

Μνήμων

Τόμ. 28 (2007)



Τέχνη και ιδεολογία. Υποθέσεις σε δύο πίνακες
του ζωγράφου Δευτερεύοντος Σίφνου (18ος-19ος
αί.)

ΝΙΚΟΣ ΚΑΣΤΡΙΝΑΚΗΣ

doi: [10.12681/mnimon.77](https://doi.org/10.12681/mnimon.77)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΚΑΣΤΡΙΝΑΚΗΣ Ν. (2011). Τέχνη και ιδεολογία. Υποθέσεις σε δύο πίνακες του ζωγράφου Δευτερεύοντος Σίφνου (18ος-19ος αί.). *Μνήμων*, 28, 91-167. <https://doi.org/10.12681/mnimon.77>

ΝΙΚΟΣ ΚΑΣΤΡΙΝΑΚΗΣ

ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ. ΥΠΟΘΕΣΕΙΣ ΣΕ ΔΥΟ ΠΙΝΑΚΕΣ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ ΔΕΥΤΕΡΕΥΟΝΤΟΣ ΣΙΦΝΟΥ (18ος-19ος ΑΙ.)

Στην παρούσα εργασία λαμβάνεται ως δεδομένο ότι η ιστορία της τέχνης κερδίζει από ερμηνευτικές προσπάθειες, που επιχειρούν να αντιμετωπίσουν τα έργα τέχνης πρωτίστως ως ιδεολογικές εκφράσεις της κοινωνίας για την οποία παράχθηκαν και από την οποία αυτά προέρχονται.

1. Ζωγράφος και έργα

Στο πλαίσιο μιας τέτοιας προσπάθειας η περίπτωση του Σίφνιου ζωγράφου «Δευτερεύοντος» (μέσα 18ου αι.-1829) ανταποκρίθηκε με ικανοποιητικό τρόπο.¹ Ο ζωγράφος αυτός δεν έχει ακόμη μελετηθεί συστηματικά. Μια πρώτη σκιαγράφιση του έργου και του βίου του από τον Ι. Ράμφο, το 1973,² και από τον Μ.

1. Το όνομα του Δευτερεύοντος είναι Αγάπιος (με αυτό υπογράφει τη διαθήκη του και δύο φορητές εικόνες στη Σέριφο), αλλά ως προς το επώνυμο υπάρχει ένα ζήτημα. Ορθά ο Σ. Συμεωνίδης είναι επιφυλακτικός όσον αφορά το επώνυμο «Πρόκος» (Σ. Συμεωνίδης, «Σίφνιοι και ξένοι ζωγράφοι στη Σίφνο. Κατάλογος – έργα – μαρτυρίες (1450-1830)», *Σιφνιακά* 8 (2000) 107, σημ. 17), ισχυριζόμενος ότι δεν έχουν προσκομιστεί στοιχεία. Από την άλλη πλευρά, όμως, πρέπει να ληφθεί υπόψη η μαρτυρία του ίδιου του Δευτερεύοντος, ο οποίος στη διαθήκη του αναφέρεται ρητά στον ανιψιό του «Γεωργάκη Πρόκο». Για το αν ο Γεωργάκης ήταν ανιψιός («επ' αδελφή» ή «επ' αδελφώ») μπορούν να γίνουν κάποιες υποθέσεις. Ο Αγάπιος φαίνεται ότι είχε δύο αδελφές («παπαδιά», Φλουρέζα) και δύο αδελφούς (Νικολάκης, Αγγελέτος). Από τα συμφραζόμενα της διαθήκης του συνάγεται ότι, κατά πάσα πιθανότητα, ο «Γεωργάκης Πρόκος» ταυτίζεται με τον «Γεωργάκη του αδελφού μου του Νικολάκη». Επιπλέον, με βάση ένα προικοσύμφωνο του 1824, η «παπαδιά» φέρεται σύζυγος του παπά Νικολάου Μαγγανάρη, «εντιμότατου άρχοντος των εκκλησιών», και άρα τα τέκνα της δεν ήταν δυνατόν να φέρουν το επώνυμο «Πρόκος». Επομένως, αυξάνονται οι πιθανότητες το επώνυμο «Πρόκος» να ανήκε σε έναν από τους αδελφούς του Αγάπιου και, κατά συνέπεια, και στον ίδιο. [Τα έγγραφα αυτά, και επιπλέον τη διαθήκη του Αγγελέτου, βλ. στο: Ι. Ράμφο, «Ο Δευτερεύων Σίφνου», *Κιμωλιακά* 3 (1973) 290-296· ο Ράμφος δεν αναφέρει πού βρίσκεται το «Μαρία» ως όνομα της «παπαδιάς» (ό.π., 271)].

2. Ι. Ράμφο, «Ο Δευτερεύων...», ό.π., 269-296.

Χατζηδάκη, το 1987,³ συνιστούν πάνω από το 50% των σημερινών γνώσεών μας για αυτή την ενδιαφέρουσα καλλιτεχνική φυσιογνωμία της εποχής.⁴ Απογραφή της καλλιτεχνικής παραγωγής του Δευτερεύοντος υπάρχει στο λήμμα του Μ. Χατζηδάκη, στον προαναφερθέντα τόμο – πρέπει να αντιπαραβάλλεται, όμως, εξαιτίας κάποιων διορθωτικών παρατηρήσεων, προσθηκών, και για λόγους τεκμηρίωσης, με τις αναφορές που κάνουν στην παραγωγή του ζωγράφου, εκτός από τον Ι. Ράμφο, ⁵ και οι: Κ. Φ. Καλαφάτη-Α. Κατσελάκη,⁶ Σ. Συμεωνίδης,⁷ και Θ. Συνοδινός.⁸ Η τελευταία αυτή εργασία, μάλιστα, έδειξε ότι ο τελικός κατάλογος

3. Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, 1, Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε. 33, Αθήνα 1987, σ. 261-263.

4. Όσον αφορά τα βιογραφικά του Δευτερεύοντος, ο ίδιος αναφέρει στη διαθήκη του ότι ο πατέρας του ήταν κληρικός με το αξίωμα του «πρωτεκδικίου» (ο Μ. Χατζηδάκης, στο ίδιο, σ. 261, αναφέρεται εσφαλμένα σε κάποιον «Νικόλαο Πρόκο, πρωτέκδικιο»· πβ. Σ. Συμεωνίδης, *ό.π.*, 107, σημ. 17). Ο Αγάπιος ακολούθησε κι αυτός το ιερατικό επάγγελμα και έφτασε στον βαθμό του «δευτερεύοντος», έναν βαθμό πριν τον πρωτοπρεσβύτερο (πβ. Ι. Ράμφο, *ό.π.*, 271, σημ. 4). Στην πραγματικότητα ανήκε στην τάξη των μοναχών (σε πολλά από τα έργα του και στη διαθήκη του υπογράφει: «ιερομόναχος») και, επομένως, αν όντως η καταχώρηση αρ. 356 του οικισμού του Αρτεμώνα σε απογραφή του 1828 αφορά τον Δευτερεύοντα (Σ. Συμεωνίδης, «Στατιστικά και κοινωνικά της Σίφνου, έτους 1828», *Σιφνιακά* 10 (2002) 139], πρέπει να δεχτούμε: α) ότι ο αριθμός «1» που εμφανίζεται στη στήλη των «παιδών» πρέπει να μεταφερθεί στη στήλη του «αθροίσματος ψυχών», αμέσως δεξιά: να δεχτούμε δηλ. ότι ο Δευτερεύων δεν είχε παιδιά, ούτε ήταν νυμφευμένος, πράγμα που, άλλωστε, φαίνεται και στη διαθήκη του, β) ότι ο Δευτερεύων, αν και μοναχός, λειτουργούσε εντός της τοπικής κοινότητας ως ενοριακός εφημέριος, και γ) ότι προς το τέλος της ζωής του ο Δευτερεύων είχε ανέλθει στον βαθμό του πρωτοσύγκελου (πβ. Σ. Συμεωνίδης, «Εκκλησιαστική ιστορία της Σίφνου», *Σιφνιακά* 4 (1994) 155, πίν. VI). Το πού διδάχθηκε την τέχνη της αγιογραφίας παραμένει άδηλο. Οι πληροφορίες ότι πέρασε από το Άγιο Όρος και την Κωνσταντινούπολη στερούνται προς το παρόν τεκμηρίωσης (βλ. Ι. Ράμφο, *ό.π.*, 271· Μ. Χατζηδάκης, *ό.π.*, σ. 261· και πβ. Σ. Συμεωνίδης, «Σίφνιοι και ξένοι ζωγράφοι...», *ό.π.*, 107-108). Σύμφωνα με μία υπόθεση, ως ζωγράφος μαθήτευσε στη σιφνιακή μονή του Προφήτη Ηλία, όπου (καθώς αναφέρει ο ίδιος στη διαθήκη του) «εγίνηκε διάκος», και όπου κατά τα τέλη του 18ου αι. μαρτυρούνται δύο ηγούμενοι ζωγράφοι (βλ. Ι. Ράμφο, *ό.π.*, 291· Σ. Συμεωνίδης, «Περά πατριαρχική και σταυροπηγιακή μονή του Προφήτου Ηλίου της Σίφνου», *Σιφνιακά* 2 (1992) 72· ο ίδιος, «Κοινωνία και παιδεία στη Σίφνο κατά την Τουρκοκρατία (1537-1821)», *Σιφνιακά* 5 (1995) 132). Με τα έως τώρα στοιχεία, ο Δευτερεύων φαίνεται ότι έζησε όλη τη ζωή του στη Σίφνο, εργαζόμενος από καιρό σε καιρό σε κοντινά νησιά. Σύμφωνα με μία μαρτυρία, ο Αγάπιος διατηρούσε στη Σίφνο εργαστήριο, όπου μαθήτευαν νέοι ζωγράφοι (Σ. Συμεωνίδης, *Ιστορία της Σίφνου*, Αθήνα 2002, σ. 200· πβ. και Α. Φωτόπουλος, «Σύμμεικτα Κιμωλιακά», *Κιμωλιακά* 6 (1976) 233, αρ. 76).

5. Ι. Ράμφο, *ό.π.*, 274-290.

6. Κ.-Φ. Καλαφάτη, Α. Κατσελάκη, «Έργα του Δευτερεύοντος Σιφνίου στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο», *Πρακτικά Α' Διεθνούς Σιφνιακού Συμποσίου* (Σίφνος, 25-28 Ιουνίου 1998), Β', Εταιρεία Σιφνιακών Μελετών, Αθήνα 2001, 257-272.

7. Σ. Συμεωνίδης, «Σίφνιοι και ξένοι ζωγράφοι...», *ό.π.*, σ. 107-108.

8. Θ. Συνοδινός (πρωτοπρεσβ.), «Σίφνιοι αγιογράφοι στην Αμοργό», *Πρακτικά Β'*

των έργων του Δευτερεύοντος εκκρεμεί ακόμη, ίσως και σε σημαντικό βαθμό.⁹

Αφορμή της παρούσας εργασίας είναι ένα ζεύγος πινάκων του ζωγράφου, το οποίο φυλάσσεται στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο. Ο ένας πίνακας έχει θέμα την «Ιστορία της Σωσάννας» (εικ. 1) και ο άλλος τον «Έρωτα» (εικ. 2). Οι πίνακες δημιουργήθηκαν πιθανότατα στη Σίφνο. Το ότι κατασκευάστηκαν με σκοπό να αποτελούν ζεύγος, αποδεικνύεται όχι μόνο από τη σύγκριση των διαστάσεων και της τεχνικής, που είναι και στις δύο περιπτώσεις όμοια,¹⁰ αλλά και από τον τρόπο που είναι υπογεγραμμένοι,¹¹ από τον τρόπο με τον οποίο έφτασαν να ενταχθούν στη συλλογή του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου,¹² καθώς και από το θέμα τους.

Η καταγραφή στο ευρετήριο του Μουσείου φαίνεται να μην κατανοεί πλήρως το θέμα του «Έρωτα».¹³ Η αναφορά του ευρετηρίου στα «θαλάσσια θηρία»

Διεθνούς Σιφναϊκού Συμποσίου (Σίφνος, 27-30 Ιουνίου 2002), Β', Σύνδεσμος Σιφναϊκών Μελετών, Αθήνα 2005, σ. 191-220.

9. Μέχρι στιγμής, εκτός από το Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο και μία ιδιωτική συλλογή της Αθήνας, έργα του έχουν καταγραφεί στην Σίφνο, Κίμωλο, Κύθνο, Σέριφο, Αμοργό, και Ύδρα.

10. 1) «Ιστορία της Σωσάννας» (BM836/T789): 47x65 εκ., 2) «Έρωτας» (BM837/T773): 50,5x66,5 εκ. Οι δύο πίνακες είναι ζωγραφισμένοι με την τεχνική της αβογέμπερας, και η επιφάνεια που φέρει τη ζωγραφική είναι ύφασμα (καμβάς), τεντωμένο ελεύθερα πάνω σε τελάρο – δεν είναι δηλ. κολλημένο πάνω σε συμπαγές ξύλο. Τα έργα περιβάλλονται από ξύλινο πλαίσιο που φέρει και αυτό ζωγραφική, και που απαρτίζεται από τέσσερα κομμάτια ενωμένα στις γωνίες. Στοιχείο που εννοποιεί τα δύο έργα είναι και ο τρόπος χρήσης των χρωμάτων: του κόκκινου, του πράσινου και του κίτρινου.

11. Η «Ιστορία της Σωσάννας» φέρει την υπογραφή: «ΧΕΙΡ ΔΕΥΤΕΡΕΥΩΝ ΣΙΦΝΟΥ», ενώ ο «Έρωτας» φέρει τη χρονολόγηση: «ΑΩΚΕ' ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ Ζ'» (=7 Νοεμβρίου 1825). Το σύνολο των επιγραφών και των άλλων κειμένων που καταγράφονται επάνω στους πίνακες είναι γραμμένες, χωρίς αμφιβολία, από το ίδιο χέρι. Ας παρατηρηθεί, π.χ., ο τρόπος (ίδιος και στους δύο πίνακες) με τον οποίο βραχύνεται ο δίφθογγος «ευ».

12. Οι δύο πίνακες έφτασαν στο Μουσείο μέσω αγοράς το έτος 1918, και είναι καταχωρισμένοι στο ευρετήριο σε μία κοινή καταγραφή ως εξής: «Ιστορία της Σωσάννας». Δύο εικόνες του αυτού μεγέθους και τέχνης. Εισ την μίαν οι γέροντες καταλαμβάνουν γυμνήν την Σωσάναν. Αριστερά η κρίσις. Εισ την άλλην εν τω μέσω επί στήλης «Ο Έρωτας» με διπλήν σάλπιγγα. Εκατέρωθεν γυναίκες παίζουσαι όργανα, εξερχόμεναι από στομάτων θαλασσίων θηρίων. "1825". Το πλαίσιον με δημώδεις διακοσμήσεις. Και η όλη τέχνη δημώδης. Διατ[ήρησις] καλλίστην. Έφτασαν λοιπόν μαζί, προερχόμενοι από μία κοινή πηγή. Πράγματι, στα Πρακτικά της ΚΑ' Συνεδρίας (28/12/1918) της Εφορευτικής Επιτροπής (η οποία διοικούσε το Μουσείο από την ίδρυσή του το 1914 έως το 1925) αναφέρεται: «Η Επιτροπή αποφασίζει να αγορασθώσι προς πλουτισμόν του Μουσείου τα εξής έργα βυζαντινής τέχνης: Παρά του Αθ. Μαρτίνη: 1) [...] 2) Δύο εικόνες επί χονδρού λινού της ίδιας τέχνης και μεγέθους 0,65x0,47 παριστάνουσα [sic] την "Ιστορίαν της Σωσάννας" (αωκε') αντί δρχ. 140». Ο αρχαιοπώλης Αθανάσιος Μαρτίνης τροφοδοτούσε συχνά με υλικό το Μουσείο την εποχή αυτή. Οι πηγές απ' όπου το αντλούσε μένουν φυσικά άδηλες.

13. Απ' όσο γνωρίζω, η πρώτη βιβλιογραφική μνεία στον πίνακα αυτόν γίνεται στο:

συνάδει με την (λανθασμένη κατά την άποψή μας) ανάγνωση του θέματος από τον Μ. Χατζηδάκη, ο οποίος πρώτος κάνει λόγο για «Σειρήνες», μαρτυρώντας ότι το έργο αντιμετωπίστηκε με αισθητικά μόνον κριτήρια στο πλαίσιο της λεγόμενης λαϊκής τέχνης. Το ότι τις «Σειρήνες» τις «βλέπουν» στη συνέχεια και άλλοι αποδεικνύει τον βιαστικό τρόπο της ανάγνωσης του έργου και την απουσία μιας κάποιας προσπάθειας να ενταχθεί αυτό στα κοινωνικά του συμφραζόμενα.¹⁴ Αποτέλεσμα βιασύνης αποτελεί και η ενίοτε λανθασμένη ανάγνωση του τετράστιχου που έχει καταγραφεί στο ελεύθερο πεδίο του συγκεκριμένου πίνακα, και το οποίο πρέπει να διαβαστεί ως εξής:

ΠΑΙΖΟΥΣΙ Κ(ΑΙ) ΧΟΡΕΥΟΥΣΙ Κ(ΑΙ) ΠΩΣ ΠΕΤΟΥΝ ΝΟΜΙΖΟΥΝ /
ΟΛΑΙΣ (Τ)ΟΥ ΚΟΣΜΟΥ ΤΑΙΣ ΧΑΡΑΙΣ ΘΑΡΡΟΥΣΙ ΠΩΣ ΚΕΡΑΙΖΟΥΝ
/ ΔΕΝ ΞΕΥΡΟΥΝ ΠΩΣ ΕΥΡΙΣΚΟΝΤΑΙ ΕΙΣ ΣΤΟΜΑΤΑ ΘΗΡΙΩΝ /
ΤΟΥΤΟ<Υ> (Τ)ΟΥ ΕΡΩΤΟΣ ΔΗΛΟΙ ΤΟ ΠΑΘΟΣ ΤΟ ΑΧΡΕΙΟΝ.¹⁵

Γ. Α. Σωτηρίου, *Οδηγός του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Αθήνα ²1931, σ. 144. Στην πρώτη έκδοση του *Οδηγού* (1924), το έργο δεν αναφέρεται. Ακολουθούν: Ι. Ράμφος, «Ο Δευτερεύων...», *ό.π.*, 288· Μ. Χατζηδάκης, *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, ΙΑ' (1975), σ. 261 (όπου και έγχρωμη φωτογραφική αποτύπωση του έργου)· Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι...*, *ό.π.*, σ. 122, 261-263· Κ.-Φ. Καλαφάτη, Α. Κατσελάκη, *ό.π.*, σ. 259. Αποτυπώσεις του έργου υπάρχουν ακόμη στα: Μ. Χατζηδάκης, *Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών. Η βυζαντινή εικόνα*, Απόλλων [μεγάλο σχήματος], Αθήνα χ.χ., σ. 62 (αρ. 43)· Μ. Ανδρόνικος, Μ. Χατζηδάκης, Β. Καραγιώργης (επιμ.), *Τα ελληνικά μουσεία*, Αθήνα 1974, σ. 338, σ. 350, εικ. 25· John Taylor, *Icon painting*, Οξφόρδη, Phaidon, 1979, σ. 49· Α. Δεληβορριάς, «Η παραδοσιακή τέχνη των νησιών του Αιγαίου», *Το Αιγαίο. Επίκεντρο ελληνικού πολιτισμού*, Αθήνα, Μέλισσα, 1992, σ. 303, εικ. 119· *Post-Byzantium: The Greek-Renaissance. 15th-18th century treasures from the Byzantine & Christian Museum, Athens* (Κατάλογος έκθεσης του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου, Νέα Υόρκη 2002-2003), Νέα Υόρκη 2002, σ. 51. Μία σύντομη αλλά περιεκτική αναφορά στον πίνακα κάνει ο G. Galavaris, *The icon in the life of the Church*, *Iconography of Religions XXIV*, 8, Λέιντεν 1981, σ. 21-22 και πίν. XXXVIIIc.

14. Στην ανάγνωση του θέματος ο Ράμφος (*ό.π.*, 288) θεωρεί ότι ο νέος και η νέα της παράστασης εξέρχονται από το στόμα των θηρίων, μολονότι (κατά τη δική μας ανάγνωση) αυτοί στην πραγματικότητα καταβροχθίζονται. Ο Μ. Χατζηδάκης (*Ιστορία...*, *ό.π.*, σ. 261-262· *Έλληνες ζωγράφοι...*, *ό.π.*, σ. 122) επιγράφει το έργο: «Έρωτας τυφλός ανάμεσα στις Σειρήνες». Ο G. Galavaris (*ό.π.*, σ. 22) επισημαίνει για πρώτη φορά την εσφαλμένη αναγνώριση του θέματος, αλλά ταυτόχρονα ισχυρίζεται ότι ο πίνακας «contains verses of a folklore song, popular in the island of Siphnos» και ότι «the moralizing character of the theme echoes Greek antiquity», θέσεις που, όπως θα δούμε παρακάτω, τελικά δεν στερούνται προβληματών. Ο Α. Δεληβορριάς (*ό.π.*) επαναφέρει τις «Σειρήνες», έντεκα χρόνια αργότερα. Οι Καλαφάτη-Κατσελάκη (*ό.π.*, σ. 259) επανέρχονται στην ορθή ανάγνωση, εννέα χρόνια μετά: «πρόκειται για ζευγάρι νέων που υφίστανται τα δεινά του έρωτα». Έναν χρόνο αργότερα, στον κατάλογο *Post-Byzantium* (*ό.π.*) οι «Σειρήνες» επανακάμπτουν, και από κεκτημένη ταχύτητα το έργο επιγράφεται και πάλι: «Blind Eros among Sirens».

15. Ο Ράμφος (*ό.π.*, 288) διαβάζει σωστά το τετράστιχο. Ο Χατζηδάκης (*Ιστορία...*, *ό.π.*, σ. 262· *Έλληνες ζωγράφοι...*, *ό.π.*, σ. 122), διαβάζει (εσφαλμένα) «θωρούσι και κερδί-

Από εικονογραφική άποψη νομίζουμε ότι το έργο πρέπει να διαβαστεί κάπως έτσι: Στο κέντρο της ζωγραφικής επιφάνειας υψώνεται πορφυρός κίονας, στην κορυφή του οποίου απεικονίζεται καθισμένη μία νεαρή ανδρική μορφή, ο Έρωτας. Είναι φτερωτή και, κρατώντας ταυτόχρονα δύο σάλπιγγες, στραμμένες η μία δεξιά και η άλλη αριστερά, σαλπίζει. Έχει δεμένα τα μάτια και το μόνο ένδυμα που φορά είναι ένα περιζώμα. Χαμηλά, εκατέρωθεν της βάσης του κίονα, έχουν απεικονιστεί αντρωποί δύο δράκοντες. Στα ανοιχτά τους στόματα βρίσκονται παγιδευμένες δύο επίσης φτερωτές, γυμνές νεαρές μορφές έτοιμες να καταβροχθιστούν, όπως δείχνει το αίμα που ήδη ρέει στις παρειές των θηρίων. Βάσιμα μπορούμε να υποθέσουμε ότι η δεξιά μορφή, η οποία φέρει περιδέραιο, ενώτιο και χτυπάει ένα ντέφι, είναι γυναικεία, ενώ η αριστερή, η οποία φέρει μόνο ενώτιο και παίζει ένα βιολί, είναι ανδρική.

Ο συνδυασμός κειμένου και εικόνας αποσαφηνίζει το νόημα της παράστασης: πρέπει να εκληφθεί ως αλληγορία του ερωτικού πάθους και, σε τελευταία ανάλυση, ως απεικόνιση των αποτελεσμάτων του έρωτα των δύο νέων, οι οποίοι είτε επειδή αγνοούν, είτε επειδή υποτιμούν τις συνέπειες, αφήνονται να κυβερνηθούν από το πάθος που τους «καταβροχθίζει», δηλαδή που τους φθείρει σωματικά και πνευματικά.

Αποκαλώντας τον έρωτα «αχρείον πάθος», το έργο αποκτά αμέσως χαρακτηριστήρα καταγγελίας. Η καταγγελία συνίσταται στην επισήμανση της απειλής, του θανάσιμου κινδύνου στον οποίον οδηγεί αναπόφευκτα (έτσι τουλάχιστον υποστηρίζει το έργο) το πάθος του έρωτα. Από εικονογραφικής πλευράς, η επισήμανση επιτυγχάνεται με την απεικόνιση των θηρίων που καταβροχθίζουν τους δύο ερωτευμένους νέους. Οι τελευταίοι, φέροντας φτερά στους ώμους, σύμφωνα με το τετράστιχο, έχουν απορροφηθεί ολότελα από τα συναισθήματά τους. Πέραν τούτου, ο ζωγράφος μοιάζει να αποδίδει σημασίες και στα βλέμματα: το βλέμμα της γυναίκας, δεξιά, μας οδηγεί στο βλέμμα του άνδρα, αριστερά, και αυτό το τελευταίο μας οδηγεί ψηλά, στον «τυφλό» Έρωτα, δηλαδή σε ένα αδιέξοδο. Αν, όμως, ο οδηγός είναι τυφλός, ποια μπορεί να είναι η τύχη όσων τον εμπιστεύονται και τον ακολουθούν;

Ο καταγγελτικός χαρακτήρας του («Έρωτα») ενισχύεται περαιτέρω, δεδομένου ότι ο δεύτερος πίνακας, με θέμα την «Ιστορία της Σωσάννας» (εικ. 1), εκφράζει την ίδια κριτική στάση απέναντι στο ερωτικό πάθος με αφορμή ένα γνωστό βιβλικό παράδειγμα. Πρόκειται για την εικονογράφηση ενός επεισοδίου από την Παλαιά Διαθήκη (Δανιήλ, § 1-64, πριν από το κεφ. Α'). Στο επεισόδιο αυτό δύο ευπόληπτοι γέροι δικαστές, οι οποίοι επιχείρησαν να επιβάλουν τον παράνομο πόθο τους στη νεαρή και ήδη νυμφευμένη Σωσάννα,

ζουν» και «τούτο», αντί του ορθού «τούτου». Οι Καλαφάτη-Κατσελάκη, πάλι (ό.π., σ. 259), διαβάζουν (εσφαλμένα) το «πετούν» ως «μεθούν».

ενώ αυτή έπαιρνε το λουτρό της στον κήπο του σπιτιού της (σκηνή δεξιά), αποκαλύπτονται από τη θεϊκά εμπνευσμένη κρίση του προφήτη Δανιήλ (σκηνή άνω αριστερά) και τελικά τιμωρούνται με θάνατο (σκηνή κάτω αριστερά). Από πρώτη άποψη, η βασική διαφορά ανάμεσα στα δύο έργα είναι ότι στην περίπτωση της «Σωσάννας» το παράδειγμα (exemplum) αντλείται κατευθείαν από το ήδη υπάρχον θεματολόγιο της θρησκευτικής τέχνης.¹⁶ Αν, όμως, τα δύο έργα αντιμετωπιστούν συνδυαστικά (όπως δηλ. είχαν αντιμετωπιστεί και από τον δημιουργό τους την εποχή που κατασκευάστηκαν), αντιλαμβάνεται κανείς εύκολα ότι το θέμα τους είναι όμοιο. Και τα δύο, εκκινώντας από διαφορετικού τύπου κείμενα (το ένα βιβλικό και σε πεζό λόγο, το άλλο σύγχρονο στιχούργημα σε δεκαπεντασύλλαβο στίχο, δημιουργημένο πιθανότατα ad hoc από τον ίδιο τον ζωγράφο) καταφέρονται ενάντια στο ερωτικό πάθος ή στον σεξουαλικό πόθο. Και στις δύο περιπτώσεις το αποτέλεσμα είναι μια ηθικολογία με εκκλησιαστική χροιά, η οποία εκφέρεται με μια καλλιτεχνική γλώσσα που διατηρεί αποστάσεις (στον ένα ή στον άλλο βαθμό) από τη μεσαιωνική καλλιτεχνική γλώσσα της ορθόδοξης Εκκλησίας.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι, από τα δύο έργα, ο «Έρωτας» είναι το πιο πρωτότυπο. Μέχρι σήμερα δεν έχει δημοσιευθεί κάποια προσπάθεια εντοπισμού των πηγών της εικονογραφίας ή του τετράστιχου και, απ' ό,τι γνωρίζουμε, τόσο το θέμα και ο τρόπος με τον οποίο αυτό αποδίδεται εικονογραφικά, όσο και οι τέσσερις συγκεκριμένοι στίχοι αποτελούν *unica*.¹⁷ Αν λάβουμε υπόψη μας την καλλιτεχνική παραγωγή του Δευτερεύοντος, όμως, καθώς και τα γνωστά σε μας στοιχεία της προσωπικής του διαδρομής, δεν θα ήταν καταρχήν άστοχο να

16. Για το εικονογραφικό θέμα της «Σωσάννας» βλ. H. van de Waal, *Iconclass. An iconographic classification system*, 7 (Bibliography), Άμστερνταμ 1982, σ. 130-131. Για το θέμα στην ορθόδοξη εκκλησιαστική τέχνη βλ. Γ. Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές επιδρομές στη μεταβυζαντινή ζωγραφική: προβλήματα πολιτιστικού συγκρητισμού*, τ. Α', Αθήνα 1998, σ. 135-138 (και προσθήκη στις σ. 293-294)· ο ίδιος, «Ο βίος της Σωσάννας ως αρετολογικό και ψυχοφελές εικαστικό κείμενο με αφετηρία μια εικόνα στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών», *Λαμπηδών. Αφιέρωμα στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη*, 2, Αθήνα 2003, σ. 663-676. Για το συγκεκριμένο έργο του Δευτερεύοντος βλ. Κ.-Φ. Καλαφάτη, Α. Κατσελάκη, *ό.π.*, σ. 258. Για την πρακτική του exemplum στην παραινετική χριστιανική φιλολογία βλ. σύντομα: Α. Σφοΐνη, *Ξένοι συγγραφείς μεταφρασμένοι στα ελληνικά, 15ος-17ος αιώνας*, Αθήνα, Κ.Ν.Ε./Ε.Ι.Ε., 2003, σ. 85-86. Για μία διαφορετική νοηματοδότηση (με κριτικό και πάλι χαρακτηρισμό) του εικονογραφικού θέματος της «Ιστορίας της Σωσάννας» στη δυτικοευρωπαϊκή τέχνη του 16ου αι. βλ. Γ. Δανέζης, «Senex amans: το δημώδες ποίημα για τον γέρο και το κορίτσι (*Περί γέροντος*)», Π. Αγαπητός, Μ. Πιερής (επιμ.), *Τ' αδόνιν κείνον που γλυκά θλιβάται. Εκδοτικά και ερμηνευτικά ζητήματα της δημώδους ελληνικής λογοτεχνίας στο πέρασμα από τον Μεσαίωνα στην Αναγέννηση (1400-1600)*, Πρακτικά του 4ου Διεθνούς Συνεδρίου Neograeca Medii Aevi (Νοέμβριος 1997, Λευκωσία), Ηράκλειο 2002, σ. 431 με σημ. 6, σ. 444 με σημ. 43.

17. Σε ό,τι αφορά το τετράστιχο, στο Γ. Α. Σωτηρίου, *Οδηγός...*, *ό.π.*, σ. 144,

αναζητήσουμε τις εικονογραφικές πηγές του έργου στη θρησκευτική εικονογραφία της ορθόδοξης Εκκλησίας.

Είναι, π.χ., αρκετά σαφές ότι εννοιολογικά (δηλ. με βάση τη λειτουργία τους στο νόημα της παράστασης) οι δράκοντες παραπέμπουν σε αντίστοιχους από παραστάσεις της Δευτέρας Παρουσίας (εικ. 3).¹⁸ Επιπλέον, το μοτίβο του κίονα με τον Έρωτα στην κορυφή θυμίζει στυλίτες όπως τον Άγ. Αλύπιο, ο οποίος έγινε τρέχον θέμα κατά τον 17ο αι. στη θρησκευτική τέχνη της ορθόδοξης Εκκλησίας, όταν απεικονίστηκε επανειλημμένως από τον ζωγράφο Εμμανουήλ Τζάνε (εικ. 4).¹⁹

Αυτό που μας ξαφνιάζει στον «Έρωτα» είναι η ανανεωτική εικονογραφική του διάθεση. Το ίδιο το έργο, εφ' όσον δημιουργήθηκε για να βρισκείται δίπλα σε ένα άλλο έργο με καθαρά θρησκευτικό θέμα, αρίσταται άμεσα από την παραδοσιακή εκκλησιαστική ζωγραφική. Ο διάλογος που αναπτύσσεται ανάμεσα στους δύο πίνακες θα μπορούσε να θεωρηθεί τολμηρός από την άποψη της καλλιτεχνικής πρόθεσης. Αλλά, όπως ελπίζουμε να δείξουμε, η ρίζα της διαφοροποίησης των δύο έργων μάλλον έχει την αιτία της στη διαφοροποίηση του κοινού τους, προς το οποίο οι πίνακες απευθύνονται με τρόπο τέτοιο, ώστε να πουν τα ίδια πράγματα με δύο διαφορετικούς τρόπους, χρησιμοποιώντας δηλ. δύο διαφορετικές ρητορικές.

Με άλλα λόγια, αυτό που ισχυριζόμαστε είναι ότι η εικονογραφική διαφοροποίηση ανάμεσα στους πίνακες πηγάζει από κοινωνικές αιτίες, από το γεγονός ότι ως ζεύγος οι πίνακες αντανακλούν μια κοινωνική διαφοροποίηση. Αυτή είναι μία βασική υπόθεση της εργασίας μας.

2. Καλλιτεχνική ανανέωση και κοινωνική κριτική

Οι ανανεωτικές τάσεις (ιδίως ως προς το θεματολόγιο και την εικονογραφία, αλλά εν μέρει και ως προς την τεχνοτροπία) είναι ιδιαίτερος εμφανείς στη συ-

αφίνεται να υπονοηθεί κάποια ενδεχόμενη σχέση του τετράστιχου με τον *Ερωτόκριτο* του Βιτσέντζου Κορνάρου (η αναφορά στο έργο είναι: «ο έρωτας εκ στίχων του Ερωτοκρίτου»), πράγμα που, όμως, δεν αληθεύει.

18. Ένα παράδειγμα βρίσκω πρόχειρα σε τοιχογραφία με παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας, η οποία απεικονίζεται στη λιτή της μονής Γρηγορίου, στο Άγ. Όρος (το σύνολο των τοιχογραφιών, ζωγραφισμένο από Καστοριανούς καλλιτέχνες, χρονολογείται στα 1779). Βλ. Ν. Ζίας, Σ. Καδάς, *Ιερά μονή οσίου Γρηγορίου Αγίου Όρους: οι τοιχογραφίες του καθολικού, Άγιο Όρος 1998*, εικ. 265 (παρατηρώ κυρίως τον δράκοντα που βρίσκεται πάνω από το τύμπανο της θύρας)· πβ. και εικ. 226. Δυστυχώς δεν είχα πρόσβαση σε μία «μεγάλη εικόνα» της Δευτέρας Παρουσίας, ζωγραφισμένη από τον ίδιο τον Δευτερεύοντα και ευρισκόμενη στον ναό της Οδηγήτριας στην Κίμωλο. Βλ. Ι. Ράμφορ, «Ο Δευτερεύων...», ό.π., 274· Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι...*, ό.π., σ. 263 (αρ. 14)· Θ. Χρ. Αλιπράντης, *Θησαυροί της Σίφνου. Εικόνες των ναών και των μονών*, Αθήνα 1979, σ. 38 (αρ. 12).

19. Βλ. Ν. Δρανδάκης, *Ο Εμμανουήλ Τζάνε Μπουνιαλής θεωρούμενος εξ εικόνων του*

νολική παραγωγή της εκκλησιαστικής ζωγραφικής του 18ου και των αρχών του 19ου αι. Αν μάλιστα λάβουμε υπόψη και τη δυναμική εμφάνιση της λεγόμενης κοσμικής ζωγραφικής κατά την περίοδο αυτή, η ανανέωση αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό της συνολικής ζωγραφικής παραγωγής.²⁰

Οι ανανεωτικές αυτές τάσεις οφείλονται αφ' ενός σε ό,τι ο Μ. Χατζηδάκης έχει αποκαλέσει «κοινωνική μετατόπιση των φορέων της τέχνης»,²¹ δηλ. στην εισαγωγή ανθρώπων από νέα κοινωνικά στρώματα στους κύκλους των ζωγράφων και των παραγγελιοδοτών, και αφ' ετέρου στις ανάγκες της πολεμικής που αναπτύσσεται είτε στο εσωτερικό της ίδιας της ορθόδοξης Εκκλησίας με αφορμή συγκεκριμένες θρησκευτικές έριδες,²² είτε ανάμεσα στην ορθόδοξη Εκκλησία και σε «εξωτερικούς» της αντιπάλους, όπως η προσηλυτιστική δράση των δυτικών Εκκλησιών ή η δράση ορισμένων από τους φορείς του Διαφωτισμού.²³

Η περίπτωση του Δευτερεύοντος αναδεικνύει σημαντικά στοιχεία αυτής της τάσης ανανέωσης στην όψιμη φάση της, κατ' αρχάς ως προς το ζήτημα του θεματολογίου. Στον δίκλιτο οικογενειακό του ναό, αφιερωμένο στην Κοίμηση της Θεοτόκου και στον Άγ. Νικόλαο («Παναγία τα Γουρνιά», Αρτεμώνας Σίφνου),²⁴ τον οποίο τοιχογράφησε ο ίδιος το 1823, σώζονται δύο πολύ ενδιαφέρουσες παραστάσεις επιγραφόμενες «ο βίος του αληθινού μοναχού» και «ο μάταιος χρόνος του βίου τούτου και αι επτά ηλικιαί των ανθρώπων» (θα μπορούσε ίσως

σωζομένων κυρίως εν Βενετία, Αθήνα 1962, σ. 46-56 και πίν. 13-16 (η δική μας εικ. 4 παρουσιάζει την εικόνα του πίν. 14β). Στην καταγωγή του μοτίβου από την εικονογραφία των στυλιτών αναφέρεται ήδη ο G. Galavaris, *ό.π.*, σ. 22.

20. Όπως έχει ήδη επισημανθεί, τόσο τα θρησκευτικά-εκκλησιαστικά ζωγραφικά έργα, όσο και τα κοσμικά-διακοσμητικά παράγονται από τους ίδιους ζωγράφους ή εργαστήρια.

21. Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι...*, *ό.π.*, σ. 100-101.

22. Στο ίδιο, σ. 102.

23. Βλ. συνοπτικά, Α. Ταμπάκη, *Περί νεοελληνικού Διαφωτισμού. Ρεύματα ιδεών και διάλογοι επικοινωνίας με τη δυτική σκέψη*, Αθήνα 2004, σ. 61-65· Α. Σφοίνη, *Ξένοι συγγραφείς...*, *ό.π.*, σ. 55-56.

24. Α. Τζάκου, «Παναγία τα Γουρνιά στη Σίφνο», *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Αλωση*, 4, Αθήνα 1993, σ. 213-220· Γ. Δημητροκάλλης, «Βυζαντινοί και μεταβυζαντινοί ναοί στη Σίφνο», *Πρακτικά Β' Διεθνούς Σιφναϊκού Συμποσίου* (Σίφνος, 27-30 Ιουνίου 2002), Β', *Σύνδεσμος Σιφναϊκών Μελετών*, Αθήνα 2005, σ. 39· Α. Μαράντη, *Σίφνος* (ταξιδιωτικός οδηγός), Αθήνα, εκδ. Τουμπή, 2000, σ. 66. Ο ναός φαίνεται ότι ανήκε στην αδελφή του Δευτερεύοντος, σύζυγο του ιερέα Νικόλαου Μαγγανάρη και αναφερόμενη ως «παπαδιά», διότι αυτή τον κληροδοτεί με προικοσύμφωνο του 1824, δηλ. ζώντος ακόμη του Δευτερεύοντος, στην κόρη της (βλ. Ι. Ράμφος, «Ο Δευτερεύων...», *ό.π.*, 294). Για το αρκετά σύνηθες στις Κυκλάδες φαινόμενο των ιδιόκτητων ναών, βλ. Σ. Συμεωνίδης, *Ιστορία...*, *ό.π.*, σ. 194· ο ίδιος, «Εκκλησιαστική ιστορία...», *ό.π.*, 51-52, 55 (σε καταγραφή του 1833 και οι 43 ναοί της Σίφνου φέρονται ως ιδιόκτητοι): πβ. ο ίδιος, «Στατιστικά και κοινωνικά...», *ό.π.*, 149-150· Δ. Δημητρόπουλος, «Ελαιοτριβεία, μύλοι, φούρνοι, εκκλησίες στον νησιωτικό χώρο τον 17ο αιώνα. Προσέγγιση στο ζήτημα της συνιδιοκτησίας με βάση το παράδειγμα της Μυκόνου», *Μνήμων* 16 (1994), ιδίως 65-66.

να αποκληθεί και «Αλληγορία της ζωής»), οι οποίες εκφράζουν με σαφήνεια αυτό που εννοείται εδώ με τον όρο «ανανέωση» (εικ. 5).²⁵ Στην ίδια ανανεωτική κατεύθυνση κινείται και μία άλλη παράσταση, γνωστή και στην παραγωγή του Δευτερεύοντος, με θέμα το μυστήριο της εξομολόγησης (εικ. 6).²⁶

25. Ι. Ράμφος, *ό.π.*, 281-285. Φωτογραφικές αποτυπώσεις στο: Α. Παλιούρας, «Ο Σίφνιος Ζωγράφος “Δευτερεύων”. Το κύκνειο άσμα της Αυγαιοπελαγίτικης εικονογραφίας», *Πρακτικά Α΄ Διεθνούς Σιφναϊκού Συμποσίου* (Σίφνος, 25-28 Ιουνίου 1998), Β΄, Εταιρεία Σιφναϊκών Μελετών, Αθήνα 2001, εικ. 4 και 7 («βίος μοναχού»), εικ. 3 και 8 («επτά ηλικίες»). Όσον αφορά τον 18ο αι., οι δύο παραστάσεις είναι γνωστές σε τοιχογραφίες και από αλλού. Στη μονή της Κοίμησης της Θεοτόκου στη Ρεντίνα των Αγράφων εικονίζονται και οι δύο στον ανοικτό εξωνάρθηκα (Η. Αντωνόπουλος, «Στροφάδες κέλενθοι. Εικονογραφικές όψεις του προσκαίρου στη μεταβυζαντινή τους σύνθεση», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, ΚΒ΄ (2001) 68-69). Ο «βίος του αληθινού μοναχού» εικονίζεται στη ρουμανική σκίτη του Προδρόμου στο Αγ. Όρος (Χ. Zimbaro, *Από τη ζωή του Αγ. Όρους*, Αθήνα 2003, σ. 37), καθώς και στον νάρθηκα της μονής του Χούρεζι (Hurezi) στη Βλαχία, στη σημερινή Ρουμανία [G. Orescu (επιμ.), *Artelor plastice în România*, 2, Βουκουρέστι, Meridiane, 1970, εικ. 60 και σ. 70], παραστάσεις που χρονολογούνται μάλλον στις αρχές του 19ου αι. Οι «επτά ηλικίες» εικονίζονται στον ναό του Προδρόμου στο Απόζαρι της Καστοριάς (Η. Αντωνόπουλος, *ό.π.*, σημ. 12), στον νάρθηκα του ναού του Αγ. Νικολάου στην Τσαρίτσανη (Η. Αντωνόπουλος, *ό.π.*, σημ. 26· Αικ. Κουμαριανού, Α. Δρούλια, Ε. Layton, *Το ελληνικό βιβλίο, 1476-1830*, Αθήνα 1986, εικ. 88), στον νάρθηκα του ναού των Ταξιαρχών στις Μηλιές του Πηλίου (Η. Αντωνόπουλος, *ό.π.*, σημ. 27), καθώς και σε ναό της Θεσσαλίας, όπως ανακοινώθηκε προσφάτως (Ι. Τσιουρής, «Στοιχεία για ένα εργαστήριο ζωγραφικής του 18ου αιώνα στην περιοχή της Θεσσαλίας», *24ο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης (Αθήνα 2004): Περιλήψεις ανακοινώσεων*, Αθήνα 2004, σ. 96). Τοιχογραφία με τις «επτά ηλικίες», του 17ου όμως αιώνα, υπάρχει στον νάρθηκα του ναού της Γέννησης του Χριστού στο Αρμπανάσι της Βουλγαρίας (Η. Αντωνόπουλος, *ό.π.*, σημ. 12· Ε. Bakalova, «The Wheel of Life in 17th century painting – iconographic sources», *Zbornik matice srpske za likovne umetnosti* 32-33, Νόβι Σαντ 2003, σ. 9-19), ενώ στο 1849 χρονολογείται η τοιχογραφία στο εξωτερικό της μονής της Μεταμόρφωσης κοντά στο Τίρνοβο, του ζωγράφου Ζαχάρι Ζογκράφ (Μ. Γαρίδης, *Διακοσμητική ζωγραφική. Βαλκάνια-Μικρασία, 18ος-19ος αιώνας*, Αθήνα 1996, σ. 121, εικ. 151). Στον ναό της Παναγίας της Κρίνας, στη Χίο, έχει καταγραφεί μια παράσταση του Βίου και του Καιρού, που χρονολογείται στο 1734 και φαίνεται ότι σχετίζεται νοηματικά με αυτήν των «επτά ηλικιών» [Χ. Μπούρας, «Αλληγορική παράσταση του Βίου-Καιρού σε μια μεταβυζαντινή τοιχογραφία στη Χίο», *Αρχαιολογικόν Δελτίον* 21 (1966), Α΄. Μελέται, 26-34]. Η παράσταση των «επτά ηλικιών» καταγράφεται στην *Ερμηγεία* του Διονυσίου από τον Φουρνά (βλ. Α. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, *Διονυσίου του εκ Φουρνά: Ερμηγεία της ζωγραφικής τέχνης*, Πετρούπολη 1909, σ. 213-215). Οι «επτά ηλικίες» απεικονίζονται και σε έναν πίνακα που βρίσκεται τώρα στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (BM1391/Γ774, βλ. εδώ, δική μας εικ. 5), άγνωστου μέχρι στιγμής ζωγράφου, ο οποίος όμως πρέπει να κινήθηκε χρονολογικά και γεωγραφικά στο ίδιο περιβάλλον με τον Δευτερεύοντα (βλ. Η. Αντωνόπουλος, *ό.π.*, 73-74, με σημ. 35 και εικ. 8). Το έργο, διαστάσεων 69,3x46 εκ., έφτασε στο Μουσείο μέσω αγοράς τον Ιούνιο του 1920.

26. Κ.-Φ. Καλαφάτη, Α. Κατσελάκη, *ό.π.*, σ. 259-260, με σημ. 19 και εικ. 4. Οι συγγραφείς θεωρούν ότι ο πίνακας ίσως δημιουργήθηκε στην Κωνσταντινούπολη, κατά το

Τα εικονογραφικά αυτά θέματα, μαζί με τα οποία θα μπορούσε ίσως κανείς να συναριθμήσει και άλλα, παίρνουν θέση (λιγότερο ή περισσότερο άμεσα) πάνω σε συγκεκριμένα κοινωνικά ζητήματα. Τοποθετούνται κριτικά (για την ακρίβεια: επικριτικά) ηθικολογώντας με εικαστικά μέσα απέναντι σε ορισμένες τάσεις κοινωνικής συμπεριφοράς, και η κριτική αυτή τόσο ως εικονογραφία, όσο και ως ιδεολογία, αφήνει να διαφανεί ξεκάθαρα η κατά βάση εκκλησιαστική προέλευσή της.

Όσον αφορά το ιδεολογικό τους υπόβαθρο, επομένως, οι δύο πίνακες πρέπει καταρχήν να αντιμετωπιστούν ως εκδηλώσεις κοινωνικής κριτικής, ή μάλλον ως καλλιτεχνικά ισοδύναμα της διαδικασίας του κηρύγματος, εφ' όσον η κριτική αυτή έχει εκκλησιαστική προέλευση. Το ερώτημα είναι ποιες αντιλήψεις και, άρα, ποια πρόσωπα αποτελούν το αντικείμενο αυτής της κριτικής.

3. «Απελευθέρωση» του έρωτα και σχετική πολεμική

Στο πλαίσιο αυτού του ερωτήματος θα ήταν χρήσιμο να εξεταστεί πρώτα το ζήτημα της στάσης των έργων ως προς τις αντιλήψεις του Διαφωτισμού, όχι μόνο επειδή τα έργα βρίσκονται κοντά σε αυτόν χρονολογικά, αλλά κυρίως επειδή ο Διαφωτισμός ανέπτυξε επίσης μια κριτική θεώρηση απέναντι στα κοινωνικά φαινόμενα. Δεκαετίες πριν από τη δημιουργία τους, η φιλοσοφία του Διαφωτισμού είχε ήδη συμπεριλάβει τα πάθη στα θετικά στοιχεία της ανθρωπίνης φύσης. Μακριά από την απλουστευτική άποψη ότι προωθούσε το αίτημα

διάστημα της (υποτιθέμενης) παραμονής του Δευτερεύοντος εκεί. Το έργο, διαστάσεων 58x42 εκ. (78x65 με το πλαίσιο), έχει καταγραφεί ως BM3107/T2215 και κατέληξε στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο μέσω του κληροδοτήματος Ν. Μελισσίδου (Δεκέμβριος 1959). Δύο ακόμη πίνακες με το ίδιο θέμα, άγνωστων ζωγράφων, φυλάσσονται στο ίδιο Μουσείο, προερχόμενοι από τη Μ. Ασία: Κ.Πρ.16/T754 και Κ.Πρ.17/T750, ενώ ένας τρίτος (στον οποίο το κεντρικό πρόσωπο, ο εξομολογούμενος, είναι γυναίκα), βγαλμένος επίσης από το χέρι του Δευτερεύοντος και χρονολογημένος με επιγραφή στα 1828, βρισκόταν το 1973 στη συλλογή του Ε. Μ. Βεντούρη (Ι. Ράμφος, «Ο Δευτερεύων...», *ό.π.*, 278 και σημ. 1). Τέλος, ένας ακόμη παρόμοιος πίνακας, που έχει χρονολογηθεί στα μέσα του 18ου αι., άγνωστου ζωγράφου, βρίσκεται σε ιδιωτική συλλογή στη Βιέννη (G. Galavaris, *ό.π.*, σ. 39, πίν. XXXVIIIb). Ας σημειωθεί ότι το θέμα, με σημαντικά διαφορετική εικονογραφία, συναντάται και στα Επτάνησα, σε πίνακα των αρχών του 18ου αι. (Π. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, Αθήνα 1990, σ. 166-167, εικ. 309, 311· *ο περίπλος των εικόνων. Κέρκυρα, 14ος-18ος αιώνας* (κατάλογος έκθεσης, Κέρκυρα 1994), Αθήνα 1994, σ. 140-143). Ο Βοκοτόπουλος κάνει λόγο για δύο ακόμη αδημοσίευτους πίνακες (Μουσείο Κανελλοπούλου, καθολικό μονής Αγ. Τριάδος Τζαγκαράδων στο Ακρωτήρι Χανίων), καθώς και για μία τοιχογραφία του 1799 στη μονή της Ρίλας, στη Βουλγαρία. Για μία ακόμη τοιχογραφία, καμωμένη από τον ζωγράφο Παγώνη στο Πήλιο (1802), βλ. παρακάτω, σημ. 76. Η σχέση ανάμεσα σε όλες αυτές τις περιπτώσεις αξίζει οπωσδήποτε διερεύνησης. Πβ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, *Μελέτες για τη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Ενετοκρατούμενη και τουρκοκρατούμενη Ελλάδα και Κύπρος* [συλλογή άρθρων], Αθήνα 2002, σ. 39 με σημ. 31, σ. 235-236 με σημ. 21.

της πρωτοκαθεδρίας του ανθρώπινου Λόγου εις βάρος του ρόλου των συναισθημάτων, ο Διαφωτισμός υποστήριξε την ανάπτυξη του ανθρώπου ως ολότητας, η οποία προσανατολίζεται ελεύθερα (και δεν κηδεμονεύεται τυραννικά) από την ορθή κρίση.²⁷ Η διάκριση του έλλογου από το συναισθηματικό μέρος της ψυχής δεν είναι προϊόντα της φιλοσοφίας του Διαφωτισμού, αλλά της αρχαιότητας,²⁸ ενώ η αντιπαράθεση («λογική» και «συναισθηματος») θα έπρεπε μάλλον να αναζητηθεί στις αντιλήψεις του ρομαντισμού.

Η θετική στάση της πλειονότητας (αν όχι όλων) των εκπροσώπων του Διαφωτισμού προς τα ανθρώπινα πάθη είναι ορατή σε μια κάπως προσεκτική ανάγνωση των κειμένων τους. Σύμφωνα με τον Denis Diderot, π.χ., «μόνο τα πάθη, και μάλιστα τα μεγάλα πάθη, είναι αυτά που μπορούν να ανεβάσουν την ψυχή στο ύψος των μεγάλων πραγμάτων. Χωρίς αυτά δεν υπάρχει πια μεγαλείο, ούτε στα ήθη ούτε στα έργα: οι καλές τέχνες επιστρέφουν στο νηπιακό επίπεδο, και η αρετή γίνεται μικρόλογη».²⁹ Φυσικά, η λειτουργία αυτή των παθών αποβαίνει θετική μόνο με τη συνεργασία του ορθού λόγου. Όπως το είχε θέσει ήδη, έναν αιώνα νωρίτερα, ο René Descartes: «η σοφία χρησιμεύει κατά κύριο λόγο ως εξής: Μας διδάσκει να γίνουμε με τέτοιο τρόπο κύριοι των παθών και να τα χρησιμοποιήσουμε τόσο επιδέξια, ώστε τα δεινά που προκαλούν να είναι αρκούντως ανεκτά και μάλιστα να μπορούμε να αντλούμε χαρά από αυτά».³⁰

Σημαντικοί εκπρόσωποι του νεοελληνικού Διαφωτισμού, όπως ο Δημήτριος Καταρτζής, ο Βενιαμίν Λέσβιος και ο Αδαμάντιος Κοραής, εκφράζουν παρόμοιες ιδέες.³¹ Σύμφωνα με τον Βενιαμίν Λέσβιο, π.χ., «ο άξων της αν-

27. Βλ. Π. Κονδύλης, *Ο νεοελληνικός Διαφωτισμός. Οι φιλοσοφικές ιδέες*, Αθήνα 1988 (²2000), σ. 162-163 και σημ. 27· R. Mortier, *Φώτα του ευρωπαϊκού 18ου αιώνα* (Ετήσια Διάλεξη Κ. Θ. Δημαρά, 2002), Αθήνα, Κ.Ν.Ε./Ε.Ι.Ε., 2003, σ. 33-34, 121-125.

28. Για τους δικούς μας σκοπούς εδώ αρκεί μια σύντομη ματιά στο: Μ. Peri, «Του πάθου αρρωστημένος»: *ιατρική και ποίηση στον «Ερωτόκριτο»*, Ηράκλειο 1999 (α' έκδ. ιταλικά, 1996), σ. 26-28, 165, και εις. 1-2 στις σ. 226-227.

29. Στο έργο του *Pensées philosophiques* (1746), το οποίο καταδικάστηκε από το Ανώτατο Δικαστήριο του Παρισιού «να κομματιαστεί και να κλει από τον δήμο, ως σκανδαλώδες και αντίθετο με τη θρησκεία και τα χρηστά ήθη». Βλ. D. Diderot, *Φιλοσοφικές σκέψεις*, Θεσσαλονίκη 1998, σ. 99, 101.

30. Στο έργο του *Traité des passions de l'âme* (1649). Βλ. R. Descartes, *Τα πάθη της ψυχής*, Αθήνα 1996, σ. 228. Το απόσπασμα αποτελεί την καταληκτική φράση του έργου. Για τις διαφορές ανάμεσα στην οπτική του Ντεκάρτ και του Διαφωτισμού ως προς το ζήτημα αυτό, βλ. Ρ. Δ. Αργυροπούλου, *Ο Βενιαμίν Λέσβιος και η ευρωπαϊκή σκέψη του 18ου αιώνα*, Αθήνα, Κ.Ν.Ε./Ε.Ι.Ε., 2003, σ. 190. Αποσπάσματα και άλλων Διαφωτιστών σχετικά με τη λειτουργία των παθών βλ. στο ίδιο, σ. 189-195.

31. Π. Κονδύλης, *ό.π.*, σ. 162-169· Κ. Θ. Δημαράς, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, Αθήνα ²2002 (¹1977), σ. 228-230 (ειδικά για τον Καταρτζή). Σύμφωνα με την Ρ. Δ. Αργυροπούλου, *ό.π.*, σ. 37, ο Βικέντιος Δαμοδός ακολουθεί τον Ντεκάρτ στη θεωρία της γένεσης των παθών.

θρώπινης ζωής ή κινήσεως είναι τα πάθη, και άνευ αυτών το παν ήθελεν είναι νεκρόν. Πλην ποτέ μεν προς τελειοποίησιν αυτού [του ανθρώπου], ποτέ δε προς ύφεσιν ή και όλεθρον». Εν τούτοις, ακόμη και στην περίπτωση του «ολέθρου», υπεύθυνα δεν είναι τα πάθη καθαυτά, αλλά η λογική, που αποφασίζει να τα χρησιμοποιήσει με κακό τρόπο.³²

Στο πλαίσιο στο οποίο διεξαγόταν την εποχή του Διαφωτισμού η σχετική συζήτηση περί τη «θεωρία των παθών» (όπως την αποκαλεί ο Κ. Θ. Δημαράς),³³ το ζήτημα δεν ήταν μόνον ηθικοφιλοσοφικό, αλλά είχε και σαφείς πολιτικές προεκτάσεις. Τόσο από τους αντιπάλους του Διαφωτισμού, όσο και από μια μερίδα των ίδιων των Διαφωτιστών, η υπερβολική έμφαση στον θετικό ρόλο των ανθρώπινων παθών συνδεόταν όχι μόνο με την αθεΐα, αλλά και με τις δημοκρατικές, εξισωτικές θεωρίες, καθώς και με τις (θεωρούμενες ακραίες και επικίνδυνες) αντιλήψεις περί την κατάργηση της ατομικής ιδιοκτησίας.³⁴ Στις περιπτώσεις των Ελλήνων Διαφωτιστών που αναφέραμε είναι σαφής η έμφαση στη «μεσότητα», δηλ. σε μία συγκεκριμένη άποψη για τη λειτουργία των ανθρώπινων παθών, η οποία επιχειρεί να ισοροπήσει ανάμεσα στην «άδίκον και παράλογον κατά των παθών καταφοράν των ηθικών [των ηθικολόγων]» και στον «χυδαίο ηδονισμό». Η άποψη αυτή ευθυγραμμιζόταν πλήρως με το αστικό ιδεώδες της μετριοπάθειας και, επιπλέον, μπορούσε βάσιμα να ελπίζει ότι θα διασπάσει το θεολογικό μέτωπο των αντιπάλων του Διαφωτισμού, βρίσκοντας υποστήριξη από τα πιο προοδευτικά στελέχη της Εκκλησίας, τα οποία έκαναν λόγο για τον «αγιά» χριστιανισμό, που δεν καταδίκαιζε το ανθρώπινο σώμα και την ηδονή.³⁵

Τίθεται, λοιπόν, το ερώτημα αν οι δύο πίνακες του Δευτερεύοντος ασκούν κριτική σε αυτές τις απόψεις του Διαφωτισμού. Κάτι τέτοιο, όμως, δεν μπορεί να υποστηριχθεί. Είναι γνωστό ότι η απήχηση των φιλοσοφικών ιδεών του Διαφωτισμού στις κοινωνίες της Βαλκανικής, του Αιγαίου και της Μ. Ασίας ήταν εξαιρετικά περιορισμένη και αφορούσε ένα λεπτό κοινωνικό στρώμα, καθώς και ότι, ήδη στις αρχές του 19ου αι., οι συντηρητικές κοινωνικές δυνάμεις και ιδεολογικές τάσεις είχαν κερδίσει τόσο έδαφος,³⁶ ώστε να είναι σχεδόν αδύνατο

32. Π. Κονδύλης, *ό.π.*, σ. 163-164. Για τη λειτουργία των παθών στην ηθική φιλοσοφία του Β. Λέσβιου βλ. Ρ. Δ. Αργυροπούλου, *ό.π.*, σ. 180, 188-200. Να υπενθυμίσουμε ότι η εικόνα ενός ερωτικού πάθους που, αντί να καταστρέφει τον ερωτευμένο, τον οδηγεί σε ανώτερες πνευματικές σφαίρες με τη σταθερή συμβολή της λογικής εμφανίζεται ήδη, κατά έναν τρόπο, στον Dante. Βλ. Μ. Peri, *ό.π.*, σ. 93, σημ. 30.

33. Κ. Θ. Δημαράς, *ό.π.*, σ. 230, 499.

34. Π. Κονδύλης, *ό.π.*, σ. 166-167. Πβ. και παρακάτω, σημ. 51 (όπου αποδεικτικά απόσπασμα πρωτογενούς πηγής).

35. Στο *ίδιο*, σ. 164, 166, 168.

36. Βλ. Π. Κιτρομηλίδης, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, Αθήνα 1996 (διδ. διατρ., Χάρ-

το 1825 να γίνει λόγος για οποιαδήποτε εκδοχή του Διαφωτισμού. Δεν θα μπορούσε, όμως, να αρνηθεί κανείς το γεγονός ότι, σε συνέπεια των ρήξεων που είχε εκφράσει ο Διαφωτισμός, ένα γενικότερο κλίμα «φιλελευθερισμού» επικράτησε στις κοινωνίες αυτές, ιδίως από το τελευταίο τέταρτο περίπου του 18ου αιώνα και μετά, όχι μόνο στο περιβάλλον των εμπόρων και των φαναριωτών, αλλά και εντός της Εκκλησίας. Και, μολοντί δεν μπορεί να γίνεται λόγος για Διαφωτισμό μετά το 1821, ωστόσο είναι μάλλον βέβαιο ότι, στο πλαίσιο μιας προϊούσας αστικοποίησης που προωθούνταν και από τις συνέπειες της ελληνικής Επανάστασης, οι αστικές, φιλελεύθερες αντιλήψεις στην πραγματικότητα αναβάθμιζαν σταθερά τις θέσεις τους – ιδίως σε τομείς που δεν σχετίζονταν άμεσα με τις ριζοσπαστικές κοινωνικές θεωρίες.

Οι αποδείξεις για την επικράτηση αυτού του φιλελεύθερου κλίματος στον τομέα των αντιλήψεων σχετικά με τις ερωτικές και σεξουαλικές σχέσεις (τομέας που μας αφορά εδώ ιδιαίτερα) είναι και πολλές, και από διάφορες κατευθύνσεις.³⁷ Από τα μέσα του 18ου αι. και εξής φαίνεται ότι υπάρχει στον ελληνόφωνο χώρο ένα κοινό που θεωρεί σημαντικό τον ρόλο του ερωτικού πάθους στην ανθρώπινη ζωή, και που αρέσκεται στην ανάγνωση σχετικών λογοτεχνικών έργων, είτε μεταφρασμένων από ξένες γλώσσες (ιδίως τη γαλλική), είτε ελληνικών. Το γεγονός ότι ο γνωστός *Ερωτόκριτος* εκδίδεται για πρώτη φορά το 1713 (δηλ. έναν ολόκληρο αιώνα μετά τη συγγραφή του), για να γνωρίσει εννέα επανεκδόσεις (ή ανατυπώσεις) μέχρι το 1821,³⁸ είναι κάτι που δεν θα έπρεπε

βαρντ 1978), σ. 251-287· Φ. Ηλιού, *Τύφλωσον Κύριε τον λαόν σου. Οι προεπαναστατικές κρίσεις και ο Νικόλαος Πίκκολος*, Αθήνα 1988 [= *Ο Ερασιστής* 11 (1980) 580-626], σ. 43 και σ. 62-67, όπου συγκέντρωση στοιχείων ενδεικτικών του οξυμένου κλίματος.

37. Κ. Θ. Δημαράς, *ό.π.*, σ. 39 [όπου αναφέρεται και η περίπτωση της αγγελίας ενός νέου που, έξω από τους παραδοσιακούς συλλογικούς κώδικες, ζητά συνοικέσιο από το 40ό φύλλο της *Εφημερίδος*, της Τρίτης 19 Μαΐου 1797, σελ. 466: «ένας νέος, κουτζός μεν ολίγον, αλλά πολλά πλούσιος, έχοντας σκοπόν να υπανδρευθή, ζητεί γυναίκα με τουλάχιστον 10 χιλ. αλλάως μην αποβλέπων μήτε εις την σωματικήν της ωραιότητα, μήτε εις τα ήθη· όθεν όποια αγαπήση να συζευχθή μετ' αυτού· ας γράψει προς ημάς. Φανερώνοσα το όνομά της, την ηλικίαν και τον τόπον, εις τον οποίον ευρίσκεται». Βλ. Α. Βρανούσης (επιμ.), *Εφημερίς. Η αρχαιότερη ελληνική εφημερίδα*, τ. 5, Ακαδημία Αθηνών – Κέντρον Ερεύνης του Μεσαιωνικού και Νέου Ελληνισμού, Αθήνα 1995, σ. 276-277, 377].

38. Έκδοση 1713 και 1737 (Βενετία, τυπογραφείο Antonio Bortoli). Εκδόσεις 1758, 1777, 1789, 1792, 1797 (Βενετία, τυπογραφείο Νικολάου Γλυκού). Εκδόσεις 1805, 1813, 1817 (Βενετία, τυπογραφείο «Φοίνικος»). Βλ. Στ. Αλεξίου (επιμ.), *Β. Κορνάρος: Ερωτόκριτος*, Αθήνα '2000 ('1980), σ. ιγ'-κ', και κζ' με σημ. 23. Εκείνο που πρέπει να παρατηρηθεί εδώ είναι η πύκνωση των εκδόσεων του έργου κατά τις δεκαετίες πριν και μετά το 1800. Ήδη στον πρόλογο της β' έκδοσης (του 1737) ο εκδότης απευθύνεται «εις τους αναγνώστας» και, αφού αναφέρει ορισμένες από τις εκδόσεις του οι οποίες προορίζονται «δια τους φιλόλογους και τους σπουδαιούς», συνεχίζει: «Δια δε τους άλλους, σπού δια ψυχαγωγίαν και περιδιάβασιν αναγνώθουν κανένα απλούν Βιβλίον, με το να προετυπώθη ο Ερωτόκριτος,

να περάσει απαρατήρητο. Αλλά πέρα από τον *Ερωτόκριτο*,³⁹ και πέρα από τις πρώτες έντυπες εκδόσεις των μεσαιωνικών ερωτικών μυθιστοριών που, ασφαλώς όχι τυχαία, κυκλοφορούν αυτήν ακριβώς την εποχή (τέλη 18ου-αρχές 19ου αι.),⁴⁰ υπάρχουν κατά την εποχή που μας ενδιαφέρει πλήθος έργων σύγχρονων, νωπών,⁴¹ που υπηρετούν την ανάγκη έκφρασης συναισθηματικών καταστάσεων, και ιδίως του ερωτικού πάθους, με έναν εντελώς καινοφανή τρόπο.

Από αυτά τα έργα, η κυρίαρχη ομάδα καταγράφεται στη σχετική βιβλιογραφία ως «φαναριώτικη ποίηση» και είναι αλλιώς γνωστή με τον όρο «μισμαχίες».⁴² Πρόκειται για ανθολογίες στιχουργημάτων μεταφρασμένων ή πρωτότυπων, διασκευασμένων ή και παραφρασμένων, που κυκλοφορούσαν συνήθως ανώνυμα στα φαναριώτικα περιβάλλοντα των πόλεων (Κωνσταντινούπολη, Σμύρνη, παραδουνάβιες Ηγεμονίες), και που αντιγράφονταν σε χειρόγραφα,

Ποίημα παλαιόν, και να ζητήται από πολλούς το Βιβλίον, μετατυπώνεται πάλιν, και εκδίδεται (ωσάν οπού έγινε σπάνιον) εκ δευτέρου, με πάσαν επιμέλειαν. Ελπίζομεν, ότι ο δεύτερος τύπος να εύρη την καλήν τύχην, οπού ηύρε και ο πρώτος [...]» (βλ. Στ. Αλεξίου (επιμ.), *ό.π.*, σ. ιθ'-κ'). Για τους λόγους εξαιτίας των οποίων το έργο δεν έλαβε έντυπη μορφή έως το 1713, βλ. Α. Αγγέλου, «Το διαφυγόν μυθιστόρημα», Α. Αγγέλου, *Των Φώτων Β': όψεις του νεοελληνικού Διαφωτισμού*, Αθήνα 1999, σ. 189-227.

39. Θυμίζω ότι το 1818 τυπώθηκε στη Βιέννη μία διασκευή του έργου από τον Διονύσιο Φωτεινό (ζούσε στο Βουκουρέστι), με τον τίτλο *Νέος Ερωτόκριτος*. Βλ. Στ. Αλεξίου (επιμ.), *ό.π.*, σ. ρβ'. Ο Φωτεινός διατείνεται ότι προχώρησε στη διασκευή επειδή το έργο ήταν ακατάληπτο, εξαιτίας «της γραϊκικής κρητικής διαλέκτου, με ιδιωματισμούς πολλά αηδείς και λέξεις βαρβαρικές, σχεδόν δυσνόητους». Βλ. Μ. Vitti, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα 2003, σ. 153. Το ζήτημα που τίθεται εδώ είναι με ποιον τρόπο γίνονταν κατανοητές από το κοινό του 18ου-19ου αι. οι αναφορές που έκαναν στο ερωτικό πάθος τα έργα της μεσαιωνικής (και ειδικότερα της βυζαντινής) ερωτικής λογοτεχνίας. Για τη λογοτεχνία αυτή βλ. εισαγωγικά: Η.-G. Beck, *Βυζαντινόν ερωτικόν*, Αθήνα 1999 (α' έκδ. γερμανικά, 1986)· R. Beaton, *Η ερωτική μυθιστορία του ελληνικού μεσαίωνα*, Αθήνα 1996 (α' έκδ. αγγλικά, 1989).

40. Όλες είχαν γνωρίσει εξαιρετική επιτυχία κατά τη βυζαντινή εποχή: *Αιθιοπικά* (ή αλλιώς: *Χαρίκλεια και Θεαρένης*) του Ηλιοδώρου (4ος αι., εκδίδεται το 1790), *Υσμίνη και Υσμινίας* του Ευστάθιου Μακρεμβολίτη (12ος αι., εκδίδεται το 1791), *Δάφνης και Χλόη* του Λόγγου (2ος-3ος αι., εκδίδεται το 1792), *Εφρειακά* του Ξενοφώντα του Εφέσιου (2ος-3ος αι., εκδίδεται το 1793). Βλ. R. Beaton, *ό.π.*, σ. 288. Για τα έργα αυτά βλ. επίσης: L. Garland, «“Be amorous, but be chaste...”: sexual morality in Byzantine learned and vernacular romance», *Byzantine and Modern Greek Studies* 14 (1990) 62-120· Π. Α. Αγαπητός, «Από το “δράμα” του Έρωτα στο “αφήγημα” της Αγάπης. Το ερωτικό μυθιστόρημα στο Βυζάντιο (11ος-14ος αιώνες)», Χρ. Αγγελίδη (επιμ.), *Το Βυζάντιο ώριμο για αλλαγές. Επιλογές, εναισθησίες και τρόποι έκφρασης από τον ενδέκατο στον δέκατο πέμπτο αιώνα*, Αθήνα, Ι.Β.Ε./Ε.Ι.Ε., 2004, σ. 53-72· ο ίδιος, «Από την Περσία στην Προβηγγία: Ερωτικές διηγρήσεις στο ύστερο Βυζάντιο», *Το Βυζάντιο και οι απαρχές της Ευρώπης*, Αθήνα, Ε.Ι.Ε., 2004, σ. 119-153.

41. Κ. Θ. Δημαράς, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, *ό.π.*, σ. 251.

42. Μ. Vitti, *ό.π.*, σ. 152-155.

στα οποία κυρίως όφειλαν και τη διάδοσή τους. Η επιλογή των θεμάτων φανερώνει ένα κοινό που ρέπει προς τον συναισθηματισμό, «επιμένοντας στην αναλυτική περιγραφή καταστάσεων όπως η τύχη και οι μεταβολές της, ο έρωτας και τα δεινά που μπορεί να προκαλέσει, η φιλία και η απιστία, τα βάσανα της ζωής αλλά και η γλυκύτητά της», αντλώντας από μια δεξαμενή επαναλαμβανόμενων λογοτεχνικών μοτίβων.⁴³ Το λογοτεχνικό αυτό είδος μπορεί να γίνει κατανοητό κυρίως με βάση το πνεύμα ελευθεριότητας που είχαν εμφυσήσει οι ιδέες του Διαφωτισμού στον ευρύτερο βαλκανικό χώρο,⁴⁴ πριν από τη Γαλλική Επανάσταση. Προκρίνει μια νέα ηθική αντίληψη η οποία, αντί να εδράζεται στις τυπικές χριστιανικές ερμηνείες, επικεντρώνει το ενδιαφέρον της στις κοινωνικές σχέσεις και σε εγκόσμια ιδανικά.⁴⁵

*Καλότυχος, 'που πόποτε δεν ήθελ' αγαπήσει
εκείνος ευτυχέστατα στον κόσμο θέλει ζήσει.
Τον νουν του έχει πάντοτε αυτός εις το κεφάλι,
κ' ουδέποτε αισθάνεται στην κεφαλήν του ζάλη.
[...]*

43. Α. Φραντζή (επιμ.), *Μισμαγιά. Ανθολόγιο Φαναριώτικης ποίησης κατά την έκδοση Ζήση Δαούτη (1818)*, Αθήνα 1993, σ. 11-18.

44. Η ελευθεριότητα αυτή αφορούσε, όπως ήδη είπαμε, και τις ανώτερες τάξεις της Εκκλησίας. Ο μουσικός Πέτρος ο Πελοποννήσιος (1730-1778), διευθυντής του αριστερού χορού (λαμπαδάριος) στον πατριαρχικό ναό στην Κωνσταντινούπολη, εκτός από το ότι ήταν με μεγάλη πιθανότητα μυημένος στο τάγμα των δερβίσηδων μεβλεβήδων (για λόγους που σχετίζονται και με την ανεκτικότητα του τάγματος ως προς τις άλλες θρησκείες), υπήρξε ο ίδιος και συνθέτης μιας ερωτικής μισμαγιάς. Αναγνωρίζεται μάλιστα η πιθανότητα να αναφέρεται στον Πέτρο το δεύτερο από τα τρία διηγήματα της συλλογής *Έρωτος αποτελέσματα* (βλ. παρακάτω), όπου περιλαμβάνεται και η μισμαγιά αυτή (βλ. Γ. Πλεμμένος, *Το μουσικό πορτρέτο του νεοελληνικού Διαφωτισμού*, Αθήνα 2003, σ. 37-68, ιδίως 53-56 και Παράρτημα αρ. 3). Ο γνωστός μητροπολίτης Παλαιών Πατρών Γερμανός (1771-1826), υπήρξε επίσης συντάκτης διάπυρων ερωτικών τραγουδιών, τα οποία μελοποίησε ο αρχιδιάκονος του πατριαρχείου Αντιοχείας, δάσκαλος μουσικής και ιεροψάλτης, Νικηφόρος Καντουνιάρης ή Ναυτουνιάρης (περ. 1770-1830) από τη Χίο (στο ίδιο, σ. 103-131). Μία ακόμη ερωτική μισμαγιά, συνταγμένη ίσως και αυτή από τον Γερμανό, μελοποιήθηκε από τον Γρηγόριο Λεύιτη (1777-1821), διευθυντή του δεξιού χορού (Πρωτοψάλτη) του πατριαρχικού ναού στην Κωνσταντινούπολη (στο ίδιο, σ. 121-122). Ο Νικηφόρος Καντουνιάρης αποθησαύρισε και εννέα ερωτικά τραγούδια του Πρωτοψάλτη του πατριαρχικού ναού, Πέτρου Βυζάντιου (†1808), μαθητή του Πέτρου του Πελοποννήσιου (στο ίδιο, σ. 133-164). Όλα τα παραπάνω πρόσωπα φαίνεται ότι δρούσαν στο πλαίσιο του φιλελευθερισμού που είχε ενσκήψει στην Κωνσταντινούπολη στο τελευταίο τέταρτο του 18ου αι., πράγμα που, φαίνεται, τα οδηγούσε σε προστριβές με άλλες προσωπικότητες του Πατριαρχείου.

45. Α. Φραντζή (επιμ.), *ό.π.*, σ. 15.

Κοιμάται ησυχώτατα ως άκακον αρνάκι,
 δεν γεύεται του έρωτος τ' ολέθριον φαρμάκι.
 [...].⁴⁶

Το τετράστιχο που συνοδεύει τον «Έρωτα» του Δευτερεύοντος ανταποκρίνεται μορφολογικά στα τραγούδια αυτού του τύπου. Ως προς το περιεχόμενο, όμως, η διαφορά του τετράστιχου στον πίνακα του Δευτερεύοντος από το στιχοούρημα που μόλις παραθέσαμε είναι φανερή. Η ελαφριά και παιχνιδιάρικη διάθεση του στιχοπλόκου της μισμαγιάς αποδυναμώνει τη σοβαρότητα της κριτικής του ενάντια στον έρωτα, σε αντίθεση με το τετράστιχο του Δευτερεύοντος, το οποίο, εικονογραφημένο μάλιστα από τη συγκεκριμένη παράσταση, δεν μας αφήνει ανάλογα περιθώρια για παιχνίδι. Έτσι, το «ολέθριον φαρμάκι» της μισμαγιάς μοιάζει τελικά ηδύποτο μπροστά στο «αχρείον», κακόβουλο και σαρκοβόρο «πάθος» του πίνακα.

Με τη φαναριώτικη αυτή ποίηση, την οποία (ας υπογραμμιστεί), παρά την ευρύτατη διάδοσή της, δεν θα μπορούσε να τη χαρακτηρίσει κανείς «λαϊκή», συνδέονται δύο πολύ γνωστές συλλογές ερωτικών διηγημάτων του νεοελληνικού Διαφωτισμού, που παλαιότερα είχαν προκαλέσει αρκετή αμηχανία στη φιλολογική έρευνα.⁴⁷ Το πρώτο είναι το *Σχολείον των ντελικάτων εραστών* του Ρήγα Βελεστινλή, τυπωμένο το 1790 στη Βιέννη, γραμμένο όμως κάποια χρόνια ενωρίτερα στην Κωνσταντινούπολη ή στο Βουκουρέστι.⁴⁸ Το δεύτερο είναι ένα έργο που τυπώθηκε ανώνυμα στη Βιέννη το 1792 με τον τίτλο *Έρωτος αποτελέσματα*, αποδοσμένο (τελεσίδικα πλέον) στον Ιωάννη Καρατζά, σύντροφο του Ρήγα και δολοφονημένο μαζί με εκείνον το 1798.⁴⁹ Η σύνδεση των δύο αυτών έργων με τις ερωτικές μισμαγιές τεκμαίρεται από το ότι και τα δύο ενσωματώνουν στη ροή της αφήγησης τραγούδια αυτού του είδους.⁵⁰

46. Στο ίδιο, σ. 220.

47. Βλ. συνοπτικά, Π. Σ. Πίστας (επιμ.), *Ρήγας. Σχολείον των ντελικάτων εραστών*, Αθήνα 1971 (ανατ. 1994), σ. 18^ο-μδ^ο.

48. Α. Αξελός, *Ρήγας Βελεστινλής. Σταθμοί και όρια στη διαμόρφωση της εθνικής και κοινωνικής συνείδησης στην Ελλάδα*, Αθήνα 2003, σ. 179.

49. Η οριστική λύση της πατρότητας του έργου, το οποίο αποδόθηκε για πρώτη φορά στον Καρατζά από τον Ν. Βέη [BNJ 20 (1970) 349-366], δόθηκε από τον Η. Eideneier, «Ο συγγραφέας του Έρωτος αποτελέσματα», *Θησαυρίσματα* 24 (1994) 282-285. Το έργο, το οποίο διαβάζω στο Μ. Vitti (επιμ.), *Έρωτος αποτελέσματα: ιστορία ηθικοερωτικά · 1792*, Αθήνα 2019, ανατυπώθηκε το 1798 στην Κωνσταντινούπολη, το 1809 στη Βιέννη, και το 1816 και 1836 στη Βενετία. Βλ. Π. Κιτρομηλίδης, *ό.π.*, σ. 569, σημ. 12. Πβ. Μ. Vitti, *Ιστορία...*, *ό.π.*, σ. 156 και σημ. 12· Α. Αξελός, *ό.π.*, σ. 215 και σημ. 90.

50. Μ. Vitti, *Ιστορία...*, *ό.π.*, σ. 150, 153-154, 155-156· Π. Σ. Πίστας (επιμ.), *ό.π.*, σ. λζ'-λη'· Α. Αξελός, *ό.π.*, σ. 214-216· Α. Φραντζή (επιμ.), *ό.π.*, σ. 28-30. Και ο Δ. Φωτεινός, είκοσι πέντε χρόνια αργότερα, ενσωματώνει παρόμοια τραγούδια στον *Νέο Έρωτόκριτο*: πβ. παραπάνω, σημ. 39, και βλ. Α. Φραντζή (επιμ.), *ό.π.*, σ. 31.

Η βασική ιδεολογική διαφορά ανάμεσα στη φαναριώτικη ερωτική ποίηση και στα έργα του Ρήγα και του Καρατζά βρίσκεται στο ότι η πρώτη αποτελεί έκφραση του μετριοπαθούς Διαφωτισμού των φαναριωτών, ενώ τα δεύτερα προβάλλουν το αστικό, δημοκρατικό αίτημα, το οποίο, στηριγμένο ακριβώς στις αυθεντικές «επιθυμίες της καρδιάς», κάνει έκκληση για ηθική και κοινωνική απελευθέρωση με τη βοήθεια του ορθού λόγου.⁵¹ Τα συγκεκριμένα έργα του Ρήγα και του Καρατζά έχουν πυξίδα τα κοινωνικά αιτήματα του ριζοσπαστικού Διαφωτισμού. Η ενσωμάτωση του φαναριώτικου ερωτικού τραγουδιού στο πολιτικό πρόγραμμα του Ρήγα και των συντρόφων του δείχνει ότι η ελαφρά αυτή ποίηση «του σαλονιού», είχε (ή μπορούσε να έχει) και πολιτικές προεκτάσεις, και μάλιστα προς ριζοσπαστική κατεύθυνση – τουλάχιστον από τη δεκαετία του 1790 και εξής, και τουλάχιστον σε ορισμένες περιπτώσεις.⁵²

51. Π. Κιτρομηλίδης, *ό.π.*, σ. 294-298· Π. Σ. Πίστας (επιμ.), *ό.π.*, σ. μδ'-ξβ'. Στο δεύτερο από τα τρία διηγήματα του *Ερωτος αποτελέσματα* ο δραγουμάνος τού πρεσβευτή της Βενετίας, Ανδρέας, ερωτεύεται την αρμένισσα Χοροψιμά. Η Χοροψιμά, μολονότι δηλώνει ότι αισθάνεται για τον Ανδρέα κάτι «το οποίον βέβαια είναι αγάπη», ωστόσο distasteful, με τη σκέψη «ότι οι γονείς μου δεν με αφήνουν [=δεν πρόκειται να με αφήσουν] να τον αγαπήσω». Η αιτία αυτής της στάσης των γονέων δηλώνεται από την ίδια τη Χοροψιμά: «αν δεν ήταν και άλλης θρησκείας, ήθελε βέβαια είναι εις εμένα το αξιολάτρευτον υποκείμενον» (βλ. Μ. Vittì (επιμ.), *Ερωτος Αποτελέσματα...*, *ό.π.*, σ. 123-125). Η επιμονή του Ανδρέα στον έρωτα αυτόν σχολιάζεται με χαρακτηριστικό τρόπο από τον ηθικολόγο επιμελητή της έκδοσης του 1809, Κωνσταντίνο Κουσουρούλη, κατά τον οποίο η επιμονή αυτή είναι αντίθετη «όχι μόνον εις τους ιερούς νόμους [...] ἀλλ' ἀκόμη και εις τους πολιτικούς θεσμούς, δεν λέγω των πεφωτισμένων γενών, ἀμὴ και των ιδίων των βαρβάρων και κακοπίστων», αφού «μήτε τα ίδια τα ζώα τα άλογα δεν κάμνουν ποτέ μίξιν έξω από το είδος των, διότι ποτέ δεν ηκούσθη συνουσία χοίρου με όνον, ή λέοντος και καμήλου, ή όφεις μετά προβάτου. Και όμως τούτος ο φρόνιμος τραγωδοποιός νομοθετεί, τρόπον τινά, των άλόγων πολύ αλογώτερα. Αλλ' αν είναι τόσοσν λιμπερτίνοσ, και θέλει τα πάντα κοινά, ας μάθη ο καλότυχος ότι, μ' όλον οπου η ανθρωπότησ είναι μία, η θρησκεία, ως είδος άλλο, έχει τουσ εαυτήσ αληθεισ Βη. Γ. Πλεμόνος, *Το μουσικό πορτρέτο...*, *ό.π.*, σ. 55-56. Για τον Κ. Κουσουρούλη, βλ. Μ. Vittì (επιμ.), *Ερωτος Αποτελέσματα...*, *ό.π.*, σ. 17-19. Για ένα ακόμη, πρόσφατα παρουσιασμένο, ερωτικό αφήγημα (γραμμένο στην Κωνσταντινούπολη το 1793 από κάποιον φαναριώτη), το οποίο, όμως, δεν φαίνεται να έχει στον ίδιο βαθμό το οξύ κοινωνικό περιεχόμενο των αντίστοιχων του Ρήγα και του Καρατζά, βλ. Δ. Ι. Πολέμησ, «Ένα αισθηματικό αφήγημα του 1793», Ν. Βαγενάσ (επιμ.), *Από τον Λέανδρο στον Δουκή Λάρα. Μελέτεσ για την πεζογραφία της περιόδου 1830-1880* (Πρακτικά συνεδρίου, Αθήνα 1995), Αθήνα 20199, σ. 315-343.

52. Ο Α. Βρανούσης αναρωτιέται πώς είναι δυνατόν ο Ζήσης Δαούτησ, πρόσωπο γνωστό, ευκατάστατο και αξιοσέβαστο, εκδότησ μιασ ανθολογίασ ερωτικών στιχουργημάτων το 1818, (να ασχολείται με τέτοια τραγουδάκια) στην προχωρημένη ηλικία των πενήντα ετών [βλ. Α. Βρανούσης (επιμ.), *Εφημερίσ...*, *ό.π.*, σ. 623]. Η απάντησ, νομίζω, βρίσκεται ακριβώς στο γεγονός της «πολιτικοποίησησ» αυτών των τραγουδιών από τα τέλη του 18ου αι. και εξής, όπως άλλωστε παραδέχεται και ο ίδιος ο Βρανούσης σε άλλο σημείο (βλ. στο

Μία από τις περιπτώσεις αυτές μπορούμε, λ.χ., να αναγνωρίσουμε σε ένα χειρόγραφο, το οποίο τώρα απόκειται στο Μουσείο Μπενάκη.⁵³ Πρόκειται για μία ανώνυμη ποιητική ανθολογία, όπου το ερωτικό και το πατριωτικό-επαναστατικό στοιχείο, δηλ. ο «έρωτας για την πατρίδα», συμπλέκονται σε μία πολύ ενδιαφέρουσα ενότητα.⁵⁴ Το πολιτικό στοιχείο είναι έντονο, ιδίως στην αρχή του χειρογράφου. Στα τρία πρώτα φύλλα επαναλαμβάνεται ο «όρκος», οι τελευταίοι στίχοι από τον *Θούριο* του Ρήγα (εικ. 7).⁵⁵ Το πατριωτικό-επαναστατικό πνεύμα παραμένει αμιγές στα 13 πρώτα φύλλα, με αναφορές στο ένδοξο παρελθόν της κλασικής Ελλάδας, επικλήσεις στις Μούσες και εκκλήσεις της πατρίδας για συντριβή (του ζυγού).⁵⁶ Στην επόμενη ενότητα, όμως, η οποία εισάγεται με τον τίτλο «*Ευτράπελα*»,⁵⁷ το πατριωτικό στοιχείο αρχίζει να συνδυάζεται με το ερωτικό:

*Η ώρα ήλθεν, έχ' υγείαν, με θρηνωδίαν αναχωρώ,
έχε υγείαν! Φεύγω, πηγαίνω, το πεπρωμένο ακολουθώ.
Ηχεί η σάλπιγξ, η πατρίς κράζει, Άρης φωνάζει, με προσκαλεί,
έχε υγείαν! Φεύγω, πηγαίνω, το πεπρωμένο ακολουθώ.
Καιρός των όπλων ηχεί και φρίσσω! Πώς να σ' αφήσω φως μου γλυκό;*

ίδιο, σ. 303), όπου ερμηνεύει τη συμπερίληψή τους στην ύλη της *Εφημερίδος*, ιδίως κατά το μοιραίο, τελευταίο έτος της έκδοσής της, το 1797 (βλ. στο ίδιο, σ. 278-304).

53. Πρόκειται για το χφ. Μουσείου Μπενάκη, Ιστορικά Αρχεία 361, χαρτόω, διαστάσεων 12,5x10 εκ., αποτελούμενο από 58 αριθμημένα φύλλα. Βλ. Δ. Φωτόπουλος, Α. Δεληβορριάς, *Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα 1997, σ. 436 και εικ. 759 (η οποία εικονίζει το φ. 28v και το φ. 30r, έχει δηλ. απαλειφθεί με τεχνητό τρόπο το ενδιάμεσο άγραφο φ. 29r-v), σ. 583 και εικ. 1029 (εικονίζει τα φφ. 2v-3r). Α. Δεληβορριάς, *Οδηγός του Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα 2000, σ. 159 (και εικόνα στη σ. 161 άνω).

54. Στο φύλλο (τετράδιον) Δ' (15 Απριλίου 1819) της ελληνικής εφημερίδας *Αθηνα*, η οποία εκδιδόταν στο Παρίσι, περιλαμβάνεται άρθρο με τον τίτλο «Περί πατριωτισμού ή περί του υπέρ της πατρίδος έρωτος», «[...] τούτο το γλυκύ και θερμόν αίσημα» που καθιστά την αρετή «το ηρωικότατον απ' όλα τα πάθη». Βλ. Αικ. Κουμαριανού (επιμ.), *Αθηνα, Παρίσι 1819, Τετράδια Α'-ΣΤ'*, Ε.Λ.Ι.Α., Αθήνα 1989, σ. 97-104 (ιδίως σ. 101-102).

55. «Ω, β(α)σ(ι)λλ(εύ) τ(ου) κ(ό)σμ(ου), ορκ(ι)ξ(ο)μ(αι) εις σ(ε) / σ(η)ν γν(ώ)-μ(η)ν τ(ων) τ(υ)ρ(ά)ντων) ν(α) μ(η)ν ελθ(ώ) π(ο)τ(έ)». Βλ. φφ. 1r, 2r, 3r. Σε ολόκληρο το χειρόγραφο, το οποίο είναι συνταγμένο από το ίδιο χέρι, οι στίχοι είναι γραμμένοι με αυτό το συντομογραφικό, οιονεί κρυπτογραφικό σύστημα, σύμφωνα με το οποίο απαλείφονται ορισμένα από τα στοιχεία κάθε λέξης – συνήθως φωνήεντα. Στους στίχους που θα παραθεσω παρακάτω θα συμπληρώνω χωρίς παρενθέσεις τα ελλείποντα στοιχεία.

56. Τα τραγούδια αυτά είχαν ευρύτατη διάδοση. Για το επιγραφόμενο *Προτρεπτικόν εις την παιδείαν*, που περιλαμβάνεται στα φφ. 6v-8v του χειρογράφου (*Λεύτε, Έλληνες γενναίοι, δράμετε προθύμως, νέοι / εις τον θεϊόν Παρνασσόν*), πβ. Φ. Ηλιού, *Τύφλωσον Κύριε...*, ό.π., σ. 37.

57. Στο φ. 14r.

έχε υγείαν! Φεύγω, πηγαίνω, το πεπρωμένο ακολουθώ.
 Πατρίς και έρως, τι δυστυχία! Κι αμνηχανία, νόσος φρικτή!
 έχε υγείαν! Φεύγω, πηγαίνω, το πεπρωμένο ακολουθώ.

Σχετλιασμός

*Ψυχή αθλία! Τι δυστυχία ακαταπαύστως σε τυραννά;
 Δεν έχεις φίλον πιστόν, με ζήλον να σε λυπάται, να σε πονά.
 Ο κόσμος όλος ψευτιά [;] και δόλος. Δεν είναι άνθρωπος επί γης
 να με σκοτώσει, να με γλιτώσει από τα βάσανα της πληγής;
 Καλώ, φωνάζω, κι αναστενάζω, και κάθε ώρα λιγοθυμώ,
 τον θάνατόν μου, τον όλεθρόν μου, απελπισμένος επιθυμώ.
 Εις τέτοιον πάθος, μόνος ο τάφος είν' επιτήδειος ιατρός,
 και θεραπεία πλήρης, τελεία, θάνατος άωρος και πικρός.⁵⁸*

Πολύ σύντομα, τέλος, το ερωτικό στοιχείο επικρατεί πλήρως, όπως δηλώνεται και ρητά σε μία επόμενη ενότητα, που εισάγεται με τον τίτλο «Ερωτικά»,⁵⁹ και όπου οι στίχοι λαμβάνουν το περιεχόμενο αυτού του τύπου:

*Ο έρως, λυσσασμένος, μ' ετύφλωσε ο σκασμένος
 κ' ελύσσαξα κ' εγώ.
 Κι απ' την πολλή τη λύσσα, ωσάν τυφλός το ίσα
 ταις νέαις κνηγώ.
 Και όσες απαντήσω ευθύς και τις φιλήσω
 λυσσάζουν και γελούν,
 και τρέχουν λυσσασμένες κι εκείνες αι καϋμένες
 τους άνδρες και φιλούν.
 Σοφοί ιατροί βαστάτε, το πάθος μας προφθάστε,
 ότ' είν' καταμεσής,
 κι αν ίσως κορυφώσει, και φθάσει, και απλώσει,
 λυσσάζετε και σεις.⁶⁰*

Το χειρόγραφο αυτό, το οποίο, όσο γνωρίζω, έχει χρονολογηθεί μεταξύ 1750-1800,⁶¹ είναι, κατά την άποψή μου, δύσκολο να χρονολογηθεί πριν τη δεκαετία

58. Βλ. φφ. 16r-16v. Παραβλέπω εσκεμμένα το «προρομαντικό» ή ρομαντικό στοιχείο των συγκεκριμένων στίχων, γιατί θεωρώ ότι δεν αφορά άμεσα τον πίνακα που εξετάζουμε εδώ. Για το ρομαντικό στοιχείο στη φαναριώτικη ερωτική ποίηση βλ., ωστόσο, Κ. Θ. Δημαράς, *Ελληνικός ρομαντισμός*, Αθήνα 1982, σ. 5-12, 62.

59. Στο φ. 30r.

60. Βλ. φ. 36v.

61. Βλ. τις παραπομπές παραπάνω, στη σημ. 53. Στην προθήκη του Μουσείου Μπενάκη, όπου βρίσκεται εκτεθειμένο, το χειρόγραφο χρονολογείται στο 1770.

1791-1800, δηλαδή πριν από τα ερωτικά διηγήματα του Ρήγα και του Καρατζά. Αντιθέτως, θα ήταν πολύ πιθανή μία χρονολόγηση στις αρχές του 19ου αι., δηλαδή πολύ πιο κοντά στο 1821 και, συνακόλουθα, στον «Έρωτα» του Δευτερεύοντος.

Στο επίπεδο του λόγου το χειρόγραφο συγκροτεί το θέμα του έρωτα με βάση τον γνωστό ήδη από την αρχαιότητα και επαναλαμβανόμενο έκτοτε συχνά τόπο, καταγεγραμμένο τόσο στη λογοτεχνία όσο και στα ιατρικά εγχειρίδια, σύμφωνα με τον οποίο ο έρωτας είναι μία νόσος, συχνά μάλιστα προδρομική της «μελαγχολίας». ⁶² Ο στιχοπλόκος χαιρέται να επιμένει αναλυτικά στην περιγραφή της «συμπτωματολογίας» και καλεί τους γιατρούς να επέμβουν, πριν η αρρώστια φτάσει στα τελικά στάδια. ⁶³ Ο έρωτας αντιμετωπίζεται συγκαταβατικά, με βάση μια θετική οπτική, όσο και αν σε προηγούμενο στιχούργημα είχε δημιουργήσει στον αφηγητή δραματικό δίλημμα τέτοιο, ώστε αυτός να επικαλείται (τάχα) τον θάνατο ως «θεραπείαν πλήρη» και «τελείαν».

Ως προς τους δικούς μας σκοπούς, πάντως, το πλέον ενδιαφέρον στοιχείο του χειρογράφου είναι το ότι μας παρέχει συγκριτικό εικονογραφικό υλικό. ⁶⁴ Πράγματι, το χειρόγραφο κοσμείται με δύο ολοσέλιδες έγχρωμες μικρογραφίες, μία στο φ. 2ν (εικ. 7), η οποία απεικονίζει ετοιμοπόλεμο νέο με φουστάνελα, φέσι, γιαταγάνι και καριοφίλι, και μία στο φ. 28ν (εικ. 8), η οποία απεικονίζει προσωποποίηση του Έρωτα. ⁶⁵

Από εικονολογική άποψη, η σύγκριση των παραστάσεων του Δευτερεύοντος και του χειρογράφου (εικ. 2 και 8), απολύτως νόμιμη (παρά τις τεχνικές διαφορές) αν ληφθεί υπόψη η χρονολογική τους εγγύτητα, δείχνει δύο εντελώς διαφορετικούς χειρισμούς του θέματος. Σε αντίθεση με την απεικόνιση του Έρωτα στο χειρόγραφο, στην παράσταση του Δευτερεύοντος ο Έρωτας απεικονίζεται με δεμένα μάτια, δηλ. τυφλός. Το εικονογραφικό μοτίβο του «τυφλού Έρωτα», άγνωστο στην αρχαιότητα, εισάγεται κατά τους μεσαιωνικούς χρόνους, κατά τους οποίους δύο σαφή και αντιθετικά ρεύματα ως προς την αντιμε-

62. Για το θέμα αυτό βλ. Μ. Ρερί, «*Του πόθου αρρωστημένος*...», ό.π. Για την οθωμανική αντίληψη γύρω από το ζήτημα βλ. σύντομα: Μ. Σαρηγιάννης, *Η απόλαυση στην Οθωμανική Κωνσταντινούπολη*, Αθήνα 2003, σ. 127-128.

63. Η πεποίθηση ότι ο έρωτας μπορεί να θεραπευτεί αν το κακό χτυπηθεί άμεσα, πριν προλάβει να πάρει διαστάσεις, είναι επίσης γνωστή από τον Οβίδιο και βρίσκει σαφή αντιστοιχία στην υποκρατική θεωρία. Βλ. Μ. Ρερί, ό.π., σ. 73 και σημ. 51.

64. Για ένα ακόμη εικονογραφημένο χειρόγραφο με αποκλειστικά ερωτικό περιεχόμενο, χρονολογούμενο μεταξύ 1800-1820, το οποίο ανήκε στον Αθηναίο ποιητή της εποχής Σπύρο Μπουγιουκλή, βλ. Κ. Θ. Δημαράς, *Ελληνικός ρομαντισμός*, ό.π., σ. 64-75, 505-506. Παρά τις προσπάθειες, δεν κατάρθωσα να το εντοπίσω.

65. Και οι δύο μικρογραφίες είναι χρωματισμένες με υδατόχρωμα. Στο κάτω ήμισυ του φ. 10ν, επίσης, έχει σχεδιαστεί με μολύβι φτερωτός Έρωτας, καθισμένος σε ένα είδος (επιτύμβιου;) μνημείου, διακοσμημένου με γρύπα. Το σχέδιο δεν έχει χρωματιστεί.

τώπιση του ερωτικού πάθους είναι υπαρκτά: ένα που τονίζει τις θετικές όψεις του (και που παριστάνει τον Έρωτα με πλήρη την ικανότητα της όρασης) και ένα άλλο (αυτό που παριστάνει τον Έρωτα τυφλό) που τονίζει τις αρνητικές. Το πρώτο αναφέρεται στον «πνευματικό έρωτα» που εξυψώνει τον άνθρωπο, και το δεύτερο στον «σαρκικό έρωτα», που θεωρείται ότι τον απομακρύνει από τον πάγιο υπαρξιακό του στόχο. Έως έναν βαθμό σε αυτή τη διαφοροποίηση ενυπάρχει η διάκριση που στη συνέχεια, κατά την Αναγέννηση, περιγράφεται από τους θεωρητικούς και τους καλλιτέχνες ως *amor sacro* (θείος, ιερός έρωτας) και *amor profano* (βέβηλος, εγκόσμιος έρωτας).⁶⁶ Σύμφωνα με τις μεσαιωνικές αντιλήψεις, τυφλός θεωρείται κατ' αρχήν ο αμαρτωλός και, επομένως, «η τυφλότητα του Έρωτα τον τοποθετεί σαφώς στον αρνητικό πόλο του ηθικού κόσμου».⁶⁷ Σε σύγκριση με την αντίστοιχη παράσταση του Δευτερεύοντος, η διαφορά στο νόημα αυτής της δεύτερης εικόνας του χειρογράφου είναι ότι ο έρωτας, με όλα τα δεινά του, εξευγενίζει και αναβιβάζει τον άνθρωπο σε υψηλότερες πνευματικές σφαίρες. Προκρίνει, δηλαδή, μια οπτική ανάστροφη από την οπτική του Δευτερεύοντος, ο οποίος, απεικονίζοντας τους ερωτευμένους στα σαγόνια των θηρίων και δηλώνοντας ότι οι ερωτευμένοι νομίζουν πως πετούν, μοιάζει εκτός των άλλων να υπονοεί και ότι ο έρωτας όχι μόνο δεν αναβιβάζει, αλλά στην πραγματικότητα ρίχνει τον άνθρωπο στο επίπεδο του ζώου.⁶⁸

Στον «Έρωτα» του Δευτερεύοντος, επομένως, το μήνυμα συγκροτείται όχι μόνο κατά τρόπο ασύγχρονο ως προς τον ερωτικό φιλελευθερισμό της εποχής, αλλά κυριολεκτικά κατ' αντιπαράθεση με αυτόν τον (μετριοπαθή πια το 1825) φιλελευθερισμό. Ο τρόπος συγκρότησης αυτού του μηνύματος θυμίζει περισσότερο την αρνητική μεσαιωνική στάση απέναντι στον έρωτα.⁶⁹ Είναι σημαντικό

66. E. Panofsky, «Ο τυφλός Έρωτας», *Μελέτες Εικονολογίας. Ουμανιστικά θέματα στην τέχνη της Αναγέννησης*, Αθήνα 1991 (α' έκδοση αγγλικά: 1939), σ. 187-190, 209.

67. Στο ίδιο, σ. 190.

68. Πβ. τις παρατηρήσεις του Αγάπιο Λάνδου στο έργο του *Αμαρτωλών Σωτηρία*, Θεσσαλονίκη, εκδ. Β. Ρηγόπουλου, 2004 (βάσει της έκδοσης του 1851), σ. 63: «Και τολμάς, αναιδέστατε, και τελείς τοιαύτην βδελυράν πράξιν [πορνεία] [...] [η οποία] σε κάμνει των κτηνών και αλόγων παρόμοιον». Ενδιαφέρον έχει, στο πλαίσιο αυτό, μία παρατήρηση του Μ. Βασιλείου στο έργο του *Περί παρθενίας (De virginitate)*: «Εκ λογικού γαρ και αλόγου, κατά το Ελληνικόν προς φυσιολογίαν πλάσμα, ώσπερ τινά κένταυρον συνθείς ο Δημιουργός όλον τον άνθρωπον, τω ανθρωπομόρφω από κεφαλής έως στέρνων άνωθεν μέρει, το από ομφαλού και οσφύος, καθάπερ ίππου φύσιν, προς τε τας γαστέρας ηδονάς κτηνώδες υπάρχον, και προς τας μίξεις αλόγως κινούμενον, κάτωθεν φέρων προσηρμοσεν ουχ υπό του αλόγου μέρους το λογικόν εξαρπάζεσθαι βουληθείς, αλλά τω λογικώ υποβεβλημένον έχοντι το άλογον μέρος, ηνωχείσθαι προς τας της φύσεως ανάγκας εφείς» (J. P. Migne (επιμ.), *Patrologia Graeca* 30, 681-684).

69. Στην πραγματεία *Opus: Lilium medicinae inscriptum*, π.χ., ο Γάλλος ιατροφιλόσοφος Bernard de Gordon (1258-1320) δηλώνει: «Ο άρρωστος αυτός [ο ερωτευμένος]

για την κατανόηση του «Έρωτα» του Δευτερεύοντος να υπογραμμίσουμε την εσωτερική αντίφαση του έργου, το οποίο από τη μία πλευρά εμφανίζεται νεωτερικό (εικονογραφία, τεχνική), ενώ από την άλλη, δεδομένου του ερωτικού φιλελευθερισμού της εποχής, διατηρεί στον πυρήνα του μηνύματός του στοιχεία μιας παραδοσιακότερης στάσης.

Η αρνητική θεώρηση απέναντι στον έρωτα απαντάται, φυσικά, και στον ελλαδικό χώρο. Η σύνδεση της έννοιας της τυφλότητας με το σαρκικό αμάρτημα στο οποίο υποτίθεται ότι οδηγεί το ερωτικό πάθος, το αμάρτημα της πορνείας, εφαρμόζεται, π.χ., σε αξιοπρόσεκτο βαθμό στο έργο *Αμαρτωλών Σωτηρία* του κρητικού αγιορείτη μοναχού Αγάπιου Λάνδου (γύρω στο 1600-μεταξύ 1664 και 1671),⁷⁰ όπου το ουσιαστικό «τυφλός» και το ρήμα «τυφλώττομαι» χρησιμοποιούνται μεταφορικά τουλάχιστον τρεις φορές σε αυτή τη συνάφεια.⁷¹

Ηθολογία παρόμοια αλλά όχι ταυτόσημου τύπου απαντάται 160 περίπου χρόνια αργότερα στο *Πηδάλιον* του Νικόδημου του Αγιορείτη, και συγκεκριμένα στα σχόλια στον Έ' Αποστολικό Κανόνα, τον σχετικό με τα «ψευδεπίγραφα των ασεβών βιβλία»:

ή υπακούει στη λογική ή όχι. Αν υπακούει, ας τον αποσπάσει από εκείνη την απατηλή φαντασίωση [της ερωτικής συνεύρεσης] κάποιον πρόσωπο που εμπνέει δέος και σεβασμό με λόγια και συστάσεις που αφορούν τους εγκόσμιους κινδύνους, την ημέρα της κρίσεως και τις χαρές του παραδείσου». Μ. Ρερί, *ό.π.*, σ. 148. Υποστηρίζω ότι, ανακαλώντας σκηνές της Δευτέρας Παρουσίας, οι δράκοντες του πίνακα του Δευτερεύοντος ανταποκρίνονται νοηματικά στην «ημέρα της κρίσεως» του αποσπάσματος. Το ότι ο Δευτερεύων δεν γνώριζε το έργο του Gordon είναι εδώ το ενδιαφέρον.

70. Για τον Αγάπιο Λάνδο βλ. Δ. Δ. Κωστούλα, *Αγάπιος Λάνδος ο Κρης. Συμβολή στη μελέτη του έργου του* (διδ. διατρ.), Μελέτες στη νέα ελληνική φιλολογία, 6, Ιωάννινα 1983· Α. Σφοίνη, *Ξένοι συγγραφείς...*, *ό.π.*, σ. 89-95. Το έργο τυπώθηκε για πρώτη φορά στη Βενετία το 1641.

71. *Αμαρτωλών Σωτηρία*, *ό.π.*, σ. 57, 60. Ένα εικαστικό αντίστοιχο αυτής της στάσης βρίσκουμε σε χειρόγραφο που περιλαμβάνεται στον σύμμεικτο κώδικα Vat. Gr. 2137, η εικονογράφηση του οποίου έχει αποδοθεί στο εργαστήριο του κρητικού ζωγράφου Γεώργιου Κλόντζα. Στο φ. 1r έχουν απεικονιστεί τα επτά θανάσιμα αμαρτήματα ως εξής: παριστάνεται δέντρο με επτά κλάδους, καθένας από τους οποίους αντιπροσωπεύει ένα αμάρτημα: φθόνος, ακηδία, γαστρομαργία, υπεριοφάνια, πορνία, φιλαργισία, οργή. Από κάθε κλάδο φύονται δέκα φύλλα (πέντε δεξιά και πέντε αριστερά), τα οποία αντιπροσωπεύουν δευτερεύουσες εκδηλώσεις του βασικού αμαρτήματος, και ένα ακόμη φύλλο (στο τέλος του κλάδου), το οποίο αντιπροσωπεύει την αρετή που λειτουργεί ως αντίδοτο στο βασικό αμάρτημα και στις εκδηλώσεις του. Έτσι, πληροφορούμαστε ότι οι δευτερεύουσες εκδηλώσεις του αμαρτήματος της πορνείας είναι: κτηνοβατία, ασέβεια, έρωτας, αιχμαλωτισμός, απόγνωση, μαλακία, μοιχεία, αιμομιξία, αρθρομανία και θηλομανία, ενώ αντίδοτο όλων αυτών ανακηρύσσεται η σωφροσύνη. Το χειρόγραφο έχει χρονολογηθεί γύρω στο 1600. Βλ. Π. Βοκοτόπουλος, «Οι μικρογραφίες ενός κρητικού χειρογράφου του 1600», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', τ. ΙΓ' (1985-1986) 192 και εικ. 1.

Ἐτι καθὼς πρέπει να αποβάλλωμεν τα Αἰρετικά βιβλία, ἔτσι πρέπει να αποβάλλωμεν και τα Ερωτικά βιβλία, καθὼς εἶναι ἡ ρίμα του Ερωτοκρίτου, τῆς Ερωφίλης, τῆς Βοσκοπούλλας και ἄλλων ὁμοίως και τα γελοιοποιά και ἄσεμνα, καθὼς εἶναι ἡ Χαλιμά, ὁ Μπερτόλδος, του Σπανοῦ ἡ φυλλάδα, και του Γαιδάρου, και τα ὅμοια, δια τι, κατὰ τον Αποστολικὸν τούτον Κανόνα, λύμην και βλάβην προσενοῦσιν εἰς τας ψυχὰς των Χριστιανῶν. Και ὅσοι γράφουν, ἢ τυπώνουν, ἢ αγοράζουν, ἢ διαβάζουν, ἢ ακοῦν αὐτά, βαρῶς αμαρτάνουσι, και ας διορθωθούν.⁷²

Σε ἀντίθεση με τον Λάνδο, ὁμῶς, ὁ Νικόδημος ἐπισημαίνει τὸ πρόβλημα τῆς ἀπελευθέρωσης τοῦ ἐρωτισμοῦ ὡς φλέγον ζήτημα τῆς ἐποχῆς του. Ὁ «εχθρὸς» ἔχει λάβει πλέον ἀπὴν και συγκεκριμένη μορφή: εἶναι ὁ Ερωτόκριτος, ἡ Ερωφίλη, ἡ Βοσκοπούλα. Ἐχουμε μία σύγκρουση που δεν ὑπῆρχε τὴν ἐποχὴ του Λάνδου, καθὼς τώρα, στα τέλη του 18ου αἰ., ἡ «θεωρία των παθῶν» του Διαφωτισμοῦ ἔχει διεμβολίσει τις ἀντίστοιχες χριστιανικὲς θεωρίες και ἡ αἰσθηματικὴ λογοτεχνία, ὑπὸ διάφορες μορφές, διαβάζεται ἀχόρταγα.⁷³ Σε αὐτὴ τὴ σύγκρουση ἀναφέρεται, προφανῶς, ὁ Βενιαμίν Λέσβιος, ὅταν στηλιτεύει τὴν «ἀδίκον και παράλογον κατὰ των παθῶν καταφορά των ἠθικῶν [ἠθικολόγων]». ⁷⁴ Τὸ ἴδιο και ὁ Ρήγας, ἐνωρίτερα, στον πρόλογο του *Σχολείου των ντελικάτων ἐραστῶν*:

72. Βλ. Νικόδημος Ἀγιορείτης, *Πηδάλιον*, Ἀθήνα, Ἀστὴρ, ¹¹1993, σ. 78 και πρ. στο ἴδιο σ. 668-669, 672 (ερμηνεῖα στις Ερωταποκρίσεις Ε' και ΙΓ' του Τιμοθέου Ἀλεξανδρείας). Το *Πηδάλιον*, συνταγμένο στο Ἁγ. Ὅρος κατὰ τὴν τελευταία δεκαετία του 18ου αἰ., ἔλαβε τὴν ἐγκριση του Πατριαρχείου και τυπώθηκε για πρώτη φορά στη Λιψία, το 1800. Για τις σχέσεις του Νικόδημου του Ἀγιορείτη με τὴν ρωμαιοκαθολικὴ θεολογία, και ἰδιαιτέρως με τὸ Ἀντιμεταρρυθμιστικὸ πνεῦμα του Ἰγνάτιου Λογιόλα, βλ. πρόχειρα: Π. Κιτρομηλίδης, ὁ.π., σ. 442-443. Ἡ ἀνάγνωση ἐρωτικῶν βιβλίων ἀναφέρεται ρητὰ ὡς μία ἀπὸ τις ἐξεις των ἐρωτευμένων, ἤδη στο πρώτο βιβλίο του ἔργου του Daniele Sennerto (1572-1637), *Practicae Medicinae*, που ἐκδόθηκε στη Βιττεμβέργη το 1629: «[...] Ὅταν λοιπὸν ὁ ἐρώτας, διαμέσου τῆς ὄρασης και τῆς ακοῆς, ἐισχωρεῖ πολὺ βαθιὰ στον νοῦ και τὸ ἀντικείμενο του πόθου ἐντυπώνεται ἰσχυρὰ στην ψυχὴ, ἐνδυναμώνεται πολὺ ἀπὸ τὴν ἀπραξία, τὴ μόνωση, τὴν ἀνάγνωση ἐρωτικῶν βιβλίων, τις ἐρωτικὲς συναντήσεις και τις συχνὲς συζητήσεις με τον ἀγαπημένο ἢ τὴν ἀγαπημένη». Βλ. Μ. Peri, ὁ.π., σ. 58, και σημ. 25.

73. Στο πλαίσιο αὐτῆς τῆς σύγκρουσης ἐνάντια στην «ἀπελευθέρωση» τῆς σεξουαλικότητος πρέπει να ἐντάξουμε και τὴν ἐκδοση ἔργων ὅπως το: *Ἀντανισμοῦ Ἐπιτομή*, ἥτις περιγράφει τα διάφορα πάθη και τὰς ἀρρωστίας, ὁποῦ γεννῶνται ἀπὸ τὰς ἀσελεῖς και ἀκολάστους ἠδονάς, και μάλιστα ἀπὸ τὴν ἐπάρατον και φθοροποιὸν πράξιν τῆς Μαλακίας. *Νυν μεν πρώτον ἐκ του Γαλλικοῦ ἰδιώματος μεταφρασθεῖσα εἰς τὴν ἡμετέραν ἀπλήν διάλεκτον, τυπωθεῖσα δε, και ἀφιερωθεῖσα τῷ ἐξοχοτάτῳ Ἀρχοντὶ ἰατρῷ Κυρίῳ Κυρίῳ Νικολάῳ Σκουλιδά, γαμβρῷ του μακαρίτου Τεσταπούζα. Δια δαπάνης του τιμωτάτου Κυρίου Κωνσταντίνου Χρηστάκη, του Κορητός, ἀφοῦ: Ἐνετίσι, 1777. Παρὰ Νικολάῳ Γλυκεῖ. (É. Legrand, *Bibliographie Hellénique, 18e siècle*, 2, Παρίσι 1928, ἀρ. 874). Βλ. και Αἰκ. Κουμαριανῶ, Ἀ. Δροῦλια, Ε. Layton, *Τὸ ἐλληνικὸ βιβλίο...*, ὁ.π., σ. 140.*

74. Στο ἔργο του *Στοιχεῖα Μεταφυσικῆς*, ἐκδομένο στη Βιέννη το 1820. Βλ. Π. Κονδύλης, ὁ.π., σ. 164.

Αλλ' επειδή και δεν παύουν πάντοτε οι φιλοκατήγοροι να εφευρίσκουν αιτίες δια να εξασκούν την γλώσσαν τους, νομίζω ότι θέλουν μεμφθή και εμέ, πως έκλεξα ερωτικήν ύλην (πράγμα οπού συνηθίζεται από κάθε τάγμα ανθρώπου τώρα εις τον αιώνα μας, καθώς είναι γνωστόν), ερωτικήν, λέγω, ύλην δια γύμνασιν της φιλοπονίας μου, και όχι άλλην. Αποκρίνομαι λοιπόν ότι οι εμπειροχόμενοι τω παρόντι βιβλίω έρωτες εις υπανδρείαν κατατούν, η οποία είναι μυστήριο, και ας μην πολυλογούν.⁷⁵

Το γεγονός ότι ο Ρήγας υπερασπίζεται την ηθική ακεραιότητα των ερωτικών του αφηγημάτων με το επιχείρημα ότι όλες καταλήγουν στο μυστήριο του γάμου, αποκαλύπτει σαφώς την εκκλησιαστική προέλευση των επιχειρημάτων των κατηγορών του.

Την ίδια εποχή, η περί έρωτος ηθικολογία του *Πηδαλίου* εκφράζεται ει-
καστικά με παραστάσεις όπως αυτή που βρίσκουμε σε μία από τις σκηνές της Δευτέρας Παρουσίας, που έφτιαξε το 1802 στον γυναικωνίτη του ναού της Αγ. Μαρίνας, στον Κισσό του Πηλίου, ο ζωγράφος Παγώνης (π. 1780-π. 1870) (εικ. 9).⁷⁶ Η παράσταση αυτή, η οποία φέρει τον τίτλο: «οι κοιμώμενοι ταις κυριακαίς και ταις λοιπαίς δεσποτικαίς εορταίς», είναι σχεδόν από κάθε άποψη συγκρίσιμη με τον «Έρωτα» του Δευτερεύοντος, δεδομένου μάλιστα ότι και ο Παγώνης, όπως ο Δευτερεύων, «στέλνει» στην κόλαση τα ζευγάρια που, αντί να πηγαίνουν στην εκκλησία τα πρωινά της Κυριακής και των άλλων εορτών, προτιμούν να μένουν στο κρεβάτι.

Το ιδεολογικό απόθεμα απ' όπου αντλούν στοιχεία για να συγκροτήσουν το μήνυμά τους τα συγκεκριμένα έργα του Παγώνη και του Δευτερεύοντος, πρέπει, λοιπόν, να αναζητηθεί σε κείμενα όπως η *Αμαρτωλών Σωτηρία* και το *Πηδάλιον*. Στο δέκατο κεφάλαιο με τίτλο «Περί της κτηνώδους πορνείας» (αμάρτημα στο οποίο, ας σημειωθεί, αφιερώνεται περισσότερος χώρος από κάθε άλλο), ο Λάνδος επισημαίνει στον πιστό ότι, προκειμένου να αποφύγει

75. Π. Σ. Πίστας (επιμ.), *ό.π.*, σ. 1.

76. Έγχρωμη αναπαράγωγή βλ. στην *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, ΙΑ', 1975, σ. 252-253, και στην Π. Ζώρα, *Λαϊκή τέχνη*, σειρά *Ελληνική Τέχνη*, Αθήνα, Εκδ. Αθηνών, 1994, εικ. 12-13. Η παράσταση απαντάται και στον ναό του Προδρόμου, στο Απόζαρι της Καστοριάς (18ος αι.). Βλ. Α. Κ. Ορλάνδος, «Τα βυζαντινά μνημεία της Καστοριάς», *Αρχείον των Βυζαντινών Μνημείων της Ελλάδος*, Δ' (1938) 177 και εικ. 121. Για τον Παγώνη βλ. Μ. Χατζηδάκης, Ε. Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, 2, Αθήνα, Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε. 62, 1997, σ. 264-265· Ε. Ματθιόπουλος (επιμ.), *Λεξικό Ελλήνων καλλιτεχνών: ζωγράφοι, γλύπτες, χαράκτες, 16ος-20ος αιώνας*, 3, Αθήνα 1999, σ. 363-364· Κ. Μακρής, *Η λαϊκή τέχνη του Πηλίου*, Αθήνα 1976, σ. 208-221. Ας σημειωθεί ότι ανάμεσα στις σκηνές βρίσκεται και η παράσταση της Εξομολόγησης, στην οποία ο εξομολογούμενος είναι γυναίκα. Βλ. Π. Ζώρα, *ό.π.*, εικ. 14. Πβ. και παραπάνω, σμμ. 26.

το αμάρτημα της πορνείας, ανάμεσα σε εκείνα που δεν πρέπει να κάνει είναι (να χορεύεις, να τραγώδης, να παίζεις δαιμονικά όργανα, και ετέρας πράξεις ομοίας. Τα οποία είναι βαρέα εγκλήματα, και πρέπει να τα μισάς).⁷⁷ Αλλά και παρακάτω, όπου ο λόγος για την επιμελή φύλαξη των πέντε αισθήσεων (οι οποίες ακριβώς θεωρούνται είσοδοι του αμαρτήματος της πορνείας): «Δευτέρα αίσθησις είναι η ακοή· και σφάλισε τα ότια, να μην ακούης τραγώδια της Σειρήνης· ήγουν άπρεπα και πορνικά λόγια, όργανα μουσικής και έτερα όμοια, ότι όλα ταύτα εξάπτουσι την σαρκικήν φλόγα, και μάλιστα ο χορός και τα τραγώδια». ⁷⁸ Η επιμονή στη σημασία των μουσικών οργάνων και των τραγουδιών, σχετικά με το εν λόγω αμάρτημα, θυμίζει έντονα την παράσταση του έργου του Δευτερεύοντος, όπου η παρουσία της μουσικής έχει επίσης υπογραμμιστεί.⁷⁹ Είναι μάλιστα αξιοσημείωτο το ότι ο Λάνδος, όπως άλλωστε και ο Δευτερεύων, φέρνει την ιστορία της Σωσάννας ως ένα από τα χαρακτηριστικά παραδείγματα των πολλών τιμωριών «οπού έστειλεν ο παντοκράτωρ Θεός εις τον κόσμον δια ταύτην την αμαρτίαν». ⁸⁰ Εξίσου αξιοσημείωτη είναι και η κατάληξη της όλης σειράς των επιχειρημάτων που πρέπει να έχει κατά νου ο πιστός, και των πρακτικών που πρέπει να ακολουθεί, προκειμένου να αποφύγει το θανάσιμο αμάρτημα:

77. *Αμαρτωλών Σωτηρία*, ό.π., σ. 58.

78. Στο ίδιο, σ. 59.

79. Στο πλαίσιο της ίδιας κριτικής λειτουργίας πρέπει να ενταχθούν και τα πλούσια κοσμήματα που φορούν οι μορφές των ερωτευμένων. Βλ. και την παράσταση του Παγώνη στον Κισσό με τίτλο: «Εδώ ο διάβολος στολίζει εκείνους οπού αγαπούν την διαβολικήν μεταμόρφωσιν» (Κ. Μακρής, ό.π., εικ. στη σ. 208· ο ίδιος, *Χιονιαδίτες ζωγράφοι. 65 λαϊκοί ζωγράφοι από το χωριό Χιονιάδες της Ηπείρου*, Αθήνα 1981, εικ. 30). Ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις στον ΟΕ' Κανόνα της ΣΤ' (Πενθέκτης) Οικουμενικής Συνόδου, σχετικά με το ποια μουσική είναι αποδεκτή και ποια όχι από την Εκκλησία, υπάρχουν στο *Πηδάλιον* του Νικόδημου του Αγιορείτη. Βλ. *Πηδάλιον*, ό.π., σ. 286-287.

80. *Αμαρτωλών Σωτηρία*, ό.π., σ. 62. Θυμίζω εδώ ότι ο Ζακύνθιος Μάρκος Δεφαράνας τύπωσε το 1569 στη Βενετία το έργο *Ιστορία της Σωσάννης*, που, σύμφωνα με τον Δ. Μιχαηλίδη, έλκει την καταγωγή του από το ιταλικό *Istoria di Susanna e Daniello*. Βλ. Στ. Κακλαμάνης, «Μάρκος Δεφαράνας (1503-1575); Ζακύνθιος στιχουργός του 16ου αιώνα», *Θησαυρίσματα* 21 (1991) 210-315, ιδίως 258-262· Βλ. επίσης Μ. Vitti, *Ιστορία...*, ό.π., σ. 51-52 με σχετικές παραπομπές, και σ. 88, όπου μαρτυρία για την ανάγνωση της *Σουσάννας* στην Ήπειρο, το 1680. Βλ. επίσης Α. Σφοίνη, *Ξένοι συγγραφείς...*, ό.π., σ. 35. Το έργο είναι προσιτό στο Γ. Κεχαγιόγλου (επιμ.), *Απόκοπος, Απολλώνιος, Ιστορία της Σωσάννης, Λαϊκά Λογοτεχνικά Έντυπα* 1, Αθήνα 1982. Μία διασκευή του έργου περιέλαβε ο Κωνσταντίνος (Καισάριος) Δαπόντες στο βιβλίο του *Καθρέπτης γυναικών*, γραμμένο το 1747-48 και τυπωμένο στη Λιψία το 1766. Βλ. Γ. Π. Σαββίδης (επιμ.), *Κωνσταντίνου Δαπόντε, Η θυσία του Ιεφθάε και Ιστορία της Σωσάννης: δύο συνεχόμενες συνθέσεις από τον Καθρέπτη γυναικών*, Αθήνα 1993.

Ει δε και τύχη να έχης τοσούτον σκάνδαλον και φλογώδη πύρωσιν της σαρκός οπού να μη φθάνουσιν όλα τα ρηθέντα ιατρικά να σε ωφελήσουν, ας είναι τούτο το δριμύτερον βότανον και καυστικώτερον φάρμακον [...] ήγουν βάλλε εις τον νουν σου πως βλέπεις ένα πηγάδι γεμάτο στίαν και λαύραν άστεκτον, και παραστέκου, να σε ρίθουν οι δαίμονες εις αυτό, όταν τελέσης την αμαρτίαν, ότι πάσα θλίψις και πόνος νικάται με τον φόβον της σφοδροτέρας κολάσεως.⁸¹

Η πολλαπλή αναφορά σε ιατρικούς όρους καθιστά το χωρίο αυτό συγκρίσιμο με εκείνο που αντλήσαμε παραπάνω από το έργο του Bernard de Gordon, ενώ η εικόνα του φλεγόμενου πηγαδιού θα έλεγε κανείς ότι αποτελεί πηγή έμπνευσης του Παγώνη (ή του προτύπου του), στη σχετική παράσταση του Πηλίου.

4. Παράδοση και νεωτερισμός

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η «Ιστορία της Σωσάννας», απηχώντας και εικονογραφικά το ιδεολογικό κλίμα του 17ου αι.,⁸² είναι έργο παραδοσιακότερο του «Έρωτα». Αν όμως οι ιδεολογικές πηγές του «Έρωτα» ανιχνεύονται επίσης και σε βιβλία του 17ου αι., όπως η *Αμαρτωλών Σωτηρία*, τότε εύλογα αναρωτιέται κανείς αν όντως υπάρχει κάποιος νεωτερισμός στους δύο πίνακες και, αν ναι, πού ακριβώς έγκειται αυτός ο νεωτερισμός.

Βασική μας υπόθεση είναι ότι, τουλάχιστον από το 1600, μπορεί να γίνει στον ελλαδικό χώρο λόγος για μια ζωγραφική (ορατή κυρίως σε φορητά έργα ή χειρόγραφα), η οποία κατά κάποιον τρόπο, έως έναν βαθμό, συνομιλεί με εξελίξεις που συμβαίνουν, όχι πολύ ενωρίτερα, στη δυτικοευρωπαϊκή ζωγραφική.⁸³ Το κύριο χαρακτηριστικό της ζωγραφικής αυτής είναι ότι μοιάζει να

81. *Αμαρτωλών Σωτηρία*, ό.π., σ. 64. Στην «Ιστορία της Σωσάννας» ο Δευτερεύων έχει επίσης υπογραμμίσει την αναφορά στην κρίση του αμαρτωλού, επιγράφοντας το έργο: «*ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΣΩΣΑΝΝΑΣ. ΝΒ*». Πράγματι, στο χωρίο *Δανιήλ*, Σωσάννα 52, διαβάζουμε: «ως δε διεχωρίσθησαν [οι δικαστές] εις από του ενός, εκάλεσε [ο Δανιήλ] τον ένα αυτών και είπε προς αυτόν: πεπαλαιωμένε ημερών κακών, νυν ήκασι αι αμαρτίαι σου, ας εποίεις το πρότερον».

82. Το θέμα απηχεί μάλλον το πνεύμα της Αντιμεταρρύθμισης, όπως αυτή οικειώθηκε από το καθολικό, ουνιτικό, αλλά και το ορθόδοξο περιβάλλον στον ελλαδικό χώρο κατά τον 17ο αι. Κατά τον αιώνα αυτόν φαίνεται ότι σκηνές από την αφήγηση της Σωσάννας εμφανίστηκαν στον ελλαδικό χώρο, κυρίως σε φορητές εικόνες. Βλ. Γ. Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές επιδράσεις...*, ό.π., Α', σ. 136-138 με σημ. 382, 388-389, 393· ο ίδιος, «Ο βίος της Σωσάννας...», ό.π., σ. 666· Κ.-Φ. Καλαφάτη, Α. Κατσελάκη, «Έργα του Δευτερεύοντος...», ό.π., σ. 258.

83. Ήδη κατά το β' ήμισυ του 15ου αι. θα μπορούσε να μιλήσει κανείς για μια τέχνη του πορτραίτου με νατουραλιστική πρόθεση, βλέποντας τις προσωπογραφίες του Μιχαήλ Η' Παλαιολόγου και του Ιωάννη Η' Παλαιολόγου στον κώδικα Sinait. Gr. 2123 (φφ. 30r, 30v)

«ανακαινίζει» τη βυζαντινή ζωγραφική παράδοση, αφήνοντας εν μέρει πίσω της τους εικαστικούς και ιδεολογικούς κώδικες του μεσαίωνα. Αντιπροσωπεύεται από έργα που, μέχρι ένα σημείο, έχουν την τάση να εγκαταλείψουν τη λογική της αυστηρής θρησκευτικής αναπαράστασης ως αντανάκλασης ενός «άλλου κόσμου», και στρέφονται σε ποικίλο βαθμό προς την απεικόνιση γήινων πραγματικοτήτων.

Η ανακαινιση της βυζαντινής ζωγραφικής παράδοσης από το 1600 περίπου και μετά είναι δυνατόν να επιχειρείται με ένα πλήθος από μεθόδους, εφευρήματα ή «τεχνάσματα». Το πλέον απλό και διαδεδομένο είναι το μοίρασμα της παράστασης σε δύο διακριτά μέρη, από τα οποία το ένα αναπαριστά τα τεκταινόμενα στη Γη, και το άλλο όσα σχετικά συμβαίνουν στον «άλλο κόσμο» (στον ουρανό, στην κόλαση, ή και στα δύο). Έχει πάντοτε σημασία το πόσος χώρος αφιερώνεται σε κάθε περίπτωση στον ένα και στον άλλο «κόσμο»: σε πλείστες από τις παραπάνω περιπτώσεις η τάση είναι να αφιερώνεται ο περισσότερος χώρος στα γήινα συμβάντα.

Θα μπορούσαμε να θυμίσουμε ορισμένα δείγματα όπου αυτή η μέθοδος εφαρμόζεται, όπως είναι, λ.χ., ορισμένες αναπαραστάσεις της ναυμαχίας της Ναυπάκτου του τελευταίου τέταρτου του 16ου αι.,⁸⁴ οι λεγόμενες «αφιερωματικές» (ex voto) φορητές εικόνες του 17ου και 18ου αι. που απαντώνται στα Επτάνησα, στις Κυκλάδες και στα Δωδεκάνησα,⁸⁵ ή κάποιες φορητές εικόνες που, ενώ

[I. Spatharakis, *The portrait in byzantine illuminated manuscripts*, Λέιντεν 1976, σ. 51-53 και εικ. 19-22· Κ. Μανάφης (επιμ.), *Σινά. Οι θησαυροί της Ι. Μονής Αγίας Αικατερίνης*, Αθήνα 1990, σ. 325, 344-345, εικ. 33, 34 (έγχρωμες)· πβ. Δ. Πάλλας, «Εικόνα του αγίου Ευσταθίου στη Σαλαμίνα», *Χαριστήριον εις Α. Κ. Ορλάνδον*, Γ', Αθήνα 1966, σ. 364-365]. Ο κώδικας αυτός, ο οποίος περιέχει το Ψαλτήριο και την Καινή Διαθήκη χρονολογείται στο 1242, αλλά ορισμένα φύλλα, μεταξύ των οποίων και τα δύο συγκεκριμένα, παρεμβλήθηκαν κατά το β' μισό του 15ου αι. Παρόμοια με την προσωπογραφία του Μιχαήλ Η' στον σιναιτικό κώδικα είναι άλλη του ίδιου αυτοκράτορα σε Τετραεσάγγελο της Πετρούπολης (Petropr. Gr. 118, φ. 22r) που χρονολογείται στον 13ο/14ο αι. Και αυτό το φύλλο πρέπει να είναι παρέμβλητο κατά το β' μισό του 15ου αι. (βλ. I. Spatharakis, *ό.π.*, σ. 90-91 και εικ. 59). Το νατουραλιστικό πορτραίτο φαίνεται να αναβιώνει κατά τα τέλη του 16ου αι. στη Βενετία, από έλληνας ζωγράφους [Κ. Κυριακού, «Η συλλογή προσωπογραφιών του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας», *Θησαυρίσματα* 20 (1990) 431-457 (πίν. Α'-ΙΣΤ')]. Από το β' ήμισυ του 15ου αι. μπορεί κανείς να βρει και τις πρώτες ανησυχίες σε «ελληνικό» έδαφος γύρω από τη νατουραλιστική τοπιογραφία [Τ. Τανούλας, «*Θηβαΐς*. Αυτή η πλευρά του Παραδείσου», *ΔΧΑΕ* 20 (1998-1999) 317-332· Δ. Πάλλας, *ό.π.*, ιδίως σ. 353-364· *Ζωγραφικής εγκώμιος: τοιχογραφίες από το καθολικό της Μονής Παναγίας Οδηγητρίας στην Απόλλενα Λευκάδας* (κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 2000-2001), Αθήνα 2000, ιδίως σ. 48-54].

84. Πίνακας του Γ. Κλόντζα στο Εθνικό Ιστορικό Μουσείο (βλ. Α. Δεληβορριάς, «Η παραδοσιακή τέχνη...», *ό.π.*, εικ. 104).

85. Α. Μητσάνη, «Εικόνες-ναυτικά αφιερώματα με αφορμή μια εικόνα του Ιωάννη του Θεολόγου», *Αρχαιολογικόν Δελτίον* 42 (1987), Α' Μελέτες, 152-168· *Λιμάνια και*

το μεγαλύτερο μέρος της επιφάνειάς τους καταλαμβάνει η κατά τον παραδοσιακό τρόπο απεικόνιση κάποιου ιερού προσώπου, έχουν μία ζώνη, στενότερη ή πλατύτερη, που αφιερώνεται στην απεικόνιση κάποιου σχετικού, σύγχρονου, «ιστορικού» γεγονότος (π.χ. η εύρεση μιας εικόνας, ή η ανακομιδή ενός λειψάνου).⁸⁶ Τα τελευταία αυτά παραδείγματα μοιάζουν να πληθαίνουν κατά τον 18ο αι.

Είναι φυσικά αδύνατο να καταγράψουμε εδώ όλες τις εκδοχές αυτής της «ανακαινιστικής» διάθεσης προκειμένου να την ορίσουμε. Είναι, όμως, σημαντικό να τονίσουμε ότι τα κριτήρια με τα οποία θα επιχειρούσαμε να προβούμε σε ένα τέτοιο εγχείρημα θα βασιζόνταν περισσότερο σε αυτό που έχει αποκληθεί *ιδεολογία της απεικόνισης*,⁸⁷ και όχι τόσο σε αφηρημένες εικονογραφικές ή τεχνοτροπικές παρατηρήσεις. Πράγματι, το βασικό ερευνητικό ζήτημα που θέτει αυτό το φαινόμενο αποστασιοποίησης από τη βυζαντινή παράδοση δεν είναι η καταγραφή της ευκαιριακής αφομοίωσης και ανάδειξης νατουραλιστικών στοιχείων εδώ κι εκεί, ή ο εντοπισμός των λεγόμενων «δυτικών επιδράσεων», αλλά η διερεύνηση των αιτίων της γένεσης και των αναγκών της χρήσης μιας εικονοποιίας διαφορετικής από τη βυζαντινή, που μέσα από την αντίστιξη («παράδοσης») και «νεωτερισμού» προσδίδει νέα νοήματα και προδίδει νέους τρόπους σκέψης.⁸⁸ Με βάση τις παρατηρήσεις των τριών τελευταίων παραγράφων, θα έπρεπε τώρα να γίνει μια διάκριση ανάμεσα σε παραστάσεις όπως «το μυστήριο της εξομολόγησης», που εφαρμόζουν το εικονογραφικό τέχνασμα της διάκρισης («ορατού») και («άορατου») κόσμου, και σε παραστάσεις όπως «ο βίος του αληθινού μοναχού» και οι «επτά ηλικίες των ανθρώπων», που δεν το κάνουν.⁸⁹ Η απεικόνιση των «κοιμωμένων ταις κυριακάς και ταις λοιπαίς

καράβια στο Βυζαντινό Μουσείο (κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1997), Αθήνα 1997· Α. Stavropoulou, «Storie devozionali nella pittura post-bizantina», Χρ. Μαλτέζου (επιμ.), *Il contributo veneziano nella formazione dell gusto dei Greci (XV-XVIII sec.)*, Βενετία 2001, σ. 147-163.

86. Βλ., π.χ., *Λιμάνια και καράβια...*, ό.π., σ. 38-39 (εικόνα 17ου αι.), και *Εκθεση για τα εκατό χρόνια της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας (1884-1984)* (κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1984-1985), Αθήνα χ.χ. [1984], αρ. 28 (εικόνα του 18ου αι.).

87. Για τον όρο *idéologie imagée (visual ideology)*, βλ. Ν. Hadjinicolaou, *Art History and Class Struggle*, Λονδίνο 1978 (α' έκδ. γαλλικά, 1973), ιδίως σ. 95-99, 147-148. Πβ. και τον όρο «αισθητική ιδεολογία», στο ίδιο, ιδίως σ. 14, 179 σημ. 1.

88. Πβ. Ο. Γκράτζιου, «Μεταβυζαντινή τέχνη: χρονολογικός προσδιορισμός ή εννοιολογική κατηγορία;», Α. Κιουσοπούλου (επιμ.), *1453: Η άλωση της Κωνσταντινούπολης και η μετάβαση από τους μεσαιωνικούς στους νεότερους χρόνους* (Πρακτικά Συμποσίου, Ρέθυμνο 2002), Ηράκλειο 2005, σ. 183-196.

89. Από *ιδεολογική* άποψη, οι τελευταίες αυτές αποτελούν, κατά τη γνώμη μου, «επιστροφή» σε μεσαιωνικά σχήματα, και θα μπορούσαν κάλλιστα να συγκριθούν με απεικονίσεις όπως η *Κλίμακα του αγίου Ιωάννη του Σιναΐτη*. Όσον αφορά τις «επτά ηλικίες», λ.χ., ήδη έχει επισημανθεί η καθαρά μεσαιωνική καταγωγή του θέματος (Η. Αντωνόπουλος,

δεσποτικάς εορταίς», χρησιμοποιεί επίσης το ίδιο τέχνασμα της διάκρισης του «ορατού» από τον «αόρατο» κόσμο, και εντάσσεται έτσι στο σχήμα που περιγράψαμε.

Η τελευταία αυτή παράσταση, ιδωμένη στο πλαίσιο του συνολικού εικονογραφικού προγράμματος του ναού στον Κισσό, θέτει επιπλέον το ζήτημα της σχέσης με την αστική, μη θρησκευτική, διακοσμητική ζωγραφική, που κοσμεί τις κατοικίες των εμπόρων των Βαλκανίων και της Μικράς Ασίας κατά τον 18ο αι. – σχέση που παραμένει προς διερεύνηση.⁹⁰ Πάντως, το πιθανότερο είναι ότι στη διακοσμητική αυτή ζωγραφική θα έπρεπε να δούμε μάλλον ένα βήμα προς μία ακόμη πιο ξεκάθαρη τομή ως προς τους μεσαιωνικούς κώδικες, σε σχέση με τα έργα στα οποία αναφερθήκαμε παραπάνω. Η αιτία είναι ότι τα έργα αυτά, παρά τη διάκριση των «κόσμων» που επιχειρούν, τελικά αναπαράγουν την αντίληψη ότι ο «ορατός» κόσμος ορίζεται κυριαρχικά από τον «αόρατο», σε αντίθεση με τα περισσότερα δείγματα της διακοσμητικής ζωγραφικής.

Την αντίληψη αυτή αναπαράγει και η «Ιστορία της Σωσάννας» του Δευτερεύοντος. Και εδώ, το ίδιο τέχνασμα της διάκρισης του ορατού από τον αόρατο κόσμο χρησιμοποιείται, με τη διευκρίνιση ότι η αναφορά στον επουράνιο κόσμο έχει περιοριστεί δραματικά στην επάνω αριστερή γωνία της παράστασης, απ' όπου προβάλλει ελάχιστα διακρινόμενο το χέρι του Θεού. Κατά τα λοιπά, η παράσταση αφίσταται εντελώς από τη βυζαντινή παράδοση της φορητής εικόνας, αλλά το γεγονός ότι έχει ζωγραφιστεί το 1825, το ότι δηλ. η διακοσμητική ζωγραφική, εφαρμοζόμενη ήδη επί 50 τουλάχιστον χρόνια, έχει δημιουργήσει πια μια παράδοση «αποθρησκευτικοποίησης» στη ζωγραφική, αρκεί, για να αντιληφθούμε πόσο προσεκτικοί οφείλουμε να είμαστε καθώς αναζητούμε κάποια ουσιαστικά νέα στοιχεία στο έργο. Τελικά, είναι πολύ πιο ενδιαφέρον το γεγονός ότι τόσο η «Ιστορία της Σωσάννας» όσο και ο «Έρωτας» έχουν ζωγραφιστεί σε καμβά χωρίς υποστήριγμα, ένα τεχνικό χαρακτηριστικό που το 1825 συναντάται ακόμη σπάνια ανατολικότερα των Επτανήσων, και το οποίο θα έπρεπε επίσης να διερευνηθεί.⁹¹

«Στροφάδες κέλευθου...», ό.π.: E. Bakalova, «The Wheel of Life...», ό.π.: πβ. και E. Kitzinger, «World Map and Fortune's Wheel: A Medieval Mosaic Floor in Turin», W. E. Kleinbauer (επιμ.), *The Art of Byzantium and the Medieval West: Selected Studies by Ernst Kitzinger*, Indiana University Press, Λονδίνο, Μπλούμινγκτον, 1976, σ. 327-356).

90. Βλ. Μ. Γαρίδης, *Διακοσμητική ζωγραφική...*, ό.π.

91. Για την ύπαρξη έργων δυτικής τέχνης στην περιοχή δράσης του Δευτερεύοντος έχουμε μία άμεση μαρτυρία (Κίμωνος, 1778) από τον Γάλλο περιηγητή C. S. Sonnini (*Voyage en Grèce et en Turquie*, 2 τ., Παρίσι 1801). Βλ. C. S. Sonnini, «Ταξίδιον εις Ελλάδα και Τουρκίαν» (μετάφρ. Ε. Δαλαμπίρα), *Κιμωλιακά* 6 (1976) 45-46. Πβ. Χρ. Ι. Νεαμονιτάκης, «Πώς είδον την Κίμωνον οι περιηγηταί κατά τον ΙΖ' και ΙΗ' αιώνα», *Κιμωλιακά (Αναμνηστικόν τεύχος, επιμ. Ι. Ράμφος)*, Αθήνα 1932-1933, σ. 15· B. Slot,

Εξίσου επιφυλακτικοί οφείλουμε να είμαστε και κατά την αναζήτηση («νωτερικών») στοιχείων στον «Έρωτα» του Δευτερεύοντος. Ένα από τα γοητευτικότερα και παραπλανητικότερα στοιχεία που αφορούν αυτόν τον πίνακα είναι το ότι (με εξαίρεση ίσως το χειρόγραφο του Μουσείου Μπενάκη) απουσιάζει προς το παρόν το υλικό εκείνο, που θα μπορούσε να συγκριθεί άμεσα μαζί του. Η σχετική αναζήτηση, πάντως, θα έπρεπε κατά την άποψή μας να στραφεί και σε φορητά έργα όπως εκείνο του Σεράγεβο, το οποίο έχει δημοσιευθεί από τον Π. Βοχοτόπουλο,⁹² έχει μελετηθεί από την Ό. Γκράτζιου,⁹³ και έχει αποδοθεί στον ζωγράφο Γεώργιο Κλόντζα. Είναι σαφές ότι, και στην περίπτωση αυτή, δεν πρέπει να μιλάμε για «εικόνα», αλλά για φορητό πίνακα. Βασισμένη σε συγκεκριμένα κείμενα, μνεία των οποίων γίνεται άμεσα, επάνω στον ίδιο τον πίνακα, η παράσταση του Κλόντζα επιδιώκει να παρέμβει σε ένα σύγχρονο πρόβλημα θηικής (έτσι όπως τίθεται) τάξεως, χρησιμοποιώντας μια ρητορεία ανάλογη με εκείνη του εκκλησιαστικού κηρύγματος.⁹⁴ Από την άποψη αυτή, η λογική με την οποία είναι φτιαγμένος ο πίνακας του Κλόντζα θυμίζει πολύ τη λογική του Δευτερεύοντος στον «Έρωτα».⁹⁵ Βέβαια, η χρονική απόσταση των δύο έργων είναι εξαιρετικά μεγάλη. Αυτό που επιχειρείται να τεκμηριωθεί εδώ, όμως, δεν είναι κάποια άμεση σχέση ανάμεσα στα δύο συγκεκριμένα έργα. Εί-

«Καθολικά εκκλησία Κιμάλου και των περίξ νήσων (1600-1893)», *Κιμωλιακά* 5 (1975) 98, σημ. 1. Για την παρουσία της δυτικής τέχνης στη Σίφνο βλ. επίσης, Γ. Ρηγόπουλος, «Οι φλαμανδικές επιδράσεις σε εικόνες της Σίφνου. Η συμβολή του Εμμανουήλ Σκορδίλη», *Πρακτικά Α΄ Διεθνούς Σιφναϊκού Συμποσίου* (Σίφνος, 25-28 Ιουνίου 1998), Β΄, Εταιρεία Σιφναϊκών Μελετών, Αθήνα 2001, σ. 273-302.

92. Π. Βοχοτόπουλος, «Μια άγνωστη κρητική εικόνα στο Σεράγεβο», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. ΙΒ΄ (1984) 383-397.

93. Ό. Γκράτζιου, «Η εικόνα του Γεωργίου Κλόντζα στο Σεράγεβο και τα επάλληλα επίπεδα σημασιών της», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. ΙΔ΄ (1987-88) 9-31.

94. Στο ίδιο, 31.

95. Ενδιαφέρουσα είναι και η αντιπαραβολή της παράστασης του Έρωτα στο χειρόγραφο του Μουσείου Μπενάκη, με την αντίστοιχη παράσταση Έρωτα από ένα ελληνικό χειρόγραφο της Βασιλικής Βιβλιοθήκης του Λέιντεν, χρονολογούμενο στις αρχές του 16ου αι., το οποίο περιέχει τη μυθιστορία *Λίβιστρος και Ροδάμη*. Βλ. Π. Α. Αγαπητός, «Από την Περσία στην Προβηγγία...», *ό.π.*, εικ. στη σ. 132. Θα έλεγε κανείς ότι η απεικόνιση του Έρωτα του χειρογράφου του Μπενάκη μοιάζει αντικατοπτρισμός στον 18ο-19ο αι. εκείνης της παλιάς παράστασης του Έρωτα του χειρογράφου του 16ου αι. Υποθέτει κανείς μία μακρά σειρά απεικονίσεων από την οποία μας λείπουν τα ενδιάμεσα παραδείγματα. Κατά ανάλογο τρόπο μας λείπουν τα ενδιάμεσα παραδείγματα μεταξύ του πίνακα του Κλόντζα, στον οποίο αναφερθήκαμε παραπάνω, και του «Έρωτα» του Δευτερεύοντος. Ας σημειώσουμε ότι, σύμφωνα με την Κ. Κυριακού, οι μικρογραφίες του κώδικα Harley 5644 της Βιβλιοθήκης του Βρετανικού Μουσείου (δηλ. του ενός από τα δύο γνωστά εικονογραφημένα χειρόγραφα του *Ερωτόκριτου*), που χρονολογείται στο 1710, ακολουθούν πρότυπα του 16ου αι. Βλ. *Θησαυρίσματα* 18 (1981) 344.

να το ότι και τα δύο μπορούν να ενταχθούν σε μία κοινή εικαστική παράδοση, η οποία δεν είναι βυζαντινή ή μεσαιωνική, αλλά κάτι τι άλλο, μια παράδοση που σήμανε κάποια εικαστική ανανέωση για τον ελληνικό χώρο γύρω στο 1600 και που, έκτοτε, ζει δίπλα (συχνά μάλιστα μέσα σε ένα και το αυτό έργο) στην αρχαιότερη «βυζαντινότροπη» ζωγραφική.

Η *Αμαρτωλών Σωτηρία*, με την οποία, όπως είδαμε, ο («Ερωτας») σχετίζεται ιδεολογικά, αποτελεί μάρτυρα ενός παρόμοιου φαινομένου ανανέωσης στον χώρο της ορθόδοξης εκκλησιαστικής λογοτεχνίας. Δεν είναι απλώς ένα ηθικοδιδασκτικό έργο, όπως ο βυζαντινός Σπανέας,⁹⁶ ή ένα ρητορικό έργο γραμμένο από κάποιο εκκλησιαστικό πρόσωπο,⁹⁷ αλλά ένα έργο που θα το εντάσσαμε σε αυτό που αποκαλούμε εκκλησιαστική ρητορική (*κήρυγμα*). Τόσο τα επιχειρήματα και τα παραδείγματα που τα τεκμηριώνουν, όσο και ο δημόδης και προφορικός χαρακτήρας της χρησιμοποιούμενης γλώσσας θυμίζουν λόγο που εκφωνείται από άμβωνα. Στο έργο αυτό προέχει η ιδεολογία και έπεται η μορφολογική αναζήτηση και η επίδειξη της ρητορικής δεινότητας. Το βιβλίο στοχεύει κυρίως στο να είναι εντυπωσιακό και αποτελεσματικό, όχι στο να είναι ωραίο ή πιστό σε κάποιο πρότυπο. Όλα αυτά τα στοιχεία ορίζουν κάποιους περιορισμούς στο να συνδέσουμε το βιβλίο με τη βυζαντινή παράδοση, και μας υποχρεώνουν να στραφούμε στη σύγχρονη του ευρωπαϊκή πραγματικότητα – στροφή που μας οδηγεί να διαπιστώσουμε ιδεολογικές συγγένειες με τον σχεδόν σύγχρονο του βιβλίου αντιμεταρρυθμιστικό καθολικισμό.⁹⁸

Η μορφολογική ανάλυση των δύο πινάκων του Δευτερεύοντος μπορεί, ίσως, να δώσει κάποιες επιπλέον απαντήσεις ως προς το ερώτημα του πόσο νεωτερικά είναι τα συγκεκριμένα έργα. Παρά τον θρησκευτικό χαρακτήρα του θέματος, η «Ιστορία της Σωσάννας» υποβάλλει έντονα μιαν «εγκόσμια» εντύπωση. Ο κήπος είναι μάλλον ένας φυσικός *hortus deliciarum*, παρά ένας παραδεισιακός *hortus conclusus*.⁹⁹ Η κρήνη, το κανάτι με τα λουλούδια στη «Σωσάννα», τα

96. Έργο γνωστό και ως *Διδασκαλία παρανετική*, γραμμένο πιθανότατα τον 12ο αι., και διαδεδομένο ανάγνωσμα ακόμη και τον 17ο αι. Βλ. H.-G. Beck, *Ιστορία της βυζαντινής δημόδους λογοτεχνίας*, Αθήνα 31999 (α' έκδ. γερμανικά, 1971), σ. 177-181· M. Vitti, *Ιστορία...*, ό.π., σ. 19, 88.

97. Βλ. H. Hunger, *Βυζαντινή λογοτεχνία. Η λόγια κοσμική γραμματεία των Βυζαντινών*, Α', Αθήνα 21991 (α' έκδ. γερμανικά, 1978), σ. 239-243.

98. Βλ. Α. Σφοίνη, *Ξένοι συγγραφείς...*, ό.π., σ. 95-99, 126-127· πβ. Ο. Γκράτζιου, «Η εικόνα του Γεωργίου Κλόντζα...», ό.π., 20-24.

99. Για τις σημασιολογικές συνδηλώσεις του κήπου, συχνού μοτίβου στις μεσαιωνικές (δυτικές, βυζαντινές, αλλά και οθωμανικές) ερωτικές μυθιστορίες, βλ. M. Camille, *The Medieval art of love. Objects and subjects of desire*, Λονδίνο 1998, σ. 73-81· C. Barber, «Reading the garden in Byzantium: nature and sexuality», *Byzantine and Modern Greek Studies* 16 (1992) 1-19· M. Σαρηγιάννης, ό.π., σ. 79-94. Για τον *hortum deliciarum* (κήπο

μουσικά όργανα, τα κοσμήματα, οι σκούφοι των μορφών στον «Έρωτα», είναι βέβαια στοιχεία που ως «λεπτομέρειες καθημερινότητας» απαντώνται συστηματικά στην παραδοσιακή εκκλησιαστική ζωγραφική τουλάχιστον από τον 15ο-16ο αι. Η διακόσμηση με άνθη και σχηματοποιημένες περικοκλάδες στα ξύλινα πλαίσια και των δύο έργων συναντώνται συχνά σε παραδοσιακές κατά τα άλλα φορητές εικόνες, ιδίως του 18ου αι. Ορισμένα από τα ίδια παραπάνω στοιχεία, όμως, και κυρίως τα έντονα χρώματα, ο εντυπωσιακός συνδυασμός του πορφυρού με το σκούρο πράσινο λόγω χάριν, θυμίζουν και τη διακοσμητική ζωγραφική που βρίσκουμε στις αστικές κατοικίες της εποχής αυτής, ζωγραφική με την οποία θα ήταν ίσως σκοπιμότερο να συσχετίσουμε τα στοιχεία αυτά. Η συστηματική αναζήτηση από τον ζωγράφο της πορείας του φωτός στον κορμό του κίονα και στα σώματα των θηρίων («Έρωτας»), καθώς και στο φύλλωμα των δύο κυπαρισσιών και στους κορμούς των δύο οπωροφόρων επάνω δεξιά («Ιστορία της Σωσάννας») δηλώνει σαφή νατουραλιστική πρόθεση, μολοντί αυτή η πρόθεση εν μέρει αναιρείται από τον τρόπο που το φως αγκαλιάζει τα σώματα και τα ενδύματα των ανθρώπινων μορφών. Υπάρχει μια ορισμένη διάθεση ρήξης ως προς τη μακραιώνη εκκλησιαστική καλλιτεχνική παράδοση, και το όλο αποτέλεσμα μοιάζει με ανολοκλήρωτη προσπάθεια για το πέρασμα σε έναν άλλο καλλιτεχνικό ορίζοντα. Το ανολοκλήρωτο της προσπάθειας συνίσταται πρωταρχικά στην επιμονή στοιχείων εντελώς βυζαντινών, που αφορούν κυρίως τη σύνθεση και που έχουν τις ρίζες τους στον μεσαιωνικό εικαστικό κώδικα. Αρκεί κανείς να παρατηρήσει, π.χ., την προβληματική σχέση των αναλογιών ανάμεσα στον κίονα και στις ανθρώπινες μορφές στον «Έρωτα», ή το πώς δηλώνεται ο χώρος και ο χρόνος στα δύο έργα: έλλειψη δήλωσης του χρόνου και του τόπου στην περίπτωση του «Έρωτα» (δίχως να χρησιμοποιείται όμως το παραδοσιακό χρυσό φόντο), ταυτόχρονη και σε ενιαίο χώρο διευθέτηση των τριών διαφορετικών σκηνών, οι οποίες υποτίθεται ότι εκτυλίσσονται σε διαφορετικό χρόνο και τόπο, στην «Ιστορία της Σωσάννας». Ωστόσο, το τελικό συμπέρασμά μας θα ήταν πως, όπου και αν δοθεί η έμφαση, είναι δύσκολο να μην παραδεχτούμε ότι συνολικά έχουμε να κάνουμε με ένα καλλιτεχνικό κριτήριο και μία αισθητική ιδεολογία πολύ πιο «νεωτερική» σε σχέση με το πλήθος των κρητικών (16ος-17ος αι.) ή επτανησιακών (17ος-18ος αι.) φορητών έργων θρησκευτικής ζωγραφικής.

των γήινων απολύσεων) και τον *hortum conclusum* («κεκλεισμένο κήπο») βλ. H. van de Waal, ό.π., σ. 154· G. van Zuylen, *The garden. Visions of Paradise*, Λονδίνο 1995 (α' έκδ. γαλλικά, 1994), σ. 31-43 και 138-139 (πηγές). Ας σημειωθεί και ότι, στη συγκεκριμένη περίπτωση μας, ο κήπος έχει αποδοθεί αρκετά φυσιοκρατικά, με την απεικόνιση των δέντρων να τείνει να σπάσει τα δεσμά της σχηματοποίησης και να προσπαθεί να φτάσει σε ένα είδος εξατομίκευσης.

Προκειμένου για τον «Έρωτα», μάλιστα, τίθεται έντονο το ερώτημα αν πρέπει να γίνεται καν λόγος για «θρησκευτική ζωγραφική». Μολονότι το θέμα οπωσδήποτε δεν είναι θρησκευτικό, το ερώτημα είναι απολύτως νόμιμο από τη στιγμή που ήδη έχουμε δει ότι ο πίνακας προβαίνει σε εικονογραφικούς υπαινιγμούς, οι οποίοι αναφέρονται σαφώς στη θρησκευτική ζωγραφική (κίονας με ανθρώπινη μορφή, δράκοντες). Αυτό που θα επιχειρήσουμε να δείξουμε αμέσως, όμως, είναι ότι, παρ' όλες τις θρησκευτικές αναφορές, σε τελευταία ανάλυση το έργο αυτό επιδεικνύει προγραμματικά έναν «ανίερο» (profane) χαρακτήρα και ότι, στην περίπτωση του, είναι απολύτως μάταιο να αναζητούμε τη διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στο «θρησκευτικό» και στο «κοσμικό».

Η θέση μας αυτή στηρίζεται στη διερεύνηση της διαδικασίας που γέννησε τη συγκεκριμένη σύνθεση. Το ερώτημα είναι αν πρόκειται για σύνθεση που προκύπτει μονάχα μέσα από την επιλεγμένη χρήση προγενέστερων θρησκευτικών μοτίβων (στυλιτής άγιος, δράκοντες Δευτέρας Παρουσίας) και άρα πρέπει να γίνεται λόγος απλώς για εικονογραφική ανανέωση, ή αν πρόκειται για μια εντελώς πρωτότυπη (κατά την αναγεννησιακή έννοια) δημιουργία και άρα πρέπει να γίνεται λόγος για καλλιτεχνική πρωτοτυπία (originalité).¹⁰⁰

Η άποψή μας είναι ότι έχουμε να κάνουμε με ένα ακραίο παράδειγμα της πρώτης περίπτωσης, που η ιδιοτυπία του μαρτυρεί ζωγράφο με καλλιτεχνικές ανησυχίες άνω του μέσου όρου και με οξύ αισθητικό κριτήριο. Καταρχάς, οι εικονολογικές «παραπομπές» του Δευτερεύοντος στην εικονογραφία των στυλιτών αγίων και της Δευτέρας Παρουσίας, αναμφισβήτητα συνειδητές, φέρνουν στον νου την πρακτική τής κατασκευής μιας νέας σύνθεσης ως αθροίσματος επιμέρους παλαιότερων εικονογραφικών θεμάτων. Η πρακτική αυτή, η οποία θυμίζει την τεχνική του «collage», είχε υπάρξει βασικός μοχλός εικονογραφικής ανανέωσης και εφαρμόστηκε συστηματικά στην ορθόδοξη εκκλησιαστική ζω-

100. Διακρίνοντας την εικονογραφική ανανέωση από την καλλιτεχνική πρωτοτυπία, έχω κατά νου το βαρύ περιεχόμενο που προσέδωσαν ορισμένοι ιταλοί θεωρητικοί της τέχνης (ιδίως του 16ου αι.) στην έννοια της *inventio*. Βλ. R. W. Lee, *Ut Pictura Poesis. Humanisme et théorie de la peinture: XVe-XVIIIe siècles*, Παρίσι 1998 (α' έκδ. αγγλικά, 1967), σ. 6, 91, 183-186, και ιδίως σ. 39-52. Θυμίζω ότι η εφεύρεση είναι ένα από τα τρία βασικά συστατικά της ζωγραφικής στην *Περί ζωγραφίας πραγματεία* του Π. Δοξαρά. Βλ. Σπ. Λάμπρος (επιμ.), *Παναγιώτου Δοξαρά, Περί ζωγραφίας: χειρόγραφον του ΑΨΚΣΤ*, Αθήνα 1871 [ανατύπ. Εκάτη, χ.χ. (=1994)], σ. 3, 20-24, και πβ. Ντ.-Χλ. Αλεβίζου, *Ο Παναγιώτης Δοξαράς, το «Περί ζωγραφίας κατά το αφκστ» και οι άλλες μεταφράσεις. Τα τεκμήρια* (διδ. διατρ.), Θεσσαλονίκη 2005, ιδίως σ. 131-132. Η διαφορά στις συνέπειες που μπορεί να έχουν οι λειτουργίες της εικονογραφικής ανανέωσης και της originalité σε ένα «παραδοσιακό» καλλιτεχνικό περιβάλλον είναι εμφανής στην περίπτωση του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου, και αποτελεί κλειδί για την κατανόηση της φαινομενικά αντιφατικής υποδοχής (αποδοχή και ταυτόχρονα απόρριψη) του έργου του στην Ισπανία (τέλη 16ου-αρχές 17ου αι.).

γραφική φορητών εικόνων τουλάχιστον από τον 17ο αι. και εξής, όταν αρκετοί ζωγράφοι συνδύαζαν διάφορες πηγές (κυρίως χαλκογραφίες), παλαιότερες ή νεώτερες, με σκοπό να δημιουργήσουν μία καινούργια, ad hoc σύνθεση.¹⁰¹ Αλλά, στην περίπτωση του «Έρωτα», η δημιουργική διαδρομή φαίνεται να φτάνει αρκετά πιο πέρα από τη στείρα διαδικασία του «collage».

Η γνώμη μας είναι ότι η πρωταρχική έμπνευση για τη δημιουργία της σύνθεσης του «Έρωτα» πηγάζει από την επίστεψη του τέμπλου των ορθόδοξων ναών, όπως αυτή είχε διαμορφωθεί από τον 17ο αι. και εξής. Οι αντωποί δράκοντες που φέρουν στα ανοιχτά στόματά τους τις ανθρώπινες μορφές και είναι τοποθετημένοι συμμετρικά, χαμηλά και εκατέρωθεν ενός κάθετου αξονικού στοιχείου, ανακαλούν με απόλυτη ακρίβεια τη διαμόρφωση της επίστεψης του τέμπλου: τους δράκοντες που στηρίζουν στα ανοιχτά τους στόματα τα *λυπηρά*, και τον ξυλόγλυπτο σταυρό στον κεντρικό άξονα (εικ. 10).¹⁰² Η μορφολογική

101. Παραπέμπω ενδεικτικά σε δύο φορητές εικόνες από τη Συλλογή Δ. Λοβέρδου (σήμερα στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο), μία του Θ. Πουλάκη με θέμα: «Αγ. Τριάδα, εις Άδου κάθοδος, και επιτάφιος θρήνος» (β' μισό 17ου αι.), και μία άγνωστου επτανησίου ζωγράφου με θέμα: «Η άνοδος του Χριστού στον Γολγοθά και η προσήλωσή του στον σταυρό» (τέλη 17ου-αρχές 18ου αι.). Βλ. *Ο κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου* (λεύκωμα), Αθήνα 2004, εικ. 210 και 211. Για την εικόνα του Πουλάκη, βλ. Α. Ξυγγόπουλος, *Σχέδιασμα ιστορίας της θεοσκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωσιω*, Αθήνα 1957, σ. 251-253 και εικ. 62.2. Η πρακτική αυτή του «collage» απαντάται ιδίως στο επτανησιακό περιβάλλον.

102. Οι δράκοντες στην επίστεψη του τέμπλου (οι οποίοι φαίνεται ότι αντικαθίστουσαν κατά τις αρχές του 17ου αι. τα δελφίνια που είχαν εισαχθεί στην ίδια θέση στο β' ήμισυ του 16ου αι.) επικρατούν από το β' ήμισυ του 17ου αι. και μετά. Ας σημειωθεί ότι στον επικρατέστερο τύπο επίστεψης οι δράκοντες τοποθετούνται αντίστοιχα, ώστε να μπορούν να φέρουν στα στόματά τους τα *λυπηρά*. Όταν τοποθετούνται αντωποί (όπως δηλ. στην παράσταση του Δευτερεύοντος), τα *λυπηρά* στηρίζονται στις ουρές τους – εκτός και αν έχουν κατασκευαστεί αμφικέφαλοι, περίπτωση σπάνια, αλλά υπαρκτή. Βλ. Ε. Τσαπαρλής, *Ξυλόγλυπτα τέμπλα Ηπείρου 17ου-α' ημίσεος 18ου αι.* (διδ. διατρ.), Αθήνα 1980, σ. 133-146, εικ. 4, 12-14, 29-31. Βλ., επίσης, ο ίδιος, «Το ξυλόγλυπτο τέμπλο στην Ήπειρο κατά το β' μισό του 18ου αιώνα», *Αντίφωνο. Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν. Β. Δρανόδη*, Θεσσαλονίκη 1994, σ. 70-95, εικ. 12, 13, 16α, 22· Π. Καλαμαρά (επιμ.), *Με πίστη και φαντασία. Εκκλησιαστικά ξυλόγλυπτα του δυτικού Ταυρέτου* (κατάλογος έκθεσης, Καλαμάτα 2004), Αθήνα 2004, σ. 36, και εικ. στις σελ. 25, 31, 32, 36, 37, 53, 59, 74, 82, 89, 109, 116· Χ. Κουτελάκης, *Ξυλόγλυπτα τέμπλα της Δωδεκανήσου μέχρι το 1700* (διδ. διατρ.), Αθήνα, Γιάννενα 1986, σ. 160-169, πίν. 21, 27, 46δ, 47, 48α-β, 49β· Α. Γουλιάκη-Βουτυρά, Γ. Καραδέδος, Γ. Λάββας, *Η εκκλησιαστική μαρμαρογλυπτική στις Κυκλάδες από τον 16ο ως τον 20ό αιώνα*, Αθήνα 1996, σ. 66-69, σχ. 7, 8, 11, 12, 13, 18, 19, 20, εικ. 15, 33, 38, 40, 43, 56, 63, 64, 70, 76, 78, 84, 85, 87, 91. Γενικότερα για την εξέλιξη του τέμπλου και για επιμέρους ζητήματα βλ. Κ. Μακρής, *Η λαϊκή τέχνη...*, ό.π., σ. 93-109· ο ίδιος, *Εκκλησιαστικά ξυλόγλυπτα*, Αθήνα 1982, σ. 7-19, και εικ. στη σ. 47· Μ. Καζανάκη-Λάππα, «Ο ξυλόγλυπτος σταυρός της Ευαγγελίστριας του Λιβόρνου (1643) και οι σταυροί επιστυλίου στα κρητικά τέμπλα», *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, 1, Αθήνα 1991, σ. 219-238,

παραλληλία είναι τόση, ώστε το κάθετο αξονικό στοιχείο του πίνακα (δηλ. ο κίονας με τον ημίγυμνο Έρωτα επάνω του και τις δύο σάλπιγγες να εκτείνονται εκατέρωθεν) να έρχεται σε πλήρη αντιστοιχία με τον σταυρό του τέμπλου.¹⁰³

Κατά την άποψή μας, έχει καταβληθεί μία εντελώς συνειδητή προσπάθεια παραλληλισμού με το κατεξοχήν χριστιανικό σύμβολο, όπως αυτό εμφανιζόταν στο τέμπλο, δηλ. σε μία καιρία και έντονα φορτισμένη θέση εντός του ναού. Η προσπάθεια αυτή δεν θα περνούσε απαρατήρητη από τον θεατή του πίνακα, ο οποίος ήταν ήδη εξοικειωμένος με την αναπαράσταση τέμπλων πάνω σε ζωγραφικά έργα (εικ. 11),¹⁰⁴ και ο οποίος οδηγείται, έτσι, όντας μπροστά στον

πίν. 113-118 (ιδίως σελ. 231-233, όπου διερευνάται το αν «η τοποθέτηση σταυρού στο επιστόλιο των μεταβυζαντινών τέμπλων ακολουθεί βυζαντινή παράδοση ή αποτελεί νεωτερισμό που διαμορφώνεται κάτω από την επίδραση της ιταλικής τέχνης»). Χ. Κουτελάκης, «Το τέμπλο του Αγ. Αντώνη Στενής Τήνου», *Αντίφωνον. Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη*, Θεσσαλονίκη 1994, σ. 96-108. Ας σημειωθεί, τέλος, ότι (αν διακρίνω καλά στις δημοσιευμένες φωτογραφίες) στον δίκλιτο ναό της οικογένειας του Δευτερεύοντος στον Αρτεμώνα και τα δύο τέμπλα έχουν επίστεψη με σταυρό και δράκοντες που φέρουν λυπηρά. Βλ. Α. Παλιούρας, «Ο Σίφνιος ζωγράφος «Δευτερεύων»...», *ό.π.*, εικ. 7, 8.

103. Ενδιαφέρουσα ως προς το σημείο αυτό είναι και η αντιπαραβολή με μία φορητή εικόνα Δευτέρας Παρουσίας του Φραγγιά Καβερτζά (μαρτυρείται στον Χάνδακα μεταξύ 1615-1647), η οποία βρίσκεται σήμερα στο Ελληνικό Ινστιτούτο της Βενετίας. Παρατηρώ το σύμπλεγμα του σταυρού και των δύο αγγέλων με τις σάλπιγγες εκατέρωθεν, ακριβώς κάτω από τη *Δέση*. Βλ. Μ. Chatzidakis, *Icones de Saint Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut Hellénique de Venise*, Βενετία 1962, σ. 88-90 (αρ. 59), πίν. 45. Ακόμη πιο ενδιαφέρουσα, ίσως, είναι η περίπτωση των ξύλινων κιονοκράνων στον ναό της Αγ. Μαρίνας, στον Κισσό του Πηλίου. Στην μία από τις τέσσερις πλευρές των κιονοκράνων αυτών (αυτήν που βλέπει προς το κεντρικό κλίτος), ο Παγώνης έχει ζωγραφίσει ανοιχτά ειλητάρια, πάνω στα οποία απεικονίζονται ανδρικά προσωπεία. Από το οδοντόφρακτο στόμα του κάθε προσωπείου προβάλλουν δύο κοντές σάλπιγγες ή «καραμούζες» (σε ορισμένες έχει «απεικονιστεί» ο ήχος με μικρές γραμμές που εξέρχονται), μία προς τα δεξιά και μία προς τα αριστερά. Το νόημα της παρουσίας των προσωπείων αυτών είναι δυσδιάκριτο αλλά, κρίνοντας από το συνολικό πρόγραμμα του ναού, δεν αποκλείεται να επιλέχθηκαν ως δυσόιωνες υπομνήσεις της Δευτέρας Παρουσίας. Η απόλυτη εικονογραφική πηγή των προσωπείων αυτών (τα οποία, όσο γνωρίζω, δεν έχουν δημοσιευτεί) πρέπει, πιθανότατα, να αναζητηθεί στο ιταλικό grotesque της ύστερης Αναγέννησης (βλ. Ph. Morel, *Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Παρίσι 2001, εικ. 99-103).

104. Ήδη από τον 16ο αι., μικρογραφικές ξυλόγλυπτες απομιμήσεις του ανώτερου τμήματος του τέμπλου επιστέφουν κρητικά τρίπτυχα, προορισμένα για τις ανάγκες της ιδιωτικής λατρείας (βλ. *Post-Byzantium...*, *ό.π.*, σ. 128-133 (λήμμα αρ. 22: Γ. Κακαβάς, ο οποίος αναφέρει και άλλα παραδείγματα). Το παράδειγμα που παρουσιάζουμε εδώ (εικ. 11), προέρχεται από μία κατηγορία φορητών εικόνων των τελών του 18ου-αρχών 19ου αι., προορισμένων επίσης, πιστεύω, για ιδιωτική λατρεία. Το συγκεκριμένο δείγμα προέρχεται από τη συλλογή του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου (BM1041/Γ448, διαστάσεις 40 x 35 εκ.), και προέρχεται πιθανότατα από το χέρι καλλιτέχνη (ή καλλιτεχνών) της βόρειας

πίνακα του Δευτερεύοντος, να ανακαλέσει την οπτική εντύπωση της επίστεψης του τέμπλου, καθώς και το σωτηριολογικό της μήνυμα. Ο απώτατος στόχος τού εγχειρήματος είναι η κατασκευή μιας παράστασης, η οποία αντιπαράθεται με θρασύτητα στην απεικόνιση του Εσταυρωμένου του τέμπλου και των αγίων προσώπων που τον συνοδεύουν εκεί, και η οποία «βεβηλώνει», διαστρέφει, αντιστρέφει το νόημα του σταυρού. Η καταγγελία του πίνακα γίνεται, τώρα, ακόμη πιο σαφής: ισχυρίζεται ότι υπάρχουν κάποιιοι, οι οποίοι θεωρούν τον έρωτα ιερό, άγιο ή θεό, τοποθετώντας τον στη θέση των αληθινών αγίων ή του Χριστού. Εγκαταλείπονται έρμαια στο κακόβουλο κάλεσμά του, χωρίς να δαισιθάνονται την τιμωρία που τους περιμένει. Αυτό το μήνυμα μεταδίδει ο πίνακας. Εξ ου και ο παγανιστικός (profane) χαρακτήρας του.¹⁰⁵ Έχουμε μία παράσταση η οποία τίθεται στην υπηρεσία της κριτικής προγραμματικά, με αξιολογική συνέπεια, ανακεφαλαιώνοντας και αναπροσαρμόζοντας ιδεολογικά και εικονογραφικά στοιχεία, καθώς και συνθετικές μεθόδους, του 17ου και 18ου αι.¹⁰⁶ Τέλος, όπως ακριβώς και στον πίνακα του Κλόντζα που προαναφέραμε, η αναφορά στη Δευτέρα Παρουσία είναι και εδώ υπαρκτή. Και στους δύο πίνακες οι επιλογές που υιοθετούνται «μετατρέπουν τα δόγματα, τις αιώνιες αλήθειες της Εκκλησίας, σε ζητήματα σύγχρονα και άμεσα».¹⁰⁷

5. Κοινωνία και ιδεολογία στη Σίφνο του 1825

Σύμφωνα με την υπόθεσή μας, και οι δύο πίνακες του Δευτερεύοντος μεταφέρουν το ίδιο ακριβώς μήνυμα, χρησιμοποιώντας δύο διαφορετικές ρητορικές. Η

Ελλάδας (ευχαριστώ την κ. Φ. Καλαφάτη για τη βοήθειά της στη χρονολόγηση και στον εντοπισμό της προέλευσης). Μία δεύτερη εικόνα, ευρισκόμενη σε ιδιωτική συλλογή στην Αθήνα, με τις ίδιες περίπου διαστάσεις και μάλλον λίγο μεταγενέστερη της πρώτης, προέρχεται ίσως από τη Μ. Ασία (ευχαριστώ τον συντηρητή κ. Ε. Αρμπιλιά, ο οποίος ευγενικά μου επισήμανε την εικόνα και μου παρέσχε φωτογραφία της από το αρχείο του). Τέλος, μία τρίτη συγκαταλέγεται στο τμήμα εκείνο της Συλλογής Σαρόγλου, το οποίο φυλάσσεται στη Λέσχη Αξιωματικών Ενόπλων Δυνάμεων, στην Αθήνα.

105. Σε αντίθεση με την «Ιστορία της Σωσάννας», στον «Έρωτα» η θεική παρουσία είναι ανύπαρκτη. Τη θέση του Θεού έχει καταλάβει η σελήνη, ο ήλιος, και τα άστρα (δηλ. οι θεοί των παγανιστών) στην άνω από τις τέσσερις σανίδες που απαρτίζουν το πλαίσιο του πίνακα. Δεν είναι, φυσικά, τυχαίο ότι τα τεταρτοκύκλια στις δύο επάνω γωνίες της ζωγραφικής επιφάνειας φιλοξενούν δύο ακόμη άστρα, αντί για το χέρι του Θεού ή κάποια προτομή του Χριστού.

106. Θα τολμούσα να πω ότι ο χειρισμός αυτός μας θυμίζει κάπως την άποψη του Poussin: «ο νεωτερισμός στη ζωγραφική δεν συνίσταται κυρίως στην παρουσίαση ενός θέματος που κανείς δεν έχει ξαναδεί, αλλά σε μία διαχείριση και μία έκφραση ωραία και πρωτότυπη, ώστε το θέμα, ενώ ήταν σύννηθες και παλαιό, να μετατρέπεται σε μοναδικό και νέο». Βλ. R. W. Lee, *ό.π.*, σ. 39 και πβ. παραπάνω, σημ. 100.

107. Ο. Γκράτζιου, «Η εικόνα του Γεωργίου Κλόντζα...», *ό.π.*, 31.

διαφοροποίησή τους στο επίπεδο της εικονογραφίας αντανακλά μια κοινωνική διαφοροποίηση. Θα επιχειρήσουμε να δείξουμε ότι η επιλογή αυτή έγινε για να αυξηθεί η διεισδυτικότητα του μηνύματος που μεταφέρουν οι πίνακες. Θα επιχειρήσουμε να κατανοήσουμε ποιες κοινωνικές ανάγκες εξυπλήρωσε η συγκεκριμένη παραγγελία στον συγκεκριμένο τόπο, τη δεδομένη χρονική στιγμή (Σίφνος, 1825).

Η έρευνά μας, μολοντί φτωχή από την άποψη των πηγών που εξετάστηκαν, νομίζουμε ότι ανέδειξε κάποια από τα βασικά χαρακτηριστικά του σιφνιακού κοινωνικού σχηματισμού κατά την περίοδο της Επανάστασης. Ενταχμένη σε σημαντικό βαθμό στον προ του 1800 νησιωτικό οικονομικό χώρο του Αιγαίου, ο οποίος με τη σειρά του συνδεόταν με τις σκάλες της βαλκανικής και μικρασιατικής ακτής, καθώς και με τα μεγάλα λιμάνια της περιοχής (Θεσσαλονίκη, Σμύρνη, Κωνσταντινούπολη), η σιφνιακή οικονομία τροφοδοτούσε στο μέτρο του μεγέθους της αυτό το εμπορικό κύκλωμα. Η σιφνιακή παραγωγή, εκτός από τα τυπικά κυκλαδικά αγροτικά προϊόντα και τα κεραμικά αγγεία, προωθούσε στην αγορά του Αιγαίου (ενδεχομένως, κάποτε, και στην αγορά της Ευρώπης) είτε επεξεργασμένα νήματα βαμβακιού και μεταξιού, είτε τελικά προϊόντα νηματοουργίας.¹⁰⁸ Πρέπει, έτσι, να συνδέσουμε τη Σίφνο με άλλα νησιά, όπως η Χίος, η Άνδρος, η Τήνος και η Σαντορίνη, τα οποία μετείχαν επίσης στο κύκλωμα του εμπορίου των υφασμάτων,¹⁰⁹ και να λάβουμε υπόψη μας τις συνέπειες της κρίσης που υπέστη αυτό το εμπόριο κατά τη δεκαετία

108. Σ. Συμεωνίδης, *Ιστορία...*, ό.π., σ. 226-238· ο ίδιος, «Κοινωνία και παιδεία...», ό.π., 37-38, 73 (μαρτυρία ήδη του 1711 για «βαμβάκινα υφάσματα που παράγονται εδώ σε μεγάλες ποσότητες και εξάγονται στην Τουρκία και στον Μοριά»), 105-106 (Σίφνιοι και σιφνιακά υφάσματα στην εμποροπανήγυρη της Senigallia)· ο ίδιος, «Βασίλειος Λογοθέτης: ο μεγαλύτερος Σίφνος και των Κυκλάδων», *Σιφνιακά* 6 (1996-1998) 21-22· Ε. Παπαθωμά, «Οργάνωση και σχέσεις εργασίας στα σιφνιακά εργαστήρια κεραμικής κατά τον 20ο αιώνα», *Πρακτικά Α' Διεθνούς Σιφνιακού Συμποσίου* (Σίφνος, 25-28 Ιουνίου 1998), Γ', Εταιρεία Σιφνιακών Μελετών, Αθήνα 2001, σ. 359. Για την παραγωγή των υφασμάτων, η οποία απασχολούσε κατ' εξοχήν γυναίκες (τόσο στον αστικό χώρο, όσο και στα δύο γυναικεία μοναστήρια του νησιού), βλ. Σ. Συμεωνίδης, «Στατιστικά...», ό.π., 146-147, 150-151, 141-140 [επαγγέλματα: «μεταξουργός», «κναφεύς» (ειδικός στην κατεργασία νημάτων, ιδίως μαλλιού), «ιστουργός» (χειριστής αργαλειού), «ράπτρης», «σκιαδοποιός» (παραγωγός φεσιών)].

109. Ν. Σβορώνος, *Το εμπόριο της Θεσσαλονίκης κατά τον 18ο αιώνα*, Αθήνα 1996 (α' έκδ. γαλλικά, 1956), σ. 244, 273, 294 σημ. 109, 295-297· Χρ. Αργιαντώνη, «Οικονομία και εκβιομηχάνιση στην Ελλάδα του 19ου αιώνα», Β. Κρεμμυδάς (επιμ.), *Εισαγωγή στη νεοελληνική οικονομική ιστορία (18ος-20ος αιώνας)*, Αθήνα 2003, σ. 151. Η παρουσία στο νησί Σιφνίων φερόμενων ως «προξένων» (*consoli*) ή «υποπροξένων» (*viceconsoli*) είναι, από το 1639 και έπειτα, συνεχής. Οι περισσότεροι συνδέονταν, φυσικά, με τη Γαλλία – ελάχιστα με την Αγγλία [βλ. Σ. Συμεωνίδης, «Πρόξενοι ξένων κρατών στη Σίφνο», *Σιφνιακά* 7 (1999) 61-78].

1810-20· κρίση που προστέθηκε στην ήδη σοβούσα του συνολικού εμπορικού κυκλώματος στην περιοχή.¹¹⁰ Είναι δύσκολο να συναρμόσουμε με ακρίβεια την περίπτωση της στο πλαίσιο αυτής της αγοράς. Θα μπορούσαμε, όμως, να κάνουμε ορισμένες παρατηρήσεις για τις τύχες της εμπορευματικής και ναυτιλιακής κεφαλαιακής συσσώρευσης κατά την περίοδο 1780-1820,¹¹¹ καθώς και για την συνακόλουθη κοινωνική προσαρμογή.

Δύο τεκμήρια του 1828, μία απογραφή πληθυσμού της Σίφνου επικυρω-

110. Για τη γενική κρίση της ελληνικής εμπορικής ναυτιλίας και του εμπορίου των υφασμάτων, βλ. Β. Κρεμμυδάς, «Η οικονομική κρίση στον ελλαδικό χώρο στις αρχές του 19ου αιώνα και οι επιπτώσεις της στην Επανάσταση του 1821», *Μηνύμων* 6 (1976-1977) 16-33· ο ίδιος, «Το εμπόριο και η ναυτιλία, 1775-1835», Β. Κρεμμυδάς (επιμ.), *Εισαγωγή στη νεοελληνική οικονομική ιστορία (18ος-20ος αιώνας)*, Αθήνα 2003, σ. 13-43, ιδίως 33· Χρ. Αγκριαντώνη, *ό.π.*, σ. 150-151.

111. Μια πρώτη εντύπωση για την αγορά του χρήματος στο νησί αντλεί κανείς από τα χρεωστικά κατάστιχα των μονών, οι οποίες εκτελούσαν αυτήν την εποχή και λειτουργίες χρηματοπιστωτικών ιδρυμάτων. Στις αρχές του 19ου αι. λειτουργούσαν στη Σίφνο πέντε ή έξι μονές (Σ. Συμεωνίδης, «Εκκλησιαστική ιστορία...», *ό.π.*, 135-137· ο ίδιος, «Στατιστικά...», *ό.π.*, 139, 144). Πληροφορίες από τα χρεωστικά τους κατάστιχα βλ. στα: Σ. Συμεωνίδης, *Η Κυρία Βρυσιανή. Συμβολή εις την ιστορίαν της εν Σίφνω Ιεράς Μονής του Γενεθλίου της Θεοτόκου*, Αθήνα 1966, σ. 165-168 (ποσά από 500-3.500 γρόσια, με ετήσιο επιτόκιο περί τα 10%)· ο ίδιος, «Ιερά πατριαρχική και σταυροπηγιακή μονή...», *ό.π.*, 62-63 (350-1250 γρόσια, επιτόκιο περί τα 10%)· ο ίδιος, «Ιστορικά των δύο γυναικείων μονών της Σίφνου, Θεολόγου "του Μογκού", και Χρυσοστόμου στη Φυτειά», *Σιφνιακά* 8 (2000) 34-35 (30-460 γρόσια, επιτόκιο 8-10%). Πβ. Ε. Λιάτα, *Η Σέριφος κατά την Τουρκοκρατία (17ος-19ος αι.)*. Συμβολή στη μελέτη των κοινωνικών και οικονομικών δομών και του κοινοτικού συστήματος, Αθήνα 1987, σ. 63-84 (για τα αντίστοιχα μεγέθη της μονής Ταξι-αρχών στη Σέριφο). Από την άλλη πλευρά, μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει το χρεωστικό κατάστιχο που συντάχθηκε το 1830 με εντολή της προσωρινής Διοίκησης Νάξου προς τη δημογεροντία της Σίφνου. Καταγράφονται τα μεταξύ των ετών 1797-1821 και 1821-1829 χρέη του κοινού της Σίφνου, το οποίο με την έναρξη της Επανάστασης είχε κηρύξει χρεοστάσιο. Βλ. Σ. Συμεωνίδης, «Καταγραφή των χρεών εις τα οποία "επί οθωμανικής εξουσίας υπέπεσεν η κοινότης της νήσου Σίφνου"», *Σιφνιακά* 7 (1999) 79-104. Το κατάστιχο αναφέρει συνολικά 149 χρεωστικές πράξεις κατά την πρώτη περίοδο, συμποσούμενες σε 133.745 γρόσια, και απροσδιόριστο αριθμό χρεωστικών πράξεων κατά τη δεύτερη περίοδο, συμποσούμενων σε 20.183 γρόσια. Η κοινότητα από την πλευρά της διεκδικεί από τρία πρόσωπα οφειλές συνολικού ύψους 3.634 γροσίων. Κατά την περίοδο 1797-1821, το ύψος εκάστου δανείου κυμαίνεται από 50-9.600 γρόσια (μέσος όρος 898 γρόσια), προς 8-15% (συνήθως 10-12%). Τα μισά περίπου από τα 133.745 γρόσια οφείλονται στους «μόνιμους επενδυτές»: 15.225 γρόσια σε τρεις συγκεκριμένους κατοίκους του νησιού, 24.691 γρόσια σε κεφαλαιούχους από την Κωνσταντινούπολη, τη Χίο και τη Μήλο, 10.600 γρόσια σε εντόπια εκκλησιαστικά πρόσωπα, 7.560 γρόσια στα εντόπια μοναστήρια, και 7.120 γρόσια στο Κοινό Ελληνικό Σχολείο, που λειτουργούσε στο τοπικό μετόχι του Αγ. Τάφου. [Για τη σύγκριση: ο ετήσιος μισθός του διδασκάλου στο Σχολείο ήταν 174 γρόσια το 1779-80, 320 γρόσια το 1781, 800 γρόσια το 1808 και 1300 γρόσια το 1819 (βλ. Σ. Συμεωνίδης, «Κοινωνία και παιδεία...», *ό.π.*, 81, 83, 85-87)].

μένη από τη Δημογεροντία του νησιού και μία έκθεση για την (καθόλου ιδέα περί της ν.[νήσου] Σίφνου), που συνέταξε ο Μανουήλ Δεκαβάλες με εντολή του Εκτάκτου Επιτρόπου Κεντρικών Κυκλάδων, Ιακωβάκη Ρίζου, παρέχουν πολύτιμες σχετικές πληροφορίες.¹¹²

Η καταγραφή στην έκθεση Δεκαβάλε των ισχυρών πιέσεων που δέχτηκε η σιφνιακή οικονομία ως σύνολο κατά τη διάρκεια της Επανάστασης πρέπει να δεχτούμε ότι αποτυπώνει σχετικά αξιόπιστα τις γενικές τάσεις, οι οποίες συνοψίζονται στον παρακάτω πίνακα:

ΠΙΝΑΚΑΣ 1

| Συναλλαγές | Ετήσιες Εισροές | Ετήσιες Εκροές | Ισοζύγιο |
|--------------|-----------------|----------------|-----------------|
| Πριν το 1821 | 254.500 γρόσια | 210.000 γρόσια | 44.500 γρόσια |
| 1821-1828 | 78.000 γρόσια | 334.000 γρόσια | -256.000 γρόσια |

Με δυο λόγια, η συνολική συναλλακτική δραστηριότητα μετατρέπεται από ελαφρώς πλεονασματική σε βαθιά ελλειμματική.¹¹³ Έχουμε, επομένως, μία εικόνα που συμφωνεί με όσα γνωρίζουμε για τη γενική οικονομική κρίση της εποχής, και που δείχνει ότι η κρίση συνόδευε τη σιφνιακή οικονομία καθ' όλη την επαναστατική περίοδο.

Από την άλλη πλευρά, ο συνδυασμός και η επεξεργασία των στοιχείων των δύο παραπάνω επίσημων εγγράφων αναδεικνύουν έναν κοινωνικό σχηματισμό έντονα διαφοροποιημένο, ο οποίος δεν θα πρέπει να παράλλασσε σημαντικά, τουλάχιστον στις γενικές του τάσεις, από τις κοινωνικές διαμορφώσεις των

112. Σ. Συμεωνίδης, «Στατιστικά...», *ό.π.*, 109-152· πβ. Κ. Κόμης, «Δημογραφικές όψεις της Σίφνου από την οθωμανική περίοδο στην εποχή του Καποδίστρια», *Πρακτικά Α' Διεθνούς Σιφνιακού Συμποσίου* (Σίφνος, 25-28 Ιουνίου 1998), Β', Εταιρεία Σιφνιακών Μελετών, Αθήνα 2001, σ. 337-342. Τα δημογραφικά στοιχεία της έκθεσης Δεκαβάλε είναι φανερό ότι βασίζονται στην απογραφή της δημογεροντίας, αλλά ο Δεκαβάλες δίνει και πρόσθετες πληροφορίες οικονομικού χαρακτήρα. Γενικά, αν ληφθούν υπόψη κάποιες συγκεκριμένες επιφυλάξεις (βλ. παρακάτω, σημ. 114), η αξιопιστία των στοιχείων και των δύο τεκμηρίων δεν νομίζω ότι πρέπει να αμφισβητηθεί.

113. Οι τομείς της οικονομίας που φαίνεται να ταλαιπωρούνται περισσότερο είναι η υφαντουργία (ετήσια κέρδη 80.000 γρ. προεπαναστατικά, αντί 25.000 γρ. μετά το 1821), η εξυπηρέτηση των δανείων (40.500, αντί 12.000), οι εισροές κεφαλαίων από Σίφνιους που δραστηριοποιούνταν έξω από το νησί (115.000, αντί 15.000) και, τέλος, η άμεση κατανάλωση, λόγω της αύξησης των τιμών (210.000, αντί 319.000 για ίση περίπου ποσότητα εισαγομένων αγαθών). Βλ. Σ. Συμεωνίδης, «Στατιστικά...», *ό.π.*, 146-147· ο ίδιος, «Κοινωνία και παιδεία...», *ό.π.*, 106-107 (για τα προβλήματα ρευστότητας, αδυναμία εξυπηρέτησης και επακόλουθες πτωχεύσεις).

υπόλοιπων νησιών του Αιγαίου. Σε ένα σύνολο 4.400 περίπου «ψυχών» (1828) προκύπτει η εξής κοινωνική διαστρωμάτωση:

ΠΙΝΑΚΑΣ 2

| <i>Πρόκριτοι</i> | <i>Γεωργοί</i> | <i>Εργάται</i> | <i>Ναύται</i> | <i>Έμποροι</i> | <i>Ποιμένες</i> | <i>Ιερείς</i> | <i>Μονές</i> |
|------------------|----------------|----------------|---------------|----------------|-----------------|---------------|--------------|
| 3,43% | 12,91% | 62,44% | 10,20% | 4,22% | 0,97% | 2,80% | 2,95% |

Ο παραπάνω ορισμός των κοινωνικών ομάδων είναι ο ίδιος των πηγών, όπου επίσης χρησιμοποιείται ο όρος «τάξεις» ως έννοια γένους για αυτές τις ομάδες. Οι ίδιες πηγές διευκρινίζουν ότι το εισόδημα των «κτηματιών» κυμαίνεται ανάμεσα στα 500 και στα 1.500 γρόσια, από τα οποία (οι πηγές παραπονούνται) το 1/3 λαμβάνουν οι «γεωργοί δια την γεωπονίαν των», και το 1/5 οι δημόσιες φορολογίες.¹¹⁴ Τα τρέχοντα κεφάλαια των εμπόρων, από την άλλη, κυμαίνονται από 100 και μείονα έως και 2.000 γρόσια, ενώ το συνολικό εμπορικό κεφάλαιο ανέρχεται στα 100.000 γρόσια. Η τάξη των «εργατών» αποτελεί αριθμητικά την ευρύτερη κοινωνική ομάδα. Η ανάλυση έδειξε ότι πρέπει εδώ να αναγνωρίσουμε σε μεγάλο βαθμό τα *ισνάφια*, τις λαϊκές, αστικές επαγγελματικές συσσωματώσεις, που ασχολούνται με τη μεταποίηση της αγροτικής παραγωγής και με τη βιοτεχνία (manufacture: στη Σίφνο πάνω από το 23% των «εργατών» ασχολείται με τη βιοτεχνία του υφάσματος το 1828), με αστικά χειρωνακτικά και χειροτεχνικά επαγγέλματα, με την εμπορευματοποίηση της παραγωγής (αγωγιάτες, μεταπράτες), αλλά και με τη διατήρηση μικρομάγαζων ή με την παροχή υπηρεσιών (διδάσκαλοι, γραφείς, υπηρέτες, κλπ.).

Με αυτά τα δεδομένα, ήδη κατά τις αρχές του 19ου αι., θα πρέπει να ήταν προχωρημένος ο εργασιακός καταμερισμός και εντυπωσιακό το ποσοστό των Σιφνίων (ανδρών στη ναυτιλία, και κυρίως γυναικών στον τομέα της υφαντουργίας) που διαβίωσε υπό συνθήκες φανεράς ή συγκαλυμμένης μισθωτής εργασίας.¹¹⁵ Με δεδομένη, επίσης, τη σχετική εξωστρέφεια της παραγωγικής

114. Η απογραφή της Δημογεροντίας φέρεται εγγύτερα στην τάξη των γαιοκτημόνων, ιδίως της οικογένειας των Μπάων, ενώ η έκθεση του Δεκαβάλε μοιάζει να γνωρίζει καλύτερα τα ζητήματα των εμπόρων, τον συνολικό αριθμό των οποίων, μάλιστα, ανεβάζει σχεδόν κατά 1/3 σε σχέση με τον αριθμό της απογραφής. Δυστυχώς, καμία από τις δύο πηγές δεν παρέχει στοιχεία για την ακριβή κατανομή των φορολογικών βαρών.

115. Για το ζήτημα του μετασχηματισμού των παραγωγικών σχέσεων στον ελλαδικό χώρο κατά την περίοδο αυτή βλ. Γ. Μηλιός, *Ο ελληνικός κοινωνικός σχηματισμός: από τον επεκτατισμό στην καπιταλιστική ανάπτυξη*, Αθήνα 2000, σ. 260-272 (για τα νησιά: σ. 263-265).

δραστηριότητας και την αύξηση του βαθμού εμπορευματοποίησης και εκχρηματισμού της σιφνιακής οικονομίας κατά τις αρχές του 19ου αι., η οικονομική κρίση της εποχής αυτής θα πρέπει να δημιούργησε και στη Σίφνο ισχυρές πιέσεις σε ευρέα στρώματα του ντόπιου πληθυσμού και, ενδεχομένως, ένα κλίμα κοινωνικής δυσαρέσκειας.¹¹⁶

Υποθέτουμε ότι κάπως έτσι βρήκε τη Σίφνο η Επανάσταση.¹¹⁷ Όταν στις 16 Απριλίου 1821 η Ύδρα απηύθυνε επαναστατική προκήρυξη στους κατοίκους των νησιών, την πρωτοβουλία της επαναστατικής δράσης στη Σίφνο ανέλαβε ο εντόπιος Νικόλαος Χρυσόγελος (1780-1857), γιος εφημερίου του Αρτεμώνα και διδάσκαλος μεταξύ 1808-1821 στην τοπική σχολή του Πανάγιου Τάφου,¹¹⁸ με σπουδές στην Πάτμο και στη Χίο.¹¹⁹ Ορίσε διάδοχό του στη σχολή

116. Πβ. τοπικές εξεγέρσεις στις Σπέτσες και στην Ύδρα (1800), στη Σάμο (1807), στην Πάτρα (1810), στα Ψαρά (1815). Γ. Μηλιός, *ό.π.*, σ. 264, 269.

117. Για πιθανούς Σίφνιους Φιλικούς και τέκτονες, βλ. Σ. Συμεωνίδης, *Ιστορία...*, *ό.π.*, σ. 240-241· ο ίδιος, «Κοινωνία και παιδεία...», *ό.π.*, 106· ο ίδιος, «Σίφνιοι και Κυκλαδίτες εταιριστές», *Σιφνιακά* 12 (2004) 145-164.

118. Η σχολή λειτουργούσε από το 1687 έξω από τον οικισμό του Κάστρου σε μετόχι, τη χρησικτησία του οποίου ο πατριάρχης Ιεροσολύμων Δοσίθεος είχε παραχωρήσει στην κοινότητα για την εγκατάσταση και την αντιμετώπιση των εξόδων λειτουργίας της σχολής (βλ. Σ. Συμεωνίδης, «Κοινωνία και παιδεία...», *ό.π.*, 66-109· ο ίδιος, *Ιστορία...*, *ό.π.*, σ. 222-223· Τρ. Ευαγγελίδης, *Η παιδεία επί Τουρκοκρατίας*, Α', Αθήνα 1936, σ. 157-158· στο ίδιο, Β', Αθήνα 1936, σ. 61-66). Η σχολή, η οποία σε μεταγενέστερες πηγές αναφέρεται ως «κοινό ελληνικό σχολείο», απέκτησε κάποια φήμη στα νησιά. Κατά τα τέλη του 18ου και τις αρχές του 19ου αι. πρέπει να τοποθετήσουμε το επίπεδο της σχολής μάλλον λίγο πάνω από τον μέσο όρο των οργανωμένων εκπαιδευτικών ιδρυμάτων της εποχής. Η ευθύνη της διαχείρισης των υποθέσεών της ανήκε στο κοινό και όχι στην Εκκλησία και, μολονότι το πατριαρχείο των Ιεροσολύμων ενδιαφερόταν σταθερά για τα ζητήματα που ανέκυπταν, πρέπει να θεωρήσουμε ότι ήταν ένα «κοσμικό» εκπαιδευτήριο, αν αυτός ο όρος έχει κάποιο νόημα στις δεδομένες συνθήκες λειτουργίας [βλ. Σ. Συμεωνίδης, «Κοινωνία και παιδεία...», *ό.π.*, 90-96 (διοίκηση και οικονομικά, και δωρεά του μεγαλέμπορου Ι. Βαρβάκη από το Ταγυράκι της Ουκρανίας το 1820, με μεσεγγυητή το πατριαρχείο Ιεροσολύμων)].

119. Διδάσκαλοι του ο Μισάηλ Μαργαρίτης (Πάτμος) και ο Αθανάσιος Πάριος (Χίος). Για τις (υποτιθέμενες) σπουδές του στην Κωνσταντινούπολη δεν γνωρίζω να υπάρχει σαφής μαρτυρία. Ο Χρυσόγελος φαίνεται ότι εισήγαγε στη σχολή της Σίφνου τη διδασκαλία των γαλλικών. Μετά την Επανάσταση υπηρέτησε τον Καποδίστρια ως «Γραμματέας των Εκκλησιαστικών και της Δημοσίου Εκπαιδύσεως» (υπουργός Παιδείας: ανέλαβε ξανά το ίδιο υπουργήμα το 1849), διετέλεσε γερουσιαστής, δήμαρχος Σιφνίων (1837-1842) και διδάσκαλος της Ελληνικής Σχολής στη Σίφνο (1842-1844). Βλ. Σ. Συμεωνίδης, *Ιστορία...*, *ό.π.*, σ. 223, 269-271· Τρ. Ευαγγελίδης, *ό.π.*, Β', σ. 63-64· Ν. Ανδριώτης, Ρ. Οικαλιώτης, *Βιβλιοθήκες της Σίφνου. Κατάλογος εντύπων. Οι Βιβλιοθήκες της Ι. Μ. Βρύσης και του Γυμνασίου, Σιφνιακά, Παράρτημα αρ. 1*, Κ.Ν.Ε./Ε.Ι.Ε. 47, Αθήνα 1994, σ. 19-20. Ο πατριάρχης Γρηγόριος Ε', με επιστολή του στις 4 Μαρτίου 1819, την ίδια δηλαδή εποχή που στη Σμύρνη διαδραματίζονται τα γνωστά γεγονότα, δηλώνει ικανοποίηση για την εύρυθμη λειτουργία της σχολής και για «την φιλοπονίαν και ευδοκίμησιν του διδάσκοντος

τον μαθητή του Νικόλαο Σπεράντσα, οργάνωσε εκστρατευτικό σώμα από 150 Σίφνιους και, αφήνοντας πίσω του επαναστατική επιτροπή με επικεφαλής τον Ιωάννη Λειμβαίο, μετέβη στην Ύδρα για να συμμετάσχει στην κεντρική πολιτική σκηνή.¹²⁰

Την ίδια στιγμή, μια αντίπαλη παράταξη διαμορφώνεται στο νησί με επικεφαλής τους Μπάους και τους Μάτσες, εξέχουσες ήδη πριν από την Επανάσταση οικογένειες, μέλη των οποίων ήταν από τον 17ο και τον 18ο αι. εμπορικοί πρόξενοι των Γάλλων και των Άγγλων. Κατά τη διάρκεια της Επανάστασης, η παράταξη αυτή φέρεται να οργανώνει συχνά δράσεις απείθειας προς τη Διοίκηση, καθώς και να αντιπολιτεύεται τον μοναδικό παραστάτη του νησιού στο Βουλευτικό (Απρίλιος 1824), Χρυσόγελο.¹²¹ Οι εσωτερικές αυτές εντάσεις, οι οποίες, όπως και αλλού, έληξαν με τη μερική ήττα της παράταξης των εντόπιων προκρίτων από την άρτι διαμορφωμένη κεντρική εξουσία,¹²² πρέπει να ενταχθούν στη γενικότερη προοπτική των εμφυλίων πολιτικών και στρατιωτικών συγκρούσεων που εκδηλώθηκαν ανάμεσα στον Νοέμβριο του 1823 και στον Δεκέμβριο του 1824 στην Πελοπόννησο, και να ερμηνευθούν με βάση αυτές.¹²³

Η τοπική Εκκλησία υπέστη, επίσης, σημαντικές αναταράξεις.¹²⁴ Τον Ιού-

εν αυτή ελλογιμώτατου κυρ Νικολάου», πράγμα που βεβαιώνει πως, τουλάχιστον σε γενικές γραμμές, ο Χρυσόγελος δεν είχε υπερβεί τις βασικές οριοθετήσεις της εκπαιδευτικής πολιτικής του πατριαρχείου. Σ. Συμεωνίδης, «Κοινωνία και παιδεία...», *ό.π.*, 107. Για τα γεγονότα της Σμύρνης βλ. Φ. Ηλιού, *Κοινωνικοί αγώνες και Διαφωτισμός. Η περιήλπιση της Σμύρνης (1819)*, Αθήνα, Θεωρία και μελέτες Ιστορίας, Ε.Μ.Ν.Ε.-Μνήμων, 2^η έκδ. (α' έκδ. γαλλικά, 1975).

120. Σ. Συμεωνίδης, *Ιστορία...*, *ό.π.*, σ. 242-244, 270-271.

121. Δράσεις απείθειας (1823): προσκόμματα στη ροή της χρηματοδότησης (εισφορές, αποδόσεις φόρων και δασμών από εκτελωνισμούς, κτλ.) προς την επαναστατική κυβέρνηση, διάδοση φημών και προσπάθεια δημιουργίας «κλίματος», σύσταση αντιπολιτευτικής «μυστικής εταιρείας» σε συνεργασία με προκρίτους άλλων νησιών, βανδαλισμοί κατά του γραφείου του Επάρχου, απειλή κατά της ζωής του Χρυσόγελο στη Σίφνο. Βλ. Σ. Συμεωνίδης, *Ιστορία...*, *ό.π.*, σ. 246-260, 271· ο ίδιος, *Η Κυρία Βουσιανή...*, *ό.π.*, σ. 87 (κάνει λόγο για τον «κατ' αυτήν την εποχήν αναφερόντα εμφύλιον, μεταξύ των Σιφνίων, σπαραχμόν).

122. Βλ. Σ. Συμεωνίδης, «Η υπεροπτική στάση και το τραγικό τέλος του Κωνσταντίνου Μπάου», *Σιφνιακά* 1 (1991) 5-21 και 21-60 (πηγές).

123. Βλ. J. Petropulos, *Πολιτική και συγκρότηση κράτους στο ελληνικό βασίλειο (1833-1843)*, Αθήνα 2^η έκδ. (α' έκδ. αγγλικά, 1968), σ. 27-130· Ν. Ροτζώκος, *Επανάσταση και εμφύλιος στο Εικοσιένα*, Αθήνα 1997.

124. Τον Ιούνιο του 1797, με συνοδική απόφαση του πατριάρχη Γρηγόριου Ε', η αρχιεπισκοπή Σίφνου και Μυκόνου είχε ενωθεί με τη χηρεύουσα αρχιεπισκοπή Μήλου και Κιμώλου σε μία ενιαία μητρόπολη (Σιφνομήλου), με αποτέλεσμα ο αρχιεπίσκοπος Σίφνου και Μυκόνου, Καλλίνικος Ηλιάδης, που μόλις είχε εκλεγεί [γεννημένος στην Αστυπάλαια το 1765, και μαθητής στη σχολή της Πάτμου (1784-1786) με διδάσκαλο τον Δανιήλ Κεραμέα], να προαχθεί μητροπολίτης, «υπέρτιμος και έξαρχος του Αιγαίου πελάγους» (βλ. Σ. Συμεωνίδης, «Εκκλησιαστική ιστορία...», *ό.π.*, 96-99). Ο Καλλίνικος διοργάνωσε τη

νιο του 1823, η επαναστατική κυβέρνηση, με επίσημη πράξη του Υπουργείου της Λατρείας, διόρισε τοποτηρητή τον αρχιμανδρίτη Λεόντιο Καμπάνη, ο οποίος μάλιστα είχε προσκομίσει σχετικό συστατικό σημείωμα του Θ. Κολοκοτρώνη.¹²⁵ Στις αρχές του 1824, αμέσως μετά την ανατροπή του Εκτελεστικού (Πελοποννήσιοι) από το Βουλευτικό (Μαυροκορδάτος και Υδραίοι), η νέα Διοίκηση κήρυξε έκπτωτο τον Λεόντιο, ανέθεσε την τοποτηρητεία στον πρώην Μοσχονησίω, Βαρθολομαίο Πειρούνη,¹²⁶ και διαίρεσε ξανά τη μητρόπολη σε δύο μέρη,¹²⁷ παραχωρώντας το δεύτερο στον πρώην Δημητριάδος Αθανάσιο Κασαβέτη.¹²⁸ Επίσης, με αφορμή τη διοικητική υπαγωγή της Σερίφου στην επαρχία Κέας και Θερμίων, ο αρχιεπίσκοπος Τζίας και Θερμίων, Νικόδημος Ρούσσοσ, ζητούσε επίμονα από τη Διοίκηση να αποσπαστεί η Σέριφος από την εκκλησιαστική δικαιοδοσία της Σίφνου και να υπαχθεί στη δικαιοδοσία της δικής του αρχιεπισκοπής, πράγμα που η Διοίκηση δεν το απέκλειε.¹²⁹ Παρά το γεγονός αυτό, δεν είμαστε σίγουροι ότι ο Βαρθολομαίος ήταν δυσαρεστημένος.¹³⁰

μητρόπολη και ενίσχυσε οικονομικά τη σχολή του Παναγιού Τάφου. Το 1817 αποχώρησε από το νησί για να μεταβεί στην Κωνσταντινούπολη ως συνοδικός ιεράρχης (έμεινε εκεί τουλάχιστον έως το 1830), αφήνοντας τοποτηρητή τον γηραιό και ασθενή επίσκοπο Λαμψάκου Αρσένιο (άλλοτε βοηθό επίσκοπο του Σίφνιου μητροπολίτη Κυζίκου, Αγάπριου Γρυπάρη) (βλ. Σ. Συμεωνίδης, «Εκκλησιαστική ιστορία...», ό.π., 99-101), και οικονομικό επίτροπο της μητροπόλεως τον Ιωάννη Λειμβαίο (βλ. Σ. Συμεωνίδης, *Ιστορία...*, ό.π., σ. 241· ο ίδιος, «Εκκλησιαστική ιστορία...», ό.π., 50). Ο Λειμβαίος, τον οποίο ο Χρυσόγελος είχε επίσης αφήσει στο νησί επικεφαλής της επαναστατικής επιτροπής τον Απρίλιο του 1821, φέρεται τον Μάρτιο του 1824 να συντάσσεται με το μέρος των Μάτσηδων και των Μπάων στην εσωτερική τοπική διαμάχη (βλ. Σ. Συμεωνίδης, *Ιστορία...*, ό.π., σ. 252, και βιογραφικά του Λειμβαίου στο ίδιο, σ. 261).

125. Σ. Συμεωνίδης, «Εκκλησιαστική ιστορία...», ό.π., 106-107. Ο Καμπάνης είχε σπουδάσει φυσική και μαθηματικά με δάσκαλο τον Θεόφιλο Καΐρη στις Κυδωνίες. Βλ. και Τρ. Ευαγγελίδης, ό.π., Β', σ. 255-259. Σε έκθεση που συνέταξε το 1832 ο Γρηγόριος Κωνσταντάς, έφορος τότε του Ορφανοτροφείου της Αίγινας, αποκαλεί τον Καμπάνη «κόλακα και κατάκακον» (Τρ. Ευαγγελίδης, ό.π., Α', σ. 298). Ο Κωνσταντάς γνώριζε τον Καμπάνη ήδη από την πολιορκία της Τριπολιτσάς.

126. Ο Βαρθολομαίος ήταν (με τον τίτλο του επισκόπου Μοσχονησίων) βοηθός του μητροπολίτη Σμύρνης από το 1818. Το 1821 εγκατέλειψε τη θέση του και κατέφυγε στην Ελλάδα.

127. Παρέμεναν τα νησιά: Σίφνος, Κίμωλος, Σέριφος, Μήλος, Φολέγανδρος και Σίκινος (με έδρα τη Σίφνο), και αποσπάστηκαν τα νησιά: Μύκονος, Αμοργός, Ανάφη, Ίος και Αστυπάλαια (με έδρα τη Μύκονο).

128. Για τα επώνυμα των Βαρθολομαίου και Αθανασίου, βλ. Β. Ατέσης, «Αρχιερείς Μήλου και Κιμώλου», *Κιμωλιακά* 3 (1973) 66-70.

129. Σ. Συμεωνίδης, «Εκκλησιαστική ιστορία...», ό.π., 108-110.

130. Η διαίρεση περιόριζε σημαντικά, εκτός από το κύρος, και τα εισοδήματα της μητρόπολης. Επιπλέον, ήδη το φθινόπωρο του 1822 έχουμε μαρτυρία για «συγκέντρωση χρυσών και αργυρών σκευών από εκκλησίες και μοναστήρια για εκποίηση υπέρ των αναγκών του στόλου» (Σ. Συμεωνίδης, *Ιστορία...*, ό.π., σ. 246). Την ίδια εποχή, η Διοίκηση

Λίγο μετά τη λήξη της κεντρικής εμφύλιας διαμάχης, τον Μάρτιο του 1825, όταν η Διοίκηση, βασιζόμενη ενδεχομένως στην επικράτησή της, αντικατέστησε τον οικονομικό επίτροπο της μητρόπολης, Νικόλαο Μπάο (τον οποίο η ίδια είχε διορίσει τον Οκτώβριο του 1824, δηλ. λίγο πριν τη λήξη του εμφυλίου), με τον εξάδελφο του Νικόλαου Χρυσόγελου, αρχιμανδρίτη Γαβριήλ, εκδηλώθηκε ανοιχτά μία σύγκρουση. Έναν χρόνο περίπου πριν, τον Μάρτιο του 1824, ο Ν. Μπάος φέρεται να συνυπογράφει αναφορά προς το τότε Βουλευτικό και το Εκτελεστικό εναντίον του Αντεπάρχου Π. Καραϊωάννη και του Χρυσόγελου. Βασική αιτία τής αναφοράς φαίνεται το γεγονός ότι από τον Σεπτέμβριο του 1823 ο Καραϊωάννης, μέσω του Γενικού Λιμενάρχη και Αστυνόμου της Σίφνου, πίεζε τους Μπάους για την αποπληρωμή οφειλόμενων προς τη Διοίκηση τελωνειακών δασμών από τρέχουσες και αναδρομικές εμπορικές δραστηριότητες, συνολικού ύψους 9.468 γροσίων. Η απαίτηση αυτή, εκδηλωμένη από έναν νέο φοροεισπρακτικό μηχανισμό, που η λογική της λειτουργίας του όχι μόνο ήταν ελάχιστα κατανοητή και δεν έβρισκε νομιμοποίηση από το πολιτικό σκεπτικό των Μπάων, αλλά και υποβάθμιζε τον δικό τους παραδοσιακό οικονομικό και κοινωνικό ρόλο, πρέπει να εκλήφθηκε ως πρόκληση.¹³¹ Οι Μπάοι, οι Μάτσες, και άλλοι τοπικοί τους σύμμαχοι, επιχειρώντας να προστατεύσουν παραδοσιακά προνόμια και σχέσεις, κατηγορούσαν τον Καραϊωάννη για φατριασμό και τον Χρυσόγελου, «από μερικούς μόνον εκλελεγμένον παραστάτην», ως «έναν των σχετικωτέρων του». Το Υπουργείο των Εσωτερικών παρέλαβε την αναφορά, και μεταβίβασε στο Εκτελεστικό τη γνώμοδότησή του:

Παρά του υπουργείου των εσωτερικών πληροφορείται το Σ. Εκτελεστικόν τας συμβαινούσας ταραχάς εις την Νήσον Σίφνον αι οποίαί βέβαια προέρχονται

καθόριζε το ύψος της ετήσιας εισφοράς που όφειλε να καταβάλει η μητρόπολη Σίφνου στα 1.750 γρόσια, τα οποία ο Λεόντιος Καμπάνης δεν είχε κατορθώσει να εξοικονομήσει (Σ. Συμεωνίδης, *Ιστορία...*, ό.π., σ. 247· ο ίδιος, «Εκκλησιαστική ιστορία...», ό.π., 107). Από την άλλη πλευρά, στον πρώτο ετήσιο οικονομικό απολογισμό (Φεβρουάριος 1824-Φεβρουάριος 1825) που κατέθεσε ο Βαρθολομαίος στο Υπουργείο, εμφανίζει έσοδα (μόνο από τις περιοδείες του στα διάφορα νησιά) 3.571 γρόσια και 34 παράδες, μολοντί, συνυπολογιζόμενων των εξόδων του, ο ισολογισμός του παρουσιάζεται ελαφρώς ελλειμματικός (Σ. Συμεωνίδης, «Εκκλησιαστική ιστορία...», ό.π., 170-179).

131. Ο Κωνσταντίνος Μπάος επέστρεψε το σχετικό έγγραφο του Λιμενάρχη (28 Σεπτεμβρίου 1823), έχοντας σημειώσει επάνω: «όταν η μεγαλειότης του ο βασιλεύς της Βρετανίας σας [ανα]γνωρίσει και τρετάρει μαζί σας, τότε θέλω σας εγνωρίσει. Κ. Μπάος» [Σ. Συμεωνίδης, *Ιστορία...*, ό.π., σ. 252· ο ίδιος, «Η υπεροπτική στάση...», ό.π., 25 (έγγραφο Α4[=Α6])]. Ήδη από τον Μάρτιο του 1823 ο Κάνιγγκ είχε ανακοινώσει στον Μαίτλαντ ότι, εφόσον τα ελληνικά πλοία τηρούσαν τους διεθνείς κανόνες της ναυσιπλοΐας, η διοίκηση των Ιονίων όφειλε να τα αντιμετωπίζει ως πλοία εμπόλεμου έθνους (Γ. Γιαννόπουλος, «Η διπλωματία. Ευρωπαϊκοί ανταγωνισμοί και ίδρυση ελληνικού κράτους», Β. Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού, 1770-2000*, τ. 3, Αθήνα 2003, 253).

παρ' αυτών των ολίγων οίτινες ετόλμησαν και δια της εσωκλείστου αναφοράς των να συκοφαντήσωσι τον Έπαρχον και Παραστάτην των, των οποίων η διαγωγή είναι γνωστή εις την Διοίκησιν. Πρωταίτιοι των ταραχών είναι οι δύο λεγόμενοι υποπρόξενοι, Κωνσταντίνος Μπάος και [Κωνσταντίνος] Μάτζας, οίτινες εν ω δεν θέλουν ούτε καν να ονομάζονται Έλληνες, ούτε πληρώνουσι κανέν δικαίωμα εθνικόν, ως παρατηρείτε από τα έσωθεν τρία αποδεικτικά, και εν ω επαγγέλλονται προξενίαν ξένων δυνάμεων, εμπλέκονται εις υποθέσεις τοπικάς και υπογράφονται εις κατηγορίας κατά του επάρχου και παραστάτου, εν ω οι πλείοτεροι αυτών είναι υπογεγραμμένοι εις το παραστατικόν [στο έγγραφο εκλογής του Χρυσόγελου από την τοπική κοινότητα]. Εξ απάντων τούτων, και άλλων πληροφοριών, αποδεικνύεται σαφώς, ότι αυτοί ταράττουσι την κοινήν ησυχίαν και εχθροπαθώς κατατρέχουσι τον επάρχον και τον παραστάτην των. Το Βουλευτικόν Γνωμοδοτεί, ότι οι πρωταίτιοι των ταραχών, οίτινες εισίν οικονομός [Νικόλαος] Μπάος, Κωνσταντίνος Μπάος και Κωνσταντίνος Μάτζας, να μετακαλεσθώσιν ενταύθα δια να απολογηθούν. Περί δε του Επάρχου, αν εγκρίνεται παρά του Σ. Εκτελεστικού, να μετακαλεσθή και αυτός ενταύθα, ειδέ και είναι η παρουσία του εκεί αναγκαία να στείλῃ επίτροπόν του.¹³²

Συνέτρεχαν, επομένως, σοβαροί πολιτικοί λόγοι για την αντικατάσταση του Ν. Μπάου. Αυτό που μας ενδιαφέρει περισσότερο εδώ, όμως, είναι η αιτιολόγησή της εκ μέρους της Διοίκησης. Σύμφωνα με καταγγελία του Χρυσόγελου, ο Ν. Μπάος,

καταχρώμενος την δύναμίν του και σύμφωνα πάντοτε έχων τον τοποτηρητήν [τον Βαρθολομαίο], εχώρισεν ανδρόγυνα, εστεφάνωσε μοιχούς επί χρήμασιν, ώστε έγινε αιτία να εισχωρήσει πολύ η παρανομία αυτή εις την πατρίδα μου· τούτων εστάθην μάρτυς τον παρελθόντα Δεκέμβριον [1824] επιδημών εις την πατρίδα προς ανάρρωσίν μου και ανεφέρθην εγγράφως προς τον αρχιερέα και παρέστησα την ανομίαν [...]. Ένεκεν τούτου ανεφέρθην τότε προς την Σεβ. Διοίκησιν να καταργήση τον οικονομόν τούτον και να διορισθή ο Αρχιμανδρίτης ούτος [...]· αλλ' εξαρχής δεν ήτο ενάρεστος εις την θεοφιλίαν του [τον Βαρθολομαίο] ως ενάντιος εις πολλά και παράνομα [...].¹³³

Ο επίσκοπος Βαρθολομαίος μάλλον είχε βρεθεί άθελά του ανάμεσα στα διασταυρούμενα πυρά. Η δύσκολη θέση του, σε συνδυασμό με τις περιπέτειες

132. Σ. Συμεωνίδης, *Ιστορία...*, ό.π., σ. 253-254· ο ίδιος, «Η υπεροπτική στάση...», ό.π., 23-24 (έγγραφο Α3). Το έγγραφο φέρει χρονολογία «21 Μαΐου 1824 εν Άργει» και υπογράφεται από τον Α' Γραμματέα (του Βουλευτικού), Ιωάννη Σκανδαλίδη και τον Αντιπρόεδρο (του Βουλευτικού), επίσκοπο Βρεσθένης Θεοδώρητο. Το τέλος της υπόθεσης βλ. στο Σ. Συμεωνίδης, «Η υπεροπτική στάση...», ό.π.

133. Σ. Συμεωνίδης, «Εκκλησιαστική ιστορία...», ό.π., 111.

του προκατόχου του, Λεόντιου, αποδεικνύει έως έναν βαθμό την κοινωνική αποδυνάμωση και την οργανωτική αποδιάρθρωση που είχε υποστεί η τοπική Εκκλησία μετά το 1821.¹³⁴ Ο Βαρθολομαίος απολογήθηκε στο Υπουργείο της Θρησκείας ότι η συνεργασία με τον Γαβριήλ ήταν αδύνατη επειδή αυτός πάσχει «από τина νόσον καλουμένη Λόβαν, η οποία είναι διόλου ακοινωνήτος τοις ανθρώποις δια το ύποπτόν της [...]». Το αποτέλεσμα ήταν το Υπουργείο, πράγματι, να απαλλάξει τον Γαβριήλ από τα καθήκοντά του.¹³⁵ Τον Αύγουστο του 1825, όμως, ο Χρυσόγελος επανήλθε με νέα καταγγελτική επιστολή, όπου, αφού πρώτα έδινε εξηγήσεις για την ασθένεια του Γαβριήλ,¹³⁶ συνέχιζε με «την αληθήν αιτίαν, δια την οποίαν ο Τοποτηρητής και οι περί αυτόν καταφέρονται κατά του αρχιμανδρίτου [...]». Ο Χρυσόγελος υποστήριζε ότι ο Βαρθολομαίος

134. Η αντίθεση ανάμεσα στην κατάσταση που η τοπική Εκκλησία παρουσίαζε τις δύο πρώτες δεκαετίες του 19ου αι. σε σχέση με την κατάσταση που παρουσίαζε γύρω στο 1825, πρέπει να ήταν εξαιρετικά έντονη. Αφ' ότου η Σίφνος τέθηκε υπό οθωμανική διοίκηση (1617), και αφ' ότου ιδρύθηκε η ορθόδοξη αρχιεπισκοπή Σίφνου (1646) (βλ. Σ. Συμεωνίδης, *Ιστορία...*, ό.π., σ. 141-149, 155-171, 186-200· ο ίδιος, «Εκκλησιαστική ιστορία...», ό.π., 29-59· ο ίδιος, «Κοινωνία και παιδεία...», ό.π., 25-65· Β. Slot, «Καθολικαί εκκλησίαι...», ό.π., 72), η τοπική καθολική Εκκλησία παρήκμασε, και κατά την περίοδο 1760-1810 έσβησε οριστικά (Β. Slot, ό.π., 95-100· Μ. Ρούσσος-Μηλιδώνης (επιμ.), *Η τουρκοκρατούμενη «Ελλάδα» μέσα από ανέκδοτα έγγραφα Ιησουιτών τον 17ου και 18ου αιώνα: I. Το Ελληνικό Αρχιεπίσκοπος. Α: Σίφνος, Σέριφος, Κύθνος, Άνδρος, Νάξος, Θήρα, Ιερά Κοινότητα Ιησουιτών Αθήνας – Κέντρο Εκδηλώσεων Ομιλιών, Αθήνα 2002, σ. 14-24). Αιτία για την εξέλιξη αυτή δεν ήταν τόσο κάποια συνεπής και συστηματική αντιλατινική πολιτική της ορθόδοξης Εκκλησίας, όσο οι γενικότερες θεσμικές, οικονομικές και πολιτικές συνθήκες, που κατά μεγάλες περιόδους στερούσαν την τοπική καθολική Εκκλησία από τους αναγκαίους για τη λειτουργία της υλικούς και ανθρώπινους πόρους και που, τελικά, την οδήγησαν σε ασφυξία [βλ. Β. Slot, ό.π., ιδίως 68-72, 80-87, 95-103· Σ. Συμεωνίδης, «Σύνοδος των ορθόδοξων αρχιερέων των Κυκλάδων στη Σίφνο (1662) αποφασίζει υποταγή στη Ρωμαιοκαθολική Εκκλησία», *Σιφνιακά* 12 (2004) 5-41· ο ίδιος, «“Ανταρσία” του πληρώματος της ορθόδοξης αρχιεπισκοπής Σίφνου», *Σιφνιακά* 1 (1991) 61-79 (παρόμοιο περιστατικό του 1684)· ο ίδιος, «Ιστορικές ειδήσεις περί της Λατινικής Εκκλησίας Σίφνου (1625-1675)», *Σιφνιακά* 12 (2004), 112-144]. Η κατάσταση της καθολικής Εκκλησίας στη Σίφνο παρουσιάζεται εύγλωττα στις εκθέσεις των «Αποστολικών επισκεπτών», από τις οποίες πέντε έχουν δημοσιευτεί από τον Σ. Συμεωνίδη. Βλ. *Σιφνιακά* 6 (1998) 79-103 (fra Bernardo da Parigi, 1652)· *Σιφνιακά* 7 (1999) 123-133 (Giuseppe Sebastiani, 1667)· *Σιφνιακά* 8 (2000) 169-178 (Angelo Venier, 1678)· *Σιφνιακά* 9 (2001) 177-188 (Vincenzo Castelli, 1711)· *Σιφνιακά* 10 (2002) 153-167 (Luigi Guareschi, 1723). Επομένως, η τοπική ορθόδοξη Εκκλησία, παρά τις κατά περιόδους τάσεις απείθειας, και σε συνδυασμό με την ανάπτυξη των οικονομικών της δραστηριοτήτων (πβ. παραπάνω, σημ. 108, 111), μάλλον αναβάθμιζε σταδιακά τη θέση της ανάμεσα στο 1646 και στο 1821.*

135. Σ. Συμεωνίδης, «Εκκλησιαστική ιστορία...», ό.π., 111.

136. Στο ίδιο, 111-112.

έορε καιρόν αρμόδιον την απουσίαν μου και συνέγραψε αναφοράν και τινας, ως πληροφορούμαι, μαρτυρίας των ενοριτών της Εκκλησίας εις την οποίαν πρότερον ο Αρχιμανδρίτης εφημέρευεν· δια να γνωρίση το Σεβ. Υπουργείον οποίον βάρος έχει η μαρτυρία αυτή, αρκεί να πληροφορηθή ότι η εκκλησία αυτή ήτο μοιχαλίδος τινός, ήτις προδούσα την προς τον άνδρα της πίστιν, εμοίχευσε και ετεκνοποίησε με νέον τινα ανεμποδίστως και ο τελειωτής των θείων νόμων, ο Τοποτηρητής, υπέφερε χαριζόμενος εις τον ρηθέντα οικονόμον· ο δε αρχιμανδρίτης ούτος μη ανεχόμενος, όταν μάλιστα είδε τον Τοποτηρητήν έτοιμον να στεφανώση τον μοιχόν και την μοιχαλίδα, κατεβόησε εναντίον της παρανομίας και έκαμεν εκ τούτου εχθράν την γυναικα ταύτην την έχουσαν την εκκλησίαν και τους υπερασπιστάς της [...].¹³⁷

Η στάση τού Βαρθολομαίου στην όλη διαμάχη καθορίζεται μάλλον από την επιρροή που ασκούσε επάνω του η μόνιμη, διαρκής και αναγκαστική σχέση με τις τοπικές φυγόκεντρες εξουσίες —(εύρε καιρόν αρμόδιον την απουσίαν μου) αναφέρει ο Χρυσόγελος— παρά από τη σαφή και συνειδητή στράτευση στις υποθέσεις των τοπικών αυτών εξουσιών,¹³⁸ ή από την πεποίθηση ότι ήταν τελικά δυνατό να υπερβεί τη βούληση της Διοίκησης.¹³⁹ Άλλωστε, είναι φανερό ότι οι βολές του Χρυσόγελου και, μέσω αυτού, της Διοίκησης, κατευθύνονται περισσότερο εναντίον τού οικονόμου Νικόλαου Μπάου,¹⁴⁰ παρά εναντίον του Βαρθολομαίου ή των «μοιχών», οι οποίοι δεν κατονομάζονται καν.¹⁴¹

137. Στο ίδιο, 112. Η υπόθεση καταλήγει με την επάνοδο του Γαβριήλ και την αυστηρή επιτίμηση του Βαρθολομαίου από τον Υπουργό της Θρησκείας, τον μητροπολίτη Δαμαλών Ιωνά (στο ίδιο, 112-114).

138. Πβ. την πληροφορία που καταθέτει ο Βαρθολομαίος στη Διοίκηση, τον Φεβρουάριο του 1824, εναντίον των προξένων της Σίφνου και της Μήλου, ότι κατακρατούν «ληστρικώς» εισοδήματα και ακίνητα της μητρόπολής του (Σ. Συμεωνίδης, *Ιστορία...*, ό.π., σ. 255).

139. Πρέπει να υπογραμμιστεί η νομιμοφροσύνη που δείχνουν όλα τα εμπλεκόμενα μέρη ως προς το δικαίωμα της Διοίκησης να μεσολαβεί και να αποφασίζει για την έκβαση της τοπικής διαφοράς. Πβ. και τα περί την αλλαγή των «ειρηνικών» δέσεων το 1822 σε επιστολή του υπουργού τής Θρησκείας προς τους ιερείς Μήλου και Κιμώλου (Ι. Ράμφος, «Σύμμεικτα Κιμωλιακά», *Κιμωλιακά* 3 (1973) 323-324).

140. Για την ανάδειξη του Νικόλαου Μπάου στο ιερατικό αξίωμα του οικονόμου (το 1820), βλ. Σ. Συμεωνίδης, «Εκκλησιαστική ιστορία...», ό.π., 50, 104, 153.

141. Με βάση ένα έγγραφο (13 Δεκεμβρίου 1824) του υπουργού των Εσωτερικών, Γρηγόριου Δικαίου (Παπαφλέσσα), προς το Εκτελεστικό, προτείνεται η αντικατάσταση του Γενικού Γραμματέα της επαρχίας Σίφνου, Γιάννη Πανώριου, επειδή «ούτος είναι κακοφημισμένος ως κακόβιος, διότι αισχρώς ζει μετά τινος γυναικός συγγενούς του, μετά της οποίας και ετεκνογόνησεν (και τούτο φέρει μεγάλην σύγχυσιν μεταξύ του λαού της Σίφνου και επομένως βλάπτει την υπόληψιν της Διοικήσεως)» [Σ. Συμεωνίδης, «Ιστορικά των δύο γυναικείων μονών...», ό.π., 72, 94-95 (έγγραφο 7)]. Αν δεχτούμε την υπόθεση ότι ο Πα-

Όλα συνηγορούν στο ότι, τελικά, η κεντρική αντιπαλότητα ήταν ανάμεσα σε εκείνους που επέμεναν να μάχονται για τη διατήρηση των παραδοσιακών δομών εξουσίας και εξισορρόπησης, και σε αυτούς που επένδυναν στο όραμα της διαμόρφωσης ενός σύγχρονου κράτους με συγκεντρωτική δομή και αρκετά σημεία αναφοράς διαφορετικά από τα παραδοσιακά.

Διαφαιίνεται, λοιπόν, η υπόθεση ότι οι δύο πίνακες του Δευτερεύοντος παραγγέλθηκαν από τον Χρυσόγελο ή από το περιβάλλον του, με αφορμή το συγκεκριμένο περιστατικό.¹⁴²

Θα μπορούσε, άραγε, να αποδοθεί στον Χρυσόγελο η ιδιότητα του παραγγελιοδότη έργων τέχνης; Γνωρίζουμε ότι το 1830, λίγα χρόνια μετά την παραγγελία που υποθέτουμε ότι ανέθεσε στον Δευτερεύοντα, ο Χρυσόγελος επιφορτίστηκε από τον Ι. Καποδίστρια να βρει κατάλληλο ζωγράφο για να εκτελέσει μία παραγγελία έξι φορητών εικόνων, τις οποίες ο Κυβερνήτης ήθελε να αφιερώσει «εις τον εν Ανδρούση ιερόν ναόν της Αγίας Μαρίνης». Ο Χρυσόγελος, πράγματι, ανέθεσε την παραγγελία σε ζωγράφο, μάλιστα Σίφνιο, τον Νικόλαο Πρατικό, ο οποίος υπέγραψε σχετικό συμφωνητικό στις 10 Ιουλίου 1831.¹⁴³ Επομένως, ο Χρυσόγελος, λόγω ίσως και της ειδικότητάς του ως διδάσκαλος, θεωρήθηκε

νώριος είναι ο ένας από τους δύο «μοιχούς» που καταγγέλει ο Χρυσόγελος, πρέπει επίσης να δεχτούμε ότι, κατά το τέλος του εμφυλίου πολέμου, υπήρξε κάποια διάσταση ανάμεσα σε αυτόν και τον Χρυσόγελο, δύο άνδρες οι οποίοι, έως εκείνη τουλάχιστον τη στιγμή, φαίνεται να βρίσκονται στο ίδιο στρατόπεδο. Ο Ιωάννης Πανώριος υπογράφει ως «δημογέρον Σταυρίου» στο έγγραφο που υποστηρίζει τον Έπαρχο Καραϊωάννη (25 Μαΐου 1824) έναντι της καταγγελίας των Μπάων και των συμμάχων τους (25 Μαρτίου 1824) [βλ. Σ. Συμεωνίδης, «Η υπεροπτική στάση...», *ό.π.*, 24 (έγγραφο Α4), 22-23 (έγγραφο Α3) αντιστοίχως]. Σύμφωνα με έγγραφο του 1824, το 1822 εκτελούσε χρέη «αστυνόμου» [βλ. Σ. Συμεωνίδης, *στο ίδιο*, 30-31 (έγγραφο Β10)]. Με την ίδια ιδιότητα φέρεται να υπογράφει και σε αναφορά προς το υπουργείο Αστυνομίας, στις 4 Δεκεμβρίου 1824 (Σ. Συμεωνίδης, «Σίφνιοι και Κυκλαδίτες εταιριστές», *ό.π.*, 159). Σε έγγραφο με ημερομηνία 23 Φεβρουαρίου 1825 (δηλ. μετά το αίτημα απόλυσής του από τη θέση του Γενικού Γραμματέα) φέρεται ως «τοποτηρητής της τής διοικήσεως Σίφνου» (βλ. Σ. Συμεωνίδης, *στο ίδιο*, 54-55, 57).

142. Το τελευταίο έγγραφο από όσα έχουν δημοσιευτεί σχετικά με το περιστατικό είναι χρονολογημένο την 1 Οκτωβρίου 1825, δηλ. έναν μήνα περίπου πριν τη χρονολογία που φέρει ο «Έρωτας» του Δευτερεύοντος. Βλ. Σ. Συμεωνίδης, «Εκκλησιαστική ιστορία...», *ό.π.*, 113-114.

143. Σ. Συμεωνίδης, «Σίφνιοι και ξένοι ζωγράφοι...», *ό.π.*, 118-119, αρ. 42· Μ. Χατζηδάκης, Ε. Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι...*, 2, *ό.π.*, σ. 318. Ο ζωγράφος Νικόλαος Πρατικός, πρόκριτος της κοινότητας Εξαμπέλων-Καταβατής στη Σίφνο, είχε απευθύνει μαζί με τον Ιωάννη Πανώριο και άλλους έγγραφο υποστήριξης του Χρυσόגעλου προς τη Διοίκηση, αμέσως μετά από αναφορά των Μπάων και των Μάτσηδων εναντίον του, τον Μάιο του 1824. Βλ. Σ. Συμεωνίδης, *Ιστορία...*, *ό.π.*, σ. 254· ο ίδιος, «Η υπεροπτική στάση...», *ό.π.*, 24 (έγγραφο Α4). Για τον Πρατικό βλ. και Σ. Συμεωνίδης, «Αγγελής Αχλυμπάρης, ο πρώτος Σίφνιος τυπογράφος. Μια διαφορά του με τον αγιογράφο Νικόλαο Πρατικό», *Σιφνιακά* 1 (1991) 121-123.

κατά κάποιον τρόπο από τον Καποδίστρια, του οποίου ήταν άλλωστε στενός συνεργάτης,¹⁴⁴ πρόσωπο μυημένο στα της τέχνης, ώστε να του ανατεθεί αυτή η υπηρεσία. Φαίνεται, λοιπόν, ότι ήταν και μέσα στη νοοτροπία, και μέσα στις δυνατότητες του Χρυσόγελου να σκεφτεί και να αναθέσει παραγγελία έργων ζωγραφικής στον Δευτερεύοντα το 1825.

Δεν γνωρίζουμε τίποτε για τη στάση του Δευτερεύοντος ως προς τα τοπικά πολιτικά και εκκλησιαστικά ζητήματα της περιόδου αυτής. Ζωγράφος και ιερωμένος ταυτόχρονα, η οικονομική του κατάσταση τον κατατάσσει μάλλον στα μεσαία στρώματα του πληθυσμού του νησιού.¹⁴⁵ Υπάρχει, ωστόσο, ένα στοιχείο, ελάχιστο είναι η αλήθεια, με βάση το οποίο θα μπορούσαν να εξελιχθούν ορισμένες υποθέσεις.

Τον Απρίλιο του 1822, με τον Νόμο 12, η Διοίκηση κατέστρωσε τον «Οργανισμό των Ελληνικών Επαρχιών». Παράλληλα, ιδρύθηκε και η Αρμοστεία των Νήσων του Αιγαίου Πελάγους, ένα συλλογικό όργανο εποπτείας των νησιωτικών επαρχιακών αρχών, βασικό καθήκον του οποίου ήταν ο συντονισμός κατά την εφαρμογή του φορολογικού νόμου.¹⁴⁶ Αμέσως, τον Μάιο του 1822, η Αρμοστεία απέστειλε μεταξύ των άλλων και τον Χρυσόγελο, για να συλλέξει από τη Σίφνο εισφορές που, δεδομένων των επειγουσών συνθηκών και της αβέβαιης ακόμη θέσης της κεντρικής αρχής, λάμβαναν σχεδόν τον χαρακτήρα εθελοντικής προσφοράς. Ο κατάλογος των εισφορών σώζεται,¹⁴⁷ και, αν συν-

144. Πβ. παραπάνω, σημ. 119.

145. Με τη διαθήκη του κληροδοτεί δύο αμπέλια, «τα σταυλάκια», «τα οσπίτιά του όλα», είδη οικιακού εξοπλισμού και ρουχισμού, «τα σχέδια της τέχνης», 275 γρόσια, και μεταβιβάζει στον ανιψιό του τα δικαιώματα διαχείρισης δύο επενδύσεών του: δάνειο 500 γροσίων στο κοινό της Σερίφου και δάνειο 500 γροσίων στο κοινό του Αρτεμόνα (βλ. Ι. Ράμφος, «Ο Δευτερεύων...», *ό.π.*, 290-293). Στο χρεωστικό κατάστιχο που κατέστρωσε η δημογεροντία της Σίφνου του 1830 (βλ. παραπάνω, σημ. 111), ο Δευτερεύων φέρεται στις 17 Φεβρουαρίου 1817 να έχει τοποθετήσει 500 γρόσια με επιτόκιο 10%, ποσό που τον κατατάσσει στους μέσου και κάτω μεγέθους επενδυτές (Σ. Συμεωνίδης, «Καταγραφή των χρεών...», *ό.π.*, 99). Ο ναός της οικογένειάς του, ο οποίος αναφέρεται για πρώτη φορά σε διαθήκη του 1774 [ο ίδιος, «Ανέκδοτα νομικά έγγραφα Σίφνου», *Σιφνιακά* 2 (1992) 134· ο ίδιος, «Εκκλησιαστική ιστορία...», *ό.π.*, 164, αρ. 74], φέρεται σε απογραφή του 1833 ο μεγαλύτερος με διαφορά ως προς τη χωρητικότητα σε όλο το νησί, και με τα υψηλότερα εισοδήματα από «τυχηρά» (στο *ίδιο*, 166-167).

146. Με βάση τον Οργανισμό, η Σίφνος αποτέλεσε έδρα της Αντεπαρχίας Σίφνου-Σερίφου, η οποία υπαγόταν στην Επαρχία Νάξου. Αντέπαρχος διορίστηκε ο Παναγιώτης Καραϊωάννης. Το εποπτικό όργανο στελεχώθηκε από τους Αρμοστές Βενιαμίν Λέσβιο, Κωνσταντίνο Μεταξά, Νικόλαο Οικονόμου και Βασίλειο Γκίνη (βλ. Σ. Συμεωνίδης, *Ιστορία...*, *ό.π.*, σ. 245). Ο Οργανισμός αναθεωρήθηκε τον Απρίλιο του 1823 (βλ. Β. Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Ιστορία...*, *ό.π.*, τ. 3, σ. 136-142).

147. Σ. Συμεωνίδης, «Χρηματικές συνεισφορές Σιφνίων υπέρ της Επαναστάσεως του 1821», *Σιφνιακά* 7 (1999) 105-121.

δυναστεί με τα στοιχεία των απογραφών του 1828,¹⁴⁸ προκύπτουν ορισμένα ενδιαφέροντα συμπεράσματα.

Με βάση τον μέσο συνολικό αριθμό των νοικοκυριών του νησιού κατά το 1828, οι εισφορές του 1822 δείχνουν μια δυναμική που φτάνει στο 31%.¹⁴⁹ Σχεδόν το ένα στα τρία νοικοκυριά, δηλαδή, προβαίνει στην πράξη της εισφοράς. Πρέπει, όμως, να γίνουν δύο επιμέρους παρατηρήσεις ως προς την κατανομή των εισφορών. Η πρώτη με βάση τον χώρο, δηλ. με βάση την κατανομή των εισφορών κατά οικισμό:

ΠΙΝΑΚΑΣ 3
Εισφορές κατά οικισμό

| Νοικοκυριά που εισφέρουν | Κάστρο | Αρτεμώνας | Σταυρί | Εξάμπελα | Καταβάτη |
|---|--------|-----------|--------|----------|----------|
| % στο σύνολο των νοικοκυριών του οικισμού | 36% | 16% | 61% | 24% | 21% |
| Μέσος όρος κάθε εισφοράς σε γρόσια | 18,9 | 25,1 | 7,2 | 8,45 | 3,8 |

Η δεύτερη με βάση την κοινωνική διαστρωμάτωση (μέσος όρος εισφοράς κάθε νοικοκυριού ανάλογα με την «τάξη») στην οποία ανήκε:

ΠΙΝΑΚΑΣ 4
Εισφορές κατά τάξη στο σύνολο του νησιού (σε γρόσια)

| Πρόκριτοι | | | | | | | |
|------------|---------|---------|--------|---------|----------|--------|-------|
| -Κτηματίαι | Γεωργοί | Εργάται | Ναύται | Έμποροι | Ποιμένες | Ιερείς | Μονές |
| 58,2 | 8 | 8 | 7,7 | 20,8 | 0 | 10,2 | 25,85 |

Τα στοιχεία του πίνακα 3 δείχνουν εύγλωττα την ιδιαιτερότητα της περίπτωσης του Αρτεμώνα, της μικροκοινωνίας μέσα στην οποία ζούσε ο Δευτερεύων.¹⁵⁰ Η επιφυλακτικότητα της πλειονότητας των κατοίκων του Αρτεμώνα

148. Βασίζομαι στην υπόθεση ότι τα δημογραφικά στοιχεία του νησιού δεν άλλαξαν ανάμεσα στο 1822 και στο 1828 με τρόπο τέτοιο, ώστε να αλλοιωθούν οι τάσεις που επιχειρώ να τεκμηριώσω.

149. Ας ληφθεί υπόψη και ότι, το 1822, το συνολικό ποσό των εισφορών ανήλθε μόλις σε 4.835:10 γρόσια, ενώ ανάλογο εγχείρημα της Διοίκησης στις αρχές του 1824 απέδωσε 13.049:29 γρόσια (Σ. Συμεωνίδης, *Ιστορία...*, ό.π., σ. 251).

150. Ο Ν. Χρυσόγελος καταγόταν επίσης από τον Αρτεμώνα, αλλά στην απογραφή του 1828 απογράφεται στα Εξάμπελα, όπου φέρεται να έχει κτήματα.

να προβούν στην πράξη της εισφοράς αντισταθμίζεται εντυπωσιακά από την αποφασιστικότητα εκείνων των λίγων που το πράττουν. Με βάση τον πίνακα 4, είναι φανερό, επίσης, ότι η πράξη της εισφοράς δεν αποτυπώνει τον βαθμό «επαναστατικότητας» των επιμέρους τάξεων, αλλά μάλλον τις πραγματικές δυνατότητες οικονομικής συνεισφοράς που η κάθε τάξη διέθετε.¹⁵¹ Εάν τα στοιχεία του πίνακα 4 συνδυαστούν με αυτά του πίνακα 5, ο οποίος αφορά ειδικά τον Αρτεμόνα (μέσος όρος εισφοράς κάθε νοικοκυριού ανάλογα με την «τάξη» στην οποία ανήκε), διαπιστώνεται ότι, στον Αρτεμόνα, όλων των τάξεων οι εισφορές παρουσιάζονται αυξημένες στο διπλάσιο, με εξαίρεση τους ναύτες και τους ιερείς που εισφέρουν στο τριπλάσιο από τον μέσο όρο:

ΠΙΝΑΚΑΣ 5

Εισφορές κατά τάξη στον Αρτεμόνα (σε γρόσια)

| Πρόκριτοι | | | | | | | |
|------------------|----------------|----------------|---------------|----------------|-----------------|---------------|--------------|
| <i>-Κτηματία</i> | <i>Γεωργοί</i> | <i>Εργάτες</i> | <i>Ναύται</i> | <i>Έμποροι</i> | <i>Ποιμένες</i> | <i>Ιερείς</i> | <i>Μονές</i> |
| 100 | 15,6 | 18,6 | 20 | 45 | 0 | 29 | — |

Πρόκειται για «ανομαλία» που αποτυπώνει την ύπαρξη μιας βαθιάς διάστασης μέσα στον οικισμό, καθώς και την ύπαρξη ενός ισχυρού πυρήνα κατοίκων που φαίνεται ότι ταύτιζαν σταθερά την τύχη τους με τη νέα πολιτική κατάσταση.¹⁵²

151. Τα στοιχεία των πινάκων 4 και 5 προήλθαν από συνδυασμό των στοιχείων του καταλόγου των εισφορών (1822) με τα στοιχεία της απογραφής της δημογεροντίας (1828): τα πρόσωπα (δηλ. οι «οικογενειάρχες») που αναφέρονται στον κατάλογο του 1822 επιχειρήθηκε να ταυτιστούν με τα πρόσωπα που αναφέρονται στην απογραφή του 1828 (το ποσοστό των ταυτίσεων κυμάνθηκε, ανάλογα με τον οικισμό, μεταξύ 50-80%), διαδικασία από την οποία προέκυψε έπειτα η δυνατότητα ένταξης, όσον ταυτίστηκαν, στην ανάλογη τάξη.

152. Από τους τέσσερις «προκρίτους» του Αρτεμόνα, οι δύο (οι οποίοι ανήκουν στην οικογένεια των Μάτσηδων) δεν περιλαμβάνονται στον κατάλογο των εισφορών, και οι δύο (οι Ζαννής Ιω. Καμπάνης και Νικόλαος Αλεξ. Καμπάνης) εισφέρουν ο καθένας από 100 γρόσια. Οι δύο τελευταίοι περιλαμβάνονται στους τρεις «εκλεκτές» του Αρτεμόνα (ο τρίτος ήταν ο οικονόμος Απόστολος Μπάος, πατέρας του οικονόμου Νικολάου Μπάου) που συμμετείχαν στο δωδεκαμελές εκλεκτορικό σώμα, το οποίο, τον Μάιο του 1824, όφειλε να εκλέξει τον παραστάτη της επαρχίας Σίφνου, Μήλου και Κιμώλου. Το σώμα τελικά διασπάστηκε. Από τους δώδεκα «εκλεκτές», έξι μόνον φέρονται να εγκρίνουν την επανεκλογή του Ν. Χρυσόγελου ως παραστάτη: οι «εκλεκτές» της Μήλου και της Κιμώλου (τρεις), οι δύο Καμπάνηδες (Αρτεμόνας), και ο Παύλος Αλιμπέρτης (ο ένας από τους δύο «εκλεκτές» των οικισμών Καταβατής και Εξαμπέλων). Οι υπόλοιποι «εκλεκτές» «δεν ηθέλησαν να συμψηφίσωσι». Τον Σεπτέμβριο του 1824, ο Γενικός Γραμματέας του Επάρχου Π. Καραϊωάννη, Ιωάννης Πανώριος, ανακοινώνει στον Χρυσόγελου, ο οποίος βρισκόταν στο

Το κατάστιχο των εισφορών του 1822 εμφανίζει τον Δευτερεύοντα να προσφέρει 5 γρόσια.¹⁵³ Το ποσό είναι μάλλον μικρό σε σχέση με την οικονομική του κατάσταση και ακόμη μικρότερο σε σχέση με τους μέσους όρους του Αρτεμώνα. Επίσης, σε σχέση με τους γενικούς μέσους όρους του νησιού (πίν. 4), ο Δευτερεύων εισφέρει μόλις το ήμισυ από όσα ένα μέσο μέλος της «τάξης» του, τους ιερείς των ενοριών. Η προσφορά του μπορεί να συγκριθεί περισσότερο με τον μέσο όρο της τάξης των «εργατών», δηλ. των συναφιών.¹⁵⁴ Σε κάθε περίπτωση, πάντως, το γεγονός ότι ο Δευτερεύων δεν απέχει από τον «έρανο),

Ναύπλιο, την οριστικοποίηση της εκλογής του και φέγει τους «εκλεκτές» που αρνήθηκαν να την επικυρώσουν: «[...] Ας αισχυνθώσιν λοιπόν οι κακοί Πατριώτες οίτινες έλπισαν ότι θέλουν αποστείλει εις την Διοίκησιν με το αξίωμα του παραστάτου κανέναν αγγλογάλλον, όστις είναι άξιος μυρίων βραβύθρων παρά τοιούτου αξιώματος [...]» (βλ. Σ. Συμεωνίδης, «Η υπερροπτική στάση...», *ό.π.*, 7-10, και έγγραφα Β3-Β9). Οι οικογένειες των Μπάων και των Μάτσηδων είχαν τη βάση τους στον οικισμό του Κάστρου. Στο Σταυρί, όπου καταγράφεται και η μαζικότερη συμμετοχή στη συλλογή εισφορών του 1822 (πβ. *εδώ*, πίνακα 3), η απογραφή του 1828 δεν καταγράφει κανέναν Μάτσα ή Μπάο ως πρόκριτο ή κτηματία, καταγράφει όμως τον Ζανή Αλεξ. Καμπάνη, τον Ιωάννη Πρόκο, και τον προαναφερθέντα Ιωάννη Πανώριο. Και οι τρεις φέρονται να συμμετέχουν ενεργά στις επαναστατικές διαδικασίες και να βρίσκονται κοντά στο πνεύμα του Χρυσόγελου. Το 1822 εισφέρουν από 40 έως 60 γρόσια ο καθένας, ενώ αντίθετα, ο Γεώργιος Μάτζας, ο οποίος ως πρόξενος τότε της Γαλλίας φαίνεται ότι είχε την έδρα του στο Σταυρί, εισφέρει μόνον 12 γρόσια (βλ. Σ. Συμεωνίδης, «Χρηματικές συνεισφορές...», *ό.π.*, 113). Ας σημειωθεί ότι ο Ζανής Ιω. Καμπάνης ήταν πρώτος εξάδελφος του Ν. Μπάου μέσω ενός γάμου που είχε συναφθεί κατά το β' ήμισυ του 18ου αι. (Σ. Συμεωνίδης, «Απόστολος Νικολ. Μπάος: οικονομός Σίφνου, μουσικός, βιβλιογράφος», *Σιφνιακά* 11 (2003) 147-149· ο ίδιος, *Ιστορικά Αγίον Κωνσταντίουν Αρτεμώνας Σίφνου*, Αθήνα 1991, σ. 39-44). Αυτός ήταν, ίσως, και ο λόγος για τον οποίο ο Καμπάνης συνυπέγραψε τον Μάρτιο του 1824 την αναφορά εναντίον του Χρυσόγελου (Σ. Συμεωνίδης, *Ιστορία...*, *ό.π.*, σ. 253). Δύο μήνες μετά, ίσως επειδή ζύγισε ψυχραιμότερα τους συσχετισμούς, ίσως επειδή δέχτηκε πιέσεις, φαίνεται να έχει αλλάξει στρατόπεδο [πβ. και την αλλαγή στάσης προς την αντίθετη κατεύθυνση των Ι. Λειμβαίου (παραπάνω, σημ. 124) και Ι. Πανώριου (παραπάνω, σημ. 141)].

153. Σ. Συμεωνίδης, «Χρηματικές συνεισφορές...», *ό.π.*, 117.

154. Εικότος από τον Δευτερεύοντα, μόνο ένας ζωγράφος φαίνεται ακόμη να εισφέρει: ο Ιωάννης Μαρούλης (1736-1831). Ο Μαρούλης, ο οποίος δεν ήταν ιερωμένος, καταβάλλει 20 γρόσια, απογράφεται όμως ως κτηματίας των Εξαμπελών το 1828, μαζί με τον Ν. Χρυσόγελο. Στην ίδια απογραφή, τουλάχιστον τρεις ακόμη ζωγράφοι φέρονται να ζουν στη Σίφνο (απογράφονται ως «εργάται»): ο Νικόλαος Πρατικός στα Εξάμπελα (αρ. 123), ο Αντώνιος Μελισσός στην Καταβατή (αρ. 46), και ο Ιωάννης Πρόντζας στο Σταυρί (αρ. 68). Κανείς τους δεν είναι ιερωμένος. Ίσως υπήρχαν και κάποιου ακόμη ζωγράφοι στη Σίφνο μεταξύ 1822-1828· βλ. Σ. Συμεωνίδης, «Σίφνιοι και ξένοι ζωγράφοι...», *ό.π.*, αρ. 2 (ταυτίζεται με τον Δευτερεύοντα;), αρ. 9 (ταυτίζεται με τον Αντώνιο Μελισσό;), αρ. 19 (Ιγνάτιος ιερομόναχος), αρ. 20 (Ιωακείμ, ηγούμενος μονής Προφήτη Ηλία), αρ. 27 (Ματθαίος ιερέας;), αρ. 29 (Νικόλαος Μελισσός, πατέρας του Αντώνιου;), αρ. 32 (Ιωάννης Μύρων), αρ. 36 (Νικηφόρος, ηγούμενος μονής Προφήτη Ηλία), αρ. 39 (Γεώργιος Παλαιολόγος), αρ. 40 (Γεώργιος Πρατικός, αδελφός του Νικόλαου), αρ. 45 (Απόστολος Σγουρδαίος). Ο Κοσμάς Μεκάς από

αλλά εισφέρει αυτό το μικρό ποσό, δηλώνει ενδεχομένως την επιφύλαξή του να ταυτιστεί ανοιχτά με κάποια από τις αντίπαλες παρατάξεις. Δεδομένης της ιδιαιτερότητας του Αρτεμώνα (μόνο το 16% των νοικοκυριών εισφέρουν στον έρανο), καθώς και του γεγονότος ότι η κοινωνική θέση του Δευτερεύοντος δεν ήταν τέτοια ώστε να καθιστά την εισφορά του αναπόφευκτη,¹⁵⁵ θα μπορούσε ίσως κανείς να θεωρήσει ότι εδώ λαμβάνεται όντως μία πολιτική θέση. Στην πραγματικότητα, όμως, η εφεκτική στάση του Δευτερεύοντος μπορεί να πηγάζει από το γεγονός ότι ο ζωγράφος απλώς δεν ήθελε να ριψοκινδυνεύσει μείωση του κύκλου των πιθανών παραγγελιοδοτών του.

Παρά την αμφιβολία ως προς τη στάση του ζωγράφου, πάντως, εξακολουθεί, πιστεύουμε, να στηρίζεται η υπόθεσή μας ότι οι δύο πίνακες παραγγέλθηκαν από άνθρωπο της νέας κατάστασης πραγμάτων με σκοπό να πληγούν ηθικά ορισμένοι από τους βασικούς παράγοντες της παλαιάς αριστοκρατίας του νησιού, οι οποίοι δεν εννοούσαν να συντονιστούν με τις νέες πολιτικές πραγματικότητες (πολιτικό επίπεδο), καθώς και η υπόθεσή μας ότι και ότι τα δύο έργα καταφέρονται ενάντια στη φιλελευθεροποίηση των ηθών, όπως αυτή είχε εισαχθεί κυρίως από τη φαναριώτικη εκδοχή του Διαφωτισμού (ιδεολογικό επίπεδο).

Το ότι τοπικά κέντρα εξουσίας, όπως αυτά των Μπάων της Σίφνου, διέπονταν από τις φαναριώτικες αξίες και έως έναν βαθμό εξαρτώνταν διοικητικά, πολιτικά και οικονομικά από τις δομές εξουσίας και την ιδεολογία της φαναριώτικης κοινωνίας της Κωνσταντινούπολης δεν χρειάζεται, νομίζουμε, ξεχωριστή απόδειξη. Αυτός, άλλωστε, ήταν ένας από τους λόγους της αδυναμίας των κέντρων αυτών να κατανοήσουν και να στρατευθούν στην πολιτική προοπτική της δημιουργίας ενός κέντρου εξουσίας άλλου τύπου, του εθνικού κράτους, δηλαδή ενός κέντρου πολύ πιο συγκεντρωτικού και πολύ λιγότερο ανεκτικού από το έως τότε υπάρχον απέναντι στα προνόμιά τους. Γνωρίζουμε, επίσης, ότι ο πατέρας του Ν. Μπάου, ο Απόστολος Μπάος (περ. 1750-1843), ο οποίος έφερε

τη Χίο πρέπει να ήταν διδάσκαλος και όχι ζωγράφος. Το 1828 απογράφεται ξεκάθαρα ως «παιδαγωγός» στην Καταβατή (Σ. Συμεωνίδης, «Στατιστικά και κοινωνικά...», *ό.π.*, 122, αρ. 76), ενώ το απόσπασμα που κάνει λόγο για τη μαθητεία του Ιωάννη Οικονόμου από την Κίμωλο (Α. Φωτόπουλος, «Σύμμεικτα...», *ό.π.*: Σ. Συμεωνίδης, «Σίφνιοι και ξένοι ζωγράφοι...», *ό.π.*, 110, αρ. 23), το οποίο ο Μ. Χατζηδάκης διάβασε μάλλον βιαστικά (Μ. Χατζηδάκης, Ε. Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι...*, 2, *ό.π.*, σ. 115-116), κατά τη γνώμη μου εννοεί ότι ο Οικονόμου διδάχθηκε ζωγραφική από τον Δευτερεύοντα επί έναν χρόνο και, παράλληλα, έπαιρνε και μαθήματα γενικής παιδείας από τον Κοσμά.

155. Αυτό, λ.χ., θα μπορούσαμε να υποθέσουμε για τα περισσότερα από τα μέλη των οικογενειών των Μπάων και των Μάτσηδων στον οικισμό του Κάστρου και του Αρτεμώνα (ο «Οικονόμος» του καταλόγου των εισφορών), που φέρονται να εισφέρουν με ποσά ανάμεσα στα 5 και στα 150 γρόσια. Βλ. Σ. Συμεωνίδης, «Χρηματικές συνεισφορές...», *ό.π.*, 117, 119.

και εκείνος πριν από τον γιο του το εκκλησιαστικό αξίωμα του οικονόμου, είχε γνώσεις μουσικής, έγραφε μουσικά βιβλία και, σύμφωνα με κάποιες ενδείξεις, είχε υπάρξει (κάπου μεταξύ 1769-1777) μαθητής στην Κωνσταντινούπολη του λαμπαδάρου Πέτρου του Πελοποννήσιου,¹⁵⁶ ο οποίος, όπως έχουμε δει, ήταν συντάκτης ερωτικών στιχουργημάτων.¹⁵⁷ Γνωρίζουμε, τέλος, ότι μία δεκαετία αργότερα, το 1834, η Διοίκηση προσπαθούσε ακόμη να εξουδετερώσει την πολιτική επιρροή των Μπάων και των τοπικών συμμάχων τους βασισμένη στα ερωτικά τους «αποτήματα», μεταξύ των άλλων και με μοναχές.¹⁵⁸

Με βάση τα όσα έχουμε ήδη αναφέρει για την περίοδο 1824-25, είναι μάλλον σαφές ότι τα περιστατικά αυτά εντάσσονται ως επόμενη, νέα φάση στην κυρίαρχη στόχευση του αστικού κράτους να ξεκαθαρίσει τη θέση του απέναντι σε προγενέστερα κέντρα εξουσίας, που καθόριζαν τις πολιτικές και κοινωνικές εξελίξεις στον ελλαδικό χώρο κατά την αμέσως προηγούμενη περίοδο, και που έπαιζαν ακόμη ιδιαίτερα σημαντικούς ρόλους στην πολιτική και στην κοινωνία, λειτουργώντας φυγόκεντρα σε τοπικό επίπεδο.¹⁵⁹

Είναι σαφές, επίσης, ότι κάτω από τη στόχευση αυτή υπόκειται και μία ιδεολογική διάσταση που μας αφορά ιδιαιτέρως, και η οποία μπορεί, ίσως, να περιγραφεί πρόχειρα με τον όρο «αστικός πουριτανισμός».¹⁶⁰ Και οι δύο δια-

156. Μ. Πολίτη, «Τα χειρόγραφα της μονής Βρύσης Σίφνου», *Πρακτικά Α' Διεθνούς Σιφναϊκού Συμποσίου* (Σίφνος, 25-28 Ιουνίου 1998), Β', Εταιρεία Σιφναϊκών Μελετών, Αθήνα 2001, σ. 115-117 (χειρόγραφο Βρύσης 9)· Σ. Συμεωνίδης, «Απόστολος Νικολ. Μπάος...», *ό.π.*, 147-148. Ας σημειωθεί, επίσης, και η πληροφορία του 1779 (δηλ. αμέσως μετά την πιθανολογούμενη επιστροφή του Αποστόλου από την Κωνσταντινούπολη) για την ύπαρξη «μουσικού σχολείου» στη σχολή του Παναγιώτου Τάφου, ο (μη κατονομαζόμενος) διδάσκαλος του οποίου λαμβάνει το έτος αυτό ως αντιμισθία 39 γρόσια (Σ. Συμεωνίδης, «Κοινωνία και παιδεία...», *ό.π.*, 89· ο ίδιος, «Απόστολος Νικολ. Μπάος...», *ό.π.*, 148).

157. Ας προσθέσουμε εδώ ότι κάποιος Σίφνιος, ο Γαβριήλ Αντωνιάδης (†1851), ήταν αρχιδιάκονος του Παλαιών Πατρών Γερμανού, επίσης συντάκτη ερωτικών τραγουδιών. Για τον Γαβριήλ Αντωνιάδη βλ. Σ. Συμεωνίδης, «Κοινωνία και παιδεία...», *ό.π.*, 118, αρ. 10· ο ίδιος, *Ιστορία...*, *ό.π.*, σ. 269. Για τον Πέτρο τον Πελοποννήσιο και τον Παλαιών Πατρών Γερμανό βλ. παραπάνω, σημ. 44.

158. Σ. Συμεωνίδης, «Ιστορικά των δύο γυναικείων μονών...», *ό.π.*, 66-69 και έγγραφα 8-9.

159. Για την τάση αμφισβήτησης της φαναριώτικης εξουσίας στην κεντρική πολιτική σκηνή ήδη από τα μέσα του 18ου αι., βλ. Δ. Αποστολόπουλος, «Κοινωνικές διενέξεις και Διαφωτισμός στα μέσα του 18ου αιώνα. Η πρώτη αμφισβήτηση της κυριαρχίας των Φαναριωτών», στο: Δ. Αποστολόπουλος, *Για τους Φαναριώτες. Δοκίμες εμνημείας και μικρά αναλυτικά*, Αθήνα 2003, σ. 31-44.

160. Αστικός, διότι εμπεριέχει και μία διάσταση ταξικού ελέγχου των υπάλληλων κοινωνικών στρωμάτων: με έγγραφό της προς τον μητροπολίτη Σίφνου, Καλλίνικο, στις 4 Ιανουαρίου 1835, η Ιερά Σύνοδος ζητεί να ληφθούν «μέτρα κατά των βακχικών εορτών εις τας οποίας λαμβάνουν μέρος πολλοί χριστιανοί εις Σίφνον» (Σ. Συμεωνίδης, «Ιστορικά

στάσεις, η κυρίαρχη πολιτική και η υποκείμενη ιδεολογική, είναι παρούσες ήδη από την περίοδο του Καποδίστρια,¹⁶¹ και φαίνεται να παίζουν κυρίαρχο ρόλο στην πράξη της Αντιβασιλείας να παύσει τελικά τη λειτουργία όλων (πλην τριών) των γυναικείων μοναστηριών της επικράτειας, τον Μάρτιο του 1834.¹⁶²

Οι ιδεολογικές προτάσεις που υπόκεινται της (πολιτικής στην ουσία της) διαμάχης του 1834 μας ενδιαφέρουν, επειδή αποτελούν άμεσο «απόγονο» των προτάσεων στις οποίες βασιζόταν η συγκρότησή του ο «Έρωτας» του Δευτερεύοντος. Αυτές οι τελευταίες με τη σειρά τους ενσωματώνουν και αναδιατυπώνουν, καθώς είδαμε, στοιχεία από προγενέστερα ιδεολογικά στρώματα. Πρώτον, από ένα στρώμα του β' μισού του 18ου αι., το οποίο διαμορφώνεται στη βάση της ευρύτερης ιδεολογικής αντιπαράθεσης ανάμεσα σε μερίδα της Εκκλησίας και στους φορείς του Διαφωτισμού (ιδίως στη φαναριώτικη εκδοχή του), και το

των δύο γυναικείων μονών...), *ό.π.*, 72). Οι γιορτές αυτές, οι οποίες αλλού αποκαλούνται (αδελφάτα) ή (κολιεράτα) ήταν εορταστικές συγκεντρώσεις συγκεκριμένων κοινωνικών ομάδων των μεσαίων ή κατώτερων τάξεων (αγροτών, κτηνοτρόφων στη Σίφνο, υποδηματοποιών, γουναράδων, εμπόρων αλλού), οι οποίες τελούνταν ανεξάρτητα από το εκκλησιαστικό εορτολόγιο (στο ίδιο, 72-73). Και στην περίπτωση αυτή, η επιχειρηματολογία που «δικαιώνει» την ενέργεια της στενά πλέον συνεργαζόμενης με το αστικό κράτος Συνόδου είναι ηθικολογικού χαρακτήρα.

161. Κατά την καποδιστριακή περίοδο, ο Κυβερνήτης απέστειλε σαφείς εντολές στον Διοικητή της Σίφνου να λάβει μέτρα «δια να παύση τέλος πάντων η ακάθεκτος κακοήθεια η καθυβρίζουσα μεν τα θεία, φέρουσα δε βλάβη εις την κοινωνίαν και κατασχύνη εις την νήσον αούτην» (Σ. Συμμεωνίδης, «Ιστορικά των δύο γυναικείων μονών...», *ό.π.*, 63). Ο Διοικητής ανταποκρίθηκε εισηγούμενος ότι «όσαι μονάζουσαι είναι πλέον ανεπίδεκτοι της ηθικής βελτιώσεως, ως σσηπτότα μέλη της κοινωνίας ταύτης, να εξέλθωσι των μοναστηριών και εν ταυτώ να διατάξη η Γραμματεία αύτη [των Εκκλησιαστικών] τον αρχιερέα να δώση άδειαν να νυμφευθώσιν, όσαι εξ αυτών θέλουσιν» (*ό.π.*). Παράλληλα, υπέβαλε στην κυβέρνηση προς έγκριση και σχέδιο Κανονισμού εσωτερικής λειτουργίας των γυναικείων μονών του νησιού, το οποίο έθετε αυστηρούς, σχεδόν στρατιωτικούς περιορισμούς στις κινήσεις των μοναζουσών και στη μοναστηριακή τους ζωή. Βλ. το σχέδιο, με χρονολογία 24 Μαρτίου 1830, στο ίδιο, 63-65. Το σχέδιο συνοδεύταν από έγγραφο του Αστυνομίου Σίφνου και του τοποτηρητή της μητρόπολης, που γνωστού μας Βαρθολομίου, τα οποία βεβαίωναν ότι οι ηθικές ατασθαλίες στα μοναστήρια συνεχίζονταν (στο ίδιο, 65). Παρόμοιο έγγραφο είχε απευθύνει ο Βαρθολομαίος προς τον υπουργό της Θρησκείας, ήδη στις 4 Ιανουαρίου 1824. Την εποχή εκείνη οι εμπλεκόμενοι μοναχοί και μοναχές ισχυρίζονταν ότι προϊσταμένη Αρχή τους ήταν το Οικουμενικό Πατριαρχείο (στο ίδιο, 62).

162. Στις 25 Φεβρουαρίου/9 Μαρτίου 1834, με το Β.Δ. «Περί γυναικείων μοναστηριών». Από τις δύο γυναικείες μονές της Σίφνου, η μονή Ιωάννη Θεολόγου (Μογκίου) είχε 66 μοναχές και η μονή Χρυσοστόμου (Φυτειά) είχε 35 μοναχές (δηλ. για τον τότε πληθυσμό του νησιού αντιστοιχούσε 1 μοναχή ανά 8 οικογένειες). Βλ. Α. Παπανικολάου-Κρίσθουσεν, «Η διάλυση των γυναικείων μονών της Σίφνου Αγ. Ιωάννου Χρυσοστόμου και Αγ. Ιωάννη Θεολόγου. Επιπτώσεις στην κοινωνική ζωή του νησιού», *Πρακτικά Α' Διεθνούς Σιφναϊκού Συμποσίου* (Σίφνος, 25-28 Ιουνίου 1998), Β', Εταιρεία Σιφναϊκών Μελετών, Αθήνα 2001, σ. 361-368. Πβ. και Σ. Συμμεωνίδης, «Ιστορικά των δύο γυναικείων μονών...», *ό.π.*, 77-83.

οποίο το εντοπίσαμε σε περιπτώσεις όπως αυτές του Νικόδημου Αγιορείτη ή του ζωγράφου Παγώνη. Δεύτερον, από ένα στρώμα του 17ου αι., το οποίο πηγάζει από την ιδεολογία του αντιμεταρρυθμιστικού καθολικισμού, όπως αυτός αφομοιώθηκε, με βάση μια συγκεκριμένη επεξεργασία, από την ορθόδοξη Εκκλησία (Αγάπιος Λάνδος).¹⁶³ Με αφορμή τις ερωτικές σχέσεις, και με απώτερη στόχευση πολιτική, το ιδεολογικό μείγμα που αποκρυσταλλώνει στον πίνακα του «Ερωτα» ο Δευτερεύων αποτελεί μια νέα, ποιοτικά διάφορη σύνθεση σε σχέση με καθένα από αυτά τα ιδεολογικά στρώματα ξεχωριστά. Ο κοινωνικός φορέας (ο παραγγελιοδότης) της συγκεκριμένης ιδεολογικής αποκρυστάλλωσης δεν είναι μια ιδεολογικά «προ-φαναριωτική» (όπως στην περίπτωση του Λάνδου) ή μια ιδεολογικά «αντι-φαναριωτική» (όπως στην περίπτωση του Νικόδημου) κοινωνική ομάδα, αλλά μάλλον ο επαναστατημένος (και μέσω της επανάστασης διαμορφούμενος) ελληνικός αστισμός, ο οποίος μάχεται να καταρτίσει τις πολιτικές και ιδεολογικές προϋποθέσεις που θα διευκολύνουν τη σύσταση ενός αστικού κράτους. Η ιδεολογική αυτή αποκρυστάλλωση κατορθώνει να συνδυάσει με εξαιρετικά εφευρετικό τρόπο ετερόκλητα στοιχεία, παραδοσιακά και νεωτερικά, «προ-φαναριωτικά», «αντι-φαναριωτικά» και αστικά με τρόπο τέτοιο, ο οποίος μαρτυρεί μιαν ιδεολογία της απεικόνισης υπό μετασχηματισμό.¹⁶⁴ Ο «Ερωτας», έτσι, θα μπορούσε να θεωρηθεί χαρακτηριστικό δείγμα της ιδεολογίας απεικόνισης μιας (τουλάχιστον) ομάδας της ελληνικής αστικής τάξης, κατά τη στιγμή που η τάξη αυτή διεξήγαγε τον αγώνα της με στόχο τη σύστασή της, δηλ. τη συγκρότηση του πολιτικού της φορέα. Βασικό χαρακτηριστικό αυτής της ιδεολογίας της απεικόνισης, την οποία ήδη χαρακτηρίσαμε μεταβατική, θα μπορούσε να θεωρηθεί η νεωτερική συνιστώσα τού έργου, κυρίως ο «ανίερος» (profane) χαρακτήρας του. Αυτός ο «ανίερος» χαρακτήρας, γνωστός ήδη στη θετική του εκδοχή από τα έργα της μη εκκλησιαστικής ζωγραφικής στις «αστικές» οικίες των Βαλκανίων και της Μ. Ασίας (τέλη 18ου-αρχές 19ου αι.), έχει λάβει εδώ, τη στιγμή δηλαδή που η σύγκρουση έχει οξυνθεί, την κριτική του εκδοχή, μέσω της ενσωμάτωσης συγκεκριμένων ηθικολογικών, εκκλησιαστικών αναφορών, τις οποίες η θετική εκδοχή στις περισσότερες περιπτώσεις αγνοεί.¹⁶⁵

163. Ιδίως κατά το β' μισό του 17ου αι. βλέπουμε να αρθρώνεται εκτενής λόγος για ηθική διαφθορά και ερωτικά σκάνδαλα στο εσωτερικό της καθολικής κοινότητας των Κυκλάδων, με προφανή πολιτική σκοπιμότητα. Βλ., π.χ., Σ. Συμεωνίδης, «Ο καπετάν Κάψης, ο δήθεν “βασιλεύς της Μήλου”, και ο επίσκοπος που τον “έστεψε”, Ιωάννης Αντώνιος Καμίλλης», *Μηλιακά* 5 (2003) 335-339, 345· Β. Slot, «Καθολικά εκκλησίαι...», ό.π., έγγραφο 21 και πβ. έγγραφα 13-20, 23-24, 26· Σ. Συμεωνίδης, «Δέκα αναφορές του Ιωάννου Αντωνίου Καμίλλη, επισκόπου Μήλου και τοποτηρητή Σίφνου», *Σιφνιακά* 11 (2003) 133-136 (έγγραφα 5-7).

164. Πβ. παραπάνω, σημ. 88.

165. Η διάκριση ανάμεσα σε μια «θετική» (positive) και μια «κριτική» (critical)

Αλλά η ιδεολογική αποκραυστάλλωση που αντανακλάται στο ζεύγος των πινάκων όφειλε να λάβει υπόψη και τις δεδομένες κοινωνικές συμμαχίες που η αστική τάξη ήταν υποχρεωμένη να αναζητήσει, στην προσπάθειά της να υποτάξει πολιτικά την προγενέστερη τοπική (φαναριώτικη ως προς την ιδεολογία της) αριστοκρατία. Η πολιτική πρακτική με βάση την οποία μια ανώτερη κοινωνική ομάδα καταρτίζει συμμαχία με τις μεσαίες ή κατώτερες τάξεις, προκειμένου να αντιπαρατεθεί με μία άλλη, αντίπαλη ελίτ δεν ήταν ξένη στις προεπαναστατικές Κυκλάδες.¹⁶⁶ Κατά ανάλογο τρόπο, είναι λογικό ότι, στην προσπάθεια να θέσει υπό τον έλεγχό της την τοπική αριστοκρατία κατά τη διάρκεια των εμφυλίων πολέμων, η Διοίκηση θα πρέπει να αναζητήσει τοπικά συμμαχίες με ευρύτερα στρώματα του πληθυσμού, που είτε επιθυμούσαν να εκδηλώσουν έμμεσα τη δυσαρέσκειά τους απέναντι στην προγενέστερη τάξη πραγμάτων, είτε προσδοκούσαν συγκεκριμένα οφέλη από μία κοινωνική ανακατανομή της εξουσίας.

Θα μπορούσαμε, λοιπόν, βασιζόμενοι στις παρατηρήσεις των δύο τελευταίων παραγράφων, να επιχειρήσουμε μια σχετική ερμηνεία όσον αφορά το γιατί τελικά οι πίνακες είναι όχι ένας αλλά δύο.

Η απόδοση της συγκεκριμένης παραγγελίας στον Δευτερεύοντα δεν θα έπρεπε να θεωρηθεί τυχαία. Πρώτον, έχουμε σοβαρές ενδείξεις ότι ο Δευτερεύων ζωγράφιζε, όπως άλλωστε και άλλοι ζωγράφοι της εποχής, τόσο έργα εκκλησιαστικής, όσο και έργα μη εκκλησιαστικής ζωγραφικής.¹⁶⁷ Είχε, δηλαδή,

εκδοχή της ιδεολογίας της απεικόνισης, βασίζεται στις αντίστοιχες παρατηρήσεις του Ν. Χατζηνικολάου (βλ. Ν. Hadjinicolaou, *ό.π.*, σ. 12, 147-148, 149-177, 186).

166. Το 1684 εικοσιπέντε εφημέριοι της Σίφνου επικεφαλής των ενοριτών τους, μαζί με επτά προκρίτους και δύο επιτρόπους του κοινού, υπέγραψαν με τον Καμίλλη συμφωνητικό για την «ένωση και υποταγή» τους στη Ρωμαϊκή Εκκλησία. Αιτία αυτής της μεταστροφής ήταν οι πιέσεις που οι εντόπιοι ορθόδοξοι δέχονταν από τον αρχιεπίσκοπο Σίφνου Φιλάρετο (1678-1685) για τις αποδόσεις των εκκλησιαστικών τους φόρων (βλ. Σ. Συμεωνίδης, «Ανταρσία...», *ό.π.*, 61-79· ο ίδιος, *Ιστορία...*, *ό.π.*, σ. 166, 191-192· ο ίδιος, «Εκκλησιαστική ιστορία...», *ό.π.*, 57-58, 73· ο ίδιος, «Κοινωνία και παιδεία...», *ό.π.*, 67-68). Παρόμοιο περιστατικό, ευρύτερης όμως εμβέλειας, είχε συμβεί στις Κυκλάδες και το 1662 (βλ. ο ίδιος, «Σύννοδος των ορθόδοξων αρχιερέων...», *ό.π.*, 5-41). Πβ. και το περιστατικό με πρωταγωνιστή τον «καπετάν Κάψη» (1672-74), που συνέβη στη Μήλο, και που μοιάζει παραλλαγή του ίδιου φαινομένου (ο ίδιος, «Ο καπετάν Κάψης...», *ό.π.*, 321-352).

167. Ενδιαφέρουσα αποβαίνει στο σημείο αυτό η σύγκριση του «Έρωτα» με παράσταση σε ένα ζωγραφισμένο ξύλινο φύλλο ερμαρίου από κάποιον αρχοντικό της Σίφνου, σήμερα στη συλλογή της Όλγας Καρατζά (βλ. Α. Δεληβορριάς, «Η παραδοσιακή τέχνη...», *ό.π.*, σ. 303, εικ. 116). Το φύλλο φέρει χρονολογία 1804. Είναι χωρισμένο οριζόντια σε δύο διάχωρα, από τα οποία το κάτω εικονίζει δοχείο με άνθη και πουλιά, και το επάνω νεαρούς άνδρα και γυναίκα με βαρύτερες αστικές φορεσιές, καθισμένους αντίκρυ σε πολυτελή καθίσματα, μέσα σε δωμάτιο με τοξωτή κιονοστοιχία και πλακόστρωτο δάπεδο. Ο άνδρας προσφέρει άνθος στη γυναίκα, η οποία απαντά φέροντας το δεξί χέρι στο στήθος, σε τυπική

συνηθίσει να εκφράζει καλλιτεχνικά τόσο την επίσημη εκκλησιαστική ιδεολογία, όσο και την ιδεολογία της τοπικής νησιωτικής ελίτ (φαναριώτικης ή/και εμπορικής). Από την άλλη πλευρά, με βάση την όλη του καλλιτεχνική παραγωγή, η επιλογή τού Δευτερεύοντος ως ζωγράφου τής συγκεκριμένης παραγγελίας θα πρέπει να ενισχύθηκε από την πεποίθηση ότι ο Δευτερεύων θα ήταν σε θέση να αποδώσει καλύτερα από κάθε άλλον την ηθικολογική, διδακτική, έντονα κριτική διάσταση που επιδίωκε ο παραγγελιοδότης. Και από τη στιγμή που ο Δευτερεύων όχι μόνο διέθετε μια ισχυρή καλλιτεχνική προσωπικότητα, αλλά ήταν και ο ίδιος μέλος της τοπικής Εκκλησίας, και μάλιστα μοναχός, είναι πιθανό ότι οικειώθηκε τον προβληματισμό του παραγγελιοδότη του σε τέτοιον βαθμό, ώστε με αφορμή τη συγκεκριμένη παραγγελία θέλησε να εκφράσει και ο ίδιος την κριτική του απέναντι στους ισχυρούς εκκλησιαστικούς παράγοντες του τόπου, ιδίως τους Μπάους,¹⁶⁸ οι οποίοι θα θεωρούνταν και υπεύθυνοι για την παρακμή των εκκλησιαστικών πραγμάτων στο νησί: οικονομική κατάπτωση, οργανωτική αποδιάρθρωση, κοινωνική αποδυνάμωση, ηθική διαφθορά. Όπως είδαμε, ο Δευτερεύων είχε ήδη προβεί σε ανάλογο εγχείρημα το 1823, όταν στον ναό της οικογένειάς του ζωγράφησε τις παραστάσεις του «βίου του αληθινού μοναχού» και του «μάταιου χρόνου του βίου τούτου». Είναι πιθανό, λοιπόν, ιδίως στην περίπτωση αυτή, οπότε η κριτική γινόταν από ευνοϊκότερες πολιτικά θέσεις, να επεξεργάστηκε λεπτομερέστερα τη διατύπωσή της, ώστε αυτή να διαθέτει τη μεγαλύτερη δυνατή οξύτητα και αποτελεσματικότητα.

κίνηση αποδοχής. Με δεδομένα: α) ότι το έργο αυτό τηρεί σαφώς θετική στάση απέναντι στο ερωτικό στοιχείο, το οποίο υποδηλώνεται και στα δύο διάχωρα του φύλλου και β) ότι το έργο αυτό εντάσσεται σαφώς στο σώμα του κλάδου της μη εκκλησιαστικής ζωγραφικής, η απόδοσή του στον Δευτερεύοντα, η οποία προτείνεται από τον Ά. Δεληβορριά, παρέχει ένα νέο, εξαιρετικά ενδιαφέρον στοιχείο στην πραγμάτευσή μας.

168. Η οικογένεια των Μπάων είχε μακρά παράδοση ανάμιξης στα εκκλησιαστικά πράγματα του νησιού. Ο παππούς του οικονόμου Ν. Μπάου, Νικόλαος και εκείνος, ήταν σκευοφύλακας (1747-1762) και έπειτα σακελλάριος Σίφνου (1762-1784). Ο πατέρας του, Απόστολος Ν. Μπάος, χειροτονήθηκε το 1785, και το 1786 του αποδόθηκε το αξίωμα του οικονόμου. Το 1819 ο γιος του, ο γνωστός μας Νικόλαος Αποστ. Μπάος, χειροτονήθηκε ιερέας και, έναν χρόνο αργότερα, το 1820, ο πατέρας του, σε συνεργασία με κάποιον συγγενή του από την οικογένεια των Μάτσηδων, μεθόδευσε την ανάδειξή του στο αξίωμα του οικονόμου, από το οποίο ο ίδιος εθελούσια παραιτήθηκε. Το 1798 ο Απόστολος είχε διοριστεί επίτροπος της σχολής του Παναγίου Τάφου από τον δραγουμάνο του στόλου, Αλέξανδρο Σούτσο. Το ίδιο αξίωμα (1819) είχε και ο δεύτερος γιος του, ο Κωνσταντίνος Αποστ. Μπάος, ο οποίος υπήρξε επίσης επίτροπος των μονών της Σίφνου (1797, 1812-1818, 1825-1828). Τα περισσότερα μέλη της οικογένειας κατείχαν παράλληλα και διάφορα κοινοτικά αξιώματα. Η οικογένεια διατηρούσε την ιδιοκτησία ή διάφορα δικαιώματα σε πολλούς ναούς του νησιού. Βλ. Σ. Συμεωνίδης, «Απόστολος Νικολ. Μπάος...», *ό.π.*, 147-149· ο ίδιος, *Ιστορικά Αγίου Κωνσταντίνου...*, *ό.π.*, σ. 39-47.

Η επιδίωξη αυτή από μέρους του ζωγράφου, η οποία ταυτιζόταν (από άλλη διαδρομή) με εκείνη του παραγγελιοδότη του, οδήγησε στη δημιουργία δύο έργων, που απευθύνονταν σε δύο διαφορετικά κοινά: α) στο κοινό του («Έρωτα», το οποίο, δίχως βέβαια να είναι «άπιστο», έχει συνηθίσει να κάνει τη διάκριση ανάμεσα στα θέματα της πίστης και στα κοινωνικά-πολιτικά θέματα,¹⁶⁹ έχει αφομοιώσει ήδη σε σημαντικό βαθμό τις αρχές μιας ορισμένης αστικής ιδεολογίας και έχει μεγαλύτερη συνάφεια με τον διανοητικό κόσμο του παραγγελιοδότη (κατά την υπόθεσή μας του Χρυσόγελου) και β) στο κοινό της («Ιστορίας της Σωσάννας»), το οποίο, όχι λιγότερο λόγιο από το πρώτο (στα ανώτερα τουλάχιστον στρώματά του), αλλά οπωσδήποτε πολυαριθμότερο και πολιτικά συντηρητικότερο, μολοντί έχει (συνειδητά ή όχι) σταθερή επαφή με την αστική ιδεολογία, «διαβάζει» ωστόσο ανετότερα την παραδοσιακή εικονογραφία και αναγνωρίζει τις αξίες του καλύτερα σε μια αισθητική ιδεολογία προ-φαναριωτική, με πολλά θρησκευτικά στοιχεία, που η πηγή τους βρίσκεται κυρίως στον 17ο αι. Με το κοινό αυτό θα πρέπει να είχε μεγαλύτερη ιδεολογική και κοινωνική συνάφεια ο ιερομόναχος Δευτερεύων.¹⁷⁰

Από την άποψη της αισθητικής ιδεολογίας, λοιπόν, το σημείο συνάντησης των δύο έργων είναι το «λαϊκό» στοιχείο, το οποίο εδώ σημαίνει: «ότι δεν είναι φαναριώτικο». Στη συγκεκριμένη πολιτική συγκυρία, η συνάντηση αυτή θα μπορούσε να ανταποκρίνεται στην επιδιωκόμενη κοινωνική συμμαχία ανάμεσα στα ανώτερα στρώματα της επαναστατημένης αστικής τάξης και σε κάποια μεσαία ή και κατώτερα κοινωνικά στρώματα, που, μολοντί ο βαθμός εξαστισμού τους είναι αμφίβολος ή βρίσκεται εν εξελίξει, προσδοκούν οφέλη από την επιβολή του αστικού επιχειρήματος πάνω στις παλαιές τοπικές εξουσίες.

6. Ο τόπος ανάρτησης των δύο έργων

Το πρόβλημα του πού προορίζονταν να αναρτηθούν τα δύο έργα είναι, φυσικά, δύσκολο να απαντηθεί ικανοποιητικά. Ο ηθικοδιδασκτικός και κριτικός χαρακτήρας των δύο έργων προκρίνει καταρχήν την υπόθεση ότι αρχικός προορισμός τους ήταν η έκθεσή τους σε δημόσιο χώρο ή κτίριο.¹⁷¹ Δεν υπάρχει κάποιος λόγος αρχής, για τον οποίο θα έπρεπε κανείς να αποκλείσει την περίπτωση ότι τα έργα προορίζονταν για κάποιον ναό, ενοριακό ή ιδιωτικό. Από την άλλη πλευρά, όμως, υπάρχουν δύο στοιχεία τα οποία καθιστούν πιθανότερη την υπόθεση ότι οι πίνακες αναρτήθηκαν στο σημαντικότερο δημόσιο κτίριο του νησιού, δηλαδή στη σχολή τού Παναγίου Τάφου.

169. Πβ. Φ. Ηλιού, *Τύφλωσον Κύριε...*, ό.π., σ. 77.

170. Ίσως δεν είναι τυχαίο το ότι ο Δευτερεύων υπογράφει μόνο στην «Ιστορία της Σωσάννας».

171. Πβ. Ο. Γκράτζιου, «Η εικόνα του Γεωργίου Κλόντζα...», ό.π., 31, σημ. 68.

Ο Χρυσόγελος, κατ' επάγγελμα διδάσκαλος, είχε υπάρξει ο ίδιος σχολάρχης του ιδρύματος από το 1808 έως την έναρξη της Επανάστασης. Από την 1 Μαΐου 1821 στη σχολή δίδασκε ο μαθητής του Νικόλαος Σπεράντσας,¹⁷² έως τις 6 Οκτωβρίου 1822, οπότε η σχολή έκλεισε, πιθανότατα για λόγους οικονομικούς.¹⁷³ Το 1825 έγιναν κινήσεις για την επαναλειτουργία της. Ήδη από το 1822, η Διοίκηση λάμβανε μέριμνες για τη συγκρότηση ενός εκπαιδευτικού συστήματος σχεδιασμένου κεντρικά. Στο πνεύμα αυτών των προσπαθειών, ο Χρυσόγελος ενημέρωσε τον Γρηγόριο Κωνσταντά, «Έφορο της παιδείας και της ηθικής ανατροφής των παιδών»,¹⁷⁴ σχετικά με το («ελληνικό σχολείο») της Σίφνου. Και οι δύο απευθύνθηκαν στον Σπεράντσα, ζητώντας να επαναλάβει τις εργασίες του στη σχολή, ενώ η Διοίκηση θα φρόντιζε για την εξασφάλιση των αποδοχών του. Πράγματι, στις 10 Φεβρουαρίου 1825, τελέστηκε ενώπιον των Αρχών τού νησιού και του Επάρχου μια μικρή γιορτή για την επανέναρξη των εργασιών τού σχολείου, κατά την οποία εκφωνήθηκε από τον διδάσκαλο Ν. Σπεράντσα και εννέα σελίδων «Λόγος εις την άνοιξιν της εν Σίφνω Σχολής».¹⁷⁵

Δεν ξέρουμε αν ο Χρυσόγελος και ο Δευτερεύων ήταν παρόντες στην τελετή, ούτε πότε ακριβώς ο πρώτος ανέθεσε την παραγγελία των δύο έργων στον δεύτερο. Δεν γνωρίζουμε, επίσης, τίποτε συγκεκριμένο για τον ακριβή αριθμό και το καθημερινό πρόγραμμα των μαθητών τής σχολής, η οποία έκλεισε ξανά στις αρχές Ιουλίου του 1826.¹⁷⁶ Το 1833, ο μετέπειτα διδάσκαλος, Γεώργιος Ψαράυτης, αναφέρει ότι η σχολή («μπεριείχεν οικήματα ικανά σχεδόν δια τριακοσίους μαθητάς»), ενώ «προ δύο χρόνων [δηλ. το 1831] το Σχολείον τούτο είχε εκατόν είκοσι μαθητάς»,¹⁷⁷ και αν πράγματι τα δύο σχέδια του 1817 από

172. Για τον Ν. Σπεράντσα, βλ. Σ. Συμεωνίδης, «Κοινωνία και παιδεία...», *ό.π.*, 125· ο ίδιος, *Ιστορία...*, *ό.π.*, σ. 261-262, 285, 307· ο ίδιος, «Βιογραφικά Νικολάου Σπεράντσα, σχολάρχου (1799-1874)», *Σιφνιακά* 7 (1999) 135-153. Ο κατάλογος των διδασκάλων τής σχολής ανασυστήνεται με βάση τα: Σ. Συμεωνίδης, «Κοινωνία και παιδεία...», *ό.π.*, 70-87· ο ίδιος, «Ιωάννης Λεονάρδου Βαλέττας, ο και της κατά Σίφνον σχολής διδάσκαλος», *Σιφνιακά* 6 (1996-1998) 128· ο ίδιος, «Η εκπαίδευση στη Σίφνο κατά τους δυσχερείς χρόνους (1833-1848)», *Σιφνιακά* 3 (1993) 97.

173. Σ. Συμεωνίδης, *Ιστορία...*, *ό.π.*, σ. 247· ο ίδιος, «Η εκπαίδευση στη Σίφνο...», *ό.π.*, 16 (αναφορά Γ. Ψαράυτη, 1833).

174. Δ. Μαυροσκούφης, «Η εκπαίδευση, 1821-1832. Ανανεωτικές φροντίδες στα χρόνια τού Αγώνα», Β. Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού, 1770-2000*, τ. 3, Αθήνα 2003, σ. 290-291.

175. Σ. Συμεωνίδης, *Ιστορία...*, *ό.π.*, σ. 256-257.

176. Επαναλειτούργησε κατά το διάστημα 2 Οκτωβρίου 1828 - 1 Σεπτεμβρίου 1832 με διδάσκαλο τον Γεώργιο Ψαράυτη, μαθητή επίσης του Χρυσόגעλου (Σ. Συμεωνίδης, «Η εκπαίδευση στη Σίφνο...»), *ό.π.*, 97· ο ίδιος, «Κοινωνία και παιδεία...», *ό.π.*, 87, 108).

177. Σ. Συμεωνίδης, «Η εκπαίδευση στη Σίφνο...», *ό.π.*, 16 (αναφορά Γ. Ψαράυτη,

τον γερμανό αρχιτέκτονα Haller von Hallerstein απεικονίζουν τη σχολή, τότε έχουμε να κάνουμε με ένα αξιομνημόνευτο οικοδομικό συγκρότημα.¹⁷⁸ Σε κάθε περίπτωση, πάντως, είναι λογικό να υποθέτει κανείς ότι το κτίριο της σχολής, που τώρα συμβολοποιούσε τόσο ισχυρά, περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο οικοδόμημα, την παρουσία τής Διοίκησης στο νησί, ήταν το πλέον κατάλληλο για να φιλοξενήσει τους δύο πίνακες.

7. Επίλογος

Από τη στιγμή που συνειδητοποιήθηκε η πολυπλοκότητα του ζητήματος που έθεταν τα δύο έργα εμφανίστηκε η ανάγκη μιας συνολικής ερμηνείας, η οποία θα προέκυπτε μέσα από τη διερεύνηση της συνάρθρωσης του πολιτικού, ιδεολογικού και οικονομικού επιπέδου. Προσπαθήσαμε, ιδιαίτερα, εφ' όσον είχαμε να κάνουμε με προϊόντα της καλλιτεχνικής παραγωγής, να εντυπώσουμε στην ιδεολογική συγκρότηση του συγκεκριμένου κοινωνικού σχηματισμού, και κυρίως σε ένα υποσύνολό της: τις στάσεις και τον λόγο απέναντι στον έρωτα, το οποίο θεωρήσαμε ότι αφορά περισσότερο τους δύο πίνακες. Αναδύθηκαν, έτσι, στην επιφάνεια πάνω από μία «ιδεολογίες τού έρωτα»: αυτή που ονομάσαμε «προ-φαναριωτική», μία φαναριωτική, και μία που ορίσαμε ως «αστική» (και στην οποία βρήκαμε μια προέκταση που αποκαλέσαμε «αστικό πουριτανισμό»). Επιχειρήσαμε να αναδείξουμε τις σχέσεις που συνδέουν μεταξύ τους αυτά τα ιδεολογικά στρώματα, καθώς και την ιστορικότητά τους.

Οι σχέσεις ανάμεσα στις ιδεολογίες ενός κοινωνικού σχηματισμού και στην παραγωγή των εικόνων του είναι εξαιρετικά περίπλοκες. Θα ήταν σφάλμα να αντιστοιχίσουμε ευθέως καθέναν από τους δύο πίνακες με μία από τις τρεις (ή τέσσερις) «ιδεολογίες τού έρωτα», τις οποίες εντοπίσαμε. Αντί αυτού, το ερώτημα που επιχειρήθηκε να τεθεί και να απαντηθεί είναι το ποια κοινωνική λειτουργία εξυπηρέτησε η παραγωγή των δύο έργων. Η προσπάθεια αυτή ανέδειξε τον κυρίαρχο ρόλο του πολιτικού επιπέδου στη συγκεκριμένη ιστορική συγκυρία. Η σύγκρουση ανάμεσα στην επαναστατημένη αστική τάξη και στις (επίσης επαναστατημένες, αλλά και φυγόκεντρες) τοπικές εξουσίες φαναριωτικού τύπου φάνηκε πως ήταν το κλειδί αυτής της απάντησης.

1833). Οι απογραφές τού 1828 δίνουν τους παρακάτω αριθμούς για τους άρρενες παιδιάς των οικισμών τής Σίφνου (σε παρένθεση οι αριθμοί του Δεκαβάλε): Κάστρο: 176 (196), Πετάλι: 58 (56), Εξάμπελα: 158 (154), Καταβατή: 141 (143), Σταυρί: 279 (286), Αρτεμόνας: 443 (430), πάροιχοι: 10 (26) (βλ. Σ. Συμεωνίδης, «Στατιστικά και κοινωνικά...», ό.π., 111-140, 144).

178. Σ. Συμεωνίδης, «Κτιριολογικά των σχολείων τής Σίφνου (του Αγίου Τάφου και του Ελληνικού)» [πρόκειται για το ίδιο, ένα σχολείο], *Σιφνιακά* 6 (1996-1998) 130-135. Θυμίζω ότι η σχολή βρισκόταν κοντά στον οικισμό τού Κάστρου. Βλ. Σ. Συμεωνίδης, «Κοινωνία και παιδεία...», ό.π., 66-67.

Από την άλλη πλευρά, η προσπάθεια να απαντηθεί το ερώτημα σχετικά με την αισθητική ιδεολογία του κοινού των δύο έργων έφτασε μέχρι το σημείο να εντοπιστούν δύο διαφορετικά κοινά, από τα οποία το ένα τείνει περισσότερο προς την «προ-φαναριωτική» ιδεολογία, και το άλλο περισσότερο προς την «αστική». Καθώς κανένα από αυτά τα δύο κοινά δεν θα έπρεπε να θεωρηθεί ότι ταυτίζεται στο σύνολό του με κάποια συγκεκριμένη κοινωνική τάξη, το ερώτημα σχετικά με την ιδεολογία της απεικόνισης των δύο έργων αποφεύχθηκε, στην πραγματικότητα, να απαντηθεί. Η προσωρινή απάντηση που δόθηκε είναι ότι εδώ έχουμε μια ιδεολογία της απεικόνισης υπό μετασχηματισμό, η οποία, σε τελευταία ανάλυση, (θα καταλήξει να) είναι αστική.¹⁷⁹ Για την ώρα, θα μπορούσε ίσως κανείς να επιχειρηματολογήσει με βάση το φαινομενικά παράδοξο μείγμα που προτείνουν τα ίδια τα έργα, και το οποίο, μέσα στην αμηχανία μας να το προσεγγίσουμε με έναν σαφή και καταφατικό τρόπο, θα το αποκαλούσαμε «μετέωρο βήμα τής (τέχνης τής διαμορφούμενης) ελληνικής αστικής τάξης ανάμεσα στην παράδοση και στη νεωτερικότητα».

Το ότι οι πίνακές μας δημιουργούνται στις Κυκλάδες δεν είναι, φυσικά, τυχαίο. Οι νησιωτικές κοινωνίες του Αιγαίου μοιάζουν αυτή την εποχή πιο προχωρημένες από άλλες του κυρίως ελλαδικού χώρου τόσο σε ό,τι αφορά τα ζητήματα του τρόπου της παραγωγής, όσο και σε ό,τι αφορά το στάδιο του κοινωνικού μετασχηματισμού και της ιδεολογίας. Θα μπορούσαμε, ενδεχομένως, να κάνουμε λόγο για κοινωνίες με εκτεταμένους ρυθμούς αστικοποίησης. Σε αυτό το πλαίσιο, δεν είναι ίσως άσχετο με το όλο θέμα μας και το ότι, μετά την καταδίκη του Αθανάσιου Πάριου, την αποκήρυξη του κινήματος των Κολλυβάδων από το πατριαρχείο τής Κωνσταντινούπολης και την αποχώρησή τους από το Άγιο Όρος, οι φορείς του κινήματος αυτού εγκαταστάθηκαν σε νησιά του Αιγαίου: στη Σικιάθιο, στη Χίο, στην Ικαρία, στην Πάρο, στην Ύδρα, και αλλού.¹⁸⁰ Η νεωτερικότητα τελευταίο καταφύγιο του συντηρητισμού;

Το ερώτημα διατυπώνεται προκλητικά όχι βέβαια για να απαντηθεί, αλλά για να μας φέρει μπροστά σε ένα ακόμη ζήτημα: αυτό της «προοδευτικότητας» και της «συντήρησης». Οι όροι έχουν τόσο κακοπάθει, ώστε είναι μάταιο να τους χρησιμοποιεί κανείς στην επιστημονική δουλειά. Η διευκρίνιση αυτή πρέπει να γίνει, προκειμένου να ξεκαθαριστεί ότι το αντιθετικό ζεύγος: «παράδοση»-(νεωτερικότητα), όπως τουλάχιστον χρησιμοποιήθηκε εδώ, δεν έχει τέτοιες μορφές αξιολογικές προθέσεις. Η χρήση του επιδιώκει μόνο να συν-

179. Πβ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, *Μελέτες για τη μεταβυζαντινή ζωγραφική...*, ό.π., σ. 74, σημ. 7.

180. Ν. Σβορώνος, «Μια αναδρομή στην ιστορία του Αιγαίου χώρου», *Το Αιγαίο. Επίκεντρο ελληνικού πολιτισμού*, Αθήνα, Μέλισσα, 1992, σ. 66-67.

δέσει τα καλλιτεχνικά φαινόμενα του ελλαδικού χώρου με το γενικότερο φαινόμενο της ευρωπαϊκής ιστορίας, όπως αυτό είναι καταγεγραμμένο στα κοινά εγχειρίδια του μαθήματος της Ιστορίας των Νεώτερων Χρόνων: τη μετάβαση από τον κόσμο τής φεουδαρχίας και του Μεσαίωνα στη νεώτερη εποχή, στον κόσμο της κίνησης του κεφαλαίου, της βιομηχανίας, της μισθωτής εργασίας και των αστικών κοινωνικών επαναστάσεων. Έτσι, όταν ισχυριζόμαστε ότι οι δύο πίνακες του Δευτερεύοντος μετεωρίζονται ανάμεσα στην παράδοση και στη νεωτερικότητα, πρώτα απ' όλα εννοούμε ότι στην κοινωνία, από την οποία προέρχονται και στην οποία απευθύνονται τα δύο έργα, οι κεφαλαιοκρατικές οικονομικές δομές και η αστική ιδεολογία δεν έχουν επιβληθεί πλήρως, αλλά αποτελούν ακόμη, ιδίως σε ορισμένους τομείς, διακύβευμα. Επομένως, όπως αποφύγαμε να θέσουμε ανοιχτά το ζήτημα περί τη «λαϊκότητα» των έργων, κατά αντίστοιχο τρόπο αποφεύγουμε να θέσουμε και το ζήτημα περί την «προοδευτικότητά» τους, όχι τόσο επειδή θεωρούμε ότι γενικά πρόκειται για ζητήματα που δεν αφορούν την ιστορία τής τέχνης, αλλά επειδή στη συγκεκριμένη περίπτωση συσκοτίζουν την ανάλυση, οδηγούν σε απώλεια της ψυχραιμίας και μετατρέπουν την ιστορία της τέχνης από επιστημονικό πεδίο μελέτης ιδεολογιών, σε ιδεολογία την ίδια. Το αδιέξοδο του να χαρακτηρίζεται «προοδευτικό» οτιδήποτε είναι (ή μοιάζει να είναι) «λαϊκό» έχει επισημανθεί με καθαρότητα από τον Φ. Ηλιού, στη μελέτη του για τη Σμύρνη τού 1819. Το ζητούμενο, λοιπόν, δεν είναι να λάβει κανείς «θέση», αλλά να επιχειρήσει να βάλει σε λογαριασμό τις πολλές αντιφάσεις. Αν για τον Χρυσόγελο και τον Δευτερεύοντα ο έρωτας ήταν ένα «αχρείον πάθος» την ίδια περίπου ώρα που «ο δημογέρων Μαρίνος Βάος, την ηλικίαν ώς πενήκοντα ετών, νυμφευμένος και με τέκνα υπανδρευμένα ή της υπανδρείας [...] διενυκτέρευεν [...] εις τας αγχάλας της παλακίδος του καλογραίας»,¹⁸¹ ποια από τις δύο πλευρές είναι «συντηρητική» και ποια «προοδευτική»; Και ποια από τις δύο βρίσκεται πιο κοντά στον Ρήγα, για τον οποίο, λίγο πιο πριν, «τη αληθεία ο έρωτας είναι ένα δώρον της φύσεως, όπου μας κάμνει όλους βασιλείς, τουλάχιστον καν μίαν φοράν εις την ζωήν μας»;¹⁸²

Με τη μελέτη αυτή επιχειρήσαμε να φωτίσουμε, όσο μας ήταν δυνατό, τις συνολικές προϋποθέσεις δημιουργίας δύο έργων που θεωρήσαμε ότι μέχρι τώρα δεν έχουν ερμηνευθεί. Επιχειρήσαμε να τοποθετήσουμε τα έργα στο ιστορικό τους περιβάλλον. Δεν είναι τυχαίο το ότι το θέμα του «Έρωτα» αντιμετωπίζει μέχρι σήμερα δυσκολίες στην ανάγνωσή του. Προϊόν μιας εποχής όπου ένας εμφύλιος πόλεμος μαινόταν και όπου μια ολόκληρη κοινωνία διαπνεόταν από τα επαναστατικά ιδεώδη, ο «Έρωτας» του Δευτερεύοντος θεωρήθηκε μια χαρι-

181. Σ. Συμεωνίδης, «Ιστορικά των δύο γυναικείων μονών...», ό.π., 66, έγγραφο 8.

182. Α. Αξελός, *Ρήγας Βελεστινλής...*, ό.π., σ. 202, σημ. 61.

τωμένη, σχεδόν αφελής σύνθεση (λαϊκής τέχνης). Το ελάχιστο που ελπίζουμε να αποδείξαμε είναι ότι δεν πρόκειται για κάτι τέτοιο.¹⁸³

183. Η μελέτη παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο 24ο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης της Χ.Α.Ε., τον Μάιο του 2004. Η ερμηνευτική γραμμή που είχε ακολουθηθεί εκεί αναθεωρήθηκε ριζικά, καθώς νέα στοιχεία μελετήθηκαν έκτοτε. Ευχαριστίες οφείλω στους Διευθυντές του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου και του Μουσείου Μπενάκη για την άδεια μελέτης και δημοσίευσης του υλικού. Η Ο. Γκράτζιου και ο Τρ. Σκλαβενίτης είχαν την καλοσύνη να διαβάσουν τα προκαταρκτικά μου δοκίμια και να με συμβουλέψουν. Καλές συμβουλές παρέιχαν επίσης οι Ε. Χαλκιά, Φ. Καλαφάτη, και οι Α. Πολίτης, Χ. Λούκος, Γ. Παγουλάτος και Γ. Ρηγόπουλος. Ο συντηρητής αρχαιοτήτων Ε. Αρμπιλιάς μοιράζεται πάντοτε πρόθυμα μαζί μου γνώσεις και εμπειρία. Ο φωτογράφος Σ. Παναγιωτόπουλος μου παρέσχε φωτογραφίες. Θέλω, τέλος, να ευχαριστήσω τον κ. Σ. Συμεωνίδη, παλαιό μελετητή τής Σίφνου, για τη γενναιοδωρία του. Είναι ευνόητο ότι η παρούσα μελέτη δεν θα υπήρχε, αν δεν μπορούσε να στηριχτεί στις δικές του μακροχρόνιες έρευνες στις σιφνιακές αρχαιακές πηγές.

SUMMARY

Nikos Kastρινakis, *Art and ideology. Assumptions on two paintings of deftere-
von Sifnou (18th-19th c.)*

The paintings in question have been part of the Byzantine and Christian Museum's collection since 1918 (figs. 1-2). The first painting (fig. 1) represents the «Tale of Susanna» (Old Testament), the young Jewish girl who refused to succumb to the lust of two aged judges, who then falsely accused her of adultery. The other one (fig. 2) represents «Eros» sitting on a column accompanied by two other persons, a woman (bottom right) and a man (bottom left). They are supposed to be in love with each other, and they are just about to be devoured by dragons. Both panels were painted as a couple on «November 7, 1825» by the priest Agapios (mid-18th c.-1829), the so-called «Deftere-
von (second priest in the rank) of Siphnos». (Siphnos: the small Aegean island, where Agapios worked during most of his life).

Using two different «languages», the two paintings as a couple represent a combined attack against human passion and carnal desire. Moreover, both of them but especially «Eros» represent an innovative (iconographic and stylistic) trend in Greek painting of the time, also evident in other works. Some of these

works are similar (like those now in view) in their attitude against social tendencies, criticized as non-ethical or spiritually dangerous (figs. 5, 6).

From the 1770's onwards Greek Enlightenment has been celebrating the role of passion in human activity. During the same period, erotic literature in prose or in verse cultivated on the basis of Enlightenment's standards, was emerging and was gaining a numerous audience in the greater centers of the Ottoman Empire. There is a manuscript of the beginning of the 19th c., now in the Benaki Museum (figs. 7, 8), where erotic verses are combined with patriotic ones indicating the passion or love for one's country. An image of «Eros», which is also contained in this manuscript (fig. 8), gives us the opportunity (when compared to Defterevon's panel), to indicate that other representational possibilities of the passion of love, placing the emphasis on the positive rather than the negative aspects of this passion, were indeed present at the time.

Although it is obvious both in written and iconographical sources that a part of the Greek Orthodox Church was very frustrated with such a positive treatment of the passion of love (fig. 9), the *pro-love* tendency, going together with some changes in political thought, left in the following decades its traces, obvious in the liberal spirit which came to contest the traditional spirit of the Church. But the fact that Enlightenment was defeated within Greek society long before 1825 does not permits us placing the two panels in the context of the general reactionary activity of the Church.

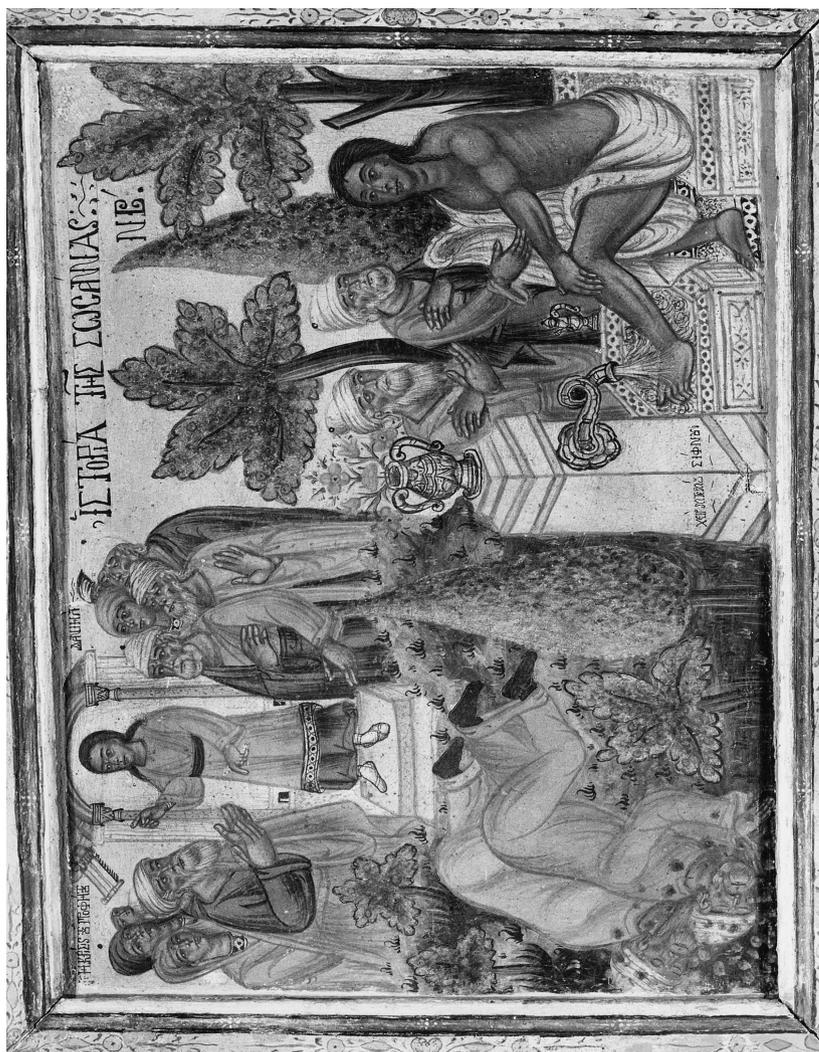
So, the examination of the historical situation in the island of Siphnos around 1825 proves inevitable in order to achieve a full estimation of the meaning of these two paintings. Many issues were at risk at the time when Greek Revolution burst out (1821), driven forward by a huge economic crisis. The most prominent issue, which in a way incorporated all the others, was the strife between old and new economic, political, and ideological powers in Greek society. This strife is also evident at Siphnos. The local aristocracy of the «old regime», without being explicitly «anti-revolutionary», yet was very anxious in its efforts to maintain at any cost the political status that was enjoying long before. On the other hand, the basic scope of the main revolutionary powers, i.e. the Greek bourgeoisie, was to give life to a new national and liberal country in which the central authority of the state would (and should) overcome all previous local and centrifugal authorities.

Internal quarrels emerging on the island of Siphnos (mostly around 1823-1825) must be placed in the wider perspective of the revolutionary period's Greek civil war. The leading actors of these local quarrels were from one side Nikolaos Chrysogelos, a mid-range scholar and native of Siphnos, who had took the initiative of the island's revolutionary activity in 1821, and from the other side the famous Siphnian family of Baos with its allies, who was at

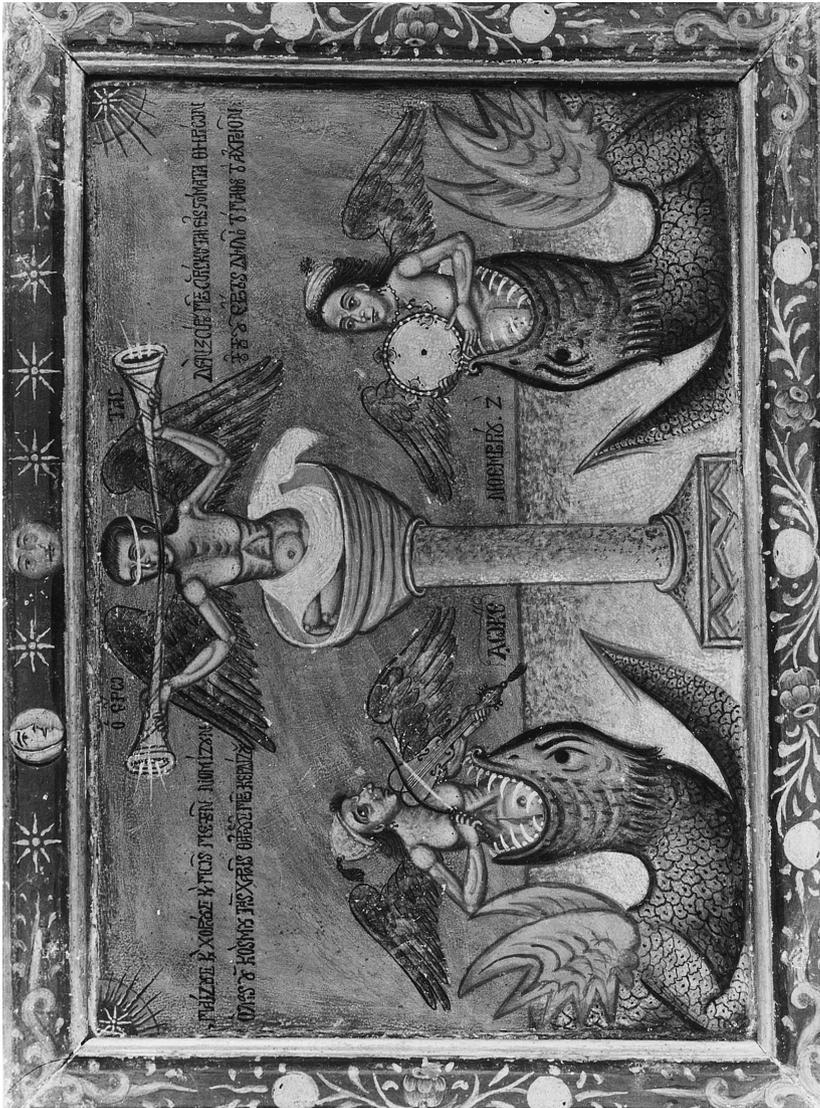
the top of the island's aristocracy long before 1821. In March 1825, immediately after the end of the civil wars, Chrysogelos was officially denounce the priest and Economic Administrator (*Oikonomos*) of the local Church, Nikolaos Baos, that exercising his power beyond given authority at the period between October-December 1824 (he had divided married couples, he had married adulterers for money).

This specific episode, examined in detail in our study, leads us to conclude that (in strong possibility) Chrysogelos himself (or at least some people of his entourage) commissioned the two paintings in order to prove (immoral) the former local authorities and so to diminish their political influence in the island. In the light of these events, the position taken by the two works becomes clearer. Political relations between local aristocratic powers and Constantinople do exist in the wide frame of a common-shared ideology, which one could be call «phanariotic». This ideological frame includes also *pro-love* ideas, which was expressed through the phanariotic love-songs. According to some testimony, Nikolaos Baos' father, Apostolos Baos, had had some knowledge on music acquired in Constantinople, at the time when he had been a pupil of Petros of Peloponnessos, a very famous versifier and composer of erotic songs.

The point of the two panel's suspension needs now an answer. In February 1825, after a proposal made by Chrysogelos, the Revolutionary Government decided to open again the School of the Holy Sepulcher in Siphnos, renamed as «Common Greek School». In our view, both panels were to be suspended in this building, which now was the most prominent civic building on the island, a symbol of the newly established powers and their ideological predominance.



Εικ. 1: Η ιστορία της Σωσάννας, Δευτερέων, Σίφνος, 1825. Αυγοτέμπερα σε μουσαμά (47x65 εκ.).
Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (BM836/Γ789).



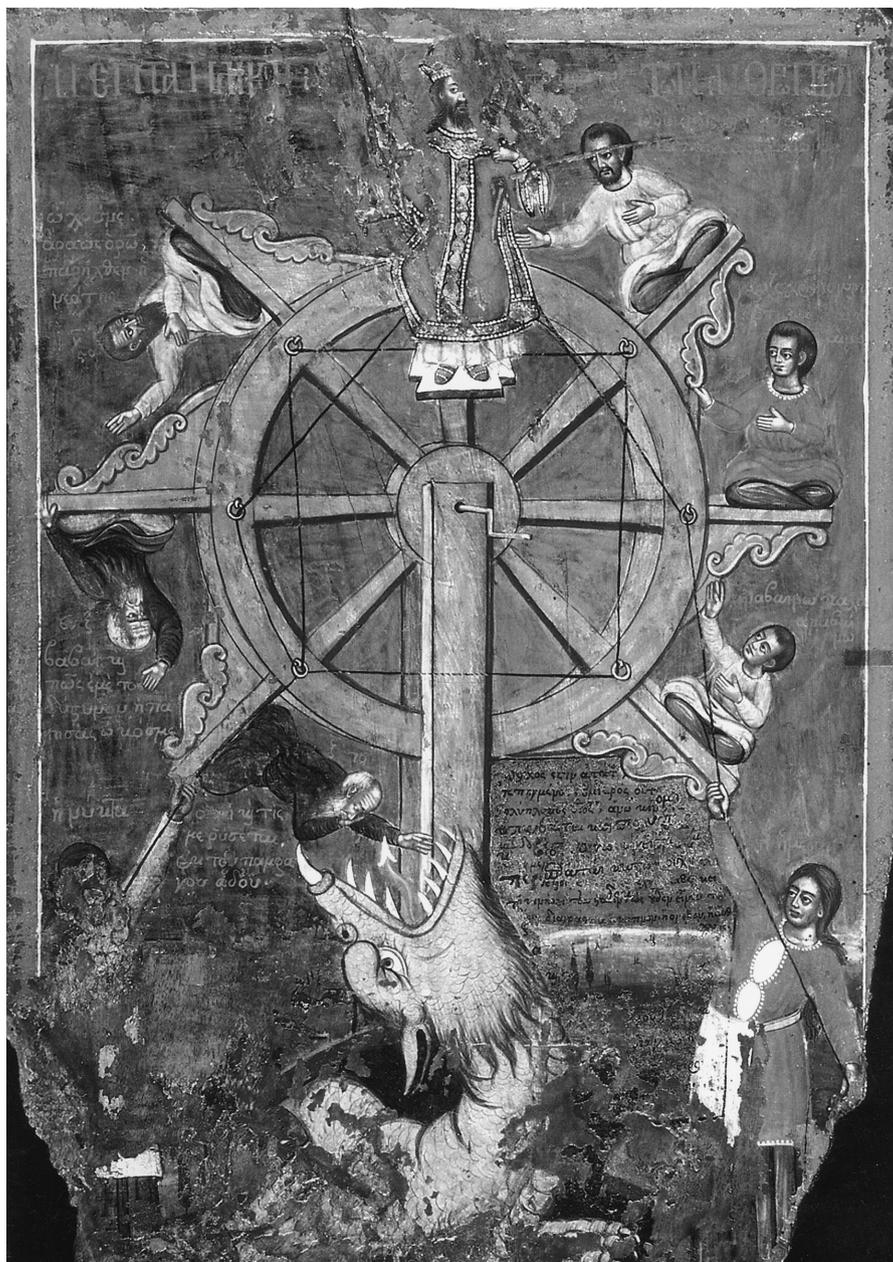
Εικ. 2: Ο Εξοφάς, Δευτερέων, Σίερος, 1825. Αυγορέμπερα σε μουσαμά (50,5x66,5 εκ.).
Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (BM837/Γ773).



Εικ. 3: Δεύτερα Παρουσία (τμήμα τοιχογραφίας), 1779. Αιτή μονής Γρηγορίου, Αγ. Όρος.



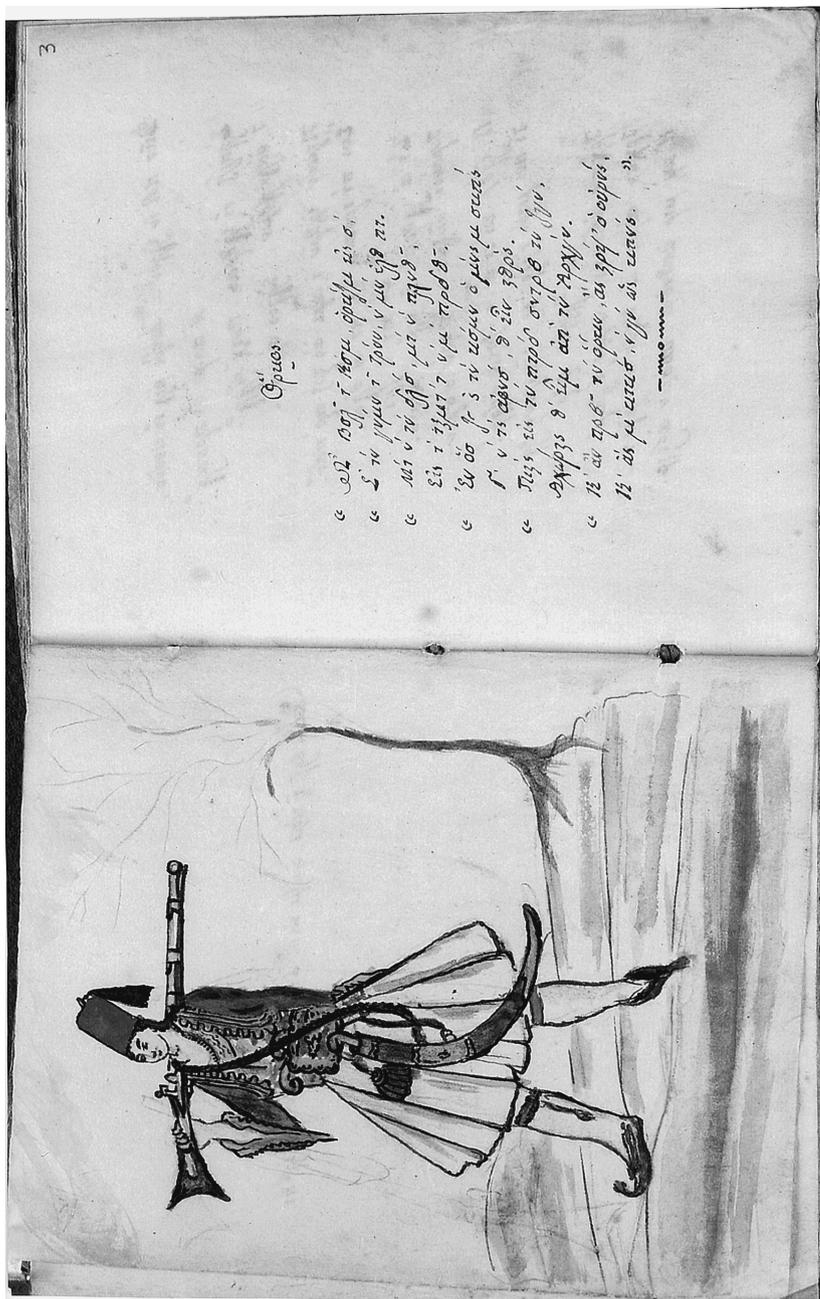
Εικ. 4: Ο Αγ. Αλύπιος, Εμμανουήλ Τζάνες (αποδ.), Βενετία, τέλη δεκαετίας 1661-70. Αυγοτέμπερα σε ξύλο (37x28,3 εκ.). Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (BM658/T698).



Εικ. 5: Οι επτά ηλικίες του ανθρώπου, Κυκλάδες, τέλη 18ου -αρχές 19ου αι.
 Αυγοτέμπερα σε ξύλο (69,3x46 εκ.). Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (BM1391/T774).



Εικ. 6: Το μυστήριο της εξομολόγησης, Δευτερέων, Σίφνος(;), τέλη 18ου - αρχές 19ου αι. Αυγοτέμπερα σε ξύλο (58x42 εκ.). Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (BM3107/T2215).



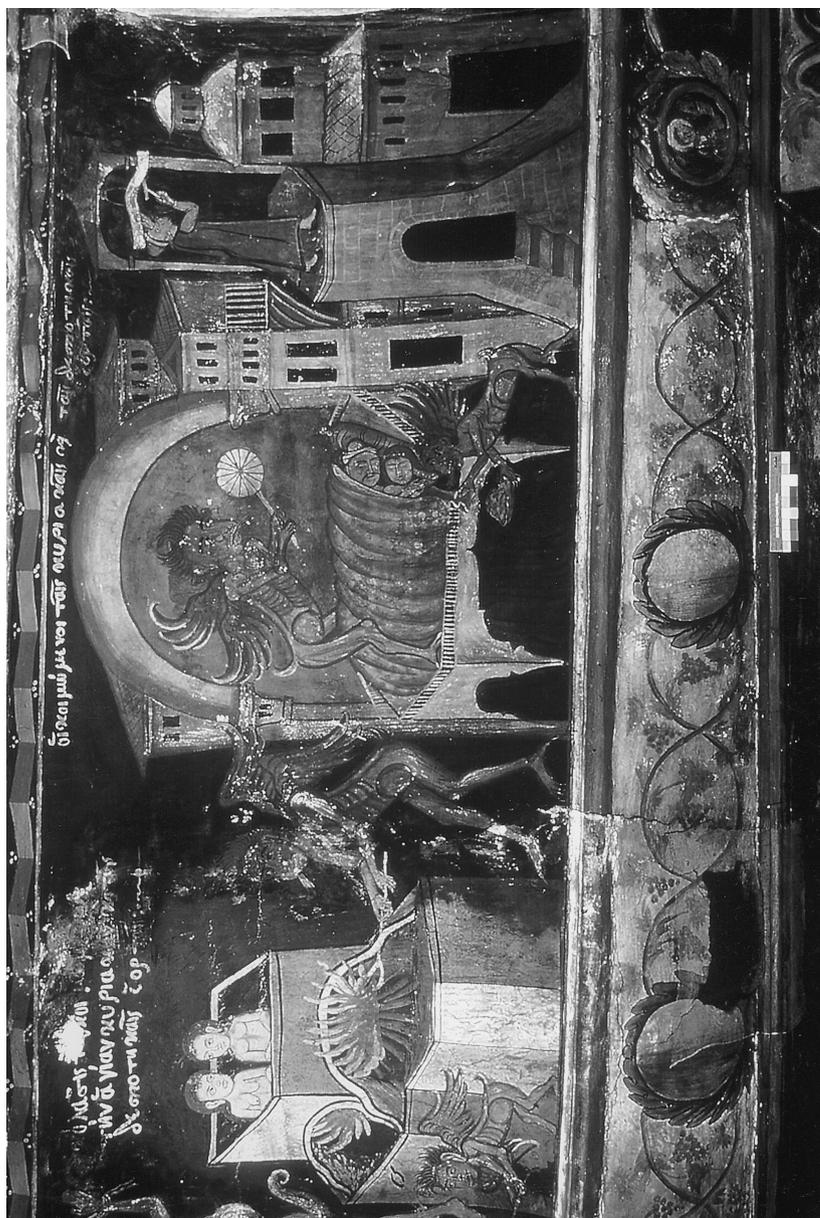
Ὀραιο.

- “ εἰς ἄσπ' ἵ κερμ. φέρμ εἰς σ'.
- “ Ἐν ἴσσοι τ' ἴσσοι, ἴσσοι ἴσσοι πρ.
- “ εἰς ἴσσοι τ' ἴσσοι, ἴσσοι ἴσσοι πρ.
- “ εἰς ἴσσοι τ' ἴσσοι, ἴσσοι ἴσσοι πρ.
- “ εἰς ἴσσοι τ' ἴσσοι, ἴσσοι ἴσσοι πρ.
- “ εἰς ἴσσοι τ' ἴσσοι, ἴσσοι ἴσσοι πρ.
- “ εἰς ἴσσοι τ' ἴσσοι, ἴσσοι ἴσσοι πρ.
- “ εἰς ἴσσοι τ' ἴσσοι, ἴσσοι ἴσσοι πρ.
- “ εἰς ἴσσοι τ' ἴσσοι, ἴσσοι ἴσσοι πρ.
- “ εἰς ἴσσοι τ' ἴσσοι, ἴσσοι ἴσσοι πρ.

Εικ. 7: Μικρογραφία χειρογράφου, πρώτο τέταρτο 19ου αι. Υδατοχρωμα σε χαρτί (12,5x10 εκ.). Μουσείο Μπενάκη, Ιστορικά Αρχαία 361, φ. 2ν.



Εικ. 8: Μικρογραφία χειρογράφου, πρώτο τέταρτο 19ου αι. Υδατόχρωμα σε χαρτί (12,5x10 εκ.).
Μουσείο Μπενάκη, Ιστορικά Αρχεία 361, φ. 28ν.



Εκ. 9: Η κόλασις των κοιμημένων την αγίαν Κυριακήν και τας δεσποτικάς εορτάς (τμήμα τοιχογραφίας), Παρίωνς, 1802. Ναός αγίας Μαρίας, Κισσός Πηλίου (φωτ. Σπ. Παπαγιωτόπουλος).



Εικ. 10: Τέμπλο (τιμήμα), 1710. Ναός Αγ. Βασιλείου, Κάτω Δολοί, Μεσογριακή Μάχη
(φωτ. Αρχείου Διεύθυνσης ΜΕΕΠ, ΥΠΠΟ).



Εικ. 11: Φορητή εικόνα που αναπαριστά τέμπλο σε χαμηλό ανάγλυφο, τέλη 18ου αρχές 19ου αι. Ξυλόγλυπτο και αυγοτέμπερα σε ενιαίο ξύλο (40x35 εκ.). Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (BM1041/T448).

