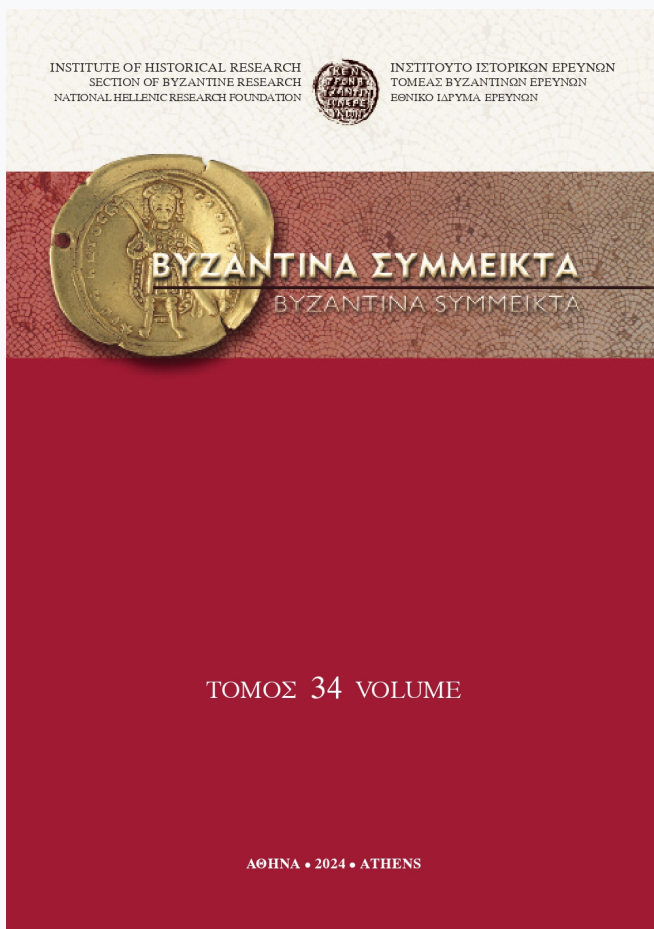


Byzantina Symmeikta

Vol 34 (2024)

BYZANTINA SYMMEIKTA 34



J. P. Albani – I. Christoforaki (ed.), Πάντα ρεῖ. Change in Thirteenth-Century Byzantine Architecture, Art and Material Culture (BYZANTIO[?]. Studies in Byzantine History and Civilization 40), Turnhout 2023

Νεκτάριος ΖΑΡΡΑΣ

doi: [10.12681/byzsym.39347](https://doi.org/10.12681/byzsym.39347)

Copyright © 2024, Nectarios Zarras



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

To cite this article:

ZARRAS N. (2024). J. P. Albani – I. Christoforaki (ed.), Πάντα ρεῖ. Change in Thirteenth-Century Byzantine Architecture, Art and Material Culture (BYZANTIO[?]. Studies in Byzantine History and Civilization 40), Turnhout 2023. *Byzantina Symmeikta*, 34, 417–434. <https://doi.org/10.12681/byzsym.39347>

J. P. Albani – I. Christoforaki (ed.), *Πάντα ῥεῖ. Change in Thirteenth-Century Byzantine Architecture, Art and Material Culture* (BYZANTIOS. Studies in Byzantine History and Civilization 40), Turnhout 2023, 449 σελ. ISBN 978-2-503-60268-4

Ο συλλογικός τόμος με τον τίτλο: *Πάντα ῥεῖ. Change in Thirteenth-Century Byzantine Architecture, Art and Material Culture* σε επιμέλεια των Jenny P. Albani και Ioanna Christoforaki αποτελεί τα Πρακτικά της Συνεδρίας με τίτλο: ‘Byzantium in Change: Art, Archaeology and Society in the Thirteenth Century’, που πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο του 23ου Διεθνούς Συνεδρίου Βυζαντινών Σπουδών (Βελιγράδι, 22-27 Αυγούστου 2016). Για τις ανάγκες του τόμου, εκτός από τις ανακοινώσεις της Συνεδρίας, προστέθηκαν εννέα ακόμη μελέτες κατόπιν ανάθεσης με κριτήριο την προβληματική και τα ζητήματα της έρευνας για τον 13ο αιώνα, τα οποία άπτονται των ενδιαφερόντων που καλύπτει η παρούσα έκδοση. Οι δεκατέσσερις συνολικά μελέτες, οι οποίες καλύπτουν τους σημαντικότερους τομείς της αρχαιολογίας και τέχνης του 13ου αιώνα, μοιράζονται σε πέντε μέρη. Ακολουθούν τα συμπεράσματα από τις επιμελήτριες του τόμου ο οποίος ολοκληρώνεται με δύο ευρετήρια, ένα ονομάτων και ένα τοπογραφικό. Θα ήταν ιδιαίτερα χρήσιμο, αν είχε προστεθεί και ένα ευρετήριο εικονογραφικό.

Το πρώτο μέρος περιλαμβάνει δύο μελέτες. Στην πρώτη, με τίτλο: “Loss, Memory, and Exile. Innovation and Simulation in Laskarid Art and Architecture” (Chapter 1), η Naomi Ruth Pitamber επιχειρεί και με βάση την παλαιότερη βιβλιογραφία να ανασυστησει το εικονογραφικό πρόγραμμα των δύο λεγόμενων παστοφοριών του πρωτοβυζαντινού ναού της Αγίας Σοφίας στη Νίκαια. Σύμφωνα με τη βασική μελέτη της Sabine Möllers, τα παστοφόρια του αρχικού ναού, που είχαν αρχικά ανακατασκευαστεί τον 11ο αιώνα, δέχθηκαν εκ νέου επεμβάσεις μετά τους σεισμούς του 1063-65 και στην τελική τους μορφή καλύπτονται με τρούλους. Επομένως, η χρήση του όρου παστοφόρια από την Pitamber για τα τα

μεσοβυζαντινά παραβήματα δημιουργεί σύγχυση. Η συγγραφέας υποστηρίζει ότι η διακόσμηση της Αγίας Σοφίας με το μαρμάρινο ομφάλιο και η τοιχογράφηση των λεγόμενων παστοφοριών πραγματοποιήθηκαν με χορηγία του Θεόδωρου Α΄ Λάσκαρη με αφορμή τη στέψη του στο ναό από τον πατριάρχη Μιχαήλ Δ΄ Αυτοκράτορα. Στη διακόσμηση του βόρειου παστοφορίου, εκτός από σκηνές γνωστές στην έρευνα όπως η Ανάληψη, η Pitamber αναγνωρίζει προφίτες στο τύμπανο του τρούλου και στο δυτικό τοίχο την παράσταση της Υπαπαντής. Στο νότιο παστοφόριο η συγγραφέας αναγνωρίζει τις παραστάσεις της Φιλοξενίας του Αβραάμ στο νότιο τοίχο, ενώ για την αρκετά κατεστραμμένη στο βόρειο τοίχο προτείνει τη Βαΐοφόρο, χωρίς όμως να διαθέτει επαρκή στοιχεία. Αναφέρει επίσης σκηνές από τη ζωή και το πάθος του Χριστού, όπως η Γέννηση, η Βάπτισμα, η Σταύρωση κ.ά. Από την άποψη μεθοδολογίας της έρευνας, προβληματισμό στη μελέτη της Pitamber δημιουργούν οι εκφράσεις Nicaean art (σ. 55) και Laskarid art (σ. 65), χωρίς η συγγραφέας να εξηγεί, αν με τους όρους αυτούς εννοεί μια τέχνη διαφορετική από εκείνη της Κωνσταντινούπολης ή της Θεσσαλονίκης, με ιδιαίτερα καλλιτεχνικά στοιχεία που να της προσδίδουν τον χαρακτήρα μια τέχνης με τοπικό χαρακτήρα. Επίσης, ιδιαίτερο προβληματισμό όσον αφορά τη μελέτη της ζωγραφικής δημιουργεί και η πρόταση στην αρχή της σ. 55 «In contrast... I suggest that many of the innovations seen in Constantinopolitan Palaeologan art can be found in the art, architecture and material culture produced in the Nicaean realm under the Laskarids», χωρίς, ωστόσο, η συγγραφέας να δικαιολογεί αυτή την βαρύνουσα για την παλαιολόγια ζωγραφική άποψη. Στην πραγματικότητα είναι γνωστό πως ελάχιστα γνωρίζουμε για την τέχνη που αναπτύχθηκε στη Νίκαια των Λασκαριδών μέσα στο μικρό διάστημα του μισού περίπου αιώνα με τα πολύ λίγα μνημεία και συνεπώς δε διαθέτουμε επαρκή στοιχεία για να υποστηριχθεί μια τέτοια άποψη¹. Η τέχνη της Κωνσταντινούπολης δε χάθηκε με

1. Τα συγκρίσιμα μεγέθη ανάμεσα στην τέχνη που σώζεται σε μνημεία της Νίκαιας με ελλαδικά μνημεία, όπως για παράδειγμα στη Ρόδο, είναι ισχνά και δεν παγιώνουν σε καμία περίπτωση τα στοιχεία ή τη φυσιογνωμία της λεγόμενης τέχνης της Νίκαιας. Βλ. Α. Κατσιώτη, *Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής του 13ου αιώνα στα Δωδεκάνησα*, ΑΔ 51-52 (1996/97), *Μελέτες*, 277-278, 89-90. Θ. Αρχοντόπουλος - Αγγελική Κατσιώτη, *Η ζωγραφική στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου από τον 11ο αιώνα μέχρι την κατάληψή της από τους Τούρκους (1522): Μια εκτίμηση των δεδομένων, 15 χρόνια έργων αποκατάστασης στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου*, Α΄, 455. Για την περίπτωση του Θάρι στη Ρόδο, βλ. Μ. Αχεμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου. Ο ναός και οι τοιχογραφίες της μονής του Ταξιάρχου Μιχαήλ*, Αθήνα 2006, 69 κ.ε. Όπως πολύ σωστά το

την άλωση του 1204, αντιθέτως ακτινοβολεί τόσο μέσα στον ελλαδικό χώρο όσο και εκτός αυτοκρατορίας, όπως για παράδειγμα στη Σερβία (Studeniča, Mileševa, Sopoćani). Η τέχνη αυτή, ακολούθως, όπως ήταν αναμενόμενο, μεταφέρθηκε και στην κοντινή Νίκαια, η οποία βρίσκεται σε συνεχή καλλιτεχνικό διάλογο με την πρωτεύουσα και έχει δεχθεί την επίδραση της Κωνσταντινούπολης πολύ πριν τον 13ο αιώνα². Η ίδια, άλλωστε, η συγγραφέας αναγνωρίζει τη σημασία του καλλιτεχνικού κέντρου της Θεσσαλονίκης για τη διακόσμηση του λεγόμενου νότιου παστοφορίου³.

Στην δεύτερη μελέτη με τίτλο: ‘Brickwork and Façade. Envisioning the Apse of the Church of Saint John the Baptist at the Lips Monastery’ (Chapter 2), η Jasmina S. Ćirić, επανέρχεται στην εξέταση του κεραμοπλαστικού διακόσμου ναών της παλαιολόγιας εποχής παρουσιάζοντας την εξωτερική διακόσμηση της αψίδας του νότιου ναού της μονής του Λιβός που είναι αφιερωμένος στον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο. Ο ναός, χορηγία της αυτοκράτειρας Θεοδώρας προστέθηκε μεταξύ 1286 και 1304 και λειτούργησε, όπως είναι γνωστό, ως μανσωλείο των παλαιολόγων. Ο πλούσιος γεωμετρικός διάκοσμος της αψίδας αποτελούμενος από ζωφόρο με μαϊάνδρο και σβάστικα, συνεχόμενα τρίγωνα, ζικ-ζακ, ρόδακες κ.ά., αποτελούν για τη συγγραφέα ένα ρεπερτόριο το οποίο θα πρέπει εκτός από τον διακοσμητικό του χαρακτήρα να ερμηνευθεί για τους συμβολισμούς που εμπεριέχει. Παρουσιάζοντας συγκριτικό υλικό και από άλλους ναούς, η Ćirić ερμηνεύει τα γεωμετρικά θέματα μέσα από τη θεολογική και λειτουργική παράδοση της Εκκλησίας από τους πρώτους αιώνες μέχρι και την εποχή του Γρηγορίου Παλαμά. Για παράδειγμα ο μαϊάνδρος και κυρίως ο σταυρός, που αποτελεί τον πυρήνα στη γεωμετρική ανάπτυξη της σβάστικας, συμβολίζουν εσχατολογικές αντιλήψεις, τη ζωή και τον θρίαμβο του Χριστού. Ιδιαίτερα η πλούσια θεματολογία στο χώρο της αψίδας του Αγίου Ιωάννη Προδρόμου

έχει θέσει η Αχεμιάστου-Ποταμιάνου (Θάρι, 82), η Νίκαια υπήρξε «επίσημος φορέας της αυτοκρατορικής εικονογραφίας και ιδεολογίας».

2. Για τα ψηφιδωτά της Κοίμησης της Θεοτόκου, βλ. πρόχειρα Ντ. Μουρίκη, *Τα ψηφιδωτά της Νέας Μονής Χιου*, τ. 1, Αθήνα 1985, 260-261, 284-285 με βιβλιογραφία.

3. Ο χρήση του όρου παστοφόρια για αυτή την περίοδο και για τη συγκεκριμένη γεωγραφική περιοχή χρειάζεται, σύμφωνα με την έρευνα αναθεώρηση. Βλ. Ι. Δ. Βαραλής, Παρατηρήσεις στη διευθέτηση του ιερού βήματος σε ναούς της Κρήτης ως τα μέσα του 11ου αιώνα, στο Ι. Δ. Βαραλής – Φ. Καραγιάννη (επιμ.), *Κτίτωρ. Αφιέρωμα στον δάσκαλο Γεώργιο Βελένη*, Θεσσαλονίκη 2017, 79-91 με βιβλιογραφία για τη χρήση των παραβημάτων.

αποτελεί για την *Cirić* την αέναη προβολή της χριστιανικής διδασκαλίας και κοσμοθεωρίας μέσα από το μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας, καθώς και πατερικών αντιλήψεων. Αποτυπώνοντας ο κεραμοπλαστικό διάκοσμος τέτοιες αντιλήψεις, όχι μόνο συνέχει την εξέλιξη της διακοσμητικής στη Μέση και Ύστερη βυζαντινή περίοδο, αλλά ταυτόχρονα δημιουργεί και νέες πλουραλιστικές εικαστικές εκφράσεις στη μορφολογία των κτιρίων. Θα ήταν ενδιαφέρον, αν η συγγραφέας με αφορμή τον κεραμοπλαστικό διάκοσμο του Αγίου Ιωάννη του Προδρομού είχε προχωρήσει σε κάποιες συγκριτικές παρατηρήσεις σε σχέση με μνημεία του 13ου αιώνα στο Δεσποτάτο της Ηπείρου, αρκετά από τα οποία διακρίνονται για αυτό τον τύπο διακόσμου.

Το δεύτερο μέρος του τόμου με τίτλο: 'Artistic Developments and Interactions in the Christian East' περιλαμβάνει τέσσερις μελέτες. Στην πρώτη με τίτλο: Tradition and Transition on the Slopes of the Pentadaktylos Mountain in the Thirteenth-Century Cyprus' (Chapter 3), ο Nikolas Bakirtzis εξετάζει τον 13ο αιώνα στην Κύπρο, ως την κρίσιμη περίοδο της μετάβασης της βυζαντινής Κύπρου στην κυριαρχία του οίκου των Lusignan. Εστιάζει την έρευνά του στην ευρύτερη περιοχή της οροσειράς του Πενταδάκτυλου, ενός από τα σημαντικότερα κέντρα του νησιού από στρατιωτική, οικονομική και θρησκευτική άποψη ήδη από τον 7ο αιώνα. Ιδιαίτερα στην περίοδο της βασιλείας του Αλέξιου Α΄ Κομνηνού η περιοχή φτάνει σε μεγάλη ακμή που δείχνει το ενδιαφέρον των Βυζαντινών για την Κύπρο. Ο Bakirtzis εξετάζοντας τις προσπάθειες των Lusignan να εγκαθιδρυσουν την κυριαρχία τους στο νησί και τον έλεγχο στον Πενταδάκτυλο διακρίνει μια πολιτική με χαρακτηριστικό την εύθραυστη ισορροπία ανάμεσα στους Φράγκους κατακτητές και στον τοπικό πληθυσμό στον οποίο κυρίαρχο ρόλο διαδραματίζει η θρησκευτική ταυτότητα. Ο συγγραφέας επικεντρώνει την έρευνά του ιδιαίτερα στη μοναστική παράδοση της περιοχής και αξιοποιώντας ιστορικά, αρχαιολογικά και αγιολογικά δεδομένα εξετάζει τη σημασία τριών σημαντικών κάστρων στον Πενταδάκτυλο: του Αγίου Ιλαρίωνος, του Buffavento και της Καντάρας, τα οποία συνδέονταν με μεγάλα μοναστήρια της περιοχής, όπως του Αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου στον Κουτσοβέντη και της Παναγίας Κανταριώτισσας, που, λόγω της θέσης τους παρείχαν βοήθεια για τον στρατιωτικό έλεγχο των πλαγιών του Πενταδάκτυλου. Η μετάβαση στη νέα πολιτική των Lusignan, που εξετάζει ο Bakirtzis, χαρακτηρίζεται κυρίως από την τακτική της διατήρησης της παλαιότερης κατάστασης στην περιοχή: αφενός οι Lusignan διατηρούν τη στρατιωτική σπουδαιότητά της με έργα ενίσχυσης των παλαιών κάστρων και αφετέρου ασκούν μια κοινωνικό-θρησκευτική

πολιτική που γενικότερα αποσκοπούσε στην κάλυψη των αναγκών του τοπικού πληθυσμού, χωρίς βίαιες συγκρούσεις, αν και αυτές δεν αποφεύγονταν, όπως στην περίπτωση των μοναχών της Κανταριώτισσας.

Στη δεύτερη μελέτη (Chapter 4), με τίτλο: *Icons of the Virgin Nursing at Sinai and the Question of the Origins of the Madonna dell' Umilità*”, η Irene Leontakianakou εξετάζει τρεις εικόνες και ένα τρίπτυχο με θέμα την Παναγία Γαλακτοτροφούσα. Σημειώνοντας εισαγωγικά την ιδιαίτερη παράδοση της Θεοτόκου που θηλάζει τον Χριστό στην κοπτική Αίγυπτο, στη συνέχεια η συγγραφέας επικεντρώνει την έρευνά της στη συμβολή των σιναϊτικών αυτών έργων στη διάδοση του θέματος και της λατρείας της Γαλακτοτροφούσας γενικότερα στην Ανατολή. Τα έργα αυτά θεωρούνται από την Leontakianakou ως τα πρωιμότερα δείγματα του θέματος σε εικόνες στην χριστιανική Ανατολή στενά συνδεδεμένα με την λεγόμενη «σταυροφορική τέχνη». Αν και η πρώτη εικόνα της Γαλακτοτροφούσας στυλιστικά εκφράζει σαφώς τη βυζαντινή παράδοση, η σύνδεση των τριών εικόνων με το Σινά γίνεται όχι τόσο μέσα από ισχυρά στοιχεία των ίδιων των έργων με το μοναστήρι, αλλά κατά βάση συμπεριληπτικά, δηλαδή μέσα κυρίως από την εικονογραφία του τριπτύχου, στον κεντρικό πίνακα του οποίου η ένθρονη Γαλακτοτροφούσα πλαισιώνεται εκτός από την Αγία Μαρίνα και από την Αγία Αικατερίνη. Όπως αναφέρει η συγγραφέας το τρίπτυχο είναι «υβριδικού» χαρακτήρα, αποδεχόμενη αυτόν τον χαρακτηρισμό στη βιβλιογραφία. Το εντάσσει στη σταυροφορική καλλιτεχνική παραγωγή, διότι αφενός το έργο αποδίδεται σε σταυροφόρο ζωγράφο και αφετέρου οι δύο μορφές των δωρητών στη βάση του κεντρικού πίνακα του τριπτύχου είναι εμφανώς δυτικοί με τον άνδρα να αναγνωρίζεται ως μέλος της λατινικής αριστοκρατίας. Η Leontakianakou θεωρεί ως πιθανό πρότυπο αυτών των εικόνων την *ex voto* τοιχογραφία της *Virgo Lactans* (1130-1169) στο ναό της Γεννήσεως στη Βηθλεέμ, ενώ δεν αποκλείει και επιδράσεις της τοιχογραφίας στη «Μονή των Συριών» στο Wadi El Natrun της Αιγύπτου ή ακόμα και της θαυματουργής εικόνας από τη μονή Saydnaya της Συρίας, που φιλοτεχνήθηκε πιθανόν στην Ιερουσαλήμ. Τέλος, η Leontakianakou εκφράζει τη γενική άποψη πως εικόνες της Γαλακτοτροφούσας σαν αυτές του Σινά θα μπορούσαν να έχουν εμπνεύσει τον Ναπολιτάνο ζωγράφο Roberto d' Oderisio για τη Γαλακτοτροφούσα με την επωνυμία *Madona of Humility* (Θεοτόκος της Ταπεινώσης).

Η επόμενη μελέτη με τίτλο *An Unknown Frankish Icon of the Mother of God* (Chapter 5) αφιερώνεται από τον Michele Bacci, στη μικρή εικόνα διαστάσεων 27x22,5 της Παναγίας με τον Χριστό η οποία μας είναι γνωστή μόνο από

ασπρόμαυρη φωτογραφία, που βρίσκεται στη φωτοθήκη του Ινστιτούτου Ιστορίας της Τέχνης Max Planck στη Φλωρεντία, ενώ παραμένει άγνωστο αν η εικόνα σώζεται σήμερα και πού βρίσκεται. Η λανθασμένη ένδειξη στη φωτοθήκη του Ινστιτούτου ως εικόνα που αναπαράγει βενετό-βυζαντινό έργο του 17ου αιώνα ίσως εξηγεί, σύμφωνα με τον συγγραφέα, έναν από τους λόγους που η εικόνα παρέμενε άγνωστη έως σήμερα. Το έργο, το οποίο, λόγω διαστάσεων, θεωρείται από τον συγγραφέα ως αντικείμενο ιδιωτικής ευλάβειας, εικονίζει την Παναγία μέχρι τη μέση να κρατά τον Χριστό. Η μητέρα με τη γλυκιά μελαγχολία στο ύφος ακουμπά το μάγουλό της στο κεφάλι του Χριστού, συγκρατώντας το ζωηρό και παιχνιδιάρικο στριφογύρισμα του παιδιού που όρθιο πατά ορμητικά στις πτυχώσεις του μαφοριού της Θεοτόκου και με το δεξί του χέρι αγκαλιάζει το λαϊμό της μητέρας του. Με βάση τη στάση αυτή του Χριστού ο συγγραφέας συνδέει την εικόνα με την παράδοση της Πελαγονίτισσας και κυρίως της Κυκκώτισσας. Χωρίς τα δύο αυτά πρότυπα να χάνουν τη σημασία τους, για ορισμένες τουλάχιστον εικονογραφικές λεπτομέρειες, όπως ο διάφανος χιτώνας και η κίνηση του Χριστού, ο συγγραφέας θα μπορούσε, κατά τη γνώμη μου, να έχει συνδέσει την εξεταζόμενη εικόνα και με την Οδηγήτρια του Σινά, που χρονολογείται τον 12ο αιώνα⁴. Ο Bacci, στηριζόμενος αποκλειστικά στην ασπρόμαυρη φωτογραφία, συνδέει στυλιστικά την εικόνα με έργα τα οποία εντάσσονται στο λεγόμενο “Acre Franco-Byzantine Crusader Art”, καθώς αναγνωρίζει σε αυτή ευδιάκριτα βυζαντινά και δυτικά στυλιστικά στοιχεία. Συγκεκριμένα, ο συγγραφέας εξετάζει τρία έργα αυτής της στυλιστικής ομάδας των μέσων του 13ου αιώνα: 1) την Παναγία Δεξιοκρατούσα, 2) την Παναγία με τον Χριστό μεταξύ των Ηλία, Μωυσή και Γρηγορίου Ναζιανζηνού και οι δύο στο Σινά και 3) τον άγιο Γεώργιο έφιππο να σώζει τον νεαρό της Μυτιλήνης στο Βρετανικό Μουσείο-, τα οποία θεωρεί έργα του ίδιου εργαστηρίου. Ο Bacci δίνει ιδιαίτερη προσοχή στον λεπτό και διάφανο χιτώνα του Χριστού που καλύπτει τα χέρια, αλλά κονταίνει με εμφαντικό τρόπο στα γόνατα, αναδεικνύοντας το σώμα και αποκαλύπτοντας τη γυμνότητα του παιδιού. Το ιδιαίτερο αυτό στοιχείο σε συνδυασμό με τις έντονα διαγραφόμενες ταινίες που διακοσμούν το ένδυμα στους ώμους και τη μέση συνιστούν για τον συγγραφέα σαφείς θεολογικές αναφορές στο Πάθος του Χριστού. Ο Bacci εξετάζει επίσης την απομίμηση μεταλλικής επένδυσης στο βάθος της εικόνας στην τεχνική του χαμηλού αναγλύφου με φυτική

4. Μ. Βασιλάκη (επιμ.), *Μήτηρ Θεού. Απεικονίσεις της Παναγίας στη βυζαντινή τέχνη*, 2000, 314-316.

διακόσμηση (*pastiglia*) ως ακόμη ένα στοιχείο που τη συνδέει με το εργαστήριο από το οποίο προέρχονται τα τρία έργα που προαναφέρθηκαν. Ο συγγραφέας θεωρεί την εικόνα της Φλωρεντίας ως ένα ιδιαίτερο έργο που φιλοτεχνήθηκε στα μέσα του 13ου αιώνα από κάποιο δυτικό καλλιτέχνη φραγκικής καταγωγής πιθανόν στην Άκρα, χωρίς ωστόσο να αποκλείονται ως τόποι παραγωγής το Σινά και η Κύπρος.

Το δεύτερο μέρος του τόμου κλείνει με την μελέτη *Changes and Innovation. Reassessing Thirteenth-Century Byzantine Manuscript Illumination* (Chapter 6), την οποία υπογράφει η Marina Tomprouri. Η συγγραφέας εξετάζει ομάδες χειρογράφων του τέλους του 12ου και του 13ου αιώνα με σκοπό να εντοπίσει καινοτομίες και αλλαγές στους τρόπους εικονογράφησης των χειρογράφων σε σχέση με το κείμενο. Η Tomprouri έχει συμπεριλάβει στη μελέτη της έναν ιδιαίτερα μεγάλο αριθμό χειρογράφων, έργα πολύ σημαντικά που θέτουν απαιτητικά ζητήματα στην έρευνά τους, τα οποία, μέσα στην περιορισμένη έκταση του άρθρου, αντιμετωπίζονται με γενικές συχνά επισημάνσεις. Η μελέτη χωρίζεται σε δύο μέρη. Στο πρώτο μέρος, όπως μαρτυρεί ο τίτλος *Unica and Newly Created Cycles*, η συγγραφέας αναζητά αφηγηματικές παραστάσεις που έχουν δημιουργηθεί *ad hoc* σε χειρόγραφα, όπως ο κώδικας MS gr. 1851 στην Apostolica Biblioteca στο Βατικανό. Στο χειρόγραφο εικονίζεται το τελικό στάδιο της γαμήλιας τελετής ανάμεσα πιθανώς, όπως θεωρεί η Tomprouri, του αυτοκράτορα Ανδρονίκου Β' Παλαιολόγου (1282-1328) είτε με την Άννα της Ουγγαρίας είτε με την Ειρήνη την Μομφερατική. Η συγγραφέας εξετάζει επίσης μια σπάνια ομάδα τεσσάρων μουσικών χειρογράφων του τέλους του 12ου ή των αρχών του 13ου αιώνα, για τα οποία προτείνει διάφορους τόπους παραγωγής όπως την Κύπρο, τη Συρία και την Παλαιστίνη, χωρίς να εξηγεί τους λόγους που τα εντάσσει στις περιοχές αυτές, ενώ εντύπωση προκαλεί πως δεν συζητάει την Κωνσταντινούπολη με την οποία το χειρόγραφο της Μεσσίνας, που εξετάζεται στη συνέχεια, συνδέεται τεχνολογικά περισσότερο απ' ό,τι η Παλαιστίνη ή η Κύπρος. Από αυτά ιδιαίτερο ενδιαφέρον δείχνει η συγγραφέας για τον κώδικα San Salvatore MS gr. 51 της Biblioteca Regionale Universitaria 'G. Longo' στην Μεσσίνα. Στο χειρόγραφο, αν και φαίνεται να έχουν δημιουργηθεί *ad hoc* μικρογραφίες στην έναρξη κάθε στιχηρού, το χειρόγραφο στο σύνολό του δε μπορεί να θεωρηθεί ως καινοτόμο, διότι, όπως υποστηρίζει η Tomprouri, τα εικονογραφικά μοτίβα που συνθέτουν τους κύκλους προέρχονται από συνδυασμό γνωστών θεμάτων. Το δεύτερο κεφάλαιο της μελέτης με τίτλο, *Illustrating the text anew and again: What Changed?* η συγγραφέας εξετάζοντας

σημαντικές ομάδες θρησκευτικών και κοσμικών χειρογράφων εντοπίζει καινοτόμα στοιχεία και διαφοροποιήσεις σε σχέση με τη μεσοβυζαντινή περίοδο. Από τα κοσμικά η Τουμπουρί παρουσιάζει τρία χειρόγραφα της Ιλιάδας, τα οποία συνδέει με τη νότια Ιταλία. Ωστόσο, ένα από αυτά, ο κώδικας MS gr. Z.454 της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης στη Βενετία μεταφέρθηκε στα τέλη του 12ου αιώνα στο Παλέρμιο, όπου και συμπληρώθηκε με μικρογραφίες. Η συγγραφέας και στην περίπτωση των χειρογράφων αυτών αναφέρεται στη δημιουργία νέων αφηγηματικών κύκλων, χωρίς όμως να αναφέρει παραδείγματα, ενώ παράλληλα παραδέχεται πως και αυτά τα χειρόγραφα, όπως ο κώδικας MS Rehdiger 26 στην Πανεπιστημιακή Βιβλιοθήκη στο Wrocław (Βρότσλαβ) της Πολωνίας, βασίζονται σε προγενέστερα πρότυπα. Από τα χειρόγραφα της Παλαιάς Διαθήκης, στα οποία η Τουμπουρί δίνει μεγαλύτερη έμφαση, παρουσιάζονται οι Οκτάτευχοι με τις αλλαγές στη σχέση εικόνας και κειμένου στον Βατοπεδινό MS 602 και σε αυτή της Λαυρεντιανής Βιβλιοθήκης της Φλωρεντίας, MS Plut. 5.38, τα βιβλία των Προφητών με την ευρεία χρήση πορτραίτων και τη διαχείριση του χώρου σε σχέση με το κείμενο και την εικόνα. Στην περίπτωση των χειρογράφων του Ιώβ, η Τουμπουρί εξετάζει έναν ικανό αριθμό πολύ σημαντικών χειρογράφων, τα οποία έχουν αναλυθεί ήδη διεξοδικά στην έρευνα. Αν και σημειώνει ότι ήδη από τον 12ο αιώνα παρατηρούνται αλλαγές και νέες τάσεις στην εικονογράφηση που γίνονται πιο εμφανείς στον 13ο, στη μικρή έκταση που αφιερώνει στη μελέτη της για τα παραπάνω έργα δε διευκρινίζει αυτές τις αλλαγές στις συνεχείς αναφορές των διαφόρων χειρογράφων με αποτέλεσμα να μην είναι σαφές αν υπήρξαν καινοτομίες και βαθιές αλλαγές ή η εικονογράφηση των χειρογράφων του Ιώβ ακολούθησε τη φυσιολογική εξέλιξη της εικονογραφίας που παρατηρείται και στη μνημειακή ζωγραφική. Η παρατήρηση αυτή αφορά και στην εξέταση των χειρογράφων της Καινής Διαθήκης, τον κώδικα 5 της Μονής Ιβήρων και τον παρισινό MS gr. 54, έργα που έχουν εξεταστεί διεξοδικά, για τα οποία η συγγραφέας περιορίζεται σε γνωστές στην έρευνα γενικές επισημάνσεις.

Το τρίτο μέρος του τόμου με τον τίτλο *Regional Styles and New Cultural Identities* περιλαμβάνει τρία άρθρα. Το πρώτο (Chapter 7) της Catherine Vanderheyde, εξετάζει βασικές αλλαγές στη γλυπτική του 13ου αιώνα και έχει τον τίτλο “Architctural Sculpture during the Thirteenth Century: Cross-Cultural Interactions and New Regional Identities”. Η Vanderheyde ξεκινώντας από τα αρχιτεκτονικά γλυπτά παρατηρεί την έλλειψη ομοιογένειας στη διακόσμηση, την τεχνική και στο υλικό ως την πιο αξιοσημείωτη αλλαγή στον 13ο αιώνα που οφείλεται στην εξάπλωση της γλυπτικής μετά το 1204 σε μια πολύ μεγάλη

γεωγραφική έκταση από τον Καύκασο στη Βενετία μέχρι τις ανατολικές επαρχίες της αυτοκρατορίας. Τέμπλα, αρκοσόλια, σαρκοφάγοι και λειτουργικές κατασκευές αποτελούν, σύμφωνα με την Vanderheyde, βασικές καλλιτεχνικές εκφράσεις του θρησκευτικού συναισθήματος των χορηγών που σε ορισμένες περιπτώσεις αποτυπώνεται με επιγραφές. Η συγγραφέας επικεντρώνει την έρευνά της στην ανάδειξη περιφερειακών καλλιτεχνικών κέντρων, όπως το Δεσποτάτο της Ηπείρου, που συμβάλλει στη δημιουργία σημαντικών έργων με εμφανείς επιρροές από τη Δύση, αλλά και από την αναδυόμενη τέχνη των Σελτζούκων. Η ανάπτυξη της εικονιστικής γλυπτικής είναι ακόμα μία εμφανής τάση μέσα στον 13ο αιώνα με σημαντικά έργα στη Νίκαια, την Ήπειρο, την Πελοπόννησο, την Κωνσταντινούπολη και σε άλλες περιοχές. Οι τοπικές καλλιτεχνικές δημιουργίες της Ηπείρου με τις επιδράσεις που δέχεται από την Ιταλία αποτυπώνονται σε σημαντικές δημιουργίες, όπως το τέμπλο της Βλαχέρνας στην Άρτα, η σπάνια αυτή την εποχή περίπτωση του φωτοστεφανωμένου Αμνού στην Παρηγορήτισσα και άλλα ζωόμερφα γλυπτά στην Ανδραβίδα, τα οποία οφείλονται σε αριστοκρατικές χορηγίες. Σημαντική εξέλιξη που αλλάζει τη θεματολογία στην εικονιστική γλυπτική είναι και η παρουσία ανθρωπόμορφων παραστάσεων συχνά ταφικού χαρακτήρα που απεικονίζουν τους κτήτορες και δωρητές των ναών.

Η ανάδειξη των περιφερειακών κέντρων στην καλλιτεχνική παραγωγή του 13ου αιώνα αποτελεί και το θέμα της επόμενης μελέτης που υπογράφει η Leonela Fundić “Artistic Links between Epiros, Prilep, and Berroia in the Late Thirteenth Century. Continuity and Change in Monumental Painting” (Chapter 8). Η συγγραφέας με βάση ιστορικά γεγονότα στο Δεσποτάτο της Ηπείρου μέσα στον 13ο αιώνα παρουσιάζει τις στενές σχέσεις του με τη Μακεδονία και την αρχιεπισκοπή της Αχρίδας για να εξηγήσει τις καλλιτεχνικές σχέσεις ανάμεσα σε μνημεία της περιοχής, όπως το Prilep και το Manastir (Mariono, 1266/67) με εκείνα της πρωτεύουσας του Δεσποτάτου, Άρτας. Η Fundić παρουσιάζει τη ζωγραφική στον Άγιο Νικόλαο της Ροδιάς (β΄ μισό 13ου αι.), στον Άγιο Δημήτριο Κατσούρη (α΄ φάση 1230 περίπου, β΄ φάση τέλη 13ου αιώνα), στην Κάτω Παναγιά (1230-1260) και στο καθολικό της Βλαχέρνας που συνεχίζουν, με απλούστερα εκφραστικά μέσα το στυλ και την εικονογραφία της μεγάλης κομνηνικής τέχνης. Ωστόσο, όπως παρατηρεί η συγγραφέας στα παραπάνω μνημεία της Ηπείρου εμφανίζονται και νέες τάσεις στην απόδοση των μορφών και στην εικονογραφία με την αύξηση των σκηνών μέσα από νέα επεισόδια, τάση που χαρακτηρίζει την παλαιολόγεια ζωγραφική. Στη συνέχεια η Fundić περνάει σε συγκεκριμένες

στυλιστικές και εικονογραφικές παρατηρήσεις ανάμεσα σε ναούς της Βέροιας, όπως στη Μητρόπολη (φάση μετά το 1270) και στον Άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο με το Manastir, Prolep και τον Άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο στο Kaneo (μετά το 1295)⁵. Εξετάζει την λεπτομέρεια του εναγκαλισμού αποστόλων στην παράσταση της Κοινωνίας σε μνημεία της ευρύτερης περιοχής της Μακεδονίας που δεν απαντά μετά τον 13ο αιώνα. Η συγγραφέας παρατηρεί επίσης έντονες στυλιστικές και εικονογραφικές ομοιότητες του Αγίου Νικολάου της Ροδιάς με το Manastir, την αψίδα του Βήματος στο Prilep, τον δυτικό τοίχο της Μητρόπολης και τον Άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο στη Βέροια, υποστηρίζοντας τη δράση του ίδιου εργαστηρίου που έχει διακοσμήσει τα παραπάνω μνημεία. Για παράδειγμα η ασυνήθιστη θέση της Κοινωνίας των Αποστόλων στην κατώτερη ζώνη της αψίδας, θέση που παραδοσιακά χρησιμοποιείται για τους συλλειτουργούντες ιεράρχες, όπως και η συν-απεικόνιση παπών και πατριαρχών στην πρόθεση της Παλαιάς Μητρόπολης Βέροιας αποτελούν εικαστικές εκφάνσεις της φιλοδυτικής βυζαντινής εκκλησιαστικής πολιτικής, όπως αυτή ομολογείται στη Σύνοδο της Λυών το 1274. Παρόμοια, η απεικόνιση τοπικών αγίων της αρχιεπισκοπής Αχρίδας σε ναούς της Ηπείρου, όπως στον Άγιο Νικόλαο της Ροδιάς αποτελεί για την Fundić σημαντικό τεκμήριο της σχέσης της Ηπείρου με τους ναούς της Αχρίδας που προαναφέρθηκαν. Παρόμοιες παρατηρήσεις κάνει η συγγραφέας και για άλλους ναούς της Ηπείρου, όπως τη σχέση της Κάτω Παναγιάς με το Prilep και της Βλαχέρνας με τη Mileševa Peć. Η μελέτη της Fundić τεκμηριώνει με αρκετά παραδείγματα κοινές καλλιτεχνικές επιδράσεις σε μνημεία της Ηπείρου και της Μακεδονίας, ιδιαίτερα της δυτικής στον 13ο αιώνα επισημαίνοντας εικονογραφικές και στυλιστικές ιδιαιτερότητες που συμβάλλουν στην κατανόηση τοπικών ιδιωμάτων συχνά συντηρητικών, ενώ την ίδια εποχή και προς τα τέλη του αιώνα έχουν συντελεστεί βαθιές αλλαγές από τα μεγάλα κέντρα της Κωνσταντινούπολης και της Θεσσαλονίκης που θα αποτυπωθούν εικαστικά στην Περίβλεπτο της Αχρίδας (1295).

Το τρίτο μέρος του τόμου ολοκληρώνεται με τη μελέτη “A Missing Link in the Development of Relief Haloes. The Evidence from Macedonia” (Chapter 9). Ο

5. Το Kaneo επαναλαμβάνει εξελεγμένα εικονογραφικά θέματα που βλέπουμε στην Περίβλεπτο της Αχρίδας (1295) και θεωρείται στην έρευνα πως την αντιγράφει. βλ. Τ. ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, *Ο διάκοσμος του τρούλου των ναών της παλαιολόγιας περιόδου στα Βαλκάνια*, Αθήνα 2001, 40-41, 316-317. Ν. Ζάφρας, *Ο εικονογραφικός κύκλος των εωθινών ευαγγελίων στην παλαιολόγια μνημειακή ζωγραφική των Βαλκανίων*, Θεσσαλονίκη 2011, 138-139, 145. 243.

συγγραφέας, Nikolaos Siomkos παρουσιάζει το θέμα των γύψινων φωτοστεφάνων με σκοπό να επανεξετάσει συστηματικά τη χρήση αυτής της τεχνικής διακόσμησης σε τοιχογραφίες και εικόνες της Μακεδονίας σε αμιγώς βυζαντινά παραδείγματα από τον 12ο μέχρι και τον 15ο αιώνα, έχοντας στην αρχή της μελέτης σημειώσει το επίμαχο στην έρευνα ζήτημα της καταγωγής ανάμεσα σε Ανατολή και Δύση. Ο Siomkos εξετάζει τα εξαιρετικής τέχνης γύψινα ανάγλυφα φωτοστέφανα των επώνυμων αγίων Κοσμά και Δαμιανού (Άγιοι Ανάργυροι, 1180 περίπου) στον ομώνυμο ναό της Καστοριάς ως το πρωιμότερο βυζαντινό παράδειγμα χωρίς δυτικές επιδράσεις. Στη συνέχεια παρουσιάζει το φωτοστέφανο της κολοσιαίας μορφής του Χριστού με τους κήτορες στον δυτικό τοίχο του νότιου κλίτους, στην οποία ο συγγραφέας διακρίνει μια διαφορετική τεχνική με το ανάγλυφο διακοσμητικό να καλύπτει το ζωγραφιστό φωτοστέφανο, με το πρώτο να έχει φιλοτεχνηθεί, κατά τον Siomko, σε δεύτερη φάση, λίγο μετά την ολοκλήρωση της παράστασης. Το επόμενο παράδειγμα που παρουσιάζεται είναι η παράσταση της ένθρονης Παναγίας Βρεφοκρατούσας στον νάρθηκα του Αγίου Στεφάνου επίσης στην Καστοριά. Η ανάγλυφη διακόσμηση στο φωτοστέφανο της Παναγίας και του παιδιού με τα καρδιάσχημα μοτίβα παρουσιάζει ομοιότητες με εκείνο του Αγίου Κοσμά στους Αγίους Αναργύρους. Το στοιχείο αυτό συνεξεταζόμενο με άλλες παρατηρήσεις του συγγραφέα στην παράσταση της Βρεφοκρατούσας τον οδηγεί σε νέα δεδομένα περί μιας βυζαντινής δημιουργίας χωρίς δυτικές επιδράσεις, όπως ο ίδιος είχε υποστηρίξει παλαιότερα, η πρώτη φάση της οποίας χρονολογείται στις αρχές του 13ου αιώνα. Η χρήση της τεχνικής του γύψινου φωτοστεφάνου με ανάγλυφη διακόσμηση στους Αγίους Αναργύρους συνιστά για τον Siomko μια ισχυρή ένδειξη περί πιθανής βυζαντινής καταγωγής της τεχνικής αυτής και τον οδηγεί στη μελέτη και άλλων εικόνων της Μακεδονίας, όπως της ένθρονης Βρεφοκρατούσας πλαισιωμένης από αρχαγγέλους (πρώιμος 13ος αι.) και της βιογραφικής εικόνας του Αγίου Νικολάου (μέσα 13ου αι.) στα βυζαντινά Μουσεία της Βέροιας και Καστοριάς, αντίστοιχα στις οποίες παρατηρεί στενές ομοιότητες στη χρήση της εν λόγω τεχνικής. Ο συγγραφέας εξετάζει επίσης εικόνες και βημόθυρα από την περιοχή της Καστοριάς του 14ου και 15ου αιώνα στις οποίες εφαρμόζεται η τεχνική των έκτυπων αναγλύφων διακοσμημένων με ελικοειδή βλαστό σε μονοχρωμία στο φωτοστέφανο, συχνά ασημένια που δίνει στα έργα την εντύπωση της επίδρασης από μεταλλικές επενδύσεις εικόνων. Ιδιαίτερη μνεία κάνει ο Siomkos στην αμφίγραπτη εικόνα της Οδηγήτριας με τον Χριστό Άκρα Ταπείνωση (τελευταίο τέταρτο 14ου αι.) του Βυζαντινού Μουσείου της ίδιας πόλης, τα γύψινα φωτοστέφανα των οποίων διακοσμούνται

με ανάγλυφη, πολύχρωμη φυτική διακόσμηση. Επιβιώσεις αυτών των τεχνικών με υπέροχα εικαστικά αποτελέσματα παρατηρούνται και σε γύψινα φωτοστέφανα με ανάγλυφη ή γραπτή διακόσμηση εικόνων της Παναγίας Οδηγήτριας του 14ου αιώνα από τη Μακεδονία και την Ήπειρο. Κατά τον Siomkos η χρήση της γύψινης διακόσμησης αποκλειστικά σε φωτοστέφανα στην περιοχή της Μακεδονίας, αλλά και στη Μεσσηνιακή Μάνη ήδη από τον 12ο αιώνα δημιουργεί μια ιδιαίτερη καλλιτεχνική παράδοση, που καλύπτει την περίοδο πριν από τη δυτική κατάκτηση και εξελίσσεται ως τεχνική στη βυζαντινή τέχνη και στην αισθητική των εικόνων.

Το τέταρτο μέρος του τόμου με τίτλο *New Data on Everyday and Luxury objects* περιλαμβάνει τρεις μελέτες, εκ των οποίων η πρώτη (Chapter 10) αφιερώνεται στην κεραμική του 13ου αιώνα, υπογράφεται από την Anastasia G. Yangaki και φέρει τον τίτλο “The Thirteenth Century Viewed through the Pottery. Summary of the Evidence, Main Trends, and Thoughts for Future Directions” (Chapter 10). Η συγγραφέας προσφέρει μια εκτεταμένη παρουσίαση αρκετών κατηγοριών της βυζαντινής κεραμικής, όπως των επιτραπέζιων και μαγειρικών σκευών καθώς και αμφορέων από πρόσφατα ευρήματα της ηπειρωτικής και νησιωτικής Ελλάδας δίνοντας έμφαση σε νεώτερα δεδομένα και νέες τάσεις της κεραμικής. Η βελτίωση στην τεχνική της όπτησης των κεραμικών στις αρχές του 13ου αιώνα συνέβαλε στην αποκέντρωση των εργαστηρίων τα οποία επιδίδονται σε αξιόλογες παραγωγές τοπικού χαρακτήρα. Στο κεφάλαιο State of the Evidence η Yangaki διακρίνει δύο μεγάλες κατηγορίες εφυαλωμένης επιτραπέζιας κεραμικής, τη βυζαντινή και τη δυτική (ιταλική). Στον 13ο αιώνα εκτός από τα μεγάλα κέντρα παραγωγής αναπτύσσονται και άλλες περιοχές με νέους τύπους που αντικαθιστούν παλαιότερους, όπως τα μικρότερα και ανοιχτά αγγεία αντί των μεγαλύτερων και βαθύτερων. Στη διακόσμηση εκτός από τη γνωστή χρήση του πράσινου παρατηρείται η τάση για πολυχρωμία, ενώ συνεχίζονται και στον 13ο αιώνα οι περισσότεροι μεσοβυζαντινοί τύποι, όπως τα Zeuxippus και τα κεραμικά με την τεχνική *champlevé* στην ηπειρωτική και νησιωτική χώρα. Όσον αφορά την κυκλοφορία, η Yangaki επισημαίνει τη μεγάλη διασπορά των διαφόρων τύπων της βυζαντινής κεραμικής που συνεχίζεται και τον 13ο αιώνα παράλληλα με τη διακίνηση δυτικής κεραμικής, όπως η ιταλική εφυαλωμένη που από τα μέσα του αιώνα εντείνεται λόγω και των ιστορικο-πολιτικών συνθηκών. Αντίθετα, δε μπορεί, κατά τη συγγραφέα, να γίνουν παρόμοιες διαπιστώσεις για τη βόρεια Ελλάδα, ενώ εφυαλωμένη ‘βυζαντινή’ κεραμική που έχει βρεθεί στη Θεσσαλονίκη και στις Σέρρες αποτελεί μέρος τοπικής ή ευρύτερης κλίμακας

δικτύων παραγωγής. Η Yangaki περνάει και σε άλλες παρατηρήσεις, όπως για αγγεία κλειστού τύπου στην Πελοπόννησο, Βοιωτία, Εύβοια και Κρήτη όπου παρατηρούνται εισαγωγές αμφορέων και αγγείων μεταφοράς, ενώ, αντίθετα η Χαλκίδα αποτέλεσε μεγάλο κέντρο παραγωγής αγγείων και τύπων αμφορέα που διακινήθηκαν στην ανατολική Μεσόγειο. Σύμφωνα με τη συγγραφέα, είναι ενδιαφέρον ότι κάποιες αλλαγές στους τύπους κυρίως της επιτραπέζιας κεραμικής συνδέονται με διατροφικές συνήθειες δυτικών επιδράσεων, αν και δεν έχουν γίνει ακόμα συστηματικές μελέτες προς την κατεύθυνση αυτή. Ωστόσο, η περίπτωση της Ελευθέρας ανήκει στις εξαιρέσεις, καθώς έχει παρατηρηθεί η αντικατάσταση μεγάλων με κυκλική βάση μαγειρικών αγγείων από άλλα μικρότερα πιο επιμήκη, αλλαγή που ενδεχομένως δε σχετίζεται με ξένες επιδράσεις όπως συμβαίνει σε ανάλογη περίπτωση της Κορίνθου. Τα ενδιαφέροντα στοιχεία που συνοψίζει η Yangaki στη μελέτη της για τους δρόμους που ακολούθησε η διακίνηση της κεραμικής καθώς και η σχέση της με τις κοινωνίες τόσο στη Δύση όσο και στην ανατολική Μεσόγειο αποτελούν μελλοντικές ερευνητικές προκλήσεις.

Η επόμενη μελέτη (Chapter 11), “Slow Paces of Change in Byzantine Material Culture: Dress in the Thirteenth Century” υπογράφεται από την Pari Kalamara. Η συγγραφέας εξετάζει την εξέλιξη του βυζαντινού ενδύματος με τις νέες τάσεις και ξένες επιδράσεις στην υπό εξέταση περίοδο στον ελληνικό χώρο και σε άλλες περιοχές μέσα από τη μελέτη εικόνων και κυρίως τοιχογραφιών της εποχής από την Ήπειρο, τη Μακεδονία, την Πελοπόννησο, την Κρήτη, την Κύπρο και άλλες περιοχές. Ως γενική παρατήρηση η Kalamara σημειώνει πως η βυζαντινή ένδυση μέσα στον 13ο αιώνα επηρεάζεται σε μεγάλο βαθμό από τη Δύση, από την οποία αντλεί επιλεκτικά αρκετά στοιχεία και υπογραμμίζει την τάση των Βυζαντινών να ανανεώνουν τις παραδοσιακές ενδυμασίες, όπως στην περίπτωση των αξιωματούχων. Με αφορμή απεικονίσεις τους στην τέχνη (Κωνσταντίνος Ακροπολίτης, Αλέξιος Απόκαυκος), η συγγραφέας εξετάζει συγκεκριμένα στοιχεία της ανδρικής αυλικής ενδυμασίας, όπως το πανωφόρι με τα κομβία, τη ζώνη και τα καπέλα και τα είδη των χιτώνων, που συχνά ταυτίζονται στις βυζαντινές πηγές, όπως το γνωστό *καββάδιον* και ο λεγόμενος *λαπατζάς* ή *γρανάτζα*. Για τις γυναίκες το εξωτερικό ένδυμα, ένα φαρδύ φόρεμα που κολπώνεται στη μέση, με τον εσωτερικό μανδύα που κλείνει με κομβία πάνω από το στήθος κάποτε διακοσμημένο με γούνα, πιθανώς δυτική επίδραση αποτελούν τα βασικά στοιχεία της βυζαντινής ένδυσης με μεσοβυζαντινή προέλευση. Αυτά εμπλουτίζονται με δυτικής έμπνευσης συνοδευτικά αντικείμενα, όπως τα καλύμματα κεφαλής (*crespine*) με τις παραλλαγές τους

και διαδήματα. Η Kalamara σημειώνει πως οι παραπάνω γενικές αρχές αυλικής και αριστοκρατικής ένδυσης ανδρών και γυναικών υιοθετούνται και από χαμηλότερα κοινωνικά στρώματα με παραλλαγές που καθορίζονται από τοπικά ιδιώματα και γενικότερα ανάλογα με τις γεωγραφικές ιδιαιτερότητες. Με βάση τα εικαστικά δεδομένα, όπως παρατηρεί η συγγραφέας, στα χαμηλότερα και οικονομικά ασθενέστερα κοινωνικά στρώματα εικονίζονται απλοποιημένες εκδοχές ακριβών και πολυτελών ενδυμασιών. Η Kalamara σημειώνει πως δεν είναι δυνατόν να εξαχθούν ισχυρά συμπεράσματα σχετικά με την θρησκευτική ταυτότητα των εικονιζόμενων μορφών με βάση τα βυζαντινά και τα δυτικά στοιχεία ένδυσης, διότι παρατηρείται ισχυρή αλληλεπίδραση δυτικών ενδυματολογικών στοιχείων σε βυζαντινούς και το αντίθετο. Στο Βυζάντιο, ο ιερός χαρακτήρας της θρησκευτικής απεικόνισης, όπως παρατηρεί η Kalamara, δεν υποβαθμίζεται, αλλά προχωρεί πέρα, από τον θεαματικό ρεαλισμό της κοσμικής αισθητικής του ενδύματος.

Το τέταρτο μέρος ολοκληρώνεται με τη μελέτη της Antje Bossemann-Ruickbie που είναι αφιερωμένη στα βυζαντινά σμάλτα “New Light on Byzantine Enamels of the Thirteenth Century” (Chapter 12). Η συγγραφέας, αφού αναφέρει περιληπτικά τις εξελίξεις στην έρευνα των σμάλτων, επισημαίνει τη δυσκολία χρονολόγησης του συγκεκριμένου είδους της διακόσμησης στην μικροτεχνία, γεγονός που οφείλεται και στην ιδιαίτερη ευκολία με την οποία το εν λόγω υλικό όχι μόνο μπορεί να επαναχρησιμοποιηθεί αλλά και να μεταφερθεί σε διαφορετικά είδη της βυζαντινής μικροτεχνίας⁶. Η συγγραφέας ασχολείται με δύο ομάδες σμάλτων, η χρονολόγηση των οποίων στον 13ο αιώνα έχει πρόσφατα τεθεί υπό αμφισβήτηση. Η πρώτη περιλαμβάνει δέκα σμάλτα σε μέταλλα που έχουν τοποθετηθεί στην ασημένια επένδυση της γνωστής εικόνας της δεόμενης Θεοτόκου του Freising, η οποία έχει συνδεθεί με τον αυτοκράτορα Μανουήλ Β΄ Παλαιολόγο και το ταξίδι του στην Ευρώπη μεταξύ 1399-1401. Η Bossemann-Ruickbie, αναλύοντας με τεχνικούς όρους τα σμάλτα τα χρονολογεί στα τέλη του 13ου, ενώ συνυπολογίζοντας και τα άλλα στοιχεία της εικόνας προχωράει σε μεταγενέστερες χρονολογήσεις στον 14ο αιώνα, γεγονός που αποτυπώνει ακριβώς το πρόβλημα της χρονολόγησης και προέλευσης των σμάλτων για τους λόγους που αναφέρθηκαν παραπάνω. Η δεύτερη και μεγαλύτερη ομάδα αποτελείται από

6. Για το πρόβλημα αυτό και την ρευστότητα που επικρατεί στη χρήση και επανάχρηση των σμάλτων σε έργα τέχνης, βλ. Τ. Παπαμαστοράκης, Βυζαντιναι παρενδύσεις Ενετίας. Οι πολυτελείς σταχώσεις της Μαρκεσιανής Βιβλιοθήκης, ΔΧΑΕ 27 (2006), 391-410.

87 σμάλτα, τα οποία έχουν προσηλωθεί στην μίτρα του επισκόπου του Linköping της Σουηδίας, που χρονολογείται τον 15ο αιώνα και σήμερα ανήκει στο Ιστορικό Μουσείο της Στοκχόλμης. Ο μεγάλος αριθμός των σμάλτων χωρίζεται σε τρεις κατηγορίες με βάση το σχήμα, το μέγεθος και το διακοσμητικό ρόλο τους στην μίτρα. Η συγγραφέας με βάση τεχνικές παρατηρήσεις, παλαιογραφικά στοιχεία που προκύπτουν από τις λατινικές επιγραφές και τεχνοτροπικές συγκρίσεις με γαλλικά σμάλτα χρονολογεί όλα τα σμάλτα γύρω στο 1300 και προτείνει ως τόπο παραγωγής την Σικελία. Ωστόσο, ο αρκετά μεγάλος αριθμός σμάλτων για ένα τέτοιο αντικείμενο και η ιδιαίτερα αντιπροσωπευτική παρουσίασή τους στην παρούσα μελέτη δημιουργεί ερωτήματα, αν πράγματι όλα αυτά τα σμάλτα ανήκουν στην ίδια περίοδο. Μάλιστα, η Bossemann-Ruickbie κλείνει την μελέτη της υποστηρίζοντας πως τα εξεταζόμενα σμάλτα αποσταθεροποιούν τις παλαιότερα στέρεες απόψεις περί χρονολόγησης των σμάλτων στον 13ο αιώνα και η ίδια προτρέπει τους ερευνητές σε βαθύτερη μελέτη αυτού του τομέα της βυζαντινής μικροτεχνίας.

Το τελευταίο πέμπτο μέρος του τόμου με τίτλο “*Envisaging and Visualizing Death*” περιλαμβάνει δύο μελέτες. Η πρώτη (Chapter 13), από την Konstantia Kefala, παρουσιάζει τοιχογραφίες από την τράπεζα της μονής του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην Πάτμο: “*Eloquent Texts, Colorful Images. Visionary Scenes at the Refectory of the Patmos Monastery*”. Στο εισαγωγικό τμήμα η Kefala, αναγνωρίζοντας την ιδιαίτερη τέχνη και τη συμβολική σημασία του διακόσμου στον χώρο της Τράπεζας, συζητάει το θέμα της χρονολόγησης των τοιχογραφιών αποσαφηνίζοντας, πως, σε αντίθεση με παλαιότερες απόψεις, θα πρέπει να διακρίνουμε δύο φάσεις τοιχογράφησης, οι οποίες αντιστοιχούν στις δύο κύριες οικοδομικές φάσεις του κτιρίου: η πρώτη του 12ου αιώνα στην οποία ανήκουν οι μορφές στο τύμπανο της βόρειας κόγχης του δυτικού τοίχου. Η δεύτερη φάση, την οποία η συγγραφέας θεωρεί ενιαία, έχει χρονολογηθεί στο πρώτο μισό του 13ου αιώνα, άποψη με την οποία συντάσσεται και η συγγραφέας. Οι τοιχογραφίες αυτής της φάσης περιλαμβάνουν τέσσερις εικονογραφικούς κύκλους, εκ των οποίων ο τέταρτος, που εγγράφεται στην έρευνα γενικότερα ως περιέχων μοναστικά οράματα, δεν έχει διερευνηθεί διεξοδικά και ερμηνεύεται από την Kefala. Στο τύμπανο του νότιου τυφλού τόξου του δυτικού τοίχου της Τράπεζας η συγγραφέας αναγνωρίζει το εικονογραφικό θέμα του μοναχού που οραματίζεται τον θάνατο του Δίκαιου ανθρώπου. Στην τράπεζα της Πάτμου η σπάνια αυτή παράσταση, η οποία στην έρευνα έχει συνδεθεί με λατινικό κείμενο που φέρει τον τίτλο *Apophthegmata Patrum*, αποτελεί το πρωιμότερο γνωστό παράδειγμα,

όπως αναφέρει η Kefala, ανάπτυξης της εν λόγω εικονογραφίας στον 13ο αιώνα, ενώ αρκετά αργότερα στην μεταβυζαντινή περίοδο θα απεικονιστεί στις τράπεζες των μονών Μεγίστης Λαύρας και Διονυσίου στο Άγιον Όρος. Στη συνέχεια η συγγραφέας εξετάζει δύο ενδιαφέρουσες παραστάσεις, ιδιαίτερα αγαπητά θέματα στη μοναστική εικονογραφία και συγκεκριμένα οράματα των μεγάλων ασκητών της ερήμου Αντωνίου και Σιλβανού κατάλληλα προσαρμοσμένα στις επιφάνειες της πατμιακής Τράπεζας. Ο άγιος Σάββας αντικρίνει την υπερμεγέθη μορφή του σατανά που εμποδίζει τις ψυχές να εισέλθουν στον παράδεισο, όπως επιβεβαιώνεται από το επίγραμμα στη βάση της παράστασης. Το επεισόδιο αυτό, που αναφέρεται στον Βίο του οσίου γραμμένο από τον άγιο Αθανάσιο, επαναλαμβάνεται σε μοναστικά ανθολόγια (florilegia), όπως στη *Συναγωγή*, έργο του Παύλου Ευεργετινού. Το τρίτο όραμα, αυτό του αγίου Σιλβανού, έχει ως θέμα την κρίση των ψυχών με μία ενδεχομένως απροσδόκητη εξέλιξη: αρκετοί μοναχοί κατευθύνονται στην κόλαση, ενώ ως δίκαιοι απεικονίζονται λαϊκοί, οι οποίοι κατευθύνονται στον παράδεισο. Τα μοναστικά οράματα στην τράπεζα της Πάτμου, θέματα απόλυτα δικαιολογημένα στον συγκεκριμένο χώρο για την πνευματική στήριξη των μοναχών ακόμα και τις ώρες των κοινών γευμάτων, εκτός από τον αυτονόητο συμβολισμό για την διαρκή επαγρύπνηση των ασκητών απέναντι στον επίγειο εχθρό τους, έχουν για την Kefala και μια άλλη πολιτικο-κοινωνική ερμηνεία για την επιλογή τους. Ο ηγούμενος της μονής Γερμανός, σημαντική προσωπικότητα στα μέσα του 13ου αιώνα και πιθανώς χορηγός του συγκεκριμένου εικονογραφικού προγράμματος, θέλησε μέσα από τις εν λόγω παραστάσεις και σε μια ταραχώδη εποχή για το νησί, ιδιαιτέρως να δηλώσει, σύμφωνα με τη συγγραφέα, την ποθητή ενότητα των κατοίκων με την μονή και ταυτόχρονα να εκφράσει την ευγνωμοσύνη του προς τους κρατικούς αξιωματούχους για την συνεχή υποστήριξη προς το μοναστήρι.

Το πέμπτο και τελευταίο μέρος του τόμου ολοκληρώνεται με την μελέτη (Chapter 14) της Dimitra Kotoula, “Is Everything Dead after Death? Mural Painting of the Last Judgment and Eshatological Preoccupations in the Thirteenth Century”. Συνεχίζοντας την εσχατολογική θεματολογία της προηγούμενης μελέτης, η συγγραφέας εστιάζει σε πτυχές της παράστασης της Τελικής Κρίσης στον 13ο αιώνα σε ναούς της Αττικής, της Μάνης και της Καστοριάς αρκετοί από τους οποίους είχαν ιδιωτικό χαρακτήρα. Στον 13ο αιώνα με τις μεγάλες αλλαγές στο πολιτικό, κοινωνικό και θρησκευτικό περιβάλλον η παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας, σύμφωνα με τη συγγραφέα, δημιουργεί ένα πιο σύνθετο σε σχέση με τους δύο προηγούμενους αιώνες πλέγμα αντιλήψεων και συμβολισμών. Ενώ

η δυτική αντίληψη περί καθαρτηρίου πυρός έδινε μια εντελώς διαφορετική θεολογική και εικαστική προσέγγιση στην εικονογραφία της Τελικής Κρίσης, στην ορθόδοξη παράδοση η απεικόνιση της Δέησης ως αυτόνομη σκηνή σε ναούς του 13ου αιώνα όπως για παράδειγμα στη Μαυριώτισσα δημιούργησε μια αντίρροπη παράδοση βασισμένη στον μεσολαβητικό χαρακτήρα των μορφών της Παναγίας και του Ιωάννη Προδρομού και στην ελπίδα για τη σωτηρία μετά θάνατον. Συμπληρωματικά θέματα στη σύνθεση της Κρίσης στο μνημείο της Καστοριάς και στην Επισκοπή της Μάνης, όπως οι άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη με τον σταυρό, και η Βάπτιση ενισχύουν τον σωτηριολογικό χαρακτήρα στην εικονογραφία της εσχατολογίας. Η συγγραφέας επισημαίνει επίσης την εξατομίκευση των τιμωριών στις απεικονίσεις των κολασμένων και την ιδιαίτερη σημασία της απεικόνισης του Πλουσίου ως μεμονωμένη σκηνή όπως στον ναό του Αγίου Γεωργίου στον Κουβαρά, αλλά και στην σχετική παραβολή του πτωχού Λαζάρου και του Πλουσίου ως αντιπροσωπευτικών μορφών των δικαίων που σώζονται και των αμαρτωλών στην κόλαση. Η Kotoula εξετάζει τον τρόπο με τον οποίο η εικονογραφία της Κρίσης αναπτυγμένη σε διάφορους χώρους του ναού επηρεάζει και ενισχύει την οπτική εμπειρία του πιστού μπροστά σε εσχατολογικά γεγονότα με απώτερο σκοπό την εξασφάλιση της σωτηρίας. Ενδιαφέρουσα είναι επίσης σε παραστάσεις της Τελικής Κρίσης σε ναούς της Μάνης, όπως στον Αϊ-Σιράτηγο στους Μπουλαριούς και στην Αγήτρια η απεικόνιση των αγίων γυναικών Θέκλας και Κυριακής και του αγίου Νίκωνος του Μετανοείτε που τονίζουν με την παρουσία τους το σωτηριώδες μήνυμα της Δευτέρας Παρουσίας, διότι σχετίζονται με αποκαλυπτικά κείμενα. Ιδιαίτερα η αγία Θέκλα, που σώζεται θαυματουργικά από τη φωτιά κατόπιν των μεσολαβητικών προσευχών του αποστόλου Παύλου, έχει συχνά κεντρική θέση στην εσχατολογική εικονογραφία, λόγω της βαρύνουσας σημασίας της προσωπικότητάς της στις θεολογικές διενέξεις μεταξύ ορθοδόξων και Λατίνων με αφορμή το καθαρτήριο πυρ και γενικότερα τη σωτηρία των ψυχών. Τέλος, η συγγραφέας τονίζει πως στον 13ο αιώνα, περίοδο μεγάλων αλλαγών σε πολιτικο-κοινωνικό και θρησκευτικό επίπεδο, η παράσταση της Τελικής Κρίσης, σε αντίθεση με την Ρωμαιοκαθολική Δύση και την έμφαση στην τιμωρία, αποτύπωνε εικαστικά την ελπίδα της μετά θάνατον σωτηρίας.

Συμπερασματικά, ο συλλογικός τόμος *Πάντα ρεί* με το εύρος των θεμάτων τέχνης του 13ου αιώνα που με επιστημονική συνέπεια παρουσιάζει μέσα από εμπειριστατωμένα άρθρα, εκπληρώνει πλήρως τον στόχο του: την κατανόηση της τέχνης αυτής της περιόδου αφενός ως συνέχεια της μεσοβυζαντινής εποχής

και αφετέρου με τα νέα εικαστικά χαρακτηριστικά, που αποτυπώνουν τις διαφορετικές αισθητικές αντιλήψεις, ως συνδεδετικό κρίκο για τις εξελίξεις που θα ακολουθήσουν στην υστεροβυζαντινή περίοδο. Αποτελεί, συνεπώς, πολύτιμη συμβολή στην έρευνα της καλλιτεχνικής παραγωγής του 13ου αιώνα.

ΝΕΚΤΑΡΙΟΣ ΖΑΡΡΑΣ
ΕΔΙΠ Βυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης
Πανεπιστήμιο Αιγαίου