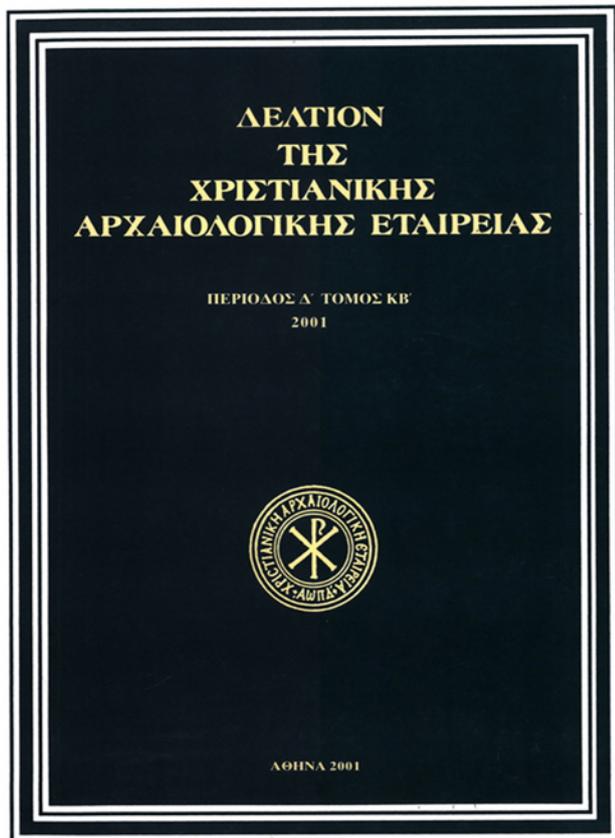


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 22 (2001)

Δελτίον ΧΑΕ 22 (2001), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη (1909-1998)



Υπογραφές μεταβυζαντινών ζωγράφων.
Ανίχνευση προσωπικών και καλλιτεχνικών
μαρτυριών

Ευγενία ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ

doi: [10.12681/dchae.297](https://doi.org/10.12681/dchae.297)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ Ε. (2011). Υπογραφές μεταβυζαντινών ζωγράφων. Ανίχνευση προσωπικών και καλλιτεχνικών μαρτυριών. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 22, 129-134. <https://doi.org/10.12681/dchae.297>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Υπογραφές μεταβυζαντινών ζωγράφων. Ανίχνευση
προσωπικών και καλλιτεχνικών μαρτυριών

Ευγενία ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ

Τόμος ΚΒ' (2001) • Σελ. 129-134

ΑΘΗΝΑ 2001

ΥΠΟΓΡΑΦΕΣ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ¹.

ΑΝΙΧΝΕΥΣΗ ΠΡΟΣΩΠΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΩΝ ΜΑΡΤΥΡΙΩΝ

Οι επιγραφές εικόνων και ναών, και πιο συγκεκριμένα οι υπογραφές των ζωγράφων, με τον τρόπο διατύπωσης, την επιλογή των λέξεων αλλά και των παρεχόμενων πληροφοριών αποτελούν γραπτά μηνύματα που απευθύνει ο δημιουργός μαζί με την κύρια και ουσιαστική καλλιτεχνική προσφορά του στο δῆμο. Από την απόλυτη σιωπή στη διακριτική παρουσία, από τη λιτή διατύπωση έως τη φλυαρία, η γραφή επιτρέπει την ανάπτυξη μιας διαφορετικής μορφής μνήμης από αυτή που αναπτύσσεται με την «ανάγνωση» του ίδιου του έργου του ζωγράφου.

Στους χρόνους που υπογράφουν οι μεταβυζαντινοί ζωγράφοι, συμβατικά από τις αρχές του 16ου έως τις αρχές του 19ου αιώνα, η σύγκριση μιας υπογραφής που διατυπώνεται ως *Τοῦ Μακαρίου φημί ἐκ Γαλατίστης, Βενιαμίν τε Ζαχαρίου συναίμων*² με μιαν άλλη που διατυπώνεται ως *Angelus Bizamanus gricus cadiotus pinxii i(n) Barletta*³, ακόμη και στο επίπεδο του τρόπου υπογραφής, χωρίς γνώση της αντίστοιχης τέχνης, θα ήταν αποκαλυπτική για τις διαφορετικότητες και συνεπώς τις εξελίξεις μιας τέχνης που έχει γενικά κατηγορηθεί για ακαμψία. Τη ζωντάνια και την προσαρμογή στους καιρούς της ουσιαστικής παραγωγής των μεταβυζαντινών

ζωγράφων αναδεικνύει το έργο του Μανόλη Χατζηδάκη. Ο ίδιος διατυπώνει στην εισαγωγή του για τη μεταβυζαντινή ζωγραφική «...η μεταβυζαντινή (τέχνη), παρόλο το συντηρητικό χαρακτήρα της, δεν παύει να παραμένει ζωντανή τέχνη ως την ύστατη φάση της... Πιατί, με τις αναδρομές και τις προσαρμογές της κατορθώνει να εκφράζει κάθε φορά με επιτυχία τα αισθητικά και ιδεολογικά αιτήματα του καιρού και του λαού της. Και αυτό αποτελεί τη δικαίωσή της»⁴. Στα γραπτά μηνύματα των ζωγράφων θα προσπαθήσουμε να ανιχνεύσουμε όρους και τρόπους υπογραφών σε ακολουθία με τις αλλαγές των καιρών και των ρευμάτων της ζωγραφικής.

Από το γενικό καθεστώς της «ανωνυμίας» του βυζαντινού ζωγράφου⁵ περνάμε στην επωνυμία των κρητικών ζωγράφων του 15ου αιώνα⁶. Σε συνθήκες αναπτυσσόμενων αστικών κέντρων και με άμεσες επαφές με τα πνευματικά και καλλιτεχνικά ρεύματα της Δύσης οι ζωγράφοι της Κρήτης αναδεικνύονται σε ελεύθερες και με κύρος προσωπικότητες. Η κοινωνική και επαγγελματική τους θέση έχει άμεση απήχηση στον τρόπο που υπογράφουν σχεδόν αποκλειστικά στις φορητές εικόνες⁷. Η καθοριστική επίδραση των Κρητικών του

1. Λεπτομερής καταγραφή των υπογραφών των μεταβυζαντινών ζωγράφων αναμένεται να προκύψει με την ολοκλήρωση του προγράμματος «Τράπεζα Δεδομένων Ελλήνων Ζωγράφων». Το πρόγραμμα αυτό, που εμπνεύστηκε ο Μανόλης Χατζηδάκης, εκτελείται στο Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών του Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών στα πλαίσια του ευρωπαϊκού προγράμματος ΕΠΕΤ II, με επιστημονική σύμβουλο την καθηγήτρια Ν. Χατζηδάκη και επιστημονική υπεύθυνη την Ε. Δρακοπούλου.

2. Επιγραφή στο παρεκκλήσιο του Αρχαγγέλου στη μονή Ιβήρων, 1812 (G. Millet - J. Pargoire - L. Petit, *Recueil des inscriptions chrétiennes du Mont Athos*, Παρίσι 1904, αριθ. 256).

Για όλους τους ζωγράφους που αναφέρονται στο κείμενο βλ. Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση*, 1, Αθήνα 1987 και Μ. Χατζηδάκης - Ε. Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση*, 2, Αθήνα 1997, στα αντίστοιχα λήμματα (στο εξής: *Έλληνες ζωγράφοι*).

3. Επιγραφή σε εικόνα «Christo alla colona» στη νότια Ιταλία, του Αγγέλου Πιτζαμάνου, αρχές 16ου αιώνα.

4. Μ. Χατζηδάκης, Εισαγωγή στην ιστορία της ζωγραφικής της εποχής, *Έλληνες ζωγράφοι*, 1, σ. 99.

5. Βλ. Ν. Οικονομίδης, Καλλιτέχνης και ερασιτέχνης καλλιτέχνης στο Βυζάντιο, και Σ. Καλοπίση-Βέρτη, Οι ζωγράφοι στην ύστερη βυζαντινή κοινωνία. Η μαρτυρία των επιγραφών, *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο*, επιμ. Μ. Βασιλάκη, Π.Ε.Κ., Ηράκλειο 1997 (στο εξής: *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη*), σ. 107-159.

6. Βλ. Μ. Βασιλάκη, Από τον «ανώνυμο» βυζαντινό καλλιτέχνη στον «επώνυμο» κρητικό ζωγράφο του 15ου αιώνα, *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη*, σ. 161-201.

7. Βλ. Μ. Χατζηδάκης, Παρατηρήσεις στις υπογραφές του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου, *Ζυγός*, 103-104, Οκτώβριος 1964, σ. 78-83. *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρησ, Κείμενα 1940-1994*, Αθήνα 1995², σ. 149-160. Βασιλάκη, ό.π.

16ου και του 17ου αιώνα στην εξέλιξη της μεταβυζαντινής ζωγραφικής έδωσε και αποφασιστική ώθηση στο ξεπέραςμα της ανωνυμίας των, μη κρητικών πλέον, κυρίως ζωγράφων φορητών εικόνων.

Εξετάζοντας παράλληλα τις υπογραφές στις επιγραφές των τοιχογραφημένων ναών οφείλουμε να σταθούμε πρώτα στον εύγλωττο όρο που τις χαρακτηρίζει, τον όρο «κτητορικές» και στη συνέχεια στον αποφασιστικό ρόλο του κτήτορα-χορηγού, που είναι ευνόητο ότι διαφοροποιείται σημαντικά για ένα μνημειακό έργο από τον «παραγγελιοδότη» μιας φορητής εικόνας. Μια αναδρομή σε περασμένους αιώνες θυμίζει ότι οι δωρητές και όχι οι δημιουργοί κατέχουν τον κύριο ρόλο στις επιγραφές που συνοδεύουν τα έργα κατά την αυτοκρατορική ρωμαϊκή και την παλαιοχριστιανική εποχή· οι χρηματοδότες αναφέρονται συχνά με το όνομά τους, τους τίτλους και το επάγγελμα, ενώ οι καλλιτέχνες υπογράφουν συμπωματικά είτε ως καθαρή υπογραφή είτε ως μέρος μιας ευρύτερης αφιερωτικής επιγραφής⁸. Είναι χαρακτηριστική η εξέλιξη της λέξης «ποιώ», η οποία στις αρχαίες ελληνικές επιγραφές σηματοδοτεί τον τεχνίτη, ενώ στην παλαιοχριστιανική εποχή το δωρητή⁹.

Στη βυζαντινή περίοδο ένα ποσοστό 15% των σωζόμενων κτητορικών επιγραφών αναφέρουν ζωγράφους, κυρίως σε ναούς της περιφέρειας¹⁰.

Μετά την Άλωση της Πόλης έως τις πρώτες δεκαετίες του 16ου αιώνα από δεκατέσσερα υπογεγραμμένα τοιχογραφικά σύνολα στον ελλαδικό χώρο, η μεγαλύτερη συγκέντρωση υπογραφών παρατηρείται στην Κρήτη, την Κύπρο και τη Θεσσαλία¹¹, ενώ οι υπόλοιπες διασπείρονται –ανά μία– στην Αλβανία, την Κάρπαθο, την Κεντρική Ελλάδα και το Άγιον Όρος¹². Στη Μακεδονία, στη μεγάλη παραγωγή τοιχογραφικών συνόλων του εργαστηρίου της Καστοριάς συνεχίζεται η παράδοση της ανωνυμίας του καλλιτέχνη, μέσα σε συνθήκες

όπου, καθώς φαίνεται, η χορηγία παίζει πολύ σημαντικό ρόλο και δεν υπάρχουν ισχυρές προσωπικότητες ζωγράφων. Γενικά δεν έχει αναπτυχθεί δυναμική ικανή να αναδείξει τις υπογραφές των ζωγράφων ως τμήμα μιας κτητορικής επιγραφής. Ας μην ξεχνάμε και τη σιωπή που περιβάλλει επί αιώνες τους τεχνίτες που χτίζουν τους ναούς, τα ονόματα των οποίων εμφανίζονται πολύ όψιμα, το 18ο αιώνα, με τους ηπειρώτες μαστόρους, τους ζουπανιώτες και τους καλφάδες¹³.

Από την παρουσία του Θεοφάνη στα Μετέωρα, το 1527, έως το 1600 στην εμφάνιση των υπογραφών των ζωγράφων ως τμήματος των κτητορικών επιγραφών υπεισέρχονται παράγοντες, όπως η επιλογή των χορηγών, εντός και εκτός του ελλαδικού χώρου, η λογιολογία των ζωγράφων, κυρίως των ιερωμένων, η επαγγελματική ανάγκη των οργανωμένων ομάδων να κάνουν γνωστή την τέχνη τους.

Από την παλαιοχριστιανική εποχή η υπογραφή των καλλιτεχνών συνδέεται και με την επιθυμία αυτών που έκαναν την παραγγελία, και έτσι γίνεται με έναν τρόπο προβολή του καλλιτέχνη μέσω του εντολοδότη. Στις ελάχιστες περιπτώσεις επιγραφών αυτής της περιόδου, όπου αναφέρονται οι δημιουργοί και όχι οι χορηγοί, έχει διαπιστωθεί η επιλογή του χορηγού¹⁴. Στην επιγραφή του ψηφιδωτού της βασιλικής του Αγίου Σπυριδώνα στην Τρεμετουσιά της Κύπρου φαίνεται καθαρότερα η επιλογή του επισκόπου, ο οποίος προσέταξεν να κοσμηθεί ο χώρος με ψηφιδωτό *Καρτερίου χειρσίν αγαθαῖς*¹⁵. Στο σημείο αυτό δεν θα ήταν άστοχο να αναφερθεί το πολύ μεταγενέστερο παράδειγμα της επιλογής του Θεοφάνη από το μητροπολίτη Βεροίας Νεόφυτο για να ζωγραφίσει το καθολικό της Λαύρας και η εμφάνιση του ονόματος του ζωγράφου στις λόγιες επιγραφές¹⁶. Όπως επανειλημμένα έχει τονίσει ο Μανόλης Χατζηδάκης, ο ρόλος του Αγίου Όρους ήταν καθορι-

8. Π. Ασημακοπούλου-Ατζακά, Παρατηρήσεις σχετικές με καλλιτεχνικά επαγγέλματα κατά την όψιμη ρωμαϊκή και παλαιοχριστιανική εποχή, *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη*, σ. 13. Για το ρόλο του χορηγού στο Βυζάντιο βλ. Μ. Παναγιωτίδη, Το πρόβλημα του ρόλου του χορηγού και του βαθμού ανεξαρτησίας του ζωγράφου στην καλλιτεχνική δημιουργία. Δύο παραδείγματα του 12ου αιώνα, *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη*, σ. 77-105.

9. Π. Ασημακοπούλου-Ατζακά, Παρατηρήσεις σχετικά με τους τύπους υπογραφής καλλιτεχνών και τεχνιτών στην παλαιοχριστιανική εποχή, συγκριτικά με την ελληνική και ρωμαϊκή αρχαιότητα, *Αμνήτος, Τιμητικός τόμος για τον καθηγητή Μανόλη Ανδρόνικο*, Α', Θεσσαλονίκη 1987, σ. 89-90.

10. Καλοπίση-Βέρτη, ό.π. (υποσημ. 5), σ. 145.

11. Συμεών Αξέντης, Γουλ, Μιχαήλ Μυριανθέας, Φωκάς Ιωάν-

νης και Μανουήλ, Ξένος Διγενής, Γεώργιος Προβατόπουλος, Κωνσταντίνος Ειρηνικός.

12. Λογγοβίτης, Ιάκωβος(2), Γεώργιος και Δημήτριος Παπαδόπουλος, Γεώργιος(3).

13. Επιγραφή του 1728 από το ναό του Προδρόμου στο χωριό Δύμες της Κύπρου μνημονεύει τους μαστορες, όταν ταυτίζονται με τους ζωγράφους: *υπό χειρός Γεωργίου κτίστον και Γεωργίου πελεκάνου*, βλ. *Έλληνες ζωγράφοι*, 1 (Γεώργιος(28)).

14. Ασημακοπούλου-Ατζακά, ό.π. (υποσημ. 8), σ. 89-99.

15. Ασημακοπούλου-Ατζακά, ό.π., σ. 97-98.

16. Βλ. Μ. Chatzidakis, Recherches sur le peintre Théophane le Crétois, *DOP* 23-24 (1969-70), σ. 344-345, ανατύπ. *Etudes sur la peinture postbyzantine, Variorum Reprints*, Λονδίνο 1976.

στικός για την εξέλιξη της ζωγραφικής κυρίως στη βορειοδυτική Ελλάδα¹⁷.

Επίσης, ίσως δεν είναι τυχαίο ότι ο «μόνος αντάξιος του Θεοφάνη στην καλλιτεχνική συνείδηση της εποχής»¹⁸, ο Φράγγος Κατελάνος, υπογράφει μόνο στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου στη Λαύρα, ενώ έχει ζωγραφίσει τουλάχιστον άλλα πέντε τοιχογραφικά σύνολα. Στο Άγιον Όρος εμφανίζεται το 20% του συνόλου των υπογραφών των επώνυμων ζωγράφων της εποχής: του Αντωνίου, του Ζώρζη, των Δανιήλ και Μερκουρίου, φυσικά του Θεοφάνη και του Κατελάνου. Αυτό το ποσοστό αποτελεί και τη μεγαλύτερη πυκνότητα υπογραφών του ελλαδικού χώρου· ακολουθούν η περιοχή της Θεσσαλίας (Μετέωρα) και η Καστοριά.

Στην Καστοριά, οι μόνοι επώνυμοι ζωγράφοι του 16ου αιώνα, παρά τη μεγάλη παραγωγή του εργαστηρίου που αναφέρθηκε παραπάνω, είναι δύο λόγιοι ιερείς, ο Ονούφριος, πρωτοπαπάς μητροπόλεως Νεοκάστρου (Ελβασάν) και ο Ευστάθιος, πρωτονοτάριος Άρτης. Η ιεροσύνη και η εγγραμματιοσύνη τους δεν φαίνεται άσχετη από το γεγονός ότι υπογράφουν τις τοιχογραφίες τους –και όχι μόνο στην Καστοριά– με συναίσθηση του κύρους και της αυθεντίας που προσδίδει η γνώση των ιερών γραμμάτων στη ζωγραφική τους. Η προβολή στις επιγραφές των εγγράμματων ζωγράφων-ιερέων παρατηρείται και στους επόμενους αιώνες. Για παράδειγμα, ο Ιωάννης Μπάνης από το χωριό Αδάμι της Αργολίδας υπογράφει έμμετρα και με βυζαντινές αναμνήσεις *διὰ κόπου και ἐξόδου τοῦ ἐλαχίστου Ἰωάννου / ἱερέως τοῦ πίκλην Μπάνη τάχα και ζωγράφου / ἐκ τῆς παρούσης κόμης ὅπου ὑπάρχει ἄνω*. Δύο αιώνες αργότερα ο Διονύσιος, αρχιερέας Σαντορίνης, δηλώνει ότι συνέθεσε τις εικόνες του για να ωφεληθεί τους πιστούς: *συντεθεῖσα ὑπὸ τοῦ ταπεινοῦ ἀρχιερέως Σαντορίνης πρὸς ὠφέλειαν πάντων*.

Η δήλωση του τόπου καταγωγής στις υπογραφές των ζωγράφων που έχουν κληθεί σε άλλους τόπους για να ζωγραφίσουν, αποτελεί κοινό τόπο στις υπογραφές τους. Ήδη το 1470 ο Ξένος Διγενής δηλώνει, όταν ζωγραφίζει στην Κρήτη: *ἐγένετο δὲ διὰ χειρὸς ἐμοῦ Ξένου τοῦ Διγενῆ ἀπὸ τὸν Μορέαν ἐκ χώρας Μοχλίου*. Ο Θεοφάνης δηλώνει την κρητική καταγωγή του στα Μετέωρα, ο Γεώργιος από τα Τρίκαλα δηλώνει την καταγωγή του, όταν ζωγραφίζει στη Ρουμανία, και ο Ιωάν-

νης από το Λινοτόπι, όταν ζωγραφίζει στην Καστοριά το 1622, υπογράφει απλά *διὰ χειρὸς...*, ενώ τέσσερα χρόνια αργότερα στο γιουγκοσλαβικό Riljevo δηλώνει με λεπτομέρειες την καταγωγή του: *ζωγράφησε ὁ Ἰωάννης ἀπὸ τὴν Καστοριά ἀπὸ τὸν καζὰ τῆς Χρούπιστας, ἀπὸ τὸ χωριὸ Λινοτόπι*.

Το 16ο αιώνα εμφανίζονται και οι πρώτες υπογραφές οργανωμένων ομάδων ζωγράφων που κατάγονται από ημισιαστικά ή αγροτικά κέντρα και η δράση τους θα κορυφωθεί τους επόμενους αιώνες. Οι Κακαβάδες στην Πελοπόννησο, οι Λινοτοπίτες στη Μακεδονία και αργότερα οι Γραμμοσινοί αφήνουν το στίγμα τους στα μνημεία που τοιχογραφούν, ως δήλωση της μαστοριάς τους και όχι χωρίς επιθυμία να γίνουν γνωστοί και να προσελκύσουν νέους παραγγελιοδότες. Το 17ο και το 18ο αιώνα αναδεικνύεται στην περιοχή της Ηπείρου και της δυτικής Μακεδονίας ένας μεγάλος αριθμός ζωγράφων με σταθερή συνέχεια στην τεχνική και την τεχνοτροπία και με μεγάλη ακτίνα δράσης. Στη βορειοδυτική Ελλάδα, όπου δρουν κυρίως Λινοτοπίτες και Γραμμοσινοί, έως το 1700 διασώζονται περίπου δέκα μνείες ζωγράφων σε επιγραφές, ενώ τον επόμενο αιώνα, όταν προστίθενται πολλές ομάδες ζωγράφων, όπως για παράδειγμα Καλαρρυτινοί, Καπεσοβίτες, Σαμαρινιώτες, Σουδενιώτες, οι επιγραφές αυξάνονται θεαματικά σε αρκετές δεκάδες. Αντίθετα, σε περιοχές όπως η Βέροια¹⁹, από πενήντα ένα τοιχογραφικά σύνολα του 16ου, 17ου και 18ου αιώνα, τα οποία διασώζουν είκοσι μία κτητορικές επιγραφές, δεν αναφέρεται κανένα όνομα ζωγράφου. Αντίστοιχα στην Καστοριά, από τις αρχές του 16ου έως το τέλος του 17ου αιώνα, από είκοσι τοιχογραφικά σύνολα, όπου διασώζονται κτητορικές επιγραφές, ονόματα ζωγράφων αναφέρονται μόνο σε τέσσερα: του Ονούφριου, του Ευσταθίου, του Ιωάννη (μαζί με του Ηλία) και του Νικολάου από το Λινοτόπι. Όταν το 1787 στο ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Φανερωμένης στο Φορτόσι των Ιωαννίνων συνεργάζονται δύο ομάδες ηπειρωτών ζωγράφων, του πατέρα Νικολάου Πλακίδα, του γιου Αθανασίου, του Γεωργίου(39) και του Χρίστου(2) με την ομάδα των Κωνσταντίνου(26) και Στέριου(3), στην επιγραφή δηλώνεται με ακρίβεια τι ακριβώς ζωγράφισε η κάθε ομάδα προς γνώση και κρίση των «θεωρούντων» τις τοιχογραφίες²⁰.

Αν στην παραπάνω επιγραφή οι ζωγράφοι δηλώνουν

17. *Έλληνες ζωγράφοι*, 1, σ. 74-75 και σποραδικά.

18. Ο.π., σ. 86.

19. Βλ. Θ. Παπαζώτος, *Η Βέροια και οι ναοί της (11ος-18ος αι.)*, Αθήνα 1994, σ. 90-160.

20. *Ιστορήθη ο θείος ούτος και πάνσεπτος ναός... και άνωθεν εν-νέα κομπέδες... ο Παντοκράτωρ και ο Εμμανουήλ δια χειρός Νικολάου του Πλακίδα, ο δε Προδρόμος και η Παναγία δια χειρός Αθανασίου του υιού αυτού, το δε ιερὸν και δύο κομπέδες έξω*

με επιμονή τις παραστάσεις που ζωγράφισε ο καθένας, σε άλλον τόπο και χρόνο (Κύπρος, 1806), και προφανώς για άλλους λόγους, μια ομάδα δηλώνεται ως ένα «χέρι ζωγράφου» με κοινό χαρακτηριστικό τη μαθητεία στον Ιωάννη Κορνάρο: *ἡ ζωγράφου χεὶρ τῶν μαθητῶν Κορνάρου*²¹.

Στην τελευταία φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής, όταν η αξία της κρίνεται από την προσήλωση στο βυζαντινό παρελθόν σε αντίθεση με τη Δύση, οι ζωγράφοι δηλώνουν στις υπογραφές τους ότι είναι *ὀρθόδοξοι, ἄριστοι*²², *ἱκανοὶ ἐπιστήμονες*²³. Τα προσόντα αυτά θα χρησιμεύσουν για να ταξιδέψει η τέχνη τους, όπως του Αθανασίου(2) από το Γρεβενίτη της Ηπείρου, τον οποίο το 1662 σύστησε ο Ευγένιος Ιωαννούλιος Αιτωλός στον Νίκωνα της Ρωσίας ως *ιερέας ζωγραφίας ἱκανὸν ἐπιστήμονα* για να εργαστεί με τη συνοδεία του στη Μόσχα.

Ως ἄριστοι και λογιώτατοι οι ζωγράφοι δεν υπογράφουν μόνο στα έργα αλλά και στις συναλλαγές τους· σε κατάλογο συνδρομητῶν του 1792 εμφανίζονται ο *Ἰωάννης Ἀθανασίου ὁ ἐν ἀγιογράφους ἄριστος* και ο γιος του *Νικολάου Ἀθανασίου ζωγράφος ὁ λογιώτατος*²⁴. Σε μερικές επιγραφές οι ζωγράφοι αγγίζουν την ἐπαρση: *Πάνος λίαν ὑπάρχω τὴν κλήσιν... ἐκ πόλεως τῶν μεγαλῶν Ἰωαννίνων, Ἐξωγραφῆθη παρὰ τοῦ θαυμαστοῦ ζωγράφου Νεδέλκου τοῦ ἀγκίνοος καὶ ἱστοριογράφου*. Οι λογοτεχνικές τάσεις της εποχής και η εξωστρέφεια στη στιχουργική²⁵ ανιχνεύονται και στις επιγραφές των ναῶν. *Οὗτος ὁ ναὸς ὁ θεῖος τῶν δις εἴκοσι Μαρτύρων / καλλονῆς τῆς θαυμασίας τῆς διὰ τῆς ζωγραφίας, / σπουδῆ καὶ ἐπιμελεία τῶν ὀρθοδόξων ζωγράφων / τοῦ τιμίου Κωνσταντίνου καὶ κυροῦ Ἀθανασίου / καὶ Ναοῦμ λογιώτατου τῶν ἐκ Κορυτζᾶς τελούντων...*²⁶ υπογράφει ἔμμετρα το 1782 μια οικογένεια ἀπὸ τὴν Κορυτσά, οι ἀδελφοὶ Κωνσταντῖνος(15) και Αθανάσιος(5), και ο Ναοῦμ, γιος του Αθανασίου, που ἔχει εργαστεί

στη Μοσχόπολη, στον Κλεινοβό της Θεσσαλίας και στο Ἅγιον Ὄρος, στις μονές Φιλοθέου, Ξενοφώντος, Ξηροποτάμου, Δοχειαρίου, Χιλανδαρίου. Στη μονὴ Ξηροποτάμου, ἀπὸ ὅπου και η παραπάνω επιγραφή, ἔχουν συμφωνήσει με τους μοναχοὺς να ανασύρουν θέματα ἀπὸ τα «κρυμμένα χαρτιά» που διαθέτουν, ὥστε ο διάκοσμος της μονῆς να ξεχωρίζει ἀπὸ ὅλους τους ἄλλους: «οἱ λογιώτατοι διδάσκαλοι ὑποσχέθηκαν νὰ κάμουν τὴν τέχνη τους μὲ μεγάλην ἐπιμέλειαν, μὲ κεκρυμμένα ὅπου ἔχουν, τρόπον τινὰ νὰ ἔχη διαφορὰν ἀπὸ ὅλας τὰς ἱστορίας ὅσας ἔκαμαν ἐδῶ εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος...»²⁷.

Αλλά και η συντροφιά των Γαλατζάνων το 1812 θα ξεχωρίσει ἀπὸ τὴν ωραία διαλογικὴ επιγραφή σε δωδεκάσύλλαβο, στο παρεκκλήσιο των Αρχαγγέλων της μονῆς Ἰβήρων: *αἴ! αἴ! τῆς λαμπρᾶς σου ἀγιογραφίας, / ὦ σεπτὴ ναέ, ἀλλὰ τὴν χεῖρα φράσον / τὴν τοσαῦτα πλέξασαν στίφη ἀγγέλων, / ἱεραρχῶν τε προφητῶν καὶ μαρτύρων. / Τοῦ Μακαρίου φημί ἐκ Γαλατίστης, / Βενιαμὶν καὶ Ζαχαρίου, συναίμων, / οἰοβιούντων τοῦ Χριστοῦ μου τῷ λόγῳ, / Μάνθανε καὶ σίγησον, ὦ φίλε ξένη*²⁸.

Συγκεκριμένες συνθήκες ἐκτέλεσης ἐνὸς τοιχογραφικοῦ ἔργου φαίνεται ὅτι συχνὰ υπαγορεύουν στο ζωγράφο και τὸν τρόπο υπογραφῆς. Αναρωτιέται κανεὶς γιατί ο Δαβὶδ υπέγραψε το 1726 στη Μοσχόπολη *διὰ χειρὸς πολυῖστορός τε καὶ οξυγράφου καλάμου του πανοσιωτάτου κυρίου κυρ Δαβὶδ του Σελινιτζιότου*, ἐνὸς ἑνα χρόνου ἀργότερα στην Καστοριά *χειρ τοῦ ἐλαχίστου Δαβὶδ*.

Η ἐπιστροφή στα βυζαντινὰ πρότυπα που διαπιστώνεται ἀπὸ τὴν ἐποχὴ στο Ἅγιον Ὄρος ἔχει ἀπὸ τὴν ἐποχὴ και στις επιγραφές των ζωγράφων. Το ἐπιγράμμα του 11ου αἰῶνα στη μονὴ Βατοπεδίου θα ξαναζηήσει σε επιγραφή του 1789, ἀλλὰ και του 1854 στη μονὴ Παντοκράτορος. Είναι φανερὴ ἡ ἐπίδραση του βυζαντινοῦ ἐπιγράμματος: *Τὰ πρὶν ἀκαλλῆ καὶ ὀνέντα τῷ χρόνῳ / ψηφοῖσι χρυσαῖς καὶ λαμπρῶς βεβαμμέναις... / σπουδῆ πόνῳ τε*

του Ἱεροῦ δια χειρὸς Χριστοῦ, ιερέως και Γεωργίου ἀνταδελφῶν. Ἀπὸ τὸν Μεγάλῃς Βουλῆς Ἄγγελον και Ἀποκάλυψιν και Πάσαν πνοὴν και κάτωθεν οι ἐξὶ κομπέδες δια συνδρομῆς και δαπάνης Κωνσταντίνου και Γεωργίου Λιανῶν και δια χειρὸς οι κάτωθεν ἐξὶ κομπέδες Κωνσταντίνου ιερέως και τῆς χώρας ταύτης και Σέριον τὸν μαθητὸν αὐτοῦ (Π. Βοκοτόπουλος, Βυζαντινὰ μνημεῖα Ἠπείρου, ΑΔ 27 (1972), Χρονικά, σ. 466).

21. Βλ. *Ἑλληνες ζωγράφοι*, 2, σ. 110.

22. Για παρὰδειγμα, ωραϊότατα δεσποτικὰ ἱστορηθέντα παρὰ τοῦ ἀγίου ζωγράφου κυρίου Γρηγορίου τὸν ἀπὸ κομοπόλεως Πλουτζίου τῆς αὐτῆς ἐπαρχίας, 1804, βλ. *Ἑλληνες ζωγράφοι*, 1, Γρηγόριος(10).

23. Ο Βασιλάκης, 1819, ἀπὸ τὴν Καισάρεια τῆς Μικρᾶς Ἀσίας μνημονεύεται ὡς ὁ ἐπιστημονικώτατος ζωγράφος Βασιλάκης και-

σαρεύς. Το 1643 σε τοιχογραφίες τῆς μονῆς Σταυροῦ στα Ἱεροσόλυμα *διὰ χειρὸς καὶ ἐπιστήμης τῶν εὐτελεστάτων ἐν ἱερομονάχοις Μωϋσῆ, Γρηγορίου...*

24. Φ. Ηλιού, Ἀγιογράφοι, ζωγράφοι, χαράκτες και σταμπαδόροι, Η μαρτυρία των καταλόγων συνδρομητῶν, *Μεταβυζαντινὰ Χαρακτικά, Πρακτικὰ Ἐπιστημονικῆς Ἡμερίδας*, Θεσσαλονίκη 1999, σ. 48.

25. Βλ. Π. Μουλλάς, Η λογοτεχνία ἀπὸ τὴν κατάληψη τῆς Κρήτης ὡς τὸν Ἀγῶνα, *ΙΕΕ*, ΙΑ', σ. 300.

26. Millet - Pargoire - Petit, ὁ.π. (υποσημ. 2), ἀριθ. 542.

27. Μ. Πολυβίου, *Τὸ καθολικὸ τῆς μονῆς Ξηροποτάμου, Σχεδιασμός και κατασκευὴ στη ναοδομία τοῦ 18ου αἰῶνα*, Ἀθήνα 1999, σ. 107-108.

28. Millet - Pargoire - Petit, ὁ.π., ἀριθ. 256.

και πόθω διαπύρω...²⁹ στην επιγραφή του 1789 στην ίδια μονή: *Φθαρέντα τὸ πρὶν και ὀνέντα τῷ χρόνῳ / ἀνιστόρηται δαπάνη σπουδῆ πόθω...*³⁰, καθώς και στην επιγραφή του 1854 στο καθολικό της μονής Παντοκράτορος: *Ὁ πρὶν κατηφῆς και ὀνεὶς ὑπὸ χρόνον / νεὼς ὀδ' ἱρὸς αὐθὶς ἀνγάξει λίαν / Μελέτιον εὐρῶν ὀλβιον παραστάτην / ὀν και βραβενεὶ ὀλβίως ὀ παμμέδων / τῶν ἄωνδ' σωτηρίῳ ἔτει / ἐποιήθη ὑπὸ Δ/Ε. Βατοπαιδινῶ / ζωγραφῆται γ' ὀ ναὸς ὑπὸ Ματθαίου Ἰωάννου*³¹. Εδώ αξίζει να επισημανθεί η χρήση του ρήματος «εποιήθη» για να δηλωθεί ο χορηγός.

Στα Επτάνησα, σε ένα διαφορετικό πολιτισμικό περιβάλλον, το 18ο αιώνα επικρατεί η προσέγγιση με τα δυτικά καλλιτεχνικά ρεύματα. Οι ίδιοι ζωγράφοι, που καλλιεργούν τη θρησκευτική και την κοσμική ζωγραφική, διαφοροποιούν και τις υπογραφές τους. Ο Νικόλαος Καντούνης, που στα έργα θρησκευτικής ζωγραφικής υπογράφει συνήθως *χειρ Νικολάου Καντούνη ἱερέως*, στις αυτοπροσωπογραφίες του δεν διστάζει να προσθέσει *Καιρὸς και μόχθος ἐδίδαξέ με πάντως / και οὐδεὶς ἄλλος τήνδε τὴν ἐπιστήμην / τῆ δυνάμει τοῦ βλέποντος τὰ τῆς γῆς και πόλον οὐρανίου. / Θύτης Νικολάου Καντούνης εἶμαι ὀ λαλὼν και μέμνησθέ μου φίλοι*.

Σε έναν άλλο χώρο, στα νησιά του Αιγαίου, όπου η ζωγραφική του 18ου αιώνα δανείζεται στοιχεία από τον καθημερινό βίο, ο Δευτερεύων Σίφνου, εκτός από τη ζωγραφική, συνθέτει και ηθικοπλαστικούς στίχους «περὶ τοῦ ἔρωτος τὸ πάθος τὸ ἀχρεῖον»³².

Στιχουργός και ο ανώνυμος ζωγράφος του 1862 ενός προσκυνηταρίου με την Παναγία Οδηγήτρια στη Σιμωνόπετρα, ο οποίος διερωτάται ποια θα είναι η αμοιβή του για την εργασία που προσφέρει: *Τί, ὀδοιπὸρε, ἔρευνᾷς τοῦ μαθεῖν τὴν αἰτίαν / τὴν ὄδε προσκαλέσασαν ταύτην τὴν ζωγραφίαν; / Εἷς ἐκ τῶν ἀδελφῶν ποτε πεμφθεις εἰς ἐργασίαν / ταύτης τῆς ἱερᾶς μονῆς ἦλθεν εἰς ἀπορίαν / ἀποκαμῶν ἐν τῆ ὀδῶ και καθ' ἑαντὸν λέγων. / Ἄραγε πληρωθήσονται οἱ κόποι μου ἢ μάτην, / κατὰ τὸν προφητάνακτα, γίνονται ἄνευ κέρδους; / Εὐθύς Δε ἦκουσε φωνὴν ἔλθοῦσαν ἀοράτως / ὀτι εἰς ὑπακοὴν προθύμως κοπιᾷζων / στέφανον λήψεται λαμπρὸν ὡς ἀθλητῆς και μάρτυς*³³. Το παράπονο για την

αμοιβή του ζωγράφου του 19ου αιώνα θυμίζει τους στίχους του Μανουήλ Φιλή για τις χαμηλές αμοιβές των ζωγράφων πέντε αιώνας πριν: *χειρὶ σε λοιπὸν ζωγραφῶ σκιαγράφου / σμικρᾶς ἀμοιβῆς οὐ καταλλήλου χάριν*³⁴. Στις επιγραφές, εκτός από αναφορές σε βιοτικά ζητήματα, υπεισέρχονται και αναφορές στα προσωπικά των ζωγράφων, ὀπως η ηλικία, η αλλαγή θρησκείας, ἑνα ταξίδι στον Πανάγιο Τάφο ἢ μια ετοιμοπόλεμη διάθεση.

Ο ζωγράφος Μιχαήλ Μυριανθεὺς στις υπογραφές δύο εικόνων του σημειώνει την προχωρημένη ηλικία του: *...ὀ ζωγράφος ἦν 97 ἐτῶν*. Ο Μιχαήλ Κατσαράς υπογράφοντας διὰ *χειρὸς ἐμοῦ Μιχαήλ νέος ἦμουν ἐτὸν εἰκοσιτρίο ὀταν ἱστόρησα τὸ παρό και ὀ Ἰωάννης Κορνάρος Ἰωάννου πόνημα Κορνάρου εἰς τοὺς 25 χρόνους τῆς ηλικίας αὐτοῦ*, μάλλον επαίρονται για το νεαρόν της ηλικίας τους. Ο Νομικός Γεώργιος το 1672 προσθέτει στην υπογραφή φορητῆς εικόνας: *ἦμουνα ὀβρῆος και γίνηκα χριστιανός*, ἑνώ ὀ Κουλουμπῆς το 1783 στην Κεφαλονιά δηλώνει στην επιγραφή του ναοῦ του Αγίου Νικολάου στη μονή Φανέντων: *Κουλουμπῆς ἐγραψα το παρόν με το ἴδιο μου το χέρι κε με το σπαθὶ στο χέρι*, μήνυμα που ἴσως σχετίζεται με τις διαμάχες μεταξύ οικογενειῶν του νησιῦ την εποχὴ εκείνη³⁵. Το προσκύνημά του στα Ἱεροσόλυμα προσθέτει ὀ Νικηφόρος ἀπὸ την Κύπρο στα μέσα του 18ου αιώνα σε εικόνα που βρίσκεται στον Πανάγιο Τάφο: *χειρ Νικηφόρου ἱερομονάχου και προσκυνητῆς Παναγίου Τάφου*. Στη Βενετία, μια εικόνα δημιουργείται για να αφιερωθεῖ ἀπὸ τὸ ζωγράφο της στους ἄρχοντες της Κέρκυρας: το 1671 ὀ λόγιος ἱερωμένος και φημισμένος ζωγράφος του καιροῦ του Ἐμμανουήλ Τζάνες δημιουργεῖ μια πρωτότυπη σύνθεση, την εικόνα της αγίας Θεοδώρας και τὸ ἑμβλημα της Κέρκυρας και τη στέλνει στους ἄρχοντες του νησιῦ, που τον δέχθηκαν μετὰ την ἄλωση της πατρίδας του ἀπὸ τους Τούρκους. ὀ Τζάνες δεν δημιούργησε μόνο ἑνα πρωτότυπο εικονογραφικό θέμα ἀλλὰ και μια πρωτότυπη υπογραφή: *Ἡ εἰκὼν αὐτῆ ἐποιήθη ὑπ' ἐμοῦ Ἐμμανουήλ ἱερέως τοῦ Τζάνε και ἀφιερῶθη τοῖς ἐντιμοτάτοις ἄρχουσι και συνδίκουσι τῆς θεοφρονητῆς Κερκύρας*³⁶.

Γενικά ὀι ζωγράφοι εκφράζουν στις επιγραφές την επιθυμία για αναγνώριση του ἔργου τους ἐπιδιώκοντας τη

29. ὀ.π., αριθ. 47.

30. ὀ.π., αριθ. 53.

31. ὀ.π., αριθ. 63.

32. *Παίξουσι και χορεύουσι και πὼς πετοῦν νομίζουσι / ὀλαις τοῦ κόσμου ταῖς χαρᾶς θεωροῦσι και κερδίζουσι. / Δέν ἔξερουν πὼς ἐυρίσκονται εἰς στόματα θηρίων / τοῦτο τοῦ ἔρωτος δηλοῖ τὸ πάθος τὸ ἀχρεῖον*, βλ. *Ἐλληνες ζωγράφοι*, 1, σ. 122.

33. Millet - Pargoire - Petit, ὀ.π. (υποσημ. 2), αριθ. 535.

34. Οικονομίδης, ὀ.π. (υποσημ. 5), σ. 112.

35. Ἡλ. Τσιτσέλη, *Κεφαλληνιακά Σύμμικτα*, 2, ἐν Αθήναις 1960, σ. 437.

36. Ανδρ. Κατσελάκη, *Εικόνα του Ἐμμανουήλ Τζάνε στο Βυζαντινὸ Μουσείο, ΔΧΑΕ ΙΗ'* (1995), σ. 129-138, εικ. 1-5.

θετική ανταπόκριση του κοινού: *και οί θεωροῦντες εὔχεστε διὰ τὸν Κύριον παρακαλεῖ το 1591 ο ζωγράφος στο ναό του Αγίου Νικολάου στο Βεράτι και το 1725 ο ζωγράφος από το Ελβασάν προσθέτει: και εἰ τις κατηγορήσῃ την ιστορία ἔλεγχον νάχη τον ἅγιον Νικόλαον εν ημέρα της κρίσεως*³⁷.

Μια ἄλλη βασική επιθυμία των ζωγράφων –της ἀφεσης των αμαρτιῶν– επανέρχεται σε επιγραφές ἀνά τους αἰῶνες· επικλήσεις, ὅπως του Ονουφρίου το 16ο αἰώνα: *Ὅταν εἰς Θεόν εκπετάσῃς τας χεῖρας σου ὦ Θεοῦ θύτα, μνήστητι καμὸν τον αμαρτωλοῦ και αμαθούς Ονουφρίου τάχα και ζωγράφου*, συναντώνται στις ἐκκλησίες της Κρήτης το 14ο αἰώνα³⁸, και το 1758 σε φορητὴ εἰκόνα που βρίσκεται στα Ἱεροσόλυμα: *μνήσθητι καμὸν Δέσποινα Θεοτόκε παναθλίον Χριστοφῶρον Κυπρίου και καθιστορήσαντος τὴν σὴν εἰκόνα ὅπως λάβω ἄρσιν ἀμπλακημάτων*.

Ἀν οἱ τρόποι υπογραφῆς των μεταβυζαντινῶν ζωγράφων ακολουθοῦν κατὰ κανόνα τους καθιερωμένους ἀπὸ τα βυζαντινά χρόνια τρόπους ἐκφρασης: *διὰ χειρός, τάχα και ζωγράφος, ἁμαρτωλός*³⁹ καὶ *κόπος και πόνος τοῦ ταπεινοῦ, ἐλαχίστον ἢ ἁμαρτωλοῦ*, μια προσηκτικότερη καταγραφή ἀναδεικνύει τις ἀναζητήσεις, τις ἀναδρομές, τις προσαρμογές, τὴ ζωντάνια τους.

Ὁ βυζαντινὸς ὅρος *ἱστοριογράφος*⁴⁰ επανέρχεται στις υπογραφές των ζωγράφων ἕως το 19ο αἰώνα⁴¹. Ἐνας ἄλλος ὅρος, του *εἰκονογράφου*, συναντάται ἀπὸ το 16ο ἕως το 19ο αἰώνα⁴². Το 1784 ο ζωγράφος Ράλης ἀπὸ τὴν Αἴνο συνταιριάζει τους ὅρους και υπογράφει ὡς *εἰκονοστοριογράφος*. Στὰ μέσα του 18ου αἰώνα ο ζωγράφος Γαβριήλ δεν δίστασε να υιοθετήσῃ τὴν περιφρημὴ μετοχὴ *δεῖξας του Θεοτοκόπουλου και να υπογράψῃ σε εἰκόνα ἔδειξεν ταύτην χεῖρ Γαβριήλ ἱερομονάχου ναξιαίου*⁴³.

Eugénie Drakopoulou

SIGNATURES DES PEINTRES POSTBYZANTINS. TÉMOIGNAGES PERSONNELS ET ARTISTIQUES

Du début du XVI^e jusqu'au début du XIX^e siècle, les inscriptions des icônes portatives ou des décorations murales et plus particulièrement les signatures des peintres constituent des messages écrits par les créateurs et adressés au public.

En découvrant ces signatures nous sommes devant les diversités et l'évolution d'un art qu'on a en général accusé comme un art conservatif.

L'influence de l'idéologie des peintres crétois du XVI^e et XVII^e siècles était définitive pour l'apparition des signatures des peintres postbyzantins sur les icônes portatives, qui à l'époque byzantine n'étaient pas généralement signées. Quant à la peinture monumentale, l'existence des signatures des peintres sur les inscriptions votives des églises dépend des

facteurs tels que la volonté des donateurs, le milieu historique et culturel, le niveau d'éducation des peintres, surtout de ceux qui étaient aussi des prêtres. De même, le besoin professionnel des ateliers artistiques du XVII^e et XVIII^e siècles, provenant des villages d'Épire et de Macédoine, était définitif pour que ces peintres signent leurs oeuvres de peinture monumentale ; ils voulaient bien manifester leur technique supérieure et attirer de nouveaux commandeurs. Ces inscriptions-signatures révèlent encore des échos des tendances littéraires contemporaines, des témoignages et desirs personnels, la survivance des motifs byzantins, ainsi que les modes d'adaptation des artistes aux demandes de leur époque.

37. Π. Βοκοτόπουλος, *Επιγραφικά σύμμεικτα ἀπὸ τὴν Ἀλβανία, «Φηγός», Τιμητικὸς τόμος για τον καθηγητὴ Σωτήρη Δάκαρη*, Ἰωάννινα 1994, σ. 392, 395.

38. Καλοπίση-Βέρτη, ὀ.π. (υποσημ. 5), σ. 133-134.

39. Ὁ.π., σ. 145.

40. Ὁ.π.

41. Παραδείγματος χάριν Μάλαμας Μιχαήλ, 15ος αἰ., *ιστοριογράφος*· Καππάδοκας Ἰωάννης, τέλος 15ου αἰ., *ιστοριογράφος*· Νικόλαος(10), 1588, *ιστοριογράφος*· Θωμάς(1), 1601, *ιστοριογράφος*

Δημήτριος(6), 1610· *Δημήτριος ἐξ Ἀθηνῶν ἱστοριοστῆς*· Κωνσταντῖνος(25), 1784, *ιστοριοστῆς*· Μιχαήλ(19), 1805, *ιστοριογράφος*. Μεταξὺ αὐτῶν μοναδικὴ γυναικία ἡ πρεσβυτέρα Μπαμπούλα, *ιστοριογράφος*.

42. Λούτζιος, 1589, *εἰκονογράφος*· Μέγκολος, 1517, *iconografo*· Δημήτριος(47), 1807, *εἰκονογράφος*.

43. Γαβριήλ(3), εἰκόνα του σιναϊτικῶν μετοχίου στὴν Κωνσταντινούπολη, 1739.