

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 22 (2001)

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



Ο καλλιτεχνικός «δυσμός» στην εντοίχια εκκλησιαστική ζωγραφική του 16ου αιώνα στην Ελλάδα. Συμβολή στη μελέτη του γραπτού κοσμήματος

Αθανάσιος ΣΕΜΟΓΛΟΥ

doi: [10.12681/dchae.312](https://doi.org/10.12681/dchae.312)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΣΕΜΟΓΛΟΥ Α. (2011). Ο καλλιτεχνικός «δυσμός» στην εντοίχια εκκλησιαστική ζωγραφική του 16ου αιώνα στην Ελλάδα. Συμβολή στη μελέτη του γραπτού κοσμήματος. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 22, 287-296. <https://doi.org/10.12681/dchae.312>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Ο καλλιτεχνικός «δυϊσμός» στην εντοίχια
εκκλησιαστική ζωγραφική του 16ου αιώνα στην
Ελλάδα. Συμβολή στη μελέτη του γραπτού
κοσμήματος

Αθανάσιος ΣΕΜΟΓΛΟΥ

Τόμος ΚΒ' (2001) • Σελ. 287-296

ΑΘΗΝΑ 2001

Ο ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΣ «ΔΥΪΣΜΟΣ» ΣΤΗΝ ΕΝΤΟΙΧΙΑ
ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΟΥ 16ου ΑΙΩΝΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ
ΣΥΜΒΟΛΗ ΣΤΗ ΜΕΛΕΤΗ ΤΟΥ ΓΡΑΠΤΟΥ ΚΟΣΜΗΜΑΤΟΣ*

Όταν ο Μανόλης Χατζηδάκης μελετούσε την εντοίχια ζωγραφική του καθολικού της μονής Σταυρονικήτα στο Άγιον Όρος, ολοκληρώνοντας κατ' αυτό τον τρόπο τον πολυετή κύκλο της έρευνάς του για την καλλιτεχνική δραστηριότητα του κρητικού ζωγράφου Θεοφάνη, είχε εντοπίσει ένα μοτίβο, το οποίο συχνά επαναλαμβάνονταν στο διακοσμητικό λεξιλόγιο του καλλιτέχνη, όταν επρόκειτο να διαχωρίσει ή και να εξάρει κάποιες ζωγραφικές επιφάνειες. Το γραπτό αυτό κόσμημα, με το οποίο «επιδιώκεται μέ δεξιότεχνικό τρόπο ὄφθαλμαπάτη», μμείται «πυκνή σειρά από διπλῆς καμπυλότητος γεισίποδες (φουρούσια) πού τούς διαπερνᾶ στήν ἔσωτερική τους κοιλότητα στέλεχος εὐθύγραμμο»¹ (Εικ. 1). Η ελληνιστικής έμπνευσης ταινία, που αναβιώνει κατά την περίοδο της Αναγέννησης, μαζί με άλλα, πιο απλουστευμένα αρχιτεκτονικά μοτίβα, φαίνεται πως αποτελούν και τα κυρίαρχα διακοσμητικά θέματα για τους κρήτες καλλιτέχνες κατά το 16ο αιώνα. Η παραπάνω παρατήρηση του Μανόλη Χατζηδάκη για το διακοσμητικό μοτίβο του καθολικού της μονής Σταυρονικήτα θέτει τη βάση για μια σοβαρή και ουσιαστικότερη μελέτη του γραπτού κοσμήματος κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο, το οποίο μέχρι και σήμερα αντιμετωπίζεται ως ένα δευτερεύον και συμπληρωματικό

στοιχείο στο ὄλο εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού. Είναι γεγονός ότι το μεταβυζαντινό γραπτό κόσμημα δεν αποτέλεσε αντικείμενο μιας συστηματικότερης προσέγγισης, πιθανότατα εξαιτίας της απουσίας συγκεντρωμένου δημοσιευμένου υλικού. Αυτή πάντως η αντιμετώπιση έχει ως αποτέλεσμα την αδυναμία καταγραφής της εξέλιξης των διακοσμητικών θεμάτων, σε μία περίοδο μάλιστα που οι αισθητικές αναζητήσεις και οι καλλιτεχνικές ανησυχίες εντείνονται και συσπειρώνονται γύρω από δύο πόλους, δύο σχολές, την κρητική με εκπρόσωπο τον Θεοφάνη και τη σχολή της βορειοδυτικής Ελλάδας με κύριους εκφραστές της τους θηβαίους ζωγράφους Φράγγο Κατελάνο και τους αδελφους Γεώργιο και Φράγγο Κονταρή².

Η ανάλυση του διακοσμητικού θεματολογίου αναδεικνύεται επομένως εξαιρετικά ενδιαφέρουσα, διότι αφ' ενός επιτρέπει την ανίχνευση των εικαστικών προσανατολισμών της μιας ή της άλλης καλλιτεχνικής σχολής και αφ' ετέρου συμβάλλει σημαντικά στη μελέτη προβλημάτων απόδοσης ακόμη και διάκρισης φάσεων. Σε αυτό συντείνουν κατά τη γνώμη μου δύο κυρίως λόγοι: α) Η ελεύθερη επιλογή των κοσμητικών στοιχείων από πλευράς του καλλιτέχνη, καθώς το κόσμημα δεν φαίνεται να υπόκειται, τουλάχιστον όχι στο μέτρο που συμ-

* Η παρούσα μελέτη αποτέλεσε αντικείμενο ανακοίνωσής μου στη Β' Συνάντηση Βυζαντινολόγων Ελλάδος και Κύπρου, που έγινε στο Πανεπιστήμιο Αθηνών (24-26 Σεπτεμβρίου 1999). Θα ήθελα να ευχαριστήσω και από αυτή τη θέση τον καθηγητή μου Claude Lepage για το ενδιαφέρον που μου ενέπνευσε για το γραπτό κόσμημα, καθώς και για τη βοήθειά του στην προσέγγισή του.
1. Μ. Χατζηδάκης, *Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της Ιερᾶς Μονῆς Σταυρονικήτα*, Άγιον Όρος 1986, σ. 77.
2. Βλ. ενδεικτικά Μ. Αχμεμάστου-Ποταμιάνου, *Η μεταβυζαντινή*

ζωγραφική και η βυζαντινή παράδοση, *Byzantium, Identity, Image, Influence, XIX International Congress of Byzantine Studies, Major Papers, University of Copenhagen, 18-24 August 1966*, Κοπεγχάγη 1996, σ. 244-248. Η ίδια, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1983, σ. 216-221. Μ.Μ. Gardidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et sous domination étrangère*, Αθήνα 1989, σ. 137-199. Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, 1, Αθήνα 1987, σ. 82-87.



Εικ. 1. Άγιον Όρος, καθολικό μονής Σταυρονικήτα. Ταινία με αρχιτεκτονικό διάκοσμο (από Χατζηδάκης 1986).

βαίνει για τα λοιπά εικονογραφικά θέματα, στις προτιμήσεις των παραγγελιοδοτών κτητόρων. Ενδεικτικό είναι και το γεγονός ότι στην *Έρμηνεία της ζωγραφικής τέχνης* ο ιερομόναχος Διονύσιος ο εκ Φουρνά αφήνει εκτός πεδίου ορισμού αυτή την καλλιτεχνική κατηγορία δίνοντας την ελευθερία στον καλλιτέχνη να σχεδιάσει «ὅ,τι πλουμί θέλει»³.

β) Η μηχανιστική αντιγραφή των διακοσμητικών μοτίβων από τον έναν καλλιτέχνη στον άλλο και από το ένα συνεργείο στο άλλο μπορεί να προσδιορίσει το στίγμα μιας ευρύτερης καλλιτεχνικής σχολής, είτε δεχθούμε ότι το κόσμημα ήταν ενασχόληση των πρωτόπειρων και μαθητευόμενων ζωγράφων είτε ακόμη και ορισμένων τεχνιτών που εξειδικεύονταν στην εκτέλεσή του. Και στις δύο περιπτώσεις τον πρώτο λόγο θα είχε αναμφίβολα ο επικεφαλής του συνεργείου που έδινε και τις κατευθυντήριες γραμμές στον τύπο του κοσμήματος που έπρεπε να υιοθετηθεί.

Ως προς τη μορφολογία του, το διακοσμητικό λεξιλόγιο το 16ο αιώνα κατορθώνει να ξεπεράσει το τέλμα στο

οποίο φαίνεται πως είχε πέσει στους χρόνους που ακολούθησαν αμέσως μετά την Άλωση αλλά και κατά τη μεγαλύτερη διάρκεια του 15ου αιώνα. Παρά τις εμφανείς επιδράσεις της τουρκοπερσικής διακοσμητικής, που θα ανανεώσει τη φόρμα των μοτίβων⁴, το κόσμημα του 15ου αιώνα δεν θα μπορέσει μάλλον να ξεφύγει από ένα στείο συντηρητισμό παραμένοντας στενά εξαρτημένο από το προγενέστερο θεματολόγιο⁵. Η παραπάνω γενική διαπίστωση, που αφορά το σύνολο του βαλκανικού χώρου, σε συνδυασμό με την περιορισμένη τοπικά για τα μνημεία της σχολής του Μοράβα παρατήρηση του Cl. Lepage για τη δραματική μείωση του αριθμού των μοτίβων και τη μονότονη επανάληψή τους, δίνουν το στίγμα για την τύχη του γραπτού κοσμήματος κατά το 15ο αιώνα⁶.

Οι επικρατέστεροι τύποι στη μορφολογία των διακοσμητικών θεμάτων κατά την εξεταζόμενη περίοδο είναι δύο: ο πρώτος, τρισδιάστατος, συνίσταται σε μια απομίμηση αρχιτεκτονικών στοιχείων και χαρακτηρίζεται από ακρίβεια στην εκτέλεση του σχεδίου και χρωματική λιτότητα,

3. Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, *Έρμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, ὑπὸ Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, ἐν Πετροῦπόλει 1909, σ. 15 (για τις εἰκόνες) και 43 (για τις τοιχογραφίες).

4. B. Radojković, *Turko-Persijski uticaj na srpske umetnicke zanate XVI i XVII veka*, ZLU 1 (1965), σ. 119-141. A. Roskovska - L. Mavrodinova, *Stenopisen Omament*, Σόφια 1985, σ. 68-69.

5. Roskovska - Mavrodinova, ὀ.π., σ. 57.

6. Cl. Lepage, *Remarques sur l'ornementation peinte à l'intérieur des églises de Morava*, *Symposium de Resava. L'école de Morava et son temps*,

1968, Βελιγράδι 1972, σ. 235-236. Είναι, ωστόσο, αναγκαία η διεξοδικότερη μελέτη της μορφής και της τεχνοτροπίας του γραπτού κοσμήματος κατά το 15ο αιώνα στον ελλαδικό χώρο. Μια τέτοια έρευνα, που απουσιάζει από την επιστημονική βιβλιογραφία, θα αποκαθιστούσε την ενότητα του διακοσμητικού λεξιλογίου και μετά την κατάλυση του βυζαντινού κράτους, ενώ συγχρόνως θα ήλεγχε τις παραπάνω διατυπωθείσες εκτιμήσεις περί παρακμής του γραπτού κοσμήματος κατά την εν λόγω περίοδο.

ενώ ο δεύτερος, ο ανθοφυτικός, παρουσιάζει πολλές παραλλαγές (ανθήμια, άκανθες, λωτούς) και διακρίνεται για την πολυχρωμία του, καθώς και για τη σχεδιαστική ζωντάνια και νευρικότητα στην απόδοσή του⁷.

Στην παρούσα μελέτη θα επιχειρήσουμε να αντιστοιχίσουμε τους δύο παραπάνω τύπους αποδεικνύοντας ότι ο πρώτος είναι συνειδητή επιλογή της κρητικής σχολής, ενώ ο δεύτερος, ο ανθοφυτικός, αποτελεί την κατεξοχήν διακοσμητική έκφραση της σχολής της βορειοδυτικής Ελλάδας. Στη συνέχεια θα προσπαθήσουμε να διερευνήσουμε στο κοινωνικό και πολιτικό περιβάλλον, μέσα στο οποίο δρα και παράγει η κάθε σχολή, τους λόγους που οδηγούν στην υιοθέτηση του ενός ή του άλλου τύπου αντίστοιχα.

Κατά το 16ο αιώνα το κόσμημα θα παρακολουθήσει και αυτό την εξέλιξη των υπόλοιπων καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων (ξυλογλυπτική, αργυροχρυσόχοια, κεραμική, μικρογραφία, κεντητική) που ασκούνται τόσο από χριστιανούς –Ελληνες, Γεωργιανούς, Αρμενίους, Ούγγρους– όσο και από μουσουλμάνους –Ιρανούς και Οθωμανούς⁸. Ο διακοσμητικός πλούτος των φυτικών και ανθεματικών μοτίβων που κατακλύζει την οθωμανική αυτοκρατορία κατά το 16ο αιώνα, από το παλάτι του Τορκάρι στην Κωνσταντινούπολη μέχρι τους κεραμείς της Νικαίας (Iznik) και τους υφαντές της Προύσας, σε συνδυασμό και με τη συλλεκτική μανία του φιλότεχνου σουλτάνου Σουλεϊμάν του Μεγαλοπρεπούς (1494-1566) για κάθε πολύτιμο έργο τέχνης⁹, δεν μπορεί να αφήσει ανεπηρέαστους τους έλληνες αγιογράφους.

Καθοριστικές μοιάζουν να είναι και οι επιδράσεις από

τη δυτική Αναγέννηση. Η αύξηση της κυκλοφορίας των βιβλίων στην Ευρώπη, αποτέλεσμα της εφεύρεσης και εξάπλωσης της τυπογραφίας, θα έχει ως συνέπεια τη διάδοση ενός μεγάλου πλήθους διακοσμητικών μοτίβων σε ένα ευρύτερο κοινό. Οι εκδότες, στην προσπάθειά τους να καταστήσουν τις εκδόσεις τους πιο ελκυστικές για την πελατεία τους, η οποία παρέμενε εξοικειωμένη με την παλαιά όψη των χειρόγραφων βιβλίων, διατήρησαν τη μορφή τους εμπλουτίζοντάς την με μεγάλο αριθμό διακοσμητικών μοτίβων. Η εκτέλεση των μοτίβων αυτών ανετίθετο συχνά σε διάσημους ζωγράφους, ανάμεσα στους οποίους συγκαταλέγονται οι Albrecht Dürer, Lucas Granach και Hans Holbein¹⁰.

Μέσα σε αυτές τις ιδιαίτερα γόνιμες καλλιτεχνικά συνθήκες οι ζωγράφοι θα εμπλουτίσουν τη θεματολογία, αλλά και τη χρωματολογία των μοτίβων τους. Βέβαια, καθοριστική στην εξέλιξη του γραπτού κοσμήματος είναι η πλούσια παράδοση της μέσης και της ύστερης βυζαντινής περιόδου από όπου και αντλούν¹¹, ενώ συχνά είναι και θέματα που γνωρίζουν εξαιρετική διάδοση κατά την παλαιοχριστιανική περίοδο, όπως πλοχομοί και μιμήσεις opus sectile σε πολλές παραλλαγές¹². Η επιβίωση κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο της ζωγραφικής μίμησης της παλαιοχριστιανικής τεχνικής opus sectile δηλώνει σαφώς την πρόθεση από την πλευρά του κήτορα να προσδώσει στο μνημείο μια εντύπωση πολυτέλειας με τα πενιχρά μέσα που διέθετε¹³, αφού στα περισσότερα έργα της περιόδου το πλέον σύνθημα διακοσμητικό θέμα για τα κατώτερα στρώματα του ναού είναι η «ποδέα», δηλαδή η απομίμηση βήλου¹⁴.

7. Roskovska - Mavrodinova, ό.π., σ. 50.

8. E. Vigier, A la cour du sultan, *Fleurs et jardins dans l'art ottoman. Splendeurs de l'art ottoman*, κατάλ. έκθ., Trianon de Bagatelle, Παρίσι 1999, σ. 6-7.

9. Βλ. σχετικά J.M. Rogers - R.M. Ward, *Süleyman the Magnificent*, Λονδίνο 1988, σ. 28-35.

10. Βλ. την εισαγωγή του A. Werner στο *Handbook of Renaissance Ornament*, Νέα Υόρκη 1969, σ. viii.

11. Ανάμεσα στα διακοσμητικά θέματα που διαμορφώνονται κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο και παρουσιάζουν μεγάλη συχνότητα κατά το 16ο αιώνα είναι οι ελικοειδείς βλαστοί, τα πλέγματα πλοχμών αλλά και τα καρδιόσχημα ανθήμια (βλ. Μ. Καμπούρη-Βαμβούκου, Παρατηρήσεις στον τρόπο διαμόρφωσης των διακοσμητικών θεμάτων στα μεσοβυζαντινά ψηφιδωτά, *Αμνητός. Τιμητικός τόμος για τον καθηγητή Μ. Ανδρόνικο*, Θεσσαλονίκη 1986, σ. 367-379).

12. Για τις ζωγραφικές μιμήσεις της τεχνικής opus sectile στους μεσοβυζαντινούς και τους υστεροβυζαντινούς χρόνους βλ. Π. Αση-

μακοπούλου-Ατζακά, *Η τεχνική opus sectile στην έντοια διακόσμηση (Συμβολή στη μελέτη της τεχνικής από τον 7ο μ.Χ. αιώνα με βάση τα μνημεία και τα κείμενα)*, Θεσσαλονίκη 1980, σ. 154-157.

13. Σημειώνουμε το παράδειγμα του παρεκκλησίου του Αγίου Νικολάου στη μονή Μεγίστης Λαύρας του Αγίου Όρους, όπου είναι χαρακτηριστική η ποικιλία των διακοσμητικών θεμάτων στη μίμηση του opus sectile στην κατώτερη ζώνη (βλ. Α. Semoglou, *Le décor mural de la chapelle athonite de Saint-Nicolas (1560). Application d'un nouveau langage pictural par le peintre thébain Frangos Catellanos*, Villeneuve d'Ascq 1999, σ. 99 και πίν. 84a), το καθολικό της μονής Βαρλαάμ στα Μετέωρα (ό.π., πίν. 84b), και της μονής Σταυρονικήτα στο Άγιον Όρος (Χατζηδάκης, ό.π. (υποσημ. 1), σ. 76).

14. Για την ποδέα βλ. Α. Frolov, La «ποδέα», un tissu décoratif de l'église byzantine, *Byzantion XIII* (1938), σ. 461-504. Για το 16ο αιώνα σημειώνω ενδεικτικά το καθολικό της μονής Φιλανθρωπηνών στο νησί των Ιωαννίνων (*Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων. Ζωγραφική* (γεν. εποπτεία Μ. Γαριδής - Αθ. Παλιούρας), Ιωάννινα 1993, πίν.

Η περαιτέρω μελέτη των διακοσμητικών μοτίβων στην εντοίχια εκκλησιαστική ζωγραφική του 16ου αιώνα μας οδηγεί σε μια παρατήρηση που διατυπώνει με ευκρίνεια τις δύο ξεχωριστές τάσεις απέναντι στη θεωρήση του διακόσμου, σε βαθμό που μας επιτρέπει να κάνουμε λόγο για ένα είδος καλλιτεχνικού «δυϊσμού»¹⁵. Του δυϊσμού αυτού προηγείται ένας «πολιτιστικός διχασμός» ανάμεσα στις βενετοκρατούμενες ελληνικές χώρες και στις περιοχές που βρίσκονται κάτω από την τουρκική κυριαρχία, ο οποίος θα πρέπει πάντα να συνεκτιμάται ως ιστορικό φαινόμενο στην προσέγγιση της τέχνης της περιόδου¹⁶.

Όπως ήδη αναφέραμε οι καλλιτέχνες της κρητικής σχολής δείχνουν την προτίμησή τους σε αρχιτεκτονικά, γεωμετρικά και συχνά στυλιζαρισμένα διακοσμητικά σχήματα. Αξίζει να αναφέρουμε την περίπτωση του καθολικού της μονής Μεταμορφώσεως στα Μετέωρα (Μεγάλο Μετέωρο). Οι ζωγράφοι του παλαιού καθολικού (1483) κάνουν χρήση ενός απλοϊκού αλλά εντυπωσιακού από χρωματική άποψη ανθοφυτικού κοσμήματος σε πενταχρωμία (βαθύ πράσινο, γαιώδες-πορτοκαλόχρωμο, μαύρο, καφέ, κιτρινωπό). Το παλαιολόγεια εμπνευσμένο κόσμημα συνίσταται σε δύο ενωμένα ανθόφυλλα, στο εσωτερικό των οποίων εγγράφονται μικρότερα ανθόφυλλα, και που εναλλάσσονται με τρία ημιανθέμια ή κρινάνθημα που ενώνονται μεταξύ τους με μίσχο (Εικ. 2). Αυτή η διακοσμητική ταινία, που συναντάται και σε άλλα μνημεία της Καστοριάς του 15ου αιώνα¹⁷, χρησιμοποιείται όχι τόσο για να διαχωρίσει τις ζωγραφικές επιφάνειες όσο για να τις προβάλλει¹⁸. Στο νέο καθολικό όμως της ίδιας μονής (1552), ο διάκοσμος του οποί-



Εικ. 2. Μετέωρα, παλαιό καθολικό μονής Μεταμορφώσεως. Ανθοφυτικό κόσμημα (από Χατζηδάκης - Σοφιανός 1990).

ου αποδίδεται σε συνεργείο κρητικών ζωγράφων, ίσως και του ζωγράφου Τζώρτζη¹⁹, πουθενά δεν ακολουθείται το φυτικό κόσμημα της προηγούμενης περιόδου· αντίθετα επιλέγεται το αρχιτεκτονικό κόσμημα της ζωφόρου με ανθέμια και της ταινίας-γείσου με προοπτική απόδοση²⁰ (Εικ. 3). Η απόδοση όμως των ανθεμίων θυμίζει το «πριονωτό» κόσμημα των βυζαντινών χειρογράφων. Η παραπάνω διαπίστωση είναι ενδεικτική των καλλιτεχνικών τάσεων και επιλογών των κρητών ζωγράφων, οι οποίοι, όπως προκύπτει από το παράδειγμα, δεν ακολουθούν το άμεσα προγενέστερο θεματολόγιο ούτε για χάρη της διακοσμητικής ομοιογένειας στο ναό. Σε ανάλογες παρατηρήσεις μπορούμε να προβούμε και όσον αφορά τη μονή της Μεγίστης Λαύρας στο Άγιον Όρος, στο καθολικό της οποίας (1535)²¹ υιοθετείται ο αρχιτεκτονικός διακοσμητικός χωρισμός των επιφανει-

63, 107, 109), το καθολικό της μονής του Οσίου Νικάνορα στη Ζάβορδα Γρεβενών (Σ.Π. Σιγάλας, *Τερά Μονή Όσιου Νικάνορος και τό κειμηλιοφυλάκιον αυτής*, Γρεβενά 1991, σ. 60), την εκκλησία της Παναγίας Ρασιώτισσας στην Καστοριά (Γ.Γ. Γούναρης, *Οί τοιχογραφίες των Αγίων Άποστόλων και της Παναγίας Ρασιώτισσας στην Καστοριά*, Θεσσαλονίκη 1980, πίν. 42α), το καθολικό και την τράπεζα της Μεγίστης Λαύρας (G. Millet, *Monuments de l'Athos, I. Les peintures*, Παρίσι 1927, πίν. 118.3 και 145.2-3), καθώς και το καθολικό της μονής Σταυρονικήτα στο Άγιον Όρος (Χατζηδάκης, ό.π. (υποσημ. 1), εικ. 161).

15. Με τον όρο «δυϊσμός» εννοούμε την ιδέα της συνύπαρξης δύο ξεχωριστών διακοσμητικών αντιλήψεων, οι οποίες μπορούν να εκληφθούν, ανάλογα με την οπτική γωνία που θα τις προσεγγίσει κανείς, είτε ως καλλιτεχνικές εκδηλώσεις μιας αλληλοσυμπληρωματικής δυναμικής είτε ως αντινομίες.

16. Χ.Γ. Πατινέλης, *Ο Ελληνισμός κατά την πρώιμη τουρκοκρατία (1453-1600)*. Γενικές παρατηρήσεις και συσχετισμοί με την

ιστορική εξέλιξη της μεταβυζαντινής τέχνης, *ΔΧΑΕ ΙΣΤ'* (1991-1992), σ. 34.

17. Το ίδιο κόσμημα συναντάται στον Άγιο Νικόλαο της Μοναχίας Ευπραξίας (1486) και στον Άγιο Νικόλαο Μαγαλειού (τέλη 15ου αι.) στην Καστοριά (Στ. Πελεκανίδης, *Καστοριά, I. Βυζαντινά τοιχογραφία*, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 188α και 175α αντίστοιχα).

18. Μ. Χατζηδάκης - Δ. Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο. Ιστορία και τέχνη*, Αθήνα 1990, σ. 79, 87, 89, 92, 93. Ε. Georgitsoyanni, *Les peintures murales du vieux catholicon du monastère de la Transfiguration aux Méteores (1483)*, Αθήνα 1993, σ. 362.

19. Γ. Βελήνης, *Πρώτες πληροφορίες για έναν ζωγράφο του 16ου αι. από την Κωνσταντινούπολη*, *ΕΕΠΣΑΠΘ 2* (1974), σ. 93-97.

20. Βλ. ενδεικτικά Χατζηδάκης - Σοφιανός, ό.π., σ. 100-101, 103, 105, 107, 109, 111, 115, 117, 119.

21. G. Millet - J. Pargoire - L. Petit, *Recueil des inscriptions chrétiennes du Mont Athos*, Παρίσι 1904, αριθ. 339, σ. 111.



Εικ. 3. Μετέωρα, νέο καθολικό μονής Μεταμορφώσεως. Διακοσμητικές ταινίες (από Χατζηδάκης - Σοφιανός 1990).

ών²², σε αντίθεση με τον κατά είκοσι πέντε χρόνια μεταγενέστερο διάκοσμο του παρεκκλησίου του Αγίου Νικολάου, την εκτέλεση του οποίου αναλαμβάνει, σύμφωνα με την κτητορική επιγραφή, ο θηβαίος ζωγράφος Φράγγος Κατελάνος²³. Στο καθολικό της μονής μία ταινία με ανθέμια επιστέφει ενίοτε γεισίποδες που αποδίδονται προοπτικά (Εικ. 4). Πάντως, τόσο το ελληνιστικό διακοσμητικό μοτίβο του καθολικού της μονής Σταυρονικήτα όσο και η απλούστερη εκδοχή του γεισιποδίσματος στη μονή Μεγίστης Λαύρας, που η χρήση του πιστοποιείται και κατά την παλαιοχριστιανική πε-

ρίοδο²⁴, συναντώνται στα περισσότερα καθολικά του Αγίου Όρους, η διακόσμηση των οποίων αποδίδεται σε κρητικά εργαστήρια του 16ου αιώνα ή σε ζωγράφους που ακολουθούν πιστά την κρητική παράδοση σε εικονογραφικούς τύπους και τεχνοτροπικές προσεγγίσεις. Ενδεικτικά σημειώνω το καθολικό της μονής Διονυσίου, το οποίο αγιογραφείται το 1547 από τον Τζώρτζη, το καθολικό της μονής Δοχειαρίου, που μπορεί να αποδοθεί στον ίδιο ζωγράφο (1567-1568)²⁵, καθώς και το καθολικό της μονής Ξενοφώντος, τοιχογραφημένο το 1544 από το ζωγράφο Αντώνιο²⁶. Στο ίδιο πνεύμα εντάσσεται και η γεωμετρική, στυλιζαρισμένη διακοσμητική ταινία στο έργο του ζωγράφου Ονούφριου, στο ναό των Αγίων Αποστόλων στην Καστοριά (1552), που αποτελείται από σειρά λευκών εφαπτόμενων ρόμβων σε μαύρο κάμπο και αποσκοπεί να εξάρει την παράσταση της Παναγίας Βλαχερνίτισσας στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας²⁷.

Από την άλλη πλευρά, οι καλλιτέχνες που ακολουθούν το ρεύμα της βορειοελλαδικής σχολής αποφεύγουν συστηματικά, όπως προκύπτει από τα μέχρι σήμερα σωζόμενα έργα, το αρχιτεκτονικό και γεωμετρικό κόσμημα τουλάχιστον για να διαχωρίσουν τις επιφάνειες ή να προβάλλουν ορισμένα κεντρικά εικονογραφικά θέματα, κυρίως στην περιοχή της αψίδας και του τρούλου. Η περίπτωση του αθωνίτικου παρεκκλησίου του Αγίου Νικολάου στη μονή Μεγίστης Λαύρας αποδεικνύει ότι ο Φράγγος Κατελάνος, ενώ γνωρίζει το διακοσμητικό γείσο που επιλέγει ο Θεοφάνης στο γειτονικό καθολικό, αποφεύγει να ακολουθήσει τη συγκεκριμένη επιλογή του κρητά συναδέλφου του (Εικ. 5). Αλλά ας δούμε ποια είναι τα προσφιλή διακοσμητικά θέματα για τους ζωγράφους της βορειοελλαδικής σχολής.

Περιπλεκόμενοι πλοχοί από εναλλασσόμενα τετράφυλλα άνθη σε μπλε ανοιχτούς τόνους και μίσχους σε χρωματισμούς της ψημένης σιένα, γκρι-ιώδες ή και γυαλιστερό κίτρινο προβάλλονται σε σκοτεινό, συνήθως μαύρο, βάθος και προκαλούν τη ζωνρή αίσθηση του αναγλύφου δίδοντας την εντύπωση έργου χρυσο-

22. Millet, ό.π. (υποσημ. 14), πίν. 116.1-2, 117.1, 118.1-3, 122.1-3.

23. Millet - Pargoire - Petit, ό.π., σ. 122.

24. Βλ. το παράδειγμα του Αγίου Γεωργίου στη Θεσσαλονίκη (J.-M. Spieser, *Thessalonique et ses monuments du IVe au VIe siècle. Contribution à l'étude d'une ville paléochrétienne*, Παρίσι 1984, πίν. XXIII.1, XXIV.1, XXV.1).

25. Βελένης, ό.π. (υποσημ. 19), σ. 95-96.

26. Millet, ό.π. (υποσημ. 14), πίν. 198.1, 216.1, 172.1. Για το διάκοσμο των παραπάνω καθολικών και τους ζωγράφους του βλ. Garidis, ό.π. (υποσημ. 2), σ. 159-160 (για τη μονή Διονυσίου), 160-163 (για το παλαιό καθολικό της μονής Ξενοφώντος) και 165-167 (για το καθολικό της μονής Δοχειαρίου).

27. Γούναρης, ό.π. (υποσημ. 14), σ. 78 και πίν. 1α-β.



Εικ. 4. Αγιον Όρος, καθολικό μονής Μεγίστης Λαύρας. Ταινία με αρχιτεκτονικό διάκοσμο (από Millet 1927).

χοΐας. Πρόκειται για έναν εξαιρετικά πυκνό διάκοσμο σε τολμηρές εναλλαγές φόρμας και χρώματος, με μια εμφανώς αντινατουραλιστική διάθεση που ανακαλεί στη μνήμη τόσο το βυζαντινό «arabesque», που καθίσταται εξαιρετικά δημοφιλές στα παλαιολόγια χρόνια²⁸, όσο και την «Blütenblattornamentik», μοτίβο που είχε ευρύτατη διάδοση στην τέχνη της διακόσμησης των χειρογράφων και των σμάλτων κατά το 10ο αιώνα²⁹.

Το μοτίβο αυτό, ο συμβολικός χαρακτήρας του οποίου προκύπτει από την τοποθέτησή του στα ψηλότερα τμήματα του ναού³⁰, και με εμφανείς τις συγγένειες με την τουρκοπερσική τέχνη του 16ου αιώνα, θα γνωρίσει αξιοσημείωτη ανάπτυξη σε ολόκληρη τη βαλκανική χερσόνησο³¹. Είναι βέβαια δύσκολο να γνωρίζουμε αν οι καλλιτέχνες αυτή την περίοδο αντλούν απευθείας από τη βυζαντινή παράδοση ή από τη σύγχρονη διακο-

28. Ο όρος περιγράφει περιπλεκόμενες ταινίες σε ιδιαίτερα πολύπλοκα σχήματα που προβάλλονται συνήθως σε λευκό ή ανοιχτού χρώματος βάθος. Η βυζαντινή παραλλαγή του «arabesque» μοτίβου θα πρέπει να προέρχεται από έργα κεραμικής ή χρυσοχοΐας (βλ. Lepage, ό.π. (υποσημ. 6), σ. 230-231. Μ. Καμπούρη-Βαμβούκου, ό.π. (υποσημ. 11), σ. 379).

29. Για τον παραπάνω όρο που περιγράφει το τρισδιάστατο ανθόφυλλο, που προβάλλεται σε σκοτεινό κατά κανόνα βάθος, βλ. Κ.

Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts*, Βιέννη 1996² (Addenda και Appendix), 1, σ. 22-33.

30. Κατά τον Cl. Lepage ο φανταστικός αυτός ανθοφυτικός διάκοσμος συνιστά μια συμβολική ενόραση του παραδείσου (γι' αυτή την πολύ ενδιαφέρουσα άποψη, που μας βρΐσκει σύμφωνους, βλ. Cl. Lepage, *L'ornementation végétale fantastique et le pseudo-réalisme dans la peinture byzantine*, *CahArch* 19 (1969), σ. 199).

31. Radojković, ό.π. (υποσημ. 4), σ. 120 και εικ. 14, 15, 24 και 27.

σημτική της Ανατολής. Ωστόσο, θεωρώ ότι, καθώς η παρουσία του φυσικού κόσμου είναι έντονη στην οθωμανική κοινωνία και σε όλες τις καλλιτεχνικές και πνευματικές της εκδηλώσεις, από την ποίηση και τη λογοτεχνία μέχρι την κεραμική και την τέχνη των χαλιών, ο έλληνας αγιογράφος δεν μπορεί να μείνει ανεπηρέαστος από αυτή την πανδαισία χρωμάτων και ανθοφυτικών μοτίβων που κατακλύζουν κατά το 16ο αιώνα την οθωμανική αυτοκρατορία³². Ενδεικτικά υπογραμμίζουμε το παράδειγμα του ανθοφυτικού μοτίβου που κοσμεί το αγγείο στην παράσταση του Ευαγγελισμού στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου στη Λαύρα³³, όπου εντοπίζονται καθαρά οι επιδράσεις των κεραμικών εργαστηρίων της Νικαίας (Iznik), τα προϊόντα των οποίων εισάγονται σε μεγάλες ποσότητες στο Άγιον Όρος κατά το 16ο αιώνα μέσω της Κωνσταντινούπολης³⁴.

Πάντως, αξίζει να σημειώσουμε ότι το διακοσμητικό μοτίβο που περιγράψαμε παρουσιάζει μεγάλη ποικιλία χρωμάτων και εμφανίζεται σε πολλές εκδοχές. Το πολύπλοκο σχέδιο και οι ζωηροί χρωματισμοί χαρακτηρίζουν το κόσμημα στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου στη Λαύρα (1560)³⁵ (Εικ. 6), καθώς και το κόσμημα στο καθολικό της μονής Ντίλιου (1543) στο Νησί των Ιωαννίνων³⁶. Μια διαφορετική παραλλαγή σε πιο σκοτεινούς τόνους συναντάμε στο καθολικό της μονής Βαρλαάμ, που διακοσμείται το 1548 πιθανότατα από το ζωγράφο Φράγγο Κατελάνο. Στη μονή των Μετεώρων το κόσμημα συνίσταται σε μια σειρά από κοιλόκυρτους ρόμβους, μέσα στους οποίους σχεδιάζονται άνθη με τέσσερα πέταλα από όπου ξεπηδούν μίσχοι σε βαθιά καστανή απόχρωση³⁷ (Εικ. 7). Στον ίδιο χρωματικό τόνο σχεδιάζονται αντίστοιχα τα γραπτά κοσμή-



Εικ. 5. Άγιον Όρος, παρεκκλήσιο Αγίου Νικολάου μονής Μεγίστης Λαύρας. Ταινία με ανθοφυτικό διάκοσμο (λεπτόμερεια).

ματα στο καθολικό της μονής της Μυρτιάς στην Αιτωλία (φάση του 1539)³⁸, στο καθολικό της μονής Φιλανθρωπηνών, στον κυρίως ναό (1541-1542)³⁹ αλλά και στη λιτή (1560)⁴⁰, σε μια εκδοχή όμως περισσότερο σχηματοποιημένη, στο καθολικό της μονής του οσίου Νικάνορα στη Ζάβορδα Γρεβενών (μετά το 1542)⁴¹, στο ναό της Παναγίας Ρασιώτισσας στην Καστοριά (1553)⁴², αλλά και στο νάρθηκα του Αγίου Νικολάου στην Κράψη Ιωαννίνων, που ιστορήθηκε από τους αδελφούς Κονταρήδες το 1563⁴³.

Παράλληλα, θα πρέπει να σημειώσουμε και μιαν άλλη διακοσμητική ταινία που στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου αναπτύσσεται κάθετα, αλλά εντάσσεται στο ίδιο πνεύμα με την προηγούμενη, ώστε να μπορούμε να τη θεωρήσουμε ως μια ακόμη παραλλαγή του πρώτου μοτίβου· από έναν ελικοειδή βλαστό ξεπηδούν άνθη σε αποχρώσεις του βιολετί (βιολετί απαλό, της ορτανσίας και σε βαθύτερη απόχρωση). Πρόκειται για ένα κόσμημα ιδιαίτερα επιμελημένο ως προς την εκτέλεσή του,

32. Βλ. σχετικά M. Charritat - A. Guynot - Chr. Gayraud, Dans les jardins de Séraïl, *Fleurs et jardins dans l'art ottoman* (βλ. υποσημ. 8), σ. 9-18.

33. Semoglou, ό.π. (υποσημ. 13), πίν. 19α.

34. J. Carswell, Pottery and Tiles on Mount Athos, *Ars Orientalis* 6 (1966), σ. 78. Βλ. επίσης για συγκρίσεις N. Atasoy - J. Raby, *Iznik, The Pottery of Ottoman Turkey*, Λονδίνο 1989, εικ. 30, 301.

35. Semoglou, ό.π. (υποσημ. 13), πίν. 8α, 15b, 20a, 40b, 85a.

36. Θ. Λίβα-Ξανθάκη, *Οι τοιχογραφίες της μονής Ντίλιου*, Ιωάννινα 1980, πίν. 88-90. Για έγχρωμες φωτογραφίες, βλ. επίσης *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, πίν. 437, 438 και 443.

37. Semoglou, ό.π. (υποσημ. 13), πίν. 85b.

38. Α.Δ. Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, Αθήνα 1985, πίν. 118.

39. Για τη μία και ενιαία φάση των τοιχογραφιών του κυρίως ναού

του καθολικού της μονής Φιλανθρωπηνών στα Ιωάννινα το 1541-1542 και την επιχειρηματολογία που αναπτύσσεται βλ. Semoglou, ό.π. (υποσημ. 13), σ. 121-125· πρβλ. επίσης Δ.Δ. Τριανταφυλλόπουλος «Ο Μέγας Όξερρος» τῶν Ἰωαννίνων (Ἀρχαιολογικές παρεμβολές γιὰ τὰ μεσαιωνικά μνημεία του), *Φηγός. Τιμητικός τόμος για τον καθηγητή Σωτήρη Δάκαρη*, Ιωάννινα 1994, σ. 347-363.

40. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, πίν. 63 και 187-188.

41. Σιγάλας, ό.π. (υποσημ. 14), σ. 90.

42. Γούναρης, ό.π. (υποσημ. 14), σ. 151 και πίν. 42α. Στην Παναγία Ρασιώτισσα ο λεπτός βλαστός που περιθέει το ανθοφυτικό κόσμημα σχηματίζει σταυρό.

43. A. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Velsista en Epire et l'atelier des peintres Kondaris*, Ιωάννινα 1989, πίν. 55α.



Εικ. 6. Άγιον Όρος, παρεκκλήσιο Αγίου Νικολάου μονής Μεγίστης Λαύρας. Ανθοφυτικό κόσμημα (λεπτομέρεια).

44. Z. Janč, *Ornamenti fresaka iz Srbije i Makedonije od XII do sredine XV veka*, Βελιγράδι 1961, σ. 35.

45. Η Zagorka Janč μετά από συγκριτικές αναλύσεις κατέληξε στο συμπέρασμα ότι τα κοσμήματα που προβάλλονται σε ανοιχτό ή λευκό βάθος προέρχονται από τη βυζαντινή παράδοση σε αντίθεση με τα άλλα που ζωγραφίζονται με μεγάλη πλαστικότητα πάνω σε μαύρο βάθος και με έναν εμφανή ιλουζιονισμό, τα οποία είναι εμπνευσμένα από τη δυτική ζωγραφική (Janč, ό.π., σ. 35).

46. Σημειώνουμε ότι το μοτίβο των τετράλοβων μεταλλίων, όπου εικονίζονται οι προφήτες, γνωρίζει μεγάλη διάδοση στην ισλαμική και τη γοτθική τέχνη. Το γεωμετρικό αυτό σχέδιο, που έχει την όψη ενός φυτικού μοτίβου, θα χρησιμοποιηθεί ευρέως το 16ο αιώνα (βλ. M. Kambouri-Vamvoukou, *Les motifs décoratifs dans les mosaïques murales du XIe siècle* (διδ. δι. διατριβή), Παρίσι 1983, σ. 27).

47. Βλ. ενδεικτικά το παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου Λαύρας (Semoglou, ό.π., πίν. 37a-b, 85a), τον κυρίως ναό και τη λιτή του καθολικού της μονής Φιλανθρωπικών στα Ιωάννινα (*Μοναστήρια*

περιορισμένης όμως έκτασης, που ακολουθεί ένα πιο ελεύθερο σχέδιο με χρωματικούς συνδυασμούς ευφυείς και εξαιρετικά ευαίσθητους και το οποίο μπορεί να αποδοθεί, κατά τη γνώμη μας, στον ίδιο τον επικεφαλής του συνεργείου καλλιτέχνη, που δεν είναι άλλος από τον Φράγγο Κατελάνο (Εικ. 8). Η ουσιαστική διαφορά σε σχέση με το υπόλοιπο κόσμημα του ναού έγκειται στο γεγονός ότι αυτό προβάλλεται σε χρυσό κάμπο, που αποδίδεται με φύλλο χρυσού και όχι με κίτρινο χρώμα, στοιχείο που αποφεύγεται τόσο στα σύγχρονα κοσμήματα των έργων που ανήκουν στη σχολή της βορειοδυτικής Ελλάδας, όσο και στα αντίστοιχα των εκκλησιών της Σερβίας και της Μακεδονίας μέχρι το 15ο αιώνα, με μόνη εξαίρεση τα μοναστήρια της Ravanica και της Manasija⁴⁴. Η χρήση του χρυσού κάμπου μας οδηγεί συγχρόνως και στο συμπέρασμα ότι γι' αυτό το μοτίβο ο ζωγράφος θα πρέπει να άντλησε από τη βυζαντινή παράδοση και όχι από σύγχρονά του δυτικά πρότυπα⁴⁵.

Πάντως, οι ελικοειδείς βλαστοί χρησιμοποιούνται και ως διακοσμητικό συμπλήρωμα στα εσωρράχια των παραθύρων αλλά και ανάμεσα στα κυκλικά ή τετράλοβα μετάλλια⁴⁶ των προφητών, συνήθως στα κλειδιά των τόξων. Πολύχρωμα μεγάλα ανθόφυλλα διασταυρώνονται και ενώνονται σε πολύπλοκους σχηματισμούς λειτουργώντας ως βάθος στα μετάλλια, δημιουργώντας μια αίσθηση αναγλύφου και επιτείνοντας το διακοσμητικό αποτέλεσμα⁴⁷. Τέλος, οι ελικοειδείς βλαστοί με περιελίξεις σε πλούσιους συνδυασμούς κοσμούν και τους χρυσούς ανάγλυφους φωτοστεφάνους⁴⁸, καθώς και τα ενδύματα των εικονιζόμενων μορφών, σε σχέδια που συνιστούν αναμφισβήτητα εμπνεύσεις της κεντητικής⁴⁹. Βέ-

Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 28, 31, 66, 130, 131), αλλά και την εκκλησία της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα της Ηπείρου (1568) (Stavroulou-Makri, ό.π. (υποσημ. 43), πίν. 11, 43a-b, 44a-b, 45a-b, 46).

48. Το γεγονός ότι στα εντοίχια σύνολα των κρητικών ζωγράφων του 16ου αιώνα δεν εμφανίζονται οι έξεργοι φωτοστεφάνοι με φυτικό διάκοσμο, παρατήρηση που έχει ήδη κάνει η Μ. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου (*Η μονή των Φιλανθρωπικών*, υποσημ. 822, σ. 161), αποδυναμώνει και την υπόθεση για ενδεχόμενες επιδράσεις των κρητικών εικόνων στο έργο των καλλιτεχνών της βορειοελλαδικής σχολής σχετικά με το παραπάνω ζήτημα (ό.π., σ. 96). Θα πρέπει να ελεγχθεί ως βάσιμη και η υπόθεση μίμησης έξεργων φωτοστεφάνων από χρυσές ή αργυρές επενδύσεις εικόνων που αφθονούν κατά το 13ο και το 14ο αιώνα στην Αχρίδα αλλά και στο Άγιον Όρος (A. Grabar, *Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du moyen âge*, Βενετία 1975, σ. 13-14).

49. Stavroulou-Makri, ό.π. (υποσημ. 43), πίν. 2b, 10b, 51, 52a, και σ. 125. Είναι δύσκολο να συναντήσουμε αυτούσια τα διακοσμητι-



Εικ. 7. Μετέωρα, καθολικό μονής Βαρλαάμ. Ανθοφυτικό κόσμημα (λεπτομέρεια).

Εικ. 8. Άγιον Όρος, παρεκκλήσιο Αγίου Νικολάου μονής Μεγίστης Λαύρας. Ελικοειδής βλαστός (λεπτομέρεια).

βαία, το διακοσμητικό θεματολόγιο των καλλιτεχνών της ηπειρωτικής σχολής δεν εξαντλείται μόνο με αυτό το ανθοφυτικό κόσμημα. Πλήθος κυματοειδών ταινιών σε πολύχρωμία αναπτύσσεται συνήθως κάθετα ως συμπλήρωμα επιφανειών και όχι ως διαχωριστικές θεμάτων, μοτίβο που χρησιμοποιεί εξίσου και η κρητική σχολή⁵⁰. Συμπερασματικά, η ανάλυση του διακοσμητικού ρεπερτορίου στην εντοίχια ζωγραφική του 16ου αιώνα έδειξε δύο ξεχωριστές καλλιτεχνικές εκφράσεις, που απηχούν και δύο διαφορετικές αντιλήψεις ως προς τη σύλληψη και λειτουργία του κοσμήματος. Οι επιλογές της κρητικής σχολής προς ένα κόσμημα αρχιτεκτονικό, περισσότερο γεωμετρικό, χρωματικά λακωνικό και ασφαλώς χωρίς «συμβολική επένδυση» αντλούν από ένα περιβάλλον αστικό, όπου είναι εμφανείς οι επιρρο-

ές από την Αναγέννηση⁵¹. Αντίθετα, η βορειοελλαδική σχολή, λόγω των ιδιαίτερων πολιτικών συνθηκών της ευρύτερης περιοχής της ηπειρωτικής Ελλάδας, αποδεικνύεται λιγότερο εξοικειωμένη με το πνεύμα της Αναγέννησης⁵². Το διακοσμητικό θεματολόγιό της είναι εμφανώς εξαρτημένο από το ιλουζιονιστικό και καθαρά συμβολικό λεξιλόγιο των παλαιολόγειων χρόνων που θα προσπαθήσει να διατηρήσει και να διαδώσει η πανίσχυρη Εκκλησία⁵³. Με το κόσμημα αυτό θα επιδιώξει να ανυψώσει το ηθικό των πιστών της ανανεώνοντας το ενδιαφέρον τους για ζωή⁵⁴, ενώ συγχρόνως θα προσφέρει την υπόσχεση ενός χριστιανικού παραδείσου, τον οποίο ανακαλούν τα πυκνά και πολύχρωμα άνθη, καθώς και οι ιδιαίτερα πολύπλοκοι σε σχήμα ελισσόμενοι βλαστοί. Ανάλογα διακοσμητικά μέσα θα χρησιμο-

κά θέματα της ζωγραφικής στην κεντητική, διότι οι χρυσοκεντητές δεν μπορούν να μιμηθούν απόλυτα τους ζωγράφους λόγω της φύσης των χρησιμοποιούμενων τεχνικών (Κ. Ζωγράφου-Κορρέ, *Μεταβυζαντινή-νεοελληνική εκκλησιαστική χρυσοκεντητική*, Αθήνα 1985, σ. 119). Τα ηπειρωτικά εργαστήρια χρυσοκεντητικής πάντως παίζουν σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση και διάδοση των ανθοφυτικών μοτίβων στην εντοίχια ζωγραφική. Το ζήτημα πραγματεύεται η Ε. Βλαχοπούλου-Καραμπίνη στην υπό εκπόνηση διδακτορική διατριβή της με θέμα, *Το εργαστήριο χρυσοκεντητικής της μονής Βαρλαάμ Μετεώρων και η ακτινοβολία του*.

50. Ενδεικτικά αναφέρω την πολύχρωμη κυματοειδή ταινία σε τετραχρωμία στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου στη Λαύρα (Semoglou, ό.π. (υποσημ. 13), πίν. 87), καθώς και τις ταινίες στο καθολικό της μονής Μυρτιάς στην Αιτωλία αλλά με ζωηρότερες χρωματικές αντιθέσεις, στον κυρίως ναό του καθολικού της μονής Βαρλαάμ στα Μετέωρα (ό.π., σ. 100), αλλά και στο καθολικό της μονής Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, ό.π. (υποσημ. 1), πίν. 85).

51. Βλ. σχετικά Μ. Βασιλάκη, Από τον «ανώνυμο» βυζαντινό καλλιτέχνη στον «επώνυμο» κρητικό ζωγράφο του 15ου αιώνα, *Το*

πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο, Ηράκλειο 1977, σ. 171-201. Βλ. επίσης Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, Οί κρητικοί ζωγράφοι και τό κοινό τους. Ή αντιμετώπιση τής τέχνης τους στη Βενετοκρατία, *ΚρητΧρον* 26 (1986), σ. 255 και 260. Οι άμεσες επιρροές από την Αναγέννηση εντοπίστηκαν και από τον Μ. Χατζηδάκη σε κόσμημα που ζωγράφησε ο ίδιος ο Θεοφάνης στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά στα Μετέωρα (1527), Μ. Chatzidakis, *Recherches sur le peintre Théophane le Crétois*, *DOP* 23-24 (1969-1970), σ. 334, εικ. 110.

52. Πατρινέλης, ό.π. (υποσημ. 16), σ. 33-37.

53. A. Semoglou, L'artiste et l'église au XVIe siècle en Grèce, *Byzantium. Identity, Image, Influence* (βλ. υποσημ. 2), Abstracts, αριθ. 5123. Βλ. επίσης και Μ. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, Ζητήματα μνημειακής ζωγραφικής του 16ου αιώνα. Η τοπική ηπειρωτική σχολή, *ΔΧΑΕ ΙΣΤ* (1991-1992), σ. 30.

54. Κατά τον Oleg Grabar ο φνιτικός διάκοσμος ανακαλεί την ιδέα της ίδιας της ζωής, της εξέλιξης και της κίνησης (O. Grabar, *The Mediation of Ornament*, Washington D.C., 1989, σ. 224).

ποιήσει και το Ισλάμ αντίστοιχα για την εικόνα του δικού του παραδείσιου κήπου που υπόσχεται το Κοράνι στους πιστούς του⁵⁵. εφαρμογή μιας κοινής καλλιτεχνικής γλώσσας για όλους ανεξαιρέτως τους υπηκόους

της οθωμανικής αυτοκρατορίας, χριστιανούς και μουσουλμάνους, και συγχρόνως μια συμβίωση στο ίδιο καλλιτεχνικό έργο του εικονικού με το διακοσμητικό ή ανεικονικό στοιχείο⁵⁶.

Athanassios Semoglou

LE « DUALISME » ARTISTIQUE DANS LA PEINTURE MURALE DU XVI^e SIÈCLE EN GRÈCE CONTRIBUTION À L'ÉTUDE DE L'ORNEMENT PEINT

Cet article étudie certains des ornements peints sur les décors muraux de grands ensembles monastiques du XVI^e siècle au Mont Athos, aux Météores et en Epire. Point de départ fut la remarque de Manolis Chatzidakis suivant laquelle l'école artistique crétoise choisit le décor architectural peint en perspective (frises géométriques d'origine hallénistique) soit pour séparer soit pour mettre en relief quelques sujets. Par contre, les artistes de la région du nord-ouest de la Grèce s'orientent plutôt vers un ornement végétal dense et multicolore (feuille-fleurs, rinceaux, tiges). Cette différence fondamentale du point de vue artistique, jamais énoncée jusqu'à aujourd'hui, reflète deux

conceptions bien distinctes sur la nature et la fonction même de l'ornement.

Ce sont les conditions historiques et politiques de chaque milieu qui définissent le caractère des motifs décoratifs. L'école crétoise enracinée et fleurie dans un milieu urbain s'avère ouverte aux influences de la Renaissance, alors que l'école du nord-ouest de la Grèce puise à la tradition riche paléologue ainsi qu'à l'art inslamique contemporain. Son ornement fait partie du vocabulaire pictural symbolique et illusionniste de l'Eglise qu'elle fera avancer et circuler visant à garder le courage des fidèles élevé et leur foi vivante.

55. Σε πολλά σημεία στο Κοράνι γίνεται αναλυτικά λόγος για τον κήπο του παραδείσου, τον οποίο μόνο ο τέλειος πιστός μπορεί να απολαύσει (κεφ. XLVII.15, VI.99, LVI.22). Τα παραπάνω κεφάλαια αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης για πολλούς καλλιτέχνες κατά το 16ο αιώνα (Charritat - Guynot - Gayraud, ό.π. (υποσημ. 32), σ. 18).

56. Βλ. σχετικά την προβληματική της L.-A. Hunt, *Iconic and Aniconic: Unknown Thirteenth- and Fourteenth-Century Byzantine Icons from Cairo in their Woodwork Settings, Byzantium, Eastern Christendom and Islam. Arts at the Crossroads of the Medieval Mediterranean*, Λονδίνο 1998, 1, σ. 60-96.