποῖα λίγο ἢ πολὺ ἐπηρεάστηκε ἡ τέχνη τους. Ἐπισημάνθηκε ὡς τώρα σημαντικὸς ἀριθμὸς χαλκογραφιῶν ἢ ἔργων ζωγράφων τῆς Ἀναγέννησης, ποὺ τὰ ἀντέγραψαν ὁλόκληρα ἢ χρησιμοποίησαν κάποια λεπτομέρειά τους[1]. Ἔτσι «ἐτέθησαν ἐπὶ τάπητος» ζητήματα εἰκονογραφικά, τεχνικὰ καὶ τεχνοτροπικά.

***

Ἕνα ἀπὸ τὰ βασικότερα προβλήματα ποὺ εἶναι ὑποχρεωμένη ἡ ἔρευνα νὰ λύσει εἶναι ὁ χρόνος εἰσαγωγῆς τοῦ καθενὸς δυτικοῦ θέματος ἢ στοιχείου στὸν ὀρθόδοξο χῶρο. Οἱ παρακάτω γραμμὲς εἶναι εἰδικὰ ἀφιερωμένες στὸ χρόνο κατὰ τὸν ὁποῖο ἡ δυτικοῦ τύπου Ἀνάσταση τοῦ Χριστοῦ ἄρχισε νὰ ἀπασχολεῖ τοὺς Ἕλληνες καλλιτέχνες[2]. Μὲ τὰ νεώτερα στοιχεῖα, ποὺ ἔχουμε συγκεντρώσει, θὰ προσπαθήσουμε νὰ καθορίσουμε τὴν ἐποχὴ κατὰ τὴν ὁποία Ἕλληνες ζωγράφοι, παράλληλα μὲ τὴ βυζαντινὴ «εἰς Ἅδου Κάθοδον», ζωγραφίζουν καὶ τὴ δυτικότροπη Ἀνάσταση τοῦ Χριστοῦ. Ἡ προσπάθεια, σημειώνουμε, δὲν πρέπει νὰ θεωρηθεῖ ὅτι δίνει ὁριστικὴ ἀπάντηση στὸ πρόβλημα τοῦ χρόνου, γιατί, καθὼς ἡ ἔρευνα προχωρεῖ, μεταβάλλονται καὶ οἱ ὁριακὲς ἀφετηρίες.

Γιὰ τὴν ἀπεικόνιση τῆς Ἀνάστασης τοῦ Χριστοῦ ξέρουμε πὼς ἡ σκηνὴ τῆς «εἰς Ἅδου Καθόδου», ἀφοῦ πέρασε μέσα ἀπὸ διάφορες φάσεις, σταθεροποιήθηκε κι ἔλαβε τὴν ὁριστική της μορφὴ τὸν ΙΑ' καὶ ΙΒ' αἰώνα[3]. Γιὰ τὴ δημιουργία αὐτοῦ τοῦ τύπου συνετέλεσαν βασικὰ ἡ ἀπόκρυφη διήγηση τοῦ Νικοδήμου, τὰ λειτουργικὰ τροπάρια καὶ οἱ λόγοι μεγάλων Πατέρων καὶ

---

1. Μ. Χατζηδάκη, Ἡ κρητικὴ ζωγραφικὴ καὶ ἡ ἰταλικὴ χαλκογραφία, Κρητικὰ Χρονικά, τόμ. 1 (1947), σ. 27 - 46, Λ. Ξυγγοπούλου, Σχεδίασμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἅλωσιν, Ἀθῆναι 1957, σ. 101 - 102, 258 - 260, 279, Ν. Β. Δρανδάκη, Ὁ Ἐμμανουὴλ Τζάνε Μπουνιαλῆς θεωρούμενος ἐξ εἰκόνων του σωζομένων κυρίως ἐν Βενετίᾳ, ἐν Ἀθήναις 1962, σ. 11 – 12 καὶ κυρίως 153 – 157, τοῦ Ἴδιου, Συμπληρωματικὰ εἰς τὸν Ἐμμανουὴλ Τζάνε. Δύο ἄγνωστοι εἰκόνες του, Θησαυρίσματα, τόμ. 11 (1974), σ. 36 – 72, Μ. Γ. Κωνσταντουδάκη, Στοιχεῖα ἀπὸ ἰταλικὲς χαλκογραφίες σὲ εἰκόνα τοῦ Κρητικοῦ ζωγράφου Γεωργίου Σωτήρχου, Θησαυρίσματα, τόμ. 11 (1974), σ. 240 – 250, Ἀθαν. Δ. Παλιούρα, Ὁ ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας καὶ αἱ μικρογραφίαι τοῦ κώδικος αὐτοῦ, Ἀθῆναι 1977, σ. 227 – 234.

2. Ἡ προσωπικὴ ἔρευνα, μελέτη τοῦ προβλήματος καὶ συγκέντρωση τοῦ ὑλικοῦ ἄρχισε μετὰ ἀπὸ σχετικὴ παρατήρηση τοῦ καθηγητῆ Ν. Δρανδάκη, ὅταν ἀκόμα προετοίμαζε τὴν εἰσήγησή του γιὰ τὴ διδακτορική μου διατριβὴ μὲ θέμα τὶς μικρογραφίες τοῦ Γ. Κλόντζα. Τοῦ ἀφιερώνω αὐτὸ τὸ ἄρθρο.

3. Μ. Γ. Σωτηρίου, Χρυσοκέντητον ἐπιγονάτιον τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν μετὰ παραστάσεως τῆς εἰς Ἅδου Καθόδου, ΠΧΑΕ, περ. Γ' τόμ. Β' (1933), σ. 113.

ἐκκλησιαστικῶν συγγραφέων, πού ἀναφέρονται στὸ θέμα[1]. Ὁ Χριστός, πού στηρίζεται πάνω στὶς σπασμένες πύλες τοῦ θανάτου καὶ σύρει τοὺς Πρωτόπλαστους μέσα ἀπὸ σαρκοφάγους, πού πλαισιώνεται ἀπὸ Προφῆτες, τὸν Πρόδρομο καὶ ἄλλες προσωπικότητες τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης σὲ δύο ἡμιχόρια, εἶναι τὸ βασικὸ περίγραμμα τῆς εἰκόνας. Πάνω σ' αὐτὸ ὕστερα ἡ κάθε ἐποχὴ πρόσθεσε στοιχεῖα ἀφηγηματικὰ καὶ ὑμνολογικά, τὰ ὁποῖα δὲν ἀλλάζουν τὸ πραγματικὸ περιεχόμενο, πού εἶναι ἡ συντριβὴ τοῦ θανάτου καὶ ἡ λύτρωση τοῦ ἁμαρτωλοῦ ἀνθρώπου μὲ τὴ θριαμβευτικὴ Ἀνάσταση τοῦ Χριστοῦ. Ὁ σταυρὸς ἢ τὸ εἰλητάριο στὸ χέρι τοῦ Χριστοῦ, ἡ δόξα γύρω του, ἡ στάση του, οἱ ἄγγελοι μὲ τὰ σύμβολα τοῦ Πάθους πάνω του, οἱ χιαστὶ πύλες τοῦ Ἅδη, ἡ προσωποποίηση τοῦ Ἅδη καὶ τοῦ θανάτου, οἱ σαρκοφάγοι τῶν Πρωτοπλάστων, ἡ στάση τους, τὸ πλῆθος τῶν ἄλλων Προφητῶν, ὅλα αὐτὰ τὰ λεπτομερειακὰ ἀφηγηματικὰ στοιχεῖα ἀφήνονται στὰ ἐκκλησιολογικὰ καὶ δογματικὰ ἐνδιαφέροντα κάθε ἐποχῆς ἢ στὴν ἐκλεκτικὴ διάθεση τοῦ ζωγράφου ἢ ἀκόμα καὶ στὴν προτίμησή του γιὰ τὸ ἕνα ἢ τὸ ἄλλο πρότυπο πού ἀκολουθεῖ.

Οἱ καλλιτέχνες στὴ Δύση ἀνοίγουν ἀπὸ τὸν ΙΑ' αἰώνα[2] καὶ δῶθε ἕνα ἐντελῶς ἀνεξάρτητο καλλιτεχνικὸ δρόμο πάνω στὴν εἰκονογράφηση τῆς Ἀνά-

---

1. Βλ. τὸ ἀπόκρυφο Εὐαγγέλιο τοῦ Νικοδήμου μὲ τὴ διήγηση γιὰ τὴν «εἰς Ἅδου Κάθοδον» τοῦ Χριστοῦ στὸν C. Tischendorf, Evangelia Apocrypha, Leipzig 1876, σ. 323 – 332 (κυρίως 328 καὶ 330). Κοίταξε καὶ Α. Ξυγγοπούλου, Ὁ ὑμνολογικὸς εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς εἰς τὸν Ἅδην Καθόδου τοῦ Ἰησοῦ, ΕΕΒΣ, τόμ. 17 (1941), σ. 113 - 129, ὅπου ὁ συγγραφέας διακρίνει δύο τύπους τῆς «εἰς Ἅδου Καθόδου» : α) τὸν ἱστορικό, πού παρουσιάζεται σὲ δύο παραλλαγὲς καὶ ἐμπνέεται ἀπὸ τὴν ἀπόκρυφη διήγηση τοῦ Νικοδήμου. Γράφει στὴ σ. 113 : *«Ὁ τύπος οὗτος πλουτιζόμενος σὺν τῷ χρόνῳ μὲ περισσοτέρας γραφικὰς λεπτομερείας, λαμβανομένας πάντοτε ἐκ τῆς διηγήσεως τοῦ Νικοδήμου, φθάνει, κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων, εἰς τὴν μεγαλυτέραν αὐτοῦ ἀνάπτυξιν, ὁπότε ἀπαρτίζεται ἡ πολυσύνθετος καὶ πολυπρόσωπος σκηνή, τὴν ὁποίαν ἐξακολουθοῦν νὰ εἰκονίζουν καθ' ὅμοιον τρόπον καὶ κατὰ τοὺς μετὰ τὴν Ἅλωσιν χρόνους»*· β) τὸν ὑμνολογικό, πού ἐμπνέεται ἀπὸ τὴν ὑμνολογία τῆς Κυριακῆς τοῦ Πάσχα, σ. 118 – 129. Στὴ σ. 120 γράφει : *«... ὁ τύπος οὗτος τῆς εἰς τὸν Ἅδην Καθόδου, τὸν ὁποῖον ἀντιπροσωπεύουν ἡ μικρογραφία τῆς Μ. Ἰβήρων, ἡ εἰκὼν τοῦ Λένινγραδ καὶ κατὰ τρόπον πληρέστερον ἡ μικρογραφία τοῦ παρισινοῦ κώδ. 550, λόγῳ τῆς καταγωγῆς πολλῶν ἐκ τῶν διακρινόντων αὐτὸν στοιχείων ἀπὸ τὴν ὑμνογραφίαν, θὰ ἠδύνατο, πρὸς ἀντιδιαστολὴν ἀπὸ τοὺς προηγουμένους, τοὺς «ἱστορικοὺς» τύπους, νὰ ὀνομασθῇ «ὑμνολογικός»*. Γιὰ τὶς πηγὲς τοῦ θέματος βλ. καὶ Κ. Καλοκύρη, Πηγαὶ τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογίας, Θεσσαλονίκη 1967, σ. 158 – 168, 191 καὶ 198 – 200. Γιὰ τοὺς εἰκονογραφικοὺς τύπους τῆς Ἀνάστασης ἀπὸ τὰ χειρόγραφα, G. Millet, Recherches sur l' Iconographie de l' Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles, Paris 1916, σ. 517 – 554. Γιὰ τὴν ἐξέλιξη τοῦ τύπου, Μ. Γ. Σωτηρίου, Χρυσοκέντητον ἐπιγονάτιον τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, ὅ.π., σ.113 – 120.

2. Α. Ξυγγοπούλου, Σχεδίασμα, ὅ.π., σ. 246.

στασης τοῦ Χριστοῦ[1]. Ἐμπνέονται περισσότερο ἀπὸ μιὰ τάση ἔξαρσης τοῦ θριάμβου τοῦ Χριστοῦ καὶ ἐξηγοῦν τὸ γεγονὸς «εἰκονιστικὰ» χωρὶς καμιὰ συμβολικὴ ἐπιδίωξη. Ὁ Χριστὸς βγαίνει ἀπὸ ἕνα τάφο ἢ ἐκτοξεύεται ἀπ' αὐτὸν πρὸς τὸν οὐρανὸ κρατώντας ἕνα κόκκινο λάβαρο στὸ χέρι ἐνῶ γύρω του οἱ στρατιῶτες κοιμοῦνται ἢ πέφτουν στὴ γῆ τυφλωμένοι[2]. Τὸ θέμα στὴ Δύση εἶναι ἁπλοϊκό, χωρὶς δογματικὲς καὶ θεολογικὲς προεκτάσεις, ὅπως στὴν Ἀνατολή.

Αὐτὴ ἡ δυτικοῦ τύπου Ἀνάσταση, μὲ τὸ περπάτημα τῆς τέχνης τῆς Ἀναγέννησης πρὸς τὰ βενετοκρατούμενα ἑλληνικὰ νησιά, ἄρχισε νὰ κυκλοφορεῖ καὶ ἀνάμεσα στοὺς ὀρθόδοξους ἁγιογράφους μὲ τὴ μορφὴ τῆς χαλκογραφίας[3] ἢ ἀκόμα καὶ μὲ τὰ ἀναγεννησιακὰ ἔργα ποὺ συνήθιζαν οἱ Βενετοὶ νὰ κρεμοῦν στὰ σπίτια τους.[4]

Ὁ λόγος γιὰ τὸν ὁποῖο ἡ δυτικὴ αὐτὴ εἰκόνα ἄρχισε νὰ περνᾶ στὶς ἑλληνικὲς περιοχὲς εἶναι, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν τάση τῶν ὀρθόδοξων γιὰ ἀντιγραφὲς δυτικῶν προτύπων, καὶ ἡ συστηματικὴ διάδοση καὶ προβολὴ ἀπὸ τὴν καθολικὴ ἐκκλησία, στὸ χῶρο αὐτό, τῶν ἰδεῶν καὶ δογμάτων της σ' ὅλους τοὺς τομεῖς τῆς ζωῆς. Σιγὰ σιγά, ἀλλὰ σταθερά, μπαίνει στὸν ὀρθόδοξο χῶρο ἡ ἐντυπωσιακὴ καὶ φωτογραφικὴ σκηνὴ μὲ τὸ Χριστό, ποὺ κρατᾶ τὴν κόκκινη σημαία καὶ ἀνεβαίνει πρὸς τὸν οὐρανὸ ἀφήνοντας κάτω τὸν τάφο ἄδειο. Ἡ σκηνὴ αὐτὴ εἶχε τόσο βαθιὰ ἐπίδραση, ὥστε ἄρχισε νὰ παραμερίζει σὲ μεγάλο βαθμὸ τὴ βυζαντινὴ Ἀνάσταση.

Πότε ὅμως ἄρχισαν μερικοὶ ἁγιογράφοι νὰ ζωγραφίζουν τὴν Ἀνάσταση καὶ alla maniera italiana ; Καὶ μέχρι πότε κράτησε ἡ δυτικὴ ἐπίδραση στὸν ἑλλαδικὸ χῶρο ;

---

1. L. Réau, Iconographie de l' art Chretien, τόμ. 2II, Paris 1957, σ. 544-550.

2. Ἐνδεικτικὰ παραδείγματα : Renzo Chiarelli, I Codici miniati del Museo di S. Marco a Firenze, Firenze 1968, πίν. LIII, ἔγχρωμη μικρογραφία μὲ τὴν Ἀνάσταση, Marco Valsecchi, La peinture Vénitienne, Paris 1954, πίν. 9, ἡ Ἀνάσταση (1371) τοῦ Lorenzo Veneziano καὶ πίν. 35 ἡ Ἀνάσταση (μετὰ τὸ 1480) τοῦ Giovanni Bellini, B. Berenson, Italian pictures of the Renaissance, τόμ. I, London 1968, πίν. 152 ἡ Ἀνάσταση τοῦ Carlo Crivelli καὶ τόμ. III, πίν. 1545 ἡ Ἀνάσταση τοῦ Sodoma (1534), Oreste del Buono-Pierluigi de Vecchi, Piero della Francesca, Milano 1967, πίν. LIX ἡ χαρακτηριστικὴ Ἀνάσταση τοῦ ζωγράφου.

3. Γιὰ χαλκογραφίες στὸ Χάνδακα, Μ. Γ. Κωνσταντουδάκη, Μαρτυρίες ζωγραφικῶν ἔργων στὸ Χάνδακα σὲ ἔγγραφα τοῦ 16ου καὶ 17ου αἰώνα, Θησαυρίσματα, τόμ. 12(1975), σ. 95-97.

4. E. Gerola, Gli oggeti sacri di Candia salvati a Venezia, Rovereto 1903, σ. 5-17, N.B. Δρανδάκη, Ὁ Ἐμμανουὴλ Τζάνε Μπουνιαλῆς, ὅ.π., σ. 9-10, Ἀθαν. Δ. Παλιούρα, Ἡ ζωγραφικὴ εἰς τὸν Χάνδακα ἀπὸ 1550-1600, Θησαυρίσματα, τόμ. 10(1973), σ. 108-109.

Ἡ ἔρευνα, μέχρι τώρα, πάνω στὸ πρῶτο κυρίως ἐρώτημα ἦταν εὐκαιριακὴ καὶ ὄχι συστηματική. Ὁ Μανόλης Χατζηδάκης γράφοντας γι' αὐτὸ τὸ πρόβλημα μετὰ τοὺς σεισμοὺς τοῦ 1953 στὴ Ζάκυνθο καὶ Κεφαλονιὰ νομίζει πὼς ὁ Ἠλίας Μόσκος,[1] μὲ τὴν Ἀνάσταση[2] (πίν. 1), ποὺ ἱστόρησε τὸ 1657, εἶναι ὁ πρῶτος ποὺ εἰσάγει τὸ δυτικὸ τύπο τοῦ θέματος. Τὴ σημείωση αὐτὴ τὴ γράφει εὐκαιριακὰ ἀναλύοντας μιὰ τοιχογραφία μὲ τὴν Ἀνάσταση ἀπὸ τὴ διακόσμηση τοῦ ναοῦ τοῦ ἔρημου μοναστηριοῦ τῆς Σκοπιώτισσας στὴ Ζάκυνθο, ποὺ εἶναι τοῦ 1699. Γράφει: *«Ἐδῶ ἡ παράσταση εἶναι ἁπλῆ μεταφορὰ μιᾶς εἰκόνας τοῦ Ἠλία Μόσκου, ποὺ βρίσκεται στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο, τοῦ 1657. Ὁ Ἠλίας Μόσκος πρῶτος, νομίζω, εἰσάγει τὸ δυτικὸ τύπο τῆς Ἀνάστασης, χρησιμοποιώντας χαλκογραφίες, ἢ ἄλλα τυπώματα ἀπὸ ἔργα γνωστῶν Ἰταλῶν ζωγράφων καὶ ἰδίως τοῦ Βερονέζε, χωρὶς ὅμως νὰ προδίδει στὴν τεχνοτροπία ἐντελῶς τὸ πνεῦμα τῆς βυζαντινῆς παράδοσης»*[3]. Ὁ Χατζηδάκης παραθέτει τὴν εἰκόνα μὲ τὴν Ἀνάσταση τοῦ Ἠλία Μόσκου τοῦ 1657[4] καὶ τὴν ξαναπαρουσιάζει ἔγχρωμη σὲ λεύκωμα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν, ποὺ ἐκδόθηκε τελευταῖα, ὅπου ὑπογραμμίζει πάλι τὴν πρώτη του ἄποψη[5].

Ἕνα χρόνο μετὰ τὴν πρώτη παρατήρηση τοῦ Χατζηδάκη, γράφοντας καὶ ὁ Λ. Ξυγγόπουλος γιὰ τὸν Ἠλία Μόσκο συμφωνεῖ πὼς ὁ ζωγράφος εἶναι

1. Βλ. Γερ. Η. Πεντόγαλου, Ἠλίας ἢ Λέος Μόσκος ἁγιογράφος στὶς ἐκκλησίες «Ἀνάληψη» καὶ «Παντοκράτορας» στὸ Ληξούρι (1664–1665), Παρνασσός, τόμ. 16, ἀρ. 1 (1974), σ. 34–51, ὅπου γίνεται προσπάθεια, μὲ σοβαρὰ ἀρχειακὰ στοιχεῖα, νὰ ταυτισθοῦν σὰν ἕνα πρόσωπο ὁ Ἠλίας καὶ ὁ Λέος Μόσκος. Γιὰ τὸν Ἠλία Μόσκο καὶ τὸ ἔργο του στὴν Κεφαλονιὰ βλ. Ντ. Κονόμου, Ἡ χριστιανικὴ τέχνη στὴν Κεφαλονιά, Ἀθῆναι 1966, σ. 15–16. Καὶ Α. Ξυγγοπούλου, Κατάλογος τῶν εἰκόνων τοῦ Μουσείου Μπενάκη, ἐν Ἀθήναις 1936, σ. 36–37. Βιβλιογραφία τοῦ Μόσκου στὸν Α. Procopiou, La peinture religiense dans les îles ioniennes pendant le XVIIIe siècle, ἀ.τ. 1939, σ. 42 σημ. 148.

2. Ἡ εἰκόνα βρίσκεται στὴν ἀνατολικὴ πτέρυγα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, στὴν αἴθουσα Α'. Ἡ φωτογραφία, ποὺ δημοσιεύεται ἐδῶ, εἶναι τοῦ 1976. Εὐχαριστῶ τὴ συνάδελφο Θεανὼ Χατζηδάκη – Μπαχάρα ποὺ φρόντισε νὰ μοῦ ἀποσταλεῖ.

3. Μανόλη Χατζηδάκη, Μεταβυζαντινὲς τοιχογραφίες στὴ Ζάκυνθο, περιοδικὸ Ζυγός, τεῦχ. 6 (Ἀπρίλιος 1956), σ. 16.

4. Στὸν Ἴδιο, σ. 16, εἰκ. 1.

5. Μανόλη Χατζηδάκη, Βυζαντινὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν (Λεύκωμα), ἔκδ. «Ἀπόλλων», σ. 39, εἰκ. 16. Στὴ σ. 73 γράφει: *«Ὁ Χριστὸς ἀναπηδᾶ θριαμβευτικὰ ἀπὸ τὸν τάφο του. Ὁ τύπος αὐτὸς σύμφωνος μὲ τὰ δυτικὰ πρότυπα δημιουργήθηκε ἀπὸ τὸν κρητικὸ ζωγράφο Ἠλία Μόσκο ποὺ ἐργάστηκε στὴ Ζάκυνθο»*. Τὴν εἰκόνα πρωτοδημοσίευσε ὁ Ν. Καλογερόπουλος, Μεταβυζαντινὴ καὶ Νεοελληνικὴ τέχνη, Ἀθῆναι 1926, ἀπέναντι ἀπὸ τὴ σ. 80. Τὴν ἴδια εἰκόνα σημειώνει ὁ Γ. Σωτηρίου, Ὁδηγὸς τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν, ἔκδ. 1η ἐν Ἀθήναις 1924, σ. 93 ἀρ. 24 καὶ ἔκδ. 2α, Ἀθῆναι 1931, σ. 88 ἀρ. 273, ὅπου ὁ Σωτηρίου γράφει Μόσχος, ἀντὶ τοῦ ὀρθοῦ Μόσκος.

ὁ εἰσηγητὴς τῆς δυτικῆς Ἀνάστασης στὴν ὀρθόδοξη περιοχή. «*Ἡ χρησιμοποίησις ὅμως τῶν δυτικῶν προτύπων, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ὡραιοποίησιν τῶν μορφῶν, ὡδήγησε τὸν Μόσκον εἰς τὴν εἰσαγωγὴν καὶ εἰκονογραφικῶν θεμάτων ἀγνώστων, ὡς τοὐλάχιστον νομίζω, μέχρι τῆς ἐποχῆς του εἰς τὴν ὀρθόδοξον ἁγιογραφίαν. Τοῦ γεγονότος τούτου χαρακτηριστικὸν παράδειγμα εἶναι ἡ Ἀνάστασις μὲ τὸν Ἰησοῦν ἐξερχόμενον τοῦ τάφου καὶ κρατοῦντα σημαίαν, ὅπως τὴν παρέστησεν εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου μὲ χρονολογίαν 1657. Ἡ εἰκὼν αὕτη τοῦ Μόσκου ἀντιγράφει κατὰ τρόπον πιστότατον μίαν χαλκογραφίαν τοῦ Cornelis Cort γενομένην κατὰ τὸ ἔτος 1569. Ἂν λάβωμεν ὑπ' ὄψιν ὅτι οὐδέν, ἂν δὲν ἀπατῶμαι, παράδειγμα τοῦ τύπου αὐτοῦ τῆς Ἀναστάσεως, μὲ τὸν Ἰησοῦν δηλαδὴ ἐξερχόμενον τοῦ τάφου, ὑπάρχει παλαιότερον τοῦ ἔργου τοῦ Μόσκου, θὰ πρέπει νὰ παραδεχθῶμεν ὅτι οὗτος εἶναι ὁ εἰσηγητὴς τοῦ δυτικοῦ τούτου τύπου εἰς τὴν ὀρθόδοξον εἰκονογραφίαν*»[1].

Ἀκολουθώντας τοὺς προηγούμενους ὁ Νίκος Ζίας σὲ πρόσφατο δημοσίευμά του[2] ἐπαναλαμβάνει κι αὐτὸς ὅτι «*ὁ Ἠλίας Μόσκος (1657) εἰσάγει ἀπὸ τὴ δυτικοευρωπαϊκὴ ζωγραφικὴ τὴν παράσταση ὅπου ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται κρατώντας κόκκινη σημαία νὰ βγαίνει μὲ χορευτικὴ σχεδὸν κίνηση ἀπὸ τὸν τάφο ἐμπρὸς στοὺς κατάπληκτους καὶ τρομαγμένους στρατιῶτες*».

***

Πρὶν ὅμως πάρουμε τὸ 1657 σὰν ὁριακὴ χρονολογία στὸ πρόβλημα τῆς εἰσαγωγῆς τῆς δυτικότροπης Ἀνάστασης στὴν ὀρθόδοξη εἰκονογραφία, θὰ πρέπει νὰ ἐκφράσουμε τὴν εὔλογη ἀπορία: Πῶς εἶναι δυνατὸν τόσο ἀργὰ νὰ ἐπηρεάστηκε ἡ ὀρθόδοξη ζωγραφικὴ πάνω σ' αὐτὸ τὸ θέμα, ἐνῶ ξέρουμε πὼς σὲ παρόμοια εἰκονογραφικὰ θέματα ἀκόμα καὶ οἱ μεγάλοι κρητικοὶ ζωγράφοι τοῦ 16ου αἰώνα δὲν ἔμειναν ἀσυγκίνητοι[3];

---

1. Α. Ξυγγοπούλου, Σχεδίασμα, ὅ.π., σ. 245 – 246. Ὁ Ξυγγόπουλος παρουσιάζει στὸν πίν. 60.1 τὴν εἰκόνα τοῦ Μόσκου, τὴν ὁποία παλιότερα εἶχε δημοσιεύσει καὶ ὁ Καλογερόπουλος, ὅ.π., ἀπέναντι ἀπὸ τὴ σ. 80. Ὁ Ξυγγόπουλος ἐπίσης στὸ Σχεδίασμα, πίν. 60.2, παραθέτει καὶ τὴ χαλκογραφία τοῦ Cornelis Cort. Τὸ περίεργο στὴν ὅλη ὑπόθεση τῆς εἰκόνας μὲ τὴν Ἀνάσταση τοῦ Ἠλία Μόσκου εἶναι ὅτι, ἐνῶ δημοσιεύουν τὴν παράσταση ὁ Καλογερόπουλος, ὁ Ξυγγόπουλος καὶ ὁ Χατζηδάκης στὸ περιοδικὸ «Ζυγός», ὁ τελευταῖος, γράφοντας γιὰ τὸ Μόσκο, δημοσιεύει στὸ Λεύκωμα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου (ἔκδ. Ἀπόλλων), σ. 39 εἰκ. 16, ἄλλη Ἀνάσταση καὶ ὄχι τὴ γνωστὴ εἰκόνα τοῦ 1657.

2. Ἐφημ. «Ἡ Καθημερινή», 10 Ἀπριλίου 1977, σ. 10.

3. Βλ. τὰ ἐνδεικτικὰ παραδείγματα στὶς μελέτες ποὺ ἀναφέρονται στὴ σ. 386 ὑποσ. 1.

Ἡ λύση τοῦ προβλήματος τοποθετεῖται, νομίζουμε, στὴ σωστή του βάση μὲ τὰ παρακάτω καινούργια στοιχεῖα, τὰ ὁποῖα καὶ θὰ ὑποβοηθήσουν τὴν ἔρευνα πάνω στὸ πλατύτερο ζήτημα τῶν ἐπιδράσεων τῆς δυτικῆς τέχνης στὸν ὀρθόδοξο χῶρο. Μὲ τὰ στοιχεῖα αὐτὰ μετατίθεται ἐνάμισυ καὶ παραπάνω αἰώνα πρὸς τὰ πίσω ἡ χρονικὴ ἀφετηρία τοῦ ζητήματος ποὺ ἐξετάζουμε :

1. Στὸν κατάγραφο μεταβυζαντινὸ ναὸ τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς στὸ Ἀρχοντοχώρι τοῦ Ξηρομέρου, ἀνάμεσα στὶς ἄλλες τοιχογραφίες τοῦ Δωδεκαόρτου, διασώζονται δύο μὲ θέμα τὴν Ἀνάσταση τοῦ Χριστοῦ καὶ εἶναι ἡ μία κοντὰ στὴν ἄλλη. Σύμφωνα μὲ τὴν ἐπιγραφὴ οἱ τοιχογραφίες ἔγιναν τὸ 1669. Ἡ μία τοιχογραφία παριστάνει τὴν Ἀνάσταση δυτικοῦ τύπου (πίν. 2) καὶ ἡ ἄλλη τὴν ὀρθόδοξη «εἰς Ἅδου Κάθοδον»[1] (πίν. 3). Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ ναοῦ ἔχει ἐκτελεστεῖ ἀπὸ ἀξιόλογο ζωγράφο, ποὺ ἀκολουθεῖ εἰκονογραφικὲς καὶ τεχνοτροπικὲς συνήθειες καὶ ἄλλων τοιχογραφημένων μοναστηριῶν τῆς Ἀκαρνανίας τῆς ἴδιας ἐποχῆς[2]. Μὲ βάση αὐτὴ τὴν δυτικοῦ τύπου Ἀνάσταση μποροῦμε νὰ ὑποστηρίξουμε πώς, ἀφοῦ στὰ 1669 ζωγραφίζεται στὸν τοῖχο ναοῦ τοῦ Ξηρομέρου, θὰ πρέπει νὰ συμπεράνουμε ὅτι ἤδη εἶχε περάσει πολὺ πιὸ πρὶν στὸν ὀρθόδοξο χῶρο. Κάνουμε αὐτὴ τὴ σκέψη ἔχοντας ὑπόψη μας καὶ δύο σημαντικὲς διαπιστώσεις : Ὅτι στὰ μοναστήρια καὶ τὶς ἐκκλησίες τῆς Ἀκαρνανίας οἱ δυτικὲς ἐπιδράσεις, στὴν περίοδο τῆς Τουρκοκρατίας, εἶναι ἐλάχιστες καὶ ὅτι, ἀπ' ὅσα ὀνόματα ἁγιογράφων μᾶς ἔχουν διασωθεῖ, ἡ συντριπτικὴ πλειοψηφία κατάγεται ἀπὸ τὰ χωριὰ τῆς περιοχῆς. Ἔτσι ἄλλωστε ἐξηγεῖται ὁ ὁμοιόμορφος σχεδὸν τρόπος ἁγιογράφησης τοῦ μεγάλου πλήθους τῶν μοναστηριῶν, ἀλλὰ καὶ ὁ ἐπαρχιακὸς χαρακτήρας τῆς τέχνης τους.

2. Ὁ κρητικὸς ζωγράφος καὶ μικρογράφος Γεώργιος Κλόντζας μεταφέρει τὴν ἀφετηρία στὸ τέλος τοῦ 16ου αἰώνα. Κόντευε νὰ τελειώσει τὸν περίφημο μικρογραφημένο του κώδικα (1590 - 92) ὅταν ζωγράφησε τὸ Ναὸ

---

1. Τὸν «διπλὸ» αὐτὸ τρόπο ἀπεικόνισης ἔχει ὑπόψη του ἀργότερα καὶ ὁ Διονύσιος (1670 – 1746 ;) στὴν «Ἑρμηνεία» του καὶ γι' αὐτὸ περιγράφει μετὰ τὴν ὀρθόδοξη εἰς «Ἅδου Κάθοδον» καὶ τὴ δυτικὴ Ἀνάσταση. Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, ἔκδ. Λ. Παπαδοπούλου Κεραμέως, Πετρούπολις 1909, σ. 110 : Ἡ περιγραφὴ τῆς Ἀνάστασης κατὰ τὰ δυτικὰ πρότυπα : *«Μνημεῖον ὀλίγον ἀνεωγμένον καὶ δύο ἄγγελοι καθήμενοι εἰς τὲς ἄκρες του λευκοφόροι, καὶ ὁ Χριστὸς πατῶν ἐπάνω τοῦ σκεπάσματος τοῦ μνημείου, μὲ τὴν δεξιὰν εὐλογῶν, μὲ τὴν ἀριστερὰν βαστῶν φλάμπουρον μὲ χρυσὸν σταυρόν, καὶ ὑποκάτω αὐτοῦ στρατιῶται, ἄλλοι φεύγοντες, ἄλλοι κείμενοι καταγῆς ὡσεὶ νεκροί· καὶ μακρόθεν αἱ Μυροφόροι βαστάζουσαι τὰ μύρα».*

2. Ἡ τέχνη τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς στὸ Ἀρχοντοχώρι εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ θέματα ποὺ περιλαμβάνονται στὴν σχεδὸν ἕτοιμη μελέτη μας μὲ τίτλο : Τὰ Βυζαντινὰ καὶ Μεταβυζαντινὰ μνημεῖα Αἰτωλίας καὶ Ἀκαρνανίας.

τῆς Ἀναστάσεως τῆς Ἱερουσαλήμ[1]. Στὸ ἀέτωμα τοῦ Ναοῦ σχεδίασε τὴν Ἀνάσταση τοῦ Χριστοῦ σύμφωνα μὲ τὰ δυτικὰ πρότυπα (πίν. 4α - β). Στὴ μέση ὁ Χριστὸς ὄρθιος, τυλιγμένος μὲ φῶς, ἀνεβαίνει πρὸς τὰ πάνω σηκώνοντας μικρὴ σημαία στὸ δεξύ του χέρι. Στὶς δύο ἀντίστοιχες γωνίες τοῦ ἰσοσκελοῦς τριγώνου δύο στρατιῶτες βρίσκονται ξαπλωμένοι.

Εἶναι γνωστὸ πὼς ὁ Κλόντζας ἔχει βαθιὰ ἐπηρεαστεῖ στὴν τέχνη του ἀπὸ τοὺς Δυτικοὺς περισσότερο στὶς μικρογραφίες καὶ λιγότερο στὶς φορητὲς του εἰκόνες[2]. Ὅπου ζωγραφίζει τὴν Ἀνάσταση τοῦ Χριστοῦ σὲ φορητὲς εἰκόνες τὴν παριστάνει στὸν τύπο τῆς «εἰς Ἅδου Καθόδου»[3]. Ἡ μικρογραφία του ἐδῶ ἂν καὶ περιλαμβάνει μόνο τὸ Χριστὸ καὶ δύο στρατιῶτες - ἐπειδὴ εἶχε στὴ διάθεσή του ἐλάχιστο χῶρο -, δὲν ἀφήνει κανένα περιθώριο γιὰ παρερμηνεῖες. Στὰ 1592 ὁ Κλόντζας μικρογραφεῖ τὴν δυτικοῦ τύπου Ἀνάσταση καὶ μάλιστα τὴν τοποθετεῖ στὴν προμετωπίδα φανταστικοῦ σχεδιάσματος τοῦ Ναοῦ τῆς Ἀναστάσεως. Τὴν ἴδια περίπου ἐποχή, γύρω στὰ 1600, ὁ παλιός του φίλος καὶ ὁμότεχνος Δομήνικος Θεοτοκόπουλος ζωγράφιζε στὴν Ἱσπανία τὴν Ἀνάσταση τοῦ Χριστοῦ ποὺ βρίσκεται τώρα στὸ Μουσεῖο τοῦ Prado τῆς Μαδρίτης[4] (πίν. 5).

Μελετώντας τὶς εἰκόνες τοῦ Κλόντζα καὶ τοὺς πίνακες τοῦ Θεοτοκόπουλου βρίσκουμε πὼς τὸ ὕφος τῶν προσώπων, ἡ ραδινότητα τῶν σωμάτων, ἡ προτίμηση τῶν ζεστῶν καὶ δυνατῶν χρωμάτων καὶ ὁ πυρετὸς τῶν ὀφθαλμῶν, ποὺ φανερώνει τὴν ἐσωτερικὴ ζωὴ τοῦ πνεύματος, εἶναι καλλιτεχνικὰ σημάδια ποὺ δίνουν ξεχωριστὴ λάμψη στὴν τέχνη τους καὶ δείχνουν ἕνα παλιὸ κοινὸ καλλιτεχνικὸ δεσμὸ ποὺ προδίδει ἡ ζωγραφική τους, κι ἂς τράβηξε ὁ καθένας διαφορετικὸ δρόμο. Σήμερα ξέρουμε πὼς οἱ βενετικὲς ἀρχὲς τῆς Κρήτης ἀναθέτουν στὸν Κλόντζα καὶ στὸ ζωγράφο παπα-Γιάννη Ντὲ Φροσέγκο, μὲ ἔγγραφο τοῦ 1566, τὴν ἐκτίμηση ἑνὸς ἔργου τοῦ Θεοτοκόπουλου, ποὺ βρισκόταν ἀκόμα στὸ Χάνδακα[5]. Ξέρουμε ἐπίσης πὼς στὴν καταγραφὴ τῆς περιουσίας τοῦ Θεοτοκόπουλου, μετὰ τὸ θάνατό του, βρέθηκαν πάνω ἀπὸ 200 χαλκο-

1. Ἀθαν. Δ. Παλιούρα, Ὁ ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας, ὅ.π., σ. 239 καὶ πίν. 327.

2. Στὸν Ἴδιο σ. 183 καὶ 266.

3. Μ. Ι. Μανούσακα – Ἀθαν. Δ. Παλιούρα, Ὁδηγὸς τοῦ Μουσείου τῶν εἰκόνων καὶ τοῦ Ναοῦ τοῦ Ἁγ. Γεωργίου, Βενετία 1976, πίν. ΚΛ', ὅπου στὸ Δωδεκάορτο τῆς εἰκόνας «Ἐπὶ Σοὶ Χαίρει» ζωγραφίζει πολυπρόσωπη «εἰς Ἅδου Κάθοδο», Μ. Χατζηδάκη, Εἰκόνες τῆς Πάτμου, ἔκδ. Ἐθνικῆς Τραπέζης, Ἀθήνα 1977, πίν. 42, τὸ θυμάσιο τρίπτυχο μὲ τὴν ἐπίσης πλυπρόσωπη «εἰς Ἅδου Κάθοδο».

4. Ἔγχρωμη ἀπεικόνιση, Gianna Manzini-Tiziana Frati, Greco, Milano 1969, πίν. XXV.

5. M. Constantoudaki, Dominicos Théotocopoulos (el Greco) de Candie à Venise. Documents inédits (1566 – 1568), Θησαυρίσματα, τόμ. 12 (1975), σ. 294 – 300 καὶ στὴν ἑλληνική, ΔΧΑΕ, περ. Δ' τόμ. 8 (1975 – 76), σ. 57 – 63.

γραφίες[1]. Πρέπει νὰ φανταστοῦμε πὼς ἡ καλλιτεχνικὴ ἐπικοινωνία τῶν δύο ζωγράφων δὲ σταμάτησε ποτὲ καὶ ὅτι ὁ Θεοτοκόπουλος θὰ τροφοδοτοῦσε τὸν Κλόντζα μὲ σχέδια τῆς δυτικῆς ζωγραφικῆς, ἀπ' αὐτὰ ποὺ ἄφθονα κυκλοφοροῦσαν ἀνάμεσα στοὺς καλλιτέχνες καὶ χρησιμοποιοῦσε καὶ ὁ ἴδιος. Ἴσως σ' αὐτὸν πρέπει νὰ ἀναζητήσουμε τὴ δυνατὴ ἐπίδραση ποὺ δέχτηκε ὁ Κλόντζας, ἂν καὶ στὶς εἰκόνες δὲ λησμονοῦσε τὴ βυζαντινὴ καλλιτεχνικὴ καταγωγή του.

3. Στὸ χῶρο τῆς μικρογραφίας ἄλλη μιὰ ἀπόδειξη ἔρχεται νὰ ἐνισχύσει τὴν ἄποψη πὼς στὰ μέσα τοῦ 16ου αἰώνα οἱ Ἕλληνες ἁγιογράφοι ζωγραφίζουν τὴν Ἀνάσταση καὶ στὸν τύπο τῆς δυτικῆς τέχνης. Ὁ κωδικογράφος Νικόλαος Τουρριανός, γνωστὸς καὶ σὰν Ντελατόρος ὁ Κρής, μᾶς ἄφησε ἕναν χειρόγραφο κώδικα μὲ ἐπιγράμματα τοῦ ἐπισκόπου Εὐχαΐτων Ἰωάννου τοῦ Μαυρόποδος, γραμμένον τὸ 1564 ἀπὸ τὸν ἴδιο καὶ ἀφιερωμένο στὸ Φίλιππο Β' τῆς Ἱσπανίας[2]. Ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς στίχους περιλαμβάνει καὶ 28 μικρογραφίες, ποὺ σχεδιάζονται στὴν ἀρχὴ μερικῶν ἐπιγραμμάτων. Στὸ φύλλο 9r τοῦ ἀνέκδοτου μέχρι σήμερα χειρογράφου τοῦ Τουρριανοῦ, ζωγραφίζεται ἡ Ἀνάσταση στὸν δυτικὸ τύπο. Ὁ Χριστός, κρατώντας μεγάλη σημαία καὶ ὑψώνοντας τὸ δεξύ του χέρι, βγαίνει ἀπὸ μιὰ σαρκοφάγο. Γύρω του, κοιμισμένοι καὶ σὲ διάφορες στάσεις, τρεῖς ὁπλισμένοι στρατιῶτες (πίν. 6).

Ὁ μικρογράφος, σύγχρονος τοῦ Τουρριανοῦ, πρέπει νὰ ἦταν κάποιος ἀπὸ τοὺς Ἕλληνες καὶ κυρίως κρῆτες μικρογράφους, ποὺ μικρογραφοῦσαν κώδικες διαφόρων κειμένων. Ἡ μικρογραφία ποὺ δημοσιεύουμε ἐδῶ, ἀλλὰ καὶ οἱ ἄλλες τοῦ μικρογραφημένου χειρογράφου, δείχνουν τὴν ἐπίδραση τῆς δυτικῆς τέχνης πάνω στὸ ἔργο του. Γενικὰ τὸ γεγονὸς ὅτι δύο ἑλληνικὰ χειρόγραφα (1564 καὶ 1590 - 92) διασώζουν μέσα στὸ 16ο αἰώνα τὴ δυτικὴ Ἀνάσταση σημαίνει πὼς οἱ ὀρθόδοξοι ἁγιογράφοι εἶχαν ὑποκύψει στὴ δυτικὴ καλλιτεχνικὴ «πίεση» καὶ παράλληλα μὲ τὴν «εἰς Ἅδου Κάθοδον» ἢ τὶς ἄλλες σκηνὲς γύρω ἀπὸ τὴν Ἀνάσταση τοῦ Χριστοῦ (ὁ Λίθος, οἱ Ἀπόστολοι μπροστὰ στὸ κενὸ μνημεῖο, τὸ Χαῖρε τῶν Μυροφόρων κλπ.) δέχονταν νὰ ζωγραφίσουν καὶ τὴν δυτικοῦ τύπου Ἀνάσταση. Ἡ μικρογραφία στὸ χειρόγραφο τοῦ Τουρριανοῦ δὲν ἀφήνει καμιὰ ἀμφιβολία γιὰ τὴν ἀπόφαση τοῦ μικρογράφου. Εἶχε

1. Μ. Χατζηδάκη, Ὁ Δομήνικος Θεοτοκόπουλος καὶ ἡ κρητικὴ ζωγραφική, Κρητικὰ Χρονικά, τόμ. 4 (1950), σ. 412.

2. Περιγραφὴ τοῦ Cod. Escorialensis 67 (Σ-1-7) ἀπὸ τὸν Gregorio de Andres, Catalogo de los codices Griegos de la Real Biblioteca de el Escorial, τόμ. I, Madrid 1965, σ. 232 - 236. Γιὰ τὸ Νικόλαο Τουρριανὸ τοῦ Ἴδιου, El Cretense Nicolas De La Torre copista griego de Felipe II, Madrid 1969, σ. 24.

Τὴν ὑπόδειξη ὅπως καὶ τὴν παραχώρηση τῆς φωτογραφίας τὴν ὀφείλω στὸν ἐκλεκτὸ φίλο καὶ συνάδελφο στὸ Πανεπιστήμιο Ἰωαννίνων Ἀπόστολο Καρπόζηλο, τὸν ὁποῖο θερμὰ εὐχαριστῶ.

τὴ δυνατότητα νὰ διαλέξει ἀνάμεσα στὴν ὀρθόδοξη καὶ τὴ δυτικὴ Ἀνάσταση. Προτίμησε τὴ δεύτερη. Πιθανὸν ἐδῶ νὰ ὑποστηριχτεῖ ὅτι τὸ χειρόγραφο δὲν προοριζόταν γιὰ ὀρθόδοξο, ἀλλὰ γιὰ καθολικό. Τὸ ἐπιχείρημα εἶναι παρακινδυνευμένο[1] ἐνῶ πιὸ λογικὸ θὰ εἶναι νὰ δεχτοῦμε τὴ δυτικὴ ἐπίδραση στὸ ἔργο τοῦ ζωγράφου μιὰ καὶ οἱ περισσότεροι Ἕλληνες ζωγράφοι τοῦ 16ου αἰώνα δὲ μένουν ἄτρωτοι ἀπὸ τὴ διείσδυση τῆς ἰταλικῆς ζωγραφικῆς.

4. Τρεῖς τοιχογραφίες μὲ τὴ δυτικὴ Ἀνάσταση στὴν Κύπρο, μέσα στὸν ἴδιο αἰώνα, ἐπιβεβαιώνουν «τοῦ λόγου τὸ ἀσφαλές».

α) Στὴν ἐκκλησία τοῦ χωριοῦ Γαλάτα, ποὺ εἶναι γνωστὴ μὲ τὸ διπλὸ ὄνομα Ἀρχάγγελος ἢ Παναγία ἡ Θεοτόκος καὶ τὴν ὁποία, σύμφωνα μὲ τὴν ἐπιγραφή, ἱστόρησε ὁ ζωγράφος Συμεὼν Αὐξέντης τὸ 1514[2] ζωγραφίζονται δίπλα - δίπλα καὶ οἱ δύο τύποι. Κοντὰ στὴν ὀρθόδοξη «εἰς Ἅδου Κάθοδον» παριστάνεται ἡ δυτικοῦ τύπου Ἀνάσταση. Καὶ οἱ δύο τοιχογραφίες εἶναι δεμένες μὲ τὸ γενικότερο εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ ναοῦ[3].

β) Ἡ ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Σωζομένου[4], τοῦ ἴδιου χωριοῦ, διασώζει τὴ δυτικὴ Ἀνάσταση, ποὺ εἶναι ἐπίσης ζωγραφισμένη ἀπὸ τὸ Συμεὼν Αὐξέντη τὸ 1513[5].

γ) Στὸ ναὸ Κοίμηση τῆς Θεοτόκου τοῦ Κούρνταλι ἔχουμε πάλι καὶ τὶς δύο Ἀναστάσεις, τὴ μία δίπλα στὴν ἄλλη. Σύμφωνα μὲ τὴν περιγραφὴ ποὺ κάνουν ὁ Ἀνδρέας καὶ ἡ Ἰουδὶθ Στυλιανοῦ στὴν δυτικοῦ τύπου Ἀνάσταση διακρίνει κανεὶς «*Christ in a white himation stepping out of the tomb with a banner bearing a cross in his left hand ; soldiers with spears and round shields are seen on the ground. This composition is a late infiltration into Byzantine art from the west*»[6]. Ἀντίθετα στὴ βυζαντινὴ Ἀνάσταση «*Hades and Satan are portrayed as grey figures under the broken gates of Hell on which Christ Stands*»[7]. Ἡ ἐκκλησία ζωγραφίστηκε στὶς

1. Γνωρίζουμε π.χ. πὼς στὰ σπίτια πολλῶν βενετῶν καθολικῶν τῆς Κρήτης ἐκτὸς ἀπὸ ἀναγεννησιακὰ ἔργα ὑπῆρχαν καὶ ὀρθόδοξες εἰκόνες ἤ, κατὰ τὴν ἔκφραση τοῦ συντάκτη τῆς διαθήκης τοῦ Κρητοβενετοῦ Ἀντρέα Τζάκ. Κορνάρου (1611), «*ζωγραφισμένες κατὰ τὸν ἑλληνικὸ τρόπο*». Βλ. Ἀθαν. Δ. Παλιούρα, Ἡ ζωγραφικὴ εἰς τὸν Χάνδακα, ὅ.π., σ. 108 – 109 καὶ ὑποσ. 33 καὶ 34.

2. Βλ. τὴν ἐπιγραφὴ στοὺς Andreas and Judith Stylianou, The painted churches of Cyprus, (ἔκδ. The Research Centre, Greek Communal Chamber, Cyprus), 1964, σ. 45.

3. Στυλιανοῦ, ὅ.π., σ. 49. Εὐχαριστῶ τὸν καθηγητὴ Μ. Γαρίδη, ποὺ μὲ πληροφόρησε γιὰ τὴν ὕπαρξη τῆς δυτικῆς Ἀνάστασης στὶς ἐκκλησίες τῆς Κύπρου, τὶς ὁποῖες μελέτησε καὶ φωτογράφησε ὁ ἴδιος.

4. Βλ. τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα στὸ βιβλίο τῶν Στυλιανοῦ, ὅ.π., σ. 42 – 45, ὅπου ὅμως δὲν ἀναφέρεται ἡ τοιχογραφία τῆς Ἀνάστασης.

5. Τὴν πληροφορία ὀφείλω ξανὰ στὸν Μ. Γαρίδη.

6. Στυλιανοῦ, ὅ.π., σ. 68 – 69.

7. Στὸ Ἴδιο, σ. 69.

ἀρχὲς τοῦ 16ου αἰώνα[1]. Ἡ τοιχογράφηση τῆς δυτικῆς Ἀνάστασης σὲ κυπριακοὺς ναούς, στὶς ἀρχὲς τοῦ 16ου αἰώνα, ἀπὸ Ἕλληνα ζωγράφο φανερώνει τὴν ἐλαστικότητα μὲ τὴν ὁποία ἔβλεπαν τὸ θέμα οἱ ὀρθόδοξοι ζωγράφοι[2] καὶ οἱ πιστοί, ἀλλὰ καὶ τὶς ἀμοιβαῖες παραχωρήσεις ποὺ ἔκαναν στὰ θέματα τῆς τέχνης Ἕλληνες καὶ Λατῖνοι. Ἀναφέρεται μάλιστα τὸ παράδειγμα λατινικῆς ἐκκλησίας τῆς Κύπρου, στὴν ὁποία ζωγραφίστηκε ὁλόκληρος ὁ κύκλος τοῦ Ἀκαθίστου Ὕμνου στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 15ου αἰώνα[3].

5. Ὡς ἐδῶ τὰ πράγματα ἔρχονται φυσιολογικά, ἀφοῦ ἡ δυτικὴ ἐπίδραση ἀποτελεῖ καθολικὸ φαινόμενο στὸ 16ο αἰώνα. Ἡ εἰκόνα ὅμως, ποὺ ἔχει σὰν θέμα τὴ Σταύρωση, τὴν Ἀνάσταση καὶ τὴν «εἰς Ἅδου Κάθοδον», ποὺ ζωγραφίζονται πάνω στὸ - μὲ γοτθικὰ γράμματα - μονόγραμμα τῶν φραγκισκανῶν **JHS**[4] καὶ φέρει τὴν ὑπογραφὴ τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου (πίν. 7) μεταφέρει τὸ πρόβλημα στὸν 15ο αἰώνα, ἀφοῦ ὁ Ρίτζος μαρτυρεῖται ἀπὸ τὸ 1422 - 1492[5]. Ἐκεῖνο ποὺ ἐνδιαφέρει νὰ τονίσουμε περισσότερο ἐδῶ εἶναι ἡ δυτικοῦ τύπου Ἀνάσταση. Στὸ γράμμα **S** ζωγραφίζεται μακρόστενη σαρκοφάγος. Στὴ μιὰ ἄκρη κάθεται ὁ Χριστός, κρατώντας σημαία στὸ ἕνα του χέρι καὶ σκορπώντας γύρω του φωτεινὲς ἀκτίνες. Στὴν ἄλλη ἄκρη τῆς σαρκοφάγου κάθεται, ἀντιμέτωπος μὲ τὸ Χριστό, φτερωτὸς ἄγγελος. Στὸ κάτω μέρος τοῦ **S** ζωγραφίζονται σὲ διάφορες στάσεις τρεῖς στρατιῶτες μὲ τὶς ἀσπίδες τους. Στὸ πάνω μέρος τοῦ ἴδιου γράμματος ζωγραφίζεται ὁ Χριστὸς ὄρθιος καθὼς ἁπλώνει τὸ χέρι του στὸ γονατισμένο Ἀδάμ, ἐνῶ ἡ Εὔα στέκεται δίπλα του. Κάτω ἀπὸ τὴν εἰκόνα σημειώνεται, μὲ κεφαλαῖα, τροπάριο ἀπὸ τὴν κυριακάτικη πρωινὴ ἀκολουθία τοῦ Ὄρθρου : *«Ἐσταυρώθης, ἀναμάρτητε, καὶ ἐν μνημείῳ κατετέθης ἑκὼν· ἀλλ' ἐξανέστης ὡς Θ(εὸ)ς / συνεγείρας τὸν προπάτορα, μνήσθητί μου κράζοντα ὅταν ἔλθῃς ἐν τῇ βασιλείᾳ σου»*. Στὴν ἄκρη δεξιὰ ἡ ὑπογραφή : ΧΕΙΡ ΑΝΔΡΕΟΥ ΡΙΤΖΟΥ. Ἡ ὅλη τεχνοτροπία εἶναι δυτική, ἀλλὰ τὸ κείμενο εἶναι γραμμένο στὰ ἑλληνικά.

---

1. Στὸ Ἴδιο, σ. 68.

2. Κοίταξε ἐπίσης σὰν ἐνδεικτικὸ παράδειγμα φορητῆς εἰκόνας τοῦ 16ου αἰώνα στὴν Κύπρο στὸν *Athanase Papageorgiou*, Icones de Chypre, Geneve 1969, πίν. 75, τὸ Δίπτυχο ποὺ προέρχεται ἀπὸ τὴν ἐκκλησία τοῦ Ἀρχ. Μιχαὴλ στὸ Λευκόνικο. Σ' ἕνα ἀπὸ τὰ δεκαέξ εἰκονίδια ποὺ παριστάνεται ἡ Ἀνάσταση, ὁ Χριστὸς, κρατώντας σημαία κι εὐλογώντας, βγαίνει ἀπὸ ἀνοιχτὸ τάφο.

3. Πρόκειται γιὰ τὸ λατινικὸ παρεκκλήσιο τοῦ Ἁγίου Ἰωάννη Λαμπαδιστῆ, Στυλιανοῦ, σ. 109.

4. JHS = Jesus Hominum Salvator. Τὸ μονόγραμμα καθιερώθηκε σὰ σύμβολο τῆς καθολικῆς ἐκκλησίας ἀπὸ τὸ φραγκισκανὸ S. Bernardino da Siena στὰ μέσα τοῦ 15ου αἰώνα.

5. Mario Cattapan, Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1500, Θησαυρίσματα, τόμ. 9 (1972), σ. 206 ἀρ. 66, τοῦ Ἴδιου, I pittori Andrea e Nicola Rizo da Candia, Θησαυρίσματα, τόμ. 10 (1973), σ. 272 - 73 καὶ πίν Γ'2.

Προσπαθώντας νὰ δώσει μιὰ ἐξήγηση τοῦ παράδοξου αὐτοῦ φαινομένου ὁ Ξυγγόπουλος ἔκανε τὴν ὑπόθεση ὅτι ἡ εἰκόνα πρέπει νὰ ζωγραφίστηκε γιὰ Ἕλληνα καθολικό[1]. Ὁ Χατζηδάκης[2], πάνω στὸ ἴδιο πρόβλημα, δίνει παρόμοια, πιὸ συγκεκριμένη, ἐξήγηση. Ἡ εἰκόνα, γράφει, ἴσως νὰ ζωγραφίστηκε γιὰ τὴν Κρητοβενετσιάνικη οἰκογένεια Cornaro, ποὺ ἀπὸ τὸ 1300 εἶχε ἐγκατασταθεῖ στὴν Κρήτη. Ἄλλωστε καὶ στὴ Διαθήκη τοῦ Andrea Cornaro τὸ 1611 ἀναφέρεται εἰκόνα μὲ τὸ μονόγραμμα **JHS**[3]. Τὸ ἐπιχείρημα καὶ τῶν δύο βυζαντινολόγων μας θὰ ἦταν πειστικό, ἂν ἔλειπε ἡ «εἰς Ἅδου Κάθοδος». Ἐπειδὴ προκύπτει ἀμέσως τὸ ἐρώτημα: Πῶς ζωγραφίστηκε βυζαντινὸ θέμα, μὲ δογματικὲς προεκτάσεις, γιὰ καθολικὸ ποὺ δὲν ἦταν ἐξοικειωμένος μὲ τὴ σκηνὴ καὶ τὸ βαθύτατα ὀρθόδοξο νόημά της ; Βασικὰ ἐκεῖνο ποὺ ἔχει σημασία ἐδῶ εἶναι ὅτι, μέσα στὸν 15ο αἰώνα ὁ σπουδαῖος κρητικὸς ἁγιογράφος Ἀνδρέας Ρίτζος ζωγράφισε σὲ φορητὴ εἰκόνα τὴν Ἀνάσταση τοῦ Χριστοῦ σύμφωνα μὲ τὰ δυτικὰ πρότυπα. Αὐτὸ φανερώνει ὅτι οἱ ρίζες τῶν σχέσεων ἀνάμεσα στὴν ὀρθόδοξη καὶ τὴ δυτικὴ τέχνη εἶναι βαθιές. Ἀκόμα ὅτι, ἐνῶ στὴ βυζαντινὴ περίοδο ἡ Δύση δέχονταν τὶς ἐπιδράσεις τῆς βυζαντινῆς τέχνης μέχρι τὴν ἐποχὴ τοῦ Giotto (1267 : - 1337), τοῦ Duccio di Buoninsegna (μνεία 1278 - 1319), τοῦ Cimabue (μνεία 1272 - 1302) καὶ τῶν βενετσιάνων καλλιτεχνῶν[4], σιγὰ - σιγὰ τὸ ρεῦμα γύρισε πίσω καὶ ἀπὸ τὸν 15ο αἰώνα καὶ δῶθε ἡ Δύση ἄρχισε νὰ ἐπιστρέφει τὰ δάνεια, ἀλλὰ μὲ τὸ δικό της καλλιτεχνικὸ ὕφος. Ἡ περίπτωση τῆς εἰκόνας τῆς Ἀνάστασης, ποὺ ἐξετάζουμε ἐδῶ εἶναι χαρακτηριστική. Μετὰ τὸ 15ο αἰώνα ἡ ὀρθόδοξη ζωγραφικὴ καὶ στὴν περίοδο τῶν μεγάλων Κρητῶν καλλιτεχνῶν καὶ στὰ χρόνια τῆς Τουρκοκρατίας στὴν ἠπειρωτικὴ Ἑλλάδα καὶ στὸ χῶρο τῆς Ἑπτανησιακῆς τέχνης, ἀκόμα καὶ στὸ δικό μας αἰώνα, ποτὲ δὲν σταμάτησε νὰ ζωγραφίζει τὴ δυτικὴ Ἀνάσταση. Σημειώνουμε τὴν ἐποχή μας γιὰ νὰ ὑπογραμμίσουμε ὅτι, παρόλη

1. Α. Ξυγγοπούλου, Σχεδίασμα, ὅ.π., σ. 279.

2. M. Chatzidakis, Les débuts de l' école Crétoise et la question de l' école dite italo - grecque, Μνημόσυνον Σοφίας Ἀντωνιάδη (Βιβλιοθήκη ἑλλην. Ἰνστιτούτου Βενετίας, ἀρ. 6), Βενετία 1974, σ. 176 - 177 καὶ πίν. Η'.

3. Σ.Γ. Σπανάκη, Ἡ διαθήκη τοῦ Ἀντρέα Τζάκ. Κορνάρου (1611), Κρητικὰ Χρονικά, τόμ. 9(1955), σ. 427 : *«Ἐπίσης ἡ μικρὴ εἰκόνα μὲ τὶς πορτέλες, ποὺ λέγεται στὰ ἑλληνικὰ σφαλιστόρι* (sfaglistari = τρίπτυχο) *κι ἐκείνη μὲ τὰ γράμματα JHS, μὲ ζωγραφιὲς μέσα σ' αὐτὰ τὰ γράμματα, ποὺ ἔχω μέσα στὴν κάμερά μου, πολύτιμα πράγματα κι οἱ δυὸ αὐτὲς εἰκόνες γιὰ τὴν ἑλληνικὴ ζωγραφική...»*. Ἡ τελευταία πρόταση φανερώνει ξεκάθαρα σὲ ποιά ἀπὸ τὶς δυὸ τεχνοτροπίες τοποθετοῦσε ἕνας λόγιος Κρητοβενετὸς τῶν ἀρχῶν τοῦ 17ου αἰώνα παρόμοια εἰκόνα μ' αὐτὴν τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου. Γιὰ παραγγελία εἰκόνας μὲ ἑλληνικὴ τεχνοτροπία ἀπὸ Κρητοβενετὸ βλ. καὶ Χρύσας Α. Μαλτέζου, Ἄγνωστη εἰκόνα τοῦ Ἐμμανουὴλ Τζάνε, Θησαυρίσματα, τόμ. 10(1973), σ. 288 καὶ σημ. 24.

4. Michelangelo Muraro, Varie fasi di influenza bizantina a Venezia nel Trecento, Θησαυρίσματα, τόμ. 9(1972), σ. 180 - 201.

τὴ σημαντικὴ ἀναβίωση τῆς βυζαντινῆς τέχνης μὲ τὸ Φώτη Κόντογλου, πολλοὶ ζωγράφοι συνεχίζουν τὸ δρόμο ποὺ ἐγκαινίασε, ἀπ' ὅσο ξέρουμε μέχρι τώρα, ὁ Ἀνδρέας Ρίτζος. Πεντακόσια χρόνια μετὰ τὸ Ρίτζο ἡ δυτικὴ τέχνη τῆς Ἀναγέννησης ἀφήνει ἀκόμα τὰ ἴχνη της πάνω στὸ ἔργο μερικῶν νεοελλήνων ζωγράφων, ποὺ ἀσχολοῦνται καὶ μὲ τὴν ἐκκλησιαστικὴ ζωγραφική. Φταίει τὸ παραμέρισμα τῆς παραδοσιακῆς γραμμῆς ἢ μήπως οἱ νεώτερες ἀντιλήψεις γιὰ τὴ βυζαντινὴ τέχνη εἶναι ἀντιφορμαλιστικές; Μήπως ἡ δυτικὴ προπαγάνδα ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ καὶ οἱ «γλυκερὲς» ρωσικὲς εἰκόνες τοῦ 18ου καὶ 19ου αἰώνα ἐπηρέασαν τὰ ἑλληνικὰ πράγματα τόσο, ὥστε νὰ πλημμυρίσουν οἱ ὀρθόδοξοι ναοὶ ἀπὸ δυτικότροπα ἔργα χωρὶς καμιὰ καλλιτεχνικὴ ἀξία; Ὅπως κι ἂν ἔχει τὸ πράγμα, φαίνεται πώς, σὲ πολλὲς περιπτώσεις, ὁ δρόμος ποὺ ἄρχισε μὲ τὸν Ἀνδρέα Ρίτζο, πρὶν ἀπὸ πέντε αἰῶνες, συνεχίζεται μέχρι σήμερα.

Πίν. 1

Ἠλία Μόσχου : Ἡ Ἀνάσταση τοῦ 1657

Ἡ Ἀνάσταση τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς στὸ Ἀρχοντοχώρι Ξηρομέρου. Τοιχογραφία τοῦ 1669.

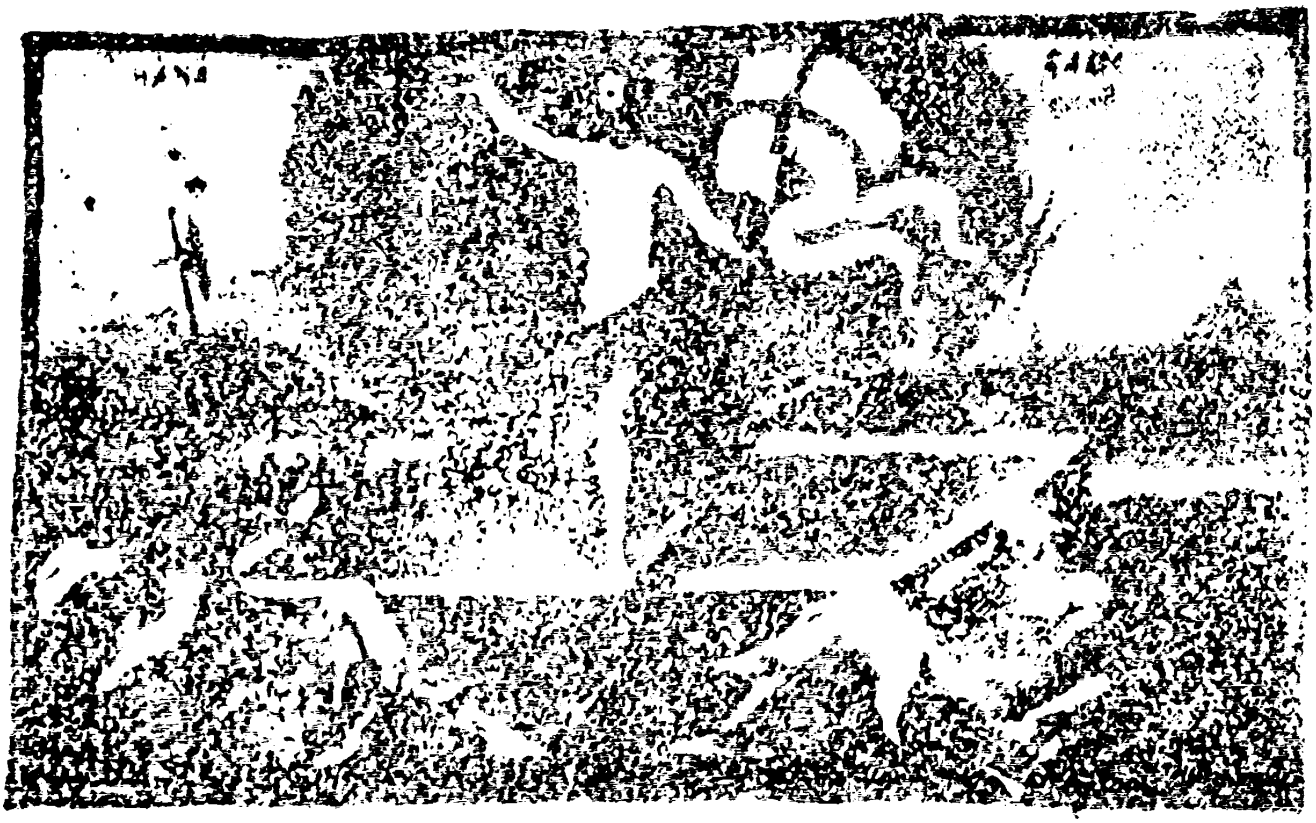
Πίν. 3

Ἡ εἰς Ἅδου Κάθοδος τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς στὸ Ἀρχοντοχώρι Ξηρομέρου. Τοιχογραφία τοῦ 16ου

Μαρκιανὸς κώδικας Γεωργίου Κλόντζα τοῦ 1590 - 92
α. Μικρογραφία τοῦ Ναοῦ τῶν Ἱεροσολύμων
β. Ἡ Ἀνάσταση στὸ ἀέτωμα τοῦ Ναοῦ (λεπτομέρεια)

Δομηνίκου Θεοτοκοπούλου: Ἡ Ἀνάσταση (Μουσεῖο Prado)

ἐμὸν δὲ πάθος, κοσμικοῦ πάθους λύσις:



Ἐστήκαμεν ἰδοὺ καὶ ἀκφόβου ἀμάτοις:
πόθοι σπόθοι θαῦμα τοῦ πεθαμμένου.
ἕως βεασόμεθα· πρὶν παραδράμῃ·
μή πως ἀπιστήσῃς ὕστερον λαλουμένῳ·
θέλων προσεύξασθαι τοῖς πέρ φύσιν, φύσιν·
τοίνυν μαθητὰ τῶν ἀπορρήτων, ὅρα
κράζῳν τα χῷ αὐθις· ἄμε τοῦ τάχους.

Κώδικας Νικολάου Τουρριανοῦ τοῦ 1564 : Ἡ Ἀνάσταση


Ἀνδρέα Ρίτζου : Ἡ Σταύρωση, ἡ Ἀνάσταση καὶ ἡ εἰς Ἅδου Κάθοδος (15ος αἰ.)

*Ἀθανασίου Παλιούρα*

# ΔΟΓΜΑ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΑ. ΕΚΚΛΗΣΙΑ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗ. Ο Μ. ΦΩΤΙΟΣ ΟΡΙΟΘΕΤΕΙ ΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΗΣ ΟΡΘΟΔΟΞΙΑΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΜΕΤΑΕΙΚΟΝΟΜΑΧΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟ ΩΣ ΤΟΝ 20ὸ ΑΙΩΝΑ

Ὅταν ἡ Ἐκκλησία περνάει τσακισμένη, ἀλλὰ θριαμβευτικὰ τὶς Συμπληγάδες τῆς Εἰκονομαχίας[1], ὅταν ἡ αὐτοκρατορία βγαίνει τελικὰ ἐνισχυμένη μέσα ἀπὸ τὸ σπαραγμὸ καὶ τὴ διάλυση ποὺ ἐπιχείρησαν οἱ Εἰκονομάχοι, ὅταν συμφέροντα καὶ ὄνειρα θυσιάζονται στὸ βωμὸ τῆς ἀλήθειας, ὅταν νέοι μάρτυρες μὲ κορυφαίους τὴν Θεοδοσία[2] καὶ τὸν Στέφανο τὸ Νέο[3], ποτίζουν μὲ τὸ αἷμα τους τὶς ρίζες τοῦ βαθύσκιωτου δένδρου τῆς Ὀρθοδοξίας, ὅταν ἰδιαίτερα ἡ Ζ' Οἰκουμενικὴ Σύνοδος θεσπίζει μὲ τὶς ἀποφάσεις της ὅρους καὶ κανόνες λειτουργίας καὶ ἁρμονικῆς ἔνταξης τῆς τέχνης μέσα στὴ λατρεία, τί μπορεῖ νὰ προσφέρει μόνος του στὴν ἱερὴ ὑπόθεση τῶν εἰκόνων ἕνας ἄνθρωπος, ὅσο ἐνημερωμένος καὶ εἰδικὸς καὶ ἂν εἶναι, ὅπως συμβαίνει μὲ τὴν περίπτωση τοῦ Μεγάλου Φωτίου, στὸν ὁποῖο καὶ ἀναφερόμαστε;

Ὡστόσο σ' αὐτὴ τὴν ἔνσταση ὀφείλουμε εὐθὺς ἀμέσως νὰ ἀντιπαρατάξουμε τὴν ἱστορικὴ ἀρχὴ σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία οἱ νόμοι καὶ οἱ κανόνες χρειάζονται ἑρμηνεία καὶ ἀνάλυση καὶ οἱ ἀποφάσεις δικαιώνονται τότε μόνον ὅταν ἔχουν συνέχεια καὶ συνέπεια καὶ ὁμόφωνη τὴν ἀποδοχή τους ἀπὸ τὴν κοινὴ συνείδηση

---

1. Γιὰ τὴν εἰκονομαχία στὴν τέχνη ἰδιαίτερα βλ. A. Grabar, *L'Iconoclasm byzantin*, Paris 1957 καὶ κριτικὴ τοῦ ἔργου: J. Gouillard, στὴ *Révue des Études Byzantines* XVI (1958) 216-265· A. Bryer - J. Herrin, *Iconoclasm (Papers given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies)*, University of Birmingham 1975 (μὲ 17 ἀνακοινώσεις γιὰ τὴν κοινωνία καὶ τὴν τέχνη τῆς εἰκονομαχικῆς περιόδου στὸ Βυζάντιο, ἀλλὰ καὶ τὶς ἐπιδράσεις τοῦ Ἰσλαμισμοῦ καὶ τοῦ Μονοφυσιτισμοῦ)· C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453· (Sources and Documents)*, N. Jersey 1972 (ἰδιαίτερα: The period of Iconoclasm [726-842], σ. 149-177)· Κ. Καλοχύρης, *Πηγαὶ τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογίας*, Θεσσαλονίκη 1967 (ἰδιαίτερα: ἡ Θεολογία τῶν εἰκόνων, σ. 234-397)· *L'Icône dans la Théologie et l'art*, [Les Études Théologiques de Chambésy], ἔκδ. Centre Orthodoxe, Chambésy - Genéve 1990, ὅπου δημοσιεύονται 20 ἀνακοινώσεις γιὰ τὴν εἰκόνα καὶ τὴν Ζ' Οἰκουμενικὴ Σύνοδο μὲ ἀφορμὴ τὸ Συμπόσιο ποὺ ὀργανώθηκε στὸ Ὀρθόδοξο Κέντρο τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου στὸ Chambésy τῆς Γενεύης τὸ 1987, μὲ τὴν εὐκαιρία τοῦ ἑορτασμοῦ τῶν 1200 χρόνων ἀπὸ τὴ σύγκληση τῆς Ζ' Οἰκουμενικῆς Συνόδου (767-1987)· Π. Εὐδοκίμωφ, *Ἡ τέχνη τῆς εἰκόνας. Θεολογία τῆς ὡραιότητος*, Θεσσαλονίκη 1980, σ. 151-181.

2. *Τὸ Οἰκουμενικὸ Πατριαρχεῖο*, ἔκδ. Ε. Τζαφέρη - Ὀρθόδοξο Κέντρο Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου στὸ Chambésy τῆς Γενεύης, Ἀθήνα 1989, σ. 169-171.

3. Ἀθαν. Παλιούρας, Εἰκονογραφία ἁγίου Στεφάνου τοῦ Νέου, *Δωδώνη* 16/1 (1987) 483-496, ὅπου στὴ σ. 494 σημ. 1 ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία.

τῆς Ἐκκλησίας μέσα στὸ χρόνο.

Μέσα ἀπὸ τοὺς λόγους καὶ τὶς ἐπιστολές του ὁ Φώτιος[4] συχνὰ ὁδηγήθηκε στὴν ἀνάγκη νὰ περιγράψει καὶ νὰ ἀναλύσει, νὰ διηγηθεῖ καὶ νὰ ἐπαινέσει, νὰ σηματοδοτήσει τὴν παρουσίαση ἑνὸς νέου δημιουργικοῦ ἔργου, εἴτε αὐτὸ ἦταν ναὸς εἴτε λατρευτικὴ εἰκόνα.

Ἐντυπωσιάζει σήμερα ἡ σαφήνεια τῆς περιγραφῆς καὶ ἡ ἀκρίβεια. Παίρνουμε γιὰ παράδειγμα τὴν γλαφυρή του ὁμιλία στὰ ἐγκαίνια ναοῦ τῆς Θεοτόκου[5] μέσα στὰ ἀνάκτορα. Περιγράφει μὲ θαυμαστὸ τρόπο τὰ λευκὰ μαρμαρο-

---

4. Γιὰ τὸν Φώτιο καὶ τὸ ἔργο του: Ἰ. Βαλέττας, *Φωτίου τοῦ σοφωτάτου καὶ ἁγιωτάτου πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως Ἐπιστολαί*, Λονδίνο 1864· Fr. Dvornik, The Patriarch Photius and Iconoclasm, *DOP* 7 (1953) 69-97· C. Mango, The Liquidation of Iconoclasm and the Patriarch Photius, στὸ *Iconoclasm* (βλ. σημ. 1), σ. 133-140· Βασ. Λαούρδας, *Φωτίου Ὁμιλίαι. Ἔκδοση Κειμένου, Εἰσαγωγὴ καὶ Σχόλια*, Θεσσαλονίκη 1959, [*Ἑλληνικά*, παράρτημα ἀρ. 12]· Βασ. Γιαννόπουλος, Αἱ περὶ τέχνης ἰδέαι τῆς Ζ' Οἰκουμενικῆς Συνόδου, *ΕΕΘΣΠΑ* 24 (1979-80) 609-629· ὁ ἴδιος, Εἰκὼν κατὰ τὸν ἱερὸν Φώτιον, *Θεολογία* 51 (1980) 158-185 καὶ 379-405 (καὶ σὲ ἀνάτυπο Ἀθήνα 1980, σ. 7-62)· Ἀθαν. Παλιούρας, Ἡ βυζαντινὴ ζωγραφική-τέχνη τῆς Ἐκκλησίας καὶ ἡ ἐλευθερία τοῦ ἁγιογράφου καλλιτέχνη, στὸ *L'Icône dans la Théologie et l'Art* (βλ. σημ. 1), σ. 241-263· N. G. Wilson, *Οἱ λόγιοι στὸ Βυζάντιο* (μτφρ. Ν. Κονομής), ἔκδ. Καρδαμίτσα, Ἀθήνα 1991, σ. 122-158· H. Hunger, *Βυζαντινὴ λογοτεχνία*, τ. Β', ἔκδ. Μορφωτικὸ Ἵδρυμα Ἐθν. Τραπέζης, Ἀθήνα 1992, σ. 415-418.

5. Δὲν εἴμαστε σὲ θέση μὲ σιγουριὰ νὰ ἐπισημάνουμε τὸ ναό, στὸν ὁποῖο ἀναφέρεται ἡ ὁμιλία. Πολλοὶ μελετητὲς ὑποστηρίζουν ὅτι πρόκειται γιὰ τὸ ναὸ τῆς Παναγίας τοῦ Φάρου, ποὺ χτίστηκε μέσα στὸ Ἱερὸ Παλάτιο μεταξὺ τῶν ἐτῶν 864-866. Ἄλλοι στρέφονται πρὸς τὸ ναὸ τῆς Θεοτόκου Ὁδηγήτριας (βλ. σχετικὰ Λαούρδας, *Ὁμιλίαι*, σ. 59*- 60*). Οἱ ἐρευνητὲς στηρίζονται σὲ ἐσωτερικὲς μαρτυρίες τοῦ κειμένου καὶ εἰδικότερα στὴ φράση τοῦ Φωτίου, ποὺ ἀναφερόταν στὸν παρόντα αὐτοκράτορα, ποὺ δὲν μποροῦσε νὰ ἦταν ἄλλος ἀπὸ τὸν Μιχαὴλ Γ', ἀφοῦ ὁ πατριάρχης στὴ φιλοφρόνησή του τονίζει τὴ νεότητά του: *Χαῖρε τοιγαροῦν, ὦ βασιλέων θεοχαριτώτατε καὶ θεοφιλέστατε καὶ ἀνακαινίζου τὴν κατά τε σῶμα καὶ ψυχὴν ἐπ' ἔργοις ἀγαθοῖς ἀκμάζων νεότητα, τοῦ τε περιωνύμου ναοῦ καὶ τῶν τῆς σῆς σοφίας ἔργων καὶ χειρὸς ἑορτάζων τὰ ἐγκαίνια* (Λαούρδας, *Ὁμιλίαι*, σ. 103-104). Δὲν φαίνεται νὰ βρίσκει πλέον ὁπαδοὺς ἡ ὑπόθεση ὅτι ἡ ὁμιλία μπορεῖ νὰ ἐκφωνήθηκε στὰ ἐγκαίνια τῆς περίφημης Νέας Ἐκκλησίας, ποὺ εἶχε χτισθεῖ καὶ αὐτὴ στὸ χῶρο τοῦ Ἱεροῦ Παλατιοῦ καὶ στὸ μέρος ὅπου ἦταν παλιὰ τὸ Τζυκανιστήριο. Σ' αὐτὴ ἀναφέρονται ὅλες οἱ ἱστορικὲς πηγὲς λόγῳ τῆς πολυτέλειας τοῦ διακόσμου καὶ κυρίως λόγῳ τῆς ἰδιαίτερης προτίμησης ποὺ ἔδειχνε πρὸς αὐτὴν ὁ ἴδιος ὁ Βασίλειος Α' ποὺ τὴν ἔχτισε τὸ 880 (Ἀ. Γ. Πασπάτης, *Τὰ βυζαντινὰ ἀνάκτορα καὶ τὰ πέριξ αὐτῶν ἱδρύματα*, Ἀθήνα 1885, σ. 306· A. Vogt, *Basile Ier Empereur de Byzance (867-886)*, Paris 1908, σ. 398 καὶ σημ. 4· R. J. H. Jenkins - C. Mango, The Date and Significance of the Tenth Homily of Photius, *DOP* 9/10 [1955/56] 125 καὶ σημ. 1· Ν. Γκιολές, *Βυζαντινὴ Ναοδομία (600-1204)*, Ἀθήνα 1987, σ. 82) ἢ τὸ 881 (Αἰκ. Χριστοφιλοπούλου, *Βυζαντινὴ Ἱστορία*, τ. $B_2$, Ἀθήνα 1988, σ. 32 σημ. 1). Βλ. π.χ. στοὺς *Συνεχιστὲς τοῦ Θεοφάνη*, ἔκδ. Bekker, Βόννη 1838, ὅπου σ. 843 § 11 ὁ Γεώργιος ὁ Μοναχὸς παραδίδει: *Μαΐῳ α' ἐγκαινίζεται καὶ ἐνθρονίζεται ἡ Νέα Ἐκκλησία, ἣν ἔκτισεν ὁ βασιλεὺς καὶ ἐκαλλώπισε κόσμῳ πολλῷ παρὰ Φωτίου πατριάρχου, τοῦ βασιλέως λῶρον φορέσαντος καὶ χρήματα πολλὰ δόντος καὶ Νέαν αὐτὴν ἐπονομάσαντος*. Ἡ Νέα Ἐκκλησία περιελάμβανε πέντε εὐκτήρια καὶ ἦταν πεντάτρουλλη. Ὁ σημαντικότερος λόγος γιὰ νὰ ἀπορριφθεῖ ἡ ταύτιση ὁμιλίας καὶ Νέας Ἐκκλησίας εἶναι ὅτι ἡ περιγραφὴ τοῦ Φωτίου δὲν ἀνταποκρίνεται πρὸς τὶς ἀρχιτεκτονικὲς ἰδιαιτερότητες τοῦ ναοῦ. (Βλ. Λαούρδας, *Ὁμιλίαι*, σ. 58*). Γιὰ τὴ Νέα Ἐκκλησία καὶ τὶς πηγὲς βλ. Κ. Μέντζου-Μεϊμάρη, Ὁ αὐτοκράτωρ Βασίλειος Α' καὶ ἡ Νέα Ἐκκλησία (Αὐτοκρατορικὴ ἰδεολογία καὶ εἰκονογραφία), *Βυζαντιακὰ* 13 (1993) 51-54. Εἶναι ἐνδεικτικὸ πάντως ὅτι τὸ κείμενο τῆς Ὁμιλίας τοῦ Φωτίου «κείμενο τῆς ἀμέσως μετεικονομαχικῆς περιόδου, προσδιορίζει ἐπακριβῶς τὸ συμβολισμὸ

θετήματα τοῦ προαυλίου ποὺ ἀφήνουν κατάπληκτο τὸν ἐπισκέπτη καὶ διερωτᾶται ρητορικὰ μήπως καλλιτέχνης εἶναι ὁ Φειδίας ἢ ὁ Παράσιος, ὁ Πραξιτέλης ἢ ὁ Ζεύξις... Θαμπώνεται μπαίνοντας στὸ ἐσωτερικὸ ἀπὸ τὸν χρυσὸ καὶ τὸν ἄργυρο, τὶς ἔγχρωμες ὀρθομαρμαρώσεις καὶ τὰ ψηφιδωτά, τὰ διακοσμημένα κιονόκρανα, τὴ χρυσοποίκιλτη Ἁγία Τράπεζα, τὰ περίστωα καὶ τὶς κιονοστοιχίες. Ἐντυπωσιάζεται καὶ θαυμάζει τὰ μωσαϊκὰ τοῦ δαπέδου, ποὺ διακοσμοῦνται μὲ θέματα ἀπὸ τὸ ζωϊκὸ καὶ φυτικὸ βασίλειο καὶ μὲ σχήματα γεωμετρικά.

Ἀλλὰ τὴ μεγαλύτερη προσοχὴ ἑλκύει τὸ ψηφιδωτὸ μὲ τὸν παντοκράτορα-Χριστὸ στὴν ὀροφὴ ποὺ *τὴν γῆν ἐφορᾶ*[6] καθὼς δορυφορεῖται ἀπὸ πλῆθος ἱπταμένων ἀγγέλων. Ὁ ἀνώνυμος *γραφεύς*, δηλαδὴ ὁ καλλιτέχνης ἐπαινεῖται σὲ τέτοιο σημεῖο, ὥστε νὰ θεωρεῖται πὼς μὲ τὰ σχήματα καὶ τὰ χρώματα ἐγγίζει τὰ ὅρια τοῦ ἀνυπέρβλητου δημιουργοῦ. Εἶναι ἐξαιρετικὴ ἡ ἐπιγραμματικὴ περιγραφὴ τῆς Θεοτόκου στὸ τεταρτοσφαίριο τῆς ἀψίδας τοῦ Ἱεροῦ: Μὲ τὰ χέρια ὑψωμένα στὸν τύπο τῆς Βλαχερνίτισσας *τὰς ἀχράντους χεῖρας ὑπὲρ ἡμῶν ἐξαπλούσης*...[7]. Ὅλο τὸν κύριο ναὸ κατακοσμεῖ χορὸς μαρτύρων καὶ ἀποστόλων, προφητῶν καὶ πατριαρχῶν.

Σημειώνει μέσα σ' ἕνα κλίμα θαυμασμοῦ ὅτι ὁ ναὸς αὐτὸς συγκεντρώνει κάλλος καὶ πολυτέλεια, ὀμορφιὰ καὶ πνεῦμα, αἰσθητικὴ τελειότητα καὶ δεξιότητα καλλιτεχνική. Γιατὶ εἶναι ἕνας ξεχωριστὸς ναὸς *κάλλιστος καὶ ὡραιότατος* ποὺ νικᾶ *νόμους ἐκφράσεως*[8].

Μελετώντας προσεκτικὰ ὅλα αὐτὰ ὁ σημερινὸς ἱστορικὸς τῆς τέχνης διαπιστώνει ὄχι χωρὶς ἔκπληξη καὶ θαυμασμὸ τὴν ἄρτια καλλιτεχνικὴ ἐνημέρωση τοῦ Πατρός, τὴν ἀκρίβεια τῆς περιγραφῆς, τὴν κατάταξη τῶν εἰκονογραφικῶν κύκλων ποὺ ἐπιχειρεῖ, τὴ σωστὴ ἀποτίμηση τοῦ ὕφους τῶν παραστάσεων, τὴ διαχρονικὴ ἀξία τῆς τέχνης, τὴν ὁποία τοποθετεῖ στὴν ὑπηρεσία τῆς λατρείας καὶ τῆς διδασκαλίας, τὴν σφαιρικὴ ἀντίληψη τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος[9].

---

τοῦ βυζαντινοῦ τρούλλου μέσα στὴν ὅλη κοσμολογικὴ σημασία τοῦ βυζαντινοῦ ναοῦ καὶ σύμφωνα μὲ τὸ θριαμβευτικὸ πνεῦμα ποὺ ἐπικράτησε τὴν πρώιμη μετεικονομαχικὴ ἐποχή· ὁ τροῦλλος εἶναι ὁ «οὐρανὸς τῶν οὐρανῶν», ὅπου ἱδρύει ὁ Χριστὸς καὶ ἀπὸ ἐκεῖ κυβερνᾶ τὴ γῆ» (Ν. Γκιολές, *Ὁ βυζαντινὸς τροῦλλος καὶ τὸ εἰκονογραφικό του πρόγραμμα*, ἐκδ. Καρδαμίτσα, Ἀθήνα 1990, σ. 15-16). Βλ. καὶ A. Grabar, *L'Iconoclasme byzantin*, Paris 1957 καὶ 1984, σ. 235-237· V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Turino 1967, σ. 126-127.

6. Λαούρδας, *Ὁμιλίαι*, σ. 102: *Τοῦ αὐτοῦ ἁγιωτάτου Φωτίου ἀρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως ὁμιλία, ῥηθεῖσα ὡς ἐν ἐκφράσει τοῦ ἐν τοῖς βασιλείοις περιωνύμου ναοῦ.*

7. Λαούρδας, *Ὁμιλίαι*, σ. 102.

8. Λαούρδας, *Ὁμιλίαι*, σ. 103.

9. Ὁ Φώτιος ἀποδεικνύεται εἰσηγητὴς καὶ διδάσκαλος γιὰ τὴν ἐποχή του, ἀλλὰ καὶ γιὰ τοὺς μετέπειτα αἰῶνες, ὡς πρὸς τὴ σπουδὴ καὶ τὴ γνώση τῆς διακόσμησης τῶν ναῶν. Ἀπόδειξη, γιὰ τοὺς μεταγενεστέρους, ὁ συγγραφέας τοῦ *Βίου Βασιλείου*, ὁ ὁποῖος περιγράφει κατὰ τὸν 10ο αἰώνα τὸν *καινοπρεπῆ οἶκο*, ποὺ ἔχτισε ὁ Βασίλειος, μὲ κάθε λεπτομέρεια, ποὺ φανερώνει τὴ βαθειὰ γνώση γύρω ἀπὸ τὴν τεχνικὴ καὶ τὸν τρόπο τοῦ ψηφιδωτοῦ διακόσμου. Ὁ ἴδιος ἄλλωστε ὁ Κωνσταντῖνος Ζ' ὁ Πορφυρογέννητος χαρακτηρίζεται ἀπὸ τοὺς *Συνεχιστὲς* τοῦ *Θεοφάνους* ὡς *διδάσκαλος ἄριστος* στὴν *τῆς ζωγραφίας τέχνην* (Κ.Μέντζου-Μεϊμάρη, *Ὁ αὐτοκράτωρ Βασίλειος Α'*, σ. 74-75).

Ἂν ὑπῆρχε ἡ σύγχρονη ὁρολογία καὶ τὸ ἀντίστοιχο γλωσσικὸ ὕφος, μποροῦσε νὰ ἰσχυρισθεῖ κανείς, ὅτι πρόκειται γιὰ σημερινὸ ἄριστο γνώστη τῆς ἐπιστήμης του, μὲ εὔστοχες ἐπισημάνσεις στὸ ἔργο του καὶ βαθειὰ καλλιτεχνικὴ παιδεία.

Τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ Φωτίου γιὰ τὶς εἰκόνες εἶναι τριπλό:

1. *Ἡ θεολογικὴ ἀνάπτυξη, στήριξη καὶ ὑποστήριξη τῆς ἱερῆς ὑπόθεσης τῆς προσκύνησης τῶν εἰκόνων.* Γι' αὐτὸ συνέχεια στὰ ἔργα του, στὶς ἐπιστολές του, στὶς ὁμιλίες του, στὴ συλλογὴ τῶν μικρῶν θεολογικῶν πραγματειῶν μὲ τὸν τίτλο *Ἀμφιλόχια*, ἐπανέρχεται στὸ προσφιλές του θέμα καὶ ἑρμηνεύοντας τὶς ἀποφάσεις τῆς Ζ' Οἰκουμενικῆς Συνόδου, στερεώνει καὶ ἐπανοικοδομεῖ τὶς ὀρθόδοξες πατερικὲς θέσεις· «διότι τὸ θέμα τῶν εἰκόνων δὲν ἦτο δι' αὐτόν, ὅπως ἄλλωστε καὶ διὰ τοὺς παλαιοτέρους μεγάλους θεωρητικοὺς ἀντιπάλους τῶν εἰκονομάχων, θέμα ἁπλῶς θεωρητικόν, ἀλλὰ ἦτο συνυφασμένον μὲ αὐτὴν ταύτην τὴν χριστιανικὴν διδασκαλίαν. Διότι, ἐὰν πράγματι ὁ "λόγος ἐγένετο σάρξ", ἂν πράγματι ὁ Θεὸς ἐγένετο ἄνθρωπος, τότε ἡ δι' εἰκόνων παράστασις τοῦ βίου του εἶναι ἐφικτὴ καὶ θεμιτή. Εἶναι μάλιστα καὶ ἀναγκαία, διότι οὕτω ὁ πιστὸς ἔχει πάντοτε ἐνώπιόν του αἰσθητὴν τὴν μορφὴν τοῦ ἐνανθρωπισθέντος Θεοῦ», θὰ σημειώσει ἐπιγραμματικὰ ὁ Λαούρδας[10].

2. *Ἡ ἐπανιστόρηση ὅλων τῶν ναῶν ποὺ παρέμειναν ἀπογυμνωμένοι μετὰ τὴν εἰκονομαχικὴ λαίλαπα.* Οἱ καταστροφὲς τῶν ψηφιδωτῶν καὶ τῶν τοιχογραφιῶν σὲ ὅλη τὴν Κωνσταντινούπολη εἶχαν καθολικὸ χαρακτήρα καὶ ὁ Φώτιος ἐργάσθηκε μὲ ζῆλο γιὰ νὰ ξεκινήσει μιὰ νέα σταυροφορία διακόσμησης τῶν κατεστραμμένων ἐσωτερικῶν τῶν μνημείων. Βρισκόμαστε μόλις δεκαπέντε χρόνια μετὰ τὸν ἐπίσημο τερματισμὸ τῆς Εἰκονομαχίας καὶ ὁ νέος πατριάρχης (ποὺ πρέπει νὰ ἦταν τότε μόλις 35 περίπου ἐτῶν) ἀρχίζει τὸ μέγα ἔργο τῆς ἐπανιστόρησης τῶν ναῶν, τῶν καθολικῶν τῶν μοναστηριῶν καὶ τῶν αὐτοκρατορικῶν ἐκκλησιῶν[11]. Εἶχε φροντίσει γιὰ τὰ συνεργεῖα τῶν καλλιτεχνῶν. Ἀπὸ τὸν ὑπ' ἀριθμ. 7 κανόνα τῆς Συνόδου τοῦ 869-870 ποὺ κατεδίκασε τὸν Φώτιο πληροφορούμαστε γιὰ πλῆθος ζωγράφους καὶ ψηφοθέτες ποὺ τὸν περιστοίχιζαν καὶ γιὰ τοὺς ὁποίους ἀναφέρεται ὅτι *τὰς ἁγίας καὶ σεπτὰς εἰκόνας ἀναστηλοῦν* καὶ *εἰκονογραφεῖν ἐν τοῖς ἱεροῖς ναοῖς* καὶ ἐργαζόμενοι *πρὸς ζωγραφικὴν ἁγίων εἰκόνων ἐν ἐκκλησίᾳ*[12].

3. *Ὁ σχεδιασμὸς ὀργανωμένων εἰκονογραφικῶν προγραμμάτων*, ποὺ θὰ

---

10. Λαούρδας, *Ὁμιλίαι*, σ. 19.

11. «Ἡ θεολογικὴ ἀνάπτυξις τῆς ὑπὲρ τῶν εἰκόνων θεωρίας, ὁσονδήποτε καὶ ἂν εἶναι σημαντικὴ εἰς τὸν Φώτιον, ὁσονδήποτε καὶ ἂν τὸν ἀπασχολῇ εἰς τὰ ἔργα του, εἶναι μικρᾶς σημασίας ἐνώπιον τῆς μεγάλης ἐργασίας, ἡ ὁποία ἐγένετο μὲ τὴν πρωτοβουλίαν του διὰ τὴν ἐκ νέου διακόσμησιν τῶν ναῶν τῆς Κωνσταντινουπόλεως», Λαούρδας, *Ὁμιλίαι*, σ. 19*.

12. Mansi 16, 401-404· Fr. Dvornik, The patriarch Photius and Iconoclasm, *DOP* 7 (1953) 69-97 καὶ Λαούρδας, *Ὁμιλίαι*, σ. 19* σημ. 2.

ἀποτελοῦσαν πρότυπο, ὁδηγὸ καὶ «πιλότο» γιὰ τοὺς καλλιτέχνες ὄχι μόνο στὴν ἀφετηριακὴ μεταεικονομαχικὴ ἐποχή του, ἀλλὰ θὰ ἑδραιώνονταν στὴ συνείδηση τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ πληρώματος καὶ μὲ τὴ δογματική τους θεμελίωση καὶ τὴν λατρευτική τους ἑρμηνεία θὰ ἀποκτοῦσαν διαχρονικὴ σημασία καὶ ἀξία μέσα στοὺς αἰῶνες. Ὅπως κι ἔγινε, ὡς τὴν ἐποχή μας...

Ἀλλὰ ποιές εἶναι ἐκεῖνες οἱ δυνάμεις ποὺ φώλιασαν στὴν ἰσχυρὴ προσωπικότητα τοῦ Φωτίου καὶ τοῦ ἔδωσαν τὴν ἔμπνευση καὶ τὴ δυνατότητα νὰ ὁριοθετήσει καὶ καταγράψει τὶς καλλιτεχνικὲς καταβολάδες τῆς ὡς τότε ἐκκλησιαστικῆς παράδοσης; Μὲ ποιά χαρίσματα καὶ μὲ πόσο κῦρος ἄρχισε νὰ περιχαρακώνει τὰ νέα σύνορα, νὰ ἐπισημαίνει τὶς ἀνάγκες τῆς λατρείας μέσα ἀπὸ τὴν χρωματικὴ ἔκφραση καὶ τὴν αἰσθητικὴ καταξίωση καὶ νὰ ὀργανώνει μὲ πυρετώδη ρυθμὸ τὴν εἰκονογραφικὴ πράξη τῶν ναῶν, αὐτὴν ποὺ ἀργότερα ἡ ἔρευνα ὀνόμασε «εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα»;

Μέσα ἀπὸ τὶς ἀναζητήσεις τῶν νέων καιρῶν ἡ κατακόσμηση τῶν ἐκκλησιῶν *ζωγραφικαῖς ἱστορίαις καὶ μουσουργικαῖς ψήφισιν*[13], γιὰ νὰ θυμηθοῦμε τὴ Συνοδικὴ Ἐπιστολὴ τῶν πατριαρχῶν τῆς Ἀνατολῆς τὸ 836, ὁδηγεῖται στὴν ὁριστική της διευθέτηση. Μὲ κεντρικοὺς ἄξονες τὴ λατρεία καὶ τὴ διδασκαλία διαμορφώνεται προσεκτικὰ καὶ σταθερὰ τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα. Καὶ καθὼς ὁ νέος μεταεικονομαχικὸς ἀρχιτεκτονικὸς τύπος τοῦ ἐγγεγραμμένου σταυροειδοῦς προσφέρει τὴν κάτοψή του στὴν ὑπηρεσία τῆς λατρείας, τὶς γραμμὲς καὶ τὶς καμπύλες στὴν ἑρμηνεία τῆς τέχνης, ἡ ὁποία καὶ *σιγῶσα διδάσκει*[14], καὶ τὶς καμάρες τοῦ σταυροῦ μὲ τὸν τροῦλλο στὴν κορυφὴ στὴ δογματικὴ ἐξήγηση τοῦ Θεοῦ ποὺ ἔγινε ἄνθρωπος, ἡ πίστη γίνεται πιὸ χειροπιαστὴ καὶ οἱ ἰδέες πιὸ κατανοητὲς καὶ προσιτὲς μὲ τὴ βοήθεια τῶν παραστάσεων, τῶν σκηνῶν καὶ τῶν εἰκόνων, αὐτὸ δηλαδὴ ποὺ ἐκείνη ἡ ἐποχὴ ὀνόμασε *στηλογραφία*. Ὁ ναὸς θεωρήθηκε μικρογραφία τοῦ Σύμπαντος, ἕνας μικρόκοσμος κατ' εἰκόνα τοῦ Βασιλείου τοῦ Θεοῦ, καὶ μέσα σ' αὐτὸ «τὸ μικρὸ Σύμπαν» ὁ ρόλος τῆς εἰκόνας ἔγινε καθοριστικὸς γιὰ τὴν εὐρύτερη καὶ ἀνετότερη προσέγγιση τοῦ δόγματος. Αὐτὴ εἶναι ἡ ἱστορικὴ ἀλήθεια ὅπως ἐκφράζεται καλλιτεχνικὰ στὸ μακρὺ δρόμο ποὺ πορεύεται ἡ παράδοση.

Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο, ἀπαντώντας στὰ ἐρωτήματα ποὺ θέσαμε, πρέπει νὰ ἐπιστρατεύσουμε τὴν καλλιτεχνικὴ ἐμπειρία τῶν ἑπόμενων χιλίων ἐτῶν καὶ νὰ ὑποστηρίξουμε ὅτι ὁ Φώτιος, καθὼς φαίνεται μέσα ἀπὸ τὸ σωζόμενο ἔργο του, συγκέντρωσε στὸ πρόσωπό του ὅλους τοὺς προβληματισμοὺς τῆς Ἐκκλησίας καὶ μὲ τὸ κῦρος τῆς μεγάλης ἀποστολῆς καὶ τὸ βάρος τῆς πολύμαθης προσωπι-

13. *Συνοδικὴ Ἐπιστολὴ τῶν Πατριαρχῶν τῆς Ἀνατολῆς* (τὸ 836) *περὶ τῶν ἁγίων καὶ σεπτῶν εἰκόνων*, PG 95, 348B-D· Μ. Α. Σιώτης, *Ἱστορία καὶ Θεολογία τῶν ἱερῶν εἰκόνων*, Ἀθήνα 1990, σ. 75-76.

14. Μ. Βασίλειος, PG 31, 509A.

κότητός του ἔθεσε τὰ πλαίσια καὶ τὰ ὅρια τῆς τέχνης. Ἦταν χαρισματοῦχος, γι' αὐτὸ καὶ κοντὰ στὴν «ὀρθότητα τῶν δογμάτων» χρησιμοποιεῖ «τὰ ἄνθη τῶν χρωμάτων» καὶ ὀνομάζει τὴν τέχνη *ἱερὸν κάλλος*[15].

Μεταλάβαινε μιὰ βαθειὰ παιδεία καὶ πατερικὴ σοφία, καθὼς πολλὲς ἰδέες του πηγάζουν ἀπὸ τὸν Παῦλο καὶ τὸν Χρυσόστομο, τὸν ἅγιο Νεῖλο καὶ τὸν Γρηγόριο Νύσσης, τὸν Διονύσιο Ἀρεοπαγίτη, τὸν πατριάρχη Γερμανὸ καὶ τὸν Νικηφόρο τὸν ὁμολογητή.

Πίστευε στὴν ἀναγκαιότητα καὶ τὴ θετικὴ ἐπίδραση τῆς τέχνης μαζὶ μὲ τοὺς κλασικοὺς καππαδόκες πατέρες τοῦ 4ου αἰ. ποὺ διεκήρυσαν ὅτι «ἡ εἰκονιστικὴ διακόσμηση τῶν ναῶν ἔπρεπε νὰ παιδαγωγεῖ τοὺς πιστοὺς μὲ παραστάσεις ἀπὸ τὴν Ἁγία Γραφή»[16].

Ζοῦσε μέσα του τὶς αἰσθητικὲς παραμέτρους ἔτσι ὅπως τὶς ἐννοοῦσαν οἱ ἀρχαῖοι κλασικοὶ ποὺ μὲ θαυμασμὸ μελετοῦσε, ἀλλὰ ὑπερβαίνοντας τὴν αἰσθητικὴ θεώρηση ἐπιμένει ὅτι τὰ ἐκφραστικὰ μέσα ποὺ χρησιμοποιεῖ ἡ Ἐκκλησία καὶ τὰ ἁγιαστικὰ σκεύη καὶ βέβαια τὰ εἰκονίσματα εἶναι *ἅγια δὲ μᾶλλον καὶ τίμια καὶ δεδοξασμένα καὶ σεπτά*[17]. Πέρα ἀπὸ τὸ αἰσθητικὸ ἀποτέλεσμα προέχει τὸ ἁγιαστικὸ καὶ διδακτικὸ στοιχεῖο. Εἶναι ὁ διδάσκαλος τῆς Οἰκουμένης ποὺ θεσμοθετεῖ, ὁ ἀρχιεπίσκοπος ποὺ προβάλλει τὰ ἁγιαστικὰ μέσα καὶ σύμβολα, ὁ ἱστορικὸς τῆς τέχνης ποὺ ἐξισορροπεῖ τὴν αἰσθητικὴ διάκριση μὲ τὸν σκοπὸ τοῦ λατρευτικοῦ ἀντικειμένου, ὁ ἑρμηνευτὴς τῶν δογμάτων ποὺ ἐξηγεῖ τὶς ὑπηρεσίες ποὺ προσφέρουν οἱ εἰκόνες στὴν ἀνάλυση τῶν δογμάτων, ὁ πατὴρ ποὺ διασφαλίζει τὸ *ἱερὸν κάλλος* στοὺς κόλπους τῆς Ἐκκλησίας. Δόγμα καὶ χριστιανικὴ διδασκαλία ἔπρεπε νὰ ἑρμηνευθοῦν μὲ ὅλες τὶς δυνατὲς γλῶσσες καὶ μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ δυνατὲς ἦταν αὐτὴ ἡ γλώσσα τῶν χρωμάτων. Ὅπως ἔχει παρατηρηθεῖ «ἦτο εὔκολον νὰ ἀποφασισθεῖ ἡ ἐπαναφορὰ τῶν εἰκόνων εἰς τοὺς ναούς, δυσχερὲς ὅμως ἦτο νὰ ἀποφασισθεῖ ποία θρησκευτικὰ θέματα θὰ ἀπεικονίζοντο καὶ γενικῶς κατὰ ποῖον τρόπον θὰ ὀργανοῦτο ἡ εἰκονογραφικὴ σύνθεσις τοῦ Ναοῦ»[18].

---

15. *Τῇ γὰρ τῶν δογμάτων ὀρθότητι τὰ τῶν χρωμάτων ἄνθη κεράσασα καὶ κάλλος ἱερὸν ἱεροπρεπῶς αὐτῇ δι' ἀμφοῖν ἐμμορφώσασα...* Τὸ ἀπόσπασμα εἶναι ἀπὸ τὴν ὁμιλία τοῦ ἁγίου Φωτίου, τὴν ἀφιερωμένη πιθανότατα στὰ ἀποκαλυπτήρια τοῦ ψηφιδωτοῦ τῆς Θεοτόκου στὴν ἀψῖδα τοῦ Ἱεροῦ τῆς Ἁγίας Σοφίας. Λαούρδας, *Ὁμιλίαι*, σ. 168.

16. «Ἡ ἄποψη αὐτὴ ὑπερίσχυσε τελικά, μολονότι μερικοί, καθὼς ὁ Εὐσέβιος ἀπὸ τὴν Καισάρεια (267-340) καὶ ἀργότερα ὁ Ἐπιφάνιος, ἐπίσκοπος στὴ Σαλαμίνα τῆς Κύπρου (367-440), ἔμειναν πιστοὶ στὴν ἀδιάλλακτη θέση τῶν πρώτων χρόνων καὶ θεωροῦσαν τὶς παραστάσεις τοῦ Χριστοῦ, τῆς Παναγίας, τῶν ἀγγέλων καὶ τῶν ἁγίων, σὰ μιὰ ἐπιβίωση τῶν εἰδωλολατρικῶν συνηθειῶν καὶ ταυτόχρονα σὰ μιὰ βλάσφημη θεοποίηση τοῦ ἀνθρώπου». Ch. Delvoye, *Βυζαντινὴ τέχνη*, (μτφρ. Μαντὼ Παπαδάκη), Ἀθήνα 1991, σ. 100.

17. Ἰω. Βαλέττας, *Φωτίου τοῦ σοφωτάτου καὶ ἁγιωτάτου Πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως Ἐπιστολαί*, Λονδίνο 1864, σ. 402. Βλ. σχολιασμὸ τῶν κειμένων τοῦ Φωτίου: Β. Γιαννόπουλος, Εἰκὼν κατὰ τὸν ἱερὸν Φώτιον, *Θεολογία* 51 (1980) 158-185 καὶ 379-405 (σ. 395-396) καὶ σὲ ἀνάτυπο σ. 51-52.

18. Λαούρδας, *Ὁμιλίαι*, σ. 6*.

Γι' αὐτὸ στὸν περίφημο λόγο του στὰ ἐγκαίνια τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας μέσα στὸ Ἱερὸ Παλάτιο, εἰσάγει μιὰ νέα ἀντίληψη: ἡ διακόσμηση νὰ μὴν εἶναι ἀποσπασματική, ἀλλὰ νὰ ἀποτελεῖ ἑνιαῖο σύνολο μὲ συμβολικὸ χαρακτήρα. Ἡ ἀντίληψη αὐτὴ ὡς πρὸς τὸ ὕφος νὰ ἐφαρμόζεται μὲ ἐλευθερία σὲ κάθε ναό[19].

Ὕστερα ἀπὸ ὅλα αὐτὰ δὲν εἶναι τυχαῖο τὸ γεγονὸς ὅτι ἀμέσως μετὰ τὴν Εἰκονομαχία καὶ μὲ τὴν καθοδήγηση τοῦ νέου ἐκκλησιαστικοῦ πνεύματος καὶ ρεύματος παρουσιάζονται μὲ γρήγορο ρυθμὸ μεγάλες παραγωγὲς φορητῶν εἰκόνων ποὺ συνοδεύονται καὶ ἀπὸ νέες τεχνικές, εἰκόνες ποὺ καλοῦνται νὰ καλύψουν τὶς λατρευτικὲς ἀνάγκες τῶν λαῶν τῆς Ὀρθόδοξης Ἀνατολῆς καὶ νὰ δώσουν παράλληλα τὸ στίγμα τῆς νέας μεγάλης στροφῆς τοῦ λαϊκοῦ ὀρθοδόξου φρονήματος, καθὼς δέχεται τὰ μηνύματα ποὺ πηγάζουν ἀπὸ τὰ συλλογικὰ ὄργανα, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴν σεπτὴ κορυφὴ τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας τῆς Κωνσταντινουπόλεως.

Δύο καίρια καὶ καθοριστικὰ ζητήματα, ποὺ ἔθρεψαν τὶς εἰκονομαχικὲς ἔριδες, ἀπασχόλησαν καὶ τὴν μεταεικονομαχικὴ περίοδο καὶ ἀνάγκασαν τὸν Φώτιο ὄχι μόνο νὰ ἀσχοληθεῖ, ἀλλὰ νὰ ἀπαντήσει κατὰ τρόπο ἀναμφισβήτητο καὶ ὁριστικό.

Τὸ πρῶτο εἶναι ἡ ὁμοιότητα τῆς εἰκόνας σὲ σύγκριση μὲ τὸ ἱστορικὸ πρόσωπο ποὺ ἀπεικονίζει καὶ τὸ δεύτερο ὁ βαθμὸς θεοπνευστίας τοῦ ζωγράφου ὅταν ἱστορεῖ τὸ ἅγιο περιστατικὸ ἢ τὶς μορφὲς τῶν ἱερῶν προσώπων.

Στὸ πρῶτο ζήτημα ἀναπτύσσεται ἡ θέση ὅτι δὲν εἶναι ἀπαραίτητο ἡ μορφὴ τοῦ εἰκονιζομένου νὰ ἐκφράζει ἀπόλυτα καὶ τὰ φυσιογνωμικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου, πράγμα ποὺ ὑποχωρεῖ μπροστὰ στὸ βασικὸ αἴτημα ὅτι ἡ εἰκόνα πρέπει νὰ ἀποτελεῖ ἕνα συνεχῆ ὑπομνηματισμὸ πρὸς τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ πρωτοτύπου. Γιατὶ ὁ εἰκονογράφος δὲν ἀναπαριστᾶ μὲ χρώματα μόνο τὸ σχῆμα καὶ τὴ μορφὴ τοῦ εἰκονιζομένου, ἀλλὰ ἑρμηνεύει καὶ τὴν ἐσωτερικὴ διάθεση καὶ τὴν ψυχικὴ κατάσταση καὶ τὸ πνευματικὸ βάθος καὶ τὰ ἐσωτερικὰ χαρίσματα καὶ τὴν ἔνταση τῆς ἀγρύπνιας καὶ τὴν σταθερότητα τῆς πίστης καὶ τὰ σκιρτήματα τῆς ψυχῆς. Ὅλα αὐτὰ ἀποτυπώνονται στὴν ἔκφραση τοῦ προσώπου, τὸ ὁποῖο ὑφίσταται τὴν *καλὴν ἀλλοίωσιν*.

Γιὰ νὰ καταλήξει: *οὐ πάντως λυμαίνεται τῶν εἰκονισμάτων τὸ ἀνόμοιον τὴν τῆς εἰκόνος φύσιν καὶ τὴν ἀλήθειαν*[20]. Στὰ ἴδια ἴχνη ἄλλωστε εἶχε κινηθεῖ πρω-

19. Βλ. ἰδιαίτερα, Γιαννόπουλος, *Εἰκὼν κατὰ Φώτιον*, σ. 384 ἑ.

20. Βαλέττας, *Φωτίου ἐπιστολαί*, σ. 340-341 καὶ εἰδικότερα Γιαννόπουλος, *Εἰκὼν κατὰ Φώτιον*, σ. 388, ὅπου γίνεται εὔστοχος σχολιασμὸς τοῦ ἀποσπάσματος: «Ἡ παρατηρουμένη ἀνομοιότης δὲν συνιστᾶ λόγον ἀρνήσεως τῶν εἰκόνων, οὔτε πάλιν πρέπει νὰ γεννᾶ ἀμφιβολίας περὶ τοῦ ἐὰν τὸ εἰκονιζόμενον ἐν αὐταῖς πρόσωπον εἶναι ὄντως ἐκεῖνο, τοῦ ὁποίου τὸ ὄνομα ἐπὶ τῆς εἰκόνος ἀναγράφεται. Καὶ τοῦτο, διότι ὑπὸ τοῦ εἰκονογράφου δὲν ἀπεικονίζεται ἐπὶ τῆς εἰκόνος μόνον τὸ σχῆμα καὶ ἡ μορφὴ τοῦ εἰκονιζομένου. Ὁ εἰκονογράφος καταβάλλει πᾶσαν δυνατὴν προσπάθειαν νὰ ἀπεικονίσῃ καὶ τὴν ἐσωτερικὴν διάθεσιν τοῦ πρωτοτύπου του· τὴν κατάστασιν λ.χ. ἠρεμίας, αὐτοσυγκεντρώσεως, προσευχῆς, δράσεως κ.λπ., εἰς τὴν ὁποίαν φαντάζεται τοῦτο, καὶ τὰ ἔντονα κινήματα καὶ τὰ σκιρτήματα

τύτερα ὁ ὁμολογητὴς πατριάρχης Νικηφόρος ὅταν θεωροῦσε τὶς εἰκόνες τοῦ Χριστοῦ ἐλαφρὰ παραλλαγμένες *κατά τε τὸ σχῆμα καὶ τὴν μορφήν*. Ἀποτελοῦν ὅλα αὐτὰ ἀπάντηση στὸ γνωστὸ ψευδοερώτημα τῶν εἰκονομάχων, οἱ ὁποῖοι ἐπίμονα ρωτοῦσαν: ποιὰ εἶναι ἡ ἀληθινὴ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ (*Ποία τῶν εἰκόνων Χριστοῦ ἀληθής;*), ὅπως μᾶς ἐνημερώνει ὁ ἴδιος ὁ Φώτιος μὲ τὴν ἀπαντητική του ἐπιστολὴ πρὸς τὸν ἡγούμενο Θεόδωρο[21]. Γιατὶ οἱ Εἰκονομάχοι ρωτοῦσαν κατὰ σοφιστικὸ τρόπο. Τέλος πάντων, πέστε μας ποιὸς εἶναι ὁ ἀληθινὸς Χριστὸς στὶς εἰκόνες. Αὐτὸς ποὺ ζωγραφίζουν οἱ Ρωμαῖοι ἢ αὐτὸς ποὺ ζωγραφίζουν οἱ Ἰνδοί, ἢ οἱ Ἕλληνες ἢ οἱ Αἰγύπτιοι; Πρόκειται γιὰ ψευδοπρόβλημα βέβαια ποὺ εἶχαν ἤδη εἰσαγάγει οἱ λεγόμενες *Ἐπιφάνειες συγγραφὲς περὶ Εἰκόνων*, γεγονὸς ποὺ ἐπαναλαμβάνει πανηγυρικὰ καὶ ἡ εἰκονοκλαστικὴ Σύνοδος τοῦ 815 στὴν Ἁγία Σοφία.

Τὴν ἀπάντηση, ξεκάθαρη καὶ ἐπιγραμματική, συνέταξε ἡ Ζ' Οἰκουμενικὴ Σύνοδος: *Οἱ χριστιανοὶ ἕνα τὸν Ἐμμανουὴλ γινώσκοντες Χριστὸν Κύριον, αὐτὸν ἀναζωγραφοῦσι, καθὸ ὁ Λόγος σὰρξ ἐγένετο*[22]. Καὶ γίνεται ἐδῶ λόγος γιὰ τὸ *ἐνσημαινόμενο· καὶ βλέποντες τὰς ἀναζωγραφήσεις, οὐδὲν ἕτερον ἐννοοῦσιν, ἢ τὸ ἐνσημαινόμενον ἐν αὐταῖς*[23]. Δηλαδή, καθὼς οἱ πιστοὶ βλέπουν τὴν εἰκόνα ξέρουν ὅτι πρόκειται γιὰ τὸν Χριστό, τὴν Παναγία ἢ τοὺς ἁγίους, ξέρουν πὼς ὑπῆρξαν πραγματικὰ πρόσωπα μὲ ἁγιότητα καὶ θεάρεστο βίο, εὐλογημένα καὶ θεωμένα. Καὶ καθὼς βλέπουν τὶς *ἀναζωγραφήσεις* ἀνάγονται οἱ ἴδιοι *εἰς ἔννοιαν, εἰς μνήμην, εἰς νοερὰν ἀναθεώρησιν τοῦ θεαρέστου βίου καὶ εἰς τιμὴν τοῦ εἰκονιζομένου*[24]. Ἔτσι ἐκεῖνο ποὺ προέχει δὲν εἶναι ἡ ἀκριβὴς ἢ σχετικὴ ὁμοιότητα τοῦ ἱστορικοῦ προσώπου μὲ τὸ εἰκονιζόμενο, ἀλλὰ ἡ ἀδιάκοπη ἀναγωγὴ στὸν *ἐνσημαινόμενο*, δηλαδὴ στὸ ἀρχέτυπο, στὸ πρωτότυπο, σ' αὐτὸ τὸ ἴδιο ὑπαρκτὸ ἀνὰ τοὺς αἰῶνες ἅγιο καὶ ἱερὸ πρόσωπο.

Τὸ δεύτερο ζήτημα, ποὺ προκάλεσε ἐπίσης πολλὲς συζητήσεις, ἀναφέρεται στὸ βαθμὸ θεοπνευστίας τοῦ ζωγράφου κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ χρόνου ποὺ ἱστορεῖ τὴν εἰκόνα. Ὅπως ἡ μορφὴ τοῦ Χριστοῦ καὶ τῶν ἁγίων δὲν εἶναι ἐπινόηση τῶν ζωγράφων (θυμίζουμε τὸν σχετικὸ ὅρο τῆς Ζ' Οἰκουμενικῆς: *τῶν ζωγράφων ἐφεύρεσις ἡ τῶν εἰκόνων ποίησις· ἀλλὰ τῆς καθολικῆς Ἐκκλησίας... ἡ ἐπίνοια καὶ παράδοσις καὶ τοῦ ζωγράφου· τοῦ γὰρ ζωγράφου ἡ τέχνη μόνον· ἡ δὲ διάταξις, πρόδηλον, τῶν δειμαμένων ἁγίων πατέρων*)[25], ἔτσι καὶ ἡ τέχνη του προβάλλει ὡς καρπὸς συνεργασίας μὲ τὴν ἐπίπνοια τοῦ Ἁγίου Πνεύματος· *ὑπό-*

τῆς ψυχῆς του. Ταῦτα πάντα ἀσφαλῶς ἔχουν ἐπίδρασιν ἐπὶ τῆς ὅλης ἐκφράσεως τοῦ προσώπου τοῦ εἰκονιζομένου, πολλάκις δὲ ἐπιφέρουν καὶ ἀλλοίωσίν τινα τῶν χαρακτηριστικῶν αὐτοῦ».

21. Βαλέττας, *Φωτίου Ἐπιστολαί* (*Ἐπιστολὴ* ΜΓ', *Θεοδώρῳ ἡγουμένῳ*), σ. 339· Γιαννόπουλος, *Εἰκὼν κατὰ Φώτιον*, σ. 385-390.

22. Γιαννόπουλος, *Εἰκὼν κατὰ Φώτιον*, σ. 389.

23. Mansi, 13, 256CD.

24. Γιαννόπουλος, *Εἰκὼν κατὰ Φώτιον*, σ. 389-390.

25. Mansi, 13, 252.

*χρισις ἄρα τῆς ἄνωθεν ἐπιπνοίας ἡ ζωγράφου τέχνη...*, σημειώνει ὁ Φώτιος[26]. Βέβαια διαφοροποιεῖ τὴν ἔννοια τῆς θεοπνευστίας καὶ τὴν ξεχωρίζει ἀπὸ αὐτὴν τῶν προφητῶν, τῶν συγγραφέων τῆς Ἁγίας Γραφῆς καὶ τῶν ἀποφάσεων καὶ ὅρων τῶν Οἰκουμενικῶν Συνόδων. Συσχετίζει καὶ παρομοιάζει τὴν θεοπνευστία τῶν ζωγράφων μὲ τὴν ἀντίστοιχη τῶν Πατέρων τῆς Ἐκκλησίας ὅταν συγγράφουν καὶ τῶν ἱερῶν ὑμνογράφων ὅταν συνθέτουν καὶ μελοποιοῦν. Οἱ ἐκφραστὲς ὅλων τῶν ἱερῶν ἔργων, ποιητὲς καὶ ζωγράφοι, μελωδοὶ καὶ συγγραφεῖς, ἔχουν τὴ χάρη καὶ τὴ φώτιση, τὴν εὐλογία καὶ τὴ δύναμη τοῦ Ἁγίου Πνεύματος.

Ἰδιαίτερα γιὰ τὸν ζωγράφο ὁ Φώτιος εἶναι σαφὴς καὶ κατασταλαγμένος: *...καὶ τὴν χεῖρα ὑπηρετοῦσαν ἔχει, ἀλλ' ἄνωθεν κινουμένην*[27]. Τὸ χέρι ἀνήκει στὸν ζωγράφο, ἀλλὰ τὸ κινεῖ ἡ πνοὴ τοῦ Θεοῦ.

Θὰ τελειώσουμε τὸ μικρὸ αὐτὸ σχόλιο πάνω στὸ μέγα θέμα τοῦ Φωτίου, ὡς τοῦ κυριότερου ἐκφραστῆ τοῦ πνεύματος τῶν ἀποφάσεων τῆς Ζ' Οἰκουμενικῆς Συνόδου, μὲ κάποιες εἰδικότερες ἢ γενικότερες ἐπισημάνσεις ποὺ σημείωσε ὅταν μίλησε ἀπὸ τὸν ἄμβωνα τῆς Μεγάλης τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίας, τὴν ὁποία τόσο εὔστοχα ὀνόμασε *ὀφθαλμὸν τῆς Οἰκουμένης*[28]. Ἡ ὁμιλία του ἔγινε τὸ Μεγάλο Σάββατο στὶς 29 Μαρτίου τοῦ 867. Ὁ ἴδιος ὀνομάζει τὴν ἰδιαίτερη αὐτὴ μέρα *Ὀρθοδοξίας ἀρχὴν καὶ ἡμέραν*[29] καὶ ἀναφέρεται βέβαια στὸν θρίαμβο τῆς Ὀρθοδοξίας. Τὸ κύριο βάρος τοῦ λόγου του ἀφιερώνεται στὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας τῆς Ὁδηγήτριας, ποὺ ἀφιερώνεται στὸ ναὸ τῆς Ἁγίας Σοφίας. Θὰ μείνουμε σὲ τρία σημεῖα. Στὸ πρῶτο ἀναφέρεται στὴν οἰκτρὴ κατάσταση ποὺ παρουσίαζαν ἐσωτερικὰ οἱ ναοὶ κατὰ τὴν περίοδο τῆς Εἰκονομαχίας. Στερήθηκαν τὴν διακόσμησή τους, ἔμειναν γυμνοὶ καὶ τραυματισμένοι καὶ ἡ τέχνη τους ρίχτηκε στὸ βυθὸ τῆς λήθης. Στὸ δεύτερο τονίζεται ἡ θέση ὅτι ἡ ὀρθότητα τοῦ δόγματος ἐνισχύεται καὶ ἐξηγεῖται μὲ τὴ ζωγραφικὴ (*χρωμάτων ἄνθη κεράσασα*), μὲ τὴν ἱερότητα τῆς αἰσθητικῆς ἔκφρασης (*κάλλος ἱερόν*) καὶ τὴν ὡραιότητα. Καὶ στὸ τρίτο διατυπώνεται ἡ κλασικὴ ἔκφραση: «ὅπως ὁ λόγος διὰ τῆς ἀκοῆς ἔτσι καὶ μὲ τὴν ὄψη ἡ μορφὴ χαράσσεται στοὺς πίνακες τῆς ψυχῆς»[30]. Λόγος καὶ εἰκόνα, οἱ δύο ὄψεις τοῦ ἴδιου νομίσματος ποὺ «ἐξαργυρώνουν» τὸ δόγμα καὶ τὸ χαρίζουν στοὺς πιστούς.

Καθὼς ζεῖ μέσα σ' ἕνα τέτοιο κλίμα ὁ Μέγας Φώτιος δὲν βλέπει μόνο πίσω του, οὔτε ἀναπαύεται στὸ παρόν. Σταθερὸς καὶ συγκεκριμένος στὶς ἀπόψεις του,

26. Σ. Ἀριστάρχης, *Φωτίου πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως Λόγοι καὶ Ὁμιλίαι*, τ. 2ος, Κωνσταντινούπολις 1900, σ. 299· Γιαννόπουλος, *Εἰκὼν κατὰ Φώτιον*, σ. 390.

27. Βαλέττας, *Φωτίου ἐπιστολαί*, σ. 401· Γιαννόπουλος, *Εἰκὼν κατὰ Φώτιον*, σ. 391.

28. Λαούρδας, *Ὁμιλίαι*, σ. 168.

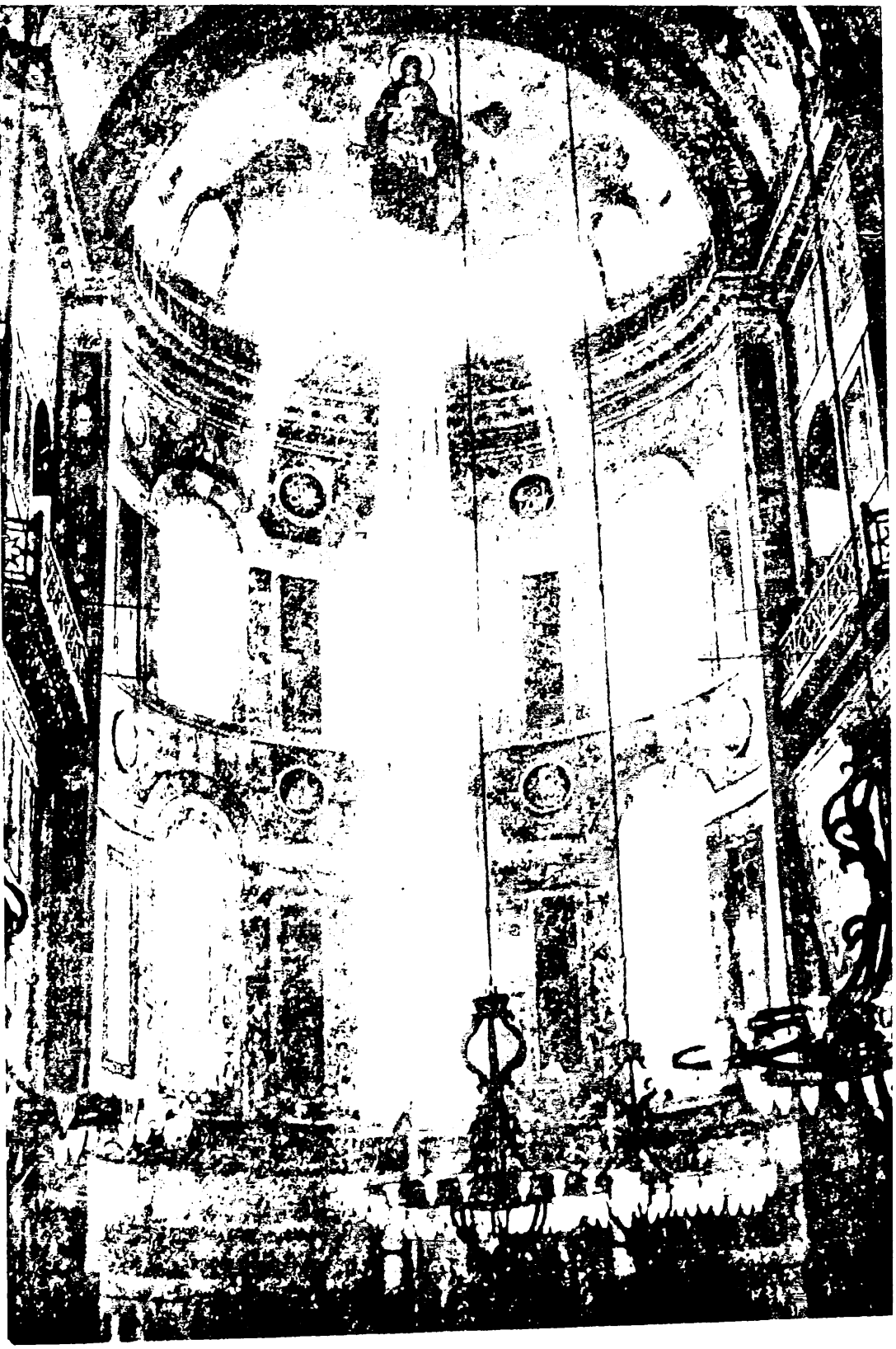
29. Λαούρδας, *Ὁμιλίαι*, σ. 168.

30. Λαούρδας, *Ὁμιλίαι*, σ. 170, Ὁμιλία Φωτίου 17: *ὥσπερ γὰρ ὁ λόγος δι' ἀκοῆς οὕτω δι' ὄψεως ἡ μορφὴ τοῖς τῆς ψυχῆς ἐγχαράσσεται πίναξιν.*

ποὺ ἀποτελοῦν θέσεις τῆς ἀγωνιζόμενης Ἐκκλησίας, κοιτάζει πρὸς τὸ μέλλον καὶ ρίχνει τὰ θεμέλια τῶν εἰκονογραφικῶν κύκλων καὶ προγραμμάτων. Προφήτης καὶ χαρισματικὸς πατὴρ ἀποφαίνεται μὲ σιγουριὰ γιὰ τὴν ἄμεση συνάρτηση δόγματος καὶ εἰκόνας. Ἀνακοινώνει τὶς ἀσφαλιστικὲς δικλεῖδες, ὁριοθετεῖ τὰ περάσματα τῆς τέχνης μέσα ἀπὸ τοὺς ἑρμηνευτικοὺς δρόμους τῆς Ἐκκλησίας καὶ ἀνακεφαλαιώνει τὴν ὀρθόδοξη διδασκαλία γιὰ τὶς εἰκόνες. Ἡ φωνή του εἶναι ἁπλὴ καὶ ξεκάθαρη, δυνατὴ ὥστε νὰ διατρυπᾶ τοὺς αἰῶνες καὶ νὰ φτάνει ὡς ἐμᾶς σήμερα: «Ἐκεῖνος ποὺ πιστεύει στὴ διδασκαλία τῶν Γραφῶν καὶ στὴν ὀρθότητα τοῦ δόγματος σέβεται, προσκυνᾶ καὶ τιμᾶ τὶς ἱερὲς εἰκόνες. Ἐκεῖνος ποὺ δὲν πιστεύει στὴ διδασκαλία τῶν Γραφῶν καὶ στὴν ὀρθότητα τοῦ δόγματος οὔτε σέβεται, οὔτε προσκυνᾶ, οὔτε τιμᾶ τὶς ἅγιες εἰκόνες»[31]. Εἶναι ἡ φωνὴ τῆς ἀλήθειας γιὰ τὰ σχήματα καὶ τὰ χρώματα καὶ τὶς ἱερὲς μορφές, ποὺ ξεδιπλώνουν καὶ ἀποκρυπτογραφοῦν τὸ μυστήριο τοῦ δόγματος. Ἡ φωνὴ τοῦ Θεοῦ δηλαδή.

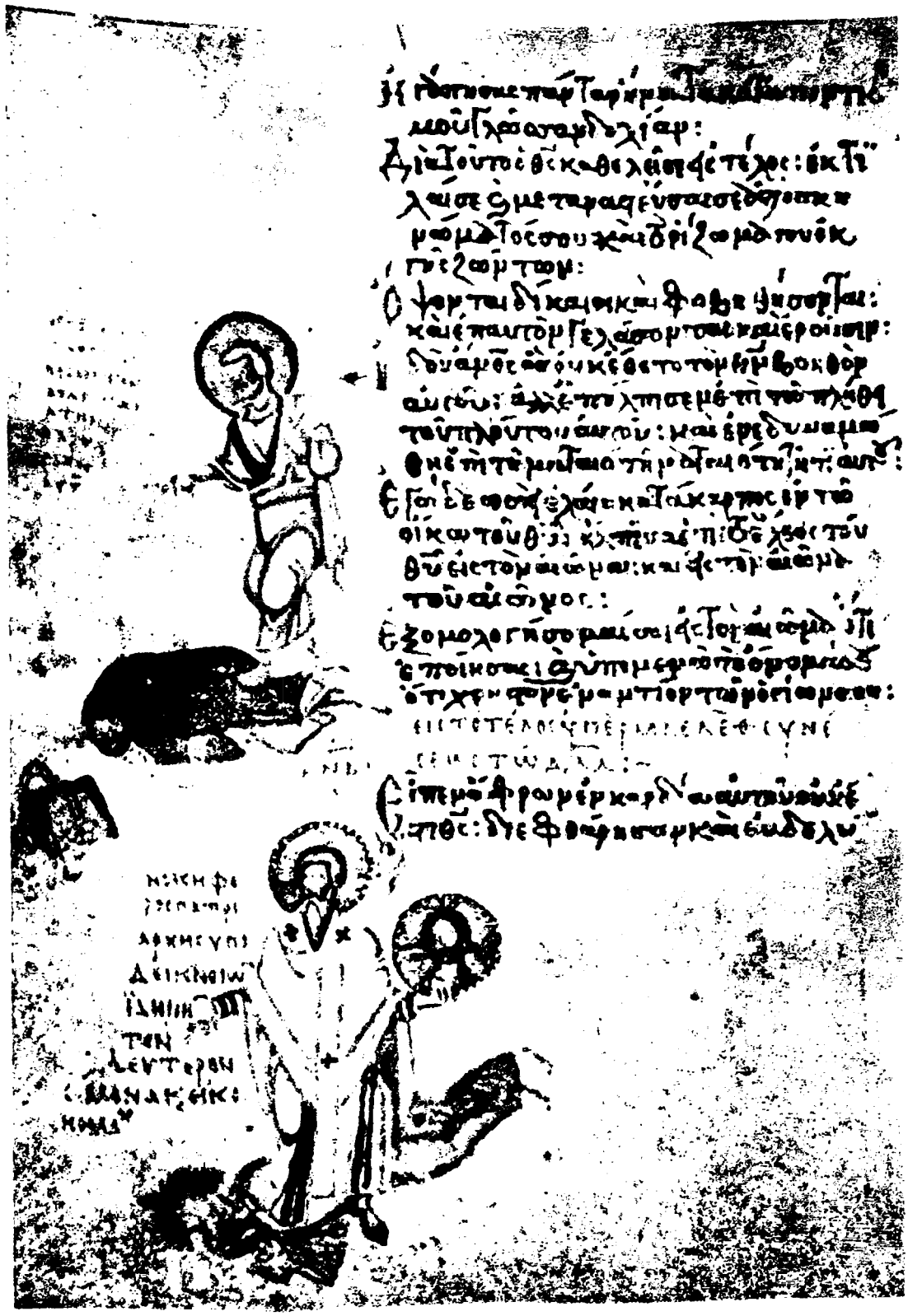
31. Λαούρδας, *Ὁμιλίαι*, σ. 90*.

Εἰκ. 1. Μονὴ τῆς Χώρας (Καχριέ τζαμί). Χριστός "ὁ Χαλκίτης" σὲ μιὰ ἀνεπανάληπτη ἀπεικ 12ου αἰώνα. Πιθανότατα νὰ εἶναι ἀντίγραφο, ὁπότε διασώζει τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς περίφημ δωτῆς εἰκόνας τοῦ Χριστοῦ, ποὺ ἦταν ὑψωμένη ἀπὸ τοὺς πρώτους χριστιανικοὺς χρόνους στὴν ντινούπολη, πάνω ἀπὸ τὴ Χαλκὴ Πύλη τὴν ὁποία κατέστρεψαν οἱ Εἰκονομάχοι το 729.



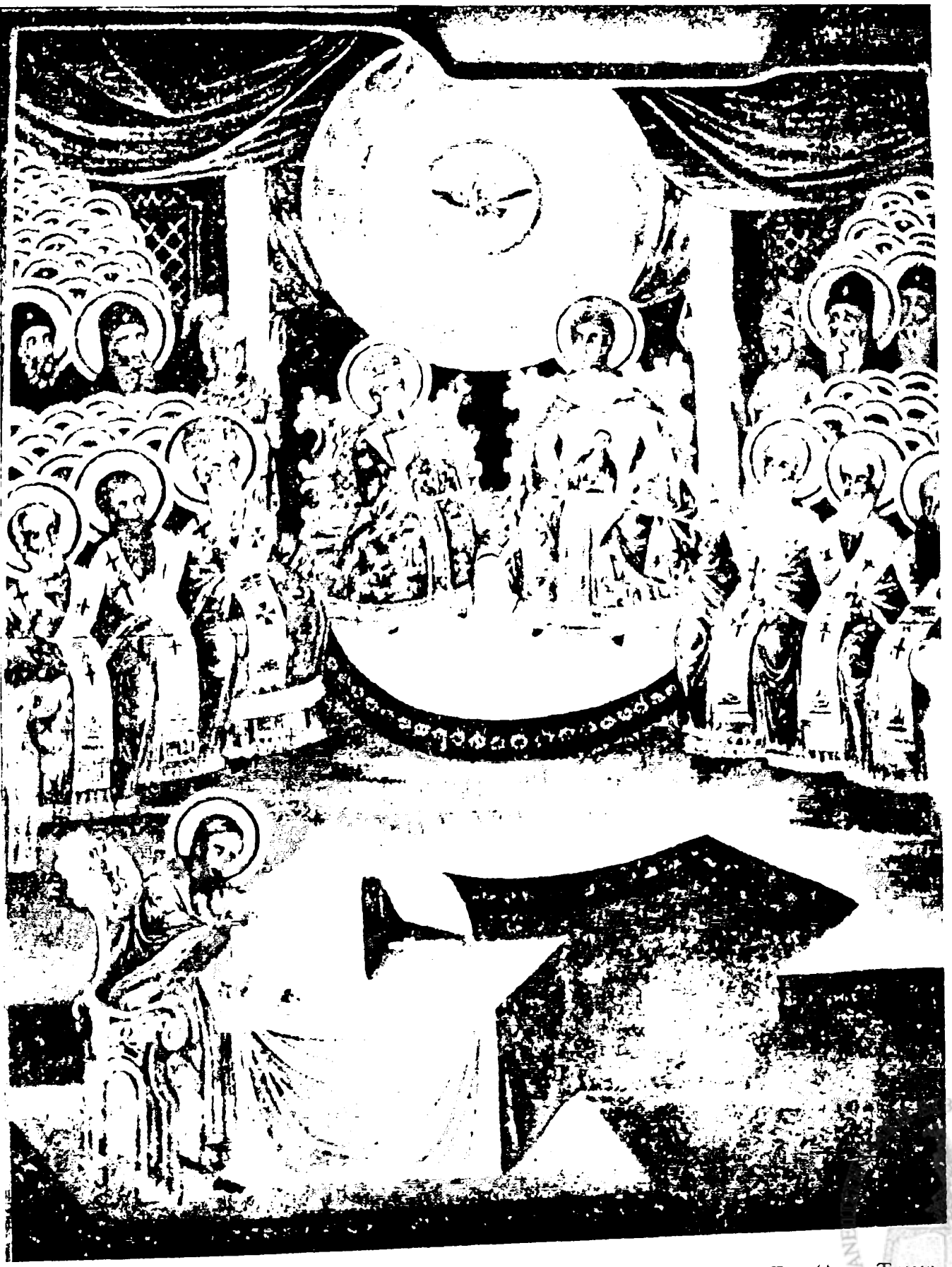
κ. 2. Ἁγία Σοφία Κωνσταντινουπόλεως. Ἡ ἀψίδα τοῦ Ἱεροῦ μὲ τὴν ψηφιδωτὴ παράσταση ς Βρεφοκρατοῦσας Θεοτόκου.

εικ. 3. Ἁγία Σοφία. Ἡ Παναγία τῆς ἀψίδας. Τὸ ἀρχαιότερο ψηφιδωτό, ποὺ σώζεται στὴν Ἁγία Σοφία εἶναι ἡ ἔνθρονη Θεοτόκος, "ὁ ἔμψυχος θρόνος τοῦ Παντοκράτορος", μὲ τὸν Χριστό, στὸ τεταρτοσφαίριο τῆς ἀψίδας τοῦ Ἱεροῦ, ὅπου ἀντικατέστησε τὸ σταυρὸ τῶν Εἰκονομάχων. Τεχνουργήθηκε στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 9ου αἰώνα καὶ πολλοὶ ἐρευνητὲς ὑποστηρίζουν ὅτι μὲ τὴν εὐκαιρία τῶν ἀποκαλυπτηρίων της ἐκφωνήθηκε ἀπὸ τὸν Φώτιον ἡ μὲ ἀριθμ. 17 ὁμιλία του.



Εἰκ. 4. Ψαλτήρι τοῦ Χλουδώφ (9ου-10ου αἰ., Ἱστορικό Μουσεῖο Μόσχας), φ. 51. Στὸ ὄνομα τοῦ Χριστοῦ ὁ Πέτρος ἐξουδετερώνει Σίμωνα τὸν μάγον καὶ ἀντίστοιχα ὁ πατριάρχης Νικηφόρος ὁ ὁμολογητὴς συντρίβει τὸν εἰκονομάχο Ἰωάννη.

Εἰκ. 5. Ψαλτήρι τοῦ Χλουδώφ (9ου-10ου αἰ., Ἱστορικὸ Μουσεῖο Μόσχας), φ. 67. Μικρογραφίες ποὺ παριστάνουν τοὺς Εἰκονομάχους, οἱ ὁποῖοι ὡς νέοι σταυρωτὲς ἀσβεστώνουν τὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ.



Εἰκ. 6. Λαϊκή, ἀλλὰ καὶ ἐκφραστικὴ ἀπεικόνιση τῆς Ζ΄ Οἰκουμενικῆς Συνόδου. Τοιχο-
γρ. στὸν ἐξωνάρθηκα τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μεγίστης Λαύρας τοῦ Ἁγίου Ὄρους τοῦ

Εικ. 7. Ὁ Πατριάρχης Φώτιος, ποὺ ὡς δεινὸς κλασικὸς φιλόλογος συνέβαλλε ἀποφασιστικὰ στὴ διάσωση τῶν ἀρχαίων ἑλληνικῶν κειμένων, εἰκονίζεται ἀριστερὰ σὲ θρόνο τιμώμενος, ἀνάμεσα στοὺς Σανδαβαρηνό, Ἀνδρέα τὸν Στρατηλάτη καὶ τοὺς μάγιστρους Στέφανο καὶ Ἁγιοπολίτη. Μικρογραφία ἀπὸ τὴν Χρονογραφία τοῦ Ἰω. Σκυλίτζη Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη τῆς Μαδρίτης, φ. 107 β.

Εἰκ. 8. Ὁ πατριάρχης Φώτιος σὲ θρόνο, ἀνάμεσα σὲ σοφούς, καθὼς τὸν προσκυνᾶ ὁ Θεόδωρος ὁ Σανδαβαρηνός. Μικρογραφία ἀπὸ τὴν Χρονογραφία τοῦ Ἰω. Σκυλίτζη. Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη τῆς Μαδρίτης, φ. 107β.

# Η ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ — ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ ΚΑΙ Η ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΓΡΑΦΟΥ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗ

*Καθηγητοῦ Ἀθανασίου Δ. Παλιούρα, Ἰωάννινα*

Σέ δύο βιβλία πού ἔγιναν διατριβές στήν Ἑλλάδα, μελετήθηκε συστηματικά ἡ ἔννοια καί τό περιεχόμενο τοῦ ὅρου «Εἰκών» καθώς καί οἱ λεπτές καί ἰδιαίτερες ἑρμηνεῖες πού δίδονται σ' αὐτόν ἀπό χώρα σέ χώρα καί ἀπό λαό σέ λαό.

Στό πρῶτο, πού ἔχει τόν τίτλο «Ἔοικα - Εἰκός καί συγγενικά ἀπό τόν Ὅμηρο ὡς τόν Ἀριστοφάνη» καί εἶναι ἡ ὑφηγεσία τῆς Καθηγήτριας τῆς Κλασσικῆς Φιλολογίας στό Πανεπιστήμιο Ἰωαννίνων Κατερίνας Συνοδινοῦ[1], ἐρευνῶνται, ἀναλύονται καί ἐξηγοῦνται οἱ ὅροι «εἰκός» καί «ἔοικα». Ἀξίζει νά σημειώσω ἐδῶ τίς διάφορες σημασίες πού ἔχει ἡ λέξη Εἰκών στόν ἀρχαῖο Ἑλληνικό κόσμο. Στόν Αἰσχύλο σημαίνει γενικά τό «ὁμοίωμα». Εἶναι χαρακτηριστικό ὅτι σ' αὐτόν γιά πρώτη φορά ἀπαντᾶ ἡ λέξη «εἰκόνισμα». Στόν Εὐριπίδη ἔχει πολλές σημασίες π.χ. τό εἴδωλο στόν καθρέπτη, τό ἄγαλμα, ἡ ἀναπαράσταση ἑνός ἀνθρώπου ἤ ἡ παρουσία τοῦ Θεοῦ. Στόν Ἡρόδοτο δηλώνει τό ἄγαλμα τοῦ ἀνθρώπου ἐνῶ στόν Γοργία τό εἴδωλο τοῦ ἀνθρώπου. Στόν Ἀριστοφάνη σημαίνει τήν παρομοίωση καί τό ὁμοίωμα. Γενικά γιά τήν ἀρχαία Ἑλληνική γραμματεία ἡ «γεγραμμένη εἰκών» σημαίνει ζωγραφιά.

Στό δεύτερο βιβλίο, πού ἔχει τίτλο ««Εἰκών Θεοῦ» καί «κατ' εἰκόνα» Θεοῦ παρά τῷ Ἀποστόλῳ Παύλῳ (Αἱ Χριστολογικαί βάσεις τῆς Παυλείου ἀνθρωπολογίας)» καί εἶναι ἡ διδακτορική διατριβή τοῦ Καθηγητή τῆς Καινῆς Διαθήκης στό Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης Γιάννη Καραβιδόπουλου[2], ἐπιχειρεῖται μεθοδική διερεύνηση τῶν Παλαιοδιαθηκικῶν ὅρων «κατ' εἰκόνα» καί «ὁμοίωση» ὅπως αὐτοί διαφαίνονται, χρησιμοποιοῦνται καί ἑρμηνεύονται ἀπό τήν Παύλειο Θεολογία.

Ἐπειδή καί οἱ δυό αὐτές μελέτες ἀναφέρονται σέ πρώϊμες ἐποχές, δηλ. στήν ἄποψη πού εἶχε γύρω ἀπό τό πρόβλημα τῆς εἰκόνας ἡ κλασσική Ἑλλάδα καί στή θέση πού ἔπαιρνε μέσω τοῦ Παύλου ἡ νέα Θρησκεία τοῦ Χριστοῦ, πού τώρα μόλις ἔκανε τά πρῶτα της βήματα στόν κόσμο, εἶναι χρήσιμο νά σημειώσουμε ὅτι, ὅποιος καταπιάνεται μέ τό ζήτημα τῆς εἰκόνας καί τό ἐρευνᾶ σέ ὅλες του τίς διαστάσεις[3] χρειάζεται νά τό μελετᾶ καί μέσα ἀπό τό πρῖσμα τῆς ἀρχαίας κλασσικῆς αἰσθητικῆς, ἀλλά καί δουλεύοντας συγχρόνως

μέσα στήν λατρευτικήν ἀτμόσφαιρα καί ἀντίληψη τῶν ἐνθουσιαστικῶν τάσεων τῶν πρώτων Χριστιανῶν, πού ζοῦσαν «ἐν ἀγαλλιάσει καί ἀφελότητι καρδίας»[4].

Πρίν ἀρχίσουμε ὁποιαδήποτε ἔρευνα καί προδιαγράψουμε τήν πορεία τῆς μελέτης μας γιά τήν εἰκόνα θά πρέπει νά ἐπισημάνουμε αὐτή τή μεγάλη ἀλήθεια: Ἡ πρώτη Χριστιανική Κοινότητα τῶν διωγμῶν καί τῶν μαρτύρων ἄκουγε μέ μιά καρδιά τό ζωντανό κήρυγμα τῶν Ἀποστόλων καί τῶν Ἀποστολικῶν Πατέρων, ἔψαλλε μ' ἕνα στόμα τούς κατανυκτικούς ψαλμούς καί τόν ἐπιλυχνικό ὕμνο καί ὅπως γνωρίζουμε ἀπό τά κείμενα οἱ πάντες ἦσαν «ὁμοτράπεζοι καί συνδαιτημόνες» καί μεταλάμβαναν ἐκ τοῦ ἑνός ἄρτου καί τοῦ ἑνός ποτηρίου στίς ὀλιγοφώτιστες καί ψυχρές κατακόμβες, ζοῦσαν τή ζεστή ἀτμόσφαιρα τῆς ἀγάπης, περιστοιχιζόμενοι ἀπό τά ἁπαλά καί θερμά χρώματα τῶν τοιχογραφιῶν, οἱ ὁποῖες ἀποτελοῦσαν «τό διαρκές κήρυγμα τῶν Ἀποστόλων πού ἁπλωνόταν μπροστά στά μάτια τους». Ἔτσι θά ἀντιμετωπίσουμε καί θά κρίνουμε ὀρθότερα καί ἀντικειμενικότερα τό πολύπλευρο θέμα τῆς Εἰκονομαχίας.

Δέν εἶναι τυχαῖο ὅτι ἀπό τίς πρῶτες κιόλας συγκρούσεις καί ἡ Ἀνατολική καί ἡ Δυτική ἐκκλησία ὀνόμασαν *Εἰκονομάχους* ἤ *Εἰκονοκλάστας*[5] τούς αὐτοκράτορες, ἐκκλησιαστικούς καί πολιτικούς ἄρχοντες καί γενικά ὅσους θεωρητικά καί ἔμπρακτα ἔδειξαν ἀρνητική καί πολεμική στάση ἔναντι τῶν ἁγίων εἰκόνων. Οἱ ὅροι *εἰκονομάχος* καί *εἰκονομαχία* μεταφέρθηκαν ἐνωρίς στά ἐπίσημα ἐκκλησιαστικά κείμενα, στίς ἀποφάσεις τῶν Συνόδων, Οἰκουμενικῶν καί Τοπικῶν, καί στούς Κανόνες πού ἐξέδωσαν καί ἔκτοτε πέρασαν στήν ἐκκλησιαστική καί τήν πολιτική ἱστορία καί ἀπό ἐκεῖ, μεταξύ τῶν ἄλλων ἐπιστημονικῶν κλάδων, καί στή Βυζαντινή Ἀρχαιολογία καί Τέχνη.

Θά σημειώσουμε ἐπίσης ἐδῶ ἕνα γενικό ἀφορισμό τοῦ Ostrogorsky πού διατείνεται ὅτι «στήν πραγματικότητα ἡ εἰκονομαχία ἀποτελεῖ συνέχεια τῶν ἀρχαίων Χριστολογικῶν ἐρίδων σέ νέα μορφή»[6].

Τά κείμενα τῶν ὅρων τῆς Ζ' Οἰκουμενικῆς Συνόδου, πού ἀναφέρονται στίς εἰκόνες, ἔτσι ὅπως περιγραφικά, σαφῆ καί λεπτομερειακά διατυπώνονται, μᾶς ἀναγκάζουν ὑποχρεωτικά νά κοιτάξουμε τήν ἄλλη πλευρά τῶν εἰκονομάχων καί ἀκόμη, καί ἄν ἀγνοοῦμε τή στάση τους, νά ὑποπτευθοῦμε τί εἶχε ἀπαγορευθεῖ καί μέχρι ποιοῦ ἐχθρικοῦ σημείου εἶχαν φθάσει καταργώντας ὁτιδήποτε τό εἰκονιστικό ὄχι μόνο στούς ἱερούς, ἀλλά καί στούς ἄλλους κοινωνικούς χώρους[7]. Στό βίο τοῦ Ἁγίου Στεφάνου τοῦ Νέου[8], πού ἀποτελεῖ σημαντική πηγή τῆς περιόδου αὐτῆς, ἀναφέρεται πώς ὕστερα ἀπό τήν Σύνοδο τοῦ 754 δέν καταστράφηκαν μόνο οἱ ἱερές εἰκόνες, ἀλλά οἱ εἰκονομάχοι προχώρησαν καί τοποθέτησαν στή θέση τους κοσμικούς πίνακες. Εἶναι γνωστή ἐξάλλου ἡ μανία τῶν εἰκονομάχων γιά τίς διακοσμητικές ἀνεικονικές παραστάσεις στά δημόσια κτίρια καί τούς ναούς μέ θέματα ἀπό τόν κόσμο τῆς φύσεως ἤ ἀπό τή ζωή τοῦ αὐτοκράτορα, τά κυνήγια, τίς ἱπποδρομίες, τά θεατρικά ἔργα, τούς πολέμους[9]. Δέν εἶναι χωρίς σημασία ἡ χειρονομία τοῦ Κωνσταντίνου Ε', πού ἀντικατέστησε τίς παραστάσεις τῶν ἕξι Οἰκουμενικῶν Συνόδων, πού κοσμοῦσαν τό Μίλιον, ἕνα εἶδος θριαμβευτικοῦ τόξου ὅπου ἦταν ἡ ἀφετηρία τῶν μεγάλων δρόμων, μέ ἐντυπωσιακή ἀπεικόνιση κούρσας ἱπποδρόμου, ὅπου μάλιστα νικοῦσε ὁ ἡνίοχος Οὐρανικός τόν ὁποῖο θαύμαζε[10].

Ἤθελε μ' αὐτό τόν ἐπιδεικτικό τρόπο νά διακηρύξει τήν πλήρη ἀντίθεσή του πρός τήν παράδοση τῆς ἐκκλησίας.

Ἀπό τήν ἐπιστολογραφία, τούς λόγους τῶν Πατέρων καί τά κείμενα τῶν ἱστορικῶν, ἀπό τίς ἀποφάσεις καί τούς κανόνες τῆς Ζ' Συνόδου ἔχουμε πλήρη εἰκόνα τῆς εἰκονομαχικῆς ἀτμόσφαιρας, πού ὅσο κι ἄν θεωρηθεῖ ὑπερβολική ἡ εἰκονόφιλη ἄποψη, ἐν τούτοις, ἡ καταλυτική, τραγική καί καταστροφική μανία τῶν εἰκονομάχων, καθώς καί οἱ θηριωδίες τους, παραμένουν ἕνα ἀδιαμφισβήτητο γεγονός[11].

Εἶναι ἀδύνατο νά ἐκτιμήσουμε σήμερα τή μεγάλη πνευματική καί καλλιτεχνική φτώχεια, πού θά ἀπλωνόταν στήν περιοχή τῆς Ἀνατολικῆς Μεσογείου καί τῶν Βαλκανίων ἄν ἐπικρατοῦσε ἡ εἰκονομαχική θύελλα. Καί δέν μποροῦμε νά ὑπολογίσουμε ἐπίσης πόσο θά ἐπηρεαζόταν ἡ Δύση ἀπό τήν ἀνατροπή αὐτή τῶν πραγμάτων στούς ἑπόμενους αἰῶνες. Τά σωζόμενα, γιά παράδειγμα, ἀνεικονικά κατάλοιπα τῆς εἰκονομαχικῆς περιόδου στόν Ἑλλαδικό χῶρο δείχνουν τήν βαθμιαία διείσδυση τοῦ εἰκονομαχικοῦ πνεύματος ἀκόμη καί σέ περιοχές πού θεωροῦνται περιθωριακές. Ὁ μισοερειπωμένος ναός τοῦ Ἁγίου Προκοπίου στή Μέσα Μάνη πού δημοσίευσε ὁ καθηγητής Δρανδάκης, ὁ Ἅγιος Ἀρτέμιος καί ἡ Ἁγία Κυριακή, τά δύο ἐξωκκλήσια δηλαδή τῆς Νάξου[13], πού παρουσίασε ἡ βυζαντινολόγος Ἀγάπη Βασιλάκη φανερώνουν, ἀναλογικά, τή μεγάλη διάβρωση πού δέχτηκαν τά μεγάλα κέντρα καί ἰδιαίτερα ἡ Κωνσταντινούπολη, ἡ Νίκαια, καί ἡ Θεσσαλονίκη.

Ἀπό τόσους βυζαντινολόγους πού ἔγραψαν ὡς τώρα δέν ἔγινε ἀπό κανένα ὁ ἀντίστροφος ἀπολογισμός: Τί θά χανόταν γιά τήν τέχνη τῆς ἐκκλησίας καί ποιά θά ἦταν ἡ ἀπώλεια γιά τόν κόσμο καί τήν ἱστορία ἄν εἶχε ἐπικρατήσει τότε τό κίνημα τῶν εἰκονομάχων. Ὑπολογίστε τό μέγα πλῆθος τῶν μνημείων, τῶν ψηφιδωτῶν καί τοιχογραφιῶν, τῶν εἰκόνων, τῶν μικρογραφημένων χειρογράφων, τῶν μικροτεχνημάτων πού σώζονται ἀπό τήν μεταεικονομαχική περίοδο ὡς σήμερα καί βγάλτε τά συμπεράσματά σας.

* * *

Ἀπό τήν πρώτη στιγμή τῆς ὕπαρξής του ὁ Χριστιανισμός, υἱοθετώντας καί χρησιμοποιώντας ὅλα τά αἰσθητικά μέσα ἔκφρασης, ἦρθε σέ πλήρη ἀντίθεση μέ τόν Ἰουδαϊσμό καί ἀργότερα μέ τόν Μωαμεθανισμό. Ἐπικράτησε, στόν νευραλγικό αὐτόν τομέα ἡ ἐλεύθερη ἑλληνική σκέψη καί εἶχε βαθύτατη ἐπίδραση ἡ κλασσική παιδεία, ἡ ὁποία συνέχισε τήν εὐεργετική της παρουσία στό Βυζάντιο καθώς παρατηροῦν οἱ περισσότεροι ἐρευνητές πού ἀσχολήθηκαν μέ τό θέμα. Μέ τήν ἀνάπτυξη τῆς λατρείας, παράλληλα, ἐξελίσσεται καί ἡ ζωγραφική, ἡ ὁποία μέσα σέ λίγους αἰῶνες, ἀπό τήν ἐποχή τῶν κατακομβῶν μέχρι τά τέλη τοῦ 7ου αἰώνα, ἔδωσε λαμπρά δείγματα σπουδαίας τέχνης σέ Ἀνατολή καί Δύση, ὥστε νά προκαλοῦν τό θαυμασμό ἡ ποικιλία τῶν θεμάτων, ἡ εὑρηματικότητα στήν τεχνική καί ἡ ὑψηλή στάθμη.

Μέχρι νά συστηματοποιηθεῖ καί ὁλοκληρωθεῖ ἡ διδασκαλία γιά τή συμβολή τῆς εἰκόνας στό ἔργο τῆς ἐκκλησίας, ἤδη πρίν ἀπό τήν Ζ' Οἰκουμενική Σύνοδο (787) φωτεινές προσωπικότητες, σέ Ἀνατολή καί Δύση, εἶχαν ἐπισημάνει τή διπλή ἰδιότητά τους: α) Παραστατική ἔκφραση καί αἰσθητικό συμπλήρωμα στό παιδευτικό ἔργο τῆς ἐκκλησίας, καί β) λατρευτικό ἀντικείμε-

νο, ἄξιο γιά προσκύνηση καί ἀπεριόριστο σεβασμό. Οἱ ἰδιότητες αὐτές, πού ἀποτέλεσαν ὕστερα τόν πυρήνα γιά τήν καταγραφή καί τήν μεθοδική ἀνάπτυξη καί διατύπωση τῶν ὅρων καί ἀποφάσεων τῆς Ζ' Οἰκουμενικῆς Συνόδου, εἶχαν ἰδιαίτερα ὑπογραμμισθεῖ ἀπό τόν ἐπίσκοπο Ἐφέσου Ὑπάτιο (531 -538)[14] στήν Ἀνατολή καί ἀπό τόν Γρηγόριο τόν Μέγα στή Δύση (590 - 604).

Ἀντίθετα «οἱ ἔνθεοι Πατέρες» κατά τίς ἀποφάσεις τῆς Συνόδου τοῦ 754 διεκήρυξαν ὅτι εἶναι «διαβολικῆς μεθοδείας εὕρεσις» νά ἀναπαριστάνονται «τῶν ἁγίων αἱ ἰδέαι... ἐν εἰκόσιν ἐξ ὑλικῶν χρωμάτων».

Ἀλλά ἡ Σύνοδος τοῦ 787 ἀπάντησε μέ τήν ἐκκλησιαστική γλώσσα τῆς ἐποχῆς: «Τοῖς λέγουσι διαβολικῆς μεθοδίας ἐφεύρεμα τήν τῶν εἰκόνων ποίησιν, καί μή τῶν ἁγίων Πατέρων ἡμῖν παράδοσιν, ἀνάθεμα»[15]. Γιά τούς φίλους τῶν εἰκόνων ἐξάλλου δέν ὑπῆρχε μόνο πρόβλημα λατρείας, ἀλλά κοντά σ' αὐτό καί πολλές ἄλλες συνήθειες τῆς καθημερινῆς ζωῆς ἔπρεπε ν' ἀλλάξουν. Ὡς ἐνδεικτικό παράδειγμα ἀναφέρω σ' αὐτό καί πολλές ἄλλες συνήθειες τῆς καθημερινῆς ζωῆς ἔπρεπε ν' ἀλλάξουν. Ὡς ἐνδεικτικό παράδειγμα ἀναφέρω τή μαρτυρία τοῦ πάπα Ρώμης Γρηγορίου, ὁ ὁποῖος στή δεύτερη ἐπιστολή του πρός τόν αὐτοκράτορα Λέοντα τόν Ἴσαυρο σημειώνει ἀνάμεσα στ' ἄλλα καί τήν χαρακτηριστική πληροφορία ὅτι «οἱ πιστοί στίς ὁδοιπορίες τους ἀπό περιοχή σέ περιοχή συνήθιζαν νά φέρουν μαζί τους εἰκόνες»[16].

Ποιό εἶναι τό οὐσιαστικότερο περιεχόμενο τῆς Χριστιανικῆς τέχνης; Ἀναμφίβολα ἡ προετοιμασία τῶν αἰσθήσεων τοῦ πιστοῦ γιά τήν βιωματική συμμετοχή στήν ἱστορία τῆς σωτηρίας. Χρειάζεται ὅμως νά ὑπάρχει μόνιμη, ἁρμονική καί ἀρραγής συνεργασία τῆς θεολογίας πού ἐκφράζεται μέ τό λόγο κι ἐκείνης πού ἐκφράζεται μέ τήν εἰκόνα. Καί οἱ δυό εἰσχωροῦν πρῶτα, φέρνουν στήν ἐπιφάνεια ὕστερα καί ἑρμηνεύουν τέλος τό ἴδιο ἀντικείμενο μπροστά στά μάτια τῶν βαφτισμένων στό ὄνομα τῆς Ἁγίας Τριάδας. Καί ὁ λόγος καί ἡ εἰκόνα εἶναι πράξεις πού ἐντάσσονται καί ὑπηρετοῦν τόν λειτουργικό, τόν δογματικό καί τόν εὐχαριστιακό χῶρο καί κοντά σ' αὐτόν πλουτίζουν ἀκατάπαυστα καί διαμορφώνουν τόν «ἔσω ἄνθρωπον». Ἰδιαίτερα ἡ ἀρχιτεκτονική καί οἱ εἰκαστικές τέχνες προσκαλοῦν καί προκαλοῦν τήν ὅραση γιά αἰσθητικές ἀπολαύσεις. Εὔστοχο εἶναι νά θυμηθοῦμε ἐδῶ τήν αἰσθητική διατύπωση τοῦ Μεγάλου Βασιλείου ὅτι «τά μάτια εἶναι οἱ γέφυρες πού περνᾶνε τίς εἰκόνες ἀπό τόν ἔξω κόσμο μέσα μας». Ἄν ἐντάξουμε τήν «αἴσθηση τῶν ματιῶν» στό σύνολο τῶν τρόπων ἔκφρασης, πού ὑπηρετοῦν τή λατρεία, θά ἔχουμε αὐτό τό θαυμάσιο αἰσθητικό ἀποτέλεσμα: Ἡ ἀκοή τέρπεται ἀπό τήν κατανυκτική μελωδία καί οἱ ὀφθαλμοί ἀπολαμβάνουν πνευματικά τή χρωματική πανδαισία τῶν εἰκόνων καθώς ὁ νοῦς συλλαμβάνει τά νοήματα καί ἐμβαθύνει στίς ἰδέες. Ἔτσι σέ μιά θαυμαστή συμμετοχή καί συνεργασία αἰσθήσεων, νοῦ καί καρδιᾶς ὁ «ὅλος ἄνθρωπος» συμπάσχει, θλίβεται, ἀγωνιᾶ, χαίρεται, σπουδάζει, κοινωνεῖ τήν ἐν Χριστῷ διδασκαλία καί τά ἐν Χριστῷ βιώματα[17].

Μεγάλο μερίδιο αὐτῆς τῆς συμμετοχῆς ἀνήκει στή Χριστιανική ζωγραφική. Καί ἐπειδή ἡ εἰκόνα φέρνει συνέχεια ἐνώπιόν μας τό θαῦμα τῆς ἐνσάρκωσης τοῦ Χριστοῦ, τίς Ἀποστολικές διδαχές καί τά βιώματα τῶν ἁγίων, ἐπηρεάζει αἰσθητά τή διαμόρφωση τοῦ ἐσωτερικοῦ χώρου τῆς ψυχῆς καί τόν προετοιμάζει γιά οὐσιαστικότερη συμμετοχή στό μεγάλο κεφάλαιο τῆς σωτηρίας[18].

Ὡστόσο ἄς μή θεωρηθεῖ ὅτι οἱ εἰκόνες εἶναι ἁπλῶς τά μέσα γιά πληρέστερη κατανόηση τοῦ διδακτικοῦ ἔργου τῆς ἐκκλησίας. Δέν εἶναι μόνο αὐτό. Μαζί μέ τίς ὑπόλοιπες «ἐκφράσεις», δηλαδή τά μέσα αἰσθητικῆς μέ τά ὁποῖα βοηθιέται ὁ πιστός γιά μιά συνεπέστερη παραδοχή τῶν βασικῶν ὅρων τῆς Χριστιανικῆς ἀλήθειας, δημιουργοῦν τίς προϋποθέσεις καί προετοιμάζουν τό δρόμο γιά νά φθάσει κανείς ὡς τά ὑποδείγματα, *«τά πρωτότυπα»*, πού ἀπεικονίζονται κατενώπιον γι' αὐτόν ἀκριβῶς τό λόγο: γιατί ἔχουν ἀρχίσει ἕνα συνεχῆ διάλογο μέ τόν ἀπέναντί τους πιστό, πρόσωπο μέ πρόσωπο, «ἐνώπιος ἐνωπίῳ», ὅπου ὁ πιστός συνέχεια προσκαλεῖται ἀπό τό εἰκονιζόμενο ἅγιο πρόσωπο σέ μιά κατ' ἐπίγνωση Χριστοκεντρική μαρτυρία στόν κόσμο.

Θά ἤθελα νά σχολιάσω ἰδιαίτερα τήν πυκνή καί μοναδική ἔκφραση τοῦ Μ. Βασιλείου, πού περιέχεται στό ἐγκώμιο τῶν Ἁγίων Τεσσαράκοντα καί περιλαμβάνει στίς πράξεις της ἡ Ζ' Οἰκουμενική Σύνοδος: «*...καί θείαις γραφαῖς ἐντυγχάνοντες, καί βίους ἀνδρῶν ἁγίων ἀναγιγνώσκοντες καί εἰκονικάς ἀναζωγραφήσεις ὁρῶντες, τῶν κατά Θεόν αὐτῶν ἔργων ἐν ἀναμνήσει γινόμεθα· ἃ γάρ ὁ λόγος διά τῆς ἀκοῆς παρίστησι, ταῦτα γραφή σιωπῶσα διά μιμήσεως δείκνυσιν*»[19]. Οἱ εἰκόνες εἶναι ἡ *«σιωπῶσα γραφή»*, πού σημαίνει ὅτι ἱστορημένες στούς τοίχους καί στά σανίδια, παρά τήν φαινομενική ἀκίνητη σιωπή τους, ἔχουν ἐπιτύχει μιά μοναδική γέφυρα ἔκφρασης καί ἐπικοινωνίας μέ τόν πιστό· κι αὐτή τή σχέση καί συνεννόηση θά τήν ὀνόμαζα «εὔγλωττη σιωπή». Γιατί τό ζωγράφημα τοῦ Χριστοῦ ἤ τῶν ἁγίων κρύβει ἕνα μυστικό νῆμα συνεννόησης μέ τό ὁποῖο μεταβιβάζονται ἀκατάπαυστα τά κατευθυντήρια μηνύματα τῆς Χριστιανικῆς ζωῆς. Ἔτσι μέσα ἀπό τόν σιωπηλό κόσμο τῶν εἰκονογραφικῶν θεμάτων καί τῶν χρωμάτων ἡ «φωνή τῆς σιωπῆς» ἔχει νά διαμηνύσει πολύ περισσότερα ἀπ' ὅσα θά ἔλεγε κάποια ὁμιλία. Χωρίς βέβαια νά ὑποτιμᾶται ἡ δύναμη, ἡ ἀποτελεσματικότητα καί ἡ πειθώ τοῦ λόγου, παράλληλα, δέν ὑστερεῖ καί ἡ χαρακτηριστική φωνή τῆς εἰκόνας[20], πού κάποτε σέ ὧρες θαυματουργικές μετατρέπεται σέ κραυγή πού συγκλονίζει τόν ἐσωτερικό χῶρο τῆς ψυχῆς καί ὁδηγεῖ σέ βήματα σωτηρίας. Ὅπως σημειώνει καί ὁ Ἅγιος Γρηγόριος ὁ Νύσσης: «Ζωγραφία σιωπῶσα ἐν τοίχῳ λαλεῖ».

Ἀπό τόν Μεσαίωνα καί δῶθε ἐνῶ ἡ Ἀνατολική ἐκκλησία ἐξακολουθεῖ χωρίς διακυμάνσεις νά ζωγραφίζει σύμφωνα μέ τό πνεῦμα τῆς παράδοσης, ἡ Δυτική ἀκολούθησε ἐλευθεριότερους δρόμους στήν τέχνη δημιουργώντας ἕνα νέο styl.

Ἡ ἐκκλησία μέ τή μεγάλη της πεῖρα θεσμοθέτησε τήν τέχνη καί μποροῦμε νά ὑποστηρίξουμε ὅτι τήν ὁριοθέτησε στά εὐρύτερα πλαίσια τῆς διδασκαλίας καί τῆς λειτουργικῆς πράξης[21]. Ὁ ζωγράφος, καθώς ἱστορεῖ τά ἅγια πρόσωπα, ἔχει σαφῆ ἐπίγνωση τῆς ἀποστολῆς του, ξέρει τόν βαθύτερο ρόλο του στήν διαρκῶς ἀνανεούμενη πορεία τῆς ἐκκλησίας καί θέτει τό ταλέντο του στήν ὑπηρεσία της. Ἄν σκεφτόταν πρός στιγμήν νά ἀνεξαρτοποιηθεῖ καί νά ὀργανώσει ἔξω ἀπό τούς κανόνες καί τό πνεῦμα τῆς ἐκκλησίας τήν τέχνη του θά ἐπικρατοῦσε τό ὑποκειμενικό - προσωπικό στοιχεῖο, πού θά λειτουργοῦσε σέ βάρος τῆς καθολικῆς συνείδησης καί πίστεως καί θά κατέρρεαν ἔτσι οἱ βασικές ἀρχές - Πράξεις καί Κανόνες - πού ἀποτελοῦσαν πάντα τόν κινητήριο ρυθμιστικό παράγοντα τῶν ἐκκλησιαστικῶν πραγμάτων καί θεσμῶν.

Ἕνα μεταγενέστερο, ἀλλ' εὔγλωττο, παράδειγμα φανερώνει τήν διάσταση τοῦ καλλιτέχνη πού ἔμεινε πιστός στήν παράδοση ἀπό τόν ἄλλο, πού ἄνοιξε δικούς του δρόμους μέ προσωπικές πλέον ἐπιλογές. Ἀναφέρομαι στούς δυό μεγάλους κρητικούς ζωγράφους, φίλους, καθώς φαίνεται καί συσπουδαστές, τόν Γεώργιο Κλόντζα καί τόν Δομήνικο Θεοτοκόπουλο, πού δοξάστηκε στήν Εὐρώπη μέ τό ὄνομα Ἐλ-Γκρέκο. Ὁ *Κλόντζας*[22] ἀφιέρωσε τήν τέχνη του στήν ὑπηρεσία τῆς λατρείας. Οἱ θαυμάσιες φορητές εἰκόνες του καί τά μοναδικά τρίπτυχα στόλισαν τά τέμπλα καί τά προσκυνητάρια τῶν ναῶν, καθώς καί τά εἰκονοστάσια τῶν σπιτιῶν ἀπό τό Σινᾶ μέχρι τή Βενετία καί ἀπό τίς Ἀδριατικές ἀκτές μέχρι τήν Κρήτη. Ὁ *Θεοτοκόπουλος*[23] ἀντίθετα, ὕστερα ἀπό τήν πρώτη φάση τῆς μαθητείας του στή Βυζαντινή Ζωγραφική, ἄνοιξε νέους δρόμους καί δημιούργησε τή μεγάλη τέχνη, χωρίς προηγούμενο καί δίχως ἐπόμενο. Τά περισσότερα θέματά του ἐξακολούθησαν νά ἔχουν θρησκευτικό περιεχόμενο ἄν καί ποτέ βασικά στοιχεῖα τῆς Βυζαντινῆς Τέχνης δέν ἔλειψαν ἀπό τό ἔργο του. Ὅμως δέν εἶναι πιά ἡ τέχνη του στήν ὑπηρεσία τῆς ἐκκλησίας. Τά ἔργα του στολίζουν ἀνάκτορα καί σπίτια εὐγενῶν καί πλουσίων ἀρχόντων. Ἡ τέχνη του χρησιμοποιεῖ τήν συμβολική γλώσσα τῶν χρωμάτων, τῶν γραμμῶν καί τῶν φωτοσκιάσεων, δέν στοιχίζεται ὅμως ἀπόλυτα πρός τήν καθολική πεῖρα καί διδασκαλία τῆς ἐκκλησίας.

Αὐτά τά στοιχεῖα δείχνουν τήν ποικιλία τῶν τάσεων, πού κατά καιρούς ἐμφανίζονται στή χριστιανική ζωγραφική, τά ὁποῖα φανερώνουν γενικότερα καί τό φιλελεύθερο πνεῦμα πού πνέει στό χῶρο τῆς ἐκκλησίας ἀναφορικά μέ τήν τέχνη. Ἡ παράδοση τῶν αἰώνων ἔχει υἱοθετήσει τίς βασικές ὁρίζουσες πού εἶναι: *ἑνότητα στό δόγμα, ποικιλία καί ἐλευθερία στήν ἔκφραση.* Αὐτή ἡ πολυφωνία χαρακτηρίζει καί χρωματίζει ὅλες τίς φάσεις τῆς ἐκκλησιαστικῆς ζωῆς σέ Ἀνατολή καί Δύση σ' ὅλες τίς ἐποχές. Συριακή τέχνη, βυζαντινή ζωγραφική μέ ὅλες τίς μεταλλαγές της, τέχνη τῶν primitivi τῆς Ἰταλίας, Καρολίνειος τέχνη στή Δύση, ἡ Ἀναγέννηση μέ ὅλα τά μεταγενέστερα ρεύματα πού πήγασαν ἀπό αὐτή. Ἡ Τέχνη ἦταν συνήθως στήν ὑπηρεσία τῆς ἐκκλησίας μέ τίς τοπικές ἰδιαιτερότητες καί τά χαρακτηριστικά φαινόμενα σέ κάθε περιοχή. Ἀνάλογα χαρακτηρίζεται καί ἡ προσωπικότητα τοῦ καλλιτέχνη: ἐξαφανίζεται, κάποτε κυριολεκτικά, στή βυζαντινή ζωγραφική ὅπου τίς περισσότερες φορές δέν ὑπογράφει κἄν τό ἔργο του ἤ τό ὑπογράφει μέ ἕνα τρόπο πού δείχνει τό δέος μπροστά στό μέγα ἔργο πού ἐπιτελεῖ. Ἀντίθετα στήν περισσότερο ὀρθολογική Δύση ὁ ζωγράφος τιμᾶται καί ἀποκτᾶ τή φήμη τοῦ μεγάλου μαΐστρου καί δοξάζεται ἀπό πάπες, βασιλεῖς καί ἡγεμόνες.

Δέν εἶναι τυχαῖο ἤ χωρίς σημασία τό γεγονός ὅτι στήν Ἀνατολή ὁ ζωγράφος δέν χρησιμοποιεῖ ποτέ μοντέλο. Γνωρίζει ἀπό τήν μακραίωνη πεῖρα τῆς ἐκκλησίας ὅτι, ὅταν ζωγραφίζει π.χ. τόν Ἅγιο Δημήτριο δέν ἀναπαριστᾶ τόν ἁμαρτωλό καί μέ τήν ἀνθρώπινη φθαρτή σάρκα Δημήτριο, ἀλλά τόν λυτρωμένο καί μέ τό αἷμα τῆς θυσίας του ἐξαγνισμένο ἅγιο, τοῦ ὁποίου ἡ εἰκόνα ὑψώνεται μπροστά μας καί μπροστά σέ κάθε γενιά καί ἐποχή καλώντας καί προκαλώντας τούς πιστούς νά ἀναθυμοῦνται κάθε φορά τόν μάρτυρα τῆς ἀληθείας, τόν μιμητή τῆς θυσίας τοῦ Χριστοῦ καί τόν ὑπέρμαχο τῆς Χριστιανικῆς ἀγάπης. Εἶναι ὀρθή ἡ παρατήρηση ἄν καί προέρχεται ἀπό τόν μαρξιστή ἱστορικό τῆς τέχνης Kornilovitch γιά τό θέμα: «... Ἄν ὁ εἰκονιζόμενος ἅγιος ἔμοιαζε σέ ὅλα μέ τόν κοινό πιστό, τότε πῶς θά φαινόταν ἡ ἰδιαίτερη δύναμή

του; Μέ ποιό τρόπο θά μποροῦσε νά βοηθήσει τόν κοινό ἄνθρωπο, τόν καταποντισμένο στό πέλαγος τῶν θλίψεων καί τῶν μεριμνῶν τῆς ζωῆς;»[24].

«Ἡ εἰκόνα δέν εἶναι μιά ἀπεικόνιση τῆς φθαρτῆς ἀνθρώπινης σάρκας, τῆς ὅμοιας μέ τή δική μας· δείχνει μιά σάρκα χωρίς ἁμαρτία καί λυτρωμένη ἀπό τό ζυγό τῆς φθορᾶς. «Θεοῦ σῶμα ἐστί» λέγουν τά Πρακτικά τῆς Συνόδου «ἀρρήτῳ δόξῃ κατηγλαϊσμένον, ἄφθαρτον, ἅγιον, ζωοποιόν»[25]. Μέ ἄλλα λόγια «συμβαίνει καί ἐδῶ ὅτι καί μέ τό Εὐαγγέλιο: ἡ εἰκόνα μεταβιβάζει σέ κάθε γενεά τήν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ ὅπως τή διαφυλάσσει ὄχι μόνο ἡ ἱστορική μνήμη τῆς Ἐκκλησίας, ἀλλά καί ἡ χαρισματική μνήμη τῆς πίστεως»[26]. Μ' αὐτό τό πρῖσμα κρινόμενο τό εὐαίσθητο θέμα «ἡ εἰκόνα καί ἡ τέχνη τοῦ ζωγράφου» φανερώνεται καθαρά ὅτι ὁποιαδήποτε ἀπόπειρα νά ἀπεικονισθεῖ ὁ Χριστός, ἡ Παναγία ἤ οἱ Ἅγιοι μέ τή χρησιμοποίηση ὡς μοντέλου ἑνός ὁποιουδήποτε φθαρτοῦ ἀνθρώπου θά σήμαινε ἀντικατάσταση τοῦ προτύπου καί ἐκεῖνο πού θά προερχόταν πιθανόν νά ἦταν ἔργο τέχνης, ἄξιο θαυμασμοῦ, ὄχι ὅμως καί εἰκόνα πού θά ἔμπαινε στήν ἐκκλησία γιά τή λατρεία ἤ θά ἀνέβαινε στό εἰκονοστάσι τοῦ σπιτιοῦ, ἄξια σεβασμοῦ καί προσκύνησης. Αὐτή ἄλλωστε εἶναι ἡ οὐσιώδης διαφορά π.χ. μιᾶς Παναγίας Ὁδηγήτριας, πού ἀφιέρωσε, «ἡ συντεχνία τῶν Ὁδηγῶν» στήν Κωνσταντινούπολη καί ἀποτελοῦσε λατρευτική εἰκόνα στή Μονή τῶν Ὁδηγῶν[27] καί μιᾶς Μαντόνας τοῦ Ραφαήλ πού εἶναι πίνακας μεγάλης αἰσθητικῆς ἀξίας. Γιά ὅποιον γνωρίζει τήν ἑλληνική, τά ρήματα *ἀσπάζομαι* καί *φιλῶ* δίνουν τίς λεπτές διακρίσεις καί τό μέγεθος τῆς διάστασης τοῦ θέματος. Τό πρῶτο ἀναφέρεται στίς εἰκόνες τῆς Ἀνατολῆς καί τό δεύτερο ἁρμόζει στίς εἰκόνες τῆς Δύσης. Ἡ ὁποια βυζαντινή εἰκόνα τῆς Παναγίας πού ἀκολουθεῖ τήν παράδοση τῆς ἀνατολικῆς ἐκκλησίας, εἶναι ἄξια προσκύνησης καί ἀσπασμοῦ. Ἀπό τήν ἄλλη μεριά ἡ ἀναγεννησιακή Μαντόνα, πού ἀποτελεῖ κατά κανόνα ἀπεικόνιση μοντέλου, εἶναι χάρμα ὀφθαλμῶν, προκαλεῖ θαυμασμό ἡ ὀμορφιά της καί μᾶς παρακινεῖ νά τήν προσέξουμε αἰσθητικά. Αὐτό ἐξηγεῖ καί τά ὅρια τῆς ἐλευθερίας τοῦ καλλιτέχνη. Γι' αὐτό καί ἡ Ζ' Οἰκουμενική Σύνοδος θεσμοθέτησε σημειώνοντας ὅτι «ἡ τέχνη τῆς εἰκόνος δέν εἶναι ἐφεύρεση τῶν καλλιτεχνῶν, ἀλλά εἶναι καρπός τῆς πείρας τῶν Ἁγίων»[28]. «Οὐ γάρ ζωγράφων ἐφεύρεσις ἡ τῶν εἰκόνων ποίησις, ἀλλά τῆς καθολικῆς ἐκκλησίας ἔγκριτος, θεσμοθεσία καί παράδοσις...»[29]. Ἰδιαίτερα ὁ ζωγράφος τῆς Ἀνατολικῆς ἐκκλησίας ἔχει τή βαθειά αἴσθηση ὅτι ἡ παράδοση τοῦ περιορίζει τήν λεγόμενη καλλιτεχνική ἐλευθερία καί ἐνσυνείδητα ὑποτάσσεται στή θέληση τῆς ἐκκλησίας. Ἡ στάση του αὐτή φαίνεται στόν τρόπο πού ὑπογράφει, ὅταν ὑπογράφει, τό ἔργο του: π.χ. «Χείρ ταπεινοῦ Ἰωάννου τάχα καί ζωγράφου».

Οἱ διαφοροποιήσεις τῆς τεχνοτροπίας εἶναι μέγα κεφάλαιο στίς σχέσεις Ἀνατολῆς καί Δύσης. Καί δέν εἶναι μόνο μέγα ἀλλά καί πολύπλοκο. Γιατί οἱ ἀρχές πού διέπουν τήν τέχνη τῆς Ἀνατολῆς, ὅπου ἡ σχέση μέ τά ἱερά κείμενα εἶναι στενή καί ἄμεση, καθορίζονται ἀπό λόγους δογματικούς, ἱστορικούς, καί λειτουργικούς. Στή Δύση, χωρίς νά παραθεωροῦνται οἱ παραπάνω ἀρχές, τονίζεται ἰδιαίτερα τό αἰσθητικό μέρος κατά τέτοιο τρόπο ὥστε ἡ θρησκευτική τέχνη νά ἀποτελεῖ «ἀνάμνηση» τῶν κειμένων μέ πολλές παραλλαγές, ὅπου ξεχωρίζει ἰδιαίτερα ἡ ἐλευθερία τοῦ καλλιτέχνη πού συχνά φθάνει ὡς τό σημεῖο τῆς ὑποκειμενικῆς θεώρησης τῶν εἰκόνων, χωρίς νά ἀφαιρεῖ ἀπό αὐτές τή δυνατότητα νά τοποθετοῦνται στό ναό γιά προσκύνηση. Ὀρθόδοξοι ὁ-

νομαστοί βυζαντινολόγοι ἤ ζωγράφοι, ὅπως ὁ Λεωνίδας Οὐσπένσκυ, ὁ Παῦλος Εὐδοκίμωφ, Κ. Καλοκύρης ἤ ὁ Φώτης Κόντογλου πού κινοῦνται στό χῶρο τῆς μεγάλης ὀρθόδοξης παράδοσης, ἐξετάζοντας μέ τά ὀρθόδοξα μέτρα τή δυτική τέχνη βρίσκουν πώς ἔχει ἀπομακρυνθεῖ ἀπό τόν ἐκκλησιαστικό χῶρο καί σέ πολλά σημεῖα ταυτίζεται μέ τήν κοσμική: «Ὑπάρχει σύγχυση ἀνάμεσα σέ δύο πράγματα πού εἶναι ὅλως διόλου διαφορετικά: στήν ἁγιογραφία καί στήν θρησκευτική ζωγραφική, στή λειτουργική τέχνη καί στήν τέχνη πού, καί στήν οὐσία της, στόν προορισμό της, στόν τρόπο πού μεταχειρίζεται τό θέμα, εἶναι μιά τέχνη κοσμική πού παίρνει θέματα θρησκευτικά»[30]. Καί συμπληρώνει ὁ Λεωνίδας Οὐσπένσκυ στήν «Εἰκόνα» του: «Αὐτή ἡ τέχνη ἀντιλαμβάνεται σχετικά καί ὄχι ἀπόλυτα τό θρησκευτικό θέμα πού ζωγραφίζει καί θέλει νά τό ὑποβάλλει στόν θεατή: τό ἔργο πού κάνει ἐκφράζει τήν ψυχική κατάσταση τοῦ τεχνίτη καί τήν δική του μοναχά εὐλάβεια, κι ὄχι τό ἔργο τῆς λειτουργικῆς τέχνης, πού μεταδίδει ἀντικειμενικά τήν ἀποκάλυψη τοῦ μυστηρίου τῆς θρησκείας μας. Ἡ θρησκευτική ζωγραφική καθρεφτίζει τόν κόσμο πού νοιώθουμε μέ τίς αἰσθήσεις καί τίς συγκινήσεις του, νοιώθει τόν Θεό κατ' εἰκόνα τοῦ ἀνθρώπου. Δέν εἶναι πιά ἡ ἐκκλησία πού διδάσκει τούς πιστούς, ἀλλά ἡ ἀνθρώπινη προσωπικότητα πού ἐπιβάλλει τίς ἀτομικές ἀναζητήσεις της. Ἡ λειτουργική ὅμως τέχνη δέν ἔχει σκοπό νά συγκινήσει, ἀλλά νά μεταμορφώσει, νά ἀναπλάσει κάθε ἀνθρώπινο αἴσθημα»[31]. Ἐνῶ «ἡ ὀρθόδοξη λειτουργική ζωγραφική, δηλ. ἡ ἁγιογραφία, ἀκολουθεῖ ὅλως διόλου ἄλλον δρόμο. Εἶναι ὁ δρόμος τῆς ἀσκητικῆς ὑπακοῆς τῆς θεωρητικῆς προσευχῆς. Ἡ ὡραιότης μιᾶς εἰκόνας, ἄν καί ὁ καθένας τήν βλέπει ἀναλόγως μέ τίς πνευματικές δυνάμεις του, ἐκφράζεται ἀπό τόν τεχνίτη ἀντικειμενικά, σύμφωνα μέ τήν ἄρνηση τοῦ Ἐγώ του, πού σβύνει μπροστά στήν ἀποκαλυφθεῖσα ἀλήθεια. Σ' αὐτόν «ἡ ἐλευθερία εἶναι ἡ τελεία λύτρωσις ἀπό ὅλα τά πάθη καί ἀπό τάς ἐπιθυμίας, τάς κοσμικάς καί σαρκικάς» κατά τόν ἅγιο Συμεών τόν Νέον Θεολόγον»[32]. Κι ἀκόμη «Ἡ ἁγιογραφία δέν εἶναι μονάχα μιά τέχνη, ἀλλά μία καθημερινή ἄσκηση»[33] γιά τόν ζωγράφο τῆς Ὀρθόδοξης ἐκκλησίας.

Ὅμως θά ἦταν λάθος νά θεωρήσουμε τούς κανόνες τῆς ζωγραφικῆς ἀμετάτρεπτους, πού κινδυνεύουν νά σταματήσουν τήν τέχνη σέ μιά στιγμή χωρίς καμιά ἐξέλιξη ἤ πρόοδο. Ὁ Παῦλος Εὐδοκίμωφ ὑπογραμμίζει σχετικά: «Ἐάν στή Δύση εἶναι ὁ δογματολόγος πού πληροφορεῖ καί ὁδηγεῖ τόν καλλιτέχνη, στήν Ἀνατολή εἶναι ὁ δογματολόγος πού πληροφορεῖται καί διδάσκεται ἀπό τή θέα ἑνός ἀληθινοῦ εἰκονογράφου»[34]. Νά ἐπισημάνουμε ἀκόμη ὅτι καί στή Δύση οἱ εἰκόνες βρίσκονται μέσα στούς ναούς καί συχνά καί στά εἰκονοστάσια καί στά δωμάτια τῶν σπιτιῶν καί γι' αὐτό μέ αὐτή τους τήν ἰδιότητα θεωροῦνται τέχνη ἐκκλησιαστική. Ἔτσι γιά ἕνα πιστό τῆς Δυτικῆς ἐκκλησίας οἱ εἰκόνες λειτουργοῦν μέσα του κατά τόν ἴδιο τρόπο ὅπως καί οἱ ὀρθόδοξες εἰκόνες γιά ἕνα πιστό τῆς Ἀνατολικῆς ἐκκλησίας. Θά σημειώσουμε ἐδῶ πώς ἀπό διαφορετικούς δρόμους ὁ καθένας ξεκινᾶ γιά νά φτάσει στόν ἴδιο σκοπό.

Ἄς πάρουμε γιά παράδειγμα τήν εἰκόνα τῆς Ἀνάστασης τοῦ Χριστοῦ. Στήν Ὀρθόδοξη εἰκονογραφία τῆς «Καθόδου στόν Ἅδη» ὁ Χριστός κατεβαίνει στή γῆ γιά νά σώσει τόν Ἀδάμ καί ἀφοῦ δέν τόν βρίσκει ἐκεῖ, φθάνει ὡς τόν Ἅδη: «Μιά μεγάλη σιωπή βασιλεύει σήμερα στή γῆ, μιά μεγάλη σιωπή καί μιά μεγάλη μοναξιά. Μιά μεγάλη σιωπή γιατί ὁ βασιλιᾶς κοιμᾶται. Ἡ γῆ

σείστηκε καί ἡσύχασε γιατί ὁ Θεός κοιμήθηκε σαρκικά καί πῆγε νά ξυπνήσει αὐτούς πού κοιμόταν ἀπό αἰῶνες. Ὁ Θεός πέθανε σαρκικά καί ὁ Ἅδης ἐσκίρτησε. Ὁ Θεός κοιμήθηκε γιά λίγο καιρό καί ξύπνησε ἀπό τόν ὕπνο αὐτούς πού παρέμειναν στόν Ἅδη...» γράφει χαρακτηριστικά ὁ Ἐπιφάνιος στήν ὁμιλία του γιά τό Μέγα Σάββατο[35]. Γιά τήν Ὀρθόδοξη ζωγραφική εἰκονογραφικές συνθέσεις τῆς Ἀνάστασης εἶναι ἡ «Κάθοδος στόν Ἅδη», πού συμπληρώνουν οἱ σχετικές σκηνές τῶν Μυροφόρων καί τοῦ ἀγγέλου στό κενό μνημεῖο. Ἡ Δυτική ἐκκλησία ἐπέλεξε τήν εἰκόνα μέ τόν Χριστό πού κρατᾶ μιά σημαία καί ὑψώνεται πάνω ἀπό τόν ἄδειο τάφο[36]. Ἡ διαφορά στό εἰκονογραφικό μέρος εἶναι σαφής, ἀλλά ὁ στόχος εἶναι ἕνας. Ἡ Ὀρθόδοξη ζωγραφική τονίζει τό λυτρωτικό μήνυμα τοῦ Πάσχα ντυμένο μέ τή χαρά τῆς νίκης κατά τοῦ θανάτου καί τήν ἀγαλλίαση τῆς σωτηρίας. Ἡ Δυτική ἀντίστοιχα τονίζει τόν θριαμβευτικό χαρακτήρα τοῦ γεγονότος ἐπιμένοντας στόν τονισμό τῆς δόξας τοῦ Χριστοῦ. Ἀλλά καί στίς δυό εἰκόνες τό μέγα συμβάν τῆς Ἀνάστασης τοῦ Χριστοῦ ἀποτελεῖ τόν Κεντρικό Πυρῆνα τῆς ἔκφρασης.

Οἱ πατέρες τῆς Ζ' Οἰκουμενικῆς Συνόδου εἶχαν βαθειά συνείδηση τῆς μεγάλης παράδοσης καί τῆς εὐθύνης ἀπέναντι σ' αὐτήν, καθώς φαίνεται, ὁλοκάθαρα στήν Ὁμολογία τους πού τήν διατυπώνουν ἐπιγραμματικά. Τό πυκνό καί οὐσιαστικό κείμενο πού ἀκολουθεῖ δείχνει τήν προσοχή, ἀλλά καί τήν σταθερή θέληση μέ τήν ὁποία ἀντιμετωπίζουν τήν κρισιμότητα τῶν καταστάσεων. Κι ἀκόμη πόσο σωστά καί σοφά συνέδεσαν τό πρόβλημα τῶν εἰκόνων μέ τήν ἐνσάρκωση τοῦ Χριστοῦ ὑψώνοντας ἔτσι τό ζήτημα ἀπό ἀφηρημένο θεολογικό σέ συγκεκριμένο Χριστολογικό. Γράφουν: «...Διαφυλάσσουμε ὅλες τίς γραπτές ἤ ἄγραφες ἐκκλησιαστικές παραδόσεις πού θεσπίστηκαν γιά μᾶς. Μιά ἀπό αὐτές τίς παραδόσεις εἶναι καί ἡ προσεκτική ἀποτύπωση τῆς μορφῆς σέ εἰκόνα, γεγονός πού συμφωνεῖ καί μέ τό περιεχόμενο τῆς διδασκαλίας τοῦ Εὐαγγελίου κατά τό ὁποῖο πιστεύουμε στήν πραγματική καί ὄχι σέ φανταστική ἐνανθρώπιση τοῦ Θεοῦ Λόγου»[37].

Θρίαμβος τῶν εἰκόνων δέν σημαίνει μόνον ἀποκατάσταση τῆς ὀρθόδοξης σκέψης καί πράξης στήν ἐκκλησία. Σημαίνει ὁριστική καί χωρίς ἐνδοιασμούς ἐπικράτηση τῆς ἀλήθειας στήν τέχνη. Τῆς ἀλήθειας πού γεννάει τήν καλλιτεχνική ἔκφραση τῆς πραγματικῆς ἐλευθερίας στό χῶρο τῆς λατρείας.

Ἀξίζει νά τελειώσω διαβάζοντας ἕνα μικρό ἀπόσπασμα κειμένου πού μᾶς μεταφέρει στήν ἱερή ἀτμόσφαιρα τοῦ Ἁγίου Ὄρους, μέσα στήν ὁποία ζωγράφιζε ἁγιογράφος τῆς Ἀνατολικῆς ἐκκλησίας[38]: «...Ἡ σανίς ἐπί τῆς ὁποίας ἐζωγραφίσθη τό ἀντίγραφον (τῆς Πορταϊτίσσης) ηὐλογήθη προηγουμένως καί ἐπλύσθη δι' ἁγιασμοῦ, εἰς τά χρώματα προσετέθη κόνις ἐκ πολυτίμων ἁγίων λειψάνων, κατά τήν διάρκειαν δέ τῆς ἀντιγραφῆς ἐτέλουν εἰς τήν Μονήν (Ἰβήρων) ὁλονύκτιον παράκλησιν δίς τῆς ἑβδομάδος, ἐνῶ ὁ ζωγράφος (Ἰάμβλιχος Ρωμανός), εἰργάζετο νηστικός, τρώγων κατά Σάββατον καί Κυριακήν μόνον».

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. *Κατερίνας Συνοδινοῦ*, Ἔοικα - Εἰκός καί συγγενικά ἀπό τόν Ὅμηρο ὡς τόν Ἀριστοφάνη, Παράρτημα «Δωδώνης» ἀριθ. 17, Ἰωάννινα 1981.

2. *Ἰωάν. Δ. Καραβιδόπουλου*, «Εἰκών Θεοῦ» καί «κατ' εἰκόνα» Θεοῦ παρά τῷ Ἀποστόλῳ Παύλῳ. Αἱ Χριστολογικαί βάσεις τῆς Παυλείου ἀνθρωπολογίας, Θεσσαλονίκη 1964.

3. Παραθέτουμε ἐδῶ μερικά βασικά ἄρθρα καί βιβλία, πού ἐξετάζουν μέσα ἀπό διάφορα πρίσματα τό πολυδιάστατο πρόβλημα τῆς εἰκονομαχίας. Στόν τόμο Iconoclasm (Papers given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies. University of Birmingham, March 1975. Edited by *Anthony Bryer* and *Judith Herrin*, Birmingham 1977) βλ. *R. Cormack*, The Arts during the Age of Iconoclasm, 34-44, *τοῦ Ἰδίου*, Painting after Iconoclasm, 147-163, *Ann Wharton Epstein* The «Iconoclast» Churches of Cappadocia, 103-111, *D. Freedberg*, The Structure of Byzantine and European Iconoclasm, 165-177. Ἐπίσης *G.B. Ladner*, The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy, DOP, 7 (1953) 1-34, *P.J. Alexander*, The Iconoclastic Council of St. Sophia (815) and its Definition (Horos), DOP, 7 (1953) 35-66, *M.V. Anastos*, The Ethical Theory of Images formulated by the Iconoclasts in 754 and 815, DOP, 8 (1954) 151-160, *A. Grabar*, L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique, Paris 1957 (βλ. διορθώσεις καί ἐπιφυλάξεις τοῦ *J. Gouillard*, στήν REB, XV (1958) 261-265, *E. Kitzinger*, The Cult of Images in the Age before Iconoclasm, DOP, 8 (1954) 83-150, *G. Ladner*, The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy DOP, 7 (1953) 1-34, *Ν. Κεφαλᾶ*, Αἱ Οἰκουμενικαί σύνοδοι. Μελέτη περί τῶν Ἁγίων Εἰκόνων, Θεσσαλονίκη 1972, *Κ. Καλοκύρη*, Ἡ ζωγραφική τῆς Ὀρθοδοξίας. Ἱστορική, αἰσθητική καί δογματική ἑρμηνεία τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς, Θεσσαλονίκη 1972, τοῦ *Ἰδίου*, Πηγαί τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογίας Θεσσαλονίκη 1967 (Ἡ Θεολογία τῶν εἰκόνων 234-397), *Β.Ν. Γιαννοπούλου*, Αἱ Χριστολογικαί ἀντιλήψεις τῶν Εἰκονομάχων, Ἀθήνα 1975, *Δ. Τσελεγγίδη*, Ἡ Θεολογία τῆς εἰκόνας καί ἡ ἀνθρωπολογική σημασία της. Διδακτορική διατριβή Θεσσαλονίκη 1984, *Ἀθ. Παλιούρα*, Ὁ ἀπόηχος τῆς εἰκονομαχίας στή ζωγραφική τοῦ 16ου αἰώνα. Ἡ περίπτωση τοῦ Γ. Κλόντζα, «Τιμητικό ἀφιέρωμα στόν Καθηγητή Κ.Δ. Καλοκύρη, Θεσσαλονίκη 1985, 403-413. Γιά τίς πηγές βλ. G. Ostrogorsky, Ἱστορία τοῦ Βυζαντινοῦ Κράτους, Ἀθήνα 1979, τόμ. Β', 11-14.

4. Πράξ. 2, 46.

5. Mansi, XII, 269 καί 1015.

6. G. Ostrogorsky, Ἱστορία τοῦ Βυζαντινοῦ κράτους, 39

7. «Λέοντος οὖν τελευτήσαντος, Κωνσταντῖνος ὁ υἱός αὐτοῦ γεγονώς τῆς βασιλείας διάδοχος, Ἑλλήνων καί Ἰουδαίων χεῖρον τήν Χριστοῦ ἐκκλησίαν ἐδίωξεν. Συγκαθεσθείς γάρ Κωνσταντίνῳ διαδόχῳ Ἀναστασίου, σύν τοῖς ἐπισκόποις τοῖς ματαιόφροσιν, ἄθεον ἐποιήσατο σύνοδον, ἐν ἡ Χριστοῦ καί ἁπάντων τῶν ἁγίων τάς σεβασμίας εἰκόνας ἀπεκάλεσεν εἴδωλα τάς πρεσβείας ἠρνήσατο, καί τά θεοτίμητα πυρί παρέδωκε λείψανα». Mansi, XII, 577.

8. «Ἡ εἰκονόφιλη παράταξη συσπειρώθηκε γύρω ἀπό τόν Στέφανο τό Νέο, ἡγούμενο μιᾶς μονῆς στό ὄρος Αὐξέντιο, ὁ ὁποῖος κέρδισε πολυάριθμους ὀπαδούς ἀπό ὅλες τίς τάξεις τοῦ λα-

οῦ. Οἱ προσπάθειες τοῦ αὐτοκράτορα (Κωνσταντίνου Ε') νά ἀναγκάσει τόν ἀρχηγό τῆς ἀντιπολιτεύσεως νά ἐγκαταλείψει τήν ἀντίσταση, ἔμειναν χωρίς ἀποτέλεσμα καί τό Νοέμβριο τοῦ 767 ὁ Στέφανος κατακρεουργήθηκε στούς δρόμους τῆς Κωνσταντινουπόλεως ἀπό τόν ἐξαγριωμένο ὄχλο». Ostrogorsky, ὅ. π, 41. Ὁ βίος τοῦ Ἁγίου Στεφάνου τοῦ Νέου γράφτηκε τό 808 (Migne, P.G., 100, 1069-1186) καί θεωρεῖται ἡ σπουδαιότερη πηγή πού ἐξιστορεῖ τούς διωγμούς καί τίς ὠμότητες τῶν εἰκονομάχων καί τοῦ ἴδιου τοῦ Κωνσταντίνου Ε'.

9. Ostrogorsky, ὅ.π., 40.

10. *C. Mango*, The Art of the Byzantine Empire, 312-1453. Sources and Documents (Englewood Cliffs, New Jersey 1972) 149 κ. ἑξ.

11. Βλ. ἐνδεικτικά τήν ὅλη ἀτμόσφαιρα: *Ostrogorsky*, ὅ.π., 27 καί 40-42, *Ch. Delvoye*, Βυζαντινή τέχνη, Ἀθήνα 1975, τόμ. Α', 177.

12. *Ν.Β. Δρανδάκη*, Βυζαντιναί τοιχογραφίαι τῆς Μέσα Μάνης, Ἀθήνα 1964, 1-15.

13. *Ἀγάπης Βασιλάκη*, Εἰκονομαχικές ἐκκλησίες στή Νάξο, ΔΧΑΕ περ. Δ', 3 (1962-63) 49-74.

14. *H.G. Beck*, Kirche und Theologische Literatur im Byzantinischen Reich, München 1959, 303 καί 372-73.

15. *Mansi*, XII 1011 Βλ. καί *Anastos*, The Ethical theory of Images formulated by the Iconoclasts in 754 and 815, ὅ.π. 155 σημ. 11-12.

16. *Mansi*, XII, 979: «...καί οὐδείς φιλόχριστος καί φιλόθεος ὁδοιπορῶν, χωρίς εἰκόνων τάς πορείας ἐποιοῦντο, ὡς ἐνάρετοι καί καλοί τῷ Θεῷ». Γιά τή γνησιότητα τῶν δύο ἐπιστολῶν τοῦ Γρηγορίου Β' πρός τόν Λέοντα Γ', πού διασώθηκαν σέ ἑλληνική μετάφραση βλ. Ostrogorsky, ὅ.π. 14, καί 249-250.

17. βλ. ἐνδεικτικά *Ι.Ν. Θεοδωρακόπουλου*, Εἰκόνα, περιοδ. Σύνορο 36 (1965), 77: «Μέσα στήν εἰκόνα συναντῶνται τά μάτια τῆς ψυχῆς μέ τά μάτια τοῦ σώματος». Βλ. ἐπίσης τήν σχέση λόγου καί εἰκόνας στό «Συνοδικό πού διαβάζεται τήν Κυριακή τῆς Ὀρθοδοξίας», J. Gouillard. «Le Synodikon d'Orthodoxie: édition et commentaire», TM, 2 (1967) 1-316 σελ. 49: «Τῶν τῷ λόγῳ ἁγιαζόντων τά χείλη, εἶτα τούς ἀκροατάς διά τοῦ λόγου, εἰδότων τε καί κηρυσσόντων ὡς διά τῶν σεπτῶν εἰκόνων ὁμοίως ἁγιάζεται μέν τά ὄμματα τῶν ὁρώντων, ἀνάγεται δέ δι' αὐτῶν ὁ νοῦς πρός θεογνωσίαν, ὥσπερ καί διά τῶν θείων καί τῶν ἱερῶν σκευῶν καί τῶν ἄλλων ἁγίων κειμηλίων».

18. Ὁ Ἰωάννης Δαμασκηνός συνεδύασε τό πρόβλημα τῶν εἰκόνων μέ τήν ἐνσάρκωση τοῦ Χριστοῦ καί τή σωτηρία τοῦ κόσμου, στούς τρεῖς «Λόγους ἀπολογητικούς πρός τούς διαβάλλοντας τάς ἁγίας εἰκόνας». (Α' - Γ'), Migne, P.G. 94, 1232-1420.

19. Mansi, XIII, 300c.

20. Mansi, XII, 1066. Καί ὁ Μ. Βασίλειος σέ ἐπιστολή του πρός τόν Ἰουλιανό τόν Παραβάτη ὑπογραμμίζει: «...ἐπεί καί πολέμων τρόπαια καί νίκας καί λογογράφοι πολλάκις, καί ζωγράφοι διασημαίνουσιν· οἱ μέν τῷ λόγῳ κοσμοῦντες, οἱ δέ τοῖς πίναξιν ἐγχαράττοντες».

21. «Ἱστοριῶν δέ Παλαιᾶς καί Νέας Διαθήκης πληρῶσαι ἔνθεν καί ἔνθεν χειρί καλλίστου ζωγράφου τόν ναόν τόν ἅγιον, ὅπως ἂν οἱ μή εἰδότες γράμματα, μηδέ δυνάμενοι τάς θείας ἀναγιγνώσκειν Γραφάς τῇ θεωρίᾳ τῆς ζωγραφίας μνήμην τε λαμβάνωσιν τῆς τῶν γνησίως τῷ ἀληθινῷ Θεῷ δεδουλευκότων ἀνδραγαθίας καί πρός ἅμιλλαν διεγείρωνται τῶν εὐκλεῶν καί ἀοιδίμων ἀριστευμάτων» σημειώνει ὁ Ὅσιος Νεῖλος (Migne, P.G. 79, 577-580).

22. Γιά τόν φημισμένο κρητικό ζωγράφο τοῦ 16ου αἰώνα Γεώργιο Κλόντζα βλ. *Ἀθαν. Παλιούρα*, Ὁ ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας (ci. 1540-1608) καί αἱ μικρογραφίαι τοῦ κώδικος αὐτοῦ, Ἀθήνα 1977.

23. Ἀπό τήν ὀγκώδη διεθνῆ βιβλιογραφία γιά τόν Θεοτοκόπουλο σημειώνουμε τήν τελευταία σπουδαία μελέτη τοῦ *Ν. Παναγιωτάκη*. Ἡ Κρητική περίοδος τῆς ζωῆς τοῦ Δομήνικου Θεοτοκόπουλου, Ἀθήνα 1986.

24. *K. Kornilovitch*, Τά χρονικά τῆς Ρωσικῆς τέχνης, Λένιγκραντ - Μόσχα 1960, 89.

25. *Mansi*, XIII, 319

26. *Γ. Φλωρόφσκυ*, Θεολογικά ἀποσπάσματα, περιοδ. Pout, 31 (1931) 11.

27. *Μ. Χατζηδάκη*, Παναγία ἡ Ὁδηγήτρια, περιοδ. ΚΙΒΩΤΟΣ, τεῦχ. 17-18 (1953) 213.

28. *L. Ouspensky*, Σκέψεις γιά τό μέλλον τῆς Εἰκονογραφίας, περιοδ. Σύνορο, 36 (1965) 84.

29. *Mansi*, XIII, 252

30. *Λ. Οὐσπένσκυ*, Ἡ Εἰκόνα (μετφρ. Φ. Κόντογλου) Ἀθήνα 1952, 32.

31. Στόν Ἴδιο, 32-33. Ὁ Οὐσπένσκυ ἀντιδιαστέλλει τήν «θρησκευτική» ἀπό τήν «λειτουργική» ζωγραφική. Καί γι' αὐτόν θρησκευτική εἶναι ἡ κοσμική τέχνη, πού ἐκφράζει μέ ὑποκειμενικό

τρόπο θρησκευτικά θέματα, ἐνῶ ἡ λειτουργική ταυτίζεται μέ τήν τέχνη τῆς ὀρθόδοξης ἐκκλησίας.

32. Στόν Ἴδιο, 37-38.

33. Στόν Ἴδιο, 57

34. *Παύλου Εὐδοκίμωφ*, Ἡ τέχνη τῆς Εἰκόνας. Θεολογία τῆς ὡραιότητος, Θεσσαλονίκη 1980, 163.

35. Στόν Ἴδιο, 239-240. Ἡ θαυμάσια ὁμιλία τοῦ Ἐπιφανίου γιά τό Μέγα Σάββατο: Migne. P.G. 43, 440-464.

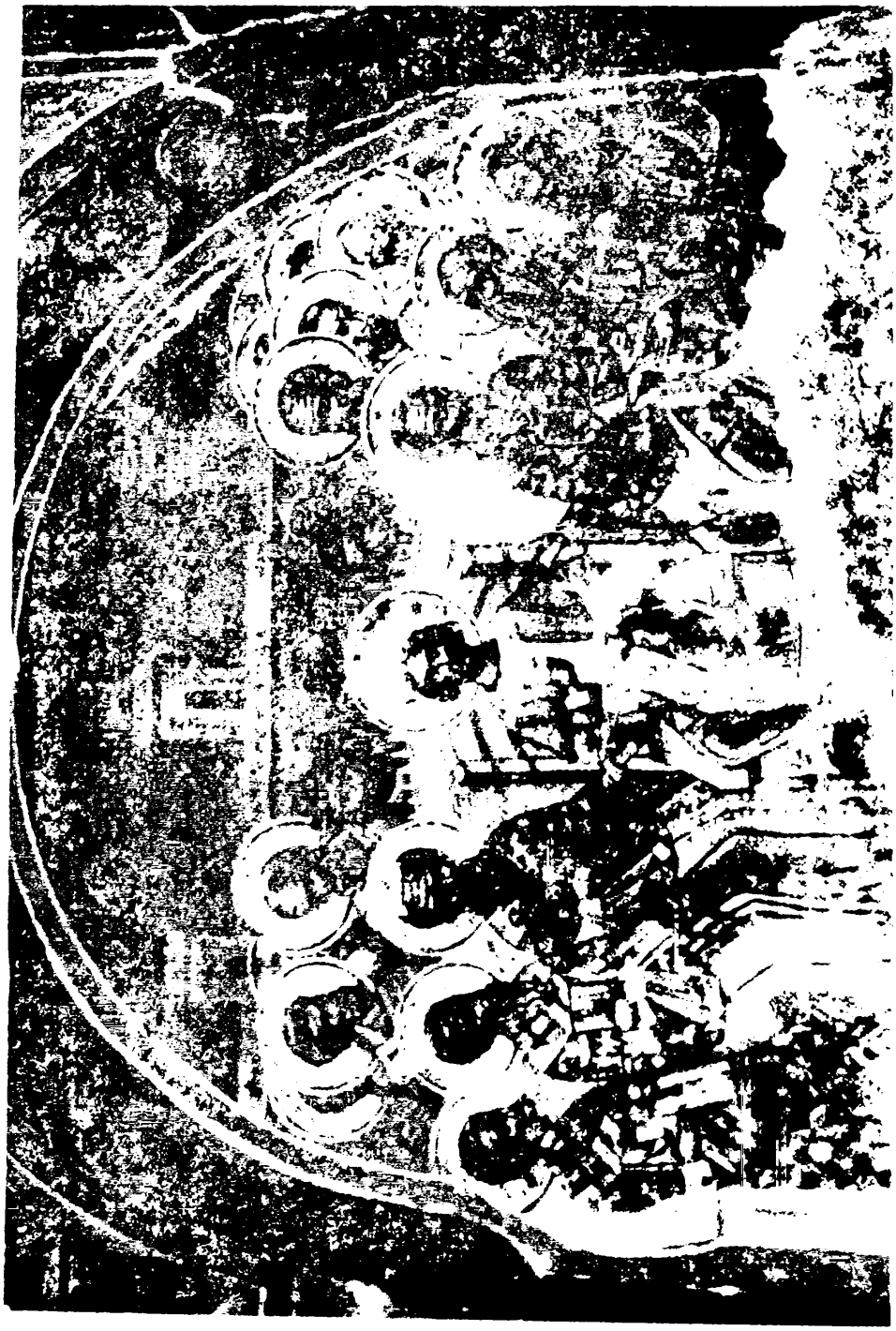
36. *Ἀθαν. Παλιούρα*, Ἡ Δυτικοῦ τύπου Ἀνάσταση τοῦ Χριστοῦ καί ὁ χρόνος εἰσαγωγῆς της στήν Ὀρθόδοξη τέχνη, «Δωδώνη» Ε.Ε.Φ.Σ.Π.Ι., Ἰωάννινα 1978, 385-397.

37. Mansi, XIII, 377: «καί συνελόντες φαμέν, ἁπάσας τάς ἐκκλησιαστικάς ἐγγράφως ἤ ἀγράφως τεθεσπισμένας ἡμῖν παραδόσεις ἀκαινοτομήτως φυλάττομεν ὧν μία ἐστι καί ἡ τῆς εἰκονικῆς ἀναζωγραφήσεως ἐκτύπωσις, ὡς τῇ ἱστορίᾳ τοῦ εὐαγγελικοῦ κηρύγματος συνάδουσα, πρός πίστωσιν τῆς ἀληθινῆς καί οὐ κατά φαντασίαν τοῦ Θεοῦ λόγου ἐνανθρωπήσεως...» Καί παρακάτω: «Ὁρίζομεν σῦν ἀκριβείᾳ πάσῃ καί ἐμμελείᾳ παραπλησίως τῷ τύπῳ τοῦ τιμίου καί ζωοποιοῦ σταυροῦ ἀνατίθεσθαι τάς σεπτάς καί ἁγίας εἰκόνας, τάς ἐκ χρωμάτων καί ψηφίδος καί ἑτέρας ὕλης ἐπιτηδείως ἐχούσης ἐν ταῖς ἁγίαις τοῦ Θεοῦ ἐκκλησίαις, ἐν ἱεροῖς σκεύεσι καί ἐσθῆσι τοίχοις τε καί σανίσιν, οἴκοις τε καί ὁδοῖς· τῆς τε τοῦ Κυρίου καί Θεοῦ καί σωτῆρος ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ εἰπόντος καί τῆς ἀχράντου δεσποίνης ἡμῶν τῆς ἁγίας Θεοτόκου, τιμίων τε ἀγγέλων καί πάντων ἁγίων καί ὁσίων ἀνδρῶν· ὅσῳ γάρ συνεχῶς δι' εἰκονικῆς ἀνατυπώσεως ὁρῶνται, τοσοῦτον καί οἱ ταύτας θεώμενοι ἐξανίστανται πρός τήν τῶν πρωτοτύπων μνήμην τε καί ἐπιπόθησιν, καί ταύταις ἀσπασμόν καί τιμητικήν προσκύνησιν ἀπονέμειν, οὐ μήν τήν κατά πίστιν ἡμῶν ἀληθινήν λατρείαν ἥ πρέπει μόνη τῇ θείᾳ φύσει. ἀλλ' ὃν τρόπον τῷ τύπῳ τοῦ τιμίου καί ζωοποιοῦ σταυροῦ καί τοῖς ἁγίοις εὐαγγελίοις καί τοῖς λοιποῖς ἱεροῖς ἀναθήμασι καί θυμιαμάτων καί φώτων προσαγωγήν πρός τήν τούτων τιμήν ποιεῖσθαι καθώς καί τοῖς ἀρχαίοις εὐσεβῶς εἴθισται. ἡ γάρ τῆς εἰκόνος τιμή ἐπί τό πρωτότυπον διαβαίνει, καί ὁ προσκυνῶν τήν εἰκόνα προσκυνεῖ ἐν αὐτῇ τοῦ ἐγγραφομένου τήν ὑπόστασιν. οὕτω γάρ κρατύνεται ἡ τῶν ἁγίων πατέρων ἡμῶν διδασκαλία εἴτουν παράδοσις τῆς Καθολικῆς Ἐκκλησίας».

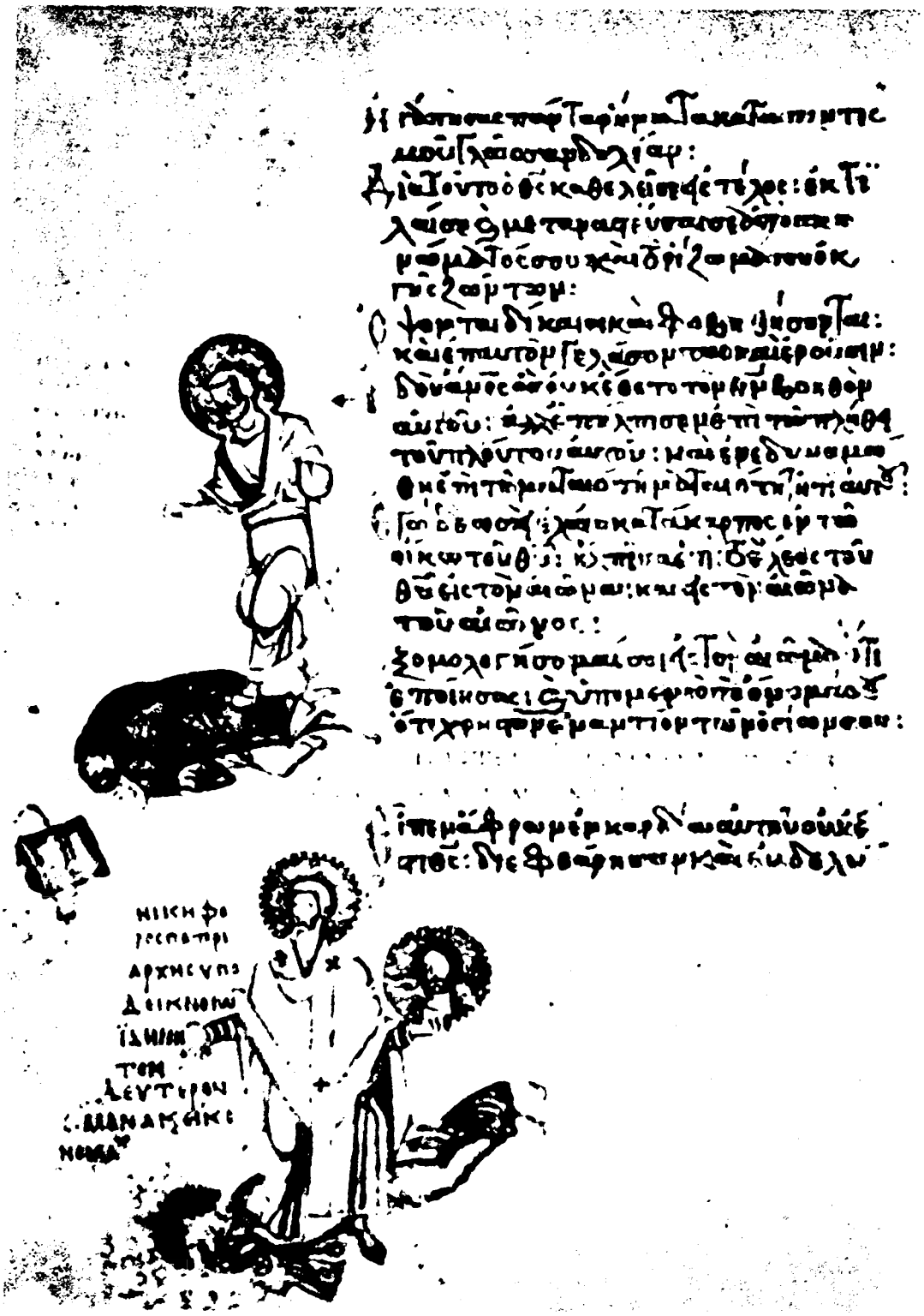
38. *I. Pitra*, Hymnographie de l'église grecque, Paris 1867, 124 καί *Φ. Ι. Πιομπίνου*, Ἕλληνες ἁγιογράφοι μέχρι τό 1821, Ἀθήνα 1984, 7.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ


2. Σὲ πολλοὺς Μεταβυζαντινοὺς ναοὺς συνηθίζουν νὰ ἐντάσσουν στὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τὴν Πρώτη καὶ τὴν Ζ΄ Οἰκουμενικὴ Σύνοδο γιὰ νὰ δείξουν μ' αὐτὸ τὸν τρόπο τὴν ἀποδοχὴ τῶν ἀποφάσεων ὅλων τῶν Οἰκουμενικῶν Συνόδων τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἀνατολῆς. Ἔτσι καὶ στὸ Καθολικὸ τῆς Μονῆς Δοχειαρίου τοῦ Ἁγίου Ὄρους, ποὺ ζωγραφίστηκε στὸ 1568, ἔχει ἀπεικονιστεῖ διπλὰ στὴν

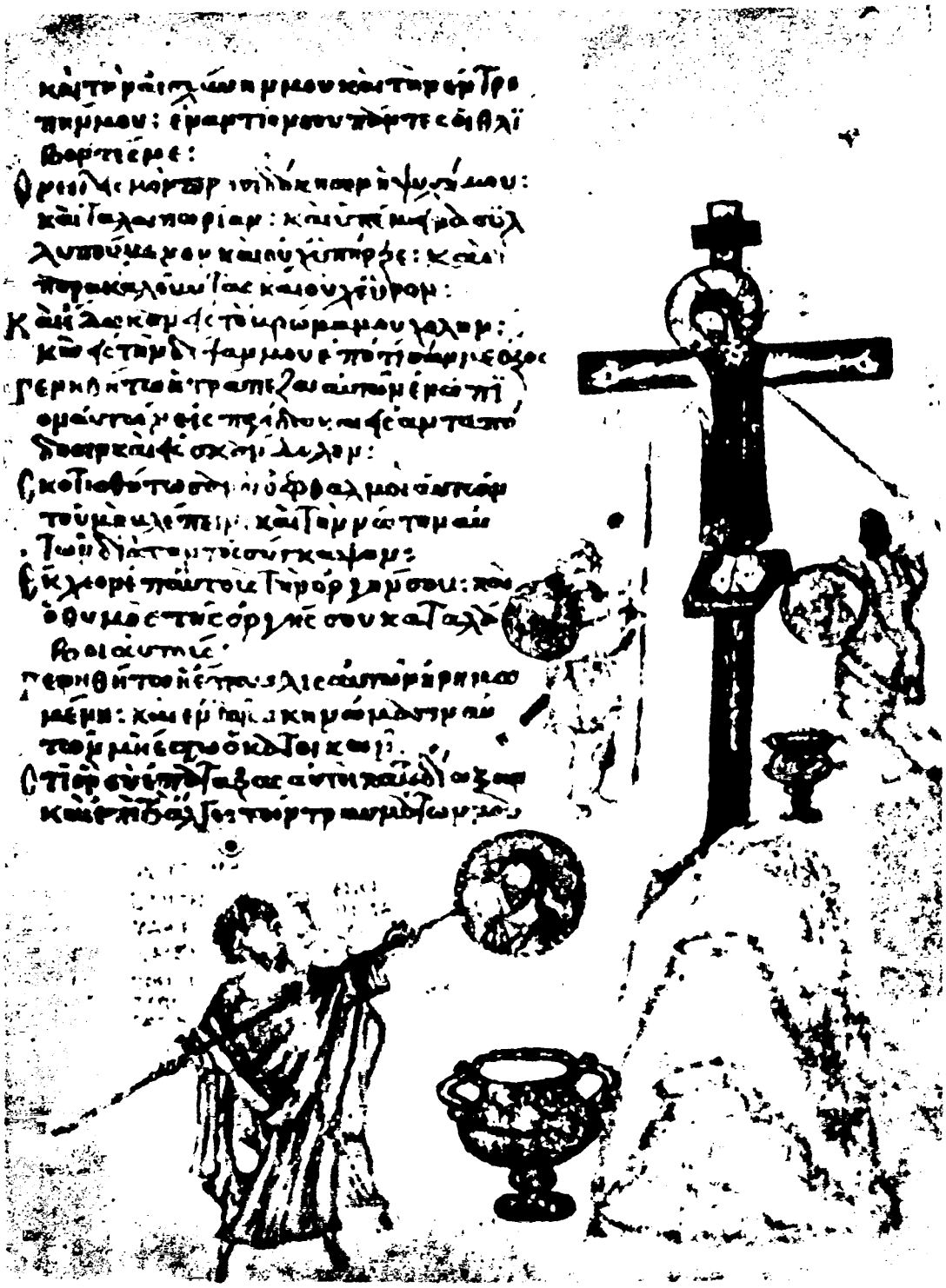


4. Συχνὰ στὰ μικρογραφημένα χειρόγραφα ἀπεικονίζονται Σύνοδοι τῶν εἰκονομάχων, ὅπως ἐδῶ στὸ ψαλτήρι Barberini ὅπου εἰκονίζεται ἡ εἰκονομαχικὴ Σύνοδος τοῦ 815. Εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι οἱ εἰκονομάχοι καταστρέφουν τὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ μὲ "σπόγγο" καὶ "λόγχη" ταυτιζόμενοι μὲ τοὺς σταυρωτές του.

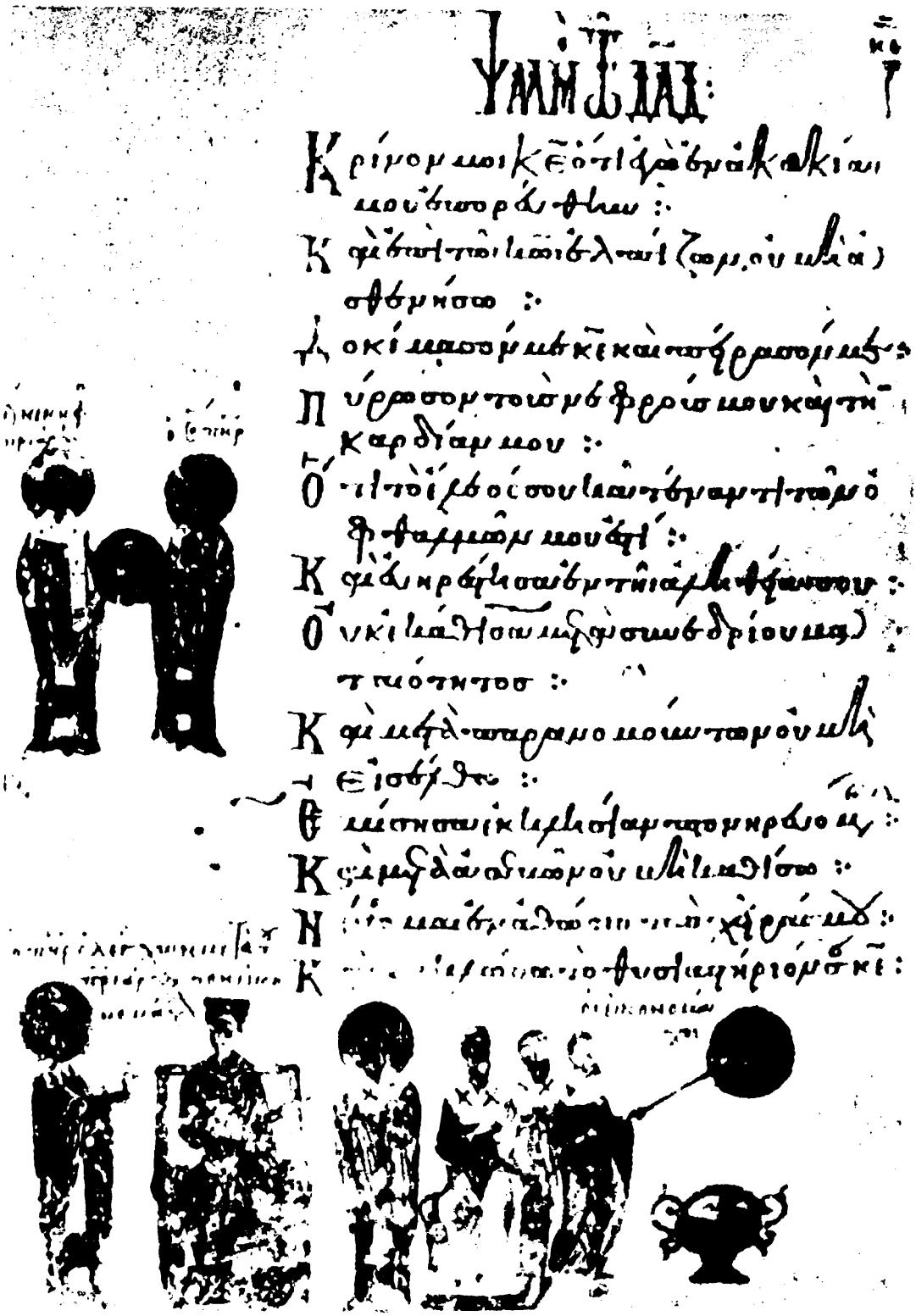


5. Σὲ πολλὲς μικρογραφίες ἐξαίρονται οἱ ἀγῶνες τοῦ πατριάρχου Νικηφόρου ὑπὲρ τῶν εἰκόνω
στὴ μικρογραφία ἀπὸ τὸ Ψαλτήριο τοῦ Khludov ποὺ βρίσκεται στὸ Ἱστορικὸ Μουσεῖο τῆς Ρ
καὶ ὑπολογίζεται ὅτι ἔχει γραφεῖ γύρω στὸ 830.

α προβάλλεται ὁ πατριάρχης Νικηφόρος, ἐνῶ ἀπεικονίζεται ἡ Σύνοδος τῶν εἰκονομάχων τοῦ
αλτήριο τοῦ Khludov γύρω στὰ 830. Ἱστορικὸ Μουσεῖο Μόσχας.



7. Στίς μικρογραφίες τοῦ Ψαλτηρίου τοῦ Khludov (γύρω στά 830, Ἱστορικό Μουσεῖο Μόσχας) ται ἰδιαίτερα ἡ Σταύρωση γιατί θύμιζε τό μαρτύριο τῶν εἰκονοφίλων καί ὑποσχόταν τόν θρίαμβο τῆς Ἀνάστασης.



Θεόδωρος Στουδίτης μὲ τὸν πατριάρχη Νικηφόρο ἐλέγχουν τὸν αὐτοκράτορα Λέοντα Ε΄, ἐνῶ
ομάχοι καταστρέφουν τὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ, τὸ γνωστὸ μοτίβο ποὺ ἐπαναλαμβάνεται. Ψαλτήρ
ῦ Λονδίνου τοῦ 1066. Βρετανικὸ Μουσεῖο.

. Ὁ Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνὸς εἶναι ἡ μορφή, ποὺ κυριάρχησε μὲ τὰ συγγράμματά του στὴν α
ῆς εἰκονομαχίας. Εἰκόνα ἀπὸ τὴ Μονὴ τοῦ Ἁγ. Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου, Πάτμος. Γύρω στὰ 15(

όδωρος Στουδίτης εἶναι μία ἀπὸ τὶς πιὸ ἀγωνιστικὲς μορφὲς στὴ β΄ φάση τῆς εἰκονομαχίας.
Ψηφιδωτὸ ἀπὸ τὴ Νέα Μονὴ τῆς Χίου, 1042-1048.

11. Ὁ ἅγιος Στέφανος ὁ Νέος μαρτύρησε μὲ φρικτὸ τρόπο ἀγωνιζόμενος γιὰ τὴν Ὀρθοδοξίας. Ὁ "βίος του" ἀποτελεῖ μία ἀπὸ τὶς σπουδαιότερες πηγὲς τῆς περιόδου τί Τὸν ζωγραφίζουν μὲ τὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ στὸ χέρι ὅπως σ' αὐτὴν τὴν τοιχογραφί ται ἀπὸ τὸ Καθολικὸ τῆς Μονῆς Δοχειαρίου τοῦ Ἁγίου Ὄρους καὶ εἶναι τοῦ 1568.

*Αθανάσιος Παλιούρας*

# ΕΓΝΑΤΙΑ: ΕΝΑΣ ΔΡΟΜΟΣ ΠΟΥ «ΔΙΑΚΙΝΟΥΣΕ» ΕΜΠΟΡΕΥΜΑΤΑ, ΙΔΕΟΛΟΓΙΕΣ, ΤΕΧΝΕΣ ΚΑΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ

Όλοι οι δρόμοι έχουν την ιστορία τους. Δρόμοι θαλάσσιοι ή χερσαίοι. Κι όλοι έχουν ένα μάκρος ζωής. Η Εγνατία τούς ξεπερνάει όλους: σε διάρκεια και σημασία. Μπορούμε ξεκινώντας να την ονομάσουμε *γέφυρα* μεταξύ Ανατολής και Δύσης. Περνούσαν οδοιπόροι, ταξιδιώτες, στρατιωτικά αγήματα, λαοί, έμποροι και εμπορεύματα, ανάλογα με τις εποχές.

Χωρίζουμε τη μικρή αυτή ανακοίνωση για το μεγάλο θέμα της Εγνατίας, σε τρία τμήματα. Πρώτον: Η κατασκευή της, τα περάσματα και η σημασία της. Δεύτερον: Δυσκολίες και προβλήματα που γεννιούνται απο τη μελέτη του θέματος και Τρίτον: Η συμβολή της στην τέχνη μέσα στους αιώνες.

1. Η Εγνατία ξεκινούσε από την Απολλωνία ή το Δυρράχιο, έφτανε ως τη Θεσσαλονίκη και από εκεί ως τον Έβρο[1]. Πρωτοκατασκευάστηκε, υπολογίζουμε, από το 146-120 π.Χ., σύμφωνα με τις πληροφορίες του Στράβωνα[2], που στηρίζεται σε κείμενο του

1. Κατά καιρούς οι ερευνητές που ασχολήθηκαν με το ζήτημα της διαδρομής, των περασμάτων και των δευτερευόντων δρόμων, που ο καθένας στη νεότερη γλώσσα των ιστορικών ονομάζεται «παρεγνατία», με τους οποίους επικοινωνούσε η Εγνατία με τη βορειότερη ή νοτιότερη ενδοχώρα, εκθέτουν τις προτάσεις τους, οι οποίες συνήθως δε συμπίπτουν. Βλ. N. G. L. Hammond, *Epirus*, Oxford 1967, 98-100 και 690-700, Ιδίου, *A History of Macedonia*, Oxford, I (1972), II (1979), III (1987) passim, Σταυρούλα Σαμαρτζίδου, «Εγνατία οδός. Από τους Φιλίππους στη Νεάπολη», *Μνήμη Δ.Λαζαρίδη*, Θεσσαλονίκη 1990, 559-578 και ιδιαίτερα 572-78, όπου συγκεντρώνει διάφορες απόψεις των βυζαντινών χρονογράφων, Άννας Κομνηνής, Ατταλειάτη, Μιχαήλ Γλυκά, Συνεχιστή του Σκυλίτζη και των νεότερων, C. Müller, K. Ορφανίδη, F. O'Sullivan, N. Μουτσόπουλου. Οι διαφορετικές απόψεις συμπληρώνονται με τις υποθέσεις παλαιότερων μελετητών, όπως των L. Heuzey, P. Collart, Fr. Tafel, O. Cuntz κ.ά. Παρόλες τις παλαιότερες ή νεότερες προτάσεις και παραλλαγές που έχουν διατυπωθεί, φαίνεται πως η άποψη του Ι. Σ. Σ(αρρή) για την πιθανότερη διαδρομή, έτσι όπως διατυπώθηκε παλαιότερα στη *Μ.Ε.Ε.*, τόμ. 9, λήμμα Εγνατία, σελ. 687-88, παραμένει η πλησιέστερη προς την πραγματικότητα. Δες και την επανέκδοση μιας από τις σπουδαιότερες μελέτες για την Εγνατία: T. L. F. Tafel, *De via militari romanorum Egnatia qua Illyricum, Macedonia et Thracia iungebantur*, Tubingae 1842: Variorum Reprints London 1972.

2. Βλ. *Ι.Ε.Ε.* (Εκδοτική Αθηνών), 6, 152-153, όπου γίνεται αναφορά στην πρώτη χάραξη και κατασκευή της στη ρωμαϊκή περίοδο, πριν από το 118 π.Χ. (ίσως μεταξύ 146 και 143 π.Χ.) επί Γναίου Εγνάτιου, από τον οποίο άλλωστε έλαβε και το όνομα. Τις πρώτες πληροφορίες διέσωσε ο Στράβων από περιγραφή χωρίου του Πολύβιου (2ος μ.Χ. αι.), που χάθηκε ως προς το πρωτότυπο (Βλ. Στράβων, *Γεωγραφία*,

Πολύβιου, που χάθηκε. Κατασκευάστηκε από τους Ρωμαίους καταρχάς για στρατιωτικούς σκοπούς, αλλά γρήγορα γενικεύτηκε η χρήση της κι έγινε η κυριότερη αρτηρία που συνέδεε την Αδριατική με τον Εύξεινο[3]. Αντικατέστησε μέχρις ενός σημείου ή λειτούργησε παράλληλα προς τον άλλο αρχαίο θαλάσσιο δρόμο, που από την Ιταλία περνούσε τον Ισθμό με τη βοήθεια του δίολκου ή τα νότια της Πελοποννήσου κι έφτανε ως το βόρειο Αιγαίο και τον Εύξεινο Πόντο, όπου κατά τον Αριστοτέλη[4] «οἱ Κερκυραϊκοὶ πίθοι συνήντων τοὺς Θασίους, Χίους καὶ Λεσβίους».

Από τις Αδριατικές ακτές μέχρι τη Θεσσαλονίκη, υπολογίζεται η απόσταση σε 400 περίπου χιλιόμετρα (κατά τον Στράβωνα σε 535 ρωμαϊκά βήματα) και από Θεσσαλονίκη μέχρι τον Έβρο άλλα 400. Συνολικά 800 χιλιόμετρα η διαδρομή ως τον Έβρο. Η οδός ήταν σ' όλη της την έκταση «βεβηματισμένη κατὰ μίλιον»[5] και «κατεστηλωμένη»[6], δηλ. είχε μετρηθεί με βάση τα 100 βήματα και σε κάθε μίλι είχαν στηθεί μεγάλες στήλες, που υποδείκνυαν την απόσταση και ονομάτιζαν τη συγκεκριμένη θέση.

Σύμφωνα με τις πηγές, πρώτο τμήμα έγινε αυτό από Απολλωνίας ή Δυρράχιου μέχρι Θεσσαλονίκης, δεύτερο από Θεσσαλονίκης μέχρι τα Κύψελα του Έβρου. Αργότερα κατασκευάστηκε και ενώθηκε με τον μεγάλο δρόμο, το τρίτο τμήμα: από τον Έβρο μέχρι την Κωνσταντινούπολη, που θεωρήθηκε κι αυτό προέκταση της Εγνατίας. Έτσι ο μέγας δρόμος που ξεκινούσε από την Αδριατική κι έφτανε ως την Κωνσταντινούπολη, ονομαζόταν Εγνατία, εξυπηρετούσε και διακινούσε φυλές, θρησκεύματα, κοινωνικές τάξεις, ιδεολογίες, ήθη, έθιμα, οικονομίες, νοοτροπίες, αντιλήψεις. Και πρώτα απ' όλα αποτέλεσε έναν από τους κεντρικούς γεωγραφικούς άξονες, μέσω των οποίων οι ρωμαϊκές λεγεώνες επέβαλαν την παντοδύναμη πολιτική της Pax Romana.

Το Itinerarium Hierosolymitanum[7] είναι το «οδοιπορικό» που μας δίνει την πληρέστερη περιγραφή της Via Egnatia και καθώς αναφέρεται στη διαδρομή, κάνει λόγο για

VII, 7, 4: «Ἐκ δὲ τῆς Ἀπολλωνίας εἰς Μακεδονίαν ἡ Ἐγνατία ἐστὶν ὁδὸς πρός ἕω, βεβηματισμένη κατὰ μίλιον καὶ κατεστηλωμένη μέχρι Κυψέλων καὶ Ἕβρου ποταμοῦ· μιλίων δ' ἐστι πεντακοσίων τριάκοντα πέντε...».

3. Για τη μετακίνηση των πολιτικο-στρατιωτικο-οικονομικών ενδιαφερόντων της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας από τη Δύση στην Ανατολή —η Ρώμη στρέφεται ανατολικά μέχρι που εγκαταλείπει τη Δύση και ριζώνει στο Βυζάντιο— η Εγνατία οδός αποτελεί το πιο κραυγαλέο παράδειγμα.

4. Ψευδοαριστοτέλης, *Περὶ θαυμαστῶν ἀκουσμάτων*, 839 b (104).

5. Βλ. ειδικότερα L. Gounaropoulou - M. B. Hatzopoulos, «Les milliaires de la Voie Egnatienne entre Héraclée des Lyncestes et Thessalonique», *Μελετήματα* 1, Αθήνα 1985 και N. G. L. Hammond - M. B. Hatzopoulos, «The Via Egnatia in Western Macedonia», *AJAH* 7 (1982) 1985, 128-49, και 8 (1983) 1986, 48-53.

6. Βλ. συγκεκριμένα για το μιλλιάριο (οδόσημο) με δίγλωσση επιγραφή, ελληνικά και λατινικά, που αποκάλυψε στις προσχώσεις του Γαλλικού ποταμού, κοντά στη Θεσσαλονίκη, η Κατερίνα Ρωμιοπούλου (C. Romiopoulou, «Un nouveau milliaire de la Via Egnatia», *BCH* 98 (1974) 816). Στο μιλλιάριο σκαλίζεται επάνω το όνομα του ανθύπατου της Μακεδονίας Γναίου Εγνάτιου, γιου του Γάιου, καθώς και η απόσταση από το Δυρράχιο μέχρι τη Θεσσαλονίκη, που υπολογίζεται σε 260 μίλια. Ανάλογες στήλες δες στο M. B. Hatzopoulos - L. D. Loukopoulou, «Two studies in Ancient Macedonian Topography», *Μελετήματα* 3, Αθήνα 1987, πίν. I-VII από τα Μουσεία Βέροιας και Θεσσαλονίκης.

7. Πολλές πληροφορίες επίσης διασώζουν, το ρωμαϊκό οδοιπορικό του Αντωνίνου (*Itinerarium Antonini*) και ο πίνακας ο λεγόμενος Πευτιγγεριανός (*Tabula Peutingeriana*). Βλ. λεπτομερέστερα *M.E.E.*, 9, 688. Βλ. και Αγγελική Κωνσταντακοπούλου, *Ιστορική γεωγραφία της Μακεδονίας* (4ος-6ος αι.), Γιάννενα 1984, 27 κεξ.

πόλεις (civitates), για σταθμούς (Mansiones), για χάνια, όπου άλλαζαν τα άλογα (mutatiae) και ξεκινάει την περιγραφή της διαδρομής από το λιμάνι του Αυλώνα. Από τον Αυλώνα στην Απολλωνία, περνούσε τον ποταμό Άψο κι έφτανε στην πεδιάδα της Μουζακιάς κι από εκεί στην κοιλάδα του ποταμού Γενούσου και κατέληγε στην πόλη Σκάμπα (στο σημερινό Ελμπασάν).

Απο εκεί έφτανε ως τα βόρεια της λίμνης Λυχνίτιδος (στη σημερινή Αχρίδα), στον σταθμό Πάτραι (τη σημερινή Στρούγγα) και από εκεί στην πόλη Λυχνιδό, όπου κοντά, υπήρχε η δίοδος Πυλών, που βρίσκονταν τα σύνορα Ηπείρου και Μακεδονίας. Περνούσε κατόπιν από τον σταθμό «Μπρουκίντα», από το βουνό Βαρνούντα (υψόμ. 1158 μ.), κατέβαινε στην πεδιάδα της Λυγκηστίδος, περνούσε από την Ηράκλεια (το σημερινό Μοναστήρι) κι από εκεί, μέσα από την Εορδαία, έφτανε στη λίμνη Βεγορίτιδα. Ύστερα, περνώντας την Έδεσσα, την Πέλλα και τη γέφυρα του Αξιού, κατέληγε στη Θεσσαλονίκη. Εκεί τελείωνε η διαδρομή του πρώτου μεγάλου και πιο δύσκολου τμήματος[8].

Από Θεσσαλονίκη, περνώντας νότια των λιμνών Λαγκαδά και Βόλβης, έφτανε στην Απολλωνία και έμπαινε στον Στρυμονικό κόλπο. Συνέχιζε μέσα από την Αμφίπολη και ανεβαίνοντας τη βόρεια πλευρά του Παγγαίου, έφτανε στους Φιλίππους. Κατέβαινε ύστερα στη Νεάπολη (σημερινή Καβάλα) και ακολουθώντας παραθαλάσσιο δρόμο, έφτανε στο Ακόντισμα, όπου και τα σύνορα Μακεδονίας-Θράκης. Διέσχιζε από εκεί το τελευταίο τμήμα περνώντας τον ποταμό Νέστο, τη λίμνη Βιστονίδα, τη Μαξιμιανούπολη, την Τραϊανούπολη (κοντά στην Αλεξανδρούπολη) και κατέληγε στα Κύψελα. Από εκεί ξεκινούσε η νεότερη σύνδεση και ολοκληρωνόταν στην Κωνσταντινούπολη. Σε πολλά σημεία τα ίχνη σώζονται ως σήμερα, αφού στην ουσία πολλά τμήματα ποτέ δεν εγκαταλείφθηκαν και με κάποιες αναγκαίες κατά καιρούς παραλλαγές και παρακάμψεις, χρησιμοποιήθηκαν ανά τους αιώνες[9].

Όπως καταλαβαίνει κανείς, η σημασία του μεγάλου δρόμου είχε πολιτική, κοινωνική, εθνολογική, οικονομική και καλλιτεχνική αξία. Τον στρατό τον ακολουθούσαν οι μετακινήσεις πληθυσμών και οι μεταναστεύσεις λαών, τους έμπορους και μεταπράτες οι πάσης φύσεως απλοί άνθρωποι που αναζητούσαν καλύτερη μοίρα σε άλλη περιοχή, οι ταξιδιωτικές άμαξες και οι καραβανάρχες διακινούσαν από εμπορεύματα μέχρι γραμματοδιδάσκαλους, από δέρματα και υφάσματα μέχρι πάπυρους, περγαμηνές και κώδικες και αργότερα στη βυζαντινή περίοδο, από ιεραπόστολους μέχρι εικόνες και λείψανα αγίων.

Βέβαια η Εγνατία ήταν ο κύριος κορμός σύνδεσης Ανατολής και Δύσης και αντίστροφα. Από αυτήν ξεκινούσαν και σ' αυτήν κατάληγαν δρόμοι προς όλες τις κατευθύνσεις, βορρά και νότο, συνδέοντας επαρχίες και μικρότερα λιμάνια, ενδοχώρα και δυσπρόσιτες περιοχές, απ' όπου μέσω αυτής έφταναν στα μεγάλα κέντρα στη ρωμαϊκή,

8. Βλ. Gounaropoulou - Hatzopoulos, *Les milliaires de la Voie Egnatienne*, *ό.π.* Ο Hammond ξαναπερπάτησε και περιέγραψε το πρώτο αυτό τμήμα, σημειώνοντας και σχολιάζοντας τους ιστορικούς και αρχαιολογικούς χώρους, βλ. Hammond, *Epirus*, 98 κεξ.

9. Βλ. σχετικά *Ι.Ε.Ε.* (Εκδοτική Αθηνών) 10, 165.

βυζαντινή, ακόμη και σ' αυτή τη μεταβυζαντινή περίοδο. Μέσα από αυτή συνδέονταν όλες οι δευτερεύουσες αρτηρίες, που οδηγούσαν νοτιότερα στην ελλαδική περιοχή ή βορειότερα στις Βαλκανικές χώρες. Οι κοιλάδες και οι ποταμοί διαμόρφωναν αυτά τα περάσματα, που χρησιμοποιήθηκαν ακόμη και ως την εποχή της Τουρκοκρατίας, και αποτέλεσαν το πλέγμα των τεσσάρων πιο πολυσύχναστων εμπορικών δρόμων στα Βαλκάνια, μέσα από τους οποίους γινόταν η συγκοινωνία και η διακίνηση των αγαθών[10].

Τα μεταφορικά μέσα είναι σχεδόν τα ίδια όλες τις εποχές και τα χωρίζουμε σε δύο κατηγορίες:

α. Τα *υποζύγια* για τα μονοπάτια των βουνών.

β. Τα *οχήματα* για τους πεδινούς δρόμους. Στη δεύτερη αυτή κατηγορία υπάγονται η *caruta* (καρότσα), τετράτροχο όχημα που το έσερναν άλογα, η *taliga* (νταλίκα), πιο ισχυρή και πιο μεγάλη από την καρότσα. Ήταν κυρίως για επιβατική χρήση, ο *αραμπάς*, μετέφερε φορτία και ανθρώπους[11].

2. Οι πολλοί μελετητές που ασχολήθηκαν γενικότερα ή ειδικότερα με την Εγνατία, επικεντρώνουν συνήθως το ενδιαφέρον τους σε κάποιες πληροφορίες των πηγών ή ερμηνεύουν και εξηγούν συγκεκριμένες τοποθεσίες, με την ευκαιρία αρχαιολογικών ευρημάτων που έρχονται στο φως, όπως συμβαίνει π.χ. με την Κατερίνα Ρωμιοπούλου ή τη Σταυρούλα Σαμαρτζίδου, τη Λουκοπούλου ή τον Χατζόπουλο. Δύο μεγάλα προβλήματα, παρόλο ότι έχουν επανειλημμένα τεθεί από την έρευνα, εξακολουθούν να βρίσκονται στο στάδιο των απόψεων, των συζητήσεων ή των υποθετικών προτάσεων και συμπερασμάτων. Είναι αυτά: η ακριβής διαδρομή της Εγνατίας και αν μπορεί να αναπαρασταθεί από τη σύγχρονη έρευνα, χωρίς λάθη ή κενά, το πέρασμά της και δεύτερον η σύνδεσή της και η σχέση της με όλα τα δευτερεύοντα, συμπληρωματικά στοιχεία, πάνω στα οποία βάσιζε την πλήρη λειτουργία της. Πώς δηλαδή μπορούν να επισημανθούν, να αναγνωριστούν, να οριοθετηθούν, να υπολογιστούν έστω, τα σημαντικότερα σημάδια-σήματα κατατεθέντα της Εγνατίας: ποταμοί, κανάλια, γέφυρες, βρύσες, πηγάδια, πύργοι, σταθμοί ανεφοδιασμού (mutatia), ενεπίγραφες επιτύμβιες στήλες, σαρκοφάγοι, τάφοι, ερείπια εκκλησιδίων κατασκευασμένων με αρχαίους δόμους, μνημεία έστω, όπως αυτά που εντυπωσίασαν τον Heuzey έξω από τους Φιλίππους[12]. Και για τον αναζητητή γλωσσολόγο, πώς μπορεί να ανακαλύψει τη μεταλλαγή των ρωμαϊκών ονομάτων σε βυζαντινούς οικισμούς με διαφορετική ονομασία ή την ύπαρξη πάνω σ' αυτά τα

10. Σπ. Ασδραχάς, *Η οικονομική δομή των βαλκανικών χωρών στα χρόνια της Οθωμανικής κυριαρχίας*, Αθήνα 1979, 367 κεξ., όπου γίνεται λόγος για τους εμπορικούς δρόμους στα Βαλκάνια κατά την Τουρκοκρατία και ιδιαίτερα τον 18ο αι. Ο συγγραφέας του άρθρου διακρίνει 4 χερσαίους δρόμους διακίνησης αγαθών και συγκοινωνίας. Στην τέταρτη συγκοινωνιακή γραμμή, τη μακεδονική, περνούσαν όλα τα εμπορεύματα, που προέρχονταν από την Κεντρική Ευρώπη με προορισμό τη Μακεδονία και τις νοτιότερες ελληνικές επαρχίες, με βασική συγκοινωνιακή αρτηρία αυτή που είχε ως αφετηρία τη Θεσσαλονίκη. Δυτικά: Μοναστήρι, Αχρίδα, Ελβασάν, Δυρράχιο. Νότια: Σαρδική, Ιωάννινα, Πάργα ή Άρτα, Ζητούνι. Οι δύο αυτοί δρόμοι συνδέονταν μέσω του παραλιακού: Cattaro, Σκούταρι, Alessio, Ελβασάν, Μπεράτι, Αυλώνα, Ιωάννινα.

11. *Η οικονομική δομή των Βαλκανικών χωρών*, 367 κεξ.

12. Βλ. Σαμαρτζίδου, *Εγνατία οδός. Από τους Φιλίππους στη Νεάπολη*, σημ. 58 και σελ. 573.

ερείπια των τελευταίων, νεότερων χωριών, με καινούργια ονόματα.

Ύστερα, ο μελετητής δεν έχει χειροπιαστή την αληθινή πληροφορία, αφού οι πηγές και τα οδοιπορικά διαφέρουν σε εκτιμήσεις αποστάσεων ή σιωπούν συχνά μπροστά σε σταθμούς ανεφοδιασμού ή τοπωνύμια, πόλεις, μιλιάρια, σύμβολα, τμήματα δρόμων, με συνέπεια να δημιουργούνται κενά και ερωτηματικά. Έτσι γίνεται προβληματική η σύγκριση των στοιχείων που μας παραδίδουν τα Οδοιπορικά σε συσχετισμό με τη σύγχρονη πραγματικότητα, η οποία απομακρύνει τις ταυτίσεις και αρκείται αναγκαστικά στις διαφοροποιήσεις. Χρειάζεται να αφιερώσει κανείς χρόνια, όπως έκανε ο Nicolas Hammond για την Ήπειρο[13] και Μακεδονία[14], να περπατήσει σπιθαμή προς σπιθαμή όλους τους χώρους, κόβοντας ασταμάτητα χιλιόμετρα και αξυμούθια, για να ανιχνεύσει πίσω από τη σύγχρονη μορφολογία του εδάφους αρχαίες θέσεις, φρούρια, πύργους, πύλες, υδραγωγεία, τάφους, σπήλαια, οροσειρές, αυχένες, λοφίσκους, χαράδρες, τείχη, γέφυρες, ρωμαϊκά ερείπια, βυζαντινές μονές, νεότερα μνημεία. Και βέβαια με τις πηγές και την αντίστοιχη βιβλιογραφία στα χέρια και τα πορίσματα τυχόν ανασκαφικών δεδομένων. Όπως έκανε ο Hammond με τον Ugolini[15] για παράδειγμα.

Ότι η Εγνατία διαδραμάτισε σπουδαίο ρόλο στα βυζαντινά χρόνια, ακόμη και στα μεταβυζαντινά, διαπιστώνεται από πολλές μαρτυρίες. Επιτρέψτε μου δύο παραθέματα-δείγματα· το πρώτο για τη Βυζαντινή εποχή: «Όταν ο Κάρολος ο Ανδεγαυός ονομάστηκε βασιλιάς στο νεοϊδρυμένο βασίλειο της Αλβανίας (1272)..., υπογράφει συνθήκη με τους Αλβανούς ευγενείς και αστούς κυρίως του Δυρραχίου, με σκοπό να τους προστατεύει από τους Έλληνες, ... δημιουργώντας νέα ισχυρή δύναμη, εναντίον της σφαίρας επιρροής των Βυζαντινών.

Άρχισε έτσι να οργανώνει το Δυρράχιο ως τη βόρεια βάση εναντίον της Κωνσταντινούπολης, γεγονός πολύ επικίνδυνο για τον Μιχαήλ Η΄, καθώς το Δυρράχιο ήταν η αρχή της Εγνατίας οδού, που οδηγούσε στην Κωνσταντινούπολη»[16].

Και το δεύτερο από την εποχή της Τουρκοκρατίας: «Στον δρόμο που οδηγούσε στην Κωνσταντινούπολη μέσω του Ευρωπαϊκού εδάφους, πάνω στα ίχνη της αρχαίας Εγνατίας, συναντούσε κανείς ομάδες από πραματευτές ή συνηθέστερα βιοτέχνες, χωρικούς ή εργάτες από τη Δυτική Μακεδονία, Ήπειρο, Θεσσαλία κ.λ.π., που αναζητούσαν καλύτερους όρους ζωής. Πολλοί από αυτούς ήταν οικοδόμοι και έφευγαν κατά συντροφιές, που περιελάμβαναν όλες τις σχετικές ειδικότητες του χτίστη, του ξυλουργού. Μέσα στα πλανόδια αυτά σμήνη, μπορούσε να ξεχωρίσει κανείς τους εποχιακούς εργάτες αλλά και τους κατά παράδοση επαγγελματίες ζητιάνους, τους Κραβαρίτες»[17].

Το πιο βέβαιο από όλα είναι η σημερινή διαπίστωση, ότι σε πολλά σημεία της Ηπειρωτικής και της Μακεδονικής Εγνατίας σώζονται τμήματα του λιθόστρωτου δρόμου, μέχρι πλάτους περίπου τεσσάρων μέτρων, της εποχής της Τουρκοκρατίας, που ακολουθούσε τη χάραξη της Εγνατίας.

13. Hammond, *Epirus*.
14. Hammond, *A History of Macedonia* (3 τόμοι) και *The Macedonian State*, Oxford 1989.
15. Hammond, *Epirus*, 98-100, L. M. Ugolini, *Albania Antica*, I-III, Roma-Milano, 1927-1942.
16. *Ι.Ε.Ε.* (Εκδοτική Αθηνών) 9, 126.
17. *Ι.Ε.Ε.* (Εκδοτική Αθηνών) 10, 165.

3. Οι βυζαντινολόγοι αναφέρονται συχνά σε ρεύματα και τεχνοτροπίες, αλλά και στον καταλυτικό ρόλο της Κωνσταντινούπολης ή της Θεσσαλονίκης, στην ανάπτυξη της τέχνης γενικότερα στην Ανατολική λεκάνη της Μεσογείου και ιδιαίτερα στα Βαλκάνια. Ζωγράφοι και συνεργεία ψηφιδογράφων ξεκινούσαν από την πρώτη, προς όλες τις κατευθύνσεις και με όλα τα συγκοινωνιακά μέσα, θαλάσσια και χερσαία. Η Εγνατία διακινούσε συνεχώς τις ομάδες των καλλιτεχνών ή και τα έργα τους, όταν επρόκειτο για μικρογραφημένα χειρόγραφα, φορητές εικόνες, σμάλτα, είδη μικροτεχνίας, χρυσοχοΐας, αργυροχοΐας, χαλκουργίας ή κεντητικής. Η Θεσσαλονίκη παράλληλα, ιδιαίτερα από τη Μεσοβυζαντινή περίοδο και ύστερα, αποτέλεσε τον χώρο των καλλιτεχνικών ζυμώσεων και την αφετηρία των περισσότερων αποστολών προς τους βορειότερους, δυτικότερους και νοτιότερους πληθυσμούς. Ναοί και καθολικά Μοναστηριών ιστορούνται από επώνυμους ή ανώνυμους, σπουδαίους ή ταπεινούς τάχα και ζωγράφους, οι οποίοι σε κάθε εποχή και περιοχή μεταφέρουν τα νέα ιδεολογικά και κοινωνικά μηνύματα των καιρών τους. Κατά μήκος έτσι της Εγνατίας, αλλά και σε αποστάσεις από αυτή, σε περιοχές που οι προσβάσεις επιτυγχάνονται μόνο με τη βοήθειά της, γνωρίζει και μελετά η σύγχρονη έρευνα πλήθος μνημείων, που αποτελούν αρχιτεκτονικά αριστουργήματα ή ζωγραφικά σύνολα που τεχνουργήθηκαν με έμπνευση από δόκιμους καλλιτέχνες.

Ήδη ο καλλιτεχνικός χάρτης Μακεδονίας και Ηπείρου επηρεάζεται ουσιαστικά από τη μεγάλη δραστηριότητα που παρατηρείται στις ονομαστές πόλεις κατά μήκος της Εγνατίας. Φίλιπποι, Αμφίπολις, Θεσσαλονίκη, Ηράκλεια Λυγκηστίς, Λυχνιδός κι ως την Απολλωνία. Οι εντυπωσιακές βασιλικές των Φιλίππων, της Ηράκλειας Λυγκηστίδος, της Αμφίπολης, της Θεσσαλονίκης, τα εκκλησιαστικά συγκροτήματα, τα επισκοπεία, τα βαπτιστήρια, τα θέατρα, οι οικισμοί ακόμη και σε μακρύτερες περιοχές που συνδέονται με τον μεγάλο δρόμο, όπως οι Στόβοι, η Παλικούρα, η Αγία Παρασκευή και η Ακρινή Κοζάνης για παράδειγμα, φανερώνουν την αδιάκοπη καλλιτεχνική σύνδεση των περιοχών μεταξύ τους, στα μεταρωμαϊκά και παλαιοχριστιανικά χρόνια. Η σύνδεση γίνεται στενότερη με τα συνεργεία των ψηφιδογράφων, που κινούνται συνεχώς από περιοχή σε περιοχή, για να στολίσουν τα εκκλησιαστικά κτήρια με περίτεχνα ψηφιδωτά δάπεδα και μοναδικά εντοίχια ψηφιδωτά.

Δύο πειστικά δείγματα αυτής της σχέσης, με ολοφάνερη επιρροή, φανερώνουν την αλήθεια των πραγμάτων:

1) Στο τρίκογχο της Ακρινής[18] Κοζάνης τοποθετείται θαυμάσια ψηφιδωτή διακόσμηση: δώδεκα περιστέρια με φωτοστέφανα, που αποτελούν αλληγορία των Δώδεκα Αποστόλων. Το ίδιο θέμα το συναντούμε στα μέσα του 6ου αι., στο τόξο του τεταρτοσφαίριου της κόγχης του Αγίου Μιχαήλ, στο Africisco[19] της Ραβέννα.

2) Οι τύποι των κιονοκράνων, το τυπικό «θεοδοσιανό» με τις δύο σειρές όρθιων

18. Συγκεκριμένα στην Ακρινή, ο τρίκογχος ναός που ανήκει στον 5ο αι., πέρα από τα μαρμαροθετήματα, διαθέτει ψηφιδωτά με συμβολικές παραστάσεις. Η σπάνια παράσταση των δώδεκα περιστεριών με τα ποικιλόχρωμα φωτοστέφανα τοποθετείται στο κατώφλι, που οδηγεί από τον νάρθηκα στον κύριο ναό.

19. K. Wessel, *Das Mosaik aus der kirche San Michele in Africisco*, Berlin 1955, Ch. Delvoye, *Βυζαντινή τέχνη*, Αθήνα 1991, 114 και πίν. 20.

φύλλων, το κιονόκρανο με «ανεμιζόμενα» φύλλα, το «δίζωνο» κιονόκρανο, το καλαθοειδές «δίζωνο» και το σύνθετο ιωνικό, απαντούν σε όλες τις μεγάλες βασιλικές Θεσσαλονίκης, Φιλίππων, Στόβων και Κωνσταντινούπολης. Που σημαίνει ότι η περιοχή από την Αμφίπολη μέχρι των Αδριατικών ακτών, βρισκόταν σε στενή καλλιτεχνική σχέση με την Κωνσταντινούπολη, αλλά και ότι τα μεγάλα καλλιτεχνικά κέντρα διέθεταν και δικά τους εργαστήρια. Η Εγνατία διακινούσε τα καλλιτεχνικά ρεύματα, τις νέες τάσεις και τεχνικές, συνεργεία μαστόρων και υλικά δόμησης, ιδέες και τύπους, μικροτεχνήματα και εκκλησιαστικά σκεύη. Αλλά και στη Βυζαντινή περίοδο, παρόλες τις μεγάλες αλλαγές, μετακινήσεις φυλών και λαών, διαμόρφωση και νέων χερσαίων και θαλάσσιων δρόμων, η Εγνατία εξακολουθούσε να κρατά ζηλότυπα για τον εαυτό της ένα ρόλο καίριο στις καλλιτεχνικές μετακινήσεις από Ανατολή στη Δύση κι αντίστροφα. Αναφέρουμε ενδεικτικά τα ψηφιδωτά δάπεδα στο Δυρράχιο και στη γύρω περιοχή, που οι Αλβανοί αρχαιολόγοι έχουν εντοπίσει και δημοσιεύσει στα Monumentet, που χρονολογούνται γύρω στο 1000 μ.Χ., τις τοιχογραφίες στην Αγία Σοφία Αχρίδας[20] (*11ος* αι.), που οφείλονται στον Λέοντα, τον πρώτο μητροπολίτη που έρχεται από την Κωνσταντινούπολη (1037-1056) ή τις τοιχογραφίες στη Βασιλική του Άγιου Αχίλλειου[21] της Πρέσπας, της ίδιας εποχής ή ακόμα τις θαυμάσιες τοιχογραφίες της Περιβλέπου[22] στην Αχρίδα (1295), που αποτελούν το αποκορύφωμα της ζωγραφικής των Παλαιολόγων, με καταγωγή από την κλασική παράδοση, που είχε ανανεωθεί στην πρωτεύουσα της αυτοκρατορίας. Τα μηνύματα και τα ρεύματα ξεκινούσαν από την Κωνσταντινούπολη κι αφού περνούσαν όλη την Εγνατία, κατάληγαν στις περιοχές της Αδριατικής. Τα βυζαντινά μνημεία του Αγίου Όρους και της Σερβίας, της Καστοριάς και της Βέροιας, δεν είναι άσχετα με τη Θεσσαλονίκη, η οποία, αφού η ίδια παράγει ένα μεγάλο πλήθος σπουδαίων αρχιτεκτονικών μνημείων και τοιχογραφικών συνόλων, επικοινωνεί καλλιτεχνικά και με όλες αυτές τις περιοχές[23]. Η Εγνατία, η οποία μπορεί συχνά να διαιρεί και να χωρίζει πολιτικές και στρατούς, συνδέει ακόμη καλλιτεχνικά Ανατολή και Δύση. Είναι η μοίρα του μεγάλου δρόμου που χωνεύει τα πάντα, αλλά υποτάσσεται στην τέχνη.

Θα τελειώσουμε αυτή τη σύντομη σφαιρική εικόνα για την Εγνατία, με τον απόηχο που είχε αφήσει ο διεθνής αυτός δρόμος ακόμη και μέσα στον 17ο αι. Θα θυμηθούμε τον

20. V. Djurić, *Saint-Sophie d'Ochrid*, Beograd 1966, Delvoye, *Βυζαντινή τέχνη*, 375-377.

21. Ν. Μουτσόπουλος, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τόμ. Δ΄ (1960) 163-203, *ΕΕΠΣΑΠΘ* 2 (1965-66) 91-216 και 5 (1971-72) 149-435.

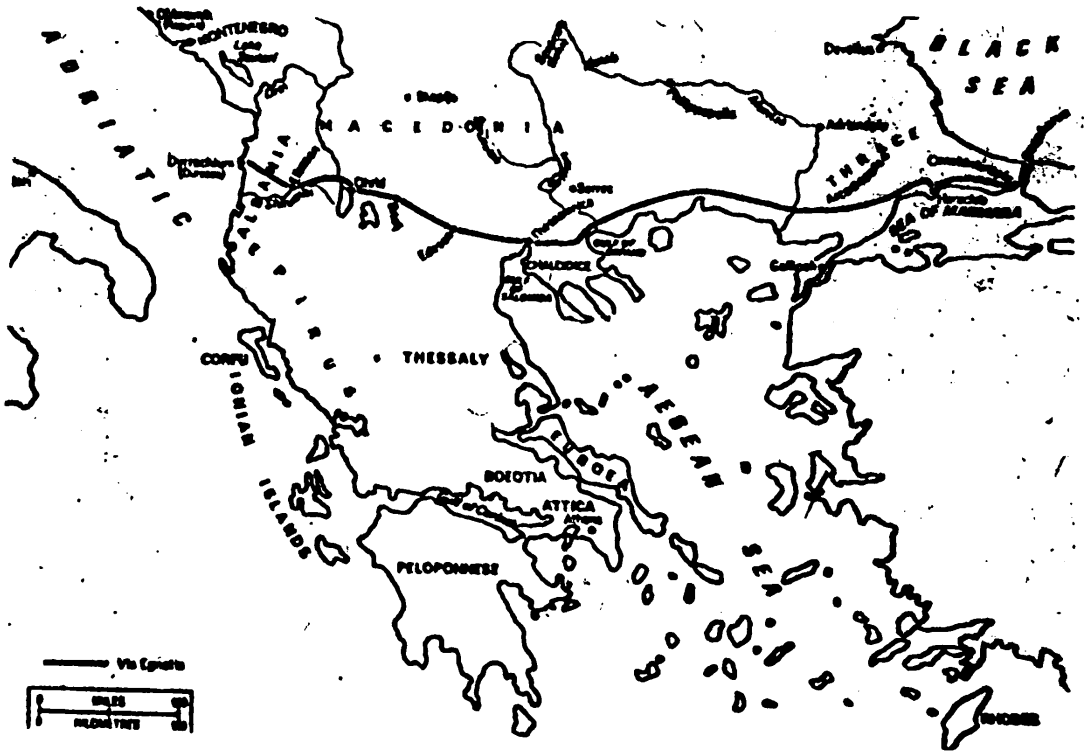
22. D. Cornakov, *Les fresques de l'église de Saint-Clément d'Ochrid*, Beograd 1964, Delvoye, *Βυζαντινή τέχνη*, 525-526.

23. Βλ. τις γενικές εκτιμήσεις, τους συσχετισμούς και την καλλιτεχνική συνάφεια των περιοχών κατά μήκος της παλαιάς Εγνατίας: Στ. Πελεκανίδης, «Έρευναι εν Άνω Μακεδονία», *Μακεδονικά* 5 (1961-63) 363-414, Μ. Χατζηδάκης, «Η μεσοβυζαντινή τέχνη. Ζωγραφική», *Ι.Ε.Ε.* (Εκδοτική Αθηνών), 8 (274-325) και 9 (394-429), ιδίου, «Η τέχνη κατά την ύστερη βυζαντινή εποχή», «*Μακεδονία. 4000 χρόνια ελληνικής ιστορίας και πολιτισμού*» (Εκδοτική Αθηνών), Αθήνα 1982, 338-351. Βλ. και στον συλλογικό τόμο «*Μακεδονία, Αρχαιολογία-πολιτισμός*», τόμ. Β΄ (Ελλην. Εθν. Γραμμή) Αθήνα 1993, τα αντίστοιχα άρθρα: Αθαν. Παλιούρας, 45-58, Σωτ. Καδάς, 61-96, Ευάγγ. Κυριακούδης, 100-153.

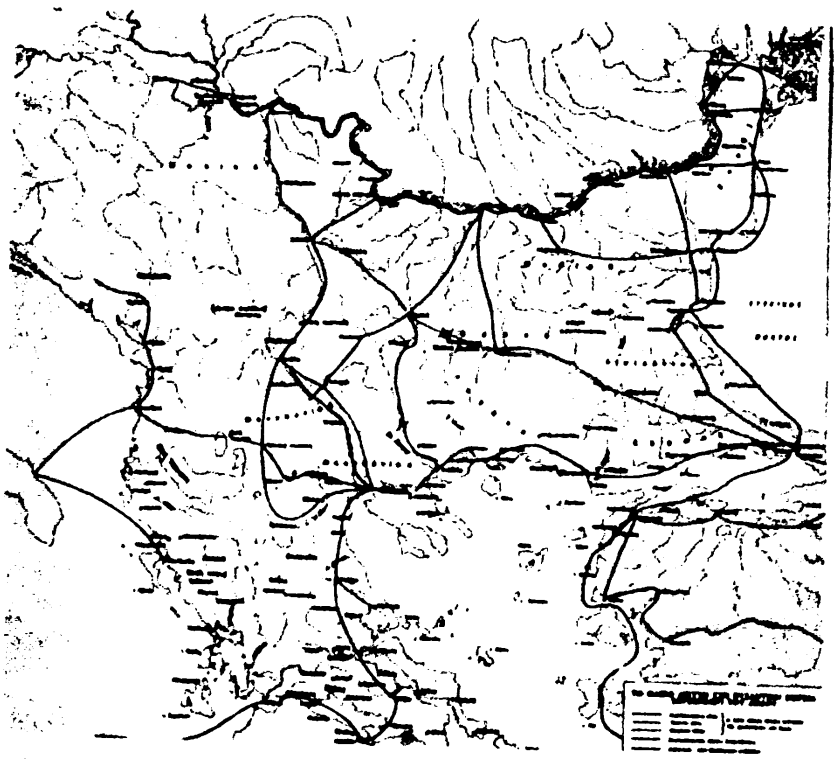
ταπεινό αγιορείτη μοναχό και συγγραφέα ψυχωφελών βιβλίων, Αγάπιο Λάνδο[24] τον Κρητικό. Ο οπλαρχηγός αυτός της πένας, κάθε χειμώνα έγραφε τα βιβλία του στο Άγιο Όρος και την Άνοιξη έβαζε τα χειρόγραφα στο σακκούλι του, έβγαινε στη Βενετία, πρόσφερε τις υπηρεσίες του ως διορθωτής στα ελληνικά τυπογραφεία, με αντάλλαγμα να του τυπώνουν κάθε φορά το δικό του βιβλίο. Έγραφε σε γράμμα του: «Βγαίνω στη Θεσσαλονίκη κι από εκεί παίρνω τον αρχαίο δρόμο της Εγνατίας και φτάνω στο Δυρράχιο, περιμένοντας κάποιο πλοίο να με μεταφέρει στη Βενετία».

Η Εγνατία δεν είναι ένας δρόμος. Είναι μια ιστορία 2000 χρόνων.

24. Για τον Αγάπιο Λάνδο βλ. Κ. Ν. Σάθας, *Νεοελληνική Φιλολογία*, Αθήνα 1868, 313 και Δέσποινα Δ. Κωστούλα, *Αγάπιος Λάνδος ο Κρής. Συμβολή στη μελέτη του έργου του*, Ιωάννινα 1983, 25 κεξ.




*Εικ. 1. Η Εγνατία κατά τον Tafel.*



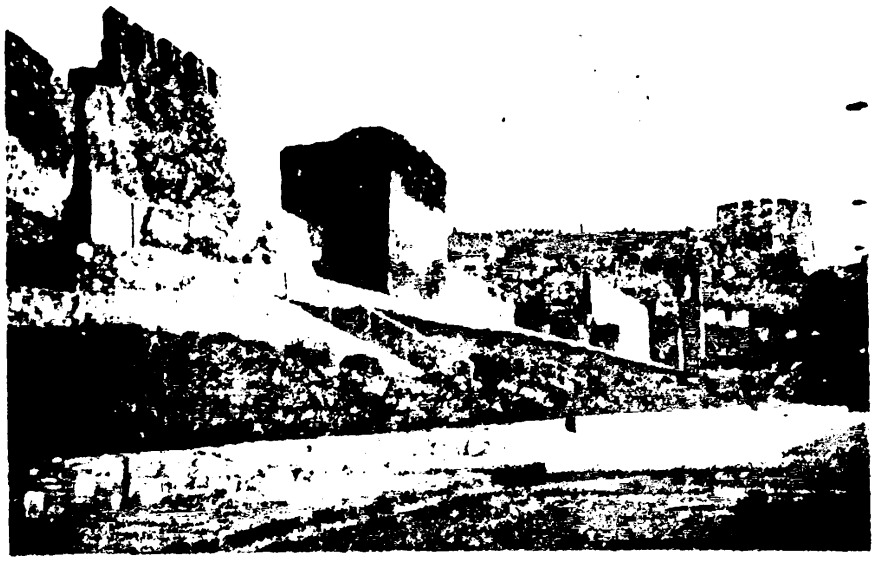
*Εικ. 2. Η Εγνατία, όπως σημειώνεται από τους ιστορικούς, ως ένας από τους κυριότερους δρόμους στη χερσόνησο του Αίμου, κατά τη βυζαντινή περίοδο.*

ιπος Μακεδών στο περίφημο οκτάδραχμο του Αλέξανδρου Α΄ «του Φιλέλληνος». Παρόμοιους ιππείς στα μεταγενέστερα χρόνια, συναντούσε κανείς συχνά στην Εγνατία.

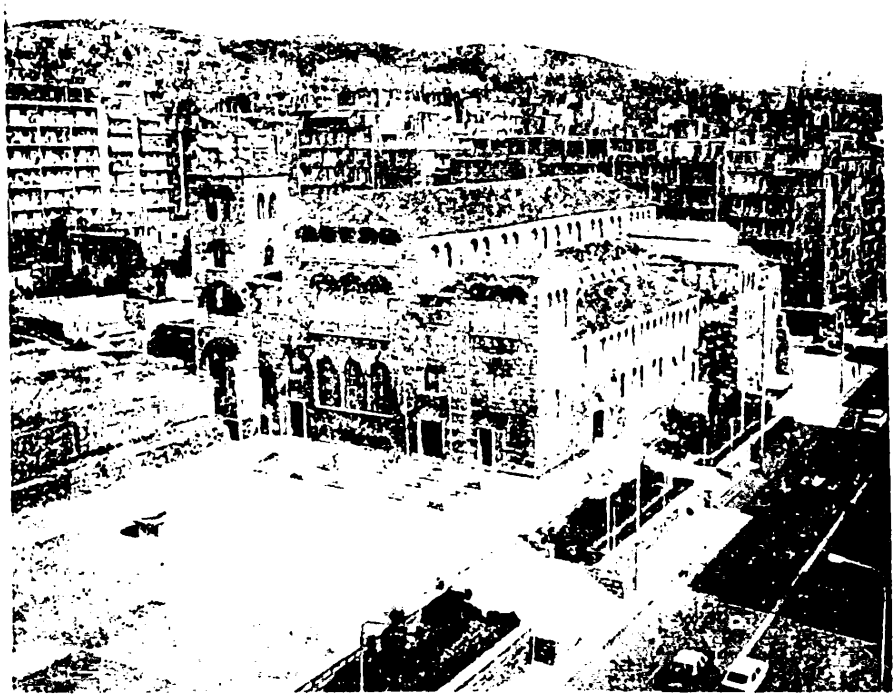
λέων της Αμφίπολης υψωνόταν στο πλάι της Εγνατίας και απέναντι από την αρχαία πόλη, σύμβολο και σήμα συγχρόνως για όσους ακολουθούσαν τον ιστορικό οδικό άξονα.

*Εικ. 5. Οι ταξιδιώτες της Εγνατίας που περνούσαν από την Πέλλα, θαύμαζαν τα καλλιμάρμαρα οικοδομήματα και τα αριστοτεχνικά ψηφιδωτά δάπεδα της πόλης.*

*6. Η πύλη του Γαλερίου, η γνωστή «καμάρα» της Θεσσαλονίκης, υποδεχόταν και κατεύθυνε τους οδοιπόρους της Εγνατίας από Δύση και Ανατολή.*



*Εικ. 7. Τα τείχη της Θεσσαλονίκης, η οποία αποτελούσε το κεντρικότερο σημείο αναφοράς της Εγνατίας.*



8. Ο Άγιος Δημήτριος, ως καλλιτεχνικό μνημείο και ιερό σύμβολο, ένωνε τη Θεσσαλονίκη με την Κωνσταντινούπολη αλλά και με τη Δυτική Μακεδονία και Ήπειρο, μέσω της Εγνατίας.

9. Το παλαιοχριστιανικό συγκρότημα στο Βοιθρωτό, όπως είναι σήμερα (φωτ. Φ. Βορεινάκη, 1994).

*10. Η Βασιλική του Άγιου Αχίλλειου στην ομώνυμη νησίδα της Πρέσπας, 10ος αι.*

*Μη μου άπτου. 16ος αι. Μουσείο Ελληνικού Ινστιτούτου Βενετίας.*



*Η Γέννηση του Χριστού. Αρχές 16ου αι. Μουσείο Ελληνικού Ινστιτούτου Βενετίας.*

## Η ΘΕΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ

Πολλοί ευρωπαίοι βυζαντινολόγοι γράφοντας για τη βυζαντινή τέχνη δε χάνουν ευκαιρία να μη τη συγκρίνουν με την αρχαία κλασσική και να την παρουσιάζουν σαν προέκταση, μέσα στο χρόνο, της ελληνορωμαϊκής παράδοσης. Όταν εξάλλου μιλάνε για «το καινούργιο ύφος, που χρησίμεψε στους καλλιτέχνες για να διατυπώσουν θέματα που η αρχαία τέχνη τα αγνοούσε» (Grabar), τονίζουν τα πράγματα μέσα από ένα πρίσμα ιστορικό, φιλοσοφικό και καλλιτεχνικό. Θέτουν στο περιθώριο έτσι τη θεολογία της εικόνας, που, όπως είναι γνωστό, πηγάζει μέσα από την ανάγκη της διδαχής και της λατρείας. Γιατί σε ποιά εποχή μπορεί κανείς να υποστηρίξει ότι οι βυζαντινοί καλλιτέχνες αγνόησαν το λειτουργικό κίνητρο και δημιούργησαν έργα κατάλληλα μόνο για να προκαλέσουν τη βαθειά αισθητική ευχαρίστηση; Και μόνο το γεγονός ότι οι εικόνες ζωγραφίζονταν για τις εκκλησίες και τους μοναστηριακούς ναούς, για τα εικονίσματα στα αρχοντικά των πλουσίων και στα πλινθόσπιτα των φτωχών, δείχνει τον ιδιαίτερο πνευματικό χώρο μέσα στον οποίο τοποθετούσε η βυζαντινή εποχή κάθε απεικόνιση του Χριστού, της Παναγίας και των Αγίων.

Έχει παρατηρηθεί, σωστά βέβαια, ότι «δεν πρέπει να ξεχνάμε πως η εικόνα δεν είναι μόνο λατρευτικό αντικείμενο, αλλά συγχρόνως και έργο τέχνης» (Ξυγγόπουλος). Υπάρχει όμως για τον βυζαντινολόγο ένας διαρκής πειρασμός. Να «σαγηνευθεί» από την ομορφιά της εικόνας και να την τοποθετήσει δίπλα σ' οποιονδήποτε κοσμικό πίνακα για αισθητική σύγκριση. Δεν πρέπει να λησμονούμε εξάλλου πως το Βυζάντιο έδωσε μεγάλους καλλιτέχνες, οι οποίοι ερμήνευσαν τα καλλιτεχνικά μηνύματα του βυζαντινού πολιτισμού σύμφωνα με τους κανόνες και τα θρησκευτικά δεδομένα που επικρατούσαν τότε. Όταν λοιπόν όλες οι σκέψεις και τα βιώματα χαρακτηρίζονταν από βαθύτατο ορθόδοξο φρόνημα πρέπει να παραδεχτούμε πως και τα μεγάλα ζωγραφικά έργα των φημισμένων-επώνυμων ή ανώνυμων-καλλιτεχνών ήταν διαποτισμένα από το γενικότερο πνευματικό περιεχόμενο της χριστιανικής πίστης και ζωής. Αν λοιπόν τοποθετήσουμε την εικόνα στο πραγματικό της θεολογικό βάθρο θα την δούμε στις αληθινές της πολυσήμαντες και υπερβατικές διαστάσεις. Ενώ, αν της στενέψουμε τα σύνορα σε χώρους μόνο αισθητικούς (ή σχεδόν μόνο αισθητικούς) η εικόνα θα μείνει ένα καλλιτέχνημα που

κινδυνεύει να το κρίνουμε με τους λογικούς κανόνες της αισθητικής. Αλλά η εικόνα—μεγάλου ή μικρού καλλιτέχνη—διαθέτει θερμότητα και μαγεία, που δεν είναι τίποτε άλλο από τη θερμότητα και το μυστήριο του πνεύματος του Θεού που κατοικεί μέσα μας.

Μελετώντας την ορθόδοξη εικονογραφία χρειάζεται να φέρνουμε συνέχεια στο νου μας το ιστορικό γεγονός «του θριάμβου των εικόνων» στην πάλη ανάμεσα στο φυσικό και το υπερφυσικό, που έλαβε οξύτατες διαστάσεις κατά την περίοδο της εικονομαχίας. Η πάλη αυτή, που είχε γενικότερα πολιτικά, κοινωνικά και φιλοσοφικά ελατήρια, έθεσε επί τάπητος το πρόβλημα που προϋπήρχε, αλλά που μόλις αυτή την εποχή πήρε συγκεκριμένες διαστάσεις. Η εικόνα και η λατρευτική της ιδιότητα προκάλεσε το ερώτημα του δυνατού, ή όχι της απεικόνισης του θείου και σε τελευταία ανάλυση εάν το υπεραισθητό χωράει μέσα στο αισθητό ή εάν μπορούμε να συλλάβουμε και να απεικονίσουμε την υπέρτατη ιδέα (ή την αιώνια αλήθεια) χρησιμοποιώντας υλικά χειροπιαστά και εφήμερα. Οι δύο αιώνες της εικονομαχίας πάλαιψαν για να επιβάλλουν το σωστό όπως η κάθε μία πλευρά το αντιλαμβανόταν. Οι εικονομάχοι, με ρίζες ιουδαϊκές και καθαρά ανεικονική νοοτροπία πολέμησαν κατά του «προσώπου», δηλαδή της προσωποποίησης και απεικόνισης όχι μόνο του Θεού, αλλά και του ίδιου του ανθρώπου. Εάν επικρατούσαν θα σήμαινε αυτή η νίκη τους συντριβή της προσωπικότητας του ανθρώπου και τοποθέτηση του Θεού σε χώρους απόμακρους και συγκεχυμένους. Ωστόσο οι μάχες τους γίνονταν με το όπλο της λογικής και δεν καταλάβαιναν ότι πολεμώντας την απεικόνιση του θείου (Χριστός) ή του ανθρώπου (άγιοι, μάρτυρες) αντιμάχονταν την ίδια την ανθρώπινη υπόσταση αφού ότι αξίζει πιο πολύ από τον άνθρωπο είναι η λαχτάρα του Επέκεινα, ο πόθος του πνευματικού φωτός και το υπερφυσικό μεγαλείο που μας χαριτώνει στιγμές-στιγμές. Αλλά, όπως γίνεται σ' όλα τα πεδία, στη σύγκρουση επάνω ο φανατισμός φουντώνει, τυφλώνει και ο άνθρωπος δεν αναγνωρίζει τον εαυτό του. Έτσι δεν μπορούμε να υποστηρίξουμε με σιγουριά ότι, οι εικονομάχοι αυτοκράτορες ή οι επίσκοποι και οι κληρικοί ή όσοι από το λαό αρνήθηκαν την ιερή και καθολική ιδέα «της απεικόνισης της αλήθειας» αν βρίσκονταν σε ψυχραιμότερη κατάσταση και όχι μέσα στη δίνη των συγκρούσεων θα έκαιγαν πανηγυρικά τις εικόνες ή ανερυθρίαστα θα διαπόμπευαν τα όσια και ιερά.

Η νίκη της εικόνας, που αποτελεί θρίαμβο της Ορθοδοξίας, πέρασε όχι μόνο μέσα από συγκρούσεις και αψυχολόγητους υποβιβασμούς, αλλά και από μεθοδικές, βασανιστικές και θυελλώδεις συζητήσεις στην Ζ' Οικουμενική Σύνοδο (786-87) όπου έλαμψε τελικά η καθαρή και λαμπικαρισμένη ιδέα του αληθινού Θεού που σαρκώθηκε. Αφού λοιπόν ο Χριστός έγινε άνθρωπος γιατί να μην εικονίζουμε τα χαρακτηριστικά του—ειρηνικότητα, φιλευσπλαχνία, φιλανθρωπία, δικαιοσύνη, αγάπη, ταπείνωση, αγωνιστι-

κότητα, συγκατάβαση, πραότητα κ.λ.π.—χαρακτηριστικά, τα οποία συνέχεια «εικονίζονται» μπροστά μας και μας διδάσκουν; Εξάλλου όπως δίδαξαν και οι πλατωνικοί δεν είναι δυνατόν να κατανοήσουμε τον κόσμο του πνεύματος αν δεν χρησιμοποιήσουμε αισθητές και υλικές γέφυρες που θα μας τον φέρουν κοντά μας ή θα μας οδηγήσουν σ' αυτόν. Έτσι οι χρυσές και ποικιλόχρωμες ψηφίδες στα μωσαϊκά, τα χρώματα στις τοιχογραφίες και τις φορητές εικόνες ή στις μικρογραφίες και τα σμάλτα συναρμολογούν και συνθέτουν πρόσωπα ιερά και σκηνές άγιες, πράγμα που σημαίνει ότι αντί ν' ακούμε ή να διαβάζουμε τη θυσία του Αβραάμ, από τη Βίβλο ή το χορτασμό των πεντακισχιλίων από την Καινή Διαθήκη ή τους αγώνες του αγίου Σπυρίδωνος από τον Συναξαριστή να τα βλέπουμε ζωντανά μπροστά μας και να ανεβαίνει μέσα μας το θερμόμετρο της πίστης. Γιατί με την αίσθηση του ματιού φθάνουμε στην αισθητική απόλαυση της ψυχής και καθώς συμμετέχει ο νους με την κατανόηση και την παραδοχή της άγιας διδαχής μέσα από το καλλιτέχνημα ο «όλος άνθρωπος», των Πατέρων της Εκκλησίας, αποκτά συνείδηση της ουσιαστικής του ύπαρξης και αίρεται σε χώρους θείας έξαρσης. Κι' όλα αυτά χάρη στην εικόνα που εξαγιάζει το πνεύμα μας.

Έχουμε βέβαια κι εποχές που η εικόνα καταντάει κυριολεκτικά «είδος εμπορεύσιμο». Προπαντός τον 16ο αιώνα με κέντρο τα εργαστήρια φορητών εικόνων της Κρήτης παρουσιάζεται ένα μοναδικό παζάρι αγοραπωλησιών σ' ολόκληρο το Μεσογειακό χώρο. Η λατρευτική εικόνα ξεφεύγει από τα συνηθισμένα εκκλησιαστικά πλαίσια και πλημμυρίζει τα δωμάτια των σπιτιών και τις αίθουσες των ιδιωτικών συλλογών των πλουσίων, στολίδι μαζί και αντικείμενο λατρείας. Εκείνο που θα πρέπει να υπογραμμίσουμε εδώ είναι ότι κάθε εποχή βλέπει με διαφορετικά κριτήρια την εικόνα, ανάλογα με τις πολιτισμικές της επιδιώξεις και τους ευρύτερους προσανατολισμούς της. Γι' αυτό από την παλαιοχριστιανική περίοδο μέχρι σήμερα οι διάφορες φάσεις απ' όπου πέρασε η εικόνα—συμβολική παρουσίαση, ιστορική απεικόνιση, δογματική εξήγηση, έκφραση της ιδέας, αφήγηση των γεγονότων, διδαχή και μαρτυρία ζωής (στην περίπτωση των νεομαρτύρων), πιστοποιούν την αναγκαία αναπλαστική ιδιότητά της και τη δυναμική της ανανεωτική παρουσία στο χώρο της ανθρώπινης ιστορίας. Για το λαό η εικόνα, καλλιτέχνημα ή συχνά και άτεχνο κατασκεύασμα, υπήρξε το φανέρωμα του πνευματικού κόσμου, που απομάκρυνε τον πιστό από ατέλειες και του παρουσίαζε πρότυπα ηρωικής ζωής. Οι αισθητικές αναφορές και αναζητήσεις είναι βέβαια παράλληλες, αλλά ενδιαφέρουν ιδιαίτερα το μάτι του ειδικού, που δεν είναι απαραίτητο να πιστεύει και την κοσμοθεωρία που ερμηνεύει η εικόνα. Ιστορικός της βυζαντινής τέχνης μπορεί να είναι οποιοσδήποτε—πιστός ή αδιάφορος—αρκεί να είναι ειδικός. Πραγματικός όμως ερμηνευτής της ορθόδοξης εικονογραφίας δεν μπορεί να είναι οποιοσδήποτε ειδικός, αν δεν συμπορεύεται στη σκέ-

ψη του και στη ζωή του η ορθόδοξη γνώση και πράξη. Για το λόγο αυτό ο ειδικός σε θέματα αισθητικής μόνο θα κρίνει την εικόνα ιστορικά και αισθητικά και όχι εκκλησιολογικά και θα συστήσει η εικόνα να μπει στο Μουσείο, μακρυά από την εκκλησία, σα δείγμα μιας άλλης κατάστασης που κάποτε είχε λόγο ύπαρξης και σήμερα έπαψε να είναι ζωντανή. Έτσι θα επισκεφθούμε το Μουσείο και θα θαυμάσουμε την εικόνα σαν έργο τέχνης πλέον χωρίς να καταλαβαίνουμε πως τώρα, που ανατινάξαμε τη γέφυρα της εσωτερικής επικοινωνίας ανάμεσα σ' εμάς και σ' εκείνη, απομονώσαμε την ύπαρξή μας και στερήσαμε από τον εαυτό μας τον διάλογο με τον Θεό, αυτόν που γινόταν με τη μεσολάβηση της εικόνας.

Αν ρίξουμε μια σύντομη ματιά θα δούμε ότι συχνά η λατινική Δύση έχει διαφοροποιήσει τα πρίσματα θεώρησης των θρησκευτικών πραγμάτων. Εμφανίζεται μέσα από την τέχνη της περισσότερο ορθολογιστική και ρεαλιστική και οι συνεχείς αναφορές της στη γήινη δομή του κράτους και της ιεραρχίας του φανερώνουν τις σταθερές αφετηρίες της που ταυτίζονται με τη θεμελιακή αντίληψη ότι η εκκλησιαστική εξουσία αποτελεί αντίγραφο της αντίστοιχης ουράνιας πολιτείας. Αλλά η πρώτη ενιαία εκκλησία ζωγράφιζε με το βιβλίο στο χέρι και είχε αντιστρέψει τα πράγματα στην τέχνη. Ο κόσμος των ουρανίων δυνάμεων—Χριστός, άγγελοι, Παναγία, άγιοι κ.λ.π.—απεικονίζονταν στη ζωγραφική κατά τέτοιο τρόπο ώστε να αποκαλύπτεται καθαρά η επικρατούσα αντίληψη, σύμφωνα με την οποία, δάνειζαν στην ουράνια πολιτεία το σχήμα της δομής και οργάνωσης της αυτοκρατορίας. Έτσι στις αψίδες πολλών ναών (π.χ. της Ρώμης και της Ραβέννας) εμφανίζεται ο Χριστός ένθρονος ανάμεσα στους Αποστόλους ως διδάσκαλος, ή με τους μαθητές γύρω του ως φιλόσοφος, ή ως αυτοκράτορας ανάμεσα στους αυλικούς του. Μέσα από τα κείμενα ξεπηδούν οι παραστάσεις και ζωντανεύουν τους τοίχους. Ιδιαίτερα στις αψίδες «οι Θεοφανείες» είτε με τη μορφή των αποκαλυπτικών χριστολογικών θεμάτων (π.χ. στον Όσιο Δαβίδ Θεσσαλονίκης), είτε με την απόδοση των εικονογραφικών μοτίβων που σχετίζονται με τη λειτουργική πράξη και τα μυστήρια (π.χ. ο Χριστός θριαμβευτής στη Ροτόντα της Θεσσαλονίκης), είτε με την αποκάλυψη της υπερφυσικής αλήθειας (π.χ. η παράσταση του Βαπτίσματος στα ψηφιδωτά των Βαπτιστηρίων της Ραβέννας), χαρίζουν στους πιστούς εκείνη την εσωτερική ευφροσύνη που απορρέει από τη μυστική ενόραση και που ξέρει να τροφοδοτεί την πνευματικότητα του ανθρώπου. Αυτή άλλωστε η υπερφυσική αλήθεια, που φανερώνεται σιγά-σιγά στον πιστό και μέσα από τις ψηφιδωτές «θεοφανείες», αποτελεί συχνά μεγάλη πηγή ενθουσιασμού στην οποία οφείλονται πολλές μεγαλειώδεις δημιουργίες.

Τα βοηθητικά στοιχεία, χρυσό βάθος (σύμβολο της αιωνιότητας) ή γαλάζιο (σύμβολο του ουρανού), ο φυσικός και δομημένος χώρος (συμβολή της

φύσης και συμμετοχή της οργανωμένης ζωής), προβάλλουν το κύριο θέμα χωρίς να δημιουργούν τρισδιάστατη εντύπωση. Εκείνο βέβαια που χαρακτηρίζει ιδιαίτερα τη βυζαντινή εικόνα είναι η απουσία εξωτερικής φωτιστικής πηγής με την αντίστοιχη έλλειψη του ανάλογου βάθους. Στην εικόνα το φως παίζει τον κυριότερο ρόλο, πέρα από τα σχήματα και τα χρώματα. Είναι αυτό το εσωτερικό φως που έρχεται μέσα από τα βάθη της ψυχής, η οποία εξαγιάστηκε στον αγώνα για την ορθοπραξία, στην άσκηση για την εσωτερική θέωση ή στο μαρτύριο, και κάνει το πρόσωπο ολόφωτο καθώς του χαρίζει εκείνη τη γαλήνια ματιά, που φανερώνει τον άνθρωπο της εσωτερικής πληρότητας. Το φως, που διαχέεται στο πρόσωπο του αγίου, ένα φως που μας μεταφέρει αυτόματα στο άλλο το πνευματικό και υπερκόσμιο φως, δίνει στο εικονιζόμενο πρόσωπο το ανάλογο ύφος—και όλοι ξέρουμε πως το ύφος είναι ο καθρέφτης του ήθους. Όλοι ξέρουμε επίσης πως για να ζωγραφιστεί η εικόνα δεν χρησιμοποιήθηκε ποτέ άνθρωπος—μοντέλο—τεχνική που μόνο η κοσμική τέχνη γνωρίζει και εφαρμόζει. Ο βυζαντινός καλλιτέχνης γνωρίζει συνειδητά πως, καθώς ζωγραφίζει, το χέρι του γίνεται «χέρι Θεού», το ίδιο όλες οι αισθήσεις και η καρδιά του. Γνωρίζει συνειδητά δηλαδή πως συμμετέχει στη διαδικασία της λατρείας με το δικό του τρόπο. Η λατρευτική εικόνα, που βγήκε από τα χέρια του θα στηθεί στο προσκυνητάρι ή στο εικονοστάσι για να σταθεί μπροστά της ο πιστός, ο οποιοσδήποτε πιστός, να την ασπασθεί και να προσευχηθεί.

Έχει γραφεί πως το Βυζάντιο «ήταν ένα κράτος πολεμιστών και μοναχών» (Ostrogorski). Όχι μόνο πολεμιστών και μοναχών. Μα και αγίων Η τέχνη, η πνευματική ομορφιά και το θεολογικό βάθος των εικόνων το μαρτυρούν.

Ὁ Καθηγητὴς Ἀ. Παλιούρας, ἐξ Ἀγρινίου ὁρμώμενος,
ἀφοῦ περπάτησε τὰ μονοπάτια τῆς ἱστορικῆς
καὶ ἀρχαιολογικῆς ἔρευνας περιέρχεται χρόνια τὶς αὐλές,
πότε τὶς βυζαντινὲς καὶ πότε τὶς μεταβυζαντινές,
ἀνάμεσα σὲ πόλεις ἐρειπωμένες, δρόμους ἱστορικούς,
πειρατικὲς θάλασσες, ἀπόκρημνα σπήλαια,
μνημεῖα ὀνομαστὰ ἢ ταπεινά,
συναντὰ ἐπώνυμους καὶ ἀνώνυμους ζωγράφους, ἐπιγραφές,
τοιχογραφίες καὶ φορητὲς εἰκόνες, ἰδίως θαυματουργὲς
Παναγίες, μὲ προτίμηση τὸ Ἅγιον Ὄρος.
Καρπὸς πολυχρόνιας ἔρευνας εἶναι ἡ Συλλογὴ ἄρθρων
ποὺ παρουσιάζονται σ' αὐτὴ τὴν ἔκδοση
τοῦ Πανεπιστημίου Ἰωαννίνων, ἡ ὁποία θὰ θεωρήσω
ὅτι ἄξιζε τὸν κόπο νὰ ἐκδοθεῖ ἂν βοηθήσει ἐπιστημονικὰ
ὅσους εἶναι γοητευμένοι ἀπὸ τὴ Βυζαντινὴ τέχνη.


*Μοναστήρι της Μυρτιάς Αιτωλίας. Παναγία Ελεούσα (1659). Αντίγραφο της εικόνας της Παναγίας Προυσιώτισσας.*

Πηγές των έγχρωμων φωτογραφιών:

Οι εικ. με αριθμ. 1, 3, 4, 5, 7, 9, 10, 12, Χρύσας Μαλτέζου, Η Βενετία των Ελλήνων, έκδ. Μίλητος, Αθήνα 1999

Εικ. 2, Π. Βοκοτόπουλου, Εικόνες της Κέρκυρας, Αθήνα 1990

Εικ. 6, Ν. Ψιλάκη, Μοναστήρια και ερημητήρια της Κρήτης, τόμος Α΄, Ηράκλειο 1992

Εικ. 8, Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης, Έκθεση με αφορμή τα 450 χρόνια από τη γέννησή του, Δήμος Ηρακλείου 1990

Εικ. 11, Α. Παλιούρα, Ο ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας (1540 ci -1608) και αι Μικρογραφίαι του κώδικος αυτού, Αθήνα 1977.

Εικ. 13 & 14, Θησαυροί του Αγίου Όρους. Κατάλογος Έκθεσης, Β΄ έκδ., Θεσσαλονίκη 1997.

Εικ. 15, Α. Παλιούρα, Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία, Αθήνα 1985.

Εικ. 16, Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων - Ζωγραφική, Ιωάννινα 1993.


*Αγία Παρασκευή Σαρδινίνων Ακαρνανίας.*

*Τοιχογραφία με τον άγιο Βάρβαρο (17ος αι.).*

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΟΥ ΚΑΘΗΓΗΤΗ
**Α. ΠΑΛΙΟΥΡΑ**
**ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ,**
ΕΠΙΛΟΓΗ ΑΡΘΡΩΝ
ΤΥΠΩΘΗΚΕ ΣΤΙΣ ΓΡΑΦΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ
ΘΕΟΔΩΡΙΔΗ, ΣΕ 2000 ΑΝΤΙΤΥΠΑ,
ΤΟΝ ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟ ΤΟΥ 2000
ΓΙΑ ΛΟΓΑΡΙΑΣΜΟ ΤΩΝ ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΩΝ
ΤΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ