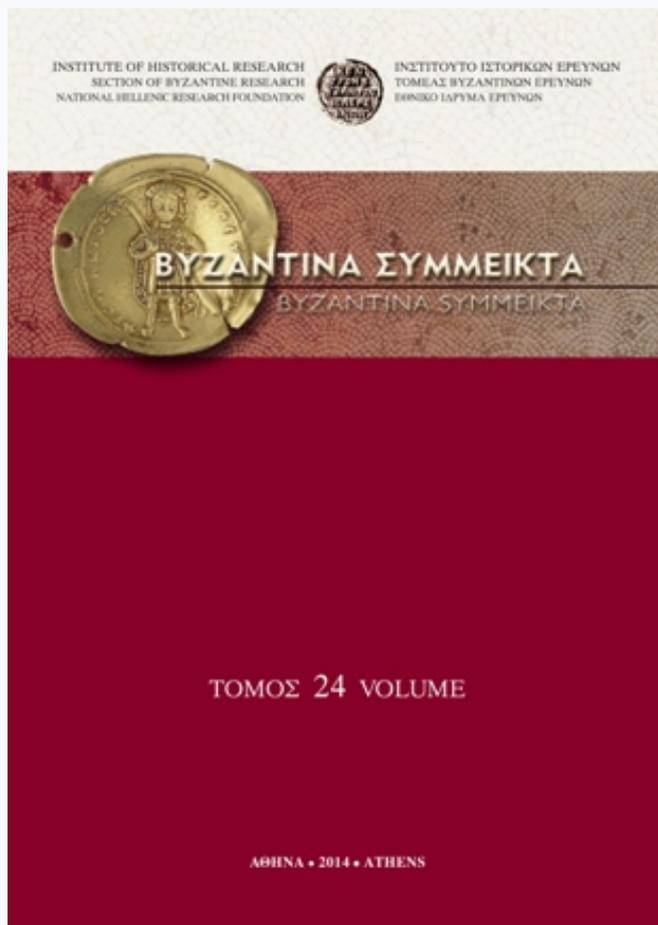


## Byzantina Symmeikta

Vol 24, No 1 (2014)

BYZANTINA SYMMEIKTA 24



**Βιβλιοκρισία: A. WEYL CARR - A. NICOLAIDES (eds.), *Asinou across Time: Studies in the Architecture and Murals of the Panagia Phorbiotissa, Cyprus*. Dumbarton Oaks Studies, 43. Washington, DC:, 2012.**

*Βασιλική ΦΩΣΚΟΛΟΥ*

doi: [10.12681/byzsym.1192](https://doi.org/10.12681/byzsym.1192)

Copyright © 2015, Βασιλική ΦΩΣΚΟΛΟΥ



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:

ΦΩΣΚΟΛΟΥ Β. (2015). Βιβλιοκρισία: A. WEYL CARR - A. NICOLAIDES (eds.), *Asinou across Time: Studies in the Architecture and Murals of the Panagia Phorbiotissa, Cyprus*. Dumbarton Oaks Studies, 43. Washington, DC:, 2012. *Byzantina Symmeikta*, 24(1), 365–375. <https://doi.org/10.12681/byzsym.1192>

ANNEMARIE WEYL CARR – ANDRÉAS NICOLAÏDÈS (eds.), *Asinou across Time: Studies in the Architecture and Murals of the Panagia Phorbiotissa, Cyprus*, Dumbarton Oaks Studies, 43. Washington, DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2012. σελ. xii+431. ISBN 9780884023494

Έχουν περάσει σαράντα χρόνια από τότε που ο A. J. H. Megaw μελετώντας την αρχιτεκτονική και την διακόσμηση των βυζαντινών εκκλησιών της Κύπρου αναρωτιόταν «metropolitan or provincial?»<sup>1</sup>. Το άρθρο αυτό, που έθετε ένα «μοντέρνο» για την εποχή ερευνητικό ερώτημα, υπήρξε το πρώτο που προσέγγισε συνολικά την καλλιτεχνική παραγωγή του νησιού μέχρι τα τέλη του 12ου αιώνα, αποκαλύπτοντας μνημειακά σύνολα που απαιτούσαν συστηματική παρουσίαση. Στην ίδια κατεύθυνση με άλλες, ωστόσο, αφετηρίες και παραδοχές, ο Cyril Mango παρουσίαζε δύο χρόνια αργότερα την Κύπρο ως ένα σταυροδρόμι του βυζαντινού κόσμου, βασιζόμενος εκτός των άλλων και στα μνημεία της<sup>2</sup>.

Αν και το νησί έχει προβληθεί ως χώρος με σημαντικό μνημειακό πλούτο, και παρά το γεγονός ότι πράγματι διασώζει μνημεία με κομβική σημασία για την γνώση της βυζαντινής και γενικότερα της ύστερης μεσαιωνικής τέχνης, ελάχιστα από αυτά βρήκαν την παρουσίαση που τους άξιζε σε μια μονογραφία<sup>3</sup>.

Την εικόνα αυτή αλλάζει ουσιαστικά ο τόμος *Asinou across Time: Studies in the Architecture and Murals of the Panagia Phorbiotissa, Cyprus*. Το βιβλίο, που

---

1. A.H.S. MEGAW, *Byzantine Architecture and Decoration in Cyprus, Metropolitan or Provincial?*, *DOP* 28 (1974), 57-88.

2. C. MANGO, *Chypre, carrefour du monde byzantin*, στο *XVe Congrès international des études byzantines: Rapports et co-rapports*, Αθήνα 1976, V, 3-13.

3. Υπάρχει ένα πλήθος από άρθρα και εξαιρετικές συνθετικές μελέτες, ωστόσο, οι μονογραφικού τύπου εκδόσεις για τα σημαντικά μνημειακά σύνολα της Κύπρου είναι ελάχιστες, βλ. συγκεντρωμένη την σχετική βιβλιογραφία για τα κυπριακά ζωγραφικά μνημειακά σύνολα στην εισαγωγή της A. WEYL CARR, στον παρουσιαζόμενο τόμο, σελ. 2, σημ. 2.

εκδόθηκε στην σειρά *Dumbarton Oaks Studies* με την επιστημονική επιμέλεια της Annemarie Weyl Carr και του Andréas Nicolaidès, είναι διπλά σημαντικό: τόσο γιατί αποτελεί την πρώτη μονογραφία για ένα από τα μεσαιωνικά μνημεία του νησιού που περιλαμβάνει τοιχογραφίες διαφορετικών περιόδων, όσο και για την πρακτική μελέτης και δημοσίευσης που υιοθετήθηκε εδώ.

Μια ομάδα οκτώ ειδικών επιστημόνων κάτω από την επιστημονική επιμέλεια δύο από αυτούς ανέλαβε να παρουσιάσει το μνημείο. Καρπός αυτής της προσπάθειας είναι μια σειρά από αυθύπαρκτες επιστημονικές μελέτες για την ιστορία του μοναστηριού (Gilles Grivaud), την αρχιτεκτονική (Athanasios Papageorgiou), τις έμμετρες επιγραφές (Nancy Patterson Ševčenko), τις τοιχογραφίες του νάρθηκα του 12ου αιώνα (Andréas Nicolaidès - David Winfield), τις τοιχογραφίες του 1332/3 επίσης στον νάρθηκα (Sophia Kalopissi-Verti) και τέλος τις τοιχογραφίες του 13ου και 14ου αιώνα στον κυρίως ναό (Annemarie Weyl Carr), μελέτες που συσχετίζονται και «συνομιλούν» μεταξύ τους διαμορφώνοντας την ποικιλόμορφη εικόνα του μνημείου μέσα στον χρόνο. Πρόκειται, επομένως, για ένα πρόγραμμα έρευνας, μελέτης και δημοσίευσης που θυμίζει, θα έλεγα, την πρακτική δημοσίευσης μεγάλων ανασκαφών και το οποίο για πρώτη φορά εδώ βρίσκει εφαρμογή στην παρουσίαση ενός μνημείου και των ζωγραφικών συνόλων που το διακοσμούν.

Το εγχείρημα έχει μόνον προτερήματα: διακρίνεται για μια πολυφωνία και πρωτοποριακή έρευνα με συμπεράσματα που αποτελούν τροφή για σκέψη και περαιτέρω επιστημονικές αναζητήσεις, σε όλα τα επιμέρους κεφάλαια. Αν επίσης ληφθεί υπόψη, πως για πρώτη φορά η παρουσίαση ενός ζωγραφικού συνόλου συνοδεύεται από αναλυτική εξέταση της τεχνικής της ζωγραφικής<sup>4</sup>, η οποία αξιοποιείται μέχρι κεραίας από τις/τους ιστορικούς της τέχνης στη λύση ζητημάτων χρονολογίας, φάσεων και στην ιστορικοκαλλιτεχνική ανάλυση των τοιχογραφιών, τότε μπορεί να γίνει κατανοητή η σημασία αυτής της έκδοσης.

Μια ακόμη καινοτομία που συγκαταλέγεται στα θετικά στοιχεία της έκδοσης είναι το παράρτημα στο οποίο συγκεντρώνονται σε πίνακες τα γράμματα που χρησιμοποιήθηκαν στις επιγραφές κάθε φάσης τοιχογράφησης του ναού. Πρόκειται για την πρώτη συστηματική προσπάθεια δημιουργίας ενός παλαιογραφικού ευρετηρίου με βάση την γραφή τοιχογραφημένων επιγραφών από ναούς της Κύπρου και είναι εξαιρετικά χρήσιμο τόσο για την διερεύνηση ζητημάτων χρονολόγησης και φάσεων του ίδιου του μνημείου, αλλά και γιατί,

4. I. KAKOULLI - M. SCHILLING - J. MAZUREK, *The Murals of the Panagia Phorbiotissa: A Technical Examination*, *Asinou*, 312-359.

όπως παρατηρούν και οι δύο συντάκτριες του, η A. Weyl Carr και η Σ. Καλοπίση-Βέρτη, από την καταγραφή και σύγκριση είναι φανερό ότι ο ζωγράφος ήταν και ο γράφας των επιγραφών. Η διαπίστωση αυτή, είναι σημαντική γιατί αναδεικνύει την μορφή των γραμμμάτων, εκτός από εργαλείο για την χρονολόγηση, ως αφετηρία έρευνας για την ταυτοποίηση ζωγράφων ή και εργαστηρίων.

Μοναδική παραφωνία στην πρωτοποριακή αυτή πρόταση δημοσίευσης ενός μνημείου είναι το γεγονός ότι δεν δημοσιεύεται εδώ το σύνολο των τοιχογραφιών του. Η Παναγία Φορβιώτισσα περιλαμβάνει στρώματα ζωγραφικής διαφορετικών περιόδων, κτητόρων και σκοπών, έγινε, ωστόσο, γνωστή κυρίως για τις αρχικές τοιχογραφίες του 1105/6 που σώζονται στον κυρίως ναό. Οι πολύ σημαντικές αυτές τοιχογραφίες δεν περιλαμβάνονται στο βιβλίο, έλλειψη που δημιουργεί ανακολουθίες στην παρουσίαση του μνημείου και κυρίως προβλήματα κατανόησης στον αναγνώστη. Είναι χαρακτηριστικό για παράδειγμα πως οι κτητορικές επιγραφές του 1105/6, κομβικές εκτός των άλλων για την γνώση των απαρχών του, δεν σχολιάζονται πουθενά συνολικά και αναλυτικά, αλλά αναφέρονται περιστασιακά στο κεφάλαιο της αρχιτεκτονικής, ενώ στο πρώτο κεφάλαιο σχετικά με την ιστορία του ναού και της ευρύτερης περιοχής φαίνεται πως θεωρούνται γνωστές στον αναγνώστη<sup>5</sup>. Η απουσία ενός ξεχωριστού κεφαλαίου αφιερωμένο στον αρχικό διάκοσμο του ναού είναι ακατανόητη και προβληματική γιατί δυναμιτίζει την πρωτοτυπία του εγχειρήματος, δηλαδή της μελέτης και δημοσίευσης ενός τόσο σύνθετου μνημείου ως μια οντότητα, ως ένα σύνολο με ενότητα στο χώρο και το χρόνο<sup>6</sup>.

Στο πρώτο κεφάλαιο ο Gilles Grivaud αξιοποιεί τα ελάχιστα τεκμήρια των γραπτών πηγών για να παρουσιάσει μια συνεκτική ιστορία του μοναστηριού και της ευρύτερης περιοχής του. Το κείμενό αυτό αποτελεί νομίζω, ένα πολύ καλό παράδειγμα για το πώς ένας ιστορικός, συνδυάζοντας πληροφορίες από πολύ διαφορετικές κατηγορίες πηγών, θέτοντας τα σωστά ερωτήματα και χρησιμοποιώντας τα κατάλληλα εργαλεία, μπορεί να καταστήσει τις λακωνικές γραπτές μαρτυρίες σε λαλίστατους μάρτυρες της εποχής τους. Η σημαντικότερη,

5. Βλ. π.χ. στη σελ. 18, σημ. 18, όπου ο συγγραφέας G. Grivaud παραπέμπει για την κτητορική επιγραφή του ναού σε ταξιδιωτικό οδηγό του μνημείου του 1969, ενώ παρακάτω, στην υποσημείωση 28 αναφέρει πως μία από τις αρχικές επιγραφές του μνημείου θα εξεταστεί σε μελλοντική δημοσίευση.

6. Μοιάζει ακόμη περισσότερο ακατανόητη αυτή η απόφαση, όταν, όπως μαθαίνουμε από την υπ. 61 στην σελ. 53, η πρώτη φάση των τοιχογραφιών θα παρουσιαστεί σε ξεχωριστή δημοσίευση από τον έναν από τους δύο επιμελητές του τόμου, τον Andréas Nicolaïdès.

ωστόσο, συμβολή του Grivaud είναι ότι συνδυάζει τις γραπτές πηγές με το ίδιο το μνημείο, το οποίο χειρίζεται ως ιστορικό τεκμήριο. Έτσι, συσχετίζει τα πορτραίτα αφιερωτών στον νάρθηκα με σημειώματα στα περιθώρια ενός χειρόγραφου συναξαρίου του 12ου αιώνα (Par. Gr. 1590) που ανήκε στο μοναστήρι, και συζητά το ζήτημα της χορηγίας, αναδεικνύοντας με αυτό τον τρόπο την ιστορικότητα της ζωγραφικής.

Δύο παρατηρήσεις, ωστόσο, οφείλουν να γίνουν στο κεφάλαιο αυτό. Καταρχάς το συμπέρασμα πως ο πρώτος κτήτορας του ναού που αναφέρεται στην κτητορική επιγραφή του 1105/6, ο Νικηφόρος Ισχυρίων, υπήρξε αυτοκρατορικός αξιωματούχος, επειδή μνημονεύει στην επιγραφή του τον Αλέξιο Α΄ Κομνηνό (σελ. 18), είναι αυθαίρετο. Πρώτον γιατί ο τίτλος *μάγιστρος* που αποδίδεται στον δωρητή στην αφιερωματική επιγραφή, ήδη από τα μέσα του 11ου αιώνα δεν αποτελούσε αξίωμα της διοίκησης<sup>7</sup> και δευτερον γιατί η αναφορά του αυτοκράτορα ως χρονολογική ένδειξη δεν εμφανίζεται μόνον σε επιγραφές αυτοκρατορικών αξιωματούχων, αλλά μάλλον γενικότερα σε πρόσωπα που αναγνωρίζουν και συντάσσονται με την πολιτική του μνημονευόμενου αυτοκράτορα<sup>8</sup>.

Στη συνέχεια, η απόδοση της επωνυμίας του ναού και της τιμώμενης σε αυτόν Θεοτόκου *τῶν Φορβίων* στο φυτό *εὐφόρβιον* αφήνει ερωτηματικά, καθώς οι εναλλακτικές επιλογές, δηλ. *φορβή* (βοσκή, ζωοτροφή), *φορβαίος* (ο παρέχων ζωοτροφή), *φορβεία* (καπίστρι) που σχετίζονται με την ιπποκομία, φαίνεται να υποστηρίζονται και από τις παραστάσεις του ναού, και ειδικότερα από την επιβλητική παράσταση του έφιππου αγίου Γεωργίου στον νάρθηκα, αφιέρωμα κάποιου Νικηφόρου θεραπευτή αλόγων, δηλ. ενός κτηνιάτρου. Η συσχέτιση με το φυτό, ακόμη και αν αυτό έχει αναγνωρισμένες στο μεσαιωνικό κοινό θεραπευτικές ιδιότητες, ξενίζει ακόμη περισσότερο, καθώς ο ίδιος ο Grivaud αφήνει ανοικτή την πιθανότητα το μοναστήρι στην εποχή των Λουζινιάν να εμπλεκόταν στην εκτροφή αλόγων<sup>9</sup>. Οι επισημάνσεις αυτές, αν και εκ πρώτης όψεως είναι μικρές, θέτουν, ωστόσο, κομβικά ερωτήματα τόσο για τις συνθήκες ίδρυσης του ναού τον 12ο αιώνα, όσο και για τις πολύπλευρες πτυχές λειτουργίας του στην επόμενη περίοδο.

7. Βλ. γεγονός που σημειώνει και ο ίδιος ο Grivaud, βλ. σελ. 18 υπ. 19. Βλ. πρόχειρα για το αξίωμα, *ODB* 2, 1267, s.v. *Magistros* (A. Kazhdan).

8. S. ΚΑΛΟΠΙΣΣΙ-ΒΕΡΤΙ, *Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth-Century Churches of Greece*, Βιέννη 1992, 25. V. ΦΟΣΚΟΛΟΥ, "In the Reign of the emperor of Rome ...": Donor Inscriptions and Political Ideology in the Time of Michael VIII Paleologos», *ΔΧΑΕ. ΚΖ'* (2006), 455-462.

9. Ωστόσο, τελικά, φαίνεται πως ο Grivaud δεν υποστηρίζει αυτή την άποψη, βλ. σελ. 27.

Στο επόμενο κεφάλαιο, ο Αθανάσιος Παπαγεωργίου, ξεκινά με μια παραδοσιακή επιλογή την πραγμάτευση της αρχιτεκτονικής του ναού, δηλ. με αναλυτική παρουσίαση του αρχιτεκτονικού τύπου, του μονόχωρου καμαροσκέπαστου, από τις απαρχές του<sup>10</sup>. Αν και ο συγγραφέας γενικότερα στοχεύει στην χρήση ιστορικών παραμέτρων ως εργαλείο για την μελέτη του αρχιτεκτονικού τύπου, η ερμηνεία της εμφάνισής του μονόχωρου ναού στην Κύπρο τον 7ο-8ο αιώνα σε συσχετισμό με τις ιστορικές συνθήκες που διαμόρφωσε η παρουσία των Αράβων στο νησί, δεν είναι απόλυτα σαφής και κατανοητή (σελ. 42-44). Η σημασία του κεφαλαίου έγκειται κυρίως στο γεγονός ότι λύνει κατασκευαστικά ζητήματα του μνημείου και αποσαφηνίζει την ιστορία των διαφορετικών φάσεών του, αποτελώντας έτσι μια σταθερή βάση για την πραγμάτευση και χρονολόγηση των στρωμάτων της ζωγραφικής του διακόσμησης. Σημαντική συμβολή επίσης αποτελούν οι συγκρίσεις με ένα μεγάλο αριθμό κυπριακών μνημείων, συχνά όχι ιδιαίτερα γνωστών στην έρευνα, με αποτέλεσμα το κεφάλαιο αυτό να αποτελεί συγχρόνως μια συνοπτική μελέτη της κυπριακής μεσαιωνικής εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής. Για τον λόγο αυτόν ίσως κάποιες γενικότερες παρατηρήσεις, όπως π.χ. για την καταγωγή του νάρθηκα με κόγχες από την Κωνσταντινούπολη, αν και γνωστές, θα άξιζαν να συζητηθούν περισσότερο μέσα στο κείμενο και όχι απλώς να αναφερθούν σε μια υποσημείωση (σελ. 55, υπ. 65).

Το επόμενο κεφάλαιο (σελ. 69-90) είναι αφιερωμένο στις έμμετρες επιγραφές των τοιχογραφιών του ναού. Το ζωγραφικό σύνολο της Ασίνου αποτελεί μια σπάνια περίπτωση, όπου απαντά ένας σημαντικός αριθμός σχετικών παραδειγμάτων, έντεκα δηλαδή ποιήματα που αναγράφονται στις σκηνές του ναού. Ανάλογα δωδεκασύλλαβα ποιήματα που αποτελούν κτητορικές επιγραφές ή συνοδεύουν με την μορφή λεζάντας σκηνές είναι γνωστά κυρίως από ανθολογίες ποιημάτων και έργα μικροτεχνίας, γεγονός που καθιστά το κυπριακό μνημείο μια προνομιακή περίπτωση για την κατανόηση της χρήσης και λειτουργίας αυτού του είδους των επιγραφών στα συμφραζόμενα της διακόσμησης μιας εκκλησίας. Η Nancy Patterson-Ševčenko αναλαμβάνει αυτό το έργο και το φέρνει σε πέρας με πολύ ενδιαφέροντα συμπεράσματα. Ειδικότερα, η συγγραφέας καταγράφει, αποδίδει και συμπληρώνει τις εν λόγω επιγραφές, και στην συνέχεια αναζητά τις

---

10. Επιλογή που τον εμπλέκει υπόρρητα στη συζήτηση σχετικά με την καταγωγή του τύπου, η οποία δεν φαίνεται να είναι πλέον επίκαιρη, βλ. Ο. ΓΚΡΑΤΖΙΟΥ, *Η Κρήτη στην Ύστερη Μεσαιωνική Εποχή. Η μαρτυρία της εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής*, Ηράκλειο 2010, 110 κ.ε.

κειμενικές ή άλλες πηγές τους. Το μεγαλύτερο μέρος τους ανήκει στην κύρια φάση τοιχογράφησης των αρχών του 12ου αιώνα και, εκτός από τις δύο κητορικές επιγραφές, περιλαμβάνει μια σειρά ποιήματα που αναγράφονται και σχολιάζουν αφηγηματικές παραστάσεις, γεγονός που καθιστά και πάλι αισθητή την απουσία της συνολικής μελέτης του αρχικού στρώματος του 1105/6. Η Ševčenko ασχολείται με ζητήματα προφορικότητας, διάδοσης και λειτουργίας των αναγεγραμμένων ποιημάτων και καταλήγει πως πιθανώς τα ποιήματα αυτά ταξίδευαν σε συλλογές μαζί με τα εικονογραφικά σχήματα. Συσχετίζει επίσης την εμφάνισή τους στην μνημειακή ζωγραφική ιδιωτικών συνόλων με την λογοτεχνική κουλτούρα του δωρητή (και του κοινού του, θα πρόσθετα) παρά με μια τελετουργική και εκκλησιαστική λειτουργία. Είναι δηλαδή κείμενα που αντανακλούν το γούστο του δωρητή, τα δικά του διαβάσματα, ή ίσως ακόμη και τις προσωπικές του λογοτεχνικές ικανότητες. Και το κεφάλαιο κλείνει με μια πολύ επιτυχημένη παρομοίωση και συγχρόνως εικόνα που ανακαλεί τις παραστάσεις δωρητών, δηλαδή της εκκλησίας και της ζωγραφικής της διακόσμησης ως ένα ενεπίγραφο αντικείμενο που προσφέρεται ιδιωτικά στο Θεό.

Το επόμενο κεφάλαιο του Ανδρέα Νικολαΐδη αφορά τις τοιχογραφίες της πρώτης φάσης του νάρθηκα, του 12ου αιώνα, από τις οποίες ελάχιστα ίχνη σώζονται με εξαίρεση την εντυπωσιακή απεικόνιση του έφιππου αγίου Γεωργίου (σελ. 92-101). Ο Νικολαΐδης μας προσφέρει λεπτομερέστατη περιγραφή της μεγαλοπρεπούς αυτής παράστασης και προτείνει με πειστικά επιχειρήματα μια χρονολόγηση ανάμεσα στα 1160 – 1190. Ωστόσο, δεν αιτιολογεί με εξίσου πειστικό τρόπο το γεγονός ότι μόνον αυτή η παράσταση διατηρήθηκε και εντάχθηκε στην δεύτερη φάση διακόσμησης του νάρθηκα, των αρχών του 14ου αιώνα.

Ιδιαίτερα σημαντική είναι η ανάλυση της ζωγραφικής τεχνικής της εν λόγω παράστασης στο κεφάλαιο που ακολουθεί και το οποίο υπογράφει ο David Winfield, ο άνθρωπος που ήταν υπεύθυνος για τη συντήρηση των τοιχογραφιών του ναού, αλλά και ενός μεγάλου αριθμού ζωγραφικών συνόλων στην Κύπρο. Ο Winfield αναλύει διεξοδικά την τεχνική του προσώπου του εν λόγω αγίου και παρατηρεί πως πρόκειται για μια εκλεπτυσμένη ζωγραφική άσκηση, τόσο αριστοτεχνική και βέβαιη, που κρατά προσηλωμένο το βλέμμα του θεατή. Η επιχρύσωση σε διάφορα σημεία της εξάρτυσης του αγίου, όπως επίσης το επιπλέον κονίαμα στο σώμα του αλόγου και στο φωτοστέφανο, μια τεχνική για να δοθεί έμφαση και όγκος σε τμήματα της ζωγραφικής επιφάνειας αλλά και να υποδηλωθεί μια αίσθηση σωματικότητας και αναγλύφου, εξηγούν και με τεχνικούς όρους το ιδιαίτερο αισθητικό αποτέλεσμα που γεννά η παράσταση

του έφιππου αγίου. Μέσω της τεχνικής ανάλυσης επιβεβαιώνει ο συγγραφέας επίσης την χρονολόγηση που προτείνεται από την πλευρά της ιστορίας της τέχνης, σημειώνει μια σειρά από κοινά τεχνικά στοιχεία με τις τοιχογραφίες της Εγκλειστρας του Αγ. Νεοφύτου στην Πάφο και της Παναγίας Αράκου στα Λαγουδερά, όπως π.χ. τις λεπτές εγχαράξεις του προσχεδίου, και θεωρεί πως η παράσταση της Ασίνου είναι έργο ενός ζωγράφου που ανήκει σε μιά σχολή ζωγραφικής, η οποία διαμορφώνεται γύρω από τον Αγ. Νεόφυτο και τον επίσκοπο Κίνναμο (σελ. 112). Η πρόταση αυτή είναι πολύ ενδιαφέρουσα και ο τρόπος με τον οποίο είναι διατυπωμένη δίνει την εντύπωση πως η ύπαρξη ενός τέτοιου εργαστηρίου είναι μια κοινή παραδοχή στην έρευνα. Η άποψη αυτή, ομολογώ, ότι δεν μου είναι γνωστή. Γνωρίζοντας, ωστόσο, πόσο λίγες είναι οι σχετικές με εργαστήρια ζωγράφων μαρτυρίες στο βυζαντινό κόσμο, θα περίμενα τουλάχιστον μια παραπομπή στην σχετική προηγούμενη βιβλιογραφία, αν όχι μια, έστω και σύντομη, ανάπτυξη, ενός τόσο σημαντικού ζητήματος.

Η Σοφία Καλοπίση-Βέρτη ασχολείται στην συνέχεια με τις υπόλοιπες παραστάσεις του νάρθηκα, οι οποίες ολοκληρώνονται σε δύο χρονικές φάσεις. Το μεγαλύτερο μέρος του εικονογραφικού προγράμματος χρονολογείται με επιγραφή στα 1332/3, ενώ προηγούνται χρονικά δύο αφιερωματικοί πίνακες που πλαισιώνουν τον έφιππο άγιο Γεώργιο, δηλ. της Παναγίας στον δυτικό εικονογραφικό τύπο της Madonna della Misericordia μαζί με σεβίζοντες λατίνους δωρητές και της αγ. Αναστασίας με την ομώνυμή της αφιερώτρια. Οι δύο τελευταίες παραστάσεις με βάση στοιχεία που έδωσε η τεχνική και η τεχνοτροπική ανάλυση χρονολογήθηκαν από την συγγραφέα στα τέλη του 13ου αιώνα.

Παρά τις χρονικές διαφορές η διακόσμηση του νάρθηκα αποτελεί ένα σύνολο με εικονογραφική ενότητα, το οποίο εν τέλει, όπως σωστά και με πειστικά επιχειρήματα αποδεικνύει η Καλοπίση - Βέρτη, εξέπεμπε ένα ενιαίο και αυτοτελές μήνυμα στο μεσαιωνικό κοινό. Το μήνυμα αυτό αποκωδικοποιεί η συγγραφέας κυρίως μέσα από την εικονογραφική ανάλυση και των συσχετισμό των στοιχείων που αυτή αποδίδει με τα ιστορικά συμφραζόμενα. Με κυρίαρχο τον αφιερωματικό χαρακτήρα, συντηρητικό ως προς την εικονογραφία και την τεχνοτροπία, με έντονο το στοιχείο της τοπικής παράδοσης αλλά και ανοικτό προς το λατινικό στοιχείο, το εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα μας επιτρέπει να παρακολουθήσουμε πώς ένα αριστοκρατικό ιδιωτικό ίδρυμα μετατρέπεται σε μια μοναστική εκκλησία που ανοίγει τις πόρτες της τόσο στην τάξη των λατίνων αρχόντων, σε τοπικούς παράγοντες και στον κοινό λαό φιλοξενώντας τις ιδιωτικές προσφορές τους και αναζητώντας υποστήριξη και προστασία.

Οι εικονογραφικές αναλύσεις της Καλοπίση – Βέρτη, διεξοδικές, σε βάθος και πανοραμικές, χρησιμοποιούν συγκριτικό υλικό τόσο από σύγχρονα και πρωιμότερα μνημεία του νησιού, όσο και από τον υπόλοιπο βυζαντινό και λατινοκρατούμενο χώρο της εποχής και μετατρέπονται έτσι σε βασικό σημείο αναφοράς για την εικονογραφική μελέτη των ανάλογων θεμάτων, κυρίως του εικονογραφικού κύκλου της Δευτέρας Παρουσίας που απλώνεται στο μεγαλύτερο μέρος των επιφανειών του νάρθηκα. Πολύ σημαντικός και εξαιρετικά χρήσιμος για τον μελετητή της περιόδου, τόσο τον ιστορικό της τέχνης όσο και τον ιστορικό, είναι ειδικότερα ο σχολιασμός των παραστάσεων των δωρητών που εμφανίζονται να συνοδεύουν τις παραστάσεις που αφιερώνουν. Εδώ παρελαύνει ένας ολόκληρος κόσμος, μοναχοί και λαϊκοί, άνδρες και γυναίκες, δυτικοί αριστοκράτες και ντόπιοι Κύπριοι. Ζητήματα, όπως η ενδυμασία, οι σχέσεις του τοπικού με το λατινικό στοιχείο, η θέση της γυναίκας και άλλα θέματα που αφορούν την καθημερινή ζωή και την ιστορική πραγματικότητα του τέλους του 13ου και των αρχών του 14ου αιώνα, προσεγγίζονται μέσα από την μελέτη των κτητορικών πορτραίτων και των επιγραφών, θέτοντας στο επίκεντρο, για άλλη μια φορά σε αυτή την έκδοση, την ιστορικότητα της ζωγραφικής και αποδεικνύοντας την σημασία της ως ιστορική μαρτυρία και αφετηρία για την μελέτη των σχετικών θεμάτων. Σε εξίσου ενδιαφέροντα συμπεράσματα καταλήγει η Καλοπίση-Βέρτη και μέσω της τεχνοτροπικής ανάλυσης των τοιχογραφιών. Ειδικότερα οι τοιχογραφίες του 1332/3 συνδέονται λόγω τεχνοτροπικών συγγενειών και μέσω της γραφής των επιγραφών με μια ομάδα ζωγραφικών συνόλων που εντοπίζονται σε μια ευρεία περιοχή νότια της Λευκωσίας, από το όρος Τρόδος μέχρι τον οικισμό Πυργά. Τα σύνολα αυτά υποδεικνύουν την ύπαρξη ενός ιδιαίτερα παραγωγικού εργαστηρίου ζωγράφων που αποτελεί την συνέχεια της λεγόμενης *maniera cypria*, δηλ. της τοπικής καλλιτεχνικής έκφρασης που διαμορφώνεται στο νησί κατά την διάρκεια του 13ου αιώνα, πατώντας στην παράδοση της εποχής των Κομνηνών και ενσωματώνοντας στοιχεία της σταυροφορικής Ανατολής.

Το κεφάλαιο που υπογράφει η Annemarie Weyl Carr, για τις τοιχογραφίες του ιερού βήματος και του κυρίως ναού της Ασίνου που χρονολογούνται στα τέλη του 13ου και στην τέταρτη δεκαετία του 14ου αιώνα αντίστοιχα, ανοίγει νέους ορίζοντες στην προσέγγιση της τέχνης της Κύπρου, αλλά και της ευρύτερης περιοχής της ανατολικής Μεσογείου αυτής της περιόδου. Δεν θα σταθώ καθόλου στις αρετές του κεμιένου της, στην εις βάθος τεκμηρίωση των εικονογραφικών και τεχνοτροπικών της αναλύσεων, ούτε θα σημειώσω επιμέρους απόψεις, χρονολογήσεις, συμπεράσματα. Αντίθετα θα εστιάσω σε τρία σημεία, στα οποία

η Weyl Carr καινοτομεί ως προς τη μέθοδο, τα ερωτήματα και τις παρατηρήσεις και στα οποία βρίσκεται κατά την γνώμη μου η μεγαλύτερη συμβολή της στο βιβλίο αυτό και στην έρευνα της βυζαντινής τέχνης εν γένει.

Αναζητώντας τις πηγές καινοφανών εικονογραφικών συνδυασμών στο μέτωπο της αψίδας του Ιερού Βήματος που χρονολογεί στα τέλη του 13ου αιώνα, η Weyl Carr εντοπίζει με πειστικό τρόπο τα εικονογραφικά τους παράλληλα στην τέχνη των χριστιανικών κοινοτήτων της Συρίας, της Παλαιστίνης και της Αιγύπτου. Με αυτό τον τρόπο η επιρροή αυτών των καλλιτεχνικών τάσεων, την οποία, κάπως αόριστα εντόπιζαν οι μελετητές στην λεγόμενη *maniera syriaca*, παίρνει εδώ μια συγκεκριμένη εικονογραφική έκφανση. Προς την ίδια κατεύθυνση υποδεικνύουν και οι εικονογραφικές επιλογές για την διακόσμηση των αντίστοιχων σημείων του κυρίως ναού που η συγγραφέας χρονολογεί γύρω στα 1340. Στα μέτωπα των εγκάρσιων τόξων, εμφανίζεται στα ανατολικά η σκηνή του Ευαγγελισμού μαζί με το πορτραίτο του Παλαιού των Ημερών, ενώ στα δυτικά ο Μωυσής με την καιομένη βάτο, το όραμα του Ιεζεκιήλ με την κλειστή θύρα και το αγ. Μανδήλιο στο κέντρο. Και σε αυτή την περίπτωση, η συγγραφέας αναγνωρίζει εικονογραφικούς τύπους και συνδυασμούς που προέρχονται από την εικαστική παράδοση των ανατολικών χριστιανικών κοινοτήτων της σταυροφορικής Ανατολής, εντοπίζει τον πιθανό ενδιάμεσο κρίκο, το μοναστήρι του Σινά, και αποκαλύπτει πως τοπικά εικονογραφικά σχήματα χρησιμοποιούνται για να διατυπωθούν εικαστικά νεωτερικές αντιλήψεις που διαμορφώνονται στα μητροπολιτικά κέντρα, δηλ. την έμφαση που δίνεται αυτή την εποχή στις προεικονίσεις της Θεοτόκου. Με αυτό τον τρόπο, λοιπόν, η Weyl Carr μας στρέφει προς την κατεύθυνση της Συρίας και της Παλαιστίνης, όχι μόνον των σταυροφορικών παραλίων, αλλά και του ηπειρωτικού εσωτερικού, και προς την χριστιανική Αίγυπτο και το Σινά, και δίνει οντότητα σε ένα νέο γεωγραφικά και πολιτισμικά πεδίο έρευνας.

Η δεύτερη σημαντική συμβολή της είναι στην διατύπωση και εφαρμογή ενός νέου ερευνητικού εργαλείου, αυτό που χαρακτηρίζει ως «εικονογραφική αρχαιολογία». Ειδικότερα μια από τις βασικές προσπάθειές της στην μελέτη του εικονογραφικού προγράμματος - και κάπως δυσσερμήνευτη εμμονή της- ήταν να κατανοήσει ποιές μορφές ή σκηνές ακολουθούν το αρχικό πρόγραμμα του 1105/6 και ποιές αποτελούν τις νέες προσθήκες του 13ου και 14ου αιώνα. Και ενώ σε μια πρώτη ανάγνωση η προσπάθεια αυτή δεν φαίνεται να έχει μεγάλη αξία, τα αποτελέσματά της είναι άκρως ενδιαφέροντα, γιατί τελικά αντιπαραβάλλει την έννοια της εικονογραφικής παράδοσης με αυτή του νεωτερισμού και

επομένως αποκαλύπτει τις αλλαγές και τις μετατοπίσεις στις αναζητήσεις και τα ενδιαφέροντα της νεότερης εποχής. Αναζητώντας δηλαδή από αυτό που έχει χαθεί, η Weyl Carr καταφέρνει να ανακαλύψει τί πραγματικά καινούργιο φέρνει αυτό που το αντικατέστησε! Ένα σχετικό παράδειγμα αποτελούν τα αγιολογικά πορτραίτα στα κατώτερα μέρη των τοίχων, τα οποία σε μεγάλο βαθμό επαναλαμβάνουν το πρόγραμμα του 12ου αιώνα, παραμένει δηλ. πιστό στο αρχικό του μήνυμα. Πρόκειται δηλαδή για έναν πρωτοποριακό μητροπολιτικό κύκλο με μοντέρνα θέματα για τον 12ο αιώνα (π.χ. Παναγία Παράκληση), με αγίους που λατρεύονταν σε όλη την αυτοκρατορία, χωρισμένους σε ομάδες ανάλογα με την ιδιότητά τους, μια τιμητική φρουρά προστατών γύρω από το δωρητή που απεικονίζεται στο κεντρικό σημείο του κυρίως ναού. Πρωτοτυπία εντοπίζεται και στις εικόνες που τοποθετούνται μπροστά από το βήμα, οι οποίες αποκτούν τον χαρακτήρα λατρευτικών εικόνων, καθιστώντας έτσι την Ασίνου ένα από τα πρώτα γνωστά παραδείγματα στην αλυσίδα αυτής της εξέλιξης. Με τις προσθήκες και τις μετατροπές του 14ου αιώνα, ο κύκλος των αγίων αποκτά έναν καθαρά κυπριακό χαρακτήρα, ενώ η επαναζωγράφηση κάποιων από τις παλαιότερες μορφές με νέες στάσεις, θέση και κατεύθυνση βλεμμάτων αλλάζει το επίκεντρο, που δεν είναι πια ο κτήτορας, και προσδίδει μια άλλου είδους ενότητα στον χώρο του κυρίως ναού.

Αυτή η «εικονογραφική αρχαιολογία» δίνει ακόμη πιο ενδιαφέροντα αποτελέσματα στην μελέτη των χριστολογικών σκηνών του κυρίως ναού, καθώς αποκαλύπτει από ποιές παρακαταθήκες προέρχονται τα παλαιότερα εικονογραφικά σχήματα που διαστρωματώνονται στις παραστάσεις του 14ου αιώνα: δηλαδή από την «σταυροφορική» τέχνη του 13ου αιώνα, από την σύγχρονη παλαιολόγια τέχνη του Βυζαντίου και την παλαιότερη κοινή τέχνη της Κύπρου. Αποκαλύπτει επίσης τις διαφορετικές εννοιολογικές αποχρώσεις που έχει η χρήση αυτών των πολυεπίπεδων εικονογραφικών πηγών (σελ. 274).

Παράλληλα στην ανάλυση επιμέρους εικονογραφικών θεμάτων, όπως ο Επιτάφιος Θρήνος, σημειώνει την ανάδυση νέων εικονογραφικών στοιχείων με συμβολικό πρόσημο, όπως π.χ. η ανοικτή σαρκοφάγος πάνω στην οποία τοποθετείται το νεκρό σώμα του Χριστού, τα οποία εμφανίζονται σχεδόν ταυτόχρονα στην τέχνη της Ιταλίας, της σταυροφορικής Ανατολής και του Βυζαντίου. Δεν εισέρχεται, ωστόσο, στην διαδικασία να αναζητήσει «επιδράσεις» ανάμεσα στις διαφορετικές πολιτισμικές περιοχές που συναπαρτίζουν την ανατολική Μεσόγειο και θέτει έτσι σε νέες βάσεις το σύνθετο αυτό φαινόμενο. Είναι ένα μόνον βήμα μακριά για να αναζητήσει ο επόμενος μελετητής μέσα

από αυτό το πρίσμα μια απάντηση στο ερώτημα ποια είναι, αν υπάρχει, η ιστορική εξήγηση, πέρα από την προφανή της επαφής και όσμωσης στο χώρο της λατινικής Ανατολικής Μεσογείου<sup>11</sup>. Προς την ίδια κατεύθυνση έχουν εργαστεί και άλλοι μελετητές, αλλά όχι με τον ίδιο συστηματικό τρόπο, όπως εδώ στη σφαιρική ανάλυση ενός εικονογραφικού συνόλου με την οποία η Weyl Carr προσφέρει πλέον μια οργανωμένη, σταθερή και πλατιά βάση για τη διερεύνηση του φαινομένου.

Τελειώνοντας, ένα σχόλιο για το βιβλίο το ίδιο. Πρόκειται για μια ιδιαίτερα προσεγμένη και πολυτελή έκδοση, με πλούσιο εποπτικό υλικό. Παρά την εξαιρετική του ποιότητα και το μεγάλο του μέγεθος, παραμένει ένα οικονομικά προσιτό βιβλίο όχι μόνον για τις ιδρυματικές βιβλιοθήκες, αλλά και για τον ιδιώτη μελετητή. Σοφή είναι επίσης και η διάταξη της εκτύπωσης του βιβλίου. Κείμενο και εικόνες συνεργάζονται αγαστά, διευκολύνουν την ανάγνωση και διατηρούν αμείωτο το ενδιαφέρον του αναγνώστη. Σε αυτό, βέβαια συμβάλλει στον μέγιστο βαθμό ο στιβαρός και μεστός γραπτός λόγος όλων των συγγραφέων, ο οποίος συγχρόνως διακρίνεται για ένα ζωντανό και ελκυστικό ύφος. Με μια δόση υπερβολής, θα έλεγα πως πρόκειται για έναν λόγο που σε αρκετές περιπτώσεις αφήνει να διαφανεί ο ερευνητής που μέσω της πολύχρονης και σε βάθος ενασχόλησης αποκτά τελικά έναν δεσμό σχεδόν ερωτικό με το αντικείμενο της μελέτης του. Γιατί τι άλλο για παράδειγμα αποκαλύπτει η αποτίμηση της παράστασης του έφιππου αγίου Γεωργίου από τον D. Winfield (σελ. 112), ο οποίος συγκρίνοντας την με τα πορτραίτα των έφιπων αγίων του Paolo Uccello (1397-1475), την θεωρεί ανώτερη από αυτούς, καθώς σε σχέση με τα παγωμένα και σε ξύλινες στάσεις άλογα του αναγεννησιακού ζωγράφου, άγιος και ζώο στο κυπριακό μνημείο, ζωηροί και τόσο ζωντανοί, μοιάζουν έτοιμοι να ξεφύγουν καλπάζοντας έξω από το κόκκινο πλαίσιο της ζωγραφικής επιφάνειας ...!

BIKY A. ΦΩΣΚΟΛΟΥ  
Πανεπιστήμιο Κρήτης

---

11. Βλ. ανάλογη προσέγγιση στο V. FOSKOLOU, *Mary Magdalene between East and West: cult and image, relics and politics in late thirteenth-century Eastern Mediterranean*, *DOP* 65/66 (2013), 271-296.

