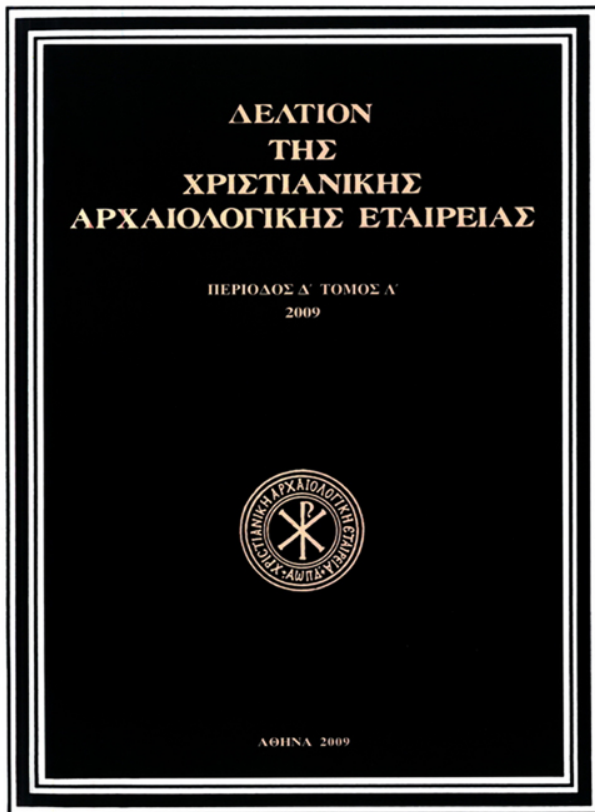


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 30 (2009)

Δελτίον ΧΑΕ 30 (2009), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Ηλία Κόλλια (1936-2007)



Ο θεομητορικός κύκλος στον ναό της Παναγίας
στο Ανισαράκι Κάνδανου: Εικονογραφικές
ιδιαιτερότητες

Θέτις ΞΑΝΘΑΚΗ

doi: [10.12681/dchae.649](https://doi.org/10.12681/dchae.649)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΞΑΝΘΑΚΗ Θ. (2011). Ο θεομητορικός κύκλος στον ναό της Παναγίας στο Ανισαράκι Κάνδανου: Εικονογραφικές ιδιαιτερότητες. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 30, 187-198.

<https://doi.org/10.12681/dchae.649>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Ο θεομητορικός κύκλος στον ναό της Παναγίας στο
Ανισαράκι Κάνδανου: Εικονογραφικές
ιδιαιτερότητες

Θέτις ΞΑΝΘΑΚΗ

Περίοδος Δ', Τόμος Λ' (2009) • Σελ. 187-198

ΑΘΗΝΑ 2009

Ο ΘΕΟΜΗΤΟΡΙΚΟΣ ΚΥΚΛΟΣ ΣΤΟΝ ΝΑΟ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΣΤΟ ΑΝΙΣΑΡΑΚΙ ΚΑΝΔΑΝΟΥ: ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΙΔΙΑΙΤΕΡΟΤΗΤΕΣ

Ο ναός της Παναγίας βρίσκεται στον μικρό οικισμό Ανισαράκι, λίγο έξω από την Κάνδανο της επαρχίας Σελίνου του νομού Χανίων. Αρχιτεκτονικά ανήκει στον κυρίαρχο στη Δυτική Κρήτη τύπο¹, όντας μικρός, μονόχωρος, στεγασμένος με οξυκόρυφη καμάρα που ενισχύεται από δύο σφενδόνια στηριγμένα σε υφαψίδια. Όμως, η εξωτερική του μορφολογία, παρ' ό,τι απλή και απέρριπτη, παρεκκλίνει από τον τύπο αυτό, λόγω του σπανιότατου στη ναοδομία του νομού διακοσμητικού στοιχείου της οξυκόρυφης οδοντωτής ταινίας-γείσου που επιστέφει την είσοδό του (Εικ. 1). Το αρχιτεκτονικό γλυπτό, δυτικής επιρροής κατά τον Λασιθιωτάκη, απαντά μόνο σε έντεκα από τα 139 μνημεία του νομού² και όμοιο κοσμεί το υπέρθυρο στον ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Κακοδίκι της ίδιας επαρχίας³. Το μνημείο είναι κατάγραφο με τοιχογραφίες⁴ που διατηρούνται σε κακή κατάσταση: επικαλυμμένες με άλατα, απολεπισμένες από την υγρασία, τραυματισμένες από έντονες ρωγμές και νεότερες επεμβάσεις, οι περισσότερες διακρίνονται με δυσκολία. Παρ' όλα αυτά, είναι εξαιρετικά ενδιαφέρουσες για τη δυναμική σύνταξη και την αρμονική σύνθεση διαφορετικών στοιχείων στην τεχνοτροπική απόδοση και την τεχνική τους

εκτέλεση και κυρίως στην εικονογραφική τους διαπραγμάτευση.

Ο θεομητορικός κύκλος του αφιερωμένου στην Παναγία ναού, με προμετωπίδα τη Βλαχερνίτισσα με αγγέλους σε στηθάρια στο τεταρτοσφαιρίο της κόγχης του ιερού – χαρακτηριστική επιλογή ανάλογης θεολογικής έμφασης, όπως στον ναό των Εισοδίων στο Σκλαβεροχώρι (αρχές 15ου αι.) και σε αυτόν της Παναγίας στα Καπετανιανά (1401)⁵, για παράδειγμα–, συναπαρτίζεται από τέσσερα, καθιερωμένα, επεισόδια από την παιδική ζωή της Παναγίας (Προσευχή Ιωακείμ, Προσευχή Άννας, Κολακεία, Γέννηση Θεοτόκου). Συγχρόνως, εμπλουτίζεται με την Ευλογηθείσα εν τω ναώ, παράσταση σπανιότατη, αν όχι καινοφανή στη βυζαντινή και τη μεταβυζαντινή μνημειακή ζωγραφική, κορυφώνεται με την εντυπωσιακή σε μέγεθος απεικόνιση των Εισοδίων και συμπληρώνεται με την Κοίμηση της Θεοτόκου, που έχει ολοσχερώς σχεδόν απαλειφθεί από την πρόσφατη διάνοιξη παραθύρου. Οι αφιερωμένες στην Παναγία παραστάσεις ολοκληρώνονται με τη μνημειώδη απεικόνιση της ένθρονης Βρεφοκρατούσας που δορυφορείται από αρχαγγέλους στον βόρειο τοίχο, απέναντι από την άλλοτε ιστορημένη Κοίμηση.

¹ Σε ποσοστό περίπου 60%, αναφέρει ο Λασιθιωτάκης, βλ. Κ. Ε. Λασιθιωτάκης, «Κυριαρχούντες τύποι χριστιανικών ναών από τον 12ο αιώνα και έντεθεν στη Δυτική Κρήτη», *ΚρητΧρ* ΙΕ'-ΙΣΤ' (1961-1962), τ. ΙΙ, 175. Μ. Μπορμπουδάκης, «Η βυζαντινή τέχνη ως την πρώτη βενετοκρατία», *Κρήτη: Ιστορία και πολιτισμός*, τ. ΙΙ, Κρήτη 1988, 49. Εκ βαθέων ευχαριστώ τον Μιχάλη Ανδριανάκη, προϊστάμενο της 28ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, για την πρόθυμη και ουσιαστική συμβολή του στη μελέτη του μνημείου· ευχαριστίες επίσης οφείλω στα μέλη του φωτογραφικού τμήματος της Εφορείας για την εγκάρδια συνεργασία.

² Λασιθιωτάκης, ό.π., 176.

³ Κ. Λασιθιωτάκης, «Εκκλησίες της Δυτικής Κρήτης» *ΚρητΧρ* ΚΒ' (1970), 347, εικ. 300, 301 (στο εξής: «Εκκλησίες»).

⁴ Αναφορές στις τοιχογραφίες βλ. στο ίδιο, 191-197, εικ. 257-269. Κ. Kalokyris, *The Byzantine Wall Paintings of Crete*, Νέα Υόρκη 1973, 55, 63, 83, 87, εικ. BW15, BW16, BW29, BW42, BW47, C17 (στο εξής: *Wall Paintings of Crete*). Κ. Gallas - Κ. Wessel - Μ. Borboudakis, *Byzantinisches Kreta*, Μόναχο 1983, 222-225, εικ. 170-172. Μ. Μπορμπουδάκης, «Η τέχνη κατά τη Βενετοκρατία», *Κρήτη*, ό.π., 236. Στ. Μαδεράκης, «Η “Δέηση” στις εκκλησίες της Κρήτης», *Νέα Χριστιανική Κρήτη*, τχ. 23-24 (2004), 63-64, εικ. 20-21 και σποραδικά, και 219, 249-260 και σποραδικά, αντίστοιχα.

⁵ Μ. Μπορμπουδάκης, «Παρατηρήσεις στη ζωγραφική του Σκλαβεροχωρίου», *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, τ. 1, Αθήνα 1991, 376-377.



Εικ. 1. Η επίστεψη της εισόδου με το οδοντωτό πλαίσιο.

Τα επτά συνολικά επεισόδια από τον βίο της Παναγίας έχουν διαταχθεί αντικριστά, σχεδόν ασύντακτα στην ιστορική τους συνέχεια, στον βόρειο και τον νότιο τοίχο και κάτω από τις ευαγγελικές σκηνές, ως είθισται στα μονόχωρα καμαροσκεπή κρητικά μνημεία της εποχής της βενετοκρατίας⁶. Στην τρίτη από την κλειδα της καμάρας ζώνη του βόρειου τοίχου, τρεις παρατακτικές σκηνές εισάγουν στην ιστόρηση του κύκλου, με πρώτη την Προσευχή της Άννας, δεύτερη τη συνήθως προηγούμενη Προσευχή του Ιωακείμ και καταληκτική την Κολακεία, ενώ στη δεύτερη ζώνη, ουσιαστικά στον χώρο του ιερού, όπως στο Σκλαβεροχώρι⁷, και κάτω από την Ανάληψη, εικονίζονται, απομονωμένα από την προηγούμενη ροή της διήγησης, τα Εισόδια. Στον νότιο τοίχο, απέναντι από την παραπάνω συμπαγή τριάδα των επεισοδίων, επίσης στην τρίτη από την κλειδα ζώνη, εικονίζεται το Γενέσιον της Θεοτόκου, απεικόνιση που διαδέχεται η Ευλογηθείσα εν τω ναώ, ενώ η συχνό-

τατη στη θέση αυτή, κατεστραμμένη σήμερα, Κοίμηση έχει τοποθετηθεί στην τέταρτη, χαμηλότερη ζώνη τοιχογράφησης, κάτω από το Γενέσιον. Η παρουσίαση των τοιχογραφιών του θεομητορικού κύκλου θα γίνει εδώ σύμφωνα με την αλληλουχία και τη χρονική τους ιστόρηση στις πηγές.

Ιδιαιτερότητα εικονογραφική παρουσιάζει η επιλογή της πρώτης κιάλας, προοιμιακής, σκηνης του θεομητορικού κύκλου, που διαφοροποιείται από τα καθιερωμένα: έτσι, ιστορείται μόνον ο Θρήνος-Προσευχή του Ιωακείμ, όπως σαφέστατα δηλώνει η κλειστή, περιλυσπη μορφή του με το χαμηλωμένο βλέμμα και κυρίως η απουσία του αγγέλου, και παραλείπεται ο Ευαγγελισμός του (Εικ. 2). Ο Θρήνος-Προσευχή του θεοπάτορα στη μνημειακή ζωγραφική μπορεί να παριστάνεται αυτοτελώς και να ολοκληρώνεται θεματικά με τον παραπλήσιο Ευαγγελισμό⁸, όπως στη μονή της Χώρας⁹ και στην Περίβλεπτο του Μυστρά¹⁰, ή να υποδηλώνεται απλώς και να εντάσσεται στον Ευαγγελισμό του, όπως στον αρχικό ναΐσκο της μονής Καρδιώτισσας στην Κερά Πεδιάδος (αρχές 14ου αι.)¹¹ ή στο νεότερο στρώμα των τοιχογραφιών της Παναγίας Μεσοχωρίτισσας στις Μάλλες Ιεράπετρας (1433/34)¹². σπάνια όμως απεικονίζεται αυτοτελής, χωρίς τον Ευαγγελισμό. Η σκηνή στον ναό της Παναγίας, λιτά διατυπωμένη και με έμφαση στο ουσιαστικό, εικονίζει στα δεξιά τον Ιωακείμ, βαριά σε δομή και έκφραση παρουσία, καθισμένο μπροστά σε αφαιρετικά αποδομένο θάμνο, και απέναντί του, απορημένους και ανήσυχους, τους δύο βοσκούς, ασκεπείς και με ασκό στον ώμο τον νεότερο, όπως στη μονή της Χώρας¹³. Έκδηλη, σαφέστατα δηλωτική των συναισθημάτων του Ιωακείμ που διαπερνούν την παράσταση, από τους αμήχανους βοσκούς έως τον γερό άνυδρο λόφο πίσω αριστερά, είναι η χαρακτηριστική χειρονομία βαθιάς θλίψης του θεοπάτορα, με το χέρι να ανακρατεί το πετρωμένο πρόσωπο με το χαμένο στο

⁶ Ο ίδιος, «Παναγία Καρδιώτισσα Βόρων», *Πεπραγμένα 9' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Ηράκλειο 2004, τ. Β2, 108.

⁷ Ο ίδιος, «Σκλαβεροχώρι», ό.π., 378.

⁸ Αναλυτικά για το θέμα βλ. J. Lafontaine-Dosogne, «Iconography of the Cycle of the Virgin», *The Kariye Djami*, 4. *Studies in the Art of the Kariye Djami*, P.A. Underwood (επιμ.), Princeton, N.J. 1975, 170-171 (στο εξής: «Iconography»).

⁹ P.A. Underwood, *The Kariye Djami*, 2. *Plates, The Mosaics*, Νέα Υόρκη 1966, πίν. 90 (στο εξής: *Kariye Djami*). Στο κατεστραμμένο αριστερό του πίνακα 92 θα εικονιζόταν, κατά τη Lafontaine-Dosogne (ό.π., 171), ο Ευαγγελισμός του Ιωακείμ.

¹⁰ G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Album, Παρίσι 1910, πίν. 125.3.

¹¹ Μαρία Μπορμπουδάκη, «Η τοιχογραφική διακόσμηση της Μονής Καρδιώτισσας στην Κερά Πεδιάδος», *Πρακτικά 1' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Χανιά, 1-10 Οκτωβρίου 2006 (υπό έκδοση). Ευχαριστώ τη Μαρία Μπορμπουδάκη που μου διέθεσε αντίγραφο του άρθρου της πριν από τη δημοσίευσή του.

¹² Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, «Οι τοιχογραφίες της Παναγίας Μεσοχωρίτισσας στις Μάλλες Λασιθίου Κρήτης», *Δίπτυχα Ε'* (1991), πίν. 19β.

¹³ Underwood, *Kariye Djami*, ό.π., πίν. 90.

κενό βλέμμα και το έντονα επιμηκυμένο μικρό δάχτυλο να σημαδεύει τον δακρυγόνο πόρο του ματιού, υπογραμμίζοντας τον θρήνο, όπως στην απεικόνιση του Ιωάννη στη Σταύρωση της μονής της Studenica¹⁴. Τέλος, το σωζόμενο τμήμα της επιγραφής που συνοδεύει τη σκηνή, *Ο ΙΩΑΚΙΜ*, θα μπορούσε κάλλιστα να συμπληρωθεί με τη φράση «ἐν τῷ ὄρει», η οποία ανταποκρίνεται απόλυτα στο εικονιζόμενο θέμα, πολύ περισσότερο μάλιστα από την ίδια επιγραφή στην ανάλογη τοιχογραφία της Παναγίας στις Μάλλες¹⁵, όπου, λόγω της απεικόνισης του αγγέλου, ουσιαστικά ιστορείται ο Ευαγγελισμός του Ιωακείμ.

Την ίδια εικονογραφική ιδιαιτερότητα παρουσιάζει και η επιλογή του επεισοδίου που επιγράφεται *Η ΠΡΟΣΕΥΧΗ ΤΗΣ [ΑΓΙΑΣ] ΑΝΗΣ*¹⁶, καθώς δεν αποδίδει τον Ευαγγελισμό της αγίας, αλλά τον Θρήνο-Προσευχή της (Εικ. 3): η παράλειψη του αγγέλου είναι καθοριστική για το περιεχόμενο της σκηνής. Η έννοια της παράστασης υπογραμμίζεται από τη στάση και την έκφραση της κυρίαρχης μορφής της Άννας, που θρηνεί και προσεύχεται, και από την αντιθετική στη σημασία της, έξοχα ρεαλιστική και χαρίεσσα απεικόνιση της *καλιᾶς στρουθίων* στο ψηλό θαλερό δέντρο δίπλα στην κρήνη με το γάργαρο νερό, που παφλάζει λέφτοντας από ψηλό κρουνό: ευθυτενής, μόνη στον πόνο της στερημένης μητρότητας, παρά τη διακριτική παρουσία της σεμνής θεραπεαινίδας, με τα υπερμεγέθη χέρια της να επιτείνουν την ένθερμη ικεσία, ατενίζει με το παραπονεμένο βλέμμα των βαθύσκωτων ματιών της τη φωλιά με τους τέσσερις νεοσσούς¹⁷, που ανυπόμονα, με ολάνοιχτα ράμφη, υποδέχονται τη μάνα-τροφό. Στην αμεσότητα της παλλόμενης από συναίσθημα παράστασης συμβάλλει και η ολοζώντανη, πραγματιστική απόδοση του πουλιού που μετεωρίζεται με ολάνοιχτες φτερούγες, προσπαθώντας να ταΐσει το πρώτο κιάλας από τα μικρά του με το σκουλίκι (;) που κρατεί στο ράμφος του. Η μορφή της θεραπεαινίδας με την κοσμημένη τραχηλιά, που φαίνεται να συμμετέχει στη θρηνωδία της Άννας



Εικ. 2. Η Προσευχή του Ιωακείμ.

με τη συνεσταλμένη στάση, το σοβαρό ύφος και την παρακλητική χειρονομία των σταυρωμένων στο στήθος χεριών, ανακαλεί την κόρη πίσω από την αγία στην τοιχογραφία της Παναγίας της Κριτσάς (α' μισό 14ου αι.)¹⁸, παράσταση που, αν και επιγράφεται όπως στο Ανισαράκι, αποδίδει τον Ευαγγελισμό της Άννας, πρόδηλο από την παρουσία του θεϊκού αγγελιαφόρου.

¹⁴ G. Millet - A. Frolow, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie (Serbie, Macedoine et Montenegro)*, Παρίσι 1954, τ. Ι, πίν. 38.1 (στο εξής: *Yougoslavie*).

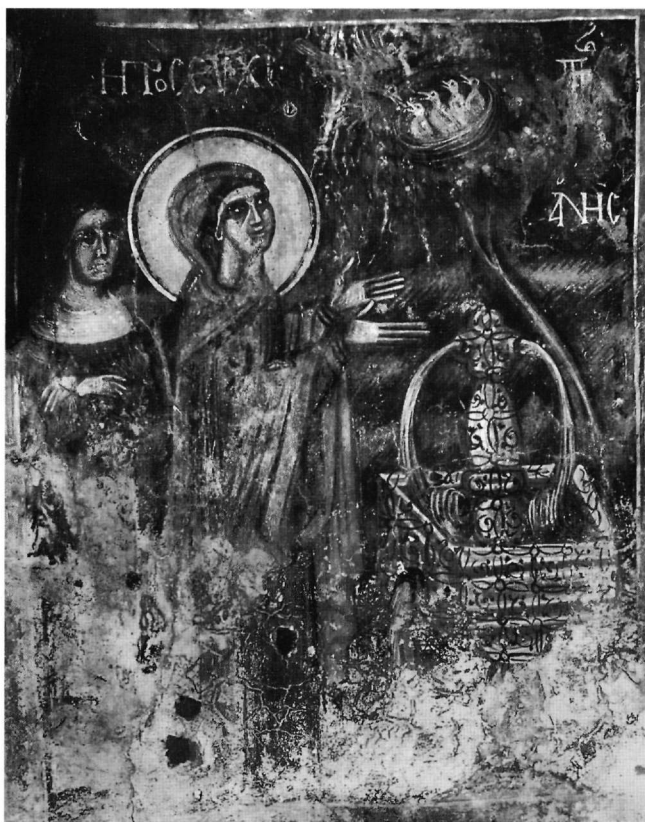
¹⁵ I. Spatharakis, *Dated Byzantine Wall Paintings of Crete*, Leiden 2001, 179 (στο εξής: *Dated Wall Paintings*).

¹⁶ Όπως και στο ψηφιδωτό του Δαφνίου, E. Diez - O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece: Daphni and Hosios Lucas*, Cambridge Mass. 1931, εικ. 109 (στο εξής: *Byzantine Mosaics*).

¹⁷ Τέσσερις νεοσσοί εικονίζονται στον Ευαγγελισμό της Άννας

στην Dečani (1335-1350, βλ. V. R. Petković, *La peinture serbe du Moyen Âge*, τ. ΙΙ, Βελιγράδι 1934, έγχρ. πίν. LXXXVI), καθώς και στο τμήμα εικόνας από τον ναό των Ταξιαρχών στην Κίμωλο (τελευταίο τέταρτο 15ου αι.), βλ. Θ. Ξανθάκη, «Τρεις σκηνές από τον θεομητορικό κύκλο σε τμήμα εικόνας από την Κίμωλο», *ΔΧΑΕ ΚΗ'* (2007), εικ. 1 και 3.

¹⁸ Κ. Καλοκύρης, «Βυζαντινά μνημεία της Κρήτης, Ι. Ἡ Παναγία (Κερά) τῆς Κριτσάς», *Κρητ.Χρ. ΣΤ'* (1952), 227, πίν. ΙΘ'. 2.



Εικ. 3. Η Προσευχή της Άννας.

Η Γ[Ε]ΝΗ[Σ]Η[Σ] ΤΗΣ Θ[Ε]ΟΤΟΚΟΥ, σύμφωνα με τη συνοδευτική επιγραφή, έχει σχεδόν καταστραφεί από την πρόσφατη, παράλογη για τις διαστάσεις του ναού, διά-

νοιξη παραθύρου. Η αποσπασματική παράσταση, που εκτυλίσσεται μπροστά σε αρχιτεκτονικό βάθος, όπως δηλώνει το μοναδικό, μεγαρόμορφο, κτίσμα στα δεξιά με το κόκκινο ύφασμα στη στέγη, διασώζει μόνο το κεφάλι της λεχώνας, τμήμα της στρωμνής της και πέντε θεραπεαινίδες από το στέρνο και πάνω, διαταγμένες πίσω από την κλίνη, δίπλα στο προσκέφαλο στα αριστερά η μία και στο κέντρο της σκηνής οι υπόλοιπες (Εικ. 4). Η αγία, ξαπλωμένη σε πολυτελή στρωμνή, εξωραϊσμένη με βαρύτιμο διάκοσμο από σχεδόν αληθοφανή στην έντεχνη απόδοσή τους μαργαριτάρια, φαίνεται να επικεντρώνει το βλέμμα της στη μορφή που σιμώνει από δεξιά κοιμίζοντας σκεύος. Μοιάζει νά 'να σημαντική, όχι μόνο γιατί διαφοροποιείται στο ύψος, τη λιτή ένδυση και την αντιθετική κίνηση από τις υπόλοιπες, αλλά και διότι προς αυτή προσκλίνουν με όμοια επαναλαμβανόμενη στάση, σαν σε χαιρετισμό, οι τρεις άλλες με τις κοσμημένες τραχηλιές, που παραστέκουν την Άννα. Όσο για την κόρη στα αριστερά, ο ρόλος της είναι απροσδιόριστος, καθώς, αδικαιολόγητα, μοιάζει να απομακρύνεται, γυρίζοντας την πλάτη στο σπουδαίο δρώμενο. Έτσι, με βάση ό,τι έχει διατηρηθεί, θεωρούμε ότι η σκηνή δεν θα πρέπει να προσγραφεί στα πρότυπα που θα διαμορφώσουν στον 15ο αιώνα την κρητική εικονογραφία του θέματος¹⁹.

Με σημαντικές φθορές, έντονες απολεπίσεις και αφανής σχεδόν από τα άλατα εικονίζεται Η ΕΥΛΟΓΗΤΙΚΑ ΕΝ ΤΟ ΝΑΟ που διαδέχεται το Γενέσιον. Μπροστά από ψηλό τοίχο με πεσσίσκο στη ράχη του, από αριστερά πλησιάζουν το ιερό με τα κλειστά βημόθυρα οι γονείς



Εικ. 4. Η Γέννηση της Θεοτόκου.

¹⁹ Για την εικονογραφία του Γενεσίου βλ. Νανώ Χατζηδάκη, «Γέννηση Παναγίας - Γέννηση Προδρομού, παραλλαγές και αποκρυ-

στάλωση ενός θέματος στην κρητική εικονογραφία του 15ου-16ου αιώνα», ΔΧΑΕ ΙΑ' (1982-1983), 127-178.

της Παναγίας: ο Ιωακείμ, που κρατεί στα προτεταμένα, καλυμμένα με το μιάτιο χέρια του τη βρεφόμορφη κόρη, τυλιγμένη σφιχτά, σαν σπαργανωμένη, σε μαφόρι, και πίσω του, σε δεύτερο επίπεδο, η Άννα, με ανασηκωμένο κεφάλι να ατενίζει ψηλά (Εικ. 5). Στα δεξιά, μόλις διακρίνεται μέσα στο φράγμα του θυσιαστηρίου ὄρθιος, με ακόσμητο μανδύα, ο αρχιερέας να ευλογεί την παιδούλα. Η σπάνια αυτή ιστόρηση από την παιδική ζωή της Παναγίας, εικονογραφικά ιδιαίτερη απ' εαυτής, αποτελεί, κατά τη Lafontaine-Dosogne, επεισόδιο απόλυτα διακριτό από τα Εισόδια και απαντά σε ρομανικά έργα της Δύσης²⁰, όπως στις μικρογραφίες του ψαλτηρίου του Winchester (1140-1160)²¹ στο Βρετανικό Μουσείο, και υστερότερα στις τοιχογραφίες της Santa Caterina στη Galatina, στο Lecce της Ιταλίας, έργο του Francesco d'Arezzo (γύρω στο 1435)²².

Η παράσταση στο Ανισαράκι φαίνεται να συνδυάζει δάνεια στοιχεία από την εικονογραφία της Ευλόγησης των Ιερών και των Εισοδίων κατά τον 11ο και τον 13ο αιώνα: το σύμπλεγμα των τριών μορφών στα αριστερά που αιτούνται ευλογία, με την ντυμένη με μαφόρι Μαριάμ στα χέρια του πατέρα της, σχετίζεται με την Ευλόγηση στο Δαφνί²³ ή στον Άγιο Κλήμεντα Αχρίδας²⁴, ενώ, η θέση και η στάση του αρχιερέα, ευθυτενούς πίσω από τα κλειστά βημόθυρα, και ιδιαίτερα η χειρονομία ευλογίας που απευθύνει, συνδέεται με τα Εισόδια στο Δαφνί (θέση και στάση)²⁵ και, κυρίως, με τα Εισόδια στη φορητή εικόνα της μονής Σινά (α' μισό 13ου αι.· θέση, στάση και χειρονομία ευλογίας)²⁶. Η Ευλογηθείσα του κρητικού ναού μπορεί εξάλλου να παραλληλιστεί προς την Υπαπαντή²⁷, την οποία, εκτός του περιεχομένου της, ανακαλούν και τα ακόλουθα στοιχεία στη διατύπωσή της: οι γεννήτορες της Παναγίας στα αριστερά την προσάγουν στον ναό, όπως οι γονείς του τον μικρό Χριστό (τύπος Α')· ο σεβάσμιος πρεσβύτες, ντυμένος με απέρριτο ένδυμα, τοποθετείται στα δεξιά, όπου και η παράσταση του ιερού με τα κλειστά βημόθυρα (τύπος Ε')· τελευταίο, και πιο σημαντικό, η μορφή της Υπερα-

γίας παραπέμπει σε εκείνη του σπαργανωμένου Χριστού, που όμοια κρατεί η Θεοτόκος στην τοιχογραφία της Υπαπαντής στον Άγιο Νικήτα στο Čučer (1309-1314)²⁸. Χαρακτηριστικό στοιχείο της Ευλογηθείσας στο Ανισαράκι, ιστόρηση μοναδική, όσο γνωρίζω στη βυζαντινή μνημειακή ζωγραφική, η σαν βρέφος σπαργανωμένη στο ένδυμα ενήλικης μικρή Παναγία, την οποία προσκομίζει ο πατέρας της στο ιερό²⁹, ως δώρο θαυμαστής, θεόπεμπτης ευγονίας, για να ευλογηθεί. Η επιγραφή της σκηνης, το υπερμέγεθες χέρι του αρχιερέα σε σχήμα ευλογίας, το οποίο και υπογραμμίζει την έννοια του δρωμένου, όπως και ο απλός, πράσινος μανδύας του που, καθώς παραμένει ακόσμητος, διαφοροποιείται σαφέστατα από το βαρύτιμο ρούχο που φορεί



Εικ. 5. Η Ευλογηθείσα εν τω ναώ.

²⁰ J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'empire byzantine et en Occident*, τ. II, Βρυξέλλες 1964, 106 (στο εξής: *Iconographie de l'enfance de la Vierge*).

²¹ Στο ίδιο, 106, εικ. 2.

²² Στο ίδιο, 106-107, εικ. 8.

²³ Diez - Demus, *Byzantine Mosaics*, εικ. 107.

²⁴ Lafontaine-Dosogne, "Iconography", εικ. 16.

²⁵ Diez - Demus, *Byzantine Mosaics*, εικ. 110.

²⁶ Ντ. Μουρίκη, «Περί βυζαντινού κύκλου του βίου της Παναγίας

εις φορητήν εικόνα της Μονής του Ὁρους Σινά», *ΑΕ* 1971, πίν. 46δ. Ευχαριστώ τον Τίτο Παπαμαστοράκη που μου επέστησε την προσοχή στη σπάνια αυτή λεπτομέρεια του σιναιτικού έργου.

²⁷ Πα την Υπαπαντή και τους πέντε εικονογραφικούς της τύπους βλ. Α. Ευγγόπουλος, «Υπαπαντή», *ΕΕΒΣ ΣΤ* (1929), 328-339.

²⁸ Millet - Frolow, *Yougoslavie*, τ. III, πίν. 36.4.

²⁹ Τη μικρή Παναγία μπορεί να κρατεί και να προσάγει και η Άννα, όπως στη μικρογραφία του ψαλτηρίου του Winchester, Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge*, εικ. 2.



Εικ. 6. Η Κολακεία.

στα Εισόδια του ίδιου μνημείου, αποκλείουν την όποια σύγχυση με την απεικόνιση της σπουδαίας θεομητορικής εορτής, με την οποία εξάλλου και συνυπάρχει σε μια σειρά από δυτικά παραδείγματα³⁰.

Λιτή και ουσιώδης στη διατύπωσή της, Η ΚΟΛΑΚΗΑ, όπως επιγράφεται, εκτυλίσσεται μπροστά σε απέριπτο αρχιτεκτονικό βάθος, με δύο πάρισα μεγαρόμορφα κτίρια³¹ στα πλάγια, ενωμένα με τοίχο που διακόπτεται από πυργίσκο (;) στο κέντρο του, αποδοσμένο με «γοθθίζουσα» προοπτική (Εικ. 6), όπως ανάλογα στην τοιχογραφία με τον άγιο Δημήτριο στη φυλακή στη Μητρόπολη του Μυστρά³². Η σκηνή, ανακόλουθη προς την επιγραφή και το καθιερωμένο σχήμα της Κολακείας, παρουσιάζει εικονογραφικά ιδιόμορφη διατύπωση, κυ-

ρίως επειδή η μικρή Παναγία δεν εικονίζεται, ως είθισται, στους κόλπους των γονιών της, αποδέκτης της έκδηλης τρυφερότητας και αγάπης τους. Όρθια, έχοντας μόλις αφήσει τη θαλπωρή της αγκαλιάς της Άννας στα αριστερά, που ελαφρογέρνει το απανοκόρμι παρακολουθώντας με λαχτάρα τον βηματισμό της κόρης, οδεύει σταθερά προς τον πατέρα της, δεξιά, που απλώνει τα χέρια να την υποδεχθεί, αφύσικα σοβαρή για την ηλικία της στην έκφραση και την ένδυση, με το βαθύχρωμο μαφόρι της ώριμης γυναίκας. Κατά τη Lafontaine-Dosogne, η ανάλογη απεικόνιση αποτελεί ουσιαστικά παραλλαγή της Επταβηματίζουσας, η οποία πρωτοεμφανίζεται λίγο πριν από τα μέσα του 14ου αιώνα στην Dečani (1335-1350)³³, κοσμεί ύστερα το πλαίσιο του λειτουργικού αέρα του Souzdal (1410-1425)³⁴ στο Ιστορικό Μουσείο της Μόσχας και έκτοτε απαντά συχνά σε μεταβυζαντινές, κυρίως ρωσικές, εικόνες. Η παράσταση στο Ανισαράκι μπορεί να θεωρηθεί ως εικονογραφική συναίρεση της Επταβηματίζουσας και της Κολακείας και όχι απλά ως παραλλαγή της πρώτης: η θέση και η στάση της Άννας, καθώς και η όρθια παιδούλα που αποπειράται να περπατήσει, παραπέμπουν στην πρώτη ενώ η παρουσία του Ιωακείμ, η αντικριστή, πάριση διάταξη των γονέων, η «συνεκτική» θέση της θυγατέρας ανάμεσά τους και η παράλειψη της παραδοσιακής θεραπαινίδας ανάγονται στην Κολακεία, σκηνή μάλλον σπάνια απεικονιζόμενη στην Κρήτη³⁵. Ο τύπος της ιστόρησης στο κρητικό μνημείο, διαφορετικός από αυτόν στην Dečani, όπου οι θεοπάτορες κάθονται στα αριστερά, ο ένας δίπλα στον άλλο, και παριστάνεται και η θεραπαινίδα, επαναλαμβάνεται ύστερα στη ρωσική εικόνα αριθ. 45 της Συλλογής May Herbert στην Ουάσιγκτον, έργο του 16ου-17ου αιώνα³⁶.

Η συνέχεια της διήγησης, τα Εισόδια, ιστορούνται σε παράσταση πολυπρόσωπη, κατά τα καθιερωμένα, στον σύνθετο εικονογραφικό τύπο, με φθορές σημαντικές, εκτός των άλλων, και από τη στήριξη του τέμπλου. Εορταστική σε σχήματα και χρώματα ρέει η σεμνή πομπή προς το θυσιαστήριο, με τους θεοπάτορες επικεφαλής

³⁰ Όπως στο χειρόγραφο ms. 1 της Συλλογής Dyson Perrins και στα βιτρό του παρεκκλησίου της Παναγίας στον καθεδρικό ναό του Αγίου Ιουλιανού στη Le Mans της Γαλλίας και αλλού, βλ. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge*, 106.

³¹ Μ. Χατζηδάκης, «Η Μητρόπολη του Μυστρά», *ΔΧΑΕ Θ'* (1977-1979), πίν. 50β και 52α.

³² Στο ίδιο, 163 και πίν. 52α.

³³ Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge*, τ. I, 123.

Η ίδια, «Les cycles de la Vierge dans l'église de Dečani: Enfance, Dormition et Akathiste», *Dečani et l'art byzantin au milieu du XIVe siècle*, Βελιγράδι 1989, 309. Β. Ρ. Petković - Τ. Bosković, *Monastère Dečani*, Album, Βελιγράδι 1941, πίν. CCXXXVII.

³⁴ Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge*, εικ. 24.

³⁵ Ο Καλοκύρης αναφέρει τρία μόνο παραδείγματα, βλ. Kalokyris, *Wall Paintings of Crete*, 122.

³⁶ Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge*, εικ. 33.



Εικ. 7. Τα Εισόδια.

(Εικ. 7). Η Άννα κλίνει τα γόνατα μπροστά στον αρχιερέα, ακουμπώντας τρυφερά το ένα χέρι στον ώμο της μικρής κόρης και υψώνοντας το άλλο σε χειρονομία προσφοράς και ικεσίας. Ένα βήμα πίσω της ο Ιωακείμ, σε δεύτερο επίπεδο, καμπυλώνει έντονα εμπρός το σώμα, σαν τόξο με χορδή την Άννα, αναθρώσκει το κεφάλι και σταυρώνει τα χέρια στο στήθος, με εύγλωττη κίνηση της δεξιάς παλάμης που εκφράζει δυναμικά τη θερμή παράκληση προς τον Ζαχαρία, σαν να αποδίδει εικαστικά τη γλαφυρή περιγραφή του Ιακώβου της μονής Κοκκινοβάφου στο «Λόγος Εἰς τὰ Εἰσόδια»: ... ὃ θεῖε Ζαχαρία, ... ἠπίως μὲν τὴν ἔλευσιν, περιχαρῶς δὲ τὴν ἀφιέρωσιν καταδέχου³⁷. Η Παναγία, άγουρη, συνεσταλμένη παρθενική μορφή, επαναλαμβάνει, σαν σε παρήχηση, τη χειρονομία του πατέρα της ατενίζοντας τον αρχιερέα. Εκείνος, μπροστά στο ιερό, με ένδυση ανάλογη προς την επισιμότητα της τελετουργίας, που

επιτείνει ο κατάκοσμος μανδύας του, σκύβει με σεβασμό και στοργικά καλοδέχεται την κορασίδα με ανοιχτές αγκάλες. Πίσω του, στην κορυφή της κλίμακας του θυσιαστηρίου η Παναγία και ο τροφοδότης άγγελος. Οι επτά νεάνιδες που ακολουθούν τους θεοπάτορες, δρασερή και φιλόκαλος σε στάση και κίνηση συνοδεία, με πολυτελή στον διάκοσμό τους αμφίεση, ολοκληρώνουν αριστερά την ιστόρηση.

Ιδιαίτερα αξιοπρόσεκτα, εικονογραφικά ιδιόμορφα αλλά και χαρακτηριστικά στοιχεία της σκηνής αποτελούν: η στάση της Άννας, σε πρωταγωνιστικό ρόλο εδώ στο πρώτο επίπεδο, που προσάγει την Παναγία στον ναό κάμπτοντας τα γόνατα μπροστά στον αρχιερέα. Αυτό το ασυνήθιστο εικονογραφικό στοιχείο μπορεί να συνδεθεί με δυτικά έργα, όπως το ελεφαντοστό στο Μουσείο Paul-Dupuy της Τουλούζης (14ος αι.)³⁸, όπου η Άννα γονατίζει μπροστά στην κλίμακα του ιερού, ή η

³⁷ Ιακώβου μοναχού της μονής Κοκκινοβάφου, «Λόγος έγκωμμαστικός, Γ, Εἰς τὰ Εἰσόδια», PG 127, 613IA'.

³⁸ Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge*, τ. II, εικ. 51.

τοιχογραφία του Giotto στο παρεκκλήσιο της Αρένας στην Padova (α' δεκαετία 14ου αι.)³⁹, όπου η Άννα κάμπτει τα γόνατα ανεβαίνοντας την κλίμακα, αλλά και με το ψηφιδωτό στη μονή της Χώρας⁴⁰, όπου η Άννα, σε δεύτερο επίπεδο καθώς την Παναγία παραδίδει ο Ιωακείμ, κλίνει το αριστερό της γόνατο και μισοσκύβει μπροστά, έχοντας μόλις πατήσει τον χαμηλό αναβαθμό που οδηγεί στο ιερό· η χειμαρρώδης, παράφορη κίνηση του Ιωακείμ, στο δεύτερο, πίσω από την Άννα επίπεδο, που, με ορμητικό διασκελισμό, όπως δείχνει το αιωρούμενο πίσω πόδι του, και με το πανωκόρμι του σε υπερέκταση προς τα εμπρός, σπεύδει με χειρονομία ικετευτική να συνδράμει και αυτός την προσφορά της θυγατέρας, ως εάν το *ita veloci cursu ascendit* του ευαγγελίου του Ψευδο-Ματθαίου⁴¹ να αναφέρεται σε αυτόν και όχι στην Παναγία· η ασυνήθιστα εγκάρδια και πλατιά, μακράν του αυστηρού τυπικού, στάση και χειρονομία του Ζαχαρία που, ντυμένος με πολυτελή, κατάκοσμο μανδύα, ανάλογου διακόσμου με του αγίου Μηνά στον Άγιο Δημήτριο στον Πλατανέ Σελίνου (1372/3)⁴², καλοδέχεται την παιδούλα· η έμφαση στα εύλωττα κινήμενα, εκφραστικά χέρια των τεσσάρων πρωταγωνιστών, που μοιάζουν με πουλιά που φτερουγίζουν γύρω από το πρόσωπο της μικρής κόρης, τον πυρήνα της σύνθεσης, στοιχείο που «αντικατοπτρίζεται» εν μέρει και στα Εισόδια στον Άγιο Στέφανο στη Δρακώνα Κισιάμου (γύρω στο 1390)⁴³. τέλος, η απεικόνιση της παρθενικής συνοδείας, με αρμονική αντίστιξη στις στάσεις, η οποία, με τις ντυμένες ρούχα αρχοντικά μορφές που τη συναπαρτίζουν, παρουσίες γήινες και ίσως απλοϊκές αλλά γαλήνιες και γλυκασμένες, κάποτε σχεδόν προσωπογραφημένες, όπως η κόρη στο κέντρο με το σαν «ελληνιστικό» πρόσωπο που ατενίζει τον θεατή, εξισορροπεί

στη σύνθεση την έντονη κίνηση των θεοπατόρων και αντιδιασταλτικά αναδεικνύει την απέριπτη, απλή αμφιέσή τους. Παρόμοια έχει αποδοθεί ο όμιλος των φρονίμων παρθένων στην Παραβολή των Δέκα Παρθένων στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στο Κακοδίκι Σελίνου (αρχές δεκαετίας 1380)⁴⁴, από όπου όμως απουσιάζει η ρυθμική κίνηση, η πλαστικότητα των σωμάτων και κυρίως η «ελληνιστική» μορφή των Εισοδίων στο Ανισαράκι.

Η Παναγία, ένθρονη με το παιδί καθιστό στα γόνατά της, θέμα ιδιαίτερα αγαπητό στους ζωγράφους των ναών της Δυτικής Κρήτης⁴⁵, δορυφορούμενη από τους αρχαγγέλους Μιχαήλ και Γαβριήλ, που στον ναό της Παναγίας απεικονίζονται σκηπτροφόροι και με αυτοκρατορική ένδυση, όπως και στον ναό της Κοιμήσεως στον Αλήκαμπο Αποκορώνου (1315/1316)⁴⁶, αποτελεί εμβληματική παράσταση στο κέντρο περίπου της κάτω ζώνης του βόρειου τοίχου (Εικ. 8). Αν και δεν ανήκει στον καθαυτό θεομητορικό κύκλο, παρουσιάζεται εδώ, καθώς προσγράφεται στις παραστάσεις του ναού που μεγαλύνουν την Παναγία, επιτείνοντας δογματικά την παρουσία της στον ναό, καταγραμμένη ήδη και στη στηθαία Βλαχερνίτισσα με αγγέλους σε μετάλλια στο τεταρτοσφαιρίο της αφίδας του ιερού. Σε φυσικό σχεδόν μέγεθος, μεγαλόπρεπη και επιβλητική, η Θεοτόκος κάθεται σε ξύλινη καθέδρα με ψηλό, καμπύλο, ασύμμετρο ερεισίνωτο⁴⁷, κοσμημένο με λεπτοδουλεμένα επίμηλα στην παρυφή του, όπως ύστερα σε έργα του Αγγέλου και του Ανδρέα Ρίτζου⁴⁸, και συγκρατεί τον γιο της από τα πόδια, με κυκλωτική, προστατευτική κίνηση των χεριών. Με ανάλογο τρόπο κρατεί το παιδί η όρθια Παναγία στην απεικόνιση του 17ου Οίκου του Ακαθίστου στην Dečani⁴⁹, καθώς και στην εικόνα του Αγγέλου με τη Βρεφοκρατούσα και την αγία Αικατερίνη

³⁹ M. Barasch, *Giotto and the Language of Gesture*, Cambridge, Mass. 1987, εικ. 43.

⁴⁰ Underwood, *Kariye Djami*, τ. 2, πίν. 119-122.

⁴¹ C. von Tischendorf, *Evangelia Apocrypha, Pseudo-Matthaei Evangelium*, Λευψία 1833, IV.

⁴² Στ. Μαδεράκης, «Βυζαντινή ζωγραφική στο Νομό Χανίων: Άγιος Δημήτριος στον Πλατανέ Σελίνου», *Χανιά 1985*, ετήσια έκδοση Δήμου Χανίων, εικ. 14.

⁴³ Kalokyris, *Wall Paintings of Crete*, εικ. BW88.

⁴⁴ Στο ίδιο, εικ. BW72.

⁴⁵ Λασιθιωτάκης, «Εκκλησίες», 485.

⁴⁶ M. Bissinger, *Kreta. Byzantinische Wandmalerei*, Μόναχο 1995, εικ. 57.

⁴⁷ Ανάλογα ασύμμετρο είναι το ερεισίνωτο του θρόνου της Βρεφοκρατούσας στον ναό της Κοιμήσεως στον Αλήκαμπο Αποκορώνου (1315/6), έργο του Ιωάννη Παγωμένου (Κ. Καλοκύρης,

«Ιωάννης Παγωμένος, ό βυζαντινός ζωγράφος του ΙΔ' αιώνας», *Κρητ.Χρ. IB'* (1958), πίν. ΚΓ' και Bissinger, ό.π.) και του θρόνου της Παναγίας του Ευαγγελισμού στην Αγία Ειρήνη στον Κουρνά Αποκορώνου (1326), Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, εικ. 104.

⁴⁸ Βλ., για παράδειγμα, την εικόνα της Δέησης του Αγγέλου στη μονή Βιάννου (*Εικόνες τής κρητικής τέχνης*, κατάλογος έκθεσης, Ηράκλειο 1993, 512-513, εικ. 157 -Μ. Μπορμπουδάκης) και τις εικόνες της Παναγίας της Παντάνασσας και του Χριστού Παντοκράτορα, του Ανδρέα Ρίτζου, στο Νέο Σκευοφυλάκιο της μονής του Θεολόγου στην Πάτμο (Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες τής Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1995², πίν. 12 και 13.

⁴⁹ G. Babić, «The Akathistos of the Virgin», *Mural Painting of the Monastery of Dečani*, Βελιγράδι 1995, εικ. 8.



Εικ. 8. Ενθρονη Βρεφοκρατούσα με αγγέλους.

στην Πάτμο (μέσα 15ου αι.)⁵⁰. Αδιόρατα στρέφει αριστερά της το ωραίο, θλιμμένο πρόσωπο, όπου και κατευθύνει το βαθύ, σαν βουρκωμένο βλέμμα, αντίθετα από τον μικρό Χριστό, που, καθισμένος στα γόνατά της, καταδεικνύει με τη χειρονομία της δεξιάς τον του Ευαγγελισμού και του Πάθους Γαβριήλ, όπως ανάλογα με τη στροφή της κεφαλής και το βλέμμα σε εικόνες της Παναγίας του Πάθους⁵¹.

Η τεχνοτροπική διατύπωση και η τεχνική εκτέλεση του

θεομητορικού κύκλου που εξετάσαμε υποδεικνύει την ύπαρξη δύο ζωγραφικών τάσεων στην εκτέλεση των τοιχογραφιών. Η μία αποδίδει γραμμικά την πτυχολογία, αφαιρετικά τις μορφές και χρησιμοποιεί ως πρότυπα τύπους καθημερινούς, οικείους, λαϊκούς, όπως ο Ιωακείμ στην Κολακεία ή στα Εισόδια. Τα μάτια ζωγραφίζονται μεγάλα, βαθύσκιωτα, με έντονη ίριδα και βλέμμα διαπεραστικό, τα δάχτυλα υπερμηκύνονται, τα χέρια αποκτούν ιδιαίτερα εκφραστική σημειολογία, όπως στην Άννα στην Προσευχή της, στους θεοπάτορες στα

⁵⁰ *Affreschi e icone dalla Grecia*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1986, 94, εικ. 54 (M. Chatzidakis).

⁵¹ Όπως, για παράδειγμα, στην εικόνα του παρεκκλησίου του

Αγίου Χριστοδούλου στη μονή του Θεολόγου στην Πάτμο, βλ. Χατζηδάκης, ό.π., πίν. 18.

Εισόδια ή στον αρχιερέα στην Ευλογηθείσα εν τω ναώ. Το ανάγλυφο στα οβάλ πρόσωπα, με τις τονικές διαβαθμίσεις της ώχρας και τον αμυδρό πράσινο προπλασμό, αναδεικνύεται με λίγα πλατιά φώτα, όπως στην Άννα στην Κολακεία.

Η άλλη τάση επιστρατεύει τρόπους περισσότερο ζωγραφικούς για να δηλώσει την όποια πλαστικότητα της πτυχολογίας και υιοθετεί μορφές και σωματότυπους πολύ περισσότερο εξευγενισμένους, όπως στην ένθρονη Βρεφοκρατούσα. Επεξεργάζεται με επιμέλεια τα πρόσωπα, ο πράσινος προπλασμός ενισχύεται, το σάρκωμα εκθέτει πλούσιες χρωματικές προσμίξεις, το κόκκινο ζωντανεύει τα μάγουλα, το μέτωπο, το απανωχείλι. Τα φώτα διασπώνται, πολλαπλασιάζονται, λεπταίνουν και διαχέονται παρακολουθώντας τους όγκους, όπως στον παραστάτη της ένθρονης Παναγίας, Μιχαήλ. Η απαρχή της τεχνικής της κρητικής ζωγραφικής είναι εμφανώς παρούσα.

Παρά τις διαφορές, κοινά στοιχεία και στις δύο τάσεις, που αναμφίβολα συμβάλλουν στην ιδιαίτερη φυσιογνωμία του αναντίρρητα επαρχιακού έργου, είναι η σταθερή χρωματική προτίμηση στα συμπληρωματικά πράσινο και κόκκινο, και επιλεκτικά στις τονικές διαβαθμίσεις της ώχρας, καθώς και ο χαρακτηριστικός τρόπος που κλείνει στον λαμό το μαφόρι, ιδιαίτερο τεχνολογικό εφεύρημα για πρωταγωνιστικές γυναικείες μορφές, όπως η Άννα στην Προσευχή της και στην Κολακεία, και η ένθρονη Βρεφοκρατούσα με αγγέλους: διασταυρούμενο ψηλά στο στήθος, με την ορατή του

πλευρά αναδιπλούμενη σφιχτά στο άνω πέρασ του, δημιουργεί ταινιόσχημη απόληξη στην παρυφή του, που διατρέχει λοξά το στέρνο, υπερκαλύπτοντας την άρθρωση του ώμου με τον βραχίονα. Όμοια κλείνει και διευθετείται, για παράδειγμα, το μαφόρι της αγίας Μαρίας (;) στον Άγιο Δημήτριο στον Πλατανέ Σελίνου (1372/3)⁵² ή της Άννας των Εισοδίων στον Άγιο Ιωάννη Ευαγγελιστή στο Σελλί Ρεθύμνου (1411)⁵³.

Οι εικονογραφικές ιδιαιτερότητες που επισημάνθηκαν οφείλονται είτε σε δυτικές ως προς την καταβολή τους επιδράσεις, που δικαιολογούνται βέβαια από την κινητικότητα και την καλλιτεχνική διακίνηση μεταξύ της βυζαντινής-κρητικής και της δυτικής τέχνης κατά την περίοδο της ενετικής κατοχής του νησιού· είτε στις προτιμήσεις και επιλογές του μαϊστορα ή του κύριου αφιερωτή-χορηγού των τοιχογραφιών. Σε κάθε περίπτωση πάντως, συνυπολογίζοντας τη συνολική εικονογραφία του θεομητορικού κύκλου, τα τεχνολογικά χαρακτηριστικά που αναφέραμε και ιδιαίτερα την καθοριστική συνύπαρξη στοιχείων της συντηρητικής, «αρχαΐζουσας» τεχνικής επεξεργασίας με τη νεωτερική, εν εξελίξει, ζωγραφική εκτέλεση, θεωρούμε εύλογα ότι οι τοιχογραφίες της Παναγίας στο Ανισαράκι Κανδάνου που παρουσιάσαμε, αναμφίβολα ποιοτικό έργο της επαρχίας, μπορούν κάλλιστα να χρονολογηθούν στην τελευταία τριακονταετία του 14ου αιώνα και να αποτελέσουν ελκυστικό, αντιπροσωπευτικό παράδειγμα της ώσμωσης της θρησκευτικής ζωγραφικής στη βενετοκρατούμενη Κρήτη.

⁵² Μαδεράκης, ό.π. (υποσημ. 42), εικ. 10.

⁵³ Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, εικ. 145.

Thetis Xanthaki

THE MARIOLOGICAL CYCLE IN THE CHURCH OF THE PANAYIA AT ANISARAKI, KANDANOS: UNUSUAL ICONOGRAPHIC FEATURES

The church of the Panayia at Anisaraki, Kandanos in the prefecture of Chania, with its uncluttered facade, is a small, aisleless church roofed with a pointed barrel vault. It belongs to the architectural type predominant in West Crete, from which it deviates only in the pointed dentilated band-cornice crowning its entrance on the exterior (Fig. 1) – a rare decorative element in the church-building of this prefecture. The wall-paintings of the lavishly decorated interior, though in a poor state of preservation, are highly interesting, with different elements coexisting and blending in their style and technique, and above all in their iconography.

The Mariological cycle in this church dedicated to the Virgin has the Virgin Blachernitissa with angels in bust as a frontispiece in the semidome of the sanctuary apse. It comprises a further five established episodes from her childhood – the Prayer of Joachim, the Prayer of Anne, the Birth of the Virgin and the Caresses of the Virgin, culminating in the impressively large Presentation of the Virgin in the Temple – and ends with the almost entirely destroyed Dormition; It is enriched by the Virgin Blessed in the Temple, a scene that is very rare, if not without precedent, in Byzantine and Post-Byzantine monumental painting.

The very first, prefatory, scene of the Mariological cycle has an unusual feature, in that it depicts only the Lament-Prayer of Joachim (Fig. 2), without the established accompanying depiction of his Annunciation. The pose and expression of the grieving patriarch and of the bewildered, anxious shepherds looking on, the absence of the angel, and the name of the leading figure in the nominative *Ο ΙΩΑΚΙΜ* ('Joachim [in the Wilderness]'), which is all that survives of the inscription, all confirm that this is a representation of the Lamentation-Prayer.

The same feature also occurs in the *Η ΠΡΟΨΕΥΧΗ ΤΗΣ [ΑΓΙΑΣ] ΑΝΗΣ* ('Prayer of St Anne') (Fig. 3). The meaning of the scene is emphasised by the pose and expression of the saint and the maidservant accompanying her and, above all, by the very realistic, charming depiction of the nest with the four fledglings in the tree: with beaks wide open, they impa-

tiently await the mother-nurse who hovers next to them, already feeding the first of them with the prey she holds in her beak.

The *Η Γ[Ε]ΝΗΧΗ ΤΗΣ Θ(ΕΟΤΟ)ΚΟΥ* ('Birth of the Virgin') (Fig. 4) is badly damaged; in the part that survives, we may note the lavish decoration, with the almost realistic rendering of the pearls on Anne's partly preserved mattress; the large number of young women around the mother-to-be; and the general arrangement of the scene – all of which deviate from the model that was the basis for the formation of the Cretan iconography of the subject in the following, 15th, century.

The *Η ΕΥΛΟΓΙΘΙΣ ΕΝ ΤΟ ΝΑΟ* ('The Virgin Blessed in the Temple') (Fig. 5) is a rare scene from the Virgin's childhood which, according to Lafontaine-Dosogne, is completely distinct from the Presentation of the Virgin in the Temple, and is found in Romanesque and later works of the West, such as the wall-paintings of Santa Caterina at Lecce in Italy (c. 1435). The representation at Anisaraki combines loans from the Virgin Blessed by the Priests and the Presentation of the Virgin in the Temple (the former as formulated in St Clement in Ohrid, and the latter in a portable icon from Sinai dating from the first half of the 13th century), and can be related in content, arrangement and basic iconographic features to the Presentation of Christ in the Temple. The inscription of the scene, the excessively large hand of the blessing priest, emphasising the meaning of the ritual, and his plain, undecorated vestment, preclude any confusion with the Presentation of the Virgin in the Temple, which is in any case found together with the present scene in the monument and also in a series of Western examples.

In the *Η ΚΟΛΑΚΙΑ* ('Caresses of the Virgin') (Fig. 6), which does not follow the established scheme, the Virgin stands upright, having just left her mother's bosom, and is shown walking steadily towards Joachim, an iconographic feature that, according to Lafontaine-Dosogne, is a variation of the First Seven Steps and is first found at Dečani. The scene at Anisaraki may be regarded as a contraction of the

First Seven Steps and the Caresses, rather than simply as a variation of the former: the position and stance of Anne and the little girl on her feet trying to walk recall the former; the presence of Joachim, the confronted figures of Joachim and Anne, the 'cohesive' position of their daughter between them, and the omission of the maidservant suggest the latter.

The main distinctive features of the Presentation of the Virgin in the Temple (Fig. 7) may be summed up in the stance of Anne who, bringing her daughter to the temple, kneels before the high priest – an unusual iconographic element to be found in Western works, such as the Toulouse ivory (14th century) or the chapel of the Arena at Padua (first decade of the 14th century), and also in Byzantine art, as in the mosaic in the Chora Monastery; in the impulsive movement of Zacharias; in the eloquent expressive gestures of the arms of the four protagonists, who resemble a flock of birds around the Virgin's face; and finally, in the splendid, long retinue of maidens with their luxurious dress and rhythmical movement, which is highlighted by the emblematic figure (almost a portrait) of the girl with the 'Hellenistic' face at the centre.

The majestic depiction of the enthroned Virgin and Child with angels (Fig. 8), which gives greater doctrinal intensity to the Virgin's presence in the church, has compositional

features that are to be found at Dečani, in 14th-century Cretan monuments, and later in works by Angelos and Andreas Ritzos, as well as in icons of the Virgin of the Passion. These features include the way in which the mother holds the child, the shape, rendering and decoration of the throne, and the complex relationship between the figure of the Christ Child and Gabriel, the archangel of the Passion.

The unusual iconographic elements and the characteristic preferences noted above are due either to influences of Western origin, which can be accounted for, of course, either by movement and trade between Byzantine-Cretan and Western art during the period of Venetian rule on the island; or by preferences and choices of the master painter or the donor-sponsor of the wall-paintings. In any case, taking into account the overall iconography of the Mariological cycle and attendant motifs, the style of the wall-paintings, and particularly the definitive coexistence of features of the conservative, 'archaising' technique alongside the newer, developing, style of painting, it seems reasonable to suggest that the wall-paintings of the Virgin at Anisaraki, Kandanos, undoubtedly a qualitative work of the periphery, should be dated to the last thirty years of the 14th century, forming an attractive, representative example of the osmosis of religious painting in Crete under the Venetians.