

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΄

Ο έξοπλισμός της εκκλησίας σε άργυρά σκεύη και έπιπλα αποτελεί την εικόνα του πλούτου και της εϋλάβειας της χριστιανικής κοινότητας και άτνανακλά τὸ κύρος της Έκκλησίας. Η άργυροχοΐα ειδικότερα, από τη φύση του πολύτιμου ύλικού της, είναι ένας κλάδος της τέχνης που προβάλλει την κοινωνική εικόνα και την οικονομική θέση του χρήστη και παραγγελιοδότη.

Η όθωμανική κατάκτηση μετέτρεψε την Έκκλησία, και πιο συγκεκριμένα τὸ Οικουμενικό Πατριαρχείο, σε πολιτικό και θρησκευτικό ήγέτη των ὀρθόδοξων χριστιανών. Τὰ άσημένα αναθήματα φανερώνουν ἔτσι τὸ νέο κύρος και την αΐγλη της Έκκλησίας και καθρεφτίζουν την κοινωνική και οικονομική δύναμη των χορηγών, που ήταν στην πλειοψηφία τους άνώτεροι ιεράρχες και εϋποροι ἔμποροι ἢ άξιωματούχοι του κράτους, «οί άρχοντες του ήμετέρου γένους». Μὲ αυτόν τὸν τρόπο μπορούμε νά πούμε ότι ἡ εκκλησιαστική άργυροχοΐα γίνεται μιὰ επίσημη καλλιτεχνική ἔκφραση του Έλληνισμού της Τουρκοκρατίας, μιὰ και προωθείται και ἔκφράζει τις ἔπιλογές των ισχυρότερων κοινωνικά στρωμάτων.

Σὲ αντίθεση με τὸν ἑνετοκρατούμενο ἑλληνικό χῶρο, ὅπου άκμάζει ἡ εκκλησιαστική ζωγραφική, τὰ μεγάλα τουρκοκρατούμενα άστικά κέντρα, ὅπως ἡ Κωνσταντινούπολη, ἡ Άδριανούπολη και ἡ Τραπεζούντα, φημίζονται για τὰ ἔργαστήρια άργυροχοΐας τους. Η διάκριση αὐτή είναι συνάρτηση των διαφορετικών οικονομικών και πολιτισμικών συνθηκών στις ὁποίες ζούσαν οί Έλληνες στις δύο αυτές περιοχές¹. Η ζωγραφική πάνω σε ξύλινους πίνακες ἢ ἡ τοιχογραφία δὲν θά μπορούσαν νά είχαν ἀπήχηση στην εϋρύτερη άγορά της ὀθωμανικής πόλης, ἔνῳ ἡ μεταλλοτεχνία και ἡ άργυροχοΐα ἦταν τέχνες με μεγάλη διάδοση στις ισλαμικές κοινωνίες, συνυφασμένες με τις ἔπιλογές των άνώτερων κοινωνικά στρωμάτων². Η προτίμηση της Έκ-

1. Μ. Χατζηδάκης, 'Η μεταβυζαντινή τέχνη (1453-1700) και ἡ άκτινοβολία της, *Ίστορία του Έλληνικού Έθνους*, τόμ. Γ', Άθήνα 1974, σ. 410.

2. J. W. Allan, *L'art du métal, στο Trésors de l'Islam*, κατάλογος ἔκθεσης, Genève 1985, σσ. 248 κ.ἑξ.

κλησίας σε δωρεές από πολύτιμα υλικά εξηγείται και σαν οικονομική επένδυση, εύκολα ρευστοποιήσιμη σε ώρα ανάγκης και σύμφωνη με το όθωμανικό σύστημα, όπου η συσσώρευση κεφαλαίου γινόταν σε άσημη και άλλα πολύτιμα είδη.

Οι γνώσεις μας για τα λειτουργικά σκεύη τον πρώτο αιώνα μετά την "Αλωση είναι λιγοστές, ενώ γύρω στα μέσα του 16ου αιώνα αρχίζουμε να έχουμε πληροφορίες και αντικείμενα. Το κενό αυτό οφείλεται κατά ένα μεγάλο μέρος στις καταστροφές και στον κλονισμό που υπέστη ο Έλληνισμός από την όθωμανική κατάκτηση. Γράφει ο πατριάρχης Σωφρόνιος το 1464: *ὡς ἐπειδὴ ἐάλωκεν ἡ ἡμετέρα πατρίς ... πολλὰ τῶν ἱερῶν πραγμάτων τῆς πίστεως ὑπὸ τῶν ἀθέων Τούρκων κατεπατήθησαν ἀναιδῶς, εἰκόνας δεσποτικαί ... ἱερά σκεύη, ποτήρια δηλονότι καὶ εὐαγγέλια, τίμιοι σταυροὶ καὶ ἄλλα τῶν ἱερῶν*³. Οι νέες δωρεές στην Ἐκκλησία πρέπει να ήταν περιορισμένες και οι ανάγκες καλύπτονταν με ὅσα βυζαντινά σκεύη εἶχαν ἀπομείνει στα χέρια τῶν χριστιανῶν ἢ με αντικείμενα ποὺ δὲν ἦταν κατασκευασμένα ἐξ ἀρχῆς γιὰ τὴν ὀρθόδοξη λατρεία.

Εἶναι πιθανὸ ὅμως ἡ ἔρευνα στὰ σκευοφυλάκια τῶν μεγάλων μοναστικῶν κέντρων νὰ καλύψει μέρος τοῦ κενοῦ. Στὸ δεῦτερο τέταρτο τοῦ 16ου αἰώνα γίνονται σημαντικὲς ἀνακαινίσεις στὰ μοναστήρια τοῦ Ἁγίου Ὁρους, τῶν Μετεώρων καὶ ἀλλοῦ στὴν κυρίως Ἑλλάδα⁴. Παράλληλα μὲ τὴν εἰκονογράφηση θὰ πρέπει νὰ ἐγινε 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 ἀργυρῆ, μανούαλια δύο ἀργυρὰ καὶ ἄλλα πολύτιμα ἱερά⁵.

Μποροῦμε νὰ σχηματίσουμε μιὰ εἰκόνα τῶν ὀρθόδοξων ἀσημικῶν αὐτῆς τῆς ἐποχῆς ἀπὸ τὰ αντικείμενα 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 αἰώνα στὰ χέρια τῶν Ὀθωμανῶν ποὺ προωθοῦν

3. Μητρ. Τραπεζοῦντος Χρῦσανθου, Ἡ Ἐκκλησία 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. Β. Radojkovič, *Serbian Goldsmiths' work of the 16th and 17th centuries*, Novi Sad 1966, εἰκ. 40-42, 44, 51, 59, 116. Ἔως τὰ μέσα τοῦ 16ου αἰώνα τὰ ἀναθήματα ποὺ ἔχουν σωθεῖ εἶναι σχετικὰ λιγοστά. Πληθαίνουν ὅμως μετὰ τὴν ἀναδιοργάνωση τοῦ πατριαρχείου τοῦ Ρετὸ στὰ 1557.

τήν εκμετάλλευσή τους, ενώ τὰ ἀργυροχοϊκὰ ἐργαστήρια τῆς Βοσνίας, τῆς Ἑρζεγοβίνης καὶ ἰδιαίτερα τῆς Σερβίας συνεχίζουν νὰ παράγουν ἔργα ἐκκλησιαστικῆς καὶ κοσμικῆς χρήσης⁷. Τὰ χαρακτηριστικὰ τους μᾶς εἰσάγουν στὴ νέα ἐποχὴ: ἡ βυζαντινὴ εἰκονογραφικὴ παράδοση καὶ ἡ ὀρθόδοξη 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 λίγιστα 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 του ποὺ πατάει χωρὶς βάση καὶ τὸ κεντρικὸ καρφὶ ποὺ συγκρατοῦσε ἕνα ξεχωριστὸ πυθμένα —τώρα χαμένο— συνδέουν τὸ κύπελλο αὐτὸ μὲ μία σειρὰ ἀπὸ παρόμοια ποὺ ἀπὸ τὸν 16ο αἰῶνα καὶ ἐξῆς ἔχουν μεγάλῃ διάδοση στὸ βαλκανικὸ χῶρο¹⁰. Οἱ σλαβονικὲς ἢ ἑλληνικὲς ἐπιγραφές καὶ ἡ διακόσμηση μὲ παραστάσεις ἁγίων πιστοποιοῦν τὴν προέλευσή τους καὶ κατὰ περίπτωσιν μία ἐκκλησιαστικὴ χρῆσις. Ὁ τουρὰς τοῦ Βαγιαζήτ —ποὺ 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, *δ.π.*, σ. 20.

9. Ἄρ. Εὐρητηρίου Εα 909, διάμ. 12,5 ἐκ. Τὸ κύπελλο αὐτὸ, 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 θρόνον καὶ τὰ ἀσημικὰ τῆς Κωνσταντινούπολης ἔχει παρουσιαστεῖ στὸ διεθνὲς Συμπόσιο γιὰ τὸν ἀρχιτέκτονα Sinan στὴν Ἄγκυρα, τὸν Ὀκτώβριο τοῦ 1988.

10. B. Radojković, *δ.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, *δ.π.*, πῖν. 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, πῖν. 22, 23A, 24.



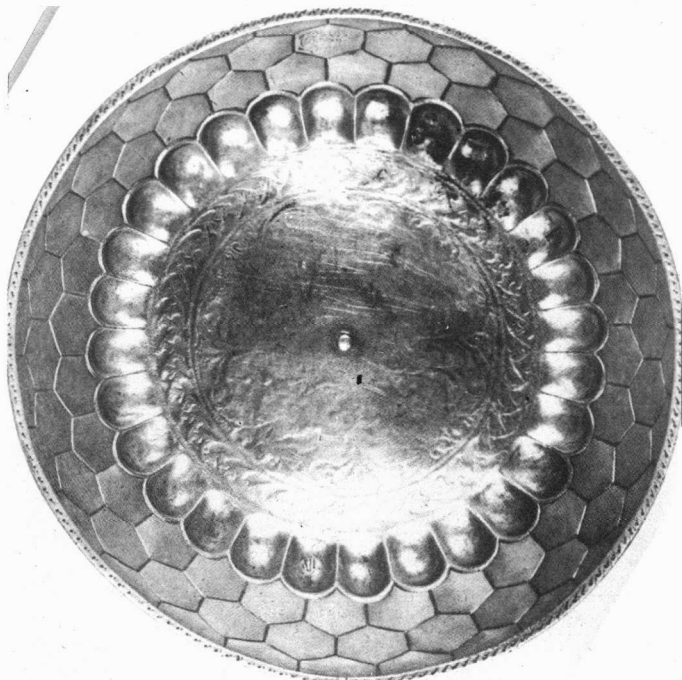
Εικ. 1. Έξωτερική όψη κυπέλλου. Μουσείο Μπενάκη, άρ. Εύρ. Εα 909.

μέρος τής άργυροχοΐας τοϋ 16ου και 17ου αΐωνα, που προέρχεται από τις ευρωπαϊκές περιοχές τής όθωμανικής επικράτειας.

Τά ίδια χαρακτηριστικά συναντάμε στα δύο άσημικά που θα αναλυθοϋν πιο κάτω. Έχει όμως ιδιαίτερο ενδιαφέρον ή δυνατότητα να τα αποδώσουμε στην Κωνσταντινούπολη και να τα συνδέσουμε με τό κέντρο τής Όρθοδοξίας, τό Οικουμενικό Πατριαρχείο.

Τό πρώτο είναι ένα άσημένιο και έπίχρυσο δυσκοπότερο που βρίσκεται στο Μουσείο Κανελλοπούλου¹³ (εϊκ. 4-5). ΈΗ διακόσμηση και ιδίως τό γοτ-

13. *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη*, Έπουργείο Πολιτισμοϋ-Βυζαντινό Μουσείο, κατάλογος έκθεσης, Άθήνα 1986, σ. 198, άρ. 222.

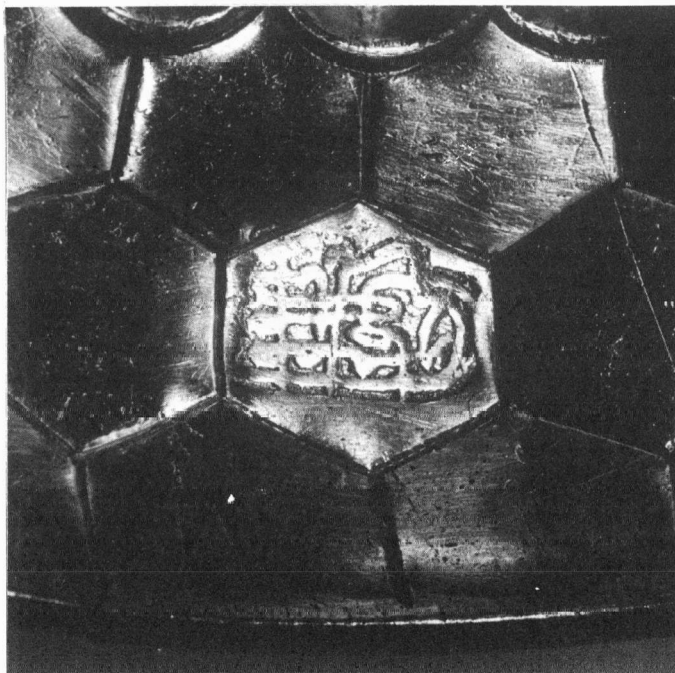


Εικ. 2. Έσωτερική όψη κυπέλλου εικ. 1. Μουσείο Μπενάκη, άρ. Εύρ. Εα 909.

θικό του σχήμα παρουσιάζουν στενή συγγένεια με τὸ δισκοπότηρο τοῦ 1568 ποὺ βρίσκεται στὸ σκευοφυλάκιο τοῦ μοναστηριοῦ τοῦ Dečani, στὴ Γιουγκοσλαβία¹⁴. Γοτθικὲς ἐπιδράσεις ἐμφανίζονται στὰ ὀρθόδοξα λειτουργικὰ σκεύη ἤδη ἀπὸ τὴν Παλαιολόγεια ἐποχὴ¹⁵. Τὸ γοτθικὸ σχήμα τοῦ δισκοπότηρου δὲν πρέπει νὰ θεωρηθεῖ σὰν προσκόλλησι σὲ ἀπληραιομένα πρότυπα. Ὁ συντηρητικὸς χαρακτήρας τῶν λατρευτικῶν ἀντικειμένων καθιερώνει τύπους καὶ μορφές ποὺ ὑποβάλλουν τὴν ἱερὴ χρῆσι καὶ σταθερὰ ἐπαναλαμβάνονται. Στὴ Δυτικὴ Εὐρώπη τὰ δισκοπότηρα κράτησαν τὸ γοτθικὸ τους

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

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



Είκ. 3. Λεπτομέρεια εικόνας 2. Τουράς, σουλτανικό μόνόγραμμα του Βαγιαζήτ II.

σχῆμα σ' ὄλη τὴν περίοδο τῆς Ἀναγέννησης καὶ τοῦ Μανιερισμοῦ, κατὰ τόπους μάλιστα καὶ τὸν 17ο αἰώνα¹⁶. Ἡ διακόσμηση, ὡστόσο, ὑποδηλώνει τὴν ἐποχὴ κατασκευῆς.

Στὸ δισκοπότηρο τοῦ Μουσείου Κανελλοπούλου, τὸ κένιστρο ἔχει ἓνα διάτρητο φυτικὸ ἀραβούργημα ἀπὸ ἡμιανθῆμια μὲ ἐγχάρακτες νευρώσεις, πὺ συναντᾶμε συχνὰ στὴν ὀθωμανικὴ ἀργυροχοΐα¹⁷. Ἡ διακόσμηση στὸ

16. C. Hernmarck, *The Art of the European Silversmith 1430-1830*, London 1977, τόμ. 1, 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 ήμμετάλλια 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 άραβούρημα, και φύλλα του *saz* με άνθemia και ροζέτες¹⁸. 'Η διάταξη σε μετάλλια και κρεμαστά ήμμετάλλια μπορεί να συγκριθεί με τó έσωτερικό ένός κυπέλλου του Iznik σε μπλε-turquoise χρώματα, που άπηχει 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 ΜΗΧΑΗΛ ΚΑΙ ΓΑΒΡΙΗΛ ΕΝ ΤΩ ΟΡΗ ΤΟΥ ΣΑΓΑ και † ΘΕΟΛΗΠΤΟΥ ΑΡΧΙΕΡΕΩΣ. Χάρη σε ένα άδημοσίευτο έκκλησιαστικό έγγραφο, τó μοναστήρι ταυτίζεται με τή σήμερα διαλυμένη μονή των Ταξιαρχών τής 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 τής έποχής του και πατριάρχευσε με μικρά διαλείμματα από τó 1572 έως τó 1594. Δεύτερον, στη διάρκεια τής πατριαρχίας του Θεόληπτου, οί 'Οθωμανοί κατάσχεσαν τόν πατριαρχικό ναό, τή βυζαντινή έκκλησία τής Παμμακαρίστου, και τή μετέτρεψαν σε τζαμί, τó *Fethiye Cami*²¹. Τó δισκοπότηρο έτσι σχετίζεται με τήν άνώτατη ιεραρχία τής 'Εκκλησίας στην Κωνσταντινούπολη και τó περιβάλλον του Οικουμενικού Πατριαρχείου.

"Άλλη μία έπιγραφή κάτω από τή βάση του δισκοπότηρου μάς πληροφορεί: *Ριζας επεριχρισωσε τω πωτιριων τωτω*. Τó όνομα του χρυσοτῆ είναι πολú πιθανό να άναφέρεται στόν τόπο καταγωγής του, τó Ρίζιον του Πόντου. Οί χριστιανοί άργυροχόοι του Πόντου είναι φημισμένοι στις όθωμανικές πηγές για τή δεξιοτεχνία τους στην κατεργασία του άσημιού²². "Έλληνες

18. A. Lane, *δ.π.*, σσ. 47 κ.έξ. Πρβ. Y. Petsopoulos, *δ.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 τás Έκκλησίας τών Νήσων*, τόμ. 1, 'Ερμούπολις 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 αἰώνα πού γεννήθηκαν στὴν Τραπεζούντα, τὸν Σελίμ I 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 πού θὰ ἀναλυθεῖ εἶναι ἓνα μικρὸ ἀσημένιο καὶ ἐπίχρυσο κύπελλο πού βρίσκεται στὸ Μουσεῖο Μπενάκη²⁴ (εἰκ. 6-7). Τὰ ἐσωτερικά του τοιχώματα εἶναι ἀκόσμητα καὶ ὁ σμαλτωμένος πυθμένας ἔχει

ἀντλεῖ ἀπὸ ὀθωμανικὴ πηγὴ τοῦ 16ου αἰώνα. Πρβ. A. 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. Σάβας, *Βιογραφικὸν Σχέδισμα περὶ τοῦ Πατριάρχου Ἱερεμίου Β΄*, Ἀθήνα 1870, σ. 9.

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



Εικ. 7. Ἐξωτερική ὄψη κυπέλλου εικόνας 6.

στο κέντρο του ἔνα μικρὸ περιστρεφόμενο χυτὸ λιοντάρι. Τὸ σχέδιο μὲ τοὺς ἐλίσσόμενους βλαστοὺς ἀπὸ ἡμιανθέμια καὶ ἄνθη τοῦ λωτοῦ μπορεῖ εὐκολὰ νὰ παραλληλιστεῖ μὲ διακοσμῆσεις ὀθωμανικῶν χειρογράφων καὶ μὲ τὸν ζωγραφιστὸ πυθμένα σὲ πιάτα τοῦ Iznik τῆς μπλὲ-ἄσπρης περιόδου²⁵.

Ἡ ἐκτέλεση τῆς ὀθωμανικῆς διακοσμητικῆς εἶναι τέλεια, τὸ σκεῦος ὁμως 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 ἕνα χρυστὸ καὶ ἀσημένιο ἱρανικὸ σκεῦος τιμουριδικῆς ἐποχῆς, διακοσμημένο μὲ τὸ ἴδιο γένος ἐλίσσόμενων βλαστῶν ποὺ ὑποβασιάζουν ἄνθη κινέζικης ἔμπνευσης²⁶. Τὸ περιστρεφόμενο μικρὸ ζῶο ὁμως καὶ τὸ σμάλτο

25. E. Atil, *The Age of Sultan Süleyman the Magnificent*, κατάλογος ἐκθεσης, Washington DC. 1987, εἰκ. 31. A. Lane, *δ.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 αὐτὸ, ὥστόσο, δὲν εἶναι γνωστὸ στὴν ἱρανικὴ καὶ γενικότερα τὴν ἰσλαμικὴ παραγωγή ἔνθετων ὀρειχάλκινων ἀντικειμένων, ποὺ κατὰ κανόνα μιμοῦνται τὰ σχήματα τῆς ἀργυροχοΐας. Εἶναι ὁμως κοινὸ στὴν ἑλληνιστικὴ καὶ ἑλληνορωμαϊκὴ περίοδο, οἱ λεγόμενες φιάλες μὲ

είναι χαρακτηριστικά τῶν κυπέλλων, πού, ὅπως καί τὸ σκεῦος τοῦ Βαγιαζήτ, συνδέονται μὲ τὴν ἀργυροχοϊκὴ παράδοση τῶν εὐρωπαϊκῶν περιοχῶν τῆς ὀθωμανικῆς αὐτοκρατορίας²⁷.

Τὸ περιστρεφόμενο ζῶο εἶναι συνήθως ἔλαφι, πού μὲ 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 ζῶων, πού στὴ μεσαιωνικὴ Δύση ἀποκτᾶ ἀλληγορικό χριστολογικὸ χαρακτήρα καὶ ἐπηρεάζει τὸ βυζαντινὸ κόσμον μετὰ τὸ 1204²⁸. Τὰ ἀλληγορικὰ ζῶα τοῦ *Φυσιολόγου* γίνονται συχνὸ εἰκονογραφικὸ θέμα τῆς γερμανικῆς ἀργυροχοΐας τῆς Ἀναγέννησης. Στὴ Νυρεμβέργη, ἀνάμεσα στὸ 1480 καὶ τὸ 1520, κατασκευάζονται σκεῦα μὲ κεντρικὸ ἔλαφι μέσα στὸν κῆπο τοῦ Παραδείσου, πού πιθανότατα ὑπῆρξαν τὰ πρότυπα τῶν βαλκανικῶν κυπέλλων μὲ μεσάζοντες τὴν ἀργυροχοΐα τῆς Ραγούζας²⁹.

Ἡ ἀλληγορικὴ εἰκονογραφία τῶν ζῶων, πού ἐμφανίζεται συνήθως ἀσπασματικὰ σὲ κύπελλα, κανάτια καὶ σὲ ἓνα θυμιατὸ, παρουσιάζεται μὲ σαφήνεια πᾶνω σ' ἓνα ἐπιχρυσὸ 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 Ἐβραῶν τῆς *Κιουτάχειας*, ὁμάδες ζῶων παλεύουν: οἱ ἀλληγορίες τοῦ κακοῦ, τὸ φίδι καὶ ὁ φερωτὸς δράκοντας, μὲ τὰ ζῶα τοῦ ἁγαθοῦ, τὸν μονόκερω, τὸν πελεκάνο, τὴν καμηλοπάρδαλη, τὸ ἔλαφι, τὸν

ἐμβλήματα, ἓνας τύπος πού ἀπορρέει ἀπὸ τὴν ἀχαμενιδικὴ καὶ ἑλληνιστικὴ μεσόμαλο φιάλη. Ἡ συνεχίζουσα χρήση τῆς μεσόμαλης φιάλης στὸν ἰσλαμικὸ κόσμον στὰ «μαγικά κύπελλα», ἔως τὸν 18ο-19ο αἰῶνα, ἐπιτρέπει νὰ υποθέσουμε —χωρὶς ἀκόμη νὰ εἶναι γνωστὰ τὰ ἐνδιάμεσα στάδια— ὅτι καὶ οἱ φιάλες μὲ 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. ἑξ. Ἡ παράλληλη ἐπιβίωση τοῦ τύπου στὴ μεσαιωνικὴ Δύση ἐξηγεῖ τις ὁμοιότητες μὲ 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 ὑπόσ. 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. ἑξ. K. Pechstein, *δ.π.*, ἀρ. 19-21. C. Hermarck, *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. Εὐρρηπίου 14003, ὕψος 16 ἐκ. Sotheby's, *δ.π.* B. Radojčević, *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.



Εικ. 8. Κανάτι. Μουσείο Μπενάκη, άρ. Εύρ. 14003.



Εικ. 9. Κανάτι εικόνας 8.

ήλιακο γρόπα. Στο λαιμό, οί σκηνές πάλης του Καλού με τὸ Κακό κορυφώνονται με τὴ νίκη του Καλού. Κάτω ἀπὸ μεγάλα φυτὰ ποὺ στέφονται με ρόδια ἔχουμε μιὰ παραδισείνια σκηνὴ με ἀντικριστὰ ζῶα καὶ δύο γυμνὲς μορφές — ὁ Ἀδὰμ καὶ ἡ Εὐα 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 περίπτωση τοῦ ἀδιαφανοῦς πράσινου σμάλτου τοῦ κυπέλλου, ἐμφανίζεται ἐξαιρετικὰ σπάνια τὴν Παλαιολόγεια ἐποχὴ, κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τῆς Δύσης³³. Ἀπὸ τὶς ἀρχὲς ὅμως τοῦ 16ου αἰῶνα χρησιμοποιεῖται 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 περιουσία, διότι χρηματοδότησε τὴν ἀγιογράφηση τοῦ ναοῦ τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς στὴν Εὐβοία καὶ ἀναφέρεται σὲ ἔγγραφο τοῦ πατριάρχου Ἱερεμία ὅτι ἀγόρασε με δικὰ του μέσα τὸ ναὸ καὶ τὰ κτήματα τῆς Περιβλέπτου γιὰ νὰ τὰ κληροδοτήσει στὴ Μονὴ Γαλατᾶκη. Ἀναφέρεται ἢ συνυπογράφει σὲ τρία πατριαρχικὰ ἔγγραφα, τὸ 1580, 1582 καὶ 1587³⁵. Ἡ παρουσία του στὴν Κωνσταντινούπολη εἶναι βέβαιη τουλάχιστον γιὰ τὸ 1580 καὶ τὸ 1587, ὅπου πρέπει νὰ τοποθετηθεῖ καὶ ἡ κατασκευή τοῦ κυπέλλου.

Οἱ διακοσμητικὲς ἐπιλογὲς τοῦ μητροπολίτη Λαυρέντιου καὶ τοῦ πατριάρχου Θεόληπτου εἶναι ἀναμενόμενες γιὰ τὴν ὀθωμανικὴ Istanbul τοῦ 16ου αἰῶνα. Παρ' ὅλα αὐτὰ, ἡ ἀπόλυτη ὑποχώρηση τῆς βυζαντινῆς εἰκονογραφικῆς παράδοσης καὶ ἡ ἔμφαση στὴν κοσμικὴ ὀθωμανικὴ διακοσμητικὴ εἶναι ἓνα φαινόμενο σπάνιο σὲ ἀντικείμενα ἐκκλησιαστικῆς χρήσης. Οἱ ἰδιαίτερες πολιτικὲς καὶ ἐκκλησιαστικὲς συνθήκες τῆς περιόδου αὐτῆς εἶναι πιθανόν 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, Ἐπὶ 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, ὁ.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, ὕψ. 107.



Εικ. 10. Πατριαρχικός θρόνος. Ναός Ἁγίου Γεωργίου, Φανάρι, Κωνσταντινούπολη.

αυτή δσον ἀφορᾶ τὴν τεχνοτροπία, τὶς ἐπιγραφὲς ἀλλὰ καὶ τὴν προσωπικότητα τοῦ ἴδιου τοῦ Ἱερεμίας.

Ἐο πατριαρχικὸς θρόνος βρίσκεται σήμερα στὸν πατριαρχικὸ ναὸ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στὸ Φανάρι καὶ εἶναι χρονολογημένος στὰ 1577 ἀπὸ μιὰ ἔμμετρη ἐπιγραφή πὸν περιτρέχει τὸ γέισο του³⁶. Μιὰ ἀκόμη μισοσβησμένη ἐπιγραφή πάνω στὸ σκαλί ἀναφέρει: ΠΑΤΡΙC T' ἈΘΗΝΑΙ ΤΥΓΧΑΝΕΙ ΛΑΥΡΕΝΤΙΩ. Ἐο Ἀθηναῖος Λαυρέντιος ἦταν προφανῶς ὁ τεχνίτης τοῦ θρόνου. Γνωρίζουμε ἀπὸ τὸν Gerlach ὅτι ἡ Ἀθήνα τὸν 16ο αἰῶνα εἶχε μιὰ συντεχνία ξυλογλυπτῶν πὸν κατασκεύαζαν μικρὲς ἐνθετες κασέλες καὶ ἄλλα ἀντικείμενα³⁷.

Τὸ σχῆμα τοῦ θρόνου εἶναι τὸ γνωστὸ σχῆμα τῶν ξύλινων δεσποτικῶν μεταβυζαντινῶν θρόνων. Ἐο τεχνικὴ τῆς διακόσμησης ὁμως, μὲ ἐνθετο ἔβενο καὶ ἔλεφαντόδοντο, καθὼς καὶ τὸ στίλ ἀπηχοῦν σύγχρονα ὀθωμανικὰ πρότυπα. Τὸ πιὸ σημαντικό μέρος τοῦ θρόνου, προορισμένο νὰ βλέπεται ἀπὸ τὴ συνάθροιση τῶν χριστιανῶν, εἶναι ἡ πλάτη. Διακοσμείται μὲ τὴ ζωγραφιστὴ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Μεγάλου Ἀρχιερέα, πὸν ἔχει ὑποστει σημαντικὲς ἐπιζωγραφίσεις, καὶ μὲ ἔνα πίνακα ἀπὸ ἐνθετα ἄνθινα σχέδια. Ἀπὸ ἔνα ἐβένινο βάζο ξεπηδᾶνε κλαδιὰ ἀπὸ ἔλεφαντόδοντο μὲ τουλίπες, γαρίφαλα καὶ λουλούδια δαμασκηνιάς ἀνάμεσα σὲ πουλιὰ καὶ συνδυασμοὺς τῶν τριῶν κύκλων —τὸ ὀθωμανικὸ chintamani. Ἐο σύνθεση εἶναι γνωστὴ ἀπὸ τοὺς κεραμικοὺς πίνακες τοῦ Iznik πὸν διακοσμοῦσαν τὰ σουλτανικὰ τζαμιὰ ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 16ου αἰῶνα καὶ ἐξῆς³⁸. Ἐο ὑπόλοιπη διακόσμηση περιλαμβάνει συμπλεκόμενα ἡμιανθέμια καὶ ἄνθινους βλαστοὺς, περιστρεφόμενες ροζέτες³⁹, γεωμετρικὰ πλέγματα μὲ ἄνθη καὶ τὸν πατριαρχικὸ δικέφαλο ἀετὸ στὰ ἐπίκρανα τῶν κιονίσκων⁴⁰. Ἐο ἐκτέλεση τῆς διακόσμησης εἶναι ἐξαιρετικὰ λεπτὴ καὶ μπορεῖ νὰ παραβληθεῖ μὲ τὰ αὐλικά ἔπιπλα τῆς ἐποχῆς. Ἐο μικρογραφικὴ ἀπόδοση τῆς διακόσμησης, ὠστόσο, δὲ χαρακτηρίζει τὰ σουλτανικὰ ἀναθή-

36. Γ. Α. Σωτηρίου, *Κειμήλια τοῦ Οἴκουμενικοῦ Πατριαρχείου*, Ἀθήνα 1938, σσ. 17 κ.ἐξ., πίν. 5-6.

37. S. Gerlach, *Tagebuch*, Franckfurth am Mayn 1674, σ. 379, στὸ Α. Ε. Βακαλόπουλος, *Ἱστορία τοῦ Νέου Ἑλληνισμοῦ*, Θεσσαλονίκη 1964, τόμ. Β1, ὕπ. 4.

38. J. M. Rogers and R. M. Ward, *ὁ.π.*, σ. 214, ἀρ. 164.

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

40. Εἶναι ἡ παλαιότερη γνωστὴ πατριαρχικὴ χρῆση τοῦ δικέφαλου ἀετοῦ. Εἶναι ὁμως πιθανὸ ὁ Ἱερεμίας νὰ χρησιμοποιεῖ τὸ δικέφαλο ἀετὸ ὡς προσωπικὸ ἔμβλημα, γιὰ νὰ δηλώσει τὴν ἀρχοντικὴ, βυζαντινὴ καταγωγή του. Ἀκριβῶς τὸ ἴδιο ἔκανε ὁ σύγχρονός του καὶ προστάτης του, ὁ Μιχαὴλ Καντακουζηνός. Ἀπὸ τὸν 17ο αἰῶνα καὶ ἐξῆς ὁ δικέφαλος ἀετός χρησιμοποιεῖται στὴν ἐπίσημη πατριαρχικὴ σφραγίδα. Πρβ. Ν. Ιοργα, *Τὸ Βυζάντιο μετὰ τὸ Βυζάντιο* (μτφρ. Γ. Καρᾶ), Ἀθήνα 1985, σ. 122. Γ. Α. Σωτηρίου, *ὁ.π.*, σσ. 18, 41.

ματα, όπου η παραδοσιακή ισλαμική γεωμετρική διακόσμηση κυριαρχεί⁴¹. Ο θρόνος του Ίερεμιά, ως πρὸς τὸ σχῆμα καὶ τὴ διακόσμησή του, προοιωνίζει τὸ θρόνο τοῦ Ahmet I ἀπὸ τὶς ἀρχές τοῦ 17ου αἰώνα⁴² καὶ λειτουργεῖ ὡς ὑπόδειγμα γιὰ ἀρκετὰ μεταγενέστερα ἐκκλησιαστικά ἔνθετα 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.

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

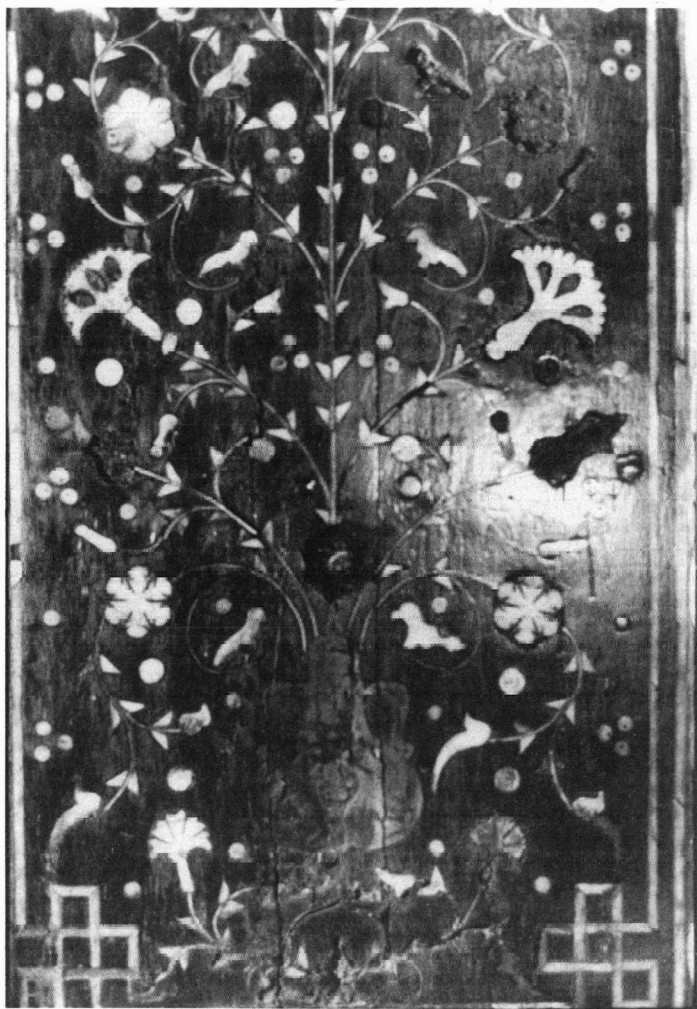
Γράφει ὁ Μαλαξός: ... ὁ πόθος καὶ ἡ ζέσις τοῦ κοινοῦ δεσπότη εἶναι νὰ κάνει τὴν Παμμακάριστο καθὼς ἦτον τοῦ Σολομῶντος εἰς τὴν ἁγίαν Σιών, καὶ τοῦ μεγάλου Ἰουστινιανοῦ τοῦ βασιλέως, εἰς τὴν ἁγίαν Σοφίαν. Καὶ καθὼς ἐλάλησεν ὁ Θεὸς διὰ τοῦ ἀγγέλου αὐτοῦ τοῦ βασιλέως Ἰουστινιανοῦ πῶς νὰ τὴν ἐκάμη καὶ πῶς νὰ τὴν ἐστολίση, οὕτως ἐλάλησε καὶ λαλεῖ ἡ Παμμακάριστος πρὸς τὴν ἔμψυχον εἰκόνα τοῦ μονογενοῦς υἱοῦ αὐτῆς, ἡ ὁποία εἶναι αὐτὸς ὁ πατριάρχης... Ἡ 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.ἑξ. J. M. Rogers and R. M. Ward, ὁ.π., σσ. 156 κ.ἑξ.

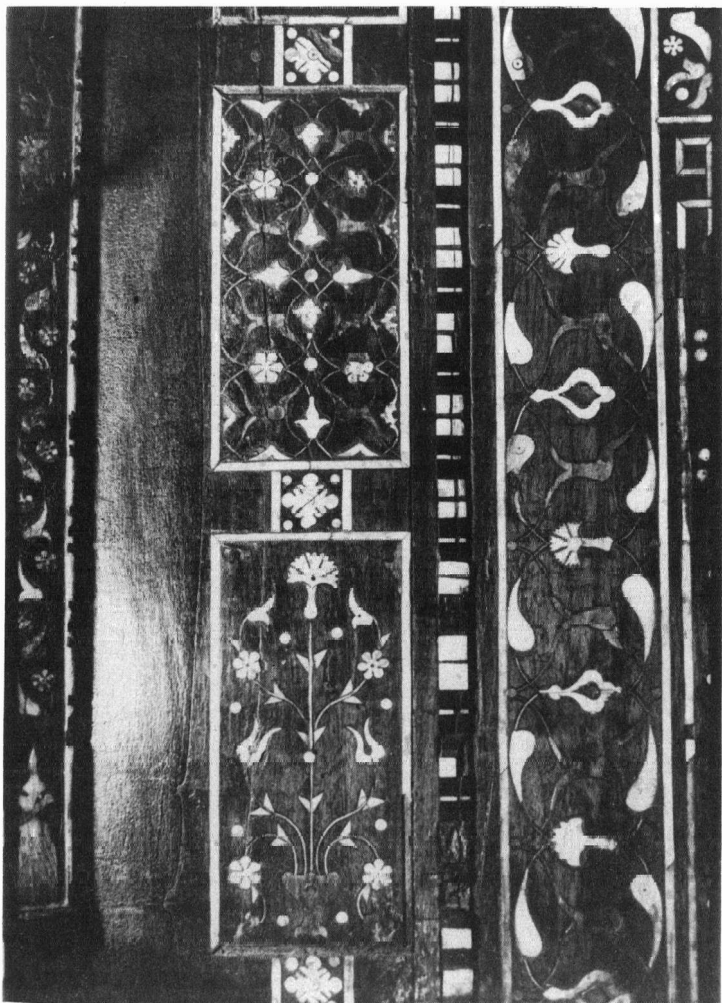
42. I. Aksit, ed., *Topkapi*, Istanbul 1986, σ. 132.

43. Τὰ πλησιέστερα στὴν τεχνοτροπία 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 Ίερεμιά εἶναι ἡ ἐπίδραση τῶν ἔνθετων βενετσιάνικων καὶ λομβαρδέζικων ἐπιπλῶν ποῦ ἀνιχνεύεται στὰ λεπτὰ γεωμετρικὰ σχέδια (*marqueterie*). Τὰ ἐπιπλά αὐτὰ εἶχαν ἔντονο ἰσλαμικὸ χαρακτῆρα καὶ εἰσάγονταν στὰ Βαλκάνια ἀπὸ τὰ λιμάνια τῆς Ἀδριατικῆς. Ἡ παραγωγὴ ἔνθετων ἐπιπλῶν στὴν Ἀθήνα, κατὰ τὴν πληροφορία τοῦ Gerlach, θὰ πρέπει νὰ συνδύαζε τὰ βενετσιάνικα ἰσλαμίζοντα στοιχεῖα μὲ τὰ γνησιότερα ὀθωμανικὰ καὶ θὰ διαμόρφωσε τὴν τεχνικὴ καὶ τεχνοτροπικὴ κατάρτιση τοῦ Ἀθηναίου 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*, Ἀθήνα 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. Ἐκτὸς 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. Ἄντι δὲ τοῦ οὐρανοῦ θρόνου ἔκαμεν αὐτὸν τὸν θεῖον θρόνον καὶ καθὼς ἡ θεότης κάθηται ἐπὶ θρόνου εἰς τὸν οὐρανόν, οὕτως καὶ αὐτὸς ὁ δεσπότης ... κάθηται ἐπὶ τοῦ θείου θρόνου τοῦ ἐπιγείου. Ὁ θρόνος ἔχει κόκκαλα πολύτιμα ... ἄσπρα ... πράσινα, μαῦρα ... καὶ κατὰ τόπους μὲ χρυσάφι... Ἄπο τὴν λαμπρότητα δὲ οὗ 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 γείσο 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 ἐπτά 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 1577⁴⁶.*

Ἡ ἐπιγραφή καὶ ἡ ἔκφρασις τῆς Παμμακαρίστου μᾶς θυμίζον ἐντονα τὴν ἀτμόσφαιρα βυζαντινῆς ἀλαζονείας, γιὰ τὴν ὅποια γράφει ὁ Ν. Ιοργα⁴⁷. Οὐσιαστικά, ὅμως, εἶναι ἓνα ἐγκώμιο τοῦ πατριάρχου Ἱερεμία, τοῦ ἡγέτη τῶν ὀρθόδοξων χριστιανῶν. Γράφει ὁ Μαλαξός: *Λαβὼν τὸ βασιλικὸν μαράτιον ὁ πατριάρχης καθέζεται εἰς τὸν πατριαρχικὸν θρόνον αὐτοῦ, ὡς κύριος καὶ δεσπότης τῆς οἰκουμένης, καὶ κρίνει καὶ ἀποφάσεις ποιεῖ⁴⁸.* Εἶναι μία σαφῆς ὑπογράμμιση τῶν νέων πολιτικῶν καὶ δικαστικῶν ἐξουσιῶν τοῦ πατριάρχου, ποὺ πηγάζουν ἀπὸ τὸ σουλτανικὸ βεράτι, δηλαδὴ ἀπὸ τὴν ἐνταξί 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 πῖνακα καὶ στὰ ἐπίκρανα 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 ἐνθετη, ὅπως ὑποστηρίζει ὁ συγγραφέας. Ἡ ἀνάγνωσή του ὅμως εἶναι σωστή, ἀπ' ὅσο μπορεῖ κανεὶς νὰ κρίνει ἀπὸ τὴ σημερινὴ ἀλλοιωμένη μορφή της:

*Κῆν οὐ πέφευγε θάμβος ἐπτά θαυμάτων
τῶν πρὶν ὁ θαυμάσιος οὐτοσί θρόνος
ἄκοσμον αὐτὸν Πατριαρχοῦντος δ' ὅμως
χάρισιν ἰδεῖν ἐστὶν Ἱερεμίου
ἐν (Ἐῶα:) λάμποντος ἡλίου πλέον
Ἀγχιαλίτου τῆδ' ἀφιερωκότος
Κατὰ τὸ ἔτος ζπε (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 Ἀλεξάνδρειας. Τὴ δύναμη αὐτὴ, ποὺ δὲν τὴν εἶχαν οἱ βυζαντινοὶ προκάτοχοί του, τὴν ἀπέκτησαν οἱ πατριάρχες χάρι στὴν κατάκτηση τῆς Ἀραβικῆς Ἀνατολῆς ἀπὸ τὸν Σουλτάνο Σελίμ Ι.

Ἡ συνειδητοποίηση καὶ ἡ πλήρης ἀποδοχὴ ἀπὸ τὴν ἐκκλησία τοῦ νέου τῆς ρόλου δὲν ἦταν ἄμεση. Ἀντίθετα, ἦταν μία διαδικασία ἀργὴ 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 ἰκανὸς 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, χάρι στὴν εὐνοια τοῦ Μιχαὴλ Καντακουζηνοῦ 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 ἀντίστοιχες μὲ αὐτὲς ἐνὸς ἀρχηγοῦ κράτους καὶ ἀνάλογα τοῦ συμπεριφέρονται οἱ ξένοι πρεσβευτὲς. Τὰ δῶρα ποὺ στέλλουν οἱ διαμαρτυρόμενοι καὶ ὁ Πάπας εἶναι πολὺτιμα χρυσὰ σκευὴ καὶ ρολόγια, προϊόντα τῆς ἐξειληγμένης 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 Ἱερεμίας εἶναι διαμετρικὰ ἀντίθετες. Ὁ Γεδεῶν, ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὸν Δωρόθεο ποὺ θεωρεῖ τὸν Ἱερεμίας ἰκανὸν ἀλλὰ αὐταρχικόν, γράφει ὅτι ἐξαιτίας τῆς οἰσῆσης τοῦ πατριάρχου κατασπαταλήθηκε ὁ ἔθνικὸς 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 Ὀρθοδοξίας 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. Τσιρπανλής, *Σχέσεις τῆς Ὀρθοδόξου Ἐκκλησίας μὲ τὴν Ἐκκλησίαν 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 ιδιαίτερα 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 Χρονογράφο του⁵⁵: *ὁ σουλτάν Μουράτης ... ἦτον νέος. Ἦταν πράγματι μόλις 28 ἐτῶν. Ἦταν ἀκόμη δίκαιος καὶ πρῶτον ἔδειξε πὼς ἀγαπᾷ τὴν δικαιοσύνην καὶ εὐβγαίνει συχνὰ νὰ ἐπιβλέπῃ τὸν λαόν, καὶ νὰ παραγγέλλῃ εἰς τοὺς μπασιάδες νὰ κρίνουν τὴν δικαιοσύνην. Ἦταν προοδευτικὸς, ἠθέλησε νὰ βάλῃ καὶ ἀρολόγια μεγάλα νὰ σημαίνουν τὶς ἄρες, 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 σφαιραν⁵⁶. Ξέρουμε ἄλλωστε ὅτι ὁ Μουράτ ἦταν καὶ φιλότεχνος, ἦταν ὁ μαϊκῆνας 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 Θεολόπτου 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 ἐκκλησία σμαγίδι, καὶ ἔκλαυσε πολλὰ*⁵⁸. Ἡ Παμμακάριστος εἶχε περάσει στὰ χέρια τῶν Τούρκων καὶ εἶχε μετατραπῆ 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. Ο. 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 ἀργυροχοία 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.