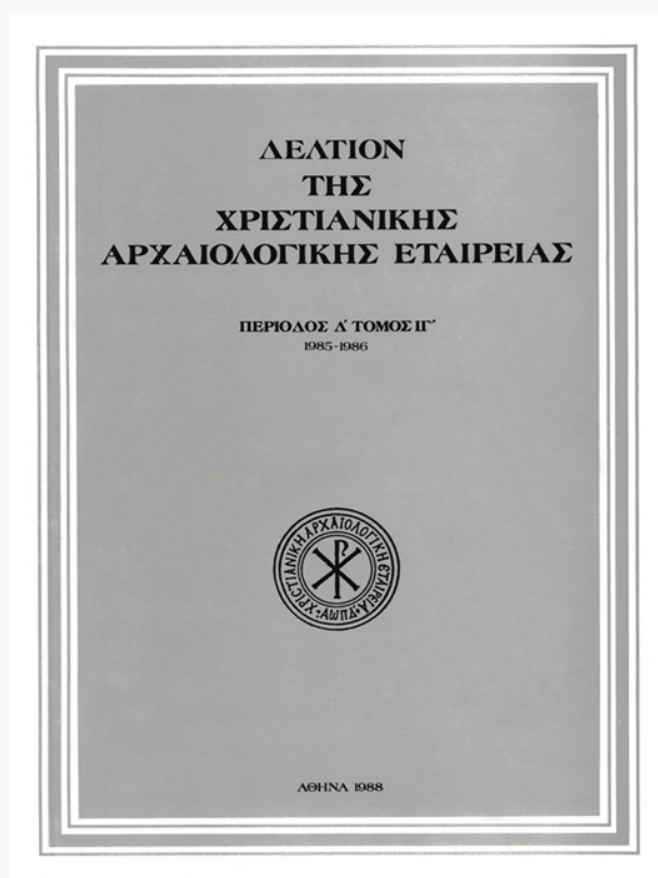


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

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 στο τότε Κέντρο Συντηρήσεως 'Αρχαιοτήτων του 'Υπουργείου Πολιτισμοῦ πολλές καί σημαντικές εἰκόνες τῆς μητροπολιτικῆς συλλογῆς τῆς Κω, ἀνάμεσά τους δύο μέ τήν Κοίμηση τῆς Θεοτόκου ἀπό τό μητροπολιτικό παρεκκλήσιο τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τῆς Παναγίας (Εἰκ. 1 καί 11). 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 Κω συνδέονται σέ ὁρισμένα 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 Ἑμπορο³. 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 Κω (Εἰκ. 1-9), 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 ἐπὶ τοῦτου αὐλάκια. Ἡ φροντισμένη ἐργασία καί ἡ χρήση τοῦ μονοκόμματος ξύλου γιά τόσο μεγάλη εἰκόνα δείχνουν πεπειραμένο τεχνίτη καί καλὸ ἐργαστήριο.

Ἡ ζωγραφικὴ ἔχει καταστραφεῖ ὥς τό ὕφασμα ἢ τό ξύλο σέ ἄρκετά, ἀκραῖα κυρίως, σημεῖα, ἂν καί σέ σχετικὰ περιορισμένη ἔκταση. Οἱ φθορὲς δέν ἐπηρεάζουν σημαντικὰ τή συνθετικὴ ἐνότητα. Τό 1831 ἡ εἰκόνα ἀνεκενίσθη ἀπὸ 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. (ὅμοια, 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 στὴ 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). Ι. Μητρόπολη Κώου, ἀριθ. εὔρ. 116. Συντηρητές: Μ. Ρουσέα-Μπάρμπα, Δ. Βακάλης καί συνεργάτες. Γιά τὴ δεύτερη εἰκόνα (Β') βλ. Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, ὅ.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.). Ι. Μητρόπολη Κώου, ἀριθ. εὔρ. 120. Συντηρητές: Μ. Ρουσέα-Μπάρμπα καί Ἀ. Σημαντώνη. Εὐχαριστῶ τόν Ἑφορὸ Ἀρχαιοτήτων κ. Ἡ. Κόλλια γιά τό δικαίωμα μελέτης τῶν εἰκόνων τῆς Κω, πού συντηρήθηκαν μέ τὴ 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 ἀπὸ 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 εὐγενικὴ παραχώρησή τους).

2. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, Βυζαντινὴ τέχνη 1986, ἀριθ. 144, σ. 140 (ὅμοια 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' Διεθνoῦς 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. ΙΒ' (1984), σ. 397, σημ. 25.

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

φωνα μέ επιγραφή πού υπήρχε στό κάτω μέρος. Ἀπό τήν ἀνακαίνιση, ζωγραφική συμπλήρωση μέ ἡ χωρίς προετοιμασία στίς φθορές, διατηροῦνται ὀρισμένα τμήματα: ἀκανόνιστη λωρίδα στήν ἄκρη τῆς ἀριστερῆς πλευρᾶς σχεδόν σέ ὅλο 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 τοὺς 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 χώρο πλατείας μέ πολυώροφα, ὑστεροαναγεννησιακοῦ τύπου καί μνημειακοῦ ὕφους οἰκοδομήματα, πού διαμορφώνουν προοπτικά τό βάθος στίς τρεῖς πλευρές πίσω, στό σχῆμα ἑνός διαγώνια ἀνοιχτοῦ πύ, καί δίνουν πρόσωπο στή σκηνή. Στούς πυλῶνες τῶν ἐπιβλητικῶν κτιρίων στή πλάγια συνωθεῖται τό προσερχόμενο πλῆθος τοῦ κόσμου, πού μορφώνει μέ τάξη δύο μεγάλους καί συμπαγεῖς ὁμίλους σέ διαγώνια πρὸς τό κέντρο στάση ἀριστερά καί δεξιά τῆς νεκρικῆς κλίνης καί μέ πολλές γυναῖκες, φίλες τῆς Παναγίας, στόν ἀριστερό ὅμιλο πίσω (Εἰκ. 2-4). Ἕνας ἀπόστολος ἀριστερά κρατεῖ ἀνοιχτό πρὸς τό θεατὴ βιβλίο, ὅπου διαβάζεται: *[Κ]ΟΙΜΗCΗC. ΗΔΥC / ΥΠΝΟC Η CΗ ΠΑΡ/ΘΕΝΕ. ΜΕΤΑC/ΑCΕΙ / CΕ ΠΡΟC ΠΟΛΟΝ. / Ο CΟC γΑΡ / ΥΟC ΚΑΙ Θ(ΕΟ)Υ ΠΑΤΡΟC ΛΟ/ΓΟC. Ψυχὴν / ΚΑΤΕΛΘΩΝ / ΧΕΡCΙ Την / σ(ην). ΛΑΜΒΑΝΗ*. Κορυφαῖοι τῶν ὁμίλων, πού δίνουν τό στίγμα τῶν δρωμένων σ' αὐτὴ τὴν περιοχὴ, εἶναι τρεῖς σέ κάθε πλευρὰ ἱεράρχες, δύο μέ ἀναμμένες λαμπάδες, ἀπὸ ἑνας ἀριστερά καί δεξιά κρατώντας ὀρθάνοιχτα βιβλία μέ μουσικά σηματοδρόμους (;), οἱ ὅποιοι διαβάζουν καί ψέλνουν τοὺς νεκρώσιμους ὕμνους, οἱ δύο δεξιά μέ τίς γνωστὲς χειρονομίες, ἴσως, τῆς ψαλτικῆς. Οἱ ἱεράρχες-ψάλτες⁴ δέν εἶναι στή μεταβυζαντινὴ ζωγραφικὴ ἄγνωστοι στήν Κοίμηση τῆς Παναγίας⁵. Προφανῶς ἡ σημασία τῆς σκηνῆς σέ συνάρτησή μέ τὴν καθιερωμένη εἰκονογραφικὴ δομὴ τῆς δέν ἐπέτρεψαν οὔτε στοὺς νεότερους αὐτοὺς χρόνους νά εἰσαχθεῖ στήν παράσταση ἡ κατώτερη στήν ἱεραρχία τῆς Ἐκκλησίας καί ἀρκετὰ ὀψιμὴ στή βυζαντινὴ εἰκονογραφία τάξη τῶν ψαλτῶν. Στὴ θέση τοὺς εἶναι συνήθως οἱ ἅγιοι πού ἔγραψαν ὕμνους στήν Κοίμηση⁶, παρόντες κι ἐδῶ στίς ἄκρες τῆς εἰκόνας πιὸ κάτω, ἀριστερά ὁ Κοσμάς μᾶλλον καί δεξιά ὁ Ἰωάννης ὁ Δα-

μασκηνός μέ τό λευκὸ κεφαλόδεμα (Εἰκ. 3 καί 4). Τὴν Παναγία, ἐπικέντρο τῆς σκηνῆς, παραστέκουν μέ ἀναμμένα κεριὰ πλάι στήν κλίνη ὁ Ἰωάννης ὁ Θεολόγος, ἀγκαλιάζοντας μέ τό χέρι τό φωτοστέφανό τῆς, καί δεξιότερα σέ προσκύνηση ὁ Ἀνδρέας, ὅπως μοιάζει νά εἶναι (Εἰκ. 2). Στὴ μέση, ὁ Χριστός σέ ἐπίσημη στάση ὑψώνει στή σκεπασμένα χέρια τὴ λευκοντυμένη ψυχὴ τῆς μητέρας, μέ τό σμήνος τῶν συνοδῶν ἀγγέλων τοῦ γύρω, σέ δευτέρη, ὁμόκεντρη καί ἀμυγδαλόσχημη δόξα. Φωτεινὲς ἀκτίνες καί τρεῖς ἐκπορευόμενες ἀπὸ τὴ μορφὴ τοῦ Κυρίου, σέ ἀναφορά τῆς τριαδικῆς οὐσίας τοῦ θείου, διασχίζουν τὴ δόξα ὅπου οἱ χαριτωμένοι στίς ἀβρὲς κινήσεις τοὺς ἄγγελοι σκιαγραφοῦνται στό πράσινο, ὅπως συνήθως, χρῶμα τῆς, πού σημειογραφεῖ τό φασματικὸ μετέωρο τοῦ ὑπερβατικοῦ κόσμου στό γήινο περιβάλλον τῆς σκηνῆς. Μπροστὰ στό ἀδιαπέραστο διπλὸ μέτωπο τῆς δόξας, τό παλλόμενο ἀπὸ τίς διάφανες μορφές τῶν ἀγγέλων, ἀπομονώνεται στό χώρο τῆς θείας ἐπιφάνειας καί προβάλλεται μέ λαμπρότητα στό μεταίχμιο τῆς νοερῆς καί πραγματικῆς παρουσίας τοῦ ὁ Χριστός μέ τά χρυσοκόκκινα ἱμάτια περιβαλλόμενος τό φῶς.

Χαμηλά, μπροστὰ στή νεκρικὴ κλίνη, ἡ τιμωρία τοῦ Ἰεφωνία, πού ἐπιχείρησε νά ἀσεβῇ σὲ τὸ ἱερό σκηνωμα, δημιουργεῖ ἕνα ζωηρὸ ἐπεισόδιο σέ ὅλο τό πλάτος τῆς σκηνῆς, στό ὁποῖο συμμετέχουν ὡς θεατὲς οἱ προσκεῖμενοι πρωταπόστολοι καί ὕμνογράφοι ἅγιοι (Εἰκ. 1). Ὁ σαρικοφόρος Ἰεφωνίας στή μέση ἀπομένει μέ κομμένα χέρια στήν ὀρμητικὴ κίνησή του, ὁ

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

5. Ἡ ὑπόθεση ὅτι στήν εἰκόνα τῆς Κῶ οἱ ἱεράρχες ψάλλουν τὴ νεκρώσιμα βασίζεται στίς χειρονομίες τοὺς, πού μοιάζουν μέ τῶν ψαλτῶν, καί στὰ σημεῖα μουσικῆς μᾶλλον γραφῆς τῶν βιβλίων. Ἀνάλογη ὑπόθεση ἰσχύει γιὰ τὴν Κοίμηση στό ἀνυπόγραφο τρίπτυχο τοῦ Γεωργίου Κλόντζα στή Βενετία (M. 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.ε., πίν. 38) καί γιὰ τὴν ἀποδιδόμενη ἐπίσης στόν Κλόντζα εἰκόνα τῆς Κοίμησης στή μονὴ τοῦ Σινᾶ (Weitzmann, *Ikones* (βλ. ὑπόσημ. 1), (Εἰκ. 10).

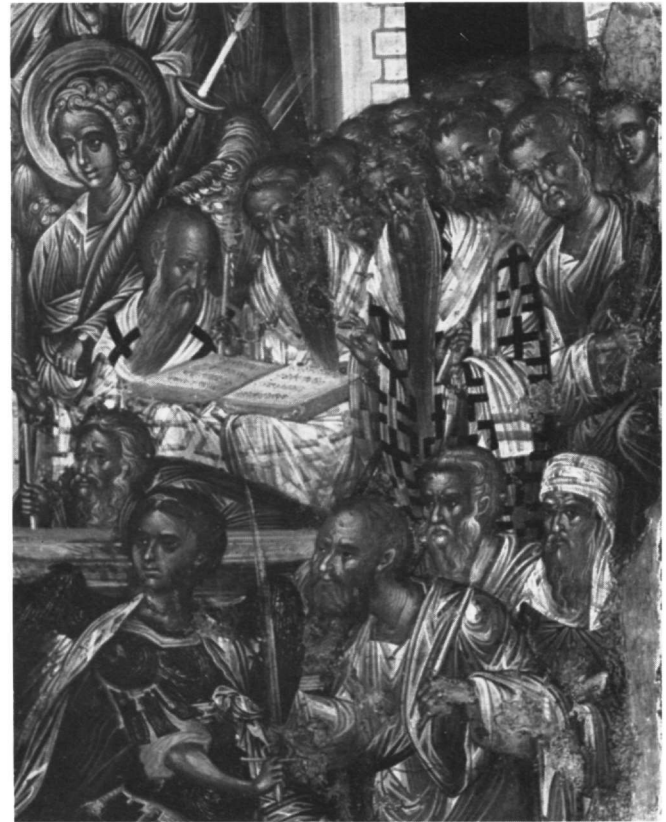
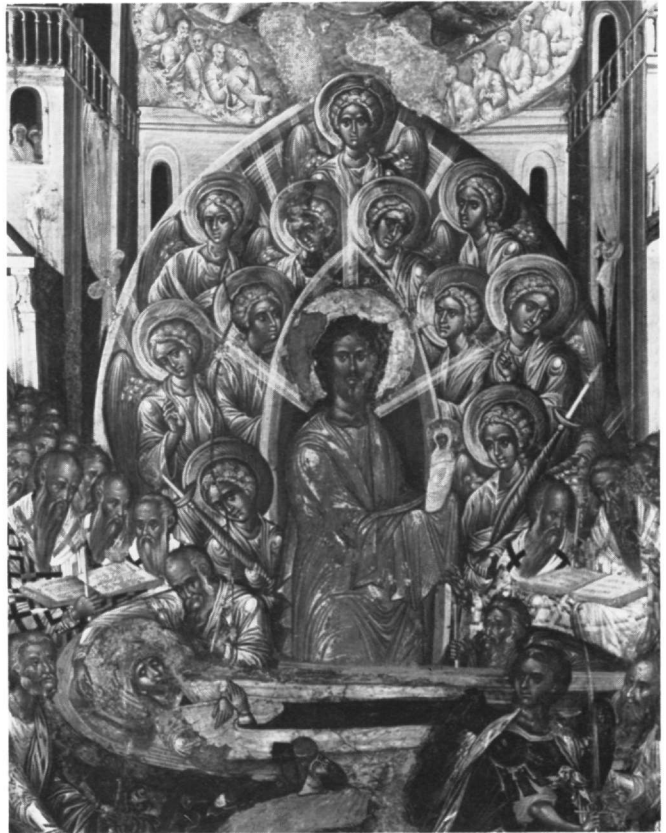
6. Βλ. πρὸχειρα τὴν εἰκόνα τοῦ Μουσείου Κανέλλοπούλου μέ τοὺς ὕμνογράφους ἁγίους στό πλαίσιο (*Affreschi e icone* 1986, ἀριθ. 40, σ. 80 καί 81).

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

Εἰκ. 2. Κοίμηση τῆς Παναγίας στήν Κῶ (Α'). Τό κεντρικὸ μέρος

Εἰκ. 3. Κοίμηση τῆς Παναγίας στήν Κῶ (Α'). Τό ἀριστερὸ τῆς σκηνῆς, λεπτομέρεια

Εἰκ. 4. Κοίμηση τῆς Παναγίας στήν Κῶ (Α'). Τό δεξιὸ τῆς σκηνῆς, λεπτομέρεια

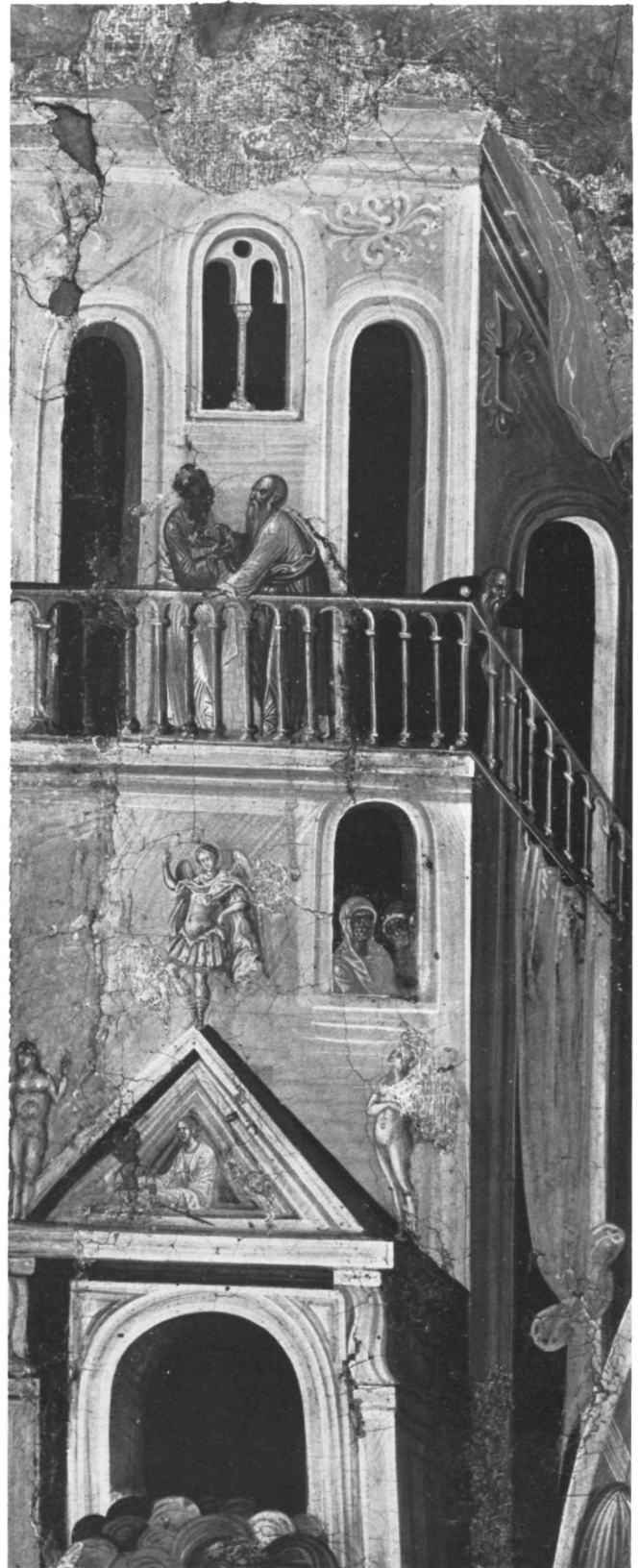


τιμωρός ἄγγελος δεξιά, μέ κίνηση καί μανδύα πού ἀνεμίζει στή θαυμαστή ξαφνική ἐμφάνιση, κρατεῖ ὀρθωμένο τό σπαθί-ρομφαία, σημεῖο θριάμβου κατά τῶν ἀπίστων γιά τά παρόντα καί μέλλοντα.

Ἄλλα συμβαίνουν στόν οὐράνιο χῶρο ἐπάνω (Εἰκ. 7 καί 8), ὅπου στήν παρυφή τοῦ χρυσοῦ βάθους οἱ ἀπόστολοι προσέρχονται ἐκ περάτων νά παραστοῦν στήν κηδεία 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 σηματοδεύει τήν ἐδῶ παρουσία τους. Ψηλότερα τελεῖται μέ τήν πολυχρωμία τῆς χαρᾶς ἡ 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 ἐξώστη τοῦ δεύτερου ὀρόφου δύο ἡλικιωμένοι συζητοῦν τά γινόμενα κι ἓνας τρίτος στή γωνία, πού κοιτάζει σκυμμένος στό παραπέτο, θρηνεῖ. Δεξιά, στόν ἐξώστη τοῦ πρώτου ὀρόφου (Εἰκ. 6), σοβαρή καί θλιμμένη νέα γυναίκα μέ τό βρέφος στήν ἀγκαλιά προβάλλεται στό σκοτεινό ἄνοιγμα θύρας πίσω, σάν σύμβολο τῆς μητρότητας. Κοντά της ἓνας ἡλικιωμένος ἀπευθύνεται μέ ἔντονες χειρονομίες στήν ἀνήσυχη γυναίκα πού ἀνεβαίνει τή σκάλα, στήν ἄκρη δεξιά. Στόν ἐξώστη, τέλος, τοῦ δεύτερου ὀρόφου ἓνας ἡλικιωμένος καί δύο γερόντισσες ἐκδηλώνουν τό βαθύ πόνο τους. Ἡ γυναίκα πού σκύβει ἐπάνω ἀπ' τό μαρμαρένιο κιγκλίδωμα, στή γωνία τοῦ ἐξώστη, εἶναι ἀντίστοιχη στή θέση καί τή στάση μορφή μέ τό γέροντα στό ἀπέναντι κτίριο· καί οἱ δύο τους ἀναλογοῦν στούς θεατές, συνήθως νέους στήν ἡλικία, πού ἀπαντοῦν σέ πιό 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 άνυπόγραφο εικόνα της μονής της 'Αγίας Αϊκατερίνης του Σινᾶ¹³ (Εικ. 10).

Στίς πολύ μικρές μά πλήρεις σέ μορφές παραστάσεις του 'Επί σοί χαίρει της Βενετίας καί του τριπτύχου της Πάτμου παραλείπονται ή Μετάσταση της Παναγίας καί τό ἐπεισόδιο του 'Ιεφωνία, πού ὑπάρχουν στά τρία ἄλλα ἔργα. 'Η σύνθεση στήν πρώτη σκηνή, μέ φευγαλέα προοπτική κίνηση πρὸς τά δεξιά κατά τή ροή του κύκλου τῶν παραστάσεων στὸν ὁποῖο 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 ὁμοία στοιχεῖα τους εἶναι ή ἀνοδική στά ἐπίπεδα πρὸς τά πίσω διάταξη τῶν μορφῶν, πού στοχεύει στό ἄνοιγμα της σκηνής καί στήν προοπτική ἄποψη τῶν δρωμένων ἀπό ἓνα σημεῖο πού τοποθετεῖται κάθε φορά μπροστά πρὸς τά κάτω, κατά τή Froschperspektive τῶν δυτικῶν. 'Επίσης, 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 σκηνής, καί ή λίγο πλάγια θέση της νεκρικής κλίνης, πού «κινεῖ» τό

7. "Αρατε πύλας καί ταύτην ὑπερκοσμίως ὑποδέξασθε, τήν του ἀνάνου φωτός μητέρα. 'Από τά ψαλλόμενα στὸν 'Εσπερινό στήν Κοίμηση της Παναγίας.

8. Οἱ θεατές στίς σκάλες, τοὺς ἐξῶστες καί τά παράθυρα τῶν κτιρίων εἶναι ἀπό τά ἀγαπητά θεματολογικά στοιχεῖα της δυτικῆς τέχνης στήν 'Αναγέννηση καί ὕστερα (βλ. πρόχ. B. Berenson, Italian Pictures of the Renaissance, III, ἔκδ. 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. ὑποσημ. 6) καί σ' ἐκείνη της εἰκόνας του 'Ανδρέα Ρίτζου στήν Πινακοθήκη του Τορίνου (πρόχ. Μ. Χατζηδάκης, Εἰκόνες της Πάτμου, Ζητήματα βυζαντινῆς καί μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς, 'Εθνική Τράπεζα της 'Ελλάδος, 'Αθήνα 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. ὑποσημ. 5. "Εγχρωμη λεπτομέρεια ἀπό τήν Κοίμηση (κεντρικό μέρος) σέ 'Ημερολόγιο του 1970 ('Ανώνυμος Γενική 'Εταιρεία Τσιμέντων, 'Ηρακλῆς-Ὀλυμπός), στό μήνα Αὐγουστο.

13. Weitzmann Ikonen (βλ. ὑποσημ. 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 Ἐπί σοι χαίρει και του τριπτύχου της Βενετίας, αντίστοιχα· οί μικρογραφημένοι, σε μονοχρωμία, απόστολοι στίς 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 στήν κλίνη, πού δίνει καθαρότητα στό περίγραμμα της κεκοιμημένης και ἔμφαση στή μορφή της.

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

νη των αγγέλων γύρω σε δράση· και πιά κάτω φέρονται ἀπό χειρουργεῖν πού ζωογονοῦν τά σύννεφα οί ἀπόστολοι και ιεράρχες μαζί στίς νεφέλες, σε πρωτοφανή ἐδῶ παρουσία τους¹⁵.

Χωρίς ἀμφιβολία, ή πληθωρική παράσταση του τριπτύχου της Βενετίας παρουσιάζει στή σύνθεση και στό πνεῦμα ἀνάλογη δομή μ' ἐκείνη της εἰκόνας της Κω, μέ ὅμοιο καταμερισμό των τριῶν συστατικῶν σκηνῶν και των ὁμάδων προσώπων σε ὕψος, πού ὅμως στό τρίπτυχο διαχωρίζονται σε ζῶνες και ἐπίπεδα, στήν εἰκόνα της Κω συνδέονται σ' ἓνα αὐστηρά ρυθμισμένο, ἀξονικό γεωμετρικό πλέγμα, μέ αἰσθητά διαφορετική ἀντίληψη και στήν προοπτική ἀντιμετώπιση ὡς πρός τή θέση της κεντρικῆς σκηνῆς σε σχέση μέ τά συμβαίνοντα στον περίγυρο.

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

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



Είκ. 7. Κοίμηση της Παναγίας στην Κω (Α'). 'Η Μετάσταση της Παναγίας και απόστολοι στίς νεφέλες
Είκ. 8. Κοίμηση της Παναγίας στην Κω (Α'). 'Απόστολοι στίς νεφέλες, αριστερό ήμιχόριο

σταμένων αγίων, πού διανέμονται στή σιναϊτική εικόνα σέ περισσότερους κατά επάλληλα επίπεδα όμίλους, όπως ανάλογα στήν Κοίμηση του τριπτύχου της Βενετίας· στή μειωμένη, σύμφωνα μέ τά πατροπαράδοτα, σημασία πού έχει εκεί τό επίσης ζωηρό αλλά μικρογραφημένο καί μέ άλλο εικονογραφικό σχήμα έπεισόδιο του 'Ιεφονία· στήν παρουσία πλήθους αγγέλων πίσω από τούς ιεράρχες στό βάθος, πού παραστέκουν τιμητικά τήν κεκοιμημένη «Κυρία των 'Αγγέλων» καί πού γιά πρώτη φορά εμφανίζονται σέ Κοίμηση μέ τά στοιχεΐα ύφους του Κλόντζα· στήν κάποια άπλούστευση, μετάθεση στοιχείων καί χαλάρωση του συνθετικού ίστού σέ μαλακότερα, καμπυλόγραμμα σχήματα, πού δίνουν στήν εικόνα του Σινά διαφορετικό στό σύνολο τόνο.

Έχει όντως χαθεί στήν εικόνα του Σινά ό σφιχτός, νευρώδης, άψύς καί σκληρός άκόμη, στήν περιοχή της δόξας, τόπος της εικόνας της Κω (Είκ. 1), πού προκύπτει από τήν πυκνή καί στέρεη δομή της. 'Η συνθετική συγκρότηση της εικόνας της Κω βασίζεται στή δυναμική αντιπαράθεση, συσχέτιση καί ανταπόκριση μορφών, ομάδων, έπεισοδίων, πού άλληλοδένονται όργανικά μέ γεωμετρική στό σχεδιασμό τους συνέπεια καί συνέχεια, τείνοντας όλοένα σέ ύψος, ένώνοντας τά ούράνια μέ τά επίγεια καί αντίστροφα. Στήν εικόνα του Σινά, ή σύνθεση πιο μαλακή καί επίπεδη πλατειάζει στό κέντρο, καθώς ή δόξα των αγγέλων έρχεται καί άπλώνεται μπροστά από τά πλευρικά οικοδομήματα, πού τό όρατό μέρος τους περιορίζεται σέ ύψος, καί τά πρόσωπα στίς άκρες πληθαίνουν καί σέ βάρος της προοπτικής έλαφρά μεγαλώνουν καί τοποθετούνται πιο έλεύθερα, σχεδόν άτακτα σέ επάλληλα επίπεδα. Οί νεφέλες των άποστόλων χαμηλώνουν μπροστά στα κτίρια καί τή δόξα, πιο άτονες στή γραμμή τους, αντίθετα μέ τίς παραστάσεις της Κω καί του τριπτύχου της Βενετίας όπου συγκροτούν μέ τή Μετά-

14. Chatzidakis, Icônes de Venise, άριθ. 51, πίν. 38 καί 39.

15. Σύμφωνα μέ τό συναξάριο, οί τρεις άναφερόμενοι σ' αυτό ιεράρχες έφτασαν στήν οίκία της Παναγίας μαζί μέ τούς άποστόλους *διά νεφελών καί αυτοί έπιστάντες*, Synaxarium EC, έκδ. Η. Delehaye, Bruxellis 1902, άνατ. 1954, στ. 893. Βλ. επίσης Κ. Δουκάκης, Μέγας Συναξαριστής πάντων των 'Αγίων των καθ' άπαντα τόν μήνα Αύγουστον έορταζομένων, 'Εν 'Αθήναις 1894, σ. 194.

16. Οί διαστάσεις της εικόνας αντίστοιχα κατά Weitzmann (δ.π., ύποσημ. 1) καί Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου (Τρίπτυχο του Γεωργίου Κλόντζα (;) άλλοτε σέ ξένη ιδιωτική συλλογή, Πεπραγμένα του Ε' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου (1981), Β', σ. 237, σημ. 109).

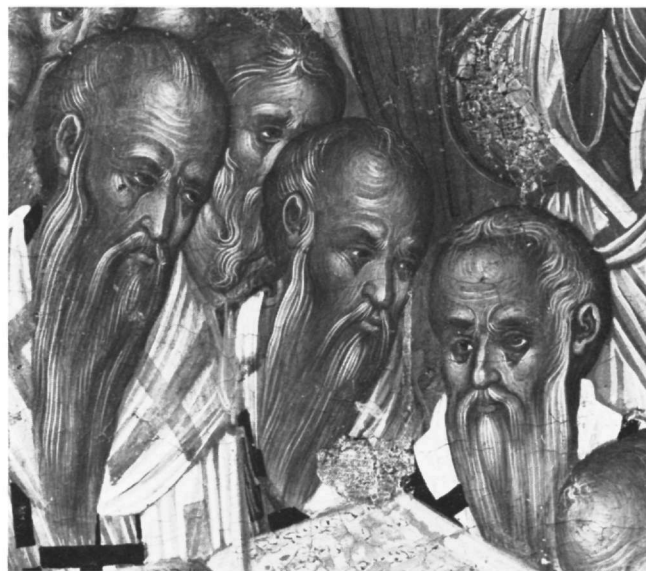
17. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, δ.π.

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 ἀνοιγμα 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 στῆς μονῆς τοῦ Σινᾶ, «διορθώνει» τήν ὅποια ἀμηχανία ἐνός συγκριτικά μετριότερου σέ σύλληψη ἔργου, πού θά μπορούσε νά θεωρηθεῖ σάν «παράγωγο» 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 ὥριμου 16ου καί τῶν ἀρχῶν τοῦ 17ου αἰ.¹⁸

Ὁ Γεώργιος Κλόντζας εἶναι ἀπό τοὺς γνωστότερους ζωγράφους τῆς Κρήτης, χάρις στίς ἀρχαιακές ἐρευνες¹⁹ καί τῇ μελέτῃ πολλῶν ἔργων πού φέρουν τήν ὑπογραφή ἢ τῇ 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 περισσότερα 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 Ἑργίνα 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 Ἱγνάτιο²². Τό ἐργαστήριό του βρισκόταν σέ κεντρικότατο σημείο 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 δεύτερου 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 ἐγίνε ἐιδικά γιά παρεκκλήσιο ἢ πρόσωπο τοῦ μοναστηριοῦ²⁶, ἡ παραγγελία σέ ἄγνωστο ἀριθμό εἰκόνων (icone et imagine) πού πραγματοποιήσε 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 εἴκοσι 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 ἑφτά μέ ὀχτώ εἰκόνες³⁰. Ὁ Κλόντζας, ὅπως καί οἱ ἄλλοι ὁμότεχνοί του πρὶν καί μετὰ 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. 'Α. Ξυγγόπουλος, Σχεδιασμοί ιστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετά τήν ἀλωση, 'Αθήναι 1957, σ. 174 κ.έ., Chatzidakis, Icônes de Venise, σ. XXXIV κ.έ., 74 κ.έ., Μ. 'Αχειμάστου, Εἰκόν τῆς Δευτέρας Παρουσίας ἐκ τῆς νήσου Σύμης, ΔΧΑΕ, περ. Δ' τ. Ε' (1966-1969), σ. 212 κ.έ., Α. Δ. Παλιούρας, 'Ο ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας (1540 ci.-1608) καί αἱ μικρογραφίαι τοῦ κώδικος αὐτοῦ, 'Αθήναι 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' Διεθνoῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου, ΚρητΧρον ΙΕ'-ΙΣΤ' (1961-1962), σ. 257. Α. Δ. Παλιούρας, 'Η 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 αἰῶνα, Θησαυρίσματα 12 (1975), σ. 103 κ.έ., Μ. Constantoudaki, Dominicos Theotocopoulos (El Greco) de Candia à Venise. Documents inédits (1566-1568), Θησαυρίσματα 12 (1975), σ. 293 κ.έ. 'Επίσης, ἡ ἴδια, 'Ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος (El Greco) ἀπό τό Χάνδακα στή Βενετία. 'Ανέκδοτα ἔγγραφα (1566-1568), ΔΧΑΕ, περ. Δ' τ. Η' (1975-1976), σ. 58 κ.έ. Παλιούρας, 'Ο ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας, σ. 25 κ.έ. Μ. Γ. Κωνσταντουδάκη, Νέα ἔγγραφα γιά ζωγράφους τοῦ Χάνδακα (ΙΣ' αἱ.) ἀπό τά ἀρχεῖα τοῦ Δούκα καί τῶν νοταρίων τῆς Κρήτης, Θησαυρίσματα 14 (1977), σ. 168 κ.έ., ἀριθ. 17.

20. 'Α. Ξυγγόπουλος, Συλλογή 'Ελένης 'Α. Σταθάτου, Κατάλογος, 'Εν 'Αθήναις 1951, σ. 5 κ.έ., ἀριθ. 3. Chatzidakis, Icônes de Venise, σ. 75 κ.έ. 'Αχειμάστου, Εἰκόν Δευτέρας Παρουσίας, σ. 207 κ.έ., 217 κ.έ. Παλιούρας, 'Ο ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας, σ. 59 κ.έ. 'Ο ἴδιος, Οἱ μικρογραφίες τοῦ χρησιμοποιοῦ κώδικα 170 Barozzi, Πεπραγμένα τοῦ Δ' Διεθνoῦς 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. ὑποσημ. 1), ἀριθ. 20 καί 23. V. Doukhouvskoy - R. Cabal, Icones grecques et russes, Galerie Nikolenko, Κατάλογος, Paris 1975, ἀριθ. 12. Βοκοτόπουλος, 'Ενα ἄγνωστο τρίπτυχο τοῦ Γεωργίου Κλόντζα (βλ. ὑποσημ. 2), σ. 64 κ.έ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, Τρίπτυχο στή Δημοτική Πινακοθήκη τῆς Ραβέννας (βλ. ὑποσημ. 18), σ. 145 κ.έ. 'Η ἴδια, Τρίπτυχο τοῦ Γεωργίου Κλόντζα (:), (βλ. ὑποσημ. 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, Μιά εἰκόνα τοῦ ζωγράφου Γεωργίου Κλόντζα μέ θέμα τή μνηστεία τῆς ἁγίας Αἰκατερίνης, 'ΗπειρΧρον 26 (1984), σ. 148 κ.έ. Βοκοτόπουλος, Μία ἄγνωστη κρητικὴ εἰκόνα στό Σεράγεβο (βλ. ὑποσημ. 2), σ. 383 κ.έ. Μ. Lazović - St. Frigero-Zeniou, Les icones 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, 'Ο ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας, σ. 25 κ.έ. Τελευταία μνεία τοῦ Κλόντζα στίς 16 Δεκεμβρίου 1607. Στίς 8 'Απριλίου 1608 ὁ ζωγράφος δέ βρισκόταν στή ζωή (δ.π., σ. 56).

22. Μνείες: Μανέας Κλόντζας (1595-1644, †πρὶν ἀπό τό 1649) (Μ. Καζανάκη-Λάππα, Οἱ ζωγράφοι τοῦ Χάνδακα κατὰ τό 17ο αἶωνα, 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). 'Ιερομόναχος 'Ιγνάτιος Κλόντζας, κατὰ κόσμον Γιακουμής (1608-1618) (δ.π., σ. 202 καί 206). 'Ας σημειωθεῖ ἐδῶ ὅτι στά μέσα καί στίς

ἐπόμενες δεκαετίες τοῦ 16ου αἱ. μαρτυροῦνται στό Χάνδακα τρεῖς ἀκόμη ζωγράφοι μέ τό ἴδιο ἐπώνυμο: ὁ Φανούριος Κλόντζας (1549) (Παλιούρας, 'Η 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 (ΙΣ' αἱ.), σ. 164, ἀριθ. 7) καί ὁ Τζαννής Κλόντζας (1556-1571) (Παλιούρας, δ.π., σ. 120, ἀριθ. 27, Μ. Γ. Κωνσταντουδάκη, Οἱ ζωγράφοι τοῦ Χάνδακος κατὰ τό πρῶτον ἡμισυ τοῦ 16ου αἰῶνος, 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). 'Αναφέρεται ἐπίσης ὁ μισέρ Μάρκος Κλόντζας, σγουράφος, υἱός του μισερ Γιοργίτζη (1595) (Κωνσταντουδάκη, Νέα ἔγγραφα γιά ζωγράφους τοῦ Χάνδακα (ΙΣ' αἱ.), σ. 186, σημ. 145). 'Η Κωνσταντουδάκη σημειώνει ὅτι «'Αν δὲν πρόκειται γιά lapsus calami (μῆπως ὁ νοτάριος ἐννοοῦσε τόν Μανέα;) καί ἂν ὁ παραπάνω «μισερ Γιοργίτζης» ταυτίζεται μέ τό ζωγάφο Γεώργιο Κλόντζα, γίνονται τέσσερις οἱ ζωγράφοι γιοῖ τοῦ γνωστοῦ καλλιτέχνη». Αὐτό δέ φαίνεται πολὺ πιθανόν μέ τά σημερινὰ δεδομένα. Γιατί, ἐνὸςω ζοῦσε ὁ Κλόντζας, ὁσάκις μνημονεύονται οἱ γιοῖ του σημειώνονται συνήθως πλάι στό δνομα καί τό ἐπάγγελμα τοῦ πατέρα τους (1602: *Manea Cloza figliolo di miser Zorzi pittor*. 1597: *Λουκάς Κλόντζας ζωγράφος υἱός του Γεωργίου ζωγράφου*. Παλιούρας, 'Ο ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας, σ. 51 καί 53, ἀντίστοιχα). 'Εξάλλου, ὁ ζωγράφος ἀναφέρεται στά ἔγγραφα ὡς Γεώργιος, Γεώργης, Zorzi, Γιοργάκης 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 (ΙΣ' αἱ.), σ. 169 κ.έ., Καζανάκη-Λάππα, Οἱ ζωγράφοι τοῦ Χάνδακα κατὰ τό 17ο αἶωνα, σ. 201 κ.έ.). 'Επιπλέον, πιστεύεται ὅτι στά ἴδια χρόνια (1587) ζοῦσε στό 'Ηράκλειο καί ἄλλος, συνονόματος τοῦ ζωγράφου, Γεώργιος (Τζώρτζης) Κλόντζας (Μέρτζιος, Σταχυολογήματα, σ. 264, Κωνσταντουδάκη, Νέα ἔγγραφα, σ. 169, σημ. 54). 'Ενδέχεται, λοιπόν, ὁ ἀναφερόμενος Μάρκος Κλόντζας τοῦ Γεωργίου —ὁ δγδοος ζωγράφος τοῦ 16ου αἱ. μέ τό ἐπώνυμο Κλόντζας;— νά μὴν ἦταν γιός τοῦ ζωγράφου ἀλλά ἐνός συνονόματος τοῦ Γεωργίου Κλόντζα. Οἱ πιθανότητες μοιράζονται. Γιατί καί ἡ ἀκουστικὴ ἢ γραπτὴ σύγχυση τῶν ὀνομάτων Μανέας - Μάρκος δέ φαίνεται εὐκόλη. 'Αργότερα 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 αἱ. (Μ. Cattapan, Nuovi documenti riguardanti pittori cretesi dal 1300 al 1500, Πεπραγμένα τοῦ Β' Διεθνoῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου (1968), Γ', σ. 38, ἀριθ. 47-50).

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

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

25. Chatzidakis, Icônes 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 (ΙΣ' αἱ.), σ. 193 κ.έ.

28. Κώδικες: Marc. gr. VII-22 (Παλιούρας, 'Ο ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας), Barozzi 170 (βλ. ὁ ἴδιος, Οἱ μικρογραφίες τοῦ κώδικα 170 Barozzi), Vat. gr. 2137 (βλ. στὸν ἴδιο τόμο, Π.Λ. Βοκοτόπουλος, Οἱ μικρογραφίες ἐνός κρητικοῦ χειρογράφου τοῦ 1600, σ. 191 κ.έ.) καί κώδικας τῆς Bodleian Library τῆς 'Οξφόρδης (εὐχαριστῶ τὸν κ. Μ. Χατζηδάκη γιά τήν πληροφορία). Τρίπτυχα: Πάτμου (Χατζηδάκης, Εἰκόνες τῆς Πάτμου, βλ. ὑποσημ. 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 αίνιγμα της πολυφωνικής προσωπικότητας και της ιδιότητας παρουσίας του στην τέχνη της εποχής. Δύο παραγγελίες που πραγματοποιήσε για την καθολική μονή του 'Αγίου 'Αντωνίου στο Χάνδακα³¹ και για τόν επίσκοπο της Καρπάθου, άλλη παραγγελία για τρίπτυχο (σφαλιστάρι) που άθέτησε³², ή εκτίμηση έργου του νεαρού Δομήνικου Θεοτοκόπουλου³³, είναι περίπου όσα σταχυολογούνται από τά άρχεα. Είναι άγνωστο σέ ποίο 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 άσχολήθηκαν κοντά στον πατέρα τους, ακολουθώντας την τεχντροπία του στά έργα που 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 στο σχέδιο, για την τόλμη του στη σύνθεση, την πληρότητα στο 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 Δευτέρα Παρουσία³⁴, επίσης τά Πάθη, μέ έμφαση στη Σταύρωση, και ή 'Ανάσταση³⁵ ή τό 'Επί σοί χαίρει³⁶ και ή Κοίμηση της Παναγίας, που ένδιαφέρει έδω³⁷. Θέματα, που άναπαράγονται μέ διαρκείς άναζητήσεις του ζωγράφου για νέες άπόψεις στη σύνθεση και στο νόημα, που φανερώνουν την ψυχοσύνθεση 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 άποκρυφικά 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 επιφαινόμενο τουρκικό κίνδυνο. 'Αποκαλύπτουν συνάμα την ψυχοσύνθεση του κοινού στο όποιο έβρισκαν αυτά τά έργα άπήχηση.

Τά πιο χαρακτηριστικά και εύκολα άναγνωρίσιμα 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 άνανεωτές 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 μιας ελληνικής έπαρχίας της Βενετίας, όπως ήταν τότε ή Κρήτη, χωρίς ν' άπορρίπτει όσα του κληροδότησε ή όρθόδοξη παράδοση του τόπου του, αυτά που πραγματικά άποτελούν τόν κορμό και την ουσία της τέχνης του. Στο ύπογραμμένο τρίπτυχο της Πάτμου, ένα από τά άυστηρότερα καλλιτεχνήματα του Κλόντζα, στο 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 ως προς αυτή στάση του. 'Αλλά και όταν, στο ίδιο τό τρίπτυχο της Πάτμου και ιδίως σέ πιο 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, *Icones de Venise*, άριθ. 51 σ. 77 κ. έ., πίν. 38 και 39), Ραβέννας (Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, Τρίπτυχο στη Δημοτική Πινακοθήκη της Ραβέννας, βλ. ύποσημ. 20), Παρισίου (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 στο Βατικανό (Α. Muñoz, *L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata, Rome 1906*, σ. 71, εικ. 45-47, 'Η βυζαντινή τέχνη -Τέχνη ευρωπαϊκή, 9η Έκθεση Συμβουλίου Ερώπης, Κατάλογος, 'Αθήνα 1964, άριθ. 273, σ. 247, Αχειμάστου, Εικόν Δευτέρας 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 στο Σεράγεβο, σ. 397, σημ. 25), φύλλα τριπτύχου στη Γενεύη (Lazović - Frigerio-Zenion, *Les icones du Musée d'Art et d'Histoire, Genève*, βλ. ύποσημ. 20). Εικόνες: 'Επί σοί χαίρει, Δευτέρα Παρουσία και 'Υπαπαντή της Βενετίας (Chatzidakis, *Icones 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 στο Μουσείο Correr της Βενετίας, *Θησαυρίσματα* 18 (1981), σ. 272, άπ' όπου ή παραπομπή στο 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 (κάκε 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 'Αρχαιολογίας και Τέχνης, ΧΑΕ, Πρόγραμμα και περιλήψεις ανακοινώσεων, 'Αθήνα 1985, σ. 43, ἔγχρωμο πίνακα στήν ΙστΕΕ, Ι', 'Εκδοτική 'Αθηνών, σ. 316-317), Οἱ ἐν Ραϊθῷ πατέρες-Μεταμόρφωση καὶ σκηνές μοναστικοῦ βίου, Δευτέρα Παρουσία, 'Επὶ σοὶ χαίρει, Μαρτύριο τοῦ ἁγίου Δημητρίου καὶ Κοίμηση Παναγίας τῆς μονῆς τοῦ Σινᾶ (Κ. 'Αμαντος, 'Ανέκδοτα σιναιτικά μνημεῖα, 'Εν 'Αθήναις 1928, σ. 52, 'Α. Ξυγγόπουλος, Σχεδιάσμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν ἄλωση, 'Αθήναι 1957, σ. 175, πίν. 47, 2, Weitzmann, Ikonen (βλ. ὑποσημ. 1), ἀριθ. 20 καὶ 23, Βοκοτόπουλος, 'Ενα 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 ('Αχειμάστου, δ.π., σ. 217 κ.έ., πίν. 90β-95), Παράσταση κηρύγματος τοῦ Σεράγεβο (Βοκοτόπουλος, 'Αγνωστὴ εἰκόνα στό Σεράγεβο, σ. 383 κ.έ., εἰκ. 1-9, 'Ο. Γκράτσιου, 'Επάλληλα ἐπιπεδα σημασιῶν σὲ εἰκόνα τοῦ Κλόντζα στό Σεράγεβο, 'Εβδομο Συμπόσιο Βυζαντινῆς καὶ Μεταβυζαντινῆς 'Αρχαιολογίας καὶ Τέχνης, ΧΑΕ, Πρόγραμμα καὶ περιλήψεις ανακοινώσεων, 'Αθήνα 1987, σ. 26 κ.έ.), 'Εβδόμη Οἰκουμένη τῆς Κοπεγχάγης (Βοκοτόπουλος, δ.π., σημ. 17 καὶ σ. 397, σημ. 25), Δευτέρα Παρουσία τοῦ Drnis (ἀδμοσιεύτη' ἐτοιμάζει τὴ δημοσίευσή της ὁ 'Α. Δ. Παλιούρας), Παναγία Γλυκοφιλοῦσα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου τῆς 'Αθήνας (ἡ ὥς τώρα ἐργαστηριακὴ ἔρευνα δὲν ἔχει, ἐξαιτίας τῶν νεότερων ἐπεμβάσεων, λύσει τὸ πρόβλημα γιὰ τὸ γνήσιο ἢ μὴ τῆς ὑπογραφῆς τοῦ Γεωργίου Κλόντζα στήν εἰκόνα, πού παρουσιάζει τυπικὰ τεχνολογικὰ στοιχεῖα τῶν ἔργων τοῦ 15ου αἰ.' πλαστὴ «κατὰ πάσαν πιθανότητα» θεωρεῖ τὴν ὑπογραφήν ὁ Βοκοτόπουλος, δ.π., σ. 64, σημ. 1), ἅγιος Κύριλλος 'Αλεξανδρείας τοῦ Καΐρου (Γ. Α. Σωτηρίου, 'Εκθεσίς περὶ τοῦ 'Εκκλησιαστικοῦ Μουσείου τῆς 'Ι. Μονῆς τοῦ 'Αγίου Γεωργίου ἐν Παλαιῷ Καΐρῳ, 'Αλεξάνδρεια 1938, σ. 13, ἀριθ. 17, εἰκ. σ. 19' ἡ εἰκόνα παρουσιάζει τυπικὰ γνωρίσματα τῆς τέχνης τοῦ Κλόντζα), Δευτέρα Παρουσία (βρισκόταν ἄλλοτε στό Κάιρο, στή συλλογὴ Bay, βλ. κατάλογο δημοπρασίας Collection d'icônes, Dr. G. Bay, Caïre, χ.χρ., σ. 37, ἀριθ. 248, εἰκ. σ. 38' πρόκειται, χωρὶς ἀμφιβολία, γιὰ ἔργο τοῦ Γεωργίου Κλόντζα), Προβατικὴ κολυμβήθρα καὶ ἄλλη «ἱστορία» πού ἀναφέρεται ὅτι ζωγράφησε ὁ Κλόντζας γιὰ τὴν καθολικὴ μονὴ τοῦ 'Αγίου 'Αντωνίου στό Χάνδακα (Κωνσταντουδάκη, Μαρτυρίες ζωγραφικῶν ἔργων στό Χάνδακα, βλ. ὑποσημ. 19, σ. 87, σημ. 407, σ. 105 κ.έ.), Πανόραμα τοῦ ὁρους Σινᾶ καὶ 'Ιστορία τῶν 'Ισλαμικῶν τῆς Γενεύης (M. Chatzidakis - V. Djuric, Les icônes dans les Collections Suisses, Κατάλογος, Genève 1968, ἀριθ. 17 καὶ 18' στήν εἰσαγωγή —χωρὶς ἀρίθμηση σελίδων— σημειώνεται: "Le style des deux tableaux suggère un rapprochement avec ce peintre —εννοεῖται ὁ Γεώργιος Κλόντζας— ou quelqu'un de ses élèves").

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

30. Οἱ κώδικες τῆς Μαρκεζανῆς καὶ τῆς Bodleian Library, τὰ τρίπτυχα τῆς Πάτμου, τῆς Ρώμης καὶ τοῦ Λονδίνου, οἱ εἰκόνες 'Επὶ σοὶ χαίρει τῆς Βενετίας, ἅγιος Τίτος τοῦ Βατικανοῦ, Τρεῖς 'Ιεράρχες τῆς Galerie Nikolenko, ἅγιος Γεώργιος τοῦ Μουσείου Μπενάκη, Πλατύτερα τοῦ Μουσείου Ζακύνθου, Μνηστεία τῆς ἁγίας Αἰκατερίνης τῆς 'Αρτας, ἡ ἀμφισβητούμενη Γλυκοφιλοῦσα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου καὶ ἴσως ἡ Δευτέρα Παρουσία τοῦ Drnis (βλ. ὑποσημ. 28). Οἱ ἐν Ραϊθῷ πατέρες καὶ τὸ 'Επὶ σοὶ χαίρει τῆς μονῆς τοῦ Σινᾶ ἔχουν ἐπίσης τὴν ὑπογραφήν τοῦ Γεωργίου Κλόντζα καὶ τὴ χρονολογία 1603 καὶ 1604, ἀντίστοιχα, ἀλλὰ γραμμένες ἀπὸ νεότερο χέρι, ἴσως τοῦ ζωγράφου 'Ιωάννη Κορνάρου πού «ἀνανέωσε» τὸ 'Επὶ σοὶ χαίρει καὶ ἄλλες εἰκόνες τῆς μονῆς (βλ. Κωνσταντουδάκη-Κι-

τρομηλίδου, Τρίπτυχο τοῦ Γεωργίου Κλόντζα (ς), σ. 238, σημ. 111). 'Επειδὴ ὁ τύπος τῆς ὑπογραφῆς εἶναι αὐτός τοῦ Κλόντζα (βλ. τρίπτυχα τῆς Ρώμης καὶ τοῦ Λονδίνου, εἰκόνα τῆς 'Αρτας) καὶ οἱ χρονολογίες μέσα στὰ ὅρια τῆς καλλιτεχνικῆς δραστηριότητάς του, μποροῦμε μᾶλλον νὰ δεχτοῦμε ὅτι αὐτές εἶναι σωστές, μέ τὸ σκεπτικὸ ὅτι ὁ νεότερος ζωγράφος ξανάγραψε τὶς ἐπιγραφές πού ὑπῆρχαν στὶς δύο εἰκόνες εἴτε ὅτι τὶς ἔγραψε σύμφωνα μέ στοιχεῖα πού βρῆκε στό ἀρχεῖο τῆς μονῆς. Σ' αὐτὴ τὴν περίπτωσιν τὰ χρονολογημένα ἔργα γίνονται πέντε καὶ τὰ ὑπογραμμένα δεκατέσσερα μέ δεκαπέντε.

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

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

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

34. Εἶναι γνωστές πολλές παραστάσεις τῆς Δευτέρας Παρουσίας σὲ ὑπογραμμένα καὶ ἀποδιδόμενα στό ζωγράφο ἔργα: Κώδικας τῆς Μαρκεζανῆς Βιβλιοθήκης (Παλιούρας, 'Ο 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, 'Ενα ἄγνωστο τρίπτυχο τοῦ Γεωργίου Κλόντζα, σ. 66 κ.έ., πίν. ΙΘ', Κ', ΚΒ' καὶ 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, δ.π., ἀριθ. 52, σ. 79 κ.έ. πίν. 40-41), Σύμης ('Αχειμάστου, Εἰκόν Δευτέρας Παρουσίας, σ. 207 κ.έ., πίν. 84-90α), Κέρκυρας ('Αχειμάστου, δ.π., σ. 217 κ.έ., πίν. 90β-95), μονῆς τοῦ Σινᾶ (Βοκοτόπουλος, δ.π., σ. 74, Κωνσταντουδάκη, Τρίπτυχο τοῦ Γεωργίου Κλόντζα (ς), σ. 237, σημ. 109), τοῦ Drnis (ἀδμοσιεύτη, βλ. ὑποσημ. 28) καὶ τοῦ Καΐρου (ἄλλοτε στή Συλλογὴ Bay, βλ. ὑποσημ. 28).

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

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

37. 'Εκτός ἀπὸ τὴν Κοίμησην στὰ τρίπτυχα τῆς Πάτμου καὶ τῆς Βενετίας, στὶς εἰκόνες τοῦ 'Επὶ σοὶ χαίρει τῆς Βενετίας, τῆς Κῶ καὶ τῆς μονῆς τοῦ Σινᾶ, πρέπει νὰ σημειωθεῖ καὶ ἡ μικροσκοπικὴ Κοίμηση πού παριστάνεται στό Δωδεκάορτο τοῦ τέμπλου στήν εἰκόνα τοῦ Σεράγεβο (Βοκοτόπουλος, 'Αγνωστὴ κρητικὴ εἰκόνα στό Σεράγεβο, σ. 386, εἰκ. 1, 3 καὶ 4). Στὴν εἰκονίτσα τοῦ τέμπλου ὁ Χριστὸς σκύβει στήν Παναγία νὰ δεχτεῖ τὴν ψυχὴ της, ὅμοια ὅπως στήν Κοίμησην τοῦ Δομηνικοῦ Θεοτοκόπουλου στήν Παναγία τῶν Ψαριανῶν τῆς Σύρου ('Εκθεση γιὰ τὰ ἑκατὸ χρόνια τῆς Χριστιανικῆς 'Αρχαιολογικῆς 'Εταιρείας (1884-1984), Κατάλογος, 'Αθήνα 1984, ἀριθ. 21, σ. 34-35).

38. Βλ. Παλιούρας, 'Ο ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας, σ. 31.

39. Πρόχ. Παλιούρας, δ.π., σ. 56 κ.έ. καὶ 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 μεγαλειό τῆς Δευτέρας Παρουσίας καί τά βάσανα τῶν ἁμαρτωλῶν ἢ τῇ 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 τή βούληση καί ἀποδοχή τοῦ παραγγελειοδότη— δέν παραδίνεται αὐτός ὁ Κρητικός ζωγράφος στή σαγήνη τῶν θεωρητικῶν ἀπόψεων καί τῆς εἰκονογραφικῆς πρακτικῆς τῆς δυτικῆς τέχνης, δέν υἱοθετεῖ τίς τεχνικές καί τήν τεχνολογική ἐκφρασὴ τῆς περισσότερο ἀπ' ὅ,τι χρειάζεται γιὰ τήν πραγμάτωση τῶν εἰκαστικῶν καί θρησκευτικῶν ὁραμάτων του. Ὑμνητὴς ἁγίων καί ἀνθρώπων, ἤξερε καλύτερα ἀπὸ κάθε ἄλλον —καί σ' αὐτό τὸν βοήθησε ἡ δυτικότερη καλλιτεχνικὴ ἀγωγή του— νὰ ὁργανώνει μέ μαεστρία τό πολυποικίλο πλῆθος σέ περιορισμένες ζωγραφικὲς ἐπιφάνειες, ὅπου στό σύνολο βασιλεύει ὁ «φόβος τοῦ κενοῦ» ἀλλὰ καί ἡ ἔννομη τάξη, μέ ζωηρά καί θα'λεγες διασκεδαστικά γιὰ τὸν ἴδιο κινητικὰ παιχνιδίσματα μιᾶς ἀπλῆς ἢ ἀνάλογα πολλαπλῆς στοὺς σχηματισμούς τῆς γεωμετρικῆς εὐρυθμίας, πού ἄλλωστε φανερώνουν τὴ νεανικότητα τοῦ νοῦ καί τὴν ὀριμότητα τῆς ζωγραφικῆς ματιᾶς του. Χωρὶς ἄλλο ὁ Γεώργιος Κλόντζας εἶναι ἀπὸ τοὺς πιὸ ἀντιπροσωπευτικούς καί γόνιμους ζωγράφους τοῦ «κρητικοῦ μανιερισμοῦ».

Πολλά ἀπὸ τὰ ἔργα πού ἀποδίδονται στὸν κύκλο τέχνης τοῦ Κλόντζα εἶναι καί ποιοτικὰ διαφορετικὰ μεταξὺ τους καί μέ τὰ ὑπογραμμένα ἔργα, τόσο πού μερικά, ὅπως γιὰ παράδειγμα τὰ φύλλα τριπτύχου τοῦ Βατικανοῦ⁴² καί στὸν ἀντίποδα τέχνης ἡ Κοίμηση τῆς Κῶ, εἶναι δύσκολο νὰ συνδεθοῦν μέ τό πρόσωπό του. Αὐτό σέ ὀρισμένα μπορεῖ νὰ ὀφείλεται στίς ἐξελικτικές φάσεις, σέ βραχύχρονες ἐπιρροές, σέ περιστασιακές ἢ μὴ ἐπιλογές καί μεταλλαγές τοῦ ὕφους τοῦ ζωγράφου στὸ μεγάλο διάστημα τῶν σαράντα καί παραπάνω χρόνων πού ἐργάστηκε, στίς προτιμήσεις τῶν προσώπων πού ἔδιναν τὴν παραγγελία, στὸ εἶδος καί τό μέγεθος τῶν ἔργων, κατὰ μεγάλο ὕστερα μέρος στή σύνθεση καί στὸν τρόπο λειτουργίας τοῦ ἐργαστηρίου του. Εἶναι πραγματικά πολὺ δύσκολο νὰ ὀριστεῖ τί βγῆκε μόνο ἀπὸ τό χέρι τοῦ μαίστρου σ' ἓνα ὁργανωμένο καί προφανῶς πολυσύχναστο ἐργαστήριό σάν τό δικό του, πού θ' ἀριθμοῦσε σέ μιὰν ἐποχὴ τουλάχιστον τέσσερις ζωγράφους —τὸν ἴδιο καί τὰ παιδιά του— ἂν ὄχι καί ἄλλους συνεργάτες ἢ μαθητευόμενους· μέ πιεστικές καμιά φορά παραγγελίες, πού θά ὀδηγοῦσαν σέ λιγότερο ἐπιμελημένη παραγωγή· ὅπου ἡ κατανομή τῶν κατὰ διαδοχικὲς φάσεις ἐργασιῶν μιᾶς εἰκόνας θά ἦταν ἀνάλογη μέ τὴ θέση καί τὴν ἰδιαίτερη ἐπίδοση τῶν βοηθῶν ζωγράφων⁴³.

Γιὰ τίς διαφορές τῶν ἔργων θά ὑπάρχουν καί ἄλλοι

λόγοι πού μποροῦν νὰ συνεκτιμηθοῦν. Ἴσως, γιὰ παράδειγμα, ἐπιτρέπονταν καί ἀποκλειστικές παραγγελίες στὰ μέλη τοῦ ἐργαστηρίου, ὅπωςδὴποτε μέ ἀποτελέσματα πού τό ἐκπροσωποῦσαν. Ἴσως ὁ Μανέας, ὁ Νικολός καί ὁ Λουκάς νὰ συνέχισαν μετὰ τό χωρισμό ἀπὸ τὸν πατέρα τους νὰ ἐργάζονται μέ τὸν τρόπο πού ἔμαθαν κοντά του, ἀλλὰ μέ προσωπικότερο ὕφος, πιθανῶς δίχως τὴ λάμψη καί τὴν εὐστοχία πού ἐξασφάλιζε ἡ ἐπίβλεψη τοῦ προικισμένου ζωγράφου. Μπορεῖ ἀκόμη ἡ μακρόχρονη ἐνασχόληση τοῦ Γεωργίου Κλόντζα στή συγγραφὴ κωδίκων, πού ἔγραφε καί εἰκονογραφοῦσε ὁ ἴδιος ἢ καί μέ βοηθοὺς, νὰ μὴν τοῦ ἄφηνε τότε τό χρόνο γιὰ πληρέστερη ἀπασχόληση σέ ἄλλες, βιαστικές ἐργασίες, πού ἐμπιστευόταν κατὰ μεγάλο μέρος στοὺς συνεργάτες του. Ὑποθέσεις μποροῦν νὰ γίνουν πολλές. Βέβαιο εἶναι πὼς ἡ συνολικὴ μελέτη τῶν ἔργων —πού, πρέπει νὰ σημειωθεῖ, εἶναι μέ ἐλάχιστες ἐξαιρέσεις σημαντικὰ καλλιτεχνήματα— θά προσκρούσει σέ μεγάλες δυσχέρειες γιὰ τὴν πατρότητα πολλῶν πού δέν ἔχουν ὑπογραφή. Τό πρόβλημα δέν εἶναι μόνο τῆς τέχνης τοῦ Κλόντζα, παίρνει ὥστόσο ἔμφαση στήν περίπτωσή του ἐξαιτίας τῶν πολλῶν, σχετικὰ, ἀνυπόγραφων ἔργων πού ἐντάσσονται στὸν κύκλο τῆς τέχνης του καί τῆς πιθανότατης συνεργασίας μέ τοὺς τρεῖς ζωγράφους γιούς του, ἂν ὄχι καί μέ ἄλλους. Στό πρόβλημα αὐτό ἐμπλέκεται ἡ εἰκόνα τῆς Κῶ.

Ὑπάρχουν ἔργα πού ὄντας κανεῖς ἐξοικειωμένος μέ τὴ ζωγραφικὴ τοῦ Γεωργίου Κλόντζα τ' ἀναγνωρίζει χωρὶς δισταγμό. Δέν εἶναι αὐτὴ ἡ περίπτωση τῆς εἰκόνας τῆς Κῶ. Κι αὐτό ἀποτελεῖ τό μεγαλύτερο ἴσως ἐμπόδιο γιὰ τὴν ἄμεση σύνδεσή της μέ τό ζωγάφο. Ἀπὸ τό ἄλλο μέρος, τό εὐνοϊκότερο στοιχεῖο γιὰ τὴν ἀπόδοσή της στὸν Κλόντζα εἶναι ἀκριβῶς ἡ ἐξαιρετικὴ ποιότητα τέχνης πού ἔχει, σέ συνάρτηση μέ ὅλα ἐκεῖνα τὰ στοιχεῖα πού συνιστοῦν χαρακτηριστικὰ γνωρίσματα τοῦ ὕφους του. Καί καθὼς δέν εἶναι γνωστές ὁμοίας τέχνης εἰκόνες μέ ὑπογραφή ἄλλου σημαντικοῦ ἀπὸ τίς δεκάδες ζωγράφων πού ἐργάζονταν στὸ Ἡράκλειο γύρω στὰ χρόνια τοῦ Κλόντζα, ἡ ἀπόδοση τῆς εἰκόνας τῆς Κῶ στὸ ἐργαστήριό του προβάλλει σάν ἡ μόνη δυνατὴ θέση, καί σέ σχέση μέ τὴν ποιότητά της ἡ ὑπόθεση γιὰ τὴ ζωγράφισή της ἀπὸ τὸν ἴδιο ὄχι ἀπίθανη. Ἀκόμη πιὸ πέρα, ἡ ὑπαρξὴ της στήν Κῶ βάζει στὸν πειρασμό νὰ σκεφτοῦμε τό ἀναπόδεικτο ἐπίσης μὴν τυχόν εἶναι ἀπὸ τίς εἰκόνες πού ζωγράφησε ὁ Κλόντζας τό 1587 γιὰ τὸν ἐπίσκοπο τῆς Καρπάθου καί ἀπὸ ἄγνωστη συγκυρία βρέθηκε ὕστερα στὸ βορειότερο νησί τῆς Δωδεκανήσου⁴⁴.

Σημειώθηκαν στὰ προηγούμενα οἱ οὐσιώδεις ὁμοιότητες στή σύνθεση, τό ἀρχιτεκτονικὸ βάθος, τὸν τύπο μορφῶν καί στοιχείων πού ἔχει ἡ Κοίμηση τῆς Κῶ μέ

τίς αντίστοιχες, συνοπτικές παραστάσεις σέ υπογραμμένα έργα του Κλόντζα, στην εικόνα του 'Επί σοι χαίρει της Βενετίας καί στο τρίπτυχο της Πάτμου, επίσης μέ την πολυσύνθετη Κοίμηση στο τρίπτυχο της Βενετίας, ανυπόγραφο αλλά βέβαιο έργο του. Σ' αυτές πρέπει νά προστεθεί ή όμοιότητα στο είδος καί τή χρήση του χρώματος.

Τό χρώμα του Κλόντζα, πλούσιο, «ήχηρό» καί μεστό, μέ βαρύνουσα θέση στην εικόνα, πλημμυρίζει άφοβα καί δεξιολογικά τή ζωγραφική επιφάνεια, μέ τήν ίδια αντίληψη πού διακρίνει τήν πολυπρόσωπη συνήθως συγκρότησή της. Φωτεινά καί ζωηρά ή σέ ύφεση χρώματα, πράσινο, λαδί, σμαραγδί, μπλέ, χρυσοκίτρινο, πορτοκαλί, κόκκινο, βαθυκόκκινο, καστανό, τριανταφυλλί, ρόζ-μώβ του κυκλάμινου, βιολετί, γκρί καί άλλα, εναλλάσσονται ανάλογα σέ πολλές, τοπικά καθαρές ή μεικτές αποχρώσεις καί τόνους, πού συνθέτουν μέ αρμονικούς συσχετισμούς τό ιδιαίτερο χρωματικό ύφος κάθε έργου καί δίνουν τόν προέχοντα τόνο του. 'Η πολυχρωμία αποτελεί σταθερό συστατικό της τέχνης του Κλόντζα. Τό χρωματικό ύφος παρουσιάζει διαφοροποιήσεις πού μπορούν νά βοηθήσουν στη συσχέτιση κατά χρονικές περιόδους των έργων, όπως είναι ή περίπτωση μέ τήν Κοίμηση της Θεοτόκου καί τό Μαρτύριο του αγίου Δημητρίου στη μονή του Σινά πού μοιάζουν στο χρώμα⁴⁵. 'Η Κοίμηση της Κω πλησιάζει περισσότερο στην πλούσια χρωματική σύνθεση των έργων της Βενετίας⁴⁶, μέ τή μάλλον ανάλαφρη πολυχρωμία, σέ σύγκριση γιά παράδειγμα μέ τό βαρύτονο χρώμα του τριπτύχου της Πάτμου⁴⁷, μέ τήν προτίμηση στα πράσινα, τή μετρημένη στο σύνολο χρήση του φωτεινού κόκκινου σέ καίρια γιά τή σύνθεση της εικόνας σημεία, μέ τή διανομή των χρωμάτων κατά τρόπο πού συνηχεί στην προοπτική της αντίληψη. Σταθερό καί σημαντικό είναι επίσης τό ενδιαφέρον του Κλόντζα γιά τό αρχιτεκτονικό βάθος των εικόνων. Στα θέματα πού πραγματεύεται τό φυσικό τοπίο έχει περιορισμένη ανάλογα θέση καί αποδίδεται συνήθως συμβατικά, ακόμη καί σέ συνθέσεις όπως των σιναϊτικών σκηνών στα τρίπτυχα της Ρώμης⁴⁸ καί του Λονδίνου⁴⁹, εκτός από σπάνιες περιπτώσεις σάν του γαλήνιου τοπίου στον παράδεισο καί του παγερού άτμοσφαιρικού τοπίου στην άνάσταση των νεκρών της Δευτέρας Παρουσίας στη μονή του Σινά⁵⁰. 'Αντίθετα, εκτός από ειδικές περιπτώσεις σάν των σκηνών του Δωδεκαόρτου στο τρίπτυχο της Πάτμου όπου ακολουθεί πιστά στίς περισσότερες τούς δόκιμους μεταβυζαντινούς τύπους, τά κτίσματα, ποικίλα, έντυπωσιακά καί πολύμορφα, πόλεις, πλατείες, μοναστήρια, εκκλησίες, γεφύρια, στοές καί πυλώνες, έσωτερικά εκκλησιών, επίσημων κτιρίων καί άλλα, έχουν στίς εικόνες του σημαίνουσα θέση. Μέ συγκεκριμένες αναφορές στη δυτική, κυρίως τή βενετσιάνικη αρχιτεκτονική του

καιρού του ή τή λίγο πίο πριν, αυτή πού αποτελούσε παρόν στην οικοδομία της Κρήτης, μέ ενδιαφέρουσες προοπτικές απόψεις, συνθετικές καί διακοσμητικές λύσεις, τά διάφορα κτίσματα δείχνουν προπάντων τίς δυτικότερες προτιμήσεις του καί δημιουργούν ένα ιδιαίτερο του ύφους του περιβάλλον στα δρώμενα, όπως καί στην περίπτωση της εικόνας της Κω.

Τό αρχιτεκτονικό βάθος στην Κοίμηση της Κω (Εικ. 1, 5 καί 6), καθώς όμοια σ' αυτή της μονής του Σινά (Εικ. 10), αποτελεί τό κύριο —δευτερεύον από τήν άποψη του εικονογραφικού τύπου αλλά εμφαντικό στην έντύπωση καί τό μέγεθος— μέρος της εικόνας, πού δηλώνει άπερίφραστα τή δυτική καταγωγή του, στη σύνθεση, τήν προοπτική αντιμετώπιση καί ιδίως στη μορφή των τριών επίσημων κτιρίων πού ανοίγονται σέ χώρο πλατείας. Τό αρχιτεκτονικό σύστημα αναλογεί στη σύνθεση της Προβατικής Κολυμβήθρας στο τρίπτυχο της Πάτμου⁵¹ καί ενός σχεδίου στον κώδικα της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης⁵², όπου υπάρχουν καί τά μακρόστενα, στη σειρά μις στοάς εκεί, τοξωτά ανοίγματα στίς πλάγιες όψεις· αυτά, πού στην εικόνα της Κω διατρέχουν μέ ζωγραφική άδεια τό ύψος τριών όρόφων, κλεισμένα μέ τό κομψό κιγκλίδωμα ψηλά καί σκεπασμένα πίο κάτω μέ κόκκινα παραπετάσματα,

42. Muñoz, ό.π. (ύποσημ. 34). 'Αχειμάστου, Εικών Δευτέρας Παρουσίας, σ. 218, σημ. 38 καί 53. Βοκοτόπουλος, "Ενα άγνωστο τρίπτυχο του Γεωργίου Κλόντζα, σ. 69.

43. Γιά τήν κίνηση του εργαστηρίου Κλόντζα ένδεικτικά στοιχεία προκύπτουν από τήν κεντρική θέση του, από μαρτυρίες γιά σημαντικές παραγγελίες πού είχε ό Κλόντζας, γιά παραγγελία πού άθήτησε κ.ά. (βλ. σ. 132, 134 της μελέτης).

44. Βλ. ύποσημ. 27. Εύνόητο είναι πώς τό πρόβλημα του ζωγράφου της εικόνας περιπλέκεται από τό ότι δέν έχουν έντοπιστεί ένυπόγραφα έργα των τριών παιδιών του Γεωργίου Κλόντζα.

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

46. Chatzidakis, Icoñes de Venise, πίν. VI. 'Ημερολόγιο 1970 (βλ. ύποσημ. 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, εικ. σ. 356 καί 357.

47. Χατζηδάκης, Εικόνες της Πάτμου, πίν. 40 καί 42 (= Icons of Patmos).

48. Βοκοτόπουλος, "Ενα άγνωστο τρίπτυχο του Γεωργίου Κλόντζα, σ. 69 κ.έ., πίν. ΚΔ'.

49. Βλ. ύποσημ. 20.

50. 'Αδημοσίευτη (άπό φωτογραφία στο άρχειο του Βυζαντινού Μουσείου).

51. Χατζηδάκης, ό.π., πίν. 62.

52. Παλιούρας, 'Ο ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας, πίν. 348.

τραβηγμένα στο πλάι, πού αναδεύουν μνημες βυζαντινών παραστάσεων⁵³.

Τά μορφολογικά στοιχεία στην ενδιαφέρουσα σύνθεση των προσώπων είναι τά οικεία του Κλόντζα. Τό μαρμάρινο κιγκλίδωμα στους εξώστες καί ή σκάλα πού οδηγεί στό μπαλκόνι δεξιά⁵⁴, τό δίλοβο, έγγεγραμμένο σέ τόξο παράθυρο μέ τό λεπτό κολονάκι στή μέση καί τό στρογγυλό φεγγίτη στό τύμπανο⁵⁵, οί μνημειώδεις πυλώνες, ό άριστερός μέ τό κλασικίζουν προστώο⁵⁶ καί ό δεξιός μέ πελεκητούς στό περίγραμμα λίθους⁵⁷, είναι γνωστά στοιχεία στά έργα του, δέν είναι ξένα στην αρχιτεκτονική επίσης της Κρήτης⁵⁸.

Ιδιαίτερα ενδιαφέρει ή συγκρότηση του πυλώνα στό άριστερό οικοδόμημα (Εικ. 5). 'Η πύλη μέ τό προστώο, σάν του δεξιού κτιρίου στην Κοίμηση του τριπτύχου της Πάτμου⁵⁹, του ίδιου μ' αυτό πού χρησιμοποίησε ό Δομήνικος Θεοτοκόπουλος στην Κοίμηση της Παναγίας της Σύρου⁶⁰, κοσμεϊται μέ αγάλματα σέ μία μάλλον δυσερμήνευση σύνθετη. Τή συνιστούν μορφή νέου ως την όσφυ στό τύμπανο του αετώματος, πού προβάλλει προστά από τά άλλεπάλληλα κυμάτια πρόσ 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 στή μέση καί τό άλλο σηκωμένο ψηλά· στή δεξιά γωνία γυμνή γυναικεία μορφή μέ τό χέρι διπλωμένο προστά, πού βλέπει τόν αρχάγγελο επάνω. 'Η τελευταία, γυμνή επίσης, μορφή στην άριστερή άκρη του αετώματος άνήκει στό ξαναζωγραφισμένο μέρος της εικόνας, καί πιθανότατα υπήρχε αντίστοιχη αρχικά στό σημείο αυτό, στην ίδια ή διαφορετική στάση. 'Όπως συνήθως στή μεταβυζαντινή ζωγραφική, δοσμένες όλες οί μορφές στή μονοχρωμία των τοίχων δέν έχουν την πλαστική υπόσταση αγαλμάτων αλλά τή θωριά προσώπων μέ ζωγραφική άμεσότητα, καί ουσιαστικά ή έλεύθερη θέση τους καθορίζει ότι πρόκειται για αγάλματα.

Η άπλούστευση, συγκριτικά, των μορφολογικών στοιχείων των κτιρίων στην Κοίμηση της μονής του Σινά (Εικ. 10) εκδηλώνεται καί στή 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 καί παισιωμένη μέ σχηματικούς βλαστούς, σάν τίς συνηθισμένες διακοσμητικές μορφές των κρητικών εικόνων σέ ανάλογη θέση⁶¹. 'Αριστερά καί δεξιά επάνω στολίζουν τόν τοίχο δύο μετάλλια μέ μικροσκοπικές, σκιώδεις μορφές σέ φυτικό πλαίσιο. 'Ανάλογες μέ της εικόνας της Κω γλυπτικές ή ζωγραφικές συνθέσεις δέν είναι άγνωστες στα υπογραμμένα έργα του Κλόντζα, όπως στό 'Επί σοί χαίρει του τριπτύχου της Ρώμης⁶² καί στον κώδικα της Μαρκιανής⁶³.

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

Ορισμένες μορφές, ό άγγελος στό επεισόδιο του 'Ιεφονία (Εικ. 1 καί 4), άγγελοι στή δόξα του Χριστού καί στή Μετάσταση (Εικ. 2 καί 7), οί μικρογραφημένοι θεατές στους εξώστες (Εικ. 5 καί 6), μπορούν εύκολότερα νά συνδεθούν μέ τόν Κλόντζα, μέ τόν τύπο, τή φορεσιά, τή στάση καί τίς 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) καί στην Κοίμηση του τριπτύχου της Βενετίας —τό δεξίό οικοδόμημα, πού 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 πού διαμορφώνονται κατά τό πρότυπο των εικόνων της Κω καί της μονής του Σινά, όπως είναι ή ενδιαφέρουσα Κοίμηση του ναού των 'Αγίων 'Αναγύρων στή Λευκάδα (Π. Γ. Ροντογιάννης, 'Η χριστιανική τέχνη στή Λευκάδα, 'Εταιρεία Λευκαδικών Μελετών, 'Επετηρίς Γ' (1973), 'Αθήνα 1974, σ. 131, πίν. 50, 1). Βλ. επίσης μία εικόνα μέ ύπογραφή του 'Ηλία Μόσκου, Ξυγγόπουλος, Συλλογή 'Ελένης 'Α. Σταθάτου, άριθ. 9, σ. 11 κ.έ., πίν. 9).

54. Παλιούρας, 'Ο 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, 'Ενα 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.

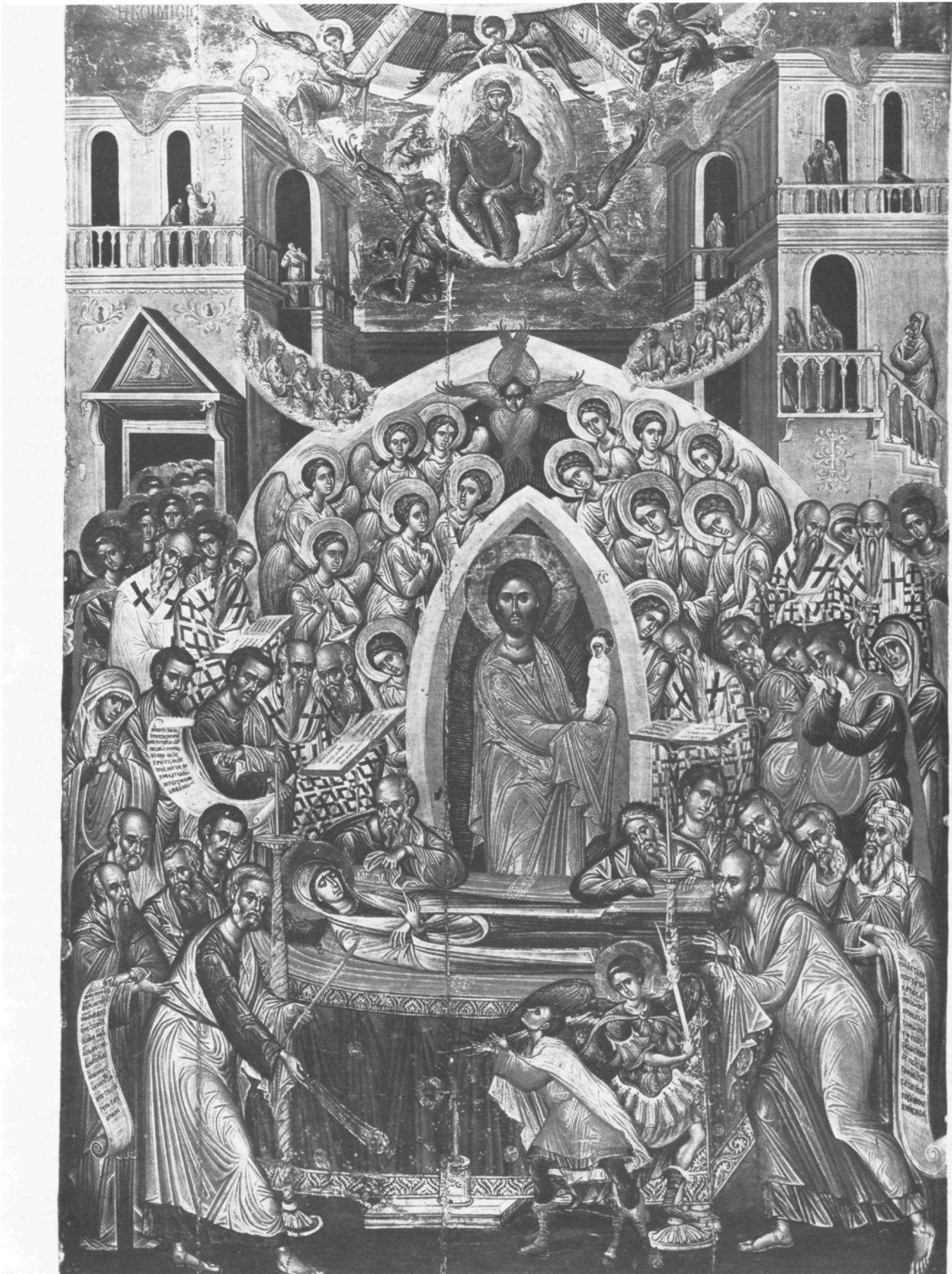
61. 'Όπως, πρόχειρα, στην Κοίμηση του 'Ανδρέα Ρίτζου στό Τορίνο (βλ. ύποσημ. 9) καί στό Μαρτύριο του άγίου Δημητρίου στή μονή του Σινά, πού αποδίδεται στον Κλόντζα (βλ. ύποσημ. 40).

62. Βοκοτόπουλος, δ.π., πίν. ΚΕ'.

63. Παλιούρας, 'Ο ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας, πίν. 131, 305, 327.

64. 'Ας σημειωθεί καί τό βαρύτιμο ύφασμα μέ τά μεγάλα σχέδια πού σκεπάζει την κλίνη της Παναγίας μόνο έδω, όμοιο στό είδος μέ τά βενετσιάνικα ύφασματα πού χρησιμοποιεί συχνά ό Κλόντζας στό χειρόγραφο της Μαρκιανής για σπουδαία πρόσωπα καί επίσημους έσωτερικούς χώρους (Παλιούρας, δ.π., πίν. 24, 35, 211, 235-237, 239-240, 261-262, 277, 298, 307).

Εικ. 10. Κοίμηση της Παναγίας στή μονή της 'Αγίας 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 εὐστοχες 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 της 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 ἓνα γραμμικά πιά 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 πιά μαλακή στίς γραμμές της 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 της 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 της εἶναι πιά σύμφωνος μέ τό ὕφος τοῦ Κλόντζα, ὑποδηλώνουν ὅτι πρόκειται ἴσως γιά σχετικά πρῶμο ἔργο, πιθανῶς στενότερα ἐξαρτημένο ἀπό τό πρότυπό 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 διαπραγμάτευση 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 πλῆθος 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 εὖρος, μέ τό μικρογραφημένο Θωμᾶ σιμά στήν Παναγία ἀριστερά, πού παραλαμβάνει τή ζώνη της. 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. ὑπόσημ. 20.

67. Παπαδάκη, Μιά εἰκόνα τοῦ Γεωργίου Κλόντζα (βλ. ὑπόσημ. 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., ὑπόσημ. 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 στό πρότυπο τοῦ 15ου αἰ. Στά πρόσθετα στοιχεία ομοιότητας εἶναι ἡ Μετάσταση τῆς Παναγίας σ' αὐτή, ἡ παρουσία τῶν ἀγγέλων στόν ἀριστερό ὄμιλο, ἡ θέση τοῦ χερουβεὶμ στήν κορυφή τῆς δόξας, ἡ θέση τῶν ἀποστόλων πού φέρονται στά σύννεφα χαμηλά, μπροστά ἀπό τά πλευρικά οἰκοδομήματα, τά σκεπάσματα τῆς νεκρικῆς 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 τοῦ Σινᾶ σέ συνάρτηση μ' ἕνα πρότυπο σάν τῆς εἰκόνας τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου, μεταλλαγμένο στό ὕφος καί τίς εἰκονολογικές ιδέες ἑνός ιδιοφυοῦς 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 ιδιότυπες 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 προσκυνητάρη ἢ ἄλλη χρήση, πιθανῶς σέ γυναικεῖο μοναστήρι, καθὼς συνάγεται ἀπό τήν ἀφιερωτική, μέ χρυσά γράμματα ἐπιγραφὴ δεξιά στό ἔδαφος κάτω: ΔΕΗ(ΣΙC) 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 τελεῖωμα τῶν πλευρῶν πίσω. Ἄλλοτε ὑπῆρχαν δύο πλατιά ξύλινα τρέσα, καρφωμένα σέ μικρὴ σχετικὰ ἀπόσταση ἀπό τήν ἄκρη τῶν στενῶν πλευρῶν. Ἡ ζωγραφικὴ ἔχει καταστραφεῖ ὥς τό γύψωμα ἢ τό ξύλο σέ πολλὰ σημεία, χωρίς ὅμως κι ἐδῶ σοβαρά κενά στή συνθετικὴ ἐνότητα.

Ἡ πρωτότυπη σέ πολλὰ εἰκονογραφία καί ἡ ἐντυπωσιακὴ σκηνικὴ παρουσίαση δέν εἶναι γνωρίσματα μόνο τῆς μεγάλης ἀλλὰ 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 σκηνῆς τοῖχο, πού ἀπομονώνει τό χωρὸ 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 σκηνῆς εἶναι προοπτικά καί μέ προσοχὴ σχεδιασμένο στίς λεπτομέρειες. Διώροφο, μέ ριχτὴ στέγη δεξιά, στό ἰσόγειο, ἔχει πυλώνα στήν πρόσοψη μέ τρίπλευρη ὀροφὴ του διαβατικοῦ καί ἀνοιχτὴ τοξωτὴ θύρα στό βάθος, καί στενὸ ὀρθογώνιο χωρὸ στόν ὄροφο μέ καμινάδα στή σκεπὴ καί παράθυρα στίς δύο ὁρατὲς πλευρὲς του —στήν πρόσοψη μένει τμήμα ἀπὸ τὴ βάση μικροῦ ἐξώστη στό παράθυρο μέ λεπτοურγημένα σιδερένια φουρούσια. Τό ἄλλο, μισοκρυμμένο κτίριο πίσω εἶναι ὀρθογώνιο, μέ θύρα στήν πλάγια ὄψη.

Ἡ πειθαρχημένη ἀσυμμετρία πού χαρακτηρίζει τό ἀρχιτεκτονικὸ βάθος εἶναι ἐκδηλῆ καί στή διάταξη τῶν μορφῶν μπροστά (Εἰκ. 11). Ἡ Παναγία μέ τά χέρια στό στήθος εἶναι σέ κλίνῃ 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 Ἀφεντικό τοῦ Μυστρᾶ⁷⁵, βρίσκονται σέ ἀπελπισία τρεῖς τυφλωμένοι Ἑβραῖοι, πού παριστάνονται σέ μικρότερη τῶν ἄλλων μορφῶν κλίμακα. Ξαφνιασμένοι ἀπὸ τὴ «δίκη» στήν ὀρμητικὴ κίνησή τους πρὸς τό ἱερὸ σκηνῶμα, εἶναι ὁ διπλᾶ τιμωρημένος Ἰεφωνίας μέ κομμένα τά χέρια στόν καρπὸ, πεταμένα στήν κλίνῃ καί μέ τά σημάδια τῆς ἀνίερης πορείας τους ὁρατά 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 θείας δίκης ἐκτελεῖ συνήθως τήν τιμωρία στό συνηθέστερο ἐπεισόδιο ὅπου ὁ Ἰεφωνίας παριστάνεται χωρίς ἄλλους κοντά του, ὅπως στή μεγάλη εἰκόνα τῆς Κῶ⁷⁶ (Εἰκ. 1).

Πλαί στήν Παναγία ὁ Χριστὸς, στή μέση τοῦ νεκροκρέβατος πίσω, κλίνοντας πρὸς τό μέρος της τό κεφάλι μέ βαριά λυπημένη ὄψη καί μέ τό βλέμμα στό θεατή, κρατεῖ μέ τρυφερότητα καί σεβασμὸ τήν τυλιγμένη στίς λευκὲς «κειρίες» ψυχὴ της, σάν μέ τὸν τρόπο πού τὸν κράτησε βρέφος ἐκείνη, μέ δύο ἀγγέλους στό πλευρὸ του ἐτοιμοὺς νά παραλάβουν τὴ σπαργανωμένη ψυχὴ. Στὴ γαλαζοπράσινη δόξα του, πίσω, πού σηκώνει ἕνα σκοτεινὸ μέτωπο στή σκηνή, ἀντικρίζονται ἐκφραστικὰ χειρονομώντας δύο ἄγγελοι ἀκόμη καί ἀνάμεσά τους ψηλότερα ἀκίνητῃ ἕνα χερουβεὶμ.

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 εἰλητὸ μέ τά ἐγκώμια: ΧΑΙΡΕ / Η Μ(ΗΤ)ΗΡ ΤΗΣ / ΖΩΗΣ Κ(ΑΙ)= / ΤΟΥ ΕΜΟΥ / ΚΗΡΥΓ= / ΜΑ-



Είκ. 12. Κοίμηση της Παναγίας στην Κω (Β'). Ίεράρχες και απόστολοι δεξιά, λεπτομέρεια

ΤΟC / Η ΥΠΟΘ/ΕCΙC⁷⁷. Ἀριστερά στό προσκεφάλι της ὁ Πέτρος μέ ἀναμμένη λαμπάδα καί τό ἄλλο χέρι στό στήθος ἄρχεται τῶν ἐξοδίων ὕμνων⁷⁸ μέ τόν ἡλικιωμένο ἱεράρχη πίσω του, πού κρατεῖ ἐπίσης κερί, στηριγμένος σέ πατερίτσα. Οἱ ἄλλοι δύο ἀπό τούς τρεῖς στή σκηνή ἱεράρχες, σύμφωνα μέ τό συναξάριο, βρίσκονται ἐπίσης χαμηλά πλάι στήν κλίνη, ἀριστερά

72. Ὡς σημειωθεῖ ἐδῶ ὅτι, μέ ἄλλο ὕφος καί νόημα, ἡ σύγχρονη Κοίμηση τοῦ Δομήνικου Θεοτοκόπουλου στήν Παναγία τῶν Ψαριανῶν τῆς Σύρου (βλ. ὑπόσημ. 37) παρουσιάζει κάποια συνάφεια ἀπόψεων μέ τήν εἰκόνα τῆς Κω, στή φιλόδοξη σύλληψη τοῦ θέματος, στό μνημειακό μέγεθος τῆς σκηνῆς, στό εὖρος καί τή συνθετική κίνησή της, στή δυναμική ἀναφορά τῶν μερῶν σέ ὅλο, ὅπου τά οὐράνια κοινωνοῦν μέ τά ἐπίγεια καί ἀντίστροφα. Ἡ Κοίμηση τῆς Κω, χωρίς τό ζωγραφικό παλμό, τή δονούμενη χρωματική ἀτμόσφαιρα καί τίς λάμψεις φωτός πού καταυγάζουν τήν εἰκόνα τοῦ Δομήνικου, ἔχει ἐξάλλου στή διαφορετική πλαστικότητα της κάποια συγγένεια μέ ἔργα τοῦ Μιχαήλ Δαμασκηνοῦ· δίνει τήν αἴσθηση ὅτι βρίσκεται ἀνάμεσα στό κλίμα τέχνης τοῦ Γεωργίου Κλόντζα καί τοῦ Μιχαήλ Δαμασκηνοῦ.



Είκ. 13. Κοίμηση της Παναγίας στην Κω (Β'). Ἄγγελος δεξιά, λεπτομέρεια

73. Βλ. ὑπόσημ. 1.

74. Synaxarium EC (βλ. ὑπόσημ. 15), στ. 894. Πρβλ. Δουκάκης, Μέγας Συναξαριστής (βλ. ὑπόσημ. 15), σ. 195 (ὁ Ἱεφωνίας δέν κατονομάζεται).

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

76. Γιά τό θέμα βλ. I. K. Ρηγόπουλος, Ὁ ἀγιογράφος Θεόδωρος Πουλᾶκης καί ἡ φλαμανδική χαλκογραφία, Ἀθήναι 1979, σ. 51. Στίς σπάνιες περιπτώσεις πού λείπει ἀπό τή σκηνή ὁ ἄγγελος εἶναι καί μία μικρή, δίζωνη εἰκόνα πού ἀπέκτησε μέ ἀγορά τό Βυζαντινὸ Μουσεῖο τό 1986, μέ τήν Κοίμηση τῆς Παναγίας καί κάτω τούς ἁγίους Δημήτριο καί Παντελεήμονα. Στό ἔδαφος τῆς Κοίμησης ἀριστερά ἡ ὑπογραφή τοῦ γνωστοῦ Κρητικοῦ ζωγράφου: ΧΕΙΡ ΙΩ-ΑΝΟΥ ΚΟΡΝΑΡΟΥ 1790.

77. Synaxarium EC, στ. 893.

78. Ὁ.π., στ. 894. Πρβλ. Δουκάκης, Μέγας Συναξαριστής, σ. 195. Κερὶ κρατεῖ ἐπίσης στό ἀριστερό χέρι τοῦ ὁ Πέτρος, πού θυμιατίζει, στή μεγάλη Κοίμηση τῆς Κω καί σ' ἐκείνη τῆς μονῆς τοῦ Σινᾶ (Εἰκ. 1, 3 καί 10). Μέ ἀναμμένο κερὶ στό δεξιό χέρι τοῦ, ὅπως στήν εἰκόνα τῆς Κω, προπορεύεται ὁ Πέτρος στήν παλαιολόγια Κοίμηση τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στό Staro Nagoričino (ἐκφορά. Βλ. P. Hamann-Mac Lean und H. Hallensleben, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, Giessen 1963, εἰκ. 285 καί 287).

ὁ ἕνας διαβάζοντας ἀπὸ μισανοιγμένο βιβλίο καὶ 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 ἀπὸ 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 ξέχωρες τοῦ καθενὸς 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 δεξιὰ (Εἰκ. 12) πού γυρίζει τή ράχη στούς ἄλλους. Παράλληλα, φαίνεται νά πλησιάζει ἡ στιγμή τῆς ἐκφορᾶς, ὅπως συνάγεται στή χρονική συμπίκνωση τῶν δρωμένων ἀπὸ τήν ἀναστάτωση πού ἐκδηλώνεται στούς ὁμίλους καί τό συνωστισμό τῶν μορφῶν ἀριστερά στόν πυλώνα τοῦ σπιτιοῦ, ἀπὸ τή θέση τοῦ Πέτρου σέ βηματισμό μέ τό κερί στό χέρι καί τοῦ ἱεράρχη πίσω του, καθὼς καί τοῦ κοντινοῦ ἱεράρχη πού σκυμμένος στό βιβλίο μοιάζει νά τελειώνει μέ βιασύνῃ τό διάβασμα. Ἡ τελετή τῆς προσκύνησης ἔχει τελειώσει, ὅπως δείχνει ἡ ἀπουσία τῶν ἀποστόλων ἀπὸ τό πλάι τῆς κλίνης πίσω, πού συνήθως πεσμένοι στά πόδια θρηνοῦν καί ἀσπάζονται τήν Παναγία, ἡ τιμωρία τῶν ἀσεβῶν Ἑβραίων τήν ὥρα τῆς κηδεῖας ἔχει μόλις συντελεστεῖ, καθὼς δηλώνουν καί τά νωπά ἴχνη τῆς διαδρομῆς τῶν χερῶν τοῦ Ἰεφωνία στό πανάχραντο σῶμα. Λεῖπουν 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, ἐξαίσιες μικρογραφημένες μορφές σέ μονοχρωμία χαμένες στά βάθη, εἶναι ἔτοιμοι νά δεχτοῦν τήν ψυχὴ τῆς Παναγίας μέ ὕμνους, πού ἀναπέμπουν στά ξετυλιγμένα μακριὰ εἰλητά δύο ἄγγελοι χαμηλότερα: *A[PATE] / Π[Y-LAC] / KA[I TAY]/THN [Y]/ΠEPKO/C[MIO]C / Y[ΠO]ΔE/ΞACΘ[AI]* στό ἀριστερό, *IDOY / H ΠA[N-TA]/NACA / ΘEOΠA[I]C / ΠAPA/ΓEΓO/NEN*⁸⁰ στό δεξιό εἰλητό. Πέρα δεξιὰ, φερόμενος σέ νεφέλῃ, ἔρχεται ταραγμένος ὁ Θωμᾶς τήν τρίτη τῆς ταφῆς ἡμέρα, ὁ *κατὰ θεῖαν οἰκονομίαν, ὡς λόγος, ...ἀπολειφθεὶς τῆς κηδεῖας τοῦ ζωαρχικοῦ σώματος*⁸¹.

⁷⁹ Ἡ ἀνάπτυξη τῆς σκηνῆς σέ ὕψος στή στενόμακρη ἐπιφάνεια, ἡ χαμηλὴ ὀπτική, ἡ γενικὴ διάταξη τῶν μορφῶν καί ὀρισμένα εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα συνδέουν

τὴν Κοίμηση τῆς Κῶ μέ προηγούμενες, τοῦ 15ου καί 16ου αἰ. κρητικὲς εἰκόνες, ὅπως εἶναι γιὰ παράδειγμα δύο τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου τῆς Βενετίας⁸² καί ἡ ἀποδιδόμενη στό Θεοφάνη Κοίμηση ἀπὸ τό Δωδεκάορτο τοῦ τέμπλου τῆς μονῆς Σταυρονικήτα στό Ἅγιον Ὅρος⁸³. Στίς εἰκόνες τῆς Βενετίας ἀναλογοῦν ὁ Χριστός ὡς πρὸς τὸν τύπο, τὴ χαμηλὴ μπροστὰ στήν κλίνῃ καί ἔλαφρά παράπλευρη ἀπὸ τὸν κύριο ἄξονα θέση του, οἱ τέσσερις ἄγγελοι στήν ἑλλειπτική δόξα, στή μία εἰκόνα καί οἱ ἄγγελοι πού πετοῦν ἀντικριστὰ ἐπάνω μέ σκεπασμένα χέρια γιὰ νά παραλάβουν τήν ψυχὴ τῆς Μαρίας. Στὴν Κοίμηση τῆς μονῆς Σταυρονικήτα, ἀκόλουθη τῆς εἰκόνας τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου στήν Πινακοθήκῃ τοῦ Τορίνου⁸⁴ ὡς πρὸς τὴν ἀντιστροφή τῆς σκηνῆς μέ τὴ θέση τῆς Παναγίας δεξιὰ καί τὸν τύπο τοῦ Χριστοῦ, ἀντιστοιχοῦν οἱ τέσσερις ἄγγελοι καί τό ἑξαπτέρυγο στήν κορυφὴ τῆς δόξας, οἱ τρεῖς ἀριστερά γυναῖκες, ἡ θέση τοῦ νεαροῦ ἀποστόλου στόν ἀριστερό ὅμιλο σιμὰ στή δόξα καί ἡ στάση τοῦ ἄλλου μαθητῆ ἀριστερά, ἡ στάση καί ἡ χειρονομία τοῦ Παύλου, ὁ τύπος καί ἡ μορφὴ τοῦ ἀριστεροῦ κτιρίου, πού μοιάζει μέ τό ἀντίστοιχο τῆς εἰκόνας τοῦ Ρίτζου. Πρόκειται γιὰ τυπικὲς στήν οὐσία ὁμοιότητες πού δὲ δημιουργοῦν τὰ ἐρεῖσματα μιᾶς στενότερης εἰκονογραφικῆς ἐπαφῆς μέ τὰ ἔργα αὐτά, καί πολύ περισσότερο συμφωνίας σέ σχέση μέ τὴ χρονικὴ διαδοχὴ καί τό νόημα τῶν δρωμένων στήν εἰκόνα τῆς Κῶ. Κυρίως τό ἀριστερό κτίριο στήν Κοίμηση τῆς μονῆς Σταυρονικήτα, πῶς μακρινό ἐκεῖ καί ἐνταγμένο σέ διαφορετικὸ ἀρχιτεκτονικὸ σύνολο, μέ πυλώνα στήν Κοίμηση τῆς Κῶ πού ἀντιστοιχεῖ στίς μορφολογικὲς 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.

⁸² Ἀλλὰ ὅπως ἡ μεγάλη, τό ἴδιο ἡ μικρότερη Κοίμηση τῆς Κῶ ἔχει τό εἰκονογραφικὸ ταίρι της σέ μία σύγχρονη, αὐτὴ πολὺ μεγαλύτερη, εἰκόνα πού βρίσκεται στό ναὸ τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων στὰ Χανιά⁸⁵ (Εἰκ. 16-18). Ἡ ἀνυπόγραφη Κοίμηση τοῦ παλιοῦ καθεδρικοῦ ναοῦ τῶν Χανίων (155×245 ἐκ.)⁸⁶ εἶναι πιθανότατα ἔργο τοῦ μοναχοῦ Ἀμβροσίου Ἐμπόρου. Τὴν ὑπογραφή τοῦ ζωγράφου *Χεῖρ Ἀμβροσίου μοναχοῦ Ἐμπόρου* ἔχει ἡ πᾶριση τῆς ὡς πρὸς τὴν τέχνη, τίς διαστάσεις (158×246 ἐκ.), τό εἶδος τοῦ ξύλου καί τίς ἄλλες λεπτομέρειες τῆς κατασκευῆς, εἰκόνα τῆς Δευτέρας Παρουσίας στήν ἴδια ἐκκλησίᾳ⁸⁷, πού σύμφωνα μέ τίς πολύτιμες ἀφιερωτικὲς ἐπιγραφές τῆς δωρήθηκε ἀπὸ τό ρέκτορα Νικόλαο Βενέριο στόν Ἅγιον Ἰωάννη τὸν Ἐρημίτη⁸⁸. Τὰ στοιχεῖα τῶν ἐπιγραφῶν ὀδήγησαν στή χρονολόγησή τῆς Δευτέρας Παρουσίας, κατὰ συμπερασμὸ καί τῆς Κοίμησης, γύρω στό 1625, ὅταν ὁ Βενετὸς Νικόλαος Βενέριος ἦταν διοικητὴς (rector) τῶν Χανίων. Στὴν πόλῃ ὑπῆρχε ναὸς τοῦ Ἁγίου Ἰω-



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

άννη του Ἐρημίτη τόν ὁποῖο προφανῶς κόσμησαν καί οἱ δύο εἰκόνες, πού μεταφέρθηκαν σέ ὕστερα χρόνια στούς Ἁγίους Ἀναργύρους⁸⁹. Στό ζωγράφο Ἀμβρόσιο ἔχει πρόσφατα ἀποδοθεῖ καί ἡ Κοίμηση τῆς Κω⁹⁰.

Ὁ μοναχός Ἀμβρόσιος Ἐμπορος δέν εἶναι ἀπό τούς πολύ γνωστούς ζωγράφους τῆς Κρήτης⁹¹. Ἐκτός ἀπό τή Δευτέρα Παρουσία στά Χανιά, τήν ὑπογραφή του ἔχουν δύο ἀκόμη εἰκόνες, τῆς Δευτέρας Παρουσίας στήν Πινακοθήκη του Fabrizio⁹² καί τοῦ ἁγίου Ἰωάννη τοῦ Προδρόμου σέ ἰδιωτική συλλογή τῆς Ἀθήνας⁹³. Χρονολογία δέν ὑπάρχει στά ἔργα του. Ὅπως σημειώθηκε, ἡ Δευτέρα Παρουσία καί ἡ Κοίμηση στά Χανιά πρέπει νά χρονολογοῦνται γύρω στό 1625. Λίγα χρόνια πρίν, τό 1621 ἀναφέρεται ὡς μάρτυρας σέ νοταριακή πράξη τοῦ Χάνδακα *Il reverendo signor Ambrosio Brosini monaco del signor Nicolo dalla Canea pittore*⁹⁴. Πιθανότατα πρόκειται γιά τόν Ἀμβρόσιο Ἐμπορο⁹⁵. Τήν καταγωγή του ἄλλωστε ἀπό τά Χανιά δηλώνει ὁ ζωγράφος στήν ὑπογραφή τῆς εἰκόνας τοῦ Προδρόμου. Ἀπό τή νοταριακή πράξη τοῦ 1621, ἂν ἡ ταύτιση εἶναι σωστή, μαθαίνουμε ὅτι στίς 4 Μαρτίου αὐτοῦ τοῦ χρόνου ὁ Ἀμβρόσιος βρισκόταν στό Ἡράκλειο καί ὅτι ὁ πατέρας του, πού ζοῦσε τότε, ὀνομαζόταν Νικόλαος.

Ὅπως ὁ Γεώργιος Κλόντζας καί πολλοί ἄλλοι, ὁ μοναχός Ἀμβρόσιος φαίνεται πῶς ἀνῆκε σέ οἰκογένεια ζωγράφων. Πιθανῶς ἦταν στενός συγγενής, ἴσως μάλιστα ἀδελφός τοῦ γνωστοῦ ζωγράφου Βενεδίκτου Ἐμπορίου, ὁ ὁποῖος ἔζησε καί ἐργάστηκε πολλά χρόνια στή Βενετία⁹⁶. Ὁ Βενέδικτος σημειώνεται ἀρκετές φορές στά βιβλία τῆς Ἑλληνικῆς Κοινότητος στά χρόνια 1605-1628. Στό ναό τοῦ Ἁγίου Γεωργίου ὑπάρχει μεγάλη εἰκόνα τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου μέ τήν ὑπογραφή *Χεῖρ Βενεδίκτου Ἐμπορίου* καί τή χρονο-

79. Ὁ Μ. Ἀνδριανάκης (Εἰκόνες ἀπό τό ναό τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων Χανίων, βλ. ὑποσημ. 3, σ. 67) ἀναφέρει ὅτι στήν Κοίμηση τῆς Κω εἰκονίζονταν ἡ Παναγία στή Μετάσταση, στό καταστραμμένο μέρος ἀνάμεσα στούς ἀγγέλους ἐπάνω. Μπορεῖ νά θεωρηθεῖ βέβαιον ὅτι δέν ὑπῆρχε ἡ Παναγία. Δέ σώζεται τό παραμικρό ἴχνος τῆς μορφῆς τῆς, οὔτε καί χωροῦσε ἀνάμεσα στούς ἀγγέλους, πού λείπει μεγάλο πρὸς τό κέντρο τμήμα τους, καθὼς καί τῶν νεφῶν ἐπάνω. Γιά προηγούμενα βλ. πρόχειρα τήν Κοίμηση τοῦ Μουσείου Κανελλοπούλου (ὑποσημ. 6) καί μιὰ εἰκόνα τῆς Βενετίας (Chatzidakis, *Icônes de Venise*, ἀριθ. 15, σ. 33 κ.έ., πίν. 15. Ἀπό παραδρομή ἐγινε ἀντιμετάθεση κειμένων-πινάκων μέ τήν ὁμοία Κοίμηση ἀριθ. 16. Τό κείμενο τῆς ἀριθ. 15 ἀντιστοιχεῖ στήν εἰκόνα τοῦ πίν. 15 ἀλλά παραπέμπει στόν πίν. 14, ἐνῶ αὐτό τῆς ἀριθ. 16 ἀντιστοιχεῖ στόν πίν. 14 ἀλλά παραπέμπει στόν πίν. 15, καί ἀνάλογα ἔχουν τοποθετηθεῖ οἱ ἀριθμοί τῶν εἰκόνων στούς πίνακες).

80. Μέ ἀντίστροφη τάξη (Ἰδοῦ ἡ Παντάνασσα ... Ἄρατε πύλας ...) ψάλλονται στόν Ἑσπερινό τῆς γιορτῆς τῆς Παναγίας τό Δεκαπενταῦγουστο.

81. Synaxarium EC, στ. 894.

82. Chatzidakis, ὁ.π. (βλ. ὑποσημ. 79), ἀριθ. 15 καί 16, πίν. 15 καί 14.

83. M. Chatzidakis, *Recherches sur le peintre Théophane le Crétois*, DOP 23-24 (1969-1970), σ. 323, εἰκ. 82. Ἀ. Καρακαστάνη, *Οἱ εἰκόνες τῆς Ἱ. μονῆς Σταυρονικήτα*, Χ. Πατρινέλης - Ἀ. Καρακαστάνη - Μ. Θεοχάρη, *Μονή Σταυρονικήτα*, Ἱστορία - Εἰκόνες - Χρυσοκεντήματα, Ἑθνική Τράπεζα τῆς Ἑλλάδος, Ἀθήνα 1974, σ. 97, εἰκ. 29.

84. Βλ. ὑποσημ. 71.

85. Ν. Β. Τωμαδάκης, *Μεταβυζαντινά κρητικά μνημεῖα*. Α'. Ἁγιοὶ Ἀνάργυροι, Παλαιὸς καθεδρικός ναὸς τῶν Χανίων, ΠΧΑΕ, περ. Γ' τ. Α' (1932), σ. 147 κ.έ., εἰκ. 3-4. Ὁ ἴδιος, Ἁγιοὶ Ἀνάργυροι, Παλαιὸς καθεδρικός ναὸς τῶν Χανίων, Ἐν Ἀθήναις 1969, σ. 14 κ.έ., εἰκ. 3, πίν. Γ'. Ἀνδριανάκης, *Εἰκόνες ἀπό τό ναό τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων Χανίων* (βλ. ὑποσημ. 3), σ. 66 κ.έ., εἰκ. 1, 2 καί 4.

86. Σύμφωνα μέ χειρόγραφη διόρθωση τοῦ Ἀνδριανάκη στό ἀντίτυπο πού μοῦ ἔστειλε. Ὁ Τωμαδάκης (ὁ.π.) σημειώνει διαστάσεις τῆς εἰκόνας 140×240 ἐκ.

87. Τωμαδάκης, Ἁγιοὶ Ἀνάργυροι, ΠΧΑΕ, ὁ.π., σ. 143 κ.έ. Ὁ ἴδιος, Ἁγιοὶ Ἀνάργυροι (βλ. ὑποσημ. 85), σ. 11 κ.έ., εἰκ. 2, πίν. Α'-Β'.

88. Ἀνδριανάκης, ὁ.π., σ. 71 κ.έ., εἰκ. 19.

89. Ὁ.π., σ. 72 κ.έ.

90. Ὁ.π., σ. 67 καί 68.

91. Γιά τό ζωγάφο καί τά ἔργα του βλ. Τωμαδάκης, ὁ.π., σ. 145 καί 13, ἀντίστοιχα, Ξυγγόπουλος, Σχεδίασμα (βλ. ὑποσημ. 18), σ. 244, σημ. 7, S. Bettini, *La pittura di icone cretese-veneziana e i madonneni*, Padova 1933, σ. 36, ὁ ἴδιος, *Il pittore Ambrogio Monaco*, BdA XXX (1936), σ. 467 κ.έ. Chatzidakis, *Icônes de Venise*, σ. XLII-XLIII, XLVIII, σημ. 27, Ρηγόπουλος, Ὁ ἁγιογράφος Θεόδωρος Πουλάκης (βλ. ὑποσημ. 76), σ. 137, 139, 141, 183 κ.ά. (σοπαδικά), Καζανάκη-Λάππα, *Οἱ ζωγράφοι τοῦ Χάνδακα κατά τό 17ο αἰῶνα* (βλ. ὑποσημ. 22), σ. 191, ἀριθ. 9, Ἀνδριανάκης, ὁ.π., σ. 73 κ.έ.

92. Bettini, *La pittura di icone*, σ. 36, πίν. XIII. Ὁ ἴδιος, *Il pittore Ambrogio Monaco*, ὁ.π., σ. 467 κ.έ., εἰκ. 2.

93. Χρωστῶ τήν πληροφορία στήν Ἐπιμελήτρια Ἀρχαιοτήτων κ. Μ. Καζανάκη-Λάππα, ἡ ὁποία ἐτοιμάζει τή δημοσίευση τῆς εἰκόνας. Τῆς ὀφείλω θερμές εὐχαριστίες.

94. Καζανάκη-Λάππα, ὁ.π. (ὑποσημ. 91).

95. Πρβλ. ὁ.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. Με 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 θα πρέπει να ήταν συνομήλικοι και πιθανώς πρεσβύτερος ο Άμβρόσιος. Γύρω στο 1625 που αυτός ζωγράφησε τις μεγάλες εικόνες στα Χανιά θα ήταν ώριμος και αναγνωρισμένος ζωγράφος, 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 ζωγράφοι σε νοταριακές πράξεις του Χάνδακα το 16ο αϊ. και ο ζωγράφος 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). Οι 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 οι 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 αραιώνει και ανοίγει, οι μορφές στους όμιλους γύρω στη νεκρική κλίνη απλώνονται πλάγια και αυξάνονται κατά ένα πρόσωπο αντίστοιχα, αριστερά και δεξιά· ή θέση τους, ή στάση και οι χειρονομίες παραλλάζουν σε αρκετά, ανταποκρινόμενες στις διαφορετικές συνθετικές ανάγκες και ασφαλώς στο διαφορετικό ρυθμό του μεγαλύτερου έργου. Οι δύο άγγελοι που πετούν με τα ανοιχτά εϊλητά απομακρύνονται στην εικόνα των Αγίων Αναργύ-

ρων αριστερά και δεξιά της δόξας, ποικίλλοντας το ευρύτερο διάστημα του χρυσοῦ βάθους, ο Θωμάς τοποθετείται μακρύτερα δεξιά, στον οὐρανό ψηλά μειώνεται σε δύο ο αριθμός των τεσσάρων στην εικόνα της Κω μικρογραφημένων σε μονοχρωμία άγγέλων. Το αριστερό οικόδομημα χάνει την προπέτεια του όγκου του και απομακρύνεται προς το βάθος, το όρθογώνιο οίκημα πίσω μετατρέπεται σε κλιμακωτό και ίσοῦψή τοίχο ως την άκρη δεξιά της σκηνής, ή πόλη μικραίνει, ή μορφή της άπλοποιείται και ή πολεοδομική σύνθεσή της αλλάζει (Εικ. 15 και 17).

Οι διαφορές δέν επηρεάζουν την όμοιότητα του εικονογραφικού τύπου, που παρουσιάζεται για πρώτη φορά στις δύο εικόνες και χωρίς οὐσιαστική προεργασία, όσο είναι γνωστό, σε παλιότερα έργα. Οι δύο άγγελοι που έρχονται με το Χριστό μπροστά από τη δόξα και στέκονται στο πλευρό του πλάι στη νεκρική κλίνη, ο Παῦλος με το χαρτί των έγκωμιών, ο Πέτρος και ο ιεράρχης πίσω του με τα άναμμένα κεριά, οι τρεις τυφλωμένοι Έβραίοι μπροστά στην ίδια θέση και στάση, ο μαθητής δεξιά που γυρίζει τη ράχη, το κηροπήγιο με το ίδιο σχέδιο και διάκοσμο και άλλες λεπτομέρειες· οι άγγελοι που πετούν με τα εϊλητά, ο Θωμάς που έρχεται από μακριά, το ασύμμετρο αρχιτεκτονικό 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 απaráλλαχτος ο εικονογραφικός τύπος, υπόκειται σε τεχνοτροπική διεργασία που αξιολογεί με διαφορετική κατά βάση αντίληψη τη μορφή και το ιδεολογικό περιεχόμενο της κάθε εικόνας. Κι αυτό δημιουργεί εύνόητο πρόβλημα για την απόδοση της εικόνας της Κω, όπως προτείνεται, στον ίδιο με της εικόνας των Χανίων ζωγάφο, δηλαδή στο μοναχό Άμβρόσιο Έμπορο¹⁰³, καθώς μάλιστα δέν είναι άκομη πολλά τα γνωστά για το ύψος και τις αλλαγές στην πορεία της τέχνης του. Όπωςδήποτε, δέν μπορεί να άμφισβητηθεί ότι ή Κοίμηση της Κω είναι έργο Χανιώτη ζωγράφου, όπως αποδεικνύει μεταξύ άλλων και το ότι αυτή θα πρέπει να υπήρξε το πρότυπο για την Κοίμηση στις εικόνες που ζωγράφησε αργότερα ο επίσης εκ Κυδωνίας της νήσου Κρήτης Θεόδωρος Πουλάκης¹⁰⁴. Από το άλλο μέρος, οι θεμελιακές διαφορές ύψους των δύο έργων θέτουν το ζήτημα για τη χρονολογική σχέση τους. Αυτό που έξαρχής έντυπωσιάζει στις δύο εικόνες είναι ότι το πνεῦμα του τολμηρού για το θέμα μανιερισμού που όρίζει τη σύνθεση και διαπνέει τις μορφές στην Κοίμηση της Κω (Εικ. 11) είναι οὐσιαστικά 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

πική μεταχείριση και τό θεματογραφικό περιεχόμενο της σκηνής, πού ὅπως φαίνεται ἀπό τήν ἐρμηνεία της σέ σχέση μέ τήν ἀφήγηση τοῦ συναξαρίου ἐντοπίζει τά διαδραματιζόμενα στό τέλος περίπου τῆς νεκρώσιμης ἀκολουθίας καί στήν ἀρχή τῆς κηδείας. Ὁ φόρος καί ἡ ταραχή τῶν στιγμῶν ἀπορρέουν ἀβίαστα ἀπό τά στοιχεῖα τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου, σύγκαιρα μορφοποιοῦνται στό μανιεριστικό ὕφος τῆς ἐρμηνείας καί αἰτιολογοῦν τή σοφά λογαριασμένη ἀσυμμετρία τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ βάθους, τίς συστηματικές καί ἐλεγχόμενες παρεκκλίσεις ἀπό τούς ἄξονες, τή ζωηρή καί φαινομενικά ἀπείθαρχη διάταξη τῶν προσώπων μπροστά, τήν ἐκφραστική ἐκζήτηση ἀνησυχίας στήν κίνηση καί ψυχικοῦ βάρους στήν ὄψη τους (Εἰκ. 12-13). Καί μπορούμε νά ὑποθέσουμε ὅτι ὑπῆρξε κάποιος, δυτικό μᾶλλον ἔργο, χαλκογραφία ἢ ἄλλο, πού ἔδωσε τό ἐρέθισμα —ὄχι ἀναγκαστικά καί τό πρότυπο— γιά τή διαμόρφωση τοῦ τύπου αὐτοῦ, ὅπου γιά πρώτη ἴσως φορά στήν κρητική ζωγραφική καταλύεται ἡ ἀξονική συμμετρία πού ἐξαρχῆς προσδιορίζει στήν Κοίμηση ἡ ἰσορροπία σύνθεση τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ περιβάλλοντος μέ δύο ἀνάλογα καί καμιά φορά πανομοιότυπα οἰκοδομήματα στίς ἄκρες ἀριστερά καί δεξιά τῆς σκηνῆς, πού συνήθως συνδέονται μέ χαμηλότερο τοῖχο. Κατά τά φαινόμενα, ἡ δημιουργία τοῦ νέου αὐτοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου ἐντοπίζεται στά Χανιά, ὅπως δείχνει καί ἡ σχετικά περιορισμένη συνέχειά του, οὐσιαστικά σέ ἔργα τοῦ Θεοδώρου Πουλᾶκη¹⁰⁵. Ἀξίζει νά σημειωθεῖ ἡ ἀρτιότερη ἀνάμεσά τους Κοίμηση τοῦ ἔτους 1666 στόν ὁμώνυμο ναό τοῦ χωριοῦ Μαντζαβινάτα τῆς Κεφαλληνίας¹⁰⁶, στήν ὁποία ἀποδίδεται ὁ τύπος τῆς εἰκόνας τῆς Κω μέ τήν κατά ὕψος ἀνάπτυξη τῆς σκηνῆς, μέ ὁρισμένες ἀλλαγές, πού οἱ σημαντικότερες προκύπτουν ἀπό τήν προσαρμογή τοῦ θέματος σέ πιό κατανοητά ἀπό τήν καθιερωμένη χρήση τους πράγματα, πού ἀφοροῦν στό νόημα τῆς σκηνῆς καί

ἀπαλύνονται καί τακτοποιοῦνται στό ἥσυχο, ἐπίπεδο ὕφος της, ἀποτελοῦν γενεσιουργά συστατικά τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου. Μέ ἄλλα λόγια, τό κλασικίζον ὕφος τῆς εἰκόνας τῶν Χανίων δέν ταιριάζει μέ τό μανιεριστικό τύπο, καί ἀκριβέστερα δέν τόν προϋποθέτει. Ἡ ἐπιλογή του ὑποχρέωσε σέ ἀπαραίτητες προσαρμογές, αἰσθητές καί στήν κάποια ἀμηχανία πού χαρακτηρίζει τή σύνθεση, πού δέν πρέπει νά σχετίζονται μόνο μέ τό σχῆμα καί τό μέγεθος τῆς εἰκόνας. Καί ἂν δέν ὑπῆρξε ἄλλη εἰκόνα-πρότυπο τῶν δύο ἔργων, ἀκολουθεῖ εὐκόλα τό συμπέρασμα ὅτι ἡ δημιουργία τῆς εἰκόνας τῆς Κω προηγείται ἐκείνης τῶν Χανίων. Στήν Κοίμηση τῆς Κω ὁ εἰκονογραφικός τύπος εἶναι πραγματικά σέ ἀρμονική συμφωνία μέ τήν τεχντρο-

97. Ὁ.π., σ. 100 καί 101 κ.έ.

98. Ὁ.π., σ. 100.

99. Κατά πληροφορία τῆς Μ. Καζανάκη-Λάππα.

100. Chatzidakis, ὁ.π.

101. Τωμαδάκης, ὁ.π. (ὑποσημ. 85), σ. 149 καί 15, εἰκ. 4 καί 3, ἀντίστοιχα. Ἀνδριανάκης, ὁ.π., σ. 73.

102. Chatzidakis, ὁ.π.

103. Ἀνδριανάκης, βλ. ὑποσημ. 90.

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

105. Ὁ.π. Ὡς προστεθεῖ μιᾷ ἀδημοσίευτη εἰκόνα τοῦ 18ου αἰ. στό ναό τῆς Ευαγγελίστριας στό Κάστρο τῆς Κεφαλληνίας, μέ τήν Παναγία δεξιοκρατούσα στή μέση καί γύρω τήν Κλίμακα Ἰακώβ καί σκηνές τοῦ βίου τῆς Παναγίας, ὅπου ἡ Κοίμηση κάτω δεξιά ἀποδίδεται στόν 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 Ἀγίων 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 Ἀγίων 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.

Ἀσχετα 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 φανερῶνουν μυστικοπάθεια, εὐλάβεια καί φλόγα θρησκευτικῆς πίστες, 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 χρυσό 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, στίς 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 Ἀγίων 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 της. 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 ἡ τῶν δωρητῶν εἶτε 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 σαρωτή στέγη καί καμπαναριά, μία μέ τροῦλο, ἀνοίγονται σέ δρόμους καί σέ πλατεῖες, σ' ἕνα ὀχυρωμένο ὅπως φαίνεται στήν πίσω πλευρά καί πυκνά δομημένο σύνολο, μέ συνοικία παραέξω. Στήν κορυφογραμμῇ 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 στά τεῖχη 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 Ἀγίων Ἀναργύρων στά Χανιά

κρητική εικόνα τό οἰκοδόμημα ἀριστερά, μέ μαθητές καί γυναῖκες στήν εἴσοδο καί πέρα μακριά ἡ πόλη. Στή ζωγραφική τῶν Χανίων τό 17ο αἶ. ἡ δυτικότερη εἰκόνα τοῦ Νείλου, τοῦ ἔτους 1642¹¹⁰, παρουσιάζει ἀνάλογες καί στό εἶδος τῆς ὀπτικῆς λύσεις σέ ὀρισμένες σκηνές τῆς Ἱστορίας τοῦ Ἰωσήφ, μέ οἰκοδόμημα πλάγια στό χώρο μπροστά τῆς σκηνῆς καί στό βάθος ὀχυρωμένη 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 Νείλου. 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 ἀνασαίνοντας 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, ὁ.π., βλ. ὑπόσημ. 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, Ἀθήναι 1959 (ἀνατ.), σ. 99 κ.έ., 105, 111.

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

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

Ἔχει διατυπωθεῖ ἡ ἄποψη ὅτι ἡ ὁμοία τῆς εἰκόνας τῆς Κῶ ἀλλά μικρότερη σέ ἔκταση καί μορφολογικά ἀπλούστερη πόλη στήν Κοίμηση τῶν Ἀγίων 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 Ἀγίων 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 εἰκόνα. Τό συμβολικό, ὅπωςδῆποτε 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 Δεκαπενταῦγουστο: Ἀλλ' 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 Ἀγίων 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. Ἀλλωστε, ἄσχετα μέ τήν ὑποθετική ταυτότητά της, αὐτό πού ἔχει πραγματικά σημασία εἶναι ὅτι ὁ ἀνώνυμος ζωγράφος τῆς εἰκόνας τῆς Κῶ ἔδωσε μιάν 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 παραποιημένο στήν πόλη τῆς εἰκόνας τῶν Ἀγίων Ἀναργύρων (Εἰκ. 17), ὅπου ὅλες οἱ μορφές ἀπλουστεύονται. Εἶναι κι αὐτό ἀπό τά στοιχεῖα πού πείθουν γιά τήν προηγούμενη χρονολόγηση τῆς εἰκόνας τῆς Κῶ.

Ὅσο εἶναι γνωστό, ἡ πόλη γιά πρώτη φορά ἐμφανίζεται στήν Κοίμηση τῆς εἰκόνας 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 Ἀγίων Ἀναργύρων στά Χανιά. Ἡ πόλη



Εἰκ. 18. Κοίμηση τῆς Παναγίας στό ναό τῶν Ἀγίων Ἀναργύρων στά Χανιά. Ἀπόστολοι δεξιά, 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. Το εικονογραφικό έρρεισμα για την εισαγωγή της πόλης στην παράσταση δέ θα ήταν δύσκολο να βρεθεί κατ' αναλογία σε τρέχουσες παραστάσεις άλλων αγιογραφικών θεμάτων με πόλεις. Σημειώνονται ενδεικτικά από κρητικές εικόνες του 15ου και 16ου αι. μία ιταλοκρητική Γέννηση¹¹⁷, ή Βαϊοφόρος με το καθιερωμένο σχήμα της¹¹⁸, ή Σταύρωση¹¹⁹, ο Χριστός με τη Σαμαρείτιδα¹²⁰, τό 'Επί σοί χαίρει¹²¹, ο έφιππος άγιος Δημήτριος με τη Θεσσαλονίκη δεξιά πίσω ως έμβλημα¹²², ο δρακοντοκτόνος άγιος Γεώργιος με πόλη επίσης στο βάθος δεξιά¹²³. Στά χρόνια κοντά που έγινε ή εικόνα της Κω ο Γεώργιος Κλόντζας καθιέρωνε με τά σχέδιά του στο χειρόγραφο της Μαρκιανής¹²⁴ καθώς και με τις εικόνες του τις συχνές απεικονίσεις των πόλεων¹²⁵. Οί παραστάσεις τους παρουσιάζονται αρκετά πυκνές τό πρώτο μισό του 17ου αι. στη ζωγραφική επίσης της δυτικής Κρήτης. Έμφανίζονται στη Σταύρωση¹²⁶, στον 'Επιτάφιο Θρήνο¹²⁷, στην 'Αποκαθήλωση¹²⁸, στον Πολλαπλασιασμό των άρτων¹²⁹ και σε άλλες σκηνές με άνεκδοτολογικό χαρακτήρα¹³⁰.

Αξίζει να σημειωθεί ιδιαίτερα μία εικόνα του 'Επιτάφιου Θρήνου στη συλλογή Μ. van Rijn, χρονολογημένη γύρω στο 1600¹³¹, έργο πιθανώς Χανιώτη ζωγράφου, που άκολουθήσε τό γνωστό πρότυπο του 'Εμμανουήλ Λαμπάρδου, αλλά με την προσθήκη μιās πόλης σε μονοχρωμία στο βάθος, που ταυτίζεται με την 'Ιερουσαλήμ. Η μανιερίζουσα σύνθεση, με τό άπότομο βουνό άριστερά που μορφώνει τόν τόπο της σκηνής και πίσω την πόλη δεξιά σε πανοραμική άποψη, όπου στο φως της τονίζεται τό σκοτεινό σχήμα του μεγάλου ύψωμένου σταυρού πίσω από τις μορφές, έχει αναλογίες στο σχήμα και στο βαρύ, δυνατό χρώμα με τη σφιχτή σύνθεση της εικόνας της Κω. Αλλά πιό πολύ ενδιαφέρει ή παράσταση της 'Ιερουσαλήμ στο 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 στο είδος των κτισμάτων και στην καθόλου προτεινόμενη άποψη με την πόλη της εικόνας των 'Αγίων 'Αναργύρων, τόσο που μοιάζει να έχει γίνει από τό ίδιο χέρι ζωγράφου.

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

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

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

113. Τωμαδάκης, 'Αγιοι 'Ανάργυροι, ΠΧΑΕ, δ.π., σ. 147. 'Ο ίδιος, 'Αγιοι 'Ανάργυροι (βλ. ύποσημ. 85), σ. 15.

114. Μνηαίον Αυγούστου, 'Εκκλησιαστική Βιβλιοθήκη «Φώς», 'Αθήναι 1970, σ. 149.

115. Παλιούρας, 'Ο ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας (βλ. ύποσημ. 18), πίν. 287. 'Η παράσταση πόλης στο βάθος της σκηνής, άκόμη και σε όμοια με της εικόνας της Κω θέση δεξιά πίσω, άπαντά συχνά σε άναγεννησιακούς πίνακες (βλ. B. 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 τοιχογραφμένη Κοίμηση με την πόλη δεξιά στην άκρη, που χρονολογείται στο 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-Κιτροηλίδου, 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). 'Αξιοσημείωτη είναι μία εικόνα του 'Αγίου Γεωργίου δρακοντοκτόνου στο σιναιτικό μετόχι της 'Αθήνας με προηγούμενο ζωγραφικό στρώμα, με τό ίδιο θέμα. 'Η άκτινογράφηση της εικόνας κατά τη συντήρηση είχε δείξει ότι κάτω από την όρατή πόλη, άριστερά σε λόφο, ύπάρχει ή παλιότερη απεικόνισή της αλλά γραμμική, σάν των εικόνων της Κω και των Χανίων (Μ. 'Αχειμάστου-Ποταμιάνου, 'Από τις 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 της τέχνης τους, πού άντανακλᾷ καί τό διαφορετικό κοινωνικό περιβάλλον τών φορέων τους γενικά. Πέρα από τήν όμοιότητα τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου, δέν εἶναι πράγματι πολλά τά κοινά πού ἔχουν ἡ ζωηρόμορφη, μανιερίζουσα Κοίμηση τῆς Κῶ μέ τήν τυπικότερη καί κλασικίζουσα παράσταση τών ᾿Αγίων ᾿Αναργύρων (Εἰκ. 11 καί 16).

Στήν Κοίμηση τῆς Κῶ, αντίθετα μ' ἐκείνη τών ᾿Αγίων ᾿Αναργύρων, 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 ὤψεις τους. Ὁ χῶρος ὅπου δροῦν τά πρόσωπα περιορίζεται ἀνάμεσα στά κτίσματα, ἀκανόνιστος, συνάμα ἀκαθόριστος στήν ἔκτασή του, καί «ἀνασαίνει» μόνο σέ προέκταση δεξιά πίσω ἀπό τόν τοῖχο ὅπου ἀπλώνεται ἐπάνω ἡ μικρογραφημένη, μακρινή πολιτεία στό «ἀτμοσφαιρικό» τοπίο τοῦ λόφου, μέ τήν ἀντίθεση τών λεπτοκαμωμένων στοιχείων τῆς ἐπιτείνοντας τήν ἔμφαση τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ σκηνικοῦ μπροστά. Στήν ὀργάνωση τών μορφῶν ὑπάρχει συνωστισμός, ταραχή καί κίνηση, πού σχηματοποιοῦνται σέ ἀνοιχτές πρὸς τά ἐπάνω, ἀκανόνιστες ἐπάλληλες καμπύλες πού ὀρίζουν τή θέση τών 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 τών χωριστῶν ἀντιδράσεων. ᾿Ακόμη καί οἱ συνοδοί τοῦ Χριστοῦ ἄγγελοι ἔχουν ζωηρή παρουσία. Ἡ πολυκοσμία καί ἡ κίνηση βαραίνουν στό στενόχωρο περιβάλλον. Οἱ ὅμιλοι τών μορφῶν συγκλίνουν στό κέντρο. Ἡ σκοτεινόχρωμη δόξα, φωτισμένη ἀπό τά λευκά ἱμάτια τών ἀγγέλων, ὑψώνεται μέ τό πύρινο ἑξαπτέρυγο σέ στήλη καί σχεδόν ἑνώνεται μέ τοὺς 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 ἥθος τοῦ δράματος συμβάλλουν ἐπίσης τό χρῶμα καί ὁ φωτισμός. Τό σκοτεινό γαλαζοπράσινο, τό φωτεινό κόκκινο, γκρί καί ἄσπρο στερεώνουν τή χρωματική σύνθεση: γαλαζοπράσινο στή δόξα, στοὺς φωτοστέφανους τών συνοδῶν τοῦ Χριστοῦ ἀγγέλων, στά φορέματα ἀποστόλων καί ἱεραρχῶν, πῶ σκοτεινό στό φόρεμα τῆς Παναγίας, καί στό ἑδάφος· κόκκινο στό σεντόνι τῆς νεκρικῆς κλίνης, στίς στέγες τοῦ μεγάλου οἰκοδομήματος ἀριστερά καί λίγο στά φορέματα· γκρί, 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 τών ἀγγέλων τῆς δόξας, στήν ψυχὴ τῆς Παναγίας, στά ὁμοφῶρια τών 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 γκρί 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 πρὸς κόκκινο στό χρυσογραμμένο ἱμάτιο τοῦ Χριστοῦ, ζωηρό ρόζ τοῦ κυκλάμινο στο ἱμάτιο τοῦ Παύλου, στά φορέματα ἄλλων μαθητῶν καί τών ἀγγέλων στά ὕψη, τό λαμπερό χρυσό στό βάθος τῆς εἰκόνας καί σέ πολλές λεπτομέρειες, ὥχρες καί καστανό, προσθέτουν στήν ἐντύπωση τῆς δυνατῆς καί ἰδιότυπης πολυχρωμίας. Σοφὴ 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 γκρί καί τοῦ ἄσπρου ἓνα οὐδέτερο στή μονωδία τών 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 νεκρικὴ κλίνη διατυπώνεται ἐπίσης μέ τοὺς διπλοὺς καί ζωηρά ἀντιθετοὺς χρωματισμούς στο ἱμάτιό τους, μέ ὥχρα καί γκρί στοῦ Ἰεφωνία, στοῦ ἄλλου μέ γκριζογάλανο καί ἔντονο ρόζ πού ἀντιφεγγίζει τά κόκκινα ἐπάνω.

Τά πρόσωπα ἔχουν ἄδρά χαρακτηριστικά καί σφιχτό, σκοτεινόχρωμο πλάσιμο (Εἰκ. 12 καί 13). Ἀποδίδονται μέ τήν παραδοσιακὴ τεχνικὴ, με καστανό προπλάσμο, 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 μαλακοὶ κυματισμοὶ τους διαγράφονται ἐπιδέξια μέ γραμμικές πινελιές. Πλούσια τά φορέματα, μέ πολλές πτυχές καί ἀποπτύγματα, τυλίγουν τό σῶμα, ἄλλοῦ μεγαλώνουν τόν ὄγκο του, τονίζουν καί προεκτείνουν ἢ κλείνουν πειθαρχημένα τήν κίνηση, μέ βαριές χρωματικές χαράξεις τών βασικῶν πτυχῶν καί μεταβαλλόμενες ἀποχρώσεις σέ γραμμές καί ἐπίπεδα τῆς φωτισμένης ἐπιφάνειας, στό ἴδιο τοπικό χρῶμα τοῦ ὑφάσματος.

Στήν Κοίμηση τῆς Κῶ ἡ ἀπόδοση τών μορφῶν διατηρεῖ στή μεθοδικὴ ὀργάνωσή της τή γραμμικὴ ἄνυση, τή ζωγραφικὴ αἴσθηση καί τήν πλαστικὴ εὐκίνησία τών ἔργων τοῦ ὕστερου 16ου αἰ., τήν ἐπιμέλεια καί τήν ἀκρίβεια τοῦ σχεδίου, τήν ἐκφραστικὴ ζωηρότητα,

τήν πειθαρχημένη ἐλευθερία στήν κίνηση. Ἡ χρονολόγησή της γύρω στό 1600 καί ὅπωςδήποτε πρίν ἀπό τό 1625, ὅπου περίπου τοποθετεῖται ἡ εἰκόνα τῶν Ἀγίων Ἀναργύρων, εἶναι πιθανή. Στήν εἰκόνα τῶν Χανίων (Εἰκ. 16 καί 18) τά στοιχεῖα τυποποιῶνται στό ἥσυχο καί ἐπίσημο, ζωγραφικότερο στίς φωτοσκιασμένες διαβαθμίσεις καί ἐκφραστικά πιό ἄτονο ὕφος της. Οἱ μορφές τῆς εἰκόνας τῆς Κῶ, μέ κανονικό ἀνάστημα καί βαρὺ κεφάλι, μεταβάλλονται στίς στενότερες, ψηλόλιγνες μορφές τῆς εἰκόνας τῶν Ἀγίων Ἀναργύρων, μέ τό μαλακότερο, πιό γλυκό στό δυτικότερο τόνο του πλάσιμο, ὅπου οἱ γραμμές τῶν «φώτων» λιγοστεύουν καί οἱ φωτισμένες ἐπιφάνειες περιορίζονται, μέ τίς στεγνότερες, συμβατικές στή γραμμὴ τους πτυχές καί τά ἔντονα, πιό λαμπερά, ἀλλά περιορισμένα φωτίσματα στά φορέματα, πού στήν ἀπλοποίησή τους ταιριάζουν καλύτερα στόν τύπο τῶν ἔργων τοῦ 17ου αἰ.

Οἱ δύο εἰκόνες, ἐκτός ἀπὸ τὴν εἰκονογραφία, ἔχουν προφανή ὁμοιότητα καί στοὺς φυσιογνωμικοὺς τύπους τῶν παριστανομένων μορφῶν (Εἰκ. 12, 13 καί 18). Ἀλλά ἡ ἐκφραστικὴ ἐνάργεια καί ἡ σχεδὸν τραχύτητα τῶν προσώπων στή μικρότερη παράσταση, ἡ σφιχτὴ διάπλαση, τὰ τονισμένα διαγράμματα τῶν χαρακτηριστικῶν, τὰ συσπασμένα φρύδια, ἡ ρυτίδωση τοῦ μετώπου, οἱ τονισμένοι κύκλοι στά μάτια, τὰ βαριά βλέφαρα καί τό βαρὺ, βυθισμένο βλέμμα, πού δίνουν ἔντονη θλίψη στήν ὄψη τους, ἀπαλύνονται στήν Κοίμηση τῶν Ἀγίων Ἀναργύρων. Στή δευτέρη εἰκόνα ἡ μελαγχολικὴ ἔκφραση τῶν προσώπων εἶναι χαλαρωμένη, ἡ ὄψη πιό ἥσυχη, συναισθηματικὰ συγκρατημένη καί ἀπόμακρη. Τὰ στοιχεῖα αὐτά ἐντάσσονται στίς γενικότερες διαφορὲς ὕφους τῶν δύο ἔργων. Εἶναι γι' αὐτό δύσκολο νά καθοριστεῖ ἂν ἡ ὁμοιότητα τῶν φυσιογνωμικῶν τύπων, πού ἄλλωστε διαπιστώνεται καί σέ σχέση μέ ἄλλα ἔργα ζωγράφων ἀπὸ τὰ Χανιά, ὅπως τοῦ Βενεδίκτου Ἐμπορίου καί τοῦ Νείλου¹³³, ὀφείλεται στήν ἐξάρτηση τῆς εἰκόνας τῶν Ἀγίων Ἀναργύρων ἀπὸ τό πρότυπο τῆς εἰκόνας τῆς Κῶ ἢ στή δημιουργία καί τῶν δύο ἀπὸ τὸν ἴδιο ζωγράφο, τό μοναχό Ἀμβρόσιο Ἐμπορο, μέ κάποια ἀπόσταση χρόνου ἀνάμεσά τους καί μέ διαφορετικὸ τό πνεῦμα τῆς τέχνης τους. Ἀνάλογες διαφορὲς πού ὑπάρχουν ἀνάμεσα στή ζωρότερη στό ρυθμὸ της εἰκόνα τῆς Δευτέρας Παρουσίας στήν Πινακοθήκη του Fabrigano, ἔργο τοῦ μοναχοῦ Ἀμβροσίου¹³⁴, καί στή μεγάλη Δευτέρα Παρουσία τοῦ ναοῦ τῶν Ἀγίων Ἀναργύρων στά Χανιά, πού ἔχει ἐπίσης τὴν ὑπογραφή του¹³⁵, δὲν ἀποκλείουν καί ἴσως εὐνοοῦν τὴν δευτέρη ὑπόθεση¹³⁶. Γιὰ μιὰ ὀριστικότερη θέση στό ζήτημα χρειάζεται ἡ συστηματικὴ μελέτη τῶν ἔργων τοῦ μοναχοῦ Ἀμβροσίου Ἐμπορίου, πού στό σύνολό τους σήμερα εἶναι ἀτελῶς γνωστά.

Σημειώθηκε στά προηγούμενα ἡ πιθανότητα τῆς στενῆς συγγένειας τοῦ μοναχοῦ Ἀμβροσίου Ἐμπορίου μέ τὸν ἐπίσης Χανιώτη, σύγχρονο καί συνονόματό του ζωγράφο Βενέδικτο Ἐμπόριο στή Βενετία, καθὼς καί ἡ πιθανότητα τῆς κοινῆς μαθητείας ἢ συνεργασίας τους στά Χανιά, προτοῦ ὁ Βενέδικτος φύγει γιὰ τὴ Βενετία, δηλαδὴ πρίν ἀπὸ τό 1605 περίπου, πού μαρτυρεῖται ἐκεῖ. Ὑπάρχουν πράγματι ὀρισμένα κοινὰ στοιχεῖα τῆς τέχνης τους πού εὐνοοῦν τὴν ὑπόθεση. Πρόκειται κυρίως γιὰ τὴν ὁμοιότητα τῶν φυσιογνωμικῶν τύπων στά ἔργα τους.

Ἔχει παρατηρηθεῖ γιὰ τὴ μεγάλη εἰκόνα τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου στό ναὸ τοῦ Ἀγίου Γεωργίου τῶν Ἑλλήνων τῆς Βενετίας, ὑπογραμμένο ἔργο τοῦ Βενεδίκτου, καθὼς καί γιὰ ἐπόμενα, ἀνυπόγραφα ἔργα πού τοῦ ἀποδίδονται, ὅτι οἱ ἰδιαίτεροι φυσιογνωμικοὶ τύποι τῶν παριστανομένων προσώπων πού μοιάζουν ν' ἀνήκουν στήν ἴδια οἰκογένεια, ἀποτελοῦν προσωπικὸ στοιχεῖο τῆς τέχνης του¹³⁷. Οἱ τύποι τῶν προσώπων πού ζωγράφησε ὁ Βενέδικτος δὲν ἀπέχουν πολὺ ἀπὸ τίς φυσιογνωμίες μέ τὴν ἴδια ἀδύνατη προσωπικότητα καί τὴν «οἰκογενειακὴ» ὁμοιότητα στήν Κοίμηση τῶν Ἀγίων Ἀναργύρων, πιθανότατα ἔργο τοῦ μοναχοῦ Ἀμβροσίου, οὔτε ἀπὸ τὰ πρόσωπα τῆς εἰκόνας τῆς Κῶ, πού ζωρότερα αὐτὰ μοιάζουν ἐπίσης νά εἶναι τῆς ἴδιας οἰκογένειας (Εἰκ. 12, 13 καί 18). Τό στρογγυλεμένο στήν ἐξωτερικὴ διαγραφή του, προεξέχον κρανίο, ὁ κοντὸς καί βαρὺς λαιμός, τὰ μικρά μᾶλλον μάτια μέ τὰ χαμηλωμένα, βαριά βλέφαρα, οἱ ἐλαφρὰ προεξαμμένες παρειές καί τό σαγόνι, τὰ μαλλιά πού χαμηλώνουν στρωτὰ στό μέτωπο καί γυρίζουν σέ βαθιὰ καμπύλη γυμνώνοντας τοὺς κροτάφους, τό χαρακτηριστικὸ στενόμακρο πρόσωπο στοὺς μεσήλικες, τὸ σχῆμα τῶν ἄλλων χαρακτηριστικῶν καί ὁ τρόπος τοῦ φωτισμοῦ τους μορφώνουν παραπλήσιες φυσιογνωμίες, πού οἱ διαφορὲς τους ἐντοπίζονται βασικά στό προσωπικὸ ὕφος τοῦ κάθε ζωγράφου καί στόν τρόπο τῆς τέχνης. Ὑπάρχουν καί ἄλλες ὁμοιότητες, πού διαπιστώνονται στή χρῆση τῶν διπλῶν, σέ ζωερὴ ἀντίθεση, χρωματι-

133. Ἀνδριανᾶκης, Εἰκόνες ἀπὸ τό ναὸ τῶν Ἀγίων Ἀναργύρων Χανίων, σ. 74. Γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ συνάφεια ἐπίσης τοῦ Θεοδώρου Πουλάκη μέ τὸν προηγούμενο Ἀμβρόσιο Ἐμπορο βλ. Ρηγόπουλος, Ὁ ἀγιογράφος Θεόδωρος Πουλάκης, σ. 141 κ.έ.

134. Βλ. ὑπόσημ. 92. Ἐνδιαφέρει νά σημειωθεῖ ὅτι ἡ εἰκόνα τοῦ Fabrigano ἀνῆκε ὡς τό 1678 στήν οἰκογένεια Venier τῆς Βενετίας (Bettini, Il pittore Ambrosio Monaco, σ. 469).

135. Βλ. ὑπόσημ. 87.

136. Σημειώνονται ἐπίσης ὡς κοινὰ στοιχεῖα οἱ ἀντίστοιχες διαφορὲς στό μέγεθος καί τό σχῆμα τῶν δύο εἰκόνων τῆς Δευτέρας Παρουσίας.

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

σμών στά φορέματα τῶν τυφλωμένων Ἑβραίων στήν Κοίμηση τῆς Κῶ καί τῶν Ἀγίων 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 προβλλόμενο 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 πιά πίσω πού ἀπλώνει τό χέρι μπροστά σέ μία φυγαλέα 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, δυτικότροπη εἰκόνα τῆς Παραβολῆς τοῦ Τελώνη καί τοῦ Φαρισαίου, δεξιὰ στό βάθος πίσω τῆς σκηνῆς, πού σχετίζεται στήν ὀπτική καί στή σχεδίασή της μέ τίς πόλεις στήν Κοίμηση τῆς Κῶ καί τῶν Ἀγίων 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 κοινωνία τοῦ Χάνδακα, θά ἦταν πιά εὐκολες οἱ τεχνοτροπικές 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