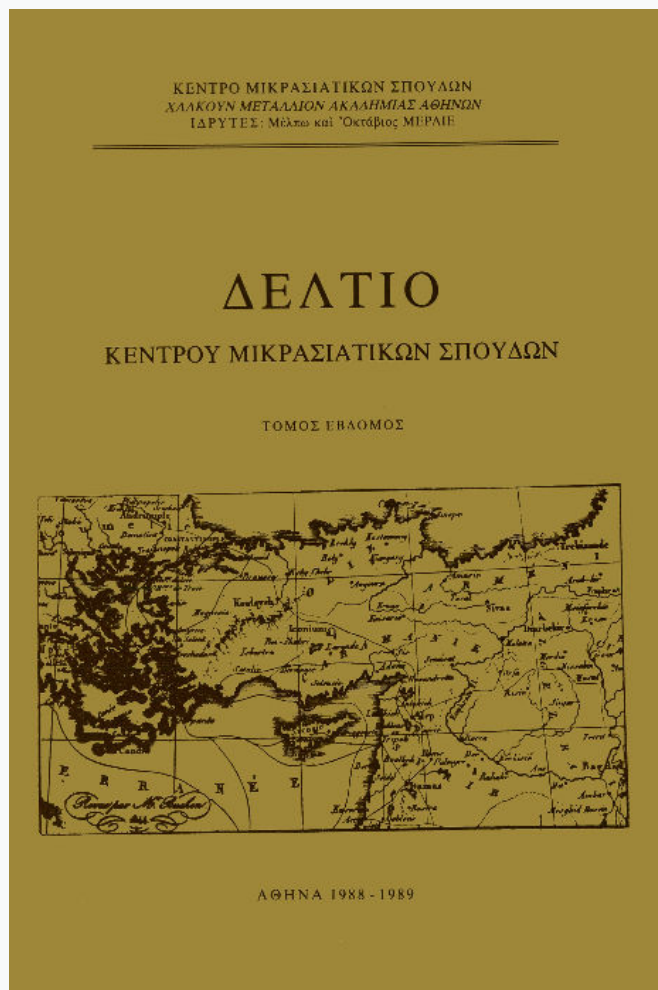


Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών

Τόμ. 7 (1988)



Εκκλησιαστικά ασημικά από την
Κωνσταντινούπολη και ο πατριαρχικός θρόνος
του Ιερεμία Β'

Άννα Μπαλλιάν

doi: [10.12681/deltiokms.187](https://doi.org/10.12681/deltiokms.187)

Copyright © 2015, Άννα Μπαλλιάν



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Μπαλλιάν Α. (1988). Εκκλησιαστικά ασημικά από την Κωνσταντινούπολη και ο πατριαρχικός θρόνος του Ιερεμία Β'. *Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών*, 7, 51–73. <https://doi.org/10.12681/deltiokms.187>

ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΑ ΑΣΗΜΙΚΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΗ ΚΑΙ Ο ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΟΣ ΘΡΟΝΟΣ ΤΟΥ ΙΕΡΕΜΙΑ Β'

Ὁ ἐξοπλισμὸς τῆς ἐκκλησίας σὲ ἀργυρά σκεύη καὶ ἐπιπλα ἀποτελεῖ τὴν εἰκόνα τοῦ πλούτου καὶ τῆς εὐλάβειας τῆς χριστιανικῆς κοινότητος καὶ ἀντανακλᾷ τὸ κύρος τῆς Ἐκκλησίας. Ἡ ἀργυροχοΐα εἰδικότερα, ἀπὸ τῆ φύσης τοῦ πολύτιμου ὕλικου τῆς, εἶναι ἓνας κλάδος τῆς τέχνης ποὺ προβάλλει τὴν κοινωνικὴ εἰκόνα καὶ τὴν οἰκονομικὴ θέση τοῦ χρήστη καὶ παραγ-γελιοδότη.

Ἡ ὀθωμανικὴ κατάκτηση μετέτρεψε τὴν Ἐκκλησία, καὶ πιὸ συγκεκριμένα τὸ Οἰκουμενικὸ Πατριαρχεῖο, σὲ πολιτικὸ καὶ θρησκευτικὸ ἡγέτη τῶν ὀρθόδοξων χριστιανῶν. Τὰ ἀσημένια ἀναθήματα φανερῶνουν ἔτσι τὸ νέο κύρος καὶ τὴν αἴγλη τῆς Ἐκκλησίας καὶ καθρεφτίζουν τὴν κοινωνικὴ καὶ οἰκονομικὴ δύναμη τῶν χορηγῶν, ποὺ ἦταν στὴν πλειοψηφία τους ἀνώτεροι ἱεράρχες καὶ εὐποροὶ ἔμποροι ἢ ἀξιωματοῦχοι τοῦ κράτους, «οἱ ἄρχοντες τοῦ ἡμετέρου γένους». Μὲ αὐτὸν τὸν τρόπο μπορούμε νὰ ποῦμε ὅτι ἡ ἐκκλησιαστικὴ ἀργυροχοΐα γίνεται μιὰ ἐπίσημη καλλιτεχνικὴ ἔκφραση τοῦ Ἑλληνισμοῦ τῆς Τουρκοκρατίας, μιὰ καὶ προωθείται καὶ ἐκφράζει τὶς ἐπιλογές τῶν ἰσχυρότερων κοινωνικῶν στρωμάτων.

Σὲ ἀντίθεση μὲ τὸν ἐνετοκρατούμενο ἑλληνικὸ χῶρο, ὅπου ἀκμάζει ἡ ἐκκλησιαστικὴ ζωγραφικὴ, τὰ μεγάλα τουρκοκρατούμενα ἀστικά κέντρα, ὅπως ἡ Κωνσταντινούπολη, ἡ Ἀδριανούπολη καὶ ἡ Τραπεζούντα, φημίζονται γιὰ τὰ ἐργαστήρια ἀργυροχοΐας τους. Ἡ διάκριση αὐτὴ εἶναι συνάρτηση τῶν διαφορετικῶν οἰκονομικῶν καὶ πολιτισμικῶν συνθηκῶν στὶς ὁποῖες ζούσαν οἱ Ἕλληνες στὶς δύο αὐτὲς περιοχές¹. Ἡ ζωγραφικὴ πάνω σὲ ξύλινους πίνακες ἢ ἡ τοιχογραφία δὲν θὰ μπορούσαν νὰ εἶχαν ἀπήχηση στὴν εὐρύτερη ἀγορὰ τῆς ὀθωμανικῆς πόλης, ἐνῶ ἡ μεταλλοτεχνία καὶ ἡ ἀργυροχοΐα ἦταν τέχνες μὲ μεγάλη διάδοση στὶς ἰσλαμικὲς κοινωνίες, συνυφασμένες μὲ τὶς ἐπιλογές τῶν ἀνώτερων κοινωνικῶν στρωμάτων². Ἡ προτίμησή τῆς Ἐκ-

1. Μ. Χατζηδάκης, Ἡ μεταβυζαντινὴ τέχνη (1453-1700) καὶ ἡ ἀκτινοβολία τῆς, *Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ ἔθνους*, τόμ. Γ', Ἀθήνα 1974, σ. 410.

2. J. W. Allan, *L'art du métal, στοὺς Trésors de l'Islam*, κατὰλογος ἐκθεσης, Genève 1985, σσ. 248 κ.ἑξ.

κλησίας σὲ δωρεὲς ἀπὸ πολύτιμα ὑλικά ἐξηγεῖται καὶ σὰν οἰκονομικὴ ἐπένδυση, εὐκόλα ρευστοποιήσιμη σὲ ὥρα ἀνάγκης καὶ σύμφωνη μὲ τὸ ὀθωμανικὸ σύστημα, ὅπου ἡ συσσώρευση κεφαλαίου γινόταν σὲ ἀσήμι καὶ ἄλλα πολύτιμα εἶδη.

Οἱ γνώσεις μας γιὰ τὰ λειτουργικὰ σκεύη τὸν πρῶτο αἰῶνα μετὰ τὴν Ἑλωση εἶναι λιγοστές, ἐνῶ γύρω στὰ μέσα τοῦ 16ου αἰῶνα ἀρχίζουμε νὰ ἔχουμε πληροφορίες καὶ ἀντικείμενα. Τὸ κενὸ αὐτὸ ὀφείλεται κατὰ ἓνα μεγάλο μέρος στὶς καταστροφές καὶ στὸν κλονισμό τοῦ ὑπέστη ὁ Ἑλληνισμὸς ἀπὸ τὴν ὀθωμανικὴ κατάκτηση. Γράφει ὁ πατριάρχης Σωφρόνιος τὸ 1464: *ὥς ἐπειδὴ ἐάλωκεν ἡ ἡμετέρα πατρίς ... πολλὰ τῶν ἱερῶν πραγμάτων τῆς πίστεως ὑπὸ τῶν ἀθέων Τούρκων κατεπατήθησαν ἀναιδῶς, εἰκόνας δεσποτικαὶ ... ἱερὰ σκεύη, ποτήρια δηλονότι καὶ εὐαγγέλια, τίμιοι σταυροὶ καὶ ἄλλα τῶν ἱερῶν*³. Οἱ νέες δωρεὲς στὴν Ἑκκλησίαν πρέπει νὰ ἦταν περιορισμένες καὶ οἱ ἀνάγκες καλύπτονταν μὲ ὅσα βυζαντινὰ σκεύη εἶχαν ἀπομείνει στὰ χέρια τῶν χριστιανῶν ἢ μὲ ἀντικείμενα ποὺ δὲν ἦταν κατασκευασμένα ἐξ ἀρχῆς γιὰ τὴν ὁρθόδοξη λατρεία.

Εἶναι πιθανὸ ὅμως ἡ ἔρευνα στὰ σκευοφυλάκια τῶν μεγάλων μοναστικῶν κέντρων νὰ καλύψει μέρος τοῦ κενοῦ. Στὸ δεῦτερο τέταρτο τοῦ 16ου αἰῶνα γίνονται σημαντικὲς ἀνακαινίσεις στὰ μοναστήρια τοῦ Ἀγίου Ὁρους, τῶν Μετεώρων καὶ ἄλλου στὴν κυρίως Ἑλλάδα⁴. Παράλληλα μὲ τὴν εἰκονογράφηση θὰ πρέπει νὰ ἔγινε καὶ ὁ ἐξοπλισμὸς τους σὲ ἀργυρὰ σκεύη. Στὴν *Πατριαρχικὴ Ἱστορία* τοῦ Μανουὴλ Μαλαξοῦ οἱ πρῶτες ἀναφορὲς γιὰ ἀνανέωση τοῦ ἐξοπλισμοῦ τοῦ πατριαρχικοῦ ναοῦ εἶναι κατὰ τὴ διάρκεια τῆς πατριαρχίας τοῦ Διονυσίου Β' (1546-1556), ποὺ ἔκανε δύο ἀναλόγια καὶ μερικὰ ἄλλα σκεύη, ἐνῶ ὁ Ἰωάσαφ Β' (1556-1565) κατασκεύασε διβάμβουλο ἀργυρό, λεκάνη ἀργυρῇ, μανουάλια δύο ἀργυρὰ καὶ ἄλλα πολύτιμα ἱερά⁵.

Μποροῦμε νὰ σχηματίσουμε μιὰ εἰκόνα τῶν ὁρθόδοξων ἀσημικῶν αὐτῆς τῆς ἐποχῆς ἀπὸ τὰ ἀντικείμενα ποὺ σώζονται στὰ μοναστήρια καὶ στὰ μουσεῖα τῆς Γιουγκοσλαβίας καὶ συνδέονται μὲ τὸν εὐρύτερο χῶρο τῶν Βαλκανίων⁶. Τὰ ὀρυχεῖα ἀργύρου καὶ χρυσοῦ τῶν κεντρικῶν βαλκανικῶν χωρῶν περνᾶνε στὰ μέσα τοῦ 15ου αἰῶνα στὰ χέρια τῶν Ὀθωμανῶν ποὺ προωθοῦν

3. Μητρ. Τραπεζοῦντος Χρῦσανθου, Ἡ Ἑκκλησία τῆς Τραπεζοῦντος, *Ἀρχεῖον Πόντου*, 4-5 (1933), σ. 523.

4. Μ. Χατζηδάκης, *δ.π.*, σσ. 416, 422.

5. Μ. Γεδεών, *Χρονικὰ τοῦ Πατριαρχικοῦ Οἴκου καὶ Ναοῦ*, Κωνσταντινούπολις 1884, σ. 54.

6. B. Radojković, *Serbian Goldsmiths' work of the 16th and 17th centuries*, Novi Sad 1966, εἰκ. 40-42, 44, 51, 59, 116. Ἔως τὰ μέσα τοῦ 16ου αἰῶνα τὰ ἀναθήματα ποὺ ἔχουν σωθεῖ εἶναι σχετικὰ λιγοστά. Πληθαίνουν ὅμως μετὰ τὴν ἀναδιοργάνωση τοῦ πατριαρχείου τοῦ Ρεῦ στὰ 1557.

τὴν ἐκμετάλλευσή τους, ἐνῶ τὰ ἀργυροχοϊκὰ ἐργαστήρια τῆς Βοσνίας, τῆς Ἑρζεγοβίνης καὶ ἰδιαίτερα τῆς Σερβίας συνεχίζουν νὰ παράγουν ἔργα ἐκκλησιαστικῆς καὶ κοσμικῆς χρήσης⁷. Τὰ χαρακτηριστικὰ τοὺς μᾶς εἰσάγουν στὴ νέα ἐποχὴ: ἡ βυζαντινὴ εἰκονογραφικὴ παράδοση καὶ ἡ ὁρθόδοξη λειτουργικὴ χρῆση ἐμπλουτισμένη μὲ δυτικοευρωπαϊκὰ στοιχεῖα πάνω σὲ ἕνα καμβὰ ὀθωμανικῆς διακοσμητικῆς.

Ἡ σερβικὴ ἀργυροχοΐα ἀποτελεῖ τὸ συνδυετικὸ κρίκο ἀνάμεσα στὴ βυζαντινὴ παράδοση καὶ στὴ μεταβυζαντινὴ ἀργυροχοϊκὴ παραγωγή. Συγχρόνως ἀποτελεῖ καὶ σημαντικὴ μαρτυρία γιὰ μία διαμορφωτικὴ περίοδο τῆς ὀθωμανικῆς ἀργυροχοΐας, γιὰ τὴν ὁποία ἔχουν σωθεῖ λιγιστὰ ἀντικείμενα⁸. Οὐσιαστικά, ἦταν μία περίοδος ὅπου ἡ ἰσλαμικὴ παράδοση μεταλλοτεχνίας ἔρχεται σὲ ἐπαφὴ μὲ τὶς παραδόσεις τῶν κατακτημένων λαῶν, καὶ διαμέσου αὐτῶν —ἀλλὰ ὄχι μόνο— μὲ τὰ καλλιτεχνικὰ ρεύματα τῆς Δύσης.

Ἀπὸ τὰ παλαιότερα γνωστὰ παραδείγματα εἶναι ἕνα μικρὸ κύπελλο ποὺ βρίσκεται στὸ Μουσεῖο Μπενάκη (εἰκ. 1-3), σφραγισμένο μὲ τὸν τουρὰ —τὸ σουλτανικὸ μονόγραμμα— τοῦ Βαγιαζήτ τοῦ Β' (1481-1512)⁹. Τὸ ἡμισφαιρικὸ σχῆμα τοῦ ποῦ πατάει χωρὶς βάση καὶ τὸ κεντρικὸ καρφὶ ποῦ συγκρατοῦσε ἕνα ξεχωριστὸ πυθμένα —τώρα χαμένο— συνδέουν τὸ κύπελλο αὐτὸ μὲ μία σειρὰ ἀπὸ παρόμοια ποῦ ἀπὸ τὸν 16ο αἰῶνα καὶ ἐξῆς ἔχουν μεγάλῃ διάδοση στὸ βαλκανικὸ χῶρο¹⁰. Οἱ σλαβονικὲς ἢ ἑλληνικὲς ἐπιγραφὲς καὶ ἡ διακόσμηση μὲ παραστάσεις ἁγίων πιστοποιοῦν τὴν προέλευσή τους καὶ κατὰ περίπτωσιν μίᾶ ἐκκλησιαστικὴ χρῆση. Ὁ τουρὰ τοῦ Βαγιαζήτ —ποῦ σφραγίζει καὶ ἕνα παρόμοιο δημοσιευμένο σκευὸς¹¹— καὶ ἡ διακόσμηση μὲ συμπλεκόμενα ἡμιανθέμια καὶ ἐλισσόμενους βλαστοὺς μὲ λουλούδια τοῦ λωτοῦ εἶναι στοιχεῖα τυπικὰ τῆς ὀθωμανικῆς τέχνης¹². Αὐτὴ ἡ ἐπιλεκτικὴ ἀνάμιξη χριστιανικῶν καὶ ἰσλαμικῶν στοιχείων χαρακτηρίζει ἕνα μεγάλο

7. J. Raby, Silver and Gold, στὸ *Tulips, Arabesques and Turbans*, ed. Y. Petsopoulos, London 1982, σ. 25.

8. J. Raby, ὁ.π., σ. 20.

9. Ἀρ. Εὐρετηρίου Εα 909, διάμ. 12,5 ἐκ. Τὸ κύπελλο αὐτό, ὅπως καὶ τὰ ἀντικείμενα τῶν εἰκόνων 4-5 καὶ 6-7, εἶχαν κατ' ἀρχὰς μελετηθεῖ ἀπὸ τὴν ὑπογράφουσα στὴ διπλωματικὴ τῆς ἐργασίας Ottoman Metalwork from the Benaki Museum, S.O.A.S. M.A. dissertation, London University, 1982. Ἡ ἐργασία γιὰ τὸν πατριαρχικὸ θρόνο καὶ τὰ ἀσημικὰ τῆς Κωνσταντινουπόλεως ἔχει παρουσιαστεῖ στὸ διεθνὲς Συμπόσιο γιὰ τὸν ἀρχιτέκτονα Sinan στὴν Ἄγκυρα, τὸν Ὀκτώβριο τοῦ 1988.

10. B. Radojković, ὁ.π., εἰκ. 40-44, 59, 62-63, 68-70, 75, 146-147, 190-191, 200-201. G. Feher, *Graftmanship in Turkish-ruled Hungary*, Budapest 1975, σσ. 15 κ.ἐξ., εἰκ. 13-58.

11. J. Raby, ὁ.π., πίν. 21.

12. R. M. Riefstahl, Early Turkish tile-revetments in Edirne, *Ars Islamica* 4(1937), σ. 250, εἰκ.

16. A. Lane, *Later Islamic Pottery*, London 1971, πίν. 22, 23A, 24.



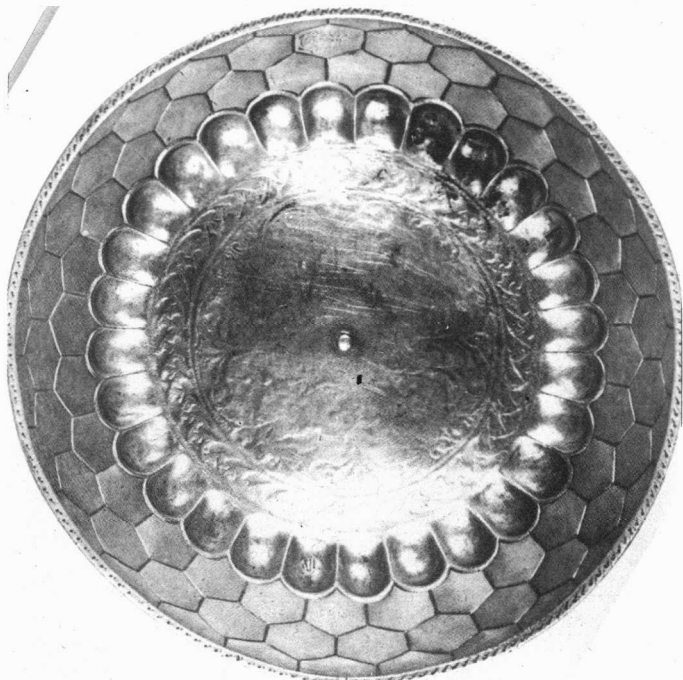
Εικ. 1. Ἐξωτερικὴ ὄψη κυπέλλου. Μουσεῖο Μπενάκη, ἀρ. Εὐρ. Εα 909.

μέρος τῆς ἀργυροχοΐας τοῦ 16ου καὶ 17ου αἰώνα, πού προέρχεται ἀπὸ τὶς εὐρωπαϊκὲς περιοχὲς τῆς ὀθωμανικῆς ἐπικράτειας.

Τὰ ἴδια χαρακτηριστικὰ συναντᾶμε στὰ δύο ἀσημικά πού θὰ ἀναλυθοῦν πρὶ κατω. Ἐχει ὅμως ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον ἡ δυνατότητα νὰ τὰ ἀποδώσουμε στὴν Κωνσταντινούπολη καὶ νὰ τὰ συνδέσουμε μὲ τὸ κέντρο τῆς Ὁρθοδοξίας, τὸ Οἰκουμενικὸ Πατριαρχεῖο.

Τὸ πρῶτο εἶναι ἓνα ἀσημένιο καὶ ἐπίχρυσο δυσκοπότερο πού βρίσκεται στὸ Μουσεῖο Κανελλοπούλου¹³ (εἰκ. 4-5). Ἡ διακόσμηση καὶ ἰδίως τὸ γοτ-

13. *Βυζαντινὴ καὶ Μεταβυζαντινὴ Τέχνη*, Ὑπουργεῖο Πολιτισμοῦ-Βυζαντινὸ Μουσεῖο, κατάλογος ἐκθεσης, Ἀθήνα 1986, σ. 198, ἀρ. 222.

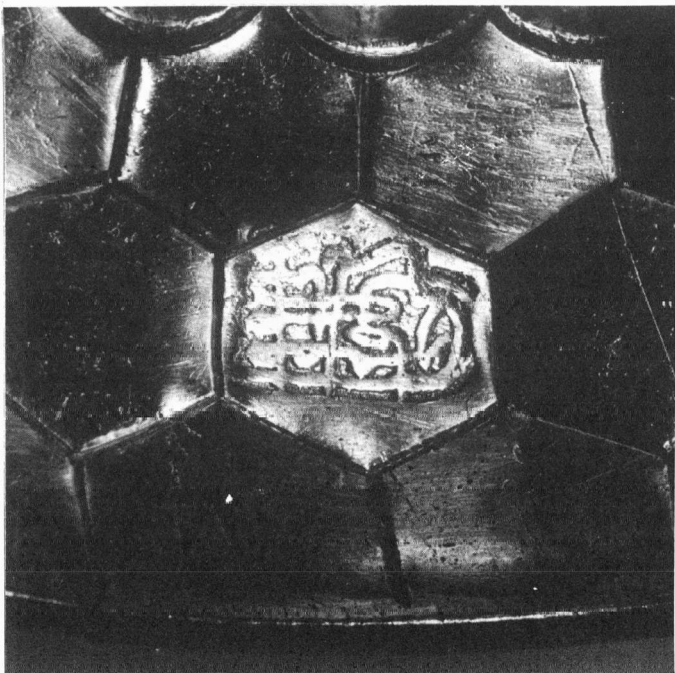


Εικ. Ζ. Έσωτερική όψη κυπέλλου εικ. Ι. Μουσείο Μπενάκη, αρ. Εύρ. Εα 909.

θικό του σχήμα παρουσιάζουν στενή συγγένεια με τὸ δισκοπότηρο τοῦ 1568 πὺ βρίσκεται στὸ σκευοφυλάκιο τοῦ μοναστηριοῦ τοῦ Dečani, στὴ Γιουγκοσλαβία¹⁴. Γοτθικὲς ἐπιδράσεις ἐμφανίζονται στὰ ὀρθόδοξα λειτουργικὰ σκεύη ἤδη ἀπὸ τὴν Παλαιολόγεια ἐποχή¹⁵. Τὸ γοτθικὸ σχήμα τοῦ δισκοπότηρου δὲν πρέπει νὰ θεωρηθεῖ σὰν προσκόλληση σὲ ἀπληρχειωμένα πρότυπα. Ὁ συντηρητικὸς χαρακτήρας τῶν λατρευτικῶν ἀντικειμένων καθιερώνει τύπους καὶ μορφές πὺ ὑποβάλλουν τὴν ἱερὴ χρῆση καὶ σταθερὰ ἐπαναλαμβάνονται. Στὴ Δυτικὴ Εὐρώπη τὰ δισκοπότηρα κράτησαν τὸ γοτθικὸ τους

14. M. Sakota, *Trésor du Monastère de Detchani*, Beograd 1984, σ. 234, ἀρ. 28.

15. D. T. Rice, *Byzantine Art*, Harmondsworth 1968, εἰκ. 431.



Είκ. 3. Λεπτομέρεια εικόνας 2. Τουράς, σουλτανικό μινιόγραμμα του Βαγιαζήτ ΙΙ.

σχήμα σ' όλη την περίοδο της 'Αναγέννησης και του Μανιερισμού, κατά τόπους μάλιστα και τον 17ο αιώνα¹⁶. 'Η διακόσμηση, ώστόσο, υποδηλώνει την εποχή κατασκευής.

Στο δισκοπότηρο του Μουσείου Κανελλοπούλου, τó κένιστρο έχει ένα διάτρητο φυτικό αραβούργημα από ήμιανθέμια με εγχάρακτες νευρώσεις, που συναντάμε συχνά στην όθωμανική αργυροχοΐα¹⁷. 'Η διακόσμηση στο

16. C. Hernmarck, *The Art of the European Silversmith 1430-1830*, London 1977, τόμ. Ι, σ. 308.

17. J. Raby, *δ.π.*, πίν. 3, 49, 53.



Είκ. 4. Δισκοπότηρο Μουσείου Κανελλοπούλου.



Εικ. 5. Λεπτομέρεια εικόνας 4.

ποτήρι και στο πόδι είναι πιό σύνθετη: όκτώ μετάλλια που έναλλάσσονται με όκτώ ήμιμετάλλια και περικλείουν τρεις διαφορετικούς τύπους διακόσμησης, γνωστούς περισσότερο από τη ζωγραφική των όθωμανικών χειρογράφων και την κεραμική του Iznik. Πλέγμα από έλισσόμενα κλαδιά με άνθη του λωτού, φυτικό άραβούργημα, και φύλλα του saz με άνθemia και ροζέτες¹⁸. 'Η διάταξη σε μετάλλια και κρεμαστά ήμιμετάλλια μπορεί νά συγκριθεί με τó έσωτερικό ένός κυπέλλου του Iznik σε μπλε-turquoise χρώματα, που άπηχεί τουρκομάνικα και σαφαβιδικά όρειχάλκινα πρότυπα από τά τέλη του 15ου αιώνα¹⁹.

'Η καλογραμμένη έπιγραφή στο χείλος και στόν πρισματικό κόμπο άναφέρει: † ΠΟΤΗΡΙΟΝ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΜΟΝΗΣ ΤΩΝ ΠΑΝΜΕΓΙΣΤΩΝ ΤΑΞΙΑΡΧΩΝ ΜΗΧΑΛΗ ΚΑΙ ΓΑΒΡΙΗΛ ΕΝ ΤΩ ΟΡΗ ΤΟΥ ΣΑΓΑ και † ΘΕΟΛΗΠΤΟΥ ΑΡΧΙΕΡΕΩΣ. Χάρη σε ένα άδημοσίευτο έκκλησιαστικό έγγραφο, τó μοναστήρι ταυτίζεται με τη σήμερα διαλυμένη μονή των Ταξιαρχών της Νάξου²⁰ και ό άρχιερέας με τόν πατριάρχη Θεόληπτο Β'. 'Ο πατριάρχης Θεόληπτος, άν και πατριάρχευσε μόνο για δύο χρόνια, από τó 1585 έως τó 1587, είναι γνωστός για δύο κυρίως λόγους. Πρώτον, ύπήρξε αντίπαλος του πατριάρχη 'Ιερεμία Β' του Τρανού, που ήταν άναμφισβήτητα σημαντική προσωπικότητα της έποχής του και πατριάρχευσε με μικρά διαλείμματα από τó 1572 έως τó 1594. Δεύτερον, στη διάρκεια της πατριαρχίας του Θεόληπτου, οί 'Οθωμανοί κατάσχεσαν τόν πατριαρχικό ναό, τη βυζαντινή έκκλησία της Παμμακαρίστου, και τη μετέτρεψαν σε τζαμί, τó *Fethiye Cami*²¹. Τó δισκοπότηρο έτσι σχετίζεται με τήν άνώτατη ιεραρχία της 'Εκκλησίας στην Κωνσταντινούπολη και τó περιβάλλον του Οικουμενικού Πατριαρχείου.

"Άλλη μία έπιγραφή κάτω από τη βάση του δισκοπότηρου μάς πληροφορεί: *Ρίζας επεριχρίσωσε τω πωτιριων τωτω*. Τó όνομα του χρυσωτή είναι πολύ πιθανό νά άναφέρεται στόν τόπο καταγωγής του, τó Ρίζιον του Πόντου. Οί χριστιανοί άργυροχόοι του Πόντου είναι φημισμένοι στις όθωμανικές πηγές για τη δεξιοτεχνία τους στην κατεργασία του άσημιού²². "Έλληνες

18. A. Lane, *ό.π.*, σσ. 47 κ.έξ. Πρβ. Y. Petsopoulos, *ό.π.*, σσ. 6 κ.έξ.

19. J. M. Rogers and R. M. Ward, *Süleyman the Magnificent*, κατάλογος έκθεσης, London 1988, σ. 192, άρ. 131. A. S. Melikian-Chirvani, *Islamic Metalwork from the Iranian World*, London 1982, άρ. 119, 122, 124, 128, 131, 143. J. W. Allan, *Metalwork of the Islamic World. The Aron Collection*, London 1986, σ. 146, άρ. 40.

20. Μουσείο Μπενάκη, 'Εκκλησιαστικά Έγγραφα, φάκ. άρ. 237/5α 4. Πρβ. Π. Γ. Ζερλέντης, *Ιστορικά Έρευναί περί τās Έκκλησίας τών Νήσων*, τόμ. 1, Έρμούπολις 1913, σσ. 41, 115.

21. Μ. Γεδεών, *Πατριαρχικοί Πίνακες*, Κωνσταντινούπολη 1885-1890, σσ. 528 κ.έξ. Π. Κονόρτας, Οικονομική Κρίση και Πατριαρχείο, *Ιστορικά* 3 (1985), σ. 54.

22. Evliya Effendi, *Narrative of Travels in Europe, Asia and Africa in the Seventeenth century*, transl. by J. von Hammer, London 1850, σ. 48. Για τόν Πόντο ό Evliya Çelebi φαίνεται ότι



Είκ. 6. 'Εσωτερική ὄψη κυπέλλου. Μουσείο Μπενάκη, ἀρ. Εὐρ. 14074.

Τραπεζούντιοι χρυσοχόοι ὑπῆρξαν οἱ δάσκαλοι αὐτῆς τῆς τέχνης στοὺς δύο μεγάλους Σουλτάνους τοῦ 16ου αἰῶνα ποὺ γεννήθηκαν στὴν Τραπεζούντα, τὸν Σελὶμ Ι καὶ τὸν Σουλεϊμάν τὸν Μεγαλοπρεπή. Ἀναφέρεται, ἄλλωστε, στὶς πηγές ὅτι ὁ πατέρας τοῦ Θεόληπτου ἦταν Ριζαῖος καὶ ἦταν φυσικὸ ὁ πατριάρχης νὰ παραγγεῖλει τὸ δισκοπότηρο σὲ ἓνα συμπατριώτη του²³.

Τὸ δεύτερο ἀντικείμενο ποὺ θὰ ἀναλυθεῖ εἶναι ἓνα μικρὸ ἀσημένιο καὶ ἐπίχρυσο κύπελλο ποὺ βρίσκεται στὸ Μουσεῖο Μπενάκη²⁴ (εἰκ. 6-7). Τὰ ἐσωτερικά του τοιχώματα εἶναι ἀκόσμητα καὶ ὁ σμαλτωμένος πυθμένας ἔχει

ἀντλεῖ ἀπὸ ὀθωμανικὴ πηγὴ τοῦ 16ου αἰῶνα. Πρβ. Α. Bryer and D. Winfield, *The Byzantine Monuments and Topography of the Pontos*, *Dumbarton Oaks Studies* 20 (1985), σ. XXXI.

23. Δωρόθεου Μονεμβασίας, Ἀπόσπασμα ἐκ τοῦ Χρονογράφου, στὸ Κ. Ν. Σάθας, *Βιογραφικὸν Σχέδιον περὶ τοῦ Πατριάρχου Ἱερεμίου Β΄*, Ἀθήνα 1870, σ. 9.

24. Μουσεῖο Μπενάκη, ἀρ. Εὐρετηρίου 14074, διάμετρος 11 ἐκ.



Εικ. 7. Ἐξωτερικὴ ὄψη κυπέλλου εἰκόνας 6.

στὸ κέντρο τοῦ ἔνα μικρὸ περιστρεφόμενο χυτὸ λιοντάρι. Τὸ σχέδιο μὲ τοὺς ἐλίσσόμενους βλαστοὺς ἀπὸ ἡμιανθήμια καὶ ἄνθη τοῦ λωτοῦ μπορεῖ εὐκόλα νὰ παραλληλιστεῖ μὲ διακοσμῆσεις ὀθωμανικῶν χειρογράφων καὶ μὲ τὸν ζωγραφιστὸ πυθμένα σὲ πιάτα τοῦ Iznik τῆς μπλε-ἄσπρης περιόδου²⁵.

Ἡ ἐκτέλεση τῆς ὀθωμανικῆς διακοσμητικῆς εἶναι τέλεια, τὸ σκεῦος ὅμως παρουσιάζει πρόσθετο ἐνδιαφέρον, διότι συνδυάζει δύο διαφορετικὲς παραδόσεις, διαμορφωτικὲς γιὰ τὴν ὀθωμανικὴ ἀργυροχοΐα. Τὴν ἰσλαμικὴ-ἱρανικὴ καὶ τὴ χριστιανικὴ-βαλκανικὴ. Τὸ ἡμισφαιρικὸ χυτὸ σχῆμα ποὺ πατάει σὲ χαμηλὴ βάση καὶ τὰ ἀκόσμητα ἐσωτερικὰ τοιχώματα ἔχουν γιὰ πρότυπο ἓνα χρυσὸ καὶ ἀσημένιο ἱρανικὸ σκεῦος τιμουριδικῆς ἐποχῆς, διακοσμημένο μὲ τὸ ἴδιο γένος ἐλίσσόμενων βλαστῶν ποὺ ὑποβαστάζουν ἄνθη κινέζικης ἔμπνευσης²⁶. Τὸ περιστρεφόμενο μικρὸ ζῶο ὅμως καὶ τὸ σμάλτο

25. E. Atil, *The Age of Sultan Süleyman the Magnificent*, κατάλογος ἐκθεσης, Washington DC. 1987, εἰκ. 31. A. Lane, ὁ.π., πίν. 22, 26, 27.

26. E. Atil, W. T. Chase, P. Jett, *Islamic Metalwork in the Freer Gallery of Art*, κατάλογος ἐκθεσης, Washington D.C. 1985, σ. 186, ἀρ. 26.

Τὸ σχῆμα αὐτό, ὥστόσο, δὲν εἶναι γνωστὸ στὴν ἱρανικὴ καὶ γενικότερα τὴν ἰσλαμικὴ παραγωγή ἔνθετων ὀρειχάλκινων ἀντικειμένων, ποὺ κατὰ κανόνα μιμοῦνται τὰ σχήματα τῆς ἀργυροχοΐας. Εἶναι ὅμως κοινὸ στὴν ἑλληνιστικὴ καὶ ἑλληνορωμαϊκὴ περίοδο, οἱ λεγόμενες φιάλες μὲ

είναι χαρακτηριστικά των κυπέλλων, πού, όπως και τὸ σκεῦος τοῦ Βαγιαζήτ, συνδέονται μετὰ τὴν ἀργυροχοϊκὴ παράδοση τῶν εὐρωπαϊκῶν περιοχῶν τῆς ὀθωμανικῆς αὐτοκρατορίας²⁷.

Τὸ περιστρεφόμενο ζῶο εἶναι συνήθως ἐλάφι, πού με ἀφετηρία τὸν συμβολισμό τοῦ *Φυσιολόγου* μπορεῖ νὰ ἐρμηνευτεῖ ὡς τὸ σύμβολο τοῦ Ἁγαθοῦ —τοῦ Χριστοῦ. Ὁ *Φυσιολόγος* εἶναι ἓνα ἔργο τῆς ὕστερης ἀρχαιότητος πᾶνω στὶς ιδιότητες τῶν ζώων, πού στὴ μεσαιωνικὴ Δύση ἀποκτᾷ ἀλληγορικό χριστολογικὸ χαρακτήρα καὶ ἐπηρεάζει τὸ βυζαντινὸ κόσμον μετὰ τὸ 1204²⁸. Τὰ ἀλληγορικά ζῶα τοῦ *Φυσιολόγου* γίνονται συχνὸ εἰκονογραφικὸ θέμα τῆς γερμανικῆς ἀργυροχοΐας τῆς Ἀναγέννησης. Στὴ Νυρεμβέργη, ἀνάμεσα στὸ 1480 καὶ τὸ 1520, κατασκευάζονται σκεύη με κεντρικὸ ἐλάφι μέσα στὸν κῆπο τοῦ Παραδείσου, πού πιθανότατα ὑπῆρξαν τὰ πρότυπα τῶν βαλκανικῶν κυπέλλων με μεσάζοντες τὴν ἀργυροχοΐα τῆς Ραγούζας²⁹.

Ἡ ἀλληγορικὴ εἰκονογραφία τῶν ζώων, πού ἐμφανίζεται συνήθως ἀποσπασματικὰ σὲ κύπελλα, κανάτια καὶ σὲ ἕνα θυμιατὸ, παρουσιάζεται μετὰ σαφήνεια πᾶνω σ' ἓνα ἐπίχρυσο κανάτι τοῦ Μουσείου Μπενάκη³⁰ (εἰκ. 8-9).

Τὰ κανάτια τοῦ τύπου αὐτοῦ χρησίμευαν γιὰ τὸ ζέον ὕδωρ τῆς ὀρθόδοξης λειτουργίας ἀλλὰ τὸ σχῆμα τους εἶναι ἓνα τυπικὸ ἱρανικὸ σχῆμα πού πέρασε στοὺς Ὀθωμανοὺς ἤδη ἀπὸ τὸν 15ο αἰῶνα³¹. Πάνω στὸ σῶμα τοῦ κανατιοῦ καὶ ἀνάμεσα σὲ διακόσμηση πού ἀπηχεῖ ἡ κεραμικὴ τεχντροπία τοῦ Iznik, πού λέγεται συνήθως *Ἀβραάμ τῆς Κιουτάχειας*, ὁμάδες ζώων παλεύουν: οἱ ἀλληγορίες τοῦ κακοῦ, τὸ φίδι καὶ ὁ φτερωτὸς δράκοντας, μετὰ τὸ ζῶα τοῦ ἀγαθοῦ, τὸν μονόκερω, τὸν πελεκάνο, τὴν καμηλοπάρδαλη, τὸ ἐλάφι, τὸν

ἐμβλήματα, ἓνας τύπος πού ἀπορρέει ἀπὸ τὴν ἀχαιμενιδικὴ καὶ ἑλληνιστικὴ μεσόμορφο φιάλη. Ἡ συνεχιζόμενη χρῆσις τῆς μεσόμορφης φιάλης στὸν ἰσλαμικὸ κόσμον στὰ «μαγικά κύπελλα», ἕως τὸν 18ο-19ο αἰῶνα, ἐπιτρέπει νὰ ὑποθέσουμε —χωρὶς ἀκόμη νὰ εἶναι γνωστὰ τὰ ἐνδιάμεσα στάδια— ὅτι καὶ οἱ φιάλες με ἐμβλήματα ἦταν ἓνας τύπος πού ἐπέζησε ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα. Πρβ. D. E. Strong, *Greek and Roman Gold and Silver Plate*, London 1966, σσ. 111, 175. Α. Μπαλλιάν, στὸ Μ. Σ. Μπρούσκαρη, *Τὸ Μουσεῖο Παύλου καὶ Ἀλεξάνδρας Κανελλοπούλου*, 1985, σ. 185. J. W. Allan, *Metalwork of the Islamic World. The Aron Collection*, London 1986, σσ. 42 κ.ἐξ. Ἡ παράλληλη ἐπιβίωση τοῦ τύπου στὴ μεσαιωνικὴ Δύση ἐξηγεῖ τὶς ὁμοιότητες μετὰ τὰ βαλκανικὰ κύπελλα τοῦ 16ου αἰῶνα. Πρβ. R. W. Lightbown, *Secular Goldsmiths' Work in Medieval France: a History*, London 1978, πίν. Va. K. Pechstein, *Goldschmiedewerke der Renaissance*, Berlin 1971, ἀρ. 22-24.

27. Δὲς ὅπου. 10.

28. J. Strzygowski, *Der Bilderkreis der griechischen Physiologus*, Leipzig 1899, σσ. 101, 107.

29. H. Appuhn, *Die Jagd als Sinnbild in der Norddeutsche Kunst des Mittelalters*, Hamburg und Berlin 1971, σσ. 11 κ.ἐξ. K. Pechstein, *δ.π.*, ἀρ. 19-21. C. Hernmarck, *δ.π.*, τόμ. II, ἀρ. 6, 10. Sotheby's, *Islamic Works of Art, Carpets and Textiles*, 15 October 1986, lot 190.

30. Μουσεῖο Μπενάκη, ἀρ. Εὐρετηρίου 14003, ὕψος 16 ἐκ. Sotheby's, *δ.π.* B. Radjocvicić, *δ.π.*, εἰκ. 40, 42, 63, 68, 69, 131. G. Feher, *δ.π.*, εἰκ. 45-51.

31. Sotheby's, *Islamic Works of Art, Carpets and Textiles*, 16 April, London 1985, lot 126. J. W. Allan, *δ.π.*, σ. 112, ἀρ. 23.



Είκ. 8. Κανάτι. Μουσείο Μπενάκη, άρ. Εδρ. 14003.



Εικ. 9. Κανάτι εικόνας 8.

ήλιακό γρύπα. Στὸ λαιμό, οἱ σκηνές πάλης τοῦ Καλοῦ μὲ τὸ Κακὸ κορυφώνονται μὲ τὴ νίκη τοῦ Καλοῦ. Κάτω ἀπὸ μεγάλα φυτὰ ποὺ στέφονται μὲ ρόδια ἔχουμε μιὰ παραδισείνια σκηνὴ μὲ ἀντικριστὰ ζῶα καὶ δύο γυμνές μορφές — ὁ Ἀδὰμ καὶ ἡ Εὐὰ κάτω ἀπὸ τὸ δέντρο τῆς Γνώσης.

Τὸ σμάλτο εἶναι ἀκόμη ἓνα στοιχεῖο ξένο πρὸς τὴν ἰσλαμικὴ παράδοση καὶ δὲν χαρακτηρίζει τὰ δημοσιευμένα ὀθωμανικὰ ἀντικείμενα τοῦ 16ου αἰῶνα³². Τὸ λακωτὸ σμάλτο, ὅπως εἶναι ἡ περίπτωσις τοῦ ἀδιαφανοῦς πράσινου σμάλτου τοῦ κυπέλλου, ἐμφανίζεται ἐξαιρετικὰ σπάνια τὴν Παλαιολόγεια ἐποχὴ, κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδρασις τῆς Δύσεως³³. Ἀπὸ τὶς ἀρχές ὁμως τοῦ 16ου αἰῶνα χρησιμοποιοῦται στὴν ἀργυροχοΐα τῆς Σερβίας καὶ τῆς Βοσνίας σὲ πράσινα ἢ μπλὲ χρώματα καὶ πάνω σὲ ξεχωριστὰ πλακίδια, πιθανότατα σὲ ἀπομίμηση τῶν ὕστερογοθικῶν *ajurées* πλακιδίων³⁴.

Τὸ κύπελλο ἔχει στὴν περίμετρο τοῦ πυθμένα μιὰ καλογραμμένη ἐπιγραφή: † Ο ΤΑΠΕΙΝΟΣ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΗΣ ΕΥΡΙΠΟΥ ΛΑΥΡΕΝΤΙΟΣ. Ὁ μητροπολίτης Λαυρέντιος πρέπει νὰ εἶχε σημαντικὴ παρουσία, διότι χρηματοδότησε τὴν ἀγιογράφισις τοῦ ναοῦ τῆς Ἀγίας Παρασκευῆς στὴν Εὐβοία καὶ ἀναφέρεται σὲ ἔγγραφο τοῦ πατριάρχου Ἱερεμία ὅτι ἀγόρασε μὲ δικὰ του μέσα τὸ ναὸ καὶ τὰ κτήματα τῆς Περιβλέπτου γιὰ νὰ τὰ κληροδοτήσει στὴ Μονὴ Γαλατᾶκη. Ἀναφέρεται ἡ συνυπογράφει σὲ τρία πατριαρχικά ἔγγραφα, τὸ 1580, 1582 καὶ 1587³⁵. Ἡ παρουσία του στὴν Κωνσταντινούπολις εἶναι βέβαιη τουλάχιστον γιὰ τὸ 1580 καὶ τὸ 1587, ὅπου πρέπει νὰ τοποθετηθεῖ καὶ ἡ κατασκευὴ τοῦ κυπέλλου.

Οἱ διακοσμητικὲς ἐπιλογές τοῦ μητροπολίτη Λαυρέντιου καὶ τοῦ πατριάρχου Θεόληπτου εἶναι ἀναμενόμενες γιὰ τὴν ὀθωμανικὴν Istanbul τοῦ 16ου αἰῶνα. Παρ' ὅλα αὐτά, ἡ ἀπόλυτη ὑποχώρησις τῆς βυζαντινῆς εἰκονογραφικῆς παράδοσις καὶ ἡ ἐμφασίς στὴν κοσμικὴ ὀθωμανικὴ διακοσμητικὴ εἶναι ἓνα φαινόμενο σπάνιο σὲ ἀντικείμενα ἐκκλησιαστικῆς χρήσεως. Οἱ ἰδιαίτερες πολιτικὲς καὶ ἐκκλησιαστικὲς συνθήκες τῆς περιόδου αὐτῆς εἶναι πιθανὸν ἐνδεικτικὲς τῆς ἀτμόσφαιρας καὶ τοῦ περιβάλλοντος μέσα στὸ ὁποῖο κατασκευάστηκαν τὸ κύπελλο καὶ τὸ δισκοπότηρο. Ὁ πατριαρχικὸς θρόνος τοῦ Ἱερεμία τοῦ Τρανοῦ μᾶς προσφέρει σημαντικὸ ὕλικὸ γιὰ τὴν περίοδο

32. M. Jenkins and M. Keene, *Islamic Jewelry in the Metropolitan Museum of Art*, New York n.d., σ. 148.

33. Α. Μπούρα, 'Επὶ θυμιατήρια, *Ἀρχαιολογία* 1 (1981), σ. 67.

34. Sotheby's, *Islamic Works of Art, Carpets and Textiles*, 16 April 1986, London 1986, lot 128. R. W. Lightbown, *δ.π.*, σ. 65.

35. M. Crusius, *Turcograeciae Libri Octo*, Basileae 1584, σ. 282. Δ. Σ. Ἀλβανάκη, *Ἱστορία τῆς Μονῆς Γαλατᾶκη*, Ἀθῆναι 1906, σσ. 48-51. Π. Ζερλέντης, *Σημειώματα περὶ Ἑλλήνων ἐκ τῶν Μαρτίνου Κρουσιῶν Σουηκικῶν Χρονικῶν*, Ἀθῆναι 1922, σσ. 21-23. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Προβλήματα τῆς Μεσαιωνικῆς Εὐβοίας, *Ἀρχεῖον Εὐβοικῶν Μελετῶν* 19 (1974), σ. 240, ὅπ. 107.



Εικ. 10. Πατριαρχικός θρόνος. Ναός 'Αγίου Γεωργίου, Φανάρι, Κωνσταντινούπολη.

αυτή όσον άφορά τήν τεχνοτροπία, τίς έπιγραφές άλλα και τήν προσωπικό-τητα του ίδιου του 'Ιερεμία.

'Ο πατριαρχικός θρόνος βρίσκεται σήμερα στόν πατριαρχικό ναό του 'Αγίου Γεωργίου στο Φανάρι και είναι χρονολογημένος στα 1577 από μια έμμετρη έπιγραφή που περιτρέπει το γέισο του³⁶. Μιά ακόμη μισοσβησμένη έπιγραφή πάνω στο σκαλί αναφέρει: ΠΑΤΡΙC Τ' ΑΘΗΝΑΙ ΤΥΓΧΑΝΕΙ ΛΑΥΡΕΝΤΙΩ. 'Ο 'Αθηναίος Λαυρέντιος ήταν προφανώς ό τεχνίτης του θρόνου. Γνωρίζουμε από τόν Gerlach ότι ή 'Αθήνα τόν 16ο αιώνα είχε μία συντεχνία ξυλογλυπτών που κατασκεύαζαν μικρές ένθετες κασέλες και άλλα άντικείμενα³⁷.

Τό σχήμα του θρόνου είναι τό γνωστό σχήμα των ξύλινων δεσποτικών μεταβυζαντινών θρόνων. 'Η τεχνική της διακόσμησης όμως, με ένθετο έβενο και έλεφαντόδοντο, καθώς και τό στίλ άπηχούν σύγχρονα όθωμανικά πρότυπα. Τό πιο σημαντικό μέρος του θρόνου, προορισμένο νά βλέπεται από τη συνάθροιση των χριστιανών, είναι ή πλάτη. Διακοσμείται με τη ζωγραφιστή εικόνα του Χριστού Μεγάλου 'Αρχιερέα, που έχει ύποστει σημαντικές έπιζωγραφίσεις, και με ένα πίνακα από ένθετα άνθινα σχέδια. 'Από ένα έβένινο βάσο ξεπηδάνε κλαδιά από έλεφαντόδοντο με τουλίπες, γαρίφαλα και λουλούδια δαμασκηνιάς άνάμεσα σε πουλιά και συνδυασμούς των τριών κύκλων —τό όθωμανικό chintamani. 'Η σύνθεση είναι γνωστή από τους κεραμικούς πίνακες του Iznik που διακοσμούσαν τά σουλτανικά τζαμιά από τά μέσα του 16ου αιώνα και έξής³⁸. 'Η υπόλοιπη διακόσμηση περιλαμβάνει συμπλεκόμενα ήμιανθήμια και άνθινους βλαστούς, περιστρεφόμενες ροζέτες³⁹, γεωμετρικά πλέγματα με άνθη και τόν πατριαρχικό δικέφαλο άετό στα έπίκρανα των κιονίσκων⁴⁰. 'Η έκτέλεση της διακόσμησης είναι έξαιρετικά λεπτή και μπορεί νά παραβληθεί με τά αυτικά έπιπλα της εποχής. 'Η μικρογραφική άπόδοση της διακόσμησης, ώστόσο, δέ χαρακτηρίζει τά σουλτανικά άναθή-

36. Γ. Α. Σωτηρίου, *Κεμήλια του Οίκουμενικού Πατριαρχείου*, 'Αθήνα 1938, σσ. 17 κ.έξ., πίν. 5-6.

37. S. Gerlach, *Tagebuch*, Franckfurth am Mayn 1674, σ. 379, στο Α. Ε. Βακαλόπουλος, *'Ιστορία του Νέου 'Ελληνισμού*, Θεσσαλονίκη 1964, τόμ. Β1, ύπ. 4.

³⁸. J. M. Rogers and R. M. Ward, *δ.π.*, σ. 214, άρ. 164.

39. W. B. Denny, *The Ceramics of the Mosque of Rüstem Pasha and the Environment of Change*, New York 1977, εικ. 64.

40. Είναι ή παλαιότερη γνωστή πατριαρχική χρήση του δικέφαλου άετού. Είναι όμως πιθανό ό 'Ιερεμίας νά χρησιμοποιεί τό δικέφαλο άετό ως προσωπικό έμβλημα, για νά δηλώσει τήν άρχοντική, βυζαντινή καταγωγή του. 'Ακριβώς τό ίδιο έκανε ό σύγχρονός του και προστάτης του, ό Μιχαήλ Καντακουζηνός. 'Από τόν 17ο αιώνα και έξής ό δικέφαλος άετός χρησιμοποιείται στην έπίσημη πατριαρχική σφραγίδα. Πρβ. Ν. Ιοργα, *Τό Βυζάντιο μετά τό Βυζάντιο* (μτφρ. Γ. Καρά), 'Αθήνα 1985, σ. 122. Γ. Α. Σωτηρίου, *δ.π.*, σσ. 18, 41.

ματα, όπου ή παραδοσιακή ισλαμική γεωμετρική διακόσμηση κυριαρχεί⁴¹. 'Ο θρόνος του 'Ιερεμία, ως προς τὸ σχῆμα καὶ τὴ διακόσμησή του, προοιωνίζει τὸ θρόνο τοῦ Ahmet I ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τοῦ 17ου αἰώνα⁴² καὶ λειτουργεῖ ὡς ὑπόδειγμα γιὰ ἀρκετὰ μεταγενέστερα ἐκκλησιαστικά ἐνθετα ξυλόγλυπτα⁴³. Εἶναι ἀκόμη ἓνα τυπικὸ δείγμα τῆς διάδοσης καὶ μίμησης τῆς ὀθωμανικῆς αὐλικῆς τέχνης ἀπὸ τὶς εὐπορες καὶ ἀνώτερες τάξεις τῆς Κωνσταντινούπολης στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 16ου αἰώνα.

'Ο θρόνος περιλαμβάνονταν στὴν εὐρύτερη ἐπισκευὴ καὶ καλλωπισμὸ τοῦ πατριαρχικοῦ ναοῦ καὶ οἴκου ποὺ ἀνέλαβε ὁ πατριάρχης 'Ιερεμία τὸν καιρὸ τῆς πρώτης πατριαρχίας του. Λεπτομερὴ περιγραφὴ αὐτῆς τῆς ἐπισκευῆς καὶ ἰδιαίτερα τοῦ θρόνου ἔχουμε στὴν *Πατριαρχικὴ 'Ιστορία* τοῦ Μανουὴλ Μαλαξοῦ⁴⁴. 'Ο γεμάτος θαυμασμὸ τρόπος τῆς περιγραφῆς καὶ ἰδιαίτερα οἱ κοσμολογικὲς καὶ συμβολικὲς νύξεις ἀπηχοῦν τὶς βυζαντινὲς ἐκφράσεις τῶν κτηρίων.

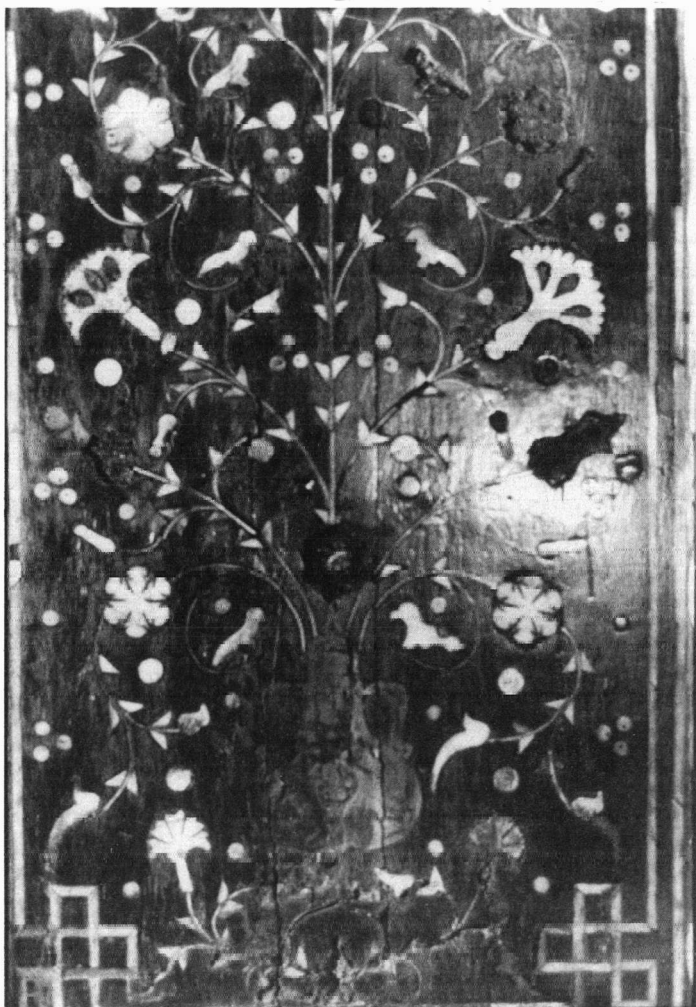
Γράφει ὁ Μαλαξός: ... ὁ πόθος καὶ ἡ ζέσις τοῦ κοινοῦ δεσπότη εἶναι νὰ κάνει τὴν Παμμακάριστο καθὼς ἦτον τοῦ Σολομῶντος εἰς τὴν ἁγίαν Σιών, καὶ τοῦ μεγάλου 'Ιουστινιανοῦ τοῦ βασιλέως, εἰς τὴν ἁγίαν Σοφίαν. Καὶ καθὼς ἐλάλησεν ὁ Θεὸς διὰ τοῦ ἀγγέλου αὐτοῦ τοῦ βασιλέως 'Ιουστινιανοῦ πῶς νὰ τὴν ἐκάμη καὶ πῶς νὰ τὴν ἐστολίση, οὕτως ἐλάλησε καὶ λαλεῖ ἡ Παμμακάριστος πρὸς τὴν ἔμψυχον εἰκόνα τοῦ μονογενοῦς υἱοῦ αὐτῆς, ἡ ὁποία εἶναι αὐτὸς ὁ πατριάρχης... 'Η Παμμακάριστος εἶναι ἓνας ἐπίγειος οὐρανὸς καὶ οὐρανὸς πολύφωτος. "Ὅπως ὁ οὐρανὸς ἔχει τὸν ἥλιο, τὸ φεγγάρι καὶ τὰ ἄστρα, ἔτσι καὶ ἡ Παμμακάριστος ἔχει ἀντὶ τοῦ φωτὸς τοῦ ἡλίου, τὸ ὠραιότατον καὶ λαμπρότατον χρυσὸν τέμπλον, ἀντὶ τοῦ φωτὸς τῆς σελήνης

41. M. Rogers, στὸ *Türkische Kunst aus osmanischer Zeit*, Museum für Kunsthandwerk, κατάλογος ἔκθεσης, Frankfurt 1985, τόμ. 2, σσ. 320 κ.ἐξ. J. M. Rogers and R. M. Ward, ὁ.π., σσ. 156 κ.ἐξ.

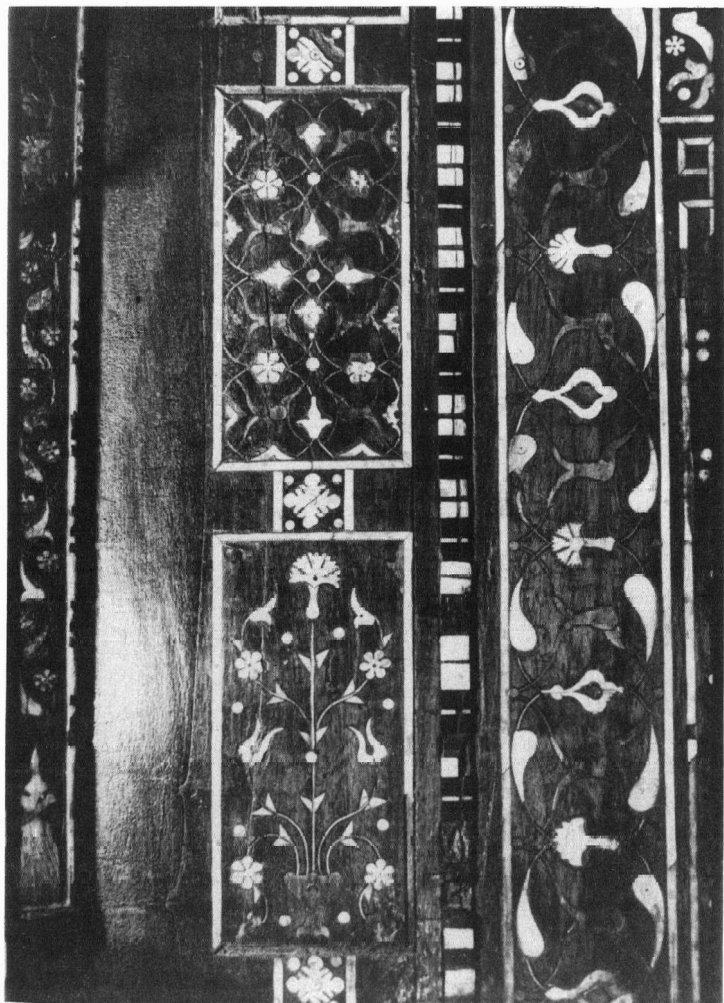
42. I. Aksit, ed., *Topkapi*, Istanbul 1986, σ. 132.

43. Τὰ πλησιέστερα στὴν τεχντροπία τοῦ θρόνου εἶναι οἱ πόρτες τοῦ Μοναστηριοῦ Πίβα (1601) στὴ Γιουγκοσλαβία καὶ ὁ δεσποτικὸς θρόνος τοῦ Μεγάλου Μετεώρου (1617). Πρόσθετο κοινὸ τους στοιχεῖο μὲ τὸ θρόνο τοῦ 'Ιερεμία εἶναι ἡ ἐπίδραση τῶν ἐνθετων βενετσιάνικων καὶ λομβαρδέικων ἐπιπλῶν ποὺ ἀνιχνεύεται στὰ λεπτὰ γεωμετρικὰ σχέδια (*marqueterie*). Τὰ ἐπιπλά αὐτὰ εἶχαν ἔντονο ἰσλαμικὸ χαρακτῆρα καὶ εἰσάγονταν στὰ Βαλκάνια ἀπὸ τὰ λιμάνια τῆς 'Αδριατικῆς. 'Η παραγωγὴ ἐνθετων ἐπιπλῶν στὴν 'Αθήνα, κατὰ τὴν πληροφορία τοῦ Gerlach, θὰ πρέπει νὰ συνδύαζε τὰ βενετσιάνικα ἰσλαμίζοντα στοιχεῖα μὲ τὰ γνησιότερα ὀθωμανικὰ καὶ θὰ διαμόρφωσε τὴν τεχνικὴ καὶ τεχντροπικὴ κατάρτιση τοῦ 'Αθηναίου τεχνίτη Λαυρέντιου. Πρβ. V. Han, *Intarsia in the Balkan Area under the Jurisdiction of the Patriarchate of Peć (XVI-XVIII C.)*, Novi Sad 1966, σσ. 136-137, πίν. 40-43. Θ. Μ. Προβατάκη, *Τὰ Μετέωρα*, 'Αθήνα 1982, σ. 31. F. Schottmüller, *I Mobili et l'Abitazione del Rinascimento in Italia*, Stuttgart 1928, εἰκ. 94-96. M. Rogers, ὁ.π., σ. 321.

44. M. Crusius, ὁ.π., σσ. 180-184. 'Εκτὸς ἀπὸ τὸν καλλωπισμὸ τῆς Παμμακαρίστου, ἡ ἐπισκευὴ περιλάμβανε τὴν ἀνακαίνιση καὶ οἰκοδομὴ πατριαρχικοῦ κελιοῦ, τράπεζας, δύο διώρων παλατιῶν καὶ κριτηρίου (δικαστηρίου) μὲ δεύτερο ὠραιότατον πατριαρχικὸ θρόνο.



Είκ. 11. Λεπτομέρεια εικόνας 10. Ἡ πλάτη τοῦ θρόνου.



Είκ. 12. Λεπτομέρεια εικόνας 10.

καὶ τῶν ἀστερων ἔχει τὰς ἀργυρᾶς κανδήλας καὶ τὴν λαμπρότητα τῶν θείων εἰκόνων. Ἀντὶ δὲ τοῦ οὐρανίου θρόνου ἔκαμεν αὐτὸν τὸν θεῖον θρόνον καὶ καθὼς ἡ θεότης κάθεται ἐπὶ θρόνου εἰς τὸν οὐρανόν, οὕτως καὶ αὐτὸς ὁ δεσπότης ... κάθεται ἐπὶ τοῦ θείου θρόνου τοῦ ἐπιγείου. Ὁ θρόνος ἔχει κόκκαλα πολύτιμα ... ἀσπρα ... πράσινα, μαῦρα ... καὶ κατὰ τόπους μὲ χρυσάφι... Ἀπὸ τὴν λαμπρότητα ὅπου ἔχει ... σοῦ φαίνεται ὅτι εἶναι ροῦχον πολύτιμον χρυσοῦφαντον μαργαριτόστρωτον, μετὰ τῶν δώδεκα ἐκλεκτῶν λίθων ... καὶ φαίνεται ὠραιότερος καὶ λαμπρότερος ἀπὸ ὅλων τὸν ναόν⁴⁵.

Ἡ ἀφιερωτικὴ ἐπιγραφή στὸ γέισο εἶναι γραμμένη στὸ ἴδιο πνεῦμα. Σὲ παράφραση σὲ ἀπλούστερη ἑλληνικὴ τοῦ Γ. Α. Σωτηρίου: *Καίτοι ὁ θαυμάσιος οὗτος θρόνος οὐκ ἀπολείπεται τοῦ θάμβους τῶν πάλοι ποτὲ ἐπὶ θαυμάτων, ὅμως ἄκοσμον αὐτὸν εὐρίσκει τις συγκρίνων πρὸς τὰς χάριτας τοῦ πατριαρχοῦντος Ἱερεμίου τοῦ ἐν Ἀνατολῇ λάμποντος πλέον τοῦ ἡλίου, τοῦ Ἀγχιαλίτου, ὃς αὐτὸν ἐνταῦθα ἀφιέρωσεν ἐν ἔτει 1577*⁴⁶.

Ἡ ἐπιγραφή καὶ ἡ ἐκφρασις τῆς Παμμακαρίστου μᾶς θυμίζουν ἔντονα τὴν ἀτμόσφαιρα βυζαντινῆς ἀλαζονείας, γιὰ τὴν ὅποια γράφει ὁ Ν. Ιοργά⁴⁷. Οὐσιαστικά, ὅμως, εἶναι ἕνα ἐγκώμιο τοῦ πατριάρχου Ἱερεμία, τοῦ ἡγέτη τῶν ὀρθόδοξων χριστιανῶν. Γράφει ὁ Μαλαξός: *Λαβὼν τὸ βασιλικὸν μαρτάριον ὁ πατριάρχης καθέζεται εἰς τὸν πατριαρχικὸν θρόνον αὐτοῦ, ὡς κύριος καὶ δεσπότης τῆς οἰκουμένης, καὶ κρίνει καὶ ἀποφάσεις ποιεῖ*⁴⁸. Εἶναι μία σαφὴς ὑπογράμμιση τῶν νέων πολιτικῶν καὶ δικαστικῶν ἐξουσιῶν τοῦ πατριάρχου, ποὺ πηγάζουν ἀπὸ τὸ σουλτανικὸ βεράτι, δηλαδὴ ἀπὸ τὴν ἑνταξί τῆς Ἐκκλησίας στὸν ὀθωμανικὸ κρατικὸ μηχανισμό⁴⁹. Κάτω ἀπὸ αὐτὸ τὸ πρίσμα

45. Οἱ πολύτιμοι λίθοι ἦταν ὁ πρῶτος στόχος τῶν κατὰ καιροὺς συλήσεων τοῦ Πατριαρχείου. Ἰχνη τῆς θέσης τους διακρίνονται στὸν κεντρικὸ πίνακα καὶ στὰ ἐπὶ κράνα τῶν κιονίσκων. Πολύτιμες πέτρες καὶ πράσινα ἐπιζωγραφισμένα κόκαλα ἔχει καὶ ὁ θρόνος ποὺ ἀποδίδεται στὸν Σελίμ II ἢ στὸν Μουράτ III. Πρβ. Μ. Rogers, *δ.π.*, σ. 325.

46. Γ. Α. Σωτηρίου, *δ.π.*, σ. 19, ὑπ. 1. Ἡ ἐπιγραφή εἶναι ἀνάγλυφη στὸ ξύλο καὶ ὄχι ἔνθετη, ὅπως ὑποστηρίζει ὁ συγγραφέας. Ἡ ἀνάγνωσή του ὅμως εἶναι σωστή, ἀπ' ὅσο μπορεῖ κανεὶς νὰ κρίνει ἀπὸ τὴ σημερινὴ ἀλλοιωμένη μορφή της:

*Κᾶν οὐ πέφειγε θάμβος ἐπὶ θαυμάτων
τῶν πρὶν ὁ θαυμάσιος οὐτοσί θρόνος
ἄκοσμον αὐτὸν Πατριαρχοῦντος δ' ὅμως
χάρισιν ἰδεῖν ἐστὶν Ἱερεμίου
ἐν (Ἐῶα;) λάμποντος ἡλίου πλέον
Ἀγχιαλίῳ τῇδ' ἀφιερωκότος
Κατὰ τὸ ἔτος ζ'πε (1577) ἰνδ. ε' Μαρτίου α'.*

47. Ν. Jorga, *δ.π.*, σ. 104.

48. Μ. Crusius, *δ.π.*, σ. 182.

49. Τ. Η. Papadopoulos, *Studies and Documents relating to the History of the Greek Church and People under the Turkish Domination*, Brussels 1952, σσ. 9 κ.εξ.

μπορούμε να ἐρμηνεύσουμε τὴν ἀφιερωτικὴ ἐπιγραφή. Ὁ Ἱερεμίας λάμπει στὴν Ἀνατολὴ περισσότερο καὶ ἀπὸ τὸν ἥλιο, διότι πλέον ἔχει τὴν ἐξουσία πάνω στὰ τρία πατριαρχεῖα τῆς Ἀνατολῆς: τῆς Ἀντιόχειας, τῆς Ἱερουσαλὴμ καὶ τῆς Ἀλεξανδρείας. Τὴ δύναμη αὐτὴ, ποὺ δὲν τὴν εἶχαν οἱ βυζαντινοὶ προκάτοχοί του, τὴν ἀπέκτησαν οἱ πατριάρχες χάρις στὴν κατάκτηση τῆς Ἀραβικῆς Ἀνατολῆς ἀπὸ τὸν Σουλτάνο Σελὶμ Ι.

Ἡ συνειδητοποίηση καὶ ἡ πλήρης ἀποδοχὴ ἀπὸ τὴν ἐκκλησία τοῦ νέου τῆς ρόλου δὲν ἦταν ἄμεση. Ἀντίθετα, ἦταν μία διαδικασία ἀργή καὶ ἠθικὰ ἐπίπονη⁵⁰. Ἡ προσωπικότητα τοῦ Ἱερεμίας καὶ οἱ πολιτικὲς συγκυρίες τὸν βοήθησαν νὰ ἐπωφεληθεῖ ὅσο μπορούσε περισσότερο ἀπὸ τὴ θέση του⁵¹. Καταγόταν ἀπὸ ἀρχοντικὴ βυζαντινὴ γενιὰ καὶ ἦταν ἓνας πολὺ ἱκανὸς ἱεράρχης ποὺ μὲ πάθος ἠθέλε νὰ ὀρθοτομήσει, νὰ ἀναμορφώσει τὴν ἐκκλησία τοῦ Χριστοῦ. Ὁ Gerlach θαυμάζει τὸν πρᾶο χαρακτήρα του, τὴν ἀπλότητα καὶ ἀρχοντιὰ τῆς ἐνδυμασίας του καὶ τὴ λιτότητα τῆς διαίτας του⁵². Ὅταν ἀνέβηκε στὸν πατριαρχικὸ θρόνο, χάρις στὴν εὐνοια τοῦ Μιχαήλ Καντακουζηνὸν καὶ τῶν ἄλλων ἀρχόντων τῆς πόλεως καὶ τοῦ Γαλατᾶ, ἦταν μόλις 36 ἐτῶν. Ἡ ἀνακαίνιση τοῦ πατριαρχικοῦ οἴκου καὶ ναοῦ ἦταν μία ἐπιλογὴ ἀντάξια τῆς ἀρχοντικῆς του γενιᾶς ἀλλὰ καὶ τῶν ἀντικειμενικῶν ἀναγκῶν. Στὴν πατριαρχικὴ αὐλὴ συχνάζουν ὁ Βενετὸς βασιλεὺς, ἀπεσταλμένοι τοῦ Πάπα, ὁ Γάλλος πρεσβευτὴς καὶ ταξιδιωτὲς ἀπὸ τὴ Δυτικὴ Εὐρώπη. Οἱ λουθηρανοὶ ἀπεσταλμένοι τῆς Τυβίγγης ζητᾶνε τὴ γνώμη του πάνω σὲ ἓνα θέμα ποὺ καίει τὴν Εὐρώπη, τὴν Αὐγουσταία ὁμολογία⁵³. Ὁ πατριάρχης ἔχει ἐπαφὲς ἀντιστοιχέις μὲ αὐτὲς ἐνὸς ἀρχηγοῦ κράτους καὶ ἀνάλογα τοῦ συμπεριφέρονται οἱ ξένοι πρεσβευτὲς. Τὰ δῶρα ποὺ στέλλουν οἱ διαμαρτυρόμενοι καὶ ὁ Πάπας εἶναι πολύτιμα χρυσὰ σκεύη καὶ ρολόγια, προϊόντα τῆς ἐξελιγμένης εὐρωπαϊκῆς τεχνολογίας, ποὺ ἦταν γνωστὸ ὅτι μὲ πάθος ἐπιζητοῦσαν οἱ ἡγεμόνες καὶ οἱ ἀρχοντες τῆς Ἀνατολῆς⁵⁴.

50. P. Konortas, *Les relations juridiques et politiques entre le Patriarcat Orthodoxe de Constantinople et l'administration ottomane 1453-1600, d'après les sources grecques et ottomanes*, Thèse de 3e cycle, Université Paris I, Paris 1985.

51. Οἱ ἀπόψεις τῶν δύο σημαντικῶν ἱστορικῶν τῆς ἐκκλησίας, τοῦ Μ. Γεδεῶν καὶ τοῦ Κ. Ν. Σάθα, γιὰ τὸν Ἱερεμία εἶναι διαμετρικὰ ἀντίθετες. Ὁ Γεδεῶν, ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὸν Δωρόθεο ποὺ θεωρεῖ τὸν Ἱερεμία ἱκανὸ ἀλλὰ αὐταρχικὸ, γράφει ὅτι ἐξαιτίας τῆς οἰσῆς τοῦ πατριάρχη κατασπαταλήθηκε ὁ ἐθνικὸς πλοῦτος σὲ παλάτια καὶ σὲ πατριαρχικοὺς θρόνους. Ὁ Σάθας ἀκολουθεῖ τὸν Μαλαξὸ καὶ τὸν Gerlach καὶ πιστεύει ὅτι ὁ Ἱερεμίας ἐνεργοῦσε μὲ ἀντικειμενικὸ στόχο τὰ συμφέροντα τῆς Ὁρθοδοξίας καὶ κατ' ἐπέκτασιν τὰ συμφέροντα τοῦ Γένους. Πρβ. Μ. Γεδεῶν, *δ.π.*, σσ. 78 κ.ἐξ. Κ. Ν. Σάθας, *δ.π.*, ε.

52. Κ. Ν. Σάθας, *δ.π.*, κβ.

53. Κ. Ν. Σάθας, *δ.π.*, passim. Ζ. Τσιρπανλῆς, Σχέσεις τῆς Ὁρθοδόξου Ἐκκλησίας μὲ τίς Ἐκκλησίες τῆς Δύσεως, στὸ *Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ ἔθνους*, τόμ. Ι, σσ. 117 κ.ἐξ.

54. Μ. Crusius, *δ.π.*, σ. 465. Πρβ. Ο. Kurz, *European Clocks and Watches in the Near East*, London 1975.

Με αὐτὸν τὸν τρόπο, ὁ πατριαρχικὸς οἶκος καὶ ναὸς ἐπισκευάζονται ἐκ βάθρων. Οἱ συνθήκες εἶναι ἰδιαίτερα εὐνοϊκές. Ἡ αὐτοκρατορία, μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Σουλεϊμάν, ἔχει μπεῖ σὲ μιὰ φάση ὅπου οἱ κεντρόφυγες τάσεις λανθάνουν. Δύο χρόνια μετὰ τὴν ἀνάρρηση τοῦ Ἱερεμίας στὸν πατριαρχικὸ θρόνο, σουλτάνος γίνεται ὁ Μουράτ III. Γράφει ὁ Δωρόθεος στὸν Χρονογράφου του⁵⁵: *ὁ σουλτάν Μουράτης ... ἦτον νέος*. Ἦταν πράγματι μόλις 28 ἐτῶν. Ἦταν ἀκόμη δίκαιος καὶ πρῶτον ἔδειξε πῶς ἀγαπᾷ τὴν δικαιοσύνην καὶ εὐβγαίνει συχνὰ νὰ ἐπιβλέπῃ τὸν λαόν, καὶ νὰ παραγγέλλῃ εἰς τοὺς μπισιάδες νὰ κρίνουν τὴν δικαιοσύνην. Ἦταν προοδευτικὸς, ἠθέλησε νὰ βάλῃ καὶ ὠρολόγια μεγάλα νὰ σημαίνουν τὶς ὥρες, ὡς καὶ εἰς τὴν Βενετίαν. Ἀγαποῦσε τὶς ἐπιστῆμες, ἤλθε γοῦν καὶ ἓνας Ἀραβὸς ἀστρονόμος καὶ ἠγάπησέ τον, καὶ ἔβαλε καὶ ἔκαμεν ἀπάνω εἰς τὰ μνήματα τοῦ Γαλατὰ ὀσπίτια, καὶ ἔκαμε τὴν ζωδιακὴν σφαῖραν⁵⁶. Ξέρουμε ἄλλωστε ὅτι ὁ Μουράτ ἦταν καὶ φιλότεχνος, ἦταν ὁ μαικήνας τοῦ ζωγραφικοῦ στίλ μὲ τὰ φῆλλα τοῦ saz καὶ τὶς ροζέτες⁵⁷.

Μέσα σ' αὐτὴ τὴν ἀτμόσφαιρα ἀνοχῆς καὶ λανθάνουσας ἐλευθερίας ἐπισκευάζει ὁ Ἱερεμίας τὸν πατριαρχικὸ οἶκο καὶ ναό. Ὁ θρόνος του, ὅπως τὸ δυσκοπότερο τοῦ Θεόληπτου καὶ τὸ κύπελλο τοῦ Λαυρέντιου, καθρεφτίζουν αὐτὴ τὴν ἀτμόσφαιρα καὶ τὴ βεβαιότητα μιᾶς Ἐκκλησίας μὲ ἐνδυναμωμένη κοσμικὴ ἐξουσία.

Ἦταν ὅμως μιὰ ὑπερβολικὰ αἰσιόδοξη ἄποψη. Ὅταν ὁ Ἱερεμίας γύρισε ἀπὸ τὴν ἔξορία του στὴ Ρόδο *ἤυρε τὴν ἐκκλησίαν σμαγίδι, καὶ ἔκλαυσε πολλὰ*⁵⁸. Ἡ Παμμακαρίστος εἶχε περάσει στὰ χέρια τῶν Τούρκων καὶ εἶχε μετατραπεῖ σὲ τζαμί⁵⁹.

55. Δωρόθεου, *δ.π.*, σ. 23.

56. Πρόκειται γιὰ τὸ ἀστεροσκοπεῖο τοῦ Σύρου Taqi ad-Din (Takiyuddin), ποὺ δὲν πρόλαβε νὰ λειτουργήσῃ. Ἰσοπεδώθηκε ἀπὸ τὸ ὀργισμένο πλῆθος μὲ τὴν προτροπὴ τοῦ Σεῖχουϊσλάμη καὶ πάλιν οἱ νομοδιδάσκαλοι εἶπαν, *ὅτι δὲν πρέπει νὰ πιστεύωμεν τοιάτας τέχνας, καὶ ἐχάλασε τα*. Πρβ. O. Kurz, *δ.π.*, σσ. 49 κ.ἐξ.

57. W. B. Denny, *Dating Ottoman Turkish Works in the Saz Style*, *Muqarnas* 1 (1983), σ. 111.

58. Δωρόθεου, *δ.π.*, σ. 16.

59. H. Belting, C. Mango, D. Mouriki, *The Mosaics and Frescoes of St Mary Pammakaristos*, *Dumbarton Oaks Studies* 15 (1978), σσ. 35, 77.

* Γιὰ τὴν ἀργυροχοΐα τῆς Ραγούσας, Βοσνίας καὶ Σερβίας σημαντικὲς πληροφορίες καὶ ταυτίσεις περιέχονται σὲ ἄρθρο ποὺ δημοσιεύθηκε μετὰ τὴ συγγραφὴ τοῦ ἀρθροῦ αὐτοῦ. Δέξ: M. Wenzel, «Early Ottoman Silver and Iznik Pottery Design. Animal Style», *Apollo* (September 1989), σσ. 159-165.