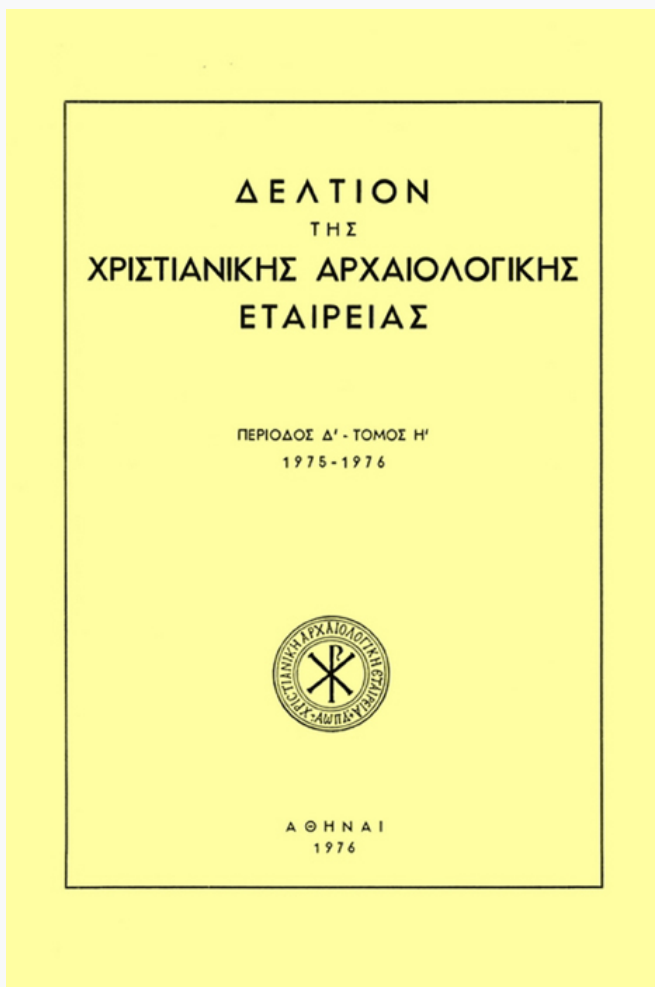


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 8 (1976)

Δελτίον ΧΑΕ 8 (1975-1976), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Βίκτωρα Λάζαρεφ (1897-1976)



Φορητές εικόνες του ζωγράφου Μάρκου Στριλίτζα Μπαθά ή Μάρκου Βαθά στην Ήπειρο (πίν. 56-69)

Μυρτάλη ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ

doi: [10.12681/dchae.853](https://doi.org/10.12681/dchae.853)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ Μ. (1976). Φορητές εικόνες του ζωγράφου Μάρκου Στριλίτζα Μπαθά ή Μάρκου Βαθά στην Ήπειρο (πίν. 56-69). *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 8, 109-144.
<https://doi.org/10.12681/dchae.853>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Φορητές εικόνες του ζωγράφου Μάρκου Στριλίτζα
Μπαθά ή Μάρκου Βαθά στην Ήπειρο (πίν. 56-69)

Μυρτάλη ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ

Δελτίον ΧΑΕ 8 (1975-1976), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του
Βίκτωρα Λάζαρεφ (1897-1976) • Σελ. 109-144

ΑΘΗΝΑ 1976

ΦΟΡΗΤΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ
ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ ΜΑΡΚΟΥ ΣΤΡΕΛΙΤΖΑ ΜΠΑΘΑ
Ἡ ΜΑΡΚΟΥ ΒΑΘΑ ΣΤΗΝ ΗΠΕΙΡΟ

(ΠΙΝ. 56 - 69)

Σὲ δύο μοναστήρια τῆς Ἡπείρου, κοντὰ στὰ Γιάννενα, ὑπάρχουν τρεῖς φορητές, ζωγραφισμένες σὲ ξύλο εἰκόνες ποὺ παρουσιάζουν ξεχωριστὸ ἐνδιαφέρον, γιατί ἔχουν τὴν ὑπογραφή τοῦ ἐλάχιστα γνωστοῦ ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Κρητικοῦ ζωγράφου Μάρκου Στρελίτζα Μπαθᾶ ἢ Μάρκου Βαθᾶ, ὅπως τὶς ὑπογράφει¹. Οἱ εἰκόνες αὐτὲς ἀποτελοῦν καὶ τὰ μόνα γιὰ τὴν ὥρα γνωστὰ στὸ εἶδος τοὺς ἔργα τοῦ ζωγράφου². Πρόκειται συγκεκριμένα γιὰ τὴν εἰκόνα τοῦ Προδρόμου μὲ σκηνὲς τοῦ βίου του γύρω, ποὺ σώζεται στὴ μονὴ τοῦ Ἁγίου Ἰωάννη τοῦ Προδρόμου στὸ Νησί τῆς λίμνης τῶν Ἰωαννίνων³

1. Βλ. H. Hunger, Marchos Bathas, ein griechischer Maler des Cinquecento in Venedig, JÖB, 21(1972), σ. 131 ἔ. Μ.Ι. Μανούσακα, Ἑλληνες ζωγράφοι ἐν Βενετία, μέλη τῆς Ἑλληνικῆς Ἀδελφότητος κατὰ τὸν ΙΣ' αἰῶνα, Μνημόσυνο Σοφίας Ἀντωνιάδη, Βενετία 1974, σ. 217 - 218. Στὰ γνωστὰ ἔργα του, γιὰ τὰ ὁποῖα γίνεται λόγος πιὸ κάτω, ὁ ζωγράφος ὑπογράφει πάντα μὲ τὸ ὄνομα «Μάρκος Βαθᾶς» ἢ «Μάρκος ὁ Βαθῆος». Στὴ μελέτη αὐτὴ γίνεται χρῆση τοῦ ὀνόματος Μάρκος Βαθᾶς, μὲ τὸ ὅποιο ὁ ζωγράφος ὑπέγραψε τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ γνωστὰ ἔργα του καὶ ἀνάμεσά τους τὶς εἰκόνες τῆς Ἡπείρου.

2. Ὁ Hunger (ὀ. π., σ. 134) περιλαμβάνει στὰ ἔργα τοῦ Βαθᾶ μία εἰκόνα ποὺ βρίσκεται στὴν Ἀπουλία, κατὰ πληροφορία τοῦ καθηγητῆ D'Elia τοῦ Bari, γιὰ τὴν ὁποία δὲν ἀναφέρονται ἄλλα στοιχεῖα.

3. Βλ. Κ. Μέρτζιου, Θωμᾶς Φλαγγίνης καὶ ὁ μικρὸς Ἑλληνομνήμων, Πραγματεῖαι τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν (1939), σ. 234, σημ. 1. Ἀ. Ξυγγοπούλου, Σχεδιάγραμμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἄλωσιν, Ἀθῆναι 1957, σ. 268, σημ. 1 (ἀπὸ ὅπου ἡ παραπομπὴ στὸν Μέρτζιο). Μ. Χατζιδάκις, Icones de Saint - Georges des Grecs et de la Collection, Venise 1962, σ. 92, σημ. 5 (σημειώνεται μὲ ἐρωτηματικὸ ἢ πληροφορία τοῦ Μέρτζιου γιὰ τὴν εἰκόνα). Σὲ νεώτερο ἄρθρο τοῦ Μέρτζιου, Σταχυολογήματα ἀπὸ τὰ κατάστιχα τοῦ νοταρίου Κρήτης Μιχαὴλ Μαυρᾶ (1538 - 1578), Πειραγμένα τοῦ Ἀ' Διεθνoῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου, Κρητικὰ Χρονικά, ΙΕ' - ΙΣΤ' (1961 - 1962), ΙΙ, σ. 262, σημειώνεται λανθασμένα ὅτι ἡ εἰκόνα τοῦ Προδρόμου ὑπῆρχε στὴ μονὴ τοῦ Ἁγίου Παντελεήμονος στὸ Νησί τῶν Ἰωαννίνων καὶ ὅτι δὲ βρίσκεται πιά ἐκεῖ (τὴ λανθασμένη εἴδηση χρησιμοποιεῖ ὁ Hunger, JÖB., σ. 134), καθὼς ἐπίσης ὅτι ἡ ὑπογραφή τοῦ ζωγράφου στὴν εἰκόνα εἶναι «Μάρκος Μπαθᾶς» ἀντὶ γιὰ τὸ σωστὸ ΜΑΡΚΟC ΒΑΘΑC.

(πίν. 56 - 65), και για τις δεσποτικές εικόνες του Χριστού (πίν. 66α, 67) και της Παναγίας με το παιδί (πίν. 66β, 68, 69) που υπάρχουν στη μονή του Προδρόμου της Καστρίτσας, στο λόφο της Καστρίτσας ανατολικά της λίμνης των Ίωαννίνων.

Για το Maestro Marcho Striliza, detto Batha ή Batta ή Patha, όπως σημειώνεται στα διάφορα έγγραφα, υπάρχουν αρκετά βιογραφικά στοιχεία στα κατάστιχα της Έλληνικής Κοινότητας της Βενετίας⁴. Ο ζωγράφος γεννήθηκε το 1498 και πέθανε στη Βενετία σε ηλικία ογδόντα χρονών, στις 28 Ιουνίου του 1578. Το 1538 έγινε μέλος της Άδελφότητας (Ser Marcho Batha depentor intra il la scuola)⁵. Λίγα χρόνια πιο ύστερα, σε έγγραφο του 1542 χαρακτηρίζεται δάσκαλος στην τέχνη του (Maestro). Πιθανότατα γυιός του υπήρξε ο ζωγράφος επίσης Γεώργιος Μπαθάς (Zorzi Batha depentor), μέλος της Άδελφότητας από το 1561, ο ίδιος προφανώς που αναφέρεται σε έγγραφο του 1560 (Zorzi de Marco candiotto depentor)⁶.

4. Βλ. σχετ. Hunger, σ. 132 - 135 και Μανούσακας, ό.π.

5. Hunger, σ. 133, σημ. 16.

6. Βάσιμα ό Hunger (ό.π., σ. 132) υποθέτει ότι ό ζωγράφος Μάρκος Στριλίτζας Μπαθάς ή Μάρκος Βαθάς είχε συγγένεια με τό συνονόματο και σύγχρονό του σπουδαίο Κρητικό ζωγράφο Θεοφάνη Στρελίτζα ή Στριλίτζα Μπαθά. (Για τό Θεοφάνη βλ. Μ. Chatzidakis, Recherches sur le peintre Théophane le Crétois, DOP, 23 - 24 (1969 - 1970), σ. 311 έ.) Τό φανερά λόγιο όνομα «Βαθάς» ή ό «Βαθέος» που χρησιμοποιεί ό Μάρκος στα έργα του ήταν ίσως τό καλλιτεχνικό όνομα που καθιέρωσε στη Βενετία (αποδίδεται πιθανώς με τον Ιταλικό τύπο Patha των εγγράφων). Όσο γνωρίζομε, όνομα Βαθάς δέν αναφέρεται την εποχή αυτή αλλά μόνο Μπαθάς (βλ. Μέρτζιου, Κρητ. Χρον., ό.π., σ. 229, 258 - 262 και 279, για τό ζωγράφο Θεοφάνη και τους γιούς του και για τό Μάρκο). Ό Hunger υποθέτει ότι μπορεί ό τελευταίος να ήταν άδελφός ή εξάδελφος του Θεοφάνη. (Ό Χατζηδάκης, DOP, 313, υπολογίζει ότι ό Θεοφάνης θα γεννήθηκε στα τελευταία δεκαπέντε χρόνια του 15ου αι., είναι δέ γνωστό από τη ληξιαρχική πράξη του θανάτου του ότι ό Μάρκος γεννήθηκε τό 1498.) Σύμφωνα δέ με τις τελευταίες αρχαιακές έρευνες (Κ. Δ. Μέρτζιου, Μικρός Έλληνομνήμων - Τεύχος Γ'. Θωμάς ή Τόμιο Μπαθάς ή Μπαττάς - Κερκυραίος, Ήπειρωτική Έστία, 19 (1970), σ. 532 έ. Μανούσακας, ό. π., σ. 221), Θωμάς Μπαθάς και όχι Βαθάς (Chatzidakis, Icones, σ. 92) ήταν επίσης τό όνομα του σύγχρονου του Μάρκου Κερκυραίου ζωγράφου (Μανούσακας, σ. 221, σημ. 78 : «Έγω Τομιο Μπαθάς βικάριος του μεγαλομάρτυρος Γεωργίου»). Τό 15ο αι. μαρτυρούνται δύο ζωγράφοι στην Κρήτη από την οικογένεια Στρελίτζα ή Στριλίτζα. Είναι ό Ίωάννης, Striliza Giovanni di Batha / Streliza de Morea, που αναφέρεται τό 1486 - 1494, και ό Γεώργιος, Striliza Giorgio di Batha / Streliza de Morea, τό 1496 (Μ. Cattapan, Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1500, Θεσαυρίσματα, 9 (1972), σ. 208, άριθ. 111 και 112. Βλ. επίσης Chatzidakis, DOP, σ. 312, σημ. 7). Να ήταν ό ζωγράφος Γεώργιος Μπαθάς του 1496 ό πατέρας του Μάρκου; Τό όνομα του γιού του Μάρκου Γεώργιος έπιτρέπει την υπόθεση αυτή, καθώς επίσης και τα γνωστά χρονολογικά στοιχεία των τριών ζωγράφων. Για τό Μάρκο και τό Γεώργιο Μπαθά βλ. επίσης Ε. Λιάτα, Μνείες θανάτων Έλλήνων της

Στή Βενετία ο Μάρκος Βαθᾶς ἔζησε καθὼς φαίνεται συνέχεια ὡς τὸ τέλος τῆς ζωῆς του. Ἀναφέρεται σὲ διάφορα ἔγγραφα ἀπὸ τὸ 1548 ὡς τὸ 1560, σχετικὰ μὲ τὶς ἐτήσιες εἰσφορὲς του στὴν Ἀδελφότητα, τὴν καταβολὴ μισθώματος γιὰ τὸ σπίτι τῆς Ἀδελφότητας, ὅπου ἔμενε, καὶ γιὰ ἓνα κατάστημα (bottega), ἴσως τὸ ἐργαστήριό του, καὶ σχετικὰ μὲ τὴν πολύχρονη δικαστικὴ διένεξη ποὺ εἶχε μὲ τὴν Ἀδελφότητα γιὰ τὰ μισθώματα. Τὸ 1568 ἦταν ὑποψήφιος γιὰ τὸ σῶμα τῆς Προσθήκης (Gionta) τῆς Ἀδελφότητας, ἀλλὰ ἔχασε τὴν ἐκλογή μὲ μικρὴ διαφορὰ ψήφων⁷.

Βενετίας ἀπὸ τὰ ταμιακὰ βιβλία τῆς Ἑλληνικῆς Ἀδελφότητας τῶν ἐτῶν 1536 - 1576, *Θησαυρίσματα*, 11 (1974), σ. 217, ἀριθ. 234, σ. 219, ἀριθ. 305 (μνεῖα θανάτου στὶς 22 Μαῖου 1570 γιου τοῦ Μάρκου Μπαθᾶ) καὶ σ. 221, ἀριθ. 371 (μνεῖα θανάτου στὶς 27 Σεπτ. 1573 κόρης τοῦ Γεωργίου Μπαθᾶ). Ὅτι, τέλος, ὁ Μάρκος Στριλίτζας Μπαθᾶς τῶν ἐγγράφων τῆς Βενετίας καὶ ὁ Μάρκος Βαθᾶς ἢ ὁ Βαθέος τῶν ζωγραφικῶν ἔργων ἦταν τὸ ἴδιο πρόσωπο, ὅπως ἀνεπιφύλακτα δέχονται οἱ προηγούμενοι ἐρευνητές (Μέρτζιος, Χατζηδάκης, Hunger, Μανούσκακας), δὲ μπορεῖ νὰ ἀμφισβητηθῆ μὲ τὰ στοιχεῖα ποὺ ὑπάρχουν. Γιατί, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ παραπάνω (ἀνύπαρκτο ὄνομα Βαθᾶς, φανερὴ ἢ λόγια μορφή του κατὰ μετασχηματισμὸ τοῦ Μπαθᾶς), οἱ μαρτυρίες γιὰ τὰ χρόνια ποὺ ἔζησε ὁ ζωγράφος στὴ Βενετία συμφωνοῦν μὲ τὰ στοιχεῖα ποὺ εἶναι γνωστὰ γιὰ τὸν τόπο καὶ τὸ χρόνο ποὺ ἔγιναν ὀρισμένα ἀπὸ τὰ ἔργα του (Hunger, σ. 133, 136 καὶ 141).

7. Οἱ προηγούμενοι ἐρευνητές ἀναφέρουν ὡς βέβαιη τὴν καταγωγὴ τοῦ Μάρκου Βαθᾶ ἀπὸ τὴν Κρήτη, καὶ ἴσως τοῦτο σημειώνεται πράγματι σὲ κάποιο ἀπὸ τὰ κατάστιχα τῆς Ἀδελφότητας. Ἀλλὰ καὶ χωρὶς αὐτὸ δὲ μπορεῖ νὰ ἀμφισβητηθῆ βᾶσιμα ἢ κρητικὴ καταγωγὴ τοῦ ζωγράφου. Γιατί α) ὁ Γεώργιος Μπαθᾶς ἀναφέρεται ρητὰ ὅτι εἶναι γιὸς τοῦ Μάρκου, Κρητικὸς ζωγράφος, ἀπὸ ὅπου προκύπτει ἔμμεσα ἢ καταγωγὴ ἀπὸ τὴν Κρήτη τοῦ πατέρα του. (Δὲ μαρτυρεῖται ἄλλος Μάρκος Μπαθᾶς ζωγράφος τὴν ἐποχὴ αὐτὴ καὶ τὰ βιογραφικὰ στοιχεῖα τοῦ Γεωργίου (χρονολογίες, ἐπάγγελμα) αἰτιολογοῦν τὴ στενὴ αὐτὴ συγγενεία του μὲ τὸ Μάρκο). β) Τὸ ἐπώνυμο Στριλίτζας ὑπάρχει στὴν Κρήτη τὰ χρόνια αὐτά. Τὸ ἔχουν οἱ δύο ζωγράφοι τοῦ 15ου αἰ. (βλ. σημ. 6), ἢ οἰκογένεια τοῦ Θεοφάνη (συμβολαιογραφικὲς πράξεις τοῦ νοτάρου Μαῤᾰ, βλ. Μέρτζιο, Κρητ. Χρον., σ. 260 - 261, ἀριθ. VIII - IX καὶ 278, ἀριθ. XXIV. Chatzidakis, DOP, σ. 350 - 352) καὶ ἓνας ζωγράφος τοῦ Ἡρακλείου, ὁ Στριλίτζας μαῖστρο Πέτρος, ποὺ ἀναφέρεται τὸ 1560 (Μέρτζιο, σὲ ἴδιο, σ. 132). γ) Σὲ ἄλλη πράξη τοῦ Μαῤᾰ (Μέρτζιος, 278 - 279, ἀριθ. XXV, μὲ χρονολογία 8 Αὐγ. 1560) ἀναφέρεται ὁ Μάρκος Μπαθᾶς καὶ τὰ συμφέροντά του στὴν Κρήτη. Πρόκειται γιὰ πληρεξούσιο τοῦ ζωγράφου Μαννέα Χαλκιδόπουλου, ὁ ὁποῖος ἀναθέτει στὴν ἀδελφὴ του Ἑλένη νὰ διαχειρίζεται τὴν περιουσία του καὶ νὰ φροντίζῃ τὰ συμφέροντά του, καὶ ἀναφέρει στὸ τέλος: «... ἀκόμη θέλω ἐγὼ ὁ ρηθεὶς μαννέας χαλκιοπούλος ὡσάν κομέσος (ἐπίτροπος) τοῦ πάρμπα μας τοῦ κύρ μάρκου μπαθᾶ νὰ τυχένη ἐσὺ ἢ ἔλενα ἢ ἀδελφὴ μου νάχης ἐξουσίαν νὰ στέκης εἰς τὰ σπίτι τοῦ κύρ μάρκου μπαθᾶ τοῦ πάρμπα μου ἀπὸ δὰ καὶ ἐμπροσθεν ὅσον καιρὸν θέλεις νὰ στέκης εἰς αὐτὰ χωρὶς κανένα ἐνοίκιο καὶ νὰ πληρώνῃς τὸ ἀραγεδὸν τοὺς μόνον καὶ οὕτως εἶμαι κοτέντος». Ὁ Μέρτζιος σημειώνει στὸ σχολιασμὸ τοῦ ἐγγράφου ὅτι ὁ Μαννέας συνιστᾶ στὴν Ἑλένη «νὰ φροντίζῃ καὶ διὰ τὰ συμφέροντα τοῦ ἐν Βενετία θείου τοῦ Μάρκου Μπαθᾶ». Στὸ πληρεξούσιο δὲν ἀναφέρεται ὅτι ὁ Μάρκος Μπαθᾶς ἦταν στὴ Βενετία. Προκύπτει μόνο ἔμμεσα ἀπὸ αὐτὸ ὅτι δὲν ἦταν στὴν Κρήτη τὸ 1560, ἀφοῦ «κομέσος» τῆς περιουσίας του ἦταν ὁ ἀνεψιὸς του Μαννέας. Ὅπως δὴποτε, ἀπὸ τὰ στοιχεῖα ποὺ ὑπάρχουν

Γιὰ τὸ ζωγραφικὸ ἔργο τοῦ Μάρκου Βαθᾶ, ἀντίθετα, πολὺ λίγα εἶναι γνωστά. Σὲ ἔγγραφο τοῦ 1550 σημειώνεται ὅτι πῆρε ἀπὸ τὴν Ἀδελφότητα ἓνα χρηματικὸ ποσὸ γιὰ ἐργασίες ποὺ ἔκαμε στὸ ναὸ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου⁸. Τὰ γνωστὰ ἐνυπόγραφα ἔργα του, ἐκτὸς ἀπὸ τὶς εἰκόνες τῆς Ἡπείρου ποὺ παρουσιάζονται ἐδῶ, εἶναι τὰ ἀκόλουθα : α) Ἡ προσωπογραφία τοῦ Κρητικοῦ ἱερέα Ζαχαρία Μαραφαρᾶ Σκορδίλη, ποὺ περιλαμβάνεται σὲ ξυλογραφία στὴν ἔκδοση ἔργου τοῦ Νικήτα Φιλοσόφου ποὺ ἐγίνε στὴ Βενετία τὸ 1563. Ἀριστερὰ ἀπὸ τὴ μορφή εἶναι ἡ ὑπογραφή τοῦ ζωγράφου : Χειρ Μάρκου Βαθᾶ⁹. β) Τὰ μικρογραφημένα σχεδιάσματα τεσσάρων χειρογράφων κωδίκων τῆς Βιέννης καὶ τοῦ Μονάχου (Vindob. Phil. gr. 182, Vindob. Theol. gr. 7, Vindob. Histor. gr. 117 καὶ Monac. gr. 163, ἀντίστοιχα), ποὺ κάτοχός τους ἴσως ὑπῆρξε ὁ Μᾶρκος Βαθᾶς¹⁰.

Οἱ μικρογραφίες εἶναι σχεδιασμένες ἢ ζωγραφισμένες μὲ ὕδατογραφία στὸ περιθώριο τῶν φύλλων καὶ παριστάνουν σὲ καθαρὰ δυτικὸ ὕφος κοσμικὰ καὶ θρησκευτικὰ θέματα ἐμπνευσμένα ἀπὸ τὸ κείμενο καὶ αὐτοπροσωπογραφικὰ σχεδιάσματα, ποὺ σχετίζονται συχνὰ μὲ ἀντίστοιχα σημεῖα τοῦ κειμένου¹¹. Γονατιστὸς συνήθως, σὲ στάση δεομένου εἰκονίζεται σὲ προχωρημένη ἡλικία ὁ ζωγράφος, μὲ τὸ ὄνομά του γραμμένο κάτω : Μᾶρκος ὁ Βαθέος, ὁ Βαθέος, καὶ σὲ μία περίπτωση Μᾶρκος Βαθᾶς¹². Ἀπὸ τοὺς κώδικες τῆς Βιέννης ὁ ἓνας χρονολογεῖται στὸ 1569· οἱ ἄλλοι δύο τῆς Βιέννης καὶ ὁ κώδικας τοῦ Μονάχου μποροῦν νὰ χρονολογηθοῦν πρὶν ἀπὸ τὸ 1558 καὶ στὸ 1560, ἀντίστοιχα¹³.

Οἱ μικρογραφίες δὲν εἰκονογραφοῦν συστηματικὰ τὸ κείμενο τῶν κωδίκων. Δὲν ἔχουν δηλαδὴ ἀπὸ θεματογραφικὴ ἄποψη τὸν ἐνιαῖο, μεθοδικὸ

(ὄνομα, καταγωγή, διαπιστωμένη διαμονὴ τοῦ Μάρκου στὴ Βενετία τὴν ἴδια ἐποχὴ), φαίνεται βέβαια πὼς ὁ ἀναφερόμενος θεῖος τοῦ Μαννέα ἦταν ὁ ζωγράφος Μᾶρκος Μπαθᾶς ἢ Βαθᾶς. Ὁ Hunger (ὀ.π., σ. 133) σημειώνει παραπέμποντας στὸ Μέρτζιο, ὅτι ἡ ἀδελφὴ τοῦ Μαννέα Ἑλένη «jederzeit in den Häusern seines Onkels Marchos Bathas in Venedig wohnen könne, ohne Miete zu zahlen». Ἀλλὰ εἶναι φανερὸ ἀπὸ τὴν ὅλη διατύπωση τοῦ ἐγγράφου πὼς τὰ σπίτια τοῦ Μάρκου Μπαθᾶ, γιὰ τὰ ὁποῖα γίνεται λόγος στὸ πληρεξούσιο, ἦταν στὴν Κρήτη ὅπου εἶχε ἀφήσει «κομέσσο» του τὸ Μαννέα στὸ Ἡράκλειο καὶ ὄχι στὴ Βενετία.

8. Μανούσακας, ὀ.π., σ. 218, σημ. 49 : «... per aver confaio la croce de Santo Santoro... per aver confaio una fenestra di veri... per el pitafio... per el trono del altar grando... per aver fato conzar li capi di casa...».

9. Τὴν ξυλογραφία ἀνατύπωσε ὁ E. Legrand, Bibliographie Hellénique, XV/XVI, 1, 140, 315. Βλ. σχετ. Ξυγγοπούλου, Σχεδιάσμα, 268, σημ. 1, Hunger, JÖB, σ. 133, Μανούσακας, ὀ.π., σ. 217.

10. Hunger, 131 καὶ 134.

11. Βλ. μὲ λεπτομέρειες στὸν ἴδιο, σ. 134-136.

12. Στὸν ἴδιο, εἰκ. 2, 3, 6 καὶ 8, εἰκ. 1 καὶ εἰκ. 4, ἀντίστοιχα.

13. Στὸν ἴδιο, σ. 136.

χαρακτήρα του τελειωμένου, κατά παραγγελία εκτελεσμένου έργου. Θα μπορούσαν να χαρακτηρισθούν μάλλον σά συνθετικά γυμνάσματα του ζωγράφου στην απεικόνιση όρισμένων χωρίων του κειμένου και σά σχεδιάσματα που έγιναν για προσωπική χρήση και ευχαρίστηση, όπως φανεράνει και ή συχνή, με κάποια κιάλας διάθεση προσωπικής προβολής παράσταση τής μορφής του ζωγράφου, πολλές φορές μάλιστα στο ίδιο χειρόγραφο ¹⁴. Άπο τὰ στοιχειά αυτὰ φαίνεται βάσιμη ή άποψη, ότι τὰ τέσσερα χειρόγραφα ήταν για κάποιο καιρό στην κατοχή του Βαθᾶ.

Άνεξάρτητα άπο την καλλιτεχνική άξία τους, τὰ μικρογραφημένα σχεδιάσματα των χειρογράφων τής Βιέννης και του Μονάχου άποτελούν άξιοσημείωτα δείγματα προσωπικού ύφους του Μάρκου Βαθᾶ, χαρακτηριστικά ιδίως τής ευχέρειας που είχε στο δυτικό τρόπο ζωγραφικής και ειδικότερα στο είδος τής μικρογραφίας. Φαίνεται πολύ πιθανό άπο τὰ δείγματα αυτὰ και άπο την ξυλογραφία που έκαμε του Σκορδίλη, πώς ο ζωγράφος άσχολήθηκε επαγγελματικά στην πολύχρονη διαμονή του στη Βενετία με την εικονογράφηση των βιβλίων που εξέδιδαν τὰ έλληνικά τυπογραφεία για την διαπαιδαγώγηση του ύπόδουλου Έλληνισμού.

Άλλά, όπως δήποτε, τὰ έργα αυτὰ έχουν άπο τὸ είδος και τόν ιδιαίτερο χαρακτήρα τους περιορισμένη σημασία σαν αντιπροσωπευτικά δείγματα τής ζωγραφικής του Μάρκου Βαθᾶ. Άπο την άποψη αυτή, οι τρεις εικόνες τής Ήπειρου βοηθούν άσφαλέστερα σε σχέση με τὰ παραπάνω έργα να σχηματισθῆ σε μία πρώτη θεώρηση ή εικόνα τής καλλιτεχνικής προσωπικότητας του ζωγράφου. Άκολουθεϊ ή εξέταση των εικόνων αυτών ¹⁵.

Α'. Εικόνα του Άγίου Ίωάννου του Προδρόμου, στην όμώνυμη μονή του Νησιού των Ίωαννίνων (διαστ. 0.88 × 0.60 × 0.04 μ., πίν. 56). Σημαντικό μέρος τής εικόνας είναι κατεστραμμένο, πιθανώς άπο φωτιά. Ή παράσταση είναι ζωγραφισμένη σε παχύ στρώμα γύψου άπευθείας στο ξύλο ¹⁶. Χρυσό βάθος που εκτείνεται στο πλαίσιο.

14. Ό.π., εικ. 1 - 8.

15. Ό καθαρισμός και ή συντήρηση των εικόνων έγιναν τὸ 1974 άπο την Άρχαιολογική Ύπηρεσία (Έφορεία Βυζαντινών Άρχαιοτήτων Ίωαννίνων - Συντηρητής κ. Χρ. Άρχιμανδρίτης). Τις φωτογραφίες των εικόνων έκαμε ο υπάλληλος του Μουσείου Ίωαννίνων κ. Α. Πτηνόπουλος.

16. Τὸ ξύλο στη ζωγραφισμένη επιφάνειά του είναι σκαλισμένο σε τρία βαθμιδωτὰ χαμηλά επίπεδα : του κεντρικού πίνακα, του πλαισίου με τις σκηνές του βίου του Προδρόμου και του στενού πλαισίου τής εικόνας. Τὸ τελευταίο είχε επιζωγραφισθῆ με γαλάζιο χρώμα. Την πιθανή καταστροφή του ξύλου άπο φωτιά, κυρίως στο κεντρικό μέρος του (ίσως άπο κολλημένο επάνω κερί, κατά τή συνήθεια του τόπου, όπως μοιάζει άπο τὸ σχήμα) συμπλήρωσε ή φθορά τής εικόνας σε πολλά μέρη της άπο τὸ σαράκι και την ύγρασία.

Στὸν κεντρικὸ ὀρθογώνιο πίνακα εἰκονίζεται στὸ συνηθισμένο μετὰ τὴν Ἑλωση τύπο ὁ Προδρόμος ὀλόσωμος, μετωπικός, μὲ φτερά (πίν. 56 καὶ 62a). Στὸ βραχῶδες τοπίο κάτω ἀριστερὰ εἶναι τὸ κεφάλι τοῦ Προδρόμου σὲ δοχεῖο· δεξιὰ φαίνονται τὰ κλαδιὰ δέντρου. Ἐπάνω ἀριστερὰ ὑπάρχει μέρος ἀπὸ τὴν ἐπιγραφή : Ο ΑΓΙΟΣ. Γύρω, σὲ ὀρθογώνιους πίνακες, χωρὶς εἰδικὸ διαχωρισμό, παριστάνονται δεκαπέντε σωζόμενες σκηνὲς ἀπὸ τὸ βίβιο τοῦ Ἁγίου, κατεστραμμένες πολλὲς σὲ μεγάλο μέρος τους. Ἡ ἱστορία ἀρχίζει ἐπάνω, ἀπὸ ἀριστερὰ πρὸς τὰ δεξιὰ καὶ τελειώνει μὲ τὴν ἴδια σειρὰ κάτω δεξιὰ. Στὰ πλάγια, γιὰ νὰ τηρηθῆ ἡ τάξη ποῦ ἀναγκαστικὰ ἐπιβάλλει ἡ κατανομή τῶν σκηνῶν στὶς κατακόρυφες ἀντικρουστὲς πλευρὲς, ἐναλλάσσονται κανονικὰ τὰ ἐπεισόδια πρὸς τὰ κάτω, ἀνὰ δύο ἀπὸ δεξιὰ πρὸς τὰ ἀριστερὰ καὶ ἀντίστροφα. Οἱ εἰκονιζόμενες παραστάσεις εἶναι οἱ ἀκόλουθες :

1-2. Ὁ Ἐὐαγγελισμὸς τοῦ Ζαχαρία καὶ ἡ Γέννηση τοῦ Προδρόμου. (Ἄνω σειρά, πρώτη καὶ δευτέρα ἀπὸ ἀριστερὰ παράσταση. Λουκ. α', 8 - 20 καὶ 57 - 64, ἀντίστοιχα, πίν. 57.) Τὰ δύο συνεχόμενα ἐπεισόδια διαχωρίζονται μὲ χαμηλὸ διαγώνιο τοῖχο. Στὸ θυσιαστήριο, ἀριστερὰ, ὁ Ζαχαρίας πίσω ἀπὸ τὴν Τράπεζα συνομιλεῖ ταραγμένος μὲ τὸν ἄγγελο ποῦ φαίνεται στὴ μέση ψηλά, ἀνάμεσα στοὺς κίονες τοῦ κιβωρίου. Στὴ Γέννηση δεξιὰ, ἡ Ἑλισάβη καθισμένη στὴν κλίνη στηρίζει ἀποκαμωμένη τὸ κεφάλι στὸ σκεπασμένο μὲ τὸ φόρεμα χέρι της. Ὁ Ζαχαρίας, καθισμένος στὸ σκαμνὶ δίπλα της, γράφει τὸ ὄνομα τοῦ Ἰωάννη καὶ ἡ θεραπαινίδα ἀπέναντι γνέθοντας, λικνίζει μὲ τὸ πόδι στὴν κούνια τὸ σπαργανωμένο βρέφος. Ἀπὸ δύο οἰκίσκους, πίσω ἀπὸ χαμηλὸ τοῖχο στὸ βάθος, προβάλλουν δύο νέες γυναῖκες νὰ περιποιηθοῦν τὴν Ἑλισάβη, ἡ μία πίσω της καὶ ἡ ἄλλη μὲ ριπίδιο στὸ χέρι δεξιότερα.

3. Ἡ Βρεφοκτονία. (Ἰδια σειρά, τρίτη ἀπὸ ἀριστερὰ παράσταση. Ματθ. β', 16 - 18. Πρωτοεὐαγγέλιο Ἰακώβου¹⁷, πίν. 57.) Στὸ ἄγριο ὄρεινὸ τοπίο, δύο στρατιῶτες ἀριστερὰ λογχίζουν κρεμασμένα στὰ χέρια τους βρέφη καὶ ἓνας τρίτος στρατιώτης ὑψώνει δεξιὰ τὴ μάχαιρα κατὰ τοῦ Ἰωάννη, ποῦ τὸν φυλάει στὴν ἀγκαλιὰ ἡ Ἑλισάβη χωμένη στὴ σπηλιά. Σπαραγμένα βρέφη βρίσκονται πεσμένα στὸ ἔδαφος.

4. Ὁ ἄγγελος ὁδηγεῖ τὸν Ἰωάννη στὴν ἔρημο. (Ἰδια σειρά, τέταρτη ἀπὸ ἀριστερὰ παράσταση. Λουκ. α', 14 - 18, πίν. 56.)¹⁸ Σώζεται μέρος ἀπὸ τὴν παράσταση δεξιὰ, μὲ τὸν ἄγγελο ποῦ ὁδηγεῖ ἀπὸ τὸ χέρι τὸ μικρὸ Ἰωάννη. Ἀπὸ τὸ καμπυλόγραμμο ἀρχιτεκτόνημα τοῦ

17. K. von Tischendorf, *Evangelia Apocrypha*, ἐκδ. 2a, Lipsiae 1876, σ. 43 ἔ.

18. Γιὰ τὸ ἐπεισόδιο αὐτὸ βλ. Ἄ. Ξυγγοπούλου, *Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς Προδρόμου παρὰ τὰς Σέρρας*, Θεσσαλονίκη 1973, σ. 34.

βάθους και τή σημαντική απόσταση τῶν μορφῶν ἀπὸ τὴν Ἐλισάβετ τῆς Βρεφοκτονίας, φαίνεται πιθανὸ πὼς στὸ κατεστραμμένο μέρος ἐνδιάμεσα ὑπῆρχε ἄλλη παράσταση, ἴσως ὁ φόνος τοῦ Ζαχαρία (Ματθ. κγ', 35. Πρωτοευαγγέλιο Ἰακώβου)¹⁹.

5. Ὁ Ἰωάννης διδάσκει στὴν ἔρημο. (Ἰδια σειρά, πέμπτη ἀπὸ ἀριστερὰ παράσταση. Ματθ. γ', 1-4, Μάρκ. α', 4, Λουκ. γ', 1-6, πίν. 56.) Σῶζεται μέρος μόνο ἀριστερά, με δύο ὄρθιες μορφές, στραμμένες δεξιὰ, καὶ πίσω βουνό. Πρόκειται ἀσφαλῶς γιὰ ὁμάδα Ἑβραίων ποὺ ἀκοῦν τὸ κήρυγμα τοῦ Ἰωάννη, καθὼς δείχνει ἡ θέση τοῦ ἐπεισοδίου σὲ σχέση με τὴν προηγούμενη καὶ τὴν ἐπόμενη παράσταση.

6. Ὁ Ἰωάννης βαπτίζει τοὺς Ἰουδαίους. (Δεξιὰ σειρά, δεύτερη ἀπὸ ἄνω παράσταση. Ματθ. γ', 5-6, Μάρκ. α', 4, Λουκ. γ', 3-7, πίν. 56.) Σῶζεται μέρος ἀριστερά, με τὸν Ἰωάννη ποὺ βαπτίζει, βουνό πίσω καὶ μέρος τοῦ ποταμοῦ κάτω. Ἀκολουθεῖ ἡ συνάντηση τοῦ Χριστοῦ με τὸν Ἰωάννη· εἶναι λοιπὸν φανερὸ πὼς δὲν πρόκειται γιὰ τὴ Βάπτισις τοῦ Χριστοῦ, ποὺ δὲν παριστάνεται στὴν εἰκόνα.

7. Ὁ Ἰωάννης συνομιλεῖ με τοὺς Φαρισαίους καὶ τοὺς Σαδδουκαίους. (Ἀριστερὴ σειρά, δεύτερη ἀπὸ ἄνω παράσταση. Ματθ. γ', 7, πίν. 58α καὶ 62β.) Ὁ Ἰωάννης καταφέρεται κατὰ τῶν Φαρισαίων καὶ τῶν Σαδδουκαίων, ποὺ τοὺς ἐκπροσωποῦν τρεῖς ἡλικιωμένοι ἄνδρες δεξιὰ²⁰. Ὅρεινὸ τοπίο με ἀραιὴ βλάστηση στὸ βραχῶδες ἔδαφος. Στὴ μέση ἐπάνω ἡ ἐπιγραφή με τοὺς λόγους τοῦ Ἰωάννη: ΓΑΙΝΝΗΜΑΤΑ ΕΧΙΑΝΩΝ (τίς ἔδειξεν εἰς ἐσᾶς νὰ φύγητε ἀπὸ τῆς μελλούσης ὄργης;).

8. «Τὰς ἀλώνας τοῦ δεσπότου». Ἀριστερά, τρίτη ἀπὸ ἄνω παράσταση. Ματθ. γ', 11-12, Λουκ. γ', 16-17, πίν. 58β, 63α-β)²¹. Στὸ βάθος δύο βουνὰ σὲ διαγώνια θέση· με προέκταση τῆς πλαγιάς τοῦ βουνοῦ δεξιὰ διαμορφώνεται τὸ ἐπίπεδο τῆς σκηνῆς μπροστά. Στὴ μέση στὸ ἀλώνι ὁ Χριστὸς κρατεῖ με τὸ δεξιὸ χέρι του φυτόρι καὶ συνάζει τὸ σιτάρι, καὶ δεξιὰ καίγεται στὴ φωτιά τὸ ἄχυρο. Ὁ Ἰωάννης ἀπὸ δεξιὰ δείχνει τὸ Χριστὸ καὶ σὲ ἀπόσταση πίσω ἀπὸ τὴν πλαγιά τοῦ βουνοῦ ἀριστερὰ δύο ἡλικιωμένοι ἄνδρες βλέπουν τὸν Ἰωάννη, ἀμέτοχοι στὸ θέαμα τῆς συμβολικῆς

19. Ὅπως στὴ μονὴ τῶν Σερρών, Ξυγγόπουλος, ὁ.π., πίν. 28.

20. Ὅτι πρόκειται γιὰ τοὺς Φαρισαίους καὶ τοὺς Σαδδουκαίους, σύμφωνα με τὴν ἀφήγησις τοῦ Ματθαίου (*ιερεῖς καὶ Λευίτας ἐξ Ἱεροσολύμων οἱ ὅποιοι ἦσαν ἐκ τῶν Φαρισαίων ἀναφέρει καὶ ὁ Ἰωάννης, α', 19-24, ἐνῶ ὁ Λουκᾶς ἀναφέρει ὄχλους*), φαίνεται ἀπὸ τὴν ὅλη ἐμφάνισις τῶν ἡλικιωμένων ἀνδρῶν καὶ ἀπὸ τὴν ἀμεση σχέση με τὴν ἐπόμενη σκηνὴ ὅπου ὑπάρχουν ὅμοιες μορφές. Πρβ. Ξυγγόπουλος, ὁ.π., σ. 36.

21. Ματθ. γ', 12 (πρβ. Λουκ. γ', 17): *Ὅστις κρατεῖ τὸ πνύριον ἐν τῇ χειρὶ αὐτοῦ, καὶ θέλει διακαθαρίσει τὸ ἀλώνιον αὐτοῦ, καὶ θέλει συνάξει τὸν σίτον αὐτοῦ εἰς τὴν ἀποθήκην· τὸ δὲ ἄχυρον θέλει κατακάσει ἐν πυρὶ ἀσβέστω.*

επιφάνειας του Κριτή. Στη μέση επάνω ή επιγραφή : ΤΑC ΑΛΩΝΑC ΤΟΥ ΔΕCΠΟΤΟΥ.

9. Ἡ συνάντηση τοῦ Χριστοῦ με τὸν Ἰωάννη. (Δεξιά, τρίτη ἀπὸ ἄνω παράσταση. Ματθ. γ', 13 - 15, πίν. 59α.) Βουνό, βραχώδεις ἔδαφος με ἀραιή βλάστηση καὶ ἓνα δέντρο πίσω. Ὁ Ἰωάννης σὲ ζωηρὴ στάση ἀπευθύνεται στὸ Χριστό, ποὺ σώζεται μικρὸ μέρος ἀπὸ τὴ μορφὴ του δεξιά. Τμήμα ἀπὸ τὴν ἐπιγραφή επάνω με τὰ λόγια τοῦ Ἰωάννη : ΕΓΩ ΧΡΕΙΑΝ ΕΧΩ (νὰ βαπτισθῶ ὑπὸ σοῦ, καὶ σὺ ἔρχεσαι πρὸς ἐμέ ;)

10. Ὁ Ἰωάννης ἐλέγχει τὸν Ἡρώδη. (Δεξιά, τέταρτη ἀπὸ ἄνω παράσταση. Ματθ. ιδ', 3 - 4. Μάρκ. στ', πίν. 59β.) Κτήρια πίσω καὶ ὁ Ἡρώδης ἐνθρονος δεξιά συνομιλεῖ με τὸν Ἰωάννη, ποὺ ὄρθιος ἀριστερά, σὲ ἐντονη στάση, τὸν μέμφεται. Ταραγμένος ἓνας στρατιώτης πίσω ἀπὸ τὸν Ἡρώδη ἀντικρῦζει με φόβο τὸν Ἰωάννη. Ἐπάνω ἡ ἐπιγραφή : ΟΥΚ ΕΞΕCΤΙ CΟΙ ΕΧΕΙΝ ΓΥΝΑΙΚΑ ΤΟΥ ΑΔΕΛΦΟΥ CΟΥ.

11 - 12. Ἡ σύλληψη καὶ ἡ φυλάκιση τοῦ Προδρόμου. (Ἀριστερά, τέταρτη ἀπὸ ἄνω παράσταση. Ματθ. ιδ', 3. Μάρκ. στ', 17, πίν. 60α καὶ 64β.) Στὸ βάθος τεῖχος, με τὸν πύργο τῆς φυλακῆς δεξιά καὶ χαμηλὸ προτείχισμα μπροστά. Στρατιώτης ὀδηγεῖ τὸν Ἰωάννη στὴ φυλακὴ, καὶ δεξιά στὸ καγκελόφρακτο παράθυρο τοῦ πύργου ὁ Ἰωάννης ποὺ βλέπει πρὸς τὰ ἔξω. Ἐπάνω ἡ ἐπιγραφή : ΒΑΛΩΝ ΑΥΤΟΝ ΕΙC ΦΥΛΑΚΗΝ.

13. Ἡ ἀποτομὴ τοῦ Προδρόμου. (Κάτω σειρὰ, πρώτη ἀπὸ ἀριστερὰ παράσταση. Ματθ. ιδ', 10. Μάρκ. στ', 27 - 28, πίν. 60β.) Στὸν ἴδιο χῶρο, ἔξω ἀπὸ τὴ φυλακὴ ὁ στρατιώτης δήμιος ζυγίζει τὴ μάχαιρα ἔτοιμος νὰ χτυπήσει. Ὁ Ἰωάννης σκύβει με αἰμόφυρτο ἤδη λαιμὸ καὶ δεξιά ἡ Σαλώμη, ποὺ μέρος της σώζεται, μισογοντισμένη περιμένει νὰ δεχθῆ «ἐπὶ πίνακι» τὸ κεφάλι τοῦ Ἰωάννη. Ἐπάνω κατεστραμμένη ἡ ἐπιγραφή : [Ἡ ΑΠΟΚΕΦΑΛΙCΙ ΤΟΥ Π[ΡΟΔΡΟΜΟΥ].

14. Τὸ συμπόσιο τοῦ Ἡρώδη. (Κάτω, δεύτερη ἀπὸ ἀριστερὰ παράσταση. Ματθ. ιδ', 6 - 11. Μάρκ. στ', 21 - 28 πίν. 61α καὶ 65α.) Καμπυλόγραμμος τοῖχος κλείνει τὸ χῶρο τῆς σκηνῆς πίσω, στὸ σωζόμενο ἀριστερὰ μέρος της. Ὁρθογώνιο τραπέζι στὴ μέση καὶ καθισμένοι στὴν πίσω πλευρὰ ὁ Ἡρώδης με συνδαιτημόνα ἀριστερὰ παρακολουθοῦν με ἐκδηλώσεις ἀπέχθειας τὸ νεαρὸ ὑπηρέτη, ποὺ φέρνει στὸ δοχεῖο τὸ κεφάλι τοῦ Ἰωάννη.

Ἡ κεντρικὴ θέση τοῦ Ἡρώδη στὴ σκηνὴ (ἡ μορφὴ του ζυγίζεται στὴ μέση τοῦ τόξου ποὺ σχηματίζει ὁ τοῖχος τοῦ βάθους) καὶ ἡ σημαντικὴ ἀπόσταση ἀπὸ τὴν τελευταία, ἀκριβῶς καθορισμένη στὸ μέγεθός της παράσταση τοῦ Ἐνταφιασμοῦ, δείχνουν πὼς τὸ συμπόσιο ἔπιανε ὅλο τὸ κεντρικὸ μέρος τῆς εἰκόνας κάτω, συμπληρωμένο ἴσως με τὸ χορὸ τῆς Σαλώμης δεξιά, ἢ πὼς ἀκολουθοῦσε ἄλλη, ἐπόμενη χρονικὰ σκηνὴ στὸ κατεστραμ-

μένο μέρος πριν τὸν Ἐνταφιασμό. Τὸ δεύτερο φαίνεται πιθανότερο, σύμφωνα κιόλας με τὴν κατανομὴ δύο καὶ μᾶλλον τριῶν ἀρχικῶ ἐπεισοδίων στὸν ἀντίστοιχο χῶρο τῆς εἰκόνας ἐπάνω. Στὴν περίπτωσι αὐτὴ εἶναι πολὺ πιθανὸ πὼς ἀκολουθοῦσε ἡ παράδοσι ἀπὸ τῆ Σαλώμη τῆς κεφαλῆς τοῦ Προδρόμου στὴν Ἡρωδιάδα²².

15. Ὁ ἐνταφιασμός τοῦ Προδρόμου. (Κάτω, τελευταία δεξιὰ παράστασι. Ματθ. ιδ', 12. Μάρκ. στ', 29, πίν. 61β καὶ 65β.) Βουνὰ στὸ βάθος καὶ στὴν πλαγιά τοῦ βουνοῦ ἀπὸ δεξιὰ εἶναι τοποθετημένη στὴ μέση ὀρθογώνια *σαρκοφάγος*, ὅπου σκυμμένοι, ἀπὸ ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ, δύο μαθητὲς²³ ἀποθέτου τὸ σῶμα τοῦ Ἰωάννη. Ἐπάνω ἡ ἐπιγραφή: Ο ΕΝΤΑΦΙΑΣΜΟΣ. Στὴν κάτω ἄκρη τῆς *σαρκοφάγου* ὀριζόντια εἶναι με μαῦρα γράμματα ἡ ὑπογραφή τοῦ ζωγράφου: ΜΑΡΚΟΣ. ΒΑΘΑΣ. ΕΓΓΡΑΨΕΝ.

Ἡ εἰκόνα τοῦ Νησιοῦ τῶν Ἰωαννίνων παρουσιάζει σημαντικὸ ἐνδιαφέρον ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη, γιατί περιέχει τὸν ἐκτενέστερο καὶ πληρέστερο, γνωστὸ ἀπὸ ἔργα τοῦ 16ου αἰ. κύκλο παραστάσεων τοῦ βίου τοῦ Προδρόμου. Σῶζονται δεκαπέντε παραστάσεις καί, ὅπως σημειώθηκε, μπορεῖ νὰ ὑπῆρχαν ἀρχικὰ δεκαεπτὰ παραστάσεις τοῦ βίου τοῦ Ἁγίου.

Ἀνάλογη ἀνάπτυξι (δέκα τέσσαρες παραστάσεις) ἀλλὰ ὄχι καὶ ἀνάλογη συμμετρία στὴ διανομὴ καὶ τὴ σύνθεσι τῶν ἐπεισοδίων ἔχει ὁ τοιχογραφημένος κύκλος τοῦ βίου τοῦ Ἁγίου στὴν τράπεζα τῆς μονῆς Διονυσίου στὸ Ἅγιον Ὄρος²⁴. Στὴ μονὴ Διονυσίου, γιὰ διδακτικὸς προφανῶς λόγους, δίνεται ἰδιαίτερι ἔμφασι στὸ μέρος τῆς ἱστορίας ποῦ ἀναφέρεται στὴ ζωὴ τοῦ Ἰωάννη στὴν ἔρημο (ἐννέα παραστάσεις) καὶ στὸ σημεῖο αὐτὸ διακόπτεται ἡ ἀφήγησι, στὴ συνάντησι τοῦ Ἰωάννη με τὸ Χριστό. Στὴν εἰκόνα τοῦ Βαθᾶ, ἀντίθετα, ἡ ἱστορία τοῦ Προδρόμου εἶναι διατυπωμένη με συμμετρία, σαφήνεια καὶ ἐνότητα περιεχομένου, με ἰσομοιρασμένα κατὰ τὴ σημασία τους τὰ ἐπεισόδια ἀπὸ τὴν παιδικὴ ἡλικία, τὴ δράσι καὶ τὸ πάθος τοῦ Ἰωάννη.

Ἀντίστοιχη με τῆς εἰκόνας ἐνότητα περιεχομένου καὶ συμμετρία στὴ διανομὴ τῶν σκηνῶν ἐμφανίζει μόνο, ὅσο γνωρίζομε, ὁ παρόμοιος εἰκονογραφικὰ ἀλλὰ μικρότερος σὲ ἔκτασι κύκλος τῶν τοιχογραφιῶν στὴν τρά-

22. Ὅπως στὴν παλαιολόγια τοιχογραφία τῆς μονῆς τοῦ Προδρόμου κοντὰ στὶς Σέρρες. *Εὐγγόπουλος*, ὀ.π., σ. 44, πίν. 38.

23. Ἄνδρας καὶ Ἰωάννης. Βλ. *στὸν ἴδιο*, σ. 44, σημ. 60.

24. Τοῦ ἔτους 1547. Βλ. *G. Millet*, *Monuments de l'Athos. Les Peintures, Album*, Paris 1927, πίν. 212 - 213,3 καὶ 214,1.

πεζα της μονής της Λαύρας στο "Άγιον Όρος (έντεκα παραστάσεις)²⁵. Στις ασφαλώς παλιότερες τοιχογραφίες της Λαύρας παραλείπονται, σε σχέση με τον κύκλο της εικόνας, ή συνομιλία του Ιωάννη με τους Φαρισαίους και τους Σαδδουκαίους, ή σύλληψη και ή φυλάκιση καθώς και ο Ένταφιασμός του Προδρόμου. Η αρχή της ιστορίας της Λαύρας γίνεται με τη Σύλληψη του Ζαχαρία, σκηνή παραπλήσια σε περιεχόμενο με τη σκηνή του Εὐαγγελισμού του Ζαχαρία στην εικόνα.

Ένδιαφέρει να σημειωθεί ἐδῶ, πῶς με ἀνάλογη ἀνάπτυξη καὶ διάρθρωση τῶν ἐπεισοδίων, ὅπως ἀργότερα στὰ στενά συνδεόμενα ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη σύνολα τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Λαύρας καὶ τῆς εἰκόνας, ἱστορεῖται στὰ παλαιολόγια χρόνια ὁ βίος τοῦ Ἁγίου στίς τοιχογραφίες τῆς μονῆς τοῦ Προδρόμου κοντὰ στίς Σέρρες (δέκα τέσσαρες παραστάσεις)²⁶. Μάλιστα ἡ εἰκόνα παρουσιάζει σημαντικὴ εἰκονογραφικὴ συγένεια με τὶς τοιχογραφίες τῆς μονῆς τοῦ Προδρόμου. Χαρακτηριστικὰ στοιχεῖα ὅπως, ἀνάμεσα σὲ ἄλλα, εἶναι : ἡ στάση τοῦ Ζαχαρία στὸν Εὐαγγελισμό· ἡ ὀργανικὴ σύνδεση τῆς σκηνῆς με τὴ συνεχόμενη Γέννηση τοῦ Προδρόμου καὶ ἡ σύνθεση τοῦ κεντρικοῦ μέρους στὴν τελευταία· ἡ στάση τοῦ στρατιώτη με τὴν ὑψωμένη μάχαιρα ποὺ ἀπειλεῖ τὴν Ἐλισάβετ με τὸν Ἰωάννη στὴ Βρεφοκτονία· ἡ διάρθρωση τῶν ἀρχιτεκτονιμάτων στὴ σκηνὴ τοῦ ἐλέγχου τοῦ Ἡρώδη, ἡ σύνθεση τῶν μορφῶν, ἡ στάση τοῦ Ἡρώδη ἰδιαίτερα καὶ ἄλλες λεπτομέρειες τῆς ἴδιας σκηνῆς· ὁ καμπυλόγραμμος τοῖχος στὴ σκηνὴ τοῦ συμποσίου· ἡ θέση τοῦ σώματος τοῦ Προδρόμου στὸν Ἐνταφιασμό καὶ ἡ ἀπόθεσή του στὸ μνήμα ἀπὸ ἕναν νεό καὶ ἕναν ἡλικιωμένο μαθητὴ, δὲν ἀφήνουν ἀμφιβολία γιὰ τὶς παλαιολόγιες καταβολές τῶν προτύπων ποὺ ἐρμηνεύει στὴν εἰκόνα του ὁ Μᾶρκος Βαθᾶς. Ὅρισμένα ἀπὸ τὰ στοιχεῖα αὐτὰ ἀποδίδονται διαφορητικὰ στὴν τράπεζα τῆς Λαύρας, γενικὰ ὅμως ἡ εἰκονογραφία τοῦ κύκλου τῆς εἰκόνας δὲ διαφέρει πολὺ ἀπὸ τῆς Λαύρας, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὴ συνοπτικὴ ἀνάλυση τῶν παραστάσεων ποὺ ἀκολουθεῖ²⁷.

25. Millet, ὁ.π., πίν. 142,2 καὶ 143,2. Ὁ Χατζηδάκης ἀποδίδει τὶς τοιχογραφίες τῆς τράπεζας στὸ Θεοφάνη καὶ τὶς χρονολογεῖ περὶ τὸ 1536 (ὁ.π., DOP, σ. 320). Ἡ Ἄ. Καρακασάνη (Οἱ εἰκόνες τῆς Ἱ. Μονῆς Σταυρονικήτα, Μονὴ Σταυρονικήτα, ἐκδ. Ἐθν. Τραπεζῆς τῆς Ἑλλάδος, Ἀθῆναι 1974, σ. 54 ἐ.) τὶς χρονολογεῖ στὸ 1522.

26. Ξυγγόπουλος, ὁ.π., σ. 28 ἐ., πίν. 26 - 38. Οἱ τοιχογραφίες αὐτὲς χρονολογῶνται ἀπὸ τὸν Ξυγγόπουλο στὴ δεκαετία 1345 - 1355 (ὁ.π., σ. 58).

27. Ἡ σύγκριση περιορίζεται σὲ τοιχογραφίες καὶ εἰκόνες τοῦ 16ου αἰ., με ἀναφορὰ σὲ ὀρισμένα ἔργα τοῦ 14ου καὶ τοῦ 15ου αἰ. ποὺ ἐνδιαφέρουν ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς εἰκόνας. Ἔτσι, δὲν ἀναφέρονται ὅλα τὰ γνωστὰ ἀπὸ τὰ παλιότερα παραδείγματα οὔτε ἐπιχειρεῖται διεξοδικὴ εἰκονογραφικὴ ἀνάλυση τῶν σκηνῶν, ποὺ θὰ ξέφευγε ἀπὸ τὰ ὅρια τοῦ θέματος.

1. Ὁ Ἐὐαγγελισμὸς τοῦ Ζαχαρία (πίν. 57). Στὴ Σύλληψη τοῦ Ζαχαρία ποὺ εἰκονίζεται στὴν τράπεζα τῆς μονῆς Διονυσίου²⁸ κατὰ τὸ πρότυπο τῆς Λαύρας²⁹, ὁ Ζαχαρίας συνομιλεῖ μὲ τὸν ἄγγελο (λείπει στὴν τοιχογραφία τῆς Λαύρας), ποὺ εἰκονίζεται σὲ μικρογραφία στὸ κέντρο ψηλά, ἀνάμεσα στοὺς κίονες τοῦ κιβωρίου, ὅπως καὶ στὴν εἰκόνα τοῦ Βαθᾶ³⁰. Εἶναι φανερὸ πὼς στὴ μονὴ Διονυσίου συνδυάζονται δύο σὲ χρῆση τύποι, τῆς Λαύρας καὶ τῆς εἰκόνας, καθὼς διαπιστώνεται καὶ σὲ ἀντίστοιχες ἄλλες σκηνές τοῦ κύκλου τῆς μονῆς Διονυσίου.

2. Ἡ Γέννηση τοῦ Προδρόμου (πίν. 57). Καθὼς καὶ στὴν παράσταση τῆς μονῆς τῶν Σερρών³¹, λείπει ἀπὸ τὴν εἰκόνα τὸ τραπέζι πίσω ἀπὸ τὴν κλίνη τῆς Ἐλισάβετ, ποὺ ὑπάρχει στὶς ἀγιορεϊτικὲς τοιχογραφίες. Στὴ Λαύρα³² παραλείπονται οἱ νέες γυναῖκες ποὺ φροντίζουν τὴν Ἐλισάβετ, ποὺ ἐμφανίζονται ὅμως ἀργότερα στὴ μονὴ Διονυσίου³³, οἱ δύο μάλιστα ἀπὸ τὶς τρεῖς ποὺ παριστάνονται ἐκεῖ σὲ παραπλήσια θέση καὶ στάση μὲ τῆς εἰκόνας. Ἄλλα στοιχεῖα ποὺ συνδέουν τυπολογικὰ τὴν εἰκόνα μὲ τὴν παράσταση τῆς μονῆς Διονυσίου, εἶναι τὸ διαφορετικὸ ἀπὸ τῆς τράπεζας τῆς Λαύρας ἀρχιτεκτονικὸ βάθος τῆς σκηνῆς μὲ τοὺς δύο, παρόμοιους μὲ τῆς εἰκόνας οἰκίσκους³⁴, καὶ ἡ διατήρηση στὴ μονὴ Διονυσίου τοῦ χαμηλοῦ διαγώνιου τοίχου ποὺ διαχωρίζει τὴ Γέννηση ἀπὸ τὴν προηγούμενη σκηνὴ τοῦ θυσιαστηρίου, παρόλο ποὺ δὲν τὸ ἀπαιτοῦσε ἡ παρατακτικὴ βασικὰ ὀργάνωση τῶν δύο σκηνῶν στὴν τοιχογραφία.

3. Ἡ Βρεφοκτονία (πίν. 57). Ἡ παράσταση διαφέρει οὐσιαστικὰ στὰ καθέκαστα ἀπὸ τὶς ἀντίστοιχες σκηνές στὶς παραπάνω ἀγιορεϊτικὲς τοιχογραφίες³⁵. Ὁ στρατιώτης δεξιὰ ποὺ ἀπειλεῖ τὸν Ἰωάννη μὲ ὑψωμένη τὴ μάχαιρα ἐπάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι, ὅπως στὴν τοιχογραφία τῆς μονῆς τῶν Σερρών (στὶς ἀγιορεϊτικὲς παραστάσεις ὁρμᾷ μὲ τὴ μάχαιρα μπροστά), ὑπάρχει στὴν ἴδια στάση στὴ Βρεφοκτονία τῆς μονῆς τοῦ Ἁγίου Νικο-

28. Millet, Athos, πίν. 212,3.

29. Ὁ. π., πίν. 142,2. Στὴ Λαύρα ὁ Ζαχαρίας ἐμφανίζεται νὰ θυμιατίζει στὸ Ἱερό.

30. Ἀνάλογη σὲ σύλληψη εἶναι ἡ παράσταση τῆς μονῆς τῶν Σερρών (Ξυγγόπουλος, ὁ.π., πίν. 26).

31. Ξυγγόπουλος, στὸ ἴδιο.

32. Millet, ὁ.π., πίν. 142,2.

33. Στὸν ἴδιο, πίν. 212,3.

34. Παράλληλη διάταξη, ὅπως στὴν εἰκόνα, καὶ ὅμοια μορφή καὶ θέση πίσω ἀπὸ χαμηλὸ ὀριζόντιο τοῖχο ἔχουν τὰ σπίτια στὴν παράσταση τῆς μονῆς τοῦ Προδρόμου, ἐνῶ στὴ μονὴ Διονυσίου εἶναι τοποθετημένα ἀντικρυστά, μὲ τὸ συνδετικὸ τοῖχο πίσω τους.

35. Millet (βλ. σημ. 32 καὶ 33).

λάου τῶν Φιλανθρωπηνῶν στὸ Νησί τῶν Ἰωαννίνων, ποὺ περιέχεται στὸ παλιότερο χρονολογικὰ τμήμα τοῦ διακόσμου τῆς μονῆς (κυρίως ναός)³⁶.

Ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον παρουσιάζει τὸ ἕνα ἀπὸ τὰ δύο σκοτωμένα βρέφη, στὸ ἔδαφος ἀριστερὰ τῆς εἰκόνας, ποὺ εἶναι πεσμένο ἀνάσκελα, μὲ διπλωμένα πόδια καὶ τὸ ἀριστερὸ χέρι του διπλωμένο στὸ πλάι πίσω ἀπὸ τὸ κεφάλι. Μὲ ὅμοιο τρόπο παριστάνεται ἕνα παιδί στὶς γνωστὲς χαλκογραφίες τοῦ Marcantonio Raimondi μὲ θέμα τῆ Βρεφοκτονία, ποὺ ἐγιναν σὲ σχέδιο τοῦ Ραφαήλ³⁷. Στὴ μνημειώδη παράσταση τῆς Βρεφοκτονίας, ἔργο τοῦ Θεοφάνη στὸ καθολικὸ τῆς μονῆς τῆς Λαύρας³⁸, διαμορφωμένη σὲ μεγάλο μέρος κατὰ τὸ πρότυπο τῆς χαλκογραφίας τοῦ Raimondi, παραλείπεται τὸ βρέφος αὐτό, μεταφέρεται δὲ ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τοῦ ἄλλου, σὲ παραπλήσια στάση βρέφους τῆς χαλκογραφίας, μὲ τὸ χέρι στὸ στήθος του. Καὶ εἶναι χαρακτηριστικὸ, πὼς τὸ βρέφος τῆς εἰκόνας παραλείπεται καὶ στὶς ἄλλες παραστάσεις τοῦ Ἁγίου Ὁρους καὶ τῶν Μετεώρων ποὺ ἀντλοῦν τὸν τύπο ἀπὸ τὸ Θεοφάνη³⁹. Ἀντίθετα, ἀπαντᾷ τὸ στοιχεῖο αὐτὸ στὴν παράσταση τῆς μονῆς τῶν Φιλανθρωπηνῶν, ποὺ βασίζεται ἐπίσης στὰ κυριότερα σημεῖα της στὸ δυτικὸ πρότυπο, καθὼς καὶ στὴν ἀντίστοιχη, μεταγενέστερη παράσταση τοῦ διακόσμου τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Βαρλαάμ στὰ Μετέωρα, ἔργου ποὺ ἀποδίδεται στὸ Θηβαῖο ζωγράφο

36. Οἱ τοιχογραφίες εἶναι ἀδημοσίευτες. Ὁ διάκοσμος τοῦ κυρίως ναοῦ μὲ τὸ Ἱερό, ὡς τὴ γένεση τοῦ θόλου, ἐγινε σὲ παλιότερα τοῦ 1542 χρόνια. Βλ. σχετ. Μ. Ἀχαιμάστου - Ποταμιάνου, Νέα στοιχεῖα περὶ τῆς Μονῆς τῶν Φιλανθρωπηνῶν εἰς τὴν Νῆσον τῶν Ἰωαννίνων, Ἀρχαιολογικὰ Ἀνάλεκτα ἐξ Ἀθηνῶν, VI, 3 (1973), σ. 460 ἔ.

37. Βλ. Μ. Chatzidakis, Marcantonio Raimondi und die postbyzantinisch-kretische Malerei, Zeitschrift für Kirchengeschichte, 59 (1940), σ. 147, εἰκ. 2. Die Kunst der Graphik III, Renaissance in Italien, 16. Jahrhundert (Κατάλογος τοῦ Μουσείου Albertina τῆς Βιέννης ἀπὸ τὴν ἔκθεση τῶν ἔργων τῆς Albertina τοῦ 1966), σ. 96 ἔ., εἰκ. 13.

38. Millet, πίν. 122,1. Chatzidakis, Théophane, DOP, 331 (ὅπου καὶ ἡ παλιότερη βιβλιογραφία γιὰ τὸ θέμα), εἰκ. 102 - 103.

39. Μονὴ Κουτλουμουσίου (Millet, πίν. 159,2). Μονὴ Σταυρονικήτα (ἀδημοσίευτη). Οἱ τοιχογραφίες ἐγιναν ἀπὸ τὸ Θεοφάνη μὲ τὴ συνεργασία τοῦ γιου τοῦ Συμεῶν (Chatzidakis, Théophane, σ. 313). Μονὴ Διονυσίου (Millet, πίν. 198,1). Μονὴ Δοχειαρίου (στὸν ἴδιο, πίν. 224,2). Μονὴ Μεταμορφώσεως Μετεώρων (ἀδημοσίευτη). Οἱ τοιχογραφίες τῆς μονῆς τοῦ 1552 ἀποδίδονται ἀπὸ τὸ Χατζηδάκη κατὰ μέρος τους τουλάχιστον στὸ Θεοφάνη (δ.π., 321 ἔ.). Ἡ Καρακασάνη δέχεται πὼς μπορεῖ νὰ ἐγιναν ἀπὸ μαθητὲς ἢ ἀπὸ συνεργεῖο τοῦ Θεοφάνη ἀλλὰ χωρὶς τὴ συμμετοχὴ του (Μονὴ Σταυρονικήτα, σ. 56 ἔ.). Τελευταῖα, ὁ Γ. Βελένης (Πρῶτες πληροφορίες γιὰ ἕνα ζωγράφο τοῦ 16ου αἰῶνα ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη, Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρὶς τῆς Πολυτεχνικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1974, σ. 93 ἔ.) ἀποδίδει τὸ ἔργο αὐτὸ στὸ ζωγράφο Τζιόρτζη ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη, ποὺ φαίνεται ὅτι διακόσμησε τὸ καθολικὸ τῆς μονῆς τοῦ Δουσικου ἢ τῶν Μεγάλων Πυλῶν τῆς Θεσσαλίας, καὶ στὸν ἴδιο ζωγράφο ἀποδίδει τὶς τοιχογραφίες ἐπίσης τῶν μονῶν Δοχειαρίου καὶ Ἰσῶς Διονυσίου.

Φράγκο Κατελάνο και πού αναμφισβήτητα συνδέεται στενά από εικονογραφική άποψη με το ζωγραφικό διάκοσμο της μονής των Φιλανθρωπηνών⁴⁰.

Όπως δείχνει το δυτικό αυτό δάνειο της εικόνας, το πρότυπο θέμα της χαλκογραφίας του Raimondi είχε ευρύτερη του κύκλου του Θεοφάνη διάδοση στην έλληνική θρησκευτική ζωγραφική του 16ου αι. και διαφορετική στις λεπτομέρειες έρμηνεία⁴¹.

Δέν αποκλείεται ότι ο Μάρκος Βαθάς είχε άμεση γνώση της χαλκογραφίας, από όπου πήρε το στοιχείο αυτό του παιδιού. Η πολύχρονη διαμονή του στη Βενετία του έδινε κάθε ευχέρεια να σπουδάση απευθείας τα δυτικά έργα, και, όπως δείχνουν τα γνωστά έργα του με το έντονα δυτικότροπο ύφος, σπούδασε συστηματικά τη δυτική τέχνη. Όστόσο, ή εικόνα του Νησιού στη γενική εικονογραφική κατάρτισή της, πού δέν απομακρύνεται από τα καθιερωμένα μεταβυζαντινά πρότυπα, δέν παρουσιάζει άλλες σημαντικές αποκλίσεις πού να μπορούν να άποδοθοϋν σε άμεση επίδραση πού άσκησαν στο ζωγράφο θέματα της σύγχρονης δυτικοευρωπαϊκής τέ-

40. Ευγγόπουλος, Σχεδιάσμα, σ. 118 έ., πίν. 31,2. (Στην παράσταση της μονής Βαρλαάμ υπάρχει επίσης ό στρατιώτης πού άπειλεί τον Ίωάννη με ύψωμένη τη μάχαιρα επάνω από το κεφάλι του, όπως στη μονή των Φιλανθρωπηνών και στην εικόνα του Βαθά.) Οί τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Βαρλαάμ (1548) άποδίδουν γενικά εικονογραφικούς τύπους πού εμφανίζονται διαμορφωμένοι στις δύο πρώτες φάσεις του διακόσμου της μονής των Φιλανθρωπηνών (πρό του 1542 και του 1542) και στις τοιχογραφίες της γειτονικής μονής του Άγίου Νικολάου του Ντίλιου ή Στρατηγούπουλου στο Νησι των Ίωαννίνων (του 1543. Βλ. σχετ. Θ. Λίβα - Ξανθάκη, Αί τοιχογραφίαι της μονής του Ντίλιου, Ίωάννινα 1976). Οί τοιχογραφίες της μονής των Φιλανθρωπηνών άποτελοϋν άντικείμενο μελέτης της ύπογραφομένης, στα πορίσματα της όποιας περιλαμβάνονται τα παραπάνω άναφερόμενα. (Γιά την εικονογραφική συγγένεια των μονών Ντίλιου και Βαρλαάμ πρβ. Λίβα - Ξανθάκη, ό.π., σ. 171 έ.) Ό Χατζηδάκης (Η μεταβυζαντινή τέχνη (1453 - 1700) και ή άκτινοβολία της, Ίστορία του Έλληνικού Έθνους, τ. Ζ', σ. 425) άποδίδει μέρος του διακόσμου της μονής των Φιλανθρωπηνών (του 1542) στο Φράγκο Κατελάνο.

41. Η παράσταση της Βρεφοκτονίας στο άριστερό φύλλο ένός τριπτύχου της Βενετίας πού είναι προφανώς έργο του Γεωργίου Κλόντζα (Chatzidakis, Icones, σ. 79, άριθ. 51, πίν. 38 και 39) είναι επίσης διαμορφωμένη κατά το πρότυπο της χαλκογραφίας του M. Raimondi, παρουσιάζει δέ στοιχεία της χαλκογραφίας, όπως είναι ή γυναίκα με το παιδί στην άγκαλιά πού υπάρχει στη μέση περίπου της σκηνής και το παιδί για το όποιο γίνεται λόγος, πού δέν άπαντοϋν στη σύνθεση του Θεοφάνη στη Λαύρα. Στην παράσταση του Κλόντζα το παιδί είναι στην ίδια στάση αλλά με τα δύο χέρια άπλωμένα στα πλάγια. Άκόμη πιό κοντά στο δυτικό έργο είναι ένα μεταγενέστερο, καθός φαίνεται, σχέδιο της Βρεφοκτονίας πού υπάρχει στο Μουσείο Μπενάκη Άθηνών (βλ. Chatzidakis, Théophane, είκ. 101). Το σχέδιο του Μουσείου Μπενάκη μεταγράφει σχεδόν αυτόουσια τη χαλκογραφία, άκόμη και στο άρχιτεκτονικό βάθος άριστερά. Το παιδί πού ένδιαφέρει βρίσκεται στην άκρη άριστερά, μπροστά, στην ίδια θέση πού είναι στη χαλκογραφία.

χνης. Και τὸ συγκεκριμένο στοιχείο τοῦ παιδιοῦ ἀποτελεῖ ἀπλή λεπτομέρεια σὲ μία παράσταση ποῦ δὲν ἐμφανίζει ἄλλα κοινὰ σημεῖα μὲ τὴ χαλκογραφία.

Φαίνεται γι' αὐτὸ πιθανότερο πὼς τὸ στοιχείο τοῦ παιδιοῦ τὸ πῆρε ὁ Βαθᾶς ἀπὸ προηγούμενο ἔργο Κρητικοῦ πιθανότατα ζωγράφου, ὁ ὁποῖος πρῶτος ἴσως χρησιμοποίησε τὴ χαλκογραφία τοῦ Raimondi γιὰ τὴν ἀνάθεση καὶ τὴν εἰκονογραφικὴ ἀνάπτυξη τοῦ τύπου τῆς Βρεφοκτονίας, σύμφωνα μὲ τὶς σύγχρονες τάσεις⁴². Ἄν ὁ ζωγράφος αὐτὸς ὑπῆρξε ὁ Θεοφάνης, ποῦ δημιούργησε ἴσως διάφορες παραλλαγές τοῦ τύπου μὲ βάση τὴ χαλκογραφία ἢ κάποιος ἄλλος, προηγούμενος ἢ σύγχρονος ζωγράφος, ποῦ σχεδῖο τοῦ χρησιμοποίησε ὁ Θεοφάνης στὴν πρότυπη στὸ εἶδος τῆς σύνθεσης τοῦ καθολικοῦ τῆς Λαύρας, εἶναι δύσκολο νὰ λεχθῆ. Ὅπως δὴποτε,

42. Στὴν ἄποψη αὐτὴ συντείνουν τὰ ἀκόλουθα ἐνδεικτικὰ στοιχεῖα: α) Τὸ χαρακτηριστικὸ στοιχείο τοῦ παιδιοῦ τῆς χαλκογραφίας, ποῦ δὲν ἐμφανίζεται στὴν παράσταση τοῦ Θεοφάνη στὴ Λαύρα, εἰκονίζεται καθὼς σημειώθηκε στὴν παλιότερη γνωστὴ μὲ τὸ στοιχείο αὐτὸ παράσταση τῆς Βρεφοκτονίας τῆς μονῆς τῶν Φιλανθρωπῶν, ποῦ περιέχεται στὴ λίγο-πολύ σύγχρονη μὲ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ καθολικοῦ τῆς Λαύρας πρώτη φάση τοῦ διακόσμου τῆς μονῆς, καὶ μάλιστα σὲ τμῆμα τῆς ποῦ συνδέεται στενὰ μὲ κρητικὰ εἰκονογραφικὰ πρότυπα. Τὸ βρέφος μάλιστα στὴν παράσταση τῆς μονῆς τῶν Φιλανθρωπῶν εἶναι τοποθετημένο κάθετα στὸ ἐπίπεδο τοῦ ἐδάφους, καθὼς καὶ στὴ χαλκογραφία, ἐνῶ στὴν προφανῶς μεταγενέστερη παράσταση τοῦ Βαθᾶ εἶναι πεσμένο διαγώνια. Ἀποδίδεται δηλαδὴ πιστότερα στὴν τοιχογραφία τοῦ Νησιοῦ τὸ δυτικὸ πρότυπο στὸ σημεῖο αὐτό. β) Δὲν εἶναι προφανῶς τυχαῖο ἀπὸ τὴν ἄποψη τῆς πιθανῆς κοινῆς προελεύσεως τοῦ προτύπου τοῦ Θεοφάνη καὶ τοῦ ἀνώνυμου ζωγράφου τῆς μονῆς τῶν Φιλανθρωπῶν, ὅτι στὴ παράσταση τοῦ Νησιοῦ μεταφέρονται τὰ ἴδια, ἀντίστοιχα μὲ τὴν παράσταση τῆς Λαύρας δάνεια στοιχεῖα τῆς χαλκογραφίας, ποῦ ἀποδίδονται κιόλας μὲ ἀνάλογο τρόπο. γ) Ὅπως σημειώθηκε, ὁ στρατιώτης ποῦ ἀπειλεῖ τὸ μικρὸ Ἰωάννη εἰκονίζεται στὴν ἴδια στάση στὴν τοιχογραφία τῆς μονῆς τοῦ Νησιοῦ καὶ στὴν εἰκόνα τοῦ Βαθᾶ, κατὰ τὸν τύπο τῆς τοιχογραφίας τῶν Σερρῶν (Ξυγγόπουλος, ὁ.π., πίν. 27), ἐνῶ ἡ ἀντίστοιχη μορφή στὴν παράσταση τοῦ Θεοφάνη ἀποδίδει ἀνάλογο μὲ τῆς ψηφιδωτῆς παραστάσεως τῆς μονῆς τῆς Χώρας πρότυπο (P. A. Underwood, *The Kariye Djami. The Mosaics*, New York 1966, πίν. 184 καὶ 188, βλ. ἐπίσης τὴν ἀνάλογη σύνθεση, πίν. 197). Ἀντίστοιχη εἶναι ἐπίσης, σὲ ἄλλη λεπτομέρεια, ἡ στάση τῆς Ἐλισάβετ στὴν τοιχογραφία τῆς μονῆς τῶν Φιλανθρωπῶν καὶ στὴν εἰκόνα, καθὼς καὶ στὴν παράσταση τῶν Σερρῶν παλιότερα (κρατεῖ σφιχτὰ τὸ βρέφος στὴν ἀγκαλιά τῆς στραμμένη δεξιά, καὶ φεύγοντας γυρίζει τὸ κεφάλι πρὸς τὸ μέρος τοῦ στρατιώτη, ἐνῶ στὴν τοιχογραφία τοῦ Θεοφάνη ἀποδίδεται σὲ ἡρεμώτερη στάση, στραμμένη πρὸς τὸ στρατιώτη). Οἱ ἄλλες μορφές τῶν στρατιωτῶν στὴν παράσταση τῆς εἰκόνας δὲν ἐμφανίζονται μὲ τὴ συγκεκριμένη εἰκονογραφικὴ παρουσία τους στὶς γνωστὲς παραστάσεις τοῦ 16ου αἰ. ποῦ σημειώθηκαν παραπάνω. Ἡ σύμπτωση λοιπὸν τῶν στοιχείων, ποῦ ἀναφέρονται, στὴν εἰκόνα τοῦ Βαθᾶ καὶ στὴν προηγούμενη, σύγχρονη περίπου τῆς Λαύρας τοιχογραφία τῆς μονῆς τῶν Φιλανθρωπῶν, καθὼς καὶ ἡ στενὴ εἰκονογραφικὴ σχέση τῆς τελευταίας μὲ τὴν παράσταση τοῦ Θεοφάνη δὲν ἀποκλείουν ὅτι μπορεῖ νὰ ὑπῆρξε ἓνα προηγούμενο πρότυπο ἔργο.

ἀπὸ τῆ στενῆ ἄποψη τοῦ προτύπου τῆς εἰκόνας τοῦ Νησιοῦ, ἡ πιθανότατη στενὴ συγγένεια τοῦ Μάρκου Βαθᾶ μετὰ τὸ σύγχρονό του Θεοφάνη δείχνει πιθανὴ τόσο τὴν κοινὴ μαθητεία τους σὲ δάσκαλο ζωγράφο τοῦ Ἡρακλείου, ὅσο καὶ τὴ χρῆση ἀπὸ τὸ Βαθᾶ προτύπου σχεδίου τοῦ ἀσφαλῶς κατὰ πολὺ ἀξιοτέρου στὴν τέχνη του Θεοφάνη⁴³.

4. Ὁ ἄγγελος ὁδηγεῖ τὸν Ἰωάννη στὴν ἔρημο (πίν. 56). Στὴν τράπεζα τῆς Λαύρας⁴⁴ καὶ τῆς μονῆς Διονυσίου⁴⁵ ἡ σκηνὴ παριστάνεται σὲ συνέχεια μετὰ τὴ Βρεφοκτονία. Στὴν εἰκόνα, ὅπως σημειώθηκε, μεσολαβοῦσε ἴσως σὲ συνέχεια ἡ σκηνὴ τοῦ φόνου τοῦ Ζαχαρία, ὅπως στὴν τοιχογραφία τῆς μονῆς τῶν Σερρῶν, στὴν ὁποία πιθανῶς ἀνῆκει ἡ καμπυλόγραμμη κατασκευὴ σὰ θρόνος ποὺ ὑπάρχει πίσω ἀπὸ τὶς μορφές, ἀντὶ γιὰ τὸ προσδιοριστικὸ τοῦ χώρου τῆς σκηνῆς βουνὸ ποὺ ὑψώνεται στὸ βάθος τῶν ἀγιορείτικων τοιχογραφιῶν. Στὴ μονὴ Διονυσίου παριστάνεται ἐπίσης ὁ φόνος τοῦ Ζαχαρία, ἀλλὰ μετὰ τὴ σκηνὴ μετὰ τὸν ἄγγελο. Ὅσο φαίνεται στὴν εἰκόνα, ὁ ἄγγελος μετὰ τὸν Ἰωάννη ἀποτελοῦν ἀντίστοιχες εἰκονογραφικὰ μορφές μετὰ τῶν τοιχογραφιῶν ποὺ ἀναφέρονται.

5. Ὁ Ἰωάννης διδάσκει στὴν ἔρημο (πίν. 56). Τὸ βουνὸ ἀριστερὰ καὶ οἱ δύο μορφές τῶν Ἑβραίων δείχνουν πὼς πιθανότατα ἡ παράσταση τῆς εἰκόνας εἶχε ὁμοία μετὰ τῶν τοιχογραφιῶν τῶν μονῶν τῆς Λαύρας καὶ Διονυσίου⁴⁶ συμμετρικὴ σύνθεση, μετὰ τὸν Ἰωάννη στὴ μέση καὶ δύο ὁμάδες μορφῶν ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ (δεξιὰ ἢ ὁμάδα τῶν στρατιωτῶν). Εἶναι χαρακτηριστικὸ καὶ ἐδῶ ἀπὸ τὴν ἄποψη τῶν διαφορετικῶν σὲ λεπτομέρειες τύπων ποὺ ὑπῆρχαν σὲ χρῆση, πὼς ἡ ἀκριανὴ ἀριστερὰ μορφή στὴν τράπεζα τῆς μονῆς Διονυσίου εἶναι νέος Ἑβραῖος, χωρὶς κάλυμμα στὸ κεφάλι καθὼς καὶ στὴν εἰκόνα τοῦ Βαθᾶ, ἐνῶ στὴν τράπεζα τῆς Λαύρας εἶναι ἠλικιωμένος ἄνδρας μετὰ καλυμμένο κεφάλι.

6. Ὁ Ἰωάννης βαπτίζει τοὺς Ἰουδαίους (πίν. 56). Ἡ παράσταση ἀκολουθεῖ τοπογραφικὰ τὴν προηγούμενη καὶ στὴν τράπεζα τῆς Λαύρας⁴⁷, ἐνῶ στὴ μονὴ Διονυσίου μεσολαβεῖ σειρὰ ἀπὸ παραστάσεις σχετικὲς μετὰ τὸ κήρυγμα τοῦ Ἰωάννη στὰ περίχωρα τοῦ ποταμοῦ Ἰορδάνη⁴⁸. Τὰ ἐλάχιστα σωζόμενα στοιχεῖα τῆς εἰκόνας ἀντιστοιχοῦν στὸν τύπο τῶν δύο τοιχογραφιῶν.

43. Ἡ καταγωγὴ τοῦ Θεοφάνη ἦταν ἀπὸ τὸ Ἡράκλειο (βλ. Chatzidakis, DOP, σ. 313) καὶ πιθανότατα καὶ τοῦ Μάρκου Βαθᾶ, ἀφοῦ ἐκεῖ εἶχε τὰ συμφέροντά του (βλ. σημ. 7).

44. Millet, Athos, πίν. 142, 2.

45. Ὁ.π., πίν. 212, 3.

46. Ὁ.π. (σημ. 44 καὶ 45, ἀντίστοιχα).

47. Ὁ.π. (σημ. 44).

48. Ὁ.π., πίν. 213, 3.

7. Ὁ Ἰωάννης συνομιλεῖ με τοὺς Φαρισαίους καὶ τοὺς Σαδδουκαίους (πίν. 58α). Ἡ παράσταση δὲν περιλαμβάνεται στὸν κύκλο τῆς τράπεζας τῆς Λαύρας. Στὴ μονὴ Διονυσίου τοποθετεῖται πρὶν ἀπὸ τὴ σκηνὴ τοῦ βαπτίσματος⁴⁹. Ἡ εἰκονογραφικὴ διατύπωση τοῦ ἐπεισοδίου εἶναι ἀνάλογη με τῆς μονῆς τῶν Σερρών⁵⁰ καὶ τῆς μονῆς Διονυσίου (ἀριστερὰ ὁ Ἰωάννης, δεξιὰ ἡ ὁμάδα τῶν Ἑβραίων καὶ διαγώνια πίσω βουνὸ με πολλὰς κορυφές), λιτότερη μόνο στὸν ἀριθμὸ τῶν προσώπων ποὺ συνιστοῦν τὴν ὁμάδα τῶν Ἑβραίων.

8. «*Τὰς ἀλώνας τοῦ δεσπότου*» (πίν. 58β). Ἡ παράσταση τῆς εἰκόνας ἀποδίδεται με πανομοιότυπο στὰ βασικὰ στοιχεῖα του εἰκονογραφικὸ σχῆμα με τῆς τράπεζας τῆς Λαύρας⁵¹ (στάση τοῦ Χριστοῦ, ὁ Ἰωάννης δεξιὰ καὶ σὲ ἀπόσταση ἀριστερὰ, πίσω ἀπὸ τὴν πλαγιά οἱ Ἑβραῖοι), κατὰ τὸν ἀνάλογο παλαιολόγειο τύπο, ὅπως στὴν τοιχογραφία τῆς μονῆς τοῦ Χελανδαρίου, ὅπου ἡ παράσταση με ἄλλα ἐπεισόδια ἀπὸ τὴ ζωὴ τοῦ Ἰωάννη στὴν ἔρημο παισιώνουν στὴ μνημειώδη σύνθεση τῆ Βάπτισμα τοῦ Χριστοῦ⁵². Στὴν παράσταση τῆς μονῆς Διονυσίου ἡ διάταξη τῶν προσώπων εἶναι ἀντίστροφη καὶ διαφορετικὴ σὲ γενικὰ στοιχεῖα ἢ ἀπόδοση τοῦ ἐπεισοδίου⁵³.

9. Ἡ συνάντηση τοῦ Χριστοῦ με τὸν Ἰωάννη (πίν. 59α). Ἡ σύνθεση τῆς σκηνῆς, ποὺ εἶναι ἡ τελευταία στὸν κύκλο τῆς τράπεζας τῆς μονῆς Διονυσίου⁵⁴, ἀκολουθεῖ στὴν εἰκόνα τὸν τύπο γενικὰ τῆς Λαύρας⁵⁵. Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ κοινὴ λεπτομέρεια τοῦ δέντρου ποὺ φυτρώνει στὴν ἄκρη τῆς πλαγιάς, ἀνάμεσα στὸν Ἰωάννη καὶ τὸ Χριστό.

10. Ὁ Ἰωάννης ἐλέγχει τὸν Ἡρώδη (πίν. 59β). Ἡ παράσταση ἀποδίδεται κατὰ τὸν παλαιολόγειο τύπο τῆς μονῆς τῶν Σερρών⁵⁶ καὶ με τὸν ἴδιο περίπου τρόπο ποὺ εἰκονίζεται στὴν παράσταση τῆς Λαύρας⁵⁷. Στὴν τράπεζα τῆς Λαύρας οἱ στρατιῶτες πίσω ἀπὸ τὸν Ἡρώδη εἶναι τρεῖς, ὅπως στὸ παλαιολόγειο ἔργο. Ὁ στρατιώτης τῆς εἰκόνας μοιάζει με τὸν κορυφαῖο στρατιώτη τῆς ὁμάδας τῆς Λαύρας στὴ θέση καὶ τὴ

49. Ὁ.π.

50. *Εὐγγόπουλος*, ὁ.π., πίν. 29.

51. Millet, πίν. 143, 2.

52. Ὁ.π., πίν. 66, 1 καὶ 67, 2.

53. Ὁ.π., πίν. 214, 1.

54. Ὁ.π.

55. Ὁ.π. (σημ. 51).

56. *Εὐγγόπουλος*, Αἱ τοιχογραφίαι τῆς Μονῆς Προδρόμου παρὰ τὰς Σέρρας, πίν. 34.

57. Millet, πίν. 143, 2.

στάση του, αλλά στον τρόπο που εκδηλώνεται ή αντίδρασή του στα λόγια του Προδρόμου, με την απότομη στροφή, την έντονη κίνηση των χειρών μπροστά και την ταραγμένη έκφραση του προσώπου, μοιάζει πολύ περισσότερο με την αντίστοιχη μορφή της παλαιολόγιας τοιχογραφίας. Αντίθετα, ο Ίωάννης με τη ζωηρή στάση του αποτελεί εγγύτερη της Λαύρας μορφή.

Χαρακτηριστικές σε λεπτομέρεια είναι οι διαφορές των αρχιτεκτονημάτων στις παραστάσεις της Λαύρας και της εικόνας. Το κτήριο της εικόνας δεξιά, με το τριγωνικό και το καμπύλο άέτωμα, όπως στην τοιχογραφία της μονής των Σερρών, είναι όμοιο στην τράπεζα. Άλλα εκεί το κτήριο εκτείνεται ευθύγραμμο ως την άκρη αριστερά, ενώ στην εικόνα συνδέεται με δεύτερο κτήριο που το όμοιο του υπάρχει στην παράσταση των Σερρών. Τα μορφικά στοιχεία των κτηρίων είναι ίδια στις δύο μεταβυζαντινές παραστάσεις. Το ορθογώνιο παράθυρο μάλιστα που ανοίγεται στο μέτωπο του τοίχου, αριστερά πίσω από τον Ήρώδη, που υπάρχει και στην παλαιολόγια τοιχογραφία αλλά τοξωτό, δείχνει με τα υπόλοιπα στοιχεία πως οι παραστάσεις της Λαύρας και της εικόνας τροποποιούν τον ίδιο τρέχοντα τύπο της σκηνής.

Ἡ ἴδια παράσταση στο καθολικό της μονής Διονυσίου⁵⁸, στο νάρθηκα της μονής Μεταμορφώσεως⁵⁹ και αργότερα στο νάρθηκα της μονής Βαρλαάμ⁶⁰ των Μετεώρων ακολουθεί με μικρές παραλλαγές το πρότυπο της Λαύρας, με σύμπτυξη όμως της ομάδας των στρατιωτών σε έναν, όπως στην εικόνα του Νησιού, που παριστάνεται στον τύπο πιο κοντά του κορυφαίου στρατιώτη της Λαύρας.

11 - 12. Ἡ σύλληψη καὶ ἡ φυλάκιση τοῦ Προδρόμου (πίν. 60α, 64α - β). Ἡ παράσταση που, όπως σημειώθηκε, δεν περιλαμβάνεται στον κύκλο της τράπεζας της Λαύρας, αποδίδεται στον ίδιο με της εικόνας τύπο στο καθολικό της μονής Διονυσίου⁶¹ και στους νάρθηκες των μονῶν Μεταμορφώσεως και Βαρλαάμ, σε συνέχεια με την προηγούμενη σκηνή. Βασική διαφορά των τοιχογραφιών και της εικόνας υπάρχει κυρίως στον τρόπο με τον οποίο εξασφαλίζεται η συνοχή των δύο διαδοχικών επεισοδίων που περιέχονται στην παράσταση, και συγκεκριμένα στην έσωτερική χρονική σχέση τους που καθορίζεται σε υπερβατική έννοια με την παρουσίαση του ενός από τα δύο επεισόδια υπό τύπον οράματος του Ίωάννη. Έτσι, στις τοιχογραφίες ο Πρόδρομος στη φυλακή παρακολου-

58. Ὁ.π., πίν. 205, 3.

59. Οἱ τοιχογραφίες εἶναι ἀδημοσίευτες.

60. Ἀδημοσίευτες.

61. Ὁ.π. (σημ. 58).

θεϊ στραμμένος την προσαγωγή του σ' αυτή, σὰ νὰ ξαναθυμᾶται τὸ γεγονός, ἐνῶ στὴν εἰκόνα ὁ ἐλκόμενος Ἰωάννης βλέπει σὰ νὰ δραματίζεται πρὸς τὴν ἀμέτοχη, στραμμένη δεξιὰ καὶ γυρισμένη πρὸς τὸ θεατὴ μορφὴ του στὴ φυλακὴ.

Ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν κοινὴ καταγωγὴ καὶ τὴν εὐρύτερη χρῆση τοῦ τύπου παρουσιάζει ἡ ἀνάλογη ἀρχιτεκτονικὴ σύνθεση στὴ σκηνὴ τοῦ μαρτυρίου τῶν Ἁγίων Σαββατίου, Τροφίμου καὶ Δορυμέδοντος, ποὺ βρίσκεται στὸ νάρθηκα ἐπίσης τῆς μονῆς Μεταμορφώσεως. Ὁ πύργος τῆς φυλακῆς εἶναι ἴδιος μὲ τῆς σκηνῆς τοῦ Προδρόμου στὴν ἴδια μονὴ καὶ ὅμοια ὁ φυλακισμένος μάρτυρας παρακολουθεῖ, μὲ ἀνάλογη παρουσία, τὰ δρώμενα ἀπὸ τὸ ὀρθογώνιο καγκελόφρακτο παράθυρό του. Ἀλλὰ στὴ σκηνὴ τοῦ μαρτυρίου ὁ πύργος τοποθετεῖται διαγώνια, μὲ προοπτικὴ σὰν τῆς εἰκόνας διάθεση καὶ ὅμοια μὲ τῆς εἰκόνας σημειώνεται ἔξω μπροστὰ χαμηλὸς σὰν προτείχισμα τοῖχος μὲ ἐπάλλξεις, ὅπως στὴ σκηνὴ τοῦ Προδρόμου τῆς μονῆς Διονυσίου, ποὺ μετατρέπεται στὴν ἴδια σκηνὴ τῆς μονῆς Μεταμορφώσεως σὲ πλατεῖα χαμηλὰ σκαλοπάτια.

13. Ἡ ἀποτομὴ τοῦ Προδρόμου (πίν. 60β). Ἡ σκηνὴ ἀποδίδεται μὲ τὸν καθιερωμένο τύπο τῶν παραστάσεων τῆς τράπεζας καὶ τοῦ καθολικοῦ τῆς Λαύρας⁶², ποὺ τὸν ἀκολουθοῦν οἱ μεταγενέστερες παραστάσεις τοῦ Ἁγίου Ὄρους⁶³ καὶ τῶν Μετεώρων⁶⁴, ὅπως δείχνει χαρακτηριστικὰ ἡ μορφὴ καὶ ἡ διαγώνια θέση τοῦ πύργου τῆς φυλακῆς σὲ ὑπαίθριο χῶρο ποὺ προσδιορίζεται ἀπὸ βουνὸ στὸ βάθος ἀριστερὰ τῆς σκηνῆς⁶⁵. Μὲ πραγματικότερη ἀντίληψη ὁ ἐξωτερικὸς χῶρος στὴν εἰκόνα τοῦ Νησιοῦ εἶναι ὁ ἴδιος κλειστὸς πίσω τόπος τῆς προηγούμενης σκηνῆς, μὲ τὸ ἐνιαῖο φρουριακὸ κτίσμα τοῦ πύργου καὶ τοῦ συνεχόμενου τείχους ἀριστερὰ⁶⁶.

62. Millet, πίν. 143, 2 καὶ 130, 3, ἀντίστοιχα.

63. Τοιχογραφία στὸ καθολικὸ τῆς μονῆς Διονυσίου (Millet, πίν. 205, 1) καὶ φορητὴ εἰκόνα τῆς ἴδιας μονῆς (βλ. M. Chatzidakis, Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italogrecque, Μνημόσυνον Σοφίας Ἀντωνιάδη, πίν. σ. 169 ἔ. πίν. ΛΓ', 2).

64. Τοιχογραφίες στὸ νάρθηκα τῶν μονῶν Μεταμορφώσεως καὶ Βαρλαάμ. Βλ. Ὁδηγὸ, Μετέωρα, κείμε. Στ. Παπαδόπουλου, εἰκ. 62 (ἡ παράσταση τῆς μονῆς Βαρλαάμ).

65. Σὲ ἀνάλογα διαμορφωμένο περιβάλλον διαδραματίζεται τὸ μαρτύριο τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς σὲ τοιχογραφία τοῦ ὁμώνυμου ναῖσκου τῆς Ἐπισκοπῆς στὴν Πεδιάδα τῆς Κρήτης, τοῦ 15ου αἰ. (Chatzidakis, Débuts, σ. 204 ἔ., πίν. ΛΓ', 1). Ἡ τοιχογραφία τῆς Ἐπισκοπῆς δίνει ἐπίσης τὸν τύπο τοῦ συμπλέγματος στρατιώτη-μάρτυρος ποὺ επικρατεῖ στὸ θέμα τῆς Ἀποτομῆς τοῦ Προδρόμου τὸ 16ο αἰ. (δ. π., σ. 205), καὶ εἰδικότερα τὸ πρότυπο στὴ στάση τοῦ δημίου.

66. Ἀνάλογα κλειστὸς πίσω, μὲ ἐνιαῖο ἀρχιτεκτονικὸ βάθος ἐμφανίζεται ὁ χῶρος

Ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν καταγωγὴ τοῦ τύπου ⁶⁷ παρουσιάζει, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ στάση, ἢ πανοπλία τοῦ στρατιώτη, καὶ συγκεκριμένα ἢ μορφή τοῦ κράνουσ καὶ ὁ θώρακὰς του καὶ τὸ περίτεχνο στόλισμα τοῦ θώρακα, γιὰ τὴ τὰ στοιχεῖα αὐτὰ ὑπάρχουν ἤδη στὸ 15^ο αἰ., ὅπως σὲ μία εἰκόνα τοῦ Κρητικοῦ ζωγράφου Νικολάου Τζαφούρη πὸν βρίσκειται στὸ Μητροπολιτικὸ Μουσεῖο τῆς Νέας Ὑόρκης ⁶⁸. Πρέπει μάλιστα νὰ σημειωθῆ σὲ σχέση με τὴν εἰκόνα τοῦ Νησιοῦ, ὅτι ὁ τρόπος πὸν ἀποδίδονται στὶς διάφορες σκηνές τῆς τὰ βουνὰ εἶναι πολὺ ἀνάλογος με τῆς εἰκόνας τοῦ Τζαφούρη ⁶⁹.

14. Τὸ σὺμπόσιο τοῦ Ἡρώδη (πίν. 61α). Στὴν παράσταση τῆς τράπεζας τῆς Λαύρας ⁷⁰, τὴν τελευταία τοῦ κύκλου, τὸ ἀρχιτεκτονικὸ βάθος διαφέρει (ὁ καμπυλόγραμμος τοῖχος στὴ σκηνὴ τῆς εἰκόνας ἀντιστοιχεῖ, ὅπως σημειώθηκε, στὴν παλαιολόγια τοιχογραφία τῆς μονῆς τῶν Σερρών) ⁷¹, ἀλλὰ ἡ σημαντικὰ ἀνάλογη με τῆς Λαύρας σύνθεση τῶν τριῶν μορφῶν πὸν σώζονται στὴν εἰκόνα μαρτυρεῖ γιὰ τὴν κοινὴ καταγωγὴ τοῦ

τῆς σκηνῆς τῆς Ἀποτομῆς στὴν παλαιολόγια τοιχογραφία τῆς μονῆς τῶν Σερρών (Ξυγγόπουλος, ὁ. π., πίν. 37). Χαρακτηριστικὴ ἐπίσης, σὲ λεπτομέρεια, διαφορὰ ἀπὸ τὶς μεταβυζαντινὲς παραστάσεις πὸν ἀναφέρονται, παρουσιάζει ἡ Σαλώμη στὴν εἰκόνα τοῦ Νησιοῦ, πὸν μέρος τῆς σώζεται δεξιά, με τὰ πλατιά μανίκια τοῦ φορέματός τῆς, ὅπως ἀνάλογα ἡ Σαλώμη τῆς σκηνῆς τοῦ συμποσίου, ἀντὶ γιὰ τὰ στενὰ σφιχτὰ μανίκια πὸν ἔχει τὸ φόρεμά τῆς στὶς ἄλλες παραστάσεις τῆς Ἀποτομῆς. Εἶναι ἄδηλο, ἀν ἀποδίδεται με τὸ στοιχεῖο αὐτὸ τῆς εἰκόνας πιστότερα τὸ πρότυπο.

67. Ὅπως δέχεται ὁ Χατζηδάκης, ὁ τύπος φαίνεται πὸς διαμορφώθηκε στὰ τέλη τοῦ 15ου ἢ στὶς ἀρχές τοῦ 16ου αἰ. (Débuts, σ. 205).

68. Chatzidakis, ὁ. π., σ. 187, πίν. 10' (ὁ ἀκριανὸς ἀριστερὰ στρατιώτης γιὰ τὸ θώρακα καὶ ὁ διπλανὸς του γιὰ τὸ κράνος). Ὁ Τζαφούρης, πὸν ἀναφέρεται σὲ ἔγγραφο ἀπὸ τὸ 1489, εἶχε ἤδη πεθάνει τὸ 1501 (ὁ. π., σ. 183). Ἀνάλογος εἶναι ἐπίσης ὁ διάκοσμος τῆς πανοπλίας τοῦ Ἁγίου Μαρτίνου σὲ μία κρητικὴ εἰκόνα πὸν τοποθετεῖται χρονολογικὰ στὸ τέλος τοῦ 15ου αἰ. τῆς Galerie Nikolenko (βλ. Κατάλογο τῆς Galerie Nikolenko, Icones grecques et russes, Paris 1975, ἀριθ. 7).

69. Παρὰ τὴ διαφορὰ ὕψους, εἶναι ἐντελῶς ἀνάλογος στὶς δύο εἰκόνας, τοῦ Τζαφούρη καὶ τοῦ Βαθᾶ, ὁ τρόπος πὸν σχηματίζονται καὶ φωτίζονται τὰ βουνὰ με ἀληθοφάνεια, κρατώντας ταυτόχρονα στὴ γραμμὴ τους τὸ ἐξωπραγματικὸ στοιχεῖο τῆς βυζαντινῆς τέχνης. Τὰ βουνὰ ὑψώνονται ψηλὰ καὶ ἀπότομα, με ἴδια σχήματα, με πλατιά κλιμακωτὰ ἐπίπεδα στὶς γερμένες πρὸς τὰ πίσω κορυφές τους, με πολλὲς σχισμὲς καὶ χαράδρες, σκοτεινὲς πλευρὲς καὶ μαλακὰ κατεβασμένες πλαγιές, πὸν στοὺς στρογγυλεμένους ὄγκους τους προβάλλονται στημένες οἱ μορφές. Σημαντικὰ ἀνάλογες εἶναι ἐπίσης στὶς δύο εἰκόνας ἡ ἀντιστοιχία πὸν παρουσιάζουν στὸ μέγεθος καὶ τὴ θέση τῶν μορφῶν σὲ σχέση με τὸ χῶρο τῆς σκηνῆς καὶ ἡ ἔμφαση πὸν δίνεται στὸ ὄρεινὸ τοπίο, σὰ μέσο γιὰ νὰ ἐκφρασθῆ με τὴν τραχύτητα τοῦ περιβάλλοντος τὸ δραματικὸ περιεχόμενό τους. Χαρακτηριστικὲς εἶναι ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ οἱ παραστάσεις τῆς Βρεφοκτονίας καὶ τοῦ Ἐνταφιασμοῦ στὴν εἰκόνα τοῦ Βαθᾶ.

70. Millet, πίν. 143, 2.

71. Ξυγγόπουλος, ὁ. π., πίν. 36.

θέματος. Ἡ ἀντικατάσταση μὲ τὴν ἡλικιωμένη μορφή συνδαιτημόνα στὴ Λαύρα τοῦ νεαροῦ ὑπῆρέτη, ποὺ φέρνει στὴν εἰκόνα τὸ κεφάλι τοῦ Ἰωάννη, ἀποτελώντας ἔτσι ἐνεργὸ πρόσωπο τῆς σκηνῆς, διαφοροποιεῖ οὐσιαστικά τὸ περιεχόμενο τῶν δύο παραστάσεων. Καὶ στὸ σημεῖο αὐτὸ ἡ εἰκόνα βρίσκεται ἀπὸ τυπολογικὴ ἄποψη πιὸ κοντὰ στὴν παράσταση τῶν Σερρών, ὅπου ὑπάρχει ὁ νεαρὸς ὑπῆρέτης, μὲ ἀντίστροφη τάξη στὴν τοιχογραφία, ἀπὸ δεξιὰ, ποὺ ἔρχεται ὅμοια κρατώντας στὰ χέρια δίσκο μὲ ποτά. Στὴν παλαιολόγια τοιχογραφία ἀντιστοιχεῖ ἡ μορφή τῆς Σαλώμης στὴ Λαύρα μὲ τὸ κεφάλι τοῦ Ἰωάννη στὸ δοχεῖο, ποὺ ὑπάρχει στὸ δεξιὸ μέρος τῆς σκηνῆς ποὺ δὲ σώζεται στὴν εἰκόνα⁷².

15. Ὁ Ἐνταφιασμοὺς τοῦ Προδρόμου (πίν. 61β). Παρὰ τὴ διαφορετικὴ σύνθεσή της, ἡ παράσταση στὴν εἰκόνα τοῦ Νησιοῦ παρουσιάζει, ὅπως σημειώθηκε, σημαντικὰ κοινὰ εἰκονογραφικὰ σημεῖα μὲ τὴν παράσταση τῶν Σερρών (ἡλικιωμένος καὶ νέος οἱ μαθητὲς ποὺ ἀποθέτουν τὸ σῶμα τοῦ Ἰωάννη στὸ μνήμα, ἐλαφρὰ διπλωμένα τὰ γόνατα καὶ σταυρωμένα τὰ χέρια τοῦ ἀκέφαλου σώματος τοῦ Προδρόμου)⁷³. Ὅτι δὲ ὁ Μάρκος Βαθᾶς ἀκολουθεῖ καὶ στὴν περίπτωση τῆς τελευταίας αὐτῆς σκηνῆς τοῦ κύκλου καθιερωμένο μεταβυζαντινὸ πρότυπο, φανερώνει ἡ ὅμοια στὰ βασικὰ σημεῖα ἀπόδοση τῆς σκηνῆς στὸ νάρθηκα τῆς μονῆς Μεταμορφώσεως τῶν Μετεώρων (στὴ μέση ὀριζόντια τοποθετημένη ἡ σαρκοφάγος, ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ οἱ μαθητὲς ποὺ ἀποθέτουν τὸ σῶμα, στὸ βάθος βουνά). Στὴν παράσταση τῶν Μετεώρων ἡ ἐρμηνεῖα εἶναι συμβατικότερη, ἢ θέση τῶν μαθητῶν ἀντίστροφη, ὁ νέος μαθητὴς ἔχει ἀντικατασταθῆ ἀπὸ ὄριμο στὴν ἡλικία ἄνδρα καὶ τὸ σῶμα τοῦ Ἰωάννη βρίσκεται ἄψυχα τεντωμένο στὴ σαρκοφάγο, μὲ τὰ χέρια στὰ πλάγια καὶ ἴσια τὰ πόδια. Ἀπὸ τὴ θέση τοῦ σώματος καὶ τὶς κινήσεις τῶν μαθητῶν μπορεῖ νὰ προσδιορισθῆ πὼς οἱ τρεῖς παραστάσεις, τῶν Σερρών, τῆς εἰκόνας καὶ τῶν Μετεώρων ἀποδίδουν τὴν πράξη τοῦ ἐνταφιασμοῦ σὲ τρεῖς διαδοχικὲς ἀντίστοιχα χρονικὲς στιγμὲς. Καὶ ἀπὸ τὴν ἄποψη δηλαδὴ τοῦ περιεχομένου τοῦ δράματος ἡ εἰκόνα τοῦ Νησιοῦ βρίσκεται πιὸ κοντὰ στὴν παλαιολόγια ἀντίληψη.

Ὅσα προκύπτουν ἀπὸ τὴν εἰκονογραφικὴ ἀνάλυση τῆς εἰκόνας μποροῦν νὰ συνοψισθοῦν στὰ ἀκόλουθα :

1. Ὁ Μάρκος ὁ Βαθᾶς δὲν ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὸ σύγχρονο πνεῦμα τῆς ἑλληνικῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς σ' ὅ,τι ἀφορᾷ στὸ θεματολόγιο καὶ τὸ εἰκονογραφικὸ περιεχόμενο τοῦ ἔργου.

72. Σὲ ἀντίστοιχη θέση μὲ τῆς τοιχογραφίας τῶν Σερρών, ἀριστερὰ, παριστάνεται ἡ Σαλώμη στὴν τοιχογραφία τοῦ Καθολικοῦ τῆς μονῆς Διονυσίου (Milliet, πίν. 205, 1).

73. Ξυγγόπουλος, ὁ.π., πίν. 38.

2. Έχει πιθανότατα στον κύκλο του βίου του Προδρόμου κοινό εικονογραφικό πρότυπο με το ζωγράφο της τράπεζας της Λαύρας, όπως φανερώνει ή όμοια στα βασικά σημεία τυπολογική διάρθρωση των δύο έργων. Δέ θα μπορούσε από αυτό να υποτεθῆ ότι οί παραστάσεις τῆς Λαύρας ὑπῆρξαν τὸ πρότυπο τοῦ Βαθᾶ. Ὁ κύκλος τῆς εἰκόνας εἶναι ἐκτενέστερος τοῦ κύκλου τῆς τράπεζας, συχνὰ ἀρτιότερος στὴ διατύπωση καὶ τὴ σύνθεση τῶν ἐπὶ μέρους στοιχείων του καὶ με αἰσθητὰ διαφορετικὲς χαρακτηριστικὲς λεπτομέρειες τῶν σκηνῶν. Ἐπειτα, ὅπως δείχνουν τὰ γνωστὰ ἔργα του, ὁ Μᾶρκος Βαθᾶς δὲν ὑπῆρξε ἀπὸ τοὺς πολλὸ σημαντικοὺς ζωγράφους τῆς ἐποχῆς του, ὥστε νὰ μπορῆ νὰ τοῦ ἀποδοθῆ ἡ πρωτοτυπία τῶν συνθέσεων τῆς εἰκόνας με τὴ συγκεκριμένη μορφή τους. Ἡ στενὴ συγγένεια τῆς εἰκόνας με τὸν κύκλο τῆς τράπεζας τῆς Λαύρας, ἡ ἀπεικόνιση τῶν ἐπεισοδίων ποὺ λείπουν ἀπὸ τὴν τράπεζα καθὼς καὶ ἐκείνων ποὺ ἐμφανίζονται στὴν εἰκόνα παραλλαγμένα στὶς μεταγενέστερες τῆς Λαύρας καὶ κατὰ τὸ πρότυπό της (ὅπου ὑπάρχουν στὴ Λαύρα) διαρθρωμένες παραστάσεις τῶν μονῶν τοῦ Ἁγίου Ὅρους καὶ τῶν Μετεώρων, με ἴδιες ἢ ἀνάλογες τῆς εἰκόνας παραλλαγές, βρίσκουν λογικότερη τὴν ἐξήγησή τους στὴν ἄποψη ὅτι ὑπῆρξε ἓνα παλιότερο τῆς Λαύρας πρότυπο τοῦ κύκλου, ποὺ ἦταν ἀκόμη σὲ χρῆση γύρω στὰ μέσα τοῦ 16ου αἰ.

3. Οἱ πρότυπες συνθέσεις τοῦ κύκλου θὰ μπορούσαν νὰ τοποθετηθοῦν χρονολογικὰ περὶ τὰ τέλη τοῦ 15ου ἢ στὶς ἀρχές τοῦ 16ου αἰ.⁷⁴ Τὰ μεμονωμένα ἀλλὰ χαρακτηριστικὰ κοινὰ σημεία τῆς εἰκόνας τοῦ νησιοῦ καὶ τῶν ἄλλων παραστάσεων με τὴν εἰκόνα τοῦ Τζαφούρη κλπ. καὶ τὸ μεταφερόμενο ἀπὸ τὴ χαλκογραφία τοῦ Μ. Raimondi παιδί τῆς Βρεφοκτονίας, συνιστοῦν σχετικὲς χρονολογικὲς ἐνδείξεις. Θὰ μπορούσε βέβαια νὰ υποτεθῆ ὅτι στὸ σύνολο ἢ ἐν μέρει πρόκειται γιὰ στοιχεῖα ποὺ ἐμφανίζονται ξεκομμένα, σὰ δάνεια ἀπὸ παλιότερα ἔργα με ἴδιο ἢ διαφορετικὸ περιεχόμενο ποὺ προστίθενται σὲ μία δεύτερη φάση ἐρμηνείας τοῦ κύκλου. Ἀλλὰ ἡ παρουσία τους σὲ ἔργα ποὺ ἔγιναν σὲ διαφορετικὸ τόπο καὶ χρόνο, χωρὶς συχνὰ ἄμεση σύνδεση, δύσκολα θὰ μπορούσε νὰ θεωρηθῆ συμπτωματικὴ. Ἐπιπλέον, σταθερὰ στοιχεῖα γιὰ τὴ χρονολόγηση τῶν προτύπων συνιστοῦν τὰ πολλὰ καὶ οὐσιώδη κοινὰ σημεία τῆς, ἀντιπροσωπευτικῆς ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτῆ, εἰκόνας τοῦ Νησιοῦ με τὸν παλαιολόγειο κύκλο τῆς μονῆς τοῦ Προδρόμου κοντὰ στὶς Σέρρες, καθὼς καὶ ἡ σημαντικὰ ἀνάλογη τοῦ παλαιολόγειου ἔργου ἀντίληψη ποὺ καθορίζει τὴ ζωερὴ ἐρμηνεία τῶν δρωμένων στὴν εἰκόνα. Τὰ στοιχεῖα αὐτὰ σὲ συνδυασμὸ με τὰ προηγού-

74. Πρβλ. Chatzidakis (σημ. 67) γιὰ τὴ σκηνὴ τῆς Ἀποτομῆς τοῦ Προδρόμου.

μενα υποδηλώνουν ότι πριν από τη δημιουργία των τοιχογραφιών της Τράπεζας της Λαύρας είχε απορτισθεί στα μεταβυζαντινά χρόνια ο πρότυπος κύκλος του βίου του Προδρόμου, τον οποίο έρμήνευσαν από διαφορετικές εν μέρει απόψεις, έχοντας άμεσα ή έμμεσα γνώση του, ο ζωγράφος της τράπεζας και ο Μάρκος Βαθάς, ο δεύτερος μάλιστα ίσως πιστότερα. Δεν πρέπει να παραβλέπεται από την άποψη αυτή ότι ο Μάρκος Βαθάς, που γεννήθηκε το 1498 και πιθανόν άσκούσε ήδη την τέχνη του ζωγράφου στα τέλη της δεύτερης δεκαετίας του 16ου αι., είχε τη δυνατότητα να σπουδάσει άμεσως τα έργα των προηγούμενων δασκάλων.

4. Ο πρότυπος κύκλος του βίου του Ἁγίου διαμορφώθηκε πιθανότατα στην Κρήτη. Έχει ήδη εκτιμηθεί στα πλείστα σημεία της ή ουσιώδης θέσης των Κρητικών ζωγράφων στη δημιουργία και τη διαμόρφωση βασικών συστατικών στοιχείων που καθορίζουν το χαρακτήρα της μεταβυζαντινής ζωγραφικής. Ο Κρητικός, όπως φαίνεται, Μάρκος Βαθάς εμφανίζεται στη Βενετία ζωγράφος, σε ώριμη ηλικία, και λίγο πιο ύστερα χαρακτηρίζεται δάσκαλος στην τέχνη του. Είναι λοιπόν πολύ πιθανό, αν όχι βέβαιο, πως διαμορφώθηκε στο καλλιτεχνικό περιβάλλον της Κρήτης και πως από εκεί είχε τα πρότυπα των εικόνων του. Σημαντικά επίσης ένδεικτικά στοιχεία για τον τόπο δημιουργίας του προτύπου συνιστούν: η πολύ πιθανή ταύτιση του ζωγράφου ή ενός από τους ζωγράφους της τράπεζας της Λαύρας με το Θεοφάνη Μπαθά, και στην αντίθετη περίπτωση ο άσφαλως αντιπροσωπευτικός του κύκλου του Θεοφάνη χαρακτήρας του έργου· η επισήμανση του προτύπου του στρατιώτη δήμιου της Ἀποτομής στην κρητική τοιχογραφία του 15ου αι. στην εκκλησία της Ἐπισκοπής (εικόνογραφική σύλληψη της μορφής) και στην εικόνα του Κρητικού Τζαφούρη (τύπος πανοπλίας κλπ.), αντίστοιχα· η πιθανότατη, τέλος, απόδοση σε Κρητικό ζωγράφο του προτύπου της σκηνής της Βρεφοκτονίας με το συγκεκριμένο στοιχείο του μεταφερόμενου από τη δυτική χαλκογραφία παιδιού.

Ἀπό την τεχνική και τεχνοτροπική άποψη, είναι φανερό στην εικόνα του Νησιού ή επίδραση του ύφους της δυτικοευρωπαϊκής τέχνης. Η χρωματική σύνθεση είναι πλούσια, ζωντανή και ευχάριστη. Το πλάσιμο των προσώπων με πλατειές πινελιές σε πολλές αποχρώσεις επιζητεί να δημιουργήσει την εντύπωση φυσικά φωτοσκιασμένων επιφανειών. Η ανατομική διάρθρωση και η κίνηση των μορφών, ή σύνθεση του τοπίου και των αρχιτεκτονικών στοιχείων του χώρου των σκηνών και οι φυσιογνωμικοί τύποι των προσώπων αντιμετωπίζονται συχνά με πραγματιστική, συντηρητικά έκφρασμένη αντίληψη.

Ἄλλὰ τὸ δυτικότερο ὕφος τοῦ Βαθᾶ δὲν ἔρχεται σὲ ἔντονη ἀντίθεση μὲ τὴν παραδοσιακὴ, εἰκονογραφικὴ καὶ μορφολογικὴ συγκρότηση τῆς εἰκόνας, καὶ αὐτὸ φανερῶνει τὴν ἰκανότητα τοῦ ζωγράφου νὰ συναρμόξῃ τεχνικὰ τὰ ἀντικρουόμενα στοιχεῖα τῆς μεταβυζαντινῆς καὶ τῆς σύγχρονης δυτικῆς τέχνης ποὺ χρησιμοποιοῖ ἰσόρροπα καὶ ταιριαστά, μὲ τρόπο ποὺ δὲν παρενοχλεῖ τὸ ὀρθόδοξο θρησκευτικὸ αἶσθημα.

Ἡ κεντρικὴ μορφή τοῦ Προδρόμου (πίν. 56 καὶ 62) εἶναι ἡ μόνη ποὺ διατηρεῖ ἀρκετὰ καθαρὴ τὴν καθιερωμένη αὐστηρὴ τεχνικὴ τῶν μεταβυζαντινῶν ἔργων στὴ σχεδίαση καὶ τὸ πλάσιμο τῶν γυμνῶν μερῶν, μὲ τὴ σχηματικὴ ρυτίδωση καὶ τὶς χαρακτηριστικὲς ἄσπρες γραμμὲς ποὺ διαρθρώνουν τὶς φωτισμένες ἐπιφάνειες. Στὶς μικρογραφημένες μορφές (πίν. 62β - 65β) δὲν ὑπάρχουν τὰ γραμμικὰ φῶτα ἀλλὰ πλατειεῖς ἄσπρες πινελιὲς καὶ ἐπίπεδα. Τὸ πλάσιμο, στρωμένο καὶ μαλακὸ χωρὶς γραμμικὲς ἀντιθέσεις, ἀκολουθεῖ περισσότερο τὸ δυτικὸ τρόπο. Τὰ χρώματα ποὺ χρησιμοποιοῦνται στὰ γυμνά μέρη εἶναι τὸ καστανὸ τοῦ προπλασμοῦ καὶ ἀπαλὸ γκριζοπράσινο στὶς σκιές, ἀνοιχτὸ ρόδινο (ρῶζ) καὶ ἄσπρο μὲ ἐλαφρὲς ἀποχρώσεις ἐνδιάμεσα στὶς φωτισμένες ἐπιφάνειες, καστανὸ καὶ μαῦρο στὰ διαγράμματα τῶν χαρακτηριστικῶν καὶ κόκκινο στὸ στόμα· στὰ μαλλιά καὶ στὰ γένηια καστανὸ μὲ περάσματα ὄχρας, καὶ στὶς γεροντικὲς μορφές γκρίζο μὲ διαβαθμίσεις σὲ συγγενικοὺς χρωματικοὺς τόνους.

Ἡ πτύχωση τῶν φορεμάτων (πίν. 56 - 61) γραμμικότερη κυρίως στὴν κεντρικὴ μορφή τοῦ Προδρόμου, διατυπωμένη μὲ συνοπτικὸ ὕφος ποὺ τὸ καθορίζει τὸ μικρὸ μέγεθος τῶν μορφῶν, διατηρεῖ τὰ σχήματα τῆς ὀρθόδοξης ζωγραφικῆς ἀλλὰ διαμορφωμένα πιὸ ἐλεύθερα, μὲ πλατειεῖς καμπύλες καὶ τριγωνικὲς γραμμὲς σὲ ἐνιαῖο ρυθμὸ, ποὺ φανερῶνει ὀργανικὴ ἀντίληψη τῆς λειτουργικῆς σημασίας τῶν ρούχων σὲ σχέση μὲ τὴν ἀνατομικὴ διάπλαση καὶ τὴν κίνηση τῶν μορφῶν.

Ἄσυνήθιστη γιὰ τὰ αὐστηρο-ρυθμικὰ μεταβυζαντινὰ ἔργα εἶναι ἡ συχνή, τολμηρὴ χρῆση τοῦ ἄσπρου στὰ φορέματα καὶ τὰ ζωηρὰ χρώματα μὲ τοὺς πλούσιους στὶς ἀποχρώσεις τοὺς τόνους. Ἡ μηλωτὴ καὶ τὸ πίσω μέρος τῶν φτερῶν τοῦ Προδρόμου, τὸ ἱμάτιο τοῦ Χριστοῦ, τὰ φορέματα τοῦ Ζαχαρία, τοῦ Ἡρώδη καὶ ἄλλων μορφῶν, κράνη τῶν στρατιωτῶν καὶ πολλὲς λεπτομέρειες ἀποδίδονται μὲ ἄσπρο, ποὺ μαλακώνει μὲ περάσματα ἀπὸ ρόδινο, σταχτὶ καὶ ὄχρα σὲ ταιριαστὲς μὲ τὰ ἄλλα φορέματα ἀνταύγειες, ποὺ δίνουν διαφάνεια, λάμψη καὶ τὴν ὑφή τοῦ μαλακοῦ ὑφάσματος στὰ φορέματα. Ὁ μανδύας τοῦ Προδρόμου ἔχει τὸ σκοτεινὸ πράσινο χρῶμα τοῦ κυπαρισσιοῦ, ὁ χιτώνας τοῦ Χριστοῦ τὸ γνωστὸ σὲ βενετσιάνικα ἔργα βαθυπόρφυρο χρῶμα. Τὸ πράσινο στὸ ἔδαφος, τὰ δέντρα καὶ τοὺς θάμνους καὶ σὲ φορέματα, σὲ ἀνοιχτότερες ἀπὸ τὸ μανδύα τοῦ Προδρόμου ἀπο-

χρώσεις, και τὸ ζωηρὸ κόκκινο στὰ φορέματα και σὲ λεπτομέρειες ἀρχιτεκτονικῶν στοιχείων, ἀποτελοῦν τὰ βασικὰ στοιχεῖα τῆς πολυχρωμίας ποὺ χαρακτηρίζει τὴ χρωματικὴ σύνθεση τῆς εἰκόνας, συνδυασμένα με ἀνοιχτὸ μῶβ, ρόζ-μῶβ, γκριζο, κανελὶ σὲ διάφορους τόνους, καστανὸ και σταχτί. Στὰ βουνὰ και τὰ κτήρια χρησιμοποιοῦνται οὐδέτερα χρώματα με μίγματα ὄχρας και ψημένης ὄμπρας, γκριζο, κανελὶ και μῶβ σὲ διαφορὲς ἀποχρώσεις ποὺ συναλλάσσονται στὴν ἴδια σκηνὴ και διαφοροποιοῦν τὶς σκιασμένες και τὶς φωτεινὲς πλευρὲς τους, δημιουργώντας ἔτσι, παρὰ τὸ χρυσὸ βάθος, τὴν ψευδαἰσθήση τοῦ ἀτμοσφαιρικοῦ στοιχείου τοῦ περιβάλλοντος, ἰδίως στὶς σκηνὲς ποὺ διαδραματίζονται στὸ ὑπαιθρο. Πολλὲς λεπτομέρειες με ζωηρὸ κόκκινο στὸν Εὐαγγελισμό τοῦ Ζαχαρία και στὴ Γέννηση τοῦ Προδρόμου συντελοῦν στὴν ἀπόδοση τοῦ ἐπίσημου γιορταστικοῦ χαρακτήρα τους, ἐνῶ τὰ ἄτονα, ψυχρὰ και οὐδέτερα χρώματα στὸν Ἐνταφιασμό ὑποβάλλουν τὸν πένθιμο χαρακτήρα τῆς σκηνῆς, και ἀνάλογα στὶς ὑπόλοιπες παραστάσεις ρυθμίζεται κατὰλληλα ἡ χρωματικὴ σύνθεση, σύμφωνα με τὸ περιεχόμενο κάθε σκηνῆς.

Οἱ ἐπιγραφὲς εἶναι με κόκκινο χρῶμα και μόνο ἢ ὑπογραφή τοῦ ζωγράφου με μαῦρο. Με χρυσοκοντυλιὲς κατὰ τὸν παραδοσιακὸ τρόπο σημειώνονται οἱ γραμμικὲς λεπτομέρειες στὰ φτερὰ τοῦ Προδρόμου, στὰ δέντρα, τὰ ἐπιπλα και τὰ σκεύη. Οἱ φωτοστέφανοι τοῦ Προδρόμου στὴν κεντρικὴ παράσταση και τοῦ Ζαχαρία, τῆς Ἑλισάβετ και τοῦ Ἰωάννη στὶς πρῶτες παραστάσεις ἐπάνω ἀποδίδονται ἐπίσης με τὸ βυζαντινὸ τρόπο σὰ χρυσοὶ δίσκοι, ἐνῶ στὶς ἄλλες σκηνὲς δηλώνονται με χρυσὴ κυκλικὴ γραμμὴ σὰ διάφανοι δίσκοι, ὅπως συνήθως στὰ δυτικὰ ἔργα.

Οἱ μορφὲς εἶναι ψηλόλιγνες και εὐκίνητες. Δὲν πατοῦν σταθερὰ στὸ ἔδαφος· ἀνάλαφρες στὴ στάση τους μοιάζουν νὰ αἰωροῦνται, ὅπως σὲ ἔργα τοῦ 15ου αἰ. και ἀργότερα στὶς μικρογραφημένες παραστάσεις τοῦ Κρητικοῦ ζωγράφου Γεωργίου Κλόντζα. Τὰ πρόσωπα ἔχουν τοὺς φυσικοὺς χαρακτήρες τῆς ἡλικίας τους, ἰδίως τὰ στρογγυλὰ ροδαλὰ πρόσωπα τῶν νέων (πίν. 65 α - β). Οἱ φυσιογνωμικοὶ τύποι τοῦ Βαθᾶ ἀνήκουν στὸ συγχρονισμένο με τὴ δυτικὴ και κυρίως τὴ βενετσιάνικη τέχνη εὐρετήριο μορφῶν τῶν ζωγράφων τῆς Κρήτης, ὅπως τοῦ Δαμασκηνοῦ⁷⁵ και τοῦ Κλόντζα⁷⁶ (νέες γυναῖκες, νέοι και γέροι ἄνδρες). Τὸ μαλακό, «ἀγρό» πλάσιμο τῶν προσώπων και ὁ τρόπος τοῦ σκιοφωτισμοῦ ἔχουν τὸ ἀνάλογο τους σὲ πρόσωπα ἔργων τοῦ Μιχαὴλ Δαμασκηνοῦ. Ἐγγύτερα στὶς ἀναλογίες τῶν μορφῶν τοῦ Δαμασκηνοῦ οἱ μορφὲς τῆς εἰκόνας τοῦ Νησιοῦ εἶναι, σὲ σχέση

75. Chatzidakis, *Icones*, σ. 69, πίν. 32, 46.

76. Βλ. Chatzidakis, ὁ.π., πίν. 37 - 41. Μ. Ἀχειμάστου, *Εἰκῶν τῆς Δευτέρας Παρουσίας ἐκ τῆς Σύμης*, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. Ε' (1969), σ. 207 ἔ., πίν. 84 - 95.

με αντίστοιχες μικρογραφημένες μορφές του Κλόντζα, πιδ μετρημένες στο ύφος και την κίνησή τους, με ζωηρή αλλά λιγότερο έντονη τη διαγραφή τών φυσιογνωμικῶν χαρακτήρων τους.

Σε σχέση επίσης με αντίστοιχα έργα του Δαμασκηνού και του Κλόντζα, η εικόνα του Μάρκου Βαθᾶ φανερώνει πῶς ὁ ζωγράφος ἀνήκει τεχνολογικά σὲ πρωιμότερο στάδιο. Πιδ μετρημένος καὶ συντηρητικὸς στὰ ζωγραφικὰ εὐρήματά του ὁ Βαθᾶς, ιδίως τὰ δυτικότερα, διατηρεῖ στὴ σύνθεσή του καθαρότερους τοὺς δεσμούς μετὸ μεταβυζαντινὸ καὶ μετὸ δυτικὸ ὑστεροαναγεννησιακὸ ὕφος. Ἡ διαμόρφωση τῆς εἰκόνας στὴ σύνθεση καὶ τὴ διάταξη τοῦ συνόλου καὶ τῶν ἐπὶ μέρους σκηνῶν τῆς εἶναι ἤρεμη, ἀρμονικὴ καὶ ἀπλή, ἀνάλογη τῶν παλιῶν προτύπων ποὺ χρησιμοποιεῖ στὴν εἰκονογραφία τῆς.

Σύμφωνη στὸ εἰκονογραφικὸ περιεχόμενό τῆς μετὸ μεταβυζαντινὸ σύστημα, ἡ εἰκόνα τοῦ Νησιοῦ φανερώνει στὴ μορφολογικὴ καὶ χρωματικὴ σύνθεσή τῆς τὴν καλλιτεχνικὴ παιδεία τοῦ ζωγράφου στὴν ἰταλικὴ ζωγραφικὴ. Αὐτὸ φαίνεται στὴ διάφανη γενικὰ διάθεση τοῦ Βαθᾶ νὰ ἀποδώσῃ μετὸ ἀληθοφάνεια τὰ ἱστορούμενα καὶ τὶς μορφές στὶς διάφορες καταστάσεις τους. Ἡ διάθεση αὐτὴ καθορίζει σὲ σημαντικὸ μέρος τὴ ζωηρὴ στὸ ὕφος τῆς ἀφήγησης· τὴν ἐνότητα καὶ τὴν καθαρὴ ἀρχιτεκτονικὴ διάρθρωση τοῦ χώρου τῶν σκηνῶν· τὸ φωτισμὸ καὶ τὴ διάταξη τῶν στοιχείων ποὺ τὶς ἀπαρτίζουν, ἔτσι ποὺ δημιουργεῖται ἡ ἐντύπωση τοῦ βάθους μετὸ κοντινὸ στὴ δυτικὴ ἀντίληψη τρόπο. Ἡ ἴδια διάθεση καθορίζει, σὲ ἐνδεικτικὲς λεπτομέρειες, τὶς ψυχρὲς ἀποχρώσεις καὶ τὰ βαριὰ περιγράμματα στὸ ἄψυχο σῶμα τοῦ Προδρόμου τοῦ Ἐνταφιασμοῦ (πίν. 10)· τὴ φυσικὴ ἀνατομικὴ διάπλαση ποὺ παρουσιάζουν τὰ γυμνὰ παχουλὰ παιδιὰ τῆς Βρεφοκτονίας (πίν. 57)· τὴν ἐντονη διαγραφή τῆς σκιᾶς ποὺ ρίχνουν τὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ στὸ ἄλῶνι (πίν. 58β) κ. ἄ.

Β'. Ἐνθρονος Χριστός, στὴ μονὴ τοῦ Προδρόμου τῆς Καστρίτσας (διαστ. 1.19 × 0.585 × 0.28 μ., πίν. 66α, 67). Πρόκειται γιὰ δεσποτικὴ εἰκόνα, ὅπως δείχνουν ὁ τύπος τοῦ Χριστοῦ, τὸ μέγεθος, τὸ σχῆμα καὶ ἡ ἔλλειψη πλαισίου τῆς εἰκόνας. Χρυσὸ βάθος, ἔδαφος σκοτεινὸ χοντροκόκκινο.

Ἡ ἴδια πολυχρωμία τῆς εἰκόνας τοῦ Νησιοῦ χαρακτηρίζει τὴν εἰκόνα τῆς Καστρίτσας. Ὁ χιτώνας τοῦ Χριστοῦ ἔχει βαθυπόρφυρο χρῶμα, πλατεῖα πράσινη ζώνη στὴ μέση καὶ «σημεῖο» σὲ καφετὶ χρῶμα μετὸ χρυσοκοντυλιές. Τὸ ἱμάτιο εἶναι ἀνοιχτόχρωμο, ἄσπρο στὰ φωτισμένα μέρη του, σταχτὶ καὶ ὠχροκίτρινο στὶς πτυχές καὶ τὰ σκιασμένα μέρη. Ὁ θρόνος μετὸ τὸ ὑποπόδιο ἔχουν γκριζο χρῶμα, φωτεινὸ στὶς πλατεῖες ὀριζόντιες ἐπιφάνειες καὶ σκοτεινὸ σὲ διάφορους τόνους στὶς κάθετες πλευρές τους, λευκὰ περιγράμματα, ἀνοιχτὸ ρῶζ μετὸ «νερὰ» στὰ κυμάτια ἐπάνω καὶ πράσινο μετὸ

σκοτεινά πράσινα και ώχροπράσινα «νερά» στην πλάκα που κοσμεῖ τὴν κάθετη ἐπιφάνεια τοῦ μαρμάρινου θρόνου. Τὰ μαξιλάρια εἶναι σὲ ζωηρὸ κόκκινο - τριανταφυλλί τὸ ἐμπρὸς καὶ σὲ πράσινο χρῶμα τὸ πίσω. Μὲ ἰδιαίτερη φροντίδα ἔχει ἀποδοθῆ τὸ εὐαγγέλιο : μαῦρο στάχωμα, γκριζο στὶς σελίδες μὲ ἄσπρο στὰ περιθώρια καὶ κόκκινο - τριανταφυλλί στὸ πάχος τῶν σελίδων στὶς ἄκρες, καὶ μαῦρο γιὰ τὰ κομπὰ κεφαλαῖα γράμματα. Οἱ κεραῖες τοῦ φωτοστεφάνου καὶ τὰ συμπιλήματα ΙC - ΧC καὶ Ο ΩΝ εἶναι γραμμένα μὲ ζωηρὸ κόκκινο χρῶμα. Μὲ μαῦρο ἔχει γραφτῆ καὶ ἐδῶ ἢ ὑπογραφή τοῦ ζωγράφου, πού ὑπάρχει στὴν κάθετη πλευρὰ τοῦ θρόνου κάτω δεξιὰ : ΜΑΡΚΟΣ ΒΑΘΑΣ ΕΓΓΡΑΦΕΝ.

Στὸ πλάσιμο τῶν γυμνῶν μερῶν χρησιμοποιεῖται σκοτεινὴ ὄχρα στὶς σκιασμένες πλευρὲς μὲ γκριζο καὶ σταχτογάλανο στὶς μεταβάσεις τους, καὶ στὶς φωτισμένες ἐπιφάνειες πού ἰσομοιράζονται μὲ τὶς σκοτεινές, φυσικὸς ρόδιнос τόνος τῆς σάρκας μὲ ἄσπρες γραμμὲς (φῶτα). Στὰ περιγράμματα καὶ τὶς λεπτομέρειες χρησιμοποιοῦνται καστανό, σταχτί, ρῶζ καὶ κόκκινο. Τὰ μαλλιά καὶ τὰ γένεια εἶναι καστανά, μὲ ἀνοιχτότερες σὲ λαδί καὶ ὄχρα γραμμικὲς πινελιές.

Ὁ Χριστὸς κάθεται ἐλαφρά, σὰν ἔτοιμος νὰ σηκωθῆ, στὸ χαμηλὸ χωρὶς ράχη μαρμάρينو θρόνο μὲ τὸ πλατὺ ὀρθογώνιο ὑποπόδιο, πού συνεχόμενο μὲ τὸ θρόνο προεκτείνεται ὡς τὴν ἄκρη κατὰ πλάτος τῆς εἰκόνας μπροστά, ὀδηγώντας ἔτσι κατευθεῖαν τὸ βλέμμα στὴ μορφή. Τὴν αἴσθησι τοῦ ἀνάλαφρου στὴ στάση τῆς μορφῆς καθορίζουν ὄλα τὰ στοιχεῖα : ἡ ἴσια θέση καὶ τὸ τονισμένο ὕψος στὸ ἄνω μέρος τοῦ κορμοῦ, ἡ ἀνοιχτὴ στάση τῶν ποδιῶν, οἱ ἀντικρυστὲς στροφές τοῦ σώματος, οἱ ἐλαφρὲς μετέωρες κινήσεις τῶν χεριῶν, ἡ ἀνεπαίσθητη στήριξι τοῦ ἀνοιχτοῦ βιβλίου μὲ τὰ φύλλα πού ἀνεμίζουν, τὰ πλούσια πτυχωμένα φορέματα μὲ τοὺς πλατειοὺς κυματισμοὺς, τὰ ἀνέγγιχτα μαξιλάρια τοῦ θρόνου.

Γ. Ἐνθρονὴ Παναγία Βρεφοκρατοῦσα, στὴν ἴδια μονή (διαστ. 1.19 × 0.58 × 0.028μ., πίν. 66β, 68). Πάρισι τῆς προηγούμενης εἰκόνας. Ἡ Παναγία κάθεται σὲ ὄμοιο μαρμάρينو θρόνο, στὴν ἴδια μὲ τοῦ Χριστοῦ στάση. Κρατεῖ ἀριστερά της τὸ παιδί μὲ τὸ χέρι στὸν ὄμο του καὶ τείνει μὲ χειρονομία πού μένει μετέωρη τὸ δεξιὸ χέρι της πρὸς τὸ Χριστό, πού κρατεῖ κλειστὸ εἰλητὸ καὶ εὐλογεῖ μὲ χειρονομία στὰ πλάγια.

Ὁ τύπος, τὸ πλάσιμο καὶ τὰ χρώματα τῶν μορφῶν εἶναι ὄμοια μὲ τῆς εἰκόνας τοῦ Παντοκράτορα. Τὸ φόρεμα καὶ τὸ μαντήλι τῆς Παναγίας ἀντιστοιχοῦν χρωματικὰ στὸ ἱμάτιο τοῦ Χριστοῦ καὶ τὸ μαφόριο στὸ χιτῶνα του. Τὰ ὑποδήματά της ἔχουν τὸ τριανταφυλλί χρῶμα τῶν μαξιλαριῶν στοὺς θρόνους. Ὁ χιτῶνας τοῦ παιδιοῦ εἶναι ἄσπρος μὲ ἀνοιχτόχρωμα περάσματα, τὸ ἱμάτιο καὶ τὸ «σημεῖο» στὸ χιτῶνα ἀνοιχτόχρωμο καφέ μὲ

χρυσοκοντυλιές. Στο ίδιο με της προηγούμενης εικόνας μέρος του θρόνου υπάρχει με μαύρα γράμματα ή υπογραφή του ζωγράφου: [ΜΑ]ΡΚΟΣ ΒΑΘΑΣ ΕΓΡΑΦΕΝ.

Οι δύο εικόνες της Καστρίτσας αποδίδουν εικονογραφικούς τύπους της εποχής που ή διαμόρφωσή τους, κατά παλαιολόγεια πρότυπα, ανάγεται στο 15ο - 16ο αί.

Ο τύπος του Χριστού που χρησιμοποιεί ο Βαθᾶς στην εικόνα του είναι μάλλον σπάνιος το 16ο αί. σε δεσποτικές κλπ. εικόνες. Αὐτὲς διαμορφώνονται συνήθως στο γνωστό τύπο της εικόνας του Χριστού, ἔργο τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου πὸν βρίσκεται στὴ μονὴ τοῦ Ἁγίου Ἰωάννη τοῦ Θεολόγου στὴν Πάτμο ⁷⁷. Οἱ διαφορὲς τῶν δύο τύπων ἐντοπίζονται κυρίως στὴ στάση τοῦ Χριστοῦ καὶ στὴν ἀντίστοιχη διάταξη τοῦ ἱματίου του.

Στὸ Χριστὸ τοῦ Ρίτζου καὶ στὰ ἔργα πὸν ἀκολουθοῦν τὸν εἰκονογραφικὸ τύπο του ⁷⁸, τὰ πόδια εἶναι κλειστά, τὸ δεξιὸ πόδι μπροστὰ καὶ τὸ ἄλλο φερμένο διαγώνια ἀριστερά. Τὸ κάτω μέρος τοῦ σώματος στρέφεται ἐλαφρὰ πρὸς τὰ ἀριστερά καὶ τὸ ἐπάνω μέρος φέρεται ἀπὸ ἀριστερά μπροστὰ σὲ κατὰ μέτωπο θέση. Τὸ ἱμάτιο μαζεύεται στὸ πλάι δεξιὰ καὶ μπροστὰ με πλούσια καμπύλα γυρίσματα καὶ πέφτει σὲ ἀπόπτυγμα δεξιὰ, ἰσοσταθμίζοντας με τὴν κίνηση καὶ τὸν ὄγκο του τὴν ἀντίστροφη κίνηση τῆς μορφῆς.

Στὸν τύπο πὸν ἀκολουθεῖ ὁ Βαθᾶς, τὰ παραπάνω στοιχεῖα πλεγμένα με τὸν τρόπο τοῦ ζωγράφου, σὲ μανιεριστικὸ ὕφος, παρουσιάζονται με ἀντίστροφη τάξη (πρὸς τὰ δεξιὰ στροφή τοῦ σώματος, ἀντίρροπο τὸ ἱμάτιο ἀριστερά). Πρόκειται ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ γιὰ τὸν παλαιολόγειο τύπο ⁷⁹ πὸν χρησιμοποιεῖ ὁ Ρίτζος στὴν Ἀνάληψη ⁸⁰ καὶ ἐπαναλαμβάνουν κατὰ

77. Βλ. Chatzidakis, Débuts, πίν. Θ' 1.

78. Βλ. Chatzidakis, Icones, πίν. 6,8. D. Mouriki, A Deesis Icon in the Art Museum, Record of the Art Museum Princeton University, XXVII, 1 (1968), εἰκ. 4-10. K. Kreidl-Papadopoulos, Die Ikonen im Kunsthistorischen Museum in Wien, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 66 (1970), εἰκ. 42, 44, 67 (τοῦ Νικολάου Ρίτζου), 68-70 καὶ 72-74.

79. Βλ. π. χ., τὴν παλαιολόγεια εἰκόνα τοῦ ἐν δόξῃ Χριστοῦ με τοὺς ἀποστόλους στὴ Βενετία (Chatzidakis, Icones, πίν. 1, 2).

80. Βλ. K. Koshi, Über eine kretische Ikone des 15. Jahrhunderts im National Museum für westliche Kunst in Tokio, Bulletin Annuel du Musée National d'Art Occidental, 7 (1973), σ. 8 ἑ., εἰκ. 1 καὶ 18. Ὁ Χριστὸς στὴν παράσταση τοῦ Ρίτζου εὐλογεῖ με τὸ χέρι ἀνοιχτὸ στὰ πλάγια, ὅπως στὴν παραπάνω εἰκόνα τῆς Βενετίας (σημ. 79). Τὸν ἴδιο τύπο τοῦ Χριστοῦ χρησιμοποιεῖ ὁ γιὸς τοῦ Ἀνδρέα Νικόλαος Ρίτζος γιὰ τὴν ὁμοία Ἀνάληψη σὲ μία εἰκόνα τοῦ Serajevo (Chatzidakis, ὁ.π., Débuts, πίν. Π', 1. Kreidl-Papadopoulos, ὁ. π., εἰκ. 67).

τὸ πρότυπό του οἱ ζωγράφοι τοῦ 16ου αἰ. γιὰ τὴ μορφή τοῦ Χριστοῦ στὴν ἴδια παράσταση⁸¹.

Οἱ δύο τύποι ποὺ σημειώθηκαν ἐναλλάσσονται σὲ βασικά καὶ ἐπὶ μέρους στοιχεῖα τους. Τὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ ἀπηχεῖ τὸ πρότυπο τῆς εἰκόνας τοῦ Χριστοῦ τῆς Πάτμου, τὸ ἴδιο ποὺ ἀκολουθοῦν συνήθως γιὰ τὴν εἰκόνα τοῦ Παντοκράτορα καὶ οἱ ἄλλοι ζωγράφοι τοῦ 16ου αἰ.⁸² Οἱ κινήσεις τῶν χειρῶν καὶ ἡ θέση τοῦ Εὐαγγελίου εἶναι στὸν τύπο ἐπίσης τῆς εἰκόνας τοῦ Ρίτζου. Διαφέρει μόνο ὁ τρόπος τῆς εὐλογίας τοῦ Χριστοῦ στὴν εἰκόνα τοῦ Βαθᾶ, ποὺ χρησιμοποιεῖται ἐπίσης τὸ 16ο αἰ. ἀπὸ τὸ Θεοφάνη, τὸ Δαμασκηνὸ καὶ ἄλλους ζωγράφους⁸³. Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ ὁμοία διάρθρωση ποὺ ἔχουν μὲ τῆς εἰκόνας τοῦ Ρίτζου οἱ κοφτὲς πτυχὲς στὸ δεξιὸ χέρι τοῦ Χριστοῦ, ποὺ σπᾶνε τὸ ἐνιαῖο ἐξωτερικὸ περίγραμμα τοῦ χειριοῦ, σχῆμα ποὺ συνηθίζεται ἐπίσης ἀργότερα. Οἱ συγκεντρικὲς γωνιώδεις πτυχὲς τοῦ ἱματίου στὴν περιοχὴ ἀνάμεσα στὰ πόδια ὑπάρχουν παραπλήσιες στὴν εἰκόνα τοῦ Ρίτζου, καθὼς ἐπίσης καὶ σὲ μία εἰκόνα τῆς ἔνθρονης Παναγίας (κεντρικὸ φύλλο τριπτύχου) στὸ Μουσεῖο Μπενάκη, ποὺ χρονολογεῖται περὶ τὸ 1500⁸⁴. Μὲ ἀνάλογο τρόπο διαμορφώνει ὁ Δαμασκηνὸς στὴν ἴδια περιοχὴ τῶν ποδιῶν τὸ ἱμάτιο, π.χ., τοῦ Ἐποστόλου Πέτρου (ἀνοιχτόχρωμο, μαλακὸ καὶ λεπτὸ στὴν ὕφή του σὰν τοῦ Χριστοῦ τοῦ Βαθᾶ, μὲ ἀνάλογα ρυθμικὴ καὶ πλατειᾶ πτύχωση) σὲ μία εἰκόνα τῆς Βενετίας⁸⁵. Ὁ συνδυασμὸς, μᾶλλον σπάνιος τὸ 16ο αἰ., τοῦ σκοτεινόχρωμου, βαθυπόρφουρου χιτῶνα καὶ τοῦ ἀνοιχτόχρωμου, «ἄσπρου» ἱματίου τοῦ Χριστοῦ εἶναι ἐπίσης γνωστὸς ἀπὸ δυτικότερα κρητικὰ ἔργα τοῦ 15ου αἰ., ὅπως εἶναι ἡ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ στὴν Ἐκκλ. Ταπεινώση τοῦ Νικολάου Τζαφούρη ποὺ βρίσκεται στὴ Βιέννη (Ἰωάννης)⁸⁶ καὶ ἡ εἰκόνα τῆς Σταυρώσεως τοῦ Ἀνδρέα Παβία στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη Ἀθηνῶν (Ἰωάννης)⁸⁷. Τέλος, ὁ μαρμάρινος θρόνος, γνωστὸ ἀπὸ δυτικὰ ἔργα διαμορφωμένο στοιχεῖο στὶς κρητικὲς εἰκόνες τοῦ 15ου αἰ.⁸⁸, εἶναι ἴδιος μὲ τὸ θρόνο τῆς Παναγίας στὴν πάριση τοῦ Χριστοῦ εἰκόνα τοῦ Ρίτζου στὸ μοναστήρι τῆς Πάτμου (ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ἐπάνω μέρος τοῦ θρόνου ποὺ τὸ παρα-

81. Βλ. Chatzidakis, *Icones*, πίν. 17, 12. Ὁ ἴδιος, *Théophane*, εἰκ. 43 καὶ 80. Καρακατσάνη, *Μονὴ Σταυρονικήτα*, εἰκ. 27.

82. Ξυγγόπουλος, *Σχεδιάσμα*, πίν. 42,2. Βλ. γιὰ σχετικὰ παραδείγματα, ὁ.π. (σημ. 78). Ἐπίσης βλ. Chatzidakis, *Théophane*, εἰκ. 45-46 καὶ 48.

83. Βλ. πρόχ. Chatzidakis, ὁ.π., εἰκ. 45-46. Ὁ ἴδιος, *Icones*, πίν. 6, 8.

84. Chatzidakis, *Débuts*, πίν. 1, 2.

85. Chatzidakis, *Icones*, πίν. 27, 33.

86. Kreidl-Papadopoulos, εἰκ. 39.

87. Ὁ. π., εἰκ. 41.

88. Βλ. σχετ. Chatzidakis, *Débuts*, σ. 178.

λείπει ο Βαθᾶς)⁸⁹ και με τὸ θρόνο τῆς Παναγίας στὴν εἰκόνα τοῦ τριπτόχου τοῦ Μουσείου Μπενάκη, διαμορφωμένη κατὰ τὸ πρότυπο τῆς εἰκόνας τῆς Πάτμου. Σημαντικὰ ἀνάλογη μάλιστα με τῶν εἰκόνων αὐτῶν εἶναι ἡ χρωματικὴ σύνθεση τοῦ θρόνου στὶς εἰκόνες τοῦ Βαθᾶ και ἡ μορφή τοῦ ὑποποδίου, ποὺ εἶναι πανομοιότυπο με τῆς εἰκόνας τοῦ Μουσείου Μπενάκη.

Ἐντίθετα ἀπὸ τὸν τύπο τοῦ Χριστοῦ, ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς Παναγίας τῆς Καστρίτσας ἀπαντᾷ πολὺ συχνὰ κατὰ τὸ 16ο αἰ. καθὼς και ἀργότερα⁹⁰, παράλληλα με τὸν τύπο τῆς εἰκόνας τοῦ Ρίτζου τῆς Πάτμου, ποὺ διαφέρει ἀπὸ τὸν προηγούμενο στὰ ἀντίστοιχα με τῶν δύο παραπάνω τύπων τοῦ Χριστοῦ στοιχεῖα (στάση τῆς μορφῆς και πτύχωση φορεμάτων). Ὁ τύπος τῆς Παναγίας τοῦ Βαθᾶ εἶναι αὐτὸς ποὺ, κυρίως, χρησιμοποιεῖ ὁ Δαμασκηνός⁹¹. Ἡ παράλληλη, διαγώνια θέση τῶν ποδιῶν, με τὸ ἀριστερὸ πόδι σὲ ἀπόσταση πρὸς τὰ ἔξω, ἡ στροφή τοῦ κάτω μέρους τοῦ σώματος δεξιὰ και τὸ ἀντίρροπο ζύγισμα τοῦ μαφορίου με τὸ ἀπόπτυγμα ἀριστερά, παρόμοια διαμορφωμένα ὅπως στὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ τῆς Καστρίτσας· ἡ διευθέτηση τοῦ μαφορίου στὸ ἐπάνω μέρος τοῦ σώματος και ἰδίως ὁ χαρακτηριστικὸς τρόπος ποὺ πτυχώνεται τὸ ἀπὸ μέσα φόρεμα ποὺ φαίνεται στὴν περιοχὴ τῶν ποδιῶν· οἱ ἀναλογίες και ἡ ὄψη γενικὰ τῆς ψηλῆς λεπταίσθητης μορφῆς και ὁ τύπος τῆς μορφῆς τοῦ Χριστοῦ εἶναι τὰ κοινὰ λίγο - πολὺ σημεῖα στὶς παραστάσεις τοῦ τύπου αὐτοῦ.

Ἡ μορφή τοῦ μικροῦ Χριστοῦ εἶναι ἀντίστοιχη με τῶν εἰκόνων τῆς Πάτμου και τοῦ Μουσείου Μπενάκη και ἀνάλογη ἢ πλάγια κίνηση τοῦ χεριοῦ ποὺ εὐλογεῖ (στὶς εἰκόνες τοῦ Δαμασκηνοῦ, ὅπως στὶς περισσότερες εἰκόνες τοῦ 16ου αἰ., ὁ Χριστὸς εὐλογεῖ με τὸ χέρι μπροστά). Στὶς δύο παραπάνω εἰκόνες τὸ παιδί εἶναι τοποθετημένο στὴ μέση και λίγο ἀριστερά. Τὴ σπανιότερη στὶς εἰκόνες τοῦ τύπου, ποὺ ἐξετάζεται, θέση τοῦ

89. Βλ. ὁ. π., πίν. Θ', 2.

90. Ξυγγόπουλος, Σχεδιάσμα, πίν. 41,1 και 63,1. Chatzidakis, Théophane, εἰκ. 15 (Ἅγιος Νικόλαος Ἀναπαυσᾶς Μετεώρων). Kreidl-Paradopoulos, ὁ. π., σ. 100, εἰκ. 43, 76, 78 και 79. Τὸν ἴδιο τύπο ἔχει ἡ Παναγία σὲ μία εἰκόνα τῆς Galerie Nikolenko, ποὺ τὴ χρονολογοῦν στὸ 14ο αἰ. (βλ. Κατάλ. τῆς Galerie, ὁ. π., ἀριθ. 2), ἀλλὰ εἶναι πιθανότατα ἔργο τοῦ 15ου αἰ.

91. Στὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας τῆς Βάτου, π.χ., ποὺ βρίσκεται στὸν Ἅγιο Μηνᾶ Ἡρακλείου Κρήτης (Ξυγγόπουλος, Σχεδιάσμα, πίν. 41,1. Kreidl-Paradopoulos, εἰκ. 78) και σὲ μία ἀδημοσίευτη εἰκόνα τῆς Παναγίας ποὺ βρίσκεται στὴν ἐκκλησία τοῦ Ἀ΄ Νεκροταφείου στὴν Κέρκυρα (βλ. Kreidl-Paradopoulos, εἰκ. 81, λεπτ. τὸ κεφάλι τῆς Παναγίας). Πανομοιότυπη τῆς εἰκόνας τοῦ Δαμασκηνοῦ στὴν Κέρκυρα εἶναι μία εἰκόνα τῆς Παναγίας ποὺ βρίσκεται στὴν Ἱακωβάτειο Βιβλιοθήκη στὸ Ληξούρι τῆς Κεφαλονιάς (βλ. Βοκοτόπουλο, ΑΔ, 24 (1969) Β' 2 - Χρον., σ. 285, πίν. 281, α).

παιδιοῦ στὰ ἀριστερὰ τῆς Παναγίας, ὅπως ἐμφανίζεται στὴν εἰκόνα τῆς Καστρίτσας, χρησιμοποιεῖ ἐπίσης ὁ Δαμασκηνὸς στὴν ἀντίστοιχη εἰκόνα τῆς Κέρκυρας καὶ στὴν παράσταση τῆς Παναγίας τῆς Βάτου τοῦ Ἡρακλείου. Ἀνάλογη στὶς εἰκόνες τοῦ Δαμασκηνοῦ εἶναι ἡ θέση τῶν χειρῶν τῆς Παναγίας καὶ ἀντίστοιχη ἡ διευθέτηση τῶν φορεμάτων τοῦ παιδιοῦ.

Ἀξίζει νὰ σημειωθῇ ἡ σχέση πού παρουσιάζουν οἱ εἰκόνες τῆς Καστρίτσας μὲ δύο ἀντίστοιχες, ποιοτικὰ πολὺ καλύτερες ἀπὸ τοῦ Βαθᾶ εἰκόνες τῆς ἴδιας ἐποχῆς πού βρίσκονται στὸ Μουσεῖο τῆς Κέρκυρας⁹², γιὰτι παρὰ τὶς τυπολογικὲς ἐπὶ μέρους διαφορὲς δείχνουν τὴν κοινὴ καταγωγὴ ὀρισμένων στοιχείων τους. Ἡ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ, στὸν τύπο τοῦ Ρίτζου, ἔχει ζωγραφισθῆ μὲ τὴν ἴδια ἀντίληψη τοῦ πλούσιου ρυθμοῦ πού χαρακτηρίζει τὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ τοῦ Βαθᾶ στὴν πλατεῖα διάρθρωση τῶν φορεμάτων καὶ τὸ ἀντίστοιχο ἄνοιγμα τῆς μορφῆς, μὲ τὶς πολλαπλὲς συστροφὲς καὶ τὰ δεξιotechνικὰ γυρίσματα τοῦ ἱματίου, πού δίνουν ἓνα ἀνήσυχο κινητικὸ ὕφος ταιριασμένο μὲ τὶς διαγώνιες ἀντιστροφὲς τῶν μελῶν, σὲ μανιεριστικὴ ἀντίληψη. Ἀνάλογη εἶναι ἐπίσης ἡ χρωματικὴ σχέση τῶν φορεμάτων στὶς μορφὲς τῶν δύο εἰκόνων, πανομοιότυπη ἢ μᾶλλον σπάνια καμπυλόγραμμη διαμόρφωση τῶν πτυχῶν τοῦ ἱματίου στὴ μέση καὶ οἱ χειρονομίες τῶν μορφῶν (ὁ Χριστὸς τῆς Κέρκυρας εὐλογεῖ μὲ τὸ χέρι ἀνοιχτὸ πλάγια).

Στὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας τῆς Κέρκυρας εἶναι ὅμοια ἢ σπάνια στὸν τύπο αὐτὸ ἀντίθεση τοῦ ἀνοιχτόχρωμου φορέματος μὲ τὸ σκοτεινόχρωμο μαφόριο καὶ ἴδια μὲ τῆς εἰκόνας τῆς Καστρίτσας ἡ θέση τοῦ δεξιοῦ χειροῦ τῆς Παναγίας κοντὰ στὸ πόδι τοῦ παιδιοῦ, πού μοιάζει νὰ τὴν παρερμηνεύῃ ὁ Βαθᾶς, καθὼς στὴν εἰκόνα του ἡ κίνηση τῆς Παναγίας μένει ἄτονα μετέωρη γιὰτι τὸ παιδί ἔχει μεταφερθῆ στὰ ἀριστερὰ τῆς. Στὶς δύο εἰκόνες τῆς Κέρκυρας οἱ θρόνοι εἶναι ἐπίσης μαρμάρινοι, ὄχι ὅμως τὰ ἀπλὰ μαρμάρινα καθίσματα τῶν εἰκόνων τοῦ Βαθᾶ, ἀλλὰ πολῦτιμα ὑστεροαναγεννησιακοῦ τύπου ἔργα μὲ σύνθετη μορφή καὶ πλούσιο γλυπτικὸ καὶ γραπτὸ διάκοσμο, καὶ μὲ τοὺς Εὐαγγελιστὲς καὶ τέσσαρες προφήτες ἀντίστοιχα στὶς δύο εἰκόνες, στημένες στὴν κορυφὴ τῶν στηλωμάτων τῆς ράχης νὰ δοξολογοῦν τὶς μορφές.

Ἀπὸ τὰ παραπάνω εἶναι φανερὸ ὅτι, ὅπως ἀνάλογα στὴν εἰκόνα τοῦ Νησιοῦ, ὁ Μᾶρκος Βαθᾶς ἀκολουθεῖ στὶς εἰκόνες τῆς Καστρίτσας εἰκονογραφικοὺς τύπους πού διαμορφώθηκαν στὴν Κρήτη κατὰ τὴν πρώτη φάση τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς, τύπους σπανιότερους (Χριστὸς) ἢ εὐρύτερα γνωστοὺς κατὰ τὸ 16ο αἰ. (Παναγία). Τεχνοτροπικὰ συγχρονίζεται κατὰ κύριο λόγο μὲ τὴν ἐποχὴ του, ἀλλὰ εἰκονογραφικὰ φαίνεται

92. Ἀδημοσίευτες. Βλ. Βοκοτόπουλο, ΑΔ, 25 (1970), Β' 2-Χρον., σ. 338, πιν. 285 (ἡ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ, λεπτ.) καὶ 286 (ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας).

πώς μένει προσκολλημένος σὲ παλιότερα πρότυπα, με ἄπλα διαρθρωμένα ἀπὸ τὸν ἴδιο ἢ τὸν ἀνώνυμο ζωγράφο τους στοιχεῖα, ὅπως δείχνει ὁ τύπος τῶν θρόνων, με τὴν ἄπλη χωρὶς ἔντεχνα στολίδια μορφή.

Ἐκτὸς τῆς σύγκρισης με τὶς εἰκόνες τῆς Κέρκυρας καθὼς καὶ με τὶς ἄλλες εἰκόνες ποὺ σημειώνονται παραπάνω, εἶναι φανερὴ ἡ μέτρια καλλιτεχνικὴ ποιότητα τῶν ἔργων αὐτῶν τοῦ Βαθᾶ. Οἱ εἰκόνες τῆς Καστρίτσας εἶναι ἄρτιες τεχνικά, με σωστὴ στὰ γενικὰ στοιχεῖα τους τυπολογικὴ, σχεδιαστικὴ καὶ χρωματικὴ σύνθεση καὶ διάρθρωση. Ἄλλα οἱ ψυχρὲς τελικὰ καὶ ἄτονες μορφές τους δὲ μποροῦν νὰ προσφέρουν τὴ θρησκευτικὴ καὶ αἰσθητικὴ συγκίνηση τῶν καλῶν ἔργων. Ἡ χρωματικὴ σύνθεση εἶναι στὸ σύνολο ἔντονη, ψυχρὴ καὶ ὄχι εὐχάριστη, οἱ χαρακτῆρες τῶν προσώπων ἐπιτόλαιοι στὴν ψυχολογικὴ διαγραφή τους, σχεδιασμένοι με κάποια ἀληθοφάνεια ἀλλὰ καὶ με ρηχὴ, σχεδὸν θεατρικὴ ἔκφραση στὴν ὅλη παρουσία τους. Ἡ φανερὴ καὶ ἀπὸ τὶς τρεῖς εἰκόνες τῆς Ἡλείου τάση τοῦ ζωγράφου νὰ συνταιριάσει τὸ αὐστηρὸ ὀρθόδοξο ὕφος με τὶς ζωηρὲς πλαστικὲς μορφές, τὰ χαριέστερα χρώματα καὶ τὸν ἀληθοφανῆ χαρακτῆρα τῶν δυτικῶν ἔργων δὲν εἶχε ἐδῶ εὐτυχισμένο ἀποτέλεσμα. Ἡ ἀδυναμία του νὰ δώση οὐσιαστικὸ θρησκευτικὸ περιεχόμενον στὶς μορφές τῶν εἰκόνων τῆς Καστρίτσας τοὺς στερεῖ τὸ μεγαλεῖο τῆς ἀγιωσύνης, τὴν εὐπρέπεια τῆς σεμνότητος καὶ τοὺς γλυκασμοὺς τῆς ὑπερβατικῆς παρουσίας ποὺ διαπνέουν σὲ διάφορους τόνους τὶς ὡραῖες εἰκόνες τῆς Κέρκυρας καὶ τὶς ἄλλες εἰκόνες ποὺ σημειώθηκαν προηγουμένα.

Ἡ μέτρια καλλιτεχνικὴ ἀξία τῶν εἰκόνων τῆς Καστρίτσας εἶναι φανερὴ, ἐπίσης, ἀπὸ τὴ σύγκρισή τους με τὴν εἰκόνα τοῦ Νησιοῦ. Στὴν εἰκόνα τοῦ Προδρόμου οἱ σχετικὰ ἄτονοι καὶ ἐδῶ χαρακτῆρες τῶν προσώπων ἀποδίδονται πιὸ πετυχημένα, με περισσότερὴ ζωντάνια καὶ σ' αὐτὸ συντελοῦν, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ θέμα, τὸ μικρὸ μέγεθος καὶ τὸ καθαρότερα δυτικότερο ὕφος τοῦ ζωγράφου, ποὺ ἐπιτρέπουν τὴ συνοπτικὴ καὶ σὲ ζωηρότερα σχήματα διαγραφή τους. Οἱ μικρογραφημένες σκηνές με τὴν καθαρὴ ἀρχιτεκτονικὴ σύνταξη, τὴν καλὴ σχεδίαση καὶ τὸ ταιριαστὸ στὸ θεματογραφικὸ περιεχόμενον τους χρωματικὸ ὕφος ἔχουν ἀξιοσημείωτη ζωηρότητα καὶ χάρη. Χωρὶς ἄλλο, ὁ Μᾶρκος Βαθᾶς μπορεῖ νὰ καταλεχθῆ στοὺς ἱκανοὺς μικρογράφους τῆς ἐποχῆς του. Τὴ δεξιωσύνη του στὸ εἶδος αὐτὸ μαρτυροῦν ἐπίσης τὰ μικρογραφημένα σχεδιάσματα τῶν χειρογράφων τῆς Βιέννης καὶ τοῦ Μονάχου, ποὺ χωρὶς νὰ ἔχουν γνήσια ἐκφραστικὴ δύναμη δείχνουν τεχνικὴ ἐπιτηδειότητα ὄχι ἀσήμαντη. Ἡ ἱκανότητα με τὴν ὁποία χειρίζεται τὰ μικρογραφημένα θέματα ὁ ζωγράφος στοὺς κώδικες καὶ στὴν εἰκόνα τοῦ Νησιοῦ καὶ ἡ φανερὴ δυτικὴ προπαίδειά του στὰ δύο αὐτά, διαφορετικὰ στὸ εἶδος τους ἔργα, ὑποδηλώνουν μακρόχρονη καὶ πιθανότατα συστηματικὴ ἐνασχόλησή του σὲ σχετικὲς ἐργασίες.

Τις τρεις εικόνες της Ήπειρου πρέπει να τις ζωγράφισε ο Μάρκος Βαθᾶς κατὰ τὴ διάρκεια τῆς πολύχρονης διαμονῆς του στὴ Βενετία⁹³, ὅπου ἴσως ἄλλαξε τὸ ὄνομά του ἀπὸ Στριλίτζας Μπαθᾶς στὸ λογιότερο Βαθᾶς γιὰ τὴν ὑπογραφή τῶν ἔργων του⁹⁴. Χαρακτηριστικός γιὰ τὴν ἐφεσή του στὸ λόγιο ὕφος, ποὺ προϋποθέτει πὼς ὁ ζωγράφος εἶχε ὀρισμένη γραμματικὴ παιδεία, εἶναι ἐπίσης ὁ τρόπος ποὺ ὑπογράφει τὰ ἔργα του. Μόνο στὴν ξυλογραφία τοῦ Σκορδίλη χρησιμοποιοῖ τὸ συνηθισμένο στὴν ἐποχὴ τύπο ὑπογραφῆς τῶν Ἑλλήνων ζωγράφων: Χεῖρ Μάρκου Βαθᾶ. Στις ὑπόλοιπες περιπτώσεις χρησιμοποιοῖ χαρακτηριστικούς καὶ μᾶλλον ἀσυνήθιστους λόγιους τύπους: Μάρκος ὁ Βαθᾶς, Μάρκος ὁ Βαθέος, ὁ Βαθέος, στὰ χειρόγραφα: Μάρκος Βαθᾶς ἔγραφεν, Μάρκος Βαθᾶς ἔγραψεν, στις εἰκόνες ἀντίστοιχα τῆς Καστρίτσας καὶ τοῦ Νησιοῦ⁹⁵. Ὅπωςδήποτε δὲ τὴν παιδεία καὶ τὴν ἐνασχόλησή του μὲ τὰ γράμματα δείχνουν ἡ μᾶλλον σπάνια γιὰ Ἑλληνα ζωγράφο τῆς ἐποχῆς ὀρθογραφημένη διατύπωση, ἐκτὸς ἀπὸ ἐλάχιστες περιπτώσεις, τῶν ἐπιγραφῶν κλπ. στὰ ἔργα του· ὁ τρόπος ποὺ κατανοεῖ, σχολιάζει καὶ μεταφέρει στὰ σχεδιάσματα τῶν χειρογράφων χωρία ἀπὸ τὸ κείμενό τους· τὸ ὅτι ὑπῆρξε ὁ ἴδιος πιθανότατα κάτοχος τῶν χειρογράφων αὐτῶν, ὅπως ὑποδηλώνουν ἡ ἀποσπασματικὴ εἰκονογράφηση τῶν κειμένων καὶ ἡ διαφορὰ τῆς γραφῆς τῶν χωρίων καὶ τῶν ἐπιγραφῶν ποὺ σημειώνει ὁ ζωγράφος ἀπὸ τὴ γραφὴ τοῦ κωδικογράφου, ποὺ μαρτυροῦν μὲ σχετικὲς ἄλλες λεπτομέρειες πὼς τὰ μικρογραφημένα σχεδιάσματα τοῦ Βαθᾶ ἔγιναν σὲ μεταγενέστερο τῆς γραφῆς τῶν χειρογράφων χρόνο⁹⁶. Ἐνδεικτικὴ ἀκόμη γιὰ τὴν τριβὴ του μὲ τὰ βιβλία (ὅπως σημειώθηκε στὴν ἀρχή, δὲν ἀποκλείεται ὅτι ἀσχολήθηκε ἐπαγγελματικὰ μὲ τὴν εἰκονογράφηση τῶν βιβλίων), εἶναι σὲ λεπτομέρεια ἡ ἰδιαίτερα περιποιημένη ἐμφάνιση τοῦ εὐαγγελίου τοῦ Παντοκράτορα στὴν εἰκόνα τῆς Καστρίτσας (πίν. 67), κατὰ μίμηση τῶν ἐντύπων βιβλίων τῆς ἐποχῆς (σελιδοποίηση, χρωματικὴ διαφορὰ στὴ γραμμένη σελίδα καὶ τὸ περιθώριό της, ἐπιμελημένη κομπὴ γραφῆς).

93. Πιθανότατα ἀπὸ τὴ Βενετία ἦρθαν οἱ εἰκόνες στὴν Ἠπειρο, σταλμένες ἀπὸ Γιαννιώτη, κάποιον ἀπὸ τοὺς πολλοὺς Ἠπειρώτες ποὺ ἐξήσαν καὶ ἐργάστηκαν ἐκεῖ τὸ 16ο αἶ.

94. Βλ. σημ. 6.

95. Τὸ ἀρχαῖο «ἔγραφεν», «ἔγραψεν» κατὰ τὸ «pinxit» τῶν Κρητικῶν ζωγράφων τοῦ 15ου αἶ., τοῦ Ἀνδρέα Ριτζου (Chatzidakis, Débuts, σ. 175), τοῦ Νικολάου Τζαφούρη (σ τὸ ν ἴ δ ι ο, σ. 183 - 188) καὶ τοῦ Ἀνδρέα Παβία (σ τὸ ν ἴ δ ι ο, σ. 195, σημ. 90). Ἀνάλογη στὸ 16ο αἶ. εἶναι ἡ ἀρχαῖστική διατύπωση «Γραφέως θύτου τεῦξεν χεῖρ» στὴν ἔμμετρη ἐπιγραφή ποὺ ὑπάρχει στις εἰκόνες τοῦ ζωγράφου Εὐφρόσυνου (1542) στὴ μονὴ Διονυσίου τοῦ Ἁγίου Ὁρους (Μ. Χατζηδάκη, Ὁ Ζωγράφος Εὐφρόσυνος, Κρητ. Χρον., 1 (1956), σ. 275).

96. Βλ. παραπάνω, σ. 2 καὶ σημ. 11.

Ἐκ τῶν ὅσων σημειώθηκαν προηγούμενα, οἱ εἰκονογραφικοὶ τύποι καὶ τὰ τεχνολογικὰ γνωρίσματα τῶν εἰκόνων τῆς Ἡπειροῦ δείχνουν πὼς μπορεῖ οἱ εἰκόνες νὰ ἔγιναν γύρω στὰ μέσα τοῦ 16ου αἰ. καὶ λίγο ἀργότερα. Ὅσο γνωρίζομε ἀπὸ τὰ ἄλλα ἔργα του (ξυλογραφία, μικρογραφίες τῶν χειρογράφων), ὁ Μάρκος Βαθᾶς ἦταν σὲ θέση νὰ ζωγραφίζη ὡς τὴν πολὺ προχωρημένη ἡλικία του, τουλάχιστον ὡς τὸ 1570. Στὴ χρονολόγησι αὐτῆ συντείνουσι ἡ τυπολογικὴ καὶ τεχνολογικὴ συγγένεια τῶν εἰκόνων μὲ παραστάσεις τῶν χρόνων αὐτῶν καὶ μὲ εἰκόνες ποὺ δημιουργήθηκαν πιὸ ὕστερα, τοῦ Μιχαὴλ Δαμασκηνοῦ καὶ τοῦ Γεωργίου Κλόντζα. Ἡ οἰκονομία τοῦ χώρου τῶν σκηνῶν, ἡ συγκρατημένη χρῆσι στοιχείων ἀπὸ τὴ δυτικὴ τέχνη καὶ ὁ τρόπος ποὺ διαμορφώνονται οἱ ψηλὲς εὐκίνητες μορφὲς καὶ οἱ φυσιογνωμικοὶ τύποι τους, δείχνουν αἰσθητὰ διαφορετικὸ τοῦ Δαμασκηνοῦ καὶ τοῦ Κλόντζα, προγενέστερο καλλιτεχνικὸ κλίμα.

Οἱ δύο εἰκόνες τῆς Καστρίτσας διαφέρουσι σημαντικὰ, ὅπως σημειώθηκε, ἀπὸ τὴν εἰκόνα τοῦ Προδρόμου στὸ ὕψος καὶ τὴν ποιότητα τῆς ζωγραφικῆς. Αὐτὸ μπορεῖ νὰ ὀφείλεται ἐν μέρει στὴν ἰκανότητα τοῦ ζωγράφου νὰ δημιουργῆ μικρογραφημένους συνθέσεις καὶ στὴν ἀδυναμία του νὰ ζωγραφίζη καλὰ τὶς μεγάλες σὲ μέγεθος μορφές. Μπορεῖ ἐπίσης αὐτὸ νὰ ὀφείλεται στὴν καλλιέργεια καὶ τὴν ἔφεσι τοῦ ζωγράφου πρὸς τὶς δυτικότερες μορφές. Οἱ τύποι καὶ ἡ τεχνικὴ τῶν εἰκόνων τῆς Καστρίτσας ἀκολουθοῦν, ὅπως θὰ ἔπρεπε, πιστότερα τὸ αὐστηρὸ ἰδίωμα τῆς μεταβυζαντινῆς τέχνης. Ὅπως οἴεται, ἡ εἰκόνα τοῦ Νησιοῦ εἶναι ζωηρότερη καὶ ἐκφραστικότερη, πιὸ ἰσορροπημένη στὴ σύνθεσι καὶ ἀρμονικότερη στὸ χρῶμα ἀπὸ τὶς εἰκόνες τῆς Καστρίτσας καὶ εἶναι πολὺ πιθανὸ πὼς ἀνήκει σὲ καλύτερα, πρωιμότερα χρόνια τῆς ζωγραφικῆς δραστηριότητας τοῦ Μάρκου Βαθᾶ.

Στὸ Μάρκο Βαθᾶ μπορεῖ νὰ ἀποδοθῆ μὲ πολλὴ πιθανότητα μία ἀνυπόγραφη εἰκόνα τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου τῆς Βενετίας, ποὺ παριστάνει τὴν εἰς Ἄδου Κάθοδο τοῦ Χριστοῦ (διαστ. 48,5 × 42,5 μ.)⁹⁷. Ἡ ἐπιγραφή Η ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΑΝΑΣΤΑΣΙΣ θυμίζει τὰ γνωστὰ λόγια σχήματα τοῦ Βαθᾶ. Ἡ εἰκόνα ἐμφανίζει τὰ χαρακτηριστικὰ γνωρίσματα τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Βαθᾶ: τὸ ἀπλό, συγκρατημένον ὕψος μὲ τὴν τεχνικὴ ἄνεσι ποὺ τὸ διακρίνει, τὰ ζωηρὰ χρώματα, τὶς εὐκίνητες μορφές μὲ τὶς κάπως ἄτονες φυσιογνωμίες, ποὺ ξαναβρίσκονται πανομοιότυπες ἢ ἀνάλογες στὴν εἰκόνα τῆς μονῆς τοῦ Νησιοῦ, τὴν αἰσθησι τοῦ βάθους τοῦ χώρου, τὴ γρήγορη ρυθμικὴ διαγραφὴ τῶν πτυχῶν στὰ φορέματα, τὸν τρόπο τοῦ φωτισμοῦ, τὰ σχήματα τῶν βουνῶν κλπ. Εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι ὁ ἄνθρωπος ζωγράφος τῆς εἰκόνας ἀναφέρεται σὰν πιθανὸς μαθητῆς τοῦ Δαμα-

97. Chatzidakis, *Icones*, σ. 111, πίν. 59, 86.

σκηνοῦ καὶ τοῦ Κλόντζα⁹⁸. Ἐπισημάνθηκε παραπάνω ἡ συγγένεια ποῦ ἐμφανίζει τὸ ὄφος τοῦ Μάρκου Βαθᾶ μετὰ τῶν δύο αὐτῶν ζωγράφων. Τὰ στοιχεῖα ποῦ προέκυψαν ἀπὸ τὶς τελευταῖες ἐρευνες στὰ ἀρχεῖα τῆς Βενετίας ἀποδεικνύουν τώρα πὼς ὁ Βαθᾶς, πιθανότατα ζωγράφος καὶ τῆς εἰκόνας αὐτῆς, ἦταν προγενέστερος τοῦ Δαμασκηνοῦ καὶ τοῦ Κλόντζα.

Ἄσφαλῶς παρουσιάζει ἐνδιαφέρον καὶ δὲν πρέπει νὰ εἶναι τυχαία αὐτὴ ἡ συγγένεια ποῦ παρουσιάζει τὸ ὄφος τοῦ Μάρκου Βαθᾶ μετὰ τῶν δύο αὐτῶν Κρητικῶν ζωγράφων, μετὰ τοὺς ὁποίους εἶναι ζήτημα ἂν ὁ Βαθᾶς συναντήθηκε καὶ συνδέθηκε ποτὲ στενότερα. Ὁ Βαθᾶς ἤρθε, καθὼς φαίνεται ἀπὸ τὰ ἀρχεῖα καὶ στοιχεῖα, διαμορφωμένος ζωγράφος ἀπὸ τὴν Κρήτη καὶ ἔζησε στὴ Βενετία, ἴσως συνέχεια, σαράντα, ἀσφαλῶς τὰ γονιμότερα, χρόνια τῆς ζωῆς του. Ὁ Μιχαὴλ Δαμασκηνὸς ἀναφέρεται γιὰ πρώτη φορὰ στὰ ἀρχεῖα τῆς Βενετίας τὸ 1574⁹⁹, ὅταν δηλαδὴ ὁ Βαθᾶς ἦταν 74 χρονῶν. Ὁ Γεώργιος Κλόντζας ἀναφέρεται στὴν Κρήτη ἀπὸ τὸ 1564 ὡς τὸ 1576 καὶ τὰ γνωστὰ χρονολογημένα ἔργα του ἀνήκουν στὴν ἐποχὴ ἀπὸ τὸ 1590 ὡς τὸ 1609¹⁰⁰. Ἀποκλείεται δηλαδὴ, κατὰ τὰ φαινόμενα, ἄμεση καλλιτεχνικὴ σχέση τοῦ Μάρκου Βαθᾶ μετὰ τοὺς ἐπόμενους δύο ζωγράφους.

Παραπάνω ἐπισημάνθηκε ὅτι ὁ Μᾶρκος Βαθᾶς χρησιμοποιεῖ παλιότερους εἰκονογραφικοὺς τύπους, ποῦ εἶναι σὲ χρῆση κατὰ τὸ 16ο αἰ., τύπους ποῦ χρησιμοποιεῖ ἐπίσης ὁ Μιχαὴλ Δαμασκηνός. Ἐκτὸς ἀπὸ αὐτὸ, ὁ Βαθᾶς καὶ ὁ Κλόντζας εἶναι σημαντικοὶ μικρογράφοι, ὅπως ἰκανότατος εἶναι καὶ στὶς μικρογραφημένες σκηνές του ὁ Δαμασκηνός. Σχέση μαθητείας μετὰ τὸ Βαθᾶ μπορεῖ νὰ ἀποκλεισθῇ γιὰ τὸ Δαμασκηνὸ καὶ τὸν Κλόντζα. Ἐκτὸς ἀπὸ ὅσα ἀναφέρονται προηγούμενα, ἡ σχετικὰ μέτρια ποιότητα τῆς ζωγραφικῆς τοῦ πρώτου δὲν εὐνοεῖ παρόμοια ὑπόθεση. Πολὺ πιθανὸ φαίνεται λοιπόν, πὼς ἡ συγγένεια ποῦ παρουσιάζει ὁ Μᾶρκος Βαθᾶς μετὰ τοὺς ζωγράφους, ἐκδηλωμένη σὲ διαφορετικὲς ἀπὸ τὸν καθένα ἀποχρώσεις, ἀνάλογες μετὰ τὴν προσωπικὴ ἀξία καὶ ιδιοσυστασία τους καὶ μετὰ τὶς ἀπόψεις τῆς τέχνης τῶν χρόνων τους, θὰ πρέπει νὰ ἀναζητηθῇ στὶς τάσεις ποῦ ἐπικρατοῦσαν τὸ 16ο αἰ. στὸ περιβάλλον τῶν Ἑλλήνων τῆς Κρήτης καὶ τῆς Βενετίας, τάσεις εὐνοϊκὲς καθὼς φαίνεται στὸν κύκλο τῶν μορφωμένων ἀστῶν μετὰ τὴν ἀνεπτυγμένη καλαισθησία ἰδιαίτερα γιὰ τὸ εἶδος τῆς μικρογραφίας¹⁰¹.

ΜΥΡΤΑΛΗΣ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ - ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ

98. Ὁ.π.

99. Ὁ.π., σ. 51.

100. Ὁ.π., σ. 74.

101. Πρβ. Χατζηδάκη, Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους, ὅ.π., σ. 432.

R É S U M É

ICONES PORTATIVES DU PEINTRE MARKOS STRILITZAS BATHAS OU MARKOS VATHAS EN ÉPIRE

(PL. 56 - 69)

En Épire se trouvent trois icônes sur bois, qui sont les seules icônes connues pour le moment du peintre crétois Markos Strilitzas Bathas ou, comme il se signe, Markos Vathas. Ce sont les suivantes :

1. L'icône de saint Jean le Précurseur avec scènes de sa vie, au monastère du Prodrôme dans l'île du lac d'Ioannina signée : ΜΑΡΚΟΣ ΒΑΘΑΣ ΕΓΡΑΨΕΝ (pl. 56 - 65).

2. L'icône du Christ trônant, du type de Pantocrator, au monastère du Prodrôme de Kastritsa, près d'Ioannina, signée : ΜΑΡΚΟΣ ΒΑΘΑΣ ΕΓΡΑΦΕΝ (pl. 66, 67).

3. L'icône de la Vierge trônante avec l'enfant, au même monastère, signée : [ΜΑ]ΡΚΟΣ ΒΑΘΑΣ ΕΓΡΑΦΕΝ (pl. 66b, 68, 69).

Le peintre de ces icônes est bien connu grâce aux dernières recherches aux archives de la Communauté grecque de Venise (Μαυούσακας. Naissance de Vathas à 1498 - mort à Venise 1578, plusieurs renseignements pour sa vie jusqu'en 1568, il devient membre de la Communauté grecque de Venise en 1538. Probablement il était parent du fameux peintre crétois Théophane Strilitzas Bathas et père du peintre Georges Bathas, mentionné par les archives de Venise).

De son œuvre on connaît jusqu'ici : a) un portrait en gravure sur bois de Zacharias Marafaras Skordilis, dans un livre édité à Venise en 1563. b) Les miniatures marginales aux dessins colorés de quatre manuscrits de Vienne et de Munich (de 1558-1569). (H. Hunger, Markos Bathas, ein griechischer Maler des Cinquecento in Venedig, JÖB, 12 (1972), p. 131-137), dont il est très probable que M.V. fut leur possesseur pour quelque temps (parmi les miniatures, exécutées dans la manière des artistes italiens, plusieurs autoprotopographies du peintre avec son nom au dessous : Μάρκος ὁ Βαθέος, ὁ Βαθέος, Μάρκος Βαθάς).

De ces exemplaires c'est bien possible que M.V. fut professionnellement occupé à l'illustration de livres grecs, édités à Venise, où il eut probablement adopté le type du nom Vathas (Βαθάς) pour signer ses oeuvres.

L'icône de Prodrome est très intéressante du point de vue d'iconographie, parce qu'elle contient le plus grand cycle de la vie de saint Jean, connu par les monuments du 16e s. Il en reste quinze scènes et probablement il y avait principalement dix - sept scènes de la vie du saint. Le type le plus proche du cycle se trouve dans les fresques de la Trapéza du monastère de Lavra au Mont Athos (c. 1522 ou 1536. Elle contient onze scènes). Le même cycle à la trapéza du monastère de Dionysiou (quatorze scènes) ne donne pas la même formation iconographique des cycles ci-dessus.

Par la comparaison de l'icône avec le cycle du monastère de Lavra et avec d'autres monuments postérieurs de Lavra, on peut supposer avec raison que le cycle prototype de la vie de saint Jean formé à l'époque post-byzantine, dont M. V. fait usage à son icône, comme aussi le peintre crétois anonyme de la Trapéza de Lavra, a été créé par un peintre de Crète vers la fin du 15e ou au début du 16e s.

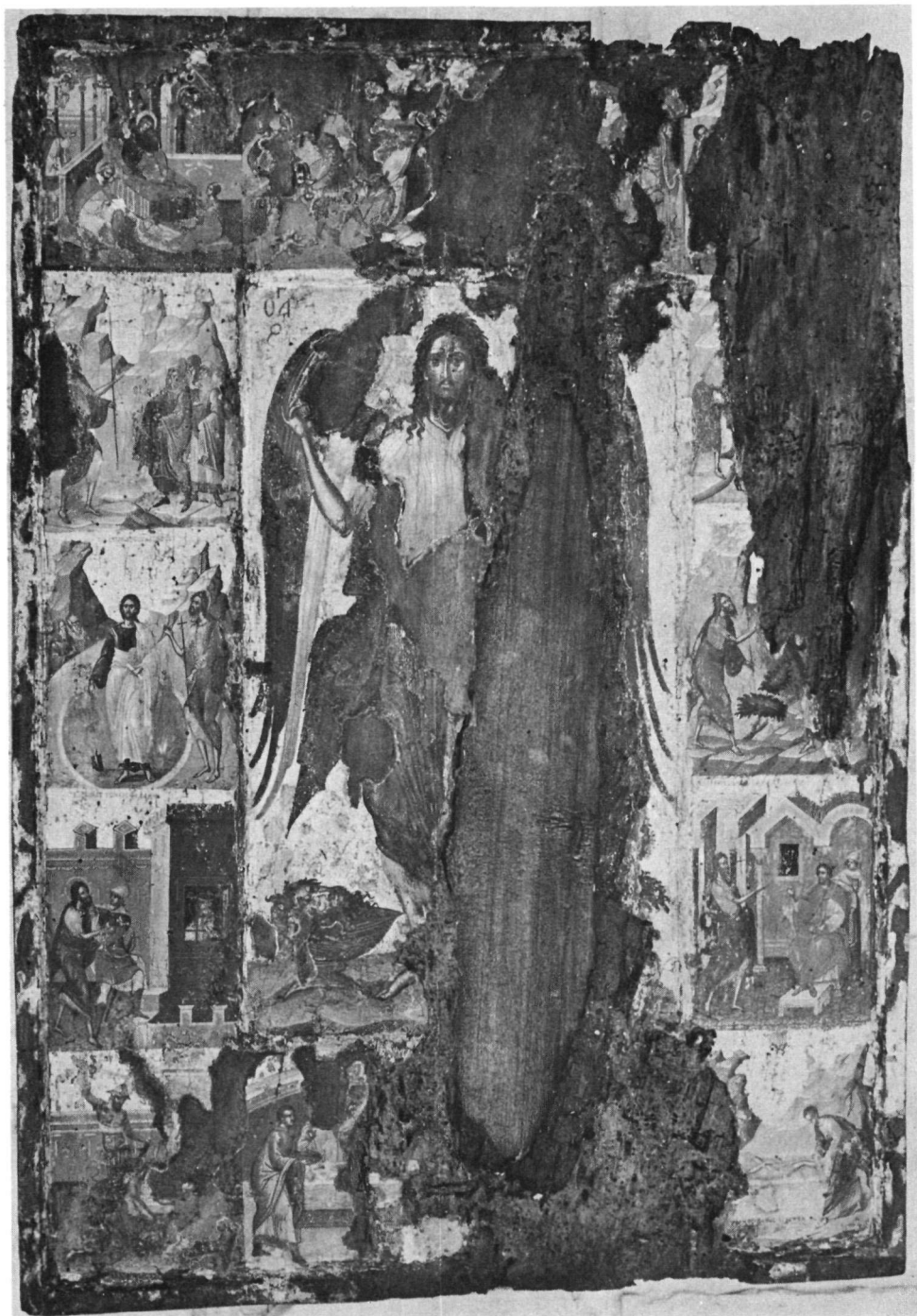
Les types iconographiques des icônes de Kastritsa dérivent aussi de prototypes qui doivent être formés en Crète vers la fin du 15e et qui sont plus rares (Christ) parmi les icônes de ce genre (icônes du temple) ou bien plus fréquentes (Vierge) au 16e.

Les trois icônes de M.V., comme il est dit, restent fidèles aux types iconographiques post-byzantins, mais en ce qui concerne la manière et surtout la couleur elles prouvent l'influence concrète, exercée sur le peintre par les oeuvres plus ou moins contemporaines des artistes italiens, c'est à dire vénitiens.

L'icône de l'île d'Ioannina, d'un goût assez raffiné, indique les possibilités expressives de M. V. dans l'art de la miniature. Les icônes de Kastritsa sont de qualité plus médiocre. On peut les dater vers le milieu du 16e ou plus tard, tandis que l'icône du Prodrome serait antérieure.

A cause de frappantes ressemblances stylistiques avec les icônes de l'Épire, on peut considérer aussi comme œuvre de M. V. une icône non signée qui se trouve dans la Collection de l'Institut Hellénique de Venise.

Il faut, enfin, dire que ces quatre icônes montrent une certaine relation stylistique avec des peintures analogues des peintres crétois un peu postérieurs de M.V., surtout de Michel Damaskinos et Georges Klontzas. La formation du style de ces trois peintres est, peut être, attribuée aux tendances favorables d'un milieu cultivé grec de Crète et de Venise.



· Ἡ εἰκόνα τοῦ Προδρόμου στήν ὁμώνυμη μονή τοῦ Νησιοῦ τῶν Ἰωαννίνων.



Ὁ Εὐαγγελισμὸς τοῦ Ζαχαρία, ἡ Γέννηση τοῦ Προδρομοῦ καὶ ἡ Βρεφοκτονία (λεπτ. πίν. 56).



α. Ὁ Ἰωάννης συνομιλεῖ με τοὺς Φαρισαίους (λεπτ. πίν. 56)



β. «Τὰς ἀλώνας τοῦ δεσπότου» (λεπτ. πίν. 56).



α. Ἡ συνάντηση τοῦ Χριστοῦ μετὸν Ἰωάννη (λεπτ. πίν. 56).



β. Ὁ Ἰωάννης ἐλέγχει τὸν Ἡρώδη (λεπτ. πίν. 56).



α. Ἡ σύλληψη καὶ ἡ φυλάκιση τοῦ Προδρόμου (λεπτ. πίν 56).



β. Ἡ ἀποτομὴ τοῦ Προδρόμου (λεπτ. πίν 56).



α. Τὸ συμπόσιο τοῦ Ἡρώδη (λεπτ. πίν. 56).

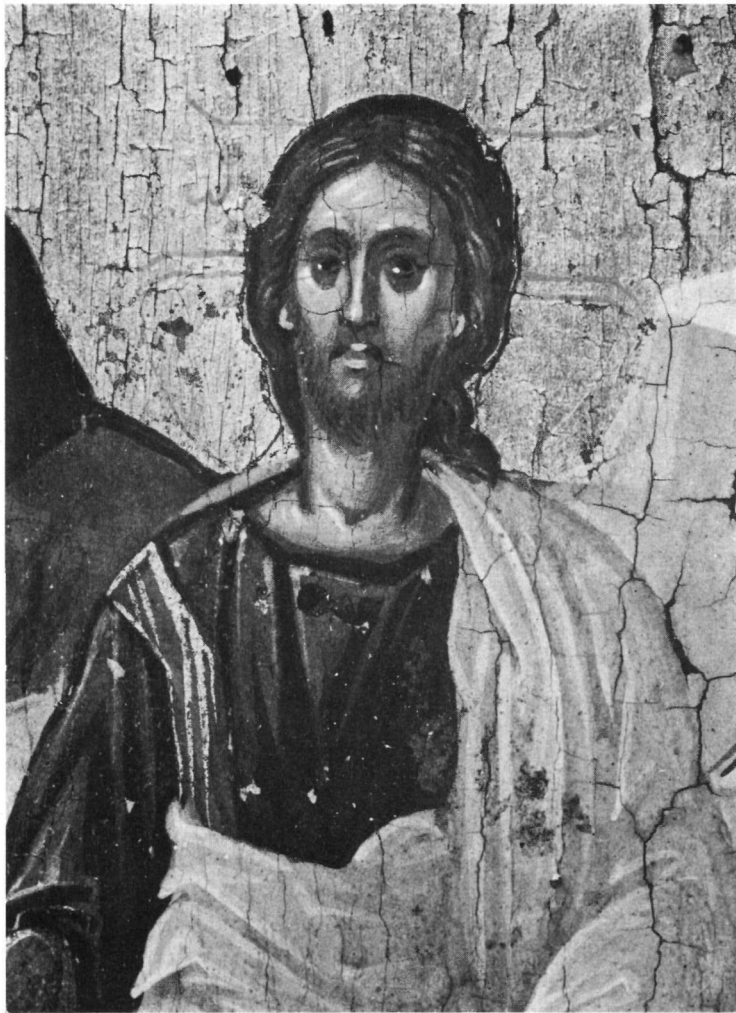


β. Ὁ ἐνταφιασμός τοῦ Προδρόμου (λεπτ. πίν. 56).



β. Φαρισαίοι και Σαδδουκαίοι (λεπτ. πίν. 58α).

α. 'Ο Πρόδρομος (λεπτ. τῆς κεντρικῆς μορφῆς τῆς εἰκόνας).



α. Ὁ Χριστός (λεπτ. πίν. 58β).



β. Ὁ Πρόδρομος (λεπτ. πίν 58β).



α. Ἡ σύλληψη τοῦ Προδρόμου (λεπτ. πίν 60α).



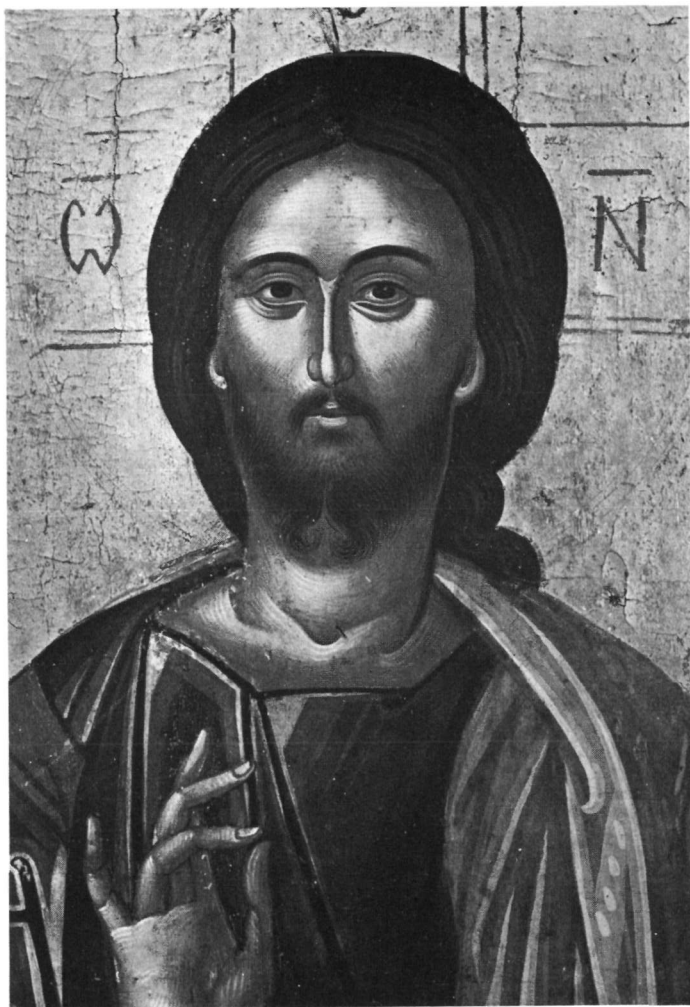
β. Ὁ Πρόδρομος στὴ φυλακὴ (λεπτ. πίν 60α).



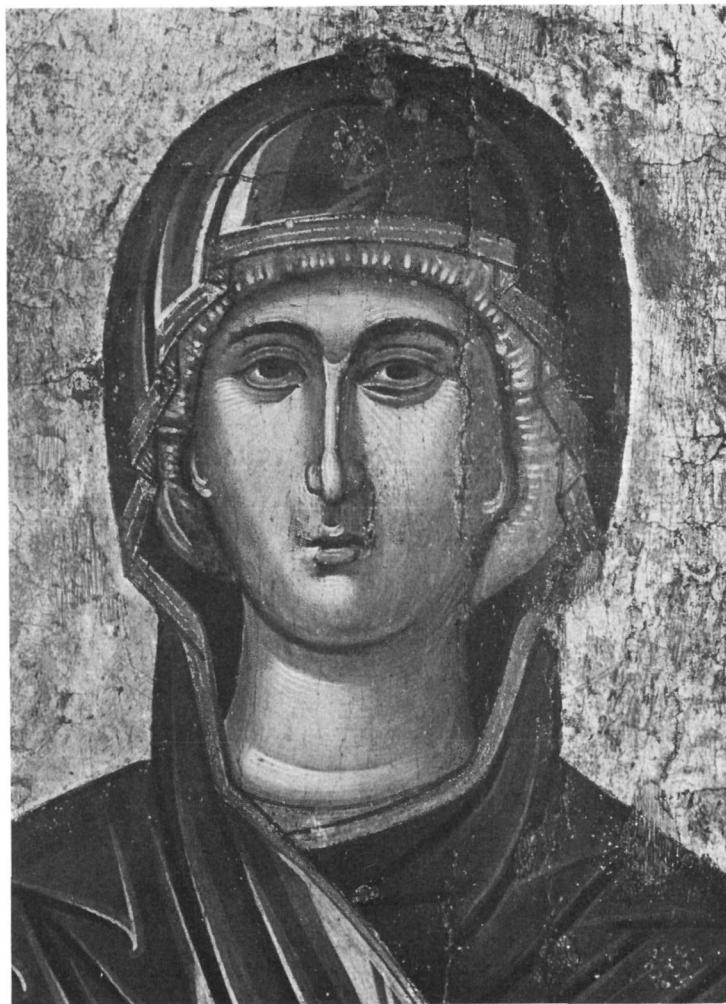
α. Τὸ συμπόσιο τοῦ Ἡρώδη (λεπτ. πίν. 61α).



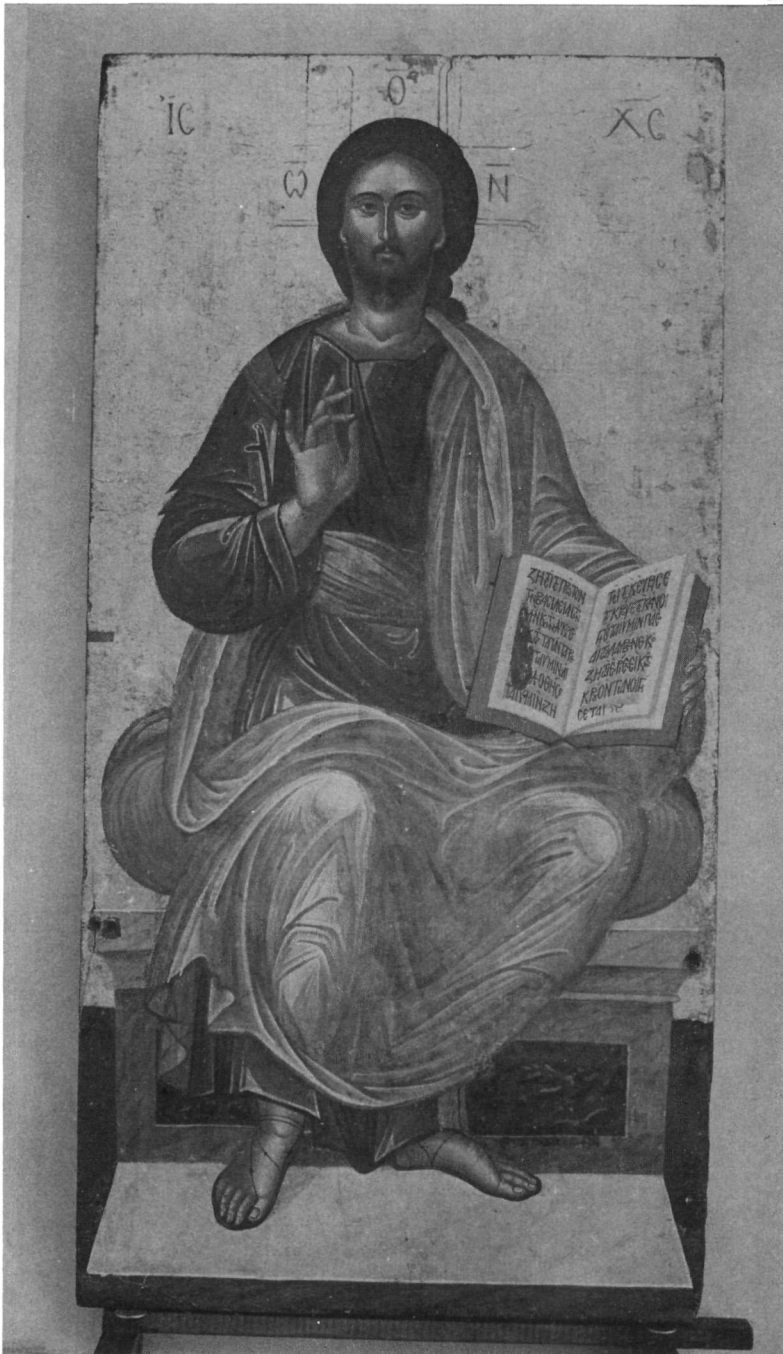
β. Ὁ ἐνταφιασμός τοῦ Προδρόμου (λεπτ. πίν. 61β).



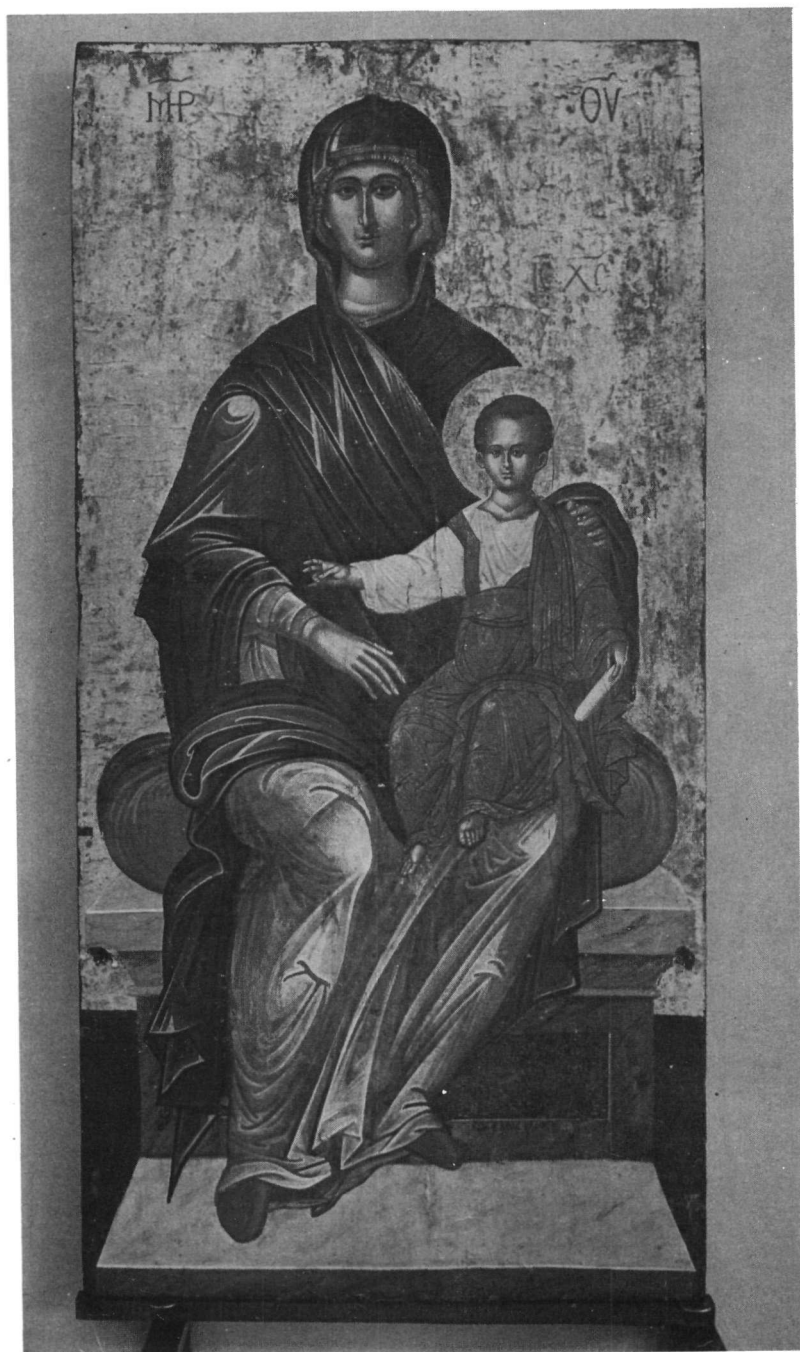
α. Ὁ Χριστός (λεπτ. πίν. 67).



β. Ἡ Παναγία (λεπτ. πίν. 68).



Ἡ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ στή μονή τοῦ Προδρόμου τῆς Καστρῖτσας.



Ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας στὴ μονὴ τῆς Καστρίτσας.



Ὁ Χριστός (λεπτ. πίν. 68).