

2-31 ΑΦΙΕΡΩΜΑ

● **Το Θείον Πάθος.**

Η εικονογραφία του Πάθους του Χριστού στις κρητικές εικόνες.

Της **Μαρίας Βασιλάκη**

● **Τα Πάθη τα σεπτά...**

Απεικόνιση του Θείου Πάθους σε εικόνες της Ζακύνθου από τον 17ο έως τον 19ο αιώνα.

Της **Ζωής Α. Μυλιώνη**

● **Το Πάθος του Χριστού.**

Η εικόνα του «Πάθους», ένας μεγάλος σταθμός στην εξέλιξη της τέχνης του Θεοτοκόπουλου.

Της **Νανώς Χατζηδάκη**

● **Το Θείον στον Γκρέκο.**

Το υπερβατικό και το ανθρωπινό στοιχείο στο έργο του ιδιοφρούς ζωγράφου.

Του **Χρύσανθου Α. Χρήστου**

● **Τα κατά Θεοφάνη Πάθη.**

Η ιστορία τους από τον Κρητικό ζωγράφο στη Μ. Σταυρονηχία Αγίου Ορους τον 16ο αιώνα.

Του **Μανόλη Χατζηδάκη**

● **Τοιχογραφίες της Καστοριάς.**

Το Θείον Πάθος στη διεθνική τέχνη της πόλης στα τέλη του 15ου αιώνα.

Του **Ιωάννη Σίσιου**

● **Τοιχογραφίες της Μ. Φιλανθρωπηνών.**

Οι παραστάσεις του κύκλου των Παθών κυριαρχούν στο διάκοσμο του ναού.

Της **Μυρτάλης Αχειμάστου-Ποταμιάνου**

● **Το εργαστήριο των Κονταρήδων.**

Σκηνές του Θείου Πάθους σε τοιχογραφίες του 16ου αιώνα στην Ηπειρο.

Της **Αγγελικής Σταυροπούλου**

● **«Ιδε ο Ανθρωπος».**

Τα Πάθη του Χριστού στη ζωγραφική των Καπεσοβιτών αγιογράφων του 18ου αιώνα.

Του **Δημήτρη Κωνσταντίνου**

● **Μανόλης Χατζηδάκης.**

Το πάθος για τη μουσική της βυζαντινής τέχνης.

Του **Γιώργου Γαλάβαρη**

Εξόφυλλο: «Ακρα Ταπεινώση». Φορητή εικόνα, πρώτο μισό 16ου αι., Μονή Ιβήρων Αγίου Ορους.

Υπεύθυνη «Επτά Ημερών»
ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΤΡΑΪΟΥ

ΑΦΙΕΡΩΜΑ

Το Θείον Πάθος στη μεταβυζαντινή ζωγραφική

ΚΟΙΤΑΖΟΝΤΑΣ τον εικονογραφικό κύκλο, από την Παλαιά έως την Καινή Διαθήκη, η χριστολογική ιστορία βρίσκει εικονογραφικά τη μεγαλύτερη ανάπτυξη. Στο σύνολο τώρα των παραστάσεων που συγκροτούν το χριστολογικό κύκλο, από τη Γέννηση έως την Πεντηκοστή, δεσπόζουν σε εύρος, πλούτο και ανάπτυξη, οι παραστάσεις του Πάθους, που ξεκινούν με τις εισαγωγικές σκηνές της Εγερσης του Λαζάρου και τη Βαϊόφθορο. Χρονικά, στους μετά την Αλωση αιώνες, η εξιστόρηση των Θείων Παθών αποκτά ιδιαίτερη και εξέχουσα θέση. Ως θέμα είναι το προσφιλέ-

δοχος, βαθμιαία πλάτνυε και πλούτιζε καθοριστικά τη μεταβυζαντινή παράδοση, αφού εκεί γαλονηθήσαν ζωγράφοι, όπως ο Γκρέκο, κληρονομά μετά της δυτικής τέχνης. Όταν καταλύθηκε και η Κρήτη, κνηγμένοι οι κρητικοί ζωγράφοι, έφυγαν οι πιο πολλοί στα Ιόνια νησιά. Εκεί, οι φηγάδες, δουλένοντας, εξέθρεψαν και έδωσαν υπόσταση σε μια περισσότερο απελευθερωμένη εκδοχή: τη λεγόμενη επτανησιακή, στην οποία βρίσκει ρίζα η νεοελληνική τέχνη. Εξω απ' τα Ιόνια νησιά, αλλά στο ίδιο πνεύμα, δούλεψαν διασπαρμένοι άλλοι προικισμένοι ζωγράφοι της

Επιμέλεια αφιερώματος:
Κ.ΣΤΗΣ ΛΙΟΝΤΗΣ

Κρήτης. Στον ηπειρωτικό χώρο και ιδίως στο βορειοελλαδικό, σταδιακά σχηματίζονται και παίρνουν μορφή διάφορα εργαστήρια, ενώ σε ορισμένες πόλεις, όπως λ.χ. η Καστοριά, συνεχίζεται, λιγότερο ή περισσότερο ανστηρή, η βυζαντινή παράδοση. Το Αγιον Ορος στάθηκε πάντα και για αιώνες η κεντρική και το σταυροδρόμι. Γεωγραφικά δείγματα αυτής της πορείας, που ακολούθησε η μεταβυζαντινή ζωγραφική, αποπειράται να δώσει αυτό το αφιέρωμα των «Επτά Ημερών». Οδηγός της διαδρομής, οι ποιητές εκδοχές και το εύρος που αποκτά στην πορεία το «Θείον Πάθος». Το αφιέρωμα κλείνει με σελίδες για τον επιφανή βυζαντινολόγο και ακαδημαϊκό Μ. Χατζηδάκη που έφυγε πρόσφατα από κοντά μας. Πρόκειται για οφείλη απέναντί του. Όλα αυτά τα χρόνια εκδόσης των «Επτά Ημερών» στάθηκε πολύτιμος σύμβουλος. Ακόμη και το σημερινό αφιέρωμα σχεδιάστηκε, αφού προηγήθηκε αναλυτική συζήτηση μαζί του.

στερο και στην μνημειακή ζωγραφική των ναών, αλλά και στις φορητές εικόνες. Υπάρχει οπωσδήποτε και το δικαιοδογεί η έλξη του δραματικού στοιχείου. Δεν είναι όμως μόνο αυτό. Στον ελλαδικό ηπειρωτικό χώρο, τους βαρείς αιώνες της τουρκοκρατίας βρίσκει στο σημείο που μπορούσε να εκφραστεί, και το στοιχείο της ταύτισης. Αφού λοιπόν το Θείον Πάθος παραμένει σε κάθε εποχή κυρίαρχο θέμα, παρακολουθώντας κανείς την εικονογραφική του απόδοση στη μεταβυζαντινή ζωγραφική, παρακολουθεί ταυτόχρονα και την εξέλιξη της από τον 15ο αι. μέχρι τον 18ο. Οπότε ο στόχος του σημερινού αφιερώματος είναι διπλός. Ο πρώτος, ο εορταστικός, υπάρχει και είναι προφανής. Με την Αλωση, μεγάλος αριθμός ζωγράφων σκορπίσε και η Κωνσταντινούπολη έχασε την αίγλη του καλλιτεχνικού κέντρου. Μερικοί τεχνίτες, ίσως οι πιο εκλεκτοί του χρωστήρα, κατέφυγαν στην ενετοκρατούμενη Κρήτη. Έτσι το νησί αναλαμβάνει τα πρωτεία. Ως διά-



Αγγέλου(ς), «Επιτάφιος Θρήνος». Αμφιπρόσωπη φορητή εικόνα, έργο του 15ου αι. Μουσείο Recklinghausen. Η σύνθεση αυτή θα αντιγραφεί «κατά γράμμα» σε εικόνες του 16ου και 17ου αιώνα.

Το Θείον Πάθος

Η εικονογραφία του Πάθους του Χριστού στις κρητικές εικόνες

Της **Μαρίας Βασιλάκη**

Βυζαντινολόγος

Ο ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟΣ κύκλος των Παθών περιλαμβάνει όλα τα γεγονότα της τελευταίας εβδομάδας του Χριστού επί της γης. Η διήγηση των γεγονότων αυτών δίνεται με κάθε λεπτομέρεια και από τα τέσσερα ευαγγέλια (κατά Ματθαίον κεφ. 26-28, κατά Μάρκον κεφ. 14-16, κατά Λουκάν κεφ. 22-24 και κατά Ιωάννην κεφ. 13-20), όμως εκείνο του Ιωάννη προσφέρει τη μακροσκελέστερη διήγηση όλων. Από τα τέλη του 13ου αι. και σε όλο τον 14ο αι., ο κύκλος των Παθών γνωρίζει ιδιαίτερη ανάπτυξη και αυτή έχει

συνδεθεί με τον εμπλουτισμό της βυζαντινής υμνογραφίας με θρήνους για τα Πάθη του Χριστού. Ο κύκλος των Παθών εγκαινιάζεται με την Εγερση του Λαζάρου και τελειώνει με την Ανάσταση (Κάθοδος στον Αδη). Επομένως, περιλαμβάνει μερικά από τα πιο δημοφιλή γεγονότα της ζωής του Χριστού, όπως είναι ο Μυστικός Δείπνος, η Προδοσία, η Σταύρωση, η Αποκαθήλωση και ο Επιτάφιος Θρήνος.

Τα γεγονότα αυτά περιλαμβάνονται σε κάθε κύκλο Παθών, όσο συνοπτικός και αν είναι. Ομως στις περιπτώσεις που τα γεγονότα της εβδομάδας των Παθών εικονογραφούνται με ιδιαίτερα λεπτομερή

τρόπο, τότε πολύ περισσότερες σκηνές συγκαταλέγονται σε αυτόν: η Προσευχή στη Γεθσημανή, ο Νιπτήρας, η Δίκη του Άννα και του Καϊάφα, η Απόνιψις του Πιλάτου, ο Εμπαϊγμός, η Ανάβαση στο Σταυρό κ.ά.

Στο χώρο των εικόνων

Τα παραπάνω βέβαια ισχύουν όσο βρισκόμαστε στο χώρο της μνημειακής τέχνης, δηλαδή στις τοιχογραφημένες εκκλησίες, που οι ενιαίες επιφάνειες των τοίχων προσφέρονται για να εικονογραφηθεί ένας ανεπτυγμένος κύκλος, όπως

αυτός των Παθών. Στο χώρο των εικόνων τα πράγματα είναι διαφορετικά, από τη στιγμή που οι φορητές ξύλινες επιφάνειες τους προσφέρονται για την απεικόνιση μεμονωμένων γεγονότων και όχι συνεχόμενων σκηνών ενός κύκλου. Μόνο στον κύκλο του Δωδεκάορτου, που περιλαμβάνει τις δώδεκα σπουδαιότερες εορτές της Ορθόδοξης Εκκλησίας, και τοποθετείται ψηλά σε κατάλληλα διαμορφωμένο χώρο του τέμπλου μιας εκκλησίας, στο λεγόμενο επιστύλιο, βρίσκουν τη θέση τους η Εγερση του Λαζάρου, η Σταύρωση και η Ανάσταση (Κάθοδος στον Αδη). Ομως κάποια επιστύλια τέμπλου, που ως επί το πλείστον προέρχονται από τις εκκλησίες (καθολικά) των μονών του Αγίου Όρους, λόγω του μεγέθους τους είχαν τη δυνατότητα να συμπεριλάβουν περισσότερες των δώδεκα καθιερωμένων σκηνών. Σε αυτά τα ανεπτυγμένα επιστύλια περιλαμβάνονται και σκηνές, όπως ο Μυστικός Δείπνος, η Ανάβαση του Χριστού στο Γολγοθά κ.λπ. Από τον Αθω και συγκεκριμένα από τη μονή Ιβήρων προέρχεται και ένα εντελώς ξεχωριστό, ως προς τον αριθμό των σκηνών που περιλαμβάνει, επιστύλιο τέμπλου. Το επιστύλιο αυτό σώθηκε αποσπασματικά και περιλαμβάνει δώδεκα σκηνές, υπολογίζεται όμως ότι αρχικά περιλάμβανε είκοσι τέσσερις. Από τις δώδεκα σωζόμενες σκηνές, οι έξι προέρχονται από τον κύκλο των Παθών και εικονογραφούν τον Μυστικό Δείπνο, τον Νιπτήρα, την Προσευχή στη Γεθσημανή, την Προδοσία του Ιούδα, την Κρίση των Αρχιερέων και την Αρνηση του Πέτρου. Από τη στιγμή που απουσιάζουν κορυφαία γεγονότα του Πάθους όπως η Σταύρωση και ο Επιτάφιος Θρήνος, είναι

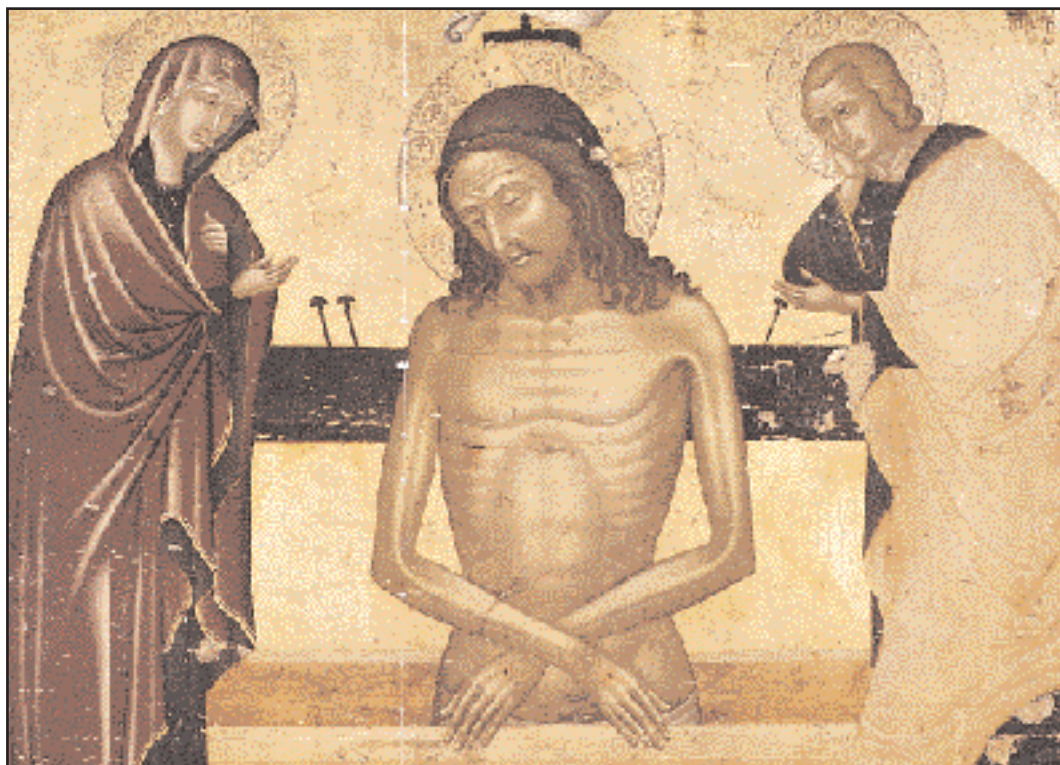


Εμμανουήλ Λαμπάρδου, «Επιτάφιος Θρήνος», Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών. Φορητή εικόνα των αρχών του 17ου αιώνα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα «κατά γράμμα» αντιγραφής της αποδιδόμενης στον ζωγράφο Αγγελο εικόνας με το αυτό θέμα.

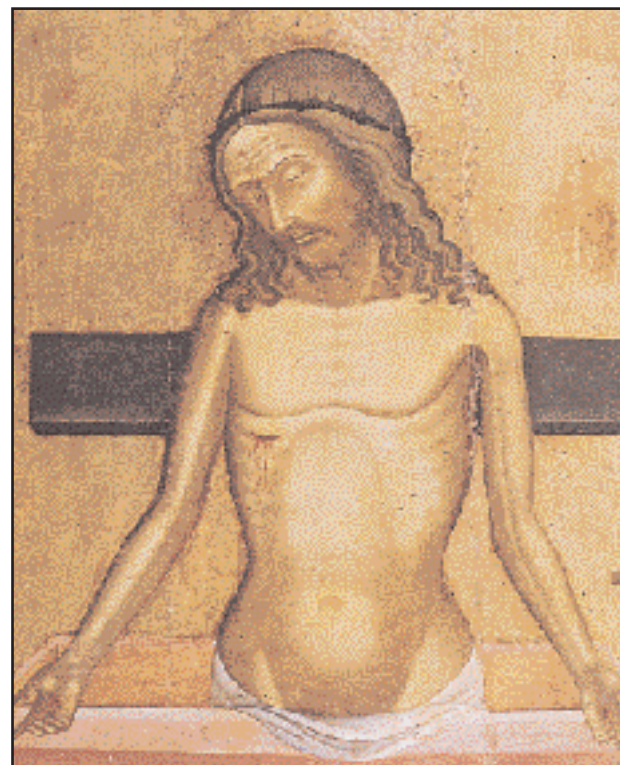
λογικό να υποθέσουμε πως ο κύκλος των Παθών στο επιστύλιο της μονής Ιβήρων θα περιλάμβανε τουλάχιστον δέκα σκηνές. Το επιστύλιο αυτό έχει αποδοθεί στον Κρητικό ζωγράφο Θεοφάνη, που η δράση

του στο Άγιον Όρος τοποθετείται ανάμεσα στα χρόνια 1535-1546 και συνδέεται με την τοιχογράφηση Μονών, όπως η Μεγίστη Λαύρα και η Σταυρονικήτα, και την εκτέλεση μεγάλου αριθμού φορητών εικό-

νων, κυρίως για τέμπλα Μονών. Οι σκηνές από το Πάθος του Χριστού, που συγκροτούν τον κύκλο του επιστυλίου της μονής Ιβήρων, ακολουθούν την εικονογραφία που είχαν **Συνέχεια στην 4η σελίδα**



Αριστερά: Νικολάου Τζαφούρη, «Η Άκρα Ταπείνωση», Βιέννη, Μουσείο Ιστορίας της Τέχνης. Η διάπλαση και καθιέρωση του συγκεκριμένου θέματος στην κρητική ζωγραφική του 15ου αι. έχει συνδεθεί με τον κρητικό ζωγράφο Νικόλαο Τζαφούρη, αφού υπογράφει δύο συνθέσεις με την Άκρα Ταπείνωση. Δεξιά: Νικολάου Τζαφούρη(ς), «Η Άκρα Ταπείνωση» (1480-1500), Πάτμος, Μονή Ζωοδόχου Πηγής. Ορισμένα θέματα του Θείου Πάθους, εμπλουτισμένα αυτήν την



περίοδο με στοιχεία από την ιταλική τέχνη, καθιερώνονται στην κρητική ζωγραφική του 15ου αι. Η εικόνα αυτή, που αποδίδεται στον Κρητικό ζωγράφο Ν. Τζαφούρη που έζησε στο Ηράκλειο, δείχνει την εξοικείωση των ντόπιων ζωγράφων με τις δύο παραδόσεις: βυζαντινή και δυτική. Αυτό ήταν αποτέλεσμα των συνθηκών που επικρατούσαν στη βενετοκρατούμενη Κρήτη. Με άλλα λόγια, υπήρχαν γόνιμες καλλιτεχνικές επιρροές από τη μητρόπολη, τη Βενετία.

Συνέχεια από την 3η σελίδα

ήδη από τον 15ο αι. καθιερώσει οι Κρητικοί ζωγράφοι με το έργο τους.

Στις κρητικές εικόνες του 15ου αι. που σχετίζονται με το Πάθος του Χριστού αξίζει να σταθούμε ιδιαίτερα γιατί τότε αποκρυσταλλώνεται η εικονογραφία πολλών σκηνών, που τα πρότυπά τους εντοπίζονται στην Παλαιολόγεια τέχνη του τέλους του 13ου και του 14ου αι. Η κρητική εικονογραφία των σκηνών του Πάθους με τη μορφή που θα πάρει κατά τον 15ο αι. θα αποτελέσει, στη συνέχεια, σταθερό σημείο αναφοράς για τις επόμενες γενιές των ζωγράφων, Κρητικών και μη. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η σύνθεση του Επιτάφιου Θρήνου. Σε αμφιπρόσωπη εικόνα, που σήμερα βρίσκεται στο Μουσείο της γερμανικής πόλεως Recklinghausen, έχει απεικονιστεί ο Επιτάφιος Θρήνος στη μία πλευρά. Η εικόνα αυτή έχει θεωρηθεί κρητικό έργο του 15ου αι. και αποδοθεί στον ζωγράφο Αγγελο, ηγετική καλλιτεχνική φυσιογνωμία του πρώτου μισού του 15ου αι. Τα εικονογραφικά στοιχεία που συγκροτούν τη σύνθεση είναι:

1. Ο Χριστός ξαπλωμένος πάνω σε μαρμάρινη πλάκα.

2. Η Παναγία, που θρηνεί στο αριστερό άκρο της πλάκας.

3. Ο αγαπημένος μαθητής του Χριστού, Ιωάννης, που σκύβει πάνω από το σώμα του δασκάλου του, στην εσωτερική πλευρά της πλάκας.

4. Ο Ιωσήφ ο από Αριμαθαίας, που τακτοποιεί το σεντόνι του Χριστού, ακριβώς πίσω από τον Ιωάννη.

5. Ο Νικόδημος, που στηρίζεται σε σκάλα και έχει περασμένο το κεφάλι του ανάμεσα στα σκαλιά.

6. Οι πέντε φίλες της Παναγίας, που μοιρολογούν, με πρώτη ανάμεσά τους τη Μαρία τη Μαγδαληνή,



Νικολάου Τζαφούρη, «Ο Ελκόμενος», Μητροπολιτικό Μουσείο Ν. Υόρκης.

που με λυμένα τα μαλλιά και τα χέρια ψηλά σηκωμένα, ολοφύρεται.

Η σύνθεση αυτή θα αντιγραφεί «κατά γράμμα» σε εικόνες του 16ου και 17ου αι. Ένα από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελεί εικόνα των αρχών του 17ου αι. που

φέρει την υπογραφή του σπουδαίου Κρητικού ζωγράφου, Εμμανουήλ Λαμπάρδου, και βρίσκεται στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών.

Το παράδειγμα του Επιτάφιου Θρήνου δεν αποτελεί μεμονωμένη περίπτωση. Ακριβώς το ίδιο παρα-

τηρείται και με συνθέσεις όπως ο Μυστικός Δείπνος, η Σταύρωση, η Αποκαθήλωση, η εις Αδου Κάθοδος κ.λπ. Παράλληλα, κάποια από τα θέματα του Πάθους εμπλουτίζονται με στοιχεία από την ιταλική τέχνη, αποτέλεσμα των συνθηκών που επικρατούσαν στο βενετοκρατούμενο νησί της Κρήτης. Στην κατηγορία αυτή ανήκει ο Χριστός ως Ακρα Ταπείνωση, που αποτελεί το κατ'εξοχήν θέμα του Πάθους. Σε μια σειρά κρητικών εικόνων που βρίσκονται στη μονή της Ζωοδόχου Πηγής στην Πάτμο, στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών, στην Εθνική Πινακοθήκη της Ιρλανδίας στο Δουβλίνο και αλλού, διαπιστώνεται ότι στην παραδοσιακή βυζαντινή σύνθεση εισάγονται στοιχεία από την υστερογοτθική τέχνη. Η διάπλαση του συγκεκριμένου θέματος και η καθιέρωσή του στην κρητική ζωγραφική του 15ου αι., έχει συνδεθεί με τον κρητικό ζωγράφο Νικόλαο Τζαφούρη από τη στιγμή που υπογράφει δύο συνθέσεις με την Ακρα Ταπείνωση σε αυτόν τον εικονογραφικό τύπο: η μία προέρχεται από εικόνα στο Μουσείο Ιστορίας της Τέχνης (Kunsthistorisches Museum) της Βιέννης και η άλλη από τρίπτυχο στο Μουσείο Ερμιτάζ της Πετρούπολης. Η υπογραφή του Τζαφούρη και στα δύο έργα είναι γραμμένη στα ιταλικά, Nicolaus Zafuri Pinxit, γεγονός που υποδηλώνει πως οι παραγγελιοδότες τους ίσως ανήκαν στους Βενετούς της Κρήτης.

Νέα θέματα

Στην κρητική ζωγραφική των εικόνων του 15ου αι. θα καθιερωθούν, επίσης, και νέα εικονογραφικά θέματα του Πάθους, που προέρχονται εξ ολοκλήρου από τη δυτική τέχνη. Η Pietà, για παράδειγμα, που αποτελεί τη δυτική εκδοχή του Επιτάφιου Θρήνου, καθιερώνεται στο ρεπερτόριο της κρητικής ζωγραφικής κατά τον 15ο αι., όπως δείχνουν εικόνες που σήμερα βρίσκονται στο Μουσείο Μπενάκη, τη συλλογή Δ. Οικονομόπουλου (παραχωρήθηκε στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού Θεσσαλονίκης), στη συλλογή του Παύλου Κανελλόπουλου, στην Galerie Nikolenko του Παρισιού και αλλού. Σε εικόνα της Pietà, που βρισκόταν άλλοτε στον καθεδρικό ναό του Rossano και σήμερα ανήκει στο Museo Diocesano d'Arte Sacra της ίδιας πόλης, σώζεται η υπογραφή του Κρητικού ζωγράφου του δεύτερου μισού του 15ου αι., Ανδρέα Παβία: Andreas Pavius Pinxit. Η Παναγία καθισμένη σε γυμνό βράχο, κρατεί στα πόδια της το άψυχο σώμα του Χριστού. Ψηλά, πάνω στον χρυσό κάμπο της σύνθεσης πετούν δύο γοτθίζοντες άγγελοι και θρηνούν.

Σε άλλη εικόνα του Ανδρέα Παβία, που απεικονίζει τη Σταύρωση και βρίσκεται στην Εθνική Πινακοθήκη Αθηνών, η απόδοση του θέματος υιοθετεί υστερογοτθικά εικονογραφικά αλλά και τεχνοτροπικά στοιχεία. Η υπογραφή του ζωγράφου εδώ αναφέρει: Andreas Pavius de Candia Pinxit. Το γεγονός ότι



Αριστερά: «Pietà», Μουσείο Μπενάκη. Η Pietà, δυτική εκδοχή του Επιτάφιου Θρήνου, καθιερώνεται στην κρητική ζωγραφική των εικόνων του 15ου αι. ως εντελώς νέο εικονογραφικό θέμα του Πάθους. Δεξιά: Ανδρέα Παβία, «Pietà Rossano», Museo Diocesano d'Arte Sacra. Εικόνα του δεύτερου μισού του 15ου αι.



Ανδρέα Ρίτζου, «JHS», Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών. Μια από τις πλέον πρωτότυπες, αλλά και ενδιαφέρουσες συνθέσεις γύρω από την εικονογραφία του Θείου Πάθους. Στα γράμματα JHS, αρχικά του εμβλήματος των φραγκισκανών, ο Κρητικός ζωγράφος διευθετεί με ευρηματικό τρόπο τις παραστάσεις: Σταύρωση, Ανάσταση του Χριστού και Εγερση των νεκρών κατά την Κάθοδο του Χριστού στον Αδη. Η εικόνα μνημονεύεται (1611) στη διαθήκη του Ανδρέα Κορνάρου με τον χαρακτηρισμό «πολύτιμο δείγμα της ελληνικής ζωγραφικής».



Θεοφάνης(ι), τμήμα επιστυλίου από τη Μονή Ιβήρων του Αγίου Ορους με σκηνές από το Πάθος (Μυστικός Δείπνος, Νιπήρας, Προσευχή στη Γεθσημανή). Οι σκηνές αυτές από το Πάθος του Χριστού, που συγκροτούν τον κύκλο του επιστυλίου της Μονής Ιβήρων και αποδίδονται στον Θεοφάνη, ακολουθούν την εικονογραφία που είχαν ήδη από τον 15ο αι. καθιερώσει με έργα τους άλλοι Κρητικοί ζωγράφοι. Ο Θεοφάνης, εκτός του μεγάλου αριθμού φορητών εικόνων που δούλεψε στο Αγιο Ορος, έφτασε εκεί προσκεκλημένος για την τοιχογράφηση των Μονών Μεγίστης Λαύρας και Σταυρονικήτα.

στην περίπτωση αυτή δηλώνεται όχι μόνο το όνομα του ζωγράφου αλλά και ο τόπος καταγωγής του, ασφαλώς υποδηλώνει πως η εικόνα προοριζόταν για δυτικό πελάτη εκτός Κρήτης.

Πρωτότυπη σύνθεση

Μια από τις πιο πρωτότυπες και ενδιαφέρουσες συνθέσεις που σχετίζονται με το Πάθος απεικονίζεται σε εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου, που φέρει την υπογραφή του γνωστού Κρητικού ζωγράφου του 15ου αι., Ανδρέα Ρίτζου. Η εικόνα κυριαρχείται από τα γράμματα JHS,

που αποτελούν τα αρχικά του εμβλήματος των φραγκισκανών, Jesus Hominum Salvator (=Ο Χριστός σωτήρας των ανθρώπων).

Μέσα στο πάχος των γραμμάτων και με πολύ ευρηματικό τρόπο τοποθετούνται οι παραστάσεις της Σταύρωσης, της Ανάστασης του Χριστού και της Εγερσης των νεκρών κατά την Κάθοδο του Χριστού στον Αδη. Είναι πιθανόν ο παραγγελιοδότης της εικόνας να ήταν κάποιος φραγκισκανός, άγνωστο όμως ποιος. Αξίζει να αναφερθεί ότι η συγκεκριμένη εικόνα μνημονεύεται το 1611 στη διαθήκη του γνωστού Βενετοκρητικού Ανδρέα Κορνάρου.

Συγκεκριμένα στη διαθήκη αναφέρεται ότι την εικόνα αυτή είχε ο Κορνάρος στο υπνοδωμάτιό του και μάλιστα την χαρακτηρίζει ως «cosa pretiosa per pittutra greca», δηλαδή ως πολύτιμο δείγμα της ελληνικής ζωγραφικής.

Ζητεί ερμηνεία

Οι Κρητικοί ζωγράφοι του 15ου αι. μετατρέπουν σε αυτόνομες συνθέσεις για φορητές εικόνες θέματα που εντάσσονται σε μια συνεχόμενη διήγηση του Πάθους, όπως για παράδειγμα, την Προσευχή του Χριστού στη Γεθσημανή ή την Ανάβαση

του Χριστού στον Γολγοθά (ο Ελκόμενος). Το φαινόμενο ζητεί ερμηνεία, από τη στιγμή που τα θέματα αυτά ούτε σκηνή του καθιερωμένου Δωδεκαόρτου αποτελούν ούτε απ'όσο γνωρίζουμε προσφέρονται για ιδιωτική λατρεία. Ποιες ήταν, λοιπόν, οι προϋποθέσεις εκείνες υπό τις οποίες δημιουργήθηκαν τέτοια αυτόνομα θέματα; Πού απευθύνονταν και ποιες ανάγκες της λατρείας εξυπηρετούσαν; Μήπως, λοιπόν, αποτελούσαν συνθέσεις της θρησκευτικής ζωγραφικής κατά τα πρότυπα των έργων της δυτικής τέχνης και όχι λατρευτικά έργα κατά τα πρότυπα των βυζαντινών εικόνων;



Αριστερά: Νικόλαου Καλλέργη, «Αγγελος αΐρων τον Ιησού». Βημόθυρο Ωραίας Πύλης από το ναό της Παναγίας Τσουρούφλη, 1732. (Μουσείο Ζακύνθου, φωτ.: Γ. Πατρικιάνος). Πρόκειται για το παλαιότερο γνωστό δείγμα του συγκεκριμένου θέματος στα Επτάνησα. Λίγο αργότερα το συναντάμε και σε άλλες εκκλησίες της Ζακύνθου. Ομοιότητες και αντιστοιχίες του εικονογραφικού θέματος υπάρχουν στην πρόσφατα δημοσιευμένη εικόνα. Το Πάθος του Χριστού (1566) του Θεοτοκόπουλου, έργο που κατατάσσεται στην κρητική περίοδο του μεγάλου ζωγράφου. Πάνω: «Ο Χριστός στον κίονα της μαστίγωσης», β' μισό του 17ου αι. Εικόνα από τον Άγιο Αντώνιο Κήπων (Μουσείο Ζακύνθου).

Τα Πάθη τα σεπτά...

Απεικόνιση του Θείου Πάθους σε εικόνες της Ζακύνθου από τον 17ο έως τον 19ο αιώνα

Της **Ζωής Α. Μυλωνά**

Αρχαιολόγος - Μουσείο Ζακύνθου

Η ΕΞΕΛΙΞΗ της μεταβυζαντινής ζωγραφικής, όπως εκφράστηκε στα Ιόνια νησιά και ειδικότερα στη Ζακύνθο, γίνεται φανερή φυσικά και στην απεικόνιση του Θείου Πάθους. Έτσι, κατά το β' μισό του 17ου αιώνα, η ενεργός δράση και συμμετοχή των προσφύγων Κρητικών ζωγράφων στη διακόσμηση των εκκλησιών και ιδιαίτερα των ξυλόγλυπτων τέμπλων συμβάλλει αποφασιστικά στη συνέχιση της παράδοσης της κρητικής σχολής. Οι **μεγάλοι ξυλόγλυπτοι σταυροί στο επιστύλιο των τέμπλων**, με τον Χριστό εσταυρωμένο και τα σύμβολα των τεσσάρων ευαγγελιστών, που κατάγονται από τους μεγάλους βενετσιάνικους σταυρούς του 13ου-14ου αι. και υιοθετούνται

από την κρητική τέχνη, γνωρίζουν μεγάλη διάδοση στις βενετοκρατούμενες κυρίως περιοχές και κοσμούν τα τέμπλα των ζακυνθινών ξυλόστεγων βασιλικών. Τα δάνεια από την ιταλική τέχνη αναγνωρίζονται τόσο στα μοτίβα του ξυλόγλυπτου μέρους του σταυρού όσο και στο πλάσιμο και τη στάση του εσταυρωμένου Χριστού.

Μία εξέλιξη που συντελείται κατά τον 17ο αι. στα τέμπλα πολλών ναών της Ζακύνθου, τα οποία είχαν φιλοτεχνήσει Κρητικοί ξυλογλύπτες, είναι η **αύξηση του αριθμού των «λυπηρών»**, των εικόνων δηλαδή μέσα σε τοξωτά φυλλοφόρα πλαίσια που πλαισιώναν τους μεγάλους σταυρούς του επιστυλίου των τέμπλων, από δύο, με την απεικόνιση της Παναγίας και του Ιωάννη, σε έξι, με την απεικόνιση όλων των προσώπων της Σταύρωσης.

Ριζική αλλαγή και ρήξη με τη ζωγραφική παράδοση παρατηρείται κατά τον 18ο αι. στην ενετοκρατούμενη Ζακύνθο, κάτω από την επίδραση των ιδεών της Μεταρρύθμισης, της Αντιμεταρρύθμισης του Ευσεβισμού και του Διαφωτισμού.

Είναι αξιοσημείωτο, πάντως, το γεγονός ότι παρά τον έντονο εκδυτικισμό της εκκλησιαστικής τέχνης, που ήταν φυσικό επακόλουθο της πλήρους αποδοχής από την άρχουσα τάξη των φιλοσοφικών και καλλιτεχνικών ρευμάτων που προέρχονταν από τη Δύση, ο λαός και ο κλήρος αντιστάθηκαν σθεναρά στους Λατίνους και παρέμειναν φανατικά ορθόδοξοι. Δηλαδή, μέσα σ' ένα αρχιτεκτονικό και εικαστικό περιβάλλον που θύμιζε Δύση, κυρίως Ιταλία, απέτυχαν οι μικτές λειτουργίες, που προσπάθησαν να επιβάλουν οι καθολικοί, ενώ οι γά-

μοι μεταξύ ορθοδόξων και καθολικών απέβησαν υπέρ των πρώτων. Παρά τη διατήρηση, όμως, του ορθόδοξου δόγματος, διαμορφώθηκε τελικά και στις λαϊκότερες τάξεις μία αισθητική, που όχι μόνο δεν απέρριπτε, αλλά επεδίωκε τις καλλιτεχνικές αναζητήσεις της Δύσης.

Το νέο δρόμο άνοιξε ο Παναγιώτης Δοξαράς (1662-1729), με αλλαγές τόσο στην τεχνική όσο και στην εικονογραφία και το εικονογραφικό πρόγραμμα. Οι μεγάλες ελαιογραφίες, που αντικαθιστούν τις τοιχογραφίες και πολλές φορές αντιγράφουν αυτούσια δυτικά θέματα, κοσμούν τις «ουρανίες» και τους επιμήκεις τοίχους των ναών.

Οι αλλαγές είναι ιδιαίτερα αισθητές στο τέμπλο, του οποίου το ύψος φτάνει πολλές φορές μέχρι την οροφή, απομονώνοντας εντελώς τον χώρο του ιερού. Αρκετές



Νικόλαου Καλλέργη «Ίδε ο Άνθρωπος». Θύρα Ωραίας Πύλης από το ναό των Ταξιαρχών, 1732. (Μουσείο Ζακύνθου, φωτ.: Γ. Πατρικιάνος).

φορές, στη μεγάλη επιφάνεια της επίστεψης του τέμπλου εφαρμόζεται ένα νέο εικονογραφικό πρόγραμμα, που αντικαθιστά το καθιερωμένο με τον μεγάλο ξυλόγλυπτο σταυρό και τα λυπηρά. Έτσι, την επίστεψη κοσμούν τρεις συνήθως, ελλειψοειδούς σχήματος, ελαιογραφίες με τις παραστάσεις του εσταυρωμένου Χριστού, της Θεοτόκου στον τύπο της Mater Dolorosa και του Αγίου Ιωάννη.

Οι μορφές αποπνέουν περιπάθεια και αποδίδονται με νατουραλισμό. Την επίστεψη του τέμπλου του –κατεστραμμένου σήμερα– ναού του Αγίου Γεωργίου του Πετρούτσου κοσμούσε ένα σύνολο από επτά παραστάσεις, έργα του Νικόλαου Κουτούζη: ο Θρήνος (η Παναγία θρηνεί πίσω από το αποκαθλωμένο σώμα του Χριστού), ο Νικόδημος, ο Ιωσήφ, η Μαρία η Μαγδαληνή, η Μαρία του Κλωπά, ο Ιωάννης και ο Πέτρος, στου οποίου το πρόσωπο έχει αναγνωρισθεί μία από τις πιο ολοκληρωμένες προσπάθειες της επτανησιακής ζωγραφικής για την αποτύπωση του ψυχικού κόσμου του απεικονιζόμενου προσώπου. Από τις εικόνες που διασώθηκαν από τη σεισμόπυρκαγιά του 1953 οι τρεις πρώτες βρίσκονται στον Ι.Ν. Αναλήψεως, ενώ



Νικόλαου Καντούνη, «Η Αποκαθήλωση», από το ναό των Αγίων Αναργύρων. (Μουσείο Ζακύνθου, φωτ.: Γ. Πατρικιάνος).

οι υπόλοιπες τέσσερις εκτίθενται στο Μουσείο Ζακύνθου.

Σταύρωση – Αποκαθήλωση

Μία άλλη καινοτομία στη διακόσμηση της αετωματικής συνήθως επίστεψης των ζακυνθινών τέμπλων είναι η απεικόνιση μίας μεγάλης Σταύρωσης. Ο πολυπρόσωπος εικονογραφικός τύπος της Σταύρωσης είχε ευρεία διάδοση στις βόρειες ιταλικές περιοχές και αναπτύχθηκε κατά τον 16ο κυρίως αιώνα. Οι λαϊ-

κότροπες παραστάσεις της Ζακύνθου με διαστάσεις 5.50X1.50 μ. περίπου, χρονολογούνται στο 18ο και 19ο αι. Σε μια περίπτωση, στη μοναδική παραλληλόγραμμη επίστεψη του τέμπλου του ναού της Αγίας Άννας, συνδυάζονται με πρωτότυπο τρόπο τα δύο εικονογραφικά προγράμματα: την παράσταση του εσταυρωμένου Χριστού, που λείπει από τη μεγάλη γραπτή Σταύρωση, καταλαμβάνει ένας ξυλόγλυπτος σταυρός επιστυλίου τέμπλου. Τα έργα, που φυλάσσονταν στις αποθήκες του Μουσείου, θα παρουσια-

στούν στην περιοδική έκθεση με τίτλο «Τα Πάθη τα σεπτά... ως Φώτα σωστικά...», με θέμα το Θείο Πάθος και διάρκεια από 11 Απριλίου έως 28 Μαΐου.

Αντιπροσωπευτικό δείγμα των καταλυτικών επιδράσεων της δυτικής τέχνης στην εκκλησιαστική ζωγραφική που ανθούσε στη Ζάκυνθο κατά τα τέλη του 18ου και τις αρχές του 19ου αι., όπως αυτή εκφραζόταν από τους σημαντικούς Ζακυνθινούς ζωγράφους Νικόλαο Κουτούζη (1741–1813) και Νικόλαο Καντούνη (1767–1834), αποτελεί και η απόδοση της Αποκαθήλωσης. Η παράσταση συνήθως αποτελούσε μέρος ενός συνόλου από επτά μεγάλες εικόνες, διαστ. 145X65 εκ. περίπου, με σκηνές από τη ζωή του Χριστού, που ήταν τοποθετημένες στη ζώνη του Δωδεκάροτου στα ψηλά ζακυνθινά τέμπλα. Στην Αποκαθήλωση του Νικόλαου Καντούνη από το ναό των Αγίων Αναργύρων αντιγράφεται ο ομώνυμος πίνακας του Rubens (1611–1614, Αμβέρσα, καθεδρικός), χωρίς όμως τον υπερτονισμένο ρεαλισμό και τον αισθησιασμό του προτύπου. Στο ίδιο σύνολο εντυπωσιάζει η οργάνωση της σύνθεσης του Μυστικού Δείπνου σε ύψος, σε μία παράσταση που κατά κανόνα αναπτύσσεται σε πλάτος.

Θύρες του τέμπλου

Με το Πάθος και τη Θυσία του Ιησού συνδέονται άμεσα οι παραστάσεις που κοσμούν από τα τέλη του 17ου αι. τις πλάγιες θύρες του τέμπλου των ναών στα τρία μεγάλα νησιά του Ιονίου, Ζάκυνθο, Κεφαλληνία και Λευκάδα: μέσα σε τοξωτά ανοίγματα που καλύπτονται από ανάγλυφους επίχρυσους βλαστούς και φύλλα, Άγγελοι με τα όργανα του Πάθους (Arma Christi) ή σε στάση δέησης πλαισιώνουν την Ωραία Πύλη, που συνήθως φέρει την παράσταση Ίδε ο Άνθρωπος. Ο εικονογραφικός αυτός τύπος, που διαδόθηκε σε όλα τα Επτάνησα κατά τη διάρκεια του 18ου αι., δημιουργήθηκε με στοιχεία από τον βυζαντινό τύπο της Ακρας Ταπείνωσης και τον δυτικό Ecce Homo. Στην άποψη που έχει υποστηριχθεί ότι στη μεταβυζαντινή ζωγραφική τον εισήγαγε ο Ηλίας Μόσκος το 1684, έχει διατυπωθεί η επιφύλαξη ότι ο Ηλίας Μόσκος δεν είναι ο μοναδικός συντελεστής της διάδοσης του εικονογραφικού αυτού τύπου και ότι πρότυπό του υπήρξε φλαμανδική χαλκογραφία. Η παράσταση συνδέεται με τους εικονογραφικούς τύπους του Εμπαιγμού και της Φραγγέλωσης.

Άλλες φορές η Ωραία Πύλη φέρει την παράσταση του Χριστού δεμένου στον κίονα της Μαστίγωσης ή τον Χριστό νεκρό υποβασταζόμενο από άγγελο.

Το θέμα του Ιησού που αίρεται από άγγελο, γνωστό στη δυτική τέχνη από το 14ο αι., συμβολίζει συνοπτικά το Πάθος του Χριστού, όπως η Ακρα Ταπείνωση της ορθόδοξης εικονογραφίας. Χρησιμοποιήθηκε σε εικόνες ιδιωτικής ευλάβειας (devo-

Συνέχεια στην 8η σελίδα

«Σταύρωση», επίστεψη από το τέμπλο της Αγίας Μαρίας Κοκκίνη, τέλη 18ου αι. (Μουσείο Ζακύνθου, φωτ.: Γ. Πατρικιάνος).



Συνέχεια από την 7η σελίδα

tional icons, Andachtsbilder) και είχε μεγάλη διάδοση στη γερμανική και τη βενετσιάνικη τέχνη του 15ου αι.

Το άγνωστο στις κρητικές εικόνες θέμα, που εισήγαγε στην τοπική τέχνη της Ζακύνθου ο Νικόλαος Καλέργης ζωγραφίζοντας (1732) τη θύρα της Ωραίας Πύλης του ναού της Παναγίας του Τσουρούφλη, γνώρισε ευρύτατη διάδοση τον 18ο αι. στις θύρες του Ιερού Βήματος των ναών της Ζακύνθου.

Πρόσφατα υποστηρίχθηκε από τη βυζαντινολόγο καθηγήτρια κ. Νανώ Χατζηδάκη ότι ο εικονογραφικός τύπος της παράστασης προήλθε από μια εικόνα της συλλογής Βελιμέζη με θέμα το Πάθος του Χριστού. Η εικόνα που δημιουργήθηκε με βάση τα χαρακτηριστικά των αρχών του 16ου αι. των Durer, Agostino Veneto και Marcantonio Raimondi, ταυτίζεται με έργο του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου γνωστό από αρχαιακό έγγραφο του 1566 και πιθανολογείται ότι μεταφέρθηκε στη Ζάκυνθο από την οικογένεια του Νικολάου Καλέργη.

Στον ζωγράφο αυτόν αποδίδεται από την κ. Χατζηδάκη και μια άλλη παράσταση που απαντάται μόνο στη Ζάκυνθο, με θέμα **Αγγελος που κρατάει το Άγιο Μανδήλιο** στη θύρα της Πρόθεσης του τέμπλου του Παντοκράτορα (σήμερα στο Μουσείο Ζακύνθου). Το λειτουργικό νόημα της παράστασης τονίζεται από το γεγονός ότι στη θύρα του Παντο-



Σταυρός τέμπλου, από το ναό του Παντοκράτορα, τέλη 17ου αι. (Μουσείο Ζακύνθου, φωτ.: Γ. Πατρικιάνος).

κράτορα η «αχειροποίητη» εικόνα φέρεται από άγγελο, που αντικαθιστά την Αγία Βερονίκη σε ανάλογες παραστάσεις που εμφανίζονται στη Δύση από το 15ο αι. σε χαρακτηριστικά σε εικόνες. Η παράσταση έχει εντυπωσιακή ομοιότητα με την Αγία Βερονίκη του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου (μετά το 1577), της συλλογής Maria Luisa Caturla από τον ναό του Santo Domingo el Antiguo, που πιθανολογείται ότι στάθηκε το πρότυπο για τον Νικόλαο Καλέργη.

«Αμνός» επιταφίου

Τα διάτρητα φυτικά κοσμήματα που περιβάλλουν τις παραστάσεις των θυρών των τέμπλων τους προσδίδουν έντονη πλαστικότητα και δημιουργούν την αίσθηση της τρίτης διάστασης. Τα στοιχεία αυτά, που παραπέμπουν στα ανάγλυφα ή ολόγλυφα της δυτικής τέχνης, είναι σαφέστερα στα έργα που έχουν κοπεί στο ακριβές περίγραμμα της ζωγραφικής τους επιφάνειας: στους **«αμνούς» επιταφίου**, όπως λέγονται οι αμφίγραπτες παραστάσεις του νεκρού Χριστού που τοποθετούνται στους ξυλόγλυπτους επιταφίους τη Μεγάλη Παρασκευή και στους **μεγάλους Εσταυρωμένους λιτανείας** που έχουν κυριολεκτικά καρφωθεί σε απλούς ξύλινους σταυρούς.

Στις παραστάσεις αυτές ο νεκρός Χριστός γέρνει στον δεξιό ώμο το κεφάλι, που φέρει φωτοστέφανο και ακάνθινο στεφάνι. Τα χαλαρω-



Αγγελου Μοσκέτη, το ξυλόγλυπτο τέμπλο από το ναό του Παντοκράτορα, 1683. Διακρίνονται τα «λυπηρά» και οι θύρες με παραστάσεις που συνδέονται με το Πάθος. (Μουσείο Ζακύνθου, φωτ.: Γ. Πατρικιάνος).

μένα χέρια με τις ανοιχτές παλάμες είναι καρφωμένα στην οριζόντια κεραία του σταυρού. Οι σταυρωμένες κνήμες κάμπτονται έντονα στα γόνατα και τα ενωμένα πέλματα είναι καρφωμένα με ένα μόνο καρφί. Το υπόλευκο περιζώμα με την αδρή πτυχιολογία διπλώνει μπροστά.

Τα εικονογραφικά αυτά στοιχεία, αλλά και ο σκούρος προπλασμός, τα λιγοστά φώτα που προσδίδουν όγκο στο σώμα, η απόδοση των ανατομικών λεπτομερειών και η εκφραστικότητα του προσώπου φανερώνουν τις δυτικές επιδράσεις των παραστάσεων. Η διάθεση για τη ρεαλιστική απόδοση της παράστασης συνοψίζεται στη χαρακτηριστική απάντηση του Καντούνη, όταν του ζητήθηκε από πελάτη να ζωγραφίσει έναν Εσταυρωμένο σύμφωνα με τη βυζαντινή παράδοση: «Δεν είμαι κολοραδώρας αλλ' αρτίστας, και η επιστήμη και η τέχνη γνωρίζουνε πώς ξεψυχάνε οι άνθρωποι στο σταυρό».

Οι μεγάλοι Εσταυρωμένοι είναι τοποθετημένοι πίσω από την Αγία Τράπεζα του Ιερού Βήματος. Το μεσημέρι της Μεγάλης Παρασκευής πραγματοποιείται στη Ζάκυνθο η

μοναδική στην ορθόδοξη λειτουργική- λιτανεία του Εσταυρωμένου, από τον Ι.Ν. Αγίου Νικολάου του Μόλου, στους δρόμους της πόλης.

Μαζί με τον Εσταυρωμένο λιτανεύεται και η εικόνα της Θεοτόκου στον τύπο της Mater Dolorosa. Στην πλατεία Σολωμού, κατά την επιστροφή της κατανυκτικής λιτανείας στον ναό, ο μητροπολίτης Ζακύνθου κρατάει τον Εσταυρωμένο και ευλογεί τον κλήρο και τον λαό, κάνοντας το σημείο του σταυρού στα τέσσερα σημεία του ορίζοντα.

Βιβλιογραφία

Παναγιώτης Α. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1990.

Μαρία Καζανάκη-Λάππα, *Ο ξυλόγλυπτος σταυρός της Ευαγγελιστρίας του Λιβόρον (1643) και οι σταυροί επιστυλίων στα κρητικά τέμπλα*, *Ευφρόσυνον*, αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη, τόμος Ι, Αθήνα 1991, έκδοση Τ.Α.Π.Α.

Γιάννης Ρηγόπουλος, *Νικόλαος Καλέργης (1675-1747). Συμβολή στη μεταβυζαντινή ζωγραφική της Ζακύνθου*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείο των Βιβλιοφίλων 1994.

Αλιβιιάδης Γ. Χαραλαμπίδης, *Συμβολή στη μελέτη της επτανησιώτικης ζωγραφικής*

του 18ου και 19ου αι., Εκδόσεις IMIAX, Ιωάννινα, 1978.

Νανό Χατζηδάκη, *Εικόνες της Συλλογής Βελμιέξη*, *Επιστημονικός Κατάλογος*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1997.

Μανόλης Χατζηδάκης, *Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες στη Ζάκυνθο*, περ. *Ζυγός*, τ. 5 (Α' μέρος), τ. 6 (Β' μέρος), 1956.

Μ. Χατζηδάκης, *Ιστορία του ελληνικού έθνους*, τ. ΙΑ', *Ζωγραφική, πνευματικός βίος και πολιτισμός, 1669-1821*, Αθήνα 1975.

D.D. Triantaphyllopoulos, *Die nachbyzantinische Wandmalerei auf Kerkyra und den anderen Ionischen Inseln*, 2 τόμοι, München 1985.



Χριστός Επιταφίου, «Αμνός», α' όψη, από τον Αγιο Αντώνιο Ανδρίτση, τέλη 18ου - αρχές 19ου αι. (Μουσείο Ζακύνθου, φωτ.: Γ. Πατρικιάνος).

Το Πάθος του Χριστού

Η εικόνα του «Πάθους», ένας μεγάλος σταθμός στην εξέλιξη της τέχνης του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου

Μνήμη πατρός

Της **Νανώς Χατζηδάκη**

Καθηγήτριας Βυζαντινής Αρχαιολογίας
Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

ΑΠΟ την κρητική περίοδο της ζωής του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου (1541-1567/8) γνωρίζουμε μόνον τρία έργα, τον Ευαγγελιστή Λουκά, την Προσκύνηση των Μάγων του Μουσειού Μπενάκη και την Κοίμηση από την Παναγία των Ψαριανών στη Σύρο. Ακόμη με σοβαρά επιχειρήματα αντιμετωπίζεται η απόδοση του τριπτύχου της Μόδενα στην ίδια περίοδο.

Η εικόνα του Πάθους του Χριστού ανήκει στη Συλλογή Αιμιλίου Βελιμέζη. Ο άγιος συλλέκτης, στενός συνεργάτης του Αντωνίου Μπενάκη, από το 1934 έως τον αιφνίδιο θάνατό του το 1946 είχε αναθέσει το 1943 τη συγγραφή του καταλόγου των εικόνων της συλλογής του στον Μανόλη Χατζηδάκη, τον πατέρα μου. Όταν ανέλαβα τη νέα μελέτη των εικόνων της Συλλογής το 1992 υπό την αιγίδα του Μουσείου Μπενάκη, οι συγγενείς του Συλλέκτη αλλά και ο πατέρας μου με πληροφορήσαν ότι ο Αιμίλιος Βελιμέζης πίστευε πως η εικόνα αυτή ήταν έργο του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου. Ωστόσο κανείς δεν την είχε θεωρήσει γνήσιο έργο του.

Κατά τη διάρκεια της μελέτης της εικόνας διαπίστωσα ότι πρόκειται για γνήσιο έργο του Θεοτοκόπουλου και ότι μπορεί να ταυτισθεί με το έργο που όπως αναφέρεται σε έγγραφο της 27ης Δεκεμβρίου 1566 επώλησε ο ήδη αναγνωρισμένος ζωγράφος του Χάνδακα, σε πλειστηριασμό αντί πολύ υψηλού τιμήματος.

Το θέμα της εικόνας

Η εικόνα με αυτόξυλο ξυλόγλυπτο πλαίσιο σε σχήμα αλταρίου έχει τη μορφή ναΐσκου με σπαστό ημικυκλικό αέτωμα (διαστ.: 68,7x45 εκ.). Το δυτικό θέμα της εικόνας παριστάνεται μέσα σε έλλειψη εγγεγραμμένη σε ορθογώνιο. Στο κέντρο, ο Χριστός νεκρός, στέκει και καταρρέει ταυτόχρονα, βασταζόμενος από τρεις αγγέλους, που κρατούν τη λευκή σινδώνη. Γυρισμένος κατά τα τρία τέταρτα στο πλάι, παριστάνεται με το κεφάλι με τα μάτια κλειστά, να γέρνει προς τα κάτω σε κατατομή. Τα μαλλιά του πέφτουν λυτά στο μέτωπο και στους ώμους. Έχει φωτοστέφανο. Το σώμα του ακολουθεί σχεδόν κατακόρυφο άξονα έως τα γόνατα όπου τα δύο πόδια λυγίζουν και διασταυρώνονται με πλάγια κλίση προς τα πίσω. Τα χέρια έχουν στάση χαλαρή, το δεξιό συστρέφεται στον καρπό και έχει



Αριστερά: «Πιετά», 1570-72, (29x20 εκ., Φιλαδέλφεια, συλλογή Τζόνσον). Υπογραφή: ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ ΕΠΟΙΕΙ. Οι μελετητές το τοποθετούν στην περίοδο της παραμονής του Γκρέκο στη Ρώμη, λόγω των ομοιοτήτων με το γλυπτό του Μιχαήλ Αγγελου που βρίσκεται στο Μουσείο του Καθεδρικού Ναού της Φλωρεντίας (φωτ.: «Ελ Γκρέκο» του Jose Gudiol, εκδ. «Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος», 1990). Δεξιά: «Η Αγία Τριάδα», 1577-79, (300x179 εκ.). Μνημειακό έργο του Γκρέκο για το κεντρικό εικονοστάσιο του Αγίου Δομήνικου του Πρεσβυτέρου στο Τολέδο, έχει μεταφερθεί στο Μουσείο Πράδο, στη Μαδρίτη. Η σύνθεση εμφανίζει επιρροές από ένα χαρακτηριστικό του Ντίερερ του 1511 με το ίδιο θέμα. Η «Πιετά», έργο της ρωμαϊκής περιόδου, έχει θεωρηθεί προίμιο της μεγάλης σύνθεσης με το θέμα της «Αγίας Τριάδος» που ακολούθησε στην Ισπανία. Τα δύο έργα παρουσιάζουν έντονες ομοιότητες με την εικόνα του Πάθους. Υπάρχουν αντιστοιχίες όχι μόνο στη σύνθεση αλλά και στην τεχνολογική απόδοση. Φανερώνουν τις διαδοχικές επεξεργασίες ή την ανάπτυξη του ίδιου θέματος σε διαφορετικές περιόδους.

την παλάμη κλειστή, γυρισμένη προς τα πίσω, το αριστερό απομακρύνεται λίγο από το σώμα και υποστηρίζεται χαλαρά στον καρπό από τον άγγελο.

Τον Ιούλιο του 1996 διέκρινα σε μια παλαιά φωτογραφία της εικόνας (πριν από το 1943) την υπογραφή του ζωγράφου στο χαμηλότερο τμήμα της παράστασης:

Δομην[ικου] Θεοτ[οκ]ου Α[λ] ου ΧΕΙΡ

Η γραφή, ο τύπος των γραμμάτων καθώς και ο τύπος της υπογραφής συνηγορούν για τη γνησιότητά της, έστω και αν σήμερα δεν διακρίνονται τα ίχνη της επάνω στην εικόνα.

Η σκηνή συνοψίζει το Πάθος του Χριστού και είναι γνωστή στη δυτική τέχνη ως Πιετά με αγγέλους· έχει ευρύτατη διάδοση στη γερμανική και την ιταλική ζωγραφική από τον 15ο αι., καθώς θεωρείται κατ'εξοχήν μια σκηνή ευλάβειας (andachts bild) που προσφέρεται

στην ιδιωτική λατρεία. Στη βυζαντινή τέχνη, καθώς και στις κρητικές εικόνες δεν έχει απαντηθεί, ενώ τη συναντούμε στην τοπική ζωγραφική της Ζακύνθου όπου συνεχίζει η παράδοση της εικόνας του Θεοτοκόπουλου, μετά τον 17ο αιώνα.

Σταθμός στην εξέλιξη

Η τεχνική, η εικονογραφία και η τεχνολογία της εικόνας του Πάθους φανερώνουν ένα μεγάλο σταθμό στην εξέλιξη της τέχνης του ιδιοφυούς Κρητικού, που βρίσκεται τώρα στο μεταίχμιο, έτοιμος να αναζητήσει –σε άλλα μέρη– περιβάλλον πρόσφορο για την πραγματοποίηση των δικών του εικαστικών οραμάτων. Με την τέχνη του θρεμμένη από την παράδοση των εικόνων, δέχεται τα διδάγματα της ιταλικής ζωγραφικής και αρθρώνει νωρίς, πολύ πιο νωρίς από όσο φανταζόμασταν, τον προσωπικό του λόγο, που θα βρει την ολοκλήρωσή του στον τόπο της επιλεγμένης εξορίας του, στο Τολέδο.

Η εικόνα του Πάθους αποτελεί το πρώτο δείγμα της μεγάλης τέχνης, στα σπάρτανα· είναι, πιστεύω, το πρώτο μικρό αριστούργημα που βγαίνει από τα χέρια του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου, όταν ακόμη βρίσκεται στην Κρήτη.

Πράγματι, ενώ η εικόνα του Πάθους συνδέεται με πολλούς τρόπους με τις γνωστές εικόνες της κρητικής περιόδου του ζωγράφου –στις διαστάσεις, στην τεχνική, στον χρωματικό τόνο, καθώς και στη χρήση ορισμένων κοινών εικονογραφικών προτύπων– αποσπάται δυναμικά, τόσο από τη βυζαντινή όσο και από την ιταλική παράδοση της ζωγραφικής του 16ου αιώνα.

Επεξεργασία του χρώματος

Το χρώμα στην εικόνα του Πάθους είναι πηχτό, με αδρή επεξεργασία, με γοργές και πυκνές πινελιές, αναδεικνύοντας έτσι την ισχυρή προσωπικότητα του ζωγράφου.

φου. Διαφορετικά χρώματα αναμειγνύονται με τρόπο μοναδικό. Η σάρκα των αγγέλων εκπέμπει τόνους θερμούς, ζωής. Πλάθεται με αραιές πινελιές λευκορόδινου χρώματος, σχεδόν διάφανες επάνω στο χρυσό. Αντίθετα, η σάρκα στο πρόσωπο του Χριστού έχει ταιριαστούς σε νεκρό, τόνους και με το σώμα του, χαλκοπράσινο, πλάθεται με αδρές πινελιές που αναμειγνύονται με ανοιχτό καστανό χρώμα. Οι χρωματισμοί στις ενδυμασίες και τα φτερά των αγγέλων δίνουν την εντύπωση ότι είναι αποτέλεσμα συνδυασμού διαφορετικών τόνων του κόκκινου χρώματος: από το βαθύ κεραμιδί και το βουσσινί έως το λευκό ρόδινο και το ρόδινο ιώδες, με μικρές λευκές πινελιές.

Τέλος το λευκό ύφασμα της σινδώνης, με τις ακανόνιστες πλατιές πτυχώσεις, παίρνει γκριζογάλανες αποχρώσεις απ' όπου αναδύονται ιώδεις ανταύγειες. Η επεξεργασία του χρώματος στην εικόνα του Πάθους φανερώνει ότι πρόκειται για άλλης τάξεως έργο, με διαφορετικό, μοναδικό ύφος: μαζί με τη ρευστή απόδοση της παλλόμενης ανθρώπινης μορφής αποτελεί θεμελιώδες γνώρισμα της μεγάλης τέχνης του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου, που προαναγγέλλει τη θαυμαστή του εξέλιξη στα έργα της ρωμαϊκής και της ισπανικής περιόδου της ζωής του, όπως η Πιετά της Συλλογής Johnson στο Μουσείο της Philadelphia, ΗΠΑ, όπου υπάρχει αντιστοιχία όχι μόνο στη σύνθεση αλλά και στην τεχνολογική απόδοση. Ο Χριστός νεκρός, με τη μυώδη κορμοστασιά και τις γεροδεμένες γάμπες, με την κεφαλή γερμένη, σε κατατομή, όπως και στην εικόνα μας, βαστάζεται από την Παναγία, που προβάλλει στο μέσον, ατενίζοντας προς τα επάνω, όπως ο κεντρικός άγγελος στην εικόνα του Πάθους.

Αλλά την πλήρη ανάπτυξη του αρχικού εικαστικού οράματος του Κρητικού καλλιτέχνη συναντούμε σε ένα από τα πρώτα αριστουργήματα που ζωγράφησε μόλις εγκαταστάθηκε στο Τολέδο, το 1577, στη μεγάλη επιφάνεια του κεντρικού αλταριού του Santo Domingo el Antiguo στο Τολέδο, όπου απεικονίζεται το θέμα της Αγίας Τριάδας - Η Πιετά της Συλλογής Johnson έχει άλλωστε θεωρηθεί, προοίμιο αυτής της μεγάλης σύνθεσης. Υπάρχει προφανής αντιστοιχία των δύο σκηνών, με τον Χριστό νεκρό στο κέντρο, τον Θεό, στη θέση του κεντρικού αγγέλου, να συγκρατεί τον νεκρό Χριστό μέσα στη σινδώνη.

Κυρίως όμως, τα φωτισμένα από το υπερκόσμιο φως πρόσωπα των αγγέλων της εικόνας του Πάθους, με την πληρότητα στην έκφραση, αποτελούν ηχηρό προανάκρουσμα εκείνων που σταθερά επανέρχονται στο έργο του μεγάλου ζωγράφου στην Ισπανία. Όχι μόνο στην Αγία Τριάδα του Santo Domingo el Antiguo, αλλά ακόμη περισσότερο στα εξάισια πρόσωπα της Μαρίας



Δομήνικου Θεοτοκόπουλου, «Το Πάθος του Χριστού», 1566 (68,7x54 εκ., Συλλογή Βελιμέζη). Η εικόνα, με αυτόξυλο ξυλόγλυπτο πλαίσιο σε σχήμα αλταριού, έχει τη μορφή ναΐσκου με σπαστό τοξοειδές αέτωμα. Η παράσταση, καθώς και το ξυλόγλυπτο πλαίσιο, σύγχρονο της εικόνας και πρωτότυπη δημιουργία του ιδιοφυούς Κρητικού ζωγράφου, ανήκουν στην παράδοση της δυτικοευρωπαϊκής τέχνης. Η σκηνή συνοψίζει το Πάθος του Χριστού και ως θέμα είναι γνωστό στη δυτική τέχνη από τον 15ο αι. Η εικόνα του Πάθους συνδέεται πολλαπλώς με δύο μεταγενέστερα έργα του Θεοτοκόπουλου: την «Πιετά» (1570) και την «Αγία Τριάδα» (1577-79).

Μαγδαληνής στη Βουδαπέστη και στο Worcester.

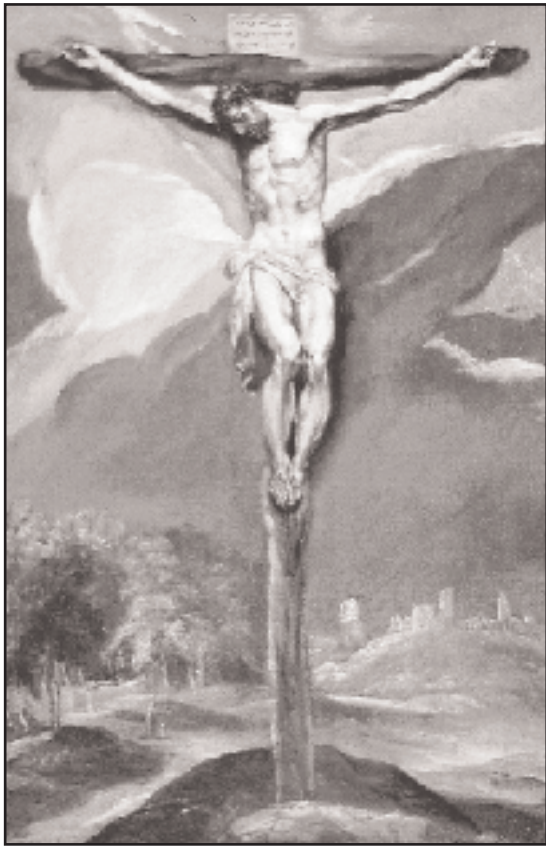
Αυτοί αλλά και πολλοί άλλοι συσχετισμοί δείχνουν καθαρά ότι με την εικόνα του Πάθους βρισκόμαστε μπροστά στη γένεση του προσωπικού ύφους του μεγάλου ζωγράφου, του ύφους που τον οδηγεί έξω από τα καθιερωμένα και προαναγγέλλει την ωριμότητά του, έξω από τους γνώριμους δρόμους της βυζαντινής και της ιταλικής ζωγραφικής. Ταυτόχρονα βρισκόμαστε μπροστά στον πυρήνα που θα τροφοδοτήσει μερικές από τις κορυφαίες συνθέσεις, που θα πραγματοποιήσει δέκα χρόνια αργότερα, εκεί όπου θα βρει φιλοξενία και αναγνώριση ο τριανταπε-

ντάχρονος πλέον Κρητικός.

Το πρωτότυπο και καλοδοουλεμένο πλαίσιο της εικόνας μας συνδέεται περισσότερο από κάθε άλλο με τα μεγάλης κλίμακας αλτάρια που σχεδίασε ο ίδιος ο Θεοτοκόπουλος όταν ανέλαβε την πρώτη του μεγάλη παραγγελία για τη διακόσμηση του Santo Domingo el Antiguo, το 1577, και αργότερα για το νοσοκομείο του Αγίου Ιωάννη στο Τολέδο. Η ομοιότητα εντοπίζεται στην κλασική του διάρθρωση, με τις αρμονικές αναλογίες των μερών, που στηρίζεται στις πραγματείες των μεγάλων αρχιτεκτόνων που θαύμαζε ο Θεοτοκόπουλος και αντίτυπα των έργων τους καταγράφηκαν στη βιβλιοθήκη

του. Του Βιτρούβιου, του Sebastiano Serlio, του Palladio και του Vignola, που όπως έχει σημειωθεί τον επηρέασαν. Η εικόνα του Πάθους μας προσφέρει όχι μόνο τον πυρήνα της εικονογραφίας, αλλά και το πρόπλασμα του αρχιτεκτονικού πλαισίου, που σχεδίασε αρκετά χρόνια αργότερα, το 1577, ο Θεοτοκόπουλος για το κεντρικό αλτάρι του Santo Domingo el Antiguo στο Τολέδο.

Σημείωση των «Επτά Ημερών». Αναλυτική μελέτη της εικόνας με βιβλιογραφική και φωτογραφική τεκμηρίωση βρίσκεται στο βιβλίο της Νανώς Χατζηδάκη, «Εικόνες της Συλλογής Βελιμέζη», Εκδοση Μουσείου Μπενάκη, Αθήνα 1997, εισαγωγή σελ. 31-63 και αρ. 17, σελ. 184-224.



«Ο Εσταυρωμένος», 1567-1577 (43x28 εκ., ιδιωτ. συλλογή, δημοσιεύτηκε στον κατάλογο δημοπρασιών CHRISTIE'S τον Απρίλιο του 1997).



«Ο Εσταυρωμένος με δύο δωρητές», 1585-90 (250x180 εκ., Παρίσι, Μουσείο Λούβρου).



«Ο Εσταυρωμένος με την Παναγία, τη Μαρία τη Μαγδαληνή και τον Ιωάννη τον Ευαγγελιστή», (120x81 εκ., Εθνική Πινακοθήκη της Αθήνας). Το έργο χρονολογείται 1592-95.

Το Θείον στον Γκρέκο

Το υπερβατικό και το ανθρώπινο στοιχείο στο έργο του ιδιοφυούς ζωγράφου

Του **Χρύσανθου Α. Χρήστου**

Ομότιμον καθηγητή της Ιστορίας της Τέχνης –
Ακαδημαϊκού

ΔΕΝ είναι απαραίτητο να μείνουμε εδώ σε γνωστά βιογραφικά στοιχεία σχετικά με τον Δομήνικο Θεοτοκόπουλο, τον Γκρέκο, που γεννήθηκε το 1541 στο Ηράκλειο της Κρήτης και πέθανε το 1614 στο Τολέδο της Ισπανίας. Πρέπει όμως να σημειωθούν μερικοί από τους μεγάλους σταθμούς της όλης πορείας του, για να κατανοηθεί καλύτερα η έκφραση του Θείου στη ζωγραφική του. Όπως είναι το 1567-68 με τη μετάβασή του στη Βενετία, η παραμονή του στη Ρώμη τα χρόνια 1569-70 έως το πέρασμά του από την Πάρμα και τη Φλωρεντία και τη μετάβασή του στην Ισπανία το 1576 ύστερα από πρόταση του κληρικού του καθεδρικού ναού του Τολέδο Pedro Chacon, με την ελπίδα να πάρει παραγγελίες σε μεγάλα έργα, όπως αυτά του San Dominguo El Antiquo και του Εσκοουριάλ. Και μετά την παραμονή του στη Μαδρίτη το 1577, τη μόνιμη εγκατάστασή του το 1578 στο Τολέδο. Γιατί οι μεγάλοι αυτοί σταθμοί της πορείας του σχετίζονται με τις αναζητήσεις του και τη διαμόρφωση ενός καθαρά προσωπικού μορφολογικού ιδιώματος στο οποίο συγχωνεύονται όλες οι καλλιτεχνικές του γνωριμίες και επιβάλλεται

η προσωπική εκφραστική του γλώσσα. Ακόμη στους διάφορους σταθμούς της ανέλιξής του, ίσως μπορούμε να ανιχνεύσουμε και τον τρόπο με τον οποίο επιχειρείται η έκφραση του Θείου στην ζωγραφική του. Δεν θα επιχειρήσουμε να εξαντλήσουμε την έννοια του Θείου, το οποίο γενικά θα μπορούσαμε να ορίσουμε σαν κάτι πάνω από τον άνθρωπο, κάτι που τον ξεπερνά και του οποίου έχει ανάγκη. Και επομένως, το Θείο δεν μπορεί παρά να παίζει καθοριστικό ρόλο σε κάθε θρησκευτική τέχνη, με τον ένα ή άλλο τρόπο. Μάλιστα στο έργο του Γκρέκο μπορεί να θεωρηθεί ότι είναι ο πιο σημαντικός άξονας της καλλιτεχνικής του δημιουργίας και για την έκφρασή του κατορθώνει να αξιοποιεί όλη την καλλιτεχνική του παιδεία, τις αναζητήσεις και τις διατυπώσεις του. Γενικά η ζωγραφική του Γκρέκο είναι μια σύνθεση του υπερβατισμού της βυζαντινής παράδοσης με την χρωματικότητα της βενετσιάνικης τέχνης, τις διατυπώσεις του μανιερισμού και το πνεύμα του ισπανικού μυστικισμού.

Σε δύο επίπεδα

Στη βυζαντινή τέχνη όπως και στην τέχνη της αναγέννησης η σχέση του ανθρώπινου με το Θείο παρουσιάζεται συνήθως με τα δυο επίπεδα της γης και του ουρανού, που έρχονται σε επικοινωνία με

διάφορους τρόπους. Στο κάτω επίπεδο έχουμε το ανθρώπινο, το επίπεδο της γης, στο επάνω αυτό του ουρανού, το Θείο. Αυτό το έχουμε και σε χαρακτηριστικές προσπάθειες δημιουργών της αναγέννησης σε έργα σαν την περίφημη Disputa –την Αμφισβήτηση για τη Θεία Ευχαριστία– στην Αίθουσα της Υπογραφής των παπικών διαμερισμάτων του 1509-10 και τη Μεταμόρφωση του 1518-1520 του Ραφαήλ, την Παναγία του Καστελφράνκο του 1504 του Τζιορτζιόνε, την Ανάσταση του Χριστού –Εικονοστάσι Averoldi του 1520-22 του Τιτσιάνο, την Παναγία της Οικογένειας Pesaro από το 1519-26 πάλι του Τιτσιάνο, για να μείνουμε μόνο σε λίγα από τα πιο γνωστά έργα. Σ' αυτά σημειώνει κανείς ότι τα δύο επίπεδα, το Θείο και το ανθρώπινο εμφανίζονται χωριστά ή να επικοινωνούν με περισσότερο εξωτερικούς τρόπους. Ακόμη και σε μεγάλους δασκάλους του μανιερισμού, όπως ο Ποντόρμο, ο Ρόσο Φιορεντίνιο και ο Παρμιτζιανίνο, αν και αρχίζει να μειώνεται κάπως, η απόσταση αυτή διατηρείται. Τη διάκριση αυτή ουσιαστικά την έχουμε και στα πρώιμα έργα του Γκρέκο, την **Κοίμηση της Θεοτόκου** στην Ερμούπολη της Σύρου, στο Τρίπτυχο της Μόδενας και άλλα πρώιμα έργα του, ακόμη και ζωγραφισμένα κατά την περίοδο της παραμονής και της εργασίας

του στη Ρώμη. Αυτή αρχίζει να μειώνεται μετά την εγκατάστασή του και τις εργασίες του στην Ισπανία. Γιατί τώρα, τόσο η μανιεριστική επιμύκηση των μορφών όσο και οι θεματικές και συνθετικές διατυπώσεις, χρησιμοποιούνται για να τονίσουν μια στενότερη επαφή των δυο επιπέδων, του Θείου με το ανθρώπινο. Για την πορεία του αυτή, ίσως έπαιξε σημαντικό ρόλο και η εσωτερική εντάξη του στην ισπανική ζωή και τον ιδιαίτερο χαρακτήρα που παίζει γενικά στην ισπανική τέχνη η στενότερη σχέση του Θείου με το ανθρώπινο. Όπως εύστοχα παρατηρεί ένας από τους καλύτερους μελετητές της ισπανικής τέχνης, ο August L. Meier, «το αίσθημα του πραγματικού και μια ισχυρή θρησκευτική αίσθηση ήταν πάντα τα βασικά χαρακτηριστικά της ισπανικής τέχνης. Η ένωσή τους, που συνδέεται με μια κάποια έλλειψη φαντασίας, έκανε ώστε οι Ισπανοί να αποκτήσουν μια εντελώς ιδιόμορφη και αξιοσημείωτη προσωπική σχέση με τα ουράνια πράγματα. Σ' αυτό είναι βασικά συγγενείς με τους Έλληνες, όσο παράδοξο και αν φαίνεται αυτό. Ενιωθαν την Παναγία και όλους τους αγίους άπειρα κοντά τους, αφού αυτοί ζούσαν πάντοτε μ' αυτούς και σ' αυτούς και έτσι τους κατέβασαν από τον ουρανό στη γη». Οι παρατηρήσεις αυτές που συνδέουν την ελληνική και την

ισπανική αίσθηση του Θείου, μπορούν να εξηγήσουν κατά κάποιον τρόπο και την τάση του Γκρέκο για μια μεγαλύτερη επικοινωνία των δυο επιπέδων και στη ζωγραφική του. Ετσι οι μορφές στα έργα του Γκρέκο κινούνται μεταξύ του πραγματικού και του υπερβατικού –της βυζαντινής τέχνης– συνδέουν τον ρεαλισμό με τον μυστικισμό –της ισπανικής ψυχής– την αντικειμενική πραγματικότητα με το μεταφυσικό όραμα.

Αναγνωρίσιμα στοιχεία

Τα στοιχεία αυτά είναι αυτά που αναγνωρίζονται χωρίς δυσκολία στις καθοριστικές πραγματώσεις του Γκρέκο στην Ισπανία, με τις ανθρώπινες μορφές να τείνουν προς τον ουρανό και τις Θείες να πλησιάζουν τη γη. Και για τον σκοπό αυτό, χρησιμοποιείται τόσο το μορφοπλαστικό λεξιλόγιο και τα αντιρεαλιστικά χρώματα όσο και ο ακαθόριστος χώρος και η σύνθεση. Σε κορυφαία έργα του σαν την **Ταφή του Κόμη Οργκάθ**, στο Santo Tome του Τολέδου, στο οποίο συγκεφαλαιώνονται όλες οι κατακτήσεις του Γκρέκο, αυτό διαπιστώνεται εύκολα και με το σύνθετο μορφοπλαστικό λεξιλόγιο, όπως και με τη σύνθεση και με τον σκόπιμο ακαθόριστο χώρο. Ετσι, ενώ στο πρώτο επίπεδο χρησιμοποιεί ένα καθαρά ρεαλιστικό ιδίωμα και μεταφέρει την ολλανδική ομαδική προσωπογραφία στην ισπανική τέχνη, στο δεύτερο με τον άγγελο που μεταφέρει την ψυχή του Κόμη Οργκάθ βασίζεται σε ένα βυζαντινό τύπο. Στο τρίτο, με την Παναγία, τον Ιωάννη το Βαπτιστή που πλησιάζουν τον παντοκράτορα, δεν είναι τα μανιεριστικά στοιχεία με την *Figura Serpentinata*, αλλά και οι παρεμβολές μορφών που δίνουν και νέες διαστάσεις στο σύνολο. Και δεν είναι μόνο ότι έρχονται κοντά τα διάφορα επίπεδα με τον άγγελο, γέφυρα μεταξύ γης και ουρανού, αλλά και η εκστατική διάθεση των μορφών του πρώτου επιπέδου, που ανεβάζουν τη γη στον ουρανό. Με τη σύνθεση αυτή ο Γκρέκο κατορθώνει να αποκαταστήσει έναν διάλογο, μια εσωτερική συνομιλία του ανθρώπινου με το Θείο, του πραγματικού με το υπερβατικό. Έργο του 1586–88, η **Ταφή του Κόμη Οργκάθ** μπορεί να θεωρηθεί και σαν μια αφετηρία πολλών άλλων προσπαθειών του Γκρέκο να φέρει πιο κοντά το Θείο με το ανθρώπινο, με διάφορους τρόπους. Σε θέματα όπως η Σταύρωση και η Ανάσταση, δεν έχουμε χωριστά επίπεδα, όπως στην αναγέννηση οι μορφές βρίσκονται στον ίδιο ουσιαστικά χώρο. Αυτό το σημειώνει κανείς και σε άλλα έργα του, όπως τον Ευαγγελισμό, την Παναγία χαμηλά στο πρώτο επίπεδο, τον Άγγελο λίγο ψηλότερο, γέφυρα, και τον ουρανό να έχει πλησιάσει τη γη με τη χορωδία των αγγέλων. Κύρια και παραπληρωματικά θέματα, όπως τα σύννεφα, συνδέουν τις δύο περιοχές, τονίζουν τον ενανθρωπισμό του Θείου και την υπέρβαση του ανθρώπινου. Ο,τι η α-



ναγέννηση, ακόμη και ο μανιερισμός, έβλεπε σαν δυο επίπεδα, δυο κόσμους ο Γκρέκο το βλέπει σαν ένα, το Θείο να κατεβαίνει στον άνθρωπο και ο άνθρωπος να ανεβαίνει στο Θείο. Για να το επιτύχει αυτό καλύτερα, ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί τον σκόπιμο ακαθόριστο υπερβατικό χώρο. Ετσι, σε έργα του σαν την **Παναγία του Ελέους**, με τις ρεαλιστικά δοσμένες ανθρώπινες μορφές που είναι μαζί με μικρούς αγγέλους σε έκσταση και την Παναγία με τονισμένη μανιεριστική επι-

μήκυνση, ο χώρος είναι καθαρά υπερβατικός, δεν είναι ούτε γη ούτε ουρανός, είναι ο χώρος της ψυχής των ανθρώπων που βρίσκονται σε έκσταση. Ανάλογα στοιχεία έχουμε και σε άλλα έργα του Γκρέκο, και μάλιστα από τα τελευταία χρόνια της ζωής του, όπως τη Βάπτισμα του Χριστού στο Νοσοκομείο Tavera του Τολέδου και την Προσκήνυση των Ποιμένων στο Πράντο, όπου γη και ουρανός συγχωνεύονται, Θείο και ανθρώπινο κοντά κοντά συνομιλούν. Η πορεία αυτή φαίνεται να

φτάνει τα όριά της με έργα σαν την Πέμπτη Σφραγίδα της Αποκαλύψεως, όταν κυριολεκτικά η μορφή του Αγίου Ιωάννη, γονατιστή, δένει κυριολεκτικά τη γη με τον ουρανό, το Θείο με το ανθρώπινο. Εδώ θεματικά στοιχεία και μορφοπλαστικό λεξιλόγιο, μανιεριστικοί τύποι και εξπρεσιονιστικά χρώματα, όπως και απόδοση του χώρου, χρησιμοποιούνται για να ολοκληρώσουν σαφέστερα αυτή τη σύνδεση. Όπως και σε άλλες καθοριστικές προσπάθει-

Συνέχεια στην 14η σελίδα

«Ο Διαμερισμός των Ιματίων» (285x173 εκ., σκευοφυλάκιο Καθεδρικού Ναού του Τολέδο). Υπογραφή: *δομήνικος θεοτο... κρης επ...»*. Ο Γκρέκο άρχισε το έργο το 1577, λίγο μετά την άφιξή του στην Ισπανία και τελείωσε δύο χρόνια αργότερα. Υστερα από περιπλοκές στην εκτίμηση και πληρωμή, παραδόθηκε στις 14 Σεπτεμβρίου 1579. Αποτελεί υψηλό δείγμα της τέχνης του Γκρέκο. Ακολούθησαν αρκετά αντίγραφα του ιδίου αλλά και του εργαστηρίου του (φωτ.: «ΕΛ ΓΚΡΕΚΟ» του Jose Gudiol, εκδ. «Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος», 1990).



«Η ταφή του κόμη Οργκάθ», 1586 (460x360 εκ., Τολέδο, Άγιος Θωμάς). Υπογραφή: «δημήνικος θεοτοκόπουλος εποίει». Απ' τα μεγαλειώδη και πιο φημισμένα έργα του Γκρέκο, ζωγραφίστηκε την περίοδο 1586-88 και ήταν παραγγελία του εφημέριου του Αγίου Θωμά για τον παλιό ευεργέτη της εκκλησίας. Σε αυτό το έργο που βρίσκεται ακόμη στην αρχική του θέση, σμίγουν και συνυπάρχουν οι δύο κόσμοι: ο γήινος και ο ουράνιος. Από μελετητές έχουν γίνει πολλές προσπάθειες για να αναγνωρισθούν τα πρόσωπα που απεικονίζονται. Υπάρχει η πεποίθηση πως ανάμεσά τους βρίσκονται υπαρκτά πρόσωπα, σύγχρονα του Γκρέκο, όπως το μαυροντυμένο αγόρι που εικονίζεται σε πρώτο επίπεδο αριστερά. Πρόκειται για τον Χόρχε Μανουέλ Θεοτοκόπουλο, γιο του Γκρέκο. Μεταξύ των άλλων έχει διατυπωθεί η υπόθεση ότι ο ζωγράφος περιέλαβε και τον εαυτό του ανάμεσα στους ιππότες που διακρίνονται πίσω (φωτ. «ΕΛ ΓΚΡΕΚΟ» του Jose Gudiol, εκδ. «Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος», 1990).

Συνέχεια από την 13η σελίδα
 ές του, ο Γκρέκο δεν ενδιαφέρεται και εδώ για τα αφηγηματικά διηγηματικά στοιχεία, τις εικόνες των αγίων και τα πρόσωπα των ανθρώπων αλλά για τη συνάντηση του ανθρώπινου με το Θείο. Ετσι και ενώ χρησιμοποιεί συχνά τη ρεαλιστική περιγραφή, τη συνοδεύει και με στοιχεία, όπως τα μανιεριστικά χαρακτηριστικά και τα αντιρεαλιστικά χρώματα, για να δώσει και τις άλλες διαστάσεις των μορφών τους. Τη μεταφυσική ανάγκη, την εκστατική διάθεση και την ανάγκη συνομιλίας του ανθρώπινου με το Θείο.

Μεγαλοφυής συνδυασμός

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η επιτυχία του Γκρέκο στην Ισπανία, παρά την αντίδραση της Ιερής Εξέτασης, οφείλεται στον πραγματικά μεγαλοφυή συνδυασμό τύπων που του επέτρεψαν να εκφράσει στη ζωγραφική του, την ιδιαίτερη τάση του ισπανικού λαού. Γιατί οι παραγγελίες του για σημαντικά έργα, όχι μόνο της εκκλησίας αλλά και του

λαού, αποδεικνύουν τη δυνατότητα του έργου του να μιλήσει στην ισπανική ψυχή. Οι εικόνες των αγίων του, και ιδιαίτερα του αγίου Φραγκίσκου, του «Φτωχούλη του Θεού» που ζωγράφιζε πολλές φορές σε έκσταση και σε διάφορους τύπους, μπορούν να θεωρηθούν σαν απόδειξη. Γιατί με αυτές ο Γκρέκο εισάγει μια συζήτηση του ανθρώπου με το Θείο που δεν μπορούσε παρά να συγκινεί τον απλό πιστό. Σε αυτές έβλεπε τον ίδιο τον Θείο και να ολοκληρώνει την πίστη του. Με τον συνδυασμό του σωματικού της αρχαίας ελληνικής αντίληψης με τον υπερβατισμό της βυζαντινής παράδοσης, καθώς και τον μανιερισμό του δέκατου έκτου αιώνα μπορούσε να αποδοθεί καλύτερα η εκστατική διάθεση και ο μυστικιστικός χαρακτήρας της ισπανικής ψυχής. Χωρίς να περιορίζεται από την παραδεισιακή χρωματικότητα της βενετσιάνικης ζωγραφικής και τη μεταφορά του κέντρου βάρους στα τονισμένα εξπρεσιονιστικά χρώματα και τη δύναμη υποβολής τους, ανοίγει και



«Η Ανάσταση», 1605-10 (275x127 εκ., Μουσείο Πράντο, Μαδρίτη). Υπογραφή: «δημήνικος θεοτοκόπουλος εποίει». Η προέλευση, οι διαστάσεις και οι υφολογικές αναλογίες με ένα άλλο έργο του Γκρέκο: την «Πεντηκοστή», οδηγούν στο συμπέρασμα πως τα δύο έργα φιλοτεχνήθηκαν την ίδια περίοδο και προορίζονταν να διακοσμήσουν το παρεκκλήσιο της Παναγίας της Ατόσας στη Μαδρίτη (φωτ. «ΕΛ ΓΚΡΕΚΟ» του Jose Gudiol, εκδ. «Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος», 1990).

τον δρόμο για τις αναζητήσεις του μέλλοντος. Ετσι κατορθώνει να δώσει με εκπληκτικό τρόπο τη σύνδεση του Θείου με το ανθρώπινο, του υπερβατικού με το πραγματικό. Δεν τον τρομάζουν οι καθιερωμένες αντιλήψεις που επικρατούν στην Ισπανία και το πνεύμα των επιγόνων του μανιερισμού που εργάζονται στη Μαδρίτη και στο Εσκουριάλ, που δεν είναι παρά επείσακτες και μένουν στις προεκτάσεις της ιταλικής παράδοσης. Ακολουθεί τον δικό του δρόμο, και αυτός είναι των προσωπικών συνδυασμών τύπων από διάφορες κατευθύνσεις που εκφράζουν ολοκληρωμένα τα αιτήματα του ισπανικού λαού. Μάλιστα με το έργο του έρχεται να του ξαναδώσει την ίδια την ψυχή του, με την τάση για το εκστατικό, το μυστικιστικό, το υπερβατικό. Επιχειρεί και κατορθώνει να τον διευκολύνει στη συνομιλία του με το Θείο, το οποίο βλέπει κοντά του, έχει μέσα του, ζει γι' αυτό και μ' αυτό. Χωρίς να θυσιάζει τίποτα από το παρελθόν του, την αρχαία και τη βυζαντινή παράδοση –στα βιβλία του είναι όχι μόνο έργα

συγγραφέων των χριστιανικών χρόνων, αλλά και ο Όμηρος, ο Δημοσθένης, ο Ισοκράτης, ο Αριστοτέλης, ο Λουκιανός, ο Πλούταρχος, ο Αρριανός και άλλοι– κατορθώνει να προσαρτήσει και να χρησιμοποιήσει με προσωπικό τρόπο και όλες τις κατακτήσεις της εποχής του. Από την χρωματικότητα της βενετσιάνικης ζωγραφικής στις διατυπώσεις του μανιερισμού και από τους τύπους της ολλανδικής ομαδικής προσωπογραφίας στην εκστατική διάθεση της ισπανικής τέχνης. Αυτά ακριβώς δίνουν στο έργο του νέες εκφραστικές δυνατότητες, το κάνουν ικανό να εκφράσει τις ανησυχίες και τους φόβους του, τις ελπίδες και τα οράματα της εποχής του. Περισσότερο την εσωτερική ανάγκη για μια νέα συνάντηση του Θείου με το ανθρώπινο, μια εκ βαθέων συνομιλία των δυο περιοχών, του υπερβατικού με το πραγματικό, του διαχρονικού με το επίκαιρο. Και αυτό είναι το μεγαλείο της προσφοράς του, που δεν περιορίζεται μόνο στην εποχή του, αγγίζει και άλλες εποχές ακόμη και τη δική μας.

Τα κατά Θεοφάνη Πάθη

Η ιστορία τους από τον Κρητικό ζωγράφο στη Μ. Σταυρονικήτα Αγίου Ορους τον 16ο αιώνα

Του **Μανόλη Χατζηδάκη***

Ακαδημαϊκός

ΤΟ ΝΕΟ καθολικό, ναός και νάρθηκας, της Μονής Σταυρονικήτα, που έχτισε ο πατριάρχης Ιερεμίας ο Α', στολίστηκε με τοιχογραφίες στο εσωτερικό από επάνω έως κάτω από τον γνωστό Κρητικό ζωγράφο μοναχό Θεοφάνη Στρελίτζα, τον λεγόμενο Μπαθά, και το γιο του, επίσης μοναχό Συμεών.

Κάλεσμα στο Αγ. Ορος

Η καλλιτεχνική οικογένεια Στρελίτζα – Μπαθά προέρχεται από την Πελοπόννησο, πιθανότατα από το Μουχλί, την ερειπωμένη σήμερα πολιτεία, από την οποία κατάγεται και ο ζωγράφος της εποχής Ξένος Διγενής που εργάστηκε στην Κρήτη (1468), αλλά δεν εγκαταστάθηκε εκεί.

Η πρώτη μνεία του ζωγράφου Θεοφάνη βρίσκεται στην κτητορική επιγραφή στο καθολικό της μικρής Μονής Αγίου Νικολάου του Αναπαυσά στα Μετέωρα, του 1527, όπου αναφέρεται, με τρόπο εντυπωσιακά ανορθόγραφο και ασύντακτο: «...] εις τωρίση δε και διά εξόδου του ευτελούς Κυπριανού ιεροδιακόνου [...] Χείρ Θεοφάνη μοναχού του εν τη Κρήτη Στρελήτζας».

Για τις δραστηριότητες του Θεοφάνη από το 1527 έως το 1535 δεν έχουμε, ως τώρα, καμιά πληροφορία. Το 1535, όταν πατριάρχης ήταν ο Ιερεμίας ο Α', ο Θεοφάνης είχε ήδη αποκτήσει αρκετή φήμη, ώστε αυτόν να καλέσουν στο μεγαλύτερο μοναστήρι του Αγίου Ορους, στη Μονή της Μεγίστης Λαύρας, να εκτελέσει τις τοιχογραφίες του καθολικού, μεγάλης τρίκογχης εκκλησίας με νάρθηκα, που είχε χτίσει στα 1004 ο ιδρυτής της Λαύρας Άγιος Αθανάσιος. Η κτητορική επιγραφή είναι λογιότατη εδώ, γι' αυτό το κείμενο της οφείλεται ασφαλώς στο χορηγό της δαπάνης για την τοιχογράφηση, τον αθηναίο Νεόφυτο μητροπολίτη Βεροίας, μορφωμένο ιεράρχη, εξόριστο τότε στη Λαύρα.

Τοιχογράφηση της Μονής Σταυρονικήτα

Σύμφωνα με τις γραπτές μαρτυρίες, που επαληθεύονται από τα έργα, ο Θεοφάνης με το γιο του Συμεών συνεργάζονται στη διακόσμηση του καθολικού –ναού και νάρθηκα της Μονής Σταυρονικήτα κατά το τέλος του 1545 και ως τα μέσα του 1546. Η έρευνα έχει προσθέσει, χωρίς να έχει αμφισβητηθεί, στα έργα τους τις φορητές εικόνες του δωδεκάορτου, της μεγάλης Δέησης, του

σταυρού και των βημοθύρων, καθώς και τις τοιχογραφίες της τράπεζας.

Τώρα προσθέτει και τις τοιχογραφίες του μικρού παρεκκλησίου του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, στην ίδια μονή. Εξάλλου, το γεγονός ότι στην ενθύμηση δεν μνημονεύεται η τράπεζα, μπορεί να ερμηνευτεί μόνο ως ένδειξη ότι, όταν γράφτηκε, δεν είχε ακόμη αρχίσει η τοιχογράφηση της τράπεζας και του παρεκκλησίου και έτσι οι εργασίες αυτές θα πρέπει να τοποθετηθούν στο προχωρημένο 1546.

Ο Χριστός επανέρχεται με τρεις διάφορες μορφές. Ως βρέφος στους κόλπους της Παναγίας της αϊδας, ως Ακρα Ταπείνωση και ως Εμμανουήλ. Η Ακρα Ταπείνωση, ως παράσταση ενδεικτική και αποδεικτική της θυσίας του Χριστού, βρίσκεται στην αρμόζουσα θέση, δηλαδή στην κόγχη της πρόθεσης, όπου συντελείται

όπως εκείνες του Νικολάου Τζαφούρη (Βιέννη και Πάτμος) του τέλους του 15ου αιώνα. Σημειώνουμε μόνο ότι στη Μονή Σταυρονικήτα, όπως και στη Λαύρα, προτιμάται το αρχέτυπο του 12ου αιώνα (εικόνα Καστοριάς), που είναι παλαιότερο από τον τύπο με τα σταυρωμένα χέρια της τέχνης των Παλαιολόγων. Στον τύπο αυτό του 12ου αιώνα ο κορμός παριστάνεται μόνο ως το στέρνο και τα χέρια ως επάνω από τον αγκώνα. Δεν είναι εύκολο να συναχθούν από το σημάδι αυτό συμπεράσματα για εξέλιξη του Θεοφάνη προς ορισμένη αναδρομική κατεύθυνση – εκτός από κάποια απομάκρυνση από καθαρά κρητικές αναμνήσεις.

Στη δυτική καμάρα παριστάνονται οι επόμενες σκηνές: στη νότια πλευρά επάνω η Βαϊοφόρος και κάτω δύο σκηνές χωρίς διαχωριστική ταινία: αριστερά ο Μυστικός Δείπνος και δε-

πάνω η Σταύρωση και κάτω ο Επιτάφιος Θρήνος. Στο εσωράχιο του ακραίου τόξου και στο τύμπανο της ίδιας βόρειας κεραίας έχουν παρεμβληθεί «κατ' οικονομίαν» δύο δευτερεύοντα επεισόδια που απλώνονται στις γωνιακές επιφάνειες: στη δυτική πλευρά παριστάνεται η Αρνηση του Πέτρου, σε τρεις διαφορετικές στιγμές, απλωμένη στο αριστερό μέρος του εσωράχιο και του τύμπανου και στον διαχωριστικό κιονίσκο του δίλοβου παράθυρου, ενώ στην ανατολική πλευρά παριστάνεται η Αποκαθήλωση, και αυτή απλωμένη στις δύο πλευρές της δεξιάς γωνίας.

Στην παραδοσιακή αξονική παράσταση του Μυστικού Δείπνου εμφανίζεται για πρώτη φορά, όσο ξέρουμε, στην τράπεζα του Σταυρονικήτα ένα σημαντικό νέο στοιχείο, όχι τόσο το μεγάλο μακρύ τετράγωνο τραπέζι –που υπάρχει σε παλαιότερες τοιχογραφίες της Κρήτης– όσο το λινό τραπεζομάντηλο, άσπρο, που διατηρεί σε αληθοφανή απόδοση την τσάκιση από τις διπλές που άφησε πρόσφατο σιδέρωμα. Η συνέπεια της παρουσίας αυτού του πραγματιστικού στοιχείου από το σύγχρονο αρχοντικό βίο είναι ότι στην κάτω ζώνη, όπου τώρα φαίνονται τα πόδια των συνδαιτυμόνων, εισάγεται ένα στοιχείο ταραχής και αυξημένης ψυχολογικής έκφρασης. Το συγκεκριμένο πρότυπο για το νέο αυτό στοιχείο, συνηθισμένο στη δυτική τέχνη, που το είχε ήδη χρησιμοποιήσει ο Θεοφάνης σε περιορισμένη κλίμακα στο Δείπνο εις Εμμαούς στη Λαύρα, μπορούσε να είναι είτε ο σχετικός πίνακας του Bellini είτε και η χαλκογραφία με το θέμα του Μυστικού Δείπνου του Marcantonio Raimondi.

Στην τοιχογραφία της Σταύρωσης του Σταυρονικήτα εισάγονται ορισμένα ξένα μοτίβα μέσω μιας εικόνας ιταλοκρητικού τύπου του Ανδρέα Παβία, τα οποία αποτελούν συνολικά μια καινοτομία στην παραδοσιακή παράσταση του 15ου αιώνα. Από αυτή δεν διατηρούνται μόνο τα τρία βασικά θέματα με την ίδια παραδοσιακή διάταξη: ο Σταυρωμένος στη μέση, αριστερά ο όμιλος των γυναικών με την Παναγία και από την άλλη μεριά ο Ιωάννης με τον Κεντηρίωνα, όπως τους βλέπουμε στη μικρή σκηνή στο επάνω περιθώριο της Παναγίας του Μουσείου Μπενάκη, καθώς και στη Λειψανοθήκη του Βησσαρίωνα, αλλά και μερικά ειδικότερα σημάδια, όπως η δυτικίζουσα κατακόρυφη στάση του κορμού του Χριστού, η τοποθέτηση των τριών σταυρών σε διαφορετικά επίπεδα, του Χριστού μπροστά και των δύο ληστών πίσω από λόφους, ο περιορισμός του τείχους της Ιερουσαλήμ σε μικρό τμήμα για ν' αναπτυχθεί το τ-

Συνέχεια στην 16η σελίδα



«Η Ακρα Ταπείνωση», παράσταση στην κόγχη της πρόθεσης όπου συντελείται η συμβολική θυσία. Ο Θεοφάνης προτιμά εδώ αρχέτυπο του 12ου αιώνα, παλαιότερο από τον τύπο του Χριστού με τα χέρια σταυρωμένα της τέχνης των Παλαιολόγων.

η συμβολική θυσία. Στη θέση αυτή τη βλέπουμε ήδη στην Περιβλεπτο του Μυστρά και δεν λείπει από τα αγιορείτικα καθολικά. Μάλιστα, στο παλαιότερο έργο του Θεοφάνη, στο καθολικό της Μονής Λαύρας, η παράσταση αποδίδεται με κάποια εκζητήση, δηλαδή μιμείται φορητή εικόνα που κρέμεται σε καρφί, τρόπος παλαιολόγειος που έχει ίσως σχέση με τη χρήση της φορητής εικόνας στην ιεροτελεστία της Μεγάλης Παρασκευής. Θυμίζουμε ότι ο ίδιος ο Θεοφάνης είχε χρησιμοποιήσει παλαιότερα ακόμη, στη Μονή Αγίου Νικολάου Αναπαυσά στα Μετέωρα, τον ιταλικής κααγωγής περιπαθέστερο τύπο του Χριστού όρθιου μέσα σε σαρκοφάγο με τα χέρια ολόκληρα απλωμένα προς τα κάτω, σύμφωνα με παλαιότερες ιταλο-κρητικές εικόνες,

εξιά ο Νιπτήρας που συνεχίζεται και στο δυτικό τύμπανο. Στην άλλη πλευρά της ίδιας δυτικής καμάρας, στην επάνω ζώνη παριστάνονται δύο σκηνές χωρίς διαχωριστική ταινία και εδώ, η Προσευχή του Χριστού και η Προδοσία του Ιούδα, σε τοπίο συνεχόμενο, και στην κάτω ζώνη άλλες δύο, «ο Ιησούς κρινόμενος υπό Αννα και Καϊάφα», που αρχίζει από το δυτικό τύμπανο, και ο Εμπαϊγμός.

Στη βόρεια καμάρα συνεχίζονται οι σκηνές των Παθών που άρχισαν με το Μυστικό Δείπνο, μεγαλύτερες εδώ όσες παριστάνονται μόνες στην κάθε ζώνη της κάθε πλευράς. Στη δυτική πλευρά, στην επάνω ζώνη, η Απόνηση του Πιλάτου, μόνη, και στην κάτω, η Μαστίγωση και ο Ελκόμενος επί Σταυρού, ενώ στην ανατολική πλευρά απλώνονται μόνες τους, ε-

Συνέχεια από την 15η σελίδα

πίο, ο ήλιος και η σελήνη σαν ανθρώπινα εκφραστικά πρόσωπα, οι νεκροί που ανασταίνονται από τους τάφους. Ολα αναφέρονται στη γνωστή απροσημάτιστα γοθθίζουσα εικόνα της Σταύρωσης του Κρητικού ζωγράφου Ανδρέα Παβία, στην Εθνική Πινακοθήκη Αθηνών.

Στην Αποκαθίλωση, σε τύπο καθιερωμένο ήδη στην Κρήτη τον 15ο αιώνα –π.χ. περιθώριο εικόνας Παναγίας Μουσείου Μπενάκη–, γίνεται μια ουσιαστική αλλαγή. Αφαιρείται εδώ η μάλλον άκομψη μορφή του Νικόδημου, που γονατισμένος –δεξιά– ασχολείται από αιώνων να βγάλει τα καρφιά από τα πόδια του Χριστού.

Η αλλαγή αυτή γίνεται, όπως καταλαβαίνουμε, για το λόγο ότι η πρόθεση είναι να παρασταθεί εδώ η επόμενη στιγμή, όταν ο Νικόδημος έχει πια τελειώσει το έργο του και έχει πάρει θέση πίσω από τη σκάλα, όπου βρίσκεται συνήθως στον Επιτάφιο, αφήνοντας κάτω το καλάθι με τα εργαλεία του, ενώ έχει πλησιάσει η λυσικομη Μαγδαληνή, μορφή περιπαθής, η οποία αγκαλιάζει γονατιστή τα πληγωμένα πόδια του Ιησού.

Τα πρότυπα για την εκδοχή αυτή στην ιταλική ζωγραφική δεν λείπουν (Lorenzetti, Σταυρωμένος του Museo Civico της Πίζας, αργότερα), ίσως μάλιστα να ήταν το θέμα άμεσα γνωστό στον Θεοφάνη από ιταλο-κρητικές εικόνες. Συνηθέστερο πάντως στη Δύση ήταν το μοτίβο της Μαγδαληνής γονατιστής στη Σταύρωση, όπως και στην εικόνα του Παβία.

«Του αρίστου αγιογράφου»

Συμπερασματικά, οι εικονογραφικές καινοτομίες που τολμά ο Θεοφάνης στη Μονή Σταυρονικήτα φανερώνουν τον καλλιτέχνη που δεν περιορίζεται στην ευσυνειδητή επανάληψη καλών προτύπων, αλλά θέλει και επιχειρεί, ως ένα βαθμό και στο καθαρά εικονογραφικό μέρος, να πλουτίζει και να ανανεώνει το απόθεμά του με διάφορους τρόπους. Τούτο σημαίνει ότι είχε συνειδητοποιήσει την ικανότητά του να δημιουργεί μέσα στα όρια της ιδιότητας του παραδοσιακού ζωγράφου και ακόμη ότι είχε πεποίθηση στο προσωπικό κύρος που του είχε προσδώσει η γενική αποδοχή του ως αυθεντικού ορθόδοξου καλλιτέχνη, ως «του αρίστου αγιογράφου».

Σημείωση των «ΕΠΤΑ ΗΜΕΡΩΝ»: Πριν από την αποδημία του, ο ακαδημαϊκός Μ. Χατζηδάκης, αφού συζητήσαμε αναλυτικά τη θεματογραφία του σημερινού αφιερώματος, είχε υποσχεθεί και αναλάβει τη συγγραφή άρθρου σχετικού με τις παραστάσεις του Πάθους στον Κρητικό ζωγράφο Θεοφάνη. Το δημοσιευμένο εδώ κείμενο, ύστατη δικιά μας υποχρέωση απέναντί του, είναι «σποραφή» αποσπασμάτων από το βιβλίο του «Ο Κρητικός Ζωγράφος Θεοφάνης» (Έκδοση Ι. Μονής Σταυρονικήτα – Αγίου Όρους, 1997). Την ευθύνη της επιλογής και του «μοντάζ» φέρει αποκλειστικά η Σύntαξη των «ΕΠΤΑ ΗΜΕΡΩΝ». Λείπει, βέβαια, η σοφία στη σύνθεση και ο εναργής λόγος, στοιχεία που τον διέκριναν, ωστόσο δεν παύει να είναι δικό του γραπτό, έστω και βιασμένο.



«Ο Μυστικός Δείπνος», κάτω από την Πλατυτέρα. Τοιχογραφία στην τράπεζα της Μονής Σταυρονικήτα. Εκτός του μεγάλου σε μέγεθος και ένα εντελώς νέο στοιχείο: το λινό τραπεζομάντηλο, άσπρο, να διατηρεί σε αληθοφανή απόδοση την τσάκιση από τις διπλές πρότυπο για το νέο αυτό στοιχείο, συνηθισμένο στη δυτική τέχνη, το είχε ήδη χρησιμοποιήσει ο Θεοφάνης σε περιορισμένη κλίμακα



«Η Σταύρωση», στην ανατολική πλευρά της βόρειας κάμαρας του καθολικού. Στην παράσταση αυτή εισάγονται ορισμένα ξένα μοτίβα, τα οποία αποτελούν συνολικά μια καινοτομία. Ολα αναφέρονται στη γνωστή εικόνα του Κρητικού ζωγράφου Ανδρέα Παβία.



«Η Αποκαθάρσις», στην ανατολική πλευρά της βόρειας κάμαρας του καθολικού. Στην παράσταση αυτή εισάγονται ορισμένα ξένα μοτίβα, τα οποία αποτελούν συνολικά μια καινοτομία. Ολα αναφέρονται στη γνωστή εικόνα του Κρητικού ζωγράφου Ανδρέα Παβία.



ρος τραπεζιού, εμφανίζεται σ' αυτήν την παράσταση άφησε πρόσφατο σιδέρωμα. Το συγκεκριμένο κα στο Δείπνο εις Εμμαούς στη Λαύρα.



θήλωση». Βρίσκεται στη βόρεια κάμαρα του καθολιπλωμένη στις δύο πλευρές της δεξιάς γωνίας, κασωράχιο του ακραίου τόξου και το τύμπανο της εραίας. Ουσιαστική αλλαγή στην παράσταση είναι η Νικόδημου. Αφήνει το καλάθι με τα εργαλεία του ε-παίρνει θέση πίσω από τη σκάλα. Έτσι ως πρόσωπο ιεται η λυσίκομη Μαγδαληνή.



«Η Σταύρωση», φορητή εικόνα του Κρητικού ζωγράφου Ανδρέα Παβία (τέλη 15ου αι., Εθνική Πινακοθήκη της Αθήνας). Στην απόδοση του θέματος ο ζωγράφος υιοθετεί υστερογοθτικά εικονογραφικά αλλά και τεχνοτροπικά στοιχεία. Η εικόνα είναι αντιπροσωπευτικό δείγμα των «ιταλοκρητικών» έργων που προορίζονταν για την καθολική πελατεία της βενετοκρατούμενης Κρήτης. Ο συγκεκριμένος εικονογραφικός τύπος Σταύρωσης επαναλαμβάνεται, με παραλλαγές και πρωτότυπες συνθετικές λύσεις ως προς το θέμα, εκτός από την εικόνα του Παβία και σε άλλες εικόνες του 15ου αι. Στοιχεία αυτής της εικόνας του Παβία παρατηρούνται και στην απόδοση του αντίστοιχου θέματος από τον Θεοφάνη στην τοιχογραφία της Μονής Σταυρονικήτα, στο Άγιον Όρος.



«Ο Επιτάφιος Θρήνος». Τοιχογραφία στην ανατολική πλευρά της βόρειας κάμαρας του Καθολικού.

Τοιχογραφίες της Καστοριάς

Το Θείον Πάθος στη διεθνική τέχνη της πόλης στα τέλη του 15ου αιώνα

Του **Ιωάννη Σίσιου**

Βυζαντινό Μουσείο Καστοριάς

ΟΙ ΚΑΤΟΙΚΟΙ της Καστοριάς έδειξαν την επίμονη κινητικότητα τους από τα πρώτα κιόλας χρόνια της Τουρκοκρατίας. Εξασφαλίζοντας την ιδιαίτερη μεταχείριση από την πλευρά των Τούρκων μετά την πτώση (1386) και χωρίς τη βοήθεια της χριστιανικής πολιτικής εξουσίας κατάφεραν να διατηρήσουν τις παλιές οικονομικές, θρησκευτικές και πολιτιστικές σχέσεις.

Παρ' όλες τις αντίξοες συνθήκες, οι παροπλισμένοι αξιωματούχοι και οι μοναχοί της πόλης μετά την αφαίρεση των περιουσιών τους, συνέχιζαν να ενδιαφέρονται για την τέχνη. Δεν άφησαν άνεργη την καλά οργανωμένη και πολυπληθή ομάδα των καλλιτεχνών, που είχε ήδη καθιερωθεί στην ευρύτερη περιοχή με τα έργα της από το δεύτερο μισό του 14ου αιώνα.

Οι διακοσμήσεις των εκκλησιών, Αγίων Τριών (1401), Παναγίας Φανερωμένης (αρχές 15ου αιώνα), Αγίου Ανδρέα του Ρουσούλη (1420), Αγίου Αλυπίου (1420) και Κοίμησης της Θεοτόκου Ζευγοστασίου (1432), έγιναν σε μια εποχή που το Ισλάμ επεκτεινόταν προς όλες τις κατευθύνσεις σφίγγοντας περισσότερο τον κλοιό γύρω από την Κωνσταντινούπολη.

Μετά την απώλεια του βασιικού καθοδηγητικού κέντρου και δίχως την απαραίτητη πολιτιστική ατμόσφαιρα, που έτρεφε παλιές παραδόσεις, η τέχνη της Καστοριάς άρχισε να μεταμορφώνεται με διαφορετικούς τρόπους. Παρουσιάστηκε ως αδήριτη ανάγκη η αναζήτηση νέων τρόπων έκφρασης υπό το πρίσμα μιας αυτόνομης και αυτόφωτης ματιάς. Την ανάγκη αυτή κλήθηκε να καλύψει το υπάρχον καλλιτεχνικό δυναμικό της Καστοριάς, το οποίο μέσα από τη μετεξέλιξή του, έδωσε διαφορετικές και καθαρές πινελιές στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Η αρχή έγινε με την επιλογή ορισμένων εικονογραφικών θεμάτων τα οποία παρουσιάστηκαν για πρώτη φορά. Το θέμα της «βασιλικής δέησης» καθιερώθηκε και διαδόθηκε στα Βαλκάνια ήδη από τα μέσα του 14ου αιώνα από Καστοριανούς καλλιτέχνες. Αποτυπώθηκε σε πολλούς ναούς της Καστοριάς και ιδιαίτερα σ' αυτούς του δεύτερου μισού του 15ου αιώνα. Υπήρχε δηλαδή μια μυστική συνομιλία των καλλιτεχνών, για ενάμιση αιώνα περίπου.

Ιδιαίτερο στυλ

Οι επίγονοι των καλλιτεχνών του πρώτου μισού του 15ου αιώνα, φαίνεται ότι είχαν πειστεί για το επιβεβλημένο άνοιγμα στον κόσμο και την απόκτηση μιας σχετικής ελευθερίας στην έκφραση, στοιχεία τα οποία πα-



«Η Ανάσταση του Λαζάρου», στον Άγιο Γεώργιο Kremikonci.

ρουσίαζαν αντίθεση με την υπάρχουσα κοινωνική πραγματικότητα. Η συγκροτημένη πλέον ομάδα των καλλιτεχνών της πόλης πέτυχε να αναπτύξει μια τόσο ζωντανή δραστηριότητα και να σχηματίσει ένα ιδιαίτερο στυλ, το οποίο ξεχώρισε από τα προηγούμενα έργα. Τα μνημεία που διακοσμήθηκαν ανάμεσα στα 1480 και τα 1510, μαρτυρούν για την προσπάθεια ανανέωσης της ζωγραφικής και την απογείωσή της. Στη βιβλιογραφία καθιερώθηκε η ομάδα των καλλιτεχνών αυτών να αποκαλείται εργαστήριο. Ο πρωτόγνωρος χαρακτήρας της τέχνης τους, σε σχέση με τη βυζαντινή παράδοση, οδήγησε πολλούς γνώστες της εξέλιξης της ζωγραφικής στην αναζήτηση των προτύπων και δανείων τους από τη δυτική τέχνη. Συγκεκριμένα αντικείμενα εκείνης της εποχής, τα οποία οι καλλιτέχνες ενέταξαν στην διαμόρφωση του αφηγηματικού χώρου, λόγω της ιδιομορφίας τους, θεωρήθηκαν άμεσα δάνεια από τη δυτική τέχνη. Οι εκτιμήσεις όμως αυτές έγιναν κυρίως για να εξηγηθούν οι προτιμήσεις του εργαστηρίου σε ορισμένες εικονογραφικές λύσεις. Αρκετά τοιχογραφημένα σύνολα της Καστοριάς από το πρώτο μισό του 15ου αιώνα (Άγιοι Τρεις, Άγιος

Ανδρέας του Ρουσούλη, Παναγία Ζευγοστασίου) έμειναν άγνωστα στους περισσότερους μελετητές και στη σκιά των έργων του 14ου αιώνα που είχαν ήδη επισημανθεί (Άγιος Αθανάσιος του Μουζάκη, Άγιος Νικόλαος του Κυρίτη, Άγιος Γεώργιος του βουνού). Αυτά όμως αποτελούσαν και τη γέφυρα για το πέρασμα προς την εντυπωσιακή τέχνη του παλαιού καθολικού των Μετεώρων (1483), του Αγίου Νικήτα στο Cucer (1834), του Αγίου Νικολάου της μοναχής Ευπραξίας (1486), του Αγίου Νικολάου της Αρχόντισσας Θεολογίνας, του Αγίου Σπυριδώνα, της Παναγίας Ρασιώτισσας, της μονής του Treskanac, του Αγίου Προχόρου Psinski (1489), του Αγίου Γεωργίου στο Kremikonci (1491), του Roganono (1499), του Αγίου Δημητρίου Οικονόμου και του Αγίου Νικολάου του Μαγαλειού (1505).

Οι εικονογραφικές λύσεις του εργαστηρίου άγγιζαν τη συσσωρευμένη γνώση για την τέχνη της ευρύτερης περιοχής δικαιοδοσίας της αρχιεπισκοπής Αχρίδας. Αυτοί οι προικισμένοι και πολυταξιδεμένοι ζωγράφοι έδειχναν *ιδιαίτερη προτίμηση* στην εικονογραφία των Θεσσαλονικέων καλλιτεχνών Μιχαήλ και Ευτύχιου, όπου είχαν την ευκαιρία να

την παρατηρήσουν, στην Αχρίδα, το Cucer και το Staro Nagoricino, όπως επίσης και στο έργο των Καστοριανών δημιουργών του 14ου αιώνα. Η εσωτερική αρχιτεκτονική και το μέγεθος των μνημείων καθόρισαν τον πλούτο του προγράμματος. Ετσι σε μικρούς ναούς (π.χ. Αγ. Νικόλαος μοναχής Ευπραξίας) περιορίσθηκαν να ξετυλίξουν το πιο καθιερωμένο πρόγραμμα, το οποίο έγινε κυρίως γνωστό από τον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη. Όταν βρέθηκαν μπροστά σε σύνθετους αρχιτεκτονικούς χώρους, όπως ήταν οι μονές των Μετεώρων, του Αγίου Νικήτα, του Treskanac, του Roganono ή του Αγίου Νικολάου του Μαγαλειού, εμπλούτισαν το πρόγραμμά τους με επιπλέον κύκλους. Ο επιπλέον κύκλος, πέρα από το δωδεκάορτο, ήταν ο κύκλος των παθών.

Μαεστρία

Στον Άγιο Νικήτα οι καλλιτέχνες της Καστοριάς κλήθηκαν να συμπληρώσουν τα κατεστραμμένα τμήματα της ζωγραφικής του 1307, του Μιχαήλ και του Ευτύχιου. Στην πρόσκληση αυτή κατάφεραν να ανταποκριθούν με καταπληκτική μαεστρία, αφού μπόρεσαν να προσαρμόσουν το νέο στρώμα με το παλιό κατά τέ-

τοιο τρόπο, ώστε να μπερδέψουν και τους πρώτους ερευνητές στη χρονολόγησή τους. Στην αποκατάσταση της ζωγραφικής, εκδήλωσαν το σεβασμό τους διατηρώντας όλη τη χωροταξική προετοιμασία, αλλά εκφράζοντας συγχρόνως τις δικές τους αντιλήψεις και το προσωπικό στίλ. Η σκηνή της μετάνοιας και του απαγχονισμού του Ιούδα, θέμα σχετικά σπάνιο στη βυζαντινή τέχνη, παριστάνεται σε τέσσερις ναούς του εργαστηρίου. Εκτός από τον Άγιο Νικήτα, στο παλιό καθολικό των Μετεώρων, το Ρογανο και τον Άγιο Νικόλαο του Μαγαλειού. Κοινό σημείο αναφοράς στις παραστάσεις είναι η κατακόρυφη διάταξη των δύο επεισοδίων. Με την παραλλαγή του Αγίου Νικήτα, στη σειρά των ατόμων και τις κινήσεις τους μοιάζει αυτή των Μετεώρων. Οι δύο αυτοί ναοί εκτός από την ενός έτους χρονική απόσταση στη διακόσμησή τους, έχουν να κάνουν και με την πρώτη γενιά του εργαστηρίου. Συγκεκριμένη περιγραφή της αρχιτεκτονικής, του τοπίου, των ρούχων και των φυσιογνωμιών. Αυτός ο ρεαλισμός φορτωμένος με τις παραδόσεις, τις κλασικές και τις ιδεαλιστικές, ανέδειξε ένα σύνθετο και περίπλοκο στίλ. Τα βασικά πρόσωπα που συμμετέχουν στο γεγονός, ενώ αποτελούν μια ενότητα, με έντεχνο τρόπο διαχωρίζονται και τονίζονται ως ξεχωριστές προσωπικότητες. Στο Ρογανο και τον Άγιο Νικόλαο του Μαγαλειού –όπου εμφανίζεται η δεύτερη γενιά καλλιτεχνών του εργαστηρίου– έχουμε μια παρόμοια παρουσίαση του θέματος. Το δέντρο τοποθετείται αριστερά της μορφής και λυγίζει υπό το βάρος του σώματος του Ιούδα, ορίζοντας ένα ημικύκλιο κάτω από το τραπέζι όπου προηγουμένως είχε ακουμπήσει τα αργύρια. Το επιπλέον στοιχείο στη σκηνή του Αγίου Νικόλαου είναι η παράξενη μορφή που ξεπροβάλλει από μια σπηλιά κοντά στα πόδια του Ιούδα, η οποία πιθανόν να ταυτίζεται με τον Αδη.

Άγ. Νικόλαος του Μαγαλειού

Σε κανέναν άλλο ναό της Καστοριάς, πλην του Αγίου Νικόλαου Μαγαλειού, δεν παριστάνεται ο κύκλος των παθών. Στο μνημείο αυτό διατηρείται η ζωγραφική του βόρειου και ανατολικού τοίχου. Στον βόρειο τοίχο έχουμε την τμηματική παρουσίαση του κύκλου των παθών, που αρχίζει με τον εμπαιγμό, ενώ ακολουθούν οι σκηνές: ο ελκόμενος, η ανάβαση στο σταυρό, η αποκαθίλωση, η μετάνοια και ο απαγχονισμός του Ιούδα και ο θρήνος. Οι συνθέσεις δεν διαχωρίζονται μεταξύ τους και παρουσιάζουν μία συνέχεια τόσο οριζόντια όσο και κάθετη με αποτέλεσμα να μπλέκονται με τις σκηνές του δωδεκαόρθου από την επάνω ζώνη. Μια σκηνή ο εμπαιγμός παριστάνεται στη ζώνη του δωδεκαόρθου. Ανάλογη σύγχυση επικρατεί και στην παρουσίαση του εικονογραφικού προγράμματος του Ρογανο. Εκεί η σκηνή της σταύρωσης παρεμβάλλεται ανάμε-



Λεπτομέρεια της Βαΐοφόρου, σκηνή που θεωρείται προεισαγωγική του κύκλου των Παθών, τοιχογραφία στον Άγ. Νικόλαο της Αρχόντισσας Θεολογίας.

σα σε σκηνές του κύκλου των παθών, της αποκαθίλωσης και του απαγχονισμού του Ιούδα.

Το ύψος των τοίχων του Αγίου Νικόλαου δεν βοήθησε στη δημιουργία συνθέσεων μεγάλων διαστάσεων.

Ο Χριστός στον εμπαιγμό παριστάνεται ψηλόλιγνος και αρκετά μεγαλύτερος από τις άλλες φιγούρες που τον περιβάλλουν και τον περιπαίζουν. Ιδίως οι φιγούρες των Ιουδαίων που βρίσκονται κοντά στα πόδια του, δείχνουν να έχουν βγει από παιδικό σχέδιο. Η δημιουργημένη ατμόσφαιρα, λίγο διασκεδαστική, παραμένει όμως ερμηνευτής των συγκεκριμένων θεολογικών ιδεών.

Το πλήθος των έφιππων στον ελκόμενο με τον Πιλάτο να τους οδηγεί έχει τις καταβολές του στο εικονογραφικό πρόγραμμα του Lesnovo. Οι υπόλοιπες δύο ομάδες με τους στρατιώτες και τους ληστές είναι αισθητά μειωμένες στον αριθμό, αφού παριστάνεται ένας στρα-

τιώτης καρικατούρα να σέρνει τον Χριστό στη μεσαία ομάδα, ενώ προπορεύεται ο Σίμων ο Κυρηναίος μόνος. Το περιεχόμενο του εγγράφου που κρατεί ο Πιλάτος αναφέρεται στην αθωότητά του.

Η ανάβαση στο σταυρό ακολουθεί το πρότυπο του Ρογανο, με τον ανήμπορο Χριστό να έχει γυρισμένη την πλάτη στη σκάλα, ενώ τον τραβά από το χέρι ένας άνθρωπος, ο οποίος έχει ήδη σκαρφαλώσει στο σταυρό. Τα πρόσωπα και εδώ είναι μειωμένα, ενώ κάνει την εμφάνισή της και δεύτερη σκάλα στην οποία πατά ο σκαρφαλωμένος.

Στην αποκαθίλωση το σώμα του Χριστού συγκρατεί, κατεβάζοντας από το σταυρό, ο Ιωσήφ ο από Αριμαθαίας, ο οποίος είναι ανεβασμένος στη σκάλα. Η Παναγία σκύβει τρυφερά και του φιλά τα χέρια. Πίσω της η Μαρία η Μαγδαληνή παρακολουθεί συντετριμμένη, ενώ από την άλλη πλευρά ο Ιωάννης του αγκαλιάζει τα πόδια με τις άκρες του

ιματίου του και δεν αφήνει να φανούν τα χέρια του. Η συνήθεια της κάλυψης των χεριών εντοπίζεται ήδη και σε άλλους ναούς της Καστοριάς, όπως τον Άγιο Νικόλαο της μοναχής Ευπραξίας στη σκηνή της έγερσης του Λαζάρου. Η παρουσίαση της αποκαθίλωσης παρουσιάζει αρκετές καινοτομίες συγκρινόμενη με προηγούμενα έργα του εργαστηρίου.

Στον επιτάφιο θρήνο το νεκρό σώμα του Χριστού συγκρατείται σε μια αφύσικη οριζόντια θέση από την Παναγία, η οποία του αγκαλιάζει το κεφάλι όντας η ίδια καθισμένη σε άνετο θρόνο, τον Ιωσήφ που του ανασκάνει τα πόδια και του Ιωάννη που του πιάνει το χέρι με τις άκρες του ιματίου. Η μαρμάρινη σαρκοφάγος διακρίνεται στα δεξιά ανοιχτή να την κοιτάζει μια σχεδόν παιδική μορφή και πίσω στο φόντο του τοπίου θεατρικά τοποθετημένες, άλλες δύο γυναίκες να θρηνούν. Στην παράσταση του θρήνου οι κινήσεις και οι θέσεις των συμμετεχόντων παρουσιάζουν μια σχετική απόκλιση από τις ήδη γνωστές του εργαστηρίου και ιδιαίτερα του Ρογανο.

Νεωτερισμοί

Στον Άγιο Νικόλαο του Μαγαλειού, το εικονογραφικό πρόγραμμα στο σύνολό του έχει αρκετούς νεωτερισμούς και στοιχεία που συνδέονται και με τα μεταγενέστερα μαρμαριστατικά στοιχεία της τριαντάχρονης πορείας του εργαστηρίου η ένταξη καινοτομιών στην εικονογραφία. Οι καλλιτέχνες του εργαστηρίου συνθέτουν σε μια ενότητα στοιχεία και αντίθετες τάσεις της αφηγηματικής κλασικής τέχνης των αρχών του 14ου αιώνα, του ιδεαλισμού των αρχών του 15ου και του ρεαλισμού από το τέλος του 15ου αιώνα. Ο μανιερισμός και ο σχολαστικισμός δίνουν στη ζωγραφική του εργαστηρίου αντιπροσωπευτικό χαρακτήρα.

Η κάλυψη μιας μεγάλης γεωγραφικής περιοχής με έργα τους έχει να κάνει με την αποδοχή των αντιλήψεών τους τόσο από την αστική στρουκτούρα του χριστιανικού πληθυσμού όσο και από τη μοναχική κοινότητα. Η υπέρβαση τόσο μεγάλων ορίων θυμίζει την πορεία του Μιχαήλ και του Ευτύχιου. Και αν στην περίπτωση των Θεσσαλονικέων υπήρχε ο κράλης Μιλούτιν ως υψηλός προστάτης, στην περίπτωση των καλλιτεχνών μας ποιος ανέλαβε το ρόλο αυτό.

Βιβλιογραφία:

- M. Chatzidakis, *Aspects de la peinture religieuse dans les Balkans [1300-1500]*. Paris 1972
- S. Radojicic, *Jedna slikarska skola iz druge polovine XV veka*, Zbornik za Likovne umetnosti 1, 1965.
- G. Subotic, *Ohridska slikarska skola XV veka*, Beograd 1980.
- E. Γεωργιτισσογιάννη, *Ενα εργαστήριο ανωνύμων ζωγράφων του δευτέρου μισού του 15ου αιώνα*, ΧΑΕ, Αθήνα 1988.
- M. Αχμεμάστον-Ποταμιάνον, *Η μονή των Φιλανθρωπικών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*.



Ζώνη με παραστάσεις, από τον κύκλο των Παθών στο νότιο τοίχο του καθολικού. Σε μέγεθος φορητών εικόνων, καλύπτουν, διαδοχικά, από την έγερση του Λάζαρου έως την Προδοσία.



Τοιχογραφίες της Μ. Φιλανθρωπηνών

Οι παραστάσεις του κύκλου των Παθών, κυριαρχούν στο διάκοσμο του ναού



«Η Προδοσία», παράσταση στο νότιο τοίχο του καθολικού. «Η Προδοσία», όπως όλες οι παραστάσεις σε μέγεθος φορητής εικόνας, κλείνει την πρώτη ενότητα των Παθών στο νότιο τοίχο. Ο Χριστός, με χρυσό φωτοστέφανο, παραδίδεται με εθελούσια κίνηση στο φίλημα του Ιούδα. Με χειρονομία ομιλίας αποτρέπει, δεξιά κάτω, τον Πέτρο που κρατάει το μαχαίρι στο αυτί του Μάλχου (φωτ.: «Ελληνική Τέχνη - Βυζαντινές Τοιχογραφίες» της Μυρτάλης Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Εκδοτική Αθηνών», 1994).

Της **Μυρτάλης Αχειμάστου-Ποταμιάνου**

Επιτίμου Διευθύντριας του Βυζαντινού Μουσείου

«που είχε στα μάτια ψηφιδωτό τον καημό της Ρωμοσύνης»

Γιώργος Σεφέρης, Ποιήματα, σ. 260

ΣΤΟ κατάγραφο καθολικό της μονής του Αγίου Νικολάου των Φιλανθρωπηνών στο νησάκι της λίμνης των Ιωαννίνων, οι τοιχογραφίες, από διαδοχικές ζωγραφήσεις του 16ου αιώνα, συνθέτουν σπονδυλωτό μεγάλης εμβέλειας και σπουδαιότητας έργο της μεταβυζαντινής μνημειακής ζωγραφικής. Ο θεματογραφικός πλούτος, η σύνθεση του συνόλου, η εικονογραφική ευγλωττία και η υψηλή ποιτική στάθμη της τέχνης καταδηλώνουν την πνευματική και καλλιτεχνική άνθηση των Ιωαννίνων της εποχής. Επιβλητικό και ουσιαστικό μέρος για τη δυναμική των ιδεών που σε διάφορα επίπεδα αναπτύσσει ο διάκοσμος αποτελεί ο κύκλος των Παθών του Χριστού.

Οι κτίτορες Φιλανθρωπηνοί, από μεγάλη και αριστοκρατική γενιά του Βυζαντίου, ανήκαν στους δυνατούς των Ιωαννίνων την εποχή του Δεσποτάτου της Ηπείρου, όπως όμοια οι Στρατηγόπουλοι και οι Αψαράδες, κτίτορες και αυτοί μοναστηριών στο Νησί και του Βαρλαάμ στα Μετέωρα, που κοσμήθηκαν με λαμπρές επίσης τοιχογραφίες. Ίσως το 1531/32 ο ιερομόναχος Νεόφυτος Φιλανθρωπηνός, που παριστάνεται στην κτιτορική και επιτύμβια τοιχογραφία των Φι-

λανθρωπηνών στο νάρθηκα του καθολικού, και στα 1542 και 1560 ο ιερομόναχος Ιωάσαφ Φιλανθρωπηνός ανακαίνισαν, μεγάλωσαν και διακόσμησαν το ναό της μονής τους, που ήταν κτίσμα του Μιχαήλ Φιλανθρωπηνού, του 1291/92.

Χυμώδεις και θαμβωτικές

Στην ευρυχωρία της εκκλησίας, οι τοιχογραφίες απλώνονται σε θαυμαστό, σχεδόν ακέραιο σύνολο στα συνεχόμενα μέρη, τον κυρίως ναό με το Ιερό, το νάρθηκα (λιτή) και τους τρεις εξωνάρθηκες. Χυμώδεις στην εικονογραφική τους διατύπωση, θαμβωτικές σε χρώμα και κίνηση, κατανέμονται με λειτουργική ιεράρχηση στις μεγάλες κατά χώρους ενότητες. Με εκατοντάδες παραστάσεων και αγίων μορφών αφηγούνται τα παρελθόντα και εξαγγέλλουν τα μέλλοντα, συνάμα παρέχουν τα χρηστά υποδείγματα βίου· σε ένα πανόραμα της ιερής ιστορίας που, αλήθεια, δεν έχει το όμοιο του στον πλούτο και στην ανάπτυξη των εικονογραφημένων κύκλων από την Παλαιά και την Καινή Διαθήκη, από τα συναξάρια, τον Ακάθιστο Ύμνο και άλλες πηγές. Στον νότιο εξωνάρθηκα, όπου η είσοδος του ναού από το προαύλιο της μονής, αξιολογούνται οι σοφοί των Ελλήνων σε πρωτότυπη, αποκρυφιστικού χαρακτήρα παράσταση, οι «Απολλώνιος και Σόλων, Θουκυδίδης, Πλάτων, Πλούταρχος, Αριστοτέλης, Χίλων» ομολογούν τον αληθινό Θεό που, καθώς δηλώνει στο ειλητό του ο Θουκυδίδης, «μόνος Κύριος εστί και δημιουργός του παντός, των απάντων παντέλειος Λόγος».

Σε επάλληλες ζώνες

Κεντρικό θέμα της εικονογράφησης στον κυρίως ναό είναι η ευαγγελική ιστορία. Διατρέχει μέχρι την κορυφή τα τοιχώματα σε επάλληλες ζώνες, με παραστάσεις που εκτυλίσσονται δίχως χωρίσματα, ωσάν σε μακρύ ειλητό ή ζωφόρο, και περιβάλλουν την Παναγία Πλατυτέρα στην αψίδα του Ιερού και, σε μεγαλειώδη σύνθεση της θολωτής οροφής, τον Χριστό Παντοκράτορα με τους αγγέλους και τους προφήτες του γύρω. Οι τοιχογραφίες μέχρι τη γένεση της καμάρας ανήκουν στην πρώτη διακόσμηση του ναού, πιθανώς του 1531/32, οι υπερκείμενες στη μαρτυρούμενη με επιγραφή ανακαίνιση του 1542, όταν ο ηγούμενος Ιωάσαφ Φιλανθρωπηνός επεμβαίνοντας στο αρχικό ξυλόστεγο κτίσμα προχώρησε στην κατασκευή και ζωγράφηση της θολωτής οροφής.

Τα Πάθη

Στον αρχικό διάκοσμο προεξάρχουν τα Πάθη, με αριθμητική υπεροχή στο σύνολο των παραστάσεων που συγκροτούν τη χριστολογική ιστορία, από τη Γέννηση έως την Πεντηκοστή. Κατέχουν ολόκληρη τη δεύτερη και άνω ζώνη συνθέσεων στους τοίχους ολόγυρα του κυρίως ναού και της πρόθεσης, με κατάληξη



«Η Βαϊοφόρος» από την τοιχογραφία του νότιου τοίχου του καθολικού της Μονής Φιλανθρωπηνών.



«Η εις Αδου Κάθοδος», παράσταση από τις τοιχογραφίες που καλύπτουν πλήρως τον ανατολικό τοίχο του καθολικού της Μονής Φιλανθρωπηνών.

στα αναστάσιμα γεγονότα που κοσμούν το διακονικό. Η αρχή του κύκλου τοποθετείται στον νότιο τοίχο, όπου ιστορούνται οι εισαγωγικές

των Παθών παραστάσεις, η Εγερση του Λαζάρου και η Βαϊοφόρος, με επόμενη και περίοπτη την αποκαλυπτική της θεότητας Μεταμόρφωση.

Ακολουθούν ο Μυστικός Δείπνος, ο Νιπτήρας, η Προσευχή του Ιησού και η Προδοσία· στον δυτικό τοίχο οι α-

Συνέχεια στην 22η σελίδα



«Ο Χριστός ελκόμενος στο σταυρό», 1531–32(?). Τοιχογραφία στον βόρειο τοίχο του καθολικού. Η μακριά, τριμερής πομπή από τα Ιεροσόλυμα ανεβαίνει στον Γολγοθά με βήμα ταχύ και καλπασμό αλόγων. Μπροστά πηγαίνουν με τους σταυρούς ο Σίμων ο Κυρηναίος και οι δυο ληστές και ο σιδεράς με τα σύνεργα στο καλάθι. Στη μέση, σύρεται δεμένος ο Ιησούς, με συνοδεία στρατιωτών και κατηγορών. Πίσω ακολουθούν έφιπποι ο Πιλάτος με τον προπορευόμενο σαλπικτή και η συνοδεία του. Ψηλά, στις κορφές των βουνών, αντιλαλεί το μοιρολόι της Παναγίας και ο προφητικός λόγος του Ησαΐα στο ειλητό «ως πρόβατον επί σφαγήν ούτος ηκολούθει».



«Η Σταύρωση» έχει την κορυφαία και αρμόζουσα από παράδοση θέση στο δυτικό αέτωμα του άλλοτε ξυλόστεγου κτίσματος.

Συνέχεια από την 21η σελίδα

λεπάλληλες κρίσεις, με την προσαγωγή του Χριστού στους αρχιερείς, στον Πιλάτο και στον Ηρώδη, και ενδιάμεση η Αρνηση του Πέτρου στην αυλή του αρχιερέα· στον βόρειο τοίχο τα γεγονότα που σφράγισαν την πορεία του Ιησού στο εκούσιο πάθος, η Απόνιση του Πιλάτου, ο Εμπαιγμός, ο Ελκόμενος, η Ανάβαση στο Σταυρό, η Μετανοία και ο Απαγχονισμός του Ιούδα. Στην πρόθεση, ταιριαστά με τη λειτουργική σημασία του χώρου όπου μνημονεύονται κεκοιμημένοι και ζώντες, ιστορούνται η Αποκαθήλωση, ο Επιτάφιος Θρήνος και ο Ενταφιασμός. Η Σταύρωση πρέπει να είχε την κορυφαία και αρμόζουσα από παράδοση θέση στο δυτικό αέτωμα του άλλοτε ξυλόστεγου κτίσματος. Κοσμεύει μεγαλόπρεπη την ίδια επιφάνεια στο δυτικό τύμπανο της καμάρας από το 1542.

Η ζωγραφική του 1542 στην περιοχή της θολωτής οροφής επί του Ιωάσαφ Φιλανθρωπηνού, αφιερωμένη επίσης στην ευαγγελική ιστορία, διέυρυνε, με άλλη συνθετική διάρθρωση,

τους επιμέρους κύκλους που καταρτίζουν την αρχική εικονογράφηση του ναού. Στην ανατολική περιοχή του θόλου, όπου στο τύμπανο η Ανάληψη, εξιστορούνται τα θαύματα και συναφή χρονικά γεγονότα από τον δημόσιο βίο και τη διδασκαλία του Ιησού· στη δυτική συνεχονται τα συμβάντα από τη Σταύρωση και τα μετά την Ανάσταση, όπως ακολουθούν στο εορτολόγιο της Εκκλησίας.

Ευσύνοπτη ενότητα

Στο δυτικό τύμπανο, η Σταύρωση με συνεχόμενες και παράπλευρες παραστάσεις της Μαστίγωσης και του Ενταφιασμού μορφώνουν στην κλειστή επιφάνεια ευσύνοπτη ενότητα του Πάθους· με την ιδιότυπη μορφή του ζωντανεμένου και καθαιρόμενου από την αμαρτία Αδάμ στο σπήλαιο του Γολγοθά να παραπέμπει συμβολικά στην ανθρωπότητα που «ανακέκληται θείω λουσαμένη αίματι του Χριστού». Γύρω από τη Σταύρωση, στην καμάρα, το Συμβούλιο των αρχιερέων ύστερα από τη Μετανοία του Ιούδα, το Συνέδριο του Πι-

λάτου με τους αρχιερείς και ο Ιωσήφ από Αριμαθαίας που ζητεί από τον Πιλάτο το σώμα του Ιησού συμπληρώνουν τον ευρύτατο στο ναό κύκλο του Πάθους. Η επόμενη τους παράσταση των Μυροφόρων στο μνήμα, με τον άγγελο που κοινοποιεί στις άγιες γυναίκες την έγερση του Κυρίου, σαλπίζει ήδη το μήνυμα της ανάστασης «και για την ψυχή του ανθρώπου καθισμένη στα γόνατα / της Υπερμάχου Στρατηγού, / που είχε στα μάτια ψηφιδωτό τον καημό της Ρωμιοσύνης».

Στις ιδέες του ζωγράφου πάθους που φέρνει τη λύτρωση, εμφαντικά και απερίφραστα στη δραματική τους πνοή εκφρασμένες στον κυρίως ναό, περιστρέφεται γενικότερα η εικονογράφηση και στους άλλους χώρους της εκκλησίας. Προέχουν τα φοβερά μαρτύρια των αγίων για την πίστη του Χριστού στο νάρθηκα, κάτω από τις φτερούγες του Χριστού της Μεγάλης Βουλής Αγγέλου και «βοηθούν εν θλίψεσιν», και τα άλλα μαρτύρια, στις τοιχογραφίες του 1560, στον βόρειο εξωνάρθηκα· ό-

που οι ιστορημένοι κύκλοι της Παλαιάς Διαθήκης, εκτεινόμενοι σε συνέχεια στον νότιο εξωνάρθηκα περιγράφουν με οριακά γεγονότα την πορεία και τα παθήματα του περιούσιου λαού του Ισραήλ, όταν παρεξέκλινε από τη οδό του Κυρίου, και προδελώνον με τύπους την Ενσάρκωση και το Πάθος.

Στη μνημειακή ζωγραφική των μετά την Αλωση χρόνων η εξιστόρηση των Παθών του Χριστού έχει εξέχουσα θέση στα μεγάλα εικονογραφικά προγράμματα των ναών. Σπάνια, και στην εποχή του επίσης, είναι η έκταση που παίρνει ο κύκλος στις τοιχογραφίες του καθολικού της μονής των Φιλανθρωπηνών. Η ζωντάνια των παραστάσεων, η δραματική ένταση και η πολυκύμαντη κίνηση που προσδιορίζουν την αφηγητική τους ροή σηματοδοτούν και τη δύναμη του κατατρεγμένου Ελληνισμού, που αποζητούσε στην απεικόνιση των Παθών και της Ανάστασης του Χριστού την παραμυθία για τα δικά του δεινά και έβρισκε την αξιοπρέπεια και την ελπίδα.



Βελτσιόστα, ναός της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος. «Ο Πιλάτος και η ακολουθία του».



Βελτσιόστα, ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος. «Ο Εμπαϊγμός του Χριστού» (φωτ.: Μ. Σκιαδαρέσης).

Το εργαστήριο των Κονταρήδων

Σκηνές του Θείου Πάθους σε τοιχογραφίες του 16ου αιώνα στην Ηπειρο

Της **Αγγελικής Σταυροπούλου**

Επ. καθηγ. Βυζαντινής Αρχαιολογίας Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

ΛΙΓΑ, μόλις χρόνια μετά την παρουσία των Κρητικών ζωγράφων στα μεγάλα μοναστικά κέντρα των Μετεώρων και του Αγίου Ορους, από τις πρώτες δεκαετίες του 16ου αιώνα, εμφανίζεται στη Βορειοδυτική Ελλάδα, σε μια σειρά μνημείων κυρίως γύρω από τα Γιάννενα και τις παρακείμενες μονές του νησιού, ένα καλλιτεχνικό ρεύμα εξίσου ρωμαλέο με αυτό της Κρητικής Σχολής. Πρόκειται για μια ξεχωριστή αισθητική έκφραση, τόσο από τεχνοτροπική όσο και από εικονογραφική άποψη, που σηματοδοτεί την αντίθεση στον κλασικισμό των Κρητικών ζωγράφων.

Στο πλαίσιο της δημιουργικής ατμόσφαιρας του καλλιτεχνικού αυτού ρεύματος ξεχωρίζει ένα ιδιαίτερο ζωγραφικό εργαστήριο που εντοπίζεται σε μνημεία κυρίως γύρω από τη μητρόπολη Ιωαννίνων. Η

άλλοτε πρωτεύουσα του Δεσποτάτου, αστικό καλλιτεχνικό κέντρο αλλά και κέντρο πολιτικής εξουσίας αυτή την εποχή, έχει διατηρήσει ειδικά προνόμια και παρά την Οθωμανική κατάκτηση, βρίσκεται σε συνεχή επαφή με τις βενετικές κτήσεις των Ιονίων και της Αδριατικής, χάρη στις συνεχείς εμπορικές επαφές με την Ιταλία και ειδικά με τη Βενετία.

Δύο αδέρφια

Δύο αδελφοί ζωγράφοι, ο ιερέας Γεώργιος και ο «αυτάδελφός» του Φράγκος Κονταρής «εκ τόπου Θήβας», είναι οι επώνυμοι δημιουργοί αυτού του εργαστηρίου. Διαμορφωμένοι μέσα στο καλλιτεχνικό ρεύμα που κυριαρχούσε αυτή την εποχή στην περιοχή της ΒΔ Ελλάδος, υιοθέτησαν την πλούσια παράδοσή του, ενώ παράλληλα αναζητήσαν να εμπλουτίσουν τη θεματογραφία τους αντλώντας από γνωστά εικονογραφικά σχήματα της ιταλικής

Συνέχεια στην 24η σελίδα



Βελτσιόστα, Άγιος Δημήτριος. «Η κρίση των Αρχιερέων Άννα και Καϊάφα» (λεπτομέρεια).

Συνέχεια από την 23η σελίδα

Αναγέννησης. Εκλεκτικοί και ανανεωτές, οι δύο Θηβαίοι ζωγράφοι δίνουν δείγματα αντιπροσωπευτικά των εικονογραφικών και αισθητικών αναζητήσεων της εποχής τους στα ενυπόγραφα τοιχογραφημένα σύνολα του Αγίου Νικολάου στην Κράψη Ιωαννίνων (1563-64), της λιτής της μονής Βαρλαάμ στα Μετέωρα (1566) και το ναό της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος στη Βελτσιόστα Ιωαννίνων (1568), όπου ο Φράγκος Κονταρής εργάστηκε μόνος του. Καθοριστική για τους προανατολισμούς τους είναι η γόνιμη συνεργασία τους με χορηγούς λόγιους, υψηλής αισθητικής παιδείας, γόνους της παλαιάς βυζαντινής αριστοκρατίας. Ο Οικουμενικός Πατριάρχης Ιωάσαφ Β' ο «Μεγαλοπρεπής» στην Κράψη, ο Επίσκοπος Βελλάς Αντώνιος από την αρχοντική οικογένεια των Αψαράδων στα Μετέωρα και τέλος ο ιερομόναχος Ιωάσαφ ο Φιλανθρωπινός στη Βελτσιόστα, μέλος της περίφημης βυζαντινής οικογένειας και κτήτορας επίσης της ομώνυμης μονής του Αγίου Νικολάου των Φιλανθρωπινών στο νησί των Ιωαννίνων, ευλόγησαν αλλά και καθήθυναν την καλλιτεχνική παραγωγή.

Εκτός από τα ενυπόγραφα έργα, μια σειρά μνημείων της ίδιας εποχής, χωρίς επιγραφικές μαρτυρίες, φανερώνουν πολύπλευρες και πολύτροπες σχέσεις με τις αισθητικές αναζητήσεις των δύο Θηβαίων ζωγράφων. Ο βόρειος εξωνάρθηκας της μονής Φιλανθρωπινών (1560), ο Άγιος Δημήτριος της Βελτσιόστας, η μονή Ελεούσας στο νησί των Ιωαννίνων (πρώτη φάση των τοιχογραφιών), η μονή Γαλατάκη στην Εύβοια και η μονή Οσίου Μελετίου στον Κιθαιρώνα εγγράφονται στον κύκλο δημιουργίας του εργαστηρίου. Οι εκλεκτικοί εικονογραφικοί συγκερασμοί, οι καινοτομίες αλλά κυρίως τα εκφραστικά μέσα μαρτυρούν τους κοινούς προβληματισμούς των ανώνυμων ζωγράφων τους με αυτούς των αδελφών Κονταρή.

Εκλεκτισμός και αμφιθυμία

Στην εικαστική απόδοση τις ιεράς ιστορίας, τα μνημεία του εργαστηρίου αποκαλύπτουν με τρόπο απτό τον εκλεκτισμό και την αμφιθυμία των δημιουργών τους ανάμεσα στην παράδοση και την ανανέωση. Στην ιστορική συγκυρία της «μετά το βυζάντιο» εποχής, ενώ πολλαπλασιάζονται τα σημεία επαφής με άλλους πολιτισμούς (λατινική Δύση-Ισλάμ) προβάλλει επιτακτική η υπεράσπιση της Ορθοδοξίας, αίτημα που συνδυάζεται τώρα περισσότερο από ποτέ με την εθνική ιδέα. Ετσι η τοιχογραφία δεν έχει μοναδικό σκοπό να εκφράσει τη δογματική αλήθεια αλλά και να εμπυχώσει τους υπόδουλους. Σκηνές με συγκινησιακό περιεχόμενο, όπως το Θείο Πάθος, προσφέρονται ιδιαίτερα, καθώς υπαινίσσονται τα πάθη του ίδιου του λαού. Οι πρω-



Βελτσιόστα, ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος. Λεπτομέρειες από τη «Σταύρωση». Κάτω: Η λιποθυμία της Παναγίας (φωτ.: Μ. Σκιαδαρέσης).



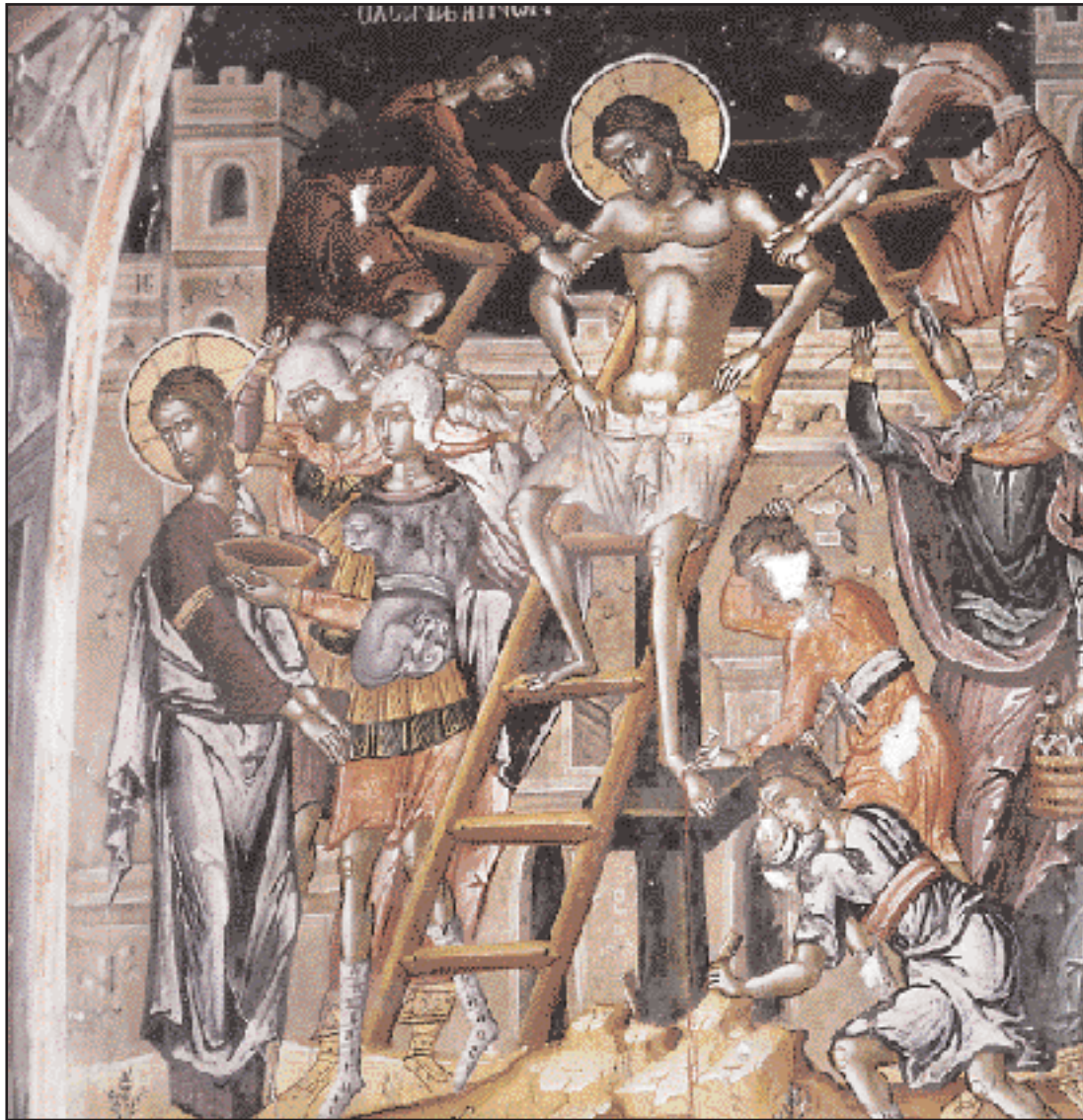
τεργάτες του εργαστηρίου, εξοικειωμένοι με την παράδοση των μνημείων της περιοχής, έδωσαν ιδιαίτερη έμφαση στην αναλυτική αφήγηση του Πάθους, τονίζοντας με ρεαλισμό τα δραματικά στοιχεία, ενώ αντίθετα οι Κρητικοί ζωγράφοι στα μοναστήρια του Αθω και των Μετεώρων περιορίστηκαν στις ουσιαστικές σκηνές. Σε πολλές από αυτές τις παραστάσεις η ζωντάνια της όλης ατμόσφαιρας παραπέμπει σε εικόνες καθημερινής ζωής.

Η ιστορική στιγμή έχει συνδεθεί με το τότε παρόν. Στη σκηνή της κρίσης των αρχιερέων Αννα και Καϊάφα, στα μνημεία της Βελτσιόστας η ένταση του επεισοδίου αποτυπώνεται στην πληθωρική φιγούρα του αξιωματούχου, που προβάλλεται χιαστί σε πρώτο επίπεδο και συνωστίζοντας άτακτα τον όχλο στο βάθος της σκηνής, ετοιμάζεται με θεατρική χειρονομία να ραπίσει τον Χριστό. Ίδια πολυπροσωπία εικονογραφείται στα παραπάνω μνημεία και στη σκηνή του «Εμπαιγμού», όπου οι Ιουδαίοι χλευάζουν τον Κύριο. Κινούμενα πρόσωπα με ρεαλιστικές χειρονομίες αντιπαράτιθενται με την ακίνητη, καρτερική φιγούρα του Χριστού που εξαιρείται, τοποθετημένη αξονικά εμπρός από το αέτωμα του σκηνικού βάθους. Εναν ιδιαίτερο τόνο δίνουν στην παράσταση οι θεατρίνοι και οι μουσικοί με τα όργανα, μορφές γνωστές στη βυζαντινή ζωγραφική που η καταγωγή τους όμως πρέπει



Βελτσιστα, ναός της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος. «Η σκηνή του Ελκόμενου» (φωτ.: Μ. Σκιαδαρέσης).

Βελτσιστα, ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος. «Η Ανάβαση στο Σταυρό και η Αρνηση του Χριστού». Η σκηνή της «Ανάβασης στον Σταυρό» συνδυάζεται με αυτήν της Αρνήσης του Χριστού «να πίνη οίνον μεμιγμένον με σμύρναν...». Σπάνιες ρεαλιστικές λεπτομέρειες φορτίζουν τη δραματική ατμόσφαιρα: η κίνηση του στρατιώτη που απειλεί με το μαχαίρι το Χριστό και ο δήμιος που του κρατά το πόδι για να το καρφώσει (φωτ.: Μ. Σκιαδαρέσης).



να αναζητηθεί σε επίδραση του μεσαιωνικού θεάτρου.

Περισσότερα από ένα επίπεδα

Στη σκηνή του «Ελκόμενου», οι ζωγράφοι στη Βελτσιστα και στη μονή Ελεούσας, στο νησί των Ιωαννίνων, υιοθέτησαν περισσότερα από ένα επίπεδα προκειμένου να αφηγηθούν με κάθε λεπτομέρεια την πορεία του Χριστού προς τον Γολγοθά.

Αντλούν αφηγηματικές λεπτομέρειες όχι μόνον από τα ευαγγελικά κείμενα, που στην πλειονότητά τους αφηγούνται συνοπτικά το συγκεκριμένο επεισόδιο, αλλά και από τα απόκρυφα κείμενα, όπως είναι το Ευαγγέλιο του Νικοδήμου. Το δραματικό στοιχείο τονίζεται εδώ με την παρουσία της Παναγίας, ψηλά πίσω από τους λόφους, που οδύρεται μαζί με τις άλλες γυναίκες τραβώντας με απελπισία τα μαλλιά της. Τη ρεαλιστική αυτή λεπτομέρεια η βυζαντινή τέχνη τόλμησε να απεικονίσει ήδη πολύ νωρίς, υιοθετώντας την από τα θέματα της αρχαίας τέχνης.

«Ο Πιλάτος και η έφιππη ακολουθία του», μια άλλη ενδιαφέρουσα σκηνή του Πάθους, ιστορείται σε όλα τα μνημεία του εργαστηρίου. Αρχιερείς και έφιπποι στρατιώτες με ωραίες πανοπλίες ακολουθούν πάνω σε άλογα που καλπάζουν τον εστεμμένο Πιλάτο, ο οποίος μεταβαίνει στον Γολγοθά για να διακηρύξει την αθωότητά του. Η σκηνή αυτή α-

πουσιάζει από τη θεματογραφία των Κρητικών ζωγράφων αλλά είναι ιδιαίτερα αγαπητή στους αγιογράφους των μνημείων της ΒΔ Ελλάδας. Η πολυπρόσωπη σύνθεση, στο ναό της Μεταμόρφωσης της Βελτσιστας ιδιαίτερα, με τη ρητορική αφήγηση αντιπροσωπεύει ένα από τα ωραιότερα δείγματα της πραγμάτευσης του θέματος.

Τολμηρό βήμα

Στην κορυφαία σκηνή του Πάθους, στη Σταύρωση, ο Φράγκος Κονταρής στο ναό της Μεταμόρφωσης, αλλά και ο ανώνυμος ζωγράφος του Αγίου Δημητρίου, υιοθετούν ένα νέο εικονογραφικό σχήμα πολυπρόσωπης παράστασης. Το τολμηρό αυτό βήμα προϋποθέτει γνώση όχι μόνο των ιταλοκρητικών έργων, όπως είναι η μοναδική εικόνα του Παβία της Εθνικής Πινακοθήκης, αλλά και συγκεκριμένων προτύπων της υστερογοτθικής ζωγραφικής. Η σύνθεση εμπλουτίζεται με αφηγηματική ενέργεια εις βάρος του δόγματος και του συμβολισμού. Οι καλλιτέχνες διακατέχονται από τον «φόβο του κενού» και συνωστιζονται στη σκηνή ένα πλήθος από πρόσωπα. Τούρκοι, Εβραίοι, με ξεχωριστές εθνικές ενδυμασίες καθώς και έφιπποι στρατιώτες πλαισιώνουν τις ιερές μορφές «...και ίστατο ο λαός θεωρών...», σύμφωνα με το ευαγγελικό κείμενο του Λουκά. Ο Χριστός, πρωταγωνιστική μορφή του δράματος, χάνεται στο βάθος του πίνακα, καθώς παρα-

μερίζεται η αξιολογική-ιεραρχική προοπτική της βυζαντινής παράδοσης. Οι ζωγράφοι απόιεροποιούν τη σκηνή. Ενας πρωτόγνωρος ρεαλισμός χαρακτηρίζει πρόσωπα και χειρονομίες: ο Κακός ληστής είναι δεμένος με γυρισμένα τα νώτα στον θεατή, ενώ ο δαίμονας του βγάζει την ψυχή από το στόμα, δύο έφιπποι χτυπούν με ξύλα τα πόδια των ληστών, ο Ιωάννης θρηνεί κρύβοντας το πρόσωπο μέσα στα χέρια.

Στο πρώτο επίπεδο δευτερεύοντα επεισόδια αποκτούν ιδιαίτερη σημασία καθώς οι μορφές που δρουν αποδίδονται προοπτικά μεγαλύτερες. Δεξιά οι στρατιώτες διαμοιράζονται τα ιμάτια του Χριστού, βάζοντας κλήρο, και αριστερά η Παναγία συγκρατείται από τις άγιες γυναίκες. Για πρώτη φορά στη βυζαντινή τέχνη απεικονίζεται τόσο ρεαλιστικά. Λυπόθυμη, γέρνει πέφτοντας στη γη. Η λεπτομέρεια αυτή που αποτελεί μια εικονογραφική ιδιαιτερότητα των ζωγράφων του εργαστηρίου συνδέεται με συγκεκριμένα πρότυπα της πρώιμης ιταλικής Αναγέννησης.

Εμπλουτισμός

Η εικονογραφία λοιπόν της εντόχιας ζωγραφικής εμπλουτίζεται τώρα αποφασιστικά με αφηγηματικά στοιχεία, επικά επεισόδια, που χειραφετούνται σταδιακά από τη θεολογική επήρεια. Ενώ όμως η απελευθέρωση αυτή σηματοδοτεί την ανανέωση, το καινούργιο, τα εκφραστικά μέσα που έχουν χρησιμοποιηθεί για την από-

δοση των θεμάτων παραμένουν πιστά στις βασικές αισθητικές αρχές της βυζαντινής παράδοσης.

Ο Φράγκος Κονταρής στη μνημειακή σύνθεση του ναού της Μεταμόρφωσης στη Βελτσιστα και ο ανώνυμος ζωγράφος του Αγίου Δημητρίου, τολμούν να χρησιμοποιήσουν με ένα νέο εικονογραφικό σχήμα, παραμένουν όμως παραδοσιακοί στις αισθητικές τους αναζητήσεις.

Η υφή του αισθητού κόσμου, ύλη με βάρος δεν θα αποτυπωθεί. Λεπτές μορφές, επίπεδες, με ήπιο χαρακτήρα, σταματημένη κίνηση, βαθύχρωμο πλάσιμο στα πρόσωπα, γραμμική πτυχολογία στα ενδύματα, κινούνται σε τοπία δυσδιάστατα που δεν κλιμακώνονται προοπτικά. Η απεικόνιση της αισθητής πραγματικότητας, ο κόσμος των αισθήσεων, ο υπαρκτός χώρος, δεν ήταν μέσα στους προβληματισμούς των καλλιτεχνών.

Δεν είναι τυχαίο, αλλά σημείο των καιρών ότι το νεωτερικό εικονογραφικό σχήμα της Σταύρωσης αλλά και άλλες αφηγηματικές συνθέσεις των Κονταρήςδων θα υιοθετηθούν, αυτούσια σχεδόν από καλλιτέχνες του επόμενου αιώνα. Πολλοί επώνυμοι και ανώνυμοι ζωγράφοι, διαφορετικής καλλιτεχνικής συγκρότησης, στην ηπειρωτική Ελλάδα αλλά και στη μακρινή Βλαχία, θα δανειστούν τα πρότυπα των Θηβαίων ζωγράφων σηματοδοτώντας έτσι τη διαδρομή των καλλιτεχνικών επιδράσεων του εργαστηρίου στην ευρύτερη περιοχή της Βαλκανικής.

«Ίδε ο Άνθρωπος»

Τα Πάθη του Χριστού στη ζωγραφική των Καπεσοβιτών αγιογράφων του 18ου αιώνα

Του **Δημήτρη Κωνσταντίου**
Αρχαιολόγου - Βυζαντινολόγου

ΕΝΑΣ βασικός κύκλος του συγκροτημένου εικονογραφημένου δόγματος της εκκλησίας φθάνει μέχρι την ύστερη μεταβυζαντινή εποχή. Το «Θείον Πάθος» καταγράφεται σε όλα τα εικονογραφικά προγράμματα των ναών στην Ηπειρο, μέχρι το τέλος του 18ου αιώνα.

Οι ζωγράφοι από το Καπέσοβο του Ζαγοριού, ίσως η πιο σημαντική ομάδα Ηπειρωτών αγιογράφων του 18ου αιώνα, ακολουθούν πιστά αυτή την εικονογραφική παράδοση. Στους δεκαέξι εικονογραφημένους ναούς που έχουν εντοπιστεί μέχρι σήμερα, τα Πάθη αποτελούν την κορύφωση ενός αυστηρού προγράμματος, όμοιου με αντίστοιχα του 17ου ή και του 16ου αιώνα.

Ο Αναστάσιος, γενάρχης μιας οικογένειας Καπεσοβιτών ζωγράφων του μέσου του 18ου αιώνα, είναι ο καλύτερος τεχνίτης της εποχής του στο χώρο της Ηπείρου. Από το 1743 μέχρι το 1765 αγιογραφεί 7 ναούς και φορητές εικόνες.

Ο Αθανάσιος και ιδιαίτερα ο γιος του Ιωάννης είναι όμως, οι σπουδαιότεροι ζωγράφοι του τέλους του αιώνα. Τον Ιωάννη επιλέγει ο αδελφοποιτός του Αλή πασά, πρόκριτος του Ζαγοριού Αλέξης Νούτσος για να αγιογραφήσει το καθολικό του Καπεσόβου και ο επιφανής έμπορος Χατζημάνθος Γκίνος την περιώνυμη βασιλική των Νεγάδων. Η οικογένεια αγιογραφεί 11 ναούς από το 1761 έως το 1806 και πολυάριθμες φορητές εικόνες.

Στον *Μυστικό Δείπνο* οι Καπεσοβίτες ακολουθούν και τους δύο εικονογραφικούς τύπους με τον Χριστό στο αριστερό άκρο ή στο κέντρο του τραπεζιού, που πρού-



Καπέσοβο Ζαγοριού. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου. «Ο Μυστικός Δείπνος». Κλειστή σύνθεση, με φανερή την προσπάθεια δραματοποίησης. Οι τεχνικές ατέλειες ισοφαρίζονται από τον πλούτο των χρωμάτων.

πάρχουν στην Ηπειρο, όπως φαίνεται στις παραστάσεις των Ταξιαρχών Κάτω Σουδενών και στον Αγ. Γεώργιο Νεγάδων.

Νιπητήρας

Στον *Νιπητήρα* ο ζωγράφος Αναστάσιος χρησιμοποιεί και τον «βυζαντινό» τύπο (στέγνωμα του ποδιού του Πέτρου) αλλά και τον «Καππαδοκικό - ανατολικό» με το πλύσιο του ποδιού, ενώ στη *Προδοσία* είναι χαρακτηριστική η λιτότητα της σκηνής και ένα πάθος που δεν ξεπερνά την έκφραση των μορφών αλλά διαφαίνεται από τις χειρονομίες.

Στον ναό των Ταξιαρχών Κάτω Σουδενών Ζαγοριού που ζωγραφίζεται από τον Αναστάσιο το 1743, η «του Πιλάτου κρίσις» βασίζεται σε

παραδοσιακό πρότυπο οργανωμένη σε τρεις ομάδες. Ο Πιλάτος κάθεται σε ωραίο πτυσσόμενο σκαμνί με τον υπηρέτη μπροστά του, έτοιμο να ρίξει νερό και να νίψει τα χέρια του. Ο Χριστός έρχεται από αριστερά, συνοδευόμενος από δύο στρατιώτες, ενώ σε πρώτο επίπεδο τρεις Ιουδαίοι «περισσώς έκραζον λέγοντες σταυρωθήτω».

Ο ίδιος ζωγράφος στο ναό της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου του 1763 οργανώνει τη σκηνή σε δύο ομάδες, λιτή και στατική. Ο Πιλάτος κάθεται σε συμπαγή θρόνο αριστερά και δεξιά ο Χριστός όρθιος, κοιτάζει κατ' ενώπιον τον θεατή. Και στις δυο σκηνές εντυπωσιακά αρχιτεκτονήματα καλύπτουν το βάθος, των παραστάσεων.

Στον αγ. Γεώργιο Νεγάδων του

1795 ο Ιωάννης εκμεταλλεύεται το εύρος των τοίχων της μεγάλης βασιλικής και αναπτύσσει μια σχετικά σπάνια εκδοχή του θέματος, με την παράθεση της Κρίσης αλλά και της Απόληψης του Πιλάτου, αν και οι σκηνές αυτές υπάρχουν ήδη στη Μονή Φιλανθρωπινών και τη Μονή Μίλιου του Νησιού των Ιωαννίνων.

Μαστίγωση

Η *Μαστίγωση* είναι μια σκηνή που αποδίδεται από τους Καπεσοβίτες με συνδυασμό παραδοσιακών και δυτικών στοιχείων και εξαιρετική λιτότητα, όπως μονολεκτικά, σχεδόν αναφέρεται στα Ευαγγέλια.

Στα Κάτω Σουδενά ο Χριστός στέκεται μπροστά σε κίονα με τα χέρια δεμένα πίσω και μαστιγώνεται από δύο βασανιστές που στέκουν εμπρός του με χορευτικές φιγούρες. Ο άνετος χώρος, οι χειρονομίες ομιλίας και οι στάσεις των βασανιστών συμβάλλουν σε μια θεατρικότητα της σκηνής. Ο Ιωάννης στις παραστάσεις της Μονής Μακρίνου και στον αγ. Γεώργιο Νεγάδων αποδίδει τη σκηνή με τα ίδια στοιχεία. Μια γκροτέσκα καθιστή φιγούρα με το πρόσωπο σαν μάσκα έρχεται από την ιταλική Αναγέννηση, μέσω των χαλκογραφιών που κυκλοφορούν πολυάριθμες αυτή την εποχή.

Δυτικής προέλευσης

Ο *Εμπαιγμός*, για πρώτη φορά στον ηπειρωτικό χώρο, αποδίδεται με τη δυτικής προέλευσης σκηνή

Νεγάδες Ζαγοριού. Ναός Αγ. Γεωργίου. «Η Απόληψη του Πιλάτου». Η σκηνή οργανώνεται σε δύο ομάδες με παραδοσιακά στοιχεία στη σύνθεση. Σπάνια είναι η αυτοπρόσωπη παρουσία της Πρόκλης, συζύγου του Πιλάτου.





Νεγάδες Ζαγορίου. Ναός Αγ. Γεωργίου. «Η Σταύρωση». Σύνθετος και συμμετρικός εικονογραφικός τύπος. Οι συγκρατημένες στάσεις των μορφών προδίδουν αρχαϊκή αντίληψη απόδοσης της σκηνής.

Ιδε ο Ανθρωπος. Στον αγ. Νικόλαο Τσεπελόβου και αγ. Γεώργιο Νεγάδων η παράσταση εκτυλίσσεται σε δύο επίπεδα. Στο πρώτο ο Χριστός είναι φυλακισμένος και οι στρατιώτες και οι αρχιερείς κοιτάζουν το ανώτερο επίπεδο στο οποίο διαδραματίζεται το κύριο μέρος του δράματος. Μπροστά στο μεγαλόπρεπο κτίριο του πραιτωρίου ο Πιλάτος μόλις έχει εξέλθει και απευθύνεται στους Ιουδαίους λέγοντας «Ιδε ο Ανθρωπος». Δίπλα του στέκεται όρθιος ο ημίγυμνος Χριστός, κρατώντας κάλαμο και φορώντας ακάνθινο στεφάνι, ενώ ένας στρατιώτης τον περιβάλλει με το «πορφυρούν ιμάτιον».

«Πεζοί και καβαλλοροί σύρνοντας τον Χριστό» συγκροτούν την σκηνή του Ελκόμενου σε όλες τις παραστάσεις των Καπεσοβίτων, με στοιχεία που αντλούν από τις παλαιότερες συνθέσεις κυρίως δε από τη Μονή των Φιλανθρωπινών, χωρίς όμως ρυθμό, ένταση ή κίνηση, στοιχεία χαρακτηριστικά αυτών των έργων.

Λιτή και στατική

Η Σταύρωση αποδίδεται με τον σύνθετο και συμμετρικό εικονογραφικό τύπο, και σε σχέση με τις ηπειρωτικές παραστάσεις του 16ου και 17ου αιώνα είναι εξαιρετικά λιτή και στατική. Στον Ναό των Ταξιαρχών Κάτω Σουδενών ο Σταυρωμένος τοποθετείται στο κέντρο ανάμεσα στους δύο ληστές, τον Δυσμά και τον Γέστα. Αριστερά του εικονίζεται η Παναγία με δύο φίλες της και δεξιά ο Ιωάννης με τον εκατόνταρχο. Ακόμα μεγαλύτερη όμως είναι η λιτότητα στο ναό της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου, αφού απουσιάζουν οι φίλες της Παναγίας. Μόνο το επίσημα του ανθρώπινου προσώπου που στολίζει την ασπίδα του Λεγγίνου γίνεται μεγάλο και εντυπωσιακό.

Η Αποκαθήλωση στο ναό των Κ. Σουδενών αποδίδεται μαζί με τον

ενταφιασμό του Χριστού, με εξαιρετική επιτυχία.

Ο εκλεκτισμός στη συλλογή εικονογραφικών μοτίβων και η ουσιαστική τους αφομοίωση στο πνεύμα της σκηνής χαρακτηρίζουν εδώ τους Καπεσοβίτες, όπως φαίνεται στις παραστάσεις του ναού της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου, στο καθολικό της Μονής Ρογκοβού και στον αγ. Γεώργιο Νεγάδων, ως προς τη θέση της σκηνής, τη δραστηριότητα του Νικόδημου και του Ιωσήφ και τη θέση της Θεοτόκου και των Μυροφόρων.

Η παράσταση του *Επιτάφιου Θρήνου* εικονίζεται από τους Καπεσοβίτες με αρχαϊκά εικονογραφικά στοιχεία. Είναι λιτή, χωρίς δραματικά στοιχεία και εκτυλίσσεται πάντα μπροστά στο σταυρό. Το νεκρό σώμα του Χριστού ακουμπά επάνω στη «σινδόνα» που την τοποθετούν στη σαρκοφάγο ο Νικόδημος και ο Ιωσήφ. Η Παναγία, βυθισμένη στον πόνο της στέκει δίπλα στο νεκρό



Νεγάδες Ζαγορίου. Ναός Αγ. Γεωργίου. «Η Ανάσταση». Εξαιρετικά αφαιρετική σκηνή, στον τύπο του θριαμβευτή Χριστού που εκτινάσσεται από το μνημείο. Ο εικονογραφικός αυτός τύπος κυριαρχεί τον 18ο αι. όχι μόνο στους Καπεσοβίτες αλλά σε όλους σχεδόν τους αγιογράφους της εποχής.

σώμα, σε αντίθεση με ηπειρωτικά μνημεία του 16ου-17ου αιώνα στην οποία η Θεοτόκος αγκαλιάζει και φιλά τον Χριστό.

Τέλος, για την Ανάσταση χρησιμοποιούν τον τύπο του Χριστού εκτινασσομένου από το μνήμα. Μόνο στον ναό του Αγίου Νικολάου Καπεσόβου παρουσιάζουν και την εις Αδου Κάθοδο ως ξεχωριστή παράσταση.

Εξαιρετικοί τεχνίτες

Στην οργάνωση των συνθέσεων, αυτοί οι ζωγράφοι αγροτικής καταγωγής αποδεικνύονται εξαιρετικοί τεχνίτες. Χρησιμοποιούν τους οριζόντιους και τους κάθετους άξονες για «κλειστές» ή «ανοικτές» σκηνές. Η Αποκαθήλωση των Κ. Σουδενών είναι από τις ωραιότερες σκηνές. Τον συνθετικό της κάναβο τον συγκροτούν δύο νοητά τρίγωνα, με ισόρροπη διάταξη των μορφών.

Η λιτότητα και η έλλειψη κίνησης

χαρακτηρίζουν τις παραστάσεις του Θείου Πάθους. Ο Χρόνος σαν να σταμάτησε και πάγωσε τις κινήσεις, όπως φαίνεται στη Μαστίγωση. Ετσι, το πάθος εκφράζεται μόνο με τις χειρονομίες. Το ωραίο σχέδιο και ο χρωματικός πλούτος διακρίνεται σε όλες τις σκηνές. Το αρχιτεκτονικό τοπίο, που είναι εντυπωσιακό, τις περισσότερες φορές λειτουργεί ως σκηνογραφικό πλαίσιο του χώρου της δράσης.

Οι Καπεσοβίτες άλλοτε αφομοιώνουν τα δυτικά δάνεια ενώ πολλές φορές τα μεταφέρουν αυτούσια στα έργα τους. Μέχρι το τέλος του 18ου αιώνα, ακολουθούν πιστά τις «πολιτιστικές σταθερές» της παράδοσης και τα Πάθη εντάσσονται σε ένα πρόγραμμα ενιαίο και συγκροτημένο. Μόνο τον 19ο αι. πρώτα στην Αρίστη και μετά τον Δίκорφο, αφήνουν τον «υπόκεινο όγκο» του Μπαρόκ να εισβάλλει στο εσωτερικό του ναού. Τότε είμαστε όμως ήδη σε μια άλλη εποχή.



Νεγάδες Ζαγορίου. Ναός Αγ. Γεωργίου. «Ιδε ο Ανθρωπος». Η δυτικότερη σκηνή στη θέση του Εμπαιγμού είναι σπάνια στην Ηπειρο μέχρι τον 18ο αι. Βασικά στοιχεία της υπάρχουν ήδη σε χαλκογραφίες του 16ου αι.

Μανόλης Χατζηδάκης

Το πάθος για τη μουσική της βυζαντινής τέχνης

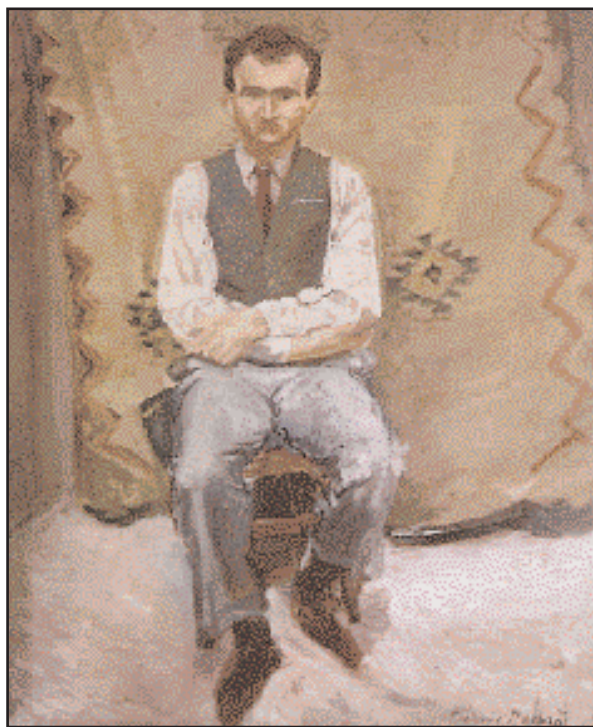
Του Γιώργου Γαλάβαρη

FRSC, επίτιμον καθηγητή πανεπιστημίου,
αντεπιστέλλοντος μέλους Ακαδημίας Αθηνών

Ο ΜΑΡΣΕΛ Προυστ στο έργο του *Προς αναζήτηση του χαμένου χρόνου*, γράφοντας για τη μνήμη λέει ότι –και παραθέτω τη θαυμάσια απόδοση του Παναγιώτη Κανελλόπουλου– «όταν τίποτα πια δεν διατηρείται από ένα παρελθόν, ύστερα από το θάνατο των προσώπων... μόνες, πιο αδύνατες, αλλά πιο μακρόβιες, πιο άυλες, πιο επίμονες και πιο πιστές, μόνες η όσφρηση και η γεύση επιμένουν ακόμα για καιρό, ως ψυχές, πάνω στα ερείπια όλου του υπόλοιπου περιεχομένου της μνήμης, επιμένουν να θυμούνται, να προσδοκούν και να ελπίζουν, επιμένουν στηρίζοντας, πάνω στη σχεδόν άπιαστη σταλαγματιά τους, το τεράστιο οικοδόμημα που λέγεται ανάμνηση». Η αναχώρηση του Μανόλη Χατζηδάκη από ανάμεσά μας δεν είναι μακρινό παρελθόν. Αυτό δυσκολεύει την προσπάθεια του γράφοντος να φέρει στη μνήμη του έναν ολόκληρο κόσμο από εικόνες και ψυχικές καταστάσεις που γεννά η σχέση του μαθητή με τον δάσκαλο και η αδιατάρακτη φιλία στην οποία οδηγεί αυτή η σχέση. Η μνήμη στηρίζεται πάνω σε σταλαγματιές που παρ' όλο το συνεχή ρυθμό τους παραμένουν σκόρπιες. Ο αναγνώστης θα πρέπει να ενώσει ό,τι είναι σκόρπιο και να συνθέσει τη δική του εικόνα για τον Μανόλη Χατζηδάκη.

Προς αναζήτηση νεοελλήνων καλλιτεχνών

Τον πρωτογνώρισα από τα κείμενά του όταν ήμουν φοιτητής στο Πανεπιστήμιο Αθηνών. Ο *Μυστράς* ήταν το πρώτο βιβλίο που ήλθε στα χέρια μου. Η πρώτη έκδοση (1948) κυκλοφορούσε εδώ και μερικά χρόνια. Είχα μελετήσει τα μνημεία μέσα στις φοιτητικές δυνατότητες. Ξαφνικά, όμως, το βιβλίο αυτό άνοιξε ένα καινούργιο κόσμο μπροστά μου. Ήταν σαν να αναδύονταν πορφυρές φλόγες μέσα από χρυσή δόξα. Οι τοιχογραφίες, ενώ πατούσαν στέρεα σε χρονολογίες και τεχνοτροπικές διακρίσεις, άφηναν το γήινο για να μεταμορφωθούν σε οράματα του Αιώνιου. Το γράψιμο ασκούσε υπνωτική μαγεία. Το μάθημα –και μάθημα ήταν– έπαιρνε τη μορφή πρωτάκουστου τραγουδιού: «ο ζωγράφος Β της Θείας Λειτουργίας [στην Περίβλεπτο] εκφράζει περισσότερο μυστικό πάθος με τον ρυθμό που κυριαρχεί σ' όλη την παράσταση. Στην περίφημη Θεία Λειτουργία οι άγγελοι, αβροί, φωτεινοί, λευκοφο-



Ο Μ. Χατζηδάκης σε ελαιογραφία του Ι. Παππά (φωτ.: «*Εκδοτική Αθηνών*»). *Δίπλα στην καταξιωμένη ιδιότητα του βυζαντινολόγου, στον Χατζηδάκη πρέπει να προστεθεί και εκείνη του τεχνοκρίτη. Στο διάστημα 1947 – 1960 ο Χατζηδάκης δημοσίευε τεχνοκριτικά άρθρα σε καλλιτεχνικές στήλες (εφ. «Ελευθερία», «Μάχη», «Βήμα» και περ. «Νέα Εστία, «Ζυγός») ενθαρρύνοντας τους τότε νέους εικαστικούς της γενιάς του Μεσοπολέμου. Αυτή η «παρεκτροπή», όπως αυτοσαρκαστικά ομολογεί ο ίδιος σε άρθρο του στις «Επτά Ημέρες», τον βοήθησε να καταλάβει καλύτερα τη βυζαντινή ζωγραφική. Από το 1960, στη διεύθυνση του Βυζαντινού Μουσείου, η εντατική δουλειά δεν άφησε περιθώρια συνέχειας. Στη βιβλιογραφία Χατζηδάκη να προσθέσουμε ότι το τελευταίο κείμενό του με θέμα τη θητεία του ως τεχνοκρίτη, δημοσιεύθηκε στις «Επτά Ημέρες» της «ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗΣ» (8 Μαρτίου '98). Κείμενο με πλήρη εργο-βιογραφικά στοιχεία, το οποίο υπογράφει ο καθηγητής Παναγιώτης Λ. Βοκοτόπουλος, προτάσσεται στον πρώτο τιμητικό τόμο που εκδόθηκε με τίτλο «ΕΥΦΡΟΣΥΝΟΝ». Επίσης, στο τέλος του τόμου και ανυπόγραφος βιβλιογραφικός κατάλογος (1938 – 1991) με τα δημοσιεύματα Χατζηδάκη.*

ρεμένοι, σπεύδουν μετάρσιοι σε ρυθμική πομπή να προσκομίσουν τη Δωρεά –είναι η μυστικότερη στιγμή της Μεγάλης Εισόδου των Δώρων– στην αλύγιστη μορφή του Μεγάλου Αρχιερέως» (εκδ. 2, 1956, σ. 80).

Το βιβλίο αυτό με ώθησε στην αναζήτηση και άλλων κειμένων που είχαν γραφεί από το χέρι του Μάγου. Μαζί με τις ιστορικές και αρχαιολογικές σπουδές παρακολουθούσα και μαθήματα ζωγραφικής και μουσικής και με ενδιέφερε η γενικότερη ιστορία της τέχνης την οποία δεν εκάλυπταν, ως θέμα, τα πανεπιστημιακά προγράμματα της εποχής. Και μια και παρακολουθούσα, κατά το δυνατόν, διάφορες καλλιτεχνικές εκθέσεις, έδινα ιδιαίτερη προσοχή στις σχετικές επιφυλλίδες των εφημερίδων. Ο τεχνοκρίτης Μανόλης Χατζηδάκης έγραφε συχνά στην *Ελευθερία* και αργότερα σε άλλες εφημερίδες και περιοδικά τέχνης. Εχω συγκρατήσει στη μνήμη μου μία κριτική για τον Μπουζιάνη, Δεκέμβριος του 1949, που με έκανε να συνειδητοποιήσω τη σημασία του χρώματος ως δυνατού μέσου έκφρασης, και λίγο αργότερα, στις αρχές του 1952, μία παρουσίαση του Τσαρούχη μέσα στην ελληνική ζωγραφική, η οποία με εντυπώσασε, διότι άρχισα να βλέπω συν-

δέσεις με τα μεγάλα έργα της ελληνικής αρχαιότητας. Ακολούθησαν και άλλες, πολλές επιφυλλίδες, σημαντικές για την ιστορία της ελληνικής ζωγραφικής, όπως η παρουσίαση των έργων του Τέση, του Μόραλη και άλλων, που στα ακόλουθα χρόνια τις διάβαζα σποραδικά, εφόσον έμενα πια μόνιμα στο εξωτερικό. Καθώς φέρνω στη μνήμη μου όλα αυτά, σκέπτομαι πόσο χρησιμη θα ήταν η συγκέντρωση και δημοσίευση των επιφυλλίδων αυτών σε ξεχωριστό τόμο.

Γνώριζα ότι ο Χατζηδάκης ήταν διευθυντής του Μουσείου Μπενάκη, αλλά δεν είχα την τόλμη να τον συναντήσω, αν και το επιθυμούσα πολύ. Ωστόσο, η συνάντηση πραγματοποιήθηκε χωρίς δική μου πρωτοβουλία. Το 1952 είχα ήδη αποφοιτήσει από το πανεπιστήμιο Αθηνών και χρειάσθηκα δίπλωμα ξεναγού, για την απόκτηση του οποίου έπρεπε να υποβληθώ σε εξετάσεις. Μέλος της εξεταστικής επιτροπής ήταν και ο Χατζηδάκης. Είχα κοπιήσει πολύ για την προετοιμασία και όταν εισήλθα σε μια στενόχωρη, μικρή αίθουσα, καθώς αντίκρισα για πρώτη φορά τον γνωστό βυζαντινολόγο, άρχισα να αμφιβάλλω για τη σιγουριά μου. Με χαίρησε με ιδιαίτερη ευγένεια. Παρ' όλη τη σύγχυ-

ση που αισθανόμουν, παρατήρησα ότι είχε ωραία, γαλανά μάτια και σε μια στιγμή ένιωσα τη ματιά του να με περνάει σαν αστραπή από πάνω έως κάτω. Ο ουρανός όμως ήταν καθαρός χωρίς σύννεφα και το πρόσωπό του ήταν διάφανο, γεμάτο φως. Όταν έθετε τις ερωτήσεις και λάβαινε τις απαντήσεις, διέκρινα μια εκφραστική κινητικότητα στα μάτια, στο πρόσωπο, στα χέρια. Ήταν ως να πάσχιζε να συλλάβει κάτι το συγκεκριμένο αλλά και ταυτοχρόνως αόρατο. Το βίωμα ήταν μοναδικό. Καθώς έφευγα μου πρότεινε το χέρι του και με κάλεσε να τον επισκεφθώ στο Μουσείο Μπενάκη. Ετσι άρχισε η μαθητεία μου που μαζί με το σεβασμό μου πήρε με το χρόνο τη μορφή συνομιλίας, συναναστροφής μεταξύ του νέου και του ώριμου ανθρώπου για θέματα τα οποία αφορούσαν κυρίως τη μουσική της βυζαντινής τέχνης. Η συνομιλία αυτή οδήγησε στη δημιουργία ενός δεσμού αμοιβαίας εκτίμησης.

Αναζητώντας το ξεκίνημα του Θεοτοκόπουλου, ταξίδι προς την Κρήτη

Με ξενάγησε στον μαγευτικό κόσμο του Μουσείου Μπενάκη, μου έδειξε εικόνες και μου είπε πόσο σημαντικό ήταν το μουσείο για τα βυζαντινά χειρόγραφα και για σκόρπιες μικρογραφίες, κομμένες από παλαιά βιβλία. Μου χάρισε και ένα ανάτυπο «Ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος και η Κρητική ζωγραφική», *Κρητικά Χρονικά* 1950. Με σαγήνευσε το γράψιμο, αλλά ήμουν πολύ νέος και χωρίς την απαιτούμενη παιδεία στο θέμα για να καταλάβω το βάθος της σκέψης. Όταν λίγο αργότερα έφυγα με υποτροφία στο εξωτερικό για σπουδές, έτυχε να μαθητεύσω για ένα διάστημα κοντά σε έναν μεγάλο καθηγητή που ανήκε στη σχολή της Ιστορίας της Τέχνης της Βιέννης και γνώρισα το έργο του Max Dvorak. Εμαθα πολλά για το νόημα του μανιερισμού και τότε ξαναγύρισα στον Θεοτοκόπουλο του Χατζηδάκη. Σειρά από άρθρα που τόνιζαν όχι μόνον τη μοναδικότητα του Γκρέκο αλλά τη σημασία του οράματος για το έργο της τέχνης και την αντίληψη για το νόημα της τέχνης: «Ο πιστός με τη διψασμένη ανάταση προς τον θεό είναι ο καλλιτέχνης που με τη δύναμη της φαντασίας φθάνει στο μυστικό όραμα» (Θεοτοκόπουλος, σελ. 81). Ο Χατζηδάκης είχε ως σκοπό του να αξιολογήσει το ξεκίνημα του μεγάλου Έλληνα, πράγμα που συνεχίζει σήμερα η κόρη του, η καθηγήτρια Νανώ Χατζηδάκη. Με ακλόνητα επι-

χειρήματα υποστήριξε την αυθεντικότητα των δύο πινάκων του Μουσειού Μπενάκη. Ο Λουκάς που ζωγραφίζει την Παναγία και η Προσκύνηση των Μάγων, μαζί με το περίφημο τρίπτυχο της Modena. Αυτά που σήμερα όλοι οι ερευνητές τα παίρνουν ως δεδομένα είναι αποτέλεσμα της διορατικότητας και του καθάρου λόγου του Χατζηδάκη.

Καθώς όδευε προς τον Γκρέκο για να τον απελευθερώσει από το βυζαντινισμό και τον μανιερισμό ο Χατζηδάκης κατέληξε στο συμπέρασμα ότι η ελληνική ζωγραφική της εποχής του δίδαξε στον Θεοτοκόπουλο την κυριαρχική αξία της εκφραστικής δύναμης του ύφους στην τέχνη, χωρίς όμως και να του δώσει το συγκεκριμένο ύφος. Επεσήμανε επίσης αυτό που σήμερα είναι δεδομένο: την ικανότητα των Κρητών καλλιτεχνών να ζωγραφίζουν «alla greca» και «all' italiana», την οποίαν απέκτησαν όχι κατ' ανάγκη στη Βενετία αλλά στην Κρήτη όπου υπήρχαν έργα φημισμένων Ιταλών καλλιτεχνών στις μεγάλες πόλεις. Οι Κρήτες, καθώς ζούσαν ανάμεσα σε δύο κόσμους, ανάμεσα στον Μεσαίωνα και στην Αναγέννηση, αναγκάστηκαν να είναι εύστροφοι στη δουλειά τους.

Αν και δίδασκα μόνιμα πια στο εξωτερικό, η επαφή μας παρέμεινε αδιάκοπη. Είχε γίνει συνήθεια να μιλάμε από το τηλέφωνο τακτικά και να τον επισκέπτομαι κάθε φορά που βρισκόμουν στην Αθήνα, δηλαδή συχνά. Συναντιόμασταν στο Μουσείο Μπενάκη ή στο Βυζαντινό, μετά το 1960, ή και ακόμη στο διαμέρισμά του για ένα απλό γεύμα με τη φροντίδα της αλησμόνητης Ευγενίας Βέη-Χατζηδάκη, φιλολόγου και συνεργάτιδας του Μανόλη στο Μουσείο Μπενάκη, γυναίκας δυναμικής που αγαπούσε ιδιαίτερα την οικογένειά της. Μιλούσε πάντα με τρυφερότητα για τον γιο της τον Αλέξη και γινόταν πύρινη πηγή ενθουσιασμού για τις μελέτες της κόρης της Νανώς, η οποία τίμησε την οικογένεια με τα επιστημονικά της επιτεύγματα. Όταν η Ευγενία είχε γίνει μνήμη και κατοικούσε στο κόσμο των σκιών, επισκεπτόμουν τον Μανόλη, συνήθως τα καλοκαίρια, στον δρόμο της Ευρυδίκης, στη Βάρκιζα.

Κάθε μας συνάντηση ήταν γεμάτη από τον παιδιάστικο ενθουσιασμό του. Παρακολουθούσε την εξέλιξή μου με χαρά και έπειτα μου μιλούσε για τις αποστολές του στην Ελλάδα, από το βορρά στο νότο και αντίστροφα, και για τις καινούργιες ανακαλύψεις του και τότε ο ενθουσιασμός και η ζωντάνια του δεν γνώριζαν όρια. Ξαφνικά γινόμασταν και οι δύο παιδιά που είχαμε ανακαλύψει το χαμένο θησαυρό σε μια κρυφή σπηλιά σε απόμερο ακρογιάλι.

Είχε εργασθεί πολλές φορές στο Άγιον Όρος, είχε φέρει στο φως εξαιρετικές εικόνες και άγνωστους ζωγράφους που τους αγάπησε ξεχωριστά. Τον συγκινούσε να μιλάει για τον Κρητικό ιερέα Ευφρόσυνο, που τον γνώρισε από τις πέντε εικόνες

19 Δεκεμβρίου 1982. Αγία Κυριακή Κερατέας. Από δεξιά οι επιφανείς βυζαντινολόγοι: Ρόμπιν Κόρμακ (Αγγλία), Παναγιώτης Βοκοτόπουλος, Ζακλίν Λαφοντέν Ντοζόν (Βέλγιο), Μ. Χατζηδάκης, Μαρσέλ Ρέστλε (Γερμανία), Μάρα Μποφιόλι (Ιταλία), Νανώ Χατζηδάκη, Αθανάσιος Παπαγεωργίου (Κύπρος) και Νίκος Ζίας (φωτ.: Γιάννα Μπίθα). Από εκδρομή σε βυζαντινές εκκλησίες στα Μεσόγεια της Διεθνούς Επιτροπής εμπειρογνομόνων για το ευρετήριο βυζαντινών τοιχογραφιών. Η επιτροπή συγκροτήθηκε με πρωτοβουλία του Μ. Χατζηδάκη, ετέθη υπό την αιγίδα της Ακαδημίας Αθηνών και πραγματοποιήσε τριήμερες εργασίες (17-20 Δεκ. 1982) σε αίθουσα της Ακαδημίας. Πρώτοι καρποί αυτής της πρωτοβουλίας το «Ευρετήριο Βυζαντινών Τοιχογραφιών Σουηδίας» (εκδ. 1988) της

Ελίζαμπεθ Πιλτζ και στη χώρα μας, το «Ευρετήριο Βυζαντινών Τοιχογραφιών Κυθήρων» των Μ. Χατζηδάκη και Ιωάννας Μπίθα (εκδ. 1997). Το Κέντρο Ερευνας της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης της Ακαδημίας Αθηνών ανέλαβε να στηρίξει, ερευνητικά και εκδοτικά, το σχετικό πρόγραμμα κάτω από τον γενικό τίτλο: «Ευρετήριο Βυζαντινών Τοιχογραφιών Ελλάδος». Στο στάδιο της προετοιμασίας και καθώς τα είχε προγραμματίσει ο Μ. Χατζηδάκης, βρίσκεται η ερευνητήρια των τοιχογραφιών για τα νησιά Χάλκη, Τήλο, Ρόδο και πόλη της Βέροιας. Η απουσία του θα αποδείξει αν οι δομές του Κέντρου παραμένουν στέρεες και ικανές να συνεχίσουν το φιλόδοξο πρόγραμμα.



της Μεγάλης Δέησης της Μονής Διονυσίου (1542) και λυπόταν που δεν είχε άλλα στοιχεία για να παρουσιάσει την καλλιτεχνική βιογραφία αυτού του σημαντικού ζωγράφου. Στάθηκε όμως πιο τυχερός με τον σύγχρονο του Ευφρόσυνο, τον επίσης Κρητικό Θεοφάνη, που τον ανακάλυψε και ο οποίος θα τον απασχολήσει για πολλά χρόνια στην Ιερά Μονή Σταυρονικήτα και στα Μετέωρα. Κάθε φορά που βρισκόμουν στο διαμέρισμά του, τα πρώτα χρόνια στην οδό Κουμπάρη, μου έδειχνε τα κουτιά με τα δελτία που μά-

ζευσε για τους Έλληνες ζωγράφους μετά την άλωση. Η μοίρα του επέτρεψε να τελειώσει και τους δύο τόμους του μεγάλου αυτού έργου, να κρατήσει όμως τυπωμένο στα χέρια του τον πρώτο.

Ταξίδι προς τα Κύθηρα

Το κύριο ενδιαφέρον του παρέμεινε πάντα η βυζαντινή ζωγραφική. Και εδώ άνοιγε νέους δρόμους και είχε τη δυνατότητα να εντάσσει σε νέους χώρους μνημεία - ορόσημα, όπως π.χ. η Μονή του Οσίου

Λουκά Φωκίδος. Ενα από τα δύο τελευταία του, μεγάλα βιβλία, ήταν αφιερωμένο στις εκκλησίες των Κυθήρων. Με τη συνεργασία της ακούραστης, πάντα πρόθυμης κ. Ιωάννας Μπίθα και την πολύτιμη συμβολή της καθηγήτριας Χρύσας Μαλτέζου για τη συνοπτική ιστορία των Κυθήρων «Από τα Βυζαντινά στα Βενετικά Κύθηρα» το βιβλίο αυτό *Ευρετήριο Βυζαντινών Τοιχογραφιών Κυθήρων* (Ακαδημία Αθηνών, Κέντρο Ερευνας της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης 1997) αποτελεί σταθμό και υπόδειγμα για την ιστορία της μνημειακής ζωγραφικής στην Ελλάδα με εθνική σημασία. Αντιπροσωπεύει ένα πρόγραμμα-πilotό και μπορεί να εφαρμοσθεί και να επεκταθεί και σε άλλες περιοχές. Το ίδιο Κέντρο το οποίο επόπτευε ο Μανόλης Χατζηδάκης, που τον είχε δεχθεί η Ακαδημία ως μέλος της ήδη από το 1980, φρόντισε και για τη συνέχεια της μνημειακής έκδοσης των εικονογραφημένων χειρογράφων της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος, έργο ζωής των κυρίων Άννας Μαραβά-Χατζηνικολάου και Χριστίνας Τουφεξή-Πάσχου, και αυτό επίτευγμα εθνικής σπουδαιότητας. Η μεγαλύτερη προσφορά του όμως ήταν η βυζαντινή εικόνα.

Η μελωδία της εικόνας

Είχα την τιμή και τη χαρά να λάβω μέρος τον Απρίλιο του 1957 σε συνέδριο που έγινε στο *Istituto di Storia dell' arte della Fondazione Giorgio Cini* στη Βενετία και να ακούσω τον Χατζηδάκη να μεταδίδει τη βαθιά του γνώση για τη βυζαντινή εικόνα με τη μουσικότητα που **Συνέχεια στην 30η σελίδα**



1983. Ο Μ. Χατζηδάκης μπρος στο Παλάτι των Παλαιολόγων στο Μυστρά. Η πληθωρική επιστημονική και συγγραφική δραστηριότητα του Χατζηδάκη, με έμφαση στη μνημειακή ζωγραφική και τις εικόνες, δεν αφορά άγνωστο μόνο υλικό. Επεκτείνεται και συμβάλλει στην ερμηνεία ήδη γνωστών από παλιά μνημείων, όπως οι τοιχογραφίες του Οσίου Λουκά ή της Μητροπόλεως του Μυστρά. (φωτ.: Τούλα Καλαντζοπούλου).

Συνέχεια από την 29η σελίδα

τον ξεχώριζε. Η ελληνική εικόνα, σε αντίθεση με τη ρωσική, βρίσκεται πιο κοντά στη φύση. Μέσον επικοινωνίας ανάμεσα στον επίγειο και τον ουράνιο κόσμο από τον ίδιο της το χαρακτήρα βρίσκεται μεταξύ του πραγματικού και του υπερφυσικού. Δεν μπορεί εύκολα να ξεχάσει την αρχή της, που είναι η ελληνική τέχνη, και προσπαθεί να κρατήσει μία ισορροπία ανάμεσα στους δύο κόσμους. Ενώ συνδέεται με τα πορτρέτα της ελληνιστικής αρχαιότητας, γίνεται λατρευτό αντικείμενο. Και σύμφωνα με την ερμηνεία του Ιωάννη Δαμασκηνού, ομοιάζει με το πρωτότυπο αλλά και διαφέρει από αυτό.

Η ομοιότητα είναι απαραίτητη στοιχείο διότι η Θεία Χάρις δεν μεταδίδεται στον πιστό παρά μόνο μέσω του στοιχείου της ομοιότητας. Εδώ έγκειται η ερμηνεία όχι μόνο του πνεύματος και της αισθητικής της εικόνας, αλλά ολόκληρης της βυζαντινής ζωγραφικής και της εμμονής της στην παράδοση. Το πρωτότυπο πρέπει να ακολουθείται. Ταυτοχρόνως όμως κινείται και η ελευθερία του καλλιτέχνη. Ο τύπος μπορεί να αντιγράφεται αλλά καμία εικόνα δεν μοιάζει με άλλη. Το χέρι του καλλιτέχνη είναι ζωντανό και έχει την ελευθερία να ερμηνεύει, να μεταφράζει το θείο μήνυμα με διάφορους τρόπους έκφρασης. Η διαφοροποίηση όμως της εικόνας από την πραγματικότητα οδηγεί στη σχηματοποίηση, στο ύφος. Και εδώ ο Χατζηδάκης μας μεταφέρει στην καθαρά θεολογική ερμηνεία της εικόνας. Το θέμα του *αφηρημένου* τον απασχολεί και κάνει πολλές αισθητικές διακρίσεις πέρα από τη βυζαντινή τέχνη, οι οποίες οδηγούν στο νόημα της τέχνης και την αισθητική της.

Οι περιγραφές των εικόνων που παρουσιάζονται στη μελέτη αυτή, η οποία τυπώθηκε στη Βενετία το 1959 (ξαντυπώθηκε μαζί με άλλες

Μέσα δεκαετίας του '50. Οικογενειακή φωτογραφία στο Μουσείο Μπενάκη. Το 1934, ένα χρόνο αφού ο Χατζηδάκης πήρε το πτυχίο της Φιλοσοφικής, αποφασιστική στάθηκε η γνωριμία του με τον Αντώνη Μπενάκη. Τον προσέλαβε ως επιμελητή στο Μουσείο που είχε ιδρύσει λίγα χρόνια νωρίτερα και τον έστειλε στη Δ. Ευρώπη για να συμπληρώσει την κατάρτισή του και να ειδικευθεί στη βυζαντινή και ισλαμική τέχνη. Εμεινε τρία χρόνια στο Παρίσι, παρακολουθώντας τους Γκ. Μιλέ και Αν. Γκραμπάρ και άλλον έναν χρόνο στο Βερολίνο. Το 1941 ανέλαβε διευθυντής πλέον στο Μουσείο Μπενάκη, θέση που διατήρησε μέχρι το 1973. Στη θητεία του, το Μουσείο πλουτίστηκε με νέες συλλογές και τα εκθέματα άρχισαν να γίνονται ευρύτερα γνωστά με την έκδοση επιστημονικών καταλόγων και οδηγών, καθώς και την οργάνωση διαλέξεων. Πολύτιμος συνεργάτης στο Μουσείο Μπενάκη στάθηκε η σύζυγός του φιλόλογος Ευγενία Βέη - Χατζηδάκη.



μελέτες στο Λονδίνο το 1972) και στα άλλα μεγάλα βιβλία για εικόνες, όπως οι εικόνες του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας και της Μονής της Πάτμου, δεν είναι περιγραφές εργαστηρίου εντομολογίας, όπου κατακομματιάζονται οι πολύχρωμες πεταλούδες για να γεμίσουν οι προθήκες κάποιου μουσείου. Διαπνέονται από εσωτερικότητα και ποιητική διάθεση που μεταδίδει τον μουσικισμό και τη μελωδία της εικόνας στον πιστό. Αναφέρω ως παράδειγμα την περιγραφή της εικόνας της Φιλοξενίας του Αβραάμ, στο Μουσείο Μπενάκη· η μελέτη

αυτή παραμένει κύριο έργο αναφοράς για τη γνώση της εικόνας.

Βυζάντιο και Ευρώπη

Με τις μελέτες για τον Γκρέκο και τις εικόνες έχει ήδη ανοίξει ο μεγάλος δρόμος για την έρευνα της τέχνης της Κρήτης μετά την πτώση της Κωνσταντινούπολης. Ηδη όμως η φήμη του Χατζηδάκη είχε ξεπεράσει τα ελληνικά όρια και το κύρος του γινόταν παγκόσμιο.

Το 1964 ο Χατζηδάκης ανέλαβε την κύρια ευθύνη για την οργάνωση της μεγάλης, διεθνούς έκθεσης α-

φιερωμένης στη βυζαντινή τέχνη, που έγινε υπό την αιγίδα του Συμβουλίου της Ευρώπης, στην Αθήνα (Ζάππειο), η οποία, κατά γενική ομολογία, έχει παραμείνει μοναδική. Ούτε πριν ούτε μετά έγινε έκθεση που είχε το φάσμα, τους στόχους και την επιστημονική συνέπεια αυτής της έκθεσης. Ποτέ άλλοτε δεν παρουσιάστηκαν τόσο πολλές εικόνες, χειρόγραφα και ελεφαντοστά. Στην έκθεση αυτή ήταν ο Χατζηδάκης ο οποίος επέμενε στον τίτλο που ξάφνιασε πολλούς: *Η Βυζαντινή Τέχνη, Τέχνη Ευρωπαϊκή*. Ο τίτλος προκάλεσε πολλές συζητήσεις. Ήταν όμως ουσιαστικός. Απομάκρυνε τον χαρακτήρα της βυζαντινής τέχνης από την ιδέα της Ανατολής και τονίζε τη συμβολή του Βυζαντίου στον ευρωπαϊκό πολιτισμό. Κατά τον Μεσαίωνα η βυζαντινή αυτοκρατορία ήταν η μόνη που συνέχισε χωρίς διακοπή την πολιτική, εθνική, γλωσσική και καλλιτεχνική θεώρηση της ελληνικής αρχαιότητας στη μορφή που είχε λάβει μετά τους χρόνους του Αλεξάνδρου του Μεγάλου. Το Βυζάντιο κληροδότησε την Ελλάδα στην Ευρώπη.

Ενώ όμως ο Χατζηδάκης διατύπωνε αυτές τις ιδέες, γνώριζε πολύ καλά τη συμβολή της τέχνης των βαρβάρων στο ευρωπαϊκό πνεύμα. Το πρόβλημα αυτό τον απασχολούσε συχνά. Στην τελευταία μας συνάντηση, λίγες μέρες πριν από την κοίμησή του, συζητούσαμε το πρόβλημα της σύγχρονης αφηρημένης τέχνης και επαναλάμβανε ότι αν κάποιες σχολές ζωγραφικής στην Ευρώπη του 20ού αιώνα είχαν δεχθεί την επίδραση της εικόνας, όπως υποστήριζα σε ορισμένες μελέτες, αυτό οφειλόταν στο *αφηρημένο* της εικόνας, στον εξπρεσιονισμό της, που χαρακτήριζε ιδιαίτερα τη ρωσική εικόνα. Αυτός ο χαρακτήρας της εικόνας, έλεγε, σαγήνευε τους Ευρωπαίους, τον καταλάβαιναν πιο εύκολα, ήταν πιο κοντά στις καταβολές τους. Και μιλούσε για τις διακοσμητικές τάσεις που διατήρησε η τέχνη σε πολλές χώρες της Ευρώπης. Όμως, στο Βυζάντιο, το αφηρημένο, που είχε τη δυνατότητα να εκφράζει βαθιά θεολογικά μηνύματα, δεν είχε ξεχάσει την ανθρώπινη μορφή. Και η «εισβολή» του Βυζαντίου στην Ευρώπη εσήμανε τη νίκη της ανθρώπινης μορφής που την είχαν διαβώσει γενικά τα έργα μικροτεχνίας, οι φορητές εικόνες και ιδίως το εικονογραφημένο χειρόγραφο. Η Ευρώπη έλαβε έτσι τη στροφή προς την ανθρώπινη μορφή και προς τον κόσμο των ιδεών που περικλείει η μορφή - γεγονός αφάνταστης σημασίας για την ανθρωπότητα. Χωρίς αυτή τη ζωντανή παρουσία του Ελληνισμού δεν θα είχε δημιουργηθεί ο ευρωπαϊκός ανθρωπισμός, το κύριο χαρακτηριστικό της ευρωπαϊκής τέχνης, που ξεκίνησε κυρίως από τη Γοτθική εποχή.

Ο Χατζηδάκης μπορούσε να συλλάβει όλα αυτά τα νοήματα, διότι είχε τη δυνατότητα θεώρησης της Βυζαντινής τέχνης μέσα στη ροή της παγκόσμιας τέχνης. Δεν πίστευε ποτέ στα ξύλινα κατασκευά-

Ζάκυνθος 1953.

Ο τότε υπουργός Παιδείας Κωνσταντίνος Καλλίας ενημερώνεται από τον Μ. Χατζηδάκη στην κατεστραμμένη πόλη της Ζακύνθου. Στις «Επτά Ημέρες» της «Καθημερινής» (16.7.95)

ο ίδιος ο Χατζηδάκης περιγράφει με ακρίβεια το πώς διασώθηκαν οι καλλιτεχνικοί θησαυροί του νησιού.

Σαράντα τέσσερα χρόνια αργότερα (7.12.1996)

ο Δήμος Ζακυνθίων, προσφέροντας σε τελετή αναμνηστική πλακέτα, τον ανακήρυξε επίτιμο δημότη.



σματα τα οποία υψώνουν όσοι δεν μιλούν τη γλώσσα της πνευματικότητας που χαρακτηρίζει την τέχνη αυτή. Δεν πίστευε απόλυτα σε σύγχρονες θεωρίες όπως αυτή της «κοινωνίας για την τέχνη», χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν δεχόταν τη συμβολή του κοινωνικού ανθρώπου στην τέχνη. Πίστευε στην ελευθερία του καλλιτέχνη, στον δημιουργό τον οποίον αγαπούσε. Και ήταν αυτή η αγάπη που του έδινε δύναμη για να αφιερώσει χρόνια ζωής στους Ζωγράφους, στο βιβλίο που ανέφερα πιο πάνω.

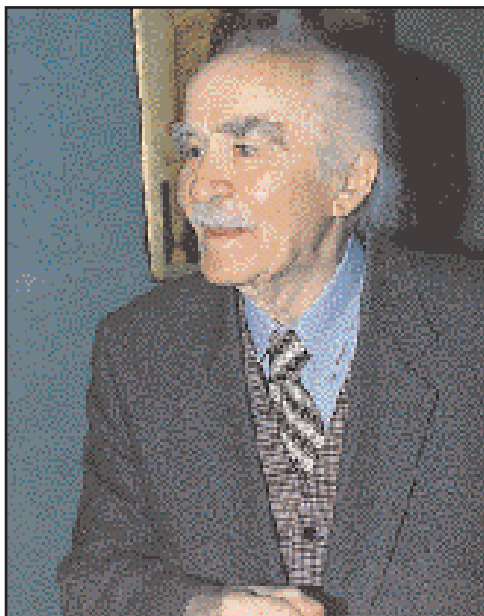
Πέρα από την Κρήτη, σε κάστρα Ορθοδοξίας

Ακολούθησε σειρά από βιβλία – μνημεία για εικόνες, αναφέρω και πάλι τις εικόνες του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας (1962), και σειρά από μελέτες για τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή ζωγραφική, όλες ιστορικοί σταθμοί στην έρευνα, από τις οποίες εκείνη που θέμα της είχε την αρχή της κρητικής σχολής (1974) καθιερώθηκε ως κλασικό ανάγνωσμα. Την είχε αφιερώσει στη μνήμη της αείμνηστης Σοφίας Αντωνιάδη, της πρώτης διευθύντριας του Ινστιτούτου της Βενετίας, η οποία μου είχε τονίσει πολλές φορές τη σημασία που είχε η παρουσία του Χατζηδάκη στο Ινστιτούτο, όταν ετοιμάζε τη μελέτη των εικόνων της συλλογής του.

Θα ήταν όμως λάθος αν έδινα την εντύπωση ότι η εικόνα απασχόλησε τον Χατζηδάκη μόνο από την αισθητική και πνευματική της πλευρά. Είχε βαθιά τεχνολογική γνώση. Και γι' αυτό μπορούσε να επιβλέπει τις δραστηριότητες των συντηρητών, στον Αθω, στην Πάτμο, στη Ζάκυνθο, όπου οι προσπάθειές του να περισώσει τις εικόνες από τα ερείπια του φοβερού σεισμού ήταν ηρωικές, και στο Σινά. Η επίβλεψη αυτή επεκτεινόταν και στα ψηφιδωτά και στις τοιχογραφίες. Η φήμη του είχε εδραιωθεί. Τον είχε ήδη καλέσει ο μεγάλος βυζαντινολόγος Kurt Weitzmann να συνεργασθεί με την αμερικανική αποστολή στην Ιερά Μονή της Αγίας Αικατερίνης στο Σινά.

Τον Μάρτιο του 1966 έφθασε ο Χατζηδάκης στο Πρίνσετον των ΗΠΑ για να επεξεργασθεί υλικό που του είχε παραχωρήσει ο Weitzmann. Και μια και ο δάσκαλός μου με είχε κάνει συνεργάτη του και συμμετείχα στο πρόγραμμα μελέτης των σιναϊτικών μνημείων, βρισκόμουν και εγώ εκεί. Ο Μανόλης και η αξεχαστη Ευγενία έμειναν στο Πρίνσετον για αρκετές βδομάδες. Περνούσαμε τις μέρες μας γύρω από ένα τραπέζι με φωτογραφίες και με ατελείωτες ζωηρές συζητήσεις. Κάναμε ένα διάλειμμα το μεσημέρι για φαγητό στο εστιατόριο Annex, που θύμιζε κάπως ωχρά τα Bier-keller της Γερμανίας χωρίς όμως να δημιουργεί την ατμόσφαιρα ξεγνοιασιάς. Ήταν το καθιερωμένο γαστρονομικό ίδρυμα των Weitzmann (η δρ Josepha Weitzmann-Fiedler ανήκε επίσης στη συντροφιά) και είχε το

Στο Βυζαντινό Μουσείο, 1996. Παράλληλα με το Μουσείο Μπενάκη ο Μ. Χατζηδάκης εργάστηκε και στην Αρχαιολογική Υπηρεσία, ως έφορος (1943–67) και γενικός έφορος αρχαιοτήτων (1967–75), σε διαθεσιμότητα στη διάρκεια της δικτατορίας. Από τη θέση αυτή διαδέχθηκε τον Γ. Σωτηρίου στη διεύθυνση του Βυζαντινού Μουσείου (1960–67). Σταθμός και από κάθε άποψη υποδειγματική παραμένει η μεγάλη βυζαντινή έκθεση: «Η Βυζαντινή Τέχνη – Τέχνη Ευρωπαϊκή», που προετοίμασε και οργάνωσε για το Συμβούλιο της Ευρώπης στο Ζάμπειο το 1964. Το εγχείρημα επανέλαβε αργότερα, στο πλαίσιο της πρώτης «Πολιτιστικής Πρωτεύουσας». Ήταν πρόεδρος της οργανωτικής επιτροπής της έκθεσης «Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη» που έγινε το '85 στο Παλαιό Πανεπιστήμιο (φωτ.: Αφοί Αναγνωστόπουλοι).



πλεονέκτημα ότι μπορούσε κανείς να συναντήσει εκεί διάσημους ανθρώπους απ' όλο τον κόσμο, τους οποίους πολλές φορές ακολουθούσε αριθμός πρόθυμων φοιτητών που ήθελαν να εκμεταλλευθούν την κάθε στιγμή πιθανώς για μάθηση. Αν και συνήθως ο θόρυβος ήταν δυνατός, προσπαθούσαμε να συνεχίζουμε τις συζητήσεις για τις εικόνες και να κάνουμε μελλοντικά σχέδια. Την εποχή εκείνη ο μεγάλος ενθουσιασμός του Χατζηδάκη ήταν η εγκαυστική εικόνα του Χριστού στο Σινά που είχε καθαριστεί από τον Τάσο Μαργαριτώφ το 1958. Η δημοσίευσή της από τον Χατζηδάκη (1967) ανέδειξε την εικόνα αυτή και σήμερα θεωρείται η σημαντικότερη εικόνα του δού αιώνα.

Ο Χατζηδάκης ξαναγύρισε και πάλι στο Πρίνσετον για μια σύντομη επίσκεψη λίγο πριν να υποστεί τις συνέπειες των θλιβερών γεγονότων της δικτατορίας το 1967. Όταν συνέβησαν αυτά, η Νανώ Χατζηδάκη κατόρθωσε να στείλει μήνυμα στη διεθνή κοινότητα των βυζαντινολόγων. Ο πατέρας της είχε τεθεί παρανόμως σε διαθεσιμότητα. Το πώς κινητοποίησε ο Weitzmann τον επιστημονικό κόσμο της Αμερικής και ποια ήταν τα ευτυχή αποτελέσματα, τα διηγείται ο ίδιος ο Kurt στα Απομνημονεύματά του (Μόναχο, Editio Maris 1994). Η φιλία μεταξύ των δύο ήταν αληθινή και αδιάκοπη. Είχαν συναντηθεί για πρώτη φορά στην Αθήνα το 1934. Η τελευταία τους συνάντηση έγινε το καλοκαίρι του 1983 στη Βέρνη. Η Weitzmann, με σοβαρά προβλήματα υγείας, δεν ήταν σε θέση πλέον να επιχειρήσει μακρινά ταξίδια. Εξακολούθησαν όμως να αλληλογραφούν και να μοιράζονται τη χαρά των ανακαλύψεών τους.

Στις κατά καιρούς συναντήσεις μας στην Αθήνα ή το καλοκαίρι στη Βάρκιζα δεν έπαυε να συζητεί τα θέματα που τον είχαν απασχολήσει στο τεράστιο έργο του, ιδιαίτερα τα εκφραστικά προβλήματα της βυζαντινής τέχνης. Και όταν τύχαινε να γράψω κάτι σχετικό, δεν έκρυβε τον

ενθουσιασμό του, διότι του δινόταν η ευκαιρία να ξαναθυμηθεί τα παλιά και να βαθύνει περισσότερο στα καινούργια. Όταν φίλοι και συνεργάτες του του αφιέρωσαν τους δύο μνημειώδεις τόμους *Εφρόσυνον* (1991), δυστυχώς δεν μπόρεσα να παραβρεθώ στο ιστορικό γεγονός της παρουσίασης του αφιερώματος. Τον είδα μετά το συμβάν και μου μίλησε για τη χαρά και τη συγκίνηση που του είχε προξενήσει η εκδήλωση αγάπης αυτών που έλαβαν μέρος στη γιορταστική εκδήλωση.

Επιστροφή στα Κύθηρα και στους Έλληνες ζωγράφους

Μετά την επιστροφή μου από το εξωτερικό, οι συναντήσεις μας είχαν γίνει συχνότερες, με έντονη πάντα τη ζωντάνια τους. Μιλούσε όχι μόνο για την επιστήμη του, αλλά και για την οικογένειά του, τα εγγόνια του, πως ο Νικήτας ζωγράφιζε πολύ ωραία, ήταν δυνατός στο σχέδιο και πως ο Μανόλης, ο συνονόμάτός του, τον εντυπωσίαζε με το έντονο ενδιαφέρον του για θέματα του σύγχρονου κινηματογράφου. Μιλούσε για φίλους και δεν έχανε ευκαιρία να αναφερθεί στον δεσμό του με τους ακαδημαϊκούς Μανούσο Μανούσακα και Μιχάλη Σακελλαρίου και πολλούς άλλους. Η διανοητική του περιέργεια και η ζωντάνια του δεν είχαν όρια. Στην τελευταία μας συνάντηση κρατούσε στα χέρια του ένα βιβλίο που είχε εκδοθεί τον περασμένο χρόνο με θέμα τις αναμνήσεις του Ερνέστου Τσίλλερ στον οποίον η Αθήνα είχε δώσει την εντύπωση μεγάλου χωριού. Η συζήτηση αφιερώθηκε στο πρόβλημα της Αθήνας, της μεγαλούπολης. Στη φωνή του και σε ό,τι έλεγε υπήρχε ένας τόνος νοσταλγίας για την Αθήνα που την είχε εξαφανίσει ο χρόνος. Μιλήσαμε και πάλι για τα Κύθηρα και τους Ζωγράφους και όταν ήλθε η ώρα να φύγω μου είπε: «Ξέρεις, μόλις τελείωσα ένα άρθρο για τις *Επτά Ημέρες* της «Καθημερινής», όπου ξαναγύρισα στην πρώτη

μου αγάπη, την τεχνοκριτική. Ο δημοσιογράφος, που τον έχει εκπλήξει η ασταμάτητη ενασχόλησή μου με την επιστήμη, με αποκάλεσε «έφηβο». Τα μάτια του είχαν ξαφνικά την αστραπή που αισθάνθηκα ότι είδα όταν τον πρωτοσυνάντησα πρόσωπο προς πρόσωπο. Το πρόσωπο όμως είχε μια σκιά. Ίσως το φως στο δωμάτιο δημιούργησε αυτή τη σκιά. Μου πρότεινε το χέρι ακριβώς όπως και κατά την πρώτη μας συνάντηση. «Θα ιδωθούμε σύντομα και θα τα πούμε και πάλι». Εκλείσε την πόρτα αφού βεβαιώθηκε ότι υπήρχε φως στον στενό διάδρομο. Το φως δεν κράτησε για πολύ και άρχισα να ψηλαφώ στο σκοτάδι. Δεν γνώριζα εκείνο το βράδυ ότι ο μεγάλος κύκλος έκλεινε.

«Υπήρξα ευτυχής. Ολα είναι έρωσ»

Ήσυχια. Κοίταξα έξω από το παράθυρο. Οι αμυγδαλιές έχουν ήδη ανθίσει και ο ανοιξιάτικος άνεμος έχει σκορπίσει τα ανάλαφρα πέτα στο γρασίδι που απλώνει παντού ένα τρυφερό πράσινο χρώμα. Σε λίγο το πράσινο θα γίνει βαθύ και θα το διακοσμήσουν οι άλκυες, αιματίνες σταγόνες της παπαρούνας. Ένας νέος κύκλος ζωής αρχίζει. Ο πίνακας δεν έχει τελειώσει. Το δυνατό φως με εμποδίζει να δω τα χρώματα. Η μνήμη μου επιστρέφει σε ένα από τα διηγήματα του Ηλία Βενέζη από το βιβλίο του *Ανεμοί*. Συντροφιά νέων έχει επισκεφθεί ένα παλαιό μοναστήρι όπου ένας καλόγερος, ο γέροντας, μένει μόνος τριγυρισμένος από ψηλούς τοίχους, μολυβδόβουλα κιτρινωμένα χειρόγραφα και λείψανα από τους προγόνους δέκα αιώνων. Αρρωστος και μόνος περιμένει να κλείσει ο κύκλος που έχει ανοίξει με ένα παραμύθι για βίους αγίων, για κουρσάρους, και ιστορίες του καιρού των Φράγκων.

Όταν μία κοπέλα τόλμησε να ρωτήσει τον γέροντα πώς είχε καταφέρει να περάσει όλη του τη ζωή στην «ησυχία» και αν είχε μετανιώσει για το παραμύθι που έκρινε τη ζωή του, ο γέροντας απάντησε με γαλήνη: «Υπήρξα ευτυχής. Ολα είναι έρωσ». Αυτός ο μεγάλος λόγος θα μπορούσε να είχε ειπωθεί από τον Μανόλη Χατζηδάκη.

Χωρίς έρωτα δεν θα γεννιόταν το μεγάλο του έργο. Και χωρίς το πάθος που γεννά ο έρωσ δεν θα μπορούσε να αφουγκραστεί και να συλλάβει τη μουσική του έργου της Βυζαντινής τέχνης και όχι μόνον. Και ήταν αυτή η μουσική το συγκλονιστικότερο μάθημα και το πολυτιμότερο δώρο του Μανόλη Χατζηδάκη προς όλους όσοι πιστεύουν ότι η μουσική του έργου τέχνης ετοιμάζει τα εισόδια του ανθρώπου στο μυστήριο της ψυχής και της ομορφιάς.

Στο αφιέρωμα αυτό αποφασιστική στάθηκε η συμβολή της κ. Ευγενίας Δρακοπούλου, ερευνήτριας του Κέντρου Νεοελληνικών Ερευνών του Ε.Ι.Ε. Βοήθησαν, επίσης, στο φωτογραφικό υλικό η βυζαντινολόγος κ. Μαρία Βασιλάκη και ο κ. Γιάννης Μπασιάς της «Εκδοτικής Αθηνών».