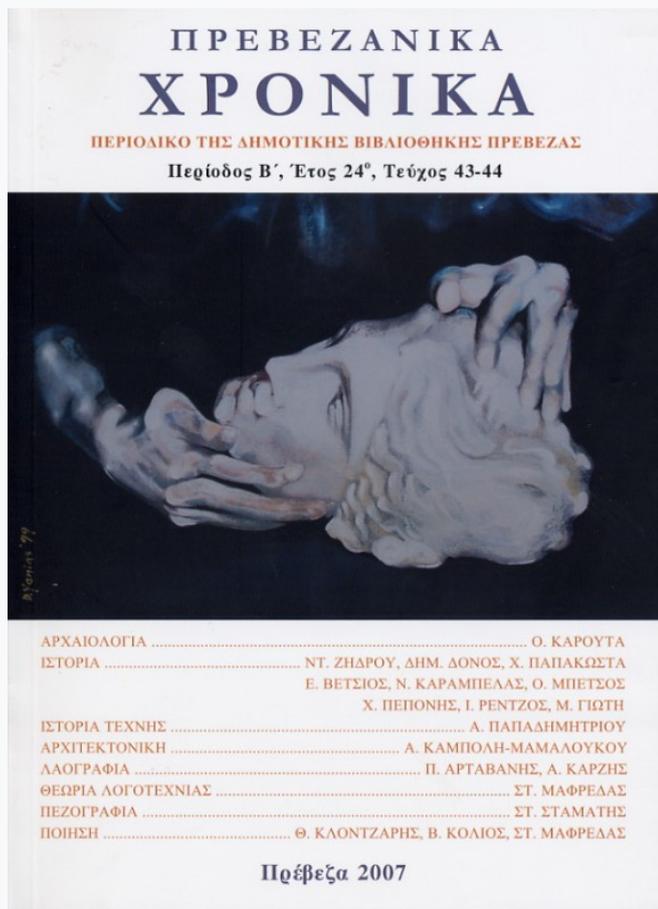


Πρεβεζάνικα Χρονικά

Αρ. 43-44 (2007)

ΠΡΕΒΕΖΑΝΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ, 43-44 (2007)



Το σχήμα Ανατολή-Δύση και η τέχνη του Φώτη Κόντογλου. Με αφορμή τις Δεσποτικές εικόνες στο μαρμάρινο τέμπλο του ναού Μεταμόρφωσης του Σωτήρος στον Παντοκράτορα Πρέβεζας

Απόστολος Σπ. Παπαδημητρίου

doi: [10.12681/prch.28868](https://doi.org/10.12681/prch.28868)

Copyright © 2022, Απόστολος Σπ. Παπαδημητρίου



Άδεια χρήσης [Creative Commons Αναφορά 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Παπαδημητρίου Α. Σ. (2022). Το σχήμα Ανατολή-Δύση και η τέχνη του Φώτη Κόντογλου. Με αφορμή τις Δεσποτικές εικόνες στο μαρμάρινο τέμπλο του ναού Μεταμόρφωσης του Σωτήρος στον Παντοκράτορα Πρέβεζας. *Πρεβεζάνικα Χρονικά*, (43-44), 301-348. <https://doi.org/10.12681/prch.28868>

Απόστολος Σπ. ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ*

Το σχήμα Ανατολή-Δύση και η τέχνη του Φώτη Κόντογλου

*Με αφορμή τις Δεσποτικές εικόνες στο
μαρμάρινο τέμπλο του ναού Μεταμόρφωσης
του Σωτήρος στον Παντοκράτορα Πρέβεζας*

*Στους φύλακες του Μουσείου Πάρου,
στη Γιάννα Γαλάνη και την Ευγενία Ίσκου,
αρχαιολόγους της Α΄ Ε.Π.Κ.Α.*

Φώτης Κόντογλου¹ (1895-1965), η δημιουργική και ακούραστη μορφή της Τέχνης, διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στην καλλιτεχνική ιστορία της Πρέβεζας, αφήνοντας ως παρακαταθήκη τέσσερα σπουδαία έργα στο τέμπλο του ναού Μεταμόρφωσης του Σωτήρος στην περιοχή του Παντοκράτορα. Η προσέγγιση των έργων αυτών θα γίνει τόσο μέσα από εικονογραφικά παράλληλα της βυζαντινής, μεταβυζαντινής και δυτικής τέχνης όσο και μέσα από τα ίδια τα έργα του Φώτη Κόντογλου. Η αναφορά σε χαρακτηριστικά καλλιτεχνικά παράλληλα, νομίζω ότι είναι απαραίτητη, κυρίως σε έργα του Φώτη Κόντογλου, ώστε να διερευνηθούν οι ρίζες του έργου και της φιλοσοφίας του.

Οι φιλοσοφικές-θεολογικές-καλλιτεχνικές αναφορές και το σχήμα Ανατολή-Δύση που ταλανίζει ακόμη και σήμερα την ορθόδοξη εκκλησία είναι επίσης απαραίτητες προϋποθέσεις για τη διερεύνηση του έργου του Κόντο-

* Ο Απόστολος Σπ. Παπαδημητρίου είναι αρχαιολόγος της ΛΓ΄ Εφορείας Προϊστορικών και Κλασικών Αρχαιοτήτων Πρέβεζας-Αρτας.

¹ Η παρούσα εργασία ήταν αντικείμενο ανακοίνωσης στον Δ΄ κύκλο διαλέξεων του επιστημονικού περιοδικού *Περίπλο* στις 25.10.2000 στο Κέντρο Μελέτης Νεώτερης Κεραμικής. Τις θερμές μου ευχαριστίες στους συναδέλφους της ομάδας του *Περίπλο*, που οργάνωσαν τις διαλέξεις και μου έδωσαν έτσι την ευκαιρία να αναπτύξω το θέμα, ιδιαίτερα στους κκ. Όλγα Καρούτα, Μαριλένα Κοντοπανάγου, Κώστα Κουρμούλακη, Κάτια Μαντέλη, Φωτεινή Μπαλλά και Ξένια Ξουργιά. Επίσης, ιδιαίτερη μνεία χρειάζεται να κάνω στο κ. Δημήτριο Σπυράκο ο οποίος βοήθησε καθοριστικά με τον τρόπο του. Τέλος, ευχαριστώ το Διοικητικό Συμβούλιο της Δημοτικής Βιβλιοθήκης του Δήμου Πρέβεζας που συμπεριέλαβε στον παρόντα τόμο την εργασία μου, και ιδιαιτέρως τον κ. Σπύρο Λάμπρο.

γλου. Συμπληρώνοντας, πρέπει να επισημάνω ότι με τον Κόντογλου και το έργο του έχει ασχοληθεί λεπτομερέστερα ο Νίκος Ζίας.²

Η πόλη της Πρέβεζας

Ως έτος ίδρυσης της πόλης της Πρέβεζας θεωρούμε την αναφορά του ονόματος της πόλης στο *Χρονικό του Μορέως*.³ Η νέα πόλη όμως έχει ισχυρή πολιτιστική παράδοση, την πόλη της Νικόπολης. Η βυζαντινή Νικόπολη ήταν από τα κυριότερα θρησκευτικά κέντρα της ακμάζουσας Βυζαντινής αυτοκρατορίας⁴ (Εικ. 1).

Η Πρέβεζα δεν παρουσιάζει όπως έχει καταδείξει η μέχρι τώρα έρευνα, την αντίστοιχη άνθηση της πόλης των Ιωαννίνων κι αυτό γιατί διαφορετικές πολιτικο-οικονομικές συνθήκες διαμόρφωσαν τη μικρή αυτή κοινωνία.⁵ Παρ' όλα αυτά οι ναοί που οικοδομήθηκαν από νωρίς, όπως ο ναός του Αγίου Νικολάου (χτισμένος μετά το 1530) που έσωζε τουλάχιστον έως το 1915 σπαράγματα τοιχογραφιών στο ιερό,⁶ αλλά και τα παραδείγματα του ζωγραφικού διάκοσμου του ναού του Αγίου Αθανασίου (1780)⁷ και του μητροπολιτικού ναού Αγίου Χαραλάμπους, αν και διαφορετικά μεταξύ τους από άποψη τεχνοτροπίας (βυζαντινή και «δυτικότερο»-επτανησιακή τεχνοτροπία) είναι αρκετά για να καταλήξουμε στο συμπέρασμα, ότι σε αυτούς τους αιώνες υπήρξε θρησκευτική δραστηριότητα και καλλιτεχνική αναζήτηση. Μια καλλιτεχνική αναζήτηση που απλώνονταν σε όλη την όμορη επικράτεια.⁸

Στη σύγχρονη εποχή επισκευάστηκαν παλαιοί ναοί ή και οικοδομήθηκαν αρκετοί νέοι. Στα πλαίσια αυτής της οικοδομικής δραστηριότητας του πρώτου μισού του 20^{ου} αιώνα παραδόθηκαν ζωγραφικά έργα από σύγχρονους ανώνυμους και επώνυμους καλλιτέχνες. Ανάμεσα τους ξεχωρίζουν οι τέσσερις φορητές εικόνες Δέησης, του Φώτη Κόντογλου, που κοσμούν το μαρμάρινο τέμπλο του ναού της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος στην περιοχή Παντοκράτορα (Πίν. Ι). Ο Κόντογλου κατά κάποιο τρόπο, επαναφέρει τη ζωγραφική βυζαντινή παράδοση στην πόλη. Ας σημειώσουμε ότι το 1954 που ζωγραφί-

² ΖΙΑΣ 1991.

³ SCHMITT 1967, 589: ... *κάτεργα ἐξήντα ἤλθασιν κ' εἶναι τῶν Γενουβίσεων· ἐπέζεψαν στήν Πρέβεζαν, κουρσεύγουν τὰ χωρία, ὠρμήσασιν νὰ ἔρχωνται ὀλόρθα εἰς τὴν Ἄρταν ...*

⁴ ΛΑΣΚΑΡΗΣ 1987· ΚΑΡΟΥΤΑ & ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ 2003· ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ & ΚΕΦΑΛΛΩΝΙΤΟΥ 2002· ΣΜΥΡΗΣ & ΚΕΦΑΛΛΩΝΙΤΟΥ 2007.

⁵ ΚΟΜΗΣ 1999, 17· ΚΑΡΑΜΠΕΛΑΣ 1992.

⁶ ΒΑΣΙΛΙΑΣ 1963, όπου περιγράφονται οι τοιχογραφίες του Ναού του Αγίου Νικολάου μέσα από τη μαρτυρία του Α. Φιλαδελφέα, πρώτου ανασκαφέα της Νικόπολης.

⁷ ΜΠΟΥΡΑΣ 2001, 285· ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ 2003, 527-563.

⁸ ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ 2000, 2· ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΟΣ 1997.

ζει ο Κόντογλου τις εικόνες αυτές, η πόλη της Πρέβεζας συμπληρώνει μόλις 42 χρόνια απεξάρτησης από την Οθωμανική αυτοκρατορία. Είναι τα χρόνια που στη συντριπτική πλειοψηφία τους ο πληθυσμός είναι ορθόδοξοι Χριστιανοί. Η κοινότητα των Εβραίων αποδεκατίζεται από τους Ναζί και ο λαός της πόλης βίαια αποκτά «εθνική και θρησκευτική ομοιογένεια».⁹

Αξίζει να υπενθυμίσουμε την ακατανόητη κατεδάφιση του παλαιού ναού του Αγίου Κωνσταντίνου, που χτίστηκε το 1742 και ανακαινίστηκε το 1852,¹⁰ και με την κατεδάφισή του, ένα τμήμα της θρησκευτικής και καλλιτεχνικής ιστορίας της πόλης χάθηκε. Στη θέση του ταπεινού ναού με απόφαση της Μητρόπολης οικοδομήθηκε νέος «απαστράπτων» ναός. Η πράξη αυτή γίνεται ακόμη περισσότερο ακατανόητη, όταν το φέρουμε σε αντιπαράθεση με τα αναστηλωτικά έργα και τα έργα συντήρησης που ορθώς πραγματοποιούνται με τη συμβολή της Μητρόπολης στην επικράτεια της Πρεβέζης.

Λίγα λόγια για τον Κόντογλου

Ο Φώτης Κόντογλου (Εικ. 2), το πραγματικό του όνομα είναι Φώτης Αποστολέλης, γεννήθηκε στο Αϊβαλί της Μικράς Ασίας το 1895 και πέθανε στην Αθήνα το 1965. Μεγάλωσε μέσα στο μοναστήρι της Αγίας Παρασκευής Κυδωνίων όπου ηγούμενος ήταν ο θεός του. Ο Κόντογλου ήταν ένας προικισμένος άνθρωπος που με τη σκέψη και το έργο του σημάδεψε τη γενιά του '30. Ανέδειξε μέσα από το έργο του –ζωγραφικό και συγγραφικό– την παράδοση και το σύγχρονο. Είχε δε διαμορφωμένες θρησκευτικές αντιλήψεις που καθόρισαν συστηματικά το έργο του. Το θρησκευτικό έργο του αποπνέει θρησκευτικότητα, εσωτερικότητα, αναζήτηση ενώ το κοσμικό αντιμάχεται από τη μια μεριά και βοηθά στη διαμόρφωση από την άλλη του σύγχρονου εικαστικού λόγου.¹¹ Η σχεδόν ασκητική-μοναστική προσήλωσή του και η επιμονή του στις θρησκευτικές του απόψεις διαμόρφωσαν ένα ιδεολογικό πλέγμα που διαπερνά όχι μόνο το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, αλλά και την τεχνοτροπία και την γενικότερη προσπάθεια του να φέρει σε πέρας ένα δημιουργήμα. Το έργο του *Έκφρασις της Ορθοδόξου Εικονογραφίας*¹² είναι πόνημα των κατασταλαγμένων θρησκευτικών του πεποιθήσεων. Μία σπουδαία προσπάθεια είχε κάνει ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά το 1730 με το αντίστοιχο έργο του *Ερμηνεία της Βυζαντινής Ζωγραφικής Τέχνης*.¹³ Ο Κόντογλου

⁹ ΓΑΡΙΔΗΣ 1994, 15· ΑΥΔΙΚΟΣ 1991.

¹⁰ ΜΠΕΤΣΟΣ 1987α-1987γ· 1988α-1988γ, όπου ο συγγραφέας αναφέρεται διεξοδικά σε έγγραφα του ναού που ξεδιπλώνουν την ιστορία του, καθώς και την ιστορία της Πρέβεζας.

¹¹ ΖΙΑΣ 1991, εικ. 102.

¹² ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ 1960.

¹³ ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ 1909.

εμπλούτισε με τις γνώσεις του τη διδασκαλία της θρησκευτικής ορθόδοξης ζωγραφικής. Στο έργο αυτό παραδίδονται εκτός από την τεχνική και οι πεποιθήσεις του, που διαμόρφωσαν και την τεχνοτροπία του. Ήταν εκείνες που τον οριοθέτησαν ως καλλιτέχνη αλλά και τον περιχαράκωσαν –αν είναι σωστός ο όρος– χωρίς ίσως να δώσει ευκαιρία στον εαυτό του να ξεδιπλώσει τη δημιουργικότητά του σε σύγχρονους εικαστικούς δρόμους. Δεν είναι τυχαίες οι κριτικές πάνω σε αυτό το σημείο. Ο Άγγελος Προκοπίου σημειώνει:

Ο Φώτης είχε δίκιο να μας μιλά για τη δημιουργική σημασία που είχε η αφομοίωση της κληρονομιάς του Βυζαντίου από τη γενιά μας, είχε όμως λάθος να επιμένει στην περίοδο της Τουρκοκρατίας, που είχε παραμελήσει τις χρωματικές αξίες των μωσαϊκών και των τοιχογραφιών πριν την Αλωση. Τις έβλεπε τις αξίες αυτές ο Φώτης, ίσως με τις δικές μας τώρα υποδείξεις, αλλά τον είχε παρασύρει ο φανατισμός του κατά της δυτικής ζωγραφικής και θεωρούσε το χρώμα σαν ένα αισθησιακό αμάρτημα. Ήταν δύσκολο πια να συνεννοηθούμε. Για τη γενιά του 30 το Βυζάντιο είχε μεγίστη αισθητική αξία κυρίως για το χρώμα της ζωγραφικής του. Για το Φώτη η σημασία του Βυζαντίου ήταν ποιητική, ρυθμολογική και εικονογραφική.¹⁴

Ο Γιάννης Χατζίνης συμπληρώνει:

... είδα καθαρά ότι αυτή η απόρριψη χρώματος οδηγούσε τον Κόντογλου σε μία απλοποίηση, που καταντούσε σχηματοποίηση και μανιερισμός. Κατά βάθος είχε θελήσει να αντικαταστήσει την τέχνη (που έχει ως πρωταρχικό όρο τη διαρκή μεταμόρφωση, την πορεία) με την πίστη (που επιβάλλει ένα μονότονο κανόνα).¹⁵

Ο Γ. Τσαρούχης σημειώνει ότι «ο Σεζάν ήταν απαγορευμένος σα θέμα συζήτησης, όμως ο Γκρέκο και ο Μιχαήλ Άγγελος ήταν σε τιμή».¹⁶

Εδώ πρέπει να παρατηρήσουμε ότι σε αντίθεση με ό,τι λέει ο Προκοπίου, η εξέλιξη της επιστήμης απέδειξε ότι η μεταβυζαντινή τέχνη, όχι μόνο δεν απέρριπτε την πολυχρωμία και τον ποικιλόμορφο εικαστικό πλούτο, αλλά ήταν σε όλες τις περιπτώσεις ανοιχτή σε εισροή νέων ρευμάτων,¹⁷ ακόμη και δυτικών που ο Κόντογλου απέρριπτε ή καλύτερα δεν ήθελε να δει στα έργα των μεγάλων μεταβυζαντινών ζωγράφων. Η εκπεφρασμένη άποψη του Κό-

¹⁴ ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ χ.χ.

¹⁵ ΧΑΤΖΙΝΗΣ χ.χ.

¹⁶ ΤΣΑΡΟΥΧΗΣ 1978.

¹⁷ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1947, 31· CHATZIDAKIS 1953, 220.

ντογλου ότι «Στα τελευταία χρόνια του Βυζαντίου έρχεται το πλήρωμα του χρόνου για την λειτουργική τέχνη, φτάνει η αγιογραφία στην πιο σωστή και στη πιο καθαρή έκφραση»,¹⁸ τον φέρνει αντιμέτωπο με ένα σπουδαιότατο κομμάτι του έργου του (βλ. χαρακτηριστικά τα έργα «Ο γέροντας της Κίμωνος», 1928 [Εικ. 3]· «Στρατής Δούκας», 1923· «Νικόλαος Χρυσοχόου», 1924,¹⁹ με εικαστικές αναζητήσεις και σύγχρονες χρωματικές και σχεδιαστικές αξίες που παραπέμπουν στο Βαν Γκόγκ· «Αλατότοπος στη θάλασσα της Νέας Μάκρης», 1938 [Εικ. 4]). Η Ελένη Βακαλό αναφέρει για το Φώτη Κόντογλου:

... η μισαλλοδοξία του για καθετί δυτικό, έτσι πρέπει να κριθεί ότι επηρέασε τη νεότερη ελληνική τέχνη. Δεν την απέτρεψε από την ευρωπαϊκή τέχνη ... αλλά την έστρεψε οπωσδήποτε, με την επιμονή του, σε μίαν ακόμη αντίπευρα πηγή άντλησης, που θα αποδειχτεί πολύτιμη για τη συνθετικότητα που εγκλείει, πέρα από τρόπους και είδη, η έννοια της «ελληνικότητας», για όσους την αντιμετώπισαν φωτισμένα.²⁰

Για να δώσουμε μεγαλύτερη έμφαση στη δυτική και βυζαντινή άποψη περί ζωγραφικής, αξίζει να σημειώσουμε την άποψη του Λεονάρντο ντα Βίντσι για τη ζωγραφική και την αισθητική αντίληψη της Αναγέννησης και να ανιχνεύσουμε αυτή την αισθητική μέσα από τα έργα του ντα Βίντσι στο έργο του «Η Παναγία με το βρέφος από την προσκύνηση των Μάγων» (σχέδιο, Πινακοθήκη Ουφίτσι),²¹ αλλά και στον πίνακα «Η Παναγία και το Θείο Βρέφος» («Παναγία Βenois», Αγία Πετρούπολη, Μουσείο Ερμιτάζ) (1478-1482) (Εικ. 5), και του Ραφαέλλο στα έργα «Η Παναγία του Μεγάλου Δούκα» (Φλωρεντία, Παλάτσο Πίττι) ή στο έργο «Μεταμόρφωση» (Πινακοθήκη του Βατικανού, Εικ. 6) (1518-1520).

... ο καλός ζωγράφος, έχει να αντιμετωπίσει δύο πρωτεύοντα πράγματα: Να γνωρίσει τον άνθρωπο από τη μια και την ευρύτητα της αντίληψης του πνεύματός του από την άλλη. Το πρώτο είναι εύκολο, το δεύτερο είναι δύσκολο, γιατί αυτό το δεύτερο πρέπει να το δώσει με τις κινήσεις των μελών του σώματος και του προσώπου, κινήσεις που καλύτερα από κάθε άλλον τις μαθαίνει από τους βουβούς. Το πρόσωπο, που οι κινήσεις του δεν εκφράζουν κανένα πάθος και καμιά σκέψη, που τα μέλη του δεν ανταποκρίνονται δηλαδή σ' ό,τι βαθύτερο έχει, μας δίνει την ευκαιρία να συμπεράνουμε ότι ο καλλιτέχνης που έφτιαξε το πρόσωπο αυτό,

¹⁸ ΖΙΑΣ Χ.Χ., 110.

¹⁹ ΖΙΑΣ 1991, εικ. 35.

²⁰ ΒΑΚΑΛΟ 1983, 33.

²¹ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ 1977, τ. Α', 387.

*είναι ένας δίχως αξία καλλιτέχνης. Η κίνηση πρέπει να είναι προσαρμοσμένη στις ψυχικές ιδιότητες του προσώπου, να είναι πολύ ζωντανή, να δείχνει τη βαθύτερη κατάσταση του ανθρώπου, διαφορετικά το πρόσωπο αυτό δε μπορεί παρά να θεωρείται δύο φορές πεθαμένο, γιατί είναι ζωγραφισμένο και πεθαμένο για δεύτερη φορά μια και δεν εκφράζει τίποτε ούτε από το σώμα, ούτε από την ψυχή ...*²²

Εκείνο που παρατηρούμε είναι μία εντελώς διαφορετική αντίληψη στα έργα των καλλιτεχνών της αναγέννησης, από εκείνα της βυζαντινής τέχνης, που πηγάζει από τις αξίες της ίδιας της Αναγέννησης. Οι μορφές των θείων προσώπων απεικονίζονται περισσότερο ανθρώπινες με ενδυμασίες του καιρού των καλλιτεχνών, χωρίς υπερβατικότητα και τεχνικές που αποδίδουν με ρεαλισμό το θέμα. Τα ίδια τα θέματα ξεφεύγουν από τα παραδομένα, αφού στη σκηνή της Μεταμόρφωσης του Ραφαήλ, για παράδειγμα, ο καλλιτέχνης τοποθετεί στο κάτω μέρος της εικόνας πλήθος μορφών που παρακολουθούν τη σκηνή, χωρίς αυτό να περιγράφεται ούτε να απεικονίζεται κάπου.

Ο Κόντογλου αντίθετα καταθέτει την άποψή του για τη ζωγραφική, υιοθετώντας πλήρως την αισθητική της βυζαντινής τέχνης:

*... αν ζητήσεις τό σαρκικό κάλος, δέ θά τό βρεις στη βυζαντινή ζωγραφική. Αν ζητήσεις προοπτική ή άλλες επιδείξεις οφθαλμαπάτης δέ θά τά βρεις. Αν ζητήσεις μ' ένα λόγο, οποιαδήποτε φυσικότητα, δέ θά την εὔρεις σ' αυτή τήν παράδοξη τέχνη. Και μ' όλα ταύτα, αυτή η τέχνη ἔχει, για ὅποιον τή νοιώσει, κάποιο πρᾶγμα περισσότερο ζωγραφικό από τη φυσικότητα, και περισσότερο σπουδαῖο από τις προοπτικές και τις άλλες μάταιες επιδείξεις, καὶ ὠραιότερο ἀπό τη συνηθισμένη ἔμορφιά.*²³

Από τις παραπάνω αναφορές είναι αυταπόδεικτο ότι η μορφή διαδραματίζει ουσιαστικό ρόλο στην περίπτωση του ντα Βίντσι (όπως και σε ολόκληρη την τέχνη της Αναγέννησης) και υποτάσσει το περιεχόμενο. Κυριαρχεί το ρεαλιστικό, το ανθρώπινο με όλες τις αδυναμίες του. Η μορφή καθορίζει την απόδοση των συναισθημάτων. Αντίθετα, στην περίπτωση του Κόντογλου («Ο κατακλυσμός», λεπτομέρεια: «Η οικογένεια του ζωγράφου»: «Η Μαρία Κόντογλου», λεπτομέρεια: «Η κοιλάδα του Κλαυθμώνος»)²⁴ η μορφή υποτάσσεται σε σχήματα αντιρεαλιστικά, προσπαθώντας να μην υπερκεράσει τα υψηλά θρησκευτικά νοήματα που είναι κυρίαρχα. Ο Κόντογλου, όπως και ο βυζαντινός καλλιτέχνης, προσπαθεί να τονίσει ότι η τέχνη του είναι δη-

²² ΜΠΡΙΟΝ χ.χ., 165.

²³ ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ 1963, 101, 102.

²⁴ ΖΙΑΣ 1991, εικ. 95.

μιούρημα ταπεινό και ανθρώπινο και όχι έργο θεού, επομένως και ατελές. Κυριαρχούν ως στοιχεία το υπερβατικό και το θείο (δηλαδή το δημιουργημα του Θεού που είναι ο άνθρωπος και η φύση).

Ο Κόντογλου επιστρέφει σε παλιούς εικαστικούς δρόμους χωρίς βεβαίως να αντιγράφει, αλλά ιχνηλατεί τους παραδομένους τρόπους που κατά την άποψή του φέρνουν τα ορθά αποτελέσματα, δηλαδή στην προκειμένη περίπτωση μεταφέρουν το θρησκευτικό μήνυμα με απόλυτη επιτυχία (Εικ. 7, 8).

Ξεκινώντας από την τέχνη των Φαγιούμ (Εικ. 9, 10), συνεχίζοντας μέσα από τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη (Εικ. 11, 12), εμπνεόμενος από τη λαϊκή ζωγραφική (Εικ. 13), ο Κόντογλου διαμορφώνει έναν τρόπο ζωγραφικής αυστηρό, θρησκευτικό, λιτό, αλλά συνάμα σύγχρονο με δυνατότητες και ευκαιρία ανάπτυξης νέων εικαστικών δρόμων από τους οποίους όμως ο ίδιος έμεινε αυστηρά και ενσυνειδήτως μακριά τους, αντίθετα με τους μαθητές του, όπως ο Γ. Τσαρούχης, οι οποίοι ακολούθησαν και έδωσαν πνοή στη σύγχρονη ζωγραφική. Ο Γ. Τσαρούχης αν και αποδέχεται την ύπαρξη των δύο κόσμων της Ανατολής και της Δύσης, αποκαθιστά την αληθινή σχέση Ανατολής και Δύσης, παρ' όλα αυτά μαρτυρεί σε γραπτά του, τόσο την αρχική επιρροή του από τον Τάρνερ ή και τη μετέπειτα από τον Ματίς:

Το 1920 είδα μίαν αναπαραγωγή του Τάρνερ. Για μένα αυτό ήταν η φυσική ζωγραφική που νόμιζα ότι μπορώ να κάνω εύκολα. Την ίδια χρονιά, πηγαίνοντας με την οικογένειά μου στο Δαφνί για να λειτουργήσουμε την εκκλησία, δέχτηκα κυριολεκτικά μια πληγή· βλέποντας τα ψηφιδωτά κατάλαβα πως υπάρχει κι άλλος κόσμος της ζωγραφικής. Μία ζωγραφική παραπάνω από φυσική που όσο κι αν σχετίζονταν με αυτό που ονόμαζα φυσική ζωγραφική ήταν εντούτοις διαφορετική. Αυτή η εμπειρία με βασάνισε σε όλη μου την ζωή. Έκανα ένα αντίγραφο με νερομπογιά, σε μικρές διαστάσεις, που έμεινε ημιτελές και το αποτελείωσα το 1931 όταν ήμουν μαθητής του Κόντογλου. Πολύ πριν απ' εκείνη την εποχή είχα καταλάβει πως δεν υπήρχαν μόνο δύο ζωγραφικές αλλά δύο κόσμοι. Υπήρχαν δύο μουσικές, δύο τρόποι να ντύνονται οι άνθρωποι, δύο τρόποι να χορεύουν και να τραγουδούν, δύο τρόποι να φέρονται. Υπήρχε η Δύση και η Ανατολή.²⁵

Στον Κόντογλου η φόρμα, η χρωματική σύνθεση, η τονική χρωματική ακολουθία, το σχέδιο, η πηγή φωτισμού, είναι τα μέσα για να γίνει το μήνυμα αντιληπτό, διακριτό και αναγνώσιμο. Έτσι, η θρησκευτική του πεποίθηση μετατρέπεται σε τεχντροπία με ιδιαίτερα προσωπικά χαρακτηριστικά. Αυτά διακρίνονται και στα κοσμικά έργα της ώριμης φάσης του όπως οι τοιχογρα-

²⁵ ΤΣΑΡΟΥΧΗΣ 2000, 23-28.

φίες στην αίθουσα του προέδρου του Δημοτικού συμβουλίου του Δημαρχείου Αθηνών (1939).²⁶

Όμως στο Δημαρχείο Αθηνών έχουμε δημιουργική αφομοίωση της βυζαντινής και λαϊκής τέχνης έτσι όπως η τελευταία παραδόθηκε από το Θεόφιλο (Εικ. 14).

Κόντογλου και Πρέβεζα (παρεμβάσεις μέσα από τον τοπικό τύπο για τη Χορωδία της Κοιμήσεως Θεοτόκου)

Ο Φώτης Κόντογλου είχε σχέσεις με την Πρέβεζα όπως είχε σχέσεις και με όλες τις πόλεις της Ελλάδας. Όμως, η Πρέβεζα ήταν η πόλη του συγγραφέα και διανοούμενου Βασίλη Μουστάκη με τον οποίο υπήρξε φίλος και συνεκδότης του περιοδικού *Κιβωτός*. Παρακολουθούσε σε όλες τις περιπτώσεις τα εικαστικά και κοινωνικά δρώμενα και ήταν έτοιμος ανά πάσα στιγμή να παρέμβει σε περίπτωση που κατά τη γνώμη του, θίγονταν η Ορθοδοξία ή η παράδοση. Στις παρεμβάσεις του, ήταν σκληρός στην κριτική του, όχι όμως χωρίς επιχειρήματα. Έτσι, συνέβη και με την περίπτωση της Πρέβεζας.

Το επεισόδιο με το σύλλογο ιεροσαλτών και με τη χορωδία Κοιμήσεως Θεοτόκου έτσι όπως μας το παραδίδει ο Γ. Μουστάκης, φανερώνει από τη μία μεριά την προσήλωση του Κόντογλου στη βυζαντινή παράδοση και από την άλλη την εμμονή του στον αντιδυτικισμό.²⁷ Οι νοθεσίες του με αυστηρό τρόπο προς τη χορωδία Κοιμήσεως Θεοτόκου Πρέβεζας και η κατηγορηματικότητα με την οποία εκφράζει τα επιχειρήματά του φέρνουν στην επιφάνεια όχι μόνο τις θρησκευτικές του πεποιθήσεις, τον αντιδυτικισμό, αλλά και το ιδεολογικό πλαίσιο της «συνέχειας» του ελληνισμού από την αρχαιότητα, στο Βυζάντιο και έως τις μέρες του.

Εσείς όμως στην Πρέβεζα, τι τα θέλετε τα ιταλιάνικα τραγούδια στις εκκλησίες σας; για να γίνετε τάχα Ευρωπαίοι: Γιατί αυτή η έγνοια μας τρώγει. [Και πιο κάτω:] τι σχέση έχει με την ελληνική ψυχή αυτή η ψυχή και βλακώδης καντάτα που τραγουδάτε;²⁸

Όμως, η Πρέβεζα, αλλά και ολόκληρη η περιοχή, έχει μέσα στην παράδοσή της τα δάνεια και τα αντιδάνεια από τη Δύση, ιδιαιτέρως από την γειτονική Ιταλία και ειδικότερα από τη Βενετία, τόσο στην τέχνη όσο και σε όλους τους τομείς της κοινωνίας. Υπάρχουν δηλαδή επιρροές από τη Δύση, ήδη

²⁶ ΣΚΑΛΤΣΑ 1991, 1642-1666, εικ. 3, 4.

²⁷ ΜΟΥΣΤΑΚΗΣ 1990, 25-31.

²⁸ ΜΟΥΣΤΑΚΗΣ 1990, 26.

από το 15^ο αι. μέχρι και το χρονικό εκείνο σημείο που αναπτύχθηκε η επτανησιακή σχολή ζωγραφικής. Μεγάλη απόδειξη δυτικοτρόπης ζωγραφικής, είναι ο πολιούχος ναός του Αγίου Χαραλάμπους στο κέντρο της Πρέβεζας, κοσμημένος το 1884 με ζωγραφικούς πίνακες από το ζωγράφο εκ Λευκάδος Σπυρίδωνα Γαζή, κατά τα επτανησιακά πρότυπα.²⁹

Να λοιπόν η παράδοση της Πρέβεζας. Με την παραπάνω αναφορά δε θέλουμε να αποδείξουμε ότι η παράδοση της Πρέβεζας ήταν δυτική, απλά προσπαθούμε να ανιχνεύσουμε και δυτικά στοιχεία στην ανάπτυξη της κοινωνίας που δεν πρέπει ούτε να τα «ελληνικοποιήσουμε», ούτε να τα αποσιωπήσουμε αφού η κοινωνία τα έκανε αποδεκτά.³⁰

Δεν υπάρχει περίπτωση να μη γνώριζε ο Κόντογλου την παράδοση αυτή. Όμως, εκλεκτικά επιθυμούσε και αναδείκνυε μόνο την ορθόδοξη παράδοση ως γνήσια. Υπήρχε εναγώνια και συνεχής η πάλη του Κόντογλου για την ανάδειξη των «ιδιαίτερων» χαρακτηριστικών και την «υπεροχή» της ελληνικής φυλής και αυτό υπογραμμίζεται από την πρόταση-υπογραφή, που συνοδεύει το γράμμα του προς την εφημερίδα *Ο Αγών*: «Με αγάπη και πολύ πόνο. Ένας Ρωμός: Φ.Κ.».³¹ Αυτό βέβαια δεν έχει καμία σχέση με ολοκληρωτικές διαχωριστικές αντιλήψεις και σε καμία περίπτωση δεν επιθυμούμε να προσάψουμε τέτοιες απόψεις στον Κόντογλου. Άλλωστε, ολόκληρη η πνευματική γενιά του '30 έδωσε σημαντική πνευματική μάχη για την υπεράσπιση της δημοκρατίας, τη διάσωση της παράδοσης και την ανάδειξη της ελληνικότητας μέσα από τα έργα της³² (η ελληνικότητα στον Κόντογλου δηλώνεται για παράδειγμα στα πορτραίτα του Μ. Αλέξανδρου και του Φιλίππου από τις τοιχογραφίες του Δημαρχείου Αθηνών, τα οποία έχουν αρκετές ομοιότητες, το πρώτο με το Μέγα Αλέξανδρο από το αρχαίο ψηφιδωτό που αναπαριστά τη μάχη της Ισσού, το δεύτερο με το Φίλιππο που αναπαριστάται σε αρχαίο χρυσό περίαπτο).³³ Ο Κόντογλου επισημαίνει:

Με την παράδοση ο άνθρωπος δυναμώνει την συνείδησή του, νοιώθοντας κοντά του και μέσα του, τους προγόνους του, χαιρόμενος και λυπούμενος μαζί τους, βλέποντας σ' αυτούς τα ίδια αισθήματα, τις ίδιες

²⁹ ΣΥΝΕΣΙΟΣ 1995.

³⁰ ΜΟΥΣΤΑΚΗΣ 2002, 271-296.

³¹ ΜΟΥΣΤΑΚΗΣ 1990, 26.

³² ΒΑΚΑΛΟ 1983, 15, 41 κ.ε. Η συγγραφέας σημειώνει στη σελ. 32 για το Φ. Κόντογλου: «Προσκολλημένος (ο Κόντογλου) από βίωμα στην παράδοση, γνωρίζει και αρνείται όλη τη δυτική τέχνη. Στρέφεται στη βυζαντινή και στη ζωντανή συνέχειά της όπως διατυπώθηκε και απόμεινε στη λαϊκή έκφραση, γιατί θα πρέπει να πούμε ευθύς, ότι ο Κόντογλου παρ' όλο που στάθηκε δάσκαλος για την επιστροφή της αγιογραφίας μας στα ορθόδοξα πρότυπά της, δεν άντλησε τα διδάγματά του ακριβώς από τις εποχές και από τα δείγματα λαμπρότητας της βυζαντινής τέχνης. Προσελκύεται περισσότερο από το μοναστικό-λαϊκό πνεύμα της».

³³ ΣΚΑΛΤΣΑ 1991, σημ. 35, εικ. 13-16.

*συνήθειες, τις ίδιες αδυναμίες, τους ίδιους στοχασμούς, που βρίσκει μέσα στον εαυτό του.*³⁴

Αξίζει λοιπόν να ορίσουμε το τι σημαίνει παράδοση, όσο και αν αυτό φαίνεται κατανοητό ή αυτονόητο: «Παράδοση είναι ένα σύνολο δυναμικών προδιαγραφών που μεταδίδονται. Είναι τα δυναμικά στοιχεία του παρελθόντος που όχι μόνο αποτελούν παρακαταθήκη για το παρόν, μα παίρνουν μια νέα μορφή δηλαδή μεταπλάθονται σε μία οργανική σύνθεση, σύμφωνα με τις δεδομένες κάθε φορά συνθήκες.»³⁵ Επομένως, μέσα στην παραδομένη τέχνη βρίσκονται όλα τα στοιχεία και τα βυζαντινά και τα μεταβυζαντινά και τα δυτικά. Η παράδοση δεν είναι μονομερής και δεν μπορεί να οριστεί μόνο υποκειμενικά. Η κάθαρση από τα δυτικά στοιχεία που επιχείρησε και κατόρθωσε ο Κόντογλου στην τέχνη του δεν ήταν μόνο προσωπική επιλογή, αλλά συνειδητή κατάληξη οδηγούμενη από την ορθόδοξη πίστη του. Και αυτό έχει σχέση με το σχήμα Ανατολή-Δύση.

Ανάμεσα σε Ανατολή και Δύση

Η Ορθόδοξη θρησκεία είχε και έχει από παλιά ανοιχτούς λογαριασμούς με ό,τι προέρχεται από τη Δύση. Αυτό δεν είναι απλά σχήμα λόγου, αλλά μορφώθηκε σε πράξεις και πολύ περισσότερο σε κινήματα. Μπορούμε να τα απαριθμήσουμε. Το κίνημα των Ησυχαστών με «αντιπάλους» το μοναχό Γρηγόριο Παλαμά και το Βαρλαάμ Καλαβρό³⁶ που προέρχονταν από την Ιταλία· το κίνημα των Κολυβάδων με τη διαμάχη του Αθανασίου του Πάριου με τους διαφωτιστές και ιδιαιτέρως με τον Αδαμάντιο Κοραή.³⁷ Αυτή την παράδοση με πίστη και συνέπεια ακολούθησε και ο Κόντογλου που θεώρησε ότι ήταν κατάλληλες ακόμα μία φορά οι συνθήκες να αποκαθαρθεί η τέχνη από οτιδήποτε δυτικό, το οποίο είχε αρχίσει να κυριαρχεί, πολλές φορές καταστροφικά, αυτό είναι αλήθεια, σε οτιδήποτε «ελληνικό». Πάνω σε αυτό το δόγμα διαμόρφωσε απόψεις και εικαστικό λόγο ολοκληρώνοντας το ζωγραφικό και συγγραφικό του έργο.

Στο πρόσφατο παρελθόν, η επίσημη εκκλησία μας με πρόσχημα την αναγραφή του θρησκευματος στις ταυτότητες αναφέρεται στους «ευρωπαϊστές», στην «κακή Δύση», στους «άθεους διανοούμενους» που επιβάλλονται και επιβουλεύονται την κοινωνία, για «παράδοση που επιχειρείται να σβηστεί», κλπ.

³⁴ ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ 1979, 66.

³⁵ ΣΟΥΚΑΚΟΥ et al. 1990, 7.

³⁶ OSTROGORSKY 1989, 207 κ.ε.

³⁷ ΖΗΣΗΣ 1998, 387-400· ΚΡΙΚΩΝΗ 1998.

Βέβαια, είναι εντελώς άδικο για τον Κόντογλου να τον ταυτίσουμε με αυτές τις απόψεις που φτάνουν στα όρια μιας ιστορίας που επαναλαμβάνεται και εκλαμβάνεται πλέον ως φάρσα. Το αναφέρουμε όμως για να ανιχνεύσουμε το γενεσιουργό στοιχείο αυτής της αντιδυτικής συμπεριφοράς. Με περισσότερες λεπτομέρειες:

Το κίνημα των Ησυχαστών έφερε στο προσκήνιο τη διαμάχη –φιλοσοφική και θεολογική– μεταξύ της δυτικής ορθολογιστικής σκέψης, βασισμένη στην αριστοτελική λογική που εκφράζονταν από το Βαρλαάμ, και της ανατολικής μυστικιστικής όπως παραδόθηκε από τις αρχαίες θρησκείες και αφομοίωσε η ορθόδοξη πίστη. Δεν είναι τυχαίο ότι ο τρόπος συγκέντρωσης των οπαδών του Ησυχασμού με σκοπό την ενόραση του θείου φωτός, είναι τρόπος που ακολουθούν και οι Ινδοί με στόχο το Νιρβάνα. Στην εικονογραφία το κίνημα του Ησυχασμού καθρεφτίστηκε στη σκηνή της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος με τη συγκεκριμένη ζωγραφική γεωμετρική απόδοση των ακτινών του φωτός στη δόξα που περιβάλλει το Χριστό.³⁸ Στη διαπάλη Δύσης και Ανατολής κέρδισε η ανατολική παράδοση, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι τα δυτικά στοιχεία αποκλείστηκαν διά παντός. Αντίθετα, παρείσφρυσαν στην τέχνη και στη κοινωνία μετέπειτα, την περίοδο εκείνη που έπαψαν οι φανατισμοί και ήταν πλέον ώριμο για κάτι τέτοιο. Εννοούμε τη μεταβυζαντινή περίοδο (15^{ος}-16^{ος} αι.), τότε που οι τέχνες παρουσίασαν μία εκ νέου ανάπτυξη, ιδιαίτερος η ζωγραφική, που ουσιαστικά της έδωσαν ώθηση τα δυτικά στοιχεία.³⁹

Ο Αθανάσιος ο Πάριος και το κίνημα των Κολυβάδων πολέμησε έντονα το κίνημα του διαφωτισμού και τους εκπροσώπους του. Ο διαφωτισμός και η Γιββώνεια αντίληψη ότι η περίοδος του Βυζαντίου ήταν περίοδος παρακμής βρήκε αντίπαλο τον Άγιο Αθανάσιο τον Πάριο. Ο ίδιος ο Αθανάσιος ο Πάριος είχε ιδιαίτερο σεβασμό στον Άγιο Γρηγόριο Παλαμά ως ησυχαστικό πρότυπο. Αποδεικνύει δε τη φιλοσοφική συνέχεια από τους ησυχαστές στους κολυβάδες. Οι κολυβάδες σώζοντας τη νηπτική-ησυχαστική παράδοση προκάλεσαν τη «φιλοκαλική αναγέννηση, ως γνήσια συνέχεια και ανανέωση της ζωντανής πατερικής παραδόσεως και ταυτόχρονα έδωσαν την απάντηση της εκκλησίας στα αιτήματα των καιρών».⁴⁰ Είναι βέβαιο ότι η διαμάχη μεταξύ κλήρου (ιδιαίτερος του μοναχισμού, χωρίς να σημαίνει ότι υπήρχε ενιαία αντίληψη) και διαφωτιστών με εκπρόσωπο τον Αδαμάντιο Κοραή επέφερε απολυτότητες και από τις δύο πλευρές, με αποτέλεσμα την κοινωνική υποβάθμιση και την καθυστέρηση ίσως της κατανόησης του αιτήματος του μεγάλου ξεσηκωμού των Ελλήνων. Ο Κοραής επισημαίνει:

³⁸ ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ 1953, 57, πίν. 18, 19.2.

³⁹ CHATZIDAKIS 1953.

⁴⁰ ΡΑΝΤΟΒΙΤΣ 1984, 17· πρβλ. ΜΕΤΑΛΛΗΝΟΣ 1995, 331.

Ὁ ταλαίπωρος λαός ἐκεντεῖτο καὶ ἐβυζάνετο ἀκόμη ἀπὸ βδέλλας ἄλλας, πλῆθος ἄπειρον μοναχόν, [...] οἱ ὅποιοι ἀφήνοντες τὰς ἐρήμους καὶ τὰ μοναστήρια, ἐχύνοντο εἰς τὰς πόλεις, ὡς ἀκρίδες, εἰς ὅλας τῶν πολιτῶν τὰς κοσμικὰς ὑποθέσεις, μὲ τούς κληρικούς, ἐπροξενοῦσαν ταραχὰς καὶ θορόβους.⁴¹

Ο διαφωτισμός αφύπνησε τους Έλληνες, αλλά και την εκκλησία που κλήθηκε να πάρει θέση, κατηγορώντας ακόμη μία φορά τη Δύση και ό,τι προέρχονταν από αυτή κυρίως «... το ἔσχατον και ακρότατο των κακῶν ...», την αθεία, που ήταν κύριο γνώρισμα κατά τον Αθανάσιο τον Πάριο του Διαφωτισμού και της Δύσης. Ο Αθανάσιος ο Πάριος χρησιμοποιώντας την αρχαιογνωστική και πατερική απολογητική, στηριζόμενος σε Πατέρες όπως ο Γρηγόριος ο Θεολόγος, επανασημειώνει:

Οὐ γάρ τοῦτο μόνον δεινόν [τά ἐπαίσχυντα ἔργα τῶν ἀρχαίων φιλοσόφων] ... ἀλλά καὶ τοὺς θεοὺς στήσασθαι σννηγόρους τοῖς πάθεσιν, ἵνα μὴ μόνον ἀνεύθυνον το ἀμαρτάνειν, ἀλλά καὶ θεῖον νομίζηται.⁴²

Η ζωγραφική απόδοση του Αθανασίου του Πάριου από τον Κόντογλου είναι πολύ σημαντική αφού είναι σίγουρο ότι τον θεωρούσε σημαντικό υποστηρικτή της παράδοσης της ορθοδοξίας. Τελειώνοντας τη σύντομη αναφορά στο έργο του επισημαίνοντας κάτι που ένας ιδεολογικός αντίπαλος του Φώτη Κόντογλου αρκετά πριν είχε γράψει: «Η ελευθερία», έγραφε ο Μάρξ, «δε περιλαμβάνει μόνο το τι ζω, αλλά και πώς το ζω, όχι μόνο ότι κάνω μια πράξη ελευθερίας, αλλά και ότι την κάνω ελεύθερα».⁴³ Σύμφωνα, λοιπόν, με αυτή τη μαρξική ρήση ο Κόντογλου ήταν πραγματικά ένας ελεύθερος άνθρωπος.

Ο ναός της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος. Ιστορία της δημιουργίας των εικόνων

Ο ναός βρίσκεται στο συνοικισμό Παντοκράτορα της Πρέβεζας. Ο ναός στον τύπο είναι μονόχωρος που έχει προστεθεί σε χαμηλότερο ύψος νάρθηκας (Πίν. II-IV). Εσωτερικά δεν φέρει κάποιο τοιχογραφικό σύνολο. Το τέμπλο είναι εξ ολοκλήρου από μάρμαρο, ένα διαφορετικό υλικό από εκείνο που παραδοσιακά χρησιμοποιούνταν από τους τεχνίτες της Ηπείρου⁴⁴ (Πίν. I).

⁴¹ ΚΟΡΑΗΣ 1831, 139, στο ΚΡΙΚΩΝΗ 1998, 473.

⁴² Λόγος εις τα Άγια Φώτα, PG 36341C.

⁴³ MARX & ENGELS 1969, 20.

⁴⁴ ΤΣΑΠΑΡΛΗΣ 1980. – Πρέπει να σημειώσουμε ιδιαίτερα το σωζόμενο ξυλόγλυπτο τέμπλο

Περιγραφή των εικόνων

Το τέμπλο ή αλλιώς το εικονοστάσιο έχει σύμφωνα με την ορθόδοξη πίστη αυστηρή διάταξη τόσο ως προς την αρχιτεκτονική του όσο και ως προς την διάταξη των εικόνων που φέρει. Δεξιά της Ωραίας Πύλης βρίσκεται η εικόνα της Παναγίας βρεφοκρατούσας, εδώ στον τύπο της οδηγήτριας, ενώ στα αριστερά της η εικόνα του Χριστού, εδώ στον τύπο του Παντοκράτορα με επιπλέον επιγραφή «ο Ζωοδότης»). Αμέσως μετά την εικόνα της Παναγίας στο ένα άκρο βρίσκεται η εικόνα που αναπαριστά τη σκηνή της Μεταμόρφωσης, ενώ στο άλλο άκρο του τέμπλου βρίσκεται η εικόνα του Αγίου Ιωάννη.

Οι εικόνες φιλοτεγήθηκαν από τον Κόντογλου με δαπάνη του Δήμου Πρέβεζας το 1954 κατά τη διάρκεια της θητείας του Ιωάννη Μουστάκη ως δήμαρχος (1951-1959).⁴⁵ Το αμέσως επόμενο έτος, το 1955, ο Κόντογλου κοσμεί το τέμπλο του Ι.Ν. Αγ. Χαράλάμπους στο Πολύγωνο. Εκεί φιλοτεχνεί το τέμπλο, το οποίο είναι χριστό, και δημιουργεί τοιχογραφίες.⁴⁶

Ο Χριστός Ζωοδότης (Πίν. V)

Ο Χριστός απεικονίζεται κατ' ενόπιον έως λίγο πιο κάτω από τη μέση. Φορά πορφυρό χιτώνα με χρυσό *clavus* και ιμάτιο λαδοπράσινο, που πέφτει από το δεξί ώμο και καλύπτει ολόκληρη τη δεξιά πλευρά του σώματος. Με το δεξί χέρι ευλογεί ενώ με το αριστερό κρατά κλειστό χρυσοποίκιλτο ευαγγέλιο (Πίν. VI). Το βάθος είναι χρυσό, ενώ μία διπλή γραμμή διαγράφει την περιφέρεια του ένσταυρου φωτοστέφανου που είναι επίσης χρυσό και με αυτό τον τρόπο ξεχωρίζει από το χρυσό βάθος. Στις κεραίες του σταυρού γράφεται η επιγραφή Ο ΩΝ (Πίν. VII). Στο χρυσό βάθος δεξιά κι αριστερά από το φωτοστέφανο διακρίνονται δύο επιγραφές, η συντομογραφημένη IC XC και πιο κάτω το προσωνόμιο ο ζωο-δότης. Πάνω από το δεξί ώμο της μορφής του Χριστού και πάλι στο χρυσό βάθος η επιγραφή ΔΩΡΕΑ ΔΗΜΟΥ ΠΡΕΒΕΖΑΣ ΕΠΙ ΔΗΜΑΡΧΙΑΣ ΙΩΑΝΝΟΥ Ή ΜΟΥΣΤΑΚΗ 1954. Πάνω από τον αριστερό ώμο του Χριστού, η υπογραφή του καλλιτέχνη: ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΦΩΤΙΟΥ ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ ΚΥΔΩΝΙΕΩΣ (Πίν. VIII). Ο Χριστός εδώ ζωγραφίζεται στον τύπο του Παντοκράτορα ως ζωοδότης.

Ο τύπος του Παντοκράτορα ζωγραφίζεται από τους πρώιμους χριστιανικούς χρόνους και κατόπιν μετά την αναστήλωση των εικόνων τοποθετείται ως κυρίαρχο θέμα στον τρούλο. Η απεικόνιση της μορφής του Χριστού επι-

του Αγ. Χαράλάμπους της Πρέβεζας. Στην Κεφαλλονιά, Ζάκυνθο αλλά και στα μαστροχώρια της Ηπείρου υπήρχε έντονη παράδοση της ξυλογλυπτικής τέχνης. Βλ. επίσης: ΜΥΛΩΝΑ 1988, 43-45, όπου σημειώνεται: «η ύπαρξη ισχυρής συντεχνίας, της „μαϊστράντζας“, δηλαδή των μαραγκών, από τα χρόνια της Ενετικής κυριαρχίας ...».

⁴⁵ ΖΙΑΣ 1991, 132, εικ. 403-405· ΜΟΥΣΤΑΚΗΣ 2002, 374.

⁴⁶ ΖΙΑΣ 1991, 132, εικ. 403-405.

τρέπει τη σύλληψη του Θεού από τον πιστό. Παράλληλα υποδεικνύει την ανθρώπινη υπόστασή του.⁴⁷ Η απεικόνιση του Χριστού διαδραματίζει σπουδαίο ρόλο στην εικονομαχία, αφού η απεικόνιση του Ακτίστου λόγου ήταν λόγος της μεγάλης θρησκευτικής διαμάχης. Εικονογραφήσεις που έχουν σχέση με τη διαμάχη αυτή απεικονίζονται στο Ψαλτήρι Χλουντόφ⁴⁸ (αλλά και σε άλλα ψαλτήρια) στις οποίες αναπαριστώνται εικονομάχοι να καλύπτουν με άσβεστο την εικόνα του Χριστού.

Ο Χριστός στον Κόντογλου απεικονίζεται πιο ραδινός σε σχέση με το Χριστό Παντοκράτορα στην εγκουστική εικόνα του 6^{ου} αι. στο Σινά⁴⁹ (Εικ. 15). Ο Χριστός από το Σινά έχει και αυτός κλειστό ευαγγέλιο, αλλά είναι διαφορετικός ο τρόπος με τον οποίο κρατά το ευαγγέλιο. Ομοίως διαφορετικός είναι και ο τρόπος απόδοσης του βάθους. Περισσότερο το βάθος ομοιάζει με εκείνο στο ψηφιδωτό του Οσίου Λουκά,⁵⁰ όπου απεικονίζεται ο Χριστός παντοκράτορας. Περισσότερο το βάθος ομοιάζει με εκείνο στα ψηφιδωτά του Οσίου Λουκά, όπου απεικονίζεται ο Χριστός στο καθολικό, στο νάρθηκα, στο τύμπανο πάνω από την κυρία είσοδο προς το ναό, αλλά τα ενδύματα αποδίδονται με τελειώς διαφορετικά χρώματα. Το πρόσωπο του Χριστού αποδίδεται πιο πλατύ με χρωματικούς τόνους από υπόλευκο έως ρόδινο. Το ευαγγέλιο είναι ανοιχτό και το κρατεί με το χέρι το οποίο είναι σκεπασμένο από το μάτιο.

Σε ψηφιδωτή εικόνα του 12^{ου} αι.⁵¹ ο Χριστός απεικονίζεται σε χρυσό βάθος και κρατά με τον ίδιο τρόπο με το Χριστό στη φορητή του Σινά το κλειστό ευαγγέλιο. Η μορφή του Χριστού παραπέμπει σε εικόνες της υστεροβυζαντινής και μεταβυζαντινής περιόδου. Η εικόνα του Χριστού Παντοκράτορα από τη Μονή Χελανδαρίου (Εικ. 16), χρονολογημένη το 14^ο αι., απεικονίζει με τον τρόπο που προαναφέραμε και στις άλλες δύο περιπτώσεις το κράτημα του ευαγγελίου, ενώ ο καλλιτέχνης αποδίδει το πρόσωπο του Χριστού με ανοιχτά χρώματα, και διακρίνονται οι λευκές πινελιές, γύρω από τα μάτια. Σε όλες τις πιο πάνω περιπτώσεις δεν διακρίνουμε την επιγραφή Ο ΩΝ.

Αντίθετα, στο ένστυρο φωτοστέφανο του Παντοκράτορα του Κόντογλου διακρίνεται η επιγραφή Ο ΩΝ, όπως και στο Χριστό Παντοκράτορα του Θεοφάνη από τη Μονή Σταυρονικήτα.⁵² Τα χρώματα όμως στην περίπτωση του Θεοφάνη είναι περισσότερο ανοιχτών τόνων. Άλλωστε, οι δυνατοί τόνοι χρωμάτων και η πολυχρωμία είναι χαρακτηριστικό της μεταβυζαντινής τέ-

⁴⁷ TIMKENS-MATTHEWS 1980· ΓΚΙΟΛΕΣ 1990, 55-85.

⁴⁸ ΓΑΛΑΒΑΡΗΣ 1995, 216, εικ. 15· DELVOYE 1988, 86, όπου υπάρχει ακόμη ένα Foglio του χειρογράφου όπου απεικονίζεται σε σκηνή ο Χριστός σε μέταλλιο.

⁴⁹ ΓΑΛΑΒΑΡΗΣ 1990, 92, εικ. 1-2· WEITZMANN 1976, 13, Pl. I-II, XXXIX-XLI· ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ 1995, 191, εικ. 1-2.

⁵⁰ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ 1996, εικ. 28, 34, 35.

⁵¹ ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ 1995, εικ. 26, πρβλ. εικ. 27 «Χριστός Παντοκράτωρ», τρίτο τέταρτο 12^{ου} αι.

⁵² ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1986, εικ. 25.

χνης. Ο Χριστός εδώ κρατά το Ευαγγέλιο με ολόκληρη την παλάμη του.

Ο Χριστός από φορητή εικόνα της Μονής Μεταμόρφωσης Μετεώρων (Εικ. 17) προσομοιάζει περισσότερο με το Χριστό του Κόντογλου τόσο στην απόδοση του σώματος όσο και στην απόδοση της μορφής του Χριστού.

Στις τοιχογραφίες του τέμπλου στο ναό του Αγ. Χαραλάμπους στο Πολύγωνο (Εικ. 18) ο Κόντογλου ζωγραφίζει εντελώς διαφορετικά το Χριστό. Όπως και στον Παντοκράτορα φέρει το προσωνύμιο «ο ζωοδότης» και είναι το μοναδικό κοινό χαρακτηριστικό. Είναι λιγότερο επιβλητικός συμμετρικά τοποθετημένος στο χώρο της εικόνας, αφήνοντας το βάθος να φαίνεται και πίσω από το σώμα του, αντίθετα με εκείνο του Παντοκράτορα όπου το σώμα Του καλύπτει επιβλητικά τα 2/3 της εικόνας. Το πράσινο-μαύρο, διζωνικό αντλείται από μεταβυζαντινά πρότυπα, ομοίως και η ποικιλία των χρωμάτων. Στο ναό του Παντοκράτορα κυριαρχεί το χρυσό βάθος καθώς και η «μονοχρωμία». Μοιάζει στην αυστηρότητα στο Χριστό του τέμπλου της Αγ. Αικατερίνης στον Ερυθρό Σταυρό (Εικ. 19). Το προσωνύμιο «ζωοδότης» χρησιμοποιεί ο Κόντογλου και στη φορητή εικόνα στο παρεκκλήσιο της Εθνικής Εστίας «Βασιλεύς Παύλος στον Πύργο της Βασιλίσσης, Αττικής», ζωγραφισμένος ένα χρόνο πριν από το Χριστό στην Πρέβεζα, το 1953 (Εικ. 20).

Ο Χριστός του Κόντογλου είναι πιο επιβλητικός αφού το σώμα του δεν αφήνει περιθώρια δεξιά κι αριστερά της εικόνας, καταλαμβάνοντας τα 2/3 της εικόνας, με αποτέλεσμα να επικεντρώνεται το βλέμμα του θεατή περισσότερο στο αυστηρό πρόσωπο του Χριστού. Με τον ίδιο τρόπο είναι αποδοσμένο και το σώμα του Χριστού στην εικόνα από το Σινά. Τα δάχτυλα του χεριού ζωγραφίζονται λεπτά.

Εντελώς διαφορετικά αποδίδεται η μορφή του Χριστού σε έργο του Αντονέλλο ντα Μεσίνα (1430-1479) με τίτλο «Ο Σωτήρας του κόσμου» (Εικ. 21). Ο Χριστός μετωπικός, ανθρώπινος και ευάλωτος. Κυριαρχούν τα έντονα χρώματα στα ενδύματα σε αντίθεση με τη φωτεινότητα του προσώπου, με την οποία προσπαθεί να αποδώσει την υπερβατικότητα. Η φωτεινότητα ενισχύεται από το σκοτεινό κάμπο. Η μορφή είναι χωρίς φωτοστέφανο, ενώ η χειρονομία της ευλογίας εντάσσεται μέσα στα μορφολογικά πλαίσια που επιβάλλονται από την αναγέννηση.

Η Παναγία Οδηγήτρια (Πίν. ΙΧ)

Η Θεοτόκος βρεφοκρατούσα στον τύπο της Οδηγήτριας⁵³ ζωγραφίζεται στο χρυσό βάθος, φορά μαφόριο και λαδοπράσινο ιμάτιο με χρυσή παρυφή. Το χρυσό φωτοστέφανο και εδώ ξεχωρίζει με διπλή ερυθρή γραμμή από το χρυσό βάθος. Πάνω από τη μορφή της Παναγίας, δεξιά κι αριστερά υπάρχει η

⁵³ ΚΑΛΟΚΥΡΗ 1972, 60-66· ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ 2002.

επιγραφή, συντομογραφημένη, ΜΗΤΗΡ ΘΕΟΥ, ενώ ακολουθεί στα δεξιά όπως βλέπει ο θεατής το προσωνόμιο Η ΟΔΗΓΗΤΡΙΑ.

Ο Χριστός απεικονίζεται ως «παιδί τριετές, πλην με έκφρασιν ωρίμου ανδρός», σύμφωνα με τα λόγια του Αποστόλου Παύλου *εις άνδρα τέλειον, εις μέτρον ηλικίας του πληρώματος του Χριστού*.⁵⁴ Φορεί ανοιχτό πράσινο χιτώνα και πάνω από αυτό «χρυσοκονδυλισμένον» ιμάτιο. Με το δεξί χέρι ευλογεί, ενώ με το αριστερό κρατά στις άκρες των δαχτύλων του κλειστό ειλητάριο. Ο Χριστός φέρει ένσταυρο χρυσό φωτοστέφανο με την επιγραφή στις κεραιές του σταυρού Ο ΩΝ. Πάνω από τη μορφή του Χριστού διακρίνεται συντομογραφημένα η επιγραφή ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΙΣΤΟΣ. Πάνω από το δεξί ώμο της Παναγίας στο χρυσό βάθος διακρίνεται η υπογραφή του καλλιτέχνη ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΦΩΤΕΙΟΥ ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ 1954. Στη βάση της εικόνας χρυσή λωρίδα με επιγραφή: ΔΩΡΕΑ ΔΗΜΟΥ ΠΡΕΒΕΖΑΣ ΕΠΙ ΔΗΜΑΡΧΙΑΣ ΙΩΑΝΝΟΥ ΎΜΟΥΣΤΑΚΗ 1954 (Πίν. Χ).

Στην πρώτη εγκυβαντική εικόνα της Παναγίας από τη Μονή Σινά (Εικ. 22) η Παναγία απεικονίζεται κατά μέτωπο καθιστή έχοντας στα πόδια της το μικρό Χριστό, που απεικονίζεται κατ' ενώπιον. Δεν είναι η συνηθισμένη μορφή της Παναγίας, αυτή που επικρατεί αργότερα. Εδώ, στην εικόνα του Σινά, οι ρίζες βρίσκονται στα πορτρέτα των Φαγιούμ και στην κηρόχυτο τεχνική.

Αντίθετα, η Παναγία στο εντοίχιο από τον Όσιο Λουκά,⁵⁵ έχοντας τη μορφή που είναι η συνηθισμένη, ψηφοθετείται με μία μικρή κλίση του κεφαλιού προς τα κάτω και το βλέμμα υψωμένο. Ο Χριστός στα χέρια της Παναγίας, συστρέφει τον κορμό του και σηκώνει το κεφάλι, μαζί με το βλέμμα του προς την Παναγία. Στο αριστερό του χέρι κρατά κλειστό ειλητάριο, ενώ με το δεξί που το λυγίζει προς το στήθος, κάνει τη χειρονομία της ευλογίας. Ο Κόντογλου αποδίδει την Παναγία κατά μέτωπο όπως και το Χριστό.

Η ένθρονη Παναγία από το Πρωτάτο,⁵⁶ έργο του Εμμ. Πανσέληνου (1290), είναι κατ' ενώπιον ζωγραφισμένη, όπως και ο μικρός Χριστός. Η Παναγία δεν κλίνει προς τα μπρος το κεφάλι της, όπως στον Όσιο Λουκά. Ο Χριστός με υψωμένο το δεξί χέρι ευλογεί και με το αριστερό κρατεί ειλητάριο. Στον Κόντογλου ο Χριστός αποδίδεται ως ώριμος άνδρας με το χέρι προτεινόμενο ευλογώντας προς τα αριστερά του θεατή, αντίθετα με τα προηγούμενα παραδείγματα. Αυτή η κλασική στάση του Χριστού στον Κόντογλου μοιάζει περισσότερο με εκείνη από την εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας (από αμφιπρόσωπη εικόνα) από την Αχρίδα (13^{ος} αι.), Παναγία Περιβλεπτος (Εικ. 23) ή

⁵⁴ *Προς Εφεσίους* 4.13.

⁵⁵ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ 1996, εικ. 10: καθολικό, κόγχη ιερού, Παναγία ένθρονη, Βρεφοκρατούσα: εικ. 31: καθολικό, ναός Α, τύμπανο Β. κεραιάς, Παναγία Οδηγήτρια αριστεροκρατούσα: εικ. 32: καθολικό, ναός Α, τύμπανο Ν. κεραιάς, Παναγία Οδηγήτρια δεξιοκρατούσα.

⁵⁶ ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ 2003, εικ. 91, 93.

με εκείνη από τη φορητή εικόνα της Μονής Μεταμόρφωσης Μετεώρων. Αν και υπάρχει εντελώς διαφορετική αισθητική, στην απόδοση των μορφών, η αίσθηση, ή μάλλον τα συναισθήματα, της αυστηρότητας της μητρότητας και της υπερβατικότητας είναι τα ίδια και στις δύο περιπτώσεις. Ο Χριστός, και ιδιαίτερα η κόμη του, ζωγραφίζεται έτσι στις φορητές εικόνες της μεταβυζαντινής περιόδου όπως ο Χριστός από την εικόνα της Οδηγήτριας του μουσείου Αντιβουνιώτισσας ή του Εμμ. Λαμπάρδου του ναού Αντιβουνιώτισσας.⁵⁷

Στον Κόντογλου η Παναγία (Πίν. XI) στα χαρακτηριστικά μοιάζει με το Χριστό, έχοντας και οι δύο ωοειδές πρόσωπο ενώ οι μορφές είναι αποδοσμένες με ραδινό τρόπο που επιτείνει το σχήμα της εικόνας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα Παναγίας Οδηγήτριας που μπορούμε να θεωρήσουμε παράλληλη είναι μία εικόνα από το Μουσείο Μπενάκη του 17^{ου} αι.⁵⁸ Η Παναγία από το ναό του Αγ. Χαραλάμπους⁵⁹ (Εικ. 24) μοιάζει επίσης τεχνοτροπικά με το μικρό Χριστό. Τα πρόσωπα όμως και στις δύο περιπτώσεις (Πρέβεζα και ναός Αγ. Χαραλάμπους στην Αθήνα) έχουν μεταβυζαντινά πρότυπα και πρόσωπο που αποπνέει ηρεμία.

Εντελώς διαφορετική είναι η δυτική απεικόνιση της βρεφοκρατούσας Παναγίας του Φρά Φίλιππο Λίπι (1406-1469), η οποία βρίσκεται στο Μουσείο Μπαρμπερίνι στη Ρώμη και μια Θεοτόκος του Τζιοβάνι Μπελλίνι⁶⁰ («Η Θεοτόκος», Πινακοθήκη Borgese), ενός ζωγράφου που επηρέασε τους μεταβυζαντινούς καλλιτέχνες. Το ίδιο και μία από τις πολλές μαντόνες του Ραφαέλλο («Η Παναγία του Μεγάλου Δούκα», παλάτσο Πίτι, Φλωρεντία) παρουσιάζει μία εντελώς διαφορετική αισθητική (Εικ. 25). Οι τεχνικές ευρηματικότητες, η προοπτική και η απεικόνιση σύγχρονων τοπίων, η ρεαλιστικότητα με την οποία αποδίδονται τα πρόσωπα, η εκκοσμίκευση (η Θεοτόκος παρουσιάζεται ως πλούσια κυρία των τιμών, ενδεδυμένη με ενδύματα σύγχρονα του ζωγράφου) και ο υποβιβασμός στα ανθρώπινα μέτρα αυτής της τρυφερής σκηνής ως στοιχεία της τέχνης αυτής της περιόδου, δημιουργούν αισθητικές αποστάσεις από την προκάτοχο της βυζαντινή τέχνη, αλλά και από τη σύγχρονή της μεταβυζαντινή.

⁵⁷ ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ 1990, εικ. 168.

⁵⁸ ΑΛΜΠΑΝΗ & ΒΙΤΑΛΙΩΤΗΣ 1999, εικ.15.

⁵⁹ ΖΙΑΣ 1991, εικ. 403· ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ 1960, τ. Β', βλ. τις εικόνες «Χριστού Παντοκράτορα» (1953) στο παρεκκλήσιο της Εθνικής Εστίας «Βασιλεύς Παύλος» στον πύργο της Βασιλίσσης Αττικής (πίν. 133)· «Χριστός Ελεήμων» (1965)· «Χριστός» (1957) στο ναό του Αγίου Σπυρίδωνος, Νοσοκομείου Στελεχών Ναυτικού, Αθήνα (πίν. 136)· «Χριστός» (1956) στο εικονοστάσι του ιερού ναού του Αγ. Ευθυμίου του Νέου, Πειραιάς (πίν. 137), «Χριστός» (1958) στον ναό του Ευαγγελισμού του χωριού Κερασίτσας Τριπόλεως (πίν. 138).

⁶⁰ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ 1977, τ. Β', 349-353, εικ. XVII, 371: «Ανθρωπος της αδιάκοπης περισυλλογής, δε χόρταινε ποτέ να ανατρέχει στο παλιό, να καταλαβαίνει το καινούριο ...».

Η εικόνα της Παναγίας από τον Παντοκράτορα ομοιάζει ως προς τη βυζαντινή ατμόσφαιρα και την αισθητική που αποπνέει με εκείνη από το τέμπλο του παρεκκλησίου του Ερυθρού Σταυρού (Εικ. 26).

Ο Φώτης Κόντογλου, βαθύς γνώστης των καλλιτεχνικών ρευμάτων που δημιούργησαν θρησκευτικού περιεχομένου έργα, ανακαλεί στην αισθητική του, αλλά και στην εικονογραφία του, μόνο εκείνα που κατά τον Γρηγόριο Νύσσης *ταυτόν τῷ πρωτωτύπῳ ἔστι, κἄν ἕτερον ἦ*, δηλαδή ότι το βασικό συνδετικό της εικόνας, δεν είναι η ομοιότητα στη μορφή άλλα η ένωση της ουσίας, που μόνο η βυζαντινή και λιγότερο η μεταβυζαντινή τέχνη εξασφαλίζει.

Η σκηνή της Μεταμόρφωσης (Πίν. XII)

Αριστερά της εικόνας της Παναγίας, όπως βλέπει ο θεατής, είναι τοποθετημένη η εικόνα της Μεταμόρφωσης στην οποία είναι αφιερωμένος και ο ναός. Σύμφωνα με τον Κόντογλου «...η μεταμόρφωση είναι η πλέον ζωγραφική υπόθεση της αγιογραφίας και συνάμα συμβολίζει την πνευματικήν μεταμόρφωσιν των πιστών διά της προσκυνήσεως των αγίων εικόνων».⁶¹

Το όρος Θαβώρ απεικονίζεται τρίκορφο όπως σε όλες τις περιπτώσεις της απεικόνισης της ίδιας σκηνής. Στη μεσαία κορυφή στέκεται όρθιος ο Χριστός ντυμένος με λευκό ιμάτιο και *clavus* στο δεξί ώμο. Το δεξί του χέρι είναι λυγισμένο στο στήθος και ευλογεί ενώ με τα δάχτυλα του αριστερού χεριού του συγκρατείται η παρυφή του ιματίου του. Το Χριστό τον περιβάλλει ελλειψοειδής δόξα από την οποία διακρίνονται συμμετρικά αποδοσμένες οι ακτίνες του θείου φωτός. Δεξιά του Χριστού απεικονίζεται ο προφήτης Ηλίας με μακριά κόμη μακρυγένης που φορά λαδοπράσινο χιτώνα και ιμάτιο. Φαίνεται να κλίνει το γόνο του δεξιού ποδιού του, σημάδι προσκύνησης στο Χριστό, ενώ στα αριστερά του ο προφήτης Μωυσής κρατά με τα δύο του χέρια τις ιερές πλάκες του νόμου. Φορεί και αυτός χιτώνα και ιμάτιο που καλύπτει όλο του το σώμα. Το κάτω μέρος της εικόνας διαταράσσει τη νηνεμία που προβάλλεται από τα τρία πρόσωπα του άνω μέρους και προσδίδει την πραγματικότητα του γεγονότος της μεταμόρφωσης του Σωτήρος. Στους πρόποδες του Θαβώρ ζωγραφίζονται οι μαθητές Πέτρος, Ιάκωβος και Ιωάννης (Πίν. XIII). Ο Πέτρος απεικονίζεται στην προσπάθειά του να καλύψει το πρόσωπό του με το αριστερό του χέρι. Στο κέντρο ο Ιωάννης ζωγραφίζεται «ανεστραμμένος ως να έχει εκσφενδονιστεί από την τρομερή δύναμη του φωτός».⁶² Ακριβώς δίπλα του ο Ιωάννης πραγματοποιώντας με το σώμα του μία βίαιη κίνηση προς τα μπρος προσπαθεί να προφυλαχθεί σαστισμένος από τη φωτεινότητα του θείου Φωτός. Κάτω από τον Απόστολο Πέτρο διακρίνουμε την επιγραφή ΔΩΡΕΑ ΔΗΜΟΥ ΠΡΕΒΕΖΑΣ ΕΠΙ ΔΗΜΑΡΧΙΑΣ

⁶¹ ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ 1960, τ. Α', 169.

⁶² ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ 1960, τ. Α', 169.

ΙΩΑΝΝΟΥ Ή ΜΟΥΣΤΑΚΗ 1954.

Η Μεταμόρφωση στο ψηφιδωτό από τη Μονή Σινά (Εικ. 27) αποτελεί μία από τις πρώτες απεικονίσεις της σκηνής αυτής. Αρκετά λιτά αποδοσμένη η σκηνή με εντελώς αφηγηματικό τρόπο, καταργώντας κάθε μορφή προοπτικής. Ο Χριστός στο κέντρο, σαν να ίπταται εντός της δόξας, κυριαρχεί στο ψηφιδωτό. Περιβάλλεται από ελλειψοειδή δόξα, με 8 ακτίνες που βγαίνουν πίσω από το σώμα του Χριστού. Σε ολόκληρο το ψηφιδωτό και εξαιτίας του χρυσού κάμπου είναι έντονη η αίσθηση της φωτεινότητας.

Στη Μεταμόρφωση του Κόντογλου ο Χριστός κυριαρχεί ισόρροπα στη σκηνή, ενώ η δόξα είναι στρογγυλή, αν και ο Κόντογλου δημιουργεί και Μεταμορφώσεις με δόξα ελλειψοειδή.

Στη Μεταμόρφωση από τη Νέα Μονή Χίου (11^{ος} αι.),⁶³ ο Χριστός, εντός κυκλικής δόξας σε χρυσό κάμπο αιωρείται, όπως στη σκηνή από το Σινά. Στο κάτω μέρος της παράστασης οι απόστολοι με συγκρατημένες κινήσεις δέχονται το Θείο Φως. Το όρος Θαβώρ δεν απεικονίζεται ολόκληρο, παρά μόνο μία ταινία με σχηματικά αναπαριστάμενη βλάστηση. Το όρος Θαβώρ απεικονίζεται τρίκορφο στη Μεταμόρφωση από το Δαφνί (11^{ος} αι.), αλλά με απαλές απολήξεις. Ο Χριστός στο κέντρο κυριαρχεί στην παράσταση, ενώ ο προφήτης Ηλίας και ο Μωσής πλαισιώνουν το Χριστό. Τα ανοιχτά χρώματα, δημιουργούν γιορτινή ατμόσφαιρα, παρά την ένταση του επεισοδίου. Ο κλασικισμός στα ψηφιδωτά του Δαφνιού γίνεται έντονα φανερός μέσα από τις στάσεις και χειρονομίες όλων των προσώπων που συμμετέχουν στη σκηνή.

Η Μεταμόρφωση από τους Αγίους Απόστολους Θεσσαλονίκης (1312-1315) (Εικ. 28) απεικονίζει με έντονα υπερβατικό τρόπο το επεισόδιο. Οι ραδινές μορφές, η απεικόνιση των συναισθημάτων στα πρόσωπα των μαθητών, τα ανεμίζοντα αποπτύγματα των προφητών που βρίσκονται στο ίδιο επίπεδο με εκείνο του Χριστού, τα γεωμετρικά σχήματα που απεικονίζουν το θείο φως, φιλτραρισμένα από τη φιλοσοφία των Ησυχαστών, δημιουργούν μία ανεπανάληπτη σκηνή. Ο Κόντογλου τη θεωρεί σημαντική σκηνή αφού την επιλέγει στο βιβλίο του *Έκφρασις* και την αντιγράφει ως παράδειγμα δόξης που περιβάλλει το Χριστό.⁶⁴ Το σχήμα αυτό επικρατεί στις μετέπειτα απεικονίσεις αν και η δόξα που περιβάλλει το Χριστό παίρνει διάφορες μορφές, όπως σε φορητή εικόνα του 16^{ου} αι. από τη Μονή Μετεώρων.

Στην εικόνα Μεταμόρφωσης από την Πρέβεζα ο Κόντογλου απεικονίζει τις μορφές της σκηνής με νηφαλιότητα. Διηγείται την ένταση, που δημιουργήθηκε με την εμφάνιση του Χριστού, χωρίς δόσεις εντυπωσιασμού. Ενδιαφέρον από αισθητικής εικονογραφικής και τεχνοτροπικής άποψης, παρουσιάζει η φορητή εικόνα με σκηνή της Μεταμόρφωσης του Θεοφάνη του

⁶³ ΜΟΥΡΙΚΗ 1985, 59-60, εικ. 24-31, 154-161.

⁶⁴ ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ 1960, τ. Α', 169.

Έλληνα (Εικ. 29). Μέσα σε κυκλική δόξα το Φως, αφού σχηματίζει φωτεινά τρίγωνα πίσω από το Χριστό, ακτίνες του χτυπούν τους τρεις Απόστολους. Στη σκηνή εκτός από τα συνηθισμένα πρόσωπα απεικονίζονται και δευτερεύοντα εντός των σπηλαίων στο όρος Θαβώρ. Ο εξπρεσιονισμός, αν και ως όρος θα έκανε έξαλλο τον Κόντογλου, ως συνειδητή επιλογή του Θεοφάνη προσδίδει έντονη συναισθηματική φόρτιση στο επεισόδιο. Τα χρώματα επιπλέον που επιλέγει ο Θεοφάνης αποκαλύπτουν μια υπέρβαση στη μέχρι εκείνη τη στιγμή βυζαντινή αισθητική. Ο Κόντογλου αποδίδει το 1935 στην τοιχογραφία της Μεταμόρφωσης στο Ρίο της Πάτρας (Εικ. 30) ένα μεγάλο τοπίο με τις μορφές τοποθετημένες συμμετρικά, χωρίς ένταση, εντελώς διαφορετικά ιστορημένη από εκείνη της φορητής εικόνας του Παντοκράτορα, όπου οι μορφές της σκηνής είναι επιβλητικά κυρίαρχες στη σκηνή και γεμάτες ένταση.

Αξίζει να αντιπαραβάλλουμε τον πίνακα του Ραφαέλλο που απεικονίζει τη σκηνή της Μεταμόρφωσης (Εικ. 6). Εδώ, ο Ραφαήλ συνδυάζει δύο επεισόδια της Καινής Διαθήκης, τη Μεταμόρφωση και τη προσμονή από τους Απόστολους της Ανάστασης, αλλά και το θαύμα της θεραπείας του επιληπτικού νέου που ακολουθεί μετά τη Μεταμόρφωση. Έτσι, στον πίνακα τοποθετούνται πολλές μορφές (ο προφήτης Ηλίας και ο Μωυσής δεν πατούν στο βραχώδη όρος Θαβώρ μα ίπτανται δεξιά και αριστερά του Χριστού) με αποτέλεσμα να μην έχουν σχέση με τις σκηνές της Μεταμόρφωσης όπως απεικονίζονται στη βυζαντινή ζωγραφική. Ομοίως τα χρώματα είναι ιδιαίτερα ζωντανά, με απεικόνιση προοπτικά του βάθους σε όλα τα επίπεδα των σκηνών που ιστορεί ο πίνακας.

Ο Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος (Πίν. XIV, XV)

Ο Φώτης Κόντογλου αποδίδει τον Ιωάννη με τον τρόπο που συνηθίζονταν και ζωγραφίζονταν τη μεταβυζαντινή περίοδο. Στηρίζεται αποκλειστικά στον τρόπο που περιγράφεται και στην Έκφρασις του. Ας παρακολουθήσουμε τη δυναμική περιγραφή του Κόντογλου:

... δύο βουνά βραχώδη, και μεταξύ αυτών ιστάμενος ὁ τίμιος Πρόδρομος γυρισμένος πρὸς τὰ δεξιά, ἀπ' ὅπου τὸν εὐλογεῖ ὁ Κύριος «ἐξ ἐτοίμου κατοικητηρίου του». Ἴσταται δέ ἐπάνω εἰς μία πέτραν, ὡς ἄγριον ὄρνεον, πτερωτός, με λεπτούς πόδας, φορών κατάσαρκα μηλωτήν εκ δέρματος καμήλου, κοντήν ἕως λίγον πῖό κάτω ἀπὸ το γόνατον, και ἐπάνωθεν αὐτῆς εἶναι τυλιγμένος εἰς ἰμάτιον λαδοπράσινον. Ἡ κεφαλή του, εἶναι αναμαλλιασμένη ὡσάν ἄγριος πρίνος, με ἕνα συνεστραμμένον βόστρυχον εἰς τὴν κορυφήν, τό γένειον, ἀραιόν εἰς τὰ μάγουλα, πυκνώνει κάτω ἀπὸ το πηγούνι, και κλῶθεται εἰς τέσσαρας ἢ πέντε κοιλίας, ὁ μύσταξ λεπτός και μακρὺς, προς τα κάτω νεύων, τα

ὄφρῦδια συνεσπασμένα, οἱ ὄφθαλμοὶ περίλυποι, μακράν ἀτενίζοντες, τό στόμα μελαγχολικόν καμπυλόρρινος.

Ἡ ἔκφρασίς του εἶναι αὐστηρά μετὰ μειλίχιας καὶ ἐγκαρτερήσεως. Ἡ κόμη πολυπλόκαμος πίπτει ἐπὶ των ὤμων. Τα καλάμια των χειρῶν καὶ των ποδιῶν εἶναι ἄσαρκα ὡσάν των πτηνῶν. Το πρόσωπό του εἶναι λιπόσαρκον καὶ μελαμψόν ἀπὸ τον καύσωνα της ερήμου, τα μαλλιά του καὶ τα γένεια του ἔχουν τὰς τρίχας ἡγριωμένας ἀπὸ την κακοπάθειαν καὶ ἀπὸ τον ἄνεμον, το ὄμμα του σκληρόν καὶ πλήρες ἐγκαρτερήσεως, ἡμύτητουγυριστή, τὰ μηλομάγουλά του ἐξέχοντα, βαθυμάγουλος, μακρόλαιμος, με το στήθος του γυμνόν, ὅπου ξεχωρίζουν τα κόκκαλα κάτω ἀπὸ το μελαμψόν δέρμαν: μέ τήν δεξιάν κάμνει το σχῆμα της εὐλογίας καὶ με την ἀριστερά κρατεῖ κοντάρι με σταυρόν [εἰδῶ δεν ὑπάρχει, Σ.τ.Σ.] καὶ εἰλητάριον ἀνοικτόν, ἐπάνω εἰς τα ὁποία εἶναι γραμμένα ταῦτα τα λόγια, ὅπου να τα λέγη στον Χριστόν:

Ὅρας οἶα πάσχουσιν, ὦ θεοῦ Λόγε,

Οἱ πταισμάτων ἐλεγοὶ των βδελυκτέων.

Ἐλεγον καὶ γάρ μη φέρων ο Ἡρώδης,

Τέτμηκεν, ἰδοῦ, τήν ἐμήν κάραν, Σῶτερ.

Εἰς τήν δεξιάν γωνίαν της εἰκόνας, ἐπάνω εἰς μίαν πέτραν, εὐρίσκεται δοχεῖον, μέσα εἰς τό ὁποῖον εἶναι ἡ κομμένη ἡ κεφαλή του εἰς δέ τήν ἀριστεράν, ἓνα ἄγριο δένδρο, μια δρυς φυτρωμένη μέσα εἰς μία σχισμάδαν των ἀνίκμων τούτων κρημνῶν καὶ ἀνάμεσα στα κλωνάρια της σφηνωμένη μία ἀξίνη, ὅπου συμβολίζει τα λόγια του προφήτου: «Ἦδη δε καὶ ἀξίνη πρὸς την ρίζαν των δένδρων κείται» (Ματθ. γ' 10). Εἰς τοὺς ὄμους του εἶναι φυτρωμένες ἄγριες πτέρυγες ἀετοῦ κτὰ το προφητικόν ρῆμα ὅπου λέγει: «ἰδοῦ ἐγὼ ἀποστέλλω τον Ἄγγελόν μου πρὸ προσώπου σου του κατασκευάσαι τήν ὁδόν ἔμπροσθέν σου» (Λουκ. Ζ' 27, Μαλαχ. γ' 1).⁶⁵

Την εἰκόνα συμπληρώνει εἰς τὴν ἐπιγραφή ΔΩΡΕΑ ΔΗΜΟΥ ΠΡΕΒΕΖΑΣ ΕΠΙ ΔΗΜΑΡΧΙΑΣ ΙΩΑΝΝΟΥ Θ ΜΟΥΣΤΑΚΗ 1954.

Ο Κόντογλου εκτός ἀπὸ τέτοιου εἴδους εἰκονογραφικό τύπο που ζωγραφίζει για το ναὸ της Πρέβεζας ζωγραφίζει καὶ τον Ἅγιο Ἰωάννη κατ' ἐνώπιον, ἔτσι ὅπως τον παραδίδει στην Ἐκφρασίς του. Ἀν καὶ κυριαρχεῖ κατὰ τη μεταβυζαντινὴ περίοδο, ὅπως ἀναφέραμε, ο τύπος που εἰκονογραφεῖ ο Κόντογλου στην Πρέβεζα, πρέπει να παρατηρήσουμε ὅτι παρόμοιος εἰκονογραφικός τύπος ἀπεικονίζεται ἀπὸ πρωιμότερη ἐποχή. Ο Ἅγιος Ἰωάννης ἀπὸ τη φορητὴ εἰκόνα ἀπὸ τη μονὴ Σινά που χρονολογεῖται το 12^ο αἰ. (Εἰκ. 31), ἀν καὶ πλαισιώνεται ἀπὸ δευτερεύοντα ἐπισόδια, μπορεῖ να ἀποτελέσει ἓνα πρώιμο πα-

⁶⁵ ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ 1960, τ. Α', 85-88.

ράδειγμα για τη διαμόρφωση του εικονογραφικού τύπου του αγίου στη μεταβυζαντινή περίοδο. Οι διαφορές με το μετέπειτα τύπο, είναι ότι εδώ στο ειλητάριο είναι γραμμένη η επιγραφή «Ίδε ο αμνός του Θεού, ο αίρων την αμαρτίαν του κόσμου», ο Πρόδρομος φορεί μόνο μηλωτή και δεν φέρει φτερά. Στη φορητή εικόνα, τέλος 16^{ου} αι., από το ναό Ύψωσης Θεοτόκου Σπηλαιώτισσας, η οποία δεν σώζεται ολόκληρη (Εικ. 32), ο Άγιος Ιωάννης δεν φορεί μηλωτή, είναι εικονογραφικά επηρεασμένη από ιταλικά πρότυπα. Ο Κόντογλου διαλέγει τον εικονογραφικό τύπο έτσι όπως τον παραδίδουν οι καλλιτέχνες της λεγόμενης «Κρητικής» σχολής, όπως ο Μ. Δαμασκηνός,⁶⁶ ο Εμμ. Λαμπάρδος (Εικ. 33),⁶⁷ ο Εμμ. Τζάνες,⁶⁸ αλλά και έργο αγνώστου από το ναό της Αγ. Επισκοπιανής στη Ζάκυνθο.⁶⁹

Στην εικόνα ο Κόντογλου περιγράφει με μεγαλοπρέπεια την ασκητική μορφή του Αγίου Ιωάννου, η οποία ισορροπημένη μέσα στο τοπίο της ερήμου από τη μία με τη συνομιλία του με τη χείρα του Θεού και από την άλλη με την προεικόνιση της αποτομής του ανάγεται σε αγγελιοφόρο του θεού και σε μάρτυρα.

Ο Κόντογλου ζωγραφίζει στον ίδιο εικονογραφικό τύπο και μία εικόνα το 1939 (Εικ. 34), αλλά στην Πρέβεζα η μορφή του Αγίου καλύπτει με επιβλητικό τρόπο την έκταση της εικόνας και φαίνεται ορμητικότερος, ενώ στην εικόνα από τη συλλογή Παπαδήμου είναι περισσότερο στατικός και πράος.⁷⁰ Τον ίδιο τύπο μπορούμε να το δούμε και στο τέμπλο του παρεκκλησίου του Ερυθρού Σταυρού,⁷¹ αφού τον έχει ζωγραφίσει λίγα χρόνια πριν το 1935. Εδώ η κορυφή της εικόνας είναι καμπύλη, όπως και στην Πρέβεζα. Στην Πρέβεζα ο Άγιος Ιωάννης τοποθετείται στην εικόνα επάνω σε χρυσό κάμπο σχεδόν με τον ίδιο τρόπο με αυτόν στην Αγ. Αικατερίνη στο παρεκκλήσιο του Ερυθρού Σταυρού⁷² (Εικ. 35). Η μία φτερούγα του Αγίου είναι τοποθετημένη σχεδόν στο όριο της εικόνας. Με τον ίδιο τρόπο ζωγραφίζει και τη φορητή εικόνα στο ναό του Αγ. Νικολάου Πατησίων (Εικ. 36).

Ο Άγιος Ιωάννης του ντα Βίντσι (Μουσείο Λούβρου, 1508-1513) (Εικ. 37) απεικονίζεται νέος αγένειος με μηλωτή, χωρίς καμιά υπερβατικότητα, ανθρωπίνος, χωρίς η έκφρασή του και η εμφάνισή του να προδίδει την ταλαιπωρία του ερημίτη, έτσι όπως ιστορείται από τη βυζαντινή τέχνη.

⁶⁶ «Άγιος Ιωάννης Πρόδρομος», βλ. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ 1993, πίν. 5.

⁶⁷ «Άγιος Ιωάννης», Μουσείο Αντιβουινιώτισσας, 17^{ος} αι., βλ. ΜΥΛΩΝΑ 1988, εικ. 171.

⁶⁸ «Άγιος Ιωάννης», 17^{ος} αι., βλ. ΜΥΛΩΝΑ 1988, εικ. 234.

⁶⁹ Δεύτερο μισό 16^{ου} αι., Μουσείο Ζακύνθου, βλ. ΜΥΛΩΝΑ 1988, 240-241.

⁷⁰ ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ 1960, τ. Β', πίν. 150· ΖΙΑΣ 1991, εικ. 165.

⁷¹ ΖΙΑΣ 1991, εικ. 170.

⁷² ΖΙΑΣ 1991, εικ. 165, 167, 168· ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ 1960, τ. Β', βλ. τις εικόνες του «Ιωάννου Προδρόμου» (1947) στον Άγιο Νικόλαο Κάτω Πατησίων Αθηνών (πίν. 152), και στο παρεκκλήσιο Αμαλειού ιδρύματος (1960, πίν. 159).

Συμπεράσματα

Ο Φώτης Κόντογλου ζωγραφίζει τις τέσσερις εικόνες για το τέμπλο του ναού Μεταμόρφωσης το 1954, όταν ζωγραφίζει το ναό του Αγίου Χαλαλάμπους στο Πολύγωνο, καθώς και το ναό του Αγίου Γεωργίου στην Κυψέλη. Έχει διαμορφωμένη αισθητική αντίληψη αφού διανύει την ώριμη περίοδο της ζωής του. Ο Κόντογλου ζωγραφίζει το Χριστό και τη Βρεφοκρατούσα Παναγία με στόχο να αποδώσει στον πιστό την ιερότητα των προσώπων που αποκρυσταλλώνονται κυρίως στα πρόσωπά τους. Με την τεχνική της κάλυψης των 2/3 της εικόνας από το σώμα επικεντρώνει το βλέμμα του θεατή στα πρόσωπα. Η εικονογραφία του είναι επηρεασμένη κυρίως από εκείνη των καλλιτεχνών της ύστερης βυζαντινής περιόδου και εκείνης των μεταβυζαντινών ζωγράφων ιδιαίτερα της «Κρητικής» σχολής⁷³ και όχι των καλλιτεχνών που απέδωσαν δυτικά ζωγραφικά στοιχεία μέσα στα έργα τους. Οι μορφές είναι αυστηρές και ραδινές. Την αυστηρότητα επιτείνουν τόσο το χρυσό βάθος, όσο και η εντύπωση της μονοχρωμίας. Τα δάχτυλα των άνω άκρων σχεδιάζονται λεπτά, έτσι που οι κινήσεις προσδίδουν ευγένεια και ήθος (Πίν. XVI). Η πτυχολογία των ενδυμάτων αποδίδεται με λεπτές πτυχώσεις στα ιμάτια που μας δίνουν την εικόνα λεπτών υφασμάτων που καλύπτουν απλά τις ανάγκες του σώματος αποβάλλοντας οτιδήποτε ξεχωριστό (Πίν. XVII). Οι τονικές διαβαθμίσεις δεν είναι έντονες, υπάρχει μία χρωματική ενότητα ή, όπως λέει εύστοχα ο Ν. Ζίας, «... έχεις την αίσθηση ότι ο ζωγράφος πέρασε από πάνω ένα γενικό χρώμα, ή ότι τα βλέπεις μέσα από χρωματιστό γυαλί»⁷⁴ ενώ καταργεί την προοπτική και στις δύο σκηνές που έχουμε στο τέμπλο του ναού. Χρησιμοποιεί ήπια και παραδομένα από τη βυζαντινή τέχνη «τεχνάσματα», για να αποδώσει τα διαφορετικά επίπεδα και τη συγκινησιακή φόρτιση.

Στην εικόνα της Μεταμόρφωσης δουλεύει σε δύο βασικά επίπεδα στο άνω μέρος της εικόνας όπου απεικονίζονται τα τρία πρόσωπα. Αν απομονωθούν προβάλλονται στο ίδιο επίπεδο σαν να βρίσκονται το ένα δίπλα από το άλλο. Όμως γίνεται προσπάθεια ανεπαίσθητης, αρχέγονης θα λέγαμε, προοπτικής με τη μεσαία κορυφή να βρίσκεται σε πρώτο επίπεδο, σε σχέση με τις άλλες δύο κορυφές. Ο μεσαιός ορεινός όγκος συμπεριλαμβάνει και τα τρία πρόσωπα των μαθητών στο κάτω μέρος της εικόνας και παρά τις έντονες κινήσεις των σωμάτων δεν διαταράσσουν την ισορροπία της σύνθεσης ούτε επιβάλλουν έντονους ρυθμούς στη σκηνή. Η σκηνή έχει τη διάθεση να διηγηθεί το επεισόδιο της Μεταμόρφωσης και όχι να το αποδώσει ρεαλιστικά. Δύο επίπεδα χρησιμοποιεί στην απεικόνιση της εικόνας του Αγίου Ιωάννου. Τα βουνά και

⁷³ Για την «Κρητική σχολή» βλ. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ 1993· ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΔΑΚΗ 1973, 291-380· ΠΑΛΙΟΥΡΑ 1973, 101-123· ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1987· 1997.

⁷⁴ ΖΙΑΣ 1986.

το χέρι του θεού σε ένα επίπεδο ενώ η μορφή και η αποτμημένη κεφαλή του Ιωάννου στο άλλο επίπεδο. Η κορυφή του βουνού πίσω από τον Ιωάννη δίνει την αίσθηση ότι ακολουθεί το περίγραμμα του ενδύματος, ενώ οι φτερούγες όπως σε όλες τις περιπτώσεις απόδοσης του φτερωτού Ιωάννου καταλαμβάνουν επιβλητικά μεγάλο μέρος της εικόνας. Εδώ ολόκληρο το πάνω μέρος, έρχονται σε αντίθεση με τον οστεωμένο κορμό του Προδρόμου.

Ακόμα και σε φαινομενικά στατικά έργα, όπως είναι η Θεοτόκος Οδηγήτρια ή ο Χριστός Ζωοδότης, ο Κόντογλου με διαφοροποιήσεις δημιουργεί δική του αισθητική. Και οι τέσσερις εικόνες περιβάλλονται από ερυθρό ζωγραφικό πλαίσιο που δεν είναι ορατό στο θεατή όπως είναι τοποθετημένες στο τέμπλο. Αν και ζωγραφισμένες το 1954, όταν παρατηρούμε πολυχρωμία στα έργα του Κόντογλου, με τις δεσποτικές εικόνες αυτές επιστρέφει σε παλαιότερη –δική του– περίοδο, όταν ζωγραφίζει έχοντας υπόψη του αξίες από τη βυζαντινή τέχνη. Τα έργα αυτά παρεμβάλλονται στο έργο του Κόντογλου την περίοδο του '50, ως θύμησες από το νεανικό του έργο. Ο Κόντογλου παραδίδει στους κατοίκους της Πρέβεζας τις αξίες της βυζαντινής τέχνης, οι οποίες με αυστηρό τρόπο προβάλλουν τις θρησκευτικές αξίες. Το χρυσό χρώμα καλύπτει το κάμπο προσδίδοντας έντονη υπερβατικότητα. Τα πρόσωπα των παραστάσεων αποδίδονται με αυστηρότητα, ταπεινότητα, συγκινησιακή φόρτιση που επιβάλλουν τα υψηλά συναισθήματα και οι αξίες.

Οι δεσποτικές εικόνες του Φώτη Κόντογλου στον Παντοκράτορα Πρέβεζας επιστρέφουν σε παλαιότερα έργα του. Χρησιμοποιεί το χρυσό βάθος και τη μονοχρωμία, όπως στα έργα του στην Αγία Αικατερίνη του Ερυθρού Σταυρού. Η αυστηρότητα που αποπνέουν οι μορφές επιστρέφουν βυζαντινές αισθητικές αξίες. Οι εικόνες του Κόντογλου προσπαθούν να κάνουν πράξη αυτό που ο Ιωάννης Δαμασκηνός δίδαξε:

Εἰκὼν μὲν οὖν ἐστὶν ὁμοίωμα, καὶ παράδειγμα, καὶ ἐκτύπωμά τινός, ἐν ἑαυτῷ δεικνύον τὸ εἰκονιζόμενον. Πάντως δε οὐ κατὰ πάντα ἔοικεν ἢ εἰκὼν τῷ πρωτοτύπῳ, τουτέστι τῷ εἰκονιζομένῳ ἄλλο γὰρ ἔστιν ἢ εἰκὼν, καὶ ἄλλο τὸ εἰκονιζόμενον, καὶ πάντως ὁρᾶται ἐν αὐτοῖς διαφορά, εἰπεὶ οὐκ ἄλλο τοῦτο, καὶ ἄλλο ἐκεῖνο.⁷⁵

⁷⁵ Ιωάννης Δαμασκηνός, Λόγος Γ', 16.2-8 (III.125). ΖΩΓΡΑΦΙΔΗΣ 1997, όπου αναλύεται διεξοδικά η φιλοσοφία της βυζαντινής εικόνας μέσα από το έργο του Ι. Δαμασκηνού.

Βιβλιογραφία

- ΑΛΜΠΑΝΗ ΤΖ. & ΒΙΤΑΛΙΩΤΗΣ Γ. (Επιμ.), 1999, *Ιεροτελεστία και Πίστη, Βυζαντινή Τέχνη και Θεία Λειτουργία*, Αθήνα
- ΑΥΔΙΚΟΣ Β.Γ., 1991, *Πρέβεζα 1945-1990. Όψεις της μεταβολής μιας επαρχιακής πόλης*, Πρέβεζα
- ΒΑΚΑΛΟ Ε., 1983, *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα, Ο μύθος της Ελληνικότητας*, τ. 3^{ος}, Αθήνα
- ΒΑΣΙΛΑΣ Η.Β., 1963, Ναοί και μοναστήρια της Πρέβεζας, Α': Ο Ναός του Αγ. Νικολάου, *Ηπειρωτική Εστία* 12, 97-101
- ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ Π., 1990, *Εικόνες της Κέρκυρας*, Αθήνα
- ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ Π., 1995, *Βυζαντινές εικόνες*, Αθήνα
- ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ Π., 1993, *Η Κρητική ζωγραφική τον 16^ο αιώνα*, Αθήνα
- ΓΑΛΑΒΑΡΗΣ Γ., 1990, Πρώιμες εικόνες στο Σινά από τον 6^ο έως 11^ο αι., στο: Κ. ΜΑΝΑΦΗΣ (Επιμ.), *Σινά. Οι θησαυροί της Μονής*, Αθήνα, 91-101
- ΓΑΛΑΒΑΡΗΣ Γ., 1995, *Βυζαντινά Χειρόγραφα*, Αθήνα
- ΓΑΡΙΔΗΣ Μ., 1994, *Γιάννενα. Ολοκαύτωμα, 50 χρόνια μνήμης*, Ιωάννινα
- ΓΑΡΙΔΗΣ Μ. & ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ Α., 1993, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων. Ζωγραφική*, Ιωάννινα
- ΓΚΙΟΛΕΣ Ν., 1990, *Ο Βυζαντινός Τρούλλος*, Αθήνα
- ΓΙΟΥΡΓΟΣ Κ. & ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ Χ. (Επιμ.), χ.χ., *Έλληνες Ζωγράφοι*, τ. Β', Αθήνα, 106-111
- ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ (ο εκ Φουρνά), 1909, *Ερμηνεία της Βυζαντινής Ζωγραφικής Τέχνης*, Πετρούπολις
- ΔΟΞΙΑΔΗ Ε., 1998, *Από τα πορτραίτα του Φαγιούμ στις Απαρχές της Τέχνης των Βυζαντινών Εικόνων (Μία συμβολή για μια άλλη προσέγγιση)*, Ηράκλειο
- ΖΗΣΗΣ Θ.Ν., 1998, Η επικαιρότης του Αγίου Αθανασίου του Παρίου, στο: *Η Εκατονταπυλιανή και η Χριστιανική Πάρος, Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου (Πάρος 15-19 Σεπτεμβρίου 1996)*, Πάρος, 387-400
- ΖΙΑΣ Ν., χ.χ., Επirroές από τη βυζαντινή και τη λαϊκή τέχνη, στο: Κ. ΓΙΟΥΡΓΟΣ & Χ. ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ (Επιμ.), *Έλληνες Ζωγράφοι*, τ. Β', Αθήνα, 106-111
- ΖΙΑΣ Ν., 1986, *Φ. Κόντογλου, αναδρομική έκθεση. Κατάλογος*, Θεσσαλονίκη
- ΖΙΑΣ Ν., 1991, *Ο Φώτης Κόντογλου, ζωγράφος*, Αθήνα
- ΖΩΓΡΑΦΙΔΗΣ Γ., 1997, *Βυζαντινή Φιλοσοφία της εικόνας*, Αθήνα
- ΚΑΛΟΚΥΡΗ Κ., 1972, *Η Θεοτόκος εις την εικονογραφίαν της Ανατολής και της Δύσεως*, Θεσσαλονίκη
- ΚΑΡΑΜΠΕΛΑΣ Ν., 1992, *Η απελευθέρωση της Πρέβεζας, 21 Οκτωβρίου 1912*, Αθήνα
- ΚΑΡΟΥΤΑ Ο. & ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ Α., 2003, *Νικόπολις. Ιστορία, Μνημεία*,

- Τέχνη, Πρέβεζα*
- ΚΟΜΗΣ Κ., 1999, *Δημογραφικές όψεις της Πρέβεζας 16^{ος}-18^{ος} αιώνας*, Ιωάννινα
- ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ Φ., 1960, *Εκφρασις της Ορθοδόξου Εικονογραφίας*, ττ. Α'-Β', Αθήνα
- ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ Φ., 1963, *Έργα Γ'*, Πονεμένη Ρωμοσύνη, Αθήνα
- ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ Φ., 1979, *Ελληνική παράδοση. Ανθολόγημα, Πάλιν και πολλάκις. Η δύναμη της Παράδοσης*, Αθήνα 1979
- ΚΟΡΑΗΣ Α., 1831, *Συνέκδημος Ιερατικός, περιέχων τας δύο προς Τιμόθεον και την προς Τίτον επιστολάς του Αποστόλου Παύλου ...*, Παρίσι
- ΚΡΙΚΩΝΗ Χ.Θ., 1998, Ορθόδοξη παράδοση και Διαφωτισμός κατά τον Άγιο Αθανάσιο Πάριο, στο: *Η Εκατονταπυλιανή και η Χριστιανική Πάρος, Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου (Πάρος 15-19 Σεπτεμβρίου 1996)*, Πάρος, 467-498
- ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΟΣ Δ., 1997, *Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Καπέσοβο της Ηπείρου. Συμβολή στη μελέτη της θρησκευτικής ζωγραφικής στην Ήπειρο τον 18^ο και το α' μισό του 19^{ου} αιώνα*, Αθήνα
- ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΔΑΚΗ Μ., 1973, Οι ζωγράφοι του Χάνδακος κατά το πρώτον ήμισυ του 16^{ου} αιώνας. Οι μαρτυρούμενοι εκ των νοταριακών αρχείων, *Θησαυρίσματα* 10, 291-380
- ΛΑΣΚΑΡΗΣ Ν., 1987, Νικόπολη. Το πέρασμα από τη Ρωμαϊκή στη Βυζαντινή εποχή, στο: Ε. ΧΡΥΣΟΣ (Επιμ.), *Νικόπολις Α', Πρακτικά του πρώτου Διεθνούς συμποσίου για τη Νικόπολη (23-29 Σεπτεμβρίου 1984)*, Πρέβεζα, 205-223
- ΜΕΤΑΛΛΗΝΟΣ Γ., 1995, Αθανάσιος Πάριος (1721-1813). Εργογραφία, ιδεολογία, βιβλιογραφικά, *Επιστημονική Επετηρίς της Θεολογικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών* τ. Λ', 293-349
- ΜΟΥΡΙΚΗ Ν., 1985, *Τα ψηφιδωτά της Νέας Μονής Χίου*, Αθήνα
- ΜΟΥΣΤΑΚΗΣ Γ., 1990, Ο Φώτης Κόντογλου και η Πρέβεζα, *Πρεβεζάνικα Χρονικά* 24, 25-31
- ΜΟΥΣΤΑΚΗΣ Γ., 2002, *Τα Πρεβεζάνικα*, Πρέβεζα
- ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ Χ., 2002, *Μήτηρ Θεού*, Αθήνα
- ΜΠΕΤΣΟΣ Ο., 1987α, Ο Άγιος Κωνσταντίνος της Πρέβεζας, *Πρεβεζάνικα Χρονικά* 14, 48-53
- ΜΠΕΤΣΟΣ Ο., 1987β, Ο Άγιος Κωνσταντίνος της Πρέβεζας, *Πρεβεζάνικα Χρονικά* 15, 53-57
- ΜΠΕΤΣΟΣ Ο., 1987γ, Ο Άγιος Κωνσταντίνος της Πρέβεζας, *Πρεβεζάνικα Χρονικά* 16, 47-60
- ΜΠΕΤΣΟΣ Ο., 1988α, Ο Άγιος Κωνσταντίνος της Πρέβεζας, *Πρεβεζάνικα Χρονικά* 17, 51-63
- ΜΠΕΤΣΟΣ Ο., 1988β, Ο Άγιος Κωνσταντίνος, *Πρεβεζάνικα Χρονικά* 18, 57-64

- ΜΠΕΤΣΟΣ Ο., 1988γ, Ο Άγιος Κωνσταντίνος της Πρέβεζας, *Πρεβεζάνικα Χρονικά* 19-20, 71-85
- ΜΠΟΥΡΑΣ Χ., 2001, *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Αρχιτεκτονική στην Ελλάδα*, Αθήνα
- ΜΠΡΙΟΝ Μ., χ.χ., *Μεγαλοφυΐα και πεπρωμένο του Λεονάρντο ντα Βίντσι*, Αθήνα
- ΜΥΛΩΝΑ Ζ.Α., 1988, *Μουσείο Ζακύνθου*, Αθήνα
- ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΣ Α., 1953, *Η Ψηφιδωτή διακόσμησης του ναού των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη
- ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ Α., 1973, Η ζωγραφική εις τον Χάνδακα από 1550-1600, *Θησαυρίσματα* 10, 101-123
- ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ Β., 2003, Η ουρανία του Ναού Αγίου Αθανασίου στην Πρέβεζα, στο: *Μίλτος Γαρίδης (1926-1996). Αφιέρωμα*, τ. Β', Ιωάννινα, 527-563
- ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ Α., χ.χ., Ο αγιογράφος, *Νέα Εστία* (Αφιέρωμα στον Φ. Κόντογλου)
- ΡΑΝΤΟΒΙΤΣ Α. (Αρχιμανδρίτης), 1984, *Η φιλοκαλική Αναγέννηση του ιθ' και ιθ' αιώνα και οι πνευματικοί καρποί της*, Αθήνα
- ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ Ε., 2000, Ιδεολογικές προσεγγίσεις της ζωγραφικής του 18^{ου} αιώνα στην έρευνα για τη μεταβυζαντινή τέχνη, *Περίαπτο* 2, 19-20
- ΣΑΡΔΕΛΗ Κ., 1986, *Θεοφάνης ο Έλληνας*, Αθήνα
- ΣΚΑΛΤΣΑ Μ., 1991, Γουναρόπουλος – Κόντογλου: κοινά σημεία, στο: *Άρμος. Τιμητικός τόμος στον καθηγητή Ν.Κ. Μουτσόπουλο*, τ. Γ', Θεσσαλονίκη, 1643-1666
- ΣΜΥΡΗΣ Γ. & ΚΕΦΑΛΛΩΝΙΤΟΥ Φ., 2007, Το έργο της 8^{ης} Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων στη Νικόπολη από το 1988 έως το 2002, στο: *Νικόπολις Β'. Πρακτικά του Δευτέρου Διεθνούς Συμποσίου για τη Νικόπολη (11-15 Σεπτεμβρίου 2002)*, Πρέβεζα, τ. Ι: 21-28· τ. ΙΙ: 15-20
- ΣΟΥΚΑΚΟΥ Ι., ΤΟΠΟΥΖΗ Ε., ΨΑΡΑΚΗ Κ. et al., 1990, Παράδοση και συγχρονικότητα, *Πολιτισμικές Μορφές* 1, 7
- ΣΟΦΙΑΝΟΣ Α.Ζ., χ.χ., *Μετέωρα*, Θεσσαλονίκη
- ΣΥΝΕΣΙΟΣ Λ., 1995, Άγιος Χαραλάμης, Ο Πολιούχος της Πρέβεζας, *Πρεβεζάνικα Χρονικά* 31-32, 47-52
- ΤΣΑΠΑΡΗΣ Ε., 1980, *Ευλόγλυπτα τέμπλα Ηπείρου 17^{ου}- α' ημίσεος 18^{ου} αιώνας. Πρόστυπα ευλόγλυπτα*, Αθήνα
- ΤΣΑΡΟΥΧΗΣ Γ., 1978, Για τον Κόντογλου, *Ζυγός* 31
- ΤΣΑΡΟΥΧΗΣ Γ., 2000, *Ανάμεσα σε Ανατολή και Δύση. Πέντε κείμενα*, Αθήνα
- ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ Ε., 1997, Φορητές εικόνες, στο: *Θησαυροί του Αγίου Όρους*, Θεσσαλονίκη, 47-147
- ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ Ε., 2003, *Μανουήλ Πανσέληνος εκ του Ιερού Ναού του Πρωτάτου*, Θεσσαλονίκη
- ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ Ν., 1995, *Τα ψηφιδωτά*, Αθήνα

- ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ Ν., 1996, *Όσιος Λουκάς. Βυζαντινή Τέχνη στην Ελλάδα*, Αθήνα
- ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ Ρ., 1977, *Τα αριστουργήματα της Τέχνης. Οι μεγάλοι ζωγράφοι*, ττ. Α'-Β', Αθήνα
- ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ Μ., 1947, *Κρητική ζωγραφική και η Ιταλική Χαλκογραφία, Κρητικά Χρονικά*
- ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ Μ., 1986, *Ο Κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης, Άγιον Όρος*
- ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ Μ., 1987, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1453-1830)*, τ. Α', Αθήνα
- ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ Μ., 1997, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1453-1830)*, τ. Β', Αθήνα
- ΧΑΤΖΙΝΗΣ Γ., χ.χ., Φ. Κόντογλου, *Νέα Εστία* (Αφιέρωμα στον Φ. Κόντογλου)
- ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ Π. & ΚΕΦΑΛΛΩΝΙΤΟΥ Φ., 2002, *Νικόπολις*, Αθήνα
- AQUINO L., 2006, *Λεονάρντο Ντα Βίντσι*, Αθήνα (Μεγάλοι Ζωγράφοι 2)
- BALDINI N., 2006, *Ραφαήλ*, Αθήνα (Μεγάλοι Ζωγράφοι 3)
- CHATZIDAKIS M., 1953, *Contribution à l' étude de la peinture post byzantiné, Extrait de l' Hellénisme Contemporain*, Αθήνα
- DELVOYE C., 1988, *Βυζαντινή Τέχνη*, Αθήνα
- GRABAR A., 1968, *Christian Iconography. A study of Its Origins*, London
- MARX K. & ENGELS F., 1969, *Die Deutsche Ideologie, MEW III*, Berlin, 5-530
- OSTROGORSKY G., 1989, *Ιστορία του Βυζαντινού Κράτους*, ττ. 1-3, Αθήνα
- SCHMITT J. (Ed.), 1967, *The Chronicle of Morea. Το Χρονικό του Μορέως*, Croningen
- TIMKENS-MATTHEWS J., 1980, *The Pantokrator: Title and image*, Ann Arbor
- WEITZMANN K., 1976, *The monastery of Saint Catherine at mount Sinai. The icons*, I, Princeton

Εικονογραφικά παράλληλα

Κατάλογος Φωτογραφιών

- 1 *Αποψη της Νικόπολης. Διακρίνονται τα βυζαντινά τείχη και η Βασιλική Α του Δουμετίου (Αεροφωτογραφία Νίκου Δ. Καράμπελα)*
- 2 *Η οικογένεια του Φ. Κόντογλου, τοιχογραφία. Εθνική Πινακοθήκη (ΖΙΑΣ 1991, εικ. 102)*
- 3 *Φ. Κόντογλου, Ο γέροντας της Κίμωλος (1928) (ΖΙΑΣ 1991, εικ. 76)*
- 4 *Φ. Κόντογλου, Αλατότοπος στη θάλασα της Νέας Μάκρης (1938) (ΖΙΑΣ 1991, εικ. 189)*

- 5 Λεονάρντο ντα Βίντσι, *Η Παναγία και το Θείο Βρέφος* (Παναγία Benois, 1478-1482). Μουσείο Ερμιτάζ, Αγία Πετρούπολη (AQUINO 2006, 99)
- 6 Ραφαήλ, *Μεταμόρφωση* (1518-1520). Πινακοθήκη Βατικανού (BALDINI 2006, 168-169)
- 7 Φ. Κόντογλου, *Ο άγιος Γεώργιος* (1955). Συλλογή Διαμαντούρου (ΖΙΑΣ 1991, εικ. 388)
- 8 Φ. Κόντογλου, *Η Βαϊοφόρος, τοιχογραφία* (1946). Ναός Ζωοδόχου Πηγής Παιανίας (ΓΙΟΥΡΓΟΣ & ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ χ.χ., 122)
- 9 *Πορτραίτο γυναίκας, Φαγιούμ* (ΔΟΞΙΑΔΗ 1998, 57)
- 10 Φ. Κόντογλου, *Προσωπογραφία γυναίκας* (ΓΙΟΥΡΓΟΣ & ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ χ.χ., 105)
- 11 Φ. Κόντογλου, *Πολύγνωτος ο ζωγράφος και Πλάτων ο φιλόσοφος. Δημαρχείο Αθηνών* (ΖΙΑΣ 1991, εικ. 247)
- 12 *Μονή Φιλανθρωπηνών νότιος εξωνάρθηκας* (ΓΑΡΙΔΗΣ & ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ 1993, εικ. 361)
- 13 Φ. Κόντογλου, *Ο χατζή Ουστάς Ιορδάνογλου κι ο υιός του Όμηρος* (1937) (ΖΙΑΣ 1991, εικ. 183)
- 14 Φ. Κόντογλου, *Ο Θάνος Βροντόλαλος. Ιδιωτική συλλογή* (ΖΙΑΣ 1991, εικ. 323)
- 15 *Ο Χριστός Παντοκράτωρ, εγκαυστική εικόνα. Μονή Αγίας Αικατερίνης Σινά* (ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ 1995, εικ. 1)
- 16 *Ο Χριστός, φορητή εικόνα (13^{ος} αι.). Μονή Χελανδαρίου* (ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ 1997, 78, εικ. 2.17)
- 17 *Ο Χριστός, φορητή εικόνα. Μονή Μεταμόρφωσης Μετεώρων* (ΣΟΦΙΑΝΟΣ χ.χ., 133)
- 18 Φ. Κόντογλου, *Ο Χριστός, τοιχογραφία τέμπλου* (1955). Ναός Αγ. Χαραλάμπους, Πολύγωνα (ΖΙΑΣ 1991, εικ. 404)
- 19 Φ. Κόντογλου, *Ο Χριστός, τοιχογραφία τέμπλου. Ναός Αγ. Αικατερίνης στον Ερυθρό Σταυρό* (ΖΙΑΣ 1991, εικ. 168)
- 20 Φ. Κόντογλου, *Ο Χριστός Ζωοδότης, φορητή εικόνα στο τέμπλο του παρεκκλησίου της Εθνικής Εστίας «Βασιλεύς Παύλος», Πύργος Βασιλίσσης* (ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ 1960, πίν. 133)
- 21 *Αντονέλλο ντα Μεσίνα* (1430-1479), *Ο Χριστός* (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ 1977, 322-

- 328, *εικ. III, 331*)
- 22 *Παναγία Βρεφοκρατούσα, εγκαυστική εικόνα. Μονή Αγίας Αικατερίνης Σινά (ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ 1995, *εικ. 3*)*
 - 23 *Η Παναγία Οδηγήτρια, αμφιπρόσωπη εικόνα (13^{ος} αι.). Παναγία Περίβλεπτος, Αχρίδα (ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ 1995, 206, *εικ. 67*)*
 - 24 *Φ. Κόντογλου, Η Παναγία του τέμπλου από το ναό του Αγ. Χαραλάμπους, Πολύγωνο (ΖΙΑΣ 1991)*
 - 25 *Ραφαέλλο, Η Παναγία του Μεγάλου Δούκα (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ 1977, 64 *εικ. XIV*)*
 - 26 *Φ. Κόντογλου, Η Παναγία από το τέμπλο του παρεκκλησίου του Ερυθρού Σταυρού (ΖΙΑΣ 1991, *εικ. 167*)*
 - 27 *Η Μεταμόρφωση, ψηφιδωτό. Μονή Αγίας Αικατερίνης Σινά (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ 1995, *εικ. 23-27*)*
 - 28 *Η Μεταμόρφωση, ψηφιδωτός διάκοσμος (1312-1315). Άγιοι Απόστολοι Θεσσαλονίκης (ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ 1953, 18-22, *πίν. 18-21*)*
 - 29 *Θεοφάνης ο Έλληνας, Η Μεταμόρφωση, φορητή εικόνα (ΣΑΡΔΕΛΗ 1986, *εικ. 17*)*
 - 30 *Φ. Κόντογλου, Η Μεταμόρφωση, τοιχογραφία (1935). Ρίο Πατρών (ΖΙΑΣ 1991)*
 - 31 *Ο Άγιος Ιωάννης και σκηνές του βίου του, φορητή εικόνα. Μονή Αγίας Αικατερίνης Σινά (ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ 1995, 205-206, *εικ. 66*)*
 - 32 *Ο Άγιος Ιωάννης, φορητή εικόνα (τέλος 16^{ου} αι.). Ναός Υ.Θ. Σπηλαιώτισσας (ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ 1990, *εικ. 160*)*
 - 33 *Ο Άγιος Ιωάννης (17^{ος} αι.). Μουσείο Αντιβουნიώτισσας (ΜΥΛΩΝΑ 1988, *εικ. 171*)*
 - 34 *Φ. Κόντογλου, Ο Άγιος Ιωάννης, φορητή εικόνα (1939). Συλλογή Δ. Παπαδήμου (ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ 1960, τ. Β', *πίν. 150*)*
 - 35 *Φ. Κόντογλου, Ο Άγιος Ιωάννης. Αγία Αικατερίνη Ερυθρού Σταυρού (ΖΙΑΣ 1991)*
 - 36 *Φ. Κόντογλου, Ο Άγιος Ιωάννης, φορητή εικόνα. Ναός Αγ. Νικολάου Πατησίων (ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ 1960, τ. Β', *πίν. 152*)*
 - 37 *Λεονάρντο Ντα Βίντσι, Ο Άγιος Ιωάννης ο βαπτιστής (1508-1513). Μουσείο Λούβρου (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ 1977, 144-145)*

Πίνακες

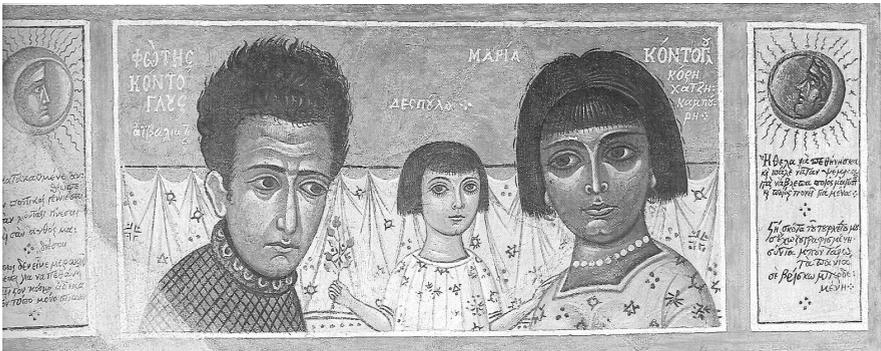
Οι Δεσποτικές εικόνες του Ναού Μεταμόρφωσης του Σωτήρος στον Παντοκράτορα Πρέβεζας

- I *Ο Ναός Μεταμόρφωσης Σωτήρος. Το Τέμπλο*
- II *Ο Ναός Μεταμόρφωσης Σωτήρος από νοτιοανατολικά*
- III *Ο Ναός Μεταμόρφωσης Σωτήρος από ανατολικά*
- IV *Ο Ναός Μεταμόρφωσης Σωτήρος από δυτικά*
- V *Ο Χριστός Παντοκράτωρ-Ζωοδότης*
- VI *Ο Χριστός Παντοκράτωρ-Ζωοδότης. Λεπτομέρεια: το Ευαγγέλιο*
- VII *Ο Χριστός Παντοκράτωρ-Ζωοδότης. Λεπτομέρεια: κεφαλή του Χριστού*
- VIII *Ο Χριστός Παντοκράτωρ-Ζωοδότης. Λεπτομέρεια: υπογραφή καλλιτέχνη*
- IX *Η Παναγία Οδηγήτρια*
- X *Η Παναγία Οδηγήτρια. Λεπτομέρεια: υπογραφή καλλιτέχνη*
- XI *Η Παναγία Οδηγήτρια. Λεπτομέρεια: κεφαλή της Παναγίας*
- XII *Η Μεταμόρφωση*
- XIII *Η Μεταμόρφωση. Λεπτομέρεια: Οι μαθητές*
- XIV *Ο Άγιος Ιωάννης*
- XV *Ο Άγιος Ιωάννης. Το κάτω τμήμα της εικόνας*
- XVI *Ο Χριστός Παντοκράτωρ-Ζωοδότης. Λεπτομέρεια*
- XVII *Η Παναγία Οδηγήτρια. Λεπτομέρεια: πτυχολογία*

Φωτογραφίες



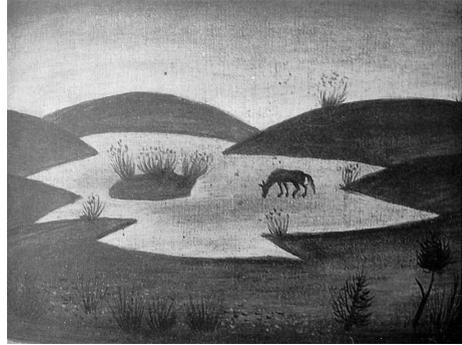
1



2



3



4



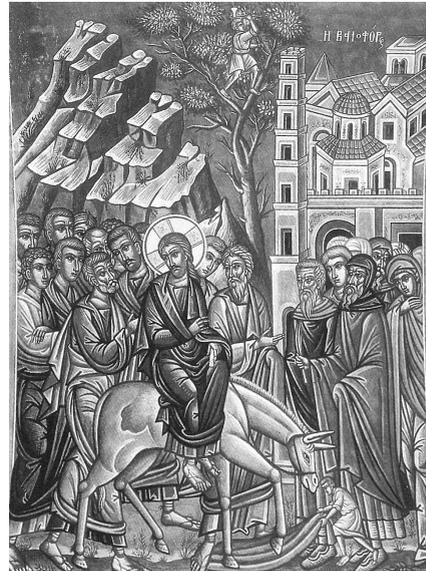
5



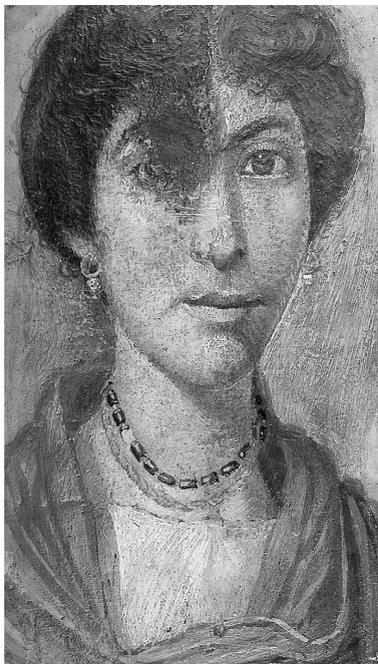
6



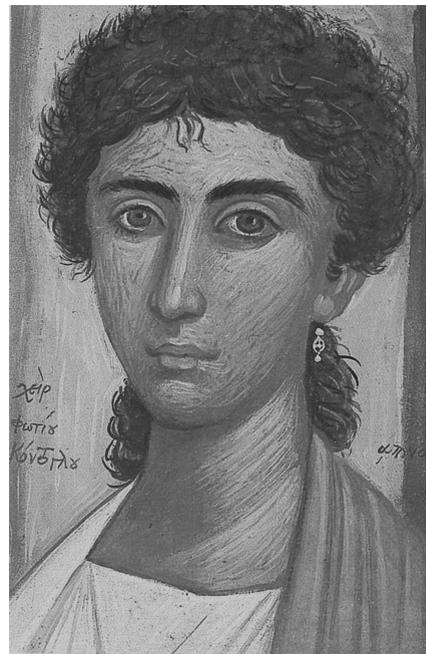
7



8



9



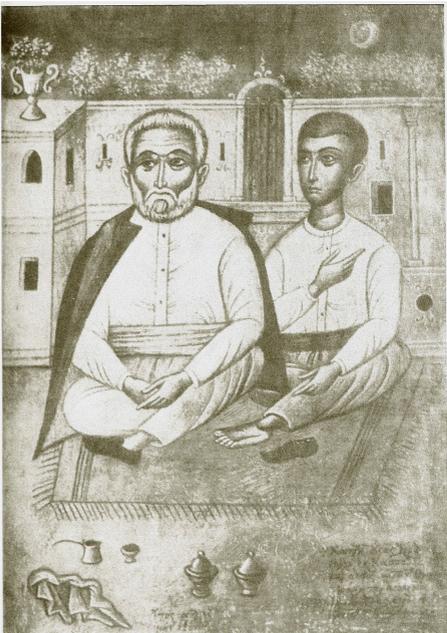
10



11



12



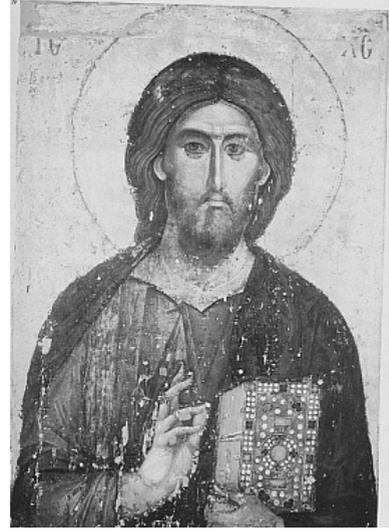
13



14



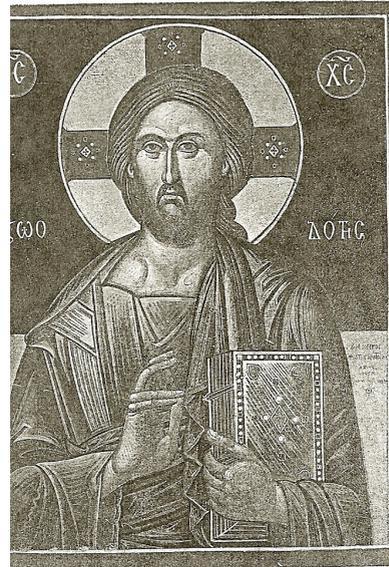
15



16



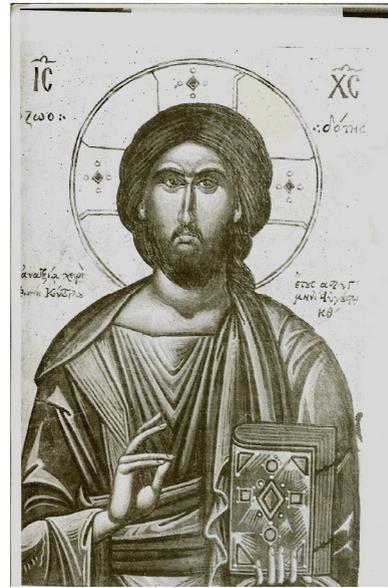
17



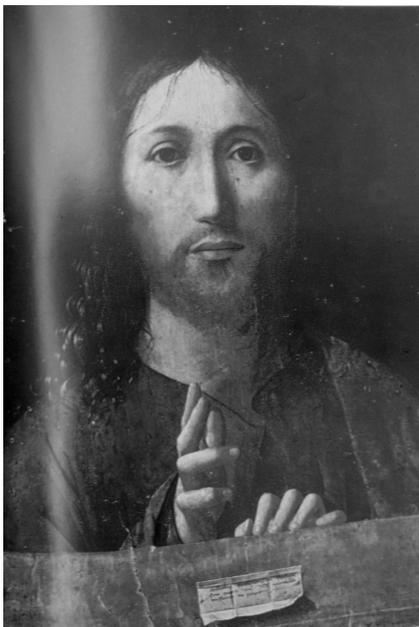
18



19



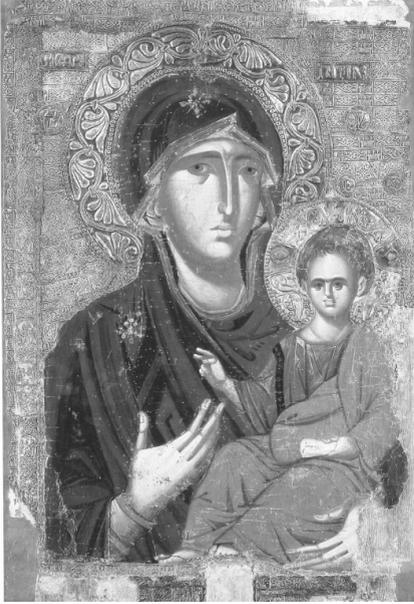
20



21



22



23



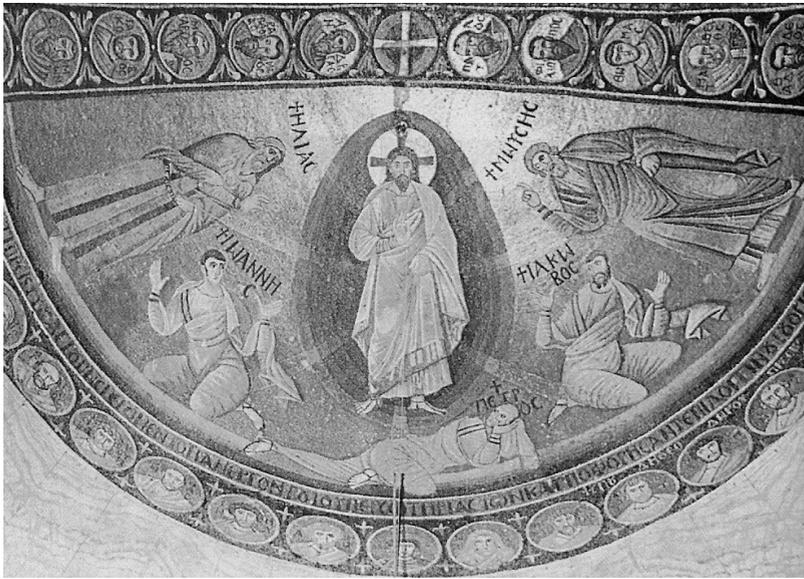
24



25



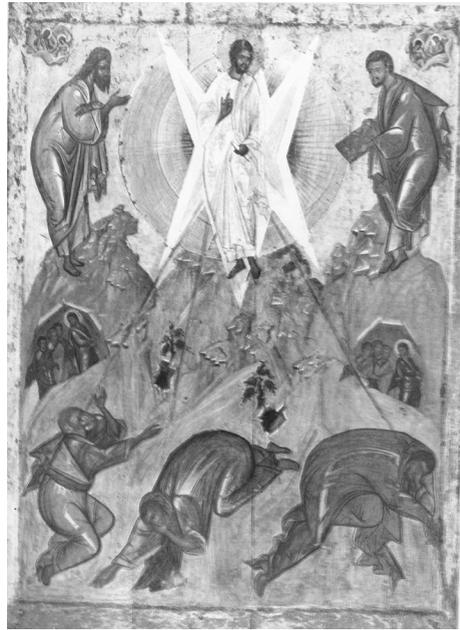
26



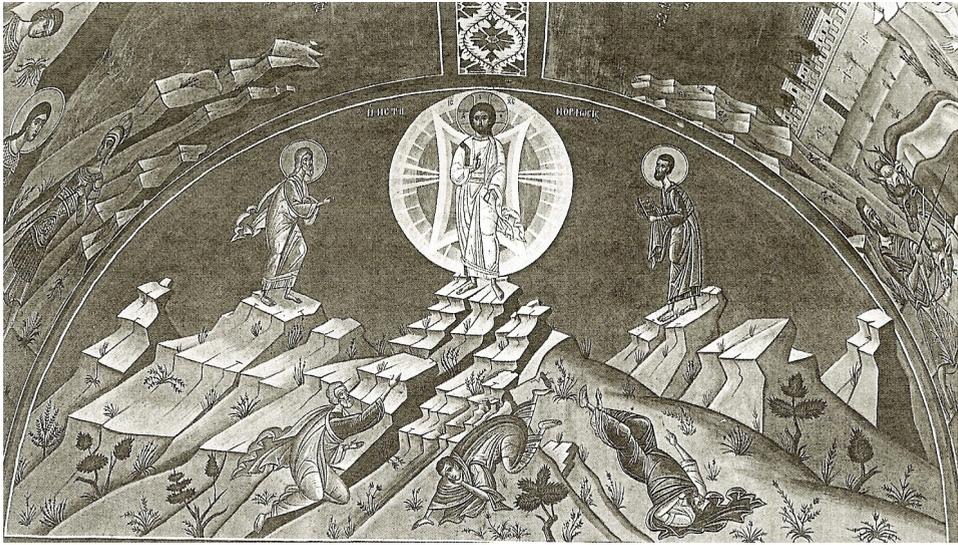
27



28



29



30



31



32



33



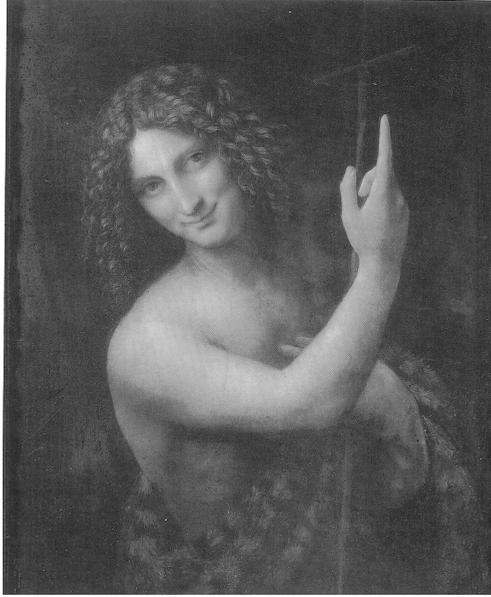
34



35



36



37

Πίνακες





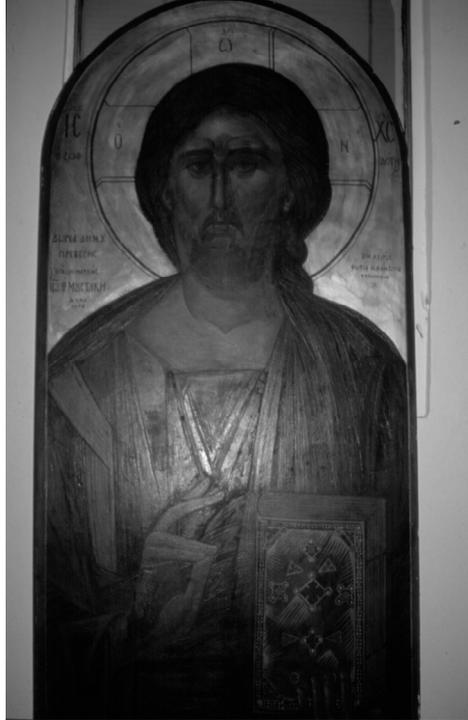
II



III



IV



V



VI



VII



VIII



IX



X



XI



XII



XIII



XIV



XV



XVI



XVII