

ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ
ΚΕΝΤΡΟ ΕΡΕΥΝΑΣ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΗΛΙΑΣ Ε. ΚΟΛΛΙΑΣ

Η ΜΝΗΜΕΙΑΚΗ ΕΚΛΕΚΤΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΣΤΗ ΡΟΔΟ
ΣΤΑ ΤΕΛΗ ΤΟΥ 15ου ΚΑΙ ΣΤΙΣ ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 16ου ΑΙΩΝΑ

ΜΝΗΜΗ ΜΑΝΟΛΗ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ

Ακαδημία Αθηνών. 29 Φεβρουαρίου 2000

ΑΘΗΝΑ 2000

**Η ΜΝΗΜΕΙΑΚΗ ΕΚΛΕΚΤΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΣΤΗ ΡΟΔΟ
ΣΤΑ ΤΕΛΗ ΤΟΥ 15ου ΚΑΙ ΣΤΙΣ ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 16ου ΑΙΩΝΑ**

Η εικονογράφηση του τείχους με φωτογραφίες του Νίκου Κασιέρη προέρχεται από το Φωτογραφικό Αρχείο του Κέντρου Έρευνας της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης της Ακαδημίας Αθηνών, εκτός αν αναφέρεται άλλη πηγή προέλευσης. Οι Εικ. 23 και 24 προέρχονται από το Φωτογραφικό Αρχείο της Εκδοτικής Αθηνών, στην οποία απευθύνουμε θερμές ευχαριστίες για την εθελοντική παραχώρηση. Η Εικ. 6 οφείλεται στην Ιωάννα Μπίβα. Η μετάφραση της περιλήψης έγινε από την Άννα-Μαρία Κάσδαγλη και η επιμέλεια από τον Gerry Bisch, τους ευχαριστούμε θερμά.

Η υλοποίηση του τείχους οφείλεται στους Δημήτρη Καδιανάκη και Νίκο Μαραβέλια και στις συνεργάτιδες τους Ιαιδώρα Πετούρη, Άννα Ράζου, Γιώτα Ταστάνη, Τζένη Χαρατσή, τους ευχαριστούμε όλους πολύ.

© 2000 ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ
ΚΕΝΤΡΟ ΕΡΕΥΝΑΣ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ
Αναγνωστοπούλου 14, Αθήνα 10673, ΤΗΛ. – FAX 3645610

ISBN 960-7099-95-8

ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ
ΚΕΝΤΡΟ ΕΡΕΥΝΑΣ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΗΛΙΑΣ Ε. ΚΟΛΛΙΑΣ
Έφορος Αρχαιοτήτων ε.τ.

**Η ΜΝΗΜΕΙΑΚΗ ΕΚΛΕΚΤΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΣΤΗ ΡΟΔΟ
ΣΤΑ ΤΕΛΗ ΤΟΥ 15ου ΚΑΙ ΣΤΙΣ ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 16ου ΑΙΩΝΑ**

ΜΝΗΜΗ ΜΑΝΟΛΗ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ
Ακαδημία Αθηνών, 29 Φεβρουαρίου 2000

ΑΘΗΝΑ 2000

Γύρω στα μέσα του 11ου αιώνα ιδρύεται με την άδεια του χαλίφη στην Ιερουσαλήμ από Αμαλφηνούς εμπόρους ένας ξενώνας - νοσοκομείο για τη φιλοξενία και την περίθαλψη των χριστιανών προσκυνητών των Αγίων Τόπων¹. Φαίνεται ότι μέχρι τα τέλη του 11ου αιώνα, πριν δηλαδή από την πρώτη σταυροφορία και την κατάληψη των Ιεροσολύμων από τους Δυτικοευρωπαίους, ο πρώτος φράγκικος ξενώνας - νοσοκομείο δεν είχε καμία σχέση με το «τάγμα των αδελφών νοσοκόμων» (frères hospitaliers) όπως ονομάζονται αλλιώς οι Ιωαννίτες. Το νοσοκομείο - ξενώνας των Αμαλφηνών φαίνεται, αντίθετα από ό,τι πίστευαν παλιότερα, ότι απλώς ήταν ένα προδρομικό ίδρυμα του τάγματος των Ιωαννιτών.

Είναι πολύ πιθανό στις αρχές του 12ου αιώνα η αιγιματική και τυλιγμένη στο θρόλο μορφή του Pierre Gérard ή Gérard Tenque² να ίδρυσε το τάγμα των αδελφών νοσοκόμων, που δεν είχε ακόμη καμιά στρατιωτική ιδιότητα και οργάνωση. Γύρω στο πρώτο τέταρτο του 12ου αιώνα οι «αδελφοί νοσοκόμοι» οργανώνονται στρατιωτικά σύμφωνα με τις δυτικοευρωπαϊκές φεουδαρχικές αρχές, χωρίς όμως να αποβάλλουν τον αρχικό φιλανθρωπικό τους ρόλο. Αποκτούν στρατιωτικά ερείσματα στην Παλαιστίνη και τη Συρία και παραμένουν μαχόμενοι στη Μέση Ανατολή περίπου δύο αιώνες, έως ότου εκδιώκονται από κει μετά την κατάληψη από τους Μουσουλμάνους της Ακρας της Παλαιστίνης στα 1291. Καταφεύγουν στην Κύπρο και μεταξύ των ετών 1306-1309/1310 καταλαμβάνουν τη Ρόδο³ και στη συνέχεια τα υπόλοιπα νησιά της Δωδεκανήσου, εκτός από την Αστυπάλαια, την Κάρπαθο και την Κάσο.

1. A. de Vertot, *Histoire des Chevaliers Hospitaliers de Saint Jean de Jérusalem, appelés depuis des Chevaliers de Rhodes et aujourd'hui les Chevaliers de Malte*, Παρίσι 1726, τ. 1, σ. 15. J. Delaville Le Roulx, *Les Hospitaliers en Terre Sainte et à Chypre (1100-1310)*, Παρίσι 1904, σ. 11.

2. Delaville Le Roulx, *όπ.π.*, σ. 23-42.

3. J. Bosio, *Dell'istoria della sacra religione et illustrissima militia di San Giovanni gerosolimitano*, Βενετία 1695, τ. 2, σ. 34-36. Vertot, *όπ.π.*, σ. 493-500. Delaville Le Roulx, *όπ.π.*, σ. 272-284.

Με την εγκατάσταση του πολυεθνικού ιπποτικού τάγματος στη Ρόδο αναπόφευκτα πλέον το νησί έρχεται σε άμεση επαφή με τη δυτική Ευρώπη. Οικονομία, τρόποι ζωής, πολιτισμός μεταφέρονται στη Ρόδο από όλη την Ευρώπη. Φορείς δεν ήταν μόνο τα μέλη του τάγματος του Αγίου Ιωάννη, αλλά και έμποροι, τραπεζίτες, στρατιώτες, τεχνίτες, καλλιτέχνες, λόγιοι κ.ά., που παρέμεναν μόνιμα στη Ρόδο ή ήταν περαστικοί. Η Ρόδος με την έλευση των ιπποτών από απλός εμπορικός σταθμός ή ορμητήριο του βυζαντινού στόλου, που ήταν όσο ανήκε στη βυζαντινή αυτοκρατορία, μεταβάλλεται τώρα, ιδιαίτερα στο δεύτερο μισό του 15ου και την πρώτη εικοσαετία του 16ου αιώνα, σε ένα από τα σημαντικότερα λιμάνια της ανατολικής Μεσογείου.

Από τις πρώτες δεκαετίες της ιπποτοκρατίας μεγάλες εμπορικές και τραπεζικές εταιρείες της Φλωρεντίας και της Γένουας εγκατέστησαν στη Ρόδο υποκαταστήματα⁴. Τραπεζίτες και έμποροι από το Montpellier, τη Narbonne και την Αραγωνία διακινούσαν τα χρήματα και τα αγαθά των πλουσίων και μεγάλων κτημάτων της νότιας Γαλλίας, της Ιβηρικής χερσονήσου και της Κύπρου και εγκατεστημένοι στη Ρόδο ασκούσαν εμπόριο και χρηματοδοτούσαν εμπορικές ή πολεμικές επιχειρήσεις κατά των μουσουλμάνων.

Οι εμπορικές σχέσεις της Ρόδου και της τουρκοκρατούμενης Μικράς Ασίας φαίνεται ότι δεν διακόπηκαν ποτέ ακόμα και σε εμπόλεμες καταστάσεις. Το αμοιβαίο μίσος και η έχθρα μεταξύ Τούρκων και ιπποτών παραμεριζόταν εμπρός στο κοινό οικονομικό συμφέρον. Στη συνθήκη ειρήνης του 1451 ιπποτών της Ρόδου και Μεχμέτ Β' του Πορθητή οι δύο δυνάμεις μαζί με άλλα συμφωνούν και συνομολογούν ότι «Οί πραγματευτάδες... να περιπατούν να πολεμούν τὰς δουλείας των καὶ τὰς πραγματείας των ἄνευ πειρασμοῦ καὶ κινδύνου...»⁵.

4. G. S. Picenardi, *Itinéraire d'un chevalier de Saint Jean de Jérusalem dans l'île de Rhodes*, Lille 1900, σ. 132-133. H. Heyd, *Histoire du commerce du Levant du moyen age*, Λειψία 1923, τ. 1, σ. 526-527. A. Luttrell, *Interessi fiorentini nell'economia e nella politica dei Cavalieri Ospedalieri di Rodi nel Trecento*, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa: Lettere, Storia e Filosofia*, 2a ser., XXVIII, 1959, σ. 317-326 (ανατύπωση στο *The Hospitallers in Cyprus, Rhodes, Greece and the West 1291-1440*, Variorum Reprints, Λονδίνο 1978, άρθρο VIII).

5. Ζ. Τσιριανλός, *Φιλικές σχέσεις των ιπποτών της Ρόδου με τους Τούρκους κατά τον 15ο αι.*, *Byzantinische Forschungen* 3 (1968), σ. 191-209. Ο ίδιος, *Η Ρόδος*

Έντονη ήταν η συμμετοχή του ελληνικού ντόπιου στοιχείου στην οικονομική ζωή της Ρόδου στη διάρκεια της ιπποτοκρατίας. Μας είναι ήδη γνωστά αρκετά ονόματα εμπόρων και εφοπλιστών που η οικονομική δραστηριότητά τους απλωνόταν όχι μόνο στο χώρο της Ανατολικής Μεσογείου αλλά έφθανε μέχρι τη δυτική Ευρώπη και τον ευρύτερο μουσουλμανικό χώρο.

Ο πλούτος των Ελλήνων Ροδίων που περιγράφεται με έμφραση από τον Εμμανουήλ Λιμενίτη του Γεωργιλλά, στο μεγάλο ποίημά του «Το θανατικό της Ρόδου»⁶, δεν μπορεί να δικαιολογηθεί αλλιώς παρά μόνο αν δεχτούμε την έντονη δραστηριότητα του ντόπιου πληθυσμού στην οικονομική ζωή του νησιού.

Στη Ρόδο την ίδια εποχή εκτός από τις δραστηριότητες του τριτογενούς τομέα της οικονομίας, δηλαδή τις χρηματιστηριακές συναλλαγές, το εμπόριο και τη ναυτιλία που είχαν αναπτυχθεί σε μεγάλο βαθμό, παρουσιάστηκαν και βιοτεχνίες υφαντών⁷, κεραμεικής, μεταλλουργίας⁸ κ.ά. Οι σημαντικότερες ροδιακές βιοτεχνίες, που ήταν κάτω από κρατικό έλεγχο ήταν εκείνες της παραγωγής σαπουνιού⁹ και ζάχαρης¹⁰.

Στην πόλη οι περισσότεροι κάτοικοι ήταν έλληνες αλλά μαζί μ' αυτούς ήταν μόνιμα εγκατεστημένοι έμποροι, τραπεζίτες, εφοπλιστές, τεχνίτες, στρατιώτες, λόγιοι και καλλιτέχνες που είχαν έρθει απ' όλη τη δυτική Ευρώπη¹¹. Στο ανατολικό τμήμα της τειχισμένης πόλης κατοικούσαν

και οι Νότιες Σποράδες στα χρόνια των Ιωαννιτών Ιπποτών (14ος-16ος αι.), Συλλογή ιστορικών μελετών, Ρόδος 1991, σ. 51.

6. W. Wagner *Carmina graeca medi aevi*, Λευψία 1874, σ. 32-52. F. Legrand, *Bibliothèque grecque médiévale*, Παρίσι 1880 (φωτομ. ανατύπ. 1974), τ. 1, σ. 203-225.

7. Ζ. Τσιρπανλής, *Ανέκδοτα έγγραφα για τη Ρόδο και τις Νότιες Σποράδες από το Αρχείο των Ιωαννιτών Ιπποτών*, τ. 1: 1421-1453, Ρόδος 1995, σ. 137.

8. Πλ. Κόλλιας, *Η μεσαιωνική πόλη της Ρόδου και το παλάτι του μεγάλου μαγίστρου*, Αθήνα 1994, σ. 52-53.

9. Τσιρπανλής, ό.π.

10. Πλ. Κόλλιας, *Μεσαιωνικό εργοστάσιο παραγωγής ζάχαρης στη Ρόδο (προανασκαφική έρευνα)*, Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία, Πρώτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης (Πρόγραμμα και περιλήψεις ανακοινώσεων), Αθήνα 1981, σ. 38-39. Πλ. Κόλλιας, Μαρία Μιχαηλίδου, *Το μεσαιωνικό εργαστήριο επεξεργασίας ζάχαρης της Ρόδου*, Πρακτικά ημερίδας «Τεχνογνωσία στη Λατινοκρατούμενη Ελλάδα», Γεννάδειος Βιβλιοθήκη (Αθήνα, 8 Φεβρουαρίου 1997), Αθήνα 2000, σ. 36-49.

11. Τσιρπανλής, *Ανέκδοτα έγγραφα*, σ. 48-62.

οι Εβραίοι που συνήθως ασκούσαν το επάγγελμα του εμπόρου, του χρηματιστή και του γιατρού¹². Αρμένηδες και Σύριοι ζούσαν από το εμπόριο ή διαχειρίζονταν μικρές βιοτεχνίες.

Η οικονομική ανάπτυξη της Ρόδου και η υπερτροφία του δευτερογενούς και τριτογενούς τομέα της, ιδιαίτερα μάλιστα του τελευταίου, είχε ως επακόλουθο μια πλούσια κοινωνική διαστρωμάτωση. Αυτή την εποχή, λιγότερο του μεσαιώνα και αυγή της αναγέννησης, επιβιώνουν ακόμα παλιότερες κοινωνικές δομές, που αυξάνουν τον αριθμό των κοινωνικών τάξεων.

Το οικονομικό, κοινωνικό και εθνολογικό περιβάλλον, όπως με πολύ λίγα λόγια παρουσιάστηκε παραπάνω, δικαιολογεί ανάλογη πνευματική ατμόσφαιρα την περίοδο της ιπποτοκρατίας στη Ρόδο και ιδιαίτερα στο δεύτερο μισό του 15ου αιώνα και την πρώτη εικοσαετία του 16ου αιώνα.

Ο πρωτοπρεσβύτερος Χριστόφορος Buondelmonti έρχεται στη Ρόδο για να μάθει ελληνικά και παραμένει οκτώ χρόνια¹³. Περιηγητής και συλλέκτης χειρογράφων κλασικών συγγραφέων έγραψε ένα μοναδικό για την εποχή του έργο το «Liber insularum Archipelagi». Ο υποκαγκελάριος του τάγματος Guillaume Caoursin, που η βαθιά κλασική του παιδεία διαφαίνεται ακόμα και στα υπηρεσιακά έγγραφα, τα οποία συντάσσει κάνοντας συχνά μνεία του Ομήρου, του Πλάτωνα, του Αριστοτέλη ή του Βιργίλιου, έγραψε τουλάχιστον τέσσερα έργα σχετικά με γεγονότα της εποχής του¹⁴.

Στην πρώτη δεκαετία του 16ου αιώνα ο ιππότης και ποιητής Sabba da Castiglione¹⁵, πνεύμα λεπτό, ρομαντικό, ανήσυχο και σιγά σιγά ιδιόμορφο συγκεντρώνει από τη Ρόδο και την Αλικαρνασσό αρχαία καλλιτεχνικά έργα για λογαριασμό της μαρκησίας της Μάντοβας Isabella Gonzaga d'Este. Θαυμαστής της αρχαίας ελληνικής φιλολογίας και τέ-

12. Τσιρπανλής, *Ανέκδοτα έγγραφα*, σ. 62-69. Κόλλιας, *Η μεσαιωνική πόλη της Ρόδου*, σ. 58-61.

13. Κόλλιας, *Η μεσαιωνική πόλη της Ρόδου*, σ. 66. Τσιρπανλής, *Η Ρόδος και οι Νότιες Σποράδες*, σ. 348-349.

14. Τσιρπανλής, *Η Ρόδος και οι Νότιες Σποράδες*, σ. 350-354. Κόλλιας, *Η μεσαιωνική πόλη της Ρόδου*, σ. 66-68.

15. Κόλλιας, *Η μεσαιωνική πόλη της Ρόδου*, σ. 68. Τσιρπανλής, *Η Ρόδος και οι Νότιες Σποράδες*, σ. 357-359.

χνης, χαρακτηρίζει τους συναδέλφους του ιππότες, με αρκετή υπερβολή, βαρβάρους. Το βιβλίο του με τον τίτλο «Ricordi» θεωρήθηκε στην εποχή του σπουδαίο έργο.

Η αυλή του μεγάλου μαγίστρου συγκέντρωνε πιθανώς ένα μικρό κύκλο λογίων και καλλιτεχνών, Λατίνων και Ελλήνων, όπως γινόταν στις αυλές του πάπα και των άλλων ηγεμόνων της Δύσης.

Αμυδρή εικόνα του περιβάλλοντος του μεγάλου μαγίστρου μας δίνει η αυλή του Φερδινάνδου de Heredia¹⁶, που θεωρείται από τους ιστορικούς του τάγματος των Ιωαννιτών ένας από τους πιο στοχαστικούς λόγιους της πρώιμης Αναγέννησης. Ήταν επίσης ο Heredia ικανότατος στρατιωτικός και πολιτικός ηγέτης. Ήταν ένας αναγεννησιακός homo universalis. Μελετούσε τους κλασικούς Έλληνες και Λατίνους και είχε σχέσεις και αλληλογραφία με γνωστούς Ιταλούς ανθρωπιστές. Φρόντισε να μεταφραστούν στη μητρική του γλώσσα, την αραγωνική, οι «Βίοι Παράλληλοι» του Πλουτάρχου, οι δημηγορίες του Θουκυδίδη, τα έργα του λατίνου ιστορικού Ευτρόπιου κ.ά. Ο ίδιος έγραψε δύο ιστορικά έργα. Στη Ρόδο τον βοηθούν ιδιαίτερα στις ιστορικές και φιλολογικές του έρευνες δύο Έλληνες λόγιοι, ο νοτάριος Γεώργιος Καλοκόρης και ο Δημήτριος Καλοδίκη, γνωστός στους Ισπανούς ως filosofo griego¹⁷.

Ο Ρόδιος Εμμανουήλ Αμενίτης ή Γεωργηλλάς¹⁸, έγραψε δύο μεγάλα ποιήματα: «Τὸ θανατικὸ τῆς Ρόδου» (γύρω στα 1500) και «Ιστορική ἐξήγησις περὶ Βελισσαρίου» και του αποδίδεται και ένα τρίτο: «Πᾶσις τῆς Κωνσταντινουπόλεως». Στο πρώτο ποίημα «Τὸ θανατικὸ τῆς Ρόδου», ανεξάρτητα από τη λογοτεχνική ή μη αξία του, μας δίνει μία εκτενή και καθαρή εικόνα των ηθών, της κοινωνικής ζωής και του πλούτου των Ροδίων στα τέλη του 15ου αιώνα.

Γνωστοί επίσης είναι για την ευριμάθειά τους ή για τα έργα τους ή και για τα δύο, οι λόγιοι που έδρασαν στη Ρόδο αυτή την περίοδο, όπως ο Andrea d'Amaral, ο Pietro Lomellino del Campo, ο δικαστής Fontanus, οι μητροπολίτες Ρόδου Μητροφάνης, Νείλος ο Διασφυρικός και

16. Κόλλιας, *Η μεσαιωνική πόλη της Ρόδου*, σ. 65-66.

17. Τσιρπανλής, *Η Ρόδος και οι Νότιες Σποράδες*, σ. 339, 363 και 388. Κόλλιας, *Η μεσαιωνική πόλη της Ρόδου*, σ. 66.

18. Τσιρπανλής, *Η Ρόδος και οι Νότιες Σποράδες*, σ. 373-376. Κόλλιας, *Η μεσαιωνική πόλη της Ρόδου*, σ. 69.

Κλήμης και ο Κωνσταντίνος Λάσκαρης, ο Γεώργιος Ευγενικός, ο Γεώργιος Καλύβας, ο Αντώνιος Έπαρχος κ.ά¹⁹.

Στο 15ο αιώνα η Ρόδος φαίνεται ότι είναι κέντρο, έστω και μικρό, σπουδής της αρχαίας ελληνικής γλώσσας²⁰. Ο Χριστόφορος Βυσσιδελμοντί στα 1414 και αργότερα στα 1472 ο ανθρωπιστής Φραντζέσκο Maturanzio έρχονται στη Ρόδο για να μάθουν ελληνικά. Ο δεύτερος μάλιστα γράφει ότι ήρθε στη Ρόδο για να μάθει καλύτερα ελληνικά και με τη σωστή προφορά. Δάσκαλός του υπήρξε ο μητροπολίτης Ρόδου Μητροφάνης. Στα 1510 με πρωτοβουλία μιας ομάδας αστών της Ρόδου, Φράγκων και Ελλήνων, και με την οικονομική στήριξη του τάγματος ιδρύεται δημόσιο σχολείο για να μαθαίνουν τα παιδιά των Ροδίων, πλούσια και φτωχά, όπως τονίζουν στο συμφωνητικό τους οι αστοί της Ρόδου, αρχαία ελληνικά και λατινικά²¹.

Η κεντρική εξουσία των ιπποτών όχι μόνο ενίσχυσε την προσπάθεια των αστών της Ρόδου για την ίδρυση δημόσιου σχολείου στην πόλη, αλλά συχνά φρόντιζε ώστε μέλη του ή κρατικοί λειτουργοί να έχουν την οικονομική ευχέρεια για ανώτερες σπουδές εκτός Ρόδου²².



Προσπάθησα, χωρίς να ξέρω σε τι βαθμό το κατάφερα, να σας δώσω μια εικόνα, έστω και αμυδρή, της εθνολογικής, οικονομικής, κοινωνικής και πνευματικής κατάστασης της Ρόδου στο 15ο και στις αρχές του 16ου αιώνα. Μέσα σ' αυτό τό πλαίσιο αναπτύχθηκε η τέχνη στο δωδεκανησιακό νησί εκείνη την εποχή και μέσα σ' αυτό κινήθηκαν τεχνίτες, καλλιτέχνες, χορηγοί και αποδέκτες αυτής της τέχνης.

Σε αυτή την πολύβουη πόλη της Ρόδου που κατοικούσε πανσπερμία εθνών και φυλών, και στην ύπαιθρό της, διακρίνονται με σαφήνεια στη ζωγραφική τρεις εικονογραφικές και τεχνότροπικές τάσεις: η δυτικοευρωπαϊκή, η σύγχρονη υστεροβυζαντινή και η εκλεκτική.

19. Τσιραπλή, *Η Ρόδος και οι Νότιες Σποράδες*, σ. 347-387.

20. Οπ.π., σ. 387-396.

21. Οπ.π., σ. 396-409.

22. Οπ.π., σ. 393-395. Κόλλιας, *Η μεσαιωνική πόλη της Ρόδου*, σ. 72.

Αφήνοντας τις δύο πρώτες παράμετρα θα σας μιλήσω σήμερα για την τρίτη. Είναι η ζωγραφική που αγαπούσε ιδιαίτερα ο μεγάλος βυζαντινολόγος και δάσκαλος Μανώλης Χατζηδάκης, του οποίου τη μνήμη τιμάμε σήμερα. Εκείνος είναι που έθεσε πρώτος τα προβλήματα της εκλεκτικής ζωγραφικής και τα ερεύνησε σε βάθος αναζητώντας τις εικονογραφικές και τεχνοτροπικές πηγές της²³. Εκείνος πρώτος άνοιξε τους δρόμους έρευνας πάνω στους οποίους πορευόμαστε.

Η εκλεκτική ζωγραφική τάση, αντιπροσωπεύεται στη Ρόδο μέχρι στιγμής με τοιχογραφίες έντεκα μνημείων, των οποίων δυστυχώς δεν έχει διατηρηθεί ακέραιως σε όλα ο εικονογραφικός τους διάκοσμος. Έξι μνημεία βρίσκονται στο εσωτερικό της μεσαιωνικής πόλης: πέντε εκκλησίες και ένα δημόσιο ιπποτικό κτήριο τα υπόλοιπα πέντε βρίσκονται στην ύπαιθρο της Ρόδου²⁴.

Οι ζωγράφοι της εκλεκτικής τάσης, όπως είναι ήδη γνωστό, επιλέγουν εικονογραφικά και τεχνοτροπικά στοιχεία από τη βυζαντινή και δυτικοευρωπαϊκή τέχνη και άλλοτε τα αναμειγνύουν και άλλοτε τα παραθέτουν. Στη Ρόδο εμφανίζεται τουλάχιστον από το δεύτερο τέταρτο του 14ου αιώνα και μάλιστα στην εκκλησία της Παναγίας του Κάστρου, που υπήρξε στη διάρκεια της ιπποτοκρατίας ο καθολικός καθεδρικός ναός και στα βυζαντινά χρόνια ο ορθόδοξος. Φαίνεται, απ' ό,τι τουλάχιστον έχει διασωθεί, ότι η εκλεκτική τάση αναπτύσσεται στα τέλη του 15ου και στις αρχές του 16ου αιώνα.

23. Κλασικά παραμένουν τα άρθρα του για την εκλεκτική ζωγραφική: *Essai sur l'École dite "Italogrecque" précédé d'une note sur les rapports de l'art vénitien avec l'art crétois jusqu'à 1500, Venezia e il Levante fino al secolo XV, Atti del I Congresso Internazionale di Storia della Civiltà Veneziana (Venezia, 1-5 giugno 1968)*, Φλωρεντία 1974, τ. II Arte - Letteratura - Linguistica, σ. 69-124. *Les débuts de l'École crétoise et la question de l'École dite "italogrecque"*, *Μνημόσυνο Σοφίας Αντωνιάδη*, Βενετία 1974, σ. 169-211. *La peinture des "Madonneri" ou "vénéto-crétoise" et sa destination, Venezia Centro di mediazione tra Oriente e Occidente (secoli XV-XVI). Aspetti e problemi, Atti del II Congresso Internazionale di Storia della Civiltà Veneziana (Venezia, 3-6 ottobre 1973)*, Φλωρεντία 1977, τ. II, σ. 673-690.

24. Στην πόλη: 1. Παναγία του Κάστρου, 2. Άγιος Γεώργιος στο ΝΑ πύργο του Κολλάκιου, 3. Άγιος Σπυρίδωνας, 4. Άγιος Νικόλαος, 5. Αγία Τριάδα, 6. Καστελλανία και 7. Άγιος Νικόλαος στα Τριάντα, 8. Άγιος Γεώργιος ο Χωστός στον Φιλέρημο, 9. Υπαπαντή στο Παραδείσι, 10. Άγιος Αββακούμ στο Παραδείσι, 11. Παναγία η Παρμενώτισσα στην Ψίνθο.]

Ο χρόνος δεν μου επιτρέπει να σας παρουσιάσω και να αναλύσω όλο το υλικό που έχω υπ' όψη μου. Θα σταθώ μόνο σε μερικές σκηνές από τέσσερα μνημεία.

Στην εκκλησία του Αγίου Σπυριδώνα που βρίσκεται στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου, στα 1985, η 4η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων άρχισε ανασκαφική έρευνα. Η ανασκαφή έφερε στο φως εκτός των άλλων, που δεν θα μας απασχολήσουν εδώ, μια υπόγειο καμαροσκέπαστη ταφική κρύπτη μήκους 2,50 μ., πλάτους 2,00 μ. και ύψους 2,10-2,20 μ. Η ταφική κρύπτη ανοίχθηκε πιθανώς στη διάρκεια της τουρκοκρατίας, όταν η εκκλησία, μαζί με όλες τις άλλες της μεσαιωνικής πόλης, μετατράπηκε σε μουσουλμανικό τέμενος. Αφαίρεσαν τα λείψανα των νεκρών που περιείχε και έριξαν μέσα από τη μεγάλη ορθογώνια οπή καθόδου πέτρες, χώματα και κομμάτια μαρμάρινης ταφόπλακας (Εικ. 1). Σώθηκε σε σχετικά καλή κατάσταση το πάνω τμήμα της. Σε έξεργη ταινία που περιβάλλει την πλάκα είναι λαξευμένη ελληνική επιγραφή. Διατηρήθηκε η αρχή και το τέλος: ΚΟΝΙΟ ΚΑΛΥΠΤ(ΕΙ) Τ(Α)Φ[Ι]ΟΝ] ΤΑΦΟΟ ΚΟΙΝΟΝ ΧΡΕΩΟ ΦΥΟΕΩΟ ΑΝ(ΘΡΩΠ)ΙΝΗΟ ΑΝΔΡΟΟ Ε[.....] [ΗΑΝΟ]ΕΠΤΩ ΤΡΙΑΔΕΙ ΑΦΗ (δηλ. 1508) ΑΥΤΟΥΟΤΟΥ ΗΕ' (δηλ. 15η).

Τον ανατολικό τοίχο της κρύπτης καλύπτει από πάνω έως κάτω η σκηνή της Σταύρωσης του Χριστού (Εικ. 2), που φαίνεται ότι εδώ έχει νόημα λυτρωτικό²⁵. Γίνεται υπόμνηση στο χριστιανικό δόγμα ότι ο σταυρικός θάνατος του Χριστού απελευθέρωσε τον άνθρωπο από τα δεσμά του Άδη και του θανάτου και του χάρισε την αιώνια ζωή. Αριστερά εμπρός στα πόδια της Παναγίας ένας γηραιός άντρας είναι γονατισμένος και στραμμένος προς τον Σταυρωμένο με τα χέρια σηκωμένα ελαφρά και τις παλάμες ενωμένες σε σχήμα δέησης. Εμπρός στα πόδια του Ιωάννη του Θεολόγου έχει γονατίσει ένας νέος με πλούσια καστανά μαλλιά και κοντό γένι και δέεται κι αυτός. Η Παναγία και ο Ιωάννης τείνουν το ένα χέρι προς τον Ιησού σε σχήμα δέησης, ενώ ακου-

25. Ηλ. Κόλλιαο, *Δύο ροδιακά ζωγραφικά σύνολα της εποχής της ιπποτοκρατίας. Ο Άγιος Νικόλαοο στα Τριάντα και η Αγία Τριάδα (Ντολαπλί Μετζίντ) στη μεσαιωνική πόλη*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Αθήνα 1986, σ. 213-216. Ο ίδιοο, *Οι ιππότεο της Ρόδου. Το παλάτι και η πόλη*, Αθήνα 1992, εικ. 31, 32 και 37. Για την αρχιτεκτονική του μνημείου βλ. Α. Gabriel, *La cité de Rhodes*, Παρίοι 1923, τ. 2, σ. 189, εικ. 134.

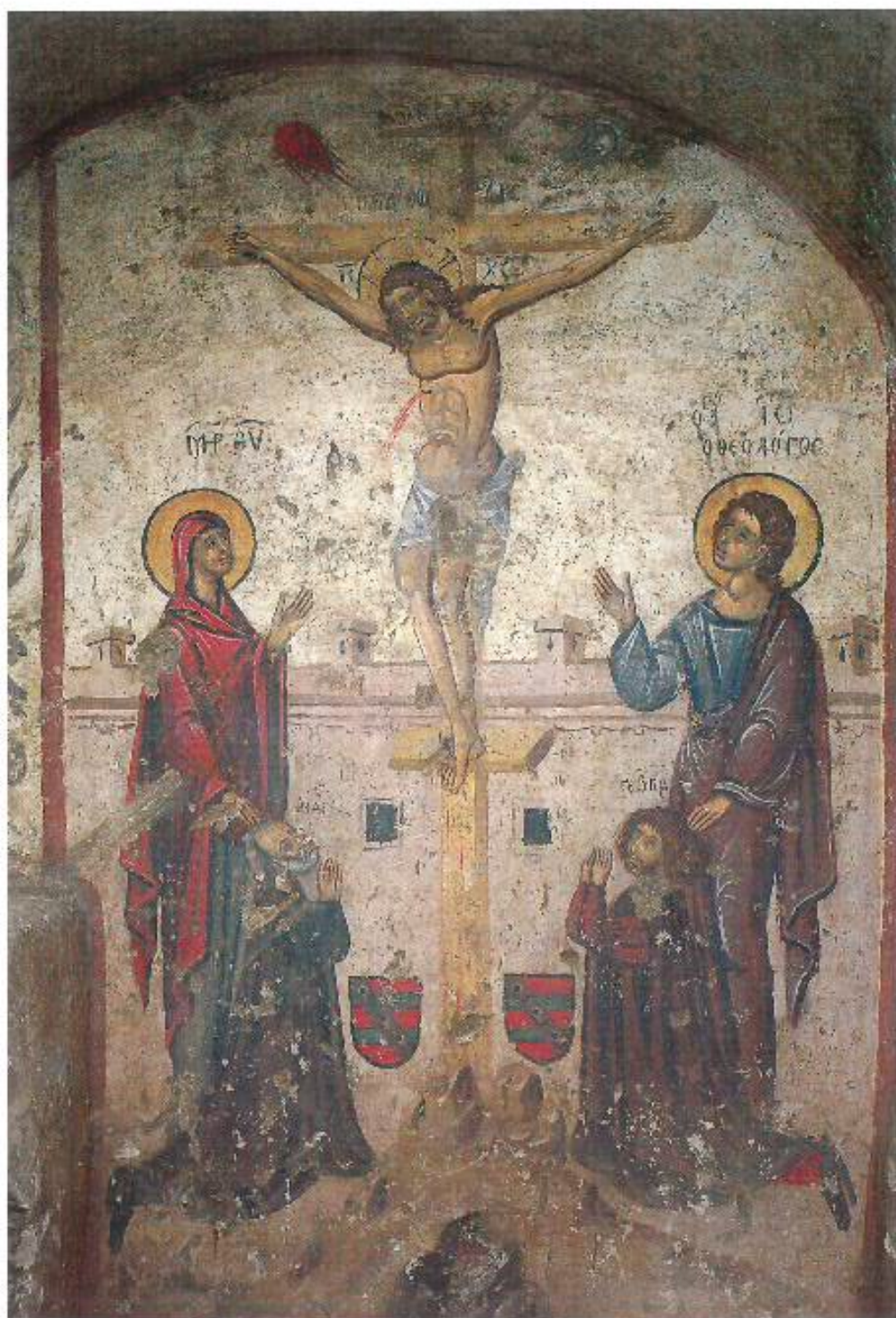


Εικ. 1. Άγιος Σπυρίδωνας στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου.
Μαρμάρινη ταφόπλακα (τώρα στο Παλάτι του μεγάλου μαγίστρου), 1508.

μπούν το άλλο ελαφρά στο κεφάλι του άντρα για τον οποίο μεσιτεύουν. Εμπρός από κάθε μορφή απεικονίζεται ο οικογενειακός θυρεός²⁶. Οι δύο άντρες ντυμένοι με τα ρούχα που απαιτεί ο συρμός της εποχής τους, είναι δύο ρόδινα αστοί. Πάνω από τα κεφάλια τους έχουν αναγραφεί τα ονόματά τους. Ο ηλικιωμένος λεγόταν Ανδρέας και ο νέος Γεώργιος. Ανατολικά της εκκλησίας του Αγίου Σπυρίδωνα και νότια έχουν εντοπιστεί κτήρια με σκαλισμένα σε ανώφλια παραθύρων και θυρών και σε καλυπτήριες καμάρες δωματίων τα ίδια οικόσημα της οικογένειας του Ανδρέα και του Γεωργίου –το ένα απ' αυτά συνοδεύεται από την επιγραφή: Γ Μ 1515²⁷. Γύρω λοιπόν από τον Άγιο Σπυρίδωνα ήταν οι κατοικίες τους.

26. Άννα-Μαρία Κάσδαγλη, Κατάλογος θυρεών της Ρόδου, *Αρχαιολογικόν Δελτίον* (στο εξής *Α. Δ.*) 49-50 (1994-1995) Μέρος Α': Μελέτες, Αθήνα 1998, σ. 224, αριθ. 26 και σημ. 77.

27. Η απεικόνιση στο οικόσημο, εκτός των άλλων, τελαμόνα με τρεις χρυσές πλίνθους και το αρχικό Μ του επιθέτου με οδηγεί στην υποθετική αποκατάσταση Γ(εώργιος) Μ(άιστορας) ή Μ(άστορας).



Εικ. 2. Άγιος Σπυρίδιονας στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου.
Ταφική χρύπτη. Η Σταύρωση του Χριστού, 1508.



Εικ. 3. Εθνική Πανακοθήκη Αθηνών. Φορητή εικόνα της Σταύρωσης του Χριστού, έργο Ανδρέα Παβία, τέλη 15ου αιώνα.

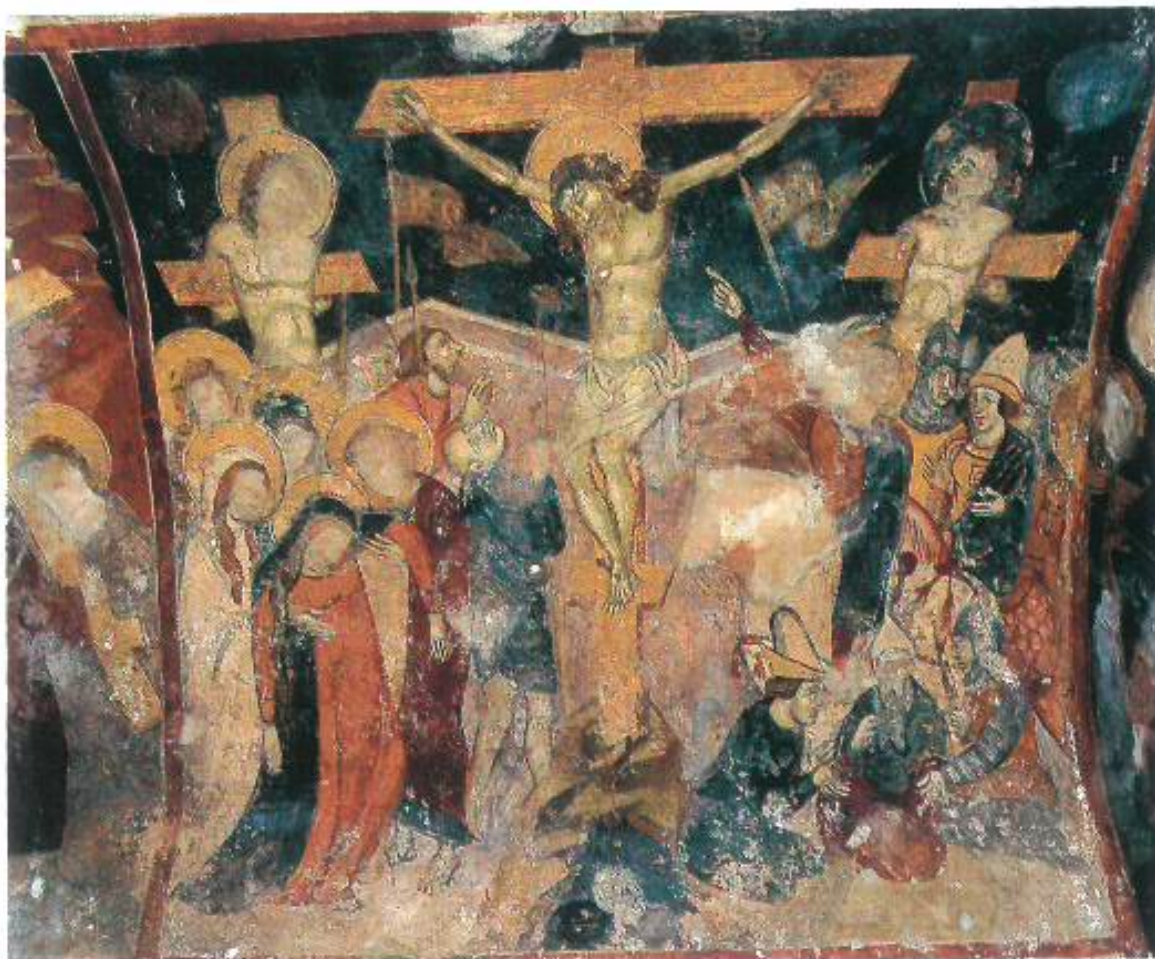


Εικ. 4. Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών. Φορητή εικόνα με σκηνές από το πάθος του Χριστού μέσα στη συντομογραφία J.H.S., έργο Ανδρέα Ρίτζου, β' μισό 15ου αιώνα.

Η λιτή σύνθεση της σκηνής, το τοπίο, ο συγκρατημένος πόνος στις μορφές της Παναγίας και του Ιωάννη κ.ά. είναι στοιχεία που άντλησε ο ζωγράφος από τη βυζαντινή τέχνη. Αντιθέτως οι στάσεις των χεριών του Χριστού και της κεφαλής του, η θέση των μαλλιών του, ο τρόπος προσηλωσης των δύο πελμάτων του με ένα καρφί προέρχονται από τη δυτικοευρωπαϊκή τέχνη. Αυτά τα στοιχεία τα βρίσκει κανείς στη γνωστή πολυπρόσωπη Σταύρωση του Ανδρέα Παβία της Εθνικής Πινακοθήκης της Αθήνας²⁸ (Εικ. 3), στη φορητή εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου της Αθήνας του Ανδρέα Ρίτζου με τη συντομογραφία της φράσης (Jesus) H(ominum) S(alvator)²⁹ (Εικ. 4), στον Σταυρωμένο που κρατά μπρος στο στήθος του ο Παλαιός των Ημερών στην παράσταση του Θρόνου της χά-

28. Οι πύλες του Μυστηρίου. Θησαυροί της Ορθοδοξίας από την Ελλάδα, Κατάλογος έκθεσης, Εθνική Πινακοθήκη (13 Απριλίου-30 Ιουνίου 1994), Αθήνα 1994, αριθ. 156, σ. 308-309, εκ. 156 (Έφη Αγαθονίκου).

29. Μυρτάλη Αχεμιάστοι-Ποταμιάνου, Δύο εικόνες του Αγγέλου και του Ανδρέα Ρίτζου στο Βυζαντινό Μουσείο, Δελτίον της Χριστιανικής και Αρχαιολογικής



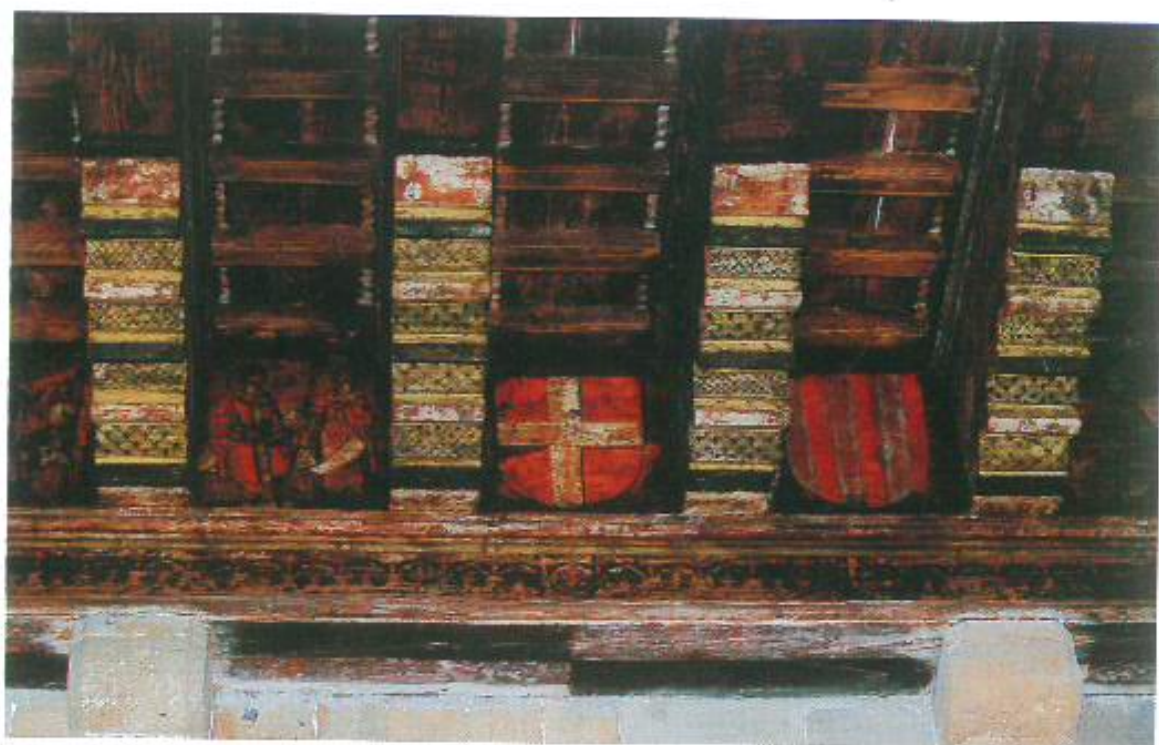
Εικ. 5. Άγιος Γεώργιος ο Χωστός στον Φιλέρημο της Ρόδου.
Η Σταύρωση του Χριστού, 15ος αιώνας.

ριτος στο τεταρτοσφαιριο της αφίδας στην εκκλησία της Υπαπαντής στο Παραδείσι της Ρόδου³⁰, στη σκηνή της Σταύρωσης στον Άγιο Γεώργιο το Χωστό στον Φιλέρημο της Ρόδου³¹ (Εικ. 5) και σε άλλα μνημεία. Τα δύο τελευταία ροδιακά μνημεία κοσμούνται και αυτά με τοιχογραφίες της εκλεκτικής τάσης.

Εταιρείας, περ. Δ', τ. ΙΕ' (1989-1990), σ. 110-117. *Βυζαντινό Μουσείο. Τα νέα αποκτήματα (1986-1996). Κατάλογος έκθεσης*, Βυζαντινό Μουσείο (17 Μαρτίου-26 Μαΐου 1997), Αθήνα 1997, αριθ. 5, σ. 30-35 (Χρυσάνθη Μπαλτογιάννη).

30. Κόλλιας, *Δύο ροδιακά σύνολα*, σ. 219, εικ. 135.

31. Κόλλιας, *Η Διαπόμπευση του Χριστού στο ζωγραφικό διάκοσμο του Αγίου Νικολάου στα Τριάντα Ρόδου. Ευφρόσινον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, Αθήνα 1991, τ. 1, σ. 243-261, πίν. 131β.

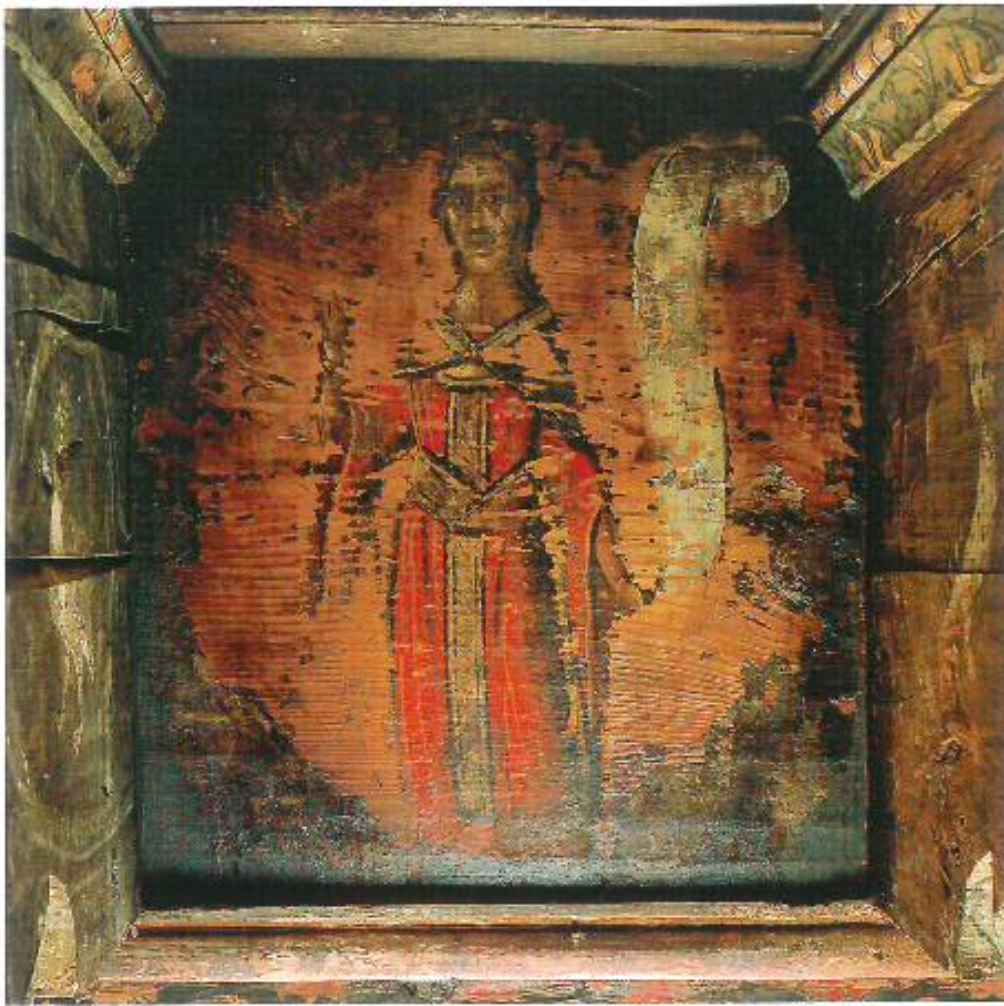


Εικ. 6. Καστελλανία στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου. Οροφή. Τα υαίσσημα του τάγματος και του E. d'Amboise, 1507 - 1512.

Η Καστελλανία, το δικαστήριο των Ιπποτών, βρίσκεται κι αυτό μέσα στη μεσαιωνική πόλη³². Από τον όροφο έχει διασωθεί μια μεγάλη αίθουσα διαστάσεων 12x7 μ. Τα δοκάρια της ξύλινης οροφής της ενισχύονται στα δύο άκρα τους με μεγάλα βαθμιδωτά φρουρούσια διακοσμημένα στη μπροστινή στενή πλευρά τους με ρομβοειδή σχέδια και στις δύο πλευρές με ελισσόμενους βλαστούς, ανάμεσα στους οποίους κινούνται ή στέκονται τότε λαγοί, τότε πέρδικες, τότε πελεκάνοι, τότε πάνθηρες και άλλα ζώα (Εικ. 6). Στα μεσοδόκια, πάνω σε μικρές ορθογώνιες σανίδες και κατευθείαν πάνω στο ξύλο έχουν απεικονιστεί οι προσωποποιήσεις των Αρετών (Εικ. 7) και μορφές αρχαίων φιλοσόφων (Εικ. 8)³³. Το οικοδόμημα του μεγάλου μαγίστρου Emery d'Amboise είναι κι αυτό ζωγραφισμένο μαζί με το θυρεό του ιπποτικού τάγματος στα μεσοδόκια (Εικ. 6), στοιχείο που δηλώνει ότι η οροφή της Καστελλανίας κοσμήθηκε

32. Για την αρχιτεκτονική του κτηρίου βλ. Gabriel, *όπ.π.* (υποσημ. 25), σ. 95-101.

33. Κόλλιας, *Οι ιππότες της Ρόδου*, εικ. 119-121.



Εικ. 7. Καστελλανία στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου. Οροφή, μεσοδόκια.
Προσωποποίηση Αρετής, 1507 – 1512.

επί των ημερών του. Στην εξωτερική δυτική όψη του κτηρίου το εντοιχισμένο οικόσημο του ίδιου μεγάλου μαγίστρου με την χρονολογία 1507 μαρτυρεί το πέρας του οικοδομικού έργου³⁴. Έτσι λοιπόν η οροφή της Καστελλανίας πρέπει να κοσμήθηκε μεταξύ του 1507 και του 1512, έτους θανάτου του d'Amboise.

Τα θέματα είναι δυτικοευρωπαϊκά, οι μισοσβησμένες επιγραφές πάνω από τα κεφάλια των μορφών, δηλωτικές των ονομάτων τους, είναι

³⁴ Όπ.π., εικ. 64.



Εικ. 8. Καστελλανία στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου. Οροφή, μεσοδόκια. Μορφή φιλοσόφου, 1507 – 1512.

γραμμένες με γοτθικούς λατινικούς χαρακτήρες. Λατινικές είναι επίσης οι επιγραφές οι γραμμένες πάνω σε ειλητάρια που κρατούν κάποιες μορφές. Αντίθετα το πλάσιμο του γυμνού, η πτυχολογία, το έντονο περίγραμμα του προσώπου και γενικά του σώματος είναι στοιχεία της βυζαντινής καλλιτεχνικής παράδοσης. Ορισμένες μάλιστα ανδρικές μορφές φορούν τη βυζαντινή αυτοκρατορική στολή με το λώρο (Εικ. 8).

Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι αυτό το έργο διακοσμούσε ένα δημόσιο ιπποτικό κτήριο που φέρει μάλιστα τα οικόσημα του τάγματος και του μεγάλου μαγίστρου.

Η εκκλησία της Αγίας Τριάδας ανήκει στον αρχιτεκτονικό τύπο του ελεύθερου σταυρού με τρούλο και βρίσκεται μέσα στη μεσαιωνική πόλη³⁵. Ο ζωγραφικός της διάκοσμος που χρονολογείται γύρω στα 1500³⁶, έχει πάθει πολλές ζημιές από τους βομβαρδισμούς του τελευταίου πολέμου και την υγρασία. Από όσες σκηνές έχουν απομείνει διακρίνουμε στην εικονογραφική διάταξη την επιθυμία να αποδοθούν εικαστικά σημαντικές εορτές της ελληνικής εκκλησίας, όπως αυτές εκφράζονται μέσα από τη θεία λειτουργία (ευχαριστιακός κύκλος, εωθινά ευαγγέλια, Ακάθιστος Ύμνος κ.τ.λ.). Επίσης υπάρχει ο εικονογραφικός κύκλος του βιβλίου της Γένεσης της Παλαιάς Διαθήκης συσχετισμένος με τη Δεύτερη Παρουσία.

Θα σταθούμε μόνο σε μια σκηνή, τη Δημιουργία του ανθρώπου από τον κύκλο του βιβλίου της Γένεσης³⁷ (Εικ. 9). Στον κεντρικό κατακόρυφο άξονα της σύνθεσης ο Δημιουργός κάθεται πάνω σε αγγελικούς θρόνους (Εικ. 10). Από ένα λεπτό, ραδινό κορμί προβάλλει το κεφάλι, που το περιβάλλει ένσταυρος φωτοστέφανος. Στη δεξιά πλευρά του κεφαλιού σχηματίζεται το πρόσωπο ενός γηραιού άνδρα με άσπρα μαλλιά και γένεια και στην αριστερή πλευρά διακρίνουμε τη μορφή ενός νέου άνδρα. Το αριστερό χέρι του Δημιουργού ακουμπά ήρεμα πάνω στα γόνατά του και το δεξί το τείνει προς τον ξαπλωμένο στο έδαφος γυμνό Αδάμ, που έχει τα μάτια κλειστά και τα χέρια αφημένα στο πλάι. Φαίνεται χωρίς πνοή, την οποία ετοιμάζεται να του δώσει ο Δημιουργός του. Το χρώμα της σάρκας του είναι σχεδόν όμοιο με εκείνο του εδάφους, καμωμένο ίσως έτσι για να τονιστεί η άμεση σχέση τους: «Καὶ ἔπλασεν ὁ Θεὸς τὸν ἄνθρωπον χυρὴν ἀπὸ τῆς γῆς καὶ ἐνεφύσησεν εἰς τὸ πρόσωπον αὐτοῦ πνοὴν ζωῆς καὶ ἐγένετο ὁ ἄνθρωπος εἰς ψυχὴν ζῶσαν...» (Γέν. 2, 7).

Η θριαμβευτική θεοφάνεια, όπως αυτή ιστορείται στη ροδιακή εκκλησία είναι αρκετά σπάνια. Στη βυζαντινή εικονογραφία συνήθως ο Δημιουργός στον κύκλο του βιβλίου της Γένεσης δηλώνεται με δύο σχήματα. Το ένα έχει λίγο - πολύ ανεικονικό χαρακτήρα, όπου εμφανίζεται μόνο το χέρι του Θεού ψηλά στον Ουρανό σε σχήμα ομιλίας,

35. Gabriel, *όπ.π.*, σ. 194-196, Α. Ορλάνδος, Βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία της Ρόδου, *Αρχαίον Βυζαντινῶν Μνημείων τῆς Ελλάδος ΣΤ* (1948), σ. 95, 175-182.

36. Κόλλιας, *Δύο ροδιακά σύνολα*, σ. 209-210.

37. *Όπ.π.*, σ. 129-133, εικ. 82-84.



*Εικ. 9. Αγία Τριάδα στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου.
Η Δημιουργία του ανθρώπου, γύρω στα 1500.*

υπογραμμίζοντας την εντολή που δίνει κάθε τόσο για τη δημιουργία κάποιου στοιχείου της φύσης³⁸. Στο δεύτερο εικονογραφικό σχήμα εμφανίζεται με τη μορφή του Χριστού³⁹.

38. J. Lassus, La création du monde dans les octateuques byzantins du douzième siècle. *Moments et Mémoires. Fondation Eugène Piot*, τ. 62 (1979), σ. 85-148. O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, Λονδίνο 1949, πίν. 93-97. E. Kitzinger, *I mosaici di Monreale*, Παδέρνο 1960, εικ. 16-20 και πίν. 6-7 και 11-12.

39. J. Lassus, La création, σ. 95. V. Petković, Die "Genesis" in der Kirche zu Dečani. *Actes du IV^e Congrès International des Études Byzantines (Sofia, September 1934)*, τ. II - *Izvestija no Arheoloģičeskija Institut X* (1936), σ. 48-56, εικ. 9-11 και 13-14.



Fig. 10. Αγία Τριάδα στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου.
Η Δημιουργία του ανθρώπου (λεπτ.), γύρω στα 1500. Ο Δημιουργός.

Το εικονογραφικό στοιχείο της διπλοπροσωπίας του Δημιουργού δύσκολα ερμηνεύεται. Είναι ολοφάνερο ότι εδώ απεικονίζονται τα δύο πρόσωπα της αγίας Τριάδας, ο πατέρας και ο υιός. Τα πολυπρόσωπα ή πολυκέφαλα όντα είναι λίγο - πολύ ξένα στη βυζαντινή τέχνη, εκτός των τεράτων της Αποκάλυψης που εισχωρούν και στις παραστάσεις της Δεύτερης Παρουσίας.

Στο χώρο της βυζαντινής τέχνης τέσσερις περιπτώσεις τρικέφαλης παράστασης του Θεού έχω υπ' όψη μου. Στον Άγιο Κλήμη της Αχρίδας, ένας τρικέφαλος άγγελος (προφανώς η αγία Τριάδα) εμφανίζεται στον ύπνο του Ναβουχοδονόσωρα⁴⁰. Επίσης στο Χιλανδάρι ένας τρικέφαλος άγγελος απεικονίζει τη θείκη Σοφία, αποδίδοντας με ζωγραφικό τρόπο το εδάφιο της Παλαιάς Διαθήκης «Ἡ Σοφία ᾠκοδόμησεν ἑαυτῆ ὄικον...»⁴¹. Στο ευρύ μέτωπο πάνω από το ιερό βήμα του παρεκκλησίου του Αγίου Φανουρίου (1428) στην ομώνυμη μονή στο Βαλασαμόνερο της Κρήτης ιστορείται τρικέφαλος και εδώ άγγελος (η αγία Τριάδα) προσκυνούμενος από ομάδα αγγέλων⁴². Στην εκκλησία του Αγίου Γεωργίου Ομορφοκκλησιάς της Καστοριάς, στη σκηνή της Πεντηκοστής, αντί του αγίου Πνεύματος απεικονίζεται τρικέφαλη αγία Τριάδα⁴³. Από το κεφάλι του Παλαιού των ημερών ξεπηδά δεξιά ο υιός και αριστερά το άγιο Πνεύμα ως περιστέρα.

Αντίθετα η δυτική τέχνη δεν αποφεύγει τις πολυκέφαλες ή πολυπρόσωπες μορφές. Η απεικόνιση του διπλοπρόσωπου ρωμαϊκού θεού Ιανού⁴⁴ είναι το πρότυπο για την παραγωγή μας σειράς δικέφαλων ή διπλοπρόσωπων μορφών και πρώτα από όλα η προσωποποίηση του μήνα, που φέρει το όνομά του, του Ιανουαρίου⁴⁵. Συνήθως το ένα πρόσωπο εί-

40. G. Millet, A. Frolov, *La peinture du Moyen age en Yougoslavie*, τ. III, Παρίσι 1962, πίν. 13.1.

41. G. Millet, *Monuments de l'Albos*, Παρίσι 1927, πίν. 79.

42. K. Gallas, K. Wessel, M. Borboudakis, *Byzantinisches Kreta*, Μόναχο 1983, σ. 320, εικ. 281.

43. Βλ. πρόσφατα *Το έργο του Υπουργείου Πολιτισμού στον τομέα της πολιτιστικής κληρονομιάς*, 2, Αθήνα 1998, σ. 179, εικ. 3.

44. H. Buchthal, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Οξφόρδη 1957, πίν. 128 και 153 b-c. J. Baltrusaitis, *Le moyen age fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Παρίσι 1981, σ. 34 κ.ε.

45. Baltrusaitis, *όπ.π.*, σ. 34-35.

να ενός γενειοφόρου γέρου και το άλλο ενός νέου, εκπροσωπώντας έτσι ο πρώτος το παρελθόν (τη χρονιά που πέρασε) και ο δεύτερος το μέλλον (τη χρονιά που έρχεται). Καμιά φορά προστίθεται και τρίτο πρόσωπο που αντιπροσωπεύει το παρόν. Συχνά η προσωποποίηση της Σύνεσης (Prudentia) εικονίζεται, ιδιαίτερα από τους ιταλούς καλλιτέχνες, διπλο-πρόσωπη ή τριπρόσωπη⁴⁶. Δικέφαλη απεικονίζεται η προσωποποίηση της ενότητας της αρχαίας συμφωνίας Θεού και Ισραήλ και του Μωσαϊκού νόμου⁴⁷. Το κράνος της Φιλοσοφίας, όπως απεικονίζεται στο Hortus Deliciarum, αποτελείται από μια τριπλή μάσκα, όπου παριστάνονται οι προσωποποιήσεις της Πθωής, της Λογικής και της Φυσικής⁴⁸. Στη Ρουέν πάνω στη διακόσμηση της Κρήνης του παλατιού του επισκόπου Lisieux η Φιλοσοφία είναι τριπρόσωπη: Λογική, Φυσική και Μεταφυσική⁴⁹. Σε ένα υαλογράφημα του Στρασβούργου τα κεφάλια του Χριστού και του Μωυσή πάνω σε ένα κοινό σώμα εκφράζουν την ενότητα της Παλαιάς και της Καινής Διαθήκης⁵⁰.

Τέτοια λοιπόν εικονιστικά πρότυπα, παρά την τερατομορφία τους, βάλυσαν πολύ σε μια προσπάθεια απόδοσης της αγίας Τριάδας με ζωγραφικά μέσα. Στην εκκλησία του Σταιρού στον Ανδρία της Απουλίας ένας έμβρονος δικέφαλος Δημιουργός (15ος αιώνας) με το δεξί του χέρι ανασύρει την Εύα καθώς βγαίνει από την πλευρά του Αδάμ, που κοιμάται: ξαπλωμένος⁵¹. Το άγιο Πνεύμα εκπορεύεται από τον Πατέρα. Μια μικρογραφία του κώδικα Lat. 464 της Βιβλιοθήκης της Αγίας Γενεβιέβης του 16ου αιώνα παριστάνει επίσης την αγία Τριάδα με τη μορφή ενός δικέφαλου άντρα (αριστερά ο πατέρας, δεξιά ο υιός)⁵². Το άγιο Πνεύμα σαν μικρό παιδί ακουμπά το κεφάλι του πάνω στα γένηα του Πατέρα.

Στα παραπάνω όμως δύο παραδείγματα, του Ανδρία και της Βιβλιοθήκης της Αγίας Γενεβιέβης, έστω κι αν υπάρχει η ενότητα του ενός

46. E. Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen age en France*, Παρίσι 1969 (επανέκδοση), σ. 321-322, Baltrusaitis, *όπ.π.*, σ. 35-36.

47. Herrad of Landsberg, *Hortus Deliciarum*, Νέα Υόρκη 1977, πίν. XXII.

48. *Όπ.π.*, πίν. XI bis.

49. E. H. Langlois, *Essai sur les danses des Morts*, Rouen 1851, τ. 1, πίν. 8.

50. S. Schiutz, *Les Vitraux de la cathédrale de Strasbourg*, χ.τ., 1967, πίν. VII.

51. Alba Medea, *Gli affreschi delle cripte eremitiche pugliesi*, Ρώμη 1939, σ. 55, ευκ. 11.

52. M. Didron, *Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu*, Παρίσι 1843, σ. 459.

κορμιά, δίνεται η εντύπωση ότι η εκπόρευση του αγίου Πνεύματος γίνεται από τον Πατέρα, γεγονός που παραβιάζει το βασικό δόγμα της Καθολικής Εκκλησίας του «filioque». Αυτή την αντίθεση με το δόγμα προσπάθησαν οι δυτικοευρωπαίοι καλλιτέχνες να την ξεπεράσουν δημιουργώντας έναν τρικέφαλο ή τριπρόσωπο τύπο που είχε σαν πρότυπο τις προσωποποιήσεις του Ιανουαρίου, του Χρόνου, της Σύνεσης, του γαλατορωμαϊκού Ερμή κ.ά. Αυτή την αγία Τριάδα τη βρίσκουμε σε μικρογραφίες του 13ου αιώνα. Στη συνέχεια το 15ο και 16ο αιώνα χαράσσεται σε κλειδιά θόλων και τοπάνετα σε βιβλία κ.α. Τελικά, γελοιοποιημένη η τετρατόμορφη αγία Τριάδα από τους διαμαρτυρομένους, θα καταδικαστεί και θα απαγορευτεί η απεικόνισή της από την Καθολική Εκκλησία.

Η μορφή λοιπόν του ρωδιακού Δημιουργού παραμένει ανιγματοειδή. Δεν είναι εύκολο να δικαιολογήσουμε την απουσία της τρίτης υπόστασης της αγίας Τριάδας. Δύο όμοιες περιπτώσεις έχουμε υπ' όψη μας. Μια μικρογραφία του κώδικα Lat. 7135 της Εθνικής Βιβλιοθήκης του Παρισιού (13ος αιώνας), όπου ο Θεός εμφανίζεται δικέφαλος⁵³. Ο Didron δίνει την απλοϊκή, κατά την γνώμη μου, εξήγηση ότι το τρίτο πρόσωπο βρίσκεται στην πίσω πλευρά της παράστασης και γι' αυτό δεν διακρίνεται. Η μορφή όμως του Δημιουργού που είναι εντελώς όμοια με εκείνη της ρωδιακής εκκλησίας, βρίσκεται στη Βίβλο του Χάμιλτον, ένα λατινικό κώδικα του 14ου αιώνα (Εικ. 11)⁵⁴. Διπλοπρόσωπος εξάλλου εμφανίζεται στον ίδιο κώδικα όχι μόνο στη Δημιουργία του Αδάμ αλλά και στη Δημιουργία του σύμπαντος, της Εύας και σε οκτώ ή εννιά ακόμα επεισόδια της Γένεσης.

Στη σφαίρα λοιπόν των υποθέσεων είμαστε αναγκασμένοι να αναζητήσουμε την ερμηνεία του προβλήματος. Είναι πιθανόν, κατά τη γνώμη μας, να αποδίδεται στην εκκλησία της Αγίας Τριάδας, όπως και στους κώδικες Lat. 7135 και Βίβλο του Χάμιλτον ο Θεός - Δημιουργός του ευαγγελιστή Ιωάννη: «Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ Λόγος, καὶ ὁ Λόγος ἦν πρὸς τὸν Θεόν, καὶ Θεὸς ἦν ὁ Λόγος. Οὗτος ἦν ἐν ἀρχῇ πρὸς τὸν Θεόν. Πάντα δι' αὐτοῦ ἐγένετο καὶ χωρὶς αὐτοῦ ἐγένετο οὐδὲ ἓν ὃ γέγονεν» (Ιωάν. 1, 1-3). Σύμφωνα λοιπόν με τον Ιωάννη ο Θεός μαζί με το Λόγο, τον Χριστό, σε μια ενότητα δημιουργούν τον κόσμο. Δεν αναφέρεται η παρουσία του τρίτου

53, Οπ.π., σ. 543.

54, M. Salmi, *La miniatura italiana*. Μιλάνο, χ.χρ., σ. 34, εικ. 47.



Εικ. 11. Βερολίνο. Βίβλος του Χάμιλτον, φύλ. 4.
 Σκηνές από τη Γένεση της Παλαιάς Διαθήκης, 14ος αιώνας
 (M. Salmi. *La miniatura italiana*, Μιλάνο, γ.γρ., ευκ. 47).

προσώπου της αγίας Τριάδας, του αγίου Πνεύματος. Πολλοί πατέρες της ορθόδοξης και ιδιαίτερα της λατινικής εκκλησίας πίστευαν ότι αυτός ο Θεός του ευαγγελιστή Ιωάννη ή ο Λόγος του Θεού δημιούργησε τον κόσμο⁵⁵. Στη Βίβλο του St. Hénigne (αρχές 12ου αιώνα) στη Dijon γίνεται προσπάθεια απεικόνισης της θεότητας, όπως την εκφράζουν οι τρεις πρώτοι στίχοι του κατά Ιωάννη ευαγγελίου⁵⁶. Μέσα στο αρχικό Ι(n P)incipio) μπρός στο στήθος του έθρονου Θεού - πατέρα εικονίζεται στηθαίος ο Λόγος, ο Θεός - υιός, στον τύπο του αγένειου Εμμανουήλ (Εικ. 12) και πουθενά δεν διακρίνεται το άγιο Πνεύμα, η τρίτη υπόσταση της χριστιανικής θεότητας.

Όπως κι αν έχει όμως το θέμα ένα είναι βέβαιο, ότι το πρόσωπο του ικανού ροδιακού Δημιουργού πρέπει να αναζητηθεί στον κύκλο της δυτικοευρωπαϊκής τέχνης που έπλασε όμοιες μορφές σε υαλογραφήματα (vitraux), τοιχογραφίες, μικρογραφίες και ξυλογραφίες και συνήθιζε να εικονίζει ως Δημιουργό την αγία Τριάδα αντίθετα από τη βυζαντινή τέχνη, όπου ο Δημιουργός ταυτίζεται συνήθως με τη μορφή του Χριστού - Λόγου.

Ο Άγιος Νικόλαος, που ανήκει στον αρχιτεκτονικό τύπο των μονοχώριων καμαροσκέπαστων ναών, βρίσκεται 7-8 χιλιόμετρα ΝΔ της πόλης, μέσα στο χωριό Τριάντα⁵⁷. Από το ζωγραφικό του διάκοσμο, που χρονολογείται στην ευασαστία 1490-1510⁵⁸, έχουν διασωθεί, με αρκετές ζημιές, σκηνές από το δημόσιο βίο και τα πάθη του Χριστού.

Και σ' αυτό το μνημείο θα σταθούμε μόνο σε μία σκηνή, στον Εμπαγμό του Χριστού (Εικ. 13), που είναι μέγας και αποκορύφωση της συνήθισμένης στο μεσαίωνα, αλλά και πολύ αργότερα, ποιής της διαπόμπευσης⁵⁹.

Η γιγαντιαία μορφή του Ιησού κάθεται σ' ένα ορθογώνιο χωρίς ράχη θρόνο ντυμένη με μια τριανταφυλλιά γλαμύδα και κρατώντας στο δεξί χέρι ένα καλάμι. Ξυπόλητος πατά σε ένα υποπόδιο. Έχει δεμένα τα μάτια με μια πάννη ταινία κι έχει γύρωι εξουθενωμένος το κεφάλι αριστερά. Γύρω ο όχλος, άτομα κάθε ηλικίας, γέροι με μακριά γένεια και

55. M. Th. d'Alverny, Les anges et les jours, *Cahiers Archéologiques* IX (1957), σ. 284 κ.ε. Mâle, *όπ.π.* (υπόσημ. 46), σ. 29.

56. Gertrud Schüller, *Iconographie der christlichen Kunst*, τ. I, Gütersloh 1966, σ. 17, εκ. 1. A. Heiman, *L'icônographie de la Trinité. L'art chrétien*, Παρίσι: 1934, σ. 50.

57. Για την αρχιτεκτονική του βλ. Κόλλιας, *Δύο ροδιακά σύνολα*, σ. 9-12.

58. Κόλλιας, *όπ.π.*, σ. 206-209.

59. Από διαφορετική οπτική γωνία έχω εξετάσει την ίδια σκηνή άλλες δύο φορές: Κόλλιας, *όπ.π.*, σ. 71-86 και Κόλλιας, *Η Διαπόμπευση*, *όπ.π.* (υπόσημ. 31).



Εικ. 12. Dijon. Βιβλίο του St. Bénigne. Ο Παλαιός των Ημερών με τον Χριστό - Ερμανουήλ, αρχές 12ου αιώνα (Gertrud Schiller, *Ikono-graphie der christlichen Kunst*, τ. 1, Gütersloh 1966, εκκ. 1).

φακιάλια στο κεφάλι. άνδρες με μαύρα γένεια που φορούν σαρίκια ή φακιάλια και νέοι αμούστακοι. Οι παρευρισκόμενοι στρατιωτικοί είναι τέσσερις, ντυμένοι όλοι με πανοπλίες του 15ου αιώνα. Δύο στην επάνω δεξιά γωνία του πίνακα κι ένας στην αριστερή σαλπίζουν. Επίσης δεξιά πίσω από τον Χριστό, στέκεται ένας γενειοφόρος στρατιωτικός, ίσως ο



Εικ. 13. Άγιος Νικόλαος στα Τριάντα της Ρόδου.
Ο Εμπαιγμός του Χριστού, γύρω στα 1490 - 1510.

επικεφαλής. Όλο τούτο το πλήθος κινείται, θορυβεί κι ασχχημονεί εμπαιζοντας τον Χριστό. Ελάχιστες μορφές κρατούν τα προσχήματα, όσες είναι στριμωγμένες ανάμεσα στους άλλους και δεν τους αφήνεται περιθώρια για ζωηρές κινήσεις και αισχρές χειρονομίες.

Εμπρός στο θρόνο του Χριστού τέσσερις άνδρες έχουν γονατίσει και προσκυνούν περιπαιχτικά. Δύο σαρικοφόροι αριστερά, ο ένας κοντά στο θρόνο κι ο άλλος στην άκρη, χειροκροτούν με μανία. Εκτός από τους τέσσερις σαλπικιτές ή ζουρνατζήδες στις επάνω γωνίες, τρεις στρατιώτες κι

ένας Εβραίος, δύο ακόμα γραφικές μορφές στην κάτω αριστερή γωνία φαιδρύνουν την ατμόσφαιρα παίζοντας μουσικά όργανα. Στο πρώτο επίπεδο ένας νέος με κοντό χιτώνα και σκιάδι στο κεφάλι με φτερό παίζει άσκαυλο. Πιο πίσω ένας γέρος με διχαλωτό γένι, ένα περίεργο σκιάδι, κοντό χιτώνα και ψηλά υποδήματα κρατά με το δεξί χέρι ένα ξύλο και κτυπά το τύμπανο, που έχει κρεμασμένο με ένα κορδόνι από το λαιμό του. Με το αριστερό χέρι κρατά εμπρός στο στόμα του μια φλογέρα. Διακρίνονται ακόμα δύο οργανοπαίχτες, δεξιά ένας νέος τυμπανιστής κι ένας άλλος αριστερά, στο ύψος των ώμων του Χριστού, που με τα δύο του χέρια παίζει φλογέρα.

Δεξιά δύο νέοι με ξυρισμένα κεφάλια οιστρηλατημένοι χορεύουν με σηκωμένα τα χέρια πάνω από το κεφάλι τους. Εκεί που ο ζωγράφος των Τριάντα ξεπερνά σε τόλμη κάθε προηγούμενο, αλλά νομίζουμε και κάθε επόμενο, στην παράσταση του Εμπαιγμού τουλάχιστον, είναι οι χυδαίες χειρονομίες και στάσεις μερικών αντρών του όχλου.

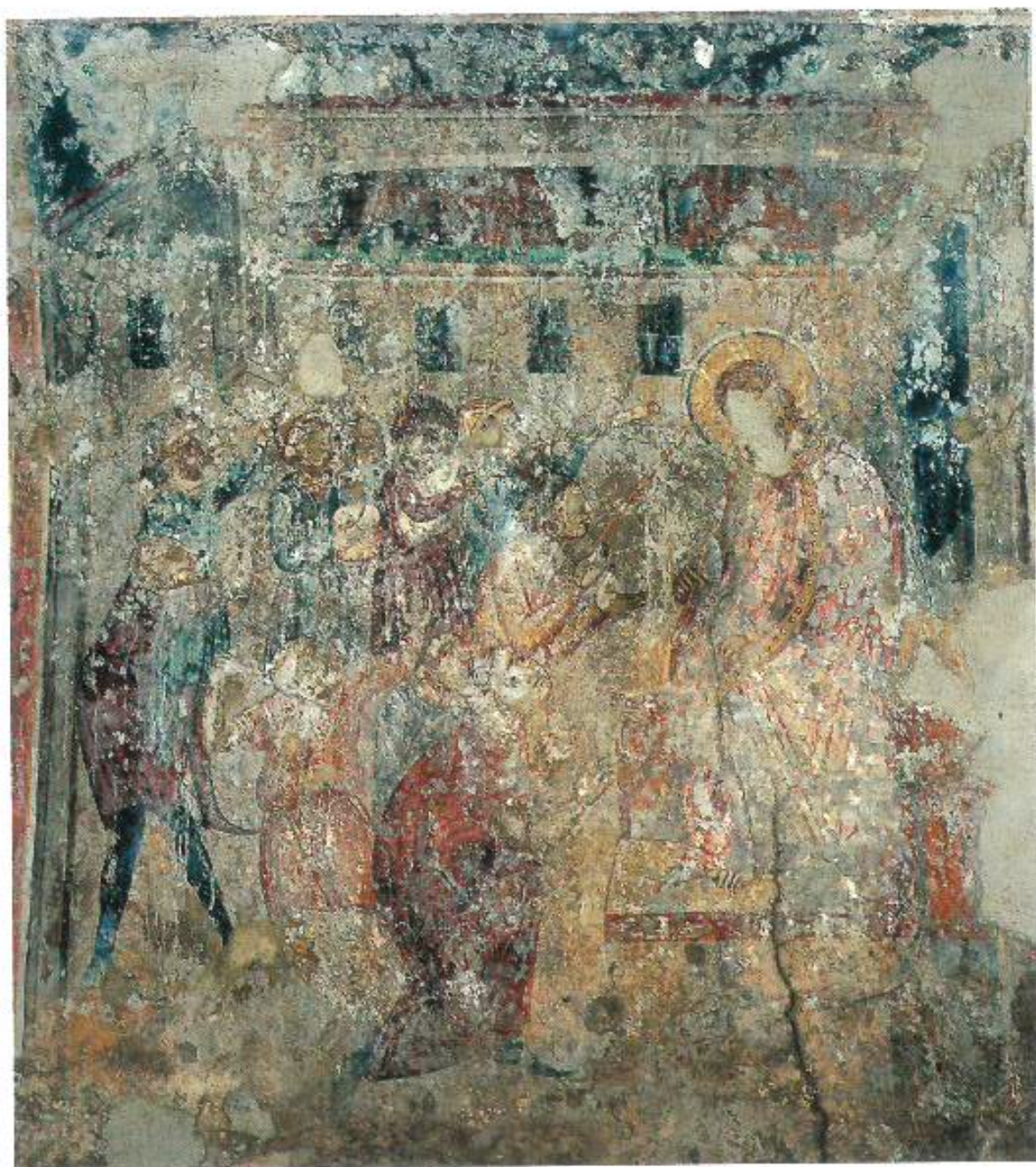
Δύο νέοι έχουν σηκώσει το χιτώνα τους και επιδεικνύουν τους γυμνούς γλουτούς τους. Ο ένας απ' αυτούς έχει γονατίσει στο πρώτο επίπεδο μπρος στο θρόνο του Χριστού κι ο άλλος αριστερά έχει σκύψει. Λίγο ψηλότερα από το γερο-μουσικό αριστερά ένας γέρος με «σεβάσμια» γενειάδα χειρονομεί χυδαία επιδεικνύοντας στον Χριστό τον αντίχειρα της αριστερής κλειστής παλάμης περασμένο ανάμεσα στο δείκτη και το μέσο, χειρονομία, που θα ονομάσουμε «αιδούο - γροθιά». Την ίδια χειρονομία κάνει και ο νεαρός αριστερά δίπλα στον Χριστό. Επίσης ο γερο-Εβραίος με τεντωμένο το δεξί χέρι και την παλάμη ανοιχτή φαίνεται να μουτζώνει.

Θα σταθούμε για λίγο στη λεπτή υφασμάτινη ταινία που καλύπτει τα μάτια του Χριστού. Οι Ασίζες της Κύπρου ορίζουν για τους κλέφτες, όταν τους διαπομπεύουν: «καὶ δι' αὐτὸν κελεύει τὸ δίκαιον καὶ κρίνει· καὶ ἡ Ἀσίζα νὰ τὸν πιντελιάσου⁶⁰ τοὺς ὀφθαλμούς του, ὅταν τὸν γεβεντίζου⁶¹ εἰς τὴν χώραν διὰ νὰ τὸν φουρκίσουν, διότι θεωρῶντα ἠμπορεῖ νὰ πῆ διὰ ὅλους ἐκείνους τοὺς μισὰ, οὐ ὁποῦ τοῦ ἐπταΐσαν, ὅτι ὅλοι ἐνὶ κλέπταις... καὶ δι' αὐτὸν οὐδὲν πρέπει νὰ θεωρῆ⁶²».

60. Πιντελλιάζω = δένω κάτι με ταινία. Βλ. γαλλικό ρήμα *bander* και ιταλικό *bindellare* (Du Cange, *Glossarium ad scriptores mediae et infimae graecitatis*, Λονδίνο 1688, στήλ. 1171).

61. Γεβεντίζω = διαπομπεύω (Φρ. Κριαράς, *Λεξικό της μεσαιωνικής ελληνικής δημώδους γραμματείας (1100-1669)*, τ. Δ', Θεσσαλονίκη 1975, σ. 239).

62. Κ. Σάββας, *Μεσαιωνική βιβλιοθήκη*, τ. ΣΤ', Βενετία - εν Παρισίους 1877, σ. 446, 22-29.



*Εικ. 14. Παναγία η Παρμενιώτισσα στην Ψίνθο της Ρόδου.
Ο Εμπαιγμός του Χριστού. 15ος αιώνας.*

Είναι λοιπόν φανερό, ότι παρόμοια συνήθεια ή νόμο είχε υπ' όψη του εκείνος που ζωγράφισε το πρότυπο της τοιχογραφίας των Τριάντα. Ο διαπομπευόμενος δεν έπρεπε να βλέπει για να μην κατηγορήσει σαν



Εικ. 15. Άγιος Γεώργιος ο Χωστός στον Φιλέρημο της Ρόδου.
Ο Εμπαιγμός του Χριστού, 15ος αιώνας.

συνενόχους του στο έγκλημα του εκείνους που μισούσε ή που με ζήλο τον βασάνισαν και τον ξεφτέλισαν στη διάρκεια της διαπόμπευσης.

Από όσο ξέρουμε είναι εντέλως σπάνια αυτή η λεπτομέρεια για τον κύκλο της βυζαντινής ζωγραφικής.

Σε δύο ακόμα ροδιακά, έργα, που ανήκουν στον κύκλο της εκλεκτικής ζωγραφικής, στην Παναγία την Παρμενιώτισσα στην Ψίνθο⁶³ (Εικ. 14) και στον Άγιο Γεώργιο το Χωστό στον Φιλέρημο⁶⁴ (Εικ. 15), ο εμπαιζόμενος Χριστός εικονίζεται με δεμένα μάτια. Επίσης στο αρμενικό τετραευάγγελο της Freer Gallery of Art, FGA 32.18, ο Χριστός εμπαιζόμενος στέκεται όρθιος και όλο το κεφάλι του είναι καλυμμένο με ένα μεγάλο μαντήλι⁶⁵. Αυτός ο κώδικας όμως ξέρουμε ότι περιέχει εδώ και εκεί δυτικά εικονογραφικά στοιχεία και είναι πιθανό από δυτικό πρότυπο να προέρχεται και η κάλυψη του κεφαλιού του Χριστού με μαντήλι.

Στη δυτικοευρωπαϊκή τέχνη, αντίθετα με τη βυζαντινή, συχνά ο Χριστός στη σκηνή του Εμπαιγμού εικονίζεται με μαντηλοδεμένα μάτια, όπως π.χ. σε τοιχογραφία του Fra Angelico στο μοναστήρι του Αγίου Μάρκου της Φλωρεντίας⁶⁶, στη *Maestà* του Duccio⁶⁷, σε πίνακα του Enrico di Tedice⁶⁸ κ.ά.

Από τη διαπόμπευση, όπως αναφέρθηκε πιο πάνω, δεν έλειπαν οι μουσικοί που συνόδευαν τα σκωπτικά τραγούδια, οιστηγλιχτούσαν το πλήθος και το εμπνέανε σε χυδαιότητες. Σάλπιγγες καλούσαν το λαό προς θέα και συμμετοχή στη γλέυη, στην ύβρη, στο βασκανισμό του δυστυχημένου.

Είναι λοιπόν συνηθισμένο φαινόμενο να απεικονίζονται στον Εμπαιγμό σαλπικτές, τομπανιστές, φλαουτίστες, εκείνοι που κτυπούν κρόταλα ή παλαμάκια κ.ά. Στην οργιαστική σκηνή των Τριάντα συμμετέχουν οκτώ μουσικοί που παίζουν πνευστά και κρουστά όργανα, γνωστά από παραστάσεις και σε άλλα μνημεία.

63. Κόλλιας, Η Διαπόμπευση, πίν. 130.

64. Οπ.π., πίν. 131α.

65. Sirapic der Nersessian, *Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art*, Ουάσιγκτον 1963, σ. 50, εικ. 160.

66. Βλ. πρόχειρα Schiller, *όπ.π.*, τ. I, υποσημ. 56, τ. II, Güttersloh 1968, εικ. 250.

67. Βλ. πρόχειρα G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe, et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Παρίσι 1916, σελ. 658.

68. Evelyn Sandberg-Vavalà, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Ρώμη, 1980, εικ. 210.



Εικ. 16. Άγιος Νικόλαος στα Τριάντα της Ρόδου. Ο Εμπαγγμός του Χριστού (λεπτ.), γύρω στα 1490 – 1510. Ο νέος που παίζει άσκαυλο.

Δεν μπορούμε όμως να πούμε το ίδιο και για το νεαρό με τον κοντό χιτώνα, το σκιάδι με το φτερό και τα ξυπόλητα πόδια, που παίζει άσκαυλο στην αριστερή κάτω γωνία της παράστασης (Εικ. 16).

Ο άσκαυλος, που εμφανίζεται στον ελληνικό χώρο γύρω στον 1ο

με 2ο μ.Χ. αιώνα⁶⁹ έχει δύο τύπους την τσαμπούνα και τη γκάιντα⁷⁰. Η σημαντικότερη διαφορά του ενός από τον άλλο είναι ότι ο πρώτος τύπος έχει έναν αυλό και ο δεύτερος δύο. Ο άσκαυλος των Τριάντα ανήκει στον τύπο της τσαμπούνας, που μέχρι σήμερα παίζουν οι Δωδεκανήσιοι.

Το λαϊκό αυτό μουσικό όργανο, που το χρησιμοποιούσαν στο μεσαίωνα και στη νεότερη εποχή σε Ανατολή και Δύση, απεικονίστηκε αρχικά στη ζωγραφική της ανατολικής Μεσογείου. Τα παλιότερα παραδείγματα στη μνημειακή ζωγραφική που ξέρουμε, βρίσκονται σε δύο μνημεία της Κύπρου, στον Άγιο Νικόλαο της Στέγης (14ος αιώνας)⁷¹ και στο Σταυρό στο Αγιασμάτι (1466)⁷². Και στις δύο κυπριακές εκκλησίες ένας βοσκός στη σκηνή της Γέννησης του Χριστού παίζει άσκαυλο. Αργότερα, στο 16ο αιώνα πια, ένας νεαρός παίζει γκάιντα στην παράσταση του 16ου Ύμνου του Δαβίδ στη μονή Βαρλαάμ των Μετεώρων⁷³. Ακολουθούν ακόμα μερικά μνημεία.

Αν στη βυζαντινή ζωγραφική, ιδιαίτερα πριν από την Άλωση, ο μουσικός του άσκαυλου είναι μια πολύ σπάνια παράσταση, αντίθετα στη δυτική Ευρώπη είναι ένα πρόσωπο αγαπητό στην τέχνη τουλάχιστον από το 13ο αιώνα⁷⁴. Συναντάται συχνά στις μικρογραφίες και τη γλυπτική και κατά κανόνα είναι ένας από τους βοσκούς που υμνούν το βρέφος - Χριστό στην παράσταση της Γέννησής του ή στην Προσκύνηση των Μάγνων. Μερικές φορές είναι άγγελος που μετέχει στη χαρά των ουρανών, όταν ευαγγελίζεται η Παναγία. Άλλοτε πάλι απλός μουσικός στους Αρραβώνες της Παναγίας με τον Ιωσήφ ή γλυπτό που κοσμεί προσόψεις σπιτιών ή εσωτερικούς χώρους. Μόνο σε ένα παράδειγμα όμως εντοπίσαμε τσαμπουνιέρη να μετέχει σε Εμπαιγμό κι αυτό, πάλι στη Ρόδο, στην Παναγία την Παρμενιώτισσα κοντά στο χωριό Ψίνθος⁷⁵.

69. Φ. Αναγεϊαννάκης, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, Αθήνα 1976, σ. 198.

70. Οπ.π., σ. 167-198.

71. Α. Παπαγεωργίου, *Masterpieces of the Byzantine Art of Cyprus*, Λευκωσία 1966, σ. 14, πίν. IX.

72. Α., Judith Stylianou, *The painted churches of Cyprus*, Κύπρος 1964, εικ. 12.

73. Βλ. πρόχειρα Αναγεϊαννάκης, όπ.π., εικ. 56.

74. *National Gallery Catalogues. Earlier Italian schools*, Λονδίνο 1953, τ. 1, πίν. 67. L. F. Sandler, A Follower of Jean Pucelle in England, *Art Bulletin* 52 (1970), εικ. 3 και 5.

75. Κόλλιας, Η Διαπόμπευση, πίν. 130.

Όπως κι αν έχει όμως το πρόβλημα της εμφάνισης του άσκαυλου στη ζωγραφική του Αγιαίου, είναι φανερή η σχέση του τσαμπιαμιάρι των Τριάντα με την παράσταση της Γέννησης του Χριστού, του Ευαγγελισμού των Ποιμένων ή της Προσκύνησης των Μάγων. Το κοντό χιτώνο και το σκιάδι με το φτερό του νεαρού μουσικού είναι σημάδια της καταγωγής του πρότυπου των παραπάνω σκηνών. Μοιάζει με τους νεαρούς βοσκούς που παίζουν κάποιο πνευστό μουσικό όργανο δίπλα στη φάτνη όπου γεννήθηκε ο Ιησούς.

Όπως δεν λείπουν ποτέ από τον Εμπαιγμό οι παντός είδους μουσικοί, το ίδιο γίνεται και με τους χορευτές. Χοροπηδοίον συνήθως τρελά κοιτώντας, όπως στα Τριάντα, τα χέρια τους ή τα μακριά μανίκια τους, από το τετραευάγγελο της Λαυρεντιανής Βιβλιοθήκης (περίπου 1100)⁷⁶ μέχρι τις μεταβυζαντινές τοιχογραφίες⁷⁷.

Στα Τριάντα το στοιχείο που ξεχωρίζει τους δύο νεαρούς που χοροπηδοίον δεξιά από τους χορευτές Εμπαιγμών άλλων μνημείων, είναι τα ξυρισμένα τους κεφάλια (Εικ. 17). Ένας απ' αυτούς μάλιστα μετέχει ενεργά στις δύο επόμενες σκηνές, του Ελκόμενου και της Ανόδου του Χριστού στο Σταυρό.

Η παλιότερη, από όσο ξέρουμε, παράσταση μορφής με ξυρισμένο κεφάλι βρίσκεται στο Σινά. Είναι ο νεκροθάφτης, που εικονίζεται δεξιά στη σκηνή της Έγερσης του Λαζάρου σε ένα επιστόλιο εικονοστασίου του δευτέρου μισού του 12ου αιώνα⁷⁸. Εντοπίζουμε και πάλι τη μορφή με το ξυρισμένο κρανίο στη Σταύρωση του Ανδρέα Παβία της Εθνικής Πινακοθήκης της Αθήνας⁷⁹ (Εικ. 3) και στην εικόνα με την ίδια παράσταση της Συλλογής Λοβέρδου⁸⁰. Είναι ένας νεαρός δήμιος που

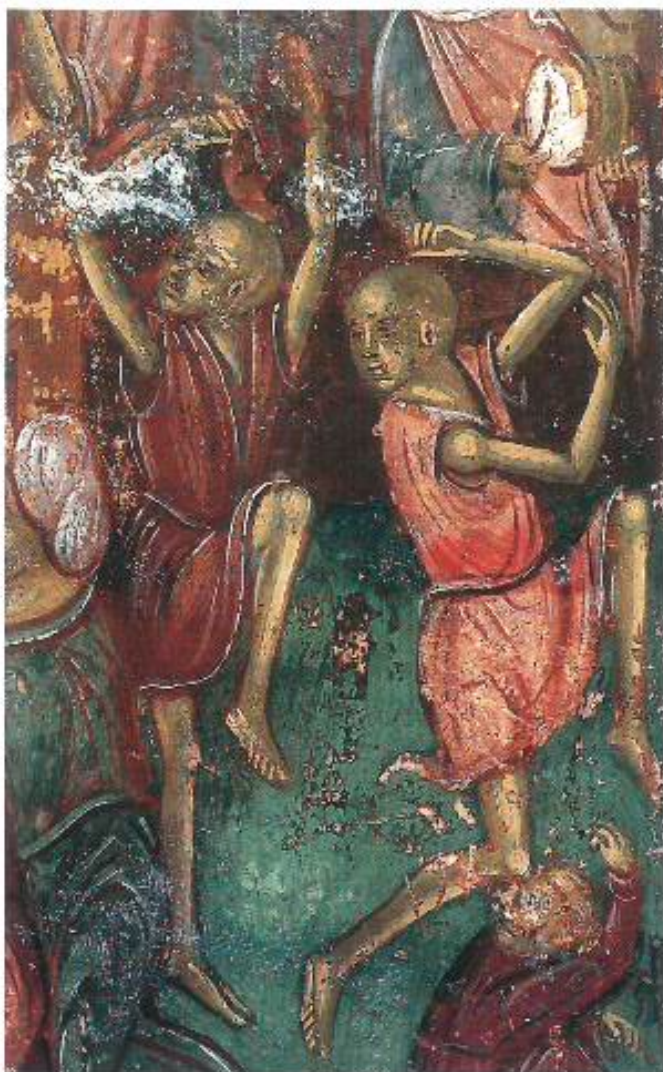
76. Tania Velmans. *Le tétrévangile de la Laurentienne*, Παρίσι 1971, πίν. 29, εικ. 118 και πίν. 37, εικ. 262.

77. Άγιος Νικόλαος του Μαγαλειού (Στ. Πελεκανίδης, *Καστοριά. Βυζαντινά Τοιχογραφία*, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 168α, 169α). Πογκάνοβο (Α. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Παρίσι 1928, πίν. LVIII), Μονή Ντίλιου στο νησί των Ιωαννίνων (Θέτις Λίβα-Ξανθόκη, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Ντίλιου*, Ιωάννινα 1980, εικ. 28) κ.ά.

78. Γ. και Μαρία Σωτηρίου, *Εικόνες της Μονής Σινά*, Αθήνα 1958, σ. 105-106, εικ. 97. Κ. Weitzmann - G. Alibegashvili - A. Volskaja - Gordana Babić - M. Chatzidakis - M. Alpatov - T. Voinescu, *Les icones*, Παρίσι 1982, σ. 58.

79. Βλ. υποσημ. 28.

80. Νανώ Χατζηδάση, *Εικόνες Κρητικής Σχολής, 15ος-16ος αι.*, Κατάλογος έκθεσης, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1983, αριθ. 20.



Εικ. 17. Άγιος Νικόλαος στα Τριάντα της Ρόδου.
Ο Εμπαιγμός του Χριστού (λεπτ.), γύρω στα 1490 - 1510.
Οι νέοι με τα ξυρισμένα κεφάλια.

κρατά το καλόμι με το σπόγγο. Την ίδια ακριβώς μορφή την ξαναβρίσκουμε και πάλι σε μια φορητή εικόνα με την παράσταση της Σταύρωσης που αποδίδεται στον Ερμανουήλ Λαμπάρδο και βρίσκεται στο Μουσείο των Συρακουσών⁸¹. Μπορούν να αναφερθούν άλλα τέσσερα ακόμα παραδείγματα κι αυτά στη Ρόδο, στη σκηνή του Εμπαιγμού

81. Sandberg-Vavalà, όπ.π. (οποσημ. 68), σ. 51, εικ. 30.

στην Παναγία την Παρμενιώτισσα⁸² (Εικ. 14), στις σκηνές της Σταύρωσης (Εικ. 5) και του Εμπαιγμού (Εικ. 15) στον Άγιο Γεώργιο το Χωστό του Φιλερρήμου⁸³ και ο δήμιος στον κύκλο του βίου της αγίας Αικατερίνης στην ομώνυμη εκκλησία της μεσαιωνικής πόλης της Ρόδου⁸⁴. Είναι φανερό λοιπόν ότι η απεικόνισή αυτής της μορφής είναι αρκετά σπάνια στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη κι από τα οκτώ παραδείγματα που έχω υπ' όψη μου, τα τέσσερα βρίσκονται στη Ρόδο.

Στο χώρο της δυτικοευρωπαϊκής τέχνης η παράσταση της μορφής με το ξυρισμένο κεφάλι είναι επίσης σπάνια. Με κόπο καταφέραμε να εντοπίσουμε οκτώ φορές την παρουσία της σε ισάριθμα έργα⁸⁵.

Με κουρεμένο ή ξυρισμένο κρανίο εμφανίζονται στη βυζαντινή και δυτική ζωγραφική, έστω και σπάνια, άντρες που παίρνουν μέρος στο βασανισμό του Χριστού ή στη σταύρωσή του, που είναι νεκροθάφτες (εικόνα Σινά), που βεβαιωμένα είναι στρατιωτικοί, και σπανιότερα πρόσωπα σεβαστά, όπως ο Δαβίδ στη Βίβλο του Ριχάρδου II στο Βρετανικό Μουσείο⁸⁶, ο Ιωσήφ στον πίνακα με τον Αρραβώνα της Παναγίας ανωνύμου φλαμανδού ζωγράφου του Μουσείου Prado⁸⁷ και ο σύντροφος του αγίου Ελιγίο στον κώδικα της Πανεπιστημιακής Βιβλιοθήκης της Μπολόνια⁸⁸. Εκτός από την περίπτωση της εικόνας του Σινά (δεύτερο μισό 12ου αιώνα), τα λοιπά παραδείγματα χρονολογούνται από το 15ο αιώνα κι ύστερα. Πρέπει επίσης να παρατηρήσουμε ότι τα έργα που βρίσκονται μέσα στο χώρο της μεταβυζαντινής τέχνης δυτικίζουν έντονα.

Ποιά λοιπόν ιδιότητα έχουν αυτές οι μορφές στα Τριάντα; Τι δηλώνουν οι ξυπόλητοι και κουρεμένοι νέοι;

82. Κόλλιας. *Η Διαπόμπη*, πίν. 130.

83. *Όπ.π.*, πίν. 131β.

84. Θ. Αργυρόπουλος. *Ο εικονογραφικός κύκλος της αγίας Αικατερίνης στην ομώνυμη εκκλησία της μεσαιωνικής πόλης της Ρόδου*, *ΑΔ* 41 (1986), Μέρος Α': Μελέτες, Αθήνα 1991, σ. 94-95, πίν. 27.

85. Κόλλιας. *Δύο ροδιακά σύνολα*, σ. 82-83.

86. Φύλλο 76, βλ. Ch. Kühn, Hermann Scheere and English Illumination of the early 15th century, *Art Bulletin* 22 (1940), σ. 151, εικ. 26.

87. Πίνακας υπ' αριθ. 1887, βλ. *Museo del Prado. Catalogo de los pinturas*, Μαδρίτη 1972, σ. 213.

88. Φύλλο 6 του κώδικα 4194, βλ. *Maestro storico nazionale della miniatura*, Palazzo Venezia, Ρώμη 1953, σ. 143, πίν. XXVb.

Στο μεσαίωνα τα μακριά μαλλιά σε άντρες και γυναίκες τα θεωρούσαν κόσμημα κι ήταν επιβεβλημένα από την κοινωνία σαν χαρακτηριστικό του τίμιου ή τουλάχιστον του ευυπόληπτου πολίτη⁸⁹. Υπήρχαν όμως περιπτώσεις, έστω και μετρημένες, που ο μεσαιωνικός άνθρωπος με τη θέλησή του ή βίαια κουρευόταν.

Οι Βυζαντινοί ακολουθώντας πανάρχαιο ελληνικό έθιμο μετά το θάνατο προσφιλούς προσώπου κόβανε ή ξιρίζαν τα μαλλιά τους εκδηλώνοντας έτσι το πένθος τους⁹⁰. Επίσης για λόγους καθαριότητας και υγιεινής κούρευαν τα κεφάλια των στρατιωτών⁹¹ ή όταν κάποιος αφιερωνόταν στον Θεό υποχρεωτικά δεχόταν τη μοναχική κουρά, που τότε γινόταν «έν χρώ»⁹². Ηθοποιοί, θαυμαστοποιοί, γελωτοποιοί, πρόσωπα που η βυζαντινή κοινωνία δεν τα είχε σε υπόληψη, κούρευαν τα κεφάλια τους⁹³. Επίσης κούρευαν ή ξιρίζαν τα κεφάλια των διαπομπευομένων⁹⁴. Οι νέοι λοιπόν με τα κουρεμένα κεφάλια που βασανίζουν και χλευάζουν τον Χριστό στη σκηνή του Εμπαιγμού είναι φανερό ότι είναι περιθωριακά άτομα, άτομα που ανήκουν στον υπόκοσμο ή γενικά σε κατώτερες κοινωνικές τάξεις.

Απομένει να εξετάσουμε τις χλευαστικές και αισχρές χειρονομίες και στάσεις του όχλου, δηλαδή τα χειροκροτήματα, το «αιδοίο - γροθιά», την επίδειξη που κάνουν ορισμένοι των γυμνών γλουτών και τις μούτζες (Εικ. 13).

Δύο σαρκωφόροι αριστερά χειροκροτούν εμπαιζόντες τον «βασιλέα των Ιουδαίων» ή μπορεί και να κτυπούν παλαμάκια κρατώντας το ρυθμό της βάρβαρης μουσικής που παίζουν η τσαμπούνα, οι σάλπιγγες, οι φλογέρες και τα τύμπανα. Κι οι δύο χειρονομίες, χειροκρότημα και παλαμάκια, ήταν φορτισμένες στα βυζαντινά χρόνια με τη σημερινή σημασία τους. Οι θεατές του υποδρόμου επευφημούσαν τους αθλητές εκτός των άλλων και με χειροκροτήματα⁹⁵.

89. Φ. Κουκουλές, *Βυζαντινών βίος και πολιτισμός*, τ. Δ', Αθήνα, 1951, σ. 342 κ.ε.

90. Όπ.π., σ. 214-217. *Patrologia Graeca* (στο εξής *P.G.*), τ. 17, στήλ. 729.

91. Κουκουλές, *Βίος*, Δ', σ. 353.

92. Αμ. Αλιζιάτος, *Η κουρά των κληρικών και μοναχών κατά το Κανονικόν Δίκαιον της Ορθοδόξου Εκκλησίας*, *Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών* 23 (1953), σ. 233-239.

93. *P.G.*, τ. 57, στήλ. 426 (Χρυσόστομος). *P.G.*, τ. 37, στήλ. 1517 (Γρηγόριος ο Θεολόγος). Κ. Σάβας, *Δοκίμιον περί του θεάτρου και της μουσικής των Βυζαντινών*, χ.τ., χ.χρ., σ. 319.

94. Βλ. παρακάτω.

Τα παλαμάκια, που σ' αυτά και σε μερικούς ακόμα ήχους αυθόρμητα παραγόμενους από τον άνθρωπο η εθνοκομμουνολογία αναγνωρίζει τις πρώτες εκδηλώσεις στον τομέα της ενόργανης μουσικής, μαρτυρούνται από φιλολογικές πηγές τουλάχιστον από το 4ο μ.Χ. αιώνα⁹⁵.

Δύο μορφές, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, από τον όγχο των Ιουδαίων χλειάζουν τον Χριστό επιδεικνυόντάς του την κλειστή παλάμη τους με τον αντίχειρα ανάμεσα στο δείκτη και το μέσο («αυδίοο - γροθιά»), χειρονομία γνωστή στους μεσογειακούς λαούς από την αρχαιότητα⁹⁷. Αρχικά είχε αποτροπαϊκή σημασία⁹⁸. Αργότερα κατόντησε βρισιά.

Εντούτοις παρά την κοινότητα της αυτή η χειρονομία είναι άγνωστη στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή ζωγραφική. Αντίθετα στη δυτικο-ευρωπαϊκή τέχνη από τα μέσα τουλάχιστον του 14ου αιώνα γίνεται μια από τις συνηθισμένες ύβρεις κατά του εμπαιζόμενου Χριστού, όπως στους πίνακες του Ferres Bassa⁹⁹, του Maestro di S. Martino alla Palma (μέσα περίπου του 14ου αιώνα)¹⁰⁰, του Hieronymus Bosch στη National Gallery του Λονδίνου¹⁰¹. Αυτή η χειρονομία για τους δυτικούς ζωγράφους γίνεται ένα από τα τυπικά «όργανα πάθους» του Χριστού¹⁰², που περιβάλλουν συχνά την παράσταση της Άκρας Ταπείνωσης μαζί με τη λόγχη, το σπόγγο, τα καρφιά κ.τ.λ.

Δύο νέοι, ο ένας μπρος στο πρώτο επίπεδο κι ο άλλος αριστερά, έχουν φθάσει στα άκρα της χιδαιότητας με τους γυμνούς, προτεινόμενους στον Χριστό γλουτούς τους. Είναι μια λεπτομέρεια που όμοιά της δεν ενετόπισα, ακόμα και στους πιο τυλμηρούς ομότεχνους του ανώνυμου ζωγράφου των Τριάντα. Έστω λοιπόν κι αν δεν βρέθηκε η ίδια, όμοια με τη

95. Κουκουλές, *Βίος Δ'*, σ. 353.

96. Ανωγειαννάκης, *όπ.π.* (υπόσημ. 69), σ. 90-91.

97. Ν. Πολίτης, *Υβριστικά σχήματα* (σφάκελο, μοιτζα, πούλος, σαμόρρο), *Λαογραφία Δ'* (1912-1913), σ. 664 κ.ε. Αν. Κεραμόπουλλος, *Ο αποτυμπανισμός. Συμβολή αρχαιολογική εις την ιστορίαν του ποινικού δικαίου και την λαογραφίαν*, Αθήνα 1923, σ. 125.

98. *Όπ.π.*

99. G. G. King, Iconographical notes on the Passion, *Art Bulletin* 16 (1934), σ. 292, ειχ. 2.

100. G. Sinibaldi, G. Brunetti, *Pittura italiana di Duecento e Trecento. Catalogo della Mostra giottesca di Firenze del 1937*, Φλωρεντία 1937, πίν. 174.

101. *The National Gallery, Illustrated General Catalogue*, Λονδίνο 1973, σ. 58.

102. Κόλλυας, *Δύο ρωδιακά σύνολα*, σ. 84, σημ. 396.

χυδαία και προσβλητική στάση της επίδειξης των γυμνών γλουτών, νομίζω ότι αυτή βρίσκεται μέσα στο κλίμα και την ατμόσφαιρα της Δύσης¹⁰³.

Ο γέρος που στέκεται αριστερά προτείνοντας προς τον Χριστό το «αιδοίο - γροθιά», έχει τεντώσει τη δεξιά παλάμη με ανοιχτά τα δάκτυλα. Είναι σχεδόν φανερό ότι ο χυδαίος γερο-Εβραίος μουντζώνει. Η στάση της παλάμης και το γεγονός ότι η χειρονομία γίνεται με το δεξί χέρι -η μούτζα δίνεται πάντα με το δεξί χέρι- είναι στοιχεία που κάνουν πιο πειστική αυτή την υπόθεση.

Η μούτζα, το φάσκελο, ή το σφάκελο είναι μία από τις πιο συνηθισμένες υβριστικές χειρονομίες του ελληνικού λαού¹⁰⁴. Αφήνοντας κατά μέρος την ετυμολογία του όρου και την πρώτη σημασία της χειρονομίας, αν ήταν δηλαδή αρχικά αποτροπαική ή εξ αρχής υβριστική ή και τα δύο μαζί, επίσης τι ήταν αυτό που τη δημιούργησε και την επέβαλε, ένα είναι βέβαιο, ότι μόνο στον ελληνικό λαό έχει σημασία βρισιάς και κατάρας¹⁰⁵. Από το 15ο αιώνα τουλάχιστον το ρήμα σφρακελίζειν ήταν συνώνυμο του ονειδίζειν¹⁰⁶, αλλά καμιά πληροφορία δεν έχουμε μέχρι τώρα γι' αυτή την ίδια τη χειρονομία, που για πρώτη φορά, απ' όσο ξέρουμε, απεικονίζεται στα Τριάντα.

Στη σκηνή της Κρίσης και απόσυμψης του Παύλου (Εικ. 18), ο στρατιώτης που οδηγεί τον Χριστό στον πραιπόστο, ενώ με το δεξί του χέρι σέρνει το σχοινί με το οποίο είναι δεμένος ο Ιησούς από τους καρπούς, με το αριστερό χέρι κρατά ένα ομοίωμα ανοιχτής παλάμης πάνω σ' ένα κοντάρι. (Εικ. 19) -ξεχωρίζουν ξεκάθαρα ο αντίχειρας αριστερά και τα υπόλοιπα τέσσερα δάκτυλα στη συνέχεια προς τα δεξιά.

Εύκολα ο νους πάει στη μούτζα ή φάσκελο ή σφάκελο, την υβριστική χειρονομία δηλαδή που ο Νικόλαος Πολίτης πιστεύει ότι είχε άμεση σχέση και προήλθε ίσως από το παμπάλαιο και σκληρό έθιμο της διαπόμπευσης¹⁰⁷. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι σύμφωνα με τα παραπάνω ο στρατιώτης κρατά το σύμβολο της διαπόμπευσης που αρχι-

103. Όπ.π., σ. 84-85.

104. Πολίτης, όπ.π. (υποσημ. 97), σ. 601-627. Κεραμόπουλλος, όπ.π. (υποσημ. 94), σ. 83-96.

105. Πολίτης, όπ.π., σ. 601-627.

106. Δούκας (έκδοση Βόννης), σ. 277, 6. Πολίτης, όπ.π., σ. 603.

107. Πολίτης, όπ.π., σ. 601-627.

σε μετά την καταδίκη του Χριστού σε θάνατο. Εκτός όμως από το γεγονός, ότι η ορθότητα της θεωρίας του Πολίτη για την καταγωγή της μούτζας έχει αμφισβητηθεί¹⁰⁸, δεν υπάρχει, απ' όσο ξέρουμε, μαρτυρία που να αναφέρει ότι μαζί με τον περιηγόμενο, υβριζόμενο και διαπομπευόμενο κατάδικο περιφερόταν και ένα τέτοιο σύμβολο.

Η επίδειξη της ανοιχτής παλάμης στον κόσμο της Εγγύς Ανατολής δεν είναι υβριστική χειρονομία, αλλά αποτροπαϊκή με βαθιές ρίζες στο απώτερο παρελθόν¹⁰⁹. Ιδιαίτερα στις μουσουλμανικές χώρες γίνεται ιερό σύμβολο που ίσως πηγάζει από τις συνεχείς αναφορές του Κορανίου στο χέρι του Θεού. Αυτός ο ιερός συμβολισμός ενισχύεται περισσότερο από το μαγικό χαρακτήρα του αριθμού πέντε που προέρχεται από τις πέντε βασικές αρχές του Ισλάμ, τις πέντε καθημερινές πρυσευχές και τα πέντε μέλη της οικογένειας του Προφήτη¹¹⁰.

Σύμφωνα με μια παράδοση ο Μωάμεθ, αφού βάπτισε το χέρι του στο μελάνι και αποτύπωσε την παλάμη του πάνω σε ένα χαρτί, υπόδειξε στους πιστούς του, ότι αυτό το σχήμα θα τους προφυλάσσει από τις παγίδες του πονηρού. Οι μουσουλμάνοι επίσης πιστεύουν ότι το χέρι έχει τριπλή μυστική σημασία: είναι εικόνα της θείας Πρόνοιας, σύνοψη του Ιείου Νόμου και το κεφάλαιο της θρησκείας¹¹¹. Το χέρι λοιπόν του «προφήτη» ή της «Φατιμάς», κόρης του Μωάμεθ¹¹², το χέρι του «Χουσεΐν», εγγονού του, και το χέρι του «Αλή», ήρωα των Σιτών¹¹³, είναι όχι μόνο αποτροπαϊκό των κακών πνευμάτων, αλλά και ισχυρό όπλο κατά των εχθρών. Σαν σύμβολο λοιπόν με τέτοιες ιδιότητες γίνεται όχι μόνο φυλακτό για ανθρώπους, ζώα και κτήρια αλλά ζωγραφίζεται πάνω σε αγγεία και το σημαντικό για την περίπτωση που μας απασχολεί, τοποθετείται πάνω σε σημαίες του στρατού¹¹⁴. Τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι τα λάβαρα των Τούρκων με την εικόνα

108. Κεραμόπουλλος, όπ.π., σ. 93.

109. R. Ettinghausen, Notes on the Lustreware of Spain, *Ars Orientalis* 1 (1954), σ. 149-150.

110. Όπ.π., σ. 151.

111. Πολίτης, όπ.π., σ. 614.

112. J. Herber, La Main de Fathman, *Hesperis* VII (1927), σ. 209-219.

113. Ettinghausen, όπ.π., σ. 149, εικ. 23, 26 και 27.

114. Κεραμόπουλλος, όπ.π., σ. 96, σημ. 3. Ettinghausen, όπ.π., σ. 150-151, εικ. 30.



Εικ. 18. Άγιος Νικόλαος στα Τριάντα της Ρόδου.
Η Κρίση και απόνυξη του Πιλάτου, γύρω στα 1490 – 1510.

της συμβολικής παλάμης πάνω τους, που έμειναν στο πεδίο της μάχης μετά την αποτυχημένη πολιορκία της Βιέννης στα 1683.

Δεν υπάρχει λοιπόν αμφιβολία ότι ο στρατιώτης που στα Τριάντα οδηγεί δεμένο τον Χριστό στον Πιλάτο, κρατά σαν φλάμπουρο το ιερό σύμβολο των μουσουλμάνων, το «khatms», όπως λέγεται. Σε ορισμένα μάλιστα αγγεία ισπανομαυριτανικά ή γενικότερα μουσουλμανικά απεικονίζεται η παλάμη να προβάλλει πάνω σε μια βιάση ή σε ένα στέλεχος¹¹⁵ σαν εκείνο στη ροδιακή τοιχογραφία.

Για τον καλλιτέχνη μας και τους πιστούς που είχαν μπρος στα



*Εικ. 19. Άγιος Νικόλαος στα Τριάντα της Ρόδου.
Η Κρίση και απόνιση του Πιλάτου (λεπτ.), γύρω στα 1490 - 1510.
Δεξιά ο στρατιώτης με το ομοίωμα ανοιχτής παλάμης.*

μάτια τους το έργο του, δεν είχε μεγάλη σημασία αν οι στρατιώτες που πιάσανε τον Χριστό και τον οδήγησαν στο μαρτυρικό θάνατο ήταν Ρωμαίοι και έτσι δεν θα μπορούσαν να κρατούν ένα σύμβολο, που καθιερώθηκε πολλούς αιώνες μετά Χριστό και μάλιστα στο χώρο της Ανατολής. Εκείνο που είχε σημασία ήταν ότι η ανοιχτή παλάμη συμβόλιζε το μουσουλμανισμό, το μεγάλο και θανάσιμο εχθρό του Χριστιανισμού. Η απεικόνιση λοιπόν του μισητού συμβόλου, που ήταν σύγχρονο του

115. Βλ. υποσημ. 109, σ. 151.

ζωγράφου μας, σε μια παράσταση ενός επεισοδίου των παθών του Χριστού διεγείρει το θεατή.

Στην παράσταση του Εμπαιγμού, το μελλοθάνατο Χριστό περιβάλλει: όχλος που τον κυπά, τον βρίζει και με αισχρές χειρονομίες και στάσεις προσπαθεί να τον ταπεινώσει. Όλη αυτή η διαδικασία πριν από το θάνατο, που είναι νόμιμη και που εκπρόσωποι ή όργανα της εξουσίας την παρακολουθούν και επιβλέπουν για την ορθή τήρηση των κανόνων της, είναι η γνωστή και πολύ συνηθισμένη στο μεσαίωνα ποινή της διαπόμπευσης. Η διαπόμπευση, που, όπως φαίνεται, δεν ήταν άγνωστη στην αρχαία Ελλάδα¹¹⁶, ελάχιστες φορές επιβαλλόταν σε Ανατολή και Δύση¹¹⁷ ως μοναδική ποινή, και για ορισμένα μόνο αδικήματα, όπως της μοιχείας¹¹⁸. Στο Βυζάντιο συνήθιζαν να διαπομπεύουν τους καταδικασμένους για οποιοδήποτε σοβαρό αδίκημα π.χ. φόνο, εμπρησμό, κλοπή κλπ. πριν από την εκτέλεση της κύριας ποινής που όριζε το δικαστήριο¹¹⁹. Τις πιο πολλές φορές η διαπόμπευση γινόταν χωρίς δικαστική απόφαση, αλλά σύμφωνα με το εθιμικό δίκαιο. Μερικές φορές όμως την καθόριζε ρητά ο νόμος¹²⁰. Κατέναν δεν εξαριούσαν απ' αυτήν, όποιο αξίωμα κι αν κατείχε πριν, ή σ' οποιαδήποτε κοινωνική τάξη κι αν ανήκε¹²¹. Διαπομπεύτηκαν αυτοκράτορες¹²², πατριάρχες¹²³, ευγενείς και απλοί άνθρωποι του λαού.

116. Πολίτης, ό.π.π., σ. 627-629. Κεραμόπουλλος, ό.π.π., σ. 116-119. R. Mellinkoff, Riding backwards: Theme of humiliation and symbol of evil, *Vlator* 4 (1973), σ. 154.

117. Mellinkoff, ό.π.π., 153-176.

118. Γ. Α. Ράλλης και Μ. Ποτλής, *Σύνταγμα των θείων και ιερών κανόνων των αγίων και πανευφύμων Αποστόλων και των ιερών οικουμενικών και τοπικών Συνόδων και των κατά μέρος Αγίων Πατέρων*, τ. Β', σ. 124. Κεραμόπουλλος, ό.π.π., σ. 119. Κουκουλές, Βίος, Γ', Αθήνα 1949, σ. 188-193.

119. Κουκουλές, Βίος, Γ', σ. 188-193.

120. Η ποινή της διαπόμπευσης ορίζεται ξεκάθαρα στα παρακάτω κείμενα: σε πατριαρχική απόφαση του 1361 για τις μοιχαλίδες (Ράλλης και Ποτλής, ό.π.π., σ. 124), στις Ασίζες της Κύπρου για τους κλέφτες (Σάββας, ό.π.π., σ. 199, 31, σ. 231, 31, σ. 446, 24, σ. 481, 2), για τους εμπρηστές (ό.π.π., σ. 223, 6 και σ. 473, 25), για τους βιαιοπραγούντες (ό.π.π., σ. 91, 9, σ. 211, 7, σ. 236, 31, σ. 463, 6 και σ. 487, 11), για τους γιατρούς που έκαναν κακή διάγνωση (ό.π.π., σ. 185, 14 και σ. 437, 8) και για εκείνους που ασκοίσαν επάγγελμα χωρίς νόμιμη άδεια (ό.π.π., σ. 438, 8).

121. Κουκουλές, Βίος, Γ', σ. 188.

Πριν αρχίσει η πομπή ή πομπεία, όπως ονομαζόταν συνήθως από τους Βυζαντινούς η διαπόμπευση¹²⁴, κούρευαν τον καταδικασμένο¹²⁵, κι αν ήταν άντρας του ξύριζαν επιπλέον το γένι, το μουστάκι και καμιά φορά και τα φρύδια¹²⁶. Τον άλειφαν με βρωμιές ή τον μουτζούρωναν¹²⁷ και συχνά για να τον γελοιοποιήσουν περισσότερο τον γύμωναν¹²⁸ ή τον έντυναν με τα ρούχα του άλλου φύλου¹²⁹ ή υποτιμητικά του αξιώματός του και της κοινωνικής του τάξης¹³⁰. Κρεμούσαν γύρω από το λαιμό του εντόσθια ζώων¹³¹, πλεξάνες από σκόρδα¹³², κουνδούνια¹³³ κλπ. Άλλοτε πάλι ανάγκαζαν το διαπομπευόμενο να κρατά αντικείμενο δηλωτικό του αδικήματός του ή του το κρεμούσαν από το

122. Διαπομπεύθηκαν τα πτώματα του αυτοκράτορα Μαυρικίου και των παιδιών του (Νικηφόρος Κάλλιστος, *P.G.*, τ. 147, στήλ. 409) και ο Ανδρόνικος ο Κομνηνός (Νικήτας Χωνιάτης, έκδοση Βόννης, σ. 455-458).

123. Ο πατριάρχης Αναστάσιος (Θεοφάνης, έκδοση Βόννης, σ. 648, 16) και ο πατριάρχης Κωνσταντίνος Β' (Θεοφάνης, έκδοση Βόννης, σ. 681-682).

124. Για τη διαπόμπευση, βλ. Πολίτης, όπ.π. (υπόσημ. 97), σ. 627, κ.ε., Κεραμόπουλλος, όπ.π. (υπόσημ. 97), σ. 116-119, Φ. Κουκουλές, Από την μεσαιωνική διαπόμπευση, *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, περ. Β', τ. Δ' (1927), σ. 62-66, Κουκουλές, Βίος, 1^ο, σ. 184-208.

125. Θεοφάνης (έκδοση Βόννης), σ. 208, Λέων Γραμματικός (έκδοση Βόννης), σ. 134, 20 και σ. 330, 15, Άννα Κομνηνή (έκδοση Βόννης), τ. 2, σ. 18, Νικήτας Χωνιάτης (έκδοση Βόννης), σ. 455-456, Κατακουζηνός (έκδοση Βόννης), τ. 1, σ. 150, Νικηφόρος Γρηγοράς (έκδοση Βόννης), σ. 620, Ράλλης και Ποτλής, όπ.π., σ. 124 και 125.

126. Θεοφάνης (έκδοση Βόννης), σ. 682.

127. Κατακουζηνός (έκδοση Βόννης), τ. III, σ. 398, Νικήτας Χωνιάτης (έκδοση Βόννης), σ. 456 και 457.

128. *P.G.*, τ. 115, στήλ. 109, Ιωάννης Μαλάλας (έκδοση Βόννης), σ. 186, Συνεχιστής του Θεοφάνη (έκδοση Βόννης), σ. 794, Γεώργιος Κεδρηνός (έκδοση Βόννης), τ. 1, σ. 645, Σάββας όπ.π. (υπόσημ. 62), σ. 211.

129. *P.G.*, τ. 115, στήλ. 1009, Γεώργιος Κεδρηνός (έκδοση Βόννης), τ. 2, σ. 550, Σ. Νικήτας Χωνιάτης (έκδοση Βόννης), σ. 256, Θεοφάνης (έκδοση Βόννης), σ. 405, 13.

130. Θεοφάνης (έκδοση Βόννης), σ. 437, Άννα Κομνηνή (έκδοση Βόννης), τ. 2, σ. 158, 21, Λέων Γραμματικός (έκδοση Βόννης), σ. 290, Νικήτας Χωνιάτης (έκδοση Βόννης), σ. 456.

131. Άννα Κομνηνή (έκδοση Βόννης), τ. 2, σ. 158, 22, Παχυμέρης (έκδοση Βόννης), τ. 1, σ. 394.

132. Θεοφάνης (έκδοση Βόννης), σ. 437.

133. Κουκουλές, Βίος, Γ', σ. 199.

λαϊμό¹³⁴. Αρσού προετοίμαζαν το δυστυχημένο, όπως τον περιγράψαμε πιο πάνω, τον ανάγκαζαν να καθίσει ανάποδα πάνω σ' ένα ζώο, συνήθως σε γάιδαρο¹³⁵ και καμιά φορά σε μουλάρι¹³⁶, καμήλα¹³⁷ ή και βόδι¹³⁸, και τον περιμέρανε. Αυτοί που τον ακολουθούσαν, αλλά και άλλοι που τον συναντούσαν στο δρόμο τους, μπορούσαν να τον κτυπήσουν, να τον βρίσουν, να τον πτύσουν, να του πετάξουν βρωμιές, να κάνουν κάθε αισχρή χειρονομία για να τον εξευτελίσουν, έως ότου η άθλια πομπή να καταλήξει στο χώρο της εκτέλεσης της κύριας ποινής. Κήρυκες μπρος και πίσω της πομπής διακήρυσσαν το αδίκημα του καταδίκου¹³⁹. Σαλπιγγητές και άλλοι μουσικοί τον περιβάλλανε και παίζανε μουσική που τσίριαζε με την κατάσταση. Ο όχλος τραγουδούσε περιπαικτικά τραγούδια και χόρευε γύρω του¹⁴⁰. Σε συγκεκριμένες περιπτώσεις συμμετείχαν ηθοποιοί¹⁴¹, σαλτιμπάγκοι ή γελωτοποιοί που με τα καμώματά τους έδιναν εντονότερο τόνο στον εμπαιγμό του διαπομπευόμενου¹⁴².

134. Ψέλλος (Σάββας, όπ.π. (υποσημ. 62), τ. Ε', Βενετία - εν Παρισίοις 1876, σ. 181, P.G. τ. 115, στγλ. 528. Σάββας, όπ.π., τ. Α', εν Βενετία 1872, σ. 199, 26, σ. 223, 7, σ. 441, 5 και σ. 474, 4).

135. Λέων Γραμματικός (έκδοση Βόννης), σ. 134 και σ. 290. Γεώργιος Κεδρηνός (έκδοση Βόννης), τ. 2, σ. 549. Θεοφάνης (έκδοση Βόννης), σ. 437, 648, 682. Ζωναράς (έκδοση Βόννης), τ. 3, σ. 268, 5 και σ. 297, 13. Mellinkoff, όπ.π. (υποσημ. 113),

136. Λέων Γραμματικός (έκδοση Βόννης), σ. 303. Μεγαήλ Ατταλειάτης (έκδοση Βόννης), σ. 17 και 63.

137. Ιωάννης Μαλάλας (έκδοση Βόννης), σ. 300 και 451. Θεοφάνης (έκδοση Βόννης), σ. 72. Πασχάλιο Χρονικό (έκδοση Βόννης), σ. 546. Νικήτας Χωνιάτης (έκδοση Βόννης), σ. 956.

138. Άννα Κομνηνή (έκδοση Βόννης), τ. 2, σ. 159, 2. Νικήτας Χωνιάτης (έκδοση Βόννης), σ. 172. Πολίτης, όπ.π. (υποσημ. 97), σ. 637. Κουκουλές, Βίος Γ', σ. 203.

139. Όπ.π.

140. Πολίτης, όπ.π., σ. 638. Κουκουλές, Βίος Γ', σ. 209.

141. Άννα Κομνηνή (έκδοση Βόννης), τ. 2, σ. 158, 21.

142. Η ποινή της διαπόμπευσης επιβαλλόταν συχνά ακόμα και στο πρόσφατο παρελθόν. Ο Μακρυγιάννης περιγράφει διαπόμπευση που αυτός επέβαλε σαν «πολιτάρχης» της Αθήνας σε κάποιο κλέφτη (Στρατηγός Μακρυγιάννης, Απομνημονεύματα, εκδ. Γαλαξίας, σ. 166-167): «Του φκειάνω (του κλέφτη) κ' ένα γκιουλέ ως πέντε οκάδες και βάνω απάνου εις τον γκιουλέ αυτά: Όποιος θέλει να κλέβη καθώς η αφεντειά του ας τηράγγη τον ίδιον κι ας κλέβη όποιος αγαπάς. Του πέρασα εις τον λαιμόν τον γκιουλέ και τα γράμματα απάνου, τον πήγα στη μέση το παζάρι, οπουόνα η καμάρα του παζαριού, το δώσα μόνος με εκατό ξυλιές και κάμπυση ώρα κρεμασμένος από τα χέρια -ότι εκείνα έκλε-

Εικόνα της φοβερής και σκληρής αυτής ποινής μας δίνει η Άννα Κομνηνή περιγράφοντας τη διαπόμπευση του Μιχαήλ Ανεμά και των συντρόφων του, ανταρτών και παρ' ολίγο φονιάδων του πατέρα της, Αλεξίου Α΄ του Κομνηνού¹⁴³. Ήταν τόσο μεγάλος ο ψυχικός πόνος και ο οίκτος που προκάλεσε το θέαμα στα γυναικεία μέλη της βασιλικής οικογένειας όταν η πομπή των μισητών κατά τα άλλα ανδρών πέρασε από το παλάτι, ώστε μετά από παρακάλια της ίδιας της αυτοκράτειρας ο Αλέξιος υποχώρησε και χάρισε το υπόλοιπο της ποινής στους συνωμότες.

Συνταρακτική επίσης είναι η εικόνα που δίνει ο Νικήτας Χωνιάτης, εξιστορώντας τη διαπόμπευση του αυτοκράτορα Ανδρόνικου Κομνηνού¹⁴⁴: «είχε τοίνυν τούτον ἢ τοῦ Ἀνεμᾶ λεγομένη φρουρά, δυσι παχείαις ἀλύσεσι τὸν ὑψιτενῆ βαρούμενον τράχηλον, ὑφ' ὧν οἱ ἐν δεσμοτηρίοις σιτούμενοι λέοντες μετὰ σιδηρέων κλοιῶν συνέχονται, καὶ πέδαις τοὺς πόδας κακούμενον. Ἐμφανισθεὶς οὕτως ἔχων καὶ παραστάς Ἰσαακίῳ τῷ βασιλεὶ ὕβρεσι βάλλεται, κατὰ κόρρης ραπίζεται, τοὺς γλουτοὺς ἐπικρούεται, τὴν γένυν τίλλεται, τοὺς ὀδόντας ἐκρίζουται, τὴν κεφαλὴν φιλοῦται τριχῶν, εἰς κοινὸν ἐκδίδοται παίγνιον... καὶ καθισθεὶς ἐπὶ καμήλου φωριώσης διὰ τῆς ἀγορᾶς θριαμβεύεται κατὰ γεράνδρουον ἄφυλλον ὡσοῦ φιλότερον, ἀκαλυφῆς τε παντάπασι κρανίων προφαίνων καὶ βραχεὶ ρακίῳ τὸ σῶμα σκεπόμενος, θέαμα ἐλείνον καὶ πηγὰς ἔλκον δακρυῶν ἡμέροις ὄμμασιν. Ἄλλ' οἱ εὐηθέστατοι καὶ ἀπαιδευτότατοι τῆς Κωνσταντίνου οἰκίητορες καὶ τούτων οἱ ἄλλαντοπόλοι πλέον καὶ βυρσοδέφαι καὶ ὄσοι τοῖς καπηλείοις διημερεύουσι ... κατ' ἔθνεα συναθροισθέντες μυῶν αἱ τοὺς γαύλους ἀμφιπερίπτανται ἔαρος καὶ περιχαίνουσι τὰ πιαλέα κισσύβια... Οἱ μὲν γὰρ κατὰ κεφαλῆς κορύναις αὐτὸν ἔπληττον, οἱ δὲ βολβίναις τὰς ἐκείνου ρίνας ἐμόλυνον, ἄλλοι διὰ σπόγγων λύματα γαστέρων βοείων καὶ ἀνθρωπέων τῶν ὄψεων ἐκείνου κατέχεον. Ἄτεροι αἰσχρορρημοῦντες ἐκακολόγου ἐς τὴν μητέρα καὶ τὸν λοιπὸν τῶν τοκέων...».

φαν.» Στη δεκαετία του 1950 οι αστυνομικές αρχές των μεγάλων αστικών κέντρων της Ελλάδας προέβαιναν σε διαπομπεύσεις νέων, που συλλαμβάνονταν και καταδικάζονταν σύμφωνα με το νόμο 4.000 «περί τεντυμποΐσμου» για πράξεις βίας.

143. Άννα Κομνηνή (έκδοση Βόννης), τ. 2, σ. 158-160.

144. Νικήτας Χωνιάτης (έκδοση Βόννης), σ. 455-458.

Στη σκηνή λοιπόν του Εμπαιγμού του Χριστού αναπαριστάται ένα στάδιο της τόσο σκληρής αλλά και συνηθισμένης στο μεσαιώνα σκηνης της διαπόμπευσης. Ήταν κατανοητό και επιβεβλημένο για το μεσαιωνικό άνθρωπο να προηγείται η διαπόμπευση του θανάτου, δηλαδή ο γητικός και κοινωνικός θάνατος του σωματικού. Φυσικά ο Ιησούς ως Θεός εικονίζεται να παραμένει πέρα και πάνω από τον όγλο και την ύβρη του, ιδιαίτερα σε εποχές παλιότερες της παλαιολόγειας. Λείπουν πάντα από την απεικόνιση του Θεανθρώπου η κουρά, το ξύρισμα, η γελοία εξωτερική εμφάνιση και η μεταγωγή του ανάστροφα πάνω σε ζώο.

Φυσικά κατά το μεσαιώνα επιβαλλόταν η ποινή της διαπόμπευσης και στη Ρόδο. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του καθολικού ιερέα της Παναγίας του Μπούργκου Γουλιέλμου de Praxida, που στα 1382 διακόρευσε δύο κορίτσια, το ένα μάλιστα μέσα στο σκευοφυλάκιο της εκκλησίας της Παναγίας του Μπούργκου (in sacristia)¹⁴⁵. Αλλά δεν έφταναν όλα αυτά παντρεύτηκε και μια Ελληνίδα με ορθόδοξο γάμο. Καθαιρέθηκε λοιπόν και διαπομπεύθηκε πάνω σε γαϊδουρί. Αργότερα όμως θα αποκαταστασθεί γιατί τα προαναφερθέντα, σύμφωνα με παπικό έγγραφο, αποδείχθηκαν αναληθή και συκοφαντικά.



Η ποικιλία των συνθέσεων, των μορφών και το πλούσιο εικονογραφικό πρόγραμμα της μνημειακής εκλεκτικής ζωγραφικής της Ρόδου δείχνουν καλλιτέχνες, οι οποίοι είχαν στα χέρια τους και εκμεταλλεύονταν ένα πλούσιο θεματολόγιο. Πηγές από όπου αντλούσαν το υλικό της δουλειάς τους ήταν η σύγχρονή τους και η παλαιότερη βυζαντινή τέχνη και η αντίστοιχη δυτικοευρωπαϊκή. Είναι δύσκολο να συλλάβουμε ακόμα τις διεργασίες σχηματισμού της καλλιτεχνικής παρακαταθήκης των ζωγράφων μας. Ο βέβαιος εντοπισμός στη Ρόδο κι άλλων, διαποτισμένων με το ίδιο πνεύμα, τοιχογραφιών και εικόνων, όχι μόνον του 15ου αιώνα, αλλά και παλαιότερων όπως λόγου χάρι εκείνες της Παναγίας του Κάστρου του δεύτερου τετάρτου του 14ου αιώνα, και η εμμονή που παρατηρείται σε ορισμένα σπάνια εικονογραφικά σχήματα (κουρεμένοι

145. Τσιμπουλής, *Ανέκδοτα έγγραφα* σ. 211.

νέοι «ἐν χρώ», τσαμπούνα, «αιδαίο - γραθιά» κ.ά.) αποδεικνύουν, κατὰ τη γνώμη μου, την παρουσία στη Ρόδο κάποιας ομάδας καλλιτεχνῶν εθισμένων σ' αὐτὴν τὴν τάση. Τα μέλη αὐτῆς τῆς ομάδας ἀσφαλῶς ἀντλούσαν καὶ ἀποταμίευαν ὑλικὸ με προσωπικὲς ὀπτικὲς ἐμπειρίες ἀπὸ βυζαντινὰ καὶ δυτικὰ ἔργα, τοιχογραφίες, εἰκόνες, εἰκονογραφημένους χειρόγραφους κώδικες ἢ ἀνθίβολα.

Απὸ τὶς τριάντα ἐκκλησίες που διασώθηκαν στὴ μεσαιωνικὴ πόλη οἱ εἴκοσι πέντε τουλάχιστον διέθεταν ζωγραφικὸ διάκοσμο καὶ ὀρισμένες ἔχουν τοιχογραφίες παλαιότερες τῆς ὑπποκρατίας¹⁴⁶. Το ἴδιο συμβαίνει με τὶς ἐκκλησίες τῶν προαστίων τῆς πόλης καὶ με ἐκείνες τῆς υπαίθρου. Ἀσφαλῶς ὑπῆρχαν στὴ Ρόδο φορητὰ βυζαντινὰ ἔργα, ἀπὸ τα ὁποῖα μέρος ἔχει διασωθεῖ στὴ Ρόδο, στὴ Μάλτα¹⁴⁷ καὶ πιθανῶς καὶ ἀλλοῦ.

Ἡ ἐπαφὴ τῶν ζωγράφων τῆς Ρόδου με τὴ δυτικοευρωπαϊκὴ τέχνη πιθανῶς ἀπὸ κάποια ἐποχὴ καὶ ὕστερα γινόταν ἐμμεσα ἀπὸ χαρακτηριστὰ ἔργα, που ξέρουμε ὅτι σταλμένα ἀπὸ τὴ Δύση κυκλοφοροῦσαν στὸν ἐλληνικὸ χώρο καὶ ἐμπνέανε ἢ ἐπηρέαζαν τοὺς ζωγράφους. Συνάμα ὁμως δημόσια καὶ ἰδιωτικὰ κτήρια τῆς Ρόδου τὰ κοσμοῦσε δυτικοευρωπαϊκὴ ἐπιτοίχια ζωγραφικὴ. Κάποια δείγματα ἀπ' αὐτὴ εἶναι τὰ λείψανα τοιχογραφιῶν που διασώθηκαν καὶ βρίσκονται ἀποτοιχισμένα στὸ Κάστρο τῆς Λίνδου καὶ τα ὁποῖα χρονολογούνται μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1489-1503¹⁴⁸. Ὁ ζωγράφος Woedok ἢ «Ἄσπρο Μαντήλι» που ἀκολουθοῦσε στα 1826 στὴ Ρόδο τὸν περιηγητὴ Rottiers¹⁴⁹, ἀντέγραψε μιὰ παράσταση τῆς μυθικῆς δρακοντοκτονίας τοῦ μεγάλου μαγίστρου Dieudonné De Gozon (Εἰκ. 20). Αὐτὴ ἡ σκηνή, σύμφωνα με τὸν Rottiers, στόλιζε μιὰ αἴθουσα ἐνὸς κτηρίου στὴν περιοχὴ τοῦ Κολλάκιου τῆς μεσαιωνικῆς πόλης.

146. Κόλλιας, *Ἡ μεσαιωνικὴ πόλη τῆς Ρόδου*, σ. 109-131.

147. Θ. Ἀρχοντόπουλος, *Ὁ θησαυρὸς τῶν Ἰωαννιτῶν ὑπποτῶν ἀπὸ τὴν Ἱερουσαλὴμ στὴ Μάλτα*, *Cyprus*, τχ. 4 (Ἀπρίλιος 1999), σ. 70-78.

148. Κόλλιας, *Ἡ μεσαιωνικὴ πόλη τῆς Ρόδου*, σ. 118-119. Lone Wriedt Sørensen-P. Pentz, *Lindos. IV, 2. Excavations and Surveys in Southern Rhodes: The Post-Mycenaean Periods until Roman Times and the Medieval Period*, Κοπεγχάγη 1992, σ. 200-205, εἰκ. 42-45.

149. C. Rottiers, *Description des monuments de Rhodes*, Βρυξέλλες 1830, σ. 238, πίν. XVIII.



Εικ. 20. Η μυθική δρακοντοκτονία από τον Dieudonné de Gozon (C. Rattiers, *Description des monuments de Rhodes*, Βρυξέλλες 1830, πίν. XXVIII).

Στις αρχές της δεκαετίας του 1990 αποκαλύφθηκαν σε μια καμαροσκέπαστη αίθουσα κτηρίου, στην ανατολική πλευρά της πόλης, τοιχογραφίες με κοσμικά θέματα, όπως η απεικόνιση της πόλης πιθανώς στη διάρκεια της πολιορκίας του 1480, αλληγορικές σκηνές (Εικ. 21) και οικοσχημα (Εικ. 22)¹³⁰. Τχνη ανάλογων τοιχογραφιών έχουμε εντοπίσει και σε άλλα κτήρια της μεσαιωνικής πόλης.

Οι λαμπρές μικρογραφίες του λατινικού κώδικα 6067 της Εθνικής Βιβλιοθήκης του Παρισιού ανήκουν στη «διεθνή γοτθική τεχνοτροπία» και έχουν φιλοτεχνηθεί γύρω στα 1482 και 1489 στη Ρόδο κατά πάσα πιθανότητα από Γάλλο ζωγράφο¹³¹ (Εικ. 23 και 24). Εικονογραφούνται διάφορα κείμενα γραμμένα από το λόγιο και υποκαγκελάριο του τάγματος Guillaume Caoursin.



Εικ. 21. Κτήριο της οδού Γαβαλά στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου.
Αλληγορική σκηνή, μετά το 1480.



Εικ. 22. Κτήριο της οδού Γαβαλά στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου.
Οικόσημα, μετά το 1480.

150. Κόλλιας, όπ.π., σ. 119.

151. Όπ.π., σ. 119, ενζ. 27, 84-85 και 88-89.



Εντ. 23. Παρίσι. Κώδικας Par. Lat. 6067, φύλ. 3ν, 1482 – 1489.
Ο G. Caoursin δωρίζει το έργο του στο μεγάλο μάγιστρο P. d'Aubusson.



Εικ. 24. Παρίσι. Κώδικας Par. Lat. 6067, φολ. 33v, 1482 – 1489.
Ο μεγάλος μάγιστρος P. d'Aubusson στην αγορά της Ρόδου.

Η εικόνα της δυτικοευρωπαϊκής καλλιτεχνικής παρουσίας της Ρόδου την εποχή, που μας ενδιαφέρει, διευρύνεται χωρίς φυσικά να είναι πλήρης, από πληροφορίες, για χαμένα πια έργα, του Αρχείου της Μάλτας, περιηγητών της εποχής και του μεγάλου ιστορικού του τάγματος J. Bosio, που έγραψε την ιστορία του στα τέλη του 16ου αιώνα.

Για δυτικοευρωπαϊκά καλλιτεχνικά μνημόματα, έστω και ως απόρηχοι, έφθαναν στη Ρόδο από πολλούς διαύλους. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι το τάγμα στελεχωνόταν από ιππότες που προέρχονταν απ' όλα σχεδόν τα έθνη της Ευρώπης. Προξενεία είχαν εγκαταστήσει στη Ρόδο, η Φλωρεντία, η Γένοβα, η Βενετία κ.ά. Οι ισχυρότερες και πολυανθρωπότερες «γλώσσες», δηλαδή εθνικές ιπποτικές ομάδες, ήταν οι γαλλικές (Ωβέρνης, Προβηγκίας και Γαλλίας), η ιταλική και από το 15ο αιώνα κι ύστερα οι ισπανικές (Αραγωνίας και Καστίλης).

Ο ζωγράφος που κόσμησε το λατινικό κώδικα 6067, όπως είπαμε παραπάνω, κατά πάσα πιθανότητα ήταν Γάλλος. Ως γαλλικά αναγνωρίζονται αρκετά ιερά σκεύη των 14ου, 15ου και 16ου αιώνων (δισκοπότηρα, θυμιατήρια, σταυροί κ.ά.) που βρίσκονται στη Μάλτα¹⁵² αλλά προέρχονται ασφαλώς από τη Ρόδο. Ο μεγάλος μάγιστρος d'Aubusson παρήγγειλε στη Φλάντρα στα 1493 επιτοίχια χαλιά για να στολίσει τους τοίχους του παλατιού και της εκκλησίας του τάγματος (église conventuelle) του Αγίου Ιωάννη¹⁵³. Πάνω τους είχαν αναστορηθεί επεισόδια από τη νικηφόρα πολιορκία της Ρόδου του 1480. Άλλοι τάπητες που τους παρήγγειλε ο μεγάλος μάγιστρος Emery d'Amboise απεικόνιζαν μάχες των ιπποτών με τους Άραβες στην Παλαιστίνη και τη Συρία¹⁵⁴.

Στο ιερό βήμα της εκκλησίας του Αγίου Νικολάου στο Φουντουκλί, στην ύπαιθρο της Ρόδου, που είναι διακοσμημένη εσωτερικά με τοιχογραφίες του 15ου αιώνα¹⁵⁵, έχουν απομνηθεί ζωγραφικά επένδυση του τοίχου με πλακίδια ισπανομαιικτανικής τεχνοτροπίας του τέλους του 14ου ή των αρχών του 15ου αιώνα (Εικ. 25 και 26). Ο Albert Gabriel πρώτος είχε παρατηρήσει ότι εκτός από τα πολλά αραγωνικά αρχιτεκτονικά στοιχεία, που έχουν εισαχθεί στη Ρόδο, μπορεί κανείς να βρει

152. Αρχοντόπουλος, ό.π. (υποσημ. 147).

153. Picenardi, ό.π. (υποσημ. 4), σ. 77. Κόλλιας, ό.π., σ. 119.

154. Picenardi, ό.π., σ. 77-78. Κόλλιας, ό.π., σ. 119.

155. Ορλάνδος, ό.π. (υποσημ. 35), σ. 182-197.



Εικ. 25. Άγιος Νικόλαος στο Φουντουκλί της Ρόδου. Ζωγραφική απομίμηση ισπανομαυριτανικών πλακιδίων στο ιερό βήμα, 15ος αιώνας.



Εικ. 26. Άγιος Νικόλαος στο Φουντουκλί της Ρόδου. Ζωγραφική απομίμηση ισπανομαυριτανικών πλακιδίων στις παραστάδες των θυρών της εκκλησίας, 15ος αιώνας.

και διακοσμητικά στοιχεία της ισπανομαυριτανικής τεχνοτροπίας (*mudejar*)¹⁵⁶. Οι ανασκαφές στη μεσαιωνική πόλη φέρνουν στο φως συχνά κεραμεική πολυτελείας από την Ισπανία, αλλά και από την Ιταλία και τη Συρία.

Φυσικά τα εικονογραφικά και τεχνοτροπικά στοιχεία στη ζωγραφική της Ρόδου το 15ο αιώνα που προέρχονται από την Τοσκάνη, τη Βενετία και γενικότερα από την ιταλική χερσόνησο, είναι πάμπολλα, όπως εξάλλου συνέβαινε σ' όλες τις λατινοκρατούμενες περιοχές της Ελλάδος.

Στις αρχές του 16ου αιώνα εισάγεται στη Ρόδο η αναγεννησιακή τέχνη¹⁵⁷, πιθανώς από τον Emery d'Amboise. Σε κτήρια όπως το κατάλυμα της γλώσσας της Γαλλίας, το σπίτι του πρίγκιπα Ίζεμ και η Καστελλανία, που αυτός κτίζει αρχικά ως πριόρης της «γλώσσας» της Γαλλίας ή αργότερα ως μεγάλος μάγιστρος, τα αναγεννησιακά στοιχεία είναι έντονα. Ο Emery ήταν αδελφός του Georges d'Amboise¹⁵⁸, καρδινάλιου, φίλου και πρωθυπουργού του Λουδοβίκου XII, βασιλιά της Γαλλίας. Ο Georges d'Amboise θεωρείται ένας από εκείνους που μαζί με τον Κάρολο τον VIII έφεραν αναγεννησιακούς καλλιτέχνες και τεχνίτες από την Ιταλία στην Amboise και το Παρίσι και εισήγαγαν την αναγεννησιακή τεχνοτροπία στη Γαλλία. Πιθανώς λοιπόν οι αναγεννησιακοί τεχνίτες έφθασαν στη Ρόδο μέσω του αδελφού του Emery d'Amboise, Georges.

Εκείνο που έχει αρχίσει να γίνεται φανερό από την έρευνα είναι το γεγονός, ότι στο δεύτερο μισό του 15ου αιώνα η ζωγραφική, αλλά και γενικότερα η τέχνη στη Ρόδο, αποκτά μια ιδιαίτερη ταυτότητα που τη διαφοροποιεί από εκείνη λ.χ. της Κρήτης, της Κύπρου ή της βόρειας λεγομένης Σχολής. Φυσικά δεν εννοώ ότι στη Ρόδο το 15ο αιώνα σχηματίστηκε μια σχολή, αλλά ότι δημιουργήθηκε, κατά τη γνώμη μου, μια διάλεκτος, θα έλεγα, που ανήκε στην κοινή καλλιτεχνική γλώσσα της εποχής. Εκείνος που πρώτος εντόπισε αυτή τη διαφορά, αλλά στην αρχιτεκτονική, ήταν ο Albert Gabriel¹⁵⁹. Πίστευε ότι η αρχιτεκτονική της Ρόδου

156. Gabriel, όπ.π. (υποσημ. 25), σ. 147 κ.ε.

157. H. Balducci, *Orme del Rinascimento italiano in Rodi al tempo dei Cavalieri*, Παβία 1931.

158. *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques*, Παρίσι 1914, τ. 2, στήλ. 1060-1072.

159. Gabriel, όπ.π., σ. 147.

κατά την ιπποτοκρατία ήταν κατά βάση δυτικοευρωπαϊκή αλλά με ένα δικό της ιδιαίτερο χαρακτήρα που την ξεχώριζε από εκείνες της Προβηγκίας, της Αραγωνίας, της Ιταλίας και της Γαλλίας, από τις οποίες έπαιρνε δάνεια, ήταν δηλαδή μια δυτική ροδιακή αρχιτεκτονική.

Από τη μέχρι τώρα έρευνα, το τάγμα των Ιωαννιτών ιπποτών, ο ελληνικός κλήρος της πόλης και ο καθολικός και οι αστοί, οι «burgenses», Έλληνες και Λατίνοι, είναι οι χορηγοί και αποδέκτες της εκλεκτικής ζωγραφικής τάσης, η οποία εξάλλου εκφράζει και τη γενικότερη κοινωνική και πνευματική ατμόσφαιρα της Ρώμης στα τέλη του 15ου και στις αρχές του 16ου αιώνα.

Το φαινόμενο βέβαια αυτό δεν είναι μόνο ροδιακό. Το βρίσκουμε λίγο - πολύ σ' όλες τις λατινοκρατούμενες περιοχές της Ελλάδος αυτή την εποχή. Το γεγονός ότι η εκλεκτική ζωγραφική είχε χορηγούς και αποδέκτες Φράγκους και Έλληνες είχε τονιστεί από νωρίς από το Μανώλη Χατζηδάκη. Εκλεκτισμός επίσης χαρακτηρίζει και τα διασωθέντα ελληνικά ροδιακά λαγοτεχνικά κείμενα του 15ου αιώνα αλλά και στις άλλες μορφές της τέχνης και γενικότερα του συνολικού αστικού βίου επικρατεί εκλεκτισμός.

LATE 15th-EARLY 16th CENTURY MONUMENTAL ECLECTIC PAINTING ON RHODES

Late 15th and early 16th century monumental eclectic painting on Rhodes developed within a society of rich ethnic, social and ideological diversity, financially active, and with relatively high scholarly standards. This trend is currently represented on Rhodes by the murals of eleven monuments (six within the town and five in the countryside) where the painters selected iconographic and stylistic elements from both Byzantine and contemporary Western art, on some occasions mixing, on others displaying them side by side.

Examples from four of these monuments are presented here.

Discovered in 1985, the E wall of the burial crypt in the church of St. Spyridon, in the medieval town, is entirely covered by a Crucifixion scene (1508). Before the feet of the Virgin and St. John the Theologian two men are depicted praying on their knees: the donors of the crypt.

On the first floor hall of the Kastellania in the medieval town, the interstices between the sockets of the rafters of the timber ceiling are decorated with personifications of the virtues, figures of ancient philosophers, and the arms of the Order of St. John and grand master Emery d'Amboise (1503-1512). The work is dated ca. 1507-1512.

In the scene of the Creation of Man (from the cycle of the Book of Genesis) in the church of the Holy Trinity (ca. 1500), the Creator sits on an angelic throne; the face of an elderly man to the right of the Creator's head is balanced on the left by that of a young man: here two of the persons of the Holy Trinity, the Father and the Son, are shown - the third, the Holy Ghost, is not represented. It is possible that in this church, God the Creator is depicted as is mentioned at the beginning of St. John's Gospel (1,1-3). The Creator of the World, according to St. John, was both the Logos (=Word) and God; apparently the Holy Ghost is incorporated in the Logos - Son.

Although considerably damaged, several scenes from the Life and Passion of Christ (ca. 1490-1510) have survived in the church of

St. Nicholas, Trianda. One scene from this monument will also be examined here: the Mocking of Christ - the culminating part of the punishment by exposure to public scorn, common throughout the Middle Ages and later.

Christ, seated on a throne, is surrounded by soldiers and a mob of Jews. This entire agitated, noisy and rude crowd is shown mocking the Son of God, whose eyes are blindfolded by a narrow band of cloth. In some places it was customary, in others the law, for the eyes of the convicted man to be blindfolded to ensure he would not name as accessories all those ready to ill-treat and abuse him during his exposure. Some of the crowd display their bared backsides to Christ, others applaud or clap their hands, others dance to the tune of musical instruments, others make obscene gestures, showing their thumb sticking up through the index and third finger (list = female genitalia - a gesture widespread among Mediterranean peoples from antiquity. The original apotropaic meaning later degenerated into mere abuse). Some of the youths taking part in the mocking of Christ have their heads shaved, a feature characterizing marginal elements. One of the mockers displays his open palm to Christ, a gesture offensive to Greeks. However, in another scene from the same monument, Pilate Washing his Hands, one of the soldiers leading Jesus to Pilate holds a standard with a raised palm. This is a symbol sacred to Muslims, the "Khams" - used as a talisman and even displayed on flags.

The certain discovery on Rhodes of other murals and icons in the eclectic manner, not only from the 15th and 16th centuries but also earlier ones, such as those of the Virgin of the Castle, from the second quarter of the 14th century, and the insistence on certain rare iconographic forms, prove, in the writer's opinion, the presence on the island of a group of artists specialized in this style.

The variety in compositions and forms, and the rich iconographic programme of monumental eclectic painting on Rhodes, point to artists who had access to, and manipulated, a broad thematic spectrum. The sources from which the members of this group drew their material were contemporary and older Byzantine prototypes, and their Western equivalents.

Of the thirty churches that survived in the medieval town, twenty-five at least were decorated with murals, while in some these antedate the Hospitaller period. The same holds true for the churches from the suburbs and countryside. It is certain that portable Byzantine works also existed, only a fraction of which have survived on Rhodes, Malta and possibly elsewhere.

Public and private buildings on Rhodes were decorated with Western-style frescoes that have, for the most part, been lost (cf. the murals of the fortress at Lindos, the scene of Dieudonné de Gozon killing the Dragon in a building of the Collachio, murals in a building in the east part of the medieval town, etc.). Also, on Malta, Rhodes and elsewhere, portable works (icons, illuminated manuscript books, church furnishings, etc.) associated with Rhodes have been identified.

The picture presented by the Western European artistic heritage of Rhodes for the period concerning us here, although by no means complete, is amplified by information from the Archives of Malta, the descriptions of travellers of those times, and the work of Bosio, the great historian of the Order of St. John, who wrote his history at the end of the 16th century.

Western European artistic voices, or their echoes, reached Rhodes through several channels. We should not forget that the Order of St. John was led by men originating from nearly all of the nations of Europe and that numbers of their compatriots had settled on Rhodes. French, Italian, Spanish and Hispano-Moorish influences have been traced on the island. In the late 15th and early 16th century, examples of Renaissance art appeared on Rhodes. It is possible that the arrival of Renaissance artists and craftsmen was due to cardinal Georges d'Amboise, prime minister of Louis XII of France and brother of grand master Emery d'Amboise.

Current research points to the Order of St. John, the Orthodox and Catholic clergy of the town, and the citizens, the Greek and Latin "burgenses", being the patrons and customers of eclectic painting.

ELIAS F. KOLLIAS
Ephor Emeritus of Antiquities