

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 14 (1989)

Δελτίον ΧΑΕ 14 (1987-1988), Περίοδος Δ'



Το Άγιο Μανδήλιο ως το νέο σύμβολο σε ένα
αρχαίο εικονογραφικό σχήμα

Στέλλα ΠΑΠΑΔΑΚΗ-ΟΕΚΛΑΝΔ

doi: [10.12681/dchae.1018](https://doi.org/10.12681/dchae.1018)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΠΑΠΑΔΑΚΗ-ΟΕΚΛΑΝΔ Σ. (1989). Το Άγιο Μανδήλιο ως το νέο σύμβολο σε ένα αρχαίο εικονογραφικό σχήμα. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 14, 283-296. <https://doi.org/10.12681/dchae.1018>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Το Άγιο Μανδήλιο ως το νέο σύμβολο σε ένα αρχαίο
εικονογραφικό σχήμα

Στέλλα ΠΑΠΑΔΑΚΗ-ΟΕΚΛΑΝΔ

Δελτίον ΧΑΕ 14 (1987-1988), Περίοδος Δ' • Σελ. 283-296

ΑΘΗΝΑ 1989

ΤΟ ΑΓΙΟ ΜΑΝΔΗΛΙΟ ΩΣ ΤΟ ΝΕΟ ΣΥΜΒΟΛΟ ΣΕ ΕΝΑ ΑΡΧΑΙΟ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΧΗΜΑ

Επανελημμένα έχει διαπιστωθεί ότι μακρινά επαρχιακά μνημεία μπορούν να προσφέρουν την άκρη του μύτου στην ανίχνευση και κατανόηση θεμελιωδών προβλημάτων της βυζαντινής τέχνης. Στην περίπτωση της ένταξης του Αγίου Μανδηλίου στο εικονογραφικό πρόγραμμα του βυζαντινού ναού, αυτό έχει επιχειρηθεί και σε δύο σχετικά πρόσφατες μελέτες, που έχουν ως αφιετηρία μνημεία της Καππαδοκίας και της Γεωργίας¹. Κατ' ανάλογο τρόπο το έναυσμα και για την παρούσα αποτέλεσε η παράσταση του Μανδηλίου πλαισιωμένου από τις μορφές του Ιωακείμ και της Άννας, που συχνά εμφανίζεται στις τοιχογραφίες ναών της Κρήτης κατά το 13ο και το 14ο αιώνα².

Το παλαιότερο και τυπικό παράδειγμα του συμπλέγματος αυτού, επιγραφικά χρονολογημένο στα 1290/1, προσφέρει ο ναός του Αγίου Γεωργίου στη Σκλαβοπούλα Σελίνου³. Κτισμένος στον τύπο του απλού καμαροσκέπαστου ο ναός αυτός σώζει μέρος μόνο από τις τοιχογραφίες του αλλά κι αυτές όχι πάντα σε καλή κατάσταση. Οι καλύτερα διατηρημένες βρίσκονται στο χώρο του ιερού και απ' αυτές επισημαίνομε τις παραστάσεις: στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας τη Θεοτόκο σε προτομή στον τύπο της Βλαχερνίτισσας, με το Χριστό-Εμμανουήλ, κατά την επιγραφή, μπροστά της, στον ημικύλινδρο τέσσερις συλλειτουργούντες ιεράρχες και στον ανατολικό τοίχο, δεξιά-αριστερά, τα πρόσωπα του Ευαγγελισμού. Το παραδοσιακό τυπικό αυτό σύνολο επιστέφει, στο τύμπανο του ανατολικού τοίχου και σε ελαφρά πυραμιδωτή διάταξη, το υπό εξέταση τρίμορφο: το Άγιο Μανδηλίο στην κορυφή πλαισιωμένο από τις μορφές των θεοπατόρων Ιωακείμ και Άννας, που εικονίζονται στηθαίες σε δίσκους (Εικ. 1-3).

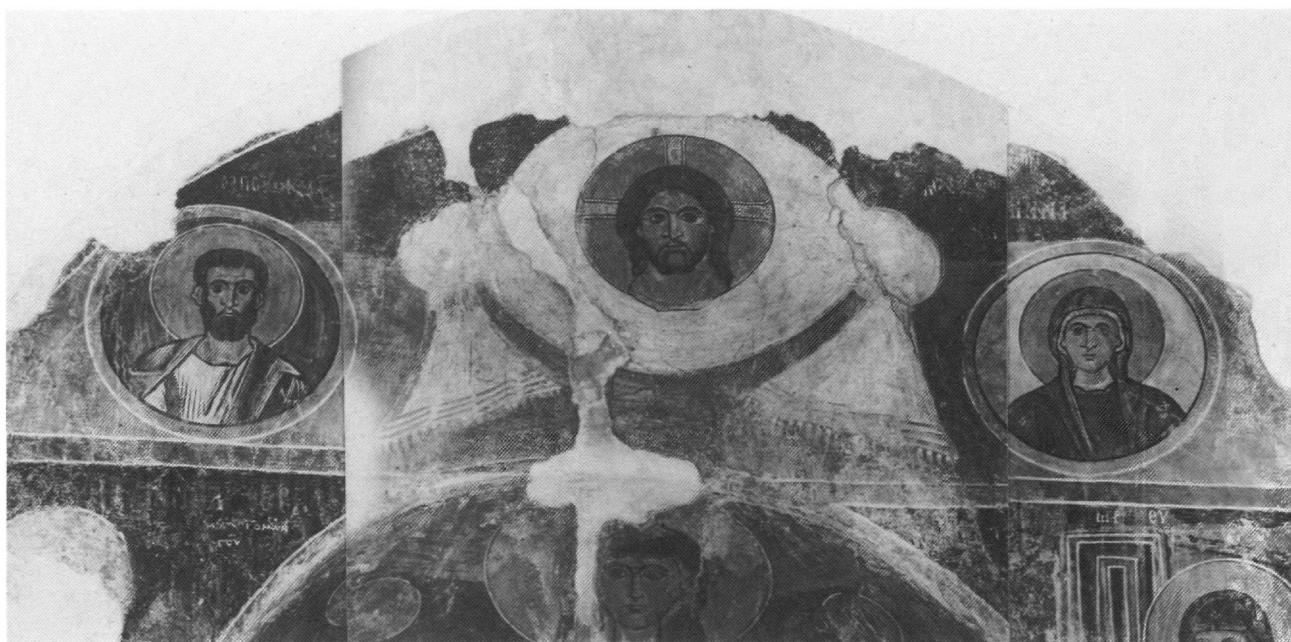
Το μνημείο δεν έχει ακόμη συστηματικά μελετηθεί, στις πολυάριθμες όμως αναφορές σ' αυτό πάντα χρησιμοποιείται ως ένα από τα πειστικότερα παραδείγματα για το συντηρητικό χαρακτήρα της ζωγραφικής στην Κρήτη κατά την εποχή αυτή⁴. Όσον αφορά στην παράσταση του Μανδηλίου αυτού καθαυτού, η εκτίμησή αυτή επιβεβαιώνεται από ορισμένες εικονογραφικές λεπτομέρειες στην απόδοση κυρίως της μορφής του Χριστού, λεπτομέρειες που την τοποθετούν στο μεταίχμιο των εικονογραφικών μεταλλαγών, οι οποίες κατά τα φαινόμενα συντελέστηκαν στα τέλη του 12ου αιώνα και καθιερώθηκαν κατά τη διάρκεια

1. N. Thierry, Deux notes à propos du Mandyllion, Zograf 11 (1980), σ. 16-19. T. Velmans, L'église de Khé en Georgie, Zograf 10 (1979), σ. 74-78. Για τη θέση του Μανδηλίου στη βυζαντινή τέχνη βασική παραμένει η μελέτη του A. Grabar, La Sainte Face de Laon. Le Mandyllion dans l'art orthodoxe, SemKond II, Prague 1931, κυρίως σ. 16-32. Βλ. επίσης, K. Weitzmann, The Mandyllion and Constantine Porphyrogennetos, CahArch 11 (1960), σ. 163-184, και Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination, Chicago/ London 1971, σ. 224-246. Για την ιστορία της εικόνας και τα σχετικά κείμενα, βλ. E. von Dobschütz, Christusbilder, Untersuchungen zur christlichen Legende, Texte und Untersuchungen, XVIII (N.F. III), Leipzig 1899, σ. 102-195, 158*-249* και 29**-129**.

2. Τα περισσότερα παραδείγματα ανήκουν σε σύνολα λίγο πολύ αρχαϊκού χαρακτήρα: Λειβαδάς Σελίνου, Άγιος Γεώργιος του 1314/15 ή 1315/16 (Στ. Μαδεράκης, Βυζαντινά μνημεία του Νομού Χανίων: Ο Άγιος Δημήτριος στο Λειβαδά Χανίων και οι τοιχογραφίες του, Χανιά 1987 (ετήσια έκδοση του Δήμου Χανίων), σ. 69 κ.ε., και ειδικά σ. 70, εικ. 1. G. Gerola - K. Λασσιθιωτάκης, Τοπογραφικός κατάλογος των τοιχογραφημένων εκκλησιών της Κρήτης, Ηράκλειο 1961, αριθ. 200, K. Λασσιθιωτάκης, Εκκλησίες της Δυτικής Κρήτης, ΚρητΧρον KB' (1970), σ. 377-379, εικ. 369-372), Βαθακό Αμαρίου, Άγιος Γεώργιος (Gerola-Λασσιθιωτάκης, ό.π., αριθ. 413, Στ. Παπαδάκη-Oekland, Μεσαιωνικά μνημεία Κρήτης, ΑΔ 20 (1965), Χρονικά, σ. 575, Γ. Βολανάκης, Ο βυζαντινός ναός του Αγίου Γεωργίου στο Βαθειακό Αμαρίου Ρεθύμνης, Πεπραγμένα του Ε' Διεθνούς Κρητολ. Συνεδρίου, Β', Ηράκλειο 1986, σ. 79, όπου όμως οι θεοπάτορες αναγνωρίζονται απλώς ως άγιοι), Άγιος Θεόδωρος Σελίνου, Άγιος Φώτης (Gerola-Λασσιθιωτάκης, ό.π., αριθ. 105), Κεφάλι Κισάμου, Χριστός του 1320 (ό.π., αριθ. 41, βλ. επίσης K. Λασσιθιωτάκης, Εκκλησίες της Δυτικής Κρήτης, ΚρητΧρον KA' (1969), σ. 212-217, εικ. 68-70, K. Gallas, K. Wessel, M. Borboudakis, Byzantinisches Kreta (στο εξής: Byz. Kreta), Μόναχο 1983, σ. 199), Ζουρίδι Ρεθύμνου, ναός Σωτήρος (Gerola-Λασσιθιωτάκης, ό.π., αριθ. 241), Δρύς Σελίνου, Άγιοι Απόστολοι, του 1381/91 (ό.π., αριθ. 136 για τα δυτικά στοιχεία στη ζωγραφική του βλ. A. Ξυγγόπουλος, Περί μίαν κρητικήν τοιχογραφίαν, ΚρητΧρον IB' (1958), 335 κ.ε.), Ραβδούχος Κισάμου, Αγία Μαρίνα (Στ. Μαδεράκης, Οι κρητικοί αγιογράφοι Θεόδωρος - Δανιήλ και Μιχαήλ Βενέρης, Πεπραγμένα του Δ' Διεθνούς Κρητολ. Συνεδρίου, Β', Αθήνα 1981, σ. 159, πίν. 68α, K. Λασσιθιωτάκης, Εκκλησίες της Δυτικής Κρήτης, ΚρητΧρον KA' (1969), σ. 197-198, εικ. 37-40). Πρβλ. και παρακάτω υποσημ. 14.

3. Gerola-Λασσιθιωτάκης, ό.π., αριθ. 86. Για την επιγραφή, G. Gerola, Monumenti veneti nell'isola di Creta, IV, Βενετία 1932, σ. 431, πίν. 1. Στ. Παπαδάκη-Oekland, Η Κερά της Κριτσάς, Παρατηρήσεις στη χρονολόγηση των τοιχογραφιών της, ΑΔ 22 (1967), Μελέται, σ. 98 και 109, πίν. 73. Η ίδια, ΑΔ 22 (1967), Χρονικά, σ. 32. Λασσιθιωτάκης, ΚρητΧρον KB' (1970), σ. 154, εικ. 183.

4. Βλ. υποσημ. 3 και επίσης, O. Demus, Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei, Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongress, Μόναχο 1958, σ. 49, Ντ. Μουρίκη, Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα κοντά στο Αλεποχώρι της Μεγαρίδος, Αθήνα 1978, σ. 60.



Εικ. 1. Σκλαβοπούλα Σελίνου. Ναός Αγίου Γεωργίου, τύμπανο ανατολικού τοίχου. Το Άγιο Μανδήλιο και οι θεοπάτορες Ιωακείμ και Άννα.

του 13ου. Συγκεκριμένα, η μορφή του Χριστού εικονίζεται έως τη βάση του λαιμού, λεπτομέρεια που σπάνια και μόνο σε συντηρητικά επαρχιακά έργα συναντάται μετά το 12ο αιώνα. Κατά την εποχή αυτή διαμορφώνεται ο ειδικός για το Μανδήλιο τύπος που αποδίδει μόνο το πρόσωπο του Χριστού κλεισμένο στην πλούσια κόμη, που συνήθως καταλήγει στα πλάγια σε δύο ζεύγη συμμετρικών βοστρύχων⁵. Επιπλέον, ο εικονογραφικός και φυσιογνωμικός τύπος, που χρησιμοποιείται για την ίδια τη μορφή του Χριστού, όσο και ο τρόπος που αυτή αποδίδεται, παραπέμπουν σε πρότυπα εξίσου παλαιά, που μια σειρά παραστάσεων σε φορητές εικόνες και τοιχογραφίες του 12ου αιώνα πιστοποιεί⁶. Με βάση τα στοιχεία αυτά θα πρέπει η συγκεκριμένη παράσταση του Μανδηλίου ν' αναχθεί σε πρότυπα του τέλους του 12ου ή των αρχών του 13ου αιώνα, υπόθεση που, όπως ελπίζω να αποδειχθεί στη συνέχεια, στηρίζουν και τα λοιπά στοιχεία της σύνθεσης. Όσον αφορά στο ύφασμα, αυτό δεν αποδίδεται τενωμένο επάνω στη σανίδα του Αυγάρου, όπως παραδίδουν οι πηγές και απαιτεί η παλαιότερη εικονογραφική παράδοση, την οποία ακολουθούν ακόμη και μνημεία της εποχής των Παλαιολόγων, αλλά με τις δύο κάθετες κροσσωτές πλευρές δεμένες σε κόμβους, από τους οποίους φαίνεται αναρτημένο. Ο τύπος αυτός που, απ' όσο ξέρω, δεν έχει διαπιστωθεί σε μνημεία παλαιότερα των μέσων περίπου του 13ου αιώνα, θα πρέπει στην πρώτη τουλάχιστον παραλλαγή του να

ήταν αρκετά διαδεδομένος ήδη την εποχή αυτή, εφόσον εφαρμόζεται στην τοιχογραφία του ναού του Αγίου Σώζοντα Γερακίου⁷.

Όσον αφορά πάλι στην επιλογή της συγκεκριμένης θέσης, το τύμπανο του ανατολικού τοίχου για την παράσταση της χειροποίητης αυτής εικόνας του Χριστού, αυτή αποτελεί την από τα τέλη περίπου του 12ου αιώνα τεκμηριωμένη λύση για τους μονόχωρους ναούς. Η θέση αυτή ως προς το συμβολισμό της αντιστοιχεί στους τρουλαίους προς το μέτωπο του ανατολικού από τα τόξα που φέρουν τον τρούλο, ανάμεσα στους ευαγγελιστές των σφαιρικών τριγώνων, και βε-

5. A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, Paris 1984², σ. 53, εικ. 67 και 68. Στα παραδείγματα από τον παλαιότερο τύπο που παρατίθενται εδώ (μικρογραφία του κώδικα Vat. cod. Rossianus 251, φ. 12v, και του Ευαγγελίου του Alaverdy (Tiflis, Sion 484, φ. 320, του 1054) μπορούν να προστεθούν: μικρογραφία στο Μηνολόγιο του Πατριαρχείου Αλεξανδρείας, του 11ου αιώνα (Weitzmann, *Mandyliou*, ό.π., σ. 168, εικ. 5), εικόνα της μονής Σινά — φύλλο τριπτύχου—με σκηνές από την ιστορία του Αυγάρου, του 10ου αιώνα (ό.π., εικ. 1-4 και 6, ο ίδιος, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, The Icons, I*, Princeton, New Jersey 1976, σ. 94-98, πίν. XXXVI), Καππαδοκία, Göreme, παρεκκλήσι 21, και Sakli Kilise, στο τελευταίο εικονισμένο δύο φορές, στη βόρεια κόγχη της πρόθεσης και επάνω από την είσοδο στο διακονικό (Thierry, ό.π., σ. 16-18, εικ. 2-5, M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, Recklinghausen 1967, 2, εικ. 23), Γεωργία, Αγία Βαρβάρα στο Khé, επίσης του 11ου αιώνα (T. Velmans, *L'église de Khé en Georgie*, Zograf 10 (1979), εικ. 6), Κύπρος, Παναγία του Άρακα του 1192, Μανδήλιο και Κεράμιο (A. and J. Stylianos, *Painted Churches of*



Εικ. 2-3. Ο άγιος Ιωακείμ και η αγία Άννα. Λεπτομέρειες της Εικ. 1.

Cyprus, London 1985, εικ. 84 και 96), Γεράκι, Άγιος Σώζων, του 13ου αιώνα (Ν. Μουτσόπουλος - Γ. Δημητροκάλλης, Γεράκι. Οι εκκλησίες του οικισμού, Θεσσαλονίκη 1981, σ. 183 και 214, εικ. 292 και 338-339). Η χρήση τρεχόντων εικονογραφικών τύπων του Χριστού-Παντοκράτορα για την απόδοση της μορφής του στο Μανδήλιο συνεχίζεται σε επαρχιακά μνημεία έως και το 14ο αιώνα, ακόμη και σε περιπτώσεις που ο τρόπος απόδοσης του υφάσματος και ανάρτησής του εμφανίζεται εκσυγχρονισμένος. Προφανώς τα επαρχιακά αυτά μνημεία βασίζονται κατά το πλείστον σε πρότυπα της εποχής και της σειράς του Αγίου Σώζοντα, τα οποία αναπαράγουν κατά άμεσο ή έμμεσο τρόπο, όπως π.χ. τα ακόλουθα στην Κρήτη: Αγία Μαρίνα Ραβδούχου (Μαδεράκης, Κρητικοί αγιογράφοι, ό.π., πίν. 68α), Άγιος Δημήτριος στο Λειβαδά, του 1314/15 ή 1315/16, όπου η μορφή του Χριστού-Παντοκράτορα προβάλλει έως τους ώμους μέσα από τις περιέργες αναδιπλώσεις του υφάσματος (Μαδεράκης, Βυζαντινά μνημεία του Νομού Χανίων). Για την καταγωγή του εικονογραφικού της τύπου βλ. παρακάτω, υποσημ. 6. 6. Πρβλ. π.χ. εικόνα Χριστού από το καθολικό της μονής Παναγίας του Άρακος στην Κύπρο, που χρονολογείται γύρω στο 1192 (Α. Παπαγεωργίου, Εικόν του Χριστού εν τω ναώ της Παναγίας του Άρακος, ΚυπρΣπουδ 32 (1968), σ. 45-55, ο ίδιος, Βυζαντινές εικόνες της Κύπρου, έκδ. Μουσείου Μπενάκη, Αθήνα 1976, αριθ. 7, D. Mouriki, Thirteenth-Century Icon Painting in Cyprus, The Griffon, N.S. 1-2 (1985-1986), Αθήνα 1986, σ. 16-17, εικ. 1). Πρβλ. επίσης με μορφή Χριστού από τη παράσταση της Δέησης στην Εγκλείστρα του Νεοφύτου Κύπρου, έργο του Θεοδώρου Αψευδή (1183), στον οποίο αποδίδονται τόσο η παραπάνω εικόνα όσο και οι τοιχογραφίες του Άρακα (C. Mango - E. J. Hawkins, The Hermitage of St. Neophytos and its Wall Paintings, DOP 20 (1966), σ. 180 κ.ε., 193 κ.ε., εικ. 94 και 98. Βλ. και L. Hadermann-Misguich, La peinture monumentale du XIIe siècle à Chypre, CorsiRav XXXII (1985), σ. 243, με λοιπή βιβλιογραφία). Πρβλ. και με παράσταση στηθαίου Παντοκράτορα στο κτιστό τέμπλο της Ευαγγελίστριας

στο Γεράκι (Ε. Κουνουπιώτου, Γεράκι. Συντήρησις τοιχογραφιών, AAA IV (1971), σ. 159, εικ. 9, Μ. Chatzidakis, L'évolution de l'icone aux 11e-13e siècles et la transformation du templon, XVe Congrès International d'Études Byzantines, Rapports et Co-Rapports, III. Art et Archéologie, Αθήνα 1976, σ. 168, πίν. XXVIII, 6).

7. Μουτσόπουλος-Δημητροκάλλης, ό.π. Ως προς τον τρόπο ανάρτησης — το ύφασμα μοιάζει να αναδιπλώνεται χωρίς κόμβους πάνω από υποθετικά άγκιστρα — η παράσταση στον Άγιο Σώζοντα συγγενεύει με εκείνη της εισόδου στην πρόθεση του ναού της Σοροζάνι, που κατά τον Α. Grabar (La Sainte Face, σ. 17, πίν. VI, 3) βασίζεται σε δυτικό πρότυπο, άποψη που αντικρούει, αναζητώντας σε άλλους λόγους την εικονογραφική αυτή αλλαγή, ο Ν. Δρανδάκης (Βυζαντινά τοιχογραφία της Μέσα Μάνης, Αθήνα 1964, σ. 88). Η παράσταση αυτή στον Άγιο Σώζοντα θα μπορούσε να αποτελέσει σοβαρό επιχείρημα υπέρ της βυζαντινής καταγωγής της παραλλαγής, εφόσον η χρονολόγησή της στα τέλη του 12ου αιώνα, που είχε προτείνει η Ντ. Μουρίκη (Αι διακοσμήσεις των τρούλων της Ευαγγελίστριας και του Αγίου Σώζοντος Γερακίου, ΑΕ 1971, Παράρτημα, σ. 3) και είχαν αποδεχθεί οι Κ. Skawran (The Development of Middle Byzantine Fresco Painting, Pretoria 1982, σ. 169) και Μουτσόπουλος - Δημητροκάλλης (ό.π., σ. 218), δεν είχε αμφισβητηθεί από την ίδια, όπως είχε την καλοσύνη να με πληροφορήσει και προφορικά, μετά τα νέα στοιχεία που προέκυψαν από τον καθαρισμό των τοιχογραφιών. Βλ. Αιμ. Γκλιαούρη, Γεράκι. Άγιος Σώζων, AAA X (1977), σ. 90. Πάντως, ακόμη και κατά την εποχή των Παλαιολόγων δεν είναι σπάνιες οι περιπτώσεις αναδρομής στον παλαιότερο τύπο που αποδίδει το ύφασμα τεντωμένο. Πρβλ. Αγίους Αποστόλους Θεσσαλονίκης (Α. Ξυγγόπουλος, Η ψηφιδωτή διακόσμησης του ναού των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1953, σ. 46-47, πίν. 1 και 8) και από την Κρήτη την τοιχογραφία στο καθολικό της μονής Κεράς Καρδιάτισσας στην Πεδιάδα, όπου σε αντίθεση προς το μακεδονικό μνημείο για την ίδια τη μορφή του Χριστού εφαρμόζεται ο νεότερος τύπος

βαιώνεται από τα μέσα του 12ου αιώνα⁸. Όπως έχει παρατηρήσει ο Grabar, το Μανδήλιο του Αυγάρου αποτελούσε το αυθεντικότερο και αδιαφιλονίκητο τεκμήριο της θείας ενανθρώπισης. Ο συμβολισμός του αυτός, που και ακριβώς υπαγόρευε την απεικόνισή του στη συγκεκριμένη θέση στους τρουλαίους ναούς, ανάμεσα δηλαδή στα δύο μέρη τους που αντίστοιχα αντιπροσώπευαν την ουράνια και την επίγεια σφαίρα, είναι ίσως εναργέστερος στις περιπτώσεις εκείνες, όπως το κρητικό μνημείο, όπου οι διαστάσεις και η αρχιτεκτονική μορφή του ναού επέβαλαν τη μετάθεσή του στον ανατολικό τοίχο. Κι αυτό, γιατί εδώ εντάσσεται σ' έναν κύκλο θεμάτων, που συνολικά παραπέμπουν στην ιδέα της θείας ενσάρκωσης και της μέσω αυτής σωτηρίας του ανθρώπου⁹.

Με βάση τις παρατηρήσεις και τους συσχετισμούς αυτούς η παρουσία των μορφών του Ιωακείμ και της Άννας μέσα στα σύνολα αυτά εμφανίζεται αυτονόητη: οι μορφές των θεοπατόρων αποσκοπούν στο να τονισθεί ακόμη περισσότερο η κεντρική αυτή δογματική ιδέα, που συνέχει τις παραστάσεις της κόγχης και του ανατολικού τοίχου. Παρά το αυτονόητο όμως της σημασιολογικής σχέσης των θεμάτων αυτών ως συνόλου, ορισμένα ερωτήματα παραμένουν ανοιχτά. Το πρώτο απ' αυτά αφορά στο αν οι μορφές των θεοπατόρων συνδέονται αμεσότερα με την παράσταση της Θεοτόκου στην κόγχη, όπως έχει υποστηριχθεί¹⁰, ή με την παράσταση του Μανδηλίου. Στην περίπτωση που αποδειχθεί το δεύτερο, απομένει να διερευνηθεί αν η εικονογραφική αυτή σύνδεση των μορφών των θεοπατόρων με το Μανδήλιο αποτελεί μία περιφερειακή λύση, που το κρητικό μνημείο έχει διασώσει στην πρωταρχική της μορφή, ή αν πρόκειται για τη συντετμημένη παραλλαγή ενός ευρύτερου και παλαιού σχήματος, που η «επίσημη» εικονογραφία είχε εισαγάγει.

Στο βαθμό που ο περιορισμένος αριθμός, η μέτρια συνήθως διατήρηση, αλλά και η ελλιπής τεκμηρίωση των γνωστών μνημείων επιτρέπουν να κρίνουμε, μπορούμε να πούμε ότι το Μανδήλιο με τη συγκεκριμένη σημασία, δηλαδή ως σύμβολο της θείας ενσάρκωσης, σπάνια παρουσιαζόταν στις παλαιότερες (του 12ου αιώνα) απεικονίσεις του μόνο. Το αντίθετο μάλιστα, οι μορφές ακριβώς που το συνόδευαν εξειδίκευαν ή υπογράμμιζαν την εκάστοτε σημασιολογική του απόχρωση. Έτσι, διαπιστώνονται δύο συμπλέγματα με πυρήνα πάντα το Άγιο Μανδήλιο, μόνο ή σε συνδυασμό με το ομόσημό του Άγιο Κεράμιο. Τα παλαιότερα απαντούν στις τοιχογραφίες τρουλαίων ναών του 12ου και των αρχών του 13ου αιώνα και είναι:

Το Άγιο Μανδήλιο και το Άγιο Κεράμιο επάνω από το ανατολικό και το δυτικό τόξο του τρούλου, αντίστοιχα, συνοδευόμενα από τις στηθαίες μορφές των

θεοπατόρων Ιωακείμ και Άννας, που εικονίζονται στις αντίστοιχες θέσεις του βόρειου και του νότιου τόξου, όπως για παράδειγμα στο ναό της Μεταμορφώσεως στη μονή Μιροζ στο Ρσκον του 1156 και στο ναό του Σωτήρος στη Nerediča¹¹. Το δεύτερο περιλαμβάνει και πάλι το Μανδήλιο και το Κεράμιο στις ίδιες θέσεις, συνοδευόμενα όμως αυτή τη φορά από τις μορφές δύο αρχαγγέλων αντί των θεοπατόρων, όπως, για παράδειγμα, στο ναό του Αγίου Γεωργίου στο Djurdjevi Stupovi¹².

Είναι, νομίζω, εμφανές ότι, ενώ το πρώτο από τα συμπλέγματα αυτά αποσκοπούσε στο να υπογραμμίσει την ανθρώπινη φύση του Χριστού, το δεύτερο απέβλεπε στη θεία του υπόσταση¹³. Άρα οι κρητικοί ζωγράφοι του 13ου και του 14ου αιώνα είχαν επίγνωση τόσο του συμβολισμού του θέματος όσο και της σημασίας των διαφόρων μερών του ναού, όταν μετέφεραν στον ανατολικό τοίχο του ναού πάντα το πρώτο από τα παραπάνω συμπλέγματα. Γιατί, απ' όσο ξέρω, ενώ υπάρχουν περιπτώσεις όπου το Μανδήλιο εικονίζεται στη θέση αυτή μόνο, δεν υπάρχει ούτε μία στην οποία να εμφανίζεται πλαισιωμένο από τις μορφές των αρχαγγέλων. Αντίθετα, είναι γνωστά τουλάχιστον δύο παραδείγματα και πάλι μικρών καμαροσκεπέστων ναών (του Αγίου Ιωάννη στους Βόρους και της Παναγίας στον Αλήκαμπο του 1315/16), όπου στην κορυφή του ανατολικού τοίχου μαζί με το Άγιο Μανδήλιο εικονίζεται και το Άγιο Κεράμιο, πλαισιωμένα και τα δύο από τις στηθαίες μορφές των θεοπατόρων. Έχομε δηλαδή εδώ μία στο ακέραιο μεταφορά του σχήματος, που στους τρουλαίους ναούς τοποθετείται στη βάση του τρούλου¹⁴. Με βάση τα στοιχεία αυτά μπορούμε να συμπεράνουμε ότι οι διαστάσεις και ο τύπος των γνωστών τοιχογραφημένων ναών της Κρήτης, οι οποίοι στην πλειονότητά τους είναι μονόχρωμοι καμαροσκεπέστωι, ευθύνονται για την επιβίωση σ' αυτούς του σχήματος με τους θεοπάτορες. Γιατί αν κρίνουμε από τα γνωστά σύνολα που έχουν σωθεί στο λοιπό βυζαντινό χώρο, στους τρουλαίους ιδιαίτερα ναούς από την εποχή των Παλαιολόγων και μετά κατά κανόνα χρησιμοποιήθηκε το σχήμα με τους αρχαγγέλους. Σε συνάρτηση με την παρατήρηση αυτή αξιοσημείωτο είναι ίσως και το γεγονός ότι από τα τέλη περίπου του 12ου έως τα τέλη του 13ου αιώνα δεν έχει, απ' όσο τουλάχιστον εγώ γνωρίζω, παραδοθεί κανένα παράδειγμα με τα σύνολα αυτά¹⁵.

Με βάση τα παραπάνω και κυρίως το γεγονός ότι, όπως μαρτυρούν τα εικονογραφικά προγράμματα των τρουλαίων ναών του 12ου αιώνα που προαναφέρθηκαν, την εποχή αυτή υπήρχε η δυνατότητα επιλογής ανάμεσα σε δύο σχήματα, δηλαδή Μανδήλιο-αρχαγγέλοι και Μανδήλιο-θεοπάτορες, είναι θεμιτό να υποθέσει

κάνεις, ότι σε ευρύτερα και εκτενέστερα προγράμματα υπήρχαν παραστάσεις του Μανδηλίου και του Κεραμίου πλαισιωμένων από τις μορφές τόσο των θεοπατόρων όσο και των αγγέλων. Ένα σύνολο αυτού του είδους δεν έχει απ' όσο ξέρω σωθεί, θεωρητικά όμως θα αποτελούσε την πληρέστερη και εναργέστερη απόδοση του δόγματος της θείας ενσάρκωσης, καθώς θα παρουσίαζε ισόρροπα και τις δύο υποστάσεις του Χριστού.

Την υποθετική αυτή αποκατάσταση ενός «πλήρους» συνόλου, αποκατάσταση που υπαγορεύουν θεωρητικοί συλλογισμοί και υποβάλλουν τα παραπάνω συμπλέγματα, έρχεται να στηρίξει περαιτέρω το γεγονός ότι και στην αμέσως προγενέστερη περίοδο οι ίδιες δογματικές ιδέες είχαν αποτυπωθεί στα εκκλησιαστικά

(Εμμ. Μπορμπουδάκης, ΑΔ 27 (1972), Χρονικά, πίν. 622).

8. Βλ. Grabar, *La Sainte Face*, σ. 24-29. Η μετάθεσή του κάποτε σε άλλα σημεία του κυρίως ναού, που όμως —θεωρητικά πάντα— αντιστοιχούν προς τη μεσαία ζώνη, οφείλεται στους περιορισμούς που εκάστοτε θέτει η αρχιτεκτονική μορφή του κτιρίου. Βλ. παράσταση Μανδηλίου και Κεραμίου ψηλά στο μέτωπο των διαχωριστικών τοίχων του ιερού στην Επισκοπή Μάνης (Δρανδάκης, ό.π., πίν. 54 και 65). Για τη θέση του ως ευχαριστιακού συμβόλου στους χώρους του Ιερού Βήματος —αρχικά διακονικό και αργότερα στο κυλινδρικό μέρος της αφίδας—, όπως και στην Ευαγγελίστρια Γερακίου (Μουτσόπουλος - Δημητροκάλλης, ό.π.), θέση που ακολουθεί την εισαγωγή του στη λειτουργία και συνδέεται με την Κωνσταντινούπολη, βλ. Grabar, ό.π., σ. 29 και Thiérgy, ό.π., σ. 18, η οποία και δικαιολογημένα αντικρούει τη σύνδεση του Μανδηλίου με την παράσταση της Δέησης, που προτείνει η Velmans, ό.π., σ. 76-77.

9. Την παρουσία του στη θέση αυτή από τα τέλη του 12ου-αρχές του 13ου αιώνα επιβεβαιώνει και η παράσταση στην εκκλησία του Αγίου Ιωάννη στη Μεγάλη Καστάνια Μάνης, Φ. Δροσογιάννη, Σχόλια στις τοιχογραφίες της εκκλησίας του Αγίου Ιωάννη στη Μεγάλη Καστάνια Μάνης, Αθήνα 1982, σ. 45, πίν. II. Η παράστασή του στην κορυφή του ανατολικού τοίχου δεν είναι απαραίτητο να συνδεθεί αποκλειστικά με την παράσταση του Ευαγγελισμού καθώς προτείνουν οι Φ. Δροσογιάννη (ό.π., σ. 52) και D. Hiorouliou-Rogan (*Quelques fresques caractéristiques des églises byzantines du Magne, Byzantion XLVII* (1977), σ. 204), παρόλο που η σχέση αυτή εμφανίζεται ιδιαίτερα υπογραμμισμένη σε ορισμένα, μεταγενέστερα όμως, μνημεία, όπως στον Ταξιάρχη Μητροπόλεως στην Καστοριά του 1359/60 (Στ. Πελεκανίδης, Καστορία, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 122α, και Στ. Πελεκανίδης - Μ. Χατζηδάκης, Καστορία, Αθήνα 1984, σ. 93, εικ. 7).

10. Ντ. Μουρίκη, Η Παναγία και οι Θεοπάτορες: άφηγηματική σκηνή ή εικονιστική παράσταση, ΔΧΑΕ, περ. Δ' τ. Ε' (1969), κυρίως σ. 44 κ.ε., όπου αναγνωρίζεται κοινό περιεχόμενο σ' ένα μεγάλο αριθμό εικονογραφικά και σημασιολογικά συγγενικών με όμως όχι ταυτόσημων παραστάσεων. Το ότι οι μορφές των θεοπατόρων έρχονται να υπογραμμίσουν το μυστήριο της θείας σάρκωσης, που την υλοποιημένη μορφή του αποδίδει το Άγιο Μανδήλιο, χρησιμοποιεί στην επιχειρηματολογία του και ο Grabar, ό.π., σ. 28, χωρίς όμως να επεκταθεί σε διεξοδική έρευνα της κατηγορίας αυτής παραστάσεων.

11. V. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics from the XI to the XVI Century*, London 1966, σ. 101, 126 και 275-276 με την παλαιό-

τερη βιβλιογραφία, πίν. 56. Απεικόνιση των παραστάσεων της *Neredica* και στον Grabar, ό.π., σ. 28, 35, πίν. III, 1-2. Την επιβίωση (ή αναβίωση;) του σχήματος κατά την εποχή των Παλαιολόγων επιβεβαιώνουν τα πολυάριθμα κρητικά μνημεία που αναφέρθηκαν (βλ. υποσημ. 2) και το σύνολο των σχετικών με το Μανδήλιο παραστάσεων στο καθολικό της μονής της Παναγίας στο Μαιτεί της Γιουγκοσλαβίας (1356-60), όπου οι μορφές των θεοπατόρων εικονίζονται στις εσωτερικές πλευρές των ανατολικών πεσσών, το Μανδήλιο στην κορυφή του τόξου που αυτοί φέρουν και τρεις σκηνές από την ιστορία του Αυγάρου στο νοτιοανατολικό πεσό. Βλ. Grabar, ό.π., σ. 28, υποσημ. 2 και G. Millet - T. Velmans, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie*, IV, Paris 1969, εικ. 93. Για την εικονογράφηση της ιστορίας του Αυγάρου βλ. Weitzmann, ό.π., σ. 170-175 με παλαιότερη βιβλιογραφία. Κατάλοιπο ενός παρόμοιου ισώου σχήματος, χωρίς τις αφηγηματικές σκηνές, αποτελούν οι στηθαίες μορφές των θεοπατόρων, που εικονίζονται στα κάτω μέρη του ανατολικού τυμπάνου, κάτω από τον τρούλο στο ναό της Mileševa (R. Hamann-MacLean και H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, II, Gießen 1963, σχέδ. 12, και Sv. Rađojčić, Mileševa, Βελιγράδι 1971, σ. 81, σχ. 13.

12. Hamann-MacLean και Hallensleben, ό.π., σχέδ. 8. Για την ίδρυση του ναού το 1171/72 βλ. J. Neskonjić, *Djurdjevi Stupovi u Rasu, Raška Baština*, I, Kraljevo 1975, σ. 156.

13. Πρβλ. από την άποψη του ειδικού αυτού συμβολισμού τις παραστάσεις του Μανδηλίου-Κεραμίου αναλασσομένων με τον Παλιό των Ημερών και το Χριστό-Εμμανουήλ στη βάση του τρούλου στο ναό της Bojana, A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, σ. 118.

14. Για τους Βόρους βλ. Gerola-Λασσιθιωτάκης, ό.π., αριθ. 579, Παπαδάκη-Oekland, Μεσαιωνικά μνημεία Κρήτης, ΑΔ 21 (1966), Χρονικά, σ. 432-33, πίν. 471β. Για τον Αλήκαμπο, βλ. Gerola-Λασσιθιωτάκης, ό.π., αριθ. 75, Κ. Καλοκύρης, Αι βυζαντινές τοιχογραφίες της Κρήτης, Αθήνα 1957, σ. 94, ο ίδιος, Ιωάννης Παγωμένος, ο βυζαντινός ζωγράφος του ΙΔ' αιώνας, ΚρητΧρον ΙΒ' (1958), σ. 353 κ.ε. Για το Μανδήλιο μόνο, βλ. Μιχαήλ Αρχάγγελος (Ασώματο) στις Αρχάνες Τεμένους του 1315/16 (Gerola-Λασσιθιωτάκης, ό.π., αριθ. 473, Μ. Χατζηδάκης, Τοιχογραφίες στην Κρήτη, ΚρητΧρον ΣΤ' (1952), σ. 70, Byz. Kreta, σ. 384), Άγιο Ονούφριο στη Γέννα Αμαρίου του 1329/30 (Gerola-Λασσιθιωτάκης, ό.π., αριθ. 370, Καλοκύρης, ό.π., πίν. XLII, Byz. Kreta, σ. 279), Χριστό στους Κασάνους Πεδιάδος (Κ. Μυλοποταμιτάκη, Οι τοιχογραφίες του Χριστού Κασάνων Πεδιάδος, Πεπραγμένα του Ε' Διεθνούς Κρητολ. Συνεδρίου, Β', Ηράκλειο 1986, σ. 294, με λοιπή βιβλιογραφία), Άγιο Ιωάννη στη μονή Παληανής (Gerola-Λασσιθιωτάκης, ό.π., αριθ. 458), Άγιο Γεώργιο Καβουσιώτη στην Κριτσά Μεραμπέλλου (ό.π., αριθ. 566, βλ. και Μ. Χατζηδάκης, ό.π., σ. 62, Καλοκύρης, ό.π., σ. 76, 80, πίν. XXIII και XXX, Στ. Παπαδάκη-Oekland, Η Κερά της Κριτσάς, ΑΔ 22 (1967), Μελέται, σ. 103, πίν. 69) και Παναγία Κερά (Καρδιώτισσα) Πεδιάδας (βλ. υποσημ. 7).

15. Βλ. για παράδειγμα καθολικό μονής Žiža (1307/8) (M. Kašanin-D. Bošković - P. Mijončić, *Le monastère de Žiža*, Βελιγράδι 1969, σχέδ. σ. 134-135), ναό Ιωακείμ και Άννας στη Studenica (1314) (M. Kašanin - V. Korač - D. Tasić - M. Šakota, *Studenica*, Βελιγράδι 1968, σ. 112, εικ. 84 και 88), και καθολικό μονής Zemen στη Βουλγαρία του 1354 (Grabar, ό.π., σ. 187). Αξιοσημείωτη είναι η λύση που δίδεται στις τοιχογραφίες του Αφεντικού στο Μυστρά, όπου το Μανδήλιο εικονίζεται, πλαισιωμένο από τις στηθαίες μορφές δύο αρχαγγέλων, επάνω από το δυτικό παράθυρο του δυτικού υπερώου (την πληροφορία οφείλω στην κ. Ν. Ετζέογλου, που και από εδώ ευχαριστώ θερμά), και που επαναλαμβάνεται στη διακόσμηση της Παντάνασσας (S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises de Mistra*, Paris 1970).

εικονογραφικά προγράμματα με ανάλογα συμπλέγματα. Μοναδική διαφορά ότι στα τελευταία αυτά η μορφή του Χριστού, που και εδώ πάντα αποτελεί την κεντρική μορφή αναφοράς, δεν αποδίδεται στον τύπο του Μανδηλίου αλλά του Παντοκράτορα, στηθαίου ή ένθρονου. Τα συναντούμε κυρίως σε μνημεία του Ιού και του ΙΙου αιώνα, η δε καθιέρωση και μεγάλη διάδοσή τους θα πρέπει να ιδωθεί μέσα στο πλαίσιο των σχετικών μεταεικονομαχικών προβληματισμών και των πρώτων μεταεικονομαχικών προγραμμάτων που συγκροτούνταν κατά κύριο λόγο από μεμονωμένες μορφές. Ο συσχετισμός επιβεβαιώνεται και από το γεγονός ότι τα αντιπροσωπευτικότερα παραδείγματα διαπιστώνονται στην ψηφιδωτή διακόσμηση μνημείων του ΙΙου αιώνα, των οποίων τα προγράμματα αναμφισβήτητα αντανακλούν επιλογές του Κέντρου και, συνακόλουθα, εφαρμόζουν επιταγές της επίσημης Εκκλησίας. Αναφέρομε με χρονολογική σειρά και ειδο-λογική διάκριση τα χαρακτηριστικότερα:

Στο καθολικό της μονής του Οσίου Λουκά, στον ανατολικό τομέα τόσο του βόρειου όσο και του νότιου σταυροθολίου, εικονίζεται στηθαία η μορφή του Χριστού πλαισιωμένη εκάστοτε από ένα ζεύγος αρχαγγέλων: των Γαβριήλ-Μιχαήλ στο πρώτο και Ραφαήλ-Ουριήλ στο δεύτερο, που συνοδεύονται από τις μορφές του Ιάκωβου του Αδελφόθεου και του Ζαχαρία, αντίστοιχα. Τα «τετράμορφα» αυτά συμπληρώνει και στις δύο περιπτώσεις η μορφή της Παναγίας, που εικονίζεται σε προτομή ακριβώς κάτω από τη μορφή του Χριστού, στο τύμπανο του ανατολικού τόξου των σταυροθολίων¹⁶. Με μια προσεκτική ανάγνωση των συνόλων αυτών διαπιστώνει κανείς ότι οι μορφές καθενός σηματοδοτούν τα σκέλη ενός νοητού σταυρού, στο σημείο τομής των οποίων βρίσκεται η μορφή του Χριστού, πλαισιωμένη κατά την κάθετη έννοια από μάρτυρες της επίγειας παρουσίας του (που όμως παράλληλα πρώτοι αναγνώρισαν κατά τη διάρκειά της τη θεία του φύση) και κατά την οριζόντια από τους ουράνιους ακολούθους του. Την ανάγνωση αυτή άλλωστε υποδεικνύει και υποβάλλει στον πιστό ο εμπνευστής του εικονογραφικού προγράμματος τοποθετώντας στην κορυφή των σταυροθολίων ένα σταυρό, στη μία περίπτωση, και ένα οκτάκτινο αστέρι, στην άλλη.

Εκτός από τα συμπλέγματα αυτά θα πρέπει στον κυρίως ναό του ίδιου μνημείου να υπήρχε και ένα τρίτο, που υποδήλωνε κατά αμεσότερο ακόμη τρόπο το μυστήριο της θείας ενσάρκωσης, καθώς συνέδεε τη μορφή του Χριστού απευθείας με εκείνες των θεοπατόρων. Αυτό συνάγομε από την παρουσία των μορφών της Παναγίας και της αγίας Άννας, που εικονίζονται σε προτομή στα τύμπανα των ανοιγμάτων του νοτιοανατολικού διαμερίσματος του υπερώου και που θα πρέπει

να έβρισκαν ανταπόκριση στις μορφές του Χριστού και του Ιωακείμ, που θα εικονίζονταν στις αντίστοιχες θέσεις του βορειοανατολικού διαμερίσματος¹⁷.

Η πολλαπλή αυτή αναφορά στο δόγμα της θείας ενσάρκωσης στο ναό του Οσίου Λουκά, μέσα απ' αυτά τα κρυπτογραφικά για μας ευανάγνωστα όμως για τους συγχρόνους τους συμπλέγματα, δεν είναι ασφαλώς τυχαία ούτε, πολύ περισσότερο, μπορεί να θεωρηθεί ότι οφείλεται σε αμηχανία του εμπνευστή του εικονογραφικού αυτού προγράμματος να «καλύψει» το μεγάλο αριθμό μεμονωμένων, στηθαίων μορφών που προϋπέθεταν οι ιδιομορφίες του κτιρίου. Αν μελετήσει κανείς προσεκτικά τη γενική διανομή των θεμάτων αυτών, διαπιστώνει ότι σε κάθε τμήμα του ναού είχε προβλεφθεί και ένα σχήμα —ενότητα μορφών— που υπαινισσόταν τη θεία ενσάρκωση: εκτός από το χώρο του ιερού, όπου κυριαρχεί η μορφή της Βρεφοκρατούσας, από ένα εκάστοτε σύνολο υπήρχε και στις εγκάρσιες κεραίες τόσο στο ισόγειο όσο και στο υπερώο. Η διαπίστωση αυτή κατά φυσικό λόγο προτρέπει στην αναζήτηση ενός ανάλογου σημασιολογικού συνόλου και στο δυτικό τμήμα του ναού, με το οποίο θα εξασφαλιζόταν η σχηματική συμμετρία μαζί με την ιδεολογική και συμβολική πληρότητα. Μια τέτοια «συμπλήρωση» της διανομής θεμάτων στο μνημείο δεν θα πρέπει, νομίζω, να θεωρηθεί ως προβολή των σημερινών, δικών μας, περί συμμετρίας αντιλήψεων, γιατί επάνω από την κύρια πύλη του νάρθηκα και στο συνεχόμενο κεντρικό σταυροθόλιο παρουσιάζεται πράγματι ένα σύνολο μορφών σε αναμφισβήτητο εσωτερικό συσχετισμό, που υποδηλώνει ανάλογα νοήματα. Συγκεκριμένα, επάνω από την πύλη εικονίζεται ο Χριστός παντοκράτορας και στο σταυροθόλιο, στον ίδιο άξονα, η Θεοτόκος και ο Ιωάννης και στον άξονα βορρά-νότου οι αρχάγγελοι. Το σύνολο αυτό, που στη βιβλιογραφία συνήθως ερμηνεύεται ως «Δέηση», είναι αναμφισβήτητα πολύσημο και εμπεριέχει και την ιδέα του ενανθρωπισμένου Λόγου, χωρίς ασφαλώς στη συγκεκριμένη περίπτωση να περιορίζεται και μόνο σ' αυτές. Την τελευταία αυτή ανάγνωση επιβεβαιώνει και το γεγονός ότι η τοποθέτηση του κεντρικού θόλου του νάρθηκα στο ίδιο ιδεολογικό-συμβολικό επίπεδο με τη μεσαία ζώνη του κυρίως ναού, στην οποία επίσης εντάσσεται η κόγχη και ο ανατολικός τοίχος του ιερού, αποτελούσε, όπως φαίνεται, κανόνα για τα μεταεικονομαχικά προγράμματα¹⁸. Επιβεβαιώνεται από δύο ακόμη, κεντρικής σημασίας, μνημεία του ΙΙου αιώνα, το καθολικό της Νέας Μονής Χίου και το ναό της Κοίμησης στη Νίκαια, όπου μάλιστα ξαναβρίσκομε στην ίδια θέση του νάρθηκα συμπλέγματα ανάλογου περιεχομένου μ' εκείνο του Οσίου Λουκά. Στο πρώτο η στηθαία μορφή του Χριστού, που εικονίζεται στο

τύμπανο επάνω από την κεντρική πύλη προς τον κυρίως ναό, συνοδεύεται από τις μορφές των θεοπατόρων, που παριστάνονται στα σφαιρικά τρίγωνα, και εκείνη της Παναγίας, που εμφανίζεται στηθαία και δεομένη στην κορυφή του τυφλού τρουλίσκου¹⁹. Στο δεύτερο, τη θέση επάνω από την είσοδο παίρνει η μορφή της Θεοτόκου, ενώ στο σταυροθόλιο, στον ίδιο κατά μήκος άξονα, εικονίζονται ο Χριστός και ο Ιωάννης ο Πρόδρομος και στον άξονα βορρά-νότου οι θεοπάτορες, όλοι στηθαίοι²⁰.

Συγχρόνως, στο ναό της Νίκαιας²¹, όπως ίσως και στο καθολικό της Νέας Μονής, κατ' αναλογίαν προς ένα σημαντικό αριθμό παλαιότερων αλλά και σύγχρονων μνημείων²², το εικονογραφικό πρόγραμμα στο χώρο του ιερού συγκροτείται από θέματα συντεθειμένα από ιερές μορφές και κάποτε μεταφυσικής υψής σύμβολα, που μέσα από λεπτούς συσχετισμούς υπαινίσσονται δογματικά νοήματα, ανάμεσα στα οποία προέχει εκείνο της σωτηριολογικής σημασίας της θείας σάρκωσης. Τη συνηθέστερη εικονογραφική λύση σ' αυτό αποτελεί η παράσταση της «Δέησης», της οποίας, όπως έχουν δείξει οι μελέτες των Walter και Thierry²³, η πρωταρχική και κύρια σημασία δεν ήταν εκείνη της μεσιτείας αλλά της μαρτυρίας και αναγνώρισης του ενανθρωπισμένου Λόγου. Με τη σημασία αυτή κυρίως και εμφανίζεται στα παραδοσιακά ευρύτερα σχήματα των ανατολικών περιοχών (Καππαδοκία)²⁴ έως και τη μεσοβυζαντινή εποχή και σε συντετμημένη μορφή στο τύμπανο του ανατολικού τοίχου, κατά την ίδια τελευταία αυτή περίοδο, στις περιοχές της σφαιράς επιρροής της Πόλης²⁵.

Η οριοθέτηση αυτή του κατά μήκος άξονα των μεσοβυζαντινών ναών με θέματα που υποδηλώνουν τη δι-

πολυσυζητημένη και ασφαλώς πολύσημη παράσταση του τυμπάνου της κύριας πύλης στην Αγία Σοφία Κωνσταντινούπολης, όπου οι μορφές της Παναγίας και του Γαβριήλ με τρόπο συντομογραφικό παραπέμπουν στην ιδέα του Ευαγγελισμού, ενώ συγχρόνως πλαισιώνουν τον ενσαρκωμένο Λόγο. Βλ. κριτική σύνοψη των διαφόρων ερμηνειών που έχουν προταθεί για την παράσταση από R. Cormack, *Interpreting the Mosaics of S. Sophia at Istanbul*, *Art History*, τ. 4, 2, Ιούνιος 1981, σ. 138-141. Η αρχή αυτή αναβιώνει (:) σε παλαιολόγια μνημεία του 13ου και του 14ου αιώνα, που άμεσα συνδέονται με την Κωνσταντινούπολη, όπως για παράδειγμα, στη Bojana Βουλγαρίας του 1259 (A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, σ. 126-127, K. Mijatev, *Les peintures murales de Boïana*, Dresden 1961, εικ. 5, 39), στο ναό της Οδηγήτριας (Αφεντικό) Μυστρά, όπου η Θεοτόκος στον τύπο της Βλαχερνίτισσας φέρει το χαρακτηριστικό επίθετο της Ζωοδόχου Πηγής και πλαισιώνεται, όπως και στο βουλγαρικό μνημείο, από τις μορφές των θεοπατόρων και ακόμη δύο αρχαγγέλων, επάνω και σε μικρότερη κλίμακα (G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910, πίν. 97.2, M. Chatzidakis, *Mistra. Die mittelalterliche Stadt und die Burg*, Αθήνα 1981, σ. 62, 102). Χαρακτηριστικό είναι ότι στους ναούς της Περιβλέπτου και της Παντάνασσας στον ίδιο χώρο το θέμα μεταφέρεται, ελαφρά παραλλαγμένο, στην αψίδα του ιερού, βλ. Millet, *ό.π.*, πίν. 137.3, και Dufrenne, *ό.π.*, πίν. 21 σχέδ. 14α, και πίν. 29, σχέδ. XVIII.

19. Μουρίκη, *ό.π.*, σ. 153-154, 162-164, 167-168, πίν. 62-69, 194-195, 212-215, με λοιπή βιβλιογραφία.

20. O. Wulff, *Die Koimesiskirche von Nicäa und ihre Mosaiken*, Strasbourg 1903, σ. 320. Για τη χρονολόγηση των ψηφιδωτών του νάρθηκα στα 1065-1067 βλ. C. Mango, *The Date of the Narthex Mosaics of the Church of the Dormition at Nicaea*, *DOP 13* (1959), σ. 245 κ.ε., εικ. 1-2.

21. Βλ. σχετικά Grabar, *L'iconoclasme* (βλ. υποσημ. 5), σ. 262-263 και 281-282. Για τα διάφορα στάδια της διακόσμησης αυτής βλ. P. Underwood, *The Evidence of Restorations in the Sanctuary Mosaics of the Church of the Dormition at Nicaea*, *DOP 13* (1959), σ. 235 κ.ε.

22. Την παρουσία Δέησης στο χώρο του ιερού δικαιολογημένα υποθέτει η Μουρίκη, *ό.π.*, σ. 120.

23. Ch. Walter, *Two Notes on the Deesis*, *REB XXVI* (1968), σ. 311-336, N. Thierry, *A propos des peintures d'Ayvali Köy* (Cappadoce). *Les programmes absidaux à trois registres avec Déesis*, en *Cappadoce et en Géorgie*, *Zograf 5* (1974), σ. 5-22 και ιδιαίτερα 16 κ.ε. 24. Thierry, *ό.π.*

25. Πρβλ. Όσιο Λουκά (Diez-Demus, *ό.π.*, διάγραμμα με εικονογραφικό πρόγραμμα), Αγία Σοφία Κιέβου (V. Lazarev, *Mozaiki Sofii Kievskoj*, Μόσχα 1960, σ. 91-93, πίν. 22), Αγία Σοφία Αχρίδας (Hamann-MacLean και Hallensleben, *Monumentalmalerei*, εικ. 13, Ann Wharton-Epstein, *The Political Content of the Paintings of Saint Sophia at Ochrid*, *JÖB 29* (1980), ειδικά σ. 320, εικ. 2), Άγιο Νικόλαο Κασνίτζη στην Καστοριά, όπου στο ανατολικό αέτωμα εικονίζεται η Δέηση και αμέσως παρακάτω στο κέντρο, ανάμεσα στα πρόσωπα του Ευαγγελισμού, το Μανδήλιο (Πελεκανίδης-Χατζηδάκης, *Καστοριά*, σχέδ. σ. 52, όπου και η λοιπή βιβλιογραφία). Σε ένα ευρύτερο εικονογραφικά και σηματολογικά σύνολο εντάσσεται στις τοιχογραφίες του ναού των Αγίων Αναργύρων στην ίδια πόλη, όπου στην κορυφή του ανατολικού τοίχου και της καμάρας του ιερού, πάντα επάνω στον ίδιο άξονα, συγκεντρώνονται η Δέηση, ο Παλαιός την Ημερών, η Ετοιμασία του Θρόνου και ο Χριστός-Εμμανουήλ (Πελεκανίδης-Χατζηδάκης, *ό.π.*, σχέδ. σ. 24, με λοιπή βιβλιογραφία), Σπηλιά Πεντέλης, νότιο παρεκκλήσιο, (Ντ. Μουρίκη, *Οι τοιχογραφίες της Σπηλιάς Πεντέλης*, ΔΧΑΕ, περ. Δ' τ. Ζ' (1973-74), σ. 84, 92 κ.ε. Η συγγραφέας αναγνωρίζει

16. Απεικόνιση των συνόλων αυτών στο E. Diez - O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece*, Cambridge-Mass. 1931, σ. 39, εικ. 18-19 και διάγραμμα. Για την ίδρυση και την οικοδομική ιστορία του μνημείου βλ. κυρίως M. Chatzidakis, *A propos de la date et du fondateur de Saint-Luc*, *CahArch 19* (1969), σ. 127 κ.ε., E. Στίκας, *Το οικοδομικόν χρονικόν της μονής Οσίου Λουκά Φωκίδος*, Αθήνα 1970, ο ίδιος, *Nouvelles observations sur la date de construction du catholicon et de l'église de la Vierge du monastère de Saint-Luc en Phocide*, *CorsiRav 19* (1972), σ. 311 κ.ε., ο ίδιος, *Ο κτίτωρ του καθολικού της μονής Οσίου Λουκά*, Αθήνα 1975, M. Chatzidakis, *Précisions sur le fondateur de Saint-Luc*, *CahArch 22* (1972), σ. 87 κ.ε., ο ίδιος, *Περί μονής Οσίου Λουκά νεώτερα*, *Ελληνικά 25* (1972), σ. 298 κ.ε.

17. Βλ. Ντ. Μουρίκη, *Τα ψηφιδωτά της Νέας Μονής Χίου*, Αθήνα 1985, σ. 163, σημ. 9.

18. A. Grabar, *Sur les sources des peintres byzantines des XIIIe et XIve siècles*, *CahArch 12* (1962), σ. 375, και *L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge*, 2 Paris 1968, σ. 877. Βλ. και L. Sauer, *Die Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*, Freiburg i. Br., 1902, σ. 308 κ.ε.

Η εφαρμογή της αρχής αυτής μπορεί να αναγνωρισθεί και στην

πλή υπόσταση του Χριστού, σε ορισμένες ίσως περιπτώσεις με ιδιαίτερη έμφαση στην ανθρώπινη πλευρά του, θα πρέπει ως προς το δυτικό σκέλος ν' αποτελεί μεταεικονομαχική πρακτική. Ως προς το ανατολικό όμως αναμφίβολα είναι παλαιότερη. Αυτό συνάγεται έμμεσα μεν αλλά ασφαλώς από τις μεταγενέστερες επιβιώσεις θεμάτων του τύπου αυτού σε περιφερειακά μνημεία²⁶, όσο και από την αντανάκλαση αρχαίων μνημειακών παραστάσεων της ίδιας κατηγορίας σε φορητά έργα. Αναφέρομε ενδεικτικά το γνωστό φλασκίδιο αριθ. 20, στο Bobbio²⁷, και την επίσης πολύ γνωστή μικρογραφία στο χειρόγραφο του Βατικανού gr. 699 φ. 76, με το κείμενο του Κοσμά Ινδικοπλεύστη, που και τα δύο, δικαιολογημένα, θεωρούνται ότι επαναλαμβάνουν, ή στενά σχετίζονται, με διακοσμήσεις προεικονομαχικών αψίδων²⁸. Στο πρώτο, τη μορφή του Χριστού σε δόξα παρακολουθούν η Παναγία δεομένη, εικονισμένη στον ίδιο άξονα με το Χριστό, με τον οποίο τη συνδέει και εδώ εικονογραφικά όπως και μεταφορικά το οκτάκτινο αστέρι, και πλαισιωμένη συμμετρικά από τις μορφές του Ιωάννη, του Ζαχαρία και δύο αγγέλων. Στη μικρογραφία πάλι, τη μορφή του Χριστού πλαισιώνουν εκείνες της Θεοτόκου, του Προδρόμου, του Ζαχαρία και της Ελισάβετ, που εικονίζονται ολόσωμοι, ενώ η προφήτισσα Άννα και ο Συμεών παριστάνονται επάνω, σε μετάλλια. Εδώ θα έπρεπε ίσως να παρατηρηθεί ότι από την άποψη της εννοιολογικής πληρότητας, που εξαρτάται από την επιλογή των συνοδευτικών μορφών και των συμπληρωματικών στοιχείων, ξεχωρίζει η παράσταση του φλασκιδίου, προς την οποία για τους ίδιους επίσης λόγους εμφανίζονται πλησιέστερα τα σύνολα του Οσίου Λουκά.

Τέλος, πρόσθετη επιβεβαίωση των έως εδώ παρατηρήσεών μας, αναφορικά προς το χαρακτήρα και τη θέση των παραπάνω μεσοβυζαντινών συμπλεγμάτων, αποτελούν δύο παραδείγματα από την Καππαδοκία, τα οποία, καίτοι πιο ολιγοπρόσωπα απ' ό,τι το σύνολο εκείνων του Οσίου Λουκά, χαρακτηρίζονται από ισορροπία στην επιλογή των αντιπροσωπευτικών μορφών και εκ τούτου από νοηματική πληρότητα. Στο πρώτο, τον τρίκογχο ναό του Taghar, στο τεταρτοσφαίριο της ανατολικής κόγχης, τον ένθρονο Παντοκράτορα πλαισιώνουν ολόσωμες οι μορφές της Παναγίας, του Προδρόμου και δύο αρχαγγέλων με αυτοκρατορική ενδυμασία. Κάτω, δεξιά και αριστερά από το θρόνο του Χριστού, εικονίζονται στηθαίες και μετωπικές, σε δίσκους, οι μορφές των θεοπατόρων Ιωακείμ και Άννας²⁹. Στο δεύτερο πάλι, το ναό στο Karanlik Kilise, τον τρούλο της ανατολικής κεραίας του σταυρού κοσμούν η μορφή του Παντοκράτορα, στην κορυφή, δορυφορούμενου από εκείνες των θεοπατόρων, με

τη μορφή του Προδρόμου ανάμεσά τους, και των τεσσάρων αρχαγγέλων, όλες στηθαίες³⁰. Προσεκτική παρατήρηση των καππαδοκικών αυτών συνθέσεων αποκαλύπτει την πολυεπίπεδη ανάγνωση που επέτρεπαν: ο εικονογραφικός τύπος, στον οποίο εικονίζεται ο Χριστός και οι αρχάγγελοι που τον παραστέκουν, παραπέμπει στην ιδέα του ουράνιου βασιλέα· η Θεοτόκος και ο Πρόδρομος παρίστανται ως οι σημαντικότεροι επίγειοι «αυτόπτες» μάρτυρες της θείας φύσης του Χριστού· οι θεοπάτορες, στους οποίους επιφυλάσσεται η λιγότερο σημαντική θέση στη σύνθεση, αποτελούν την απόδειξη της ενανθρώπισής του. Η θέση και ο τρόπος παράστασης των δύο τελευταίων μορφών, παρόλο που ανακαλούν στη μνήμη τις μορφές της Άννας και του Συμεών στο χειρόγραφο του Βατικανού που προαναφέρθηκε, ίσως και να υποδεικνύουν τη μεταγενέστερη ενσωμάτωσή τους στο παραδοσιακό σχήμα. Αυτό άλλωστε ενισχύεται και από την παραβολή με τα υπόλοιπα προεικονομαχικά και μεσοβυζαντινά σύνολα. Η διάθεση μιας αμεσότερης και πιο συγκεκριμένης αναφοράς στην ανθρώπινη φύση του Χριστού, μετά την Εικονομαχία, θα πρέπει να αποτέλεσε την προτροπή στην προσθήκη των συγκεκριμένων μορφών στο παραδοσιακό σχήμα.

Η σύντομη αυτή επισκόπηση των παλαιότερων και σημαντικότερων γνωστών συμπλεγμάτων με κεντρική μορφή το Χριστό πρόσφερε, νομίζω, επαρκή στοιχεία επάνω στην προϊστορία και την καταγωγή του εικονογραφικού θέματος που μας απασχολεί. Κοντά σ' αυτά θα πρέπει να ληφθούν υπόψη και ορισμένες —ελάχιστες, προς το παρόν τουλάχιστον, γνωστές σε μένα— παραστάσεις, οι οποίες από την άποψη τόσο της θέσης όσο και του αριθμού των μορφών μπορούν να θεωρηθούν ως οι αμεσότεροι «πρόδρομοι» των συμπλεγμάτων με το Μανδήλιο. Την πρώτη συναντούμε στο ναό του Αγίου Νικολάου στη Μεγάλη Καστάνια της Μεσσηνιακής Μάνης, όπου στο τύμπανο του ανατολικού τοίχου εικονίζεται, στην κορυφή, ο Χριστός-Εμμανουήλ και, δεξιά-αριστερά, οι θεοπάτορες σε στηθαία³¹ (Εικ. 4). Συγγενική μ' αυτή θα πρέπει να ήταν και η αρχική διακόσμηση (του 1105/6) του ίδιου χώρου στο ναό της Παναγίας της Φορβιώτισσας στην Ασίνο Κύπρου, όπου η μορφή του Χριστού δίδεται στον τύπο του Παλαιού των Ημερών³². Ίσως είναι χρήσιμη εδώ η υπόμνηση ότι και τα δύο αυτά παραδείγματα παραπέμπουν απευθείας στο κρητικό μνημείο που αποτέλεσε την αφετηρία αυτής της έρευνας. Τέλος, θα πρέπει ν' αναφερθεί, καίτοι δεν πρόκειται για μια απόλυτα βέβαιη μαρτυρία, η περίπτωση της Αγίας Σοφίας Κιέβου, όπου στη βάση του τρούλου εικονίζονται στο ανατολικό και το δυτικό σημείο ο Χριστός και η Θεοτόκος και, όπως υποθέτομε, εναλ-



Εικ. 2. Μεγάλη Καστάνια Μεσσηνιακής Μάνης. Ναός Αγίου Νικολάου. Η παράσταση του Χριστού-Εμμανουήλ ανάμεσα στους θεοπάτορες στο τύπανο του ανατολικού τοίχου. Η μεταγενέστερη παράσταση του Μανδηλίου ανήκει στο κτιστό τέμπλο.

λακτικά μ' αυτές στο βόρειο και το νότιο ο Ιωακείμ και η Άννα. Οι τελευταίες αυτές μορφές ανήκουν στη ζωγραφική του 19ου αιώνα, πιστεύεται όμως ότι επαναλαμβάνουν τις αρχικές σε ψηφιδωτό που έχουν καταστραφεί³³.

Με βάση τις παραπάνω διαπιστώσεις και παρατηρήσεις μπορεί να συναχθεί το συμπέρασμα ότι στην

στην παράσταση της Δέησης στη συγκεκριμένη θέση μόνο λειτουργικό χαρακτήρα, όπως και η Wharton-Epstein, ό.π., για την περίπτωση της Αχρίδας).

26. Thierry, ό.π., κυρίως σ. 11-12.

27. A. Grabar, Ampoules de Terre Sainte, Paris 1958, σ. 43 και 60, πίν. III. Ο ίδιος, Christian Iconography. A Study of its Origins, London 1968, σ. 132-134, εικ. 319. Βλ. και Walter, ό.π., σ. 328.

28. C. Stornajolo, Le miniature della topografia cristiana di Cosma Indicopleuste, cod. Vat. gr. 699, Milano 1908, σ. 42-43, πίν. XLI. Walter, ό.π., σ. 328-331, εικ. 13.

29. G. de Jerphanion, Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce, Texte II.1 (Paris 1936), σ. 189-190, Album III, πίν. 166. Restle, Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien, 3, εικ. 355-359. Πρόκειται ασφαλώς και εδώ για μία πολύσημη παράσταση, όπου τουλάχιστον οι κύριες μορφές εμφανίζονται ενδεδυμένες περισσότερους από τον ένα ρόλους, βλ. και Μουρίκη,

Τα ψηφιδωτά της Νέας Μονής Χίου, σ. 164. Για τη σημασιολογική «ελαστικότητα» της βυζαντινής θρησκευτικής εικονογραφίας, πρβλ. τις παρατηρήσεις του C. Mango στο H. Kähler and C. Mango, Haghia Sophia, London 1967, σ. 54. Την ταύτιση των δύο στηθαίων μορφών με τους θεοπάτορες αμφισβητεί ο Walter, ό.π., σ. 334, σημ. 97, με βάση την εξίτηλη κατάσταση της επιγραφής με το όνομα του Ιωακείμ, απ' την οποία ο de Jerphanion, ό.π., σ. 189, είχε διαβάσει μόνο ένα τελικό Ν, αντιπροτείνοντας γι' αυτό την αναγνώριση σ' αυτές του Συμεών και της προφήτισσας Άννας. Ο εικονογραφικός όμως τύπος της ανδρικής μορφής είναι ασυμβίβαστος με μία παράσταση του Συμεών, ενώ ταιριάζει με τον καθιερωμένο τύπο απόδοσης του Ιωακείμ (βλ. και Μουρίκη, ό.π., σ. 163), ταύτιση που στηρίζουν και τα στοιχεία της παρούσας έρευνας.

30. De Jerphanion, ό.π., Texte I.2, σ. 407, Album II, πίν. 97. Restle, ό.π., 2, πίν. 219.

31. Φωτογραφία του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών από το Αρχείο του Κεντρικού Εργαστηρίου Συντηρήσεως (1972). Ευχαριστώ τη Διεύθυνση του Μουσείου για την παραχώρηση της φωτογραφίας και την άδεια δημοσίευσής της.

32. Βλ. J. Lafontaine-Dosogne, L'évolution du programme décoratif des églises, XV Congrès International d'Études Byzantines, Rapports et Co-Rapports, III, σ. 137, όπου αποδίδεται στο πρόγραμμα της αρχικής διακόσμησης, πράγμα που δεν συνάγεται από την περιγραφή των A. and J. Stylianou, The painted Churches of Cyprus, 119, 127, εικ. 65.

33. Lazarev, Mozaiki, σ. 31 και 89, σχέδ. 1, πίν. 17-21.

Κωνσταντινούπολη, έως τουλάχιστον το τρίτο τέταρτο του ΙΙου αιώνα, στα συμπλέγματα μορφών που εξετάζονται εδώ, ο Χριστός εικονιζόταν συνήθως στηθαίος —σπάνια ως ένθρονος Παντοκράτωρ. Το χρονικό και γεωγραφικό αυτό προσδιορισμό υποδεικνύουν τα ψηφιδωτά σύνολα που παρουσιάστηκαν εδώ και που αναμφισβήτητα συνδέονται με την Πόλη. Η τοιχογραφία όμως στο Kaganlik Kilise, από την άλλη πλευρά, θα μπορούσε να θεωρηθεί ως απόδειξη ότι ο αρχικός αυτός τύπος επιβίωσε σε περιφερειακά, επαρχιακά, έργα για τουλάχιστον έναν ακόμη αιώνα. Παράλληλα διαπιστώθηκε ότι τα συμπλέγματα αυτά συμπίπτουν ως προς την εικονογραφία, το θεολογικό συμβολισμό και τη θέση-λειτουργικότητα μ' εκείνα που έχουν ως κεντρικό στοιχείο αναφοράς το Άγιο Μανδήλιο. Τα τελευταία αυτά διαδέχονται και αντικαθιστούν τα πρώτα στη διακόσμηση των ναών από τα μέσα περίπου του Ι2ου αιώνα.

Με τις διαπιστώσεις όμως αυτές νέα, αλληλένδετα μεταξύ τους, ερωτήματα ανακύπτουν. Αυτά αφορούν κυρίως στις συνθήκες που επέτρεψαν, δικαιολογούσαν ή και υπαγόρευσαν την αντικατάσταση της μορφής του Χριστού με την παράσταση του Μανδηλίου και, ακόμη, τον προσδιορισμό του χρόνου και του τόπου όπου συντελέστηκε η αντικατάσταση αυτή.

Έκ πρώτης όψεως η επέμβαση του είδους αυτού σ' έναν εικονογραφικό τύπο καθιερωμένο από μακραίωνη παράδοση και εκτεταμένη εφαρμογή φαίνεται θεωρητικά καταχρηστική. Το Άγιο Μανδήλιο, ακόμη κι αν λάβει κανείς υπόψη του ότι ήταν μία αχειροποίητη εικόνα, έστω κι ένα ιερό εκτύπωμα, που ως εκ τούτου διέθετε τη μεγαλύτερη δυνατή αυθεντικότητα, δεν έπαυε το ίδιο να είναι μία απεικόνιση, μία απόλυτα μεν πιστή πάντως οπωσδήποτε μία αναπαράσταση του ιερού της πρωτοτύπου. Μ' αυτή του την πρωταρχική και ουσιαστική ιδιότητα δεν θα μπορούσε θεωρητικά να υποκαταστήσει την παράσταση της ίδιας της ιερής μορφής. Η μυστική, όπως την ξέρομε από τον Ψευδοδιονύσιο και τους απολογητές των εικόνων, σχέση ανάμεσα στο ιερό πρωτότυπο και στην υλική αντανάκλασή του θα διαταρασσόταν σοβαρά από την παρεμβολή ενός, έστω και κατά υπερφυσικό τρόπο δημιουργημένου, πάντως υλικού ενδιάμεσου κρίκου. Άρα, όπως σωστά έχει παρατηρήσει ο Grabar³⁴, θα πρέπει να υποθέσουμε ότι οι βυζαντινοί απέδιδαν στην αχειροποίητη αυτή εικόνα του Χριστού και άλλη σημασία μέσα στα πλαίσια του δόγματος, πέρα από εκείνη του ιερού κειμηλίου.

Όπως μας πληροφορούν οι πηγές, ήδη από την εποχή της εικονομαχικής έριδας και με ιδιαίτερη επίταση μετά τη μεταφορά του στην Κωνσταντινούπολη, το 944, οι Βυζαντινοί αναγνώριζαν στο Άγιο Μανδήλιο

εκτός από την αξία του κειμηλίου και μία ιδιαίτερη όσο και πολύπλευρη συμβολική σημασία. Θα σταθούμε για λίγο στην τελευταία αυτή και μάλιστα από την άποψη που ειδικά ενδιαφέρει εδώ.

Από τ' αφιερωμένα στο Μανδήλιο λειτουργικά κείμενα, τα οποία αποδίδονται στον κωνσταντινουπολίτικο κληρικό, αλλά και από τον Κανόνα που εσφαλμένα έχει συνδεθεί με το όνομα του πατριάρχη Γερμανού, συνάγομε ότι γενικά, αλλά και ιδιαίτερα στα χρόνια αμέσως μετά την επανάκτησή του, emphaticά τονιζόταν η σημασία του ως αποδεικτικού της θείας σάρκωσης³⁵. Αυτό ίσχυε τόσο για τους επίσημους εκκλησιαστικούς όσο και για τους κοσμικούς κύκλους. Είναι μάλιστα γνωστές δύο περιπτώσεις, όπου το Άγιο Μανδήλιο εμφανίζεται ταυτιζόμενο με την ίδια τη μορφή του Χριστού. Στην πρώτη πρόκειται για ένα τροπάριο από τον παλαιότερο (τον πρώτο;) Κανόνα, όπου ο *χαρακτήρ*, δηλαδή το εκτύπωμα της μορφής του Χριστού επάνω στο Μανδήλιο χαρακτηρίζεται ως *τεθεωμένος*³⁶, και η δεύτερη για ένα σημείο από την περιγραφή (του Ι0ου αιώνα) της περιφοράς του ιερού αυτού κειμηλίου στο ναό της Παναγίας του Φάρου, όπου φυλασσόταν, κατά το οποίο *αί λαμπάδες τήν έν φωτί αΐδιω και άπροσίτω κατοικίαν ήνίττοντο· ή πρὸς τὸν ναὸν εΐσοδος τήν εΐς τόνδε τὸν κόσμον αὐτοῦ* (του Χριστού) *παρουσίαν*³⁷. Είναι γεγονός ότι η ταύτιση αυτή του ιερού εκτύπωματος με το πρότυπό του, δικαιολογημένη ίσως από τις περιστάσεις³⁸ και εκφραστική τόσο του ενθουσιασμού που προκάλεσε η επανάκτησή του όσο και της διάθεσης να τονισθεί η σημασία του, αναθεωρήθηκε αργότερα κατά τρόπο έμμεσο, όπως θα δούμε παρακάτω. Σ' αυτό συνέτεινε ή έδωσε αφορμή το γεγονός ότι τις ακραίες αυτές θέσεις συμπεριέλαβε στα επιχειρήματά του και ο μητροπολίτης Χαλκηδόνας Λέων για τη στήριξη των περί εικόνων απόψεών του, που δημοσιοποιήθηκαν μ' αφορμή την επί άλλων θεμάτων σύγκρουσή του με τον Αλέξιο Κομνηνό³⁹.

Ακριβέστερα, η σύγκρουση αυτή του Λέοντα με τον αυτοκράτορα είχε αρχικά ως αντικείμενο την απόφαση του τελευταίου να προβεί σε κατάσχεση των εκκλησιαστικών θησαυρών —ιερών σκευών και εικόνων από πολύτιμα μέταλλα— με σκοπό την ενίσχυση των αμυντικών πόρων της αυτοκρατορίας. Στην αντίδραση που η πολιτική αυτή του αυτοκράτορα προκάλεσε, πρωτοστάτησε, όπως πιστεύεται, ο Λέων, με συνέπεια να εξορισθεί. Στην επιστολή που από την εξορία έστειλε στον ανηψιό του Νικόλαο, μητροπολίτη Αδριανουπόλεως, εκθέτει αναλυτικά τις περί εικόνων απόψεις του, από τις οποίες ενδιαφέρει εδώ η θέση, κατά την οποία: η εικόνα σύγκειται από την ύλη και το «χαρακτήρα». Ο τελευταίος αυτός, που σημαίνει το

σύνολο των αναλλοίωτων και αδιαίρετων διακριτικών χαρακτηριστικών ενός προσώπου, έχει μία, πάντα την ίδια, ταυτότητα. Δηλαδή δεν υπάρχει διαφορά ανάμεσα στο «χαρακτήρα» της εικόνας και εκείνον του πρωτότυπου της. Κατά συνέπεια, εφόσον ο χαρακτήρ είναι ο αποδέκτης λατρείας στο πρωτότυπο και αυτός είναι ταυτόσημος και στην εικόνα, οφείλομε την ίδια λατρεία και στο «χαρακτήρα» της τελευταίας. Προς επίρρωση των επιχειρημάτων του ο Λέων χρησιμοποίησε κείμενα των παλαιότερων θεωρητικών, αποφάσεις Συνόδων και ανάμεσα σ' αυτά και το τροπάριο από τον Κανόνα που προαναφέρθηκε.

Οι θέσεις του Λέοντα αναμφίβολα εμπεριείχαν κινδύνους για το δόγμα, για τούτο και καταδικάστηκαν από Σύνοδο, της οποίας προήδρευσε ο ίδιος ο αυτοκράτορας. Δεν είχαν όμως επίκεντρο το ίδιο το Μανδήλιο. Αυτό εξακολούθησε να αναγνωρίζεται από την επίσημη Εκκλησία ως σύμβολο της θείας ενσάρκωσης, όπως δείχνει και ο νέος Κανών που πιστεύεται ότι αντικατέστησε τον πρώτο με το επίμαχο τροπάριο⁴⁰. Για τούτο και νομίζω ότι υπερεκτιμάται —ειδικά από την άποψη της λατρείας του Μανδηλίου— η σημασία της αναταραχής που προκάλεσε η διδασκαλία του Λέοντα, όταν αυτή θεωρείται υπεύθυνη για την «απουσία παλαιών εικόνων με την παράσταση ενός τόσο περίφημου κειμηλίου από τις περιοχές τις άμεσα επηρεαζόμενες από την Κωνσταντινούπολη»⁴¹.

Ενδέχεται, το επεισόδιο αυτό πράγματι να λειτούργησε για ένα διάστημα κατά τρόπο ανασχετικό στην παρουσίαση του Μανδηλίου στο χώρο της τέχνης. Ωστόσο, ακόμη πιθανότερο είναι, ακριβώς η εμπλοκή του στη διένεξη αυτή να συνέτεινε στην οριστική αποσαφήνιση της δογματικής του σημασίας, όπως και στην καθιέρωση και παγίωση της θέσης του στο εικονογραφικό πρόγραμμα του βυζαντινού ναού. Η θέση αυτή που, όπως ήδη αναφέρθηκε, δεν είναι πάντα η ίδια, εξαρτάται ακριβώς από τη συμβολική απόχρωση, από την οποία η παράσταση εκάστοτε εμφορείται. Το γεγονός ότι η εικόνα του Μανδηλίου ως συμβόλου της θείας ενσάρκωσης τεκμηριώνεται συγκριτικά προς τα άλλα είδη παράστασής του σχετικά καθυστερημένα —κατά τα μέσα του 12ου αιώνα— θα μπορούσε να εκληφθεί ως στοιχείο που στηρίζει την άποψη αυτή⁴². Όμως εδώ θα πρέπει να υπογραμμισθεί το πόσο χαρακτηριστική είναι η γνώση μας επάνω στα μνημειακά προγράμματα του Κέντρου ιδιαίτερα για την περίοδο μέσα 11ου-μέσα 12ου αιώνα. Ακόμη, δεν θα πρέπει κανείς να αγνοεί το χρόνο που απαιτούσε η διαδικασία διάδοσης

ενός νέου εικονογραφικού τύπου και, ακόμη περισσότερο, η καθιέρωση μιας ουσιαστικής αλλαγής στο παραδοσιακό εικονογραφικό λεξιλόγιο. Η εικόνα του Σινά με την ιστορία του Αυγάρου, ενδεδυμένου τα χαρακτηριστικά του αυτοκράτορα, αποτελεί ακριβώς τεκμήριο της διαδικασίας και της προσπάθειας που απαιτούσε η προαγωγή νέων δογματικών και λατρευτικών συμβόλων⁴³. Τέλος, ως προς τη σύνδεση του

120** - 126**, ο Κανών, του οποίου η πρώτη ωδή αρχίζει:

*Σωματικῶς μορφωθῆναι τὸ καθ' ἡμᾶς
ὁ τὸ πρὶν ἀσώματος εὐδοκία πατρικῆ
μὴ ἀπανησάμενος μορφῆς
ἐχαρίσατο ἡμῖν θεῖον ἐκτύπωμα*

Πρβλ. και θεοτόκιον θ' ωδής:

*Ὁράθη τοῖς ἐπὶ γῆς σωματοφόρος ὁ λόγος
διπλοῦς κατὰ τὴν φύσιν ἐκ σοῦ, πανάμωμε,
ἀντιδόσει τῆς θεότητος
ὑποστάσει μιᾷ ἀφύρτως
ἐνωθεῖς τῷ φουράματι, ὃν δοξάζομεν.*

Βλ. και Grabar, ὁ.π., ιδιαίτερα σ. 26-27.

36. Διαβαζόταν στις εκκλησίες κατά την εορτή του Μανδηλίου (16 Αυγούστου), που καθιερώθηκε από το Ρωμανό Λακαπνό και τον πατριάρχη Θεοφύλακτο, και έχει ολοκληρω ως εξής:

*Ἰσότημος ὢν Πατρὶ
κατὰ τὴν οὐσίαν
τὴν θεϊκὴν, ἀθάνατε
καὶ συνοχεῦ τῆς κτίσεως,
ἀπίροις ἐπικαμφθεῖς
οἰκτιρμοῖς ὡς εὐσπλαχνος
ἴσος ἐφάνης ἡμῖν
οἷς τὸν τεθεωμένον
χαρακτήρα παρέσχου
σοῦ τῆς σαρκός, σέβουσιν
ὀρθοδόξως σὲ Θεὸν καὶ ἄνθρωπον.*

Ο Κανὼν αὐτὸς δημοσιεύθηκε ἀπὸ τον V. Grumel, Léon de Chalcedoine et le Canon de la Fête du Saint Mandilion, AnBoll LVIII (1950), σ. 143-152.

37. Dobschütz, ὁ.π., σ. 146-147, Beilage II, σ. 107** - 114** (ιδιαίτερα σ. 113**). Grabar, ὁ.π., σ. 27.

38. Βλ. Grabar, L'iconoclasme, ὁ.π., σ. 36 κ.ε.

39. Για το Λέοντα Χαλκηδόνο και τη διδασκαλία του βλ. P. Stephanou, La doctrine de Léon de Chalcedoine et de ses adversaires sur les images, OCA XII (1946), σ. 177 κ.ε. Το επίμαχο τροπάριο (βλ. παραπάνω υποσημ. 36) συμπαρέσυρε ολόκληρο τον Κανόνα, ο οποίος αντικαταστάθηκε, απ' αυτόν που ἔως σήμερα ισχύει, γύρω στο 1100 κατὰ τον Grumel, ὁ.π., ιδιαίτερα σ. 141-142.

40. Πρβλ. π.χ. τον ἔως σήμερα ισχύοντα Κανόνα (υποσημ. 35).

41. D. Pallas, Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus - das Bild (Miscellanea Byzantina Monacensia 2, 1965), σ. 137-139.

42. Παραδείγματα ἀπὸ τις παλαιότερες, με διαφορετικὸ περιεχόμενο απεικονίσεις του, βλ. στη υποσημ. 5.

43. Σημαντικὸ ρόλο σ' αὐτὸ ἔπαιξε ἀσφαλῶς η εἰσαγωγή του στη λειτουργία, στο Μηνολόγιο του Συμεὼν Μεταφραστῆ και σταδιακά στα διάφορα λειτουργικά και αγιολογικά κείμενα γενικά. Βλ. Weitzmann, The Mandylion, ὁ.π. (υποσημ. 1), ο ἴδιος, The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons, I, σ. 94-98, πίν. XXXVII. Βλ. και Dobschütz, ὁ.π., Beilage II, σ. 38** - 126**, Thierry, ὁ.π., σ. 17-18.

34. La Sainte Face, ὁ.π., σ. 24-29.

35. Τα κυριότερα σχετικά κείμενα έχουν συγκεντρωθεί ἀπὸ τον Dobschütz, ὁ.π. (υποσημ. 1), Beilage II, 29** - 129** και ειδικά σ.

νέου αυτού τύπου παραστάσεων με πυρήνα το Μανδήλιο με την Κωνσταντινούπολη, αυτό δεν είναι δυνατόν, τουλάχιστον προς το παρόν, ν' αποδειχθεί άμεσα, εφόσον καμιά από τις πρώιμες μνημειακές διακοσμήσεις στην Πόλη δεν έχει σωθεί ακέραια, αποδεικνύεται όμως έμμεσα από τα μνημεία που προαναφέρθηκαν, πολλά από τα οποία, κατά γενική παραδοχή, συνδέονται μ' αυτή⁴⁴.

Επανερχόμενοι τώρα στο πρόβλημα του κατά πόσο νόμιμη ή καταχρηστική μπορεί να ήταν η αντικατάσταση της μορφής του Χριστού με την παράσταση του Μανδηλίου, θα είχαμε να αναφέρομε συμπληρωματικά τα ακόλουθα: Όπως παρατηρήσαμε ήδη με βάση και τα σχετικά κείμενα που αναφέραμε, για τους Βυζαντινούς το Μανδήλιο της Έδεσσας ήταν η κατεξοχήν απτή απόδειξη της σάρκωσης του Λόγου. Έτσι, η αναπαράστασή του, πλήν των άλλων που μπορούσε να σημαίνει⁴⁵, χρησίμευε και ως σύμβολο του μυστηρίου αυτού. Και το πιο προσήκον πλαίσιο παρουσιάσής του κάτω από το συγκεκριμένο αυτό συμβολισμό ήταν ασφαλώς τα παραδοσιακά σύνολα που υποδήλωναν την επί γης μαρτυρία και δόξα του Θεανθρώπου. Άλλωστε, από την πλούσια σε παραλλαγές εικονογραφία του περιεκτικού αυτού θέματος δεν λείπουν οι περιπτώσεις, οι οποίες μάλιστα συγκαταλέγονται ανάμεσα στα παλαιότερα ή αρχαιότερα παραδείγματα όπου, αντί της μορφής του Χριστού, εικονίζεται το σύμβολο του σταυρού ή του θρόνου. Αξίζει, νομίζω, μέσα σ' αυτό το πλαίσιο να υπομνησθεί ειδικά η ψηφιδωτή

παράσταση στο ανατολικό τόξο της Αγίας Σοφίας στην Κωνσταντινούπολη, χαμένη σήμερα και γνωστή μόνο από τα σχέδια του Fossati, όπου οι μορφές του Προδρόμου και της δεομένης Παναγίας πλαισιώνουν το Θρόνο της Ετοιμασίας, ο οποίος, όπως σωστά έχει ερμηνευθεί, υποκαθιστά τη μορφή του Χριστού⁴⁶. Επομένως, οι Βυζαντινοί δεν πρωτοτύπησαν ούτε ακριβώς και νεωτέρισαν, όταν αποφάσιζαν την αντικατάσταση της μορφής του Χριστού με την παράσταση του Μανδηλίου στα παραδοσιακά σύνολα, αλλά αντίθετα επανέφεραν σ' εφαρμογή μια αρχαία πρακτική. Όσο για τις προθέσεις τους και το αποτέλεσμα, αυτά είναι ευνόητα: πρώτα, η «βελτίωση» και ο «εκσυγχρονισμός» ενός παραδοσιακού σχήματος μέσα από τη σύνδεσή του μ' ένα αρχαίο αλλά με νέους συμβολισμούς φορτισμένο και αναζωοποιημένο κειμήλιο και, ακόμη, η προαγωγή και διάδοση της λατρείας του πρόσφατα ανακτημένου αυτού κειμηλίου, το οποίο συνιστούσε το πιο αδιάσειστο, απτό, τεκμήριο της θείας ενανθρώπισης.

44. Αυτό ισχύει ασφαλώς και για τα κρητικά μνημεία, τα οποία ακόμη και στα τέλη του 13ου και τις αρχές του 14ου αιώνα αναπαράγουν εικονογραφικά προγράμματα και τύπους, που αναμφίβολα είχαν «εισαχθεί» στο νησί κατά τη β' βυζαντινή περίοδο.

45. Βλ. υποσημ. 8.

46. Βλ. Thierry, Ayvali Köy, ό.π., σχέδ. 2 και 5. Βλ. και Walter, ό.π., σ. 330. Επίσης, C. Mango, Materials for the Study of the Mosaics of Saint Sophia at Istanbul, Washington D.C. 1962, σ. 66 κ.ε., εικ. 93-97.

Stella Papadaki-Oekland

**THE HOLY MANDYLION AS THE NEW SYMBOL
IN AN ANCIENT ICONOGRAPHIC SCHEMA**

The present study takes as its starting point an iconographic subject frequently found in Cretan wall-paintings of the 13th and 14th century: the representation of the Holy Mandyllion flanked by busts of Ioakeim and Anne, which is painted on the tympanum of the east wall, usually of aisleless churches. A typical example is the representation in the small church of Ayios Georgios at Sklavopoula Selinou. The wall-paintings of this church are dated to 1290/91, and are the earliest Byzantine frescoes on the island to be dated by an inscription (Fig. 1).

From the point of view of iconography and style, this representation is characterized by the fact that it combines early elements (e.g., the facial type of Christ, and the fact that it is depicted from the base of the neck up) with elements that are attested from about the middle of the 13th century (the fringed material of the Mandyllion is tied at the ends, from which it is hanging). On the other side, its depiction on the eastern wall, position which corresponds in domed churches to the face of the eastern of the arches on which the dome is carried, appears to conform with a tradition attested from the middle of the 12th century in the case of domed churches, and from the end of the century in aisleless churches. As Grabar has already observed, the depiction of the Holy Mandyllion in these positions, i.e. in the middle zone of the church, presupposes that it had the significance not only of a sacred relic, but also of a symbol of the divine incarnation. This interpretation is further supported by the presence, as in this specific example, of the figures of the parents of the Virgin, who began to appear on either side of it in some of the representations, again from about the middle of the 12th century. This particular symbolism is even clearer in the examples where, as in the Cretan monument, this group is portrayed on the tympanum of the east wall; for it here forms part of a cycle of subjects (Virgin and Child, Annunciation) which, as a whole, refer to the idea of the divine incarnation and, through it, the salvation of mankind.

The article goes on to investigate the “prehistory” of this iconographic subject, the conditions under which it was created, its theoretical foundation, the extent to and variants in which it was used.

On the basis of the evidence available, it is clear that in the monumental decorations of the 12th and the beginning of the 13th centuries, the Holy Mandyllion is never represented alone in these positions: it is always accompanied either by the figures of the parents of the Virgin, or by those of the two archangels (Monastery of Miroz Nerediča, Djurdjevi Stupovi). It is evident that the former variant was intended to stress the human nature of Christ, hence the fact that it alone appears on the east wall of aisleless churches, while the latter was intended to emphasise his divine nature. On the basis of these features, the hypothesis is propounded that these 12th century groups derive from the breaking up of a larger composition, more complete in terms of iconography and meaning, that would have included figures of both earthly and heavenly witnesses. This hypothesis is further supported by the fact that, in the earlier iconographic tradition, these same doctrinal ideas found visual expression in similar groups of figures, which however were not centered around the Mandyllion, but around the figure of Christ Pantokrator, shown in bust or enthroned.

These earlier groups can be identified in a number of 10th and 11th century monuments, of which, certain at least, undoubtedly follow the doctrine of the official Church: the katholikon of the Monastery of Hosios Loukas, the Koimesis at Nicaea, and the katholikon of Nea Moni on Chios. In all of these, the figures consistently found flanking that of Christ are the Virgin, St. John the Baptist, the archangels, and the parents of the Virgin. It is only at Hosios Loukas, where the decoration of the katholikon includes more than one of these groups, that the cycle of earthly “witnesses” of Christ is widened to include James the Brother of the Lord and Zacharias. An additional common feature linking these earlier groups is that as they were placed in the area in

front of the main entrance to the naos; they were constituting the counterpart of the subjects of similar content painted in the bema, and together with them, defined the main, longitudinal axis of the church.

These subjects must have been introduced in the decoration of the main vault over the narthex shortly after the iconoclastic controversy; while their use in the area of the bema must have been quite widespread already in Early Christian times. The latter may be deduced indirectly, but with certainty, from the survival of these representations in peripheral monuments (Cappadocia) and from reflections of monumental representations of this kind dating from the pre-iconoclastic period in portable works (e.g. flask no. 20 at Bobbio, and a miniature of Kosmas Indikopleustes in the Vatican, gr. 699). The conclusions drawn from these observations find further support in the small number of examples known so far that may be regarded as the "immediate precursors" of the groups with the Mandylion. We may note the church of Ayios Nikolaos at Megali Kastania in the Messenian Mani (Fig. 4), in which the tympanum of the east wall has a representation showing the parents of the Virgin flanking not the Mandylion, but the bust of Christ Emmanuel.

On the basis of the above observations, it may be concluded that in the art of Constantinople until about the third quarter of the 11th century, and in the provinces for about a further century, the central figure in the groups designed to suggest the dual nature of Christ continued to be that of Christ in the type of the Pantokrator. These groups were replaced, possibly in the middle of the 12th century, by the groups examined here, which had the same symbolism, occupied the same position and had the same function; they differed from the earlier groups only in depicting the Holy Mandylion in place of the figure of the Pantokrator.

The theoretical aspect of the subject is then examined: that is, the problem of explaining under which considerations the representation of Christ in the traditional groups was replaced by the representation of the Holy Mandylion, replacement which at first sight appears to be a misure. For we have to accept that the mystic relationship, clearly attested in the writings of the Church Fathers, between the sacred prototype and its material reflection (the icon) would be disturbed by the intervention of an intermediate link, which, even though it were supernaturally created, was nonetheless material. A brief review of the sources, especially the liturgical texts, referring to the Holy Mandylion, composed mostly after it had been transferred to Constantinople, shows that even after the episode precipitated by the heretical teaching on icons by Leo of Chalcedon, the Holy Mandylion was recognized as the supreme proof and outstanding symbol of the divine incarnation.

At the same time, to return to the monuments, it may be noted that in several of the early, archaising variants of the groups of figures discussed, which were used to suggest Christ's suffering on earth and glory, the figure of Christ is replaced by a depiction of the Cross, or of the Hetoimasia (e.g. the lost mosaic in the eastern arch of Ayia Sophia in Constantinople). Thereafter, the replacement of the figure of Christ in groups with the same content by the new symbol-Mandylion, represents merely the re-introduction of an ancient practice. In this way, a traditional schema was "improved" and "brought up to date" by being linked with an ancient relic that had been revived and was charged with new symbolism. At the same time, was secured the promotion and dissemination of the cult of the recently recaptured relic, which was the most unshakeable, tangible evidence for the divine incarnation.