

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 12 (1986)

Δελτίον ΧΑΕ 12 (1984), Περίοδος Δ'. Στην εκατονταετηρίδα της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας (1884-1984)



Ένας ναός του 12ου αιώνα αφιερωμένος στη Θεοτόκο. Η Παναγία του Ναυάρχου στο Παλέρμω

Ernst KITZINGER

doi: [10.12681/dchae.950](https://doi.org/10.12681/dchae.950)

Βιβλιογραφική αναφορά:

KITZINGER, E. (1986). Ένας ναός του 12ου αιώνα αφιερωμένος στη Θεοτόκο. Η Παναγία του Ναυάρχου στο Παλέρμω. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 12, 167-194. <https://doi.org/10.12681/dchae.950>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Ένας ναός του 12ου αιώνα αφιερωμένος στη
Θεοτόκο. Η Παναγία του Ναυάρχου στο Παλέρμο

Ernst KITZINGER

Δελτίον ΧΑΕ 12 (1984), Περίοδος Δ'. Στην εκατονταετηρίδα
της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας (1884-1984)•
Σελ. 167-194

ΑΘΗΝΑ 1986

ΕΝΑΣ ΝΑΟΣ ΤΟΥ 12ου ΑΙΩΝΑ ΑΦΙΕΡΩΜΕΝΟΣ ΣΤΗ ΘΕΟΤΟΚΟ.
Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΤΟΥ ΝΑΥΑΡΧΟΥ ΣΤΟ ΠΑΛΕΡΜΟ *

Ἀκριβῶς εἴκοσι χρόνια πρὶν, τὸ 1964, εἶχα τὴν τιμὴ νὰ ἔρθω στὴν Ἀθήνα ὡς προσκεκλημένος-ὀμιλητὴς σὲ μιὰ σειρὰ ἀνακοινώσεων πού πλαισίωναν τὴν ἀλησμόνητη ἔκθεση «Βυζαντινὴ Τέχνη - Τέχνη Εὐρωπαϊκὴ» πού λάμβανε χώρα αὐτὴ τὴ χρονιά ἐδῶ στὴν Ἀθήνα. Σήμερα μέ τιμοῦν, ἀκόμα μιὰ φορά, οἱ Ἕλληνες συνάδελφοι καὶ φίλοι μου μέ αὐτὴ τὴν πρόσκληση γιὰ διάλεξη καὶ τοὺς εἶμαι ἰδιαίτερα εὐγνώμων. Ἡ συγκυρία εἶναι καὶ πάλι ἐξίσου εὐτυχής. Εἶμαι χαρούμενος πού ἔχω τὴν εὐκαιρία νὰ συγχαρῶ τὴ Χριστιανικὴ Ἀρχαιολογικὴ Ἑταιρεία γιὰ τὴ θαυμαστὴ ἐπίτευξη τῆς συμπλήρωσης τῆς πρώτης ἑκατονταετηρίδας της καὶ νὰ τῆς εὐχηθῶ τὸ καλύτερο γιὰ τὸ μέλλον: «Πολλὰ ἔτη εἰς πολλά».

Ὅταν ἦρθα ἐδῶ τὸ 1964 μελετοῦσα τὰ ψηφιδωτὰ τῆς νορμανδικῆς περιόδου στὴ Σικελία, θέμα μέ τὸ ὁποῖο εἶχα ἀρχίσει νὰ ἀσχολοῦμαι πολὺ ἐνωρίτερα καὶ πού συνεχίζει ἀκόμη νὰ μέ ἐνδιαφέρει. Σύμφωνα μέ τὸ πνεῦμα τῆς ἔκθεσης τοῦ 1964, λοιπόν, αὐτὰ τὰ ψηφιδωτὰ —«μερικά ἀπὸ τὰ πιὸ καθαρὰ προϊόντα τῆς βυζαντινῆς τέχνης σὲ δυτικὸ ἔδαφος», ὅπως τὰ χαρακτηρίζα ἐκείνη τὴν ἐποχὴ— ἦταν γιὰ μένα ἓνα αὐτονόητο θέμα γιὰ διαπραγμάτευση καὶ ἦταν λογικὸ ἐπίσης ὅτι οἱ παρατηρήσεις μου θὰ ἔπρεπε νὰ ἐστιάζονταν εἰδικότερα στὸ ρόλο πού ἔπαιζαν αὐτὰ ἀκριβῶς τὰ ψηφιδωτὰ ὡς δεσμός μεταξὺ Ἀνατολῆς καὶ Δύσης, μιὰ γέφυρα δηλαδή μέσω τῆς ὁποίας βυζαντινὰ στοιχεῖα μεταβιβάζονταν στοὺς καλλιτέχνες τῆς Δυτικῆς Εὐρώπης. Σήμερα θὰ μιλήσω πάλι γιὰ τὰ ψηφιδωτὰ τῆς Σικελίας. Αὐτὴ τὴ φορά ὁμως θὰ ἀπομονώσω ἓνα μνημεῖο καὶ θὰ τὸ ξετάσω κυρίως μέσα στὰ ὄρια τοῦ βυζαντινοῦ κόσμου. Ἡ πρόθεσή μου θὰ εἶναι νὰ δείξω ὅτι αὐτὸ τὸ μνημεῖο ἔχει μιὰ ἰδιαίτερη σημασία γιὰ τὸ σύνολο τῆς βυζαντινῆς τέχνης τοῦ 12ου αἰῶνα.

Ἐπάρχουν στὴ Σικελία τέσσερις γνωστὲς ἐκκλησιῆς πού διατηροῦν, λίγο ἢ πολὺ ἀνέπαφη, τὴν ψηφιδωτὴ διακόσμησή τους ἀπὸ τὴ νορμανδικὴ περίοδο¹. Τρεῖς ἀπὸ αὐτὲς εἶναι βασιλικά ἱδρύματα: ἡ Capella Palatina τῶν Νορμανδῶν βασιλέων στὸ Παλέρμο, κτισμένη ἀπὸ τὸ Ρογήρο Β' τὸ 1130· ἡ Μητρόπολη τῆς Cefalù, ἐπίσης ἱδρυμα τοῦ Ρογήρου Β'· ἡ Μητρόπολη τοῦ Monreale, ἓνα ἱδρυμα τοῦ ἐγγονοῦ τοῦ Ρογήρου, Γουλιέλμου Β', τοῦ 1170.

* Διάλεξη πού ἔγινε τὸν Ὀκτώβριο τοῦ 1984 στὴν Ἀθήνα στὰ πλαίσια τοῦ ἐορτασμοῦ τῶν 100 χρόνων τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας. Τὸ κείμενο δημοσιεύεται ἐδῶ χωρὶς οὐσιαστικὲς ἀλλαγές, σὲ ἑλληνικὴ μετάφραση κατὰ τὴν ἐπιθυμία τοῦ συγγραφέα. Ἡ μετάφραση ἔγινε ἀπὸ τὴν Ἰ. Μπίθα καὶ Ε. Δρακοπούλου.

1. O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, Λονδίνο 1949.

Ἡ τέταρτη εἶναι μιὰ μικρή ἐκκλησία ἀφιερωμένη στήν Παναγία, κτισμένη ἀπό τό Μεγάλο Ναύαρχο τοῦ Ρογήρου, τό Γεώργιο τόν Ἀντιοχέα, γνωστή κυρίως ὡς Martorana, ὄνομα στήν πραγματικότητα τῆς γειτονικῆς μονῆς τῶν Βενεδεκτίνων, στήν κυριότητα τῆς ὁποίας ἀνήκει ἡ ἐκκλησία ἀπό τό 15ο αἰώνα. Μ' αὐτή λοιπόν τήν ἐκκλησία –κυρίως μέ τήν ψηφιδωτή της διακόσμηση²– θ' ἀσχοληθῶ. Προτιμῶ, μάλιστα, νά τήν ἀποκαλῶ μέ τό ἀρχικό της ὄνομα, Παναγία τοῦ Ναυάρχου.

Ἄ Ο Γεώργιος, γεννημένος στήν Ἀντιόχεια τῆς Συρίας, ἦταν ἕνας ὀρθόδοξος χριστιανός πού μπῆκε στήν ὑπηρεσία τοῦ Ρογήρου Β' τό 1114 ἢ λίγο πρὶν, ὅταν ὁ νορμανδός βασιλιάς ἦταν ἀκόμη ἀρκετά νέος, καί ἔκανε μιὰ λαμπρή –καί, θά μπορούσε κάποιος νά προσθέσει, ἐπικερδή σταδιοδρομία– ὄχι μόνον ὡς ὀργανωτής τῆς ναυτικῆς δύναμης τῆς Σικελίας ἀλλά ἀκόμη καί ὡς ὁ πῶ ἐμπιστος σύμβουλος τοῦ Ρογήρου, ἕνα εἶδος πρωθυπουργοῦ δηλαδή, ὅπως ἀποδεικνύεται ἀπό τόν τελικό τίτλο του: *ἀρχων τῶν ἀρχόντων*³. Ἄ Ο Γεώργιος ἴδρυσε τήν ἐκκλησία του πρὸς τό τέλος τῆς καριέρας του –στὶς ἀρχές τοῦ 1140– ὡς μιὰ εὐχαριστία πρὸς τήν Παναγία γιά τήν εὐνοία της –μιὰ *μικρὰ ἀντάμειψις*, ὅπως εἶναι γραμμένο στοὺς στίχους τῆς ἀφιερωματικῆς ἐπιγραφῆς, ψηλά στοὺς ἐξωτερικούς τοίχους⁴.

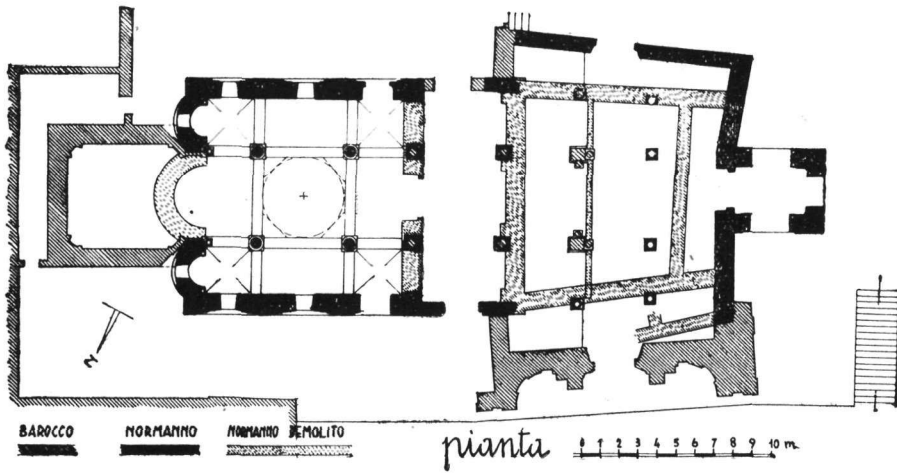
Ἡ ἐκκλησία τῆς Παναγίας λοιπόν εἶναι τό μόνο μὴ βασιλικό κτίσμα τῆς νορμανδικῆς περιόδου στή Σικελία, στό ὁποῖο ἔχει διατηρηθεῖ ἡ ψηφιδωτή διακόσμησή του. Ἐπίσης εἶναι ἡ μόνη ἐκκλησία, ἀνάμεσα σ' αὐτές τίς τέσσερις, πού προοριζόταν γιά τήν ὀρθόδοξη λατρεία. Οἱ ἐκκλησίες πού εἶχαν ἀνεγερθεῖ ἀπό τή βασιλική οἰκογένεια, ἂν καί ἦταν εὐνοϊκή πρὸς τὰ βυζαντινά καλλιτεχνικά σχήματα, ἦταν, ὅπως ἦταν φυσικό, προορισμένες γιά τήν καθολική λατρεία. Ἀλλά ὁ Γεώργιος ὁ Ἀντιοχεύς ἦταν καί παρέμεινε ἕνας πραγματικός ὀρθόδοξος. Δέν εἶναι λοιπόν περιέργο πού ἔκτισε τήν ἐκκλησία του βασισμένος σέ ἕνα τυπικά βυζαντινό σχέδιο (Εἰκ. 1)⁵. Κατά βάση τό ἀρχιτεκτονικό σχέδιο τῆς Παναγίας εἶναι ἕνα περιέκτρο

2. Demus, ὁ.π., σ. 73 κ.έ. καί πίν. 45 κ.έ. Σύντομα ὀλοκληρώνω μιὰ πλήρη μελέτη τῶν ψηφιδωτῶν αὐτῆς τῆς ἐκκλησίας. Ἐδῶ παραθέτω μερικά πρῶιμα συμπεράσματα. Ἄ Ο σχολιασμός ἔχει περιοριστεῖ στό ἐλάχιστο μέχρις ὅτου ἡ προσεχῆς μου μονογραφία τεκμηριωθεῖ πλήρως. Γιά τήν εὐγενική βοήθεια στήν παραχώρηση τῶν φωτογραφιῶν πού εἰκονογραφοῦν αὐτό τό ἄρθρο, εἶμαι ὑποχρεωμένος στοὺς Λασκαρίνα Μπούρα, Ντούλα Μουρίκη καί Παῦλο Μυλωνά.

3. L.-R. Menager, *Amiratus* - Ἀμηνάς, 1960, σ. 44 κ.έ.

4. F. Matranga, *Monografia sulla grande iscrizione greca testè scoperta nella chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio*, Παλέρνο 1872.

5. G. Di Stefano, *Monumenti della Sicilia Normanna*, 2η ἔκδ. (ἔκδ. W. Kroenig), Παλέρνο 1979, σ. 41 κ.έ. καί πίν. 62 κ.έ. Στήν προσεχῆ μου ἐργασία γιά τὰ ψηφιδωτά θά προστεθεῖ ἕνα κεφάλαιο γιά τήν ἀρχιτεκτονική τῆς Παναγίας, γραμμένο ἀπό τό Slobodan Curčić, ὁ ὁποῖος ἔχει μελετήσει λεπτομερῶς τό κτίριο. Εἶμαι εὐγνώμων στόν καθηγητή Curčić πού μοῦ ἐπέτρεψε νά χρησιμοποιοῦ μερικά ἀπό τὰ συμπεράσματά του στίς παρατηρήσεις πού ἀκολουθοῦν.



Εἰκ. 1. Παλέρμo, Παναγία τοῦ Ναυάρχου.

κτίριο ἐγγεγραμμένου ἰσοσκελοῦς σταυροῦ μέ τροῦλο πάνω ἀπό τόν κεντρικό χῶρο, μέ γωνιαῖα διαμερίσματα στεγασμένα μέ φουρνικά καί τρεῖς ἀψίδες πού ἐφάπτονται ἐξωτερικά στήν ἀνατολική πλευρά. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι στόν ἑλληνικό χῶρο καμιά ἐκκλησία στόν τύπο τοῦ σταυροειδοῦς ἐγγεγραμμένου δέν τῆς μοιάζει. Γιά παράδειγμα δέν εἶναι βυζαντινό τό στοιχεῖο νά μή διαγράφεται ἐξωτερικά ὁ ἰσοσκελής σταυρός, ὅπως συμβαίνει στήν ἐκκλησία μας, ὅπου τά γωνιαῖα διαμερίσματα ὀρθώνονται στό ἴδιο ὕψος μέ τά σκέλη τοῦ σταυροῦ, ἔτσι ὥστε ἐξωτερικά τό σῶμα τῆς ἐκκλησίας νά σχηματίζει ἕναν κύβο. Αὐτό ὀφείλεται σέ τοπικές καί κυρίως ἀραβικές παραδόσεις πού ἔχουν ἐπιδράσει σ' αὐτό τό χαρακτηριστικό ὅπως καί σ' ἄλλα σημεῖα. Παρά τήν ἰδιαιτερότητά του ὅμως τό κτίριο προσέφερε σ' αὐτούς πού εἶχαν ἐπιφορτιστεῖ μέ τό σχεδιασμό τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος τῆς ψηφιδωτῆς διακόσμησης τῆς ἐκκλησίας ὅλους τούς ἀπαραίτητους ἐσωτερικούς χώρους μιᾶς τυπικά βυζαντινῆς ἐκκλησίας αὐτῆς τῆς περιόδου.

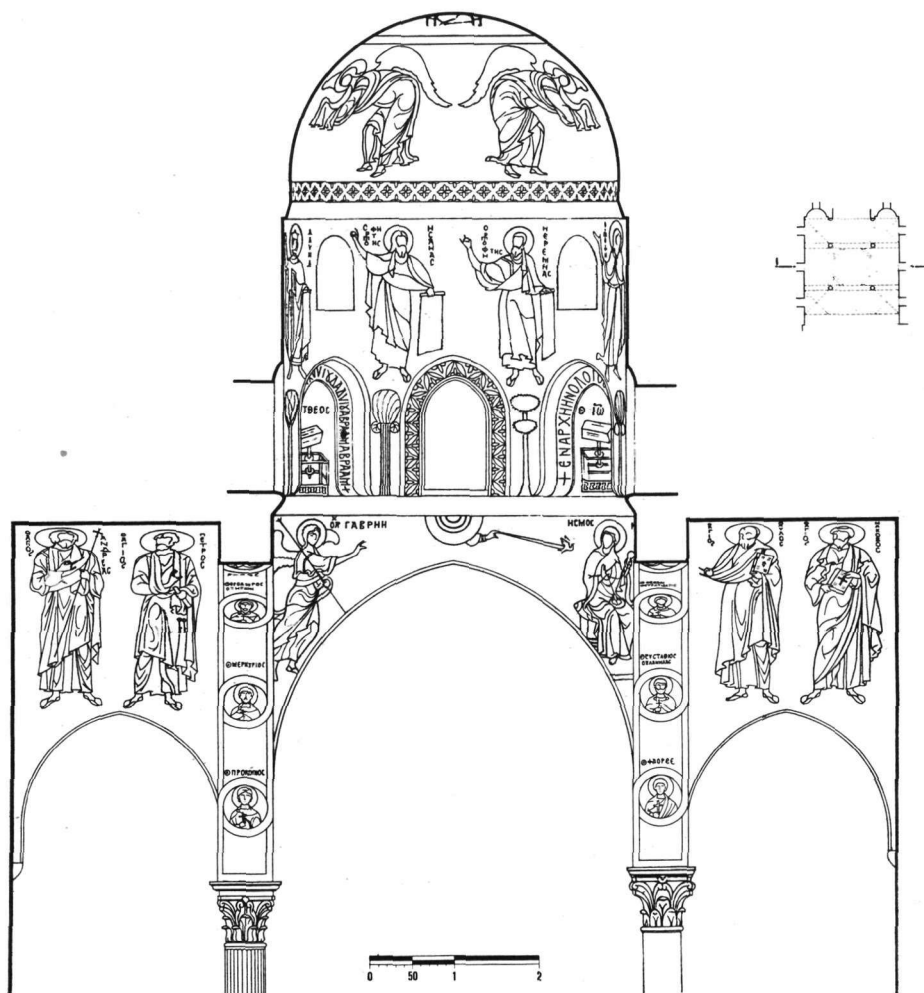
Σήμερα εἶναι δύσκολο νά φανταστοῦμε τό ἐσωτερικό τῆς Παναγίας στήν ἀρχική του μορφή. Τό 16ο αἰ. οἱ μοναχές τῆς μονῆς τῶν Βενεδεκτίνων, στήν κυριότητα τῶν ὁποίων, ὅπως εἶπαμε παραπάνω, εἶχε περιέλθει ἡ ἐκκλησία, τή μεγάλωσαν πρὸς τά δυτικά κατεδαφίζοντας τό δυτικό τοῖχο τοῦ κυρίως ναοῦ καί τούς δύο νάρθηκες – ἕνα στενό ἐσωνάρθηκα καί ἕναν πολύ μεγαλύτερο ἐξωνάρθηκα – καί ἔτσι δόθηκε ἡ ἐντύπωση τῆς τρίκλιτης βασιλικῆς. Τό κωδωνοστάσιο τοῦ 12ου αἰ. πού διατηρεῖται μέχρι σήμερα μᾶς

δείχνει το δυτικό όριο του ξξωνάρθηκα. Ἄλλά τό ἀρχικό σχέδιο ἔγινε ἀκόμη πιό δυσδιάκριτο τό 18ο αἰ., ὅταν τοποθετήθηκε μιὰ μνημειώδης μπαρόκ πρόσοψη μπροστά ἀπό τό βόρειο τοῖχο τοῦ ἀρχικοῦ ξξωτερικοῦ νάρθηκα. Ἔτσι σήμερα ἡ πρόσοψη τοῦ 18ου αἰ. κυριαρχεῖ ὀλοκληρωτικά στήν ξξωτερική ὄψη τοῦ κτιρίου. Ἐπίσης τό 18ο αἰ. ἡ κεντρική ἀψίδα τῆς ἐκκλησίας τοῦ Ναυάρχου κατεδαφίστηκε καί ἀντικαταστάθηκε ἀπό ἕνα πλατύ καί περίκομπο ἱερό δυτικοῦ τύπου. Ἀποτέλεσμα ὄλων αὐτῶν τῶν δυσανάλογων προσθηκῶν ἀπό ἀνατολή καί δύση ἦταν τό ἀρχικό σχῆμα τοῦ ἐσωτερικοῦ νά παραμορφωθεῖ ὀλοκληρωτικά, ἔτσι ὥστε ἡ ἀποκατάστασή του νά ἀπαιτεῖ τήν ἐπικουρία τῆς φαντασίας. Ἡ ψηφιδωτή του ὄμως διακόσμηση, ἐκτός ἀπό αὐτήν τῆς κεντρικῆς ἀψίδας, διατηρεῖται κατὰ βάση ἀνέπαφη – ἐάν βέβαια ἀδιαφορήσουμε γιά τίς διάφορες ἐργασίες συντήρησης πού ὑπέστησαν τά ψηφιδωτά αὐτά ἀνά τούς αἰῶνες.

Πρέπει νά σημειώσω ὅτι ὁ ναός μέ τούς δύο νάρθηκες καί τό κωδωνοστάσιο κτίστηκαν σέ διάφορα στάδια. Γιά τό σκοπό μου ὄμως σήμερα, νομίζω ὅτι δέν εἶναι ἀπαραίτητο νά ἀναπτύξω αὐτές τίς φάσεις κατασκευῆς. Ἄρκει νά ἀναφέρω ὅτι τά σωζόμενα ψηφιδωτά –μέ δύο σημαντικές ἐξαιρέσεις, συγκεντρωμένα ὄλα στόν κυρίως ναό– δημιουργήθηκαν σέ μιὰ καί μοναδική φάση, πιθανόν γύρω στό 1146-48 καί ὀπωσδήποτε πρὶν ἀπό τό θάνατο τοῦ ἰδρυτῆ πού συνέβη τό 1151. Ἐπίσης, ἐνῶ γίνονταν οἱ ἐργασίες στήν Παναγία τοῦ Ναυάρχου, εἶχαν ἤδη προχωρήσει οἱ ἐργασίες κατασκευῆς τῶν ψηφιδωτῶν στήν *Capella Palatina* τοῦ Ρογήρου. Ἀκόμη, ἡ δεύτερη σημαντική παραγγελία τοῦ Ρογήρου, ἡ διακόσμηση τοῦ Μητροπολιτικοῦ ναοῦ τῆς *Cefalù*, πού τελείωσε τό 1148, εἶναι ἀπολύτως σύγχρονη μέ αὐτήν τοῦ Ναυάρχου.

Τό εἰκονογραφικό πρόγραμμα στόν κυρίως ναό (Εἰκ. 2-4) χαρακτηρίζεται ἀπό ὄλα τά γνωρίσματα ἐνός τυπικοῦ βυζαντινοῦ προγράμματος στήν πλήρη ὀριμότητά του: ὁ Παντοκράτορας στόν τροῦλο· ἡ Θεοτόκος στήν κεντρική ἀψίδα τοῦ ἱεροῦ (δέ σώζεται τώρα ἀλλά ἀναμφισβήτητα θά ὑπῆρχε ἀρχικά)· στή συνέχεια ἱεραρχικά οἱ προφῆτες τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης, οἱ εὐαγγελιστές, οἱ ἀπόστολοι, οἱ ἄγιοι καί, τέλος, μιὰ σειρά σκηνῶν τοῦ Δωδεκαόρτου, χαρακτηριστικά οἰκεία στή βυζαντινὴ τέχνη. Ὄταν ὄμως κάποιος σκεφτεῖ τίς μεγάλες ψηφιδωτές διακοσμῆσεις, παραδείγματος χάριν τό κλασικό Δαφνί, τό ὄποιο χρονολογεῖται περίπου σαράντα χρόνια νωρίτερα, ἀμέσως ὀρισμένες ἰδιαιτερότητες γίνονται ἐμφανεῖς, ἰδιαιτερότητες πού δέν ὀφείλονται στίς σχετικά μικρές διαστάσεις ἢ στίς ἰδιομορφίες τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ σχεδίου τῆς ἐκκλησίας τοῦ Παλέριου. Δύο χαρακτηριστικά ἐντυπωσιάζουν περισσότερο, ὁ τρόπος πού χειρίζεται τό θέμα τοῦ Παντοκράτορα στόν τροῦλο καί ἡ ἐπιλογή τῶν σκηνῶν τοῦ Δωδεκαόρτου μέ τίς ὄποιες καί θά ἀσχοληθῶ διεξοδικά παρακάτω.

Ὁ Παντοκράτορας (Εἰκ. 4) δέν παριστάνεται ὡς συνήθως στηθαῖος ἢ ἡμίσωμος, ἐπιβλέπων τόν κόσμο μέσα ἀπό τό χρυσό οὐρανό, αὐτή ἡ

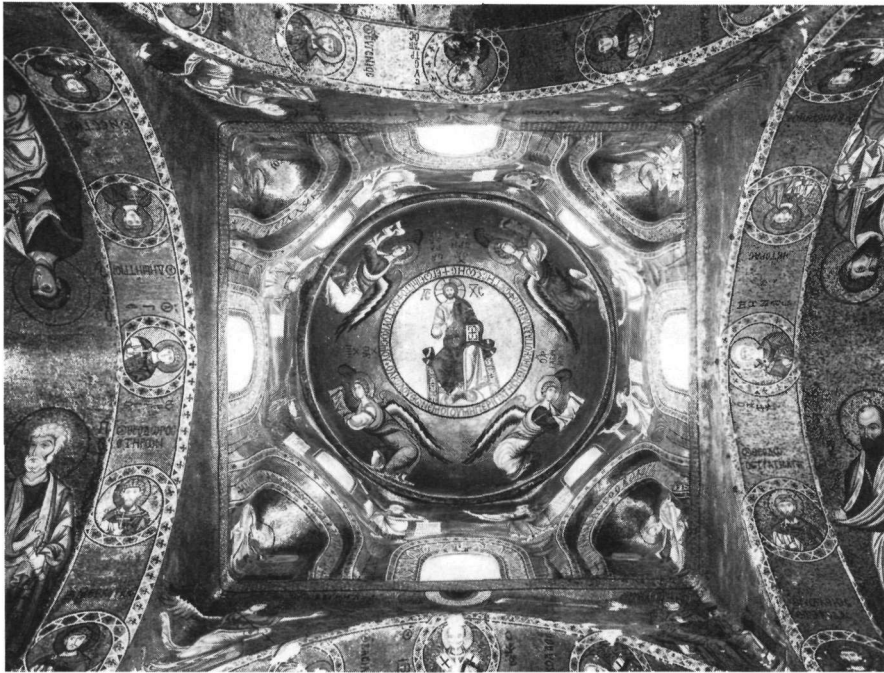


Εἰκ. 2. Παλέρμο, Παναγία τοῦ Ναυάρχου. Ἀνατολική πλευρά.



Εικ. 3. Παλέμο, Παναγία του Ναυάρχου. Βόρεια πλευρά.

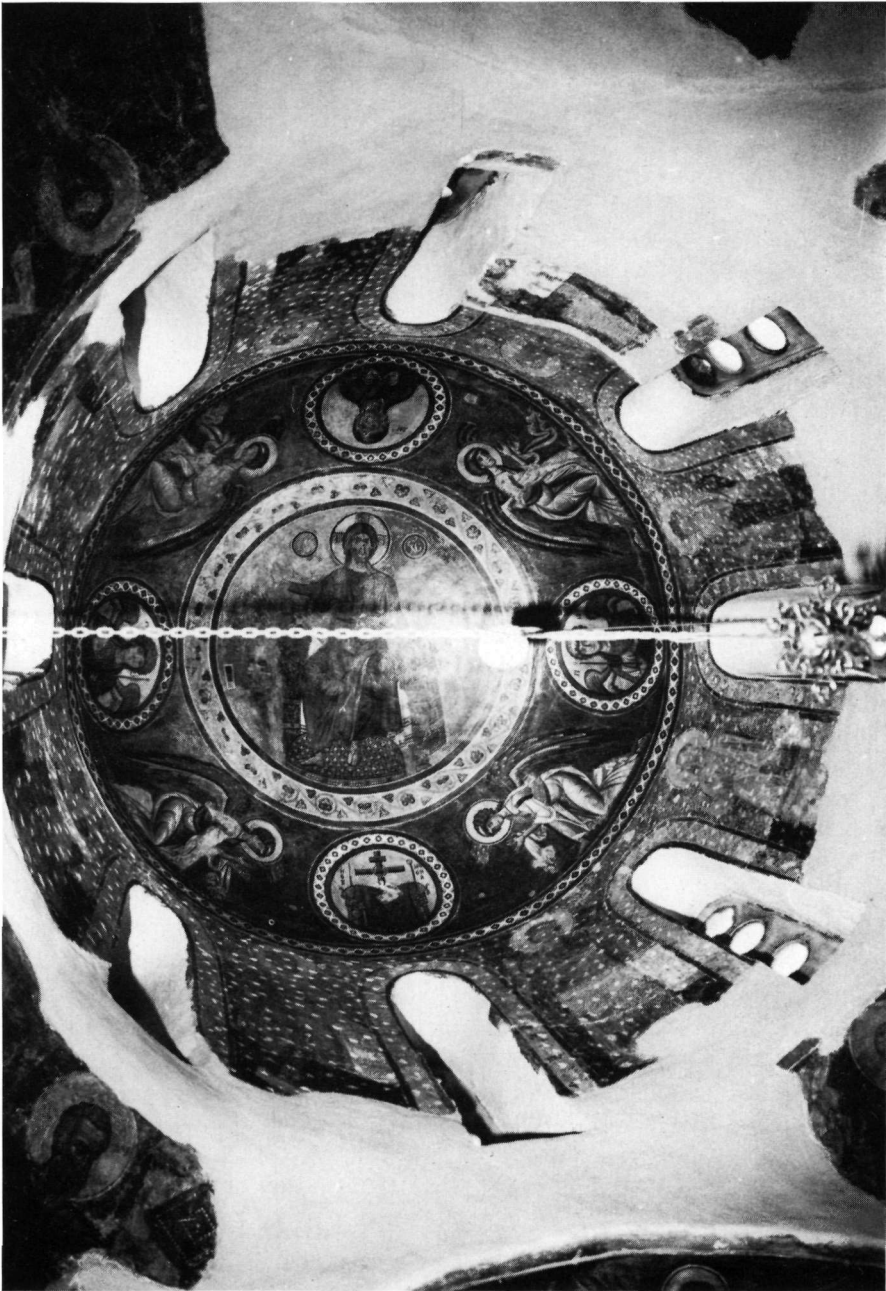
πεμπτουσία τῆς βυζαντινῆς εἰκονογραφίας τῆς θεότητας, ἀποδοσμένη μέ τρόπο κλασικό στήν κολοσσιαία μορφή τοῦ Δαφνιοῦ καί γνωστή στή Σικελία ἀπό τίς ἄλλες ψηφιδωτές παραστάσεις, συμπεριλαμβανομένης καί αὐτῆς πού κατασκευάστηκε μερικά χρόνια νωρίτερα γιά τόν τροῦλο τῆς Capella Palatina τοῦ Ρογήρου, ἀλλά παριστάνεται ὀλόσωμος, ἐνθρονος, μορφή ὀστεώδης καί μᾶλλον ἀπόμακρη, πού περιβάλλεται ἀπό τέσσερις ἀρχαγγέλους σέ στάση προσκύνησης. Ἡ εἰκόνα δέν εἶναι αὐτή τοῦ Κυρίου τοῦ «ἐπιβλέπωντος ἐφ' ἡμᾶς», ἀλλά τοῦ Κυρίου πού δέχεται τή λατρεία τοῦ κόσμου. Ἔχει ἤδη παρατηρηθεῖ ὅτι αὐτή ἡ παράσταση εἶναι ἐντυπωσιακά



Εικ. 4. Παλιέρμο, Παναγία του Ναυάρχου. Άνοψη του τρούλου.

ὁμοια μέ αὐτῆ τοῦ τρούλου τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Ἱεροθέου στά Μέγαρα (Εἰκ. 5). Κατ' εὐτυχή συγκυρία αὐτές οἱ τοιχογραφίες καθαρίστηκαν μερικά χρόνια πρὶν καί ἀμέσως ἔγιναν τό θέμα ἑνός θαυμάσιου ἄρθρου ἀπό τὴν Ντούλα Μουρίκη, πού δέν παρέλειψε νά σημειώσει γιὰ σύγκριση τό ψηφιδωτό μας⁶. Στά Μέγαρα ἡ ὀλόσωμη ἔνθρονη μορφή τοῦ Παντοκράτορα πλαισιώνεται ἀπό μιά διακοσμητική ταινία καί περιβάλλεται ἀπό μιά ζώνη στήν ὁποία ἀπεικονίζονται τέσσερις ἀρχαγγελοὶ σέ στάση προσκύνησης. Ἡ κύρια διαφορά ἐδῶ εἶναι ὅτι τέσσερα κυκλικά μετάλλια παρεμβάλλονται μεταξύ τῶν ἀρχαγγέλων. Δύο ἀπό αὐτά περιέχουν δύο πρόσθετες μορφές ἀγγέλων, ἀπόκρυφου χαρακτήρα. Στά ἄλλα δύο, στά ἀξονικά σημεῖα ἀνατολῆς καί δύσης, ἀπεικονίζονται ἀντίστοιχα ἡ Θεοτόκος στηθαία καί ἡ Ἐτοιμασία τοῦ Θρόνου καί πρὸς τίς παραστάσεις αὐτές εἶναι γυρισμένοι

6. Ντ. Μουρίκη, Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος τοῦ τρούλλου τοῦ Ἁγίου Ἱεροθέου κοντὰ στά Μέγαρα, AAA XI (1978), σ. 115 κ.έ.



Είκ. 5. Μέγαρα, "Άγιος Ίερόθεος. Άνοψη του τρούλου.

ανά δύο οί τέσσερις ἄγγελοι. Φυσικά ἡ προσκύνησή τους προορίζεται τελικά γιά τόν Παντοκράτορα στό κέντρο τοῦ τρούλου. Στήν περίπτωση λοιπόν τῶν Μεγάρων ὁ καλλιτέχνης ἀπέφυγε τήν ἀδυναμία τῆς σύνθεσης τοῦ Παλέρμου, στήν ὁποία δέ γίνεται σαφές τό ἀντικείμενο προσκύνησης τῶν ἀγγέλων. Πράγματι, στήν Παναγία τοῦ Ναυάρχου οἱ ἄγγελοι φαίνεται νά γυρίζουν τήν πλάτη τους πρός τόν Παντοκράτορα τοῦ τρούλου, γεγονός πού μᾶς ὀδηγεῖ στό συμπέρασμα ὅτι ἡ παράσταση τοῦ Παλέρμου ἀποτελεῖ μιά ἐλαφρῶς παρεξηγημένη ἀπόδοση τοῦ σχήματος πού ἀναπτύχθηκε ὀλοκληρωτικά στά Μέγαρα. Ἡ ἀδεξιότητα αὐτή γίνεται ἀκόμη πιό φανερή ἀπό τόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο ὁ καλλιτέχνης ἔχει ἀποδώσει τίς ἀναλογίες τῶν ἀγγέλων οἱ ὁποῖοι διαγράφουν ἕνα μᾶλλον ἀκομψο τόξο παρά προσκυνοῦν μέ χάρη, ὅπως στήν παράσταση τῶν Μεγάρων (Εἰκ. 6, 7). Αὐτές οἱ ἀτέλειες, πού συχνά ἔχουν σχολιασθεῖ, παραμένουν ἕνα αἰνίγμα, ἂν λάβουμε ὑπόψη τό ὑψηλό ἐπίπεδο τῆς τεχνικῆς πού συναντᾶται στήν Παναγία τοῦ Ναυάρχου –ἀλλά πιθανόν νά μὴν εἶναι ἄσχετες μέ τό γεγονός ὅτι γιά τό Βυζάντιο ἡ Σικελία ἦταν πάνω ἀπό ὅλα μιά ἀποικία.

Ἄλλά ἀποικιακό ἢ ὄχι τό ψηφιδωτό μας εἶναι σημαντικό ἂν τό δοῦμε μέσα στά εὐρύτερα πλαίσια τῆς ἐξέλιξης τοῦ θέματος τοῦ Παντοκράτορα στή διακόσμηση τῶν τρούλων τῶν βυζαντινῶν ναῶν. Πρῶτον, γιατί αὐτό τό ψηφιδωτό εἶναι περίπου κατά μιά γενιά παλαιότερο ἀπό τήν τοιχογραφία του τρούλου τῶν Μεγάρων καί ἀποδεικνύει ὅτι τό θέμα τοῦ Παντοκράτορα ὡς ἀποδέκτη λατρείας –σέ ἀντίθεση μέ τήν ἀπλή παρουσία του– εἶχε καθιερωθεῖ ὡς θέμα εἰκονογράφησης γιά τοὺς τρούλους ἤδη στό α' μισό τοῦ 12ου αἰώνα. Δεύτερον, τό θέμα αὐτό ἀρθρώνεται μέ περισσότερη σαφήνεια ἐδῶ, ὅπως φαίνεται ἀπό τό γεγονός ὅτι μιά σειρά ξύλινων δοκῶν, πού περιβάλλουν τή βάση τοῦ τρούλου, κάτω ἀπό τή ζώνη τῶν ἀρχαγγέλων, φέρουν μιά μακρά ἐπιγραφή στά ἀραβικά μέ ἀποσπάσματα τῆς Θείας Λειτουργίας –τόν Ἐπινίκιο Ὑμνο τῆς Ἀναφορᾶς καί τή Μεγάλη Δοξολογία, γιά νά εἶμαι ἀκριθής⁷. Ἔτσι, οἱ ἀρχάγγελοί μας δέ βρίσκονται ἀπλῶς σέ μιά στάση προσκύνησης ἀλλά ἐκτελοῦν στό διηνεκές τῆ Θεία Λειτουργία, τήν ἴδια πού ὁ ἱερέας ἐκτελεῖ στό Ἱερό Βῆμα, κάτω ἀπό τόν τρούλο. Ἡ καθηγήτρια κ. Μουρίκη ἔχει ἤδη ἐρμηνεύσει μέ αὐτή τήν ἔννοια τή σύνθεση τῶν Μεγάρων. Ἐπέστησε ἀκόμη τήν προσοχή μας σέ ἄλλες τρουλαῖες διακοσμήσεις τῆς ἴδιας περίπου ἐποχῆς μέ τῶν Μεγάρων, στίς ὁποῖες ἐνῶ διατηρεῖται ἡ μορφή τοῦ στηθαίου Παντοκράτορα, αὐτός περιβάλλεται ἀπό ἀγγέλους σέ στάση προσκύνησης, πού συνοδεύονται ἀπό ἀποσπάσματα τοῦ Ἐπινίκιου Ὑμνου. Τό παράδειγμα τοῦ Παλέρμου μᾶς ὀδηγεῖ ἕνα βῆμα πίσω στό χρόνο καί ἀποδεικνύει ὅτι ἡ Θεία Λειτουργία ἦταν ἤδη καθιερω-

7. M. Amari, *Le epigrafi arabe di Sicilia* (F. Gabrieli, ed.), Παλέρμο 1971, σ. 109 κ.έ. F. Gabrieli καί U. Scerrato, *Gli Arabi in Italia*, Μιλάνο 1979, εἰκ. 117 κ.έ.



Εἰκ. 6. Παλέομο, Παναγία τοῦ Ναυάρχου. Τροῦλος: Ἀρχάγγελος Μιχαήλ.

μένο εἰκονογραφικό θέμα γιά τόν τροῦλο ἤδη ἀπό τό α' μισό τοῦ 12ου αἰ. καί μάλιστα τό πρωιμότερο σωζόμενο παράδειγμα. Ἀλλά ἡ καταγωγή τοῦ εἰκονογραφικοῦ αὐτοῦ θέματος εἶναι ἀκόμη ἀρχαιότερη, ὅπως ἐπεσήμανε ὁ André Grabar, μερικά χρόνια πρῖν, στά ἐρμηνευτικά του σχόλια γιά τίς μικρογραφίες πού κοσμοῦν τό λειτουργικό εἰλητάριο τῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Ἑλληνικοῦ Πατριαρχείου τῶν Ἱεροσολύμων. Ἐδῶ ὁ Τρισάγιος Ὑμνος τῆς Μικρᾶς Εἰσόδου τῆς Λειτουργίας τοῦ ἁγίου Ἰωάννη τοῦ Χρυσοστόμου συνοδεύεται ἀπό μικρές vignettes πού παριστάνουν τήν ὁλόσωμη μορφή τοῦ ἔνθρονου Χριστοῦ μέσα σ' ἕνα κυκλικό πλαίσιο (πού ἔχει συγχρόνως τή θέση τοῦ ἀρχικοῦ γράμματος Ὅμικρον γιά τήν προσευχή) τήν ἡμίσωμη μορφή τῆς Θεοτόκου τῆς Δεήσεως· δύο ἑξαπτέρυγα· τέσσερις ἀρχάγγελους—οἱ δύο ὑποκλίνονται μέ σέβας καί οἱ ἄλλοι δύο, ντυμένοι διάκονοι, κρατοῦν θυμιάτο— καί, τέλος, δύο ἄγγελοι Κυρίου μέ σκεπασμένα τά χέρια⁸. Ὁ Grabar εἶχε σίγουρα δίκιο νά ὑποστηρίξει ὅτι αὐτή ἡ εἰκονογραφία εἶναι ἀπίθανο νά ἔλκει τήν καταγωγή της ἀπό κάποιο ἐργαστήρι μικρογραφιῶν,

8. A. Grabar, Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures, DOP 8 (1954), σ. 161 κ.έ., ἰδίως σ. 172 κ.έ., 192 καί εἰκ. 2-4.



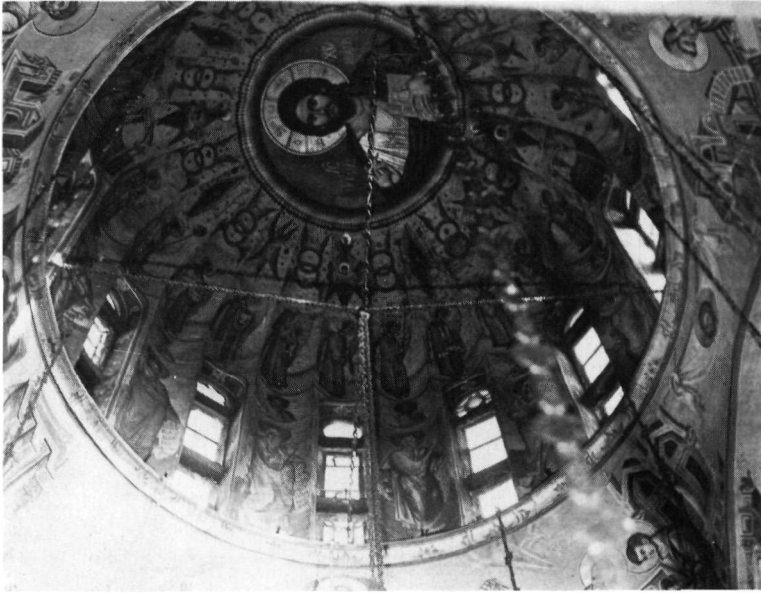
Είκ. 7. Μέγαρα, "Άγιος Ίερόθεος. Τρούλος: Άρχάγγελος σέ προσκύνηση.

ένῳ αντίθετα πρέπει νά ἀντικατοπτρίζει τή διακόσμηση τρούλων. Ἔτσι διαφωτίζεται ἡ προέλευση τοῦ θέματος τῆς Θείας Λειτουργίας, πού συναντᾶται στούς τρούλους τοῦ 12ου αἰ., | θέμα τό ὁποῖο ὀργανώνεται πληρέστερα καί λεπτομερέστερα στούς αἰῶνες πού θά ἀκολουθήσουν (Είκ. 8)⁹.

Τό ψηφιδωτό τοῦ Ναυάρχου Γεωργίου, λοιπόν, παρόλο τόν ἐπαρχιωτισμό του, ἦταν γιά τήν ἐποχή του ἕνα σημαντικά πρωτοποριακό ἔργο. Ἡ σύνθεσή του ἦταν ἡ κατάληξη τῶν νέων τάσεων πού εἶχαν ἀρχίσει νά ἐπηρεάζουν τό σχῆμα καί τό περιεχόμενο τοῦ παραδοσιακοῦ θέματος τοῦ Παντοκράτορα. Παρόμοιος νεωτερισμός χαρακτηρίζει καί τό δεύτερο στοιχείο τῆς διακόσμησης τῆς ἐκκλησίας τοῦ Ναυάρχου, τό ὁποῖο θά ἐξετάσω, τόν κύκλο τοῦ Δωδεκαόρτου.

Ἐο ἀριθμός τῶν σκηνῶν τοῦ Δωδεκαόρτου περιορίζεται σέ τέσσερις: στόν Εὐαγγελισμό καί τήν Ἑπαπαντή στόν κυρίως ναό· τή Γέννηση καί τήν

9. S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des coupoles dans les églises du monde byzantin et postbyzantin*, L'information d'histoire de l'art 10 (1965), σ. 185 κ.έ., ἰδίως σ. 196 κ.έ. Γιά τόν τρούλο τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Χιλανδαρίου τοῦ Ἁγίου Ὁρους (ἐδῶ Είκ. 8) βλ. G. Millet, *Monuments de l'Athos*, I, Παρίσι 1927, πίν. 64, 1.



Εικ. 8. Ἄθως, μονή Χιλανδαρίου, καθολικό. Ἐνοψη τοῦ τρούλου.

Κοίμησι στίς δύο πλευρές τῆς καμάρας τοῦ δυτικοῦ σκέλους τοῦ σταυροῦ. Εἶναι πράγματι ἕνας πολύ σύντομος κύκλος καί ὄχι μόνον ἀπό ἔλλειψη χώρου. Τέσσερις ἐπιπλέον σκηνές θά μπορούσαν κάλλιστα νά τοποθετηθοῦν στίς καμάρες τῶν πλάγιων σκελῶν τοῦ σταυροῦ, στή θέση τῶν ἀποστόλων πού ἔχουν τοποθετηθεῖ σ' αὐτές (Εἰκ. 2). Οἱ τελευταῖοι δέν ἦταν ἀπαραίτητοι σύμφωνα μέ τό τυπικό σύστημα εἰκονογράφησης τῶν βυζαντινῶν ἐκκλησιῶν. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι οἱ ἀπόστολοι θά μπορούσαν νά πάρουν τή θέση τῶν προφητῶν τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης γύρω ἀπό τόν Παντοκράτορα. Ἄλλά ἐκκλησίες ὅπου στόν κυρίως ναό ἀπεικονίζεται μιά πλήρης σειρά τῶν ἀποστόλων, συγχρόνως μέ τό χορό τῶν προφητῶν, εἶναι σπάνιες στό βυζαντινό κόσμο· καί κυρίως σέ μιά μικρῆ ἐκκλησία ὅπως ἡ δική μας δέν περιμένουμε τήν παρουσία καί τῶν δύο ομάδων. Ἔτσι φαίνεται ὅτι ὁ περιορισμός τῶν σκηνῶν σέ τέσσερις ἦταν ἀποτέλεσμα μιᾶς ἐλεύθερης ἐπιλογῆς· καί μέ αὐτό τό πνεῦμα ἡ ἐπιλογή τῶν θεμάτων ἀπαιτεῖ μιά ἐξήγηση.

Καί οἱ τέσσερις σκηνές ἀνήκουν στό καθιερωμένο Δωδεκάορτο. Εἶμαι ἀπό αὐτούς πού πιστεύουν ὅτι ὁ ὄρος Δωδεκάορτο τείνει νά χρησιμοποιεῖται μέ μεγάλη ἐλευθερία. Ὑπάρχει μεγάλη ποικιλία στήν ἐπιλογή τῶν σκηνῶν ἀπό ἐκκλησία σέ ἐκκλησία καί αὐτή ἡ ἐπιλογή δέν περιορίζεται πάντοτε στίς μεγάλες ἐορτές. Γύρω ὅμως στό 1100 τό κυρίως Δωδεκάορτο

είχε στην πραγματικότητα ήδη καθιερωθεί. Αυτό που ο καλλιτέχνης του Παλέρμου έκανε ήταν να επιλέξει από αυτό τον καθιερωμένο κύκλο τα γεγονότα –και μόνον αυτά τα γεγονότα– στα όποια η Θεοτόκος κατείχε εξέχουσα θέση. Ύποχρεωτικά πρέπει να συμπεράνει κανείς ότι σκοπός του ήταν να τονίσει περισσότερο την παρουσία της Παναγίας παρά του Χριστού.

Προφανώς αυτό σχετίζεται με τό γεγονός ότι η εκκλησία του Ναυάρχου είναι αφιερωμένη στη Θεοτόκο. Άλλά μιά ιδιαίτερη έμφαση στη Θεοτόκο μπορεί να παρατηρηθεί στην εικονογράφηση πολλών εκκλησιών αυτής της περιόδου –άκόμη και σε εκκλησίες που δέν είναι αφιερωμένες σ' αυτήν– όπου όμως δέν έχει τό σχήμα που παίρνει έδω. Δύο τρόποι συνηθίζονταν για να προσδώσουν στό βίο της Παναγίας εξέχουσα θέση σε σχέση με τίς παραδοσιακές σκηνές του Δωδεκαόρτου: ή πρόσθεταν ένα συμπληρωματικό κύκλο, ολοκληρωτικά αφιερωμένο σ' αυτήν– συνήθως στό νάρθηκα ή σε κάποιο παρεκκλήσιο–, ό όποιος εικονογραφοῦσε και έπεισόδια της παιδικής της ηλικίας με απόκρυφο χαρακτήρα ή τό έμπλούτιζαν με σκηνές που χαρακτηρίζονται ειδικά ως θεομητορικές, όπως τό Γενέθλιο της Θεοτόκου και ή Κοίμησή της¹⁰. Και οι δύο τρόποι μπορούν να χρησιμοποιηθούν σε συνδυασμό, όπως έγινε στό Δαφνί. Άλλά πάντοτε ό βασικός κύκλος στον κυρίως ναό παραμένει χριστοκεντρικός.

Ίσως θά πρέπει να σημειώσω έδω ένα παράδειγμα που, κατά κάποιο τρόπο προαναγγέλλει την επιλογή των σκηνών στην εκκλησία του Ναυάρχου Γεωργίου. Στην εκκλησία της Άγίας Σιών στό Ατενί της Γεωργίας¹¹, ένα τετράκογχο κτίριο πρωιμότερης περιόδου, που όμως τοιχογραφήθηκε στό τέλος του 11ου αι., οι δύο άψίδες στό εγκάρσιο κλίτος της αφιερώθηκαν ή δόρεια στό βίο του Χριστού και ή νότια σε έπεισόδια που σχετίζονται με την Παναγία, δίδοντας έμφαση στους γονείς της και στην παιδική της ηλικία. Τό ένδιαφέρον σημείο για μās είναι ότι, μολονότι ό χριστολογικός κύκλος είναι στην ουσία τό Δωδεκάορτο, οι σκηνές που αναφέρονταν άρχικά στην Παναγία –ό Εὐαγγελισμός, τό Γενέθλιο και ή Κοίμηση– παραλείφθηκαν από αυτόν και τοποθετήθηκαν στό θεομητορικό κύκλο στη νότια άψίδα, και μάλιστα ή Γέννηση μαζί με την Κοίμηση, όπως στη δική μας εκκλησία. Έτσι, έδω έχουμε μιά περίπτωση όπου όμολογουμένως, κάτω από ειδικές άρχιτε-

10. J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'empire byzantin et en occident*, I, Βρυξέλλες 1964, σ. 201 κ.έ.

11. T. B. Virsaladze, *Nekotorie voprosy obshchei kompozitsii rospisi atenskogo Siona, Srednevekovoe iskusstvo: Rus, Gruzii, Mόσχα* 1978, σ. 83 κ.έ.

κτονικές συνθήκες, ένας θεομητορικός κύκλος αναπτύσσεται εμφανώς στον κυρίως ναό τῆς ἐκκλησίας περιλαμβάνοντας σκηνές ἀπό τό καθιερωμένο Δωδεκάορτο. Μ' αὐτή τήν ἔννοια, προσεγγίζει τή λύση πού υἰοθετήθηκε μερικές δεκαετίες ἀργότερα στήν ἐκκλησία τοῦ Παλέρμου. Ἐπιπλέον ἡ διακόσμηση τοῦ Ατενί παρουσιάζει ἐπιπλέον μιά πλήρη σειρά σκηνῶν τοῦ βίου τοῦ Χριστοῦ. Δέ γνωρίζω ἄλλη περίπτωση ὅπου ἡ ἔμφαση στήν Παναγία ἐπιτυγχάνεται ἀπλῶς μέ τήν ἀφαίρεση ἀπό τό καθιερωμένο Δωδεκάορτο ὄλων τῶν σκηνῶν στίς ὁποῖες ἡ Παναγία ἀπεικονίζεται περιθωριακά ἢ καθόλου, μέ ἄλλα λόγια ἀποκλειστικά μέσα ἀπό μιά διαδικασία ἀφαίρεσης.

Αὐτό πού ἔγινε ἐδῶ ἦταν πάρα πολύ κοντά στό τυπικό σύστημα εἰκονογράφησης μιᾶς βυζαντινῆς ἐκκλησίας. Γιά νά συγκεκριμενοποιήσω αὐτή τή θέση μου, ἐπιτρέψτε μου νά σᾶς ὑπενθυμίσω ἕνα κείμενο γραμμένο ἕναν αἰῶνα πρῖν, τά σχόλια τοῦ Θεοδώρου (ἢ μᾶλλον τοῦ Νικολάου) τῶν Ἐκκενῶν, στή Θεία Λειτουργία. Ὁ σκοπός αὐτῆς τῆς «προθεωρίας» ἦταν νά ἀποδείξει ὅτι ἡ Θεία Λειτουργία δέ συμβολίζει μόνο τό Πάθος τοῦ Χριστοῦ ἀλλά ὀλόκληρη τή ζωή του: *καίτοι γε οὐδὲ σῶμα καλοῖτ' ἄν ποτε τό μόνην κεφαλὴν ἔχον, ποδῶν δὲ καὶ χειρῶν καὶ τῶν ἄλλων μελῶν ἀποστερημένον ὑποστηρίζει ὁ ἐπίσκοπος Ἐκκενῶν*. Ἦδη ἕνα πλήρες σῶμα θυσιαστικέ: *Τοῦτό ἐστι τό σῶμά μου*. Αὐτό πού εἶναι ἰδιαίτερα ἐνδιαφέρον σ' αὐτό τό κείμενο εἶναι ὅτι σέ ὑποστήριξη αὐτῆς τῆς θέσης ὁ συγγραφέας ἀναφέρει: *Ἡ τῶν ἱερῶν εἰκόνων διὰ χρωμάτων ἀναστήλωσις ἐν ταύταις γὰρ τὰ τῆς ἐνανθρωπήσεως τοῦ Χριστοῦ καὶ Θεοῦ ἡμῶν ἅπαντα μυστήρια τοῖς εὐσεβέσιν ὁρῶνται καθιστορούμενα ἀπ' αὐτῆς τῆς τοῦ ἀρχαγγέλου Γαβριὴλ πρὸς τὴν Παρθένον ἀφίξεως μέχρι καὶ τῆς εἰς οὐρανοὺς ἀναλήψεως τοῦ Κυρίου καὶ τῆς δευτέρας αὐτοῦ παρουσίας*¹². Αὐτό πράγματι εἶναι μιά ἀρχή πού κυριαρχεῖ στήν ἐπιλογή τῶν σκηνῶν στό βυζαντινὸν σύστημα εἰκονογράφησης τῶν ἐκκλησιῶν. Ὅμως, ὅσο κι ἂν ὁ κύκλος συντηθεῖ καὶ ὅσο κι ἂν ἡ ἐπιλογή τῶν θεμάτων ποικίλλει, οἱ σκηνές πού ἀπομένουν πάντοτε εἰκονογραφοῦν –ἀντιπροσωπευτικά βέβαια– τὴν ὀλοκλήρωση τῆς ἐνσαρκωμένης ζωῆς τοῦ Χριστοῦ. Αὐτή εἶναι ἡ βασικὴ ἀρχή πού ἐγκαταλείφθηκε στήν ἐκκλησία τοῦ Γεωργίου Ἀντιοχείας. Γιά νά εἶμαστε ὁμως ἀκριβεῖς τό θέμα τῆς ἐνσάρκωσης εἶναι πάντα παρόν στον κύκλο μας μέ τίς τέσσερις σκηνές, καὶ μάλιστα κυρίως στή Γέννηση. Τό κύριο ὁμως πρόσωπο παραμένει ἡ Θεοτόκος.

Ἡ βαθιὰ ἀφοσίωση τοῦ Ναυάρχου στήν Παναγία εἶναι πολλαπλά τεκμηριωμένη. Διαπιστώνεται, ὄχι μόνο στήν ἐξωτερικὴ ἐπιγραφή πού ἀνέφερα προηγουμένως, ἀλλὰ καὶ στό καταστατικὸ τῆς δωρεᾶς (στό ὁποῖο

12. Migne, PG 140, στ. 417, 420 κ.έ. Γιά τὴν πατρότητα τοῦ βιβλίου βλ. R. Bornert, Les commentaires byzantins de la divine liturgie du VIIe au XVe siècle, Παρίσι 1966, σ. 181 κ.έ.

στηρίζεται ή επιγραφή)¹³. Έχει ακόμη δοθεί μιά πιό άπτη όρατή έκφραση, όπως θά δοϋμε παρακάτω. Στήν επιλογή τών σκηνών του Δωδεκαόρτου, οί πνευματικές αναζητήσεις και τό προσωπικό συναίσθημα του κήτορα τής εκκλησίας παίζουν σημαντικότερο ρόλο από τήν αντικειμενική διάταξη τής θείας «οικονομίας», τής όποιας τό βασικό στοιχείο είναι ή επίγειος ζωή του Χριστού. Μέ αυτή τήν έννοια ή παραλλαγή του θέματος του Παντοκράτορα στον τρουλο, για τό όποιο μιλήσαμε παραπάνω, σήμαινε επίσης μιά αποδυναμωση αυτής τής αντικειμενικής διάταξης: 'Ο Χριστός δέν είναι άπλά μιά παρουσία –“fons et origo” του ολοκληρωμένου σχεδίου για τή σωτηρία του ανθρώπου, τό όποιο αναπτύσσεται σε ζώνες κάτω άπ' αυτόν–, αλλά τό αντικείμενο μιάς απόμακρης λατρευτικής πράξης. 'Αλλά στον κύκλο τών σκηνών δίνεται ένας προσωπικός τόνος στο παραδοσιακό σύστημα. "Ένα άτομο, και πολύ περισσότερο ένας κοσμικός, τολμά και εισάγει στο σύστημα τίς προσωπικές του άνησυχίες και επιλογές. 'Η πρόσφατη έρευνα έχει αποκαλύψει πολλές έκδηλώσεις ενός νέου πνεύματος και μιάς νέας σημασίας τής κοσμικής ευσέβειας στή βυζαντινή ζωή και τέχνη του 11ου και του 12ου αιώνα¹⁴. 'Η Παναγία του Ναυάρχου είναι ένα προϊόν αυτής τής εξέλιξης.

'Αναφέρθηκα προηγουμένως σε μιά άπτη απόδειξη τής άφοσίωσης του Γεωργίου 'Αντιοχέα στή Θεοτόκο. Πρόκειται για τό ψηφιδωτό του άφιερωτή, στο όποιο ό ίδιος άπεικονίζεται προσκνητής στα πόδια της (Εικ. 9). Τό ψηφιδωτό και τό φημισμένο του αντίστοιχο –τό πορτραίτο του Ρογήρου του Β', ήγεμόνα του Γεωργίου, πού στέφεται από τό Χριστό– βρίσκονται τώρα στα πλάγια παρεκκλήσια, στην επέκταση τής εκκλησίας, όπως διαμορφώθηκε τό 16ο αί. 'Αρχικά βρίσκονταν κατά πάσα πιθανότητα στον έσωτερικό νάρθηκα, ό όποιος καταστράφηκε εκείνη τήν εποχή. Δέ θά άσχοληθώ με τό ψηφιδωτό του Ρογήρου, παρά τό ένδιαφέρον πού παρουσιάζει ή συγγένεια μεταξύ τών δύο έργων. Τό ψηφιδωτό του κήτορα άξίζει αυτό καθαυτό νά προσελκύσει τήν προσοχή μας.

Τό έργο έχει δεινοπαθήσει από άδέξια επισκενή, ιδίως τό κάτω μέρος του. Οί ξεναγοί άρέσκονται νά περιπαίζουν τό σάν σκαθάρι πορτραίτο του Ναυάρχου, άν και στήν πραγματικότητα τό κεφάλι, τό χέρι και ό ώμος διατηρούνται καλά. Παρ' όλα αυτά στή βυζαντινή τέχνη διαθέτουμε έναν επαρκή αριθμό παρόμοιων άπεικονίσεων δωρητών και κητόρων σε στάση προσκύνησης, πού μιάς επιτρέπει νά ανασυνθέσουμε με δεβαιότητα τήν αρχική θέση και στάση τής μορφής του Ναυάρχου. Τό σχέδιο τής Εικόνας 10

13. S. Cusa, I diplomati greci ed arabi di Sicilia, I, Παλέρμο 1868, σ. 68 κ.έ.

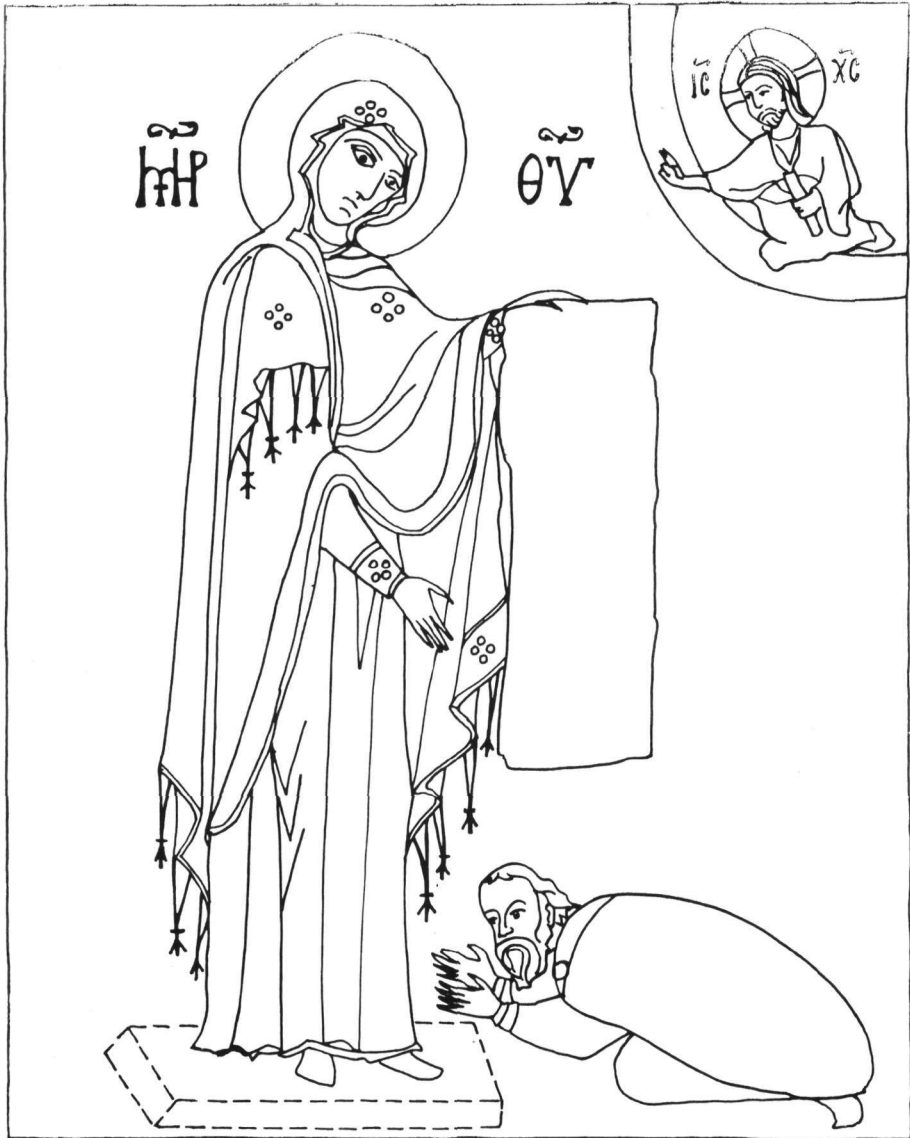
14. Βλ. π.χ., A. W. Epstein, Middle Byzantine Churches of Kastoria: Dates and Implications, Art Bulletin 62 (1980), σ. 190 κ.έ., ιδίως σ. 200 κ.έ. H. Belting, Das Bild und sein Publikum im Mittelalter, Βερολίνο 1981, σ. 154 κ.έ. A. Weyl Carr, Gospel Frontispieces from the Comnenian Period, Gesta, 21, 1 (1982), σ. 3 κ.έ.



Είκ. 9. Παλέρμο, Παναγία τοῦ Ναυάρχου. Ψηφιδωτό ἀφιερωτή.

ἀναπαριστᾶ τό δωρητή καί ὄλο τό μωσαϊκό, ὅπως ὑποθέτουμε πῶς θά ἦταν στήν ἀρχική του μορφή¹⁵.

15. Τό σχέδιο, τό ὁποῖο ὀφείλω στήν εὐγενική βοήθεια τῆς Susanne Curcié, βασίζεται σέ παρατηρήσεις in situ καί σέ ἀνάλογες ἀπεικονίσεις στή βυζαντινή τέχνη.



Είκ. 10. Ψηφιδωτό είκ. 9. Αναπαράσταση της αρχικής μορφής.

Κατά τὰ φαινόμενα πρόκειται γιὰ μιὰ ολοκληρωτικά τυπική σύνθεση. "Όλα τὰ μέρη της αποτελούν οικείο εἰκονογραφικό τόπο: ὄχι μόνο ἡ ταπεινή καί σέ πολύ μικρή κλίμακα μορφή τοῦ κτήτορα ἀλλά καί ἡ πανύψηλη πάνω ἀπ' αὐτόν δεόμενη Παναγία καί ὁ Χριστός στό τεταρτοσφαίριο τοῦ οὐρα-

νοῦ, πρὸς τὸν ὁποῖο ἡ Δέηση ἀπευθύνεται. Μέχρι στιγμῆς ἔχει ἀποδειχθεῖ δύσκολο, ἂν ὄχι ἀδύνατο, νὰ βρεθεῖ τὸ ἀκριβές πρότυπο τοῦ ψηφιδωτοῦ.

Ἐπάρχει κατ' ἀρχὴν ἓνας τύπος εἰκόνας τῆς Παναγίας, ἡ ἐπονομαζόμενη Ἁγιοσωρείτισσα, τῆς ὁποίας σώζονται ἀναρίθμητα παραδείγματα, πολλά ἀπὸ τὰ ὁποῖα φέρουν καὶ ἐπιγραφή¹⁶.



Εἰκ. 11. Παλέρμο, Capella Palatina, Θησαυρός. Τυπικὸ τῆς Ἀδελφότητος τῆς Ναυπάκτου: Ἐπίτιτλο.

Ἡ ἱστορία τῆς εἰκόνας αὐτῆς δέ μᾶς ἀφορᾷ. Θὰ ἦταν ἀρκετὸ νὰ ἀναφέρουμε ἓνα παράδειγμα, μὰ μικρογραφία τοῦ Παλέρμο (Εἰκ. 11), πού κοσμεῖ τὸ Τυπικὸ τῆς Ἀδελφότητος τῆς Παναγίας τῆς Ναυπακτιώτισσας¹⁷. Τὸ χειρόγραφο αὐτό, ἰδιοκτησία τῆς Capella Palatina τουλάχιστον ἀπὸ τὸ 14ο αἰώνα, θεωρεῖται ὅτι ἔφτασε σὸ Παλέρμο τὸ 1147, χρονολογία πού συμπίπτει μὲ τὸ χρόνο κατασκευῆς τοῦ ψηφιδωτοῦ μας. Δέ θὰ ὑπέθετα οὔτε γιὰ μιά στιγμή ὅτι ἡ μικρογραφία τῆς Ναυπακτιώτισσας χρησίμευσε ὡς πρότυπο γιὰ τὸν καλλιτέχνη τοῦ ψηφιδωτοῦ οὔτε ἀν γενικότερα ὡς πηγὴ ἔμπνευσης. Παρ' ὅλα αὐτὰ διασώζει τὸν

16. M. Andaloro, Note sui temi iconografici della Deesis e della Haghiosoritissa, Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte, n.s., 17 (1970), σ. 85 κ.έ., ἰδίως σ. 118 κ.έ. (ὅπου καὶ προγενέστερη βιβλιογραφία).

17. J. Nesbitt and J. Wiita, A Confraternity of the Comnenian Era, BZ 68 (1975), σ. 360 κ.έ.

κλασικό τύπο της Ἁγιοσωρείτισσας σέ μία περίπου σύγχρονη μέ τό ψηφιδωτό ἀπόδοση: Ἡ Παναγία στέκεται στό πλάι σηκώνοντας τά δύο της χέρια σέ δέηση πρός τή μορφή τῆς ἐπάνω γωνίας, πού μπορεῖ νά εἶναι τό χέρι τοῦ Θεοῦ, ὅπως ἐδῶ, ἢ μία στηθαία μορφή τοῦ Χριστοῦ πού προβάλλει ἀπό τήν οὐράνια σφαίρα.

Στό ψηφιδωτό πού μᾶς ἐνδιαφέρει ὁ βασικός τύπος ἐμπλουτίζεται μέ δύο πρόσθετα στοιχεία. Τή μορφή τοῦ θνητοῦ στά πόδια τῆς Παναγίας καί ἓνα εἰλητάριο στό χέρι της πού περιέχει μία μακρά ἔμμετρη προσευχή, μέ τήν ὁποία ἰκετεύει τό Γιό της νά προστατεύει τό θνητό ἀπό κάθε κακό καί νά τοῦ συγχωρήσει τίς ἁμαρτίες. Τά δύο αὐτά χαρακτηριστικά ἀξίζει νά συζητηθοῦν.

Δέ διαπιστώνεται τίποτα καινούργιο στήν ἀπεικόνιση ἑνός θνητοῦ, δεόμενου γιά βοήθεια καί προστασία στά πόδια τῆς Θεοτόκου. Ὅμως ἡ ὑπαρξη ἑνός θνητοῦ δέν εἶναι πολύ συνή στον τύπο τῆς Ἁγιοσωρείτισσας, ἐφ' ὅσον σ' αὐτό τό συγκεκριμένο τύπο ἡ Παναγία λειτουργεῖ ὡς μεσολαβητής ὄλων τῶν ἀνθρώπων, ἰκετεύοντας τό

Γιό της ἐκ μέρους ὄλου τοῦ ἀνθρώπινου γένους. Παρ' ὅλα αὐτά ὑπάρχουν παρόμοιες παραστάσεις καί ἰδιαίτερα μία σχετική μικρογραφία πού συναντᾶται σέ εὐαγγελιστάριο τοῦ 12ου αἰώνα στή μονή Μ. Λαύρας τοῦ Ἁγίου Ὁρους (Εἰκ. 12)¹⁸. Δυστυχῶς ἡ ταυτότητα τοῦ ἰκέτη αὐτῆς τῆς μικρογρα-



Εἰκ. 12. Ἄθως, μονή Μ. Λαύρας, χφ. Α103, φύλλο 3ν.

18. I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leiden 1976, σ. 78 κ.έ. καί εἰκ. 45.

φίας, λαϊκού ὅπως ὁ Γεώργιος, ἄν κρίνει κανείς ἀπό τή φορεσιά του, εἶναι ὀριστικά χαμένη. Τό ὄνομά του ἐνδεχομένως μνημονευόταν στή μισοσθημένη ἐπιγραφή πού βρῖσκεται ἀκριβῶς ἀπό πάνω του, ἀντίστοιχη τῆς ἐπιγραφῆς πού σώζεται καί πάνω ἀπό τό δικό μας κτήτορα-ἰκέτη καί λέει: *Δέησις τοῦ δούλου Γεωργίου τοῦ Νανάρχου*. Στή μικρογραφία ἐπίσης ἡ Παναγία ἀπευθύνεται στό Γιό της μέ μία μακρά ἔμμετρη προσεχή –ἐδῶ πίσω ἀπό τά ὑψωμένα της χέρια– ἰκετεύοντας ἐκ μέρους «αὐτοῦ πού κεῖται στά πόδια της» (...*βράβευε ... κείμενόν μοι πρὸς πόδας...*). Ὑπάρχουν δύο ἀκόμα ἐπιγραφές –μία δίπλα στό Χριστό, πού θεβαιώνει τήν Παναγία γιά τή σωτηρία τοῦ ἰκέτη, καί μία στό ὕψος τῆς κεφαλῆς τῆς Παναγίας, πού ἐκφράζει εὐχαριστίες πρὸς τό Γιό της. Ἔτσι ἔχουμε ἐδῶ ἕνα ζωντανό διάλογο ἀνάμεσα στίς παριστανόμενες μορφές· ὁ γραπτός λόγος χρησιμοποιεῖται μέ ἕναν τρόπο πού σχεδόν θυμίζει τίς σημερινές ἱστορίες σέ σκίτσα (cartoon). Τό στοιχεῖο τοῦ διαλόγου εἶναι παρόν, ἄν καί λιγότερο ἔντονο, καί στό δικό μας ψηφιδωτό, γιατί τόσο τό κείμενο τοῦ Γεωργίου, ὅσο κι αὐτό πού κρατάει ἡ Παναγία παίρνουν τή μορφή τῆς ἀπευθείας συνομιλίας. Ὅπως καί στή μικρογραφία τῆς Λαύρας, ἔχει δοθεῖ μέ σαφήνεια ἡ ζωντανή σχέση ἀνάμεσα στόν ἀφιερωτή, τή «μεσίτρια» καί τόν ὑπέρτατο κριτή. Ἰδίως στό ψηφιδωτό ἡ μεσολαβητική πράξη τῆς Παναγίας εἶναι πιό ἀπτή, καθώς ἡ προσευχή της ὑψώνεται πρὸς τό Χριστό ἀποδοσμένη μέ τή συγκεκριμένη μορφή ἑνός εἰλητοῦ ἀπό περγαμνή.

Τό στοιχεῖο τῆς ὑπαρξῆς εἰλητοῦ στά χέρια τῆς Παναγίας δέν εἶναι καινούργιο. Στή διάρκεια τοῦ 12ου αἰώνα βρῖσκεται συχνά σέ ἀπεικονίσεις τῆς Ἁγιοσωρείτισσας, ἰδιαίτερα στήν παραλλαγή τοῦ τύπου τῆ γνωστή ὡς «Παράκληση», ὅπου ἡ Παναγία ἀπεικονίζεται κρατώντας ἕνα ἀνοιχτό εἰλητάριο ἀπό περγαμνή πάντα μέ τό ἴδιο ἔμμετρο κείμενο¹⁹. Εἶναι ἀξιοπρόσεκτο πὼς αὐτό τό κείμενο εἶναι ἕνας διάλογος ἀνάμεσα στήν Παναγία καί τό Χριστό, ὅπως στή μικρογραφία τῆς Λαύρας, ἄν καί ἔχει ὡς θέμα του τή σωτηρία ὅλου τοῦ ἀνθρώπινου γένους. Πρέπει ἐν τούτοις νά σημειωθεῖ ὅτι ὑπάρχουν λίγα παραδείγματα τῆς Παναγίας «Παράκλησης» πρωιμότερα τοῦ 1140, χρονολογίας τοῦ ψηφιδωτοῦ μας. Ἐνα ἀπό τά παλαιότερα γνωστά μνημεῖα, στό ὁποῖο τό μοτίβο τοῦ ἐνεπίγραφου εἰλητοῦ χρησιμοποιεῖται γιά μία εἰκόνα τῆς δεόμενης Παναγίας εἶναι ἕνα ψηφιδωτό στόν Ἅγιο Δημήτριο Θεσσαλονίκης, ἔργο ἰδιαίτερα προβληματικό, τοῦ ὁποῖου ἡ χρονολόγησις ἔχει πολύ συζητηθεῖ (Εἰκ. 13)²⁰. Δέν μπορῶ νά

19. S. Der Nersessian, *Two Images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection*, DOP 14 (1960), σ. 69 κ.έ., ἰδίως σ. 81 κ.έ. καί εἰκ. 10 κ.έ.

20. Γ. Α. Σωτηρίου καί Μ. Γ. Σωτηρίου, *Ἡ βασιλική τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης*, Ἀθήνα 1952, σ. 195 κ.έ. καί πίν. 66.



Είκ. 13. Θεσσαλονίκη, "Άγιος Δημήτριος. Ψηφιδωτό Παναγίας καί άγιου.

ύπεισέλθω ἐδῶ σέ λεπτομέρειες· θά ἐπισημάνω μόνο ὅτι τό κείμενο πού κρατάει καί ἐδῶ ἡ Παναγία περιέχει τήν παράκλησή της γιά ὄλο τό ἀνθρώπινο γένος (ὑπὲρ τοῦ κόσμου).

Μέ ἄλλα λόγια, μιὰ προσευχή στά χέρια τῆς Παναγίας δέν ἦταν κάτι τό πολύ συνηθισμένο στά χρόνια τοῦ Γεωργίου Ἀντιοχέα· καί δέν ὑπάρχει προηγούμενο γιά προσευχή προφερόμενη ἀπό τήν Παναγία καί σχετιζόμενη μέ κάποιο συγκεκριμένο θνητό. Αὐτό τό συμπέρασμα μέ ὀδηγεῖ σ' ἕνα ἄλλο χαρακτηριστικό τοῦ ψηφιδωτοῦ, τή χειρονομία τῆς Παναγίας. Σύμφωνα μέ τήν παράδοση ἡ Ἀγιοσωρεΐτισσα ἀπεικονίζεται μέ τά χέρια ὑψωμένα σέ



Εικ. 14. Ἄθως, μονή Ἰθήρων, χφ. 5 - μικρογραφίες. Ὁ δωρητής μπροστά στό Χριστό: ἀριστερό μισό (φύλλο 456v).

δέση. Ἐδῶ τό δεξί της χέρι στρέφεται πρὸς τὰ κάτω, πρὸς τόν κτήτορα σέ προσκύνηση, τήν αἰτία τῆς ἐκκλησῆς της πρὸς τό Χριστό, καί τόν ὁποῖο ἡ Θεοτόκος φαίνεται νά παρουσιάζει στό Χριστό. Αὐτή ἡ λεπτομέρεια, ἀπ' ὅσο γνωρίζω, δέν ξανασυναντᾶται στόν τύπο τῆς Ἀγιοσωρεΐτισσας. Στήν πραγματικότητα ἐδῶ ὁ καλλιτέχνης ἔχει μεταβάλλει τήν εἰκόνα σέ ἕνα εἶδος παντομίμας. Ἐχει εἰσαγάγει σ' αὐτή μιᾶ ἀλληλουχία πράξεων πού παραπέμπουν σέ ἀντίστοιχες δικαστικές διαδικασίες. Ὁ Ναύαρχος πλησιάζει τήν Παναγία σάν ἕνας ταπεινός ἱκέτης, τό χέρι του ὑψωμένο σέ παράκληση. Ἡ λέξη *δέσεις* στό στίχο ἀπό πάνω του εἶναι στήν πραγματικότητα ὁ νομικός ὅρος γιά τήν αἴτηση. Ἡ Παναγία μεταφέρει τήν αἴτηση πρὸς τό Χριστό μέ μορφή γραπτή· καί ὁ Χριστός μέ μιᾶ χειρονομία τήν ἱκανοποιεῖ. *In puce* ἢ μᾶλλον σέ ἐμβρυακή μορφή ἔχουμε ἐδῶ τήν πράξη πού θά ἀναπτυχθεῖ πιό ὀλοκληρωμένα τόν ἐπόμενο αἰῶνα ἀπό τόν καλλιτέχνη μιᾶς



Εικ. 15. Ἄθως, μονή Ἰθέρων, χφ. 5 - μικρογραφίες. Ὁ δωρητής μπροστά στό Χριστό: δεξιό μισό (φύλλο 457r).

μικρογραφίας-ἀφιερῶματος, πού περιέχεται σέ ἓνα πολύ γνωστό χειρόγραφο τῆς μονῆς Ἰθέρων (χφ. 5). Ἡ σκηνή ὀρθά χαρακτηρίζεται ἀπό τόν Hans Belting ὡς «Kanzleiszene» (Εἰκ. 14-15)²¹. Ὁ ἰκέτης ἐδῶ στέκεται ὀρθιος καί ἡ Παναγία τόν κρατᾶ ἀπό τό χέρι, καθώς παρουσιάζει τήν περίπτωσή του στό Χριστό. Ὁ τελευταῖος εἶναι καθισμένος στό θρόνο τῆς κρίσεως καί στό πλάι του ὁ Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος, στή θέση τοῦ γραμματέα, καταγράφει τήν ἐτυμιογρία σέ ἀνοιχτό εἰλητό. Ὅτι ὁ καλλιτέχνης τοῦ ψηφιδωτοῦ τοῦ 12ου αἰ. ἔχει ὑποδηλώσει, μὴ ξεφεύγοντας ἀπό τά ὅρια ἑνός παραδοσιακοῦ εἰκονογραφικοῦ λεξιλογίου, διατυπώνεται ὀλοκληρωμένα στό χειρόγραφο:

21. H. Belting, *Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft*, Χαϊδελδέεργη 1970, σ. 35 κ.έ. καί εἰκ. 23 κ.έ. Spatharakis, ὀ.π., σ. 84 κ.έ. καί εἰκ. 53 κ.έ.

ή πιεστική ἔγνοια γιά τήν προσωπική σωτηρία καί ὁ βασικός ρόλος τῆς Παρθένου Μαρίας πού ἀναλαμβάνει νά τήν προμηθεύσει. Ἐδῶ εἶναι περισσότερο φανερό ὅτι ἡ εἰκονογράφηση τῆς Παναγίας τοῦ Ναυάρχου καί ἡ νοοτροπία πού τήν ἐνέπνευσε ἦταν ἀναμφισβήτητα μοντέρνες καί πρωτοποριακές.

Θά ἤθελα νά ὀλοκληρώσω τή συζήτηση γιά τά ψηφιδωτά τῆς Παναγίας ἐξετάζοντας σύντομα τή σχέση τους μέ τά ψηφιδωτά τοῦ παρεκκλησίου τοῦ βασιλιᾶ Ρογήρου. Δέν πρέπει νά ξεχνᾶμε ὅτι οἱ δύο ἐκκλησίες ἀπέχουν μεταξύ τους λιγότερο ἀπό ἕνα χιλιόμετρο καί ὅτι οἱ ἐργασίες διακόσμησης τους προχωροῦσαν συγχρόνως, ἄν καί εἶχαν ἀρχίσει μερικά χρόνια νωρίτερα στή βασιλική ἐκκλησία. Εἶναι σχεδόν ἀδιανόητο νά προχωροῦσαν οἱ δύο ἐργασίες ἐντελῶς ἀνεξάρτητα· καί πράγματι ὑπάρχουν πολλές καί ὀλοφάνερες σχέσεις μεταξύ τους. Γενικά ἡ διακόσμηση τῆς *Capella Palatina* εἶναι πολύ διαφορετική καί σέ περιεχόμενο καί σέ ἐμφάνιση (ἐδῶ ἀναφέρομαι μόνο στό θολωτό ἱερό τοῦ παρεκκλησίου καί ὄχι στόν κυρίως ναό καί τά κλίτη μέ τούς ἀναπτυγμένους εἰκονογραφικούς κύκλους).

Ὁ Παντοκράτορας –κι ἐδῶ ἐπίσης ἡ κεντρική μορφή στήν κορυφή τοῦ τρούλου– στόν καθιερωμένο σέ προτομή τύπο· οἱ ἀρχάγγελοι πού τόν συνοδεύουν παρουσιάζονται στόν παραδοσιακό ρόλο τοῦ παλατιανοῦ φρουροῦ (Εἰκ. 16). Πιό χαμηλά ἀπεικονίζονται οἱ προφήτες τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης, οἱ εὐαγγελιστές καί ἄγιοι, ὅπως καί στήν Παναγία τοῦ Ναυάρχου, ἀλλά λείπουν οἱ ἀπόστολοι. Ἀντίθετα, ὁ κύκλος τοῦ Δωδεκαόρτου εἶναι πολύ πιό ὀλοκληρωμένος καί περιλαμβάνει ὅλη τή ζωή τοῦ Χριστοῦ.

Σχέσεις μεταξύ τῶν δύο μνημείων εἶναι φανερές, γιά παράδειγμα, στήν ἐπιλογή ἑνός ἀριθμοῦ διβλικῶν κειμένων στά εἰλητά τῶν προφητῶν· στήν ἐπιλογή καί τή θέση τῶν ἁγίων· καί σέ πολλές εἰκονογραφικές λεπτομέρειες κοινῶν καί γιά τά δύο προγράμματα σκηνῶν. Εἶναι ἐπίσης προφανές πῶς τό πρότυπο σέ ὅλες τίς περιπτώσεις ἦταν ἡ *Capella Palatina* γιά τήν Παναγία καί ὄχι τό ἀντίθετο²². Ἀλλά ἡ ἐξάρτηση τῆς Παναγίας τοῦ Ναυάρχου δέν ἦταν δουλική καί δέν ἐμπόδισε τούς καλλιτέχνες νά μεταδώσουν τό ἰδιάζον περιεχόμενο καί τό μήνυμα τοῦ ἔργου τους. Οὔτε ἐμπόδισε νά ἀποκτήσουν μιά πολύ διαφορετική ἐμφάνιση τά ψηφιδωτά τῆς Παναγίας.

Εἶναι αὐτή ἡ διαφορά στήν ἐμφάνιση πού θέλω εἰδικά νά ἐπισημάνω (Εἰκ. 4, 16). Τά ψηφιδωτά τῆς νορμανδικῆς Σικελίας –ἢ ἐν πάσῃ περιπτώσει, αὐτά τῆς περιόδου τοῦ Ρογήρου Β΄– στή σκέψη τῶν ἱστορικῶν τῆς τέχνης τείνουν νά ἀποκτήσουν μιά ὁμαδική ταυτότητα. Ὅμως, ὅταν φεύγει κανεῖς ἀπό τήν *Capella Palatina* καί ἔρχεται στήν Παναγία τοῦ Ναυάρχου δρισκεται

22. E. Kitzinger, *The Descent of the Dove: Observations on the Mosaic of the Annunciation in the Capella Palatina in Palermo, Byzanz und der Westen* (I. Hutter, ed.), Βιέννη 1984, σ. 99 κ.έ., ἰδίως σ. 113 κ.έ.



Είχ. 16. Παλέρμo, Capella Palatina. Τροϋλoς.

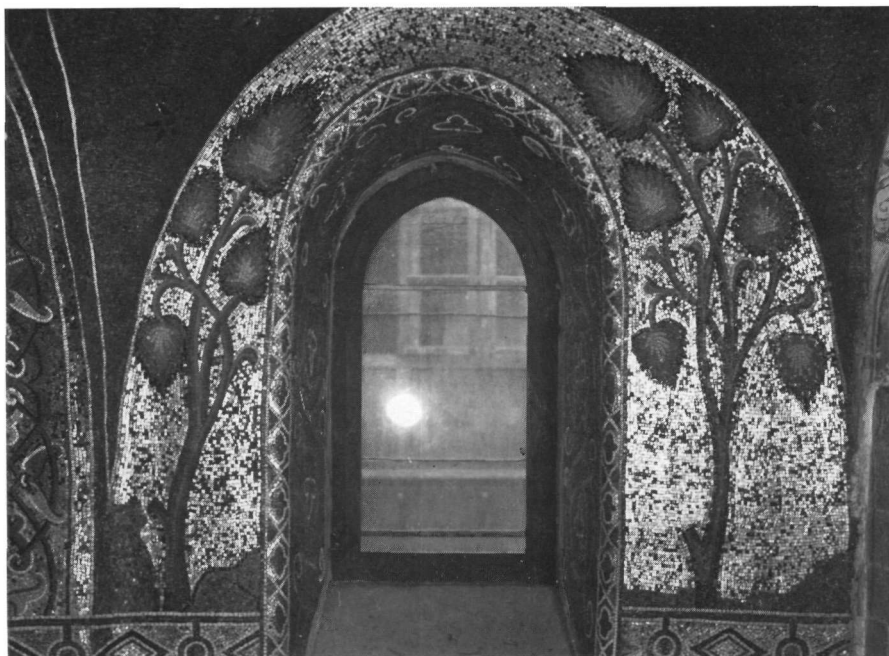
σέ μιά πολύ διαφορετική ἀτμόσφαιρα. Ἡ ἀτμόσφαιρα λιγότερο φορτωμένη καί βαριά. Ὁ παρατηρητής δέν κατακλύζεται ἀπό μορφές καί λεκτικά μηνύματα πού αἰχμαλωτίζουν τήν προσοχή.

Τό πρόγραμμα ἀναπτύσσεται μ' ἕναν πολύ πιό ἀνάλαφρο τρόπο, μέ κενά διαστήματα ἀνάμεσα στίς μορφές, πού τείνουν νά γίνουν λιγότερο βαριές καί ὀγκώδεις. Δύο δευτερεύοντα στοιχεῖα συνεργοῦν ἐπίσης στό νά ἀποκτήσει τό ἐσωτερικό ἕναν ἐλαφρό, λιγότερο ἐπίσημο, πιό λυρικό τόνο. Τό ἕνα εἶναι τά δένδρα, τά ὅποια ἀφθονοῦν στό διάκοσμο. Τά δένδρα χρησιμοποιοῦνται καί ἄλλοῦ γιά νά καλύπτουν κενές ἐπιφάνειες, ὅπως στόν Ὅσιο Λουκά καί στήν Capella Palatina. Δέ γνωρίζω ὅμως ἄλλο μνημεῖο πού νά χρησιμοποιοῦνται μέ τέτοια ἀφθονία, ὅσο στήν Παναγία τοῦ Ναυάρχου. Καθένα ἀπό τά τέσσερα μεγάλα παράθυρα τοῦ τυμπάνου τοῦ τρούλου πλαισιώνεται ἀπό δύο δένδρα· στό χαμηλότερο τμήμα ὅλες οἱ πλευρές τῶν παραθύρων (Εἰκ. 17) πλαισιώνονται πάλι ἀπό δύο δένδρα ἢ καθεμιά. Τό ἄλλο στοιχεῖο ἀνήκει στό διάκοσμο, πιό συγκεκριμένα τόν ἀνθικό διάκοσμο, πού καλύπτει τά ἐσωρράχια ὅλων τῶν παραθύρων (Εἰκ. 18, 19). Αὐτό ἐπίσης εἶναι χαρακτηριστικό, ἄν μή τί ἄλλο, γιατί αὐτή ἡ διακόσμηση εἶναι ἀφθονότερη ἐδῶ σέ σχέση μέ τήν Capella Palatina. Ἐπιπλέον, πολλά ἀπό τά ἀνθικά μοτίβα στήν Παναγία τοῦ Ναυάρχου εἶναι σύμφωνα μέ τίς ἀρχές τῆς ἐποχῆς μᾶλλον χαλαρά σχεδιασμένα, μέ ἀμφισβητούμενη ὀργανική ὑπόσταση. Δένδρα καί ἀνθικός διάκοσμος προσδίδουν στό ἐσωτερικό τῆς ἐκκλησίας κάτι ἀπό τήν ἀτμόσφαιρα ἐνός κήπου.

Εἶναι σίγουρα εὐλογος ὁ συσχετισμός τῶν διακριτικῶν χαρακτηριστικῶν αὐτῆς τῆς διακόσμησης μέ τό ἀφιερωτικό, ἄν θέλετε, συναισθηματικό της περιεχόμενο. Εἶναι πράγματι ἕνας ναός τῆς Παναγίας, ὄχι μόνο εἰκονογραφικά, ἀλλά καί αἰσθητικά. Ἡ ἐλαφρότητα τοῦ ὕφους, τόσο ἐμφανῆς καί στίς μορφές καί στά διακοσμητικά, εἶναι ἀπόλυτα ταιριαστή μέ τό νόημα καί τό μήνυμα τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος. Περιεχόμενο καί τεχνοτροπία βρῖσκονται σέ ἄρμονία.

Οἱ ἱστορικοί τῆς τέχνης τείνουν νά ἐρμηνεύσουν διαφορές μορφῶν καί ὕφους, ὅπως αὐτές μεταξύ τῶν ψηφιδωτῶν τοῦ ναοῦ μας καί τῆς Capella Palatina, μέ ὄρους ὅπως διαφορετικά «χέρια» ἢ διαφορετικές καλλιτεχνικές προσωπικότητες. Στίς δύο αὐτές ἐκκλησίες δούλεψαν ὄντως διαφορετικές ὁμάδες καλλιτεχνῶν. Λεπτομερεῖς συγκρίσεις ἀποκαλύπτουν δύο μᾶλλον διαφορετικούς τρόπους «γραφῆς», ἀναμφισβήτητα βυζαντινοῦς, ἀλλά προερχόμενους ἀπό καλλιτέχνες διαφορετικῶν σχολῶν ἢ ἐργαστηρίων²³.

23. E. Kitzinger, *Two Mosaic Ateliers in Palermo in the 1140s*, *Artistes, Artisans et Production Artistique au Moyen Age* (συμπόσιο τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Haute Bretagne, Rennes 1983), *Περίληψεις ἀνακοινώσεων*, σ. 309 κ.έ. (ἀναμένεται ἡ τελική δημοσίευση τῶν πρακτικῶν τοῦ συνεδρίου).



Είκ. 17. Παλέρμο, Παναγία τοῦ Ναυάρχου. Ψηφιδωτό στά μέτωπα τῶν παραθύρων:
Δένδρα.



Είκ. 18. Παλέρμο, Παναγία τοῦ Ναυάρχου.
Ψηφιδωτό στά ἐσωρράγια τῶν παραθύρων:
Ἀνθικό κόσμημα.



Είκ. 19. Παλέρμο, Παναγία τοῦ Ναυάρχου.
Ψηφιδωτό στά ἐσωρράγια τῶν τόξων:
Ἀνθικό κόσμημα.

Καί έτσι προκύπτει ή ακόλουθη ένδιαφέρουσα ερώτηση. Ήταν έντελῶς τυχαία ή έπιλογή μιᾶς ομάδας από τό Γεώργιο Ἐντιοχέα, μέ καλλιτεχνικές συνήθειες και μορφολογικό ρεπερτόριο έξαιρετικά έναρμονισμένα μέ τίς ιδέες και τά συναισθήματα πού προορίζονταν νά ένσωματωθοῦν στό ναό του; Ἡ έκανε μιᾶ προσεκτική έπιλογή ανάμεσα σέ διάφορες διαθέσιμες καλλιτεχνικές ομάδες, διαλέγοντας αὐτή πού θεώρησε ότι μπορούσε νά δώσει εικαστική μορφή σ' αὐτά τά συναισθήματα; Αὐτή ή δεύτερη ένλλακτική λύση ἴσως ὑποδηλώνει όχι μόνο μιᾶ αξιόλογη βαθμίδα αισθητικής συνείδησης τοῦ δωρητῆ αλλά επίσης ένα αξιόλογο επίπεδο έξειδίκευσης τῶν καλλιτεχνικῶν έργαστηρίων. Καί οἱ δύο αὐτές ὑποθέσεις μπορούν νά ὀδηγήσουν σέ αναχρονισμούς μέσα στά ὅρια τοῦ 12ου αἰώνα. Μιᾶ πύο πειστική έξήγηση εἶναι ἴσως ότι ένας συγκεκριμένος καλλιτέχνης και ή ομάδα του μπορούσε αρκετά εὔκολα νά προσαρμόσει τό ὕφος και τό πρόγραμμα του στίς ἐπιθυμίες τοῦ δωρητῆ και νά πραγματοποιήσει τό ἔργο.

Δέ θά μάθουμε ποτέ τί ακριβῶς συνετέλεσε στή διαφοροποίηση τοῦ ψηφιδωτοῦ διακόσμου τῆς Παναγίας τοῦ Ναυάρχου από αὐτόν τῆς Capella Palatina. Πάντως, πέρα από περιστάσεις και συγκυρίες, ή βασική διαφοροποίηση προήλθε από τό νέο πνεῦμα τοῦ Γεωργίου Ἐντιοχέα. Θά ἤθελα νά τελειώσω μέ τήν έξῆς ὑπόθεση: ἂν μιᾶ ἐκκλησία, κτισμένη τό 12ο αἰώνα από ένα λαϊκό έξίσου πλούσιο και εὐσεβή μέ τό Γεώργιο, εἶχε διασωθεῖ στήν Κωνσταντινούπολη ή ἄλλοῦ σέ ἑλληνικό ἔδαφος, οἱ βασικές ἀρχές πού θά διῆπαν τίς μορφές και τό περιεχόμενο τοῦ ἐσωτερικοῦ τῆς διακόσμου δέ θά ἔπρεπε νά εἶναι πολύ διαφορετικές από αὐτές τῆς Παναγίας τοῦ Ναυάρχου.