

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 40 (2019)

Δελτίον ΧΑΕ 40 (2019), Περίοδος Δ'



Επιτάφιος απο το Ακροβούνι Παγγαίου. Ένα προσφυγικό κειμήλιο

Μιχάλης ΛΥΧΟΥΝΑΣ (Michael LYCHOUNAS)

doi: [10.12681/dchae.21855](https://doi.org/10.12681/dchae.21855)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΛΥΧΟΥΝΑΣ (Michael LYCHOUNAS) Μ. (2019). Επιτάφιος απο το Ακροβούνι Παγγαίου. Ένα προσφυγικό κειμήλιο. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 40, 417–430. <https://doi.org/10.12681/dchae.21855>

Μιχάλης Λυχούνας

ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ ΑΠΟ ΤΟ ΑΚΡΟΒΟΥΝΙ ΠΑΓΓΑΙΟΥ. ΕΝΑ ΠΡΟΣΦΥΓΙΚΟ ΚΕΙΜΗΛΙΟ

Στη μνήμη της εκ μητρός γιαγιάς μου,
Μάρθας (1910-2000)
από το Μυριόφυτο Ανατολικής Θράκης

Στην εργασία αυτή παρουσιάζεται ένα άγνωστο έργο κεντητικής από τον Ι. Ν. Κοιμήσεως στο Ακροβούνι του Παγγαίου, κοντά στην Καβάλα. Πρόκειται για έναν επιτάφιο στον ιστορικό τύπο, όπως διαμορφώθηκε στα μεταβυζαντινά χρόνια. Με βάση τα εικονογραφικά χαρακτηριστικά του, μπορεί να αποδοθεί στη Μαριώρα, διάσημη κεντήστρα του α' μισού του 18ου αιώνα, και ειδικότερα σε μια ομάδα έργων της γύρω στο 1750. Το έργο έφεραν στον ναό ανταλλαγέντες πρόσφυγες, πιθανότατα από τα Δημοκράνεια της Ανατολικής Θράκης.

This paper presents an unknown liturgical work of embroidery (epitaphios) kept in the Church of the Dormition at Akrovouni, on Mt. Pangaion, near Kavala. It is an exquisite piece that can be attributed to Mariora, a famous embroideress of the first half of the 18th c. in Constantinople/Istanbul and dates to around 1750. It seems that it originates from the vibrant Greek Orthodox community of Demokraneia and that it was brought to its current location by refugees during the Exchange of Populations in the 1920s.

Λέξεις κλειδιά

Κεντημένος επιτάφιος, Ακροβούνι Παγγαίου, κεντήστρα Μαριώρα, 18ος αι., Κωνσταντινούπολη, προσφυγικό κειμήλιο, Δημοκράνεια Ανατ. Θράκης.

Keywords

Embroidered epitaphios; Akrovouni – Mount Pangaion; embroideress Mariora; 18th century; Constantinople/Istanbul; refugee heirloom; Dimokraneia – Eastern Thrace.

Στην αίθουσα του ναού της Κοιμήσεως Θεοτόκου στο Ακροβούνι¹, έξω από την Ελευθερούπολη Ν. Καβάλας, και σε ξύλινη προθήκη φυλασσόταν ένας υφαντός κεντημένος επιτάφιος, προσφυγικό κειμήλιο².

* Αρχαιολόγος, Εφορεία Αρχαιοτήτων Καβάλας, mlychounas@hotmail.com

¹ Ο επιτάφιος μεταφέρθηκε σε συνεργασία με τον δραστήριο εφημέριο του ναού, π. Δημήτριο Τσομπανίδη, στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών το 2008, χάρη στην πρόθυμη αποδοχή του αιτήματος συντήρησής του από τον τότε διευθυντή του, αείμνηστο Δημήτριο Κωνσταντίνο. Συντηρήθηκε υποδειγματικά και με καλή τεκμηρίωση από τη συντηρήτρια κ. Μαν. Γρηγορίου, υπό την επίβλεψη της υπεύθυνης του τμήματος Ελ. Παπασταύρου και της διευθύντριας του Μουσείου, μέχρι το 2014, Αν. Λαζαρίδου. Θερμές ευχαριστίες προς όλες. Το κειμήλιο επεστράφη στον ναό στις 13 Αυγούστου 2013.

² Για την πιθανή προέλευση του κειμήλιου θα ακολουθήσει σχετική συζήτηση παρακάτω.

Οι συνολικές διαστάσεις του είναι 102,5 εκ. μήκος και 79 εκ. πλάτος. Το πλαίσιο έχει πλάτος 5,5 εκ. Την πίσω πλευρά καλύπτει πορφυρή σατέν φόδρα. Στο κάτω τμήμα της πίσω πλευράς υπάρχει καφέ ταινία πλάτους 4,5 εκ. Στις τέσσερις γωνίες είναι ραμμένες τυρκουάζ κορδέλες ανάρτησης, μήκους από 34 έως 40 εκ. (Εικ. 1, 2).

Το ύφασμα του κάμπου είναι μεταξωτό με ύφανση σατέν³. Αποτελείται από δύο τμήματα ενωμένα σχεδόν στο κέντρο, όπου διακρίνεται η ούγια. Το στημόνι είναι μεταξωτό κόκκινο και το υφάδι μεταξωτό κρεμ-κίτρινο. Καθώς στην ύφανση τύπου σατέν το υφάδι

³ Στην ύφανση σατέν (satin) το υφάδι καλύπτει τέσσερα ή περισσότερα στημόνια. Αυτό δίνει και τη γυαλάδα στον συγκεκριμένο τύπο υφάσματος. Εμφανίζεται μετά τον 13ο/14ο αιώνα, βλ. Α. Muthesius, «Η παραγωγή μεταξωτών υφασμάτων», Αγγ. Λαΐου (επιστ. επιμ.) *Οικονομική Ιστορία του Βυζαντίου*, Γ', Αθήνα 2006, 257.



Εικ. 1. Ο επιτάφιος από τον ναό της Κοιμήσεως Ακροβουνίου Καβάλας πριν από τη συντήρηση.

δεν φαίνεται καθόλου, η αρχική εικόνα του υφάσματος ήταν κόκκινη. Η πίσω πλευρά του Επιταφίου καλύπτεται, όπως αναφέρθηκε, από σατέν κόκκινο μεταξωτό. Ανάμεσα στα δύο μεταξωτά υφάσματα υπάρχει χοντρό λινό υφάσμα, το σωπάνι, το οποίο ήταν κολλημένο με τα άλλα δύο με παχύ στρώμα ζωικής κόλλας.

Στο πλαίσιο σώζονται τρία στρώματα υφασμάτινου πλαισίου, το καθένα πάνω από το προηγούμενό του. Το τελευταίο (πριν τη συντήρηση) ήταν κυανό βαμβακερό, που είχε ξεβάψει σε γκρι, και κάτω από αυτό υπήρχε βελούδο μωβ αρχικά, που είχε επίσης ξεβάψει σε γκρι. Το παλαιότερο και αυθεντικό, τρίτο στη σειρά, είναι σατέν μεταξωτό πράσινο κυπαρισσί σε στημόνι και υφάδι. Στην πίσω του πλευρά υπήρχε και χαρτί για να το κάνει πιο στητό. Το χαρτί συντηρήθηκε και επανατοποθετήθηκε κάτω από το πράσινο

μεταξωτό, το οποίο ήταν αυτό που διατηρήθηκε κατά τη συντήρηση.

Η παράσταση είναι στο μεγαλύτερο μέρος της κεντημένη με μεταλλικά νήματα. Εξαιρούνται τα γυμνά μέλη και οι κόμες (εκτός των αγγέλων) των μορφών, που είναι κεντημένα με υπόλευκα, υποκίτρινα μεταξωτά νήματα και καστανό νήμα στα μάτια και τις αποχρώσεις των μαλλιών. Ελάχιστο κόκκινο νήμα χρησιμοποιείται για τον φωτισμό των μορφών και την υποδήλωση του αίματος. Το περίγραμμα του σώματος του Χριστού ορίζεται με γραμμή σκούρου χρώματος. Η βελονιά των μεταξονημάτων που χρησιμοποιείται, είναι η λεγόμενη βυζαντινή (split stitch ή point fendu) και ακολουθεί τις γραμμές των προσώπων.

Οι μεταλλικές κλωστές είναι κράμα με μεγάλο ποσοστό αργύρου (σχεδόν καθαρού) και σε κάποια μέρη



Εικ. 2. Ο επιτάφιος του Ακροβουνίου μετά τη συντήρηση.

(π.χ. ένδυμα της Παναγίας) φέρουν επιχρύσωση⁴. Στην παράσταση του Επιταφίου στερεώνονται στην κύρια όψη (μόνο στο μεταξωτό ύφασμα και όχι και στο σωπάκι, όπως είναι το σύνηθες) με λινές κλωστές με τρόπο που να μην διακρίνονται οι τελευταίες, όταν είναι παρόμοιου με τη μεταλλική κλωστή χρώματος. Εάν είναι εσκειμένα άλλου χρώματος, δημιουργείται μια πολύ ελαφριά και διακριτική απόχρωση. Αυτό, βέβαια, θα ήταν ευδιάκριτο στην αρχική καλή κατάσταση της παράστασης και όχι στην παρούσα, όπου τα χρώματα

έχουν ατονήσει⁵. Στρογγυλό σύρμα έχει χρησιμοποιηθεί σε μεγαλύτερη έκταση, ενώ σε λίγα στοιχεία της παράστασης χρησιμοποιείται έλασμα σε συνδυασμό με σύρμα. Το βασικό υλικό, δηλαδή το σύρμα, έχει δουλευτεί με ευφύεστατο τρόπο, σε πολύ μεγάλη ποικιλία συνδυασμών με σύρματα και ελάσματα μαζί, συμπλεκόμενα ή διαπλεκόμενα μεταξύ τους, άλλοτε περισσότερα και άλλοτε λιγότερα, στριμμένα μαζί με χρωματιστές

⁴ Για την περιγραφή της κατάστασης διατήρησης, όπως και για τους τεχνικούς όρους, ευχαριστώ και πάλι τη συντηρήτρια κ. Μαν. Γρηγορίου, η οποία και θα δημοσιεύσει τις εργασίες συντήρησής του.

⁵ Για την τεχνική προσήλωσης των μεταλλικών νημάτων, βλ. Αγγ. Χατζημιχάλη, «Τα χρυσοκλαβαρικά, συρματέινα, συρμακέσινα κεντήματα», *Mélanges offerts à Octave et Melpo Merlier*, Β', Αθήνα 1956, 492-498. Θέματα τεχνικής θέτει και το άρθρο των Ε. Ραπαstavrou – D. Filiou, «On the beginnings of the Constantinopolitan school of Embroidery», *Zograf* 39 (2015), 161-175, αλλά η ανάλυση σταματά στον ύστερο 17ο αιώνα.

μεταξωτές κλωστές δεξιόστροφα ή αριστερόστροφα. Η εργασία δείχνει μεγάλη γνώση, εμπειρία και πλήρη έλεγχο των μέσων και των τεχνικών. Το αποτέλεσμα πετυχαίνει με διακριτικά πλούσιο τρόπο να προκαλεί τον θαυμασμό, χωρίς τάση εντυπωσιασμού.

Στο έργο χρησιμοποιούνται όλοι σχεδόν οι τύποι βελονιάς, όπως η ορθή και πλάγια ρίζα, το καρφωτό, τα μπακλαδωτά, τα καμαράκια, η ίσια σπασμένη κ.ά.⁶. Είναι προφανές πως οι βελονιές υιοθετούνται ανάλογα με την επιφάνεια και το υλικό που θα πρέπει να αποδώσουν, όπως για παράδειγμα τα μπακλαδωτά στην απεικόνιση του λίθου. Κάτω από τα μεταλλικά νήματα διακρίνεται στριμμμένο βαμβακερό κορδόνι, η ουτρά-χόντρος, με το οποίο οι μορφές αποκτούν εντονότερο ανάγλυφο⁷. Με ιδιαίτερη τεχνική (τιοτίρ) και με συρμάτινο νήμα, όχι μεταξωτό, όπως των άλλων μορφών, αποδίδεται η κόμη των αγγέλων (Εικ. 3, 4, 5).

Το κεμήλιο βρισκόταν σε πολύ κακή κατάσταση διατήρησης. Ιδιαίτερα ο κάμπος παρουσίαζε έντονη φθορά σε ολόκληρη την επιφάνεια, με σπασμένα στημόνια και υφάδια, τα οποία είχαν μπλεχτεί και συστραφεί. Διακρινόταν το λινό σωπάνι, το οποίο είχε κολληθεί στην παράσταση με ζωική κόλλα χρώματος καφέ σκούρου. Η κόλλα είχε με την πάροδο του χρόνου ξηραθεί, σκληρύνει και σπάσει σε κοφτερές φολίδες. Η κλωστή του κεντήματος της σάρκας ήταν στεγνή και άγρια στην αφή. Τα μεταλλικά νήματα ήταν σε συγκριτικά καλύτερη κατάσταση, με εκτεταμένη οξείδωση όμως που δεν ήταν έντονα ορατή με γυμνό μάτι. Το έργο είχε πολλές επικαθήσεις από κερύ και λεκέδες από σκουριά, προφανώς από πινέξες, αλλά και λεκέδες από την ύγρανση από τον αγιασμό πάνω στο σώμα του Χριστού και της Παναγίας⁸. Το έργο μετά τη συντήρησή του στα εργαστήρια του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου Αθηνών επιστράφηκε στο Ακροβούνι και εκτίθεται σε ειδική προθήκη εντός του ιερού ναού.

⁶ Μ. Θεοχάρη, *Εκκλησιαστικά χρυσοκέντητα*, Αθήνα 1986, 34, 38-39.

⁷ Για το ζήτημα του χαμηλού έξεργου των μορφών και του ζητήματος της μεταφοράς τεχνικής από τα βυζαντινά στα μεταβυζαντινά χρόνια, βλ. Παρυστανοπούλου – Φιλίου, ό.π. (υποσημ. 5), αν και, όπως αναφέρθηκε, η ανάλυση σταματά στα τέλη του 17ου αιώνα, όταν το ανάγλυφο παραμένει χαμηλό και κοντά στη βυζαντινή παράδοση.

⁸ Βλ. υποσημ. 4.

Στο λειτουργικό άμφιο εικονίζεται η παράσταση του Επιταφίου Θρήνου⁹. Στο πρώτο επίπεδο παριστάνεται η λίθινη σαρκοφάγος¹⁰. Ο Χριστός κείται στη σινδόνα με προτεταμένα τα κάτω άκρα¹¹. Φέρει κοντό περιζώμα γύρω από την οσφύ. Η Παναγία, καθισμένη στην αριστερή άκρη του λίθου, θρηνεί με το κεφάλι του Χριστού στα γόνατά της, όπως και μια μυροφόρος στα αριστερά της, πίσω από τη σαρκοφάγο. Δίπλα στη μυροφόρο ο Ιωάννης συντετριμμένος γέρνει προς τον νεκρό Χριστό και φιλεί το αριστερό του χέρι. Δεξιά, στη στενή πλευρά του λίθου, ο Ιωσήφ ο από Αρριμαθαίας σκύβει και τακτοποιεί τη σινδόνα. Οι τέσσερις μορφές είναι διατεταγμένες ανά δύο σε ομίλους με αντίρροπη φορά, έτσι ώστε να τονίζεται ο κάθετος άξονας. Πίσω από την Παναγία παρουσιάζεται εν κινήσει ο Νικόδημος, ο οποίος κρατεί στο ένα χέρι μεταλλικό δοχείο με τη σμίρνα και την αλόη, και φέρει το άλλο στο πρόσωπό του¹². Φορεί μάτιο, περισκελίδα και υψηλά υποδήματα, που αποκαλύπτονται καθώς ανεμίζει το μάτιο. Η αμφίσημη αυτή απαντά κυρίως σε στρατιωτικούς αγίους ή χειρώνακτες¹³. Την

⁹ Για τον Επιτάφιο Θρήνο, βλ. K. Weitzmann, «The Origin of the Threnos», M. Meiss (εκδ.), *De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, Νέα Υόρκη 1961, που ανατυπώθηκε στο *Byzantine Book Illumination and Ivories*, Λονδίνο 1980, αριθ. IX. Μ. Σωτηρίου, «Ενταφιασμός – Θρήνος», *ΔΧΑΕ Ζ'* (1973-1974), 139-148. H. Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Πρίνστον 1981, 91-108. I. Spatharakis, «The Influence of the Lithos in the Development of the Iconography of the Threnos», D. Mouriki κ.ά. (επιστ. επιμ.), *Byzantine East, Latin West, Art Historical Studies in Honour of Kurt Weitzmann*, Πρίνστον 1995, 435-446.

¹⁰ Για τη σημασία της παρουσίας του Λίθου στην εικονογραφική εξέλιξη του θέματος και τη μετατροπή του από Ενταφιασμό σε Επιτάφιο Θρήνο, βλ. Spatharakis, «The Influence», ό.π. (υποσημ. 9), ιδιαίτερα στα συμπεράσματα, 441, όπου σχετίζει την εμφάνιση του λίθου στην εικονογραφία με τη μεταφορά του Λίθου από την Έφεσο στην Κωνσταντινούπολη το 1170.

¹¹ Για την εξέλιξη της στάσης του Ιησού στους επιταφίους, βλ. Στ. Κ. Περγόκη, «Εκκλησιαστικά χρυσοκέντητα άμφια επώνυμων κεντητριών στην Ιερά Μονή Κύκκου», *Επετηρίδα Κέντρου Μελετών Ιεράς Μονής Κύκκου* 4 (1999), 136.

¹² Για την παρουσία του Νικόδημου, βλ. Ιωάννης ιθ', 39-40: *ἦλθε δὲ καὶ Νικόδημος ὁ ἐλθὼν πρὸς τὸν Ἰησοῦν νυκτὸς τὸ πρῶτον, φέρων μίγμα σμύρνης καὶ ἀλόης ὡς λίτρας ἑκατόν.*

¹³ Για τους στρατιωτικούς αγίους, βλ. Chr. Walter, *The Warrior Saints in the Byzantine Art and Tradition*, Ashgate 2003, ιδιαίτερα τα συμπεράσματα, 261-293, και τους σχετικούς πίνακες.



Εικ. 3. Ο επιτάφιος του Ακροβουνίου, τμήμα. Τύποι βελονιών.

κεντρική σκηνή πλαισιώνουν δύο ιπτάμενοι άγγελοι με τα χέρια ανοιχτά σε έκφραση δέους και έκπληξης. Όλες οι μορφές φέρουν φωτοστέφανο.

Πίσω από τα πρόσωπα, σε δεύτερο επίπεδο, απεικονίζεται το κιβώριο που στηρίζεται σε τέσσερις κιονίσκους. Από τον θολωτό ουρανό του κρέμονται πέντε κανδήλες¹⁴. Στο κέντρο του υψώνεται Σταυρός του τύπου της Αναστάσεως, με την επιγραφή ΙΝΒΙ, από την οποία ελάχιστα γράμματα σώζονται. Δύο εξαπτέρυγα σεραφεϊμί πλαισιώνουν τον θόλο του κιβωρίου. Στην εξωτερική πλευρά του διακρίνεται η Κλίμακα της Αποκαθλώσεως. Απουσιάζουν τα όργανα του Πάθους. Εκατέρωθεν του κιβωρίου υπάρχει μεγαλογράμματη η επιγραφή *Ο ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ ΘΡΗΝΟΣ*. Στον κόκκινο κάμπο παριστάνονται τα κοσμικά σύμβολα, η Σελήνη και ο Ήλιος, και πλήθος άστρων. Στις τέσσερις γωνίες του υφάσματος εγγράφονται σε ακτινωτά

κυκλικά πλαίσια τα σύμβολα των τεσσάρων Ευαγγελιστών¹⁵. Η λίθινη λάρνακα κείται σε χρυσό κάμπο. Τα φυσικό τοπίο αποδίδεται σχηματικά με έξι δένδρα (κυπαρίσσια) και ανθικά μοτίβα¹⁶. Στην αριστερή πλευρά του υφάσματος, ακριβώς πάνω από τον χρυσό κάμπο, σώζονται υπολείμματα κεντημένης επιγραφής, από τα οποία δεν κατέστη δυνατόν να αντληθούν στοιχεία ούτε και με τη χρήση στερεομικροσκοπίου. Την παρυφή της σύνθεσης ριζίζει λεπτό πλαίσιο από μεταλλικό νήμα, από το οποίο προβάλλουν ανά τρία εκατοστά τριγωνικές απολήξεις.

Οι μορφές αποδίδονται με φυσικότητα. Είναι στιβαρές και ο σωματικός τους όγκος διαγράφεται σαφώς κάτω από την πλούσια και ρέουσα πτυχολογία. Το

¹⁴ Για την ένταξη του κιβωρίου στην παράσταση ως δανείου από τον Αέρα και από άλλα άμφια με την παράσταση του Χριστού Αμνού, βλ. Ευγ. Βέη-Χατζηδάκη, *Εκκλησιαστικά κεντήματα*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1933, 28.

¹⁵ Για τα σύμβολα των Ευαγγελιστών, βλ. K. Wessel, «Evangelistensymbole», *RbK* II (1971) 508. Επίσης, Ν. Πανσελήνου, «Τα σύμβολα των Ευαγγελιστών στη βυζαντινή μνημειακή τέχνη, μορφή και περιεχόμενο», *ΔΧΑΕΙΖ'* (1993-1994), 79-86.

¹⁶ Για την εισαγωγή ανθικών μοτίβων που απηχούν επιρροές από την ισλαμική τέχνη, βλ. Κ. Ζωγράφου-Κορρέ, *Μεταβυζαντινή-νεοελληνική εκκλησιαστική χρυσοκεντητική*, Αθήνα 1985, 66.



Εικ. 4. Ο επιτάφιος του Ακροβουνίου. Λεπτομέρεια με την κεφαλή του Ιωσήφ από Αριμαθαίας.



Εικ. 5. Ο επιτάφιος του Ακροβουνίου. Λεπτομέρεια με την κεφαλή αγγέλου.

βαρύ πένθος αποδίδεται συγκερατημένα, σχεδόν στωικά, ακόμα και από τους έκπληκτους αγγέλους.

Εικονογραφικά, η παράσταση του επιταφίου από το Ακροβούνι αποτελεί ένα ακόμη παράδειγμα του λεγόμενου λειτουργικού-ιστορικού τύπου, ο οποίος αποκρυσταλλώνεται στα μεταβυζαντινά χρόνια¹⁷. Στον παλαιότερο λειτουργικό τύπο ανήκουν ο Χριστός επί του λίθου, οι άγγελοι, οι ουράνιες δυνάμεις. Στον ιστορικό τύπο ανήκουν τα πρόσωπα που περιστοιχίζουν τον Νεκρό, η Παναγία, οι μυροφόρες, ο Ιωάννης, ο Νικόδημος και ο Ιωσήφ. Η παρουσία των Ευαγγελιστών (και σε κάποιες περιπτώσεις Προφητών) υποδηλώνει τη Θριαμβεύουσα Εκκλησία¹⁸. Τέλος, ο Σταυρός παρουσιάζεται ως προϋπόθεση της Αναστάσεως¹⁹. Ο

ιστορικός-λειτουργικός τύπος στα χρόνια της ακμής του φαναριώτικου Ελληνισμού και με δάνεια από τη Δύση στο θεματολόγιο και την τεχνική γνωρίζει μεγάλη διάδοση.

Η χρονολόγηση του έργου, καθώς η επιγραφή δεν προσέφερε στοιχεία, στηρίζεται σε εικονογραφικές και υφολογικές συγκρίσεις, από τις οποίες προκύπτει ότι ο επιτάφιος του Ακροβουνίου έχει πολλά μορφολογικά χαρακτηριστικά που τον εντάσσουν στα έργα του α΄ μισού του 18ου αιώνα. Η διαμόρφωση του ομίλου των θρηνούντων γύρω από τη μορφή του Ιησού φαίνεται να έχει ολοκληρωθεί ήδη από τα τέλη του προηγούμενου αιώνα σε έργα που αποδίδονται στη Δεσποινέτα²⁰ και

¹⁷ Για μια σύντομη επισκόπηση της εξέλιξης του τύπου από τον αέρα, στον λειτουργικό και αργότερα στον ιστορικό τύπο, βλ. W. Woodfin, «Liturgical Textiles» *Byzantium, Faith and Power (1261-1557)* (κατάλογος έκθεσης), επιστ. επιμ. Helen Evens, Νέα Υόρκη 2006, 296-297.

¹⁸ Θεοχάρη, *Εκκλησιαστικά χρυσοκέντητα*, ό.π. (υποσημ. 6), 26.

¹⁹ Για τον συμβολισμό του Σταυρού, βλ. Αλ. Β. Καραγιάννη, *Ο Σταυρός στη Βυζαντινή Μνημειακή Ζωγραφική, η λειτουργία*

και το δογματικό περιεχόμενο, Θεσσαλονίκη 2010. Ιδιαίτερα για τον σταυρό τύπου Αναστάσεως, βλ. 165-168.

²⁰ Για τη Δεσποινέτα, βλ. Ζωγράφου-Κορρέ, ό.π. (υποσημ. 16), 15-18. Βέη Χατζηδάκη, ό.π. (υποσημ. 14), ιθ'κ' και Gl. Chatzoulis, «Le Rideau de l'iconostase (katapetasma) brodé "La peine de Despoïnetta" (1694) par la collection de la Métropole de Kastoria», *Εἰς Μαρτύριον τοῖς Ἐθνεσιν. Τόμος Χαριστήριος Εἰκοσαετηρικός εἰς τὸν Οἰκουμενικὸν Πατριάρχην κ.κ. Βαρθολομαῖον*, Θεσσαλονίκη 2011, 965-990 και ιδιαίτερα μετά τη σ. 975.

στο εργαστήριό της. Το έργο, ωστόσο, δεν θα μπορούσε να αποδοθεί στη Δεσποινέτα, καθώς οι συνθέσεις των επιταφίων της περιλαμβάνουν περισσότερες μορφές από εκείνες της Μαριώρας (Επιτάφιος Αγκύρας²¹, Μονής Ταξιαρχών Αιγιαλείας²², Συλλογής Μ. Λάτση²³), ούτε όμως και στις άμεσες μαθήτρες και συνεργάτιδες της, των οποίων τα έργα είναι συνήθως πιο πολυπρόσωπες συνθέσεις και έχουν στοιχεία δυτικών επιρροών, όπως πλούσια δυτικά κοσμήματα (Δεσποινέτα & Αλεξάνδρα, Μουσείο Αλβέρτου και Βικτωρίας²⁴).

Από τις συγκρίσεις με επιτάφια της εποχής αυτής γίνεται φανερό πως ο επιτάφιος έχει μεγαλύτερη συγγένεια με έργα της Μαριώρας²⁵. Μέχρι σήμερα από τη Μαριώρα και το εργαστήριό της, που άκμασε στη Χάλκη στα χρόνια των πατριαρχών Ιερεμία Γ²⁶, Παΐσιου Β²⁷ και Κυρίλλου Ε²⁸, έχουν βρεθεί οι παρακάτω επιτάφιοι, ορισμένοι εκ των οποίων είναι ενεπίγραφοι και χρονολογημένοι: της μονής Αμπελακιώτισσας Ναυπακτίας (1735)²⁹, της μονής Αγίου Αβερκίου των Ελεγκμών Βιθυνίας, σήμερα στα Νέα Μουδανιά Χαλκιδικής (1724)³⁰, του Πατριαρχείου Ιεροσολύμων (1751), σήμερα στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο

Αθηνών³¹, της εκκλησίας του Σωτήρος στη Λάρνακα (ενυπόγραφο του 1750)³², της μονής Γρηγορίου (χωρίς στοιχεία για τη δημιουργό και χωρίς χρονολογία η επιγραφή)³³. Συγγενής φαίνεται, επίσης, και ο επιτάφιος από την Αμίδα (Ντιαρμπακίρ) του 1732, στη συλλογή του Μουσείου Μπενάκη³⁴. Τέλος, μου υπεδείχθη ως έργο της Μαριώρας και ένας ακόμη επιτάφιος, που φυλάσσεται στον ναό της Αγίας Ευφημίας της Μητροπόλεως Χαλκηδόνος και, σύμφωνα με τον Αθανάσιο, Γέροντα Χαλκηδόνος, είναι ενυπόγραφο έργο της. Κατά την επίσκεψή μου όμως το 2013 δεν εντόπισα επιγραφή. Το έργο έχει συντηρηθεί με αδόκιμο τρόπο, δηλαδή με αντικατάσταση του κάμπου, και δεν κατέστη δυνατή η εξέταση της πίσω όψης του.

Σε μια πρώτη προσέγγιση μπορούμε να διακρίνουμε τα έργα της Μαριώρας σε δύο ομάδες: την πρώτη αποτελούν οι επιτάφιοι της Αμπελακιώτισσας (Εικ. 6), της Αμίδης, της μονής Αγίου Αβερκίου στα Μουδανιά και της Χαλκηδόνος. Συγγενής με αυτούς είναι και ο επιτάφιος της Δεσποινέτας και Αλεξάνδρας, σήμερα στο Μουσείο Βικτωρίας και Αλβέρτου (1712)³⁵. Στους επιτάφια αυτούς ο όμιλος των θρηγούντων περιλαμβάνει τέσσερις μορφές, με εξαίρεση εκείνον της Αμπελακιώτισσας, όπου υπάρχει και μια μυροφόρος, αποκομμένη από την ομήγυρη του θρήνου. Οι άγγελοι που πλαισιώνουν τη σύνθεση, ακολουθούν περισσότερο την παράδοση της Δεσποινέτας και του εργαστηρίου της. Τα γυμνά τους πόδια σχεδόν ακουμπούν στο έδαφος, ο χιτώνας τους πέφτει κατακόρυφα, ενώ τα φτερά τους δεν υποδηλώνουν κίνηση. Σε όλους αυτούς τους επιτάφια υπάρχει έντονη η υποδήλωση της φύσης με την παρουσία δένδρων και φυτών. Στην

²¹ Βέη Χατζηδάκη, ό.π. (υποσημ. 14), 27-29, πίν. ΙΕ'.

²² Θεοχάρη, *Εκκλησιαστικά χρυσοκέντητα*, ό.π. (υποσημ. 6), 18, 710.

²³ Γλ. Μιχ. Χατζούλη, «Ο Κεντητός Επιτάφιος “Πόνος Μαριώρας” από τη Μονή της Παναγίας Αμπελακιώτισσας Ναυπακτίας», *Β' Διεθνές Ιστορικό και Αρχαιολογικό Συνέδριο Αιτωλοακαρνανίας: (29-31 Μαρτίου 2002, Αγρίνιο), Πρακτικά*, Αγρίνιο 2003, 654, πίν. 3,4. Με την ευκαιρία θα ήθελα να ευχαριστήσω την κ. Χατζούλη για τις ιδέες και τις συζητήσεις.

²⁴ Ό.π., 655, εικ. 6.

²⁵ Για σύντομα βιογραφικά για τη Μαριώρα, βλ. Μ. Θεοχάρη, «Η κεντητική εις την Πόλιν. Οι επιτάφιοι της Μαριώρας» (*Η Καθημερινή*, 13.4.1963), στο *Διαδρομές στο Βυζάντιο. Επιφυλλίδες και διαλέξεις της Μαρίας Θεοχάρη*, Αθήνα 2006.

²⁶ Για τον Ιερεμία Γ', βλ. το σχετικό λήμμα στη *ΘΗΕ*, τ. 6, στ. 785-786.

²⁷ Για τον Παΐσιο Β', βλ. το σχετικό λήμμα στη *ΘΗΕ*, τ. 9, στ. 1062-1063. Ο Παΐσιος έχει περισσότερη σχέση με τη μονή της Καμαριώτισσας, διότι εκεί περνούσε μεγάλα διαστήματα μεταξυ των πατριαρχιών του.

²⁸ Για τον Κύριλλο Ε', βλ. το σχετικό λήμμα στη *ΘΗΕ*, τ. 9, στ. 1193-1197.

²⁹ Για τον επιτάφιο από τη μονή της Αμπελακιώτισσας, βλ. Χατζούλη, ό.π. (υποσημ. 23), 641-659.

³⁰ *Μυστήριον Μέγα και Παράδοξον* (κατάλογος έκθεσης), Αθήνα 2002, 366-367 (Κ. Σκαμπαβιάς).

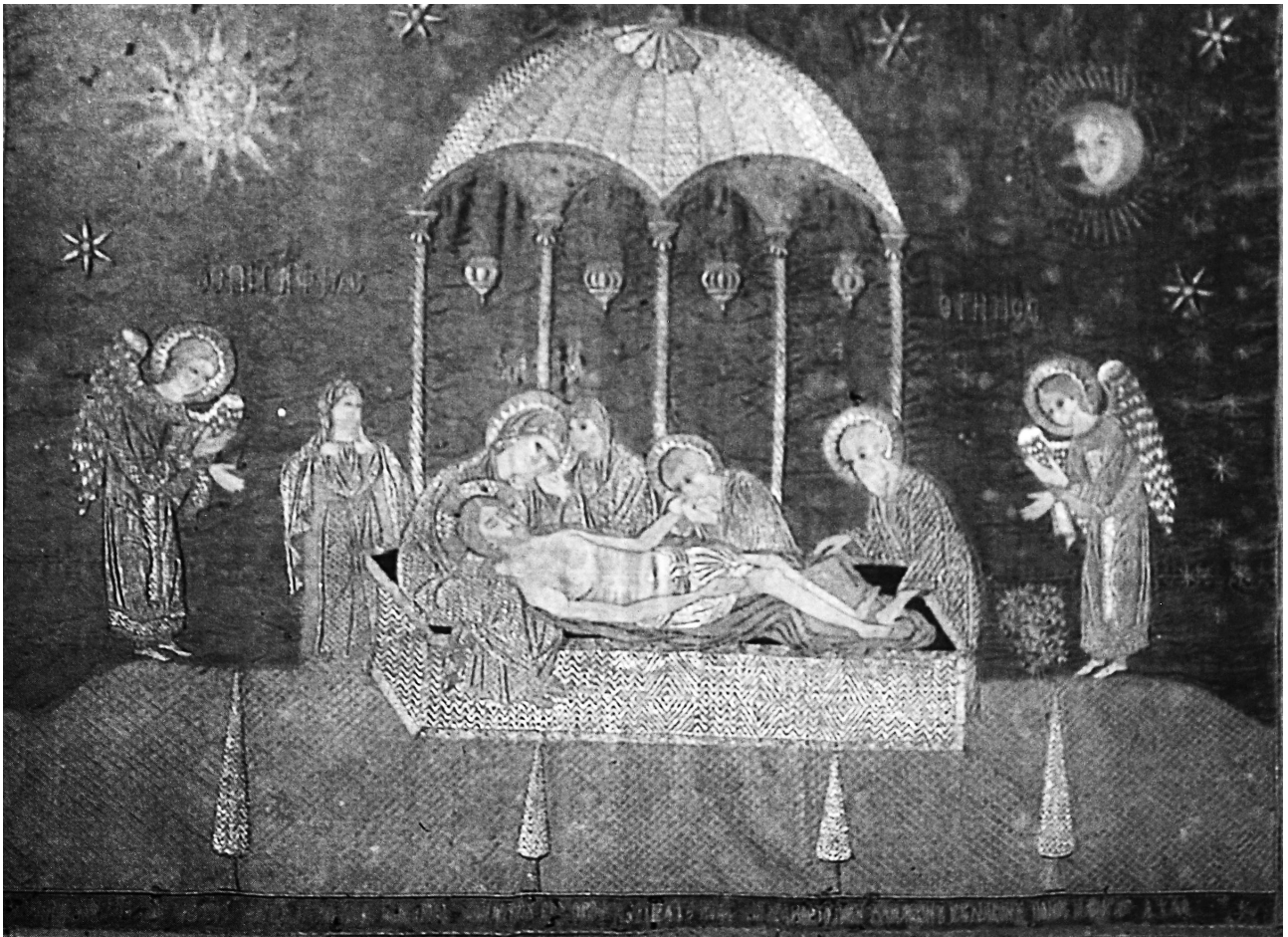
³¹ Πρόκειται για τον επιτάφιο BMX 21278, βλ. *Κεντητές, κεντήτριες και κεντήματα στην Κωνσταντινούπολη (17ος-19ος)*, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών, Ημερολόγιο 2008, Αθήνα 2007, εικ. 22-28, και τον κατάλογο των έργων στο τέλος του ημερολογίου.

³² Α. Παπαγεωργίου, *Η Αυτοκέφαλος Εκκλησία της Κύπρου* (κατάλογος έκθεσης), Βυζαντινό Μουσείο Ιδρύματος Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ' Κύπρου, Λευκωσία 1995, 108.

³³ Για τον επιτάφιο της Ι. Μ. Γρηγορίου, βλ. *Οι θησαυροί του Αγίου Όρους. Εικονογραφημένα χειρόγραφα*, Α', Αθήνα 1973, 360-361, ο οποίος λανθασμένα αποδίδεται στον 16ο αιώνα.

³⁴ Βέη Χατζηδάκη, ό.π. (υποσημ. 14), 37-38, πίν. ΙΘ', όπου και αναφέρονται οι σχέσεις με τον επιτάφιο της μονής Γρηγορίου, σ. 38.

³⁵ Ζωγράφου-Κορρέ, ό.π. (υποσημ. 16), 226, εικ. 96.



Εικ. 6. Ο επιτάφιος Ι. Μ. Αμπελακιώτισσας Ναυπακτίας (1735), έργο της κεντήτριας Μαριώρας.

περίπτωση, μάλιστα, του επιταφίου της Μονής Αγίου Αβερκίου των Ελεγμών υπάρχει και πλούσιος φυτικός διάκοσμος που αποδίδεται πιο φυσιοκρατικά. Κοινό, επίσης, στοιχείο των έργων αυτής της ομάδας είναι ο πλούσιος αστρικός διάκοσμος και η παρουσία του ήλιου και της σελήνης. Ενώ ο ήλιος και η σελήνη απαντούν και σε παλαιότερα έργα άλλων δημιουργών, ο πλούσιος αστρικός διάκοσμος είτε απουσιάζει εντελώς (Επιτάφιος Αγκυρας) ή είναι πολύ πιο περιορισμένος (Μαριούπολη³⁶, Παναγία Κύκκου³⁷ κ.λπ.) στα έργα άλλων δημιουργών.

Στη δεύτερη ομάδα εντάσσουμε τους εξής επιτάφιοι: 1) τον ενυπόγραφο επιτάφιο που φυλάσσεται

στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών, μακροχρόνιο δάνειο της Εξαρχίας του Πατριαρχείου Ιεροσολύμων (Εικ. 7). Στην επιγραφή του αναφέρεται ότι είναι πόνος της Μαριώρας και δωρεά της Τιμοθέας, ενώ έτος δημιουργίας του αναγράφεται το 1751· 2) τον επιτάφιο της μονής Γρηγορίου· 3) τον επιτάφιο από το Ακροβούνι και 4) τον επιτάφιο από την εκκλησία του Σωτήρος στη Λάρνακα. Οι ομοιότητες είναι προφανείς. Οι θρηνούντες τον Κύριο είναι τέσσερις. Χωρίζονται σε δύο ομάδες, που κλίνουν αντιθετικά τονίζοντας τον κεντρικό κάθετο άξονα. Το σώμα του νεκρού Χριστού είναι σε απόλυτα ύπτια θέση, άκαμπτο επάνω στη νεκρική σινδόνα. Στις τέσσερις μορφές προστίθεται, αποκλειστικά σε αυτήν την ομάδα, η μορφή του Νικόδημου, όρθιου πίσω από την Παναγία, σε θέση που σε άλλες περιπτώσεις βρίσκεται μια ακόμη μυροφόρος.

³⁶ Χατζούλη, ό.π. (υποσημ. 23), 656, εικ. 7.

³⁷ <https://apsida.cut.ac.cy/items/show/15522>.



Εικ. 7. Ο Επιτάφιος της Εξαρχείας του Πατριαρχείου Ιεροσολύμων (1751), έργο της κεντήτριας Μαριώρας, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών.

Αντίθετα, σε όλες τις άλλες περιπτώσεις, όπου εικονίζεται, ο Νικόδημος είναι μέλος του ομίλου και βρίσκεται στη δεξιά πλευρά, κοντά στον Ιωσήφ τον από Αρμαθαίας. Η απόδοσή του είναι πανομοιότυπη και στα τέσσερα έργα. Εντυπωσιακή είναι, επίσης, και η ομοιότητα της παρουσίας των αγγέλων. Σε όλες τις περιπτώσεις ίπτανται με τα φτερά τους ανοιχτά. Τα χέρια τους είναι σε στάση δέησης, έκπληξης και δέους, σε αντίθεση με τις μορφές των αγγέλων στους άλλους επιτάφιος, που κρατούν τα χέρια σταυρωμένα ή σχεδόν σταυρωμένα επάνω ή κοντά στο στήθος τους. Τα ενδύματά τους, ιδιαίτερα στο κάτω τμήμα τους, αποδίδονται έντονα κινημένα αποκαλύπτοντας το ένα τους πόδι. Η πτυχολογία είναι πλούσια και ζωηρή. Τα κιβώρια αυτής της ομάδας έχουν όλα τέσσερις κίονες και η προοπτική απόδοσή τους είναι μάλλον ικανοποιητική.

Ο αριθμός των αιωρούμενων κανδηλών είναι πέντε. Μόνο στον επιτάφιο από το Ακροβούνι απαντά ο επιβλητικός Σταυρός της Ανάστασης, ενώ στους άλλους επιτάφιος αυτής της ομάδας οι σταυροί είναι πολύ μικρότεροι. Μεγάλη ομοιότητα απαντά στους επιτάφιος της ομάδας αυτής και στα συμπληρωματικά στοιχεία της παράστασης, τον πλούσιο αστρικό διάκοσμο και τις σχηματικές απεικονίσεις του ήλιου και της σελήνης. Στους επιτάφιος του Ακροβουνίου και της μονής Γρηγορίου υπάρχουν στις τέσσερις γωνίες και τα σύμβολα των Ευαγγελιστών, που δεν απαντούν στους άλλους επιτάφιος αυτής της ομάδας.

Τα έργα αυτής της ομάδας, τα οποία με βάση τη χρονολόγηση του επιτάφιος των Ιεροσολύμων και εκείνου της Κύπρου θα πρέπει να τοποθετηθούν στην πέμπτη-έκτη δεκαετία του 18ου αιώνα, είναι φανερό

πως έχουν κοινό πρότυπο. Από πού θα μπορούσε να προέρχεται το πρότυπο αυτό; Κατά τη γνώμη μας θα πρέπει να αναζητηθεί σε φορητά αντικείμενα, κυρίως φορητές εικόνες, ανθίβολα³⁸ ή χειρόγραφα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της χρήσης προτύπων αποτελούν δύο αντικείμενα με πανομοιότυπες παραστάσεις σε διαφορετικό μέσο. Πρόκειται για τη φορητή εικόνα του Εμμανουήλ Λαμπάρδου, στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών³⁹, και τον επιτάφιο του Παγώνη από τη μονή Ξηροποτάμου⁴⁰. Εδώ δεν έχουμε απλά δάνεια και αντιδάνεια μεταξύ των δύο ειδών αλλά πανομοιότυπη παράσταση σε διαφορετικό υλικό, παράσταση που είχε διαμορφωθεί στα ύστερα βυζαντινά χρόνια (Άγιος Κλήμεντας [Περίβλεπτος] Οχρίδας⁴¹ και Gracanica⁴²) και απαντά στο έργο του Θεοφάνη Στρελίτζα Μπαθά στο Καθολικό της μονής Σταυρονικήτα (1545-1546)⁴³. Είναι φανερό ότι στην εικόνα και στον επιτάφιο είτε χρησιμοποιήθηκε το ίδιο ανθίβολο είτε αντιγράφηκε πιστά το ένα από το άλλο. Πανομοιότυπη παράσταση υπάρχει, τέλος, ζωγραφισμένη σε ύφασμα, στο σκευοφυλάκειο του Πατριαρχείου στο Ρεθ. Αν αναθεωρηθεί η μάλλον λανθασμένη χρονολόγηση του έργου, θα έχουμε την ίδια παράσταση και σε ένα ακόμη υλικό ενισχύοντας την άποψη για κυκλοφορία του ίδιου ανθιβόλου⁴⁴.

Για την ομάδα του επιταφίου από το Ακροβούνι δεν κατέστη δυνατόν να εντοπιστεί κάποιο αντίστοιχο παράλληλο. Έχουμε, ωστόσο, κάποια στοιχεία που κρίνονται ως ενδιαφέροντα. Η θέση του Νικόδημου απαντά μόνο σε αυτήν την ομάδα επιταφίων. Σε παραστάσεις του Θρήνου εντοπίστηκε μία περίπτωση με μία μορφή σε αντίστοιχη θέση και στάση, στη μικρογραφία από το μηνολόγιο της Οξφόρδης από τις αρχές του 14ου αιώνα, αλλά πρόκειται για τον Ιωάννη⁴⁵. Η δεύτερη ιδιαιτερότητα είναι η παρουσία των ιπτάμενων αγγέλων, συχνή επίσης στην εικονογραφία του θέματος στα βυζαντινά χρόνια σε τοιχογραφίες⁴⁶, έργα μικροτεχνίας (χειρόγραφα, ελεφαντοστέινα κ.ά.)⁴⁷. Το αυτό ισχύει και για τον τρόπο απόδοσης του σώματος του Χριστού. Ως προς τη μορφή του Ιωσήφ του από Αρμαθαίας, διαπιστώνονται εικονογραφικά παράλληλα με τη μορφή του Ζαχαρία στις παραστάσεις των Εισοδίων της Παναγίας, όπου εντοπίζονται και παρόμοια μοτίβα στον τρόπο απόδοσης των κιβωρίων⁴⁸.

Στο ερώτημα της προέλευσης του νέου εικονογραφικού τύπου, ο οποίος βρίσκεται εγγύτερα στη βυζαντινή παράδοση, θα μπορούσαμε ίσως να αναφέρουμε τις γενικές εξελίξεις της περιόδου, όπως τις περιγράφει

Kosono, Ζυρίχη – Ντίσελντορφ 1998, πίν. 82-83, χρονολογείται μάλλον εσφαλμένα στον 14ο αιώνα ή υπάρχει άλλη σειρά στην καταγωγή και την εξέλιξη του τύπου.

⁴⁵ Πρόκειται για το Μηνολόγιο Gr. th. F. 1 (S.C. 2919), που χρονολογείται στα 1322-1340 και είναι έργο του δεσπότη Δημητρίου Α΄ Παλαιολόγου στη Θεσσαλονίκη, βλ. Ο. Demus-Imm. Hutter, *Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften*, 2, Στουτγάρδη 1977, 2, f4 (περιγραφή), 90, εικ. 6. Η παράσταση περιέχει πολλά στοιχεία που ενσωματώθηκαν στον ιστορικό τύπο.

⁴⁶ Στον Άγιο Παντελεήμονα στο Νέρεζι, στους Αγίους Αναργύρους στην Καστοριά, βλ. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινές τοιχογραφίες*, Αθήνα 1994, 65, 73.

⁴⁷ Για παραδείγματα, βλ. *The Glory of Byzantium, Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261* (κατάλογος έκθεσης), επιστ. επιμ. Η. C. Evans, W. D. Wixom, Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη 1997, για χειρόγραφα (εκτός από το αναφερόμενο στην υποσημ. 41) 108, για έργα σε ελεφαντοστό, παραδείγματα 140, 145, 146, 149, 151, 155, σε στεατίτη 159, και σε έργα μεταλλοτεχνίας, 78, 81.

⁴⁸ Ενδεικτικά παραδείγματα ζωγραφικής βλ. στον δεύτερο θόλο του εσωνάρθηκα της μονής της Χώρας, Μ. Χατζηδάκης, *Βυζαντινά ψηφιδωτά*, Αθήνα 1994, 199, στη μονή Φιλανθρωπινών, Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Μονή Φιλανθρωπινών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1983, πίν.

³⁸ Για τα ανθίβολα, βλ. Ν. Μπονόβας – Μ. Νάνου – Ν. Τουτός – Γ. Μπουδαλής – Η. Καραγιαννίδου, *Εκ Χιονιάδων... σπουδές και ανθίβολα*, Βόλος 2004, ιδιαίτερα 72, εικ. 38 και Ν. Μπονόβας, *Αρχέτυπα, εικονογραφικοί οδηγοί, σχέδια, ανθίβολα*, Θεσσαλονίκη 2010. Μ. Βασιλάκη, *Σχέδια εργασίας των ζωγράφων μετά την Άλωση. Ο φάκελλος Ανδρέα Ξυγγόπουλου του Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα 2015. Για τη μεταφορά του σχεδίου στο ύφασμα, βλ. Ζωγράφου-Κορρέ, ό.π. (υποσημ. 16), 151-153. Υπάρχουν βεβαίως και αντιρρήσεις για τη χρήση ανθιβόλων, βλ. Μ. Θεοχάρη, *Εκκλησιαστικά χρυσοκέντητα*, ό.π. (υποσημ. 6), 37, όπου αναφέρει τις ενστάσεις της Αγγ. Χατζημιχάλη.

³⁹ *Ο κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Αθήνα 2004, 174.

⁴⁰ *Οι θησαυροί του Αγ. Όρους* (κατάλογος έκθεσης), Θεσσαλονίκη 1997, 409-410 (Μ. Θεοχάρη).

⁴¹ Spatharakis, ό.π. (υποσημ. 9), 446, εικ. 11.

⁴² Velmans, *La Peinture murale byzantine à la fin du Moyen Âge*, 1, Παρίσι 1977, πίν. XLIII, XLV.

⁴³ Μ. Χατζηδάκης, *Ο Κρητικός Ζωγράφος Θεοφάνης, η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της Ιεράς Μονής Σταυρονικήτα*, Άγιον Όρος 1986, 67, όπου συζητά την εξέλιξη του τύπου στο έργο του Θεοφάνη και πριν από αυτό, πίν. 100.

⁴⁴ Gojko Subotić, *Spätbyzantinische Kunst, Geheiligt Land von*

ο Μαν. Χατζηδάκης⁴⁹. Το συγκεκριμένο έργο βρίσκεται στον απόηχο της σχολής που εκφράζει στο Άγιον Όρος ο Διονύσιος εκ Φουρνά για επιστροφή στα πρότυπα του Πανσελήνου και της καθαρής βυζαντινής παράδοσης⁵⁰. Για την περίπτωση όμως του επιταφίου και του εργαστηρίου στο οποίο δημιουργήθηκε, ίσως θα πρέπει να λάβουμε υπόψη μας ένα ακόμη στοιχείο: τα προβλήματα που αντιμετώπιζε το Πατριαρχείο από την παπική διείσδυση. Το α΄ ήμισυ του 18ου αιώνα υπήρξε μια περίοδος έντονων εσωτερικών αντιπαράθεσεων στο Οικουμενικό Πατριαρχείο⁵¹, όπως αποδεικνύουν οι αλληπάλληλες εναλλαγές πατριαρχών, όπου προσωπικοί ανταγωνισμοί ενδύνονταν τον μανδύα δογματικών ζητημάτων, όπως αυτό του αναβαπτισμού⁵². Δεν μπορεί το εργαστήριο που άκμασε στη Χάλκη να έμεινε ανέπαφο από τις έντονες συγκρούσεις, καθώς στη μονή της Καμαριώτισσας αποσύρονταν οι πρωταγωνιστές της διαμάχης, ο Κύριλλος Ε΄ και ο Παΐσιος Β΄. Σε αυτό το κλίμα ερμηνεύεται ίσως καλύτερα η στροφή σε μοτίβα πλησιέστερα στη βυζαντινή παράδοση. Σε κάθε περίπτωση τα δύο σύνολα

των έργων της Μαριώρας φανερώσουν μια εξέλιξη, σε σχέση με τα περισσότερα στατικά πρότυπα των έργων της Δεσποινέτας, στα έργα του α΄ τετάρτου του 18ου αιώνα, όπως π.χ. ο Επιτάφιος της μονής Κύκκου⁵³, σε μια περισσότερο εκφραστική και δυναμική απόδοση στα έργα των μέσων του αιώνα.

Δεν θα πρέπει να μας διαφύγουν στο σημείο αυτό θέματα οργάνωσης της παραγωγής. Προσώρας έχουμε εντοπίσει τέσσερις επιταφίους, του Ακροβουνίου, του Πατριαρχείου Ιεροσολύμων, της Κύπρου και της μονής Γρηγορίου, με εμφανείς συγγένειες, οι οποίοι θεωρούμε ότι δημιουργήθηκαν μέσα σε σύντομο διάστημα. Σε συνδυασμό με τα άλλα έργα της Μαριώρας⁵⁴, φανερώνουν έναν όγκο δουλειάς που υποδηλώνει ότι η οργάνωση είχε πάρει διαστάσεις βιοτεχνίας και όχι οικοτεχνίας⁵⁵, και ενισχύουν την εικόνα ακμής του ορθόδοξου στοιχείου, ιδιαίτερα μετά τη συνθήκη του Κάρλοβιτς (1699), η οποία επέτρεπε την παραγγελία αντικειμένων υψηλής αισθητικής και αντίστοιχου κόστους⁵⁶.

Είναι όμως μόνον η ελληνορθόδοξη κοινότητα που γνωρίζει άνηση; Το α΄ μισό του 18ου αιώνα είναι μια σημαντική στιγμή για την Οθωμανική αυτοκρατορία, τόσο πολιτικά όσο και καλλιτεχνικά, και ιδιαίτερα για την πρωτεύουσα. Η αυτοκρατορική αυλή μεταφέρεται εκ νέου στην Κωνσταντινούπολη από την

32α. Για αντίστοιχα παραδείγματα σε εικόνες, βλ. την εικόνα του 17ου αιώνα από την Ι. Μ. Ξενοφώντος, *Ιερά μονή Ξενοφώντος – Εικόνες, χ.τ. χ.χ.* 206-207, όπου το σχετικό κεφάλαιο του βιβλίου υπογράφει η Χρ. Μαυροπούλου-Τσουμή. Πανομοιότυπη εικόνα από το Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών, που χρονολογείται στον 15ο αιώνα, *Ο κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου*, ό.π. (υποσημ. 39), 234.

⁴⁹ Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, 1, Αθήνα 1987, 99-105 και ιδιαίτερα 102.

⁵⁰ Για τον Δονύσιο εκ Φουρνά, βλ. G. Kakavas, *Dionysios of Fourna (1670 – c.1745). Artistic Creation and Literary Description*, Leiden 2008, ιδιαίτερα για τα θέματα της Αποκαθίλωσης και του Θρήνου, 161-165.

⁵¹ Για την ταραγμένη περίοδο του β΄ μισού του 17ου και του α΄ μισού του 18ου αιώνα στο Πατριαρχείο και τις εκκλησιαστικές και κοσμικές δυνάμεις που αντιμετώπιζονταν για τον έλεγχό του, βλ. Δ. Αποστολόπουλος, «Κοινωνικές διενέξεις και Διαφωτισμός στα μέσα του 18ου αιώνα: Η πρώτη αμφισβήτηση της κυριαρχίας των Φαναριωτών», *Για τους Φαναριώτες: Δοκιμές ερμηνείας και μικρά αναλυτικά*, Αθήνα 2003, 31-44. Παρ. Κονόρτας, *Οθωμανικές θεωρήσεις για το Οικουμενικό Πατριαρχείο, 17ος – αρχές 20ού αιώνα*, Αθήνα 1998. Σ. Πετμεζάς, «Η εκκλησιαστική οργάνωση υπό τους Οθωμανούς», Paolo Odorico (επιστ. επιμ.), *Αναμνήσεις και συμβουλές του Συναδινού, ιερέα Σερρών στη Μακεδονία (17ος αιώνας)*, Association Pierre Belon 1996, 481-552. Κ. Κωστής, *Τα κακομαθημένα παιδιά της Ιστορίας*, Αθήνα 2015, 31-78.

⁵² Για το πρόβλημα του αναβαπτισμού του 18ου αιώνα, δηλαδή

της ισχύος του ετερόδοξου βαπτίσματος, βλ. πρωτ. Γ. Μεταλληνού, *Ομολογώ έν Βάπτισμα. Ερμηνεία και εφαρμογή του Ζ΄ κανόνος της Β΄ Οικουμενικής Συνόδου από τους Κολλυβάδες και τον Κων/νο Οικονόμο*, Αθήνα 1996. Ελ. Γιαννακοπούλου, *Ο αναβαπτισμός των αιρετικών 1453-1756. Σταθμοί έρευνας και πράξης (ιστορικοκανονική θεώρηση)*, Αθήνα 2009. Δεν θα πρέπει να συγχέεται με τον αναβαπτισμό του 16ου αιώνα, βλ. το σχετικό λήμμα («Βαπτιστάι και Αναβαπτιστάι») στη *ΘΗΕ*, 3, στ. 599-600.

⁵³ <https://apsida.cut.ac.cy/items/show/15522>.

⁵⁴ Π.χ. τα επιμάνικια του Κυρίλλου Ε΄ από τη Σκήτη της Αγίας Άννης στο Άγιον Όρος, *Οι θησαυροί του Αγ. Όρους*, ό.π. (υποσημ. 40), 470, όπου αναλύεται και η σχέση του συγκεκριμένου πατριάρχη με τη Σκήτη.

⁵⁵ Για τη θέση της γυναίκας στην παραγωγή κατά την οθωμανική περίοδο, βλ. H. Gerber, «Social and economic position of women in an Ottoman city, Bursa, 1600-1700», *International Journal of Middle East Studies* XII.3 (Nov. 1980), 231-244. Δεν κατάφερα να εντοπίσω κάποια εργασία για τη θέση της γυναίκας στο ελληνορθόδοξο μιλλέτι. Για την οργάνωση της παραγωγής, βλ. επίσης Ζωγράφου-Κορρέ, ό.π. (υποσημ. 16), 150-155.

⁵⁶ Για την Ελληνορθόδοξη Κοινότητα τον 18ο αιώνα, βλ. Κωστής, ό.π. (υποσημ. 51), 31-78.

Αδριανούπολη, όπου είχε κατ' ουσίαν εγκατασταθεί (χωρίς επισήμως να έχει αλλάξει η θέση της πρώτης ως πρωτεύουσας) από το 1658 για την προστασία του ανήλικου σουλτάνου Μεχμέτ Δ' (1642-1693) και τον περιορισμό των εξόδων της αυλής. Ο νέος σουλτάνος που επέβαλαν οι γενίτσαροι, ο Αχμέτ Γ' με τον μεγάλο βεζίρη και γαμπρό του Ιμπραήμ Πασά από το Νεβεσεχίρ (Neveşehirli İbrahim Paşa), προστάτες των τεχνών και των επιστημών, αναλαμβάνουν σειρά πρωτοβουλιών που οδηγούν στην ακμή, η οποία είναι γνωστή και ως «Περίοδος της Τουλίπας» (Lale Devri)⁵⁷. Θα ήταν πολύ ενδιαφέρον να μελετηθεί το φαινόμενο της ακμής της χρυσοκεντητικής στην πρωτεύουσα, όχι μόνο ως καλλιτεχνική έκφραση της ελληνορθόδοξης κοινότητας (όπου υπάρχει μακρά ιστορία) και των σχέσεών της με τη Δύση⁵⁸, αλλά και στο ευρύτερο πλαίσιο της Κωνσταντινούπολης, ως κέντρου παραγωγής και καταναλώσεως ειδών πολυτελείας, καθώς και των σχέσεων και ωσμώσεων μεταξύ των κοινοτήτων⁵⁹. Σημαντικό

παραμένει επίσης το ζήτημα της παραγωγής και διακίνησης των αναγκαίων υλικών⁶⁰.

Το τελευταίο ερώτημα που μένει να απαντηθεί, είναι αυτό της προέλευσης του κεμιλίου. Στο Ακροβούνι εγκαταστάθηκαν ανταλλαγέντες πρόσφυγες κυρίως από δύο μέρη: από το Πασάκιοϊ της Βιθυνίας⁶¹ και από τα Δημοκράνεια της Ανατολικής Θράκης⁶². Το πρώτο είναι ένα μικρό χωριό, για το οποίο οι πληροφορίες είναι δυσεύρετες και η ύπαρξη τόσο πολυτελών κεμιλίων είναι μάλλον απίθανη. Τα Δημοκράνεια, αντίθετα, υπήρξαν ακμαία κοινότητα που ανήκε εκκλησιαστικά στην Επισκοπή αρχικά και αργότερα στη Μητρόπολη Μετρών και Αθύρων⁶³. Επρόκειτο για μια περιοχή που βρισκόταν στην άμεση επιρροή της πρωτεύουσας και του Οικουμενικού Πατριαρχείου, η οποία διέθετε τις επαφές, το επίπεδο και τις οικονομικές δυνατότητες για να μπορεί να αποκτήσει ένα αντικείμενο τέτοιας ποιότητας και αξίας. Το επιχείρημα αυτό ενισχύεται, μάλιστα, από το γεγονός πως ανάμεσα στα κεμήλια που βρίσκονται στον ναό, υπάρχει μια εικόνα με το θέμα *Άνωθεν οι Προφήται*, με επιγραφή που αναφέρεται στον επίσκοπο Μετρών και Αθύρων Νείλο.⁶⁴

⁵⁷ Για μια γενική θεώρηση της Πόλης στα τέλη του 17ου και τον 18ο αιώνα, βλ. T. Artan, «Déclin et renouveau de la capital XVIIe et XVIIIe siècles», *De Byzance à Istanbul, un port pour deux continents* (οδηγός έκθεσης), Παρίσι 2009, 247-268. Της ίδιας, «Istanbul in the 18th Century: Days of Reconciliation and Consolidation», *From Byzantium to Istanbul, 8000 Years of a Capital* (κατάλογος έκθεσης), Sakıp Sabancı Museum, Κωνσταντινούπολη 2010, 300-312. Για μια πλουσιότερη εικόνα, βλ. Shirine Hamadeh, *The City's Pleasures: Istanbul in the Eighteenth Century*, Seattle – Λονδίνο 2007.

⁵⁸ Βλ. Papastavrou – Filiou, *ό.π.* (υποσημ. 5).

⁵⁹ Είναι πολύ ενδιαφέρον να διατρέξει κανείς τον κατάλογο της έκθεσης *Skill of the hand, delight of the eye, Ottoman embroideries in the Sadberk Hanim Museum Collection*, επιστ. επιμ. Hülya Bilgi – İdil Zambak, [Κωνσταντινούπολη] 2012, 39, όπου γίνεται αναφορά στην περίοδο της Τουλίπας και τις αρχές των δυτικών επιρροών αλλά και των οθωμανικών επιρροών στην Ευρώπη, ενώ τα χρυσοκεντήματα περιγράφονται ως Τεχνική της Προύσας. Χαρακτηριστικό του προβλήματος επικοινωνίας των ειδικών για κοινά εκφραστικά μέσα στις ομάδες του οθωμανικού κράτους είναι και η χρήση των όρων Ottoman και Ottoman era. Στο εισαγωγικό κείμενο του ως άνω καταλόγου ο Ömer Koc, μορφοποιημένος επιχειρηματίας και κάτοχος της συλλογής, μιλάει ορθώς για κεντήματα «της οθωμανικής περιόδου» (Ottoman era) «αποεθνικοποιώντας» την προέλευση. Αντιθέτως, στον κατάλογο χρησιμοποιείται ο όρος οθωμανικό (Ottoman), ασχέτως εμφανών σχέσεων με (ή και παραγωγής και χρήσης από) τις μη μουσουλμανικές κοινότητες της αυτοκρατορίας. Για τα θέματα αυτά, βλ. επίσης Chr. Merantzias, «Ottoman Textiles Within an Ecclesiastical Context: Cultural Osmoses in Mainland Greece»,

Sussan Babaie – Melanie Gibson (επιστ. επιμ.), *The Mercantile Effect: Art and Exchange in the Islamic World during the 17th and 18th Centuries*, Gingko Library, Λονδίνο 2017, 96-107. Nikolaos Vryzidis, «Ottoman textiles and Greek clerical vestments: Prolegomena on a neglected aspect of ecclesiastical material culture», *Byzantine and Modern Greek Studies* 42.1 (2018), 92-114.

⁶⁰ Για την προμήθεια των πρώτων υλών, βλ. Ζωγράφου-Κορρέ, *ό.π.* (υποσημ. 16), 154-155.

⁶¹ Για το Πασάκιοϊ, βλ. Γ. Χρυσογόνη – Στ. Χατζόπουλου, «Μονογραφία της Μητροπόλεως Χαλκηδόνος», *Ακτίνες. Ημερολόγιον Εικονογραφημένον, Υλης Παντοίας και Διαφερούσης*, έτος δεύτερον, 1908, 170, όπου αναφέρεται ότι πρόκειται για χωριό με πάνω από 2.000 πληθυσμό. Οι κάτοικοι ασχολούνταν με την ανθρακοποιεία, μιλούσαν κυρίως την τουρκική, είχαν μια παλιά εκκλησία σε κακή κατάσταση και έκαναν προσπάθειες να ανεγερθεί νέα. Για την παραπομπή ευχαριστώ θερμά τον καθ. Νικ. Ουζούνγλου.

⁶² Για τα Δημοκράνεια, βλ. Andr. Külzer, «Ostthrakien (Eurōpē)», *Tabula Imperii Byzantini* 12, Βιέννη 2008, 320-1. Πασχ. Ι. Βαλσαμίδης, *Η Μητρόπολη Μετρών και Αθύρων*, Θεσσαλονίκη 2007, 87-90.

⁶³ Συνολικά για τη μητρόπολη, βλ. Βαλσαμίδης, *ό.π.*

⁶⁴ Για τη συγκεκριμένη εικόνα θα ακολουθήσει ειδική μελέτη. Για τον Νείλο, βλ. Βαλσαμίδης, *ό.π.*, 290-291.

Για τη συγκεκριμένη Μητρόπολη έχει εκπονηθεί εκτεταμένη μελέτη, στην οποία περιλαμβάνεται και ο κατάλογος των επισκόπων, κατά την περίοδο που υπαγόταν στη Μητρόπολη Ραιδεστού, και αργότερα των μητροπολιτών, όταν αναβαθμίστηκε σε Μητρόπολη⁶⁵. Ο Νείλος, που καταγόταν από την «υπέρφημο νήσο Άνδρο», υπήρξε επίσκοπος Μετρών και Αθύρων από το 1697 έως το 1711. Το γεγονός πως το ενεπίγραφο δώρο του στην εκκλησία στα Δημοκράνεια είναι έργο υψηλής ποιότητας, φανερώνει ανώτερο μορφωτικό επίπεδο και καθιστά την πιθανότητα να προέρχεται ο κεντημένος επιτάφιος από εκεί πολύ ελκυστική.

Ωστόσο, η πιθανότητα προέλευσης του επιταφίου του Ακροβουνίου από το Πασάκιοϊ δεν μπορεί να αποκλειστεί εντελώς. Στα Γενικά Αρχεία του Κράτους στην Καβάλα⁶⁶, σε φάκελο με αρχειακό υλικό από τη Μητρόπολη Ελευθερουπόλεως, υπάρχει έγγραφο με αριθ. πρωτ. 6157/13.8.1930 του Ταμείου Ανταλλαξίμων Κοινοτικών και Κοινοφελών Περιουσιών⁶⁷, με το οποίο ζητείται από τον τότε επίσκοπο Σωφρόνιο να διατάξει

όλες τις εκκλησιαστικές επιτροπές των ναών να καταθέσουν λεπτομερή κατάσταση των χρησιμοποιούμενων εκκλησιαστικών ειδών που έφεραν οι ανταλλαγέντες, για να συντάξει το ταμείο στατιστική αλλά και για να τα χρεώσει στους νέους χρήστες. Από τα σωζόμενα χειρόγραφα που απαντούν στο αίτημα, μόνο σε έναν κατάλογο αναφέρεται επιτάφιος. Πρόκειται για την επιτροπή από τα Κηπιά και ως πηγή προέλευσης αναφέρεται το Πασάκιοϊ⁶⁸, γεγονός που δεν επιτρέπει να αποφανθούμε πέραν πάσης αμφιβολίας για την προέλευση του επιταφίου από τα Δημοκράνεια.

Ο κεντημένος επιτάφιος που βρίσκεται σήμερα στο Ακροβούνι, προσφυγικό κειμήλιο και έργο, όπως υποστηρίχθηκε παραπάνω, της φημισμένης κεντήστρας Μαριώρας εμπλουτίζει τη γνώση μας για την ιδιαίτερη αυτή τέχνη, αλλά ταυτόχρονα αναδεικνύει το πρόβλημα του εντοπισμού, της μελέτης και δημοσίευσης των κειμηλίων των ανταλλαγέντων προσφύγων ένα σχεδόν αιώνα μετά το τραύμα του ξεριζωμού.

⁶⁵ Βλ. Βαλοσαμίδης, ό.π., 275-332 (κεφ. ΣΤ', «Ο κλήρος της επαρχίας Μετρών και Αθύρων – Η τάξη αυτής στα Τακτικά και Συνταγμάτια του Οικουμενικού Πατριαρχείου»).

⁶⁶ Πρόκειται για τους φακέλους 92 και 93 (Κ 38). Στο σημείο αυτό οφείλω να ευχαριστήσω τη διευθύντρια των Γ.Α.Κ. Καβάλας, κ. Χρυσούλα Χαράλαμπος, για την υπόδειξη.

⁶⁷ Επανερχεται με το ίδιο έγγραφο στις 21.10.1930.

⁶⁸ Πρόκειται για το έγγραφο με αριθ. πρωτ. Μητρόπολης Ελευθερουπόλεως 464/6.11.1930, που συντάχθηκε στα Κηπιά στις 4.11.1930.

Προέλευση εικόνων

Οι φωτογραφίες 1, 2, 3, 4, 5 είναι του συγγραφέα. Εικ. 6: Χατζούλη, «Ο Κεντητός Επιτάφιος», ό.π. (υποσημ. 23), 654, πίν. 3. Εικ. 7: Κεντητές, κεντήτριες και κεντήματα, ό.π. (υποσημ. 31), εικ. 22-28, και στον κατάλογο των έργων στο τέλος του Ημερολογίου.

Michael Lychounas

AN EPITAPHIOS FROM AKROVOUNI ON MOUNT PANGAION. A REFUGEE HEIRLOOM

A liturgical embroidery or *epitaphios* was found in the community hall of the church of the Dormition at Akrovouni, on Mt. Pangaion, near Kavala. The piece was in a bad state of preservation and was taken to the conservation laboratories of the Christian and Byzantine Museum

of Athens, before being returned to the church in 2013.

The Lamentation of Christ, stitched on burgundy satin textile, is represented in an iconographic type that appeared in the post-Byzantine era, known as the liturgical-historical type. In the foreground, Christ lies dead on the

stone within a floral landscape. Mary is holding his head tenderly in her lap and her cheek touches his. One of her companions (Myrophora, myrrh-bearing woman) is leaning in deep sorrow. John bends over and kisses His hand, while Joseph of Arimathea is arranging the shroud. Nicodemus is shown approaching on the left, carrying the spices for embalming. Hovering above, two angels with hands opened in surprise and awe complement the composition. In the background, an impressive canopy (ciborium), with five hanging vigil candles, is surmounted by the patriarchal crossflanked by the cosmic symbols of the Sun and Moon. Two seraphs and several stars enrich the composition. The symbols of the four Evangelists are shown in the corners. An inscription in capital letters reads: *EPI-TAPHIOS THRENOS (ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ ΘΡΗΝΟΣ)*.

The faces and limbs are stitched with silk thread, the clothes and decorative elements in metal threads. Several types of metal-thread stitch are used. It is a piece of superior craftsmanship of very high aesthetic standards. The quality of the depiction resembles that of painted works. The emotions are powerful but presented in a subdued manner.

The dedicatory inscription on the left side is lost and therefore the dating and attribution to a workshop must be determined on the basis of iconographic evidence. The composition points to the mature period of this type, towards the end of the 17th and beginning of the 18th centuries. The limited number of figures, the rare positioning of Nicodemus, along with the position and gesture of the angels, are similar to the works of Mariora.

Mariora was one of the best known and most active embroideresses of the first half of the 18th century in Istanbul. Her works have been found all over the Greek Orthodox world. Her workshop produced works of a high standard for the upper echelons of the Greek Orthodox community of the time, including the Patriarchs. On the basis of epitaphioi either inscribed with her name or securely attributed to her, two groups can be identified. The first, dating towards the end of the third decade of the 18th century, is more static and closer to the prototypes

of Despoineta. The second, in the mid-18th century, presents a more dramatic character and goes back to Byzantine prototypes.

It is not known what triggered this transition nor has the prototype (an icon, wall painting or etching) been detected. The reason, however, might be associated with difficulties faced by the Ecumenical Patriarchate, both internal, as shown by the frequent changes of patriarchs between Paisios II and Cyril V, as well as external, with the extensive activity of foreign missionaries.

Yet, the production of such luxurious artefacts should not be considered in my opinion only within the framework of the Greek Orthodox community, which at the time experienced a period of prosperity after the Treaty of Karlowitz, but also of the cultural blooming of Istanbul at this time, known as the Tulip Period, during which the city became a major centre for the production and consumption of luxury items.

An issue to be considered is the provenance of the piece. In the village of Akrovouni, after the Exchange of Populations in the 1920s, people were settled from two villages, Pasaköy, in the Bithynian hinterland of Constantinople, and Demokraneia, in the Metropolis of Metres and Athyres, in the Thracian hinterland of the capital. Despite the fact that archival evidence might point to an origin in the former, the existence in the church of an icon donated by Bishop Neilos of Metres and Athyra (1697-1711) supports the hypothesis that the piece comes from a dynamic community in the Thracian hinterland of the capital.

The discovery and identification of another epitaphios by Mariora further enriches our knowledge of a famous embroidery workshop of the first half of the 18th century, but also highlights the need for systematic study of those artefacts brought during the Exchange of Populations, almost a century after it took place.

*Archeologist,
Ephorate of Antiquities of Kavala
mlychounas@hotmail.com*