

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



026000305192



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ – ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ
Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών
«Νεώτερη και Σύγχρονη Ελληνική Κοινωνία: Ιστορία – Λαϊκός Πολιτισμός»
Κατεύθυνση: Λαϊκός Πολιτισμός

ΠΕΤΡΟΥΛΑ ΧΑΤΖΗΤΤΟΦΗ

Η ΛΙΘΟΓΛΥΠΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΣΤΗΝ ΚΥΠΡΙΑΚΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑ

(τέλη 18^{ου} – αρχές 21^{ου} αιώνα)



ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗ:

1. Μαρίνα Βρέλλη – Ζάχου (Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Λαογραφίας- επόπτρια)
2. Δώρα Μονιούδη – Γαβαλά (Επίκουρη Καθηγήτρια Αρχιτεκτονικής)
3. Άρης Σαραφιανός (Λέκτορας Ιστορίας της Τέχνης)

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2011



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

ΔΩΡΕΑ: *Συρραφία*

Π. ΕΙΣ: *8591.2012*



Στους γονείς μου, Αντρέα και Χρυστάλλα,
και στη Γεωργία



Περιεχόμενα

Σελίδες

Πρόλογος.....	1
Εισαγωγή.....	4
A' Κεφάλαιο: Η Κύπρος από τα τέλη του 18^{ου} μέχρι τις αρχές του 21^{ου} αιώνα	
1. Το ιστορικό πλαίσιο.....	15
2. Η αρχιτεκτονική της κατοικίας.....	19
B' Κεφάλαιο: Η λιθογλυπτική ως τεχνική	
1. Η πρώτη ύλη. Η πέτρα.....	28
2. Οι τεχνίτες.....	32
3. Η διαδικασία κατασκευής.....	42
Γ' Κεφάλαιο: Έργα της λιθογλυπτικής τέχνης στην κυπριακή κατοικία	
1. Θέση και μορφή.....	49
2. Θέματα και συμβολικό περιεχόμενο.....	54
3. Οι επιγραφές.....	76
Δ' Κεφάλαιο: Η λιθογλυπτική τέχνη ως καλλιτεχνική πρακτική	
1. Τεχνίτης και καλλιτέχνης: η οντότητα του δημιουργού.....	80
2. Το καλλιτεχνικό δημιούργημα: η ταυτότητα των έργων της λιθογλυπτικής.....	85
Ε' Κεφάλαιο: Προς μια λαογραφική – ερμηνευτική προσέγγιση	
1. Η συμμετοχή της λιθογλυπτικής στο λειτουργικό σύστημα της κυπριακής κατοικίας.....	91
α. «Άπιθι πόρρω της παρούσης οικίας»: τα λιθόγλυπτα ως μέσο κατασκευής και οργάνωσης του οικιακού χώρου.....	93
β. Ο λιθόγλυπτος διάκοσμος ως αποτύπωση των εθνοτικών και κοινωνικών δομών στην κυπριακή κατοικία.....	102
2. Τα λιθόγλυπτα σήμερα.....	107
Συμπεράσματα.....	113



Πηγές.....	116
Βιβλιογραφία.....	118
Γλωσσάρι Κυπριακών Όρων.....	129
Γενικό Ευρετήριο Όρων.....	131
Abstract.....	137
Παράρτημα Φωτογραφικού Υλικού.....	139



Πρόλογος

Η παρούσα εργασία αποτελεί μια προσπάθεια καταγραφής, παρουσίασης, ανάλυσης και ερμηνείας της κυπριακής λιθογλυπτικής τέχνης, όπως αυτή απαντάται στο ζωτικό χώρο της αστικής και αγροτικής κατοικίας του νησιού από τα τέλη του 18^{ου} μέχρι τις αρχές του 21^{ου} αιώνα. Η ενδελεχής έρευνα γύρω από το συγκεκριμένο θέμα, με επιστέγασμά της τη συγγραφή της παρούσας μελέτης, έχει ως αφετηρία της το ενδιαφέρον που μου προκάλεσε η λιθογλυπτική ως ιδιαίτερη μορφή τεχνικής και καλλιτεχνικής παραγωγής από την πρώτη κιόλας επαφή μου μαζί της κατά τη διάρκεια των προπτυχιακών μαθημάτων για τη Λαϊκή Τέχνη στον τόπο καταγωγής μου, την Κύπρο. Τα πρώτα ερεθίσματα της περιόδου αυτής, σε συνδυασμό με την κατοπινή ενασχόλησή μου με θέματα λαϊκού πολιτισμού σε μεταπτυχιακό επίπεδο στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, συνέβαλαν στην τελική απόφαση για μια ολοκληρωμένη έρευνα και μελέτη της κυπριακής λιθογλυπτικής, που, αν και τα προϊόντα της βρίσκονται διάσπαρτα στο δομημένο χώρο, εντούτοις η ίδια δεν παύει να αποτελεί μια από τις λιγότερο μελετημένες μορφές του τοπικού υλικού πολιτισμού.

Επιδιώκοντας να φωτίσει μέσα από μια πολύπλευρη προσέγγιση τη λιθογλυπτική της Κύπρου, η παρούσα εργασία επικεντρώνεται πρώτιστα, για λόγους μεθοδολογικούς, στην εξέταση των έργων της κυπριακής κατοικίας, ενός χώρου αυτοδύναμου και με ιδιαίτερη λειτουργικότητα, που - όπως εξάλλου και η ίδια η λιθογλυπτική - εξελίσσεται παράλληλα με την κυπριακή κοινωνία κατά τη διάρκεια της περιόδου, που μελέτησα.

Η συγκέντρωση και καταγραφή του υλικού από διάφορες περιοχές του νησιού δεν αποτέλεσε παρά μόνο το πρώτο αλλά και σημαντικότερο ίσως βήμα, θέτοντας τη βάση για την εδώ περαιτέρω, πολυεπίπεδη ανάλυση, καθώς τεχνολογία, οικονομία, κοινωνία και λαϊκή κοσμοθεωρία μπλέκονται αξεδιάλυτα, διαμορφώνοντας σχέσεις που απαρτίζουν στο σύνολό τους την κυπριακή λιθογλυπτική ως φαινόμενο πολιτισμικό. Την αποκάλυψη αυτών ακριβώς των σχέσεων, που εκδηλώνονται με βασικούς άξονες τον άνθρωπο και το αντικείμενο, θέτει ως απώτερο στόχο της η παρούσα εργασία, η οποία ευελπιστεί όχι μόνο να συμβάλει στη γνώση, τη διάσωση και την κατανόηση μιας αγνοημένης μέχρι τώρα πτυχής της κυπριακής τέχνης, αλλά και να προάγει με τα συμπεράσματά της την έρευνα του τοπικού υλικού πολιτισμού γενικότερα.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω στο σημείο αυτό σ' όλους, όσοι με το δικό του τρόπο ο καθένας συνέβαλαν ώστε να ολοκληρωθεί η μελέτη αυτή.



Θερμά ευχαριστώ την κ. Μαρίνα Βρέλλη – Ζάχου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Λαογραφίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, η οποία με καθοδήγησε σ' όλα τα στάδια της έρευνας και της συγγραφής, δίνοντας απλόχερα τις επιστημονικές της συμβουλές, παρέχοντας αμέριστα την ηθική συμπαράσταση και την ενθάρρυνσή της και καλλιεργώντας μου το ζήλο για ό,τι καλύτερο.

Τις ειλικρινείς ευχαριστίες μου εκφράζω επίσης στην κ. Δώρα Μονιούδη – Γαβαλά, Επίκουρη Καθηγήτρια Αρχιτεκτονικής του Πανεπιστημίου Δυτικής Ελλάδας, καθώς και στον κ. Άρη Σαραφιανό, Λέκτορα Ιστορίας της Τέχνης στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, μέλη της τριμελούς εξεταστικής επιτροπής της εργασίας μου, που είχαν την ευγενή καλοσύνη και αφιέρωσαν τον πολύτιμο χρόνο τους για να τη μελετήσουν και να κάνουν εξαιρετικά χρήσιμες παρατηρήσεις και υποδείξεις.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω στην κ. Ευφροσύνη Ριζοπούλου – Ηγουμενίδου, Καθηγήτρια Λαϊκής Τέχνης και Αρχιτεκτονικής του Πανεπιστημίου Κύπρου, η οποία έθεσε στη διάθεσή μου τη μεγάλη της πείρα στα ζητήματα του κυπριακού λαϊκού πολιτισμού και μου παρείχε ουσιαστικές συμβουλές κατά την ερευνητική εργασία στην Κύπρο, καθώς και χρήσιμες βιβλιογραφικές υποδείξεις.

Για τις εποικοδομητικές συζητήσεις, τις συμβουλές και το ξεχωριστό ενδιαφέρον, που επέδειξε για την εκπόνηση της εργασίας αυτής, ευχαριστώ ακόμη τον κ. Δημήτρη Ράππη, Λέκτορα στο Παιδαγωγικό Τμήμα Νηπιαγωγών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων και Δρ. Λαογραφίας.

Θερμές ευχαριστίες απευθύνω στην κ. Άννα Pouradier Duteil – Λοϊζίδου, διευθύντρια του Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών Κύπρου, η οποία μου παρείχε την άδεια πρόσβασης στο Αρχείο Προφορικής Παράδοσης. Το υλικό του αρχείου αυτού αποτέλεσε μια από τις κύριες πηγές πληροφοριών μου. Για τη βοήθειά του στον εντοπισμό των χρήσιμων για μένα στοιχείων ανάμεσα στα αναρίθμητα λήμματα των καταλόγων θα ήθελα να ευχαριστήσω ξεχωριστά τον κ. Κωνσταντίνο Γεωργίου, Ερευνητή του Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών, ο οποίος με υπομονή και προθυμία με βοήθησε καθ' όλη τη διάρκεια της εργασίας μου στο Αρχείο και μοιράστηκε μαζί μου σκέψεις, προβληματισμούς και εμπειρίες της έρευνας, που συνέβαλαν στο άνοιγμα της σκέψης μου.

Στους πληροφορητές μου και ιδιαίτερα σε όσους άνοιξαν με προθυμία τα σπίτια τους και μοιράστηκαν μαζί μου κομμάτια της προσωπικής και οικογενειακής τους ιστορίας, απευθύνω εδώ ένα τεράστιο ευχαριστώ. Χωρίς αυτούς η αναζήτηση των



τεχνικών, των αντικειμένων και των νοημάτων θα ήταν πολύ δυσκολότερη, αν όχι ακατόρθωτη, ενώ η επιτόπια έρευνα δε θα μου άφηνε την ίδια γλυκιά γεύση, με αυτή που χαρακτηρίζει τώρα τις αναμνήσεις της.

Οι εξορμήσεις μου στο πεδίο της έρευνας δε θα ήταν οι ίδιες και χωρίς την παρουσία του πατέρα μου, Αντρέα Χατζητοφή, ο οποίος υπήρξε πραγματικός συνοδοιπόρος, συμπαραστάτης και βοηθός. Ένα μεγάλο μέρος της προσπάθειάς μου οφείλεται σ' αυτόν, γι' αυτό ένα τελευταίο, μεγάλο ευχαριστώ του ανήκει δικαιωματικά.



Εισαγωγή

Η παρούσα εργασία έχει ως αντικείμενο μελέτης τη λιθογλυπτική τέχνη στον κυπριακό χώρο από τα τέλη του 18^{ου} μέχρι τις αρχές του 21^{ου} αιώνα, με ιδιαίτερο σημείο αναφοράς την παραγωγή, ενσωμάτωση και λειτουργία των έργων της στην τοπική κατοικία της εποχής. Στη μορφή της αυτή, αποτελώντας ουσιαστικά όχι ανεξάρτητη αλλά υπηρετική της αρχιτεκτονικής τέχνη, η γλυπτική της πέτρας αποτελεί ένα κεφάλαιο του υλικού πολιτισμού τόσο της παραδοσιακής όσο και της σύγχρονης κυπριακής κοινωνίας, το οποίο αποκρυσταλλώνει διαχρονικά στη μορφή του συστατικά στοιχεία του κόσμου, του οποίου αποτελεί προϊόν αλλά και έκφραση. Τεχνολογία, αισθητικά πρότυπα και καλλιτεχνικές τάσεις, οικονομικές και κοινωνικές δομές, κοσμοθεωρία, πίστη και δοξασίες, ριζωμένα στο χώρο και στο χρόνο συνδέονται άρρηκτα και αποτυπώνονται άμεσα στα έργα της λιθογλυπτικής ως μέρους του υλικού βίου, καθιστώντας απαραίτητη την πολυδιάστατη θεώρησή τους¹.

Την πραγματοποίηση μιας τέτοιας πολυπρισματικής μελέτης, όπως αυτή ανταποκρίνεται στα ενδιαφέροντα και τα ζητούμενα της μελέτης του υλικού βίου από την επιστήμη της Λαογραφίας, θέτει ως βασικό της στόχο η παρούσα εργασία, προχωρώντας από την καταγραφή, στην κατάταξη, μορφολογική παρουσίαση και ανάλυση των λιθόγλυπτων, και εν συνεχεία στην ανάδειξη των σχέσεων και των νοημάτων, που αναπτύσσονται γύρω από τη λιθογλυπτική και διαφαίνονται, κυρίως, μέσα από τα ίδια τα έργα της, ενσωματωμένα στην κυπριακή κατοικία των τελευταίων δύο περίπου αιώνων. Κύρια θεωρητική βάση αποτελεί, εδώ, η θέση πως τα αντικείμενα, συστατικά στοιχεία του υλικού πολιτισμού, δε μπορούν να γίνουν κατανοητά παρά ως μέρος συστημάτων αφήγησης και οργάνωσης του κοινωνικού λόγου (τεχνολογία, οικονομία, πολιτική κλπ.), καθώς επίσης και πως, συμμετέχοντας σε ένα ευρύτερο δίκτυο σχέσεων το οποίο υπηρετούν, τα αντικείμενα όχι μόνο το καθορίζουν αλλά και καθορίζονται απ' αυτό, αφού με το περιεχόμενό τους καθίστανται φορείς σημαντικών νοημάτων².

Σε μια προσπάθεια ανάδειξης του περιεχομένου των λιθόγλυπτων έργων, η συνειδητή επιλογή περιορισμού του πλαισίου εξέτασής τους στο χώρο της κατοικίας δίνει

¹ Πρβλ. Ζώρα 1966· Φλωράκης 1979· Ριζοπούλου – Ηγουμενίδου 1987· Τσούπη – Ρέμου (2004). Σχετικά με τον τρόπο προσέγγισης και μελέτης του υλικού βίου γενικότερα, πρβλ. Πολυμέρου – Καμηλάκη 1982: 104· Μερακλής²2000: 87-8.

² Βλ. Μπούνια 2010: 416-7.



την ευκαιρία για μια πιο εμπειριστατωμένη και σε βάθος ανάλυση του ρόλου της λιθογλυπτικής, ως μορφής τεχνικής και καλλιτεχνικής παραγωγής με ιδιαίτερο περιεχόμενο και σκοπιμότητα. Κι αυτό γιατί σε κάθε εποχή η κατοικία αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα στοιχεία του κτισμένου περιβάλλοντος, στεγάζοντας στο κέλυφός της τις βασικότερες ανθρώπινες ανάγκες και αποτελώντας το επίκεντρο της οικογενειακής και όχι μόνο ζωής, την ίδια στιγμή που η δημιουργία της ισοδυναμεί με την οικειοποίηση και διαμόρφωση της έννοιας του χώρου στην ανθρώπινη συνείδηση³. Έτσι, η παρουσία των λιθογλυπτών σε ένα τόσο ζωτικό και πολυσήμαντο για το άτομο και την ευρύτερη κοινωνία πλαίσιο, όπως η κατοικία, δε μπορεί παρά να επενδύεται με κάποια σημαντικά νοήματα, τα οποία συμβάλλουν με το δικό τους τρόπο στη λειτουργικότητα του συγκεκριμένου χώρου.

Αναζητώντας τον ιδιαίτερο ρόλο των λιθογλυπτών έργων στην κυπριακή κατοικία, η παρούσα εργασία υιοθετεί μια ερμηνευτική προσέγγιση, που αντιμετωπίζει τη λιθογλυπτική αφενός ως κλάδο τέχνης κι αφετέρου ως κοινωνική και πολιτισμική έκφραση, άμεσα συνυφασμένη με το χώρο της κατοικίας όπως αυτός εξελίσσεται παράλληλα με την κοινωνία που τον δημιουργεί. Η θεώρηση της σύνδεσης ανθρώπου και αντικειμένου, αλλά και κυρίως της διαμόρφωσης ανθρώπινων δεσμών με σημείο αναφοράς το αντικείμενο από τη στιγμή της κατασκευής μέχρι και την τελική, άρρηκτα συνδεδεμένη με την κατοικία χρήση του, αποτελεί εδώ τη βάση για οποιαδήποτε περαιτέρω ανάλυση⁴.

Η προσπάθεια παρουσίασης και ερμηνείας της λιθογλυπτικής τέχνης, μέσα από την εξέταση των όρων παραγωγής της και του βαθύτερου περιεχομένου της, εντάσσει την παρούσα εργασία στο θεματολογικό πλαίσιο ενός κύκλου μελετών, που κινούνται προς την ίδια κατεύθυνση, αλλά εστιάζουν την έρευνά τους στον ελλαδικό χώρο.

Στη δεκαετία του 1960, η Π. Ζώρα πραγματεύεται πρώτη σε άρθρα της τη λαϊκή λιθογλυπτική του ελλαδικού χώρου, αναφερόμενη στο ευρύ φάσμα των εκφάνσεών της (κρήνες, υπέρθυρα και φεγγίτες, περιθωρώματα, αρχιτεκτονικά ανάγλυφα) και επιδιώκοντας, μέσα από την παρουσίαση αντιπροσωπευτικών παραδειγμάτων κάθε

³ Νιτσιάκος ²1993: 23.

⁴ Πρβλ. Tokarev 1974: 175-8.



κατηγορίας έργων, την τελική ερμηνεία του ρόλου των λιθόγλυπτων και του συμβολικού τους περιεχομένου⁵.

Λίγα χρόνια αργότερα, στα 1972 ο Ν. Κεφαλληνιάδης παρουσιάζει σε άρθρο του έργα της μαρμαρογλυπτικής τέχνης από κατοικίες της Νάξου, περιορίζοντας ωστόσο την εξέτασή τους κυρίως στην παρουσίαση των θεμάτων τους⁶, ενώ στα τέλη της δεκαετίας 1970 εκδίδεται η σημαντική μελέτη του Α. Φλωράκη γύρω από τη λαϊκή λιθογλυπτική της Τήνου⁷. Στο έργο αυτό, η αναφορά στην πρώτη ύλη και στη δράση των ντόπιων μαστόρων, η μορφολογική κατάταξη, η θεματολογική παρουσίαση και η ερμηνευτική προσέγγιση των λιθόγλυπτων, καθώς και οι τελικές παρατηρήσεις γύρω από τον τοπικό χαρακτήρα και το στυλ των έργων, συνθέτουν μια σφαιρική παρουσίαση της λιθογλυπτικής σε δεδομένο χωροχρόνο. Οι φεγγίτες, ένα ιδιαίτερο κομμάτι της τηνιακής λιθογλυπτικής, παρουσιάζονται και πάλι από τον Α. Φλωράκη σε μεταγενέστερη του μελέτη, η οποία διαπνέεται από τον ίδιο τρόπο προσέγγισης⁸.

Στα 1986, στο συλλογικό τόμο με θέμα τον ελληνικό λαϊκό πολιτισμό, η Α. Σιδέρη αναφέρεται στην ελλαδική λιθογλυπτική, συνοψίζοντας περισσότερο τα μέχρι τότε αποτελέσματα της έρευνας και κάνοντας ιδιαίτερη αναφορά στην ιστορία, τα κέντρα και τις τεχνικές, καθώς και κατατάσσοντας τα λαϊκά λιθόγλυπτα ανάλογα με τη μορφή και τα θέματα, τα οποία παρουσιάζουν (φυλακτικά – αποτρεπτικά ή διακοσμητικά)⁹. Στο ίδιο πνεύμα της σύνθεσης και παρουσίασης των μέχρι τότε ερευνητικών αποτελεσμάτων κινείται και η εξέταση της λιθογλυπτικής από το Δ. Σταμέλο, η οποία εντάσσεται στο έργο του για τη νεοελληνική λαϊκή τέχνη¹⁰.

Από τα τέλη του 20^{ου} αιώνα και εξής, η μελέτη της λιθογλυπτικής φαίνεται να κερδίζει ολοένα και περισσότερο το ενδιαφέρον των νεώτερων ερευνητών του λαϊκού πολιτισμού, οι οποίοι στρέφονται προς την εξέταση της τέχνης σε δεδομένο χωροχρονικό πλαίσιο.

Στα 1999, η Κ. Θεοδωρακάκου – Βαρελίδου ολοκληρώνει τη διδακτορική της διατριβή με θέμα τα λιθανάγλυφα κοσμικών και ταφικών μνημείων της Μάνης (1780/1800 – 1930)¹¹. Στην εργασία αυτή πέρα από την αναφορά στις τεχνικές και τα συνεργεία, την

⁵ Βλ. Ζώρα 1966· Ζώρα 1969. Βλ. επίσης Ζώρα 1994: 16-7, όπου και μια πιο περιληπτική αναφορά στην ελλαδική λιθογλυπτική ως κλάδου της ελληνικής λαϊκής τέχνης.

⁶ Βλ. Κεφαλληνιάδης 1972.

⁷ Βλ. Φλωράκης 1979.

⁸ Βλ. Φλωράκης 2006.

⁹ Βλ. Σιδέρη 1986α.

¹⁰ Βλ. Σταμέλος³ 1993: 77-88.

¹¹ Θεοδωρακάκου – Βαρελίδου (1999).



κατηγοριοποίηση των έργων ανάλογα με τη θέση και τα θέματα, καθώς και την αναζήτηση του συμβολικού τους περιεχομένου, ξεχωρίζει ιδιαίτερα η προσπάθεια θεώρησης της λιθογλυπτικής σε σχέση με τη συμβολική διάσταση της ιδιαίτερης ντόπιας αρχιτεκτονικής της Μάνης, καθώς και η σύνδεσή της με άλλες σφαίρες του τοπικού λαϊκού πολιτισμού, όπως τα μνημεία του λόγου.

Μια διαφορετική προσέγγιση ακολουθεί η Λ. Γουργιώτη στη μελέτη της γύρω από τα λιθανάγλυφα και τους μαστόρους της πέτρας στη Δυτική Θεσσαλία (19^{ος} – αρχές του 20^{ου} αιώνα), που εκδίδεται το 2001¹². Μετά από μια εισαγωγή στο ιστορικό πλαίσιο, τον τόπο και το χρόνο, καθώς και μια σύντομη αναφορά στην εκκλησιαστική και κοσμική λιθογλυπτική της Θεσσαλίας, το βάρος πέφτει στην παρουσίαση των ίδιων των λιθογλυπτών έργων, τα οποία περιγράφονται με κάθε δυνατή λεπτομέρεια.

Με τη λιθογλυπτική στην περιοχή της Ηπείρου ασχολείται, τέλος, η Μ. Τσούπη – Ρέμου, η οποία ολοκληρώνει το 2004 τη διδακτορική της διατριβή με θέμα τα εκκλησιαστικά και τα κοσμικά λιθόγλυπτα στην Ήπειρο (τέλη 18^{ου} – αρχές 20^{ου} αιώνα)¹³. Η σύνδεση με το ιστορικοκοινωνικό γίνεσθαι, η καταγραφή της δράσης και η εξέταση της ταυτότητας των μαστόρων, η μορφολογική κατάταξη και παρουσίαση των λιθόγλυπτων και η ερμηνευτική προσέγγιση στο εκάστοτε λειτουργικό πλαίσιο, κοσμικό ή εκκλησιαστικό, σε σχέση με το σύνολο των εκδηλώσεων του λαϊκού πολιτισμού (εθιμικές τελετές, μνημεία του λόγου) και κυρίως με τη λαϊκή κοσμοθεωρία, συνυπάρχουν εδώ σε μια προσπάθεια σύνθεσης μιας σφαιρικής εικόνας της ηπειρώτικης λιθογλυπτικής. Ένα ιδιαίτερο κομμάτι της, που αφορά στη συμβολική λειτουργία της λιθογλυπτικής στην οργάνωση του χώρου της κατοικίας, αποτελεί το εξειδικευμένο θέμα ενός άρθρου της Μ. Τσούπη, στο οποίο τα λιθόγλυπτα συσχετίζονται με την ανθρώπινη προσπάθεια για εξανθρωπισμό του χώρου¹⁴.

Επικεντρώνοντας, επίσης, το ενδιαφέρον της στο χώρο της κατοικίας, η παρούσα εργασία επιδιώκει να καλύψει το ερευνητικό κενό, που εντοπίζεται στη μελέτη της κυπριακής λιθογλυπτικής. Κι αυτό γιατί, αν και η ύπαρξη των λιθόγλυπτων έργων στον κυπριακό δομημένο χώρο επισημαίνεται από νωρίς σε διάφορες μελέτες γύρω από τη λαϊκή αρχιτεκτονική, τη λαϊκή τέχνη και το λαϊκό πολιτισμό συγκεκριμένων περιοχών ή

¹² Βλ. Γουργιώτη 2001.

¹³ Τσούπη - Ρέμου (2004). Βλ. επίσης Τσούπη - Ρέμου 2003· Τσούπη 2008β· Τσούπη 2009, όπου και εξέταση επιμέρους θεμάτων σε σχέση με την ηπειρώτικη λιθογλυπτική.

¹⁴ Βλ. Τσούπη 2008α.



κατηγοριοποίηση των έργων ανάλογα με τη θέση και τα θέματα, καθώς και την αναζήτηση του συμβολικού τους περιεχομένου, ξεχωρίζει ιδιαίτερα η προσπάθεια θεώρησης της λιθογλυπτικής σε σχέση με τη συμβολική διάσταση της ιδιαίτερης ντόπιας αρχιτεκτονικής της Μάνης, καθώς και η σύνδεσή της με άλλες σφαίρες του τοπικού λαϊκού πολιτισμού, όπως τα μνημεία του λόγου.

Μια διαφορετική προσέγγιση ακολουθεί η Λ. Γουργιώτη στη μελέτη της γύρω από τα λιθανάγλυφα και τους μαστόρους της πέτρας στη Δυτική Θεσσαλία (19^{ος} – αρχές του 20^{ου} αιώνα), που εκδίδεται το 2001¹². Μετά από μια εισαγωγή στο ιστορικό πλαίσιο, τον τόπο και το χρόνο, καθώς και μια σύντομη αναφορά στην εκκλησιαστική και κοσμική λιθογλυπτική της Θεσσαλίας, το βάρος πέφτει στην παρουσίαση των ίδιων των λιθόγλυπτων έργων, τα οποία περιγράφονται με κάθε δυνατή λεπτομέρεια.

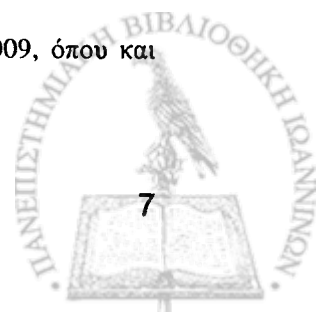
Με τη λιθογλυπτική στην περιοχή της Ηπείρου ασχολείται, τέλος, η Μ. Τσούπη – Ρέμου, η οποία ολοκληρώνει το 2004 τη διδακτορική της διατριβή με θέμα τα εκκλησιαστικά και τα κοσμικά λιθόγλυπτα στην Ήπειρο (τέλη 18^{ου} – αρχές 20^{ου} αιώνα)¹³. Η σύνδεση με το ιστορικοκοινωνικό γίνεσθαι, η καταγραφή της δράσης και η εξέταση της ταυτότητας των μαστόρων, η μορφολογική κατάταξη και παρουσίαση των λιθόγλυπτων και η ερμηνευτική προσέγγιση στο εκάστοτε λειτουργικό πλαίσιο, κοσμικό ή εκκλησιαστικό, σε σχέση με το σύνολο των εκδηλώσεων του λαϊκού πολιτισμού (εθιμικές τελετές, μνημεία του λόγου) και κυρίως με τη λαϊκή κοσμοθεωρία, συνυπάρχουν εδώ σε μια προσπάθεια σύνθεσης μιας σφαιρικής εικόνας της ηπειρώτικης λιθογλυπτικής. Ένα ιδιαίτερο κομμάτι της, που αφορά στη συμβολική λειτουργία της λιθογλυπτικής στην οργάνωση του χώρου της κατοικίας, αποτελεί το εξειδικευμένο θέμα ενός άρθρου της Μ. Τσούπη, στο οποίο τα λιθόγλυπτα συσχετίζονται με την ανθρώπινη προσπάθεια για εξανθρωπισμό του χώρου¹⁴.

Επικεντρώνοντας, επίσης, το ενδιαφέρον της στο χώρο της κατοικίας, η παρούσα εργασία επιδιώκει να καλύψει το ερευνητικό κενό, που εντοπίζεται στη μελέτη της κυπριακής λιθογλυπτικής. Κι αυτό γιατί, αν και η ύπαρξη των λιθόγλυπτων έργων στον κυπριακό δομημένο χώρο επισημαίνεται από νωρίς σε διάφορες μελέτες γύρω από τη λαϊκή αρχιτεκτονική, τη λαϊκή τέχνη και το λαϊκό πολιτισμό συγκεκριμένων περιοχών ή

¹² Βλ. Γουργιώτη 2001.

¹³ Τσούπη - Ρέμου (2004). Βλ. επίσης Τσούπη - Ρέμου 2003· Τσούπη 2008β· Τσούπη 2009, όπου και εξέταση επιμέρους θεμάτων σε σχέση με την ηπειρώτικη λιθογλυπτική.

¹⁴ Βλ. Τσούπη 2008α.



ολόκληρου του νησιού γενικότερα, οι μνείες στη λιθογλυπτική παραμένουν στο πλαίσιο αυτό σποραδικές και περιστασιακές, αφού περιορίζονται, κυρίως, στην παρουσίαση και το σχολιασμό κάποιων συγκεκριμένων δειγμάτων της¹⁵.

Ακόμη και οι σπάνιες, πιο εξειδικευμένες αναφορές στο συγκεκριμένο θέμα απέχουν αρκετά από μια συνολική του θεώρηση. Έτσι, αρκετά σύντομες και με έντονη την τάση για αποκάλυψη των φυλακτικών, κυρίως, συμβολισμών, χαρακτηρίζονται οι αναφορές στα έργα της λιθογλυπτικής στη μελέτη της Ε. Ριζοπούλου – Ηγουμενίδου, με θέμα τα στοιχεία της λαϊκής διακοσμητικής τέχνης στην παραδοσιακή αρχιτεκτονική της Κύπρου¹⁶, καθώς και του Ι. Ιωνά, με γενικότερο θέμα την αγροτική κυπριακή κατοικία¹⁷. Η ίδια τάση για ερμηνεία του λιθόγλυπτου διάκοσμου ακολουθείται από την Ε. Ριζοπούλου – Ηγουμενίδου στις δημοσιεύσεις της για τα λιθανάγλυφα σπιτιών του χωριού Λαζανιά¹⁸, καθώς της κατοικίας Σοφρώνη Χαραλάμπους στο Μιτσερό, σε συνεργασία με την Κ. Seretis¹⁹. Έστω κι αν αναφέρονται αποκλειστικά σε μια συγκεκριμένη σειρά έργων, οι δημοσιεύσεις αυτές αποτελούν και τις μόνες μελέτες με ειδικό τους θέμα την κυπριακή λιθογλυπτική, της οποίας η συνολική εικόνα διαχείρισης από τη μέχρι τώρα έρευνα ολοκληρώνεται με κάποιες σύντομες αναφορές των Χ. Κάνθου και Ι. Ιωνά στους τεχνίτες της πέτρας και τις τεχνικές του σκαλίσματος, ενταγμένες σε έργα με γενικότερο θέμα τους λαϊκούς τεχνίτες και τα παραδοσιακά επαγγέλματα της Κύπρου²⁰.

Η ιστορία της κυπριακής λιθογλυπτικής παραμένει, έτσι, υποφωτισμένη, αφού δεν έχει επιχειρηθεί ως τώρα ούτε η συνολική εξέτασή της, αλλά κι ούτε η ανάλυσή της σε ένα από τα εξειδικευμένα πλαίσια, κοσμικού ή εκκλησιαστικού χαρακτήρα, στα οποία και εντάσσεται ως τέχνη υπηρετική της αρχιτεκτονικής. Μια τέτοιου είδους ανάλυση, με επίκεντρο την κυπριακή κατοικία και τη θέση της λιθογλυπτικής τέχνης σε αυτή, επιδιώκεται εδώ ως ένα πρώτο βήμα για πιο σύνθετες μελλοντικές προσεγγίσεις. Μέσα από την παρούσα εργασία, τα έργα της λιθογλυπτικής αποτελούν, για πρώτη φορά, θέμα εξειδικευμένης και συστηματικής έρευνας, συλλέγονται και καταγράφονται με κάθε

¹⁵ Βλ. σχετικά Γεωργιάδης 1953: 131· Ταρσούλη 1955: τ. Α', 221· Χατζημιχάλη 1967: 97-8· Σίνος 1976: 99-103, 107· Πετρίδου 1984: 185-7· Χατζηιωάννου ²1990: 21· Θεοδοσίου & Πήττα 1996: 115· Πρωτοπαπά & Μανώλης 1999: σποραδικά· Ριζοπούλου – Ηγουμενίδου 1999: 331· Παπαχαραλάμπους 2001: 40· Αποστόλου 2003: 18-22, 26.

¹⁶ Βλ. Ριζοπούλου – Ηγουμενίδου 1987: 45-6.

¹⁷ Βλ. Ιονας 2003: 12-5.

¹⁸ Βλ. Ηγουμενίδου 1984.

¹⁹ Βλ. Rizopoulou – Egoumenidou & Seretis 2000.

²⁰ Βλ. Κάνθος 1981: 90-5· Ιωνάς 2001: 310-2, 333-4.



δυνατή λεπτομέρεια, εξετάζονται μέσα από διάφορες οπτικές θεώρησης και ερμηνεύονται με βάση την πολύπλευρη και ετερόκλητη, συχνά, λειτουργία τους, ως μέρος της σύνθετης πραγματικότητας, στην οποία ανήκουν.

Η πραγματικότητα αυτή δε μπορεί, βέβαια, παρά να παραμένει άρρηκτα συνυφασμένη με το χώρο «παραγωγής» της λιθογλυπτικής. Η Κύπρος αποτελεί την ευρύτερη γεωγραφική ενότητα, όπου οι κοινές συνθήκες (ιστορικές, κοινωνικές, οικονομικές) και οι όμοιοι τρόποι ζωής υποβάλλουν κοινούς όρους τεχνικής παραγωγής και έκφρασης. Και παρόλο που ο ίδιος χώρος παραλλάζει και διαμορφώνεται ανάλογα (αγροτικός – αστικός), ουσιαστικά δεν παύει να αποτελεί στην ολότητά του την κοιτίδα του ίδιου πολιτισμού, τόσο κατά το παρελθόν²¹, όσο και στο παρόν, όπου χωριό και πόλη έχουν εντελώς εξομοιωθεί.

Στην περίπτωση της λιθογλυπτικής η παράμετρος του χώρου αποδεικνύεται πραγματικά θεμελιώδης. Αφενός, ο εντοπισμός της τέχνης σε ολόκληρο το νησί, από τις μικρότερες κοινότητες μέχρι τις πόλεις, την αναδεικνύει ως ένα φαινόμενο κοινής πολιτισμικής έκφρασης, που ως τέτοιο αξίζει πραγματικά να μελετηθεί. Αφετέρου, το γεγονός των τοπικών εκφάνσεων της τέχνης, όπως αυτό δε μπορεί να παραγνωριστεί, δίνει την ευκαιρία μέσα από την εξέταση των ιδιαίτερων μορφών και των παραλλαγών, που απαντώνται στο χώρο, όχι μόνο να διαπιστωθούν οι ομοιότητες, οι διαφοροποιήσεις, οι επαφές και οι επιδράσεις αλλά και κυρίως να δικαιολογηθούν μέσα από τους εκάστοτε όρους της ζωής και της καλλιτεχνικής παραγωγής. Έτσι, η εξέταση της λιθογλυπτικής στο συγκεκριμένο πλαίσιο ολόκληρου του κυπριακού χώρου αποκτά εδώ μια ιδιαίτερη σημασία.

Πέρα από το χώρο, ο χρόνος αποτελεί το δεύτερο βασικό άξονα, στον οποίο κινείται η παρούσα μελέτη της λιθογλυπτικής. Τα πλαίσιά του καθορίζονται κυρίως από το ίδιο το καταγεγραμμένο υλικό, το οποίο, μέσω της συχνής παρουσίας υπομνηματικών επιγραφών με χρονολογικές ενδείξεις, όχι μόνο διευκολύνει σημαντικά τον ερευνητή στη χρονολόγηση του εκάστοτε έργου αλλά και καθιστά δυνατή τη γενικότερη παρακολούθηση της εξέλιξης της τέχνης στο πέρασμα του χρόνου. Με βάση, λοιπόν, τις αναγραφόμενες στα ίδια τα σωζόμενα έργα χρονολογίες, απώτατο όριο στο οποίο μπορεί να επεκταθεί τεκμηριωμένα η παρούσα μελέτη της λιθογλυπτικής αποτελούν τα τέλη του

²¹ Πρβλ. Κυριακίδου – Νέστορος 1993: 129-30, όπου και μια γενική αναφορά στο λαϊκό πολιτισμό της Τουρκοκρατίας.



18^{ου} αιώνα, περίοδο στην οποία ανάγονται, εξάλλου, και οι παλαιότερες σωζόμενες κατοικίες της οθωμανικής κυριαρχίας στο νησί²². Η χρονολόγηση των έργων αναδεικνύει την ιδιαίτερη ακμή της τέχνης από τα τέλη του 19^{ου} μέχρι το πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα και καθιστά αισθητή την απουσία της στο διάστημα που ακολουθεί, την ίδια στιγμή που έστω και η περιορισμένη επαναφορά των έργων της λιθογλυπτικής στην κυπριακή κατοικία των τελευταίων δεκαετιών επιβάλλει ως τέρμα του χρονολογικού ορίζοντα εξέτασης το παρόν.

Η εμφάνιση και εξέλιξη της λιθογλυπτικής από τις κατοικίες της οθωμανικής κυριαρχίας μέχρι το κυπριακό σπίτι της εποχής μας, σε διάστημα δύο αιώνων κατά τους οποίους οι αλλαγές στις πολιτικές συνθήκες, την οικονομία, την κοινωνία και τις πολιτισμικές συμπεριφορές διαδέχονται η μια την άλλη, θέτει εδώ το ζήτημα της παρακολούθησης της τέχνης διαμέσου του χρόνου ως καίρια σημαντικό. Μέσα από την εξέταση της λιθογλυπτικής στο συγκεκριμένο χρονολογικό πλαίσιο, με καθοριστικό σημείο τομής τη μετάβαση από την παραδοσιακή στη σύγχρονη κοινωνία από τα μέσα του 20^{ου} αιώνα και εξής, ιδιαίτερα σημαντική προβάλλεται η ανάγκη κατανόησης των προσαρμογών ενός κλάδου του υλικού πολιτισμού, ως προϊόντος της εποχής του.

Κινούμενη στο συγκεκριμένο θεωρητικό πλαίσιο, η παρούσα μελέτη ξεκίνησε με την αναζήτηση και επεξεργασία της σχετικής με το θέμα βιβλιογραφίας. Η ίδια, αφού διαδραμάτισε τον πρώτο και σημαντικότερο ρόλο καταδεικνύοντας την ανάγκη για μια συνολικότερη έρευνα της κυπριακής λιθογλυπτικής, συντέλεσε στην ολοκλήρωση της μελέτης όχι μόνο ενισχύοντάς τη με τα σχετικά, δημοσιευμένα μέχρι τώρα δεδομένα και προσφέροντας το θεωρητικό υπόβαθρο, στο οποίο στηρίζεται κάθε ανάλυση, αλλά και αποκτώντας ιδιαίτερη σημασία ως η μόνη πηγή πρόσβασης σε έργα της κυπριακής λιθογλυπτικής, που έχουν πια καταστραφεί ή βρίσκονται σήμερα στο κατεχόμενο τμήμα του νησιού. Λόγω της επικινδυνότητας του εγχειρήματος η διεξαγωγή έρευνας στα κατεχόμενα κρίθηκε αδύνατη, ενώ η αποστέρηση του υλικού των κατεχόμενων κυπριακών περιοχών αποτέλεσε ένα βασικό πρόβλημα της έρευνας, η οποία αναγκάστηκε να περιορίσει σημαντικά τα δεδομένα της. Έτσι, η δημοσίευση έστω κι ενός μέρους του πολύτιμου υλικού από τα κατεχόμενα αποτέλεσε κλειδί για την εδώ χρησιμοποίησή του, καθιστώντας το ρόλο της βιβλιογραφίας όχι μόνο σημαντικό ως προς τον εμπλουτισμό των δεδομένων της μελέτης αλλά και καθοριστικό ως προς τη

²² Ριζοπούλου – Ηγουμενίδου 1999: 326· Παπαδούρης 1994: 189.



διάσωση ενός μέρους του υλικού πολιτισμού, που απειλείται κάτω από διάφορες συνθήκες με καταστροφή.

Αξιοποιώντας κατάλληλα και τα βιβλιογραφικά δεδομένα, η παρούσα εργασία στηρίζει την ανάλυσή της κατά πρώτο και κύριο λόγο στα ίδια τα έργα της λιθογλυπτικής, όπως αυτά συγκεντρώθηκαν και καταγράφηκαν με τη μέθοδο της επιτόπιας έρευνας. Χρονοβόρα και επίπονη, η έρευνα αυτή κάλυψε όλες τις επαρχίες της ελεύθερης Κύπρου και επεκτάθηκε τόσο στον αγροτικό όσο και στον αστικό χώρο, επιδιώκοντας τη συλλογή του απαραίτητου υλικού για μια όσο το δυνατόν πιο τεκμηριωμένη ανάλυση. Τόπους των ερευνητικών εξορμήσεων αποτέλεσαν ιδιαίτερα τα χωριά με έντονη τη διατήρηση της παραδοσιακής αρχιτεκτονικής, καθώς και οι γειτονιές των πόλεων, όπου οι κατοικίες των τελευταίων αιώνων δεν έχουν ακόμη καταστραφεί. Δίπλα από τα σπίτια της παραδοσιακής αρχιτεκτονικής, οι σύγχρονες κατοικίες αποτέλεσαν επίσης πεδίο έρευνας, αφού η μελέτη της λιθογλυπτικής επεκτείνεται εδώ και στο παρόν της - βιομηχανοποιημένης πια - τέχνης, η οποία αφορά εξίσου τη Λαογραφία ως «.. επιστήμη που ενδιαφέρεται για το σύγχρονο άνθρωπο»²³.

Η παρατήρηση υπήρξε το κύριο εργαλείο εντοπισμού των έργων, τα οποία στη συνέχεια καταγράφηκαν τόσο μέσω της φωτογραφικής αποτύπωσής τους (ένα μεγάλο μέρος του σχετικού υλικού συμπληρώνει την εργασία ως Παράρτημα), όσο και μέσω της δημιουργίας δελτίων για το καθένα ξεχωριστά, στα οποία η διεύθυνση της κατοικίας, η θέση και, όπου αυτό ήταν δυνατό, η χρονολόγηση του έργου, σε συνδυασμό με μια σύντομη περιγραφή του, αποτέλεσαν τις βασικές καταγεγραμμένες πληροφορίες. Ταυτόχρονα επιδιώχθηκε και η συνομιλία με τους ενοίκους του σπιτιού. Σε μια απόπειρα σύνθεσης της «βιογραφίας» του κάθε αντικειμένου²⁴, οι ημικατευθυνόμενες συνεντεύξεις με τους ιδιοκτήτες των κατοικιών αφορούσαν κυρίως ζητήματα της δημιουργίας των έργων, της ταυτότητας του κατασκευαστή και του χρήστη και της αναζήτησης του ρόλου των λιθογλυπτών στο παρελθόν και το παρόν, ενώ για την τεκμηρίωση των συγκεκριμένων ζητημάτων αυτούσια αποσπάσματά των μαρτυριών εμπλουτίζουν το κείμενο της εργασίας.

²³ Μερακλής 1973: 14.

²⁴ Για τη σημασία της βιογραφίας ως μεθόδου εξέτασης των αντικειμένων βλ. Kopytoff 1986: 66-8.

Η συλλογή προφορικών μαρτυριών από τους ενοίκους αποδείχθηκε το πιο δύσκολο, ίσως, μέρος της επιτόπιας έρευνας, αφού πρώτο και μεγαλύτερο πρόβλημα αποτέλεσε το γεγονός πως ένα μεγάλο ποσοστό των κατοικιών παραμένει από καιρό εγκαταλελειμμένο, ενώ ένα εξίσου μεγάλο μέρος, ιδιαίτερα σε περιοχές που γνωρίζουν τουριστική ανάπτυξη, έχει πωληθεί ή και μετατραπεί σε καταστήματα και ξενώνες. Η αλλαγή του ιδιοκτήτη και, συνεπώς, η απουσία πολύτιμων μαρτυριών αποτέλεσε κανόνα στην περίπτωση των τουρκοκυπριακών σπιτιών, εγκαταλελειμμένων εδώ και χρόνια από τους πρώτους ενοίκους τους. Ταυτόχρονα, η έλλειψη πληροφοριών σχετικά με τα έργα υπήρξε σε γενικές γραμμές φαινόμενο γενικό, στο οποίο συνέτεινε το γεγονός πως οι λεπτομέρειες γύρω από τα λιθόγλυπτα των κατοικιών δε φαίνεται να μεταδίδονται ως γνώση, καθώς η μια γενιά ιδιοκτητών διαδέχεται την άλλη, αλλά κάτοχοί της παραμένουν σχεδόν αποκλειστικά αυτοί που ήταν εξ αρχής υπεύθυνοι για τη δημιουργία τους. Οι περιπτώσεις εντοπισμού των ανθρώπων αυτών, υπέργηρων σήμερα, δεν ήταν παρά σπάνιες, ενώ μπροστά στην αδυναμία των νεώτερων γενιών να δώσουν απαντήσεις γύρω από το συγκεκριμένο ζήτημα η διαδικασία της καταγραφής ολοκληρώθηκε αρκετές φορές χωρίς περαιτέρω προφορικές μαρτυρίες.

Παρόμοια δυσκολία στην εξασφάλιση στοιχείων και μαρτυριών αντιμετωπίστηκε και σε ένα δεύτερο σκέλος της έρευνας με επίκεντρό του την αναζήτηση των τεχνιτών, των τεχνικών και των όρων και συνθηκών παραγωγής, που σχετίζονται άρρηκτα με τα έργα της λιθογλυπτικής πριν η μηχανή αντικαταστήσει το χέρι στην κατασκευή τους. Το σβήσιμο της τέχνης των σκαλιστών της πέτρας στα μέσα περίπου του 20^{ου} αιώνα σήμανε τη λήξη της μεταλαμπάδευσης των τεχνικών, κι ακόμη πολύτιμες μαρτυρίες των τεχνιτών, που ασκούσαν τη λιθογλυπτική, χάθηκαν οριστικά καθώς οι ίδιοι οι τεχνίτες και έχουν φύγει πια απ' τη ζωή. Σε μια προσπάθεια, ωστόσο, να συντεθεί μια, έστω και γενική, εικόνα γύρω από τους συγκεκριμένους τεχνίτες και τη δράση τους, στο πλαίσιο της έρευνας λήφθηκαν ημικατευθυνόμενες συνεντεύξεις από ανθρώπους, που μαθήτευσαν ως κτίστες στα μέσα του 20^{ου} αιώνα κι εργάστηκαν έτσι δίπλα στους τελευταίους σκαλιστές της πέτρας, «ξεκλέβοντας» κάτι απ' την τέχνη τους. Οι συνεντεύξεις μαγνητοφωνήθηκαν σε ψηφιακή μορφή, ενώ αποσπάσματά τους παρατίθενται αυτούσια στο κυρίως μέρος της εργασίας, με βασικό σκοπό την ανασύνθεση των όρων παραγωγής και των τεχνικών της λιθογλυπτικής μέσα από προφορικές, κυρίως, μαρτυρίες.

Καθοριστικά χρήσιμο και πολύτιμο αποδείχθηκε για τον ίδιο σκοπό και το υλικό του Αρχείου Προφορικής Παράδοσης, το οποίο στεγάζεται στο Κέντρο Επιστημονικών Ερευνών Κύπρου. Η πρόσβαση στο περιεχόμενο του αρχείου, και πιο συγκεκριμένα σε ηχογραφημένες συνεντεύξεις των δεκαετιών του 1990 και 2000, παρείχε την ευκαιρία να διαπιστωθούν τα ίχνη της δραστηριότητας των μαστόρων μέσα από τα λόγια παλιών κτιστών, μεγάλων εργολάβων, συγγενών των σκαλιστών ή ακόμα και ιδιοκτητών κατοικιών, οι οποίοι συνιστούσαν και τους εργοδότες των μαστόρων. Έτσι, οι συγκεκριμένες αρχειακές μαρτυρίες, απομαγνητοφωνημένα τμήματα των οποίων παρατίθενται και πάλι αυτούσια στο κείμενο, αποτέλεσαν μια πραγματικά σπουδαία πηγή πληροφοριών, λειτουργώντας βοηθητικά στην, έστω και μερική, αναπλήρωση του κενού της έρευνας για τη δράση των τεχνιτών της πέτρας.

Η εργασία διαρθρώνεται σε πέντε βασικά κεφάλαια:

Στο Α' κεφάλαιο παρουσιάζονται οι συνθήκες, που επικρατούν στην Κύπρο από τα τέλη του 18^{ου} μέχρι τις αρχές του 21^{ου} αιώνα. Στο πρώτο υποκεφάλαιο αναλύεται το ιστορικό πλαίσιο, ούτως ώστε να ενταχθεί η ακμή, η παρακμή και εν συνεχεία, η αναβίωση της λιθογλυπτικής τέχνης στο ευρύτερο περιβάλλον της κυπριακής ζωής που τη δικαιολογεί, ενώ στο δεύτερο υποκεφάλαιο, μέσα από μια σύντομη ανασκόπηση της εξέλιξης της κυπριακής κατοικίας από τα τέλη του 18^{ου} αιώνα μέχρι σήμερα, το ενδιαφέρον στρέφεται πια στο συγκεκριμένο χώρο του δομημένου περιβάλλοντος, στον οποίο και εντάσσονται τα υπό μελέτη έργα της λιθογλυπτικής.

Στο Β' κεφάλαιο αναλύεται η λιθογλυπτική ως τεχνική. Η πρώτη ύλη, οι τεχνίτες και η διαδικασία της κατασκευής αποτελούν το επίκεντρο της ανάλυσης σε τρία αντίστοιχα υποκεφάλαια, μέσα από τα οποία συντίθεται τελικά η εικόνα της δράσης των μαστόρων στο παρελθόν καθώς και το πέρασμα στην εποχή της λιθογλυπτικής ως βιομηχανοποιημένης παραγωγής.

Στο Γ' κεφάλαιο παρουσιάζονται τα ίδια τα λιθόγλυπτα έργα, τα οποία κατατάσσονται αρχικά, στο πρώτο υποκεφάλαιο, ανάλογα με τη θέση, στην οποία εμφανίζονται, και τη μορφή, την οποία παίρνουν, στοιχεία που αποδίδουν ένα ιδιαίτερο χαρακτήρα στην κυπριακή λιθογλυπτική. Ο χαρακτήρας αυτός ενισχύεται πολύ περισσότερο από τα ίδια τα θέματα των έργων της λιθογλυπτικής, τα οποία και τίθενται στο επίκεντρο της εξέτασης στο δεύτερο υποκεφάλαιο με σκοπό την προσέγγιση του συμβολικού περιεχομένου, με το οποίο επενδύονται και το οποίο καθορίζει σε κάθε



εποχή τη δημιουργία τους. Το τρίτο και τελευταίο υποκεφάλαιο καταπιάνεται αποκλειστικά με τις επιγραφές, οι οποίες ενυπάρχουν σε μεγάλο βαθμό στα έργα και συμπληρώνουν τις όποιες παραστάσεις, διαδραματίζοντας ποικίλους ρόλους ανάλογα με το περιεχόμενό τους.

Βασικό θεματικό άξονα του Δ' κεφαλαίου συνιστά η ανάλυση της λιθογλυπτικής ως μορφής τέχνης και καλλιτεχνικού προϊόντος του παρελθόντος και του παρόντος. Στο πρώτο υποκεφάλαιο εξετάζεται ιδιαίτερα το θέμα της οντότητας του σκαλιστή της πέτρας ως τεχνίτη αλλά και καλλιτέχνη ενταγμένου σε μια κοινωνία, η οποία αποτελεί και τον αποδέκτη των έργων του. Εξίσου σημαντικό ζήτημα αποτελεί και η ένταξη του καλλιτεχνικού προϊόντος στα πλαίσια της σύγχρονης του τέχνης, κι έτσι στο δεύτερο υποκεφάλαιο, το συγκεκριμένο θέμα τίθεται στο επίκεντρο, με ιδιαίτερη αναφορά στη θέση της λιθογλυπτικής στο γενικότερο σύστημα διακόσμησης της κατοικίας στον κυπριακό χώρο.

Στο Ε' κεφάλαιο της εργασίας επιχειρείται μια ερμηνευτική προσέγγιση της λιθογλυπτικής, με τη εξέταση του ρόλου της στο σημειολογικό σύστημα της κυπριακής κατοικίας. Σε δύο αντίστοιχα υποκεφάλαια, η ερμηνεία της λιθογλυπτικής στην κατοικία του χθες και του σήμερα αποκαλύπτει τον ιδιαίτερο χαρακτήρα και σκοπό της τέχνης σε κάθε εποχή, μέσα από τον τρόπο που η κοινωνία τη χρησιμοποιεί ως έκφραση ιδεών και αντιλήψεων ή ακόμη και πολιτικών και κοινωνικών αντιθέσεων.

Η εργασία συμπληρώνεται με τα Συμπεράσματα της έρευνας, την παράθεση των Αρχειακών Πηγών, του Καταλόγου Ονομάτων των Πληροφορητών και της Βιβλιογραφίας, καθώς και με Γλωσσάρι Κυπριακών Όρων και Γενικό Ευρετήριο Όρων.

Στο τέλος της εργασίας παρατίθεται Παράρτημα Φωτογραφικού Υλικού. Η εργασία κατατίθεται και σε CD.

Α' Κεφάλαιο:

Η Κύπρος από τα τέλη του 18^{ου} μέχρι τις αρχές του 21^{ου} αιώνα

1. Το ιστορικό πλαίσιο

Επιθυμώντας να μελετήσει κανείς ένα πολιτισμικό προϊόν, οφείλει να το αντιμετωπίσει ως ένα σύνθετο έργο και αποτέλεσμα της πραγματικότητας και των όρων που επικρατούν στο χώρο και το χρόνο της διαμόρφωσης και της παραγωγής του²⁵. Οι ιστορικές συνθήκες, οι κοινωνικές και οικονομικές δομές, αποτελούν παράγοντες καθοριστικούς για τη διαμόρφωση των πολιτισμικών φαινομένων και συνεπώς οφείλουν να συνιστούν ένα ιδιαίτερο κομμάτι της εξέτασής τους, προσφέροντας το απαραίτητο πλαίσιο για την κατανόησή τους²⁶, αλλά και καθιστώντας, παράλληλα, δυνατή τη συσχέτιση των συνθηκών της εκάστοτε εποχής με τα πολιτισμικά προϊόντα της²⁷.

Η κυπριακή λιθογλυπτική εμφανίζεται και εξελίσσεται ακολουθώντας την ιστορική πορεία του τόπου. Ο κυπριακός χώρος από τα τέλη του 18^{ου} μέχρι τις αρχές του 21^{ου} αιώνα δε συνιστά απλό σκηνικό ύπαρξης της λιθογλυπτικής, αλλά αποτελεί ένα ουσιαστικό πεδίο, όπου αναπτύσσονται όλες εκείνες οι δυναμικές σχέσεις και συνθήκες, που επιτρέπουν την εμφάνιση, άνθιση, παρακμή και αναβίωση της συγκεκριμένης μορφής δημιουργίας, καθορίζοντας συνακόλουθα το χαρακτήρα της. Κάθε στάδιο εξέλιξης της λιθογλυπτικής τέχνης συμβαδίζει με τους ιδιαίτερους όρους της εποχής του, στοιχεία της οποίας ενσωματώνει στη μορφή και το περιεχόμενό του.

Τα παλαιότερα σωζόμενα δείγματα της κυπριακής λιθογλυπτικής των νεώτερων χρόνων ανάγονται στα τέλη του 18^{ου} αιώνα, εποχή που, όπως και το μεγαλύτερο μέρος του αιώνα που ακολουθεί, εντάσσεται στην περίοδο της οθωμανικής κυριαρχίας στο νησί (1571-1878). Η συγκεκριμένη περίοδος αποτελεί για τον ντόπιο πληθυσμό περίοδο δυσκολιών, αφού η διαφθορά των διοικητικών οργάνων του κράτους, οι φορολογικές επιβαρύνσεις, οι αδυναμίες του συστήματος δικαιοσύνης και η έλλειψη κρατικής φροντίδας για έργα κοινής ωφέλειας οδηγούν σε γενικότερη παρακμή²⁸, η οποία επιδεινώνεται εξαιτίας των επιδημιών χολέρας και πυρετού²⁹. Η γεωργική παραγωγή ως

²⁵ Βλ. Μερακλής 1989: 19, όπου και αναφορά στην κοινωνικοϊστορική μέθοδο της Λαογραφίας.

²⁶ Πρβλ. Λουκάτος 1998-2000: 226.

²⁷ Μερακλής 1989: 19.

²⁸ Βλ. Hunt 1990a: 226· Χριστοδούλου 1990: 104-5.

²⁹ Βλ. Κάνθος 1984: 207-9.



η κύρια μορφή οικονομίας δέχεται τα πλήγματα του φορολογικού συστήματος και της δράσης των διοικητών, των ενοικιαστών των φόρων και των τοκογλύφων³⁰, ενώ ο γηγενής ελληνικός πληθυσμός μειώνεται αισθητά, την ίδια στιγμή που στο νησί σχηματίζεται η μουσουλμανική μειονότητα³¹. Σημαντικοί θεσμοί της εποχής αναδεικνύονται η Ορθόδοξη Εκκλησία, στην οποία αναγνωρίζεται η εθναρχική ιδιότητα και αυξημένες εξουσίες, καθώς και ο Δραγομάνος του Σεραγιού, Κύπριος αξιωματούχος με μεγάλη πολιτική δύναμη, ο οποίος αποτελεί το σύνδεσμο ανάμεσα στους ραγιάδες και την οθωμανική διοίκηση, αναλαμβάνοντας μαζί με την Εκκλησία την είσπραξη των φόρων³².

Ιδιαίτερα ο 18^{ος} αιώνας χαρακτηρίζεται ως περίοδος αναταραχών, τόσο λόγω των φυσικών καταστροφών (λοιμοί και ανομβρία), όσο και εξαιτίας των πολιτικών προβλημάτων, που προκύπτουν στα πρόσωπα των αυτονομημένων Οθωμανών αξιωματούχων³³. Οι περιπτώσεις του Τζηλ Οσμάν στη δεκαετία του 1760 και του Χατζή Μπακή στις δύο δεκαετίες που ακολουθούν, αποτελούν αιτίες αναβρασμού στο νησί, οδηγώντας ακόμη και σε εξέγερση του λαού - Ελλήνων και Τούρκων - εναντίον του πρώτου, λόγω της επιβολής βαρύτατης φορολογίας³⁴. Οι ταραχές συνεχίζονται και κατά τις αρχές του 19^{ου} αιώνα, με την οργή των εξεγερμένων, κυρίως Τούρκων, να στρέφεται τώρα κατά του Κύπριου Δραγομάνου Χατζηγεωργάκι Κορνέσιου (1804)³⁵, ενώ λίγο αργότερα, το ξέσπασμα της Ελληνικής Επανάστασης του 1821 πυροδοτεί και πάλι εξελίξεις στο νησί, αφού ακολουθείται από σφαγές και λεηλασίες εκ μέρους των Οθωμανών³⁶. Τον κύκλο των αναταραχών ολοκληρώνουν τρεις εξεγέρσεις στα 1833 ως κοινωνική αντίδραση στην επιβολή νέας φορολογίας³⁷.

Κατά την περίοδο 1830 - 1878, και στο πλαίσιο των μεταρρυθμίσεων της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας που βρίσκεται σε παρακμή, η δυναμική του ντόπιου πληθυσμού εκφράζεται θετικά σε διάφορα επίπεδα³⁸: στη δημογραφική ανάκαμψη του ελληνικού στοιχείου, ως αποτέλεσμα της προστασίας του πληθυσμού από τις επιδημίες

³⁰ Βλ. Αριστείδου 1984: 35· Χριστοδούλου 1990: 106-7.

³¹ Βλ. Hunt 1990a: 226-7· Χριστοδούλου 1990: 106.

³² Για το ρόλο της Εκκλησίας και του Δραγομάνου, βλ. ενδεικτικά Hunt 1990a: 227-32· Kyrris 1996: 263-9, 273-8.

³³ Κιτρομηλίδης 1984: 6.

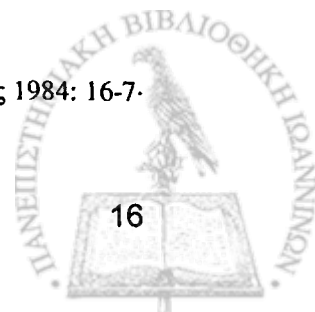
³⁴ Βλ. Hunt 1990a: 238-42· Kyrris 1996: 263-9, 277-8.

³⁵ Βλ. Kyrris 1996: 279-80.

³⁶ Για τα γεγονότα του 1821 στην Κύπρο, βλ. Hunt 1990a: 245-248· Kyrris 1996: 281.

³⁷ Hunt 1990a: 248.

³⁸ Σχετικά με τη γενικότερη ανάπτυξη στα τέλη της οθωμανικής κυριαρχίας, βλ. Γεωργαλλίδης 1984: 16-7· Κιτρομηλίδης 1984: 8-13.



και της μείωσης της μετανάστευσης, στην οργάνωση της παιδείας αλλά και στην άνοδο της οικονομίας, μέσα από την αύξηση της γεωργικής παραγωγής, την ανάπτυξη ορισμένων κλάδων της βιοτεχνίας και, κυρίως, την άνθηση του εμπορίου, το οποίο βρίσκεται στα χέρια ξένων εμπόρων αλλά και ελλήνων κατοίκων του νησιού³⁹. Η ανάπτυξη της εμπορικής δραστηριότητας, έντονη ήδη και κατά τον 18^ο αιώνα, φέρνει την Κύπρο κοντά στα μεγάλα κέντρα της εποχής και σημαίνει την εμφάνιση των πρώτων κοινωνικών διαφοροποιήσεων και αστικών στοιχείων στην κοινωνία ενός τόπου, όπου μέχρι προηγουμένως επικρατεί η διάκριση σε κυβερνώντες και προνομιούχους από τη μια και κυβερνώμενους και ραγιάδες από την άλλη⁴⁰.

Στα 1878 η Κύπρος περιέρχεται στους Άγγλους⁴¹. Κατά τη διάρκεια της Αγγλοκρατίας μόνιμο αίτημα των Ελληνοκυπρίων παραμένει εκείνο της ένωσης του νησιού με την Ελλάδα, το οποίο και κινητοποιεί όλες τις ιστορικές εξελίξεις. Μετά την υποβολή υπομνημάτων και ψηφισμάτων προς την κυβέρνηση και την οργάνωση παγκύπριων συλλαλητηρίων στα πρώτα χρόνια της αγγλικής διοίκησης, το 1931 ξεσπά το κίνημα των Οκτωβριανών, με αφορμή την υποβολή δασμολογικού νόμου, και τον Απρίλη του 1955 ξεκινά ο τετραετής ένοπλος απελευθερωτικός αγώνας της Ε.Ο.Κ.Α. με στόχο την ένωση της Κύπρου με την Ελλάδα⁴². Ο αγώνας αυτός προκαλεί τη διατάραξη των αρμονικών μέχρι πρότινος σχέσεων Ελληνοκυπρίων και Τουρκοκυπρίων⁴³, ενώ καταλήγει τελικά στην ίδρυση της Κυπριακής Δημοκρατίας το 1960.

Αν και δεν απουσιάζουν και οι αρνητικές πτυχές της αγγλικής διακυβέρνησης, όπως αυτό της επιβολής βαριών φορολογιών στο λαό, η περίοδος της Αγγλοκρατίας συμβαδίζει με τη συνέχιση της ανάπτυξης στο νησί⁴⁴. Η οργάνωση της δικαιοσύνης και της διοίκησης υλοποιείται ταυτόχρονα με την πραγματοποίηση έργων κοινής ωφέλειας καθώς και υποδομής, ανάμεσα στα οποία συγκαταλέγονται το οδικό δίκτυο, ο ηλεκτροφωτισμός των πόλεων και της υπαίθρου και το αρδευτικό σύστημα. Στον τομέα της οικονομίας η γεωργία, που εξακολουθεί να αποτελεί την κύρια απασχόληση του

³⁹ Για την κυπριακή οικονομία των τελευταίων αιώνων της οθωμανικής κυριαρχίας, βλ. Αριστείδου 1984.

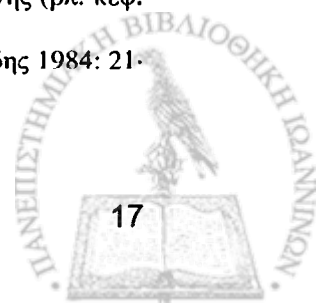
⁴⁰ Βλ. Αριστείδου 1984: 61· Κιτρομηλίδης 1984: 8-9, 12· Χριστοδούλου 1990: 106.

⁴¹ Σχετικά με την αντίδραση του ντόπιου πληθυσμού στη συγκεκριμένη ιστορική εξέλιξη, βλ. ενδεικτικά Γεωργαλλίδης 1984: 21.

⁴² Για τα ιστορικά γεγονότα της περιόδου της Αγγλοκρατίας στο νησί, βλ. Παυλίδης 1984: 53-58· Hunt 1990b: 267-79· Κυπρίτς 1996: 301-81. Οι εθνικές διεκδικήσεις αποτελούν χαρακτηριστικό στοιχείο της εποχής της Αγγλοκρατίας, που διαφαίνεται ακόμη και στην παραγωγή της λιθογλυπτικής τέχνης (βλ. κεφ. Δ', υποκεφ. 1β, σ. 102-3).

⁴³ Για τις σχέσεις Ελληνοκυπρίων και Τουρκοκυπρίων κατά την Αγγλοκρατία, βλ. Γεωργαλλίδης 1984: 21· Παυλίδης 1984: 58· Κυπρίτς 1996: 310-11, 336-7, 343.

⁴⁴ Βλ. Γεωργαλλίδης 1984: 23-4· Παυλίδης 1984: 58-58· Hunt 1990b: 265-7.



πληθυσμού, προστατεύεται από τη δράση των τοκογλύφων, το εμπόριο γνωρίζει τη σταθερότητα, ενώ ταυτόχρονα στο νησί λειτουργούν οι πρώτες βιομηχανίες, αλλά και τα πρώτα τουριστικά θέρετρα, προμήνυμα για τη μετέπειτα τουριστική ανάπτυξη της Κύπρου. Η ανασύνταξη στους υπόλοιπους τομείς συμβαδίζει με την ανάπτυξη της παιδείας και την πνευματική άνθηση, ενώ εντονότερη παρουσιάζεται τώρα και η επαφή με την Ευρωπαϊκή κουλτούρα⁴⁵.

Στα τέλη της αγγλικής διακυβέρνησης, και παρ' όλες τις αναταραχές που ακολουθούν με τις διακοινοτικές συγκρούσεις, οδηγώντας στην τουρκική εισβολή του 1974⁴⁶, η Κύπρος εμφανίζεται να διέρχεται και να ολοκληρώνει την τελική φάση του κοινωνικού μετασχηματισμού και του εκσυγχρονισμού της, φαινόμενο του οποίου τα πρώτα σημάδια εκδηλώνονται ήδη πριν από τα μέσα του 20^{ου} αιώνα. Η οικονομία του νησιού, επικεντρωμένη αρχικά στη γεωργική καλλιέργεια και τη κτηνοτροφία, μετατρέπεται σταδιακά σε χρηματική οικονομία βασισμένη στη μηχανοποιημένη και εμπορευματοποιημένη γεωργία, την ελαφριά βιομηχανία και υπηρεσίες, όπως κυρίως ο τουρισμός, κέντρο δύναμης γίνεται πια όχι το χωριό αλλά η πόλη, προς την οποία μετακινείται ένα σημαντικό μέρος του πληθυσμού, ο γεωργικός κόσμος βρίσκεται στο χαμηλότερο πλέον σκαλί της κοινωνικής κλίμακας, την κορυφή της οποίας καταλαμβάνει ο κυβερνητικός υπάλληλος, ο βιομήχανος, ο γιατρός και ο επιστήμονας, ενώ η στροφή προς την εκπαίδευση ως το μέσο για μια καλύτερη ζωή και απόκτηση κοινωνικού κύρους αποτελεί κατεξοχήν χαρακτηριστικό της περιόδου⁴⁷.

Οι οικονομικές και κοινωνικές αλλαγές επηρεάζουν άμεσα την αγροτική κοινότητα, η οποία χάνει σταδιακά την αυτάρκειά της, αποκτά εξάρτηση από τα αστικά κέντρα και γίνεται έτσι κοινωνός νέων αντιλήψεων, που μεταβιβάζονται άμεσα στην οικογένεια ως βασικό πυρήνα της⁴⁸. Η ρήξη με την παράδοση γίνεται γρήγορα φανερή, αφού η συνέχεια και η σταθερότητα, αξίες της έντονα προσανατολισμένης προς το παρελθόν παραδοσιακής κοινωνίας, δίνουν τη θέση τους σε μια κοσμοαντίληψη στενά συνδεδεμένη

⁴⁵ Σχετικά με τις νέες ιδέες της εποχής, που εισρέουν από την Ευρώπη, και τη σχέση αντίθεσής τους με την παράδοση, βλ. Κυπρίς 1996: 319-28.

⁴⁶ Όσον αφορά στα ιστορικά γεγονότα στα χρόνια της Κυπριακής Δημοκρατίας, μέχρι την τουρκική εισβολή του 1974, βλ. Hunt 1990c· Κυπρίς 1996: 378-405.

⁴⁷ Σχετικά βλ. Ράγκου 1983: 17 κ. ε.· Αργυρού 1996: 30-7.

⁴⁸ Για την κοινωνική αλλαγή και τις επιπτώσεις της σε μια αγροτική κοινότητα της Κύπρου βλ. ενδεικτικά Μαρκίδης κ.ά. 2008.

με την έννοια της προόδου και στραμμένη προς ένα σαφώς ανώτερο από το παρελθόν μέλλον⁴⁹.

Σε ένα διάστημα δύο περίπου αιώνων, η κυπριακή κοινωνία, διαμέσου ιστορικών γεγονότων που καθορίζουν το κλίμα της κάθε εποχής, εισέρχεται σε μια περίοδο ανάπτυξης και εξέλιξης. Τελικό αποτέλεσμα προβάλλει ο κοινωνικός μετασχηματισμός, η μετάβαση από την παραδοσιακή - αγροτική στην πλήρως αστικοποιημένη - βιομηχανική κοινωνία του σήμερα, η οποία χαρακτηρίζεται από ένα εντελώς διαφορετικό τρόπο ζωής και έκφρασης.

Τις διαδικασίες μεταβολής ακολουθεί στενά και η λιθογλυπτική, καθώς η εξέλιξη και οι αλλαγές στην τέχνη δεν οφείλονται μόνο σε καλλιτεχνικούς παράγοντες, αλλά ταυτόχρονα σε οικονομικούς, κοινωνικούς και πολιτικούς⁵⁰. Δεν είναι τυχαίο πως η ακμή της λιθογλυπτικής συνδυάζεται με τη γενικότερη ευημερία και ανάπτυξη από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα και εξής, ενώ η παρακμή της συμπίπτει με την περίοδο μετάβασης στη σύγχρονη κοινωνία, η οποία απορρίπτει μεν, αρχικά, το παραδοσιακό παρελθόν της, αλλά αργότερα στρέφεται και πάλι προς αυτό, ξαναζωντανεύοντας ανάμεσα σε άλλες μορφές τέχνης και τη λιθογλυπτική, για τους δικούς της βέβαια σκοπούς και με ένα εντελώς διαφορετικό περιεχόμενο.

Για την κατανόηση του περιεχομένου αυτού της λιθογλυπτικής, τόσο στο παρόν όσο και στο παρελθόν, απαραίτητη θεωρείται εδώ η εξέταση του πλαισίου εμφάνισής της, δηλαδή του χώρου της κατοικίας ως παράγωγου της κυπριακής κοινωνίας, που μεταβάλλεται εξίσου με την αλλαγή των συνθηκών στο πέρασμα του χρόνου.

2. Η αρχιτεκτονική της κατοικίας

Σε κάθε κοινωνικό και πολιτισμικό σύνολο, ο κατεξοχήν δομημένος χώρος του οικισμού, αλλά και κυρίως η κατοικία, ως το βασικότερο συστατικό του στοιχείο, αποτελούν πεδίο διαχρονικής αποτύπωσης των ιστορικών συγκυριών και των

⁴⁹ Πρβλ. Μαρκίδης κ.ά. 2008: 208-9. Η διαφορετική αντίληψη του παρελθόντος και του μέλλοντος διακρίνει έντονα, σε επίπεδο κοσμοθεωρίας, την παραδοσιακή από τη σύγχρονη κοινωνία, με τη βίωση του χρόνου στους δύο κοινωνικούς σχηματισμούς να παρομοιάζεται με τα γεωμετρικά σχήματα του κύκλου και της γραμμής αντίστοιχα (βλ. Νιτσιάκος 2003: 122-30).

⁵⁰ Πρβλ. Φίσερ 1972: 182-3· Σιδέρη 1986β: 27.

κοινωνικών σχέσεων, των θεσμών και των αξιών, αποτυπώνοντας την όποια μεταβολή τους⁵¹. Η κυπριακή κατοικία, όπως αυτή απαντάται από τα τέλη του 18^{ου} μέχρι τις αρχές του 21^{ου} αιώνα, δε συνιστά παρά επαλήθευση της συγκεκριμένης διαπίστωσης, αφού μέσα από τη δημιουργία, τη μορφή και τη χρήση της διακρίνει κανείς τους βασικούς όρους της εκάστοτε ιστορικοκοινωνικής πραγματικότητας, στην οποία ανήκει. Ο καθοριστικός ρόλος του χαρακτήρα της κατοικίας ως μορφής και θεσμού για τα ενταγμένα σ' αυτήν έργα της λιθογλυπτικής, καθιστά καίριο για την ερμηνεία των λιθόγλυπτων το ζήτημα της τοποθέτησης και κατανόησης της αρχιτεκτονικής δημιουργίας στο εκάστοτε ιστορικοκοινωνικό της πλαίσιο.

Ως τέχνη υπηρετική της αρχιτεκτονικής της κατοικίας, η νεότερη κυπριακή λιθογλυπτική εμφανίζεται αρχικά στην παραδοσιακή αγροτική και την αστική κατοικία, η οποία αποτελεί έργα της λαϊκής αρχιτεκτονικής. Οι βάσεις για τη γέννηση της συγκεκριμένης δημιουργίας τίθενται στο νησί στα χρόνια της οθωμανικής κυριαρχίας, περίοδο κατά την οποία η παραχώρηση του δικαιώματος κατοχής και ελεύθερης διαχείρισης της ακίνητης περιουσίας από την οθωμανική διοίκηση επιτρέπει στον ντόπιο πληθυσμό την οικοδομική επαναδραστηριοποίηση⁵². Με τα πρωιμότερα δείγματά της να έχουν πια καταστραφεί⁵³, η λαϊκή αρχιτεκτονική, γνήσια έκφραση της παραδοσιακής κυπριακής κοινωνίας, διατηρείται σε ορισμένες τουλάχιστον περιοχές του νησιού μέχρι και τα μέσα περίπου του 20^{ου} αιώνα⁵⁴, φέροντας τα βασικά χαρακτηριστικά της ανώνυμης δημιουργίας: σ' αυτήν η παράδοση έχει την ισχύ νόμου που καθιερώνεται και επιβεβαιώνεται μέσω της συλλογικής συγκατάθεσης, όλοι συμμετέχουν στη γνώση των προτύπων και, παρά την παρουσία του τεχνίτη ως καλύτερου γνώστη των λεπτομερειών και των κανόνων, ο ιδιοκτήτης, αγρότης ή αστός, εξακολουθεί να συμμετέχει στη διαδικασία της σύνθεσης ή ακόμα και της κατασκευής, σκιαγραφώντας στον κτίστη τη βασική μορφή που ανταποκρίνεται στις απαιτήσεις του⁵⁵.

⁵¹ Βλ. Νιτσιάκος ²1993: 26-35.

⁵² Παπαδούρης 1994: 187-8.

⁵³ Η απουσία των οικοδομών της πρώιμης και μέσης περιόδου της οθωμανικής κυριαρχίας οφείλεται στη χρήση ευτελών κατασκευαστικών υλικών και στην απώλεια τεχνικών γνώσεων της Φραγκοκρατίας, που χαρακτηρίζονται οικονομικά ασύμφορες για την εποχή τους (βλ. Παπαδούρης 1994: 187-8).

⁵⁴ Βλ. Ιονας 1992a: 753-4.

⁵⁵ Τα χαρακτηριστικά της λαϊκής, ανώνυμης αρχιτεκτονικής περιγράφει λεπτομερώς ο Α. Raraport (βλ. Raraport 1976: 17-22, 33). Στη σχέση συνεργασίας κτίστη και ιδιοκτήτη και στη χρήση των προτύπων στη δημιουργία της παραδοσιακής κυπριακής κατοικίας αναφέρεται ιδιαίτερα ο Ι. Ιωνάς (βλ. Ιονας 1992b: 699-Ιωνάς 2001: 329).



Ιδιαίτερα στον αγροτικό χώρο, η κατοικία της περιόδου αυτής αποσκοπεί στην κάλυψη συγκεκριμένων αναγκών, που καθορίζουν τη μορφή της προκαλώντας την επανάληψη βασικών προτύπων. Το σπίτι του χωρικού οφείλει, μέσα από την κατάλληλη διαμόρφωσή του, να εξυπηρετεί ταυτόχρονα τη διαμονή της οικογένειας, τη στέγαση και προστασία των ζώων και την αποθήκευση των γεωργικών προϊόντων⁵⁶, γεγονός το οποίο καθιστά την κατοικία όχι μόνο ανθρώπινο καταφύγιο, αλλά και βασικό χώρο για το σύστημα της οικονομικής δραστηριότητας της εποχής. Με δεδομένες τις κοινές ανάγκες, που πρέπει να εκπληρωθούν μέσα από τη δημιουργία της, η παραδοσιακή αγροτική κατοικία της Κύπρου αποτελεί ένα ενιαίο τοπικό σύνολο⁵⁷, αφού οι όποιες παραλλαγές λόγω των ιδιαίτερων συνθηκών, του κλίματος και της παρουσίας ή απουσίας των πρώτων υλών σε μια περιοχή δεν αναιρούν την επικράτηση ορισμένων βασικών τυπολογικών χαρακτηριστικών, έκδηλων τόσο στην ελληνοκυπριακή όσο και στην τουρκοκυπριακή κατοικία⁵⁸.

Βασικό πυρήνα της παραδοσιακής αγροτικής κατοικίας αποτελεί πάντοτε το *μονόχωρο, μονόσπιτο* ή *μακρυνάρ*⁵⁹ (εικ. Α₁), το οποίο, όπως φανερώνει και η ίδια η ονομασία του, χαρακτηρίζεται από το επίμηκες ορθογώνιο σχήμα του. Το πλάτος του χώρου ορίζεται από το μήκος των *βολιτζιών*, ξύλινων δοκών που δεν ξεπερνούν συνήθως τα 2 – 3 μέτρα, ενώ η είσοδος βρίσκεται στη μια μακρά πλευρά, πλαισιωμένη συνήθως από δύο παράθυρα. Ως το απλούστερο κέλυφος της κυπριακής οικίας, το *μονόχωρο*, δεν αποτελεί μόνο τόπο διαμονής της οικογένειας, διαθέτοντας για το σκοπό αυτό ένα υπερυψωμένο τμήμα, αλλά στεγάζει επίσης τα ζώα και περιέχει το πατάρι για την αποθήκευση των γεννημάτων, διαμορφωμένο συνήθως στη μια στενή του πλευρά.

Η κάλυψη όλων των αναγκών από τον ίδιο χώρο δημιουργεί συχνά την ανάγκη επέκτασής του, με την οποία το *μονόχωρο* μετατρέπεται πια σε *δίχωρο*, διπλασιάζοντας ουσιαστικά το πλάτος του. Συνήθη λύση για την επέκταση αποτελεί η χρήση της *νευκάς*, ξύλινης υποστηλωμένης κεντρικής δοκού κατά μήκος της οροφής, η οποία χρησιμεύει για την εγκάρσια στήριξη δύο σειρών *βολιτζιών*, που ξεκινούν απ' αυτή και καταλήγουν στις μακρές πλευρές του τοίχου διαμορφώνοντας τη δίρρηχτη τώρα στέγη⁶⁰.

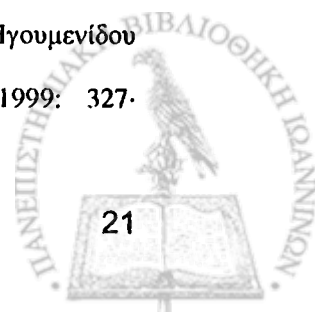
⁵⁶ Βλ. Ριζοπούλου – Ηγουμενίδου 1999: 328· Ionas 2003: 45.

⁵⁷ Χατζημιχάλη 1967: 89.

⁵⁸ Βλ. Παπαδούρης 1994: 193.

⁵⁹ Σχετικά με το *μακρυνάρι* βλ. Χατζημιχάλη 1967: 91· Σίνος 1976: 112-5· Ριζοπούλου – Ηγουμενίδου 1999: 327· Παπαχαραλάμπους 2001: 23· Ionas 2003: 47.

⁶⁰ Βλ. Χατζημιχάλη 1967: 92· Σίνος 1976: 115-6· Ριζοπούλου – Ηγουμενίδου 1999: 327· Παπαχαραλάμπους 2001: 26· Ionas 2003: 47-8.



Σε περιοχές όπου το ξύλο σπανίζει, για τον ίδιο σκοπό της κατασκευής του διχώρου χρησιμοποιείται επίσης και η καμάρα⁶¹ (εικ. Α₂₋₃), ιδιαίτερο στοιχείο της κυπριακής παραδοσιακής αρχιτεκτονικής, που κατασκευάζεται κατά μήκος των μακρών πλευρών του χώρου από ειδικούς τεχνίτες με τη χρήση πελεκημένων, συνήθως, λίθων και ξύλινων καλουπιών. Ημικυκλική (*μονομούρελλη*) ή κυρίως οξυκόρυφη (*διμούρελλη*), η καμάρα προσφέρει το πλεονέκτημα της πιο σταθερής κατασκευής και της στήριξης μεγάλων ανοιγμάτων χωρίς την παρουσία περαιτέρω υποστυλωμάτων, ενώ παράλληλα προσδίδει κομψότητα και μεγαλοπρέπεια στο χώρο. Έτσι, το *δίχωρο* με καμάρα αποκαλείται συχνά και *παλάτιν*, ενώ δεν αποτελεί πια το μοναδικό δωμάτιο της κατοικίας αλλά εντοπίζεται ως ο κυριότερος και πιο επίσημος χώρος σε μεγαλύτερα οικιστικά συγκροτήματα, με μεγαλύτερη εξειδίκευση στη χρήση των μερών τους⁶².

Ο διαχωρισμός των διαφόρων λειτουργικών αναγκών σε ιδιαίτερους χώρους της κατοικίας αποτελεί δείγμα μιας στοιχειώδους, τουλάχιστον, οικονομικής ευρωστίας, η οποία δίνει στους ενοίκους του σπιτιού τη δυνατότητα να επεκτείνουν με πρόσθετες κατασκευές το βασικό πυρήνα του⁶³. Στην περίπτωση αυτή, διάφοροι χώροι, *μονόχωρα*, *δίχωρα* με *νευκά* ή σχεδόν τετράγωνα δωμάτια παρατάσσονται το ένα δίπλα στο άλλο γύρω από μια αυλή ή ακόμη και καθ' ύψος, εξυπηρετώντας διαφορετικές ανάγκες: πέρα από τον στάβλο και την κουζίνα, το *σώσπιτο* (κελλάρι) χρησιμεύει για την αποθήκευση προϊόντων, στο *σιερωνάρι* τοποθετείται το άχυρο, ενώ τα δωμάτια στον όροφο καλύπτουν τις ανάγκες διαμονής και στεγάζουν διάφορες άλλες ασχολίες της οικογένειας⁶⁴.

Στις περισσότερες περιοχές του νησιού, το χώρο μπροστά από την κατοικία, στη νότιά της συνήθως πλευρά, καταλαμβάνει ο *ηλιακός*⁶⁵ (εικ. Α₄₋₆), ημιυπαίθριος χώρος του οποίου η στέγη στηρίζεται σε ξύλινους στύλους ή λίθινες τοξοστοιχίες, συνήθως στις

⁶¹ Σχετικά με την κατασκευή και τη χρήση της καμάρας βλ. Χατζημιχάλη 1967: 92-4· Ριζοπούλου – Ηγουμενίδου 1999: 327-8· Παπαχαραλάμπους 2001: 28-9· Ιονας 2003: 48, 151-3.

⁶² Ιωνάς 1993: 93· Ιονας 2003: 48.

⁶³ Βλ. Σίνος 1976: 59· Ιονας 2003: 44-5. Ο πολλαπλασιασμός των χώρων της κατοικίας αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό της αρχιτεκτονικής της κεντρικής πεδιάδας του νησιού, η οποία διακρίνεται για τον πλούτο της λόγω της γεωργικής παραγωγής (βλ. Ιωνάς 1993: 95-6). Παράλληλα, όμως, το ίδιο φαινόμενο της επέκτασης της κατοικίας εμφανίζεται σε σχέση και με τη γενικότερη έλλειψη οικονομικών μέσων, που επικρατεί την εποχή αυτή ανάμεσα στο μεγαλύτερο μέρος του πληθυσμού του νησιού, και η οποία καθιερώνει ως συνήθεια τη συνεχή συντήρηση και προσθήκη χώρων στις κληρονομικές κατοικίες, έναντι της εκ θεμελίου ανέγερσης οικοδομών (Παπαδούρης 1994: 204).

⁶⁴ Σχετικά με τη μορφή, τη διαρρύθμιση και τη χρήση των πιο πάνω χώρων, βλ. Σίνος 1976: 115-22· Ριζοπούλου – Ηγουμενίδου 1999: 328-9· Παπαχαραλάμπους 2001: 30-1, 33-7· Ιονας 2003: 48-53.

⁶⁵ Βλ. Χατζημιχάλη 1967: 94-5· Σίνος 1976: 115-6, 125-33· Ριζοπούλου – Ηγουμενίδου 1999: 328· Παπαχαραλάμπους 2001: 29-30· Ιονας 2003: 68-71.



ορεινές και τις πεδινές περιοχές αντίστοιχα, ενώ οι στενές πλευρές συχνά κλείνουν με προέκταση των τοίχων της κατοικίας. Η διαμόρφωση του χώρου τον καθιστά κατάλληλο για την τοποθέτηση της *νισκιάς* (εστίας) για το μαγείρεμα κατά την περίοδο του καλοκαιριού, της σκάφης για το πλύσιμο των ρούχων, ή ακόμη και του φούρνου. Έτσι, ο *ηλιακός* λειτουργεί ως τόπος εργασίας, παράλληλα, όμως, αποτελεί και χώρο ανάπαυσης, εξασφαλίζοντας, ως σημείο ενδιάμεσο του σπιτιού και της αυλής, την προφύλαξη των ενοίκων από τις κακές καιρικές συνθήκες του χειμώνα και τη ζέστη του καλοκαιριού.

Με εξαίρεση τις ορεινές περιοχές, το σπίτι και ο *ηλιακός* ανοίγουν κατά κανόνα προς την αυλή, η οποία αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο της οργάνωσης και της λειτουργίας αγροτικής κατοικίας⁶⁶. Στο χώρο της διατηρείται ο λαχανόκηπος, καλλιεργούνται τα οπωροφόρα δέντρα και εκτρέφονται τα οικόσιτα ζώα, ενώ εδώ απαντώνται επίσης οι εγκαταστάσεις για επεξεργασία των καρπών, το πηγάδι για την άντληση νερού, ο φούρνος, κι όσα σύνεργα της αγροτικής ζωής δεν μπορούν να αποθηκευτούν στο εσωτερικό της κατοικίας. Η αυλή αποτελεί, έτσι, χώρο πολυδύναμο αλλά ταυτόχρονα και έντονα ιδιωτικό, αφού τα όριά της σηματοδοτούνται, συνήθως, από ένα πέτρινο ή πλίνθινο τοίχο⁶⁷, ενώ η πρόσβαση σ' αυτήν διασφαλίζεται μόνο μέσα από το *ξωπόρτι* (εικ. Α7-9, Γ6-13). Σε αρκετές περιπτώσεις, και ιδιαίτερα σε περιοχές με πυκνή δόμηση, η μεγάλη αυτή εξώθυρα ανοίγει στην αυλή μέσω στεγασμένου διάδρομου, στον οποίο ανοίγονται εκατέρωθεν δωμάτια που φέρουν συχνά όροφο (εικ. Α10). Λόγω της διαμόρφωσής του, ο διάδρομος αυτός λειτουργεί ως *ηλιακός* και φέρει την ιδιαίτερη ονομασία *πόρτιο*, ενώ ο συγκεκριμένος μορφολογικός τύπος οικίας με *πόρτιο*, στον οποίο η πρόσοψη βρίσκεται τοποθετημένη απ' ευθείας πάνω στο δρόμο με την αυλή στο πίσω μέρος, χρησιμοποιείται ιδιαίτερα στην παραδοσιακή αρχιτεκτονική των πόλεων⁶⁸.

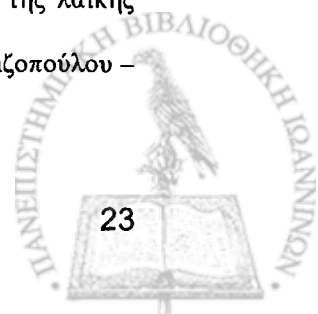
Σε γενικές γραμμές, ο 18^{ος} και 19^{ος} αιώνας βρίσκουν τις κυπριακές πόλεις σε κατάσταση παρακμής⁶⁹. Αποτελώντας διοικητικό κέντρο κατά τη διάρκεια της οθωμανικής κυριαρχίας, η Λευκωσία παραμένει η μόνη πόλη του νησιού, που διακρίνεται

⁶⁶ Σχετικά με την αυλή της παραδοσιακής αγροτικής κατοικίας βλ. Χατζημιχάλη 1967: 99· Ριζοπούλου – Ηγουμενίδου 1999: 329· Παπαχαραλάμπους 2001: 40-1· Ιονας 2003: 44-5, 63-5.

⁶⁷ Η παρουσία της κλειστής αυλής αποτελεί, σύμφωνα με μια ερμηνεία, σημείο ενδεικτικό της ανασφάλειας λόγω των ιστορικών συνθηκών, που επικρατούν κατά την περίοδο ανάπτυξης της λαϊκής αρχιτεκτονικής (βλ. Σίνος 1976: 153).

⁶⁸ Για τον τύπο της κατοικίας με *πόρτιο*, βλ. Σίνος 1976: 137-50· Παπαδούρης 1994: 211-4· Ριζοπούλου – Ηγουμενίδου 1999: 329· Παπαχαραλάμπους 2001: 31-3· Ιονας 2003: 49-50, 53-4.

⁶⁹ Βλ. Μαραθεύτης 1984: 135-47· Πετρίδου 1984: 155-7.



κατά την εποχή αυτή από ένα εμφανή αστικό χαρακτήρα⁷⁰, ιδιαίτερα αφού σ' αυτήν διαμένουν, πέρα από ένα μεγάλο ποσοστό των Τούρκων, η μειονότητα των ντόπιων πλουσίων, οι ηγετικές κεφαλές του πληθυσμού, οι θρησκευτικοί αρχηγοί και οι προεστοί⁷¹. Αξιοσημείωτη άνοδο γνωρίζει από τα μέσα του 18^{ου} αιώνα και εξής η Λάρνακα, κύριο εμπορικό λιμάνι και κέντρο της εποχής και, συνεπώς, έδρα των ξένων εμπόρων και προξένων⁷², ενώ οι υπόλοιπες πόλεις του νησιού αναπτύσσονται σταδιακά επί Αγγλοκρατίας.

Η ανώνυμη αστική αρχιτεκτονική, έτσι όπως αυτή εντοπίζεται κυρίως στη Λευκωσία και τη Λάρνακα του τελευταίου αιώνα της οθωμανικής κυριαρχίας και των πρώτων δεκαετιών της Αγγλοκρατίας, έχει ως κύριο πεδίο εκδήλωσής της την κατοικία, η οποία σχεδιάζεται και κατασκευάζεται από ειδικευμένους ή εμπειρικούς τεχνίτες, ή ακόμη και από τον ίδιο τον ιδιοκτήτη της⁷³. Σε σχέση με την παραδοσιακή κατοικία των αγροτικών περιοχών, η αντίστοιχη των πόλεων καταφεύγει μεν στη χρήση των ίδιων προτύπων αλλά παρουσιάζεται αρτιότερη στην κατασκευή, πιο σύνθετη και πολυδιάστατη στη μορφολογία και δεκτικότερη στην επίδραση των ξένων στοιχείων⁷⁴, τα οποία διοχετεύονται αργότερα και στην επαρχία.

Μορφολογικά, η παραδοσιακή κατοικία των πόλεων αναπτύσσεται και πάλι γύρω από τον πυρήνα του απλού *μονόχωρου*, ο οποίος, όμως, μετέχει συνήθως σε περιπλοκότερες συνθέσεις, διαφοροποιώντας τις αστικές οικοδομές από τις αντίστοιχες των αγροτικών κοινοτήτων. Επικρατέστερος είναι εδώ ο τύπος με *πόρτιο*, στον οποίο η πρόσοψη της κατοικίας βρίσκεται διατεταγμένη κατά μήκος του δρόμου, δίνοντας στην οικοδομή ένα έντονα κλειστό, φρουριακό χαρακτήρα. Ένας διαμπερής *ηλιακός* εξασφαλίζει πρόσβαση προς την εσωτερική αυλή, ενώ η επέκταση κάθετων προς την πρόσοψη πτερύγων κατά μήκος της αυλής, διαμορφώνει την τελική κάτοψη του σπιτιού σε σχήμα Γ ή Π⁷⁵ (εικ. Α₁₂). Όπως και στην περίπτωση της αγροτικής κατοικίας, ο βαθμός σύνθεσης των χώρων δε συνιστά παρά αποτέλεσμα της οικονομικής ευμάρειας και της επιδίωξης ενός διαφορετικού, πιο άνετου τρόπου διαβίωσης, με το γεγονός αυτό να αντανακλάται στη διαβάθμιση του σπιτιού της πόλης από λαϊκό για τα χαμηλότερα

⁷⁰ Πετρίδου 1984: 157.

⁷¹ Φλωρίδου 1991: 2001· Παπαδούρης 1994: 196.

⁷² Βλ. Μαραθεύτης 1984: 137-9· Ριζοπούλου – Ηγουμενίδου 1999: 342-3.

⁷³ Πετρίδου 1993: 103.

⁷⁴ Ριζοπούλου – Ηγουμενίδου 1999: 335.

⁷⁵ Για περαιτέρω λεπτομέρειες σχετικά με τον κατασκευαστικό τύπο της αστικής κατοικίας βλ. Φλωρίδου 1991: 2006-7· Πετρίδου 1993: 112· Ριζοπούλου – Ηγουμενίδου 1999: 335.



κοινωνικά στρώματα, σε νοικοκυρόσπιτο για τα άτομα της εύπορης μεσαιάς τάξης και σε αρχοντικό για τους πλούχιοντες, το οποίο επιβάλλεται με τον όγκο, την προσεγγμένη κατασκευή και το διάκοσμο του⁷⁶.

Από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα και εξής, η εικόνα της αρχιτεκτονικής της κατοικίας αρχίζει να αλλάζει, όχι μόνο λόγω κάποιων μετατροπών στη διαρρύθμιση των χώρων της κατοικίας, όπως το άνοιγμα της στο δρόμο και τη διαμόρφωσή του *ηλιακού* σε καθιστικό⁷⁷, αλλά κυρίως λόγω της ανανέωσης στην εξωτερική μορφή των κτισμάτων, με την εισαγωγή στοιχείων του νεοκλασικισμού. Το σημαντικό αυτό ρεύμα της τέχνης, που, αντιδρώντας στην υπερβολή και την επιδεικτικότητα του Μπαρόκ, πρεσβεύει την επιστροφή στην απλότητα της κλασικής παράδοσης, εκδηλώνεται στην Ευρώπη στα μέσα του 18^{ου} αιώνα και διαρκεί περίπου μέχρι το 1830⁷⁸. Στην Κύπρο εμφανίζεται κάπως αργά, όταν στο νησί πυκνώνουν οι επαφές με την Ευρώπη, κι όταν η ίδια η υιοθέτηση του νεοκλασικού στυλ, στενά συνδεδεμένου με τον ελληνικό πολιτισμό, αποκτά ξεχωριστή σημασία, συμπίπτοντας με τις πρώτες παλλαϊκές εκδηλώσεις για την Ένωση⁷⁹.

Στην αστική αρχιτεκτονική, ο νεοκλασικισμός προμηνύεται στα τέλη του 19^{ου} αιώνα από τα έργα των λαϊκών μαστόρων. Μέσα από τη διαμόρφωση των προσόψεων με την πελεκητή πέτρα και κυρίως την περίτεχνη διακόσμηση των θυρωμάτων (εικ. Γ₁₃₋₁₇), οι τεχνίτες αυτοί εισάγουν τα πρώτα στοιχεία του νεοκλασικού στυλ, το οποίο όμως ανθίζει με την εμφάνιση των επαγγελματιών αρχιτεκτόνων, ανάμεσα στα 1910 και 1925⁸⁰. Τα έργα των αρχιτεκτόνων, με πρώτο το Θ. Φωτιάδη⁸¹ (εικ. Α₁₃₋₁₄), διακρίνονται από το ιδιαίτερο σχέδιο και την κατασκευή από πελεκητή πέτρα, συμπίπτουν με την απαρχή της χρήσης του σκυροδέματος στην αρχιτεκτονική⁸², ενώ σηματοδοτούν το πέρασμα από την ανώνυμη αρχιτεκτονική στην επώνυμη, όχι τόσο υπό την έννοια της διατήρησης της σύνδεσής της με το όνομα του δημιουργού της στο πέρασμα του χρόνου, όσο υπό την

⁷⁶ Βλ. Πετρίδου 1984: 181· Φλωρίδου 1991: 2007.

⁷⁷ Βλ. Φλωρίδου 1991: 2008, όπου και μια πιο λεπτομερής περιγραφή της αστικής κατοικίας στα τέλη του 19^{ου} αιώνα.

⁷⁸ Στην εμφάνιση του νεοκλασικισμού συντείνει ιδιαίτερα ο καταϊγισμός πληροφοριών για την κλασική τέχνη και κοινωνία, που ακολουθεί τις ανασκαφές στο Ηράκλειο και την Πομπηία. Για μια εισαγωγή στο συγκεκριμένο ρεύμα της τέχνης, βλ. ενδεικτικά Έργουιν 1999.

⁷⁹ Ιωνάς 1992: 764.

⁸⁰ Βλ. Ιονας 1992α: 743-6.

⁸¹ Ο Θ. Φωτιάδης, ο οποίος δημιουργεί εκκλησίες, σχολεία και κατοικίες σε διάφορα μέρη του νησιού, αποτελεί εξαιρετικά σημαντική φυσιογνωμία στην κυπριακή αρχιτεκτονική, αφού μέσα από το έργο του κατορθώνει ώστε το επάγγελμα του αρχιτέκτονα να επιβληθεί για πρώτη φορά, ως τέτοιο, στο κυπριακό περιβάλλον (βλ. Ιωνάς 1992).

⁸² Βλ. Ιονας 1992α: 746· Ιωνάς 2001: 310.

έννοια της ύπαρξης της ως μορφής ατομικής δημιουργίας, που ξεφεύγει από τους κληρονομημένους από την παράδοση τρόπους, και βασίζεται στην πανεπιστημιακή εκπαίδευση⁸³.

Το διάστημα από το 1940 μέχρι και τη δεκαετία του 1960 αποτελεί για την αρχιτεκτονική της κυπριακής κατοικίας περίοδο μεταβατική⁸⁴, η οποία συμπίπτει με τις διάφορες μεταβολές στο τεχνολογικό και κοινωνικό επίπεδο. Κατά το εν λόγω διάστημα όχι μόνο καθιερώνεται, πια, το επάγγελμα του αρχιτέκτονα αλλά εμφανίζεται και σταδιακά επικρατεί στα προάστια και σε αρκετές αγροτικές περιοχές ένας νέος αρχιτεκτονικός τύπος, που χαρακτηρίζεται ως ενδιάμεσος της παραδοσιακής και μοντέρνας κατοικίας και στον οποίο καταργείται πια η λογική της παρατακτικής διάταξης χώρων, αφού προτιμάται η ενσωμάτωσή τους ως δωματίων στο τετραγωνισμένο κέλυφος της κατοικίας. Χαρακτηριστική είναι η απουσία των χώρων, που σχετίζονται με την αγροτική παραγωγή, ενώ δίπλα από τα παραδοσιακά υλικά, για την κατασκευή του μεταβατικού τύπου κατοικίας χρησιμοποιούνται και τα νεότερα, όπως το τσιμέντο, ο σίδηρος, τα κεραμίδια και το γυαλί. Μετά και τον καταστροφικό σεισμό του 1953 στην περιοχή της Πάφου, η ανάπτυξη ενός δεύτερου τύπου κατοικίας με κολόνες από μπετόν και τοίχους από τσιμεντομπλόκ, για τη γρήγορη κάλυψη των αναγκών των αστέγων, εντείνει περαιτέρω την απομάκρυνση από τα παραδοσιακά πρότυπα.

Στα χρόνια της Κυπριακής Δημοκρατίας, η μετάβαση στη σύγχρονη κυπριακή κατοικία ολοκληρώνεται σε όλες πια τις περιοχές και για όλα τα στρώματα πληθυσμού του νησιού. Τα σχέδια του σπιτιού επιβάλλεται με νόμο, από το 1962 και εξής, να εκπονούνται από επαγγελματία αρχιτέκτονα και να υποβάλλονται στις αρχές για έγκριση⁸⁵, η δημιουργία της κατοικίας βασίζεται εξολοκλήρου στη χρήση νέων κατασκευαστικών μεθόδων και μοντέρνων υλικών, ενώ οι καινοτομίες επεκτείνονται και στη μορφή του οικιστικού οικοδομήματος: η αυλή τσιμεντώνεται, αφού χάνει την αρχική λειτουργία της, τον ημιυπαίθριο χώρο καταλαμβάνουν ευρύχωρες βεράντες, ενώ σε ισόγειο και όροφο διαμορφώνονται τώρα καθιστικά, ευρύχωρα υπνοδωμάτια, ξενώνες, γραφεία, και μπάνια, χώροι που αντανακλούν το διαφορετικό, πια, τρόπο ζωής των

⁸³ Για την επώνυμη αρχιτεκτονική ως ατομική δημιουργία βλ. Φιλιππίδης 1998: 46.

⁸⁴ Σχετικά με τις εξελίξεις της περιόδου αυτής στην αρχιτεκτονική βλ. Ιonas 1992a: 748-51.

⁸⁵ Βλ. Ιonas 1992a: 753-4.



μελών της οικογένειας, ως βασικού κοινωνικού κυττάρου⁸⁶. Με το πέρασμα από την παραδοσιακή στη σύγχρονή της μορφή, η κατοικία μετατρέπεται από χώρο κάλυψης, πρώτιστα, των βασικότερων αναγκών για την επιβίωση, σε σύμβολο πλούτου και κοινωνικού κύρους⁸⁷. Η αλλαγή του νοήματος στην πάροδο του χρόνου δεν μπορεί να αφήνει ανεπηρέαστο κάθε κλάδο παραγωγής που σχετίζεται με την κατοικία, πόσο μάλλον τη λιθογλυπτική.

⁸⁶ Για μια πολύ εύστοχη ανάλυση της αποτύπωσης των νέων κοινωνικών συνθηκών στη σύγχρονη κυπριακή κατοικία, έτσι όπως αυτή απαντάται σε μια κοινότητα του νησιού πριν το 1974, βλ. Μαρκίδης κ.ά. 2008: 88-94.

⁸⁷ Sant Cassia 1985: 177.



Β' Κεφάλαιο: Η λιθογλυπτική ως τεχνική

1. Η πρώτη ύλη. Η πέτρα

Η χειροτεχνική παραγωγή αποτελεί την ουσιαστικότερη συναναστροφή του ανθρώπου με την πρώτη ύλη, ένα διάλογο στον οποίο το κάθε συμβαλλόμενο μέρος επιβάλλει τους δικούς του όρους, επιδρώντας ανάλογα στο τελικό αποτέλεσμα της κατασκευαστικής διαδικασίας⁸⁸. Η παρουσία της πρώτης ύλης σε ένα συγκεκριμένο τόπο καθορίζει άμεσα τον προσανατολισμό της χειροτεχνίας προς τον αντίστοιχο κλάδο, με τον οποίο συνδέεται η επεξεργασία της⁸⁹, ενώ στη συνέχεια η φαντασία, ο πνευματικός κόσμος, τα πρότυπα και η επιδεξιότητα του τεχνίτη, αλληλεπιδρούν με την ίδια την υπόσταση του υλικού στοιχείου, τις ιδιότητες και τις αντοχές του, που καθορίζουν άμεσα το χαρακτήρα του παραγόμενου έργου. Η πρώτη ύλη αναδεικνύεται, έτσι, ως η πρώτη και βασικότερη συνιστώσα παράμετρος της χειροτεχνικής παραγωγής, ενώ ο ουσιαστικός της ρόλος στην κατασκευαστική διαδικασία δεν αλλάζει μέχρι σήμερα, παρά τη συχνή, πια, παρεμβολή της μηχανής, ως ενδιάμεσου στοιχείου ανάμεσα στην ίδια και τον άνθρωπο.

Στην περίπτωση της κυπριακής λιθογλυπτικής η διαδεδομένη παρουσία της πέτρας στο φυσικό περιβάλλον του νησιού, καθώς και η ευρεία χρήση της ως δομικού υλικού στην αρχιτεκτονική της κατοικίας, αποτελούν βασικούς παράγοντες, που συντείνουν στην εμφάνιση της συγκεκριμένης τέχνης στο κυπριακό σπίτι των τελευταίων αιώνων⁹⁰. Στο πλαίσιο μιας οικοδομικής παράδοσης, που, δεδομένων και των περιορισμένων μέσων του παρελθόντος, ευνοεί τη μέγιστη αξιοποίηση των ντόπιων υλικών⁹¹, η έντονη παρουσία της πέτρας στην αρχιτεκτονική φανερώνει κατά πρώτο λόγο την επιτυχημένη προσαρμογή του ανθρώπου στο φυσικό του περιβάλλον, παράλληλα, όμως, καταδεικνύει πώς η συνδιαλλαγή με το περιβάλλον αυτό μπορεί να αναχθεί σε πολιτισμική έκφραση, μέσω της αρχιτεκτονικής δημιουργίας⁹². Στην ίδια σφαίρα του

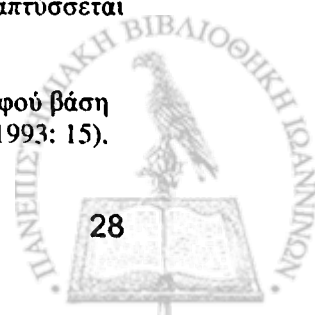
⁸⁸ Πρβλ. Άνκετλ 1978: 62-5.

⁸⁹ Φλωράκης 2000α: 50.

⁹⁰ Βλ. Ριζοπούλου – Ηγουμενίδου 1987: 46, όπου και η επισήμανση πως η λιθογλυπτική αναπτύσσεται περισσότερο σε περιοχές, όπου η πέτρα αποτελεί το βασικό οικοδομικό υλικό.

⁹¹ Βλ. Κάνθος 1984: 195.

⁹² Μια κοινωνία δημιουργεί πολιτισμό προσπαθώντας να οικειοποιηθεί το φυσικό περιβάλλον, αφού βάση της πολιτισμικής δραστηριότητας αποτελεί η διαλεκτική σχέση ανθρώπου – φύσης (Νιτσιάκος ²1993: 15).



οικιστικού χώρου, αντίστοιχη έκφραση συνδεδεμένη με την πέτρα αποτελεί εκείνη της λιθογλυπτικής, η οποία αναπτύσσεται με βασική προϋπόθεση την ύπαρξη της κατάλληλης πρώτης ύλης, που να παρέχει τις ανάλογες δυνατότητες επεξεργασίας.

Στο κυπριακό περιβάλλον ο δομικός λίθος απαντάται σε διάφορες μορφές και με καθορισμένες φυσικές ιδιότητες, ενώ συγκεκριμένα είδη πέτρας γνωρίζουν διάδοση στις πλησιέστερες, ως προς τον τόπο προέλευσής τους, περιοχές⁹³. Ανήκοντας στην κατηγορία των σκληρών πετρωμάτων, η *ασβεστόπετρα* απαντάται σε περιοχές των χωριών της Λεμεσού και της Πάφου. Η *σιδερόπετρα* αποτελεί πυριγενές πέτρωμα της περιοχής του Τροόδους, με βασικό χαρακτηριστικό την εξαιρετική της σκληρότητα, ενώ η *πουρόπετρα* (πωρόλιθος), πιο μαλακή και ευκολοκατέργαση, εντοπίζεται σε διάφορα μέρη της Κύπρου, αφού παραλλαγές της αποτελούν για παράδειγμα οι ασβεστιτικοί ψαμμίτες της περιοχής της Πάχνας (Λεμεσός), της Τόχνης (Λάρνακα) και της Αθαλάσσης (Λευκωσία). Από διάφορες περιοχές του νησιού προέρχονται, τέλος, και τα ντόπια μάρμαρα, τα *γυψομάρμαρα*, για την παραγωγή των οποίων ιδιαίτερα γνωστό είναι το χωριό Λετύμπου στην Πάφο⁹⁴.

Για την εξόρυξη του δομικού λίθου, στο νησί λειτουργούν κατά το πρόσφατο παρελθόν δύο τύποι λατομείων, τα επιφανειακά και τα υπόγεια⁹⁵, ενώ τη διαδικασία αναλαμβάνει ο *πετράρης*, ιδιοκτήτης του τεμαχίου γης στο οποίο βρίσκεται η πέτρα ή μισθωτός εργάτης⁹⁶. Η εξόρυξη της πέτρας ορίζεται πάντοτε από τη ζήτηση του προϊόντος και βασίζεται στην εφαρμογή συγκεκριμένων τεχνικών γνώσεων. Για την απόσπαση του λίθου από το βράχο, ο *πετράρης* δημιουργεί σχισμή με το *κουσπίν* (κασμαδάκι) σε τέσσερα μέρη της πέτρας, τοποθετεί στο σημείο αυτό σφήνες ανάμεσα σε *καλλίτζια* (πέταλα), και στη συνέχεια τις κτυπά με τη *μάτσα* (βαριοπούλα) μέχρι την τελική αποκόλληση του *λιγκουριού* ή της *σφηνέπας*, δηλαδή του ορθογώνιου ογκόλιθου. Σε ορισμένες περιοχές του νησιού, η λατόμευση της πέτρας επιτυγχάνεται και με μια

⁹³ Ηγουμενίδου 1998: 87.

⁹⁴ Για μια πιο λεπτομερή αναφορά στα είδη και την προέλευση των κυπριακών πετρωμάτων βλ. Ηγουμενίδου 1998: 87· Παπαχαράλαμπος 2001: 7-8· Ιωνάς 2003:136-41.

⁹⁵ Ηγουμενίδου 1998: 88. Πέρα από τη λατόμευση, ορισμένα είδη πέτρας, όπως ο διαβάσης και ο γάβρος, μπορούν να συλλεχθούν από τις κοίτες ποταμών, ή μπορούν να αποκολληθούν από το βράχο με φυσικό τρόπο (Ηγουμενίδου 1998: 87· Ιωνάς 2003: 307). Πηγή εξασφάλισης του δομικού λίθου αποτελούν και παλαιότερα κτίσματα, με το φαινόμενο να παρουσιάζεται ιδιαίτερα έντονο στις αρχές της περιόδου της οθωμανικής κυριαρχίας, οπότε και τα λαμπρά αρχοντικά της Φραγκοκρατίας χρησιμοποιούνται ως λατομεία πέτρας (βλ. Enlart 1987: 402· Παπαδόφης 1994: 188).

⁹⁶ Ιωνάς 2001: 304.

εναλλακτική μέθοδο, αυτή της πρόκλησης εναλλασσόμενων διαστολών και συστολών στο πέτρωμα, μέσω του ανάμματος φωτιών και του σβησίματός τους με νερό⁹⁷.

Μετά την εξόρυξή της, η πέτρα τίθεται στη διάθεση των ειδικευμένων ή μη μαστόρων, που αναλαμβάνουν να επεξεργαστούν την πρώτη ύλη στα πλαίσια των φυσικών της ιδιοτήτων για το τελικό κτίσιμο της κατοικίας. Σε ορισμένα είδη πετρωμάτων, όπως κυρίως η *σιδερόπετρα*, η σκληρότητα αποτελεί παράγοντα που επιβάλλει την αδρομερή μόνο κατεργασία. Διατηρώντας ακανόνιστη όψη, η πέτρα σχηματίζει ανάλογης μορφής τοιχοποιίες, αφού οποιαδήποτε περαιτέρω επεξεργασία της πρώτης ύλης δεν είναι μόνο τεχνικά δύσκολη, αλλά και οικονομικά ασύμφορη⁹⁸. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός πως, για το λόγο αυτό, σε αρκετές περιοχές του νησιού η χρήση της πλίνθου εκτοπίζει εκείνη της πέτρας στην αρχιτεκτονική της κατοικίας, ενώ στις ίδιες περιοχές, όπου τίθεται η εναλλακτική επιλογή της πλίνθου, η κτισμένη με πέτρα κατοικία ταυτίζεται με τον πλούτο του ιδιοκτήτη. «*Η πέτρα εστοίχιζεν μεροκάματα παραπάνω να την ικτίσει ο κτίστης*»⁹⁹, κι έτσι «*τζείνοι ορισμένοι που εβαστούσαν (λεφτά) μπορεί να εκάμνασιν, αντίς να χτίσουν με πλιθάριν εχτίζαν με πέτραν. Πιο στερεόν τζαι πιο καλόν, αλλά εστοίχιζεν. Εβαστούσαν χρήματα τότες να κάμουν τζείν' την δουλειάν; Ορισμένοι, ορισμένοι πλούσιοι, ορισμένοι που βαστούσαν*»¹⁰⁰.

Με τον οικονομικό παράγοντα να καθορίζει σημαντικά τη δημιουργία της παραδοσιακής κατοικίας, οι πέτρινες τοιχοποιίες απαντώνται κυρίως στις περιοχές της Καρπασίας, της Κερύνειας, της ορεινής Λάρνακας και του Τροόδου, όπου και αφθονεί η πρώτη ύλη¹⁰¹, ενώ σ' αυτές η πέτρα δουλεύεται αδρομερώς και φροντίζεται, συνήθως, μόνο ως προς το πρόσωπό της (εικ. Α7-8). Το κτίσιμο με το ισόδομο σύστημα, αρκετά πιο σπάνιο, εντοπίζεται κυρίως στο αγροτικό σπίτι της Καρπασίας και της Κερύνειας, καθώς και στα αρχοντικά της Λευκωσίας, εκεί όπου υπάρχει η μαλακότερη *πουρόπετρα*, κατάλληλη για πελέκημα¹⁰², καθώς και η δυνατότητα του ιδιοκτήτη να χρηματοδοτήσει τη δουλειά του τεχνίτη της πέτρας. Στις υπόλοιπες περιπτώσεις, εφόσον υπάρχει, ο τέλει πελεκημένος λίθος απαντάται μόνο στις γωνίες των πέτρινων τοιχοδομών, καθώς και στα θυρώματα και τις καμάρες των πέτρινων και πλίνθινων σπιτιών (εικ. Α5, Α7-9, Γ1, Γ9-12)

⁹⁷ Σχετικά με τις μεθόδους λατόμευσης, βλ. Ηγουμενίδου 1998: 88· Ιωνάς 2001: 305-10.

⁹⁸ Βλ. Σίνος 1976: 75.

⁹⁹ ΚΕΕ/ΑΠΠ, Αρ. Μητρώου 5336, Λάρνακα (Αθηάινου 20). Μαρτυρία Π. Πιερίδη (10.4.1998).

¹⁰⁰ ΚΕΕ/ΑΠΠ, Αρ. Μητρώου 7968, Λευκωσία (Γαλάτα 8). Μαρτυρία Γ. Χριστοδούλου (5.10.2009). Πρβλ. Αργυρού 2008: 13, όπου και αναφορά στο γεγονός πως το κτίσιμο μέχρι την οροφή της οικίας με πέτρα πραγματοποιούνταν στα σπίτια όσων είχαν χρήματα.

¹⁰¹ Βλ. Χατζημιχάλη 1967: 96-7· Σίνος 1976: 69.

¹⁰² Βλ. Σίνος 1876: 71-5.



σημεία όπου παρατηρείται συχνά ανάγλυφη διακόσμηση¹⁰³. Για τη δημιουργία των συγκεκριμένων λίθινων αρχιτεκτονικών μελών, μεταφέρεται ορισμένες φορές ευκατέργαστη, *καματερή* στη γλώσσα των μαστόρων πέτρα από άλλες περιοχές¹⁰⁴.

Η τέλεια λαξευμένη ή και σκαλιστή πέτρα, έτσι όπως αυτή απαντάται στο χώρο της κυπριακής κατοικίας, ανήκει κυρίως στο είδος της *πουρόπετρας*. Η ίδια «.. ήταν η μόνη μαλαχτή, αλλά η πέτρα που τες καιρικές συνθήκες σφίγγει ύστερα. Όταν η πέτρα περάσει καιρός τζαι φάει αέραν, ήλιον τζαι νερά κάμνει μιν πέτσαν ομπρός που νομίζεις εν μωσαϊκόν. Πρέπει να φάεις έναν πόντον τζει να βρεις το μαλαχτόν ύστερα. Γύρνεις νερόν τζ' εν κολλά πάνω...»¹⁰⁵. Η *πουρόπετρα* προσφέρει, λοιπόν, το πλεονέκτημα της ευκολότερης δημιουργίας αλλά και της καλής διατήρησης των πελεκητών και σκαλιστών αρχιτεκτονικών μελών¹⁰⁶, και για το λόγο αυτό χρησιμοποιείται ευρέως από τους τεχνίτες της πέτρας σε όλες τις κατά τόπους παραλλαγές της: η *πουρόπετρα* από το Μάμμαρι διακρίνεται για τη μαλακότητα και το ανοιχτό της χρώμα, στην περιοχή της Αθηαίνου και της Ορόκλινης στη Λάρνακα ο χρωματισμός της πέτρας περνά στο κιτρινωπό και το άσπρο, στη Λεμεσό η επίσης λευκή *πουρόπετρα* παρουσιάζεται πιο σκληρή, ενώ, τέλος, εξαιρετικής ποιότητας, μαλακή και κιτρινωπή *πουρόπετρα* εξορύσσεται στην περιοχή της Λευκωσίας από τα λατομεία της Αγίας Παρασκευής και του Γερολάκκου¹⁰⁷.

Κατά τη μετάβαση από την παραδοσιακή στην επώνυμη αρχιτεκτονική, η υιοθέτηση του κτισίματος με πελεκητό πωρόλιθο στο πλαίσιο του νεοκλασικισμού σημαίνει και την απογείωση της λιθογλυπτικής τέχνης, η οποία χρησιμοποιείται για να προσδώσει τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του συγκεκριμένου στυλ στις αστικές, κυρίως, κατοικίες των τελών του 19^{ου} και αρχών του 20^{ου} αιώνα¹⁰⁸. Παράλληλα, όμως, λίγο αργότερα διακρίνονται τα πρώτα σημάδια της απόκλισης της τέχνης από την κατοικία,

¹⁰³ Βλ. Ηγουμενίδου 1998: 89-90.

¹⁰⁴ Στο χωριό Βάβλα χρησιμοποιείται, για παράδειγμα, πέτρα από την περιοχή της Τόχνης (πληροφ. Κώστας Μητσίδης), ενώ στη Λευκωσία μεταφέρεται στο παρελθόν πέτρα από την Αθηαίνου (ΚΕΕ/ΑΠΠ, Αρ. Μητρώου 5397, Λευκωσία (Καϊμακλί 7). Μαρτυρία Μ. Κουρσουμπά (26.1.1999)). Πρβλ. Ηγουμενίδου 1998: 90, και επίσης Αποστόλου 2003: 18, όπου και αναφορά για τη χρήση *καματερής* πέτρας από άλλες περιοχές στο χωριό Λόφου.

¹⁰⁵ Πληροφ. Σ. Ασικάλης.

¹⁰⁶ Η επιστημονική εξήγηση του φαινομένου έγκειται στο ότι με την έκθεση του ασβεστολιθικού πετρώματος στον ήλιο και τον αέρα, το ασβέστιο μετακινείται με τη βοήθεια και της εξατμιζόμενης υγρασίας προς την εξωτερική επιφάνεια της πέτρας, όπου και επανακρυσταλλοποιείται προκαλώντας τη σκλήρυνσή της (Ιωνάς 2001: 309).

¹⁰⁷ Σχετικά με τα είδη της *πουρόπετρας* βλ. Κάνθος 1981: 93· Ιονας 2003: 141.

¹⁰⁸ Για την αυξημένη ζήτηση της πέτρας και την ανάπτυξη της λιθογλυπτικής κατά την περίοδο του νεοκλασικισμού, βλ. Ιωνάς 2001: 310-11.



λόγω της σταδιακής αντικατάστασης της βασικής της πρώτης ύλης από τα σύγχρονα οικοδομικά υλικά. Από τη δεκαετία του 1930 και εξής την πέτρινη καμάρα, συχνό φορέα λιθόγλυπτων έργων, αντικαθιστά η οικονομικότερη *σιδερονευκά*¹⁰⁹ (σιδερένια δοκός), ενώ από τα μέσα του 20^{ου} αιώνα και εξής η πέτρα εκτοπίζεται οριστικά από τις τοιχοποιίες λόγω της εισαγωγής των τσιμεντομπλόκ και των τούβλων. Η εισαγωγή των νέων οικοδομικών υλικών σημαίνει την παρακμή της λιθογλυπτικής τέχνης, αφού οι τεχνίτες της πέτρας χάνουν οριστικά το πεδίο δράσης τους¹¹⁰.

Τα λιθόγλυπτα έργα επανέρχονται στην κυπριακή κατοικία στα τέλη, πια, του 20^{ου} αιώνα, φαινόμενο που συνδέεται σαφώς με την επαναφορά της χρήσης της πέτρας στην αρχιτεκτονική, αναδεικνύοντας το ρόλο της πρώτης ύλης στην ανάπτυξη της τέχνης. Στη σημερινή εποχή, η πέτρα χρησιμοποιείται ευρέως στην επισκευή και συντήρηση διατηρητέων οικοδομών της παραδοσιακής αρχιτεκτονικής (εικ. Ζ₈, Ζ₁₀₋₁₂, Ζ₁₄₋₁₅), παράλληλα όμως απαντάται συχνά και στις νεόκτιστες κατοικίες ως διακοσμητικό δομικό υλικό¹¹¹ (εικ. Ζ₃₋₇, Ζ₉), γεγονός που ευνοεί την επανένταξη της λιθογλυπτικής ως έκφρασης στο οικιστικό κέλυφος. Η σύγχρονη μορφή της τέχνης δε χαρακτηρίζεται μόνο από το διαφορετικό της περιεχόμενο, αλλά καθορίζεται κυρίως από τη δημιουργία της κάτω από διαφορετικούς όρους παραγωγής.

2. Οι τεχνίτες

Πριν η μηχανή αντικαταστήσει το ανθρώπινο χέρι, και πριν ο ηλεκτρονικός υπολογιστής αναλάβει το ρόλο του εντολέα στη διαδικασία της κατασκευής, η λιθογλυπτική αποτελεί τέχνη, που ασκείται από συγκεκριμένα άτομα με αναγνωρισμένη δεξιότητα και με τη σφραγίδα του *μάστρου* να καθορίζει την ταυτότητα και τη θέση τους στο πλαίσιο της κυπριακής κοινωνίας. Δρώντας ενταγμένοι στους κόλπους των κατασκευαστών της κατοικίας, οι *πελετζητές* και οι σκαλιστές απαντώνται παντού στον κυπριακό χώρο, συνιστούν την ειδική κατηγορία των τεχνιτών της πέτρας, που επηρεάζουν σημαντικά με το έργο τους το χαρακτήρα της ντόπιας αρχιτεκτονικής,

¹⁰⁹ Αργυρού 2008: 14.

¹¹⁰ Το γεγονός αυτό δεν ισχύει μόνο στο πλαίσιο της κατοικίας, αλλά εντοπίζεται ταυτόχρονα και στο χώρο της εκκλησίας, όπου οι διακοσμήσεις από τα μέσα του 20^{ου} αιώνα και εξής κατασκευάζονται από χυτό τσιμέντο (πληροφ. Γ. Ανδρονίκου).

¹¹¹ Βλ. Χατζηγεωργίου 2009, όπου και αναφορά στα είδη των κυπριακών πετρωμάτων και την επαναφορά της χρήσης τους στη σύγχρονη αρχιτεκτονική του νησιού.

ταυτόχρονα, όμως, δραστηριοποιούνται ως τεχνίτες κάτω από συνθήκες, που μεταβάλλονται ανάλογα με τις ανάγκες της και το χαρακτήρα της τοπικής κοινωνίας. Η ταυτότητα και δράση του τεχνίτη διαμορφώνεται, τελικά, σε άμεση συνάρτηση με το κοινωνικό περιβάλλον, στο οποίο ανήκει, και το οποίο υπηρετεί μέσα από τα έργα του.

Σε όποιο πλαίσιο κι αν εντάσσεται η δράση τους, οι τεχνίτες της πέτρας αναγνωρίζονται από την τοπική κοινωνία ως άτομα με ιδιαίτερες ικανότητες και, ειδικά στην περίπτωση του σκαλιστή, με έμφυτη καλαισθησία. Κάτοχοι μιας τέχνης, που δεν μπορεί να ασκηθεί από τον κάθε ένα, οι τεχνίτες της πέτρας διακρίνονται για το λόγο αυτό ανάμεσα στα υπόλοιπα μέλη του κοινωνικού συνόλου¹¹², αλλά ταυτόχρονα καθορίζονται διαφορετικά ως επαγγελματικές ταυτότητες ανάλογα με το κοινωνικό πλαίσιο, στο οποίο εντάσσεται η δράση τους. Καθώς μεταβαίνει κανείς από την κοινωνία των αγροτικών περιοχών στην αστική κοινωνία η ιδιότητα του τεχνίτη της πέτρας αποκτά σαφώς πιο ξεκάθαρο χαρακτήρα, γεγονός που οφείλεται κυρίως στην επαγγελματική του εξειδίκευση στο πλαίσιο των μεγάλων συνεργειών τόσο της παραδοσιακής, όσο και της επώνυμης αρχιτεκτονικής.

Σε αντίθεση με την πόλη, η αγροτική κοινότητα αποτελεί κυρίως το χώρο των περιορισμένων οικονομικών πόρων και της επιδίωξης της αυτάρκειας, είτε μέσω της ενθάρρυνσης της ατομικής πρωτοβουλίας, είτε μέσω της ανάπτυξης της οικογενειακής και κοινωνικής αλληλεγγύης¹¹³. Τα χαρακτηριστικά αυτά, που διέπουν τον τρόπο ζωής, διακρίνονται έντονα και κατά τη στιγμή της κατασκευής της κατοικίας, με έντονη τη συμμετοχή των μελών της οικογένειας ή ακόμη και απόμων από την ευρύτερη κοινότητα: «*Έτσι ήταν.. Εχτίζαμεν έναν σπίτιν, του άλλου γρόνου εχτίζαμεν το άλλον ποδά (απ' εδώ), τον άλλον γρόνον το ανώνιν. Οι συγγενείς επηαίναμεν*»¹¹⁴. Τα προσαντίσικα, δηλαδή η αλληλοβοήθεια στο κτίσιμο, καθιστούν συχνά την κατασκευή της κατοικίας υπόθεση και γνώση συλλογική, χωρίς ωστόσο να εμποδίζουν και την επαγγελματική διάκριση του κτίστη ως πιο ειδικευμένου τεχνίτη.

¹¹² Πρβλ. Rizopoulou – Egoumenidou & Seretis: 2000: 415, όπου και αναφορά στην αναγνώριση του τεχνίτη Σοφρόνη Χαλαλάμπους ως *μάστρου* στα πλαίσια της κοινότητάς του.

¹¹³ Βλ. Ionas 2003: 5-11· Μαρκίδης κ.α. 2008: 40-2.

¹¹⁴ ΚΕΕ/ΑΠΠ, Αρ. Μητρώου 5534, Λευκωσία (Παλιόμετοχο 13). Μαρτυρία Χ. Πέτσα (24.9.2002).

Στο χώρο της υπαίθρου, το επάγγελμα του κτίστη παραμένει συμπληρωματικό του γεωργικού βίου¹¹⁵, ενώ εξυπακούει την ικανότητα του συγκεκριμένου τεχνίτη να αναλάβει την κατασκευή του οποιουδήποτε οικοδομήματος από την αρχή μέχρι το τέλος¹¹⁶. «*Αρχιτέκτονες εν υπήρχαν, ούτε εκάμναν σχέδια ούτε τίποτε. Ο χτίστης εξέρεν έναν τύπον τζαι συνήθως ακολουθούσαν ούλλοι έναν τύπον. [..] Τζαι έχω τούν' τον χώρον να το κάμεις το σπίτιν, να το κανονίσεις, να χωρέσει μέσα σ' αυτόν τον χώρον. Ήταν τζαι κατά κάποιον τρόπον πρακτικοί αρχιτέκτονες. Τζαι λόγω της πείρας εξέραν, τι βάρος εσήκωνεν η στέγη τζαι όλα για την ασφάλειαν του σπιδικιού. Τζαι για τα υλικά υπολογισμόν εκάμνασιν. Εξέραν έναν περίπτου»¹¹⁷. Έτσι, ο απλός κτίστης του αγροτικού χώρου εργάζεται με βάση την παραδεδομένη, πρακτική γνώση, η οποία μεταδίδεται μαζί με την τέχνη του επαγγέλματος από πατέρα σε γιο, ή από το μάστρο σε οποιοδήποτε νεαρό επιλέγει να μαθητεύσει κοντά του.*

Το διάστημα της εκπαίδευσης αποτελεί για τον μαθητευόμενο κτίστη, το τσιράκκι, περίοδο σκληρής δουλειάς, χωρίς την ανάλογη αμοιβή: «*Για να πάεις να μάθεις χτίστης έπρεπεν ο παπάς σου ή η μάμα σου να βρει έναν άνθρωπον ο οποίος ήταν χτίστης, μάστρος, για να πάεις κοντά του τζαι επήαινες τζαι εντάξει. «Φέρ' τον να τον μάθω τέγγνην». [..] «Ας μείνει κοντά μου δυο χρόνια αλλά εν θα τον πληρώνω». Αμισθί για να μάθεις την τέγγνην»¹¹⁸. Ακόμη και στην περίπτωση ύπαρξης κάποιας αμοιβής, αυτή δεν ήταν, σίγουρα, ανάλογη με τις ώρες εργασίας του τσιρακκιού, που όφειλε να δουλεύει επιδεικνύοντας απόλυτη υποταγή στο μάστρο. «*Έναν σελίνιν την ημέραν, ώρες από το χάραμαν του φου μέχρι τα σουρουππώματα. Μέχρι που εβλέπαμεν δηλαδή. [..] Τζ' ύστερα να κατεβείς, που εν να μεν εμπλέπαμεν τίποτε να κάμουμεν.. [..] Ό,τι έθελεν ο μάστρος, πού να ψηλώσεις να δεις τον άλλον»¹¹⁹.**

Δουλεύοντας ως τσιράκκι, ο μαθητευόμενος κτίστης εκπαιδεύεται στο σύνολο των οικοδομικών εργασιών της εποχής: «*Ο χτίστης έπρεπεν να μάθει, να χτίζω πέτραν, να χτίζω πλιθάριν, να υψώνω, να βάλλω μάρμαρα..»¹²⁰. Έτσι, με την ολοκλήρωση του χρονικού διαστήματος της μαθητείας, το τσιράκκι μετατρέπεται στο δημιουργό της λιτής,*

¹¹⁵ Βλ. Ιωνάς 2001: 321. Ιδιαίτερα κατά το χειμώνα, περίοδο που δεν προτιμάται ιδιαίτερα για την οικοδόμηση κτηρίων και δεν προσφέρεται για τις γεωργικές ασχολίες, ο κτίστης στρέφεται συχνά και προς άλλες μορφές τέχνης, όπως η κατασκευή καρεκλών κ.λπ. (πληροφ. Δ. Κωνσταντίνου).

¹¹⁶ Ιωνάς 2001: 329.

¹¹⁷ Πληροφ. Κ. Μητσίδης.

¹¹⁸ ΚΕΕ/ΑΠΠ, Αρ. Μητρώου 7968, Λευκωσία (Γαλάτα 8). Μαρτυρία Γ. Χριστοδούλου (5.10.2009).

¹¹⁹ ΚΕΕ/ΑΠΠ, Αρ. Μητρώου 5619, Λευκωσία (Λιοπέτρι 10). Μαρτυρία Γ. Σκούρος (25.2.2003).

¹²⁰ ΚΕΕ/ΑΠΠ, Αρ. Μητρώου 7380, Λευκωσία (Νικητάρι 9). Μαρτυρία Σ. Θεοδούλου (27.11.2008). Βλ. επίσης Ιωνάς 2001: 323-5.

παραδοσιακής κατοικίας των χαμηλότερων, κυρίως, κοινωνικών στρωμάτων, είτε δουλεύοντας μόνος του, και αναλαμβάνοντας αρχικά την εκτέλεση μικρών έργων, είτε συμμετέχοντας ως κτίστης σε μικρά συνεργεία, που αναλαμβάνουν την κατασκευή οικοδομών πέρα από τα όρια της κοινότητάς αλλά σε κοντινές, κυρίως, περιοχές¹²¹. Στην περίπτωση αυτή, προϋπόθεση της ανάληψης του έργου από τον κτίστη αποτελεί η συμφωνία με τον ιδιοκτήτη της κατοικίας για τους ειδικούς όρους εργασίας: «*Εργολαβίες, αν εβρίσκαμεν, [...] εσυμφωνούσαμεν. Τόσα να μου διάς (δίνεις) τζαι να με ταΐζεις, τζαι εμεινίσκαμεν τζαι σπίτιν τους*»¹²².

Σ' αυτό το περιβάλλον των λαϊκών μαστόρων, και κάτω από τη γενικότερη ιδιότητα του κτίστη συναντά κανείς και τους μαστόρους της λιθογλυπτικής, με τα όρια ανάμεσα στις δύο κατηγορίες να παραμένουν εδώ αξεδιάλυτα. Σύμφωνα με τα δεδομένα της επιτόπιας και αρχαιολογικής έρευνας, τα λιθόγλυπτα στο χώρο της υπαίθρου αποδίδονται κατεξοχήν όχι στο σκαλιστή αλλά στο κτίστη, ο οποίος ενσωματώνει τη μορφή αυτή έκφρασης στο γενικότερο πλαίσιο παραγωγής του οικιακού χώρου. Χαρακτηριστική είναι η προφορική μαρτυρία πως τα λιθόγλυπτα «*έβαλλεν τα ο κτίστης*»¹²³, ο οποίος ωστόσο, κατέχοντας την ιδιότητα και του σκαλιστή, ανάγεται ως τεχνίτης σε ένα ανώτερο επίπεδο: «(Την σκαλιστή πόρτα) *έρκετουν δαμέ τζαι εσκάλιζεν την. Έκαμεν πέντε μέρες να την ισκαλίσει, μπορεί τζαι παραπάνω, βεβαίως, εν μπορώ να σου πω αριθμόν, 2^{1/2} – 3 σελίνια την ημέραν εδούλευκεν ο χτίστης. Αν ήταν εστοίχιζεν μιαν λίραν ή 1^{1/2}. [...] Έπιανε 3 σελίνια την ημέραν τζαι ήταν τζαι που τους καλούς τους χτίστες*»¹²⁴. Η δεξιοτεχνία του κτίστη στην κατασκευή *πλουμιών* (στολιδιών) της πέτρας όχι μόνο τον καθιστά ικανότερο τεχνίτη, αλλά συντείνει τελικά και στην αύξηση της επαγγελματικής του φήμης: «*Όποιος κάμνει παραπάνω πλουμιά, να τον πάρουμεν τούτον που εν καλλίτερος μάστρος*»¹²⁵. Έτσι, η εργασία ορισμένων κτιστών – τεχνιτών της πέτρας και πέρα από τα όρια της κοινότητάς τους δεν αποκλείεται να οφείλεται και στον παράγοντα αυτό.

¹²¹ Κατά τη διάρκεια της επιτόπιας έρευνας εντοπίστηκαν, για παράδειγμα, σπίτια στις Αρόδες κτισμένα από τεχνίτες της κοντινής Κρήτου Τέρρα (περιοχή Πάφου), σπίτια στην Αλάμπρα κτισμένα από Δαλίτες τεχνίτες (επαρχία Λευκωσίας), και σπίτια στη Σωτήρα κατασκευασμένα από κτίστες του γειτονικού Παραλιμνίου (επαρχία Αμμοχώστου).

¹²² ΚΕΕ/ΑΠΠ, Αρ. Μητρώου 7380, Λευκωσία (Νικητάρι 9). Μαρτυρία Σ. Θεοδούλου (27.11.2008).

¹²³ Πληροφ. Ζ. Κάστανου. Για την ύπαρξη των κτιστών – λιθογλυπτών βλ. επίσης την αναφορά της Ε. Παπαδημητρίου ειδικά για την περιοχή του Ριζοκαρπάσου (Παπαδημητρίου 1992: 15).

¹²⁴ ΚΕΕ/ΑΠΠ, Αρ. Μητρώου 5336, Λάρνακα (Αθηαίνου 20). Μαρτυρία Π. Πιερίδη (10.4.1998).

¹²⁵ Πληροφ. Γ. Χριστοφής.

Την ίδια στιγμή που στον αγροτικό χώρο η λιθογλυπτική τέχνη αναπτύσσεται χωρίς ιδιαίτερο επαγγελματικό καταμερισμό των τεχνιτών, οι οποίοι εξελίσσονται, κυρίως, μέσα από την ντόπια παράδοση και τη λαϊκή πρακτική, καλλιτεχνία και αισθητική¹²⁶, στα μεγάλα συνεργεία των πόλεων απαντάται η επαγγελματική εξειδίκευση. Η εύπορη αστική τάξη συνεργάζεται με τους λαϊκούς μαστόρους, στους οποίους αναθέτει το κτίσιμο των σαφώς πιο σύνθετων και εκλεπτυσμένων ως προς τη μορφή και τη διακόσμηση σπιτιών της, παρέχοντας έτσι τη δυνατότητα για εμφάνιση επαγγελματικών ομάδων με περισσότερο στεγανά πλαίσια¹²⁷. Οι ομάδες αυτές διατηρούν την υπόστασή τους ακόμη και όταν την παραδοσιακή αρχιτεκτονική αντικαθιστά η επώνυμη αρχιτεκτονική δημιουργία¹²⁸.

Στον αστικό χώρο, οι τεχνίτες της πέτρας απαντώνται ενταγμένοι στα συνεργεία, τα οποία οργανώνονται από τους μεγάλους εργολάβους της εποχής, τους *τσινιέρηδες*. Πριν ακόμη εμφανιστεί ο αρχιτέκτονας, ο *τσινιέρης* φέρει την κυριότερη ευθύνη της κατασκευής, αξιοποιώντας τις τεχνικές γνώσεις και την πείρα, που διαθέτει, με σκοπό την επιπόνηση σχεδίων και κατόψεων για σύνθετα κτίρια και τη διασφάλιση της ανθεκτικότητας της οικοδομής, μέσα από την υποταγή και τον έλεγχο των στατικών δυνάμεων¹²⁹. Ταυτόχρονα, ο *τσινιέρης* φροντίζει για την προμήθεια όλων των απαραίτητων υλικών για την κατασκευή, συνάπτοντας τις απαραίτητες συμφωνίες με τα αρμόδια πρόσωπα ακόμη και σε στιγμές, που η επαγγελματική δραστηριότητα συνυφαίνεται με την κοινωνική συναναστροφή: «*Είχαμεν τα καφενεία μας την Κυριακήν, καφενές των χριστών. Ήταν να πούμεντε το εντευκτήριον. Εκεί στο καφενείον επήρηνες να πιεις τζαι τον καφέν σου, θα 'βρισκες τον ασβεστάρην σου, να εξηγηθείς αν θέλεις ασβέστην, θα 'βρισκες τον υψάρην σου, θα 'βρισκες τον πετράρην σου, τζαι όλα τα συναφή επαγγέλματα που χρειάζουνταν για να χτίσουν τούντο σπίνιν είσιεν να βρεθούν την Κυριακήν τζαι να εξηγηθούν τζαι να πιουν κανέναν κονιακούιν*»¹³⁰.

Πέρα από την εξασφάλιση των υλικών, ο *τσινιέρης* οφείλει να συγκεντρώσει όλα τα απαραίτητα πρόσωπα, που θα εργαστούν στην οικοδομή, διαμορφώνοντας το οικοδομικό συνεργείο: «*Προσωπικό υπήρχε από χτίστες, πελεκάνους, εργάτες,*

¹²⁶ Πρβλ. Σταμέλος ³1993: 86, όπου και αναφορά για το αντίστοιχο φαινόμενο στον ελληνικό χώρο, με παράθεση της αντίστοιχης βιβλιογραφίας.

¹²⁷ Η εξειδίκευση των χειροτεχνών αποτελεί γενικό χαρακτηριστικό της παραγωγής στα αστικά κέντρα (βλ. Παπαδόπουλος 1969: 19).

¹²⁸ Βλ. Ιωνάς 1992: 766-7.

¹²⁹ Ιωνάς 1992: 761.

¹³⁰ ΚΕΕ/ΑΠΠ, Αρ. Μητρώου 4846, Λευκωσία (Καϊμακλί 4). Μαρτυρία Κ. Κασμίρη (2.6.1992).



αμαξάδες, ήταν ένα ολόκληρο συνεργείο από όλα τα χρειζόμενα για την οικοδομή»¹³¹. Σ' αυτό το πλαίσιο κατασκευής της αστικής κατοικίας, κτισμένης κυρίως με πελεκητή πέτρα, οι *πελετζητές* εργοδοτούνται από τους μεγάλους εργολάβους ως ειδικευμένοι τεχνίτες¹³², ενώ σημαντική κρίνεται σε κάθε συνεργείο και η παρουσία του σκαλιστή, από τον οποίο εξαρτάται η διαμόρφωση της πρόσοψης των διαφόρων κτισμάτων που αναλαμβάνει ο εργολάβος¹³³. Πριν την έλευση των αρχιτεκτόνων στο νησί, τα έργα των σκαλιστών αποτελούν προσωπική δημιουργία, θέμα ταλέντου, έμπνευσης και αισθητικής του τεχνίτη: «κάθε μάστρος έβαλλεν τα δικά του, διαφορετικόν ο ένας, διαφορετικόν ο άλλος. [...] Εν πώς να το πούμεν, μαστορίστικα. Δεν υπάρχει αρχιτέκτονας. Τζαι ο μάστρος εκείνος, ελεύθερος, έκαμνεν ό,τι έθελεν. [...] Ήταν η καλαισθησία του ανθρώπου»¹³⁴.

Η διάδοση της χρήση της πέτρας στην αρχιτεκτονική κατά την περίοδο του νεοκλασικισμού σημαίνει και την ιδιαίτερη άνθηση του επαγγέλματος του σκαλιστή. Οι μαρτυρίες των εργολάβων των αρχών του 20^{ου} αιώνα αναφέρονται στους λιθογλύπτες της εποχής, οι οποίοι προέρχονται και πάλι από το χώρο των λαϊκών *μαστόρων*. «Ήταν πρώτα ξυλογλύπτες οι περίτου, διότι δεν υπήρχεν πέτρα να τους σηκώσει. Όταν ήρτεν ο Φωτιάδης αρκινήσαν τα γλυπτά της πέτρας να πολλαπήσκουν. Τζαι είχαμεν τρεις γλύπτες, που ασχολούνταν με την πέτραν. Ήταν πρώην ξυλογλύπτες τζαι οι τρεις, τζαι εγινήκαν ύστερα της πέτρας. Εκάμναν κιονόκρανα, εκάμναν αχιβάδες, ό,τι δουλειά επαρουσιάζετον μέσα στην οικοδομήν. [...] Είχαμεν τρεις γλύπτες που ασχολούνταν με την πέτραν. Ο ένας ήταν ο Ρωτής, ήταν που τον Καραβάν, ο λεγόμενος Χαβάζιας [...]. Ήταν ένας Γιαννής που δαμέ που τον Άην Δομέτην, σκαλιστής, τζαι ο άλλος ήταν ο Δημήτριος, ο Κουφός ο Δημήτρης για μας»¹³⁵. Την εποχή αυτή ο σκαλιστής αποτελεί, απαραίτητο μέλος του οικοδομικού συνεργείου, και εργάζεται στα διάφορα κτίσματα, την κατασκευή των οποίων αναλαμβάνει ο εργολάβος: «Είχαμεν έναν σκαλιστήν πάντα. Ο Δημήτρης, εκάθετον στον Άην Δομέτην. Δημήτρης ο Κουφός ο λεγόμενος. Τζαι είχαμεν τον σχεδόν ολόχρονα εμείς τζαι εμάσιετον τζαι εσκάλιζεν ποτζεί ποδά (από 'δω

¹³¹ ΚΕΕ/ΑΠΠ, Αρ. Μητρώου 5518, Λευκωσία (Καϊμακλί 12). Μαρτυρία Γ. Καρκώτη (2.12.2001).

¹³² Βλ. Βαρνάβας 1990: 52-3, όπου και αναφορά στον τρόπο επιλογής των εργατών από τους εργολάβους, ανάμεσα στο πλήθος των ανέργων που συγκεντρώνονται στην πρωτεύουσα.

¹³³ Η σωστή διαμόρφωση της πρόσοψης αποτελεί βασική μέριμνα του εργολάβου, ο οποίος φροντίζει να συνεργαστεί για το λόγο αυτό με τους κατάλληλους τεχνίτες της πέτρας (βλ. Ιωνάς 1992: 761· Ιωνάς 2001: 333).

¹³⁴ ΚΕΕ/ΑΠΠ, Αρ. Μητρώου 4846, Λευκωσία (Καϊμακλί 4). Μαρτυρία Κ. Κασμίρη (2.6.1992).

¹³⁵ ΚΕΕ/ΑΠΠ, Αρ. Μητρώου 4846, Λευκωσία (Καϊμακλί 4). Μαρτυρία Κ. Κασμίρη (2.6.1992).



κι από 'κει). Αλλά εμείς επειδή είχαμε πολλές δουλειές, σήμερα θαμέ ετέλειωνεν το τούτον, επήαινε στον τάδε, επήαινε στον τάδε, τζαι έτσι»¹³⁶.

Με εξαίρεση ορισμένους άριστους τεχνίτες από τη Λάπηθο, οι γνωστότεροι και πιο φημισμένοι, Κύπριοι τεχνίτες της πέτρας, πελεκητές και σκαλιστές, έλκουν την καταγωγή τους από το Καϊμακλί, προάστιο της Λευκωσίας από το οποίο προέρχονται και περισσότεροι *τσινιέριες* του νησιού¹³⁷. Οι Καϊμακλιώτες μαστόροι ανάγουν την απαρχή της τέχνης τους στην εποχή της Φραγκοκρατίας, κατά την οποία και διδάσκονται από τους Φράγκους την κατεργασία της πέτρας συμμετέχοντας μάλιστα στην ανέγερση του καθεδρικού ναού της Αγίας Σοφίας στη Λευκωσία¹³⁸. Η γνώση αυτή μεταδίδεται από πατέρα σε γιο, μέχρι τα νεότερα χρόνια: «*Το Καϊμακλίν έχει παράδοση διότι οι παλιοί Καϊμακλιώτες επί εποχής της Φραγκοκρατίας, όταν εχτίζονταν τα τείχη, εδούλευαν και επήραν την τέχνην του οικοδόμου, του χτίστη, του πελεκητή κυρίως, που σήμερα πάει να εκλείψει ο πελεκητής. [...] Οι πελετζητές της πέτρας είναι από την εποχήν που εχτίζονταν τα τείχη, που έγιναν, τζαι αυτήν την τέχνην την μετέδωσαν στους απογόνους τους. Υπήρχαν οικογένειες που με τρία, τέσσερα, πέντε μέχρι και έξι παιδιά ήταν όλοι χτίστες*»¹³⁹.

Στην εποχή της οθωμανικής κυριαρχίας και Αγγλοκρατίας οι Καϊμακλιώτες όχι μόνο κτίζουν με την ιδιαίτερή τους τέχνη τις δικές τους κατοικίες, προσδίδοντάς τους ένα ξεχωριστό χαρακτήρα μέσω των σκαλιστών προσώπων (εικ. Γ₁₄), αλλά δραστηριοποιούνται έντονα στη Λευκωσία με το κτίσιμο σπιτιών, δημόσιων κτηρίων και εκκλησιών¹⁴⁰. Οι ίδιοι συνεργάζονται και με τους Τουρκοκυπρίους, αναλαμβάνοντας την κατασκευή και των δικών τους σπιτιών. Ο Κωστής Κασμίρης, *μάστρος* από το Καϊμακλί, αναφέρει: «*Ο πατέρας μου έμαθεν Τούρτζικα εδώ στην Λευκωσίαν, διότι εργαζόταν εις τους Τούρκους. Εν τζαι υπήρχεν Τούρκος κτίστης τότε, τζαι όλοι οι Τούρκοι είχαν την ανάγκην μας. Τζαι αφού είσιεν να χτίσουν έναν σπίτιν, επροτιμούσαν έναν Καϊμακλιώτην.*

¹³⁶ ΚΕΕ/ ΑΠΠ, Αρ. Μητρώου 5397, Λευκωσία (Καϊμακλί 7). Μαρτυρία Μ. Κουρσουπά (26.1.1999).

¹³⁷ Βλ. Πρωτοπαπά & Μαυροκορδάτος 1987: 13· Ιωνάς 2001: 312, 333· Ιωνάς 1992: 759-60. Ο Γ. Ν. Καντζηλάρης αναφέρει πως στη γενιά του 1890-1920 εντοπίζονται στο Καϊμακλί 38 σκαλιστές της πέτρας (Καντζηλάρης 2007: 478). Για τους τεχνίτες της Λαπήθου βλ. Κύρρης 1972-1974: 84-5.

¹³⁸ Βλ. Καντζηλάρης 2007: 67.

¹³⁹ ΚΕΕ/ΑΠΠ, Αρ. Μητρώου 6057, Λευκωσία, 66. Μαρτυρία Α. Φάντη (27.4.2005). Για τη μετάδοση της τέχνης από πατέρα σε γιο βλ. Πρωτοπαπά & Μαυροκορδάτος 1987: 18-21· Βαρνάβας 1990: 33, όπου και περισσότερα στοιχεία για ορισμένες οικογένειες τεχνιτών του Καϊμακλιού.

¹⁴⁰ Βλ. Πρωτοπαπά & Μαυροκορδάτος 1987: 13· Ριζοπούλου – Ηγουμενίδου 1999: 332· Καντζηλάρης 2007: 67.



Ο Καϊμακλιώτης έξερεν τζαι τα τούρτζικα του, ήταν προτιμότερος. Τζαι είχεν πολύν ταλαβέρην, να την πούμεν τούρτζικα την λέξην, με τους Τούρκους δαμέ, πόρταν της Τζερούνειας, τούντους τουρκομαχαλλάες»¹⁴¹. Ενδεικτική της συνεργασίας Τουρκοκυπρίων και Ελληνοκυπρίων είναι και η μαρτυρία του εργολάβου Αρκή Κουρσουμπά: «.. μερικοί από τους τεχνίτες του Καϊμακλιού, όπως ο γέρος μου ο Κουρσουμπάς, ο Τζιοβάνης, ο Καρακάννας, ο Δημητρός, το Παυλούι και άλλοι εργάζονταν τακτικά με Τούρκους εργολάβους όπως τον Μισιρλή, τον Αρήφ Μπέη, τον Γπασιά και άλλους»¹⁴². Το ίδιο κλίμα σύμπραξης Τουρκοκυπρίων και Ελληνοκυπρίων στην οικοδομική δραστηριότητα συνεχίζεται μέχρι και τα μέσα, τουλάχιστον, του 20^{ου} αιώνα, εποχή κατά την οποία υπάρχουν πια και Τουρκοκύπριοι τεχνίτες¹⁴³.

Παράλληλα με τη δραστηριοποίησή τους στη Λευκωσία, οι φημισμένοι Καϊμακλιώτες τεχνίτες μετακινούνται σε ολόκληρο το νησί, αναλαμβάνοντας το κτίσιμο των εκκλησιών και των κατοικιών των πλουσίων: «Αν μ' αρωτάς ποιος έχτισεν την Κύπρον, οι Καϊμακλιώτες λαλεί. Όπου είσιεν εκκλησιάν, όπου είσιεν δύσκολην δουλειάν, επαιρναν τους Καϊμακλιώτες»¹⁴⁴. Η δράση τους φτάνει μέχρι τη Μ. Ασία, όπου στα 1911, υπό τις εντολές του εργολάβου Κωστή Κουλουμπρή και σε συνεργασία με άλλους τεχνίτες από τις γύρω περιοχές του Καϊμακλιού, αναλαμβάνουν το κτίσιμο ενός σχολείου στα Άδανα, ενώ στη συνέχεια εργάζονται για μια γερμανική εταιρεία στην κατασκευή σιδηροδρομικών σταθμών¹⁴⁵. Για το κτίσιμο του σιδηροδρομικού σταθμού των Αδάνων μετοικεί στη Μ. Ασία και ο μάστορας του Καϊμακλιού Γιάννης Γιαξίης με τον πατέρα του, ενώ ο Χ'Μιχαήλης Μίσιμιλλος (Τιμενίδης), γνωστός Καϊμακλιώτης εργολάβος, εργάζεται ως νέος στη Μερσίνα, όπου και κτίζει εκκλησίες¹⁴⁶. Ταυτόχρονα με τη δραστηριοποίηση των Καϊμακλιωτών στη Μ. Ασία, στην περίοδο 1900-1920 μαρτυρείται στην περιοχή των χωριών του Ακάμα (Γάφος) η άφιξη και εργασία τεχνιτών από τις ελληνικές παροικίες¹⁴⁷.

¹⁴¹ ΚΕΕ/ΑΠΠ, Αρ. Μητρώου 4844, Λευκωσία (Καϊμακλί 2). Μαρτυρία Κ. Κασμίρη (29.5.1992). «Πόρτα της Τζερούνειας» ονομάζεται η περιοχή της ομώνυμης πύλης των παλιών τειχών της πρωτεύουσας. Σχετικά με την απουσία Τουρκοκυπρίων κτιστών και την εργοδότηση Ελληνοκυπρίων μαστόρων, βλ. επίσης Αριστείδου 1984: 47.

¹⁴² Βαρνάβας 1990: 35.

¹⁴³ Πληροφ. Α. Αργυρού.

¹⁴⁴ ΚΕΕ/ΑΠΠ, Αρ. Μητρώου 5397, Λευκωσία (Καϊμακλί 7). Μαρτυρία Μ. Κουρσουμπά (26.1.1999). Σχετικά με τις μετακινήσεις των Καϊμακλιωτών στο νησί βλ. επίσης Ιωνάς 1992: 760.

¹⁴⁵ Πολύτιμες πληροφορίες για την εργασία των Καϊμακλιωτών στη Μ. Ασία σώζονται σε μαρτυρία του Κ. Κασμίρη (βλ. ΚΕΕ/ΑΠΠ, Αρ. Μητρώου 4844, Λευκωσία (Καϊμακλί 2). Μαρτυρία Κ. Κασμίρη (29.5.1992)). Σχετικά με το ίδιο θέμα βλ. επίσης Ριζοπούλου – Ηγουμενίδου 1998: 134.

¹⁴⁶ Ριζοπούλου – Ηγουμενίδου 1998: 134.

¹⁴⁷ Θεοδοσίου & Πήττα 1996: 103.



Η μετάβαση των Καϊμακλιωτών μαστόρων στο εξωτερικό τους καθιστά φορείς νέων αρχιτεκτονικών ιδεών και προτύπων. Ιδιαίτερα η δράση τους στη Μ. Ασία, χώρο ύπαρξης ακμαίων ελληνικών κέντρων, τους δίνει την ευκαιρία υιοθέτησης καινούργιων οικοδομικών στοιχείων τα οποία μεταφέρουν μαζί τους στην Κύπρο, φαινόμενο που παρατηρείται και στην περίπτωση των τεχνιτών που φτάνουν στο νησί από τις ελληνικές παροικίες¹⁴⁸. Στις μετακινήσεις τους εντός των ορίων του νησιού, οι Καϊμακλιώτες λειτουργούν ως κάτοχοι μιας ιδιαίτερης τεχνικής, μεταδίδοντας ορισμένες φορές τη γνώση τους στον εκάστοτε ντόπιο πληθυσμό και εισάγοντας νέους οικοδομικούς τρόπους. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του χωριού Φύτη στην Πάφου, το οποίο, αποκτώντας ιδιαίτερη οικονομική ανάπτυξη λόγω του εμπορίου κεντημάτων στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, μετακαλεί Καϊμακλιώτες μαστόρους για το κτίσιμο της εκκλησίας. Η εγκατάσταση ενός από αυτούς στο χωριό σημαίνει την απαρχή της εκπαίδευσης των ντόπιων στο κτίσιμο με λαξευτή και σκαλιστή πέτρα, νέο τρόπο δόμησης που καθιστά ξεχωριστή την αρχιτεκτονική της συγκεκριμένης κοινότητας, αφού διαφέρει εντελώς από την οικοδομική παράδοση της περιοχής¹⁴⁹.

Την ίδια στιγμή που οι Καϊμακλιώτες μαστόροι ασκούν την τέχνη τους σε διάφορα μέρη της Κύπρου, αφήνοντας τη σφραγίδα τους στην τοπική αρχιτεκτονική, το Καϊμακλί και η ευρύτερη περιοχή της Λευκωσίας μετατρέπεται σε μια παγκύπρια σχολή κτιστών, αφού σ' αυτήν καταφεύγουν πολλοί νέοι από διάφορες περιοχές του νησιού για να αποκτήσουν την ιδιότητα του κτίστη, του πελεκητή και του σκαλιστή, μαθητεύοντας ως *τσιράκκια* κοντά στους φτασμένους *μάστρους*¹⁵⁰. Λόγω της έλλειψης μέσων συγκοινωνίας, οι μαθητεύομενοι νέοι αναγκάζονται συχνά να διαμένουν ομαδικά στην πρωτεύουσα: «*Εγέμωνεν σου έναν καλάθιν, επήαινες στην Λευκωσίαν, είσιεν μιαν κάμαρην δέκα σελίνια τον μήναν τότες, για παράδειγμαν, ήμασαν τέσσερις – πέντε, εδιούσαμεν για παράδειγμαν που 10 σελίνια τζαι εμινίσκαμεν τέσσερις σε μιαν κάμαρην*»¹⁵¹. Για όσους μοιράζονται ένα δωμάτιο στο σπίτι του *μάστρου* τους, η κατάσταση γίνεται ακόμη δυσκολότερη λόγω της συνεχούς εκμετάλλευσης, που υφίστανται: «*Τα τσιράκκια υποφέραν πάρα πολύ, κυρίως τα παιδιά που έρχονταν από*

¹⁴⁸ Βλ. Ιωνάς 1992: 760-1, υποσ. 8· Θεοδοσίου & Πήττα 1996: 103.

¹⁴⁹ Βλ. Ιονας 1992b: 695-6.

¹⁵⁰ Βλ. Πρωτοπαπά & Μαυροκορδάτος 1987: 18· Βαρνάβας 1990: 33 (μαρτυρία Α. Κουρσουμπά).

¹⁵¹ ΚΕΕ/ΑΠΠ, Αρ. Μητρώου 7968, Λευκωσία (Γαλάτα 8). Μαρτυρία Γ. Χριστοδούλου (5.10.2009). Βλ. επίσης Βαρνάβας 1990: 54-6, όπου και αναφορά στις άθλιες συνθήκες διαμονής των εργατών στα χάνια της Λευκωσίας.



χωριά τζαι εμπαινάν τσιράκκια για έναν κομμάτιν ψωμίν. Εκτός από τις δουλειές που είχαν να κάμουν εις το μαχαζίν, όταν επηαίναν σπίτιν, εσκολάνναν τζαι επηαίναν σπίτιν, εμέναν σε μιαν κάμαρην μες στου μάστρου τους, εκάμναν τζαι τες δουλειές του σπιτιού, όλες τις δουλειές του, τζαι να πλύνουν, τζαι να σφουγγαρίσουν, να κάμουν ό,τι έθελεν η οικοκυρά»¹⁵².

Στο χώρο της οικοδομής, οι συνθήκες για τα τσιράκκια είναι εξίσου σκληρές: «Εμπαινες σ' έναν άνθρωπον, παλιόν τεχνίτην να σε μάθει, κάποτε με λιον ξύλον, κάποτε με λιον.. Η παραντζελιά (συμβουλή) ήταν σπάνια. Βλέπε τζαι μάθε. Τζαι έλεγαν «η κτισπιτζή εν ξεσιέπαστη τέχνη». Βλέπεις, άδε τι κάμνει, τζαι κάμνεις τζ' εσύ»¹⁵³. Η απροθυμία των μαστόρων να διδάξουν τους μαθητευόμενους απορρέει εν μέρει από το φόβο του μελλοντικού συναγωνισμού, όταν το τσιράκκι θα γίνει πραγματικός τεχνίτης, απορροφώντας μέρος της πελατείας¹⁵⁴. Ταυτόχρονα, όμως, οι μάστοροι διακρίνονται και από την επιθυμία τους να κρατήσουν τους μαθητευόμενους για όσο το δυνατό μεγαλύτερο διάστημα υπό την ιδιότητα του τσιρακκιού, με την ανύπαρκτη ή την πολύ χαμηλή πληρωμή, έναντι της υψηλότερης που δικαιούται πλέον ο τεχνίτης: «Δεκατριών χρονών επήα τέχνην, τζαι ένεκα που ο τατάς μου ήταν επιστάτης επρωώθησεν με γλήορα. Ε στα δεκαπέντε μου ήμουν καλός πελετζητάρης πλέον, αλλά εν με έβαλλεν ο μάστρος μου άλλην δουλειάν γιατί έθελεν να δουλεύω με τα έξι σελίνια ενώ οι άλλοι επιάναν δεκαοχτώ σελίνια. Εγώ ήμουν τσιράκκιν. Ήταν τζείνοι οι μαστόροι τζαι εγώ τσιράκκιν. Εν φυσικό φαινόμενο, ανεξαιρέτως πως εδούλευκα όπως τζείνους, επαρήγαγα όσον τζείνους, αλλά εγώ ήμουν τσιράκκιν. Τζαι έπιανα έξι σελίνια αντίς δεκαοχτώ, τότε που ήταν τα μεροκάματα»¹⁵⁵.

Με δεδομένες τις δυσκολίες στην εκμάθηση της τέχνης, η εξέλιξη του τσιρακκιού σε τεχνίτη εξαρτάται κυρίως από τη δική του θέληση, πρωτοβουλία και εξυπνάδα: «Δεν μας επρωθούσαν γλήορα, εν με την εξυπνάδα μας τζαι με τον τρόπον μας τζαι εν μόνοι μας που εμαθαίναμεν, έτσι να σου το πω. Μόνοι μας..»¹⁵⁶. «Επρεπεν εμείς να έχουμεν τζειν' το σκουλούτζιν (σκουλήκι), τζειν' την παυτήν (απ' αυτή) για να μπορέσουμεν να μάθουμεν»¹⁵⁷. Κάτω από τις συγκεκριμένες συνθήκες, η θητεία κοντά στους παλιούς

¹⁵² ΚΕΕ/ΑΠΠ, Αρ. Μητρώου 6057, Λευκωσία. 66. Μαρτυρία Α. Φάντη (27.4.2005). Βλ. επίσης Βαρνάβας 1990: 40 (μαρτυρία Π. Γλυκερίου).

¹⁵³ ΚΕΕ/ΑΠΠ, Αρ. Μητρώου 4846, Λευκωσία (Καϊμακλί 4). Μαρτυρία Κ. Κασμίρη (2.6.1992).

¹⁵⁴ Βλ. Ιωνάς 2001: 181.

¹⁵⁵ Πλ.ηροφ. Γ. Ανδρονίκου.

¹⁵⁶ Πλ.ηροφ. Σ. Ασίκαλης.

¹⁵⁷ Πλ.ηροφ. Γ. Ανδρονίκου. Για περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με τις συνθήκες στο διάστημα μαθητείας των τεχνιτών βλ. Βαρνάβας 1990: 26, 40 (μαρτυρίες Κ. Κασμίρη και Π. Γλυκερίου).



μάστρους διαρκεί συνήθως για ένα μακρό χρονικό διάστημα, ενώ στο τέλος της τα *τσιράκκια* μετατρέπονται, πια, σε ανεξάρτητους τεχνίτες, κτίστες, πελεκητές και σκαλιστές, βρίσκοντας ανάλογη θέση στα οικοδομικά συνεργεία.

Καθώς πλησιάζουν τα μέσα του 20^{ου} αιώνα, στο συγκεκριμένο περιβάλλον δράσης των τεχνιτών παρατηρούνται διαμορφωμένες κάποιες βασικές αλλαγές. Ο σχεδιασμός της οικοδομής και η εργασία των τεχνιτών τίθεται πια κάτω από την εποπτεία του αρχιτέκτονα, που ήδη από τη δεκαετία του 1920 αρχίζει σταδιακά να αντικαθιστά τον *τσινιέρη*, ενώ η θέση του σκαλιστή υποβαθμίζεται: «*Ο εργολάβος είσιεν τους σουβατζήδες του, τους κτιστάς του, τους πελετζητάρηδες του, εκτός τους σκαλιστές. [...] Εν έθελεν σκαλιστές συνέχεια, διότι τα σκαλίσματα ήταν λία (λίγα)*»¹⁵⁸. Κάποια χρόνια αργότερα, η οριστική αντικατάσταση της πέτρας από τα νεότερα οικοδομικά υλικά και η εισαγωγή των νέων τεχνικών κατασκευής σημαίνει την τελειωτική εξαφάνιση των σχετικών χειροτεχνικών ειδικοτήτων, καθώς και το σβήσιμο της τεχνικής, που για αιώνες προσδιόρισε την κατασκευή τους.

3. Η διαδικασία κατασκευής

Η τεχνική αποτελεί το μέσο, με το οποίο ο άνθρωπος κατορθώνει να επιβληθεί στη φύση προκειμένου να καλύψει τις ανάγκες του, ταυτόχρονα, όμως, η ίδια συνιστά για κάθε κοινωνική ομάδα και το πεδίο εξωτερίκευσης του ιδιαίτερου πολιτισμικού της χαρακτήρα¹⁵⁹. Στη σύγχρονη εποχή, η επικράτηση του ηλεκτρονικού υπολογιστή και της μηχανής στο σχεδιασμό και την εκτέλεση των πλείστων αντικειμένων, ανάμεσά τους και των λιθόγλυπτων έργων, συμβαδίζει με την ίδια τη βιομηχανική κοινωνία, το συγκεκριμένο τρόπο ζωής, το ανεπτυγμένο τεχνολογικό επίπεδο και την επικράτηση της αυτοματοποίησης, που τη χαρακτηρίζει. Η νέα τεχνική, η οποία επικρατεί ευρέως στον τομέα της παραγωγής, παρέχει απεριόριστες δυνατότητες δημιουργίας στο γνώστη της εφαρμογής της, παράλληλα, όμως, δεν καθιστά εντελώς ξεκάθαρο το ρόλο του ανθρώπου ως κατασκευαστή¹⁶⁰. Έτσι, η παραγωγική διαδικασία του σήμερα διαφοροποιείται από την αντίστοιχη, που επικρατεί στα πλαίσια της παραδοσιακής,

¹⁵⁸ Πληροφ. Γ. Ανδρονίκου.

¹⁵⁹ Φλωράκης 2000α: 31-2.

¹⁶⁰ Βλ. Άνκετιλ 1978: 76-7.

προβιομηχανικής κοινωνίας και που θέλει το ανθρώπινο χέρι να καθορίζει από την αρχή μέχρι το τέλος τη δημιουργία του αντικειμένου.

Για τη λιθογλυπτική ως χειροτεχνικό κλάδο, η διαδικασία της κατασκευής ξεκινά με την επιλογή της κατάλληλης πρώτης ύλης. Με δεδομένη την προτίμηση προς την *πουρόπετρα*, η επιλογή αυτή αφορά κυρίως στον εντοπισμό εκείνου του τεμαχίου πέτρας, το οποίο δεν περιέχει στη σύστασή του *κόννους* (άργίλο) και μεγάλες *κάρτες* (όστρακα): «*Ο κόννος που λαλούμεν, με τον καιρόν ο κόννος ήταν να φύει τζαι ήταν να 'ν τρύπα. [...] Η αν έσειε κάρταν, κόφκεις την κάρταν τζαι φαίνεται.. Τζιαμέ (εκεί) ένεν καλό*»¹⁶¹. Η σημασία της καθαρής από φυσικά ελαττώματα πρώτης ύλης οδηγεί, συχνά, τον ίδιο το σκαλιστή στο λατομείο: «*.. πάει τζαι τζιαμέ που βκάλλουν την πέτραν, που βκάλλουν τα μάρμαρα να πούμεν τωρά.. Ο καλός ο γλύπτης εν να πάει τζιαμέ να δει τους βράχους όπως ένι τζαι να τους πει θέλω τούτον το κομμάτιν, εν καθαρόν, τούτη η πέτρα. [...] Ε αφού αθθυμούμαι εγώ που εφέρναν πέτραν τζαι εφώναζεν ο άνθρωπος: «Ένεν καλή η πέτρα που μου εφέρετε!». Εκατάλαβες; Άμα θέλει τελοσπάντων να κάμει σκαλίσματα πάνω, που θέλει πολλά μεροκάματα να γινούν, [...], τζαι η πέτρα να μεν εν καλή, ε σημαίνει ότι άδικος κόπος..»¹⁶². Η άριστης ποιότητας πέτρα εξασφαλίζεται μετά από συμφωνία με τον *πετράρη*, ενώ συνεπάγεται και το ανάλογο, υψηλότερο απ' ότι συνήθως χρηματικό αντίτιμο: «*Έλεγεν του, έκαμνεν συμφωνίαν. «Δε θέλω πέτραν με τον κόννον». Άλλη τιμή τζείνης που 'σιεν κόννον, άλλη τιμή πο 'ν να σου φέρω πο 'ν είσιεν κόννον*»¹⁶³.*

Αμέσως μετά την εξόρυξη της η πέτρα τυγχάνει μιας πρώτης κατεργασίας από τους εργάτες του λατομείου, αποκτώντας έτσι μια πιο κανονική αλλά όχι τέλεια επεξεργασμένη μορφή¹⁶⁴. Η τελική κατεργασία και μορφοποίηση της πρώτης ύλης πραγματοποιείται στο χώρο της οικοδομής, όπου η πέτρα μεταφέρεται από τον *πετράρη* με άμαξες, συρόμενες από βόδια, άλογα ή μουλάρια¹⁶⁵. Ιδιαίτερα στις κοινότητες, όπου το οδικό δίκτυο δεν είναι ανάλογα ανεπτυγμένο, όπως στις πόλεις, η μεταφορά πραγματοποιείται κυρίως με τη χρήση των *πετροσάνιδων*¹⁶⁶, ενώ το φόρτωμα των ζώων με αυτά αποτελεί και τη μονάδα υπολογισμού της ποσότητας της πέτρας: «*Η μεταφορά*

¹⁶¹ Πληροφ. Γ. Ανδρονίκου.

¹⁶² Πληροφ. Λ. Αργυρού. Βλ. επίσης Κάνθος 1981: 93.

¹⁶³ Πληροφ. Σ. Ασικάλης.

¹⁶⁴ Βλ. Ιωνάς 2001: 310.

¹⁶⁵ Βλ. ΚΕΕ/ΑΠΠ, Αρ. Μητρώου 5486, Λευκωσία (Καϊμακλί 10). Μαρτυρία Μ. Κουρσουμπά (12.6.2000).

Σύμφωνα με τους υπολογισμούς των μαστόρων, ένα βόδι μπορεί να μεταφέρει φορτίο είκοσι πετρών, και δύο ζώα φορτίο τριάντα πετρών (Ιονας 2003: 135).

¹⁶⁶ Η ίδια κατασκευή ονομάζεται και *πετροστάτης* (βλ. Ιονας 2003: 135).



των πέτρων εγίνετον με τα λεγόμενα πετροσάνιδα. Ήταν δύο τεμάχια σανίδιν, περίπου έναν μέτρον, ενάμισι, τζαι πλάτος περίπου σαράντα πόντους, το οποίον με μιαν κατασκευήν από ξύλα εστερώνετον πάνω στην ράχην του ζώου. Τζαι εβάλλαν τες πέτρες που την μιαν πάνταν (μεριά) τζαι που την άλλην. Τζαι όσες εσήκωνεν το ζών ελογαριάζετον γομάριν, τζαι επληρώνετον με το γομάριν»¹⁶⁷.

Ο χώρος της οικοδομής συνιστά τον τόπο δράσης των πελεκητών και των σκαλιστών, οι οποίοι, στα μεγάλα τουλάχιστον συνεργεία, όπου ανεβαίνει ο βαθμός εξειδίκευσης των τεχνιτών, αναλαμβάνουν αποκλειστικά την κατεργασία της πέτρας. Το ημιυπαίθριο εργαστήρι τους, πεδίο εφαρμογής των τεχνικών¹⁶⁸, στήνεται πρόχειρα κάτω από αυτοσχέδιες καλύβες, που εξασφαλίζουν την προστασία από τις καιρικές συνθήκες: «Είχαν κάτι καλύβες, κάτι καλύφες με τα καλάμια πουπάνω, έτσι σκέττα πράματα, προπάντων το καλοτζαίριν για την σκιάν, τζαι είσιεν αθθυμούμαι δκυο – τρεις που επελεκούσαν τζιαχαμέ (εκεί) συνέχεια. Άλλος έκαμνεν τες κορνίζες, άλλος ετετραγώνιζεν τες καρτέρκα για τα καντούνια (γωνιές).. Αλλά ο πρωτομάστορας ήταν τζείνος που έξερεν να σκαλίζει τες κορνίζες»¹⁶⁹. Έτσι, ο καταμερισμός της εργασίας των τεχνιτών της πέτρας ανταποκρίνεται στην ειδικότητα του πελεκητή και του σκαλιστή, με τον κάθε είδους τεχνίτη να μεταχειρίζεται διαφορετικά εργαλεία και να αποβλέπει σε διαφορετικό κατασκευαστικό αποτέλεσμα, ανάλογα με τις ανάγκες στην εκάστοτε οικοδομή.

Ο πελεκητής αποτελεί τον τεχνίτη της τέλειας λάξευσης της πέτρας, η οποία ακολουθεί την ατελή επεξεργασία της στο χώρο του λατομείου. Προϊόντα της εργασίας του αποτελούν τα *καρτέρκα*, οι ορθογώνιοι δόμοι της τοιχοποιίας, τα *καντούνια* ή οι *καντούνες*, δηλαδή οι πελεκημένες πέτρες των γωνιών, και τα αδιακόσμητα πλαίσια των θυρωμάτων, εισόδων και παραθύρων, των καμάρων και ειδικών εσοχών, όπως ο *κουζοστάτης* (σταμνοστάτης, εικ. Α₁₁)¹⁷⁰. Για τη διαμόρφωση των συγκεκριμένων μερών

¹⁶⁷ Πληροφ. Κ. Μητσίδης. Σύμφωνα με την ίδια μαρτυρία, τη μεταφορά της πέτρας μπορεί να αναλάβει, στην περίπτωση αυτή, και ο ίδιος ο ιδιοκτήτης της υπό ανέγερση κατοικίας.

¹⁶⁸ Φλωράκης 2000α: 51.

¹⁶⁹ Πληροφ. Λ. Αργυρού. Την εργασία των τεχνιτών της πέτρας σε πρόχειρες καλύβες αναφέρει και ο Ι. Ιωνάς (βλ. Ιωνάς 2001: 311).

¹⁷⁰ Βλ. Ιωνάς 2001: 310. Ιονας 2003: 64-5, 94, 150. Το κτίσιμο της πελεκητής πέτρας ανατίθεται στον άριστο μάστορο, ο οποίος εργάζεται στο εξωτερικό τμήμα της τοιχοποιίας, ενώ στο εσωτερικό ο λιγότερο έμπειρος τεχνίτης κτίζει με το *μόλο*, δηλαδή την ακατέργαστη πέτρα (πληροφ. Λ. Αργυρού και Σ. Ασικάλης) Το γεγονός της εργασίας των έμπειρων κτιστών στην εξωτερική πλευρά του κτίσματος αναφέρει γενικά και ο Ι. Ιωνάς (βλ. Ιωνάς 2001: 326).



της οικοδομής, ο πελεκητής χρησιμοποιεί αρχικά το *μαρτέλλι*, είδος τσεκουριού με λεπίδα παράλληλη με το ξύλινο σπειλιάρι, για το πρώτο πελέκημα της πέτρας και την αφαίρεση των αιχμηρών προεξοχών της¹⁷¹. Η τέλεια λάξευση επιτυγχάνεται στη συνέχεια με το *κουσπίν* (εικ. Β₁), εργαλείο το οποίο χαρακτηρίζεται από την οδοντωτή του κόψη, κάθετη προς το σπειλιάρι¹⁷², και η χρήση του οποίου ταυτίζεται με τον πελεκητή: «*άμαν λαλείς πελετζητάρης, εν το κουσπίν*»¹⁷³. Καθ' όλη τη διάρκεια της λάξευσης της πέτρας, ως οδηγός για την επίτευξη του τέλειου τετραγωνισμού χρησιμοποιείται η μεταλλική *γωνιά* σε σχήμα ορθής γωνίας¹⁷⁴, ενώ τελικό στάδιο της κατασκευαστικής διαδικασίας αποτελεί η ομαλοποίηση της επιφάνειας της πέτρας με τη *ράσπα* (εικ. Β₂), μεταλλική λίμα¹⁷⁵.

Για τη διαμόρφωση των τέλεια κατεργασμένων λίθων, ο πελεκητής ακολουθεί τις διαστάσεις, που του ορίζονται από τον εργολάβο: «*Η πέτρα έφερνεν τες ο Παφίτης, υπήρχαν 10 πόντους το μικρότερον, το μικρότερον ήταν δέκα πόντους πλάτος, το μήκος εν τζαι είσιεν σημασίαν, κάποτε ήταν εξήντα πόντους, κάποτε σαράντα, είχεν σημασίαν όμως ολόκληρη η οικοδομή, αν θα μου φέρεις καρτέρκα εξήντα, ούλλα εξήντα ή εβδομήντα ή σαράντα ή πενήντα.. [..] Λοιπόν, επελεκούσαν δκυο, τρεις ή τζαι τέσσερις ακόμα, φτηνά μεροκάματα, εν τζ' εν, εκάθουνταν πας στο σκαμνούιν τους τζ' έβαλλεν την πέτραν καρτζίν (απέναντι) με το κουσπίν τζαι με το μαρτέλλιν τζαι με την ράσπαν του. Έξερεν ότι τούν' την πέτραν πο' 'ν δαμέ (εδώ) εν να την κάμει για παράδειγμαν, τούτον εν 40 εν να γινεί 38, γιατί εν να φάει τες άκριες να ισιώσει*»¹⁷⁶. Οι διαστάσεις και η μορφή της λαξευμένης πέτρας αποκτούν ιδιαίτερη σημασία στην περίπτωση της πελεκητής καμάρας του *διχώρου*, του *ηλιακού* ή της *καμαρόπορτας*, για την κατασκευή της οποίας δημιουργείται ειδικό προσχέδιο: «(Την καμάρα) *εσχημάτιζες την πάνω σ' έναν μακκαβάν (χοντρό χαρτί), πάνω σ' έναν σανίδιν, πάνω στον ύψον, τζαι εδιαίρας το σε πέτρας. Όλες οι γραμμές έπρεπε να 'ρκουνται στο κέντρον, [..] τζ' έρκεται το κλειδίν εις το κέντρον τζαι κλείει. [..] Έβκαλλες έναν κομμάτιν μακκαβάν τζ' έβαλλες το πας στην πέτραν σου που 'σιεν να την πελετζήσεις. Χαμαί (κάτω), ετέλειωνες την, τζ' έβαλλες την πάνω.*

¹⁷¹ Βλ. Παπαχαράλαμπος 2001: 9· Ιonas 2003: 130-1.

¹⁷² Βλ. Παπαχαράλαμπος 2001: 9· Ιonas 2003: 131.

¹⁷³ Πληροφ. Γ. Ανδρονίκου.

¹⁷⁴ Βλ. Παπαχαράλαμπος 2001: 9· Ιωνάς 2001: 328.

¹⁷⁵ Η χρήση της ράσπας αναφέρεται στη μαρτυρία του Σ. Ασίκαλη. Επίσης, αναφορές στα εργαλεία των πελεκητών γενικότερα προκύπτουν και από τις μαρτυρίες των Γ. Ανδρονίκου και Λ. Αργυρού.

¹⁷⁶ Πληροφ. Σ. Ασίκαλης. Παφίτης ονομαζόταν ο *πετράρης* του λατομείου του Γερολάκκου.



(Πελεκούσαμε)με τα κουσπιά, αλλά όταν είχαν τίποτε γλυπτόν εδούλευκες τζαι την σμίλαν. Όχι όλοι, μερικοί»¹⁷⁷.

Αν και δεν αποκλείεται κάποια απλά σχέδια, όπως οι διακοσμητικές κολόνες ή οι λιγότερο σύνθετες κορνίζες στα θυρώματα, να κατασκευάζονται και από τους πελεκητές¹⁷⁸, ο σχηματισμός του ανάγλυφου, τόσο για τη διαμόρφωση των θυρωμάτων, όσο και για την απόδοση συγκεκριμένων θεμάτων στο λίθο, αποτελεί έργο του σκαλιστή. Μέσα στα πλαίσια των συνεργείων, ο ίδιος αναλαμβάνει να επεξεργαστεί την πέτρα, αφού την πάρει συνήθως τέλεια λαξευμένη από τα χέρια του πελεκητή, δημιουργώντας τις σκαλιστές παραστάσεις πάντοτε σε συνάρτηση με τις επιθυμίες του ιδιοκτήτη¹⁷⁹, αλλά και σχηματίζοντας την περίτεχνη διακόσμηση των θυρωμάτων σύμφωνα με τη σημαντικότητα της παραγγελίας και τις οδηγίες του *τσινιέρη*, για τον οποίο η διαμόρφωση της πρόσοψης της κατοικίας και ειδικά της εισόδου αποτελεί σημαντικό μέλημα¹⁸⁰. Με τη σταδιακή αντικατάσταση του *τσινιέρη* από τον αρχιτέκτονα, η κατασκευή των ανάγλυφων μερών ακολουθεί πια το επίσημο αρχιτεκτονικό σχέδιο της κατοικίας¹⁸¹, το οποίο και περιορίζει σε πολύ στενά όρια το πεδίο δράσης των τεχνιτών.

Τόσο στα έργα της παραδοσιακής αρχιτεκτονικής, όσο και σε εκείνα της επώνυμης, μέχρι τα μέσα περίπου του 20^{ου} αιώνα, η τεχνική των σκαλιστών διατηρείται η ίδια, αφού παραμένει συμμορφωμένη στα πλαίσια της χειροτεχνικής παραγωγής. Αρχή της κατασκευαστικής διαδικασίας αποτελεί η κατασκευή της *μόλας*, δηλαδή η πρώτη αποτύπωση του σχεδίου για το ανάγλυφο σε χαρτί ή λεπτό κομμάτι ξύλο¹⁸². Στην περίπτωση των διακοσμημένων πλαισίων της πόρτας, οι κορνίζες σχεδιάζονται στη *μόλα* σε τομή (εικ. Β₃), πάντοτε στις πραγματικές διαστάσεις, ενώ για το σχηματισμό ανάγλυφων παραστάσεων η *μόλα* αποδίδει το σχέδιο κατά πρόσωπο (εικ. Β₄). Αφού κοπεί με βάση το εξωτερικό της περίγραμμα, η ίδια εφαρμόζεται στο κομμάτι της πέτρας,

¹⁷⁷ ΚΕΕ/ΑΠΠ, Αρ. Μητρώου 4846, Λευκωσία (Καϊμακλί 4). Μαρτυρία Κ. Κασμίρη (2.6.1992). Για την τεχνική κατασκευής της καμάρας, βλ. σ. 22, υποσ. 61.

¹⁷⁸ Καντζηλάρης 2007: 478.

¹⁷⁹ ΚΕΕ/ΑΠΠ, Αρ. Μητρώου 4846, Λευκωσία (Καϊμακλί 4). Μαρτυρία Κ. Κασμίρη (2.6.1992). Βλ. επίσης Κάνθος 1981: 93.

¹⁸⁰ Βλ. Ιωνάς 1992: 761.

¹⁸¹ Πληροφ. Λ. Αργυρού.

¹⁸² Βλ. Κάνθος 1981: 93· Παπαδημητρίου 1992: 15.



στο οποίο θα δημιουργηθεί στη συνέχεια το ανάγλυφο, και το σχήμα της χαράσσεται στο υλικό με τη χρήση ενός καρφιού ή σχεδιάζεται με μολύβι¹⁸³.

Το σκάλισμα της πέτρας ξεκινά, αφού πρώτα ο τεχνίτης την βρέξει με νερό για να διευκολύνει την επεξεργασία της¹⁸⁴. Το πρώτο *ξεχόντρισμα*, δηλαδή την αδρή αφαίρεση των περιττών κομματιών της πέτρας, ακολουθεί το προσεκτικότερο σκάλισμα με τα *σμιλάρκα* (εικ. Β₅₋₇), κατεξοχήν εργαλεία του σκαλιστή, που κατασκευάζονται από τον *κωμοδόρο* (σιδηρουργό) και χαρακτηρίζονται από το μικρό τους μέγεθος και την διαφόρων ειδών απόληξή τους: «*σμιλάρκα έσειι μυπερά, έσειι τζαι που είναι πλαδικιά, πιπακωτά, [...] έσειι τζαι ποτούτα οδοντωτά. Η δουλειά του είναι όταν τζει που εν μπορείς με το κουσπίν να πάεις να κάμεις, κάμνεις τα με τούτα*»¹⁸⁵. Την επιλογή του κατάλληλου *σμιλαρκού* καθορίζει το εκάστοτε επιθυμητό αποτέλεσμα από την κρούση του στην επιφάνεια της πέτρας, για την οποία χρησιμοποιείται από το σκαλιστή και ο *μάστρακκας*, είδος σφυριού¹⁸⁶ (εικ. Β₈).

Η τελική επεξεργασία του σκαλιστού έργου λαμβάνει, συχνά, χώρα μετά την ενσωμάτωσή του στο κτίσμα, αφού η συνέχιση του κτισίματος και μετά την τοποθέτησή του ζημιώνει το τελικό αποτέλεσμα, λερώνοντας τη διαμορφωμένη με σκαλίσματα επιφάνεια: «*Έπρεπεν να ξαναξυστεί, να τριφτεί με την ράσπαν [...], για να καθαρίσει η πέτρα. [...] Τζαι πολλές φορές εχρησιμοποιούσαμεν τζαι την ίδιαν την πέτραν, δηλαδή ετρίφαμεν την μιαν πέτραν με την άλλην, τζαι επειδή ετρώετουν τζαι η μια τζαι η άλλη έκαμνεν λείαν επιφάνειαν*»¹⁸⁷. Σε ορισμένες περιπτώσεις, πάνω στο κτίσμα μπορεί να λάβει χώρα ακόμη και μέρος του σκαλίσματος: «*την λεπποδουλειάν εκάμναν την πάνω. Αν επρόκειπουν να κάμουν την λεπποδουλειάν, τα σκαλίσματα τζαι τούτα ούλλα πάνω τους, ε την ώραν που εμάχουνταν οι εργάτες ώσπου να τελειώσει το σπίτιν, ήταν να γενεί με τες ξημαρισιές (λερώματα). [...] Αν το έκαμνεν τελειωμένον τζ' έβαλλεν το τζιαμέ (εκεί), το μισόν ήταν να μείνει ώσπου να τελειώσει η δουλειά*»¹⁸⁸.

Η διάρκεια εργασίας του σκαλιστή εξαρτάται από το μέγεθος και την περιπλοκότητα του έργου, αλλά και από τη σκληρότητα της πρώτης ύλης¹⁸⁹, παράγοντες

¹⁸³ Οι πληροφ. για την κατασκευή της *μόλας* προέρχονται από τις μαρτυρίες των Λ. Αργυρού και Σ. Ασίκαλη.

¹⁸⁴ Κάνθος 1981: 93. Η πληροφορία προέκυψε και στη μαρτυρία του Σ. Ασίκαλη, ο οποίος αναφέρει τη συγκεκριμένη τεχνική και για τη διευκόλυνση του πελεκήματος της πέτρας.

¹⁸⁵ Πληροφ. Λ. Αργυρού.

¹⁸⁶ Κάνθος 1981: 93.

¹⁸⁷ Πληροφ. Λ. Αργυρού.

¹⁸⁸ Πληροφ. Γ. Ανθρονίκου.

¹⁸⁹ Πληροφ. Γ. Ανθρονίκου.

που επηρεάζουν σαφώς και την αμοιβή του τεχνίτη σε μεροκάματα. Αναλαμβάνοντας το πιο δύσκολο, τεχνικά, έργο στο χώρο της οικοδομής, ο σκαλιστής απολαμβάνει της ανάλογης πληρωμής, με την αμοιβή του να υπερέχει έναντι όλων των άλλων τεχνιτών: «(Μισθούς) *είχεν ποιότητες πολλές. Δκυόμισι σελίνα, τρία σελίνα ο κτίστης, τέσσερα σελίνα μερικοί, ε τζαι κανένας που εξέφευγεν τα σύνορα έφτανεν τούντους γλύπτες, πέντε, πεντέμισι..*»¹⁹⁰. Από την πλευρά του, το ίδιο το σκαλιστό έργο κοστίζει στον ιδιοκτήτη της κατοικίας ένα καθόλου ευκαταφρόνητο ποσό: «*Τες πουρόπετρες τες εσκαλίζαμε δυόμισι σελίνα τη μια τες πλουμιστές και έξι γρόσια τις απλές*»¹⁹¹. Η ιδιαίτερη αξία των λιθόγλυπτων έργων καθιστά ακόμη σημαντικότερη την αναζήτηση του νοήματος, που κρύβεται πίσω από την παρουσία τους στην κυπριακή κατοικία.

¹⁹⁰ ΚΕΕ/ΑΠΠ, Αρ. Μητρώου 4846, Λευκωσία (Καϊμακλί 4). Μαρτυρία Κ. Κασμίρη (2.6.1992).

¹⁹¹ Καλογήρου 2007: 91 (μαρτυρία ανώνυμου τεχνίτη της πέτρας στο Καϊμακλί). Κάθε σελίνο αποτελείται από εννιά γρόσια.

Γ' Κεφάλαιο:

Έργα της λιθογλυπτικής τέχνης στην κυπριακή κατοικία

1. Θέση και μορφή

Τα λιθογλυπτα έργα, προϊόντα της δουλειάς του σκαλιστή των μεγάλων συνεργειών ή του κτίστη της αγροτικής, κυρίως, αρχιτεκτονικής, κατέχουν ιδιαίτερη θέση στην κυπριακή κατοικία του χθες, ενώ αναβιώνουν στο σήμερα αναζητώντας μια αντίστοιχη θέση σε ένα αρκετά διαφορετικό αρχιτεκτονικό περιβάλλον. Η εξέταση του τρόπου, με τον οποίο τα έργα εντάσσονται στην κατοικία κάθε εποχής, και ιδιαίτερα η εστίαση στη μορφή που αυτά παίρνουν και στα σημεία, στα οποία απαντώνται, μπορεί όχι μόνο να αποκαλύψει το χαρακτήρα της τέχνης σε κάθε στάδιο της εξέλιξής της, αλλά παράλληλα και να φωτίσει τον ιδιαίτερο ρόλο, που επιτελούν διαχρονικά τα λιθογλυπτα έργα στο λειτουργικό σύστημα της κατοικίας¹⁹². Ο χώρος έχει την ιδιότητα να φορτίζει κάθε έργο της γλυπτικής με συγκεκριμένη ενέργεια¹⁹³, κι αυτό ισχύει ιδιαίτερα και στην περίπτωση της ενσωματωμένης στο οικιακό κέλυφος λιθογλυπτικής.

Ανάγλυφα, σπανιότερα ολόγλυφα ή εγχάρακτα, και σε μεμονωμένες περιπτώσεις ακόμη και διάτρητα, τα λιθογλυπτα στην παραδοσιακή κατοικία, αγροτική και αστική, εντοπίζονται κυρίως ως περιθωρωματικά έργα, ενταγμένα στο πελεκητό πλαίσιο της κύριας εισόδου, που παίρνει συχνά τη μορφή του *ξωπορτιού*, ή, σπανιότερα, στο πλαίσιο της εισόδου από το χώρο της αυλής σε κάποιο από τα δωμάτια της κατοικίας. Συχνά η διακόσμηση περιορίζεται στο κλειδί, όπου αναπτύσσονται ανάγλυφα μοτίβα (εικ. Γ₁), ενώ κάποιες φορές τα σκαλιστά θέματα επεκτείνονται σε ολόκληρο το υπέρθυρο (εικ. Δ₈₉, Δ₁₀₂, Ε₁, Ε₂₀, Ε₅₇). Θέση κατάλληλη για διακόσμηση αποδεικνύεται επίσης το σημείο ένωσης των παραστάδων με το υπέρθυρο (εικ. Γ₂, Δ₈), ενώ δεν απουσιάζουν και οι είσοδοι, στις οποίες ανάγλυφα θέματα καλύπτουν ολόκληρο το πελεκητό πλαίσιο, ή και επεκτείνονται επίσης και στην εσωτερική του παρειά (εικ. Γ₃₋₄).

¹⁹² Η θέση, δηλαδή το σημείο στο οποίο ενσωματώνεται η διακόσμηση, σε συνδυασμό με το πώς, δηλαδή τη σημασία της θέσης και της συγκεκριμένης μορφής, αποτελούν δύο από τους παράγοντες που αποκαλύπτουν τη σκοπιμότητα ύπαρξης της λαϊκής, τουλάχιστον, τέχνης (Φιλιππίδης 1998: 86). Έτσι, στο σύνολο των μελετών γύρω από τη λιθογλυπτική, ένα μεγάλο μέρος της ερμηνείας των έργων βασίζεται στη θέση και τη μορφή τους, ενώ η αναζήτηση του νοήματός τους συμπληρώνεται φυσικά και από την εξέταση των ιδιαίτερων θεμάτων, που τα ίδια παρουσιάζουν (βλ. ενδεικτικά Ζώρα 1966· Φλωράκης 1979· Θεοδωρακάκου – Βαρελίδου (1999)· Τσούπη – Ρέμου (2004): 115-48, και ιδιαίτερα για την κατοικία βλ. Τσούπη 2008α: 575-9.

¹⁹³ Gombrich 1999: 158.

Σε σχέση με την κύρια είσοδο, και ενσωματώνοντας επίσης λιθόγλυπτα έργα, στην παραδοσιακή κατοικία απαντώνται ευρύτερα λίθινα πλαίσια, κατασκευασμένα και πάλι από τέλεια πελεκημένη πέτρα, που με τη διαμόρφωσή τους προσδίδουν μνημειακότητα στο χώρο αυτό της κατοικίας¹⁹⁴ (εικ. Γ₄₋₁₃, Δ₇₉). Ιδιαίτερη κατηγορία αποτελούν τα πλαίσια, στα οποία το ευθύγραμμο υπέρθυρο της εισόδου επιστέφει τοξωτό γείσο, με το τύμπανο που διαμορφώνεται να κοσμεύεται είτε με ανάγλυφα ή με διάτρητα έργα (εικ. Γ₆₋₇). Το ευρύτερο πλαίσιο της εισόδου ακολουθεί ορισμένες φορές το σχήμα των ανάγλυφων έργων, που εμπρικλείει (εικ. Γ₈), ενώ σε άλλες περιπτώσεις χαρακτηρίζεται από το ορθογώνιο του περίγραμμα, ιδιαίτερα διαμορφωμένο μέσω κορνίζων, ταινιών με ανάγλυφα μοτίβα ή άλλων, λίθινων διακοσμητικών στοιχείων (εικ. Γ₉₋₁₂). Στα στοιχεία αυτά, καθώς και τέλος στη διαμόρφωση του λίθινου πλαισίου της εισόδου με ημικίονες, παραστάδες με επίκρανα και αετώματα (εικ. Γ₇, Γ₁₃), διακρίνει κανείς τη μεταφορά στοιχείων του νεοκλασικισμού και στην παραδοσιακή κατοικία του νησιού¹⁹⁵.

Στην πιο έντονη εκδήλωσή του στο κυπριακό αρχιτεκτονικό περιβάλλον, ο νεοκλασικισμός αναπτύσσεται στον αστικό κυρίως χώρο, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι ορισμένα αξιόλογα δείγματά του δεν απαντώνται και στο πλαίσιο της αγροτικής κοινότητας, όπου και υιοθετείται από τα πιο πλούσια μέλη της¹⁹⁶ (εικ. Α₁₄). Στη συγκεκριμένου τύπου αρχιτεκτονική δημιουργία, ολόκληρη η είσοδος αποτελεί ουσιαστικά ένα αυτόνομο έργο της λιθογλυπτικής τέχνης¹⁹⁷, αφού σε αρκετές περιπτώσεις διαμορφώνεται από βαθμιδωτές κορνίζες, παραστάδες με σύνθετα επίκρανα ή ημικίονες, που απολήγουν σε παραλλαγές αρχαίων κιονοκράνων (εικ. Γ₁₄₋₁₇).

Με ευθύγραμμο ή τοξωτό υπέρθυρο, ή κάποτε απολήγοντας σε αέτωμα, οι νεοκλασικές εισοδοί, σύνθετες ή περισσότερο απλές, κοσμούνται με ανάγλυφα μοτίβα που αναπτύσσονται κυρίως στο κλειδί (εικ. Γ₁₄₋₁₇, Δ₁₀₉) και πιο σπάνια σε κάποιο σημείο των παραστάδων (εικ. Δ₇₆, ΣΤ₇₆) ή ακόμη στο τύμπανο του αετώματος (ΣΤ₃₂₋₃₃).

¹⁹⁴ Πρβλ. Γεωργιάδης 1953: 130-1· Σίνος 1976: 101-3, όπου και δημοσίευση ορισμένων δειγμάτων της πολυτελούς διαμόρφωσης της εισόδου σε κατοικίες της Λαπήθου και του Καραβά, στο κατεχόμενο τμήμα του νησιού.

¹⁹⁵ Γύρω από το ζήτημα της επιρροής της τέχνης του νεοκλασικισμού στη λαϊκή τέχνη, καθώς και της δημιουργίας μεικτών μορφών στο επίπεδο της αρχιτεκτονικής και της διακόσμησης, βλ. Φιλίππιδης 1986: 66-7.

¹⁹⁶ Νεοκλασικές κατοικίες εμφανίζονται για παράδειγμα στην κοινότητα του Κάτω Δρυ (Λάρνακα), ανήκοντας σε πλούσιους μετανάστες (βλ. Αποστόλου 2003: 91), καθώς και στην κοινότητα της Δρούσιας (Πάφος), ως αποτέλεσμα της εμπορικής δραστηριοποίησης των κατοίκων της αλλά και της άφιξης νέων τεχνιτών από τις ελληνικές παροικίες (Θεοδοσιού & Πήττα 1996: 103).

¹⁹⁷ Βλ. Ριζοπούλου – Ηγουμενίδου 1987: 45.



Ταυτόχρονα, δεν απουσιάζουν οι περιπτώσεις στις οποίες τα ανάγλυφα μοτίβα παρουσιάζονται και πάλι ενταγμένα σε ένα ευρύτερο πλαίσιο από πελεκημένο λίθο (εικ. Δ₇₄), ή ακόμη αναπτύσσονται και πάνω απ' αυτό, λειτουργώντας ως επίστεψη του χώρου της εισόδου (εικ. ΣΤ₂₉). Ανήκοντας στο ρεπερτόριο των μοτίβων της λαϊκής τέχνης, πολλά από τα ανάγλυφα αυτά θέματα, απηχούν πιθανότατα την εργασία των λαϊκών μαστόρων, που εισάγουν πρώτοι το νεοκλασικό στυλ στην κυπριακή αρχιτεκτονική¹⁹⁸.

Στα περιθωρωματικά λιθόγλυπτα της παραδοσιακής και νεοκλασικής κυπριακής κατοικίας, εντάσσονται όχι μόνο όσα ανήκουν στο πελεκητό πλαίσιο της εισόδου, αλλά κι όσα αναπτύσσονται στο αντίστοιχο πλαίσιο, που περιβάλλει το παράθυρο. Κύρια θέση τους αποτελεί και στις δύο φάσεις της αρχιτεκτονικής δημιουργίας το κλειδί του παραθύρου, το οποίο κοσμεύεται συχνά με ανάγλυφες παραστάσεις ή και επιγραφές (εικ. Γ₁₈). Στην επηρεασμένη από τις αρχές του νεοκλασικισμού κατοικία, όπου απαντάται το παράθυρο που απολήγει σε αέτωμα, ανάγλυφη διακόσμηση παρατηρείται τόσο στο χώρο του τυμπάνου (εικ. Γ₁₉), όσο και στην πάνω παρυφή του καταέτιου γείσου (εικ. ΣΤ₇₅).

Στενά συνδεδεμένη με την περιοχή των θυρωμάτων, παραθύρων αλλά και κυρίως εισόδων, παρουσιάζεται μια δεύτερη κατηγορία έργων της λιθογλυπτικής, τα ένθετα λιθόγλυπτα¹⁹⁹ (βλ. ενδεικτικά εικ. Γ₁₉, Γ₂₀₋₂₁, Δ₁₁₋₁₂, Δ₆₀, ΣΤ₂₂). Τα έργα αυτά σε σπάνιες περιπτώσεις παίρνουν ολόγλυφη μορφή, συνήθως όμως απαντώνται ως δόμοι ή πλάκες με ανάγλυφες ή εγχάρακτες παραστάσεις, καθώς και κτητορικές, κυρίως, επιγραφές, που εντοιχίζονται στους εξωτερικούς, συνήθως, τοίχους του σπιτιού, πάνω από την πόρτα ή δίπλα από τις παραστάδες της και σπανιότερα πάνω από το παράθυρο ή ακόμη σε κάποιο άλλο σημείο της πρόσοψης. Οι ένθετες πλάκες αποτελούν την πλειονότητα του καταγεγραμμένου υλικού, που ανήκει στο 18^ο και 19^ο αιώνα²⁰⁰, ενώ στο πρώτο μισό του

¹⁹⁸ Βλ. σ. 25-6 της παρούσας εργασίας.

¹⁹⁹ Ο όρος χρησιμοποιείται από τη Μ. Τσούπη - Ρέμου (Τσούπη - Ρέμου (2004): 45), και προτιμάται εδώ έναντι των αντίστοιχων όρων «αρχιτεκτονικά ανάγλυφα» ή «αρχιτεκτονικές πλάκες» (βλ. Ζώρα 1966: 49-Φλωράκης 1979: 101), γιατί επιλέγεται για να περιγράψει μια ομάδα έργων που περιλαμβάνει και ολόγλυφα εντοιχισμένα έργα.

²⁰⁰ Την ύπαρξη των λιθόγλυπτων πλακών στην κυπριακή οικία επισημαίνει ο Γ. Χ. Παπαχαλαράμπος (βλ. Παπαχαλαράμπος 2001: 14), καθώς και ο Ι. Ιωνάς (βλ. Ιωνάς 2003: 13), ο οποίος αναφέρεται ιδιαίτερα στο φυλακτικό περιεχόμενο των πλακών αυτών, όπως επίσης και στη συνήθεια να επαναχρησιμοποιούνται, κατά τρόπο που να μην μπορούν σήμερα να αποτελέσουν εργαλείο για την υπόδειξη της χρονολογίας δημιουργίας της κατοικίας. Το φυλακτικό περιεχόμενο των κτητορικών λιθόγλυπτων πλακών επισημαίνει και η Ε. Ριζοπούλου - Ηγουμενίδου, η οποία αναφέρεται σ' αυτές ως φυλακτά (βλ. Ηγουμενίδου 1984: 375-9).



20^ο αιώνα οι ίδιες, με ή χωρίς επιγραφές, απαντώνται και σε μια ιδιαίτερα παραλλαγή, ενσωματωμένες στο μέτωπο του *ηλιακού* της παραδοσιακής κατοικίας, στον άξονα των κολόνων που στηρίζουν τα τόξα του (εικ. Γ₂₃₋₂₄).

Ο ίδιος χώρος του *ηλιακού* κοσμείται συχνά με μια ιδιαίτερη κατηγορία λιθόγλυπτων έργων, λόγω της διαμόρφωσής του με καμάρες από πελεκητό λίθο²⁰¹. Παίρνοντας τη μορφή ανάγλυφων παραστάσεων ή και επιγραφών, ο λιθόγλυπτος διάκοσμος φιλοξενείται κυρίως στο κλειδί της καμάρας (εικ. Γ₂₃), ενώ διάφορα σκαλιστά στοιχεία απαντώνται επίσης στα κιονόκρανα, που συνδέουν τα τόξα της καμάρας με τις χαμηλές κολόνες (εικ. Γ₂₅), ή στα σημεία όπου το τόξο σβήνει στους πλάγιους τοίχους, που κλείνουν τον *ηλιακό* (εικ. Ε₃₁, Ε₅₂).

Η καμάρα αποτελεί το αρχιτεκτονικό στοιχείο, το οποίο μεταφέρει ουσιαστικά τα λιθόγλυπτα έργα και στο εσωτερικό της παραδοσιακής κατοικίας²⁰². Η παρουσία της στο *δίχωρο* ή *παλάτι*, το πιο επίσημο δωμάτιο της κατοικίας, συνοδεύεται συχνά από τη διακόσμησή της με μοτίβα, που σε σπάνιες περιπτώσεις καλύπτουν ολόκληρη την επιφάνεια της κάτω παρυφής της²⁰³, ενώ συχνότερα τοποθετούνται μαζί με επιγραφές στο κλειδί και, κυρίως, στις απολήξεις της καμάρας, τα σημεία δηλαδή όπου η ίδια σβήνει στον τοίχο ή καταλήγει σε ενσωματωμένες στον τοίχο παραστάδες (εικ. Δ₃₄, Δ₇₂₋₇₃, Ε₁₁, Ε₁₄₋₁₈, ΣΤ₁₃₋₁₆).

Πέρα από την καμάρα, ο λιθόγλυπτος διάκοσμος απαντάται σε σπανιότερες περιπτώσεις και σε ένα άλλο σημείο του εσωτερικού της παραδοσιακής κατοικίας, στον *κουζοστάτη*, την ειδικά διαμορφωμένη εσοχή στον τοίχο για την τοποθέτηση των δοχείων νερού. Διάφορα ανάγλυφα και εγχάρακτα μοτίβα, ή ακόμη και επιγραφές, βρίσκουν θέση στο πελεκημένο πλαίσιο της κατασκευής, που στοχεύει στη φύλαξη του πολύτιμου για τη ζωή της οικογένειας αγαθού²⁰⁴ (εικ. Γ₂₆, Ε₄₀, Ε₄₆), την ίδια στιγμή που κι ένα άλλο, λειτουργικά δεμένο με το νερό αρχιτεκτονικό στοιχείο, η κρήνη, συνδέει επίσης την παραδοσιακή κατοικία με την τέχνη της λιθογλυπτικής. Αν και απαντάται μόνο στο

²⁰¹ Πρβλ. Ριζοπούλου – Ηγουμενίδου 1987: 46.

²⁰² Πρβλ. Ριζοπούλου – Ηγουμενίδου 1987: 46· Αποστόλου 2003: 18-23.

²⁰³ Βλ. Ριζοπούλου – Ηγουμενίδου & Seretis 2000:411-5, όπου και αναφορά στην καμάρα της κατοικίας Σοφρώνη Χαραλάμπους στο Μιτσερό (Λευκωσία), με τις ανάγλυφες παραστάσεις της να αποτελούν και πάλι δημιουργήματα του ιδιοκτήτη.

²⁰⁴ Βλ. Θεοδοσίου & Πήττα 1996: 115· Πρωτοπαπά & Μανώλης 1999: 151, όπου και δύο δημοσιευμένα δείγματα *κουζοστάτη* με ανάγλυφα μοτίβα, από κατοικίες στην Κάτω Μονή (Λευκωσία) και την Κρήτου Τέρα (Πάφος) αντίστοιχα.



αρχοντικό του Δραγουμάνου της Κύπρου Χατζηγεωργάκι Κορνέσιου (1779-1809), τοποθετημένη στο κέντρο της αυλής ως ένδειξη πολυτέλειας²⁰⁵ (εικ. Γ₂₇), η κρήνη δεν παύει να αποτελεί ένα εξαιρετικά σημαντικό έργο της λιθογλυπτικής τέχνης, όπως αυτή παρουσιάζεται ενταγμένη στο χώρο της παραδοσιακής κατοικίας.

Ενώ στο παραδοσιακό σπίτι ο λιθόγλυπτος διάκοσμος επεκτείνεται και στον εσωτερικό χώρο, στη νεοκλασική κατοικία τα έργα της λιθογλυπτικής περιορίζονται στην εξωτερική, κυρίως, όψη του κτηρίου, την οποία και ουσιαστικά διαμορφώνουν μέσα από την παρουσία τους. Ιδιαίτερη θέση αποκτούν πια τα διακοσμημένα πέτρινα φουρούσια (εικ. ΣΤ₂₅₋₂₈), άλλες φορές η κατοικία υιοθετεί μορφή αρχαίου ναού με κίονες, αετώματα και ακρωτήρια²⁰⁶ (εικ. Γ₂₈), ενώ σε γενικές γραμμές, κι όσο προχωρεί και γίνεται πιο πιστή η υιοθέτηση του νεοκλασικισμού, ο λιθόγλυπτος διάκοσμος τείνει να αποδεσμευτεί πια από το πελεκημένο πλαίσιο της εισόδου, και διαμορφώνει ολόκληρη την πρόσοψη του κτηρίου, παίρνοντας τη μορφή αχιβάδων και σκαλιστών κιονοκράνων, ζωνών με διακοσμητικά μοτίβα και περίτεχνων φουρουσιών (εικ. Α₁₃₋₁₄, Γ₂₉, ΣΤ₅₉, ΣΤ₆₃₋₇₃). Στα πιο πλούσια κτίσματα της επώνυμης αρχιτεκτονικής, τα λιθόγλυπτα έργα με τα εξεζητημένα μοτίβα τους αποκτούν έντονα διακοσμητικό χαρακτήρα, καταλαμβάνοντας μεγάλο μέρος της εξωτερικής τοιχοποιίας της κατοικίας (εικ. ΣΤ₆₇₋₇₃).

Περνώντας από την κατοικία του χτες σ' αυτήν του σήμερα, η αναβίωση της λιθογλυπτικής τέχνης φαίνεται πως αντλεί αρκετά στοιχεία από το παραδοσιακό της παρελθόν, τουλάχιστον ως προς τη θέση και τη μορφή των έργων. Το φαινόμενο παρατηρείται τόσο στη σύγχρονη κατοικία, όσο και σε διατηρητέα κτίσματα της παραδοσιακής αρχιτεκτονικής, όπου η λιθογλυπτική μιμείται εσκεμμένα τα παλαιότερα πρότυπα (εικ. Ζ₁, Ζ₃₋₈, Ζ₁₀₋₁₅). Χωρίς να παραγνωρίζεται η παρουσία των λιθόγλυπτων έργων σε νέες θέσεις και με πρωτότυπη μορφή, η οποία δίνει το στίγμα της σύγχρονης καλλιτεχνικής παραγωγής (εικ. Ζ₂), το γεγονός της διατήρησης των βασικών κατηγοριών των λιθόγλυπτων έργων του παρελθόντος στο εξωτερικό, τουλάχιστον, περίβλημα της σύγχρονης κυπριακής κατοικίας (περιθυρωματικά, ένθετα, ενταγμένα στο αρχιτεκτονικό στοιχείο της καμάρας), καταδεικνύει την κατοικία του χτες ως γενικότερη πηγή άντλησης ιδεών για τη δημιουργία της σύγχρονης λιθογλυπτικής τέχνης. Η επαλήθευση της

²⁰⁵ Βλ. Ριζοπούλου – Ηγουμενίδου 1991: 14-7.

²⁰⁶ Βλ. Πρωτοπαπά & Μαυροκορδάτος 1987: 54-5.

διαπίστωσης αυτής απαιτεί την εξέταση των έργων κάθε εποχής όχι μόνο ως προς τη θέση και τη μορφή, αλλά και ως προς τη θεματολογία, η οποία τα χαρακτηρίζει.

2. Θέματα και συμβολικό περιεχόμενο

Σε κάθε εποχή, ανθρώπινη πρακτική αποτελεί η χρήση των σημείων και των συμβόλων, στοιχείων που χαρακτηρίζονται από τη συσχέτιση του σημαίνοντος με το σημαινόμενο, δηλαδή της συγκεκριμένης υλικής μορφής με κάποια ιδιαίτερη έννοια²⁰⁷. Σημεία και σύμβολα και απαντώνται ενταγμένα σε συστήματα επικοινωνίας²⁰⁸, αποτελώντας φαινόμενα συγγενικά με παρόμοια μορφολογία και λειτουργικότητα²⁰⁹ και με τις μεταξύ τους διαφορές να εντοπίζεται ως τάση κυρίως στο εύρος και τη διαστρωμάτωση του νοήματος, με το οποίο συνδέονται. Έτσι, ενώ τα σημεία χαρακτηρίζονται από ένα σταθερό κώδικα και αποτελούν εργαλεία καθημερινής συνεννόησης και χρήσης, αφού συνήθως την αντίληψη του σημείου ακολουθεί άμεσα η κατανόηση της σημασίας του, τα σύμβολα συνδέονται με μια πιο σύνθετη σημασιολογική δομή και με νοήματα περισσότερο συμπυκνωμένα, η πρόσληψη των οποίων εξαρτάται από τα εφόδια και τις ικανότητες του ερμηνεύοντος²¹⁰.

Η ικανότητα κατανόησης των νοημάτων των συμβόλων αποκτιέται πάντοτε μέσω των μηχανισμών κοινωνικής μάθησης στο πλαίσιο ένταξης του ανθρώπου στο οργανωμένο σύνολο, στο οποίο ανήκει²¹¹, αφού, εξάλλου, η σύνδεση του σημαίνοντος με το σημαινόμενο, περισσότερο ή λιγότερο ακριβής, αποτελεί πάντοτε προϊόν σύμβασης ανάμεσα στους ίδιους τους χρήστες των συμβόλων²¹². Κάθε κοινωνική ομάδα δημιουργεί και χρησιμοποιεί το δικό της σύνολο συμβόλων, ενώ τα μέλη της εξοικειώνονται μ' αυτά αφού όχι μόνο ζουν χρησιμοποιώντας τα, αλλά υφίστανται στην καθημερινότητά τους τη

²⁰⁷ Βλ. Boklund – Λαγοπούλου 1980: 10-1, ενώ για μια αναλυτικότερη ανάλυση της ουσίας του σημείου, ως ιδιαίτερης σχέσης που αναπτύσσεται ανάμεσα στο σημαίνον και το σημαινόμενο, βλ. Giraud 1989: 28-49. Πρβλ. επίσης Κυριακίδης 1938 – 1948: 505, όπου και η διαπίστωση πως τα σύμβολα αποτελούν κάποιο είδος μεταφοράς, εικονική κατά συνθήκη έκφραση διανοημάτων, μύθων ή ενεργειών.

²⁰⁸ Boklund – Λαγοπούλου 1980: 11.

²⁰⁹ Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός πως πολλοί σημειολόγοι αποφεύγουν να χρησιμοποιήσουν τον όρο «σύμβολο» λόγω της ομοιότητάς του με το σημείο (Boklund – Λαγοπούλου 1980: 9).

²¹⁰ Βλ. Πούχνερ 2009: 402-27. Για το διαχωρισμό σημείου και συμβόλου βλ. επίσης Λίτς 1993: 28-9, όπου και η θέση πως το σημείο διακρίνεται από το γεγονός ότι σημαίνει και σημαινόμενο ανήκουν στο ίδιο πολιτισμικό πλαίσιο συμφραζομένων (π.χ. στέμμα – σημείο μοναρχίας), ενώ το σύμβολο χαρακτηρίζεται από το ότι σημαίνει και σημαινόμενο ανήκουν σε διαφορετικά πολιτισμικά συμφραζόμενα (π.χ. φίδι – σύμβολο κακού).

²¹¹ Βλ. Cohen 1985: 16· Σταυρίδης 1990: 12.

²¹² Βλ. Giraud 1989: 29-30.



δράση τους²¹³, ως φαινομένων που επιβάλλουν και ορίζουν πρακτικές. Η ίδια η κοινωνία εφοδιάζει τα μέλη της όχι με μια παγιωμένη ερμηνεία του νοήματος των συμβόλων, αλλά με την ικανότητα να δημιουργούν συμβολικές σχέσεις με βάση την εμπειρία και να εντοπίζουν στις παραστάσεις αξίες, οι οποίες εμπεδώνονται μέσα από την κοινωνική εκπαίδευση και χαρακτηρίζονται απαραίτητες για την επιβίωση, σύμφωνα με τα εκάστοτε πρότυπα ζωής²¹⁴.

Ο χαρακτήρας των συμβόλων ως προϊόντων της σχέσης ενός ατόμου με την εμπειρία του, αποκτημένη στα πλαίσια της εκάστοτε κοινωνικής ομάδας, καθιστά την ίδια την πραγμάτωσή τους μεταβλητή στο πέρασμα του χρόνου, με δεδομένη και την αλλαγή που το πέρασμα αυτό επιφέρει στις δομές του κοινωνικού περιβάλλοντος²¹⁵. Σύμβολα δημιουργούνται και εξαφανίζονται, δραστηριοποιούνται ή παραμένουν υπολανθάνοντα, επικρατούν και εξασθενίζουν, την ίδια στιγμή που τόσο η υλική τους μορφή, όσο και το νόημα που εμπερικλείουν παραλλάζει όχι μόνο από ομάδα σε ομάδα, αλλά και από εποχή σε εποχή. Σύμβολα εμφανίζονται με την πρωταρχική τους έννοια αλλά με διαφοροποιημένη μορφή, ενώ άλλοτε διατηρούν την πρωταρχική τους μορφή και επιφορτίζονται με μια διαφορετική έννοια ή χάνουν εντελώς το προηγούμενο συμβολικό τους περιεχόμενο, λειτουργώντας προσαρμοσμένα στην συγκεκριμένη πραγματικότητα, της οποίας αποτελούν έκφραση²¹⁶.

Η τέχνη, όπως και η θρησκεία, αποτελεί σφαίρα της ανθρώπινης δραστηριότητας που βασίζεται κατεξοχήν στη χρήση των συμβόλων²¹⁷. Η τέχνη της εικονογραφίας έγκειται στη χρήση των ιδιαίτερων εκείνων μοτίβων, των οποίων η εικονοποιία έρχεται στη μνήμη και γίνεται κατανοητή από τα μέλη ενός κοινωνικού – πολιτιστικού συνόλου, ως παραπεμπτική σε ιδέες²¹⁸. Στην περίπτωση της λιθογλυπτικής, η αναζήτηση αυτού του ιδεολογικού συμβολισμού οδηγεί πρώτιστα στην εκδήλωση της τέχνης κατά το παρελθόν, όταν η ίδια αποτελεί έκφραση του λαϊκού παραδοσιακού πολιτισμού, από τη φύση του «υπερρεαλιστικού»²¹⁹. Σ' αυτό το στάδιο της τέχνης, η επανάληψη ορισμένων

²¹³ Βλ. Σταυρίδης 1990: 12.

²¹⁴ Βλ. Cohen 1985: 14-7· Σταυρίδης 1990: 12· Geertz 1993: 140.

²¹⁵ Βλ. Boklund – Λαγοπούλου 1980: 14-5· Eliade 1994: 32· Σταυρίδης 1990: 12.

²¹⁶ Βλ. Ζώρα 1990-1992: 3-4. Πρβλ. Κυριακίδης 1938-1948: 506, όπου και αναφορά στην απώλεια της σημασίας του συμβόλου κατά την πορεία εξέλιξής του.

²¹⁷ Πρβλ. Ζώρα 1990-1992: 3· Geertz 1993: 140.

²¹⁸ Layton 2003: 65.

²¹⁹ Πούχγερ 2009: 415.



θεμάτων σε συγκεκριμένες θέσεις αποτελεί στοιχείο, που καταδεικνύει το συμβολικό τους περιεχόμενο²²⁰.

Η ανάγνωση του συμβολισμού, που κρύβεται πίσω τα έργα της λιθογλυπτικής καθορίζοντας τη σκοπιμότητά τους, επιχειρείται εδώ μέσα από την εξέταση των συγκεκριμένων θεμάτων και των νοημάτων, που τα συνοδεύουν, πάντοτε στο πλαίσιο του ιδιαίτερου πολιτιστικού περιβάλλοντος, στο οποίο εντάσσεται η χρήση και η ιδιαίτερη λειτουργία τους²²¹. Ανάλογα με το χαρακτήρα, που διακρίνει το περιεχόμενό τους, τα θέματα της λαϊκής λιθογλυπτικής μπορούν συμβατικά να διαχωριστούν εδώ σε:

- I. φυλακτικά – αποτρεπτικά, τα οποία αποσκοπούν στην απομάκρυνση του κακού
- II. γονιμικά, που προάγουν την γονιμότητα και την ευφορία
- III. μυθολογικά, τα οποία προέρχονται από πανάρχαιους μυθικούς συμβολισμούς και δοξασίες
- IV. πολιτικά – εθνικά, που αποτυπώνουν την ταυτότητα των εθνοτικών ομάδων του νησιού
- V. διακοσμητικά ή περιγραφικά, θέματα δηλαδή με εντονότερο διακοσμητικό χαρακτήρα και εμπνευσμένα, συχνά, από το φυσικό περιβάλλον και την καθημερινή ζωή²²².

I. Φυλακτικά – αποτρεπτικά θέματα

Ως φυλακτικά, αποτρεπτικά ή ακόμη και προβασκάνια χαρακτηρίζονται τα σύμβολα εκείνα, τα οποία έχουν σκοπό να προφυλάξουν τόσο τον άνθρωπο, όσο και τα οικεία του αγαθά από το κακό σε όλες τις πιθανές του εκφάνσεις²²³, είτε αυτό προέρχεται από τον υπερφυσικό εχθρό, ή ακόμη κι όταν προκαλείται από τον ίδιο τον άνθρωπο, μέσω της βασκανίας²²⁴. Ανάλογα με τη σφαίρα, στην οποία ανήκουν, και τον τρόπο, που

²²⁰ Βλ. Κορρέ 1978: 36.

²²¹ Πρβλ. Layton 2003: 6, όπου και η επισήμανση πως η προσπάθεια να κατανοήσει κανείς την εικονοποιία της τέχνης δεν μπορεί να τελεσφορήσει, αν δεν συνοδεύεται από τη γνώση του τρόπου ζωής εκείνων, οι οποίοι τη συνθέτουν και χρησιμοποιούν.

²²² Η κατηγοριοποίηση των θεμάτων ακολουθεί στα βασικά της σημεία τον αντίστοιχο διαχωρισμό, που παρουσιάζεται στις μελέτες της λιθογλυπτικής των Α. Φλωράκη και Μ. Τσούπη - Ρέμου (βλ. Φλωράκης 1979: 115-56· Τσούπη - Ρέμου (2004): 76-114), ενώ δεν είναι απόλυτη ως προς τα στεγανά πλαίσια των ομάδων, που την αποτελούν, αφού το περιεχόμενο ορισμένων θεμάτων πιθανόν να τα κατατάσσει σε περισσότερες από μια κατηγορίες.

²²³ Βλ. Φλωράκης 1979: 116· Τσούπη - Ρέμου (2004): 78-9.

²²⁴ Σχετικά με το κακό μάτι στο πλαίσιο του κοινωνικού βίου βλ. ενδεικτικά Βέικου²2004.



επιτυγχάνουν τελικά την αποσόβηση του κακού, τα σύμβολα αυτά, μπορούν να διακριθούν σε θρησκευτικά, φυσικά, υπερφυσικά και μαγικά²²⁵.

Ανάμεσα στα μοτίβα με θρησκευτικό περιεχόμενο και σαφώς φυλακτικό – αποτρεπτικό συμβολισμό, στα έργα της λιθογλυπτικής κυριαρχεί αναμφισβήτητα ο σταυρός (εικ. Γ₂₆, Δ₁₋₆₂, Ε₁, Ε₄₄, Ε₅₅₋₆, Ε₇₂₋₇₃, Σ_{Τ22}). Η συχνότατη παρουσία του στο χώρο της κατοικίας, όπου και σκαλίζεται στα πλαίσια των θυρωμάτων, σε αρχιτεκτονικές πλάκες, στις καμάρες του *ηλιακού* και του *διχώρου*, ακόμη και στον *κουζοστάτη* ή στην κρήνη, καταδεικνύει την ανθρώπινη πίστη στη δυναμική του συμβόλου, οι ρίζες του οποίου οδηγούν στην αρχαιότητα. Αποτελώντας αρχικά σύμβολο κοσμικό, ο σταυρός σχετίζεται στενά με το αντίστοιχο σύμβολο του Δέντρου του Παραδείσου, αφού, τοποθετημένος στο κέντρο του κόσμου, συνιστά κοσμικό άξονα ενώνοντας τα αντίθετα, το ουράνιο και το γήινο²²⁶. Με το πέρασμά του στη χριστιανική παράδοση, ο σταυρός μετατρέπεται πια σε σύμβολο θυσίας του Σωτήρα αλλά και λύτρωσης του ανθρώπου, αποκτώντας ακατανίκητη δύναμη ενάντια σε κάθε είδους κακό και κατατροπώνοντας κάθε δαιμονική επήρεια²²⁷.

Υπό την ιδιότητά του αυτή, ο σταυρός αποκτά ιδιαίτερη θέση στον κυπριακό λαϊκό πολιτισμό, αφού όχι μόνο χρησιμοποιείται ευρέως στην ενδυμασία ως προσωπικό φυλακτό²²⁸, αλλά ο σχηματισμός του σημείου του ή η υλική του παρουσία συνοδεύει κάθε στάδιο της εθιμικής ζωής, διασφαλίζοντας την αίσια έκβαση του εκάστοτε σκοπού της τελετουργίας²²⁹. Η ευρύτατη διάδοση του συμβόλου διαφαίνεται και στο χώρο της λαϊκής τέχνης, αφού η παράσταση του σταυρού εντοπίζεται σε ένα εξαιρετικά μεγάλο εύρος αντικειμένων (κοσμήματα, ξυλόγλυπτα, κεραμικά κ.λπ.)²³⁰.

Στα έργα της λιθογλυπτικής ο σταυρός, μοναδικό μοτίβο ή κεντρικό θέμα σε ευρύτερες συνθέσεις, απεικονίζεται σε διάφορες παραλλαγές. Ισοσκελής ή λατινικός, με κεραίες τριγωνικές ή ευθύγραμμες και απολήξεις λογχωτές, πεπλατυσμένες και κυρίως τρίλοβες, ο σταυρός συνοδεύεται συχνά από την παράσταση της βάσης του, ημικυκλικής,

²²⁵ Βλ. Φλωράκης 1979: 117· Τσούπη – Ρέμου (2004): 79.

²²⁶ Βλ. Cooper 1979: 45· Ciriót 1995: 476, όπου και περαιτέρω ανάλυση του συμβόλου του σταυρού στην αρχαιότητα.

²²⁷ Βλ. Φλωράκης 1979: 125-7. Για την ύπαρξη της σχετικής αντίληψης ιδιαίτερα στον κυπριακό χώρο, πρβλ. Λουκάς 1974: 19.

²²⁸ Βλ. Μπίμπη – Παπασπυροπούλου 1987: 342· Ριζοπούλου – Ηγουμενίδου 1996: 199-200.

²²⁹ Για τη θέση του σταυρού στα κυπριακά έθιμα βλ. ενδεικτικά Μπίμπη – Παπασπυροπούλου 1987: 341-2· Γιαγκουλλής 2008: σποραδικά.

²³⁰ Rizoropoulou – Egoumenidou & Seretis 2000: 421.



βαθμιδωτής ή τρίγωνης, που ταυτίζεται με το Γολγοθά²³¹. Σε ορισμένες περιπτώσεις τον σταυρό πλαισιώνουν, λοξά τοποθετημένα στη βάση του, ο σπόγγος και η λόγχη ως όργανα του σταυρικού πάθους²³² (εικ. Δ₁₃, Δ₅₄), σπανιότερα εκατέρωθεν του συμβόλου απεικονίζονται λαμπάδες σε κηροπήγια (εικ. Δ₄₇), ενώ άλλοτε στις κεραιές του σταυρού παριστάνεται τοποθετημένο το ακάνθινο στεφάνι (εικ. Δ₁₃).

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι παραλλαγές του μοτίβου ως εκκλησιαστικού σταυρού λιτανείας ή ευλογίας (εικ. Δ₁₂, Δ₁₇₋₈, Δ₂₂, Δ₅₂), καθώς και ως σχήματος με ανθρωπομορφικά χαρακτηριστικά²³³ (εικ. Δ₅₃₋₅₄), ενώ κάποιο βαθύτερο συμβολισμό φαίνεται πως κρύβουν οι παραστάσεις του σταυρού, στις οποίες από τη διασταύρωση των κεραιών ή ακόμη κι απ' τις ίδιες τις κεραιές του ξεπηδούν ακτίνες, φλόγες, φύλλα ή ακόμη και ανθοφόροι κλάδοι (εικ. Δ₉, Δ₂₀, Δ₂₈, Δ₃₀, Δ₃₅, Δ₃₈, Δ₄₄, Δ₄₅, Δ₄₈, Δ₅₅, Δ₆₀). Ο φυλλοφόρος και ανθοφόρος σταυρός παραπέμπει στο Δέντρο του Παραδείσου, με την αναλογία των δύο συμβόλων να εντοπίζεται και στα λειτουργικά κείμενα, ενώ ο ακτινοβόλος ή φλογοφόρος σταυρός κατέχει τη δύναμη να κατακαίει τους δαίμονες²³⁴. Η δύναμη του σταυρού απέναντι στο κακό παρουσιάζεται καταλυτική κι έτσι η παράσταση στην οποία ένα χέρι κρατάει και προβάλλει το σταυρό (εικ. Δ₃₆) εξηγείται εδώ ως προσπάθεια αποσόβησης κάθε ορατού και αόρατου εχθρού, μέσω της χρήσης του συμβόλου σαν όπλου²³⁵.

Απεικονίσεις αγίων και εικονογραφικές παραστάσεις λειτουργούν κατά τρόπο παράλληλο με το σταυρό, αποτελώντας επίσης σύμβολα θρησκευτικού περιεχομένου, με έντονα φυλακτικό χαρακτήρα²³⁶. Σε κατοικία στο Μισερό (Λευκωσία), στο σκαλιστό πλαίσιο της κύριας εισόδου εντοπίζει κανείς παραστάσεις των έφιππων αγίων Δημητρίου και Γεωργίου και πιθανότατα του προφήτη Ηλία σε άρμα (εικ. Δ₆₃), καθώς και απεικονίσεις της θυσίας του Ισαάκ και του πριονισμού ενός προφήτη ή μάρτυρα (εικ. Δ₆₄). Στο διχώρο της ίδιας κατοικίας, μια από τις πολλές ανάγλυφες παραστάσεις, που στολίζουν την καμάρα, αποδίδει τη σκηνή του Ευαγγελισμού (εικ. Δ₆₅), ενώ στο ίδιο

²³¹ Ηγουμενίδου 1984: 377.

²³² Για την προέλευση και τη διάδοση της σύνθεσης και στην κυπριακή τέχνη βλ. Ηγουμενίδου 1984: 382.

²³³ Πρβλ. σχετικά τη θεωρία πως ο σταυρός αποτελεί παράσταση της ανθρώπινης φιγούρας με τεντωμένα άκρα (Cooper 1979: 45).

²³⁴ Βλ. Φλωράκης 2006: 35. Ειδικότερα για τη σύνδεση των συμβόλων του σταυρού και του κοσμικού δέντρου βλ. Eliade 1994: 211-2.

²³⁵ Πρβλ. Φλωράκης 1979: 127.

²³⁶ Φλωράκης 1979: 117.



πλαίσιο εντοπίζεται μια δεύτερη παράσταση του έφιππου αγίου Γεωργίου, που απεικονίζεται και πάλι ενώ σκοτώνει το δράκοντα²³⁷ (εικ. Δ66).

Με τους αγίους να συγκαταλέγονται ανάμεσα στα αρωγά προς τον άνθρωπο πνεύματα²³⁸, οι παραστάσεις τους στα ενσωματωμένα στην κατοικία έργα της λιθογλυπτικής φορτίζονται κυρίως με το σκοπό της αποτροπής του κακού. Ο φυλακτικός συμβολισμός κορυφώνεται στην περίπτωση του δρακοντοκτόνου αγίου Γεωργίου, ο οποίος, τιμώμενος στον κυπριακό χώρο ως προστάτης των δικαίων και τιμωρός των κακών²³⁹, διατηρεί στη μορφή του χαρακτηριστικά αρχαίων ηρώων και ηλιακών θεοτήτων²⁴⁰. Στο χριστιανικό κόσμο, η δρακοντοκτονία του αγίου Γεωργίου παίρνει τη μορφή της αναμέτρησης και της τελικής επικράτησης του καλού κατά του κακού, το οποίο απεικονίζεται συμβολικά στη μορφή του δράκοντα - διαβόλου²⁴¹. Έτσι, έφιππος και δορυκότητορας, ο άγιος Γεώργιος, όπως και άγιος Δημήτριος, χαρακτηρίζεται από τη δύναμη εξολόθρευσης κάθε επίβουλου εχθρού, φυσικού ή μεταφυσικού²⁴².

Ιδιαίτερη κατηγορία των θρησκευτικών εικονογραφικών παραστάσεων με φυλακτικό περιεχόμενο αποτελούν εκείνες, στις οποίες απεικονίζεται η θεότητα είτε με τη μορφή του Χριστού, είτε με κάποια ιδιότυπη παράσταση του ίδιου του Θεού. Σε ανάγλυφη πλάκα πάνω από την είσοδο κατοικίας στην Τόχνη (Λάρνακα) εντοπίζεται παράσταση Σταύρωσης, στην οποία ο Χριστός αποδίδεται με πρόχειρο σχεδιασμό της μορφής και σε πολύ χαμηλό ανάγλυφο (εικ. Δ67), ενώ σε αντίστοιχη θέση σε κατοικία του χωριού Κάθηκας (Πάφος), ανάγλυφη πλάκα φιλοξενεί παράσταση της δυτικού τύπου Ανάστασης, με το Χριστό να εξέρχεται από τον τάφο θριαμβευτής, φέροντας το σταυρό ως λάβαρο (εικ. Δ68). Η εικόνα του Σωτήρα αποτελεί σύμβολο φυλακτικό, αφού ως τέτοιο

²³⁷ Για τις θρησκευτικές παραστάσεις στην κατοικία Σοφρώνη Χαραλάμπους στο Μιτσερό βλ. Rizopoulou – Egoumenidou & Seretis 2000: 409-15, όπου και ασπρόμαυρες φωτογραφίες του συνόλου των λιθόγλυπτων έργων της κατοικίας. Όσες από τα έργα σώζονται ακόμη, ξαναφωτογραφήθηκαν για τους σκοπούς της παρούσας εργασίας και παρατίθενται στο παράρτημα εικόνων.

²³⁸ Βλ. Mauss & Hubert 2003: 134.

²³⁹ Βλ. Ταρσούλη 1963: τ. Β', 521. Πρβλ. επίσης Γιαγκουλλής 2008: 109-10, 153, όπου και αναφορά στις θεραπευτικές ιδιότητες του αγίου, καθώς και στην ιδιαίτερη λατρεία του τόσο από τις ανύπαντρες γυναίκες, τις οποίες πιστεύεται ότι βοηθά να βρουν σύζυγο, όσο και από τους γεωργούς, για την ευδοκμία της σοδειάς των οποίων μεσιτεύει στο Θεό.

²⁴⁰ Ο άγιος Γεώργιος συνδέεται ιδιαίτερα, μέσω της παράδοσης της δρακοντοκτονίας, με τους ήρωες της αρχαιότητας Περσέα, Ηρακλή και Βελλεροφόντη, καθώς επίσης και με το θεό Απόλλωνα (βλ. Ζώρα 1966: 45· Κορρέ 1978: 50· Φλωράκης 1979: 119).

²⁴¹ Βλ. Ζώρα 1966: 45· Φλωράκης 1979: 121.

²⁴² Φλωράκης 2000β: 129. Ενδεικτική της αντίληψης του φυλακτικού συμβολισμού της παράστασης του αγίου Γεωργίου αποτελεί η χρήση της σε κυπριακά χαϊμαλιά (φυλακτά) των τελευταίων αιώνων (βλ. Ριζοπούλου – Ηγουμενίδου 1996: 202-3).

χρησιμοποιείται στις εισόδους πόλεων, εκκλησιών και άλλων οικοδομημάτων ήδη από τη βυζαντινή εποχή²⁴³, ενώ η πίστη στην αποτρεπτική δύναμη του Θεού αποτυπώνεται εντονότερα και πλέον παραστατικά σε ανάγλυφη πλάκα από το χωριό Λαζανιάς (Λευκωσία), όπου το χέρι του Θεού παρουσιάζεται να αποδιώχνει τον τραγόμορφο διάβολο, δείχνοντάς του το σημείο του σταυρού που δεσπόζει στο κέντρο της σύνθεσης²⁴⁴ (εικ. Δ13).

Η προστατευτική για τον άνθρωπο παντοδυναμία του Θεού τονίζεται, τέλος, και μέσα από μια μοναδική παράσταση, τοποθετημένη στο αέτωμα του προσώου νεοκλασικής κατοικίας στο Καϊμακλί (εικ. Δ69). Ο «πανθ' ορών οφθαλμός», το μετωπικό μάτι που εκπέμπει ακτίνες φωτός, απεικονίζεται εδώ ως σύμβολο εγγεγραμμένο στο τρίγωνο σχήμα του αετώματος, παραπέμποντας στον πανταχού παρόντα, παντοδύναμο και παντεπόπη Θεό²⁴⁵, που επιβλέπει εδώ την είσοδο της κατοικίας. Πέρα από το συμβολισμό της παράστασης, η ευφυής σύλληψη και προσαρμογή της απεικόνισης του θρησκευτικού μοτίβου στο τριγωνικό αέτωμα αποκαλύπτει με τον πιο άμεσο τρόπο πώς οι λαϊκοί τεχνίτες συνταιριάζουν τα παραδοσιακά σύμβολα με τις καινούργιες αρχιτεκτονικές μορφές του νεοκλασικισμού.

Στο ίδιο πλαίσιο των παραστάσεων με θρησκευτικό περιεχόμενο, θέμα ιδιαίτερα αγαπητό στα έργα της κυπριακής λιθογλυπτικής, αλλά και της ντόπιας λαϊκής τέχνης γενικότερα αποτελεί ο άγγελος²⁴⁶, υπερφυσικός φρουρός με φυλακτική και αποτρεπτική δύναμη²⁴⁷. Στην κυπριακή λαϊκή κοσμοθεωρία, ο άγγελος συνιστά μόνιμο σύντροφο και φύλακα της ανθρώπινης ζωής και ψυχής, αφού συνοδεύει τον άνθρωπο καθ' όλη τη διάρκεια του βίου του, ενώ μετά το θάνατο συντροφεύει τη ψυχή του στα ουράνια δωμάτια, ταυτιζόμενος συχνά με το Χάρωνα²⁴⁸. Σε καμάρα του διχώρου κατοικίας από το Μιτσερό (Λευκωσία), η ανάγλυφη παράσταση του αρχαγγέλου Μιχαήλ να πατάει πάνω σε μια ξαπλωμένη ανθρώπινη μορφή (εικ. Δ70), εμπνευσμένη εικονογραφικά από την παραβολή του άφρωνος πλουσίου (Κατά Λουκάν 19)²⁴⁹, αποτυπώνει την ιδιότητα του

²⁴³ Βλ. Φλωράκης 1979: 117, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

²⁴⁴ Βλ. Ηγουμενίδου 1984: 381, 384.

²⁴⁵ Για το περιεχόμενο του συμβόλου, βλ. Cooper 1979: 62· Ciriot 1995: 348· Βέικου 2004: 48.

²⁴⁶ Βλ. Ριζοπούλου – Εγουμενίδου & Seretis 2000: 422-3.

²⁴⁷ Φλωράκης 2000β: 62

²⁴⁸ Λουκάς 1974: 37.

²⁴⁹ Βλ. Ριζοπούλου – Εγουμενίδου & Seretis 2000: 413, 422-3.

αγγέλου ως ψυχοπομπού²⁵⁰, παραπέμποντας, παράλληλα, στην κακή τύχη όσων δεν ακολουθούν τα θεία διδάγματα.

Με εξαίρεση τη συγκεκριμένη απεικόνιση του αρχαγγέλου Μιχαήλ, καθώς και την παράσταση ενός εξαπτέρυγου στο τύμπανο του τοξωτού υπερθύρου ενός ξωπορπιού στην Καλαβασό (εικ. Δ₇₁), οι υπόλοιπες απεικονίσεις των αγγέλων στα κυπριακά λιθόγλυπτα, που εντοπίστηκαν από τη μέχρι τώρα έρευνα, περιορίζονται στη μορφή του χερουβίμ (εικ. Δ₁₁, Δ₃₇, Δ₃₉, Δ₇₁₋₈₈, Ε₅₄). Μοτίβο ιδιαίτερα προσφιλές στα λιθόγλυπτα περιθωρωματικά έργα κι ακόμη στις αρχιτεκτονικές πλάκες ή στα ανάγλυφα της καμάρας του διχώρου, το χερουβίμ, με βασικά συστατικά μέρη της μορφής του τις φτερούγες και το πρόσωπο, γνωρίζει τις πιο περίτεχνες απεικονίσεις του στις νεοκλασικές κατοικίες της Λευκωσίας (εικ. Δ₈₁₋₈₈), κοσμώντας το κλειδί εισόδων και παραθύρων, τις παραστάδες ή ακόμη και τις επιφάνειες των διακοσμητικών ημικιονοκράνων.

Οι πιο ενδιαφέρουσες, συμβολικά, παραστάσεις του μοτίβου απαντώνται σ' αυτό ακριβώς το αρχιτεκτονικό πλαίσιο και σχετίζονται κυρίως με την απεικόνιση του προσώπου του χερουβίμ. Το έντονο χαρακτηριστικό της εξωφθαλμίας συνοδεύει σε αρκετές περιπτώσεις την απόδοση ενός προσώπου παραμορφωμένου, που πλησιάζει ακόμη και το τερατώδες τόσο λόγω της έκφρασης του στόματος, όσο και εξαιτίας των υπερβολικά εξογκωμένων παρειών. Ταυτόχρονα, στον τονισμό του φοβερού της μορφής συντείνει ορισμένες φορές και η απεικόνιση των ενωμένων φρυδιών, βαμμένων με σκούρο μπλε χρώμα, όπως και τα μάτια (εικ. Δ₈₃₋₈₄).

Η σκοπιμότητα μιας τέτοιας, τερατόμορφης σχεδόν απεικόνισης των χερουβίμ παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον, αποκαλύπτοντας ένα ιδιαίτερο κομμάτι των μηχανισμών της λαϊκής κοσμοθεωρίας. Η αποκρουστικότερη εμφάνιση της μετωπικής κεφαλής θεωρείται πως πολλαπλασιάζει την αποτρεπτική δύναμη, που ήδη κατέχει²⁵¹, ενώ η αιτιολόγηση της εξωφθαλμίας και του έντονου βλέμματος των χερουβίμ μπορεί να αναζητηθεί στον ιδιαίτερο συμβολικό ρόλο του ματιού. Φορέας υπερφυσικής δύναμης και πανάρχαιο σύμβολο της φοβερής βλαπτικής δύναμης του βλέμματος, το μάτι μπορεί να προξενήσει κακό αλλά και να το εξουδετερώσει μέσω της εικόνας του, αφού η παράστασή του λειτουργεί αποτρεπτικά με βάση τη λογική «ο τρώσας και ιάσεται»²⁵². Η

²⁵⁰ Για τις ιδιότητες του αρχαγγέλου Μιχαήλ ως ψυχοπομπού αλλά και φύλακα, που τον καθιστά προσφιλές θέμα στη λιθογλυπτική, βλ. Κορρέ 1978: 51- Κορρέ 1979α: 349-40· Φλωράκης 1979: 124.

²⁵¹ Βλ. Κορρέ 1979α: 351-2. Η Κ. Κορρέ επισημαίνει και τη σχέση των χερουβίμ με το μοτίβο της κεφαλής, ως σύμβολου αποτρεπτικού (βλ. Κορρέ 1978: 52).

²⁵² Βλ. Ρωμαίος 1955: 95-6· Κορρέ 1978: 25-6, 36-7· Φλωράκης 1979: 133· Βέικου ²2004: 51.



χρήση της ίδιας της εχθρικής ουσίας ως μέσου προφύλαξης από το κακό, που μπορεί να προκαλέσει, παρουσιάζεται εντονότερη στην περίπτωση των χερουβίμ με ενωμένα φρύδια και βαμμένα γαλανά μάτια. Τα χαρακτηριστικά αυτά, που στην κυπριακή λαϊκή κοσμοθεωρία αποδίδονται κατεξοχήν στους βάσκανους ανθρώπους²⁵³, επιστρατεύονται εδώ ως όπλο εναντίον του κακού ματιού, ενισχύοντας την αποτρεπτική δύναμη της αγγελικής μορφής.

Πέρα από τα χερουβίμ, στον κύκλο παραστάσεων με θρησκευτικό περιεχόμενο και φυλακτικό, κυρίως, συμβολισμό, ανήκουν επίσης κάποια άλλα θέματα, περισσότερο σπάνια ανάμεσα στα έργα της λιθογλυπτικής. Η άμπελος (εικ. Δ₈₉), βασικό μοτίβο της κυπριακής λαϊκής τέχνης και κυρίως της εκκλησιαστικής αλλά και κοσμικής ξυλογλυπτικής²⁵⁴, αποδίδεται στο σκαλιστό πλαίσιο του ξωπορπιού διατηρώντας πιθανότατα το φυλακτικό της περιεχόμενο, αφού ως σύμβολο ταυτίζεται έντονα στα θρησκευτικά κείμενα με το Χριστό, ενώ παραπέμπει στην ενότητα Χριστού και Εκκλησίας, Θεού και λαού²⁵⁵.

Στο ίδιο λειτουργικό πλαίσιο με την παράσταση της αμπέλου, ένα δεύτερο, ιδιότυπο θέμα, που σχετίζεται επίσης με την εξασφάλιση της θείκης ευλογίας, εντοπίζεται στην καμάρα του διχώρου κατοικίας στο Μιτσερό (Λευκωσία), όπου και απεικονίζεται ένας κληρικός, μεσίτης των ανθρώπων προς το Θεό σε χειρονομία ευλογίας²⁵⁶, η οποία προσδίδει στην παράσταση έντονα φυλακτικό χαρακτήρα (εικ. Δ₉₀).

Τέλος, ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον θέμα με θρησκευτικό, πιθανότατα, περιεχόμενο εντοπίζεται σε αρχιτεκτονική πλάκα, εντοιχισμένη πάνω από την είσοδο τουρκοκυπριακής κατοικίας στη Λάρνακα (εικ. Δ₉₁). Εδώ, η παράσταση δύο οριζόντιων ανοιχτών χεριών εκατέρωθεν του τουρκικού εθνόσημου, παραπέμπει μάλλον σε στάση προσευχής των μωαμεθανών προς τον Προφήτη, η απεικόνιση του οποίου απαγορεύεται ρητά από το Ισλάμ. Κατά την ατομική προσευχή *du'ā'*, που εκτελείται από τους

²⁵³ Βλ. Κυριαζής 1926: 90.

²⁵⁴ Βλ. Ριζοπούλου – Ηγουμενίδου 1987: 48-9· Παπαδημητρίου 2003: 18, 32-3.

²⁵⁵ Βλ. Cooper 1979: 186· Τσούπη – Ρέμου (2004): 102-3· Φλωράκης 2006: 35-6. Πρβλ. τη σχεδιαστική απεικόνιση εισόδου μιας κυπριακής κατοικίας με παράσταση αμπέλου από την Α. Ταρσούλη (Ταρσούλη 1963: τ. Β', 189).

²⁵⁶ Βλ. Ριζοπούλου – Εγουμενίδου & Seretis 2000: 415, 422. Πρβλ. τις ανάλογους περιεχομένου απεικονίσεις σκηνών της Θείας Λειτουργίας στο έργο του γλύπτη Μίλιου στον Άγιο Γεώργιο Πηλίου (Ζώρα 1994: 64-5).



μωαμεθανούς αυθόρμητα και κυρίως σε στιγμές δυσκολιών, τα ανοιχτά χέρια κοιτάζουν τον ουρανό για να δεχτούν τη θεία ευλογία, η οποία μεταφέρεται τελικά στο άτομο²⁵⁷. Έτσι, η απεικόνιση των χεριών στη στάση αυτή αποβλέπει, πιθανότατα, στην αίτηση και εξασφάλιση της μόνιμης ευλογίας του Προφήτη για το χώρο της κατοικίας και όλων όσων ενυπάρχουν σε αυτή.

Πέρα από τις παραστάσεις με θρησκευτικό χαρακτήρα, ο αποτρεπτικός και φυλακτικός συμβολισμός στα έργα της λιθογλυπτικής εντοπίζεται επίσης σε θέματα, που προέρχονται από το φυσικό, ανθρώπινο περιβάλλον. Το πρώτο από τα θέματα αυτά αφορά και πάλι στο ανθρώπινο χέρι, το οποίο, ωστόσο, απεικονίζεται τώρα με τη μορφή της κάθετης και μετωπικής, ανοικτής παλάμης²⁵⁸ (εικ. Δ₉₂₋₉₃). Ανάμεσα σε άλλους συμβολισμούς, το ανθρώπινο χέρι εμπεριέχει επίσης τις έννοιες της προστασίας, της ισχύος, της δύναμης της εξουσίας και της αποτροπής του κακού, ενώ όταν παριστάνεται ανοικτό σημαίνει ευλογία και προστασία²⁵⁹. Έτσι, παραστάσεις της ανοικτής παλάμης ως συμβόλου ευχετήριου ή αποτρόπαιου εμφανίζονται ήδη κατά την αρχαιότητα και γνωρίζουν διάδοση σε πολλούς λαούς²⁶⁰, ενώ το ίδιο φυλακτικό – αποτρεπτικό συμβολικό περιεχόμενο διακρίνει, πιθανότατα, και την απεικόνιση του ανοιχτού χεριού σε έργα της κυπριακής λιθογλυπτικής²⁶¹.

Ιδιαίτερη περίπτωση, στην οποία το φυλακτικό στοιχείο δεν εκπορεύεται από θεϊκές δυνάμεις, αλλά προέρχεται και πάλι από τον ίδιο τον άνθρωπο, αποτελεί το μοτίβο του ένοπλου φρουρού²⁶². Η παράστασή του σε ανάγλυφη πλάκα από το χωριό Λαζανιά (Λευκωσία) είναι ενδεικτική του ρόλου του ως φύλακα του σπιτιού, αφού, ντυμένος με στρατιωτική στολή, ο ένοπλος φρουρός κραδαίνει απειλητικά το σπαθί του έναντι στο φυσικό ή υπερφυσικό εχθρό²⁶³ (εικ. Δ₁₃).

Σε δεύτερη ανάγλυφη, σταυρόσχημη πλάκα, ενσωματωμένη στο μέτωπο του ηλιακού κατοικίας στο Λιοπέτρι (Αμμόχωστος), ο φύλακας της κατοικίας παίρνει τη μορφή

²⁵⁷ Glassé & Huston 2001: 125.

²⁵⁸ Για τη δημοσίευση των λιθογλυπτών έργων με το συγκεκριμένο θέμα, βλ. Rizorouliou – Egoumenidou & Seretis 2000: 413-5, 422.

²⁵⁹ Βλ. Cooper 1979: 78-9· Cirlot 1995: 561.

²⁶⁰ Ζώρα 1966: 52. Βλ. επίσης Budge 2001: 467-71, όπου και ιδιαίτερη αναφορά στο χέρι της Φατιμά, φυλακτό του αραβικού κόσμου.

²⁶¹ Πρβλ. Rizorouliou – Egoumenidou & Seretis 2000: 422.

²⁶² Φλωράκης 1979: 128.

²⁶³ Βλ. Ηγουμενίδου 1984: 381, 383.



φουστανελοφόρου άντρα, με το σπαθί τοποθετημένο στο ζωσμένο στη μέση του θηκάρι (εικ. Δ22). Η επιγραφή «ΟΔΗΣΕΥ», που συνοδεύει την παράσταση, ταυτίζει πιθανότατα τον απεικονιζόμενο άντρα με τον ήρωα Οδυσσέα Ανδρούτσο, ιδιαίτερα αφού κατά την εποχή δημιουργίας της παράστασης, που χρονολογείται στα 1926, χαρακτηριστική εκδήλωση της τοπικής τέχνης αποτελεί η διακόσμηση καφενείων και εστιατορίων με ζωγραφικές σκηνές, εμπνευσμένες από την ελληνική επανάσταση²⁶⁴. Σε μια περίοδο, κατά την οποία μεσουρανεί το αίτημα ένωσης της Κύπρου με την Ελλάδα, παραστάσεις με τέτοιο περιεχόμενο αποκτούν εθνικό χαρακτήρα²⁶⁵, αφού εκφράζουν σαφώς την εθνική συνείδηση του ελληνοκυπριακού λαού. Ωστόσο, ο ήρωας της Επανάστασης που προτάσσεται του κτισμένου χώρου της κατοικίας δεν παύει να αποτελεί παράλληλα και ένα ένοπλο φρουρό, του οποίου η φυλακτική επενέργεια αναγνωρίζεται και ενισχύεται εδώ με την απεικόνισή του εντός του ευρύτερου πλαισίου του αποτρεπτικού σταυρού.

Όταν τα σύμβολα περιέχουν έντονο το φυλακτικό – αποτρεπτικό στοιχείο και δεν σχετίζονται με τις ανθρώπινες δυνάμεις ή την επίσημη θρησκεία, αλλά συνδέονται στενά με όντα και δοξασίες της λαϊκής θρησκείας, τότε μπορούν να χαρακτηριστούν ως υπερφυσικά²⁶⁶. Στη βάση αυτή δικαιολογείται πιθανότατα η παρουσία στην κυπριακή κατοικία και της λιθόγλυπτης ανθρώπινης κεφαλής (εικ. Δ54, Δ94-98), ανάγλυφης ή σχεδόν ολόγλυφης και στενά συνδεδεμένης κυρίως με το χώρο της εισόδου ή του παραθύρου. Το μοτίβο της κεφαλής απαντάται συχνά στη λιθογλυπτική τέχνη όχι μόνο του ελλαδικού αλλά και του ευρύτερου βαλκανικού χώρου²⁶⁷, ενώ η προσπάθεια ερμηνείας του από την έρευνα έχει προτείνει τη σύνδεσή του με προσωπογραφίες μαστόρων ή κητόρων και με δοξασίες περί στοιχειώσεων και θυσιών στα θεμέλια του σπιτιού και, συνεπώς, απεικόνισης της κεφαλής ως καλού στοιχείου του κτίσματος. Ταυτόχρονα, δεν απουσιάζει και η επεξήγηση της χρήσης του μοτίβου λόγω των αποτρεπτικών ιδιοτήτων που παρουσιάζονται στο ευρύτερο θέμα της ανθρώπινης κεφαλής²⁶⁸.

²⁶⁴ Βλ. Διαμαντής 1956: 200. Παρόμοιες παραστάσεις κοσμούν επίσης και άλλα έργα της εποχής, όπως πίνακες από ζωγραφιστό γυαλί, ενώ η δημιουργία τους ευνοείται από την άφιξη των τυπωμένων εικόνων από λιθογραφίες, που φτάνουν στο νησί από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα (βλ. Ριζοπούλου – Ηγουμενίδου 1989: 197-200).

²⁶⁵ Ριζοπούλου – Ηγουμενίδου 1989: 201.

²⁶⁶ Φλωράκης 2006: 36.

²⁶⁷ Βλ. Κορρέ 1978: 78-86.

²⁶⁸ Για τις συγκεκριμένες ερμηνείες του περιεχομένου της παράστασης της κεφαλής, βλ. Κορρέ 1978: 86-9. Φλωράκης 1979: 131, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

Ένας συμφυρμός των δύο τελευταίων ερμηνειών παρουσιάζεται, τελικά, ως η επικρατέστερη εξήγηση, αφού οι λιθογλυπτες κεφαλές, «τυποποιημένες πέτρινες μάσκες»²⁶⁹ στο χώρο της κατοικίας, συγκεντρώνουν όλα τα χαρακτηριστικά της αποτρεπτικής κεφαλής και συνδέονται έτσι με το καλό στοιχείο του οικοδομήματος, που φροντίζει ώστε να στεριώσει το έργο²⁷⁰. Ο φυλακτικός – αποτρεπτικός ρόλος του μοτίβου επιβεβαιώνεται τόσο από τη μορφή, την οποία παρουσιάζει, όσο και από τη θέση, την οποία καταλαμβάνει στο κτίσμα. Έτσι, η ανθρώπινη κεφαλή ως έδρα δυνάμει αποβαίνει φορέας διαρκούς και μόνιμης προστατευτικής ενέργειας λόγω της έντονης παρουσίας του διαπεραστικού βλέμματος, που επιβάλλεται άμεσα και με μεγαλύτερη ισχύ στο θεατή μέσω της μετωπικότητας²⁷¹, ενώ την ίδια στιγμή η τοποθέτηση της κεφαλής σε ιδιαίτερα ευαίσθητα σημεία της κατοικίας, όπου συνήθως εμφανίζονται και άλλα φυλακτικά – αποτρεπτικά θέματα, εντείνει τον ανάλογο χαρακτήρα και του συγκεκριμένου μοτίβου²⁷².

Απορροφώντας συχνά τις αποτρεπτικές ιδιότητες του ανθρώπινου προσώπου - προσωπείου, φύσεις τερατόμορφες και όντα με υπερφυσικά χαρακτηριστικά βρίσκουν ιδιαίτερη θέση στη λιθογλυπτική²⁷³, ξεκινώντας από μια μαγική αφετηρία και καταλήγοντας σε ένα είδος εικαστικού ευφημισμού, αφού «ο άνθρωπος προσπαθεί να εξουδετερώσει το αντικείμενο του φόβου του κολακεύοντάς το, φτιάχνοντας την εικόνα του»²⁷⁴. Η τερατομορφία εντείνει το αποτροπαϊκό στοιχείο της μορφής λόγω του φυσικού τρόμου και της αισθητικής αποστροφής που προκαλεί²⁷⁵, ενώ ως αποτέλεσμα προκύπτει συχνά από την ανάμειξη ανθρώπινων και ζωωδών στοιχείων²⁷⁶.

Έτσι, στα έργα της κυπριακής λιθογλυπτικής ανθρώπινες μορφές ή πρόσωπα παραμορφώνονται αποκτώντας κάτι το τερατώδες, αφού σ' αυτά προσδίδονται ζωώδη ή δαιμονικά χαρακτηριστικά²⁷⁷ (εικ. Δ99-100), ενώ ταυτόχρονα ζώα εμφανίζονται με

²⁶⁹ Ζώρα 1966: 53.

²⁷⁰ Βλ. Ζώρα 1966: 53-55· Φλωράκης 1979: 131-2.

²⁷¹ Βλ. Κορρέ 1978: 17-27, 36-37· Φλωράκης 1979: 131.

²⁷² Κορρέ 1978: 87-8.

²⁷³ Βλ. Κορρέ 1978: 42-7, 62-4· Φλωράκης 1979: 133-9.

²⁷⁴ Ζώρα 1966: 41.

²⁷⁵ Κορρέ 1978: 43.

²⁷⁶ Πρβλ. Κορρέ 1979α: 352. Η τερατομορφία, ως αποτέλεσμα του συνδυασμού ανθρώπινων και ζωωδών χαρακτηριστικών, απαντάται έντονη κατά την αρχαιότητα στην αναπαράσταση της Γοργούς, μορφής υπερφυσικής που χρησιμοποιείται ευρέως ως φυλακτό λόγω της δύναμης του βλέμματός της (βλ. Vernant 1992: 37-8).

²⁷⁷ Βλ. Ηγουμενίδου 1984: 385, όπου και η δημοσίευση δύο τέτοιων περιπτώσεων έργων.



ανθρώπινο, μετωπικό, συχνά, πρόσωπο, το οποίο φέρει τις ιδιότητες της αποτρεπτικής κεφαλής (εικ. Δ₁₀₁). Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει εδώ και η απεικόνιση στην κρήνη της κατοικίας του Χατζηγεωργάκη Κορνέσιου του ανθρωποκέφαλου πουλιού ή Νεράιδας (εικ. Δ₅₉), υπερφυσικού όντος που εδρεύει κοντά στο νερό²⁷⁸, και του οποίου η αναπαράσταση στην τέχνη σχετίζεται με τις φυλακτικές του ιδιότητες²⁷⁹. Αν και στη συγκεκριμένη αναπαράστασή του το ανθρωποκέφαλο πουλί δεν χαρακτηρίζεται από τη μετωπικότητα της κεφαλής, η οποία θεωρείται και πηγή της αποτρεπτικής δύναμης του θέματος²⁸⁰, ωστόσο το ίδιο δεν παύει να αποτελεί ένα υπερφυσικό ον, στο οποίο επαναλαμβάνεται το χαρακτηριστικό, ως προς τη φυλακτική λειτουργία του, στοιχείο της ανάμιξης ανθρώπινων και ζωικών χαρακτηριστικών.

Το ίδιο στοιχείο απαντάται συχνά και στην απεικόνιση ενός ιδιαίτερου θέματος της κυπριακή λιθογλυπτικής, του λιονταριού (εικ. Δ₅₅, Δ₆₁, Δ₁₀₂₋₁₀₄, Ε₅₄). Στενά συνδεδεμένο με το χώρο της εισόδου, το λιοντάρι – φρουρός της πύλης αποτελεί παλαιότατο σύμβολο, ηγεμονικό – βασιλικό αλλά και αποτρεπτικό²⁸¹, αφού παραπέμπει στις έννοιες της δύναμης, του θάρρους και της δικαιοσύνης²⁸². Στις αναπαραστάσεις του στα πλαίσια της κυπριακής λιθογλυπτικής τέχνης, η αποτρεπτική – φυλακτική συμβολική λειτουργία του λιονταριού τονίζεται ιδιαίτερα από τη συχνά ανθρωπόμορφη, στραμμένη κατενώπιον κεφαλή αλλά και από τον τονισμό συγκεκριμένων επιμέρους χαρακτηριστικών της μορφής, όπως τα νύχια, η μυτερή σαν βέλος ουρά, η χαίτη, αλλά και η προβεβλημένη προς τα έξω γλώσσα²⁸³. Σαφώς εντονότερος παρουσιάζεται ο συμβολισμός του θέματος στην παράσταση των δεμένων σε δέντρο λιονταριών, τα οποία προσλαμβάνουν το ρόλο του φύλακα – στοιχείου²⁸⁴ (εικ. Ε₅₄), ή ακόμη και στην απεικόνιση της πάλης λιονταριού και φιδιού (εικ. Δ₅₅), παράστασης με βυζαντινές καταβολές, που συμβολίζει την υπερίσχυση του καλού επί του κακού²⁸⁵.

²⁷⁸ Για τις *ανεράες* (νεράιδες) και τη σχέση τους με το νερό, σύμφωνα με την κυπριακή λαϊκή κοσμοθεωρία, βλ. Γιαγκουλίης 2008: 135.

²⁷⁹ Σχετικά με το μοτίβο του ανθρωποκέφαλου πουλιού – νεράιδας στην ελληνική τέχνη βλ. Ζώρα 1990-1992: 22-5.

²⁸⁰ Κορρέ 1978: 62-4.

²⁸¹ Φλωράκης 2000β: 129.

²⁸² Βλ. Cooper 1979: 98.

²⁸³ Η επιδεικτική προβολή της γλώσσας προς τα έξω παρουσιάζεται, για παράδειγμα, σε ορισμένες παραστάσεις των αποτρεπτικών τερατόμορφων όντων (βλ. εικ. Δ100) ενώ παρουσιάζεται χαρακτηριστικά και στην περίπτωση του αποτρεπτικού Γοργονείου, ανήκοντας στο σύνολο των χαρακτηριστικών γνωρισμάτων της κατηγορίας του τερατώδους (βλ. Vernant 1992: 102-3).

²⁸⁴ Βλ. Κορρέ 1979β: 345-6.

²⁸⁵ Φλωράκης 2006: υποσ. 15.



Αν και στη λαϊκή κοσμοθεωρία και τη χριστιανική αντίληψη το φίδι εμπερικλείει στο συμβολισμό του την έννοια του κακού²⁸⁶, ωστόσο στα έργα της κυπριακής λιθογλυπτικής η εικόνα του συνδέεται και με μια δεύτερη συμβολική ιδιότητα, που το εντάσσει στον κύκλο των αποτρεπτικών – φυλακτικών θεμάτων²⁸⁷. Σ' αυτή την περίπτωση βάση των αναπαραστάσεων του φιδιού, που απαντώνται και πάλι σε σχέση με την είσοδο (εικ. Δ₅₀, Δ₅₆₋₅₇, Δ₁₀₅), αποτελεί η διαδεδομένη στον κυπριακό χώρο αντίληψη περί ταύτισής του με τον ευεργετικό φύλακα του σπιτιού²⁸⁸. Η αντίληψη αυτή αποτυπώνεται εύγλωττα στις εθιμικές πρακτικές του κυπριακού λαού, ο οποίος φροντίζει να κοσμήσει το νυφικό δωμάτιο με ζυμαρένια φίδια²⁸⁹ αλλά και να προστατέψει την είσοδο του σπιτιού του τοποθετώντας στο χώρο της ένα διατηρημένο σε αλκοόλ φίδι²⁹⁰. Προπάντων, όμως, η μόνιμη παρουσία του φιδιού – φύλακα στο χώρο της κατοικίας διασφαλίζεται μέσω της τέχνης, αφού παραστάσεις του απαντώνται σε ξυλόγλυπτες πόρτες και σιδερένιες κλειδαριές²⁹¹, καθώς και στα έργα της λιθογλυπτικής, ενσωματωμένα στο οικιακό κέλυφος. Σ' αυτό το είδος τέχνης, το φυλακτικό περιεχόμενο του συμβόλου αποτυπώνεται με ιδιαίτερη γλαφυρότητα, αφού το φίδι παρουσιάζεται να συνοδεύει το κατεξοχήν αποτρεπτικό σύμβολο του σταυρού, αποτελώντας ακόμη και απόληξή του (εικ. Δ₅₆₋₅₇).

Συμπληρώνοντας το σύνολο των θηρίων και των υπερφυσικών όντων, που αναπαριστούνται στα έργα της κυπριακής λιθογλυπτικής, οι δικέφαλες μορφές συνιστούν μια ιδιαίτερη κατηγορία φυλακτικών – αποτρεπτικών συμβόλων, που οφείλουν την ανάλογη λειτουργία τους στην τερατομορφία, η οποία τα χαρακτηρίζει. Δικέφαλο ον, από το στόμα του οποίου εκφύονται φυλλοφόροι και ανθοφόροι βλαστοί, κοσμεί αρχιτεκτονική πλάκα εντοιχισμένη πάνω από την είσοδο τουρκοκυπριακής κατοικίας στη Λάρνακα (εικ. Δ₉₁), την ίδια στιγμή που στα ελληνοκυπριακά σπίτια, και πάλι στο χώρο της εισόδου ή

²⁸⁶ Βλ. Φλωράκης 1979: 128· Ζώρα 1990-1992: 30· Cirioi 1995: 543.

²⁸⁷ Για την ένταξη του φιδιού στο συγκεκριμένο κύκλο θεμάτων με συμβολικό – αποτρεπτικό περιεχόμενο βλ. Φλωράκης 1989: 129-30· Ζώρα 1990-1992: 35.

²⁸⁸ Για τη σχετική αντίληψη, αλλά και τις ευρύτερες ευεργετικές ιδιότητες που αποδίδονται στο φίδι στα πλαίσια του κυπριακού πολιτισμού, βλ. Φαρμακίδης 1938: 58-9· Ταρσούλη 1963: τ. Β', 500· Ohnefalsch – Richter 1994: 223-4. Η ταύτιση του φιδιού με το φύλακα του σπιτιού απαντάται στον ευρύτερο ελλαδικό χώρο (βλ. Ζώρα 1990-1992: 32-3), ενώ έχει τις ρίζες της στην αρχαιότητα και τη λατρεία του Δία Κτήσιου, θεού του σπιτιού που παρουσιάζεται με την όψη φιδιού (βλ. Nilsson 1966: 63-8).

²⁸⁹ Πρωτοπαπά 2005: τ. Α', 256-7.

²⁹⁰ Βλ. Ionas 2003: 15.

²⁹¹ Ohnefalsch – Richter 1994: 224, όπου και αναφορά της χρήσης του θέματος του φιδιού και στην αγγειοπλαστική.



ακόμη στο μέτωπο του *ηλιακού* και στην κρήνη, αντίστοιχο αναπαριστάμενο ον αποτελεί ο δικέφαλος αετός (εικ. Δ₄, Δ₅₉, Δ₇₉, Δ₈₉, Δ₁₀₆₋₁₁₀, Ε₁). Θέμα ιδιαίτερα διαδεδομένο σ' όλους τους κλάδους της κυπριακής λαϊκής τέχνης²⁹², ο δικέφαλος αποτελεί σύμβολο πολυσήμαντο (αποτρεπτικό, ηγεμονικό, εθνικό, θρησκευτικό, εραλδικό)²⁹³, στη μορφή του οποίου όχι μόνο συνοψίζονται οι ελπίδες για την ανάσταση του γένους και η πίστη στην αθανασία του ελληνισμού²⁹⁴, αλλά και εδράζεται μια αποτρεπτική προς το κακό ενέργεια, που απορρέει από το τερατόμορφο της διπλής κεφαλής²⁹⁵.

Δίπλα στα θρησκευτικά, φυσικά και υπερφυσικά φυλακτικά σύμβολα, στα έργα της κυπριακής λιθογλυπτικής συναντά κανείς ανάλογα, σε επίπεδο λειτουργίας, θέματα, προερχόμενα από τον κύκλο της μαγείας, η οποία επιστρατεύεται μέσω των συμβόλων της για να επιδράσει σε πρόσωπα και πράγματα κατά τρόπο συγκεκριμένο, επιφέροντας το εκάστοτε επιθυμητό αποτέλεσμα²⁹⁶. Με τον επιδιωκόμενο σκοπό να συνίσταται, εδώ, στην προστασία της κατοικίας από κάθε κακό, στα κυπριακά λιθόγλυπτα παρατηρείται η χρήση του πανάρχαιου, δυναμικού συμβόλου της εξάλφας²⁹⁷ (εικ. Δ₁₄, Δ₃₈, Δ₁₁₁₋₁₁₃), τύπου του φλογοφόρου αστέρα της σφραγίδας του Σολομώντα, που εξοπλίζει με μαγικές δυνάμεις το άτομο που τη χρησιμοποιεί²⁹⁸. Αποτελούμενο από δύο συμμετρικά διασταυρούμενα τρίγωνα, σχήμα με επίσης μαγικό περιεχόμενο²⁹⁹, το συγκεκριμένο μοτίβο χρησιμοποιείται ευρέως ως αποτρόπαιο ή θεραπευτικό σύμβολο, ως φυλακτό, ή ακόμη και ως μέσο για απόκτηση εξουσίας επί των δαιμονίων³⁰⁰, γνωρίζοντας μεγάλη διάδοση και στην τέχνη³⁰¹. Στα έργα της κυπριακής λιθογλυπτικής η εξάλφα απαντάται συχνά εγγεγραμμένη σε κύκλο³⁰², φέροντας ως επίκεντρα θέματα ένα ρόδακα ή μια μικρότερη εξάλφα, ενώ, όταν δεν αποτελεί κεντρικό θέμα της παράστασης, λειτουργεί συμπληρωματικά ως προς το κύριο μοτίβο του σταυρού, ενισχύοντας τον αποτρεπτικό και φυλακτικό συμβολισμό της παράστασης.

²⁹² Ριζοπούλου – Ηγουμενίδου 1996: 201.

²⁹³ Φλωράκης 2000β: 112.

²⁹⁴ Βλ. Λάμπρος 1909: 472· Σβορώνος 1914: 66-7· Σπυριδάκης 1972-1973: 171.

²⁹⁵ Βλ. Ζώρα 1966: 48· Κορρέ 1978: 42-7· Φλωράκης 1979: 135-7.

²⁹⁶ Κυριακίδης 1938-1948: 537.

²⁹⁷ Για τη δημοσίευση λιθόγλυπτων έργων με το συγκεκριμένο θέμα, βλ. Rizoroulou – Egoumenidou & Seretis 2000: 409-15, 420.

²⁹⁸ Φλωράκης 1979: 139· Rizoroulou – Egoumenidou & Seretis 2000: 420.

²⁹⁹ Ζώρα 1966: 45· Κορρέ 1978: 47· Φλωράκης 1979: 141.

³⁰⁰ Βλ. Ζώρα 1966: 45-8· Κορρέ 1978: 47-8· Φλωράκης 1979: 139-41.

³⁰¹ Στον κυπριακό χώρο, η εξάλφα απαντάται σκαλισμένη ακόμη και στα ξύλινα θυρόφυλλα των εισόδων (βλ. Rizoroulou – Egoumenidou & Seretis 2000: 420).

³⁰² Η παρουσία του κύκλου ακολουθεί παλαιότερα πρότυπα, συμβολίζοντας το σύμπαν (Ζώρα 1966: 53).

II. Γονιμικά θέματα

Γονιμικά χαρακτηρίζονται τα θέματα, των οποίων το συμβολικό περιεχόμενο αποβλέπει στην πρόκληση της γονιμότητας, της ευφορίας και της αφθονίας των αγαθών. Αν και το γονιμικό στοιχείο μπορεί να ενυπάρχει επίσης σε σύμβολα, που ερμηνεύονται πρώτιστα ως φυλακτικά και αποτρεπτικά του κακού³⁰³, στο ρεπερτόριο της λιθογλυπτικής συγκαταλέγονται κάποια ιδιαίτερα θέματα, μέσα από τα οποία μπορεί κανείς να αναγνωρίσει εντονότερη την ανθρώπινη ανάγκη για εξασφάλιση της ευημερίας και της γονιμότητας στο χώρο της κατοικίας, η οποία ταυτίζεται με την οικογένεια αλλά και εμπερικλείει το σύνολο των αγαθών της. Τα γονιμικά θέματα είναι παρμένα τόσο από τον κόσμο της φύσης, με την οποία η παραδοσιακή κοινωνία ζει σε απόλυτη αρμονία, όσο και από την ίδια την ανθρώπινη σφαίρα.

Για την παραδοσιακή κοινωνία, οι κύκλοι ζωής του ανθρώπου και της φύσης εκτυλίσσονται παράλληλα και συνδέονται μεταξύ τους μέσα από σχέσεις συμβολικές. Η έντονη στη λαϊκή αντίληψη συνάφεια της ανθρώπινης και της φυτικής γονιμότητας, οδηγεί στην άντληση από τη διαρκώς αναγεννώμενη φύση των ιδιαίτερων γονιμικών συμβόλων, που μπορούν να προκαλέσουν την αναπαραγωγή και την αφθονία και στην ανθρώπινη ζωή³⁰⁴. Ορισμένα απ' αυτά τα σύμβολα ενυπάρχουν και στα έργα της λιθογλυπτικής, παίρνοντας τη μορφή καρπών, όπως το σταφύλι αλλά και το ρόδι³⁰⁵ (εικ. Ε₁₋₂), καθώς επίσης και ανθισμένων λουλουδιών, βλαστών ή φυλλοφόρων και ανθοφόρων κλαδιών (εικ. Δ₁₁, Δ₃₁, Δ₄₄, Δ₅₀, Δ₅₅, Δ₆₀, Δ₇₉, Δ₁₀₂, Δ₁₀₄, Ε₃₋₄₀, Ε₄₄), κάποτε τοποθετημένων σε δοχεία (εικ. Δ₃, Δ₃₀, Δ₃₇, Δ₇₄, Δ₇₉, Ε₅₇₋₇₁) ή περιπλεγμένων σε στεφάνια (εικ. Ε₄₁₋₄₃).

Η εμφάνιση των συμβόλων αυτών στη λιθογλυπτική δε μπορεί παρά να παραπέμπει στην αντίστοιχη συμβολική χρήση των απεικονιζόμενων αντικειμένων μέσα από τις εθιμικές πρακτικές της παραδοσιακής κυπριακής κοινωνίας. Το πέτρινο στεφάνι πάνω από την πόρτα μοιάζει να αντικαθιστά το προσωρινότερο μαγιάτικο, που αποβλέπει στη μετάδοση της γονιμικής ευλογίας από το φύση ή και το Θεό στο σπίτι³⁰⁶, το σκαλισμένο στην είσοδο ρόδι θυμίζει τον πραγματικό καρπό που θραύεται στο

³⁰³ Τέτοια σύμβολα αποτελούν η παράσταση της ανθρώπινης κεφαλής και του αγίου Γεωργίου (βλ. Κορρέ 1978: 48-50, 90-1).

³⁰⁴ Βλ. Παραδέλλης 1999: 37-9.

³⁰⁵ Το γονιμικό συμβολικό περιεχόμενο των δύο καρπών επισημαίνει ο Α. Φλωρακης (βλ. Φλωράκης 2006: 42), ενώ στο συμβολισμό του ροδιού αναφέρεται και ο Σ. Κυριακίδης (βλ. Κυριακίδης 1938-1948: 513-4). Ιδιαίτερα όσον αφορά στη θέση του ροδιού στον κυπριακό πολιτισμό, βλ. Ρουσούνιδης 1988: 107-44.

³⁰⁶ Βλ. Γιαγκουλλής 2008: 111.

κατώφλι κατά την είσοδο των νεόνυμφων στην κατοικία, ως επίκληση στη γονιμότητα³⁰⁷, ενώ οι καρποί και τα φυλλοφόρα ή ανθοφόρα κλαδιά, σκαλισμένα σε διάφορα σημεία της κατοικίας, ακόμη και στην εσωτερική καμάρα, θυμίζουν την αντίστοιχη πρακτική των Κυπρίων να στολίζουν με κλαδιά ελιάς ή *αβρόσσιλας* την πόρτα κατά την Πρωτοχρονιά, για να διασφαλίσουν την καλοχρονιά³⁰⁸, καθώς και να κοσμούν τους τοίχους του νυφικού δωματίου με φρούτα, ξηρούς καρπούς και διάφορα κλαδιά, μέσα πρόκλησης της γονιμότητας³⁰⁹. Τόσο μέσα από τις εθιμικές πρακτικές, όσο και μέσα από την τέχνη, η φύση μεταφέρεται τελικά στην κατοικία, σε μια προσπάθεια διασφάλισης της ευημερίας των ενοίκων της και της αφθονίας των αγαθών τους.

Αν στη φύση η άνθιση και η ευκαρπία των αγρών αποτελεί την εικόνα της γονιμότητας, στον κόσμο των ανθρώπων η τελευταία αποτυπώνεται κατεξοχήν στη μορφή της γυναίκας, εκείνης που φέρνει στον κόσμο τη νέα ζωή. Ο γονιμικός συμβολισμός στην παράστασή της στο κλειδί ενός ολοσκάλιστου *ξωπορτιού*, ανάμεσα σε ελισσόμενους βλαστούς (εικ. Ε44-45), ενισχύεται από την απόδοση του γυμνού της στήθους, βασικού σημείου της απεικόνισης που αποκλείει, πιθανότατα, και την ταύτιση της μορφής με κάποιο πραγματικό πρόσωπο, ειδικά στα πλαίσια μιας κλειστής κοινωνίας με έντονο το αίσθημα της αιδούς. Παραπέμποντας περισσότερο σε μια αρχέτυπη εικόνα της γυναίκας ως φορέα της γονιμότητας η παράσταση αποκτά εντονότερο συμβολικό περιεχόμενο ακριβώς λόγω της αποκάλυψης του στήθους. Εξαιτίας της σχέσης του με το θηλασμό και τη μητρότητα το ίδιο συνιστά πανάρχαιο ιερό σύμβολο της γονιμότητας, που σχετίζεται ακόμη και με το Θεό³¹⁰, την ίδια στιγμή που η γυμνή του θέα ταυτίζεται με την ίδια τη ζωή³¹¹. Οι γονιμικές προεκτάσεις, που εμπρικλείει το γυναικείο στήθος, αποτελούν πιθανότατα και το λόγο παράστασής του σε κιονόκρανα σπιτιών στην κατεχόμενη Καρπασία³¹².

³⁰⁷ Βλ. Πρωτοπαπά 2005: τ. Β', 161-7.

³⁰⁸ Βλ. Γιαγκουλλής 2008: 54.

³⁰⁹ Βλ. Πρωτοπαπά 2005: 260-1.

³¹⁰ Βλ. Yalom 2006: 25-54, όπου και αναφορά στην εικόνα και το συμβολισμό του ανθρώπινου στήθους σε ολόκληρη την ανθρώπινη ιστορία.

³¹¹ Βλ. Πούχνερ 2009: 374-5, όπου και ανάλυση της μαγείας του γυμνού σώματος και της αποτρεπτικής δύναμης των γεννητικών οργάνων.

³¹² Την πληροφορία αναφέρει η M. Ohnefalsch - Richter 1994, η οποία διαμένει στην Κύπρο κατά την περίοδο 1894-1912 (βλ. Ohnefalsch - Richter 1994: 172).



III. Μυθολογικά θέματα

Στον κύκλο θεμάτων, που αποκαλούνται μυθολογικά, ανήκουν σχήματα, θέματα και παραστάσεις που ανάγονται σε προϊστορικούς συμβολισμούς, αλλά και αρχαϊκούς μύθους³¹³. Ορισμένα από αυτά, όπως τα γεωμετρικά σχήματα, υπήρξαν παλαιότερα κοσμολογικά σύμβολα, αλλά στο πρόσφατο παρελθόν εμφανίζονται περισσότερο ως απλά διακοσμητικά θέματα, έχοντας απολέσει το προηγούμενο συμβολικό περιεχόμενό τους³¹⁴. Έτσι, τα ηλιακά σύμβολα αλλά και οι μυθικές παραστάσεις, απομένουν τα θέματα στα οποία διακρίνεται ακόμη ένα βαθύτερο ερμηνευτικό επίπεδο, ορατό και μέσα από τα έργα της λιθογλυπτικής.

Ως το κατεξοχήν ηλιακό σύμβολο, στα κυπριακά λιθόγλυπτα απαντάται συχνά ο ήλιος. Θέμα πολυσήμαντο, που παραπέμπει, ανάμεσα σε άλλα, στην ηρωική και γενναϊόδωρη δύναμη, το θείο οφθαλμό, την ομορφιά, τη δικαιοσύνη και την πηγή ζωής και ενέργειας³¹⁵, ο ήλιος απεικονίζεται ως τροχός (εικ. Δ₅₂, Ε₃₂) ή ως κύκλος περιβεβλημένος από οδοντωτό ή κυκλικό και αποτελούμενο από ακτίνες πλαίσιο (εικ. Δ₁₂, Δ₃₂, Ε₄₆₋₄₈), ενώ άλλοτε το κέντρο του παίρνει τη μορφή μετωπικού ανθρώπινου προσώπου (εικ. Δ₁₃, Δ₅₄, Ε₄₉₋₅₁), παραπέμποντας στη λαϊκή αντίληψη, που θέλει τον ήλιο οντότητα με συνήθειες ανθρώπινες³¹⁶. Αξεδιάλυτα σχεδόν συνδεδεμένη με την παράσταση του ήλιου, ως φυτική μορφή του συμβόλου παρουσιάζεται ο ρόδακας ή στροβιλορόδακας³¹⁷, ένα από τα συχνότερα μοτίβα της κυπριακής λιθογλυπτικής (βλ. ενδεικτικά εικ. Δ₁₁, Δ₁₄, Δ₁₆, Δ₅₉, Δ₁₀₅, Ε₇₋₂₂, Ε₅₂₋₃, Σ₁₃₋₁₄), στην οποία βρίσκει θέση, τέλος, και το σύμβολο της σελήνης. Αποδοσμένη σε πλάγια δρεπανωτή μορφή και τοποθετημένη, μαζί με τον ήλιο, εκατέρωθεν του κεντρικού συμβόλου του σταυρού (εικ. Δ₁₃), η σελήνη συμπληρώνει με την παρουσία της μια τυπική σύνθεση, γνωστή από την εικονογραφία της Σταύρωσης³¹⁸.

³¹³ Φλωράκης 1979: 142.

³¹⁴ Φλωράκης 2006: 39-40.

³¹⁵ Βλ. Κυριακίδης 1938-1948: 536· Cooper 1979: 162-4· Cirlot 1995: 255-9.

³¹⁶ Φλωράκης 1979: 143.

³¹⁷ Κυριακίδης 1938-1948: 546. Σύμφωνα με τον Κυριακίδη, στη φυτική απεικόνιση του ήλιου συντέλεσε το κατεξοχήν ηλιακό άνθος, το ηλιοτρόπιο.

³¹⁸ Φλωράκης 1979: 144. Σύμφωνα με τη Μ. Τσούπη, η παράσταση ήλιου και σελήνης στην εικονογραφία της Σταύρωσης στα λαϊκά λιθανάγλυφα σχετίζεται με τη συμβολική απεικόνιση του κυκλικού χρόνου της παραδοσιακής κοινότητας (βλ. Τσούπη 2009: 435-43).



Περνώντας στη σφαίρα των μυθικών παραστάσεων, στην κυπριακή λιθογλυπτική απαντάται σε διάφορες παραλλαγές η σύνθεση του δέντρου της ζωής. Το ανατολικής προέλευσης θέμα χαρακτηρίζεται από την κεντρική παρουσία του δέντρου, συμβόλου του κύκλου της ζωής και του κόσμου, το οποίο συνοδεύεται από την παράσταση των φυλάκων του, αντιμέτωπων ζώων ή ανθρώπων, που στέκουν συμμετρικά δεξιά και αριστερά του³¹⁹ (εικ. Ε54). Καθώς το θέμα εξελίσσεται και περνά στη χριστιανική παράδοση, το δέντρο αντικαθίσταται από το σταυρό, ο οποίος εξομοιώνεται προς το «ξύλον της ζωής» του Παραδείσου³²⁰ κι έτσι αποτελεί το νέο κεντρικό μοτίβο της σύνθεσης, δορυφορούμενο από αντωπές μορφές ζώων, πουλιών και ανθρώπων (εικ. Ε55-56).

Μορφική παραλλαγή της παράστασης του δέντρου της ζωής αποτελεί, ταυτόχρονα, και το μοτίβο του ανθοφόρου αγγείου, όπως αυτό απαντάται στην περίπτωση της νεοελληνικής γλάστρας³²¹. Η σύνθεση προκύπτει αρχικά όταν η ινδική κοσμολογία, θέλοντας να αποδώσει οπτικά τη σύνδεση του δέντρου με το νερό, δημιουργεί την παραλλαγή του φυτού της ζωής, που δεν φυτρώνει μέσα από το χώμα αλλά μέσα από ένα βάζο³²². Η παράσταση αυτή θεωρείται πως αποτελεί πρόγονο του θέματος της γλάστρας, η οποία συνιστά ένα από τα αγαπημένα θέματα και της κυπριακής λιθογλυπτικής χωρίς ξεκάθαρο συμβολικό περιεχόμενο³²³. Οι παραλλαγές του θέματος ποικίλουν (εικ. Δ3, Δ30, Δ37, Δ74, Δ79, Ε57-71), ενώ οι πλέον περίτεχνες αποδόσεις του εντοπίζονται στον αστικό χώρο της περιόδου του νεοκλασικισμού.

IV. Πολιτικά - εθνοτικά θέματα

Στην κατηγορία αυτή θεμάτων εντάσσονται τα σύμβολα εκείνα, τα οποία χρησιμοποιούνται στην κυπριακή λιθογλυπτική για να δηλώσουν την εθνοτική καταγωγή και ταυτότητα των δύο κυριότερων ομάδων πληθυσμού του νησιού, ελληνοκυπρίων και τουρκοκυπρίων.

³¹⁹ Βλ. Ζώρα 1990-1992: 10-14. Πρβλ. επίσης Κορρέ 1979β, όπου και μια λεπτομερέστερη παρουσίαση του θέματος των δεμένων φυλάκων του ιερού δέντρου ή κίονα, τόσο στην παγκόσμια όσο και στην νεότερη ελληνική τέχνη.

³²⁰ Φλωράκης 2006: 41-2.

³²¹ Βλ. Κορρέ 1979β: 344- Ζώρα 1990-1992: 14-8.

³²² Βλ. Ζώρα 1990-1992: 14, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

³²³ Βλ. Ριζοπουλου – Εγουμενίδου & Seretis 2000: 419, όπου και αναφορά στη γλάστρα ως θέμα κυρίως διακοσμητικό.

Στο πλαίσιο της ελληνοκυπριακής κοινότητας, η ταύτιση ελληνικού έθνους και χριστιανικής θρησκείας παρουσιάζεται ιδιαίτερα έντονη, κι έτσι ο εθνικός χαρακτήρας δεν αναγνωρίζεται μόνο σε θέματα, όπως ο δικέφαλος αετός ή ο ένοπλος ήρωας της εθνικής επανάστασης, αλλά υποδηλώνεται έμμεσα και μέσα από τα θρησκευτικά σύμβολα, όπως κυρίως ο σταυρός, τα οποία και σημαίνουν την άμεση αναγνώριση των σπιτιών ως ελληνοκυπριακών. Παράλληλα, όμως, στα έργα της κυπριακής λιθογλυπτικής δεν απουσιάζει και μια αμεσότερη δήλωση του εθνοτικής ταυτότητας των ελληνοκυπρίων, μέσω της χρήσης του ίδιου του εθνικού συμβόλου της σημαίας.

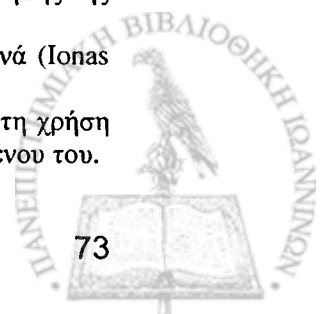
Κατά τη διάρκεια της έρευνας σε χωριά της επαρχίας Πάφου, στο χώρο της εισόδου κατοικιών του πρώτου μισού του 20^{ου} αιώνα εντοπίστηκε το ιδιαίτερα συμβολικό θέμα του σταυρού, από την ένωση των κεραιών του οποίου προβάλλουν λοξά ένας δεύτερος σταυρός και μια ελληνική σημαία (εικ. Ε₇₂₋₇₃). Η σύνθεση, που αναπαριστά την προσήλωση της ελληνοκυπριακής κοινότητας στη θρησκεία και το εθνικά ιδανικά σε μια εποχή, η οποία χαρακτηρίζεται από το έντονο αίτημα για ένωση με την Ελλάδα, συναντά το παράλληλό της σε σύγχρονα με αυτή ζωγραφικά έργα. Σύμφωνα με πληροφορίες, που προέκυψαν κατά την επιτόπια έρευνα στην επαρχία Αμμοχώστου, στο χώρο πάνω από την είσοδο ελληνοκυπριακών σπιτιών των μέσων περίπου του 20^{ου} αιώνα μπορούσε να συναντήσει κανείς ζωγραφικές παραστάσεις της ελληνικής σημαίας, σχηματισμένες πάνω στο λευκό κονίαμα του τοίχου³²⁴.

Στην περίπτωση του τουρκοκυπριακού σπιτιού, στο χώρο και πάλι της εισόδου συναντά κανείς λιθόγλυπτες παραστάσεις ενός αντίστοιχου εθνοτικού συμβόλου, της δρεπανοειδούς ημισελήνου και του πεντάκτινου αστεριού³²⁵ (εικ. Δ₉₁, Ε₇₄). Ο συνδυασμός των δύο στοιχείων συνιστά το τουρκικό εθνόσημο, σύμβολο, παλαιότερα, της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας αλλά και της θρησκείας του πληθυσμού της, του Ισλαμισμού, που αποκαλείται και θρησκεία της Ημισελήνου³²⁶. Ενσωματωμένη στην τουρκοκυπριακή κατοικία η τουρκική ημισέληνος αποτελεί το μέσο που δηλώνει και προβάλλει την ιδιαίτερη εθνοτική ταυτότητα των ενοίκων του σπιτιού, γεγονός που

³²⁴ Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση της κατοικίας Παύλου Γιαννή στο Αυγόρου, όπου η λιθόγλυπτη πλάκα με σταυρό πάνω από την είσοδο καλύφθηκε στη συνέχεια με γύψο, πάνω στον οποίο ζωγραφίστηκαν ελληνικές σημαίες. Το ανάγλυφο επανήλθε στο φως κατά τις διαδικασίες συντήρησης της κατοικίας.

³²⁵ Ένα τέτοιο έργο πάνω από την είσοδο σπιτιού στα Λεύκαρα (Λάρνακα) δημοσιεύει ο Ι. Ιωνά (Ιονας 2003: 13).

³²⁶ Βλ. Μουτσόπουλος & Δημητροκάλλης 1988: 19. Στο ίδιο έργο επιχειρείται μια αναδρομή στη χρήση του συμβόλου από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα, αλλά και μια απόπειρα ερμηνείας του περιεχομένου του.



επιδιώκεται από τη μουσουλμανική μειονότητα του νησιού και με άλλες, ανάλογες πρακτικές. Περιγράφοντας τη Λευκωσία γύρω στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, ο αρχιδούκας της Αυστρίας Louis Salvator αναφέρει πως πάνω από τις εισόδους των τουρκικών σπιτιών τοποθετούνται ξύλινο αστέρι και ημισέληνος, καθώς και καρφιά, απ' όπου κρεμιούνται οι λάμπες στις μεγάλες μουσουλμανικές γιορτές³²⁷.

V. Διακοσμητικά θέματα

Δίπλα στα θέματα, που συμβολίζουν ή σημαίνουν, στο ρεπερτόριο της λιθογλυπτικής απαντώνται επίσης τα μοτίβα εκείνα, τα οποία δε χαρακτηρίζονται από κάποιο ιδιαίτερο συμβολισμό ή έχουν μετατραπεί σε απλά διακοσμητικά στοιχεία, μετά την απώλεια του βαθύτερου νοήματός τους. Τα διακοσμητικά θέματα χαρακτηρίζονται τόσο από την ποικιλομορφία τους, όσο και από την έμπνευση ή προέλευσή τους από διαφορετικές σφαίρες της ζωής και της τέχνης.

Στην παραδοσιακή κατοικία, μοτίβα που βασίζονται στην εξέλιξη της γραμμής, όπως γεωμετρικά σχήματα (κύκλος, τρίγωνο, ορθογώνιο ή ρόμβος, βλ. ενδεικτικά εικ. Δ₈, Δ₁₀, Δ₁₄, Δ₂₃, Δ₃₁, Δ₃₃, Δ₃₄, Δ₁₁₁₋₁₁₃, Ε₁₆₋₁₇, Ε₄₇, Σ_{Τ1-6}), οδοντωτά πλαίσια (εικ. Δ₁₁, Δ₁₄), ναυτικοί κόμποι (εικ. Σ_{Τ7}) και καρδιόσχημα μοτίβα (εικ. Δ₆₂, Σ_{Τ8-9}) συνυπάρχουν με ποικιλόμορφα και συχνά έντονα σχηματοποιημένα φυτικά θέματα (εικ. Δ₂₁, Σ_{Τ10-19}). Από το περιβάλλον της καθημερινής ζωής φαίνεται να απορρέει μια ιδιαίτερη κατηγορία διακοσμητικών θεμάτων³²⁸, στα πλαίσια της οποίας ξεχωρίζουν ιδιαίτερα τα δέντρα (εικ. Δ₂₁, Δ₃₇, Σ_{Τ20-21}) και στοιχεία της ντόπιας βλάστησης, με χαρακτηριστικό παράδειγμα το μανιτάρι (εικ. Ε₄₇), καθώς επίσης τα πουλιά (εικ. Δ₃₁, Δ₆₇, Δ₇₄, Ε₅₁, Σ_{Τ22-23}) και τα ζώα (εικ. Δ₆₇, Σ_{Τ22}), όπως το κατεξοχήν χρήσιμο για τις μεταφορές στην κυπριακή παραδοσιακή κοινωνία γαϊδούρι. Πηγή έμπνευσης της λαϊκής δημιουργίας αποτελεί κάθε τι που καθίσταται μέρος της οπτικής εμπειρίας, κι έτσι η μοναδική παράσταση ενός κωπήλατου πλοίου (εικ. Σ_{Τ24}), που απουσιάζει ως τύπος από τον κυπριακό χώρο, μπορεί να οφείλεται είτε στην ιδιότυπη απόδοση ενός πραγματικού πλοίου, που είδε ο τεχνίτης, είτε ακόμη και στην άντληση οπτικών προτύπων από φωτογραφίες κωπήλατων πλοίων της κοντινής Αιγύπτου³²⁹.

³²⁷ Salvator 1983: 20.

³²⁸ Πρβλ. Φλωράκης 1979: 150-6.

³²⁹ Βλ. Rizopoulou – Egoumenidou & Seretis 2000: 423-4.

Στις νεοκλασικές κατοικίες, κατασκευασμένες από τους λαϊκούς *τσινιέριες* ή τους πρώτους αρχιτέκτονες του νησιού, παρατηρείται και το αποκορύφωμα της χρήσης διακοσμητικών μοτίβων, που εκφράζουν μια εντονότερη διάθεση στολισμού. Γιρλάντες, φύλλα άκανθας και άλλα φυτικά μοτίβα, συχνά έντονα στυλιζαρισμένα ή και συνδυασμένα με έλικες και σπείρες, δάφνινα στεφάνια και ανθέμια ολόγλυφα (ακρωτήρια) ή ανάγλυφα σε διακοσμητικές ζώνες της πρόσοψης ή στο σώμα των κιονοκράνων, παραστάσεις αρχαιοελληνικών κίωνων και ληκύθων, μαιάνδροι και μετάλλια, συνθέτουν το πλούσιο ρεπερτόριο των διακοσμητικών μοτίβων του νεοκλασικισμού (εικ. Γ₂₈, Δ₄₁₋₄₃, Δ₈₀, ΣΤ₂₆₋₇₃). Στον ίδιο κύκλο θεμάτων της συγκεκριμένης αρχιτεκτονικής περιόδου εντάσσεται και η αχιβάδα (εικ. ΣΤ₅₆₋₇), χρησιμοποιούμενη προηγουμένως σε συνθέσεις μπαρόκ³³⁰ (εικ. Δ₅₉).

Ένα ιδιαίτερο σύνολο διακοσμητικών μοτίβων κατοικιών του νεοκλασικισμού, και όχι μόνο, φαίνεται να εμπνέεται από τη γοτθική τέχνη, όπως αυτή εντοπίζεται και παραμένει ζωντανή πραγματικότητα για τα μάτια των ντόπιων στα φράγκικα μνημεία του νησιού. Φυτικά μοτίβα, που αντιγράφουν το γαλλικό κρίνο (*fleur de lis*) ή παραπέμπουν στη μορφή του (εικ. ΣΤ₁₃₋₁₆, ΣΤ₃₈₋₃₉, ΣΤ₅₀, ΣΤ₅₃, ΣΤ₇₄), αναδιπλούμενα φύλλα σε αετωματικό υπέρθυρο ως λαϊκή εκδοχή των *crochets* σε θυρώματα ναών της Φραγκοκρατίας (εικ. ΣΤ₇₅) καθώς και ανάγλυφα τρίλοβα πλαίσια, χαρακτηριστικό γνώρισμα του γοτθικού αρχιτεκτονικού ρυθμού, που χρησιμοποιούνται τώρα ως διακοσμητικό στοιχείο στις παρειές των παραστάδων της εισόδου ή ακόμη και στην ίδια την τοιχοποιία της πρόσοψης (εικ. ΣΤ₇₆₋₇₇), επιβεβαιώνουν το γεγονός πως η γοτθική τέχνη παραμένει μια αστείρευτη πηγή άντλησης προτύπων³³¹. Η επιρροή της μεσαιωνικής τέχνης στη νεότερη αρχιτεκτονική της κυπριακής κατοικίας υπήρξε συνεχής³³² και αυτό διακρίνεται έντονα και στη σφαίρα των λιθόγλυπτών της έργων.

³³⁰ Πρβλ. Φλωράκης 1979: 149.

³³¹ Πρβλ. Φυλιππίδης 1984: 17-8, όπου και η επισήμανση πως παράλληλα με το ρεύμα του νεοκλασικισμού, κατά το 18^ο και 19^ο αιώνα σημάδι αλλαγής των καιρών στη νεοελληνική αρχιτεκτονική αποτελεί το παράλληλο, ανανεωμένο ενδιαφέρον για τη γοτθική αρχιτεκτονική, η οποία δεν είχε σταματήσει ποτέ να κτίζεται.

³³² Το γεγονός αυτό επισημαίνει μέσα από την εξέταση κτισμάτων των αρχών του 18^{ου} αιώνα ο C. Enlart (βλ. Enlart 1987: 412-3). Σχετικά με το θέμα της μεσαιωνικής επιρροής στη νεότερη κυπριακή αρχιτεκτονική, που εντοπίζεται τόσο στην διατήρηση συγκεκριμένων αρχιτεκτονικών μελών, όπως η γοτθική καμάρα, όσο και σε διάφορα διακοσμητικά στοιχεία, βλ. επίσης Χατζημιχάλη 1967: 90· Σίνος 1976: 154· Παπαδούρης 1994: 186, 188.



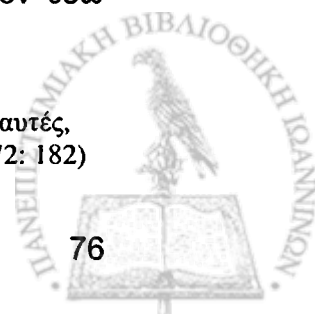
Αν στο παρελθόν ο διακοσμητικός χαρακτήρας διακρίνει ένα μέρος των έργων της λιθογλυπτικής, στη σύγχρονη εποχή ο ίδιος φαίνεται να κυριαρχεί ανάμεσα στα χρησιμοποιούμενα θέματα της τέχνης, η οποία προσεγγίζει το παρελθόν της, ως προς τη μορφή, αλλά ταυτόχρονα αποστασιοποιείται από αυτό, ως προς το περιεχόμενο. Κι αυτό γιατί αφενός, αν και δεν απουσιάζουν οι μεμονωμένες περιπτώσεις πρωτότυπων συλλήψεων (εικ. Z₂, Z₁₃), η σύγχρονη λιθογλυπτική καταφεύγει συχνά στο ίδιο το παρελθόν της για την άντληση των θεμάτων, που απεικονίζονται στα έργα της, κι έτσι στη δημιουργία των τελευταίων δεκαετιών εμφανίζονται γνωστά μοτίβα όπως σταυροί, λιοντάρια, αετοί, ρόδακες, πουλιά, γλάστρες, τρίλοβα πλαίσια, σχηματοποιημένα άνθη και ελισσόμενοι βλαστοί (εικ. Z₁, Z₃₋₁₂, Z₁₄₋₅). Αφετέρου, όμως, με εξαίρεση το σταυρό, που παραμένει ζωντανό σύμβολο διατηρώντας έτσι την ιδιαίτερη λειτουργία του, τα υπόλοιπα θέματα φαίνεται πως έχουν χάσει το συμβολικό περιεχόμενο, που τα χαρακτηρίζει στο παρελθόν.

Η απώλεια του νοήματος προκύπτει ως αποτέλεσμα της κοινωνικής αλλαγής³³³, αφού η σύγχρονη κυπριακή κοινωνία στρέφεται προς ένα διαφορετικό σύστημα συμβόλων, ενώ τα μέλη της δεν έχουν πια την εμπειρία να διαβάζουν τις ιδιαίτερες εκείνες κοινωνικές αξίες, που κρύβονται πίσω από τα σύμβολα του παρελθόντος και αντιστοιχούν στη δική του πραγματικότητα. Όπως θα φανεί και στη συνέχεια, ο νέος, διακοσμητικός κυρίως χαρακτήρας των θεμάτων, επηρεάζει αλλά και καταδεικνύει τη λειτουργία της λιθογλυπτικής στη σύγχρονη κυπριακή κατοικία.

3. Οι επιγραφές

Σε συνδυασμό με τις παραστάσεις, που απεικονίζουν συγκεκριμένα θέματα, στα έργα της λιθογλυπτικής του παρελθόντος απαντώνται αρκετά συχνά οι σκαλισμένες στην πέτρα επιγραφές. Η ύπαρξή τους συνδέεται με την ανάγκη για μετάδοση κάποιου συμπληρωματικού μηνύματος από τον παραγωγό του έργου προς το θεατή του, καθώς και με την επιδίωξη αποτύπωσης στο λίθο κάποιων σημαντικών για τη δημιουργία πληροφοριών, που θα προβληθούν έτσι στα μάτια της τοπικής κοινωνίας αλλά και θα διασωθούν καθ' όλη τη διάρκεια ζωής του κτίσματος. Το ιδιαίτερο περιεχόμενο, που χαρακτηρίζει στο σύνολό τους τις εντοπισθείσες επιγραφές, καθιστά δυνατό τον εδώ

³³³ Όπως αναφέρει ο Έ. Φίσερ, «...σε τελική ανάλυση οι οικονομικές και κοινωνικές αλλαγές είναι αυτές, από τις οποίες προέρχονται οι αλλαγές του περιεχομένου και της μορφής στην τέχνη...» (Φίσερ 1972: 182)



διαχωρισμό τους σε δύο βασικές κατηγορίες: σ' αυτές που σχετίζονται στενά με το θέμα μιας παράστασης, διασαφηνίζοντας ή ενισχύοντας το νόημά της, και σ' εκείνες που παρέχουν συγκεκριμένες πληροφορίες γύρω από τη αρχιτεκτονική ή ακόμη και τη λιθόγλυπτη δημιουργία. Οι τελευταίες αποτελούν και τις μόνες, που εξακολουθούν να απαντώνται σε κάποιο τουλάχιστον βαθμό μέχρι σήμερα.

Στην πρώτη κατηγορία επιγραφών, ο λιθογλύπτης προσθέτει κάποια συγκεκριμένη φράση σε μια παράσταση για να καταστήσει περισσότερο κατανοητό το περιεχόμενό της ή για να το ενδυναμώσει μέσω και του λόγου. Η επιγραφή «ΟΔΗΣΕΥ», που συνοδεύει την παράσταση φουστανελοφόρου άντρα (εικ. Δ₂₂), αποτελεί το στοιχείο – κλειδί που καθιστά δυνατή για το κοινό της εποχής του την ταύτιση του απεικονιζόμενου με τον ήρωα Οδυσσέα Ανδρούτσο. Από την άλλη, η βραχυγραφία ΙΣ ΧΡ ΝΙ ΚΑ ή ΙΧΝΚ (Ιησούς Χριστός Νικά)³³⁴, που συνοδεύει την απεικόνιση του σταυρού ή θρησκευτικών σκηνών (εικ. Δ₂, Δ₁₂₋₁₅, Δ₂₁, Δ₄₅, Δ₅₀, Δ₅₂, Δ₅₈₋₉, Δ₆₈), ενισχύει το φυλακτικό συμβολισμό της παράστασης μέσω και της δικής του αποτρεπτικής δύναμης³³⁵. Η πίστη στην αποτελεσματικότητα και, συνεπώς, η ευρεία χρήση της φράσης ως αποτρεπτικής ακόμη και στη λαϊκή ιατρική³³⁶, καθιστά τη βραχυγραφία της την πλέον συχνή επιγραφή στα κυπριακά λιθόγλυπτα, ιδιαίτερα συνδεδεμένη με την εξίσου φυλακτική παράσταση του σταυρού³³⁷.

Η ίδια παράσταση συνοδεύεται σε ορισμένες περιπτώσεις και από άλλες επιγραφές θρησκευτικού περιεχομένου, που φαίνεται να επιτελούν τον ίδιο ακριβώς, ενισχυτικό ως προς το συμβολικό της περιεχόμενο ρόλο. Σε μια ομάδα λιθόγλυπτων έργων από κατοικίες του χωριού Λαζανιά, οι βραχυγραφίες Τ Κ Π Γ (Τάφος Κυρίου Παράδεισος Γέγονεν ή Τόπος Κρανίου Παράδεισος Γέγονεν), Α Π Μ ΣΤ (Αρχή Πίστεως Μωσαϊκής Σταυρός), Θ Θ Θ Θ (Θανάτω Θάνατον Θανατοίς Θεέ ή Θεού Θεά Θεϊόν Θαύμα) και ΣΤΗΤΩ ΧΣ ΜΕΘ ΗΜΝ (Στήτω Χριστός Μεθ' Ημών)³³⁸ εκφράζουν την ανθρώπινη πίστη και επίκληση στη θεϊκή δύναμη, ενισχύουν το συμβολισμό της

³³⁴ Σχετική βραχυγραφία σε κυπριακά λιθόγλυπτα είναι και η Υ Θ ΝΙ ΚΑ (Υιός Θεού Νικά, βλ. Ηγουμενίδου 1984: 380), καθώς και η Η Σ Ν Κ (βλ. εικ. Δ₂₂) η λανθασμένη γραφή της οποίας οφείλεται πιθανότατα σε άγνοια του τεχνίτη.

³³⁵ Για την λ. Φλωράκης 1979: 117-8.

³³⁶ Βλ. Κυριαζής 1926: 77· Φαρμακίδης 1938: 164.

³³⁷ Αναγόμενος στη βυζαντινή εποχή, ο συνδυασμός του σταυρού με τη συγκεκριμένη βραχυγραφία χρησιμοποιείται ευρέως στα εκκλησιαστικά και κοσμικά λιθανάγλυφα έργα τόσο στον ελλαδικό όσο και στον κυπριακό χώρο (Ηγουμενίδου 1984: 377).

³³⁸ Σχετικά με τις συγκεκριμένες βραχυγραφίες και την ερμηνεία τους, βλ. Ηγουμενίδου 1984: 476-81.



κεντρικής παράστασης του σταυρού με τα όργανα του μαρτυρίου και διασφαλίζουν τη φυλακτική λειτουργία των λιθανάγλυφων, παραπέμποντας στην ιδέα της δύναμης των λέξεων³³⁹.

Ο ρόλος αυτός της επιγραφής σε παραστάσεις με θρησκευτικό περιεχόμενο εντοπίζεται πιο εύγλωπτα στην περίπτωση της απεικόνισης του χεριού του Θεού, που διώχνει τον τραγόμορφο διάβολο δείχνοντάς του το σταυρό (εικ. Δ₁₃). Η συνοδευτική φράση «ΩΡΑΣ ΠΟΝΗΡΕ ΤΟ ΠΑΤΑΞΑΝ ΣΕ ΒΕΛΟΣ. ΑΠΗΘΙ ΠΟΡΡΩ ΤΗΣ ΠΑΡΟΥΣΙΣ ΟΙΚΙΑΣ», αποτελώντας πιθανότατα καθιερωμένο αποτρεπτικό κείμενο³⁴⁰, έρχεται να αποδώσει μέσω του λόγου και με μεγαλύτερη σαφήνεια το ίδιο νόημα, με αυτό της παράστασης: η θεϊκή δύναμη αποτελεί το μέσο για αποτροπή του κακού και προστασία της κατοικίας και των ανθρώπων της.

Παράλληλα με τις επιγραφές θρησκευτικού κυρίως περιεχομένου, που εντοπίζονται στενά συνδεδεμένες με τις παραστάσεις των λιθόγλυπτων, στα πλαίσια της κυπριακής λιθογλυπτικής παρουσιάζονται επίσης οι επιγραφές, που αφορούν στο αρχιτεκτονικό ή ακόμη και το ίδιο το λιθόγλυπτο έργο. Όπως ισχύει σε αποκλειστικό βαθμό στη σύγχρονη εκδοχή της τέχνης (εικ. Ζ₁, Ζ₁₁, Ζ₁₃₋₁₅), στην πέτρα σκαλίζεται ιδιαίτερα συχνά η χρονολογία κατασκευής ή και η ακριβής ημερομηνία αποπεράτωσης της κατοικίας ή του ιδιαίτερου εκείνου τμήματός της, στο οποίο εντοπίζεται το εκάστοτε λιθόγλυπτο, επιτρέποντας έτσι τη χρονολόγηση και του ίδιου (βλ. ενδεικτικά εικ. Δ₂₋₄, Δ₇, Δ₉, Δ₁₁₋₁₄, Δ₁₈₋₂₀), ενώ αρκετές φορές σε συνδυασμό με τη χρονολογία παρουσιάζεται επίσης το όνομα του ιδιοκτήτη του υποστατικού, το οποίο δηλώνεται ολογράφως, συντομευμένο ή σε μονογραφή (εικ. Δ₂, Δ₄, Δ₈₋₉, Δ₁₂, Δ₁₆, Δ₁₀₇, Ε₁₈, Ε₄₆, Ε₆₅). Σε ορισμένες περιπτώσεις η επιγραφή φροντίζει να δηλώσει το χορηγό της αρχιτεκτονικής δημιουργίας καθώς και το *μάστρο*, που ανέλαβε την πραγματοποίησή της³⁴¹. Χαρακτηριστική είναι η επιγραφή σε κατοικία στα Πέρα Ορεινής, ενσωματωμένη σε εξωτερικό τοίχο κοντά στο *ξωπόρτι*. «ΔΟΞΑ ΧΧ ΕΚΤΗΣΤΗΝ Ο ΤΗΧΟΣ ΙΠΟ ΜΑΣΤΡΟΥ ΠΙΕΡΟΥ ΚΑΙ ΔΗΑ ΕΞΟΔΟΥ ΕΥΣΤΑΘΗΟΥ ΥΓΟΥΜΕΝΟΥ» (εικ. ΣΤ₂₁).

Αποτελώντας την καταγεγραμμένη ιστορία της κατοικίας, οι κτητορικές επιγραφές κάνουν λόγο για τον ιδιοκτήτη ή το χορηγό της οικοδομής, σηματοδοτούν χρονικά τις φάσεις της αρχιτεκτονικής της εξέλιξης, αφού μπορεί να παρουσιάζονται παράλληλα με

³³⁹ Η ιδέα αυτή απαντάται ιδιαίτερα έντονη στο πλαίσιο των τελετουργιών (βλ. Wittgenstein 1990: 58-9).

³⁴⁰ Βλ. Ηγουμενίδου 1984: 381, 384.

³⁴¹ Πρβλ. Ηγουμενίδου 1984: 376-81, όπου και η δημοσίευση ορισμένων τέτοιων επιγραφών.

την επέκτασή της, ενώ σπανιότερα αναφέρονται ακόμη και στους *μάστρους*, των οποίων η κατοικία αποτελεί έργο, διασώζοντας τα ονόματα παλιών τεχνιτών. Όσον αφορά στους ίδιους τους τεχνίτες της λιθογλυπτικής, κυρίως στο παρόν αλλά και στο παρελθόν οι επιγραφές δεν καθίστανται το πεδίο εκείνο, στο οποίο στο οποίο επιδιώκεται συχνά η αποτύπωση της ταυτότητάς τους. Στο σύνολο των εντοπισθεισών κατά την επιτόπια έρευνα επιγραφών, το όνομα των τεχνιτών της πέτρας ως υπογραφή των έργων τους δηλώνεται σε τρεις μόνο περιπτώσεις: στο υπέρθυρο εισόδου με σκαλιστό δικέφαλο στο Μιτσερό (Λευκωσία) εντοπίζεται η επιγραφή «18 Αυγούστου 1924 / ΈΡΓΟΝ ΑΓΑΠΙΟΥ(;) ΧΡΥΣΤΟΔΟΥΛΟΥ ΕΚ ΠΑΛΙΟΜΕΤΟΧΟΥ» (εικ. Δ₁₀₉), σε λιθανάγλυφη πλάκα του 19^{ου} αιώνα πάνω από *ξωπόρτι* στα Πέρα Ορεινής (Λευκωσία), ο τεχνίτης φροντίζει να δηλώσει πως «ΗΚΟΔΟΜΗΘΗ Ο ΛΙΘΟΣ ΟΥΤΟΣ ΥΠΟ ΥΠΟ ΧΕΙΡΟΣ ΙΩΑΝΝΣ ΠΑΠΑΔΟΠΣΛΛΣ» (εικ. Δ₁₁), και, τέλος, σε ανάγλυφη παράσταση στο τοξωτό ανώφλι εισόδου κατοικίας στην Κρήτου Τέρρα (Πάφος), ο κτίστης – σκαλιστής του έργου αλλά και ιδιοκτήτης της οικοδομής εγγράφει το μισοσβησμένο σήμερα όνομά του, «ΞΕΝΟΦΩΝ», και τη χρονολογία 1909 στις σφαίρες που κρατούν δύο αντωπά λιοντάρια (εικ. Δ₁₀₂).

Αν και δεν αποκλείεται η ταυτότητα του τεχνίτη των λιθόγλυπτων να κρύβεται πίσω από κάποια αταύτιστα μονογράμματα, τα οποία σε κάποιες περιπτώσεις συνοδεύουν μάλιστα το περισσότερο προσβεβλημένο όνομα του ιδιοκτήτη της κατοικίας³⁴², (εικ. Δ₆₀, Ε₃₂), αυτό που προκύπτει ως πρώτο συμπέρασμα είναι πως στα έργα της λιθογλυπτικής δεν επιδιώκεται έντονα ούτε η προβολή της ταυτότητας του λιθογλύπτη, ούτε η άμεση διεκδίκηση της πατρότητας του έργου του. Αντίθετα, η συχνή παρουσία και ο ιδιαίτερος τονισμός μέσω της θέσης ή του τρόπου γραφής, που χαρακτηρίζει τη δήλωση της ταυτότητας του ιδιοκτήτη ή χορηγού του αρχιτεκτονικού έργου, φανερώνει μια σημαντική πτυχή των σχέσεων, που διαμορφώνονται ανάμεσα σε δημιουργό, κάτοχο και έμμεσο αποδέκτη της λιθογλυπτικής, με σημείο αναφοράς το ίδιο το λιθόγλυπτο αντικείμενο. Η διερεύνηση των σχέσεων αυτών, με ιδιαίτερη αναφορά στην ταυτότητα και αλληλεπίδραση των τριών, σχετικών με τη λιθογλυπτική οντοτήτων, αποτελεί τον κύριο άξονα στη συνέχεια της ανάλυσης.

³⁴² Πρβλ. τις περιπτώσεις δήλωσης του ονόματος των δημιουργών με βραχυγραφίες στα λιθανάγλυφα του χωριού Λαζανιά (Ηγουμενίδου 1984: 376-9).

Δ' Κεφάλαιο:

Η λιθογλυπτική τέχνη ως καλλιτεχνική πρακτική

1. Τεχνίτης και καλλιτέχνης: η οντότητα του δημιουργού

Εξετάζοντας κανείς την ταυτότητα του λιθογλύπτη τόσο στη σύγχρονη εποχή, όσο και κατά το παρελθόν, εύκολα μπορεί να διαπιστώσει τις αποκλίσεις ανάμεσα στο δημιουργό του σήμερα και του χθες, τόσο στο επίπεδο της δράσης του, που διαφοροποιείται από εποχή σε εποχή, αλλά ταυτόχρονα και όσον αφορά στην ίδια την κοινωνική νοοτροπία, τις ιδιαίτερες εκείνες αντιλήψεις, με τις οποίες επενδύεται σε δεδομένο χρόνο η οντότητά του. Στο παρόν ο όρος «λιθογλύπτης» ή «σκαλιστής» παραπέμπει περισσότερο στον καλλιτέχνη της σύγχρονης, περίοπτης κυρίως πλαστικής, που παράγει πρωτότυπα έργα βασισμένα στην ατομική έμπνευση, την ίδια στιγμή που στον κλάδο της ενσωματωμένης στην κατοικία λιθογλυπτικής, η παρεμβολή της μηχανής και η χρήση των σύγχρονων τεχνικών μέσων αποστερούν την αναγνώριση της εργασίας ενός *μάστρου*, όμοιου με εκείνου που καθορίζει το χαρακτήρα της τέχνης κατά το παρελθόν. Σε εκείνη την εποχή ο σκαλιστής, αναγνωρισμένος τεχνίτης αλλά συνάμα και καλλιτέχνης, παράγει τα έργα του συμμορφωμένος στα πλαίσια των επιθυμιών του χορηγού του αλλά και των αξιών της παραδοσιακής κοινωνίας, έμμεσου αποδέκτη των έργων του.

Κατασκευάζοντας αντικείμενα, στα οποία συνδυάζονται και συλλειτουργούν χρηστικότητα και αισθητική, ο σκαλιστής συνοψίζει στο πρόσωπό του την ιδιότητα του τεχνίτη, γνώστη των ιδιαίτερων εκείνων πρακτικών κατασκευής, αλλά και του καλλιτέχνη, κατόχου της σημαντικής ικανότητας για καλλιτεχνική έκφραση μέσα από τη δημιουργία της διακόσμησης, των συμβολικών ή μη παραστάσεων³⁴³. Ένα περίτεχνο υπέρθυρο ή μια καλοπελεκημένη απόληξη της καμάρας εξυπηρετεί πρώτα την πρακτική σκοπιμότητα της ασφάλειας και στερεότητας της τοιχοποιίας, η χρηστική όμως αξία συνυφαίνεται με την αισθητική και συμβολική από τη στιγμή που ο λιθογλύπτης σκαλίζει στην πέτρα τα χαρακτηριστικά θέματα της τέχνης του, περνώντας έτσι από το αρχικό στάδιο του τεχνίτη στο επίπεδο του καλλιτέχνη³⁴⁴. Και παρόλο που στην παραδοσιακή κοινωνία λόγω της απόλυτης κατάφασης της τεχνικής, ως αποτελεσματικού τρόπου ικανοποίησης των πρακτικών αναγκών, ο λιθογλύπτης δεν αποκαλείται καλλιτέχνης αλλά τεχνίτης³⁴⁵, ο ίδιος

³⁴³ Βλ. Μερακλής 1992: 8-9· Layton 2003: 74.

³⁴⁴ Τσούπη 2008β: 272.

³⁴⁵ Μερακλής 1992: 10.

έχει αποκτήσει συναίσθηση της υπέρβασης της απλής εφαρμογής της τεχνικής, και αισθάνεται ότι ανήκει στον κύκλο των καλλιτεχνών³⁴⁶.

Αναγνωρίζοντας ένα ανώτερο προορισμό στην τέχνη του, που ανάγεται σε επίπεδο καλλιτεχνίας, ο λαϊκός τεχνίτης αποζητά σ' αυτήν την ποιότητα, η οποία θα του προσφέρει την αναγνώριση στα μάτια της τοπικής κοινωνίας αλλά και των ομότεχμών του. Μιλώντας για τους Καϊμακλιώτες τεχνίτες της πέτρας, ο Κώστας Κασμίρης αναφέρει: «..Υπήρχεν μια άμιλλα μες στους Καϊμακλιώτες τότε, όχι ο φθόνος. [...] Οι πλείστοι πραγματικά αμίλλωντο ποιος θα παρουσιάσει την καλύτερη δουλειά, διότι υπάρχει στη δουλειά μας και η ποσότης και η ποιότης. Ο εργολάβος βάλλει σε, θέλει να του κάμεις ποσότητα για να του αφήσεις περισσότερον κέρδος. Αλλά υπάρχει τζαι η ποιότης της δουλειάς, που κάμνει τον άλλον να αναγκαστεί να μιλήσει για τη δουλειά σου. [...] Η κτιστιτζή δεν είναι έναν απλόν επάγγελμαν, είναι μες στες καλές τέχνες. Δεν είναι παπουτσιτικόν, δεν είναι ραφτάτικόν. Δεν μπορεί η ιστορία να σου πει ποιος έραψεν την χλαμύδαν του Περικλή ή ποιος έκαμεν τα σάνταλα του. Αλλά ξέρει όλη η ιστορία τζαι όλος ο κόσμος και θα ξέρει ώσπου στέκει άνθρωπος ποιος έκαμεν τον Παρθενώναν. Η κτιστιτζή δεν είναι απλόν επάγγελμαν, είναι τέχνη. Τζαι τζείνος που αγαπά την τέχνην του την κάμνει να μιλά, τζαι όσοι ξέρουν την γλώσσαν.. [...] Ο καθένας ήθελεν να αφήσει πίσω του τζαι κάτι. Να ρέξουν (περάσουν) οι άλλοι καλλιτέχνοι τζαι να πουν «τούτην την δουλειάν ποιος την έκαμεν;». Τζαι να μιλήσουν με κάποιον θαυμασμόν για την δουλειάν σου, αν του αξίζει βέβαια. [...] Όταν ο θαυμασμός έρχεται από συντεχνίτες σου έχει άλλην χάριν. [...] Είχαμεν τζαι τούτην την αρρώστιαν, τζαι εν για τούτον που αφήνεις πίσω σου κάτι»³⁴⁷.

Μέσα από την αέναη αναζήτηση του καλύτερου δυνατού αποτελέσματος, της ποιότητας εκείνης που κάνει τη δουλειά του να ξεχωρίσει, ο τεχνίτης – καλλιτέχνης αποκτά στα πλαίσια της τοπικής κοινωνίας την ιδιαίτερη φήμη, που τον καθιερώνει ως *μάστρο* με τεχνικές δεξιότητες και έμφυτη καλαισθησία. Η προσφώνησή του με τον τίτλο αυτό σημαίνει την αναγνώριση των ξεχωριστών ιδιοτήτων του στο πλαίσιο της κοινότητας, τις ανάγκες της οποίας υπηρετεί μέσα από τα έργα του³⁴⁸, αναγνώριση η οποία εκφράζεται επίσης και με πιο έμπρακτους τρόπους. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός πως στον κυπριακό χώρο μέχρι τα τέλη, τουλάχιστον, του 20^{ου} αιώνα, οι

³⁴⁶ Βλ. Γουργιώτη 2001: 31.

³⁴⁷ ΚΕΕ/ΑΠΠ, Αρ. Μητρώου 4846, Λευκωσία (Καϊμακλί 4). Μαρτυρία Κ. Κασμίρη (2.6.1992).

³⁴⁸ Πρβλ. Rizorouliou – Egoumenidou & Seretis: 2000: 415, όπου και αναφορά στην αναγνώριση του τεχνίτη Σοφρώνη Χαραλάμπους ως *μάστρου* στα πλαίσια της κοινότητάς του.



μάστοροι, οι καλοί δηλαδή τεχνίτες, είναι εκείνοι που μπορούν να κυκλοφορούν πάνω σε φοράδα ή μουλάρι σε ένδειξη εκτίμησης της ξεχωριστής τους θέσης³⁴⁹.

Η αναγνώριση και η φήμη των Κυπρίων μαστόρων ξεφεύγει από τα όρια της κοινότητάς τους ή ακόμη και του νησιού, αφού η αξιοσύνη τους αποτυπώνεται ακόμη και σε κείμενα της δημόδους προφορικής λογοτεχνίας των νησιών του Αιγαίου:

«Φέρετε Κύπρου μάρμαρα, Κυπριακοί μαστόροι,
να κάμουν το μνημούρι του σαν το 'μορφο του μπόι»³⁵⁰.

Στον ίδιο τον κυπριακό χώρο, η διαδεδομένη φήμη, η επωνυμία, η προσωπική γνώση και αναγνώριση των τεχνιτών, των ικανοτήτων και των έργων τους στα πλαίσια του χωριού, της κωμόπολης ή ακόμη και των πόλεων, αποτελεί ένα από τους λόγους της φαινομενικής ανωνυμίας τους, της παράλειψης δηλαδή της υπογραφής των έργων τους³⁵¹. Έτσι, συχνή αδιαφορία των σκαλιστών να δηλώσουν το όνομά τους, να κτίσουν την επαγγελματική τους φήμη μέσω της υπογραφής, δεν ισοδυναμεί σε καμία περίπτωση με άγνοια της ποιότητας ή της αξίας του έργου τους, αλλά φαίνεται να σχετίζεται περισσότερο με την ασφάλεια του λαϊκού τεχνίτη μέσα στα στενά όρια μιας αργά εξελισσόμενης τέχνης, που μεταδίδεται κυρίως από γενιά σε γενιά κατά τρόπο κληρονομικό³⁵². Σε ένα περιβάλλον, όπου η καταξίωση στη συνείδηση της κοινότητας πηγάζει από την προσωπική ικανότητα, το οικογενειακό όνομα ή ακόμη και από τον τόπο καταγωγής, ο τεχνίτης φαίνεται να εμπιστεύεται την επαγγελματική φήμη και ενθύμησή του στην προφορική παράδοση³⁵³, αν και δεν απουσιάζουν και οι εξαιρέσεις στο συγκεκριμένο κανόνα.

Στην περίπτωση των ενυπόγραφων έργων, μπορεί κανείς να διακρίνει την επιθυμία του τεχνίτη να προβάλλει ο ίδιος τον εαυτό και τις ικανότητές του και να διασφαλίσει την υστεροφημία, δίνοντας συνάμα ταυτότητα στο έργο του³⁵⁴. Ταυτόχρονα, δεν αποκλείεται πρόθεση του τεχνίτη να αποτελεί ακόμη και η διαφήμιση του ονόματός του, όταν ο ίδιος εργάζεται σε κάποια πιο μακρινή αγορά, στην οποία είναι λιγότερο γνωστός³⁵⁵. Η υπόθεση αυτή μπορεί να ισχύει, για παράδειγμα, στην περίπτωση του τεχνίτη από το Παλιομέτοχο, που δηλώνει το όνομα και τον ιδιαίτερο τόπο καταγωγής του

³⁴⁹ Βλ. Πρωτοπαπά & Μαυροκορδάτος 1987: 21, όπου και αναφορά στον Καιμακλιώτη τεχνίτη – σκαλιστή Γιώργο Ασιώτη.

³⁵⁰ Βαρβούνης 1993: 35.

³⁵¹ Βλ. Παπαδόπουλος 1969: 20

³⁵² Βλ. Γουλάκη – Βουτυρά & Καραδέδος 1998: 33-4.

³⁵³ Βλ. Σιδέρη 1986β: 29-30.

³⁵⁴ Τσούπη 2008β: 282.

³⁵⁵ Παπαδόπουλος 1969: 20.

σε έργο του στο Μιτσερό. Αν αναλογιστεί κανείς πως παρόμοιο ανάγλυφο έργο δημιουργείται κάποια χρόνια αργότερα σε κοντινή κατοικία και πάλι από τεχνίτη του Παλιομετόχου (εικ. Δ₁₀₈), ίσως η διαφήμιση μέσω της υπογραφής να αποτέλεσε όντως πετυχημένο τρόπο διάδοσης της επαγγελματικής φήμης του τεχνίτη.

Τη στιγμή που η υπογραφή του τεχνίτη αποτελεί την εξαίρεση, που οφείλει να διερευνηθεί, η δήλωση του ονόματος του ιδιοκτήτη – χορηγού αποτελεί ένα αρκετά πιο συχνό φαινόμενο, που αντανακλά ακόμη μια αιτία της ανωνυμίας του πρώτου. Κι αυτό γιατί ο κάτοχος και άμεσος αποδέκτης του έργου δεν αποτελεί μόνο το πρόσωπο, που επηρεάζει την παραγωγή της λιθογλυπτικής ανάλογα με τις επιθυμίες αλλά και κυρίως το μέγεθος της χορηγίας του³⁵⁶, αλλά συνιστά το άτομο, που θα προβληθεί κατά τρόπο αμεσότερο στα μάτια της τοπικής κοινωνίας, μέσα από την ενσωμάτωση ενός καλαίσθητου λιθόγλυπτου στο εξωτερικό αλλά και το εσωτερικό της κατοικίας του³⁵⁷. Έτσι, η αποτύπωση του ονόματος όχι του τεχνίτη αλλά του ιδιοκτήτη ή χορηγού του έργου, αποτελεί ένα τρόπο υπομνηματισμού ή και μελλοντικής γνωστοποίησης της ταυτότητας του δεύτερου, ως εκείνου που υπήρξε αίτιος ή και κάτοχος των έργων της λιθογλυπτικής και, ακόμη περισσότερο, της αρχιτεκτονικής τέχνης.

Δημιουργός και αποδέκτης - κάτοχος των λιθογλυπτών έργων αποτελούν τις δύο προσωπικότητες, που εμπλέκονται αμεσότερα στη διαδικασία της κατασκευής και χρήσης τους, και που εντάσσονται, ωστόσο, σε ένα ευρύτερο κοινωνικό σύνολο, μια κοινότητα που αποτελεί και τον θεατή - έμμεσο αποδέκτη της λιθογλυπτικής τέχνης. Η θέση τους αυτή στα πλαίσια της κοινωνικής ομάδας επηρεάζει σαφώς το χαρακτήρα των έργων, αφού ο ίδιος ο λαϊκός τεχνίτης παράγει τα έργα του όχι μόνο λαμβάνοντας υπόψιν τις προτιμήσεις του παραγγελιοδότη του, αλλά και αντιπροσωπεύοντας σε μεγάλο βαθμό τις τάσεις και αξίες της ομάδας, τη δική της θεματική και αισθητική αντίληψη και βούληση³⁵⁸. Το λιθόγλυπτο έργο αποκτά το χαρακτήρα της υπερατομικής, ή ακόμη και

³⁵⁶ Βλ. Ιωνάς 1992: 761.

³⁵⁷ Πρβλ. Παπαδόπουλος 1969: 21, όπου και η αναφορά πως «τα έργα τέχνης αποτελούσαν πολύ περισσότερο στοιχείο προβολής του χορηγού ή του πελάτου και πολύ λιγότερο, ή σχεδόν καθόλου, έκφραση του καλλιτεχνικού δαιμονίου του δημιουργού τους».

³⁵⁸ Πρόκειται περί του «ομαδικού» του λαϊκού πολιτισμού, το οποίο εντοπίζεται ωστόσο και αλλού, όπως στον αστικό ή αριστοκρατικό πολιτισμό, στον εκκλησιαστικό, ακόμη και στην κοινωνία των τάξεων και των ατόμων. (βλ. Φίσερ 1972: 49, 81-2· Πούχγκερ 2009: 351-3, όπου και παράθεση επεξηγηματικών παραδειγμάτων). Σε σχέση με το «ομαδικό» του λαϊκού πολιτισμού βλ. επίσης Τσούπη 2008β: 267-70, όπου και σχετική βιβλιογραφία.



συλλογικής δημιουργίας, όχι γιατί κατασκευάζεται ομαδικά, αλλά γιατί αφομοιώνει και προϋποθέτει ανάγκες που είναι κοινές³⁵⁹, διαμορφώνεται μέσα από μια διαλεκτική σχέση κοινωνίας και τεχνίτη και εντάσσεται σε μια δεδομένη κοινωνική πραγματικότητα, αντικατοπτρίζοντας δεδομένες πεποιθήσεις και κοινά βιώματα³⁶⁰. Ακόμη και στην τελική αποδοχή ή απόρριψή του έργου, καθώς και στις διαδικασίες ελέγχου και μετασηματισμού της τέχνης γενικότερα, πρωταγωνιστικό ρόλο κατέχει η ομάδα³⁶¹.

Σε μία τέτοια, κοινοτικού χαρακτήρα κοινωνία, τα περιθώρια της ατομικής πρωτοβουλίας και πρωτοτυπίας μικραίνουν σημαντικά, ενώ απουσιάζει τόσο η αναζήτηση της διαφυγής από τους κοινούς τύπους, όσο και η ξεκάθαρα ατομική έκφραση³⁶². Ο λαϊκός τεχνίτης δρα κάτω από την κυριαρχική δύναμη της καθιερωμένης παράδοσης και της ομάδας, ενώ, παρόλο που καταθέτει κι ο ίδιος στο έργο του την σφραγίδα της καλλιτεχνικής του προσωπικότητας, φορτίζοντας με αυτή τις κοινές νόρμες³⁶³, τα όρια της πρωτοτυπίας περιορίζονται κυρίως στην αδιάκοπη ανάπτυξη των παραδοσιακών προτύπων και στη δημιουργία των παραλλαγών³⁶⁴. Το γεγονός αυτό συνιστά πιθανότατα άλλο ένα λόγο, που κρύβεται πίσω από την ανωνυμία του λαϊκού τεχνίτη³⁶⁵.

Αποτελώντας ένα δεδομένο, που καθορίζει το χαρακτήρα της λιθογλυπτικής κατά το παρελθόν, η πειθαρχία της προσωπικής έκφρασης στα παραδοσιακά πλαίσια και η απουσία της καθαρά ατομικής, πρωτότυπης δημιουργίας δεν αναιρεί τη μοναδικότητα του κάθε χειροποίητου έργου³⁶⁶, όπως και δεν εμποδίζει τον ίδιο τον τεχνίτη να εισάγει τις καινοτομίες εκείνες, οι οποίες μπορούν να αφομοιωθούν δημιουργικά με βάση τις συναισθηματικές πηγές, το ήθος, την ιδεολογία και την αισθητική της σύγχρονης του κοινωνίας³⁶⁷. Στον κυπριακό χώρο, η εισαγωγή του νεοκλασικισμού από τους λαϊκούς μαστόρους, κτίστες και τεχνίτες της πέτρας, πραγματοποιείται στο πλαίσιο μιας

³⁵⁹ Μερακλής 1992: 11-2.

³⁶⁰ Τσούπη 2008β: 273.

³⁶¹ Πούγνερ 2009: 352.

³⁶² Τσούπη 2008β: 273.

³⁶³ Σταμέλος³ 1993: κα'.

³⁶⁴ Σχετικά με το ρόλο και τη σημασία των παραλλαγών στη λαϊκή τέχνη βλ. ενδεικτικά Σιδέρη 1986β: 28· Μερακλής 1992: 12· Τσούπη 2008β: 273-9· Πούγνερ 2009: 357-8.

³⁶⁵ Πρβλ. Παλαδόπουλος 1969: 20, όπου και η επισήμανση πως η υπογραφή του έργου σημαίνει επιθυμία κατοχύρωσης ενός συναγωνιστικού προτύπου.

³⁶⁶ Βλ. Ανκετύλ 1978: 102· Σιδέρη 1986β: 29· Τσούπη 2008β: 276-7.

³⁶⁷ Βλ. Τσούπη 2008β: 276. Για τον τεχνίτη ως ενεργό φορέα της αλλαγής στην τέχνη, βλ. επίσης Φύλιπιδης 1998: 113

προσανατολισμένης προς την Ευρώπη κοινωνίας, που διατηρεί στενούς ιδεολογικούς δεσμούς με τη μητέρα - πατρίδα Ελλάδα. Οι τεχνίτες σκαλίζουν «.. από πατριωτισμό ξαναζωντανεύοντας κιονόκρανα και κολόνες αρχαίων ρυθμών»³⁶⁸, ενώ η κυπριακή κοινωνία και αρχικά το αστικό της, κυρίως, κομμάτι, αποδέχεται τα νέα στοιχεία εξέλιξης της τέχνης, αφού λειτουργούν ικανοποιώντας τις ανάγκες, την ιδεολογία και την ιδιαίτερη αισθητική της αντίληψη. Έτσι, μέσα από τη δράση των λαϊκών τεχνιτών, και πριν ακόμα οι ίδιοι τεθούν κάτω από τις εντολές και των αρχιτεκτόνων, η παραγωγή της λιθογλυπτικής φαίνεται να ακολουθεί τις διεργασίες εξέλιξης, που εκτυλίσσονται στην κυπριακή κοινωνία, μεταφέροντας στοιχεία της και στο δικό της κλάδο, ως αναπόσπαστο μέρος της ντόπιας τέχνης.

2. Το καλλιτεχνικό δημιούργημα: η ταυτότητα των έργων της λιθογλυπτικής

Η τέχνη αποτελεί μέσο επικοινωνίας του ατόμου με το σύνολο, συμμετοχής του στα βιώματα, τις εμπειρίες και τις ιδέες της ανθρωπότητας³⁶⁹, αλλά και κυρίως της κοινωνικής ομάδας, της οποίας αποτελεί μέλος. Κι αυτό γιατί, δίνοντας μορφή με αισθητά μέσα σε υπερατομικά βιώματα και οργανώνοντας με συγκεκριμένους σκοπούς την κοινωνική ψυχολογία και ιδεολογία, η τέχνη ανάγεται σε κατ' ανάγκη κοινωνική δράση, ενώ η ιδιαίτερη πολιτιστική της αξία καθορίζεται σε μεγάλο βαθμό από τη συνάφειά της με την κοινωνική εξέλιξη³⁷⁰. Η τέχνη, σε οποιαδήποτε μορφή της, είναι κάθε φορά χρονικά εξαρτημένη και ως τέτοια βρίσκεται σε διάλογο με τη σύγχρονή της πραγματικότητα, όπως αυτή ανταποκρίνεται στις αντιλήψεις, τις ανάγκες και τις ελπίδες της κοινωνικής ομάδας³⁷¹, διαμορφώνοντας παράλληλα ένα ενδεικτικό στοιχείο της ιδιαίτερης ιστορικής πορείας της στο χρόνο.

Η λιθογλυπτική συνιστά ένα κλάδο καλλιτεχνικής πρακτικής, που συμμορφώνεται με το γενικότερο χαρακτήρα της κυπριακής τέχνης στην εξέλιξή της, συμβαδίζοντας κι αυτή με τη σειρά της με τις ιδιαίτερες συνθήκες, απαιτήσεις, ανάγκες, και αντιλήψεις, οι οποίες καθορίζουν το χρόνο παραγωγής της. Έτσι, στο παρόν της η λιθογλυπτική τέχνη

³⁶⁸ Καντζηλάρης 2007: 478.

³⁶⁹ Φίσερ 1972: 9.

³⁷⁰ Λεκατσάς 1970: 2.

³⁷¹ Φίσερ 1972: 14.

εκφράζει τον «πολιτισμό της μηχανής»³⁷² της σύγχρονης κοινωνίας, μιας κοινωνίας της οποίας οι ανάγκες ικανοποιούνται κυρίως μέσα από τα τυποποιημένα αντικείμενα της μαζικής βιομηχανικής παραγωγής, αφεγάδιαστα ή κοντά στην τελειότητα λόγω της κατασκευής τους όχι από το ανθρώπινο χέρι αλλά από τη μηχανή³⁷³. Η ίδια η μηχανή εκπληρώνει την καίρια ανάγκη για συνεχή αποδοτικότητα, που ισοδυναμεί με κέρδος, ενώ παρέχει τη δυνατότητα της χωρίς κόπο δημιουργίας ακόμη και ολόκληρων, πανομοιότυπων σειρών αντικειμένων (εικ. Ζ₃, Ζ₇), που μπορεί να μιμούνται μορφολογικά ακόμη και τα έργα του παρελθόντος, όπως και στην περίπτωση της λιθογλυπτικής, αλλά απέχουν πολύ από τον προσωπικό χαρακτήρα τους. Κι αυτό γιατί, σε αντίθεση με το παρελθόν, το καλλιτεχνικό δημιούργημα γίνεται τώρα ένα απλό εμπόρευμα, ο τεχνίτης - καλλιτέχνης μετατρέπεται στον άγνωστο παραγωγό εμπορευμάτων και ο παλαιός εντολοδόχος παίρνει τη μορφή του «αγοραστικού κοινού», του συμφυρμού των ανώνυμων καταναλωτών, των οποίων η ζήτηση προς το βιομηχανικό προϊόν απαιτείται για τη συντήρηση της παραγωγής του στα πλαίσια του ανταγωνισμού της αγοράς³⁷⁴.

Οι συνθήκες αυτές παραγωγής και κατανάλωσης της σύγχρονης, βιομηχανοποιημένης τέχνης απέχουν σημαντικά από τις ανάλογες, που επικρατούν στη σφαίρα της λαϊκής τέχνης (ή χειροτεχνίας³⁷⁵), στην οποία και εντάσσεται η λιθογλυπτική κατά το παρελθόν της. Με εξαίρεση τις περιπτώσεις, στις οποίες το λιθόγλυπτο έργο αποτελεί έμπνευση του αρχιτέκτονα και απλή εκτέλεση του λαϊκού τεχνίτη, η λιθογλυπτική αποτελεί μια ακόμη έκφανση της τέχνης της παραδοσιακής κοινωνίας του νησιού, της λαϊκής τέχνης, η οποία διακρίνεται όχι μόνο για τον κυρίαρχο και πρωταρχικό ρόλο του χειροτέχνη, την άμεση σχέση του με την πελατεία του και τον ιδιαίτερο διάλογο με το κοινωνικό σύνολο, στο οποίο ανήκει, αλλά, παράλληλα, καθορίζεται και από τη θεματολογική, εκφραστική και υφολογική ομοιογένεια, που παρατηρείται ανάμεσα στις διάφορες εκδηλώσεις της, παρά τη διαφοροποίηση της τεχνικής από κλάδο σε κλάδο.

Η ενότητα της λαϊκής τέχνης, στην οποία συμμετέχει και η λιθογλυπτική, εντοπίζεται κατ' αρχάς στην έντονη ανακύκλωση των ίδιων θεμάτων, που χαρακτηρίζει το

³⁷² Άνκετλ 1978: 17.

³⁷³ Βλ. Άνκετλ 1978: 112-3.

³⁷⁴ Βλ. Φίσερ 1972: 63, όπου και περιγραφή στο χαρακτήρα της τέχνης στον καπιταλιστικό κόσμο.

³⁷⁵ Γύρω από τη χρήση των δύο όρων βλ. Παπαδόπουλος 1969: 18-9. Μερακλής 1992: 8-9.

σύνολο των έργων της³⁷⁶. Τα θέματα αυτά, καθιερωμένα πια μοτίβα, προέρχονται από το γνωστό εικονιστικό απόθεμα της κοινότητας, μέσα στην οποία οι μορφές παίρνουν υπόσταση και λειτουργούν ως οπτικά μοντέλα, αναγνωρίσιμη, συμβατική διατύπωση των πραγμάτων του κόσμου³⁷⁷. Σε μια εποχή με περιορισμένα οπτικά πρότυπα, που πηγάζουν από ελάχιστες πηγές, οι μορφές αυτές κάνουν το γύρο της κοινότητας και εξαντλούνται σε κάθε ευκαιρία αξιοποίησής τους, αφού η μνήμη του εκάστοτε τεχνίτη – καλλιτέχνη τις ανασύρει ως στερεότυπα θέματα την ώρα της δημιουργίας, κι έτσι οι ίδιες απαντώνται τόσο στα κοσμήματα, τα κεντήματα ή τα κεραμικά, όσο και στη διακόσμηση σπιτιών, εκκλησιών κ.λπ.³⁷⁸.

Ανάμεσα στους υπόλοιπους λαϊκούς τεχνίτες και ο λιθογλύπτης καταφεύγει στο εικονιστικό απόθεμα της κοινότητας, για να αντλήσει τα απαραίτητα για την τέχνη του συμβολικά ή διακοσμητικά θέματα. Μιλώντας για τον γνωστό Καϊμακλιώτη, σκαλιστή πατέρα του, ο Γιάγκος Ασιώτης αναφέρει: «είσιεν μια αγωνίαν για τα σκαλίσματα, άρεσκεν του για πάντα. [...] (Για τα σχέδια) ήτουν κλέφτης. Έκλεφτεν ποτζί ποδά, ό,τι εθώρεν (απ' εκεί κι απ' εδώ, ό,τι έβλεπε)»³⁷⁹. Μέσα από τη διαδικασία άντλησης προτύπων από την τέχνη της κοινότητας, οι λιθογλύπτες όπως και οι υπόλοιποι λαϊκοί τεχνίτες, ανάγονται σε κατόχους μιας κοινής γλώσσας, την οποία ωστόσο χρησιμοποιούν σύμφωνα με κοινούς κανόνες, για να δημιουργήσουν μια απίστευτη ποικιλία ατομικών προτάσεων³⁸⁰. Έτσι, αν και η χρήση σταθερών μοτίβων προκαλεί την εντύπωση της επανάληψης ή ακόμη και της τυποποίησης των έργων, όχι μόνο το προσωπικό ύφος και η ιδιαίτερη εφαρμογή της τεχνικής, αλλά και κυρίως ο τρόπος απόδοσης των μορφών, η αναδιάταξή τους ή ακόμη και το σμίξιμό τους κάθε φορά στο πρόσωπο της πέτρας καθιστά το κάθε λιθόγλυπτο έργο μια μοναδική καλλιτεχνική πρόταση³⁸¹, ένα ιδιαίτερο μήνυμα του τεχνίτη, που απέχει πολύ από την τυποποιημένη σύγχρονη δημιουργία.

Κάθε λιθόγλυπτο αποτελεί, λοιπόν, μια νέα, πρωτότυπη ανασύνθεση κοινών θεματολογικών προτύπων, αλλά και ταυτόχρονα εντάσσεται στο ευρύτερο πλαίσιο του ρεπερτορίου της λαϊκής τέχνης, και ιδιαίτερα, μάλιστα, των εκδηλώσεών της εκείνων που συναντώνται επίσης στο χώρο της κυπριακής κατοικίας. Ζωγραφικές απεικονίσεις σταυρών, οδοντωτών πλαισίων και τροχωτών ήλιων σε εισόδους και παράθυρα (εικ. Η1-

³⁷⁶ Βλ. Κυριακίδης 1938-1948: 545,

³⁷⁷ Καλογεροπούλου 1976: 150.

³⁷⁸ Βλ. Καλογεροπούλου 1976: 153· Τσούπη 2008β: 285.

³⁷⁹ ΚΕΕ /ΑΠΠ, Αρ. Μητρώου 5415, Λευκωσία (Καϊμακλί 9). Μαρτυρία Γ. Ασιώτη (29.6.1992).

³⁸⁰ Βλ. Layton 2003: 161.

³⁸¹ Βλ. Τσούπη 2008β: 277.



4), βοτσαλωτά πατώματα και ξύλινα υποστυλώματα της *νευκάς* με παραστάσεις σταυρού³⁸², ξυλόγλυπτες είσοδοι, όπου βρίσκουν θέση λουλούδια, κυπαρίσσια, σταυροί και λιοντάρια³⁸³ (εικ. Η₅₋₇), καθώς και διάτρητες γύψινες πλάκες αναφωτίδων (*αρσέρες*), στις οποίες σχηματίζονται σταυροί ή και στροβιλορόδακες (εικ. Η₈₋₁₁), συνυπάρχουν εδώ με τα γύψινα ή ξύλινα ράφια (*σουβάντζες*), διακοσμημένα με δικέφαλους, αγγέλους, βλαστούς αμπέλου, πουλιά, ανθρώπινες κεφαλές, παραστάσεις του δέντρου της ζωής και σταυρούς³⁸⁴ (εικ. Η₁₂₋₁₅), αλλά και εναρμονίζονται με το σύνολο των παραστάσεων στα κινητά στοιχεία της κατοικίας, τα ξυλόγλυπτα δηλαδή έπιπλα, που αναπαράγουν και πάλι τον ίδιο κύκλο θεμάτων³⁸⁵. Αυτόχθονα λαϊκά στοιχεία, όπως ο σταυρός ή το χερουβίμ, μοτίβα με ανατολική προέλευση, όπως η γλάστρα και το δέντρο της ζωής, αλλά και επιρροές από τη Δύση, και κυρίως τα μεσαιωνικά κτίσματα του νησιού, ανακυκλώνονται στη λαϊκή τέχνη του χώρου της κατοικίας³⁸⁶, καθιστώντας το λιθόγλυπτο έργο ένα απόλυτα εναρμονισμένο σ' αυτή στοιχείο.

Η επανάληψη του βασικού ρεπερτορίου της λαϊκής λιθογλυπτικής από το σύνολο των έργων της λαϊκής τέχνης, που βρίσκουν θέση στην κυπριακή κατοικία, αλλά και κυρίως η αντικατάσταση των λιθόγλυπτων από αντίστοιχα, σε επίπεδο θεματολογίας, ξυλόγλυπτα, γύψινα ή ζωγραφικά έργα σε σημεία καίρια σημαντικά, όπως η είσοδος ή το παράθυρο, τονίζει ακόμη περισσότερο το συμβολικό περιεχόμενο των ίδιων των μοτίβων. Ανεξάρτητα από το υλικό, με το οποίο σχηματίζονται, και την ιδιαίτερη τεχνική, που χρησιμοποιείται στην κατασκευή τους, τα μοτίβα αυτά βρίσκουν θέση στην κυπριακή κατοικία για ένα ορισμένο σκοπό, διακοσμώντας το χώρο αλλά και οπτικοποιώντας ιδέες και αντιλήψεις. Η παρουσία τους επιβεβαιώνει, τελικά, μια κλασική αρχή της λαϊκής τέχνης, που θέλει την επιλογή των θεμάτων της να καθορίζεται από τον τριπλό σκοπό της: πρακτικό, μαγικό και διακοσμητικό³⁸⁷.

³⁸² Παράδειγμα υποστηλώματος της *νευκάς* με σκαλισμένο σταυρό δημοσιεύει ο Σ. Σίνος (βλ. Σίνος 1976: 115, εικ. 112).

Για την ύπαρξη βοτσαλωτών πατωμάτων με παραστάσεις σταυρού βλ. ΚΕΕ /ΑΠΠ, Αρ. Μητρώου 5555, Λευκωσία (Παλιόμ. 23). Μαρτυρία Α. Πέτσα (8.10.2002).

³⁸³ Βλ. Πρωτοπαπά & Μανώλης 1999: 55, 61, 95, 98, 100.

³⁸⁴ Σχετικά με τις *αρσέρες*, τις *σουβάντζες* και το διάκοσμό τους, βλ. Ριζοπούλου – Ηγουμενίδου (υπό έκδοση).

³⁸⁵ Για τη διακόσμηση των επίπλων της παραδοσιακής κυπριακής κατοικίας, κυρίως του *σεντουτζιού* (κασέλας), αλλά και του ερμαριού, της καρέκλας και του κρεβατιού, βλ. Παπαδημητρίου 2003.

³⁸⁶ Η Δύση, η Ανατολή και το αυτόχθονο λαϊκό στοιχείο αποτελούν τις τρεις πηγές της λαϊκής τέχνης (βλ. Ζώρα 1969: 32). Ιδιαίτερα για την ανατολική και δυτική επίδραση στο ίδιο πλαίσιο, βλ. Φλωράκης 2000α: 47.

³⁸⁷ Βλ. Σιδέρη 1986α: 114-5. Στον τριπλό σκοπό της λαϊκής τέχνης αναφέρεται, μέσα από το παράδειγμα των λιθόγλυπτων φεγγιτών, η Π. Ζώρα (βλ. Ζώρα 1969: 33).



Μετέχοντας στον κανόνα αυτό, η λιθογλυπτική όχι μόνο επιλέγει τα θέματά της από το κοινό ρεπερτόριο της λαϊκής τέχνης, αλλά οργανώνει την έκφρασή της ακολουθώντας την επικρατούσα αισθητική και τους κανόνες, που αφορούν όλους τους κλάδους της³⁸⁸. Ο τονισμός του σημαντικού στοιχείου με το μέγεθος ή η ενίσχυση του συμβολισμού ενός μοτίβου μέσω της επανάληψης (εικ. Δ₁₄, Δ₃₈, Δ₅₈), η συμμετρική διάταξη των θεμάτων σε αναζήτηση της αρμονίας (εικ. Δ₃, Δ₁₂, Δ₂₁, Δ₂₃, Δ₄₇, Δ₅₇, Ε₅₄₋₆), ο φόβος του κενού (εικ. Δ₁₃₋₁₄, Δ₃₇, Δ₄₄, Δ₅₅, Δ₉₁, Δ₄₄) αλλά και η χρήση των συμβατικών μοτίβων, όπως ο ρόδακας, για την κάλυψη των διάκενων της σύνθεσης (εικ. Δ₂₁, Δ₂₆, Δ₂₈, Ε₅₁), αποτελούν χαρακτηριστικά γνωρίσματα των παραστάσεων της λαϊκής τέχνης, που απαντώνται εξίσου και στις δημιουργίες της λιθογλυπτικής³⁸⁹, αντανακλώντας τελικά μέσα από την εφαρμογή τους συλλογικά αποδεκτές καλλιτεχνικές πρακτικές.

Το ιδιαίτερο καλλιτεχνικό ύφος, που χαρακτηρίζει τα λιθόγλυπτα έργα, έρχεται να ενισχύσει τη συνάφειά τους με τα υπόλοιπα έργα της λαϊκής τέχνης. Η απλότητα, η ειλικρίνεια, η αποφυγή της υπερβολής και η απόρριψη του περιπού, η ναϊφ συχνά απόδοση και η εμμονή στη μετωπικότητα και τη γραμμικότητα στην απόδοση των μορφών, χωρίς έντονη επιδίωξη της υποδήλωσης των όγκων ή της προοπτικής, αποτελούν τα χαρακτηριστικά στοιχεία της δουλειάς του λαϊκού λιθογλύπτη, ο οποίος βρίσκεται αντιμέτωπος με τους περιορισμούς, που του υποβάλλει η ανθεκτικότητα του ίδιου του υλικού του.

Ο λαϊκός τεχνίτης εμμένει στην απλότητα ακόμη και στα πιο περίτεχνα έργα του, που εντοπίζονται στις νεοκλασικές κατοικίες των αστικών, κυρίως, κέντρων, και ιδίως της πρωτεύουσας, όπου δραστηριοποιούνται οι γνωστότεροι τεχνίτες του Καϊμακλίου³⁹⁰. Ο χειροτέχνης μετατρέπεται εδώ από τον ανειδίκευτο κτίστη – τεχνίτη της πέτρας στον εξειδικευμένο, έμπειρο σκαλιστή των συνεργείων, κι έτσι, παρόλο που διατηρεί ένα μέρος του παραδοσιακού του θεματολογίου, φροντίζει να δώσει μια διαφορετική πνοή στα καθιερωμένα θέματα αλλά και να αποδώσει με το δικό του τρόπο νέες συνθέσεις, να αφομοιώσει και να αναπλάσει ξένες επιρροές³⁹¹, κατασκευάζοντας για λογαριασμό των

³⁸⁸ Βλ. Λεκατσάς 1970: 3, όπου και η διαπίστωση πως στη συγκρότηση της εκάστοτε μορφής ενός έργου συνεργούν τέσσερις κύριοι όροι: η τεχνική, οι γενικές για την τέχνη αισθητικές αρχές, το αισθητικό ιδεώδες και η προσωπική συμβολή του δημιουργού.

³⁸⁹ Βλ. Φλωράκης 1979: 160-1· Τσούπη – Ρέμου (2004): 56-63.

³⁹⁰ Όπως αναφέρει ο Α. Φλωράκης, οι τοπικές παραλλαγές «.. παρουσιάζονται τελειότερες εκεί όπου μια τέχνη εμφανίζει ιδιαίτερη ανάπτυξη» (Φλωράκης 1979: 159).

³⁹¹ Πρβλ. Σίνος 1976: 99.



πλούσιων πελατών του τα πιο επιμελημένα του έργα. Με εντονότερη τάση προς το ρεαλισμό, αλλά καταφεύγοντας συχνά και στη σχηματοποίηση, ο λαϊκός σκαλιστής των συνεργείων παράγει συνθέσεις που απελευθερώνονται από τα περιγράμματα και χαρακτηρίζονται από την εντονότερη πλαστικότητα και τη μεγαλύτερη φροντίδα στην απόδοση της μορφής (βλ. ενδεικτικά εικ. Δ₈₁₋₈₈, E₂₃, E₇₁) χωρίς ωστόσο να ξεφεύγουν από τα όρια μιας καλλιτεχνικής γλώσσας λιτής, φειδωλής, που παραμένει κοντά στη μέχρι τώρα παράδοση της λιθογλυπτικής.

Το διαφορετικό και το ξένο προς την παράδοση, αλλά συχνά και το υπερβολικό και φλύαρο, που ξεπερνάει τα μέχρι τώρα κοινά μέτρα, προκύπτει ως αποτέλεσμα της υποταγής των λαϊκών τεχνιτών στη δημιουργικότητα του αρχιτέκτονα. Η διαδικασία της παραγωγής των έργων αλλάζει, αφού στηρίζεται όχι στις παραδεδομένες και καθιερωμένες νόρμες των λαϊκών μαστόρων αλλά στις γνώσεις και εντολές του ενός ατόμου με την πανεπιστημιακή εκπαίδευση, ενώ η προηγούμενη εκλαϊκευση των όποιων ξένων επιρροών μετατρέπεται τώρα σε μίμηση των σύγχρονων προτύπων του εξωτερικού. Σ' αυτό το πλαίσιο, η λιθογλυπτική αναδεικνύεται σε ένα μέσο με καινούργιο χαρακτήρα και ιδιαίτερα συγκεκριμένη σκοπιμότητα, η οποία τη διακρίνει από την αντίστοιχη εκδήλωσή της ως τέχνης λαϊκής.

Ε' Κεφάλαιο:

Προς μια λαογραφική - ερμηνευτική προσέγγιση

1. Η συμμετοχή της λιθογλυπτικής στο λειτουργικό σύστημα της κυπριακής κατοικίας

Αν στο παρόν της η λιθογλυπτική τέχνη απαντάται στην κυπριακή κατοικία ως περιορισμένη αναβίωση, που ξεχωρίζει περισσότερο αποτελώντας την εξαίρεση ή τη διαφορετική τάση στη σύγχρονη αρχιτεκτονική, στο παρελθόν τα έργα της ίδιας τέχνης αποτελούν ένα αρκετά διαδεδομένο στοιχείο του οικιστικού περιβάλλοντος γύρω από το οποίο αναπτύσσονται ιδιαίτερες διανθρώπινες σχέσεις. Η επιθυμία των ιδιοκτητών μιας κατοικίας να ενσωματώσουν τα έργα της λιθογλυπτικής σ' ένα τόσο ιδιαίτερο και συναισθηματικά φορτισμένο χώρο, η ανάδειξη της τέχνης ως αντικειμένου εργασίας μιας ιδιαίτερης μερίδας τεχνιτών, αλλά και η κατανάλωση χρόνου και σημαντικών χρηματικών πόρων για την παραγωγή της λιθογλυπτικής καταδεικνύουν πως σ' αυτό το ιδιαίτερο χωρικό πλαίσιο η συγκεκριμένη τέχνη έχει να επιτελέσει κάποιο σημαντικό ρόλο, να υπηρετήσει ορισμένες βασικές για τον άνθρωπο ανάγκες³⁹².

Μια από τις πιο φανερές σκοπιμότητες ύπαρξης της λιθογλυπτικής στο χώρο της κατοικίας σχετίζεται αναμφισβήτητα με το χαρακτήρα της ως τέχνης διακοσμητικής, της οποίας τα έργα ευχαριστούν το ανθρώπινο μάτι ακολουθώντας τα αισθητικά πρότυπα της εποχής τους³⁹³. Η τάση του λαϊκού ανθρώπου να αποφεύγει την αδιακόσμητη επιφάνεια³⁹⁴, η αγάπη του προς το όμορφο και η έκδηλη τάση του να υπερβεί την πεζή πραγματικότητα³⁹⁵, σμίγουν εδώ με την επιθυμία για εξωραϊσμό της κατοικίας του, η οποία αποτελεί και το ζωικότερο για τον ίδιο χώρο³⁹⁶.

Η επιδίωξη της διακόσμησης στην κυπριακή κατοικία βρίσκει πολλές εκδηλώσεις³⁹⁷, ενώ εντοπίζεται ακόμη και στα φτωχότερα κτίσματα³⁹⁸, εκεί όπου η έλλειψη

³⁹² Η χρησιμότητα, υπό την έννοια της εκπλήρωσης τόσο των πρακτικών, όσο και των πνευματικών αναγκών, αποτελεί εξάλλου και ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της λαϊκής τέχνης (βλ. Σιδέρη 1986β: 31).

³⁹³ Πρβλ. Layton 2003: 20-1, όπου και αναφορά στη θεωρία πως τα έργα τέχνης μπορούν να ταυτιστούν με αντικείμενα, τα οποία παράγονται με στόχο την αισθητική απόλαυση, χωρίς να επιτελούν κάποια πρακτική λειτουργία.

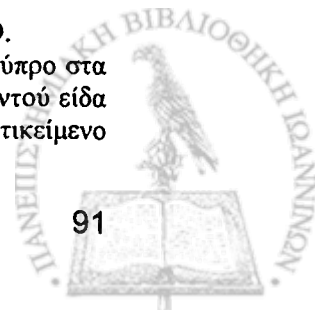
³⁹⁴ Βλ. Σιδέρη 1986β: 31.

³⁹⁵ Πούχγερ 2009: 286.

³⁹⁶ Βλ. Μερακλής 1992: 119-20.

³⁹⁷ Βλ. ενδεικτικά Χατζημιχάλη 1967: 89· Παπαχαράλαμπος 2001: 14-5, 43-5· Αργυρού 2009: 19.

³⁹⁸ Περιγράφοντας σπίτια στη Λάπηθο η Mrs. Scott – Stevenson, περιηγήτρια που έζησε στην Κύπρο στα χρόνια 1878-1880, αναφέρει: «Όπου μπάκα στη Λάπηθο και σε πλούσια και σε πτωχά σπίτια παντού είδα μια προσπάθεια διακόσμησης. Όλα τα έπιπλα, τραπέζια, κρεβάτια, και γενικά κάθε ξύλινο αντικείμενο



των οικονομικών πόρων δεν αφήνει περιθώρια πολυτελών λύσεων, αλλά και δεν μπαίνει εμπόδιο στην ανάγκη του ανθρώπου να ζει σε ένα αισθητικά ωραίο, σύμφωνα με τα πρότυπα της εποχής του, περιβάλλον. Κατά τρόπο παράλληλο, η παρουσία των λιθόγλυπτων έργων από τα πλουσιότερα μέχρι τα πιο ταπεινά σπίτια της παραδοσιακής κοινωνίας του παρελθόντος δε μπορεί παρά να απηχεί, σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό, την ανάγκη του ανθρώπου να στολίσει με κάποιο ιδιαίτερο, καλαίσθητο πάντα στοιχείο την όψη του ιδιωτικού του χώρου, άρρηκτα δεμένου με τη δική του ζωή.

Αναγνωρίζοντας κανείς σε ένα πρώτο επίπεδο τη διακοσμητική λειτουργία, που χαρακτηρίζει την ενσωμάτωση της λιθογλυπτικής στο οικιστικό κέλυφος, ταυτόχρονα δε μπορεί να παραβλέψει το γεγονός πως τόσο η μορφή, όσο και το περιεχόμενο της τέχνης καταδεικνύουν σ' αυτή μια βαθύτερη σκοπιμότητα, επιβάλλοντας την εξέταση της σημασιολογικής φόρτισης των έργων της. Αν το δομημένο περιβάλλον θεωρείται ως υλική συγκεκριμενοποίηση βιολογικών, ψυχολογικών και κοινωνικών αναγκών, επιθυμιών, κινήτρων και συναισθημάτων του ανθρώπου³⁹⁹, όλα όσα συνιστούν αυτό που αποκαλείται «κατασκευασμένος χώρος», ακόμη και τα επιμέρους στοιχεία των κτιρίων, καθίστανται φορείς πολλών και ποικίλων νοημάτων, λειτουργώντας ως σημεία⁴⁰⁰. Ένα τέτοιο σημείο αποτελούν και τα ενσωματωμένα στην κατοικία λιθόγλυπτα, των οποίων η λειτουργία βασίζεται στην άμεση επικοινωνία ενός μηνύματος προς τον εκάστοτε θεατή τους⁴⁰¹.

Στο πλαίσιο της αρχιτεκτονικής, μιας τέχνης που περισσότερο λειτουργεί παρά επικοινωνεί, τα σημεία αποκτούν ένα ξεχωριστό χαρακτήρα, αφού τα διακρίνει η παρουσία ενός σημασιολογικού οχήματος, το νόημα του οποίου έγκειται στη λειτουργία που καθιστά δυνατή⁴⁰². Ως αρχιτεκτονικά σημεία, τα ίδια τα λιθόγλυπτα έργα δεν ξεφεύγουν από το συγκεκριμένο κανόνα κι έτσι το σημασιολογικό τους περιεχόμενο συνδέεται άρρηκτα με την ιδιαίτερη λειτουργία τους, την οποία και εξυπηρετούν ως αναπόσπαστα μέρη της κατοικίας. Τα λιθόγλυπτα έργα υπάρχουν γιατί συμβάλλουν με

είναι στολισμένα με ξυλόγλυπτα κοσμήματα. Και τα μαξιλάρια και τα τραπεζομάντηλα και τα σκεπάσματα των κρεβατιών, που είναι πολλές φορές από μεταξωτά υφάσματα είναι στολισμένα με ελληνικές ταντέλλες» (Πιερίδη 1991: 164).

³⁹⁹ Βλ. Raparot 1976: 33· Καλογερας 1979: 13.

⁴⁰⁰ Βλ. Διδασκάλου 1980: 87.

⁴⁰¹ Πρβλ. Ζώρα 1990-1992: 42-6, όπου και μια σημειολογική ανάλυση έργων της ελληνικής λιθογλυπτικής.

⁴⁰² Βλ. Eco 1997: 182-185.



το δικό τους τρόπο στη λειτουργικότητα του συστήματος της κατοικίας⁴⁰³, αν και στην αποστασιοποιημένη από το παραδοσιακό παρελθόν σύγχρονη εποχή, η κοινωνική και πολιτιστική αλλαγή καθιστά την αντίληψη του τρόπου αυτού προβληματική⁴⁰⁴. Κάθε τέχνη συντίθεται μέσα σε ένα συγκεκριμένο κοινωνικό περιβάλλον και εδράζεται σ' ένα ιδιαίτερο σύνολο πεποιθήσεων και αξιών, κι έτσι η όποια προσπάθεια ερμηνείας της οφείλει να βασίζεται στην κατανόηση των στοιχείων αυτών και στην ανασύνθεση του τρόπου ζωής, στο πλαίσιο του οποίου εντάσσεται και καθίσταται δυνατή η δημιουργία και λειτουργία του συνόλου των έργων της⁴⁰⁵. Δεδομένης και της πολυπλοκότητας του κοινωνικού βίου, η σωστή ερμηνεία μπορεί να μην είναι μονοδιάστατη αλλά να αποτελείται από διάφορα, ετερόκλητα ή ακόμη και αλληλοσυγκρουόμενα στοιχεία⁴⁰⁶.

α. «Άπιθι πόρρω της παρούσης οικίας»: τα λιθόγλυπτα ως μέσο κατασκευής και οργάνωσης του οικιακού χώρου

Το κατοικείν αποτελεί μια θεμελιώδη έκφραση της ζωής, σημαίνοντας τη φόρτιση του χώρου με συγκεκριμένα βιώματα, την επισφράγισή του με τα σημάδια του πολιτισμού, και τη μετατροπή του έτσι σε τόπο⁴⁰⁷. Ως βασική έκφανση της έννοιας του τόπου, ένα σπίτι δημιουργείται για να καλύψει μια σειρά πολύπλοκων αναγκών με εξέχουσα την ανάγκη για εξασφάλιση της πραγματικής ή συμβολικής προστασίας και του προσωπικού και οικογενειακού ασύλου, καθώς και ρύθμιση των ορίων της ιδιωτικής και δημόσιας ζωής⁴⁰⁸. Ταυτόχρονα, όμως, το ίδιο το σπίτι ανάγεται σε κοινωνικό θεσμό, καθώς αποκτά εξ αρχής μια λειτουργία πολύ πιο πλατιά από την υλική ή ωφελιμιστική, αποτελώντας τη μορφοποίηση της «ιδέας του χώρου» της κοινωνικής ομάδας, αλλά και το ιδιαίτερο εκείνο πλαίσιο υποδοχής της κουλτούρας, του ήθους, της κοσμοαντίληψής και της συμβολικής της σκέψης⁴⁰⁹, στοιχεία τα οποία και τελικά αντικατοπτρίζει.

Η σύνδεση του ανθρώπου με το χώρο της κατοικίας χαρακτηρίζεται ως σχέση κατεξοχήν συμβολική, που εκδηλώνεται μέσα από έθιμα,πίστεις και δοξασίες σχετικά με

⁴⁰³ Πρβλ. Σιδέρη 1986β: 31.

⁴⁰⁴ Πρβλ. Ζώρα 1990-1992: 43.

⁴⁰⁵ Βλ. Layton 2003: 74· Φιλιππίδης 1998: 131.

⁴⁰⁶ Βλ. Φιλιππίδης 1998: 26, όπου και αναφορά στην ερμηνεία της διακόσμησης στην ελληνική αρχιτεκτονική.

⁴⁰⁷ Βλ. Σταυρίδης 1990: 102-3. Πρβλ. επίσης Νιτσιάκος 1997: 64-5.

⁴⁰⁸ Σχετικά με τις ανάγκες που οδηγούν στη δημιουργία της κατοικίας, βλ. Σφαέλλος 1991: 166.

⁴⁰⁹ Βλ. Raparort 1976: 72-5· Ζαρκιά 1992: 80. Πρβλ. επίσης Von Meiss 2004: 135-8, όπου και μια ανάλυση του τρόπου, με τον οποίο η αρχιτεκτονική παράγει τόπους σύμφωνα με την «ιδέα του τόπου».



το κτίσμα, ιδιαίτερα όταν το ίδιο το σπίτι αποτελεί το επίκεντρο των ανθρώπινων δραστηριοτήτων⁴¹⁰. Στο πλαίσιο της κυπριακής παραδοσιακής κοινωνίας, βασικό χαρακτηριστικό αποτελεί η στενή εξάρτηση της ζωής από την κατοικία, αφού η σχεδόν ανύπαρκτη εκτός σπιτιού ψυχαγωγία και ο περιορισμός των πλείστων πνευματικών ή κοινωνικών εκδηλώσεων στο οικιακό περιβάλλον, καθιστούν το σπίτι χώρο κατοικίας και εργασίας, κατεξοχήν πλαίσιο της οικογενειακής ζωής αλλά και των κοινωνικών συναναστροφών⁴¹¹. Στη συνείδηση του Κυπρίου, η κατοικία ταυτίζεται με τους ίδιους τους ανθρώπους της και το θεσμό της οικογένειας, ενώ ως επίκεντρο της ζωής στην καθημερινότητα αλλά και στους εορταστικούς σταθμούς της, επενδύεται έντονα με την έννοια της ιερότητας⁴¹². Η ξεχωριστή σημασία της κατοικίας στην τοπική κοσμοθεωρία καθίσταται φανερή μέσα από τις ποικίλες πρακτικές, που τη θέτουν στο επίκεντρο της ανθρώπινης φροντίδας και προσοχής.

Το νόημα της κατοικίας παράγεται καταρχάς μέσα από το σύνολο των σχετικών με το σπίτι τελετουργιών της παραδοσιακής κοινότητας⁴¹³. Οι καθιερωμένες μέσα από την παράδοση τελετουργικές πράξεις, επιφορτισμένες με έντονα συμβολικό περιεχόμενο, συνοδεύουν εξ αρχής την κατασκευή της κατοικίας, αφού φροντίζουν για τον καθαγιασμό και εξανθρωπισμό του χώρου της ήδη κατά τη στιγμή της θεμελίωσής της. Πέρα από το διάβασμα μιας θρησκευτικής προσευχής από τον ιερέα, η σφαγή - θυσία ενός πετεινού στα θεμέλια της κατοικίας, έθιμο ιδιαίτερα διαδεδομένο και στον κυπριακό χώρο⁴¹⁴, συνιστά πράξη που ισοδυναμεί με μια μικρή κοσμογονία, η οποία αποβλέπει στην ποιοτική διαφοροποίηση του κατοικημένου έναντι του περιβάλλοντα κοσμικού χώρου, του ιεροποιημένου πια πλαισίου της κατοικίας έναντι του βέβηλου χάους⁴¹⁵. Έτσι, με τη διαμεσολάβηση της τελετουργίας, η κατασκευή της κατοικίας αποκτά το χαρακτήρα μετουσίωσης του άμορφου, συνεχούς χώρου σε τόπο φορτισμένο με συγκεκριμένη σημασία, η οποία ανήκει μάλιστα στον τομέα του θείου⁴¹⁶.

Στην κοσμοθεωρία της παραδοσιακής κοινωνίας, το σπίτι αποτελεί τον καθαγιασμένο, εξανθρωπισμένο, οργανωμένο και επενδυμένο με νοήματα τόπο, έναντι

⁴¹⁰ Βλ. Tokarev 1974: 187-8.

⁴¹¹ Βλ. Σίνος 1976: 42· Ιonas 2003: 11-2.

⁴¹² Βλ. Παπαχαράλαμπος 2001: 60-1.

⁴¹³ Sant Cassia 1985: 175.

⁴¹⁴ Βλ. Παπαχαράλαμπος 2001: 61· Ιonas 2003: 12.

⁴¹⁵ Σχετικά με τους συμβολισμούς της θυσίας, βλ. Ιωαννίδης 1982· Νιτσιάκος² 1993: 33.

⁴¹⁶ Πρβλ. Κυριακίδου – Νέστορος 1989: 16, όπου και αναφορά στον τρόπο διάκρισης χώρου και τόπου στον παραδοσιακό πολιτισμό.



του οποίου μπορεί να αντιπαραβληθεί ο συνεχής, ομοιογενής και χαωτικός φυσικός χώρος εκτός της κοινότητας⁴¹⁷, στον οποίο κατοικούν οι δαίμονες και ενεδρεύει ο κίνδυνος⁴¹⁸. Για να εξοστρακίσει τις κακοποιές δυνάμεις από τον οικείο του χώρο, ο άνθρωπος τον οριοθετεί και πάλι μέσω της τελετουργίας αλλά και καταφεύγοντας σε διάφορες θρησκευτικού χαρακτήρα πρακτικές, που αποβλέπουν στον καθαγιασμό της κατοικίας. Στην Κύπρο, η δημιουργία του εικονοστασιού, το άναμμα του καντηλιού και οι περιοδικοί αγιασμοί του σπιτιού αποτελούν χαρακτηριστικές συνήθειες για αποτροπή των κακών πνευμάτων από το ελληνορθόδοξο σπίτι, για τον ίδιο σκοπό οι μουσουλμάνοι του νησιού τοποθετούν στους τοίχους της κατοικίας χαρτιά με γραμμένα εδάφια από το κοράνι⁴¹⁹, ενώ το θυμίαμα της κατοικίας με ελιά αποτελεί αποτρεπτική – φυλακτική συνήθεια, διαδεδομένη τόσο στον ελληνοκυπριακό, όσο και στον τουρκοκυπριακό πληθυσμό⁴²⁰.

Τελετουργία και τέχνη αποτελούν μέσα συμπληρωματικά⁴²¹, βασισμένα στις δοξασίες και την κοσμοθεωρία της εκάστοτε εποχής, κι έτσι η ίδια κοινωνία που για την προστασία της κατοικίας φροντίζει να διαμορφώσει και να ακολουθεί πιστά μαγικοθρησκευτικές τελετουργίες και πρακτικές, για τον ίδιο σκοπό παράγει και ενσωματώνει στο οικιστικό κέλυφος τα προϊόντα της λιθογλυπτικής τέχνης. Η θεματολογία των συγκεκριμένων έργων αποτελεί το ενδεικτικότερο στοιχείο, που φανερώνει ως βασικό τους σκοπό τη συμβολή στην κατασκευή και οργάνωση του εξανθρωπισμένου χώρου της κατοικίας. Σταυροί, σκηνές με θρησκευτικό περιεχόμενο και άγγελοι, ένοπλοι φρουροί, τερατόμορφα όντα και ανθρώπινες κεφαλές, φίδια, λιοντάρια και εξάλφες συνιστούν ένα ιδιαίτερο σύνολο καθιερωμένων από την παράδοση θεμάτων με κοινό συμβολικό περιεχόμενο και νόημα, των οποίων η αποτύπωση στην επιφάνεια της πέτρας καθιστά τα λιθόγλυπτα έργα φυλακτά της κατοικίας⁴²². Στα πλαίσια της

⁴¹⁷ Για την αντιπαράθεση των δύο κόσμων, βλ. Τοκαγεν 1974: 186-7. Λιθασκάλου 1980: 89-90. Ζαρκιά 1992: 76. Πούχγερ 2009: 347-8.

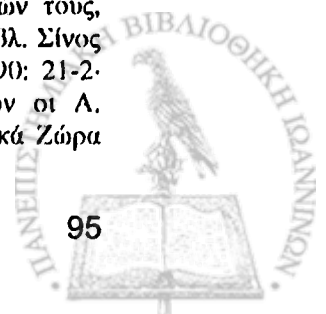
⁴¹⁸ Σχετικά με τη συγκεκριμένη αντίληψη στην κυπριακή λαϊκή κοσμοθεωρία, βλ. Λουκάς 1974: 19. Sant Cassia 1985: 178.

⁴¹⁹ Βλ. Παπαδούρης & Ηγουμενίδου 1990-1991: 365. Φυλαχτά με ρητά του Κορανιού αποτελούν το συνηθέστερο προβασκάνιο των μοαμεθανών (Βέικου ²2004: 67).

⁴²⁰ Ionas 2003: 13.

⁴²¹ Βλ. Layton 2003: 149-50.

⁴²² Στο φυλακτικό ρόλο των κυπριακών λιθόγλυπτων, ή τουλάχιστον ορισμένων παραστάσεών τους, αναφέρονται επίσης οι Σ. Σίνος, Ε. Ριζοπούλου – Ηγουμενίδου, Κ. Χατζηγιάννου και Ι. Ιωνάς (βλ. Σίνος 1976: 107. Ηγουμενίδου 1984. Ριζοπούλου – Ηγουμενίδου 1987: 45-6. Χατζηγιάννου, Κ. ²1990: 21-2. Ionas 2003: 13). Ανάλογο χαρακτήρα στα έργα της ελλαδικής λιθογλυπτικής επισημαίνουν οι Α. Φλωράκης, Κ. Κορρέ, Π. Ζώρα, Κ. Θεοδωρακάκου – Βαρελίδου και Μ. Τσούπη (βλ. ενδεικτικά Ζώρα



κυπριακής παραδοσιακής κοινωνίας, η οποία έναντι της απειλής ενός άγνωστου εχθρού δημιουργεί ένα πλήθος φυλακτών σε κάθε περίπτωση της ανθρώπινης ζωής⁴²³, τα λιθόγλυπτα έργα δεν αποτελούν παρά μια ακόμα εκδήλωση της ανάγκης για περιχαράκωση του ανθρώπινου κόσμου έναντι του κακού, προορισμένα να προσέχουν «που τους μακρά που δαμέ»⁴²⁴ και να αποτρέπουν κάθε κακό από τους ενοίκους του σπιτιού και τα υπάρχοντά τους.

Τα ίδια μοτίβα, που λειτουργούν ως σύμβολα φυλακτικά και αποτρεπτικά, όχι μόνο προστατεύουν την κατοικία απέναντι στα δαιμονικά στοιχεία ή ακόμη και στο προκαλούμενο από τον άνθρωπο, μέσω του ματιού, κακό⁴²⁵, αλλά ταυτόχρονα προάγουν την ευτυχία, την ευημερία και τη γονιμότητα στο χώρο του σπιτιού: «Έχουμε τον σταυρόν να προσέχει το σπίτιν. Εν δώδεκα παιδικιά που έκαμα. Οκτώ γιούδες τζαι τέσσερις κόρες»⁴²⁶. Δίπλα στα φυλακτικά μοτίβα, ρόδια και σταφύλια, ανθοφόροι και φυλλοφόροι βλαστοί, λουλούδια και ανθοφόρες γλάστρες υποβάλλουν ακόμη εντονότερα την επιζήτηση της γονιμότητας, μέσα από τη μεταφορά στην κατοικία της ίδιας της θαλλερής φύσης. Η παρουσία των εικόνων της στον οικιακό χώρο όχι μόνο δημιουργεί την αίσθηση της εσωτερικής φιλόξενης διάθεσης των ενοίκων του υποστατικού⁴²⁷, αλλά και εκφράζει την ενδόμυχη επιθυμία για μια μαγική μεταβίβαση της ευδαιμονικής κατάστασης, που εκφράζει η διακόσμηση, στην ίδια την κατοικία και τους ιδιοκτήτες της⁴²⁸.

Θρησκευτικά θέματα και μαγικά σχήματα, μυθολογικές παραστάσεις και εικόνες από τη φύση συνθέτουν το πλούσιο και γεμάτο αντιθέσεις ρεπερτόριο της λιθογλυπτικής και συνταιριάζονται μεταξύ τους στις ίδιες παραστάσεις χωρίς κανένα λογικό διαχωρισμό⁴²⁹, αφού τις ενώνει ένας κοινός σκοπός. Η δημιουργική φαντασία του τεχνίτη

1966· Κορρέ 1978· Φλωράκης 1979: 116-48· Θεοδωρακάκου – Βαρελίδου (1999): 161-210· Τσούπη 2008α).

⁴²³ Βλ. Μπίμπη – Παπασπυροπούλου 1987.

⁴²⁴ Πληροφ. Ε. Νικηφόρου. Η συγκεκριμένη φράση, που σημαίνει «οι μακριά από εδώ», αποτελεί χαρακτηριστικό για τον κυπριακό χώρο τρόπο αναφοράς στα δαιμονικά στοιχεία, των οποίων η ονομασία γενικά αποφεύγεται.

⁴²⁵ Το κακό μάτι, ως μέθοδος κοινωνικού ελέγχου, έχει τη δύναμη να προσβάλλει τόσο τον ίδιο τον άνθρωπο, όσο και τη συγκομιδή ή και την περιουσία του, στην οποία συγκαταλέγεται και η κατοικία, ιδιαίτερα μάλιστα όταν ξεπερνά τα κοινά μέτρα της κοινότητας (βλ. Βέικου² 2004: 143-5, 337).

⁴²⁶ Πληροφ. Θ. Παπαστυλιανού.

⁴²⁷ Βλ. Κεφαλληνιάδης 1972: 52.

⁴²⁸ Πρβλ. Φιλιππίδης 1998: 247.

⁴²⁹ Σχετικά με τη σύζευξη πολυσήμαντων θεμάτων στα πλαίσια της λιθογλυπτικής, αλλά και της λαϊκής τέχνης γενικότερα, βλ. Κορρέ 1979α: 352-3· Σιδέρη 1986β: 25· Τσούπη 2006: 164-73.



ενώνει το χερουβίμ με τις ανθοφόρες γλάστρες και το δικέφαλο (εικ. Δ₇₉) και συνταιριάζει το σταυρό με το ανθρώπινο προσωπίο και την πεντάλφα, τον ένοπλο φρουρό, το ανθοδοχείο και το ανθισμένο λουλούδι (εικ. Δ₁₃₋₁₄, Δ₅₄, Ε₂₈) επιτυγχάνοντας τη δημιουργία συνθέσεων με έντονα διακριτό συμβολικό νόημα, που διακατέχεται από την έννοια του ιερού.

Στα πλαίσια του ανθρώπινου αγώνα για επιβίωση ενάντια στο δυνητικά καταστροφικό άγνωστο, η συγκεκριμένη έννοια περιλαμβάνει αλλά και ξεπερνά το χριστιανικό στοιχείο, διατηρεί τις δεισιδαιμονίες και βασίζεται σ' αυτές, χρησιμοποιεί εξίσου τα μαγικά σχήματα και τον παγανιστικό τόπο σκέψης, επιδιώκοντας με όλα τα δυνατά μέσα την ενίσχυση της ζωής⁴³⁰. Αντανακλώντας αυτή την κοσμοθεωρητική αντίληψη, τα έργα της λιθογλυπτικής δεν αποτελούν, τελικά, παρά δείκτες της λαϊκής θρησκευτικότητας, της σχέσης του ανθρώπου με το θείο και της επιζήτησης της προέκτασης του ιερού στο καθημερινό⁴³¹, η οποία κρίνεται απαραίτητη για την κατασκευή του οικιακού χώρου.

Ο σημαντικός ρόλος της λιθογλυπτικής για τον καθαγιασμό και την προστασία της κατοικίας δε διαφαίνεται μόνο μέσα από το σύνολο των θεμάτων, που σκαλίζονται στο λίθο, αλλά και από τη συγκεκριμένη θέση, την οποία καταλαμβάνουν τα ενσωματωμένα στο κέλυφος του σπιτιού λιθόγλυπτα έργα. Η τοποθέτηση των περισσοτέρων απ' αυτά στην περιοχή των ανοιγμάτων της κατοικίας, των παραθύρων και κυρίως των εισόδων, ενισχύει ακόμη περισσότερο το συμβολικό τους χαρακτήρα, αφού τα συγκεκριμένα σημεία εμπεριέχουν την ιδιότητα των ιερών ορίων της κατοικίας⁴³². Αποτελώντας την υλική συγκεκριμενοποίηση της ανάγκης του ανθρώπου να ορίσει την εδαφική κυριαρχία του, διαχωρίζοντας τον έξω από τον οικιακό χώρο⁴³³, τα ανοίγματα και ειδικά το κατώφλι αποκτούν το χαρακτήρα οριακών σημείων ανάμεσα σε δύο διαφορετικούς κόσμους, γεφυρώνοντας το δημόσιο και το ιδιωτικό, το άγνωστο και το γνωστό. Ο προστατευτικός και σημαντικός διαβατήριος ρόλος των ορίων καθιστά τα σημεία αυτά και τα πιο ευπαθή μέρη του κτίσματος⁴³⁴, τα οποία πρέπει να προστατευθούν με κάθε δυνατό μέσο, να

⁴³⁰ Βλ. Πούχγερ 2009: 342-50. Επίσης βλ. Stewart 1999, όπου και ανάλυση της ιδιαίτερης σχέσης μαγείας και ορθοδοξίας, με την τελευταία να ενσωματώνει αρκετά στοιχεία της μαγικής σκέψης στο τελετουργικό της.

⁴³¹ Γύρω από τη σχέση των υλικών αντικειμένων με την παραδοσιακή θρησκευτική συμπεριφορά βλ. Βαρβούνης 2010, όπου και ιδιαίτερη αναφορά στα τάματα και στα φυλακτά.

⁴³² Κυριακίδης 1938-1948: 527-8.

⁴³³ Βλ. Raparot 1976: 114.

⁴³⁴ Βλ. Ζώρα 1966: 44· Φλωράκης 1979: 98· Τσούπη 2008α: 575.



επενδυθούν με τελετουργικές πρακτικές αλλά και φυλακτικά σύμβολα⁴³⁵, για να εμποδιστεί η απ' εδώ παρείσφρηση του κακού στον οικιακό χώρο αλλά και να εξασφαλιστεί η ομαλή μετάβαση από τον έξω κόσμο της φύσης στο προστατευμένο καταφύγιο της κατοικίας.

Η κυπριακή παραδοσιακή κοινωνία αντιλαμβάνεται έντονα την ιερότητα και το ευπρόσβλητο τού κατωφλιού, αφού φροντίζει να μετατρέψει το σημείο αυτό σε τόπο άμεσα συνδεδεμένο με την οικογενειακή ζωή, αλλά και καλά οχυρωμένο έναντι στην επήρεια του κακού. Στα πλαίσια του οικογενειακού βίου, ο χώρος της εισόδου μετατρέπεται στο σημείο εκείνο, όπου κοινοποιούνται στην κοινότητα οι μεγάλες χαρές αλλά και λύπες των ενοίκων της κατοικίας, αφού εδώ αναρτούνται τα χαρακτηριστικά σημάδια που αναγγέλλουν τη γέννηση, αλλά και το θάνατο ενός μέλους της οικογένειας⁴³⁶. Πέρα από τις σημαντικές στιγμές του οικογενειακού βίου, στην καθημερινότητά του ο Κύπριος φροντίζει να περιβάλλει το χώρο της εισόδου με μια πληθώρα αντιβασκάνιων, προστατευτικών μέσων, τοποθετώντας στο συγκεκριμένο σημείο σκόρδα, καλάμια, πέταλα, μικρά μπουκάλια με αγιασμό (εικ. Η₁₆), βουκράνια ή κέρατα ζώων (εικ. Η₁₇), διατηρημένα στο αλκοόλ ερπετά (εικ. Η₁₈), ακόμη και φυτά αλόης⁴³⁷, για να κρατήσει με τον τρόπο αυτό κάθε μορφής κακό μακριά από τον ιδιωτικό του χώρο.

Η ξεχωριστή σημασία του κατωφλιού στην κυπριακή κοσμοθεωρία επιβεβαιώνεται, παράλληλα, από την ιδιαίτερη θέση του τόσο στις εθιμικές πρακτικές του λαϊκού εορτολογίου, όσο και στις διαβατήριες τελετουργίες του κύκλου της ζωής. Στα έθιμα του κυπριακού γάμου, ένα ιδιαίτερο στάδιο του τελετουργικού αφορά στην άφιξη και «εγκαθίδρυση» των νεόνυμφων στο νέο σπίτι μέσα από τη διάβαση του κατωφλιού, η οποία συνοδεύεται από το σπάσιμο ενός ροδιού, το σφάξιμο ενός πετεινού στο συγκεκριμένο σημείο, ως ιερό όριο του οίκου, αλλά και την εγχάραξη ενός σταυρού στο ξύλινο πλαίσιο του με μαχαίρι⁴³⁸. Ο καθαγιασμός του κατωφλιού επιδιώκεται τη μέρα της Πρωτοχρονιάς με την ανάρτηση στην είσοδο κλαδιών ελιάς, κατά την Πρωτομαγιά ο ίδιος χώρος στολίζεται με το μαγιάτικο στεφάνι, που φέρει τις ευεργετικές ιδιότητες της ανθισμένης κατά την άνοιξη φύσης, ενώ το Πάσχα το άγιο φως της Ανάστασης

⁴³⁵ Σχετικά με το κατώφλι ως σημείο επενδυμένο με διαβατήριες τελετουργίες, βλ. Van Genneper 1960: 19-22· Von Meiss 2004: 148-50.

⁴³⁶ Βλ. Πρωτοπαπά 2009: 158-64· Ρουσούνιδης 1970: 15.

⁴³⁷ Βλ. Μπίμπη – Παπασπυροπούλου 1987: 347-8· Ιονας 2003: 15.

⁴³⁸ Βλ. Πρωτοπαπά 2005: τ. Β', 160-73.



χρησιμοποιείται για το σχηματισμό ενός σταυρού στο κατώφλι (εικ. Η₁₉), ο οποίος θα αποτρέψει την είσοδο του κακού στο σπίτι⁴³⁹.

Ανάμεσα σ' ένα πλήθος εθίμων και τελετουργιών, που αποσκοπούν στην προστασία της κυπριακής κατοικίας μέσω της φύλαξης του κατωφλιού της, η ενσωμάτωση των περισσοτέρων λιθόγλυπτων στην περιοχή της εισόδου αναδεικνύεται σε μια ακόμη βασισμένη στη λαϊκή αντίληψη πρακτική, μια διαφορετικού είδους «τελετουργία»⁴⁴⁰, που αποβλέπει ωστόσο στο ίδιο πρακτικό αποτέλεσμα. Θρησκευτικά, μαγικά και μυθολογικά σύμβολα συγχωνεύονται και βρίσκουν θέση στα ανοίγματα του σπιτιού, και κυρίως στο κατώφλι, αποβλέποντας, όπως και οι τελετουργίες, στην απομάκρυνση του κακού από το πιο ευπρόσβλητο σημείο του σπιτιού και στον καθαγιασμό του διαβατήριου χώρου, που ενώνει δύο διαφορετικούς στη λαϊκή αντίληψη κόσμους.

Η ευπαθής ζώνη αλληλοδιείσδυσης του έσω και του έξω, επεκτείνεται στα σπίτια με *ηλιακό* στον ίδιο τον ημιυπαίθριο χώρο, ο οποίος προτάσσεται της κατοικίας συνδυάζοντας δύο πόλους με εντελώς διαφορετικά ποιοτικά χαρακτηριστικά: το χώρο του σπιτιού, του εγώ, της ασφάλειας και της ανάπαυσης, με το χώρο της φύσης, του εμείς, της δουλειάς, της κοινωνίας⁴⁴¹. Η σύζευξη των δύο κόσμων καθιστά τον *ηλιακό* σημείο οριακό και ευπρόσβλητο, κι έτσι το μέτωπο του τοίχου στην πρόσοψή του ή άλλοτε οι καμάρες, που τον σχηματίζουν, φέρουν επίσης τα σημάδια της λιθογλυπτικής τέχνης ως μέσου κατασκευής και οργάνωσης του οικιακού χώρου. Μέσα από την παρουσία των λιθόγλυπτων στον *ηλιακό*, τα ίδια αποτρεπτικά – φυλακτικά μοτίβα προτάσσονται και πάλι του κατοικημένου χώρου, δημιουργώντας έναντι του ένα προστατευτικό παραπέτασμα (εικ. Γ₂₃₋₂₄).

Με δεδομένο το γεγονός πως η έννοια του σπιτιού δεν ταυτίζεται με το χωρίς σημασία κενό του κτηριακού όγκου, αλλά σχετίζεται κυρίως με τον κατοικημένο εσωτερικό χώρο και την ίδια τη ζωή του ανθρώπου μέσα στο αρχιτεκτονικό έργο⁴⁴², η επέκταση της παρουσίας των λιθόγλυπτων έργων και στο εσωτερικό της κατοικίας δεν

⁴³⁹ Βλ. Ρουσούνιδης 1997: 312-3.

⁴⁴⁰ Πρβλ. Mauss & Hubert 2003: 161, όπου και η αναφορά πως «κάθε πράγμα με ιδιότητα είναι από τη ίδια τη φύση του μια μορφή τελετουργίας»

⁴⁴¹ Πρβλ. Φατούρος 1960: 16· Χαρίσης 1983: 255-7, όπου και αναφορά στην αντίστοιχη κατασκευή του χαγιατιού.

⁴⁴² Βλ. Καλογεράς 1979: 60-1.



παύει να σχετίζεται με την ανάγκη κατασκευής ενός κατάλληλου για την ανθρώπινη ζωή και δράση περιβάλλοντος. Η διακόσμηση της καμάρας με το αποτρεπτικό σύμβολο του σταυρού ή του χερουβίμ επιδιώκει να εξασφαλίσει στο εσωτερικό του σπιτιού τα ποιοτικά εκείνα χαρακτηριστικά, που διακρίνουν τον εξανθρωπισμένο χώρο. Την ίδια στιγμή, η ύπαρξη των λίθινων εικόνων της φύσης στον ίδιο χώρο παραπέμπει στην επιθυμία για μετάδοση των ευγονικών της ιδιοτήτων στην κατοικία, αλλά και πιστοποιεί την ανάγκη του ανθρώπου να υιοθετήσει στοιχεία από τον έξω στον έσω χώρο, δημιουργώντας την αίσθηση οικειότητας του «κατοικείν»⁴⁴³.

Η ενσωμάτωση των λιθόγλυπτων συμβόλων στο σώμα της καμάρας αναδεικνύει την ίδια ως σημαντικό μέλος της αρχιτεκτονικής σύνθεσης, παράλληλα, όμως, φαίνεται να σχετίζεται με την ανάγκη προστασίας της ως πρακτικού στηρίγματος αλλά και συμβολικά φορτισμένου στοιχείου της κατοικίας. Στην κυπριακή παραδοσιακή κοινωνία, η βάση της καμάρας αποτελεί το ιερό σημείο στο οποίο αναγράφονται τα ονόματα των παιδιών της οικογένειας μετά τη γέννησή τους⁴⁴⁴, ενώ η ίδια η καμάρα συνιστά επίσης το ιδιαίτερο αρχιτεκτονικό μέλος, το οποίο πρέπει να καθαγιαστεί κάθε χρόνο με τον αγιασμό των Φώτων⁴⁴⁵, αφού η ύπαρξή της σχετίζεται προφανώς τόσο με τη στερεότητα του σπιτιού, όσο και με την αντίστοιχη στερεότητα της ίδιας της οικογένειας. Η συμβολική φόρτιση της καμάρας οδηγεί στη διακόσμηση της επιφάνειάς της με ποικίλα και πολυσήμαντα μοτίβα, όπως ακριβώς και η ίδια φόρτιση του ξύλινου υποστηλώματος της *νευκάς*, που αντικαθιστά την καμάρα ως στήριγμα, αποτελεί και πάλι την αιτία ύπαρξης σε αυτό ανάλογων ξυλόγλυπτων παραστάσεων⁴⁴⁶.

Πέρα από την καμάρα, η κρήνη και ο *κουζοστάτης* αποτελούν τις δύο αρχιτεκτονικές κατασκευές, μέσω των οποίων ο λιθόγλυπτος διάκοσμος βρίσκει και πάλι θέση στο εσωτερικό της κατοικίας. Κοινό τους σημείο αποτελεί η στενή λειτουργική τους σχέση με το νερό, πηγή ζωής και ιδιαίτερα σημαντικό για την ανθρώπινη ύπαρξη αγαθό, που ως τέτοιο βρίσκει ξεχωριστή θέση στους μύθους και τα έθιμα του παραδοσιακού

⁴⁴³ Σχετικά βλ. Φατούρος 1960: 18-9.

⁴⁴⁴ Βλ. Πρωτοπαπά 2009: 167.

⁴⁴⁵ Βλ. Ταουσιάνης 1970: 198.

⁴⁴⁶ Σχετικά με την ανάλογη διακόσμηση του υποστηλώματος της *νευκάς*, βλ. Σίνος 1976: 85. Παπαγαλαμάπου 2001: 27. Η σημαντικότητα του συγκεκριμένου υποστηλώματος ως στηρίγματος της κατοικίας, διαφαίνεται στην κυπριακή λαϊκή αντίληψη μέσα από την παρομοίωση του άντρα του σπιτιού με αυτό (βλ. Sant Garcia 1985: 178).

πολιτισμού, γίνεται αντικείμενο λατρείας ή ακόμη και «δαιμονοποιείται»⁴⁴⁷. Το αμίλητο νερό, το νερό ως μέσο καθαρισμού ή το νερό που κοιμάται και ξυπνά, καθώς και το νερό, που καταλαμβάνεται από επιζήμιες για τον άνθρωπο υπερφυσικές δυνάμεις (*ανεράδες*), αποτελούν στην κυπριακή λαϊκή κοσμοθεωρία και λατρεία παραλλαγές της ίδιας φύσης⁴⁴⁸, η οποία αναδεικνύεται ως αγαθό που, λόγω της ιδιαίτερης σημαντικότητάς του στη ζωή αλλά και εξαιτίας της ευπρόσβλητης ουσίας του από την επήρεια κακοποιών πνευμάτων, πρέπει να διαφυλαχθεί με προσοχή.

Αντανακλώντας τις λαϊκές δεισιδαιμονίες και αντιλήψεις σχετικά με το νερό, ο λιθόγλυπτος διάκοσμος της κρήνης αλλά και του *κουζοστάτη* αποβλέπει τελικά στον καθαγιασμό του χώρου του νερού και την προστασία του ίδιου του αγαθού⁴⁴⁹. Τόσο μέσω της παρουσίας του χριστιανικού συμβόλου του σταυρού, όσο και μέσω της παράστασης μυθικών ή τερατόμορφων όντων (εικ. Δ₅₉₋₆₀), ο λαϊκός τεχνίτης μετατρέπει το συνδεδεμένο με το νερό χώρο σε σημείο επισφραγισμένο και πάλι με την έννοια του ιερού. Στο χώρο του *κουζοστάτη*, η απεικόνιση φυλλοφόρων βλαστών αλλά και καρπών της κυπριακής γης (εικ. Ε₄₀, Ε₄₇) δεν αποκλείεται να παραπέμπει στη σύνδεση του νερού με τη γονιμότητα της φύσης, στο κοσμοθεωρητικό πλαίσιο μιας γεωργικής κοινωνίας, της οποίας η εξάρτηση από το νερό για την ευόδωση των καλλιεργειών και την εξασφάλιση της επιβίωσής της είναι περισσότερο από άμεση.

Συμπερασματικά, τοποθετημένα στην είσοδο, στον *ηλιακό*, στην καμάρα του *διχώρου* ή τον *κουζοστάτη*, τα έργα της λαϊκής λιθογλυπτικής στην κατοικία του παρελθόντος συνδέονται με την ιδιαίτερη ανάγκη του ανθρώπου να εξασφαλίσει τον καθαγιασμό του ιδιωτικού του χώρου, να τον επιφορτίσει με τα ποιοτικά εκείνα χαρακτηριστικά, που θα τον διαχωρίσουν από το συνεχές χώρο της φύσης και θα τον καταστήσουν, έτσι, περιβάλλον κατάλληλο για τη φιλοξενία και τη διασφάλιση της ιδιωτικής και οικογενειακής ζωής σε όλες της τις εκφάνσεις. Συμβαδίζοντας με τις τελετουργίες και τις εθιμικές πρακτικές εξανθρωπισμού του οικιακού χώρου, αφού βασίζεται στις ίδιες δεισιδαιμονίες και αντιλήψεις με αυτές και αποβλέπει στο ίδιο πρακτικό αποτέλεσμα, η ενσωμάτωση των έργων της λιθογλυπτικής στην κυπριακή

⁴⁴⁷ Σχετικά με τη θέση του νερού στην ελληνική λαϊκή παράδοση και το εθιμικό της τελετουργικό, βλ. ενδεικτικά Νιτσιάκος 1997: 53-64· Αικατερινίδης 1999.

⁴⁴⁸ Βλ. ενδεικτικά Φαρμακίδης 1938: 206-7.

⁴⁴⁹ Σχετικά με το φυλακτικό συμβολικό χαρακτήρα των λιθόγλυπτων έργων της κρήνης, βλ. Φλωράκης 1979: 103-6· Μπαρδάκος & Τότσικας 1989: 52-5· Ζώρα 1999· Γουργιώτη 2001: 27-8· Τσούπη – Ρέμου (2004): 140-45.

κατοικία για τη δημιουργία ενός προστατευτικού κλοιού στον εξωτερικό, αλλά και στον εσωτερικό της χώρο, ανάγεται σε συλλογική πρακτική της κυπριακής παραδοσιακής κοινωνίας.

Η μεγάλη διάδοση των έργων της λιθογλυπτικής στην κατοικία του παρελθόντος, και κυρίως η πλατιά συμβολική τους χρήση στην κατασκευή του οικιακού χώρου, επιβεβαιώνει, σε κάποιο βαθμό, ένα συλλογικό χαρακτήρα στη λειτουργία της τέχνης. Τα σκαλισμένα στο λίθο φυλακτικά, αποτρεπτικά και γονιμικά μοτίβα απαντώνται από το πλούσιο αρχοντικό του Δραγομάνου του νησιού μέχρι τη φτωχική κατοικία μιας αγροτικής οικογένειας, αλλά και από το ελληνοκυπριακό σπίτι μέχρι τη μουσουλμανική κατοικία, αποτελώντας έκφραση μιας ενιαίας κοσμοθεωρίας. Στα πλαίσια της κοινότητας του παρελθόντος, οι οικονομικές, κοινωνικές ή ακόμη και εθνοτικές διαφορές δε συνεπάγονται βαθιές πολιτισμικές διαφοροποιήσεις, αφού, όπως φαίνεται μέσα από το παράδειγμα και της λιθογλυπτικής, μια κοινή κοσμοαντίληψη προσδιορίζει, γεννά και συντηρεί τις ίδιες πρακτικές όλων των μελών της κοινωνικής ομάδας⁴⁵⁰, αφήνοντας το αποτύπωμά της και στη σφαίρα του υλικού της πολιτισμού.

β. Ο λιθόγλυπτος διάκοσμος ως αποτύπωση των εθνοτικών και κοινωνικών δομών στην κυπριακή κατοικία

Αν και ως αποτύπωση των σχετικών με το χώρο κοινών αντιλήψεων, τα έργα της λιθογλυπτικής αποτελούν έκφραση συλλογική και ενοποιητικό πολιτισμικό στοιχείο της κυπριακής κοινωνίας, ωστόσο η σημειολογική ανάλυση του ρόλου της λιθογλυπτικής στο πλαίσιο της κατοικίας καταδεικνύει πως η ίδια τέχνη όχι μόνο δεν αγνοεί, αλλά και αναδεικνύει τις διαφοροποιήσεις στο εσωτερικό της τοπικής κοινωνίας, η οποία την παράγει. Ο διαχωρισμός του κυπριακού πληθυσμού σύμφωνα με την εθνοτική του καταγωγή, αλλά και η οικονομική και κοινωνική ανισότητα των μελών της κυπριακής κοινωνίας, αποτελούν πραγματικότητα ξεκάθαρα αποτυπωμένη στην κυπριακή κατοικία μέσα από τα λιθόγλυπτά της έργα, τα οποία μετατρέπονται τώρα σε σημεία των εθνοτικών και κοινωνικών δομών του κυπριακού χώρου.

Στο διάστημα από τα τέλη του 19^{ου} μέχρι και τα μέσα του 21^{ου} αιώνα, η Κύπρος αποτελεί το πεδίο, στον οποίο αναπτύσσονται έντονες εθνικές διεκδικήσεις⁴⁵¹. Αν και

⁴⁵⁰ Πρβλ. Σιδέρη 1986β: 22.

⁴⁵¹ Βλ. Α' Κεφάλαιο, υποκεφ. 2 της παρούσας εργασίας (σ. 20-7).

απουσιάζουν οι συγκρούσεις ανάμεσα στο ελληνοκυπριακό και το τουρκοκυπριακό στοιχείο, η στροφή των ελληνοκυπρίων προς την ένωση με την Ελλάδα σημαίνει την προσήλωση του μεγαλύτερου μέρους του πληθυσμού του νησιού στα εθνικά ιδανικά και τη χριστιανική θρησκεία, με την καλλιέργεια του εθνικού και θρησκευτικού φρονήματος να σχετίζεται άμεσα και με την κατοικία. Αναφερόμενος στο παραδοσιακό κυπριακό σπίτι του περασμένου αιώνα, ο Γ. Χ. Παπαχαλαράμπους γράφει χαρακτηριστικά: «Εκεί συνηθρισμένοι περί την εστίαν ή την οικογενειακήν τράπεζαν διεπαιδαγωγούν τα τέκνα των εν παιδεία και νουθεσία Κυρίου, εκεί οι γέροντες απεκοίμιζον τα εγγόνια των με παραμύθια και παραδόσεις, αι μητέρες έγγεθον και αι νεανίδες ύφαινον ή όλη η οικογένεια ήκουε με κατάνυξιν συναξάρια αγίων, την επιστολήν του Χριστού ή ακριτικά και λατρευτικά τραγούδια. Ενταύθα εξελίσσετο ο όλος οικογενειακός βίος με τα θρησκευτικά και εθνικά ιδανικά, των οποίον είχαντο στερεώς οι πατέρες ημών, ιδιαίτέρως κατά τας δυσκόλους ταύτας ημέρας της ζωής των»⁴⁵².

Τα θρησκευτικά και εθνικά ιδεώδη δεν σχετίζονται με την κατοικία μόνο ως διδάγματα, που μεταφέρονται από τη μια γενιά στην άλλη στις ελεύθερες ώρες της οικογένειας στον ιδιωτικό της χώρο, αλλά προβάλλονται άμεσα στο κτισμένο περιβάλλον μέσα από τα έργα της λιθογλυπτικής. Οι ελληνικές σημαίες, ο ήρωας της ελληνικής επανάστασης και ο δικέφαλος αετός, οι θρησκευτικές σκηνές και κυρίως ο σκαλισμένος σταυρός, που πέρα από τη φυλακτική του λειτουργία χρησιμεύει επίσης για να φανερώνει πως «εν χριστιανούς το σπίτιν»⁴⁵³, αποτυπώνουν την προσήλωση των ελληνοκυπρίων στη χριστιανική παράδοση και τα εθνικά ιδανικά, εκφράζουν την ανάγκη των ενοίκων της κατοικίας να δηλώσουν και να προβάλουν την εθνική τους ταυτότητα, επισφραγίζοντας με τα σύμβολά της τον ιδιωτικό τους χώρο, ενώ παράλληλα καθιστούν σαφή και το διαχωρισμό της ελληνοκυπριακής από την τουρκοκυπριακή κατοικία. Η ύπαρξη του λιθόγλυπτου τουρκικού εθνοσήμου σε μουσουλμανικά σπίτια του νησιού φανερώνει ίσως παρόμοια συναισθήματα και αντίστοιχες ανάγκες και στο τουρκοκυπριακό κομμάτι του πληθυσμού.

Πέρα από τη διάκριση με βάση την εθνική καταγωγή, οι οικονομικές και κοινωνικές αντιθέσεις αποτελούν μια δεύτερη όψη της σύγχρονης με τη λιθόγλυπτη δημιουργία πραγματικότητας του κυπριακού χώρου. Αν το δομημένο περιβάλλον

⁴⁵² Παπαχαλαράμπους 2001: 60.

⁴⁵³ Πληροφ. Α. Γεωργίου, η οποία μεταφέρει λόγια του παππού της.

αποτελεί κοινωνικό προϊόν ή προβολή και αναπαραγωγή της κοινωνικής οργάνωσης στο χώρο⁴⁵⁴, μια συνολική θεώρηση του κτισμένου χώρου του αγροτικού και του αστικού κυπριακού κόσμου αποκαλύπτει μια περισσότερο προσκολλημένη στην παράδοση και συνήθως λιγότερο εύρωστη αγροτική κοινωνία έναντι μιας περισσότερο ευημερούσας και διαφορετικά προσανατολισμένης αστικής τάξης, ενώ ταυτόχρονα φανερώνει τις οικονομικές και κοινωνικές αντιθέσεις στο ίδιο το εσωτερικό τόσο της πόλης, όσο και της αγροτικής παραδοσιακής κοινότητας⁴⁵⁵. Παρόλο που δε συνεπάγονται την ανατροπή της κοινωνικής ή πολιτισμικής συνοχής⁴⁵⁶, οι αντιθέσεις αυτές αποτυπώνονται εύγλωττα στο δομημένο χώρο και εκφράζονται κατεξοχήν μέσα από την κατοικία, στην οποία εντάσσονται λειτουργικά και τα έργα της λιθογλυπτικής.

Το σπίτι, το σημαντικότερο ίσως υλικό απόκτημα του ανθρώπου, συνιστά ένα εξαιρετικά πρόσφορο μέσο προβολής της προσωπικότητας και της θέσης του ατόμου προς το κοινωνικό σύνολο, στο οποίο ανήκει, αφού το έχειν και το φαίνεσθαι αποτελούν διαχρονικά τα κρίσιμα εκείνα στοιχεία για τη συγκρότηση της ιδανικής ταυτότητας του εαυτού⁴⁵⁷. Το κτίσιμο μιας επιβλητικής κατοικίας, που απαιτεί σημαντική επένδυση χρημάτων και φανερώνει την οικονομική ευρωστία του ιδιοκτήτη της, δεν συνεπάγεται τελικά παρά την κοινωνική του προβολή αλλά και άνοδο, την επικύρωση της ισχύος του, οικονομικής και κοινωνικής, απέναντι στα μάτια των εσωτερικών ανταγωνιστών αλλά και ολόκληρης της κοινότητας⁴⁵⁸. Έτσι, το σπίτι αναδεικνύεται ως το πεδίο εκείνο, το οποίο διαμορφώνεται ανάλογα με τις οικονομικές δυνατότητες, την κοινωνική θέση, τις φιλοδοξίες και επιδιώξεις των ενοίκων του, ενώ αποτυπώνει τα στοιχεία αυτά μέσα από την ίδια τη μορφή του, αποτελώντας υλικό μάρτυρα των κοινωνικών δομών.

Στο εσωτερικό του μεγάλου χωριού αλλά και της πόλης, ο απλούστερος τύπος κατοικίας συνυπάρχει με τον πιο σύνθετο και πολυτελή, που συνδέεται με την οικονομική άνεση αλλά και το διαφορετικό τρόπο διαβίωσης των πιο εύπορων και ανώτερων κοινωνικά στρωμάτων⁴⁵⁹. Μέχρι τα μέσα του 20^{ου} αιώνα, τα κυπριακά αρχοντικά

⁴⁵⁴ Βλ. Ζαρκιά 1992: 77-8, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

⁴⁵⁵ Βλ. Ηγουμενίδου 1999, όπου και μια συνολική επισκόπηση της νεότερης κυπριακής αρχιτεκτονικής. Επίσης πρβλ. Μέρος Α', κεφ. 2 της παρούσας εργασίας.

⁴⁵⁶ Γύρω από το μύθο της ισότητας και την πραγματικότητα των αντιθέσεων στην παραδοσιακή κοινότητα, που ωστόσο δεν ανατρέπει την κοινωνική συνοχή, βλ. Cohen 1985: 33-6. Νιτσιάκος 1992: 24-8.

⁴⁵⁷ Βλ. Βέικου 2004: 237. Πρβλ. επίσης Platt 1982: 9, όπου και η σχετική με το ρόλο της κατοικίας αναφορά πως «για τον Κύπριο δεν είναι αρκετό απλά να αποκτά «πράγματα», αυτά τα «πράγματα» πρέπει να διατηρούνται και να επιδεικνύονται. Η ιδιοκτησία είναι η μέθοδός τους για να δείχνουν υπερήφανοι για τον εαυτό τους, κάτι το οποίο σχετίζεται άμεσα με το κοινωνικό status».

⁴⁵⁸ Βλ. Μπούρας 1983: 24. Φιλιππίδης 1998: 88.

⁴⁵⁹ Πρβλ. Χατζημιχάλη 1967: 90.



ξεχωρίζουν από τις υπόλοιπες κατοικίες και επιβάλλονται στο κτισμένο χώρο λόγω του όγκου, της σύνθετης και επιμελημένης κατασκευής, της προσεγμένης λιθοδομής, καθώς επίσης και των εντυπωσιακότερων και πολυτελέστερων διακοσμητικών τους στοιχείων⁴⁶⁰. Στα στοιχεία αυτά συγκαταλέγονται και τα δημιουργημένα στην πέτρα μοτίβα και ανάγλυφα πλαίσια, τα οποία αποκτούν εδώ σημασία όχι για το βαθύτερο συμβολικό τους περιεχόμενο, αλλά για την άμεση και αντικειμενική τους αξία.

Προϊόντα μιας ιδιαίτερης τέχνης, που προκύπτουν μέσω της επένδυσης κάποιας σημαντικής χορηγίας για την κατασκευή τους, τα λιθόγλυπτα έργα ανήκουν στην κατηγορία της διακόσμησης που δεν αποκτιέται με την ίδια ευκολία από όλα τα πληθυσμιακά στρώματα. Ένα καλαισθητό και περίοπτο λιθόγλυπτο έργο «*εθέλαν το ούλλοι, γιατί ήταν καλόν. Αλλά εν τζαι εκρατούσαν ούλλοι ριάλια* (λεφτά)»⁴⁶¹. Στις κατοικίες των λιγότερο εύπορων, ένας σταυρός ή κάποιο ανάλογο, απλό μοτίβο σκαλίζεται για λόγους συμβολικούς ή και διακοσμητικούς, αλλά και γιατί τα όρια των οικονομικών δυνατοτήτων των ενοίκων του σπιτιού επιτρέπουν την ενσωμάτωση της έκφρασης αυτής, που δε σημαίνει ωστόσο την πολυτέλεια. Αντίθετα, στις κατοικίες των περισσότερο εύρωστων οικονομικά στρωμάτων ο λιθόγλυπτος διάκοσμος, πιο εκτεταμένος και άρτια αποδοσμένος ως έργο των καλύτερων και πιο εξειδικευμένων τεχνιτών, μετατρέπεται αυτόματα σε στοιχείο επένδυσης και προβολής του πλούτου, καθώς και ανάδειξης της κοινωνικής ισχύος του ιδιοκτήτη του κτίσματος, χωρίς να χάνει απαραίτητα και το όποιο συμβολικό του περιεχόμενο. Αφού το αρχοντικό υπερβαίνει με τη ξεχωριστή μορφή του τα κοινά μέτρα, η ανάγκη προστασίας του από το κακό μάτι μέσα από τον εξοπλισμό του με τα καθιερωμένα φυλακτικά μοτίβα της κοινότητας καθίσταται πιο επιτακτική από ποτέ⁴⁶².

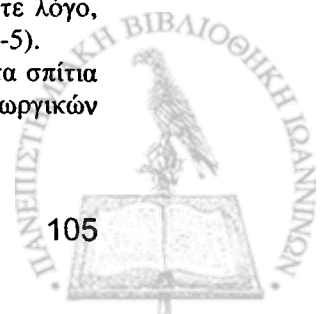
Η έντονη παρουσία των λιθόγλυπτων έργων διακρίνει τα κυπριακά αρχοντικά, που βρίσκουν θέση στις πόλεις και κυρίως την πρωτεύουσα του νησιού ως ιδιοκτησία της αστικής τάξης, αλλά και στις μικρότερες κοινότητες του νησιού, εκεί όπου τα αυξημένα αγροτικά εισοδήματα ή η στροφή προς το επικερδές εμπόριο επιτρέπουν την επένδυση πλούτου στην κατοικία⁴⁶³, καθιστώντας σαφή τον άμεσο αντίκτυπο της ευημερίας στην

⁴⁶⁰ Βλ. Φλωρίδου 1991: 2007.

⁴⁶¹ Πληροφ. Γ. Ανδρονίκου.

⁴⁶² Το κακό μάτι αποτελεί βασικό μηχανισμό κοινωνικού ελέγχου, που κινητοποιείται από το ξεπέραςμα του κοινού μέτρου και προσβάλλει, έτσι, ο,τιδήποτε αξιοθαύμαστο και περίοπτο για οποιοδήποτε λόγο, φυσικό, κοινωνικό ή οικονομικό, αναχαιτίζοντας τη διαφοροποίησή του (Βέικου ²2004: 143-5, 204-5).

⁴⁶³ Βλ. Ιωνάς 1993: 99, όπου και αναφορά στην έντονη παρουσία του λιθόγλυπτου διάκοσμου στα σπίτια της κυπριακής πεδινής αρχιτεκτονικής, περισσότερο πλούσια λόγω των αυξημένων γεωργικών εισοδημάτων.



παραγωγή της αρχιτεκτονικής⁴⁶⁴. Ως αποτέλεσμα ενδεικτικό της οικονομικής ευρωστίας, ο εκτεταμένος αλλά και περίτεχνος λιθόγλυπτος διάκοσμος συνιστά μια από τις μορφολογικές λεπτομέρειες, που δικαιολογούν τη ξεχωριστή θέση του πλούσιου σπιτιού στο δομημένο περιβάλλον της πόλης ή του χωριού, αλλά και επιδιώκουν την ανάδειξή της μέσα από τη θέση και τη μορφή τους. Η τοποθέτησή των πλείστων λιθόγλυπτων έργων στην πρόσοψη του σπιτιού ή στο *ξωπόρτι*, στο μέρος δηλαδή του σπιτιού, που αποτελεί συνδυαστικό κρίκο μεταξύ δημόσιου χώρου και ιδιωτικού, καθιστά τα ίδια τα λιθόγλυπτα σημείο, που πληροφορεί την τοπική κοινωνία για το είδος και την ποιότητα του τρόπου ζωής των ενοίκων της κατοικίας⁴⁶⁵. Η διακόσμηση της καμάρας του *διχώρου*, επίσημου δωματίου της κατοικίας και χώρου υποδοχής των επισκεπτών της, δεν αποκλείεται να αποβλέπει, επίσης, στο ίδιο ακριβώς αποτέλεσμα.

Η σημασία του λιθόγλυπτου διακόσμου ως μέσου κοινωνικής προβολής καθίσταται εντονότερη στη νεοκλασική αρχιτεκτονική, η οποία εισάγεται, διαδίδεται και τελικά επικρατεί στις πόλεις κάτω από συγκεκριμένες ιδεολογικές, κοινωνικές και πολιτιστικές πιέσεις, και σε σχέση και πάλι με την άρχουσα τάξη⁴⁶⁶. Τα λιθόγλυπτα έργα του νεοκλασικισμού, διαμορφώνοντας τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του νέου αρχιτεκτονικού στίλ, αποτελούν το διακριτικό στοιχείο της κατοικίας που αποδεικνύει την κοινωνική ανωτερότητα και την επικοινωνία με τον κόσμο της Δύσης, τόπο προέλευσης των νεωτερισμών και άντλησης των καινούργιων προτύπων⁴⁶⁷. «Οι πετρόκτιστες οικοδομές με νεοκλασικά στοιχεία αντανakλούν την οικονομική ευρωστία των κατόχων τους, αποτελούν εγγύηση της στερεότητας, της μεγαλοπρέπειας και της αρχοντιάς»⁴⁶⁸, γεγονός που ισχύει πολύ περισσότερο στα νεοκλασικά κτίσματα της επώνυμης αρχιτεκτονικής, έργο των πρώτων επαγγελματιών αρχιτεκτόνων του νησιού. Μέσα από την εισαγωγή και αυτούσια υιοθέτηση των ξένων προτύπων, τα αρχοντικά της επώνυμης αρχιτεκτονικής όχι μόνο μαρτυρούν την ικανότητα του αρχιτέκτονα που τα σχεδίασε και τα έκτισε, αλλά ταυτόχρονα προβάλλουν την οικονομική και κοινωνική ισχύ του ιδιοκτήτη τους, ο οποίος καθίσταται κάτοχος ενός κτίσματος εφάμιλλου με τα ευρωπαϊκά νεοκλασικά οικοδομήματα.

⁴⁶⁴ Πρβλ. Φιλιππίδης 1984: 146-7.

⁴⁶⁵ Για το χαρακτήρα αυτό της διακόσμησης της πρόσοψης του σπιτιού, βλ. Καλογεράς 1979: 273. Παρόμοιου είδους σημείο αποτελεί για παράδειγμα το *πιθάρι*, μεγάλο πήλινο αποθηκευτικό αγγείο, το οποίο τοποθετείται σε ορισμένες αγροτικές κοινότητες στην πρόσοψη του σπιτιού (βλ. Platt 1982: 10).

⁴⁶⁶ Πρβλ. Μπούρας 1983: 26-7, όπου και αναφορά στον τρόπο διάδοσης της νεοκλασικής αρχιτεκτονικής στον ελλαδικό χώρο.

⁴⁶⁷ Πρβλ. Φιλιππίδης 1998: 88.

⁴⁶⁸ Ηγουμενίδου 1998: 90-1.



Τα πλούσια αρχοντικά της πόλης λειτουργούν ως αρχιτεκτονικά πρότυπα για το σύνολο της κοινωνίας⁴⁶⁹, κι έτσι ο νεοκλασικισμός υιοθετείται και στις κυπριακές κοινότητες, λειτουργώντας και πάλι περισσότερο ως στοιχείο διαφοροποίησης των οικονομικά ευρωστώτερων, καλύτερα πληροφορημένων και περισσότερο ταξιδεμένων στρωμάτων του πληθυσμού, από τα ευρύτερα λαϊκά στρώματα, που παραμένουν προσκολλημένα στις παραδοσιακές μορφές⁴⁷⁰. Ενταγμένα στον πολεοδομικό ιστό της κυπριακής κοινότητας, δίπλα από τα κτίσματα της παραδοσιακής αρχιτεκτονικής εμφανίζονται τώρα τα νεοκλασικά αρχοντικά της μικροαστικής τάξης, τα οποία επιβάλλονται με το μέγεθος, τη μορφή και τη χαρακτηριστική διακόσμηση των προσόψεών τους, έργο της λιθογλυπτικής τέχνης, ενώ ξεχωρίζουν ακόμη και με την προνομιακή τους θέση στο κτισμένο χώρο⁴⁷¹ (εικ. Α₁₄). Η διάδοση της νέας αρχιτεκτονικής γλώσσας με τα χαρακτηριστικά λιθόγλυπτά της στοιχεία από το αστικό στο αγροτικό περιβάλλον, πιστοποιεί την τάση για ομογενοποίηση των δύο κόσμων, που εμφανίζεται πλήρως ολοκληρωμένη στις μέρες μας⁴⁷².

2. Τα λιθόγλυπτα σήμερα

Στην κυπριακή κοινωνία του παρελθόντος η λιθογλυπτική αναδεικνύεται ως μια από τις σημαντικότερες, υπηρετικές της αρχιτεκτονικής τέχνες, αφού τα έργα της βρίσκουν εξαιρετικά συχνά θέση στο χώρο της κατοικίας, ενισχύοντας τη λειτουργικότητά της με διάφορους τρόπους. Μεταφέροντας το ιερό στον εξανθρωπισμένο χώρο, τονίζοντας την εθνοτική ταυτότητα και προβάλλοντας τα εθνικά και θρησκευτικά ιδεώδη, ή αναδεικνύοντας ακόμη την οικονομική ευρωστία και την ισχύ των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων, τα λιθόγλυπτα εκπληρώνουν σημαντικές ανθρώπινες ανάγκες, τις οποίες και αντανακλούν μέσα από τη θέση και τη μορφή τους, αποκαλύπτοντας την ιδεολογία, τα ήθη και τις αξίες μιας περασμένης εποχής. Πίσω στο σήμερα, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η ιδωμένη μέσα από τα μάτια της σύγχρονης κοινωνίας λειτουργία τόσο των παλαιότερων λιθόγλυπτων, που επιβιώνουν ακόμη ως μέρος ή μη

⁴⁶⁹ Βλ. . Μπούρας 1983: 145-6· Φιλιππίδης 1998: 30.

⁴⁷⁰ Για τον «ταξικό» χαρακτήρα της υιοθέτησης του νεοκλασικισμού, βλ. Φιλιππίδης 1998: 67.

⁴⁷¹ Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα των νεοκλασικών οικιών στις κοινότητες Δρούσειας (Πάφος) και Κάτω Δρυ (Λάρνακα). Σχετικά βλ. Θεοδοσίου & Πήττα 1996:103· Αποστόλου 2003: 91, 113.

⁴⁷² Μπούρας 1983: 145.



του κατοικημένου χώρου, όσο και των σαφώς λιγότερων, σύγχρονων έργων της λιθογλυπτικής.

Το ανανεωμένο ενδιαφέρον γύρω από την κυπριακή λαϊκή τέχνη και η καταξίωση των έργων της στη συνείδηση της τοπικής κοινωνίας, μετά από μια περίοδο έντονης απόρριψής της και στροφής προς το νεωτερικό⁴⁷³, αποτελεί φαινόμενο που επηρεάζει τη σύγχρονη αντιμετώπιση όλων των κλάδων της χειροτεχνικής παραγωγής του παρελθόντος, ανάμεσά τους και της λιθογλυπτικής. Όπως και τα υπόλοιπα έργα της λαϊκής τέχνης, τα λιθόγλυπτα βρίσκουν πια θέση στα κυπριακά μουσεία, που προβάλλουν το λαϊκό πολιτισμό του νησιού, ενώ συνιστούν επίσης μέρος ιδιωτικών συλλογών, οι ιδιοκτήτες των οποίων φροντίζουν να αποκτήσουν τα σκαλισμένα στην πέτρα έργα μετά, ή ακόμη και πριν την καταστροφή των κτισμάτων, των οποίων αποτελούν μέρος. Ως εκθέματα των μουσείων, αλλά και ως αντικείμενα ενταγμένα σε ιδιωτικές συλλογές, που κοσμούν συνήθως το εσωτερικό της κατοικίας του ιδιοκτήτη τους, τα λιθόγλυπτα – έργα τέχνης δε θυμίζουν πια σε τίποτα τον αρχικό ρόλο τους, αφού παρουσιάζονται στα μάτια της σύγχρονης κοινωνίας εκτός του ιδιαίτερου εκείνου περιεχομένου, που καθιστά δυνατή την αντίληψη της λειτουργίας τους.

Ακόμη κι όταν παραμένουν ενσωματωμένα στην αρχική τους θέση, τα έργα της λιθογλυπτικής δύσκολα γίνονται αντιληπτά ως σημεία συμβολικά, καθώς η ερμηνεία τους περιορίζεται κυρίως σε μια επιδερμική δικαιολόγηση της παρουσίας τους. Στα μάτια της σημερινής κοινωνίας, που απέχει πολύ από την αντίστοιχη παραδοσιακή του παρελθόντος, τα λιθόγλυπτα τοποθετούνται στην κατοικία για να την κάνουν ομορφότερη, αλλά και γιατί «έτσι ήταν η μόδα τους προτινούς (παλιούς)»⁴⁷⁴. Το όποιο βαθύτερο περιεχόμενο της τέχνης αναγνωρίζεται μόνο στην περίπτωση παράστασης των ζωντανών ακόμη συμβόλων της κυπριακής κοινωνίας και περισσότερο του φυλακτικού σταυρού, ο οποίος αναγνωρίζεται πως προτάσσεται του κτισμένου χώρου για να τον προστατεύσει.

Στη σημερινή εποχή τα λιθόγλυπτα του παρελθόντος αποκτούν τη συμβολική σημασία και λειτουργία, που τους αποδίδει ο σύγχρονος άνθρωπος με βάση τις δικές του ανάγκες και αντιλήψεις. Έτσι, τα λιθόγλυπτα έργα συγκεκριμενοποιούν, πια, στην υλική

⁴⁷³ Βλ. Μαρκίδης κ.ά. 2008: 87, όπου και αναφορά στην τάση των χωρικών, από τα μέσα του 20^{ου} αιώνα και εξής, να πουλούν την παλιά παραδοσιακή επίπλωση και διακόσμηση του σπιτιού τους, για να αντικαταστήσουν τα παραδοσιακά με αντίστοιχα μοντέρνα αντικείμενα.

⁴⁷⁴ Πληροφ. Α. Παπαγεωργίου.

τους μορφή την επιθυμία του ανθρώπου να συνδεθεί με το παρελθόν του, αφού τα ίδια σχετίζονται συνειδητά με την ιστορία της οικογένειας, και ιδιαίτερα της πατρογονικής εστίας. Τα ενσωματωμένα στην κατοικία έργα της λιθογλυπτικής και κυρίως οι κτητορικές πλάκες που καταγράφουν άμεσα την ιστορία του κτίσματος πιστοποιώντας την παλαιότητά του, επιφορτίζονται με την έννοια του ιερού κειμηλίου, που φανερώνει τις οικογενειακές ρίζες και το στέριωμά τους στο χώρο. Ακόμη και σε περιπτώσεις ανακαινίσεων της κατοικίας τα λιθόγλυπτα, «φορτισμένα» σε μια άλλη εποχή με θρησκευτικές σημασίες και ιδεολογικούς προσανατολισμούς, παραμένουν ενσωματωμένα στο κτίσμα με σκοπό τη συναισθηματική αναγωγή στο παρελθόν, αποκτώντας μια τροποποιημένη σημασία⁴⁷⁵.

Παράλληλα, τα λιθόγλυπτα έργα που παραμένουν ενσωματωμένα στο χώρο της κατοικίας όχι μόνο προσλαμβάνουν τη λειτουργία ενός ιδιάζοντος οικογενειακού κειμηλίου, αλλά χρησιμεύουν και ως αρχιτεκτονικά σήματα, καταδεικνύοντας τη μοναδικότητα του κτίσματος. Αποτελώντας προϊόντα της χειροτεχνίας, και συνεπώς έργα που αποφεύγουν την τυποποίηση, όπως αυτή απαντάται στη σύγχρονη βιομηχανοποιημένη τέχνη, τα λιθόγλυπτα του παρελθόντος δίνουν μια ξεχωριστή νότα στην αρχιτεκτονική κάθε κτίσματος, προβάλλουν τη μοναδικότητά του στα μάτια της σημερινής κοινωνίας, συνηθισμένης σε ένα διαφορετικό τύπο αρχιτεκτονικής δημιουργίας, αλλά και μετατρέπονται στο «*σήμα κατατεθέν του σπιτιού*»⁴⁷⁶. Τα έργα της λιθογλυπτικής φαίνεται να συνδέονται τώρα με τη γενικότερη αναζήτηση του πρωτότυπου και μοναδικού, τάση που χαρακτηρίζει ιδιαίτερα το κυπριακό παρόν.

Έτσι, η ίδια τάση φαίνεται να κρύβεται πίσω από ένα μέρος της σύγχρονης λιθογλυπτικής τέχνης, έτσι όπως αυτή απαντάται σε ορισμένες κατοικίες των τελευταίων δύο δεκαετιών. Ανάμεσα στα νεώτερα λιθόγλυπτα έργα, διακοσμητικού κυρίως χαρακτήρα, διακρίνει κανείς την επιθυμία του ιδιοκτήτη για πρωτοτυπία και διάκριση, αλλά και προβολή του προσωπικού, μοναδικού του γούστου στη διαμόρφωση του ιδιωτικού του χώρου. Σε μια εποχή, που η κατοικία εκφράζει σχεδόν αποκλειστικά τον πλούτο και το κύρος του ιδιοκτήτη της, αλλά και που το νόημα του σπιτιού δεν παράγεται σε σχέση με τους κατοίκους του και το τελετουργικό της τοπικής κοινωνίας, αλλά εξαρτάται περισσότερο από τη θέση, που καταλαμβάνει, και τα σημεία, που επιδεικνύει

⁴⁷⁵ Πρβλ. Βαρβούνης 2010: 68-9, όπου και αναφορά στη νέα ερμηνεία αντικειμένων με συγκεκριμένη ιδεολογική φόρτιση.

⁴⁷⁶ Πληροφ. Κ. Άτσι.

στην τοπική κοινωνία⁴⁷⁷, ο λιθόγλυπτος διάκοσμος αποτελεί ένα από τα μέσα διάκρισης της κατοικίας ανάμεσα στα υπόλοιπα κτίσματα του δομημένου χώρου.

Ταυτόχρονα, μέσα από τα σύγχρονα λιθόγλυπτα διακρίνεται και πάλι η τάση σύνδεσης της κυπριακής κοινωνίας με το παραδοσιακό παρελθόν της. Η σημερινή τέχνη υιοθετεί τη θέση και τα θέματα των παλαιότερων έργων, μιμείται τα δικά τους πρότυπα, ιδιαίτερα αφού, λόγω της ευρύτερης κίνησης για διαφύλαξη της παραδοσιακής αρχιτεκτονικής που ανθεί τα τελευταία χρόνια, τα λιθόγλυπτα αποτελούν ακόμη μέρος της οπτικής εμπειρίας. Στις διατηρητέες, παραδοσιακές κατοικίες η τάση για μίμηση των παλαιότερων έργων εμφανίζεται εντονότερη, ενώ η επιρροή της λαϊκής λιθογλυπτικής στη σύγχρονη εκδοχή της τέχνης δεν απουσιάζει και από τα κτίσματα των τελευταίων χρόνων. Ωστόσο, η ομοιότητα στη μορφή ή τη θέση των έργων δε σημαίνει και το κοινό συμβολικό τους περιεχόμενο.

Η σύγχρονη λιθογλυπτική παράγει έργα με χαρακτήρα κυρίως διακοσμητικό, αφού το βαθύτερο περιεχόμενο των συμβόλων, που υιοθετεί μέσα από τα έργα του παρελθόντος, έχει πια ξεχαστεί. Βέβαια, η παράσταση του σταυρού στα σύγχρονα λιθόγλυπτα έργα καταμαρτυρεί τη διαχρονική ύπαρξη του θρησκευτικού συναισθήματος της κυπριακής κοινωνίας, αποτελώντας την υλική συγκεκριμενοποίησή του και στο χώρο της σημερινής κατοικίας. Ωστόσο ο σταυρός αποτελεί και το μόνο ζωντανό σύμβολο, που παραπέμπει ακόμη στην αρχική λειτουργία των λιθόγλυπτων ως μέσων κατασκευής και προστασίας του χώρου. Στη σύγχρονη εποχή του ορθολογισμού και της τεχνογνωσίας, «οι προλήψεις ξεπεράστηκαν αρκετά, οι αιτίες των ανθρώπινων δεινών ερμηνεύτηκαν, αντιμετωπίστηκαν κατά ένα μεγάλο μέρος κι έτσι ξεχάστηκε και η χρήση των αποτροπαϊκών συμβόλων ως μέσων για προστασία απ' αυτά»⁴⁷⁸. Όταν και εφόσον βρίσκουν θέση στην κυπριακή κατοικία του σήμερα, τα παλαιότερα φυλακτικά σύμβολα μετατρέπονται τώρα σε θέματα διακοσμητικά.

Ο συγκεκριμένος ρόλος των σύγχρονων έργων της λιθογλυπτικής ανταποκρίνεται στις ανάγκες και αντιλήψεις της πλήρως αστικοποιημένης κυπριακής κοινωνίας του σήμερα, αλλά και κυρίως συμβαδίζει με την πρόσληψη του χώρου της κατοικίας στο κυπριακό παρόν. Αποτελώντας στο παρελθόν το επίκεντρο της καθημερινής και εορταστικής ζωής, η κατοικία ταυτίζεται με την ίδια την οικογένεια και απορροφά το σύνολο σχεδόν των δραστηριοτήτων της, αφού στο χώρο της συνδυάζονται η εργασία, η

⁴⁷⁷ Sant Cassia 1985: 175-6, 185.

⁴⁷⁸ Τσούπη – Ρέμου 2003: 61.

ξεκούραση, αλλά και η ψυχαγωγία. Η ζωτικότητα της κατοικίας όχι μόνο την ανάγει σε σημαντικό θεσμό, αλλά οδηγεί στην προσπάθεια καθαγιασμού και ιεροποίησης του χώρου της, τόσο μέσω της τελετουργίας και των εθιμικών πρακτικών, όσο και μέσω της τέχνης⁴⁷⁹. Σήμερα, η σχεδόν παντελής απουσία και των δύο μορφών έκφρασης της λαϊκής κοσμοθεωρίας από το σύγχρονο σπίτι όχι μόνο καταδεικνύει το ξεπέραςμα των προλήψεων, αλλά αποκαλύπτει, πιθανότατα, και την αλλαγή της σχέσης μιας κοινωνίας με την κατοικία της.

Ο διάλογος μεταξύ κοινωνίας και χώρου είναι συνεχής και διαρκώς ανανεούμενος, «μια αμφίδρομη σχέση, στην οποία η κάθε πλευρά αντανακλά την άλλη και αναγνωρίζεται μέσω αυτής»⁴⁸⁰. Η σύγχρονη κυπριακή κοινωνία, όπως και κάθε άλλη, κατασκευάζει το χώρο της σύμφωνα με τις ιδιαίτερες απαιτήσεις, αντιλήψεις και ιεραρχήσεις της, και συνεπώς το δομημένο περιβάλλον εμπερικλείει και διαθλά όλους εκείνους τους τρόπους, με τους οποίους η συγκεκριμένη κοινωνία αντιλαμβάνεται στο χώρο της, αναγνωρίζοντας σ' αυτόν τις αξίες και τους στόχους της⁴⁸¹.

Έτσι, ενώ στην παραδοσιακή κυπριακή κατοικία η σύνδεση με το ιερό προβάλλει ως ένα βασικό ζητούμενο μιας κοινωνίας βαθιά ευσεβούς αλλά και εξαρτημένης από προλήψεις και δεισιδαιμονίες, που θεωρεί το σπίτι ως κέντρο της ζωής της, στη σύγχρονη εποχή η «υποχώρηση» του ιερού από τον κατοικημένο χώρο αποτελεί μια πραγματικότητα⁴⁸², που όχι μόνο οφείλεται στο ξεπέραςμα των προλήψεων και δεισιδαιμονιών, αλλά σχετίζεται ίσως και με τη θέση της κατοικίας στη σύγχρονη αντίληψη. Η ίδια συνεχίζει να αποτελεί τον καίριο ιδιωτικό χώρο του ανθρώπου, αλλά δε συνιστά πια το κέντρο της ανθρώπινης ζωής, αφού πολλές από τις δραστηριότητες, που λάμβαναν χώρα στο πλαίσιο της, τώρα έχουν απορροφηθεί από το δημόσιο χώρο. Η συμβολική σύνδεση του ανθρώπου με το σπίτι αδυνατίζει⁴⁸³, την ίδια στιγμή που η μετατροπή της κατοικίας στο κατεξοχήν αντικείμενο κύρους και σύμβολο της σημερινής καταναλωτικής κοινωνίας⁴⁸⁴, υποβάλλει στον εξοπλισμό του χώρου με τα απαραίτητα τα σημεία, που υποβάλλουν τον σύγχρονο χαρακτήρα του. Όταν τα λιθόγλυπτα απαντώνται στη σύγχρονη κυπριακή κατοικία, ακόμη κι αν διατηρούν τη μορφή των καθιερωμένων

⁴⁷⁹ Βλ. Μέρος Ε', κεφ. Ι της παρούσας εργασίας.

⁴⁸⁰ Ζαρκιά 1992: 75.

⁴⁸¹ Σταυρίδης 1990: 187.

⁴⁸² Βλ. Sant Cassia 1985: 185.

⁴⁸³ Πρβλ. Tokarev 1974: 187.

⁴⁸⁴ Βλ. Sant Cassia 1985: 185.



παραδοσιακών μοτίβων της κοινότητας, λειτουργούν ουσιαστικά ως τέτοια σημεία, αφού η τέχνη τους προσαρμόζεται στις απαιτήσεις μιας νέας εποχής.

Συμπεράσματα

Η παρούσα εργασία αποτέλεσε μια πρώτη προσπάθεια καταγραφής, ανάλυσης και ερμηνείας της κυπριακής λιθογλυπτικής τέχνης, μέσα από την ιδιαίτερη εστίαση στα έργα της, τα οποία βρίσκουν θέση στην τοπική κατοικία από τα τέλη του 18^{ου} μέχρι τις αρχές του 21^{ου} αιώνα. Παρά την ιδιαίτερη διάδοση των προϊόντων της στο δομημένο περιβάλλον του παρελθόντος, αλλά και την έστω περιορισμένη αναβίωσή της στη σύγχρονη κυπριακή κατοικία, η λιθογλυπτική συνιστά μέχρι τώρα ένα μάλλον υποφωτισμένο κεφάλαιο του κυπριακού υλικού πολιτισμού, κρυμμένο κυρίως στη σκιά της αρχιτεκτονικής τέχνης, την οποία και ουσιαστικά υπηρέτησε και υπηρετεί μέσα από τα έργα της.

Η λιθογλυπτική τέχνη εμφανίζεται, ακμάζει, παρακμάζει και αναβιώνει στην Κύπρο των δύο τελευταίων αιώνων σε στενή σχέση με τις ιστορικοκοινωνικές συνθήκες, που επικρατούν στο νησί κατά την υπό εξέταση περίοδο. Ο τερματισμός των πολιτικών αναταραχών και η ανάκαμψη του ντόπιου πληθυσμού, που χαρακτηρίζουν τις τελευταίες δεκαετίες της οθωμανικής παρουσίας στο νησί, καθώς και η ανάπτυξη, που συνεχίζεται και εντείνεται και μετά τη μεταβίβαση της Κύπρου στους Άγγλους στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, συμβαδίζουν με την άνθιση και της λιθογλυπτικής, η οποία παρακολουθεί τις τάσεις της σύγχρονης της αρχιτεκτονικής τέχνης. Από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα και εξής η λιθογλυπτική γνωρίζει τη μεγαλύτερη ακμή της όχι μόνο βρίσκοντας συχνά θέση στο λαϊκό σπίτι και αποτελώντας αναπόσπαστο κομμάτι της παραδοσιακής κατοικίας μέχρι και τα μέσα του 20^{ου} αιώνα, αλλά και, κυρίως, διαμορφώνοντας το καινούργιο αρχιτεκτονικό στυλ του νεοκλασικισμού.

Καθοριστικό παράγοντα για την ανάπτυξη της τέχνης συνιστά αναμφισβήτητα η παρουσία της κατάλληλης πρώτης ύλης αλλά και η δράση των ντόπιων μαστόρων της πέτρας. Στον αγροτικό κόσμο, οι ίδιοι ταυτίζονται με τον απλό κτίστη της παραδοσιακής κατοικίας, ενώ στον αστικό χώρο, εκεί όπου οι απαιτήσεις μιας διαφορετικής πελατείας πληθαίνουν, οι πελεκητές και σκαλιστές της πέτρας ανάγονται σε ειδικευμένους τεχνίτες, απαραίτητα μέλη των οικοδομικών συνεργειών. Ανάμεσά τους, ιδιαίτερα γνωστοί και φημισμένοι για τη δεξιοτεχνία τους διακρίνονται οι Καϊμακλιώτες *μάστοροι*, οι οποίοι όχι μόνο μετακινούνται σε ολόκληρη την Κύπρο, δουλεύοντας για λογαριασμό των πιο εύπορων κυρίως στρωμάτων, αλλά δραστηριοποιούνται ακόμη και εκτός των ορίων του νησιού.

Οι τεχνίτες της πέτρας αφήνουν τα προϊόντα της τέχνης τους στην παραδοσιακή αρχιτεκτονική, στολίζοντας με ποικίλα θέματα τα περιθωρωματικά πλαίσια και τον ευρύτερο χώρο της εισόδου, τις καμάρες του *ηλιακού* και του *διχώρου*, ή ακόμη και την κρήνη ή τον *κουζοστάτη*, τον ιδιαίτερο χώρο του νερού. Μοτίβα φυλακτικά – αποτρεπτικά και γονιμικά, τοποθετημένα σε καίρια συμβολικά σημεία του κτίσματος, καθιστούν τα έργα της λιθογλυπτικής τέχνης στοιχεία οργάνωσης του χώρου, μέσα από τα οποία επιδιώκεται, κατά τρόπο παράλληλο προς αντίστοιχες, σχετικές με το σπίτι μορφές τέχνης ή τελετουργίας, ο καθαγιασμός του ανθρώπινου περιβάλλοντος και η επιζήτηση της γονιμότητας. Ταυτόχρονα, από τα έργα της λιθογλυπτικής δεν απουσιάζει η αποτύπωση των εθνοτικών αλλά και κοινωνικών δομών της σύγχρονης της κυπριακής κοινωνίας, μέσα από την προβολή των εθνικών και θρησκευτικών ιδανικών στα θέματα της λιθογλυπτικής, αλλά και την ταύτιση του πολυτελούς λιθόγλυπτου διάκοσμου με την οικονομική ευρωστία και την κοινωνική ισχύ.

Το ίδιο συμβολικό περιεχόμενο της λιθογλυπτικής τέχνης απαντάται στις πρώτες νεοκλασικές κατοικίες του νησιού, δημιούργημα των λαϊκών μαστόρων, που μεταφέρουν στο νέο αρχιτεκτονικό στυλ μοτίβα της παράδοσης. Ωστόσο, το διακοσμητικό στοιχείο τώρα εντείνεται, ενώ η λειτουργία των λιθόγλυπτων αλλάζει σημαντικά στα πρώτα έργα της επώνυμης αρχιτεκτονικής στις δεκαετίες 1920-1930. Τα έργα της λιθογλυπτικής αποδεσμεύονται από τις «παραδοσιακές» τους θέσεις και στολίζουν τώρα ολόκληρο το εξωτερικό των νεοκλασικών κατοικιών, αντιγράφοντας τα εισαγόμενα πρότυπα και καθιστώντας με την παρουσία τους τα κυπριακά νεοκλασικά αρχοντικά εφάμιλλα των ευρωπαϊκών. Καθώς ο αρχιτέκτονας επικρατεί σταδιακά έναντι του λαϊκού *τσινιέρη*, το έργο του τεχνίτη της πέτρας περιορίζεται στην εκτέλεση ξένων σχεδίων, ενώ στα μέσα του 20^{ου} αιώνα ο σκαλιστής χάνει τη θέση του στα οικοδομικά συνεργεία.

Η κοινωνική αλλαγή, που συμβαδίζει με την αρχιτεκτονική εξέλιξη, σημαίνει το σβήσιμο της λιθογλυπτικής τέχνης ως κλάδου χειροτεχνικής δημιουργίας, συνδεδεμένου με την κατοικία. Η πέτρα απομακρύνεται από το κυπριακό σπίτι, καθώς αντικαθίσταται από τα σύγχρονα οικοδομικά υλικά, οι αρχιτεκτονικοί τύποι αλλάζουν, αποκλείοντας από την κατοικία αρχιτεκτονικά μέλη όπως η καμάρα και το *ξωπόρτι*, που συνδέονται κατεξοχήν με τη λιθογλυπτική τέχνη, ενώ η αστικοποιημένη κυπριακή κοινωνία αφήνει για πάντα πίσω της αντιλήψεις και δοξασίες, οι οποίες δημιουργούν στο παρελθόν την ανάγκη για τα έργα της λιθογλυπτικής.

Έτσι, όταν τα έργα της λιθογλυπτικής ως βιομηχανοποιημένης πια τέχνης ξαναβρίσκουν μια θέση στην τοπική κατοικία, ακόμη κι αν υιοθετούν τα θέματα του παρελθόντος, δε διακρίνονται από το ίδιο συμβολικό περιεχόμενο με αυτά. Τα σύγχρονα λιθόγλυπτα καταδεικνύουν με τη μορφή τους τη στροφή της σύγχρονης κυπριακής κοινωνίας προς το παρελθόν της, που αναδεικνύεται ως πηγή άντλησης προτύπων, ενώ παράλληλα οπτικοποιούν την ανάγκη του ανθρώπου για το διαφορετικό και το πρωτότυπο που θα αναδείξει τον ιδιωτικό του χώρο, κατεξοχήν σύμβολο πλούτου και κοινωνικού κύρους της σύγχρονης εποχής. Την ίδια στιγμή που τα σύγχρονα έργα της λιθογλυπτικής χαρακτηρίζονται από ένα αρκετά συγκεκριμένο περιεχόμενο, το οποίο τα διαχωρίζει από τα αντίστοιχα του παρελθόντος, τα παλαιότερα έργα περιφρουρούνται ως έργα λαϊκής τέχνης αλλά και αποκτούν μια καινούργια συμβολική σημασία, αφού αντιμετωπίζονται σαν οικογενειακά κειμήλια και μέσα συναισθηματικής αναγωγής στο παρελθόν, ταυτισμένα με την οικογενειακή ιστορία και την αποτύπωσή της στο χώρο.

Σε κάθε εποχή, τα έργα της λιθογλυπτικής τέχνης ενσωματώνονται στην κυπριακή κατοικία αποτυπώνοντας ιδέες και αντιλήψεις και καλύπτοντας ιδιαίτερες ανάγκες της σύγχρονης τους κοινωνίας, ενώ ταυτόχρονα καθίστανται το ιδιαίτερο εκείνο πεδίο, με βάση το οποίο αναπτύσσονται συγκεκριμένες διανθρώπινες σχέσεις. Τα στοιχεία αυτά προσπάθησε να αναδείξει η παρούσα μελέτη, όχι μόνο καταγράφοντας αλλά και τοποθετώντας για πρώτη φορά τα έργα της λιθογλυπτικής τέχνης στο επίκεντρο μιας ερμηνευτικής προσέγγισης, που τα αντιμετωπίζει ως μέρος της πραγματικότητας ενός ευρύτερου κοινωνικού και πολιτισμικού περιβάλλοντος. Η απώλεια πολλών στοιχείων γύρω από μια τέχνη, που έσβησε πριν καταγραφεί, σημαίνει πως παραμένουν ακόμη αρκετά κενά γύρω από την ιστορία της κυπριακής λιθογλυπτικής, και πως πολλά ερωτήματα δεν έχουν απαντηθεί πλήρως. Η μελλοντική συνέχιση της έρευνας, καθώς και η στροφή της προς νέες κατευθύνσεις και πιο σύνθετες προσεγγίσεις προβάλλει εδώ ως επιτακτική ανάγκη, για την τελική διαμόρφωση μιας πληρέστερης εικόνας γύρω από την κυπριακή λιθογλυπτική, ενταγμένης και στο γενικότερο πλαίσιο της λιθογλυπτικής του ελλαδικού χώρου.

Πηγές

Κέντρο Επιστημονικών Ερευνών/ Αρχείο Προφορικής Παράδοσης (ΚΕΕ/ ΑΠΠ) -

Ηχογραφημένες Μαρτυρίες

Αρ. Ηχητ.	Χωριό/ Πόλη	Επαρχία	Αρ. Ταιν.	Όνομα πληροφορητή	Χρον. γένν.	Τόπος γένν./ διαμονής	Επάγγ. / ιδιότητα πληροφ.	Ημερομ. καταγρ.	Καταγραφέας μαρτυρίας
344	Καϊμακλί	Λευκωσία	2	Κωστής Κασμίρης	1896	Καϊμακλί	κτίστης (εργολάβος)	29.5.1992	Καλλιόπη Πρωτοπαπά
346	Καϊμακλί	Λευκωσία	4	Κωστής Κασμίρης	1896	Καϊμακλί	κτίστης (εργολάβος)	2.6.1992	Καλλιόπη Πρωτοπαπά
36	Αθηαίνου	Λάρνακα	20	Πέτρος Περιδής	1918	Αθηαίνου	γεωργός	10.4.1998	Χρύσω Ιωάννου
97	Καϊμακλί	Λευκωσία	7	Μιχαήλ (Αρκής) Κουρσουμπάς	1903	Καϊμακλί/ Λευκωσία	εργολάβος	26.1.1999	Στέλλα Σπύρου
15	Καϊμακλί	Λευκωσία	9	Γιάγκος Ασιώτης	1913	Καϊμακλί	οικοδόμος	29.6.1992	Καλλιόπη Πρωτοπαπά
86	Καϊμακλί	Λευκωσία	10	Μιχαήλ (Αρκής) Κουρσουμπάς	1903	Καϊμακλί/ Λευκωσία	εργολάβος	12.6.2000	Στέλλα Σπύρου
55	Παλιομέτοχο	Λευκωσία	23	Αντώνης Θ. Πέτσας	1918	Παλιομέτοχο	γεωργός	8.10.2002	Καλλιόπη Πρωτοπαπά / Κυπριανός Λούης
18	Καϊμακλί	Λευκωσία	12	Γιώργος Καρκώτης	1924	Καϊμακλί	έμπορος / γιος κτίστη	2.12.2001	Στέλλα Σπύρου
34	Παλιομέτοχο	Λευκωσία	13	Χριστοφής Πέτσας	1915	Παλιομέτοχο	γεωργός	24.9.2002	Άννα Νεοφύτου
19	Λιοπέτρι	Αμμόχωστος	10	Γεώργιος Σκούρος	1921	Λιοπέτρι	κτίστης, γεωργός	25.2.2003	Άννα Νεοφύτου
57	Λευκωσία	Λευκωσία	66	Ανδρέας Φάντης	1919	Καϊμακλί / Λευκωσία	κτίστης	27.4.2005	Μαρία Μακρή
30	Νικητάρι	Λευκωσία	9	Σπύρος Θεοδούλου	1926	Βυζακιά/ Νικητάρι	κτίστης	27.11.2008	Κων/νος Γεωργίου
36	Γαλάτα	Λευκωσία	8	Γρηγόρης Χριστοδούλου	1929	Καλλιάννα/ Γαλάτα	κτίστης	5.10.2009	Κων/νος Γεωργίου

Κατάλογος Πληροφορητών:

Όνομα πληροφορητή/ -ιας	Χρον. γένν.	Τόπος γέννησης / διαμονής	Επάγγελμα / ιδιότητα πληροφορ.	Ημερομηνία καταγραφής
Γιάννης Ανδρονίκου	1939	Πάνω Δίκωμο / Λευκωσία	κτίστης (πελεκητής)	30.6.2010
Λαζαράς Αργυρού	1938	Αγροκηπιά (Λευκωσία)	κτίστης, καλλιτέχνης	3.7.2010
Κίκα Ασσι	1955	Μιτσερό (Λευκωσία)		3.7.2010
Σάββας Ασικάλης	1930	Καϊμακλί (Λευκωσία)	κτίστης, εργολάβος	27.9.2010
Αντρεούλλα Γεωργίου	1951	Αλάμπρα (Λευκωσία)	δημόσια υπάλληλος	10.7.2010
Ζαφυρού Κάστανου	1920	Σωτήρα (Αμμόχωστος)	οικοκυρά / γεωργικές ασχολίες	6.9.2009
Δήμητρα Κωνσταντίνου	1943	Φύτη (Πάφος)	κόρη παλιού κτίστη	10.10.2010
Κώστας Μητσιδης	1924	Βάβλα (Λάρνακα)	γεωργός, εργασία στο τσιμεντοποιίο Βασιλικού	28.9.2010
Ελισάβετ Νικηφόρου	1927	Αλάμπρα (Λευκωσία)	οικοκυρά / γεωργικές ασχολίες	10.7.2010
Ανδρονίκη Παπαγεωργίου	1930	Αθηαίνου (Λάρνακα)	οικοκυρά / γεωργικές ασχολίες	17.9.2010
Θεοδοσία Παπαστυλιανού	1926	Πέρα Ορεινής (Λευκωσία)	οικοκυρά / γεωργικές ασχολίες	3.7.2010
Γεώργιος Χριστοφή	1923	Λιοπέτρι (Αμμόχωστος)	γεωργός	17.9.2010

Βιβλιογραφία

Ελληνική:

- Αικατερινίδης, Γ. Ν. 1999: «Το νερό σε έθιμα λατρευτικού, μαγικού και μαντικού περιεχομένου», στο: *Το νερό: πηγή ζωής, κίνησης, καθαρισμού* (Πρακτικά επιστημονικής συνάντησης, 12-14 Δεκεμβρίου 1997), Αθήνα: Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης, 42-6.
- Άνκετιλ, Ζ. 1978: *Το χερι και η μηχανή* (μετάφρ. Α. Α. Ρουσόπουλου), Αθήνα: Παπαζήσης.
- Αποστόλου, Μ. (επιμ.) 2003: *Παραδοσιακοί οικισμοί Κύπρου*, Αθήνα: ΕΜΠ Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών.
- Αργυρού, Λ. 2008: «Παραδοσιακή οικοδομική τέχνη στην Κύπρο. Μέρος Β'», *Οικοδόμος* 3, 12-15.
- Αργυρού, Λ. 2009: «Παραδοσιακή οικοδομική τέχνη στην Κύπρο. Μέρος Γ' (τελευταίο)», *Οικοδόμος* 4, 19-21.
- Αριστείδου, Α. Χ. 1984: «Η παραγωγή και το εμπόριο της Κύπρου κατά τους ΙΗ' - ΙΘ' αιώνες», στο: *Η ζωή στην Κύπρο τον ΙΗ' και ΙΘ' αιώνα*, Λευκωσία: Δήμος Λευκωσίας, 33-62.
- Βαρβούνης, Μ. Γ. 1993: «Μαρτυρίες για μετακινήσεις παραδοσιακών μαστόρων ανάμεσα στην Κύπρο και τη Σάμο», *Λαογραφική Κύπρος* 43, 33-6.
- Βαρβούνης Μ. Γ. 2010: «Υλικοί δείκτες για την παραδοσιακή θρησκευτική συμπεριφορά του ελληνικού λαού», στο: Κ. Κορρέ Ζωγράφου & Γ. Χ. Κούζας (επιμ.), *Η έρευνα και διδασκαλία του υλικού πολιτισμού των νεώτερων χρόνων στα ελληνικά πανεπιστήμια* (Πρακτικά επιστημονικού συνεδρίου, Αθήνα 7-8 Μαΐου 2007), Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 65-77.
- Βαρνάβας, Π. 1990: *Παλεύοντας για τη ζωή (αναμνήσεις βετεράνων)*, Λευκωσία: ΠΕΟ.
- Βέικου, Χ. 2004: *Κακό μάτι: η κοινωνική κατασκευή της οπτικής επικοινωνίας*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Γεωργαλλίδης, Γ. Σ. 1984: «Τα τελευταία χρόνια της Τουρκοκρατίας στην Κύπρο, η μεταβίβαση του νησιού από την Τουρκία στη Μ. Βρετανία και οι επιπτώσεις της», στο: *Η ζωή στην Κύπρο τον ΙΗ' και ΙΘ' αιώνα*, Λευκωσία: Δήμος Λευκωσίας, 15-31.

- Γεωργιάδης, Κ. Α. 1953: «Το αγροτικό σπίτι της περιοχής Κυρήνειας Κύπρου», *Λαογραφία* ΙΕ', 111-46.
- Γιαγκουλλής, Γ. Κ. 2008: *Κυπριακή ήθη και έθιμα του κύκλου της ανθρώπινης ζωής, του εορτολογίου και των μηνών, με στοιχεία γεωργικής λαογραφίας*, Λευκωσία: Θεοπρές.
- Γουλάκη – Βουτυρά, Α. & Καραδέδος, Γ. 1998: «Από τους ανώνυμους στους επώνυμους μαρμαρογλύπτες», στο: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (εκδ.), *Από τη Μεταβυζαντινή τέχνη στη σύγχρονη* (Πανελλήνιο Συνέδριο, 20-21 Νοεμβρίου 1997), Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 29-41.
- Γουργιώτη, Λ. 2001: *Λιθανάγλυφα και μαστόροι της πέτρας στη Δυτική Θεσσαλία: 19^{ος} – αρχές 20^{ου} αιώνα*, Αθήνα: Καπόν.
- Διαμαντής, Α. 1956: «Η τέχνη στην Κύπρο», *Κυπριακά Γράμματα* ΚΑ', 199-207.
- Διδασκάλου, Θ. 1980: «Το «ιδιαιτέρα χωρικό» νόημα του χώρου», στο: Κ. Boklund – Λαγοπούλου (επιμ.), *Σημειωτική και κοινωνία* (Διεθνές Συνέδριο της Ελληνικής Σημειωτικής Εταιρείας, Θεσσαλονίκη 22-23 Ιουνίου 1979), Αθήνα: Οδυσσεάς, 87-94.
- Έργουιν, Ν. 1999: *Νεοκλασικισμός* (μετάφρ. Χίλντα Παπαδημητρίου), Αθήνα: Καστανιώτης.
- Ζαρκιά, Κ. Ι. 1992: «Η συμβολή της ανθρωπολογίας του χώρου», *Εθνολογία* 1, 75-81.
- Ζώρα, Π. 1966: «Συμβολή στη μελέτη της ελληνικής λαϊκής γλυπτικής», *Ζυγός* V (τχ. 66), 35-56.
- Ζώρα, Π. 1969: «Λιθογλυπτική», στο: Σ. Α. Παπαδόπουλος (εκδ.), *Νεοελληνική Χειροτεχνία*, Αθήνα: Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, 31-5.
- Ζώρα, Π. 1990-1992: «Συμβολική και σημειωτική προσέγγιση της ελληνικής λαϊκής τέχνης», *Λαογραφία* ΛΣΤ', 1-77.
- Ζώρα, Π. 1994: *Ελληνική Τέχνη. Λαϊκή τέχνη*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- Ζώρα, Π. 1997: «Η αρχέγονη λατρεία του νερού και ο διάκοσμος της νεοελληνικής βρύσης», στο: *Το νερό: πηγή ζωής, κίνησης, καθαρισμού* (Πρακτικά επιστημονικής συνάντησης, 12-14 Δεκεμβρίου 1997), Αθήνα: Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης, 17-20.
- Ηγουμενίδου, Φ. 1984: «Λιθανάγλυφα «φυλακτά» σπιτιών του χωριού Λαζανιά», *Report of the Department of Antiquities Cyprus*, 375-387.

- Ηγουμενίδου, Φ. 1998: «Ο δομικός λίθος στην παραδοσιακή αρχιτεκτονική της Κύπρου», στο: Γ. Πετρίδης (επιμ.), *Δομικός λίθος* (Διεπιστημονική Ημερίδα Ιούνιος 1998, Πρακτικά), Λευκωσία: Τμήμα Γεωλογικής Επισκόπησης Κύπρου & Ινστιτούτο Γεωλογικών & Μεταλλευτικών Ερευνών Ελλάδος, 87-92.
- Θεοδοσίου, Α. & Πήπτα, Α. 1996: *Οικισμοί Ακάμα – Αρχιτεκτονική*, Λευκωσία: Ίδρυμα Αναστάσιος Γ. Λεβέντη.
- Θεοδωρακάκου – Βαρελίδου, Κ. (1999): *Λιθανάγλυφα κοσμικών και ταφικών μνημείων της Μάνης περιόδου 1780/1800 – 1930* (διδ. διατρ.), Αθήνα: αδημοσίευτο.
- Ιωνάς, Ι. 1992: «Ο Θεόδωρος Φωτιάδης: μια στροφή στην ιστορία της αρχιτεκτονικής στην Κύπρο», *EKEE* XIX, 759-74.
- Ιωνάς, Ι. 1993: «Πεδινή αρχιτεκτονική στην Κύπρο», στο: Β. Καραγιώργης et al. (εκδ.) *Κυπριακή Λαϊκή Τέχνη* (Πρακτικά ημερίδας, Λάρνακα 23 Μαΐου 1992), Λευκωσία: Pierides Foundation, 91-102.
- Ιωνάς, Ι. 2001: *Παραδοσιακά επαγγέλματα της Κύπρου*, Λευκωσία: Κέντρο Επιστημονικών Ερευνών Κύπρου.
- Ιωαννίδης, Α. 1882: «Θεμελίωση του σπιτιού και οι διαφορές στην αντίληψη του χώρου», *Αρχαιολογία* 2, 8-9.
- Καλογεράς, Ν. Α. 1979: *Άνθρωπος και κατοικία* (διδακτορική διατριβή), Αθήνα: [χ.ό.].
- Καλογεροπούλου, Ε. 1976: «Πουλιά και δέντρα. Πορεία και παράγοντες μετασχηματισμών σε θρακιώτικους τσεβρέδες», στο: *Β΄ Συμπόσιο Λαογραφίας του Βορειοελλαδικού χώρου* (Κομοτηνή, 19-22 Μαρτίου 1975), Θεσσαλονίκη: Ίδρυμα Μελετών Χερσονήσου του Αίμου, 127-65.
- Καλογήρου, Ε. 2007: *Άγιοι Ομολογητές: ο τόπος και οι άνθρωποι*, Λευκωσία: Theopress.
- Κάνθος, Θ. Χ. 1981: *Λαϊκοί τεχνίτες της Κύπρου*, Λευκωσία: Δήμος Λευκωσίας.
- Κάνθος, Θ. 1984: «Η καθημερινή ζωή των Κυπρίων κατά το 18^ο και 19^ο αιώνα», στο: *Η ζωή στην Κύπρο τον ΙΗ΄ και ΙΘ΄ αιώνα*, Λευκωσία: Δήμος Λευκωσίας, 189-221.
- Καντζηλάρης, Γ. Ν. 2007: *Το Καϊμακλί μέσα από το πέρασμα του χρόνου*, Λευκωσία: Νέα Συνεργατική Πιστωτική Εταιρεία Καϊμακλιού.
- Κεφαλληνιάδης, Ν. 1972: «Η μαρμαρογλυπτική στη Νάξο», *Ελληνική Λαϊκή Τέχνη* 6, 47-56.
- Κιτρομηλίδης, Π. Μ. 1984: «Τα συλλογικά πεπρωμένα του κυπριακού ελληνισμού τον ΙΗ΄ και ΙΘ΄ αιώνα: διαπιστώσεις και προοπτικές», στο: *Η ζωή στην Κύπρο τον ΙΗ΄ και ΙΘ΄ αιώνα*, Λευκωσία: Δήμος Λευκωσίας, 3-13.

- Κορρέ, Κ. Γ. 1978: *Η ανθρώπινη κεφαλή ως θέμα αποτρεπτικό στη νεοελληνική λαϊκή τέχνη* (διδ. διατρ.), Αθήνα: Φ. Τσιρώνης.
- Κορρέ, Κ. Γ. 1979α: «Λαϊκά λιθανάγλυφα από την Αρεόπολη Μάνης», *Λακωνικά Σπουδαί* 4, 349-54.
- Κορρέ, Κ. Γ. 1979β: «Φύλακες δέντρων και κιώνων», στο: *Γ' Συμπόσιο Λαογραφίας Βορειοελλαδικού χώρου* (Αλεξανδρούπολη 14-18 Οκτωβρίου 1976), Θεσσαλονίκη: Ίδρυμα Μελετών Χερσονήσου του Αίμου, 335-47.
- Κυριαζής, Ν. 1926: «Δημώδης κυπριακή ιατρική», *Κυπριακά Χρονικά* Δ', 1-184.
- Κυριακίδης, Σ. Π. 1938-1948: «Τα σύμβολα εν τη νεοελληνική λαογραφία», *Λαογραφία* ΙΒ', 503-46.
- Κυριακίδου – Νέστορος, Α. 1989: *Λαογραφικά Μελετήματα* Ι, Αθήνα: Εταιρεία του Ελληνικού και Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου.
- Κυριακίδου – Νέστορος, Α. 1993: *Λαογραφικά Μελετήματα* ΙΙ, Αθήνα: Πορεία.
- Κύρρης, Λ. Κ. 1972-1974: «Πέντε επαγγέλματα στη Λάπηθο του τέλους του ΙΘ' και των αρχών του Κ' αιώνα», *Χρονικά της Λαπήθου* ΙΙ-ΙΙΙ, 84-6.
- Λάμπρος, Σ. 1909: «Ο δικάφαλος αετός του Βυζαντίου», *Νέος Ελληνομνήμων* 6, 433-73.
- Λεκατσάς, Π. 1970: «Γύρω από την τέχνη», *Κυπριακός Λόγος* 6 (τχ. 31), 1-9.
- Λιπς, Ε. Ρ. 1993: *Πολιτισμός και επικοινωνία. Η λογική της διαπλοκής των συμβόλων* (μετάφρ. Ε. Σουράππα), Αθήνα: Καστανιώτης.
- Λουκάς, Γ. 1974: *Φιλολογικά επισκέψεις των εν τω βίω των νεωτέρων Κυπρίων μνημείων των αρχαίων*. Λευκωσία: Κυπριολογική Βιβλιοθήκη.
- Λουκάτος, Δ. Σ. 1998-200: «Έρευνα, μελέτη και εμπειρία της λαογραφίας ανάμεσα στους ευρύτερους όρους της «Εθνογραφίας» και «Εθνολογίας»», *Δελτίον της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας* ΛΘ', 219-32.
- Μαραθεύτης, Φ. Σ. 1984: «Η εξέλιξη πόλεων στην Κύπρο κατά τους 18^ο και 19^ο αιώνες», στο: *Η ζωή στην Κύπρο τον ΙΗ' και ΙΘ' αιώνα*, Λευκωσία: Δήμος Λευκωσίας, 135-52.
- Μαρκίδης, Κ. Κ., Νικήτα, Ε. Σ. & Ράγκου, Ε. Ν. 2008: *Λύση: κοινωνικές αλλαγές σε ένα κυπριακό χωριό* (μετάφρ. Α. Ιωάννου από αγγλική έκδοση του 1978), Λευκωσία: Λειβαδιώτης.
- Μερακλής, Μ. Γ. 1973: *Σύγχρονος ελληνικός λαϊκός πολιτισμός*, Αθήνα: Εκδοτικό Καλλιτεχνικό Κέντρο «Ωρα».
- Μερακλής, Μ. Γ. 1989: *Λαογραφικά Ζητήματα*, Αθήνα: Εκδόσεις Χ. Μπούρα.

- Μερακλής, Μ. Γ. 1992: *Λαϊκή τέχνη*, Αθήνα: Οδυσσέας.
- Μερακλής, Μ. Γ. 2000: *Θέματα Λαογραφίας*, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Μπαρδάκος, Λ. & Τόσικας, Α. 1989: *Παραδοσιακές κρήνες της Πελοποννήσου*, Αθήνα: Οδυσσέας.
- Μπίμπη – Παπασπυροπούλου, Α. 1987: «Λαϊκή λατρεία: η πολυμορφία των φυλαχτών στην Κύπρο», στο: Θ. Παπαδόπουλος & Γ. Κ. Ιωαννίδης (εκδ.), *Πρακτικά του Δευτέρου Διεθνούς Κυπριολογικού Συνεδρίου* (Λευκωσία, 20-25 Απριλίου 1982), Λευκωσία: Εταιρεία Κυπριακών Σπουδών, 339-52.
- Μουτσόπουλος, Ν. & Δημητροκάλλης, Γ. 1988: *Η ελληνική ημισέληνος*, Αθήνα: [χ.ό].
- Μπούνια, Α. 2010: «Η θεωρία του υλικού πολιτισμού και η διδασκαλία της στο πλαίσιο της μουσειολογίας», στο: Κ. Κορρέ Ζωγράφου & Γ. Χ. Κούζας (επιμ.), *Η έρευνα και διδασκαλία του υλικού πολιτισμού των νεώτερων χρόνων στα ελληνικά πανεπιστήμια* (Πρακτικά επιστημονικού συνεδρίου, Αθήνα 7-8 Μαΐου 2007), Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 413-31.
- Μπούρας, Χ. 1983: «Γενική εισαγωγή», στο: Δ. Φιλιππίδης (εκδ.), *Ελληνική παραδοσιακή αρχιτεκτονική*, τ. 1, Αθήνα: Μέλισσα, 21-32.
- Νιτσιάκος, Β. 1992: «Εισαγωγή στη μελέτη της κοινότητας», στο: Β. Νιτσιάκος & Π. Νούτσος (επιμ.), *Η ελληνική κοινότητα* (Πρακτικά επιστημονικής επετηρίδας), Ιωάννινα: Δωδώνη, 13-34.
- Νιτσιάκος, Β. 1993: *Παραδοσιακές δομές*, Αθήνα: Οδυσσέας.
- Νιτσιάκος, Β. 1997: *Λαογραφικά Ετερόκλητα*, Αθήνα: Οδυσσέας.
- Νιτσιάκος, Β. 2003: *Χτίζοντας το χώρο και το χρόνο*, Αθήνα: Οδυσσέας.
- Παπαδημητρίου, Ε. Κ. 1992: *Εθνογραφικά Καρπασίας*, Λευκωσία: Εταιρεία Κυπριακών Σπουδών.
- Παπαδημητρίου, Ε. Κ. 2003: *Η τέχνη του ξύλου στην Κύπρο*, Λευκωσία: Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού - Πολιτιστικές Υπηρεσίες.
- Παπαδόπουλος, Σ. Α. 1969: «Νεοελληνική χειροτεχνία», στο: Σ. Α. Παπαδόπουλος, *Νεοελληνική χειροτεχνία*, Αθήνα: Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, 13-29.
- Παπαδούρης, Γ. & Ηγουμενίδου, Φ. 1990-1991: «Το αρχοντικό της οδού Αξιοθέας στη Λευκωσία», *Κυπριακαί Σπουδαί* ΝΔ' - ΝΕ' (Αφιέρωμα στο Βάσο Καραγιώργη), 351-367.

- Παπαδούρης, Γ. 1994: «Η γένεση και η εξέλιξη της νεώτερης αρχιτεκτονικής στην Κύπρο. Η πόλη της Λάρνακας», *Επιστημονική Επετηρίς της Κυπριακής Εταιρείας Ιστορικών Σπουδών Β'*, 181-242.
- Παραδέλλης, Θ. 1999: «Η ερωτική και γονιμική μαγεία στο λαϊκό πολιτισμό της νεότερης Ελλάδας», *Αρχαιολογία* 72, 36-41.
- Παυλίδης, Α. 1984: «Αγγλοκρατία», στο: Α. Παυλίδης (εκδ.), *Μεγάλη Κυπριακή Εγκυκλοπαίδεια*, τ. 1, Λευκωσία: Φιλόκυπρος, 52-68.
- Πετρίδου, Α. 1984: «Η αστική αρχιτεκτονική», στο: *Η ζωή στην Κύπρο τον ΙΗ' και ΙΘ' αιώνα*, Λευκωσία: Δήμος Λευκωσίας, 153-87.
- Πετρίδου, Α. 1993: «Αστική αρχιτεκτονική στην Κύπρο», στο: Β. Καραγιώργης et al. (εκδ.) *Κυπριακή Λαϊκή Τέχνη* (Πρακτικά ημερίδας, Λάρνακα 23 Μαΐου 1992), Λευκωσία: Pierides Foundation, 103-14.
- Πιερίδη, Α. 1991: «Περιγραφαί τύπων κυπριακής κατοικίας από κείμενα περιηγητών του 18ου και 19ου αιώνα», *Κυπριακή λαϊκή τέχνη*, Λευκωσία: Εταιρεία Κυπριακών Σπουδών, 163-67.
- Πολυμέρου – Καμηλάκη, Α. 1982: «Λαϊκός υλικός βίος και πολιτισμός (προβλήματα και απόψεις)», στο: *Επιστημονικές ανακοινώσεις* (20 Νοεμβρίου – 5 Δεκεμβρίου 1979), Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών, Σύλλογος Επιστημονικού Προσωπικού, 93-104.
- Πούχνερ, Β. 2009: *Θεωρητική Λαογραφία. Έννοιες – Μέθοδοι – Θεματικές*, Αθήνα: Αρμός.
- Πρωτοπαπά, Κ. & Μανώλης, Χ. 1999: *Πολιτιστική κληρονομιά. Λαϊκή αρχιτεκτονική*, Λευκωσία: Περιφερειακό Γυμνάσιο Ακακίου.
- Πρωτοπαπά, Κ. 2005: *Έθιμα του παραδοσιακού γάμου στην Κύπρο* (Δημοσιεύματα του Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών XLV), τ. Α' – Β', Λευκωσία.
- Πρωτοπαπά, Κ. 2009: *Έθιμα της γέννησης στην παραδοσιακή κοινωνία της Κύπρου*, Λευκωσία: Κέντρο Επιστημονικών Ερευνών Κύπρου.
- Πρωτοπαπά, Π. & Μαυροκορδάτος, Γ. 1987: *Καϊμακλί. Συμβολή στη λαϊκή τέχνη*, Λευκωσία: Λύκειο Παλλουριώτισσας.
- Ράγκου, Ε. Ν. 1983: *Όψεις κοινωνικής μεταβολής. Γεωγραφική και επαγγελματική κινητικότητα στη σύγχρονη κυπριακή κοινωνία*, Λευκωσία: Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών.

- Ριζοπούλου – Ηγουμενίδου, Φ. 1987: «Στοιχεία λαϊκής διακοσμητικής τέχνης στην παραδοσιακή αρχιτεκτονική της Κύπρου», *Αρχαιολογία* 24, 44-9.
- Ριζοπούλου – Ηγουμενίδου, Φ. 1989: «Τοιχογραφίες λαϊκής τέχνης στο «καζίνο» στην Κρήτου Τέρρα», *Report of the Department of Antiquities Cyprus*, 195-202.
- Ριζοπούλου – Ηγουμενίδου, Ε. 1991: *Το αρχοντικό του Δραγομάνου της Κύπρου Χατζηγεωργάκι Κορνέσιου*, Λευκωσία: Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπέζης Κύπρου.
- Ριζοπούλου – Ηγουμενίδου, Ε. 1996: *Η αστική ενδυμασία της Κύπρου κατά τον 18^ο και τον 19^ο αιώνα*, Λευκωσία: Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπέζης Κύπρου.
- Ριζοπούλου – Ηγουμενίδου, Ε. 1998: «Σχέσεις Κύπρου και Μικράς Ασίας σε τομείς της λαϊκής τέχνης», *Μικρασιατικά Χρονικά* 20 (Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου Μικρασιατικής Λαογραφίας, 29.11.1996 – 1.12.1996), 125-47.
- Ριζοπούλου – Ηγουμενίδου, Ε. 1999: «Η παραδοσιακή αρχιτεκτονική της Κύπρου (18^{ος} – 20^{ος} αιώνας)», στο: *Βαλκανική και παραδοσιακή αρχιτεκτονική* (Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου – Θεσσαλονίκη 7-10 Νοεμβρίου 1997), Θεσσαλονίκη: Τμήμα Αρχιτεκτόνων Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης & Οργανισμός Πολιτιστικής Πρωτεύουσας Ευρώπης: Θεσσαλονίκη 2007, 325-49.
- Ριζοπούλου – Ηγουμενίδου, Ε. (υπό έκδοση): «Γύψινες αρσέρες στην παραδοσιακή κατοικία της Κύπρου. Διακοσμητικά θέματα, συμβολισμοί και επιδράσεις», στο: *Λαϊκή Τέχνη: Νέα Ευρήματα, νέες τεχνικές* (Συνέδριο προς τιμήν της Πόπης Ζώρα, Μουσείο Μπενάκη 2-5 Νοεμβρίου 2006).
- Ρουσούνιδης, Α. Χ. 1970: «Έθιμα τινά εκ του κύκλου της ανθρώπινης ζωής εν Κύπρω (2^ο μέρος)», *Κυπριακός Λόγος* 2, 11-6.
- Ρουσούνιδης, Α. 1988: *Δένδρα στην ελληνική λαογραφία με ειδική αναφορά στην Κύπρο* (Δημοσιεύματα του Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών XIII), τ. Α΄, Λευκωσία.
- Ρουσούνιδης, Α. Χ. 1997: «Παραδοσιακές φωτιές και φως στην Κύπρο», *ΕΚΕΕ* XXIII, 313-23.
- Ρωμαίος, Κ. 1995: «Το κακό μάτι», *Μικρά μελετήματα*, Θεσσαλονίκη: Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, 91-8.
- Σβορώνος, Ι. Ν. 1914: *Ο δικάφαλος αετός του Βυζαντίου*, Αθήνα: Ι. Δ. Κολλάρος.
- Σιδέρη, Α. 1986α: «Λιθογλυπτική», στο: *Ελληνικός λαϊκός πολιτισμός*, τ. Β΄, 109-18.
- Σιδέρη, Α. 1986β: «Λαϊκές εικαστικές τέχνες. Προσπάθεια προσδιορισμού», στο: *Ελληνικός λαϊκός πολιτισμός*, τ. Β΄, 21-39.
- Σίνος, Σ. 1976: *Αναδρομή στη λαϊκή αρχιτεκτονική της Κύπρου*, Αθήνα: [χ.ό].

- Σπυριδάκης, Γ. Κ. 1972-1973: «Ο δικέφαλος αετός ίδια ως σύμβολον ή ως θέμα κοσμήσεως κατά την Βυζαντινήν και Μεταβυζαντινήν μέχρι την νεωτέρων χρόνων περίοδον», *Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών* 39-40, 162-74.
- Σταμέλος, Δ. 1993: *Νεοελληνική λαϊκή τέχνη*, Αθήνα: Gutenberg.
- Σταυρίδης, Σ. 1990: *Η συμβολική σχέση με το χώρο: πώς οι κοινωνικές αξίες διαμορφώνουν και ερμηνεύουν το χώρο*, Αθήνα: Κάλβος.
- Σφαέλλος, Χ. Α. 1991: *Αρχιτεκτονική: η μορφή της σκέψης στο φυσικό χώρο*, Αθήνα: Γνώση.
- Ταρσούλη, Α. 1955-1963: *Κύπρος*, τ. Α'-Β', Αθήνα: Άλφα.
- Ταουσιάνης, Χ. Ν. 1970: *Λαογραφικά Ριζοκαρπάσου*, Αιγιαλούσα: Π. Χ. Κούμouρος.
- Τσούπη – Ρέμου, Μ. Β. 2003: *Μάστοροι της πέτρας στην περιοχή του Μετσόβου*, Μέτσοβο: Γυμνάσιο – Ενιαίο Λύκειο – Τ.Ε.Ε Μετσόβου Ιωαννίνων.
- Τσούπη – Ρέμου, Μ. Β. (2004): *Εκκλησιαστικά και κοσμικά λιθογλυπτα στην Ήπειρο (τέλη 18^{ου} – τέλη 20^{ου} αιώνα). Συμβολή στη μορφολογική παρουσίαση – ερμηνευτική προσέγγιση της Ηπειρωτικής λιθογλυπτικής τέχνης. Το παράδειγμα του Ζαγοριού* (διδ. διατρ.), Ιωάννινα: αδημοσίευτο.
- Τσούπη, Μ. 2006: «Η εκκοσμίκευση στη νεότερη εκκλησιαστική τέχνη της λιθογλυπτικής στο θεσσαλικό χώρο», *Θεσσαλικές Μελέτες* 15, 161-76.
- Τσούπη, Μ. 2008α: «Η συμβολική λειτουργία της λαϊκής λιθογλυπτικής στην οργάνωση του χώρου της κατοικίας», στο: *Αλεξανδρινός Αμητός: Αφιέρωμα στη μνήμη του Ι. Μ. Χατζηφώτη*, τ. Α', Αθήνα: Πατριαρχική Βιβλιοθήκη Αλεξάνδρειας, 571-80.
- Τσούπη, Μ. 2008β: ««Το ομαδικόν» του λαϊκού πολιτισμού (με το παράδειγμα της Ηπειρωτικής λιθογλυπτικής τέχνης)», *Ηπειρωτικό Ημερολόγιο* 21, 267-300.
- Τσούπη, Μ. 2009: «Η εμπειρία του κυκλικού – γραμμικού χρόνου στη λαϊκή τέχνη. Μια συμβολική – σημειωτική προσέγγιση», *Ηπειρωτικά Γράμματα* 14, 423-49.
- Φαρμακίδης, Ξ. Π. 1938: *Κυπριακή Λαογραφία*, Λεμεσός: Τύποις Χρ. Γ. Σταυρινίδου.
- Φατούρος, Α. 1960: *Εσωτερικός χώρος και σύγχρονη αρχιτεκτονική*, Αθήνα: Τυπογραφείον η Εστία.
- Φιλιππίδης, Δ. 1984: *Νεοελληνική αρχιτεκτονική*, Αθήνα: Μέλισσα.
- Φιλιππίδης, Δ. 1998: *Διακοσμητικές τέχνες: τρεις αιώνες τέχνης στην ελληνική αρχιτεκτονική*, Αθήνα: Μέλισσα.
- Φίσερ, Χ. 1972: *Η αναγκαιότητα της τέχνης* (μετάφρ. Γ. Βαμβαλή), Αθήνα: Μπουκουμάνης.

- Φλωράκης, Α. Ε. 1979: *Η λαϊκή λιθογλυπτική της Τήνου*, Αθήνα: Φιλιππούτης.
- Φλωράκης, Α. Ε. 2000α: «Η εθνογραφική τεχνολογία. Όψεις θεωρίας και εφαρμογής», *Εθνολογία* 6-7, 31-57.
- Φλωράκης, Α. Ε. 2000β: *Άγιον Όρος: λιθανάγλυφα*, Αθήνα: Τήνος.
- Φλωράκης, Α. Ε. 2006: *Τηνιακοί φεγγίτες*, Αθήνα: Ερίννη.
- Φλωρίδου, Α. 1991: «Η αρχιτεκτονική της Λευκωσίας κατά το 18^ο και 19^ο αιώνα», στο: *Αρμός. Τιμητικός τόμος στον καθηγητή Ν. Κ. Μουτσόπουλο για τα 25 χρόνια πνευματικής του προσφοράς στο Πανεπιστήμιο*, τ. Γ', Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης & Πολυτεχνική Σχολή - Τμήμα Αρχιτεκτόνων, 1995-2014.
- Χαρίσης, Β. Α. 1983: «Ο ρόλος του χαγιατιού στη λαϊκή παραδοσιακή αρχιτεκτονική της Ηπείρου», *Ηπειρωτικό Ημερολόγιο Ε'*, 249-75.
- Χατζηγεωργίου, Χ. 2009: «Επανέρχονται οι πέτρες», *Η Σημερινή* (6.2.2009), 18.
- Χατζηγιάννου, Κ. 1990: «Γεωργικά και ποιμενικά της Κύπρου», *Τα εν διασπορά*, τ. Α' (των ετών 1933-1969, τόμος τιμητικός εις τα εξηντάχρονα του συγγραφέα), Λευκωσία: Εκδόσεις της Μορφωτικής Υπηρεσίας του Υπουργείου Παιδείας, 67-111.
- Χατζημιχάλη, Β. 1967: «Κυπριακή λαϊκή αρχιτεκτονική», *Report of the Department of Antiquities Cyprus*, 87-99.
- Χριστοδούλου, Β. 1990: «Ο χαρακτήρας της οθωμανικής διακυβέρνησης (φορολογία – πληθυσμός – κοινωνία – οικονομία)», στο: Α. Παυλίδης (εκδ.), *Μεγάλη Κυπριακή Εγκυκλοπαίδεια*, τ. 13, Λευκωσία: Φιλόκυπρος, 104-7.

Ξένη:

- Argurov, V. 1996: *Tradition and Modernity in the Mediterranean*, New York: Cambridge University Press.
- Boklund – Λαγοπούλου, Κ. 1980: «Εισαγωγή», στο: Κ. Boklund – Λαγοπούλου (επιμ.), *Σημειωτική και κοινωνία* (Διεθνές Συνέδριο της Ελληνικής Σημειωτικής Εταιρείας, Θεσσαλονίκη 22-23 Ιουνίου 1979), Αθήνα: Οδυσσέας, 7-17.
- Budge, E. A. W. 2001: *Amulets and Magic*, London: Kegan Paul.
- Cirlot, J. – E. 1995: *Το λεξικό των συμβόλων* (μετάφρ. Ρ. Καππάτος), Αθήνα: Κονιδάρης.

- Cohen, A. P. 1985: *The Symbolic Construction of Community*, London and New York: Routledge.
- Cooper, J. C. 1979: *An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols*, London: Thames and Hudson.
- Eco, U. 1997: "Function and sign: the semiotics of architecture", in: N. Leach (ed.), *Rethinking architecture: a reader in cultural theory*, New York: Routledge, 182-202.
- Eliade, M. 1994: *Εικόνες και σύμβολα: δοκίμια στον μαγικο-θρησκευτικό συμβολισμό* (μετάφρ. Α. Νίκας), Αθήνα: Αρσενιδης.
- Enlart, C. 1987: *Gothic Art and the Renaissance in Cyprus*, London: Trigraph in association with the A. G. Leventis Foundation.
- Geertz, C. 1993: *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, London: Fontana Press.
- Giraud, P. 1989: *Σημειολογία* (μετάφρ. Σ. – Β. Βασιλείου), Αθήνα: Ι. Ζαχαρόπουλος.
- Glassé, C. & Huston, S. 2001: *The New Encyclopedia of Islam*, Walnut Creek: Altamira Press.
- Gombrich, E. H. 1999: *The Uses of Images: Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*, London: Phaidon Press.
- Hunt, D. Sir 1990a: "The Turkish period", in: Sir D. Hunt (ed.), *Footprints in Cyprus: an illustrated history*, London: Trigraph, 226-54.
- Hunt, D. Sir 1990b: "The British period", in: Sir D. Hunt (ed.), *Footprints in Cyprus: an illustrated history*, London: Trigraph, 255-79.
- Hunt, D. Sir 1990c: "Independence and invasion", in: Sir D. Hunt (ed.), *Footprints in Cyprus: an illustrated history*, London: Trigraph, 280-90.
- Ionas, I. 1992a: "De la maison traditionnelle a la maison contemporaine à Chypre", *EKEE* XIX, 737-57.
- Ionas, I. 1992b: "Pour une ethonarcheology chypriote", *EKEE* XIX, 681-735.
- Ionas, I. 2003: *La maison rurale de Chypre (XVIIIe – XXe siècle). Aspects et techniques de construction*, Nicosie: Centre de Recherche Scientifique de Chypre.
- Kopytoff, I. 1986: "The cultural biography of things: commoditization as process", in: A. Appuradai (ed.), *The social life of things. Commodities in cultural perspective*, Cambridge: Cambridge University Press, 64-91.
- Kyrris, C. P. 1996: *History of Cyprus*, Nicosia: Lampousa Publications.



- Layton, R. 2003: *Η ανθρωπολογία της τέχνης* (μετάφρ. Φ. Τερζάκης), Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.
- Nilson, M. P. 1966: *Ελληνική λαϊκή θρησκεία* (μετάφρ. Ι. Θ. Κακριδής), Αθήνα.
- Mauss, M. & Hubert, H. 2003: *Σχεδίασμα μιας γενικής θεωρίας για τη μαγεία* (μετάφρ. Θ. Παραδέλλης), Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.
- Ohnefalsch – Richter, M. 1994: *Ελληνικά ήθη και έθιμα στην Κύπρο* (μετάφρ. Α. Γ. Μαραγκού), Λευκωσία: Πολιτιστικό Κέντρο της Λαϊκής Τράπεζας.
- Platt, E. (ed) 1982: *The housing of a culture: Cyprus*, Brooklyn: The School.
- Raparort, A. 1976: *Ανώνυμη αρχιτεκτονική και πολιτιστικοί παράγοντες* (μετάφρ. Δ. Φιλιππίδης), Αθήνα: Αρχιτεκτονικά Θέματα.
- Rizopoulou – Egoumenidou, E. & Seretis, K. 2000: "Folk art stone carvings in traditional houses in the village of Mitsero", *Report of the Department of Antiquities Cyprus*, 407-31.
- Salvator, L. 1983: *Levkosia: The Capital of Cyprus*, London: Trigraph.
- Sant Cassia, P. 1985: "Some implications of the changes to the house and social space in rural Cyprus", in: P. Michaelides et al. (ed.), *Chypre: la vie quotidienne de l'antiquité á nos jours* (Actes du Colloque), Paris: Musée de l' Homme, 175-86.
- Stewart, C. 1999: «Μαγεία και Ορθοδοξία», *Αρχαιολογία* 72, 8-13.
- Tokarev, S. 1974: "Methods of Ethnographic Research into Material Culture", in: Yu. Bromley (ed.), *Soviet Ethnology and Anthropology today*, Paris: Mouton, 175-94.
- Van Gennep, A. 1960: *The Rites of Passage* (transl. M. B. Vizedom & G. L. Caffee), Chicago: The University of Chicago Press.
- Vernant, J. P. 1992: *Το βλέμμα του θανάτου. Μορφές της ετερότητας στην αρχαία Ελλάδα* (μετάφρ. Γ. Παπάς), Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Von Meiss, P. 2004: *Elements of Architecture: From Form to Place*, New York: Spon Press.
- Wittgenstein, L. 1990: *Γλώσσα, μαγεία, τελετουργία* (μετάφρ. Κ. Μ. Κωβαίου), Αθήνα: Καρδαμίτσας.
- Yalom, M. 2006: *Η ιστορία του γυναικείου στήθους* (μετάφρ. Ε. Κλαδούχου), Αθήνα: Άγρα.

Γλωσσάρι Κυπριακών Όρων

<i>αρσέρα</i>	διάτρητη γύψινη πλάκα αναφωτίδων
<i>ασβεστόπετρα</i>	σκληρό σχετικά πέτρωμα της περιοχής Λεμεσού και Πάφου
<i>βολίτζια</i>	τα ξύλινα δοκάρια της στέγης
<i>διμούρελλη καμάρα</i>	οξυκόρυφη καμάρα
<i>δίχωρο</i>	δωμάτιο της παραδοσιακής κυπριακής κατοικίας, διπλάσιο σε πλάτος από το <i>μονόχωρο</i>
<i>ηλιακός</i>	στεγασμένος, ημιυπαίθριος χώρος μπροστά από την κατοικία
<i>καλλίτζι</i>	πέταλο
<i>καματερή πέτρα</i>	ευκολοκατέργαστη
<i>καντούνι ή καντούνα</i>	πελεκημένη πέτρα της γωνιάς της τοιχοποιίας
<i>κάρτα</i>	όστρακο
<i>καρτέριν</i>	ορθογώνιος δόμος της τοιχοποιίας
<i>κόννος</i>	άργιλος
<i>κουζοστάτης</i>	σταμνοστάτης, ειδική εσοχή στον τοίχο της κατοικίας για την τοποθέτηση των δοχείων νερού (<i>κούζων</i>)
<i>κουσπίν</i>	κασμαδάκι
<i>κωμοδρόμος</i>	σιδηρουργός
<i>λιγκούρι ή σφηνέπτα</i>	ορθογώνιος ογκόλιθος
<i>μακκαβάς</i>	χοντρό χαρτί
<i>μαρτέλλι</i>	είδος τσεκουριού για το πρώτο πελέκημα της πέτρας
<i>μάστρακκας</i>	είδος σφυριού για το κτύπημα της σμίλης
<i>μάτσα</i>	βαριοπούλα
<i>μόλα</i>	προσχέδιο ενός ανάγλυφου σε χαρτί ή σε λεπτό ξύλο
<i>μονομούρελλη καμάρα</i>	ημικυκλική καμάρα
<i>μονόχωρο, μονόσπιτο</i> <i>ή μακρυνάρι</i>	στεγασμένος με ξύλινα δοκάρια χώρος, ο οποίος ορθογώνιος, αποτελεί το βασικό πυρήνα της παραδοσιακής κυπριακής κατοικίας

<i>νευκά</i>	ξύλινη, υποστηλωμένη κεντρική δοκός κατά μήκος της οροφής
<i>νισκιά</i>	εστία
<i>ξεχόντρισμα</i>	αδρή αφαίρεση των περιπτών κομματιών της πέτρας, πριν τη δημιουργία του ανάγλυφου
<i>ξωπόρπι</i>	εξώθυρα του σπιτιού, που ανοίγει στην αυλή
<i>παλάπι</i>	το <i>δίχωρο</i> που διαθέτει καμάρα
<i>πελετζητής</i>	ο τεχνίτης, που ασχολείται με το πελέκημα της πέτρας
<i>πετράρης</i>	ο υπεύθυνος για τη διαδικασία εξόρυξης της πέτρας ξύλινη κατασκευή που εφαρμόζει στη ράχη ζώων για τη μεταφορά της πέτρας από το λατομείο στο χώρο της οικοδομής
<i>πετροσάνιδο</i>	στολίδια, διακοσμητικά μοτίβα
<i>πλουμιά</i>	χώρος που οδηγεί από την είσοδο στην αυλή του σπιτιού, ενώ εκατέρωθέν του ανοίγονται δωμάτια
<i>πόρπι</i>	μαλακός και ευκολοκατέργαστος πωρόλιθος
<i>πουρόπετρα</i>	αλληλοβοήθεια στο κτίσιμο του σπιτιού
<i>προσαντίσικα</i>	μεταλλική λίμα
<i>ράσπα</i>	δωμάτιο της παραδοσιακής αγροτικής κατοικίας για αποθήκευση του άχυρου
<i>σιερωνάρι</i>	πυριγενές πέτρωμα της περιοχής του Τροόδους, με βασικό χαρακτηριστικό την εξαιρετική του σκληρότητα
<i>σιδερόπετρα</i>	ο τεχνίτης, που ειδικεύεται στη δημιουργία του πέτρινου ανάγλυφου
<i>σκαλιστής</i>	μικρή σμίλη με διαφόρων ειδών απολήξεις, κατεξοχήν εργαλείο του σκαλιστή της πέτρας
<i>σμιλάρι</i>	γύψινο, ξύλινο ή σπανιότερα πέτρινο ράφι
<i>σουβάντζα</i>	κελλάρι
<i>σώσπιτο</i>	εργολάβος
<i>τσινιέρης</i>	μαθητευόμενος
<i>τσιράκκι</i>	

Γενικό Ευρετήριο Όρων

άγγελος 60-1, 88

Αγγλοκρατία 17, 24, 38

άγιοι 58-9

 άγιος Γεώργιος 58-9

 άγιος Δημήτριος 58-9

 προφήτης Ηλίας 58

αέτωμα 50-1, 60

άμπελος 62, 88

αναδιπλούμενα φύλλα 75

Ανάσταση 59, 98

ανθρωποκέφαλο πουλί (ή Νεράιδα) 66

ανθέμιο 75

ανώνυμη αρχιτεκτονική 20-21, 24, 26

αρχάγγελος Μιχαήλ 60-1

αρχιτέκτονας 25-6, 34, 36, 37, 42, 46, 75, 86, 90, 106, 114

αρχοντικό 30, 53, 102, 105-7, 114

αχιβάδα 37, 53, 75

αυλή 22-5, 27, 49, 53

βιομηχανοποιημένη τέχνη 11, 86, 109, 115

βλαστοί 67, 69-70, 76, 88, 96, 101

βολίτζια 21-2

γαλλικός κρίνος (fleur de lis) 75

γεωμετρικά σχήματα 71, 74, 19 (υποσ. 49)

γλάστρα 72, 88

γονιμικά θέματα (ή μοτίβα) 56, 69-70, 102, 114

γομάριν 44

γοτθική τέχνη 75

γυναίκα 59 (υποσ. 239), 70

γωνιά 45

δέντρα 23, 66, 74
δέντρο της ζωής 72, 88
δέντρο του παραδείσου 57-8
διάβολος 59-60, 78
διακοσμητικά θέματα 71, 74-6, 87
δικέφαλο ον 67
δικέφαλος αετός 68, 73, 79
δίχωρο 21-2, 45, 52, 57, 60-2, 101, 106, 114

εικονογραφικές παραστάσεις 58-60
εθνοτικές δομές 102
ένθετα λιθόγλυπτα 51-2, 53
ένοπλος φρουρός 63-4, 95, 97
εξάλφα 68, 95
εξαπτέρυγο 61
επιγραφές 9, 13, 51-2, 64, 76-9
επίκρανα 50
επώνυμη αρχιτεκτονική 26, 31, 33, 36, 46, 53, 106, 114
εργαστήρι 44
Ευαγγελισμός 58

ζώα 21, 23, 65, 72, 74

ηλιακά σύμβολα 71
ηλιακός 23-5, 45, 52, 57, 63, 68 99, 101, 114
ήλιος 31, 71, 88
ημικίονες 50
ήρωας Ελληνικής Επανάστασης 64, 73, 77, 103

θύρωμα 30, 46, 75
θυσία του Ισαάκ 58

καλλίτζιν 29



καμάρα 22, 30, 32, 44-5, 52-3, 57-8, 60-2, 70, 80, 99-101, 106, 114
καντούνιν (ή καντούνα) 44
καρδιόσχημα μοτίβα 74
κάρτα 43
καρτέριν 44-5
κεφαλή 61, 64-6, 68
κίονας (ή κολόνα) 46, 52-3, 72 (υποσ. 319), 85
κιονόκρανο 37, 50, 52-3, 70, 75, 85
κλαδιά 69-70
κλειδί
 καμάρας 45, 52
 παραθύρου 51, 61
 εισόδου 49-50, 61, 70
κληρικός 62
κοινωνικές δομές 102
κόινος 43
κορνίζα (θυρώματος) 44, 46, 50
κουζοστάτης 44, 52, 57, 100-1, 114
κουσπίν 29, 45-7
κρήνη 5, 52-3, 57, 66, 68, 100-1, 114
κτίστης 12-3, 21, 30, 33-5, 38, 40, 42, 48-9, 79, 84, 89, 113
κύκλος 68, 71, 74
κωμοδρόμος 47

λατομείο 29, 31, 43-4
λιγκούρι (ή σφηνέπτα) 29
λιοντάρι 66, 76, 79, 88, 95
λουλούδια 69

μαϊανδρος 75
μαρτέλλι 45
μάστρακκας 47
μάτσα 29

μάστρος 32, 34-5, 37-8, 40-2, 78-82

Καϊμακλιώτες μαστόροι 38-40, 113

μετάλλιο 75

μόλα 46

μονόχωρο (ή *μονόσπιτο* ή *μακρυνάρι*) 21, 22, 24

Μπαρόκ 25, 75

μυθολογικά θέματα (ή σύμβολα / παραστάσεις) 56, 71-2, 96, 99

ναυτικός κόμπος 74

νευκά 22, 88, 100

νεοκλασικισμός 25, 31, 37, 50-1, 53, 60, 72, 75, 84, 106-7, 113

νισκιά 23

νοικοκυρόσπιτο 25

ξεχόντρισμα 47, 52

ξωπόρτι 23, 49, 61-2, 70, 78-9, 106, 114

οθωμανική κυριαρχία (ή διοίκηση) 10, 15-6, 20, 23-4, 38

παλάτιν 22,

πανθ' ορών οφθαλμός 60

παράθυρο 50-1, 64, 88

παραστάδες 49, 50-2, 61, 75

πελετζητής (ή *πελεκητής*) 31-2, 37-8, 40-2, 44-6, 113

περιθρωματικά έργα 49-51

πέτρα 28-32

ασβεστόπετρα 29

γυψομάρμαρα 29

καματερή 31

πελεκητή 25-6, 37

πλουμιστή 48

πουρόπετρα 29-31, 43, 48

σιδερόπετρα 29-30

σκαλιστή 31, 40
πετράρης 29, 36, 43
πετροσάνιδο 43-4
πλίνθος 30
πλοίο 74
πλουμιά (πέτρας) 35
πολιτικά – εθνικά θέματα 56, 72-4
πόρτιο 23-4
πουλιά 72, 74, 76, 88
πριονισμός προφήτη 58
προσαντίσικα 33

ράσπα 45, 47
ρόδακας 68, 71, 76, 89
ρόδι 69, 96

σελήνη 71
σημαία 73, 103
σιερωνάριν 22
σιδερονευκά 32
σκαλιστής 12-3, 33, 35, 37, 40, 42, 43-4, 46-9, 79, 80, 87, 89-90, 114
σμιλάρκα 47
σταυρός 57-60, 64, 67-8, 71-3, 76-8, 88, 95-101, 103, 105, 108, 110
Σταύρωση 59, 71
σταφύλι 69, 96
στεφάνι 58, 69, 75, 98
στήθος 70
στροβιλορόδακας 71, 88
συνεργεία (τεχνιτών) 7, 33, 35-7, 42, 44, 46, 49, 89-90, 113-4
σώσπιτον 22

τερατόμορφα όντα 65, 95, 101
τουρκικό εθνόσημο 73, 103

τρίλοβα πλαίσια 75-6

τσινιέρης 36, 38, 42, 46, 75, 114

τσιράκκι 34, 40-2

υπέρθυρο 49-50, 61, 75, 79-80

υπογραφή (τεχνίτη) 79, 82-3

φίδι 66-7, 95

φυλακτικά – αποτρεπτικά θέματα (ή σύμβολα / μοτίβα) 6, 56-68, 96, 98-9, 102, 105, 110,

114

φυτικά θέματα 74

χέρι 62-63

του Θεού 60, 78

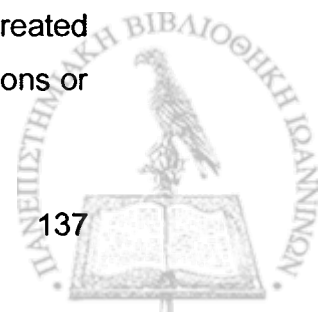
χερουβίμ 61-2, 88, 97, 100

Abstract

This thesis sets, for the first time, Cypriot stone sculpture as the object of detailed analysis, focusing specifically on the presentation and interpretation of these works, which are found in the Cypriot residence from the end of the 18th to the beginning of the 21st century. During this period, stone sculpture develops in parallel with architecture, and is inextricably linked with the historical and social conditions on the island. The thesis aims to shed light on an understudied chapter of Cypriot material culture: the evolution of stone sculpture in the past three centuries, the role and significance of these works in the context of the Cypriot residence, and the relationships (productive, symbolic, etc) which are created by or because of them.

The extant stone sculptures presented here were tracked down and documented during extensive fieldwork in both rural and urban areas of unoccupied Cyprus. The framing of their presentation is supplemented by research into the relevant bibliography and the Cypriot Archive of Oral Tradition, interviews with owners of residences and also with old construction workers who assisted the last stone carvers, still active in the middle of the 20th century. The resulting analysis is, therefore, multi-focal, aiming to present stone sculpture as a cultural phenomenon which reflects technological, economical and social advances, as well as the worldview of the creators and consumers of this particular type of art.

The first chapter of the thesis introduces the historical and social context, and provides a brief overview of the developments in the architecture of residences in Cyprus from the end of the 18th to the beginning of the 21st century. In the second chapter, stone sculpture is examined in terms of the techniques, materials, and the manual work of the stone carvers in contradistinction to the industrialised production of today. In the third chapter the works under study are presented and categorised according to their physical place in the residence, but also according to their symbolic content and the function of their themes in folk worldview. The fourth chapter looks at the identity of the artists and owners of stone sculptures, and also the position of the works themselves amongst the other artefacts which decorated the traditional Cypriot residence. The fifth and final chapter examines the function and semiotics of stone sculpture in the context of the Cypriot residence. In the past, these works were created and incorporated in the residence, reflecting communally held ideas and superstitions or



even expressing specific political and social relationships between groups of people. In the modern era, the presence of stone sculpture in residences serves entirely different purposes, being an element of originality and distinction, or even reflecting the tendency of modern society for a 'return to its roots' and for holding up tradition as a model. Even though its functions differ from era to era, stone sculpture's continued presence in the Cypriot residence demonstrates its capacity for reflecting a range of ever-changing meanings.

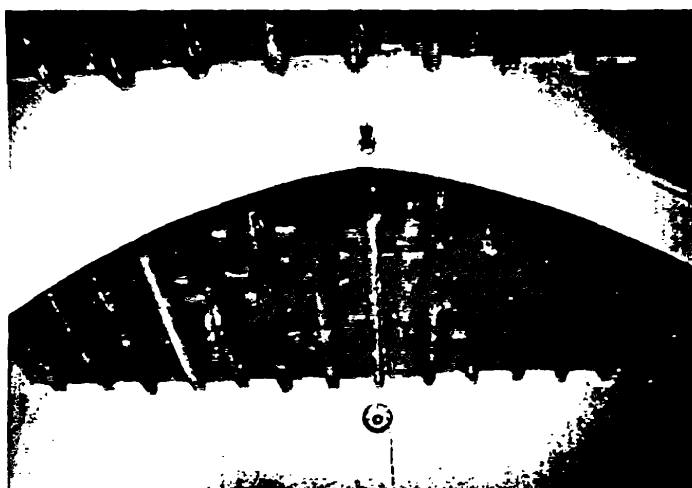
Μέρος Α': Η αρχιτεκτονική



Εικ. Α1: Βάβλα (Λάρνακα). Εγκαταλελειμμένο μονόχωρο, στο οποίο διατηρούνται ακόμη τα δοκάρια της στέγης (βολίτζια) και διακρίνονται τα ανοίγματα των εισόδων κι ενός παραθύρου στις μακρές πλευρές.



Εικ. Α2: Θεοδοσίου 8, Λιοπέτρι (Αμμόχωστος). Ημικυκλική (μονομούρελλη) καμάρα στο δίχωρο.



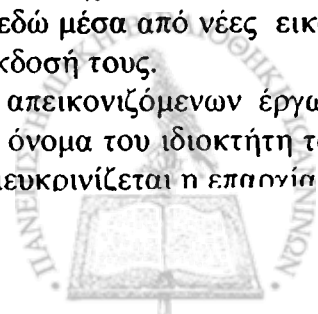
Εικ. Α3: Φώτη Πίττα 9, Ξυλοτύμπου (Λάρνακα). Οξυκόρυφη (διμούρελλη) καμάρα στο δίχωρο.

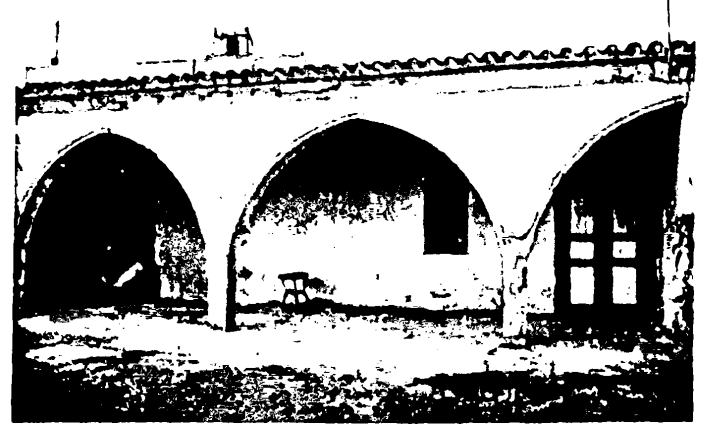


Εικ. Α4: Ορόνοιας 6, Αλάρπτρα (Λευκωσία). Ηλιακός στην πρόσοψη της κατοικίας, αποτελούμενος από τοξοστοιχία με δύο καμάρες.

* Οι φωτογραφίες, που παρατίθενται εδώ, αποτελούν κυρίως προϊόν της προσωπικής επιτόπιας έρευνας, που πραγματοποιήθηκε για τους σκοπούς της εργασίας. Μεμονωμένα, ως επί το πλείστον για έργα, που έχουν καταστραφεί ή βρίσκονται στην κατεχόμενη Κύπρο, αλλά έχουν προηγουμένως συμπεριληφθεί σε εκδόσεις, χρησιμοποιούνται επίσης εικόνες από βιβλιογραφία ακολουθούμενες από παραπομπή στο συγκεκριμένο έργο, από το οποίο προέρχονται. Στην περίπτωση έργων που έχουν εκδοθεί, αλλά ξαναφωτογραφήθηκαν στα πλαίσια της παρούσας μελέτης και παρουσιάζονται εδώ μέσα από νέες εικόνες τους, η σημείωση «βλ...» παραπέμπει για περαιτέρω πληροφορίες στην αρχική έκδοσή τους.

Οι λεζάντες παραθέτουν πρώτιστα τις πληροφορίες για την τοποθεσία των απεικονιζόμενων έργων ή κατοικιών. Αν κάποιο σπίτι δε διαθέτει διεύθυνση, εναλλακτικά παρατίθεται το όνομα του ιδιοκτήτη του ή τουλάχιστον της κοινότητας ή πόλης, στην οποία βρίσκεται. Στις παρενθέσεις διευκρινίζεται η επαρχία των κοινοτήτων.



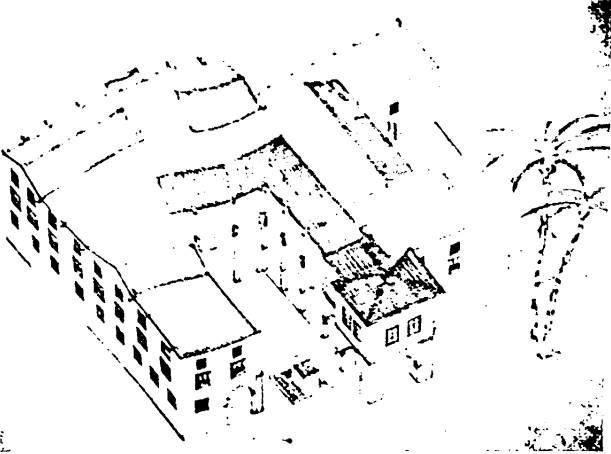


Εικ. Α5-6: Καρύων 52 και Κυριάκου Μάτση 3, Αυγόρου (Αμμόχωστος). Στην πρόσοψη της κατοικίας, τον ηλιακό διαμορφώνουν ημικυκλικές και οξυκόρυφες καμάρες. Ο ημιυπαίθριος χώρος διαδέχεται τον ανοιχτό της αυλής.



Εικ. Α7-9: Οδός Παναγίας της Ομορφιάς, Λευκαρα (Λάρνακα), οδός Τσάμπουλου, Λόφου (Λεμεσός) και Νικ. Χριστοφίδη Θρεινής (Λευκωσία). Την αυλή περιβάλλει πέτρινος τοίχος, στον οποίο εντοπίζεται το *ξωπόρτι*, η εξώθυρα της κατοικίας.

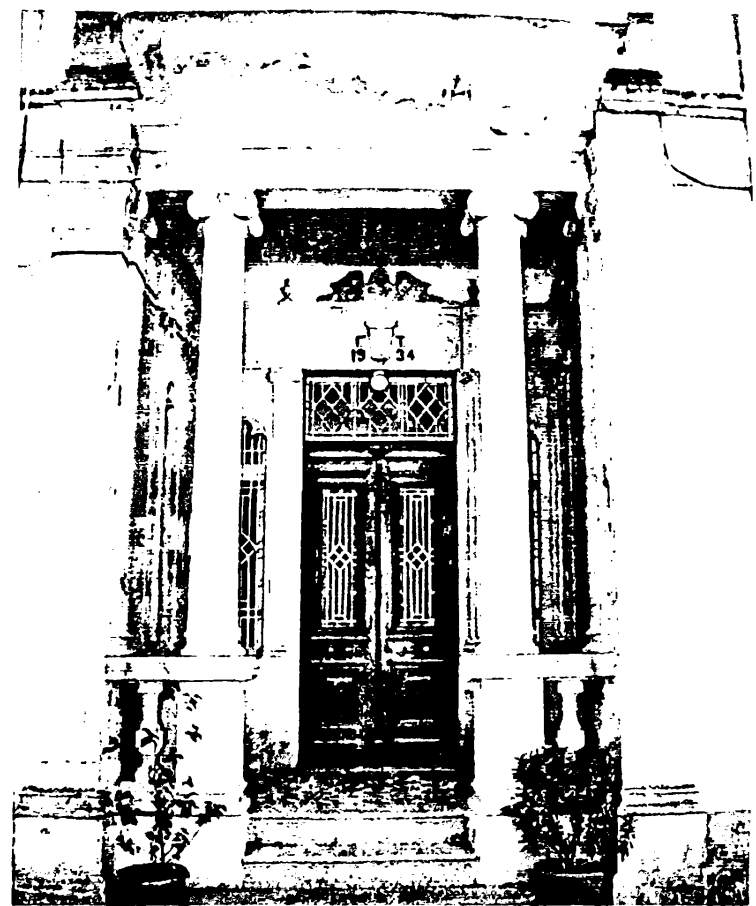




Εικ. Α12: Σχεδιαστική αναπαράσταση του αρχοντικού του Δραγομάνου της Κύπρου Χατζηγεωργάκι Μορνέσιου στη Λευκωσία. Τέλη του 18^{ου} αιώνα (Μαζοπούλου - Ηγουμενίδου 1991: 10, εικ. 2).

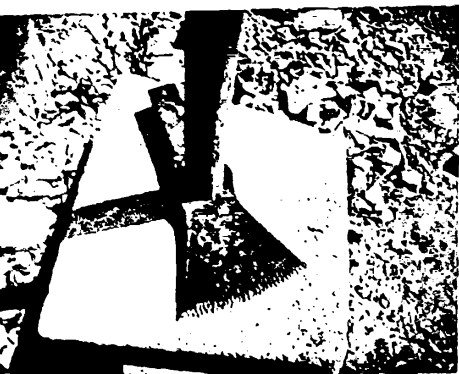


Εικ. Α13: Ονασαγόρου 26-28, Λευκωσία. Νεοκλασική κατοικία πιθανό έργο του αρχιτέκτονα Θ. Φωτιάδη.

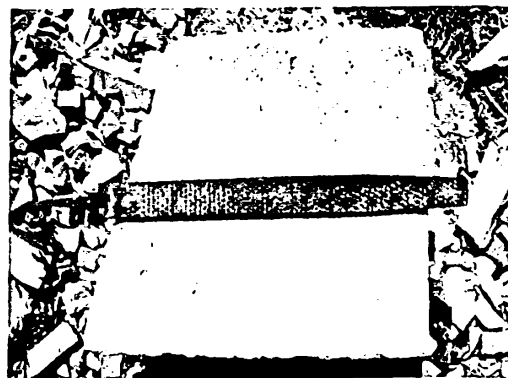


Εικ. Α14: Κατοικία Γαβριήλ Ταρσίδη, Κάτω Δρυς (Λάρνακα).

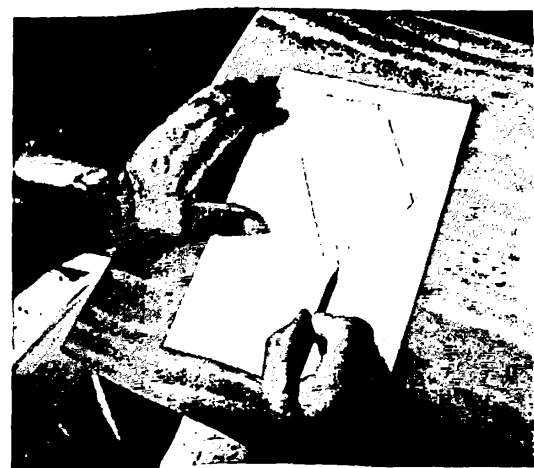




Εικ. Β1: Το *κουσπίν*, κατεξοχήν εργαλείο του πελεκητή.



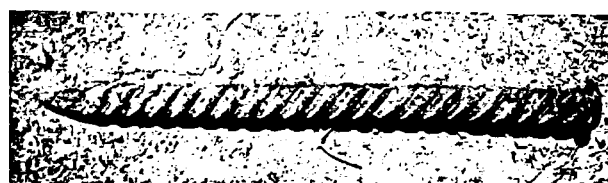
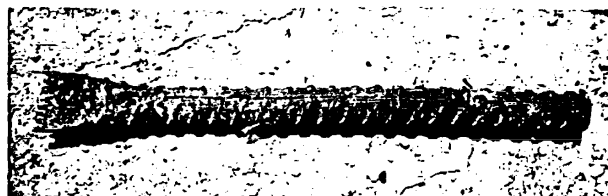
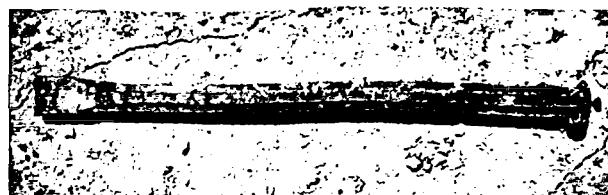
Εικ. Β2: Η *ράσπα*, μεταλλική λίμα για την ομαλοποίηση της επιφάνειας της πέτρας.



Εικ. Β3: Η ετοιμασία της *μόλας* για την κατασκευή της σκαλιστής κορνίζας. Το μελλοντικό λιθόγλυπτο σχεδιάζεται σε κατατομή.



Εικ. Β4: Η ετοιμασία της *μόλας* για την κατασκευή του *ρόδακα*, της μαργαρίτας στη γλώσσα των μαστόρων.



Εικ. Β5-7: *Σμιλάρι* πλακωτό, οδοντωτό και *μουπτωτό* (με μύτη). Η διαφορετική απόληξη των *σμιλαρκών* καθιστά ιδιαίτερο το αποτέλεσμα της κρούσης καθενός απ' αυτά στην επιφάνεια της πέτρας.





Εικ. Γ1: Αγίας Μαρίας 11, Αλάμπρα (Λευκωσία). Ανάγλυφη παράσταση σταυρού στο κλειδί της εισόδου. 1924



Εικ. Γ2: Μιχαήλ Γεωργίου 1, Αθηναίου (Λάρνακα). Στο κλειδί της παλαιάς εισόδου του κτίσματος εντοπίζεται ανάγλυφη παράσταση σταυρού και ροδάκων, ενώ στα σημεία ένωσης του υπερθύρου με τις παραστάδες σώζονται ακόμη τα ίχνη διακόσμησης με φυτικά μοτίβα. 1888



Εικ. Γ3: Κατοικία Γεωργίου Τήλλουρου, Βάσα (Λεμεσός). Έργο του κτίστη ιδιοκτήτη της κατοικίας, οι ανάγλυφες παραστάσεις στο λιθινό πλαίσιο του ερυθρού σπινθηροποι...



Εικ. Γ4: Κατεχόμενη Λάπηθος (Κερύνεια). Διακοσμημένη εξώθυρα κατοικίας, στην οποία τα ανάγλυφα μοτίβα επεκτείνονται στο ευρύτερο λιθινό πλαίσιο της εισόδου. (Σίνος 1976: 103, εικ. 104)





Εικ. Γ5: Κατεχόμενος Καραβάς (Κερύνεια). Σκαλιστό
λαίσιο εξώθυρας (Σίνος 1976: 102, εικ. 103).



Εικ. Γ6: Αρχ. Μακαρίου 83, Καλαβασός (Λάρνακα).
Λιθόγλυπτος διάκοσμος στο τοξωτό τύμπανο του
ξωπορτιού (βλ. Ηγουμενίδου 1987).







Εικ. Γ13: Οδός Νεόφυτου Σταυρινού, Λόφου (Λεμεσός).
Νεοκλαστικού τύπου *ξωπόρτι*. 1912



Εικ. Γ14: Λεωφόρος Μακαρίου 46, Κοκκινιά (Λευκωσία). Η είσοδος της κατοικίας, δημιουργημένη από λαϊκό τεχνίτη Χαμπή Παρνέρα, αποτελεί ολόκληρο σύνθετο έργο της λιθογλυπτικής τέχνης. 1916



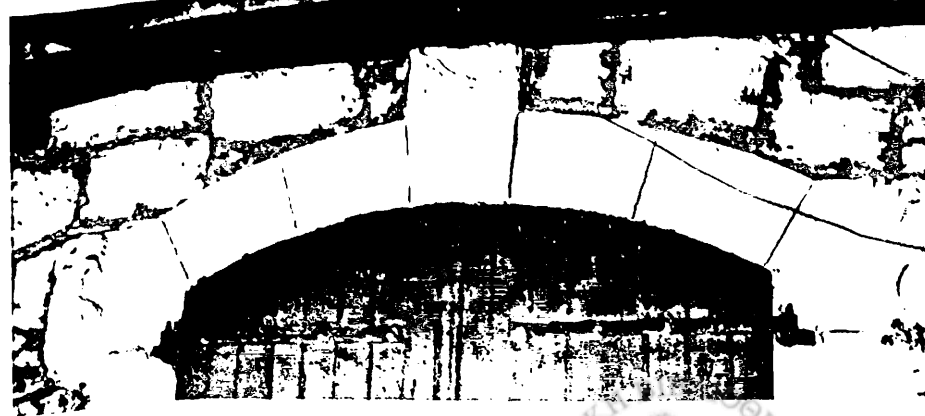
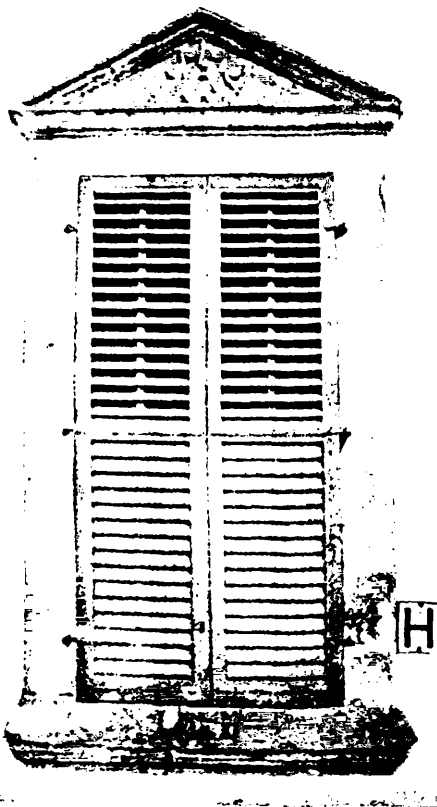


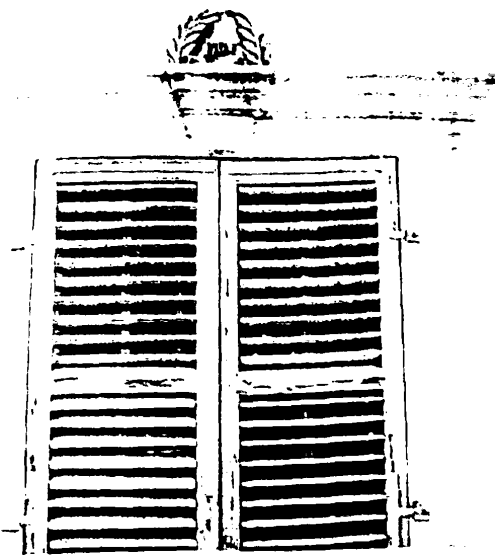
Εικ. Γ17: Κοραή 43, Λευκωσία. Νεοκλασική
 είσοδος με σύνθετες παραστάδες και αέτωμα. Το
 οριζόντιο υπέρθυρο κοσμεύει παράσταση χερουβίμ.

20



Εικ. Γ18: Αγίας Μαρίας 6, Αλάμπρα (Λευκωσία). Ανάγλυφη
 παράσταση σταυρού στο κλειδί παραθύρου. 1921

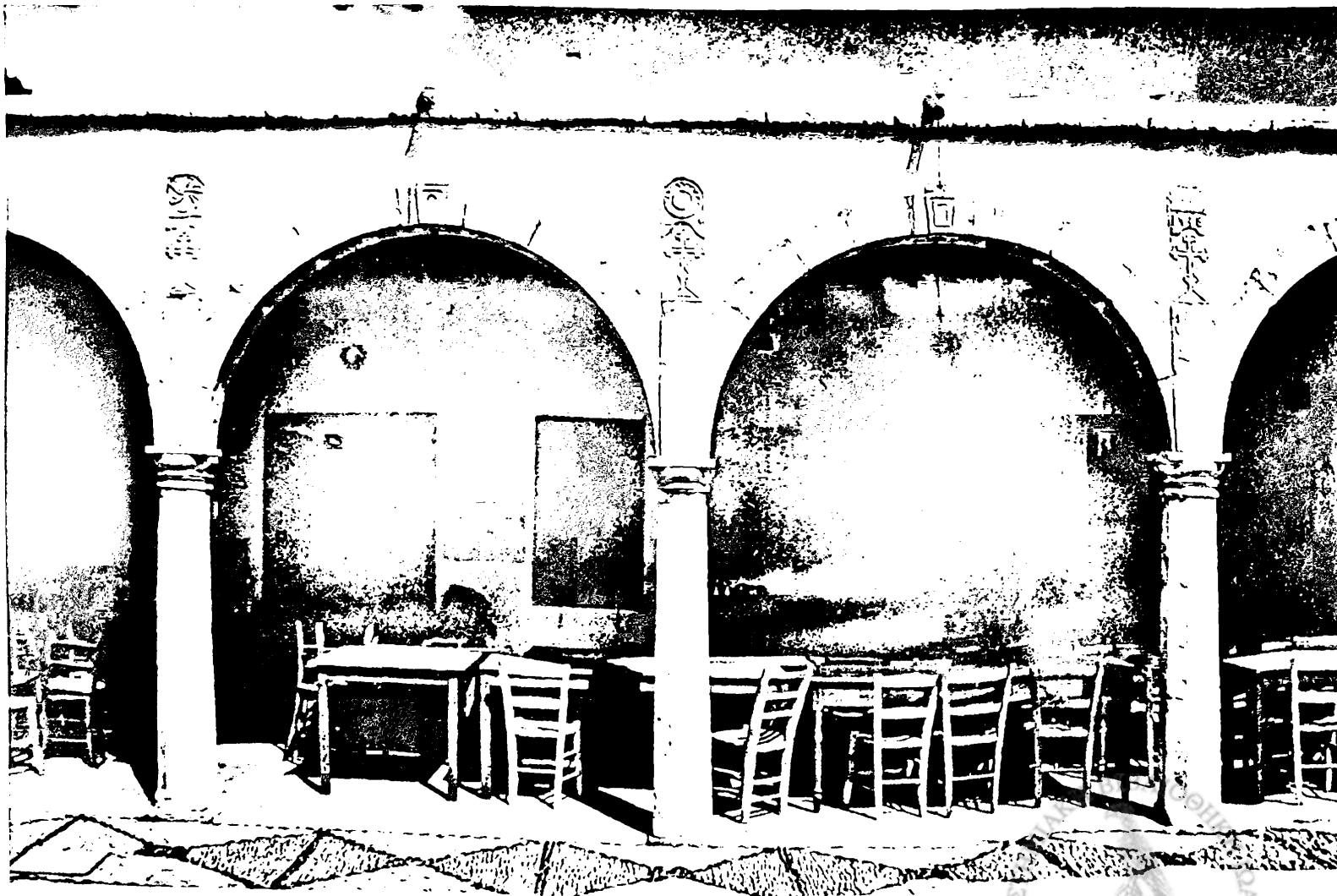




Αρχ. Φιλοθέου 10, Λευκωσία. Ένθετο
το με ανάγλυφη παράσταση δάφνινου
ώ, τοποθετημένο πάνω από παράθυρο της
1908



Εικ. Γ23: Μακαρίου 17, Λιοπέτρι (Αμμόχωστος). Ένθετο λιθογλυπτο στο
του ηλιακού και ανάγλυφες παραστάσεις στο κλειδιά των καμάρι
τοξοστοιχίας.

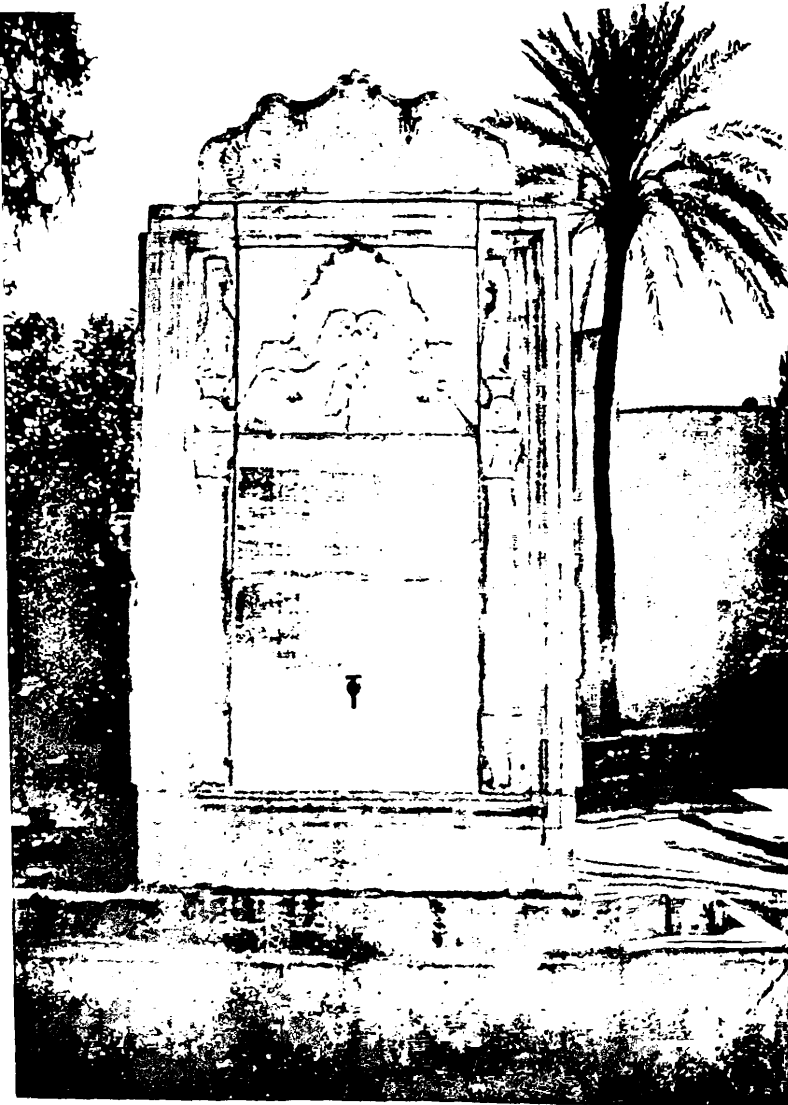




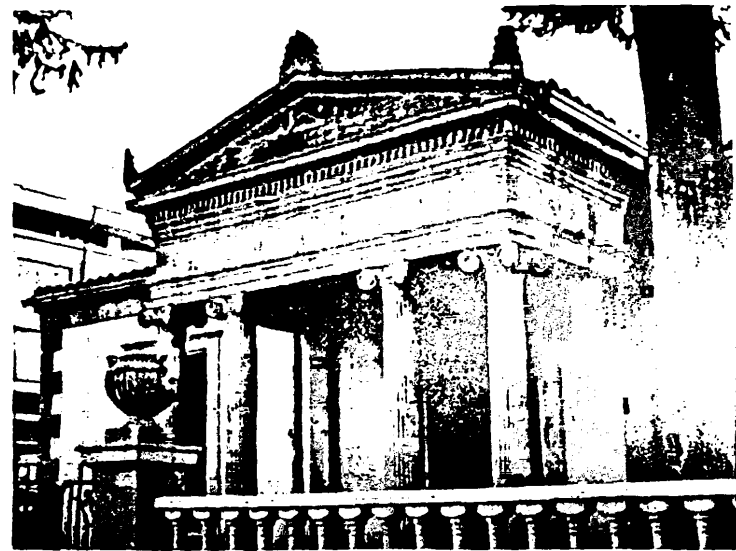
Εικ. Γ25: Κατοικία Ζαχαρία Παλέκκου, κατεχόμενο Ριζοκάρπασο (Αμμόχωστος). Ανάγλυφη διακόσμηση στο κιονόκρανο κολόνας του *ηλιακού* (Παπαδημητρίου 1992: 51, εικ. 23).



Εικ. Γ26: Κατοικία Δημήτρη Σολωμού, Φύτη (Πάφος). Ανάγλυφη παράσταση στον κεντρικό στυλο του *κουζοστάτη*. 1928



Γ27: Αρχοντικό του Δραγομανού Χατζηνεωνάκι Κορυμείου.



Εικ. Γ28: Βασιλέως Παύλου 6, Καϊμακλί (Λευκωσία). Κατοικία με προστώ σε μορφή αρχαίου ναού. Δημιουργία του εργολάβου Συμεών Κουλλάκκου. 1919



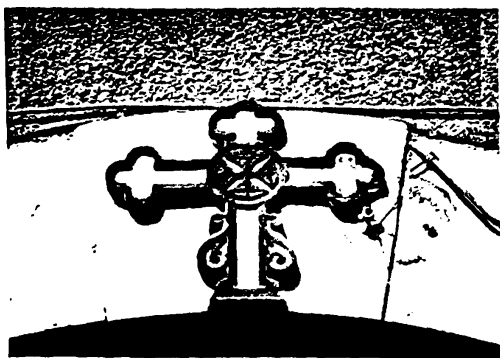
Μέρη Δ' - Στ': Τα θέματα



Εικ. Δ1: Μακαρίου 10, Αυγόρου (Αμμόχωστος). Ένθετο λιθόγλυπτο πάνω από την είσοδο του διώρου, με παράσταση σταυρού.



Εικ. Δ3: Παράσταση σταυρού και γλαστρών πάνω από ανώφλι στην Κρήτου Τέρρα (Πάφος), (Θεοδοσίου & Πήττα 1996: 113).



Εικ. Δ5: Οδός Γιάννη Ρίτσου, Λύμπια (Λευκωσία). Ανάγλυφη παράσταση σταυρού στο κλειδί της εισόδου. 1891.



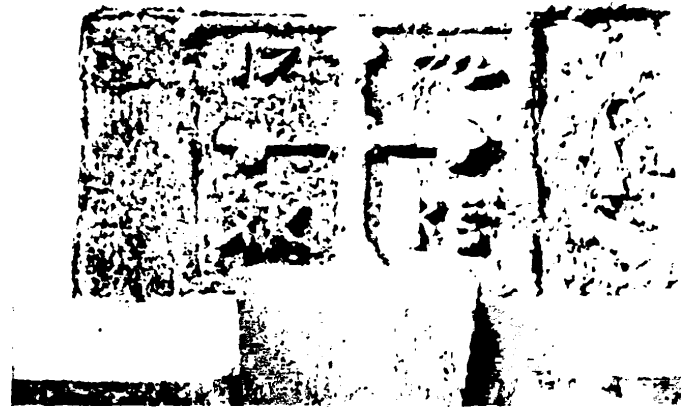
Εικ. Δ2: Καρύων 52, Αυγόρου (Αμμόχωστος). Ανάγλυφη παράσταση σταυρού στο κλειδί της εισόδου. Η επιγραφή αποδίδει το όνομα του ιδιοκτήτη της κατοικίας, Αδάμου Ιωάννου Κούτρα, σε συνδυασμό με την αποτρεπτική φράση Ιησούς Χριστός Νικά. 1923.



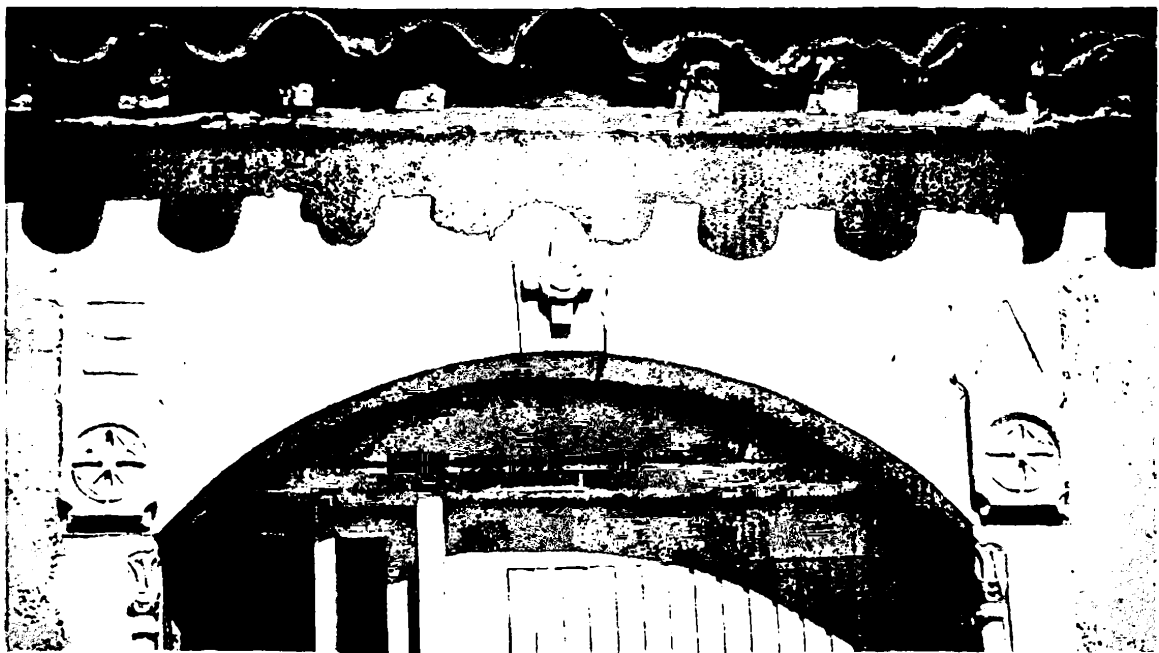
Εικ. Δ4: Γρηγορίου Ε' 5, Σωτήρα (Αμμόχωστος). Ένθετο λιθόγλυπτο με παράσταση σταυρού κς δικέφαλου αετού στο μέτωπο του ηλιακού τη κατοικίας. Τα αρχικά ΖΚ Ζ ανήκουν στο ιδιοκτήτη της κατοικίας, Ζιοβάνη Κάστανου 1939.



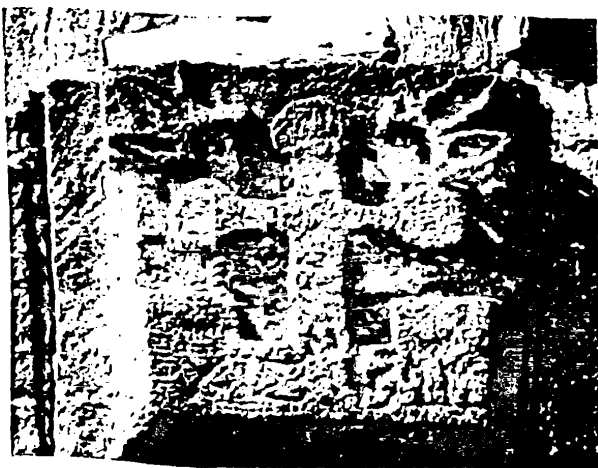
Εικ. Δ6: Οδός Γεωργίου Γρίβα Διγενή, Αυγούρου (Αμμόχωστος). Ένθετο λιθόγλυπτο πάνω από την είσοδο του διχώρου, με παράσταση σταυρού.



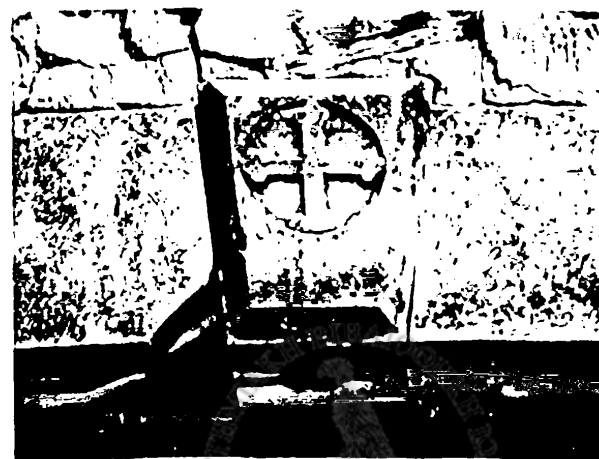
Εικ. Δ7: Σόλωνος 18, Λευκωσία (περιοχή Λαϊν Γειτονιάς). Ένθετο λιθόγλυπτο πάνω από παράθυρο με παράσταση σταυρού. 1772



Εικ. Δ8: Αγίας Μαρίας 10, Ψευδός (Λάρνακα). Τριπλή παράσταση σταυρού στο τελεκημένο πλαίσιο της εισόδου. Το αρχικά ΞΛ ανήκουν στον πρώτο ιδιοκτήτη της κατοικίας, Ξενοφώντα.



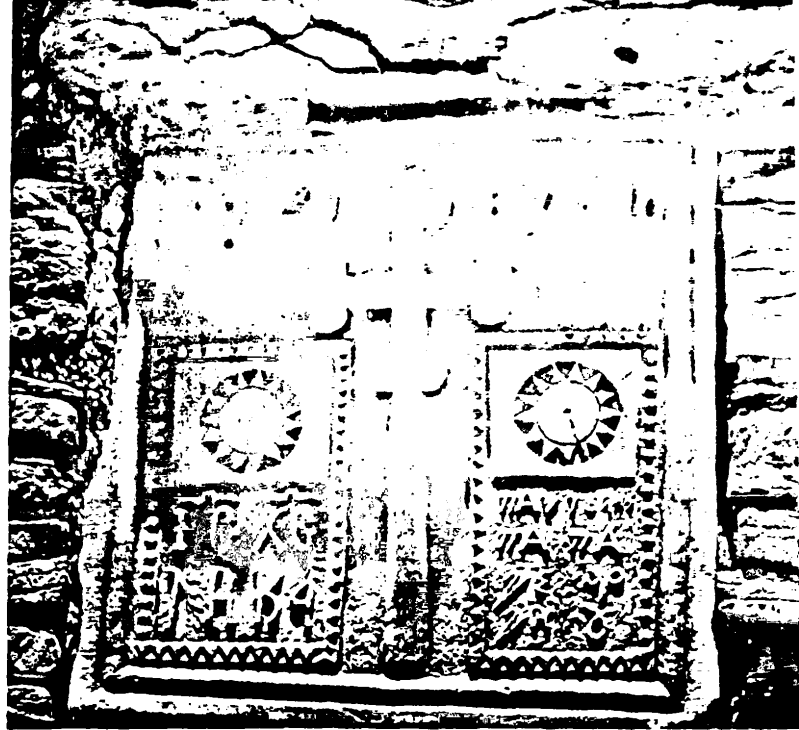
Εικ. Δ9: Αγίας Μαρίας 11, Αλάμπρα (Λευκωσία). Ανάγλυφη παράσταση σταυρού



Εικ. Δ10: Βασιλή Μιχαηλίδη 5, Λύμπια (Λευκωσία). Ανάγλυφη παράσταση σταυρού

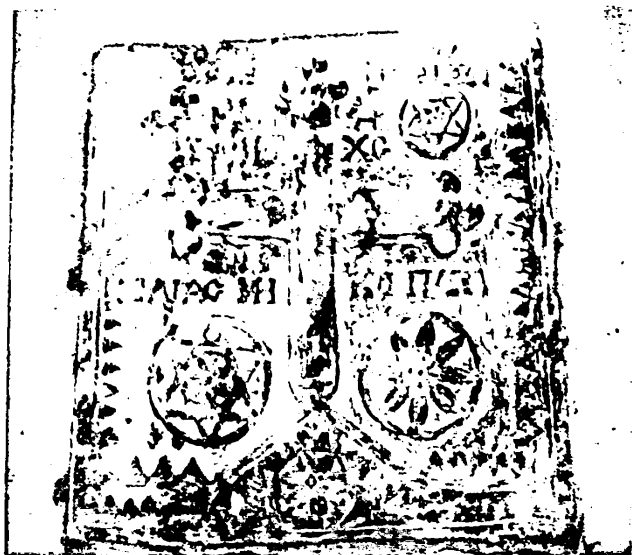


Εικ. Δ11: Νικ. Χριστοφίδη 15, Πέρα Ορεινής (Λευκωσία). Ένθετο λιθόγλυπτο πάνω από το υπόρτι, με παράσταση σταυρού, ροδάκων, τριβυλιόροδακα και χερουβίμ. Η επιγραφή αναφέρει: «ΕΓΚΟΔΟΜΗΘΗ Ο ΛΙΘΟΣ ΟΥΤΟΣ ΥΠΟ ΥΠΟ ΧΕΙΡΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ ΠΑΠΑΔΟΠΣΛΛΣ», 18(;)0

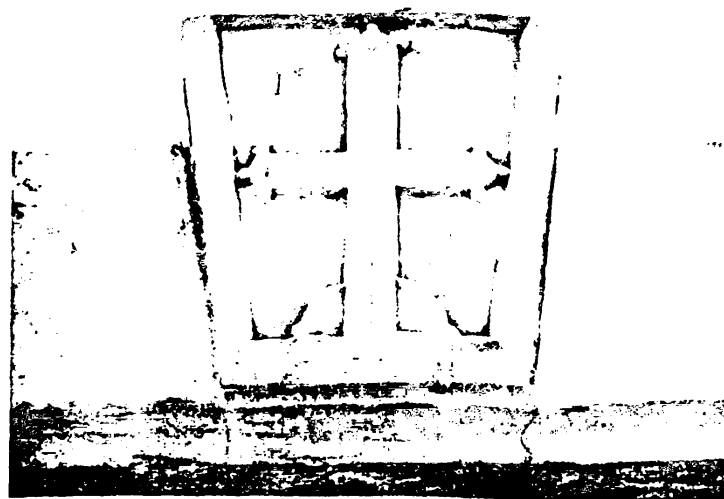


Εικ. Δ12: Μακαρίου 50, Αλάμπρα (Λευκωσία). Ένθετο λιθόγλυπτο πάνω από την είσοδο, με παράσταση σταυρού λιτανείας και ήλιων. Η επιγραφή αναφέρει το όνομα του ιδιοκτήτη της κατοικίας, Παντελή Παπαγεωργίου, σε συνδυασμό με τη συντομογραφία της φράσης Ιησούς Χριστός Νικά. 1851 Ιουνίου 10





Εικ. Δ14: Ομόνοιας 6, Αλάμπρα (Λευκωσία). Ένθετο λιθόγλυπτο πάνω από την πόρτα του *μονόχωρου*, με ανάγλυφες παραστάσεις σταυρού, ρόδακα και πεντάλφας. Η επιγραφή αναφέρει το όνομα Ηλίας Παπά (αταύτιστο), σε συνδυασμό με τη συντομογραφία της φράσης Ιησούς Χριστός Νικά. 1867 Ιουλίου 4



Εικ. Δ15: Αγίας Μαρίνας 6, Αλάμπρα (Λευκωσία). Ανάγλυφη παράσταση σταυρού στο κλειδί παραθύρου. Διακρίνονται ακόμη τα αρχικά ΙΣ ΧΡ (Ιησούς Χριστός). 1921



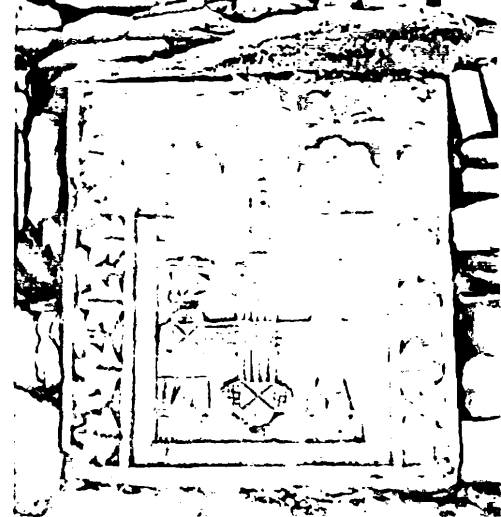
Εικ. Δ16-18: 28^{ης} Οκτωβρίου 3, Σωτήρα (Αμμόχωστος). Ένθετα λιθόγλυπτα τοποθετημένα στο μέτωπο του *ηλιακού*, στον άξονα των κίωνων της τοξοστοιχίας, με ανάγλυφες παραστάσεις σταυρού, στροβιλορόδακα και ήλιου. Τα αρχικά ΚΑ ανήκουν πιθανότατα στον ιδιοκτήτη της κατοικίας που ονομαζόταν Κωνσταντίνος. 1929



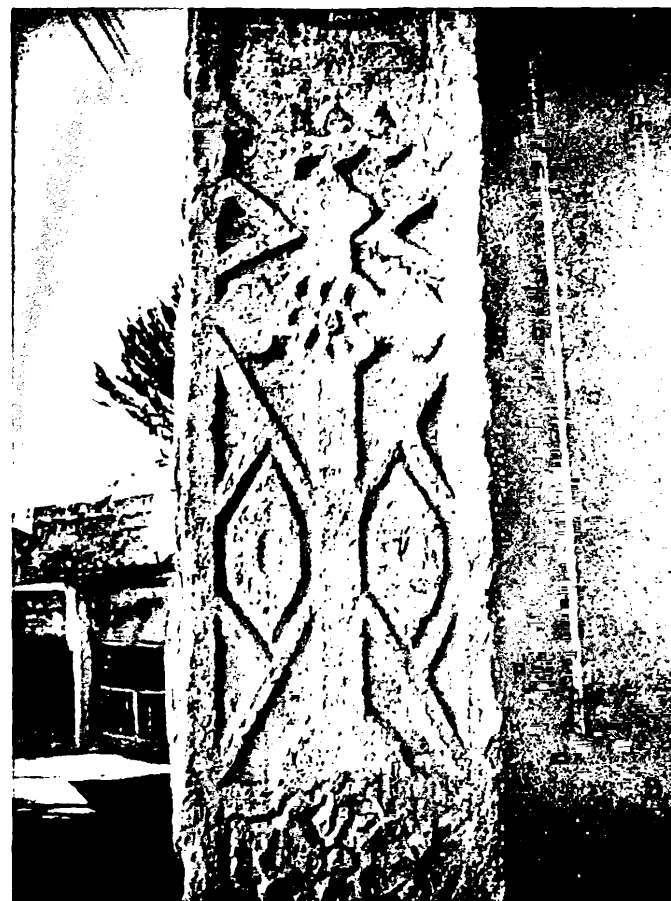
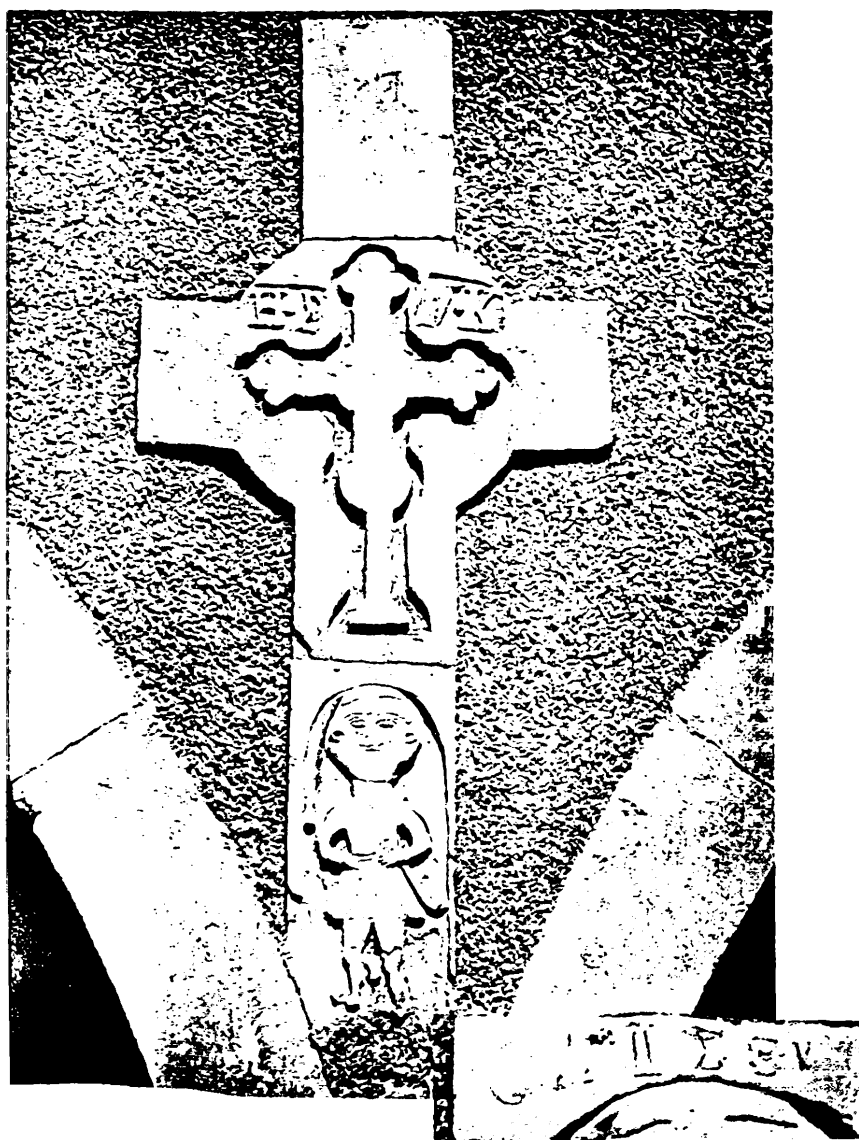
Εικ. Δ19: Ακαμαντος 1, Δρούσια (Πάφος). Ένθετο λιθόγλυπτο με παράσταση σταυρού, τοποθετημένο σε λίθινο πλαίσιο πάνω από το ανώφλι της εισόδου. 1924



Εικ. Δ20: Μακαρίου 40, Μιτσερό (Λευκωσία). Ανάγλυφη παράσταση σταυρού στο κλειδί της νεοκλασικού τύπου εισόδου. 1927



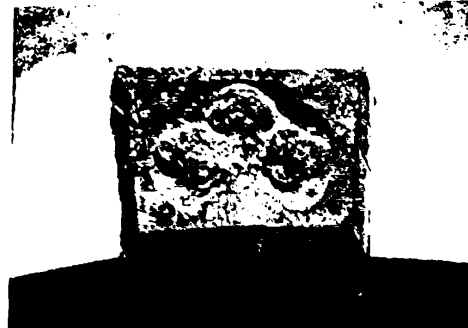
Εικ. Δ21: Μακαρίου 50, Αλάμπτρα (Λευκωσία). Ένθετο λιθόγλυπτο πάνω από την είσοδο, με παράσταση σταυρού, δέντρου ή κεριού, ροδάκων και φύλλων. Αρχές 20ου αιώνα



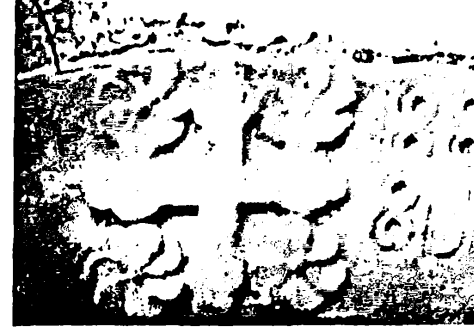
Εικ. Δ23: κατοικία Γεωργίου Τηλλουρού. Βάσσα



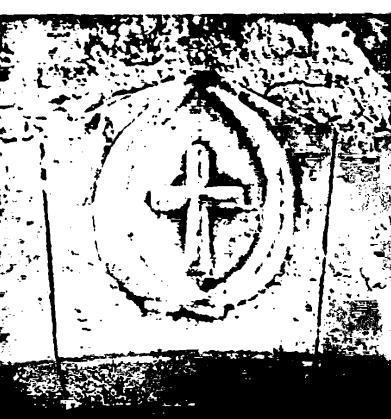
Εικ. Δ24: Αποστόλου Βαρνάβα 3, Λιοπέτρι (Αμμόχωστος).
Ανάγλυφη παράσταση σταυρού
στο κλειδί καμάρας του *ηλιακού*.
1932



Εικ. Δ25: Φιλελλήνων 17, Λιοπέτρι
(Αμμόχωστος). Ανάγλυφη παράσταση
σταυρού στο κλειδί καμάρας του
ηλιακού. 1936



Εικ. Δ26: Μιχαήλ Γεωργίου 1, Αθηαί
(Λάρνακα). Ανάγλυφη παράσταση
σταυρού και ροδάκων στο κλειδί
εισόδου. 1888



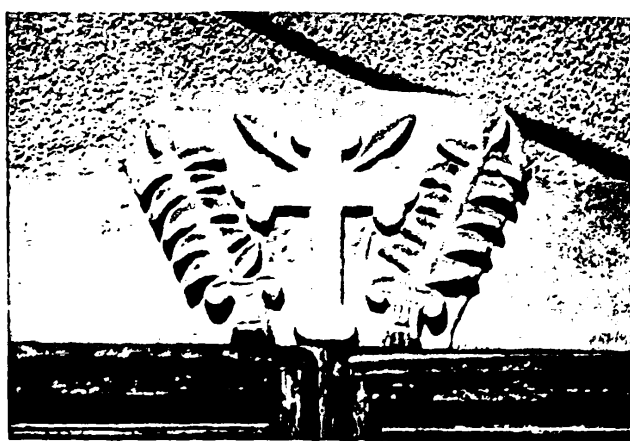
Εικ. Δ27: Ομόνοιας 6, Αλάμπρα
(Λευκωσία).
Ανάγλυφη παράσταση σταυρού
στο κλειδί της εισόδου στο *δίχωρο*.
αρχές 20^{ου} αιώνα



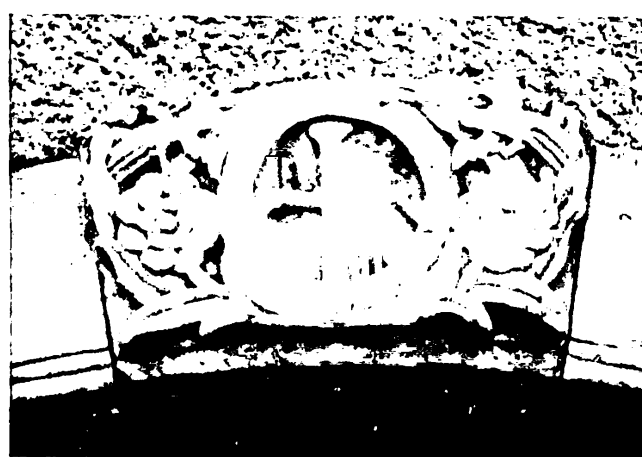
Εικ. Δ28: Ρήγα Φεραίου 5,
Χοιροκοπία (Λάρνακα). Ένθετο
λιθόγλυπτο με παράσταση
σταυρού, εντοιχισμένο στην
περιοχή της παλιάς εισόδου του
κτίσματος. 1893



Εικ. Δ29: Σαλαμίνας 3, Λιοπέτρι
(Αμμόχωστος). Ένθετο, σταυρόσχημο
λιθόγλυπτο στο μέτωπο του *ηλιακού*,
με παράσταση σταυρού. 1919



Εικ. Δ30: Αναστασίας Τουφεξή 3, Λευκωσία.
Ανάγλυφη παράσταση σταυρού και φυτών σε
γλάστρες στο κλειδί παραθύρου. 1891



Εικ. Δ31: 1^{ης} Απριλίου, Αθηαίνου (Λάρνακα).
Ανάγλυφη παράσταση σταυρού, ανθοφόρων
βλαστών και πουλιών στο κλειδί της εισόδου. 1911/2





Εικ. Δ32: Γρηγόρη Αυξεντίου 12, Σωτήρα (Αμμόχωστος). Ένθετο λιθόγλυπτο στο μέτωπο του ηλιακού, με παράσταση σταυρού και ήλιου. 1946



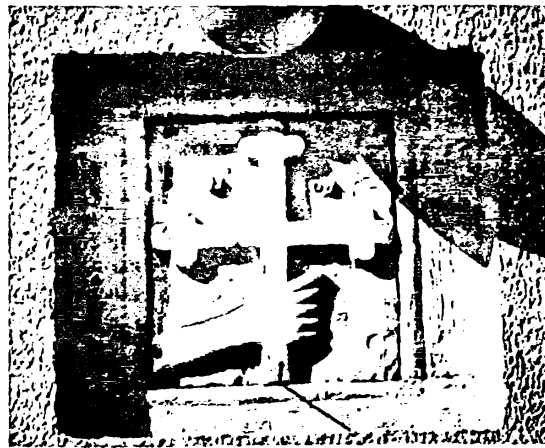
Εικ. Δ33: Κατοικία Δημοσθένη Θεοδόση, Μιτσερό (Λευκωσία). Εγχαρκτη παράσταση σταυρού εγγεγραμμένου σε κύκλο, στη βάση της καμάρας του *διχώρου*. Πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα (βλ. Rizoroulou – Egoumenidou & Seretis, 2000).



Εικ. Δ34: Αγίας Μαρίνας 6, Αλάμπρα (Λευκωσία). Ανάγλυφη παράσταση σταυρού σε τρίγωνο πλαίσιο, στη βάση της καμάρας του *διχώρου*. 1921



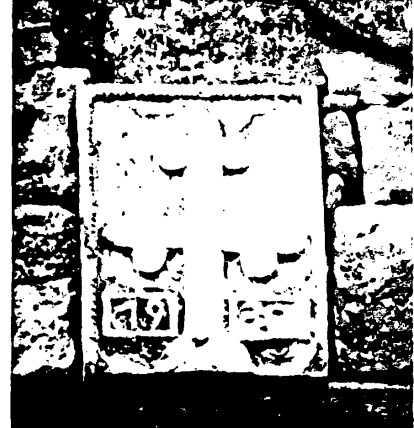
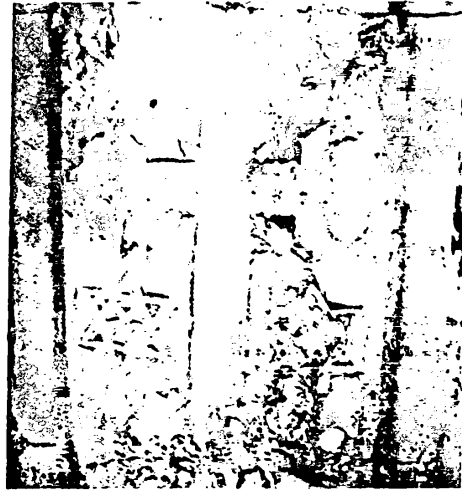
Εικ. Δ35: Σολωμού 9, Χοιροκοιτία (Λάρνακα). Ένθετο λιθόγλυπτο στο ευρύτερο λίθινο πλαίσιο της



Εικ. Δ36: Πάνω Ακουρδάλια (Πάφος). Ένθετο λιθόγλυπτο πάνω από την είσοδο, με παράσταση σταυρού προτεταμένου από το ανθόκοιτο μέσο 1900



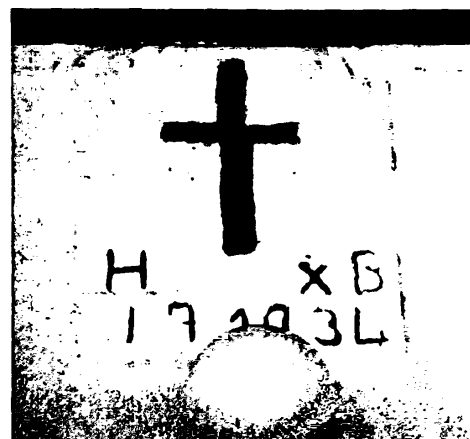
Εικ. Δ37: Κατοικία Σοφρών Χαραλάμπους, Μιτσερό (Λευκωσία). Ανάνυκτη παράσταση σταυρού



Εικ. Δ38: Κατοικία Σοφρώνη Χαραλάμπους, Μιτσερό (Λευκωσία). Στην καμάρα του *διχώρου*, ανάγλυφη παράσταση σταυρού, που πλαισιώνεται από πεντάλφες. Πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα (βλ. Rizoroulou – Egoumenidou & Seretis: 2000).

Εικ. Δ39: Κατοικία Σοφρώνη Χαραλάμπους, Μιτσερό (Λευκωσία). Ανάγλυφη παράσταση σταυρού και χερουβίμ στην καμάρα του *διχώρου*. Πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα (βλ. Rizoroulou – Egoumenidou & Seretis: 2000).

Εικ. Δ40: Κανναβιού (Πάφος). Ένθετο λιθόγλυπτο πάνω από την είσοδο, με ανάγλυφη παράσταση σταυρού. 1937

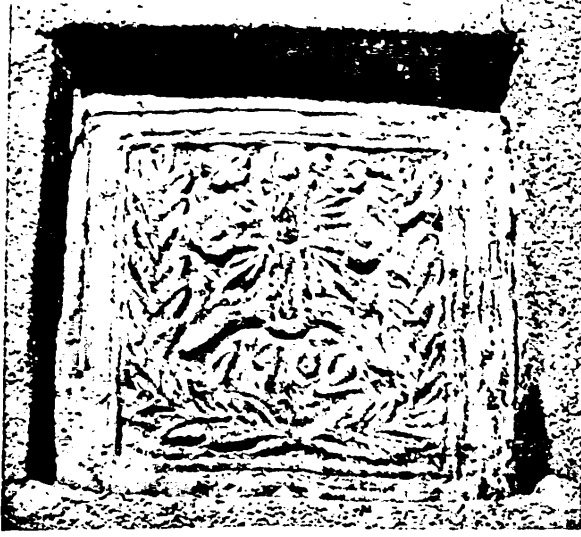


Εικ. Δ41: Συνεργατισμού 10, Δρούσια (Πάφος). Ένθετο λιθόγλυπτο στην πρόσοψη νεοκλασικής κατοικίας, με ανάγλυφη παράσταση σταυρού περιβεβλημένου από δάφνινο στεφάνι. 1927

Εικ. Δ42: Αγιάσματος 12, Κάθηκας (Πάφος). Ένθετο λιθόγλυπτο πάνω από την είσοδο παραδοσιακής κατοικίας, με ανάγλυφη παράσταση σταυρού περιβεβλημένου από δάφνινο στεφάνι. 1927

Εικ. Δ43: Πάπα Ιωάννη, Λόφος (Λεμεσός). Ένθετο λιθόγλυπτο πάνω από την μπαλκονόπορτα κατοικίας, με ανάγλυφη παράσταση σταυρού περιβεβλημένου από δάφνινο στεφάνι. 1927

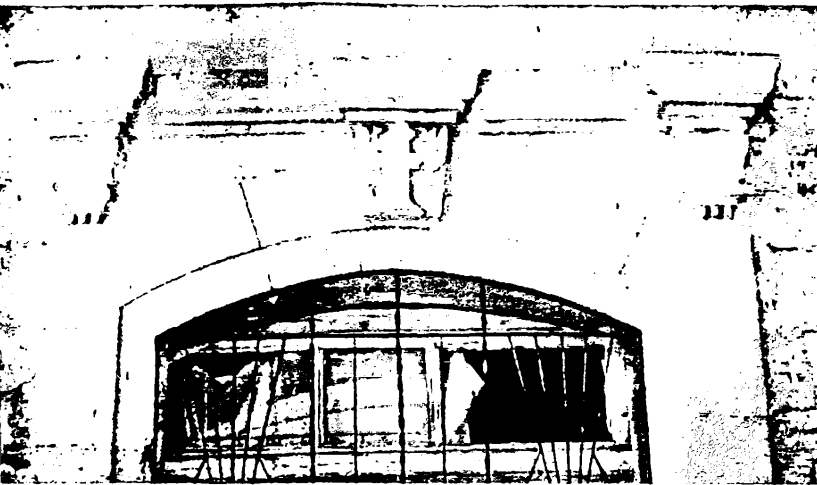




Εικ. Δ44: Κατοικία Μιχαηλίδη, Βάβλα (Λάρνακα). Ένθετο λιθόγλυπτο πάνω από το ξωπόρτι, με παράσταση σταυρού, φυλλοφόρων κλαδιών και ροδάκων. 1902



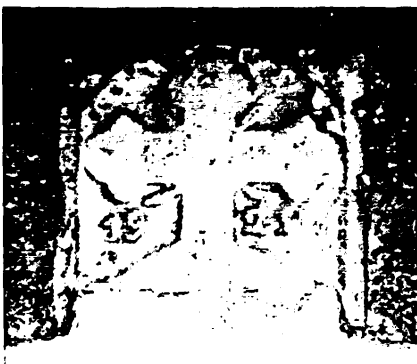
Εικ. Δ45: Λέσβου 3, Καϊμακλί (Λευκωσία). Ανάγλυφη παράσταση σταυρού στο κλειδί εισόδου νεοκλασικής κατοικίας. 1909



Εικ. Δ46: Νίκου Σοφοκλέους 17, Πάχνα (Λεμεσός). Ανάγλυφη παράσταση σταυρού σε νεοκλασικό θύρωμα παραδοσιακής κατοικίας. 1923



Εικ. Δ47: Κατοικία Στυλιανού Ιωάννου, Κάτω Δρυς (Λάρνακα). Ένθετο λιθόγλυπτο σε δεύτερη χρήση, τοποθετημένο στην πρόσοψη νεοκλασικού κτίσματος του 1936, πάνω από το χώρο δευτερούουσας εισόδου. Το σταυρό πλαισιώνουν κηροπήγια με λαμπάδες. 1909



Εικ. Δ48: Νίκου Χριστοδούλου 20, Πολέμι (Πάφος). Ένθετο λιθόγλυπτο πάνω από το ξωπόρτι.





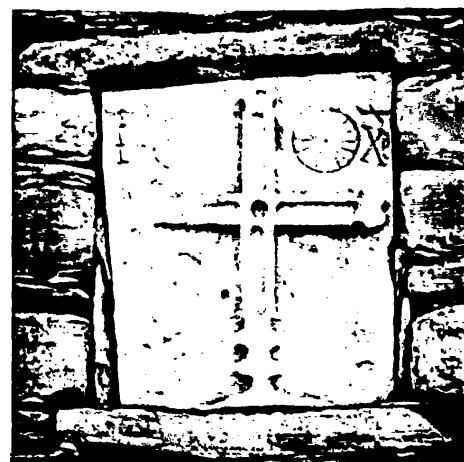
Εικ. Δ50: Κατοικία Στέφανου Στεφάνου, Πάνω Αρόδες (Πάφος). Στο κλειδί της εισόδου, ανάγλυφη παράσταση ρόδακα εγγεγραμμένου σε κύκλο, απ' όπου εκφύεται βλαστός. Πάνω από την είσοδο και τοποθετημένο σε ειδικά διαμορφωμένο πλαίσιο, βρίσκεται ένθετο λιθόγλυπτο με παράστασεις σταυρού πλαισιωμένου από τη συντομογραφία ΙΣ ΧΡ ΝΙ ΚΑ, φυλλοφόρου βλαστού και φιδιού. Τα αρχικά Ξ Χ παραμένουν αταύτιστα και ίσως αποδίδουν το όνομα του τεχνίτη. 1920



Εικ. Δ53: Κατεχόμενη Ταύρου (Αμμόχωστος). Ένθετο λιθόγλυπτο πάνω από είσοδο, με ανάγλυφη παράσταση ανθρωπόμορφου σταυρού. 1900 (Παπαδημητρίου 1992: 49. εικ 19)



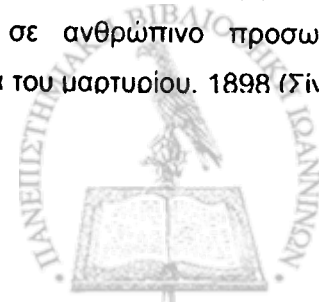
Εικ. Δ51: Νίκου Σοφοκλέους 13, Πάχνα (Λεμεσός). Ανάγλυφη παράσταση σταυρού στο κλειδί της εισόδου. 1937

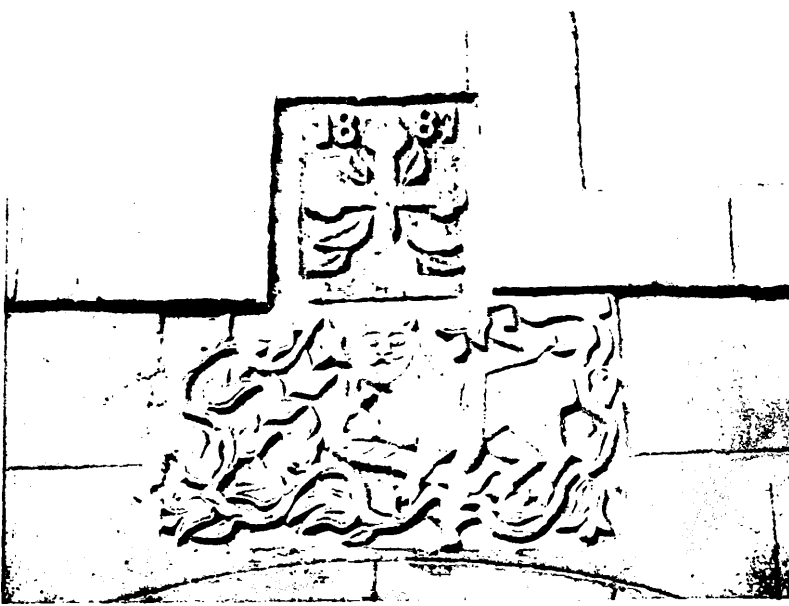


Εικ. Δ52: Κατοικία του Απράση, Βάβλα (Λάρνακα). Ένθετο λιθόγλυπτο πάνω από την είσοδο, με παράσταση σταυρού και τροχωτού ήλιου. 19^{ος} αιώνας

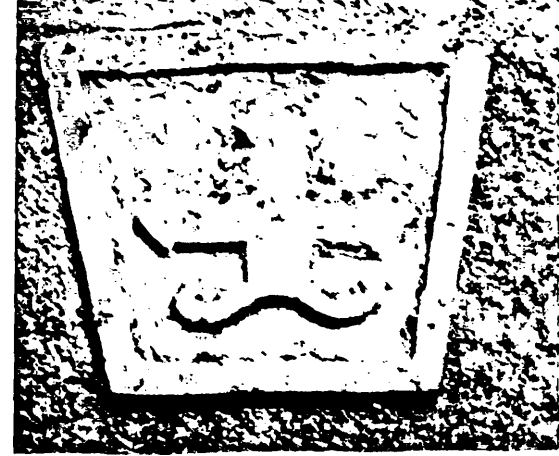


Εικ. Δ54: Κατεχόμενο Ριζοκάρπασο (Αμμόχωστος). Ένθετο λιθόγλυπτο πάνω από είσοδο με ανάγλυφη παράσταση σταυρού, που απολήγει σε ανθρωπίνο προσωπείο και συνοδεύεται από τα όργανα του μαρτυρίου. 1898 (Σίνος 1976)

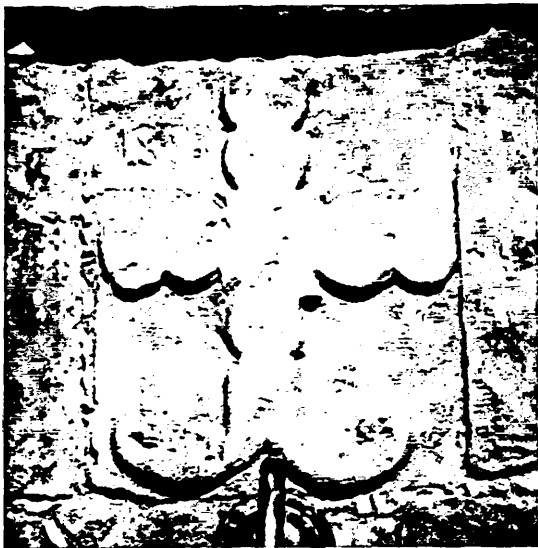




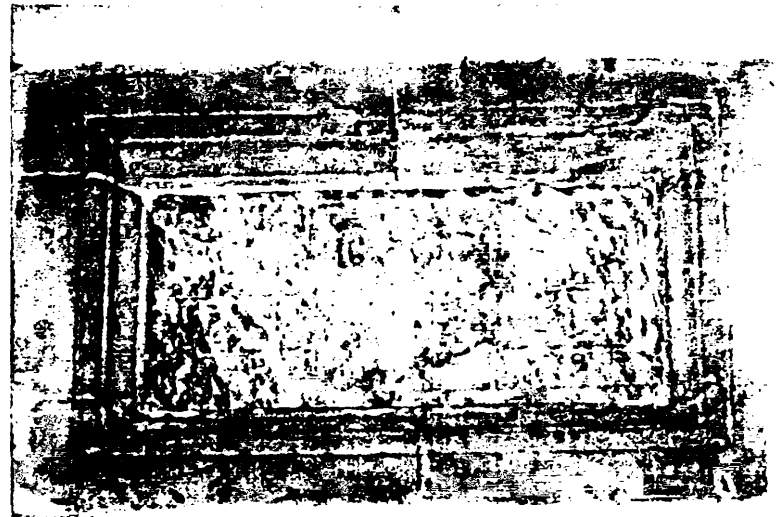
Εικ. Δ55: Αγίας Μαρίνας 6, Καιμακλί (Λευκωσία). Ένθετα λιθόγλυπτα τοποθετημένα στο πέτρινο πλαίσιο του *ξωπαρτιού*, με παράστασεις σταυρού και πάλης λιονταριού με φίδι. Τα δύο ζώα περιβάλλονται από φυλλοφόρο και ανθοφόρο, ελλισσόμενο βλαστό. 1881



Εικ. Δ56: Αγίας Μαρίνας 6, Κάθηκας (Πάφος). Ένθετο λιθόγλυπτο πάνω από το χώρο της εισόδου, με παράσταση σταυρού που απολήγει σε αντωπά φίδια. 1928

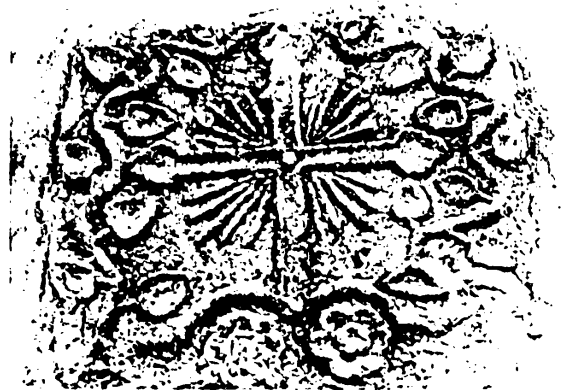
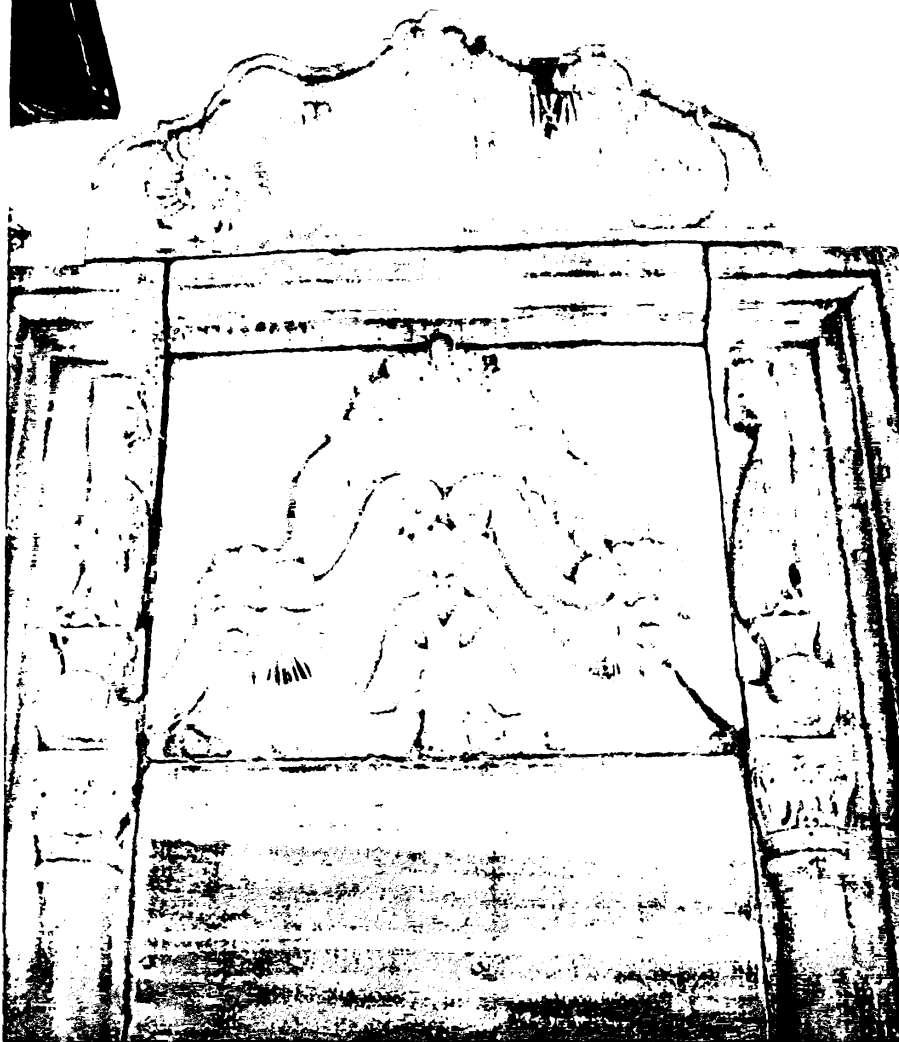


Εικ. Δ57: Αγιάσματος 15, Κάθηκας (Πάφος). Ένθετο λιθόγλυπτο πάνω από το χώρο της εισόδου, με παράσταση σταυρού που απολήγει σε αντωπά φίδια. 1883



Εικ. Δ58: Αρχοντικό του Δραγομάνου Χατζηγεωργάκι Κορνέσιου οδός Πατριάρχου Γρηγορίου, Λευκωσία. Ένθετο λιθόγλυπτο εντοιχισμένο στην εσωτερική πλευρά της εισόδου του αρχοντικού, με παράσταση τριών ανάγλυφων, καταστραμμένων σήμερα σταυρών. Διακρίνονται ακόμη η χρονολογία 1973 και η συντομογραφία ΙΣ ΧΣ ΝΙ ΚΑ στις κεραίες του κεντρικού σταυρού, που συνοδεύεται από τα όργανα του μαρτυρίου (βλ. Ριζοπούλου – Ηνουμενίδου 1991· 14-7)





Εικ. Δ60: Κατοικία Ζαχαρία Παλέκκου, κατεχόμενο Ριζοκάρπασο (Αμμόχωστος). Ένθετο λιθόγλυπτο πάνω από την είσοδο, με ανάγλυφη παράσταση σταυρού πλαισιωμένο από ελισσόμενο βλαστό και ρόδακες (Παπαδημητρίου 1992: 50, εικ. 20).



Εικ. Δ61: Κατεχόμενη Κώμα του Γιαλού (Αμμόχωστος). Ένθετο λιθόγλυπτο πάνω από είσοδο, με ανάγλυφη παράσταση σταυρού, ροδάκων και lionταριού με προτεταμένη τη γλώσσα. 1927 (Παπαδημητρίου 1992: 50, εικ. 21).

Εικ. Δ59: Αρχοντικό του Δραγομάνου Χατζηγεωργάκι Κορνέσιου, οδός Πατριάρχου Γρηγορίου, Λευκωσία. Κρήνη με ανάγλυφη παράσταση δικάφαλου αετού, που περιβάλλεται από φυτικό πλέγμα με αχιβάδες, καθώς και ανθρωποκέφαλων πουλιών, που πατούν σε διακοσμητικούς ημικίονες. Στην επίστεψη της κρήνης, σταυρός με τη συντομογραφία ΙΣ ΧΣ ΝΙ ΚΑ ανάμεσα στις κεραιές του περιβάλλεται από σύνθετους ρόδακες, ενώ ανάγλυφα αποδίδεται και η χρονολογία κατασκευής της κρήνης. 1803 Ιουλίου 29 (βλ. Ριζοπούλου – Ηγουμενίδου 1991).



Εικ. Δ62: Κατοικία Δημήτρη Σολωμού, Φύτη (Πάφος). Ανάγλυφη παράσταση καρδιόσχημου μοτίβου και σταυρού στον κεντρικό στίλο του κουζουπιού. 1928

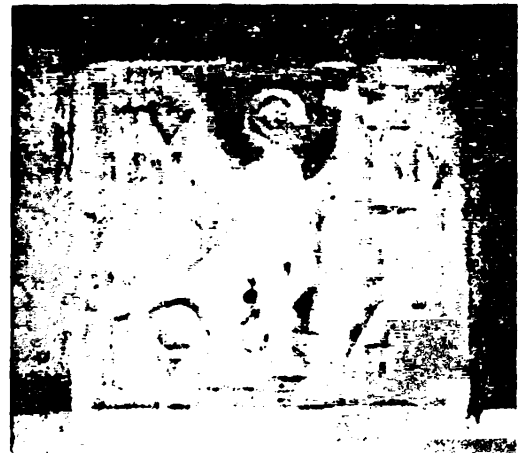




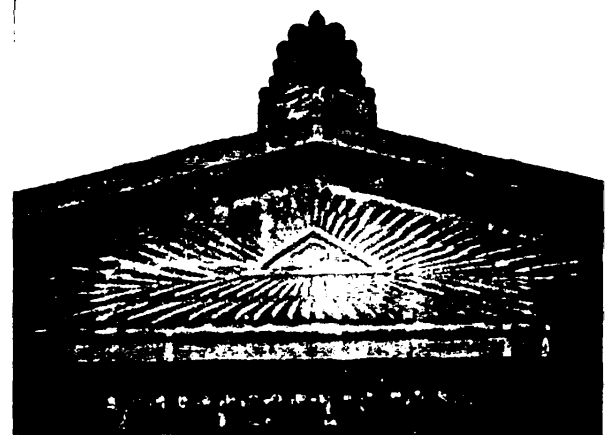
Εικ. Δ63-66: Κατοικία Σοφρώνη Χαραλάμπους, Μιπσερό (Λευκωσία). Από αριστερά προς τα δεξιά: ανάγλυφη παράσταση άνδρα σε άρμα, πιθανότατα του προφήτη Ηλία, και πριονισμός προφήτη ή μάρτυρα στις παραστάδες της εισόδου. Στην καμάρα του *διχώρου* παραστάσεις του Ευαγγελισμού και του δρακοντοκτόνου αγίου Γεωργίου. Πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα (βλ. Rizoroulou – Egoumenidou & Seretis: 2000).



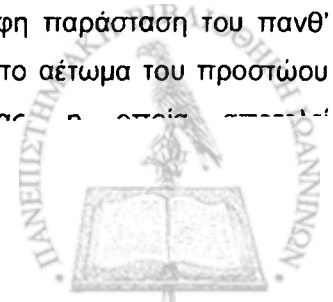
Εικ. Δ67: Πλάκας 12, Τόχνη (Λάρνακα). Ένθετο λιθόγλυπτο πάνω από την είσοδο, με παράσταση σταύρωσης που περιβάλλεται από ζώα, ένα πουλί και ένα ρόδακα.

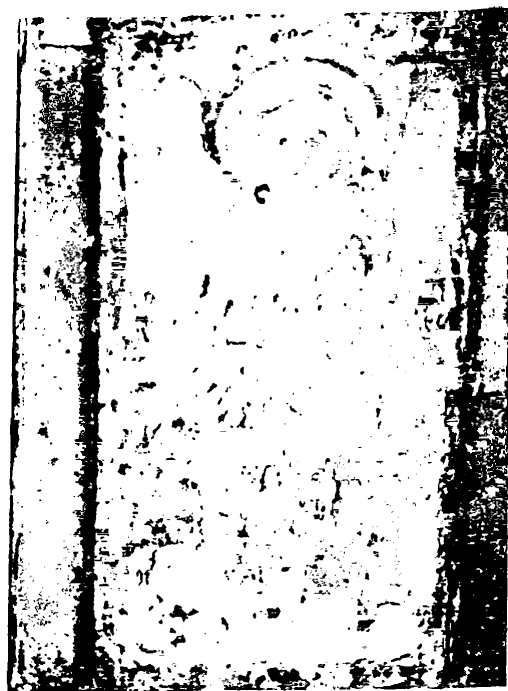


Εικ. Δ68: Χατζαρχανού 12, Κάθηκας (Πάφος). Ένθετο λιθόγλυπτο με παράσταση δυτικού τύπου Ανάστασης και τη συντομογραφία ΙΧΝΚ. 1941



Εικ. Δ69: Βασιλέως Παύλου 6, Καίμακλι (Λευκωσία). Ανάγλυφη παράσταση του πανθ' ορώντος οφθαλμού στο αέτωμα του προσώου νεοκλασικής κατοικίας η οποία απεικονίζει





Εικ. Δ70: Κατοικία Σοφρώνη Χαραλάμπους, Μίτσερό (Λευκωσία). Ανάγλυφη παράσταση του αρχαγγέλου Μιχαήλ ως ψυχοπομπού στην καμάρα του *διχώρου*. Πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα (βλ. Rizoroulou - Egoumenidou & Seretis: 2000).

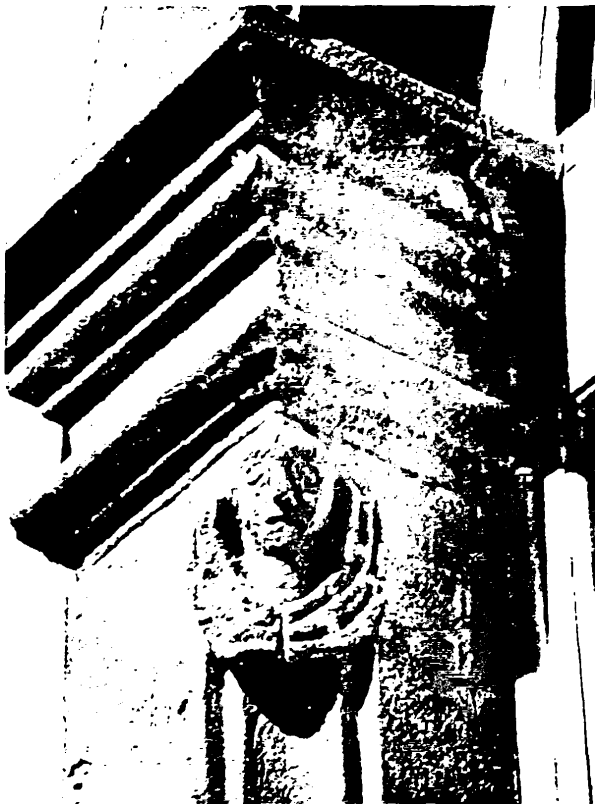


Εικ. Δ71: Αρχ. Μακαρίου 83, Καλαβασός (Λάρνακα). Λιθόγλυπτος διάκοσμος στο τοξωτό τύμπανο του *ξωπορτιού*. Χερουβιμ στηρίζουν μετάλλιο, που περιβάλλεται από φυλλοφόρο και ανθοφόρο βλαστό. Την παράσταση συμπληρώνουν ρόδακες και ένα εξαπτέρυγο (βλ. Ηγουμενίδου 1987).

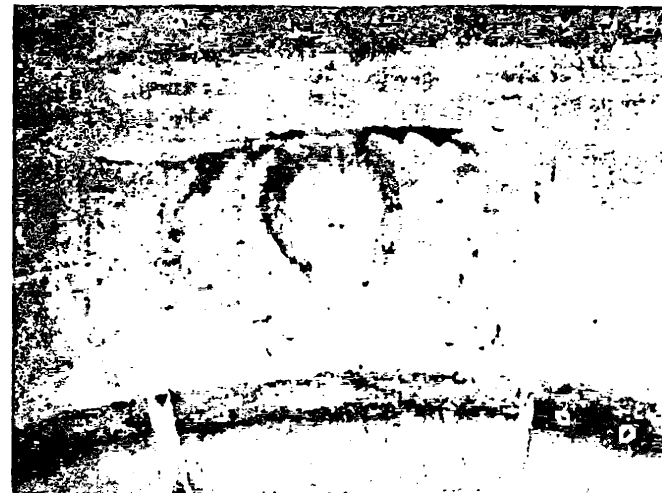




Εικ. Δ74-75: Αρχοντικό Αξιοθέας (κατοικία Στ. Τουφεξή), Αξιοθέας 4, Λευκωσία. Το λίθινο πλαίσιο της εισόδου διαμυ από διακοσμητικούς ημικίονες, στους οποίους ακουμπούν πουλιά. Τα κιονόκρανα επιστέφονται από παραστάσεις ενώ το κλειδί του τοξωτού υπερθύρου κοσμεύεται με περίτεχνη παράσταση γλάστρας. Ένα χερουβίμ στολίζει και παραθύρου της κατοικίας. 1893



Εικ. Δ76: Αρχ. Φιλοθέου 6, Λευκωσία. Ανάγλυφη παράσταση χερουβίμ σε παραστάδα εισόδου νεοκλασικής κατοικίας. 1900



Εικ. Δ77: Αισχύλου 28, Λευκωσία. Ανάγλυφη παράσταση χερουβίμ στο κλειδί της εισόδου νεοκλασικής κατοικίας.





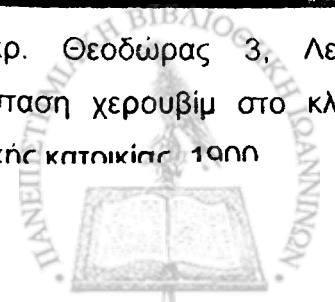
Εικ. Δ79: Αρρεναγωγείου 29, Καϊμακλί (Λευκωσία). Πλούσια διακοσμημένη εξώθυρα στην κατοικία του σκαλιστή Γεωργίου Ασιώτη, ο οποίος και διακόσμησε το χώρο αυτό με παραστάσεις γλαστρών και ελισσόμενων βλαστών, δικάφαλου αετού και χερουβίμ. Το συγκεκριμένο έργο της λιθογλυπτικής τέχνης έχει πια καταστραφεί. 1891 (Πρωτοπαπά & Μαυροκορδάτος 1987: 24)



Εικ. Δ80: Οδυσσέως 14, Λευκωσία. Ανάγλυφη παράσταση χερουβίμ ανάμεσα σε αρχαιοελληνικούς κίονες στο κλειδί της εισόδου...



Εικ. Δ81: Αυτοκρ. Θεοδώρας 3, Λευκωσία. Ανάγλυφη παράσταση χερουβίμ στο κλειδί της εισόδου νεοκλασικής κατοικίας 1900





Εικ. Δ82: Μακαρίου Β 7, Καϊμακλί (Λευκωσία). Ανάγλυφη παράσταση χερουβίμ και ρόδακα περιβεβλημένου από φύλλα στο κλειδί της εισόδου νεοκλασικής κατοικίας. 1908



Εικ. Δ83: Βασιλέως Παύλου 27, Καϊμακλί (Λευκωσία). Ανάγλυφη παράσταση χερουβίμ στο κλειδί της εισόδου νεοκλασικής κατοικίας. 1906



Εικ. Δ84: Αριστείδου 6, Λευκωσία. Ανάγλυφη παράσταση χερουβίμ στο κλειδί της εισόδου νεοκλασικής κατοικίας. 1907



Εικ. Δ85: Αριστείδου 3, Λευκωσία. Ανάγλυφη παράσταση χερουβίμ στο κλειδί της εισόδου νεοκλασικής κατοικίας. 1907



Εικ. Δ86: Αισχύλου 2, Λευκωσία. Ανάγλυφη παράσταση χερουβίμ και φυλλοφόρων κλαδιών στο κλειδί της εισόδου νεοκλασικής κατοικίας.



Εικ. Δ87: Χρυσалиνιώτισσας 26, Λευκωσία. Ανάγλυφη παράσταση

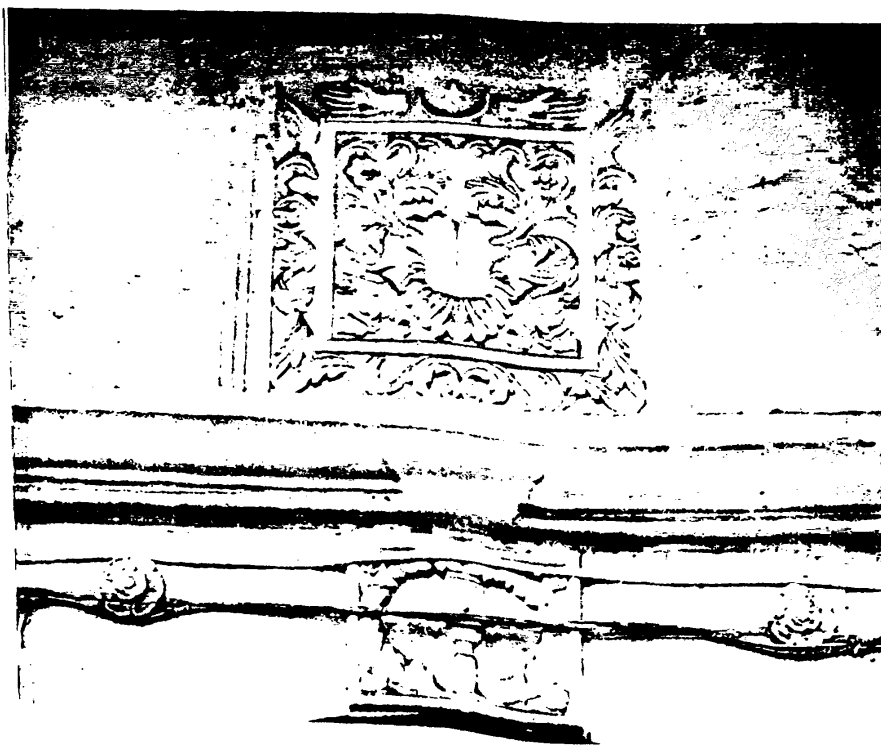


Εικ. Δ88: Χρυσалиνιώτισσας 26, Λευκωσία. Ανάγλυφη παράσταση



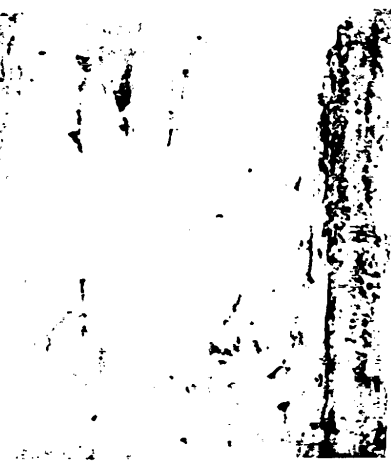
Εικ. Δ89: Μιχαλάκη Παρίδη 3, Χοιροκοιτία (Λάρνακα). Ανάγλυφη παράσταση αμπέλου και δικέφαλου αετού στο τοξωτό υπέρθυρο του *ξωπορτιού*. Τέλη 19^{ου} αιώνα

Εικ. Δ90: Κατοικία Σοφρώνη Χαραλάμπους, Μιτσερό (Λευκωσία). Ανάγλυφη παράσταση κληρικού στην καμάρα του *διχώρου*. Πρώτο μισό 20^{ου} αιώνα (βλ. Rizoroulou – Egoumenidou & Seretis: 2000).



Εικ. Δ91: Μπουγιούκ Τζαμί 9, Λάρνακα. Ένθετα λιθόγλυπτα έργα στο χώρο πάνω από την είσοδο του τουρκοκυπριακής κατοικίας. Στο πάνω λιθόγλυπτο παράσταση του τουρκικού εθνοσήμου, που πλαισιώνεται από χέρια με ανοικτές παλάμες, επιστέφει τη σύνθεση ενός δικέφαλου όντος, από τα στόματα του οποίου εκφύονται ανθοφόροι πλόκαμοι. Στο κάτω έργο, που πλαισιώνεται από δύο ανάγλυφους ρόδακες, αποδίδεται ένα υψίποδο δοχείο στο κέντρο ενός στεφανιού.





Εικ. Δ92-93: Κατοικία Σοφρώνη Χαράλαμπος, Μιτσερό (Λευκωσία).
Ανάγλυφες παραστάσεις ανοιχτής παλάμης και ροδάκων στην καμάρα του
κλειδιού. Πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα (βλ. Rizoroulou – Egoumenidou &
Koussis: 2000).

Εικ. Δ94: Σύρου 3, Καϊμακλί (Λευκωσία).
Ενθετο λιθόγλυπτο κοντά στην είσοδο της
κατοικίας, με ανάγλυφη παράσταση
ανθρώπινης κεφαλής περιβλημένης από
δάφνινο στεφάνι (Πρωτοπαπά &
Μαυροκορδάτος 1987: 24).



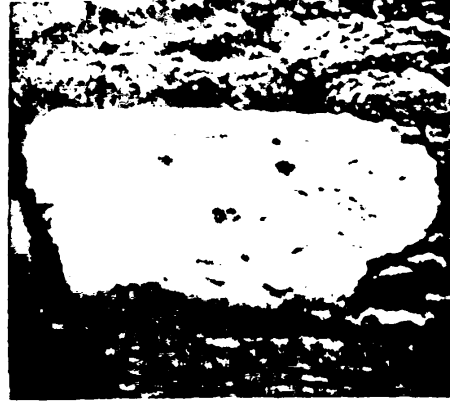
Εικ. Δ95: Αρχοντικό Αξιοθέας (κατοικία Στ. Τουφεξή),
Αξιοθέας 4, Λευκωσία. Ανάγλυφη παράσταση ανθρώπινης
κεφαλής και φυτικών μοτίβων στο κλειδί παραθύρου. Τέλη
19^{ου} αιώνα.

Εικ. Δ96: Αριστοκύπρου 15, Λευκωσία. Ανάγλυφη
παράσταση ανθρώπινης κεφαλής και ροδάκων
στο κλειδί της εισόδου.





Εικ. Δ99: Πλακα με ανάγλυφη παράσταση δαιμονικού όντος με ανθρώπινο πρόσωπο από σπίτι στην κατεχόμενη Λάπηθο (Ηγουμενίδου 1984: πίνακας LXXXIV, εικ. 6).



Εικ. Δ100 : Ένθετο λιθόγλυπτο πάνω από την είσοδο σπιτιού στο Φικάρδου (Λευκωσία), στο οποίο εντοπίζεται εγχάρκτη παράσταση προσωπίου με ζωώδη χαρακτηριστικά και προτεταταμένη γλώσσα (Ηγουμενίδου 1984: πίνακας LXXXIV, εικ. 3)



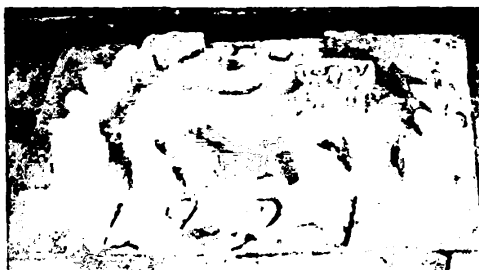
Εικ. Δ101: Κατοικία Θεόδωρου Ιερωνυμιδη, Βάβλα (Λάρνακα). Ολόγλυφο έργο, εντοιχισμένο πάνω από παραστάδα του ξωπορτιού. Ζώο με ανθρώπινα χαρακτηριστικά παριστάνεται δεμένο στο χώρο της κατοικίας, αποτελώντας το φύλακα της.



Εικ. Δ102: Κατοικία Ξενοφώντα Κλέφτη, Κρήτου Τέρρα (Πάφος). Ανάγλυφη παράσταση ροδάκων, λουλουδιών και lionταριών με σφαίρες στο τοξωτό υπέρθυρο της εισόδου. Το λιθόγλυπτο έργο δημιουργήθηκε από τον ιδιοκτήτη της κατοικίας, κτίστη στο επάγγελμα. Το όνομά του και η χρονολογία κατασκευής διακρίνονται αμυδρά στις σφαίρες των αντωπών lionταριών. ΞΕΝΟΦΩΝ 1909



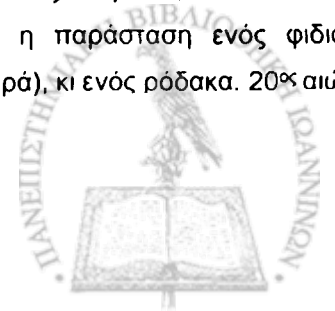
Εικ. Δ103: Κατοικία Θεόδωρου Ιερωνυμιδη, Βάβλα (Λάρνακα). Ένθετο λιθόγλυπτο πάνω από παραστάδα της εισόδου, με ανάγλυφη παράσταση lionταριού.



Εικ. Δ104: Χατζαρφανού 3, Κάθηκας (Πάφος). Ένθετο λιθόγλυπτο πάνω από μπαλκονόπορτα, με παράσταση lionταριού, που περιβάλλεται από φυλλοφόρα κλαδιά. 1927



Εικ. Δ105: Αγίας Μαρinas 11, Αλάμπια (Λευκωσία). Καταστραμμένο ανάγλυφο σ κλειδι του ξωπορτιού, στο οποίο διακρίνε ακόμη η παράσταση ενός φιδιού (κάριστερα), κι ενός ρόδακα. 20^{ος} αιώνας





Εικ. Δ106: Γρηγορίου Ε' 5, Σωτήρα (Αμμόχωστος). Ένθετο λιθόγλυπτο με παράσταση δικέφαλου αετού στο μέτωπο του ηλιακού της κατοικίας. 1939



Εικ. Δ107: Αρχ. Μακαρίου Γ' 35, Πάχνα (Λεμεσός). Ένθετο λιθόγλυπτο με ανάγλυφη παράσταση δικέφαλου αετού πάνω από την είσοδο της κατοικίας. Τα αρχικά ΣΠ, στα πόδια του αετού, ανήκουν στον ιδιοκτήτη του σπιτιού, Σπύρο Πολυκάρπου.



Εικ. Δ108: Πέτρου Γεωργίου Μιτσερό (Λευκωσία). Ανάγλυφη παράσταση δικέφαλου αετού στο κλειδί της νεοκλασικής εισόδου. 1932

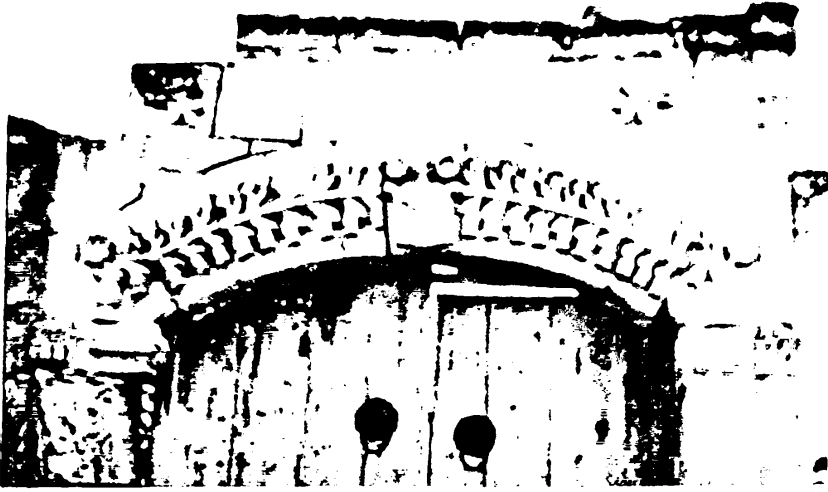


Εικ. Δ109: Πέτρου Γεωργίου 10, Μιτσερό (Λευκωσία). Ανάγλυφη παράσταση δικέφαλου αετού στο κλειδί της νεοκλασικής εισόδου. Η επιγραφή στο υπέρθυρο αναφέρει: «18 Αυγούστου 1924 / Έργον Αγαπιου(;) Χρυστοδουλου ΕΚ ΤΑΛΙΟΜΕΤΟΧΟΥ».

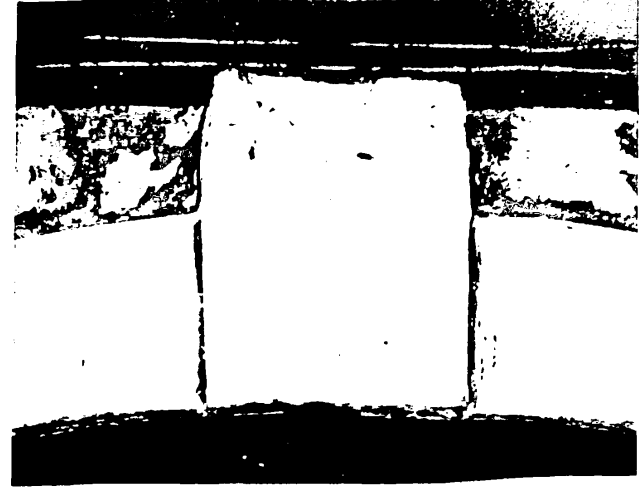


Εικ. Δ110: Αγίου Σάββα 3β, Λευκωσία. Ανάγλυφη παράσταση δικέφαλου αετού στο κλειδί της εισόδου νεοκλασικής κατοικίας.

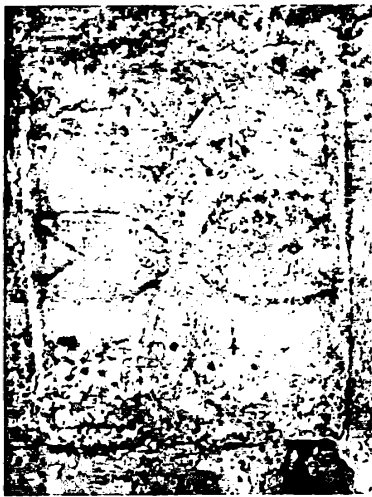




Εικ. Ε1: Ξωπόρτι διακοσμημένο με ανάγλυφες παραστάσεις. Στο τοξωτό υπέρθυρο βλαστοί ροδιάς, κατάφορτοι με καρπούς, εκφύονται από δύο δοχεία, που πατούν στα επίκρανα των παραστάδων. Στο κλειδί ανάγλυφη παράσταση δικάφαλου αετού και σταυρού (Παπαχαλαράμπους 2001: πίνακας LIV).



Εικ. Ε2: Κατοικία Μαρίας Χρίστου, Φύτη (Πάφος). Ανάγλυφη παράσταση σταφυλιού στο κλειδί της εισόδου. 1931



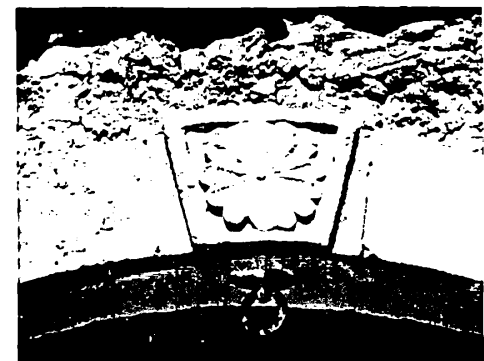
Εικ. Ε3-6: Κατοικία Σοφρώνη Χαλαράμπους, Μιτσερό (Λευκωσία). Ανάγλυφες παραστάσεις ανθισμένων λουλουδιών κοσμούν τις παραστάδες της εισόδου (βλ. Rizorouliou – Egoimenidou & Seretis: 2000).



Εικ. Ε7: οδός Ηλία Καννάουρου, Λόφος (Λεμεσός). Ανάγλυφη παράσταση ρόδακα στο κλειδί του ξωπορτιού.

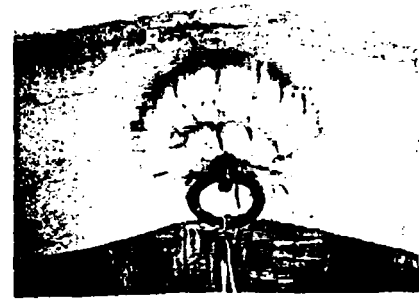
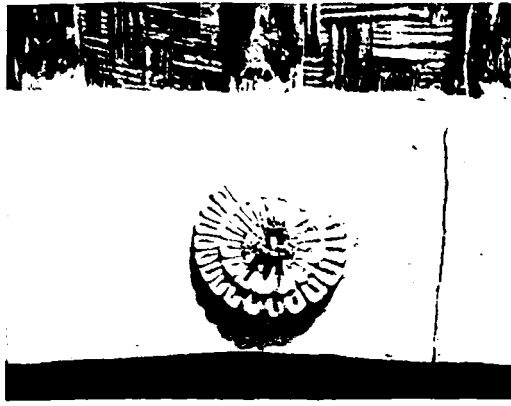
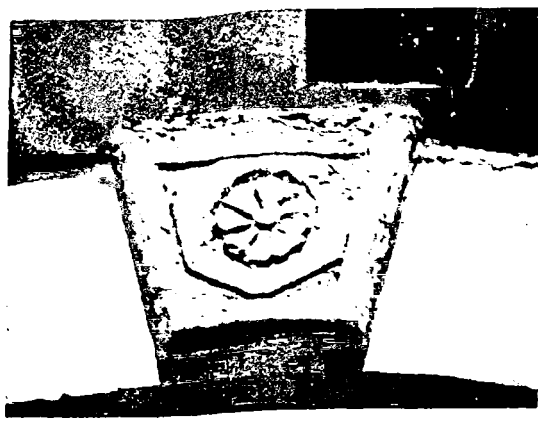


Εικ. Ε8: οδός Τσάμπουλου, Λόφος (Λεμεσός). Ανάγλυφη παράσταση ρόδακα στο κλειδί του ξωπορτιού.



Εικ. Ε9: Θεοδοσίου 8, Λιοπέδι (Αμμόχωστος). Ανάγλυφη παράσταση ρόδακα στο κλειδί του ξωπορτιού.





Εικ. Ε10: Αποστόλου Βαρνάβα 3, Λιοπέτρι (Αμμόχωστος). Ανάγλυφη παράσταση ρόδακα στο κλειδί καμάρας του *ηλιακού*. 1932

Εικ. Ε11: Δημήτρη Χαράτσου 9, Δάλι (Λευκωσία). Ανάγλυφη παράσταση ρόδακα στο κλειδί της καμάρας του *διχώρου*. 1918

Εικ. Ε12: Ομόνοιας 6, Λευκωσία. Ανάγλυφη παράσταση ρόδακα στο κλειδί καμάρας του *ηλιακού*.



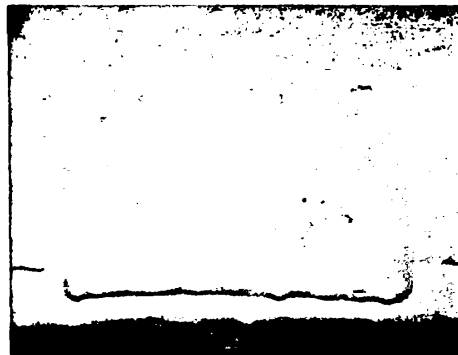
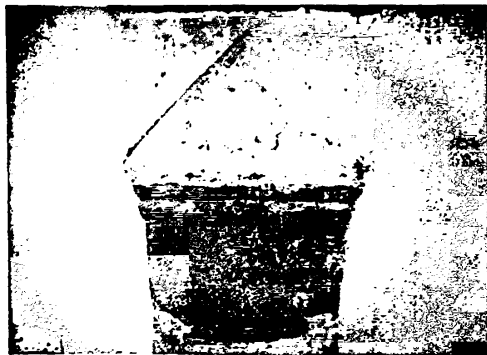
Εικ. Ε13: Ρήγα Φεραίου 5, Χοιροκοιτία (Λάρνακα). Ανάγλυφη παράσταση φυλλοφόρου και ανθοφόρου βλαστού σε δόμο γκρεμισμένης καμάρας του σπιτιού. 19^{ος} αιώνας



Εικ. Ε14: Φώτη Πίπα 9, Ξυλοτύμπου (Λάρνακα). Ανάγλυφη παράσταση ρόδακα σε τοξωτό πλαίσιο, στη βάση της καμάρας του *διχώρου*. 1915



Εικ. Ε15: Μακαρίου 17, Λιοπέτρι (Αμμόχωστος). Ανάγλυφη παράσταση εγγεγραμμένου σε τρίγωνο ρόδακα και φυλλοφόρου κλαδιού στην απόληξη της καμάρας του *διχώρου*. 1921



Εικ. Ε17: Αγίας Μαρinas 6, Αλάμπρα (Λευκωσία). Ανάγλυφη παράσταση ρόδακα σε τρίγωνο πλαίσιο, στη βάση της καμάρας του *διχώρου*. 1921

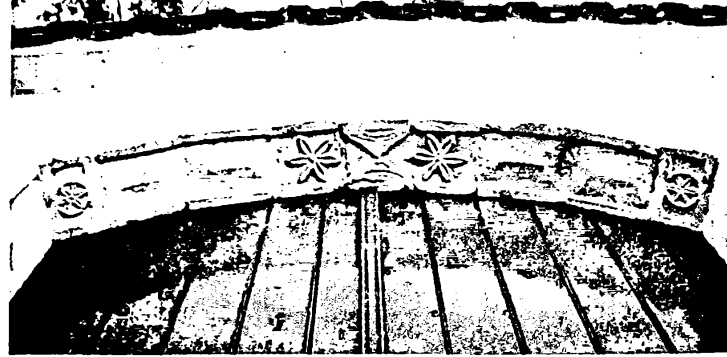
Εικ. Ε18: Θεοδοσίου 8, Λιοπέτρι (Αμμόχωστος). Ανάγλυφη παράσταση ρόδακα και φυλλοφόρου βλαστού στο κλειδί της καμάρας του *διχώρου*. Τα αρχικά ΧΔ ανήκουν στον ιδιοκτήτη της

Εικ. Ε19: Ευαγόρου 36, Αθηαίνας (Λάρνακα). Στο κλειδί της εισόδου ανάγλυφη παράσταση ρόδακα, που περιβάλλεται από φυλλοφόρους και ανθοφόρους βλαστούς.

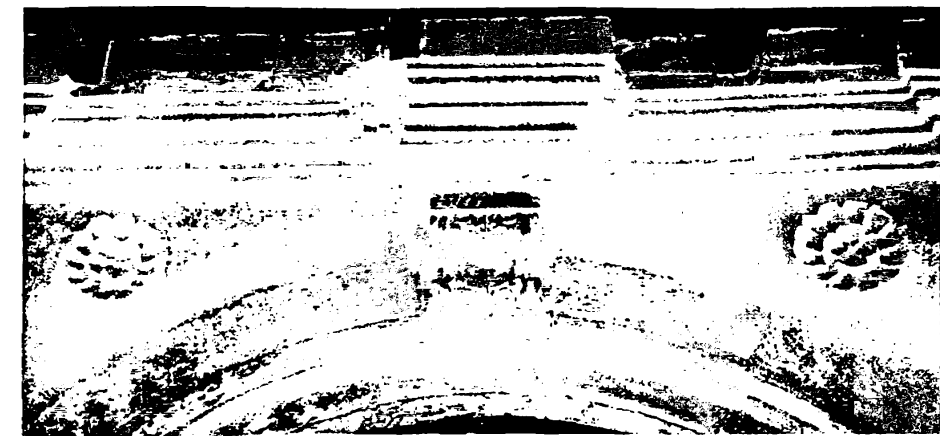




Εικ. Ε20: Παναγίας της Ομορφιάς 7, Λεύκαρα (Λάρνακα). Σκαλιστό υπερθύρο εισόδου με ανάγλυφες παραστάσεις ροδάκων.



Εικ. Ε21: Βάσα (Λεμεσός), κατοικία Γεωργίου Τήλλυρου. Ανάγλυφες παραστάσεις ροδάκων στην εσωτερική παρειά του υπερθύρου του *ξωπορτιού*. Πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα.



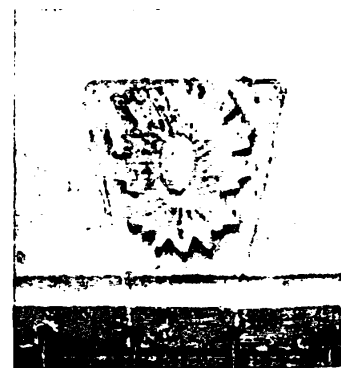
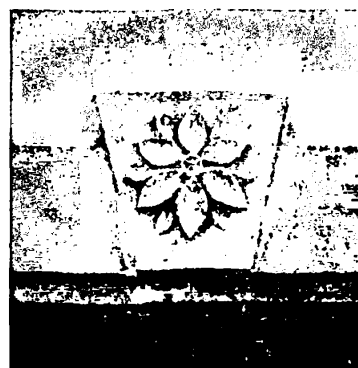
Εικ. Ε22: Οδός Νεόφυτου Σταυρινού, Λόφου (Λεμεσός). Ανάγλυφες παραστάσεις ροδάκων, ενσωματωμένες στο λίθινο πλαίσιο του νεοκλασικού *ξωπορτιού*, το κλειδί του οποίου κοσμεύεται από παράσταση φυλλοφόρου κλαδιού. 1912



Εικ. Ε23: Αισχύλου 2, Λευκωσία. Ανάγλυφη παράσταση λουλουδιών στο κλειδί παραθύρου νεοκλασικής κατοικίας. 1894(;))

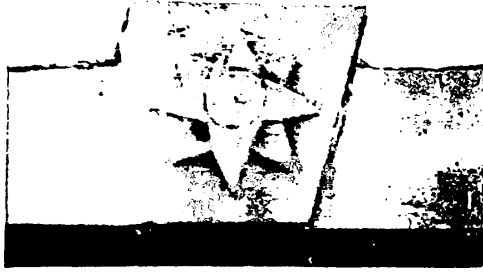


Εικ. Ε24: Τουράν 18, Λάρνακα. Ανάγλυφη παράσταση ροδάκων σε



Εικ. Ε25-27: οδός Αξιοθέας, Λευκωσία. Ανάγλυφες παραστάσεις λουλουδιών στα κλειδιά των παραθύρων νεοκλασικού σανατορίου. 1905

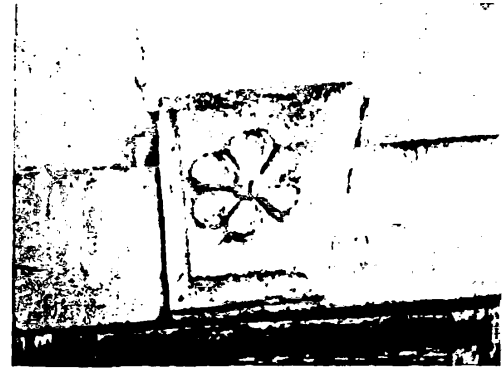




Εικ. Ε28: οδός Αξιοθέας, Λευκωσία. Ανάγλυφη παράσταση λουλουδιού με εγγεγραμμένο σταυρό στο κλειδί παραθύρου νεοκλασικής κατοικίας. 1913



Εικ. Ε29: Αμμοχώστου 29, Λευκωσία. Ανάγλυφη παράσταση ανθισμένου λουλουδιού στο κλειδί της εισόδου νεοκλασικής τουρκοκυπριακής κατοικίας.



Εικ. Ε30: Οδυσσέως 12, Λευκωσία. Ανάγλυφη παράσταση ρόδακα στο κλειδί παραθύρου νεοκλασικής κατοικίας. 1913



Εικ. Ε31-32: Μακαρίου 17, Λιοπέτρι (Αμμόχωστος). Ανάγλυφες παραστάσεις φυλλοφόρων κλαδιών στην απόληξη καμάρας του ηλιακού. Τα ίδια μοτίβα επαναλαμβάνονται στο κλειδί δεύτερης καμάρας, πλαισιώνοντας παράσταση τροχωτού ηλιακού. Τα αρχικά ΘΝΚΑ παραμένουν αταύτιστα, πιθανόν όμως να σχετίζονται με τον αρχιτέκτονα και δημιουργό των σκαλισμάτων, Θεοτή. 1926.



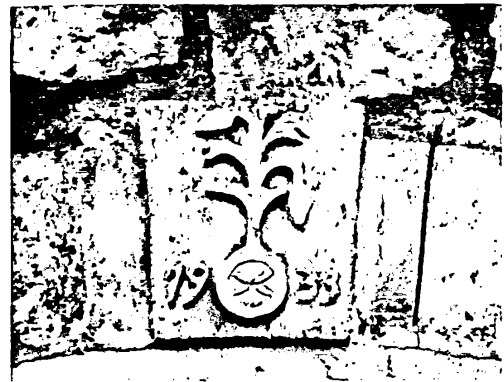
Εικ. Ε33: Πετράκη Γιάλλουρου 19, Λιοπέτρι (Αμμόχωστος). Ανάγλυφη παράσταση φυλλοφόρου κλαδιού στο κλειδί καμάρας του ηλιακού. 1943



Εικ. Ε34: Νίκου Σοφοκλέους 17, Πάχνα (Λεμεσός). Ανάγλυφη παράσταση φυλλοφόρου κλαδιού στο κλειδί του

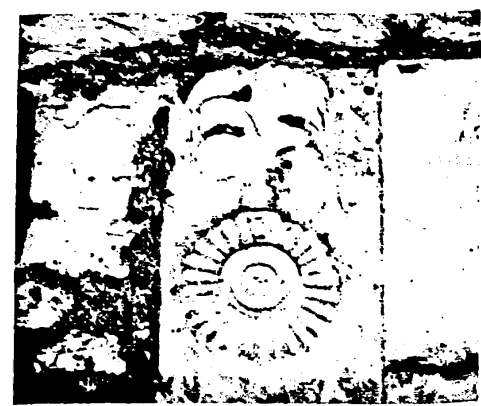


Εικ. Ε35: Οδός Ηλία Καννάουρου, Λόφου (Λεμεσός). Ανάγλυφη παράσταση φυλλοφόρου κλαδιού στο κλειδί του

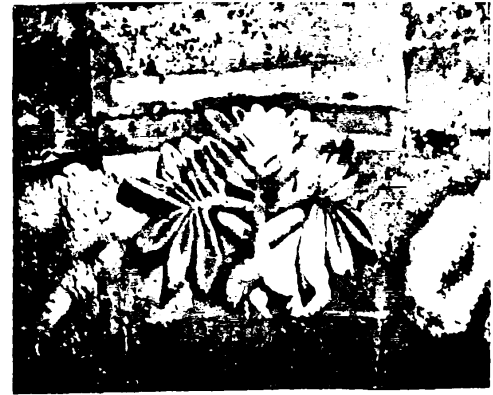
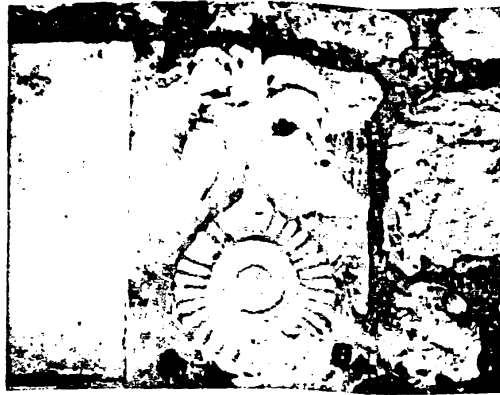


Εικ. Ε36: Κατοικία Κόκου Τσανάβου, Φύτη (Πάφος). Ανάγλυφη παράσταση φυλλοφόρου κλαδιού στο κλειδί του





Εικ. Ε37-38: Κατοικία Μαρίας Χρίστου, Φύτη (Πάφος). Ένθετα λιθογλυπτά με ανάγλυφες παραστάσεις βλαστών, τοποθετημένα στο χώρο της εισόδου, δίπλα από την κορυφή των παραστάδων της. 1931



Εικ. Ε39: Οδός Ευσεβείας και Καλλιόπης Λόφου (Λεμεσός). Ανάγλυφη παράσταση φυλλοφόρων βλαστών στο κλειδί του ξωπορτιού.



Εικ. Ε40: Κρήτου Τέρρα (Πάφος). Ανάγλυφη και επιζωγραφισμένη παράσταση κλαδιού σε *κουζοστάτη* (Θεοδοσίου & Πήττα 1996: 113).



Εικ. Ε41: Μανδριά (Λεμεσός). Ανάγλυφη παράσταση στεφανιού στο κλειδί της εισόδου.



Εικ. Ε42: Κατοικία Αντρέα Παπαέττη Κρήτου Τέρρα (Πάφος). Ανάγλυφη παράσταση στεφανιού και ρόδακα στο κλειδί της εισόδου.



Εικ. Ε43: Οδός Ελιομούλου, Λόφου (Λεμεσός). Ανάγλυφες παραστάσεις ρόδακων και στεφανιού και στο λιθινό πλαίσιο του



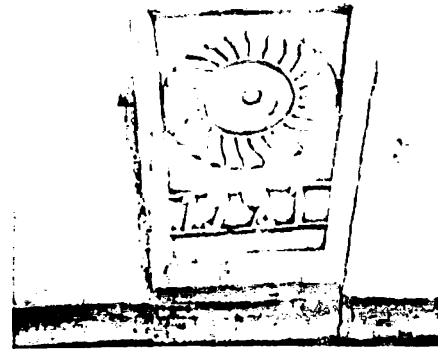




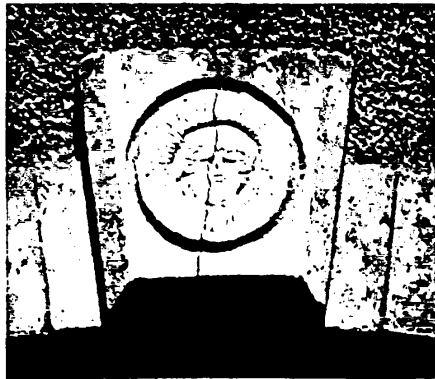
Εικ. Ε46: Γρηγόρη Αυξεντίου 12, Σωτήρα (Αμμόχωστος). Ένθετο λιθόγλυπτο στο μέτωπο του *ηλιακού*, με παραστάσεις στροβιλορόδακα (πάνω) και ήλιου (κάτω). Τα αρχικά ΑΚ ανήκουν στον ιδιοκτήτη της κατοικίας, Αδάμο Κυριάκου. 1946



Εικ. Ε47: Κάτω Μονή (Λευκωσία). Εγχάρακτες παραστάσεις μανιταριού, ρόδακα και ήλιου σε *κουζοστάτη* (Πρωτοπαπά & Μανώλης 1999: 151).



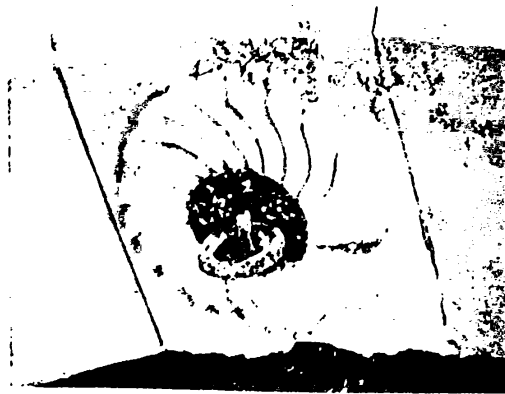
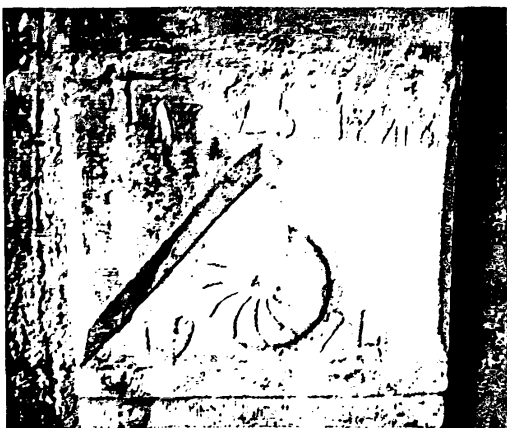
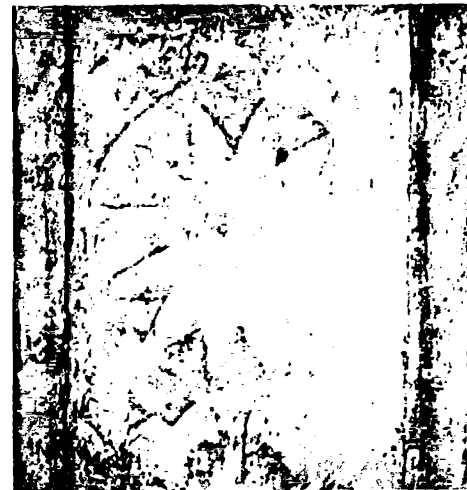
Εικ. Ε48: Αγίας Μαρinas 6, Αλάμπρα (Λευκωσία). Ανάγλυφη παράσταση ήλιου στο κλειδί παραθύρου. 1921.



Εικ. Ε49: Μακαρίου 17, Λιοπέτρι (Αμμόχωστος). Ανάγλυφη παράσταση ανθρωπόμορφου ήλιου στο κλειδί καμάρας του *ηλιακού*.



Εικ. Ε50-51: Κατοικία Σοφρώνη Χαραλάμπους, Μπασερό (Λευκωσία). Ανάγλυφη παράσταση ανθρωπόμορφων ήλιων στην καμάρα του *διχώρου*. Στην εικόνα δεξιά την παράσταση του ήλιου συνοδεύουν ρόδακες και δύο αντιπλά πουλιά (βλ. Rizoroulou – Egoumenidou & Seretis: 2000).

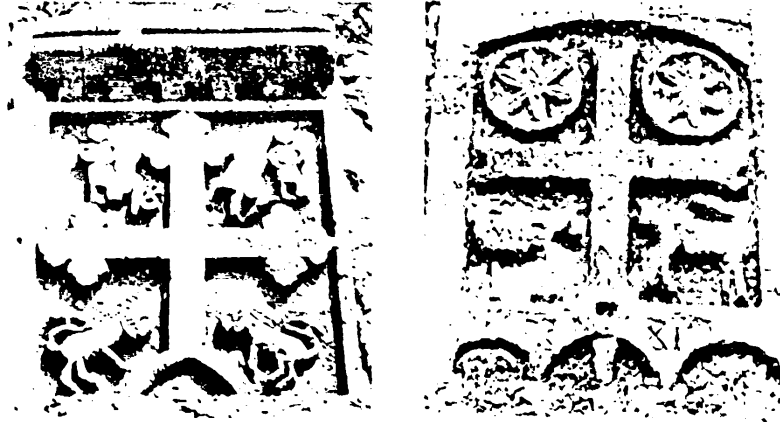


Εικ. Ε52-53: Μιχαλάκη Καραολή 11, Αλάμπρα (Λευκωσία). Ανάγλυφες παραστάσεις στροβιλορόδακα στη βάση και το κλειδί της καμάρας του *ηλιακού*. Η επιγραφή αναφέρει την ημερομηνία κατασκευής της: «Τη 25 Ιουλίου 1924».





Εικ. Ε54: Κατοικία Ρωτόκλιτου Αλεξαντή, κατεχόμενο Ριζοκάρπασο (Αμμόχωστος). Ένθετο λιθόγλυπτο με ανάγλυφη παράσταση του δέντρου της ζωής, φρουρούμενου από δεμένα λιοντάρια. Το κεντρικό θέμα πλαισιώνουν χερουβίμ και ανθρωπόμορφος ήλιος.



Εικ. Ε55-56: Κατεχόμενη Καρπασία (Αμμόχωστος). Ένθετα λιθόγλυπτα πάνω από το χώρο της εισόδου κατοικιών, που χρονολογούνται στα 1879 (αριστερά) και 1857 (δεξιά). Το κεντρικό μοτίβο του σταυρού πλαισιώνουν αντωπά ζωο-ανθρώπινες μορφές και εγγεγραμμενοι σε κύκλο ρόδακες.



Εικ. Ε57: Νικ. Χριστοφίδη 11, Πέρα Ορεινής (Λευκωσία). Το τοξωτό υπέρθυρο του *ξωπορτιού* κοσμήι φυλλοφόρος και ανθοφόρος βλαστός, που εκφύεται από δύο δοχεία στην κορυφή των παραστάδων.



Εικ. Ε58: Κατοικία Σοφρώνη Χαραλάμπους, Μιτσερό (Λευκωσία). Ανάγλυφη παράσταση γλάστρας και πουλιών στην παραστάδα της εισόδου (βλ. Ριζορουλίου - Εαoumenidou & Seretis: 2000).



Εικ. Ε59: Κατοικία Γεωργίου Τήλλυρου, Βάσα (Λεμεσός). Ανάγλυφη παράσταση ανθοδοχείου στην εσωτερική παρειά παραστάδας του *ξωπορτιού*. Πρώτο μισό 20^{ου} αιώνα



Εικ. Ε60: Αγ. Βαρβάρας 5, Τόχν (Λάρνακα). Το κλειδί παλιάς εισόδου κοσμήι ανάγλυφη παράσταση καρδιάσχημου δοχείου, από το οποίο εκφύονται βλαστοί με λουλούδια. 1914



Εικ. Ε61: Κατοικία Παπαχιμαήλ, Βάσα (Λεμεσός). Ανάγλυφη παράσταση ανθοδοχείου στο κλειδί της εισόδου.



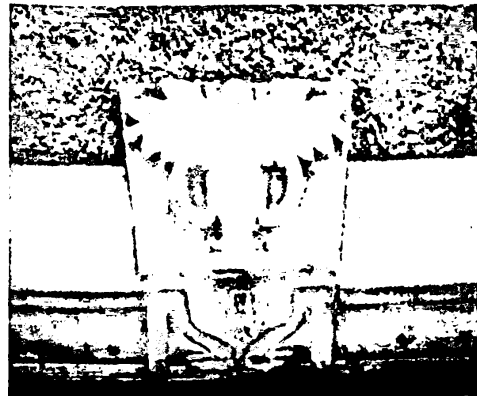
Εικ. Ε62: Οδός Ηλία Καννάουρου, Λόφου. Στο κλειδί της εισόδου, ανάγλυφη παράσταση φυλλοφόρων κλαδιών, που εκφύονται από μικρή γλάστρα.



Εικ. Ε63: Οδός Αράχωβας, Λευκωσία. Ανάγλυφη παράσταση ανθοδοχείου στο κλειδί της εισόδου. 1909



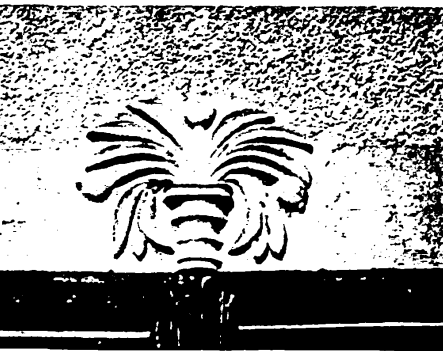
Εικ. Ε64: Δημήτρη Χαράτσου 9, Δάλι (Λευκωσία). Το κλειδί του παραθύρου, που απολήγει σε αέτωμα, κοσμεύεται από ανάγλυφη παράσταση ανθοδοχείου. 1918



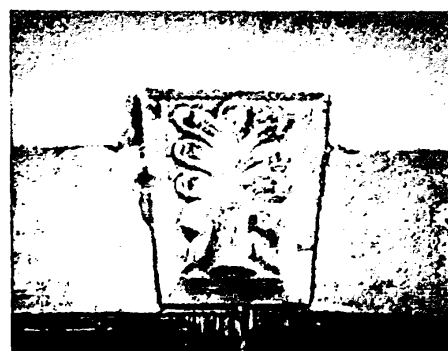
Εικ. Ε65: Δημήτρη Χαράτσου 16, Δάλι (Λευκωσία). Στο κλειδί της εισόδου ανάγλυφη παράσταση λουλουδιών σε γλάστρα, που παίρνει τη μορφή κυπέλλου. Τα αρχικά Π ΠΑ, χαραγμένα κάτω από το κύπελλο, ανήκουν στον ιδιοκτήτη της κατοικίας, Πέτρο Παπαλεοντίου. 1919



Εικ. Ε66: Λεωφόρος Αθηνάς 30, Λευκωσία. Ανάγλυφη παράσταση κυπελλόμορφης γλάστρας στο κέντρο του ευθύγραμμου υπερθύρου της εισόδου που επιστέφεται από αέτωμα. 1927



Εικ. Ε67: Αναστασίας Τουφεξή 3, Λευκωσία. Ανάγλυφη παράσταση ανθοδοχείου στο κλειδί παραθύρου. 1891

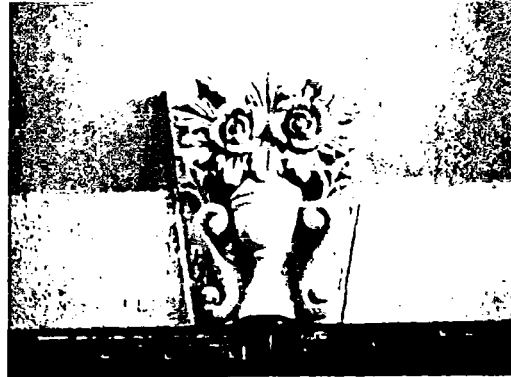


Εικ. Ε68-69: Οδυσσέως 23, Λευκωσία. Σε δύο από τα παράθυρα της νεοκλασικής κατοικίας, στη θέση του κλειδιού εντοπίζονται ανάγλυφες παραστάσεις ανθοδοχείων. 1914

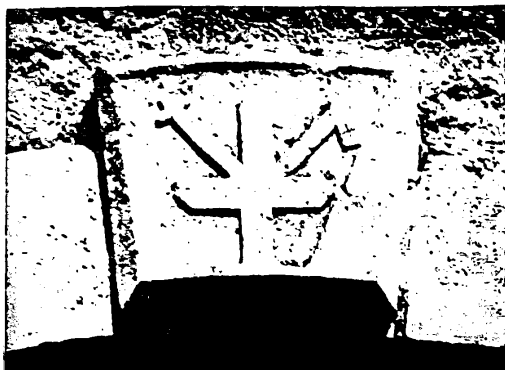




Εικ. Ε70: Οδυσσεως 14, Λευκωσία. Ανάγλυφη παράσταση ανθοδοχείου στο κλειδί παραθύρου. 1894

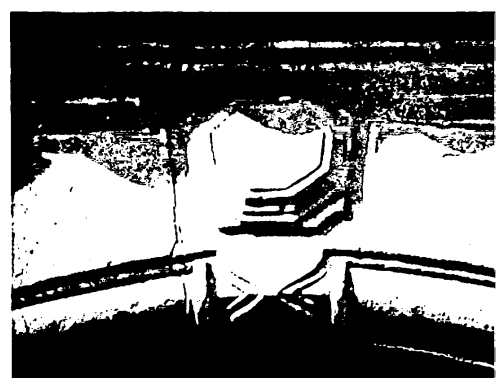
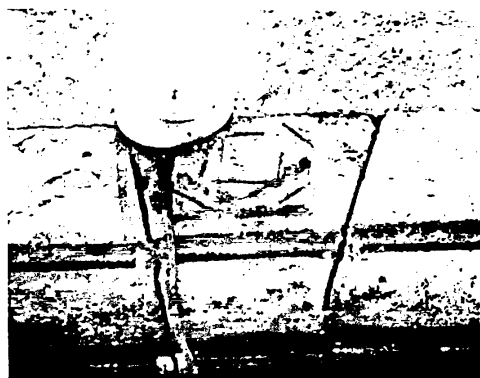


Εικ. Ε71: Αισχύλου 2, Λευκωσία. Περίτεχνη παράσταση ανθοδοχείου στο κλειδί παραθύρου. 1894(;



Εικ. Ε72-73: Ελευθερίας 17, Ίνεια (Πάφος) και Γεωργίου Κλεάνθους 46, Κάθηκας (Πάφος). Στο κλειδί του *ξωπορτιού* (εικόνα αριστερά) και σε πλάκα εντοιχισμένη πάνω από την είσοδο του *μονόχωρου* (εικόνα δεξιά) εντοπίζονται παραστάσεις σταυρού, στη διασαύρωση των κεραίων του οποίου ακουμπούν λοξά ένας δεύτερος σταυρός και η ελληνική σημαία. Το κάτω τμήμα του δεύτερου λιθόγλυπτου κρύβεται από αυτοσχέδιο στέγαστρο, που προστέθηκε αργότερα στην πρόσοψη της κατοικίας. Και τα δύο έργα χρονολογούνται γύρω στις αρχές περίπου του 20^{ου} αιώνα.

Εικ. Ε74: Αμμοχώστου 65, Λευκωσία. Ανάγλυφη παράσταση του τουρκικού εθνοσήμου στο κλειδί της εισόδου τουρκοκυπριακής κατοικίας.

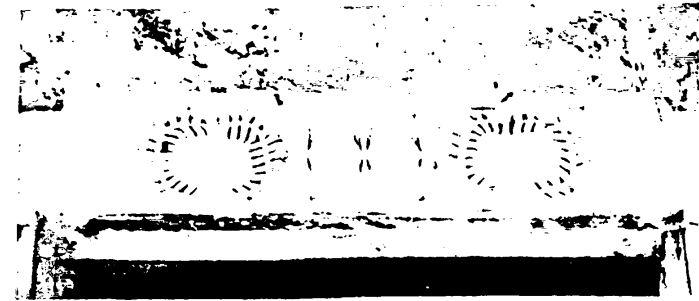


Εικ. Στ1: Μιχαλάκη Καραολή 11, Αλάμπρα (Λευκωσία). Σε τρίγωνο πλαίσιο στη βάση της καμάρας του *ηλιακού* εντοπίζεται ανάνλυφη παράσταση κύκλου, στον οποίο

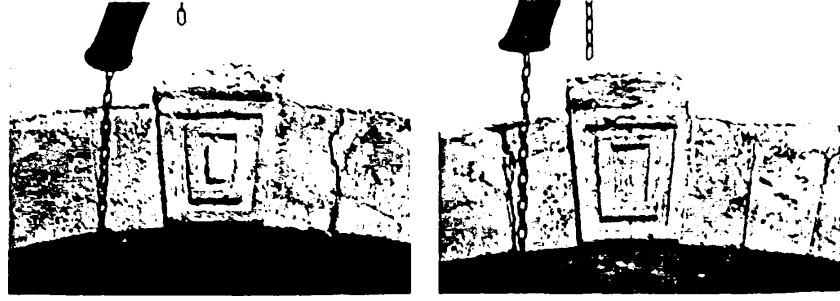
Εικ. Στ2: Κατοικία στην Αθηνίου (Λάρνακα). Συνδυασμός ανάγλυφου ρόμβου και εγχάρακτου τετραγώνου στο κλειδί της εισόδου

Εικ. Στ3: Γρηγόρη Αυξεντίου 2, Καίμα (Λευκωσία). Το κλειδί της εισόδου κοσμεύεται με ανάγλυφο οκτάγωνο. 1903





Εικ. Στ4: Κατοικία Βατυλιώτη, Φύτη (Πάφος). Το ανώλφι παραθύρου κοσμούν ανάγλυφες παραστάσεις ρόμβων και σχηματοποιημένων κλαδιών, που σχηματίζουν στεφάνια,.



Εικ. Στ5.6: 28^{ης} Οκτωβρίου 3, Σωτήρα (Αμμόχωστος). Ενάλληλη τραπέζια στα κλειδιά των καμάρων του *ηλιακού*. 1938



Εικ. Στ7: Κατοικία στη Φύτη (Πάφος). Ανάγλυφη παράσταση ναυτικού κόμπου (λημνίσκου) στο κλειδί παραθύρου. 1914



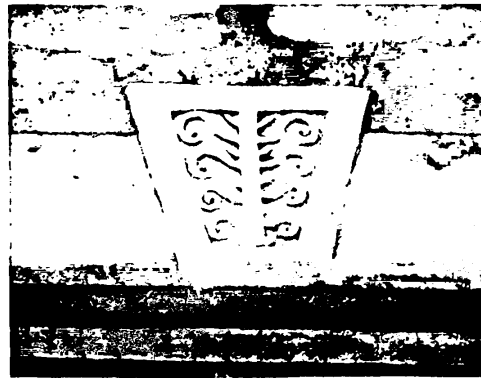
Εικ. Στ8: Κατοικία Χριστοδούλου, Φύτη (Πάφος). Ανάγλυφη παράσταση καρδιόσχημου μοτίβου στο κλειδί παραθύρου. 1934



Εικ. Στ9: Κατοικία Μαρίας Χρίστου, Φύτη (Πάφος). Στο κλειδί παραθύρου, ανάγλυφη παράσταση φυλλοφόρων βλαστών, που σχηματίζουν καρδιά. 1931



Εικ. Στ10: Δημήτρη Χαράτσου 9, Δάλι (Λευκωσία). Στο κλειδί της εισόδου ανάγλυφη παράσταση φυτικού μοτίβου και ελίκων, που απολήγουν σε σπείρες. 1918



Εικ. Στ11: Κατοικία Κωνσταντίνου Παπαχριστοδούλου, Φύτη (Πάφος). Στο κλειδί παραθύρου του ορόφου, ανάγλυφη παράσταση σχηματοποιημένου φυτικού μοτίβου αποτελούμενου από έλικες που



Εικ. Στ12: 1^{ης} Απριλίου 13, Σωτήρα (Αμμόχωστος). Στο κλειδί καμάρας του *ηλιακού*, ανάγλυφη παράσταση σχηματοποιημένου φυτικού μοτίβου.



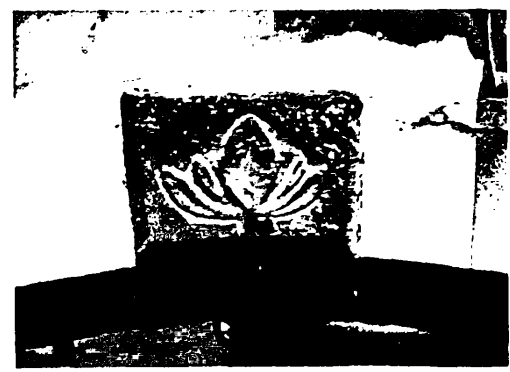


Εικ. ΣΤ13-14: Νικ. Χριστοφίδη 10, Πέρα Ορεινής (Λευκωσία). Τις απολήξεις της καμάρας του *διχώρου* κοσμοούν ανάγλυφες παραστάσεις αντεστραμμένων κρίνων, ρόδακας (εικόνα αριστερά) και στροβιλορόδακας (εικόνα δεξιά).

Εικ. ΣΤ15-16: Απόλλωνος 5, Πέρα Ορεινής (Λευκωσία). Στο της κατοικίας, τα σημεία μετάβασης από την καμάρα παραστάδες, που τη στηρίζουν, στολίζονται με ανάγλυφους αντεστραμμένους κρίνους.



Εικ. ΣΤ17: Οδός Αιγίστου, Λόφου (Λεμεσός). Το *ξωπόρτι* κοσμοούν δύο ανάγλυφοι ρόδακες, καθώς επίσης ένας κρίνος κι ένα φυλλοφόρο κλαδί στο χώρο του κλειδιού. Το λίθινο πλαίσιο επιστέφεται από διακοσμημένη με ανάγλυφα μοτίβα ζώνη, το κέντρο της οποίας καταλαμβάνει ένας ρόδακας. Εκατέρωθεν του αναπτύσσονται εναλλάξ ανάγλυφοι κρίνοι και φύλλα. 1920



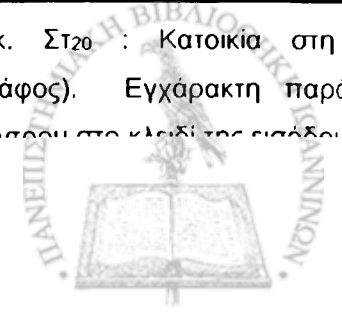
Εικ. ΣΤ18: Φιλελλήνων 17, Λιοπέτρι (Αμμόχωστος). Το κλειδί καμάρας του ηλιακού κοσμεί ανάγλυφη παράσταση

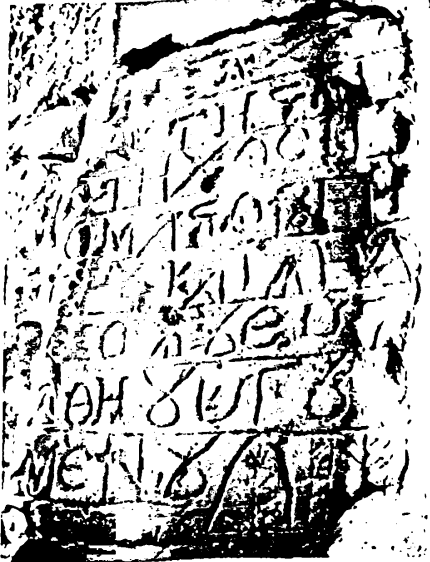


Εικ. ΣΤ19: Οδός Μακρινίτσας, Λόφου (Λεμεσός). Στο κλειδί του *ξωπορτιού*, ανάντηκη παράσταση φυτικού

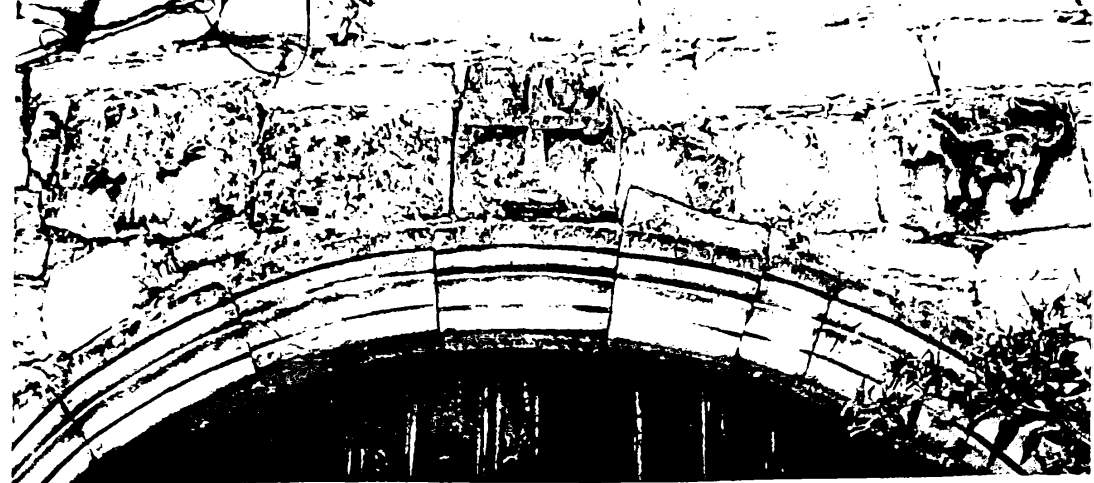


Εικ. ΣΤ20 : Κατοικία στη Φύτη (Πάφος). Εγχάρακτη παράσταση δέντρου στο κλειδί της εισόδου. 1929

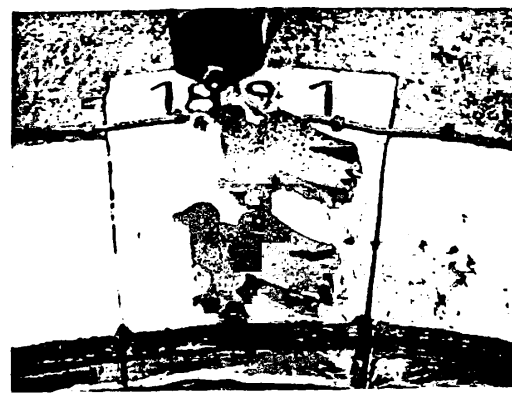




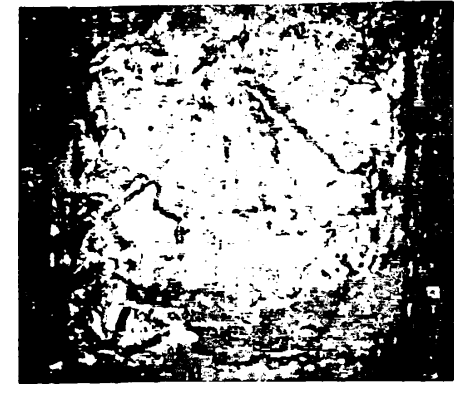
Εικ. ΣΤ21 : Αρχ. Μιχαήλ 1, Πέρα Θρεϊνής (Λευκωσία). Πλάκα αποθηκευμένη κοντά στο *ξωπόρτι* αναφέρει: «ΔΟΞΑ ΧΩ ΕΚΤΗΣΤΗΝ Ο ΓΗΧΟΣ ΙΠΟ ΜΑΣΤΡΟΥ ΠΙΕΡΟΥ ΚΑΙ ΔΗΝΑ ΕΞΟΔΟΥ ΕΥΣΤΑΘΗΟΥ ΓΥΓΟΥΜΕΝΟΥ». Την επιγραφή συμπληρώνει εγχάρακτη παράσταση δέντρου.



Εικ. ΣΤ22 : Ρήγα Φεραιού 1, Λεύκαρα (Λάρνακα). Ενθετα λιθόγλυπτα πάνω από το χώρο της εισόδου, με ανάγλυφες παραστάσεις πουλιού, σταυρού και γαϊδουριού. 1887



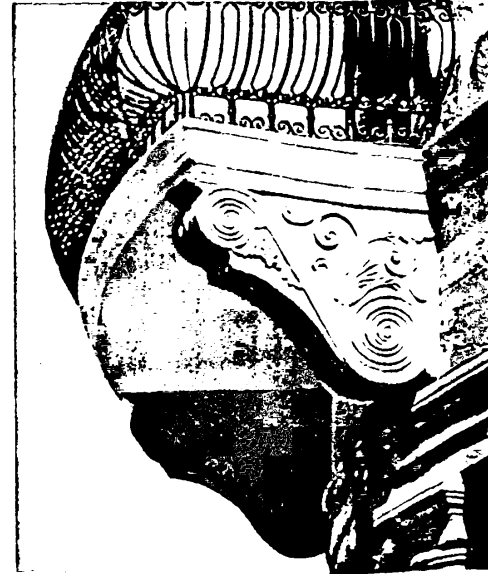
Εικ. ΣΤ23: Οδός Γιάννη Ρίτσου, Λύμπια (Λευκωσία). Ανάγλυφη παράσταση πουλιών στο κλειδί εισόδου της κατοικίας. 1891



Εικ. ΣΤ24: Κατοικία Σοφρώνη Χαραλάμπους, Μπισερό (Λευκωσία). Ανάγλυφη παράσταση πλοίου στην καμάρα του *διχώρου*. Πρώτο μισό 20^{ου} αιώνα (βλ. Rizoroulou – Egoumenidou & Seretis: 2000).



Εικ. ΣΤ25: Αγίας Ειρήνης 85, Λεμεσός. Πέτρινα φουρούσια νεοκλασικής κατοικίας, διακοσμημένα με παραστάσεις ελίκων που απολύτουν

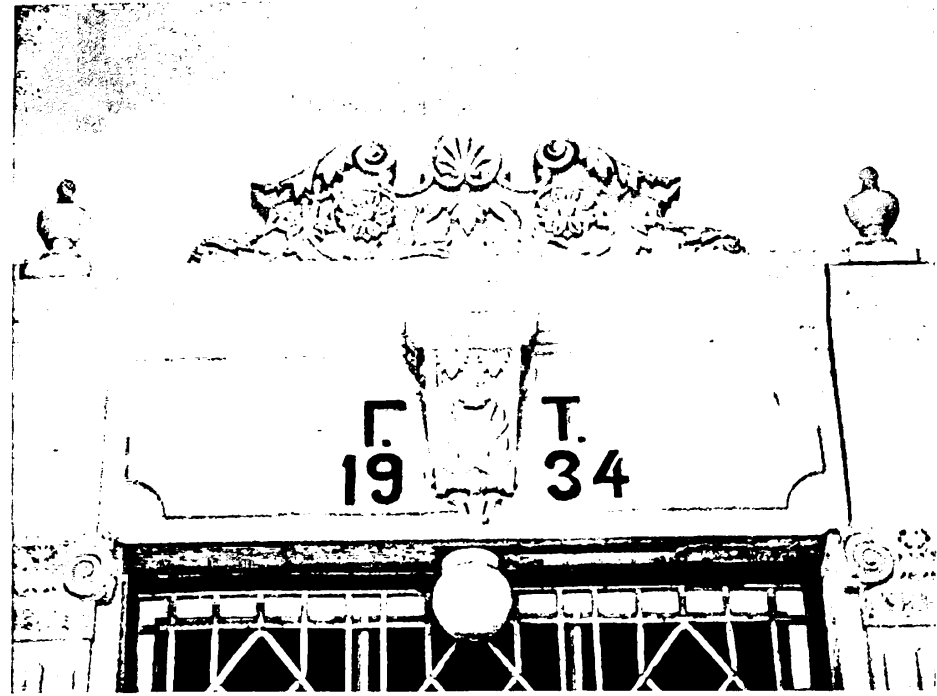
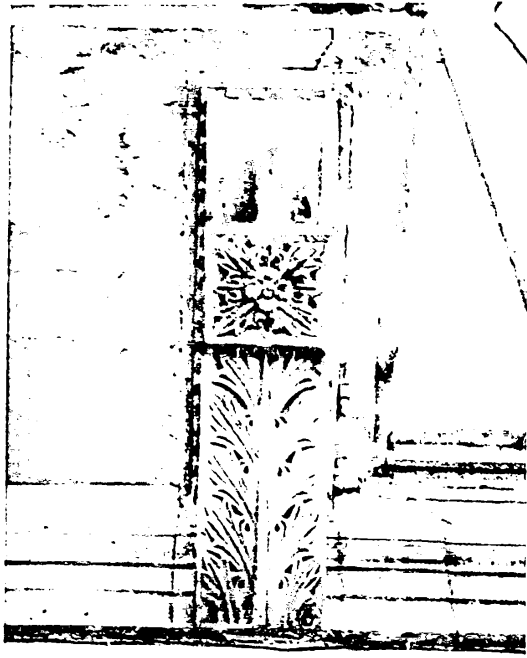


Εικ. ΣΤ26: Αγίας Βαρβάρας 2, Κεϊνική

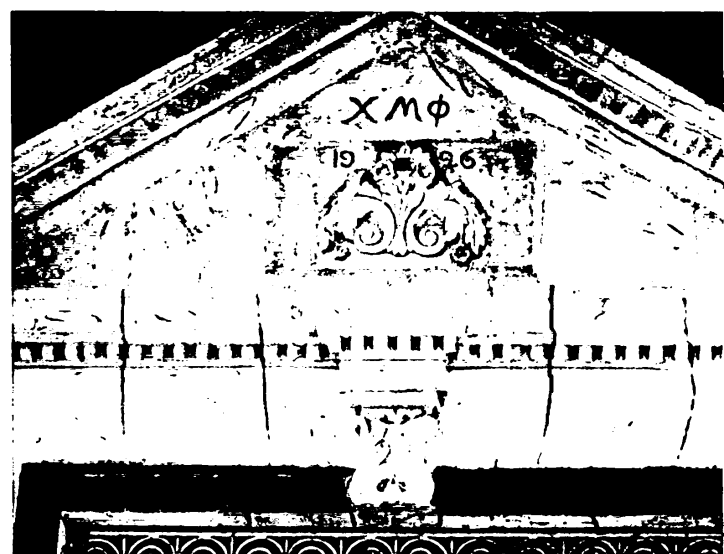
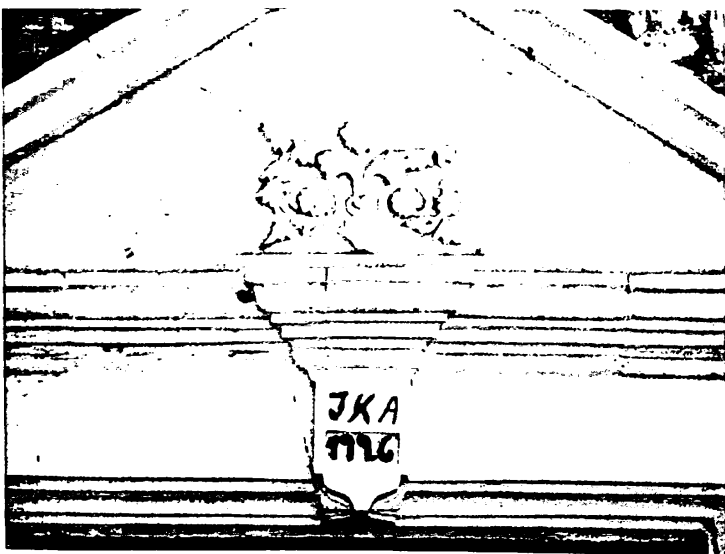


Εικ. ΣΤ27: Ιπποκράτους 57, Λεμεσός



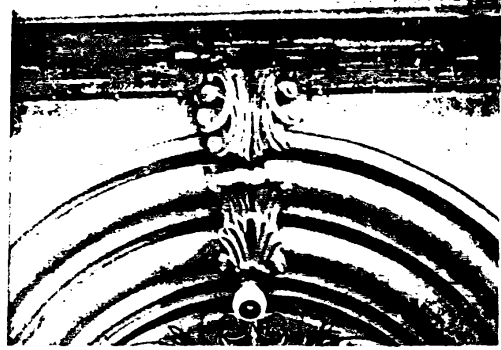


Εικ. ΣΤ28-31 : Κατοικία Γαβριήλ Ταρσιδή (Κάτω Δρυς (Λάρνακα)). Το νεοκλασικό χαρακτήρα του κτίσματος διαμορφώνονται διακοσμημένα με φύλλα άκανθας φορούσια, η είσοδος, που φέρει ως επίστεψη πλούσιο φυτικό κόσμημα και παραστάσεις αρχαίας ληκύθου, και ο κίονες και ημικίονες της πρόσοψης, έργα εξαιρετικής τέχνης. 1934



Εικ. ΣΤ32-33: Κατοικίες Ιωάννη Κ. Αποστόλου και Χαράλαμπος Μ. Φράγκου, Κάτω Δρυς (Λάρνακα). Ανάγλυφες παραστάσεις φυτικών μοτίβων και ελίκων στο τύμπανο του αετώματος των εισόδων. 1936





Εικ. Στ34: Λεωφόρος Μακαρίου 46, Καϊμακλί (Λευκωσία). Ανάγλυφη παράσταση φυλλωμάτων στο κλειδί της εισόδου, έργο του Χαμπή Παρνέρα. 1916



Εικ. Στ35: Το σπίτι του Χατζή, Καϊμακλί (Λευκωσία). Ανάγλυφη παράσταση φυλλοφόρου κλαδιού και ελικών στο κλειδί της εισόδου. 1913



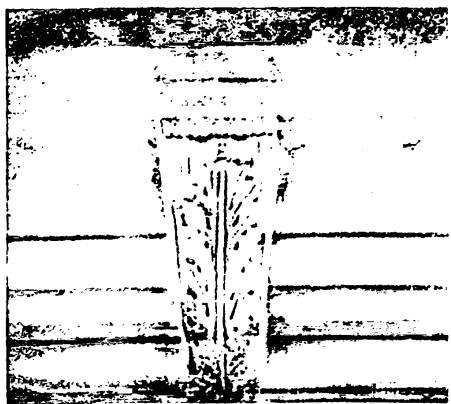
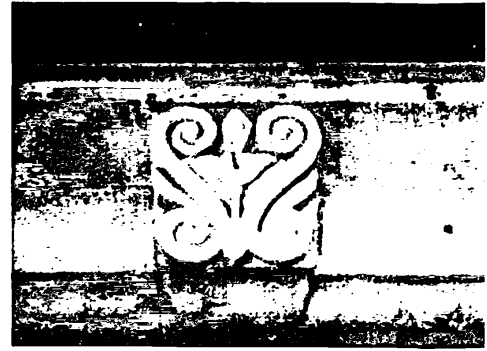
Εικ. Στ36: Αθηνών 4, Καϊμακλί (Λευκωσία). Ανάγλυφη παράσταση φύλλων, ρόδακα και αντιθετικών σπειρών στο κλειδί της εισόδου. 1915



Εικ. Στ37: Μίνως 30, Λευκωσία. Ανάγλυφη παράσταση φυτικού μοτίβου στο κλειδί της εισόδου. 1910



Εικ. Στ38-39: Αναστασίας Τουφεξή 12 και Οδυσσέως 12, Λευκωσία. Στα κλειδιά παραθύρου (εικόνα αριστερά) και εισόδου (εικόνα δεξιά) ανάγλυφες παραστάσεις σχηματοποιημένων κρίνων πλαισιωμένων από έλικες, που απολήγουν σε αντιθετικές σπείρες.



Εικ. Στ40-42 : Οθέλλου 4, Αριστείδου 4 και Αθηνών 7, Λευκωσία. Ανάγλυφες παραστάσεις φύλλων άκανθας στα κλειδιά των εισόδων.





Εικ. ΣΤ43: Χρυσαλλινιώτισσας 32, Λευκωσία. Ανάγλυφη παράσταση ελίκων και σχηματοποιημένων κρίνων στο κλειδί της εισόδου. 1905



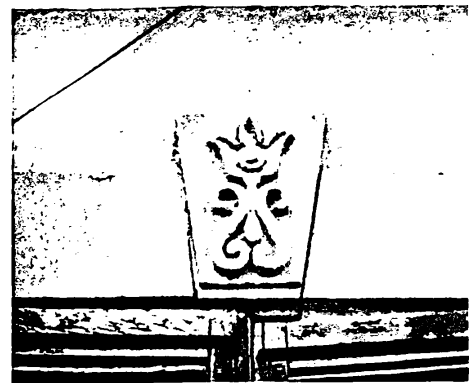
Εικ. ΣΤ44-45: Αισχύλου 4 και Αριστοκύπρου 35, Λευκωσία. Ανάγλυφες παραστάσεις σχηματοποιημένων φυτικών μοτίβων στα κλειδιά παραθύρων.



Εικ. ΣΤ46: Αισχύλου 6, Λευκωσία. Στο κλειδί της εισόδου, ανάγλυφο γραμμικό μοτίβο, που αποδίδει πιθανότατα κάποιο φυτικό θέμα.



Εικ. ΣΤ47: Θησέως 9, Λευκωσία. Ανάγλυφη παράσταση κρίνου και ελίκων στο κλειδί της εισόδου (1909)



Εικ. ΣΤ48: Λέσβου 3, Καϊμακλί (Λευκωσία). Ανάγλυφη παράσταση κρίνου και ελίκων στο κλειδί παραθύρου. 1909. Το ίδιο μοτίβο κοσμεί παράθυρα κι άλλων κατοικιών στο Καϊμακλί και Λευκωσία.



Εικ. ΣΤ49-51: Αντιγόνου 4, Λευκωσία. Στα κλειδιά της εισόδου και των παραθύρων της κατοικίας εντοπίζονται ανάγλυφες παραστάσεις σχηματοποιημένων φυτικών μοτίβων (κρίνων και φυλλωμάτων) σε συνδυασμό με έλικες. 20^{ος} αιώνας

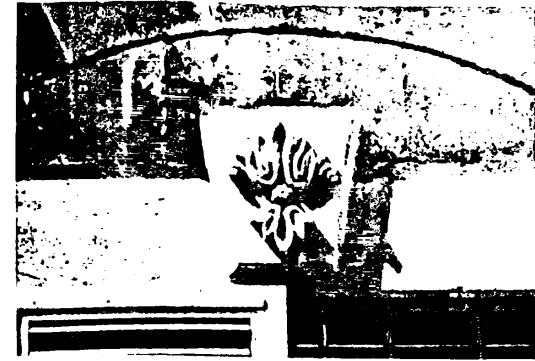




Εικ. ΣΤ52: Αρχ. Φιλοθέου 18, Λευκωσία. Ανάγλυφη παράσταση κρίνου και ελίκων στο τύμπανο του αετώματος παραθύρου.



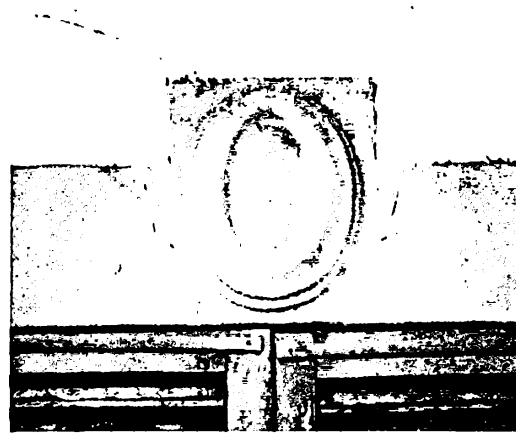
Εικ. ΣΤ53: Αρχαγγέλου 22, Καϊμακλί (Λευκωσία). Ανάγλυφη παράσταση φυλλωμάτων στο κλειδί της εισόδου. 1910



Εικ. ΣΤ53: Αριστείδου 6, Λευκωσία. Στο κλειδιά των παραθύρων, ανάγλυφη παράσταση εραλδικού μοτίβου, που παραπέμπει σε κρίνο. Το ίδιο μοτίβο κοσμεί παράθυρα και εισόδους κι άλλων κατοικιών της Λευκωσίας, 1907



Εικ. ΣΤ54: Αρχ. Φιλοθέου 10, Λευκωσία. Ένθετο λιθόγλυπτο με ανάγλυφη παράσταση δάφνινου στεφανιού, τοποθετημένο πάνω από παράθυρο της κατοικίας. 1908



Εικ. ΣΤ55: Αυτοκρ. Θεοδώρας 3, Λευκωσία. Ανάγλυφο μέταλλο κοσμεί το κλειδί παραθύρου. 1909



Εικ. ΣΤ56 : Γλάδστωνος 12, Λευκωσία. Αχιβάδα κοσμεί εσοχή στην πρόσοψη του κτίσματος δημιουργία του αρχιτέκτονα Θ. Φωτιάδη.

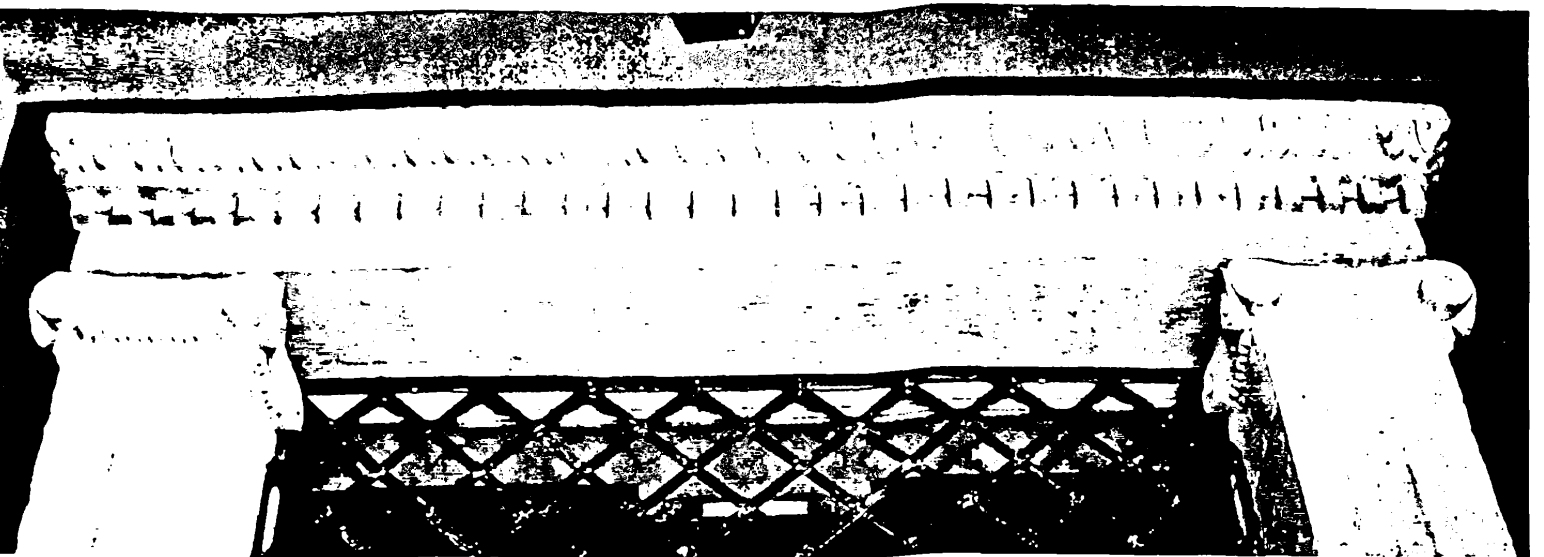
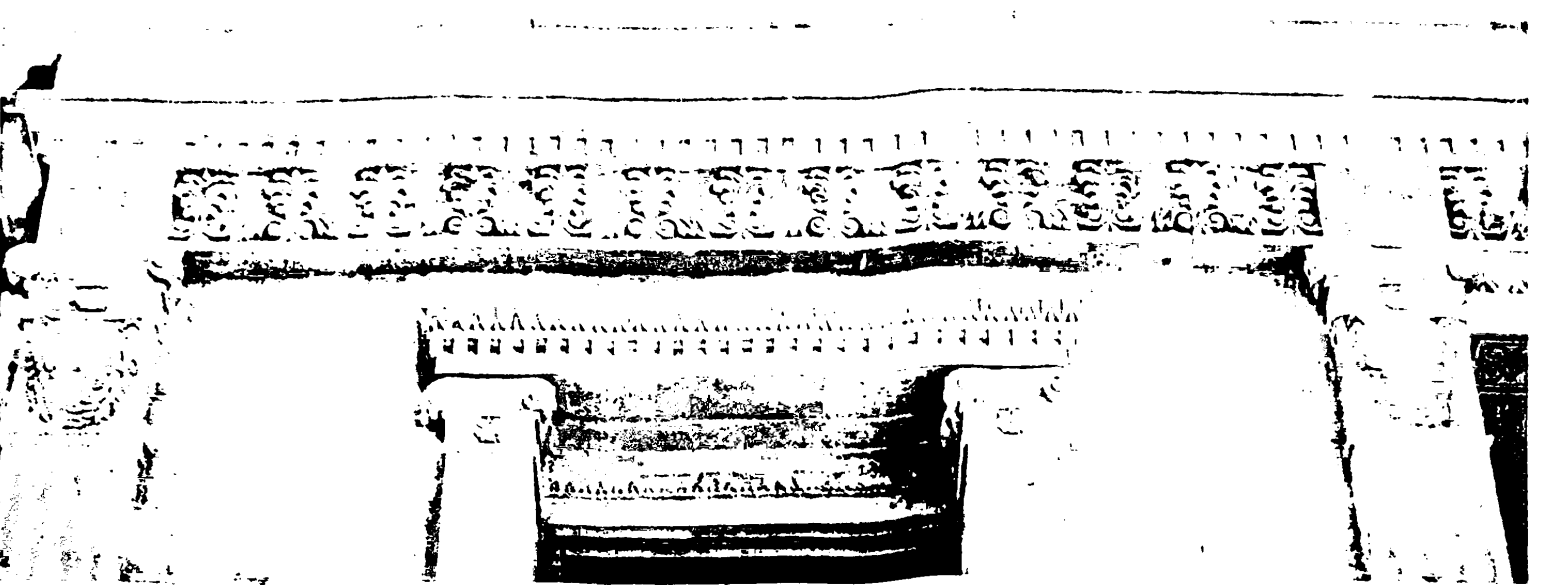


Εικ. ΣΤ57: Βασιλέως Παύλου 28, Καϊμακλί (Λευκωσία). Ημικίονας και

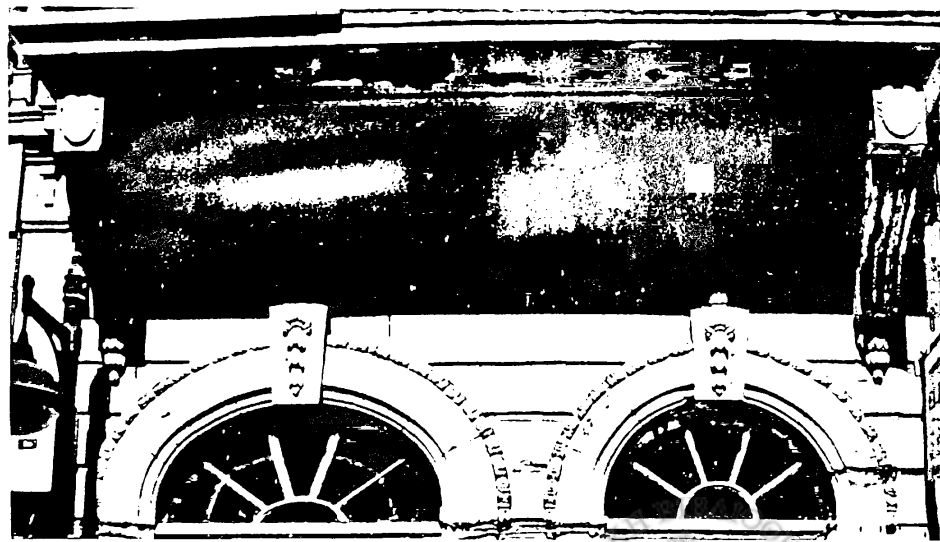
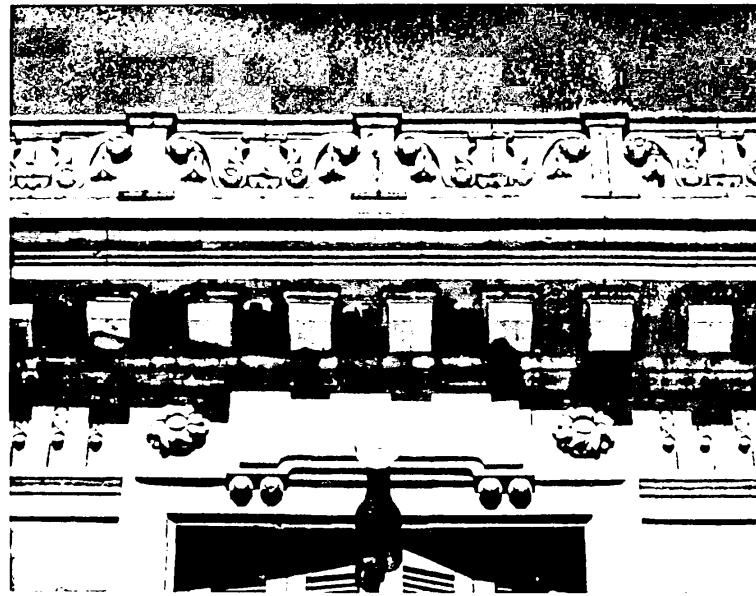


Εικ. ΣΤ58: Αγ. Γεωργίου 3, Λευκωσία. Μοτίβο στο κλειδί του



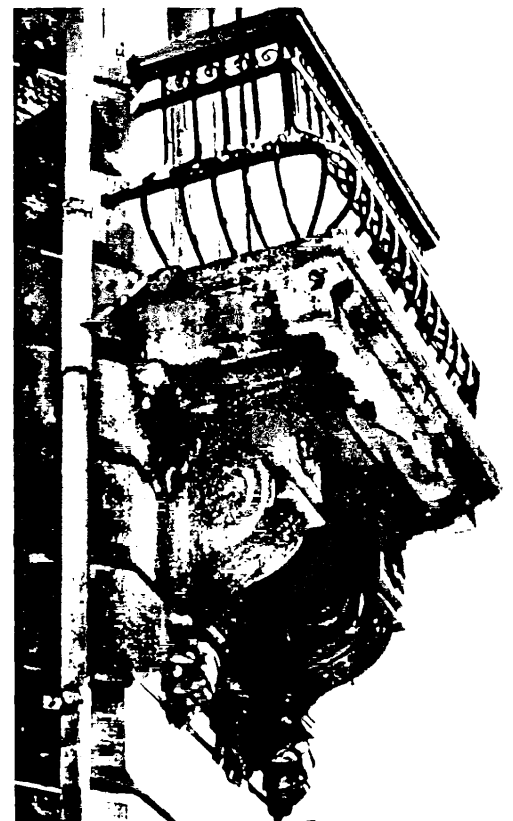
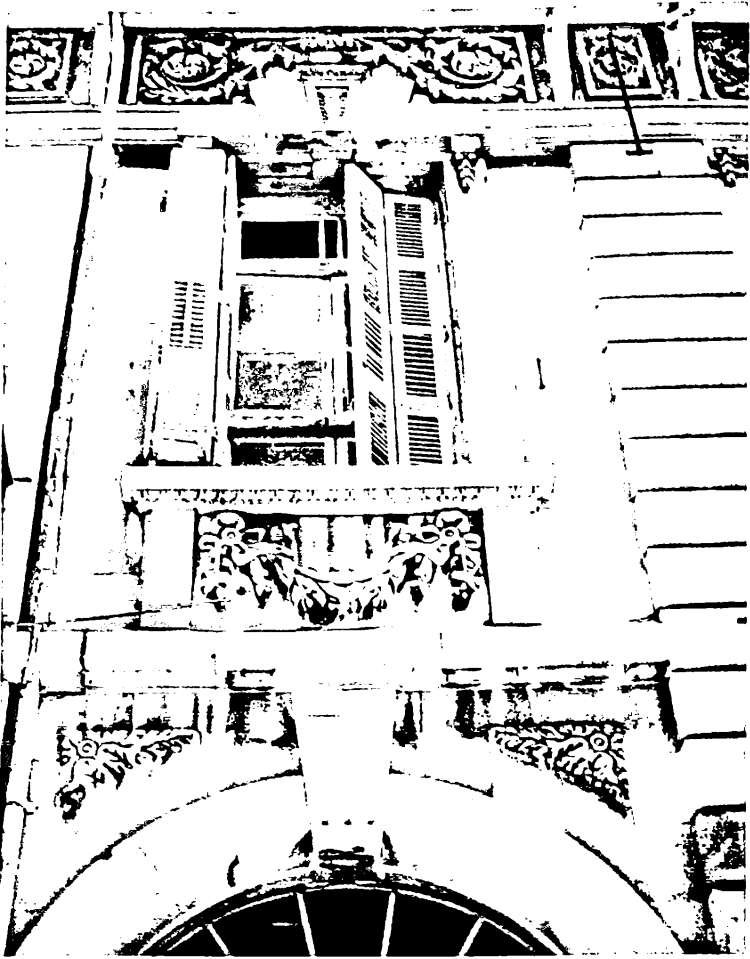


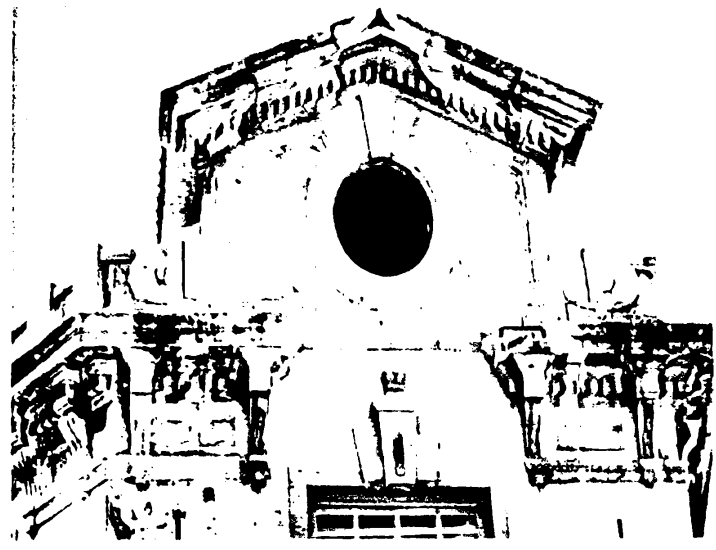
59-62: Αγίας Ειρήνης 95, Λεμεσός. Νεοκλασική κατοικία με πλούσιο
υππο διάκοσμο. Τον δεύτερο όροφο κοσμεί μια ανάγλυφη ζώνη με
πάσεις ανθεμίων, ενώ οι διακοσμητικοί ημικόνες φέρουν ανάγλυφους
ς και γιρλάντες. Ζώνες με παραστάσεις αρχαιοελληνικών μοτίβων (φύλλα
γυχες), επιστέφουν τα πλαίσια των ανοιγμάτων της κατοικίας. ενώ τα



κ. Στ63-66: Αγίου Ανδρέου 35-41, Λεμεσός.
 οκτησία του πλούσιου υφασματεμπόρου Λοϊζή, ο
 οποίος στέγασε τα καταστήματά του στο ισόγειο και
 την κατοικία στον όροφο. Το εξωτερικό του κτίσματος
 φέρει πλήθος λιθόγλυπτων μοτίβων, ανάμεσα στα
 οποία ξεχωρίζουν μέταλλια, ρόδακες, γιρλάντες,
 αϊνάνδροι και ανθοφόροι έλικες.



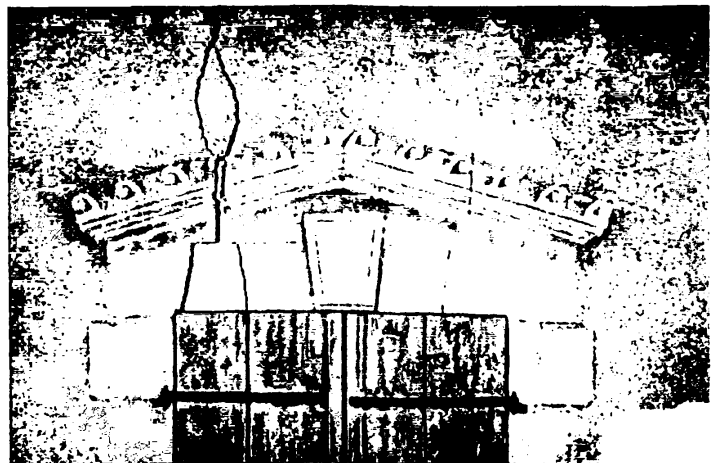




Εικ. ΣΤ71-73: Αγίου Ανδρέου 60, Λεμεσός. Ιδιοκτησία του εμπόρου Γεωργίου Σχίζα σε σχέδιο του αρχιτέκτονα Ζαχαρία Βόνδα. Ξεχωρίζουν τα διακοσμημένα με φύλλα άκανθας κλειδιά των εισόδων, που ακολουθούν το σχήμα των φουρουσιών. 1920-1930



Εικ. ΣΤ74: Αγ. Ιωάννου 13, Λευκωσία. Ανάγλυφη παράσταση γαλλικού κρίνου (fleur de lis) στο κλειδί της εισόδου. 1906

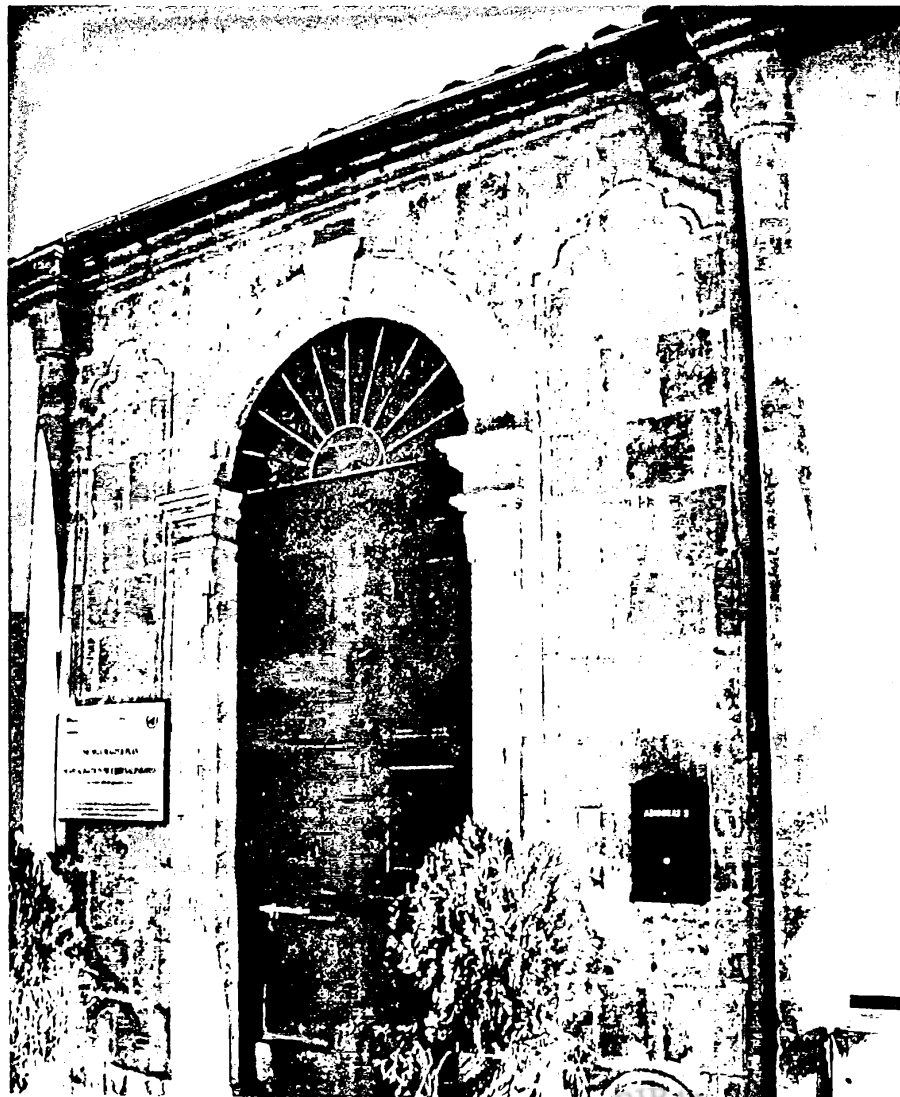


Εικ. ΣΤ75: Δημήτρη Χαράτσου 16, Δάλι (Λευκωσία). Ανάγλυφα αναδιπλούμενα φύλλα κοσμούν το αέτωμα παραθύρου, παραπέμποντας σε μια λαϊκή εκδοχή των crochets της νοτιικής αρχιτεκτονικής. 1919





Εικ. Στ76: Χρυσалиνώπισσας 32, Λευκωσία. Τις παραστάδες της εισόδου κοσμούν ανάγλυφα τρίλοβα πλαίσια, σε συνδυασμό με ρόδακες και φυλλοφόρα κλαδιά. 1905



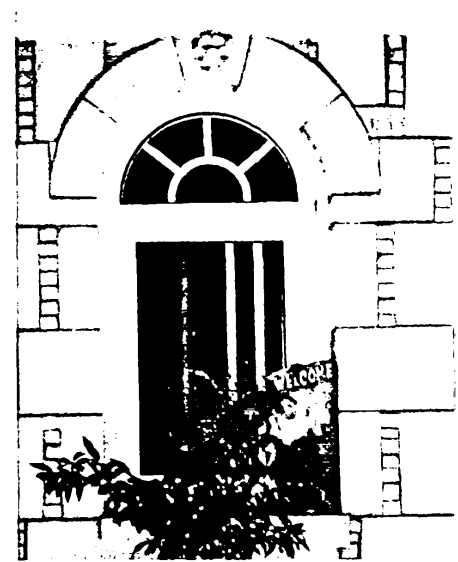
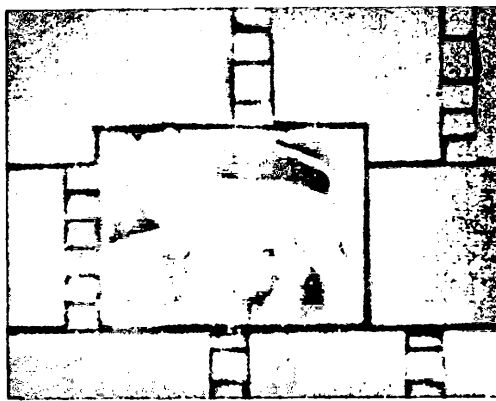
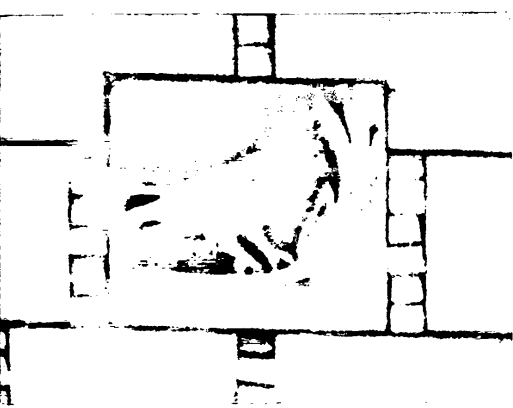
Εικ. Στ77: Αξιοθέας 2, Λευκωσία. Εκατέρωθεν της εισόδου εντοπίζονται ανάγλυφα τρίλοβα πλαίσια. 1893



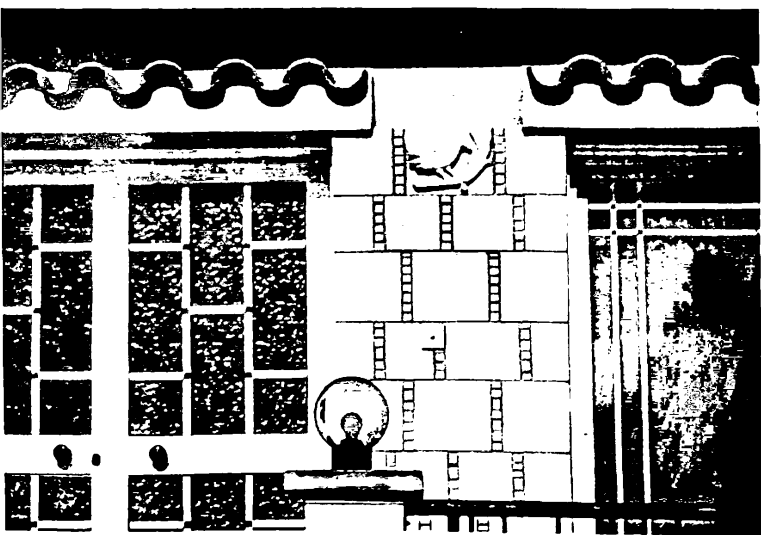


Εικ. Ζ1-2: Ευμούττου 2, Τόχνη (Λάρνακα). Η σύγχρονη εκδοχή της κρητολογλυπτικής τέχνης μιμείται τα παλαιότερα πρότυπα, αλλά και εισάγει καινούργια θέματα. Στο χώρο της εισόδου της κατοικίας, το υπέρθυρο κοσμεί ελισσόμενος φυλλοφόρος βλαστός, ενώ τα κιονόκρανα της τοξοστοιχίας του προστώου φέρουν παραστάσεις αετού. Στη βεράντα του ισογείου, υποδοχή για τους στύλους του ξύλινου στεγάστρου αποτελούν ολόγλυφα έργα, που αποδίδουν δύο χέρια να αγκαλιάζουν άνθος λωτού. 1991





Εικ. Ζ3-6: Θ. Παπακωνσταντή 9, Λύμπια (Λευκωσία). Ανάγλυφες παραστάσεις πουλιού σε κλαδί και lionταριού πλαισιώνουν δευτερεύουσα είσοδο της κατοικίας. Το παράθυρα κοσμούνται με ανάγλυφους ρόδακες. 1993

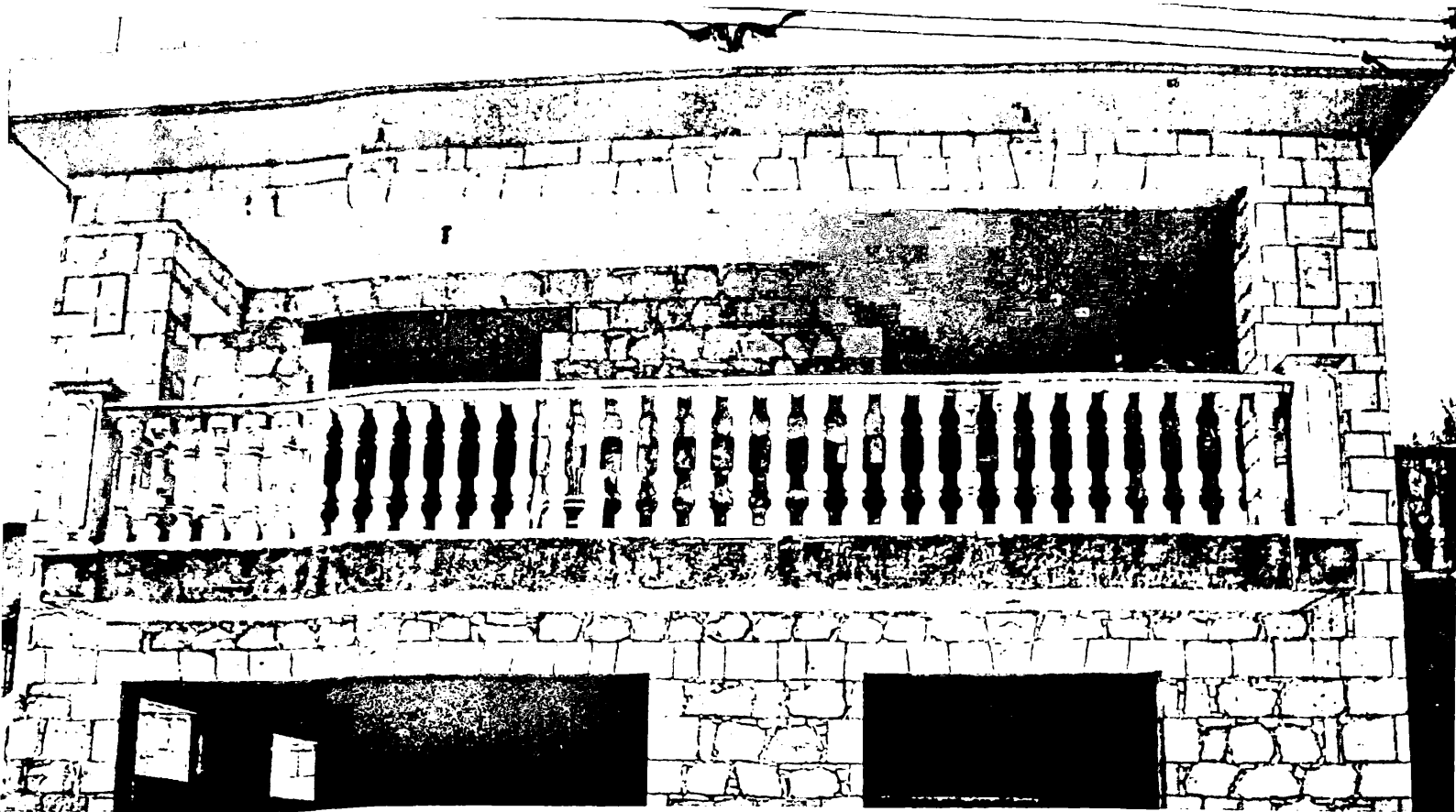


Εικ. Ζ7: Θ. Παπακωνσταντή 7, Λύμπια (Λευκωσία). Ανάγλυφη παράσταση πουλιού σε κλαδί ανάμεσα σε δύο εισόδους

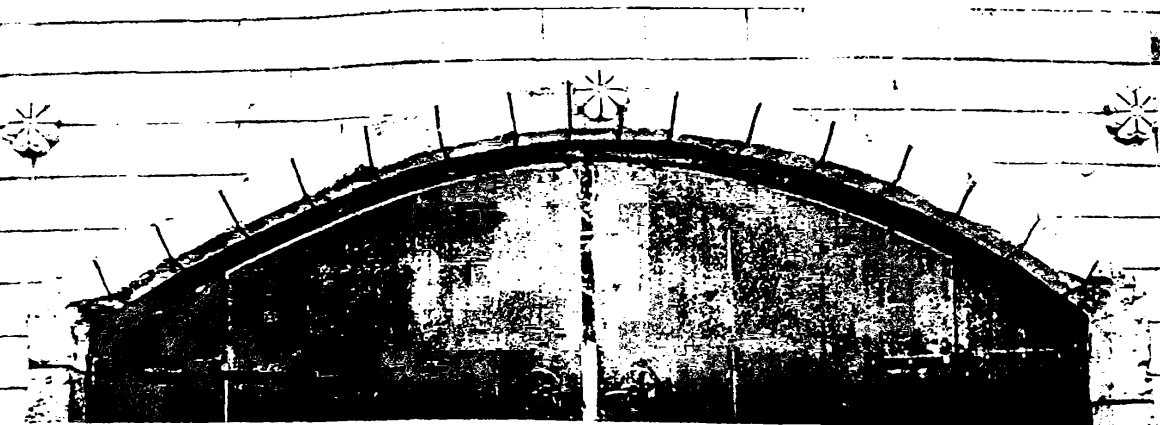


Εικ. Ζ8: Οδός Θ. Παπακωνσταντή, Λύμπια (Λευκωσία). Παράσταση πουλιού πάνω από την είσοδο





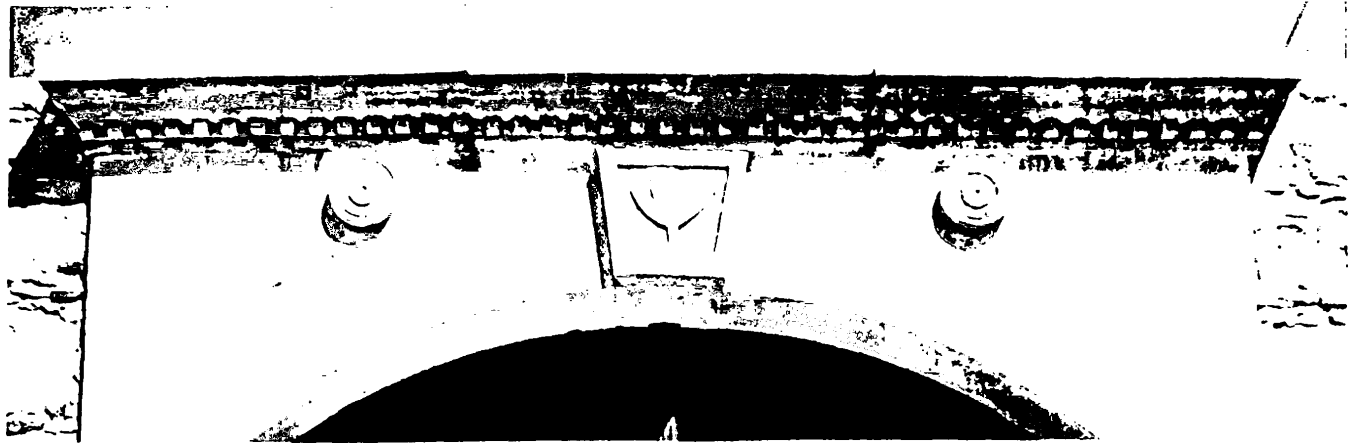
Εικ. Ζ9: Σύγχρονη κατοικία στη Δρούσια (Πάφος). Ανάγλυφοι ρόδακες κοσμούν το κέντρο των ανοιγμάτων στο ισόγειο και το μέτωπο του ορόφου, ενώ στα κάθετα στηρίγματα του ορόφου εντοπίζονται δύο επάλληλες πλάκες με παραστάσεις τρίλοβου πλαισίου (πάνω) και ρόδακα (κάτω).



Εικ. Ζ10: Λάσα (Πάφος). Το παλαιό ξωπόρτι κοσμούν ρόδακες, έργο της σύγχρονης λιθογλυπτικής.

Εικ. Ζ11: Οδός Ευαγγελισμού (Λόφου). Ο ανάγλυφος ρόδακας κοσμεί το κλειδί του κλειδιού διατηρητέας κατοικίας. 2005





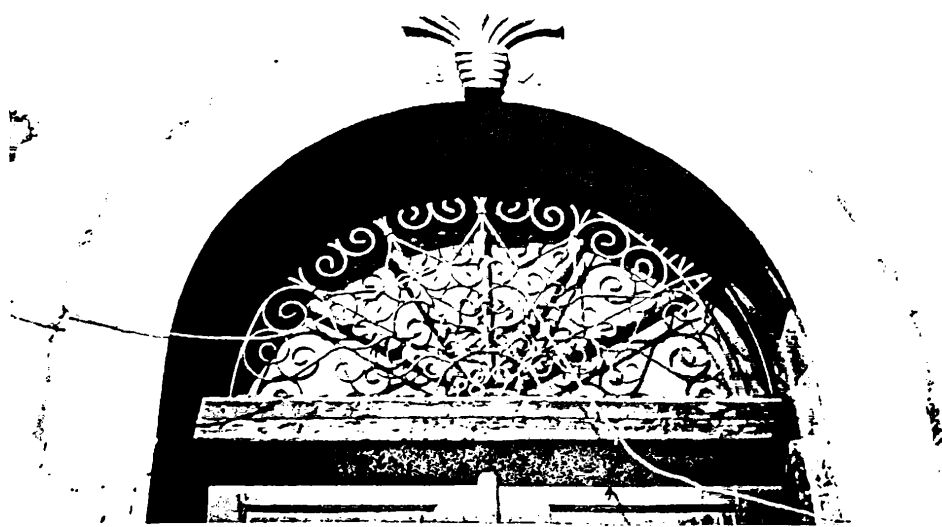
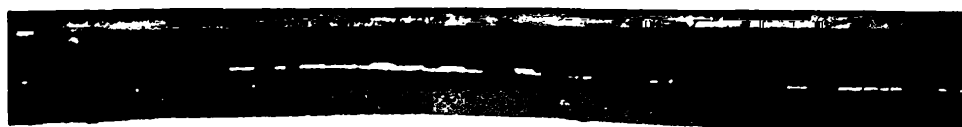
Εικ. Ζ12: Οδός Ελιομύλου, Λόφου (Λεμεσός). Το παλιό *ξωπόρτι* κοσμούν έργα της νεότερης λιθογλυπτικής. Δύο ρόδακες πλαισιώνουν την κεντρική παράσταση ενός λουλουδιού στο κλειδί.



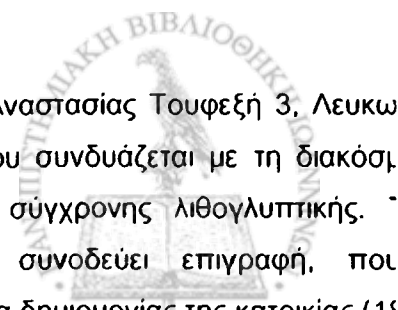
Εικ. Ζ13: Τυχारीων 13, Κάθηκας (Πάφος). Παράσταση αρχαίου ναού στην είσοδο σύγχρονης κατοικίας. 2004



Εικ. Ζ14: Κατοικία Αθηνάς Τσιέλεπου, Λάσα (Πάφος). Π είσοδο εντοπίζεται πλάκα με ανάγλυφη παράσταση στο επιγραφή «ΑΘΗΝΑ 1993». Δεύτερη επιγραφή δίπλα ατ δηλώνει τα ονόματα των ιδιοκτητών της κατοικίας.

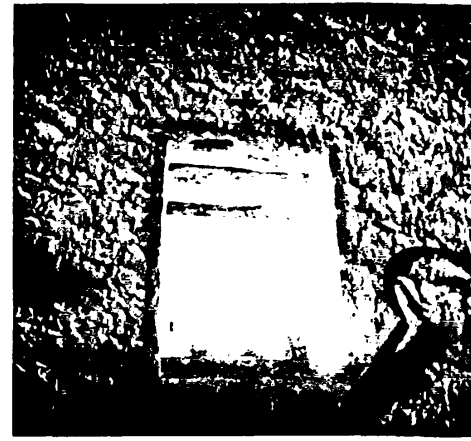


Εικ. Ζ15: Αναστασίας Τουφεξή 3, Λευκω της εισόδου συνδυάζεται με τη διακόσμ έργο της σύγχρονης λιθογλυπτικής. γλάστρας συνοδεύει επιγραφή, ποι χρονολογία δημιουργίας της κατοικίας (18

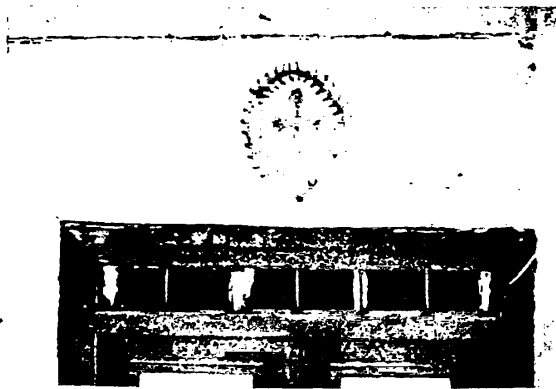




Εικ. Η1: Οδός Τσάμπουλου, Λόφου (Λεμεσός). Στο *ξωπόρτι* της κατοικίας εντοπίζεται ζωγραφική παράσταση σταυρού, που πλαισιώνεται από οδοντωτά σχήματα και τροχωτούς ήλιους - ρόδακες.



Εικ. Η2: Νικ. Χριστοφίδη 10, Πέρα Ορεινής (Λευκωσία). Το παράθυρο ορίζει ζωγραφικό περίγραμμα, με την κορυφή του οποίου παίρνει μορφή οδοντωτού σχήματος και κοσμεύεται στο κέντρο με σταυρό.



Εικ. Η3: Κυριάκου Μάτση 3, Αυγούρου (Αμμόχωστος). Πάνω από εισοδο, που ανοίγει στον *ηλιακό*, απαντάται ζωγραφική παράσταση σταυρού, περιβεβλημένου από στεφάνι.



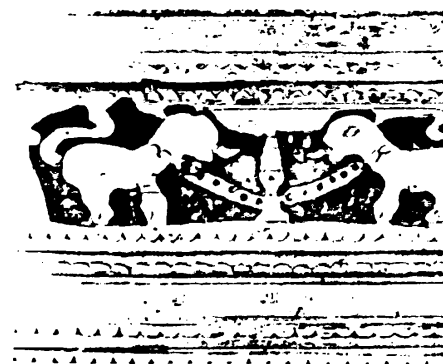
Εικ. Η4: Μελή Ζαχαριάδη 10, Αθηαίνου (Λάρνακα). Ζωγραφισμένος σταυρός στο κλειδί της εισόδου.



Εικ. Η5: Κατοικία Αθανάση Αγαθαγγέλου, Περιστερώνα (Λευκωσία). Εγχάρακτες παραστάσεις φυτού, ροδάκων και lionταριών στο ανώφλι ξύλινης πόρτας, που ανοίγει στην αυλή (Πωτοπαπά & Μανώλης 1999: 100)

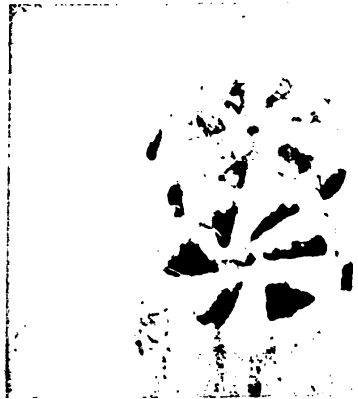


Εικ. Η6: Περιστερώνα (Λευκωσία). Ξυλόγλυπτη παράσταση ροδάκων και δεμένων lionταριών εκατέρωθεν σταυρού, στο ανώφλι μπαλκονόπορτας

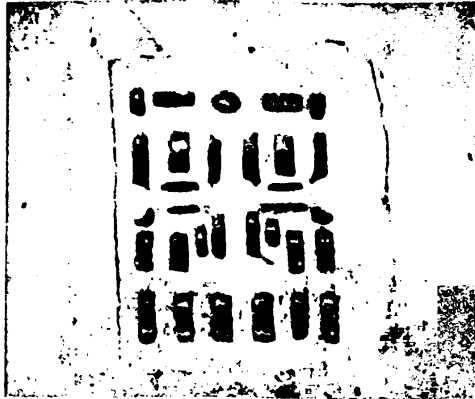


Εικ. Η7: Κατεχόμενος Άγιος Ι (Αμμόχωστος). Ξυλόγλυπτη παράσταση του δέντρου της ζωής σε ανώφλι πόρτας (Παπαδημητρίου 1992: 78. εικ. 61).

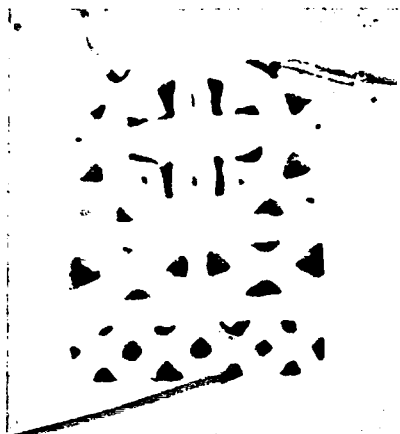
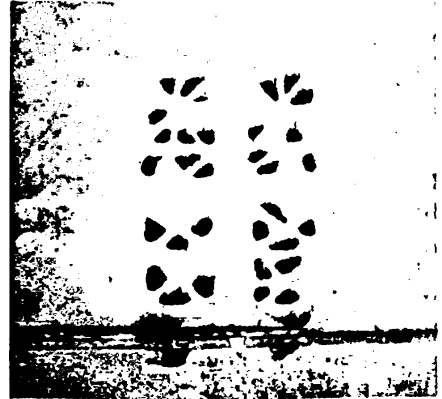




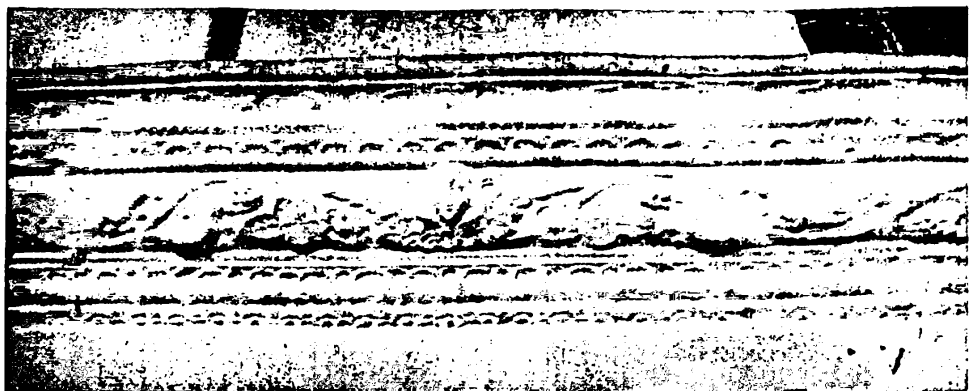
Εικ. Η8: Μακαρίου 50, Αλάμπρα (Λευκωσία). *Αρσέρα* στον τοίχο του *μονόχωρου* με διπλή παράσταση στροβιλοδόρακα.



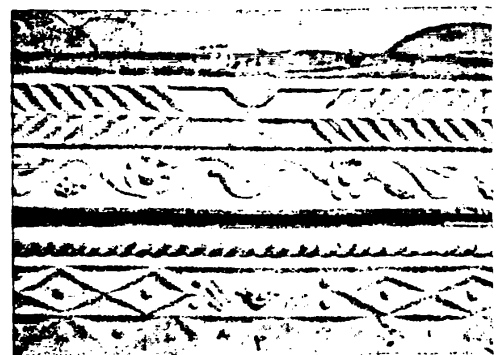
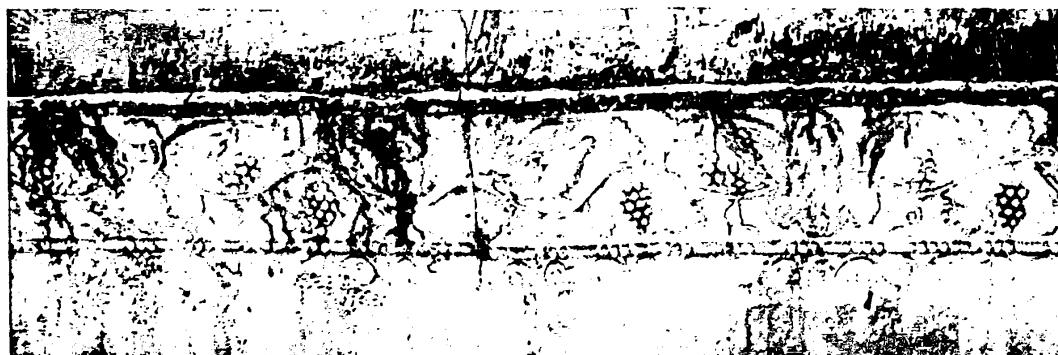
Εικ. Η9-10: Ομόνοιας 6, Αλάμπρα (Λευκωσία) και Κυριάκου Μάτση 3, Αυγόρου (Αμμόχωστος). *Αρσέρες* με παράσταση σταυρού.



Εικ. Η11: Θεοδοσίου 8, Λιοπέτρι (Αμμόχωστος). *Αρσέρα* με παράσταση εγγεγραμμένου σε κύκλο σταυρού, τοποθετημένη πάνω από την είσοδο στο *δίχωρο*.



Εικ. Η12-13: Μακαρίου 50, Αλάμπρα (Λευκωσία) και Πέτρου Γεωργίου 11, Μιτσερό (Λευκωσία). Γύψινες *σουβάντζες* με παραστάσεις χερουβίμ, πουλιών, αμπέλου κυπαρισσιών, ροδάκων και γεωμετρικών σχημάτων.



Εικ. Η14: Κατοικία Δημοσθένη Θεοδόση, Μιτσερό (Λευκωσία). Το *δίχωρο* κοσμεί περίτεχνη γύψινη *σουβάντζα* με παραστάσεις χερουβίμ, αμπέλου και πουλιών (βλ. Rizoroulou – Easoumenidou & Seretis 2000)

Εικ. Η15: Ομόνοιας 6, Αλάμπρα (Λευκωσία). Γύψινη *σουβάντζα* με παραστάσεις παρογκάλου ελασπόμενου





Εικ. Η16: Νεοκλασική κατοικία στο Καϊμακλί (Λευκωσία). Στη σιδεριά, που κλείνει το φεγγίτη της εισόδου του εγκαταλελειμμένου σήμερα σπιτιού, παραμένει ακόμη δεμένο το μπουκαλάκι με τον αγιασμό, μέσο φύλαξης του κατώφλιού.



Εικ. Η17: Κατοικία στη Φύτη (Πάφος). Στο ξωπόρτι τοποθετούνται κέρατα βοδιού, γνωστό αντιβασκάνιο μέσο και φυλακτό της κυπριακής κοινωνίας. Από τα κέρατα αναρτάται και το μαγιάτικο στεφάνι.



Εικ. Η18: Κατοικία στον Κάθηκα (Πάφος). Κοντά στην είσοδο, το αναρτημένο μπουκαλάκι με διατηρημένο σε αλκοόλ φίδι παραπέμπει στις δοξασίες περί του φιδιού – φύλακα του σπιτιού. Η θέση του αντιβασκάνιου μέσου κοντά στην



Εικ. Η19: Κατοικία στη Φύτη (Πάφος). Το κατώφλι, ιερό όριο του οίκου, καθαγιάζεται το Πάσχα όταν με το άγιο φως σχηματίζεται στο χώρο του ένας σταυρός.

