

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 13 (1988)

Δελτίον ΧΑΕ 13 (1985-1986), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Μαρίνου Καλλιγά (1906-1985)



Η Κοίμηση της Θεοτόκου σε δύο κρητικές εικόνες της Κω

Μυρτάλη ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ

doi: [10.12681/dchae.986](https://doi.org/10.12681/dchae.986)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ Μ. (1988). Η Κοίμηση της Θεοτόκου σε δύο κρητικές εικόνες της Κω. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 13, 125-156. <https://doi.org/10.12681/dchae.986>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Η Κοίμηση της Θεοτόκου σε δύο κρητικές εικόνες
της Κω

Μυρτάλη ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ

Δελτίον ΧΑΕ 13 (1985-1986), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του
Μαρίνου Καλλιγά (1906-1985) • Σελ. 125-156

ΑΘΗΝΑ 1988

Η ΚΟΙΜΗΣΗ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΣΕ ΔΥΟ ΚΡΗΤΙΚΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΗΣ ΚΩ

Τό 1976-1977 συντηρήθηκαν στό τότε Κέντρο Συντηρήσεως Ἀρχαιοτήτων τοῦ Ὑπουργείου Πολιτισμοῦ πολλές καί σημαντικές εἰκόνες τῆς μητροπολιτικῆς συλλογῆς τῆς Κῶ, ἀνάμεσά τους δύο μέ τήν Κοίμηση τῆς Θεοτόκου ἀπό τό μητροπολιτικό παρεκκλήσιο τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τῆς Παναγίας (Εἰκ. I καί II). Οἱ δύο εἰκόνες παρουσιάστηκαν πρόσφατα σέ ἐκθέσεις καί εἶναι ἤδη γνωστές, κυρίως ἀπό τήν πρώτη δημοσίευσή τους στόν κατάλογο αὐτῶν τῶν ἐκθέσεων¹.

Οἱ Κοιμήσεις τῆς Κῶ συνδέονται σέ ὀρισμένα σημεῖα καί σέ ἄλλα διαφέρουν, μέ τρόπο πού ἡ ἀπό κοινού μελέτη τους παρουσιάζει ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον. Ἔχουν κοινή τήν καταγωγή ἀπό τήν Κρήτη καί τή σημερινή θέση τους στό νησί τῆς Δωδεκανήσου, πού ὑποδηλώνει ταυτόσημη τύχη, κοινό τό παριστανόμενο θέμα καί ἄρκετά κοντινό τό χρόνο τῆς κατασκευῆς τους στό 16ο-17ο αἰ. Καί στίς δύο ἡ ἀνάπτυξη τοῦ θέματος ξεφεύγει ἀπό τή συνηθισμένη τυπολογική διαπραγμάτευση καί δείχνει τό νοῦ καί τό χέρι ζωγράφου ἀπό τοὺς ἄξιους τῆς ἐποχῆς. Κι ἐδῶ σταματοῦν οἱ ὁμοιότητες, γιατί στά ἄλλα σημεῖα τά δύο ἔργα διαχωρίζονται ἐντελῶς. Ἐκτός ἀπό τό μέγεθος, πού δείχνει ἄλλη τῆς καθεμιᾶς χρήση, ἡ εἰκονογραφική καί συνθετική ἀντιμετώπιση καί ἡ τεχνοτροπική ἀπόδοση τῶν δύο εἰκόνων προσδιορίζουν τή δημιουργία τους σέ διαφορετικά ἐργαστήρια καί παραπέρα σέ διαφορετικό καλλιτεχνικό περιβάλλον, πού ἐντοπίζεται στό Ἡράκλειο καί στά Χανιά τῆς Κρήτης, ἀντίστοιχα. Συγκεκριμένα, ἡ πρώτη καί μεγαλύτερη εἰκόνα συνδέεται μέ τόν κύκλο τέχνης τοῦ Γεωργίου Κλόντζα, μέ τήν πλούσια σέ ζωγράφους οἰκογένειά του στό Ἡράκλειο², ἡ δεύτερη μέ ζωγράφο στά Χανιά, πού ταυτίζεται τελευταῖα μέ τόν Ἀμβρόσιο μοναχό Ἐμπορο³. Ἡ διερεύνηση τῶν ζητημάτων πού σχετίζονται μέ τίς δύο εἰκόνες σέ συνάφεια μέ τήν τέχνη τῶν ἀναφερομένων ζωγράφων ἀποτελεῖ τό ἀντικείμενο αὐτῆς τῆς ἐργασίας.

Α'. Ἡ μεγαλύτερη Κοίμηση τῆς Κῶ (Εἰκ. I-9), πού ἀνήκει στόν κύκλο τέχνης τοῦ Γεωργίου Κλόντζα, θά πρέπει νά ἦταν δεσποτική στό τέμπλο ὁμώνυμης, εὐρύχωρης ἐκκλησίας. Ἡ εἰκόνα ἔχει διαστάσεις 116×77,5×3 ἐκ. Εἶναι ζωγραφισμένη μέ προετοιμασία ἀπό χοντρό λινό ὕφασμα καί μᾶλλον παχύ στρώμα γύψου σέ μονοκόμματο καί καλά δουλεμένο ξύλο, μέ δύο πίσω καρφωτά ὀριζόντια τρέσα, στήν κατάλληλη ἀπό-

σταση ἀπό τήν ἄκρη τῶν στενῶν πλευρῶν. Τά τρέσα, πεντάπλευρα, στρογγυλεύουν πρὸς τίς ἄκρες γιά νά μειωθεῖ ὁ ὄγκος τους κι ἔχουν σφηνωθεῖ σέ σκαμμένα ἐπί τούτου αὐλάκια. Ἡ φροντισμένη ἐργασία καί ἡ χρήση τοῦ μονοκόμματος ξύλου γιά τόσο μεγάλη εἰκόνα δείχνουν πεπειραμένο τεχνίτη καί καλό ἐργαστήριο.

Ἡ ζωγραφική ἔχει καταστραφεῖ ὡς τό ὕφασμα ἢ τό ξύλο σέ ἄρκετά, ἄκραῖα κυρίως, σημεῖα, ἄν καί σέ σχετικά περιορισμένη ἔκταση. Οἱ φθορές δέν ἐπηρεάζουν σημαντικά τή συνθετική ἐνότητα. Τό 1831 ἡ εἰκόνα ἀνεκένισθη ἀπό τόν ἱερομόναχο Ἀμβρόσιο, σύμ-

1. Γιά τήν πρώτη εἰκόνα (Α') βλ. Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, Κέντρο Συντηρήσεως Ἀρχαιοτήτων, ΑΔ 31 (1976): Χρονικά, σ. 16, πίν. 18α-β, ἡ ἴδια, Κέντρο Συντηρήσεως Ἀρχαιοτήτων, ΑΔ 32 (1977): Χρονικά, σ. 8, πίν. 9, Βυζαντινὴ καί μεταβυζαντινὴ τέχνη, Κατάλογος, Ἀθήνα 1986, ἀριθ. 144, σ. 139 κ.έ. (ὁμοία, Byzantine and Post-Byzantine Art, Athens 1986, ἀριθ. 144, σ. 139 κ.έ.), Ἐκθεση στήν Ἀθήνα, 26 Ἰουλίου 1985 - 6 Ἰανουαρίου 1986, Affreschi e icone dalla Grecia, Atene 1986, Κατάλογος, ἀριθ. 99, σ. 150, ἔγχρ. πίν. σ. 151 (Ἐκθεση στή Φλωρεντία, 16 Σεπτεμβρίου - 16 Νοεμβρίου 1986), From Byzantium to El Greco. Greek Frescoes and Icons, Κατάλογος, Athens 1987, ἀριθ. 62 (Ἐκθεση στό Λονδίνο, 25 Μαρτίου - 21 Ἰουνίου 1987). I. Μητρόπολη Κῶου, ἀριθ. εὔρ. 116. Συντηρητές: Μ. Ρουσέα-Μπάρμπα, Δ. Βακάλης καί συνεργάτες. Γιά τή δεύτερη εἰκόνα (Β') βλ. Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, ὁ.π., ΑΔ 31, σ. 16, πίν. 18γ-δ, καί ΑΔ 32, σ. 8, πίν. 10-11, Βυζαντινὴ τέχνη 1986, ἀριθ. 149, σ. 145 κ.έ. (=Byzantine Art 1986, ἀριθ. 149, σ. 145 κ.έ.). I. Μητρόπολη Κῶου, ἀριθ. εὔρ. 120. Συντηρητές: Μ. Ρουσέα-Μπάρμπα καί Ἀ. Σημαντώνη. Εὐχαριστῶ τόν Ἐφορο Ἀρχαιοτήτων κ. Ἡ. Κόλλια γιά τό δικαίωμα μελέτης τῶν εἰκόνων τῆς Κῶ, πού συντηρήθηκαν μέ τή διεύθυνσή μου. Οἱ φωτογραφίες τῶν Εἰκ. 1-7 εἶναι τοῦ κ. Μ. Σκιαδαρέση, τῶν Εἰκ. 8, 12-14 τοῦ κ. Π. Λαμπρόπουλου, τῶν Εἰκ. 9, 11 καί 15 τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου (Γ. Μπαλῆς), τῆς Εἰκ. 10 ἀπό τοῦ Κ. Weitzmann, Ikonen aus dem Katharinen Kloster auf dem Berge Sinai, Berlin 1980, ἀριθ. 23 (Λεύκωμα μέ λυτούς, ἐγχρωμους πίνακες) καί τῶν Εἰκ. 16-18 τῆς 13ης Ἐφορείας Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων τῆς Κρήτης (εὐχαριστῶ τόν Ἐπιμελητὴ Ἀρχαιοτήτων κ. Μ. Γ. Ἀνδριανάκη γιά τήν εὐγενική παραχώρησή τους).

2. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, Βυζαντινὴ τέχνη 1986, ἀριθ. 144, σ. 140 (ὁμοία Byzantine Art 1986, ἀριθ. 144, σ. 140, Affreschi e icone 1986, ἀριθ. 99, σ. 150). Π. Α. Βοκοτόπουλος, Ἐνα ἄγνωστο τρίπτυχο τοῦ Γεωργίου Κλόντζα, Πεπραγμένα τοῦ Ε' Διεθνούς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου (1981), Β', σ. 64, σημ. 1 (ἀποδίδει τήν εἰκόνα στό Γεώργιο Κλόντζα). Ὁ ἴδιος, Μία ἄγνωστη κρητικὴ εἰκόνα στό Σεράγεβο, ΔΧΑΕ, περ. Δ' τ. IB' (1984), σ. 397, σημ. 25.

3. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, Βυζαντινὴ τέχνη 1986, ἀριθ. 149, σ. 148 (γιά τήν πιθανή καταγωγή τοῦ ζωγράφου τῆς εἰκόνας ἀπό τά Χανιά. Ὅμοια Byzantine Art 1986, ἀριθ. 149, σ. 148). Μ. Γ. Ἀνδριανάκης, Εἰκόνες ἀπό τό ναό τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων Χανίων, Χανιά 1986, Ἐτήσια ἔκδοση Δήμου Χανίων, σ. 67 καί 68 (ἀποδίδει τήν εἰκόνα στό μοναχό Ἀμβρόσιο Ἐμπορο).

φωνα μέ επιγραφή πού ύπῆρχε στό κάτω μέρος. Ἐπί τήν ἀνακαίνιση, ζωγραφική συμπλήρωση μέ ἤ χωρίς προετοιμασία στίς φθορές, διατηροῦνται ὀρισμένα τμήματα: ἀκανόνιστη λωρίδα στήν ἄκρη τῆς ἀριστερῆς πλευρᾶς σχεδόν σέ ὄλο τό ὕψος, στενότερη λωρίδα στήν ἄκρη τῆς δεξιᾶς πλευρᾶς, ὁ φωτοστέφανος τοῦ Χριστοῦ μέ στοιχεῖα ἀπό τόν ἀρχικό χρυσό, τά φορέματα τῆς Παναγίας σέ μεγάλη ἔκταση καί τά χέρια τῆς, μέρος ἀπό τά σκεπάσματα τῆς νεκρικῆς κλίνης, τό κεφάλι καί μικρό τμήμα στό σῶμα τοῦ σαρικοφόρου Ἰεφωνία, τό πρόσωπο τῆς Παναγίας στή Μετάσταση, τό κεφάλι καί φτερό ἑνός ἀπό τοῦς ἀγγέλους τῆς δόξας δεξιά, τό κεφάλι τοῦ ἀριστεροῦ γέροντα στό σύμπλεγμα δύο μορφῶν στόν ἐπάνω ὄροφο τοῦ ἀριστεροῦ κτιρίου καί μερικά ἀκόμη σημεῖα. Στήν ἐπιζωγράφηση ἀνήκει καί τό κόκκινο πλαίσιο στίς κατακόρυφες πλευρές, πού καλύπτει λίγο κοντινές μορφές τῶν ἁγίων.

Ἡ πολυπρόσωπη παράσταση (Εἰκ. 1) διαδραματίζεται σέ ἀνοιχτό χῶρο πλατείας μέ πολυώροφα, ὕστεροαναγεννησιακοῦ τύπου καί μνημειακοῦ ὕφους οἰκοδομήματα, πού διαμορφώνουν προοπτικά τό βάθος στίς τρεῖς πλευρές πίσω, στό σχῆμα ἑνός διαγώνια ἀνοιχτοῦ πί, καί δίνουν πρόσωπο στή σκηνή. Στούς πυλῶνες τῶν ἐπιβλητικῶν κτιρίων στά πλάγια συνωθεῖται τό προσερχόμενο πλῆθος τοῦ κόσμου, πού μορφώνει μέ τάξη δύο μεγάλους καί συμπαγεῖς ὀμίλους σέ διαγώνια πρὸς τό κέντρο στάση ἀριστερά καί δεξιά τῆς νεκρικῆς κλίνης καί μέ πολλές γυναῖκες, φίλες τῆς Παναγίας, στόν ἀριστερό ὀμιλο πίσω (Εἰκ. 2-4). Ἐνας ἀπόστολος ἀριστερά κρατεῖ ἀνοιχτό πρὸς τό θεατή βιβλίο, ὅπου διαβάζεται: *[Κ]ΟΙΜΗΧΗC. ΗΔΥC / ΥΠΝΟC Η CΗ ΠΑΡ/ΘΕΝΕ. ΜΕΤΑC/ΑCΕΙ / CΕ ΠΡΟC ΠΟΛΟΝ. / Ο CΟC ΓΑΡ / ΥΟC ΚΑΙ Θ(ΕΟ)Υ ΠΑΤΡΟC ΛΟ/ΓΟC. Ψυχῆν / ΚΑΤΕΛΘΩΝ / ΧΕΡCΙ Την / σ(ην). ΛΑΜΒΑΝΗ*. Κορυφαῖοι τῶν ὀμίλων, πού δίνουν τό στίγμα τῶν δρωμένων σ' αὐτή τήν περιοχή, εἶναι τρεῖς σέ κάθε πλευρά ἱεράρχες, δύο μέ ἀναμμένες λαμπάδες, ἀπό ἕνα ἀριστερά καί δεξιά κρατώντας ὀρθάνοιχα βιβλία μέ μουσικά σημαδόφωνα (;), οἱ ὀποῖοι διαβάζουν καί ψέλνουν τοῦς νεκρώσιμους ὕμνους, οἱ δύο δεξιά μέ τίς γνωστές χειρονομίες, ἴσως, τῆς ψαλτικῆς. Οἱ ἱεράρχες-ψάλτες⁴ δέν εἶναι στή μεταβυζαντινὴ ζωγραφικὴ ἄγνωστοι στήν Κοίμησι τῆς Παναγίας⁵. Προφανῶς ἡ σημασία τῆς σκηνῆς σέ συνάρτησι μέ τήν καθιερωμένη εἰκονογραφικὴ δομὴ τῆς δέν ἐπέτρεψαν οὔτε στοῦς νεότερους αὐτοῦς χρόνους νά εἰσαχθεῖ στήν παράστασι ἡ κατώτερη στήν ἱεραρχία τῆς Ἐκκλησίας καί ἀρκετά ὀψιμη στή βυζαντινὴ εἰκονογραφία τάξη τῶν ψαλτῶν. Στή θέση τοῦς εἶναι συνήθως οἱ ἅγιοι πού ἔγραψαν ὕμνους στήν Κοίμησι⁶, παρόντες κι ἐδῶ στίς ἄκρες τῆς εἰκόνας πῶς κάτω, ἀριστερά ὁ Κοσμάς μᾶλλον καί δεξιά ὁ Ἰωάννης ὁ Δα-

μασκηνός μέ τό λευκό κεφαλόδεμα (Εἰκ. 3 καί 4). Τήν Παναγία, ἐπίκεντρο τῆς σκηνῆς, παραστέκου μέ ἀναμμένα κερία πλάι στήν κλίνη ὁ Ἰωάννης ὁ Θεολόγος, ἀγκαλιάζοντας μέ τό χέρι τό φωτοστέφανό τῆς, καί δεξιότερα σέ προσκύνησι ὁ Ἀνδρέας, ὅπως μοιάζει νά εἶναι (Εἰκ. 2). Στή μέση, ὁ Χριστός σέ ἐπίσημη στάσι ὕψωνει στά σκεπασμένα χέρια τῆς λευκοντυμένη ψυχῆ τῆς μητέρας, μέ τό σηῆνος τῶν συνοδῶν ἀγγέλων τοῦ γύρω, σέ δεύτερη, ὀμόκεντρη καί ἀμυγδαλόσχημη δόξα. Φωτεινές ἀκτίνες καί τρεῖς ἐκπορευόμενες ἀπό τή μορφὴ τοῦ Κυρίου, σέ ἀναφορὰ τῆς τριαδικῆς οὐσίας τοῦ θείου, διασχίζουν τή δόξα ὅπου οἱ χαριτωμένοι στίς ἀβρές κινήσεις τοῦς ἄγγελοι σκιαγραφοῦνται στό πράσινο, ὅπως συνήθως, χρῶμα τῆς, πού σημειογραφεῖ τό φασματικό μετέωρο τοῦ ὑπερβατικοῦ κόσμου στό γήινο περιβάλλον τῆς σκηνῆς. Μπροστά στό ἀδιαπέραστο διπλό μέτωπο τῆς δόξας, τό παλλόμενο ἀπό τίς διάφανες μορφές τῶν ἀγγέλων, ἀπομονώνεται στό χῶρο τῆς θείας ἐπιφάνειας καί προβάλλεται μέ λαμπρότητα στό μεταίχιμο τῆς νοερῆς καί πραγματικῆς παρουσίας τοῦ ὁ Χριστός μέ τά χρυσοκόκκινα ἱμάτια περιβαλλόμενος τό φῶς.

Χαμηλά, μπροστά στή νεκρικὴ κλίνη, ἡ τιμωρία τοῦ Ἰεφωνία, πού ἐπιχείρησε νά ἀσεβῆσει στό ἱερό σκηνωμα, δημιουργεῖ ἕνα ζωηρό ἐπεισόδιο σέ ὄλο τό πλάτος τῆς σκηνῆς, στό ὀποῖο συμμετέχουν ὡς θεατές οἱ προσκεῖμενοι πρωταπόστολοι καί ὕμνογράφοι ἅγιοι (Εἰκ. 1). Ὁ σαρικοφόρος Ἰεφωνίας στή μέση ἀπομένει μέ κομμένα χέρια στήν ὀρμητικὴ κίνησι τοῦ, ὁ

4. Γιά τοῦς ψάλτες βλ. Ν. Ζίας, *Some Representations of Byzantine Cantors*, AAA II (1969), σ. 233 κ.έ., Ν. Κ. Moran, *Singers in Late Byzantine and Slavonic Painting*, Leiden 1986 (μέ προηγούμενη βιβλιογραφία).

5. Ἡ ὕποθεσι ὅτι στήν εἰκόνα τῆς Κῶ οἱ ἱεράρχες ψάλλουν τά νεκρώσιμα βασίζεται στίς χειρονομίες τοῦς, πού μοιάζουν μέ τῶν ψαλτῶν, καί στά σημεῖα μουσικῆς μᾶλλον γραφῆς τῶν βιβλίων. Ἐνάλογο ὕποθεσι ἰσχύει γιά τήν Κοίμησι στό ἀνυπόγραφο τρίπτυχο τοῦ Γεωργίου Κλόντζα στή Βενετία (Μ. Chatzidakis, *Icones de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut, Bibliothèque de l'Institut Hellénique d'Etudes Byzantines et Post-Byzantines de Venise*, ἀριθ. 1, Neri Pozza - Venise 1962, ἀριθ. 51, σ. 77 κ.έ., πίν. 38) καί γιά τήν ἀποδιδόμενη ἐπίσης στόν Κλόντζα εἰκόνα τῆς Κοίμησις στή μονή τοῦ Σινᾶ (Weitzmann, *Ikonen* (βλ. ὕποσημ. 1), (Εἰκ. 10).

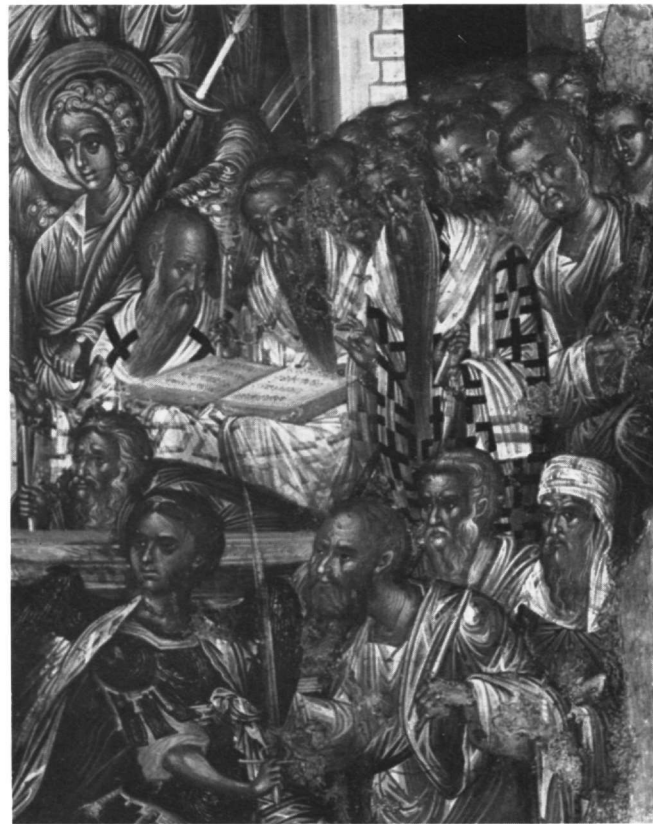
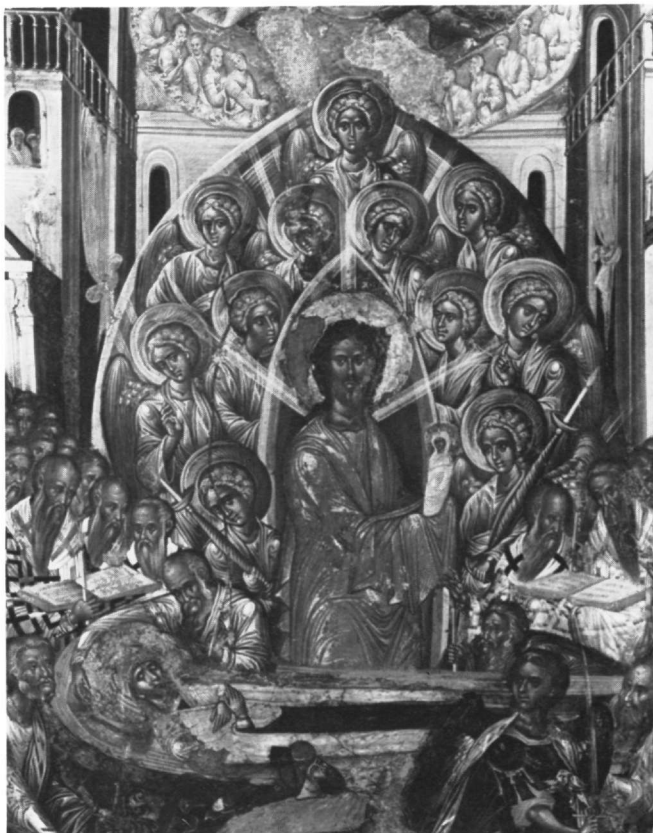
6. Βλ. πρόχειρα τήν εἰκόνα τοῦ Μουσείου Κανελλοπούλου μέ τοῦς ὕμνογράφους ἁγίους στό πλαίσιο (*Affreschi e icone* 1986, ἀριθ. 40, σ. 80 καί 81).

Εἰκ. 1. Κοίμησι τῆς Παναγίας στήν Κῶ (Α')

Εἰκ. 2. Κοίμησι τῆς Παναγίας στήν Κῶ (Α'). Τό κεντρικό μέρος

Εἰκ. 3. Κοίμησι τῆς Παναγίας στήν Κῶ (Α'). Τό ἀριστερό τῆς σκηνῆς, λεπτομέρεια

Εἰκ. 4. Κοίμησι τῆς Παναγίας στήν Κῶ (Α'). Τό δεξιό τῆς σκηνῆς, λεπτομέρεια

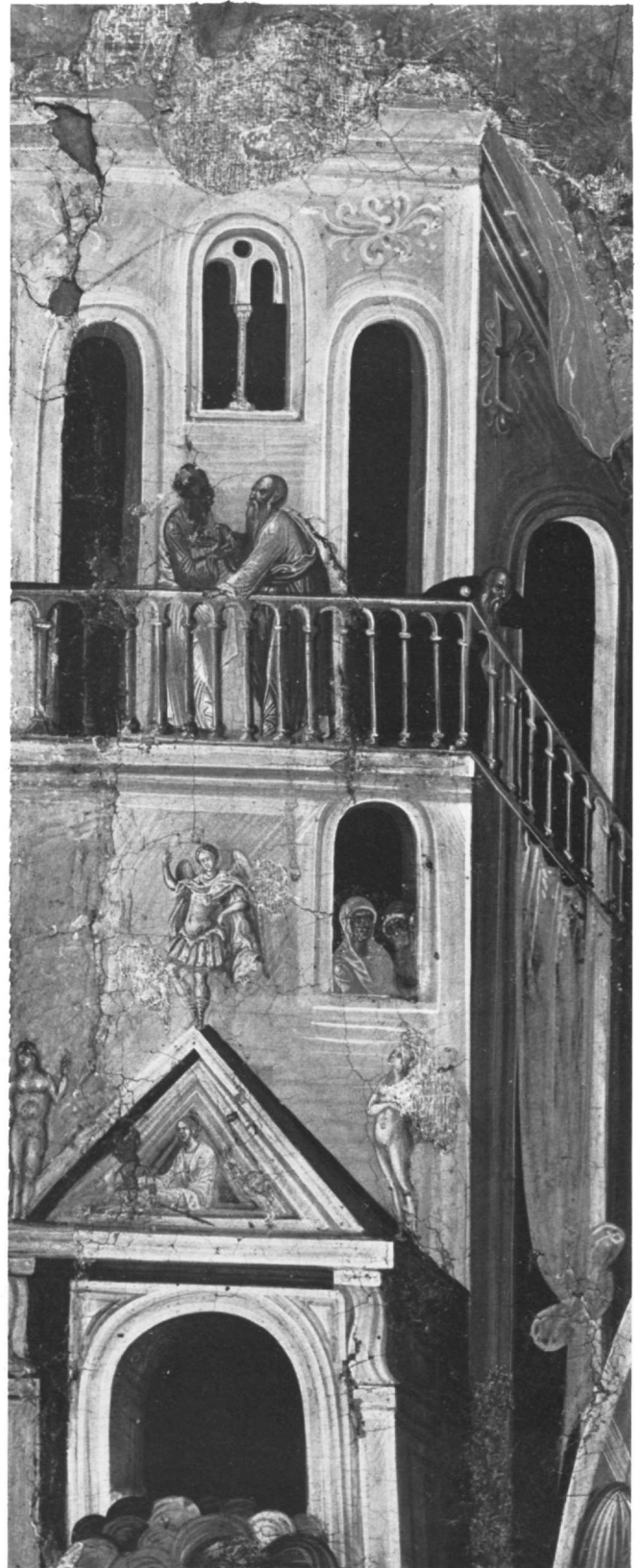


τιμωρός ἄγγελος δεξιά, μέ κίνηση καί μανδύα πού ἀνεμίζει στή θαυμαστή ξαφνική ἐμφάνιση, κρατεῖ ὀρθωμένο τό σπαθί-ρομφαία, σημεῖο θριάμβου κατά τῶν ἀπίστων γιά τά παρόντα καί μέλλοντα.

Ἄλλα συμβαίνουν στόν οὐράνιο χῶρο ἐπάνω (Εἰκ. 7 καί 8), ὅπου στήν παρυφή τοῦ χρυσοῦ βάθους οἱ ἀπόστολοι προσέρχονται *ἐκ περάτων* νά παραστοῦν στήν κηδεῖα τῆς Παναγίας, μικρογραφημένοι σέ δύο ἀντικριστούς χορούς καί σκιαγραφημένοι στή φωτεινή μονοχρωμία τῶν νεφῶν πού τούς φέρνουν, σέ δήλωση τοῦ χρονικά μακρινοῦ καί τοῦ ἀπόκοσμου πού σημαδεύει τήν ἐδῶ παρουσία τους. Ψηλότερα τελεῖται μέ τήν πολυχρωμία τῆς χαρᾶς ἢ Μετάσταση. Ἄγγελοι κρατοῦν ὀρθάνοιχτες τίς θύρες τοῦ οὐρανοῦ, ἀπό δύο ἀριστερά καί δεξιά, ξετυλίγοντας μακριά εἰλητά ὕμνων, μέ τή σωζόμενη ἐπιγραφή στό δεξιό: *ΤΗΝ ΤΟΥ ΑΕΝΑΟΥ ΦΟΤΙΟΣ*. Ἡ Παναγία ἀνυψώνεται θριαμβευτικά στή δόξα της, ὑπό ἀγγέλων φερόμενη στή βασιλεία τοῦ Υἱοῦ καί Θεοῦ της, προσφέροντας τή ζώνη της στόν καθυστερημένο Θωμᾶ πού φτάνει ἀριστερά τήν τελευταία στιγμή, πολύ μικρός στή γκρίζα νεφέλη.

Τά ὅσα δευτερεύοντα παριστάνονται σέ μικρογραφία στούς ἐξῶστες τῶν δύο πλευρικῶν κτιρίων ἔρχονται νά ὑπογραμμίσουν, μέ τίς ζωηρές ἐκδηλώσεις συμμετοχῆς τοῦ κόσμου κατά δυτικά πρότυπα⁸, τό νόημα καί τήν ἀπήχηση πού εἶχε ἡ Κοίμησις τῆς Παναγίας σέ λαϊκό ἐπίπεδο. Στό παράθυρο τοῦ ἀριστεροῦ κτιρίου (Εἰκ. 5) προβάλλουν καί παρακολουθοῦν ταραγμένες δύο γυναῖκες. Στόν ἐξῶστη τοῦ δεύτερου ὀρόφου δύο ἠλικιωμένοι συζητοῦν τά γινόμενα κι ἕνας τρίτος στή γωνία, πού κοιτάζει σκυμμένος στό παραπέτο, θρηνεῖ. Δεξιά, στόν ἐξῶστη τοῦ πρώτου ὀρόφου (Εἰκ. 6), σοβαρή καί θλιμμένη νέα γυναίκα μέ τό βρέφος στήν ἀγκαλιά προβάλλεται στό σκοτεινὸ ἄνοιγμα θύρας πίσω, σάν σύμβολο τῆς μητρότητας. Κοντά της ἕνας ἠλικιωμένος ἀπευθύνεται μέ ἔντονες χειρονομίες στήν ἀνήσυχη γυναίκα πού ἀνεβαίνει τή σκάλα, στήν ἄκρη δεξιά. Στόν ἐξῶστη, τέλος, τοῦ δεύτερου ὀρόφου ἕνας ἠλικιωμένος καί δύο γερόντισσες ἐκδηλώνουν τό βαθύ πόνο τους. Ἡ γυναίκα πού σκύβει ἐπάνω ἀπ' τό μαρμαρένιο κιγκλίδωμα, στή γωνία τοῦ ἐξῶστη, εἶναι ἀντίστοιχη στή θέση καί τή στάση μορφῆς μέ τό γέροντα στό ἀπέναντι κτίριο· καί οἱ δύο τους ἀναλογοῦν στούς θεατές, συνήθως νέους στήν ἡλικία, πού ἀπαντοῦν σέ πιά συντηρητικές παραστάσεις τοῦ θέματος⁹.

Ἡ εἰκόνα τῆς Κῶ συνδέεται στενά στήν εἰκονογραφία καί τήν τέχνη της μέ τήν ἴδια παράσταση σέ ἔργα τοῦ Γεωργίου Κλόντζα ἢ ἀποδιδόμενα στόν Κρητικό ζωγράφο, συγκεκριμένα μέ τή μικρογραφημένη Κοίμησις στήν εἰκόνα τοῦ Ἐπί σοί χαίρει τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου τῆς Βενετίας¹⁰ καί στό τρίπτυχο τῆς μονῆς



Εἰκ. 5. Κοίμησις τῆς Παναγίας στήν Κῶ (Α'). Τό ἀριστερό ἐπάνω μέρος τῆς εἰκόνας



Εικ. 6. Κοίμηση της Παναγίας στην Κω (Α'). Τό δεξιό επάνω μέρος της εικόνας

του 'Αγίου 'Ιωάννη του Θεολόγου της Πάτμου¹¹, στο άνυπόγραφο τρίπτυχο του 'Ελληνικού 'Ινστιτούτου της Βενετίας¹² καί ιδίως μέ τήν Κοίμηση σέ άνυπόγραφη εικόνα της μονής της 'Αγίας Αικατερίνης του Σινᾶ¹³ (Εικ. 10).

Στίς πολύ μικρές μά πλήρεις σέ μορφές παραστάσεις του 'Επί σοί χαίρει της Βενετίας καί του τριπτύχου της Πάτμου παραλείπονται ἡ Μετάσταση της Παναγίας καί τό ἐπεισόδιο του 'Ιεφωνία, πού υπάρχουν στά τρία ἄλλα ἔργα. Ἡ σύνθεση στήν πρώτη σκηνή, μέ φευγαλέα προοπτική κίνηση πρὸς τά δεξιά κατά τή ροή του κύκλου τῶν παραστάσεων στόν ὅποιο ἐντάσσεται, καί σ' ἐκείνη της Πάτμου, στατική ἀπό τή θέση της στό εἰκονιστικό σύνολο του δεξιού φύλλου του τριπτύχου, ἔχει πολλά τά κοινά μέ τήν εὐρύτερη καί πολυπρόσωπη εἰκονογραφική πλοκή του θέματος στίς μεγαλύτερες, άνυπόγραφες παραστάσεις της Βενετίας, της μονής του Σινᾶ καί της Κω. Στά ὁμοια στοιχεῖα τους εἶναι ἡ ἀνοδική στά ἐπίπεδα πρὸς τά πίσω διάταξη τῶν μορφῶν, πού στοχεύει στό ἄνοιγμα της σκηνῆς καί στήν προοπτική ἄποψη τῶν δρωμένων ἀπό ἓνα σημείο πού τοποθετεῖται κάθε φορά μπροστά πρὸς τά κάτω, κατά τή Froschperspektive τῶν δυτικῶν. Ἐπίσης, τό χαρακτηριστικό του Κλόντζα τριμέτωπο ἀρχιτεκτονικό βάθος, μέ διάταξη τῶν κτιρίων πού προσδιορίζει τήν ἔκταση του χώρου, ἀφήνοντάς τον ἐλεύθερο μπροστά γιά τήν ἀνάπτυξη της σκηνῆς, καί ἡ λίγο πλάγια θέση της νεκρικής κλίνης, πού «κινεῖ» τό

7. Ἔρατε πύλας καί ταύτην ὑπερκοσμίως ὑποδέξασθε, τήν του ἀνάγνου φωτός μητέρα. Ἀπό τά ψαλλόμενα στόν Ἑσπερινό στήν Κοίμηση της Παναγίας.

8. Οἱ θεατές στίς σκάλες, τούς ἐξώστες καί τά παράθυρα τῶν κτιρίων εἶναι ἀπό τά ἀγαπητά θεματολογικά στοιχεῖα της δυτικῆς τέχνης στήν Ἀναγέννηση καί ὕστερα (βλ. πρὸχ. B. Berenson, Italian Pictures of the Renaissance, III, ἐκδ. Phaidon, London 1968, πίν. 1226, 1493, 1622, 1734, 1738, 1739).

9. Ὅπως, γιά παράδειγμα, στήν Κοίμηση της Περιβλέπτου (G. Millet, Monuments byzantins de Mistra, Album, Paris 1910, πίν. 116.4), στήν Κοίμηση του Μουσείου Κανελλοπούλου (βλ. ὑπόσημ. 6) καί σ' ἐκείνη της εικόνας του Ἀνδρέα Ριτζου στήν Πινακοθήκη του Τορίνου (πρὸχ. Μ. Χατζηδάκης, Εἰκόνες της Πάτμου, Ζητήματα βυζαντινῆς καί μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς, Ἑθνική Τράπεζα της Ἑλλάδος, Ἀθήνα 1977, πίν. 200. Ὅμοια, Icons of Patmos, Questions of Byzantine and Post-Byzantine Painting, National Bank of Greece, πίν. 200).

10. Chatzidakis, Icônes de Venise, ἀριθ. 50, σ. 75 κ.έ., πίν. 37. I. Δημακόπουλος, Παραστάσεις ἐκκλησιῶν της Κωνσταντινούπολης, της Βενετίας καί της Κρήτης σέ φορητές μεταβυζαντινές εἰκόνες, ΔΧΑΕ, περ. Δ' τ. I' (1980-1981), σ. 190 κ.έ.

11. Χατζηδάκης, Εἰκόνες της Πάτμου, ἀριθ. 62, σ. 107 κ.έ., πίν. 41-42 (= Icons of Patmos, ἀριθ. 62, σ. 105 κ.έ., πίν. 41-42).

12. Βλ. ὑπόσημ. 5. Ἐγχρωμη λεπτομέρεια ἀπό τήν Κοίμηση (κεντρικό μέρος) σέ Ἡμερολόγιο του 1970 ('Ανάγνωμος Γενική Ἐταιρεία Τσιμέντων, Ἡρακλῆς-Ὀλυμπός), στό μήνα Αὐγουστο.

13. Weitzmann Ikonen (βλ. ὑπόσημ. 1), ἀριθ. 23.

θέμα. Είναι, ακόμη, στά κοινά και άλλα στοιχεία που διασταυρώνονται, ή διπλή όξυκόρυφη δόξα του Χριστού και των ζωγραφισμένων σε μονοχρωμία αγγέλων· ο Χριστός με τα χρυσοκόκκινα ιμάτια σε πορτοκαλί απόχρωση, όμοιος στον τύπο του τριπτύχου της Πάτμου και των εικόνων της Κω και του Σινᾶ, του Ἐπίσοι χαίρει και του τριπτύχου της Βενετίας, αντίστοιχα· οί μικρογραφημένοι, σε μονοχρωμία, απόστολοι στις δύο, από ἄριστερά και δεξιά, νεφέλες· οί ασυνήθιστα πολλοί ιεράρχες· οί κορυφαίοι απόστολοι με τονισμένο μέγεθος και ζωηρή κίνηση σε αντικριστή θέση μπροστά· τό κατακόκκινο σεντόνι στην κλίση, που δίνει καθαρότητα στο περίγραμμα της κεκοιμημένης και ἔμφαση στη μορφή της.

Ἀντίθετα με τίς συνοπτικές παραστάσεις των δύο υπογραμμένων ἔργων, ή πολυκοσμία και ή δραματικότητα που τόσο συχνά χαρακτηρίζουν τίς δημιουργίες του Κλόντζα, φτάνουν στο ἀποκορύφωμα στην Κοίμηση που κοσμεῖ τό δεξιό φύλλο του τριπτύχου της Βενετίας στην ἔξωτερική ὄψη του. Ἐδῶ τό ὕψος συντονίζεται με τίς ὑπόλοιπες συνθέσεις του τριπτύχου και ή πληθωρική και ἔμπνευσμένη ζωγραφική διήγηση ὀργανώνεται με τάξη σε τρεῖς σαφείς, ἐπάλληλες πρὸς τό βάθος ζῶνες, που ἀποτελοῦν πράγματι ισάριθμες ἀλληλένδετες σκηνές. Τό ἐπεισόδιο της τιμωρίας του Ἰερωνία, που ἤδη στην εἰκόνα της Κω παίρνει ἰκανό μέγεθος, καθώς στο ἴδιο πεδίο τοποθετοῦνται κύρια πρόσωπα της σκηνῆς με φανερό τό ἐνδιαφέρον και τήν ἔμμεση συμμετοχή τους σ' αὐτό, στην Κοίμηση της Βενετίας ἐξελίσσεται σε αὐτοτελή ἀφηγηματική ἐνότητα. Τό θέμα ἐρεθίζει και συνεπαίρνει τό ζωγράφο, που προχωρεῖ στη συγκρότηση μιᾶς «λαϊκῆς» σκηνῆς, ἀνιχνεύοντας τίς ποικιλόμορφες και ζωηρές στά συμβαίνοντα ἀντιδράσεις του συναγμένου πλήθους των Ἰουδαίων, με τρόπο που αὐτή συναγωνίζεται σε «θεατρική» δραματικότητα τή Βρεφοκτονία στην ἴδια θέση ἀπέναντι του ἄριστερου φύλλου, τήν ἀνάσταση των νεκρῶν, τήν κρίση και τήν τιμωρία των κολασμένων της Δευτέρας Παρουσίας στο ἐσωτερικό του τριπτύχου¹⁴. Στο κέντρο, ή πράσινη και χρυσομένη με ἀκτίνες, φλογόμορφη δόξα του Χριστού και των συνοδῶν αγγέλων φέρνει με κίνηση ἀέρινη τήν οὐράνια γαλήνη στην Κοίμηση που δονεῖται ἀπό πολύχρωμη πλημμυρίδα μορφῶν, αποστόλους, ιεράρχες και λαϊκούς παραπίσω, κυρίως γυναῖκες, που διατάσσονται σε ὑπερκείμενα πρὸς τό βάθος ἐπίπεδα σε συμπαγεῖς, στοιχημένους ὀμίλους, και πλήθος γυναῖκες που συνωθοῦνται στά τοξωτά ἀνοίγματα στοᾶς του κεντρικού και στους ἐξῶστες του δεξιῦ τριώροφου, ὅπως στην εἰκόνα της Κω, κτιρίου. Στά ὕψη ή Μετάσταση κυκλογορίζει με κύματα ἀντίστροφα στην καμπυλόγραμμη στέψη του φύλλου ὅπου ἐγγράφεται, με τήν Παναγία στην κορυφή στη χερουβική δόξα «του ἀνάου φωτός» και σμή-

νη των αγγέλων γύρω σε δράση· και πῶ κάτω φέρονται ἀπό χερουβείμ που ζωογονοῦν τά σύννεφα οί απόστολοι και ιεράρχες μαζί στις νεφέλες, σε πρωτοφανή ἐδῶ παρουσία τους¹⁵.

Χωρίς ἀμφιβολία, ή πληθωρική παράσταση του τριπτύχου της Βενετίας παρουσιάζει στη σύνθεση και στο πνεῦμα ἀνάλογη δομή μ' ἐκείνη της εἰκόνας της Κω, με ὅμοιο καταμερισμό των τριῶν συστατικῶν σκηνῶν και των ὁμάδων προσώπων σε ὕψος, που ὅμως στο τρίπτυχο διαχωρίζονται σε ζῶνες και ἐπίπεδα, στην εἰκόνα της Κω συνδέονται σ' ἕνα αὐστηρά ρυθμισμένο, ἄξονικό γεωμετρικό πλέγμα, με αἰσθητά διαφορετική ἀντίληψη και στην προοπτική ἀντιμετώπιση ὡς πρὸς τή θέση της κεντρικῆς σκηνῆς σε σχέση με τά συμβαίνοντα στον περίγυρο.

Ἀφοπλιστική εἶναι ή ὁμοιότητα της εἰκόνας της Κω προπάντων με τήν Κοίμηση στην εἰκόνα της μονῆς του Σινᾶ (Εἰκ. 10), παρ' ὅλες τίς διαφορές που μπορεῖ νά συνεπάγεται ή ἀναπαραγωγή και ὄχι πιστή ἀντιγραφή του θέματος ἀπό ζωγράφο με ἀνεξάντλητες τίς παραλλαγές του ἰδέες και τρόπους.

Ἡ εἰκονογραφία και ή σύνθεση εἶναι στά γενικά ὅμοια στη δεσποτική ἐπίσης και με ἀνάλογο μέγεθος εἰκόνα του Σινᾶ (104,5×67,7 ἢ 108×65 ἐκ.)¹⁶, που κοσμεῖ ὁμῶνυμο παρεκκλήσιο της μονῆς¹⁷. Ἡ πολυκοσμία και ή διάρθρωση της σκηνῆς με τά ἴδια ἐπεισόδια και μέρη, σε ἀντίστοιχη ἢ ἀνάλογη διάταξη, τό χαρακτηριστικό ἀρχιτεκτονικό βάθος με τά ψηλά, ἐπίσημα οἰκοδομήματα στά πλάγια που ζωντανεύουν με μικρογραφημένες, σε μονοχρωμία ἐκεῖ, μορφές θεατῶν στους ἐξῶστες και στη σκάλα δεξιά, ἀποτελοῦν τά ἰσχυρότερα στοιχεία ὁμοιότητας των δύο εἰκόνων. Ἰδιες στά ἐπί μέρους εἶναι οί μορφές της Παναγίας με τό ἀνοιχτόχρωμο μαφόριο, του Χριστού με τή δυναμική στάση, του Πέτρου που κρατεῖ ἀναμμένη λαμπάδα και θυμιατίζει, ἀνάλογες οί μορφές των ὕμνογράφων ἀγίων πίσω ἀπό τόν Πέτρο και τόν Παῦλο, που στη σιναϊτική εἰκόνα κρατοῦν ξετυλιγμένα εἰλητά με ὕμνους, και του τιμωροῦ αγγέλου με τό ὀρθωμένο σπαθί. Ὁ Ἰωάννης και ὁ Ἀνδρέας ἔχουν τήν ἴδια θέση σιμά στην Παναγία, ἄριστερά και δεξιά του Χριστού στο κέντρο πῶ πίσω. Τρεῖς στην εἰκόνα του Σινᾶ ιεράρχες κρατοῦν τά ἀνοιγμένα βιβλία και ἄλλοι τόσοι δεξιά κάνουν ἴσως χειρονομίες της ψαλτικῆς. Ἡ διπλή δόξα του Χριστού και των αγγέλων, που εἶναι περισσότεροι ἐκεῖ, με ἀνάλογη διάταξη σε δύο σειρές, σχηματίζει ἐπίσης ἕνα πλατύ μέτωπο που ἀπομονώνει τό κεντρικό μέρος της σκηνῆς ἀπό τό βάθος, με καθοριστικό τρόπο για τήν ἀνάπτυξή της στά πλάγια κι ἐπάνω, ὅπου οί μικρογραφημένοι στις νεφέλες ἀπόστολοι και ψηλά ή Μετάσταση ἀποδίδονται με παρόμοια σύνθεση. Οί διαφορές εἶναι πολλές, για νά σημειωθοῦν ὅλες. Σημαντικότερες εἶναι αὐτές στην ὀργάνωση των παρι-



Είκ. 7. Κοίμηση τῆς Παναγίας στήν Κω (Α΄). Ἡ Μετάσταση τῆς Παναγίας καί ἀπόστολοι στίς νεφέλες

Είκ. 8. Κοίμηση τῆς Παναγίας στήν Κω (Α΄). Ἀπόστολοι στίς νεφέλες, ἀριστερό ἡμιχόριο

σταμένων ἁγίων, πού διανέμονται στή σιναϊτική εικόνα σέ περισσότερους κατά ἐπάλληλα ἐπίπεδα ὀμίλους, ὅπως ἀνάλογα στήν Κοίμηση τοῦ τριπτύχου τῆς Βενετίας· στή μειωμένη, σύμφωνα μέ τά πατροπαράδοτα, σημασία πού ἔχει ἐκεῖ τό ἐπίσης ζωηρό ἀλλά μικρογραφημένο καί μέ ἄλλο εἰκονογραφικό σχῆμα ἐπεισόδιο τοῦ Ἰεφονία· στήν παρουσία πλήθους ἀγγέλων πίσω ἀπό τοὺς ἱεράρχες στό βάθος, πού παραστέκουν τιμητικά τήν κεκοιμημένη «Κυρία τῶν Ἀγγέλων» καί πού γιά πρώτη φορά ἐμφανίζονται σέ Κοίμηση μέ τά στοιχεῖα ὕφους τοῦ Κλόντζα· στήν κάποια ἀπλούστευση, μετάθεση στοιχείων καί χαλάρωση τοῦ συνθετικοῦ ἴστού σέ μαλακότερα, καμπυλόγραμμα σχήματα, πού δίνουν στήν εικόνα τοῦ Σινᾶ διαφορετικό στό σύνολο τόνο.

Ἔχει ὀντως χαθεῖ στήν εικόνα τοῦ Σινᾶ ὁ σφιχτός, νευρώδης, ἀψύς καί σκληρός ἀκόμη, στήν περιοχὴ τῆς δόξας, τόνος τῆς εἰκόνας τῆς Κω (Είκ. 1), πού προκύπτει ἀπό τήν πυκνή καί στέρεη δομὴ τῆς. Ἡ συνθετικὴ συγκρότηση τῆς εἰκόνας τῆς Κω βασίζεται στή δυναμικὴ ἀντιπαράθεση, συσχέτιση καί ἀνταπόκριση μορφῶν, ὁμάδων, ἐπεισοδίων, πού ἀλληλοδέονται ὀργανικά μέ γεωμετρικὴ στό σχεδιασμό τους συνέπεια καί συνέχεια, τείνοντας ὀλοένα σέ ὕψος, ἐνώνοντας τά οὐράνια μέ τά ἐπίγεια καί ἀντίστροφα. Στήν εικόνα τοῦ Σινᾶ, ἡ σύνθεση πιο μαλακὴ καί ἐπιπεδὴ πλατειάζει στό κέντρο, καθὼς ἡ δόξα τῶν ἀγγέλων ἔρχεται καί ἀπλώνεται μπροστά ἀπό τά πλευρικὰ οἰκοδομήματα, πού τό ὄρατό μέρος τους περιορίζεται σέ ὕψος, καί τά πρόσωπα στίς ἄκρες πληθαίνουν καί σέ βάρος τῆς προοπτικῆς ἐλαφρὰ μεγαλώνουν καί τοποθετοῦνται πιο ἐλεύθερα, σχεδὸν ἄτακτα σέ ἐπάλληλα ἐπίπεδα. Οἱ νεφέλες τῶν ἀποστόλων χαμηλώνουν μπροστά στά κτίρια καί τῆ δόξα, πιο ἄτονες στή γραμμὴ τους, ἀντίθετα μέ τίς παραστάσεις τῆς Κω καί τοῦ τριπτύχου τῆς Βενετίας ὅπου συγκροτοῦν μέ τῆ Μετά-

14. Chatzidakis, *Icons de Venise*, ἀριθ. 51, πίν. 38 καί 39.

15. Σύμφωνα μέ τό συναξάριο, οἱ τρεῖς ἀναφερόμενοι σ' αὐτό ἱεράρχες ἔφτασαν στήν οἰκία τῆς Παναγίας μαζί μέ τοὺς ἀποστόλους *διὰ νεφελῶν καί αὐτοὶ ἐπιστάντες*, *Synaxarium EC*, ἐκδ. H. Delehaye, Bruxellis 1902, ἀνατ. 1954, στ. 893. Βλ. ἐπίσης Κ. Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστὴς πάντων τῶν Ἁγίων τῶν καθ' ἅπαντα τόν μῆνα Αὐγούστου ἐορταζομένων*, Ἐν Ἀθήναις 1894, σ. 194.

16. Οἱ διαστάσεις τῆς εἰκόνας ἀντίστοιχα κατά Weitzmann (δ.π., ὑποσημ. 1) καί Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου (Τρίπτυχο τοῦ Γεωργίου Κλόντζα (;) ἄλλοτε σέ ξένη ἰδιωτικὴ συλλογή, Πεπραγμένα τοῦ Ε' Διεθνoῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου (1981), Β', σ. 237, σημ. 109).

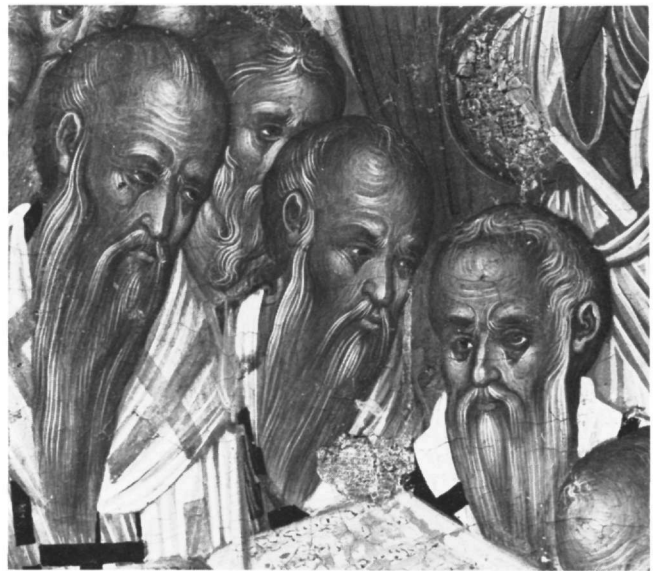
17. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, δ.π.

σταση αρμονικό συνθετικό σύνολο. Οί μονοχρωμίες τῶν ἀποστόλων στά σύννεφα ἀνταποκρίνονται σ' αὐτές τῶν μικρογραφημένων μορφῶν στά κοντινά οἰκοδομήματα, πού στήν εἰκόνα τῆς Κῶ ἔχουν πιά ἰσχυρή, μέ τήν πολυχρωμία τους ἐπίσης, ὑπόσταση. Λιγότεροι ἄγγελοι παρουσιάζονται στή Μετάσταση, πού μεγάλωνει σέ κλίμακα καί ἀλλάζει στό σχῆμα, χωρίς μέ τόν τρόπο αὐτό νά καλύπτει τήν ἀπαίτηση συνοχῆς μέ τά κάτω, μένοντας ἐνταγμένη στό ὀρθογώνιο ἄνοιγμα οὐρανοῦ πού σχηματίζουν τά κτίρια. Τή σύνδεση ἀποκαθιστᾷ ἡ ἀξονική συστοιχία τοῦ Χριστοῦ μέ τήν Παναγία στή Μετάσταση, τονισμένη μέ τό χρωματικό ἀντίκρισμα τοῦ κόκκινου στά φορέματά τους καί μέ τό χρωματικό ἐνδιάμεσο τοῦ ἐξαπτέρυγου μέ τά χρυσοκόκκινα φτερά πού ἔχει στή δόξα τῶν ἀγγέλων τήν κορυφαία θέση τοῦ μετωπικοῦ ἀγγέλου στήν εἰκόνα τῆς Κῶ. Ἡ χρωματική σύνθεση, μέ ψυχρότερο τό γενικό τόνο στήν εἰκόνα τῆς Κῶ καί θερμό στής μονῆς τοῦ Σινᾶ, «διορθώνει» τήν ὅποια ἀμηχανία ἐνός συγκριτικά μετριότερου σέ σύλληψη ἔργου, πού θά μπορούσε νά θεωρηθεῖ σάν «παράγωγος» τῆς εἰκόνας στό νησί τῆς Δωδεκανήσου.

Ἡ Κοίμηση τῆς Κῶ ἐντάσσεται στόν κύκλο τέχνης τοῦ Γεωργίου Κλόντζα, παρόλο πού ὑπάρχουν ἀρκετές δυσκολίες γιά τήν ἀνεπιφύλακτη ἀπόδοσή της στό σπουδαῖο αὐτό Κρητικό ζωγράφο τοῦ ὄριμου 16ου καί τῶν ἀρχῶν τοῦ 17ου αἰ.¹⁸

Ἡ Γεώργιος Κλόντζας εἶναι ἀπό τοὺς γνωστότερους ζωγράφους τῆς Κρήτης, χάρις στίς ἀρχαιακές ἐρευνες¹⁹ καί τή μελέτη πολλῶν ἔργων πού φέρουν τήν ὑπογραφή ἢ τή σφραγίδα τῆς τέχνης του²⁰. Ἡ γέννησή του τοποθετεῖται γύρω στό 1540, ὁ θάνατός του στοὺς πρώτους μῆνες τοῦ 1608²¹. Ἡ πρώτη γνωστή ἀναφορά του ὡς ζωγράφου σημειώνεται σέ νοταριακή πράξη τοῦ 1564. Ἡ καλλιτεχνική δραστηριότητά του πρέπει νά καλύπτει περισσότερο ἀπό σαράντα χρόνια. Ὁ Κλόντζας ὑπῆρξε γόνος εὐπόληπτης καί εὐκατάστατης ἀστικής οἰκογένειας τοῦ Χάνδακα, μέ σημαντική ἀκίνητη περιουσία ὁ ἴδιος. Ἀπό τό γάμο του μέ τήν Ἐργίνα Πανταλέου τό 1562 ἀπέκτησε τρεῖς γιούς, τό Μανέα, τό Νικολό καί τό Λουκά, πού ἀκολούθησαν τό ἐπάγγελμα τοῦ πατέρα τους· ἀπό τό δεύτερο γάμο του μέ τή Λία Βιτζημανοπούλα κατά τό 1587 ἔναν ἀκόμη γιό, τό Γιακουμή, τό μετέπειτα μοναχό Ἰγνατίο²². Τό ἐργαστήριό του βρισκόταν σέ κεντρικότατο σημεῖο τοῦ Ἡρακλείου, στήν πλατεία τοῦ Ἁγίου Μάρκου. Ὅσο εἶναι γνωστό, ὁ ζωγράφος δέν ἀπομακρύνθηκε ποτέ ἀπ' τήν Κρήτη.

Γνήσιος ἐκπρόσωπος τῆς καλλιεργημένης κοινωνίας τοῦ Χάνδακα τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 16ου αἰ., λόγιος, συγγραφέας καί κωδικογράφος μέ γόνιμο, ἀνήσυχο καί μυστικόπαθο πνεῦμα, ὁ Γεώργιος Κλόντζας ὑπῆρ-



Εἰκ. 9. Κοίμηση τῆς Παναγίας στήν Κῶ (Α'), Ἱεράρχες στό ἀριστερό τῆς σκηνῆς, λεπτομέρεια

ξε προπάντων ζωγράφος μέ ταλέντο καί φήμη, ἱκανός γιά πολλαπλές ἀπαιτήσεις σέ εἶδη, θέματα, τεχνικές καί τρόπους ζωγραφικῆς ἔργων, πού ἱκανοποιοῦσαν αἰσθητικά ἐκλεπτυσμένη καί πολυποικίλη, ἐκκλησιαστική καί λαϊκή, ὀρθόδοξη καί καθολική πελατεία, στή μεγαλόνησο καί ἀλλοῦ²³. Γιά τήν εὐρύτερη ἀποδοχή καί φήμη τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Κλόντζα μαρτυροῦν τά πολλά συγκεντρωμένα ἔργα στή μονή τοῦ Σινᾶ²⁴ καί στό Ἑλληνικό Ἰνστιτούτο τῆς Βενετίας²⁵, τό ὑπογραμμένο τρίπτυχο στή μονή τοῦ Θεολόγου τῆς Πάτμου, πού πιθανῶς ἔγινε εἰδικά γιά παρεκκλήσιο ἢ πρόσωπο τοῦ μοναστηριοῦ²⁶, ἡ παραγγελία σέ ἄγνωστο ἀριθμό εἰκόνων (icone et imagine) πού πραγματοποιήθηκε τό 1587 γιά τόν ἐπίσκοπο τῆς Καρπάθου μέσω ἀντιπροσώπου του στήν Κρήτη²⁷.

Εἶναι γνωστά περισσότερα ἀπό σαράντα ἔργα πού ζωγράφησε ὁ μαῖστρο-Κλόντζας ἢ πού ἀνήκουν στόν κύκλο τῆς τέχνης του, καί συγκεκριμένα τέσσερις χειρόγραφοι κώδικες, ἔντεκα τρίπτυχα καί ἴσως εἰκοσι ὀχτώ εἰκόνες²⁸. Στίς τελευταῖες δέν περιλαμβάνονται οἱ εἰκόνες πού ζωγράφησε γιά τόν ἐπίσκοπο Καρπάθου, γιά τίς ὁποῖες δέν ὑπάρχουν ἀριθμητικά ἢ ἄλλα στοιχεῖα. Τά περισσότερα ἀπό τά σωζόμενα ἔργα εἶναι ἀχρονολόγητα καί ἀνυπόγραφα. Χρονολογία πού δέν ἐπιδέχεται ἀμφισβήτηση ἔχουν, μέ τά γνωστά, οἱ κώδικες Barozzi 170 (1577), Marc. gr. VII-22 (1590-92) καί Vat. gr. 2137 (1600)²⁹. Τήν ὑπογραφή του φέρουν δύο ἀπό τοὺς κώδικες, τρία τρίπτυχα καί ἑπτὰ μέ ὀχτώ εἰκόνες³⁰. Ὁ Κλόντζας, ὅπως καί οἱ ἄλλοι ὁμότεχνοί του πρὶν καί μετὰ ἀπ' αὐτόν, σπάνια μᾶλλον ὑπέγραφε καί χρονολογοῦσε τά ἔργα του, γιά λόγους πού δέν εἶναι ἀκριβῶς γνωστοί.

Οἱ πληροφορίες τῶν ἀρχείων, ἀρκετά πλούσιες γιά τή

18. Για τό Γεώργιο Κλόντζα καί τήν τέχνην του βλ. Ἄ. Ξυγγόπουλος, Σχεδιασμός ιστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετά τήν ἄλωσιν, Ἀθήναι 1957, σ. 174 κ.έ., Chatzidakis, *Icones de Venise*, σ. XXXIV κ.έ., 74 κ.έ., Μ. Ἀχειμάστου, *Εἰκόν τῆς Δευτέρας Παρουσίας ἐκ τῆς νήσου Σύμης*, ΔΧΑΕ, περ. Δ' τ. Ε' (1966-1969), σ. 212 κ.έ., Α. Δ. Παλιούρας, Ὁ ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας (1540 ci.-1608) καί αἱ μικρογραφίαι τοῦ κώδικος αὐτοῦ, Ἀθήναι 1977, σ. 25 κ.έ., Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, σ. 106 κ.έ. (= *Icons of Patmos*, σ. 104 κ.έ.), Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, *Τρίπτυχο μέ σκηνές ἀπό τό Πάθος τοῦ Χριστοῦ στή Δημοτική Πινακοθήκη τῆς Ραβέννας*, *Θησαυρίσματα* 18 (1981), σ. 168 κ.έ., ἡ ἴδια, *Τρίπτυχο τοῦ Γεωργίου Κλόντζα* (:), σ. 235 κ.έ.

19. Κ. Μέρτζιος, *Σταχυολογήματα ἀπό τά κατάστιχα τοῦ νοταρίου Κρήτης Μιχαήλ Μαρά (1538-1578)*, *Πεπραγμένα τοῦ Α' Διεθνούς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου, ΚρητΧρον ΙΕ' -ΙΣΤ'* (1961-1962), σ. 257. Α. Δ. Παλιούρας, Ἡ ζωγραφική εἰς τόν Χάνδακα ἀπό 1550-1600, *Θησαυρίσματα* 10 (1973), σ. 119, ἀριθ. 23. Μ. Γ. Κωνσταντουδάκη, *Μαρτυρίες ζωγραφικῶν ἔργων στό Χάνδακα σέ ἔγγραφα τοῦ 16ου καί 17ου αἰώνα*, *Θησαυρίσματα* 12 (1975), σ. 103 κ.έ., Μ. Constantoudaki, *Dominicus Theotocopoulos (El Greco) de Candia à Venise. Documents inedits (1566-1568)*, *Θησαυρίσματα* 12 (1975), σ. 293 κ.έ. Ἐπίσης, ἡ ἴδια, Ὁ Δομήνικος Θεοτοκόπουλος (El Greco) ἀπό τό Χάνδακα στή Βενετία. Ἀνέκδοτα ἔγγραφα (1566-1568), ΔΧΑΕ, περ. Δ' τ. Η' (1975-1976), σ. 58 κ.έ. Παλιούρας, Ὁ ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας, σ. 25 κ.έ. Μ. Γ. Κωνσταντουδάκη, *Νέα ἔγγραφα γιά ζωγράφους τοῦ Χάνδακα (15' αἰ.) ἀπό τά ἀρχεῖα τοῦ Δούκα καί τῶν νοταρίων τῆς Κρήτης*, *Θησαυρίσματα* 14 (1977), σ. 168 κ.έ., ἀριθ. 17.

20. Ἄ. Ξυγγόπουλος, *Συλλογή Ἑλένης Ἄ. Σταθάτου, Κατάλογος*, Ἐν Ἀθήναις 1951, σ. 5 κ.έ., ἀριθ. 3. Chatzidakis, *Icones de Venise*, σ. 75 κ.έ. Ἀχειμάστου, *Εἰκόν Δευτέρας Παρουσίας*, σ. 207 κ.έ., 217 κ.έ. Παλιούρας, Ὁ ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας, σ. 59 κ.έ. Ὁ ἴδιος, *Οἱ μικρογραφίες τοῦ χρησιμοποιοῦ κώδικα 170 Barozzi*, *Πεπραγμένα τοῦ Δ' Διεθνούς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου* (1976), Β', σ. 318 κ.έ. Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, σ. 107 κ.έ. (= *Icons of Patmos*, σ. 105 κ.έ.). Weitzmann, *Ikonen* (βλ. ὑπόσημ. 1), ἀριθ. 20 καί 23. V. Doukhouvsky - R. Cabal, *Icones grecques et russes*, *Galerie Nikolenko, Κατάλογος*, Paris 1975, ἀριθ. 12. Βοκοτόπουλος, Ἐνα ἄγνωστο τρίπτυχο τοῦ Γεωργίου Κλόντζα (βλ. ὑπόσημ. 2), σ. 64 κ.έ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, *Τρίπτυχο στή Δημοτική Πινακοθήκη τῆς Ραβέννας* (βλ. ὑπόσημ. 18), σ. 145 κ.έ. Ἡ ἴδια, *Τρίπτυχο τοῦ Γεωργίου Κλόντζα* (:), (βλ. ὑπόσημ. 16), σ. 209 κ.έ. P. Angiolini-Martinelli, *Le icone della Collezione Classense di Ravenna*, *Κατάλογος*, Bologna 1982, ἀριθ. 117, σ. 209-210, ἀριθ. 137, σ. 234-235. Μ. Παπαδάκη, *Μία εἰκόνα τοῦ ζωγράφου Γεωργίου Κλόντζα μέ θέμα τῆς μνηστείας τῆς ἁγίας Αἰκατερίνης*, *ἩπειρΧρον* 26 (1984), σ. 148 κ.έ. Βοκοτόπουλος, *Μία ἄγνωστη κρητικὴ εἰκόνα στό Σεράγεβο* (βλ. ὑπόσημ. 2), σ. 383 κ.έ. M. Lazović - St. Frigierio-Zeniou, *Les icônes du Musée d'Art et d'Histoire, Genève*, Genève 1985, ἀριθ. 4/5. Sotheby's, *Icons and East Christian Works of Art*, 14th November 1985, *κατάλογος δημοπρασίας*, ἀριθ. 119.

21. Για τά βιογραφικά βλ. Παλιούρας, Ὁ ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας, σ. 25 κ.έ. Τελευταία μνεία τοῦ Κλόντζα στίς 16 Δεκεμβρίου 1607. Στίς 8 Ἀπριλίου 1608 ὁ ζωγράφος δέ βρισκόταν στή ζωή (δ.π., σ. 56).

22. Μνείες: Μανέας Κλόντζας (1595-1644, ἡ πρὶν ἀπό τό 1649) (Μ. Καζανάκη-Λάππα, *Οἱ ζωγράφοι τοῦ Χάνδακα κατά τό 17ο αἰώνα*, *Θησαυρίσματα* 18 (1981), ἀριθ. 26, σ. 201 κ.έ. μέ προηγούμενη βιβλιογραφία). Νικολός Κλόντζας (1587-1621) (δ.π., σ. 202 καί 208 κ.έ., ἀριθ. 27). Λουκάς Κλόντζας (1591-1597) (δ.π., σ. 202). Ἱερομόναχος Ἰγνάτιος Κλόντζας, *κατά κόσμον Γιακουμής* (1608-1618) (δ.π., σ. 202 καί 206). Ἄς σημειωθεῖ ἐδῶ ὅτι στά μέσα καί στίς

ἐπόμενες δεκαετίες τοῦ 16ου αἰ. μαρτυροῦνται στό Χάνδακα τρεῖς ἀκόμη ζωγράφοι μέ τό ἴδιο ἐπώνυμο: ὁ Φανούριος Κλόντζας (1549) (Παλιούρας, Ἡ ζωγραφική εἰς τόν Χάνδακα ἀπό 1500-1600, σ. 120, ἀριθ. 28), ὁ Ἀντώνιος Κλόντζας (1551-1556) (δ.π., σ. 119, ἀριθ. 22, Κωνσταντουδάκη, *Νέα ἔγγραφα γιά ζωγράφους τοῦ Χάνδακα (15' αἰ.)*, σ. 164, ἀριθ. 7) καί ὁ Τζαννής Κλόντζας (1556-1571) (Παλιούρας, δ.π., σ. 120, ἀριθ. 27, Μ. Γ. Κωνσταντουδάκη, *Οἱ ζωγράφοι τοῦ Χάνδακος κατά τό πρῶτον ἡμισυ τοῦ 16ου αἰώνος*, οἱ μαρτυρούμενοι ἐκ τῶν νοταριακῶν ἀρχείων, *Θησαυρίσματα* 10 (1973), σ. 358, ἀριθ. 95, ἡ ἴδια, *Νέα ἔγγραφα γιά ζωγράφους τοῦ Χάνδακα*, σ. 165, ἀριθ. 9). Ἀναφέρεται ἐπίσης ὁ *μισέρ Μάρκος Κλόντζας*, *σγουράφος, υἱός του μισερ Γιοργίτζη* (1595) (Κωνσταντουδάκη, *Νέα ἔγγραφα γιά ζωγράφους τοῦ Χάνδακα (15' αἰ.)*, σ. 186, σημ. 145). Ἡ Κωνσταντουδάκη σημειώνει ὅτι «Ἄν δέν πρόκειται γιά lapsus calami (μῆπως ὁ νοτάριος ἐννοῦσε τόν Μανέας;) καί ἂν ὁ παραπάνω «μισερ Γιοργίτζης» ταυτίζεται μέ τό ζωγάφο Γεώργιο Κλόντζα, γίνονται τέσσερις οἱ ζωγράφοι γιοῖ τοῦ γνωστοῦ καλλιτέχνη». Αὐτό δέ φαίνεται πολύ πιθανό μέ τά σημερινά δεδομένα. Γιατί, ἐνόσω ζοῦσε ὁ Κλόντζας, ὁσάκις μνημονεύονται οἱ γιοῖ του σημειώνεται συνήθως πλάι στό ὄνομα καί τό ἐπάγγελμα τοῦ πατέρα τους (1602: *Manea Cloza figliolo di miser Zorzi pittor*. 1597: *Λουκάς Κλόντζας ζωγράφος υἱός του Γεωργίου ζωγράφου*. Παλιούρας, Ὁ ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας, σ. 51 καί 53, ἀντίστοιχα). Ἐξάλλου, ὁ ζωγράφος ἀναφέρεται στά ἔγγραφα ὡς Γεώργιος, Γεώργης, Zorzi, Γηοργάκης ἀλλά ποτέ Γιοργίτζης (Παλιούρας, δ.π., σ. 38 κ.έ., Κωνσταντουδάκη, *Μαρτυρίες ζωγραφικῶν ἔργων στό Χάνδακα*, σ. 185 κ.έ., ἡ ἴδια, *Νέα ἔγγραφα γιά ζωγράφους τοῦ Χάνδακα (15' αἰ.)*, σ. 169 κ.έ., Καζανάκη-Λάππα, *Οἱ ζωγράφοι τοῦ Χάνδακα κατά τό 17ο αἰώνα*, σ. 201 κ.έ.). Ἐπιπλέον, πιστεύεται ὅτι στά ἴδια χρόνια (1587) ζοῦσε στό Ἡράκλειο καί ἄλλος, συνονόματος τοῦ ζωγράφου, Γεώργιος (Τζώρτζης) Κλόντζας (Μέρτζιος, *Σταχυολογήματα*, σ. 264, Κωνσταντουδάκη, *Νέα ἔγγραφα*, σ. 169, σημ. 54). Ἐνδέχεται, λοιπόν, ὁ ἀναφερόμενος Μάρκος Κλόντζας τοῦ Γεωργίου —ὁ ὄγδοος ζωγράφος τοῦ 16ου αἰ. μέ τό ἐπώνυμο Κλόντζας;— νά μήν ἦταν γιός τοῦ ζωγράφου ἀλλά ἐνός συνονόματος τοῦ Γεωργίου Κλόντζα. Οἱ πιθανότητες μοιράζονται. Γιατί καί ἡ ἀκουστική ἢ γραπτή σύγχυση τῶν ὀνομάτων Μανέας - Μάρκος δέ φαίνεται εἰκόλη. Ἀργότερα σημειώνεται ὁ *μαῖστρο Μαρῖνος Κλόντζας του ποτε Τζανή 1620*, πού κατασκεύαζε κασέλες, προφανῶς γιός τοῦ ζωγράφου (Κωνσταντουδάκη, *Μαρτυρίες ζωγραφικῶν ἔργων στό Χάνδακα*, σ. 112 κ.έ.) καί ὁ *Μιχαήλ Κλόντζας του ποτε Φραγκιά 1630*, σχεδιαστής γιά κασέλες (Κωνσταντουδάκη, δ.π., σ. 113). Ζωγράφοι μέ τό ἐπώνυμο Κλόντζας μαρτυροῦνται τέσσερις ἀκόμη, στό 15ο αἰ. (M. Cattapan, *Nuovi documenti riguardanti pittori cretesi dal 1300 al 1500*, *Πεπραγμένα τοῦ Β' Διεθνούς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου* (1968), Γ', σ. 38, ἀριθ. 47-50).

23. Παλιούρας, Ὁ ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας, σ. 56 κ.έ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, *Τρίπτυχο στή Δημοτική Πινακοθήκη τῆς Ραβέννας*, σ. 176.

24. Βλ. Βοκοτόπουλος, Ἐνα ἄγνωστο τρίπτυχο τοῦ Γεωργίου Κλόντζα, σ. 74, Weitzmann, *Ikonen*, ἀριθ. 20 καί 23.

25. Chatzidakis, *Icones de Venise*, ἀριθ. 50-53, σ. 75 κ.έ.

26. Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, ἀριθ. 62, σ. 107 κ.έ. (= *Icons of Patmos*, ἀριθ. 62, σ. 105 κ.έ.).

27. Κωνσταντουδάκη, *Νέα ἔγγραφα γιά ζωγράφους τοῦ Χάνδακα (15' αἰ.)*, σ. 193 κ.έ.

28. Κώδικες: Marc. gr. VII-22 (Παλιούρας, Ὁ ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας), Barozzi 170 (βλ. ὁ ἴδιος, *Οἱ μικρογραφίες τοῦ κώδικα 170 Barozzi*), Vat. gr. 2137 (βλ. στόν ἴδιο τόμο, Π.Λ. Βοκοτόπουλος, *Οἱ μικρογραφίες ἐνός κρητικοῦ χειρογράφου τοῦ 1600*, σ. 191 κ.έ.) καί κώδικας τῆς Bodleian Library τῆς Ὁξφόρδης (εὐχαριστῶ τόν κ. Μ. Χατζηδάκη γιά τήν πληροφορία). Τρίπτυχα: Πάτμου (Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, βλ. ὑπόσημ. 20), Ρώμης (Βο-

ζωή και την οικογενειακή κατάσταση του Γεωργίου Κλόντζα, είναι μάλλον πενιχρές σ' ό,τι αφορά στο ζωγράφο και τό έργο του και δέ διαφωτίζουν τό αίτιγμα της πολυφωνικής προσωπικότητας και της ιδιότυπα παρουσίας του στην τέχνη της εποχής. Δύο παραγγελίες πού πραγματοποιήσε για την καθολική μονή του 'Αγίου 'Αντωνίου στό Χάνδακα³¹ και για τόν επίσκοπο της Καρπάθου, άλλη παραγγελία για τρίπτυχο (σφαλιστάρι) πού άθέτησε³², ή εκτίμηση έργου του νεαρού Δομήνικου Θεοτοκόπουλου³³, είναι περίπου όσα σταχυολογούνται από τά άρχεϊα. Είναι άγνωστο σέ ποιό ζωγράφο μαθήτευσε, ποιοί ένέπνευσαν και επηρέασαν την τέχνη του, ή πηγή των δυτικών στοιχείων στη ζωγραφική του, ό τρόπος λειτουργίας του εργαστηρίου του και συναφή άλλα πράγματα. Προφανώς οί τρεις ζωγράφοι γιοί του μαθήτευσαν και άσχοληθήκαν κοντά στον πατέρα τους, ακολουθώντας την τεχνοτροπία του στά έργα πού παρήγαγε τό εργαστήριο του μαίστρου Κλόντζα. Συντοπίτης και σύγχρονος του Μιχαήλ Δαμασκηνού και του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου, ό Γεώργιος Κλόντζας παρουσιάζει κάποια συγγένεια αισθητικών κατευθύνσεων μέ την τέχνη τους, χωρίς πολλά τά κοινά.

Τά σωζόμενα έργα μαρτυρούν για τίς εξαιρετικές ικανότητες του Κλόντζα στη μικρογραφία και στό σχέδιο, για την τόλμη του στη σύνθεση, την πληρότητα στό χρώμα. Δηλώνουν την έφεσή του σέ όρισμένα είδη, στά χειρόγραφα και στά μικρογραφημένα τρίπτυχα μέ τόν άφάνταστο πλούτο παραστάσεων και μορφών, την κλίση του σέ όρισμένα εικονογραφικά θέματα, όπως κυρίως ή Δεύτερα Παρουσία³⁴, επίσης τά Πάθη, μέ έμφαση στη Σταύρωση, και ή 'Ανάσταση³⁵ ή τό 'Επί σοί χάρει³⁶ και ή Κοίμηση της Παναγίας, πού ένδιαφέρει έδω³⁷. Θέματα, πού αναπαράγονται μέ διαρκείς αναζητήσεις του ζωγράφου για νέες απόψεις στη σύνθεση και στό νόημα, πού φανερώνουν την ψυχρόσύνθεση του έγγονου του έν *ιερομονάχους και πνευματικού* κυρ Γεδεών Κλόντζα³⁸, τή βαθιά θρησκευτικότητα, τή γνώση των ιερών Γραμμάτων, παράλληλα μέ την κλίση του στην ιστορία και στά αποκρυφικά κείμενα των χρησμών, και διαγράφουν μέσα άπ'αυτά την άγωνία του πνευματικού ανθρώπου και ευαίσθητου καλλιτέχνη για τά δεινά του τόπου του, σάν τό μεγάλο λοιμό του Χάνδακα του 1592-95³⁹ και τόν επιφανιόμενο τουρκικό κίνδυνο. 'Αποκαλύπτουν συνάμα την ψυχρόσύνθεση του κοινού στό όποιο έβρισκαν αυτά τά έργα άπήχηση.

Τά πίο χαρακτηριστικά και εύκολα αναγνωρίσιμα του ύφους του Κλόντζα είναι τά μικρογραφημένα έργα, όπως και οί μεγαλύτερες πολυπρόσωπες εικόνες στίς όποιες επίσης άσκει τή μικρογραφική του δεινότητα. 'Από τούς τολμηρούς ανανεωτές της θρησκευτικής ζωγραφικής, αποδέχεται, έρευνά και αξιοποιεί μέ ιδιό-

τυπο προσωπικό ύφος όσα του προσφέρει ή γνώση της σύγχρονης δυτικής τέχνης του manierισμού και του άρχόμενου μπαρόκ στά πλαίσια μιās ελληνικής επαρχίας της Βενετίας, όπως ήταν τότε ή Κρήτη, χωρίς ν' άπορρίπτει όσα του κληροδότησε ή όρθόδοξη παράδοση του τόπου του, αυτά πού πραγματικά άποτελούν τόν κορμό και την ούσία της τέχνης του. Στο ύπογραμμένο τρίπτυχο της Πάτμου, ένα από τά αυστηρότερα καλλιτεχνήματα του Κλόντζα, στό μαρτύριο του άγίου Δημητρίου της μονής του Σινά⁴⁰ ή στους Τρεις 'Ιεράρχες της Συλλογής Nikolenko⁴¹, είναι πρόδηλη ή γνώση της κρητικής εικονογραφίας και ή θετική ώς προς αυτή στάση του. 'Αλλά και όταν, στό ίδιο τό τρίπτυχο της Πάτμου και ιδίως σέ πίο έλεύθερες δημιουργίες, συνειδητά και μερικά παρεκκλίνει για ν' ά-

κοτόπουλος, "Ενα άγνωστο τρίπτυχο του Γεωργίου Κλόντζα, βλ. ύποσημ. 20), Λονδίνου (Sotheby's, δ.π., βλ. ύποσημ. 20), Βενετίας (Chatzidakis, Icônes de Venise, άριθ. 51 σ. 77 κ. έ., πίν. 38 και 39), Ραβέννας (Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, Τρίπτυχο στη Δημοτική Πινακοθήκη της Ραβέννας, βλ. ύποσημ. 20), Παρισιού (Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, Τρίπτυχο του Γεωργίου Κλόντζα (:), βλ. ύποσημ. 18), Βουκουρεστίου (Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, δ.π., σ. 229, σημ. 86 και σ. 235, σημ. 104), φύλλα από δύο τρίπτυχα στό Βατικανό (Α. Muñoz, L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata, Rome 1906, σ. 71, εικ. 45-47, 'Η βυζαντινή τέχνη -Τέχνη ευρωπαϊκή, 9η Έκθεσις Συμβουλίου Ευρώπης, Κατάλογος, 'Αθήνα 1964, άριθ. 273, σ. 247, Αχειμάστου, Εικόν Δεύτερας Παρουσίας, σ. 218, Βοκοτόπουλος, "Ενα άγνωστο τρίπτυχο του Γεωργίου Κλόντζα, σ. 69), φύλλα τριπτύχου στη Ραβέννα (G. Pavan - P. Angiolini-Martinelli, Icone dalle Collezioni del Museo Nazionale di Ravenna, Κατάλογος, Ravenna 1979, άριθ. 117, σ. 73 και 75, άριθ. 137, σ. 85 και 87, Angiolini-Martinelli, Le icone della Collezione Classense di Ravenna, βλ. ύποσημ. 20, Βοκοτόπουλος, "Αγνωστη εικόνα στό Σεράγεβο, σ. 397, σημ. 25), φύλλα τριπτύχου στη Γενεύη (Lazovici - Frigerio-Zenioni, Les icônes du Musée d'Art et d'Histoire, Genève, βλ. ύποσημ. 20). Εικόνες: 'Επί σοί χάρει, Δεύτερα Παρουσία και 'Υπαπαντή της Βενετίας (Chatzidakis, Icônes de Venise, άριθ. 50, σ. 75 κ.έ., πίν. VI και 37, άριθ. 52, σ. 79 κ.έ., πίν. 40 και 41, άριθ. 53, σ. 81, πίν. 40), άγιος Τίτος του Βατικανού (Α. Muñoz, A quadri bizantini della Pinacoteca Vaticana, Roma 1928, σ. 12, πίν. XX, I, Π. Α. Βοκοτόπουλος, Τό λάβαρο του Φραγκίσκου Μοροζίνι στό Μουσείο Correr της Βενετίας, Θησαυρίσματα 18 (1981), σ. 272, άπ' όπου ή παραπομπή στό Muñoz), Πέντε ιεράρχες του Βατικανού (άπόδοση Μ. Χατζηδάκη, βλ. Βοκοτόπουλος, "Ενα άγνωστο τρίπτυχο του Γεωργίου Κλόντζα, σ. 74), Τρεις 'Ιεράρχες της Galerie Nikolenko (βλ. ύποσημ. 20), άγιος Γεώργιος του Μουσείου Μπενάκη (Ξυγγόπουλος, Συλλογή 'Ελένης 'Α. Σταθάτου, άριθ. 3), Μνηστεία της άγίας Αικατερίνης της 'Αρτας (Παπαδάκη, Μιά εικόνα του ζωγράφου Γεωργίου Κλόντζα, βλ. ύποσημ. 20), Παναγία Πλατυτέρα του Μουσείου Ζακύνθου (Μ. Χατζηδάκης, Νέα 'Εστία, τ. 76, τεύχος 829 (Χριστούγεννα 1964), εικ. (χ.ά.) άπέναντι από τή σ. 17 ή παραπομπή από την Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, Τρίπτυχο του Γεωργίου Κλόντζα σ. 239, σημ. 114), Ναυμαχία της Ναυπάκτου του παλιού Μουσείου Ζακύνθου (κάηκε τό 1953: άπόδοση Μ. Χατζηδάκη, βλ. Βοκοτόπουλος, "Ενα άγνωστο τρίπτυχο του Γεωργίου Κλόντζα, σ. 74), Ναυμαχία Ναυπάκτου του 'Ιστορικού και 'Εθνολογικού Μουσείου της 'Αθήνας (Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, Πίνακας του Γεωργίου Κλόντζα (:)) μέ τή ναυμαχία της Ναυπάκτου,

Πέμπτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Ἀρχαιολογίας και Τέχνης, ΧΑΕ, Πρόγραμμα και περιλήψεις ανακοινώσεων, Ἀθήνα 1985, σ. 43, ἔγχρωμος πίνακας στήν ΙστΕΕ, Γ', Ἐκδοτική Ἀθηνῶν, σ. 316-317), Οἱ ἐν Ραιθῶ πατέρες-Μεταμόρφωση και σκηνές μοναστικοῦ βίου, Δευτέρα Παρουσία, Ἐπί σοί χαίρει, Μαρτύριο τοῦ ἁγίου Δημητρίου και Κοίμηση Παναγίας τῆς μονῆς τοῦ Σινᾶ (Κ. Ἄμαντος, Ἀνέκδοτα σιναιτικά μνημεῖα, Ἐν Ἀθήναις 1928, σ. 52, Ἄ. Ξυγγόπουλος, Σχεδιάγραμμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν ἄλωσην, Ἀθήναι 1957, σ. 175, πίν. 47, 2, Weitzmann, Ikonen (βλ. ὑποσημ. 1), ἀριθ. 20 και 23, Βοκοτόπουλος, Ἐνα ἄγνωστο τρίπτυχο τοῦ Γεωργίου Κλόντζα(ς), σ. 74, Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, Τρίπτυχο τοῦ Γεωργίου Κλόντζα (ς), σ. 212, σημ. 11, σ. 231, σημ. 91, σ. 237, σημ. 109, σ. 238, σημ. 111, σ. 239, σημ. 112), Κοίμηση Παναγίας τῆς Κῶ (βλ. ὑποσημ. 2), Δευτέρα Παρουσία τῆς Σύμης (Ἀχειμάστου, Εἰκόν Δευτέρας Παρουσίας (βλ. ὑποσημ. 18), σ. 207 κ.έ., πίν. 84-90α), Δευτέρα Παρουσία τῆς Κέρκυρας (Ἀχειμάστου, ὁ.π., σ. 217 κ.έ., πίν. 90β-95), Παράσταση κηρύγματος τοῦ Σεράγεβο (Βοκοτόπουλος, Ἄγνωστη εἰκόνα στό Σεράγεβο, σ. 383 κ.έ., εἰκ. 1-9, Ὁ Γκράτσιου, Ἐπάλληλα ἐπίπεδα σημασιῶν σέ εἰκόνα τοῦ Κλόντζα στό Σεράγεβο, Ἐβδομο Συμπόσιο Βυζαντινῆς και Μεταβυζαντινῆς Ἀρχαιολογίας και Τέχνης, ΧΑΕ, Πρόγραμμα και περιλήψεις ανακοινώσεων, Ἀθήνα 1987, σ. 26 κ.έ.), Ἐβδόμη Οἰκουμενική Σύνοδος τῆς Κοπεγχάγης (Βοκοτόπουλος, ὁ.π., σημ. 17 και σ. 397, σημ. 25), Δευτέρα Παρουσία τοῦ Drnis (ἀδημοσίευτη) ἐτοιμάζει τὴ δημοσίευσή της ὁ Ἄ. Δ. Παλιούρας), Παναγία Γλυκοφιλούσα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου τῆς Ἀθήνας (ἡ ὡς τώρα ἐργαστηριακή ἔρευνα δέν ἔχει, ἐξαιτίας τῶν νεότερων ἐπεμβάσεων, λύσει τὸ πρόβλημα γιὰ τὸ γνήσιο ἢ μὴ τῆς ὑπογραφῆς τοῦ Γεωργίου Κλόντζα στήν εἰκόνα, πού παρουσιάζει τυπικά τεχνολογικά στοιχεία τῶν ἔργων τοῦ 15ου αἰ. πλαστικὰ «κατὰ πάσαν πιθανότητα» θεωρεῖ τὴν ὑπογραφή ὁ Βοκοτόπουλος, ὁ.π., σ. 64, σημ. 1), ἅγιος Κύριλλος Ἀλεξανδρείας τοῦ Καΐρου (Γ. Α. Σωτηρίου, Ἐκθεσις περὶ τοῦ Ἐκκλησιαστικοῦ Μουσείου τῆς Ἱ. Μονῆς τοῦ Ἁγίου Γεωργίου ἐν Παλαιῷ Καΐρῳ, Ἀλεξάνδρεια 1938, σ. 13, ἀριθ. 17, εἰκ. σ. 19· ἡ εἰκόνα παρουσιάζει τυπικά γνωρίσματα τῆς τέχνης τοῦ Κλόντζα), Δευτέρα Παρουσία (βρισκόταν ἄλλοτε στό Κάιρο, στή συλλογὴ Bay, βλ. κατάλογο δημοπρασίας Collection d'icônes, Dr. E. Bay, Caïre, χ.χρ., σ. 37, ἀριθ. 248, εἰκ. σ. 38· πρόκειται, χωρὶς ἀμφιβολία, γιὰ ἔργο τοῦ Γεωργίου Κλόντζα), Προβατικὴ κολυμβήθρα και ἄλλη «ἱστορία» πού ἀναφέρεται ὅτι ζωγράφησε ὁ Κλόντζας γιὰ τὴν καθολικὴ μονὴ τοῦ Ἁγίου Ἀντωνίου στό Χάνδακα (Κωνσταντουδάκη, Μαρτυρίες ζωγραφικῶν ἔργων στό Χάνδακα, βλ. ὑποσημ. 19, σ. 87, σημ. 407, σ. 105 κ.έ.), Πανόραμα τοῦ ὄρους Σινᾶ και Ἱστορία τῶν Ἰσμηλιτῶν τῆς Γενεύης (M. Chatzidakis - V. Djuric, Les icônes dans les Collections Suisses, Κατάλογος, Genève 1968, ἀριθ. 17 και 18· στήν εἰσαγωγή —χωρὶς ἀρίθμηση σελίδων— σημειώνεται: «Le style des deux tableaux suggère un rapprochement avec ce peintre —εννοεῖται ὁ Γεώργιος Κλόντζας— ou quelque'un de ses élèves»).

29. Βλ. ἀντίστοιχα Παλιούρας, Οἱ μικρογραφίες τοῦ κώδικα 170 Barozzi, σ. 321, ὁ ἴδιος, Ὁ ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας, σ. 67 κ.έ., Βοκοτόπουλος, Ἄγνωστη εἰκόνα στό Σεράγεβο, σ. 397.

30. Οἱ κώδικες τῆς Μαρκανθῆς και τῆς Bodleian Library, τὰ τρίπτυχα τῆς Πάτμου, τῆς Ρώμης και τοῦ Λονδίνου, οἱ εἰκόνες Ἐπί σοί χαίρει τῆς Βενετίας, ἅγιος Τίτος τοῦ Βατικανοῦ, Τρεῖς Ἱεράρχες τῆς Galerie Nikolenko, ἅγιος Γεώργιος τοῦ Μουσείου Μπενάκη, Πλατυτέρα τοῦ Μουσείου Ζακύνθου, Μνηστεία τῆς ἁγίας Αἰκατερίνης τῆς Ἄρτας, ἡ ἀμφισβητούμενη Γλυκοφιλούσα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου και ἴσως ἡ Δευτέρα Παρουσία τοῦ Drnis (βλ. ὑποσημ. 28). Οἱ ἐν Ραιθῶ πατέρες και τὸ Ἐπί σοί χαίρει τῆς μονῆς τοῦ Σινᾶ ἔχουν ἐπίσημη τὴν ὑπογραφή τοῦ Γεωργίου Κλόντζα και τὴ χρονολογία 1603 και 1604, ἀντίστοιχα, ἀλλὰ γραμμένες ἀπὸ νεότερο χέρι, ἴσως τοῦ ζωγράφου Ἰωάννη Κορνάρου πού ἀνανέωσε τὸ Ἐπί σοί χαίρει και ἄλλες εἰκόνες τῆς μονῆς (βλ. Κωνσταντουδάκη-Κι-

τρομηλίδου, Τρίπτυχο τοῦ Γεωργίου Κλόντζα (ς), σ. 238, σημ. 111). Ἐπειδὴ ὁ τύπος τῆς ὑπογραφῆς εἶναι αὐτὸς τοῦ Κλόντζα (βλ. τρίπτυχα τῆς Ρώμης και τοῦ Λονδίνου, εἰκόνα τῆς Ἄρτας) και οἱ χρονολογίες μέσα στὰ ὄρια τῆς καλλιτεχνικῆς δραστηριότητάς του, μποροῦμε μᾶλλον νὰ δεχτοῦμε ὅτι αὐτὲς εἶναι σωστὲς, μὲ τὸ σκεπτικὸ ὅτι ὁ νεότερος ζωγράφος ξανάγραψε τὶς ἐπιγραφές πού ὑπῆρχαν στὶς δύο εἰκόνες εἴτε ὅτι τὶς ἔγραψε σύμφωνα μὲ στοιχεῖα πού βρῆκε στό ἀρχεῖο τῆς μονῆς. Σ' αὐτὴ τὴν περίπτωσή τὰ χρονολογημένα ἔργα γίνονται πέντε και τὰ ὑπογραμμένα δεκατέσσερα μὲ δεκαπέντε.

31. Κωνσταντουδάκη, Μαρτυρίες ζωγραφικῶν ἔργων στό Χάνδακα, σ. 105 κ.έ.

32. Κωνσταντουδάκη, Νέα ἔγγραφα γιὰ ζωγράφους τοῦ Χάνδακα (15' αἰ.), σ. 192.

33. Constantoudaki, Dominicos Theotocopoulos (El Greco) (βλ. ὑποσημ. 19), σ. 296 κ.έ.

34. Εἶναι γνωστὲς πολλὲς παραστάσεις τῆς Δευτέρας Παρουσίας σέ ὑπογραμμένα και ἀποδιδόμενα στό ζωγράφο ἔργα: Κώδικας τῆς Μαρκανθῆς Βιβλιοθήκης (Παλιούρας, Ὁ ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας, σ. 181 κ.έ., πίν. 390-409), κώδικας 170 Barozzi (Παλιούρας, Οἱ μικρογραφίες τοῦ χρησιμοποιοῦ κώδικα 170 Barozzi, σ. 324 κ.έ., πίν. 113-114), τρίπτυχα Πάτμου (βλ. ὑποσημ. 26), Βενετίας (Chatzidakis, Icônes de Venise, ἀριθ. 51, σ. 77 κ.έ., πίν. 39), Ρώμης (Βοκοτόπουλος, Ἐνα ἄγνωστο τρίπτυχο τοῦ Γεωργίου Κλόντζα, σ. 66 κ.έ., πίν. 10', Κ', ΚΒ' και ΚΓ'), Λονδίνου (Sotheby's, Icons and East Christian Works of Art, βλ. ὑποσημ. 20, ἀριθ. 119), φύλλα τριπτύχου τοῦ Βατικανοῦ (A. Muñoz, L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata, Rome 1906, σ. 71, εἰκ. 45-47). Εἰκόνες Βενετίας (Chatzidakis, ὁ.π., ἀριθ. 52, σ. 79 κ.έ. πίν. 40-41), Σύμης (Ἀχειμάστου, Εἰκόν Δευτέρας Παρουσίας, σ. 207 κ.έ., πίν. 84-90α), Κέρκυρας (Ἀχειμάστου, ὁ.π., σ. 217 κ.έ., πίν. 90β-95), μονῆς τοῦ Σινᾶ (Βοκοτόπουλος, ὁ.π., σ. 74, Κωνσταντουδάκη, Τρίπτυχο τοῦ Γεωργίου Κλόντζα (ς), σ. 237, σημ. 109), τοῦ Drnis (ἀδημοσίευτη, βλ. ὑποσημ. 28) και τοῦ Καΐρου (ἄλλοτε στή Συλλογὴ Bay, βλ. ὑποσημ. 28).

35. Τρίπτυχα Πάτμου (Χατζηδάκης, ὁ.π., ὑποσημ. 26, πίν. 41-42), Ρώμης (Βοκοτόπουλος, ὁ.π., ὑποσημ. 34, σ. 71 κ.έ., πίν. ΚΣΤ'), Λονδίνου (Sotheby's, ὁ.π.), Ραβέννας (Κωνσταντουδάκη, Τρίπτυχο στή Δημοτικὴ Πανακοθήκη τῆς Ραβέννας, σ. 146 κ.έ., πίν. Α'-Γ'), Γενεύης (Lasović-Frigerio-Zeniou, Les icônes du Musée d'Art et d'Histoire, Genève, ἀριθ. 5) και Παρισιοῦ (Κωνσταντουδάκη, Τρίπτυχο τοῦ Γεωργίου Κλόντζα (ς), σ. 217 κ.έ., πίν. ΛΖ', ΜΖ'-ΝΗ').

36. Τρίπτυχα Ρώμης (Βοκοτόπουλος, ὁ.π., σ. 70 κ.έ., πίν. ΚΑ' και ΚΕ') και Λονδίνου (Sotheby's, βλ. ὑποσημ. 34), εἰκόνες τῆς Βενετίας (Chatzidakis, Icônes de Venise, ἀριθ. 50, σ. 75 κ.έ., πίν. VI και 37) και τῆς μονῆς τοῦ Σινᾶ (Κωνσταντουδάκη, Τρίπτυχο τοῦ Γεωργίου Κλόντζα (ς), σ. 238, σημ. 111, Βοκοτόπουλος, ὁ.π., σ. 74).

37. Ἐκτός ἀπὸ τὴν Κοίμηση στὰ τρίπτυχα τῆς Πάτμου και τῆς Βενετίας, στὶς εἰκόνες τοῦ Ἐπί σοί χαίρει τῆς Βενετίας, τῆς Κῶ και τῆς μονῆς τοῦ Σινᾶ, πρέπει νὰ σημειωθεῖ και ἡ μικροσκοπικὴ Κοίμηση πού παριστάνεται στό Δωδεκάορτο τοῦ τέμπλου στήν εἰκόνα τοῦ Σεράγεβο (Βοκοτόπουλος, Ἄγνωστη κρητικὴ εἰκόνα στό Σεράγεβο, σ. 386, εἰκ. 1, 3 και 4). Στήν εἰκονίτσα τοῦ τέμπλου ὁ Χριστὸς σκύβει στήν Παναγία νὰ δεχτεῖ τὴν ψυχὴ της, ὁμοία ὅπως στήν Κοίμηση τοῦ Δομήνικου Θεοτοκόπουλου στήν Παναγία τῶν Ψαριανῶν τῆς Σύρου (Ἐκθεση γιὰ τὰ ἑκατὸ χρόνια τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας (1884-1984), Κατάλογος, Ἀθήνα 1984, ἀριθ. 21, σ. 34-35).

38. Βλ. Παλιούρας, Ὁ ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας, σ. 31.

39. Πρόχ. Παλιούρας, ὁ.π., σ. 56 κ.έ. και 69.

40. Weitzmann, Ikonen, ἀριθ. 20.

41. Icones grecques et russes, Galerie Nikolenko, Paris 1975, Κατάλογος, ἀριθ. 12.

ποδώσει τό πάθος τοῦ Θεανθρώπου, τό ἀποκαλυπτικό μεγαλειῶ τῆς Δευτέρας Παρουσίας καί τά βάσανα τῶν ἁμαρτωλῶν ἢ τῆ δοξαστική κοσμολογία τοῦ Ἐπί σοί χαίρει μέ δυτικότερους ρυθμούς, μορφές καί στοιχεῖα, μέ πλούσιες καί εὐφάνταστες ἀφηγηματικές σκηνές, μέ προοπτικά, συνθετικά καί διακοσμητικά τεχνάσματα —ἀσφαλῶς ὄχι χωρίς τῆ βούληση καί ἀποδοχή τοῦ παραγγελιοδότη— δέν παραδίνεται αὐτός ὁ Κρητικός ζωγράφος στή σαγήνη τῶν θεωρητικῶν ἀπόψεων καί τῆς εἰκονογραφικῆς πρακτικῆς τῆς δυτικῆς τέχνης, δέν υἰοθετεῖ τίς τεχνικές καί τήν τεχνολογική ἔκφραση τῆς περισσότερο ἀπ' ὅ,τι χρειάζεται γιά τήν πραγμάτωση τῶν εἰκαστικῶν καί θρησκευτικῶν ὁραμάτων του. Ἐμνητής ἁγίων καί ἀνθρώπων, ἤξερε καλύτερα ἀπό κάθε ἄλλον —καί σ' αὐτό τόν βοήθησε ἡ δυτικότερη καλλιτεχνική ἀγωγή του— νά ὀργανώνει μέ μαεστρία τό πολυποικίλο πλῆθος σέ περιορισμένες ζωγραφικές ἐπιφάνειες, ὅπου στό σύνολο βασιλεύει ὁ «φόβος τοῦ κενοῦ» ἀλλά καί ἡ ἔννομη τάξη, μέ ζωηρά καί θα'λεγες διασκεδαστικά γιά τόν ἴδιο κινητικά παιχνιδίσματα μιᾶς ἀπλῆς ἢ ἀνάλογα πολλαπλῆς στούς σχηματισμούς τῆς γεωμετρικῆς εὐρυθμίας, πού ἄλλωστε φανερώνουν τῆ νεανικότητα τοῦ νοῦ καί τήν ὠριμότητα τῆς ζωγραφικῆς ματιᾶς του. Χωρίς ἄλλο ὁ Γεώργιος Κλόντζας εἶναι ἀπό τούς πιό ἀντιπροσωπευτικούς καί γόνιμους ζωγράφους τοῦ «κρητικοῦ μανιερισμοῦ».

Πολλά ἀπό τά ἔργα πού ἀποδίδονται στόν κύκλο τέχνης τοῦ Κλόντζα εἶναι καί ποιοτικά διαφορετικά μεταξὺ τούς καί μέ τά ὑπογραμμένα ἔργα, τόσο πού μερικά, ὅπως γιά παράδειγμα τά φύλλα τριπτύχου τοῦ Βατικανοῦ⁴² καί στόν ἀντίποδα τέχνης ἡ Κοίμησις τῆς Κῶ, εἶναι δύσκολο νά συνδεθοῦν μέ τό πρόσωπό του. Αὐτό σέ ὀρισμένα μπορεῖ νά ὀφείλεται στίς ἐξελικτικές φάσεις, σέ βραχύχρονες ἐπιρροές, σέ περιστασιακές ἢ μή ἐπιλογές καί μεταλλαγές τοῦ ὕφους τοῦ ζωγράφου στό μεγάλο διάστημα τῶν σαράντα καί παραπάνω χρόνων πού ἐργάστηκε, στίς προτιμήσεις τῶν προσώπων πού ἔδιναν τήν παραγγελία, στό εἶδος καί τό μέγεθος τῶν ἔργων, κατά μεγάλο ὕστερα μέρος στή σύνθεση καί στόν τρόπο λειτουργίας τοῦ ἐργαστηρίου του. Εἶναι πραγματικά πολύ δύσκολο νά ὀριστεῖ τί βγήκε μόνο ἀπό τό χέρι τοῦ μαῖστρου σ' ἕνα ὀργανωμένο καί προφανῶς πολυσύχναστο ἐργαστήριό σάν τό δικό του, πού θ' ἀριθμοῦσε σέ μιάν ἐποχή τουλάχιστον τέσσερις ζωγράφους —τόν ἴδιο καί τά παιδιά του— ἄν ὄχι καί ἄλλους συνεργάτες ἢ μαθητευόμενους· μέ πιεστικές καμιά φορά παραγγελίες, πού θά ὀδηγοῦσαν σέ λιγότερο ἐπιμελημένη παραγωγή· ὅπου ἡ κατανομή τῶν κατὰ διαδοχικές φάσεις ἐργασιῶν μιᾶς εἰκόνας θά ἦταν ἀνάλογη μέ τῆ θέση καί τήν ἰδιαίτερη ἐπίδοση τῶν βοηθῶν ζωγράφων⁴³.

Γιά τίς διαφορές τῶν ἔργων θά ὑπάρχουν καί ἄλλοι

λόγοι πού μποροῦν νά συνεκτιμηθοῦν. Ἴσως, γιά παράδειγμα, ἐπιτρέπονταν καί ἀποκλειστικές παραγγελίες στά μέλη τοῦ ἐργαστηρίου, ὅπως ὁποῦτε μέ ἀποτελέσματα πού τό ἐκπροσωποῦσαν. Ἴσως ὁ Μανέας, ὁ Νικολός καί ὁ Λουκάς νά συνέχισαν μετά τό χωρισμό ἀπό τόν πατέρα τους νά ἐργάζονται μέ τόν τρόπο πού ἔμαθαν κοντά του, ἀλλά μέ προσωπικότερο ὕφος, πιθανῶς δίχως τῆ λάμψη καί τήν εὐστοχία πού ἐξασφάλιζε ἡ ἐπίβλεψη τοῦ προικισμένου ζωγράφου. Μπορεῖ ἀκόμη ἡ μακρόχρονη ἐνασχόληση τοῦ Γεωργίου Κλόντζα στή συγγραφή κωδίκων, πού ἔγραφε καί εἰκονογραφοῦσε ὁ ἴδιος ἢ καί μέ βοηθούς, νά μήν τοῦ ἄφηνε τότε τό χρόνο γιά πληρέστερη ἀπασχόληση σέ ἄλλες, βιαστικές ἐργασίες, πού ἐμπιστευόταν κατά μεγάλο μέρος στούς συνεργάτες του. Ἐπιπλέον μποροῦν νά γίνουν πολλές. Βέβαιο εἶναι πῶς ἡ συνολική μελέτη τῶν ἔργων —πού, πρέπει νά σημειωθεῖ, εἶναι μέ ἐλάχιστες ἐξαιρέσεις σημαντικά καλλιτεχνήματα— θά προσκρούσει σέ μεγάλες δυσχέρειες γιά τήν πατρότητα πολλῶν πού δέν ἔχουν ὑπογραφή. Τό πρόβλημα δέν εἶναι μόνο τῆς τέχνης τοῦ Κλόντζα, παίρνει ὡστόσο ἔμφαση στήν περίπτωσή του ἐξαιτίας τῶν πολλῶν, σχετικά, ἀνυπόγραφων ἔργων πού ἐντάσσονται στόν κύκλο τῆς τέχνης του καί τῆς πιθανότατης συνεργασίας μέ τούς τρεῖς ζωγράφους γιούς του, ἄν ὄχι καί μέ ἄλλους. Στό πρόβλημα αὐτό ἐμπλέκεται ἡ εἰκόνα τῆς Κῶ.

Ἐπὶ ὑπάρχουν ἔργα πού ὄντας κανεῖς ἐξοικειωμένος μέ τῆ ζωγραφική τοῦ Γεωργίου Κλόντζα τ' ἀναγνωρίζει χωρίς δισταγμό. Δέν εἶναι αὐτή ἡ περίπτωση τῆς εἰκόνας τῆς Κῶ. Κι αὐτό ἀποτελεῖ τό μεγαλύτερο ἴσως ἐμπόδιο γιά τήν ἄμεση σύνδεσή της μέ τό ζωγάφο. Ἐπί τῶ ἄλλο μέρος, τό εὐνοϊκότερο στοιχεῖο γιά τήν ἀπόδοσή της στόν Κλόντζα εἶναι ἀκριβῶς ἡ ἐξαιρετική ποιότητα τέχνης πού ἔχει, σέ συνάρτηση μέ ὅλα ἐκεῖνα τά στοιχεῖα πού συνιστοῦν χαρακτηριστικά γνωρίσματα τοῦ ὕφους του. Καί καθὼς δέν εἶναι γνωστές ὁμοίας τέχνης εἰκόνες μέ ὑπογραφή ἄλλου σημαντικοῦ ἀπό τίς δεκάδες ζωγράφων πού ἐργάζονταν στό Ἡράκλειο γύρω στά χρόνια τοῦ Κλόντζα, ἡ ἀπόδοση τῆς εἰκόνας τῆς Κῶ στό ἐργαστήριό του προβάλλει σάν ἡ μόνη δυνατή θέση, καί σέ σχέση μέ τήν ποιότητά της ἡ ὑπόθεση γιά τῆ ζωγράφισή της ἀπό τόν ἴδιο ὄχι ἀπίθανη. Ἐπί ἀκόμη πιό πέρα, ἡ ὑπαρξή της στήν Κῶ βάζει στόν πειρασμό νά σκεφτοῦμε τό ἀναπόδεικτο ἐπίσης μήν τυχόν εἶναι ἀπό τίς εἰκόνες πού ζωγράφησε ὁ Κλόντζας τό 1587 γιά τόν ἐπίσκοπο τῆς Καρπάθου καί ἀπό ἄγνωστη συγκυρία βρέθηκε ὕστερα στό βορειότερο νησί τῆς Δωδεκανήσου⁴⁴.

Σημειώθηκαν στά προηγούμενα οἱ οὐσιώδεις ὁμοιότητες στή σύνθεση, τό ἀρχιτεκτονικό βάθος, τόν τύπο μορφῶν καί στοιχείων πού ἔχει ἡ Κοίμησις τῆς Κῶ μέ

τίς αντίστοιχες, συνοπτικές παραστάσεις σε ύπογραμμένα έργα του Κλόντζα, στην εικόνα του 'Επί σοι χάρει τῆς Βενετίας καί στό τρίπτυχο τῆς Πάτμου, ἐπίσης μέ τήν πολυσύνθετη Κοίμηση στό τρίπτυχο τῆς Βενετίας, ἀνυπόγραφο ἀλλά βέβαιο ἔργο του. Σ' αὐτές πρέπει νά προστεθεῖ ἡ ὁμοιότητα στό εἶδος καί τή χρήση τοῦ χρώματος.

Τό χρώμα τοῦ Κλόντζα, πλούσιο, «ἠχηρῶ» καί μεστό, μέ βαρύνουσα θέση στήν εικόνα, πλημμυρίζει ἄφοβα καί δεξιοτεχνικά τή ζωγραφική ἐπιφάνεια, μέ τήν ἴδια ἀντίληψη πού διακρίνει τήν πολυπρόσωπη συνήθως συγκρότησή της. Φωτεινά καί ζωηρά ἢ σέ ὕφεση χρώματα, πράσινο, λαδί, σμαραγδί, μπλέ, χρυσοκίτρινο, πορτοκαλί, κόκκινο, βαθυκόκκινο, καστανό, τριανταφυλλί, ρόζ-μώβ τοῦ κυκλάμιου, βιολετί, γκρί καί ἄλλα, ἐναλλάσσονται ἀνάλογα σέ πολλές, τοπικά καθαρές ἢ μεικτές ἀποχρώσεις καί τόνους, πού συνθέτουν μέ ἁρμονικούς συσχετισμούς τό ἰδιαίτερο χρωματικό ὕφος κάθε ἔργου καί δίνουν τόν προέχοντα τόνο του.

Ἡ πολυχρωμία ἀποτελεῖ σταθερό συστατικό τῆς τέχνης τοῦ Κλόντζα. Τό χρωματικό ὕφος παρουσιάζει διαφοροποιήσεις πού μποροῦν νά βοηθήσουν στή συσχέτιση κατά χρονικές περιόδους τῶν ἔργων, ὅπως εἶναι ἡ περίπτωση μέ τήν Κοίμηση τῆς Θεοτόκου καί τό Μαρτύριο τοῦ ἀγίου Δημητρίου στή μονή τοῦ Σινᾶ πού μοιάζουν στό χρώμα⁴⁵. Ἡ Κοίμηση τῆς Κῶ πλησιάζει περισσότερο στήν πλούσια χρωματική σύνθεση τῶν ἔργων τῆς Βενετίας⁴⁶, μέ τή μᾶλλον ἀνάλαφρη πολυχρωμία, σέ σύγκριση γιά παράδειγμα μέ τό βαρύτερο χρώμα τοῦ τριπτύχου τῆς Πάτμου⁴⁷, μέ τήν προτίμηση στά πράσινα, τή μετρημένη στό σύνολο χρήση τοῦ φωτεινοῦ κόκκινου σέ καίρια γιά τή σύνθεση τῆς εἰκόνας σημεῖα, μέ τή διανομή τῶν χρωμάτων κατά τρόπο πού συνηχεῖ στήν προοπτική τῆς ἀντίληψη.

Σταθερό καί σημαντικό εἶναι ἐπίσης τό ἐνδιαφέρον τοῦ Κλόντζα γιά τό ἀρχιτεκτονικό βάθος τῶν εἰκόνων. Στά θέματα πού πραγματεύεται τό φυσικό τοπίο ἔχει περιορισμένη ἀνάλογα θέση καί ἀποδίδεται συνήθως συμβατικά, ἀκόμη καί σέ συνθέσεις ὅπως τῶν σιναϊτικῶν σκηνῶν στά τρίπτυχα τῆς Ρώμης⁴⁸ καί τοῦ Λονδίνου⁴⁹, ἐκτός ἀπό σπάνιες περιπτώσεις σάν τοῦ γαλήνιου τοπίου στόν παράδεισο καί τοῦ παγεροῦ ἀτμοσφαιρικοῦ τοπίου στήν ἀνάσταση τῶν νεκρῶν τῆς Δευτέρας Παρουσίας στή μονή τοῦ Σινᾶ⁵⁰. Ἀντίθετα, ἐκτός ἀπό εἰδικές περιπτώσεις σάν τῶν σκηνῶν τοῦ Δωδεκαόρτου στό τρίπτυχο τῆς Πάτμου ὅπου ἀκολουθεῖ πιστά στίς περισσότερες τοῦς δόκιμους μεταβυζαντινούς τύπους, τά κτίσματα, ποικίλα, ἐντυπωσιακά καί πολύμορφα, πόλεις, πλατεῖες, μοναστήρια, ἐκκλησίες, γεφύρια, στοές καί πυλώνες, ἐσωτερικά ἐκκλησιῶν, ἐπίσημων κτιρίων καί ἄλλα, ἔχουν στίς εἰκόνες του σημαίνουσα θέση. Μέ συγκεκριμένες ἀναφορές στή δυτική, κυρίως τή βενετσιάνικη ἀρχιτεκτονική τοῦ

καιροῦ του ἢ τή λίγο πῖο πρῖν, αὐτή πού ἀποτελοῦσε παρόν στήν οἰκοδομία τῆς Κρήτης, μέ ἐνδιαφέρουσες προοπτικές ἀπόψεις, συνθετικές καί διακοσμητικές λύσεις, τά διάφορα κτίσματα δείχνουν προπάντων τίς δυτικότερες προτιμήσεις του καί δημιουργοῦν ἕνα ἰδιαίτερο τοῦ ὕφους του περιβάλλον στά δρώμενα, ὅπως καί στήν περίπτωση τῆς εἰκόνας τῆς Κῶ.

Τό ἀρχιτεκτονικό βάθος στήν Κοίμηση τῆς Κῶ (Εἰκ. 1, 5 καί 6), καθῶς ὅμοια σ' αὐτή τῆς μονῆς τοῦ Σινᾶ (Εἰκ. 10), ἀποτελεῖ τό κύριο —δευτερεύον ἀπό τήν ἄποψη τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου ἀλλά ἐμφαντικό στήν ἐντύπωση καί τό μέγεθος— μέρος τῆς εἰκόνας, πού δηλώνει ἀπερίφραστα τή δυτική καταγωγή του, στή σύνθεση, τήν προοπτική ἀντιμετώπιση καί ἰδίως στή μορφή τῶν τριῶν ἐπίσημων κτιρίων πού ἀνοίγονται σέ χῶρο πλατείας. Τό ἀρχιτεκτονικό σύστημα ἀναλογεῖ στή σύνθεση τῆς Προβατικῆς Κολυμβήθρας στό τρίπτυχο τῆς Πάτμου⁵¹ καί ἐνός σχεδίου στόν κώδικα τῆς Μαρκιανῆς Βιβλιοθήκης⁵², ὅπου ὑπάρχουν καί τά μακρόστενα, στή σειρά μιᾶς στοᾶς ἐκεῖ, τοξωτά ἀνοίγματα στίς πλάγιες ὀψεις· αὐτά, πού στήν εικόνα τῆς Κῶ διατρέχουν μέ ζωγραφική ἄδεια τό ὕψος τριῶν ὀρόφων, κλεισμένα μέ τό κομψό κιγκλίδωμα ψηλά καί σκεπασμένα πῖο κάτω μέ κόκκινα παραπετάσματα,

42. Miñoz, ὁ.π. (ὑπόσημ. 34). Ἐχειμάστου, Εἰκόν Δευτέρας Παρουσίας, σ. 218, σημ. 38 καί 53. Βοκοτόπουλος, Ἐνα ἄγνωστο τρίπτυχο τοῦ Γεωργίου Κλόντζα, σ. 69.

43. Γιά τήν κίνηση τοῦ ἐργαστηρίου Κλόντζα ἐνδεικτικά στοιχεῖα προκύπτουν ἀπό τήν κεντρική θέση του, ἀπό μαρτυρίες γιά σημαντικές παραγγελίες πού εἶχε ὁ Κλόντζας, γιά παραγγελία πού ἀθέτησε κ.ά. (βλ. σ. 132, 134 τῆς μελέτης).

44. Βλ. ὑπόσημ. 27. Εὐνόητο εἶναι πῶς τό πρόβλημα τοῦ ζωγράφου τῆς εἰκόνας περιπλέκεται ἀπό τό ὅτι δέν ἔχουν ἐντοπιστεῖ ἐνυπόγραφα ἔργα τῶν τριῶν παιδιῶν τοῦ Γεωργίου Κλόντζα.

45. Weitzmann, Ikonen, ἀριθ. 20 καί 23.

46. Chatzidakis, Icônes de Venise, πίν. VI. Ἡμερολόγιο 1970 (βλ. ὑπόσημ. 12). G. Babić e M. Chatzidakis, Le icone della Penisola Balcanica e delle Isole, K. Weitzmann - G. Alibegashvili - A. Volskaja κ.ά., Le icone, Milano 1983, εἰκ. σ. 356 καί 357.

47. Χατζηδάκης, Εἰκόνες τῆς Πάτμου, πίν. 40 καί 42 (= Icons of Patmos).

48. Βοκοτόπουλος, Ἐνα ἄγνωστο τρίπτυχο τοῦ Γεωργίου Κλόντζα, σ. 69 κ.έ., πίν. ΚΔ'.

49. Βλ. ὑπόσημ. 20.

50. Ἀδημοσιευτή (ἀπό φωτογραφία στό ἀρχειο τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου).

51. Χατζηδάκης, ὁ.π., πίν. 62.

52. Παλιούρας, Ὁ ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας, πίν. 348.

τραβηγμένα στο πλάι, που αναδεύουν μνήμες βυζαντινών παραστάσεων⁵³.

Τά μορφολογικά στοιχεία στην ενδιαφέρουσα σύνθεση των προσώπων είναι τά οικεία του Κλόντζα. Τό μαρμάρινο κιγκλίδωμα στους εξώστες και ή σκάλα που οδηγεί στο μπαλκόνι δεξιά⁵⁴, τό δίλοβο, έγγεγραμμένο σέ τόξο παράθυρο μέ τό λεπτό κολονάκι στή μέση και τό στρογγυλό φεγγίτη στό τύμπανο⁵⁵, οί μνημειώδεις πυλώνες, ό άριστερός μέ τό κλασικίζον προστώ⁵⁶ και ό δεξιός μέ πελεκητούς στό περίγραμμα λίθους⁵⁷, είναι γνωστά στοιχεία στά έργα του, δέν είναι ξένα στην αρχιτεκτονική επίσης της Κρήτης⁵⁸.

Ίδιαίτερα ενδιαφέρει ή συγκρότηση του πυλώνα στό άριστερό οικοδόμημα (Εικ. 5). Ή πύλη μέ τό προστώ, σάν του δεξιού κτιρίου στην Κοίμηση του τριπτύχου της Πάτμου⁵⁹, του ίδιου μ' αυτό που χρησιμοποίησε ό Δομήνικος Θεοτοκόπουλος στην Κοίμηση της Παναγίας της Σύρου⁶⁰, κοσμεϊται μέ αγάλματα σέ μία μάλλον δυσερμήνευση σύνθετη. Τή συνιστούν μορφή νέου ως την όσφύ στό τύμπανο του αετώματος, που προβάλλει μπροστά από τά άλλεπάλληλα κυμάτια προς τ' άριστερά γυρισμένος· στην κορυφή του αετώματος όρθιος αρχάγγελος μέ στρατιωτική στολή σέ άβρη, ζυγισμένη στάση, μέ λυγισμένο τό πόδι σέ άναπαυση, τό ένα χέρι στην μέση και τό άλλο σηκωμένο ψηλά· στην δεξιά γωνία γυμνή γυναικεία μορφή μέ τό χέρι διπλωμένο μπροστά, που βλέπει τον αρχάγγελο επάνω. Ή τελευταία, γυμνή επίσης, μορφή στην άριστερή άκρη του αετώματος άνήκει στό ξαναζωγραφισμένο μέρος της εικόνας, και πιθανότατα υπήρχε αντίστοιχη αρχικά στό σημείο αυτό, στην ίδια ή διαφορετική στάση. "Όπως συνήθως στην μεταβυζαντινή ζωγραφική, δοσμένες όλες οί μορφές στην μονοχρωμία των τοίχων δέν έχουν την πλαστική υπόσταση αγαλμάτων αλλά τή θωριά προσώπων μέ ζωγραφική άμεσότητα, και ουσιαστικά ή έλευθερη θέση τους καθορίζει ότι πρόκειται για αγάλματα.

Ή άπλουστευση, συγκριτικά, των μορφολογικών στοιχείων των κτιρίων στην Κοίμηση της μονής του Σινά (Εικ. 10) εκδηλώνεται και στην διαμόρφωση του αντίστοιχου πυλώνα, μέ τό όρθογώνιο εκεί άνοιγμα. Δέν υπάρχει ή πλούσια γλυπτική σύνθεση της εικόνας της Κω αλλά μόνο ή μορφή, ζωγραφική, του νέου στό τρίγωνο του αετώματος, σχεδιασμένη επίπεδα και παισιωμένη μέ σχηματικούς βλαστούς, σάν τις συνηθισμένες διακοσμητικές μορφές των κρητικών εικόνων σέ ανάλογη θέση⁶¹. Ή άριστερά και δεξιά επάνω στολίζουν τον τοίχο δύο μετάλλια μέ μικροσκοπικές, σκιώδεις μορφές σέ φυτικό πλαίσιο. Ή ανάλογες μέ της εικόνας της Κω γλυπτικές ή ζωγραφικές συνθέσεις δέν είναι άγνωστες στα υπογραμμένα έργα του Κλόντζα, όπως στό Ήπί σοί χαιρεί του τριπτύχου της Ρώμης⁶² και στον κώδικα της Μαρκιανής⁶³.

"Όπως αναφέρθηκε πιο πριν, ή Κοίμηση της Κω δέν είναι από τα έργα που αναγνωρίζονται εύκολα και μπορούν άνεπιφύλακτα ν' αποδοθούν στο Γεώργιο Κλόντζα. Οί φυσιογνωμίες, τό πλάσιμο, ή ίδια ή σύνθεση μέ την όξύτονη και κάπως ψυχρή γεωμετρική καθαρότητα των γραμμών δίνουν στο σύνολο ένα ξενικό για την τέχνη του ύφους, που όμοιο δέ διαπιστώνεται στα υπόλοιπα έργα.

Ή Ορισμένες μορφές, ό άγγελος στο επεισόδιο του Ήφονία (Εικ. 1 και 4), άγγελοι στην δόξα του Χριστού και στην Μετάσταση (Εικ. 2 και 7), οί μικρογραφημένοι θεατές στους εξώστες (Εικ. 5 και 6), μπορούν εύκολότερα νά συνδεθούν μέ τον Κλόντζα, μέ τον τύπο, τή φορεσιά, τή στάση και τις χειρονομίες⁶⁴. Δέ συμβαίνει τό ίδιο μέ φυσιογνωμίες σάν του Χριστού, του

53. Τριώροφα κτίρια υπάρχουν σέ μικρογραφίες του κώδικα της Μαρκιανής (Παλιούρας, δ.π., πίν. 25, 178, 283, 295, 305) και στην Κοίμηση του τριπτύχου της Βενετίας —τό δεξιά οικοδόμημα, που κόβεται για νά σχηματιστεί ή στέψη του φύλλου (Chatzidakis, δ.π., ύποσημ. 5, πίν. 38), αλλά όχι μέ την ίδια μορφή. Πολυώροφα στην Κοίμηση κτίρια, όπου θεατές της σκηνής, βρίσκονται σέ λίγες, νεότερες εικόνες που διαμορφώνονται κατά τό πρότυπο των εικόνων της Κω και της μονής του Σινά, όπως είναι ή ενδιαφέρουσα Κοίμηση του ναού των Άγιων Ήναργύρων στην Λευκάδα (Π. Γ. Ροντογιάννης, Ή χριστιανική τέχνη στην Λευκάδα, Ήταιρεία Λευκαδικών Μελετών, Ήπετηρίς Γ' (1973), Ήθηναί 1974, σ. 131, πίν. 50, 1). Βλ. επίσης μία εικόνα μέ ύπογραφή του Ήλίου Μόσκου, Ήυγγόπουλος, Συλλογή Ήλένης Ή. Σταθάτου, άριθ. 9, σ. 11 κ.έ., πίν. 9).

54. Παλιούρας, Ή ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας, πίν. 66, 86, 134, 305, 328.

55. "Ο.π., πίν. 27, 66, 213, 351.

56. "Ο.π., πίν. 141, 213, 223, 244, 298, 305, 317, 347, 351. Χατζηδάκης, Εικόνες της Πάτμου, πίν. 42 (=Icons of Patmos). Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, Τρίπτυχο του Γεωργίου Κλόντζα (:), πίν. Μ'.

57. Παλιούρας, δ.π., πίν. 73, 100, 141, 170, 178, 295, 305, 364. Βοκοτόπουλος, Ήνα άγνωστο τρίπτυχο του Γεωργίου Κλόντζα, πίν. ΚΒ'.

58. G. Gerola, Monumenti veneti nell' isola di Creta, I, Venezia 1906, εικ. 211, 218, 223, 224, 231, 264, 291, IV, Venezia 1932, εικ. 34 κ.ά.

59. Χατζηδάκης, δ.π., ύποσημ. 56.

60. Βλ. ύποσημ. 37.

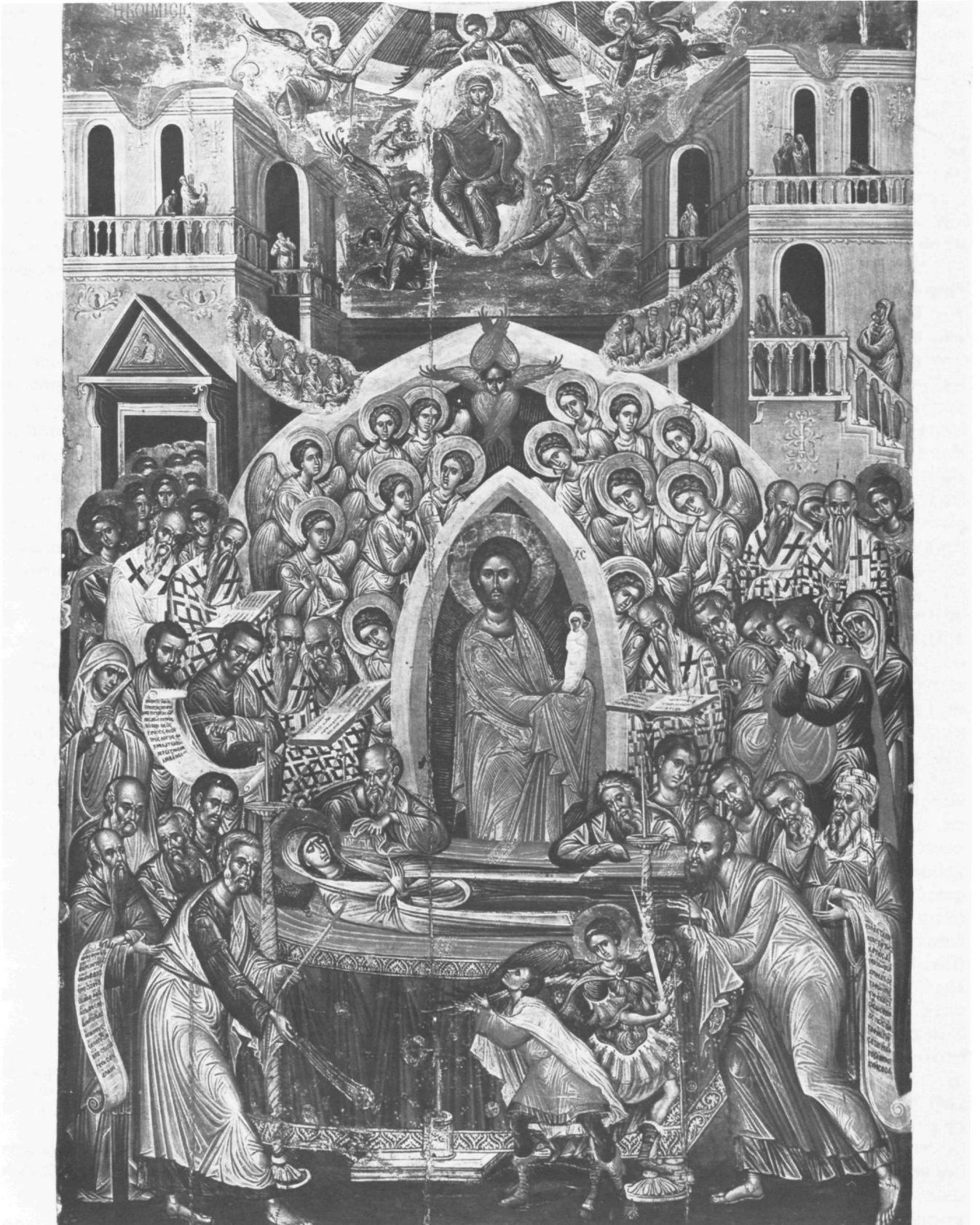
61. "Όπως, πρόχειρα, στην Κοίμηση του Ήνδρέα Ρίτζου στο Τορίνο (βλ. ύποσημ. 9) και στο Μαρτύριο του άγιου Δημητρίου στην μονή του Σινά, που αποδίδεται στον Κλόντζα (βλ. ύποσημ. 40).

62. Βοκοτόπουλος, δ.π., πίν. ΚΕ'.

63. Παλιούρας, Ή ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας, πίν. 131, 305, 327.

64. Ής σημειωθεί και τό βαρύτιμο ύφασμα μέ τά μεγάλα σχέδια που σκεπάζει την κλίνη της Παναγίας μόνο εδώ, όμοιο στο είδος μέ τά βενετσιάνικα ύφασματα που χρησιμοποιεί συχνά ό Κλόντζας στο χειρόγραφο της Μαρκιανής για σπουδαία πρόσωπα και έπίσημους έσωτερικούς χώρους (Παλιούρας, δ.π., πίν. 24, 35, 211, 235-237, 239-240, 261-262, 277, 298, 307).

Εικ. 10. Κοίμηση της Παναγίας στην μονή της Ήγίας Αικατερίνης του Σινά (Weitzmann)



Ἰωάννη τοῦ Θεολόγου, ἱεραρχῶν καὶ ἄλλων (Εἰκ. 2, 3, 4 καὶ 9), πού δέν ταυτίζονται μέ ἀντίστοιχους τύπους προσώπων στά ὑπογραμμένα ἔργα, ἀλλά μοιάζουν μέ τῆς εἰκόνας στή μονή τοῦ Σινᾶ (Εἰκ. 10), χωρίς ὥστόσο κι ἐκεῖ μέ ἀπόλυτα πειστική, γιά τό ἴδιο χέρι τοῦ ζωγράφου, ὁμοιότητα.

Οὔτε τό πλάσιμο τῶν προσώπων (Εἰκ. 2-9) ἀντιστοιχεῖ μέ τή γνωστή ἐργασία τοῦ Κλόντζα στά τρίπτυχα καί σέ εἰκόνες, ὅπως τό Ἐπί σοί χαίρει τῆς Βενετίας⁶⁵, οἱ Τρεῖς Ἱεράρχες τῆς Συλλογῆς Nikolenko⁶⁶, ἡ Μνηστεία τῆς ἁγίας Αἰκατερίνης τῆς Ἄρτας⁶⁷. Στήν εἰκόνα τῆς Κῶ τό πλάσιμο διαφοροποιεῖται κυρίως μέ τή χρήση τῆς λεπτῆς καί εὐκίνητης γραμμικῆς πινελιάς, πού διαγράφει, φωτίζει, παιδεύει τό ἀνάγλυφο καί ἀποδίδει εὐαίσθητα τή μορφολογία στό πρόσωπο καί στά χέρια, στά μαλλιά καί στίς συχνά πολύ μακριές καί χυτές γενειάδες (Εἰκ. 9). Γρήγορες καί εὔστοχες γραμμές, πυκνά πλεγμένες στίς μονοχρωμίες τῶν ἀγγέλων καί ἄλλοῦ, πού φεύγουν ἐλεύθερα στήν ἐπιφάνεια εἴτε σμίγουν σέ φωτισμένα ἐπίπεδα, παροῦσες ἀκόμη καί στά μικροσκοπικά πρόσωπα (Εἰκ. 7 καί 8), θυμίζουν στή λειτουργία τους παλιότερα ἔργα. Ἰδιότυπο εἶναι καί τό «στερεομετρικό» σέ ὀρισμένες μορφές σχῆμα τῆς μύτης μέ τήν πλατιά ράχη (Εἰκ. 9), πού ὁ ὄγκος τῆς ὀρίζεται μέ τή σκοτεινή γραμμή τοῦ σχεδίου καί μιά παράλληλη ἀπό τήν ἄλλη πλευρά φωτεινῆ γραμμῆ. Ἀνάλογα, οἱ πτυχές στά φορέματα (Εἰκ. 1, 4), πυκνές, γρήγορες καί ἀνάλαφρες, πειθαρχημένες στά γνωστά τοῦ ζωγράφου πλούσια ἐπαναλαμβανόμενα σχήματα καί ὀργανωμένες στό ρυθμό πού δυναμικά συνέχει τό ἔργο, ἔχουν ἐδῶ ἕνα γραμμικά πύο ἐξεζητημένο καί ἐπίμονο, κοφτό καί μεταλλικό τόνο, ἰδίως στίς μορφές τῶν ἀποστόλων μπροστά, πού ξενίζει. Ἀντίθετα, στό ὕφος τοῦ Κλόντζα ταιριάζουν ἡ στάση τῶν μορφῶν στούς χορούς καί ἡ συναμεταξύ τους σχέση, μέ ἰδιαίτερο στοιχεῖο στήν εἰκόνα τῆς Κῶ τήν κατεύθυνση τοῦ βλέμματος πολλῶν πρός τό θεατή· ἡ χαλαρωμένη θέση τοῦ χεριοῦ στό στήθος τῶν ὑμνογράφων ἁγίων κι ἐνός ἀποστόλου δεξιά⁶⁸ (Εἰκ. 3 καί 4)· τό ζωηρό, ἀνοιχτό βῆμα τοῦ Πέτρου καί ἡ ἀνάλογη σέ διάσταση θέση τοῦ ἀγγέλου δεξιά καί τοῦ Παύλου⁶⁹ (Εἰκ. 1)· σέ λεπτομέρεια, οἱ χαρακτηριστικές γραμμοῦλες ἢ στιγμές σέ ἐπάλληλη διάταξη μιᾶς διακεκομμένης γραμμῆς ἐδῶ κι ἐκεῖ στά φορέματα⁷⁰ (Εἰκ. 2 καί 8). Στό σύνολο, οἱ διαφορές τῆς εἰκόνας τῆς Κῶ μέ τά ὑπογραμμένα ἔργα τοῦ Κλόντζα βαραίνουν αἰσθητά στήν ἐντύπωση, ἰδίως σέ σύγκριση μέ τή γενικά πύο μαλακή στίς γραμμές τῆς πλαστική ὕψή μορφῶν καί πραγμάτων σ' αὐτά, μέ τό λιγότερο ὀξύτονο ὕφος στή συνθετική καί χρωματική σύστασή τους καί χωρίς ἐκεῖνο τό ἐξώκοσμο φῶς πού στήν Κοίμηση τοῦ νησιοῦ τῆς Δωδεκανήσου πανηγυρίζει στίς ὄψεις τῶν κτισμάτων καί βαθαίνει τό μυστήριο τῶν σκοτεινῶν

ἀνοιγμάτων τους. Ἡ ἀπάντηση στό ἐρώτημα ἂν ἡ εἰκόνα εἶναι αὐθεντικό δημιούργημα τοῦ Γεωργίου Κλόντζα, εἶναι δύσκολο νά δοθεῖ μέ ὅσα σήμερα εἶναι γνωστά γιά τήν τέχνη του. Εἶναι δύσκολο ἐπίσης νά καθοριστεῖ μέ κάποια ἀκρίβεια ὁ χρόνος τῆς κατασκευῆς τῆς καί σέ σχέση μέ τά γνωστά ἔργα τοῦ ζωγράφου. Τό πλάσιμο τῶν προσώπων, τό κρουστό καί νευρῶδες ὕφος καί ἡ εἰκονογραφική διάρθρωση τῆς εἰκόνας, σέ σύγκριση μέ τήν ὅμοια στό θέμα καί τόν τύπο εἰκόνα τῆς μονῆς τοῦ Σινᾶ, πού ὁ μαλακός πλαστικός τόνος τῆς εἶναι πύο σύμφωνος μέ τό ὕφος τοῦ Κλόντζα, ὑποδηλώνουν ὅτι πρόκειται ἴσως γιά σχετικά πύομο ἔργο, πιθανῶς στενότερα ἐξαρτημένο ἀπό τό πρότυπο του.

Ἀνάμεσα στίς προηγούμενες κρητικές εἰκόνες, αὐτή πού ταιριάζει καλύτερα σάν ὑποθετικό πρότυπο τῆς εἰκόνας τῆς Κῶ, παρά τίς οὐσιαστικές ἐπί μέρους εἰκονογραφικές διαφορές, εἶναι ἡ μικρή Κοίμηση τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου στό Τορίνο, τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 15ου αἰ.⁷¹ Ἡ εἰκονογραφική συγκρότηση καί ἡ συνθετική καθαρότητα, τό μνημειῶδες ὕφος, τό μεγαλεῖο τοῦ πλήθους, γενικά ἡ φιλόδοξη διαπραγματεύση τοῦ θέματος, ἀποτελοῦν βασικά σημεῖα ἐπαφῆς τῆς νεότερης εἰκόνας τῆς Κῶ μ' αὐτή τοῦ Τορίνου. Στά κοινά ἐπί μέρους στοιχεῖα τους εἶναι ὁ τύπος τοῦ Χριστοῦ, ἡ διπλή ἐμφαντική δόξα μέ ἀνάλογο σχῆμα καί μέγεθος πού κυριαρχεῖ στή σκηνή, μέ τό πλήθος τῶν συνοδῶν σέ μονοχρωμία ἀγγέλων σέ παρόμοια διάταξη, οἱ συμπαγεῖς ὄμιλοι τῶν μορφῶν πού παραστέκουν ἀριστερά καί δεξιά τήν κεκοιμημένη, οἱ θεατές στά παράθυρα τῶν δύο κτιρίων, μέ παραδοσιακή μορφή στήν εἰκόνα τοῦ Ρίτζου. Εἶναι ἀκόμη οἱ μικρογραφημένοι σέ μονοχρωμία ἀπόστολοι στίς ἀντικριστές νεφέλες, ἡ Μετάσταση τῆς Παναγίας, μέ λιγότερους ἀγγέλους στήν εἰκόνα τοῦ Ρίτζου πού σπαθίζουν μέ τά φτερά τό χρυσό οὐράνιο χῶρο δίνοντας στή σκηνή ἀνάλογο εὐρος, μέ τό μικρογραφημένο Θωμᾶ σιμά στήν Παναγία ἀριστερά, πού παραλαμβάνει τή ζώνη τῆς. Χωρίς τήν ἴδια ἀμεσότητα ἐπαφῆς μέ τήν εἰκόνα τοῦ Ρίτζου, πού ἐξασφαλίζει στήν Κοίμηση τῆς Κῶ κυρίως ἡ ἐνάργεια τῆς

65. Chatzidakis, *Icons de Venise*, πίν. 37 καί VI.

66. Βλ. ὑποσημ. 20.

67. Παπαδάκη, Μιά εἰκόνα τοῦ Γεωργίου Κλόντζα (βλ. ὑποσημ. 20), πίν. 36-38 καί ἐγχρωμοί πίνακες στό τέλος.

68. Παλιούρας, ὁ.π., πίν. 315, 370, 394, 405.

69. Παλιούρας, ὁ.π., πίν. 79, 312, 356, 358-360.

70. Ἀραῖα ἢ πυκνότερα, χαρακτηρίζοντας ἢ ὄχι μιά πτυχή, μέ διακοσμητικό λόγο, δέ λείπουν ἀπό τά ἔργα τοῦ Κλόντζα καί τά σχετιζόμενα μέ τό ἐργαστήριό του (πρόχ. Chatzidakis, ὁ.π., πίν. VI, Παπαδάκη, ὁ.π., ἐγχρωμες λεπτομέρειες).

71. Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, πίν. 200 (=Icons of Patmos). Babić e Chatzidakis, ὁ.π., ὑποσημ. 46, σ. 311, εἰκ. σ. 317.

Εἰκ. 11. Κοίμηση τῆς Παναγίας στήν Κῶ (Β')



συνθετικής πλοκής της, ή αντίστοιχη Κοίμηση της μονής του Σινᾶ δείχνει εικονογραφικά ἐγγύτερη στο πρότυπο του 15ου αἰ. Στά πρόσθετα στοιχεία ομοιότητας είναι ἡ Μετάσταση της Παναγίας σ' αὐτή, ἡ παρουσία τῶν ἀγγέλων στὸν ἀριστερό ὄμιλο, ἡ θέση τοῦ χερουβείμ στὴν κορυφή της δόξας, ἡ θέση τῶν ἀποστόλων πού φέρονται στά σύννεφα χαμηλά, μπροστά ἀπό τά πλευρικά οἰκοδομήματα, τά σκεπάσματα τῆς νεκρικής κλίνης καί τά δύο ψηλά κηροπήγια μέ τίς λαμπάδες πού καίνε μπροστά. Εἶναι στοιχεία κι αὐτά πού δέ διασαφηνίζουν τή χρονική σχέση τῆς εἰκόνας τῆς Κῶ μ' ἐκείνη τῆς μονῆς του Σινᾶ σέ συνάρτηση μ' ἕνα πρότυπο σάν τῆς εἰκόνας του Ἄνδρέα Ρίτζου, μεταλλαγμένο στό ὕφος καί τίς εἰκονολογικές ιδέες ἑνός ἰδιοφυοῦς ζωγράφου τοῦ προχωρημένου 16ου αἰ. ὅπως ὁ Γεώργιος Κλόντζας⁷².

Σέ γενική θεώρηση τοῦ προβλήματος, ἂν ὁ Γεώργιος Κλόντζας εἶναι ὁ δημιουργός τῆς εἰκόνας τῆς Κῶ, ἀποκαλύπτει σ' αὐτή ἰδιότυπες ἀποχρώσεις τῆς τέχνης του, πού θέτουν ἐνδιαφέροντα ἐρωτήματα γιά τήν ἐρμηνεία καί τήν κατάταξή τους στό συλλογικό ἔργο τοῦ ζωγράφου.

Β'. Ἡ μικρότερη Κοίμηση τῆς Κῶ (Εἰκ. 11-15) ἔχει διαστάσεις 77×54×3,4 ἐκ.⁷³ Τό περιορισμένο μέγεθος ὑποδηλώνει ὅτι αὐτή δέν ἦταν, ὅπως ἡ προηγούμενη, δεσποτική σέ τέμπλο ἀλλά προοριζόταν ἴσως γιά προσκυνητᾶρι ἢ ἄλλη χρήση, πιθανῶς σέ γυναικεῖο μοναστήρι, καθῶς συνάγεται ἀπό τήν ἀφιερωτική, μέ χρυσά γράμματα ἐπιγραφὴ δεξιά στό ἔδαφος κάτω: ΔΕΗ(ΣΙΣ) ΤΩΝ ΔΟΥΛΩΝ ΤΟΥ Θ(ΕΟ)Υ ΜΑΓΔΑΛΗΝΗΣ / Κ(ΑΙ) ΤΗΣ ΘΥΓΑΤΡΟΣ ΑΥΤΗΣ ΠΕΛΑΓΙΑΣ / ΤΩΝ ΜΟΝΑΧΩΝ].

Ἡ εἰκόνα εἶναι ζωγραφισμένη σέ χρυσό βάθος, μέ προετοιμασία ἀπό λεπτό μᾶλλον, πυκνοῦφασμένο λινό ὕφασμα καί γύψο σέ μονοκόμματο, ὅπως ἡ ἄλλη, χοντρό καί καλά πελεκημένο ξύλο, κομμένο λοξά στό τελείωμα τῶν πλευρῶν πίσω. Ἄλλοτε ὑπῆρχαν δύο πλατιά ξύλινα τρέσα, καρφωμένα σέ μικρὴ σχετικά ἀπόσταση ἀπό τήν ἄκρη τῶν στενῶν πλευρῶν. Ἡ ζωγραφική ἔχει καταστραφεῖ ὡς τό γύψωμα ἢ τό ξύλο σέ πολλά σημεία, χωρίς ὅμως κι ἐδῶ σοβαρά κενά στή συνθετικὴ ἐνότητα.

Ἡ πρωτότυπη σέ πολλά εἰκονογραφία καί ἡ ἐντυπωσιακὴ σκηνακὴ παρουσίαση δέν εἶναι γνωρίσματα μόνο τῆς μεγάλης ἀλλά καί τῆς μικρότερης εἰκόνας τῆς Κῶ, ἡ ὁποία ἀκολουθεῖ στή διάτύπωσή της μέ ἀρκετὴ πιστότητα τήν ἀφήγηση τοῦ συναξαρίου.

Ἡ Κοίμηση διαδραματίζεται σέ ἀνοιχτό τόπο, περιορισμένο πίσω ἀπό δύο οἰκοδομήματα σέ κλιμακωτὴ διάταξη καί δεξιά ἀπό χαμηλότερο, σέ συνέχεια, ὀριακό τῆς σκηνακῆς τοῖχο, πού ἀπομονώνει τό χῶρο ἀπό τή μακρινή, μικρογραφημένη πόλη πού ἀπλώνε-

ται πανοραμικά στό βάθος, στίς παρυφές λόφου ψηλά. Τό κεραμοσκεπαστο οἰκοδόμημα πού προβάλλεται μέ τόν ὄγκο του στό ἀριστερό τῆς σκηνακῆς εἶναι προοπτικά καί μέ προσοχὴ σχεδιασμένο στίς λεπτομέρειες. Διώροφο, μέ ριχτὴ στέγη δεξιά, στό ἰσόγειο, ἔχει πυλώνα στὴν πρόσοψη μέ τρίπλευρη ὀροφή του διαβατικού καί ἀνοιχτὴ τοξωτὴ θύρα στό βάθος, καί στενὸ ὀρθογώνιο χῶρο στὸν ὄροφο μέ καμινάδα στή σκεπή καί παράθυρα στίς δύο ὀρατὲς πλευρὲς του —στὴν πρόσοψη μένει τμημα ἀπὸ τὴ βάση μικροῦ ἐξώστη στό παράθυρο μέ λεπτογραμμένα σιδερένια φουρούσια. Τό ἄλλο, μισοκρυμμένο κτίριο πίσω εἶναι ὀρθογώνιο, μέ θύρα στὴν πλάγια ὄψη.

Ἡ πειθαρχημένη ἀσυμμετρία πού χαρακτηρίζει τό ἀρχιτεκτονικό βάθος εἶναι ἐκδηλη καί στή διάταξη τῶν μορφῶν μπροστά (Εἰκ. 11). Ἡ Παναγία μέ τά χέρια στό στήθος εἶναι σέ κλίνη μέ αἰσθητὰ διαγώνια θέση, μέ λαμπάδα πού καίει σέ πολυτελὲς κηροπήγιο μπροστά της, τοποθετημένο πρὸς τά δεξιά. Ἀριστερά, σύμφωνα μέ τό συναξάριο⁷⁴ καί τό μακρινὸ προηγούμενο τῆς τοιχογραφίας μέ τό ἴδιο θέμα στό Ἄφεντικό τοῦ Μυστρά⁷⁵, βρίσκονται σέ ἀπελπισία τρεῖς τυφλωμένοι Ἑβραῖοι, πού παριστάνονται σέ μικρότερη τῶν ἄλλων μορφῶν κλίμακα. Ξαφνιασμένοι ἀπὸ τὴ «δίκη» στήν ὀρμητικὴ κίνησή τους πρὸς τό ἱερό σκηνῶμα, εἶναι ὁ διπλᾶ τιμωρημένος Ἰεφωνίας μέ κομμένα τά χέρια στὸν καρπὸ, πεταμένα στήν κλίνη καί μέ τά σημάδια τῆς ἀνίερης πορείας τους ὀρατὰ στό ἄχραντο σῶμα (Εἰκ. 11), ὁ δεῦτερος μέ τά χέρια κλεισμένα στά ξέψυχα μάτια καί ὁ ἄλλος μέ ἄδειο τό βλέμμα καί τό χέρι στό κεφάλι ψηλά. Ἀπουσιάζει ὁ ἄγγελος, πού ὡς ἐκπρόσωπος τῆς θεῆς δίκης ἐκτελεῖ συνήθως τὴν τιμωρία στό συνηθέστερο ἐπεισόδιο ὅπου ὁ Ἰεφωνίας παριστάνεται χωρὶς ἄλλους κοντά του, ὅπως στή μεγάλη εἰκόνα τῆς Κῶ⁷⁶ (Εἰκ. 1).

Πλαί στήν Παναγία ὁ Χριστός, στή μέση τοῦ νεκροκρέβατου πίσω, κλίνοντας πρὸς τό μέρος της τό κεφάλι μέ βαριά λυπημένη ὄψη καί μέ τό βλέμμα στό θεατὴ, κρατεῖ μέ τρυφερότητα καί σεβασμὸ τὴν τυλιγμένη στίς λευκὲς «χειρίες» ψυχὴ της, σάν μέ τόν τρόπο πού τόν κράτησε βρέφος ἐκείνη, μέ δύο ἀγγέλους στό πλευρὸ του ἔτοιμους νά παραλάβουν τὴ σπαργανωμένη ψυχὴ. Στὴ γαλαζοπράσινη δόξα του, πίσω, πού σηκώνει ἕνα σκοτεινὸ μέτωπο στή σκηνακὴ, ἀντικρίζονται ἐκφραστικὰ χειρονομώντας δύο ἄγγελοι ἀκόμη καί ἀνάμεσά τους ψηλότερα ἀκίνητῃ ἕνα χερουβείμ.

Ἀπὸ ἀριστερά καί δεξιά γύρω, συναγμένοι σέ δύο ὁμάδες, ἱεράρχες, ἀπόστολοι, τρεῖς γυναῖκες ἀριστερά —μερικοὶ στήν εἴσοδο τῆς οἰκίας ἀκόμη— τελοῦν τά νεκρώσιμα, θρηνοῦν καί ἐγκωμιάζουν τὴν Παναγία. Δεξιά ὁ Παῦλος προσκυνώντας στά πόδια της κρατεῖ ἀνοιχτὸ εἰλητό μέ τά ἐγκώμια: ΧΑΙΡΕ / Η Μ(ΗΤ)ΗΡ ΤΗΣ / ΖΩΗΣ Κ(ΑΙ)= / ΤΟΥ ΕΜΟΥ / ΚΗΡΥΓ= / ΜΑ-



Είκ. 12. Κοίμηση τής Παναγίας στήν Κω (Β'). Ίεράρχες καί άπόστολοι δεξιά, λεπτομέρεια

ΤΟΣ / Η ΥΠΟΘ/ΕCIC⁷⁷. Άριστερά στό προσκεφάλι της ό Πέτρος μέ άναμμένη λαμπάδα καί τό άλλο χέρι στό στήθος *άρχεται τών έξοδίων ύμων*⁷⁸ μέ τόν ήλικιωμένο ιεράρχη πίσω του, πού κρατεί επίσης κερι, στηριγμένος σέ πατερίτσα. Οί άλλοι δύο από τούς τρεις στή σκηνή ιεράρχες, σύμφωνα μέ τό συναξάριο, βρίσκονται επίσης χαμηλά πλάι στήν κλίνη, άριστερά

72. Άς σημειωθεί έδω ότι, μέ άλλο ύφος καί νόημα, ή σύγχρονη Κοίμηση του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου στήν Παναγία τών Ψαριανών τής Σύρου (βλ. ύποσημ. 37) παρουσιάζει κάποια συνάφεια άπόψεων μέ τήν εικόνα τής Κω, στή φιλόδοξη σύλληψη του θέματος, στό μνημειακό μέγεθος τής σκηνής, στό εύρος καί τή συνθετική κίνησή της, στή δυναμική άναφορά τών μερών σέ όλο, όπου τά ούράνια κοινωνούν μέ τά επίγεια καί άντίστροφα. Η Κοίμηση τής Κω, χωρίς τό ζωγραφικό παλμό, τή δονούμενη χρωματική άτμόσφαιρα καί τίς λάμψεις φωτός πού καταυγάζουν τήν εικόνα του Δομήνικου, έχει έξάλλου στή διαφορετική πλαστικότητα της κάποια συγγένεια μέ έργα του Μιχαήλ Δαμασκηνού· δίνει τήν αίσθηση ότι βρίσκεται άνάμεσα στό κλίμα τέχνης του Γεωργίου Κλόντζα καί του Μιχαήλ Δαμασκηνού.



Είκ. 13. Κοίμηση τής Παναγίας στήν Κω (Β'). Άγγελος δεξιά, λεπτομέρεια

73. Βλ. ύποσημ. 1.

74. Synaxarium EC (βλ. ύποσημ. 15), στ. 894. Πρβλ. Δουκάκης, Μέγας Συναξαριστής (βλ. ύποσημ. 15), σ. 195 (ό Ίεφονίας δέν κατονομάζεται).

75. Millet, Mistra (βλ. ύποσημ. 9), πίν. 101.2. V. Lazarev, Storia della pittura bizantina, Torino 1967, εικ. 549.

76. Για τό θέμα βλ. Ι. Κ. Ρηγόπουλος, Ό άγιογράφος Θεόδωρος Πουλάκης καί ή φλαμανδική χαλκογραφία, Άθήναι 1979, σ. 51. Στίς σπάνιες περιπτώσεις πού λείπει από τή σκηνή ό άγγελος είναι καί μία μικρή, δίζωνη εικόνα πού απέκτησε μέ άγορά τό Βυζαντινό Μουσείο τό 1986, μέ τήν Κοίμηση τής Παναγίας καί κάτω τούς άγιους Δημήτριο καί Παντελεήμονα. Στο έδαφος τής Κοίμησης άριστερά ή ύπογραφή του γνωστού Κρητικού ζωγράφου: ΧΕΙΡ ΙΩ-ΑΝΟΥ ΚΟΡΝΑΡΟΥ 1790.

77. Synaxarium EC, στ. 893.

78. Ό.π., στ. 894. Πρβλ. Δουκάκης, Μέγας Συναξαριστής, σ. 195. Κερι κρατεί επίσης στό άριστερό χέρι του ό Πέτρος, πού θυμιατίζει, στή μεγάλη Κοίμηση τής Κω καί σ' εκείνη τής μονής του Σινά (Είκ. 1, 3 καί 10). Μέ άναμμένο κερι στό δεξιό χέρι του, όπως στήν εικόνα τής Κω, προπορεύεται ό Πέτρος στήν παλαιολόγεια Κοίμηση του ναού του Άγίου Γεωργίου στο Staro Nagoricino (έκφορά. Βλ. P. Hamann-Mac Lean und H. Hallensleben, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, Giessen 1963, εικ. 285 καί 287).

ὁ ἕνας διαβάζοντας ἀπό μισανοιγμένο βιβλίο καί ὁ ἄλλος ἀπέναντι μέ κλειστό σταχωμένο βιβλίο στό χέρι.

Στή μεγάλη Κοίμηση (Εἰκ. 1) σύσσωμο τό πλήθος σέ ἐνιαῖο ρυθμό τῶν δύο ὁμίλων καί σάν συνεπαρμένο ἀπό τό ἴδιο ρεῦμα γαλήνιου στήν ἔκφραση πόνου συμμετέχει στή νεκρώσιμη ἀκολουθία, πού τό ἐπίσημο τελετουργικό της προέχει. Ἀντίθετα, ἡ συγκίνηση ἐδῶ πού κατέχει τούς μαθητές καί τίς γυναῖκες (Εἰκ. 11-12) ἐκδηλώνεται μέ ξεχωρες τοῦ καθενός ἀντιδράσεις λύπης καί ταραχῆς, πού διασποῦν τήν ἐνότητα καί ἀπομονώνουν τίς μορφές, σάν ὁ ἀνώνυμος ζωγράφος νά ψηλαφεῖ τό θέμα τῆς ψυχικῆς μοναξιάς τήν ὥρα τοῦ μεγάλου πόνου, αὐτοῦ πού φέρνει στήν εἰκόνα ὁ τελευταῖος χαιρετισμός τῆς Παναγίας. Χαρακτηριστική εἶναι ἰδίως ἡ στάση τοῦ ἡλικιωμένου ἀποστόλου δεξιά (Εἰκ. 12) πού γυρίζει τή ράχη στούς ἄλλους. Παράλληλα, φαίνεται νά πλησιάζει ἡ στιγμή τῆς ἐκφορᾶς, ὅπως συνάγεται στή χρονική συμπύκνωση τῶν δρωμένων ἀπό τήν ἀναστάτωση πού ἐκδηλώνεται στούς ὁμίλους καί τό συνωστισμό τῶν μορφῶν ἀριστερά στόν πυλώνα τοῦ σπιτιοῦ, ἀπό τή θέση τοῦ Πέτρου σέ βηματισμό μέ τό κερί στό χέρι καί τοῦ ἱεράρχη πίσω του, καθῶς καί τοῦ κοντινοῦ ἱεράρχη πού σκυμμένος στό βιβλίο μοιάζει νά τελειώνει μέ βιασύνη τό διάβασμα. Ἡ τελετή τῆς προσκύνησης ἔχει τελειώσει, ὅπως δείχνει ἡ ἀπουσία τῶν ἀποστόλων ἀπό τό πλάι τῆς κλίνης πίσω, πού συνήθως πεσμένοι στά πόδια θρηνοῦν καί ἀσπάζονται τήν Παναγία, ἡ τιμωρία τῶν ἀσεβῶν Ἑβραίων τήν ὥρα τῆς κηδείας ἔχει μόλις συντελεστεῖ, καθῶς δηλώνουν καί τά νωπά ἴχνη τῆς διαδρομῆς τῶν χεριῶν τοῦ Ἰεφονία στό πανάχραντο σῶμα. Λείπουν ἡ χρονικά προηγούμενη προσέλευση τῶν ἀποστόλων στίς νεφέλες καί ἡ Μετάσταση τῆς Παναγίας⁷⁹.

Οἱ θύρες τοῦ οὐρανοῦ ἔχουν ἀνοίξει στά ὕψη (Εἰκ. 11 καί 14). Χορός ἀγγέλων στά νέφη, δύο ἐπάνω μέ τά χέρια εὐλαβικά σκεπασμένα, ἄλλοι πίσω, ἐξαισιες μικρογραφημένες μορφές σέ μονοχρωμία χαμένες στά βάθη, εἶναι ἔτοιμοι νά δεχτοῦν τήν ψυχή τῆς Παναγίας μέ ὕμνους, πού ἀναπέμπουν στά ξετυλιγμένα μακριά εἰλητά δύο ἄγγελοι χαμηλότερα: *A[PATE] / Π[Y-LAC] / ΚΑ[Ι ΤΑΥ]/ΤΗΝ [Υ]/ΠΕΡΚΟ/Σ[ΜΙΩ]C / Υ[ΠΟ]ΔΕ/ΞΑΣΘ[ΑΙ]* στό ἀριστερό, *ΙΔΟΥ / Η ΠΑ[Ν-ΤΑ]/ΝΑΣΑ / ΘΕΟΠΑ[Ι]C / ΠΑΡΑ/ΓΕΓΟ/ΝΕΝ*⁸⁰ στό δεξιό εἰλητό. Πέρα δεξιά, φερόμενος σέ νεφέλη, ἔρχεται ταραγμένος ὁ Θωμᾶς τήν τρίτη τῆς ταφῆς ἡμέρα, ὁ *κατὰ θεῖαν οἰκονομίαν, ὡς λόγος, ...ἀπολειφθεῖς τῆς κηδείας τοῦ ζωαρχικοῦ σώματος*⁸¹.

⁷⁹ Ἡ ἀνάπτυξη τῆς σκηνῆς σέ ὕψος στή στενόμακρη ἐπιφάνεια, ἡ χαμηλή ὀπτική, ἡ γενική διάταξη τῶν μορφῶν καί ὀρισμένα εἰκονογραφικά στοιχεῖα συνδέουν

τήν Κοίμηση τῆς Κῶ μέ προηγούμενες, τοῦ 15ου καί 16ου αἰ. κρητικές εἰκόνες, ὅπως εἶναι γιά παράδειγμα δύο τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου τῆς Βενετίας⁸² καί ἡ ἀποδιδόμενη στό Θεοφάνη Κοίμηση ἀπό τό Δωδεκάορτο τοῦ τέμπλου τῆς μονῆς Σταυρονικήτα στό Ἅγιον Ὅρος⁸³. Στίς εἰκόνες τῆς Βενετίας ἀναλογοῦν ὁ Χριστός ὡς πρὸς τόν τύπο, τή χαμηλή μπροστά στήν κλίνη καί ἔλαφρά παράπλευρη ἀπό τόν κύριο ἄξονα θέση του, οἱ τέσσερις ἄγγελοι στήν ἑλλειπτική δόξα, στή μία εἰκόνα καί οἱ ἄγγελοι πού πετοῦν ἀντικριστά ἐπάνω μέ σκεπασμένα χέρια γιά νά παραλάβουν τήν ψυχή τῆς Μαρίας. Στήν Κοίμηση τῆς μονῆς Σταυρονικήτα, ἀκόλουθη τῆς εἰκόνας τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου στήν Πινακοθήκη τοῦ Τορίνου⁸⁴ ὡς πρὸς τήν ἀντιστροφή τῆς σκηνῆς μέ τή θέση τῆς Παναγίας δεξιά καί τόν τύπο τοῦ Χριστοῦ, ἀντιστοιχοῦν οἱ τέσσερις ἄγγελοι καί τό ἐξαπέφυγο στήν κορυφή τῆς δόξας, οἱ τρεῖς ἀριστερά γυναῖκες, ἡ θέση τοῦ νεαροῦ ἀποστόλου στόν ἀριστερό ὄμιλο σιμά στή δόξα καί ἡ στάση τοῦ ἄλλου μαθητῆ ἀριστερά, ἡ στάση καί ἡ χειρονομία τοῦ Παύλου, ὁ τύπος καί ἡ μορφή τοῦ ἀριστεροῦ κτιρίου, πού μοιάζει μέ τό ἀντίστοιχο τῆς εἰκόνας τοῦ Ρίτζου. Πρόκειται γιά τυπικές στήν οὐσία ὁμοιότητες πού δέ δημιουργοῦν τά ἐρεῖσματα μιᾶς στενότερης εἰκονογραφικῆς ἐπαφῆς μέ τά ἔργα αὐτά, καί πολύ περισσότερο συμφωνίας σέ σχέση μέ τή χρονική διαδοχή καί τό νόημα τῶν δρωμένων στήν εἰκόνα τῆς Κῶ. Κυρίως τό ἀριστερό κτίριο στήν Κοίμηση τῆς μονῆς Σταυρονικήτα, πῶ μακρινό ἐκεῖ καί ἐνταγμένο σέ διαφορετικό ἀρχιτεκτονικό σύνολο, μέ πυλώνα στήν Κοίμηση τῆς Κῶ πού ἀντιστοιχεῖ στίς μορφολογικές λεπτομέρειες μέ ἄνοιγμα τοῦ ὀρόφου στό δεξιό κτίριο τῶν εἰκόνων τῆς Βενετίας, σημειώνει στενότερη σχέση μέ τύπο σκηνῆς πού κυκλοφοροῦσε τό 16ο αἰ. στήν Κρήτη.

⁸⁰ Ἀλλά ὅπως ἡ μεγάλη, τό ἴδιο ἡ μικρότερη Κοίμηση τῆς Κῶ ἔχει τό εἰκονογραφικό ταίρι της σέ μία σύγχρονη, αὐτή πολὺ μεγαλύτερη, εἰκόνα πού βρίσκεται στό ναό τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων στά Χανιά⁸⁵ (Εἰκ. 16-18). Ἡ ἀνυπόγραφη Κοίμηση τοῦ παλιοῦ καθεδρικοῦ ναοῦ τῶν Χανίων (155×245 ἐκ.)⁸⁶ εἶναι πιθανότατα ἔργο τοῦ μοναχοῦ Ἀμβροσίου Ἐμπόρου. Τήν ὑπογραφή τοῦ ζωγράφου *Χεῖρ Ἀμβροσίου μοναχοῦ Ἐμπόρου* ἔχει ἡ πᾶρσις της ὡς πρὸς τήν τέχνη, τίς διαστάσεις (158×246 ἐκ.), τό εἶδος τοῦ ξύλου καί τίς ἄλλες λεπτομέρειες τῆς κατασκευῆς, εἰκόνα τῆς Δευτέρας Παρουσίας στήν ἴδια ἐκκλησία⁸⁷, πού σύμφωνα μέ τίς πολυτίμες ἀφιερωτικές ἐπιγραφές της δωρήθηκε ἀπό τό ρέκτορα Νικόλαο Βενέριο στόν Ἅγιο Ἰωάννη τόν Ἐρημίτη⁸⁸. Τά στοιχεῖα τῶν ἐπιγραφῶν ὀδήγησαν στή χρονολόγηση τῆς Δευτέρας Παρουσίας, κατά συμπερασμό καί τῆς Κοίμησης, γύρω στό 1625, ὅταν ὁ Βενετός Νικόλαος Βενέριος ἦταν διοικητής (rector) τῶν Χανίων. Στήν πόλη ὑπῆρχε ναός τοῦ Ἁγίου Ἰω-



Εικ. 14. Κοίμηση της Παναγίας στην Κω (Β'). "Άγγελοι στά ουράνια

άννη του Έρημίτη τόν όποιο προφανώς κόσμησαν και οι δύο εικόνες, πού μεταφέρθηκαν σέ ύστερα χρόνια στους Άγίους Αναργύρους⁸⁹. Στο ζωγράφο Άμβρόσιο έχει πρόσφατα αποδοθεί και ή Κοίμηση της Κω⁹⁰.

Ο μοναχός Άμβρόσιος Έμπορος δέν είναι από τούς πολύ γνωστούς ζωγράφους της Κρήτης⁹¹. Έκτός από τή Δευτέρα Παρουσία στά Χανιά, τήν ύπογραφή του έχουν δύο ακόμη εικόνες, της Δευτέρας Παρουσίας στην Πινακοθήκη του Fabrizio⁹² και του άγιου Ίωάννη του Προδρόμου σέ ιδιωτική συλλογή της Αθήνας⁹³. Χρονολογία δέν ύπάρχει στά έργα του. Όπως σημειώθηκε, ή Δευτέρα Παρουσία και ή Κοίμηση στά Χανιά πρέπει νά χρονολογούνται γύρω στό 1625. Λίγα χρόνια πρίν, τό 1621 αναφέρεται ως μάρτυρας σέ νοταριακή πράξη του Χάνδακα *Il reverendo signor Ambrosio Brosini monaco del signor Nicolo dalla Canea pittore*⁹⁴. Πιθανότατα πρόκειται γιά τόν Άμβρόσιο Έμπορο⁹⁵. Τήν καταγωγή του άλλωστε από τά Χανιά δηλώνει ό ζωγράφος στην ύπογραφή της εικόνας του Προδρόμου. Από τή νοταριακή πράξη του 1621, άν ή ταύτιση είναι σωστή, μαθαίνουμε ότι στις 4 Μαρτίου αυτού του χρόνου ό Άμβρόσιος βρισκόταν στό Ήράκλειο και ότι ό πατέρας του, πού ζούσε τότε, όνομαζόταν Νικόλαος.

Όπως ό Γεώργιος Κλόντζας και πολλοί άλλοι, ό μοναχός Άμβρόσιος φαίνεται πώς άνήκε σέ οικογένεια ζωγράφων. Πιθανώς ήταν στενός συγγενής, ίσως μάλιστα άδελφός του γνωστού ζωγράφου Βενεδίκτου Έμπορίου, ό όποιος έζησε και εργάστηκε πολλά χρόνια στη Βενετία⁹⁶. Ο Βενεδίκτος σημειώνεται αρκετές φορές στά βιβλία της Έλληνικής Κοινότητας στά χρόνια 1605-1628. Στο ναό του Άγιου Γεωργίου ύπάρχει μεγάλη εικόνα του Μυστικού Δείπνου μέ τήν ύπογραφή *Χείρ Βενεδίκτου Έμπορίου* και τή χρονο-

79. Ο Μ. Άνδριανάκης (Εικόνες από τό ναό των Άγίων Αναργύρων Χανίων, βλ. ύποσημ. 3, σ. 67) αναφέρει ότι στην Κοίμηση της Κω εικονίζονταν ή Παναγία στη Μετάσταση, στό καταστραμμένο μέρος ανάμεσα στους άγγέλους επάνω. Μπορεί νά θεωρηθεί βέβαιο ότι δέν ύπήρχε ή Παναγία. Δέ σώζεται τό παραμικρό ίχνος της μορφής της, ούτε και χωρούσε ανάμεσα στους άγγέλους, πού λείπει μεγάλο πρός τό κέντρο τμήμα τους, καθώς και των νεφών επάνω. Για προηγούμενα βλ. πρόχειρα τήν Κοίμηση του Μουσείου Κανελλοπούλου (ύποσημ. 6) και μία εικόνα της Βενετίας (Chatzidakis, *Icônes de Venise*, άριθ. 15, σ. 33 κ.έ., πίν. 15. Από παραδρομή έγινε άντιμετάθεση κειμένων-πινάκων μέ τήν όμοια Κοίμηση άριθ. 16. Τό κείμενο της άριθ. 15 άντιστοιχεί στην εικόνα του πίν. 15 αλλά παραπέμπει στόν πίν. 14, ενά αυτό της άριθ. 16 άντιστοιχεί στόν πίν. 14 αλλά παραπέμπει στόν πίν. 15, και ανάλογα έχουν τοποθετηθεί οι άριθμοί των εικόνων στους πίνακες).

80. Μέ άντίστροφη τάξη (*Ίδου ή Παντάνασσα ... Άρατε πύλας ...*) ψάλλονται στόν Έσπερινό της γιορτής της Παναγίας τό Δεκαπενταύγουστο.

81. Synaxarium EC, στ. 894.

82. Chatzidakis, ό.π. (βλ. ύποσημ. 79), άριθ. 15 και 16, πίν. 15 και 14.

83. Μ. Chatzidakis, *Recherches sur le peintre Théophane le Crétois*, DOP 23-24 (1969-1970), σ. 323, εικ. 82. Α. Καρακασάνη, Οί εικόνες της Ί. μονής Σταυρονικήτα, Χ. Παρινέλης - Α. Καρακασάνη - Μ. Θεοχάρη, Μονή Σταυρονικήτα, Ίστορία - Εικόνες - Χρυσοκεντήματα, Έθνική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 1974, σ. 97, εικ. 29.

84. Βλ. ύποσημ. 71.

85. Ν. Β. Τωμαδάκης, Μεταβυζαντινά κρητικά μνημεία. Α΄. Άγιοι Άνάργυροι, Παλιός καθεδρικός ναός των Χανίων, ΠΧΑΕ, περ. Γ΄ τ. Α΄ (1932), σ. 147 κ.έ., εικ. 3-4. Ο Ίδιος, Άγιοι Άνάργυροι, Παλιός καθεδρικός ναός των Χανίων, Έν Άθήναις 1969, σ. 14 κ.έ., εικ. 3, πίν. Γ΄. Άνδριανάκης, Εικόνες από τό ναό των Άγίων Αναργύρων Χανίων (βλ. ύποσημ. 3), σ. 66 κ.έ., εικ. 1, 2 και 4.

86. Σύμφωνα μέ χειρόγραφο διόρθωση του Άνδριανάκη στό άντίτυπο πού μου έστειλε. Ο Τωμαδάκης (ό.π.) σημειώνει διαστάσεις της εικόνας 140×240 εκ.

87. Τωμαδάκης, Άγιοι Άνάργυροι, ΠΧΑΕ, ό.π., σ. 143 κ.έ. Ο Ίδιος, Άγιοι Άνάργυροι (βλ. ύποσημ. 85), σ. 11 κ.έ., εικ. 2, πίν. Α΄-Β΄. Άνδριανάκης, ό.π., σ. 68 κ.έ., εικ. 9, 14, 15, 17 και 19.

88. Άνδριανάκης, ό.π., σ. 71 κ.έ., εικ. 19.

89. Ο.π., σ. 72 κ.έ.

90. Ο.π., σ. 67 και 68.

91. Για τό ζωγράφο και τά έργα του βλ. Τωμαδάκης, ό.π., σ. 145 και 13, άντίστοιχα, Ξυγγόπουλος, Σχεδιάσμα (βλ. ύποσημ. 18), σ. 244, σημ. 7, S. Bettini, *La pittura di icone cretese-veneziana e i madonneni*, Padova 1933, σ. 36, ό Ίδιος, *Il pittore Ambrogio Monaco*, BdA XXX (1936), σ. 467 κ.έ. Chatzidakis, *Icônes de Venise*, σ. XLII-XLIII, XLVIII, σημ. 27, Ρηγόπουλος, Ο άγιογράφος Θεόδωρος Πουλάκης (βλ. ύποσημ. 76), σ. 137, 139, 141, 183 κ.ά. (σοραδικά), Καζανάκη-Λάππα, Οί ζωγράφοι του Χάνδακα κατά τό 17ο αιώνα (βλ. ύποσημ. 22), σ. 191, άριθ. 9, Άνδριανάκης, ό.π., σ. 73 κ.έ.

92. Bettini, *La pittura di icone*, σ. 36, πίν. XIII. Ο Ίδιος, *Il pittore Ambrogio Monaco*, ό.π., σ. 467 κ.έ., εικ. 2.

93. Χρωστώ τήν πληροφορία στην Έπιμελήτρια Άρχαιοτήτων κ. Μ. Καζανάκη-Λάππα, ή όποια ετοιμάζει τή δημοσίευση της εικόνας. Της όφείλω θερμές ευχαριστίες.

94. Καζανάκη-Λάππα, ό.π. (ύποσημ. 91).

95. Πρβλ. ό.π.

96. Chatzidakis, *Icônes de Venise*, σ. 100.

λογία 1606, καθώς και άλλες εικόνες που του αποδίδονται⁹⁷. Ο Βενέδικτος, σύγχρονος του Άμβροσίου, αναφέρεται στα βιβλία της Κοινότητας με τρέχουσες μορφές του ονόματός του ως μαστρο-Μπανής Μπορής, Μπεντίνος Μπορής ή Χανιώτης, Μπενίνος Μπορίνος⁹⁸. Μέ το επίθετο Μπορίνος υπογράφει και ο μοναχός Άμβρόσιος την εικόνα του Προδρόμου στην αθηναϊκή συλλογή⁹⁹. Είναι φανερό πώς το οικογενειακό όνομα των δύο ζωγράφων είναι το ίδιο: Έμπορος, Έμποριος, Μπορίνος. Για την πιθανότητα εξάλλου να ήταν αδέρφια μαρτυρεί το όνομα του γιου του Βενεδίκτου Νικόλαος, που ή βάπτισή του καταχωρήθηκε το 1622 στο οικείο βιβλίο της Κοινότητας¹⁰⁰. Νικόλαος λεγόταν ο πατέρας του Άμβροσίου, αν ή ταύτισή του με το ζωγάφο μοναχό Ambrosio Brosini είναι σωστή, και είναι λογικό να υποθέσουμε ότι το παιδί του Βενεδίκτου πήρε το όνομα του πάππου του. Η στενή πιθανώς συγγένεια των δύο ζωγράφων εικάζεται και από κοινά στοιχεία της τέχνης τους, για τα όποια ο λόγος σε άλλο σημείο, και τα όποια υποδηλώνουν σχέση συνεργασίας ή κοινής μαθητείας στα Χανιά. Ο Άμβρόσιος και ο Βενέδικτος θά πρέπει να ήταν συνομήλικοι και πιθανώς πρεσβύτερος ο Άμβρόσιος. Γύρω στο 1625 που αυτός ζωγράφησε τις μεγάλες εικόνες στα Χανιά θά ήταν ώριμος και αναγνωρισμένος ζωγάφος, για να του δοθεί ή σπουδαία παραγγελία από το Βενετό ρέκτορα και άλλα πρόσωπα περιοχής, όπως δείχνουν τα τρία οικόσημα στην Κοίμηση των Αγίων Αναργύρων¹⁰¹. Τέλος, με το ίδιο οικογενειακό όνομα αναφέρονται δύο ζωγάφοι σε νοταριακές πράξεις του Χάνδακα το 16ο αϊ. και ο ζωγάφος Άντώνιος Μπορής το 17ο αϊ.¹⁰².

Η Κοίμηση του ναού των Αγίων Αναργύρων, ανυπόγραφο έργο του μοναχού Άμβροσίου Έμπορου, έχει τον ίδιο εικονογραφικό τύπο με την Κοίμηση της Κω (Εικ. 11 και 16). Οί διαφορές των δύο εικόνων, που δεν είναι και λίγες, προκύπτουν κυρίως από τη σύνθεση και τη μορφολογία της σκηνής, επίσης από το ύψος της τέχνης, και όφειλονται οί πρώτες κατά βάση στη διάρθρωση και την προσαρμογή του τύπου σε διαφορετικό σχήμα και μέγεθος εικόνας.

Η μεγάλη Κοίμηση του ναού στα Χανιά αναπτύσσεται σε πλάτος, ή πολύ μικρότερη της Κω σε ύψος. Στη μεγάλη εικόνα ή σύνθεση άραιώνει και άνοιγει, οί μορφές στους όμίλους γύρω στη νεκρική κλίνη άπλώνονται πλάγια και αυξάνονται κατά ένα πρόσωπο αντίστοιχα, άριστερά και δεξιά· ή θέση τους, ή στάση και οί χειρονομίες παραλλάζουν σε άρκετά, άνταποκρινόμενες στις διαφορετικές συνθετικές άνάγκες και άσφαλώς στο διαφορετικό ρυθμό του μεγαλύτερου έργου. Οί δύο άγγελιοί που πετούν με τα άνοιχτά ειλητά άπομακρύνονται στην εικόνα των Αγίων Αναργύ-

ρων άριστερά και δεξιά της δόξας, ποικίλλοντας τό ευρύτερο διάστημα του χρυσοού βάθους, ό Θωμάς τοποθετείται μακρύτερα δεξιά, στον ούρανό ψηλά μειώνεται σε δύο ό αριθμός των τεσσάρων στην εικόνα της Κω μικρογραφημένων σε μονοχρωμία άγγέλων. Τό άριστερό οικόδομημα χάνει την προπέτεια του όγκου του και άπομακρύνεται προς τό βάθος, τό όρθογώνιο οίκημα πίσω μετατρέπεται σε κλιμακωτό και ίσοϋψη τοίχο ως την άκρη δεξιά της σκηνής, ή πόλη μικραίνει, ή μορφή της άπλοποιείται και ή πολεοδομική σύνθεσή της αλλάζει (Εικ. 15 και 17).

Οί διαφορές δέν έπηρεάζουν την όμοιότητα του εικονογραφικού τύπου, που παρουσιάζεται για πρώτη φορά στις δύο εικόνες και χωρίς ούσιαστική προεργασία, όσο είναι γνωστό, σε παλιότερα έργα. Οί δύο άγγελοι που έρχονται με τό Χριστό μπροστά από τη δόξα και στέκονται στο πλευρό του πλάι στη νεκρική κλίνη, ό Παύλος με τό χαρτί των έγκωμίων, ό Πέτρος και ό ιεράρχης πίσω του με τα άναμμένα κεριά, οί τρεις τυφλωμένοι Έβραίοι μπροστά στην ίδια θέση και στάση, ό μαθητής δεξιά που γυρίζει τη ράχη, τό κηροπήγιο με τό ίδιο σχέδιο και διάκοσμο και άλλες λεπτομέρειες· οί άγγελοι που πετούν με τα ειλητά, ό Θωμάς που έρχεται από μακριά, τό άσύμμετρο άρχιτεκτονικό βάθος και, κυρίως, ή πρωτόφαντη έδω πόλη, είναι πρωτότυπα στο σύνολο και στο συνδυασμό τους στοιχεία της σκηνής στις δύο εικόνες. Είναι όμως φανερό από τη σύγκριση ότι, αν και σχεδόν άπαράλλαχτος ό εικονογραφικός τύπος, υπόκειται σε τεχνοτροπική διεργασία που άξιολογεί με διαφορετική κατά βάση αντίληψη τη μορφή και τό ιδεολογικό περιεχόμενο της κάθε εικόνας. Κι αυτό δημιουργεί εύνόητο πρόβλημα για την άπόδοση της εικόνας της Κω, όπως προτείνεται, στον ίδιο με της εικόνας των Χανίων ζωγάφο, δηλαδή στο μοναχό Άμβρόσιο Έμπορο¹⁰³, καθώς μάλιστα δέν είναι άκόμη πολλά τα γνωστά για τό ύψος και τις άλλαγές στην πορεία της τέχνης του. Όπως όποτε, δέν μπορεί να άμφισβητηθεί ότι ή Κοίμηση της Κω είναι έργο Χανιώτη ζωγράφου, όπως άποδεικνύει μεταξύ άλλων και τό ότι αυτή θά πρέπει να υπήρξε τό πρότυπο για την Κοίμηση στις εικόνες που ζωγράφησε άργότερα ό επίσης εκ Κυδωνίας της νήσου Κρήτης Θεόδωρος Πουλάκης¹⁰⁴. Από τό άλλο μέρος, οί θεμελιακές διαφορές ύψους των δύο έργων θέτουν τό ζήτημα για τη χρονολογική σχέση τους. Αυτό που έξαρχής έντυπωσιάζει στις δύο εικόνες είναι ότι τό πνεύμα του τολμηρού για τό θέμα μανιερισμού που όρίζει τη σύνθεση και διαπνέει τις μορφές στην Κοίμηση της Κω (Εικ. 11) είναι ούσιαστικά άνυπαρκτο στη μεγάλη Κοίμηση των Αγίων Αναργύρων (Εικ. 16), που έφησυχάζει άπλή, ίσορροπημένη και ψυχρά άνετη στον κλασικίζοντα ρυθμό της. Άλλά τα μανιεριστικά στοιχεία, αυτά που στη δεύτερη εικόνα



Εικ. 15. Κοίμηση της Παναγίας στην Κω (Β'). 'Η πόλη

ἀπαλύνονται και τακτοποιούνται στο ήσυχο, επίπεδο ύψος της, αποτελούν γενεσιουργά συστατικά του εικονογραφικού τύπου. Μέ άλλα λόγια, τό κλασικίζον ύψος της εικόνας τών Χανίων δέν ταιριάζει μέ τό μανιεριστικό τύπο, και ακριβέστερα δέν τόν προϋποθέτει. 'Η ἐπιλογή του ύποχρέωσε σέ ἀπαραίτητες προσαρμογές, αίσθητές και στην κάποια ἀμηχανία πού χαρακτηρίζει τή σύνθεση, πού δέν πρέπει νά σχετίζονται μόνο μέ τό σχήμα και τό μέγεθος της εικόνας. Και ἂν δέν ὑπῆρξε ἄλλη εικόνα-πρότυπο τών δύο ἔργων, ἀκολουθεῖ εύκολα τό συμπέρασμα ὅτι ἡ δημιουργία της εικόνας της Κω προηγείται ἐκείνης τών Χανίων. Στην Κοίμηση της Κω ὁ εικονογραφικός τύπος εἶναι πραγματικά σέ ἀρμονική συμφωνία μέ τήν τεχντρο-

πική μεταχείριση και τό θεματογραφικό περιεχόμενο της σκηνῆς, πού ὅπως φαίνεται ἀπό τήν ἐρμηνεία της σέ σχέση μέ τήν ἀφήγηση του συναξαρίου ἐντοπίζει τά διαδραματιζόμενα στό τέλος περίπου της νεκρώσιμης ἀκολουθίας και στην ἀρχή της κηδείας. 'Ο φόρτος και ἡ ταραχή τών στιγμῶν ἀπορρέουν ἀβίαστα ἀπό τά στοιχεία του εικονογραφικού τύπου, σύγκαιρα μορφοποιούνται στό μανιεριστικό ὕφος της ἐρμηνείας και αἰτιολογοῦν τή σοφά λογαριασμένη ἀσυμμετρία του ἀρχιτεκτονικού βάθους, τίς συστηματικές και ἐλεγχόμενες παρεκκλίσεις ἀπό τούς ἄξονες, τή ζωηρή και φαινομενικά ἀπείθαρχη διάταξη τών προσώπων μπροστά, τήν ἐκφραστική ἐκζήτηση ἀνησυχίας στην κίνηση και ψυχικού βάρους στην ὄψη τους (Εικ. 12-13). Και μπορούμε νά ὑποθέσουμε ὅτι ὑπῆρξε κάποιο, δυτικό μᾶλλον ἔργο, χαλκογραφία ἢ ἄλλο, πού ἔδωσε τό ἐρέθισμα —ὄχι ἀναγκαστικά και τό πρότυπο— για τή διαμόρφωση του τύπου αὐτοῦ, ὅπου για πρώτη ἴσως φορά στην κρητική ζωγραφική καταλύεται ἡ ἀξονική συμμετρία πού ἐξαρχῆς προσδιορίζει στην Κοίμηση ἡ ἰσορροπη σύνθεση του ἀρχιτεκτονικού περιβάλλοντος μέ δύο ἀνάλογα και καμιά φορά πανομοιότυπα οἰκοδομήματα στίς ἄκρες ἀριστερά και δεξιά της σκηνῆς, πού συνήθως συνδέονται μέ χαμηλότερο τοῖχο. Κατά τά φαινόμενα, ἡ δημιουργία του νέου αὐτοῦ εικονογραφικού τύπου ἐντοπίζεται στή Χανιά, ὅπως δείχνει και ἡ σχετικά περιορισμένη συνέχειά του, οὐσιαστικά σέ ἔργα του Θεοδώρου Πουλάκη¹⁰⁵. 'Αξίζει νά σημειωθεῖ ἡ ἀρτιότερη ἀνάμεσά τους Κοίμηση του ἔτους 1666 στον ὁμώνυμο ναό του χωριοῦ Μαντζαβινάτα της Κεφαλληνίας¹⁰⁶, στην ὁποία ἀποδίδεται ὁ τύπος της εικόνας της Κω μέ τήν κατά ὕψος ἀνάπτυξη της σκηνῆς, μέ ὀρισμένες ἀλλαγές, πού οἱ σημαντικότερες προκύπτουν ἀπό τήν προσαρμογή του θέματος σέ πιό κατανοητά ἀπό τήν καθιερωμένη χρήση τους πράγματα, πού ἀφοροῦν στό νόημα της σκηνῆς και

97. "Ο.π., σ. 100 και 101 κ.έ.

98. "Ο.π., σ. 100.

99. Κατά πληροφορία της Μ. Καζανάκη-Λάπα.

100. Chatzidakis, ὁ.π.

101. Τωμαδάκης, ὁ.π. (ὑποσημ. 85), σ. 149 και 15, εἰκ. 4 και 3, ἀντίστοιχα. 'Ανδριανάκης, ὁ.π., σ. 73.

102. Chatzidakis, ὁ.π.

103. 'Ανδριανάκης, βλ. ὑποσημ. 90.

104. Ρηγόπουλος, 'Ο ἀγιογράφος Θεόδωρος Πουλάκης, σ. 49 κ.έ., ἀριθ. 9, πίν. 76-79, σ. 75, ἀριθ. 15, πίν. 106, σ. 103 κ.έ., ἀριθ. 21, πίν. 138.

105. "Ο.π. 'Ας προστεθεῖ μιᾶ ἀδημοσίευτη εικόνα του 18ου αἰ. στό ναό της Ευαγγελίστριας στό Κάστρο της Κεφαλληνίας, μέ τήν Παναγία δεξιοκρατούσα στή μέση και γύρω τήν Κλίμακα Ιακώβ και σκηνές του βίου της Παναγίας, ὅπου ἡ Κοίμηση κάτω δεξιά ἀποδίδεται στον ἴδιο τύπο, μέ τήν πόλη στό βάθος.

106. Ρηγόπουλος, ὁ.π., σ. 49 κ.έ., ἀριθ. 9, πίν. 76-79.

πού περιλαμβάνονταν ἴσως στους ὄρους τῆς σχετικῆς παραγγελίας. Συγκεκριμένα, ὁ Θεόδωρος Πουλάκης ἀντικατέστησε στήν εἰκόνα τῶν Μαντζαβινάτων τούς τρεῖς Ἑβραίους μπροστά μέ τόν Ἱεφωνία στό συνηθέστερο ἐπεισόδιο πού ὁ ἄγγελος τοῦ κόβει τά χέρια —πανομοιότυπο στή μορφή καί τή στάση μέ τόν Ἱεφωνία στήν Κοίμηση τῆς Κῶ καί τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων— καί ἱστόρησε ψηλά τή Μετάσταση τῆς Παναγίας, κρατώντας τόν τύπο τῶν δύο ἀγγέλων μέ τά εἰλητά καί αὐτόν τοῦ Θωμᾶ, πού ὁμοιος ἀπό δεξιά παραλαμβάνει τή ζώνη τῆς Παναγίας. Σύμφωνη μέ τό πρότυπο τῆς εἰκόνας τῆς Κῶ εἶναι καί ἡ σύνθεση τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ βάθους στή νεότερη Κοίμηση τοῦ Πουλάκη, ὅπου σημειώνεται καί τό δεύτερο πρός τά πίσω, ὀρθογώνιο κτίσμα μέ τή θύρα στήν πλάγια ὄψη, αὐτό πού στήν εἰκόνα τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων ἀλλάζει σέ τοῖχο.

Εἶναι, ἐξάλλου, πιθανό ὅτι ὁ εἰκονογραφικός τύπος τῆς εἰκόνας τῆς Κῶ διαμορφώθηκε σέ ἐκκλησιαστικό καί εἰδικότερα σέ μοναστηριακό περιβάλλον. Τό ὑποδηλώνουν τό θεολογικό, ἐκλεπτυσμένο νόημα τῶν δρωμένων πού ἀκολουθοῦν μέ τή δυνατή παραστατική πιστότητα τή διήγηση τοῦ συναξαρίου, τό μανιεριστικό ὕφος τῆς εἰκόνας τῆς Κῶ καί τά ταυτόσημα στοιχεία τοῦ τύπου τῆς πού ταιριάζουν στό περιεχόμενο τῶν ἱστορουμένων, ἡ ἀφιερωτική ἐπιγραφή πού μνημονεύει τίς δύο, μητέρα καί κόρη, μοναχές Μαγδαληνή καί Πελαγία¹⁰⁷, ἡ πιθανότητα, τέλος, νά εἶναι ἡ εἰκόνα τῆς Κῶ ἔργο τοῦ μοναχοῦ Ἀμβροσίου Ἐμπόρου.

Ἐσχετα μέ τήν ταυτότητα τοῦ ζωγράφου, εἶναι πολύ πιθανό ὅτι οἱ ἀφιερώτριες μοναχές θά εἶχαν λόγο στήν ἐπιλογή, ἄν ὄχι καί στή δημιουργία, τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου τῆς εἰκόνας τους. Ἡ προέχουσα ἰδέα τοῦ δράματος, πού εἶναι οἱ ὕστατες ἐπίσημες στιγμές θρήνου καί ἀποχαιρετισμοῦ τῆς Παναγίας μέ ὕμνους καί ἐγκώμια ἀγγέλων καί ἀνθρώπων πρὶν ἀπό τήν ταφή τοῦ ζωαρχικοῦ σώματος στή Γεθσημανή, ἐπίσης ἡ προσήλωση στή διήγηση τοῦ συναξαρίου καί τό ἔντονα συγκινησιακό περιεχόμενο τῆς σκηνῆς φανερῶν μυστικοπάθεια, εὐλάβεια καί φλόγα θρησκευτικῆς πίστεως, πού μοιάζει πραγματικά νά ἀρμόζουν στή γυναικεία φύση τῶν δύο καλογραιῶν. Ἐξάλλου, στήν καθοδηγητική γυναικεία εὐαισθησία ταιριάζουν ἡ σπάνια λεπτολογία τῶν μορφολογικῶν στοιχείων στή μικρογραφημένη πόλη (Εἰκ. 15), τό λεπτό καί διακριτικό «κέντημα» μέ χρυσοῦ στά φορέματα τοῦ Χριστοῦ, στους φωτοστέφανους τοῦ Χριστοῦ καί τῆς Παναγίας, στους σταυρούς τοῦ ὁμοφορίου τῶν ἱεραρχῶν, στό ἐπιτραχήλιο καί τό ἐπιγονάτιο τοῦ ἱεράρχη πίσω ἀπό τόν Πέτρο, στή στάχωση τῶν βιβλίων πού κρατοῦν οἱ δύο ἄλλοι ἱεράρχες, στό ὠραῖο κηροπήγιο μπροστά στή νεκρική κλίνη, τίς θύρες τοῦ οὐρανοῦ ψηλά καί

σ' ἄλλες λεπτομέρειες, καθώς καί στήν ἀφιερωτική ἐπιγραφή πού κλείνει τήν καμπύλη μορφῶν στό τέλος τῆς σύνθεσης κάτω¹⁰⁸. Ταιριάζουν ἐπίσης ἡ διακοσμητική ἐπιμονή σέ μικρογραφικές λεπτομέρειες, ὅπως στή στάχωση τῶν βιβλίων καί στό ἐπιγονάτιο τοῦ ἱεράρχη ἀριστερά πίσω ἀπό τόν Πέτρο, ὅπου ἀχνογράφεται ὀρθία μορφή, πιθανῶς προφήτη, καί στό ἐπιτραχήλιο ὅπου μισοφαίνονται δύο ἀκόμη ὀρθιες μορφές· τέλος, ἡ αἰθέρια ὁμορφιά τῶν σέ μονοχρωμία ἀγγέλων στά βάθη τοῦ οὐρανοῦ ψηλά (Εἰκ. 14). Ὅλα δίνουν τήν αἴσθηση τῆς λεπτολογημένης ἀκρίβειας καί τῆς ὑπομονητικῆς φροντίδας γιά τή δημιουργία ἑνός στό εἶδος του κομψοτεχνήματος.

Στήν Κοίμηση τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων, ἀντίστοιχα (Εἰκ. 16 καί 18), δέ σημειώνεται ἡ μανιεριστική περιπάθεια, πού φορτίζει μέ χρωματική καί μορφική ἔνταση τά πρόσωπα τῆς εἰκόνας τῆς Κῶ, οὔτε ἡ διακοσμητική ἀρτιότητα καί ἡ ὑπαινικτική ποιητικότητα τῶν λεπτομερειῶν τῆς. Στή μεγάλη εἰκόνα εἶναι φανερή ἡ πρόθεση τοῦ ζωγράφου νά δημιουργήσῃ ἔργο κλασικοῦ ὕφους, γιατί ὁ ἴδιος τό θεώρησε πρέπον γιά τήν ἀνώτερη κοινωνική θέση του ἢ τῶν δωρητῶν εἴτε γιατί εἶχε σαφεῖς ὁδηγίες πρός τοῦτο ἀπό τόν ἴδιο τόν παραγγελλιοδότη. Στόν τελευταῖο θά πρέπει νά χρεωθεῖ ἡ προτίμηση στό μέγεθος καί τό σχῆμα τῶν δύο εἰκόνων στά Χανιά —καί τά δύο ξένα καί στό συνδυασμό τους στήν παραδοσιακή ἀγιογραφία—, μέ τά ὁποῖα κυρίως ἐκφράστηκε ἡ δυτική αἰσθητική τῶν φορητῶν ἔργων.

Ἀσφαλῶς, τό συναρπαστικότερο μέρος στήν Κοίμηση τῆς Κῶ, αὐτό πού καθορίζει καί τήν ἀσύμμετρη σύνθεση τοῦ στενοῦ κτιριακοῦ περιβάλλοντος τῆς σκηνῆς, εἶναι ἡ πανώρια ἄσπρη πολυτεία μέ τό γκριζόχρωμο φῶς καί τίς καθάριες γράμμες πού ἀνηφορίζει τό λόφο στό βάθος δεξιά, μέ προοπτική ἀντίληψη σχεδιασμένη (Εἰκ. 11 καί 15). Κοσμικά ἐπίσημα κτίρια καί σπίτια μέ δῶμα, πύργοι, πολλές ἐκκλησίες μέ σαρμαρωτή στέγη καί καμπαναριά, μία μέ τροῦλο, ἀνοίγονται σέ δρόμους καί σέ πλατεῖες, σ' ἓνα ὄχυρωμένο ὅπως φαίνεται στήν πίσω πλευρά καί πυκνά δομημένο σύνολο, μέ συνοικία παραέξω. Στήν κορυφογραμμῆ τοῦ λόφου ὑψώνονται ἄλλα κτίσματα, φαίνονται μύλοι, καί στό ψηλότερο σημεῖο μᾶλλον στρογγυλός πύργος μέ ἐπάλξεις.

Ἡ ἀπεικόνιση πόλης, μολονότι ὄχι συχνή, δέν εἶναι ἄγνωστη στίς δυτικές παραστάσεις τοῦ θέματος. Χαρακτηριστική εἶναι ἡ Κοίμηση τοῦ Taddeo di Bartolo στό Palazzo Pubblico τῆς Σιένας, τοῦ ἔτους 1406, ὅπου εἰκονίζεται ἡ κηδεῖα τῆς Παναγίας μπροστά στή τείχη πόλης πού ἀναπτύσσεται πίσω, μέ συνοδεία κόσμου πού βγαίνει ἀπό τήν πύλη ἀριστερά¹⁰⁹. Μέ παραπλήσια ἀντίληψη, ἄν καί μέ ἄλλες εἰκονολογικές καί ἐρμηνευτικές ἀπαιτήσεις, παριστάνονται στή νεότερη



Εικ. 16. Κοίμηση της Παναγίας στο ναό τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων στά Χανιά

κρητική εικόνα τό οἰκοδόμημα ἀριστερά, μέ μαθητές καί γυναῖκες στήν εἴσοδο καί πέρα μακριά ἢ πόλη. Στή ζωγραφική τῶν Χανίων τό 17ο αἰ. ἡ δυτικότερη εἰκόνα τοῦ Νεῖλου, τοῦ ἔτους 1642¹¹⁰, παρουσιάζει ἀνάλογες καί στό εἶδος τῆς ὀπτικῆς λύσεις σέ ὀρισμένες σκηνές τῆς Ἱστορίας τοῦ Ἰωσήφ, μέ οἰκοδόμημα πλάγια στό χῶρο μπροστά τῆς σκηνῆς καί στό βάθος ὀχρωμένη σέ λόφο καί προοπτικά μικρογραφημένη πόλη. Ἀλλά στήν Κοίμηση τῆς Κῶ δέν ὑπάρχει ἡ φυσιοκρατική πλαστικότητα καί ἡ προοπτική ἄνεση τοῦ τοπίου τῆς νεότερης εἰκόνας τοῦ Νεῖλου. Ἡ ἀφαιρετική γραμμική σύνθεση τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ βάθους, στό σύνολο, πειθαρχεῖ στούς κανόνες τῆς διακοσμητικῆς νομοτέλειας. Οἱ διαγώνιες τῶν οἰκοδομημάτων μπροστά λειτουργοῦν σάν γραμμές φυγῆς, σέ ἀνταπόκριση μ' ἐκεῖνες τῶν κτισμάτων τῆς γεωμετρημένης πολιτείας δεξιά πίσω, πού ἀνασαινοντας στή φευγαλέα ζωγραφικότητα τοῦ λόφου προσφέρει σέ πανοραμική ἄποψη τίς πολυτίμες γραφικές ὄψεις τῶν κτισμάτων τῆς, παίρνοντας στήν εἰκόνα τό μέγεθος καί τή θέση ἐμβλήματος.

Τρεῖς εἶναι οἱ πόλεις πού ἀναφέρονται στά ἀπόκρυφα κείμενα σέ συνάφεια μέ τά γεγονότα τοῦ τέλους τῆς

Παναγίας. Στή Βηθλεέμ συγκεντρώθηκαν οἱ μαθητές γιά νά παρασταθοῦν στίς τελευταῖες στιγμές τῆς, στήν Ἱερουσαλήμ ὅπου τή μετέφεραν ὕστερα οἱ ἀπόστολοι δέχτηκε ὁ Χριστός τήν ψυχή τῆς, στή Γεθσημανή τήν ἐκήδευσαν¹¹¹. Στό συναξάριο τά γεγονότα συμβαίνουν στήν οἰκίαν τῆς θεομήτορος, ἡ κηδεῖα στό Χωρίον Γεθσημανή¹¹². Καί εἶναι ἡ Γεθσημανή μᾶλλον πού,

107. Βλ. σ. 142.

108. Τό σπάνιο ἀνάλογο τῆς μέ χρυσά γράμματα ἀφιερωτικῆς ἐπιγραφῆς βλ. στίς ὑπογραφές μέ χρυσό σέ εἰκόνες τοῦ Μιχαήλ Δαμασκηνοῦ (P. L. Vocotopoulos, *Icones de Michel Damaskinos à Corfu, Byzantion* LIII, 1 (1983), σ. 44, σημ. 55, σ. 45, σημ. 57) καί τοῦ ἱερέα Ἰωάννη Ἀπακά (Babić e Chatzidakis, ὀ.π., βλ. ὑποσημ. 71), σ. 314, εἰκ. σ. 365, Σ. Κίτσου, *ΑΔ* 33 (1978), Χρονικά, σ. 348, πίν. 175β).

109. E. Cecchi, *Trecentisti Senesi*, Roma 1928, σ. 116, πίν. CCXXXVI.

110. Εἰκόνες τοῦ νομοῦ Χανίων (κείμενα Μ. Μπορμπουδάκη), *Φιλολογικός Σύλλογος Χανίων «Ὁ Χρυσόστομος»*, Ἀθήνα 1975, ἀριθ. 3, εἰκ. 22-24 (3-3γ) καί σ. 69 κ.έ.

111. C. Tischendorf, Ἀπόκρυφα βιβλία τῆς Ἀποκαλύψεως, Ἀθήνα 1959 (ἀνατ.), σ. 99 κ.έ., 105, 111.

112. *Synaxarium EC*, στ. 893 καί 894.

σύμφωνα με τό συμπυκνωμένο νόημα τῶν δρωμένων, θά πρέπει νά παριστάνεται στήν εικόνα τῆς Κῶ, μέ τήν ἀναχρονιστική, ἰδεατή μορφή μιᾶς κρητικῆς πολιτείας τοῦ καιροῦ πού ἐγινε ἡ εικόνα.

Ἔχει διατυπωθεῖ ἡ ἄποψη ὅτι ἡ ὁμοία τῆς εικόνας τῆς Κῶ ἀλλά μικρότερη σέ ἔκταση καί μορφολογικά ἀπλούστερη πόλη στήν Κοίμηση τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων εἶναι τά Χανιά¹¹³ (Εἰκ. 16 καί 17). Αὐτό δέν εἶναι ἀπίθανο, μέ τό σκεπτικό ὅτι ἴσως δέν ἀποκλείεται ἡ διττή, ἱστορική καί συμβολική, θέση τῆς πόλης στήν Κοίμηση τῆς Κῶ καί στήν ὁμοία τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων: ὡς ἡ Γεθσημανή, σύμφωνα μέ τά ἱστορούμενα, καί συμβολικά ὡς ἡ πόλη, τά Χανιά στήν προκειμένη περίπτωση, πού καλεῖται νά προστατεύει ἡ Παναγία στήν ὁποία ἀφιερώνεται ἡ εικόνα. Τό συμβολικό, ὅπωςδήποτε ἐξεζητημένο, νόημα, πού ἐξηγεῖ εὐκολότερα τήν ἀναχρονιστική μορφή τῆς παριστανόμενης πολιτείας καί τή θέση της ὡσάν ἐμβλήματος στή σκηνή, συμφωνεῖ καί μέ τά λόγια τοῦ Πέτρου στήν κεκοιμημένη σέ ἰδιόμελο πού ψάλλεται κατά τόν ὄρθρο τῆς γιορτῆς τῆς Παναγίας τό Δεκαπενταύγουστο: Ἄλλ' ὦ ἄχραντε, ἰκέτευε ἐκτενώς τόν Υἱόν σου καί Θεόν τοῦ σώζεσθαι τήν πόλιν σου ἄτρωτον¹¹⁴. Εἶναι βέβαια ζήτημα ἂν ἡ πόλη στήν Κοίμηση τῆς Κῶ, κατά συνέπεια καί στῶν Ἁγίων Ἀναργύρων, ἀνταποκρίνεται στή μορφή πού εἶχαν τά Χανιά τό 16ο-17ο αἰ. Ἡ παραβολή της μέ τά Χανιά πού σχεδίασε ὁ Γεώργιος Κλόντζας στό χειρόγραφο τῆς Μαρκιανῆς Βιβλιοθήκης (1590-1592) ὁδηγεῖ σέ ἀρνητικό συμπέρασμα¹¹⁵. Προφανῶς ἡ παράστασή της εἶναι συμβατική, ὅπως συμβατικές εἶναι λίγο πολύ στή μορφή τους καί οἱ διάφορες πολιτείες πού σχεδίασε στό χειρόγραφο τοῦ Ὁ Κλόντζας. Ἄλλωστε, ἄσχετα μέ τήν ὑποθετική ταυτότητά της, αὐτό πού ἔχει πραγματικά σημασία εἶναι ὅτι ὁ ἀνώνυμος ζωγράφος τῆς εικόνας τῆς Κῶ ἔδωσε μίαν ὠραία, θά λέγαμε μοναδική στό εἶδος της, πανοραμική ἄποψη πόλης πού ταιριάζει σ' ἐκεῖνες τῆς βενετοκρατούμενης Κρήτης τῆς ἐποχῆς του, καί μέ δύο μεγάλοπρεπα, πολύ ἐνδιαφέροντα γιά τόν τύπο τους, ἐπίσημα κτίσματα σέ πρώτο ἐπίπεδο (Εἰκ. 15). Τό ἀριστερό μεταφέρεται ἀρκετά παραπονημένο στήν πόλη τῆς εικόνας τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων (Εἰκ. 17), ὅπου ὅλες οἱ μορφές ἀπλουστεύονται. Εἶναι κι αὐτό ἀπό τά στοιχεῖα πού πείθουν γιά τήν προηγούμενη χρονολόγηση τῆς εικόνας τῆς Κῶ.

Ὅσο εἶναι γνωστό, ἡ πόλη γιά πρώτη φορά ἐμφανίζεται στήν Κοίμηση τῆς εικόνας τῆς Κῶ καί ἀποτελεῖ ἀναπόσπαστο μέρος τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου της, ὅπως δείχνουν καί τά λίγα ἐπόμενα παραδείγματα¹¹⁶. Τό νόημα καί ἡ χρονική τοποθέτηση τῶν δρωμένων αἰτιολογοῦν τήν ὑπαρξή της ἐδῶ, ἐφόσον πρόκειται γιά τή Γεθσημανή. Μπορεῖ κάποια δυτική παράσταση τοῦ θέματος νά ἔδωσε τήν ἰδέα ἢ τό πρότυπο γιά τή



Εἰκ. 17. Κοίμηση τῆς Παναγίας στό ναό τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων στά Χανιά. Ἡ πόλη



Εἰκ. 18. Κοίμηση τῆς Παναγίας στό ναό τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων στά Χανιά. Ἀπόστολοι δεξιᾶ, λεπτομέρεια

θέση της πόλης στη σκηνή. Δέ θα ήταν και αναγκαίο. Ο τύπος της σκηνής, στο σύνολο, με κύρια πηγή έμπνευσής του την αφήγηση του συναξαρίου, όπως εκτέθηκε παραπάνω, είναι πιθανό ότι διαρθρώθηκε με έμμεση μόνο δυτική επίδραση, αυτή που καθορίζει το μανιεριστικό ύφος στη συγκρότησή του. Τό εικονογραφικό έρεισμα για την εισαγωγή της πόλης στην παράσταση δέ θα ήταν δύσκολο νά βρεθεί κατ' αναλογία σέ τρέχουσες παραστάσεις άλλων άγιογραφικών θεμάτων με πόλεις. Σημειώνονται ένδεικτικά από κρητικές εικόνες του 15ου και 16ου αϊ. μιά ιταλοκρητική Γέννηση¹¹⁷, ή Βαϊοφόρος με τό καθιερωμένο σχήμα της¹¹⁸, ή Σταύρωση¹¹⁹, ό Χριστός με τή Σαμαρείτιδα¹²⁰, τό 'Επί σοί χαίρει¹²¹, ό έφιππος άγιος Δημήτριος με τή Θεσσαλονίκη δεξιά πίσω ως έμβλημα¹²², ό δρακοντοκτόνος άγιος Γεώργιος με πόλη επίσης στό βάθος δεξιά¹²³. Στά χρόνια κοντά που έγινε ή εικόνα της Κω ό Γεώργιος Κλόντζας καθιέρωνε με τά σχέδιά του στό χειρόγραφο της Μαρκιανής¹²⁴ καθώς και με τίς εικόνες του τίς συχνές άπεικονίσεις των πόλεων¹²⁵. Οί παραστάσεις τους παρουσιάζονται άρκετά πυκνές τό πρώτο μισό του 17ου αϊ. στη ζωγραφική επίσης της δυτικής Κρήτης. Έμφανίζονται στη Σταύρωση¹²⁶, στον 'Επιτάφιο Θρήνο¹²⁷, στην 'Αποκαθήλωση¹²⁸, στον Πολλαπλασιασμό των άρτων¹²⁹ και σέ άλλες σκηνές με άνεκδοτολογικό χαρακτήρα¹³⁰.

Αξίζει νά σημειωθεί ιδιαίτερα μιά εικόνα του 'Επιτάφιου Θρήνου στη συλλογή Μ. van Rijn, χρονολογημένη γύρω στό 1600¹³¹, έργο πιθανώς Χανιώτη ζωγράφου, που άκολουθήσε τό γνωστό πρότυπο του 'Εμμανουήλ Λαμπάρδου, αλλά με τήν προσθήκη μιās πόλης σέ μονοχρωμία στό βάθος, που ταυτίζεται με τήν 'Ιερουσαλήμ. Η μανιερίζουσα σύνθεση, με τό άπότομο βουνό άριστερά που μορφώνει τόν τόπο της σκηνής και πίσω τήν πόλη δεξιά σέ πανοραμική άποψη, όπου στό φως της τονίζεται τό σκοτεινό σχήμα του μεγάλου ύψωμένου σταυρού πίσω από τίς μορφές, έχει αναλογίες στό σχήμα και στό βαρύ, δυνατό χρώμα με τή σφιχτή σύνθεση της εικόνας της Κω. Αλλά πίο πολύ ένδιαφέρει ή παράσταση της 'Ιερουσαλήμ στό Θρήνο της συλλογής Van Rijn. Του ίδιου τύπου των εικόνων της Κω και των 'Αγίων 'Αναργύρων, χωρίς τό λόφο πίσω, είναι άπλή και λιτή στη λεπτογραμμένη σχεδίασή της, με καθαρές χρωματικές επιφάνειες, σχεδόν πανομοιότυπη στό είδος των κτισμάτων και στην καθόλου προτεινόμενη άποψη με τήν πόλη της εικόνας των 'Αγίων 'Αναργύρων, τόσο που μοιάζει νά έχει γίνει από τό ίδιο χέρι ζωγράφου.

Η άπόδοση της εικόνας της Κω στό μοναχό 'Αμβρόσιο Έμπορο, που πρέπει νά ζωγράφησε τήν αντίστοιχη Κοίμηση του ναού των 'Αγίων 'Αναργύρων στά Χανιά¹³², δέν μπορεί νά άποκλειστεί, με όρισμένες προϋποθέσεις. Βεβαιότητα δέν είναι δυνατό νά υπάρ-

ξει με τά λίγα που είναι προσώρας γνωστά για τήν τέχνη του μοναχού 'Αμβροσίου.

Τό μέγεθος της εικόνας στά Χανιά άποτελεί τό πρώτο έμπόδιο για τή στενότερη συσχέτιση των δύο έργων, καθώς ή σημαντική διαφορά στην κλίμακα των μορφών δέν εύνοει τή σύγκριση. Έναντιο είναι και τό σχήμα της μεγάλης εικόνας, που ύπαγόρευσε διαφορετικούς κανόνες στη σύνθεση. Αλλά ή μεγαλύτερη δυσκολία για τήν άπόδοση των δύο εικόνων στον ίδιο

113. Τωμαδάκης, "Άγιοι 'Αναργυροι, ΠΧΑΕ, δ.π., σ. 147. 'Ο ίδιος, "Άγιοι 'Αναργυροι (βλ. ύποσημ. 85), σ. 15.

114. Μηναϊον Αύγούστου, 'Εκκλησιαστική Βιβλιοθήκη «Φώς», 'Αθήναι 1970, σ. 149.

115. Παλιούρας, 'Ο ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας (βλ. ύποσημ. 18), πίν. 287. 'Η παράσταση πόλης στό βάθος της σκηνής, άκόμη και σέ όμοια με της εικόνας της Κω θέση δεξιά πίσω, άπαντά συχνά σέ άναγεννησιακούς πίνακες (βλ. Β. Berenson, Italian Pictures of the Renaissance, III, πίν. 1317, 1325, 1326, 1328, 1339, 1384, 1437, 1470, 1519α, 1752, 1757, 1760, 1785 κ.ά.).

116. Βλ. ύποσημ. 104 και 105. Κατά πληροφορία του κ. Μ. Χατζηδάκη, στη μονή της Ζωοδόχου Πηγής στη Χώρα της Πάτμου ύπάρχει τοιχογραφημένη Κοίμηση με τήν πόλη δεξιά στην άκρη, που χρονολογείται στό 1600-1620.

117. Icones grecques et russes, Galerie Nikolenko, Paris 1975, Κατάλογος, άριθ. 1.

118. Πρόχ. Affreschi e icone 1986, άριθ. 82 και 83, σ. 132-134.

119. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, Τρίπτυχο στη Δημοτική Πινακοθήκη της Ραβέννας (βλ. ύποσημ. 18), πίν. Δ', Θ' και Ι'.

120. Affreschi e icone 1986, άριθ. 66, σ. 112-113. Χατζηδάκης, Εικόνες της Πάτμου, πίν. 117 (=Icons of Patmos).

121. Chatzidakis, Icones de Venise, άριθ. 50, σ. 76, κ.έ., πίν. 37. Δημακόπουλος, Παραστάσεις εκκλησιών (βλ. ύποσημ. 10), σ. 195 κ.έ.

122. Affreschi e icone 1986, άριθ. 90, σ. 141-142 και εικ. έξωφύλλου.

123. Ξυγγόπουλος, Συλλογή 'Ελένης 'Α. Σταθάτου (βλ. ύποσημ. 20), άριθ. 3, σ. 6, πίν. 3.

124. Παλιούρας, 'Ο ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας, πίν. 40, 73, 76, 91-96, 263, 265-268 κ.ά.

125. Βλ. ύποσημ. 119, 120 (Χατζηδάκης), 121 και 123 (Ξυγγόπουλος).

126. Εικόνες του νομού Χανίων (βλ. ύποσημ. 110), άριθ. 4, εικ. σ. 25 και σ. 72 κ.έ.

127. Icons and East Christian Works of Art, Κατάλογος συλλογής, Edited and published by Michel van Rijn, Amsterdam 1980, πίν. σ. 92, σ. 176, άριθ. 92.

128. Babić e Chatzidakis, δ.π. (βλ. ύποσημ. 71).

129. Εικόνες του νομού Χανίων, άριθ. 5, εικ. σ. 29 και σ. 73 κ.έ.

130. Όπως ή εικόνα του Νείλου (βλ. ύποσημ. 110). 'Αξιοσημειωτή είναι μιά εικόνα του 'Αγίου Γεωργίου δρακοντοκτόνου στό σιναιτικό μετόχι της 'Αθήνας με προηγούμενο ζωγραφικό στρώμα, με τό ίδιο θέμα. 'Η άκτινογράφηση της εικόνας κατά τή συντήρηση είχε δείξει ότι κάτω από τήν όρατή πόλη, άριστερά σέ λόφο, ύπάρχει ή παλιότερη άπεικόνισή της αλλά γραμμική, σαν των εικόνων της Κω και των Χανίων (Μ. 'Αχειμάστου-Ποταμιάνου, 'Από τίς εργασίες του Κέντρου Συντηρήσεως 'Αρχαιοτήτων, ΑΑΑ ΙΧ (1976), σ. 155, εικ. 1-2).

131. Βλ. ύποσημ. 127.

132. Βλ. ύποσημ. 90.

ζωγράφο προκύπτει από τό χαρακτήρα τῆς τέχνης τους, πού ἀντανακλᾷ καί τό διαφορετικό κοινωνικό περιβάλλον τῶν φορέων τους γενικά. Πέρα ἀπό τήν ὁμοιότητα τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου, δέν εἶναι πράγματι πολλά τά κοινά πού ἔχουν ἡ ζωηρόμορφη, μανιερισίχουσα Κοίμηση τῆς Κῶ μέ τήν τυπικότερη καί κλασικίζουσα παράσταση τῶν Ἁγίων Ἐναργύρων (Εἰκ. 11 καί 16).

Στήν Κοίμηση τῆς Κῶ, ἀντίθετα μ' ἐκεῖνη τῶν Ἁγίων Ἐναργύρων, ὅλα τά στοιχεῖα συντείνουν στή δημιουργία δραματικοῦ κλίματος τῆς σκηνῆς. Τά ὀγκώδη οἰκοδομήματα δίνουν ἀνησυχία καί ἔνταση μέ τό μέγεθος, τή θέση, τήν κλιμακωτή διάταξη καί τίς ἐλλειπτικές, μεταβαλλόμενες ὄψεις τους. Ὁ χώρος ὅπου δροῦν τά πρόσωπα περιορίζεται ἀνάμεσα στά κτίσματα, ἀκανόνιστος, συνάμα ἀκαθόριστος στήν ἔκτασή του, καί «ἀνασαινεῖ» μόνο σέ προέκταση δεξιά πίσω ἀπό τόν τοῖχο ὅπου ἀπλώνεται ἐπάνω ἡ μικρογραφημένη, μακρινή πολιτεία στό «ἀτμοσφαιρικό» τοπίο τοῦ λόφου, μέ τήν ἀντίθεση τῶν λεπτοκαμωμένων στοιχείων τῆς ἐπιτείνοντας τήν ἔμφαση τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ σκηνικοῦ μπροστά. Στήν ὀργάνωση τῶν μορφῶν ὑπάρχει συνωστισμός, ταραχή καί κίνηση, πού σχηματοποιοῦνται σέ ἀνοιχτές πρός τά ἐπάνω, ἀκανόνιστες ἐπάλληλες καμπύλες πού ὀρίζουν τή θέση τῶν προσώπων σέ σχέση μέ τόν ὀριζόντιο ἄξονα, ἐνῶ οἱ μορφές τοῦ Πέτρου ἀριστερά σέ ἀργό βηματισμό καί τοῦ ἱεράρχη πίσω του σημειώνουν τήν ἀρχόμενη ἡρεμία στή σύνταξη τῆς ἐπίσημης γιά τήν ἔκφορα πομπῆς. Ζωηρές οἱ μορφές, ἐκδηλώνουν τή λύπη τους μέ ἐκφραστικές χειρονομίες καί στάσεις, φορτίζοντας τά τελούμενα μέ τήν πολλαπλότητα τῶν χωριστῶν ἀντιδράσεων. Ἄκόμη καί οἱ συνοδοί τοῦ Χριστοῦ ἄγγελοι ἔχουν ζωηρή παρουσία. Ἡ πολυκοσμία καί ἡ κίνηση βαραίνουν στό στενόχωρο περιβάλλον. Οἱ ὄμιλοι τῶν μορφῶν συγκλίνουν στό κέντρο. Ἡ σκοτεινόχρωμη δόξα, φωτισμένη ἀπό τά λευκά ἱμάτια τῶν ἀγγέλων, ὑψώνεται μέ τό πύρινο ἑξαπτέρυγο σέ στήλη καί σχεδόν ἑνώνεται μέ τούς ἀγγέλους πού πετώντας στά νέφη ζωογονοῦν μέ κινητικούς καί χρωματικούς κραδασμούς τό χρυσό βάθος, φέρνοντας τήν ἀντίθεση τῆς οὐράνιας χαρᾶς γιά τήν ἀναμενόμενη Μετάσταση τῆς Παναγίας στή λύπη πού ἐπικρατεῖ κάτω.

Στίς διαρκεῖς ἀντιθέσεις πού μορφώνουν τό ἦθος τοῦ δράματος συμβάλλουν ἐπίσης τό χρῶμα καί ὁ φωτισμός. Τό σκοτεινό γαλαζοπράσινο, τό φωτεινό κόκκινο, γκρι καί ἄσπρο στερεώνουν τή χρωματική σύνθεση: γαλαζοπράσινο στή δόξα, στούς φωτοστέφανους τῶν συνοδῶν τοῦ Χριστοῦ ἀγγέλων, στά φορέματα ἀποστόλων καί ἱεραρχῶν, πῶ σκοτεινό στό φόρεμα τῆς Παναγίας, καί στό ἔδαφος· κόκκινο στό σεντόνι τῆς νεκρικής κλίνης, στίς στέγες τοῦ μεγάλου οἰκοδομήματος ἀριστερά καί λίγο στά φορέματα· γκρι, πού

σμίγει στίς σκιές μέ ἀραιωμένο γαλαζοπράσινο, στά οἰκοδομήματα μπροστά, στήν πόλη καί στό λόφο, ἐπίσης στίς νεφέλες, σέ εἰλητά καί φορέματα· λευκό στά ἱμάτια τῶν ἀγγέλων τῆς δόξας, στήν ψυχῆ τῆς Παναγίας, στά ἄμοφορία τῶν ἱεραρχῶν, στό στιχάριο τοῦ ἱεράρχη μπροστά, στό μαντίλι τῆς πρώτης γυναίκας ἀριστερά, καί στά κτίσματα τῆς πολιτείας πέρα, ὅπου ἡ ἔνταση τοῦ λευκοῦ ἀπαλύνεται μέ τό γκρι σέ τόνους σταχτί. Τό βαθυκόκκινο στό μαφόριο τῆς Παναγίας, στό ἑξαπτέρυγο τῆς δόξας καί στό σκέπασμα πού ντύνει τήν κλίνη ὡς κάτω, τό φωτεινό πορτοκαλί πρός κόκκινο στό χρυσογραμμμένο ἱμάτιο τοῦ Χριστοῦ, ζωηρό ρόζ τοῦ κυκλάμιου στό ἱμάτιο τοῦ Παύλου, στά φορέματα ἄλλων μαθητῶν καί τῶν ἀγγέλων στά ὕψη, τό λαμπερό χρυσό στό βάθος τῆς εἰκόνας καί σέ πολλές λεπτομέρειες, ὄχρες καί καστανό, προσθέτουν στήν ἐντύπωση τῆς δυνατῆς καί ἰδιότυπης πολυχρωμίας. Σοφῆ ἡ κατανομή τοῦ χρώματος δίνει ἔμφαση στίς μορφές μπροστά, μέ ἔντονες καί βαριές ἀντιθέσεις ἀπό τά σκοτεινά γαλαζοπράσινα στά κόκκινα καί λευκά, ἐνῶ τό ἀρχιτεκτονικό τοπίο στό σύνολο δημιουργεῖ μέ τίς ἐναλλασσόμενες ἀποχρώσεις τοῦ γκρι καί τοῦ ἄσπρου ἕνα οὐδέτερο στή μονωδία τῶν χρωματικῶν παλμῶν του μέτωπο, πού κυκλώνει μέ ἡρεμες γκριζες ἀνταύγειες καί δένει στό χαμηλωμένο, «δειλινό» φῶς του τή σύνθεση. Ἡ ἀνησυχία πού φέρνουν οἱ τυφλωμένοι Ἑβραῖοι μπροστά στή νεκρική κλίνη διατυπώνεται ἐπίσης μέ τούς διπλούς καί ζωηρά ἀντιθετούς χρωματισμούς στό ἱμάτιό τους, μέ ὄχρα καί γκρι στοῦ Ἰεφονία, στοῦ ἄλλου μέ γκριζογάλο καί ἔντονο ρόζ πού ἀντιφεγγίζει τά κόκκινα ἐπάνω.

Τά πρόσωπα ἔχουν ἀδρά χαρακτηριστικά καί σφιχτό, σκοτεινόχρωμο πλάσιμο (Εἰκ. 12 καί 13). Ἀποδίδονται μέ τήν παραδοσιακή τεχνική, με καστανό προπλασμό, με σταρόχρωμες, σέ ἀπότομη μᾶλλον μετάβαση, πλατιές φωτεινές ἐπιφάνειες καί ἀνοιχτότερα γραμμικά «φῶτα», ἀπλωμένα συχνά σέ πυκνές παράλληλες δέσμες γραμμῶν πού σβήνουν στή φωτοσκίαση, μέ ἀποχρώσεις τοῦ καστανοῦ, καφέ καί τοῦ γκριζοῦ στά μαλλιά καί τά γένεια, πού τό σχῆμα καί οἱ μαλακοί κυματισμοί τους διαγράφονται ἐπιδέξια μέ γραμμικές πινελιές. Πλούσια τά φορέματα, μέ πολλές πτυχές καί ἀποπτύγματα, τυλίγουν τό σῶμα, ἀλλοῦ μεγαλώνουν τόν ὄγκο του, τονίζουν καί προεκτείνουν ἢ κλείνουν πειθαρχημένα τήν κίνηση, μέ βαριές χρωματικές χαράξεις τῶν βασικῶν πτυχῶν καί μεταβαλλόμενες ἀποχρώσεις σέ γραμμές καί ἐπίπεδα τῆς φωτισμένης ἐπιφάνειας, στό ἴδιο τοπικό χρῶμα τοῦ ὑφάσματος.

Στήν Κοίμηση τῆς Κῶ ἡ ἀπόδοση τῶν μορφῶν διατηρεῖ στή μεθοδική ὀργάνωσή της τή γραμμική ἄνεση, τή ζωγραφική αἴσθηση καί τήν πλαστική εὐκίνησια τῶν ἔργων τοῦ ὕστερου 16ου αἰ., τήν ἐπιμέλεια καί τήν ἀκρίβεια τοῦ σχεδίου, τήν ἐκφραστική ζωηρότητα,

τήν πειθαρχημένη έλευθερία στην κίνηση. Η χρονολόγησή της γύρω στο 1600 και όπωσδήποτε πριν από το 1625, όπου περίπου τοποθετείται ή εικόνα των Άγιων Αναργύρων, είναι πιθανή. Στην εικόνα των Χανίων (Εικ. 16 και 18) τά στοιχεία τυποποιούνται στο ήσυχο και επίσημο, ζωγραφικότερο στίς φωτοσκιασμένες διαβαθμίσεις και έκφραστικά πιό άτονο ύφος της. Οί μορφές της εικόνας της Κω, μέ κανονικό ανάστημα και βαρύ κεφάλι, μεταβάλλονται στίς στενότερες, ψηλόλιγνες μορφές της εικόνας των Άγιων Αναργύρων, μέ τό μαλακότερο, πιό γλυκό στό δυτικότερο τόνο του πλάσιμο, όπου οί γραμμές των «φώτων» λιγοστεύουν και οί φωτισμένες επιφάνειες περιορίζονται, μέ τίς στεγνότερες, συμβατικές στή γραμμή τους πτυχές και τά έντονα, πιό λαμπερά, αλλά περιορισμένα φωτισματα στά φορέματα, πού στην άπλοποίησή τους αιριάζουν καλύτερα στόν τύπο των έργων του 17ου αι.

Οί δύο εικόνες, έκτός από την εικονογραφία, έχουν προφανή όμοιότητα και στους φυσιογνωμικούς τύπους των παριστανομένων μορφών (Εικ. 12, 13 και 18). Άλλά ή έκφραστική ένάργεια και ή σχεδόν τραχύτητα των προσώπων στή μικρότερη παράσταση, ή σφιχτή διάπλαση, τά τονισμένα διαγράμματα των χαρακτηριστικών, τά συσπασμένα φρύδια, ή ρυτίδωση του μετώπου, οί τονισμένοι κύκλοι στά μάτια, τά βαριά βλέφαρα και τό βαρύ, βυθισμένο βλέμμα, πού δίνουν έντονη θλίψη στην όψη τους, απαλύνονται στην Κοίμηση των Άγιων Αναργύρων. Στή δεύτερη εικόνα ή μελαγχολική έκφραση των προσώπων είναι χαλαρωμένη, ή όψη πιό ήσυχη, συναισθηματικά συγκρατημένη και απόμακρη. Τά στοιχεία αυτά έντάσσονται στίς γενικότερες διαφορές ύφους των δύο έργων. Είναι γι' αυτό δύσκολο νά καθοριστεί άν ή όμοιότητα των φυσιογνωμικών τύπων, πού άλλωστε διαπιστώνεται και σέ σχέση μέ άλλα έργα ζωγράφων από τά Χανιά, όπως του Βενεδικτού Έμπορίου και του Νείλου¹³³, όφείλεται στην έξάρτηση της εικόνας των Άγιων Αναργύρων από τό πρότυπο της εικόνας της Κω ή στην δημιουργία και των δύο από τόν ίδιο ζωγράφο, τό μοναχό Άμβρόσιο Έμπορο, μέ κάποια απόσταση χρόνου ανάμεσά τους και μέ διαφορετικό τό πνεύμα της τέχνης τους. Άνάλογες διαφορές πού υπάρχουν ανάμεσα στην ζωρότερη στό ρυθμό της εικόνα της Δευτέρας Παρουσίας στην Πινακοθήκη του Fabrigano, έργο του μοναχού Άμβροσίου¹³⁴, και στην μεγάλη Δευτέρα Παρουσία του ναού των Άγιων Αναργύρων στα Χανιά, πού έχει επίσης την ύπογραφή του¹³⁵, δέν αποκλείουν και ίσως έννοούν τή δεύτερη ύπόθεση¹³⁶. Για μία όριστικότερη θέση στό ζήτημα χρειάζεται η συστηματική μελέτη των έργων του μοναχού Άμβροσίου Έμπορου, πού στό σύνολό τους σήμερα είναι άτελώς γνωστά.

Σημειώθηκε στα προηγούμενα ή πιθανότητα της στενής συγγένειας του μοναχού Άμβροσίου Έμπορου μέ τόν επίσης Χανιώτη, σύγχρονο και συνονόματό του ζωγράφο Βενεδικτό Έμποριο στην Βενετία, καθώς και ή πιθανότητα της κοινής μαθητείας ή συνεργασίας τους στα Χανιά, προτού ό Βενεδικτός φύγει για τή Βενετία, δηλαδή πριν από τό 1605 περίπου, πού μαρτυρείται εκεί. Υπάρχουν πράγματι όρισμένα κοινά στοιχεία της τέχνης τους πού έννοούν την ύπόθεση. Πρόκειται κυρίως για την όμοιότητα των φυσιογνωμικών τύπων στα έργα τους.

Έχει παρατηρηθεί για τή μεγάλη εικόνα του Μυστικού Δείπνου στό ναό του Άγίου Γεωργίου των Έλλήνων της Βενετίας, ύπογραμμένο έργο του Βενεδικτού, καθώς και για έπόμενα, άνύπογραφα έργα πού του άποδίδονται, ότι οί ιδιαίτεροι φυσιογνωμικοί τύποι των παριστανομένων προσώπων πού μοιάζουν ν' άνήκουν στην ίδια οικογένεια, άποτελούν προσωπικό στοιχείο της τέχνης του¹³⁷. Οί τύποι των προσώπων πού ζωγράφησε ό Βενεδικτός δέν άνέχουν πολύ από τίς φυσιογνωμίες μέ την ίδια άδύνατη προσωπικότητα και την «οικογενειακή» όμοιότητα στην Κοίμηση των Άγιων Αναργύρων, πιθανότατα έργο του μοναχού Άμβροσίου, ούτε από τά πρόσωπα της εικόνας της Κω, πού ζωρότερα αυτά μοιάζουν επίσης νά είναι της ίδιας οικογένειας (Εικ. 12, 13 και 18). Τό στρογγυλεμένο στην έξωτερική διαγραφή του, προεξέχον κρανίο, ό κοντός και βαρύς λαιμός, τά μικρά μάλλον μάτια μέ τά χαμηλωμένα, βαριά βλέφαρα, οί έλαφρά προεταμένες παρειές και τό σαγόρι, τά μαλλιά πού χαμηλώνουν στρωτά στό μέτωπο και γυρίζουν σέ βαθιά καμπύλη γυμνώνοντας τούς κροτάφους, τό χαρακτηριστικό στενόμακρο πρόσωπο στους μεσήλικες, τό σχήμα των άλλων χαρακτηριστικών και ό τρόπος του φωτισμού τους μορφώνουν παραπλήσιες φυσιογνωμίες, πού οί διαφορές τους έντοπίζονται βασικά στό προσωπικό ύφος του κάθε ζωγράφου και στόν τρόπο της τέχνης. Υπάρχουν και άλλες όμοιότητες, πού διαπιστώνονται στην χρήση των διπλών, σέ ζωρή άντίθεση, χρωματι-

133. Άνδριανάκης, Εικόνες από τό ναό των Άγιων Αναργύρων Χανίων, σ. 74. Για την καλλιτεχνική συνάφεια επίσης του Θεόδωρου Πουλάκη μέ τόν προηγούμενο Άμβρόσιο Έμπορο βλ. Ρηγόπουλος, 'Ο άγιογράφος Θεόδωρος Πουλάκης, σ. 141 κ.έ.

134. Βλ. ύποσημ. 92. Ένδιαφέρει νά σημειωθεί ότι ή εικόνα του Fabrigano άνήκε ως τό 1678 στην οικογένεια Venier της Βενετίας (Bettini, Il pittore Ambrosio Monaco, σ. 469).

135. Βλ. ύποσημ. 87.

136. Σημειώνονται επίσης ως κοινά στοιχεία οί άντίστοιχες διαφορές στό μέγεθος και τό σχήμα των δύο εικόνων της Δευτέρας Παρουσίας.

137. Chatzidakis, Icônes de Venise, σ. 100 κ.έ., άριθ. 70, σ. 102.

σμών στά φορέματα τῶν τυφλωμένων Ἑβραίων στήν Κοίμηση τῆς Κῶ καί τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων (Εἰκ. 11 καί 16) καί ἀποστόλων στό Μυστικό Δεῖπνο τοῦ Βενεδίκτου¹³⁸· στόν ἐπιτηδευμένο καί ἀρκετά πολύπλοκο τρόπο μέ τόν ὁποῖο πτυχώνονται τά πλούσια ἱμάτια τῶν Ἑβραίων, ἰδίως τοῦ Ἰεφωνία, στήν ἴδια ὁμάδα καί τῶν νεαρῶν ἀποστόλων στίς ἄκρες μπροστά τοῦ Δείπνου, ἀφήνοντας νά διαγράφεται ἔντονα τό προβαλλόμενο πόδι· σέ ὀρισμένες χειρονομίες ἀποστόλων στά τρία ἔργα, σάν τοῦ μαθητῆ πίσω ἀπό τόν Παῦλο στήν Κοίμηση (Εἰκ. 11 καί 16) πού φέρνει τό δεξιό χέρι του κοντά στήν καρδιά καί ἄλλου πῶς πίσω πού ἀπλώνει τό χέρι μπροστά σέ μία φευγαλέα πλάγια κίνηση μέ ὄρθια τήν παλάμη (Εἰκ. 11, 12 καί 16)· στή μικρογραφική ἱκανότητα ἀλλά καί στόν τύπο τῆς μικρογραφημένης πόλης σέ λόφο πού ζωγράφησε ὁ Βενέδικτος στήν ἀνυπόγραφη, δυτικότερη εἰκόνα τῆς Παραβολῆς τοῦ Τελώνη καί τοῦ Φαρισαίου, δεξιά στό βάθος πίσω τῆς σκηνῆς, πού σχετίζεται στήν ὀπτική καί στή σχεδίασή της μέ τίς πόλεις στήν Κοίμηση τῆς Κῶ καί τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων¹³⁹ (Εἰκ. 15 καί 17). Οἱ ὁμοιότητες μέ τά ἔργα τοῦ Βενεδίκτου Ἐμπορίου,

πού κιόλας δέν εὐκολύνουν τήν ἀβασάνιστη ἀπόδοση τῆς εἰκόνας τῆς Κῶ στό μοναχό Ἀμβρόσιο Ἐμπορο, δείχνουν ὡς πιθανή καί εὐνόητη, ἂν ἦταν στενοί συγγενεῖς, τή σχέση τους σέ ἐπίπεδο κοινῆς μαθητείας ἢ συνεργασίας, προτοῦ ὁ Βενέδικτος φύγει γιά τή Βενετία. Καί πάντως στό στενότερο ἀπό τοῦ Ἡρακλείου καλλιτεχνικό περιβάλλον στά Χανιά, στά πλαίσια ἐπίσης τῶν δεσμῶν μέ τήν καλλιτεχνική κοινωρία τοῦ Χάνδακα, θά ἦταν πῶς εὐκολες οἱ τεχντροπικές καί εἰκονογραφικές συνάφειες καί οἱ ἀμοιβαῖες ἐπιρροές τῶν ζωγράφων. Αὐτές θά ἐξηγοῦσαν καί τήν ὁμοιότητα πού ἔχουν μέ τήν εἰκόνα τῆς Κῶ οἱ φυσιογνωμίες ὀρισμένων προσώπων στή νεότερη εἰκόνα τοῦ Νείλου τῆς Ἱστορίας τοῦ Ἰωσήφ, ὅπως καί τίς εἰκονογραφικές σχέσεις καί κάποια συνάφεια προσώπων στά ἔργα τοῦ Θεοδώρου Πουλάκη.

ΜΥΡΤΑΛΗ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ

138. Ὁ.π., ἀριθ. 70, σ. 101 κ.ε., πίν. 50.

139. Ὁ.π., ἀριθ. 71, σ. 102, πίν. 51.

SUMMARY

THE DORMITION OF THE VIRGIN
IN TWO CRETAN ICONS FROM KOS

In the episcopal chapel of the Annunciation on the island of Kos, in the Dodecanese, there are two important Cretan icons of the Dormition of the Virgin. They have certain points in common and also certain differences, which make it especially interesting to study the two of them together. Both come from Crete, both depict the same subject, and their dates are not far apart in the late sixteenth and early seventeenth centuries. In both of these icons the treatment of the subject departs from the usual iconographic type, and each in its own way would appear to be the work of one of the foremost artists of its period. However, the difference in their size indicates that they were intended for different purposes, and their stylistic features suggest that they were painted in different workshops and different artistic milieux, one in Heraklion and the other in Hania: the larger icon is in the style associated with Georgios Klontzas, in Heraklion, while the smaller one appears to be the work of an artist living in Hania, probably the monk Amvrosios Emboros. This paper sets out to examine the icons' stylistic relationships with the work of those two artists.

I. The larger icon (116×77,5×3 cm, Figs 1-9), which was a Despotic icon on a church iconostasis, has iconographic affinities with paintings attributed to Georgios Klontzas, most noticeably with the Dormition in a triptych belonging to the Greek Institute in Venice, and with an icon in the monastery on Mount Sinai (Fig. 10). Its technical and stylistic features are those of Klontzas, by and large, though with certain differences which prevent its being firmly attributed to him. Georgios Klontzas was one of the best-known painters of his time (1540-1608). More than forty works —illustrated manuscripts, triptychs and icons— bear either his signature or the unmistakable stamp of his personal style. Three of his four sons, Maneas, Nikolos and Loukas, followed in their father's footsteps, but there are no known paintings signed by any of them.

Although the Kos icon of the Dormition has close affinities with the work of Georgios Klontzas, it is not a painting that can definitely be acknowledged as coming from his hand. Nevertheless, its excellent workmanship,

in combination with all the features that are the main distinguishing marks of Klontzas's style, argue in favour of its attribution to him. And the hypothesis is indirectly supported by the fact that there are no known paintings in the same style bearing the signature of any other major artist from among the dozens of painters who were working in Heraklion at about the same time as Georgios Klontzas. Certain features, such as the modelling of the faces, the strict geometric structure of the composition and the intense, almost harsh, colours of the monochrome angels attendant on the central figure of Christ in glory, when compared with the Sinai Dormition with its almost identical iconography, suggest that this may be a relatively early work by Klontzas. If it is indeed by him, it reveals some distinctive nuances of his style which raise interesting questions as to their interpretation and their place in the oeuvre of this major artist.

II. The smaller of the two icons (77×54×3,4 cm, Figs 11-15), which has a dedicatory inscription in the bottom right-hand corner mentioning two nuns named Magdalene and Pelagia, a mother and daughter, was perhaps intended to be placed on an icon-stand or used for some other purpose, probably in a nunnery. The treatment of the subject, with many unusual details, closely follows the story given in the synaxaries. Its iconographic parallel is found in a very large icon of the Dormition in the church of the Hagii Anargyri at Hania, Crete (155×245 cm, Figs 16-18), which is probably by the monk Amvrosios Emboros, whose signature is to be seen on an icon of the Last Judgement in the same church, which is almost exactly the same size and painted in an almost identical style. From the inscription on the icon of the Last Judgement, which informs us that its donor was Niccolò Venier, the Venetian Governor of Canea, the two icons in the church of the Agii Anargyri can be dated to c. 1625. Amvrosios Emboros, a painter of whom little is known, is probably to be identified with the artist-monk Ambrosio Brosini who is mentioned in a document of 1621. Two other signed works of his are known: an icon of the Last

Judgement in the public Art Gallery at Fabriano and an icon of St. John the Baptist in a private collection in Athens.

A distinctive feature of the iconography in the Dormition icons of Kos and Hania is the presence of a town in the background at the top right, which is probably intended to denote Gethsemane, where the Virgin's funeral took place, and is depicted anachronistically to look like a Cretan town of the time when the icons were painted. The inclusion of the town is usual in Italy, where it is often found in pictures of the Assumption, and it is not uncommon in Cretan painting, but this is its only appearance in an icon of the Dormition.

The manneristic composition of this iconographic type is well suited to the Kos icon, which is itself manneristic in style. In the Hania icon, on the other hand, Amvrosios Emboros has deployed the scene horizontally and adopted a more Classical approach in its treatment, which was presumably felt to be more in keeping with the high social status of the person who commissioned it. From this and other evidence it is conjectured that the Kos icon is earlier than the one from Hania, and that it was probably painted between 1600 and 1625. The iconographic type to which it belongs almost

certainly originated in Hania —as indicated, moreover, by the fact that after this period it was used only on a limited scale, and mainly in the works of the well-known painter from Hania, Theodoros Poulakis— and probably in an ecclesiastical milieu —as indicated by its close adherence to the synaxary narrative, the inscription with the prayer of the two nuns and the probability that this icon was painted by the monk Amvrosios Emboros. The work of Amvrosios has yet to be studied in detail, and therefore the unsigned Kos icon can hardly be attributed to him with certainty, in spite of its iconographic and stylistic similarities with the Hania icon of the Dormition.

Finally, it is worth mentioning that there is a certain stylistic affinity between the work of Amvrosios Emboros and that of Venediktos Emborios, another painter from Hania who lived and worked in Venice in the early decades of the seventeenth century. This general resemblance, combined with factual information derived from documentary records, makes it likely that the two were members of the same family, possibly brothers, who would appear to have studied under the same teacher or worked together in Hania before Venediktos left for Venice.

MYRTALI ACHIMASTOU-POTAMIANOU