

# ΕΙΚΟΝΟΣΤΑΣΙΟΝ

---

\*

## ΧΡΥΣΗ ΡΟΓΙΑ

ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΙΚΟΣ ΤΟΜΟΣ  
ΣΤΟΝ ΗΓΟΥΜΕΝΟ ΧΡΥΣΟΡΡΟΓΙΑΤΙΣΣΗΣ ΔΙΟΝΥΣΙΟ  
ΓΙΑ ΤΑ ΣΑΡΑΝΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΗΓΟΥΜΕΝΙΑΣ ΤΟΥ



ΠΕΡΙΟΔΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ ΚΕΝΤΡΟΥ ΕΙΚΟΝΟΛΟΓΙΑΣ  
ΙΕΡΑΣ ΜΟΝΗΣ ΧΡΥΣΟΡΡΟΓΙΑΤΙΣΣΗΣ

---

ΤΕΥΧΟΣ 10

ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ 2018

# ΕΙΚΟΝΟΣΤΑΣΙΟΝ

ΧΡΥΣΗ ΡΟΓΙΑ

ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΙΚΟΣ ΤΟΜΟΣ  
ΣΤΟΝ ΗΓΟΥΜΕΝΟ ΧΡΥΣΟΡΡΟΓΙΑΤΙΣΣΗΣ ΔΙΟΝΥΣΙΟ  
ΓΙΑ ΤΑ ΣΑΡΑΝΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΗΓΟΥΜΕΝΙΑΣ ΤΟΥ

\*

ΕΙΚΟΝΟΣΤΑΣΙΟΝ

Περιοδική Έκδοση Κέντρου Εικονολογίας Ιεράς Μονής Χρυσορρογιατίσσης  
Πάφος 8649, Κύπρος ~ Τηλέφ.: 00357 26 722457 ~ Τηλεομ.: 00357 26 722873.

Εκδοτική Επιτροπή: Χαράλαμπος Μπακιρτζής, Σταύρος Σ. Φωτίου

~

ICONOSTASION

Bulletin of Iconology Research Centre of Chrysorroiyatissa Holy Monastery,  
Paphos 8649, Cyprus ~ Teleph.: 00357 26 722 457 ~ Fax: 00357 26 722 873.

Editorial Board: Charalambos Bakirtzis, Stavros S. Fotiou

~

ISSN: 1986-3942



Χορηγός τεύχους: Ίδρυμα «Αναστάσιος Γ. Λεβέντης»



# ΕΙΚΟΝΟΣΤΑΣΙΟΝ

ΠΕΡΙΟΔΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ ΚΕΝΤΡΟΥ ΕΙΚΟΝΟΛΟΓΙΑΣ  
ΙΕΡΑΣ ΜΟΝΗΣ ΧΡΥΣΟΡΡΟΓΙΑΤΙΣΣΗΣ

ΤΕΥΧΟΣ 10

ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ 2018

ΤΙΜΗ €30

---

## Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

ΟΙΚΟΥΜΕΝΙΚΟΣ ΠΑΤΡΙΑΡΧΗΣ ΒΑΡΘΟΛΟΜΑΙΟΣ	
Χαιρετισμός.....	9
ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΟΣ ΚΥΠΡΟΥ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΣ Β΄	
Χαιρετισμός.....	13
ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΗΣ ΠΑΦΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΣ	
Χαιρετισμός.....	18
ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΣ Π. ΛΕΒΕΝΤΗΣ	
Χαιρετισμός.....	21
Βιογραφικό Ηγουμένου Χρυσορρογιατίσσης κ. Διονυσίου.....	23
ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΣ ΜΠΑΚΙΡΤΖΗΣ	
Τὸ φῶς ἐντός.....	31
ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΗΣ ΓΕΡΩΝ ΧΑΚΛΗΔΟΝΟΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ	
Ὁ ζωγράφος καὶ ἀγιογράφος Νικόλαος Καλμούκωφ.....	33
ΧΡΗΣΤΟΣ ΑΡΓΥΡΟΥ	
Εικονογραφώντας το Βυζάντιο: τα σχολικά βιβλία Ιστορίας	
Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης στην Κύπρο κατά την Αγγλοκρατία ...	50
ΓΙΑΝΝΗΣ ΒΙΟΛΑΡΗΣ	
Σχόλια για την έκθεση <i>Vestige 1991-2016</i> του Josef Koudelkà.....	80



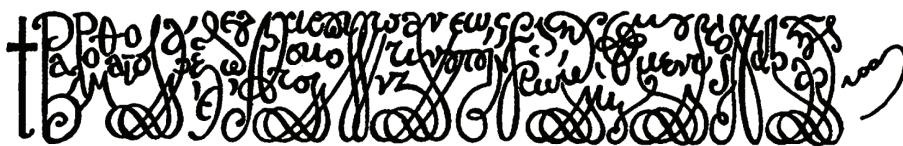
ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΙΩ. ΔΑΛΚΟΣ	
Υπό τὴν λέξιν «εἰκόνα».....	95
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΔΕΛΗΚΩΝΣΤΑΝΤΗΣ	
Επίκαιροι προβληματισμοί για το Μάθημα των Θρησκευτικών στο σύγχρονο σχολείο.....	115
ΙΩΑΝΝΗΣ Γ. ΗΛΙΑΔΗΣ	
Το φως στον ναό του Αγίου Παντελεήμονος Θεσσαλονίκης.....	130
ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΘΩΜΑ	
Από τα ακρότατα όρια της ύπαρξης στις παρυφές της θεολογίας. Εικόνες από δύο κινηματογραφικές ταινίες.....	147
ΣΑΒΒΑΣ ΙΕΖΕΚΙΗΛ - ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΘΕΜΙΣΤΟΚΛΕΟΥΣ	
Δρυμός ξανά στην Χρυσορρογιάτισσα.....	158
ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΙΩΑΝΝΟΥ-ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ	
Μια θεολογική προσέγγιση για την παρουσία του βραχύδους όρους στις δεσποτικές εικόνες.....	166
VASSOS KARAGEORGHIS	
From Paganism to Christianity.....	179
ΚΩΣΤΗΣ ΚΟΚΚΙΝΟΦΤΑΣ	
Η κοινότητα Καϊμακλίου και η σχέση της με το Άγιον Όρος.....	195
ΓΙΩΡΓΟΣ ΧΡ. ΚΥΘΡΑΙΩΤΗΣ	
Εικονιστικές οπτικές στον <i>Ηλίθιο</i> του Φ. Ντοστογιέφσκι.....	209
ΧΑΡΑ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΟΥ	
Οι δύο κομνήνεις λατρευτικές εικόνες τῆς Παναγίας μὲ τὸν Χριστὸ στὸ ναὸ τῆς Παναγίας τοῦ Ἄρακος.....	229
ΠΕΛΛΗ ΜΑΣΤΟΡΑ	
Πλάτων Ροδοκανάκης: ἕνας Esthète Τμηματάρχης Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων.....	257
ΟΛΓΑ Χ. ΜΠΑΚΙΡΤΖΗ	
Αστικοί δημόσιοι χώροι πρασίνου: οικονομική κρίση και διαχείριση.....	280
ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΣ ΜΠΑΚΙΡΤΖΗΣ	
Ἰλιάδα καὶ Ὀδύσσεια: δύο ζωγραφικὲς ἀπεικονίσεις.....	284
ΝΙΚΟΛΑΟΣ Γ. ΞΕΞΑΚΗΣ	
Ἡ εἰκόνα ὡς μέσο ἀναγωγῆς στὸν Θεό.....	296

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ	
Ἐπιγραφές εἰκονοστασίων Κύπρου .....	312
ANNA-MARIA ΠΑΠΑΔΑΚΗ	
Ἡ ἀνάσταση του Λαζάρου στην ευρωπαϊκὴ ζωγραφικὴ .....	328
ΕΥΦΡΟΣΥΝΗ ΡΙΖΟΠΟΥΛΟΥ-ΗΓΟΥΜΕΝΙΔΟΥ	
Εἰκόνες με αφιερωματικὲς ἐπιγραφές του Δραγομάνου της Κύπρου Χατζηγεωργάκη Κορνέσιου.....	348
ΤΑΚΗΣ ΤΣΙΝΤΙΔΗΣ	
Ἡ χερσόνησος Ἀκάμα .....	391
ΣΤΑΥΡΟΣ Σ. ΦΩΤΙΟΥ	
Ζωὴ ἐναντίον θανάτου: ἡ Ἐγερσις του Λαζάρου.....	404
ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΣ Α. ΧΑΤΖΗΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ	
«Ἰησούς Χριστός ὁ Παντοκράτωρ ὁ Ἐλεήμων»: μια κυπριακὴ μεταβυζαντινὴ εἰκόνα στο Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο της Ἀττάλειας..	413
ΒΙΒΛΙΟΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ	
Ἐν μέσω τῶ τῆς οἰκουμένης ἀγωνιζομένους θεάτρῳ: Ἐπισκόπου Διονυσίου Α. Ψαριανοῦ, Μητροπολίτη Σερβίων καὶ Κοζάνης, Ἐναγώνιος πορεία, ποιήματα ὑπὸ Πέλλης Μάστορα .....	420
ΣΤΑΥΡΟΣ Σ. ΦΩΤΙΟΥ	
Ευρετήριο <i>Εἰκονοστασίου</i> τευχῶν 1-10 (2011-2018) .....	433





ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ  
ΤΟΥ ΟΙΚΟΥΜΕΝΙΚΟΥ ΠΑΤΡΙΑΡΧΗ  
κ.κ. ΒΑΡΘΟΛΟΜΑΙΟΥ

**Τ**οῖς Ἐλλογιμοτάτοις Καθηγηταῖς, μέλεσι τῆς Ἐκδοτικῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ περιοδικοῦ Εἰκονοστάσιον, κυρίως Χαράλαμπε Μπακιρτζῆ καί Σταύρω Φωτίου, τέκνοις τῆς ἡμῶν Μετριότητος ἐν Κυρίῳ ἀγαπητοῖς, χάριν καί εἰρήνην παρά Θεοῦ.

Συνεορτάζοντες νοερῶς τήν συμπλήρωσιν τεσσαρακονταετοῦς φιλοχρίστου καί εὐκάρπου Ἡγουμενίας τοῦ Ὄσιολογιωτάτου Ἀρχιμανδρίτου καί ἀγαπητοῦ ὁμογάλακτου ἀδελφοῦ κ. Διονυσίου Παπαχριστοφόρου εἰς τήν ἱστορικήν Ἱεράν Μονήν Παναγίας Χρυσορρογιατίσσης Πάφου, μετά χαρᾶς ἀποστέλλομεν τό παρόν Πατριαρχικόν Γράμμα, διά νά ἐνταχθῆ εἰς τό ἐπετειακόν δέκατον τεῦχος τοῦ περιοδικοῦ «Εἰκονοστάσιον», τό ὁποῖον ἐκδίδεται ὑπό τοῦ ἐν τῇ ἐν λόγῳ Μονῇ Κέντρου Εἰκονολογίας.

Ὁ π. Διονύσιος εἰσήλθεν νεώτατος εἰς τόν ἱερόν κλῆρον τῆς Ἐκκλησίας τῆς Κύπρου καί ἐφοίτησεν, ὡς διάκονος, εἰς τήν Ἱεράν Θεολογικήν Σχολήν τῆς Χάλκης (1961-1965). Τά τέσσερα ἔτη τῶν σπουδῶν του εἰς τόν «Λόφον τῆς Ἑλπίδος» ἔθεσαν ἀνεξίτηλον τήν σφραγίδα των ἐπί τῆς προσωπικότητος, τῆς πνευματικότητος καί τῆς πορείας αὐτοῦ εἰς τήν ζωήν, γεγονός, τό ὁποῖον ἰσχύει δι' ὅλους τούς Χαλκίτας. Ὡς ἐγράφη προσφυῶς ἀπό ὁμογάλακτον ἀδελφόν, «ἡ κατά Χριστόν παιδεία τῆς Χάλκης ζοῦσε ἀπό τήν ἀδιάσπαστη ἐνότητα Μονῆς καί Σχολῆς, Ἐκκλησίας καί παιδείας, ἄσκησης καί γνώσης, φιλοκαλίας καί φιλοσοφίας, ἀπό τήν ἄρρηκτη σύζευξη τοῦ ζῆν καί τοῦ εὖ ζῆν μέ τό ζῆν ἐν Χριστῷ καί κατά Χριστόν... Ὅ,τι διδασκόμασταν στήν τάξη δέν φάνταζε ἀφηρημένο καί ἀποκομμένο ἀπό τή ζωή. Ἡ γνώση ἦταν ὑπαρξιακή, ἔδενε μέ τήν ἐμπειρία, ἡ Θεολογία ἦταν

ἔκφραση καί ἐρμηνεία τῆς ἐν Χριστῷ ζωῆς».

Κοινόν ὄραμα ὄλων τῶν Χαλκιτῶν ἦτο ἡ διακονία τῆς Ἐκκλησίας καί ἡ θεοπρεπῆς μαρτυρία ἐν τῷ κόσμῳ. Ἡ πίστις εἰς Χριστόν ἐλειτούργει δι' ἡμᾶς ὡς πηγὴ ἐμπνεύσεως, ἀνοικτοσύνης καί ἀποστολικοῦ ζήλου. Τό λατρευτικόν βίωμα, ἡ ἀσκητική καθημερινότης, ἡ πρόσωπον πρὸς πρόσωπον καθ' ἡμέραν ἐπικοινωνία μετ' ἀλλήλων καί μετὰ τῶν καθηγητῶν, τό ἐξάισιον φυσικόν περιβάλλον, ἡ πλουσιωτάτη βιβλιοθήκη, ἐδημιουργοῦν ἰδανικὰς συνθήκας διὰ μελέτην, ἐπικοινωνίαν, προσευχὴν καί διεύρυνσιν τῶν πνευματικῶν ἡμῶν ὀριζόντων. Αὐτό τό «πνεῦμα τῆς Χάλης» ἐνεσάρκωσε καί ἐξέφρασεν, ἐκπροσωπεῖ δέ καί σήμερον ὁ Τιμώμενος.

Ὁ π. Διονύσιος διακονεῖ ἤδη ἐπὶ ἐξήκοντα δύο συναπτά ἔτη τῆν Ἐκκλησίαν ὡς κληρικός, ἐξ ὧν τεσσαράκοντα ἐπτὰ ὡς ἱερεὺς τοῦ Ἰψίστου. Κέντρον τῆς κλήσεως καί τῆς ζωῆς τοῦ ὀρθοδόξου ἱερέως εἶναι ἡ μετάδοσις τῶν δωρεῶν τοῦ Χριστοῦ εἰς τοὺς πιστοὺς, ἡ ἱερουργία τῆς Θείας εὐχαριστίας καί τῶν ἄλλων μυστηρίων τῆς Ἐκκλησίας καί ἡ «λειτουργία μετὰ τὴν Λειτουργίαν», ἡ θυσιαστικὴ καί φιλόανθρωπος ποιμαντικὴ διακονία μετ' εὐαισθησίας, διακρίσεως καί ἀγάπης. Ἡ Ἐκκλησία εἶναι ὁ τόπος καί ὁ τρόπος βιώσεως τῆς ἐν Χριστῷ ἀνακαινίσεως τῶν πάντων —«εἴ τις ἐν Χριστῷ, καινὴ κτίσις· τὰ ἀρχαῖα παρῆλθεν, ἰδοὺ γέγονε καινὰ τὰ πάντα» (Β' Κορ. ε', 17)—, μαρτυρία τῆς χριστοδωρήτου ἐλευθερίας ἐν τῷ κόσμῳ, ἀπὸ γενεᾶς εἰς γενεάν, διαρκῆς Πεντηκοστῆ καί πρόγευσις τῶν Ἑσχάτων.

Σάρξ ἐκ τῆς σαρκὸς τῆς Ἐκκλησίας καί κατ' ἐξοχὴν ἔκφρασις τῆς ταυτότητος καί τῆς ἐσχατολογικῆς συνειδήσεως αὐτῆς εἶναι ὁ μοναχισμός. Ὁ μοναχὸς προσφέρει ἄνευ ὄρων τὸν ἑαυτόν του, τὴν ζωὴν καί τὴν ἐλευθερίαν του εἰς τὸν Χριστόν. Ὅ,τι πράττει, διάγων ἐν ταπεινοφροσύνῃ, ὑπακοῇ, ἀκτημοσύνῃ, ἀγνείᾳ καί προσευχῇ, ἀποβλέπει εἰς τὴν δόξαν τοῦ ὀνόματος τοῦ Θεοῦ καί εἰκονίζει τὴν τελικὴν μεταμόρφωσιν τῆς κτίσεως ἐν τῇ ἐπουρανίῳ Αὐτοῦ Βασιλείᾳ.

Αἱ ἱεραὶ μοναί, τόποι θεογνωσίας καί βαθείας ἀνθρωπογνωσίας, ὅπου ἡ Θεία Χάρις ἀναπληροῖ τὰ ἐλλείποντα καί εὐλογεῖ τοὺς ἀσκητικούς ἀγῶνας, εἶναι κέντρα δημιουργίας, διαφυλάξεως καί προβολῆς ὑψηλοῦ πνευματικοῦ πολιτισμοῦ. Οὐδεὶς ἐκ τῶν προσκυνητῶν ἢ τῶν ἀπλῶν ἐπισκεπτῶν μιᾶς Ὀρθοδόξου Μονῆς ἀποχωρεῖ χωρὶς νὰ ἔχη

αίσθανθῆ θαυμασμόν καί νά ἔχη βιώσει ἐσωτερικόν συγκλονισμόν καί κλονισμόν τῶν ἐγκοσμίων βεβαιότητων. Αἱ μοναί εἶναι πύλαι τοῦ Οὐρανοῦ.

Ὁ τρόπος τοῦ βίου τῶν μοναχῶν ἀποτελεῖ ἀπάντησιν εἰς τό ἐρώτημα πῶς θά δώσωμεν τήν μαρτυρίαν τῆς ὀρθοδόξου πίστεως ἐν τῷ συγχρόνῳ κόσμῳ τῆς ἀνατροπῆς τῶν ἀξιῶν, πῶς θά «ἐξαγγείλωμεν τό Εὐαγγέλιον» καί θά ἀναδείξωμεν τήν μεταμορφωτικήν αὐτοῦ δύναμιν εἰς τήν ζωήν τῶν ἀνθρώπων. Ἡ ἀπάντησις εἰς τό ἐν λόγω ἐρώτημα εὐρίσκεται καί εἰς τήν ὀρθόδοξον εἰκόνα, ἡ ὁποία ἀνήκει εἰς τόν πυρῆνα τῆς ταυτότητός μας. Ἡ εἰκὼν ἐκφράζει αὐθεντικῶς τῆς ἀλήθειαν τῆς Σαρκώσεως τοῦ Θεοῦ Λόγου καί τῆς κατά Χριστόν σχέσεως τοῦ ἀνθρώπου μέ τόν Θεόν, τόν συνάνθρωπον καί τόν κόσμον, καί παραπέμπει εἰς τήν ἐσχατολογικὴν πληρότητα τῆς Θείας Οἰκονομίας. Ὅντως, μοναχισμός καί ὀρθόδοξος εἰκὼν εἶναι φορεῖς τοῦ αὐτοῦ πνεύματος, τῆς ἀληθείας τῆς διὰ τοῦ Σταυροῦ καί τῆς Ἀναστάσεως τοῦ Χριστοῦ συντελεσθείσης σωτηρίας καί τῆς μελλούσης ἀποκαλύπτεσθαι δόξης.

Ἐν τῷ πνεύματι τούτῳ, ἡ Ἱερά Μονή Παναγίας Χρυσορρογιατίσσης ἀποτελεῖ ἰδανικόν χῶρον διὰ τήν λειτουργία τοῦ Κέντρου Εἰκονολογίας καί διὰ τήν ἀνάδειξιν τῆς θεολογίας τῆς εἰκόνας καί τῆς ὑπαρξιακῆς σημασίας καί ἐπικαιρότητός της. Ὁ γνήσιος μοναχὸς Διονύσιος, φορεὺς τῆς Θεολογίας, τῆς εὐσεβείας καί τοῦ ἡθους τῆς Χάλκης, εἰδικευθεὶς ἐπὶ τετραετίαν ἐν Ρώμῃ εἰς τήν συντήρησιν εἰκόνων, χειρογράφων καί παλαιῶν ἐντύπων κειμένων, καθὼς καί εἰς τήν Βιβλιοθηκονομίαν, ἵδρυσεν εἰς τήν Μονήν τῆς μετανοίας του τό Κέντρον Εἰκονολογίας, τοῦ ὁποίου καί διατελεῖ Πρόεδρος, καί προωθεῖ διὰ μέσου τοῦ περιοδικοῦ Εἰκονοστάσιον, διὰ τῆς ὁργανώσεως τοῦ εἰκονοσκευοφυλακίου, τῆς πινακοθήκης, τῆς βιβλιοθήκης καί τῆς λειτουργίας τοῦ ἐν τῇ Μονῇ συνεδριακοῦ Κέντρου, τήν μίαν Ἀλήθειαν, ἡ ὁποία βιοῦται ἐν τῇ Ἐκκλησίᾳ, χάριτι Θεοῦ, ὑπὸ τῶν «πολιτῶν τῆς ἐρήμου» καί συμπυκνοῦνται εἰς τὰς ἱεράς εἰκόνας καί εἰς τήν προσκύνησιν αὐτῶν.

Μέ αὐτάς τὰς σχέψεις, ἀπευθύνοντες ὑμῖν ἐκ τοῦ Σεπτοῦ Κέντρου τῆς Ὀρθοδοξίας θερμά συγχαρητήρια ἐπὶ τῇ πρωτοβουλίᾳ ἐκδόσεως





ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΟΥ ΚΥΠΡΟΥ  
κ. κ. ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ Β΄

**Α**ίσθάνομαι χαρὰ καὶ συγκίνηση γιατί μοῦ παρέχεται ἡ δυνατότητα νὰ ἐκφράσω τὰ αἰσθήματα τῆς ἐν Κυρίῳ ἀγάπης μου καὶ τοῦ σεβασμοῦ ποὺ νιώθω πρὸς τὴν προσωπικότητα τοῦ Ἡγουμένου τῆς Ἱερᾶς Μονῆς Χρυσορροϊατίσσης κ. Διονυσίου.

Στὴ μακρὰ μοναστικὴ καὶ ἐκκλησιαστικὴ μου διακονία, ἡ ἀγάπη τοῦ Θεοῦ μὲ ἀξίωσε νὰ γνωρίσω πολλὰς ἐξέχουσες φυσιογνωμίες, οἱ ὁποῖες ὑπηρέτησαν τὴν Ἐκκλησία καὶ τὴν Πατρίδα ὄχι ἀπλῶς μὲ ἀνιδιοτέλεια ἀλλὰ μὲ ἔνθεο ζῆλο καὶ πνεῦμα αὐτοθυσίας. Μία ἀπ' αὐτὰς εἶναι τοῦ λίαν ἀγαπητοῦ μου π. Διονυσίου, Ἡγουμένου τῆς περίπυστης Ἱερᾶς Μονῆς Χρυσορροϊατίσσης.

Γνωριστήκαμε κατὰ τὴν ἔνδοξη περίοδο τοῦ ἐθνικοαπελευθερωτικοῦ ἀγῶνα τῆς Ε.Ο.Κ.Α. Μᾶς ἔνωσε ἡ κοινὴ μας ἀγάπη πρὸς τὴν Ἐκκλησία, τὴν Πατρίδα καὶ ὁ φλογερὸς μας πόθος πρὸς τὴν Ἐλευθερία. Ἐπειδὴ ὁ ἱστορικὸς ἐκεῖνος ἀγῶνας ἔγινε ὑπὸ τὴν ἔμπνευση καὶ τὴν καθοδήγηση τῆς Ἐκκλησίας μας, ὁ π. Διονύσιος ὑπῆρξε ἐνθουσιώδης μαχητὴς καὶ ὑπηρέτησε στὴν ἐμπροσθοφυλακὴ τῶν ἀγωνιστικῶν ἐπάλλξεων, μὲ τὸ ψευδώνυμο «Θᾶνος».

Πολὺ δικαίως, ὁ ἀπελευθερωτικὸς μας ἀγῶνας χαρακτηρίστηκε ὡς ὁ Ἀγῶνας τῆς Νεολαίας μας. Πρὸς τὸν σκοπὸ αὐτὸ ὁ π. Διονύσιος ἵδρυσε, μὲ ἐντολὴ τοῦ Διγενῆ, σαράντα πέντε Θ.Ο.Ι. (Θρησκευτικὰ Ὀρθόδοξα Ἰδρύματα) σ' ὅλη τὴ Μητροπολιτικὴ περιφέρεια τῆς Πάφου. Τα ἰδρύματα αὐτὰ ἦταν κέντρα ἐθνικοθρησκευτικῆς ἀγωγῆς τῆς νεολαίας μας καὶ ἀπέβησαν φυτῶρια νέων ἀγωνιστῶν τῆς Πατρίδας μας. Ἡ ἀγωγή αὐτὴ παρεχόταν στὴ νεολαία μας, μέσῳ ἐνὸς ἐθνικοθρησκευτικοῦ περιοδικοῦ ποὺ ἐκδιδόταν μυστικὰ καὶ εἶχε τὸν



τίτλο «Έγερτήριο Σάλπισμα».

Πολύ γρήγορα έντοπίζεται, συλλαμβάνεται και βασανίζεται άγρίως από Τούρκους επικουρικούς. Υπέφερε τὰ βασανιστήρια άγογγύστως και με χριστιανική παρησία. Μετά την άπελευθέρωσή του χρειάστηκε να περπατά για ένα μήνα με δεκανίκια μέχρις ότου ξαναποκτήσει τις δυνάμεις του. Συνέχισε, βέβαια, τόν άγώνα με τὸ ἴδιο σθένος και ἴδρυσε στὸ χωριὸ του Κέδαρες άνταρτική ομάδα, ἡ όποία ἔδρασε με άπόλυτη έπιτυχία και μυστικότητα. Όλοι τους έμπίπτουν στην κατηγορία τῶν «Μη συλληφθέντων Άγωνιστῶν».

Μετά τὴ λήξη τοῦ Άγώνα σπουδάζει στην περιώνυμη τότε Θεολογική Σχολή τῆς Χάλκης και λαμβάνει τὸ πτυχίο τοῦ «Διδασκάλου τῆς Όρθοδόξου Χριστιανικῆς Θεολογίας».

Έπιστρέφει και πάλι στη Μητρόπολη Πάφου και διορίζεται ὡς Ίεροκλήρικας και Γραμματέας. Δύο χρόνια άργότερα μεταβαίνει στη Ρώμη και για τέσσερα χρόνια σπουδάζει Συντήρηση Εικόνων στὸ Istituto Centrale del Restauro και Συντήρηση Χειρογράφων και Παλαιῶν Έντύπων Κειμένων στὸ Istituto Di Pattologia del Libro «Alfonso Gallo», ὡς επίσης και Βιβλιοθηκονομία στη Σχολή τοῦ Βατικανοῦ.

Τὸ καλοκαίρι τοῦ 1971, ὅταν επέστρεψε στην Κύπρο, ὁ Μητροπολίτης Πάφου Γεννάδιος τὸν χειροτόνησε Πρεσβύτερο και τὸν προέχειρισε σὲ Άρχιμανδρίτη.

Στὴ συνέχεια, ὁ Άρχιεπίσκοπος Κύπρου Μακάριος Γ΄ τοῦ ανέθεσε τὴ διεύθυνση τοῦ Κέντρου Συντήρησης Εικόνων και Χειρογράφων, πού ιδρύθηκε στην ιστορική Μονή τοῦ Άγίου Σπυρίδωνα στην Τρεμετουσιά. Σκοπὸς τοῦ Κέντρου ἦταν ἡ έπιστημονική συντήρηση και διαφύλαξη τοῦ αρχαιολογικοῦ και καλλιτεχνικοῦ θησαυροῦ τῆς Έκκλησίας, καθὼς και ἡ προβολή τούτου τόσο στην Κύπρο ὅσο και στὸ έξωτερικό. Στο Κέντρο λειτουργοῦσε Άρχεῖο Εικόνων, Ίερῶν Σκευῶν και Άντικειμένων, Έργαστήρι Συντήρησης Εικόνων, Έργαστήρι Συντήρησης Χειρογράφων και Έντύπων Κειμένων, βιβλιοδετεῖο και πλήρες φωτογραφεῖο. Ό π. Διονύσιος κάθε Τρίτη και Πέμπτη έξορμοῦσε στην ὑπαιθρο για τὴν καταγραφή ὄλων τῶν άνωτέρω.

Στὰ τρία χρόνια τῆς λειτουργίας τοῦ Κέντρου εἶχαν καταγραφεῖ γύρω στις δέκα χιλιάδες εἰκόνες και ιερὰ σκεύη και αντικείμενα,



κυρίως από τις κατεχόμενες σήμερα Κοινότητες της Κύπρου. Ὁ π. Διονύσιος παρέμεινε στὴ Μονὴ μέχρι τὶς 14 Αὐγούστου 1974, ὅποτε διετάχθη ἡ ἐκκένωση τῆς Τρεμετουσιᾶς, λόγω τῆς ἐπέλασης τῶν τουρκικῶν στρατευμάτων κατοχῆς.

Μέσα σ' ἐκεῖνο τὸ χάος τῆς βιβλικῆς καταστροφῆς τῆς Πατρίδας μας ἔφαξα καὶ βρῆκα μὲ ἀνακούφιση τὸν ἀγαπητό μου φίλο Διονύσιο καὶ τὸν ἔφερα στὴ Μονὴ τοῦ Ἁγίου Νεοφύτου, ὅπου ἤμουν Ἡγούμενος. Ἐκεῖνες οἱ ὥρες τῆς συνάντησής μας ἦταν ὥρες ἐθνικοῦ πόνου. Βιώναμε τὴν ὀδύνη τῆς κατάρρευσης τῶν ἀγῶνων καὶ τῶν πόθων μας γιὰ τὴν Ἐλευθερία τῆς Πατρίδας μας καὶ τὸν κλαυθμὸ καὶ τὸν ὄδυρμὸ 180 χιλιάδων προσφύγων. Ἦταν, ὅμως, καὶ ὥρες πνευματικῆς ἐνδοσκόπησης καὶ ἐγκαρτέρησης. Μέσα μας ἀνακαλούσαμε τὴν παρηγορητικὴν ῥήτρα τοῦ προφητάνακτος Δαβίδ, «τὸ ἐσπέρας αὐλισθήσεται κλαυθμὸς καὶ εἰς τὸ πρωῖ ἀγαλλίασις... πρὸς σέ, Κύριε, κεκράξομαι, καὶ πρὸς τὸν Θεὸν μου δεηθήσομαι...» (Ψαλμ. 29, 6-9).

Στὴ Μονὴ μας εἶχαμε ἤδη μεταφέρει καὶ ὄλους τοὺς θησαυροὺς τῆς Ἱερᾶς Ἀρχιεπισκοπῆς, τοὺς ὁποίους ἔθεσα ὑπὸ τὴν εὐθύνη μου. Φρόντισα καὶ ὀργάνωσα ἓνα μικρὸ ἐργαστήρι συντήρησης εἰκόνων, τὸ ὁποῖο ἔθεσα ὑπὸ τὴν ἐποπτεία τοῦ ἐν Κυρίῳ ἀδελφοῦ μου πατρὸς Διονυσίου, ὁ ὁποῖος, ἐνδακρυσ πολλάκις, μὲ φιλοτιμία καὶ ἀγάπη πολλὴ συντήρησε ὅλες τὶς εἰκόνες, πού σήμερα βρίσκονται στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο τοῦ Πολιτιστικοῦ Ἰδρύματος «Ἀρχιεπίσκοπος Μακάριος Γ'».

Ἀπὸ τὸν Ἀπρίλιο τοῦ 1975 μέχρι τὸ Δεκέμβριο τοῦ 1979, ὁ Ἀρχιμανδρίτης Διονύσιος διετέλεσε Γραμματέας τῆς Ἱερᾶς Συνόδου τῆς Ἐκκλησίας Κύπρου.

Στις 2 Σεπτεμβρίου 1978 ὁ Ἀρχιμανδρίτης Διονύσιος ἐξελέγη Ἡγούμενος τῆς γεραρᾶς Μονῆς Χρυσορροϊατίσης, θέση τὴν ὁποία κατέχει μέχρι σήμερα. Ἐκεῖ, μὲ ἀγάπη πολλὴ καὶ μὲ ζῆλο «πεπυρωμένο» φρόντισε γιὰ τὴν ἀναδιοργάνωσή της.

Τὸ πρῶτο του μέλημα ἦταν νὰ καταστήσει τὴ Μονὴ πόλο χριστιανικῆς ἔλξης γιὰ τοὺς πιστοὺς, τόσο τῆς γειτνιάζουσας Κοινότητος τῆς Παναγιᾶς ὅσο καὶ ὅλων τῶν χριστιανῶν. Στὸν εὐγενικό του αὐτὸ ὀραματισμὸ πέτυχε ἀπόλυτα. Τὸ καθολικὸ τῆς Μονῆς, κάθε Κυριακὴ γεμίζει μὲ πιστοὺς, οἱ ὁποῖοι ἐκκλησιάζονται ἐκεῖ γιὰ νὰ

προσευχηθοῦν καὶ νὰ ἀντλήσουν δυνάμεις ἀπὸ τὸν Θεὸ καὶ τὴν Παναγία, νὰ ἐκφράσουν τὰ αἰσθήματα τῆς εὐγνωμοσύνης τους πρὸς τὸν Θεὸ καὶ νὰ μετᾶσχουν τοῦ Μυστηρίου τῆς Θείας Κοινωνίας.

Ὁ πατὴρ Διονύσιος ἀνέπτυξε μία ἀγαστὴ συνεργασία μὲ τοὺς Διευθυντὲς τοῦ Ἰδρύματος «Ἀναστάσιος Γ. Λεβέντης», τὸν ἐμβριθὴ ἀρχαιολόγο κ. Βάσο Καραγιώργη καὶ τὸν λαμπρὸ βυζαντινολόγο κ. Χαράλαμπο Μπακιρτζῆ. Μαζί ὀργάνωσαν τὸ περίφημο Εἰκονοσκευοφυλάκιο. Σὲ αὐτὸ ἐκτίθενται ὅλοι οἱ πολύτιμοι θησαυροὶ τῆς Μονῆς, ποὺ ἀρχίζουν ἀπὸ τὸν δωδέκατο καὶ φτάνουν μέχρι τὰ μέσα τοῦ δέκατου ἑνατου αἰῶνα.

Μὲ ἀγάπη περισσὴ φρόντισε καὶ ὀργάνωσε στὴ Μονὴ Πινακοθήκη καὶ Συνεδριακὸ Κέντρο. Στὴν Πινακοθήκη ἐκτίθενται συνολικὰ πέραν τῶν ἐξήντα πέντε ἔργων, Κυπρίων καὶ ξένων ζωγράφων, τὰ ὁποῖα, μὲ τὴ γνωστὴ του καλαισθησία, ἐπέλεξε ὁ Ἡγούμενος ἀπὸ τὸ 1978 ἕως τὸ 2012.

Ἀπὸ τὸν Ὀκτώβρη τοῦ 2010 λειτουργεῖ, ἐπίσης, Κέντρο Εἰκονολογίας, ποὺ σκοπὸ ἔχει τὴν ἀνάδειξη τῆς Ὀρθόδοξης Εἰκονογραφίας. Σ' αὐτὴ τὴν προσπάθεια ἤλθε πρόθυμα καὶ πάλι ἀρωγὸς τὸ Ἴδρυμα «Ἀναστάσιος Γ. Λεβέντης», τόσο μὲ τὴν κατάλληλη διαρρύθμιση τοῦ ἰσογείου τῆς Μονῆς γιὰ τὴ δημιουργία ἐξειδικευμένης βιβλιοθήκης, ὅσο καὶ μὲ τὴν ἀγορὰ τῶν σχετικῶν βιβλίων καὶ τοῦ κατάλληλου μηχανικοῦ ἐξοπλισμοῦ. Ἐπίσημο ὄργανο τοῦ Κέντρου Εἰκονολογίας εἶναι τὸ περιοδικὸ «Εἰκονοστάσιον».

Ἀξιόλογη εἶναι καὶ ἡ πνευματικὴ δραστηριότητα τοῦ Ἡγουμένου Διονυσίου. Παράλληλα μὲ τὶς ἀναφερθεῖσες δραστηριότητές του, μελετᾷ συνεχῶς καὶ δημοσιεύει μελέτες καὶ ἄρθρα σὲ περιοδικὰ καὶ ἐφημερίδες. Ἦταν πρωτεργάτης τοῦ χριστιανικοῦ μαθητικοῦ περιοδικοῦ «Νέοι Ἄνθρωποι» καὶ εἶναι τακτικὸς συνεργάτης τοῦ μηνιαίου «Δελτίου Κηρυγμάτων» τῆς Ἱερᾶς Μητροπόλεως Πάφου.

Ἱστορικὸ ἀναδείχτηκε τὸ ἐπιστημονικὸ Συνέδριο ποὺ ὀργάνωσε γιὰ τὴ Θεολογικὴ Σχολὴ τῆς Χάλκης σὲ συνεργασία μὲ τὸ Ἴδρυμα «Ἀναστάσιος Γ. Λεβέντης», στὸ Συνεδριακὸ Κέντρο τῆς Ἱερᾶς Μονῆς Χρυσορρογιατίσσης, τὴν 1η καὶ 2α Ὀκτωβρίου 2016, μὲ τίτλο «Ἱερὰ Θεολογικὴ Σχολὴ Χάλκης. Θεολογία καὶ Σύγχρονος Κόσμος».

Στο συνέδριο αυτό έλαβαν μέρος διακεκριμένες προσωπικότητες τής Θεολογίας και τής Βυζαντινολογίας. Οί έργασίες του άρχισαν με ανάγνωση έπιστολής του Οικουμενικοῦ Πατριάρχου κ.κ. Βαρθολομαίου, τήν όποία ανέγνωσε ό εκπρόσωπος αὐτοῦ Μητροπολίτης Προύσης κ. Έλπιδοφόρος. Ό Έγούμενος απέσπασε τά θερμά συγχαρητήρια του Οικουμενικοῦ Πατριάρχου, ό όποίος στή ένθουσιώδη έπιστολή του, του έγραψε σχετικά: «... Ός φιλομήτορα γνήσια τέκνα τής Ιστορικῆς και περιωνύμου ήμῶν Σχολῆς, ως όρθῶς σημειοῦτε, άπαντες οί άπόφοιτοι αὐτῆς σεμνυόμεθα δια τήν λιπαράν γνώσιν και πολυμερῆ παιδείαν, τας όποίας έπεδαφίλευσεν ήμῖν ή τοιαύτη του εὔσεβοῦς ήμῶν Γένους φρουκτωρός...Όθεν, συγχαίροντες έπί τῆ έπαινετῆ ὑμῶν πρωτοβουλία διοργανώσεως του Συνεδρίου τούτου, ήτις τυγχάνει υίικῆ αντιπελάργησις πρὸς τήν φιλότεκνον ὑμῶν και ήμῶν Τροφὸν Σχολήν, έπευλογοῦμεν πατρικῶς αὐτὸ και προσεπευχόμεθα ὅπως ή Χάρις και τὸ άπειρον του Θεοῦ έλεος εὐλογῆ άπαντα τὰ θεοφιλῆ ὑμῶν έργα».

Ό Έγούμενος με τήν πνευματικῆ του κατάρτιση και τὸ εκκλησιαστικό του ήθος εκπροσώπησε πολλάκις τήν Έκκλησία τής Κύπρου σὲ διεθνή συνέδρια. Η δὲ παρουσία του ένέπνεε πάντοτε τὸν δέοντα σεβασμό.

Περαιῶν τὸν λόγο μου για τὸν φίλτατό μου Έγούμενο τής Έρεᾶς Μονῆς Χρυσορροϊατίσσης έπιθυμῶ νὰ του εκφράσω τήν εὐαρέσκεια τής Έκκλησίας Κύπρου για τήν πολύτιμη προσφορά του, γιατί ό π. Διονύσιος είναι μία άγνή χριστιανικῆ ψυχῆ με διάνοια «άδαμαντίνη». Υπηρέτησε τήν Έκκλησία με ένθεο ζήλο και ολοκληρωτικῆ άφοσίωση. Πιστεύω ότι έχει κάθε δικαίωμα νὰ κοιτάξει τὸν οὐρανὸ έλπιδοφόρα και νὰ επαναλαμβάνει μέσα του με ήθικῆ ικανοποίηση τῆ γλυκεία εκείνη προσδοκία του Παύλου: «Τὸν άγῶνα τὸν καλὸν ήγώνισμαι, τὸν δρόμον τετέλεκα, τήν πίστιν τετήρηκα λοιπὸν άπόκειται μοι ό τής δικαιοσύνης στέφανος, ὃν άποδώσει μοι ό Κύριος έν εκείνη τῆ ήμέρα, ό δίκαιος κριτής, οὐ μόνον δὲ έμοί, αλλά και πᾶσι τοῖς ήγαπηκόσι τήν έπιφάνειαν αὐτοῦ» (2, Τιμ. 7-8).

Ιερά Αρχιεπισκοπή Κύπρου  
20 Ιουνίου 2018

Γεώργιος Χρυσόστομος



ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ  
ΤΟΥ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΗ ΠΑΦΟΥ  
κ.κ. ΓΕΩΡΓΙΟΥ

**Μ**ια επέτειος ογδόντα χρόνων ζωής και σαράντα χρόνων ηγου-  
μενίας δημιουργεί ποικίλα συναισθήματα, ανάλογα με την  
οπτική γωνία από την οποία τη βλέπεις.

Αν την αντικρύσεις ως απλή πάροδο του χρόνου σε γεμίζει με  
θλίψη αφού σηματοδοτεί το επερχόμενο τέλος. Το γραφικό χωρίο μιλά  
ξεκάθαρα: «Αἱ ἡμέραι τῶν ἔτῶν ἡμῶν ἐν αὐτοῖς ἑβδομήκοντα ἔτη, ἐάν  
δέ ἐν δυναστείαις, ὀγδοήκοντα ἔτη, καί τό πλεῖον αὐτῶν κόπος καί  
πόνος» (Ψαλ. 89,10).

Αν την προσεγγίσεις από την άποψη της προσφοράς, άλλο θα είναι  
το συναίσθημα. Οδηγείσαι στην αξιολόγηση του έργου που έχει επι-  
τευχθεί, στην ικανοποίηση για τις επιτυχίες, στην επισήμανση των λα-  
θῶν και τις παρακαταθήκες για τους διαδόχους.

Στην περίπτωση εκκλησιαστικών προσώπων δεν ισχύει η πρώτη  
προσέγγιση. Γιατί αυτοί γνωρίζουν ότι «γενεὰ ἔρχεται καί γενεὰ πο-  
ρεύεται» και ότι «τὸ πολίτευμα ἡμῶν ἐν οὐρανοῖς ὑπάρχει» (Φιλιπ.  
3,20). Κι ακόμα ξέρουν πως το να συμβάλουν στην πρόοδο του θεσμού  
ή του ιδρύματος που υπηρετούν, ἔστω και κατά μικρόν, ή και να το  
διατηρήσουν εν ζωή, είναι η μέγιστη υπηρεσία που θα μπορούσαν να  
προσφέρουν.

Γι' αυτό και στεκόμαστε με ικανοποίηση μπροστά στη διπλή επέτειο  
του εορτάζοντος σήμερα τα ογδοντάχρονα της ζωής του και τα σα-  
ραντάχρονα της ηγουμενίας του Ηγουμένου της Ιεράς Μονής Χρυσορ-  
ρογιατίσσης κ. Διονυσίου.

Από τα λευκά ὄρη των ογδόντα του χρόνων, μπορεί και ο ίδιος ο  
τιμώμενος να ανασκοπεί με ικανοποίηση τη ζωή του. Μια μακρά χρο-

νική περίοδο με ευδιάκριτους σημαντικούς σταθμούς: Ένταξη στον ιερό Κλήρο πριν κλείσει τα δεκαοχτώ. Ενεργός συμμετοχή στον απελευθερωτικό μας αγώνα, με τα στίγματα των βασανιστηρίων ακόμα να τον συνοδεύουν. Θεολογική Σχολή της Χάλκης και ενεργός συμμετοχή, για τέσσερα χρόνια, στη λειτουργική ζωή της Βασιλεύουσας. Στη Ρώμη, την αιωνία πόλη, για σπουδές και τριβή με έναν άλλο πολιτισμό. Στον Άγιο Σπυρίδωνα, στην Τριμυθούντα, να ασχολείται με τη συντήρηση, το αντικείμενο των ειδικών σπουδών και του ενδιαφέροντός του. Το επάρατο πραξικόπημα και η βάρβαρη τούρκικη εισβολή που σημάδεψαν την ψυχή του. Η προσφυγοποίηση στον Άγιο Νεόφυτο, η ανάληψη της ηγουμενίας της Μονής Χρυσορρογιατίσσης.

Πολλές οι αναμνήσεις και βαθιά τα ίχνη που άφησε ο Ηγούμενος Διονύσιος στο διάστημα της σαρανταετούς ηγουμενίας του. Μπορεί να μην συγκέντρωσε γύρω του πλήθη δοκίμων και μοναχών. Ούτε «τάς πόλεις ἐκένωσεν, οὔτε τὰς ἐρήμους ἐπόλισε». Είχε όμως άλλα, πολλά, χαρίσματα, τα οποία αξιοποίησε και που θα μαρτυρούν επαινετά το πέρασμά του από τη Μονή.

Δημιούργησε πρώτα τις υποδομές για να μπορέσει μια μελλοντική συνοδεία να βρει πρόσφορο έδαφος για μοναχική άσκηση. Η νέα πτέρυγα της Μονής, που περιλαμβάνει και το παρεκκλήσι του Αγίου Παναρέτου, αποκομμένη από το τμήμα της Μονής που έρχεται σε συνάφεια με τους επισκέπτες, είναι έργο της δικής του πρόνοιας.

Η φύση, η τέχνη (αγιογραφία αλλά και απλή ζωγραφική), τα χειρόγραφα, οι παλαιές εικόνες, όλα τα κειμήλια, τον συγκινούν. Έργο του το εικονοσκευοφυλάκιο της Μονής, όπου ο καθένας μπορεί να διακρίνει και την ευαισθησία του και την καλαισθησία του. Δικό του και το εργαστήριο συντήρησης εικόνων. Πάμπολλες και οι εικόνες που συντήρησε, είτε προσωπικά ο ίδιος, είτε που συντηρήθηκαν από μαθητές του, υπό την εποπτεία του. Συνέδρια για τις εικόνες συγκάλεσε πάμπολλα. Ακόμα και το περιοδικό του, επιστημονικό φυσικά, λέγεται «Εικονοστάσιον».

Δική του πρωτοβουλία και η δημιουργία του δρυόδασους και τα μονοπάτια της φύσης. Μόνιμη έγνοια του το περιβάλλον και οι πηγές της Μονής. Θα μπορούσε να ονομαστεί και «πράσινος Ηγούμενος».

Στην ορθόδοξη παράδοση μοναχισμός δεν σημαίνει αδράνεια ή απραξία, πλαδαρότητα ή ακινησία, μοιρολατρία ή αδιαφορία για τη ζωή, αλλά εγρήγορση και αφύπνιση, προσήλωση στον Θεό και ενεργοποίηση κυρίως στο επίπεδο της πνευματικής ζωής, αλλά και στα έργα για την εξασφάλιση των προς το ζην. Μέσα σ' αυτά τα πλαίσια ο Ηγούμενος Διονύσιος ίδρυσε και λειτούργησε στους χώρους της Μονής το οινοποιείο «Χρυσορρογιάτισσα», που έγινε και παραμένει γνωστό σε όλη την Κύπρο για την ποιότητα των προϊόντων του. Στη Μονή σήμερα παρασκευάζει και ηδύποτο (λικέρ) από τα κεράσια της παραγωγής του.

Κύριο γνώρισμα του Ηγουμένου Διονυσίου παραμένει η ταπείνωση και η αποφυγή της επίδειξης. Δεν χρησιμοποίησε ποτέ την εκκλησιαστική του θέση για προσωπική προβολή, ούτε για επίδειξη οποιασδήποτε ικανότητας. Αρνήθηκε ανώτερες θέσεις κι αναδείχθη πρότυπο που διδάσκει διά της σιωπής και του παραδείγματός του. Χαλιναγωγεί την ευρύτατη γνώση του, γνωρίζοντας τον κίνδυνο της έπαρσης. Το ύφος και το ήθος του αποτελούν τον πλούτο της προσωπικότητάς του.

Σπουδαιότερη, όμως, προσφορά του παραμένει το γεγονός πως χειμώνες και καλοκαίρια, μέρες και νύχτες, για σαράντα χρόνια, πολλές φορές εντελώς μόνος, κράτησε αναμμένο το καντήλι της Παναγίας της Χρυσορρογιάτισσας και έδωσε ζωή στο όλο συγκρότημα της Μονής, υποδεχόμενος και στηρίζοντας, στις ποικίλες πνευματικές τους ανάγκες, τους πολυπληθείς προσκυνητές. Με την παρουσία του εκεί δεν αναπληρώνει απλώς το χρέος των πολλών, αλλά «φυλάττει Θερμοπύλας», προσβλέποντας στο μέλλον, το οποίο οραματίζεται ενδοξότερο του παρόντος.

Για όλα τα πιο πάνω τιμούμε και αναγνωρίζουμε την προσφορά του Ηγουμένου Διονυσίου, ευχόμενοι υγεία και μακροήμερευση, για να μπορεί να απολαμβάνει τους καρπούς των κόπων του και να καθοδηγεί τους διαδόχους του.







ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ  
ΤΟΥ ΠΡΟΕΔΡΟΥ ΤΟΥ ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ Α. Γ. ΛΕΒΕΝΤΗ  
κ. ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ Π. ΛΕΒΕΝΤΗ

**Μ**ὲ ιδιαίτερη χαρὰ χαιρετίζω τὴν ἔκδοση τοῦ δεκάτου τεύχους τοῦ *Εἰκονοστασίου* καὶ ἐπαινῶ τὴν ἀφιέρωσή του στὸν Ἡγούμενο Χρυσorroγιατίσσης κ. Διονύσιο μὲ τὴν εὐκαιρία τῶν σαράντα χρόνων ἡγουμενίας του.

Τὸ Ἴδρυμα Α. Γ. Λεβέντη στάθηκε χορηγὸς καὶ ὑποστήριξε τὸν Ἡγούμενο Χρυσorroγιατίσσης στὴν ἀνασύσταση τῆς ἱστορικῆς Μονῆς ἐντὸς τοῦ δάσους τῆς Πάφου, στὴν ἴδρυση προτύπου Εἰκονοσκευοφυλακείου, στὸ ὁποῖο φυλάσσονται καὶ ἐκτίθενται οἱ ἱστορικοὶ καὶ καλλιτεχνικοὶ θησαυροὶ τῆς Μονῆς, καὶ τοῦ Κέντρου Εἰκονολογίας, τὸ ὁποῖο διαθέτει πλούσια βιβλιοθήκη καὶ ἐκδίδει τὸ περιοδικὸ *Εἰκονοστάσιον* μὲ πρωτότυπα καὶ ἐκλεκτὰ κείμενα. Ἄλλα ἔργα ποὺ χρηματοδότησε τὸ Ἴδρυμα εἶναι ὁ καλαίσθητος καὶ πολυσέλιδος ὁδηγὸς τῆς Μονῆς σὲ τέσσερις γλῶσσες, ντοκυμανταῖρ πρὸς ἐνημέρωση τῶν πολυπληθῶν προσκυνητῶν καὶ ἐπισκεπτῶν καὶ τὸ ἔργο φωτισμοῦ τοῦ παλαιοῦ οἰνοποιείου τῆς Μονῆς στὸ πνεῦμα τῆς προβιομηχανικῆς μουσειακῆς ἔκθεσης.

Ὁ Ἡγούμενος Χρυσorroγιατίσσης, ὡς βιβλιοθηκονόμος καὶ ἔμπειρος συντηρητῆς εἰκόνων καὶ ἔργων τέχνης, κατέγραψε καὶ συντήρησε μὲ ἀφοσίωση ἀριστουργήματα τῆς ἐκκλησιαστικῆς τέχνης τῆς Κύπρου, τὰ ὁποῖα ἀποτελοῦν τὸν πυρήνα τῶν Βυζαντινῶν Μουσείων τοῦ Ἰδρύματος Ἀρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ' καὶ τῆς Μητροπόλεως Πάφου.

Ὁ Ἡγούμενος Χρυσorroγιατίσσης εἶναι ἓνας εὐαίσθητος ἄνθρωπος μὲ ἀγάπη πρὸς τὴ φύση. Ἀξίζει νὰ ἀναφερθῶ στοὺς ἀμπελώνες καὶ στὴν παραγωγή ἐκλεκτοῦ οἴνου στὰ κελάρια τῆς Μονῆς, στὸ

δάσος μὲ τοὺς δρύες ποὺ ἐφύτευσε καὶ τὰ μονοπάτια τῆς φύσης ποὺ δημιούργησε γύρω ἀπὸ τὸ μοναστήρι γιὰ τοὺς περιπάτους καὶ γιὰ τὴ φιλοξενία τῶν πουλιῶν. Ἀναφέρομαι, ἐπίσης, στὴν ἐπιτυχή διοργάνωση συνεδρίου γιὰ τὴν πτηνοπανίδα καὶ τὰ φυτὰ τῆς Κύπρου στὴ φύση καὶ τὴν τέχνη.

Χαίρομαι διότι μὲ τὸν χαιρετισμὸ μου μετέχω στὴν ἐόρτιο εὐφροσύνη τοῦ Ἀφιερώματος καὶ εὐχόμαι στὸν Ἡγούμενον κ. Διονύσιον πολλὰ τὰ ἔτη καὶ πραγμάτωση πάντων τῶν θεαρέστων ὀραματισμῶν του γιὰ τὴν πορεία τῆς παλαιφάτου Ἱερᾶς Μονῆς Χρυσορρογιατίσσης.







ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ  
ΗΓΟΥΜΕΝΟΥ ΧΡΥΣΟΡΡΟΓΙΑΤΙΣΣΗΣ  
κ. ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ

Ο Ηγούμενος Χρυσοροϊατίσσης Διονύσιος γεννήθηκε στις Κέδαρες Πάφου τὴν 26ῃ Ὀκτωβρίου 1938 ἀπὸ τὸν Εὐστάθιο Παπαχριστοφόρου καὶ τὴ Δέσποινα Στυλιανοῦ, γονεῖς ποὺ διακρίνοντο γιὰ τὴν εὐσέβεια καὶ τὴ φιλοπατρία τους —ὁ πατέρας εἶχε ἤδη πολεμήσει ὡς ἐθελοντὴς στοὺς Βαλκανικοὺς Πολέμους. Ἀδελφία του ἦσαν οἱ Δούκισσα, Γρηγόριος, Χρῦσανθος, Εἰρήνη καὶ Ἰφιγένεια. Τὰ πρῶτα γράμματα διδάχθηκε στὸ Δημοτικὸ Σχολεῖο Κεδάρων. Μετὰ τὴν ἀποφοίτησή του ἀπὸ τὸ Δημοτικὸ στὶς 16 Σεπτεμβρίου 1952, προσελήφθη ὡς δόκιμος στὴν Ἱερὰ Μητρόπολη Πάφου ἀπὸ τὸν Μητροπολίτη Πάφου Φώτιο. Τὸ 1952 εἰσήχθη, ὡς ὑπότροφος τῆς Ἱερᾶς Μητροπόλεως Πάφου, στὸ Ἑλληνικὸ Γυμνάσιο Πάφου. Τὸ 1954, ἐξαιτίας τῶν γεγονότων ποὺ συνέβησαν στὴν Πάφο, λόγω τῆς στέψης τῆς Βασίλισσας τῆς Μεγάλης Βρετανίας Ἐλισάβετ, ἡ τότε ἀγγλικὴ διοίκηση ἤρε τὴν ἄδεια ἐξασκήσεως ἐπαγγέλματος τοῦ Γυμνασιάρχου τοῦ Ἑλληνικοῦ Γυμνασίου, Παύλου Παυλίδου. Ἡ Ἱερὰ Μητρόπολη Πάφου, σ' ἐνδειξὴ συμπαράστασης στὸ ἔργο τοῦ Γυμνασιάρχου Παυλίδου, διέκοψε τὴ φοίτηση τοῦ νεαροῦ δοκίμου τῆς στὸ Ἑλληνικὸ Γυμνάσιο καὶ τὸν ἐνέγραψε στὸ Λιασίδειο Γυμνάσιο Πάφου, ἀπὸ τὸ ὁποῖο αὐτὸς ἀπεφοίτησε τὸ 1958.

Στὶς 15 Ἰανουαρίου 1956, ὁ μέχρι τότε Δημήτρης ἢ Δημητράκης χειροτονήθηκε σὲ Διάκονο μὲ ὄνομα Διονύσιος, ἀπὸ τὸν Μητροπολίτη Πάφου Φώτιο, γιὰ νὰ ὑπηρετῆσει ὡς Διάκονός του. Μετὰ τὴν ἀναχώρηση τοῦ Μητροπολίτη Φωτίου ἀπὸ τὴν Κύπρο, ὁ Διάκονος Διονύσιος διορίσθηκε στὸν Ἱερὸ Ναὸ Παναγίας Θεοσκέπαστης στὴν Κάτω Πάφο, ὅπου παρέμεινε ὑπηρετῶν γιὰ τρεῖς μῆνες. Στὴ συνέ-



Ὁ Ἡγούμενος Χρυσορρογιατίσσης κ. Διονύσιος.

χεια, από τον Μάιο του 1956 μέχρι τον Ιούλιο του 1959, διορίσθηκε στον Ίερό Ναό Ἀγίας Παρασκευῆς στὴ Γεροσκήπου. Μετὰ τὴν ἐνθρόνιση τοῦ νέου Μητροπολίτη Πάφου Γενναδίου, ὁ Διάκονος Διονύσιος διορίσθηκε, τὸν Ιούλιο τοῦ 1959, Γραμματέας τῆς Μητρόπολης καὶ Διάκονος τοῦ Μητροπολίτη. Στὸ διάστημα αὐτὸ (1959-1961), ὑπηρετοῦσε καὶ στὸν Ίερό Ναό Ἀγίου Κενδέα στὴν Πάφο.

Κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ ἀπελευθερωτικοῦ ἀγῶνα τῆς ΕΟΚΑ (1955-1959), ὁ τότε Διάκονος Διονύσιος ἐντάχθηκε στὶς τάξεις τῆς Ὀργάνωσης καὶ ὡς ὑπεύθυνος τῶν Θρησκευτικῶν Ὀρθόδοξων Ἰδρυμάτων ἱδρυσε στὴν Πάφο σαράντα πέντε Θρησκευτικὰ Ὀρθόδοξα Ἰδρύματα (Θ.Ο.Ι.). Ἦταν, ἐπίσης, σύνδεσμος γιὰ τὴ μεταφορὰ ἀλληλογραφίας τῆς Ὀργάνωσης. Τὸ 1956 συνελήφθη καὶ βασανίστηκε. Τὸ 1958 σχημάτισε ὁμάδα τῆς ΕΟΚΑ στὸ χωριό του, ἡ ὁποία συνεισέφερε στὸν ἀγῶνα.

Στὶς 6 Ὀκτωβρίου 1961, ὁ Διάκονος Διονύσιος ἀνεχώρησε γιὰ τὴν Κωνσταντινούπολη, ὅπου ἐνεγράφη στὴ Θεολογικὴ Σχολὴ Χάλκης, μετὰ ἀπὸ συστατικὴ ἐπιστολὴ τοῦ τότε Ἀρχιεπισκόπου Κύπρου Μακαρίου Γ'. Ἀπὸ τὴ Σχολὴ αὐτὴ ἀπεφοίτησε τὸν Ιούνιο τοῦ 1965. Μὲ τὴν ἀποφοίτησή του ἀπὸ τὴ Σχολὴ ἔλαβε τὸν τίτλο τοῦ «Διδασκάλου τῆς Ὀρθόδοξου Χριστιανικῆς Θεολογίας». Στὸ τέλος τοῦ τετάρτου ἔτους ὑπέβαλε ἐναίσιμη ἐπὶ πτυχίῳ διατριβὴ μὲ τίτλο *Ἡ Ἐκκλησία Ἀντιοχείας. Ἰδρυσις καὶ δράσις αὐτῆς μέχρι τῆς Ἀποστολικῆς Συνόδου (36-49 μ.Χ.)*. Ἡ διατριβὴ αὐτὴ δημοσιεύθηκε σὲ συνέχειες στὸ περιοδικὸ «Ἀπόστολος Βαρνάβας», σὲ τεύχη τῶν τόμων ἀπὸ Λ' μέχρι ΛΣΤ'. Κατὰ τὴ διάρκεια τῆς παραμονῆς του στὴ Σχολή, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ἐκκλησάκι τῆς Ἀγίας Τριάδος τῆς Σχολῆς, στὸ ὁποῖο ἱεουργοῦσε ὡς διάκονος στὴ σειρά του, τὶς ἄλλες Κυριακὲς καὶ γιορτὲς μετέβαινε, μὲ ἄλλους διακόνους καὶ ἱερεῖς φοιτητές, σὲ ἐνορίες τῆς Κωνσταντινούπολης. Τὴν ἐποχὴ ἐκείνη ζοῦσαν στὴν Κωνσταντινούπολη ἑκατὸ εἴκοσι χιλιάδες Ἕλληνες. Τὰ Χριστούγεννα καὶ τὰ Θεοφάνεια λειτουργοῦσε πάντοτε στὴν Παναγία τοῦ Πέραν, ὅπου Ἀρχιερατικὸς Προϊστάμενος ἦταν ὁ Πρωτοσύγκελλος τοῦ Οἴκουμενικοῦ Πατριαρχείου Μητροπολίτης Σελευκείας Αἰμιλιανός. Μετὰ τὰ γεγονότα τῶν Χριστουγέννων τοῦ 1963 στὴν Κύπρο, ὁ Μητροπολίτης

Αϊμιλιανός ἀπελάθηκε ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη. Ἡ τελευταία Θεία Λειτουργία τοῦ Διακόνου Διονυσίου στὴν Παναγία τοῦ Πέραν ἦταν τὰ Θεοφάνεια τοῦ 1964.

Τὸν Ἰούλιο τοῦ 1965 ἐπέστρεψε στὴν Κύπρο καὶ προσελήφθη καὶ πάλι στὴν Ἱερὰ Μητρόπολη Πάφου, αὐτὴ τὴ φορά ὡς Ἱεροκήρυκας καὶ Γραμματέας τῆς Μητρόπολης. Στις 10 Ὀκτωβρίου 1967, μετὰ ἀπὸ σύσταση καὶ ἐγγύηση τοῦ Μητροπολίτη Πάφου Γενναδίου, τοῦ παραχωρήθηκε νέα ὑποτροφία ἀπὸ τὸν Ἀρχιεπίσκοπο Κύπρου Μακάριο Γ' καὶ ἀνεχώρησε γιὰ σπουδὲς στὴ Ρώμη. Στὴ Ρώμη, κατὰ τὴ διάρκεια τῶν τετραετῶν σπουδῶν του, σπούδασε Συντήρηση Εἰκόνων στὸ Instituto Centrale del Restauro καὶ Συντήρηση Χειρογράφων καὶ Παλαιῶν Ἐντύπων Κειμένων στὸ Instituto di Patologia del Libro «Alfonso Gallo».

Κατὰ τὴ διάρκεια τῶν σπουδῶν του στὴ Ρώμη παρακολούθησε καὶ Βιβλιοθηκονομία στὴ διεθνoῦς φήμης Σχολὴ Βιβλιοθηκονομίας τοῦ Βατικανοῦ. Στὴ Σχολὴ αὐτὴ οἱ φοιτητὲς ἦσαν ὑποχρεωμένοι νὰ ὑποβάλουν καὶ διατριβὴ βιβλιογραφικοῦ περιεχομένου, στὴν ἰταλικὴ γλῶσσα. Στὸν Ἠγούμενο Διονύσιο ἀνετέθη τὸ θέμα: «Libri stampati nel XVI secolo cocherntenti la storia di Cipro sotto i Templari, Lusignani, Genovesi e Venetiani». Ὑστερα ἀπὸ τὴν ὑποστήριξη τῆς διατριβῆς αὐτῆς, ὁ π. Διονύσιος, σὲ νέες ἔρευνές του στὴ Βιβλιοθήκη τοῦ Βατικανοῦ καὶ τὴν Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη τῆς Ρώμης, ἀνεκάλυψε νέα βιβλία, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ δημιουργήσῃ ἓνα Συμπλήρωμα εἴκοσι σελίδων μὲ νέα βιβλία.

Τὸ καλοκαίρι τοῦ 1971, ὅταν ἐπέστρεψε στὴν Κύπρο μετὰ τὸ πέρας τῶν σπουδῶν του, ὁ Μητροπολίτης Πάφου Γεννάδιος τὸν χειροτόνησε Πρεσβύτερο καὶ τὸν προεχείρισε σὲ Ἀρχιμανδρίτη, ὁ δὲ Ἀρχιεπίσκοπος Κύπρου Μακάριος Γ' τοῦ ἀνέθεσε τὴ διεύθυνση τοῦ Κέντρου Συντήρησης Εἰκόνων καὶ Χειρογράφων ποὺ ἰδρύθηκε στὴν ἱστορικὴ Μονὴ τοῦ Ἁγίου Σπυρίδωνα στὴν Τρεμετουσιά. Σκοπὸς τοῦ Κέντρου ἦταν ἡ κατὰ τρόπο ἐπιστημονικὴ συντήρηση καὶ διαφύλαξη τοῦ ἀρχαιολογικοῦ καὶ καλλιτεχνικοῦ θησαυροῦ τῆς Ἐκκλησίας, καθὼς καὶ ἡ προβολὴ τούτου τόσο στὴν Κύπρο ὅσο καὶ στὸ ἐξωτερικό. Στὸ Κέντρο λειτουργοῦσε Ἀρχεῖο Εἰκόνων, Ἱερῶν Σκευῶν

καὶ Ἀντικειμένων, Ἐργαστήρι Συντήρησης Εἰκόνων, Ἐργαστήρι Συντήρησης Χειρογράφων καὶ Ἐντύπων Κειμένων, βιβλιοδετεῖο καὶ πλήρες φωτογραφεῖο. Ὁ π. Διονύσιος κάθε Τρίτη καὶ Πέμπτη ἐξορμούσε στὴν ὑπαιθρο γιὰ τὴν καταγραφή ὄλων τῶν ἀνωτέρω. Στὰ τρία χρόνια τῆς λειτουργίας τοῦ Κέντρου εἶχαν καταγραφεῖ γύρω στὶς δέκα χιλιάδες εἰκόνες καὶ ἱερὰ σκεύη καὶ ἀντικείμενα, κυρίως ἀπὸ τὶς κατεχόμενες σήμερα κοινότητες τῆς Κύπρου. Ὁ π. Διονύσιος παρέμεινε στὴ Μονὴ μέχρι τὶς 14 Αὐγούστου 1974, ὅποτε μετὰ τὴν τουρκικὴ ἐισβολὴ διετάχθη ἡ ἐκκένωση τῆς Τρεμετουσιάς.

Μετὰ τὴ φυγὴ τοῦ ἀπὸ τὴν Τρεμετουσιά, ὁ Ἀρχιμ. Διονύσιος φιλοξενήθηκε γιὰ τέσσερα χρόνια στὴν Ἱερά, Βασιλικὴ καὶ Σταυροπηγιακὴ Μονὴ Ἁγίου Νεοφύτου. Στὴ Μονὴ αὐτὴ εἶχαν μεταφερθεῖ γιὰ προστασία καὶ ὅλοι οἱ θησαυροὶ τῆς Ἱερᾶς Ἀρχιεπισκοπῆς, ποὺ τέθηκαν κάτω ἀπὸ τὴν εὐθύνη του. Μὲ τὴ βοήθεια τοῦ τότε Ἡγουμένου τῆς Μονῆς, νῦν Ἀρχιεπισκόπου Κύπρου Χρυσοστόμου Β΄, ὀργάνωσε μικρὸ ἐργαστήρι συντήρησης καὶ συντήρησε ὅλες τὶς εἰκόνες ποὺ σήμερα βρίσκονται στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο τοῦ Πολιτιστικοῦ Ἰδρύματος «Ἀρχιεπίσκοπος Μακάριος Γ΄». Ἀπὸ τὸν Ἀπρίλιο τοῦ 1975 μέχρι τὸ Δεκέμβριο τοῦ 1979, ὁ Ἀρχιμ. Διονύσιος διετέλεσε Γραμματέας τῆς Ἱερᾶς Συνόδου τῆς Ἐκκλησίας Κύπρου. Παράλληλα μὲ τὶς πρὸ πάνω δραστηριότητες, κατὰ τὴν περίοδο 1976-1979, δίδαξε Ἱστορίαν καὶ Παθολογίαν τοῦ Βιβλίου στὸ Τμῆμα Ἀρχεδιακονοῦ - Βιβλιογραφικοῦ Ὑλικοῦ, ποὺ λειτουργοῦσε στὴν Παιδαγωγικὴ Ἀκαδημία Κύπρου. Τὸν Ὀκτώβριο τοῦ 1976 ἀνέλαβε ὡς Πρόεδρος τοῦ Ἐκκλησιαστικοῦ Δικαστηρίου τῆς Ἱερᾶς Μητροπόλεως Πάφου, θέση τὴν ὁποία κατεῖχε μέχρι τὸ 2010 ποὺ διελύθησαν τὰ Ἐκκλησιαστικὰ Δικαστήρια. Στὸν π. Διονύσιο ἀνατέθηκε πάλι ἡ προεδρία τοῦ νεοσυσταθέντος Συμβουλίου Πνευματικῆς Λύσεως τοῦ Γάμου.

Στὶς 2 Σεπτεμβρίου 1978 ὁ Ἀρχιμ. Διονύσιος ἐξελέγη Ἡγούμενος τῆς Ἱερᾶς Μονῆς Χρυσορροϊατίσσης, θέση τὴν ὁποία κατέχει μέχρι σήμερα.

Στὴ Μονή, μὲ πρωτοβουλία δική του, μὲ χορηγία τοῦ Ἰδρύματος «Ἀναστάσιος Γ. Λεβέντης», καὶ μὲ τὴν ἐπιστημονικὴ ἐπιμέλεια τοῦ Βάσου Καραγιώργη, λειτουργεῖ Εἰκονοσκευοφυλάκιο ἀπὸ τὸν Ἰούνιο



του 2001. Σε αυτό εκτίθενται όλοι οι θησαυροί της Μονής, που αρχίζουν από τον δωδέκατο και φτάνουν μέχρι τα μέσα του δέκατου ένατου αιώνα. Από το 2010 λειτουργεί στη Μονή Συνεδριακό Κέντρο και Πινακοθήκη. Στην Πινακοθήκη εκτίθενται έργα Κυπρίων και ξένων ζωγράφων. Από τον Οκτώβρη του 2010 λειτουργεί, επίσης, Κέντρο Εικονολογίας, που σκοπό έχει την ανάδειξη της θεολογίας και, κατ' επέκταση, της ανθρωπολογίας, της κοινωνιολογίας και της κοσμολογίας της Ορθόδοξης Εικονογραφίας και της έν γένει καλλιτεχνικής απεικόνισης. Σ' αυτή την προσπάθεια ήλθε πρόθυμα και πάλι άρωγός το Ίδρυμα «Αναστάσιος Γ. Λεβέντης», με την επιμέλεια του Χ. Μπακιρτζή, τόσο με την κατάλληλη διαρρύθμιση του ισόγειου της Μονής, για τη δημιουργία εξειδικευμένης βιβλιοθήκης, όσο και με την εξεύρεση και αγορά των σχετικών βιβλίων και του κατάλληλου μηχανικού εξοπλισμού. Επίσημο όργανο του Κέντρου Εικονολογίας είναι το περιοδικό «Εικονοστάσιον».

Από τον Οκτώβριο του 2010 είναι ανοιχτή για το κοινό και η «Αΐθουσα Αρχιεπισκόπου Κύπρου Μακαρίου Γ'». Όπως ο ίδιος έγραψε στο Βιβλίο Έπισκεπτών της Μονής, στις 27 Σεπτεμβρίου 1948, ως Μητροπολίτης Κιτίου Μακάριος, οι συχνές επισκέψεις του στη Μονή, ως μαθητής τότε του Δημοτικού Σχολείου Παναγιάς, του ενέπνευσαν τον ακράτητο πόθο και την αγάπη προς τον μοναχικό βίο, τον οποίο και ακολούθησε άμέσως μετά την αποφοίτησή του από το Δημοτικό Σχολείο Παναγιάς. Έδω άξιζει να σημειωθεί ότι μεγάλη ήταν και η προσφορά του στην αναστήλωση της Μονής μετά τους σεισμούς του Σεπτεμβρίου του 1953 και την πυρκαγιά του Οκτωβρίου του 1967.

Τέλος, το 1984, ο Ηγούμενος Διονύσιος επαναλειτούργησε το παλιό Οίνοποιείο της Μονής, που είχε διακόψει τις εργασίες του μετά τα Οκτωβριανά γεγονότα του 1931. Το 1988 το Οίνοποιείο της Μονής, γνωστό τότε ως «Οίνοποιείο Ρογιά», έλαβε μέρος σε διεθνή διαγωνισμό κρασιών στη Λουμπλιάνα της Σλοβενίας. Στον διαγωνισμό το λευκό κρασί «Άγιος Ανδρόνικος» πήρε χρυσό μετάλλιο και το ροζέ «Άγια Μαρίνα» άργυρο μετάλλιο. Μετά τη μετακίνηση του Οίνοποιείου εκτός Μονής το παλαιό Οίνοποιείο μετετράπη με τη βοήθεια του Ίδρυματος

«Άναστάσιος Γ. Λεβέντης» σὲ μουσειακὸ χῶρο προβιομηχανικοῦ χαρακτήρα.

Ὁ Ἡγούμενος Διονύσιος συμμετέσχε σὲ ἀποστολὲς ἐκπροσώπησης τῆς Ἐκκλησίας Κύπρου στὸ ἐξωτερικό. Δημοσίευσε μελέτες καὶ ἄρθρα σὲ περιοδικὰ καὶ ἡμερηίδες. Ἀπὸ τὸν Ἰούλιο τοῦ 2011 εἶναι συνεργάτης τοῦ Δελτίου Κηρυγμάτων τῆς Ἱερᾶς Μητροπόλεως Πάφου, ποὺ κυκλοφορεῖ κάθε μῆνα, γράφοντας σ' αὐτὸ ἓνα κήρυγμα.

Ὁ Ἡγούμενος Διονύσιος συγκινεῖται μὲ τὴν παλαιότητα τῶν πραγμάτων ἀποφεύγοντας τὴν ταραχὴ ποὺ προκαλεῖ ἡ ἄσκησις ἀνανέωση. Τὸ κτηριακὸ συγκρότημα τῆς Ἱερᾶς Μονῆς Χρυσορρογιατίσσης μολονότι ἐκάη τὸ 1967 σχεδὸν ἐξ ὀλοκλήρου –πλὴν τοῦ καθολικοῦ– καὶ ἐπανεκτίσθη διατηρώντας ὅ,τι παλαιὸ μποροῦσε νὰ διατηρηθεῖ, ἀποπνέει σήμερα, μισὸν αἰῶνα ἀργότερα, τὴν παλαιότητα τῆς κατὰ τὴν παράδοσις ἰδρύσεώς της ἀπὸ τὸν μοναχὸ Ἰγνάτιο τὸ 1152. Ἡ συγκίνηση τοῦ Ἡγουμένου Διονυσίου γιὰ τὴν ἱστορία συνάδει μὲ τὴν ἀγάπη γιὰ τὴ φύσις καὶ τὴν ἐκθαμβωτικὴ αἰωνία ἀνανεωτικὴ δύναμις της. Ἡ μὲν Μονὴ περιβάλλεται ἐκ τῆς φύσεως στοργικὰ ἀπὸ τὸ δάσος τῆς Πάφου, ὁ ἴδιος δὲ ἔχει προσθέσει στὸ φυσικὸ περιβάλλον τῆς Μονῆς δάσος μὲ ὑπερήφανους δρῦες καὶ ἔχει διανοίξει πέριξ τῆς Μονῆς μονοπάτια μοναχικῶν περιπάτων καὶ ἐνθέρμων συζητήσεων.

Οἱ συνεργάτες τοῦ *Εἰκονοστασίου* ἀφιερώνουν τὸν παρόντα τόμο ἐργασιῶν τους ἐπὶ τῇ 40ετίᾳ τῆς ἡγουμενίας τοῦ πατρὸς Διονυσίου εὐχόμενοι: Πολλὰ τὰ ἔτη, Γέροντα!









## ΤΟ ΦΩΣ ΕΝΤΟΣ

**Τ**ὸ φῶς ἀλλάζει συνεχῶς θέση, ἔνταση, χρῶμα, συμπεριφορὰ λόγῳ τῶν κινήσεων τοῦ ἡλίου, τῆς σελήνης, τῶν ἀστέρων. Καθὼς ἀντανανακλᾶται στὶς ἱστορημένες ἐπιφάνειες τῶν τοίχων μιὰ ἐδῶ καὶ μιὰ ἐκεῖ, οἱ εἰκόνες δίνουν τὴν αἴσθηση ὅτι κινοῦνται. Ἐπειδὴ τὰ δώδεκα ψηλόλιγνα παράθυρα τοῦ τρούλλου, ποὺ εἶναι οἱ κύριες πηγὲς τοῦ φωτισμοῦ, ἀποκλίνουν ἐλαφρῶς ἀπὸ τὸν προσανατολισμὸ τῶν ἀξόνων τοῦ ναοῦ προκαλεῖται ἀνεπαίσθητος στροβιλισμὸς τοῦ συνόλου. Κατὰ τὴν κίνηση καὶ τὸν στροβιλισμὸ ὀρισμένες μορφὲς ξεφεύγουν καὶ ἐξέρχονται τῶν πλαisiῶν τῶν εἰκόνων τους, ὅπως τὸ πόδι τοῦ Ἀρχαγγέλου στὸν Εὐαγγελισμὸ ἢ τοῦ δικαίου Ἰωακείμ στὰ Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου ἢ καὶ ἄλλες μὲ ἀποτέλεσμα νὰ δημιουργεῖται ἢ αἴσθηση ὅτι ὁ μὲν ἄγγελος φτερουγίζει δίπλα μας, ὁ δὲ Ἰωακείμ βαδίζει ἐντός, καὶ ἐμεῖς ὡς παριστάμενοι μετέχουμε ὄρωντες καὶ ἀκούοντες. Ἄρα εἶναι ὁ ἄχρονος χῶρος ποὺ διὰ τοῦ φωτὸς εἰκονίζεται. Τὸ ἀέναον τοῦ φωτός, ποὺ κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ἡμέρας, τῆς νύχτας, τῶν ἐποχῶν καὶ τῶν ἐτῶν συνεχῶς ἀλλάζει καὶ συνεχῶς ἐπανέρχεται, δημιουργεῖ τὴν ἐλπίδα τῆς αἰωνιότητος ἀλλὰ καὶ τῆς μόνης ποὺ μπορεῖ νὰ τὴν συλλάβει δύναμης, τῆς φιλανθρώπου ἀγάπης τοῦ Θεοῦ.

ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΣ ΜΠΑΚΙΡΤΖΗΣ





Μητροπολίτης Γέρων Χαλκηδόνος  
Ἀθανάσιος

Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΑΓΙΟΓΡΑΦΟΣ  
ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΚΑΛΜΟΥΚΩΦ

Ὁ Ν. Καλμούκωφ<sup>1</sup> εἶναι ἕνας διαπρεπῆς ζωγράφος καὶ ἀγιογράφος τῆς Πόλεως κατὰ τὸ πρῶτο ἥμισυ τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνος. Ἦτο εἷς ἐκ τῶν Ρώσων καὶ Λευκορώσων καλλιτεχνῶν, οἱ ὅποιοι μετὰ τὴν Ρωσικὴν ἐπανάστασιν τοῦ 1917 καὶ κυρίως μετὰ τὸ 1920, μαζί ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον, μὲ ἀξιωματικούς, ἐγκατέλειψαν τὴν Ρωσίαν καὶ κατέφυγον ἐκ διαφόρων λόγων, μέσῳ Κριμαίας, εἰς τὴν Βασιλεύουσαν<sup>2</sup>.

---

1. Α. Βεζάνη, *Ὁρθόδοξος ἱερός ναὸς Δώδεκα Ἀποστόλων Φερίκιοι (Ἐκατονταετηρὶς 1869-1968)*, Ἴσταμποῦλ 1968, 5, 18. I. Καμαλακίδου, *Οἶκον*. (†). Στοιχεῖα πρὸς τὸν γράφοντα τὴν 10. 6. 1985. A. Turani, *Bati Anlayışında Dönük Türk Resim Sanatı*, Ἄγκυρα 1977, XXVI. Z. Güvemli, *Sabancı Resim Koleksiyonu*, ἄ. τ. 1984 ἄ. σ. S. Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, Ἴσταμποῦλ 1986, 218, 223. A.-K. Gören, *Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi*, Ἴσταμποῦλ 1997, 104. T. Toros, Naci Kalmukoğlu (1898-1951), *Antik ve Dekor* ἄρ. 71 (2002) 94-100. I. H. Dostal, *Naci Kalmukoğlu*, ἄ. τ. 2007, Τοῦ Αὐτοῦ, Naci Kalmukoğlu: "Sanata Aşık Gerçek Bir Pentür Ustası", *Ἐνθ' ἄνωτ. ἄρ.* 123 (2011) 92-102. T. C. İstanbul Kültür Üniversitesi Sanat Galerisi, İKÜ Sanat Koleksiyonu'ndan Cumhuriyet Dönemi Ressamları Resim Sergisi (7-20 Ekim 2015), 23-32. Ὁ γράφων εὐχαριστεῖ καὶ ἀπὸ τὴν θέσιν αὐτῆ τὸν Ἄρχιμ. Σμάραγδον Καραγιαννίδην, Πρωτοσύγκελλον καὶ τὸν Ἱερομ. Ἐλευθέριον Ἀλοῦκον διὰ τὴν βοήθειαν κατὰ τὴν συγγραφὴν τῆς παρουσίας μελέτης.

2. Μεταξὺ αὐτῶν, ἀρχηγὸς τῶν ὁποίων ἦτο ὁ Ν. Καλμούκωφ, ἦσαν καὶ οἱ ἐξῆς: İbrahim Safi (Ἀβραὰμ Safiev), Kassimir Robolowski, Dimitri Vassilievich Ismailovich, Vladimir Feodorovich Zender, Vassili Yosifovich Ivanoff, Nicholai Becker, Boris Issaevich Eguize, Alexis Gritchenko, N. N. Saraphanoff, J. Pavlivekich, Vladimir Jorfai, Alex Barkoff, Zaretzki, Alexinskaya, Astafev Bobritsky, Kaysarov Sabaneyev Feodorov Limich κ.ἄ. Α. Παπᾶ, Ἕλιουπόλεως καὶ Θεῖρων (Χαλκηδόνος), «Ἕνας κατάλογος πολιτῶν ζωγράφων τοῦ δεκάτου ἑνατου καὶ εἰκοστοῦ αἰῶνα», *Κληρονομία* 37 (2005-2013) 27-47. I. H. Dostal, Naci Kalmukoğlu: "Sanata... 92.



Εικ. 1: Η ώραία Τσερκέζα.



Είχ. 2: 'Η μάγισσα και τὸ μολέλο.

Τὰ ἔργα των εὐρίσκονται εἰς ναοὺς, μουσεῖα, ἀρχοντικά, θέατρα, κινηματογράφους, ξενοδοχεῖα, ἐμπορικά καὶ κέντρα διασκεδάσεως, ἐστιατόρια, καταστήματα, ἄλλα ἰδρύματα καὶ εἰς ἰδιώτας τῆς Πόλεως καὶ τοῦ ἐξωτερικοῦ.

Ἐνταῦθα δέον εὐθὺς ἐξ ἀρχῆς νὰ σημειωθεῖ, ὅτι ἐκ ποικίλων λόγων, ὅπως ἐθνικιστικῶν, θρησκευτικῶν, μὴ ὑπάρξεως τότε εἰδικῶν ἐπὶ τῶν θεμάτων τούτων κ.ἄ., οἱ μὴ Μουσουλμᾶνοι καλλιτέχναι τῆς Κωνσταντίνου Πόλεως ἀνεξαρτήτως τῆς ποιότητος αὐτῶν, κατὰ τὴν ὑστέραν ὀθωμανικὴν περίοδον δυστυχῶς συχνάκις ἤγνοοῦντο, ἢ καὶ τὸ χειρότερον, παραθεωροῦντο ὑπὸ τῶν ἀσχοληθέντων μὲ τὴν περίοδον ταύτην μεταγενεστέρως ἐρευνητῶν<sup>3</sup>. Τελευταίως ὁμως ἤρχισαν

3. G. Tongo, *Geç Osmanlı Dönemi İstanbul'da bir Ressam: Eleni İliadis*, Top-





Εικ. 3: Ίστιοφόρα.

όρισμένοι μίαν προσπάθειαν ἀποκαταστήσεως τοῦ προβλήματος τούτου ἐπὶ ὑγιειῶν βάσεων καὶ συστηματικῆς πωρ μελέτης αὐτῶν, καθὼς καὶ τοῦ 19ου αἰῶνος γενικότερον, ἐμπεριέχοντος τοῦλάχιστον πολύτιμα ἱστορικὰ στοιχεῖα τῆς ἐποχῆς, τὸν ὁποῖον καὶ οἱ ὀλίγοι ἡμέτεροι κάπως εἰδήμονες ἠγνόουν καὶ δὲν ἐνδιαφέροντο δι' αὐτόν.

Ὁ Ν. Καλμούκωφ ἐγεννήθη τὸ 1896 εἰς τὸ Harkov τῆς Ρωσίας καὶ ἀπεβίωσεν νέος τὸ 1951 εἰς τὴν Κων/πολιν ἐξ ἀγνώστων καὶ μυστηριωδῶν ἴσως αἰτίων (δολοφονία ὑπὸ μυστικῶν ἐγχωρίων ἢ ξένων ὑπηρεσιῶν, αὐτοκτονία, ἀτύχημα ὀφειλόμενον εἰς ἐρωτικὰς ἐκτροπὰς, εἰς τὸ ἐν Πέραν ἐργαστήριόν του). Ἦτο Ὁρθόδοξος Χριστιανὸς καὶ ἐτάφη εἰς τὸ κοιμητήριον τοῦ Ἁγ. Ἐλευθερίου Ταταούλων. Ἐλθὼν

*lumsal Tarih* 5.8. (2016) 61-63. Ἄ. Παπαῖ, Χαλκηδόνος, *Πολίτες ζωγράφοι καὶ ἀγιογράφοι* (Ἀναδημοσιεύσεις ἐκ τῆς Ἀπογευματινῆς 1976-1990. 2009-2011), Θεσσαλονίκη 2012.



Εἰκ. 4: Ἐπιθεώρησις πρὸς τὸν Κεράτιον ἐκ τοῦ τεμένους τοῦ Süleymaniye.

εἰς τὴν Πόλιν μετὰ τῆς οἰκογενείας του —ἐνυμφεύθη τρεῖς μετὰ Ρωμηῶν, ἢ κατ' ἄλλους μετὰ Λευκορωσίδων κυριῶν, ἐκ τῶν ὁποίων ἡ πρώτη ἐχρησίμευεν ὡς μοδὲλον του— καὶ τὸ 1936 ἔλαβεν τὴν τουρκικὴν ἰθαγένειαν, μεταλλάξας ὡς συνήθως τὸ ὄνομα αὐτοῦ εἰς Naci Kalmukoğlu ἐξ εὐνοήτων λόγων. Τοῦτο δὲ ἠναγκάζοντο νὰ πράξουν καὶ ἕτεροι καλλιτέχνη. Ἀρχικῶς δὲ ὑπέφερεν πολὺ οἰκονομικῶς καὶ ἄλλως, βοηθούμενος καὶ ὑπὸ τῶν Ἑνωμένων Ἐθνῶν (Cemiyet-i Akvam), συγχάκις μὲ τὴν ἀνάθεσιν ἐκτελέσεως ἔργων.

Προήρχετο ἐκ τῆς Ἀυτονομίου Δημοκρατίας τῶν Καλμούκων (Kalmık Türkleri), οἱ ὅποιοι κατῴκουν εἰς τὴν βορειοδυτικὴν ἀκτὴν τῆς Κασπίας καὶ ἦσαν κυρίως τὸ θρήσκευμα Βουδισταί.

Ἐσπούδασεν εἰς τὸ ἐμπορικὸν λύκειον καὶ μετὰ τὴν Ἀνωτάτην Σχολὴν Ἐμπορίου τὴν ὁποίαν καὶ ἐγκατέλειπεν —πράγμα οὐχὶ ἀσύνηθες πολλάκις διὰ τοὺς καλλιτέχνας—, προοριζόμενος διὰ τὸ ἐπάγγελμα τοῦτο, καθ' ὅτι προήρχετο ἐξ εὐμαροῦς οἰκογενείας ἢ ὁποία ἐπεθύμει τοῦτο διακαῶς, καὶ λόγῳ τῆς ἀγάπης του πρὸς τὴν τέχνην, εἰς τὴν Ἀκαδημίαν Καλῶν Τεχνῶν τοῦ Χαρχόβου ζωγραφικὴν καὶ διακοσμητικὰς τέχνας.



Εἰκ. 5: Ἡ Πόλις.

Τὰ ἔργα του εἶναι πολλά — ἄνω τῶν 3.000. Διακρίνονται δὲ εἰς κοσμικὰ καὶ θρησκευτικά. Τὰ κοσμικὰ περιλαμβάνουν συνθέσεις, μεμονωμένα πρόσωπα (Εἰκ. 1), πορτραῖτα πολλάκις προσωπικότητων, μὲ ἔντονον τοπικῆς μορφῆς φυσιογνωμικὸν χαρακτήρα, γυμνὰ συχνάκις ἐρωτισμὸν ἀποπνέοντα, ἐκτελούμενα χάριν ἐμπορικῶν σκοπῶν πρὸς ἐξασφάλισιν τοῦ ἐπιουσίου καὶ βεβαίως ἰδιαίτερος ἀγαπητά (Εἰκ. 2), τοπία γραφικά (τοῦ Βοσπόρου, τῶν Πριγκηποννήσων κ.ἄ.), λιμένες (Εἰκ. 3) καὶ ἱστορικὰ μνημεῖα τῆς Βασιλευούσης (τεμένη, προσκίσματα αὐτῶν καὶ ἄλλα, γέφυρας κλπ.) (Εἰκ. 4, 5), ἠθογραφίας (χαμάμ, χαρέμια κ.ἄ.) (Εἰκ. 6), νεκρὰς φύσεις (ἄνθη, ὀπώρας) (Εἰκ. 7) καὶ σχέδια. Πάντα ταῦτα ἀναμφιβόλως παρέχουν καὶ πολύτιμα πολιτισμικά, ἱστορικά, ἀρχαιολογικά καὶ ἄλλα στοιχεῖα τῆς Κων/πόλεως τῆς ἐποχῆς ἐκείνης. Ὅρισμένα ἡμιτελῆ ἔργα του συνεπληρώθησαν ὑπὸ τοῦ στενοῦ του φίλου καὶ συγγενοῦς τεχνοπτικῶς ζωγράφου, Ibrahim Safi. Ἐπίσης ἐφιλοτέχνησε καὶ διάκο-





Εἰκ. 6: Διασκέδασις μετὰ καΐκιων.

σμον διὰ ὑφάσματα, ἐξώφυλλα ἐντύπων (περιοδικῶν) καὶ πανό περιπτέρων ἐκθέσεων.

Τὰ ἔργα του ἐξετελέσθησαν δι' ἐλαιογραφίας, φρέσκου, παστέλ, γκουάς, ἀκουαρέλας, καὶ μολυβίου ἐπὶ μουσαμᾶ, ντουραλίτ, χαρτονίου καὶ χάρτου.

Ἔκαμε πολλὰς ἀτομικὰς καὶ συμμετέσχε εἰς ὁμαδικὰς ἐκθέσεις εἰς τὴν Πόλιν καὶ τὴν Ἄγκυραν, τὰ ἔργα του δὲ ἐξετιμῶντο ἰδιαιτέρως καὶ ἠγοράζοντο ταχέως ἰδίως ἀπὸ τὴν Ἀμερικὴν, τοποθετούμενα ἐνίοτε πρὸς τοῦτον καὶ εἰς τὰς προθήκας καταστημάτων. Εὕρισκοντο δὲ εἰς τὸ Ὑπουργεῖον Ἐθνικῆς Ἀμύνης, τὸ Nafia Sular İdaresi (Ἵπηρεσία Νεροῦ), εἰς τὴν παλαιὰν Ὀπεραν τοῦ Πέρα τὸ κοσμικὸν Κέντρον Kervansaray, τοὺς ἄλλοτε κινηματογράφους Elhambra, İpek, Yıldız καὶ Süreyya (σημερινὴν Ὀπεραν τοῦ Καδῆκιοῦ)<sup>4</sup>, τὸ Μουσεῖον

4. M. Katoglu - E. Gürsel - I. Aydemir, *Süreyya Opera Binası*, Ἴσταμπούλ 2007, F. Ünal Şen, *Artık Süreyya Sineması Yok; Süreyya Operası Var*, *Akşam* 3. 12. (2007).



Εικ. 7: Νεκρά φύσις.

Sabancı, τὰς εἰσόδους μεγάλων οἰκιῶν εἰς περιοχὰς τῆς Κων/πόλεως ὅπως τὸ Πέρα (Beyoğlu), Terebaşı, Şişli, Nişantaşı. Εἰς τὴν Ἄγκυραν δέ, εἰς τὸ Halkevi, Devlet Konservatuvarı, Şehir Tiyatrosu, Tatbikat Sahnesi, εἰς τὰ περίπτερα ἐκθέσεων τῆς Τραπεζῆς Sümerbank, τῆς Σμύρνης καὶ εἰς ἰδιώτας τῆς Πόλεως καὶ τοῦ ἐξωτερικοῦ.

Τὸ θρησκευτικὸν ἔργον τοῦ Καλμούκωφ περιλαμβάνει συνθέσεις καὶ μεμονωμένους Ἁγίους, οἱ ὅποιοι κοσμοῦν τὸν ἱερὸν ναὸν τῶν Ἁγίων Δώδεκα Ἀποστόλων Φερίκιοι<sup>5</sup> (Εἰκ. 8), τὴν Ἁγίαν Κυριακὴν

5. Π. Βεζάνη, Ἔρ. μνημ. Θ. Ὁ. Παπαστρατῆ, Γειτονιὲς τῆς Πόλης. Βαδίζοντας γιὰ τὸ Φερίκιοι, Ὁ Πολίτης ἀρ. 458 (1997) 24. Ν. Γκίνη - Κ. Στράτου, Ἐκκλησίες



Είκ. 8: Ἐσωτερικὸν τοῦ Ἱ. Ναοῦ τῶν Ἁγ. Δώδεκα Ἀποστόλων Φερίκιοι.

Κοντοσκαλίου<sup>6</sup> (Παντοκράτωρ), καὶ πιθανῶς τὸν Ἅγ. Ἰωάννην τὸν Πρόδρομον Ἀντιόνης. Εἶναι δὲ ἐνδεικτικόν, ὅτι τοῦτο οὐδαμῶς ἀναφέρεται ὑπὸ τῆς Τουρκικῆς βιβλιογραφίας, σκοπίμως, ἐξ ἀδιαφορίας ἢ ἀγνοίας. Ἄλλωστε ὡς μὴ βυζαντινὸν ἢ νεοβυζαντινόν, δὲν ἐξετιμᾶτο καὶ ὑπὸ τῶν ἡμετέρων, ὡς συνήθως.

Ἡ διακόσμησις τῶν Ἁγ. Δώδεκα Ἀποστόλων ἔγινε τὸ 1948 δῆλα

στὴν Κωνσταντινούπολη, Ἑλλάς 1999, 10. Ν. Γ. Ἰστεκλή, *Ἱστορία τῶν Ταταούλων ἀπὸ ἀρχαιοτάτων χρόνων μέχρι σήμερα*, Ἀθήνα 2011, 369. Η. Irmak, Geçmişten Günümüze Tatavla, *Paros*, ἀρ. 71 (2017) 124.

6. Θ. Ὁ. Παπαστρατῆ, *Γειτονιὲς τῆς Πόλης. Κοντοσκάλι (Β), Ὁ Πολίτης* ἀρ. 486 (2007) 32.





Εικ. 9: 'Ο IC XC.

Εικ. 10: 'Ιωάννης  
ό Πρόδρομος.Εικ. 11: 'Η Σύναξις τών  
Δώδεκα Άποστόλων.

δὴ μόλις τρία ἔτη πρὸ τοῦ θανάτου του. Σημαίνει δέ, ὅτι ὁ καλλιτέχνης οὗτος ἐγκαταλείψας τὴν πατρίδα του, ἦλθεν εἰς μίαν μὴ χριστιανικὴν χώραν, καὶ ἐργασθεὶς διὰ τὴν ἐξασφάλισιν τοῦ ἐπιουσίου, ὡς Ὁρθόδοξος Χριστιανὸς δὲν ἐλησμόνησε, παρὰ τὰς ὑπαρχούσας συνθήκας, καὶ τὴν ταυτότητά του, τοῦθ' ὅπερ καταφαίνεται καὶ ἐκ τῶν γάμων καὶ τοῦ τύπου ταφῆς του.

Ὁ Ν. Καλμούκωφ διεκόσμησε σχεδὸν ὁλόκληρον τὸν ἱ. ναὸν τῶν Ἁγ. Δώδεκα Ἀποστόλων, ἐκτελέσας φορητὰς εἰκόνας καὶ «τοιχογραφίας» καὶ δὴ:

Εἰς τὸ Τέμπλον: Ὁ IC XC (Εἰκ. 9), ἡ Θεοτόκος μετὰ τοῦ Κυρίου, Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος (Εἰκ. 10), ἡ Σύναξις τῶν Ἁγ. Δώδεκα Ἀποστόλων (Εἰκ. 11), δύο Ἱεράρχαι, οἱ Ἀρχάγγελοι Γαβριὴλ καὶ Μιχαήλ



Είκ. 12:  
Ὁ Ἀρχάγγελος  
Γαβριήλ.



Είκ. 13:  
Ὁ Εὐαγγελιστὴς Λουκᾶς.



Είκ. 14: Ὁ IC XC  
καὶ τὰ παιδία.

(Είκ. 12). Ὅλοι αἱ μορφαὶ εἶναι ὁλόσωμοι, ἔμπροσθεν δὲ τῶν Δεσποτικῶν εἰκόνων ὑπάρχουν καὶ αἱ παρόμοιαι μικρότεραι πρὸς προσκύνησιν. Τέλος, κάτωθεν τῶν λυπητερῶν εὐρίσκεται ὁ Μυστικὸς Δεῖπνος μετὰ διακόσμου ἀνθέων ἐξ ἀμφοτέρων τῶν πλευρῶν.

Ἰ. Ἄμβωνα: Οἱ τέσσαρες Εὐαγγελισταὶ Ματθαῖος, Μάρκος, Λουκᾶς, Ἰωάννης (Είκ. 13).

Τοῖχον τοῦ ἀριστεροῦ κλίτους: Ὁ Εὐαγγελισμὸς, ἡ Ὑπαπαντὴ τοῦ Χριστοῦ, ὁ IC XC μετὰ τῶν παιδίων (Είκ. 14), παρὰ τῆ Μάρθα καὶ Μαρία (Είκ. 15), παρὰ τὸ φρέαρ μετὰ τῆς Σαμαρείτιδος (Είκ. 16), Ἰάκωβος ὁ Ἀδελφόθεος.

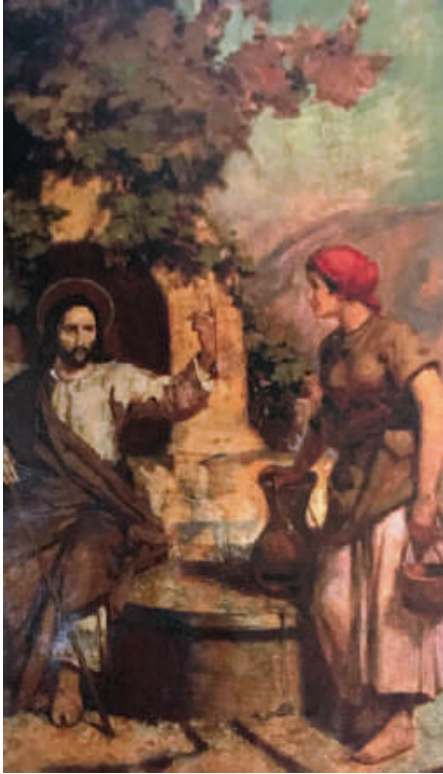
Τοῖχον τοῦ ἀριστεροῦ κλίτους: Ἡ Βάπτισις (Είκ. 17), ὁ IC XC διδάσκων τὰ πλήθη (Είκ. 18), ἡ Βαϊφόρος, ἡ Σταύρωσις (Είκ. 19), ἡ Ἀνάστασις τοῦ Χριστοῦ, ὁ Ἀπόστολος Ἄνδρέας.

Τροῦλλον: Ὁ Παντοκράτωρ μετὰ τεσσάρων ρωμαλέων καὶ πρωτότυπων Σεραφεῖμ εἰς τὰ λοφία (Είκ. 20).



Εικ. 15: Ὁ ΙC ΧC μετὰ τῆς Μάρθας καὶ Μαρίας.





Εικ. 16: Ὁ ΙC ΧC παρὰ τὸ φρέαρ  
μετὰ τῆς Σαμαρείτιδος.



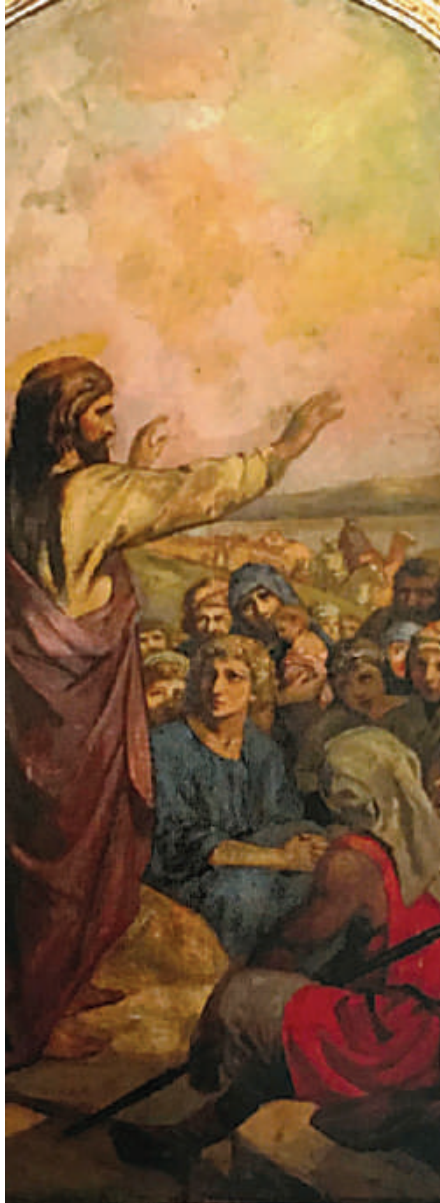
Εικ. 17: Ἡ Βάπτισις.

Ἱερὸν Βῆμα: Πρὸς τὰ δεξιὰ Βασίλειος ὁ Μέγας, Γρηγόριος ὁ Θεολόγος, Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος, εἰς τὴν Ἱ. Πρόθεσιν ἢ Γέννησις, ὁ Εὐαγγελισμὸς τῶν Ποιμένων ἄνωθεν καὶ ἡ Ἁγία Τριάς ἀριστερόθεν, καὶ εἰς τὸ Ἱ. Κουβούκλιον τὸ ξύλινον λάβαρον τῆς Ἀναστάσεως.

Αἱ παραστάσεις εἶναι ἄνευ ὑπογραφῆς καὶ χρονολογίας, ἐνῶ ὑπογραφαί του ὑπάρχουν εἰς κοσμικὰς τοιαύτας καὶ τυγχάνουν μεγάλων συνήθως διαστάσεων, οὐσαὶ ἐπιμήκεις ἢ ὀρθογώνιαι καὶ περιβάλλονται ὑπὸ διαφορετικοῦ πάχους τοξοειδοῦς πρὸς τὰ ἄνω καὶ γυφίτου πιθανῶς, μετὰ ἐπιχρύσου διακόσμου, πλαισίου.

Εἶναι ἐλαιογραφίαι ἐκτελεσθεῖσαι ἐπὶ ξύλου, ἢ μουσαμᾶ, ἐπικολημένου ἐπὶ τῶν τοίχων. Φαίνεται δὲ ὅτι αὐταὶ ἐγένοντο εἰς τὸ





Είκ. 18: Ὁ ΙC ΧC διδάσκων  
εἰς τὰ πλήθη.



Είκ. 19:  
Ἡ Σταύρωσις.

ἐργαστήριοι τοῦ καλλιτέχνου καὶ μετὰ ἐτοποθετήθησαν, ὡς τοῦτο σήμερον πολλάκις δυστυχῶς συμβαίνει, καὶ δὲν ἐζωγραφήθησαν *in situ*. Ἡ κατάστασις των γενικῶς εἶναι καλή, καίτοι συντηρήθησαν κατὰ τὸ 2016 ὑπὸ τοῦ τμήματος συντηρήσεων τοῦ ἐν Μαζκα τῆς Πόλεως Τμήματος Συντηρήσεων τοῦ Πανεπιστημίου Yildiz ὑπὸ τῶν ἀδελφῶν Ρωσάνναν Σαρίογλου-Σαπκάρωφ καὶ Φανήν Σαρίογλου-Τσολακίδου, εἰδικῶν καλλιτεχνίδων συντηρητριῶν καὶ τῆς εἰκονογράφου ἐκ Γεωργίας Natali Kutitdze, αἱ ὅποια ἐφιλοτέχνησαν ὅλα τὰ τμήματα καὶ τὰς εἰκόνας τοῦ ἱ. ναοῦ<sup>7</sup>.

Τὸ θέμα πάντως τοῦτο τῆς συντηρήσεως τῶν ἱ. κειμηλίων καὶ γενικότερον τῆς ἐργασίας ὑπὸ ἐγχωρίων ἐργατῶν καὶ εἰδικῶν κλιμακίων καὶ οὐχὶ ξένων, τυγχάνει διαχρονικῶς σύνηθες εἰς τὴν Πόλιν. Καὶ τοῦτο ἐκ ποικίλων λόγων ὡς π.χ. τῆς παλαιόθεν μὴ χορηγήσεως ἀδείας ἐργασίας εἰς ξένους ὑπηκόους ὑπὸ τῶν ἀρμοδίων κρατικῶν ἀρχῶν, τοῦθ' ὅπερ ἐλύετο διὰ τῆς συνεργασίας τοῦλάχιστον τῶν συντηρητῶν μετὰ τῶν τοπικῶν τοιούτων.

Ρυθμολογικῶς ὁ Ν. Καλμούκωφ ἠκολούθη τὴν τεχνοτροπίαν τοῦ ρωσικοῦ Ἀκαδημαϊσμοῦ<sup>8</sup> τοῦ 19. αἰῶνος καὶ τοῦ Ἐμπρεσιονισμοῦ μὲ ἔντονα, πλούσια, θερμὰ καὶ γλυκέα ἐξπρεσιονιστικὰ χρώματα πολλάκις τοποθετούμενα παραθετικῶς, καὶ γοητευτικὰς φωτοσκιαστικὰς ἀντιθέσεις. Τὰ περιγράμματα τῶν μορφῶν συνήθως παραλείπονται, συμφώνως πρὸς τὰς ἀρχὰς τοῦ Ἐμπρεσιονισμοῦ, καὶ τὸ φῶς διαδραματίζει ἕναν λίαν σημαντικὸν καὶ ποικιλομόρφως κινητικὸν ρόλον εἰς τὰς συνθέσεις. Ἦτο ἐπηρεασμένος ἀπὸ τοὺς μεγάλους Ρώσους ζωγράφους καὶ διδασκάλους, ὅπως τοὺς P. A. Fedotov, A.-P. Arhipov, I. Kramskoi, I. Repin καὶ ἰδίως τοὺς μαθητὰς τοῦ V. Serov, P. Maliavin, K. Somov καθὼς καὶ τοὺς διακοσμητὰς V. Polerov, K. Korovin. Ἐνθυμίζει δέ πως θεματικῶς, συνθετικῶς, χρωματικῶς καὶ τεχνικῶς τὸν Κ. Μαλέαν καὶ Α. Preciosi. Εἰργάζετο φαίνεται τα-

7. Ἐνορίτης, Ἁγιασμός καὶ θυρανοξία τοῦ Ἱ. Ν. Ἀγ. Ἀποστόλων Φερίκιοι. Ὁ Πολίτης ἀρ. 590 (2016) 2. Δυστυχῶς δέ, ὡς συνήθως, δὲν ὑπάρχουν στοιχεῖα διὰ τὸ σημαντικὸν τοῦτο ἐγχείρημα, ἐπιτελεσθὲν μόλις πρὸ δύο ἐτῶν, χάρις εἰς τὸ ἐνδιαφέρον τῆς ἀρμοδίας Ἐφοροεπιτροπῆς τοῦ Ναοῦ, ἡ ὁποία ὡς λέγεται κατέστρεψε καὶ τὰ ἀρχεῖα τοῦ Ναοῦ!

8. G. J. Sternin, *Das Kunstleben Russlands an der Jahrhundertwende*, Δρέσδη, 1976.



Είχ. 20: Σεραφεΐμ.

χέως και μετά μεγάλης ἐλευθερίας τοῦ χρωστήρος, πράγμα τὸ ὁποῖον τεκμαίρεται καὶ ἀπὸ τὰ παστώδη χρώματά του.

Τὸ θρησκευτικὸν του ἔργον ἀκολουθεῖ περίπου τὴν αὐτὴν τεχνοτροπίαν, τὸ ὁποῖον ὅμως τυγχάνει ἀριθμητικῶς ἀσυγκρίτως μεγαλύτερον. Βεβαίως ὁ συνδυασμὸς τοῦ Ἀκαδημαϊκοῦ Ρεαλισμοῦ μὲ τὸν Ἐμπρεσιονισμὸν σπανίζει ἀκόμη καὶ εἰς τὴν δυτικώτροπον θρησκευτικὴν ζωγραφικὴν τῆς Ὁρθοδόξου Ἐκκλησίας ἐν Κων/πόλει, ὅπου συχνάκις ἐφηροῦζετο ὁ Ἀκαδημαϊκὸς Ρεαλισμὸς (πρβλ. τὰ ἔργα τοῦ Σακελλάρη Μαγκλῆ εἰς τὸν Ἰ. Ναὸν Ἁγίας Τριάδος Πέραν, Ν. Κεσσανλῆ, Κ. καὶ Δ. Φραγκοπούλων κ.ἄ.), ὅμως τοῦτο τυγχάνει τρόπον τινὰ πρωτόγνωρον καὶ ἐνδιαφέρον αἰσθητικῶς.

Τέλος εἰκονογραφικῶς ἀφ' ἑνὸς μὲν μένει πιστὸς εἰς τὴν ὀρθόδοξον παράδοσιν, ὡς εἰς τὰς Δεσποτικὰς εἰκόνας τοῦ τέμπλου καθὼς καὶ εἰς τὴν τοποθέτησιν αὐτῶν, ἐνῶ εἰς ἑτέρας συνθέσεις κινεῖται ἐλευθέρως ἐντὸς βεβαίως πάλιν τῆς δυτικῆς παραδόσεως. Ὁ καλλιτέχνης ἐπιλέγει τὴν προβολὴν ὀρισμένων συνθέσεων ἐκτὸς τοῦ Δωδεκαόρτου, αἱ ὁποῖαι ἔχουν αἰώνιον καὶ πανανθρώπινον χαρακτῆρα «ἐπικαιροποιῶν» τρόπον τινὰ αὐτάς, ὡς τὸν Ἰησοῦν μὲ τὰ παιδιὰ, μετὰ τῆς Μάρθας καὶ Μαρίας καὶ παρὰ τὸ φρέαρ μὲ τὴν Σαμαρείτιδα, ἐκτελῶν μάλιστα αὐτάς εἰς μέγαλον μέγεθος. Τοιοῦτοτρόπως ἐμφανίζει ἕναν ἀξιόλογον συγκερασμὸν καίτοι διαφορετικῶν στοιχείων, τοῦτ' ἔστιν Ὁρθοδόξου εἰκονογραφίας, εἰκονολογίας καὶ Δυτικῆς τεχνοτροπίας.







Χρήστος Αργυρού

ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΩΝΤΑΣ ΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΟ.  
ΤΑ ΣΧΟΛΙΚΑ ΒΙΒΛΙΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ  
ΠΡΩΤΟΒΑΘΜΙΑΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ ΣΤΗΝ ΚΥΠΡΟ  
ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΑΓΓΛΟΚΡΑΤΙΑ

ΣΧΟΛΙΚΟ ΒΙΒΛΙΟ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΗ

**Κ**ατά γενική διαπίστωση τα σχολικά βιβλία, ως τα κύρια μέσα διδασκαλίας, ασκούν πολλαπλές λειτουργίες: αποτελούν πηγή πληροφόρησης και γνώσης εντός κι εκτός σχολείου παρουσιάζοντας τη φυσική και κοινωνική πραγματικότητα στους μαθητές κι εξασφαλίζοντάς τους παράλληλα δυνατότητες ερμηνείας των παρεχομένων γνώσεων και πληροφοριών ανάλογα με το επίπεδο ανάπτυξής τους. Κατευθύνουν την πορεία της διδασκαλίας και της μάθησης, δραστηριοποιούν τα κίνητρα μάθησης των μαθητών, διαφοροποιούν τη σχολική εργασία, βοηθούν τον μαθητή να εμπεδώνει τη γνώση, αποτελούν μέσα αυτοαξιολόγησης και αξιολόγησης του βαθμού πρόσκτησης των σχετικών γνώσεων, δεξιοτήτων και στάσεων από τους μαθητές και συμβάλλουν στην κοινωνικοποίησή τους<sup>1</sup>.

---

1. Αχιλλέας Γ. Καψάλης & Δημήτρης Φ. Χαραλάμπους, *Σχολικά εγχειρίδια. Θεσμική εξέλιξη και σύγχρονη προβληματική*, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2008, 213-237. Για τις λειτουργίες των σχολικών εγχειριδίων βλ. επίσης Κυριάκος Μπονιδής & Ελένη Χοντολίδου, «Έρευνα σχολικών εγχειριδίων: από την ποσοτική Ανάλυση Περιεχομένου σε ποιοτικές μεθόδους ανάλυσης - το παράδειγμα της Ελλάδας», Μιχάλης Βάμβουκας & Αντώνης Χουρδάκης (επιμ.), *Παιδαγωγική Επιστήμη στην Ελλάδα και στην Ευρώπη-Τάσεις και προοπτικές*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 1997, 190-191, Κουτσελίνη-Ιωαννίδου Μ., *Ανάπτυξη προγραμμάτων: Θεωρία - Έρευνα - πράξη*, Λευκωσία, 2001, 66-68, Αχιλλέας Καψάλης & Δημήτριος Θεοδώρου, «Τυπολογία και μεθοδολογία της έρευνας σχολικών εγχειριδίων», *Μακεδόν*, 10 (2002), 195-196, Henri Moniot, *Η διδακτική της Ιστορίας*, Αθήνα: Μεταίχμιο, [1993] 2002, 305-306 και Κυριάκος Θ. Μπονιδής, *Το περιεχόμενο του σχολικού βιβλίου ως αντικείμενο έρευνας - Διαχρονική εξέταση της σχετικής έρευνας και μεθοδολογικές*

Τα σχολικά εγχειρίδια λειτουργούν και αντιμετωπίζονται πλέον ως πολυτροπικά κείμενα καθώς περιλαμβάνουν πέραν του γλωσσικού σημειωτικού συστήματος επικοινωνίας και το οπτικό σημειωτικό σύστημα μετάδοσης μηνυμάτων<sup>2</sup>. Σημαντικό μέρος του περιεχομένου των σχολικών εγχειριδίων καταλαμβάνει το περικείμενο (paratext), δηλαδή τα ετερογενή εκείνα στοιχεία που συνοδεύουν το κυρίως κείμενο, στην περίπτωση των σχολικών εγχειριδίων Ιστορίας το κείμενο της ιστορικής αφήγησης. Το σημαντικότερο μέρος του περικειμένου αποτελεί η εικονογράφηση (εικόνες, φωτογραφίες, διαγράμματα, σκίτσα, γραφικές παραστάσεις, σχήματα κ.ά.), η οποία καταλαμβάνει έως και 50% της έκτασής τους. Η ανάδειξη της σημασίας της εικονογράφησης στην αποτελεσματικότητα των σχολικών εγχειριδίων ως διδακτικών μέσων επιτεύχθηκε μέσα από τη διερεύνηση της εικόνας και της επίδρασής της στη μάθηση του παιδιού. Οι εικόνες επιτελούν ποικίλες σημαντικές λειτουργίες. Οι εικόνες λειτουργώντας διακοσμητικά και αποκτώντας καθαρά αισθητική αξία προσελκύουν την προσοχή των μαθητών και δραστηριοποιούν τα κίνητρά τους για μάθηση (διακοσμητική λειτουργία), «αναδιηγούνται» με σαφήνεια ή συμπληρώνουν το περιεχόμενο του κειμένου (λειτουργία παρουσίασης), αποτελούν το πλαίσιο για την κατανόηση της δομής του κειμένου (λειτουργία οργάνωσης), λειτουργώντας ως προοργανωτές επεξηγούν στοιχεία και έννοιες του κειμένου συμβάλλοντας στην κατανόησή του (ερμηνευτική λειτουργία) και βοηθούν στην απομνημόνευση καθώς αναπαριστούν οπτικά νέες και πολυσύνθετες ιδέες και γνώσεις (λειτουργία μεταμόρφωσης)<sup>3</sup>. Στη διδασκαλία της Ιστορίας, η χρήση π.χ. των προσωπογραφιών των ιστορικών προσωπικοτήτων ή μια φωτογραφία ενός

---

προσεγγίσεις, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2004, 1-3.

2. Μπονίδης 2004, 159-160.

3. Καφάλης & Χαραλάμπους 2008, 259-260. Για τη λειτουργία της εικονογράφησης ο Άγγελος Α. Παληκίδης (*Ο ρόλος της εικόνας στα σχολικά εγχειρίδια Ιστορίας της Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης (1950-2002)*). Διδακτική, ιδεολογική και αισθητική λειτουργία των εικόνων, Θεσσαλονίκη: Αδελφοί Κυριακίδη, 2009, 203-219) διακρίνει τρεις κύριες συνιστώσες: τη διδακτική λειτουργία (η οποία υποδιαιρείται σε τρεις άξονες: εποπτική, πληροφοριακή και αξιολογική λειτουργία των εικόνων), την ιδεολογική και την αισθητική λειτουργία της εικονογράφησης. Βλ. επίσης Moniot 2002, 313-314, J. Aldebert, «Η συγγραφή ενός εγχειριδίου ιστο-

συγκεκριμένου ιστορικού γεγονότος ενισχύει την οπτική μνήμη (visual memory) των μαθητών, καθώς τα ιστορικά πρόσωπα και γεγονότα αισθητοποιούνται και η σύνδεσή τους με την ιστορική αφήγηση διευκολύνεται. Με τη χρήση της εικόνας κατά τη διδακτική πράξη οι μαθητές καλλιεργούν σειρά από δεξιότητες σημαντικές για την απόκτηση κριτικού οπτικού γραμματισμού (visual literacy), όπως η ανάγνωση οπτικών μηνυμάτων, η περιγραφή, η χρήση εξειδικευμένης ορολογίας αναλόγως της μορφής και του περιεχομένου της περιγραφόμενης εικόνας (πολιτικό/στρατιωτικό/κοινωνικό γεγονός, αρχαιολογικός χώρος, μνημείο, αρχαιολογικό εύρημα, έργο τέχνης, ζωγραφικός πίνακας, φωτογραφία, γελοιογραφία κ.ά.), η αποκωδικοποίηση οπτικών συμβόλων, η ανάλυση, η ερμηνεία και η σύνδεση με το ιδεολογικό, κοινωνικό και ιστορικό πλαίσιο<sup>4</sup>. Είναι, ακόμη, σημαντικό να τονισθεί ότι στη σύγχρονη διδακτική του μαθήματος της Ιστορίας η εικόνα, ως παραστατική πηγή, δεν επιτελεί απλά επικουρικό ρόλο στη διδακτική διαδικασία, αλλά αποτελεί από μόνη της ιστορικό τεκμήριο, το οποίο μπορεί και να δίνει διαφορετικές πληροφορίες και δυνατότητες ερμηνείας από αυτές που δίνει το κείμενο της ιστορικής αφήγησης<sup>5</sup>.

ρίας». Jean Peyrot (επιμ.), *Η διδασκαλία της Ιστορίας στην Ευρώπη*, Αθήνα: Μεταίχμιο, [1999] 2002, 171.

4. Κυπριανός Λούης, Γιάννος Σωκράτους, Χρήστος Αργυρού & Άννα-Μαρία Κοπάτου, *Διδακτική Μεθοδολογία και Εφαρμογές στο Μάθημα της Ιστορίας – Βιβλίο Εκπαιδευτικού*, Λευκωσία: Παιδαγωγικό Ινστιτούτο – Υπηρεσία Ανάπτυξης Προγραμμάτων, 2012, 19-23. Για την επεξεργασία των εικόνων ως παραστατικών πηγών στο μάθημα της Ιστορίας βλ. εκτενώς Δημήτρης Κ. Μαυροσκούφης, *Αναζητώντας τα ίχνη της Ιστορίας: ιστοριογραφία, διδακτική μεθοδολογία και ιστορικές πηγές*, Θεσσαλονίκη: Αδελφοί Κυριακίδη, 2005, 229-238. Για την εικόνα ως διδακτικό εργαλείο στη σχολική Ιστορία βλ. επίσης ενδεικτικά Αγαθοκλής Αζέλης, «Οι εικόνες ως ιστορικές πηγές για τη διδασκαλία και εξέταση του σχολικού μαθήματος της Ιστορίας», Κώστας Αγγελάκος & Γιώργος Κόκκινος (επιμ.), *Η διαθεματικότητα στο σύγχρονο σχολείο και η διδασκαλία της Ιστορίας με τη χρήση πηγών*, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2004, 149-157. Χρήστος Αργυρού, «Η εικόνα και η ανάγνωσή της ως παιδαγωγική αξία», *Εικονοστάσιον*, 3 (2013), 27-34, Γεώργιος Δάλκος, «Η χρήση της εικόνας στη διδασκαλία της Ιστορίας», *Τα Εκπαιδευτικά*, 18-19 (1990), 93-104 και Φανούριος Κ. Βώρος, «Η “ανάγνωση” της εικόνας στη διδασκαλία της Ιστορίας», *Τα Εκπαιδευτικά*, 18-19 (1990), 105-111.

5. Άγγελος Α. Παληκίδης, «Η εικονογράφηση των σχολικών εγχειριδίων Ιστορίας», Ανδρέου Α. (επιμ.), *Η διδακτική της Ιστορίας στην Ελλάδα και η έρευνα*



## Η ΕΜΦΑΝΙΣΗ ΚΑΙ ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΟΥ ΣΧΟΛΙΚΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ ΣΤΗΝ ΚΥΠΡΟ

Με τη λειτουργία των πρώτων αλληλοδιδασκτικών σχολείων στις πόλεις της Κύπρου, από τη δεκαετία του 1830, και τη σταδιακή επέκταση του συγκεκριμένου τύπου σχολείου στοιχειώδους εκπαίδευσης σε μεγάλες, κυρίως, κοινότητες του νησιού, από τα μέσα του 19ου αιώνα έως το τέλος της ύστερης Οθωμανοκρατίας (1878), δημιουργήθηκε αυτόματα η ανάγκη της συστηματικής προμήθειας διδακτικών βιβλίων. Η ανάγκη αυτή καλύφθηκε με την εισαγωγή σχολικών εγχειριδίων από το ελληνικό κράτος και από δύο σημαντικά κέντρα του μείζονος Ελληνισμού, την Κωνσταντινούπολη και τη Σμύρνη. Η Ελλάδα συνέχισε να αποτελεί πηγή προμήθειας σχολικών βιβλίων για την κάλυψη μέρους των αναγκών της Δημοτικής και σχεδόν του συνόλου των αναγκών της Μέσης Εκπαίδευσης καθ' όλη την περίοδο της Αγγλοκρατίας (1878-1960). Την εισαγωγή σχολικών βιβλίων από το ελληνικό κράτος επέβαλλαν, κατά την ύστερη Οθωμανοκρατία, πέρα από τη θέληση της ελληνοκυπριακής πολιτικο-κοινωνικής ελίτ για μια εθνοκεντρική παιδεία, η υιοθέτηση αναλυτικών προγραμμάτων από την Ελλάδα και η απουσία τυπογραφίας στο νησί<sup>6</sup>.

Με την έναρξη της Αγγλοκρατίας, η χρήση συγκεκριμένων σχολικών βιβλίων, όπως τα αναγνωστικά βιβλία, αρχίζει να συστηματοποιείται, και η εισαγωγή τους, κυρίως, από το ελληνικό κράτος, μαζί με άλλα βοηθητικά βιβλία<sup>7</sup>, γίνεται μαζικότερη. Με την έλευση της

στα σχολικά εγχειρίδια, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2008, 321-362.

6. Για την ιστορία του σχολικού βιβλίου στην Κύπρο βλ. Χρήστος Αργυρού, *Τα Αναλυτικά Προγράμματα και τα Κυπριακά Σχολικά Βιβλία Ιστορίας της Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης στην Κύπρο κατά την Περίοδο της Αγγλοκρατίας (1878-1960): Η Διάχυση της Εθνικής και Αποικιακής Ιδεολογίας*, Θεσσαλονίκη: ΑΠΘ, 2013 (ανέκδοτη διδακτορική διατριβή), 103-119 (Ανάκτηση σε ψηφιακή μορφή από την ιστοσελίδα του Εθνικού Αρχείου Διδακτορικών Διατριβών του Εθνικού Κέντρου Τεκμηρίωσης: <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/41593>).

7. Βοηθητικά βιβλία χαρακτηρίζονταν όλα τα σχολικά εγχειρίδια, πλην των αναγνωστικών βιβλίων, που χρησιμοποιούνταν από τους εκπαιδευτικούς και μαθητές της Κύπρου στο σχολείο και στο σπίτι, όπως οι γραμματικές, οι αριθμητικές, τα θρησκευτικά, οι ιστορίες, οι γεωγραφίες κ.ά. Για την ονοματολογία, η οποία είχε καθιερωθεί, και την κριτική για τη διάκριση αναγνωστικών και βοηθητικών βιβλίων βλ. Χαράλαμπος Παπαδόπουλος, *Εκπαιδευτική Πεντηκονταετηρίς*, Λευκωσία 1975, 20-21.

τυπογραφίας στην Κύπρο (τον Αύγουστο του 1878, ένα μήνα μετά την άφιξη των Βρετανών, λειτούργησε το πρώτο τυπογραφείο στη Λάρνακα)<sup>8</sup>, άρχισαν να εκδίδονται τα πρώτα σχολικά εγχειρίδια, τα οποία συγγράφονταν από Κύπριους. Έτσι, παράλληλα με την εισαγωγή σχολικών εγχειριδίων από το ελληνικό κράτος, αναπτύχθηκε μια τοπική παραγωγή σχολικών εγχειριδίων, η οποία απευθυνόταν στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση. Η συνεχώς αυξανόμενη τοπική παραγωγή σχολικών βιβλίων σχετιζόταν και με τα προβλήματα και τις πρακτικές δυσκολίες που δημιουργούνταν από την εισαγωγή των σχολικών εγχειριδίων γενικότερα. Επιπλέον, το κόστος μεταφοράς των βιβλίων από την Αθήνα ήταν ένας άλλος αποτρεπτικός παράγοντας, καθώς η τοπική παραγωγή μπορούσε να εξασφαλίσει στους εκπαιδευτικούς και στους γονείς των μαθητών σχολικά εγχειρίδια με χαμηλότερο κόστος.

Το πρώτο βιβλίο που εκδόθηκε στην Κύπρο για σχολική χρήση ήταν βιβλίο Ιστορίας, το *Εγχειρίδιον τοπογραφίας και ιστορίας της νήσου Κύπρου μετά χρονολογικού πίνακος: προς χρήσιν των δημοτικών σχολείων*, του λόγιου και δασκάλου Λουκά Παϊσίου, το 1887, στην Αμμόχωστο. Μέχρι σήμερα έχω καταγράψει 83 τίτλους σχολικών εγχειριδίων Ιστορίας, τα οποία παρήχθησαν από το 1887 έως το 1959, δηλαδή σε διάστημα 73 ετών<sup>9</sup>.

#### ΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΟ ΣΤΑ ΣΧΟΛΙΚΑ ΒΙΒΛΙΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΚΥΠΡΟΥ

Η αφήγηση της ιστορικής πορείας των Ελλήνων από τους Κύπριους συγγραφείς μέσα από τα κυπριακά σχολικά βιβλία καθ' όλη την περίοδο της Αγγλοκρατίας ακολουθούσε το τριμερές σχήμα Αρχαιότητα – Βυζάντιο – Νεότερος Ελληνισμός, όπως είχε διαμορφωθεί κατά τον 19ο αιώνα στην Ελλάδα. Η αδιάλειπτη συνέχεια του ελληνικού έθνους στον χρόνο δεν ήταν εξαιρετικής βασικό συστατικό στοιχείο της ιδεολογίας

8. Φοίβος Σταυρίδης, «Η Αποικιοκρατία: Πολιτιστικό περίγραμμα», *ΚΥΠΡΟΣ, Από την Αρχαιότητα έως Σήμερα*, Αθήνα: Εκδόσεις Κότινος, 2007, 613.

9. Για τον πλήρη κατάλογο των σχολικών εγχειριδίων Ιστορίας βλ. Αργυρού, 2013, 617-626, παράρτημα 3.

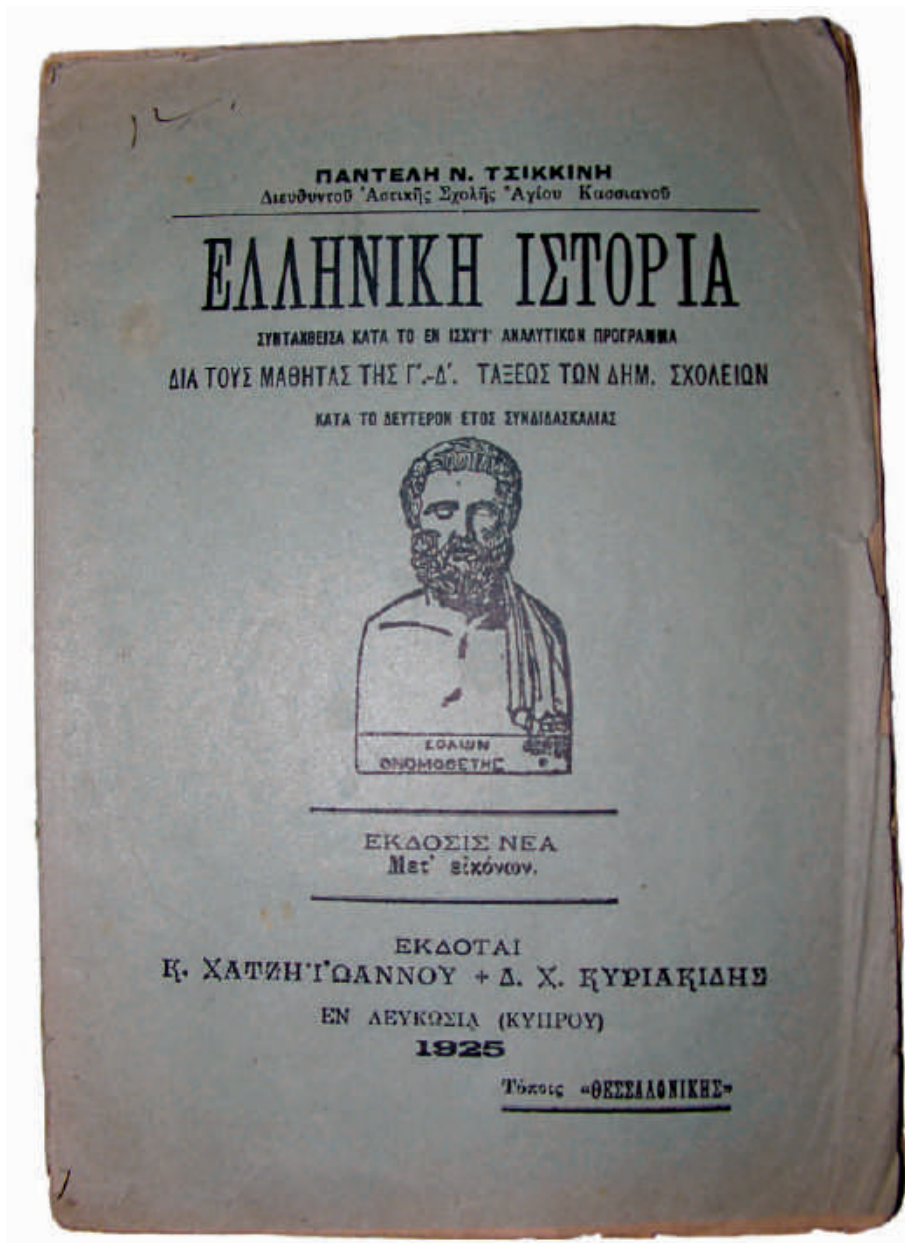
του νεοελληνικού κράτους. Όταν, όμως, τέθηκε φυλετικό ζήτημα για τους Έλληνες από τον Φαλμεράυερ, η αποκατάσταση της ελληνικής συνέχειας από την αρχαιότητα σήμαινε για τους Έλληνες τον φωτισμό εκείνου του ιστορικού κενού που θα αποτελούσε τη γέφυρα μεταξύ της παλιγγενεσίας του έθνους και των αρχαίων Ελλήνων· αυτό δεν ήταν άλλο παρά το Βυζάντιο. Οι ιστορικοί Σπυρίδων Ζαμπέλιος και Κωνσταντίνος Παπαρρηγόπουλος, παρά τον αντιβυζαντινισμό που είχε εκδηλωθεί στο νεοελληνικό κράτος των δύο πρώτων δεκαετιών, ήταν αυτοί που ενέταξαν τη βυζαντινή περίοδο στην εθνική αφήγηση της ιστορικής πορείας των Ελλήνων καθιερώνοντας έκτοτε στην ελληνική ιστοριογραφία αλλά και στη συνείδηση των Ελλήνων τις τρεις ιστορικές ενότητες του Ελληνισμού<sup>10</sup>. Η συμπερίληψη του Βυζαντίου στο τριμερές σχήμα της ελληνικής Ιστορίας συνοδευόταν και από έναν άλλο ιδεολογικό προσανατολισμό των Νεοελλήνων: τη Μεγάλη Ιδέα. Οι Έλληνες επιθυμούν την επανάκτηση της πρωτεύουσας του βυζαντινού Ελληνισμού, της Κωνσταντινούπολης. Ακόμη, το Βυζάντιο προσέδιδε κύρος στο ελληνικό μοναρχικό κράτος και αποτελούσε μια μορφή νομιμοποίησής του εξαιτίας της στενής πολιτειακής τους συγγένειας, ενώ ταυτόχρονα τροφοδοτούσε με ελπίδες την ελληνική μοναρχία για εγκατάσταση του θρόνου στην Κωνσταντινούπολη<sup>11</sup>. Η σημασία του Βυζαντίου, ως αναπόσπαστου τμήματος της ελληνικής Ιστορίας, γίνεται ακόμη μεγαλύτερη όταν οξύνονται οι βαλκανικοί ανταγωνισμοί και σημειώνεται άνοδος του Βουλγαρικού εθνικισμού<sup>12</sup>. Στην περίπτωση της Κύπρου, μέσα από τη ρητή δήλωση του μεγαλοϊδεατισμού τους οι

---

10. Κωνσταντίνος Θ. Δημαράς, «Η ιδεολογική υποδομή του νέου ελληνικού κράτους: Η κληρονομιά των περασμένων, οι νέες πραγματικότητες, οι νέες ανάγκες», *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμ. ΙΓ', Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1977, 468-469, 473-475, Έλλη Σκοπετέα, *Το «πρότυπο βασίλειο» και η Μεγάλη Ιδέα – Όψεις του εθνικού προβλήματος στην Ελλάδα (1830-1880)*, Αθήνα: Πολύτυπο, 1988, 171-174, 178-184, Ρένα Σταυρίδη-Πατρικίου, «Ιδεολογικές διαδρομές. Πολιτική γλώσσα και κοινωνία 1871-1909», *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού, 1770-2000*, τόμ. 5, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2003, 177-179 και Καίτη Αρώνη-Τσίχλη, *Ιστορικές σχολές και μέθοδοι: εισαγωγή στην ευρωπαϊκή ιστοριογραφία – πανεπιστημιακές παραδόσεις*, Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση, 2008, 349-357.

11. Δημαράς, 1977, 467 και Σκοπετέα, 1988, 275-277.

12. Σκοπετέα, 1988, 184.



Εικόνα 1.

Ελληνοκύπριοι συγγραφείς εξέφραζαν συγχρόνως και την κυρίαρχη ενωτική ιδεολογία. Σε αυτό το πλαίσιο μπορεί να γίνει κατανοητή η σημαντική θέση που κατέχει το Βυζάντιο στις σελίδες των σχολικών εγχειριδίων Ιστορίας που παράγονταν στην Κύπρο<sup>13</sup>.

#### Η ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΗ ΤΩΝ ΣΧΟΛΙΚΩΝ ΒΙΒΛΙΩΝ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΣΤΗΝ ΚΥΠΡΟ

Το περιεχόμενο, και κυρίως η εικονογράφηση, καταλάμβανε μικρό μέρος στα σχολικά εγχειρίδια Ιστορίας, καθώς η συστηματικότερη εισαγωγή εικόνων στα σχολικά εγχειρίδια Ιστορίας της Κύπρου, όπως και στα υπόλοιπα σχολικά εγχειρίδια, ξεκινάει από τη δεκαετία του 1920<sup>14</sup>. Μάλιστα οι πρώτες αυτές εικονογραφημένες, έστω και σε περιορισμένη έκταση, εκδόσεις αναγράφουν στο εξώφυλλό τους την καινοτομία αυτή («Έκδοσις νέα μετ' εικόνων»), μιμούμενες τις αντίστοιχες εκδόσεις στον μείζονα Ελληνισμό, προκειμένου να προσελκύσουν το πελατειακό τους κοινό, δασκάλους και μαθητές (εικ. 1). Σταδιακά οι εκδόσεις απέκτησαν πλουσιότερη εικονογράφηση, ιδιαίτερα, με την ενσωμάτωση φωτογραφιών<sup>15</sup>.

13. Αργυρού, 2013, 297-298.

14. Στην Ελλάδα μέχρι το τέλος σχεδόν του 19ου αιώνα τα σχολικά εγχειρίδια δεν περιείχαν καθόλου εικόνες (Καψάλης & Χαραλάμπους, 2008, 254). Ελάχιστες εξαιρέσεις αποτελούσαν κάποια μεμονωμένα αλφαβητάρια. Τα τρία πρώτα εικονογραφημένα για διδακτικούς σκοπούς βιβλία που καταγράφονται, με χρονική διαφορά έκδοσης μια εικοσαετία το ένα από το άλλο, είναι τρία αλφαβητάρια: το *Άπλοῦν Ἀλφαβητάριον διὰ τὰ παιδιά* (ἐκ τῆς τυπογραφίας Δαμιανοῦ, Σμύρνη 1841<sup>8</sup>) το αλφαβητάριο του Γ. Κωνσταντινίδου το 1860 (*Ἀλφαβητάριον κατὰ νέαν μέθοδον φιλοπονηθὲν ὑπὸ Γ. Κωνσταντινίδου: Πρὸς χρῆσιν τῶν παιδῶν, Μετὰ τριάκοντα πέντε εἰκονογραφιῶν*, Ἀθήναι, Τύποις Χ. Νικολαΐδου Φιλαδέλφειας, 1860) και το αλφαβητάριο του Αθανάσιου Αργυρού το 1880 (*Ἡ Κλεῖς τῆς Ἀναγνώσεως ἤτοι τὸ πρῶτον ἀναγνωστικὸν βιβλίον τῶν παιδῶν κατὰ τὴν ἀναλυτικοσυνθετικὴν μέθοδον συντεταγμένον ὑπὸ Ἀ. Ἀργυροῦ, ἐν Κωνσταντινουπόλει, ἐκ τοῦ Βιβλιοπωλείου Ἀνδρέου Κορομηλά, 1880*). Βλ. εκτενῶς Ἄννα Μαρτζιβάνου, *Ἡ διδασκαλία τῆς πρώτης ἀνάγνωσης ἀπὸ τὴν καθιέρωση τῆς συνδιδακτικῆς μεθόδου (1880) ἕως τὸ 1895*, Θεσσαλονίκη: ΑΠΘ, 2014 (μεταπτυχιακή εργασία) και Χρ. Λέφας, *Ἱστορία τῆς Ἐκπαιδεύσεως*, Ἀθήνα: ΟΕΣΒ, 1942, 326-330. Κατὰ τὶς δύο τελευταῖες δεκαετίες τοῦ 19ου αἰῶνα θὰ ἀυξηθοῦν τὰ εἰκονογραφημένα αλφαβητάρια και ἀναγνωσματάρια.

15. Ενδεικτικά, σε ανάλυση δείγματος 30 κυπριακών εκδόσεων σχολικών εγχειριδίων Ιστορίας Γ', Δ', Ε' και Στ' τάξεων του Δημοτικού εικονογραφούνται 18 από



## ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΩΝΤΑΣ ΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΟ

Ένα από τα πρώτα εικονογραφημένα σχολικά βιβλία Βυζαντινής Ιστορίας<sup>16</sup> συγγράφηκε από τον δάσκαλο Νέαρχο Κληρίδη<sup>17</sup>. Το βιβλίο, σε αριθμό εβδομήντα δύο σελίδων, περιλαμβάνει τέσσερα σχέδια. Τρία από αυτά καταλαμβάνουν το 1/2 και το 1/4 των σελίδων, το υπόλοιπο τμήμα των οποίων καλύπτεται από την κειμενική αφήγηση.

Ο πολύ περιορισμένος αριθμός εικόνων συνδέεται με το υψηλό κόστος που θα είχε ένα πλήρως εικονογραφημένο βιβλίο κατά τη δεκαετία του '30 στην Κύπρο. Αν ληφθεί υπόψη και η ανάγκη να διατεθεί το βιβλίο σε χαμηλή και ανταγωνιστική τιμή<sup>18</sup> μπορεί να γίνει αντιληπτή αυτή η ανισομέρεια κειμένου και εικόνας. Θα μπορούσε να αντιπροτείνει κανείς ότι ένα πλούσια εικονογραφημένο βιβλίο θα προσέλκυε περισσότερο το πελατειακό κοινό. Ωστόσο, τα σχολικά αυτά βιβλία αγοράζονταν κυρίως από τους εκπαιδευτικούς, οι οποίοι μετέφεραν το περιεχόμενό τους στους μαθητές τους είτε

---

τα 30 ερευνώμενα τεύχη. Συνολικά, εικονογραφούνται 222 σελίδες, ποσοστό 11,1% του συνόλου του υπό έρευνα υλικού (2.000 σελίδες). Στο σύνολο των 1.435 σελίδων που περιλαμβάνουν τα 18 εικονογραφημένα εγχειρίδια, το ποσοστό εικονογράφησης ανέρχεται στο 15,47%. Οι 222 σελίδες εικονογραφούνται κυρίως με εικόνες και σχέδια (ποσοστό 70,72%). Σημαντικό, επίσης, μέρος της εικονογράφησης καταλαμβάνουν φωτογραφίες (26,13%), ενώ οι χάρτες είναι περιορισμένοι (3,15%). Οι εικόνες, τα σχέδια, οι φωτογραφίες και οι χάρτες των 16 από τα 18 εικονογραφημένα τεύχη φέρουν υπότιτλους, οι οποίοι βοηθούν τους μαθητές/τριες να κατανοήσουν το περιεχόμενο της εικονογράφησης. Βλ. αναλυτικά Αργυρού 2013, 140-142.

16. Κληρίδου Νέαρχου, *Μαθήματα Βυζαντιακής Ιστορίας κατά το επίσημον Αναλυτικόν Πρόγραμμα προς χρήση των μαθητών της Ε' και Στ' τάξεως των Δημοτικών Σχολείων αμφοτέρων των φύλων* (εσώφυλλο), Εκδοτικός Οίκος Ι. Γ. Κασουλίδου (Τύποις «Απόλλωνος», Ι. Γ. Κασουλίδου), Λευκωσία 1934 (έκδοσις Β' συντομότερα), 20 x 13,5 εκ., σελ. 72 (Αρχείο Ιδρύματος Φοίβου Σταυρίδη).

17. Ο Νέαρχος Κληρίδης (1892-1969) ανέπτυξε πολυσχιδή κοινωνική και πνευματική δράση, διακρινόμενος ιδιαίτερα στον τομέα της ιστορικής έρευνας και της λαογραφίας. Ήταν ιδιαίτερα παραγωγικός συγγραφέας σχολικών βιβλίων για τις ανάγκες διαφόρων μαθημάτων του Δημοτικού Σχολείου. Έχουν καταγραφεί 11 σχολικά βιβλία Ιστορίας, τα οποία καλύπτουν τη χρονική περίοδο 1926-1952 και τις έξι τάξεις του Δημοτικού Σχολείου.

18. Για τα σχολικά βιβλία της Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης στην Κύπρο, τις πολιτικές που εφάρμοσαν οι αποικιακές αρχές για την παραγωγή τους καθώς και για τον τρόπο διάθεσής τους βλ. Αργυρού, 2013, 108-119.

προφορικά είτε σε μορφή περιληπτικών σημειώσεων στον πίνακα<sup>19</sup>.

Ο συγγραφέας επιλέγει να εικονογραφήσει το βιβλίο του με τρία σχέδια των προτομών τριών αυτοκρατόρων, του Ιουστινιανού Α', του Βασιλείου Β' και του Κωνσταντίνου ΙΑ' Παλαιολόγου, και ένα σχέδιο της Αγίας Σοφίας. Το σκίτσο του Ιουστινιανού Α' (εικ. 2) ακολουθεί τίτλο του κεφαλαίου «Ο Ιουστινιανός». Ο τίτλος του κεφαλαίου θα μπορούσε να λειτουργήσει και ως υπέρτιτλος της εικόνας. Το σκίτσο, προτασσόμενο του κειμένου, λειτουργεί ως προοργανωτής και παράλληλα αισθητοποιεί την ιστορική προσωπικότητα στα μάτια των μαθητών. Η προτομή του Ιουστινιανού, ο οποίος φέρει περικεφαλαία, πανοπλία, δόρυ και ασπίδα, είναι το σχέδιο χρυσού μεταλλίου, το οποίο εκτίθεται στο Βρετανικό Μουσείο, και είχε κοπεί το 534 για τον εορτασμό της νίκης εναντίον των Βανδάλων και την κατάκτηση της βόρειας Αφρικής. Μεταφέρεται, επομένως, η ιδέα του Ιουστινιανού ως στρατηλάτη και όχι ως εκπολιτιστή. Μέσα από την απεικόνιση του Ιουστινιανού δίνονται τα εξωτερικά χαρακτηριστικά του και έτσι η απεικόνισή του λειτουργεί συμπληρωματικά στην κειμενική αφήγηση, η οποία περιγράφει τα εσωτερικά χαρακτηριστικά του αυτοκράτορα<sup>20</sup>.

Υπό τον τίτλο του κεφαλαίου «Βασίλειος ο Βουλγαροκτόνος - Ύποταγή των Βουλγάρων» απεικονίζεται η εστεμμένη και γενειοφόρα μορφή του Βασιλείου Β', ο οποίος στην ιστορική αφήγηση συνδέεται μόνο με στρατιωτικά γεγονότα και την αντιμετώπιση των Βουλγάρων.

Ο Κωνσταντίνος Παλαιολόγος απεικονίζεται με στρατιωτική περιβολή και εξοπλισμό (θώρακας, περικεφαλαία, δόρυ και ξίφος) παραπέμποντας τον μαθητή σε αρχαιοελληνικά πρότυπα αλλά ταυτόχρονα στην αντίσταση που προέβαλε και στον θάνατό του κατά την άλωση της Κωνσταντινούπολης από τους Οθωμανούς. Ο «ηρωικός»

19. Αργυρού, 2013, 113-114.

20. Κληρίδης 1934, 22-23: «...είχε τα εξής προτερήματα: α) ήτο πολύ γραμματισμένος. β) Πριν κάμη μίαν πράξιν εσκέπτετο πολύ και έπειτα να την εκτελέση. γ) Ήτο ρωμαλέος και πολύ εργατικός. Εμελέτα ώρας ολοκλήρους και εσχεδίαζε κάθε πράξιν που θα έκαμνεν χωρίς να κουράζεται. Μία ώρα ύπνου ήτο αρκετή διά να ξεκουρασθή. δ) Είχε το προτέρημα να εκλέγη διά κάθε εργασίαν τους ικανωτέρους διά να την εκτελέσουν».





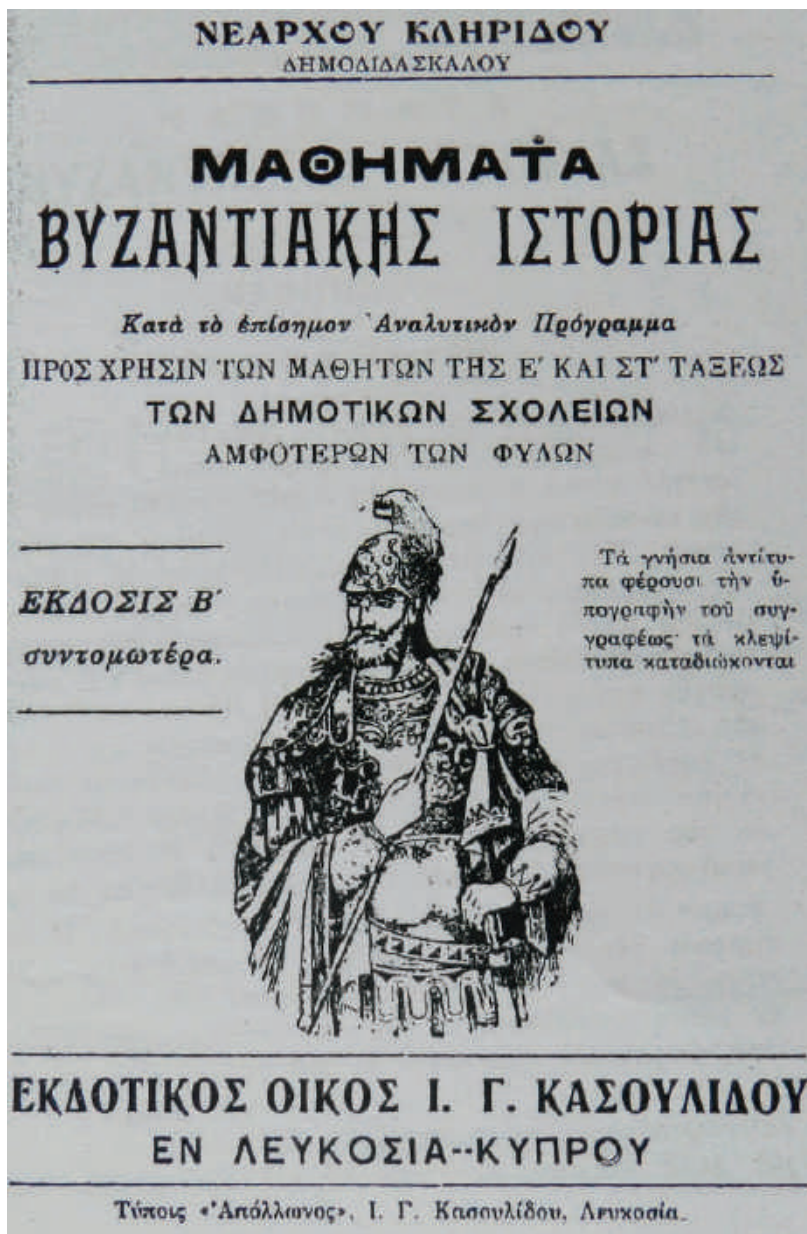
Εικόνα 2.

τρόπος με τον οποίο αποδίδεται εικονιστικά έρχεται να συμπράξει με τον λόγο, καθώς και στην κειμενική αφήγηση περιγράφεται με ανάλογο τρόπο<sup>21</sup>. Η ίδια εικόνα διακοσμεί το εμπροσθόφυλλο και το εσώφυλλο του βιβλίου (εικ. 3) μεταδίδοντας υπόρρητα μηνύματα στους μαθητές, όπως μιας αυτοκρατορίας που πολεμά ηρωικά τους εξωτερικούς της εχθρούς και της σύνδεσής της με την ελληνική αρχαιότητα εξαιτίας των συνειρμών με αρχαίους Έλληνες πολεμιστές, αλλά πρωτίστως αναπαράγοντας το αλυτρωτικό πνεύμα και ενωτικό ιδεώδες, που κυριαρχούν στην εκπαίδευση και στον κοινωνικό περίγυρο της ελληνικής εθνοκοινότητας της Κύπρου.

Σε μια γεγονοτολογική ιστορική αφήγηση, στην οποία προβάλλονται πολιτικές και στρατιωτικές προσωπικότητες και υποβαθμίζεται ο ρόλος των κοινωνικών ομάδων, είναι εύλογη η εικονογραφική επιλογή τριών αυτοκρατόρων στο εν λόγω βιβλίο. Η παρουσίαση μάλιστα των δύο αυτοκρατόρων με στρατιωτική περιβολή και οπλισμό καθώς και η αντίστοιχη επικέντρωση της ιστορικής αφήγησης σε πολεμικά γεγονότα μπορούν να γίνουν κατανοητές αν συνδεθούν με μια άλλη πτυχή της ιστορικής εκπαίδευσης. Η σχολική Ιστορία ακολουθούσε πιστά την τότε επικρατούσα ιστορικιστική σχολή Ιστορίας, όπως είχε διαμορφωθεί κατά τον 19ο αιώνα υπό την επίδραση του εθνικού ρομαντισμού και του θετικισμού και η οποία επικεντρωνόταν στα πολιτικά, διπλωματικά και στρατιωτικά θέματα. Ο κλασικός ιστορικισμός ή επιστημονική Ιστορία, όπως θεμελιώθηκε από τον Λέοπολντ φον Ράνκε, αγνοούσε τα κοινωνικά και οικονομικά φαινόμενα και τη συμβολή τους στην ιστορική εξέλιξη και υπηρε-

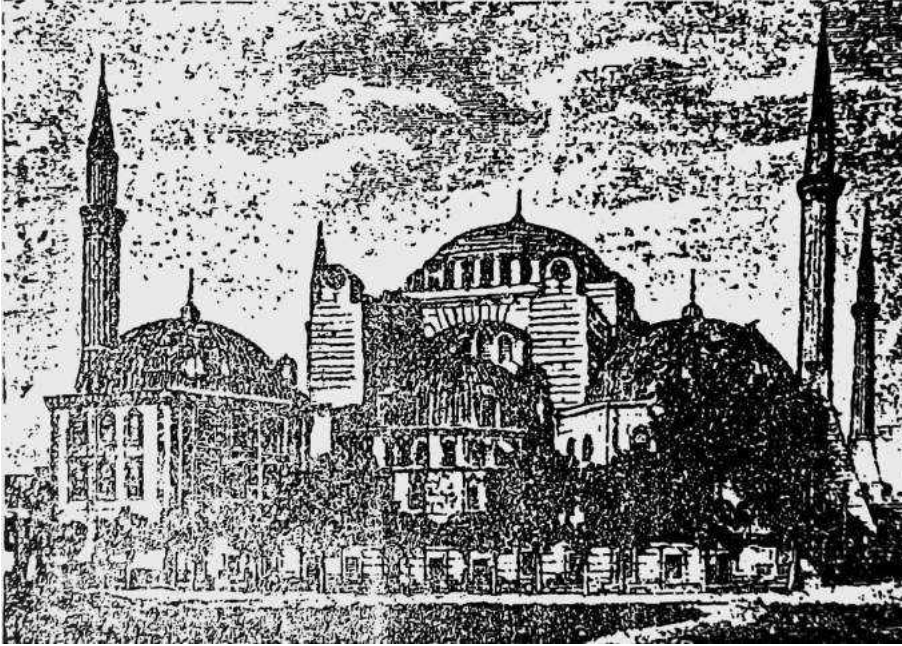
---

21. Κληρίδης, 1934, 64-65: «Ήτο αποφασισμένος να υπερασπίση την πρωτεύουσάν του, και εν ανάγκη, να αποθάνη μαχόμενος υπέρ πίστεως και πατρίδος», 66: «Ο Κωνσταντίνος, καίτοι δεν είχε καμμίαν ελπίδα σωτηρίας, ηρνήθη να παραδώση την πόλιν και απήντησεν εις τον Μωάμεθ, ότι είναι όλοι πρόθυμοι να αποθάνουν, αλλά την πόλιν δεν ήνε δυνατόν να παραδώσουν εις αυτόν» και 67: «Ο Κωνσταντίνος ευρισκόμενος εις την ύλην του Ρωμανού, χωρίς να γνωρίζη τίποτε, ευρέθη περικυκλωμένος υπό των Τούρκων. Ορμά τότε έφιππος εναντίον των με τους υπασπιστάς του και αγωνίζεται ως ήρωας. Οι υπασπισταί του εφονεύθησαν, αυτός δε ενώ εφώναζε: “δεν βρίσκεται ένας χριστιανός να πάρη την κεφαλήν μου”, επληρώθη εις το μέτωπον και τα νώτα και έπεσε νεκρός».



Εικόνα 3.





Εικόνα 4.

τούσε τις επιδιώξεις των εθνικών κρατών και πρωτίστως την καθιέρωσή τους στη συνείδηση των υπηκόων τους<sup>22</sup>.

Η τέταρτη εικόνα του βιβλίου του Κληρίδη αφορά τη βυζαντινή τέχνη καθώς απεικονίζεται σχεδιαστικά η Αγία Σοφία (εικ. 4), σχέδιο που ενδεχομένως να αποτελεί χαρακτηριστικό ή να αναπαράγεται από φωτογραφία. Το σχέδιο αναπαριστά τη νότια όψη του αυτοκρατορικού και πατριαρχικού ναού. Διακρίνεται μόνο η ανωδομή του ναού καθώς το χαμηλότερό του τμήμα κρύβουν τα παράπλευρα οθωμανικά μαυσωλεία. Επιπλέον, απεικονίζονται και οι τέσσερις μιναρέδες που

22. Για την ιστορικοιστική σχολή Ιστορίας καθώς και για τον κλασικό ιστορισμό ή την «επιστημονική» ιστορία βλ. Georg G. Iggers (μτφρ. Παρασκευάς Ματάλας), *Η ιστοριογραφία στον 20ό αιώνα: από την επιστημονική αντικειμενικότητα στην πρόκληση του μεταμοντερνισμού*, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1999, 13-17 και 39-49, Αντώνης Λιάκος, *Πώς το παρελθόν γίνεται ιστορία;*, Εκδόσεις Πόλις, Αθήνα 2007, 85-89 και Αρώνη-Τσίγλη, 2008, 163-169.

προστέθηκαν κατά τη μετατροπή του ναού σε τζαμί. Είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες οι λεπτομέρειες της εξωτερικής τοιχοποιίας του ναού· το νότιο τόξο που στηρίζει τον τρούλο φέρει κατακόρυφες και λοξές γραμμές και οι αντηρίδες, που πρόσθεσε ο αρχιτέκτων μηχανικός Μιμάρ Σινάν, αποδίδονται με οριζόντιες γραμμές παρουσιάζοντας την εξωτερική όψη του ναού, πριν από την προσθήκη του νεότερου κόκκινου επιχρίσματος. Πρόκειται για τις εξωραϊστικές εργασίες των αδελφών Fossati, οι οποίοι έβαψαν το εξωτερικό του ναού σε ζώνες προκειμένου αυτός να παραπέμπει στη βυζαντινή τοιχοποιία<sup>23</sup>.

Στο βιβλίο η εικόνα έρχεται να συνομιλήσει με τον λόγο. Στην περιγραφή του ναού καταλήγει ο συγγραφέας:

«Ο ωραίος αυτός ναός, ο οποίος υπάρχει σήμερα, όπως έκτισεν αυτόν ο Ιουστινιανός και είναι από τα ωραιότερα κτίρια του κόσμου, είναι τζαμί των Τούρκων και όλοι οι Έλληνες περιμένομεν την ημέραν που θα πάρωμεν αυτόν πίσω και θα δοξολογήσωμεν μέσα εις αυτόν τον Θεόν μας, προς τιμήν και λατρείαν του οποίου εκτίσθη»<sup>24</sup>.

Γίνεται κατανοητό ότι η επιλογή της Αγίας Σοφίας από τον Νέ-αρχο Κληρίδη στην περιορισμένη εικονογράφησή του δεν συνδέεται μόνο με τη σπουδαιότητα του μνημείου. Η Αγία Σοφία, όπως και η απεικόνιση του Κωνσταντίνου ΙΑ΄ Παλαιολόγου, λειτουργούσε στον συνειδησιακό χώρο των Ελλήνων ως άλλο ένα σύμβολο, άμεσα συνδεδεμένο με τη Μεγάλη Ιδέα, και φαίνεται να διαδραμάτιζε τον θεατρικό ρόλο της «εξόδου» στη δραματική πορεία του έθνους για την εκπλήρωση της αποστολής του. Αν και η Μεγάλη Ιδέα έπαψε να αποτελεί συστατικό στοιχείο της ιδεολογίας του Ελληνισμού μετά την ήττα στον Μικρασιατικό Πόλεμο και τις συνακόλουθες τραγικές συνέπειές του για τον Μικρασιατικό Ελληνισμό, φαίνεται πως στην περίπτωση των κυπριακών σχολικών βιβλίων, όπως αυτό του Κληρίδη, οι εικόνες αυτές συνέχιζαν να μεταφέρουν μηνύματα, τα οποία δεν φάνταζαν καθόλου παρωχημένα για τους Ελληνοκύπριους μα-

23. Για την ιστορία της αρχιτεκτονικής της Αγίας Σοφίας κατά την οθωμανική περίοδο βλ. Χ. Μπακιρτζής, «Η Αγία Σοφία Κωνσταντινουπόλεως», *Εικονοστάσιον*, 7 (2016), 43-45.

24. Κληρίδης, 1934, 28.

θητές<sup>25</sup>. Τέτοιες παραστάσεις συνέβαλλαν στη διαμόρφωση της εθνικής συνείδησης των μαθητών υπηρετώντας έτσι το τελευταίο αλυτρωτικό κίνημα του Ελληνισμού.

Στο ίδιο πνεύμα εικονογράφησης κινείται και το εξώφυλλο του σχολικού βιβλίου Ιστορίας του δάσκαλου Κωνσταντίνου Χριστοφίδου<sup>26</sup> που εκδόθηκε το 1929<sup>27</sup> (εικ. 5). Αν και δεν περιλαμβάνει στις εσωτερικές σελίδες του οποιαδήποτε εικονογράφηση, μπορεί να διαπιστώσει κανείς ότι φέρει ένα από τα πιο πλούσια εικονογραφημένα εξώφυλλα για τα δεδομένα της εποχής. Καθώς το βιβλίο απευθυνόταν και στους μαθητές της Ε΄ τάξης και κάλυπτε μεταξύ άλλων, σύμφωνα με το ισχύον αναλυτικό πρόγραμμα Ιστορίας του 1912<sup>28</sup>, και τους βυζαντινούς χρόνους, συμπεριλαμβάνει στο εξώφυλλό του τέσσερα σχέδια της συγκεκριμένης περιόδου: την Αγία Σοφία να ξεπροβάλλει πάνω από τα τείχη της Κωνσταντινούπολης, λάβαρο με χριστόγραμμα μπροστά από διασταυρούμενα ξίφη και τους αυτοκράτορες Κωνσταντίνο Α΄ και Βασίλειο Β΄.

Η παράσταση της Αγίας Σοφίας πάνω από τα τείχη της Κωνσταντινούπολης κατέχει σημαντική θέση στο εξώφυλλο καθώς τοποθετείται πάνω και στο κέντρο και σε συνδυασμό με την επίστεψη της από τον δικέφαλο αετό και το ελληνικό εθνόσημο είναι δηλωτική των συνειρμών και των συμβολικών προεκτάσεων που λαμβάνει.

Η ολόσωμη μορφή του στρατιωτικού Βασιλείου Β΄ σε υποπόδιο,

25. Βλ. σχετικά Αργυρού, 2013, 311-312.

26. Ο λόγιος Κωνσταντίνος Χριστοφίδης (1889-1941) εκτός από σχολικά βιβλία, δημοσίευσε άρθρα και μονογραφίες ιστορικού, αρχαιολογικού και λαογραφικού περιεχομένου. Επίσης εξέδιδε στη Λάρινα το δεκαπενθήμερο περιοδικό και στη συνέχεια εφημερίδα *Αρμονία* (1909-1914) (Αριστείδης Κουδουνάρης, *Βιογραφικόν Λεξικόν Κυπρίων 1800 – 1920*, Λευκωσία 2001<sup>4</sup>).

27. Χριστοφίδου Δ. Κωνσταντίνου, *Μαθήματα ελληνικής ιστορίας προς χρήσιν των μαθητών και μαθητριών της Ε΄ και Στ΄ τάξεως των Δημοτικών σχολείων συμφώνως προς το εν ισχύϊ αναλυτικόν πρόγραμμα του Υπουργείου της Παιδείας – Δεύτερον έτος συνδιδασκαλίας*, Εκδότης Θύρσος Λ. Ιωαννίδης (Τύποις «Κιτιακής Εκτυπωτικής Εταιρίας»), εν Λάρινακι 1929 (πρώτη έκδοσις), 21.5 x 15 εκ., σελ. 66, αριθμός αντιτύπων 3.000 (Αρχείο Ιδρύματος Φοίβου Σταυρίδη).

28. Για τα αναλυτικά προγράμματα Ιστορίας κατά την Αγγλοκρατία βλ. Αργυρού, 2013, 75-103.





Εικόνα 5.



η οποία τοποθετείται στη δεξιά πλευρά του εξωφύλλου, αποτελεί σχεδιαστική απόδοση της μικρογραφίας από χειρόγραφο ψαλτήρι του 11ου αιώνα στη Μαρκιανή Βιβλιοθήκη της Βενετίας. Αντίστοιχα στην αριστερή πλευρά, σχεδιάζεται ολόσωμη μορφή, αρχαίου Έλληνα οπλίτη, ο οποίος ομοιάζει με τον Αθηναίο Περικλή. Έτσι οι δύο μορφές πλαισιώνουν τα στοιχεία του σχολικού βιβλίου με τίτλο «Μαθήματα Ελληνικής Ιστορίας» και λειτουργώντας κατ' ανάλογο τρόπο με μια βυζαντινή εικόνα συνιστούν αρχαγγέλους της ελληνικής Ιστορίας και πρόμαχους του Ελληνισμού. Η παραβολή των δύο μορφών από τον ανώνυμο εικονογράφο αλλά και η στάση του Περικλή, ο οποίος κοιτάζει προς τον Βυζαντινό αυτοκράτορα ωσάν να συνομιλεί μαζί του, μεταφέρει στους μαθητές την ιδέα της αδιάσπαστης ιστορικής συνέχειας των Ελλήνων ως έθνους μέσα στους αιώνες, καθώς οι ίδιες κατά κόρον γενναίες ηρωικές μορφές, συμπεριφορές και στάσεις των Ελλήνων επαναλαμβάνονται αενάως στον χρόνο και αίρουν οποιαδήποτε ασυνέχεια.

Ο Κωνσταντίνος Α΄ απεικονίζεται στο κάτω δεξιό τμήμα του εξωφύλλου, σε προτομή και με βάθος Σταυρό να προβάλλει στον έναστρο ουρανό, για να δηλωθεί το όραμα που είχε πριν από την καθοριστική μάχη κατά του Μαξεντίου στη Μουλβία γέφυρα το 312. Απέναντί του, στο κάτω αριστερό τμήμα απεικονίζεται σε προτομή και κατά κρόταφον η θεά Αθηνά να ατενίζει προς το μέρος του συντελώντας, όπως ο Περικλής και ο Βασίλειος Β΄, στη συνομιλία της Αρχαιότητας και του Βυζαντίου. Το τριμερές σχήμα Αρχαιότητα – Βυζάντιο – Νεότερος Ελληνισμός αλλά και η αδιάσπαστη συνέχεια του Ελληνισμού ολοκληρώνονται με την προσθήκη της δαφνοστεφανομένης προτομής του Θεόδωρου Κολοκοτρώνη στην πάνω αριστερή γωνία του εξωφύλλου.

Το 1950 θα εκδοθούν σχολικά βιβλία Ιστορίας, τα οποία συγκριτικά με τα προγενέστερά τους, θα είναι πολύ πιο βελτιωμένα στον αριθμό και στην ποιότητα της εικονογράφησής τους. Δύο εξ αυτών περιλάμβαναν κεφάλαια που κάλυπταν την Ιστορία της Ελλάδας και της Κύπρου κατά τη βυζαντινή περίοδο, σύμφωνα με τα νέα αναλυτικά προγράμματα του 1948. Επρόκειτο για το βιβλίο β΄ της

*Ιστορίας της Ελλάδας και της Κύπρου για τις τάξεις Ε' και Στ', έκδοση του βρετανικού εκδοτικού οίκου Longmans Green & Co. Ltd για λογαριασμό του αποικιακού Γραφείου Παιδείας<sup>29</sup> και το βιβλίο του Νέαρχου Κληρίδη Μαθήματα Ιστορίας για το Δημοτικό για την Ε' τάξη<sup>30</sup>.*

Το βιβλίο του Γραφείου Παιδείας είχε διανεμηθεί δωρεάν, κατά το σχολικό έτος 1951-52, στους μαθητές των τάξεων Ε' - Στ' των δημοτικών σχολείων. Το σχολικό αυτό εγχειρίδιο και το αντίστοιχο βιβλίο α', που αφορούσε την αρχαία Ιστορία, ήταν τα πρώτα, αν εξαιρεθούν τα βιβλία της αγγλικής γλώσσας, που εκδίδονταν για λογαριασμό του Γραφείου Παιδείας<sup>31</sup>. Τα δύο τεύχη της Ιστορίας της Ελλάδας και της Κύπρου του αποικιακού γραφείου Παιδείας συγγράφηκαν από τον δάσκαλο και τότε διδάσκοντα στο Διδασκαλικό Κολέγιο Μόρφου Ανδρέα Παυλίδη<sup>32</sup> και εικονογραφήθηκαν με σχέδια καλλιτέχνη, του οποίου δεν αναφέρεται το όνομα, υπό την εποπτεία της Veronica Reichwald του καλλιτεχνικού τμήματος του εκδοτικού οίκου Longmans Green & Co. Ltd. Ο R.R. Campbell, Διευθυντής του Γραφείου Παιδείας, ενώ αρχικά είχε έρθει σε επαφή, με-

29. Γραφείο Παιδείας της Κύπρου, *Ιστορία της Ελλάδας και της Κύπρου, Βιβλίο Β' για την Ε' και ΣΤ' τάξη των Δημοτικών Σχολείων*, Longmans Green & Co. Ltd, 6 & 7 Clifford Street, London 1950. 19.5 x 15 εκ., σελ. 103 (Αρχείο Σοφοκλή Χαραλαμπίδη).

30. Κληρίδη Νέαρχου, *Μαθήματα Ιστορίας για το Δημοτικό - Τάξη Ε'.* Σύμφωνα με το νέον Πρόγραμμα του Γραφείου της Παιδείας, Τύποις «Ζαβαλλή», Λευκωσία Κύπρου 1950 (έκδοση δεύτερα), 21.5 x 14 εκ., σελ. 111 (Βρετανική Βιβλιοθήκη, αρ. καταλ. 9010.b.19).

31. Για το περιεχόμενο των δύο αποικιακών βιβλίων Ιστορίας και την αρνητική υποδοχή που είχαν βλ. Αργυρού, 2013, 118-119.

32. Πρόκειται για τον γνωστότερο με το φιλολογικό του ψευδώνυμο Άντη Περονάρη. Ο Άντης Περονάρης (1903-1980) εργάστηκε ως δάσκαλος σε δημοτικά σχολεία (1922-1943), ως καθηγητής στο Ελληνικό Γυμνάσιο Πάφου (1944-1947) και στο Διδασκαλικό Κολέγιο Μόρφου (1947-48), ως σχολικός οργανωτής και υπεύθυνος για τα οπτικοακουστικά μέσα διδασκαλίας στο Γραφείο Παιδείας (1951-1953) και ως καθηγητής στην ιδιωτική εκπαίδευση (1956-1974). Εκτός από τη λογοτεχνία, στην οποία διακρίθηκε, ασχολήθηκε και με την κριτική θεάτρου, βιβλιοκριτική, με μεταφορές και με τη δημοσιογραφία (Αριστείδης Κουδουνάρης, *Βιογραφικόν Λεξικόν Κυπρίων 1800-1920*, Λευκωσία 2001<sup>4</sup>).

ταξύ άλλων, με τον Αλέξιο Σ. Λιάτη, Γενικό Πρόξενο της Ελλάδος στην Κύπρο, για να εξασφαλίσει φωτογραφικό υλικό και δικαιώματα δημοσίευσής του, στη συνέχεια για να αποφύγει ενδεχομένως τον οποιοδήποτε έλεγχο επί του περιεχομένου των βιβλίων προτίμησε να ετοιμαστούν σχέδια από το Γραφείο Παιδείας με τη βοήθεια του συνεργαζόμενου για την έκδοση βρετανικού εκδοτικού οίκου<sup>33</sup>. Μικρός αριθμός εικόνων από το εν λόγω βιβλίο ενσωματώθηκε στο σχολικό βιβλίο τοπικής Ιστορίας της Κύπρου του δάσκαλου Ανδρέα Πολυδώρου, το οποίο διδάσκεται για δεκαετίες και έως σήμερα στους μαθητές της Ε' και Στ' τάξης Δημοτικού<sup>34</sup>.

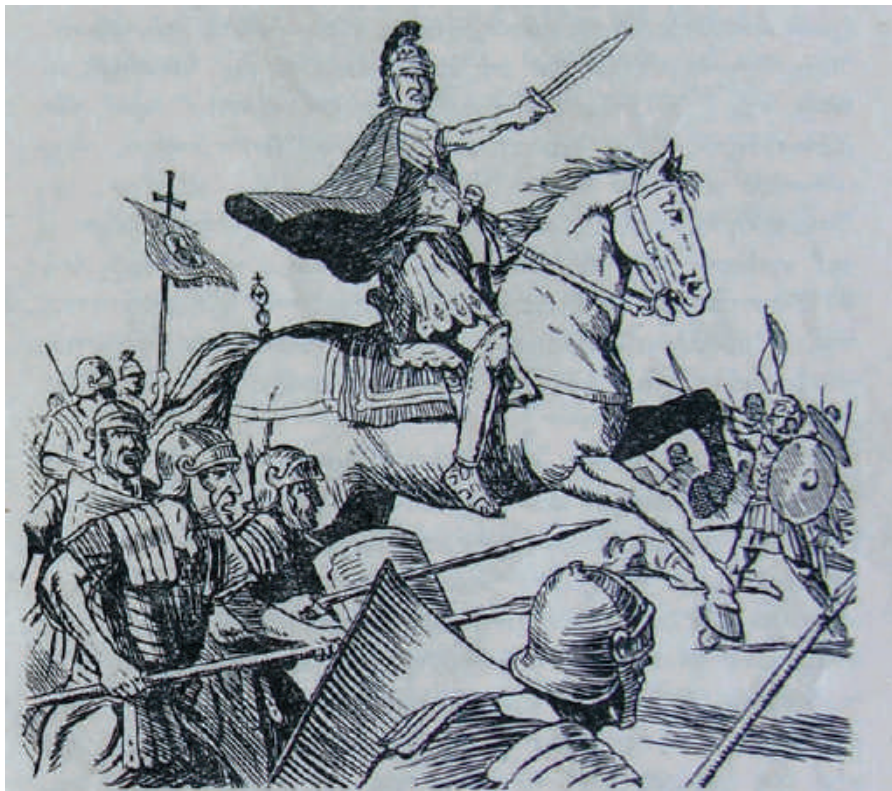
Το βιβλίο περιλαμβάνει 38 εικόνες, δύο χάρτες και μία φωτογραφία, εκ των οποίων 22 αφορούν τη βυζαντινή Αυτοκρατορία και την Κύπρο ως βυζαντινή επαρχία της. 11 απεικονίζουν πολιτικο-στρατιωτικά γεγονότα και ιστορικές προσωπικότητες, κυρίως αυτοκράτορες, και 7 τη βυζαντινή τέχνη. Μία εικόνα αναπαριστά το αραβικό ανάκτορο Αλάμπρα στη Γρανάδα της Ισπανίας. Οι ασπρόμαυρες εικόνες είναι επιμελημένες, αποδίδονται με λεπτομέρεια και φέρουν λεζάντες. Το υψηλό ποσοστό απεικονίσεων ιστορικών γεγονότων και προσώπων μπορεί να ερμηνευθεί και σε αυτή την περίπτωση με τη γεγονοτολογική και προσωποκεντρική αντίληψη για τη σχολική Ιστορία, φορείς της οποίας φαίνεται να ήταν και οι Βρετανοί αποικιοκράτες. Από την άλλη, όμως, διαπιστώνεται σημαντική πρόοδος, καθώς αυξάνεται συγκριτικά με το παρελθόν ο αριθμός των εικόνων που αφορούν την τέχνη.

Είναι ενδιαφέρουσα η απεικόνιση του Κωνσταντίνου Α' (εικ. 6), ο οποίος στη μια περίπτωση αναπαριστάται έφιππος με πλήρη ρωμαϊκή στολή να υψώνει το ξίφος του και να ηγείται των στρατιωτών

---

33. Για τη διαδικασία παραγωγής των δύο αποικιακών βιβλίων Ιστορίας είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα και διαφωτιστική η αλληλογραφία που ανταλλάσσαν μεταξύ τους το Γραφείο Παιδείας και ο Βρετανικός εκδοτικός οίκος για την έκδοση των δύο βιβλίων. Βλ. σχετικά, Κρατικό Αρχείο Κύπρου, φάκελος Ε1/164.

34. Ανδρέας Π. Πολυδώρου, *Ιστορία της Κύπρου για την Ε' και Στ' Δημοτικού*, Λευκωσία: Υπηρεσία Ανάπτυξης Προγραμμάτων, 2008 (τελευταία ανατύπωση). Το βιβλίο γνώρισε πολλές ανατυπώσεις για τις διδακτικές ανάγκες της Δημοτικής Εκπαίδευσης.



Εικόνα 6.

του στη μάχη, ενώ ακριβώς πίσω του σχεδιάζεται ένας εκ των στρατιωτών του να φέρει αυτοκρατορικό λάβαρο, του οποίου η μεταλλική άνω απόληξη σχηματίζει σταυρό. Η εικόνα λειτουργεί βοηθητικά αλλά και συμπληρωματικά στην ιστορική αφήγηση για τη νίκη του Κωνσταντίνου κατά του Μαξεντίου και υπογραμμίζει τον ιδιαίτερο ρόλο του στην ανάπτυξη της νέας θρησκείας. Η απεικόνιση, δύο σελίδες μετά, η οποία αναπαράγει τη γνωστή βυζαντινή παράσταση με τον Κωνσταντίνο και τη μητέρα του Ελένη με πολυτελείς αυτοκρατορικές στολές να κρατάνε σταυρό, έρχεται να ενισχύσει οπτικά τον ρόλο αυτό στο μυαλό του μαθητή.

Με παρόμοιες πολυτελείς αυτοκρατορικές ενδυμασίες και στέμματα απεικονίζονται ολόσωμοι και όρθιοι ο Ιουστινιανός Α΄ και η Θεοδώρα, ο Νικηφόρος Φωκάς, ενώ ένθρονος με ένσταυρη σφαίρα και σκήπτρο ο Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγος<sup>35</sup>. Ο Κωνσταντίνος Παλαιολόγος απεικονίζεται κατά παρόμοιο τρόπο με την απεικόνιση στο βιβλίο του Νέαρχου Κληρίδη, που περιγράφηκε πιο πάνω. Ο Ηράκλειος, απεικονίζεται με παρόμοιο με τον Κωνσταντίνο Α΄ τρόπο, καθώς εισέρχεται έφιππος και θριαμβευτής, κρατώντας το αυτοκρατορικό ένσταυρο λάβαρο, σε περσική πόλη (εικ. 7). Ο πολεμικός και θριαμβευτικός χαρακτήρας της εικόνας συνάδει με το κείμενο ακριβώς από πάνω:

«Ξεσηκώνεται τότε ο Ηράκλειος “σαν λιοντάρι που κοιμόταν και ξύπνησε” κ’ εκστρατεύει ενάντια στους Πέρσες, τους νικά σε διαδοχικούς πολέμους και παίρνει πίσω τον Τίμιο Σταυρό, που τον αναστηλώνει με τιμές στην παλιά του θέση»<sup>36</sup>.

Αν και το βιβλίο αυτό παράχθηκε από τις αποικιακές αρχές της Κύπρου, διαπιστώνεται να επιτελεί ιδεολογικο-πολιτικές λειτουργίες, οι οποίες φαίνεται να λειτουργούσαν υπονομευτικά προς αυτές. Μέσα από αυτές τις εικόνες, στις οποίες τα συγκεκριμένα πολιτικά και στρατιωτικά πρότυπα ηρωοποιούνται, υπερασπίζοντας τη θρησκεία και την πατρίδα τους, οι Ελληνοκύπριοι μαθητές θα ανέπτυσσαν αισθήματα υπερηφάνειας, αλλά ταυτόχρονα και αντίστοιχες νοερές αναπαραστάσεις με τη φαντασία τους, καλούμενοι να πράξουν τις ίδιες πράξεις γενναιότητας και ηρωισμού. Ιδιαίτερα σε μια εποχή που οι Ελληνοκύπριοι θέτουν επιτακτικά το αίτημα της απαλλαγής τους από το καθεστώς αποικιοκρατίας και την πολιτική ένωσή τους με την Ελλάδα, η δράση τέτοιων προτύπων στο παρελθόν νοηματοδοτεί ακόμη περισσότερο κι εντείνει τις επιθυμίες των σύγχρονων

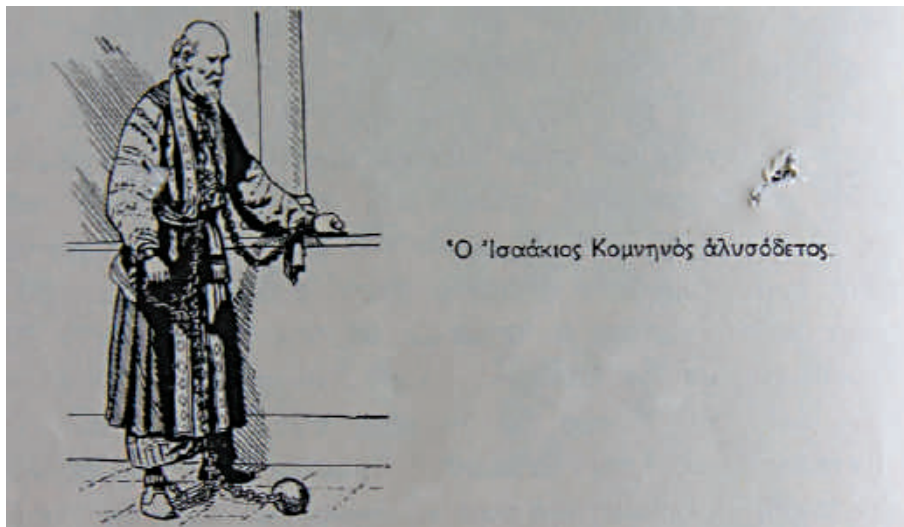
35. Στη σελίδα 2 του βιβλίου αναγράφεται ότι οι εικόνες των αυτοκρατόρων Ιουστινιανού Α΄ και Θεοδώρας, Νικηφόρου Φωκά και Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγου βασίστηκαν σε υλικό του βιβλίου της Mary G. Houston και με την παραχώρηση άδειας των εκδοτών A. A. & C. Black Ltd. Πρόκειται για το βιβλίο: Mary G. Houston, *Ancient Greek, Roman and Byzantine costume and decoration*, London: A. & C. Black Ltd, 1947<sup>2</sup>.

36. Γραφείο Παιδείας της Κύπρου, 1950, 12.





Εικόνα 7.

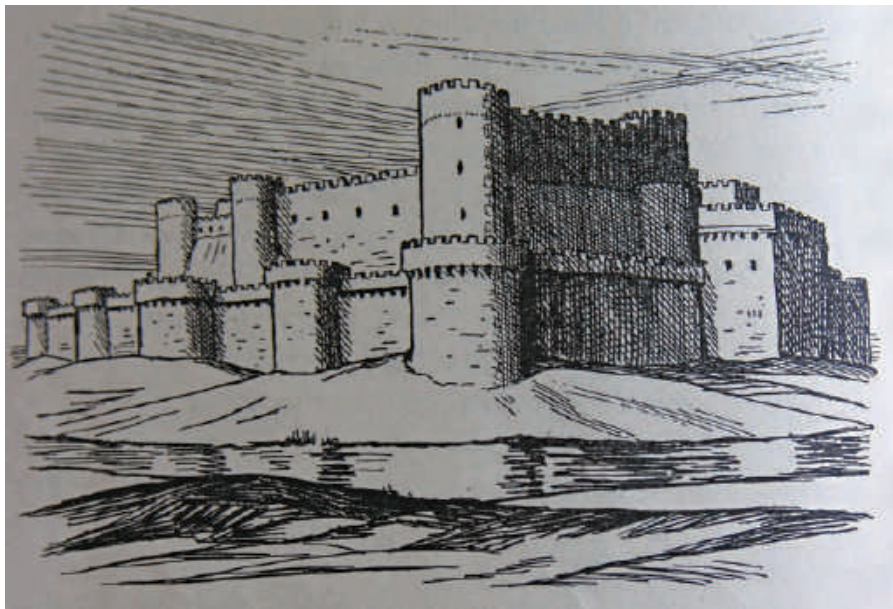


Εικόνα 8.

Ελλήνων του νησιού· οι μορφές των πολεμιστών αυτοκρατόρων, που παρελαύνουν στις σελίδες των σχολικών βιβλίων, στο μυαλό των μαθητών παύουν να είναι ξένα και συμβατικά πρόσωπα που απλά αποτελούν μακρινή Ιστορία, η χρονική απόσταση καταργείται και ιστορικά πρόσωπα και μαθητές ενεργούν στο ίδιο φαντασιακό χωροχρονικό σύμπαν<sup>37</sup>.

Μεταξύ των άλλων μορφών που σχεδιάζονται στο εν λόγω βιβλίο είναι και ο Ισαάκιος Κομνηνός με τον υπότιτλο «Ο Ισαάκιος Κομνηνός αλυσόδετος» (εικ. 8). Ο Ισαάκιος Κομνηνός, απεικονίζεται σιδηροδέσιμος με σκυμμένο και συνοφρυωμένο πρόσωπο και ως μια μάλλον γεροντική μορφή καθώς αποδίδεται φαλακρός και με λευκά μαλλιά στο κάτω και πίσω μέρος της κεφαλής και με λευκό μούσι. Ο αρνητικός τρόπος με τον οποίο απεικονίζεται κινείται στο ίδιο πνεύμα της ιστορικής αφήγησης, δικαιολογώντας και νομιμοποιώντας την κατάκτηση του νησιού από τον Άγγλο βασιλιά Ριχάρδο Λεοντόκαρδο και έμμεσα την εγκατάσταση των Βρετανών το 1878:

37. Βλ. σχετικά Αργυρού, 2013, 590.



Εικόνα 9.

«Ο Ισαάκιος κυβερνούσε τυραννικώτατα κ' έβαζε πολύ βαριούς φόρους για να διατηρή στρατό, γιατί πάντα φοβόταν για τη θέση του· η φιλοδοξία του όμως έγινε αιτία, ο ίδιος μ' εν να δοκιμάση την αιχμαλωσία και το θάνατο, η Κύπρος δε, που ως την εποχή εκείνη είχε υποταχθή σ' όλες σχεδόν τις μεγάλες αυτοκρατορίες της Ανατολής, ν' αρχίση να περνά υπό την κυριαρχία των ανταγωνιζόμενων κρατών της Δύσης. [...] Ο Ισαάκιος όμως ήταν άνθρωπος ύπουλος κ' υστερόβουλος [...] Η χυδαία αυτή συμπεριφορά του Ισαακίου εξώργισε τον Άγγλο βασιλιά [...] Κατόπι, μαθαίνοντας πως ο Ισαάκιος μάζευε στρατό για να επιτεθή, ξεκίνησε πρώτος εναντίον του, τον συνάντησε κοντά στην Τρεμετουσιά, τον νίκησε και τον αιχμαλώτισε και προχώρησε ανενόχλητος προς τη Λευκοσία, που οι κάτοικοί της τον υποδέχθηκαν σαν ελευθερωτή»<sup>38</sup>.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν κάποια από τα σκίτσα που αναπαριστούν βυζαντινά μνημεία και εντάσσονται στα αντίστοιχα

38. Γραφείο Παιδείας της Κύπρου, 1950, 86-87.

κεφάλαια που αφορούν την τέχνη. Υπό τη λεζάντα «Το Θεοδοσιανό τείχος της Κωνσταντινουπόλεως» απεικονίζεται εσφαλμένα, αντί των χερσαίων τειχών που ανήγειρε ο Θεοδόσιος Β', το σταυροφοριακό φρούριο Krak des Chevaliers (εικ. 9). Είναι αδιευκρίνιστο κατά πόσο την ευθύνη της εσφαλμένης απεικόνισης έφερε το Γραφείο Παιδείας ή ο εκδοτικός οίκος. Ο ναός της Αγίας Σοφίας Κωνσταντινουπόλεως απεικονίζεται, σύμφωνα με τη λεζάντα, «κατά το αρχικό του σχέδιο» και από τη νοτιοανατολική όψη, χωρίς μιναρέδες αλλά εσφαλμένα με τις οθωμανικές αντηρίδες στα βόρεια και νότια του ναού (Εικ. 10). Ανακρίβειες και λανθασμένες πληροφορίες για τη βυζαντινή τέχνη δεν περιορίζονται, ωστόσο, μόνο στην εικονογράφηση, αλλά εντοπίζονται και στην κειμενική αφήγηση στο σχετικό κεφάλαιο «Ζωή και τέχνη στο Βυζάντιο». Με τρόπο μάλλον απλοϊκό και γενικευτικό επιχειρείται να περιγραφεί και να ερμηνευθεί ο αρχιτεκτονικός τύπος της παλαιοχριστιανικής βασιλικής:

«Οι πρώτοι Χριστιανοί ήταν φτωχοί κ' επομένως, μόλις τους δόθηκε το δικαίωμα να φτιάξουν ναούς για τη λατρεία του Θεού τους, έκαναν τέτοιους μ' ένα σχέδιο πολύ απλό, που θα 'ταν δυνατό να πραγματοποιηθή με λίγα έξοδα. Το σχέδιο, λοιπόν, ή ο ρυθμός, όπως αλλιώς λέγεται, των πρώτων Χριστιανικών ναών ήταν ένα χαμηλό στενόμακρο οικοδόμημα, σε σχήμα ορθογώνιο, που η ανατολική του μόνο πλευρά σχημάτιζε ημικύκλιο ή πολύγωνο, κ' εκεί ήταν το Άγιο Βήμα. Ο ναός κτιζόταν μ' όποια υλικά βρίσκονταν πρόχειρα, πλίνθους ή τούβλα ή πέτρες, πολλές φορές παρμένα από χαλάσματα σπιτιών ή ειδωλολατρικών ναών. Την οροφή τη στήριζαν από μέσα συνήθως δυο σειρές μαρμαρένιες κολώνες, που κι αυτές προέρχονταν, ως επί το πλείστο, από Ρωμαϊκά οικοδομήματα, ειδωλολατρικούς ναούς ή λουτρά. Ο ρυθμός αυτός λεγόταν Βασιλική, γιατί από μέσα έμοιαζε με βασιλική στοά παλατιού. [...] Στο δυτικό τοίχο συνήθως της βασιλικής υψωνόταν το καμπαναριό, που στην αρχή ήταν μια πολύ απλή αψίδα, κατόπι όμως εξελίχθηκε σε πύργο λεπτότατα διακοσμημένο»<sup>39</sup>.

Τα κεφάλαια που αναφέρονται στη βυζαντινή Κύπρο και στον

39. Γραφείο Παιδείας της Κύπρου, 1950, 38-39.



πολιτισμό της εικονογραφούνται με σχέδια των ναών του Αποστόλου Βαρνάβα, ιδρυτή της Εκκλησίας της Κύπρου, το καθολικό της Μονής του Αντιφωνητή, φωτογραφία με τοιχογραφία του Αρχαγγέλου Μιχαήλ από τον Άγιο Νικόλαο της Στέγης<sup>40</sup> και σχέδιο ασημένιου σταυρού<sup>41</sup>. Ωστόσο, η τοιχογραφία του Αρχαγγέλου Μιχαήλ και ο ασημένιος σταυρός ανήκουν στη μεταβυζαντινή περίοδο και ατυχώς ενσωματώθηκαν στη εικονογράφιση της βυζαντινής Κύπρου.

Πέρα από την εικονογράφιση κεφαλαίων που αφορούσαν θέματα βυζαντινής τέχνης, σημαντικό ρόλο στην ευαισθητοποίηση των μαθητών για τη σημασία της βυζαντινής τέχνης ως πολύτιμης πολιτισμικής κληρονομιάς και της ανάγκης προστασίας και διατήρησής της διαδραμάτιζαν και κάποια, συνήθως καταληκτικά, σχόλια των Κύπριων συγγραφέων στην κειμενική αφήγησή τους. Στο βιβλίο τους οι Χατζηιωσήφ και Ιακώβου<sup>42</sup> στο αντίστοιχο κεφάλαιο για το Βυζάντιο, προτρέπουν τους μαθητές:

«Κι ακόμα, σ' όλα τα μέρη του νησιού μας θα βρήτε σκορπισμένες πολλές εκκλησίες μισοερειπωμένες ή ακέραιες. [...] Πολλές φορές οι εκκλησίες αυτές κρύβουν μέσα τους ολόκληρους θησαυρούς. Κάτι εικόνες δηλαδή πανάρχαιες, θαύμα στην τέχνη και στην ομορφιά. [...] Ενδιαφέρεστε πάντα για τες αρχαίες εκκλησίες και τα ερειπωμένα ερημοκλήσια του χωριού σας. Μέσα εκεί μπορεί ν' ανακαλύψετε κάπου πεταμένη, σκονισμένη και μιὰ τέτοια πολύτιμη εικόνα. Ενδιαφερθήτε και ειδοποιήσετε τες αρχές να λάβουν φροντίδα γι' αυτή. Γιατί ποιος ξέρει; Από την αφροντισιά μπορεί να χαλάσει κάτι, που είναι αδύνατο πια να ξαναγίνει κι είναι κρίμα»<sup>43</sup>.

40. Αποτελεί τη μόνη φωτογραφία του βιβλίου και παραχωρήθηκε από τον M. Ferid (Γραφείο Παιδείας της Κύπρου, 1950, 2 και 84).

41. Φέρει τη λεζάντα «Ασημένιος Σταυρός Βυζαντινής Τέχνης (απ' τη Συλλογή του Κυπριακού Μουσείου και με την άδεια του Διευθυντή των Αρχαιοτήτων) (Γραφείο Παιδείας της Κύπρου, 1950, 2 και 85).

42. Χατζηιωσήφ Α. και Ιακώβου Ε., *Κύπρος - Ελλάδα - Εγγύς Ανατολή - Παλιοί και νέοι ήρωες, για τα Δημοτικά Σχολεία Κύπρου*, Εκδότης Κ. Χατζηιωάννου, Λευκωσία 1935, 20.5 x 14 εκ., σελ. 64 (μέρος πρώτο), σελ. 28 (μέρος δεύτερο: Τύποις «Παρνασσού», Α. Κ. Ησύχου - Λευκωσία) και ατελής (μέρος τρίτο: Τύποις Χρ. Γ. Σταυρινίδου, Λευκωσία), (Αρχείο Ιδρύματος Φοίβου Σταυρίδη).

43. Χατζηιωσήφ και Ιακώβου, 1935, 30.



Αντιστοίχως, ο Νέαρχος Κληρίδης στο βιβλίο του *Μαθήματα Ιστορίας για το Δημοτικό*, το οποίο αναφέρθηκε προηγουμένως, σημειώνει:

«Εχτός από τα μοναστήρια χτίστηκαν και πολλές εκκλησίες με Βυζαντινό ρυθμό, και μέσα σ' αυτές ζωγραφίστηκαν εικόνες πολύ σπουδαίες, που γίνονταν με βάση τη Βυζαντινή τέχνη κι αποτελούν για μας τους Κυπρίους σήμερα ανεκτίμητους θησαυρούς»<sup>44</sup>.

#### ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Μέσα από τη συνοπτική και δειγματοληπτική αυτή παρουσίαση επιχειρήθηκε να αναδειχθεί ο ρόλος της εικονογράφησης στα σχολικά βιβλία Ιστορίας που παράγονταν στην Κύπρο κατά την Αγγλοκρατία (1878-1960), αλλά και να εξετασθεί το περιεχόμενο που αυτή αποκούσε σε ενότητες ή αυτοτελή βιβλία που αναφέρονταν στη βυζαντινή ιστορία και τέχνη. Οι εικόνες που ενσωματώθηκαν στο περιεχόμενο των σχολικών εγχειριδίων λειτουργούσαν άλλοτε επικουρικά και συμπληρωματικά της ιστορικής αφήγησης του κειμένου και άλλοτε ως αυτόνομες πηγές γνώσης. Η πλειονότητα των εικόνων αυτών αφορούσε ιστορικά γεγονότα και προσωπικότητες, πρωτίστως βυζαντινούς αυτοκράτορες, εντασσόμενες στο πλαίσιο μιας γεγονοτολογικής και προσωποκεντρικής αντίληψης για τη σχολική Ιστορία. Τοποθετώντας τις αναπαραστάσεις αυτές του βυζαντινού παρελθόντος στο χωροχρονικό πλαίσιο των πομπών-συγγραφέων των σχολικών εγχειριδίων και των δεκτών-μαθητών της ελληνικής εθνοκοινοτήτας της Κύπρου, μπορεί να αντιληφθεί κανείς τις ιδιαίτερες λειτουργίες που επιτελούσαν. Πέρα από τη γνώση της ιστορίας και του πολιτισμού της Βυζαντινής αυτοκρατορίας, οι οπτικές αναπαραστάσεις γενναίων αυτοκρατόρων, ως μεμονωμένων μορφών με οπλισμό και στρατιωτική εξάρτηση ή εντασσόμενων σε κάποιο πολεμικό γεγονός, λειτουργούσαν ως θετικά πρότυπα για τους μαθητές, καλώντας τους τελευταίους να επαναλάβουν παρόμοιες πράξεις ανδρείας και ηρωισμού. Παράλληλα, μέσα από την προβολή πολιτικών

---

44. Κληρίδης, 1950, 41.



Εικόνα 10.

και στρατιωτικών προτύπων της μεσαιωνικής ελληνικής ιστορίας, ενίοτε συνδεδεμένων με την ελληνική αρχαιότητα, δινόταν η ιδέα της αδιάσπαστης ιστορικής συνέχειας του Ελληνισμού και καλλιεργείτο το εθνικό ενωτικό ιδεώδες. Το αλυτρωτικό πνεύμα των Ελληνοκυπρίων μαθητών ενισχυόταν και από άλλες εικόνες, όπως αυτές της Αγίας Σοφίας Κωνσταντινουπόλεως, η οποία λειτουργούσε ως σύμβολο του μεσαιωνικού Ελληνισμού αλλά και συστατικό στοιχείο της νεοελληνικής ιδεολογικής ταυτότητας.

Η οπτικοποίηση σημαντικών βυζαντινών μνημείων, με τη σχεδιαστική απόδοσή τους ή και την παράθεση φωτογραφιών τους, σε μια εποχή που στην ιστορική εκπαίδευση η εικόνα ήταν αρκετά περιορισμένη, έδινε νέες δυνατότητες στη διδασκαλία θεμάτων τέχνης και αρχαιολογίας, καθώς οι μαθητές είχαν τη δυνατότητα, να παρατηρούν και να περιγράφουν τις εικόνες και να αντιλαμβάνονται αρ-

χιτεκτονικές έννοιες μέσα από εικονιστικά παραδείγματα, κάτι που ο λόγος από μόνος του δεν θα ήταν επαρκής και τόσο αποτελεσματικός στη διδακτική πράξη.

Παρά το οικονομικό κόστος, τα τεχνικά και άλλα προβλήματα που είχαν να αντιμετωπίσουν οι Κύπριοι συγγραφείς συνειδητοποίησαν νωρίς την παιδαγωγική αξία της εικόνας και βαθμιαία, από τη δεκαετία του 1920 έως το τέλος της Αγγλοκρατίας (1959), αύξησαν και βελτίωσαν σημαντικά την εικονογράφηση των σχολικών βιβλίων τους. Τα βιβλία τους θα λειτουργούσαν ως σημαντική παρακαταθήκη για τα σχολικά βιβλία Ιστορίας που θα εκδίδονταν στα χρόνια της Ανεξαρτησίας που ακολούθησαν.

Η αναδρομή στην εικονογράφηση του Βυζαντίου στα σχολικά βιβλία Ιστορίας κατά την Αγγλοκρατία στην Κύπρο μπορεί να αποτελέσει καλή αφορμή για προβληματισμό και γόνιμη συζήτηση για την εικόνα και τη σχέση της με τον λόγο στη σύγχρονη διδακτική του μαθήματος και στην παραγωγή σύγχρονου εκπαιδευτικού υλικού του πλέον ανθρωπιστικού και κοινωνικοποιητικού μαθήματος.





Γιάννης Βιολάρης

ΣΧΟΛΙΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΚΘΕΣΗ *VESTIGE 1991-2016*  
ΤΟΥ JOSEF KOUDELKÀ

Στη μνήμη του Σάββα Παύλου

**T**ο 2016 (22 Μαρτίου-28 Απριλίου) διοργανώθηκε στο Κέντρο Ευαγόρα Λανίτη στη Λεμεσό έκθεση φωτογραφιών του Josef Koudelkà, γνωστού διεθνώς φωτογράφου και μέλους του φωτογραφικού πρακτορείου Magnum. Η έκθεση, με τίτλο *Vestiges 1991-2016*, ταξίδεψε σε διάφορες χώρες και αποτέλεσε σημαντικό πολιτιστικό και καλλιτεχνικό γεγονός.<sup>1</sup>

Η έκθεση *Vestiges 1991-2016*, δηλαδή *Ερείπια*, αποτελεί αρχαιολογικό φωτογραφικό οδοιπορικό που ξεκινά από εκεί όπου θα ανέμενε κανείς: από το Κλεινόν Άστυ, δηλαδή την πρωτεύουσα πόλη της κλασικής αρχαιότητας, την Αθήνα. Η πρώτη φωτογραφία (Φωτογραφία 1) του οδοιπορικού (1991) απεικονίζει πεσμένο κίονα του ναού του Ολυμπίου Διός.<sup>2</sup> Πρόκειται για τον μεγαλύτερο ναό της ελληνιστικής και ρωμαϊκής περιόδου στην Ελλάδα και έναν από τους μεγαλύτερους στον αρχαίο κόσμο, ο οποίος άρχισε να κτίζεται από τα τέλη του 6ου αι. π.Χ. και ολοκληρώθηκε μόλις τον 2ο αι. μ.Χ. από τον Ρωμαίο αυτοκράτορα Αδριανό. Ο κίονας κείται πεσμένος στη θέση αυτή μετά από θύελλα τον Οκτώβριο του 1852.<sup>3</sup>

1. Στο πλαίσιο της έκθεσης στη Λεμεσό ομίλησα στις 21 Απριλίου 2016 με θέμα *Σκέψεις και παρατηρήσεις γύρω από την έκθεση Vestiges 1991-2016 του Josef Koudelkà*. Ευχαριστίες οφείλω στην επιμελήτρια της έκθεσης *Vestiges 1991-2016* κα Κατερίνα Λουίς Νικήτα.

2. Εφημερίδα *Ο Φιλελεύθερος*, 27 Μαρτίου 2016, σελ. 22, «Οι φωτογραφίες μου δεν έχουν εφευρεθεί», συνέντευξη Josef Koudelkà στην Αντιγόνη Σολομωνίδου Δρουσιώτου.

3. Βλ. «Τοπογραφικά. Ο περίβολος του Αθήνησιν Ολυμπίου», *Αρχαιολογική Εφη-*



Φωτογραφία 1: Ναός του Ολυμπίου Διός, Αθήνα.  
© Josef Koudelkà / Magnum Photos.

Ο Koudelkà εμμένει στον ελληνιστικό και ρωμαϊκό κόσμο, μια εποχή κατά την οποία η Μεσόγειος παρουσιάζει πολιτιστική και ιστορική ενότητα. Εξερευνεί, για παράδειγμα, την ελληνιστική Ανατολή θυμίζοντάς μας, τηρουμένων των αναλογιών, τον Κωνσταντίνο Καβάφη (βλ. παρακάτω). Ο Koudelkà για εικοσιπέντε χρόνια κάνει έναν υπομονετικό αλλά επίμονο περίπλου, σαν σύγχρονος Στράβων ή Ηρόδοτος. Ταξιδεύει στις είκοσι χώρες των παραλίων της Μεσογείου και φωτογραφίζει πέραν των διακοσίων αρχαιολογικών χώρων, κυρίως της ελληνιστικής και ρωμαϊκής περιόδου, παρέχοντάς μια αντιπροσωπευτική φωτογραφική αποδελτίωση της μνημειακής τοπογραφίας της Μεσογείου.<sup>4</sup>

Γιατί η Μεσόγειος; Ο Fernand Braudel, ένας από τους σημαντικότερους ιστορικούς του 20ού αιώνα, όταν δίδασκε σε σχολείο στην Αλγερία γοητεύτηκε πολύ από τον μεσογειακό κόσμο με αποτέλεσμα να αφιερώσει μεγάλο μέρος της ερευνητικής του καριέρας σε αυτόν και να δημοσιεύσει πολύτιμα για την κατανόησή του εγχειρίδια.<sup>5</sup> Η θάλασσα, όπως λέει ο ίδιος, είναι η πιο διάφανη μαρτυρία για την ιστορία της Μεσογείου.<sup>6</sup> Αυτός ο ενιαίος μορφολογικά και κλιματολογικά κό-

μερίς (1862) 30.

4. Εφημερίδα *Ο Φιλελεύθερος* ό.π.

5. Claude Liauzu, “La Méditerranée selon Fernand Braudel”, *Confluences Méditerranée* 31 (Aut. 1999) 179-182.

6. Fernand Braudel et. al., *Η Μεσόγειος. Ο χώρος και η ιστορία*, Μετάφραση Έφη Αβδελά, Ρίκα Μπενβένιστε, Αθήνα 1990, 12.





Φωτογραφία 2: Σαλαμίνα της Κύπρου.  
© Josef Koudelkà / Magnum Photos.

σμος εκφράζει την πολιτιστική ταυτότητα της Μεσογείου, διατηρώντας ζωντανές τις τοπικές πολιτιστικές του ιδιαιτερότητες. Οι τοπικές ιδιαιτερότητες νομίζω ότι αντικατοπτρίζονται στις φωτογραφίες του Koudelkà. Ένα θέατρο, για παράδειγμα, απεικονίζεται τότε με φόντο τις βουνοκορφές που περικλείουν εύφορες πεδιάδες όπου ευδοκίμει η τριανταφυλλιά και η πορτοκαλιά, τότε ενταγμένο μέσα στο άγονο και σχεδόν εχθρικό περιβάλλον που συχνά συναντούμε στο μεσογειακό τοπίο και άλλοτε με φόντο ένα έντονα αστικοποιημένο σύγχρονο περιβάλλον, το οποίο φαίνεται να πλησιάζει απειλητικά, κάτι που επίσης συναντούμε συχνά στους τόπους μας: τη σύγχρονη οικοδομική ανάπτυξη, δηλαδή, να απειλεί, να πνίγει και ενίοτε να καταστρέφει το περιβάλλον των αρχαίων μνημείων. «Η Μεσόγειος είναι μια καλή αφορμή να παρουσιάσουμε έναν “άλλο” τρόπο ιστορικής προσέγγισης», γράφει ο Braudel.<sup>7</sup> Έτσι, μέσα από το φωτογραφικό ταξίδι ο Koudelkà οδηγεί τον θεατή σε διαδρομές που συνδέουν το παρόν με το παρελθόν, τον τόπο με τον χρόνο.

Ο τίτλος της έκθεσης προέρχεται από τη λατινογενή γαλλική λέξη “vestiges”, που μπορεί να μεταφραστεί —εκτός από «ερείπια»— και ως «απομεινάρια»: έτσι, ο τίτλος μας προετοιμάζει για το γεγονός ότι δεν θα δούμε στην έκθεση απλά φωτογραφίες ερειπίων, αλλά την προσπάθεια του φωτογράφου να διακρίνει μέσα από τα ερείπια τα

7. Ο.π., 12.

κατάλοιπα του πολιτισμού που δημιούργησε αυτά τα πράγματα και κατ' επέκτασιν τον άνθρωπο-δημιουργό. Ανάλογους στόχους έχει και η αρχαιολογία διότι, ως γνωστόν, η φωτογραφία όπως και η αρχαιολογία έχουν ανθρωπιστικούς στόχους: έχουν ως αντικείμενο τον άνθρωπο και τα επιτεύγματά του. Η αίσθηση, μάλιστα, της παρουσίας του ανθρώπου σε αυτούς τους ερειπιώνες ή τα μνημεία που αποτυπώνονται στις φωτογραφίες είναι έντονη και δηλώνεται εντέχνως διά της απουσίας του (βλ. παρακάτω), αλλά και διά της υπαινικτικής και περιρρέουσας ατμόσφαιρας των τόπων που απεικονίζονται.

Η περιπλάνηση του Koudelkà έμελλε αναπόφευκτα να τον οδηγήσει στην Κύπρο. Ενδεικτικό της φωτογραφικής του ιδιοφυίας είναι ότι κατάφερε να πάρει αυτή την ασύλληπτη λήψη, εάν μπορούμε να τη χαρακτηρίσουμε έτσι, της Φωτογραφίας 2 στο θέατρο της Σαλαμίνας, η οποία έκανε πολλούς να αναρωτηθούν εάν πράγματι πρόκειται για τη Σαλαμίνα, εάν «υπάρχει» όντως αυτή η φωτογραφία. Ο ίδιος απαντά ναι, «Οι φωτογραφίες μου δεν έχουν εφευρεθεί, όλες υπήρχαν...» στη φύση.<sup>8</sup> Και έτσι είναι ακριβώς! Η Σαλαμίνα υπήρχε και συνεχίζει να υπάρχει, είναι πάντα εκεί στην παραλία δίπλα στην Αμμόχωστο παρά το γεγονός ότι μετά το 1974 δεν βρίσκεται υπό τον έλεγχο της Κυπριακής Δημοκρατίας. Λόγω της κατοχής, όμως, από τον τουρκικό στρατό η Σαλαμίνα έχει αναχθεί σε σύμβολο καρτερικότητας, αγώνα και επιστροφής. Έτσι, για τον Κύπριο θεατή η φωτογραφία του θεάτρου της Σαλαμίνας ενεργοποιεί μια έντονη συναισθηματική φόρτιση.

Αυτό, όμως, που πιστεύω ότι δεν αντελήφθηκε ούτε ο ίδιος ο φωτογράφος, είναι η ακόλουθη ταύτιση φωτογραφίας και ποιήματος:

.....

*ταξίδευε σ' άκρες ιωνικές, σ' άδεια κοχύλια θεάτρων  
όπου μονάχα η σαύρα σέρνεται στη στεγνή πέτρα,  
κι' εγώ τον ρώτησα: «Κάποτε θα ξαναγεμίσουν;»  
Και μ' αποκρίθηκε: «Μπορεί, την ώρα του θανάτου.»*

.....

---

8. Εφημερίδα Ο Φιλελεύθερος, ό.π.

Αυτοί οι στίχοι ανακλήθηκαν στη μνήμη μου σχεδόν συνειρμικά, όταν στάθηκαν για πρώτη φορά μπροστά στη φωτογραφία του θεάτρου της Σαλαμίνας: είναι οι στίχοι με τους οποίους τελειώνει το ποίημα *Μνήμη*, Β΄ της «κυπριακής» συλλογής του Γιώργου Σεφέρη με τίτλο *...Κύπρον, ου μ' εθέσπισεν...*<sup>9</sup>

Πώς γίνονται οι συμπτώσεις καμιά φορά είναι να διερωτάται κανείς. Αν κοιτάξουμε προσεκτικά τη φωτογραφία, παρατηρούμε ότι το κοίλον του θεάτρου, οι κερκίδες δηλαδή, είναι μισοσκιασμένο με αποτέλεσμα να δημιουργείται μια διαγώνια γραμμή, και είναι σαν να γεμίζει σιγά-σιγά το θέατρο, όπως αναφέρει το ποίημα: δεν ξέρουμε όμως αν γεμίζει με φως ή με σκοτάδι, αν ξημερώνει ή βραδιάζει. Αν είναι, ακόμη, η ώρα της γέννησης ή του θανάτου, που αναφέρει ο ποιητής. Και αν, τελικά, είναι παρούσες οι ψυχές όλων αυτών που πέρασαν από το θέατρο της Σαλαμίνας και δεν υπάρχουν πια στον δικό μας κόσμο, αλλά σε έναν άλλο ιδεατό κόσμο: αυτόν που ενδεχομένως αποτυπώνεται με κάποιο «μαγικό» τρόπο στη φωτογραφία.

Ακόμη και οι δύο πρώτοι στίχοι του ιδίου ποιήματος παραπέμπουν στα υπόλοιπα στοιχεία της φωτογραφίας:

*Μιλούσε καθισμένος σ' ένα μάρμαρο  
που έμοιαζε απομεινάρι αρχαίου πυλώνα·*

.....<sup>10</sup>

Και βλέπουμε, όντως, στο πρώτο πλάνο της φωτογραφίας μια σπασμένη μαρμάρινη κολώνα και λίγο πιο πίσω ένα άγαλμα που μοιάζει να αγορεύει, να μιλά μπροστά σε αυτό το αδειανό θέατρο.<sup>11</sup> Τα νοήματα και οι ερμηνείες, βέβαια, αφήνονται στη φαντασία και την κρίση, την οπτική γωνία του καθενός: έτσι, άλλωστε, λειτουργεί και η ποίηση και η φωτογραφία. Όπως το ποίημα, έτσι και η φωτογραφία όταν δοθεί στο κοινό, ο καθένας μπορεί να τη «διαβάσει», να την ερμηνεύσει σύμφωνα με τα δικά του. Μπορεί σε πρώτο επί-

9. Γιώργος Σεφέρης, *Ποιήματα*, Αθήνα 1967 (7η έκδοση), 266.

10. Ο.π., 265.

11. Πρόκειται για μαρμάρινο άγαλμα του Απόλλωνα Μουσαγέτη, του οδηγού των Μουσών. Βλ. Βάσου Καραγιώργη, *Ελληνες θεοί και ήρωες στην αρχαία Κύπρο*, Αθήνα 1998, 196.

πεδο το θέατρο να είναι άδειο, σε δεύτερο όμως επίπεδο τελούνται πολλά και διάφορα, τα οποία δεν μπορούμε να δούμε παρά με τα μάτια της ψυχής. Γράφοντας, πάντως, αυτές τις γραμμές πολλές φορές αναρωτήθηκα εάν ο φωτογράφος είχε υπ' όψιν του το ποίημα του Σεφέρη.

Εκ πρώτης όψεως μπορεί κάποιος να ισχυριστεί ότι οι φωτογραφίες του Koudelkà αποπνέουν μελαγχολία και αίσθηση μοναξιάς μέσα από το γκριζο και το ασπρόμαυρό τους, τη φαινομενική ακινησία και την παντελή σχεδόν έλλειψη ανθρωπίνων μορφών. Από την άλλη, όμως, αμέσως νοιώθει κανείς την ασφάλεια που μας προσφέρει το άχρονο και η σταθερότητα του παρελθόντος, όπως αυτό απεικονίζεται στις φωτογραφίες των αρχαιολογικών χώρων. Το άγαλμα στη Σαλαμίνα, το οποίο βλέπουμε από πίσω, είναι μια στατική μορφή που ατενίζει το άδειο θέατρο. Αυτό είναι ένα άλλο στοιχείο των φωτογραφιών του Koudelkà. Ο ίδιος παρατηρεί ότι «μερικές φορές η απουσία της ανθρώπινης παρουσίας από τις φωτογραφίες βοηθά στο να μιλήσει κανείς περισσότερο για τους ίδιους τους ανθρώπους».<sup>12</sup> Και πράγματι, βλέπουμε ότι στη σειρά *Vestiges 1991-2016*, στις περιπτώσεις που εμφανίζεται ένα άγαλμα ή ακόμη σπανιότερα ένας άνθρωπος, συχνά απεικονίζεται από πίσω και όχι κατ' ενώπιον. Αυτή την τακτική, όπως έχει παρατηρηθεί, τη συναντούμε για παράδειγμα στα ζωγραφικά έργα του Λευτέρη Ολύμπιου.<sup>13</sup> Είναι η λογική που υπαγορεύει ότι *Ίσως η απουσία είναι παρουσία*, για να θυμηθούμε το ποίημα του Χιλιανού ποιητή Pablo Neruda ή ακόμη το *Περί Ψυχής* του Αριστοτέλη, όπου στο Βιβλίο VII πραγματεύεται το θέμα της όρασης.<sup>14</sup> Για παράδειγμα, σε μια φωτογραφία του Koudelkà, όπου βλέπουμε έναν αρχαίο δρόμο στρωμένο με λίθινες πλάκες, η ανθρώπινη παρουσία δηλώνεται και μάλιστα έντονα από τις αρματοτροχιές, τα αυλάκια μέσα στα οποία κυλούσαν οι τροχοί των αμαξιών και των αρμάτων. Σε αυτή την έντο-

12. <https://www.youtube.com/watch?v=TdU-IRK2gGE> πρόσβαση 5/5/2018.

13. Χαράλαμπος Μπακιρτζής, «Οι Εξηγήσεις του Λεοντίου Μαχαιρά και η εικονογράφησή τους», *Εικονοστάσιον* 5 (Ιούλιος 2014) 114.

14. Βλ. Ιωάννης Σ. Χριστοδούλου, *Αριστοτέλης. Περί Ψυχής*, Θεσσαλονίκη 2003 (6η έκδοση).

νη αίσθηση της ανθρώπινης παρουσίας βοηθά, νομίζω, και η γωνία λήψης της φωτογραφίας, η οποία είναι πολύ χαμηλά, κοντά στο κατάστρωμα του δρόμου· εκεί δηλαδή που κυλούσαν οι τροχοί και περπατούσαν οι άνθρωποι.

Έχει λεχθεί ότι ο Koudelkà έχει από τα πρώτα του βήματα μάτι ζωγράφου, σίγουρα όμως δεν έχει τη ματιά των ρομαντικών ζωγράφων ή φωτογράφων του 19ου αιώνα, οι οποίοι εξυμνούσαν και προέβαλλαν τη μελαγχολική ατμόσφαιρα των ερειπίων.<sup>15</sup> Ο Koudelkà κτίζει εικόνες με τα ερείπια, οπτικές και ιδεατές εικόνες, δίνοντας έτσι μια νέα διάσταση και προοπτική στο παρελθόν, η οποία μπορεί να λειτουργήσει ως αφόρμηση για τον σύγχρονο άνθρωπο, να τον στηρίξει και να του παρέχει, γιατί όχι, εφόδια για το μέλλον. Αυτός είναι άλλωστε και ένας από τους στόχους της μελέτης του παρελθόντος, και οι φωτογραφίες του Koudelkà θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως σπουδές του παρελθόντος. Θα έλεγα, ακόμη, ότι πρόκειται για μια πολύ ευχάριστη και χρήσιμη σύμπλευση φωτογραφίας και αρχαιολογίας.

Τα ερείπια που φωτογραφίζει ο Koudelkà δεν αποτελούν απομεινάρια πολιτισμών που χάθηκαν... ή τουλάχιστον όχι πάντα, διότι στην περίπτωση της Παλμύρας ο φωτογράφος πλέον δεν αποτυπώνει απλά τα ερείπια της ιστορίας αλλά συναντιέται με την ίδια την ιστορία, με την τραγική, μάλιστα, πλευρά της ιστορίας. Τα ερείπια μετατρέπονται βίαια σε χαλάσματα λόγω του πολέμου και οι φωτογραφίες του Koudelkà προ της καταστροφής γίνονται πλέον μαρτυρίες και τεκμήρια της προηγούμενης ειρηνικής κατάστασης. Μέσα από τη δουλειά του φωτογράφου προσπαθούμε να ανακτήσουμε τη χαμένη εικόνα και την ατμόσφαιρα του αρχαιολογικού χώρου. Ο ίδιος, σε ανύποπτο χρόνο, μας λέγει ότι “when there is a crime against humanity, in it exists a crime against the landscape”.<sup>16</sup> Ιδιαίτερα σε τόπους έντονα φορτισμένους με ιστορία, όπου το περιβάλλον είναι σχεδόν εξ ολοκλήρου ανθρωπογενές, η καταστροφή τέτοιων χώρων αποτελεί έγκλημα κατά της ανθρωπότητας ολόκληρης. Ο Fernand Braudel μας θυμίζει ότι το μεσογειακό τοπίο είναι ούτως ή άλλως εύθραυστο και δημιουργημένο

15. Εφημερίδα *Ο Φιλελεύθερος* ό.π.

16. <https://www.youtube.com/watch?v=TdU-IRK2gGE> πρόσβαση 5/5/2018.



με σκληρή δουλειά αιώνων από τα χέρια του ανθρώπου: οι ξερολιθιές, για παράδειγμα, που συγκρατούν το λιγιστό χώμα για καλλιέργεια χρειάζονται ετήσια συντήρηση, η οποία γίνεται το χειμώνα που παύουν οι άλλες αγροτικές δουλειές του καλοκαιριού.<sup>17</sup> Λέγαμε όμως για ερείπια...

Υπάρχουν τόσες συμπτώσεις σε αυτό το οδοιπορικό του Koudelkà, με τον Σεφέρη, τον Καβάφη, τον Ηρόδοτο, τον Braudel, τον Στράβωνα, την ίδια την ιστορία που δεν μπορεί να είναι τυχαίες. Τα πράγματα όμως είναι απλά: αυτό που ενώνει τους ανθρώπους όλων των εποχών και των τόπων γύρω από αυτήν, είναι η Μεσόγειος. Υπάρχουν και άλλες περιπτώσεις όπου η φωτογραφία ταυτίζεται με το ποίημα, οι οποίες σχετίζονται με το θέμα των ερειπίων ή της θάλασσας. Παρά το γεγονός ότι ο Koudelkà έχει διαφορετική ματιά από τον Καβάφη, για παράδειγμα, δεν έχει αυτή τη λεπτή «ειρωνεία» του Αλεξανδρινού. Από κάποιες απόψεις έχουν κοινά στοιχεία με την έννοια ότι και ο Koudelkà βλέπει, όπως ο ποιητής, την ανθρώπινη πλευρά των πραγμάτων.

Παραθέτω την πρώτη στροφή του ποιήματος του Κ.Π. Καβάφη *Η Πόλις*:

*Είπες: «Θα πάγω σ' άλλη γη, θα πάγω σ' άλλη θάλασσα.  
Μια πόλις άλλη θα βρεθεί καλλίτερη από αυτή.  
Κάθε προσπάθειά μου μια καταδίκη είναι γραφή:  
κ' είν' η καρδιά μου -σαν νεκρός- θαμμένη.  
Ο νους μου ως πότε μες στον μαρασμόν αυτόν θα μένει.  
Όπου το μάτι μου γυρίσω, όπου κι αν δω  
ερείπια μαύρα της ζωής μου βλέπω εδώ,  
που τόσα χρόνια πέρασα και ρήμαξα και χάλασα».*

.....<sup>18</sup>

Σίγουρα είναι άλλη η αφετηρία του Καβάφη και άλλη του Koudelkà. Κινούνται, όμως, στους ίδιους τύπους και στους ίδιους χρόνους. Επιμένω στους στίχους του Κ.Π. Καβάφη, από το ποίημα

17. Fernand Braudel, *ό.π.*, 29-30.

18. Κ. Π. Καβάφη, *Τα Ποιήματα (1897-1918)*, φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδη, Αθήνα 2013 (12η έκδοση), 21.

του Επάνοδος από την Ελλάδα, σε ένα ταξίδι στην Ανατολική Μεσόγειο, όπου δύο νέοι άνδρες συνομιλούν επιστρέφοντας στις πατρίδες τους από τις φιλοσοφικές σπουδές τους στην Αθήνα.

.....  
 Τουλάχιστον στην θάλασσά μας πλέουμε  
 νερά της Κύπρου, της Συρίας, και της Αιγύπτου,  
 αγαπημένα των πατρίδων μας νερά.

.....  
 Ας την παραδεχθούμε την αλήθεια πια:  
 είμεθα Έλληνες κ' εμείς -τι άλλο είμεθα;-  
 αλλά με αγάπες και με συγκινήσεις της Ασίας,  
 αλλά με αγάπες και με συγκινήσεις  
 που κάποτε ξενίζουν τον Ελληνισμό.

.....<sup>19</sup>

Η συνομιλία αυτή μας αποκαλύπτει ότι ο Ελληνισμός δεν περιορίζεται στα στενά σύνορα της Ελλάδας. Αυτή η κλειστή (μεσόγειος) θάλασσα, που περικλείεται από την Ευρώπη, την Ασία και την Αφρική και περιλαμβάνεται στο βόρειο, ανατολικό και δυτικό ημισφαίριο της γης, αποτέλεσε σημαντικό εμπορικό και ταξιδιωτικό δίκτυο από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα. Στα παράλια της αναπτύχθηκαν διάφοροι πολιτισμοί που έρχονταν σε επαφή μέσω της θάλασσας, ενώ κατά την ελληνιστική περίοδο εξαπλώθηκε ο Ελληνισμός. Ο γνωστός ως πατέρας της ιστορίας, περιηγητής και γεωγράφος του 5ου αι. π.Χ., ο Ηρόδοτος, δεν χρησιμοποιεί ενιαίο όνομα για τη Μεσόγειο αλλά επί μέρους ονόματα θαλασσών και κόλπων της, ενώ οι αρχαίοι Έλληνες συγγραφείς αναφέρονται πάντα περιφραστικά σε αυτήν, π.χ. σε σχέση με τις Ηράκλειες στήλες, το σημερινό Γιβραλτάρ. Ο Στράβων (1ος π.Χ. - 1ος μ.Χ. αιώνας) την ονομάζει «η εντός και καθ' ημάς λεγομένη θάλασσα». Οι Ρωμαίοι την ονομάζουν “mare nostrum” («δική μας θάλασσα»), “mare internum” ή “mare insentinum” («εσωτερική θάλασσα»), “mare magnum” («μεγάλη θάλασσα») ή απλώς “Mare”. Ο όρος Μεσόγειος θάλασσα προ-

19. Κ. Π. Καβάφη, *Κρυμμένα Ποιήματα (1877;-1923)*, φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδη, Αθήνα 1993, 96.

έρχεται επίσης από τους Λατίνους και σημαίνει «θάλασσα μεταξύ δύο ηπείρων» (“mare mediterraneum”).<sup>20</sup>

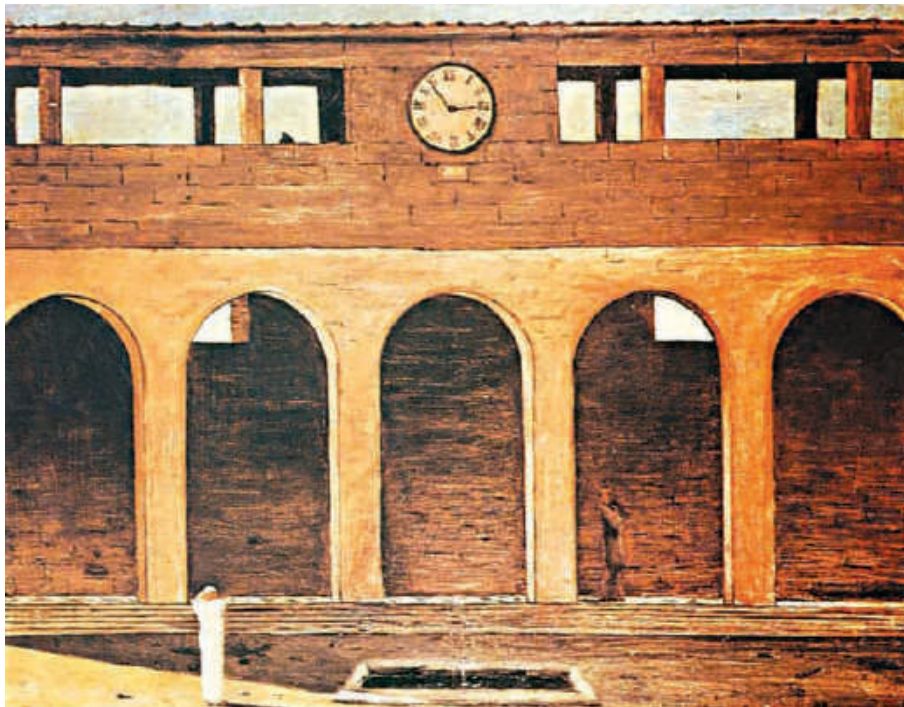
Η ζωή στη Μεσόγειο δεν ήταν εύκολη γι’ αυτό και υπήρξαν περιοχές όπου μέχρι πρόσφατα διατηρούνταν πανάρχαιες συνήθειες, πρακτικές και ασχολίες, οι οποίες άντεξαν στον χρόνο ακριβώς επειδή ήταν δύσκολο να αντικατασταθούν με νέες. Πρόκειται για έναν κόσμο δωρικό, δηλαδή λιτό, απλό και αυστηρό. Οι συνθήκες τον διαμόρφωσαν έτσι. Αυτός ο αρχαϊκός παραδοσιακός κόσμος γύρω στα μέσα του 20ού αιώνα εξέλειπε και έμειναν για να μας τον θυμίζουν τα μνημεία, τα αιωνόβια δέντρα και κάτι περιέργοι τύποι, πλάνητες, που γυρνούν μέσα στα ερείπια. Δεν ακούς πια τα τραγούδια και τα πειράγματα των θεριστών ή των τρυγητών, ούτε και τις μακρόσυρτες φωνές των πλανόδιων πωλητών.<sup>21</sup>

Γι’ αυτό και το ταξίδι στη Μεσόγειο δεν είναι πάντα εύκολο και ευχάριστο και δεν σχετίζεται με τη νεωτερική αντίληψη των καλοκαιρινών διακοπών. Ο Josef Koudelkà ασχολείται πενήντα χρόνια αποκλειστικά με τη φωτογραφία, είναι ένας συνειδητοποιημένος φωτογράφος, ξέρει τί θέλει να κάνει και αυτό που κάνει θέλει να το κάνει καλά. Εργάζεται μόνος του, περνώντας πολλές ώρες σε έναν αρχαιολογικό χώρο και επανέρχεται σε αυτόν ξανά και ξανά, γνωρίζοντας ότι οι φωτογραφίες υπάρχουν στη φύση και απλά πρέπει να τις δει για να τις αποτυπώσει. Όλα αυτά είναι εν μέρει διεργασίες νοητικές που πολλές φορές ακροβατούν μεταξύ του αισθητού και του ιδεατού κόσμου, της λογικής και του παραλόγου, του ρεαλισμού και του υπερρεαλισμού, της αλήθειας και της φαντασίας, της εγρήγορσης και του ονείρου, του λόγου και της λογοτεχνίας, του φυσικού και του μεταφυσικού.

Γενικά, η ατμόσφαιρα των φωτογραφιών του Koudelkà θυμίζει τη μεταφυσική ζωγραφική του Giorgio de Chirico (Φωτογραφία 3). Οι μεταφυσικοί ζωγράφοι έκαναν αυτό που έβλεπαν με τα μάτια της ψυχής, συσχέτιζαν την προοπτική με τη μεταφυσική και έδιναν

20. Βλ. Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια, «Μεσόγειος θάλασσα», τ. 16, Αθήνα 1931, 943.

21. Fernand Braudel, *ό.π.*, 28-31.



Φωτογραφία 3: Giorgio de Chirico, Το αίνιγμα της ώρας, 1911.

Πηγή: Άλκης Χαραλαμπίδης, *Η Τέχνη του 20ού αιώνα*, Τόμος I (1880-1920), Θεσσαλονίκη 1990, 180.

μια μυθοποιητική διάσταση στα έργα τους. Προς επίτευξη των στόχων τους, χρησιμοποιούσαν θέματα από την αρχαιότητα και εφαρμόζαν την αναγεννησιακή γεωμετρική προοπτική ως δυνατότητα ποιητικής και φιλοσοφικής αναγωγής.<sup>22</sup> Κάπως έτσι, νομίζω, λειτουργούν και οι φωτογραφίες του Koudelkà.

Μια φωτογραφία του Koudelkà που προέρχεται από έναν κατ'εξοχήν υπερβατικό ιστορικό χώρο, είναι και αυτή του μαντείου του Απόλλωνα στους Δελφούς (Φωτογραφία 4). Ο φωτογράφος κατα-

22. Άλκης Χαραλαμπίδης, *Η Τέχνη του 20ού αιώνα. Τόμος I, (1880-1920)*, Θεσσαλονίκη 1990, 179-180.



Φωτογραφία 4: Ναός Απόλλωνα, Δελφοί.  
© Josef Koudelkà / Magnum Photos.

φέρνει και πάλι να μας δώσει μίαν ασυνήθιστη εικόνα τόσο σε σχέση με τη γωνιά λήψης όσο και την ατμόσφαιρα. Μπροστά, στο πρώτο πλάνο βλέπουμε πεσμένους σπονδύλους κιόνων από τον ναό του Απόλλωνα. Οι Δελφοί είναι ένας πραγματικά υπερβατικός τόπος· όποιος έχει πάει το γνωρίζει. Υπάρχει εκεί ένα μεταφυσικό μπλε που δεν το βλέπουμε βέβαια στις ασπρόμαυρες φωτογραφίες. Στους Δελφούς, ακόμη και τις πιο ηλιόλουστες και λαμπερές ημέρες, κυριαρχεί ένα σκοτάδι. Νοιώθει κανείς ότι εάν ξύσει με το νύχι του την επιφάνεια του φωτός, αμέσως από κάτω θα βγει σκοτάδι· πρόκειται για ένα λεπτό στρώμα φωτός. Δεν ξέρω εάν μπορεί να αποτυπωθεί μια τόσο δύσκολη σύλληψη στις φωτογραφίες, αποδεικνύεται όμως ότι αυτές μπορούν να χρησιμεύσουν για να περιγράψουμε πράγματα που εκ πρώτης όψεως δεν είναι ορατά και είναι δύσκολο να γίνουν κατανοητά μόνο με τις αισθήσεις.<sup>23</sup>

Μήπως, τελικά, όλα αυτά που σκαρώνουμε και βλέπουμε είναι τοπία αναχώρησης, όπου καταφεύγουμε ή θέλουμε να καταφύγουμε για να μονάσουμε, «ως στρουθία επί δώματος», σύμφωνα με τον Ψ'αλμό 101; Καταφεύγουμε στα μουσεία, στους αρχαιολογικούς χώρους, στους ερειπιώνες, στις φωτογραφίες του Koudelkà σαν ανα-

23. Ευχαριστώ τον φίλο και συνάδελφο Δρα Σωτήρη Ραπτόπουλο, με τον οποίο συζήτησα το θέμα της φωτογραφίας των Δελφών όταν επισκεφθήκαμε την έκθεση στη Λεμεσό.





Φωτογραφία 5: Τάφοι των Βασιλέων, Νέα Πάφος.  
© Josef Koudelkà / Magnum Photos.

χωρητές, για να απαρνηθούμε έστω για λίγο τους αδυσώπητους πλέον και ιλιγγιώδεις ρυθμούς της καθημερινότητας, της δικής μας πραγματικότητας και να βιώσουμε, για λίγο έστω, μιαν άλλη πραγματικότητα: αυτήν της σταθερότητας του παρελθόντος.<sup>24</sup>

Επιστρέφω στα καθ' ημάς. Ο Koudelkà ήρθε στην Κύπρο πριν πέντε περίπου χρόνια, φωτογράφησε, επανήλθε, και στην έκθεση *Vestiges 1991-2016* περιέλαβε δύο φωτογραφίες από το νησί.<sup>25</sup> Εκτός από τη Σαλαμίνα φωτογράφησε, για παράδειγμα, τον ναό του Απόλλωνα Υλάτη στο Κούριο, το Ιερό της Αφροδίτης στην Παλαίπαφο και την ψηφιδωτή επιδαπέδια μυθολογική παράσταση του πρώτου λουτρού του Αχιλλέα από την επονομαζόμενη Έπαυλη του Θησέα στη Νέα Πάφο. Στη φωτογραφία αυτή διακρίνουμε τις σκιές δύο ανθρώπινων μορφών, οι οποίες πέφτουν πάνω στο ψηφιδωτό δάπεδο. Και πάλιν παρατηρούμε ότι η ανθρώπινη παρουσία αποδίδεται εντελώς υπαινικτικά.

Κλείνοντας την ενότητα των «κυπριακών» φωτογραφιών του Koudelkà είναι απαραίτητο να αναφερθούμε σε μια λήψη από τους Τάφους των Βασιλέων στη Νέα Πάφο (Φωτογραφία 5). Σε αυτήν

24. Βλ. σχετικά Χαράλαμπος Μπακιριτζής, *Επάνοδος από την Ελλάδα. Οι αρχαιότητες στην αυγή του εικοστού πρώτου αιώνα*, 15η ετήσια διάλεξη εις μνήμη Κωνσταντίνου Λεβέντη (14 Νοεμβρίου 2005), Λευκωσία 2006.

25. Εφημερίδα *Ο Φιλελεύθερος*, ό.π.

αποτυπώνεται με μαεστρία όλο το παιχνίδι που ξέρει να κάνει ο φωτογράφος εκμεταλλευόμενος τις σκιές, το οποίο οδηγεί συνήθως σε θαυμάσια αισθητικά και άλλα αποτελέσματα. Στη φωτογραφία βλέπουμε μια συστάδα στιβαρών δωρικών κιόνων περιστυλου αιθρίου, γύρω από το οποίο ανοίγονται ταφικοί θάλαμοι. Το παιχνίδι με τις σκιές και τα βελούδινα, θα έλεγε κανείς, χρώματα μοιάζει να οδηγεί σχεδόν στην εξάλωση των κιόνων. Με αυτό τον τρόπο ο φωτογράφος τους αναγάγει πράγματι στον κόσμο των νεκρών, όπου ανήκουν, μεταφέροντας και στον θεατή την πικρή γεύση του Άδη, ταυτόχρονα όμως νοιώθουμε και ένα μήνυμα ελπίδας, σαν να υπάρχει συνέχεια σε κάποιο άλλο επίπεδο πέρα από αυτό του περιστυλίου.

Το παιχνίδι με το φως και τις σκιές, που εκμεταλλεύεται άριστα ο KoudeIkà, η πανοραμική λήψη, αλλά και η γωνία λήψης των φωτογραφιών, όλα νομίζω δημιουργούν αυτή τη μεταφυσική ατμόσφαιρα, τη βαθεία και πολυεπίπεδη ματιά και το δραματικό στοιχείο που υπάρχει στις περισσότερές του φωτογραφίες.

Χρειάζεται, πάντως, ευαισθησία σε συνδυασμό με γνώση και στοχασμό για να μπορέσει να διεισδύσει το βλέμμα στα ενδότερα της τέχνης και να αντιληφθεί ότι δεν μελετούμε τα κατάλοιπα της αρχαιότητας (στη συγκεκριμένη περίπτωση μέσα από τις φωτογραφίες του KoudeIkà) απλά και μόνον επειδή είναι παλιά. Ο φωτογράφος μέσα από αυτές τις σπουδές των έργων της αρχαιότητας αναζητεί την ομορφιά που υπάρχει παντού στη φύση, αλλά και τις κρυμμένες μεταφορικές δυνατότητες που θα κάνουν την αρχαιότητα να παύσει να είναι προνόμιο των ολίγων και αντικείμενο της ψυχρής επιστημονικής γνώσης.<sup>26</sup> Αυτή είναι και η δουλειά του αρχαιολόγου, να παράγει ιστορική γνώση και μετά να τη διαχέει, όπως ο φιλόλογος πρέπει να «ξεκλειδώσει» ένα κείμενο για τους μαθητές του.

Επιστρέφω, τέλος, στη φωτογραφία με τον πεσμένο από το 1852 κίονα του ναού του Ολυμπίου Διός στην Αθήνα, με την οποία ξεκινά το οδοιπορικό του KoudeIkà (βλ. παραπάνω). Ο πεσμένος κίονας θυμίζει ανθρώπινη σπονδυλική στήλη και ανάγεται σε σύμβολο του

26. I. I. Βίνκελμαν, *Σκέψεις για την μίμηση των ελληνικών έργων στη ζωγραφική και τη γλυπτική*, μετάφραση Ν. Μ. Σκουτεροπούλου, Αθήνα 1996, 20-22, 77.

ξεπεσμένου, του οδηγημένου σε τόσα αδιέξοδα σύγχρονου ανθρώπου. Γι' αυτό και ο φωτογράφος, όπως και ο αρχαιολόγος, μπορούν να λειτουργήσουν και ως αναστηλωτές της μνήμης, μεταφέροντας τη γνώση που αποκτούν στο ευρύτερο κοινό. Και πάλιν, όμως, τον τελευταίο λόγο έχει ο ποιητής, ο οποίος μας προφταίνει: ο Αριστοτέλης Βαλαωρίτης (1824-1879) έγραψε πριν από 140 περίπου χρόνια ένα ποίημα με τίτλο *Προς την υπό λαίλαπος δεινής κρημνισθείσαν στήλην του Ολυμπίου Διός*.<sup>27</sup> Παραθέτω μικρό απόσπασμα:

.....

Σα να 'σουν ραχοκόκαλο προκατακλυσμαίο  
οι χρόνοι σ' εξεκλείδωσαν, και κάθε σου σφοντύλι  
τώρα στο χρώμα σέπεται και το πατούν οι σκύλοι...

.....

Ποιος δε φθονεί τη μοίρα σου! Σκέλεθρο χαλασμένο  
να μένει ολόρθο είν' άσχημο· καλύτερα γειρμένο!

.....<sup>28</sup>



27. Οφείλω την πληροφορία αυτή στη συνάδελφο της Εφορείας Αρχαιοτήτων Πόλης Αθηνών Δρα Νίκη Σακκά.

28. [http://www.snhell.gr/anthology/content.asp?id=423&author\\_id=77](http://www.snhell.gr/anthology/content.asp?id=423&author_id=77) πρόσβαση 10/5/2018.



Κωνσταντίνος Ίω. Δάλκος

ΥΠΟ ΤΗΝ ΛΕΞΙΝ «ΕΙΚΟΝΑ»

«Ἐν εἰκόνι διαπορεύεται ἄνθρωπος»  
Ψ'αλμ. ΛΗ', 7

**Σ** τὸ ἕκτο βιβλίο τῆς Πλατωνικῆς «Πολιτείας»<sup>1</sup> ὁ Σωκράτης διαιρεῖ τὸ σύνολο τῶν ὄντων σὲ τέσσερες περιοχές, ἐκ τῶν ὁποίων οἱ δύο πρῶτες περιλαμβάνουν τὰ ὄρατὰ ἢ δοξαστά, καὶ οἱ ἄλλες δύο τὰ κατώτερα καὶ ἀνώτερα νοητά<sup>2</sup>. Τὶς περιοχές αὐτὲς προφανῶς ἱεραρχεῖ κατὰ τὴν γνωσιολογικὴ τῶν ἀξία, κατὰ τὸν βαθμὸ δηλαδὴ ποῦ συμμετέχουν στὴν ἀλήθεια καὶ ἀναλόγως πρὸς τὶς ἐκάστοτε ἐνέργειες τῆς ψυχῆς, ποῦ εἶναι ἀντιστοιχῶς ἡ εἰκασία, ἡ πίστη, ἡ διάνοια καὶ ἡ νόηση. Στὴν γνωσιολογικῶς ὑποδεέστερη περιοχὴ τῆς εἰκασίας ἐντάσσει τὶς «εἰκόνες», τὶς σκιῆς δηλαδὴ καὶ τοὺς ποικίλους κατοπτρισμοὺς στὰ νερὰ καὶ τὰ λοιπὰ σώματα. Στὴν ἀμέσως ἐπόμενη περιοχὴ, τῆς πίστεως, τοποθετεῖ ὅσα εἶναι τῶν εἰκόνων αὐτῶν τὰ πρωτότυπα, δηλαδὴ τὰ φυσικὰ καὶ τεχνητὰ ἀντικείμενα (ζῶα, φυτὰ καὶ λοιπὰ προϊόντα τῆς φύσεως καὶ τῆς τέχνης), τὰ ὁποῖα ὅμως εἶναι ἐπίσης ὁμοιώματα, εἰκόνες δηλαδὴ, τῶν «εἰδῶν» (ιδεῶν)<sup>3</sup>. Στὴν τρίτη περιοχὴ, τῆς διανοίας, τῆς ἔρευνας δηλαδὴ τῶν Μαθηματικῶν ἐπιστημῶν<sup>4</sup>, παρατηρεῖ

1. Πλάτωνος *Πολιτεία*, 509d, 6 - 511e, 5

2. Βλ. Κ. Γεωργούλη, *Πλάτωνος Πολιτεία*, Ἰ. Σιδέρης, Ἀθήναι 1963<sup>2</sup> σελ. L καὶ 468.

3. «Τὰ μὲν εἶδη ταῦτα (ἔμοι γε καταφαίνεται) ὥσπερ παραδείγματα ἐστάναι τῇ φύσει, τὰ δὲ ἄλλα τούτοις εἰκέναι καὶ εἶναι ὁμοιώματα» (Πλάτων, *Παρμενίδης*, 132d,1).

4. Μαθηματικὲς ἐπιστῆμες: Ἀριθμητικὴ, Γεωμετρία, Στερεομετρία, Ἀστρονομία, Ἀρμονικὴ.

ὅτι χρησιμοποιοῦνται, χάριν σαφηνείας, ὡς εἰκόνες (τοῖς τότε μιμηθεῖσιν ὡς εἰκόσι) ἀντικείμενα τῆς προηγουμένης περιοχῆς (τρίγωνα, τετράγωνα κλπ.)<sup>5</sup>. Μόνον ἡ διαλεκτικὴ τῆς ἀνωτάτης περιοχῆς, τῆς νοήσεως, δὲν χρησιμοποιεῖ εἰκόνες, ἀλλὰ μέσω τοῦ καθαροῦ λόγου (τῶν ἰδεῶν) χωρεῖ πρὸς τὸ ἀνυπόθετον, τὴν ἰδέα δηλαδὴ τοῦ ἀγαθοῦ.

Τὰ ἀνωτέρω ὅμως αἰσθητοποιεῖ ὁ Πλάτων εὐθύς ἀμέσως, στὸ ἔβδομο βιβλίο, διὰ τοῦ μύθου τοῦ σπηλαίου<sup>6</sup>. Τὸ ἴδιο ἐπίσης πράττει π.χ. καὶ στὸν «Φαῖδρο», χρησιμοποιῶντας ἐκεῖ τὸν μῦθο τῆς ἄρματοδρομίας τῶν ψυχῶν<sup>7</sup>. Ἐπομένως καὶ αὐτὸς μέσω «μύθων», δηλαδὴ μέσω εἰκόνων, ἐπιχειρεῖ νὰ καταστήσῃ κατανοητὰ νοήματα, τὰ ὁποῖα δὲν εἶναι ἐφικτὸ προφανῶς νὰ ἐκτεθοῦν ἢ νὰ κατανοηθοῦν διὰ «λόγων», μὲ καθαρὲς δηλαδὴ ἔννοιες καὶ κρίσεις<sup>8</sup>.

Θεωρεῖται λοιπὸν φιλοσοφικῶς, καὶ θεολογικῶς πιστεύεται, ὅτι ὁ αἰσθητὸς καὶ φαινόμενος κόσμος εἶναι εἰκόνα τοῦ νοητοῦ καὶ ἀοράτου<sup>9</sup>. Ἀλλὰ καὶ ὁ ἄνθρωπος ἐπίσης, σύμφωνα μὲ τὸ δυσερμηνευτο χωρίο τῆς Γενέσεως, «κατ' εἰκόνα καὶ ὁμοίωσιν» ἐποιήθη καὶ εἶναι εἰκὼν τοῦ Θεοῦ ἕμφυχος<sup>10</sup>. Ἀφοῦ λοιπὸν «τὰ φαινόμενα τῶν ἀφανῶν εἰσιν εἰκόνες, καὶ οὐδὲν ἔστιν ἐν τούτοις ὃ μὴ τῶν νοητῶν εἰκόνα

5. Τὰ γεωμετρικὰ σχήματα εἶναι, κατὰ τὸν Πλάτωνα, ἀντίγραφα (εἰκόνες) τῶν νοητῶν.

6. Πλάτωνος Πολιτεία 514a καὶ ἐξ.

7. Πλάτωνος Φαῖδρος 246a κ. ἐξ. Βλ. καὶ Ἴω. Θεοδωρακόπουλος, Πλάτωνος Φαῖδρος Ἀθήναι 1971, σελ. 209 κ. ἐξ. Κατὰ τὸν Ἑρμείαν, Σχόλια εἰς τὸν Πλάτωνος Φαῖδρον, 33, 1, ὅλος ὁ διάλογος «ἔστιν εἰκὼν εἰκόνων»!

8. «Ἐρωτᾶς, ἦν δ' ἐγώ (Σωκράτης), ἐρώτημα δεόμενον ἀποκρίσεως δι' εἰκόνας λεγομένης. / Σὺ δέ, ἔφη (Ἀδείμαντος), οἶμαι οὐκ εἴωθας δι' εἰκόνων λέγειν. / Εἶεν, εἶπον (Σωκράτης), σκώπτεις ἐμβεβληκῶς με εἰς λόγον οὕτω δυσασπόμενον;» Πλάτωνος Πολιτεία, 487e.

Ἐένος Ἑλεάτης: «Εἰς δὴ τὰς εἰκόνας ἐπανίωμεν πάλιν, αἷς ἀναγκαῖον ἀπεικάζειν ἀεὶ τοὺς βασιλικούς ἄρχοντας». Πλάτωνος Πολιτικός, 297e.

Σημειωτέον ὅτι καὶ ἡ λέξις εἶδος - ἰδέα (ἐκ τοῦ ἰδεῖν) ἐτυμολογικῶς σημαίνει τὴν ὄρατὴ μορφή, τὴν εἰκόνα.

9. «Καὶ ὁ φαινόμενος κόσμος εἰκὼν ἔστι τοῦ νοητοῦ καὶ ἀοράτου, ἐν τῷ μέλλοντι γὰρ ἡ ἀλήθεια» (Ὠριγένης, fragm. εἰς τοὺς Ψαλμούς, 26,6,7). «Τύποι καὶ εἰκόνες τῶν νοητῶν εἶεν ἂν καὶ τὰ ἐν αἰσθήσει κείμενα» (Κύριλλος Ἀλεξανδρ. Γλαφυρὰ εἰς Γένεσιν, PG 69, 664, 37).

10. Γέν. Α', 26-27.



φέρει και σύμβολον»<sup>11</sup>, κατ' ανάγκην, ὄντας εικόνα και αὐτός, «ἐν εἰκόνι διαπορεύεται ἄνθρωπος»<sup>12</sup> διὰ βίου. Εἶναι συνεπῶς ἡ ζωὴ και ἡ ἐπιστήμη και ἡ τέχνη του μιὰ συνεχῆς περιπλάνηση σὲ ἕναν κόσμο ἀπὸ εἰκόνες, και μάλιστα εἰκόνες εἰκόνων, ἂν δεχθοῦμε, κατὰ τὸν Πλάτωνα<sup>13</sup>, ὅτι τὰ δημιουργήματα τῆς τέχνης μας, τὰ «εἰκαστά», εἶναι «τρίτα ἀπὸ τῆς ἀληθείας» ὡς «εἶδωλα τῶν ὀρατῶν», τὰ ὁποῖα εἶναι «μιμητὰ τῶν διανοητῶν» και ἐκεῖνα τῶν «νοητῶν», τῶν προτέρων δηλαδὴ και ὑπερτέρων και ἀνυποθέτων. Τὸ κείμενο αὐτὸ λοιπὸν ἐσχεδιάσθη ὡς πρόχειρη και γενικὴ περιήγηση στὸ εἰκονοστάσιο τοῦ κόσμου, γιὰ νὰ τοποθετηθῆ, ὡς μία ἀκόμη εικόνα εἰκόνων, και στὸ παρὸν κατ' εἰκόνα «Εἰκονοστάσιον».

Κατὰ γενικὴν παραδοχὴν ἡ λέξη εἰκὼν συνδέεται ἐτυμολογικῶς μὲ τὸ ρῆμα \*εἶκω (ὁμοιάζω), τοῦ ὁποῖου ἑτεροιωμένη βαθμίδα ἀπαντᾶται στὸν παρακείμενο ἕοικα (μετοχὴ ἑοικῶς και ἄττ. εἰκῶς)<sup>14</sup>. Εἶναι δὲ γενικῶς ἡ εἰκόνα, κατὰ τὸν ὀρισμὸν Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ, «ὁμοίωμα και παράδειγμα και ἐκτύπωμά τινος ἐν ἑαυτῷ δεικνύον τὸ εἰκονιζόμενον»<sup>15</sup>.

1. Ἡ τεχνητὴ εἰκόνα. Φαίνεται λοιπὸν ὅτι ἡ συγκεκριμένη λέξις ἐκυριολεκτήθη κατ' ἀρχὴν ἐπὶ τῶν ἔργων τῆς Ζωγραφικῆς. Κατὰ τὸν Αἴλιον Ἀριστείδην «αὕτη ἐστὶν (δηλ. ἡ Ζωγραφικὴ) ἡ και τὸ ρῆμα πεποιηκυῖα τῷ πράγματι· αἱ γὰρ τῶν γραφῶν εἰκόνες εἰκάζειν ἐποίησαν και περὶ τῶν ἄλλων λέγεσθαι»<sup>16</sup>. Ἀπὸ τίς εἰκόνες δηλαδὴ τῆς Ζωγραφικῆς ἐπεξετάθη ἡ χρῆση τῆς λέξεως, κυριολεκτικῶς μὲν ἐπὶ τῶν λοιπῶν εἰκαστικῶν, και μεταφορικῶς ἐπὶ ὄλων τῶν ἄλλων εἰκόνων και, βεβαίως, τῶν φυσικῶν. Εἶναι ἐπομένως ἡ ἔννοια εἰκόνα, κατ' ἀρχὴν, ἔννοια γένους ἐν σχέσει πρὸς τὰ λοιπὰ τεχνητὰ ἀπεικασμάτα και ἔννοια εἶδους ἐν σχέσει πρὸς τὴν ἔννοιαν τοῦ τε-

11. Πρόκλος, *Εἰς τὸν Παρμενίδην τοῦ Πλάτωνος*, 705, 25.

12. *Ψαλμ.* ΛΗ', 7. Σχόλια: «ἐν εἰκόνι και οὐκ ἐν ἀληθείᾳ», Ἀθανάσιος, PG 27, 188d. «Εἰκόνος εἶρηται εἰκὼν ὁ ἄνθρωπος», Ἰω. Χρυσοστόμου, *Ὁμιλία εἰς τὴν Πρὸς Ἑβραίους*, PG 63, 22, 35.

13. Πρόκλος, *Ἰπόμνημα εἰς τὴν Πλάτωνος Πολιτείαν*, 1, 290, 25.

14. «Αὐτὸ γὰρ τὸ ὄνομα τῆς εἰκόνος σημαίνει τὴν εἰκουῖαν ἄλλῳ μορφῆν», Πρόκλος, *Εἰς τὸν Πλάτωνος Παρμενίδην*, 855, 17.

15. Λόγος Γ', *Πρὸς τοὺς διαβάλλοντας τὰ ἀγίας εἰκόνας*, PG 94, 1337A - B.

16. *Πρὸς Πλάτωνα περὶ Ρητορικῆς*, Jebb 38,21.

χνητοῦ<sup>17</sup>.

Κατὰ τὸν Πλούταρχον ὁ Ἀγησίλαος, ὅταν ἐπληροφορήθη τὴν πρόθεσιν τῶν ἐλλήνων τῆς Μ. Ἀσίας «ἐν ταῖς ἐπιφανεστάταις πόλεσι εἰκόνας ἀνιστᾶν αὐτοῦ», προέγραψεν: «ἐμοῦ μηδεμία εἰκὼν ἔστω μήτε γραπτὴ, μήτε πλαστὴ, μήτε κατασκευαστὴ»<sup>18</sup>. Μὲ τὴν ἀπαγόρευσιν αὐτὴ καθορίζονται ἐπιγραμματικῶς οἱ ὑλικὲς προϋποθέσεις γιὰ τὴν δημιουργία τῆς εἰκόνας, ἡ ὕλη δηλαδὴ καὶ τὸ ὄργανο<sup>19</sup>. Τὰ ὑπόλοιπα δύο εἶναι, σύμφωνα μὲ τὰ «Ἄνωνύμου Προλεγόμενα τῆς Ρητορικῆς»<sup>20</sup>, τὸ «εἶδος», δηλαδὴ ἡ μορφή τοῦ πρωτοτύπου<sup>21</sup>, καὶ τὸ «τέλος», τὸ ἐπιδιωκόμενον δηλαδὴ ἀποτέλεσμα. Χωρὶς τὰ τέσσερα αὐτὰ δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ ὑπάρξῃ εἰκόνα: «Ἰστέον ὅτι τέσσαρα ταῦτά ἐστι τὰ συνιστῶντα τὴν τέχνην· εἶδος, τέλος ὕλη, ὄργανον. Τούτων δ' ἔσθ' ὅτε τινὰ διαλλάττει, οὐ μέντοι γε καὶ ἐλλείπει· εἰ γὰρ ἐλλείπει ἐν τι τούτων, οὐκέτι ἐστὶ τέχνη, οἷον Σωκράτους φέρε εἰκὼν ἐκ λίθου καὶ ξύλου· τῇ μὲν ὕλῃ διαλλάττει, τοῖς δὲ λοιποῖς οὐ. καὶ γὰρ εἶδος ἀμφοῖν τὸ αὐτό· Σωκράτους γὰρ μίμησις ἄμφω ἔτι δὲ καὶ τέλος· Σωκράτης γάρ. Ἀλλὰ καὶ ὄργανα οἷον σμίλη, τέρετρον καὶ τὰ λοιπά». Θὰ πρέπει ἐπομένως νὰ διακριθῇ μᾶλλον τῆς ζωγραφικῆς εἰκόνας ἢ σκιαγραφία, τὸ πρόχειρο δηλαδὴ σκαρίφημα, ὁ προσχεδιασμός τῆς, ἀφοῦ δὲν εἶναι ἀκόμη εἰκόνα, ὑπολείπεται δηλαδὴ κατὰ τὴν τελικὴν

17. «Πᾶς μὲν γὰρ ἀνδριάς εἰκὼν, οὐ πᾶσα δ' εἰκὼν ἀνδριάς, εἰκόνας δὲ γένος ἂν εἴη τὸ τεχνητόν», Ἰω. Φιλόπονος, Ὑπόμνημα εἰς τὰ Ἀριστοτέλους Φυσικά, 16, 244, 25. Βλ. καὶ Ἀλεξάνδρου Ἀφροδισιέως, Ὑπόμνημα εἰς τὰ Ἀριστοτέλους Μεταφυσικά, 353, 13: «Ἡ εἰκὼν τοῦ ἀνδριάντος κοινότερον».

18. Λακωνικὰ ἀποφθέγματα, 210d, 7. Βλ. καὶ Δίων ὁ Χρυσόστομος, Ὀλυμπικός, 12, 44-45.

19. Ἐκ τῆς ὕλης προφανῶς καθορίζεται καὶ τὸ ὄργανο. Εἶναι λοιπὸν ἡ τεχνητὴ εἰκόνα εἴτε «γραπτὴ» ἐπὶ ποικίλων ὑλῶν, διὰ γραφίδος τινὸς καὶ χρωμάτων, εἴτε «πλαστὴ», διὰ πηλοῦ ἢ κηροῦ, εἴτε γλυπτὴ διὰ τῆς σμίλης ἢ δι' ἄλλου τρόπου «κατασκευαστὴ», π.χ. ξύλινη, λίθινη, χαλκῆ, σιδηρᾶ, κατάχρυσος ἢ ἐπίχρυσος κλπ., εἴτε διὰ ψηφίδων, εἴτε χαρακτῆ π.χ. ἐπὶ σφραγίδων καὶ τυπούμενη ἐν συνεχείᾳ ἐπὶ νομισμάτων ἢ ἄλλων δεκτικῶν ἐκτυπώσεως ὑλικῶν. Θρυλοῦνται βεβαίως καὶ διπετῆ ξόανα καὶ εἰκόνας ἀχειρότευκτες.

20. Rhetores Graeci, 6, 38, 13.

21. «Πᾶσα εἰκὼν ἢ οὐσίας ἢ μορφῆς (φόρμας) ἢ σχημάτων ἢ εἶδους (ὄψεως) ἢ χρώματός ἐστιν εἰκὼν, ἐν δ' οὐσία μόνῃ ὁ ὕψος, εἰκὼν ὡν τῆς οὐσίας, ὁμοουσιός ἐστι τῷ Πατρί». Μ. Βασιλείος, Κατ' Εὐνομίου, PG 29, 676a.

ἀποτύπωση τοῦ «εἶδους». Συμφωνά με τὸν Πορφύριον «τὰ ἴχνη καὶ ἡ σκιαγραφία τῆς Σωκράτους οὕτω Σωκράτους ἐστὶν εἰκῶν»<sup>22</sup>, κατὰ δὲ τὸν ἱερὸν Χρυσόστομον εἶναι κάτι ἐνδιάμεσον: «Ἐτερον μὲν τῆς σκιᾶς ἡ εἰκῶν κατὰ τὸ φαινόμενον, ταῦτόν δὲ κατὰ τὸν ὑποκείμενον τοῖς χρώμασι χαρακτηῖρα»<sup>23</sup>.

Κατ' ἀνάγκην ὅμως πρέπει ἐδῶ νὰ διευκρινισθῇ καὶ ἡ σχέση πρὸς τὴν εἰκόνα τῆς σκιᾶς τῶν σωμάτων ὑπὸ τὸ φῶς, ἀλλὰ καὶ τοῦ κατοπτρισμοῦ των εἰς τὰ ὕδατα, τὰ κάτοπτρα καὶ τὶς λοιπὲς στιλπνὲς ἐπιφάνειες. Αὐτὲς τὶς «εἰκόνες – εἶδωλα», ὅπως εἶδαμε, ὁ Πλάτων ἐνέταξε στὴν περιοχὴ τῆς «εἰκασίας». Περὶ αὐτῶν τῶν «κατοπτρικῶν εἰδώλων», τῶν φυσικῶν, τρόπον τινά, εἰκόνων τῶν πραγμάτων, τὰ ὁποῖα «ὄρωντι μὲν εἰσί, μὴ ὄρωντι δὲ οὐκ εἰσί»<sup>24</sup>, ὁ Πλωτῖνος ἀποφαίνεται ὅτι συναρτῶνται πρὸς τὸ πρωτότυπο, ἀφοῦ προκαλοῦνται ἀπὸ αὐτό, καὶ ἐπομένως, ἀπόντος τοῦ πρωτοτύπου, ἀπουσιάζουν καὶ αὐτά. Δὲν εἶναι ἐπομένως εἰκόνες, διότι ἡ εἰκόνα δὲν συναρτᾶται πρὸς τὸ πρωτότυπο, ἀφοῦ ὑπάρχει ἀνεξαρτήτως αὐτοῦ καὶ δημιουργεῖται ἀπὸ τὸν ζωγράφον, στοῦ ὁποῖου προφανῶς τὸ σῶμα δὲν ἐμπεριέχεται, ἀκόμη καὶ ἂν πρόκειται περὶ αὐτοπροσωπογραφίας. Οἱ σκιᾶς λοιπὸν καὶ τὰ εἶδωλα αὐτὰ ἐνυπάρχουν εἰς τὰ σώματα καὶ μὴ ὄντος κατόπτρου, ἐνῶ ἡ φύσις τῆς εἰκόνας εἶναι νὰ εὐρίσκειται ἐκτὸς τοῦ πρωτοτύπου<sup>25</sup>.

22. Ὑπόμνημα Εἰς τὸν Πλάτωνος Τίμαιον, βιβλ. 2, fragm. 50, 4.

23. Ὁμιλία ε', Εἰς τὸ Ἅγιον Πάσχα, PG 59, 733, 3. Ἐπειδὴ ὅμως ὄχι μόνον ἡ λέξις σκιά, ἀλλὰ καὶ ἡ λέξις εἰκῶν καὶ σύμβολον καὶ εἶδωλον κλπ. χρησιμοποιοῦνται μὲ ποικίλες καὶ συχνὰ ἀλληλοκαλυπτόμενες σημασίαις, βλ. ἐν προκειμένῳ καὶ τὸ Κων. Ἰω. Δάλκος «Σκιά, εἰκόνα καὶ ἀλήθεια», *Εἰκονοστάσιον*, τ. 4, Ἰούνιος 2013, σελ. 24-31.

24. Ἡλία, τοῦ ποτὲ Δαβίδ, Ὑπόμνημα Εἰς τὰς Ἀριστοτέλους Κατηγορίας, 204, 11.

25. Πλωτῖνος Ἐννεάδ. 6, 4, 9, 37 κ. ἐξ. Βλ. καὶ Ἐννεάδ. 3, 6, 14, 2: «τὸ γὰρ ἐν ἑτέρῳ πεφυκὸς γίνεσθαι ἐκείνου μὴ ὄντος οὐκ ἂν γένοιτο· τοῦτο γὰρ φύσις εἰκόνας, τὸ ἐν ἑτέρῳ». Πρὸς αὐτοὺς ποῦ ὑποστηρίζουν π.χ. ὅτι δὲν εἶναι ἀνάγκη τὸ εἶδωλο νὰ συναρτᾶται πρὸς τὸ πρωτότυπο καὶ φέρουν ὡς παράδειγμα τὴν ἐναπομένουσα στὰ σώματα θερμότητα μετὰ τὴν ἀπομάκρυνση τοῦ πυρός (θεωροῦν δηλαδὴ τὴν θερμότητα ἐκεῖ εἰκόνα τοῦ πυρός) ἀποκρίνεται ὅτι, πέραν τοῦ ὅτι «καὶ μὴ αὐτίκα, ἀλλ' οὖν παύεται καὶ ψύχεται τὸ σῶμα τὸ θερμομανθὲν ἀπόντος τοῦ πυρός», εἶναι ἐπίσης προφανὲς ὅτι ἡ θερμότητα δὲν εἶναι εἰκόνα τοῦ πυρός, ἀφοῦ δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ ὑπάρξῃ χωρὶς αὐτό (6,4,10, 17-23).

Διαχρονικῶς ἡ περὶ τῶν τεχνητῶν εἰκόνων συζήτησις ἐκινήθη μεταξὺ τῆς πλήρους ἀρνήσεως τῆς πραγματικότητός των καὶ τῆς ταυτίσεώς των σχεδὸν μὲ τὸ πρωτότυπο. Κάποιοι λοιπὸν σοφισταί, κατὰ τὸν Πλάτωνα, μέσῳ λογικῶν ἀκροβασιῶν ἐπειχειροῦσαν νὰ ἀποδείξουν ὡς «μὴ ὄν» τὴν εἰκόνα<sup>26</sup>, ἐνῶ κάποτε μαρτυρεῖται ἡ πίστις ὅτι εἰς τὸ προσκυνούμενο π. χ. ξόανο ἐγκατοικεῖ κάποια ὄντοτης ὑπερφυσική (φетиχισμός)<sup>27</sup>. Εἶναι ἐπίσης γνωστὸν ὅτι ἀκραῖοι εἰκονομάχοι ἐπέκριναν τὴν προσκύνηση τῆς εἰκόνας τοῦ Χριστοῦ ὡς εἰδωλολατρία. Πρὸς τὴν διευκρίνηση λοιπὸν τῆς σχέσεως καὶ τῆς διαφορᾶς πρωτοτύπου καὶ εἰκόνας ἐστράφη κατὰ τὴν περίοδον τῆς Εἰκονομαχίας ἢ προσπάθεια τῶν θεωρητικῶν τῆς Ὁρθοδοξίας. Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός, εὐθὺς μετὰ τὸν ἀνωτέρω σημειωθέντα ὀρισμὸν τῆς εἰκόνας προσθέτει: «Πάντως δ' οὐ κατὰ πάντα ἔοικεν ἡ εἰκὼν τῷ πρωτοτύπῳ, τοὔτέστιν εἰκονιζομένῳ· ἄλλο γάρ ἐστιν ἡ εἰκὼν καὶ ἄλλο τὸ εἰκονιζόμενον, καὶ πάντως ὁραῖται ἐν αὐτοῖς διαφορά». Φέρει δὲ ὡς παράδειγμα τὴν εἰκόνα τοῦ ἀνθρώπου: «Ἡ εἰκὼν τοῦ ἀνθρώπου, εἰ καὶ τὸν χαρακτήρα ἐκτυποῖ τοῦ σώματος, ἀλλὰ τὰς ψυχικὰς δυνάμεις οὐκ ἔχει· οὔτε γὰρ ζῆ οὔτε λογίζεται, οὔτε φθέγγεται, οὔτε αἰσθάνεται, οὔτε μέλος κινεῖ».

Ἐπομένως σὲ γενικὲς γραμμὲς ἡ τεχνητὴ εἰκόνα ἀποτελεῖ μίμηση κάποιου πρωτοτύπου<sup>28</sup> καὶ, κατ' ἀνάγκην, ὁμοιάζει ἐξωτερικῶς<sup>29</sup> καὶ φέρει τὸ ἴδιο ὄνομα<sup>30</sup>, χωρὶς βεβαίως νὰ ταυτίζεται μὲ τὸ πρω-

26. Πλάτωνος Σοφιστής, 239e, 5-240b, 13.

27. Θεόδ. Στουδίτης, Ἐλεγχος καὶ ἀνατροπὴ τῶν ἀσεβῶν ποιημάτων...: «Ἕλληνας δὲ αὐτὸ τὸ ξύλον κατὰ φύσιν καὶ τὸν χρυσὸν καὶ τὸν ἄργυρον, ἐγκεχαραγμένα μορφαῖς ἀνθρωπίναις θεοῦς αὐτῶν εἶναι ὠμολόγουν» (PG 99, 464d).

28. «Πᾶσα οὖν εἰκὼν πρὸς παράδειγμα ἀναφέρεται», Σιμπλίκιος, Ὑπόμνημα Εἰς τὸ Α τῆς Φυσικῆς Ἀκροάσεως, 9, 363,9. «Πᾶσα τοίνυν τεχνητὴ εἰκὼν ὁμοίωσις ἐστὶν οὗ ἂν ἡ εἰκὼν, καὶ ἐν αὐτῇ τὸν χαρακτήρα τοῦ ἀρχετύπου μιμητικῶς δείκνυσι (...) παρὰ τὸ τῆς οὐσίας διάφορον». Θεόδ. Στουδίτης, Ἐπιστολὴ πρὸς Πλάτωνα, τὸν ἑαυτοῦ πατέρα, PG 99, 500b-501a.

29. «Τὸ ἀνόμοιον οὐκ ἂν εἶη εἰκὼν», Ἀθανάσιος Ἀλεξ., Ἐπιστολὴ Περὶ τῶν γενωμένων ἐν Ἀρμινίῳ τῆς Ἰταλίας κλπ., PG 26, 681a.

30. Περὶ ὁμωνύμων καὶ συνωνύμων, κατ' Ἀριστοτέλην, βλ. σχετικῶς στὸ Κ. Ἰ. Δάλκος, «Ἡ ἀριστοτελικὴ κατηγορία τῶν «πρὸς τι» καὶ ἡ θεολογία τῶν εἰκόνων», Εἰκονοστάσιον, τ. 7, Ὀκτώβριος 2016, σελ. 63.

τότυπο, ἀφοῦ διαφέρουν κατὰ τὴν οὐσία. Μπορεῖ ἐπομένως καὶ εἰκόνα τοῦ οὐρανοῦ τεχνητὴ νὰ κατασκευασθῆ<sup>31</sup>. Καὶ ναὶ μὲν, κατ' ἀνάγκην ἐπίσης, «πᾶσα εἰκὼν ὁμοιότητι εὐπαραγωγῶ (ἀπατηλῆ δηλ.) ψεύδεται (λίγο ἢ περισσότερο) τὸ ἀρχέτυπον»<sup>32</sup>, παρὰ ταῦτα ὅμως δὲν μπορεῖ νὰ χαρακτηρισθῆ ψευδῆς ἢ εἰκόνα, ἐφ' ὅσον ἀντιστοιχεῖ σὲ κάποιον πρωτότυπον<sup>33</sup>. Ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ δὲν μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν κατὰ λέξιν, ἀλλ' οἶονεὶ εἰκόνες, οἱ στερούμενες πρωτοτύπου, τὰ φανταστικὰ δηλαδὴ ὁμοιώματα, τὰ ἀποκυήματα φαντασίας ἢ αὐταπάτης<sup>34</sup>. Ἐπὶ τῆς παρατηρήσεως αὐτῆς ἐστηρίχθη καὶ κατὰ τὴν Εἰκονομαχίᾳ ἡ διάκριση μεταξὺ εἰκόνας καὶ εἰδώλου. Κατὰ τὸν Πάπα Ρώμης Γρηγόριον Β' «τῶν μὴ ὄντων ἢ τύπωσης εἰδωλικῆ γραφῆ (ζωγραφία) ὀνομάζεται»<sup>35</sup>. Ἦδη βέβαια ὁ Ὁριγένης σχολιάζοντας τὴν ἐντολὴ «οὐ ποιήσεις σεαυτῶ εἰδωλον» (Ἐξοδ. Κ' 4) εἶχε ἀποφανθῆ ὅτι «ἄλλο εἶδωλον καὶ ἄλλο ὁμοίωμα. Ὁμοίωμα γὰρ ἐστίν, ἐὰν ποιῆς ἰχθύος ἢ τετραπόδου ἢ θηρίου ἢ διὰ τεχνουργίας ἢ ζωγραφίας ὁμοίωμα· εἶδωλον δέ, ὅσα ἀνατυποῦσα ἢ ψυχὴ ποιεῖ ἐξ οὐχ ὑπαρχόντων πρωτοτύπων· οἷον ἀναμειγμένον τι ζῶον ἀπὸ ἀνθρώπου καὶ ἵππου»<sup>36</sup>.

Συχνὰ ἐπίσης ἡ τεχνητὴ εἰκόνα ἀποδίδει μὲ τρόπο συμβολικὸ τὸ

31. «Μηχανικούς δὲ καλοῦσι καὶ τὰς σφαιροποιίας <ποιεῖν> ἐπισταμένους, ὑφ' ὧν εἰκὼν τοῦ οὐρανοῦ κατασκευάζεται δι' ὁμαλῆς καὶ ἐγκυκλίου κινήσεως ὕδατος», Πάππος (Μαθημ.), 8, 1026, 3. «Τὰ μὲν δυνάμενα ποιεῖν τὸ αὐτῶν ἔργον ἀληθῶς ἐστίν ἕκαστον, οἷον ὀφθαλμός, εἰ ὄρα, τὸ δὲ μὴ δυνάμενον ὁμωνύμως, οἷον ὁ τεθνεὼς ἢ ὁ λίθινος· οὐδὲ γὰρ πρίων ὁ ξύλινος, ἀλλ' ἢ ὡς εἰκὼν». Ἀριστοτέλους Μετεωρολογικά, 390a, 10. Κατὰ τὴν Ζ' Οἰκουμενικὴν Σύνοδον «ἄλλο γὰρ ἐστίν εἰκὼν καὶ ἄλλο τὸ πρωτότυπον, καὶ τὰ ἰδιώματα τοῦ πρωτοτύπου οὐδαμῶς τις τῶν εὐφρονούντων ἐν τῇ εἰκόνι ἐπιζητεῖ», Mansi 13, 257d.

32. Φίλων, Περὶ ἄθλων, ἐπιτιμιῶν καὶ ἀρῶν, 29, 2.

33. Νικηφόρος Α' Κων/πόλεως, *Refutatio et eversio definitionis synodalis anni 815*, 66, 26.

34. Κατὰ τὸν Ἀριστοτέλη συμβαίνει «τοῖς ἐξισταμένοις τὰ φαντάσματα λέγειν ὡς γενόμενα καὶ ὡς μνημονεύοντες. τοῦτο δὲ συμβαίνει, ὅταν τις τὴν μὴ εἰκόνα ὡς εἰκόνα θεωρεῖ», Περὶ μνήμης καὶ ἀναμνήσεως, 451a, 17.

35. Ἐπιστολὴ πρὸς τὸν Πατριάρχη Κων/πόλεως Γερμανὸν Α', PG 98, 152c.

36. Ἐκλογαὶ εἰς τὴν Ἐξοδον, κεφ. κ', PG 17, 16c. Πάντως «πᾶσα εἰκὼν νοῦ ἐστίν εἰκὼν», Πορφύριος, Ἀφορμαὶ πρὸς τὰ νοητά, 33, 54. Ἦτσι ὑπῆρξε καὶ «ὀνειράτος εἰκὼν μεγίστη χαλκοῦ πεποιημένη», Ἡρωδιανός, Τῆς μετὰ Μάρκον βασιλείας ἱστορία, 2,9,7.



πρωτότυπο. Ὁ Λουκιανὸς π.χ. ἀναφέρει ὅτι ὁ Ἀπελλῆς ἐφιλοτέχνησε εἰκόνα τῆς Διαβολῆς, ὅπου πλὴν αὐτῆς εἰκονίζονται ἡ Ἄγνοια, ἡ Ὑπόληψις, ὁ διαβαλλόμενος, ὁ Φθόνος, ἡ Ἐπιβουλή, ἡ Ἀπάτη καὶ τέλος ἡ Μετάνοια «μετ' αἰδοῦς» βλέπουσα τὴν Ἀλήθειαν<sup>37</sup>. Ὑπῆρχαν βεβαίως καὶ ἀντίστοιχα γλυπτά. Ἐπὶ τοῦ τάφου π.χ. Διογένους τοῦ Κυνικοῦ φαίνεται, σύμφωνα τοῦλάχιστον μὲ κάποιον ἐπίγραμμα<sup>38</sup>, ὅτι εἶχε τοποθετηθῆ, γλυπτὸ προφανῶς, ὁμοίωμα κυνός:

- *Εἰπέ, κύων, τίνος ἀνδρὸς ἐφροσῶς σῆμα φυλλάσσεις;*
- *Τοῦ κυνός. — Ἀλλὰ τίς ἦν οὗτος ἀνὴρ ὁ κύων;*
- *Διογένης...*

Καὶ ἐπὶ τοῦ τάφου τοῦ Πλάτωνος μεταγενέστερο προφανῶς ἐπίγραμμα<sup>39</sup> τοποθετεῖ συμβολικὴν εἰκόνα ἀετοῦ:

- *Αἰετέ, τίπτε βέβηκας ὑπὲρ τάφον; ἢ τίνος, εἰπέ,  
ἀστερόεντα θεῶν οἶκον ἀποσκοπέεις;*
- *Ψυχῆς εἰμι Πλάτωνος ἀποπταμένης ἐς Ὀλυμπον  
εἰκών, σῶμα δὲ <γῆ> γηγενὲς Ἀτθίς ἔχει.*

Ποικίλες βέβαια τεχνουργοῦνται συμβολικὲς εἰκόνες, καὶ κατὰ τοὺς πρώτους χριστιανικοὺς χρόνους γιὰ εὐνοήτους λόγους ἐχρησιμοποιήθησαν πολλές, π.χ. στίς κατακόμβες. Κατὰ τὴν περίοδον ὅμως τῆς Εἰκονομαχίας ἐτέθη τὸ ζήτημα τῆς σχέσεως τῶν ἱερῶν εἰκόνων μὲ τὸ σύμβολο τοῦ σταυροῦ, τὸν ὁποῖον βέβαια ἐπροσκυνοῦσαν, μολοντί ἀρνούμενοι τὴν τιμὴ τῶν εἰκόνων, οἱ εἰκονομάχοι, ἐρειδόμενοι στὴν βιβλικὴ ἐντολὴ «οὐ ποιήσεις σεαυτῷ εἰδῶλον οὐδὲ παντὸς ὁμοίωμα». Ἐσυζητήθη δηλαδὴ μαζί μὲ τὸ ἐρώτημα ἂν οἱ εἰκόνες εἶναι εἰδῶλα, καὶ τὸ πρόβλημα ἂν οἱ ποικίλες ἀπεικονίσεις τοῦ συμβόλου τοῦ σταυροῦ μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν εἰκόνες καὶ νὰ τίς ὑποκαταστήσουν. Βεβαίως Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνὸς ἐρωτᾷ ρητορικῶς: «Τί διαφέρει σταυρὸς μὴ ἔχων τὸ τοῦ Κυρίου ἐκτύπωμα τοῦ ἔχοντος;»<sup>40</sup> καὶ Θεόδωρος ὁ Στουδίτης ὀνομάζει τὸν σταυρὸ «σταυροειδῆ εἰκόνα»<sup>41</sup>, ἐν τέλει ὅμως τὸ ἐξαγόμενον συμπέρασμα εἶναι ὅτι

37. *Περὶ τοῦ μὴ ῥαδίως πιστεύειν διαβολῆς*, 6,3.

38. *Anthologia Graeca*, 7, 64.

39. *Anthologia Graeca*, 7, 62.

40. *Ἐκθεσις ἀκριβῆς τῆς Ὁρθοδόξου πίστεως*, PG 94, 1172b.

41. *Ἐπιστολὴ Ναυκρατίῳ τέκνῳ*, PG 99, 1220b.

ἡ εἰκόνα ὑπερέχει τοῦ σταυροῦ διότι «σημαίνει τὸν Χριστὸν ὁ σταυρός, οὐ τυποῖ»<sup>42</sup>, δὲν εἶναι δηλαδὴ εἰκόνα, ἀλλὰ «σημεῖον», ποὺ δὲν εἰκονίζει τὸ πρωτότυπο, ἀλλ' ἀπλῶς ἐπισημαίνει συμβολικῶς τὴν ὑπαρξή του<sup>43</sup>.

Σὲ ἀπόσπασμα ἑλληνικοῦ λεξικοῦ, τὸ ὁποῖο διεσώθη σὲ Παρισινὸν κώδικα καὶ ἀποδίδεται μὲ ἐπιφύλαξη στὸν Νικηφόρο Γρηγορά, ἐπιχειρεῖται νὰ διευκρινισθῇ ἡ διαφορὰ εἰκόνος καὶ συμβόλου: «Εἰκὼν καὶ ὁμοίωμα ἐπὶ τῶν φύσει ὄντων παρὰ πᾶσιν ὅπερ εἰσίν. Οἶον ἐπὶ ἀνθρώπου καὶ ἵππου καὶ λέοντος καὶ ἐπὶ τῶν ἄλλων, ὅσα εἰσὶ παρὰ πᾶσιν ἔθνεσι τὰ αὐτά, εἰκόνας λέγομεν καὶ ὁμοιώματα αὐτῶν τὰ παρὰ τῶν ζωγράφων γραφόμενα ἢ τῶν λιθοξόων. Σύμβολον δὲ καὶ σημεῖον λέγεται ἐπὶ τῶν θέσει ὄντων, ὅπερ εἰσίν, ἅπερ οὐδὲ πᾶσιν ἔθνεσιν εἰσίν τὰ αὐτά. Οἶον σύμβολον καὶ σημεῖον εἰρήνης ἢ πολέμου τὸ τοιῶσδε μὲν παρὰ Ῥωμαίοις ἀνατείνειν τὸ δόρου καὶ σαλπίσαι, τοιῶσδε δὲ παρὰ Πέρσαις ἢ ἄλλο ποιῆσαι ἔθιμον»<sup>44</sup>. Κατὰ τὴν ἀποψη αὐτὴ ἐπομένως τεχνητὲς εἰκόνες θεωροῦνται τὰ ὁμοιώματα γενικῶς ἀναγνωρίσιμων φυσικῶν ἀντικειμένων, «σύμβολα» δὲ καὶ «σημεῖα» τὰ «θέσει», δηλαδὴ ὅσα δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ ἀναγνωρισθοῦν γενικῶς, διότι τοπικῶς ἢ ιδιωτικῶς ὀρίζονται κατὰ συνθήκην, ὅπως κάποια συμβολικὰ ἢ κρυπτογραφικὰ σχήματα

42. Θεόδ. Στουδίτης, Ἔλεγχος καὶ ἀνατροπὴ τῶν ἀσεβῶν ποιημάτων..., PG 99, 457bc.

43. Περί αὐτῶν βλ. ἀναλυτικῶς στὸ Κων. Ἴω. Δάλκος, «Ἡ κατὰ τὴν Εἰκονομαχίαν “ἀντιδικία” μεταξὺ σταυροῦ καὶ εἰκόνας», *Εἰκονοστάσιον*, τ. 3, Δεκέμβριος 2012, σελ. 8-24.

44. Fragmentum Lexici Graeci (fort. Nicephore Gregora), De emendanda ratione Graecae grammaticae, Ed. Hermann, G, Leipzig: Fleisher 1801, Entry 2, lin 1-12. Ἡ διάκριση μεταξὺ τοῦ «φύσει» καὶ «θέσει» ἀνάγεται στὸν Ἀριστοτέλη, ὁ ὁποῖος θεωρεῖ, σύμφωνα μὲ τὸν Ἀμμώνιο, «φύσει μὲν τὰ τε πράγματα καὶ τὰ νοήματα, θέσει δὲ τὰς τε φωνὰς καὶ τὰ γράμματα [...] κανόνι τούτῳ χρώμενος· τὰ παρὰ πᾶσι, φησί, τὰ αὐτὰ ὄντα ταῦτά ἐστι φύσει, τὰ δὲ μὴ παρὰ πᾶσι τὰ αὐτὰ ὄντα ταῦτα οὐ φύσει εἰσίν, ἀλλὰ θέσει». Ἀμμώνιος, Ὑπόμνημα εἰς τὸ Περὶ Ἑρμηνείας, 19, 1 κ. ἐξ., ὅπου παρατίθενται πρὸς διευκρίνησιν καὶ ἄλλα «οὐ παρὰ πᾶσι σύμβολα», μεταξὺ τῶν ὁποίων καὶ τὸ παρατιθέμενο στὸ διασωθὲν λῆμμα τοῦ ἀνωτέρω Λεξικοῦ. Ὑποθέτω ὅμως ὅτι, μετατρέπουσα ἐν προκειμένῳ τὸ «θέσει» σὲ «φύσει», διασώζει τὴν ἐνότητα τοῦ κόσμου, ὡς, ἐλλιπὴς ἔστω, «εἰκὼν» ἢ μετάφραση.

καὶ ἐμβλήματα<sup>45</sup>. Τὰ παρατιθέμενα ὅμως παραδείγματα δὲν εἶναι τεχνητὲς εἰκόνες, ἀλλὰ συνθηματικὰ δρώμενα, θεατρικοῦ τύπου μιμήματα.

Σήμερα βέβαια τεχνητὲς εἰκόνες εἶναι καὶ οἱ φωτογραφίες καὶ οἱ κινούμενες εἰκόνες τῆς ἐν γένει κινηματογραφίας, ἡ ἀφειδῆς χρῆση τῶν ὁποίων θέτει πάλιν ἐντονώτερα τὸ πρόβλημα τῆς σχέσεώς των μὲ τὴν ἀλήθεια καὶ τῆς ἀντίστοιχης «παιδαγωγικῆς» εὐθύνης, ὅπως εἶχε τεθῆ ἀπὸ τὸν Πλάτωνα.

2. Ἡ φυσικὴ «εἰκόνα». Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνὸς στὸν τρίτο περὶ τῶν ἱερῶν εἰκόνων λόγο του<sup>46</sup> ἀναφερόμενος στὰ εἶδη τῶν εἰκόνων, καὶ υἰοθετώντας τὴν ἀνωτέρω ἀριστοτελικὴ διάκριση, τοποθετεῖ πρώτη, κατ' ἀξιολογικὴ σειρά, τὴν φυσικὴ εἰκόνα, ἀφοῦ «ἐν ἐκάστῳ πράγματι δεῖ πρῶτον εἶναι τὸ κατὰ φύσιν καὶ τότε τὸ κατὰ θέσιν καὶ μίμησιν· οἷον δεῖ πρῶτον εἶναι φύσει ἄνθρωπον, καὶ τότε θέσει κατὰ μίμησιν». Γενικῶς<sup>47</sup> δὲ θεωρεῖται φυσικὴ εἰκόνα τοῦ Θεοῦ καὶ Πατρὸς ὁ Υἱός, καὶ τοῦ Υἱοῦ τὸ ἅγιον Πνεῦμα. Εἶναι δὲ κατὰ πάντα ἀπαράλλακτη εἰκόνα τοῦ ἀγεννήτου Πατρὸς ὁ Υἱός, πλὴν τῆς ἀγεννησίας, ὡς γεννητός, τὸ δὲ Πνεῦμα ἐπίσης εἰκόνα ἀπαράλλακτη τοῦ Υἱοῦ, πλὴν τοῦ ἐκπορευτοῦ. Εἶναι δὲ ἀκόμη, «κατὰ τὴν ἀνθρωπότητα», ὁ Χριστός, «εἰκὼν φυσικὴ τῆς τεκούσης αὐτὸν μητρός»<sup>48</sup>. Ἡ τελευταία αὐτῆ ιδιότητα ἐχρησιμοποιήθη ὡς ἐπιχείρημα, κατὰ τὴν περίοδο τῆς Εἰκονομαχίας, γιὰ νὰ ἀποδείξῃ τὴν δυνατότητα ὑπάρξεως τεχνητῆς εἰκόνας τοῦ Χριστοῦ (κατὰ τὴν θεότητα ἀοράτου). Ἐπομένως καὶ οἱ ἄνθρωποι θεωροῦνται φυσικὲς «εἰκόνες» τῶν γονέων τους (συνήθως στὰ κείμενα ὁ υἱός, τοῦ πατρὸς)<sup>49</sup>, μὲ τὴν διαφορὰ ὅμως ὅτι ἡ «εἰκόνα» αὐτῆ δὲν

45. Ὡς πρὸς τὰ γενικῶς ἀναγνωριζόμενα γεωμετρικὰ χαράγματα, τῶν ὁποίων ὅμως δὲν ὑφίστανται ὑλικῶς τὰ πρωτότυπα, ἔδωσε τὴν λύση ἡ γλῶσσα ὀνομάζοντάς τα ὄχι εἰκόνες, ἀλλὰ σχήματα.

46. Λόγος Γ', Πρὸς τοὺς διαβάλλοντας τὰς ἀγίας εἰκόνας, PG 94, 1337c-1344a.

47. Βλ. π.χ. καὶ τὸ τοῦ Μ. Βασιλείου, Κατ' Εὐνομίου, Λόγος Ε', PG 29, 724c: «εἰκὼν μὲν Θεοῦ Χριστός, ὅς ἐστι, φησὶν, εἰκὼν τοῦ Θεοῦ τοῦ ἀοράτου· εἰκὼν δ' Υἱοῦ τὸ Πνεῦμα». Ἰω. ὁ Δαμασκηνὸς παραθέτει, ἔ. ἀ., καὶ τὰ σχετικὰ γραφικὰ χωρία: Ἰω. α' 18, Ἰω. ζ' 46, Κολ. α' 15, Ἐβρ. α' 2-3, Ἰω. ιδ', 8-9, Α' Κορ. ιβ' 3.

48. Θεόδωρος Στουδίτης, Κατὰ εἰκονομάχων, Ἀντιρρητικὸς Γ', PG 99, 417ab.

49. «Τῆς φύσεως ἰδιὸν ἐστὶ τὸ γεννᾶν, ἐπεὶ καὶ ἡμεῖς τῶν τεκόντων ἐσμὲν

μπορεί να είναι «ἀπαράλλακτος», ὅπως ἡ προηγούμενη, «ἀλλὰ συμβαίνει παραλλάττειν ἡλικίαν ἢ εἶδος ἢ γνώμην ἢ δύναμιν ἢ ἀξίαν ἢ τὰ συναμφότερα ἢ καί τι ἕτερον»<sup>50</sup>.

3. Ὁ ἄνθρωπος ὡς «εἰκόνα» Θεοῦ. Στὸ σχετικὸ χωρίο τῆς Γενέσεως ὁ ἄνθρωπος δημιουργεῖται «κατ' εἰκόνα»<sup>51</sup> τοῦ Θεοῦ. Προφανῶς ἐπομένως δὲν εἶναι φυσικὴ εἰκόνα τοῦ Θεοῦ, ἀλλὰ κτιστὴ «εἰκὼν εἰκόνας», τεχνητὴ δηλαδὴ τρόπον τινά, ἀλλ' ἔμφυχος καὶ λογικὴ, «Εἰκὼν μὲν γὰρ Θεοῦ Λόγος ὁ θεῖος καὶ βασιλικός, ἄνθρωπος ἀπαθής· εἰκὼν δ' εἰκόνας ὁ ἀνθρώπινος νοῦς»<sup>52</sup>. Αὐτὴ ἡ εἰκόνα εἶναι δυνατὸν νὰ ἀμαυρωθῇ ἢ νὰ θεωθῇ «κατὰ χάριν», ἀπομακρυνόμενη ἢ προσεγγίζοντας τὸ πρωτότυπό της<sup>53</sup>.

4. Ὁ αἰσθητὸς κόσμος ὡς εἰκόνα τοῦ νοητοῦ καὶ ἀοράτου. Ὅχι μόνον ὁ νοῦς καὶ ἡ ψυχὴ τοῦ ἀνθρώπου, ἀλλὰ καὶ ὅλα «τὰ φαινόμενα τῶν ἀφανῶν εἰσι εἰκόνες καὶ οὐδὲν ἐστὶν ἐν τούτοις, ὃ μὴ τῶν νοητῶν εἰκόνα φέρει καὶ σύμβολον»<sup>54</sup>. Εἰκόνα λοιπὸν τοῦ ἀρχετύπου ὑπὲρ φύσιν φωτὸς εἶναι ὁ ἥλιος καὶ τὸ φυσικὸ φῶς: «ἐκ τάγαθοῦ γὰρ τὸ φῶς καὶ εἰκὼν τῆς ἀγαθότητος. Διὸ φωτωνυμικῶς ὑμνεῖται

εἰκόνες», Ἀθανάσιος Ἀλεξ., Κατὰ Ἀρειανῶν, Λόγος Α', PG 26, 465, 20.

50. Δίδυμος Ἀλεξανδρεὺς, Περὶ τῆς Ἁγίας Τριάδος, Βιβλ. Α', PG 39, 336c. Γεώργιος ὁ Ἀκροπολίτης εἰς τὸν «Ἐπιτάφιον τῷ βασιλεῖ κυρῷ Ἰωάννῃ τῷ Δούκα (Βατάτζη), 18, 22, ρητορικῶς τὸν ταυτίζει σχεδὸν μὲ τὸν υἱὸν καὶ διάδοχόν του Θεόδωρον Β' τὸν Λάσκαριν (1254-1258): «Ἀληθῶς ὁ βασιλεὺς ἡμῶν ζῆ. οὐ λέγω τὴν τῆ νοερά ψυχῇ σύμφυτον, καθ' ἣν ἅπαντες τεθνηκότες οὐ θνήσκομεν, ἀλλὰ τὴν ἐνταῦθα λέγω ζῶν τὴν φαινομένην τοῖς ὄμμασιν. ἢ οὐχ ὁράτε τὸν βασιλέα αὐτὸν τὸν υἱὸν αὐτοῦ θεώμενοι; οὐκ αὐτὸς ἐκεῖνός ἐστιν οὐτοσί; οὐ χαρακτηροῖσιν σωματικοῖς, οὐκ ἰδιώμασι ψυχικοῖς ἐκεῖνῳ ἀντικρυς ἀφωμοίωται; οὐκ ἔμφυχος ἐκεῖνου εἰκὼν, οὐ φύσεως ἀγαλματούργημα τῆς αὐτῆς;»

51. «Κατ'εἰκόνα λέγονται εἶναι οἱ ἄνθρωποι, οὐκ εἰκόνες», Ὁριγένους, Τῶν εἰς τὸ Κατὰ Ἰωάννην Εὐαγγέλιον ἐξηγητικῶν, Β'3, PG 14, 109c.

52. Εὐσέβιος, Εὐαγγελικὴ προπαρασκευή, 11, 26, 1. «Φυσικὴ οὖν τοῦ Θεοῦ καὶ Πατρὸς εἰκὼν ὁ Υἱός, τεχνητὴ δὲ τοῦ Υἱοῦ, ὡσπερ καὶ τοῦ Πατρὸς, ἡμεῖς, ἡγοῦν ποιητικὴ καὶ ποιητῆς γὰρ καὶ τεχνίτης τῶν ἀπάντων λέγοιτο Θεός», Θεόδ. Στουδίτης, ἐπιστολὴ Θεοδώρῳ μονάζοντι, PG 99, 1328a.

53. Ὁ Νῶε, γράφει Ἰω. ὁ Χρυσόστομος, «ἐν τοσοῦτῳ δήμῳ τοῦ ἀνθρώπου τὴν εἰκόνα διέσωσε. Τοῦτο γὰρ ἄνθρωπος, ὅταν ἀρετὴν μετή», Ὁμιλία ΚΔ' Εἰς τὴν Γένεσιν, PG 53, 201, 15.

54. Πρόκλος, Εἰς τὸν Πλάτωνος Παρμενίδην, 687, 8.

τάγαθὸν ὡς ἐν εἰκόνι τὸ ἀρχέτυπον ἐκφαινόμενον»<sup>55</sup>. Ἀκόμη καὶ «ὁ γεννατὸς χρόνος οὗτος εἰκὼν ἐστὶ τῷ ἀγεννάτῳ χρόνῳ, ὃν αἰῶνα ποταγορεύομες»<sup>56</sup>. Ἀλλὰ «καὶ τὸ ἐλάχιστον κατασκευάσμα τοῦ μεγάλου δημιουργήματος εἰκὼν γίνεται καὶ ἐν τοῖς μικροῖς ὁ λόγος ἐρμηνεύει τὰ ὑπέρογκα καὶ τὰ τὴν αἴσθησιν ἡμῶν ὑπερβαίνοντα»<sup>57</sup>. Εἰκὼν ἐπίσης εἶναι «τοῦ ἐπουρανίου αἰ γενικαὶ ἀρεταί, οἷον φρόνησις, ἀνδρεία, σωφροσύνη, δικαιοσύνη», ἀντιθέτως δὲ «εἰκὼν τοῦ χοϊκοῦ αἰ γενικαὶ κακίαι ὑπάρχουσιν, οἷον ἀφροσύνη, δειλία, ἀκολασία ἀδικία»<sup>58</sup>. Ἐπομένως ἡ ἀναγωγή ἀπὸ τῶν αἰσθητῶν εἰς τὰ ὑπὲρ αἴσθησιν, ἀπὸ τῶν εἰκόνων εἰς τὰ ἀρχέτυπα, συνιστᾷ τὸ ἀγώνισμα τοῦ ἀνθρώπου: «Τὰ μὲν αἰσθητῶς ἱερά τῶν νοητῶν ἀπεικονίσματα καὶ ἐπ' αὐτὰ χειραγωγία καὶ ὁδός, τὰ δὲ νοητὰ τῶν κατ' αἴσθησιν ἱεραρχικῶν ἀρχῆ καὶ ἐπιστήμη»<sup>59</sup>.

5. Ὁ λόγος ὡς εἰκόνα. Σύμφωνα μὲ Ἀμμώνιον τὸν Ἑρμείου κατὰ τὸν Ἀριστοτέλη «Πρώτην ἔχει τάξιν τὰ πράγματα, δευτέραν δὲ τὰ νοήματα, τρίτην αἰ φωναὶ καὶ τελευταίαν τὰ γράμματα· τὰ μὲν γὰρ νοήματα τέλος (σκοπὸ δηλ.) ἔχει τὴν τῶν πραγμάτων κατάληψιν, καὶ τότε νοήματά ἐστίν, ὅταν αὐτοῖς ὡσπερ ἐφαρμοσθῆ τοῖς πράγμασιν· εἰκόνες γὰρ εἰσὶν ἐν τῇ ψυχῇ τῶν πραγμάτων. αἰ δὲ φωναὶ τῶν νοημάτων εἰσὶν ἐξαγγελτικαὶ [...] τὰ δὲ γράμματα τέλος ἔχει τὸ διαφυλάττειν τὴν μνήμην τῶν φωνῶν»<sup>60</sup>. Καὶ Ἰω. ὁ Χρυσόστομος γράφει: «Τὰ παρ' αὐτῶν (τῶν ἁγίων) εἰρημένα τῶν

55. Ψ. Διονυσίου Ἀρεοπαγίτου, *Περὶ τῶν θεῶν ὀνομάτων*, 147, 2. (Ed. Suchla, B. R., Berlin, 1990).

56. Τίμαιος ὁ Λοκρός, *Περὶ φύσιος κόσμου καὶ ψυχᾶς*, 215, 3. Πρβλ. Ἰω. Χρυσόστομος, *Ἑρμηνεία εἰς τὸν Δανιὴλ τὸν Προφήτην*, PG 56, 205, 59: «Εἴτα εἰκὼν πᾶσα ὁ χρόνος ἐστὶ καὶ ἡ ἀκολουθία τοῦ χρόνου. Καὶ καλῶς εἶπεν, εἰκὼν εἰκὼν γὰρ ἔοικε τὰ ἡμέτερα, εἰκὼν ἀψύχῳ».

57. Γρηγόριος Νύσσης, *Λόγος Γ', Εἰς τὸ Ἅγιον Πάσχα*, PG 46, 688a.

58. Μάξιμος Ὁμολογητής, *Περὶ ἀγάπης Κεφάλαια*, PG 99, 1009b.

59. Ψ. Διονυσίου Ἀρεοπαγίτου, *Περὶ τῆς Ἐκκλησ. Ἱεραρχίας*, 74, 9 (Ed. Heil, G. Ritter, A.M. Berlin, 1991).

60. Ἀμμώνιος, ὁ Ἑρμείου, *Υπόμνημα εἰς τὸ Περὶ Ἑρμηνείας τοῦ Ἀριστοτέλους*, 18, 23 κ. ἐξ. «Ἔστι μὲν οὖν τὰ ἐν τῇ φωνῇ τῶν ἐν ψυχῇ παθημάτων σύμβολα, καὶ τὰ γραφόμενα τῶν ἐν τῇ φωνῇ», ἔ. ἀ. 17, 15. «Ἵστερα δὲ τὰ γράμματα εἶπεν, ἐπειδὴ εἰκόνες εἰσὶν ἔσχατα τῶν τῆς ψυχῆς νοημάτων», Ἑρμείου, *Σχόλια εἰς τὸν Πλάτωνος Φαῖδρον*, 255, 25.



ψυχῶν αὐτῶν εἰκόνες εἰσί»<sup>61</sup>. Εἰκονίζει δὲ ὁ λόγος πράγματα καὶ γεγονότα καὶ νοήματα καὶ πάθη τοῦ σώματος καὶ τῆς ψυχῆς διὰ τῆς περιγραφῆς ἢ τῆς ἀφηγήσεως καὶ τῆς ἐν γενικῇ ἐννοίᾳ μεταφορᾶς, συνήθως δὲ κατὰ τὸ συναμφοτέρον. Ὁ ἴδιος ἐπισημαίνει π.χ. ὅτι «μυρίαὶ εἰσὶν αἱ εἰκόνες ἐν ταῖς γραφαῖς κείμεναι βίων ἐναρέτων»<sup>62</sup>, ἐνῶ καὶ τοὺς Ψαλμοὺς ὀνομάζει εἰκόνες<sup>63</sup>. Ὁ Λουκιανός (;) ἀφιερώνει ἓνα βιβλίο-ἐγκώμιο μὲ τὸν τίτλο «Εἰκόνες» σὲ κάποια Πάνθεια, ἐρωμένη τοῦ Λουκίου Βέρου, ἀδελφοῦ τοῦ Μάρκου Αὐρηλίου, ὅπου περιγράφει τὰ σωματικά, πνευματικά καὶ ψυχικά της κάλλη, παραβάλλοντάς την μὲ διάσημα ἔργα σπουδαίων καλλιτεχνῶν καὶ μυθολογικὰ γυναικεῖα πρότυπα ὁμορφιάς, ὑποστηρίζει δὲ τὶς ὑπερβολές αὐτῆς μὲ ἄλλο βιβλίο ὑπὸ τὸν τίτλο «Ἵπὲρ τῶν εἰκόνων»! Κατὰ τὸν Πλούταρχον «λόγος μὲν ἔργου καὶ λόγου δὲ μῦθος εἰκὼν καὶ εἶδωλόν ἐστι. καὶ τοσοῦτον τῶν ἱστορούντων οἱ πλάττοντες τὰς πράξεις ὑστεροῦσιν, ὅσον ὑπολείπονται τῶν πραττόντων οἱ λέγοντες»<sup>64</sup>. Εἶναι δέ, κατὰ τὸν Ἡρωδιανό, καὶ σχῆμα λόγου ἢ εἰκόνα<sup>65</sup>.

6. Ἡ μεταφορικὴ χρῆσις τοῦ λόγου. Δημιουργοῦνται δὲ εἰκόνες κυρίως διὰ τῆς παραβολικῆς-μεταφορικῆς χρήσεως τοῦ λόγου, ὅπως διὰ τοῦ λογοτεχνικοῦ Μύθου, τῆς Παραβολῆς, τῆς παροιμίας, τοῦ αἰνίγματος καὶ διὰ τῆς χρήσεως τῆς παρομοιώσεως, τῆς προσωπο-

61. Ὁμιλία Εἰς τὸν 145 Ψαλμόν, PG 55, 521, 66. Κατὰ τὸν Ἰσοκράτη, *Περὶ ἀντιδόσεως* 7,2, ὁ ρητορικὸς «λόγος ὡσπερ εἰκὼν τῆς ἐμῆς διανοίας καὶ τῶν ἄλλων τῶν ἐμοὶ βεβιωμένων».

62. Ὁμιλία εἰς τὴν Πρὸς Φιλιπησίους, PG 62, 273, 52.

63. «Αὕτη ἡ εἰκὼν. Τὸν γὰρ ψαλμόν εἰκόνα καλῶ. Βλέπω γὰρ διάφορα πρόσωπα ἐν τῷ ψαλμῷ· ἀμαρτίαν ἐπιούσαν καὶ σφαττομένην, μετάνοιαν παρεστῶσαν καὶ συμμαχοῦσαν Θεῷ, φιλανθρωπίαν ἄνωθεν λάμπουσαν, φιλοσοφίαν παρέχουσαν, καὶ πολλὰς ἔχουσαν δακρύων πηγὰς ἐξ ὁμολογήσεως. Ταῦτα τὰ πρόσωπα τῆς εἰκόνοσ...». Ὁμιλία εἰς ἐπιγραφὴν τοῦ Ν΄ Ψαλμοῦ, PG 55, 565, 44 κ. ἐξ.

64. Πλούταρχος, *Πότερον Ἀθηναῖοι κατὰ πόλεμον ἢ κατὰ σοφίαν ἐνδοξότεροι*, 348a, 12.

65. «Εἰκὼν δὲ ἐστὶ διαγραφὴ σωμάτων κατὰ μέρος, ἥτοι μετὰ παραθέσεως ἢ διὰ ψιλῆς ἀποτυπώσεως· μετὰ παραθέσεως οἶον / ὄμματα καὶ κεφαλὴν Ἴκελος Διὶ τεριπεραύνω, / Ἄρει δὲ ζώνην, στέρνον δὲ Ποσειδάωνι, / διὰ ψιλῆς ἀποτυπώσεως δέ, / γυρὸς ἐν ὤμοισιν, μελανόχρους, οὐλοκάρηνος». Αἴλιος Ἡρωδιανός, *Περὶ σχημάτων*, *Rhetores Graeci*, 3, 104, 25. (Οἱ στίχοι *Ιλ.* Β, 478-79 καὶ *Ὀδ.* ζ, 246).

ποιίας και τῆς κατὰ λέξιν μεταφορᾶς. Βεβαίως οἱ λογοτεχνικοὶ αὐτοί, ρητορικοὶ ἢ ποιητικοί, «τρόποι» μικρὲς ἐξωτερικὲς διαφορὲς ἔχουν μεταξύ των καὶ ἐνίοτε συγγέονται. Ὁ Μῦθος π.χ. «ἐστὶ λόγος ψευδῆς εἰκονίζων τὴν ἀλήθειαν (εἰς τὸν ὅποιον) ἐπιλέγομεν τὸν λόγον ὅτου εἰκὼν ἐστὶ»<sup>66</sup>. Εἶναι δηλαδὴ ὑπὸ τὴν ἔννοιαν αὐτὴν ὁ Μῦθος πλαστῆ<sup>67</sup> ἱστορία, ἢ ὁποῖα εἰκονίζει τὸ ἐπιμύθιό της. Ὁ μῦθος π.χ. Ἰελαφος καὶ ἄμπελος εἰκονίζει («δηλοῖ») τὸ ἐπιμύθιο «ὅτι οἱ ἀδικοῦντες τοὺς εὐεργέτας ὑπὸ Θεοῦ κολάζονται»<sup>68</sup>. Ἀλλὰ καὶ ἡ παραβολὴ «ἐστὶ λόγος δι' ὁμοίων καὶ γινωσκομένων εἰς ὄψιν ἄγειν πειρώμενος τὸ νοοῦμενον, ὡς ἡ τοῦ Κυρίου περὶ τοῦ ἀσώτου παραβολή, ἐν ἣ δεικνυσι τὸ συμπαθὲς τῆς θεότητος καὶ τὸ τῆς αὐτοῦ ἀγαθότητος ἄπειρον, καὶ ὅπως τοὺς μετανοῦντας προσδέχεται»<sup>69</sup>.

Εἰκόνες δὲ χαρακτηρίζονται καὶ οἱ ποικίλες ἀλληγορίες, προτυπώσεις, προανακηρύξεις καὶ αἰνιγματικὲς διατυπώσεις. Ἰτσι π.χ. «ὁ γάμος ἐστὶ εἰκὼν τῆς ἀγάπης τοῦ Χριστοῦ»<sup>70</sup>, «τύποι ἦσαν τὰ διὰ Μωσέως καὶ πραγμάτων εἰκόνες, ἀμυδρόν πως τὸ τῆς ἀληθείας κάλλος ὠδίνουσαι»<sup>71</sup>, καὶ «πάντα ἦν ἐκεῖνα τῆς ἐν Χριστῷ πολιτείας μηνύματα, εἰκόνες προχαραχθεῖσαι...»<sup>72</sup>,

«τὸ αἰνίγμα ἐκεῖ, τὸ σαφὲς δὲ ἐνταῦθα·  
πατράσιν αἱ σκιαί, πατριάρχαις εἰκόνες,  
τοῖς δὲ τέκνοις αὐτὴ ἡ ἀλήθεια»<sup>73</sup>.

66. Θέωνος Προγυμνάσματα, 72, 28.

67. «Νέον ἀμαθῆ καὶ θρασὺν (...) πλάττωμεν τῷ λόγῳ· συνέστω δὲ αὐτῷ κατὰ τὴν αὐτὴν εἰκὼνα πρεσβύτης πονηρός...», Στοβαίου Ἀνθολόγιον, 4, 50c, 19 κ. ἐξ.

68. Aesopus et Aesopica, Faulae, 79, version 3.

69. Rhetorica anonyma, Ἀνωνύμου, Περὶ ποιητικῶν τρόπων, 3, 212,19. Πρβλ. Ἀθανάσιος Ἀλεξ., Σύνοψις τῆς θείας Γραφῆς, PG. 28, 344, 48: «Παραβολαὶ δὲ λέγονται λόγοι, ὡσπερ εἰκόνες τῶν λεγομένων· ἐξ αὐτῶν γὰρ διὰ τὴν ὁμοιότητα τὸ λεγόμενον καταλαμβάνεται» καὶ Ἰω. Χρυσόστομος, Ὁμιλία Εἰς τὸν πτωχὸν Λάζαρον καὶ τὸν πλούσιον, PG. 48, 1033, 52: «Διὰ τοῦτο αὐτὰ αἱ δύο ἡμῖν πρόσκεινται εἰκόνες πλούτου καὶ πενίας, ὠμότητος καὶ καρτερίας, ὑπομονῆς καὶ πλεονεξίας».

70. Ἰω. Χρυσόστομος, Λόγος Νς' Εἰς τὴν Γένεσιν, PG. 54, 487, 59.

71. Κύριλλος Ἀλεξανδρείας, Ὁμιλία ἑορταστικαί, PG. 77, 900a.

72. Ἀστέριος Ἀμασείας, Λόγος 14, Εἰς τὴν ἀρχὴν τῶν νηστειῶν, PG 40, 385c.

73. Ρωμανὸς ὁ Μελωδός, Ἰμνοι, 17, 41.

Εικόνες επίσης αποκαλούνται και οί ποικίλοι συμβολισμοί. Ἔτσι π.χ. κατὰ τὴν ἀποκρυφιστικὴ ἀριθμολογία «λέγοιτ' ἂν προσηκόντως (τοῦ Θεοῦ) εἰκῶν ἑβδομάς» (δηλ. ὁ ἀριθμὸς 7), διότι αὐτὸς μόνος «οὔτε γεννᾶν πέφυκεν οὔτε γεννᾶσθαι»<sup>74</sup>, καὶ ἡ μονὰς ἐπίσης, «ἥτις ἐστὶν ἀσώματος Θεοῦ εἰκῶν, ᾧ κατὰ μόνωσιν ἑξομοιοῦται»<sup>75</sup>, ἀλλὰ καὶ γενικῶς οἱ ἀριθμοὶ εἶναι «εἰκόνες τῶν λόγων· τοῦ γάρ, φέρε, διπλασίονος λόγου εἰκῶν ὁ δύο πρὸς τὸ ἐν ἀριθμὸς καὶ τοῦ ἡμιολίου ὁ τρία πρὸς τὰ δύο καὶ ἐπὶ τῶν ἄλλων ὡσαύτως»<sup>76</sup>.

Τὸ ἴδιο ἐπίσης ἰσχύει καὶ περὶ τῶν γεωμετρικῶν σχημάτων. Ἔτσι π.χ. «καὶ ζῶης εἰκῶν λέγεται κατιούσης τὴν κάθοδον ἢ κάθετος», καὶ «ὁ μὲν κύκλος εἰκῶν ἐστὶ τῆς νοερᾶς οὐσίας, τὸ δὲ τρίγωνον τῆς πρώτης ψυχῆς»<sup>77</sup>, ἐνῶ «ἡ τοῦ δωδεκαέδρου φύσις, περιληπτικὴ τῶν ἄλλων σχημάτων οὔσα, τοῦ ὄντος εἰκῶν πρὸς πᾶν ἂν τὸ σωματικὸν γεγονέναι δόξειε»<sup>78</sup>. Ἀλλὰ καὶ ἐκ τῶν ἐπιστημῶν «ἡ μὲν γεωμετρικὴ εὐνομίας εἰκῶν, ἡ δὲ ἀρμονικὴ δίκης, ἡ δὲ ἀριθμητικὴ εἰρήνης»<sup>79</sup>.

Μεταφορικῶς<sup>80</sup> ἐπίσης ὀρίζονται ὡς εἰκόνες πλῆθος πραγμάτων καὶ ἰδιοτήτων, ἀφοῦ ἐν τῇ συνειδήσει τὰ νοήματα εἶναι οἰονεὶ εἰκόνες τῶν πραγμάτων καὶ «ἡ ὄψις τρανεστέρα»<sup>81</sup> (σαφεστέρα δηλ.) τῶν λοιπῶν αἰσθήσεων, κατὰ δὲ τὸν Ἀριστοτέλη «τὸ ὄραν αἰρούμεθα ἀντὶ πάντων ὡς εἰπεῖν τῶν ἄλλων»<sup>82</sup>. Ἔτσι λοιπὸν ἡ λέξις εἰκόνα μπορεῖ

74. Φίλων ὁ Ἰουδαῖος, *Περὶ τῆς κατὰ Μωυσέα κοσμοποιίας*, 100, 1 κ. ἐξ.

75. Φίλων ὁ Ἰουδαῖος, *Περὶ τῶν ἐν μέρει διαταγμάτων κλπ.*, 2, 176, 5.

76. Πορφύριος, *Εἰς τὰ Ἀρμονικὰ Πτολεμαίου ὑπόμνημα*, 29, 15.

77. Ἦρων Μηχ., *Ὅροι τῶν Γεωμετρίας ὀνομάτων*, 136, 38 καὶ 136, 40.

78. Πλούταρχος, *Περὶ τῶν ἐκλελειπτότων χρηστηρίων*, 468d, 7.

79. Μιχ. Ψελλός, *Περὶ ψυχῆς*, 11, 30 (Ed. O'Meara, D. J. Leipzig 1989).

80. «Ἔστι δὲ καὶ ἡ εἰκῶν (ἡ παρομοίωση δηλ.) μεταφορὰ· διαφέρει δὲ ἡ εἰκῶν ταύτης, διότι ἡ εἰκῶν ἐστὶν ἀσαφής, ἡ δὲ μεταφορὰ δῆλη. διαφέρει καὶ κατὰ τοῦτο, ἥτοι κατὰ τὴν ἐκφώνησιν καὶ φράσιν· ἐπὶ μὲν γὰρ τῆς εἰκόνας λέγεις τὸ ὡς καὶ τὸ καθὰ καὶ ἡὺ καὶ ἡύτε καὶ τὸ καθάπερ, ἐπὶ δὲ τῶν μεταφορῶν οὔτε τὸ ὡς κεῖται οὔτε τὸ ἡὺ οὔτε ἄλλο τι ὧν εἵπομεν» (Ἀωνύμου, *Εἰς τὴν Ἀριστοτέλους Ρητορικὴν ὑπόμνημα*, 178, 1). Πρὸς τὸ ὅτι ὁμοῦς ἡ παρομοίωση εἶναι ἀσαφής διαφωνεῖ ὁ Ἀλκιβιάδης στὸ Πλατωνικὸ «Συμπόσιον» λέγοντας: «Σωκράτη δ' ἐγὼ ἐπαινεῖν, ᾧ ἄνδρες, οὕτως ἐπιχειρήσω, δι' εἰκόνων {...} ἔσται δ' ἡ εἰκῶν τοῦ ἀληθοῦς ἕνεκα (χάριν δηλ. ἀκριβείας)... φημί γὰρ ὁμοϊότατον αὐτὸν εἶναι τοῖς σιληνοῖς...» 215a, 4.

81. Ἰω. Φιλόπονος, *Εἰς τὴν Περὶ ψυχῆς τοῦ Ἀριστοτέλους*, 15, 229, 12.

82. *Μετὰ τὰ Φυσικά*, 980a.

νά σημαίνει π.χ.:

α'. Τὸ παράδειγμα ἐν τῇ πράξει, ὅπως ἡ διὰ τῆς ξηραῖς βύρσης ὑπόδειξις τοῦ «Καλανοῦ» στὸν Ἀλέξανδρο, «ἐβούλετο δ' ἡ εἰκὼν ἐνδειξις εἶναι τοῦ τὰ μέσα δεῖν μάλιστα τῆς ἀρχῆς πιέζειν καὶ μὴ μακρὰν ἀποπλανᾶσθαι τὸν Ἀλέξανδρον»<sup>83</sup>. Ἡ τὸ παράδειγμα ἐν τῷ λόγῳ: «Ἵπῆλθέ μέ τις εἰκὼν παιδίου νεανικωτέρου...»<sup>84</sup>.

β'. Τὸ σχῆμα κάποιου ἀντικειμένου: «Τὸ θέαμα (τῶν κεράτων) κυκλουμένης σελήνης ἐστὶ εἰκὼν»<sup>85</sup>.

γ'. Ἰδιότητα ἢ ἐνδειξη παρουσίας της: Ἡ θερμαντικὴ ἰκανότητα π.χ. εἶναι, κατὰ Γαληνόν, «εἰκὼν τῆς φύσεως» τοῦ ἐλαίου<sup>86</sup>. Ἀλλὰ καὶ ἡ εὐκρασία εἶναι «Ὀσίριδος ἀπορροή καὶ εἰκὼν ἐμφαινομένη» (ἐν γῆ καὶ οὐρανῷ καὶ ἄστροις)<sup>87</sup> καὶ «καθόλου τῶν τῆς ψυχῆς παθῶν εἰκόνες οἱ ὀφθαλμοί»<sup>88</sup>.

δ'. Τὴν ἐνσάρκωση ἰδιότητος: «Τῆς βασιλικῆς πραότητος ἐν ταῖς τῶν ὑπάρχων ψυχαῖς εἰκόνες ἐκλάμπουσι»<sup>89</sup>.

ε'. Τὸ σημεῖον ἀναγνωρίσεως: «Αὕτη ἐστὶ τῶν μαθητῶν τοῦ Κυρίου ἡ εἰκὼν, ὁ χαρακτήρ τῶν τοῦ Θεοῦ δούλων, τὸ γνῶρισμα τῶν ἀποστόλων» (ἢ πρὸς ἀλλήλους ἀγάπη)<sup>90</sup>.

ς'. Τὴν μικρογραφία: «Ἔοικε δὲ καὶ ἡ Λακεδαιμονίων πόλις εἰκὼν τις Ἡρακλέους γενέσθαι, ὡς μικρὸν μεγάλῳ εἰκάσαι»<sup>91</sup>. Ἄλλο: «Ἔστι ὁ προσφωνητικὸς (λόγος) ἐγκωμίου εἰκὼν, ἀκροθιγῶς τῶν ἐγκωμιστικῶν τόπων ἐφαπτόμενος, οὐκ ἐνδιατρίβων δ' ὡς ἐν ἐγκωμίῳ τελείῳ»<sup>92</sup>.

ζ'. Τὴν περιγραφὴ προσωπικότητας (image): «Οὐκέθ' αὕτη Ξενοφῶντος ἡ εἰκὼν, ἀλλ' αὐτοῦ Πλάτωνος»<sup>93</sup>.

83. Πλουτάρχου Ἀλέξανδρος, 65, 8, 1.

84. Μ. Βασίλειος, Ὀμιλίαι εἰς τοὺς Ψαλμούς, PG 29, 460, 7.

85. Ἀχιλλεὺς Τάτιος, Τὰ Κατὰ Λευκίππην καὶ Κλειτοφῶντα, 2, 15, 3, 9.

86. Γαληνός, Περὶ κράσεως κλπ., 11, 526, 5.

87. Πλούταρχος, Περὶ Ἰσίδος καὶ Ὀσίριδος, 371b, 3.

88. Ἀρχαῖα Σχόλια εἰς τὸν Εὐριπίδην, 253,2.

89. Λιβάνιος, Λόγοι, 59, 163, 3.

90. Ἰω. Χρυσόστομος, Λόγος Πρὸς Ἀνομοίους, PG 48, 702, 3.

91. Αἴλιος Ἀριστείδης, Ἡρακλῆς, Jebb, 35, 5.

92. Μενάνδρου ρήτορος, Περὶ ἐπιδεικτικῶν, 417,1.

93. Αἴλιος Ἀριστείδης, Πρὸς Πλάτωνα ὑπὲρ τῶν τεσσάρων, Jebb, 147, 14.

ή'. Τὸν ἐκπρόσωπο: «Τῆς γοῦν προτέρας πολιτείας εἰκὼν ὁ Σωκράτης {...} τῆς δὲ δευτέρας παραφθορᾶς ὁ Λυσίας»<sup>94</sup>.

θ'. Τὴν τυπικὴ ἀναπαράσταση, τὸ καταλοιπο τοῦ οὐσιαστικοῦ: «Τὸ περὶ τοὺς οἰωνισμοὺς νόμιμον (τὸ ὁποῖον ἴσχυε παλαιότερα στὴν Ρώμη) πέπαυται ἐν τοῖς καθ' ἡμᾶς χρόνοις (1ος αἰ. π.Χ.), πλὴν οἷον εἰκὼν τις αὐτοῦ λείπεται»<sup>95</sup>.

ι'. Τὸν ἀτελεῖ ὄρισμό: Ὁ Πλάτων στοὺς Νόμους (867a,5) τὸν χωρὶς μνησικακία καὶ προμελέτη, ἀλλὰ στιγμιαίως «ἐν βρασμῶ ψυχῆς» φονέα, δὲν θεωρεῖ ἐκούσιον, οὔτε ὅμως καὶ ἀκούσιον, ἀλλ' «εἰκόνα» ἀκουσίου: «Ὁ ἀταμιεύτως ταῖς ὀργαῖς καὶ ἐκ τοῦ παραχρημα εὐθύς χρώμενος ἀπροβουλεύτως, ὅμοιος μὲν ἀκουσίῳ, ἔστι δ' οὐδ' οὗτος αὐτὸ παντάπασι ἀκούσιος, ἀλλ' εἰκὼν ἀκουσίου».

ια'. Τὴν ἀτελεῖ μορφή: «Ὁ χόνδρος εἰκὼν ἐστὶν ὀστοῦ»<sup>96</sup>.

ιβ'. Τὴν μίμηση λόγου: (Ἡ Κωμωδία) «οὐκ εὔτονος, οὐκ εὔφωνος, ἀλλ' ὥσπερ ὑφειμένη, συνήθους καὶ βιωτικῆς εἰκὼν τις ὁμιλίας»<sup>97</sup>.

ιγ'. Τὴν μίμηση ἤχου:

«Τυμπάνου δ' εἰκὼν, ὥσθ' ὑπογαίου  
βροντῆς, φέρεται βαρυταρβῆς»<sup>98</sup>.

ιδ'. Τὸ ὄραμα: «Καὶ δῆτα καὶ ἡ εἰκὼν αὐτῶ τῆς Θεομήτορος ἐμφανίζεται»<sup>99</sup>.

ιε'. Τὸ ἀντικείμενο ὀνειρου: «Εἰκὼν (ἐν ὕπνῳ) τέκνα σημαίνει καὶ τὴν προαίρεσιν καὶ τὴν γνώμην τοῦ ἰδόντος· τέκνα μὲν διὰ τὴν ὁμοιότητα, γνώμην δὲ καὶ προαίρεσιν διὰ τὸ ἐπαγάλλεσθαι πάντας εἰκόσι»<sup>100</sup>.

ιζ'. Τὸ DNA! Πολλάκις «ἡ τῶν γειναμένων εἰκὼν ἔσχατον ἀνεγνώσθη», δηλ. ἐπὶ κλεπτογαμίας ἢ μορφῆ τῶν γονέων ἀνεγνωρίσθη στὴν ἐπόμενη γενεά<sup>101</sup>.

94. Ἑρμείας Φιλός., Σχόλια εἰς τὸν Πλάτωνος Φαῖδρον, 19, 19.

95. Διον. Ἀλικαρνασσεύς, Ρωμαϊκὴ Ἀρχαιολογία, 2, 6, 2.

96. Ψ. Γαληνός, Ὅροι ἰατρικοί, 19, 358, 9.

97. Μιχ. Ψελλός, Ποιήματα, 6, 202 (Ed. Westering, L. G. Stuttgart 1992).

98. Αἰσχύλος, *fragm.* 57, 10.

99. Μιχ. Ψελλός, Χρονογραφία, 3, 10, 23 (Ed. Renauld, E., Paris, 1967)

100. Ἀρτεμιδώρου, Ὀνειροκριτικόν, 3, 32, 5.

101. Ἀριστοφάνης Γραμματικὸς, Τῶν Ἀριστοτέλους Περὶ ζῶων ἐπιτομή, 2, 272,3.



ιζ'. Τὸ ὀργανικὸ σύμπτωμα (Ἱατρικὴ): «Οἱ τε σφυγμοὶ καὶ τὰ οὖρα φαίνεται εἰκόνες τῆς ἐντὸς τυγχάνοντος διαθέσεως»<sup>102</sup>.

ιη'. Τὴν ἐκφραστικὴν σωματικὴν κίνηση καὶ χειρονομία: «Ἵπὲρ πληροφορίας αἱ σωματικαὶ γίνονται εἰκόνες» (σχόλιο εἰς τὸ «καὶ ἐξέτεινε τὴν χεῖρα αὐτοῦ») <sup>103</sup>.

Τὸ κείμενο αὐτὸ λεξικογραφικῶς καὶ ἀδρομερῶς ἐζήτησε νὰ ἀποτυπώσῃ ὅσα κυρίως ἐννοοῦμε διὰ τῆς λέξεως εἰκόνα. Βεβαίως, ἂν μάλιστα ἀποβλέψῃ κανεὶς καὶ στὸ πλῆθος τῶν συνωνύμων, θὰ καταγράψῃ καὶ ἄλλες σημασίες ἢ ἀποχρώσεις σημασιῶν, αὐτοῦ ποῦ γενικῶς ὀνομάζουμε εἰκόνα. Νομίζω ὅμως ὅτι, ἔστω ἀμυδρά, μὲ τὴν καταγραφήν αὐτὴν ἐσκιαγραφῆθη τὸ γεγονὸς ὅτι, ὄντας εἰκόνες καὶ ἐμεῖς οἱ ἴδιοι, κυκλοφοροῦμε μέσα σὲ ἓνα ἀπέραντο εἰκονοστάσιο, σὲ ἓνα ἄπειρο πλῆθος φυσικῶν ἢ τεχνητῶν, ἀλλὰ καὶ αὐλῶν, πνευματικῶν ἢ μνημονικῶν εἰκόνων. Ἐκτείνεται λοιπὸν ποικίλος ὁ κόσμος τῶν εἰκόνων ἐντὸς τοῦ φυσικοῦ κόσμου καὶ τῆς ψυχῆς μας, ἐνῶ ἡ μεταφορικὴ χρῆσις τῆς γλώσσας καὶ ἡ κατανόησις τῆς «ὁμωνυμίας ἐν τοῖς συμβεβηκόσι» φανερώνουν, ὑποθέτω, τὴν ἐντὸς τῶν ψυχῶν μας ἐνότητα τοῦ κόσμου αὐτοῦ<sup>104</sup>.

Σήμερα ἰδιαιτέρως, καὶ ἀπὸ ἀρκετῶν ἤδη ἐτῶν, ἡ ζωὴ μας χωρὶς ἀμφιβολία κατακλύζεται ἀπὸ ἓναν ποταμὸν πολύχρωμων τεχνητῶν, κινήτων καὶ ἀκινήτων, εἰκόνων, οἱ ὁποῖες προβάλλονται ἀφειδῶς κυρίως διὰ τῶν ἠλεκτρονικῶν, ἀλλὰ καὶ τῶν συμβατικῶν μέσων ἐνημερώσεως καὶ ψυχαγωγίας, τὰ ὁποῖα ἔχουν θέσει τὸν λόγο σχεδὸν σὲ δεύτερη μοῖρα. Τὸ γεγονὸς αὐτὸ θέτει ἐτονώτερα σήμερα τὸ παλαιὸν πρόβλημα τῆς ἀξιοπιστίας τῆς εἰκόνας, ποῦ προφανῶς ἀφορᾷ τὴν σχέση τῆς μὲ τὸ πρωτότυπο, καὶ ἐπομένως μὲ τὴν ἀλήθεια. Τὸ πρόβλημα αὐτὸ εἶχε, ὡς γνωστόν, ἀπασχολήσῃ τὴν αὐστηρὴν Πλατωνικὴν κριτικὴν, στὸ 10ο κυρίως βιβλίον τῆς «Πολιτείας», ἀλλὰ καὶ κατὰ τὴν εἰκονομαχικὴν ἔριδα

102. Ἰω. Ἀχτουάριος, *Περὶ οὔρων*, 7, 4, 2, 4.

103. Ἰω. Χρυσόστομος, *Fragm. in Jeremian (in catenis)*, 64, 752, 7.

104. «Τὸ γὰρ ὄξυν κατηγορεῖται καὶ κατὰ χυμοῦ καὶ φωνῆς καὶ νοσήματος καὶ ὄγκου. λέγομεν γὰρ ὄξυν χυμὸν καὶ ὄξειαν φωνὴν καὶ ὄξυν νόσημα καὶ ὄγκον ὄξυν. ὁμοίως καὶ βαρὺν κατηγορεῖται καὶ κατὰ φωνῆς καὶ κατὰ ὄγκου καὶ κατὰ ἤθους ψυχῆς, ὡς ὅταν λέγωμεν βαρὺς ἄνθρωπος», Ἰωάννης Φιλόπονος, *Σχόλια εἰς τὰς Κατηγορίας*, 13, 10, 20, 4.

εἶχεν ἐπίσης συζητηθῆ. Ὅπως ἤδη εἶπαμε, ἡ τεχνητὴ εἰκόνα ὁμοιάζει μὲν, ἀλλὰ δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ ταυτισθῆ μὲ τὸ πρωτότυπο καὶ ἡ ἀξία τῆς ἐκτιμᾶται κατὰ τὸ μέτρο τῆς ὁμοιότητός της μὲ αὐτό. Ἐπομένως δὲν ἀποτελεῖ εἰκόνα οἰουδήποτε προσώπου, πράγματος ἢ γεγονότος αὐτῆ ποὺ δὲν ὁμοιάζει πρὸς ἐκεῖνο, ὅπως ἐπίσης δὲν μπορεῖ νὰ θεωρηθῆ ἀληθῆς, καὶ ἂν ἀκόμη εἶναι ὑπαρκτὴ, εἰκόνα πρωτοτύπου ἀνυπαρκτοῦ, παρὰ τὴν ἀντίθετη ἀποψη ποὺ εἶχεν ἐκφράσει ὁ Πρωταγόρας, διὰ τῆς φράσεως «τὰ δοκοῦντα πάντ' ἀληθῆ»<sup>105</sup>.

Εἶναι λοιπὸν φανερὸς ὁ κίνδυνος ποὺ προκύπτει ἀπὸ τὴν ἀδιάκοπη αὐτῆ ἐπέλαση τῶν ψευδῶν ἢ «πειραγμένων» εἰκόνων τῆς παντὸς εἴδους ἐμπορικῆς, πολιτικῆς καὶ ἰδεολογικῆς προπαγάνδας, ὅταν μάλιστα ἐξαρτᾶται ἀμέσως ἀπὸ τὴν ἀλήθεια, πλὴν τῶν ἄλλων, καὶ τὸ ἀκριβὸ ἀγαθὸ τῆς ἐλευθερίας μας<sup>106</sup>. Ὁ Ἀριστοτέλης, ὅπως εἶδαμε, εἶχεν ἐπισημάνει ὅτι φύσει «τὸ ὄραν αἰρούμεθα ἀντὶ πάντων ὡς εἶπειν τῶν ἄλλων»<sup>107</sup>. Χωρὶς ἀμφιβολία λοιπὸν χρησιμοποιεῖται ἀφειδῶς καὶ ἀνεξελέγκτως, χωρὶς ἠθικὰς ἀναστολές, ἡ ἐντυπωτικὴ δύναμη τῆς εἰκόνας καὶ ἡ ἡδονὴ ποὺ προκαλεῖ, γιὰ τὴν ἐξυπηρέτηση ποικίλων συμφερόντων, τὰ ὁποῖα ὁ λόγος φαίνεται νὰ ὑπηρετῆ λιγώτερο, ἀφοῦ προφανῶς ἡ φωτογραφία, ποὺ ἀκίνητοποιεῖ χωρὶς νόημα τὸν κόσμον, πολὺ δὲ περισσότερο ὅταν ἀστραπιαίως κινεῖται, δὲν ἀφήνει χωρὸν καὶ χρόνον, δηλαδὴ εὐκαιρία διασκέψεως, στὴν κριτικὴ σκέψη. Διότι ἔχει παρατηρηθῆ ὅτι «κινεῖ καὶ ἡ εἰκὼν τὸν ἐραστὴν καὶ ὁ ἄρτος τὸν πεινῶντα καὶ ὁ χόρτος τὸν ὄνον, αὐτὰ ἀκίνητα ὄντα»<sup>108</sup>.

Εἶναι προφανῆς λοιπὸν ἡ εὐθύνη τῆς πολιτείας καὶ ἡ ἠθικὴ εὐθύνη ὅσων προβάλλουν τὶς εἰκόνες αὐτές, διότι μὲ αὐτὴν τὴν «εἰκονικὴν πραγματικότητα», ἡ ὁποία ἐμεταλλεύεται τὴν δύναμη τῆς εἰκόνας, γιὰ νὰ προβάλλῃ ἀνύπαρκτα ἢ κακοήθη πρωτότυπα ἢ νὰ διαστρέψῃ ὑπαρκτά, πλήττεται βάνουσα ἢ ἀλήθεια καὶ ἡ ἀγωγὴ τῶν πολιτῶν, ἰδίως δὲ τῶν νεωτέρων. Ἡ σχετικὴ ὅμως συζήτηση τόσοσιν κατὰ τὴν ἀρχαιότητα, ὅσον καὶ κατὰ τὴν περίοδο τῆς Εἰκονομαχίας ὑπέδειξε πλὴν τῶν κινδύνων αὐτῶν καὶ τὴν ὀρθὴν χρῆση τῶν εἰκόνων, ἡ ὁποία

105. Ἀριστοτέλης, *Μετὰ τὰ Φυσικά*, 1009a, 8, ὅπου καὶ ἡ σχετικὴ κριτικὴ.

106. «Γνώσεσθε τὴν ἀλήθειαν καὶ ἡ ἀλήθεια ἐλευθερώσει ὑμᾶς», Ἰω. γ', 32.

107. Ἀριστοτέλης, *Μετὰ τὰ Φυσικά*, 980a, 25.

108. Ἰω. Φιλόπονος, *Εἰς τὰ Ἀριστοτέλους Φυσικά*, 16, 371, 2.

στηρίζεται στην κατανόηση της όμωνυμικής-μιμητικής μόνον και όχι φυσικής σχέσεως των με τὸ πρωτοτυπο, διασώζει τὸν διδακτικὸν χαρακτήρα καὶ ἀποκλείει τὴν εἰδωλολατρία ἢ τὸν φετιχισμό.

Καὶ ὁ λόγος τοῦ Ἀποστόλου ὅτι «βλέπομεν ἄρτι δι' ἐσόπτρου ἐν αἰνίγματι, τότε δὲ πρόσωπον πρὸς πρόσωπον»<sup>109</sup>, ὑποδεικνύει ἐπίσης, μεταξύ ἄλλων, αὐτὸν τὸν διδακτικὸ-ἀναγωγικὸ ρόλο τῆς εἰκόνας, ὅπως ἄλλωστε καὶ τοῦ λόγου, στὴν ζωὴ μας, ἀφοῦ «ἔστιν δέ που τὸ ὄνομα μίμημα, ὡσπερ τὸ ζωγράφημα»<sup>110</sup>. Γι' αὐτὸ καὶ πρέπει νὰ προβάλλονται οἱ κατάλληλες πρὸς τοῦτο εἰκόνες ὑγιῶν πρωτοτύπων, οἱ ὁποῖες γενικῶς, μολονότι «ἀμυδραὶ πῶς εἰσι καὶ πολὺ τῆς ἀληθείας ἠττώμεναι, πλὴν τὸ χρεῖῶδες ἔχουσιν εἰς χειραγωγίαν ἐπὶ τὰ ὑπὲρ νοῦν καὶ λόγον»<sup>111</sup>. Κατὰ δὲ τὸν Δαμασκηνὸν Ἰωάννην «στήλας αὐτοῖς ἐγεῖρωμεν ὀρωμένας τε εἰκόνας καὶ αὐτοὶ ἔμφυχοι στήλαι καὶ εἰκόνες αὐτῶν τῇ τῶν ἀρετῶν μιμήσει γενώμεθα»<sup>112</sup>.

Αὐτὴν τὴν ἐπὶ τὰ ἱερά πρωτότυπα βιωματικὴ ἀναγωγὴ ὑπηρετεῖ καὶ ἡ βυζαντινὴ εἰκόνα. Γίνεται δὲ αὐτὸ ἐμφανές, ἂν συγκριθῇ μετὰ τὴν κοσμικὴ θρησκευτικὴ ζωγραφικὴ, ποὺ δὲν παράγει βέβαια ἱεροπρεπεῖς προσκυνητὲς εἰκόνες, ἀλλὰ βασιζόμενη σὲ ζωντανὰ πρότυπα (μοντέλα) ἀντιλαμβάνεται τὴν εἰκόνα κατὰ τρόπο Νεστοριανικὸ, ἀποδίδοντας ἀπλῶς, ἔστω ἀριστουργηματικά, τὴν ἀνθρώπινη μορφὴ καὶ τὴν γήινη πραγματικότητα.

Ἄν κάποιος ἐπισκεφθῇ τὸ νησί τῆς Σκιαθοῦ ἢ τὸ ἀντικρῦση σὲ κάποιαν ἀπὸ τῆς τουριστικῆς φωτογραφίας του, ἴσως θὰ ἐνθυμηθῇ τὸν τολμηρὸν λόγο τοῦ Ἀνδρέα Καρκαβίτσα: «Εἶναι ὁμορφὴ ἡ Σκιάθος τοῦ Θεοῦ, μὰ ἡ Σκιάθος τοῦ Παπαδιαμάντη μοῦ φαίνεται ὁμορφότερη»! Καὶ ὅμως εἶναι καίριος ὁ λόγος αὐτὸς γιὰ τῆς δύο εἰκόνες, ἐκ τῶν ὁποίων ἡ δευτέρη μέσα ἀπὸ μιὰ «γενναία» ψυχὴ ἀπέκτησε νόημα καὶ ὑπερέβη τὰ φυσικὰ πρότυπα προσεγγίζοντας τὴν «καινὴν κτίσιν», δηλαδὴ τὰ ὄντως ἀρχέτυπα. Καὶ εἶναι συγχρόνως αὐτὸ ἓνα παρήγορο μῆνυμα ζωῆς, ἀφοῦ μπορεῖ ὁ ἄνθρωπος μέσα του νὰ ὁμορφῆναι τὸν κόσμον καὶ νὰ προβάλλῃ τὴν εἰκόνα τῆς ὁμορφιάς αὐτῆς ὡς εὐφρόσυνο δίδαγμα γύρω του.

109. Α' Κορ. ιγ', 12.

110. Πλάτων, Κρατύλος, 430e, 11.

111. Κύριλλος Ἀλεξ., Κατὰ Ἰουλιανοῦ, PG 76, 553a.

112. Ἰω. Δαμασκηνός, Ἐκδοσις ἀκριβῆς τῆς ὀρθοδόξου πίστεως, PG 84, 1168a.



Κωνσταντίνος Δεληκωσταντής

ΕΠΙΚΑΙΡΟΙ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΙ  
ΓΙΑ ΤΟ ΜΑΘΗΜΑ ΤΩΝ ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΩΝ  
ΣΤΟ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΣΧΟΛΕΙΟ

**Τ**ο μάθημα των Θρησκευτικών βρίσκεται στην Ελλάδα διαρκώς στο προσκήνιο, συνήθως ως αντικείμενο ποικιλόμορφων αμφισβητήσεων. Το Υπουργείο Παιδείας συζητεί, επεξεργάζεται και εκπονεί σχέδια και νομοσχέδια για τη μεταρρύθμιση και τη μετατροπή του σε μία σύγχρονη εκπαιδευτική διαδικασία. Η Εκκλησία και ο θεολογικός κόσμος συμφωνούν ή διαφωνούν μεταξύ τους και με το Υπουργείο, χωρίς τελικώς να βρίσκεται μία λύση αποδεκτή από όλους, η οποία να έχει μέλλον και να ανταποκρίνεται στην αποστολή ενός μαθήματος, το οποίο, από της ιδρύσεως του ελληνικού κράτους, είναι παρόν στην εκπαίδευση, και η συμβολή του οποίου στην παιδεία δύσκολα μπορεί να αμφισβητηθεί. Αξιοσημείωτη είναι και η ποικιλία των απόψεων που κυκλοφορούν στο διαδίκτυο για το θέμα μας, συχνά σε ιδεολογική βάση και χωρίς γνώση του εκπαιδευτικού χώρου και των αναγκών του. Φυσικά, η Ελλάδα δεν είναι η μοναδική ευρωπαϊκή χώρα, όπου το μάθημα των Θρησκευτικών αποτελεί σημείον αντιλεγόμενον.<sup>1</sup>

Πού βρίσκεται, τελικά, το βαθύτερο πρόβλημα με τη σχολική θρησκευτική αγωγή; Κατά την άποψή μου, οι δυσκολίες του θρησκευτικού μαθήματος συνδέονται με τα εξής:

α) Πρώτον, με την ίδια την ουσία του θρησκευτικού φαινομένου, το οποίο είναι βαθιά ριζωμένο στην ανθρώπινη ψυχή και αφορά στις υπαρκτιές αναζητήσεις του ανθρώπου και στη νοηματοδότηση

---

1. Βλ. Κ. Δεληκωσταντή, *Η σχολική θρησκευτική αγωγή μεταξύ Παιδαγωγικής και Θεολογίας*, εκδ. Έννοια, Αθήνα 2009.

της ζωής του. Δεν είναι τυχαίο ότι, αναφορικά με τη θρησκεία, κυκλοφορούν και σήμερα περισσότερες παρανοήσεις και παρερμηνείες παρά ορθές προσεγγίσεις και εκτιμήσεις. Δυσκολεύομαι να κατανοήσω τους πολλούς διανοούμενους, οι οποίοι χαρακτηρίζουν τη θρησκεία ως αυταπάτη, ως νεύρωση, ως ψευδή συνείδηση, ως προϊόν φόβου απέναντι στον θάνατο, ως συντηρητισμό κ.ά. και την ταυτίζουν άκριτα με τις αρνητικές της εκφάνσεις. Φαντάζει αδιανόητο ότι ο Παρθενών, η Αγία Σοφία Κωνσταντινουπόλεως, οι γοτθικοί ναοί του Μεσαίωνα, τα απαράμιλλα έργα της θρησκευτικής τέχνης, αλλά και η θυσιαστική αγάπη, η πίστη στον αιώνιο προορισμό του ανθρώπου, το θαύμα της αγιότητας, η αυτοθυσία των μαρτύρων της πίστεως είναι προϊόντα νευρώσεων. Εξ άλλου, είναι βέβαιο ότι ολόκληρη η ιστορία της ανθρωπότητας είναι και ιστορία του ανθρώπου ως θρησκευτικού όντος. Και σήμερα φαίνεται ότι όλες οι προβλέψεις για την έναρξη μιας περιόδου χωρίς θρησκεία διαψεύστηκαν και βιώνουμε την, αμφίσημη όντως, «επιστροφή του Θεού». Είναι βέβαιο ότι χωρίς αναφορά στη θρησκεία είναι αδύνατον να κατανοήσουμε το παρελθόν και το παρόν, ούτε να φαντασθούμε το μέλλον της ανθρωπότητας.<sup>2</sup>

β) Τα προβλήματα της θρησκευτικής αγωγής συνδέονται, δεύτερον, με τις ιδιαιτερότητες της θρησκευτικής ανάπτυξης του παιδιού και του εφήβου. Κάθε παιδί αναπτύσσει ένα «ιδιωτικό Θεό», ένα μείγμα εμπειριών, συναισθημάτων, φαντασιών και απόψεων, ανεξαρτήτως από το αν δέχθηκε στο οικογενειακό του περιβάλλον θρησκευτική αγωγή ή όχι.<sup>3</sup> Μέχρι σήμερα παραμένουν άγνωστα τα βαθύτερα στρώματα της παιδικής ψυχής, στα οποία κινούνται τα θρησκευτικά

2. Πρβλ. H. Küng, *Weltethos für Weltpolitik und Weltwirtschaft*, München/Zürich 1997, 167: «Δεν είναι διόλου απαραίτητο να είναι κάποιος θρησκευόμενος, για να πάρει στα σοβαρά τη θρησκεία, ένα – διαχρονικά και συγχρονικά – παγκόσμιο φαινόμενο. Από τη δική μου πλευρά μπορώ νηφάλια να σημειώσω: μία ανάλυση της εποχής μας, η οποία αγνοεί τη θρησκευτική διάσταση, όσο επιστημονική κι αν θα ήθελε να είναι, παραμένει ελλιπής».

3. K.E. Nipkow, *Erwachsenwerden ohne Gott? Gotteserfahrung im Lebenslauf*, München 1987, 40.



βιώματα.<sup>4</sup> Αν προσθέσουμε και τα προβλήματα της θρησκευτικής ανάπτυξης στην κυρίως παιδική και στην εφηβική ηλικία, τα οποία επηρεάζουν τη συναισθηματική, νοητική, ηθική και κοινωνική ανάπτυξη στη φάση αυτή και επηρεάζονται από αυτή, κατανοούμε ότι εδώ βρισκόμαστε αντιμέτωποι με θέματα, η κατανόηση των οποίων είναι ιδιαίτερος δύσκολη, κάτι που αποκαλύπτουν και οι πολλές θεωρίες για τη θρησκευτική ανάπτυξη.<sup>5</sup>

γ) Σε αυτές τις ουσιαστικές δυσκολίες με το θρησκευτικό φαινόμενο και τη θρησκευτική ανάπτυξη του παιδιού και του εφήβου, προστίθενται σήμερα και προβλήματα, τα οποία απορρέουν από το πνεύμα των καιρών. Η σύγχρονη κατάσταση χαρακτηρίζεται παγκοσμίως από την αλματώδη ανάπτυξη της επιστήμης και της τεχνολογίας, από τη λεγόμενη «οπτική επανάσταση» και την έκρηξη της πληροφορίας, την παγκοσμιοποίηση και τις κρίσεις της οικονομίας, τον αγώνα για τις πολιτιστικές ταυτότητες, τις πολιτισμικές συγκρούσεις, τον θρησκευτικό φονταμενταλισμό, αλλά και την εκκοσμίκευση και τη θρησκευτική αδιαφορία, ιδίως στην Ευρώπη. Διατυπώθηκε η άποψη ότι η μεγαλύτερη πρόκληση για τη θρησκεία στην εποχή μας είναι ο πλουραλισμός.<sup>6</sup> Ως πλουραλισμός χαρακτηρίζεται η συνεχώς διευρυνόμενη πολυπολιτισμική και πολυθρησκευτική σύνθεση των κοινωνιών, καθώς και η πλουραλιστικοποίηση και μεταξίωση των αξιών, οι διαφορετικές στάσεις ζωής, η εξατομίκευση της θρησκευτικής έκφρασης κ.ά. Η εξέλιξη αυτή δημιουργεί γενικώς δυσπέλυτα προβλήματα για την εκπαίδευση. Αυτή οφείλει να δίδει στα παιδιά και τους νέους αξιολογικό προσανατολισμό, κάτι που καθίσταται όλο και πιο δύσκολο μέσα στον σύγχρονο πλουραλισμό

4. Ο Erik Erikson διαβεβαιώνει: «Γνωρίζουμε τόσο λίγα για τις απαρχές, για τα βαθύτερα στρώματα της ανθρώπινης ψυχής» (E. Erikson, *Identität und Lebenszyklus*, Frankfurt a.M. 1991, 73).

5. Βλ. Εμμ. Περσελή, *Θεωρίες θρησκευτικής ανάπτυξης και αγωγής*, Erik H. Erikson και Jean Piaget, εκδ. Γρηγόρη, Αθήνα 2000 και του ιδίου, *Πίστη και Χριστιανική Αγωγή. Η θεωρία των σταδίων ανάπτυξης της πίστης του James W. Fowler*, εκδ. Γρηγόρη, Αθήνα 2005.

6. Βλ. P. Berger, «Sinnsuche in einer Zeit der Globalisierung», *Stimmen der Zeit* 125 (2000) 805-814.

και τις αλληλοαναιρούμενες αξίες. Οι δυσκολίες αυξάνονται με την «ιδεολογικοποίηση της ιδιαιτερότητας» και με την τάση εγκλεισμού των διαφόρων λαών στη δική τους παράδοση, με ταυτόχρονη απόρριψη του διαφορετικού, αλλά και των κοινών αξιών. Το αποτέλεσμα είναι ο φονταμενταλισμός των ταυτοτήτων, οι παράλληλοι μονόλογοι και οι πολιτισμικές εντάσεις. Φυσικά, ο πλουραλισμός δεν επιτρέπεται να ταυτίζεται αποκλειστικώς με τις αρνητικές του πλευρές. Όμως, οι κίνδυνοι της ιδεολογικοποίησης του πλουραλισμού είναι εμφανείς και αναμφισβήτητοι.

Τα νέα αυτά δεδομένα επηρεάζουν άμεσα το έργο της σχολικής θρησκευτικής αγωγής και τη φέρουν αντιμέτωπη με νέα πρωτόγνωρα προβλήματα. Παράλληλα, όμως, αναδεικνύεται και η ζωτική σημασία της για τη διαπαιδαγώγηση της νέας γενιάς.

Είμαι πεπεισμένος ότι ο γόρδιος δεσμός της θρησκευτικής αγωγής και παιδείας είναι αδύνατον να λυθεί με το σπαθί του Μεγαλέξανδρου. Υπάρχουν λύσεις, αλλά αυτές είναι προσωρινές, έστω και αν κάποιες είναι μακροβιότερες από άλλες. Προφανώς, είναι αδύνατον να δοθεί μία οριστική λύση στο πρόβλημα της θρησκευτικής αγωγής, είναι ανέφικτο να βρεθεί το τέλει μοντέλο οργάνωσής της στο πλαίσιο της εκπαίδευσης. Αυτό βέβαια ισχύει για την αγωγή και την παιδεία γενικότερα, η οποία πάντοτε οργανώνεται εν αναφορά προς τα δεδομένα και τις προοπτικές κάθε εποχής ώστε να είναι σε θέση να συμβάλει στην προετοιμασία της νέας γενιάς για να αντιμετωπίσει τις προκλήσεις του εκάστοτε παρόντος. Η θρησκευτική αγωγή καλείται σήμερα να οργανωθεί, καταγράφοντας και μελετώντας τις πολιτισμικές εξελίξεις, την πρόοδο των επιστημών, τα κοινωνικά δεδομένα και το πνεύμα της εποχής, για να είναι σε θέση να ανταποκριθεί στην παιδαγωγική αποστολή της.

Σε αυτή τη βάση, θα αναφερθούμε στη συνέχεια, επιλεκτικά, σε δύο μεγάλες σύγχρονες προκλήσεις για τη σχολική θρησκευτική αγωγή, απέναντι στις οποίες οφείλει αυτή να αναδείξει τη θεολογική, υπαρξιακή, πολιτισμική και ανθρωπιστική διάστασή της. Πρόκειται για την πρόκληση α) της ευρωπαϊκής διάστασης της εκπαίδευσης και β) του παιδαγωγικού ουμανιταρισμού.

## α) Η ΠΡΟΚΛΗΣΗ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗΣ ΔΙΑΣΤΑΣΗΣ ΤΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ

Το μέλλον της Ευρωπαϊκής Ένωσης συναρτάται με την ποιότητα της «ευρωπαϊκής παιδείας», την οποία θα λάβει η νέα γενιά των ευρωπαίων. Στο πλαίσιο αυτό, η σχολική θρησκευτική αγωγή μπορεί, κατά την άποψή μου, να διαδραματίσει σημαντικό ρόλο ως κατεξοχήν «παιδεία ευρωπαϊκού πολιτισμού».

Πρόκειται, φυσικά, για μια διάσταση, την οποία η σχολική θρησκευτική αγωγή ανέκαθεν είχε, αφού αναφερόταν στον Χριστιανισμό, ο οποίος αποτελεί ένα από τα θεμέλια της Ευρώπης.<sup>7</sup> Διδάσκοντας χριστιανικές αρχές, το μάθημα των Θρησκευτικών δίδασκε θεμελιώδεις αξίες του ευρωπαϊκού πολιτισμού. Με αυτήν την έννοια, κάθε υποβάθμιση του μαθήματος των Θρησκευτικών έχει αρνητικές επιπτώσεις στην ευρωπαϊκή διάσταση της εκπαίδευσης και στη διαμόρφωση της ευρωπαϊκής ταυτότητας των μαθητών και των μαθητριών.

Είναι προφανές ότι, στο πλαίσιο των εκκοσμικευμένων, ανοικτών ευρωπαϊκών κοινωνιών, πρέπει να δοθεί μεγαλύτερη σημασία στην παρουσία του μαθήματος των Θρησκευτικών στην εκπαίδευση. Ένας σύγχρονος Ευρωπαίος δεν επιτρέπεται να αγνοεί τη συμβολή του Χριστιανισμού στη διαμόρφωση του ευρωπαϊκού πολιτισμού. Όσοι Ευρωπαίοι υποτιμούν τη σχολική θρησκευτική αγωγή, υποβαθμίζουν ένα μάθημα, στον πυρήνα του οποίου ανήκουν πανανθρώπινες αξίες, η ελευθερία, η δικαιοσύνη, η αδελφοσύνη και η ειρήνη. Αγνοούν, επίσης, ότι ο άνθρωπος έχει ανάγκη από νόημα ζωής, το οποίο, στην ιστορική πορεία του πολιτισμού μας, συνδεόταν με τις θρησκευτικές αναζητήσεις του ανθρώπου.

Ειδικότερα, αναφορικά προς τη συμβολή της Ορθοδοξίας στη διαμόρφωση του ευρωπαϊκού πολιτισμού, πρέπει να υπογραμμίζεται, στο πλαίσιο της σχολικής θρησκευτικής αγωγής, μια ιδέα της Ευρώ-

7. Βλ. Κ. Δεληκωσταντή, «Η ευρωπαϊκή διάσταση της σχολικής θρησκευτικής αγωγής», στο έργο: *Τα Θρησκευτικά ως μάθημα ταυτότητας και πολιτισμού. Εισηγήσεις Σεμιναρίου* (Βόλος 15-17 Μαΐου 2004), έκδ. Διακοινοβουλευτικής Συνέλευσης Ορθοδοξίας, Αθήνα 2005, 48-55.

της, η οποία περιλαμβάνει και τους ορθοδόξους λαούς. Παντού στην Ευρωπαϊκή Ένωση, τα παιδιά και οι νέοι οφείλουν να διδαχθούν ότι, όταν γίνεται λόγος για τη θεολογία των Μεγάλων ανατολικών Πατέρων της Εκκλησίας, για την ορθόδοξη εικόνα, για τη λειτουργική ζωή και την ευχαριστιακή χρήση της δημιουργίας, κατονομάζονται πνευματικές αξίες της Ευρώπης, η οποία είναι ευρύτερη από τη Δυτική Ευρώπη. Στην Ελλάδα, η σχολική θρησκευτική αγωγή, ανταποκρινόμενη στην ευρωπαϊκή διάστασή της, οφείλει να παρέχει περισσότερες γνώσεις για τον δυτικό Χριστιανισμό, για την ιστορία των σχέσεων ανατολικού και δυτικού Χριστιανισμού και για τη σύγχρονη Οικουμενική Κίνηση. Επίσης, πρέπει να υπογραμμίζει την κοινή πνευματική κληρονομιά των χριστιανών και τη σημασία της κοινής μαρτυρίας τους ενώπιον των σύγχρονων προκλήσεων.

Στο ίδιο πλαίσιο, το μάθημα των Θρησκευτικών οφείλει να δώσει έμφαση και στη σχέση Ορθοδοξίας και σύγχρονου κόσμου, ενός κόσμου, ο οποίος έχει επηρεασθεί βαθιά από τις εξελίξεις στη Δύση κατά τους τελευταίους αιώνες. Η βασική αρχή οφείλει να είναι ότι ορθόδοξος Χριστιανισμός και σύγχρονος κόσμος δεν αποτελούν ασύμβατα μεγέθη και ότι η συνάντησή τους είναι εφικτή και ο διάλογός τους αναγκαίος και δημιουργικός.

Η δική μου πρόταση για την ανάδειξη της σημασίας και των διαστάσεων της συνάντησης Ορθοδοξίας και σύγχρονου κόσμου είναι η θεματοποίηση της σχέσης Ορθοδοξίας και δικαιωμάτων του ανθρώπου, στα οποία συμπυκνώνονται οι βασικές αξίες του νεωτερικού ηθικού και πολιτικού ανθρωπισμού.<sup>8</sup>

Στο μάθημα των Θρησκευτικών θα θεματοποιείται ο ρόλος του Χριστιανισμού στη γέννηση της ιδέας των δικαιωμάτων του ανθρώπου. Βέβαια, όταν εμφανίσθηκαν τα δικαιώματα του ανθρώπου στο προσκήνιο της ιστορίας κατά το δεύτερο ήμισυ του 18ου αιώνα, οι δυτικές Εκκλησίες τα απέρριψαν ως ασύμβατα με τη χριστιανική

---

8. Βλ. Κ. Δεληκωσταντή, «Ορθοδοξία και δικαιώματα του ανθρώπου – Προτάσεις για την υπέρβαση της άγονης αντιπαράθεσης “ορθοδοξισμού” και “φονταμενταλισμού της νεωτερικότητας”», στο έργο: *Ορθοδοξία και Νεωτερικότητα*, έκδ. Ιεράς Μητροπόλεως Δημητριάδος/Ακαδημίας Θεολογικών Σπουδών, Ίνδικτος, Αθήνα 2007, 181-201.

διδασκαλία και ως έκφραση της τάσεως αυτονομίησης του ανθρώπου από τον Θεό, ως προμηθεϊκή επανάσταση κατά του Θεού. Οι Εκκλησίες θεώρησαν ότι τα δικαιώματα του ανθρώπου και η αυτόνομη ελευθερία αποτελούσαν απειλή για τη δική τους αποστολή.<sup>9</sup> Η άγωνα σύγκρουση συνεχίστηκε, με πολλές διακυμάνσεις, μέχρι τα μέσα του 20ού αιώνα, όταν οι Εκκλησίες, μετά την απανθρωπία του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου και την Οικουμενική Διακήρυξη των Δικαιωμάτων του Ανθρώπου, άρχισαν να συνειδητοποιούν ότι αυτά είναι σύμμαχος τους στην αγώνα για την προστασία της ανθρώπινης αξιοπρέπειας και της ελευθερίας.

Όσον αφορά στη σχέση Ορθοδοξίας και δικαιωμάτων του ανθρώπου, το μάθημα των Θρησκευτικών καλείται να βοηθήσει τους μαθητές και τις μαθήτριες να συνειδητοποιήσουν ότι αυτά δεν αποτελούν κίνδυνο για την ορθόδοξη ταυτότητα και ότι, για τον λόγο αυτό, η στάση των Ορθοδόξων απέναντί τους δεν πρέπει να είναι αμυντική. Δυστυχώς, συχνά διατυπώνεται στον χώρο της Ορθοδοξίας η άποψη ότι τα δικαιώματα του ανθρώπου είναι πολιτιστικό προϊόν του δυτικού πολιτισμού και τελείως ξένα προς τις παραδόσεις των Ορθοδόξων. Μάλιστα, ορισμένοι φαίνεται να συμφωνούν με τις απόψεις μη δυτικών ότι τα δικαιώματα του ανθρώπου είναι έκφραση του πολιτισμικού ιμπεριαλισμού της Δύσης.

Αυτό που προέχει είναι το γεγονός ότι για τα δικαιώματα του ανθρώπου και για την Ορθοδοξία, η ανθρώπινη αξιοπρέπεια και η ελευθερία αποτελούν κεντρικές έννοιες, έστω και αν έχουν διαφορετική θεωρητική θεμελίωση. Η ορθόδοξη θεολογία ασκεί κριτική στον ατομοκεντρισμό των δικαιωμάτων του ανθρώπου, χωρίς όμως να απορρίπτει τη σημασία της προστασίας του ατόμου και των δικαιωμάτων του. Τα δικαιώματα του ανθρώπου έχουν αναμφισβήτητα και κοινωνικό περιεχόμενο. Η μετατροπή τους σε ατομικές, ιδιωτικές και ευδαιμονιστικές διεκδικήσεις, ιδίως στον χώρο των δυτικών κοινωνιών, αποτελεί διαστρέβλωση της αρχικής και ουσιαστικής στοχοθεσίας τους.

---

9. Βλ. J. Moltmann, *Was ist heute Theologie?*, Freiburg/Basel/Wien 1998, 15: «Δεν υπήρξε καμμία εξέλιξη του νεωτερικού πνεύματος, η οποία να μην αντιμετώπισε την αντίσταση των Εκκλησιών και της θεολογίας».



Η σχολική θρησκευτική αγωγή, προβάλλοντας την ανθρωπιστική στοχοθεσία των δικαιωμάτων του ανθρώπου, προωθεί τους γενικούς ανθρωπιστικούς σκοπούς της εκπαίδευσης, τη δικαιοσύνη, την ειρήνη, τον σεβασμό της ανθρώπινης αξιοπρέπειας και ελευθερίας. Αναφορικά με αυτό, πρέπει να σημειωθεί ότι το μάθημα των Θρησκευτικών υπηρετεί τον ανθρωπισμό, όχι μόνον επειδή αυτός αποτελεί την αξιολογική πυξίδα των ανοικτών κοινωνιών, της παιδείας και του σύγχρονου σχολείου, στο οποίο είναι αυτό ενταγμένο, αλλά έχει ανθρωπιστικό προσανατολισμό και λόγω των δικών του βασικών χριστιανικών παραδοχών, οι οποίες βρίσκονται, εξ άλλου, και στη βάση του ανθρωπιστικού προσανατολισμού των ανοικτών κοινωνιών. Αυτό, βεβαίως, δεν ακυρώνεται ούτε από το γεγονός ότι τα νεωτερικά κινήματα για τα δικαιώματα του ανθρώπου στράφηκαν κατά της Εκκλησίας, ούτε από το ότι οι δυτικές Εκκλησίες κράτησαν, επί μακρόν, απορριπτική στάση απέναντι στη νεωτερική ελευθερία.

Σε αυτή τη συνάφεια, πρέπει να υπογραμμίζεται ότι η ελευθερία αποτελεί κεντρική θεολογική έννοια. Ο Χριστός είναι ελευθερωτής και το «καινόν εἶναι» μέσα στην Εκκλησία είναι ελευθερία, η οποία εκφράζεται ως αγάπη προς τον πλησίον. Είναι πολύ σημαντικό να τονίζεται ότι η κριτική άποψη διαφόρων προοδευτικών διανοουμένων περί της εν Χριστώ ελευθερίας ως αδρανούς εσωτερικότητας, η οποία δεν ενδιαφέρεται για τον συνάνθρωπο και τον κόσμο, αστοχεί τελείως. Ο Χριστιανισμός όχι μόνον δεν αδιαφόρησε για τον κόσμο εν ονόματι της σωτηρίας της ψυχής, αλλά αποτελεί το μεγαλύτερο ανθρωπιστικό κίνημα στην ιστορία, τη σπουδαιότερη αξιολογική ανατροπή και στον κοινωνικό χώρο.<sup>10</sup> Το μεγαλειώδες έργο της χριστιανικής φιλανθρωπίας θαυμάζουν ακόμη και οι αρνητές της χριστιανικής πίστης. Η ιστορία των αγώνων για κοινωνική δικαιοσύνη δεν μπορεί να γραφεί χωρίς αναφορά στην καθοριστική συμβολή του Χριστιανισμού.<sup>11</sup>

10. Προβλ. H. Maier, *Welt ohne Christentum – was wäre anders?*, Freiburg/Basel/Wien 1999.

11. Βλ. Κ. Δεληκωσταντή, «Εκκλησία και κοινωνικά προβλήματα», *Εικόνοστάσιον*, τεύχος 7, Οκτώβριος 2016, 93-111.

Τέλος, θεωρώ απαραίτητο, στο πλαίσιο της παιδείας ελευθερίας να προβάλλεται ότι για τους χριστιανούς τα δικαιώματα του ανθρώπου δεν αποτελούν το ύψιστο ήθος. Αυτό είναι η θυσιαστική αγάπη, η οποία δεν διεκδικεί δικαιώματα, αλλά παραιτείται από ατομικές διεκδικήσεις εν ονόματι του πλησίον. Όπως τονίσθηκε και στο «Μήνυμα» της Αγίας και Μεγάλης Συνόδου της Ορθοδόξου Εκκλησίας (Κρήτη, Ιούνιος 2016), «τὸ ὀρθόδοξον δέον περὶ ἀνθρώπου ὑπερβαίνει τὸν ὀρίζοντα τῶν καθιερωμένων ἀνθρωπίνων δικαιωμάτων, ὅτι “μείζων πάντων” εἶναι ἡ ἀγάπη» (§10).

#### β) Η ΠΡΟΚΛΗΣΗ ΤΟΥ ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟΥ ΟΥΜΑΝΙΤΑΡΙΣΜΟΥ

Η σχολική θρησκευτική αγωγή βρίσκεται σήμερα αντιμέτωπη και με τους παιδαγωγούς, οι οποίοι διακατέχονται από το «κυρίαρχο πάθος» του Διαφωτισμού να συμβάλει στην απελευθέρωση του ανθρώπου από τους θεσμούς και να διαμορφώσει τον «αυτόνομο άνθρωπο», τάση η οποία συνδέθηκε εξ αρχής με κριτική απέναντι στη θρησκεία και που σήμερα τροφοδοτεί τη δυσπιστία απέναντι στο μάθημα των Θρησκευτικών, το οποίο κατ' αυτούς δεν υπηρετεί την αυτονομία του ανθρώπου, αφού είναι κατάλοιπο της προνεωτερικής εποχής.

Θίξαμε ήδη αυτή την ένταση μεταξύ χριστιανικής και νεωτερικής ελευθερίας στο πλαίσιο της αναφοράς μας στα δικαιώματα του ανθρώπου ως περιεχόμενο του θρησκευτικού μαθήματος. Προφανώς, δεν είναι δυνατόν να απορρίψουμε συνολικά την κληρονομιά του Διαφωτισμού και τη νεωτερική ιδέα της ελευθερίας. Ο καθηγητής μου στο Πανεπιστήμιο της Τυβίγγης και μετέπειτα Καρδινάλιος Walter Kasper, σημείωνε, ορθώς, ότι μαζί με τις μεγάλες ιδέες του Διαφωτισμού, βρισκόμαστε αντιμέτωποι και με την «αθλιότητα» (*misère*) και τη «βαθεία εσωτερική αμφισημία» της νεωτερικής ελευθερίας, η οποία κατέστη ιδιαίτερα εμφανής στην εποχή μας.<sup>12</sup> Όποιος εκθειάζει σήμερα τις αρνητικότητες του Διαφωτισμού, δυσφημίζει, τελικά, και τις πολύτιμες ιδέες του.

12. W. Kasper, «L'Eglise et les processus modernes de la liberté», *Istina* XLIX (2004), Nr. 2, 115-123, εδὼ 115.

Κατά τη γνώμη μου, διαστρέβλωση της ιδέας της νεωτερικής ελευθερίας αποτελεί και ο σύγχρονος παιδαγωγικός ουμανταρισμός.<sup>13</sup> Ως ουμανταρισμός χαρακτηρίζονται όλες οι ανθρωπιστικές τάσεις και τα κινήματα, τα οποία, λόγω της υπερβολικά αισιόδοξης ανθρωπολογίας τους και του ουτοπιστικού προσανατολισμού τους, διαστρεβλώνουν και θέτουν σε κίνδυνο τον γνήσιο ανθρωπισμό της υπεύθυνης ελευθερίας. Ο παιδαγωγικός ουμανταρισμός είναι, αντιστοίχως, η τάση η οποία, παρά τον αρχικό ανθρωπιστικό προσανατολισμό της, οδηγεί την παιδαγωγική σε λανθασμένες και άγονες κατευθύνσεις. Βασικά, ουμανταριστικές τάσεις εμφωλεύουν σε όλες τις κατευθύνσεις της σύγχρονης προοδευτικής Παιδαγωγικής, χωρίς βεβαίως να έχουν παντού εμφανή παρουσία. Ως εκφραστής του σύγχρονου παιδαγωγικού ουμανταρισμού πρέπει να θεωρηθεί το κίνημα της «αντιαυταρχικής αγωγής». Ως γνωστόν, το παιδαγωγικό πρόγραμμα του A.S. Neill (1883-1973) είχε ως στόχο να κάνει τα παιδιά «ψυχολογικώς ευτυχημένα», χωρίς να ενδιαφέρεται άμεσα για την ένταξή τους στην κοινωνία και για την κατάλληλη προετοιμασία για να ανταποκριθούν στις απαιτήσεις της. Παραφράζοντας τα λόγια του S. Freud,<sup>14</sup> θα λέγαμε ότι αυτό ισούται με το να θέλει να συμμετάσχει κάποιος σε μια αποστολή στον Βόρειο Πόλο, με εξοπλισμό καλοκαιρινών διακοπών σε ένα νησί του Αιγαίου.

Τα κυριότερα χαρακτηριστικά του παιδαγωγικού ουμανταρισμού είναι τα εξής:

α) Η υπερβολική εμπιστοσύνη στην «αγαθότητα» του ανθρώπου και η υποβάθμιση της αναγκαιότητας και της σημασίας της παιδαγωγικής παρέμβασης. Ο ουμανταρισμός λησμονεί ότι ο «εξανθρωπισμός του ανθρώπου» δεν είναι αυτόματος ή δεδομένος, αλλά είναι «χρέος» και «καθήκον», και προϋποθέτει μακρά και επίπονη πορεία. Αγνοεί, επίσης, ότι η αλλαγή των κοινωνικών συνθηκών δεν οδηγεί νομοτελειακά στην ελευθερία και την ανθρωπιά και ότι ο υπεύθυνος

13. Βλ. Κ. Δεληκωσταντή, «Όψεις του σύγχρονου παιδαγωγικού ουμανταρισμού», στο έργο: *Αγωγή αγάπης και ελευθερίας. Τιμητικό αφιέρωμα στον ομότιμο καθηγητή Χρήστο Κ. Βασιλόπουλο*, εκδ. Βάνιας, Θεσσαλονίκη 2012, 85-98.

14. Πρβλ. S. Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, Frankfurt a.M. 1972, 119.

και ελεύθερος άνθρωπος δεν συμπίπτει με τον λεγόμενο «ευτυχισμένο» άνθρωπο.

β) Η θεώρηση της πειθαρχίας και του καθήκοντος, γενικώς, ως περιορισμού ή και ως κατάργησης της ελευθερίας. Η αλήθεια είναι ότι, χωρίς πειθαρχία και καθοδήγηση, τα παιδιά κατανοούν την ελευθερία ως ασυδοσία και καταλήγουν σε επιθετική συμπεριφορά, κάτι που αναιρεί την αρχική στοχοθεσία της αντιαυταρχικής αγωγής. Με αυτή την έννοια, ο παιδαγωγικός ουμανιταρισμός, τελικώς, δεν προωθεί το αληθινό συμφέρον του παιδιού. Δεν υπάρχει πορεία προς την ελευθερία, η οποία να μη διέρχεται από την πειθαρχία.

γ) Τρίτο χαρακτηριστικό του παιδαγωγικού ουμανιταρισμού είναι η κυριαρχία ευδαιμονιστικών στόχων στην εκπαίδευση, η προτεραιότητα της ικανοποίησης των συνεχώς διογκούμενων αναγκών και η απόρριψη ασκητικών ιδεωδών. Είναι βέβαιο ότι η ευδαιμονοθηρία δημιουργεί δυστυχισμένους ανθρώπους, αφού η λογική των ανθρωπίνων αναγκών είναι το «ακόρεστον». Στο σύγχρονο ουμανιταριστικό σχολείο κυριαρχούν, επίσης, ατομικιστικές τάσεις και ένας εξυποκειμενισμός των αξιών. Όμως, χαρακτηριστικό της αληθινής ελευθερίας δεν είναι το «κάνω ό, τι μου αρέσει», αλλά η δέσμευση και ο προσανατολισμός στο κοινό καλό. Ορθώς ελέχθη ότι σκοπός της αγωγής δεν είναι πρωτίστως να διδάξουμε τα παιδιά να πετυχαίνουν ό,τι επιθυμούν, αλλά να επιθυμούν αυτά που πρέπει. Μέσα στο σύγχρονο πανδαιμόνιο του ευδαιμονισμού είναι πολύ δύσκολο να ακουσθεί η φωνή της δεσμευμένης ελευθερίας, της ελευθερίας ως επιλογής και πράξης του Αγαθού.

Τι μπορεί να αντιτάξει η σχολική θρησκευτική αγωγή στον σύγχρονο παιδαγωγικό ουμανιταρισμό και στη σύμφυτη σε αυτόν ανθρωπολογική σύγχυση; Θεωρώ ότι η χριστιανική εικόνα του ανθρώπου, του ανθρώπου της «κοινής ελευθερίας» και της «οὐ ζητούσης τὰ ἑαυτῆς» αγάπης, εμπερικλείει ήδη την απάντηση, η οποία απευθύνεται τόσο στον διδάσκοντα όσο και στον μαθητή. Η χριστιανική ελευθερία συνδέεται με αυθυπέμβαση και προσφορά και καταργεί το άγονο «ἐμὸν καὶ σόν». Το μάθημα των Θρησκευτικών γίνεται ο χώρος προβολής αυτής της ελευθερίας ή του πολιτισμού της αλλη-

λεγγύης. Είναι, επίσης, μάθημα αντίστασης στη μετατροπή του σχολείου σε χώρο μετάδοσης πληροφοριών και εκπαίδευσης μελλοντικών «παραγόντων». Τοιουτοτρόπως, διασώζεται ο παιδαγωγικός ρόλος του σχολείου, ο προσανατολισμός του στην παιδεία του προσώπου. Στο πνεύμα αυτό, η Αγία και Μεγάλη Σύνοδος της Ορθοδόξου Εκκλησίας αναφέρθηκε στα σύγχρονα προβλήματα στον χώρο της παιδείας, τα οποία συνδέονται με την κυρίαρχη στις εκκοσμικευμένες κοινωνίες μας ατομοκεντρική και ευδαιμονιστική ανθρωποεικόνα, που καθορίζει και την οργάνωση και τη στοχοθεσία της εκπαίδευσης: «Εἰς τὴν ἐποχὴν μας, παρατηροῦνται εἰς τὸν ὄχι τὸν περιεχόμενον καὶ τὴν παιδείαν νέαι τάσεις ἀναφορικῶς πρὸς τὸ περιεχόμενον καὶ τοὺς σκοποὺς τῆς παιδείας, ὅπως καὶ ὡς πρὸς τὸ θέμα τῆς θεωρήσεως τῆς παιδικῆς ἡλικίας, τοῦ ρόλου τόσο τοῦ διδασκάλου καὶ τοῦ μαθητοῦ, ὅσον καὶ τοῦ συγχρόνου σχολείου. Ἐφ' ὅσον ἡ παιδεία ἀναφέρεται ὄχι ἀπλῶς εἰς ὅ,τι εἶναι, ἀλλὰ εἰς αὐτὸ τὸ ὅποιον ὀφείλει νὰ εἶναι ὁ ἄνθρωπος καὶ εἰς τὸ περιεχόμενον τῆς εὐθύνης του, εἶναι αὐτονόητον ὅτι ἡ εἰκὼν, τὴν ὅποιαν ἔχομεν διὰ τὸν ἄνθρωπον καὶ διὰ τὸ νόημα τῆς ὑπάρξεώς του, καθορίζει τὴν ἄποψίν μας καὶ διὰ τὴν παιδείαν του» (Εγκύκλιος, §9).

#### ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Κάθε αμφισβήτηση της παρουσίας του μαθήματος των Θρησκευτικών στο σύγχρονο σχολείο αποτελεί μια παιδαγωγική, ανθρωπολογική και πολιτισμική αστοχία. Πρόκειται για παιδαγωγική αστοχία, αφού γνωρίζουμε ότι η σωστή θρησκευτική ανάπτυξη και η παιδαγωγική στήριξή της είναι ουσιαστικής σημασίας και για τη νοητική, ηθική, κοινωνική και συναισθηματική ανάπτυξη του παιδιού. Ανθρωπολογικώς άστοχη είναι μία τέτοια στάση, επειδή η θρησκευτική αναζήτηση είναι βαθιά ριζωμένη στην ανθρώπινη ύπαρξη, η οποία χωρίς νόημα ζωής συρρικνώνεται και παρακμάζει. Πολιτισμικό λάθος είναι η αμφισβήτηση της αξίας της σχολικής θρησκευτικής αγωγής, επειδή η θρησκεία είναι η πηγή των μεγαλύτερων επιτευγμάτων του πολιτισμού και ο ταμειευτήρας των πιο υψηλών αξιών. Αν συνυπολογί-



σουμε και τη σημασία της θρησκείας για την ταυτότητα των λαών και των πολιτισμών και τους κινδύνους μιας «σύγκρουσης των πολιτισμών», τότε κατανοούμε το βάθος της πλάνης όλων εκείνων, που υποτιμούν το έργο της θρησκευτικής αγωγής στο σχολείο, το οποίο αναδεικνύει τον δημιουργικό και ειρηνοποιητικό ρόλο της θρησκείας, και παραδίδουν τη θρησκευτική διαπαιδαγώγηση της νέας γενιάς, ουσιαστικά, σε φονταμενταλιστικούς κύκλους, οι οποίοι δεν αναδεικνύουν αυτές τις πλευρές της θρησκείας, αλλά προβάλλουν τη θρησκεία ως παράγοντα κλειστής ταυτότητας και διάσπασης.

Το μέλλον του μαθήματος των Θρησκευτικών συναρτάται και με την ταυτότητα και την ποιότητα αυτών που το διδάσκουν. Έχουμε ανάγκη διδασκόντων, οι οποίοι συνδυάζουν την πιστότητα στην Ορθόδοξη Παράδοση με ανοιχτοσύνη προς τον πολιτισμό, ο οποίος ήταν πάντοτε πλουραλιστικός. Οι σύγχρονοι θεολόγοι πρέπει να έχουν ανθρωπιστική παιδεία και ενδιαφέρον για τα «των ανθρώπων πράγματα». Για να διδάξουμε ορθώς και αποτελεσματικώς το μάθημα των Θρησκευτικών οφείλουμε να μελετάμε και να γνωρίζουμε όχι μόνον την Ορθόδοξη Παράδοση, αλλά και τον κόσμο, τα προβλήματα, τις αντιφάσεις και τις ελπίδες του σύγχρονου ανθρώπου. Ούτως ή άλλως, η χριστιανική μαρτυρία δίδεται σήμερα σε μια παγκόσμια κοινωνία, το μεγαλύτερο τμήμα της οποίας δεν ανήκει στον Χριστιανισμό. Είναι πολύ σημαντικό να αποδεχθούμε ότι για να διασώζουμε τη χριστιανική μας ιδιοπροσωπία δεν χρειάζεται να είμαστε κλειστοί απέναντι στον άλλο, τον διαφορετικό. Ο χειρότερος σύμβουλος είναι να βλέπουμε τον άλλον πρωτίστως ως απειλή, ως κίνδυνο για την ταυτότητά μας.

Κλείνοντας, απαριθμώ τις κυριότερες λειτουργίες του σύγχρονου μαθήματος των Θρησκευτικών, το οποίο είναι οργανωμένο επί τη βάση ορθών θεολογικών και παιδαγωγικών κριτηρίων:

Το μάθημα των Θρησκευτικών:

α) Καθιστά δυνατή τη σωστή πρόσβαση στο θρησκευτικό φαινόμενο και την ανακάλυψη των βαθύτερων διαστάσεών του.

β) Βοηθεί τα παιδιά και τους νέους να διακρίνουν την αληθινή πίστη από τον θρησκευτικό φανατισμό και τον φονταμενταλισμό. Η

απόρριψη του φονταμενταλισμού είναι ένδειξη ώριμης θρησκευτικότητας.

γ) Στην εποχή της «εξαφάνισης της παιδικής ηλικίας» (N. Postman), η σχολική θρησκευτική αγωγή συμβάλλει στη διάσωση και ανάπτυξη της παιδικότητας. Η χριστιανική «θεολογία της παιδικότητας» αποτελεί αστείρευτη πηγή έμπνευσης.

δ) Στηρίζει τα παιδιά και τους νέους στο να αναπτύξουν αισθητήριο για τη διάσταση του βάθους και για τα ουσιώδη θέματα της ανθρώπινης ζωής.

ε) Τους μαθαίνει να αντιστέκονται στους αλλοτριωτικούς μηχανισμούς της σύγχρονης κοινωνίας. Συμβάλλει στο να μη μετατραπεί το σχολείο σε παράδεισο ψηφιακής μονοκουλτούρας, σε χώρο κυριαρχίας των μηχανών και της μηχανιστικής νοοτροπίας.

στ) Με τη θεματοποίηση της ποικιλίας των θρησκειών και της αξίας της διαπολιτισμικής επικοινωνίας, καλλιεργεί το πνεύμα της ειρήνης και της συνεργασίας για την αντιμετώπιση των μεγάλων σύγχρονων προκλήσεων.

ζ) Ευαισθητοποιεί τους νέους ανθρώπους για τα μεγάλα κοινωνικά προβλήματα, την κοινωνική αδικία, την καταστροφή του φυσικού περιβάλλοντος, τον πόλεμο και τη βία, αναδεικνύει τη δυνατή συμβολή των θρησκειών στην αντιμετώπισή τους και τη σημασία του προσωπικού αγώνα των νέων για ένα πιο δίκαιο κόσμο και για τη διεύρυνση του «πολιτισμού της αλληλεγγύης».<sup>15</sup>

η) Φέρει τους νέους αντιμέτωπους με τα βαθειά υπαρξιακά προβλήματα του ανθρώπου και αναφέρεται στις αποκρίσεις της χριστιανικής παράδοσης στα θέματα αυτά.

θ) Υπογραμμίζει τον ρόλο της Ορθοδοξίας στη διαμόρφωση του πολιτισμού μας, αλλά και του ευρωπαϊκού πολιτισμού, και βοηθεί τους νέους να εμβαθύνουν στην ορθόδοξη παράδοση και να κατανοήσουν ότι η ορθόδοξη ταυτότητα όχι μόνον δεν μας καθιστά αδιάφορους για τον σύγχρονο κόσμο και τις περιπέτειες της ανθρώπινης

---

15. Βλ. Κ. Δεληκωσταντή, *Ο πολιτισμός της αλληλεγγύης. Κοινωνιολογικές και θεολογικές προσεγγίσεις*, εκδ. Έννοια, Αθήνα 2013.

ελευθερίας, αλλά εμπερικλείει την ανοικτοσύνη απέναντι στον σύγχρονο πολιτισμό.

ι) Βοηθεί τη νέα γενιά να κατανοήσει τη σημασία της βίωσης και διάσωσης του ορθοδόξου ήθους, του πολιτισμού του προσώπου, της προτεραιότητας των κοινωνικών δικαιωμάτων, της αγάπης και της αλληλεγγύης, απέναντι σε κάθε μορφή αυτοπραγμάτωσης και δικαιωματισμού, του ασκητισμού απέναντι στον ευδαιμονισμό, της ευχαριστιακής σχέσης με την κτίση<sup>16</sup> απέναντι στην αντικειμενοποίηση και εκμετάλλευσή της.

Αν, όντως, η σχολική θρησκευτική αγωγή μπορεί να ασκήσει όλες αυτές τις λειτουργίες, οι οποίες στηρίζουν και εμβαθύνουν τον ανθρωπιστικό χαρακτήρα του σύγχρονου σχολείου, ομολογώ ότι αδυνατώ να κατανοήσω εκείνους τους παιδαγωγούς και τους παράγοντες της εκπαίδευσης, οι οποίοι συνεχίζουν να αδιαφορούν για το μάθημα των Θρησκευτικών ή και να το επιβουλεύονται. Αυτό, όμως, που μου προκαλεί πραγματική αμηχανία είναι το γεγονός ότι εμείς οι θεολόγοι, οι οποίοι ενδιαφερόμαστε ειλικρινά για το θρησκευτικό μάθημα και οφείλουμε να αγωνιζόμαστε για την καλύτερη οργάνωση και την αναβάθμισή του, δεν είμαστε σε θέση να συμφωνήσουμε, ακόμη και στα βασικά, να κάνουμε νηφάλιο διάλογο και να ξεπεράσουμε τις άγονες αντιπαραθέσεις, οι οποίες θίγουν σοβαρότατα την ίδια την υπόσταση του μαθήματος και παρέχουν ευπρόσδεκτα επιχειρήματα στους αμετανόητους αμφισβητίες του.




---

16. Βλ. Ιωάννου Ζηζιούλα, *Η κτίση ως Ευχαριστία*, εκδ. Ακρίτας, Αθήνα 1992.



Ιωάννης Γ. Ηλιάδης

ΤΟ ΦΩΣ ΣΤΟΝ ΝΑΟ  
ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΠΑΝΤΕΛΕΗΜΟΝΟΣ  
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

**Η** αισθητική του φωτός στον βυζαντινό ναό οργανώθηκε μέσα από τη χριστιανική φιλοσοφία, φιλολογία και τη δογματική των Πατέρων της Εκκλησίας.<sup>1</sup> Η Αγία Σοφία είναι ένα από τα σπουδαιότερα μνημεία, όπου η αισθητική του φωτός ανακλάται με τον καλύτερο τρόπο. Ο Παύλος Σιλεντάριος στο ποίημα «Έκφρασις του ναού της Αγίας Σοφίας»<sup>2</sup> περιγράφει τα αισθητικά αποτελέσματα του φωτός. Ο Προκόπιος στον πανηγυρικό λόγο περιγράφει την αίγλη του φωτός και την αρμονία του μέτρου στο ναό της Αγίας Σοφίας.<sup>3</sup> Το θέμα του φυσικού φωτός στον ναό της Αγίας Σοφίας σε

---

Ευχαριστίες οφείλω στην Εφορεία Αρχαιοτήτων Πόλης Θεσσαλονίκης (πρώην 9η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων) για την άδεια μελέτης και τη χορήγηση των σχεδίων του ναού.

1. «Διονυσίου Αρεοπαγίτου, *Περί τῆς Οὐρανίας Ἱεραρχίας*», PG 3, στ. 121, §III: «καὶ τῆς αὐλοῦ φωτοδοσίας εἰκόνα, τὰ ὑλικά φῶτα» και ὁ.π., στ. 277: «ἡ ἄρρητος ἐκεῖνη ἀκτὶς ἐπιλάμπουσα, καθαίρεται, καὶ φωτίζεται, καὶ τελετουργεῖται ἐν κρυφιώτερά καὶ φανοτέρα θεῖα φωτοδοσία. Κάντεῦθεν δῆλον, ὅτι ὑπὸ τῆς τάξεως ἔχουσι τὴν ἔλλαμψιν πλείονα». «Φωτίου Πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως, *Ἐκφρασις τῆς ἐν τοῖς βασιλείοις Νέας Εκκλησίας τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου, ὑπὸ Βασιλείου τοῦ Μακεδόνοσ οἰκοδομηθείσης*», PG 102, στ. 564–573. «Γρηγορίου τοῦ Θεολόγου Ἀρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως, *Λόγοι*», PG 35, στ. 1037. Ο Γρηγόριος Θεολόγος περιγράφει το φως σε ναό με οκτώ ισόπλευρες ευθείες, με κίονες και στοές διώροφες: «οὐρανῶ δὲ ἄνωθεν καταστράπτοντα, πηγαῖς δὲ φωτὸς πλουσίαις τὰς ὀψεις περιουγάζοντα, ὥσπερ ἀληθῶς φωτὸς οἰκητήριον».

2. «Παῦλος Σιλεντάριος, *Ἐκφρασις τοῦ ναοῦ τῆς Ἁγίας Σοφίας*», στο *Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae* 38, Bonnæ 1837, στ. 447, 668-672, 834-835, 906.

3. Προκόπιος, *Περί Κτισμάτων*, 1.1.29-31: «τῶ τε γὰρ ὄγκῳ κεκόμψεται καὶ τῇ ἀρμονίᾳ τοῦ μέτρου, οὔτε τι ὑπεράγαν οὔτε τι ἐνδεῶς ἔχουσα, ἐπεὶ καὶ τοῦ ξυνειθισμένου κομπωδεστέρα καὶ τοῦ ἀμέτρου κοσμιωτέρα ἐπιεικῶς ἔστι. φωτὶ δὲ

συνδυασμό με τα αρχιτεκτονικά στοιχεία και τις παρατηρήσεις αποτέλεσαν τη βάση και την κατευθυντήρια γραμμή μιας ενιαίας αισθητικής για την ανάδειξη του εσωτερικού χώρου των βυζαντινών ναών.<sup>4</sup>

Συνεχίζοντας την έρευνα για τον ρόλο του φυσικού φωτός στους βυζαντινούς ναούς παρουσιάζω τα αποτελέσματα των μετρήσεων μου στον ναό του Αγίου Παντελεήμονος Θεσσαλονίκης (Εικ. 1).<sup>5</sup> Ο ναός ταυτίζεται με το καθολικό της βυζαντινής μονής της Θεοτόκου

---

καὶ ἡλίου μαρμαρυγαῖς ὑπερφυῶς πλήθει. φαῖης ἂν οὐκ ἔξωθεν καταλάμπεσθαι ἡλίῳ τὸν χώρον, ἀλλὰ τὴν αἴγλην ἐν αὐτῷ φύεσθαι. τοσαύτη τις φωτὸς περιουσία εἰς τοῦτο δὴ τὸ ἱερόν περιέχεται».

4. Δ. Γ. Τριανταφυλλίδης, *Στοιχεία φυσικού φωτισμού των βυζαντινών εκκλησιών*, Αθήνα 1964. Κ. Καλοκύρης, *Η θεολογία του φωτός και η παλαιολόγεια ζωγραφική - Ο Παλαμισμός στη βυζαντινή τέχνη*, Θεσσαλονίκη 1987, 343-354. Π. Α. Μιχελής, *Η αισθητική θεώρηση της βυζαντινής τέχνης*, Αθήνα 1990<sup>9</sup>. J. L. Heilbron, *The Sun in the Church: Cathedrals as Solar Observatories*, Harvard 2001. Κ. Μπαρούτας, *Το πρόβλημα της ελευθερίας στη βυζαντινή τέχνη*, Αθήνα 2002, 211-227. A. Louth, "Light, Vision and Religious Experience in Byzantium", στο M. T. Kapstein (επιμ.), *The Presence of Light, Divine Radiance and Religious Experience*, Chicago 2004, 85-103. Ι. Γ. Ηλιάδης, «Εικόνες φωτός στο ναό του Σωτήρος Χριστού στη Θεσσαλονίκη», *Εικονοστάσιον* 4 (2013), 32-45. Χ. Μπακιρτζής - Ι. Γ. Ηλιάδης, «Ο φωτισμός του ναού της Παναγίας Ασίνου», *Ἡρώς Κτίστης. Μνήμη Χαράλαμπου Μπούρα*, τομ. II, Αθήνα 2018, 203-211.

5. C. Diehl - M. Le Tourneau - H. Saladin, *Les monuments chrétiens de Salonique*, Paris 1918, 105-175, εικ. 73-78. Χ. Μπούρας, «Βυζαντινές «Αναγεννήσεις» και η αρχιτεκτονική του 11ου και 12ου αιώνας», *ΔΧΑΕ* 5 (1969), 247-274. Γ. Θεοχαρίδης, «Ο Ματθαῖος Βλάσταρις καὶ ἡ μονὴ τοῦ κῆρ-Ἰσαάκ ἐν Θεσσαλονίκῃ», *Byzantion* 40 (1970), 437-459. Π. Λαζαρίδης, «Ἅγιος Παντελεήμων», *ΑΔ* 29 (1973-74): Χρονικά-Μέρος Β/3, 748-751, πίν. 544, 545, 546. Ν. Ιωαννίδου, «Ιστορική τοποθέτηση και αρχές επέμβασης από τη μελέτη στερέωσης του Ναού του Αγ. Παντελεήμονα», *Πρακτικά του Διεθνούς Συμποσίου Θεσσαλονίκης: Αναστηλώσεις Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Μνημείων*, Θεσσαλονίκη 1986, 131-145. M. Rautman, "Patrons and Buildings in Late Byzantine Thessaloniki", *JÖB* 39 (1989), 295-315. Ε. Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου - Α. Τούρτα, *Περίπατοι στη βυζαντινή Θεσσαλονίκη*, Αθήνα 1997, 45-47. Γ. Βελένης, *Μεσοβυζαντινή ναοδομία στη Θεσσαλονίκη. Μνήμη Μανόλη Χατζηδάκη*, Αθήνα 2003. Ε. Χ. Χατζητρυφώνος, *Το περίστωο στην υστεροβυζαντινή εκκλησιαστική αρχιτεκτονική. Σχεδιασμός-Λειτουργία*, Θεσσαλονίκη 2004, 284-288. Ch. Bakirtzis, "The Urban Continuity and Size of Late Byzantine Thessalonike", *DOP* 57 (2004), 35-64. S. Ćurčić, "The Role of Late Byzantine Thessalonike in Church Architecture in the Balkans", *DOP* 57 (2004), 71- 72, εικ. 18, 19, 20, 32(A).





Ειχ. 1: Ο ναός του Αγίου Παντελεήμονος. Άποψη από ΒΑ.

Περιβλέπτου, η οποία είναι γνωστή και ως μονή του κυρ Ισαάκ από τον ιδρυτή της μητροπολίτη Θεσσαλονίκης Ιάκωβο και αργότερα μοναχό Ισαάκ. Ο ναός ανήκει στον τύπο του σύνθετου τετρακιόνιου σταυροειδούς εγγεγραμμένου με τρουλαίο νάρθηκα και περίστωο. Στον κεντρικό τρούλο σχηματίζονται οκτώ μεγάλα παράθυρα, των οποίων οι άξονες συμπίπτουν με τους κύριους και δευτερεύοντες άξονες του ναού. Το τύμπανο της βόρειας και νότιας κεραίας φέρει δύο τρίλοβα παράθυρα σε επάλληλες σειρές, ενώ το δυτικό ένα. Το περίστωο που δεν σώζεται, περιέβαλλε τον κυρίως ναό και τον νάρθηκα και ανατολικά κατέληγε σε δύο παρεκκλήσια που σώζονται μέχρι σήμερα. Οι δύο τρουλίσκοι στη βόρεια και νότια στοιά εφάπτονταν, όπως τεκμηριώνεται από παλαιές φωτογραφίες, στις κε-

ραίες και άφηναν ελεύθερο το φως να εισέρχεται από το ψηλότερο μόνο τμήμα του τρίλοβου. Ο τρουλίσκος του νάρθηκα καλύπτει ολόκληρο το τρίλοβο παράθυρο της δυτικής κεραίας.<sup>6</sup> Στο μέσον της κόγχης του ιερού βήματος σχηματίζεται εξωτερικά πεντάπλευρη αφίδα με τρίλοβο παράθυρο και στις κόγχες των παρεκκλησιών από ένα δίλοβο.

Βεβαίως θα πρέπει να λάβουμε υπόψη ότι ο ναός δεν σώζεται στην αρχική του κατάσταση, τα παράθυρα δεν διατηρούν τα αρχικά υαλοστάσια και οι τοιχογραφίες που αντανακλούσαν το εισερχόμενο φως έχουν καταστραφεί. Ωστόσο, ο αριθμός, το σχήμα και το αρχικό μέγεθος των παραθύρων του κεντρικού τρούλου, του τρουλίσκου και της κόγχης του ιερού διατηρείται, και το εισερχόμενο φως επιτρέπει να γίνονται έγκυρες μετρήσεις και παρατηρήσεις.

Οι τρουλίσκοι της βόρειας και νότιας στοάς είχαν μικρότερες διαστάσεις από τον τρουλίσκο του νάρθηκα. Το ύψος και η διάμετρος τους ήταν 3μ. και 2.5μ, ενώ αντίστοιχα του νάρθηκα 3.5μ. Οι άξονες των παραθύρων των τρουλίσκων αποκλίνουν από τους άξονες του ναού. Η λύση αυτή δίνει την αίσθηση της περιστροφικής κίνησης των τρουλίσκων γύρω από τον κεντρικό τρούλο.<sup>7</sup>

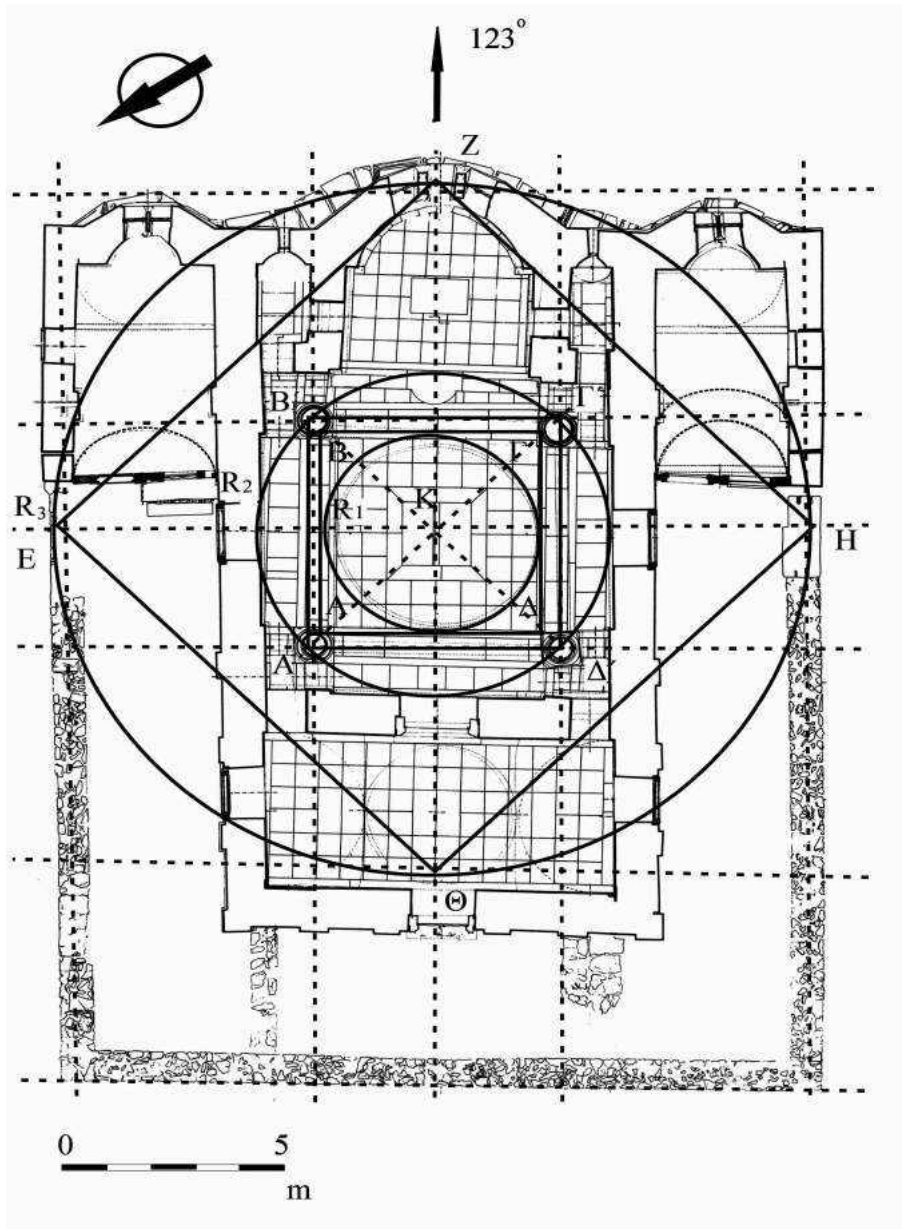
Ο κεντρικός άξονας του ναού έχει νοτιοανατολική κατεύθυνση 123° από τον βορρά,<sup>8</sup> ενώ η κόγχη του ιερού αποκλίνει νοτιότερα κατά 5° (Εικ. 2).<sup>9</sup> Επομένως, τα παράθυρα του τρούλου και της

6. Το ψηλότερο τρίλοβο έχει ύψος 2μ. και το χαμηλότερο 1.60μ. Ύψος 2μ. έχει και το τρίλοβο της δυτικής κεραίας.

7. Στον ναό των Αγίων Αποστόλων και στον Προφήτη Ηλία Θεσσαλονίκης οι άξονες των παραθύρων βρίσκονται εκτός των κεντρικών αξόνων του ναού.

8. Είναι παράλληλος προς την Εγνατία οδό (Decumanus Maximus).

9. Ο κεντρικός άξονας είναι παράλληλος προς την Εγνατία οδό (Decumanus maximus). Α. Μπαντέλας – Π. Σαββαΐδου – Ι. Δούκα, «Ο προσανατολισμός των εκκλησιών της Θεσσαλονίκης», *Κληρονομία* 15 (1983), τ. Β, 321-336. Χ. Παπαγεωργίου, «Ο αστρονομικός προσανατολισμός ναών, συναγωγών και τζαμιών της Θεσσαλονίκης παράλληλα προς τον άξονα της Εγνατίας οδού», *Επιστημονική Επετηρίδα του Κέντρου Ιστορίας Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη 1990, 25-38. Bakirtzis, "The Urban", ό.π. (υπ. 5), 54, εικ. 4, 11. Βελένης, *Μεσοβυζαντινή ναοδομία*, ό.π. (υπ. 5), 33-35, σχ. 5. Ο κεντρικός άξονας του ναού της Αγίας Θεοδώρας έχει νότιο προσανατολισμό 158ο από τον βορρά και αποκλίνει περίπου 35ο νότια από τον άξονα της Εγνατίας οδού (Decumanus Maximus). Η απόκλιση αυτή αποτελεί ση-



Εικ. 2: Κάτοψη. Γεωμετρικός σχεδιασμός.

κόγχης του ιερού έχουν συγκεκριμένη κλίση ως προς την τροχιά του ήλιου. Σε ποιο σημείο του ναού οδηγείται τελικά το φως εξαρτάται από τη θέση, το σχήμα και το μέγεθος των ανοιγμάτων και από τις γεωμετρικές αναλογίες.

#### ΓΕΩΜΕΤΡΙΚΕΣ ΑΝΑΛΟΓΙΕΣ

Οι τέσσερις κίονες σχηματίζουν στην κάτοψη το τετράγωνο ΑΒΓΔ με μήκος πλευράς 5μ. και διαγώνιο 7μ. Στο τετράγωνο εγγράφεται περιφέρεια κύκλου με κέντρο Κ και ακτίνα  $R_1 = 2,5\mu$ , η οποία αντιστοιχεί με το ίχνος της προβολής του τρούλου στο δάπεδο (Εικ. 2). Ένα δεύτερο τετράγωνο Α'Β'Γ'Δ' σχηματίζεται με κορυφές τα κέντρα των βάσεων των κιόνων με μήκος πλευράς  $\approx 5,5\mu$ . Το τετράγωνο εγγράφεται σε περιφέρεια κύκλου με κέντρο επίσης το Κ και ακτίνα  $R_2 \approx 4\mu$ . Τρίτο τετράγωνο ΕΖΗΘ<sup>10</sup> με μήκος πλευράς  $\approx 12\mu$ . είναι στραμμένο κατά 45ο ως προς τα δύο προηγούμενα με μήκος πλευράς 12μ. ( $\approx 38,09$  πόδια) και διαγώνιος 17μ. ( $\approx 53,96$  πόδια).<sup>11</sup> Το τετράγωνο εγγράφεται σε περιφέρεια κύκλου με κέντρο επίσης το Κ και ακτίνα  $R_3 \approx 8,5\mu$ . Ο λόγος της διαγωνίου προς το μήκος

---

μαντική εξαίρεση για τους βυζαντινούς ναούς που βρίσκονται στον οικοδομικό ιστό της πόλης. Ισχυρή απόκλιση 135° από τον βορρά ο Προφήτης Ηλίας, που βρίσκεται εκτός οικοδομικού ιστού της πόλης. I. G. Iliadis, "The Orientation of Byzantine Churches in Eastern Macedonia and Thrace", *Mediterranean Archaeology and Archaeometry* 6/3 (2006), 209–214. M. Tadić A. Petrović, "Mathematical-Geographical Analysis of the Orientation of St John's Church of the Studenica Monastery", *Journal of the Geographical Institute "Jovan Cvijić"* 61/1 (2011), 1–11. T. G. Dallas, "On the Orientation of Byzantine Churches in Thessalonike», *Mediterranean Archaeology and Archaeometry*, 15/3 (2015), 213-224.

10. Το τετράγωνο σχηματίζεται σε κάτοψη από το τρίλοβο παράθυρο του ιερού, της εισόδου του νάρθηκα και των εξωτερικών σημείων της τοιχοποιίας των πλευρικών στοών. Τα σημεία βρίσκονται στον κεντρικό και εγχάρσιο άξονα. Το τετράγωνο εγγράφεται σε περιφέρεια κύκλου  $R_5$  με κέντρο Κ.

11. P. A. Underwood, "Some Principles of Measurements in the Architecture of Period of Justinian", *Cahiers Archéologique* 3 (1948), 64-74. E. Schilbach, *Byzantinische Metrologie*, Munich 1970, 13-36. R. Ousterhout, *Master Builders of Byzantium*, Philadelphia 2008, 70-85. Στις μετρήσεις χρησιμοποιούσαν το πόδι που αντιστοιχούσε περίπου στα 31,5 εκ. Σύμφωνα με τον Schilbach μετά τον Ιουστινιανό το 1 πόδι = 31,23 εκ..



της πλευράς του τετραγώνου ισούται με τον άρρητο αριθμό  $17 : 12 = \sqrt{2} = 1.414213\dots$ <sup>12</sup>

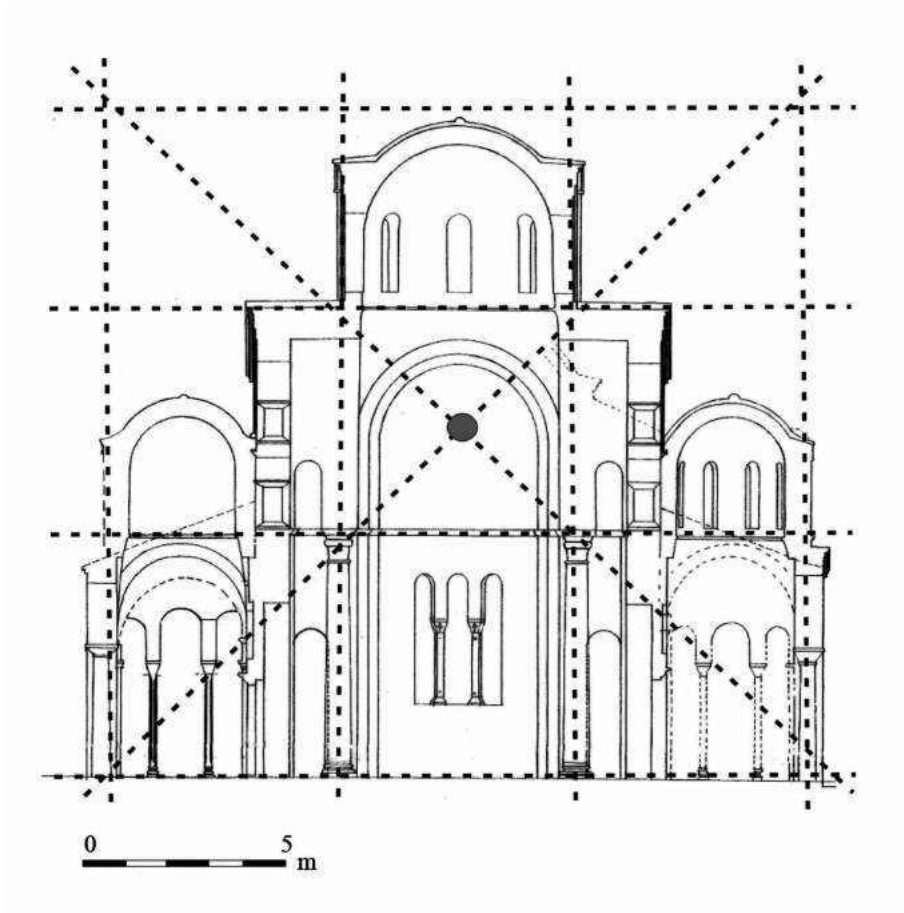
Στην κατά μήκος και εγκάρσια τομή σχηματίζονται τα ίδια τετράγωνα με τους ομόκεντρους κύκλους.

Το τετράγωνο ΑΒΓΔ' επαναλαμβάνεται στην κάτοψη, ως προς τον κατά μήκος και εγκάρσιο άξονα, σχηματίζοντας νοητό δικτύωμα με ίσες πλευρές (Εικ. 2). Στην εγκάρσια τομή σχηματίζεται δικτύωμα μεταξύ των νοητών κατακόρυφων ευθειών που διέρχονται: α) από τους κίονες και των εξωτερικών πλευρών της βόρειας και νότιας στοάς, και β) από τις νοητές οριζόντιες ευθείες που περνούν από το δάπεδο, τον κοσμήτη, τη βάση και την κορυφή του τρούλου (Εικ. 3). Οι κατακόρυφες πλευρές των τετραγώνων δεν είναι ίσες με τις οριζόντιες, αλλά μειώνονται σταδιακά από το δάπεδο προς τον τρούλο. Στη χαμηλότερη σειρά είναι 5,5 x 6μ., στη δεύτερη 5,5 x 5,5μ. και στην τρίτη 5,5 x 5μ. Οι διαγώνιοι του δικτύωματος τέμνονται σε σημείο που η προβολή του συμπίπτει με το κέντρο του τεταρτοσφαιρίου του ιερού βήματος. Στο σημείο αυτό συνήθως εικονίζεται η Θεοτόκος.

Ορισμένες αποστάσεις μεταξύ χαρακτηριστικών σημείων παρουσιάζουν ενδιαφέρον:

12. Ο λόγος του μήκους της διαγωνίου προς το μήκος της πλευράς τείνει στο άπειρο και δεν μπορεί να εκφραστεί. Το γεγονός αυτό μας οδηγεί στη μαθηματική σκέψη –“Περί άρρητων-ασύμμετρων- αριθμών” – των Πυθαγορείων. T. Heath, *A History of Greek Mathematics. From Thales to Euclid*, τ. 1, New York 1921, 90-93, 98-107. L. Huxley, “Anthemius of Trales. A Study in Later Greek Geometry”, στο J. J. Bilitz (επιμ.), *Greek, Roman and Byzantine Monographs 1*, Cambridge-Massachusetts 1959, 6-19, 36-38, 44-58. H. Buchwald, “Lascarid Architecture”, *JÖB 28* (1979), 262-196, ειχ. 3-9. N. K. Μουτσόπουλος, *Εκκλησίες της Καστοριάς, 9ος-11ος αιώνας*, Θεσσαλονίκη 1992. Osterhout, *Master Builders*, ό.π. (υπ. 11), 82. V. Hoffmann, *Der geometrische Entwurf der Hagia Sophia in Istanbul*, Bern 2005, 16-28. H. Svenshon – R. H. W. Stichel, “Systems of Monads as Design Principle in the Hagia Sophia: Neo-Platonic Mathematics in the Architecture of Late Antiquity”, στο K. Williams (επιμ.), *Nexus VI: Architecture and Mathematics* (2006), 111-120. N. Hiscock, *The Symbol at Your Door. Number and Geometry in Religious Architecture of Greek and Latin Middle Ages*, Aldershot 2007, 65-127, 181-217. I. G. Iliadis, “The Church of the Holy Apostles in Thessalonike: A Study of the Natural Light”, *JÖB 59* (2009), 95-105, ειχ. a. H. Svenshon, “Heron of Alexandria and the Dome of Hagia Sophia in Istanbul”, στο K.-E. Kurrer, W. Lorenz, V. Wetzck (επιμ.), *Proceedings of the Third International Congress on Construction History: Brandenburg University of Technology Cottbus Germany, 20th-24th May 2009*, Cottbus 2009, 1387-1394.





Εικ. 3: Εγκάρσια τομή. Γεωμετρικός σχεδιασμός.

1. Το ύψος του ναού αποτελείται από τρία διακριτά τμήματα: α) από το δάπεδο μέχρι τον κοσμήτη με ύψος 6μ., β) από τον κοσμήτη μέχρι τη βάση του τρούλου 5,5μ., και γ) από τη βάση του τρούλου μέχρι την κορυφή του 5μ..<sup>13</sup>

2. Το τρίλοβο παράθυρο της κόγχης του ιερού βήματος βρίσκεται σχεδόν στο ίδιο ύψος με τους κίονες (5μ. ≈ 15,87 πόδια και 5,2μ. ≈

13. Ο μερικός λόγος των υψών 6 : 5,5 : 5 διαφέρει από τον αντίστοιχο λόγο των υψών (5 : 7 : 5) των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης.

16,50 πόδια, αντίστοιχα).

3. Η απόσταση μεταξύ του κέντρου του τρούλου από τα κέντρα των τρουλίσκων της βόρειας και νότιας στοάς και του τρουλίσκου του νάρθηκα ισούται στην κάτοψη με 7μ. ( $\approx 22,22$  πόδια).

4. Η κατακόρυφος απόσταση του άξονα των παραθύρων των τρουλίσκων από το δάπεδο ισούται με 7μ.<sup>14</sup>

5. Το κέντρο του τεταρτοσφαιρίου της κόγχης του ιερού βήματος απέχει από το δάπεδο 8,5μ ( $=17/2$ ) ( $\approx 29,98$  πόδια).

Με βάση την προηγούμενη ανάλυση καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι ο γεωμετρικός σχεδιασμός του ναού βασίστηκε στο σύστημα quadrature και με βάση τους άρρητους αριθμούς 5, 7, 12, 17.<sup>15</sup> Το ενδιαφέρον όμως εστιάζεται στη βαθύτερη ερμηνεία της μαθηματικής συμμετρίας και αν αυτή βρίσκει εφαρμογή στο θέμα που εξετάζουμε.<sup>16</sup> Δηλαδή εάν και με ποιό τρόπο συμβάλλει στον φωτισμό του ναού. Για τη διερεύνηση του θέματος πραγματοποιήσαμε μετρήσεις και παρατηρήσεις του φυσικού φωτισμού<sup>17</sup> και παρουσιάζουμε ορισμένα χαρακτηριστικά παραδείγματα.

#### ΤΟ ΦΥΣΙΚΟ ΦΩΣ

Τον Μάρτιο<sup>18</sup> οι πρώτες ακτίνες φωτός περνούν από τα ανατολικά παράθυρα του τρούλου<sup>19</sup> (ώρα 09:43) και κατευθύνονται στο δυτικό τύμπανο και στη δυτική κεραία στο ύψος του τρίλοβου παραθύρου.<sup>20</sup>

14. Στις αποστάσεις υπάρχουν μικρές αποκλίσεις.

15. Osterhout, *Master Builders*, ό.π. (υπ. 11), 76-82, εικ. 47, 49, 51.

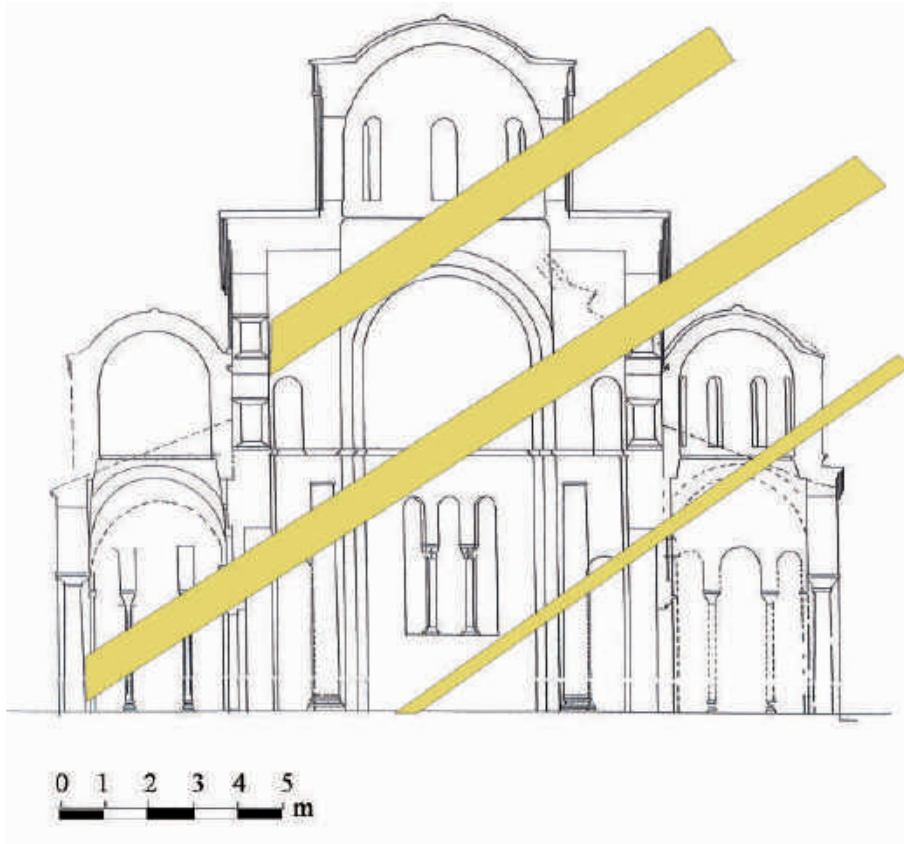
16. Α. Παπανικολάου, *Μαθηματικά–Μουσική–Αρχιτεκτονική στην Αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα 2000, 27. Ι. Γ. Πιάδης, «Το φως στο ναό της Κοσμοσώτειρας», στο Ch. Bakirtzis, N. Zekos, X. Moniaros (επιμ.), *Byzantine Thrace: Evidence and Remains. Proceedings 4th International Symposium on Thracian Studies, Komotini 18-22 April 2007*, Amsterdam 2011, 571-588.

17. Η συνολική έρευνα διήρκησε τρία χρόνια.

18. Η περιγραφή αναφέρεται την 5η Μαρτίου με αζιμούθιο 131° και ύψος ήλιου 30°.

19. Τα παράθυρα πάνω από το ιερό.

20. Το φως του ήλιου περνάει πάνω από τις οικοδομές και φτάνει μόλις στα ανατολικά παράθυρα του τρούλου. Οι ψηλές οικοδομές αποκόπτουν το φως από το τρίλοβο του ιερού προς την αγία τράπεζα.



Εικ. 4: Εγκάρσια τομή. Γραφική απεικόνιση ακτίνων φωτός διά των νοτίων παραθύρων την άνοιξη.

Το διάστημα από τις 10:00 μέχρι 11:00 ο πιο φωτεινός χώρος είναι ο τρούλος και το τμήμα της δυτικής κεραίας πάνω από τον κοσμήτη.

Το μεσημέρι<sup>21</sup> οι ακτίνες περνούν: α) από τα νότια παράθυρα του τρούλου με κατεύθυνση τη βόρεια κεραία στο ύψος του τρίλοβου παραθύρου, β) από τα τρίλοβα παράθυρα της νότιας κεραίας προς τη βόρεια πύλη και βόρεια στοά, και γ) από τον φεγγίτη της νότιας πύλης προς τον κεντρικό χώρο του κυρίως ναού (Εικ. 4). Ο φωτισμός σήμερα είναι πιο έντονος σε σύγκριση με τις αρχικές συνθήκες γιατί

21. Ώρα 14:00, αζιμούθιο 210° και ύψος ήλιου 38°.

ποσότητα φωτός περνάει από το χαμηλότερο τρίλοβο της κεραίας και από το φεγγίτη της νότιας πύλης.

Το απόγευμα<sup>22</sup> (ώρα 16:55) ο ήλιος βρίσκεται στη ΝΔ διαγώνια κατεύθυνση. Αρχικά φωτίζεται ελάχιστα το ΒΑ τύμπανο του τρούλου και οι αφίδες εκατέρωθεν του ΒΑ σφαιρικού τριγώνου. Στη συνέχεια και για το χρονικό διάστημα των 20' (μέχρι 17:15) αλλάζουν οι συνθήκες φωτισμού. Ολόκληρος ο τρούλος, το ΒΑ σφαιρικό τρίγωνο, η βόρεια κεραία και το βόρειο τμήμα της αφίδας του ιερού φωτίζονται έντονα (Εικ. 5). Λόγω της ανάκλασης, αν και δεν υπάρχουν τοιχογραφίες, το φως φτάνει στον κεντρικό χώρο του ναού και στον νάρθηκα. Οι συνθήκες φωτισμού θα διαρκούσαν τουλάχιστον ακόμη μισή ώρα, εάν οι οικοδομές δυτικά του ναού δεν εμπόδιζαν το φως του ήλιου να φτάσει στον τρούλο και στον τρουλίσκο του νάρθηκα.

Τον Μάιο<sup>23</sup> (ώρα 10:00) ο ήλιος βρίσκεται στη βορειοανατολική διαγώνια κατεύθυνση και ακτίνες φωτός περνούν από τα ανατολικά παράθυρα του τρούλου προς το ΝΔ τμήμα της δυτικής κεραίας και στο ανατολικό μέτωπο πάνω από το ΝΔ κιονόκρανο. Στη συνέχεια κινούνται προς το μέσο της δυτικής πλευράς, διασχίζουν ολόκληρο το ύψος του ναού και σχηματίζουν φωτεινό ίχνος στο κατώφλι της βασιλείου πύλης (ώρα από 11:20 μέχρι τις 12:25, Εικ. 6).

Τον Ιούνιο<sup>24</sup> (ώρα 10:11) ο ήλιος βρίσκεται στη βορειοανατολική διαγώνια κατεύθυνση και ακτίνες φωτός περνούν από τα ανατολικά παράθυρα του τρούλου,<sup>25</sup> διασχίζουν διαγώνια τη βασιλείου πύλη και φτάνουν στον νάρθηκα (Εικ. 7). Στο κατώφλι της βασιλείου πύλης και πάνω στον κεντρικό άξονα διαγράφεται έντονα το ίχνος φωτός του ανατολικού παραθύρου του τρούλου (ώρα 10:56). Παράλληλα το φως από το τρίλοβο παράθυρο του ιερού φωτίζει την αγία τραπεζα και τον χώρο του ιερού βήματος.

Το απόγευμα<sup>26</sup> (ώρα 18:00) ο ήλιος βρίσκεται στη δυτική διαγώνια

22. Η περιγραφή αναφέρεται στις 22 Μαρτίου με αζιμούθιο 256° και ύψος ήλιου 19°.

23. 27η Μαΐου, αζιμούθιο 112°, ύψος ήλιου 53°.

24. 10η Ιουνίου, αζιμούθιο 115°, ύψος ήλιου 58°.

25. Κυρίως από το παράθυρο πάνω από το ΒΑ σφαιρικό τρίγωνο.

26. 10η Ιουνίου, αζιμούθιο 284°, ύψος ήλιου 20°.



Εικ. 5: Ο τρούλος με φυσικό φως τις απογευματινές ώρες της άνοιξης.

κατεύθυνση του ναού και πλησιάζει τον κεντρικό άξονα. Από τα δυτικά παράθυρα του τρούλου<sup>27</sup> ακτίνες φωτός περνούν και φωτίζουν αρχικά το ΒΑ σφαιρικό τρίγωνο και στη συνέχεια την ανατολική αψίδα της κόγχης του ιερού βήματος, το ανατολικό τύμπανο του τρούλου, του τρουλίσκου του νάρθηκα. Η ανατολική εσωτερική πλευρά του ναού «λούζεται» από το φως. Το ανακλώμενο φως είναι έντονο και μετά από διάχυση φτάνει χαμηλά στον κεντρικό χώρο του ναού.<sup>28</sup>

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο φωτισμός του ναού την περίοδο Μαΐου – Ιουλίου. Συγκεκριμένα:

27. Πάνω από το ΒΔ σφαιρικό τρίγωνο.

28. Όταν υπήρχε ηλιοφάνεια, οι πιστοί που προσέρχονταν στον ναό το απόγευμα έβλεπαν να λάμπουν οι τοιχογραφίες του τρούλου και των τρουλίσκων.





Εικ. 6: Το ίχνος φωτός στο κατώφλι της βασιλείου πύλης τις πρωινές ώρες του Μαΐου.

Η κατακόρυφη απόσταση της ποδιάς του ανατολικού παραθύρου του τρούλου από το δάπεδο του ναού ισούται με 12μ. ( $\approx 38,09$  πόδια). Η οριζόντια απόσταση του σημείου προβολής στο δάπεδο από το κέντρο του κατωφλίου της βασιλείου πύλης απέχει 8μ. ( $\approx 25,39$  πόδια). Οι δύο αποστάσεις αποτελούν τις νοητές κάθετες πλευρές ορθογωνίου τριγώνου. Η υποτείνουσα του τριγώνου σχηματίζεται από την ποδιά του παραθύρου και το κέντρο του κατωφλίου της βασιλείου πύλης. Η παρά τη βάση γωνία ισούται περίπου με  $60^\circ$ . Η υποτείνουσα του ορθογωνίου τριγώνου συμπίπτει με την πορεία των ακτίνων του ήλιου που εισέρχονται από τα ανατολικά παράθυρα του τρούλου τις πρωινές ώρες (ώρα 10:00 έως 12:25) από τον Μάιο έως τον Ιούλιο.

Τον Ιανουάριο<sup>29</sup> ο ήλιος βρίσκεται στην κατεύθυνση του κεντρικού άξονα του ναού. Οι πρώτες ακτίνες φωτός από τα ανατολικά παράθυρα του τρούλου (πάνω από το ιερό) κατευθύνονται στο δυτικό τμήμα της βάσης του τρούλου και αργότερα στο μέσο και στη βόρεια πλευρά του τόξου της δυτικής κεραίας. Εάν οι οικοδομές στα ανατολικά του ναού δεν εμπόδιζαν την είσοδο του φωτός, τότε ακτίνες φωτός θα εισέρχονταν από το τρίλοβο παράθυρο της κόγχης του ιερού βήματος και θα έφταναν μέχρι τη δυτική είσοδο του ναού.<sup>30</sup>

Το μεσημέρι<sup>31</sup> ο ήλιος βρίσκεται στον εγκάρσιο άξονα και ακτίνες φωτός εισέρχονται από τα νότια παράθυρα του τρούλου και από το τρίλοβο παράθυρο της νότιας κεραίας με κατεύθυνση το βόρειο τύμπανο και στο ψηλότερο τμήμα της βόρειας κεραίας. Το τμήμα της βόρειας κεραίας πάνω από τον κοσμήτη είναι η πιο φωτεινή περιοχή του ναού.

#### ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑΤΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στη διάρκεια της έρευνας εξετάσαμε τα εξής ακόμη θέματα: α) Την ποσότητα του ανακλώμενου φωτός, και β) Εάν υπάρχει σημαντική

29. 20 Ιανουαρίου, αζιμούθιο  $129^\circ$ , ύψος ηλίου  $11^\circ$ .

30. Συνθήκες με έντονη πρωινή δέσμη φωτός έχουμε καταγράψει στην Ροτόντα Θεσσαλονίκης, στην Παναγία Κοσμοσώτειρα, στο Καθολικό του Τιμίου Προδρόμου Σερών, στην Παναγία Χαλκίων και στον Προφήτη Ηλία Θεσσαλονίκης.

31. Ώρα 15:00, αζιμούθιο  $215^\circ$  και ύψος ηλίου  $20^\circ$ . Το μεσημέρι ο ναός είναι κλειστός και τις παρατηρήσεις τις πραγματοποιήσαμε εξωτερικά του ναού.



Εικ. 7: Το ίχνος φωτός στον νάρθηκα της βασιλείου πύλης τις πρωινές ώρες του Ιουνίου.

διαφορά μεταξύ των σημερινών και των αρχικών συνθηκών, που να οφείλεται είτε στη χρονική απόκλιση είτε στην αλλαγή της γωνίας του αζιμούθιου και του ύψους του ήλιου.<sup>32</sup>

Για τον υπολογισμό του ανακλώμενου φωτός πραγματοποιήσαμε μετρήσεις σε ορισμένες τοιχογραφίες και στην επιφάνεια της τοιχοποιίας του κυρίως ναού. Ο μέσος συντελεστής ανάκλασης στις τοιχογραφίες είναι 40% και στην τοιχοποιία 17%. Επομένως στο αρχικό στάδιο ο ναός ήταν πιο φωτεινός τουλάχιστον κατά 23%.

Στη δεύτερη περίπτωση εξετάσαμε, εάν η διαφορά μεταξύ του Γρηγοριανού και Ιουλιανού ημερολογίου έχει επηρεάσει το φωτισμό.<sup>33</sup> Διαπιστώσαμε ότι από μήνα σε μήνα δεν προέκυψαν σημαντικές αποκλίσεις αναφορικά με την πορεία του φωτός στο εσωτερικό του ναού. Συγκεκριμένα, στις 27 Μαΐου (ώρα 12:25), στις 10 Ιουνίου (ώρα 10:54) και 30 Ιουλίου (ώρα 11:15) το ίχνος του φωτός εστιάζεται στο κατώφλι της βασιλείου πύλης. Σε διάστημα δύο μηνών καταγράψαμε το ίδιο αποτέλεσμα φωτισμού με χρονική απόκλιση περίπου δύο ωρών.

Στη συνέχεια εξετάσαμε, εάν το αζιμούθιο και η γωνία του ύψους του ήλιου μεταβλήθηκαν στη διάρκεια των αιώνων. Με βάση τη βιβλιογραφία<sup>34</sup> η κλίση του άξονα της γης, καθώς περιστρέφεται, αποκλίνει μεταξύ χειμερινού και θερινού ηλιοστασίου  $\pm 23.5^\circ$ .<sup>35</sup> Στη διάρκεια των αιώνων η απόκλιση είναι μικρότερη από  $1^\circ$  και υπάρχει εποχιακό σφάλμα του ημερολογίου, όπου χάνονται 2,15 μέρες σε 196 χρόνια. Οπότε η μεταβολή θεωρούμε ότι είναι αμελητέα.

32. Με τον όρο χρονική, εννοούμε τις ώρες της ημέρας και τις εποχές του έτους.

33. J. James Bond, *Handy - Book of Rules and Tables for Verifying Dates with the Christian Era*, London 1875. R. Lamont, "The Reform of the Julian Calendar", *Popular Astronomy* 28 (1920), 18-32.

34. A. L. Berger, "Obliquity and Precession for the Last 5000000 Years", *Astronomy and Astrophysics* 51/1 (1976), 127-135. J. Laskar - P. Robutel, "The Chaotic Obliquity of the Planets", *Nature* 361/2 (1993), 608-612. W. R. Ward, "Comments on the Long-Term Stability of the Earth's Obliquity", *Icarus* 50 (1982), 444-448.

35. T. Ito - Y. Hamano, "Evolution of Earth's Obliquity and Role of Core-Mantle Coupling", στο T. Yukutake (επιμ.), *The Earth's Central Part: Its Structure and Dynamics*, Tokyo 1995, 301-318. Στη σελίδα 303 σημειώνεται ότι η λοξότητα της γης έχει αυξηθεί περίπου από τις 18ο στις 23ο στη διάρκεια των τελευταίων τεσσάρων δισεκατομμυρίων χρόνων.

Με την έρευνά μας για το φως στο ναό του Αγίου Παντελεήμονος αποκωδικοποιήθηκαν θέματα γεωμετρικών αναλογιών, που δεν ήταν εμφανή στην αρχή της έρευνας. Με βάση τον σχεδιασμό του συνάγεται ότι ανήκει στους ελάχιστους ναούς που έχουν αναλογία μεγίστου ύψους προς πλάτος 1 : 1.<sup>36</sup> Εάν συμπεριλάβουμε και το μήκος του νάρθηκα, τότε σχηματίζεται η αναλογία 1 : 1 : 1,1.<sup>37</sup>

Θα είχε εξαιρετικό ενδιαφέρον, εάν γνωρίζαμε το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού και ειδικότερα της δυτικής και βόρειας κεραίας, των σφαιρικών τριγώνων, του τρούλου<sup>38</sup> και της κόγχης του ιερού, ώστε να συσχετίσουμε την ανάδειξη ορισμένων παραστάσεων με το φυσικό φως.<sup>39</sup>

Ανεξάρτητα εάν η κατεστραμμένη σήμερα περιμετρική στοά ήταν ανοικτή ή κλειστή, το φως έφτανε στον κεντρικό χώρο μέσα από τα παράθυρα των τρουλίσκων και των φεγγιτών των πλευρικών εισόδων, άλλοτε στη βόρεια πλευρά τις πρωινές ώρες της άνοιξης και του καλοκαιριού και άλλοτε στη νότια το μεσημέρι της άνοιξης και του χειμώνα. Η ευμετρία, οι καλές αναλογίες και τα αποτελέσματα του φωτισμού μας οδηγούν στο τελικό συμπέρασμα ότι ο ναός στο αρχικό στάδιο ήταν έντονα φωτεινός.



36. Από τη μέχρι τώρα έρευνα διαπιστώσαμε ότι και ο ναός της Παναγίας Κοσμοσώτειρας ανήκει στους ναούς που έχουν αναλογία μεγίστου ύψους προς πλάτος 1:1. Αναλογία που από την αρχαιότητα συμβόλιζε το κατ' εξοχήν ιδανικό σχήμα και κατ' επέκταση την αρμονία του κόσμου, στο Iliadis, «Το φως στο ναό της Κοσμοσώτειρας», *ό.π.* (υπ. 11), 583.

37. Το μήκος του ναού μαζί με τον νάρθηκα είναι κατά τι μεγαλύτερο από το πλάτος και το ύψος.

38. Ν. Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλλος και το εικονογραφικό του πρόγραμμα (Μέσα βου αι.-1204)*, Αθήνα 1990, 161-199.

39. Iliadis, «Το φως στο ναό της Κοσμοσώτειρας», *ό.π.* (υπ. 11), 576-584.





Παναγιώτης Θωμά

ΑΠΟ ΤΑ ΑΚΡΟΤΑΤΑ ΟΡΙΑ ΤΗΣ ΥΠΑΡΞΗΣ  
ΣΤΙΣ ΠΑΡΥΦΕΣ ΤΗΣ ΘΕΟΛΟΓΙΑΣ.  
ΕΙΚΟΝΕΣ ΑΠΟ ΔΥΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ

Α΄. ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ ΣΧΟΛΙΑ

Ο κινηματογράφος ως έβδομη τέχνη είναι από τα πλέον θαυμαστά επιτεύγματα του ανθρώπινου πολιτισμού· μια συν-ύπαρξη-σύμ-πραξη των τεχνών που φέρνει ενώπιον των θεατών μια αναδημιουργημένη μορφή γεγονότων, στιγμών, προσώπων σε σχέση —ή σε σχάση— και πραγμάτων εντός συγκεκριμένου πλάνου, διενεργώντας, εν τέλει, έναν διάλογο με την ιστορία και τη ζωή.<sup>1</sup> Σαφώς και η τέχνη του κινηματογράφου είναι τέχνη της εικόνας, εικονο-ποιητική —καθώς η σύνθεση μορφών καλλιτεχνικής έκφρασης, που αποτελεί οντολογικό του στοιχείο, συντείνει στην αποτύπωση και μεταφορά εικόνων. Η θέαση, η παρατήρηση και —μέσω αυτών— η προσεχτική σύμπλευση των θεατών με όσα εκτυλίσσονται στο έργο είναι αυτή που κυριαρχεί.

Τούτο εγείρει ασφαλώς το ζήτημα της πρόσληψης των κινηματογραφικών έργων και των συναφών κριτηρίων που τη χαρακτηρίζουν ή πρέπει να τη χαρακτηρίζουν. Θα αρκεστώ χάριν οικονομίας να σημειώσω, πως μεγάλη και γόνιμη συζήτηση γίνεται επί τούτου από μελετητές του κινηματογράφου, μεταξύ των οποίων και οι εργάτες του κλάδου που καταπιάνεται με το στοιχείο της πίστεως στα κινηματογραφικά έργα (Religion and/in Film). Η εν λόγω συζήτηση προβάλλει διαφορετικές οπτικές γωνίες —όπως είναι εξάλλου φυσικό— και αποκαλύπτει, μεταξύ άλλων, ότι το έργο το κινηματογραφικό όταν προ-

---

1. Βλ. ενδεικτικά: Joe Kickasola, John C. Lyden, S. Brent Plate, Antonio Sison, Sheila J. Nayar, "Facing Forward, Looking Back: Religion and Film Studies in the Last Decade", *Journal of Religion and Film* 17 (2013), 1-20.

σεγγίζεται θεολογικά ή άλλως πώς, δεν μπορεί να αντιμετωπίζεται ως απλό ανάγνωσμα, θυμίζοντας έτσι τη μελέτη της λογοτεχνίας, στάση που παραγνωρίζει τα ιδιαίτερα οντολογικά χαρακτηριστικά του.<sup>2</sup> Από την άλλη δε, άκρως ενδιαφέρουσα και αξιοσημείωτη είναι η ομολογία κάποιων από τους εν λόγω μελετητές, ότι επιχειρώντας να προσπελάσουν ερμηνευτικά συγκεκριμένες κινηματογραφικές ταινίες οδηγήθηκαν στον χώρο της πίστης και της θεολογίας,<sup>3</sup> καθώς διαπίστωναν πως δεν υπήρχε άλλος τρόπος να ξεκλειδώσουν ιδιαίτερες στιγμές και βαθύτερες αλήθειες σε αυτά. Τούτο μαρτυρεί περίτρανα, από τη μια, την ανάγκη της θεολογικής προσέγγισης του κινηματογράφου και, από την άλλη, το χρέος της θεολογίας να εγκύψει με σοβαρότητα σε αυτόν, καθώς φαίνεται να μπορεί να ρίξει φως σε φανερές και κρυφές όψεις του, σε ενσυνείδητες ή και ανομολόγητες προθέσεις των κινηματογραφιστών να εξερευνήσουν και να συζητήσουν την πίστη. Όσο για τις προϋποθέσεις ή τα κριτήρια πρόσληψης και (θεολογικής) ερμηνείας του κινηματογράφου είναι προσώρας αρκετό να αναφέρουμε, δανειζόμενοι συμπεράσματα από τις εν λόγω συζητήσεις και κατά τι εκδιπλώνοντάς τα, πως τα κινηματογραφικά δημιουργήματα καλούν τον θεατή να γίνει μέτοχος σε αυτά, να ανοίξει δηλαδή έναν υπαρξιακό διάλογο με όσα θεάται επί της οθόνης, πράξη η οποία φέρνει στην επιφάνεια στοιχεία ταυτότητας και ιδιοπροσωπίας, στερεότυπα και προϋποθέσεις που δεν μπορεί παρά να επηρεάσουν την πρόσληψη του έργου, καθώς αυτό μας αποκαλύπτει την ώρα που μας αποκαλύπτεται.<sup>4</sup> Συγχρόνως, και αυτό οφείλει να το τονίζει η θεολογία, διευ-

2. Αυτή την αρχή τονίζει ο John C. Lyden, παραδεχόμενος το σφάλμα στο οποίο ο ίδιος υπέπεσε, αξιολογώντας αρχικά τον κινηματογράφο ως απλό «κείμενο». Βλ. Kickasola, Lyden, Plate, Sison, "Facing Forward, Looking Back: Religion and Film Studies in the Last Decade", *Journal of Religion and Film*, 4-6.

3. Βλ. Kickasola, Lyden, Plate, Sison, "Facing Forward, Looking Back: Religion and Film Studies in the Last Decade", *Journal of Religion and Film*, 1, όπου και σχετική παραδοχή του Joe Kickasola.

4. Βλ. William Romanowski, Jenifer, L. Vander Heide, "Easier Said Than Done: On Reversing the Hermeneutical Flow in the Theology and Film Dialogue", *Journal of Communication and Religion* (2007), 55-57. Προβλ. Clive March, "Films, Values, Absolutes: Why Theological Readings of Films are Morally and Politically Essential", *Journal of Religion and Film* 20 (2016), 6, 12-13.

ρύνοντας παραδοσιακές αρχές της (και βγάζοντάς τις από το κλειστό πλαίσιο μιας στεγνής πνευματικότητας κλειστού τύπου) η πρόσληψη των ταινιών και η διάκριση της θεολογικότητας σε αυτές είναι και ζήτημα όρασης: δηλαδή ασκημένων πνευματικών αισθητηρίων, ώστε στη λεπτομέρεια της πλοκής να αποκαλύπτεται το όλον της ζωής και να επιτυγχάνεται δημιουργικά η προβολή του έργου στον καθ' ημέραν βίο. Το ζήτημα πάντως κρίνεται μεταξύ του απροϋπόθετου, της παράδοσης (δίχην κένωσης) στο έργο και των προϋποθέσεων που σκιαγραφησα στα προηγούμενα: με συντομία, το τονίζω ξανά και χωρίς αξιώσεις εξαντλητικής συζήτησης του θέματος.

Στο παρόν κείμενο επιλέγω να σχολιάσω σκηνές, στιγμιότυπα από πρόσφατες ταινίες που μας τοποθετούν, όπως προσημείωσα στον τίτλο μου, στα ακρότατα όρια της ύπαρξης, τουτέστιν στις στιγμές κατά τις οποίες ο έρωτας / η αγάπη και ο θάνατος δοκιμάζουν και κρίνουν την αλήθεια που ο καθένας μας εγκολπώθηκε. Δεν υφίσταται, εξάλλου —αν θέλουμε να είμαστε ειλικρινείς με εαυτούς και αλλήλους— κανένας άλλος φανταστικός χώρος, όπου η ύπαρξη να τίθεται αληθινά στη βάση της πραγματικότητας, βιώνοντας πράγματα που εκτείνονται από την απόλυτη τραγικότητα ως την μεταμόρφωση και την εκλάμπρυνση, καταξιώνοντας τον πόνο και τα βάσανα της ζωής. Οι σκηνές από τις ταινίες *Triage* (2009) και *Fences* (2016), όπως επίσης σημείωσα στον τίτλο μου, μας οδηγούν στις παρυφές της θεολογίας, με άλλα λόγια, δημιουργούν μια βάση για να συζητήσουμε θεολογικά τα υπαρξιακά προβλήματα / ζητήματα που θίγουν οι δημιουργοί των εν λόγω έργων, επιχειρώντας και την προέκταση-επέκταση από την τέχνη στη ζωή.

Ως προς την ερμηνευτική μου μέθοδο, ή τις προϋποθέσεις με τις οποίες προσεγγίζω τα έργα τούτα, σημειώνω πως με ενδιαφέρει η αναλογία μεταξύ έργου και θεολογίας· ή, η ομοιότητα και σχεδόν καθόλου η ταύτιση μεταξύ του θεολογικού και καλλιτεχνικού. Η τέχνη —αυτό θα πρέπει να θεωρείται δεδομένο— δεν (πρέπει να) προσφέρεται για κανενός είδους απόλυτη θεολογικοποίηση ή, πόσο μάλλον, ορθοδοξοποίηση, που να αποδίδει ανύπαρκτες προθέσεις. Την ίδια στιγμή, το προφανές, ως μία ερμηνευτική άποψη, δεν πρέπει

να αποκρύβεται, ακόμα και αν δεν αποκαλύπτει τα ακριβή κίνητρα των δημιουργών. Σε αυτό, εξάλλου, έγκειται η έννοια και η αξία του διαλόγου της θεολογίας με κάθε μορφή τέχνης.

B'. *TRIAGE* (2009): ΜΙΑ ΑΛΛΟΚΟΤΗ ΟΙΚΕΙΟΠΟΙΗΣΗ  
ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ ΤΩΝ ΞΕΝΩΝ

Σε αυτό το αξιολογικό έργο του σκηνοθέτη Davis Tanovic, περισσότερο γνωστού για το εμβληματικό *No Man's Land* (2001), ερχόμαστε αντιμέτωποι με ένα κολάζ στιγμιotypών από πεδία μαχών (στην Αφρική και σε χώρες της Μέσης Ανατολής), ακολουθώντας τις αποστολές δύο επαγγελματιών φωτογράφων από τη Μεγάλη Βρετανία. Η ιστορία πραγματεύεται με ένταση τη σχέση του επαγγελματία, ο ρόλος του οποίου θα πρέπει να περιοριστεί στην απαθανάτιση στιγμών από τη βαναυσότητα του πολέμου, με το αντικείμενο της εργασίας του.<sup>5</sup> Τούτος ο επαγγελματισμός, συνεπάγεται ασφαλώς και τη χρηστική εκμετάλλευση, δηλαδή την εξαργύρωση σε λεφτά και φήμη του ξένου πόνου και του ξένου θανάτου. Οι δημιουργοί του *Triage* παραδίδουν σκηνές συγκλονιστικές, με τον κεντρικό χαρακτήρα, Mark, να πληρώνει με τον πιο οδυνηρό τρόπο την επιμονή του να παραμείνει στο Κουρδιστάν για να φωτογραφήσει και άλλες πιο συνταρακτικές εικόνες πολέμου, καθώς ο φίλος και συνεργάτης του, David, τραυματίζεται σοβαρά και αποτυγχάνει εν τέλει να τον σώσει, επιλέγοντας τη δική του επιβίωση. Έτσι η επαγγελματική του φιλοδοξία τον οδηγεί σε απόλυτη κατάπτωση και οδύνη, την οποία θα πρέπει να αντιμετωπίσει με την επιστροφή του στην Αγγλία.

Αυτό είναι το πλαίσιο, που κινούνται τα διαδραματιζόμενα, ξε-

5. Στις συνεντεύξεις του πρώτου ανταποκριτή της πολωνικής τηλεόρασης στην Αφρική μαθαίνει κανείς πως υπάρχει και μια άλλη στάση του ρεπόρτερ ως επαγγελματία απέναντι στα γεγονότα που καλύπτει. Αυτή που προϋποθέτει τη σχέση με τους ανθρώπους, την πραγματική ένταξη στην κοινότητά τους, για να προκύψει η αληθινή πληροφορία. Μια τέτοια στάση-ένταξη μπορεί να κοστίσει και τη ζωή του ρεπόρτερ, αλλά άλλος τρόπος για τον Καπισίνσκι δεν υπάρχει. Βλ. Ρίσαρντ Καπισίνσκι, *Αυτοπροσωπογραφία ενός ρεπόρτερ*, μτφρ.: Αλεξάνδρα Ιωαννίδου, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2010, 42-43, 60-61, 68-69.

χωρίζει όμως με διαφορά, κατά τη γνώμη μου, ένα σύντομο στιγμιότυπο από τα πολλά που έζησε ο Mark. Ο ξένος θάνατος τον φέρνει ενώπιον μιας αλλόκοτης αποστολής, που του αναθέτει μία άγνωστη γυναίκα. Αξίζει να δούμε βήμα-βήμα τούτη την σκηνή, γιατί στο πλάνο που ξετυλίγεται μπροστά μας όλα έχουν τη σημειολογία και σημασία τους. Άκρως ενδιαφέροντα δε είναι τα λόγια του Χοακίν, ο οποίος ακούει την ιστορία, ενεργώντας ψυχοθεραπευτικά στον πρωταγωνιστή μετά την επιστροφή του. Ο τελευταίος δεν είναι επαγγελματίας ψυχοθεραπευτής, αλλά μια μορφή φιλοσοφική, άτομο που έχει βιώσει πολλάκις προσωπικά την απώλεια.

Ο Mark κατεβαίνει από το φορτηγό που τον μεταφέρει σε μία περιοχή της Αφρικής και μερικά βήματά πιο κάτω, αφού βαδίζει δίπλα από μισολιωμένα σώματα νεκρών στρατιωτών, αντικρίζει μία πυραμίδα με προσεκτικά τοποθετημένα κρανία και άλλα οστά· λείψανα νεκρών από τις μάχες που προηγήθηκαν. Αίφνης, μια ιθαγενής της περιοχής, που κρατάει μία φωτογραφία —προφανώς των νεκρών μελών της οικογένειάς της— και στέκει πάνω από τα στοιβαγμένα λείψανα, απευθύνεται στη γλώσσα της στον φωτογράφο, επαναλαμβάνοντας τις ίδιες λέξεις και δείχνοντας με το χέρι μια τα λείψανα και μια τη φωτογραφία. Η συνεννόηση επιτυγχάνεται μέσα στο απερίγραπτο σάστισμα της στιγμής και ο Mark καταλαβαίνει τί του ζητά η άγνωστη χαροκαμένη μάνα και σύζυγος: να πάρει τα λείψανα των δικών της και να της τα δώσει. Θέλει να τα πάει στο σπίτι, θέλει να τα θάψει; Μάλλον και τα δύο. Ανοίγει την ποδιά της, σα να ανοίγει προσεκτικά ένα σάβανο και ο φωτογράφος μαζεύει ευλαβικά αλλά αμήχανα και στην τύχη τρία ή τέσσερα κρανία και τα αποθέτει στην αγκαλιά της. Όταν η πράξη ολοκληρώνεται, η γυναίκα με μία ελαφριά υπόκλιση τον ευχαριστεί και, με τα λείψανα στην αγκαλιά, αργά βαδίζοντας απέρχεται. Θεωρώ οργανικής σημασίας όλα τα στοιχεία που συνθέτουν το πλάνο, την τοποθέτηση των μερών που συναποτελούν την εικόνα τούτη που κόβει την ανάσα· η δε θλιμμένη, λιτή και αργή μελωδία που συνοδεύει τα εκτυλισσόμενα συμπληρώνει μια άκρως επιτυχημένη σκηνή. Ο διάλογος του Mark με τον Χοακίν παραδίδει εξαιρετικά ενδιαφέρουσες υπαρχιακές τοποθετήσεις,



που προεκτείνουν την προαναφερθείσα σκηνή και εξάπαντος προκαλούν δημιουργικά τη θεολογία:

«-Πιθανότατα κανένα κρανίο δεν ανήκε στην οικογένειά της. Της έδωσα, λοιπόν, μερικούς ξένους, να πάρει πίσω στο σπίτι της.

-Κάνεις λάθος για ένα πράγμα. Γνώριζε πολύ καλά ότι προσποιήσουν. Γι' αυτό ήταν ευγνώμων. Γι' αυτό σε ευχαρίστησε. Για την παρωδία, το θέατρο που έπαιξες για χάρη της. Είναι πολύ περίπλοκο να είσαι επιζών. Κάποιες φορές, πρέπει να εναποθέσεις την πίστη σου στη μαγεία. Ή να πιστεύεις σε πράγματα που γνωρίζεις πως δεν είναι αλήθεια... για να μπορέσεις να συνεχίσεις... Είναι ένα είδος ένστικτου. Αν επιθυμείς να συνεχίσεις, να επιβιώσεις, τότε πρέπει να θάψεις τους νεκρούς».

Μία πρόχειρη προσέγγιση των πιο πάνω στοχαστικών σχολίων θα επισήμαινε σε αυτά μία απλή υιοθέτηση της απάτης, ή της συνειδητής αυταπάτης ως αναπόφευκτης στάσης για επιβίωση μετά την απώλεια. Ξέρεις πως είναι φέμα το «μαγικό» ή το απίστευτο, αλλά το πιστεύεις γιατί δεν έχεις άλλη επιλογή. Σε κάθε άλλη περίπτωση η τραγικότητα και ο πόνος θα σε εξουδετερώσουν. Μια τέτοια πίστη λοιπόν είναι το «όπιο» όσων προφανώς δεν έχουν άλλη οδό για να συνεχίσουν να βαδίζουν μετά τη συντριβή. Αποκτά όμως ιδιαίτερο ενδιαφέρον, η παράλληλη ανάγνωση του πρώτου μέρους από τα σχόλια του Χοακίν με την συμπτυκνωμένη και ακριβή περιγραφή της πίστεως του Αποστόλου Παύλου: «Ἔστι δὲ πίστις ἐλπίζομένων ὑπόστασις, πραγμάτων ἔλεγχος οὐ βλεπομένων».<sup>6</sup> Δεν υπάρχει αμφιβολία πως η πίστη είναι είσοδος στον χώρο του μυστηρίου, στο χώρο του απίστευτου για τον λογικοκράτη άνθρωπο· έναν χώρο που γίνεται προσπελάσιμος σε αυτούς που αναγνωρίζουν την αλήθεια του υπέρλογου, του μυστηριωδώς μυθικού και παραδίδονται σε αυτήν.<sup>7</sup> Αν η αλήθεια λοιπόν για τη θεολογία είναι ενυπόστατη και ονομά-

6. Εβρ. 11:1.

7. Μυστήριο και μύθος, δηλαδή η οικειοποίηση συμβόλων, τύπων και εικόνων που άγουν στη μυστηριακή διάσταση της ζωής, είναι μέρη του πυρήνα της ορθόδοξης πίστεως. Εισάγουν στην «πραγματική πραγματικότητα» όπως ευστοχότατα εισηγείται ο Κυριάκος Μαργαρίτης στο μυθιστόρημά του *Κρόνακα*, Ίκαρος: Αθήνα, 2017.

ζεται Ιησούς Χριστός, τούτη η ίδια Αλήθεια, που απλώνεται σε όλες τις εκφάνσεις των μυστηρίων στη σχέση κτιστού και Ακτίστου, είναι τόσο μυστική όσο είναι και εμφανής για όσους έχουν μάτια να τη βλέπουν. Η παράδοση λοιπόν στο υπέρλογο (το μαγικό, κατά τα λόγια του Χοακίν), μπορεί να ιδωθεί απολύτως θετικά: ως το πρώτο βήμα για να μετάσχει κανείς στα αγαθά της πίστεως· να εισέλθει στην αγαθοτοπία των ακτίστων θείων ενεργειών όπου η Παρουσία της αλήθειας ελέγχεται αδιαλείπτως και διαφεύγει της απόλυτης γνώσης δίκην κατάκτησης ως ένα διαρκές δεδομένο και συγχρόνως ζητούμενο.

Επιστρέφοντας στη σκηνή που μας οδήγησε σε αυτές τις εκδιπλώσεις, νομίζω πως αυτή η ίδια, τονίζει εμφατικά και την Α-λήθεια ως άρνηση της λήθης: η θρηνούσα θέλει τους νεκρούς της, δεν μπορεί να πορευτεί χωρίς αυτούς, επιζητά τα λείψανά τους, ως ύλη για την διαφύλαξη και —εντός αυτής— την ανάσταση της μνήμης τους. Στον αντίποδα ενός θανατόφυγου πολιτισμού, η ταινία μας εισάγει, λοιπόν, στο μυστήριο της (ένυλης) μνήμης, την οποία η Εκκλησία καταξιώνει με την απαραίτητη προσθήκη του επέκεινα. Γράφει ο Χρυσόστομος Σταμούλης: «Είναι σαφές, πως μια τέτοια κατάφαση στη σήμερον της θεολογίας και της Εκκλησίας δεν εξαφανίζει ή καλύτερα δεν μαλώνει με την προσδοκία και την αναμονή, πράξεις εσχατολογικές, ερωτικές εξάπαντος όχι μελλοντολογικές, και γι' αυτό καθημερινές. Τόσο νυν όσο και αεί. Όπως είναι, για παράδειγμα, η προσδοκία της ανάστασης των νεκρών, που μας θυμίζει συνεχώς το Σύμβολο της Πίστεως, μια προσδοκία που δεν αναφέρεται στο αύριο ή το μεθαύριο, αλλά στο σήμερον, στη σήμερον, χωρίς, βέβαια, να εξαντλείται σε αυτό. Οι κεκοιμημένοι μας ζουν όσο τους θυμόμαστε, σήμερα, κι έτσι ανασταίνονται, για να αναστηθούν τελικά από το Θεό της αγάπης, το δικό τους δημιουργό, στους αιώνες».<sup>8</sup>

---

8. Βλ. Χρυσόστομος Σταμούλης, *Η γυναίκα του Λωτ και η σύγχρονη θεολογία*, Αθήνα: Ίνδικτος, 2009, 19.

*FENCES* (2016): Η ΑΠΟΚΑΛΥΨΗ ΤΟΥ ΘΕΙΟΥ ΜΕ ΤΟΝ ΗΧΟ ΤΗΣ ΣΑΛΠΙΓΓΑΣ  
ΕΝΟΣ ΤΡΕΛΟΥ ΠΟΥ ΕΜΑΘΕ ΝΑ ΒΛΕΠΕΙ

Η ταινία αυτή, σκηνοθετημένη από τον ηθοποιό Denzel Washington, είναι μία από εκείνες που αποτελούν ένδειξη, ότι τα τελευταία χρόνια ο αμερικανικός κινηματογράφος έχει να επιδείξει έργα που χαρακτηρίζονται από αδιαμφισβήτητο υπαρξιακό βάθος, χαρακτηριστικό το οποίο μάλλον στερούνταν παλαιότερες παραγωγές ακόμα και αν αυτές είχαν βιβλικό ή ευρύτερα θρησκευτικό θέμα.<sup>9</sup> Τούτο, γιατί μας ξετυλίγει μία ιστορία που οι κύριοι χαρακτήρες της είναι τσαλακωμένοι, ατελείς, ηττημένοι, παθόντες και μαθόντες ή, από την άλλη, αλύγιστοι και ανεπίδεκτοι μαθήσεως που πληρώνουν το τίμημα· εκεί που όλα πληρώνονται: στη δυνατότητα ή την αδυνατότητα να αγαπήσεις και να αγαπηθείς.

Ο κεντρικός χαρακτήρας, Τροχ είναι ένας οικογενειάρχης, λίγο-πολύ αγράμματος, όμως, δουλευταράς και επίμονος, ο οποίος έχοντας ισχυρές τάσεις αυτοδικαίωσης γίνεται συχνά εξουσιαστικός προς τη γυναίκα του και τους δύο γιούς του. Δεν παύει, όμως, να παρουσιάζει στιγμές τρυφερότητας και αφοσίωσης· αν και, δεν σταματάει ποτέ να θέτει σε όλους και σε όλα τους όρους του. Η πιο συγκινητική μορφή στην ταινία είναι ο Gabriel, αδελφός του Τροχ μια μορφή περιθωριακή, μια ψυχή λαβωμένη από τον πόλεμο, που κουβαλάει τον σταυρό μιας μετατραυματικής νόσου, η οποία τον οδηγεί συχνά στο ψυχιατρείο. Σαν ξωτικό, ο Gabriel μπαινοβγαίνει σε ανύποπτες στιγμές στο σπίτι του αδερφού του, αλλοπαρμένος, άτσαλος και εμμονικός με τη βιβλική Αποκάλυψη, αναμένοντας από στιγμή σε στιγμή τους ουρανοί να ανοίξουν και τον Κύριο να κατέρχεται. Γι' αυτό κουβαλάει ευλαβικά και την τρομπέτα του, να δώσει το σινιάλο, να ζωντανέψει ο ίδιος τη βιβλική διήγηση. Ο Τροχ τον δέχεται όπως είναι, τον περιβάλλει με στοργή, τον καθησυχάζει· ο σταυρός του αδερφού του είναι και δικός του. Τον σηκώνει αδιαμαρτύρητα, πράγμα που τον μαλακώνει και τον κάνει συμπαθέστερο. Σ' αυτόν τον τρελό και ανισόρροπο χαρακτήρα

9. Βλ. Κωνσταντίνος Μπλάθρας, «Χόλλυγουντ· η παγκόσμια κυριαρχία των κινηματογραφικών ονείρων», *Σύναξη* 86 (2003), 60-61.

της ιστορίας χρωστάμε ό,τι πιο ανθρώπινο και θεολογικό έχει να επιδείξει, εξαφανίζοντας την όποια δυσφορία μας —έστω μετριασμένη από συμπάθεια προς αυτόν τον αξιολύπητο άνθρωπο—, για τον εμμο-νικό αποκαλυπτισμό που φαίνεται να ενσαρκώνει.

Η υπόθεση της ιστορίας οδηγείται σε κλιμάκωση η οποία καταλήγει στη σκηνή την οποία και θα προσεγγίσω θεολογικά. Ο Τρογ έχει συνάψει εξωσυζυγική σχέση, πράγμα που μετατρέπει τη σχέση του με τη γυναίκα του σε καθαρά συμβατική. Η ερωμένη του πεθαίνει επάνω στη γέννα του καρπού της σχέσης τους, αφήνοντάς του ένα παιδί. Με θράσος ζητά από γυναίκα του να αναλάβει την ανατροφή του και αυτή, πραγματοποιώντας μία τεράστια υπέρβαση, το κάνει. Εν τω μεταξύ, ο μικρός του γιός έχει εγκαταλείψει την οικογένεια και ο Gabriel νοσηλεύεται ξανά σε κλινική με τον Τρογ δίπλα του, να τον περιποιείται στοργικά σαν μικρό παιδάκι. Ο φράκτης που έκτιζε γύρω από την αυλή του σπιτιού του, ενώ ολοκληρώνεται, δεν το έχει προστατέψει από απειλές εξωτερικές, ούτε έχει κρατήσει την οικογένεια δεμένη, εντός του οίκου. Τα φράγματα (fences) που ο ίδιος ύψωσε ανάμεσα στον εαυτό του και τους άλλους, έχουν αποκλείσει κάθε ελπίδα για σχέσεις ειλικρίνειας. Λίγα χρόνια αργότερα, υπό αδιευκρίνιστες σχεδόν συνθήκες, πεθαίνει.

Η σύναξη των πενθούντων είναι γεμάτη θρήνο, ανάμικτα συναισθήματα, απωθημένα, θυμό. Ο μικρότερος γιός —αυτός που είχε εισπράξει βία και εξουσιαστικότητα από τον πατέρα του— είναι παρών, αλλά δεν θέλει να συμμετάσχει στην επικήδειο ακολουθία. Η μικρή ετεροθαλής αδελφή του τον μαλακώνει, τα δακρυσμένα λόγια της μάνας του τον πείθουν και συγκατανεύει. Η σύναξη ολοκληρώνεται, η συγχώρεση έχει επιτευχθεί. Όλα είναι έτοιμα για την τελετή και εδώ εισβάλλει με την τρομπέτα του, ενθουσιώδης μέσα στον θρήνο του, ο Gabriel. «Είναι ώρα να πούμε στον Απόστολο Πέτρο να ανοίξει τις πύλες...», θα πει στους άλλους. «Θα πω στον Απόστολο Πέτρο ν' ανοίξει τις πύλες... Ετοιμαστείτε!». Ξεκινά να φυσά με μανία την τρομπέτα του κι ένας ήχος εκκωφαντικός, τσιριχτός είναι όλο κι όλο αυτό που ακούγεται. Η αποκάλυψη, λοιπόν, πρέπει να ματαιωθεί. Ο μεγάλος γιός της οικογένειας τον τραβάει προς τα πίσω. «Αφήστε

με!», θα φωνάξει σπαραχτικά και θα επιστρέψει στο έργο του. Με την τρομπέτα του υψωμένη θα φωνάξει στον αδελφό του, δείχνοντας τον ουρανό: «Τroy, Troy...!» Ξαναφυσάει την τρομπέτα με όλη τη δύναμη της απόγνωσης και της πίστης του· ο ήχος της τώρα καθαρίζει, μια νότα χρυστάλλινη ακούγεται και εκείνη τη στιγμή το ήμερο απογευματινό φως του ήλιου ξεπροβάλλει από τα σύννεφα και ο ουρανός ανοίγει στ' αλήθεια τις πύλες του. «Έτσι γίνεται!», θα πει και θα τρέξει μακριά με ένα αναπήδημα χαράς, έτσι όπως θα 'μπαινε ένα παιδί στη Βασιλεία του Θεού, με έκδηλη την ικανοποίηση ότι το έργο του επιτελέστηκε· έργο θαυμαστό, ή θαύμα μέσα από τη φύση που του μίλησε τη στιγμή που έπρεπε. Τα άλλα μέλη της οικογένειας μένουν εκστατικοί να βλέπουν το φως το ήλιου να εισέρχεται ιλαρά μέσα από τα ανοιγμένα σύννεφα και συγχρόνως μέσα απ' τα κλαδιά του δέντρου της αυλής, κάνοντάς τους κοινωνούς της χάριτος που λειτούργησε μέσα απ' την πίστη του τρελού αδελφού.

Είναι θεολογικά αποκαλυπτικός ο τρόπος που οι κινηματογραφιστές αποτυπώνουν τα τεκταινόμενα, την θεολογική ουσία των οποίων ήδη σκιαγράφησα. Το θαύμα λοιπόν μέσα από τη φύση —που δεν είναι αδρανής ύλη αλλά σύμ-βολο—, όχι ως έκτακτη, εντυπωσιακή εικόνα, αλλά ως πραγματικότητα που ψηλαφείται επειδή η ένταση του πόνου και της πίστης οξύνει τον οφθαλμό για να δει αυτό που πάντα υπάρχει:<sup>10</sup> τη θεία χάρη να απλώνεται σε ολόκληρη την κτίση· μέσα στο μυστήριο των σχέσεων του άκτιστου Θεού με τον κτιστό κόσμο και τον τραγικό άνθρωπο,<sup>11</sup> ο οποίος επιζητά παντού και πάντα την παραμυθία,

10. Ας μην ξεχνάμε πως αυτά προκύπτουν μέσα από την επιμονή ενός ψυχικά διαταραγμένου χαρακτήρα, πράγμα που μας οδηγεί στο αφοπλιστικό σχόλιο του Νίκου Ματσούκα για τους, κατά κάποιους, ψυχικά άρρωστους καλλιτέχνες, όπως ο Κάφκα και ο Ντοστογιέφσκι: «Συχνά [...] επισημαίνουν [...] πως τάχα οι συγγραφείς αυτοί και όσοι άλλοι παρόμοιοι δεν μπορούν να εκφράζουν την αλήθεια, γιατί ήταν ψυχικά άρρωστοι. Αλλά με ποια λογική οι ψυχικά υγιείς, κατά τα μέτρα του υποκριτικού πολιτισμού μας, εκφράζουν την αλήθεια και όχι οι άρρωστοι; [...] Εξάλλου, η αρρώστια στις περιπτώσεις ταλαντούχων ανθρώπων [...] οξύνει και καλλιεργεί τη δημιουργικότητα τους στο έπακρο· έτσι δεν συμβιβάζονται με την υποκριτική και κατεστημένη ιεραρχία του πολιτισμού μας». Νίκος Α. Ματσούκας, *Το πρόβλημα του κακού. Δοκίμιο πατερικής θεολογίας*, Θεσσαλονίκη: Π. Πουρναράς, <sup>3</sup>2009, 28-29.

11. Βλ. ενδεικτικά Χρυσόστομος Σταμούλης, *Κάλλος το Άγιον. Εισαγωγή στη Φιλόκαλη Αισθητική της Ορθοδοξίας*, Αθήνα: Ακρίτας, 2004, 282-284.



την αύρα των εσχάτων που μεταμορφώνει τον χρόνο και καταλύει τη ματαιότητα του κόσμου, απαλύνοντας τον πόνο για την απώλεια. Νομίζω πως πρόκειται για μία χωρίς αμφιβολία θαυμαστή σύζευξη κινηματογραφικής οντολογίας (το ηχητικό ή οπτικό εφέ απουσιάζει, ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί το φυσικό τοπίο για να αποδώσει κάτι υπερφυσικό), με τη θεολογική αλήθεια. Η συγκίνηση οδηγεί σε θεολογικό στοχασμό και αυτό μαρτυρεί την ποιότητα και το βάθος του καλλιτεχνικού έργου.

#### ΕΠΙΛΕΓΟΜΕΝΑ

Αν η τέχνη δείχνει το φως από μακριά, τότε εικόνες από τον κινηματογράφο όπως αυτές που αποπειράθηκα να σχολιάσω θεολογικά στα πιο πάνω αποτελούν περί τούτου τρανή απόδειξη. Να προσθέσω ακόμα πως το «από μακριά», δεν μειώνει καθόλου τη σημασία της τέχνης, γιατί αν αυτή βρίσκεται στις παρυφές της θεολογίας και του εκκλησιαστικού βιώματος, τότε μπορεί να λειτουργήσει ως βάση τους, ως θεμέλιο και απαραίτητη προϋπόθεση. Με δεδομένο πως το θείο φως είναι η κατάληξη μιας πορείας, τούτη η κατάληξη δεν είναι εφικτή, αν διαγράψεις όσα την προοδοποίησαν. Για να το πούμε εκκλησιολογικά: κανένας θρίαμβος δεν είναι εφικτός, κανένας δοξασμός δεν είναι μεθεκτός, αν δεν προηγείται η στράτευση και η πάλη για το Αγαθό, η οποία περνάει μέσα από μύρια τόσα μονοπάτια υπαρκτικής περιπέτειας. Εντός αυτής σώζεται το μοναδικό και ανεπανάληπτο του προσώπου που βιώνει πράγματα και τα εκφράζει μέσω των ταλάντων και τα υλικών που του δόθηκαν. Τί άλλο είναι, στ' αλήθεια, η τέχνη;





Σάββας Ιεζεκιήλ – Κωνσταντίνος Θεμιστοκλέους

ΔΡΥΜΟΣ ΞΑΝΑ  
ΣΤΗΝ ΧΡΥΣΟΡΡΟΓΙΑΤΙΣΣΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

**Ο** χαρακτήρας του φυσικού περιβάλλοντος ενός τόπου είναι άμεσα συνδεδεμένος με την ευρύτερη κοινωνική, οικονομική και πολιτισμική δράση των ανθρώπων του και επομένως με την ιστορική του πορεία. Για αυτό η αποκατάσταση παλιών δασικών οικοτόπων της Κύπρου και η συντήρησή τους δημιουργεί μια προστιθέμενη αξία που δεν περιορίζεται μόνο στην αποκατάσταση του απaráμιλλου φυσικού κάλλους του νησιού μας. Αυτή η αξία πολλαπλασιάζεται μάλιστα όταν πρόκειται για αποκατάσταση αρχαίων οικοτόπων του Δρυ. Μια τέτοια προσπάθεια βρίσκεται σε εξέλιξη σε γη της Ιεράς Μονής Χρυσορρογιατίσσας στο χωριό Παναγιά και σε αυτήν και τη σημασία της εστιάζει το παρόν άρθρο.

Η ΔΙΑΧΡΟΝΙΚΗ ΑΞΙΑ ΤΟΥ ΔΕΝΤΡΟΥ «ΔΡΥΣ»  
ΣΤΗ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ ΤΩΝ ΑΝΘΡΩΠΩΝ

Τα χαρακτηριστικά, η αξία και ο ρόλος των πραγμάτων στη ζωή των ανθρώπων συμπυκνώνονται συχνά στο όνομά τους και τη λειτουργία του ονόματός αυτού μέσα στη διαχρονικότητα του λόγου. Είναι για αυτό που οι αρχαίοι Έλληνες πίστευαν ότι «αρχή σοφίας η των ονομάτων επίσκεψις». Μπορεί, επομένως, η παρακολούθηση της γλωσσικής πορείας του ονόματος του δέντρου «δρυς» να βοηθήσει σε μια πρώτη προσέγγιση των χαρακτηριστικών και της σημασίας που του προσδόθηκε.

Το όνομα δρυς (η δρυς αλλά και ο δρυς) μαρτυρείται ήδη στα ομηρικά έπη αλλά και στους τραγικούς ποιητές . Επιπλέον, γνωρίζουμε για τη χρήση του και πριν από τον Όμηρο. Κατά το *Μέγα Λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσης* των Liddell and Scott, από τη ρίζα ΔΡΥΎ προέρχονται οι λέξεις δένδρον, δρυμός κ.ά.. Η ίδια ρίζα συναντάται στα σανσκριτικά (dru-s) αλλά και στα αρχαία αγγλοσαξονικά (treow, από το οποίο προέρχεται η αγγλική λέξη tree).

Αρχικά οι Έλληνες χρησιμοποιούσαν τη λέξη «δρυς» για να ονοματίσουν όχι μόνο το συγκεκριμένο φυτό αλλά και όλα τα δέντρα. Η λέξη «δρυς», δηλαδή, σήμαινε ταυτόχρονα το φυτό δρυς αλλά και το δέντρο γενικά και η λέξη δρυμός σήμαινε αρχικά «δάσος δρυών» και στη συνέχεια «δάσος» γενικά. Τι άλλο θα μπορούσε να καταδείξει καλύτερα την αξία που είχε στη συνείδηση των αρχαίων ο δρυς, από τη συνωνυμία του με την ευρύτατη έννοια του δέντρου;

Παράλληλα, οι ιδιότητες του δρυ αναδείχτηκαν από τα επίθετα που συνήφθησαν στο όνομά του. Τα πιο συνηθισμένα ήταν τα «υψίκομος» και «υψικάρηνος» (με ψηλή κορφή), αλλά και τα «πολύγλωσσος» και «προσήγορος», εξαιτίας του πλούσιου θροΐσματος των φύλλων του, που «μιλούσε» στους ανθρώπους και τους συντρόφευε. Είναι μάλιστα χαρακτηριστικό ότι ο Δίας έδινε τις προφητείες του με τους ιερούς δρύες της Δωδώνης.

Επιπλέον, το ξύλο του δρυ ήταν γνωστό στη ναυπηγική από την εποχή του Ομήρου και «επίσημον» για την ανθεκτικότητά του αλλά και για τη δύναμή του (δεν είναι τυχαίο που η όρθια δρυς είναι σύμβολο της δύναμης, όπως υπονοείται και στη γνωστή ρήση «δρυός πεσούσης (και μόνο αφού πέσει) πας ανήρ ξυλεύεται»). Συμπερασματικά το μέγεθος του δέντρου, η ομορφιά, η «συντροφικότητα» με τους ανθρώπους και η δύναμή του αναδεικνύονται ανάμεσα στα χαρακτηριστικά επίθετα, τις δοξασίες και τα αποφθέγματα που σχετίζονται με τον δρυ.

Η σημασία που προσδόθηκε στον δρυ ως σύμβολο δύναμης και αντοχής, σε ολόκληρο τον κόσμο, φαίνεται από το γεγονός ότι πολλές χώρες το χρησιμοποίησαν (και το χρησιμοποιούν) στα διάφορα κρατικά ή τοπικά σύμβολα και οικόσημα (όπως στις Αγγλία, Ιρλανδία,



Δρυς στην τοποθεσία «Παπάλουκκας» του χωριού Παναγιά.

Γερμανία), σε στρατιωτικά σύμβολα (όπως στις Η.Π.Α.), απεικονίσεις σε κέρματα (όπως στη Γερμανία) κ.ά. Σημαντική επίσης είναι και η οικονομική αξία του ξύλου αυτού αφού χρησιμοποιείται, για πολλούς αιώνες, σε διάφορες κατασκευές με σημαντικότερη τη χρήση του στα δοχεία (βαρέλια) παλαίωσης κρασιού.

Στην Παλαιά Διαθήκη υπάρχουν αρκετές αναφορές για τον δρυ. Ο Ιακώβ έκρυψε κάτω από βελανιδιά τους ειδωλολατρικούς θεούς (Γένεσις 35:4). Άγγελος Κυρίου κάθισε κάτω από βελανιδιά όταν ο Γεδεών κοπάνιζε σιτάρι (Κριταί 6:11-19). Η αναφορά της Αγίας Γραφής στο χωρίο του Ησαΐα (1:30), μαρτυρεί πως οι βελανιδιές χρησιμοποιούνταν για ειδωλολατρικές τελετές. Ο Αμώς (2:9) χαρακτηρίζει τους Αμοραίους πανύψηλους σαν κέδρα και δυνατούς σαν βελανιδιές, ενώ ο προφήτης Ιεζεκιήλ (6:13) τους δίνει το χαρακτηρισμό δασύφυλλες βελανιδιές. Ιδιαίτερη όμως αξία και τιμή αποκτά ο δρυς όταν ο Πατριάρχης Αβραάμ (Γένεσις 18:1-9) φιλοξενεί τον Κύ-

ριο κάτω από τη δρυ του Μαμβρή για να ξεκουραστεί και στη συνέχεια του προσφέρει πλούσιο τραπέζι όπου ο Κύριος του αναγγέλλει ότι η γυναίκα του Σάρρα θα αποκτήσει παιδί.

Σε ό,τι αφορά την Κύπρο είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι η κυπριακή διάλεκτος προνομιακά διατηρεί ζωντανό και σε χρήση όχι μόνο το αρχαίο όνομα του δέντρου αλλά κάνει και σαφή διάκριση ανάμεσα στο όνομα αυτό και το όνομα του καρπού του, πράγμα που δεν συμβαίνει στην κοινή νεοελληνική. Δηλαδή, όπως και στα αρχαία ελληνικά, το φυτό ονομάζεται δρυς και ο καρπός του βαλάνι (αρχ. βάλανος). Αυτό εμφανίζεται, για παράδειγμα, και στην κυπριακή παροιμία « ακόμα με δρυν (έχουμε), με βαλάνιν (έχουμε) ». Και μόνο από αυτό μπορεί κάποιος να αντιληφθεί τη διαχρονική σχέση του λαού μας με τον δρυ στη Κύπρο και την αξία των προσπαθειών για τη διάσωσή του.

#### Ο «ΔΡΥΣ ΤΗΣ ΚΥΠΡΟΥ»

Γενικά δρύες αποκαλούνται δέντρα και θάμνοι του γένους *Quercus*. Υπάρχουν ίσως περισσότερα από 500 είδη δρυών, τα οποία ευδοκίμούν σε ευρύ φάσμα κλιματολογικών συνθηκών —από κρύο ηπειρωτικό μέχρι τροπικό. Συναντώνται σε όλες σχεδόν τις ηπείρους, δηλαδή Ευρώπη, Ασία, Βόρειο Αφρική και στην Αμερική στην οποία υπάρχουν και τα περισσότερα είδη.

Στην Κύπρο δρυ αποκαλούμε το ιθαγενές δέντρο *Quercus infectoria* subsp. *veneris*, στο οποίο και εστιάζεται αυτό το άρθρο. Πληροφοριακά αναφέρουμε ότι υπάρχουν ακόμα δύο είδη δρυός στην Κύπρο· ο ενδημικός θάμνος *Quercus alnifolia* (λατζιά) και ο θάμνος *Quercus coccifera* subsp. *Calliprinos* (περνια).

Ο δρυς είναι πλατύφυλλο, ημιφυλλοβόλο δέντρο. Η κόμη του είναι πλατιά και φτάνει σε ύψος δεκαπέντε ή και περισσότερων μέτρων. Υπάρχει τόσο στα βουνά του νησιού όσο και στις πεδιάδες σε υψόμετρο από 0 μέχρι 1700 μ. Φύεται σε όλα τα είδη εδαφών, όμως ευδοκίμει καλύτερα στα βαθύτερα και πλουσιότερα εδάφη. Συναντιέται κυρίως σε μικρές δασικές συστάδες ή σε μεμονωμένες θέσεις





Φωτογραφία του ίδιου δέντρου το 2006 (αριστερά) και το 2015 (δεξιά στο βάθος) πλησίον της Ιεράς Μονής Χρυσορρογιάτισσας.

(στις οποίες συνήθως αναπτύσσει και την τυπική ευρύκομη μορφή).

Τα πιο επιβλητικά από αυτά (λόγω της μεγάλης ηλικίας, της διαμέτρου του κορμού και του μεγέθους της κόμης) έχουν κηρυχθεί ως μνημεία της φύσης και προστατεύονται από το κράτος. Τέτοια είναι ο δρυς της Φύτης, ο δρυς του Κάτω Πύργου κ.ά.

Η περιοχή εξάπλωσης του δρυ θεωρείται ότι κάλυπτε κυρίως όλο το δυτικό μέρος της Κύπρου. Οι ανεξέλεγκτες ξυλεύσεις, οι πυρκαγιές αλλά κυρίως η εκρίζωσή τους από γόνιμες εκτάσεις που προορίζονταν για γεωργικούς σκοπούς περιόρισαν την παρουσία τους σε μικρές μόνο ομάδες ή μεμονωμένα άτομα κυρίως στις άκρες των αγρών. Αυτή, η μικρή έστω, διατήρησή τους, απέτρεψε και την περαιτέρω καταστροφή. Σήμερα οι εναπομένουσες ομάδες δρυών λειτουργούν ως αποθέματα του είδους που σε συνδυασμό με τη μείωση της βόσκησης επεκτείνονται σε μη εκμεταλλεύσιμη και εγκαταλειμμένη γεωργική γη.

ΠΡΟΣΠΑΘΕΙΑ ΑΝΑΔΑΣΩΣΗΣ ΤΟΥ ΔΡΥ ΣΤΟ ΧΩΡΙΟ ΠΑΝΑΓΙΑ  
ΙΕΡΑ ΜΟΝΗ ΧΡΥΣΟΡΡΟΓΙΑΤΙΣΣΑΣ

Στην περιοχή Βουνί του χωριού Παναγιά ξεκίνησε συστηματική παρακολούθηση του είδους με το Σχέδιο Παρακολούθησης για τον Οικότοπο «Δασικές Συστάδες *Quercus infectoria*» (93ΑΟ) που εκπονήθηκε από το Πανεπιστήμιο Αθηνών και χρηματοδοτήθηκε από ταμεία της Ευρωπαϊκής Ένωσης και το Υπουργείο Γεωργίας, Αγροτικής Ανάπτυξης και Περιβάλλοντος. Σύμφωνα με αυτό το Σχέδιο η συγκεκριμένη περιοχή θεωρείται ιδανικός οικότοπος για ανάπτυξη του είδους, πράγμα που καταδεικνύεται και από το γεγονός ότι είναι μία εκ των περιοχών που φιλοξενούν μεγάλες (εναπομείνουσες) συστάδες.

Παράλληλα με το Σχέδιο Παρακολούθησης του δρυ στην περιοχή, ξεκίνησε και προσπάθεια επανεγκατάστασής του σε γη έκτασης 15 εκταρίων της Ιεράς Μονής Χρυσορρογιάτισσας. Η προσπάθεια αυτή θεωρείται σημαντική αφού το είδος απουσίαζε από τις αναδασώσεις που έγιναν τις περασμένες δεκαετίες στην επαρχία Πάφου. Οι φυτεύσεις έγιναν σταδιακά σε έξι περίπου χρόνια (2006 μέχρι το 2012), ενώ η συντήρησή τους συνεχίζεται μέχρι και σήμερα. Φυτεύτηκαν πέραν των 4000 φυτών με κύριο είδος τον δρυ και σε μικρότερο ποσοστό (περίπου 10%) τρεμιθιές, περνιές και μοσφιλιές. Μέρος των έργων χρηματοδοτήθηκε από το πρόγραμμα LIFE (το χρηματοδοτικό μέσο της Ευρωπαϊκής Ένωσης για το περιβάλλον).

Τα αποτελέσματα των φυτειών είναι πολύ ενθαρρυντικά, τόσο από άποψη επιβίωσης όσο και ανάπτυξης των φυτών. Συγκεκριμένα σε καταμέτρηση που έγινε το 2014 από τον Δασικό Σταθμό Παναγιάς, σε περίπου 2300 φυτά, φάνηκε ότι το ποσοστό επιτυχίας επιβίωσης των φυτών ξεπέρασε το 85%. Το μέσο ύψος των δρυών κυμάνθηκε από 50 – 150 εκατ. περίπου, αναλόγως της περιοχής και της χρονολογίας φύτευσης. Σημειώνεται ότι τα μεγαλύτερα σε ηλικία φυτά που έχουν φυτευτεί σε καλές θέσεις έχουν ξεπεράσει τα 4 μ. σε ύψος. Επίσης αξίζει αναφοράς το γεγονός ότι εκτός των φυτεύσεων, το 2013 και το 2014, έγινε σε πειραματική βάση φύτευση βελανιδιών με επιτυχία επιβίωσης μεγαλύτερη του 90%.



Φωλιά και τέσσερα αυγά του *Sylvia melanothorax* (Τρυποράσιης)  
σε νεαρό φυτό δρυ.

Όπως είναι εμφανές στην πιο πάνω φωτογραφία όχι μόνο τα φυτά έχουν ριζώσει και αναπτυχθεί αλλά έχει αλλάξει ολόκληρη η εικόνα της περιοχής. Είναι βέβαια σημαντικό το γεγονός ότι δημιουργείται μία εικόνα πρασίνου. Σημαντικότερο όμως είναι ότι έχει αρχίσει να υφαίνεται ο οικολογικός ιστός που στηρίζει τις διάφορες λειτουργίες της φύσης. Μετατρέπεται δηλαδή η περιοχή, σταδιακά σε πλούσιο βιότοπο ικανό να προσφέρει τροφή και καταφύγιο στα διάφορα είδη της άγριας ζωής.

Πέραν όμως αυτών, το νέο δρυοδάσος σε συνδυασμό με τους δρύες που έχουν φυτευτεί κατά μήκος των δρόμων που οδηγούν στην περιοχή δίνουν μια ιδιαίτερη και ξεχασμένη (για μας) εικόνα δάσους πολύ διαφορετική από αυτή του πευκοδάσους στην οποία είμαστε συνηθισμένοι.

## ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Συμπερασματικά, θα λέγαμε ότι η παρουσία του δρυ στον ελληνικό και κυπριακό χώρο ήταν ανάλογη με την ιστορική του μοίρα. Δηλαδή όσο οι ιστορικές συγκυρίες ήταν ευνοϊκές για τον Ελληνισμό (κτιζόταν και ανθούσε ο πολιτισμός) η παρουσία αυτού του δέντρου ήταν μεγάλη καθώς υψηλή ήταν και η εκτίμηση που έχαιρε από τους ανθρώπους. Στους δύσκολους καιρούς που ακολούθησαν ανάλογη ήταν και η πορεία του δέντρου, αφού ο πληθυσμός του μειώθηκε και η αξία του ξεχάστηκε. Η συστηματική παρακολούθησή του και οι πρώτες φυτείες που έγιναν στην περιοχή Χρυσορρογιάτισσας είναι σημαντικές και η μελέτη τους θα προσφέρει εμπειρία και γνώση. Η επέκτασή τους στην ευρύτερη περιοχή της Επαρχίας Πάφου, η οποία ήταν και η κύρια περιοχή της φυσικής εξάπλωσης του δέντρου, θα βοηθούσε στον εμπλουτισμό των βιοτόπων, και θα μας θύμιζε την ξεχωριστή αξία του δρυ (και κάθε δέντρου).





Δέσποινα Ιωάννου-Βασιλείου

ΜΙΑ ΘΕΟΛΟΓΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΑΡΟΥΣΙΑ  
ΤΟΥ ΒΡΑΧΩΔΟΥΣ ΟΡΟΥΣ ΣΤΙΣ ΔΕΣΠΟΤΙΚΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ

**Ο**ι εικόνες του Δωδεκάορτου μοιάζουν με τις παραβολές, τις οποίες έλεγε ο Χριστός<sup>1</sup>. Αναλόγως των πνευματικών τους δυνατοτήτων οι ακροατές αντιλαμβάνονταν τα νοήματα. Κάποιοι θεωρούσαν τα λόγια του Χριστού απλές ιστορίες, άλλοι μπορούσαν να τα εκλάβουν ως αλληγορίες και να κατανοήσουν τους συμβολισμούς, ενώ κάποιοι άλλοι, λιγότεροι βεβαίως αριθμητικά, συνδύαζαν τους συμβολισμούς και έθεταν σε προσωπική εφαρμογή τα λεγόμενα, βοηθώντας στην προσωπική αξιολόγηση και πνευματική βελτίωσή τους. Έτσι ακριβώς και η θέα των εικόνων διαφέρει στα μάτια του κάθε ανθρώπου. Κάποιοι βλέπουν τις εικόνες μόνο με τα σωματικά τους μάτια και τις θεωρούν ως έργα τα οποία διηγούνται κάποια ιστορικά γεγονότα της ζωής του Χριστού. Άλλοι, με το μυαλό και τη λογική, μπορούν να προσλάβουν βαθύτερα μηνύματα και συμβολισμούς. Οι εικόνες, όμως, έχουν τη δυνατότητα να αγγίζουν τους ανθρώπους στις πιο πνευματικές χορδές της ύπαρξής τους. Μπορούν να τους σαγηνεύουν πνευματικά και να αλλάζουν την οντολογική τους θεώρηση. Βεβαίως αυτό συμβαίνει σε ανθρώπους οι οποίοι έχουν καθαρή καρδιά<sup>2</sup> και μπορούν να βλέπουν πράγματα, που δεν βλέπονται<sup>3</sup>. Οι εικόνες λοιπόν, ενώ διηγούνται γεγονότα σε ένα χώρο, ο οποίος έχει ύψος και πλάτος, συμβάλλουν έτσι ώστε όταν

---

1. Στο ερώτημα των μαθητών τι σημαίνει η παραβολή ο Χριστός είπε: «Υμῖν δέδοται γνῶναι τὰ μυστήρια τῆς βασιλείας τοῦ Θεοῦ, τοῖς δὲ λοιποῖς ἐν παραβολαῖς, ἵνα βλέποντες μὴ βλέπωσι καὶ ἀκούοντες μὴ συνιῶσιν». Λουκ. 8:10.

2. «Μακάριοι οἱ καθαροὶ τῇ καρδίᾳ ὅτι αὐτοὶ τὸν Θεὸν ὄψονται». Ματθ. 5:8.

3. «Πραγμάτων ἔλεγχος οὐ βλεπομένων». Εβρ. 11:1.



μνηθεί ο πιστός θεατής, να αποκτά και πνευματικό βάθος. Οι τρεις διαστάσεις του χώρου στην εικόνα υπακούουν στον πνευματικό νόμο<sup>4</sup>, με αποτέλεσμα να ξεπερνούνται τα όρια όχι μόνο του χώρου αλλά και του χρόνου.

Στις λειτουργικές εκκλησιαστικές τέχνες, πέρα από την υμνογραφία, περιλαμβάνεται και η αγιογραφία. Και οι δυο τέχνες με τον δικό τους τρόπο, κινούμενες από το Άγιο Πνεύμα, κατάφεραν να αποδώσουν ορθά τις δογματικές αλήθειες. Όπως ο υμνογράφος με τη γραφίδα του υμνεί και συνδυάζει το γεγονός με το δόγμα και στρέφει τα πάντα προς την ψυχοσωματική σωτηρία των πιστών, έτσι και ο αγιογράφος με τον χρωστήρα του διηγείται τα ιστορικά γεγονότα και παράλληλα προβάλλει το δόγμα και την αλήθεια των βαθύτερων νοημάτων. Δίκαια, λοιπόν, οι αγιογράφοι στις ορθόδοξες εικόνες διατηρούν, όσοι αιώνες κι αν περάσουν, το πρωτότυπο σχέδιο. Είναι τόσο μεστές, που δεν μπορούν οι νεότεροι να προσθέσουν τίποτε περισσότερο και τόσο αφαιρετικές, που δεν χρειάζεται να αφαιρέσουν κάτι ως περιττό.

Είναι άξιο προσοχής ότι στις δεσποτικές εικόνες όλων των αιώνων κυρίαρχο στοιχείο είναι ένας τριγωνικός, πολυεδρικός τραπεζοειδής βράχος με ανεστραμμένη προοπτική. Είναι ένας άγονος, πετρώδης, κούφιος και σκοτεινός βράχος, του οποίου η πληρότητα και η ατσάλινη στιλπνότητά του σπανίζει στα φυσικά τοπία. Το φως πάνω στους βράχους διαχέεται με τρόπο ελεύθερο από τον φυσικό καταναγκασμό, μεταφέροντας από το ιστορικό στο μετά-ιστορικό επίπεδο της Βασιλείας του Θεού<sup>5</sup>. Τι θέλει άραγε να αποδώσει ο αγιογράφος με αυτό το τοπίο στο οποίο κινείται ο Χριστός; Αν παρατηρήσει με προσοχή, ο θεατής θα προσέξει, ότι ο βράχος με τις γραμμικές φωτοσκιάσεις είναι ακριβώς ο ίδιος σε όλες τις εικόνες. Δίνει την εντύπωση ότι όλες οι επιφάνειες απορροφούν το άκτιστο φως της θεότητας, ως να θέλουν να ξεδιφάσουν από την παρουσία του Χριστού.

---

4. Ιω. Χαριλάου Βράνος, *Θεωρία αγιογραφίας*, Θεσσαλονίκη: Π. Πουρναράς, 1992, 86, 105.

5. π. Σταμάτης Σκλήρης, *Εν Εσόπτρω, εικονολογικά μελετήματα*, Αθήνα: Γρηγόρη, 1992, 117.

Συναντούμε τον βράχο στην εικόνα της Γεννήσεως του Χριστού, της Βαπτίσεως, της Μεταμορφώσεως, της Αναστάσεως του Λαζάρου, των Βαΐων, της Σταυρώσεως και της Αναστάσεως του Χριστού. Οι Δεσποτικές εικόνες είναι από μόνες τους αυτοτελείς και σταθερές. Αν συνδυαστούν μεταξύ τους, δημιουργούν νοητά μια δυναμική κίνηση και αποκαλύπτουν τα στάδια της σωτηριολογικής πορείας του Χριστού για να βρει και να σώσει τον άνθρωπο.

Οι αγιογραφίες ξεφεύγουν από τα χωροχρονικά πλαίσια και δεν ασχολούνται μόνο με τα πραγματικά φυσικά τοπία, όπου έδρασε σωματικά ο Χριστός, αλλά στους άγονους πνευματικά χώρους των ανθρώπινων καρδιών. Ένας ύμνος της κατά σάρκα γεννήσεως του Χριστού προσκαλεί τους πιστούς να δουν πού «έγεννήθη ὁ Χριστός»<sup>6</sup>. Μπορεί ο Χριστός να γεννήθηκε σε ένα ταπεινό σπήλαιο στη Βηθλεέμ, αλλά διαχρονικά ο Χριστός ψάχνει τόπο να γεννηθεί στη σκληρή και άγονη ψυχή του ανθρώπου. Όπως είναι γνωστό, μετά την πτώση του Αδάμ και της Εύας από τον παράδεισο, ο άνθρωπος ύψωσε έχθρα και εγωισμό έναντι του Θεού. Γι' αυτό και ο βράχος είναι σαν τόξο μυτερό και εχθρικό προς τον ουρανό. Οι συνέπειες της πτώσης ήταν τόσο οδυνηρές, ώστε οι ανθρώπινες σχέσεις χάθηκαν, εγκλωβίστηκαν στα εγωιστικά και σκοτεινά πάθη. Το φυσικό περιβάλλον μεταβλήθηκε από τον άνθρωπο σε περιβάλλον για κατάχρηση και απομύζηση των αγαθών προς μάταιο πλουτισμό. Ένας φαύλος κύκλος ηδονής και οδύνης χαρακτήριζε το ανθρώπινο ψυχοσωματικό τοπίο. Ο πόνος, η θλίψη, η αρρώστια και ο θάνατος ήταν τα αποτελέσματα των ανθρώπινων επιλογών. Ο Χριστός, λοιπόν, έρχεται διαχρονικά σε ένα τέτοιο πνευματικό περιβάλλον, στη σκληρή ψυχή του κάθε ανθρώπου, για να ενώσει τα διεστώτα. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι σε παλαιότερες εικόνες, στο βραχώδες σπήλαιο τη γεννήσεως τοποθετούνταν μάτια σαν να ήταν ζωντανά<sup>7</sup>. Δίκαια η σύγχρονη ψυχολογία χαρακτήρισε την ψυχή του ανθρώπου σαν ένα μεγάλο παγόβουνο. Η ορατή κορυφή είναι η συνείδηση. Ακριβώς

6. «Δεῦτε ἴδωμεν πιστοί, ποῦ ἐγεννήθη ὁ Χριστός». Α' κάθισμα Ὁρθρου Χριστουγέννων.

7. Φ. Κόντογλου, *Ἐκφρασις τῆς Ὁρθοδόξου Εἰκονογραφίας*, Τόμος Α', Αθήναι: Αστήρ, 42000, 158.

κάτω από την επιφάνεια της θάλασσας είναι το υποσυνείδητο, το οποίο με την πρώτη αναστάτωση και με την εξεταστική διάθεση γίνεται φανερό. Στο βάθος βρίσκεται το ασυνείδητο, σημαντικό και θεμελιακό στοιχείο της ύπαρξης, αλλά εντελώς άγνωστο.

Ο Χριστός στην εικόνα της Γεννήσεως βρίσκεται σπαργανωμένος με νεκρικές ταινίες μέσα στο βάθος του ασυνείδητου, του Άδη<sup>8</sup>. Είναι ο μοναδικός που κατάφερε να σπάσει τον βράχο, για να φανεί το εσωτερικό σκοτάδι, η άγνοια και η συσκότιση του νου<sup>9</sup>. Ο βράχος είναι σκληρός και άγονος, γιατί δεν έχει κανένα έργο αγάπης, παρά μόνο τη ζωώδη αλογία και



Η Βάπτισις του Χριστού.  
Ιερά Μονή Σταυρονικήτα.

βωώδη φύση του. Παρόλα αυτά η βοσκηματώδης ανθρώπινη φύση αναγνωρίζει και υποδέχεται τον Σωτήρα και Λυτρωτή του ανθρώπινου είναι. Ο Χριστός προμηνύει στην εικόνα τον σκοπό της γέννησής του. Δεν ήρθε ένδοξος, για να τον γράψει η ιστορία, αλλά ήρθε για να αλλάξει την ιστορία. Ενώ η ροή της ιστορίας οδηγούσε στη φθορά και στον θάνατο, γεννιέται «παιδίον νέον, ό πρό αιώνων Θεός» σπαργανωμένο με νεκρικές<sup>10</sup> ταινίες μέσα σε μαρμαρίνη λάρ-

8. ἄ (στερητ.) + ἰδεῖν = εἶδον από το ρήμα ὁράω-ῶ.

9. Οι Πατέρες με την πτώση του ανθρώπου μιλούν πρώτα για την αμαύρωση του νου. «Ὁ νοῦς ἀποστὰς τῆς τοῦ Θεοῦ θεωρίας κατ' ἔννοιαν, ἢ δαίμων γίνεται ἢ κτῆνος. Νοῦς ἀνθρώπου Θεοῦ θεωρίας ἀναχωρήσας ἐξ ἀνάγκης ἢ τῷ τῆς ἐπιθυμίας δαίμονι περιπίπτει τῷ ἄγοντι εἰς ἀκολασίαν, ἢ τῷ θυμικῷ πνεύματι περιπίπτει τῷ πονηρῷ, ὅθεν αἱ ἄλογοι τίκονται ὄρμαί. Καὶ τὴν μὲν ἀκόλαστον ἐπιθυμίαν ἔλεγεν εἶναι κτηνώδη, τὸν δὲ θυμὸν κίνησιν δαιμονιώδη». Παλλάδιος Ελενουπόλεως, *Λαυσαϊκή ιστορία*, *Περὶ Διοκλή* (98), PG 34, 1203D-1204A.

10. Παύλος Ευδοκίμωφ, *Η τέχνη της εικόνας*. Θεολογία της ωραιότητας, μτφρ. Κ. Χαραλαμπίδης, Θεσσαλονίκη: Π. Πουρναράς, 1993, 209.



Η Έγερσις του Λαζάρου.  
Ιερά Μονή Σταυρονικήτα.

στην εικόνα των Θεοφανείων. Ο βράχος σπάζει εκεί στα βάθη της καρδιάς, που φωλιάζει το υγρό στοιχείο, μόνο όταν εισέρχεται σε αυτό ο Χριστός. Ενώ με την παρακοή ο Αδάμ έχασε την κοινωνία του με τον Θεό, τώρα οι ουρανοί «ἀνεώχθησαν» για να αποκτήσει πάλι κοινωνία με τον Θεό. Στα προχριστιανικά χρόνια το νερό ήταν σύμβολο θανάτου<sup>12</sup>. Το νερό περιέχει όλο το σώμα του Χριστού, δείχνοντας την προκάθοδό του στον Άδη<sup>13</sup>. Με την είσοδο του Χριστού στα υγρά και σκοτεινά σημεία της ύλης πετυχαίνει τον εξαγιασμό της<sup>14</sup>. Δίκαια, λοιπόν, στην υμνογραφία αναφέρεται ότι «ὁ Ἰορδάνης

νακα, για να εξαγιασει όλα τα στάδια της ανθρώπινης ζωής. Να σπάσει συνθέμελα και ολοκληρωτικά τον βράχο του Άδη, τον βράχο της ανθρώπινης σκληροκαρδίας και να επανασυσταθούν οι σχέσεις του Θεού με τον άνθρωπο, του ανθρώπου με τους συνανθρώπους και των ανθρώπων με τη φύση.

Στην εικόνα της Βαπτίσεως ο Χριστός βρίσκεται στα βάθη της ψυχής ανάμεσα «σε βράχους υψηλούς, που σμίγουν και σχηματίζουν μιαν κλεισούρα, μέσα στην οποία τρέχει ο Ιορδάνης ποταμός με ρεύμα σφοδρόν»<sup>11</sup>. Ο συμβολισμός του βράχου της εικόνας της Γεννήσεως συνεχίζεται

11. Φ. Κόντογλου, *Έκφρασις της Ορθοδόξου Εικονογραφίας*, τόμος Α', 163.

12. Από την εποχή του κατακλυσμού οι άνθρωποι συνέδεσαν το νερό με τον θάνατο.

13. Παύλος Ευδοκίμωφ, *Η τέχνη της εικόνας. Θεολογία της ωραιότητας*, 221.

14. «Καταβάς ἐν τοῖς ὕδασιν ἔδησε τὸν ἰσχυρόν». Κύριλλος Ιεροσολύμων, *Κατήχησις φωτιζομένων* 3, 11, PG 33, 441B.

ἐστράφη εἰς τὰ ὀπίσω, καὶ τὰ ὄρη ἐσκίρτησαν, Θεὸν ἐν σαρκὶ καθορῶντα». Ἀν καὶ ἡ φορὰ τοῦ ποταμοῦ καὶ τῆς ὕλης ἦταν πρὸς τὴ νεκρὰ θάλασσα καὶ στον θάνατο, ἀκόμα καὶ ἡ φύση ἐπιστρέφει στὴν καταγωγὴ τῆς, στὴν πηγὴ τῆς ζωῆς.

Ἀκριβῶς τὰ ἴδια βραχόβουνα τῆς εἰκόνας τῆς Βαπτίσεως τὰ συναντοῦμε στὴν εἰκόνα τῆς Ἀναστάσεως τοῦ Λαζάρου καὶ στὴν κάθοδο τοῦ Χριστοῦ στὸν Ἄδη. Ἐχουν τὴν ἰδιάζουσα πρισματικὴ δομὴ καὶ παρουσιάζονται σαν ἀνάλαφρα ελατήρια, πού εκτοξεύονται πρὸς τὰ πάνω, ἀντὶ νὰ βαραίνουν πρὸς τὴν κατεύθυνση τῆς βαρύτητας<sup>15</sup>. Εἶναι ἀκριβῶς ἡ σωτηριολογικὴ πορεία τοῦ Χριστοῦ γιὰ νὰ ἀνακαινίσει ψυχασωματικὰ τὸν ἄνθρωπο. Ἐτσι μέσα στα βάρη τοῦ βράχου στὸ πρόσωπο τοῦ Λαζάρου ὁ Χριστὸς συναντᾷ τὴ νεκρὴ ἀνθρωπότητα. Ἡ ἀνθρώπινη φύση νεκρώνεται σωματικὰ ὅταν τυλίγεται μετὰ υλικὰ δεσμὰ καὶ ἐξαρτήσεις. Ἡ εἰκόνα προβάλλει αὐτὸ τὸ κάλεσμα τῆς ἀνθρώπινης φύσης ἀπὸ τὸν Σωτῆρα νὰ στέκεται κατ' ἐνώπιον καὶ νὰ καλεῖ τὴν ἀνθρώπινη φύση «δεῦρο ἔξω» (Ιω. 11:43), ἐλευθερωμένη ἀπὸ τὶς νεκρικὲς ταινίες τῶν ἐξαρτήσεων, τῶν παθῶν καὶ σωματικῆς ἀναστάσεως ολόκληρου τοῦ ἀνθρωπίνου γένους. Ἐτσι μᾶς φανερῶνει τὴν ἀνεκτίμητη ἀξία τοῦ ἐνός καὶ μοναδικοῦ σώματός μας. Με αὐτὸ υπάρχουμε καὶ δρούμε μέσα στὴν ἱστορία καὶ με τὸ ἴδιο θὰ υπάρχουμε καὶ στὴν αἰώνια ζωὴ<sup>16</sup>, χωρὶς νὰ ὑπάρχει καμία ὑπόνοια γιὰ μετενσαρκωτικὲς τάσεις<sup>17</sup>.

Ἡ εἰκόνα πού φέρει τὸ ὄνομα «Εἰς Ἄδου Κάθοδος» φανερῶνει τὸ ἐσχάτο βῆμα τοῦ Χριστοῦ στὴν ἀκρὰ κένωσή του<sup>18</sup>. Με μιὰ δυναμικὴ διάθεση ὁ Χριστὸς «κατῆλθεν ἐν τοῖς κατωτάτοις τῆς γῆς»<sup>19</sup> γιὰ νὰ συντρίψει τοὺς αἰώνιους «μοχλοὺς» τοῦ πτωτικοῦ ἀνθρώπινου πνεύματος. Ἀπὸ τοὺς βράχους τοῦ Ἄδη βγάζει μετὰ τὰ ἰδιά του τὰ χέρια τὶς ταλαίπωρες ψυχὲς τῶν ἀνθρώπων. Ἐνας ὕμνος τῆς Ἐκκλησίας

15. π. Σταμάτης Σκλήρης, *Ἐν ἐσόπτρῳ*, 212.

16. Σύμφωνα καὶ μετὰ τὸ Σύμβολο τῆς Πίστεως: «Προσδοκῶ ἀνάστασιν νεκρῶν. Καὶ ζωὴν τοῦ μέλλοντος αἰῶνος».

17. π. Σταμάτης Σκλήρης, *Ἐν ἐσόπτρῳ*, 216.

18. Α. Ουσπένσκι, *Ἡ εἰκόνα στὸ φῶς τῆς ὀρθόδοξης ἐρμηνείας*, Ἀθήνα 1999, 135.

19. Τροπάριο τοῦ Κανόνος τοῦ Πάσχα.





*Η εις Άδου Κάθοδος του Χριστού.  
Ιερά Μονή Σταυρονικήτα.*

αναφέρει ότι κατά την τριήμερη ταφή ο Χριστός ήταν «ἐν τάφῳ σωματικῶς, ἐν ἄδῃ δὲ μετὰ ψυχῆς ὡς Θεός». Ενώ στην εικόνα της αναστάσεως του Λάζαρου σώζει το ανθρώπινο σώμα, στην καθόδῃ του στον Ἄδῃ ο Χριστός, ὡς Θεός, ανασταίνει την ανθρώπινη ψυχὴ<sup>20</sup>, καταργεῖ τον θάνατο και προσφέρει ουσιαστικά τη σωτηρία. Το γεγονός της καθόδου του Χριστοῦ στον Ἄδῃ προηγήθηκε της σωματικής αναστάσεώς του. Η εικόνα των μυροφόρων γυναικῶν μπροστά στο κενό μνημεῖο υποδηλώνει τα αποτελέσματα της ψυχικῆς αναστάσεως και της σωματικῆς ἀπελευθέρωσης του ἀνθρώπου ἀπὸ τις νεκρικῆς ταινίες της δουλείας του θανάτου. Συνεπῶς ἡ εικόνα μας δίνει το μήνυμα, ὅτι ὁ ἄνθρωπος ἀνακαινίζεται ὀντολογικά, ὅταν ἡ ἀνακαίνιση και ἡ διάλυση των δεσμών και των παθῶν ἀρχίσει ἐκ των ἔσω. Ἄρα ἡ κάθαρση του νου ὀδηγεῖ στην ψυχοσωματικὴ ἀνάσταση. Ὁ ἀνακαινισμένος ἄνθρωπος μπορεῖ να συναντήσει τον ἄλλο πραγματικά, γι' αὐτό και ὁ ἄγγελος Κυρίου στο «χαίρε» των Μυροφόρων, κάθεται στον βράχο και ἀνακοινῶνει ὅτι «ἠγγέρθη, οὐκ ἔστιν ὧδε... ἀλλ' ὑπάγετε, εἶπατε τοῖς μαθηταῖς αὐτοῦ καὶ τῷ Πέτρῳ, ὅτι προάγει ὑμᾶς εἰς τὴν Γαλιλαίαν· ἐκεῖ αὐτὸν ὄψεσθε, καθὼς εἶπεν ὑμῖν» (Μάρκ. 16:7).

Αὐτό το κάλεσμα του Χριστοῦ εἶναι κάλεσμα προσωπικῆς ἀληθινῆς συνάντησης με τον συνάνθρωπο. Γι' αὐτό και ἡ εικόνα των Βαΐων προμηνύει τα ἀγαθὰ της ἐλεύσεως του Χριστοῦ ὡς εὐλογημένου Μεσσία. Εἶναι μια εικόνα κίνησης του Χριστοῦ μέσα στον



Ο Ἄγγελος προ του κενού μνημείου.  
Ιερά Μονή Σταυρονικήτα.

20. Ιω. Χαριλάου Βράνος, *Θεωρία αγιογραφίας*, 221-223.





*Η Βαϊφόρος.  
Ιερά Μονή Σταυρονικήτα.*

χρόνο της ιστορίας. Μόνο όσοι ανασκουμπώθηκαν από το βάραθρο του θανάτου και άφησαν πίσω τους τον σκληρό χαρακτήρα, τον βράχο του ατομικισμού, μπορούν να ακολουθούν τον Χριστό. Αυτοί πετυχαίνουν την ουσιαστική συνάντηση με τον απέναντι, τον άλλο άνθρωπο, ο οποίος περιμένει με βία και κλάδους το μήνυμα της σωτηρίας. Αν παρατηρήσουμε την εικόνα των Βαΐων είναι η μοναδική στην οποία από τη μια πλευρά κυριαρχεί το βουνό και από την άλλη είναι η πόλη της Ιερουσαλήμ και κατ' επέκταση η Άνω Ιερουσαλήμ. Συνεπώς όλη αυτή η ταπεινή πορεία του Χριστού στον κόσμο είναι για να απελευθερώσει την ανθρωπότητα από τις πτωτικές συνέπειες και να δημιουργήσει ανθρώπινες κοινωνίες αγαπώντων προσώπων, ώστε όλοι να εισαχθούν στην Άνω Ιερουσαλήμ, για να απολαμβάνουν τη βασιλεία του Θεού.

Η εικόνα της Μεταμορφώσεως παρουσιάζει τον Χριστό να βρίσκεται στην κορυφή του όρους Θαβώρ, που είναι καλυμμένο από το άπλετο και άκτιστο φως της Θεότητας. Ο Τριαδικός Θεός, ο οποίος είναι ο θησαυρός των αγαθών και της ζωής χορηγός, όταν σκηνώσει στην κορυφή της ανθρώπινης ψυχής ως πρωταρχική αξία, τότε μεταμορφώνεται ολόκληρος ο κόσμος<sup>21</sup>. Πολλές φορές συναντούμε τον Χριστό να ανεβαίνει το όρος Θαβώρ και να τον ακολουθούν οι τρεις μαθητές του. Είναι η δυναμική εκείνη διάθεση του Χριστού, που θέλει να οδηγήσει όλες τις ηλικίες από την αφάνεια του Άδη στην επιφάνεια του φωτός, στην αξιοπρέπεια του ανθρωπίνου προσώπου. Ο Χριστός καλεί τους ανθρώπους να αγωνιστούν πνευματικά, να αλλοιωθούν μέσα από την ορθόδοξη άσκηση της προσευχής, της νήψης και της κάθαρσης, ώστε να επέλθει ο φωτισμός και η θέωση.

Ο Χριστός σε αυτό τον βράχο αποκαλύπτει το αρχέτυπο της ανθρώπινης δόξας. Για να φτάσει όμως στη μεταμόρφωση, πρέπει πρώτα να σταυρωθεί. Πάνω ακριβώς στην κορυφή του βράχου ο Χριστός και σταυρώνεται και μεταμορφώνεται. Δυο γεγονότα τα οποία αλληλεξαρτώνται. Εξάλλου, το στοιχείο της χαρμολύπης υπάρχει και στην ανθρώπινη ζωή. Δικαιολογημένα και στον βράχο του

---

21. Γρηγόριος Κρουγκ, *Σημειώσεις ενός εικονογράφου*, Αθήνα: Παναγόπουλος, 1998, 91.



*Η Σταύρωσις του Χριστού.  
Ιερά Μονή Σταυρονικήτα.*



*Η Μεταμόρφωσις του Χριστού.  
Ιερά Μονή Σταυρονικήτα.*

Γολγοθά στο κάτω μέρος φαίνεται το κρανίο του Αδάμ και, κατ' επέκταση, τα κουφάρια όλης της ανθρώπινης φύσεως. Ο σταυρός του Χριστού είναι μπηγμένος επάνω στον βράχο του κρανίου, ώστε το άχραντο αίμα του να λυτρώσει τον άνθρωπο από τον θάνατο. Συνεπώς ο άνθρωπος πρέπει να συσταυρώσει τον εαυτό του με τον Χριστό, ώστε να συναναστηθεί και να αναμορφώσει το αρχαίο κάλλος της ανθρώπινης δόξας του. Στην άλλη πλευρά του όρους Θαβώρ οι μαθητές προπορεύονται και ο Χριστός συνοδεύει τα βήματά τους. Είναι η ανά τους αιώνες μεταλαμπάδευση των όσων είδαν, άκουσαν και έζησαν<sup>22</sup> οι απόστολοι<sup>23</sup> κοντά στον Χριστό.

22. «Ὁ ἀκηκόαμεν, ὃ ἐωράκαμεν τοῖς ὀφθαλμοῖς ἡμῶν, ὃ ἑθεασάμεθα καὶ αἱ χεῖρες ἡμῶν ἐψηλάφησαν. περὶ τοῦ λόγου τῆς ζωῆς· καὶ ἡ ζωὴ ἐφανερώθη, καὶ ἐωράκαμεν καὶ μαρτυροῦμεν καὶ ἀπαγγέλλομεν ὑμῖν τὴν ζωὴν τὴν αἰώνιον». Α΄ Ιω. 1:1-2.

23. Η Εκκλησία είναι «Μία, Ἁγία, Καθολικὴ καὶ Ἀποστολική».





*Η Ανάληψις του Χριστού.  
Ιερά Μονή Σταυρονικήτα.*



*Η Πεντηκοστή.  
Ιερά Μονή Σταυρονικήτα.*

Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Χριστός με την εκ νεκρών ανάστασή του, εξάλειψε τις συνέπειες της πτώσης. Μετά από αυτή την οντολογική ανακαίνιση της ανθρώπινης ύπαρξης δεν παρατηρούνται στις εικόνες τα τοξωτά και άγρια βραχώβουνα, γιατί ο Άδης «ἐπικράνθη, ἐνεπαίχθη, ἐνεκρώθη, καθηρέθη καὶ ἔδεσμεύθη»<sup>24</sup>. Αντίθετα στην εικόνα της Αναλήψεως τα βουνά μαλακώνουν, βρίσκονται σε ευθεία γραμμή και είναι γεμάτα από δέντρα. Είναι οι καρποί των έργων αγάπης και το αγαλλίαμα των ανθρώπινων καρδιών. Χάρη στη Θεοτόκο γεφυρώνεται το χάσμα ουρανού και γης. Δεν είναι τυχαίο ότι στην εικόνα της Γεννήσεως του Χριστού η Παναγία βρίσκεται σε βράχο αλατόμητο. Είναι ακριβώς το πρόσωπο το οποίο ένωσε τα διεστώτα, έφερε τον ουρανό στη γη, ώστε ο άνθρωπος να ανέβει πάλι στον ουρανό. Αυτό πραγματοποιείται με την ανάληψη της θεανθρώπινης υπόστασης του Χριστού στους ου-

<sup>24</sup>. Κατηχητικός Λόγος του Αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου.

ρανούς, καταξιώνοντας ταυτόχρονα και την ανθρώπινη φύση με την προοπτική της αιώνιας ζωής.

Η εικόνα της Πεντηκοστής παρουσιάζει τους μαθητές να κάθονται στο υπερώο και πίσω να υπάρχουν κτήρια, τα οποία παραπέμπουν στη δημιουργία ανθρώπινης κοινωνίας. Τώρα ο άνθρωπος, με τη χάρη του Αγίου Πνεύματος, συναντά πραγματικά τον συνάνθρωπό του και όσο πιο πολύ τον πλησιάζει αγαπητικά και απροϋπόθετα, τόσο πλησιάζει και τον Θεό. Έτσι ο βράχος της σκληροκαρδίας και της αποξένωσης μεταβάλλεται σε στέρεο βράχο<sup>25</sup>, ο οποίος αποτελείται από τη θεανθρώπινη κοινωνία της Εκκλησίας. Ένας βράχος ανθρώπινων προσώπων, μοναδικών και ανεπανάληπτων που συναντώνται και προάγονται προοδευτικά προς τη θέωση. Ο δε κόσμος, ο οποίος βρίσκεται ακόμη στο σκοτάδι, έχει όλες τις ευκαιρίες, για να βγει στο φως, αφού ο Θεός του χάρισε αυτές τις προοπτικές. Ο κάθε άνθρωπος, ως βασιλιάς του εαυτού του, έχει την ελευθερία και την ευθύνη των επιλογών του.

Συμπερασματικά οι δεσποτικές εικόνες υποδηλώνουν το έμπρακτο αγαπητικό ενδιαφέρον του Θεού προς τους ανθρώπους και την ελεύθερη ανταπόκριση του ανθρώπου στην πρόσκληση του Θεού. Η Εκκλησία δεν οριοθετείται μόνο εσχατολογικά, αδιαφορώντας για τις βιολογικές ανάγκες του ανθρώπου<sup>26</sup>. Αντίθετα ο Θεός, όπως υποδηλώθηκε και στις εικόνες, εισέρχεται στο «είναι» του ανθρώπου, νοηματοδοτεί τη ζωή του και από το «εὖ είναι» αυτής της ασύγχυτης και αδιαίρετης θεανθρώπινης κοινωνίας, προάγει την ύπαρξη στο «ἀεὶ εὖ είναι»<sup>27</sup>, ανακαινίζοντας τον άνθρωπο και όλη τη δημιουργία.



25. «Κἀγὼ δε σοὶ λέγω ὅτι σὺ εἶ Πέτρος, καὶ ἐπὶ ταύτῃ τῇ πέτρᾳ οἰκοδομήσω μου τὴν ἐκκλησίαν». *Ματθ.* 16:18.

26. Σταύρος Σ. Φωτίου, «Με οδηγό την εικόνα του Χριστού», *Εικονοστάσιον* 5 (2014) 7.

27. Μάξιμος Ομολογητής, *Αποριών βίβλος*, PG 91, 1392D.



Vassos Karageorghis

FROM PAGANISM TO CHRISTIANITY\*

I must confess that it came to me as a pleasant surprise the invitation of the Council of the Byzantine Society of Cyprus to become the honorary president of this prestigious conference. I am very grateful to you for this honour. I dedicated 65 years of my archaeological career studying the Pre-Christian periods of the archaeology of Cyprus, but I must assure you that I never underestimated the later periods, during the 27 years of my service as Director of the Department of Antiquities.

I perceived the study of the island's past as an integral task which should not be split, thus creating a branch for the study of the recent past both at the Department of Antiquities and later at the University of Cyprus, where I served as the founder and first Director of the Archaeological Research Unit. It is impossible, however, for an individual scholar to become a specialist of all periods and a specialization is thus imperative, if one wishes to make notable and original contribution to scholarship without, however, ignoring completely what happened before or after one's own narrow period of research. The whole archaeology of Cyprus, as a small island, is easily manageable and Cypriote archaeologists can easily become acquainted with it from prehistory to the more recent past without any great effort.

Why is Cyprus inhabited until today (some would say yesterday), by a population which, in its majority, speaks the Greek language and feels as belonging to the Greek world? This is a question which should

---

\* This communication was read at the Second Annual Conference of Byzantine and Medieval Studies held in Nicosia, Municipal Multifunctional Center, 12-14 January 2018.

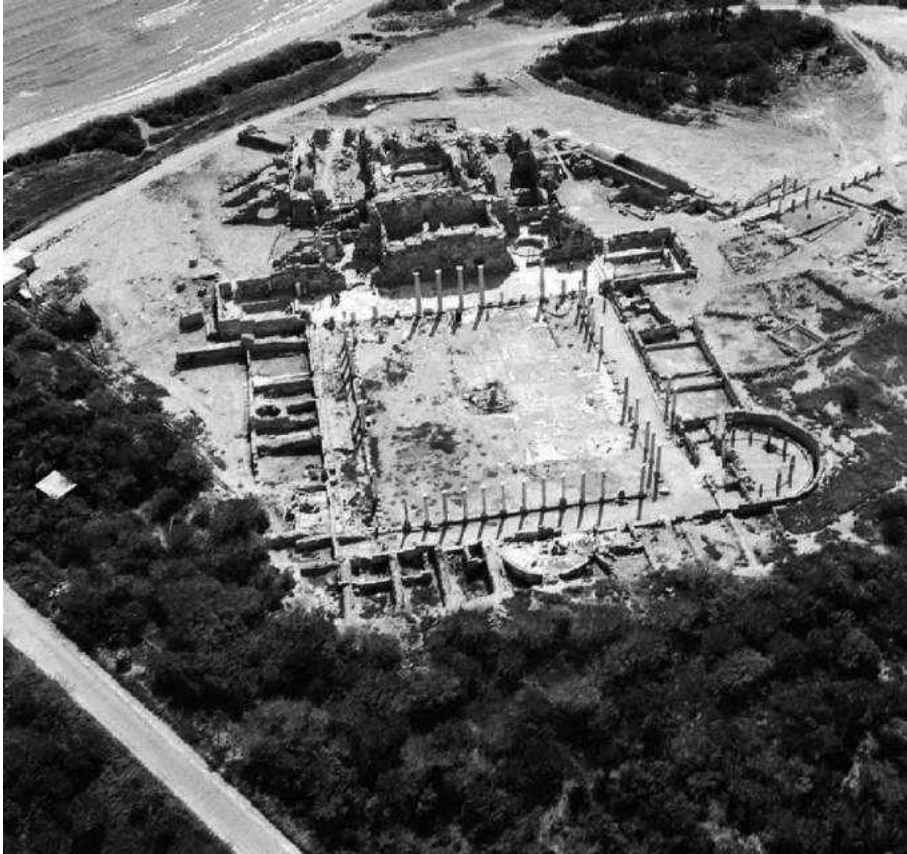


Fig. 1: The palaestra of the gymnasium of Salamis, restored in the 5th century A.D. in front of the baths, with materials taken from the nearby theatre.

concern every Cypriot today. The correct answer will be found if we conduct our research into what happened in the Eastern Mediterranean at the end of the Late Bronze Age, ca. 1200 B.C, when Achaean refugees from the Aegean settled permanently in our island. It is imperative to carry out research relating to this period, when Cyprus abandoned in a way the Eastern world with which it was linked for many millennia and became part of the Western world, in other words to find out how Cyprus became Greek. The topic resembles the transition from Paganism

to Christianity. I know that by doing so one may walk on slippery ground, so one should be cautious.

A phenomenon which I confronted already in the early stages of my archaeological career was the gradual transition to greekness of the Cypriots of the Late Bronze Age, without them giving up entirely or abruptly their Cypriote character. We should not forget that even in the 4th cent. B.C there were Cypriots who spoke a non-Greek language. We may observe a parallel phenomenon in the transition from polytheism to Christianity. Archaeology may help us to understand how these phenomena were developed.

I am fully aware that the topic of my talk is complex; much has been written about it, especially during recent decades. It differs in different regions according to existing cultural, social and political conditions. It demands a sound knowledge of the archaeology of the Early Christian period, but also the writings of the Christian fathers, qualifications which I certainly do not possess. The maximum I can do is to write down certain impressions emanating from personal experiences which I gained while excavating at Salamis, where the upper levels are linked with the period of transition from Paganism to Christianity. Some of these impressions I have already published in an article published in the 1997 issue of the periodical *Le Monde de la Bible*.

In Cyprus we do not know of any instances of conversion of pagan temples into Christian churches. The fact that during the first half of the 4th century A.D. successive earthquakes destroyed a large part of urban centres, which were restored in the 5th century A.D., when Christianity had already been firmly established, may have been one of the reasons why pagan temples were not restored and thus violent changes in places of worship were avoided. Even in the 5th century A.D., we observe phenomena, mainly at Salamis and Paphos, which demonstrate that the transition from the pagan religion to Christianity was not only peaceful but in several instances the two religions coexisted. This, we consider, was quite natural, because such changes do not usually occur from one day to the other. In other cases, even after





Fig. 2: The restored east stoa of the palaestra of the Salamis gymnasium.

Christianity had prevailed, we can observe that habits and customs linked with the pagan past continued to exist in otherwise Christian communities, particularly at Salamis and Paphos. In these two urban centers pagan culture had deep roots with flourishing cultural institutions like gymnasia, theatres, schools of philosophy etc. But we cannot exclude the possibility that there may have been some extreme phenomena, like for example the mutilation of statues of pagan gods, like at Salamis, the



Fig. 3: A greek inscription embedded in the floor of the east stoa.

erasing of engraved inscriptions and the addition of crosses on inscribed surfaces, the symbol of the new religion.

There must have been rich families in the large urban centers which did not accept the new religion from the very beginning; even if they tolerated it, they were not prepared to give up the luxuries of daily life which existed in pagan societies, like for example the luxurious baths and the amenities of their villas as we will see in the case of Salamis and Kourion. How could they stop all of a sudden admiring the beauty of Greek sculpture, even in Roman copies, and the harmony of Roman architecture? They kept the images of pagan gods and heroes as decorative elements in their public buildings, not because of religious ideology and conviction, but for reasons of decoration. We have, as a matter of fact, similar phenomena in Constantinople, where quite a number of works of pagan art were assembled and exhibited. At Salamis and elsewhere restoration of public buildings and Christian basilicas was carried out with building materials from ruined pagan buildings, such as marble columns and capitals, and in some cases this building material comprised statues of Greek gods and heroes and dedicatory inscriptions.

As I mentioned earlier, I will base my argument on phenomena which I observed at Salamis, mainly at the gymnasium, and I will also refer occasionally to archaeological remains brought to light at Nea Paphos and Kourion.

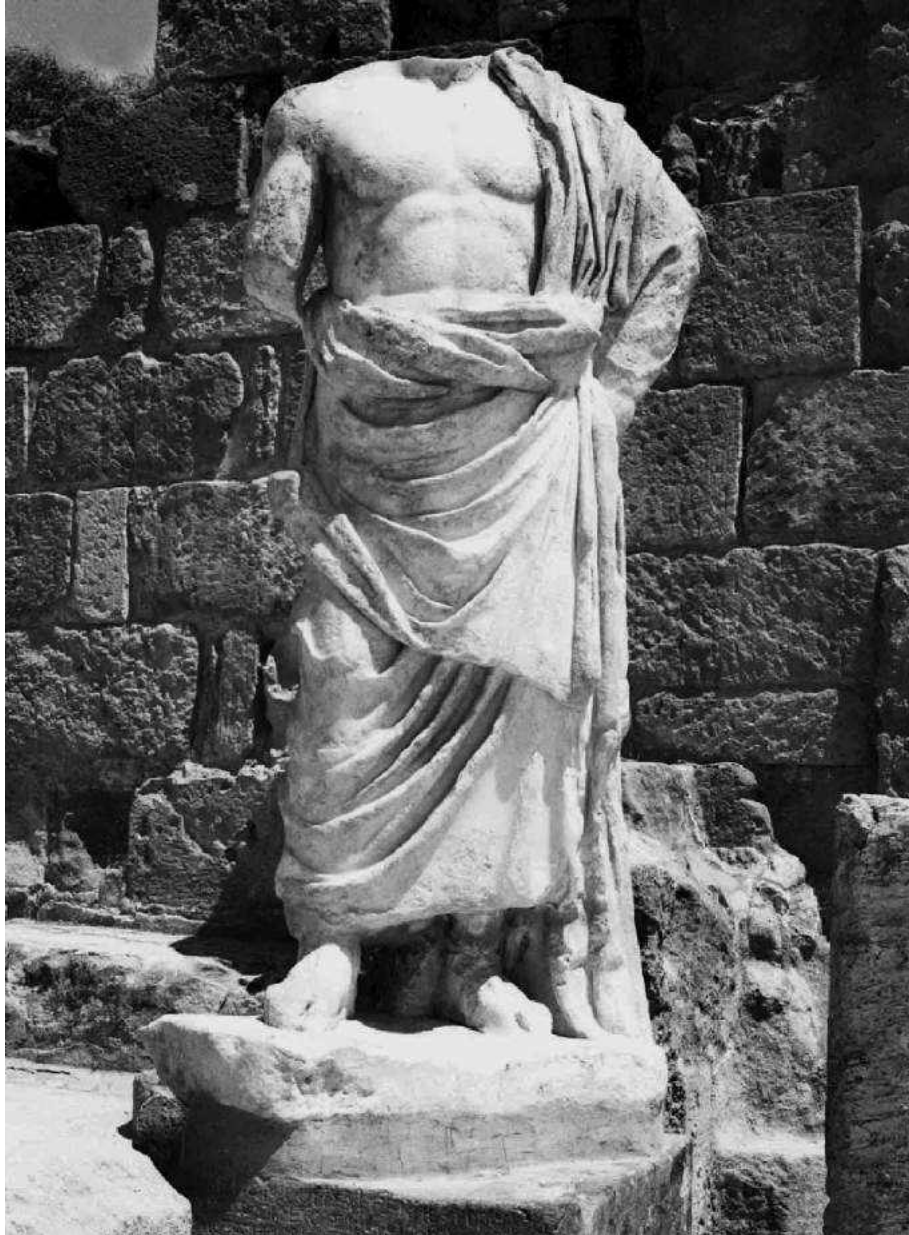


Fig. 4: Marble statue of a philosopher re-erected in the east stoa.

The Department of Antiquities excavated at Salamis from 1952 to 1974, first the gymnasium and then the theatre. The gymnasium, according to epigraphic evidence, was erected in the Hellenistic period, but its actual earlier remains date from the period of Augustus, with an extension during the Trajanic era. It was destroyed by repeated earthquakes in the 4th century A.D. and when it was partly rebuilt under the emperor Constantine, only the baths of the gymnasium were restored. The palaestra was not reused as playground but it was nevertheless restored, with a four-sided colonnade (Fig.1); the building material for the colonnade as well as the floor (now paved) both of the palaestra and the east portico, in front of the baths, was taken from the ruined nearby theatre (Fig.2). The floor of the east stoa was repaved at the end of the 5th cent. A.D. by Flavius Antiochus Annianus Valerius, according to an inscribed slab (in Greek) which was incorporated into the pavement of the stoa (Fig.3). It reads as follows (in free translation): “This mosaic floor having reached an old age was restored by Valerius who has clean hands and who, with his sacred laws and transparent commands, gave to Cyprus its pristine glory”.

A second inscription also found embedded in the floor of the east portico of the baths mentions the same Valerius as “the builder”, who covered with marble the floor of the basilica. The date of the two inscriptions, according to T.B. Mitford, is the period after 439 A.D., after Emperor Theodosius had established Greek as the official language of the Eastern Roman Empire. The renovation of the floor, as mentioned above, dates back to the late 5th century A.D. Is it not touching that at the end of the 5th century A.D. the inhabitants of Salamis, at a time when the Christian religion was already established in the city, remembered the old glory of Cyprus? And they felt proud, or rather, wished to believe that on the occasion of the renovation of a marble floor, the pure and pious Valerius, a simple official of the Eastern Roman state (Praefectus praetorio Orientis), could have given Cyprus its ancient glory! It is very natural and human. At a time when Pythia of the Oracle of Delphi proclaimed to all Greeks that “Phoebus no longer has a home, and Castalia spring dried up”, when





Fig. 5: The head of a marble statue of Aphrodite or Hygeia of the 4th cent. B.C., used as building material in one of the benches of the north stoa.

the citizens of Kourion and especially the occupants of the House of Eustolios were informed by the inscription of the mosaic floor that in this house the precious materials were replaced by the emblems of Christ, at Salamis the residents believed that the ancient glory of the island could be revived by a simple act of an official. In spite of this, however, the same Salaminians could not tolerate the sight of some old statues of pagan gods and goddesses. They could accept the





Fig. 6: A marble statue used as building material in the bench of the north stoa.

colossal statue of a philosopher in the east stoa (Fig. 4) or an over life-size statue of Apollo the lyre-player, having first mutilated his genital parts, so that he should not offend public decency. These and other statues of draped female figures of goddesses continued to decorate the east stoa and the space round the pool at the northern end of the stoa. Other statues, however, were thrown into the drain below the floor of the stoa or in a disused water tank of the baths; others were used as mere buildings material (Figs 5, 6).

In the east portico of the baths, the Salaminians also brought a marble altar from the disused orchestra of the nearby theatre (fig. 7). It is decorated in relief with a garland of flowers and is engraved with a dedication by the permanent gymnasiarch of Salamis, Diagoras son of Tefkros, to the god Hermes. The surname Tefkros recalls the



Fig. 7: A marble altar engraved with an inscription bearing the name of Diagoras Tefkrou, the gymnasiarch.

mythical founder of Salamis, the brother of Ajax, son of Telamon, the king of the island of Salamis, who came to Cyprus after the end of the Trojan War. There must have been a prominent family at Salamis, rich enough to give to the city a permanent Gymnasiarch, with a name which recalled the city's glorious Hellenic past.

The latrines formed part of the Roman Gymnasium (Fig. 8). They are situated at the south-west corner of the palaestra, forming a



Fig. 8: The four-sided colonnade of the palaestra, with the latrines in its north-west corner.

semicircular array of seats, well equipped with running water. The entrance to the latrines was open for the users, who could at the same time be seen by those using the palaestra. With the changes of the 5th century A.D. the entrance to the latrines was partly blocked, so that the users could not be seen from the outside. This no doubt must have been a new ethical code which prohibited also the view of the naked gods; it recalls an inscription from the House of Eustolios, which refers to the “House of decency, wisdom and piety”. The fact that the Early Christians took all the trouble to reconstruct the monumental buildings of the baths of the gymnasium and in many cases re-erect them with marble plaques, with considerable expense, is of great importance. Though in the new society the prevailing virtues were decency, wisdom and piety, the Salaminians, at least the ruling class, did not abandon some essential habits of the Roman period, namely the elaborate system of the baths with their sudatoria, caldaria



Fig. 9: The first bath of Achilles in the villa of Theseus, Nea Paphos.

and tepidarium with praefurnia and swimming pools. Above the south-eastern entrance to the central sudatorium there was a 3rd century A.D. wall painting, illustrating young Hylas who was sent to the spring by his friend Heracles to fetch water. Hylas is shown at the moment when he refused the charms of the nymph. Though the message sent by the picture was one of decency, the authorities of the baths decided to cover the painting with a thick layer of gypsum, thus saving it for us; it is the oldest wall painting which we have in Cyprus and was transferred to the Famagusta archaeological museum where it may hopefully still be preserved. Other niches of the baths were decorated with wall mosaics, which were blocked with stone masonry during the 5th century A.D. They represent mythological scenes, some of which are fairly well preserved.

The topic of the transition from paganism to Christianity has attracted the interest of a number of scholars and I will not try to interpret in detail its various phenomena, not having any special know-





Fig. 10: The first bath of Dionysos in the House of Aion, Nea Paphos.

ledge of the history and archaeology of the late Roman period. I have been greatly helped by two recently published articles by Pelli Mastora, in which she deals with the interpretation of the first bath of a child in pagan and Christian iconography. This scene is popular in the art of the Roman imperial period, connected with the cycle of the lives of Dionysus, of Achilles and Alexander, as examples in the upbringing and education of children. Dionysus develops in the philosophy of Neoplatonists as the saviour of the world, whereas Achilles and Alexander, of older times, are considered as examples of virtuous and accomplished warriors.

These new models of virtue in education, as Pelli Mastora points out, are brought up in Roman, and even earlier, in Hellenistic education. With regard to the bath of Achilles and Dionysos in Nea Paphos (Figs 9, 10), she comments as follows: “Seen from the point of view of Early Christian art, to which it belongs both from the point of view of technique and from its dating to the 5th century, and com-



pared to the pagan depictions of the first bath of an infant, the Achilles mosaic from the House of Theseus involves most of the iconographic features which were later used in compositions of the representation of the Nativity of Christ. More specifically, the outstanding iconographical theme they share is obviously the scene of the first bath of an infant. It is well known that this entered Christian art from the Roman which provoked intense interest because of its obviously pagan origins”.

We may say for certain that for the theoreticians of Christian theology, the transition and assimilation of the old with the new did not involve any stage of violence, but was a peaceful one, as seen from the iconography of the Paphos mosaics, which we referred to above. Besides, there is nothing to betray that the cohabitation of pagans and Christians was not a peaceful one during the Early Christian period. The gradual prevalence of Christianity was steady, but nothing tells us that the old cultural customs of the island and of the Greek world in general were forgotten automatically. May we, therefore, characterize the Christian cultural tradition of the island as a continuation, in some aspects, of the pagan tradition? The only difference was the envelope, but without real differences in the content. At Kourion, in spite of the ideological content of the mosaic inscription to which we referred above, in every other respect the House of Eustolios, built at the time of Eusebius Second (408 – 450 A.D.), has all the characteristics of a rich roman villa with baths and colourful floor mosaics.

With this brief essay I intended to suggest that apart from a few exceptions the Early Christians did not oppose violently the pagan religion. In several cases they destroyed the pagan symbols, but they tolerated and even continued themselves several aspects of pagan lifestyle, like the public baths, and they tolerated the decorative character of pagan sculpture, even pagan representations, and I give as an example evidence for the existence of mimic representations in the ruined theatre of Salamis (on the old stage). They felt that they could not tolerate the exposure of the nude human body, hence the re-arrangement of the entrance to the latrines, as mentioned earlier.

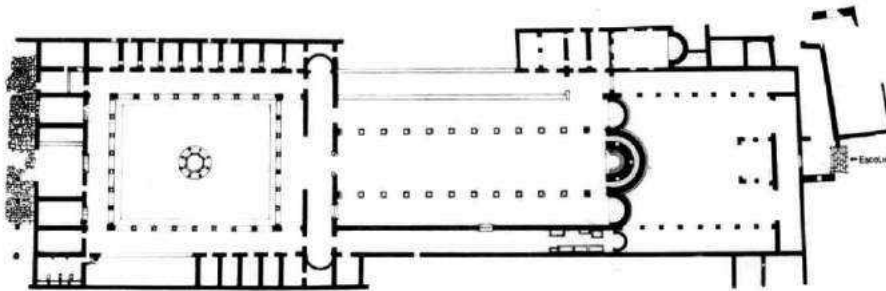


Fig. 11: Plan of the early Christian Basilica of “Kampanopetra” at Salamis/ Constantia.

Outside Cyprus the situation is not very different. Constantine the Great built imposing basilicas in the Christian East, which he endowed with precious incense-burners and other rich gifts. At Salamis there were two magnificent basilicas, one dedicated to Saint Epiphanius and the other, known as “Basilica of Kampanopetra” (Fig. 11). During this period, when archbishop of Salamis/Constantia was Epiphanius (367/8-403 A.D.) the town was inhabited apart from the Christians, by a large number of pagans and heretics. In his work *Pinarion*, written in 375 A.D., Epiphanius described 80 different heretic groups in the city, among which we mention Scythism, Judaism and Hellenism. He himself had occasionally extreme theological ideas and behaviours, because of which he was once expelled from Constantinople by Archbishop John Chrysostom.

In conclusion I would propose that the Early Christian period is not characterized by extreme theological ideas and behaviours, apart from a few exceptions which we mentioned earlier.

#### SELECTED BIBLIOGRAPHY

- Karageorghis, V. 1969: *Salamis in Cyprus. Homeric, Hellenistic and Roman* (New Aspects of Antiquity, edited by Sir Mortimer Wheeler). London.
- Mitford, T. B. and Nicolaou, I. 1974: *The Greek and Latin inscriptions from Salamis* (Department of Antiquities). Nicosia.

- Daszewski, W.A. 1984: “La Maison d’Aion”, *Report of the Department of Antiquities*, Cyprus, 304-307.
- Daszewski, W.A. 1985: *Dionysos der Erlöser* (Trierer Beiträge zur Altertumskunde 2), Mainz.
- Michaelides, D. 1987: *Cypriot mosaics* (Department of Antiquities Picture Book no. 7). Nicosia.
- Karageorghis, V. 1998: “Des édifices antiques aux monuments chrétiens”, *Le monde de la Bible* 12, 24-25.
- Μάστορα, Π. 2015: «Το πρώτο λουτρό βρέφους στην αρχαία και χριστιανική εικονογραφία», *Ελληνικά* 65.2, 227-262.
- Mastora, P. 2015: “Achilles first bath in the House of Theseus in Nea Paphos and the nativity of Christ”, *Επετηρίδα Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών Κύπρου* 37, 9-52.





Κωστής Κοκκινόφτας

Η ΚΟΙΝΟΤΗΤΑ ΚΑΪΜΑΚΛΙΟΥ  
ΚΑΙ Η ΣΧΕΣΗ ΤΗΣ ΜΕ ΤΟ ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ  
(τέλη 19ου - αρχές 20ού αιώνα)\*

**Σ**τα πρώτα χρόνια της Αγγλοκρατίας το αμιγές ελληνικό προάσ-  
τιο της Λευκωσίας Καϊμακλί εκατοικείτο από χίλιους περίπου  
κατοίκους<sup>1</sup>, οι οποίοι ασχολούνταν, κυρίως, με τη γεωργία και την  
κτηνοτροφία. Επίσης, ορισμένοι από αυτούς ήταν ειδικευμένοι τεχ-  
νίτες οικοδόμοι, ειδικά στην ανέγερση εκκλησιών με τη χρήση πελε-  
κητής πέτρας, ενώ αρκετές γυναίκες εργάζονταν στον τομέα της υ-  
φαντικής, πλέκοντας σε αργαλειούς παραδοσιακά βαμβακερά  
υφάσματα. Η δε πολύ μικρή απόσταση της κοινότητας από τη Λευ-  
κωσία, στα βορειοανατολικά της οποίας είναι κτισμένη, τους επέ-  
τρεπε να μεταβαίνουν εύκολα στην πρωτεύουσα του νησιού, για τη  
διεκπεραίωση των διαφόρων υποθέσεών τους<sup>2</sup>.

Την περίοδο αυτή, για διάφορους λόγους, αναπτύχθηκε ανάμεσα  
στους νέους και τις νέες του Καϊμακλίου φιλομοναχικό φρόνημα, με  
αποτέλεσμα αρκετοί να καρούν μοναχοί και να αφιερώσουν τη ζωή  
τους στην άσκηση και στην προσευχή. Σύμφωνα με σχετικό δημο-

---

\*Ανακοίνωση στο Συνέδριο «Άγιον Όρος και Κύπρος», που συνδιοργάνωσαν η  
Κυπριακή Επιτροπή Βυζαντινών Σπουδών και η Εταιρεία Κυπριακών Σπουδών  
στο Μέγαρο της Παλαιάς Αρχιεπισκοπής Κύπρου, στις 15 Δεκεμβρίου 2012.

1. Σύμφωνα με τις απογραφές πληθυσμού, το Καϊμακλί εκατοικείτο από 957,  
1093 και 1392 κατοίκους τα έτη 1881, 1891 και 1901, αντιστοίχως. Βλ. Government  
of Cyprus, *Report on the Census of Cyprus, 1881*, London 1884, 24· *Report on the  
Census of Cyprus, 1891*, London 1893, 28· *Cyprus. Report and General Abstracts of the  
Census of 1901*, Nicosia 1903, 32.

2. Για την ιστορία της κοινότητας και τη ζωή των κατοίκων της βλ. Κώστας  
Κλεάνθους, *Η Παιδεία στο Καϊμακλί*, Λευκωσία 2002· Γεώργιος Καντζηλάρης, *Το  
Καϊμακλί μέσα από το πέρασμα του χρόνου*, Λευκωσία 2007· Κώστας Κλεάνθους,  
*Το Καϊμακλί χτες και σήμερα*, Τόμοι Α' - ΣΤ', Λευκωσία 2011-2015.

σίευμα εφημερίδας του έτους 1890, ομάδα νέων και νεανίδων της κοινότητας είχε αναχωρήσει τότε, για να μονάσουν στο Άγιον Όρος και σε κάποια γυνακεία Μονή εκτός Κύπρου. Στο ίδιο δημοσίευμα σημειωνόταν επίσης, ότι νέοι της κοινότητας είχαν επιχειρήσει και στο παρελθόν να μεταβούν στο Άγιον Όρος, αλλά παρεμποδίστηκαν από τους γονείς τους. Ακόμη, καλούνταν οι Εκκλησιαστικές Αρχές να θέσουν δυναμικά τέρμα στην προσέλκυση νέων στον μοναχισμό και καταγράφονταν οι φήμες ότι «ο προξενητής του ράσου και της δερματίνης ζώνης» ήταν κάποιος κληρικός<sup>3</sup>.

Ωστόσο, φαίνεται ότι ο συντάκτης του δημοσιεύματος δεν ήταν επαρκώς ενημερωμένος, αφού γνωρίζουμε ότι δύο χρόνια προηγουμένως υπήρξε και πάλιν αναχώρηση για το Άγιον Όρος ομάδας νέων από το Καϊμακλί, κρυφά από τους γονείς τους, των αυτάδελφων Βαρνάβα, Γρηγορίου και Καλλινίκου, οι οποίοι εγκαταβίωσαν αργότερα στο Σταυροβούνι, καθώς και του εξάδελφού τους Πέτρου, που παρέμεινε στη Μονή Καρακάλλου, έως το τέλος της ζωής του. Ίσως, η αναχώρηση, που αναφέρεται στο δημοσίευμα του 1890, να σχετίζεται με τη μοναχή Θεοφανώ από το Καϊμακλί, η οποία πρωτοστάτησε αργότερα στην ίδρυση στην κοινότητα της γυναικείας Μονής της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος. Μπορεί ακόμη να αναφέρεται και στους αυτάδελφους μοναχούς Κύριλλο και Νήφωνα, επίσης από το Καϊμακλί, καθώς και στη μητέρα τους Ευγενία και στις αδελφές τους, Καταφυγή και Ευφροσύνη, που επίσης, στα τέλη του 19ου αιώνα, μόνασαν οι μεν πρώτοι στο Άγιον Όρος, οι δε δεύτερες σε γυνακεία Μονή στη Χίο. Για τους προαναφερθέντες μοναχούς και μοναχές, θα γίνει λόγος στη συνέχεια.

3. «'Εάν ἀληθῆ εἶπον ἡμῖν, ἄλκιμοὶ τινες νεανίαι καὶ ξυνωρίς νεανίδων, μὴ ἀφαιμένων ἔτι τῆς ἡβῆς, ἐκ τοῦ χωρίου Καϊμακλίου, ἐγκαταλείψαντες τοὺς τε γονεῖς καὶ πατρῖδα των ἀνεχώρησαν εἰς Ἅγιον Ὅρος, ἵνα ὑποβληθῶσιν εἰς τὰς κακουχίας τοῦ ἀσκητικοῦ βίου. Ἄγνωστοι οἱ λόγοι οἱ ὠθήσαντες τὰ ὄντα ταῦτα εἰς τοιοῦτο διάβημα. Τοῦτο μόνον γνωρίζομεν, ὅτι καὶ ἄλλοτε τινές τῶν κατοίκων τοῦ αὐτοῦ χωρίου ἠθέλησαν ν' ἀγιάσωσιν, ἀλλ' ἠμποδίσθησαν ὑπὸ τῶν συγγενῶν των. Φρονοῦμεν ὅτι οἱ τε γονεῖς καὶ ἡ Ἐκκλησιαστικὴ Ἀρχὴ ἔχουσι καθήκον νὰ ἐμποδίσωσι διὰ παντός μέσου τὰς τοιαύτας μεταναστεύσεις, ἐάν μάλιστα ἀληθεύῃ τὸ ἀδόμενον, ὅτι ὁ προξενητής τοῦ μοναχικοῦ ράσου καὶ τῆς δερματίνης ζώνης εἶναι κληρικός τις». Βλ. *Φωνὴ τῆς Κύπρου*, 30/11.4.1890.



Στο ανωτέρω δημοσίευμα δεν γίνεται καμία αναφορά στο όνομα του κληρικού, που ενεφύσησε στους νέους και τις νέες του Καϊμακλίου την αγάπη για την άσκηση και τον μοναχισμό. Διάφορες έμμεσες μαρτυρίες, όμως, οδηγούν στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για τον Ιερομόναχο Καλλίστρατο, ο οποίος διέμενε, τουλάχιστον από το 1858<sup>4</sup>, στο Μονύδριο του Αγίου Ιακώβου του Πέρση, στην εντός των τειχών Λευκωσία<sup>5</sup>. Ο Ιερομόναχος αυτός καταγόταν από την Κωνσταντινούπολη<sup>6</sup> και πριν από την εγκατάστασή του στην Κύπρο είχε εγκαταβιώσει, για κάποιο χρονικό διάστημα, στο Άγιον Όρος<sup>7</sup>, από όπου υιοθέτησε τις βασικές αρχές του μοναχικού του ιδεώδους. Απεβίωσε το 1893<sup>8</sup>.

Κοντά του αρχικά κατέφυγε, το 1880, ο μετέπειτα ονομαστός Ιερομόναχος του Τράχωνα Καλλίστρατος, ο οποίος δύο χρόνια αργότερα εκάρη μοναχός από τον Γέροντά του, και στη συνέχεια έλαβε το μέγα μοναχικό σχήμα, το 1889. Επίσης, γύρω στο 1887 προσετέθη στην ολιγάριθμη αδελφότητα του Μονυδρίου και ο Ιερομόναχος Δοσίθεος, ο

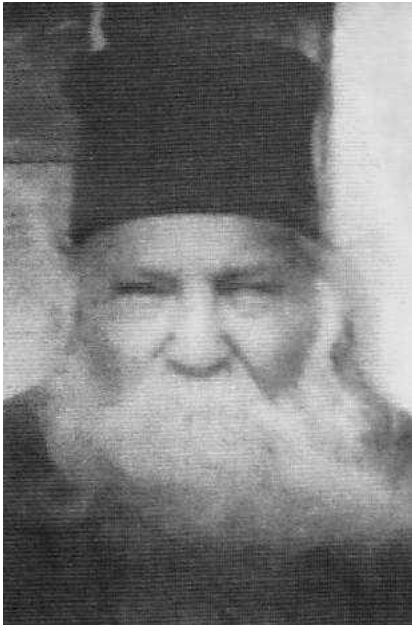
4. Το έτος αυτό ο Καλλίστρατος κάλυψε τις δαπάνες για την αντιγραφή χειρόγραφης ακολουθίας του Αγίου Ιακώβου του Πέρση από τον Ιεροδιάκονο Ιγνάτιο της Μονής Μαχαιρά. Βλ. Θεοχάρης Σχίζας (Επιμ.), *Κύπρια Μηναία*, Ιερά Αρχιεπισκοπή Κύπρου, Τόμος Γ', Λευκωσία 1996, 221.

5. Για το εκκλησάκι του Αγίου Ιακώβου, που την εποχή αυτή ανήκε στους απογόνους της οικογένειας του δραγομάνου Χατζηγεωργάκη Κορνέσιου, βλ. Κωνσταντίνος Μυριανθόπουλος, *Χατζηγεωργάκης Κορνέσιος, ο Διερμηνεύς της Κύπρου 1779-1809, ήτοι συμβολαί εις την ιστορίαν της Κύπρου επί Τουρκοκρατίας (1570-1878)*, Λευκωσία 1934, 98-99· «Ιακώβου Αγίου εκκλησία, Λευκωσία», *Μεγάλη Κυπριακή Εγκυκλοπαίδεια*, Τόμος 7ος, Λευκωσία 2011-2012, 285.

6. Για τον τόπο καταγωγής του Καλλιστράτου γίνεται λόγος σε σχετική μαρτυρία του υποτακτικού του, Ιερομόναχου Δοσιθέου, που καταγράφηκε σε κώδικα του αρχείου της Αρχιεπισκοπής Κύπρου και στην οποία θα αναφερθούμε στη συνέχεια. Βλ. Αρχείο Ιεράς Αρχιεπισκοπής Κύπρου, *Κώδιξ Β' 1916-1918. Πρακτικά Ιεράς Συνόδου. Μάρτιος 1916 - 25 Νοεμβρίου 1917*, 271-280.

7. Κωστής Κοκκινόφτας, «Ο Ιερομόναχος Καλλίστρατος του Τράχωνα (1862-1934)», *Εκκλησιαστικός Κήρυκας* 8 (2002) 88-89.

8. Το έτος θανάτου του Καλλιστράτου σημειώνεται σε έγγραφο, που επίσης σώζεται στο αρχείο της Αρχιεπισκοπής Κύπρου, και το οποίο φέρει τον τίτλο: «Σημείωσις τῶν εὐρεθέντων πραγμάτων εἰς τὸν Ἅγιον Ἰάκωβον Λευκωσίας, μετὰ τὸν θάνατον τοῦ Καλλιστράτου ἀσκητοῦ. 1893 Ἀπριλίου 27». Βλ. Αρχείο Ιεράς Αρχιεπισκοπής Κύπρου, *Βιβλίον Ζ'. Μέρος Α'. Αλληλογραφία επί Αρχιεπισκόπου Σωφρονίου από του 1878-1899, ἰδία περί διαφόρων ζητημάτων*, 129.



Ο Μοναχός Κύριλλος.



Ο Ιερομόναχος Νήφων.

οποίος στα μεταγενέστερα χρόνια διαδραμάτισε πρωταγωνιστικό ρόλο στην αναζωπύρωση του γυναικείου μοναχισμού στο νησί, αφού ο Άγιος Ιάκωβος αποτέλεσε καταφύγιο όσων νεανίδων επιθυμούσαν να μονάσουν. Ο Δοσίθεος επίσης εκάρη μοναχός από τον Γέροντα Καλλίστρατο, ο οποίος εφάρμοζε έτσι, για πρώτη φορά στην Κύπρο στα νεότερα χρόνια, το τυπικό της κουράς, που έμελλε να χρησιμοποιηθεί στη συνέχεια ευρέως από τον νέο κτήτορα της Μονής Σταυροβουνίου Ιεροδιάκονο Διονύσιο Χρηστίδη (†1902). Ας σημειωθεί ότι μέχρι τότε ο θεσμός αυτός ήταν άγνωστος στις κυπριακές Μονές, στις οποίες οι υποψήφιοι μοναχοί εντάσσονταν στην αδελφότητα μόνο ύστερα από τη χειροτονία τους σε Ιεροδιάκονο<sup>9</sup>.

9. Είναι αξιοσημείωτο ότι οι Ιεροδιάκονοι, παρά το γεγονός ότι θεωρούνταν μέλη της αδελφότητας των Μονών τους, εντούτοις, όπως για παράδειγμα στη Μονή Κύκκου, δεν είχαν το δικαίωμα να παρακάθηνται στις συνεδριάσεις και να ψηφίζουν. Βλ. *Ιερά Μονή Κύκκου, Κανονισμοί της Ιεράς Βασιλικής και Σταυροπηγιακής Μονής του Κύκκου*, Λευκωσία 1911, 4.

Ο Δοσίθεος παρέμεινε στον Άγιο Ιάκωβο τον Πέρση μέχρι το 1891, οπότε με τη συναίνεση του Γέροντά του εγκαταβίωσε στο Σταυροβούνι, όπου μετά από πάροδο δύο έως τριών μηνών χειροτονήθηκε Ιερομόναχος από τον Αρχιεπίσκοπο Σωφρόνιο (1865-1900). Ασθένησε, όμως, και υποχρεώθηκε, στα τέλη του 1891 ή στις αρχές του 1892, να επανακάμψει στον Άγιο Ιάκωβο, όπου παρέμεινε μέχρι το τέλος της ζωής του, που συνέβη γύρω στο 1950<sup>10</sup>. Είναι αξιοσημείωτο ότι μέχρι το 1896 διέμενε στο Μονύδριο και ο νεότερος Καλλίστρατος, ο οποίος, όμως, απεχώρησε τελικά, λόγω εντάσεων στις σχέσεις του με τον Δοσίθεο. Στη συνέχεια ασκήτευσε για μικρό χρονικό διάστημα στην Αγία Παρασκευή Λευκωσίας, στον Άγιο Γεώργιο Αθαλάσσας και στον Άγιο Γεώργιο τον Κοντό στη Λάρνακα, και ακολούθως, το 1905, χειροτονήθηκε Ιερομόναχος και εγκαταστάθηκε στον Τράχωνα, όπου υπηρέτησε στον ναό της Παναγίας, μέχρι τον θάνατό του, που συνέβη το 1934<sup>11</sup>.

Η σημαντική πνευματική ακμή του Μονυδρίου του Αγίου Ιακώβου του Πέρση με την εκεί παρουσία του Γέροντος Καλλιστράτου και των υποτακτικών του, Δοσιθέου και Καλλιστράτου του νεότερου, οδηγούν στο συμπέρασμα ότι, πιθανότατα, αυτός ήταν ο πνευματικός σύνδεσμος με το Άγιον Όρος των νέων του Καϊμακλίου. Άλλωστε την περίοδο, που εξετάζουμε, δεν αναφέρεται καμία μαρτυρία σε οποιαδήποτε πηγή της εποχής, όπως έγγραφα, δημοσιεύματα και βιογραφικά σημειώματα, για παρουσία στη Λευκωσία ή στα προάστια της κάποιου ιερωμένου με παρόμοιο φρόνημα. Οι μόνες σχετικές αναφορές επικεντρώνονται στον Καλλίστρατο και στο Μονύδριο του Αγίου Ιακώβου, όπου στα χρόνια που ακολούθησαν, όπως θα αναφερθεί, σύχναζαν μοναχές από το Καϊμακλί, που ήταν συνδεδεμένες πνευματικά με τον υποτακτικό του, Ιερομόναχο Δοσίθεο. Η άποψη ότι είναι ο Γέροντας Καλλίστρατος αυτός που ενεφύσησε στους νεαρούς Καϊμακλιώτες το

10. Για την εγκαταβίωση του Δοσιθέου στο Μονύδριο του Αγίου Ιακώβου και στη Μονή Σταυροβουνίου βλ. Αρχείο Ιεράς Αρχιεπισκοπής Κύπρου, Κώδιξ Β', 271-280, όπου διασώζεται η προαναφερθείσα μαρτυρία του. Για τον βίο του βλ. Κωστής Κοκκινόφτας, «Ο Διονύσιος Χρηστίδης και η επανίδρυση της Μονής Σταυροβουνίου το 1889», *Κυπριακαί Σπουδαί* 70 (2008) 70-72.

11. Για τη ζωή του νεότερου Καλλιστράτου βλ. Κωστής Κοκκινόφτας, «Ο Ιερομόναχος Καλλίστρατος του Τράχωνα», 85-107.

φιλομόναχο πνεύμα ενισχύεται και από την αγιορειτική προέλευσή του, η οποία ήταν, ίσως, ο βασικός λόγος για την εκ μέρους τους επιλογή του Αγίου Όρους, ως του τελικού προορισμού τους, και όχι κάποια Μονή της Κύπρου ή των Αγίων Τόπων, όπου την περίοδο αυτή μόναζαν πολλοί Κύπριοι αγιοταφίτες μοναχοί. Ανάμεσά τους περιλαμβάνονταν ο μέγας ευεργέτης της γειτονικής στο Καϊμακλί γενέτειράς του Ομορφίτας, Αρχιεπίσκοπος Κυριακουπόλεως (1898-1908) και στη συνέχεια Ιορδάνου (1908-1918) Μελέτιος Κρονίδης<sup>12</sup>, ο νεαρός τότε και μετέπειτα λόγιος Αρχιμανδρίτης του Παναγίου Τάφου Ιππόλυτος Μιχαηλίδης (†1960), επίσης από το Καϊμακλί<sup>13</sup>, καθώς και μεταγενέστερα ο ανεψιός των προαναφερθέντων αυταδέλφων μοναχών Βαρνάβα, Γρηγορίου και Καλλινίκου, Ιερομόναχος Χρυσανθος<sup>14</sup>.

Είναι αξιοσημείωτο ότι ο γυναικείος μοναχισμός δεν ήταν θεσμός αποδεκτός από τους Κύπριους της εποχής, οι οποίοι και δεν ενέκριναν το φαινόμενο της ρασοφορίας γυναικών. Ειδικότερα δε όταν αυτό συνοδευόταν από κουρά, αρχή που εφάρμοζε στο Μονύδριο του Αγίου Ιακώβου ο Ιερομόναχος Δοσίθεος, κατά το πρότυπο των Γερόντων του, Καλλιστράτου και Διονύσιου Χρηστίδη. Όταν το ζήτημα αυτό έγινε ευρύτερα γνωστό δημοσιεύτηκε, τον Ιούλιο του 1907, κείμενο στο τύπο, όπου εκφράζονταν ενστάσεις για τον θεσμό του γυναικείου μοναχισμού και τα κίνητρα του Δοσιθέου. Στη συνέχεια, όμως, σε άλλο δημοσίευμα διευκρινίστηκε ότι δεν υπήρχε οτιδήποτε μεμπτό στη συμπεριφορά του και πως ορισμένες από τις μοναχές, που σύχναζαν στο Μονύδριο του Αγίου Ιακώβου, όπου ήταν εγκατεστημένοι, είχαν μονάσει προηγουμένως σε Μονή στη Χίο, από όπου επέστρεψαν σε μεταγενέστερο χρόνο στην Κύπρο<sup>15</sup>.

12. Κωστής Κοκκινόφτας, «Ο Αρχιεπίσκοπος Ιορδάνου Μελέτιος Κρονίδης (1849-1918)», *Απόστολος Βαρνάβας* 54 (1993) 18-26· Αριστείδης Κουδουνάρης, *Βιογραφικόν Λεξικόν Κυπρίων 1800-1920*, Λευκωσία ©2010, 351-352.

13. Κωστής Κοκκινόφτας, «Ο λόγιος Αρχιμανδρίτης Ιππόλυτος Μιχαηλίδης», εφημ. *Πολίτης*, 25.11.2001· Αριστείδης Κουδουνάρης, *Βιογραφικόν Λεξικόν Κυπρίων*, 369· Κώστας Κλεάνθους, *Το Καϊμακλί χτες και σήμερα*, Τόμος Δ', 149-150.

14. Καλλιόπη Πρωτοπαπά, *Προσκυνητάριο των ιερών ναών Καϊμακλίου*, Λευκωσία 2015, 118.

15. Για τα σχετικά δημοσιεύματα βλ. *Σάλπιγξ*, 12.7.1907, 3.8.1907, εκτενή απο-

Ανάμεσα στις μοναχές αυτές περιλαμβανόταν και η Θεοφανώ (†1918), η οποία μάλλον ανήκε στην ομάδα των νεανίδων, που είχε αναχωρήσει από την Κύπρο το 1890. Σύμφωνα με σχετική μαρτυρία, η Θεοφανώ επέστρεψε ρασοφόρα, το 1894, από γυναικεία Μονή της Χίου και αρχικά μόνασε σε ιδιόκτητο οίκημά της στον πυρήνα του Καϊμακλίου. Σε αυτό στεγάστηκε και αριθμός άλλων υποψήφγιων μοναζουσών, που επιζητούσαν την ολοκληρωτική αφιέρωση στην προσευχή και την άσκηση, με αποτέλεσμα, στις αρχές του 20ού αιώνα, να συγκροτήσουν το πρώτο γυναικείο μοναστήρι στην Κύπρο στα νεότερα χρόνια<sup>16</sup>.

Τελικά, το 1928 οι ανωτέρω μοναχές, ύστερα από υπόδειξη του ομοχώριού τους Ηγουμενού της Μονής Σταυροβουνίου Βαρνάβα και του πνευματικού τους Μακάριου Σταυροβουνιώτη, μετακινήθηκαν σε μικρή απόσταση έξω από την κοινότητα, στον χώρο, όπου βρίσκεται σήμερα η Μονή, στον οποίο κτίστηκε, μεταξύ των ετών 1935 και 1951, ναός αφιερωμένος στη Μεταμόρφωση του Σωτήρος. Η στενή αυτή πνευματική τους σχέση με τη Μονή Σταυροβουνίου υπήρξε η αιτία, ώστε στα τέλη του 20ού αιώνα, οι τελευταίες μοναχές, πριν μετακινηθούν σε άλλες γυναικείες Μονές, λόγω ασθενειών και μεγάλης ηλικίας, να μεριμνήσουν για την παραχώρηση των μοναστηριακών καταλυμάτων τους στη Μονή αυτή, που τα ενέταξε στα Μετόχιά της<sup>17</sup>.

Είναι αξιοσημείωτο ότι οι μοναχές της Μονής της Μεταμόρφωσης

---

σπάσματα των οποίων παρατίθενται στη μελέτη: Κωστής Κοκκινόφτας, «Ο γυναικείος μοναχισμός στην Κύπρο», *Εκκλησιαστικός Κήρυκας* 24 (2008) 86-105.

16. Για την πρώτη αυτή γυναικεία αδελφότητα στη νεότερη ιστορία της Κύπρου βλ. Κωστής Κοκκινόφτας, «Ο γυναικείος μοναχισμός στην Κύπρο», *Πολιτιστική Κύπρος* 2 (1997) 55-58· Κωστής Κοκκινόφτας, «Ο γυναικείος μοναχισμός στην Κύπρο», 98-105.

17. Για την ιστορία της Μονής της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος βλ. Πέτρος Στυλιανού - Νίκη Χριστοδούλου, *Το μοναστήρι της Μεταμόρφωσης στο Καϊμακλί*, Λευκωσία 1985, 5-23· Πίτσα Πρωτοπαπά - Γιώργος Μαυροκορδάτος (Επιμ.), *Καϊμακλί. Συμβολή στη λαϊκή τέχνη*, Λευκωσία 1987, 146· Ιερά Μονή Σταυροβουνίου (έκδ.), *Η Ιερά Μονή Σταυροβουνίου*, Λευκωσία 1998, 196· Γεώργιος Καντζηλάρης, *Το Καϊμακλί*, 388-390· Κώστας Παπαγεωργίου, *Κυπριακά Μοναστήρια, τ' αγκωνάρια της πίστης μας*, Αθήνα 2007, 155-156· Κώστας Κλεάνθους, *Το Καϊμακλί χτες και σήμερα*, Τόμος Δ', 110-125.



συνδέονταν πνευματικά και με τον Ιερομόναχο Καλλίστρατο τον νεότερο, ίσως γιατί γνωρίζονταν από την εποχή, που σύχναζαν στο Μονύδριο του Αγίου Ιακώβου. Ο Καλλίστρατος διατηρούσε επίσης στενές σχέσεις με τους μοναχούς της Μονής Σταυροβουνίου και φιλοξενείτο σε αυτήν για κάποια χρονικά διαστήματα, με αποτέλεσμα να δημιουργηθεί η εντύπωση ότι περιλαμβανόταν ανάμεσα στους πρώτους μοναχούς, που την επαναλειτούργησαν στα νεότερα χρόνια<sup>18</sup>. Ωστόσο νεότερες έρευνες διευκρίνισαν την πραγματική του σχέση με τη Μονή, που ήταν αυτή της πνευματικής σύνδεσης<sup>19</sup>. Ίσως η σχέση του με τη Μονή Σταυροβουνίου να ήταν απότοκος παλαιότερης γνωριμίας του με τον Ηγούμενο Βαρνάβα και τους αυταδέλφους του, Καλλίνικο και Γρηγόριο, αφού και αυτοί μάλλον σύχναζαν στο Μονύδριο του Αγίου Ιακώβου, πριν από την αναχώρησή τους για το Άγιον Όρος.

Όπως διασώθηκε στη βιογραφία των τελευταίων, στον Άθωνα ο μεν Βαρνάβας εγκαταβίωσε στη Μονή Καρακάλλου, όπου έγινε μεγαλόσχημος μοναχός, ενώ οι Καλλίνικος και Γρηγόριος μόνασαν στην Καλύβη του Αγίου Γεωργίου Καρτσωναίων, στη Σκήτη της Αγίας Άννας. Τελικά, μετά από δεκαετή παραμονή, το 1897 ο Βαρνάβας, αποδέχθηκε πρόσκληση του Διονύσιου Χρηστίδη και επέστρεψε, μαζί με τους Καλλίνικο και Γρηγόριο, στην Κύπρο, οπότε εγκαταβίωσε στη Μονή Σταυροβουνίου, όπου, το 1902, ανέλαβε τη διεύθυνσή της και από το 1911 την ηγουμενία. Καθόλη τη διάρκεια του βίου του, ο Βαρνάβας εργάστηκε σκληρά για την προαγωγή της Μονής του, που επί των ημερών του γνώρισε σημαντική πνευματική ακμή. Διακρινόταν για την αυστηρή τήρηση των πνευματικών του καθηκόντων και ξεχώριζε για την απλότητα, την ακτημοσύνη και την πραότητα του. Επίσης, ασχολήθηκε με την αγιογραφία, την οποία διδάχθηκε κατά την περίοδο της παραμονής του στο Άγιον Όρος και που βελτίωσε κοντά στον προκάτοχό του, Διονύσιο Χρηστίδη, ο οποίος τον μύησε επίσης και στην ψαλτική τέχνη. Σε

---

18. Ηγούμενος Αθανάσιος Σταυροβουνιώτης, *Ιερά Μονή Σταυροβουνίου*, Λευκωσία 1987, 47.

19. Κωστής Κοκκινόφτας, «Διονύσιος Χρηστίδης», 100-101.

αρκετά δημοσιεύματα εφημερίδων της εποχής γίνεται συχνή αναφορά στη λειτουργία αγιογραφικού εργαστηρίου στη Μονή και εκθειάζεται η αισθητική αξία των έργων του, που ήταν σύμφωνα με τα αναγεννησιακά πρότυπα της εποχής, όπως τα είχε διδαχθεί στον Άθωνα. Απεβίωσε σε ηλικία 84 χρόνων, το 1948<sup>20</sup>.

Ο Καλλίνικος υπήρξε επίσης πράος, ειρηνικός, εργατικός και ακτήμων. Είχε ως κύριο διακόνημά του αυτό του ξυλουργού και της ετοιμασίας του κατάλληλου ξύλου για την αγιογράφηση των εικόνων, αλλά εκτελούσε και πολλές άλλες εργασίες, κυρίως γεωργικής φύσεως. Όπως έχει αναφερθεί, στο Σταυροβούνι εγκαταβίωσε το 1897, ύστερα από την επιστροφή του στην Κύπρο από το Άγιον Όρος, όπου εκάρη μοναχός. Απεβίωσε το 1943<sup>21</sup>.

Ο Γρηγόριος ήταν άριστος γνώστης της εκκλησιαστικής μουσικής και υπηρέτησε ως Ιερομόναχος και πνευματικός. Ασχολείτο, κυρίως, με τη γεωργία, αλλά και με διάφορα άλλα διακονήματα, που ήταν απαραίτητα για την ομαλή λειτουργία της Μονής. Απεβίωσε το 1932, μετά από ολιγοήμερη ασθένεια<sup>22</sup>.

Σύμφωνα με όσα αναφέρθηκαν προηγουμένως, το 1888 ανεχώρησε για το Άγιον Όρος, μαζί με τους Βαρνάβα, Καλλίνικο και Γρηγόριο, και ο εξάδελφός τους Πέτρος, επίσης από το Καϊμακλί. Ο Πέτρος, όπως και ο Βαρνάβας, μόνασε στη Μονή Καρακάλλου, όπου εκάρη μοναχός το 1892. Όταν, όμως, οι άλλοι τρεις αποφάσισαν, το 1897, να ανταποκριθούν στην πρόσκληση του Διονύσιου Χρηστίδη και να

20. Για τον βίο του Ηγουμένου Βαρνάβα βλ. Μονή Σταυροβουνίου (έκδ.), *Η Ιερά Μονή Σταυροβουνίου*, 165-168· Γέρων Ιωσήφ, *Οσίων Μορφών Αναμνήσεις*, Άγιον Όρος 2003, 21-25· Κωστής Κοκκινόφτας, «Διονύσιος Χρηστίδης», 72-85· Κώστας Παπαγεωργίου, *Κύπριον Πατερικόν του Άθωνος*, Κύπρος 2011, 163-166· Μοναχός Μωσής Αγιορείτης, *Μέγα Γεροντικό Εναρέτων Αγιορειτών του εικοστού αιώνα*, Τόμος Α', Θεσσαλονίκη 2011, 425-428.

21. Για τον βίο του Καλλίνικου βλ. Γέρων Ιωσήφ, *Οσίων Μορφών Αναμνήσεις*, 27-30· Κωστής Κοκκινόφτας, «Διονύσιος Χρηστίδης», 85· Κώστας Παπαγεωργίου, *Κύπριον Πατερικόν*, 167-169· Μοναχός Μωσής, *Μέγα Γεροντικό*, Τόμος Α', 377-379.

22. Για τον βίο του Γρηγορίου βλ. Κωστής Κοκκινόφτας, «Διονύσιος Χρηστίδης», 85-87· Κώστας Παπαγεωργίου, *Κύπριον Πατερικόν*, 167-169· Μοναχός Μωσής, *Μέγα Γεροντικό*, Τόμος Α', 251.



Ο Νυμφίος Χριστός (1904),  
ναός Παναγίας Αγίας Φύλαξης.



Παναγία Παντάνασσα (1901),  
ναός Αγίου Ανδρονίκου  
Ευλοτύμβου.

επιστρέφουν στην Κύπρο, αυτός προτίμησε να παραμείνει στη Μονή Καρακάλλου, στην οποία υπηρέτησε σε διάφορα διακονήματα, όπως ως αντιπρόσωπός της στην Ιερά Σύναξη<sup>23</sup> και ως προϊστάμενος. Απεβίωσε το 1959<sup>24</sup>.

23. Γεννάδιος Μαχαιριώτης, «Εντυπώσεις εκ του Αγίου Όρους», *Απόστολος Βαρνάβας* 2 (1930) 44.

24. Για τη ζωή του Μοναχού Πέτρου βλ. Κώστας Παπαγεωργίου, *Κύπριον Πατερικόν*, 75-77.

Με το Άγιον Όρος, όπως έχει αναφερθεί, στα τέλη του 19ου αιώνα συνδέθηκαν άλλοι δύο νέοι από το Καΐμακλί, οι αυτάδελφοι Μοναχός Κύριλλος και Ιερομόναχος Νήφων, οι οποίοι μετέβηκαν στον Άθωνα, όπου εκάρησαν μοναχοί και διδάχθηκαν την τέχνη της αγιογραφίας. Αργότερα, γύρω στο 1900, οι δύο μοναχοί επέστρεψαν στην Κύπρο και άσκησαν το διακόνημα του αγιογράφου, αρχικά σε διάφορες κοινότητες του νησιού, όπως στον Άγιο Θεόδωρο Καρπασίας και την Άσσια, και ακολούθως στο Μονύδριο του Αγίου Γεωργίου της Χαβούζας, όπου και εγκαταβίωσαν. Το έργο τους, αν και κινήθηκε έξω από τη βυζαντινή παράδοση, εντούτοις θεωρήθηκε ότι διακρινόταν για πραγματική ζωγραφική αίσθηση και ποιότητα<sup>25</sup>. Ωστόσο, μέχρι σήμερα, δεν αποτέλεσε αντικείμενο συστηματικής μελέτης, γι' αυτό και ο αριθμός των γνωστών εικόνων τους είναι περιορισμένος. Ανάμεσά τους περιλαμβάνονται αυτές στους ναούς του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Μιτσερό, του Αγίου Ανδρονίκου στην Ξυλοτύμβου, της Αγίας Βαρβάρας στο Ζακάκι και της Παναγίας στην Αγία Φύλα<sup>26</sup>, καθώς και οι τοιχογραφίες με τον Άγιο Γεώργιο στους αφιερωμένους στον Άγιο ναούς της Άσσιας, του Μάμμαρι και του Αγίου Δομετίου<sup>27</sup>.

Ας σημειωθεί ότι οι Κύριλλος και Νήφων, κατά την παραμονή τους στον Άγιο Γεώργιο της Χαβούζας συγκρότησαν αδελφότητα,

25. Ελένη Νικήτα, *Αδαμάντιος Διαμαντή*, Λευκωσία 1998, 36. Για μια πρώτη προσέγγιση του έργου τους βλ. Κώστας Παπαγεωργίου, *Η αναγεννησιακή αγιογραφία στην Κύπρο, τέλη 19ου και 20ός αιώνας*, Λευκωσία 2010, 76-83· Χριστόδουλος Χατζηχριστοδούλου, «Το ζωγραφικό εργαστήριο της Ιεράς Μονής Αγίου Γεωργίου του Αλαμάνου», Χαράλαμπος Χοτζάκογλου (Επιμ.), *Ζωγραφίζοντας το θείον. Τάσεις και επιδράσεις στην εκκλησιαστική ζωγραφική της Κύπρου κατά τον 19ο και 20ό αιώνα και ο ρόλος του Νεοελληνικού κράτους. Κατάλογος έκθεσης*, Λευκωσία 2014, 126-127.

26. Για τις εικόνες στους ναούς του Μιτσερού, της Ξυλοτύμβου, του Ζακακίου και της Αγίας Φύλας βλ. Γεώργιος Παναγή, *Ο ναός του Αρχαγγέλου Μιχαήλ Μιτσερού*, Λευκωσία 2012, 43-44, 48, 95· Κώστας Παπαγεωργίου, *Η αναγεννησιακή αγιογραφία στην Κύπρο*, 80-82· Χριστόδουλος Χατζηχριστοδούλου, «Το ζωγραφικό εργαστήριο», 126· Χριστόδουλος Χατζηχριστοδούλου - Κώστας Γερασίμου, *Ιερός Ναός Παναγίας Χρυσάφυλλιώτισσας Αγίας Φυλάξεως Λεμεσού. Ιστορία και Κειμήλια*, Λάρνακα 1998, 59-60, αντιστοίχως.

27. Χριστόδουλος Χατζηχριστοδούλου, «Το ζωγραφικό εργαστήριο», 126.

που αποτελείτο από τον μετέπειτα Ηγούμενο Τροοδιτίσσης (1942-1968) Παγκράτιο, τον αυτάδελφό του, Ιερομόναχο στη Μονή του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Μονάγρι, Ανδρέα, τον μετέπειτα Αρχιεπίσκοπο Κύπρου (Ιούν.-Ιούλ. 1947) Λεόντιο και τους αυταδέλφους Χαρίτωνα, Στέφανο και Βαρνάβα, Ιερομόναχους της Μονής του Αποστόλου Βαρνάβα. Στη συνέχεια, προσετέθη στην αδελφότητα αυτή και ο μικρότερος αδελφός των Κυρίλλου και Νήφωνος, μοναχός Ιερεμίας, ενώ σε ξεχωριστά μοναστηριακά καταλύματα, που διαχωρίζονταν από τα υπόλοιπα με «καμάρα», εγκαταστάθηκαν επίσης η μητέρα τους Ευγενία και οι αδελφές τους, Καταφυγή και Ευφροσύνη, ύστερα που είχαν μονάσει, για κάποιο χρονικό διάστημα, σε γυναικεία Μονή της Χίου<sup>28</sup>. Είναι αξιοσημείωτο ότι ο Παγκράτιος είχε γνωρίσει τους δύο μοναχούς από προηγουμένως, όταν αγιογραφούσαν ναό στη γενέτειρά του Άσσια, και, όπως αναφέρει σε αυτοβιογραφικό του σημείωμα, τους συνόδευσε, γύρω στο 1900, σε μια μάλλον δεύτερη μετάβασή τους στο Άγιον Όρος, όπου παρακολούθησαν για δύο χρόνια μαθήματα αγιογραφίας στη Σχολή των Ιωασαφαίων<sup>29</sup>.

Τελικά, το 1912, για διάφορους λόγους, οι Κύριλλος και Νήφων με τη συνοδεία τους μετακινήθηκαν στην τότε εγκαταλελειμμένη Μονή του Αγίου Γεωργίου του Αλαμάνου, ενώ η μητέρα και οι αδελφές τους, μαζί με δύο ξαδέλφες τους, προφανώς επίσης από το Καϊμακλί, επανέκαμψαν στη Χίο, όπου εγκαταβίωσαν στη Μονή του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στα Νένητα<sup>30</sup>. Ακολούθως, πιθανότατα εξαιτίας ανυπέβλητων οικονομικών δυσκολιών, στα τέλη της δεκαετίας του 1910, μάλλον ύστερα από το έτος 1919, κατά το οποίο σώζονται τρεις εικόνες που αγιογράφησαν για τον ναό της Αγίας Βαρβάρας της γενέτειράς τους<sup>31</sup>, οι Κύριλλος, Νήφων και Ιερεμίας επίσης μετέβηκαν στη Χίο, όπου

28. Χριστόδουλος Χατζηχριστοδούλου - Κώστας Γερασίμου, *Ιερός Ναός Παναγίας Χρυσαιΰφυλιώτισσας*, 24.

29. Ιωάννης Τσικνόπουλλος, *Η Ιερά Μονή Τροοδιτίσσης*, Λευκωσία 1954, 70.

30. Πόπη Χαλκιά-Στεφάνου, *Τα Μοναστήρια της Χίου*, Αθήνα 2003, 191-192, όπου, όμως, αναφέρεται ότι Καταφυγή ήταν το όνομα της μητέρας των μοναχών και Ευγενία αυτό της αδελφής τους.

31. Πρόκειται για τις εικόνες του Αρχαγγέλου Μιχαήλ και των Αγίου Ιωάννη



μόνασαν στο Μετόχιο του Αγίου Τρύφωνος, μέχρι το τέλος της ζωής τους, που συνέβη γύρω στο 1950<sup>32</sup>. Όπως αναφέρεται, ο Κύριλλος διαδραμάτισε σημαντικό εθνικό ρόλο στα χρόνια του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, φυγαδεύοντας Έλληνες στρατιωτικούς και άλλους αγωνιστές για τη Μέση Ανατολή, μέσω Τουρκίας, όταν η Ελλάδα κατελήφθη από τα γερμανικά στρατεύματα<sup>33</sup>.

Παρά το γεγονός ότι δεν μνημονεύεται οποιαδήποτε σύνδεση της φιλομόναχης αυτής οικογένειας με το Μονύδριο του Αγίου Ιακώβου του Πέρση και τον Γέροντα Καλλίστρατο, εντούτοις είναι πολύ πιθανόν η αναφορά της εφημερίδας του 1890, για αναχώρηση ομάδας νέων και νεανίδων από το Καϊμακλί για το Άγιον Όρος και για γυναικεία Μονή του εξωτερικού, να σχετίζεται με τα μέλη της. Στο συμπέρασμα αυτό καταλήγουμε, αφού, όπως έχει αναφερθεί, η αναχώρηση για τον Άθωνα της πρώτης μεγάλης ομάδας νέων από το Καϊμακλί, που περιλάμβανε τους Βαρνάβα, Καλλίνικο, Γρηγόριο και Πέτρο, πραγματοποιήθηκε το 1888. Κατά συνέπεια, η αναχώρηση για το Άγιον Όρος και για γυναικεία Μονή του εξωτερικού, που καταγράφεται στο δημοσίευμα του 1890, είναι σχεδόν βέβαιο ότι σχετίζεται με τη δεύτερη μεγάλη φιλομόναχη ομάδα νέων και νεανίδων του Καϊμακλίου, που μετέβη την περίοδο αυτή για να μονάσει εκτός Κύπρου, και στην οποία περιλαμβάνονται τα μέλη της οικογένειας των Κύριλλου και Νήφωνα, όπως, πιθανότατα, και η προαναφερθείσα μοναχή Θεοδώρα.

Από όσα έχουν εκτεθεί, διαπιστώνεται ότι η κοινότητα Καϊμακλίου παρουσίασε στα πρώτα χρόνια της Αγγλοκρατίας μία μοναδική

---

του Προδρόμου και Αγίου Δημητρίου. Στον ίδιο ναό φυλάσσονται και άλλες εικόνες τους, όπως αυτές των Αποστόλου Ανδρέα και Αγίου Σπυρίδωνα του έτους 1915. Βλ. Κώστας Κλεάνθους, *Το Καϊμακλί χτες και σήμερα*, Τόμος Δ', 50-52, 316, 318· Καλλιόπη Πρωτοπαπά, *Προσκυνητάριο των ιερών ναών Καϊμακλίου*, 99-100.

32. Για τον βίο των Κύριλλου και Νήφωνος, και των υπόλοιπων μελών της οικογένειάς τους, βλ. Κωστής Κοκκινόφτας, «Τα νεανικά χρόνια του Αρχιεπισκόπου Κύπρου Λεοντίου», *Επιστημονική Επετηρίδα Κυπριακής Εταιρείας Ιστορικών Σπουδών* 6 (2003) 224-229· Κώστας Παπαγεωργίου, *Κύπριον Πατερικόν*, 169-171· Κώστας Κλεάνθους, *Το Καϊμακλί χτες και σήμερα*, Τόμος Δ', 170-171· Κωστής Κοκκινόφτας, *Αρχιεπίσκοπος Κύπρου Λεόντιος*, *Λευκωσία* 2015, 25-33.

33. Πόπη Χαλκιά-Στεφάνου, *Τα Μοναστήρια της Χίου*, 192.

πνευματική σύνδεση με το Άγιον Όρος, γεγονός που επηρέασε την πορεία της μοναχικής ζωής στην Κύπρο. Όπως έχει αναφερθεί, έξι τουλάχιστον νέοι της κοινότητας ανεχώρησαν στα τέλη του 19ου αιώνα για το Άγιον Όρος, πέντε από τους οποίους επανήλθαν στη συνέχεια και διακόνησαν οι μεν τρεις στη Μονή Σταυροβουνίου, οι δε άλλοι δύο στον τομέα της βυζαντινής τέχνης σε διάφορες κοινότητες του νησιού. Επίσης, αριθμός νεανίδων εγκαταβίωσαν αρχικά σε Μονή στη Χίο, από όπου επέστρεψαν αργότερα στην Κύπρο και μία από αυτές ίδρυσε στην κοινότητα το πρώτο γυναικείο μοναστήρι στη νεότερη ιστορία του νησιού, ενώ άλλες έγιναν μοναχές, για κάποιο χρονικό διάστημα, στον Άγιο Γεώργιο της Χαβούζας. Πρόκειται για ένα μοναδικό φαινόμενο στην ιστορία των κυπριακών κοινοτήτων, που αντικατοπτρίζει τις τάσεις των πνευματικών αναζητήσεων μίας ανήσυχης τοπικής κοινωνίας, και ειδικά των νεότερων μελών της σε μία εποχή πολιτικά και οικονομικά δύσκολη για τον τοπικό πληθυσμό του νησιού.





Γιώργος Χρ. Κυθραιώτης

ΕΙΚΟΝΙΣΤΙΚΕΣ ΟΠΤΙΚΕΣ  
ΣΤΟΝ ΗΛΙΘΙΟ ΤΟΥ Φ. ΝΤΟΣΤΟΓΙΕΦΣΚΙ

Την εποχή που έζησε ο Ντοστογιέφσκι, η ορθόδοξη εικόνα αποτελούσε αναπόσπαστο μέρος της ρωσικής καθημερινότητας και ήταν παρούσα παντού. «Πουθενά αλλού εκτός από την αυτοκρατορική Ρωσία τον δέκατο όγδοο και δέκατο ένατο αιώνα δεν θα βρούμε τέτοια διάδοση των εικόνων, μικρογραφιών και θρησκευτικών παραστάσεων που αναπαριστούν εικόνες», αναφέρει ο OI. Tarasov σε σχετική μελέτη του.<sup>1</sup> Για να αντιληφθούμε την έκταση αυτής της διάδοσης, άρα και τη σημασία της εικόνας στη συνείδηση της εποχής, αρκεί να σταθούμε μόνο σε ένα από τα τεκμήρια που παραθέτει ο Tarasov: Σ' ένα χωριό της περιοχής Suzdal, το Kholuy «παράγονταν τον δέκατο ένατο αιώνα ενάμιση με δύο εκατομμύρια εικόνες τον χρόνο».<sup>2</sup>

Όντας τέκνο της εποχής του και έχοντας μεγαλώσει μέσα στο κλίμα της ρωσικής λαϊκής παράδοσης, την οποία υπερασπιζόταν με ζήλο, ο Ντοστογιέφσκι ήταν εξοικειωμένος με την παρουσία της εικόνας, αλλά και με την αισθητική και τη θεολογία της. Παρόμοια εξοικείωση, εξάλλου, παρατηρείται ευρύτερα στη ρωσική λογοτεχνία της εποχής, αφού, όπως παρατηρεί ο J. Gatrall, στη συντριπτική πλειοψηφία των ρωσικών μυθιστορημάτων του δεκάτου ενάτου αιώνα, η εικόνα διαδραματίζει ενεργό ρόλο στη ζωή των μυθιστορηματικών προσώπων.<sup>3</sup> Κατά φυσιολογικό τρόπο, λοιπόν, η εικόνα ει-

---

1. Oleg Tarasov *Icon and Devotion. Sacred Spaces in Imperial Russia*, Transl. Robin Milner-Gulland, London: Reaktion Books, 2002, 97.

2. Oleg Tarasov, *Icon and Devotion. Sacred Spaces in Imperial Russia*, 30.

3. Jefferson J. A. Gatrall, *The Real and the Sacred. Picturing Jesus in Nineteenth-Century Fiction*, United States of America: University of Michigan Press, 2014, 175.

σέρχεται και στον λογοτεχνικό κόσμο του Ντοστογιέφσκι, έναν κόσμο «γεμάτον εικονίσματα», όπως διαπιστώνει η σύγχρονη κριτική, με την εικόνα της Θεοτόκου να έχει την πιο συχνή εμφάνιση.<sup>4</sup>

Η παρουσία εικόνων στο έργο του δεν είναι ποτέ τυχαία και σχεδόν πάντοτε παίζει σημαντικό ρόλο στην αφήγηση. Αναφερόμενος στην ορθόδοξη εικόνα ως μέρος της ευρύτερης εικονολογίας του Ντοστογιέφσκι, ο J. Gatrall, εντοπίζει τρεις σημαντικές συμβολικές λειτουργίες της στο έργο του: ιεροποιεί τον χώρο στον οποίο είναι τοποθετημένη, αναδεικνύει και δραματοποιεί τη σχέση των προσώπων προς το θείο και αντισταθμίζει συμβολικά το κακό σε σκηνές όπου λαμβάνει χώραν κακοποίηση παιδιών ή γυναικών.<sup>5</sup>

Εικονογραφικά στοιχεία φαίνεται να χρησιμοποιεί ο Ντοστογιέφσκι και στην περιγραφή των ηρώων του. Το πιο έντονο παράδειγμα, κατά τον J. Børtnes, είναι η μορφή του Αλιόσα Καραμάζοφ, στην περίπτωση του οποίου «τα αγιογραφικά στοιχεία που περιγράφουν την ηθική του φύση, εναρμονίζονται με την εικονογραφική αναπαράσταση της εμφάνισής του».<sup>6</sup> Άλλοι μελετητές, όπως ο Π. Ευδοκίμοφ, μιλούν γενικότερα για έναν «εικονογραφικό τρόπο θέασης του κόσμου» ο οποίος είναι φανερός σε διάφορα επίπεδα στα έργα του Ντοστογιέφσκι,<sup>7</sup> αλλά και για «εικονογραφική μέθοδο» την οποία χρησιμοποιεί στην αφήγησή του και είναι ιδιαίτερα ευδιάκριτη στη σύνθεση του Μεγάλου Ιεροεξεταστή.

Πέραν τούτων, πιο πρόσφατες ερμηνευτικές απόπειρες διασυνδέουν τη μυθιστορηματική ποιητική του Ντοστογιέφσκι με την ορθόδοξη εικόνα. Η Hurrriet Murav για παράδειγμα, αναλύει το *Αδελφοί Καραμάζοφ* ως «αφηγηματική εικόνα», αποτελούμενη από τρία μέρη: την «Κατάβαση, ή εις Άδου Κάθοδο, το Πάθος και την Ανάστα-

4. Sophie Ollivier, "Icons In Dostoevsky's Works," George Pattison - Diane Oenning Thompson (eds), *Dostoevsky and The Christian Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 51.

5. Jefferson J. A. Gatrall, "The Icon in the Picture: Reframing the Question of Dostoevsky's Modernist Iconography," *Slavic and East European Journal* 48.1 (2004) 8.

6. Jostein Børtnes, *The Poetry of Prose. Readings in Russian Literature*, Norway: Department of Foreign Languages University of Bergen, 2007, 92.

7. Paul Evdokimov, "Le problème de l'athéisme dans l'œuvre de Dostoïevski," *Contacts* 83 (1973) 166.

ση»,<sup>8</sup> ενώ η K. Gaal θεωρεί ότι το έργο του Ντοστογιέφσκι και ειδικότερα τα μετά τη Σιβηρία μυθιστορήματα, παραπέμπει, μέσω των αφηγηματικών του τεχνικών, στην «πνευματική μεταμόρφωση, κατά τον ίδιο τρόπο που οι εικόνες χρησιμοποιούν εικαστικά μέσα για να απεικονίσουν τη μεταμόρφωση».<sup>9</sup> Ο J. Børtnes, εντοπίζει έναν «γνήσιο ισομορφισμό» ανάμεσα στη μέθοδο με την οποία η εικόνα αναπαριστά τα πρόσωπα και στον τρόπο αναπαράστασής τους στα μυθιστορήματα του Ντοστογιέφσκι, αφού και στις δύο περιπτώσεις ισχύει η «αρχή της αναλογίας» του αναπαριστώμενου προς το πρωτότυπο και όχι της ταύτισης, με αποτέλεσμα «οι διαφορές μεταξύ τους να είναι πάντα μεγαλύτερες από τις ομοιότητες».<sup>10</sup>

Αξίζει να σημειώσουμε, ωστόσο, ότι παρόλο τον πολύπτυχο ρόλο της εικόνας στο έργο του, ο Ντοστογιέφσκι δεν σχολιάζει ευθέως το περιεχόμενο ή την αισθητική της σε κανένα από τα μυθιστορήματά του. Δεν εντοπίζεται πουθενά «έκφραση» που να αναφέρεται σε ορθόδοξη εικόνα, δηλαδή λεπτομερής λεκτική περιγραφή της ως εικαστικού έργου, ενώ, αντίθετα, συναντούμε σε αρκετές περιπτώσεις «εκφράσεις» για έργα της κοσμικής ζωγραφικής, για φωτογραφίες, ή ακόμα και για φανταστικές παραστάσεις τις οποίες ο συγγραφέας μετατρέπει σε λεκτικές. Αυτή η διαφορά χειρισμού, αλλά και το γεγονός ότι ο Ντοστογιέφσκι συχνά συγκρίνει το παρουσιαστικό ορισμένων από τις ηρωίδες του με γνωστές αναγεννησιακές Μαντόνες, ενώ ποτέ δεν συγκρίνει μυθιστορηματικά πρόσωπα με εικόνες, δείχνει, κατά τον J. Gatrall, ότι αναγνωρίζει «το αποκλειστικό προνόμιο της ορθόδοξης εικόνας να είναι αμίμητη».<sup>11</sup>

Ωστόσο, ο «λόγος» της ορθόδοξης εικόνας, δηλαδή η αισθητική και κατ' επέκταση η θεολογία της, εισάγεται στον κόσμο του Ντοστογιέφσκι κατά έναν τρόπο εξόχως... ντοστογιεφσκιικό: Αφ' ενός, διαλογικά

8. Harriet Murav, *Holy Foolishness: Dostoevsky's Novels and the Poetics of Cultural Critique*, Stanford: Stanford University Press, 1992, 135.

9. Katalin Gaal, "Iconic Transformations in Dostoevsky's Post-Siberian Works," *Kaleidoscope* 5.1, 81.

10. Jostein Børtnes, *The Poetry of Prose. Readings in Russian Literature*, 101.

11. Jefferson J. A. Gatrall, *The Real and the Sacred. Picturing Jesus in Nineteenth-Century Fiction*, 176.



—κατά την πάγια συνθήκη που διέπει τα πάντα στο λογοτεχνικό αυτό σύμπαν, όπως έδειξε ο Μπαχτίν— και, αφ' ετέρου, αποφαστικώς —ή μάλλον... λοξώς, αφού ό,τι αφορά την ορθόδοξη εικόνα προκύπτει όχι μέσα από απευθείας αναφορές σ' αυτήν, αλλά μέσα από σχόλια των μυθιστορηματικών ηρώων, όχι γι' αυτήν, αλλά για τη ρεαλιστική ζωγραφική.

Έτσι, στον *Ηλίθιο*, ο αισθητικός αλλά και οντολογικός λόγος της ορθόδοξης εικόνας, «ακούγεται» έμμεσα σε μια συζήτηση γύρω από έναν πίνακα του Γερμανού ζωγράφου Χανς Χόλμπαϊν του Νεότερου (1497-1543), που είναι γνωστός με τον τίτλο *Το Σώμα του νεκρού Χριστού στον τάφο*. Το συγκεκριμένο ζωγραφικό έργο, γίνεται περίπου επίκεντρο του μυθιστορήματος, αφού γύρω από αυτό αναπτύσσεται ένας διάλογος μεταξύ τριών προσώπων, του πρίγκιπα Μίσκιν, του Ρογκόζιν και του Ιππόλυτου, ο οποίος ξεκινά από το θέμα της αναπαράστασης του θείου στην τέχνη για να επεκταθεί σε θεολογικές και οντολογικές κατευθύνσεις. Μέσα από τις αναφορές των τριών αυτών προσώπων, ο Ντοστογιέφσκι δραματοποιεί αριστοτεχνικά το μεγάλο ρήγμα, αισθητικό, θεολογικό και υπαρξιακό, που χωρίζει την αναγεννησιακή θρησκευτική ζωγραφική από τη βυζαντινή αγιογραφική τέχνη και μας αφήνει να αντιληφθούμε τη δική του συνειδητοποίηση όσον αφορά την αισθητική και τη θεολογία της ορθόδοξης εικόνας. Έτσι, στον *Ηλίθιο* επιβεβαιώνεται αναφανδόν ότι η ορθόδοξη εικόνα είναι πράγματι «η αθέατη πλευρά της εικονογραφίας του Ντοστογιέφσκι, αλλά την ίδια στιγμή και η υπεραξία της».<sup>12</sup>

Ο πίνακας του Χόλμπαϊν, μια ελαιογραφία ζωγραφισμένη στα 1521-1522, που βρίσκεται στο μουσείο της Βασιλείας της Ελβετίας, έχει τις διαστάσεις που θα είχε μια κάθετη τομή σ' ένα φέρετρο, δηλαδή ύψος 30 εκατοστά και πλάτος 2 μέτρα. Στο ξύλινο πλαίσιο του πίνακα, του οποίου το άνω μέρος είναι λεπτότερο και μοιάζει με σκέπασμα τάφου, προστέθηκε μεταγενέστερα η επιγραφή *Jesus Nazarenus Rex Judaeorum* (Ιησούς Ναζωραίος Βασιλεύς Ιουδαίων). Ο πίνακας αναπαριστά ένα ανθρώπινο πτώμα σε φυσικές διαστάσεις, απλω-

12. Jefferson J. A. Gatrall, *The Real and the Sacred. Picturing Jesus in Nineteenth-Century Fiction*, 180.

μένο υπτίως πάνω σε μια βάση καλυμμένη μ' ένα σεντόνι με ελαφρές πτυχώσεις. Το σώμα, σε μια πλήρως νατουραλιστική απόδοση, είναι ιδωμένο από το πλάι, με το κεφάλι ελαφρά γερμένο προς τον θεατή, τα μαλλιά απλωμένα στο σεντόνι, το χέρι απλωμένο κατά μήκος του αποστεωμένου σώματος να εξέχει ελαφρά έξω από τη βάση. Το στήθος αγγίζει σχεδόν το άνω μέρος του τάφου, το πρόσωπο έχει έκφραση οδύνης, το βλέμμα είναι κενό, το σώμα μελανιασμένο.

Σύμφωνα με τους ιστορικούς της τέχνης, είναι πιθανόν ο πίνακας να προοριζόταν για να τοποθετηθεί σε οικογενειακό τάφο, είτε σε αντικατάσταση ενός γλυπτού, είτε για να χρησιμοποιηθεί σαν καπάκι πάνω από τον τάφο.<sup>13</sup> Όπως και να 'χει, ο Χόλμπαϊν μετέτρεψε την παράσταση σε μια τρομακτική απεικόνιση του εγκαταλειμμένου πτώματος ενός ανθρώπου που πέθανε με βίαιο θάνατο. Η μόνη λεπτομέρεια που παραπέμπει στον Χριστό και τοποθετεί το έργο στην κατηγορία της «θρησκευτικής» ζωγραφικής, είναι οι πληγές που διακρίνονται στο πλευρό, στα πόδια και στο δεξί χέρι.

Ο Ντοστογιέφσκι, ο οποίος κατά τα άλλα, όπως αναφέρουν οι βιογραφίες του, απέφευγε τα μουσεία και τις γκαλερί, είδε τον συγκεκριμένο πίνακα τον Αύγουστο του 1867 στο Μουσείο της Βασιλείας. Ταξιδεύοντας μαζί με τη γυναίκα του Άννα από το Μπάντεν-Μπάντεν στη Γενεύη, αποφάσισαν να αλλάξουν τρένα και να κάνουν σταθμό στη Βασιλεία, για να δουν τον συγκεκριμένο πίνακα για τον οποίο ο Ντοστογιέφσκι είχε ακούσει παλαιότερα. Ο Ντοστογιέφσκι είχε υπόψη του μια περιγραφή του πίνακα από το βιβλίο του Ν. Καράμζιν *Γράμματα ενός Ρώσου ταξιδιώτη* (1801). Ο Καράμζιν σχολίαζε ότι στον Χριστό του Χόλμπαϊν «δεν υπάρχει τίποτα το θείο. Απεικονίζεται με αξιοσημείωτη ρεαλιστικότητα σαν ένας νεκρός άνθρωπος». Ο Καράμζιν κατέγραψε επίσης την τοπική παράδοση σύμφωνα με την οποία ο Χόλμπαϊν χρησιμοποίησε ως μοντέλο το πτώμα ενός πνιγμένου Εβραίου που είχε ανασυρθεί από τον Ρήνο.<sup>14</sup>

Όπως διηγείται στις *Αναμνήσεις* της η γυναίκα του Ντοστογιέφσκι,

13. Oskar Bätschmann – Pascal Griener, *Hans Holbein. Revised and expanded second edition*, London: Reaktion Books, 2014, 137-138.

14. Αναφέρεται στο Joseph Frank, *Dostoevsky: The miraculous years, 1865-1871*, Princeton: Princeton University Press, 1995, 210.

Άννα, ο πίνακας προκάλεσε ασυνήθιστα έντονη εντύπωση στον συγγραφέα: «Η ζωγραφιά είχε συντριπτική επίδραση πάνω στον Φιόντορ Μιχαήλοβιτς. Στάθηκε μπροστά της κατάπληκτος. Εγώ δεν είχα τη δύναμη να την κοιτάξω —ήταν πολύ οδυνηρό για μένα (...), γι' αυτό πήγα στις άλλες αίθουσες. Όταν ξαναήρθα μετά από δεκαπέντε ή είκοσι λεπτά, τον βρήκα καθλωμένο στο ίδιο σημείο μπροστά από τον πίνακα. Στο ταραγμένο του πρόσωπο υπήρχε ένα είδος τρόμου, κάτι που πρόσεξα αρκετές φορές στις πρώτες στιγμές μιας επιληπτικής κρίσης. Τον έπιασα ήρεμα απ' το μπράτσο, τον οδήγησα σε άλλη αίθουσα και τον έβαλα να κάτσει σ' ένα παγκάκι, περιμένοντας πως θα 'χει μια επιληπτική κρίση από στιγμή σε στιγμή. Ευτυχώς δεν ήρθε. Σιγά σιγά ο Φιόντορ Μιχαήλοβιτς ηρέμησε και καθώς φεύγαμε απ' το μουσείο επέμενε να πάει να ρίξει ακόμα μια ματιά στον πίνακα που τόσο τον εντυπωσίασε».<sup>15</sup>

Αξιοποιώντας λογοτεχνικά την εμπειρία του στο μουσείο της Βασιλείας, ο Ντοστογιέφσκι εισάγει τον πίνακα του Χόλμπαϊν στον *Ηλίθιο*, αναθέτοντάς του σημαντικό συμβολικό ρόλο. Η πρώτη νύξη για τον πίνακα, γίνεται νωρίς νωρίς στο βιβλίο, στο κεφάλαιο 5 του Α' μέρους, κατά την αρχική επίσκεψη του πρίγκιπα Μίσκιν στο σπίτι των Επάντσιν. Στο σαλόνι των Επάντσιν, σε μια συζήτηση με τη στρατηγίνα και τις κόρες της, ο πρίγκιπας αναφέρεται σε μια ζωγραφιά που είδε στο μουσείο της Βασιλείας, για την οποία, λέει, θα ήθελε κάποτε να τους μιλήσει.<sup>16</sup>

Στη συνέχεια, ο πίνακας επανέρχεται, στο Β' μέρος, στο κεφάλαιο 4, όταν ο Μίσκιν επισκέπτεται το σπίτι του Ρογκόζιν όπου, ανάμεσα σε κάμποσους φτηνούς πίνακες, αναγνωρίζει ένα αντίγραφο του έργου του Χόλμπαϊν.<sup>17</sup> Μπροστά στον πίνακα, οι δύο άντρες αρχίζουν μια συζήτηση για το ζήτημα της πίστης κατά την οποία ο πρίγκιπας, ταραγμένος, αναφωνεί «απ' αυτόν τον πίνακα μπορεί να χάσει κα-

15. Joseph Frank, *Dostoevsky: The miraculous years, 1865-1871*, 221.

16. Φιοντόρ Ντοστογιέφσκι, *Ο Ηλίθιος*, Τόμος Α', μτφρ. Άρης Αλεξάνδρου, Αθήνα: Γκοβόστης, 1988, 70.

17. Φιοντόρ Ντοστογιέφσκι, *Ο Ηλίθιος*, Τόμος Β', μτφρ. Άρης Αλεξάνδρου, Αθήνα: Γκοβόστης, 1988, 43-44.

νείς και την πίστη του ακόμα!», ενώ ο Ρογκόζιν ομολογεί ότι του αρέσει να κοιτάζει τον πίνακα και παραδέχεται ότι έχει χάσει την πίστη του: «χάνεται κι αυτή».<sup>18</sup>

Αργότερα, στο κεφάλαιο 5 του Β' Μέρους, ο πρίγκιπας θα ξαναθυμηθεί τον πίνακα όταν θα αναζητά την Ναστάζια Φιλίπποβνα, μόλις πριν την απόπειρα του Ρογκόζιν να τον μαχαιρώσει. Στη σκηνή αυτή, ο πρίγκιπας συνδέει και πάλι τον πίνακα του Χόλμπαϊν με την απώλεια από τον Ρογκόζιν της πίστης του και την αδιέξοδη προσπάθειά του να πιστέψει σε κάτι («Τι σκυθρωπά το 'πε πριν λίγο ο Ρογκόζιν πως "χάνεται η πίστη του"! Αυτός ο άνθρωπος θα πρέπει να υποφέρει τρομερά. Λέει πως "του αρέσει να κοιτάει αυτόν τον πίνακα"· δεν του αρέσει μα —έτσι πρέπει να 'ναι— νιώθει την ανάγκη να τον κοιτάει. Ο Ρογκόζιν δεν είναι μονάχα μια παθιασμένη ψυχή· είναι, όπως και να το πάρεις, ένας αγωνιστής: θέλει να ξαναποκτήσει με τη βία τη χαμένη του πίστη. Του χρειάζεται τώρα μέχρις οδύνης... Ναι! Του χρειάζεται σε κάτι να πιστέψει! Σε κάποιον να πιστέψει! Μα τι παράξενος ωστόσο αυτός ο πίνακας του Χολμπάιν...»)<sup>19</sup>.

Ωστόσο, η πραγματική «εξήγηση» του πίνακα θα δοθεί διακόσιες περίπου σελίδες πιο πέρα, στο 6ο κεφάλαιο του Γ' Μέρους, από τον νεαρό Ιππόλυτο, ο οποίος επέλεξε να θέσει τέρμα στη ζωή του για να δείξει ότι αφηγά τον θάνατο. Σ' ένα γραφτό του, που ο ίδιος ονομάζει *Απαραίτητη Εξήγηση* και το οποίο διαβάζει στο σπίτι του Λέμπεντεβ, εις επήκοον όλων, πριν την ανεπιτυχή απόπειρα αυτοκτονίας του, ο Ιππόλυτος αναφέρεται στον πίνακα του Χόλμπαϊν, τον οποίο είχε δει στο σπίτι του Ρογκόζιν, σε μια προσπάθεια να δικαιολογήσει τις αμφιβολίες για την πίστη του.<sup>20</sup> Περιγράφει λεπτομερώς τον πίνακα για τους ακροατές του, στέκοντας ιδιαίτερα στον ακραίο ρεαλισμό του, αλλά και στη διαφορά του από τον «συνήθη» τρόπο αναπαράστασης του θείου Πάθους, δηλαδή την ορθόδοξη απεικόνιση των Παθών: «Έχω την εντύπωση πως οι ζωγράφοι συνηθίζουν να παριστάνουν το Χριστό, τόσο πάνω στο σταυρό όσο και μετά την Αποκαθήλωση, πάντα με μιαν

18. Φιοντόρ Ντοστογιέφσκι, *Ο Ηλίθιος*, Τόμος Β', 44.

19. Φιοντόρ Ντοστογιέφσκι, *Ο Ηλίθιος*, Τόμος Β', 57.

20. Φιοντόρ Ντοστογιέφσκι, *Ο Ηλίθιος*, Τόμος Γ', μτφρ. Άρης Αλεξάνδρου, Αθήνα: Γκοβόστης, 1988, 69-99.

απόχρωση ασυνήθιστης ομορφιάς στο πρόσωπο· αυτή την ομορφιά πασκίζουν να του τη διατηρήσουν, ακόμα και στις στιγμές του μεγαλύτερου μαρτυρίου. Στον πίνακα του Ραγκόζιν όμως δεν υπάρχει ίχνος ομορφιάς· είναι κυριολεκτικά το πτώμα ενός ανθρώπου που πριν σταυρωθεί είχε υποφέρει ατέλειωτα μαρτύρια, που τον είχαν πληγώσει, τον είχαν μαστιγώσει, τον είχαν χτυπήσει οι φρουροί, τον είχε λιθοβολήσει ο λαός όταν κουβαλούσε το σταυρό κι είχε πέσει κάτω απ' το βάρος του, που 'χε τέλος υποφέρει το μαρτύριο του σταυρού έξι ώρες συνέχεια (τόσες θα πρέπει να 'ταν τουλάχιστο κατά τους υπολογισμούς μου). (...) Ο καλλιτέχνης έχει απεικονίσει μονάχα τη φύση και πραγματικά έτσι θα πρέπει να 'ναι το πτώμα ενός ανθρώπου, όποιος κι αν είναι αυτός, ύστερα από τόσα μαρτύρια. Ξέρω πως η χριστιανική εκκλησία, απ' τους πρώτους ακόμα αιώνες, καθιέρωσε πως τα μαρτύρια του Χριστού δεν ήταν εικονικά μα πραγματικά και πως το κορμί του κατά συνέπεια υποτάχτηκε απόλυτα στο νόμο της φύσης όταν βρισκόταν πάνω στο σταυρό. Στον πίνακα το πρόσωπο αυτό είναι τρομερά μωλωπισμένο, πρησμένο, με τρομερές, εξογκωμένες και ματωμένες μελανιές, τα μάτια είναι ανοιχτά, οι κόρες έχουν λοξέψει. Τα μεγάλα ασπράδια των ματιών λάμπουν με μια παράξενη, νεκρική, γυάλινη λάμψη».<sup>21</sup>

Ο Ιππόλυτος σχολιάζει επίσης και το ότι από τον πίνακα απουσιάζουν τα υπόλοιπα πρόσωπα που η ορθόδοξη εικονογραφία τοποθετεί στις σκηνές των θείων Παθών, τονίζοντας έτσι ακόμα περισσότερο τη διαφοροποίηση της παράστασης από την ορθόδοξη απεικόνιση. Προεκτείνοντας μάλιστα τη λογική που υποβάλλει ο πίνακας, ο Ιππόλυτος προβάλλει τον κλονισμό της δικής του πίστης επί των εν λόγω προσώπων: «Οι άνθρωποι που περιστοίχιζαν το νεκρό —και που δε φαίνεται κανένας τους στον πίνακα— θα πρέπει να νιώσανε τρομερή αγωνία και να σάστισαν φοβερά κείνο το βράδυ που σύντριψε μονομιάς όλες τις ελπίδες τους και σχεδόν όλη την πίστη τους. Θα πρέπει να σκορπίσανε τρομερά φοβισμένοι αν και φεύγανε κουβαλώντας μέσα του ο καθένας μια τεράστια ιδέα, που ποτέ πια δεν μπορούσε να ξεριζωθεί απ' την καρδιά τους».<sup>22</sup>

21. Φιοντόρ Ντοστογιέφσκι, *Ο Ηλίθιος*, Τόμος Γ', 91.

22. Φιοντόρ Ντοστογιέφσκι, *Ο Ηλίθιος*, Τόμος Γ', 92.



Είναι ξεκάθαρο, κατά τον Ιππόλυτο, ότι το κεντρικό μήνυμα του πίνακα είναι ότι οι νόμοι της φύσης, επομένως και ο νόμος του θανάτου, κατέβαλαν τον Θεάνθρωπο: «Κοιτάζοντας αυτόν τον πίνακα, φαντάζεσαι τη φύση σαν ένα τεράστιο, άσπλαχνο και μουγκό θηρίο ή μάλλον θα 'ταν ακριβέστερο, πολύ ακριβέστερο να πω —αν και φαίνεται παράξενο —πως είναι σαν μια τεράστια μηχανή νεοτάτης κατασκευής που άρπαξε χωρίς σκοπό, έκανε κομμάτια και κατάπιε μέσα της, αθόρυβα κι αναισθητα, μια μεγάλη κι ανεχτίμητη Ύπαρξη, μιαν Ύπαρξη που μόνη αυτή άξιζε όλη τη φύση κι όλους τους νόμους της, όλη τη γη, που ίσως-ίσως να μη δημιουργήθηκε για κανέναν άλλο σκοπό παρά μονάχα για να εμφανιστεί αυτή η Ύπαρξη! Ο πίνακας αυτός φαίνεται ίσα-ίσα να εκφράζει την αντίληψη πως υπάρχει μια σκοτεινή, αναιδής, άσκοπη κι ασυνείδητα αιώνια δύναμη που όλα, τα πάντα, υποτάσσονται μπροστά της —και η αντίληψη αυτή σας μεταδίνεται χωρίς να το θέλετε».<sup>23</sup>

Μετά από αυτή τη ζοφερή περιγραφή, και δεδομένης της ισοπεδωτικής και ανίκητης δύναμης που προσδίδει ο πίνακας στη φύση και τον θάνατο, ο Ιππόλυτος καταλήγει ευθέως στο ότι ο πίνακας, όχι μόνο κλονίζει την πίστη, αλλά, με τον τρόπο του, βάζει σε πειρασμό τον θεατή να αρνηθεί ευθέως τη Θεότητα και την παντοδυναμία του Χριστού: «Όταν το κοιτάς αυτό το πτώμα του καταβασανισμένου ανθρώπου, γεννιέται μέσα σου ένα περίεργο και ξεχωριστό ερώτημα: αν ήταν αυτό ακριβώς το πτώμα (κι έπρεπε το δίχως άλλο να 'ναι ακριβώς έτσι το πτώμα Του) αν ακριβώς ένα τέτοιο πτώμα είδαν οι μαθητές Του, οι κυριότεροι μελλοντικοί Του απόστολοι, οι γυναίκες που Τον ακολούθησαν και στέκονταν δίπλα στο σταυρό, όλοι όσοι πίστευαν σ' Αυτόν και Τον λάτρευαν, τότε πώς μπορούσαν να πιστέψουν, κοιτάζοντας ένα τέτοιο πτώμα, πως αυτός ο μάρτυρας θ' αναστηθεί; Χωρίς να το θέλεις, σκέφτεσαι: αν είναι τόσο φριχτός ο θάνατος κι αν είναι τόσο ισχυροί οι νόμοι της φύσεως, πώς θα μπορέσει κανείς να τους υπερνικήσει; Πώς να τους υπερνικήσει, όταν δεν τους νίκησε ακόμα κι Εκείνος που νικούσε τη φύση όσο ζούσε; Εκείνος που η φύση υποτασσόταν μπροστά του; Εκείνος

23. Φιοντόρ Ντοστογιέφσκι, *Ο Ηλίθιος*, Τόμος Γ', 92.

που φώναξε: “Νεανίσκε, εγέρθητι!” και ο μικρός σηκώθηκε, Εκείνος που είπε “Λάζαρε, δούρο έξω!” κι αναστήθηκε ο νεκρός;»<sup>24</sup>

Είναι φανερό, από τα σχόλια των τριών μυθιστορηματικών προσώπων, κυρίως δε από την *Απαραίτητη Εξήγηση* του Ιππόλυτου, ότι ο Ντοστογιέφσκι χρησιμοποιεί την παράσταση του Χόλμπαϊν ως διάυλο για να εισάγει στον «μεγάλο διάλογο» που είναι το έργο του, μια θεολογική —και δη Χριστολογική— συζήτηση η οποία, αν και είχε αρχίσει πριν από αιώνες, συνεχιζόταν με αμείωτη ένταση στην εποχή του. Η συζήτηση περιστρέφεται γύρω από την απεικόνιση του Θείου στην τέχνη, θέμα το οποίο, όπως είπαμε, δεν είναι απλά αισθητικό, αλλά έχει οντολογικές προεκτάσεις. Στη συζήτηση αυτή, ο Ντοστογιέφσκι αντιπαραθέτει δύο διακριτές φωνές, δύο στάσεις ζωής, δύο τρόπους ύπαρξης: Από τη μια, τον άρρητο λόγο της ορθόδοξης εικόνας και, από την άλλη, τη λογοτριβή των ρεαλιστικών απεικονίσεων του Θείου, με ό,τι συνεπάγεται το καθένα.

Παρενθετικά θα πρέπει να πούμε ότι αυτή η παρουσία αντιθετικών φωνών στο έργο του Ντοστογιέφσκι, που αποτελεί την πεμπτούσια της μυθιστορηματικής του ποιητικής, όπως έδειξε ο Μπαχτίν, θα πρέπει να συσχετιστεί, αφ’ ενός, με την εξω-μυθιστορηματική πραγματικότητα της εποχής, η οποία χαρακτηριζόταν από αντιφατικότητα και έντονες ιδεολογικές αντιπαραθέσεις και, αφ’ ετέρου, με την προσέγγιση του ίδιου του συγγραφέα ο οποίος «διέθετε το εκπληκτικό χάρισμα να ακούει τον διάλογο της εποχής του, ή, ακριβέστερα, να ακούει την εποχή του ως έναν μεγάλο διάλογο, για να εντοπίζει σ’ αυτήν όχι μόνο ατομικές φωνές, αλλά ακριβώς και κυρίως τη διαλογική σχέση ανάμεσα στις φωνές, τη διαλογική τους αλληλεπίδραση».<sup>25</sup> Έτσι, στον *Ηλίθιο*, ακούμε τα επιχειρήματα από μια διαμάχη γύρω από την απεικόνιση του Θείου, η οποία ουσιαστικά είχε αρχίσει από την Αναγέννηση και συνεχιζόταν μέχρι την εποχή του Ντοστογιέφσκι, χωρίς να έχει χάσει τίποτε από την ένταση και την επικαιρότητά της.

24. Φιοντόρ Ντοστογιέφσκι, *Ο Ηλίθιος*, Τόμος Γ’, 92.

25. Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Caryl Emerson (ed. and transl.), Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, 90.

Ως γνωστόν, το δεύτερο ήμισυ του δεκάτου ενάτου αιώνα, εποχή κατά την οποία κάνει την εμφάνισή της και η φωτογραφία, σημαδεύεται από μεγάλες διχογνωμίες σε διάφορες ευρωπαϊκές χώρες γύρω από ρεαλιστικές απεικονίσεις θρησκευτικών θεμάτων. Ρεαλιστικά έργα ζωγραφικής που απεικονίζουν τον Χριστό, όπως για παράδειγμα τα έργα *Ο Χριστός στο σπίτι των γονέων Του* (1850), του J. Millais, *Η εμφάνιση του Χριστού στους ανθρώπους* (1857), του A. Ivanov *Οι άγγελοι στον τάφο του Χριστού* (1864), του E. Manet, *Το Παιδίον Σωτήρ κρατώντας τον σταυρό* (1850), του G. Harrison και άλλα, ξεσηκώνουν δημόσιες αντιπαραθέσεις σε όλη την Ευρώπη.<sup>26</sup> Ο ίδιος ο Ντοστογιέφσκι, στο *Ημερολόγιο του συγγραφέα*, μετέχει με τον τρόπο του στη μεγάλη διαμάχη, σχολιάζοντας το έργο του Ρώσου ζωγράφου Νικολάι Γκε (1831-1894) *Ο Μυστικός Δείπνος* (1863), το οποίο ακολουθεί την αναγεννησιακή αισθητική: «Να ο Χριστός που κάθεται —μα είναι δυνατόν να είναι αυτός ο Χριστός; Αυτός μπορεί να είναι ένας αγαθός νεαρός άνθρωπος, πολύ θλιμμένος εξαιτίας της διαμάχης που είχε με τον Ιούδα (...), δεν είναι όμως ο Χριστός που εμείς γνωρίζουμε. (...) Πώς είναι δυνατόν από αυτή τη συνηθισμένη διαμάχη τέτοιων συνηθισμένων ανθρώπων, όπως στον κ. Γκε, που μαζεύτηκαν για να δειπνήσουν, να έγινε κάτι τόσο κολοσσιαίο; Εδώ δεν εξηγείται τίποτα, δεν υπάρχει καμία ιστορική αλήθεια. Εδώ δεν υπάρχει ούτε καν η αλήθεια της ζωγραφικής σκηνών της καθημερινής ζωής, όλα εδώ είναι κάλπικα».<sup>27</sup>

Αναζητώντας τις ρίζες της διαμάχης, θα πρέπει να ανατρέξουμε στη στροφή που σημειώθηκε στην Ευρώπη με την Αναγέννηση, η οποία είχε βαθύτατες κοινωνικές και πνευματικές προεκτάσεις και καθόρισε εν πολλοίς αυτό που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε Δυτικό κοσμοείδωλο. Ένας από τους καρπούς της Αναγέννησης, στον καλλιτεχνικό τομέα, ήταν και η καθιέρωση, από τον δέκατο τέταρτο αιώνα, της τρισδιάστατης προοπτικής στη ζωγραφική —εξέλιξη που δεν είναι ανεξάρτητη από τις προόδους στους τομείς της επιστήμης και της φιλοσοφίας.

26. Βλέπε σχετικά J. A. Gatrall, "The Icon in the Picture," 2, 21.

27. Φιοντόρ Ντοστογιέφσκι, «Με την ευκαιρία της έκθεσης ζωγραφικής», *Το ημερολόγιο του συγγραφέα, 1873-1876*, μτφρ. Δημήτρης Τριανταφυλλίδης, επιμ. Ντίνα Σαμοθράκη, Αθήνα: Αρμός, 2006, 149-150.

Αρχίζοντας να βλέπει τον κόσμο με άλλα μάτια, η Δύση απομακρύνεται σταδιακά από την ορθόδοξη εικονογραφική οπτική, ενώ η τέχνη αναλαμβάνει να αναπαραστήσει με ακρίβεια τον ορατό κόσμο σε τρεις διαστάσεις. Επέρχεται ένας «εξορθολογισμός» της καλλιτεχνικής όρασης, επίκεντρο της οποίας είναι πια το ορατό, δηλαδή ό,τι μπορεί να τοποθετηθεί στον τρισδιάστατο χώρο και τον ανθρώπινο ιστορικό χρόνο —σε αντίθεση με τη βυζαντινή οπτική που στόχευε ταυτόχρονα την ορατή, αλλά και την αόρατη πραγματικότητα. Συνακολούθως, οι καλλιτέχνες της Δύσης αποδεσμεύονται από τον θεματολογικό κανόνα της βυζαντινής εικόνας, αναθέτοντας στη φαντασία τους την επιλογή και τον τρόπο παρουσίασης των αναπαριστώμενων θεμάτων.

Έχοντας μαθητεύσει σ' αυτή την παράδοση, ο Χόλμπαϊν μπορεί να ζωγραφίζει το ρεαλιστικό πορτραίτο ενός «Χριστού» που δεν παρπέμπει στο ευαγγέλιο, επιλέγοντας να αναπαραστήσει μια χρονική στιγμή που δεν έχει να κάνει ούτε με την Αποκαθήλωση, ούτε με την Εισ Άδου Κάθοδο, ούτε με το γεγονός της Αναστάσεως. Τη ρεαλιστική ματιά του ενδιαφέρουν μόνο γεγονότα που μπορούν να αποδοθούν χωρο-χρονικά, ενώ πραγματικότητες όπως η Σάρκωση του Θεού Λόγου, ή η άκτιστη Θεία Φύση του Θεανθρώπου, δεν υπεισέρχονται στην οπτική του. Το ότι ο Χόλμπαϊν ακολουθεί τη συγκεκριμένη παράδοση και στάση ζωής, επιβεβαιώνεται, εξάλλου, τόσο από την τοποθέτηση του συγκεκριμένου του έργου στο ιστορικό του προκείμενο, όσο και από τη συσχέτισή του με τα βιογραφικά δεδομένα και τις προσωπικές πεποιθήσεις και επιλογές του δημιουργού του.

Ο Χανς Χόλμπαϊν ο Νεότερος, γεννημένος στο Άουγκσμπουργκ της Γερμανίας, έζησε και δραστηριοποιήθηκε κυρίως στη Βασιλεία της Ελβετίας, της οποίας έγινε από νωρίς πολίτης, σε καιρούς κρίσιμους για την ευρωπαϊκή ιστορία.<sup>28</sup> Τη στιγμή που ζωγραφίζει το επίμαχο έργο του, η εικονοκλαστική μανία της Μεταρρύθμισης σαρώνει την Ευρώπη. Μάλιστα, τη χρονιά που το ολοκληρώνει, το 1522, ο Andreas Bodenstein von Karlstadt, ένας ακραίος μεταρρυθμιστής θεολόγος, εκδίδει το έργο του *Περί της κατάργησης των εικόνων*. Θεολόγοι της

28. Τα βιογραφικά στοιχεία για τον Χόλμπαϊν, από Oskar Bätschmann – Pascal Griener, *Hans Holbein*.

Μεταρρύθμισης, καθώς και ο ίδιος ο Λούθηρος, κηρύττουν έναν ανελέητο πόλεμο εναντίον των εικόνων αλλά και εναντίον κάθε εικαστικής αναφοράς στο Θείο.

Από σημερινές προτεσταντικές πηγές μαθαίνουμε για δύο μεγάλα εικονομαχικά κύματα που χτύπησαν την Ευρώπη τον δέκατο έκτο αιώνα. Το πρώτο ξεσπά μεταξύ 1521 και 1535, με ιδιαίτερη ένταση στις Γερμανία, Ελβετία, Βόρεια Γαλλία, αλλά και Πολωνία, Λετονία, Εσθονία, Δανία και Σουηδία. Φανατισμένοι Προτεστάντες καταστρέφουν θρησκευτικές απεικονίσεις, αγάλματα, ιερά λείψανα και σκεύη, αλλά και ναούς και μοναστήρια των Καθολικών, ισοπεδώνοντας τα πάντα και εξαφανίζοντας ακόμα και τα κατάλοιπα θρησκευτικών απεικονίσεων. Το δεύτερο κύμα ξεσπά μεταξύ 1560 και 1570, χτυπώντας κυρίως τη Γαλλία, τις Κάτω Χώρες και τη Σκωτία.<sup>29</sup>

Στη Βασιλεία, μια ακμάζουσα αστική και θρησκευόμενη πόλη, εισβάλλει βίαια η προτεσταντική εικονοκλαστικότητα μεταξύ 1521 και 1523, δηλαδή τη στιγμή ακριβώς που ο Χόλμπαϊν ζωγραφίζει το υπό συζήτηση έργο του. Με τη συνεχή ενδυνάμωση των Μεταρρυθμιστών στην περιοχή, ο Χόλμπαϊν φαίνεται να αξιοποιεί τα νέα δεδομένα και εργάζεται για πελάτες και από τις δύο αντιμαχόμενες θρησκευτικές παρατάξεις. Στο βαθμό, όμως, που το εικονομαχικό κλίμα στη Βασιλεία αρχίζει να επηρεάζει τη βιοποριστική του ενασχόληση, φεύγει για την Αγγλία, εφοδιασμένος με μια συστατική επιστολή προς τον πρωθυπουργό Τόμας Μορ, υπογραμμένη από τον Έρασμο (με τον οποίο είχε στενούς φιλικούς δεσμούς και του οποίου ζωγράφησε την προσωπογραφία το 1523).<sup>30</sup> Παρόλο που ο αρχικός προστάτης του στην Αγγλία είναι ο αντιμεταρρυθμιστής Μορ, ο Χόλμπαϊν θα εργοδοτηθεί στην αυλή του Ερρίκου Η΄ όπου επικρατεί το μεταρρυθμιστικό πνεύμα. Μάλιστα ο φιλομεταρρυθμιστής Κρόμγουελ παραγγέλλει στον Χόλμπαϊν έργα σχετικά με τη Μεταρρύθμιση, όπως ξυλογραφίες με αντικληρικό περιεχόμενο και τη φιλοτέχνηση της πρώτης σελίδας της αγγλικής μετάφρασης της Βίβλου.

29. Olivier Bauer, "Les protestants sont plus idolophobes qu'iconoclastes!," *Théologiques* 17:2 (2009) 69-83.

30. Oskar Bätschmann – Pascal Griener, *Hans Holbein*, 12.



Το 1528 ο Χόλμπαϊν επιστρέφει στη Βασιλεία και λίγο αργότερα, το 1530, συντασσόμενος με τους νικητές, ασπάζεται τον Λουθηρανισμό. Κατ' αυτό τον τρόπο, διατηρεί και με το καινούριο καθεστώς την εύνοια που απολάμβανε προηγουμένως. Το δημοτικό συμβούλιο της Βασιλείας, αποτελούμενο από Μεταρρυθμιστές, του ζητά να αναλάβει τη διακόσμηση του Δημαρχείου με τοιχογραφίες, προτείνοντάς του ως αμοιβή το ποσό των 50 φλορινιών, αλλά και την καταβολή ισόβιου μισθού από τον Δήμο.<sup>31</sup>

Από τα ανωτέρω, μπορεί να εξαχθεί το συμπέρασμα ότι, παρόλο που όταν ζωγραφίστηκε ο επίμαχος πίνακας ο Χόλμπαϊν δεν είχε ακόμα ασπαστεί τον Λουθηρανισμό, εντούτοις οι διδασκαλίες του Λούθηρου σίγουρα ενδιέφεραν τον ίδιο και τον κύκλο του. Όπως σημειώνει ο P. Ács, η αισθητική του συγκεκριμένου πίνακα, και κυρίως η έλλειψη διακοσμητικών στοιχείων σ' αυτόν, «αντανανκλά σίγουρα μια συγγένεια με τις ιδέες του ερασμιακού ανθρωπισμού, αλλά και με την κριτική της Μεταρρύθμισης κατά των εικόνων, η οποία σταδιακά είχε υιοθετηθεί από τα μέλη της κοινότητας των διανοουμένων της Βασιλείας της εποχής, προφανώς και από τον ίδιο τον Χόλμπαϊν».<sup>32</sup> Ο Χόλμπαϊν αποφεύγει συνειδητά οποιοδήποτε εικαστικό στοιχείο θα μπορούσε να εκληφθεί ως αναφορά στη Θεία Φύση του Χριστού και έτσι, κατά τον Ács, ο πίνακάς του είχε το δικό του μερίδιο στη δογματική Χριστολογική διαμάχη της εποχής του.

Ούτε λίγο, ούτε πολύ, ο πίνακας του Χόλμπαϊν εκπέμπει «το πιο σημαντικό μήνυμα της ριζοσπαστικής Μεταρρύθμισης: την άρνηση της Θεότητας του Χριστού και την αναγνώριση της ανθρωπίνης Του φύσης».<sup>33</sup> Την εν λόγω τοποθέτηση συμμεριζόταν, ως γνωστόν, και ο φίλος του Χόλμπαϊν, ο ανθρωπιστής Έρασμος, καθώς και οι οπαδοί του. Είναι, επίσης, γνωστό, ότι η μεταρρυθμιστική θεολογία αντλούσε με διάφορους τρόπους και σε διάφορους βαθμούς από τις διδαχές του Έρασμου, αφού «η νέα μετάφραση της Αγίας Γραφής από τον Έρασμο, βασισμένη στις αυθεντικές ελληνικές πηγές, που χρησιμο-

31. Oskar Bätschmann – Pascal Griener, *Hans Holbein*, 300.

32. Pál Ács, “Holbein’s ‘Dead Christ’ in Basel and the Radical Reformation,” *The Hungarian Historical Review* 2:1 (2013) 78.

33. Pál Ács, “Holbein’s ‘Dead Christ’ in Basel and the Radical Reformation,” 79.

ποιήθηκε ως η φιλολογική βάση για έναν βίαιο αντι-Τριαδικό ριζοσπαστισμό, παρουσίαζε τους στίχους της Καινής Διαθήκης που αναφέρονταν στην Αγία Τριάδα ως πλαστούς».<sup>34</sup>

Πέραν τούτων, ο πίνακας στέλλει κι ένα δεύτερο μήνυμα που, κατά τον Ács, «ήταν αυτονόητο για τον καθέναν, την εποχή του Χόλμπαϊν». Αναπαριστώντας τον θάνατο του Χριστού με τόσο συγκλονιστική και πειστική δύναμη, ο Χόλμπαϊν διατυπώνει σε εικαστική γλώσσα κάτι το οποίο ο Έρασμος, ο Λούθηρος και όλοι οι ακραίοι Προτεστάντες πίστευαν: «Η Εκκλησία, η παλιά εκκλησία —μαζί με τον παλαιό άνθρωπο που βρισκόταν εντός της— πέθανε. Δεν υπάρχει πια. Πέθανε όχι μόνο συμβολικά, αλλά με την πιο κυριολεκτική σημασία της λέξης».<sup>35</sup>

Κοντολογίς, ο Χόλμπαϊν φαίνεται να ταυτίζεται με το πνεύμα της ριζοσπαστικής Μεταρρύθμισης, απευθύνοντας «μια ευθεία πρόκληση απέναντι στο ίδιο το θεμέλιο της Χριστιανοσύνης», όπως αναφέρει η S. Young, αφού «σ' αυτό τον τρομακτικό νατουραλιστικό πίνακα, (...) υπάρχει ξεκάθαρη άρνηση της ανάστασης και της νέας ζωής, με βαθιά αρνητικές επιπτώσεις ως προς τη δυνατότητα κάποιου να πιστεύει».<sup>36</sup> Το νεκρό σώμα που παρουσιάζεται στον πίνακα, είναι «ένα κενό σημαίνον», κατά την έκφραση του J. Børtnes, και «η κενότητα του σημαίνει ακριβώς ότι η θυσία του Χριστού έχασε το νόημά της, στερώντας κατ' επέκταση και όλο τον χριστιανικό πολιτισμό από το νόημά του».<sup>37</sup> Πέραν, όμως, της πρόκλησης, ο Χόλμπαϊν «προτρέχει» κατά κάποιον τρόπο του νεωτερικού μηδενισμού, αφού, κατά την ερμηνεία της J. Kristeva, «ο πίνακας ευαγγελίζεται μια νέα ηθική»,<sup>38</sup> σύμφωνα με την οποία «ο θάνατος είναι η πεμπουσία της αποϊεροποιημένης πραγματικότητας του ανθρώπου, η οποία αποτελεί το θεμέλιο μιας νέας αξιοπρέπειας»<sup>39</sup> και βασιίζεται στην πεποιθήση ότι «όλα πεθαίνουν, ο Θεός

34. Pál Ács, "Holbein's 'Dead Christ' in Basel and the Radical Reformation," 79.

35. Pál Ács, "Holbein's 'Dead Christ' in Basel and the Radical Reformation," 80.

36. Sarah J. Young, "Dostoevskii's Idiot And The Epistle Of James," *The Slavonic And East European Review* 81:3 (2003) 404.

37. Jostein Børtnes, "Dostoevsky's Idiot or the Poetics of Emptiness," *Scando-Slavica* 40 (1994) 13.

38. Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris: Gallimard, 1987, 129.

39. Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, 130.

πεθαίνει, εγώ πεθαίνω».<sup>40</sup>

Η πρόκληση, θα προσθέταμε, απευθύνεται και προς την ορθόδοξη εικονογραφική απεικόνιση των Παθών, αλλά γενικότερα και προς την ορθόδοξη πίστη, και σ' αυτό ακριβώς αναφέρεται ο Ντοστογιέφσκι. Για τον Ντοστογιέφσκι, όπως και για κάθε ορθόδοξο, τα Άγια Πάθη δεν είναι απλά μια ιστορία τραγικής κακοποίησης ενός ωραίου ανθρώπου, αλλά μέρος της οικονομίας της Σωτηρίας, όπως ποιητικότερα περιγράφει η ορθόδοξη υμνολογία: «Βροτοκτόνον, ἀλλ' οὐ θεοκτόνον, ἔφω τὸ πταῖσμα τοῦ Ἀδάμ· εἰ γὰρ καὶ πέπονθέ σου, τῆς σαρκὸς ἢ χοϊκῆ οὐσία, ἀλλ' ἡ Θεότης ἀπαθῆς διέμεινε· τὸ φθαρτὸν δέ σου πρὸς ἀφθαρσίαν μετεστοιχείωσας, καὶ ἀφθάρτου ζωῆς, ἔδειξας πηγὴν ἐξ ἀναστάσεως».<sup>41</sup>

Γι' αυτό, η περί Χόλμπαϊν συζήτηση στον *Ηλίθιο* δεν αναδεικνύει απλά την αισθητική διαφορά μεταξύ εικόνας και ρεαλιστικής ζωγραφικής, αλλά το βαθύτατο θεολογικό χάσμα που χωρίζει την πίστη της Ορθόδοξης Εκκλησίας από τις προτεσταντικές προσεγγίσεις όσον αφορά τη Θεανθρωπότητα του Χριστού. Ένα χάσμα που εξακολουθεί να βαθαίνει ακόμα και τον δέκατο ένατο αιώνα, όπως παρατηρεί σχετικά ο J. Børtnes: «Η ζωγραφιά του Χόλμπαϊν είναι απεικόνιση του “απομυθοποιημένου”, μη-αναστηθέντος Χριστού της ριζοσπαστικής θεολογίας του δεκάτου ενάτου αιώνα, η οποία συνοψίζεται στα έργα των D. F. Strauss *Das Leben Jesu* (*Η ζωή του Ιησού*) (1835) και E. Renan *La Vie de Jésus* (*Η ζωή του Ιησού*) (1863)».<sup>42</sup> Αυτού του είδους τις διδασκαλίες αναμασά ο Ιππόλυτος στην «εξήγηση» του έργου του Χόλμπαϊν. Αξίζει δε να σημειωθεί ότι, παρόλο που στον *Ηλίθιο* δεν υπάρχουν άμεσες αναφορές στον Renan, ο Ντοστογιέφσκι είχε κατά νουν το βιβλίο του Renan *Η ζωή του Ιησού* όταν έγραφε το μυθιστόρημα. Στα *Σημειωματάρια* του για τον *Ηλίθιο*, υπάρχουν αρκετές αναφορές σ' αυτό και μάλιστα μια που συνδέει ευθέως τον πίνακα του

40. Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, 141.

41. Τροπάριο της Στ' Ωδής του Κανόνα που φάλλεται κατά τον όρθρο του Μεγάλου Σαββάτου. Ο Κανόνας είναι ποίημα Κασσιανής Μοναχής, Μάρκου Επισκόπου Ιδρούντος και Κοσμά Μοναχού.

42. Jostein Børtnes, “Religion,” Malcolm V. Jones – Robin Feuer Miller (eds), *The Cambridge Companion to the Classic Russian novel*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, 117.

Χόλμπαϊν με τις απόψεις του Renan.<sup>43</sup>

Η προσέγγιση του Ιππόλυτου, όπως και του Renan αναδίδει Αρειανισμό, τον οποίο ο πρώτος, ορθά, εντοπίζει στον πίνακα. Ο Ιππόλυτος μιλά με τη φωνή της ακραίας μεταρρυθμιστικής θεολογίας, τη φωνή του ευρωπαϊκού Διαφωτισμού και ανθρωπισμού. Έτσι, κοιτάζοντας το εγκαταλειμμένο πτώμα του Χόλμπαϊν, βλέπει τη νίκη μιας «σκοτεινής, αναιδούς, άσκοπης κι ασυνείδητα αιώνιας δύναμης»,<sup>44</sup> η οποία καταπλακώνει τον κόσμο και τον άνθρωπο, καθιστώντας τον θάνατο μονόδρομο. Κυρίως βλέπει τον «Ιησού» των αιρέσεων, καταλήγοντας στο ίδιο συμπέρασμα με τον Renan: «Για τον ιστορικό, η ζωή του Χριστού τέλειωσε με τον τελευταίο του στεναγμό».<sup>45</sup>

Τις πεποιθήσεις αυτές φαίνεται να συμμερίζεται τόσο ο Ιππόλυτος, όσο και ο Ρογκόζιν, οι οποίοι αποκαλύπτουν τη στάση ζωής τους, ομολογώντας την αδυναμία τους να δεχτούν τον κόσμο του Θεού και να ζήσουν σ' αυτόν, παραμένοντας δέσμιοι της «αιώνιας δύναμης» της φύσης, δηλαδή δέσμιοι του θανάτου. Κοιτάζοντας τον πίνακα, ο Ρογκόζιν επιβεβαιώνει ότι έχασε την πίστη του, ενώ Ιππόλυτος φτάνει σε σημείο να αμφιβάλλει όχι μόνο για τη νίκη του Χριστού κατά του θανάτου, αλλά και για τον εκούσιο χαρακτήρα της Θείας Κενώσεως: «Κι αν ο ίδιος ο Διδάσκαλος μπορούσε να 'χε δει τη μορφή Του, την παραμονή της σταύρωσης, θ' ανέβαινε άραγε έτσι στο σταυρό, θα πέθαινε έτσι όπως πέθανε; Τ' αναρωτιέσαι κι αυτό άθελά σου, όταν κοιτάς τον πίνακα».<sup>46</sup>

Είναι φυσικό, λοιπόν, οι ιερές εικόνες, οι οποίες είναι επίσης παρούσες στον *Ηλίθιο*, να μην αγριίζουν τους δύο ήρωες. Όπως εύστοχα σημειώνει η S. Ollivier: «Ούτε τις κοιτάζουν, ούτε προσεύχονται σ' αυτές, ούτε έχουν καμιά επίδραση σ' αυτούς».<sup>47</sup> Είναι μάλιστα ενδεικτικό ότι, ο Ιππόλυτος αναφέρεται στα εικονίσματα που υπάρχουν στο δωμάτιο

43. Σχετική αναφορά στο Linda Ivanits, *Dostoevsky and the Russian People*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008, 101.

44. Φιοντόρ Ντοστογιέφσκι, *Ο Ηλίθιος*, Τόμος Γ', 92.

45. Ernest Renan, "The Life of Jesus", στο Ernest Renan, *Origins Of Christianity*, P.K. Dillingham Publisher, New York 1890, σ. 356.

46. Φιοντόρ Ντοστογιέφσκι, *Ο Ηλίθιος*, Τόμος Γ', 92.

47. Sophie Ollivier "Icons in Dostoevsky's Works," 59.

που ενοικιάζει, με πλήρως αποστασιοποιημένο τρόπο. Υπήρχαν, λέει, δεν τα τοποθέτησε ο ίδιος εκεί, ενώ μας πληροφορεί ότι κάποιοι άλλοι —η υπηρεσία δωματίου, προφανώς— φροντίζουν να «ανάβουν πάντα τη νύχτα την καντήλα». <sup>48</sup> Επίσης ενδεικτική είναι και η εμφάνιση του Ρογκόζιν στο όνειρο του Ιππόλυτου, η οποία είναι τοποθετημένη στο δωμάτιο του δεύτερου. Ενώ ο Ρογκόζιν προσπαθεί να δείξει στον Ιππόλυτο «κάποια παράξενη κι απίθανη μορφή, αυτή την ατέλειωτη δύναμη, αυτό το κουφό, το σκοτεινό και το μουγκό ον», η μορφή του επισκιάζει το φως του καντηλιού που βρίσκεται πίσω του. Η σκηνή αντιπαραβάλλει συμβολικά τη δύναμη του θανάτου, «την αιώνια δύναμη» της φύσης, κατά τα λόγια του Ιππόλυτου, με το θείο φως το οποίο συμβολίζεται από το φως του καντηλιού. <sup>49</sup>

Αντίθετα, ο Μίσκιν, παρόλο που συνταράσσεται μπροστά στην τρομερή θέα του νεκρού σώματος και αναφωνεί «απ' αυτόν τον πίνακα μπορεί να χάσει κανείς και την πίστη του ακόμα», <sup>50</sup> ο ίδιος δεν φαίνεται να την χάνει. Πέρα, όμως, από αυτό το ολιγόλογό του σχόλιο, εκείνο που είναι ακόμα πιο ενδιαφέρον στη περιγραφή του —και πιο σημαντικό από αφηγηματικής πλευράς—, είναι η σιωπή του όσον αφορά τον πίνακα. Παρόλο που του δίνονται άφθονες ευκαιρίες, ο πρίγκιπας αποφεύγει συστηματικά να σχολιάσει αναλυτικά τον πίνακα, ή να τοποθετηθεί υπέρ ή κατά. Αυτή η επιδεικτική αποφυγή λεπτομερούς αναφοράς, δεν αποτελεί αφηγηματικό κενό, αλλά ένα ισχυρό ρητορικό σχήμα που τοποθετεί τον πρίγκιπα περισσότερο στον κόσμο της εικόνας, ο οποίος κόσμος αντιμετωπίζεται από την ντοστογιεφσική αφήγηση ως κόσμος σιωπής και μυστηρίου, επέκεινα κατανοήσεως ή λογικών εξηγήσεων. Ο Μίσκιν επιλέγει συνειδητά να μην αφήσει τον ανθρώπινο λόγο να εισχωρήσει σε κάτι που είναι πέρα από τα λόγια.

Συμπερασματικά, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Ντοστογιέφσκι, στον *Ηλίθιο*, αναθέτει στο έργο του Χόλμπαϊν έναν ρόλο ο οποίος είναι περίπου αντίστροφος από εκείνον που επιτελούν οι ορθόδοξες

48. Φιοντόρ Ντοστογιέφσκι, *Ο Ηλίθιος*, Τόμος Γ', 92.

49. Sophie Ollivier "Icons in Dostoevsky's Works," 59

50. Sophie Ollivier "Icons in Dostoevsky's Works," 44.



εικόνες γενικότερα στο λογοτεχνικό του έργο. Η αντίθεση γίνεται αντιληπτή πρώτα απ' όλα από τον τρόπο της αφηγηματικής παρουσίας των μεν και του δε. Οι εικόνες, από μια, είναι παρούσες πάντα σιωπηλά, χωρίς μερίδιο στον λόγο, παραμένοντας συνειδητά ανερμήνευτες, ανεξήγητες, ασχολίαστες. Η αφήγηση, αποφεύγει να τις αναλύσει λεκτικά, ή να διαμεσολαβήσει τον λόγο τους. Από την άλλη, στο έργο του Χόλμπαϊν προσφέρεται μια πληθωρική, σχεδόν θορυβώδης, αφηγηματική παρουσία. Μέσα από το μακροσκελές παραλήρημα του Ιππόλυτου, ο Χόλμπαϊν μονοπωλεί επί μακρόν την αφηγηματική σκηνή, παραπέμποντας σε μια αγωνιώδη προσπάθεια να μην αφηθεί τίποτα στη σφαίρα του άρρητου, τίποτα ανερμήνευτο.

Αυτή η διαφορά στην αφηγηματική διαχείριση, καθορίζει εν πολλοίς και τον τρόπο με τον οποίο επενεργούν οι εικόνες αλλά και η αντι-εικόνα του Χόλμπαϊν επί των αφηγηματικών προσώπων. Η εικόνα, από τη μια, προκαλεί ποικίλα συναισθήματα και συμπεριφορές, ανάλογα με τη θέληση των μυθιστορηματικών προσώπων για κοινωνία μαζί της. Έτσι, βλέπουμε εκείνους που διαλέγονται μαζί της να βιώνουν και να εξωτερικεύουν θετικά συναισθήματα και συμπεριφορές, ενώ εκείνους που αρνούνται την κοινωνία μαζί της να βιώνουν ταραχή και αρνητικότητα η οποία ενίοτε τους οδηγεί στην επιτέλεση των πιο ανόσιων πράξεων ή ακόμα και στην αυτοκτονία. Ωστόσο, και στις δύο αυτές περιπτώσεις, η αφήγηση εστιάζει αποκλειστικά στα ίδια τα πρόσωπα, παρουσιάζοντας τις αντιδράσεις τους απέναντι σ' έναν κόσμο που είναι τυλιγμένος στη σιωπή, έναν κόσμο που αφηγηματικά παρουσιάζεται ως νύξη, ως βουβή μαρτυρία, ως κλήση προς την ανθρώπινη ελευθερία. Η εικόνα ποτέ δεν μετατρέπεται σε επιχείρημα, σε προσπάθεια πειθούς. Αναδεικνύεται έτσι το ασύλληπτο, αλλά και δυσβάσταχτο, μέγεθος της ανθρώπινης ελευθερίας.

Από την άλλη, η θέα του πίνακα του Χόλμπαϊν πυροδοτεί μόνο αρνητικές συμπεριφορές στους πάντες, ανεξαρτήτως της προδιάθεσής τους: Ταραχή, αγωνία, αμφιβολία, τρόμος. Εκείνοι που δεν πιστεύουν βλέπουν στον Χόλμπαϊν το αδιέξοδο μιας ανθρώπινης κατάστασης χωρίς προοπτική ανατροπής της φθοράς και του θανάτου, γεγονός

που αναζωπυρώνει την αγωνία και το άγχος τους και εδραιώνει την απιστία τους: εκείνοι που πιστεύουν, όπως ο Μίσκιν, καταλαμβάνονται από τρόμο, αφ' ενός γιατί η πίστη και η ελπίδα τους τίθενται σε δοκιμασία και, αφ' ετέρου, επειδή μέσω του πίνακα καλούνται να αντιληφθούν το δράμα που μπορεί να βιώνει ο διπλανός τους που έχασε την πίστη του.

Από τον αφηγηματικό χειρισμό του έργου του Χόλμπαϊν, αντιλαμβανόμαστε επίσης ότι το κύριο θέμα που ενδιαφέρει τον Ντοστογιέφσκι, δεν είναι αισθητικό. Στην οπτική του, τόσο η ορθόδοξη εικόνα, όσο και ο Χόλμπαϊν, δεν είναι παρά σημαίνοντα που παραπέμπουν, αμφότερα, στο αντίστοιχό τους σημαίνόμενο. Παραπέμπουν δηλαδή σ' έναν τρόπο ύπαρξης, σε μια στάση του ανθρώπου απέναντι στον Θεό και τον κόσμο —κι αυτό είναι το πραγματικό θέμα του *Ηλίθιου*. Η αφήγηση φροντίζει να γίνει κατανοητό ότι η εικόνα παραπέμπει, σιωπηλά πάντοτε, σ' έναν άλλο κόσμο κι έναν άλλο τρόπο. Δείχνει έναν κόσμο ο οποίος, με την ένσαρκη είσοδο του Θεού Λόγου στην ιστορία, δεν είναι πια ο ίδιος, και είναι στραμμένος προς την προοπτική της Θεανθρωπότητας. Ο πίνακας του Χόλμπαϊν όχι μόνο δεν υπονοεί άλλον κόσμο, αλλά παραμένει κολλημένος εμμονικά στη σκληρή πραγματικότητα του κόσμου τούτου, εκθειάζοντάς την σαν παντοδύναμη και ανυπέρβλητη. Η μόνη κατεύθυνση προς την οποία δείχνει ο Χόλμπαϊν, είναι ο μονόδρομος του θανάτου και της φθοράς. Ο πίνακας του Χόλμπαϊν αγγέλλει έναν κόσμο που δεν δέχτηκε τη Σάρκωση του Θεού Λόγου, έναν κόσμο που συγκεφαλαιώνεται στην εικόνα ενός κακοποιημένου πτώματος, έναν κόσμο που επιλέγει να παραμείνει υπό το κράτος της φθοράς και του θανάτου. Ούτε λίγο, ούτε πολύ, ο πίνακας απηχεί τη φωνή του πειρασμού, διαλαλώντας πεισματικά ότι ο Χριστός ήταν μονάχα ένας άνθρωπος που υπέφερε και πέθανε, χωρίς προοπτική αναστάσεως.

Υπ' αυτή την έννοια, στον *Ηλίθιο*, ο πίνακας του Χόλμπαϊν βρίσκεται στον αντίποδα της εικόνας, επέχοντας ουσιαστικά ρόλο αντι-εικόνας.





Χαρά Κωνσταντινίδα

ΟΙ ΔΥΟ ΚΟΜΝΗΝΕΙΕΣ ΛΑΤΡΕΥΤΙΚΕΣ  
ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΜΕ ΤΟΝ ΧΡΙΣΤΟ  
ΣΤΟΝ ΝΑΟ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΤΟΥ ΑΡΑΚΟΣ\*

**Ο** Λέων με τὸν ἐξαιρετο ζωγράφο του κατέλιπε στὴν ἐκκλησία τῆς Παναγίας τοῦ Ἄρακος στὰ Λαγουδερά, σὲ μιὰ πλαγιά τοῦ Ὅρους Τρόδος στὴν Κύπρο, ἓνα εἰκαστικὸ δημιούργημα ἀσύγκριτης ποιότητας ἀγγίζοντας τὸ ἀνώτατο ἐπίπεδο καλλιτεχνικῆς ἀπόδοσης στὴ βυζαντινὴ καὶ εὐρωπαϊκὴ μεσαιωνικὴ τέχνη (Εἰκ. 1).

Σύμφωνα με τὴν ἐνεπίγραφη κτητορικὴ ἐπιγραφή στὸ τύμπανο τῆς βόρειας θύρας τοῦ κτίσματος (Εἰκ. 2), ἡ ἀνιστόρηση τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας τοῦ Ἄρακος τελείωσε τὸν Δεκέμβρη τοῦ ἔτους 1192 καὶ στὸ γεγονός συνέδραμε μετὰ πολὺ πόθο ὁ κύριος Λέων, ὁ γιὸς τοῦ Αὐθέντος, Ἄνιστορήθη ὁ πάνσεπτος ναὸς τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου τοῦ Ἄρακος/διὰ συνδρομῆς καὶ πολλοῦ πόθου κυροῦ Λέοντος τοῦ Αὐθέντος· μηνὶ Δεκεμβρίῳ/Ἰνδικτιῶνος ἰα΄ τοῦ σιψά (=6701) ἔτους<sup>1</sup>.

Ὡστόσο, δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾶμε ὅτι ὁ Λέων εἶχε μπροστὰ στὰ μάτια του μιὰ διακοσμημένη ἀψίδα, τὶς τοιχογραφίες τῆς ὁποίας σεβάστηκε καὶ διαφύλαξε ὡς εἶχαν (Εἰκ. 3). Στὴ ζωγραφικὴ τῆς ἀψίδας ἔχουν δοθεῖ παραπλήσιες χρονολογήσεις, ποὺ κυμαίνονται

---

\*Τὸ κείμενο παραθέτει τὴν Ἀνακοίνωση, ποὺ ἔγινε στὸ Δεύτερο Ἐτήσιο Συνέδριο Βυζαντινῶν καὶ Μεσαιωνικῶν Σπουδῶν, 12-14 Ἰανουαρίου 2018 στὴ Λευκωσία, μετὰ τὴν προσθήκη ἐπιλεγμένων παραπομπῶν. Εὐχαριστῶ τὴν ἐκδοτικὴ ἐπιτροπὴ τοῦ περιοδικοῦ γιὰ τὴ δημοσίευση σκέψεων καὶ προβληματισμῶν, ποὺ ἀποτελοῦν μέρος εὐρύτερης ἔρευνας σὲ ἐξέλιξη. Εὐχαριστίες ὀφείλω στὶς συναδέλφους καὶ φίλες Πηνελόπη Μουγκογιάννη καὶ Γιόρκα Νικολάου γιὰ τὴν εὐγενῆ παραοχὴ βιβλιογραφικοῦ καὶ φωτογραφικοῦ ὕλικου.

1. A. Nicolaidès, "L' église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudera, Chypre: Étude iconographique des fresques de 1192", *DOP* 50 (1996), 4.







Είχ. 3. Λαγουδερά. Παναγία του Άρακος. Οί τοιχογραφίες τής άψίδας.

μέσα στο δεύτερο μισό του 12ου αιώνα και πριν το έτος 1192<sup>2</sup>. Σε πρόσφατη μελέτη μου κατέθεσα την άποψη, ότι ή έντυπωσιακή εικονογράφηση τής άψίδας στην Παναγία του Άρακος εΐναι δυνατόν νά πραγματοποιηθήκε άπό τόν πρώτο κτήτορα του ναού μεταξύ των έτων 1170-1178. Ή έρμηνεία του περιεχομένου τής εικονογραφίας τής άψίδας άποκάλυψε εΐκαστικά μηνύματα, που καθρεφτίζουν την προσωπικότητα του κτήτορα, ό όποιος ύπήρξε μάλλον ύψηλόβαθμος κρατικός άξιωματούχος<sup>3</sup>.

2. Λίγο πριν το 1192 βλ. A. and J. Stylianos, *The Painted Churches of Cyprus. Treasures of byzantine Art*, Nicosia, 1997 (2), 178-179. Μεταξύ 1185-1191 βλ. Nicolaidis, "Panagia Arakiotissa", 12, 134. Μεταξύ 1180-1184 βλ. Μ. Παναγιωτίδη, «Ή ζωγραφική του 12ου αιώνα στην Κύπρο και το πρόβλημα των τοπικών έργαστηρίων», *Πρακτικά του 3ου Διεθνούς Κυπριολογικού Συνεδρίου*, Λευκωσία 2001, τ. 2, 418. Στο δεύτερο μισό του 12ου αιώνα και πριν το 1192 βλ. D. and J. Winfield, *The church of the Panaghia tou Arakos at Lagouthera, Cyprus: The Paintings and their Painterly Significance*, Washington D.C. 2003, 108.

3. Ή έπιθυμία του νά παρασταθούν στην άψίδα δώδεκα Κύπριοι ιεράρχες, μο-





Είχ. 4. Λαγουδερά. Παναγία τοῦ Ἄρακος. Θεοτόκος ἡ Ἀρακιώτισσα καὶ Κεχαριτωμένη.

Η ΕΝΤΟΙΧΙΑ ΛΑΤΡΕΥΤΙΚΗ ΕΙΚΟΝΑ:  
Η ΘΕΟΤΟΚΟΣ ΑΡΑΚΙΩΤΙΣΣΑ ΚΑΙ ΚΕΧΑΡΙΤΩΜΕΝΗ

Τὸν Δεκέμβρη τοῦ ἔτους 1192 ὁ κὺρ Λέων προσκυνοῦσε ἓνα λόγιο σύμπλεγμα ἐντοίχιων παραστάσεων ἐνταγμένων σὲ ἓνα ἐνιαῖο δογματικὸ καὶ λειτουργικὸ πλαίσιο, ἀντάξιο τῆς καλλιέργειας τῶν λόγιων βυζαντινῶν, ποὺ ἀνῆκαν σὲ ὑψηλὰ κοινωνικὰ στρώματα. Εἰσερχόμενος ἀπὸ τῆ βόρεια εἴσοδο ἀντίκρουζε ἀπευθείας τὸ κεντρικὸ πρόσωπο τοῦ ζωγραφικοῦ διακόσμου, τὴν ὀλόσωμη Θεοτόκο μετὸν Χριστὸ στὴν ἀγκαλιὰ μπροστὰ σὲ θρόνο. Ἡ Θεοτόκος πλαισιώνεται ἀπὸ τὴ μοναδικὴ στῆ βυζαντινὴ εἰκονογραφία ἐπιγραφὴ *Μ(ήτηρ)ρ Θ(εο)ῦ ἢ Ἀρακιώτισσα κὲ Καιχαριτωμένη* (sic) (Εἰκ. 4).

Οἱ φωτοστέφανοι τῆς Θεοτόκου, τοῦ Χριστοῦ καὶ τῶν δύο μικρῶν ἀγγέλων ἦταν ἐπιχρυσωμένοι, ὅπως ἐπίσης τὰ ἐπιμανίκια τῶν ἀγγέλων καὶ οἱ διακοσμητικὲς ταινίες στὸ μαφόριο τῆς Θεοτόκου, ἐνῶ φύλλα χρυσοῦ ἦταν τοποθετημένα πάνω στὰ κόκκινα ὑποδήματα καὶ φύλλα ἀπὸ ἀσήμι πάνω στὸν πολυτελεῖ θρόνο. Καθοριστικὸ στοιχεῖο γιὰ τὴν ταυτότητα τῆς ἐντοίχιας λατρευτικῆς εἰκόνας τοῦ ναοῦ μετὸν πολυδάπανη ἐπικάλυψη χρυσῶν καὶ ἀσημένιων φύλλων εἶναι ἡ σύνθετη ἐπωνυμία τῆς: Ἡ Ἀρακιώτισσα καὶ Κεχαριτωμένη.

Ἡ Θεοτόκος μετὲ ἑλαφρὰ σχυμμένο τὸ κεφάλι βαστάζει ἀνάμεσα στὰ χέρια τῆς, ποὺ θυμίζουν λειτουργικὸ δίσκο, τὸν Χριστὸ νήπιο μετὸν κοντὸ χιτῶνα καὶ ἀναδιπλωμένα τὰ γυμνὰ κάτω ἄκρα, ἐνῶ οἱ δύο μικροὶ ἄγγελοι ποὺ πλαισιώνουν, κρατοῦν τὰ σύμβολα τοῦ πάθους, τὸν σταυρό, τὴ λόγχη καὶ τὸν σπόγγο. Τὰ βλέμματα μητέρας καὶ παιδιοῦ (Εἰκ. 5) συναντῶνται μετὲ μεγάλη τρυφερότητα ἀναλογιζόμενα τὸ μέλλον καὶ ὁ τρόπος τοῦ ἐναγκαλισμοῦ τους ἀναγνωσθῆκε ἤδη τὸ

---

ναδικὴ σύναξη τοπικῶν ἐπισκόπων στῆ βυζαντινὴ εἰκονογραφία, ἐκτὸς ὅτι δηλώνει τὴ διαδρομὴ τῆς κυπριακῆς Ἐκκλησίας, τὴν ἀποστολικὴ διαδοχὴ καὶ τὸ αὐτοκέφαλό τῆς, εἶναι πρόδηλα μία πολιτικὴ δήλωση. Πολιτικὴ χροιά ἐνέχει ἐπίσης ἡ προβολὴ τοῦ πατριαρχείου Ἀντιοχείας καὶ ἡ σύνδεσή του μετὲ τὸ πατριαρχεῖο Κωνσταντινουπόλεως, στοιχεῖα ποὺ σχετίζονται μετὲ τὶς σοβαρὲς περιπέτειες τοῦ συγκεκριμένου πατριαρχικοῦ θρόνου κατὰ τὸ δεῦτερο μισὸ τοῦ 12ου αἰῶνα, βλ. Ch. Konstantinidi, "Byzantine Painting in the Church of the Panagia tou Arakos", εἰς Ath. Papageorghiou, Ch. Bakirtzis, Chr. Hadjichristodoulou, *The church of Panagia tou Arakos*, The A. G. Leventis Foundation - The Bank of Cyprus Cultural Foundation, Nicosia 2018, 49-88.



Εικ. 5. Λαγουδερά. Παναγία τοῦ Ἄρακος. Ὁ Χριστὸς στὰ χέρια τῆς Θεοτόκου Ἀρακιώτισσας καὶ Κεχαριτωμένης (λεπτ.).



ἔτος 1965 ἀπὸ τὸν ἀείμνηστο Δημήτριο Πάλλα, διὰ μέσου τῆς μεταφορικῆς δογματικῆς σύνδεσης τῆς Θεοτόκου ὡς λαβίδας παραπέμποντας στὸ μυστήριο τῆς θείας Εὐχαριστίας<sup>4</sup>. Στὰ γνωστὰ κείμενα τοῦ 12ου αἰώνα ἀπὸ τὸν Ψευδο-Σωφρόνιο καὶ Ψευδο-Μεθόδιο ἢ Θεοτόκος ἐκλαμβάνεται ὡς τὸ ἅγιο θυσιαστήριο, ποὺ βαστάζει ὡς λαβίδα τὸν οὐράνιο ἄρτο<sup>5</sup>.

Τὴ νοηματικὴ δογματικὴ ἔκφραση τῆς θυσίας στὴν παράσταση κατοχυρώνουν τρία εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα: Πρῶτον ἡ σύζευξη τῶν χειρῶν τῆς Θεοτόκου ποὺ συμβολίζει τὴ λειτουργικὴ λαβίδα, δευτερον ἡ ἀνακεκλιμένη στάση τοῦ ἡμίγυμνου Χριστοῦ νήπιου ποὺ ἐκφράζει τὴ θυσία στὸν λειτουργικὸ δίσκο, καὶ τρίτον τὰ σύμβολα τοῦ πάθους, τὰ ὀνόματα τῶν ὁποίων ἔχουν προσδοθεῖ ἀποκλειστικὰ στὰ σκεύη τοῦ μυστηρίου τῆς θείας Εὐχαριστίας. Τὸ περιεχόμενο τῆς εἰκόνας παραπέμπει μὲ λεπτοὺς εἰκονογραφικοὺς τονισμοὺς στὸν σωστὸ τρόπο τῆς θείας κοινωνίας τῶν ὀρθόδοξων χριστιανῶν σὲ μιὰ κρίσιμη χρονικὴ ἐποχὴ, ὅπως ἦταν τὸ ἔτος 1192, ἓνα χρόνο μετὰ τὴν κατάληψη τῆς Κύπρου ἀπὸ τὸν Ριχάρδο τὸν Λεοντόκαρδο.

Ἡ μορφή τῆς Ἀρακιώτισσας καὶ Κεχαριτωμένης εἶναι ἡ Θεοτόκος ποὺ κρατᾷ στὰ χέρια τῆς τὸν εὐχαριστιακὸ Χριστὸ νήπιο<sup>6</sup>, τὴ δογματικὴ καὶ λειτουργικὴ εἰκαστικὴ μορφή τοῦ Χριστοῦ, ἡ ὁποία σχεδιάσθηκε ἐπίσημα καὶ ἐξαπλώθηκε ραγδαίᾳ στὰ χρόνια τῆς δυναστείας τῶν Κομνηνῶν ἐξαιτίας τῆς θρησκευτικῆς ἔριδας περὶ φθαρτοῦ ἢ ἀφθάρτου τοῦ σώματος τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς λατινικῆς πρόκλησης<sup>7</sup>.

4. D. Pallas, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz*, Μόναχο 1965, 176. H. Belting, "An Image and its Function in the Liturgy: The Man of Sorrow in Byzantium", *DOP* 34-35 (1980-81), 10. X. Κωνσταντινίδη, *Ὁ Μελισμός. Οἱ συλλειτουργοῦντες ἱεράρχες καὶ οἱ ἄγγελοι-διάκονοι μπροστὰ στὴν ἁγία τράπεζα μὲ τὰ τίμια δῶρα ἢ τὸν εὐχαριστιακὸ Χριστό*, Θεσσαλονίκη 2008, 89-91.

5. *Ἡ λαβίς... σημαίνει δὲ καὶ τὴν Παρθένον βαστάζουσαν καὶ αὐτὸν τὸν οὐράνιον ἄρτον*, PG 87 III, στ. 3985. *Καὶ δὴ λαβομένη (ἢ Θεοτόκος) τὸν ἐκ τοῦ ἀχράντου καὶ παναμώμου αὐτῆς θυσιαστηρίου σαρκωθέντα, ζωοποιόν τε καὶ ἀνέκφραστον ἄνθρακα, ὡς λαβίδι τῇ συζεύξει τῶν ἁγίων αὐτῆς χειρῶν*, PG 18, στ. 364.

6. Κωνσταντινίδη, *Ὁ Μελισμός*, 75 κέ., 79 κέ.

7. Κωνσταντινίδη, *Ὁ Μελισμός*, 25-29.



Εἰκ. 6. Λαγουδερά. Παναγία τοῦ Ἄρακος. Ἡ Ὑπαπαντὴ καὶ ὁ Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος.

Εἶναι μάλλον βέβαιο, ὅτι ὁ Λέων γνώριζε τὸ σχόλιο τοῦ συγχρόνου του Θεοδώρου Βαλσαμῶνος, πατριάρχῃ Ἀντιοχείας, ὁ ὁποῖος προέτρεπε ἀποκλειστικὰ τὴ χρήση τῆς λαβίδας στὸ τυπικὸ τῆς θείας κοινωνίας<sup>8</sup>, ὅπως καὶ τὴ μικρὴ πραγματεία ποὺ εἶχε συγγράψει ὁ ἅγιος Νεόφυτος ὁ Ἐγκλειστος γιὰ τὴν ἐπίμαχη ἔριδα<sup>9</sup>.

Μὲ τὴν εἰκόνα τῆς Θεοτόκου Ἀρακιώτισσας καὶ Κεχαριτωμένης συνδέεται ἡ παράσταση τῆς Ὑπαπαντῆς μαζί με τὴ μορφή τοῦ προφήτη Ἰωάννη Προδρόμου, ποὺ εἰκονίζονται ἀκριβῶς ἀπέναντί της μέσα σὲ ἐνιαῖο κόκκινο πλαίσιο ὑπηρετῶντας ταυτόσημη ἰδέα (Εἰκ. 6). Στὴν παράσταση τῆς Ὑπαπαντῆς, ἡ ὁποία περιορίζεται στὴν εἰκόνιση τοῦ Συμεὼν με τὸν

Χριστὸ στὴν ἀγκαλιά (Εἰκ. 7), μορφές ἐπίσης με φωτοστεφάνους ἐπιχρυσωμένους, ἡ στάση τοῦ νήπιου ἀνακεκλιμένου με γυμνά τὰ κάτω ἄκρα εἶναι ὅμοια με ἐκείνη στὴν ἀγκαλιὰ τῆς Ἀρακιώτισσας καὶ Κεχαριτωμένης, καὶ στὸ βλέμμα τοῦ Συμεὼν ἐπαναλαμβάνεται ἡ ἴδια τρυφερότητα καὶ λύπη ποὺ ἐκφράζεται στὸ βλέμμα τῆς Θεοτόκου, ἀφοῦ καὶ οἱ δύο γνωρίζουν κατὰ πρόληψη τὰ μελλοντικὰ δραματικὰ

8. PG 137, στ. 864-865. Π. Ν. Τρεμπέλας, *Αἱ Τρεῖς Λειτουργίαι κατὰ τοὺς ἐν Ἀθήναις κώδικας*, Ἀθῆναι 1935, 149-151 σμ. 44.

9. «Περὶ τῆς αἰρέσεως τῶν Ἀφθαρτοδοκητῶν», Μ. Jugie, "Un opuscule inédit de Neophyte le Reclus sur l'incorruptibilité du corps du Christ dans l'Eucharistie", *REB* 7 (1949), 7-11. Γιὰ τὸ συγγραφικὸ ἔργο τοῦ ἁγίου Νεοφύτου, Ἁγίου Νεοφύτου τοῦ Ἐγκλειστοῦ, *Συγγράμματα* (ἐκδ. Ἱερά Βασιλικὴ καὶ Σταυροπηγιακὴ Μονὴ Ἁγίου Νεοφύτου), τ. 5+ 1, Πάφος 1996-2008.



γεγονότα.

Υπήρχε μακρά παράδοση στην ἐκκλησιαστική φιλολογία, στην οποία ἡ Ὑπαπαντὴ συνδέεται μὲ τὸν πόνο τῆς Θεοτόκου γιὰ τὸ Πάθος καὶ τὴ θυσία τοῦ Χριστοῦ, ὅπου ἡ Θεοτόκος ὀνομάζεται *λαβὶς μυστική* καὶ ὁ ἴδιος ὁ Χριστὸς παιδί ἀναφέρεται στὴ μελλοντικὴ προδοσία, τὴν ὁποία θὰ ὑποστῆ, ἐνῶ εἶναι σημαντικό ὅτι τὸν 12ο αἰώνα δημοφιλῆ κηρύγματα τῆς ἐκκλησιαστικῆς γραμματείας ἀφιερωμένα στὴν Ὑπαπαντὴ ἐντάχθηκαν στὸ λειτουργικὸ ἡμερολόγιο<sup>10</sup>.

Οἱ μορφὲς τῆς Θεοτόκου καὶ τοῦ Συμεῶν μὲ τὸν Χριστὸ στὴν ἀγκαλιά, ποὺ καθρεφτίζονται ἢ μία μέσα στὴν ἄλλη, ὅλες μὲ φωτιστεφάνους ἐπιχρυσωμένους, διαπνέονται ἀπὸ τὸν ἴδιο συμβολισμό (Εἰκ. 5, 7). Εἶναι ὁ συμβολισμὸς ποὺ ἀπορρέει ἀπὸ τὴ ρήση τοῦ Προδρόμου, ὁ ὁποῖος συμπαραστέκεται στὸν Συμεῶν κρατῶντας εἰλητό (Εἰκ. 6), πάνω στὸ ὁποῖο ἀναγράφονται τὰ ἴδια του τὰ λόγια *ἴδε ὁ ἀμνὸς τοῦ Θεοῦ ὁ αἴρων τὴν ἁμαρτίαν τοῦ κόσμου*<sup>11</sup>. Ὁ ἡμίγυμος Ἰωάννης δὲν εἶναι ὁ Βαπτιστής, ἀλλὰ αὐτὸς ποὺ ἀναγγέλει τὴ θυσία τοῦ ἀμνοῦ ἀπευθυνόμενος στὴ Θεοτόκο καὶ τὸν Συμεῶν.

Ἡ φοβερὴ ἀναφώνηση γιὰ τὸν Χριστὸ ἀμνό, ὁ ὁποῖος σηκώνει



Εἰκ. 7. Λαγουδερά. Παναγία τοῦ Ἄρακος. Ὁ Συμεῶν μὲ τὸν Χριστό.

10. H. Maguire, "The iconography of Symeon with the Christ child in Byzantine Art", *DOP* 34-35 (1980-1981), 261-269. Ἐπίσης σὲ Μεγαλυνάριο στὴν Ὑπαπαντὴ: *Ἡ λαβὶς ἢ μυστική, ἢ τὸν ἀνθρακα Χριστόν, συλλαβοῦσα ἐν γαστρὶ, σὺ ὑπάρχεις Μαριάμ.*

11. Ἰωάννης 1, 29-30 καὶ 1, 37. Ἡσαΐας 53, 7-8.

στούς ὤμους του τὴν ἁμαρτία ὅλου τοῦ κόσμου, ἐνσωματώθηκε μόλις τὸν 12ο αἰώνα στὸ κείμενο τῆς λειτουργίας τῆς προσκομιδῆς, κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ὁποίας, ὡς γνωστόν, προετοιμάζεται ὁ μελισμὸς τοῦ λειτουργικοῦ ἁμνοῦ<sup>12</sup>. Ὅσο γιὰ τὸ χαρακτηριστικὸ σκουλαρίκι ποὺ φοράει ὁ Χριστὸς στὴν ἀγκαλιὰ τῆς Θεοτόκου καὶ τοῦ Συμεῶν (Εἰκ. 5, 7), ἐρμηνεύεται σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸ χωρίο ἀπὸ τὴν Ἔξοδο, τὸ ὁποῖο μαζί μὲ ἄλλους στίχους τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης σχετικούς μὲ τὴ θυσία τοῦ ἐβραϊκοῦ ἁμνοῦ, ἀναγιγνώσκονται κατὰ τὴν ἐορτὴ τῆς Ὑπαπαντῆς<sup>13</sup>.

Ἔχω τὴν ἐντύπωση, ὅτι οἱ δύο ἐντοίχιες εἰκόνες στὸν ναὸ τῆς Παναγίας τοῦ Ἄρακος μιμοῦνται φορητὴ ἀμφίγραπτη εἰκόνα, ποὺ θὰ λατρευόταν σὲ βασιλικὸ ναὸ τῆς Κωνσταντινούπολης, καὶ τῆς ὁποίας οἱ ὄψεις θὰ εἰκόνιζαν ἀντίστοιχα τὶς χρυσοστεφανωμένες μορφές τῆς Θεοτόκου καὶ τοῦ Συμεῶν μὲ τὸν Χριστό.

Ἡ ἐπωνυμία Κεχαριτωμένη ποὺ φέρει ἡ τοιχογραφία τῆς Θεοτόκου μὲ τὸν Χριστό, εἶναι ἡ δεύτερη ἐπωνυμία τῆς ἀκολουθῶντας αὐτὴν τῆς Ἀρακιώτισσας (Εἰκ. 4). Ὅπως δὴποτε σχετίζεται μὲ τὴν ὁμώνυμη Μονὴ τῆς Κεχαριτωμένης στὴν Κωνσταντινούπολη, ἡ ὁποία ἰδρύθηκε στὰ 1110/11 ἀπὸ τὴν Εἰρήνη Δούκαινα, τὴ σύζυγο τοῦ Ἀλεξίου Α΄ Κομνηνοῦ. Δὲν γνωρίζουμε τὴ μορφή ποὺ εἶχε ἡ εἰκόνα τοῦ βασιλικοῦ ναοῦ, ἀλλὰ εἶναι βέβαιο ὅτι ἡ ἐντοίχια εἰκόνα μὲ τὴ σύνθετη ἐπωνυμία ἡ Ἀρακιώτισσα καὶ Κεχαριτωμένη ὀφείλεται ἀναμφίβολα στὸν Λέοντα καὶ ἀποτελεῖ μοναδικὴ σωζόμενη περίπτωση στὴ βυζαντινὴ εἰκονογραφία.

Ἄν καὶ ὁ Λέων, ὁ τοῦ αὐθέντος πατρόθεν κεκλημένος, δὲν εἰκονίσθηκε ἰκέτης στὰ πόδια τῆς προστάτιδάς του, ἀπευθύνει πρὸς αὐτὴ μακροσκελῆ δέηση. Σύμφωνα μὲ τὴ μεταγραφή τοῦ Ἀνδρέα Νικολαΐδη, παρακαλεῖ ὡς πενιχρὸς καὶ εὐτελῆς ἰκέτης μὲ λόγια γεμάτα ἔγνοια καὶ ἀμέτρητα δάκρυα, νὰ ζήσουν αὐτὸς καὶ ἡ οἰκογένειά του βίῳ εὐνοϊκῶς τὶς ἡμέρες ποὺ ἀπομένουν, καὶ νὰ βρεθοῦν μετὰ τὸν θάνατο μεταξὺ τῶν σεσωσμένων: + Ἀχραντον ὁ σὴν ἐκμορφώσας/

12. Τρεμπέλας, *Λειτουργία*, 2-5, 226-240. Κωνσταντινίδη, *Ὁ Μελισμὸς*, 32, 33.

13. Ch. Baltoyianni, "Christ the Lamb and the ἐνώτιον of the Law in a Wall Painting of Araka on Cyprus", *ΔΧΑΕ* 17 (1993-1994), 53-58.

εἰκόνα χρώμασι φθαρτοῖς, Πάναγνε/ Θεομητορ, πόθῳ σὺν πολλῶ  
καὶ θερ/μοτάτῃ πίστει, Λέων πενιχρός, εὐ/τελής σὸς ἰκέτης./ ὁ τοῦ  
αὐθέντο(ς) πατρόθεν/ κεκλημέ/νος, σὺν ὁ/μοζύγῳ καὶ/ συνδούλῃ/  
Μαρία (;)/ αἰτοῦσι/ πιστῶς σὺν/ δάκρυσιν ἀμέτροις, εὐθυμον εὐρεῖν  
βίου λοιποῦ/ τὸ πέρας (σὺν) ὁμοδούλοις/ καὶ παισὶ σοῖς ἰκέταις/ καὶ  
λήξεως τύχουσι τῶν/ σεσωσμένων./ μόνη γὰρ ἔχεις/ τὸ δέξασθαι./  
Παρθένε ἰκετῶν/ θέλειν δυ/σωπηθεῖσα/ πάντως/ τούτοις/ παρασχεῖν  
(ποθητὴν σωτηρίαν)<sup>14</sup>.

Μπορῶ νὰ φαντασθῶ ὅτι, ὅταν ὁ Λέων τελοῦσε μὲ τὰ μέλη τῆς οἰκογένειάς του εἰδικὴ δέηση μνημονεύοντας κεκοιμημένους καὶ ζῶντες, καὶ τιμοῦσε τῇ Θεοτόκῳ Ἀρακιώτισσα καὶ Κεχαριτωμένη ἔχουσα συμπαραστάτη τὸν ἀπαστράπτοντα Ἀρχάγγελο Μιχαὴλ ντυμένο τὴν αὐτοκρατορικὴ στολή, θὰ ἀναπολοῦσε παρόμοια προσκύνηση σὲ βασιλικὸ κομνήναιο νὰδ τῆς Κωνσταντινούπολης (Εἰκ. 8).

Ἔχει διαπιστωθεῖ, ὅτι κατὰ τὴν ἐποχὴ τῆς δυναστείας τῶν Κομνηνῶν εὐάριθμο κοινὸ μορφωμένων βυζαντινῶν ἀναζητοῦσε νέες θρησκευτικὲς καὶ συναισθηματικὲς ἐμπειρίες μὲ τελετουργίες κυρίως γιὰ τὸ θεῖο πάθος καὶ τὴ θυσία, ἐνῶ εἰδικὲς λατρευτικὲς εἰκόνες προορίζονταν γιὰ τὶς τελετές. Σὲ καθορισμένες χρονικὲς στιγμὲς τοῦ ἔτους γίνονταν εἰδικὲς δεήσεις μὲ παρακλητικοὺς κανόνες καὶ ἀγρυπνίες μὲ λιτανεῖες, κατὰ τὶς ὁποῖες μνημονεύονταν οἱ κεκοιμημένοι κτήτορες τῶν ναῶν καθὼς καὶ οἱ ζῶντες μὲ τὰ μέλη τῶν οἰκογενειῶν τους, ὅπως γνωρίζουμε ἀπὸ σχετικὲς μνείες στὰ Τυπικὰ καὶ τὶς Διατάξεις τῶν βασιλικῶν ἰδρυμάτων τῆς οἰκογένειας τῶν Κομνηνῶν, τῆς Θεοτόκου Κεχαριτωμένης (1110/11) καὶ τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος (1136) στὴν Κωνσταντινούπολη ἢ τῆς Θεοτόκου Κοσμοσώτειρας στὴ Βῆρα (1152)<sup>15</sup>.

Καὶ τίθεται τὸ ἐρώτημα ποὺ δημιουργεῖται: Ποιὰ σχέση ὑπάρχει μεταξὺ τῆς ἐντοίχιας, λατρευτικῆς εἰκόνας τοῦ ναοῦ, ποὺ φέρει τὴ σύνθετη ἐπωνυμία ἢ Ἀρακιώτισσα καὶ Κεχαριτωμένη, καὶ τῆς σωζόμενης δεσποτικῆς εἰκόνας τοῦ ἴδιου ναοῦ, ποὺ φέρει τὴν ἀπλὴ ἐπωνυμία ἢ Ἀρακιώτισσα;

14. Nicolaidès, "L'église de la Panagia Arakiotissa", 4-5.

15. J. Thomas and A. Constantinides-Hero (eds.), *Byzantine monastic foundation documents. A complete translation of the surviving founders' Typika and Testaments*, I-V, Washington D.C. 2000.



Εικ. 8. Λαγουδερά. Παναγία τοῦ Ἰρακος. Ἡ Ἄρακιώτισσα καὶ Κεχαριτωμένη καὶ ὁ Ἀρχάγγελος Μιχαήλ.



## Η ΦΟΡΗΤΗ ΛΑΤΡΕΥΤΙΚΗ ΕΙΚΟΝΑ: Η ΘΕΟΤΟΚΟΣ ΑΡΑΚΙΩΤΙΣΣΑ

Ἡ δεσποτική καὶ λιτανευτική εἰκόνα τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας τοῦ Ἰρακος στὰ Λαγουδερά τῆς Κύπρου, ἡ ὁποία ἀποσπάσθηκε ἀπὸ τὸ μεταβυζαντινὸ εἰκονοστάσιο τῆς ἐκκλησίας τὸ ἔτος 1970<sup>16</sup>, γιὰ νὰ ἐκτεθεῖ στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο τοῦ Ἰδρύματος Ἀρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ' στὴ Λευκωσία, φέρει τὴ μοναδικὴ ἐπιγραφή *Μ(ήτηρ) Θ(εο)ῦ ἢ Ἀρακιώτισσα* (sic) (Εἰκ. 9).

Τὸ κειμήλιο ἀναντίρρητα ἀνήκει στὰ ἀριστουργήματα τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 12ου αἰώνα. Σύμφωνα μὲ τὶς μέχρι σήμερα μελέτες σχετίζεται μὲ τὶς τοιχογραφίες, ποὺ προσφέρθηκαν στὸν ναὸ τὸ ἔτος 1192, ὅπως ἐπίσης μὲ τὸ ἔργο τοῦ ζωγράφου Θεοδώρου Ἀψευδοῦς, ὁ ὁποῖος ἄφησε τὴν ὑπογραφή του στὴν Ἐγκλείστρα τοῦ Ἁγίου Νεοφύτου στὴν Πάφο τὸ ἔτος 1183<sup>17</sup>.

Ὡστόσο, στὴ θέαση τῆς ξεχωριστῆς αὐτῆς φορητῆς εἰκόνας δημιουργοῦνται πρωταρχικὰ ἐρωτήματα, ποὺ χρειάζονται ἐξιχνίαση. Τί σηματοδοτεῖ ἡ ἀπλὴ ἐπωνυμία ἢ Ἀρακιώτισσα σὲ ἀντίθεση πρὸς τὴ σύνθετη ἐπωνυμία ἢ Ἀρακιώτισσα καὶ Κεχαριτωμένη, μὲ τὴν ὁποία ἐπιγράφεται ἡ λατρευτικὴ εἰκόνα στὴν τοιχογραφία τοῦ ἴδιου ναοῦ μὲ χρονολογία 1192 (Εἰκ. 4); Ποιό εἶναι τὸ νοηματικὸ περιεχόμενον τῆς εἰκόνας καὶ μὲ ποιὰ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα ἀποδόθηκε; Ποιοί ἦταν οἱ λόγοι, ποὺ συνέβαλαν στὴ δημιουργία τοῦ συγκεκριμένου εἰκονογραφικοῦ τύπου, τὸν ὁποῖο ἐκπροσωπεῖ ἡ εἰκόνα; Ποιὸς ἦταν ὁ ἀφιερωτῆς τῆς;

Μέσα σὲ σπάνιο πλαίσιο ἀπὸ κόσμημα ἀστραγάλλου σὲ κόκκινη ταινία καὶ πάνω σὲ μοναδικὸ ἀσημόχρυσο βάθος ἢ Θεοτόκος Ἰρα-

16. Τὸ ἀρχικὸ τέμπλο τοῦ ναοῦ δὲν διεσώθη. Ἀ. Παπαγεωργίου, «Εἰκὼν τοῦ Χριστοῦ ἐν τῷ ναῷ τῆς Παναγίας τοῦ Ἰρακος», *Κυπριακαὶ Σπουδαὶ* 32 (1968), 45. S. Sophocleous, *Panagia Arakiotissa Lagoudera Cyprus. A Complete Guide*, Nicosia 1998, 51-52.

17. Ἀ. Παπαγεωργίου, «Δύο βυζαντινὲς εἰκόνες τοῦ 12ου αἰώνα», *RDAC* 1976, 267-270. D. Mouriki, "Thirteenth-Century Icon Painting in Cyprus", *The Griffon* (Gennadius Library), 1-2 (1985-86), 13-16. Π. Α. Βοχοτόπουλος, *Βυζαντινὲς εἰκόνες*, Ἀθήνα 1995, 201. Ἀ. Παπαγεωργίου, «Εἰκόνα Παναγίας Ἀρακιώτισσας», *Μήτηρ Θεοῦ, Ἀπεικονίσεις τῆς Παναγίας στὴ βυζαντινὴ τέχνη* (ἐπιμ. Μαρία Βασιλάκη), Ἀθήνα 2000, 406-407.





Εικ. 9. Λευκωσία, Βυζαντινὸ Μουσείο Ἰδρύματος Ἀρχιεπισκόπου Μαχαρίου Γ'. Εικόνα τῆς Παναγίας Ἀρακιώτισσας.

κιώτισσα σχεδὸν κατενώπιον, μὲ ὄρθιο τὸ σῶμα καὶ τὴν κεφαλὴ, ἀτενίζει ἀπευθείας τὸν πιστὸ ὑποβαστάζοντας καὶ ὄχι ἀγκυλιάζοντας τὸν Χριστό, καὶ ὅπως εὖστοχα διατύπωσε ὁ Ἀθανάσιος Παπαγεωργίου διαθέτει μελαγχολικὴ ἀλλὰ ἀγέρωχη στάση (Εἰκ. 10).



Εἰκ. 10. Λευκωσία, Βυζαντινὸ Μουσεῖο Ἰδρύματος Ἀρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ'. Εἰκόνα τῆς Παναγίας Ἀρακιώτισσας (λεπτ.).

Ἄν καὶ τὰ πρόσωπα τῆς Θεοτόκου καὶ τοῦ Χριστοῦ εἶναι στραμμένα τὸ ἓνα πρὸς τὸ ἄλλο, τὰ βλέμματά τους δὲν συναντῶνται. Ὁ Χριστὸς δὲν εἶναι βρέφος οὔτε νήπιο, ἀλλὰ πρόσηβος, ἀγένειος μὲ ἐπίμηκες σῶμα καὶ σχετικὰ μικρὸ κεφάλι, ἐξογκωμένο μέτωπο καὶ ἀναφαλαντίας (Εἰκ. 11). Κάθεται εὐθυτενῆς καὶ μὲ ἄνεση στὸ ἀριστερὸ χέρι τῆς

Παναγίας, σὰν σὲ θρόνο, κρατῶντας μεγάλο πορφυρὸ εἰλητὸ καὶ εὐλογεῖ ἐπίσημα μὲ προτεταμένο τὸ δεξιὸ χέρι, χωρὶς νὰ κυττάει τὴ μητέρα του ἢ τὸν πιστό. Ὁ Παναγιώτης Βοκοτόπουλος εὐφυῶς κατέγραψε ὅτι τὸ ὕφος τοῦ Χριστοῦ ταιριάζει περισσότερο σὲ Παντοκράτορα παρὰ σὲ παιδί.

Εἶναι ἐνδεδυμένος λαδοπρασίνο ποδήρη χιτῶνα μὲ μαῦρο σημειο-clavus στὸν δεξιὸ βραχίονα καὶ ὀλοπόρφυρο ἱμάτιο, ποὺ ἀναδιπλούμενο ἄνετα στὴ μέση λάμπει ἀπὸ τὶς χρυσοκονδυλιές καὶ ἐντυπωσιάζει προβάλλοντας μιὰν ἐμβληματικὴ εὐρεία, χρυσὴ ἐστία φωτὸς στὸ στέρνο, ἀπὸ τὴν ὁποία ἐκπέμπονται ἀκτίνες, εἰκονογραφικὸ στοιχεῖο ποὺ δὲν ἔχω ξαναδεῖ σὲ παράσταση ἀνήλικου Χριστοῦ<sup>18</sup>.

18. Παρόμοιος τρόπος φωτισμοῦ στὸ στήθος τοῦ ἁγίου Γεωργίου στὴν εἰκόνα τοῦ Σινᾶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 13ου αἰῶνα, N. Patterson Ševčenko, "The Vita Icon and the Painter as Hagiographer", *DOP* 53 (1999), 151, 156. *Byzantium 330-1453* (eds. R. Cormack and M. Vassilaki), London 2009, ἀριθ. 315.





Εἰκ. 11. Λευκωσία, Βυζαντινὸ Μουσεῖο Ἰδρύματος Ἀρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ'. Εἰκόνα τῆς Παναγίας Ἀρακιώτισσας (λεπτ.).

Θεωρῶ ὅτι τὰ εἰκονογραφικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ ἀγένειου, πρόσηβου δωδεκαετοῦς Ἰησοῦ, ὅπως ἡ ἀκαμπτη στάση τοῦ σώματος, ἡ ἐνδυμασία τοῦ ἀξιωματοῦχου με *clavus* στὸν ὤμο καὶ χρυσὴ ἐστία φωτὸς στὸ στέρνο, ἡ ἐπισημότητα στὴ χειρονομία τῆς εὐλογίας, ὅπως καὶ ἡ κράτηση μεγάλου πορφυροῦ εἰλητοῦ ὑπαινίσσονται μετὰ τὴ συμβολικὴ τους προέκταση τὴ βασιλικὴ ἰδιότητα τοῦ Χριστοῦ. Τὸ

δογματικὸ περιεχόμενον τοῦ βασιλικοῦ ἀξιώματος τοῦ Χριστοῦ, τὸ τρίτον ἀπὸ τὸ τρισσόν, μετὰ τὸ προφητικὸν καὶ τὸ ἱερατικόν<sup>19</sup>, ἐνισχύεται ἀπὸ τὴν στάση τῆς Θεοτόκου, ἡ ὁποία βαστάζει ὡς θρόνος τὸν Χριστὸ ἀκολουθῶντας στίχους ἀπὸ τὴν Ὑμνολογία καὶ τὰ Πατερικὰ κείμενα<sup>20</sup>.

Ἀξίζει νὰ ἀναφερθεῖ ὅτι πρὶν ἓναν αἰῶνα, εἶχε εἰκονισθεῖ ὁ ἀνήλικος Χριστὸς στὸ ἕτερον ἀξιῶμά του, τὸ ἱερατικόν, στὴν κόγχη τοῦ ναοῦ τῆς Ἁγίας Σοφίας στὴν Ἀχρίδα (1050 περ.)<sup>21</sup>. Τὸ ἱερατικὸ ἀξιῶμα τοῦ Χριστοῦ στὴν τοιχογραφία μετὰ τὸ δογματικὸ καὶ λειτουργικὸ περιεχόμενον (Εἰκ. 12) ἀποδόθηκε ἀπὸ τὸν ἀρχιεπίσκοπο Ἀχρίδας Λέοντα Κηρουλάριο μετὰ τὸ ἐμβληματικὸ ἐνδυματολογικὸ στοιχεῖο τοῦ ὄραριου πάνω ἀπὸ τὸν ποδῆρη χιτῶνα τοῦ νήπιου Ἰησοῦ, ὁ ὁποῖος σὲ κατενώπιον στάση καθισμένος σὲ θρόνον καὶ μέσα σὲ δόξα, εὐλογεῖ μετὰ ἐπίσημο τρόπο κυττώντας ἀπευθείας τὸν πιστό, ἐνῶ κρατᾷ κλειστὸ εἰλητό.

Τὴ βασιλικὴ ιδιότητα τοῦ δωδεκαετοῦς πρόσηβου Ἰησοῦ, ποὺ ἐκπέμπεται ἀπὸ τὴν εἰκόνα τῆς Θεοτόκου Ἀρακιώτισσας, ἐντόπισα σὲ ἐλάχιστες σωζόμενες βυζαντινὲς εἰκόνες μετὰ τὴν Θεοτόκο καὶ τὸν Χριστό, ἡ χρονολογία τῶν ὁποίων περιορίζεται κατὰ τὴν διάρκεια τῆς δυναστείας τῶν Κομνηνῶν.

Μετὰ τὴν εἰκόνα τῆς Θεοτόκου Ἀρακιώτισσας συγγενεῦει ἡ βυζαντινὴ εἰκόνα τῆς Θεοτόκου μετὰ τὸν Χριστό, ἡ ὁποία χρονολογήθηκε πρόσφατα ἀπὸ τὴν Maria Andaloro ἀκριβῶς τὸ ἔτος 1171<sup>22</sup>. Ἡ

19. Π. Ν. Τρεμπέλας, *Δογματικὴ τῆς Ὁρθοδόξου καθολικῆς ἐκκλησίας*, Ἀθῆναι 1959, τ. II, 189-203.

20. *Χαῖρε θρόνε πύρινε τοῦ Παντοκράτορος*, Τροπάριο ἀ' ὠδῆς Κανόνος τοῦ Ἀκαθίστου Ὑμνου, Ἰωσήφ Ὑμνογράφου. *Χαῖρε, θρόνε, ὁ μετεωροπόρητος ἐν δόξῃ, ὁ ἔμφυχος θῶκος ἡ τοῦ Θεοῦ καθέδραν ἐν ἑαυτῇ διαγράφουσα, καὶ ὑπὲρ νοεράς δυνάμεις Θεὸν ἀναπαύουσα*, Θεοδώρου Στουδίτη, PG 96, 692.

21. A. M. Lidov, "L' image du Christi-prelat dans le programme iconographique de Saint Sophie d' Ochride", *Zograf* 17 (1986), 5-19. V. Pace, "Da Bizanzio alla Sicilia: La "Madonna col bambino" del "sacramentario di Madrid" (ms. 52 della Biblioteca Nazionale)", *Zograf* 27 (1989-90), 51.

22. M. Andaloro, "Un gruppo di tavole per l' arredo liturgico. L' Odigitria di Santa Maria de Latinis e il Cancelliere Matteo d' Aiello", *Federico e la Sicilia della terra alla corona, arti figurative e arti suntuarie* (Catalogo della mostra, ed. M. Andaloro), Παλέρμο





Εικ. 12. Άχρίδα, ναός Αγίας Σοφίας. Ἡ Θεοτόκος μετὸν Χριστό.



λατρευτική εικόνα, ή λεγομένη Imperlata, ή όποία άνηκε στη Μονή τής Santa Maria de Latinis έκτίθεται σήμερα στο Museo Diocesano του Παλέρμου στη Σικελία (Είκ. 13).

Οί συμβολισμοί του βασιλικού άξιώματος στη μορφή του Χριστου στην εικόνα του Παλέρμου άποτυπώνονται σαφώς με τις ταινίες-clavi πάνω στον ποδήρη χιτώνα καθώς και με την έπισημότητα στη χειρονομία τής εύλογίας, ενώ έντυπωσιάζει ένα έμφαντικό εικονογραφικό στοιχείο: Η φαρδιά όλοπόρφυρη ζώνη που δένεται στη μέση του Ίησου και κάνει περισσότερο εύδιάκριτο τον ύπαινιγμό τής βασιλικής έξουσίας του.

Τό ίδιο πρότυπο τής εικόνας του Παλέρμου είχε μπροστά του ό ζωγράφος που άγιογράφησε τό κεντρικό φύλλο του λατρευτικού τριπτύχου, τό όποιο φυλάσσεται στη Μονή τής Άγίας Αίκατερίνης στο Όρος Σινά (Είκ. 14). Παρά τις έμφανώς μεταγενέστερες έπιζωγραφήσεις του 13ου αιώνα, στην προσκυνηματική εικόνα με τή Θεοτόκο και τον Χριστό στην άγκαλιά έντυπωσιάζουν οί όμοιότητες των ταινιών-clavi στον ποδήρη χιτώνα του Χριστου και τής φαρδιάς πορφυρής ζώνης<sup>23</sup>. Τά δύο λατρευτικά έργα στο Παλέρμο και στο Σινά παρουσιάζουν με όμοιο τρόπο πάγια τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, που κυριαρχούσαν στη ζωγραφική κατά την κομνήνεια έποχή, όπως ή έκδηλα ταραγμένη πτυχολογία στο ιμάτιο του Χριστου.

Πιο έλεύθερη άπόδοση και χρήση έκλεπτισμένων σχεδιαστικών χειρισμών παρατηρείται στην προσπάθεια τής άπόδοσης του βασιλικού άξιώματος του πρόσηβου Χριστου σε δύο άκόμη κομνήνεις βυζαντινές εικόνες, που σήμερα βρίσκονται στην Ίταλία. Στα έργα αυτά τον πρωταγωνιστικό ρόλο έχει ή δυναμική, ή όποία ά-

1995, 442-447. V. Pace, "Le maniere greche. Modelli e ricezione", *Medievo: I modelli*, Milano 2002, 238. M. J. Johnson, "Sacred Gifts: Icon Giving and Veneration in Norman Italy", *BBGG* III, 7 (2010), 103-116. V. Pace, "Il mosaico d' ingresso a Santa Maria in Aracoeli. Radici byzantine di un' imagine romana e di immagini devozionali del Duecento italiano", *Forma e storia. Scritti di arte medievale e moderna per Francesco Gandolfo* (a cura di W. Angelelli - F. Pomarici), Roma 2010, 379.

23. Ντ. Μουρίκη, «Εικόνες άπό τον 12ο ως τον 15ο αιώνα», *Σινά. Οί Θησαυροί τής Ί. Μονής Άγίας Αίκατερίνης* (γενική έποπτεία Κ. Α. Μανάφης), Άθήνα 1990, 112, 180-181. Pace, *ό.π.*, 379.



Εικ. 13. Παλέρνο, Museo Diocesano. Εικόνα τῆς Θεοτόκου με τὸν Χριστό.





Εικ. 14. Σινᾶ, Μονὴ Ἁγίας Αἰκατερίνης. Κεντρικὸ φύλλο τριπτύχου.  
Ἡ Θεοτόκος μετὸν Χριστό.



Εικ. 15. Μονόπολη, Καθεδρικός ναός.  
Εικόνα της Θεοτόκου με τον Χριστό.

ένδιαφέρουσα εικόνα με τις μεταγενέστερες έπιζωγραφήσεις, συντροφεύεται από τον άληθοφανή μύθο, ότι ήρθε στην Ίταλία από την Κύπρο.

σκεΐται στους πιστούς μέσω των χρωματικών έπιλογών των ένδυμάτων, οί όποιες προβάλλουν καθιερωμένους συμβολισμούς έξουσίας.

Στήν εικόνα της Θεοτόκου με τον Χριστό στήν άγκαλιά, τή γνωστή ως Madonna della Madia (Εικ. 15), που τιμάται στον Καθεδρικό ναό της Μονόπολης στην Άπουλία, ή Θεοτόκος ύποβαστάζει τον έμφανέστατα καθιστό, πρόσηβο Χριστό<sup>24</sup>. Έκεϊνος λάμπει φορώντας όλοπόρφυρο ποδήρες ίμάτιο γεμάτο πλατιές χρυσοκονδυλιές και μεγάλες γεωμετρικές έστίες φωτός, σε αντίθεση προς τό σκοϋρο έπίσημο μαφόριο της μητέρας του, ή όποία άτενίζει κατάματα τον πιστό και όχι τον γιό της. Έ

24. V. Pace, "Pittura bizantina nell' Italia meridionale (secoli XI-XIV)", *I Bizantini in Italia*, Milano 1982, 423. Ό ίδιος, "Icōne di Puglia, della Terra Santa e di Cipro: Appunti preliminary per un' indagine sulla ricezione bizantina nell' Italia meridionale duecentesca", *Il Medio Oriente e l' Occidente nell' arte del XIII secolo* (a cura di H. Belting), Vol. 2, Bologna 1982, 185. Ό ίδιος, "Presenze e influenze cipriote nella pittura duecentesca italiana", *CorsiRav.* 32 (1985), 268-270. Ό ίδιος, "Il Mediterraneo e la Puglia: circolazione di modelli e di maestranze", *Andar per mare. Puglia e Mediterraneo tra mito e storia* (a cura di R. Cassano, R. Lorusso Romito, M. Mitella), Bari 1998, 294-295. Ό ίδιος, «Μεταξύ Άνατολής και Δύσης», *Μήτηρ Θεού, Άπεικονίσεις της Παναγίας στη βυζαντινή τέχνη* (έπιμ. Μαρία Βασιλάκη), Άθήνα 2000, 426.

Ἐπίσης μὲ τὴν Κύπρο, τὴν Ἰταλία ἢ τὴν Κωνσταντινούπολη ἔχει συνδεθεῖ καὶ τὸ ἐξαιρετικῆς τέχνης κειμήλιο, ποὺ φυλάσσεται στὴ Μονὴ τῆς Grottaferrata (1200;)<sup>25</sup>. Στὴν εἰκόνα μὲ τὴ Θεοτόκο καὶ τὸν Χριστό, ἡ ὁποία ἔχει τὴν τιμὴ νὰ λατρεύεται πάνω στὴν ἁγία τράπεζα τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Νείλου, ὁ Χριστὸς ἐμφανῶς κάθεται πάνω στὸ δεξιὸ χέρι τῆς Θεοτόκου (Εἰκ. 16). Τὸ κυρίαρχο στοιχεῖο τῆς εἰκόνας εἶναι ἀναμφίβολα ἡ λάμψη καὶ τὸ φῶς, τὰ ὁποῖα προκαλοῦνται ἀπὸ τὸν γεμάτο χρυσοκονδυλιές ποδῆρη χιτῶνα τοῦ Χριστοῦ μὲ τὴν ταραγμένη πτυχολογία, καὶ κυρίως ἀπὸ τὸν συνδυασμὸ τοῦ βασιλικοῦ πορφυροῦ χρώματος καὶ τῶν ἀμέτρητων, πυκνογραμμένων λεπτῶν χρυσῶν πινελιῶν, ποὺ καλύπτουν ἐξ ὀλοκλήρου τὸ ἀναδιπλούμενο ἱμάτιο. Εἶναι σημαντικό, ὅτι στὴν εἰκόνα τῆς Grottaferrata παρατηροῦνται στοιχεῖα συγγενικά μὲ τὴν εἰκόνα τῆς Θεοτόκου Ἀρακιώτισσας, ὅπως οἱ ἔντονοι συνδυασμοὶ τῶν χρωμάτων, ὁ τρόπος τοῦ φωτισμοῦ καὶ τῆς λάμψης στὶς ἐνδυμασίες τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς Θεοτόκου, καὶ ἰδιαίτερα τὸ σπάνιο πλαίσιο τοῦ ἀστραγάλου σὲ κόκκινη ταινία<sup>26</sup>.



Εἰκ. 16. Grottaferrata,  
Μονὴ Ἁγίου Νείλου.  
Εἰκόνα τῆς Θεοτόκου μὲ τὸν Χριστό.

25. Pace, "Pittura bizantina nell' Italia meridionale", 423. Mouriki, "Thirteenth-Century Icon Painting in Cyprus", 16. Pace, "Presenze e influenze cipriote nella pittura duecentesca italiana", 265-266. D. Mouriki, "A Thirteenth-Century Icon with a Variant of the Hodegetria in the Byzantine Museum of Athens", *DOP* 41 (1987), 413. Παπαγεωργίου, «Εἰκόνα Παναγίας Ἀρακιώτισσας», 406-407.

26. Παπαγεωργίου, «Εἰκόνα Παναγίας Ἀρακιώτισσας», 406.



Δὲν εἶναι τῆς στιγμῆς νὰ γίνῃ ἀναφορά στὸ μεγάλο θέμα, ποὺ παραμένει ἀνοικτό, ὡς πρὸς τὴν προέλευση ἢ ἀπόδοση εἰκόνων ἀπὸ τὸν 12ο ἕως τὸν 14ο αἰῶνα σὲ Κύπρο, Συρία, Παλαιστίνη, Σινᾶ, Ἰταλία ἢ Κωνσταντινούπολη καὶ γιὰ τὸ ὅποιο ἐξακολουθοῦν νὰ δημοσιεύονται πολλῆς καὶ σημαντικῆς μελέτες μὲ συγκλίνουσες ἢ ἀντικρουόμενες ἀπόψεις<sup>27</sup>.

Πρόθεσή μου εἶναι νὰ ἐρμηνεύσω ἀπὸ μιὰ διαφορετικὴ σκοπιὰ τὴν παρουσία βυζαντινῶν εἰκόνων μὲ τὴ Θεοτόκο καὶ τὸν πρόσηβο Χριστό, ποὺ χρονολογοῦνται τὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 12ου αἰῶνα<sup>28</sup>, καὶ ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἐκπέμπεται ὁμοειδῆς νοηματικὸ καὶ δογματικὸ μήνυμα, ἐκεῖνο τοῦ βασιλικοῦ ἀξιώματος τοῦ Χριστοῦ. Τὸ ἐγγεῖρημα ἐπιτυγχάνεται μὲ τὴ συνδρομὴ κοινῶν χαρακτηριστικῶν εἰκονογραφικῶν στοιχείων: Πρῶτον ἡ Θεοτόκος δὲν ἀγκαλιάζει ἀλλὰ στηρίζει ὡς θρόνος τὸν Χριστό, δεύτερον ὁ Χριστὸς σὲ ἡλικία πρόσηβου καὶ σὲ ἄκαμπτη στάση εὐλογεῖ μὲ ἐπισημότητα φορώντας ἐνδυμασία ἀξιωματοῦχο, καὶ τρίτον ἡ συνολικὴ αὐλικὴ λαμπρότητα ποὺ προβάλλεται ἀπὸ ἓνα σύνολο ἐπιλεγμένων χρωματισμῶν μὲ συγκεκρι-

27. Γιὰ τὴν παράθεση τῆς πλούσιας βιβλιογραφίας ποὺ ὑπερβαίνει τὸν διαθέσιμο χῶρο βλ. στὶς παραπάνω παραπομπὲς τῶν Bacci, Mouriki, Μουρίκη, Pace, Παναγιωτίδη, Παπαγεωργίου, Patterson Ševčenko. Ἐπίσης Χ. Μπαλτογιάννη, «Εἰκόνα Παναγίας βρεφοκρατούσας», *Μήτηρ Θεοῦ, Ἀπεικονίσεις τῆς Παναγίας στὴ βυζαντινὴ τέχνη* (ἐπιμ. Μαρία Βασιλάκη), Ἀθήνα 2000, 408-409. Ν. Chatzidakis, "A Byzantine icon of the dexiokratousa Hodegitria from Crete", *Images of the Theotokos in Byzantium* (ed. M. Vassilaki), Alderhot 2005, 337-356. M. Bacci, "Byzantium and the West", *Byzantium 330-1453* (eds. R. Cormack and M. Vassilaki), London 2009, 276-305. Ἄγγ. Κατσιώτη, «Ἅγιος Γεώργιος ὁ Πολιβαριότης. Μία εἰκόνα à la «maniera cypria» στὴν Πάτμο», *Ἀφιέρωμα στὸν Ἀκαδημαϊκὸ Παναγιώτη Λ. Βοκοτόπουλο*, Ἀθήνα 2015, 539-543. M. Bacci, "Palaiologan Icons in Tuscany", *Ἀφιέρωμα στὸν Ἀκαδημαϊκὸ Παναγιώτη Λ. Βοκοτόπουλο*, Ἀθήνα 2015, 567-576.

28. Σὲ μεταγενέστερες εἰκόνες τῆς Θεοτόκου μὲ τὸν Χριστὸ παρουσιάζονται συγγενῆ ἀλλὰ διαφοροποιημένα εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα, τὰ ὁποῖα ὅμως ἐνέχουν καὶ ἄλλους συμβολισμούς, ἐνδεικτικὸ στοιχεῖο τῆς ἀπομάκρυνσης ἀπὸ τὸ δογματικὸ καὶ πολιτικὸ περιεχόμενο τοῦ ἀρχέτυπου, βλ. Mouriki, "A Thirteenth-Century Icon with a Variant of the Hodegetria", 403-414. D. Mouriki, "Variants of the Hodegitria in two Thirteenth-century Sinai icons", *CahArch* 39 (1991), 153-182. Ἄ. Τούρτα, «Εἰκόνα δεξιοκρατούσας Παναγίας στὴ Θεσσαλονίκη», *Εὐφρόσυνον. Ἀφιέρωμα στὸν Μανώλη Χατζιδάκη*, Ἀθήνα 1992, τ.2, 607-617. Μπαλτογιάννη, «Εἰκόνα Παναγίας βρεφοκρατούσας», 408-409.

μένες συμβολικές προεκτάσεις. Ἡ ἐπανάληψη φανερώνει τὴν πιστὴ ἢ ἔλαφρά παραλλαγμένη μίμηση ἑνὸς κοινοῦ προτύπου, τὸ ὁποῖο ἔχει χαθεῖ. Ἐνδειξὴ τῆς ὑπαρξῆς ἑνὸς ἀκολουθούμενου προτύπου ἀνιχνεύεται καὶ σὲ σχεδιάσμα, ποὺ περιέχεται στὸ χειρόγραφο Magdalen College, Oxford, ms Gk3 (12/13ος), καὶ τὸ ὁποῖο ἀποδίδεται σὲ κυπριακὸ ἐργαστήριον<sup>29</sup>.

Τὸ πρότυπο ἦταν μιὰ ἐπίσημη λατρευτικὴ εἰκόνα, τὸ δογματικὸ περιεχόμενο τῆς ὁποίας θὰ συνίστατο στὴν προβολὴ τοῦ βασιλικοῦ ἀξιώματος τοῦ Χριστοῦ Ἐμμανουὴλ στὰ χέρια τῆς Θεοτόκου. Μὲ δεδομένο ὅτι ἡ εἰκαστικὴ μορφή τοῦ Χριστοῦ Ἐμμανουὴλ δωδεκαετοῦς ἐξαπλώθηκε ραγδαία στὰ χρόνια τῆς δυναστείας τῶν Κομνηνῶν<sup>30</sup>, ἡ συγκεκριμένη εἰκονογραφία τῆς μορφῆς τοῦ Χριστοῦ πρόσηβου, ποὺ ἀποπνέει ἡγεμονικὴ παρουσία, θὰ πρέπει νὰ σχεδιάσθηκε ἐπίσημα ἀπὸ τοὺς αὐτοκρατορικοὺς καὶ ἐκκλησιαστικοὺς κύκλους τῆς Κωνσταντινούπολης μὲ σκοπὸ νὰ ὑποστηριχθεῖ ἡ πολιτικὴ ἰδεολογία τῆς κληρονομικῆς ἡγεμονίας τῆς δυναστείας<sup>31</sup>.

Εἶναι ἐντυπωσιακὰ τὰ κείμενα τῶν σοφῶν τῆς ἐποχῆς, μαγκάνειου Θεοδώρου Προδρόμου, Νικήτα Χωνιάτη καὶ Ἰωάννη Κίνναμου<sup>32</sup>, στὰ ὁποῖα ταυτίζεται ἕκδηλα ὁ Χριστὸς ἔφηβος Ἐμμανουὴλ μὲ τὸν

29. I. Hutter, "The Magdalen College "Musterbuch": A Painter's Guide from Cyprus at Oxford", *Medieval Cyprus, Studies in Art, Architecture, and History in Memory of Doula Mouriki* (eds. N. Patterson Ševčenko - Chr. Moss), Princeton 1999, 117-146, ἀριθ. 36. Γιὰ τὴν ὑπαρξὴ ἐργαστηρίων στὴν Κύπρο, A. Weyl Carr, "A group of Provincial Manuscript from the Twelfth Century", *DOP* 36 (1982), 39-81. Ἡ ἴδια, Cyprus and the "Decorative Style", *Ἐπετηρὶς τοῦ Κέντρου Ἐπιστημονικῶν Ἐρευνῶν* 17 (1987-88), 123-167. Ἡ ἴδια, "Two Illuminated Manuscripts at the Monastery of Saint Neophytos: Issues of Their Cypriot Attribution", *The Sweet Land of Cyprus* (eds. A. A. M. Bryer and G. S. Georghallides), Nicosia 1993, 281-318. Ἡ ἴδια, "Byzantines and Italions in Cyprus: Images from Art", *DOP* 49 (1995), 339-357. Παναγιωτίδη, «Ἡ ζωγραφικὴ τοῦ 12ου αἰῶνα στὴν Κύπρο», 411-439.

30. A. Weyl Carr, "Gospel Frontpieces from the Comnenian Period", *Gesta* 31/1 (1982), 14-15. Κωνσταντινίδη, *Ὁ Μελισμός*, 84-86.

31. Γιὰ παράλληλες πολιτικὲς πρακτικὲς βλ. A. Weyl Carr, "Court Culture and Cult Icons in Middle Byzantine Constantinople", *Byzantine Court Culture from 829 to 1204* (ed. H. Maguire), Washington D.C. 1997, 81-99.

32. P. Magdalino, *The empire of Manuel I Komnenos, 1143-1180*, Cambridge University Press 1983, 435-436.



Εἰκ. 17. Ὑπέρπυρο Μανουὴλ Κομνηνοῦ.

Μανουὴλ Κομνηνὸς... τὸ γὰρ καὶ τοῦνομα φέρειν ἐκείνου τῆς πρὸς ἐκείνον σφοδρᾶς ὁμοιότητός ἐστιν ἔνδειξις... Ἐμμανουὴλ ἐστὶ τὸ θεολογούμενον ἡμῖν ἄνωθεν, Μανουὴλ δὲ κάτωθεν τὸ εὐφημούμενον ὄνομα... καὶ δὲν εἶναι ἄλλος ἀπὸ τὸν Μιχαὴλ Ἴταλικό, διάκονο τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας καὶ μητροπολίτη Φιλιππουπόλεως, ὁ ὁποῖος λίγο μετὰ τῆ στέψη τοῦ Μανουὴλ τὸ ἔτος 1143 ἀποκαλύπτει, ὅτι τὸν πρόσηβο, δωδεκαετῆ Μανουὴλ Κομνηνὸ εἶχε ἐπισκευθεῖ στὸν ὕπνο του ἢ ἴδια ἢ Θεοτόκος, γιὰ νὰ τοῦ προσφέρει τὰ κοκκοβαφῆ πέδιλα<sup>33</sup>.

Ἐπακόλουθο ἦταν νὰ κυκλοφορήσουν αὐτοκρατορικὰ ὑπέρπυρα, στὴ μία πλευρὰ τῶν ὁποίων χαράχθηκε ἡ μορφή τοῦ πρόσηβου, ἀγένειο δωδεκαετοῦς Χριστοῦ μὲ τὴν ἐπιγραφή ὁ Ἐμμανουὴλ καὶ στὴν ἄλλη ὁ βασιλιάς μὲ τὴν ἐπιγραφή Μανουὴλ δεσπότης, ὁ Πορφυρογέννητος (Εἰκ. 17), καθὼς καὶ φύλλοι μὲ τὸν Χριστὸ Ἐμμανουὴλ πρόσηβο καὶ τὸν Μανουὴλ Κομνηνὸ ἀγένειο, ἂν καὶ αὐτοκράτορα, συνδέοντας ἄρρηκτα τὰ δύο πρόσωπα<sup>34</sup>.

Ὡς ἐκ τούτου, τὸ ἀρχέτυπο τῆς ἐπίσημης εἰκόνας θὰ δημιουργήθηκε στὰ χρόνια τῆς βασιλείας τοῦ Μανουὴλ Κομνηνοῦ (1143-1180).

33. P. Gautier, "Michel Italikos, lettres et discours", *Archives de l'orient chrétien*, 14 (1972), 271-294, εἰδ. 279, 294.

34. P. D. Whitting, *Monnaies byzantines*, Friburg 1973, 23, 181, εἰκ. 21, 22, 282, 283.

Ἀναρωτιέμαι μήπως εἰκόνες μὲ συγκεκριμένο νοηματικό περιεχόμενο, στὸ ὁποῖο προβάλλεται ἡ βασιλικὴ ιδιότητα τοῦ Χριστοῦ Ἐμμανουὴλ στὰ χέρια τῆς Θεοτόκου, ἀποτελοῦσαν ιδιαίτερη ἐπιλογή κρατικῶν ἀξιωματούχων κατὰ τὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 12ου αἰώνα.

Πιὸ συγκεκριμένα, ἡ εἰκόνα τῆς Θεοτόκου Ἀρακιώτισσας δὲν πρέπει νὰ συνδέεται ἀποκλειστικὰ μὲ τὶς τοιχογραφίες τοῦ ἔτους 1192 καὶ τὸν Λέοντα, ἀλλὰ καὶ μὲ τὴν πρωϊμότερη τοιχογράφηση τῆς ἀψίδας, ἡ ὁποία μπορεῖ νὰ χρονολογηθεῖ μέσα στὴν ἑβδομὴ δεκαετία τοῦ 12ου αἰώνα. Κλείνω πρὸς τὴ δεύτερη ἐκδοχή, γιατί νομίζω ὅτι τὸ νοηματικὸ καὶ δογματικὸ περιεχόμενο τῆς εἰκόνας τῆς Ἀρακιώτισσας, στὸ ὁποῖο προβάλλεται ἡ βασιλικὴ ιδιότητα τοῦ Χριστοῦ Ἐμμανουὴλ στὰ χέρια τῆς Θεοτόκου, συνάδει μὲ τὴν ιδιότητα τοῦ πρώτου κτήτορα τοῦ ναοῦ, ὁ ὁποῖος, ὅπως ἀνέφερα παραπάνω, θὰ ἔζησε κατὰ τὴν ἐποχὴ τῆς βασιλείας τοῦ Μανουὴλ Κομνηνοῦ καὶ θὰ ὑπῆρξε κρατικὸς ἀξιωματοῦχος.

Εἶναι πολὺ πιθανόν, ὁ πρῶτος κτήτορας τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας τοῦ Ἄρακος νὰ ἔφερε τὸν τίτλο τοῦ Αὐθέντος<sup>35</sup>. Ἡ ὑπόθεση βασίζεται κυρίως σὲ δύο ἀναφορές, οἱ ὁποῖες περιλαμβάνονται στὸ κείμενο τῶν ἐπιγραφῶν, ποὺ κατατέθηκαν ἀπὸ τὸν Λέοντα τὸ ἔτος 1192. Ὁ κὺρ Λέων ὑπενθυμίζοντας δύο φορές τὴν ἐκ πατρὸς καταγωγὴ του μὲ τὴν ἐπαναληπτικὴ ὑπόμνηση, *κυροῦ Λέοντος τοῦ Αὐθέντος καὶ τοῦ Αὐθέντος πατρόθεν κεκλημένος*, σὲ συνάρτηση μὲ τὸν σεβασμὸ ποὺ ἐπέδειξε πρὸς τὸ σύνολο τῶν τοιχογραφιῶν τῆς ἀψίδας, ἀποτελεῖ μίαν ἔμμεση μαρτυρία, ὅτι ὁ ναὸς ἰδρύθηκε ἀπὸ τὸν πατέρα του, τὸν Αὐθέντη.

\*

Στὸν ναὸ τῆς Παναγίας τοῦ Ἄρακος λατρεύονταν δύο κομνήνειες εἰκόνες τῆς Θεοτόκου μὲ τὸν Χριστό, ἡ δεσποτικὴ καὶ ἡ ἐντοίχια. Νομίζω, ὅτι ἡ δεσποτικὴ εἰκόνα μὲ τὴν ἐπωνυμία ἡ Ἀρακιώτισσα τοποθετήθηκε στὸ ἀρχικὸ τέμπλο, τοῦ ναοῦ ἀπὸ τὸν πρῶτο κτήτορα, τὸν Αὐθέντη, κατὰ τὴν ἑβδομὴ δεκαετία τοῦ 12ου αἰώνα, ἐνῶ ἡ

35. Βλ. παραπάνω σημ. 3.

έντοίχια εικόνα με την έπωνυμία Άρακιώτισσα και Κεχαριτωμένη ιστορήθηκε στὸν νότιο τοῖχο τοῦ ναοῦ δίπλα στὸ τέμπλο, ἀπὸ τὸν Λέοντα τὸ ἔτος 1192.

Εἶναι νοητικὰ αὐτονόητο, ἡ εἰκόνα μετὰ τὴν ἀπλὴ έπωνυμία νὰ προηγείται χρονικὰ τῆς εἰκόνας μετὰ τὴ σύνθετη έπωνυμία. Ἡ προσθήκη τῆς έπωνυμίας Κεχαριτωμένη δίπλα σὲ ἐκείνη τῆς Άρακιώτισσας στὴν έντοίχια εἰκόνα ὑποδεικνύει τὴν έπιθυμία τοῦ Λέοντος, νὰ συνδέσει τὸν ναὸ του μετὰ τὴ μοναδικὴ ὁμώνυμη βασιλικὴ Μονὴ τῆς Εἰρήνης Δούκαινας Κομνηνῆς στὴν Κωνσταντινούπολη. Ἡ ἀφιέρωση ἀποσκοπεῖ νὰ δηλώσει τὴ συνέχιση τῆς ἀδιάλειπτης ἡγεμονικῆς καὶ πνευματικῆς σχέσης τῶν ὀρθόδοξων χριστιανῶν τοῦ νησιοῦ μετὰ τὴ βυζαντινὴ αὐτοκρατορία σὲ μιὰ κρίσιμη χρονικὴ έποχὴ, ἕνα χρόνο μετὰ τὴν κατάληψη τῆς Κύπρου ἀπὸ τὸν Ριχάρδο τὸν Λεοντόκαρδο.

#### ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ

Εἰκ. 1-11 ἀπὸ τὸ Πολιτιστικὸ Ἰδρυμα Τραπεζῆς Κύπρου.

Εἰκ. 12 καὶ 14 ἀπὸ τὸ ἄρθρο, V. Pace, «Μεταξὺ Ἀνατολῆς καὶ Δύσης», *Μήτηρ Θεοῦ, Ἀπεικονίσεις τῆς Παναγίας στὴ βυζαντινὴ τέχνη* (έπιμ. Μαρία Βασιλάκη), Ἀθήνα 2000.

Εἰκ. 13 ἀπὸ τὸ ἄρθρο, Ντ. Μουρίκη, «Εἰκόνες ἀπὸ τὸν 12ο ὡς τὸν 15ο αἰῶνα», *Σινᾶ. Οἱ Θεσαυροὶ τῆς Ἱ. Μονῆς Ἁγίας Αἰκατερόνης* (γενικὴ έποπτεία Κ. Α. Μανάφης), Ἀθήνα 1990.

Εἰκ. 15 καὶ 16 ἀπὸ τὸ ἄρθρο, V. Pace, «Pittura bizantina nell' Italia meridionale (secoli XI-XIV)», *I Bizantini in Italia*, Milano 1982.

Εἰκ. 17 ἀπὸ τὸ Νομισματικὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν.







Πέλλη Μάστορα

ΠΛΑΤΩΝ ΡΟΔΟΚΑΝΑΚΗΣ  
ΕΝΑΣ ΕΣΤΗÈΤΕ ΤΜΗΜΑΤΑΡΧΗΣ  
ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΩΝ

**Ο** Πλάτων Ροδοκανάκης (1883-1919) είναι γνωστός κυρίως για τὸ λογοτεχνικὸ ἔργο του, ἐνῶ συχνὰ στὸ βιογραφικὸ του μνημονεύεται ἐπιπλέον καὶ ἡ θητεία του στὸ Ὑπουργεῖο Παιδείας, ὅπου ὑπηρετήσε στὴ θέση τοῦ Τμηματάρχη Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων τρία χρόνια πρὶν ἀπὸ τὸν πρόωρο θάνατό του<sup>1</sup>. Σπανιότερα ἀναφέρεται ὅτι ὁ Ροδοκανάκης ὑπῆρξε, μαζί με τοὺς Γ. Ε. Τυπάλδο, Φ. Κουκουλὲ καὶ Ν. Καλογερόπουλο, πρωτεργάτης τῆς ἴδρυσης τῆς Ἐταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν στὴν Ἀθήνα τὴν ἀνοιξὴ τοῦ 1918<sup>2</sup>. Οἱ γνώσεις καὶ τὸ εἰδικὸ ἐνδιαφέρον τοῦ Ροδοκανάκη γιὰ τὸ Βυζάντιο τεκμαίρονται ἀπὸ τὰ βιβλία του «Βυζαντινὰ πολὺπτυχα»<sup>3</sup> καὶ «Ἡ βασίλισσα καὶ αἱ βυζαντιναὶ ἀρχόντισσαι» με πρόλογο τοῦ Φαίδωνα Κουκουλὲ, ὁ ὁποῖος ἐξάρει τὴ συστηματικὴ καὶ ἐμπεριστατωμένη ἐργασία καὶ τὴν ἐμβρίθεια τοῦ ταλαντούχου συγγραφέα σὲ θέματα βυζαντινῆς ἱστορίας καὶ πολιτισμοῦ<sup>4</sup>. Ὡστόσο, τὰ βιβλία καὶ γενικότερα ἡ δραστηριότητα καὶ τὸ ἔργο τοῦ Ροδοκανάκη στὸ Ὑπουργεῖο

---

1. Βιογραφικὸ καὶ ἐργογραφία τοῦ Πλ. Ροδοκανάκη, βλ. Ἀπ. Σαχίνης, *Ἡ πεζογραφία τοῦ αἰσθητισμοῦ*, Βιβλιοπωλεῖον τῆς «Ἐστίας», Ἀθήνα 1981, σελ. 405-458, καὶ στὴν ἀναδημοσίευση τῶν πεζογραφημάτων του: Πλ. Ροδοκανάκη, *Ἀφηγήματα*, φιλολογικὴ ἐπιμέλεια Β. Ἀθανασόπουλος, *Νεοελληνικὴ Βιβλιοθήκη*, Ἴδρυμα Κ. καὶ Ε. Οὐράνη, Ἀθήνα 2010, σελ. 6-10.

2. Βλ. ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸ Βιβλίο Πρακτικῶν 1912 τοῦ Ἱστορικοῦ τῆς Ἐταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν: <http://www.ετ-βυζ-σ.gr/evs/istoriko>

3. Πλ. Ροδοκανάκης, *Βυζαντινὰ Πολύπτυχα*, Τυπογραφεῖον «Ἐστία», Ἀθήνα 1916.

4. Πλ. Ροδοκανάκης, *Ἡ βασίλισσα καὶ αἱ βυζαντιναὶ ἀρχόντισσαι*, ἐκδ. Μ. Σ. Ζησάκης - Ἐταιρεία Βυζαντινῶν Σπουδῶν, Ἐν Ἀθήναις 1920, σελ. 7-10.



Πλάτων Ροδοκανάκης,  
προσωπογραφία του από  
τὸν Ἀμερικανὸ ζωγράφο Paul Swan.

Παιδείας παραμένουν ἄγνωστα.

Γεννημένος στὴ Σμύρνη καὶ ἀναθρεμμένος μὲ ἀναμνήσεις τῶν βυζαντινῶν καταβολῶν τῆς οἰκογένειάς του, ὁ Ροδοκανάκης δέχθηκε λόγω ἀσθενείας κατ' οἶκον διδασκαλία καὶ ἀνέπτυξε ἰδιοσυγκρασία ἔντονα καλλιτεχνική. Εἰσήχθη ὡς ἱεροσπουδαστὴς στὴν Θεολογικὴ Σχολὴ τῆς Χάλκης ἀπὸ τὴν ὁποία δὲν ἀποφοίτησε, ὅπως πολὺ πρὶν ἀπὸ αὐτὸν καὶ ὁ Γεώργιος Βιζυηνός, καὶ στράφηκε στὴ λογοτεχνία καὶ τὴ δημοσιογραφία. Διακρίθηκε γιὰ τὴ λυρική γραφὴ του, ἐντάχθηκε ἀπὸ τοὺς κριτικοὺς τῆς λογοτεχνίας στὸ κίνημα τοῦ αἰσθητισμοῦ καὶ χαρακτηρίστηκε «ὠραιολόγος», «ὠραιοπαθὴς» καὶ «ἀποστάτης». Ἦταν φιλέρευνος καὶ ἀνήσυχος νοῦς, ψυχαναλυτικὸς στὶς ἀναζητήσεις

τοῦ ὑψηλοῦ στὸ ὠραῖο, τὸ ὁποῖο ἀναγνώριζε στὸ ἔνδοξο, ἱστορικὸ παρελθὸν ὄχι γιὰ λόγους ἐθνικοὺς ἀλλὰ μᾶλλον νοσταλγικοὺς καὶ βαθύτερα ὑπαρξιακοὺς<sup>5</sup>. Στὸ διήγημά του ὁ «Στιφάρχης» γράφει: *Μ' ἀρέσει πάντα νὰ κυττάζω πάνω ἀπὸ τὴν κορφή τῶν κάστρων τὶς σημερινὲς πολιτεῖες, μπρούμυτα ριγμένες στὰ πόδια των σὰ νὰ προσκυνᾶνε ταπεινωμένες τὸ παρελθὸν τῶν πέτρινων ὀχυρωμάτων. Αὐτὴ τὴν εὐχαρίστηση τὴν αἰσθάνθηκα γιὰ πρώτη φορὰ πάνω ἀπὸ ἓνα προμαχῶνα τοῦ βυζαντινοῦ κάστρου ποὺ σὰ νὰ χορεύῃ συρτὸ ἀπὸ πύργους στρογγυλοὺς, πιασμένους χέρι μὲ*

5. Τ. Ἄγρας, «Πλάτων Ροδοκανάκης, Ἕνας μικρὸς ἀποστάτης», *Νέα Ἐστία* 35 (Χριστούγεννα 1942), σελ. 77-81, ἐπανέκδ. Πλ. Ροδοκανάκη, *Μέσα στὰ γιασεμιά*, ἐκδ. Νεφέλη, Ἀθήνα 1995, σελ. 88.

χέρι, γύρω από την κορυφή του Πάγου, του μασταρωτού βουνοῦ τῆς Σμύρνης<sup>6</sup>.

Σύμφωνα μὲ τὸν Κουκουλέ, στὴν ψυχὴ τοῦ Ροδοκανάκη «εἶχε ἐνθρονισθῆ ἡ ἀγάπη πρὸς τὸν Βυζαντινὸν κόσμον», ἀντικατοπτρισμοὶ τοῦ ὁποῖου διαπιστώνονται καὶ στὰ λογοτεχνικὰ ἔργα του<sup>7</sup>. Χαρακτηριστικὸ ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ εἶναι τὸ θεατρικὸ δρᾶμα «Ὁ Ἅγιος Δημήτριος» ποὺ γράφτηκε τὸ 1917, ὅταν ὁ Ροδοκανάκης στὸ πλαίσιο τῶν ὑπηρεσιακῶν του καθηκόντων βρισκόταν στὴ Θεσσαλονίκη, ὅπου μελέτησε ἀπὸ κοντὰ τὴ βασιλικὴ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου καὶ ἄλλα μνημεῖα τῆς πόλης<sup>8</sup>. Ὡς ἐκ τούτου, καὶ δεδομένου ὅτι δὲν ἔχουν ἐντοπιστεῖ κείμενα ποὺ νὰ σχετίζονται μὲ τὴ θητεία τοῦ Ροδοκανάκη ὡς Τμηματάρχῃ Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων στὴ Θεσσαλονίκη, εἰδικὸ ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἡ διερεύνηση τῶν ἀντικατοπτρισμῶν τῶν ἀρχαιολογικῶν μνημείων καὶ ἔργων τέχνης στὸ θεατρικὸ δρᾶμα «Ὁ Ἅγιος Δημήτριος» καὶ ἡ θεώρησή του ὡς ἀναπόσπαστου μέρους τοῦ ἄγνωστου βυζαντινολογικοῦ ἔργου τοῦ Ροδοκανάκη ἀλλὰ καὶ τῆς οὐσιαστικῆς ἀμάτυρης συμμετοχῆς του στὰ ἀρχαιολογικὰ πράγματα τῆς Θεσσαλονίκης κατὰ τὴ ζοφερὴ περιόδου τοῦ Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου<sup>9</sup>. Πρὸς τὴ θεώρηση αὐτὴ ὠθεῖ ἐπιπλέον τὸ γεγονός ὅτι «Ὁ Ἅγιος Δημήτριος» παρουσιάστηκε στὸ ἀθηναϊκὸ κοινὸ ἀπὸ τὸ θέατρο Κοτοπούλη ἀμέσως μετὰ τὴν πυρκαγιὰ ποὺ τὸν Αὐγούστου τοῦ 1917 κατέστρεψε τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ ἱστορικοῦ κέντρου τῆς Θεσσαλονίκης καὶ τὴ βασιλικὴ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου. Ὅπως εὔστοχα

6. Τὸ διήγημα «Στιφάρης» περιλαμβάνεται στὴ συλλογὴ τοῦ Πλ. Ροδοκανάκη *Τὸ βουσιὸν τριαντάφυλλο*, Ἀθήνα 1912, ἐπανέκδ. Νεφέλη, Ἀθήνα 1988, σελ. 116.

7. Ροδοκανάκης, *Ἡ βασίλισσα*, ὁ.π., σελ. 8-9.

8. Π. Ροδοκανάκης, *Ὁ Ἅγιος Δημήτριος, Μυστήριον εἰς πράξεις 3*, Βιβλιοπωλεῖον τῆς «Ἐστίας», Ἐν Ἀθήναις, 1922.

9. Γιὰ τὸ ἀρχαιολογικὸ ἔργο στὴ Θεσσαλονίκη κατὰ τὴν πρώτη δεκαετία μετὰ τὴν ἀπελευθέρωση (1912-1922) βλ. Π. Αδάμ-Βελένη, «Θεσσαλονίκη 1912: Οἱ ἀρχαιότητες στὴν πρώτη γραμμὴ...» καὶ Ελ. Ακριβοπούλου, «Ἐν τῷ μέσῳ τῶν κρότων τοῦ τηλεβόλου ἄρχεται τὸ ἔργον τῆς εἰρήνης: Ἡ μέριμνα τοῦ ἐλληνικοῦ κράτους γιὰ τὴ μακεδονικὴ ἀρχαιότητα καὶ ἡ δράση τοῦ Γεωργίου Π. Οικονόμου (1912-1917)», στὸ Π. Αδάμ-Βελένη καὶ Αγγ. Κουκουβού (επιμ.), *Αρχαιολογία στα μετόπισθεν. Στὴ Θεσσαλονίκη τῶν ταραγμένων χρόνων 1912-1922*, Κατάλογος Ἐκθεσης, Αρχαιολογικὸ Μουσεῖο Θεσσαλονίκης, 24.11.2012-31.12.2013, Θεσσαλονίκη 2012, σελ. 49-52 καὶ 57-60.

συμπέρανε ο Βάλτερ Πούχγερ με τή θεατρική αὐτὴ παράσταση εἰσήχθη γιὰ πρώτη φορὰ ἡ Θεσσαλονίκη, μετὰ τὴν πρόσφατη ἀπελευθέρωσή της (1912), «ὡς τόπος δράσεως στὴν πολιτικὴ συνείδηση των Ἑλλήνων» καὶ ταυτοχρόνως «ὡς τόπος δράσεως σε δραματικὸ ἔργο τῆς νεοελληνικῆς σκηνῆς»<sup>10</sup>. Θὰ πρέπει μάλιστα νὰ τονίσουμε ὅτι μὲ τὸ ἔργο τοῦ Ροδοκανάκη εἰσήχθη ἡ Θεσσαλονίκη γιὰ πρώτη φορὰ ὡς πόλη βυζαντινὴ στὴν πολιτικὴ καὶ πολιτιστικὴ συνείδηση τοῦ κοινοῦ τῆς πρωτεύουσας τὴν κρίσιμη περίοδο τοῦ «Ἐθνικοῦ διχασμοῦ», κατὰ τὴν ὁποία οἱ βυζαντινὲς σπουδὲς στὴν Ἑλλάδα βρισκόνταν στὴν ἀφετηρία τους.

#### «Ο ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ», ΜΥΣΤΗΡΙΟΝ ΕΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ 3

«Ὁ Ἅγιος Δημήτριος» τοῦ Ροδοκανάκη ἀποτελεῖ μυθοπλασία ποὺ ἀντλεῖ ὀρισμένα μόνο στοιχεῖα ἀπὸ τὴν ἀγιολογικὴ παράδοση γιὰ τὸν πολιοῦχο τῆς Θεσσαλονίκης<sup>11</sup>. Τὸ μαρτύριο τοῦ ἁγίου Δημητρίου διαδραματίζεται στὴ Θεσσαλονίκη στὶς ἀρχὲς τοῦ 4ου αἰ., ἐπὶ καίσαρα Μαξιμιανοῦ Γαλερίου κατὰ τὴν Α΄ περίοδο τῆς Τετραρχίας. Ἡ προσωπικότητα τοῦ ἁγίου ἀναδεικνύεται στὸ δράμα, ὅπως ἀκριβῶς παραδίδεται στὰ ἀγιολογικὰ κείμενα: εὐγενῆς Θεσσαλονικεὺς μὲ ὠραῖο παράστημα, ὑπάτος στὴν αὐλὴ τοῦ Γαλερίου, προικισμένος μὲ εὐφυΐα, μὀρφωση, εὐφράδεια, ἀγάπη πρὸς τὸν συνάνθρωπο καὶ ἀκλόνητη πίστη στὸν Χριστό. Ὁ Γαλέριος ἐμφανίζεται, ἐπίσης ὅπως στὶς πηγές: δόλιος, ἀκόλαστος, τυραννικός, πεισματικὸς στὴν προσπάθειά του νὰ μεταστρέψει τὴν πίστη τοῦ ἁγίου καὶ ἀμείλικτος διώκτης τῶν χριστιανῶν. Ἀναλλοίωτη σχεδὸν παρουσιάζεται στὸ θεατρικὸ ἔργο καὶ ἡ μορφή τοῦ ἁγίου Νέστορα, φίλου καὶ μαθητῆ τοῦ Δημητρίου, ποὺ μὲ τὴν εὐλογία του καὶ τὴ δύναμη τοῦ Χριστοῦ νίκησε τὸν μονομάχο Λυαῖο προκαλώντας τὸ μένος τοῦ Γαλερίου. Ἡ μονομαχία δὲν διαδραματίζεται στὸ ἔργο τοῦ Ροδοκανάκη, ἀλλὰ ἡ

10. Β. Πούχγερ, «Αἰσθησιασμός καὶ θρησκευτικὴ ἀκρίβεια στὰ χρόνια τοῦ Ἐθνικοῦ Διχασμοῦ. Ὁ Ἅγιος Δημήτριος τοῦ Πλάτωνα Ροδοκανάκη (1917)», *Γραφές καὶ σημειώματα. Δέκα θεατρολογικὰ μελετήματα*, ἐκδ. Ergo, Αθήνα 2005, σελ. 144.

11. Β. Πούχγερ, «Αἰσθησιασμός καὶ θρησκευτικὴ ἀκρίβεια», ὁ.π., σελ. 122.

εΐδηση τῆς νίκης τοῦ Νέστορα ἀνακοινώνεται θριαμβικὰ ἀπὸ τὸν Λοῦπο λίγο πρὶν ἀπὸ τὴν ἐκτέλεση τοῦ ἁγίου Δημητρίου.

Τὰ ἄλλα πρόσωπα τοῦ θεατρικοῦ δράματος εἶναι φανταστικά. Μεταξὺ αὐτῶν πρωταγωνιστικὸ ρόλο ἔχουν ἡ Εὐνίκη καὶ ἡ μητέρα τοῦ ἁγίου Δημητρίου. Καὶ οἱ δύο γυναῖκες προσπαθοῦν μάταια, μὲ διαφορετικὸ τρόπο ἢ κάθε μιά, νὰ πείσουν τὸν ἅγιο νὰ ἀρνηθεῖ τὴν πίστη του καὶ νὰ ἀποφύγει τὸν μαρτυρικὸ θάνατο. Ἡ Εὐνίκη, γυναίκα ἐλευθέρων ἡθῶν καὶ ἐρωμένη τοῦ Γαλερίου, ἀποτυγχάνει νὰ ἀποπλανήσῃ μὲ λάγνα μέσα τὸν ἅγιο, καταρρέει καθὼς δὲν βρίσκει ἀνταπόκριση, ταπεινώνεται καὶ μὲ ἀπελπισμένη ἀγάπη παρακαλεῖ τὸν ἅγιο νὰ τὴ σκοτώσῃ. Στὸ πρόσωπό της εὐλόγα ἀναπαρίσταται ἡ ἁμαρτωλὴ γυναίκα τῶν εὐαγγελικῶν περικοπῶν καὶ τῶν ἁγιολογικῶν κειμένων<sup>12</sup>. Ἡ δράση τῆς Εὐνίκης λαμβάνει χώρα ἀρχικὰ στὸ ἀνάκτορο τοῦ Γαλερίου, ὅπου ἐκτυλίσσεται ἡ ἀντιπαράθεση μεταξὺ Δημητρίου καὶ Γαλερίου μὲ ἀποτέλεσμα τὴν καταδίκη τοῦ ἁγίου σὲ θάνατο, καὶ κατόπιν στὴ φυλακὴ ὅπου κρατεῖται ἀλυσσοδεμένος ὁ ἅγιος πρὶν ἀπὸ τὴ διαπόμπευση καὶ δημόσια ἐκτέλεσή του. Ὑστατὴ ἀπόπειρα τῆς Εὐνίκης γιὰ τὴ σωτηρία τοῦ ἁγίου Δημητρίου εἶναι νὰ εἰδοποιηθεῖ ἡ μητέρα του, μήπως ὁ πόνος της τὸν λυγίσει. Στὶς γοερὲς ἰκεσίες τῆς μητέρας του ὁ ἅγιος ἀντιτείνει ἐπικλήσεις πρὸς τὸν Χριστὸ ἀντλώντας ἀπὸ τὸ παράδειγμά του τὴ δύναμη νὰ μὴν ὑποκύβῃ στὴ μητρικὴ ἀγάπη. Τὸ ψυχολογικὸ δράμα ἐκτυλίσσεται μὲ ἔνταση ἐνώπιον πολυπληθῶν ὁμάδων ἔθνικῶν Θεσσαλονικέων ποὺ ἐκλιπαροῦν τὸν ἅγιο νὰ ἀλλαξοπι-

12. Στὴ μορφή τῆς φανταστικῆς Εὐνίκης ἐστιαστικὴ τὸ ἐνδιαφέρον τῶν μελετητῶν, οἱ ὁποῖοι τὴ συγκρίνουν μὲ τὴ «Σαλώμη» τοῦ Oscar Wilde καὶ γενικότερα ἀναγνωρίζουν στὸ ἔργο τοῦ Ροδοκανάκη θεματολογικὲς συγγένειες μὲ τὸ ἔργο τῶν D'Annunzio καὶ N. Καζαντζάκη, βλ. Πούχγερ, *Αἰσθησιασμός καὶ θρησκευτικότητα*, ὁ.π., σελ 121. Ὡστόσο, ὁ Ποῦχγερ σχολιάζει τὴ μεταλλαγὴ τῆς ψυχικῆς κατάστασης τῆς Εὐνίκης καθὼς ὁ ἅγιος Δημήτριος τὴν ἀντιμετωπίζει ὅπως ὁ Χριστὸς τὴ Μαρία Μαγδαληνὴ, καὶ ἀναρωτιέται ἐὰν μεταστρέφεται τελικὰ σὲ Μαρία Μαγδαληνὴ (ὁ.π., σελ. 138-139). Ἐπιπλέον, ὁ Ποῦχγερ ἀνιχνεύει στὴν παράκληση τῆς Εὐνίκης νὰ τὴ σκοτώσῃ ὁ ἅγιος Δημήτριος πατώντας της τὸ λαρύγγι μὲ τὴ φτέρνα εἰκονολογικὲς ἐπιρροὲς ἀπὸ τὴν εἰκονογραφία τῆς Ἀνάστασης, ὅπου ὁ Χριστὸς πατᾶ τὸν ἀλυσσοδεμένο Ἄδη/θάνατο, ἐνῶ θεωρεῖ μᾶλλον ἀπίθανη τὴν ἐπιρροὴ τοῦ Ροδοκανάκη ἀπὸ ζωγραφιὰ τοῦ ἔξπρεσιονιστῆ Oskar Kokoschka, ὅπου στὴ θέση τοῦ θνήσκοντος Ἄδη εἰκονίζεται λάγνα γυναίκα.



στήσει ἢ χριστιανῶν ποὺ ἀντιθέτως ἐνδυναμώνουν τὴν πίστη του, καὶ στρατιωτῶν ποὺ παραμένουν ἀπαθείς καὶ ἀδιάφοροι θωρακισμένοι μὲ τὴν ἀναλγησία τῆς ἐξουσίας. Ἡ ἀυλαία κλείνει μὲ τὴν ἐκτέλεση τοῦ ἁγίου, ὁ ὁποῖος ὁμολογεῖ τὴν ἀγάπη πρὸς τὴν μάνα κατατάσσοντάς τὴν ἀμέσως μετὰ τὴν ἀγάπη του γιὰ τὸν Χριστό.

Ἡ παραβατικὴ προσθήκη τῶν ἄγνωστων ἀπὸ τὰ μαρτυρολόγια τοῦ Ἁγίου Δημητρίου ἐπεισοδίων τῆς διαπόμπευσης καὶ δημόσιας ἐκτέλεσης παραπέμπουν σαφῶς στὰ Πάθη τοῦ Χριστοῦ. Ὡς ἐκ τούτου ἡ ἐπινοημένη ἀπὸ τὸν Ροδοκανάκη παρουσία τῆς μητέρας τοῦ ἁγίου Δημητρίου καὶ τὸ γοερὸ μοιρολόι ἀπηχοῦν τὸν θρῆνο τῆς Παναγίας στὸν Γολγοθᾶ καὶ στὴ Σταύρωση. Ὁ παραλληλισμὸς αὐτὸς ἁγίου Δημητρίου καὶ Χριστοῦ ἀπὸ τὸν Ροδοκανάκη ἀνταποκρίνεται σαφῶς στὴν παράδοση ποὺ καθιέρωσε ὁ ἅγιος Συμεών, ἀρχιεπίσκοπος Θεσσαλονίκης (1416/7-1429), νὰ ἐορτάζεται ἡ μνήμη τοῦ ἁγίου Δημητρίου μὲ προεόρτιες ἀκολουθίες κατὰ μίμηση τῆς Μεγάλης Ἑβδομάδας καὶ τοῦ Πάσχα<sup>13</sup>. Ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ ὁ συγγραφέας μεταλλάσσοντας ἐσκεμμένα τὸ μαρτύριο τοῦ ἁγίου Δημητρίου δημιούργησε ἓνα τρόπον τινὰ θεατρικὸ παράλληλο τοῦ ὑμνογραφικοῦ ἔργου τοῦ ἀρχιεπισκόπου Συμεών. Ἔτσι, μολονότι τὸ ἔργο του ἴσως ξαφνιαίνει συνδυάζοντας τὴ θρησκευτικὴ ἀσκήσια μὲ τὸν αἰσθητισμὸ, δὲν στερεῖται θεολογικοῦ περιεχομένου. Ἀντιθέτως, ἡ χριστολογικὴ σκέψη τοῦ ἁγίου Δημητρίου, ποὺ ἐκφέρεται ὡς ἀντίλογος στὸ ἀνθρώπινο πάθος τῆς μάνας, ἀκραγγίζει τὸν χριστοκεντρικὸ οὐμανισμὸ βυζαντινῶν θεολόγων, ὅπως τοῦ Νικολάου Καβάσιλα (1322-1391), ὁ ὁποῖος δίδαξε μέσα ἀπὸ τὸ ἔργο του ὅτι ὁ ἄνθρωπος καταξιώνεται θέτοντας τὸν Χριστὸ ὡς ἐπίκεντρο τῆς ὑπαρξῆς του. Πέραν τούτου ἡ ἐπινοήση τραγικῶν χαρακτήρων τοῦ δράματος, ὅπως ἡ Εὐνίκη καὶ ἡ μητέρα τοῦ ἁγίου, καὶ ἡ πολυπληθὴς συμμετοχὴ κόσμου διαφορετικῶν πεποιθήσεων (ἔθνικοί, χριστιανοί, στρατιῶτες) προσδίδει ψυχολογικὸ ἐνδιαφέρον στὸ παραλλαγμένο μαρτύριο τοῦ ἁγίου Δημητρίου καὶ ἀναδεικνύει τὴν ἀνθρωπολογικὴ διάσταση τῆς ἱστορίας,

13. I. M. Φουντούλη, «Ἡ τιμὴ τοῦ ἁγίου Δημητρίου», *Χριστιανικὴ Θεσσαλονίκη*, Ὁ ἱερός ναὸς τοῦ Ἁγίου Δημητρίου. Προσκύνημα Ἀνατολῆς καὶ Δύσεως, Πρακτικὰ IB Ἐπιστημονικοῦ Συμποσίου, I. M. Βλατάδων, 1-3 Ὀκτωβρίου 1998, Θεσσαλονίκη 2001, σελ. 172-173, ὅπου καὶ ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία.

ή όποία παρουσιάζεται όχι ως γεγονός τοῦ παρελθόντος ἀλλά ως διαχρονικά επίκαιρη ἀλήθεια. Εἰδικότερα, ἡ ἀνθρωπολογική σημασία τοῦ ἔργου, ὅπως ἐκφράζεται μέ τόν θρῆνο τῆς μάνας, γίνεται κατανοητή, ἐάν λάβουμε ὑπ' ὄψιν ὅτι τὸ ἔργο γράφτηκε καί παρουσιάστηκε ἐπὶ σκηῆς κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ Α' Παγκοσμίου Πολέμου, στὸν βωμὸ τοῦ ὁποίου θυσιάστηκαν ἑκατομμύρια ἀνθρώπων, ἐνώστεις συνέπειές του συγκαταλέγεται ἡ στροφή τῆς τέχνης στὸν ὑπερ-ρεαλισμό.

Ὁ Ροδοκανάκης ὀνόμασε τὸ ἔργο του κατὰ τὰ βυζαντινὰ πρότυπα «μυστήριον» καί ἀπέδωσε θεατρικῇ ἀδείᾳ τὴν πατρότητά του στὸν Ποιητῆ, ὁ ὁποῖος μάλιστα παρουσιάζεται ἐπὶ σκηῆς ὡς «ὄφρικιάλιος τῆς Αὐτοκρατορίας» κατὰ τὴν περίοδο τῆς Α' Σταυροφορίας (1096-1099). Δηλαδή, ἐπινόησε ἓνα «βυζαντινὸ» θεατρικὸ ἔργο ποῦ διαδραματίζεται τὴν ἐποχὴ τοῦ Ἀλεξίου Α' Κομνηνοῦ (1081-1118). Ἡ ἀναγωγή τῆς συγγραφῆς τοῦ ἔργου στὴν ἐποχὴ αὐτὴ δὲν ἀποτελεῖ, κατὰ τὴ γνώμη μου, τυχαία ἐπιλογή, ἀλλὰ ὑπαινίσσεται, ὅπως θὰ δοῦμε στὴ συνέχεια, κάποιον συσχετισμὸ μεταξὺ τῆς περιόδου τῆς Α' Σταυροφορίας καί τῆς ἐποχῆς τοῦ Ροδοκανάκη, ἀνάλογο μέ τὴ θεατρικὴ ἐκδοχὴ τοῦ ἀντικατοπτρισμοῦ τοῦ μαρτυρίου τοῦ ἀγίου Δημητρίου στὸ Θεῖο Πάθος, ὅπως εἶδαμε προηγουμένως. Στὴν ὑπηρεσία τῶν συσχετισμῶν αὐτῶν τίθενται καί οἱ ἱστορικὲς καί ἀρχαιολογικὲς γνώσεις τοῦ συγγραφέα γιὰ τὴ Θεσσαλονίκη, οἱ ὁποῖες ἀντικατοπτρίζονται στὶς σκηνογραφικὲς καί ἐνδυματολογικὲς ὁδηγίες του ἢ παραδίδονται διὰ στόματος τοῦ Ποιητῆ.

#### ΑΝΤΙΚΑΤΟΠΤΡΙΣΜΟΙ ΤΩΝ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΩΝ ΤΗΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Ὁ Ροδοκανάκης ντύνει τὸν Ποιητῆ μέ *σκαραμάγγιο πράσινο βαθὺ μέ ρόδινο περιώμιο κατάκοπο καί κουκούλα, στενὴ περισκελίδα ἀπὸ πράσινο ἀνοιχτὸ ὕφασμα μέ μαῦρες χονδρὲς ραβδώσεις καί μαῦρα ὑποδήματα κεντημένα μέ χρυσάφι ποῦ τελειώνουν σὲ πολὺ μακρὲς μύτες ἀπὸ δέρμα μαλακό*<sup>14</sup>. Ἡ ἐπίσημη ἐνδυμασία τοῦ βυζαντινοῦ ὄφρικιαλίου προσδίδει ἐπίφαση ἐγκυρότητας σὲ ὅσα ὁ

14. Ροδοκανάκης, Ὁ Ἅγιος Δημήτριος, ὁ.π., Πράξις Α', Εἰσαγωγή, σελ. 5.



Τὸ θριαμβικὸ τόξο τοῦ Γαλερίου (καρτ-ποστάλ, 1916).

ἴδιος διαβάζει ἀπὸ χειρόγραφη μεμβράνη εἰσάγοντάς μας στὸν χωροχρόνο τῆς ἱστορίας: Ἦταν ἐκεῖνο τὸν καιρὸ ποῦ μέσα στὴ Θεσσαλονίκη/ἔχτιζαν τὴν τετράγωνη ἀψίδα μὲ τοὺς θαυμαστοὺς πυλώνες/τεχνίτες Ἑλληνες, Μικρασιάτες. Ὁ Καῖσαρ ὁ Γαλέριος./κρατῶντας στὸ δεξί τὴ νίκη./ἐγύριζε θριαμβευτὴς ἀπὸ τῶν Ἑκβατάνων τοὺς ροδῶνες./σέρνοντας πίσω ἀπὸ τὸ ἄρμα του γυναῖκες μαυρομάτες./ἐφήβους ἀπὸ τὴν Ἔδεσσα μὲ σκουλαρίκια/καὶ βασιληάδες μὲ ὀλοκέντητα σαρίκια./ἀνεβασμένους σὲ καμηλές καὶ σὲ ἄλλα ζῶα./ποῦ τώρα πρῶτα τᾶβλεπεν ὁ κόσμος...<sup>15</sup>.

Ἐκινῶντας τὴν ἀφήγηση τοῦ δράματος μὲ τὴν ἀνέγερση τῆς ἀψίδας τοῦ Γαλερίου ὁ Ροδοκανάκης ἀξιοποιεῖ στοιχεῖα τῶν ἀνάγλυφων παραστάσεων αὐτῆς γιὰ νὰ περιγράψει τὴ θριαμβικὴ πομπὴ τοῦ καίσαρα στὴ Θεσσαλονίκη<sup>16</sup>. Σὲ αὐτὲς βλέπει τὸ ἄρμα τοῦ Γαλερίου,

15. Ροδοκανάκης, Ὁ Ἅγιος Δημήτριος, ὁ.π., Πράξις Α', Εἰσαγωγή, σελ. 5.

16. Συσχετισμὸ τοῦ θριαμβικοῦ τόξου μὲ τὸν Γαλέριο πρότεινε ἀρχικὰ ὁ Μιχαὴλ Χατζῆ-Ἰωάννου, Ἀστυγραφία Θεσσαλονίκης, ἤτοι Τοπογραφικὴ περιγραφή τῆς Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1880, σελ. 106. Ἡ ἀποψή του ἐπιβεβαιώθηκε ἀπὸ τὸν Κ. F. Kinch, *L'arc de triomphe de Salonique*, Παρίσι 1890.

τοὺς ἀνατολίτες αἰχμαλώτους, τοὺς ἐλέφαντες καὶ τὶς καμήλες ἀλλὰ καὶ τὶς ἑλληνικὲς ἐπιγραφές, ἀπὸ τὶς ὁποῖες συμπεραίνει ὅτι οἱ τεχνίτες ἦταν Ἑλληνες ἀπὸ τὴ Μικρὰ Ἀσία. Ἡ ἀρχαιολογικὴ παρατηρητικότητα τοῦ Ροδοκανάκη πιστοποιεῖται ἀπὸ τὴν ἐπισήμανση ὅτι τὸ σχῆμα τῆς ἀψίδας κατὰ τὴν ἀνέγερσή της ἦταν τετράγωνο — δηλ. ἀποτελεῖτο ἀπὸ δύο ζεύγη πεσσῶν ποὺ σχηματίζαν τετράπυλο, ἐνῶ σὲ μεταγενέστερη περίοδο προστέθηκαν ἑκατέρωθεν τῶν κύριων πεσσῶν δύο ζεύγη μικρότερων πεσσῶν καὶ τὸ τετράπυλο μετατρέπηκε σὲ ὀκτάπυλο. Ἡ διάκριση τῶν κατασκευαστικῶν φάσεων τῆς ἀψίδας εἶχε διαφύγει τὴν προσοχὴ τῶν ἐρευνητῶν τῆς ἐποχῆς τοῦ Ροδοκανάκη καὶ διαπιστώθηκε πολλὲς δεκαετίες ἀργότερα<sup>17</sup>. Ὁξυδερκῆς εἶναι καὶ ἡ ἀναφορά στὴν προέλευση τῶν Ἑλλήνων τεχνιτῶν ἀπὸ τὴ Μικρὰ Ἀσία, δεδομένου ὅτι τὰ ἀνάγλυφα τῆς ἀψίδας διέπονται ἀπὸ αἰσθητικὲς ἀξίες τῆς ἑλληνιστικῆς παράδοσης ποὺ ἐπιβίωσε στὶς ἀνατολικὲς ἐπαρχίες τῆς Ρωμαϊκῆς αὐτοκρατορίας. Ἡ χάρις τῶν ἀναγλύφων μεταφέρεται ἀπὸ τὸν Ροδοκανάκη στὴν περιγραφὴ τῆς θριαμβικῆς πομπῆς τοῦ Γαλερίου καὶ ἐμπλουτίζεται μὲ ἀναφορὲς σὲ ἐνδύματα ἀπὸ μενεξελιὰ πορφύρα, βραχιόλια μὲ λαμπερὰ πετράδια καὶ μάργαρους στολισμένα, δούλους μὲ μεταξωτὲς ὀμπρέλες καὶ σκλάβες μὲ ψηλὰ ριπίδια. Δημιουργεῖ ἔτσι μὲ τὸν λόγο αἴσθησις ἐξωτικὴ καὶ ἡδυπαθὴ τοῦ ὀριενταλισμοῦ, ποὺ θυμίζει πίνακες τοῦ Lawrence Alma-Tadema<sup>18</sup>.

Ἡ ἀτμόσφαιρα ποὺ ἀποπνέουν τὰ παραπάνω λόγια τοῦ Ποιητῆ ἀντανακλᾶται καὶ στὶς ἀκόλουθες σκηνογραφικὲς ὁδηγίες τῆς πρώτης πράξης ποὺ ἐκτυλίσσεται σὲ τρικλινον μέσα στὸ Παλάτι τοῦ Γαλε-

17. H.P. Laubscher, *Der Reliefschmuck des Galeriusbogen in Thessaloniki*, Βερολίνο 1975, σελ. 47-50· Α. Μέντζος, «Το ἀνάκτορο καὶ ἡ Ροτόντα Θεσσαλονίκης. Νέες προτάσεις γιὰ τὴν ἱστορία τοῦ συγκροτήματος», *Βυζαντινά* 18 (1995-1996), σελ. 344, 346· Θ. Στεφανίδου-Τιβεριοῦ, «Το ἀνακτορικὸ συγκρότημα τοῦ Γαλερίου στὴ Θεσσαλονίκη. Σχεδίαση καὶ χρονολόγηση», *Εγνατία* 10 (2006), σελ. 173-175.

18. Στὸ ἔργο τοῦ Ροδοκανάκη εἶναι συχνὲς οἱ ἀναφορὲς σὲ πίνακες ζωγραφικῆς (βλ. ἐνδεικτ. *Τὸ φλογισμένο ράσο*, Ἀθήνα 1911, σελ. 19, 75). Ἐπιπλέον, σύμφωνα μὲ τὸν Φ. Κουκουλέ, ὁ ἀρχικὸς σχεδιασμὸς τῆς ἔκδοσης *Ἡ βασίλισσα καὶ αἱ βυζαντιναὶ ἀρχόντισσαι* περιλάμβανε τριάντα πέντε ἑγχρωμες εἰκόνες, τὶς ὁποῖες ὁ Ροδοκανάκης συγκέντρωσε σὲ συνεργασία μὲ Ἑλληνες καὶ Γάλλους καλλιτέχνες, βλ. *Ροδοκανάκης, Ἡ βασίλισσα, ὁ.π.*, σελ. 9.





Άνασκαφικές έρευνες στο θριαμβικό τόξο του Γαλερίου (1917).





Ζωγραφικὸ ἀντίγραφο τῶν ἀναγλύφων τοῦ τόξου τοῦ Γαλερίου ἀπὸ τῆ Μ. Α. Walker (1864).

ρίου, στὴ Θεσσαλονίκη: Γύρω ἀνοίγματα σκεπασμένα μὲ καταπετάσματα τῆς ἐποχῆς, μονόχρωμα, στολισμένα μὲ μεγάλα τετράγωνα ποῦ ἔχουν χρώμα διαφορετικό. Στὸς τοίχους μωσαϊκὰ μὲ πουλιὰ καὶ καρπούς<sup>19</sup>. Ἡ περιγραφή τοῦ χώρου εἶναι βέβαια ἐντελῶς φανταστική, δεδομένου ὅτι καμμία αἴθουσα τοῦ ἀνακτορικοῦ συγκροτήματος τῆς Θεσσαλονίκης δὲν εἶχε ἀποκαλυφθεῖ τὸ 1917. Ὡστόσο, στὰ «καταπετάσματα» ἀναγνωρίζονται τὰ ἀναρτημένα βῆλα στὰ τοξωτὰ ἀνοίγματα τῶν πολυτελῶν κτηρίων τοῦ ψηφιδωτοῦ διακόσμου στὸν τροῦλλο τῆς Ροτόντας. Ἐπίσης, ψηφιδωτὰ μὲ πουλιὰ καὶ καρπούς κοσμοῦν τὶς καμάρες τῶν κογχῶν τῆς Ροτόντας. Ὁ κατεξοχὴν κοσμικὸς χαρακτήρας τῶν ψηφιδωτῶν τῆς Ροτόντας καθιστᾷ εὐλόγο τὸν ἀντικατοπτρισμὸ τους στὸ θεατρικὸ σκηνικὸ τοῦ γαλεριανοῦ ἀνακτόρου, μολονότι τὴν ἐποχὴ ἐκείνη δὲν εἶχε ἀκόμη διατυ-

19. Ροδοκανάκης, Ὁ Ἅγιος Δημήτριος, ὁ.π., Πράξις Α', Σκηνὴ 1, σελ. 8.



Πουλιὰ καὶ καρποὶ ἀπὸ τὸ ψηφιδωτὸ τῆς ΝΑ κόγχης τῆς Ροτόντας.

πωθεῖ ὁ συσχετισμὸς τοῦ περίκεντρου αὐτοκρατορικοῦ μνημείου μὲ τὸν Γαλέριο. Δὲν ἀποκλείεται ὅμως νὰ ἦταν γνωστὸς στὸν Ροδοκανάκη πὸς ὡς Τμηματάρχης Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων παρακολούθησε τὶς ἀνασκαφικὲς ἐργασίες, οἱ ὁποῖες τὴν ἐποχὴ ἐκείνη, ὅπως θὰ δοῦμε στὴ συνέχεια, διεξάγονταν στὸ θριαμβικὸ τόξο καὶ στὴ Ροτόντα μὲ ἐπικεφαλῆς τὸν Γάλλο ἀρχιτέκτονα Ernest Hébrard<sup>20</sup>. Μάλιστα παρὰ τὴν κρατούσα τότε ἄποψη ὅτι στὰ ψηφιδωτὰ τῆς Ροτόντας εἰκονίζονται ἅγιοι - μάρτυρες τῆς χριστιανικῆς πίστεως, ὁ Ροδοκανάκης δὲν διστάζει νὰ συνδέσει τὴν παρουσία τους μὲ τὸ ἐθιμοτυπικὸ τῶν ρωμαϊκῶν αὐτοκρατορικῶν θριάμβων, ἄποψη πὸς ἔχει διατυπωθεῖ καὶ ἐπικρατήσῃ μόνον τελευταῖα. Συγκεκριμένα, στὸν

20. E. Hébrard, "Les travaux du Service Archéologique de l'Armée d'Orient à l'Arc de Triomphe "de Galère" et à l'église Saint-Georges de Salonique", *BCH* 44 (1920), σελ. 17, σημ. 1.

διάλογο του Γαλερίου με τον ύπηρέτη του Τρόφιμο ο καίσαρας καυχιέται για την ύπεροχή των στρατιωτικῶν του νικῶν ἔναντι τῶν νικῶν τοῦ Κωνστάντιου Ἀ΄ Χλωροῦ καὶ ἀναπολεῖ τὴ θριαμβικὴ τελετὴ λέγοντας: *Ὅταν κάθισα στὸν φιλισιένιο θρόνο, μὲ τὸ κιβῶρι τ' ἀσημένιο... Θυμᾶσαι; Εἶχαν τραβήξει πιά τὰ παραπετάσματα ποῦσαν ριγμένα σ' ὅλα τὰ περάσματα καὶ οἱ ἀρχόντοι μὲ φανταχτερὲς μπαινόβγαιναν ντυσιᾶς χρωματερές*<sup>21</sup>.

Στὶς παραπάνω ἀναμνήσεις τοῦ Γαλερίου ἀντανακλᾶται ἡ ἐντυπωσιακὴ ἀρχιτεκτονικὴ σύνθεση τοῦ ψηφιδωτοῦ διακόσμου στὴ βάση τοῦ τρούλλου τῆς Ροτόντας, ἔργο ποῦ κατὰ κοινὴ παραδοχὴ παραπέμπει σὲ θεατρικὰ σκηνακὰ ἐλληνορωμαϊκῆς τέχνης. Εἰδικότερα, πολυτελῶς κοσμημένο κιβῶριο ἐντὸς τοῦ ὁποίου βρίσκεται θρόνος ἀποτελεῖ κεντρικὸ θέμα τοῦ νοτιοδυτικοῦ καὶ βορειοδυτικοῦ διαχώρου, ἐνῶ σὲ κάθε διάχωρο εἰκονίζονται ἐντυπωσιακοί, ἐπισήμως ἐνδεδυμένοι ἄντρες ποῦ ἐμφανίζονται κάτω ἀπὸ τὰ τοξωτὰ ἀνοίγματα τῶν κτηρίων σὰν νὰ διῆλθαν ἐξ αὐτῶν γιὰ νὰ παραστοῦν σὲ αὐτοκρατορικὴ τελετὴ. Εὐλόγα, τὰ ἀριστουργηματικὰ ψηφιδωτὰ τῆς Ροτόντας ἐνέπνευσαν τὸν Ροδοκανάκη, ὁ ὁποῖος ὄχι μόνον ἀξιοποίησε τὶς ἀρχαιολογικὲς πληροφορίες ποῦ ἀντλήσε ἀπὸ αὐτὰ γιὰ τὶς σκηνογραφικὲς ἀνάγκες τοῦ θεατρικοῦ ἔργου του ἀλλὰ ἐπιχείρησε διὰ στόματος Γαλερίου ἐρμηνεῖα τῆς εἰκονογραφίας τους, διαφοροτικὴ ἀπὸ τὴν τότε κρατοῦσα ἐρμηνεῖα. Εἰδικότερα, εὐστοχος εἶναι ὁ συσχετισμὸς μὲ τὴν αὐτοκρατορικὴ ἐθιμοτυπία τοῦ θρόνου ποῦ εἰκονίζεται στὸ ΒΔ καὶ ΝΔ διάχωρο κάτω ἀπὸ κιβῶριο, ὅπως ἀποδεικνύουν τὸ ἀναρτημένο ἀπὸ τὴν ὄροφὴ τοῦ κιβωρίου αὐτοκρατορικὸ στέμμα καὶ ἄλλα εἰκονογραφικὰ συμφοραζόμενα, τὰ ὁποῖα δὲν λήφθηκαν ὑπ' ὄψιν ἀπὸ ἄλλους μελετητὲς ποῦ ἐρμήνευσαν τὸ θέμα εἴτε ὡς «ἀγία τράπεζα» εἴτε ὡς «ἐπισκοπικὸ θρόνο».<sup>22</sup> Πιθανότατα ἡ καλλιτεχνικὴ διαίσθηση τοῦ Ροδοκανάκη δὲν

21. Ροδοκανάκης, *Ὁ Ἅγιος Δημήτριος*, ὁ.π., Πράξις Α', Σκηνὴ 1, σελ. 8.

22. Γιὰ τὶς ἀντιχρυσόμενες ἀπόψεις περὶ τῆς ἐρμηνείας τοῦ εἰκονογραφικοῦ θέματος καὶ τὴ σχετικὴ βιβλιογραφία, βλ. H. Torp, "Dogmatic Themes in the Mosaic of the Rotunda at Thessaloniki", *Arte Medievale*, n.s. 1 (2002), σελ. 20-24, ὁ ὁποῖος ὑποστήριξε ὅτι πρόκειται γιὰ ἀπεικόνιση ἐπισκοπικοῦ θρόνου. Οἱ Χ. Μπακιρτζῆς καὶ Π. Μάστορα, «Σχετίζονται τὰ ψηφιδωτὰ τῆς Ροτόντας Θεσσαλονίκης μὲ τὴ μετατροπὴ της σὲ χριστιανικὸ ναό;», *Προθήκη, Κοβεντάρειος Βιβλιοθήκη Κοζάνης* 1 (2016),





Ὁ στρατιωτικὸς Λέων καὶ ὁ χοραύλης Φιλήμων στὸ ἀνακτορικό κτήριο τοῦ ΝΑ διαχώρου τοῦ ψηφιδωτοῦ στὸν τροῦλλο τῆς Ροτόντας.

ϊκανοποιεῖτο ἀπὸ τὴν ἐπιστημονικὴ θεώρηση τῶν ψηφιδωτῶν τῆς Ροτόντας στὸ πλαίσιο τῆς θρησκευτικῆς βυζαντινῆς τέχνης, ἀλλὰ ἀναγνώριζε σὲ αὐτὰ τὴν ἀναπαράσταση ἐθιμοτυπικοῦ δρώμενου ποὺ λαμβάνει χώρα σὲ οἰκοδομήματα ρωμαϊκοῦ ἀνακτορικοῦ συγκροτήματος. Ἄλλωστε στὸ σκηنيκὸ αὐτὸ ἐμφανίζει καὶ τὸν ἅγιο Δημήτριον, σὰν ἕναν ἀπὸ τοὺς δεομένους τῆς Ροτόντας, νὰ μπαίνει σὰν τὸ φῶς ἀπὸ τὴν κεντρικὴν εἴσοδον κρατῶντας μὲ τὰ χέρια παραμερισμένα τὰ καταπετάσματα γιὰ νὰ ἀναμετρηθεῖ μὲ τὸν Γαλέριο<sup>23</sup>.



Ἡ βασιλικὴ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου στὴν περίοδο μεταξὺ 1912-1917.

Μὲ τὴν ἐμφάνιση τοῦ ἁγίου Δημητρίου στὴ σκηνὴ ὁ Ροδοκανάκης ἀναφέρεται πλέον ἄμεσα στὰ ψηφιδωτὰ τῆς ὁμώνυμης βασιλικῆς καὶ ὄχι ἔμμεσα, ὅπως δηλαδὴ ἀναφέρεται στὰ ἀνάγλυφα τοῦ θριαμβικοῦ τόξου τοῦ Γαλερίου καὶ στὰ ψηφιδωτὰ τῆς Ροτόντας<sup>24</sup>. Σύμφωνα μὲ τὶς ἐνδυματολογικὲς ὁδηγίες τοῦ Ροδοκανάκη, ὁ ἅγιος εἶνε ντυμένος ὅπως στὸ μεγάλο μωσαϊκὸ τῆς βασιλικῆς του, ποὺ βρίσκεται δεξιὰ τῶν καγγέλλων<sup>25</sup>. Ἀντίστοιχη ὁδηγία

σελ. 28-29, ταυτίζουν τὸν θρόνον μὲ τὴ sella curulis, ὅπου οἱ Ρωμαῖοι τοποθετοῦσαν τὸ βιβλίον τοῦ νόμου κατὰ τὴν ἀπονομὴ τῆς δικαιοσύνης ὡς συμβολικὴ παρουσία τοῦ αὐτοκράτορα-μεγίστου κριτῆ, καὶ τὴ Ροτόντα μὲ μαυσωλεῖο τοῦ Μεγ. Κωνσταντίνου.

23. Ροδοκανάκης, Ὁ Ἅγιος Δημήτριος, ὁ.π., Πράξις Α', Σκηνὴ 5, σελ. 12.

24. Ὁ Ροδοκανάκης εἶχε ὑπ' ὄψιν τὴν ἔκδοση τῶν ψηφιδωτῶν ποὺ ἀποκαλύφθηκαν τὸ 1907, βλ. Π. Γ. Παπαγεωργίου, «Μνημεῖα τῆς ἐν Θεσσαλονικῇ λατρείας τοῦ Ἁγίου Δημητρίου», *Byzantinische Zeitschrift* XVII (1908), σελ. 321-381, ἀλλὰ καὶ τὰ ἴδια τὰ ψηφιδωτὰ.

25. Ροδοκανάκης, Ὁ Ἅγιος Δημήτριος, ὁ.π., Πράξις Α', Σκηνὴ 5, σελ. 12. Μὲ τὴ





Ὁ ἅγιος Δημήτριος με τοὺς κτίστες. Ψηφιδωτὸ στὸν ΝΔ πεσσὸ  
 τοῦ ἱεροῦ βήματος τῆς βασιλικῆς τοῦ Ἁγίου Δημητρίου.

δίνει και για την εμφάνιση του αγίου Νέστορα: *εἶνε ἴδιος με τὸ μωσαϊκὸ τοῦ Ἁγίου Σεργίου, ποῦ βρίσκεται στὴ βασιλικὴ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου*<sup>26</sup>. Στὰ ψηφιδωτὰ ἀναφέρεται καὶ ὁ Ποιητὴς ἀπευθυνόμενος στὸν ἅγιο Δημήτριος: *Ἦσουν λιγνὸς καὶ καστανός, μυγδαλωμάτης, / ὁ γυιὸς τοῦ Ἡλιογέννητου καὶ τῆς Κρινάτης / λεβέντης τοῦ λουτροῦ, ὁ χαϊδεμένος τοῦ Σταδίου, / ὅπως σὲ παραστένουν τὰ μωσαϊκὰ τῆς ἐκκλησιᾶς σου, / ὀρθὸν στὴν χρυσοκεντημένη φορεσιά σου, / μετὸ τετράγωνο ταβλίον δοξασμένου Πατρικίου*<sup>27</sup>.

Οἱ παραπάνω ἀναφορὲς στὰ ψηφιδωτὰ τῆς βασιλικῆς τοῦ Ἁγίου Δημητρίου παρουσιάζουν εἰδικὸ ἐνδιαφέρον, δεδομένου ὅτι μετὰ ἀνάλογο τρόπο ἀναφέρονται τὰ ἴδια ψηφιδωτὰ στὶς διηγήσεις τῶν *Θαυμάτων τοῦ Ἁγίου Δημητρίου* (7ος αἰ.). Γιὰ παράδειγμα, ὁ ἀρχιεπίσκοπος Θεσσαλονίκης Ἰωάννης, συγγραφέας τῆς Α' συλλογῆς τῶν *Θαυμάτων*, περιγράφει τὸν ἅγιο *χλαμύδα ἡμφιεσμένον καὶ εὐροδον καὶ χαρίεν τὸ πρόσωπον ἔχοντα, ὡς τινα ὑπατον*, δηλαδή ὅπως εἰκονίζεται στὸ ψηφιδωτὸ τοῦ νοτίου κλίτους<sup>28</sup>. Σύμφωνα πάλι μετὰ τὸν ἀρχιεπίσκοπο Ἰωάννη, ὁ ἅγιος παρουσιάστηκε στοὺς ἀρχαγγέλους στὴν εἴσοδο τοῦ κιβωρίου του, ὅπως ἀκριβῶς εἰκονίζεται στὶς ἀρχαιότερες εἰκόνες του καὶ ἡ ὄψη του ἔλαμπε ἀκτινοβολώντας σὰν ἥλιος<sup>29</sup>. Προφανῶς τὴν περιγραφή αὐτὴ εἶχε κατὰ νοῦ ὁ Ροδοκανάκης παρουσιάζοντας τὸν ἅγιο νὰ μπαίνει σὰν τὸ φῶς ἀπὸ τὴν κεντρικὴ εἴσοδο τῆς σκηνῆς τοῦ θεάτρου, ντυμένο ὅπως ἀκριβῶς στὰ ψηφι-

λέξη «κἀγγελλα» ὁ Ροδοκανάκης ἐννοεῖ τὸ τέμπλο κἀνοντας χρῆση τῆς λατινικῆς λέξης *cancellus*, ἐκ τῆς ὁποίας στὰ ἀγγλικά καὶ γαλλικά τὸ τέμπλο ὀνομάζεται *chancel*. Δεξιὰ τοῦ τέμπλου τῆς βασιλικῆς τοῦ Ἁγίου Δημητρίου, τὸ ὁποῖο κατασκευάστηκε ἀμέσως μετὰ τὸ 1912, εἰκονίζεται τὸ ψηφιδωτὸ τοῦ ἀγίου Δημητρίου μετὰ τοὺς κτίστες, ὅπου ἡ μορφή τοῦ ἀγίου συνάδει μετὰ τὴν περιγραφή του ἀπὸ τὸν Ροδοκανάκη ὡς «λιγνοῦ, καστανοῦ καὶ μυγδαλωμάτη».

26. Ροδοκανάκης, *Ὁ Ἅγιος Δημήτριος*, ὁ.π., Πράξις Β', Σκηνὴ 2, σελ. 35.

27. Ροδοκανάκης, *Ὁ Ἅγιος Δημήτριος*, ὁ.π., Πράξις Γ', Εἰσαγωγή, σελ. 54.

28. *Ἁγίου Δημητρίου Θαύματα. Οἱ συλλογὲς τοῦ Ἀρχιεπισκόπου Ἰωάννου καὶ Ἄνωνύμου-Ὁ βίος, τὰ θαύματα καὶ ἡ Θεσσαλονικὴ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου*, Εἰσαγωγή, σχόλια, ἐπιμέλεια Χ. Μπακιρτζῆς, μετάφραση Α. Σιδέρη, ἐκδ. Ἄγρα, Ἀθήνα 1997, σελ. 102. Γιὰ τὸν συσχετισμὸ τῆς περιγραφῆς μετὰ τὸ ψηφιδωτὸ τοῦ νοτίου κλίτους βλ. σχόλιο στὴ σελ. 368. Ὁ Ροδοκανάκης εἶχε ὑπ' ὄψιν τὴν ἐκδοσὴ τῶν *Θαυμάτων τοῦ Ἁγίου Δημητρίου* στὴν PG 116, στ. 1081-1426.

29. *Ἁγίου Δημητρίου Θαύματα*, σελ. 222-224 καὶ σχόλιο στὴ σελ. 398.

δωτά. Δηλώνοντας, λοιπόν, ο Ροδοκανάκης ότι άντλει από τὰ ψηφιδωτά για τὴ σκηνικὴ παρουσίαση τοῦ ἁγίου Δημητρίου ὄχι μόνον ἀκολουθεῖ τὸν βυζαντινὸ τρόπο ἀλλὰ καὶ τὸν ἐπικαιροποιεῖ.

Ἡ συνάφεια ποὺ διαπιστώνεται στὸν τρόπο ποὺ τὰ ψηφιδωτά τῆς βασιλικῆς τοῦ Ἁγίου Δημητρίου ἐντάσσονται στὶς διηγήσεις τῶν *Θαυμάτων* καὶ στὸ θεατρικὸ ἔργο καθιστᾶ φανερὸ ὅτι ὁ Ροδοκανάκης ἀναζήτησε στὶς βυζαντινὲς πηγὲς στοιχεῖα γιὰ νὰ ἀναπλάσει τὸ ἀρχαιολογικὸ καὶ ἱστορικὸ τοπίο τῆς Θεσσαλονίκης τῶν ἀρχῶν τοῦ 4ου αἰ.<sup>30</sup> Ἐνδεικτικὴ τῆς προσπάθειάς του αὐτῆς εἶναι ἡ ἀναφορὰ στὰ λατομεῖα τῆς πόλης ὡς τόπου συγκέντρωσης καὶ προσευχῆς τῶν κρυπτοχριστιανῶν τῆς Θεσσαλονίκης<sup>31</sup>. Ἡ πληροφορία αὐτὴ διατυπωμένη ἀπὸ τὸν Γαλέριο στὸ θεατρικὸ ἔργο τοῦ Ροδοκανάκη ἀναμφίβολα παραπέμπει στὴ γνωστὴ *Διήγησιν τοῦ Ἰγνατίου περὶ τῆς θεανδρικής εἰκόνης τοῦ κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ τῆς φανερωθείσης ἐν τῇ κατὰ Θεσσαλονίκη μονῇ τῶν Λατόμων*, στὴν ὁποία μεταξὺ ἄλλων ἐξιστορεῖται ἡ κρυφὴ προσχώρηση στὸν χριστιανισμὸ τῆς Θεοδώρας, ὑποτιθέμενης κόρης τοῦ Γαλερίου, καὶ κτητόρισσας τοῦ ναοῦ στὴν περιοχὴ τῶν λατομεῖων, ἐντὸς τῆς πόλεως Θεσσαλονίκης, ὁ ὁποῖος ἀργότερα μετατράπηκε σὲ μοναστήρι<sup>32</sup>. Ὁ Ροδοκανάκης ὑπῆρξε ἐμβριθῆς μελετητὴς τῶν βυζαντινῶν πηγῶν, ὅπως ἐπιβεβαίωσε ὁ Κουκουλὲς παραθέτοντας τὴ βασικὴ βιβλιογραφία στὴν ὁποία στήριξε τὴ μελέτη του *Ἡ βασίλισσα καὶ αἱ βυζαντιναὶ ἀρχόντισσαι*<sup>33</sup>. Συνδυάζοντας, λοιπόν, τὴν παρατήρηση καὶ τὴν περιγραφὴ τοῦ διακόσμου τοῦ θριαμβικοῦ τόξου τοῦ Γαλερίου, τῆς Ροτόντας καὶ τῆς βασιλικῆς τοῦ Ἁγίου Δημητρίου μὲ τὴ μελέτη τῶν πηγῶν συνέθεσε τὸ θεατρικὸ ἔργο «Ὁ

30. Τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ Ροδοκανάκη γιὰ τὴ μελέτη τῆς ἱστορίας τῆς Θεσσαλονίκης μέσα ἀπὸ τὶς πηγὲς προκύπτει καὶ ἀπὸ τὴν ἀφιέρωση ἐνὸς κεφαλαίου τῶν *Βυζαντινῶν πολυπύχων* στὴν ἄλωση τῆς πόλης ἀπὸ τοὺς Τούρκους, στὸ ὁποῖο παραθέτει χωρὶς τῆς γνωστῆς *Διήγησιν* τοῦ Ἰωάννη Ἀναγνώστη, βλ. Ροδοκανάκης, *Βυζαντινὰ πολύπτυχα*, ὅ.π., σελ. 64-67.

31. Ροδοκανάκης, *Ὁ Ἅγιος Δημήτριος*, ὅ.π., Πράξις Α', Σκηνὴ 4, σελ. 12.

32. Ἡ *Διήγησις* τοῦ Ἰγνατίου ἦταν γνωστὴ ἀπὸ τὸ 1909, βλ. Ἀθ. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, *Varia graeca sacra*, Ἁγία Πετρούπολη 1909, σελ. 102-113. Γιὰ τὸ ἱστορικὸ ἐνδιαφέρον τοῦ ἔργου βλ. Π. Μάστορα, «Τὸ ψηφιδωτὸ τῆς Μονῆς Λατόμου καὶ ἡ *Διήγησις* τοῦ Ἰγνατίου», *Εἰκονοστάσιον* 3 (2014), σελ. 36-72.

33. Πλ. Ροδοκανάκης, *Ἡ βασίλισσα*, ὅ.π., σελ. 9-10.



Ἅγιος Δημήτριος», τὸ ὁποῖο ἀποτελεῖ καὶ τὸ μοναδικὸ ἕως σήμερα γνωστὸ ντοκουμέντο τῆς παρουσίας του ὡς Τμηματάρχῃ Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων στὴ Θεσσαλονίκη.

Η ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΤΟΥ Α΄ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΥ ΠΟΛΕΜΟΥ  
ΚΑΙ «Ο ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ»

Ἡ παρουσία τοῦ Ροδοκανάκη στὴ Θεσσαλονίκη συνδέεται ἀποκλειστικὰ μὲ τὴν ἀπὸ 18 Ἀπριλίου 1917 ὑπουργικὴ ἀπόφαση τῆς Προσωρινῆς Κυβέρνησης τοῦ Ἐλευθερίου Βενιζέλου, βάσει τῆς ὁποίας ὁ Τμηματάρχῃ Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων ὀρίστηκε ὑπεύθυνος γιὰ τὴ συγκρότηση Μακεδονικοῦ Μουσείου στὴ Ροτόντα ποῦ ἕως τότε λειτουργοῦσε ὡς ναὸς τοῦ Ἁγίου Γεωργίου<sup>34</sup>. Μέλη τῆς ἐπιτροπῆς γιὰ τὴ διαρρύθμιση τῆς Ροτόντας σὲ Μακεδονικὸ Μουσεῖο ὀρίστηκαν ὁ Σωφρόνιος Εὐστρατιάδης, πρῶν Μητροπολίτης Λεοντοπόλεως καὶ δεινὸς μελετητῆς τῆς βυζαντινῆς γραμματείας<sup>35</sup>, καὶ ὁ Γάλλος ἀρχιτέκτονας-πολεοδόμος Ernest Hébrard, ὁ ὁποῖος τέθηκε μὲ ἐντολὴ τοῦ στρατηγοῦ Maurice Sarrail ἐπικεφαλῆς τῆς ἀρχαιολογικῆς ὑπηρεσίας τῆς Γαλλικῆς Στρατιᾶς τῆς Ἀνατολῆς γιὰ τὴν ἀνασκαφικὴ διερεύνηση τοῦ μνημείου<sup>36</sup>.

Ἡ ἴδρυση Μακεδονικοῦ Μουσείου στὴ Ροτόντα ἐν μέσω τοῦ Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου καὶ τοῦ λεγόμενου «Ἐθνικοῦ διχασμοῦ» ὑπῆρξε φιλόδοξο καὶ τολμηρὸ ἐγχείρημα, ἓνα ὄραμα τῆς Προσωρινῆς Κυβέρνησης τοῦ Ἐλ. Βενιζέλου μὲ σαφὴ πολιτικὸ χαρακτῆρα. Στόχος τῆς συγκρότησης τοῦ Μακεδονικοῦ Μουσείου στὴ Θεσσαλονίκη ἦταν νὰ προβληθεῖ τεκμηριωμένα μέσα ἀπὸ τὶς ἀρχαιότητες ἢ ἀδιάσπαστη συ-

34. Γιὰ τὴν ἴδρυση Μακεδονικοῦ Μουσείου βλ. Σ. Εὐστρατιάδης, «Ἐκκλησιαστικὰ χρονικά», *Γρηγόριος Παλαμᾶς*, τομ. Α', 1917, σελ. 192 καὶ Ι. Βοκοτοπούλου, «Τὰ πρῶτα 50 χρόνια τῆς Εφορείας Κλασσικῶν Αρχαιοτήτων Θεσσαλονίκης», *Ἡ Θεσσαλονίκη μετὰ το 1912, Πρακτικά Συμποσίου, 1-3 Νοεμβρίου 1985*, Κέντρο Ἱστορίας Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1986, σελ. 5-6.

35. Ἰω. Χ. Κωνσταντινίδης, «Σωφρόνιος. Ὁ Εὐστρατιάδης (1872-1947). Μητροπολίτης Λεοντοπόλεως (1908-1913)», *Θρησκευτικὴ καὶ Ἠθικὴ Ἐγκυκλοπαιδεία*, τόμ. 11ος, Ἀθήναι 1967, σελ. 649-652.

36. E. Hébrard, "Les travaux du Service Archéologique", *ὁ.π.*, σελ. 15-17.

νέχεια τοῦ ἑλληνικοῦ πολιτισμοῦ στὴ Μακεδονία ἀπὸ τὴν προϊστορική περίοδο ἕως καὶ τοὺς χρόνους τῆς Τουρκοκρατίας. Ἡ σημασία τοῦ στόχου αὐτοῦ εἶχε ἤδη διαφανεῖ στοὺς ἀκαδημαϊκοὺς κύκλους τῆς πρόσφατα ἀπελευθερωμένης Θεσσαλονίκης: «Ἵπεράνω πάντων τῶν ἀγαθῶν, τὰ ὁποῖα περικοσμοῦν καὶ σήμερον τὴν πόλιν, πλανᾶται ὑπὲρ αὐτὴν ζωντανὴ ἢ ἀνάμνησις βίου μακραίωνος καὶ ἐνδόξου, ἢ μεγάλη ἱστορική δύναμις, ἢ ὁποῖα θὰ τὴν κάμῃ “νὰ πλεύσῃ καὶ πάλιν τὸν δευτερον αὐτῆς πλοῦν”, ὁποῖον καὶ τὸν πρῶτον, —νὰ γίνῃ καὶ πάλιν κέντρον τῆς ἐθνικῆς ἀμύνης, νὰ γίνῃ καὶ πάλιν ἢ φωτοβόλος ἐστία τῆς διαδόσεως τοῦ Ἑλληνικοῦ Πολιτισμοῦ» ἦταν τὸ συμπέρασμα τῆς μελέτης τοῦ Ἀδαμάντιου Ἀδαμαντίου γιὰ τὴ βυζαντινὴ Θεσσαλονίκη (1914)<sup>37</sup>. Ἡ ἀπόβαση τῶν συμμαχικῶν δυνάμεων τῆς Entente Cordiale τὸ φθινόπωρο τοῦ 1915, ἡ κήρυξη στρατιωτικοῦ νόμου ἀπὸ τὸν στρατηγὸν Sarrail τὸν Μάιο τοῦ 1916, ἡ ἐκδήλωση τοῦ κινήματος τῆς Ἐθνικῆς Ἀμύνης τὸν Αὐγούστο τῆς ἴδιας χρονιᾶς καὶ λίγο ἀργότερα ἡ ἐγκατάσταση τῆς Προσωρινῆς Κυβέρνησης στὴ Θεσσαλονίκη μετέτρεψαν τὴν πόλιν σὲ πεδίο ἔντονων διπλωματικῶν ἐπιχειρήσεων, ἀπὸ τίς ὁποῖες θὰ ἐξαρτόταν τόσο ἡ διασφάλιση τοῦ Ἑλληνισμοῦ τῆς Μακεδονίας ὅσο καὶ ἡ προσάρτηση τῶν ἀλύτρωτων πατριδῶν καὶ ἡ διεκδίκηση τῶν ἱστορικῶν δικαιωμάτων τῆς Ἑλλάδας στὴν Κωνσταντινούπολη, τὰ Στενὰ τῶν Δαρδανελλίων καὶ τὴ Μικρὰ Ἀσία.

Μέσα στὸ κλίμα αὐτὸ ἡ συγγραφὴ τοῦ βυζαντινοῦ μυστηρίου «Ὁ Ἅγιος Δημήτριος» τὸν Μάιο τοῦ 1917 ἀπὸ τὸν Τμηματάρχη Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων Πλάτωνα Ροδοκανάκη γίνεται ἀντιληπτὴ ὡς κάτι περισσότερο ἀπὸ μιὰ ἐκκεντρικὴ καλλιτεχνικὴ ἀπόπειρα τοῦ ἐνταγμένου στὸ κίνημα τοῦ αἰσθητισμοῦ λογοτέχνη. Ἡ ὑπονοούμενη ἐξομοίωσή του μὲ τὸν ἀφηγητὴ τῆς ὑπόθεσης, τὸν Ποιητὴ, ὀφφικιάλιο τῶν πρώτων χρόνων τῶν Σταυροφοριῶν, δὲν εἶναι προφανῶς τυχαία ἐπιλογή ἀλλὰ ἐπιδιωκόμενος ἀντικατοπρισμὸς τῆς βυζαντινῆς ἱστορίας στὴν ἐπικαιρότητα τῆς Θεσσαλονίκης ὑπὸ τίς συμμαχικὲς δυνάμεις τῆς Ἀντάντ καὶ τὴν Προσωρινὴ Κυβέρνηση τοῦ Ἐλευθερίου

37. Ἀδ. Ἀδαμάντιου, *Ἡ βυζαντινὴ Θεσσαλονίκη, Ἱστορία-Κοινωνικὸς βίος-Πολιτισμὸς*, Ἐν Ἀθήναις 1914, ἐπανέκδ. Λέσχη τοῦ βιβλίου, Θεσσαλονίκη 1991, σελ. 158.



Βενιζέλου. Στο πολιτικό πρόγραμμα του Άλεξίου Α΄ Κομνηνού, του ικανότερου ίσως από τους βυζαντινούς αυτοκράτορες σε θέματα εξωτερικής πολιτικής και διπλωματίας, ο όποιος θέτοντας στις ύπηρεσίες του τους Σταυροφόρους πέτυχε την ανάκτηση σημαντικών εδαφών του Βυζαντίου, αντικατοπτρίζονται προφανώς οι πολιτικές βλέψεις του Έλευθερίου Βενιζέλου για τη διασφάλιση του Έλληνισμού της Μακεδονίας, την επέκταση των έλληνικών συνόρων και την προσάρτηση των αλύτρωτων πατρίδων. Ο αντικατοπτρισμός αυτός μέσα από το θεατρικό έργο που ο Ροδοκανάκης έγραψε για τον πολιούχο της Θεσσαλονίκης έπεξηγεί την «κρυπτική διάσταση» του έργου, την όποία σωστά διέκρινε ο Β. Ποϋγχερ, και γίνεται πιο περιεκτική έαν λάβουμε ύπ' όψιν την προφητεία που έδόθη από τον άγιο Δημήτριο στον Άλέξιο Κομνηνό «*Μή λυπού μηδὲ στένε, αύριον νικᾶς*», όταν το 1083 μάχονταν τους Νορμανδούς στη Λάρισα (Άννα Κομνηνή, Άλεξιάς, V. 5.6).

Ο Ροδοκανάκης, βαθυστόχαστος λογοτέχνης και έμπεριστατωμένος λάτρης του Βυζαντίου, άμέσως μόλις του άνατέθηκε ή συγκρότηση του Μακεδονικού Μουσείου, επέλεξε να γράψει ένα θεατρικό έργο για τον άγιο Δημήτριο μέσα από το όποιο περιέγραφε άρχαιότητες της Θεσσαλονίκης και όχι μία άρχαιολογική μελέτη, επειδή άκριβώς μέσα από την καλλιτεχνική δημιουργία μπορούσε να έκφράσει έλευθερα και πολυεπίπεδα τις άπόψεις του για την πολιτιστική κληρονομιά αλλά και για την πολιτική έπικαιρότητα. Ταυτοχρόνως, διασκευάζοντας την ιστορία του άγίου Δημητρίου απέδωσε με τον δικό του τρόπο την κατά τή βυζαντινή παράδοση έξομοίωση του μαρτυρίου του πολιούχου της Θεσσαλονίκης με το Πάθος του Χριστού, ενώ με την έπινόηση φανταστικών προσώπων διέυρνε το κοινωνικό σύνολο που μετέχει στο μαρτύριο του άγίου και το μετέτρεψε σε κοινωνικό, ψυχολογικό δράμα. Η πολυάνθρωπη Θεσσαλονίκη της έποχής των διωγμών κατά των χριστιανών με την άπανταχοϋ παρουσία του στρατού, όπως παρουσιάζεται στο θεατρικό έργο, δέν διαφέρει από τή Θεσσαλονίκη του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Δραματοποιώντας, λοιπόν, την ιστορία του άγίου Δημητρίου ο Ροδοκανάκης, παρουσίασε τή Θεσσαλονίκη, όπως έπισήμανε ο Ποϋγχερ, ως τόπο δράσεως της νεοελληνικής θεατρικής

σκηνής, αλλά και ως τόπο ιστορικής και σύγχρονης πολιτικής δράσης, στην οποία, όπως διαπιστώσαμε πιο πάνω, διαδραμάτισαν ειδικό ρόλο οι αρχαιότητες και τα μνημεία της.

Το Μακεδονικό Μουσείο, το έργο που κλήθηκε να υλοποιήσει ο Ροδοκανάκης στη Θεσσαλονίκη, δεν συγκροτήθηκε. Η πρωτοβουλία του στρατηγού Sarraïl να διερευνηθεί ανασκαφικά το μνημείο για να διευκρινιστεί ή ταυτότητα και ή χρονολόγησή του, ματαιώσε διὰ παντός τη διαρρύθμισή του σὲ μουσεῖο<sup>38</sup>. Οἱ ανασκαφές στὸ ἐσωτερικὸ καὶ στὸν περιβάλλοντα χῶρο τοῦ μνημείου, ποὺ ἄρχισαν τὴν ἄνοιξη τοῦ 1917, δὲν διακόπηκαν παρὰ τὴν τραγικὴ κατάσταση ποὺ προκλήθηκε στὴν πόλη ἀπὸ τὴ μεγάλη πυρκαγιὰ τοῦ ἴδιου ἔτους. Τὰ εὐρήματα τῶν ανασκαφῶν δὲν ἔδωσαν σαφῆ στοιχεῖα γιὰ τὴ χρονολόγηση καὶ τὴν ταύτιση τῆς Ροτόντας, ἢ ὁποῖα ὥστόσο ἀποδόθηκε ἀπὸ τὸν Hébrard στὸν Γαλέριο μὲ μοναδικὸ κριτήριον τὴν τοπογραφικὴ σχέση της μὲ τὸ θριαμβικὸ τόξο καὶ τὸ ἀνακτορικὸ συγκρότημα. Ὁ Γαλέριος ἐγκαταστάθηκε στὰ ἀρχαιολογικὰ πράγματα τῆς Θεσσαλονίκης τὴν ἐποχὴ ἀκριβῶς ποὺ ἡ βασιλικὴ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου καταστράφηκε μαζὶ μὲ τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς ιστορικῆς κέντρου τῆς πόλης ἀπὸ τὴν πυρκαγιὰ τῆς 5ης Αὐγούστου 1917. Λίγες ἡμέρες ἀργότερα, στὶς 24 Αὐγούστου, πρὶν καλὰ καλὰ κατακαθίσει ὁ κουρνιαχτὸς καὶ κρυώσουν οἱ στάχτες στὴ Θεσσαλονίκη, «Ὁ Ἅγιος Δημήτριος», τὸ βυζαντινὸ μυστήριον τοῦ Πλάτωνα Ροδοκανάκη πρωτοπαίχθηκε —ὅπως σημειώνεται στὸ ἐσώφυλλο τῆς ἔκδοσης τοῦ ἔργου— στὴν Ἀθήνα ἀπὸ τὸ θέατρο τῆς Μαρίκας Κοτοπούλη. Τὸ ἔργο γνώρισε σχετικὴ ἐπιτυχία καὶ καλὲς κριτικὲς<sup>39</sup>. Ἐκδόθηκε ἀπὸ τὴν Ἑταιρεία Βυζαντινῶν Σπουδῶν, τρία χρόνια μετὰ τὸν θάνατο τοῦ Ροδοκανάκη, ὡς ἔνδειξη ἀναγνώρισης τοῦ ταλέντου τοῦ βυζαντινιστῆ λογοτέχνη.

38. Π. Μάστορα, «Η Ροτόντα της Θεσσαλονίκης στο ἄ μισό του 20ου αἰ. Αρχαιολογικές δράσεις και παραλειπόμενα», *Το Αρχαιολογικό Ἔργο στη Μακεδονία και Θράκη* 31, Θεσσαλονίκη, 8-10 Μαρτίου 2018 (ὑπὸ ἔκδοσης).

39. «Ὁ Ἅγιος Δημήτριος» παρουσιάστηκε ἐπίσης ἀπὸ τὸ Ἑθνικὸ Πρόγραμμα Ραδιοφωνίας στὶς 21 Φεβρουαρίου 1949 σὲ προσαρμογὴ-διδασκαλία Δημήτρη Μυρὰ καὶ στὶς 24 Μαΐου 1953 σὲ διασκευὴ Ελ. Πέχα, βλ. Ρ. Αθανασοπούλου, *Το ραδιοφωνικὸ θέατρο στὴν Ελλάδα. Αρχές και καθιέρωση 1939-1953*, Βέροια 2010, σελ. 15, 67.



Κ. Μαλέας, 'Ηλιοβασίλεμα στη Θεσσαλονίκη (1914).

Μετά την πυρκαγιά τοῦ 1917 καὶ τὴν ἄδοξη ἔκβαση τῆς ἴδρυσης τοῦ Μακεδονικοῦ Μουσείου στὴ Ροτόντα, ὁ πρόωρος θάνατος τοῦ Ροδοκανάκη μοιάζει νὰ ἔκλεισε τὴν αὐλαία τῆς δραματικῆς ἔναρξης τοῦ ἀρχαιολογικοῦ ἔργου στὴ Θεσσαλονίκη, ποὺ μόλις εἶχε ἀρχίσει μετὰ τὸ 1912. Πολύ περισσότερο, ὅμως, ἡ ἀπώλειά του στέρησε τὴ βυζαντινολογία ἀπὸ τὴν πηγαία ἀγάπη του γιὰ τὸ Βυζάντιο, τὴν ἐμπνευσμένη παρατηρητικότητα, τὴν καλλιτεχνικὴ πρωτοτυπία του καὶ τὴ δημιουργικὴ διέγερση ποὺ ἀκόμη καὶ σήμερα μεταδίδει τὸ ἔργο του ἢ, σύμφωνα μὲ τὸν Κωστὴ Παλαμᾶ, τὴ συγκίνηση ἑνὸς νοῦ ἐπιδεχτικοῦ νὰ κρατήσῃ καὶ νὰ ξαναδώσῃ κάθε λογῆς ὄψεις τῆς ἱστορίας, τοῦ μύθου, τῆς φύσης, τῆς ζωῆς<sup>40</sup>.



40. Κ. Παλαμᾶς, *Νουμᾶς*, ἔτος Ζ', 15 Φεβρουαρίου 1909, ἐπανέκδ. Πλ. Ροδοκανάκης, *Μέσα στὰ γίαισεμιά, ὅ.π.*, σελ. 88.



Όλγα Χ. Μπακιρτζή

## ΑΣΤΙΚΟΙ ΔΗΜΟΣΙΟΙ ΧΩΡΟΙ ΠΡΑΣΙΝΟΥ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΗ ΚΡΙΣΗ ΚΑΙ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ

**Έ**να από τα «γκρίζα» πρόσωπα της οικονομικής κρίσης στην Ελλάδα είναι οι υποβαθμισμένοι υπαίθριοι δημόσιοι χώροι, όπου κυριαρχούν τα σκουπίδια, οι βανδαλισμοί και τα ακαλαίσθητα graffiti. Μετά από δύο περίπου δεκαετίες, κατά τις οποίες κάθε είδους αστικές αναπλάσεις γνώρισαν άνθηση συχνά με γενναίες χρηματοδοτήσεις από Ευρωπαϊκά προγράμματα, οι αρμόδιοι φορείς δυσκολεύονται να συντηρήσουν τους νεοδιαμορφωμένους δημόσιους χώρους πρασίνου. Αρνητικές αναρτήσεις στα κοινωνικά δίκτυα, διαμαρτυρίες, αιτήματα πολιτών σε διαδικτυακές πλατφόρμες αναφέρονται στην έλλειψη προσωπικού αλλά και στην απουσία βούλησης.

Το οξύμωρο είναι ότι ενώ οι αδόμητοι υπαίθριοι χώροι μέσα στον αστικό ιστό, και ιδιαίτερα αυτοί με έντονη παρουσία πρασίνου, απέκτησαν την περίοδο της οικονομικής κρίσης πολυτιμότερο ρόλο στην κοινωνική ζωή ως τόποι συνάθροισης όλο το εικοσιτετράωρο, δεν βελτιώθηκε η εικόνα τους, αλλά δυστυχώς παρατηρήθηκε έντονη καταπόνησή τους με φθορές και συγκέντρωση απορριμμάτων. Για τον λόγο αυτόν αναρωτιόμαστε εύλογα με ποιό τρόπο και με ποιά μέσα οι τυχόν νέες παρεμβάσεις σε αστικούς χώρους πρασίνου μπορούν να αποτρέψουν στο μέλλον το φαινόμενο αυτό.

Συχνά, προτάσεις διαμόρφωσης αστικών χώρων πρασίνου φαντάζουν αποκομμένες από την πραγματικότητα καθώς οργανώνονται αποστασιοποιημένες από τις δεδομένες οικονομοτεχνικές συνθήκες. Άραγε υπάρχει έγκαιρη αξιολόγηση των προτάσεων σε σχέση με τις δυνατότητες των αρμοδίων φορέων των χώρων πρασίνου για τη διαχείρισή τους σε βάθος χρόνου; Κάτι τέτοιο είναι προφανώς απαραίτητο για να

διευκολυνθεί και η εύρυθμη φροντίδα τους με οικονομικά ανεκτές επεμβάσεις και η αποτελεσματική μακροπρόθεσμα συντήρησή τους.

Η διαχείριση της βλάστησης οφείλει να μην είναι απλός μάρτυρας των διαχρονικών αλλαγών αλλά μέρος της ίδιας της εξέλιξης, το βελτιωτικό μέσο για τον αειφορικό τους χειρισμό<sup>1</sup>. Ο ρόλος των φορέων διαχείρισης περιλαμβάνει τόσο τη διατήρηση των φυσικών και πολιτισμικών αποθεμάτων όσο και την οικονομική τους βιωσιμότητα. Η βλάστηση μπορεί να επαναφέρει πολύτιμο μέρος της αύρας και της «αυθεντικότητας»<sup>2</sup> τόπων που έχουν αφαιρεθεί οι τεράστιες αλλαγές στο ελληνικό τοπίο και η μεταπολεμική υποβάθμιση του φυσικού περιβάλλοντος. Ποιά όμως είναι τα χαρακτηριστικά τα οποία θα επιτρέψουν την ευχερέστερη (και αποτελεσματικότερη) συντήρηση των δημόσιων χώρων πρασίνου με τα περιορισμένα, λόγω οικονομικής στενότητας, διαθέσιμα μέσα; Ο επιτυχημένος σχεδιασμός φυτεύσεων εξ ορισμού συνδέει το παρελθόν με το παρόν και το μέλλον και δεδομένου ότι οι μεταβολές αρχίζουν άμεσα μετά τη φάση φυτεύσεων, ο σχεδιασμός σήμερα και η διαχείρισή τους αύριο είναι αλληλένδετα.

Η εγκατάσταση βλάστησης, αν και από μόνη της χαρακτηρίζεται από την ανεπιτήδευτη χαλαρότητα της φύσης, συχνά οι παρεμβάσεις «ανάδειξης» και «εξωραϊσμού» αφορούν σε εξεζητημένες συνθέσεις επιβεβαιώνοντας ότι, όταν δίνεται προτεραιότητα στην ατομικότητα και όταν η πρωτοτυπία γίνεται αυτοσκοπός, η θεμελιώδης αξία εκτίμησης της φύσης χάνεται<sup>3</sup>.

1. G. Fairclough, "Cultural landscape, sustainability, and living with change?" εις J. M. Teutonico & F. Matero (επιμ.), *Managing change. Sustainable approaches to the conservation of the built environment*, *Proceedings of the 4th annual US/ICOMOS international symposium organised by the graduate program in historic preservation of the University of Pennsylvania & the Getty Conservation Institute, Philadelphia Pennsylvania 2001*, The Getty Conservation Institute, Los Angeles 2003 σ. 23-46.

2. «Αυθεντικότητα: η ιδιότητα του να είσαι έγκυρος, ισχύων, αληθινός, πραγματικός ή γνήσιος» (P. B. Gove, *Webster's third new international dictionary of the English language unabridged*, Merriam-Webster Publishers, Springfield Massachusetts 1986, σελ. 146). «Ως αυθεντικότητα ορίζεται το σύνολο των γνωρισμάτων ενός πολιτιστικού αγαθού, τα οποία μας πείθουν για την πολιτισμική του αξία» (A. Eman, "Searching for the concept of authenticity: implementation guidelines", *Journal of Architectural Conservation*, vol. 6, no 3 (November 2000), σ. 60-69).

3. B. Colvin, "Introduction", εις B. Clouston (επιμ.), *Landscape design with plants*,





Ροτόντα Θεσσαλονίκης. Αύλειος χώρος.

Η οργάνωση του χώρου με χρήση βλάστησης εξασφαλίζει την αποτελεσματικότητα, τη διακριτικότητα και το ανεπιτήδευτο των επεμβάσεων αποτρέποντας φαινόμενα, τα οποία παρατηρούνται συχνά σε έργα δομημένου χώρου, όπου περισσότερο αναλύονται τα θεωρητικά τους πλαίσια παρά ευνοείται η ουσιαστική χρήση του.

Δυστυχώς στον Ελλαδικό χώρο τον πρώτο λόγο έχουν τα σκληρά υλικά και οι «βαριές» δομικές κατασκευές παρά η βλάστηση, η οποία αποτελεί ιδανικό πρωτογενές υλικό ορισμού και οργάνωσης υπαίθριων χώρων διαθέτοντας χαρακτηριστικά που την τοποθετούν σε ευνοϊκότερη θέση από τα συμβατικά δομικά υλικά. Η βλάστηση βοηθά στην αντίληψη του χώρου από τον άνθρωπο καλύπτοντας έμφυτή του ανάγκη, ενισχύει την αίσθηση του τόπου και προσκαλεί τον επισκέπτη να βιώσει ουσιαστικά τον χώρο αφού τον αφουγκραστεί και αντλήσει δύ-

ναμη και έμπνευση από αυτήν την εμπειρία<sup>4</sup>. Η παράμετρος «φυσικό περιβάλλον» σε δημόσιους χώρους αγνοείται στο όνομα της κατανάλωσης, της ανοικοδόμησης και της διέλευσης του αυτοκινήτου<sup>5</sup>. Η νεοελληνική κοινωνία, αποκομμένη από τη φύση, νιώθει περισσότερο άνετα σε χώρους με περιορισμένης έκτασης στυλιζαρισμένη βλάστηση. Λησμονεί ότι η έννοια «πράσινο» περιλαμβάνει και την έννοια ενός χώρου άβατου λόγω της πυκνής κάλυψής του με δένδρα, θάμνους, πολυετή ποώδη φυτά.

Η νατουραλιστική, λιτή διάρθρωση της βλάστησης αποτελεί τεκμηριωμένα την πιο οικονομική από άποψη συντήρησης διαμόρφωση<sup>6</sup>. Οι περιορισμένες ανάγκες ενός χώρου σε εργασία και υλικά συντήρησης σαφώς χαρακτηρίζει μία παρέμβαση «αειφορική», πέρα από την απλοϊκή εγκατάσταση βλάστησης και την άκριτη χρήση ξηροφυτικών, μεσογειακών φυτικών ειδών. Η αξιοποίηση της υπάρχουσας βλάστησης, η χαλαρή διάρθρωση και ο ήπια «άγριος» χαρακτήρας των στοιχείων βλάστησης, όπως στον περιβάλλοντα χώρο της Ροτόντας στη Θεσσαλονίκη (βλ. εικόνα στην προηγούμενη σελίδα), προσφέρει τη λύση για δημόσιους χώρους πρασίνου, οι οποίοι μπορούν με λίγα τεχνικά μέσα και περιορισμένες δαπάνες να διατηρηθούν σε ικανοποιητική κατάσταση. Η Φύση και η αρχή «Το λιγότερο είναι και περισσότερο» (Less is More) μπορούν να μας κατευθύνουν για την αποτελεσματική διαχείριση αστικών χώρων πρασίνου, που μπορούν να ανταπεξέλθουν με αξιοπρέπεια στα δεδομένα της σύγχρονης νεοελληνικής πραγματικότητας και της υφιστάμενης οικονομικής κρίσης.

---

4. Οι παράγοντες που ορίζουν το «αίσθημα ενός τόπου» είναι αφενός φυσικοί (τοπογραφία, κλιματολογικές συνθήκες, βλάστηση, καλλιεργητικές πρακτικές, δομικά υλικά) και αφετέρου ανθρωπογενείς (μορφολογία επηρεασμένη από τη χρησιμότητα, επίδραση του ανθρώπου στο δομημένο περιβάλλον, τοπικές συνήθειες και τεχντροπίες). T. Allen, "The management of the rural landscape: a sense of place", εις J. Grenville (επιμ.), *Managing the historic rural landscape, issues in heritage management*, Routledge & The English Heritage, London 1999, σελ. 163-171.

5. X. Αποστολίδης, «Πράσινο στις πόλεις - επένδυση ζωής», εις Δ. Σωτηριάδης (επιμ.), *Πράσινο στις πόλεις και τοπική αυτοδιοίκηση, Πρακτικά ημερίδας, έκδοση ΓΕΩΤ.Ε.Ε.*, Θεσσαλονίκη 1995, σελ. 19-29.

6. J. Parker & B. Peter, *Landscape management and maintenance. A guide to its costing and organization*, Gower Publishing Co, London 1989, σελ. 4.



Χαράλαμπος Μπακιρτζής

ΙΛΙΑΔΑ ΚΑΙ ΟΔΥΣΣΕΙΑ  
ΔΥΟ ΖΩΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΕΙΣ<sup>1</sup>

Ἦδη ἀπὸ τὰ μυκηναϊκὰ χρόνια, π.χ. ὁ πασίγνωστος κρατήρας τῶν Πολεμιστῶν στὸ Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν ἢ καὶ ἀργότερα ἢ ἀνάγλυφη σαρκοφάγος ἀπὸ τὴν Παλαίπαφο,<sup>2</sup> οἱ

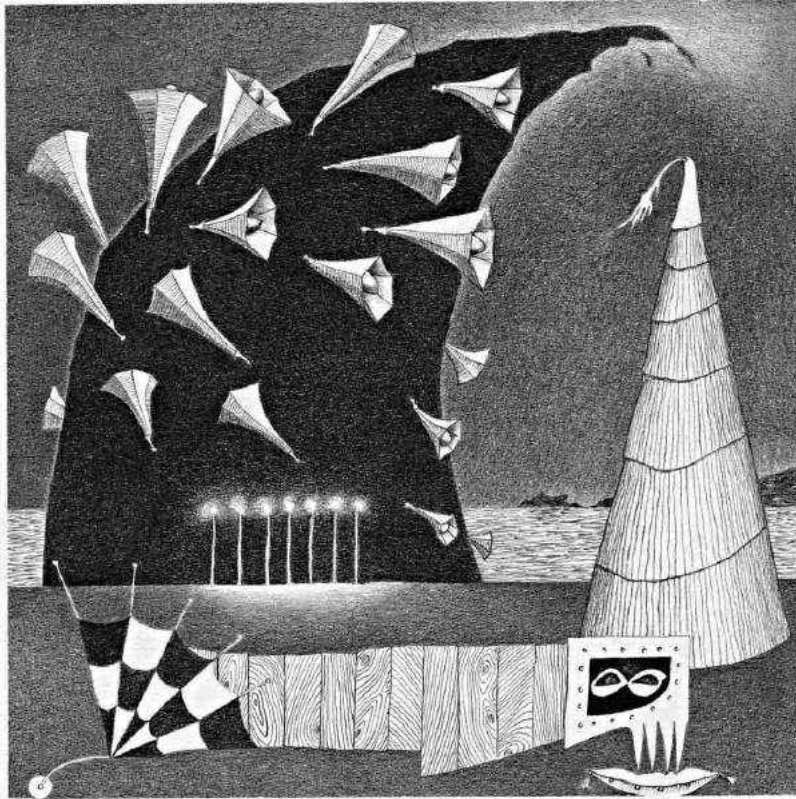


Ὁ Ὀδυσσεύς καὶ οἱ σύντροφοί του ἐξέρχονται ἀπὸ τὴ σπηλιὰ τοῦ Κύκλωπα. Ἀνάγλυφη παράσταση σὲ σαρκοφάγο περὶ τὸ 500 π.Χ. στὸ Μουσεῖο Παλαιπάφου, Κούκλια.

ζωγράφοι ἐμπνεύστηκαν, καὶ συνεχίζουν μέχρι σήμερα νὰ ἐμπνέονται ἀπὸ τὰ ὁμηρικὰ ἔπη καθὼς αὐτὰ περιέχουν καθαρὲς καὶ ἰσχυρὲς ἀλήθειες. Σὲ αὐτὸ τὸ πλαίσιο χωροῦν καὶ δύο σύγχρονα ζωγραφικὰ ἔργα, τοῦ Γιώργου Κούμουρου γιὰ τὴν Ἰλιάδα, καὶ τοῦ Δημοσθένη

1. Εἰσαγωγικὸ κείμενο σὲ φανταστικὴ ἔκθεση τῶν δύο ἔργων, ποὺ δὲν ἔγινε ποτέ.

2. Ε. Ράπτου, «Σαρκοφάγος ἀρχαϊκῶν χρόνων ἀπὸ τὴν Παλαίπαφο», *Report of the Department of Antiquities, Cyprus 2011-2012* (2017), 547-584. Γιὰ τὴν εἰκόνα τῆς σαρκοφάγου καὶ τὴν ἄδεια δημοσίευσής της εὐχαριστῶ τὴν Διευθύντρια τοῦ Τμήματος Ἀρχαιοτήτων Δρ Μαρίνα Σολομίδου-Ιερωνυμίδου.



Γ. Κούμouρος, Νηρηίδες.

Κοκκινίδη για την Ὀδύσσεια.<sup>3</sup> Ανεξάρτητα τὸ ἓνα ἀπὸ τὸ ἄλλο διέγραψαν πολύχρονη πορεία παρουσιάσεων σὲ πόλεις τῆς Ἑλλάδας, γνώρισαν καλὴ ὑποδοχὴ, διεισδυτικὰ σχόλια καὶ ἐξαιρετικὰ ἐκπαιδευτικὰ προγράμματα, ὅπως τὸ ἀξεπέραστο τῆς ΛΒ΄ Ἐφορείας Προϊστορικῶν καὶ Κλασσικῶν Ἀρχαιοτήτων.<sup>4</sup>

3. Γιώργος Κούμouρος, *Ἰλιάδα ἢ ἐμὴ*, Ἀνάπλους, Ἀθήνα 2013. Δημοσθένης Κοκκινίδης, *Ὀμήρου Ὀδύσσεια. Ζωγραφικὸ δοκίμιο*, Κείμενα Δ. Ν. Μαρωνίτη, ΜΙΕΤ, Ἀθήνα 2012. Για τὴν ἄδεια ἀναπαραγωγῆς τῶν εἰκόνων τοῦ Γ. Κούμouρος εὐχαριστῶ τὴν κα Βασιλεία Κατσάνη, διευθύντρια τοῦ Ἀνάπλου, καὶ τοῦ Δ. Κοκκινίδη τὸν κ. Διονύση Καψάλη, διευθυντὴ τοῦ Μορφωτικοῦ Ἰδρύματος Ἐθνικῆς Τραπεζῆς.

4. Γ. Ρηγίνος, Θ. Λάζου καὶ Α. Τζωρτζάτου, *Ἰλιάδα ἢ ἐμὴ. Ἡ δική μου Ἰλιάδα*,





Γ. Κούμουρος, "Έκτωρ έναντίον Αΐαντα.

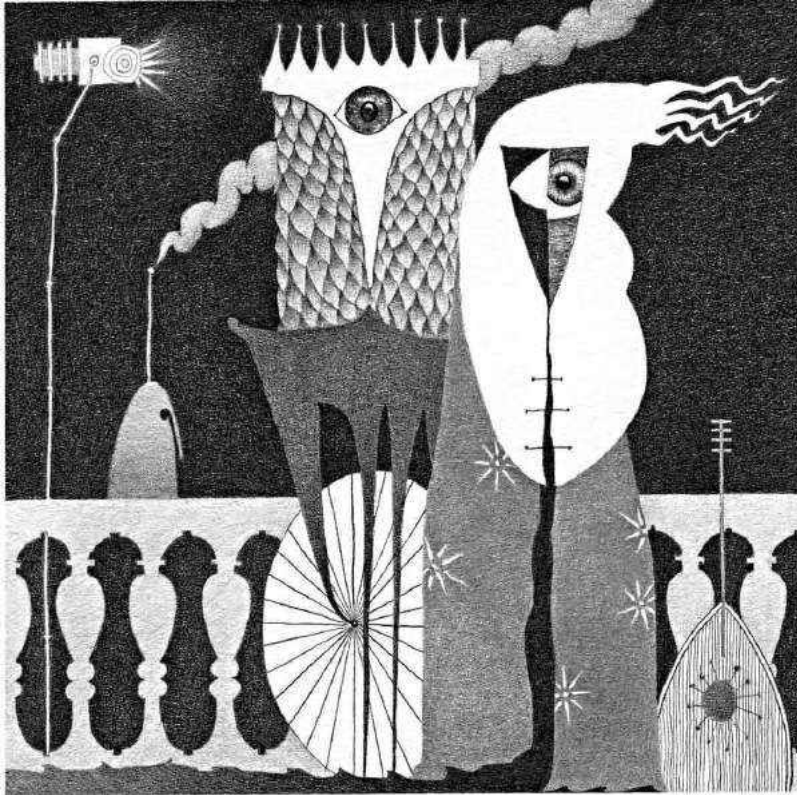
Διαφορετικά τὰ δύο ἀθάνατα ὁμηρικὰ ἔπη, διαφορετικά καὶ τὰ δύο τολμηρὰ ζωγραφικὰ ἔργα: Ἡ Ἰλιάδα σὰν ἀτμομηχανὴ σὲ ματωμένες ράγες, ἡ Ὀδύσσεια σὰν βάρκα μὲ πανὶ μᾶς πᾶνε βόλτα στὸ παραμῦθι.

Ἰλιάδα: Ἔργο πολεμικὸ, δυναμικὸ, σκληρὸ, πυκνὸ στὴν ἔνταση, σὲ πρωταγωνιστικοὺς ρόλους ἥρωες μὲ εὐγένεια καὶ πρωτόγονη βιαιότητα καὶ θεοὶ μὲ ἀσυγκράτητα πάθη.

---

Ἐκπαιδευτικὸ πρόγραμμα γιὰ μαθητὲς τοῦ Γυμνασίου, ΛΒ' Ἐφορεία Προϊστορικῶν καὶ Κλασσικῶν Ἀρχαιοτήτων, Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο Ἡγουμενίτσας (Θεσπρωτία), 2013.





Γ. Κούμουρος, Έκτωρ και Άνδρομάχη.

ΙΛΙΑΔΑ Η ΕΜΗ ΤΟΥ ΓΙΩΡΓΟΥ ΚΟΥΜΟΥΡΟΥ

«Ταξίδι μακρινό και μοναχικό στις στοές του Όμηρου» χαρακτήρισε ο Γιώργος Κούμουρος την αναζήτηση καταφυγίου στους ποιητικούς μύθους του Τρωικού πολέμου. Σε σχέδια/μολύβια προσάρμοσε γνωστά από το έπος επεισόδια και πρόσωπα στο δικό του όνειρικό αντι-ήρωικό δράμα προς τη λήθη, όπως αυτά προέκυψαν από την στροφή του προς το ύποσυνείδητο και την εικαστική επεξεργασία κλειδιών του σουρεαλιστικού λεξιλογίου.

Ἡ ἀντιπαράθεση Ἀχαιῶν καὶ Τρώων γράφεται μὲ περικεφαλαῖες, δόρατα σὲ διάφορες κατευθύνσεις καὶ ποικίλες προθέσεις, σπαθιά,



Γ. Κούμουρος, Πατέρας Πρίαμος.

ἀσπίδες καὶ ἄλλα πολεμικὰ ὄπλα μηκυναϊκῶν χρόνων σὲ λειτουργία. Ὡστόσο δὲν ὑπάρχει ἐχθρὸς, ὑπάρχει ὁ ἄλλος. Δὲν εἶναι ἰαχὴ, εἶναι κραυγὴ. Δὲν ὑπάρχει τοπίο. Ἄντὶ τοῦ πεδίου μάχης εἶναι τὸ συγκρουσιακὸ τοπίο τοῦ ὑποσυνείδητου. Τὴν ὀρμητικότητα, τὴ μέθη τῆς μάχης, τὴ βία ἀλλὰ καὶ τὴ μεγαλωσύνη τοῦ πολεμιστῆ, τὴν ἀπόλαυση τῆς λείας καλύπτει ἢ αἴσθησις ἐπικείμενης καταστροφῆς ὑπαγορευομένης ἀπὸ τὸν παντοδύναμο θεό-ὑποσυνείδητο. «Κάποιοι ἄλλοι ἀποφάσιζαν γι' αὐτόν», λέγει ὁ Κούμουρος. Κι ὅταν ἀποφάσιζε νὰ φύγει τὰ φτερά εἶναι νύχια καὶ οἱ Νηρηίδες φοβισμένες.

Ὁ ζωγράφος κρύβει ἐπιμελῶς τὶς προθέσεις του στὸ σουρεαλιστικὰ ὑφασμένο ἔνδυμα, τὸ ὁποῖο ἐκφέρεται ἀνάλογα μὲ τὶς



Γ. Κούμouρος, 'Ο Δούρειος ἵππος, ἡ Ἀθηνά καὶ ὁ Σίνων.

συγκινησιακὲς ἀναγωγὲς ποὺ τοῦ προκάλεσε ἡ βύθιση στὸ ὄμηρικὸ ἔπος: Ἑκτορας καὶ Αἴαντας: ποιὸς ὁ ταῦρος καὶ ποιὸς ὁ ταυρομάχος; Ἑκτορας καὶ Ἀνδρομάχη: ἡ κομψότητα τῆς συζυγικῆς σχέσης ὑπὸ τὴν αἵρεση τοῦ Ἀχαιοῦ, Πρίαμος: ὁ πατέρας στὸ σταυροδρόμι τῆς ἀπόγνωσης τῆ νύχτα, καὶ ἄλλα τέτοια.

Ἐντονο τὸ πολεμικὸ στοιχεῖο, περισσότερο τὸ ἀμυντικὸ παρὰ τὸ ἐπιθετικὸ. Ὅπως σὲ κάθε ἀντιπολεμικὸ ἔργο ὑπάρχει στὸ βάθος ἡ θλίψη, τὴν ὁποία μετριάξει ἡ ἀπόσταση ἀπὸ τὸν νικητὴ, ἡ κλίση πρὸς τὸν ἠττημένο καὶ πάνω ἀπ' ὅλα ἡ ἀλήθεια τῆς ἐξομολόγησης.



Ἀντιπολεμικὸ ἔργο μὲ τὴν ἔννοια ἐναντίον τῆς βίας. Ἀκόμη καὶ αὐτὸς ὁ Δούρειος ἵππος δὲν εἶναι ἄλογο ἀλλὰ νεροκολοκύθα, καὶ τὰ καράβια τῶν Ἀχαιῶν σὰν φάρια κοπαδιαστὰ καταφεύγουν στὴν Τένεδο.

Τὸ πανταχοῦ παρὸν «μάτι» τοῦ Κούμουρου δὲν εἶναι τὸ «μάτι» τοῦ Μπρετόν. Εἶναι μάτι ποὺ βλέπει κατὰματα: τὰ σουρεαλιστικὰ σύμβολα γίνονται πράγματα, σύνεργα μαρτυρίου, καὶ οἱ ἱστορίες δρώμενα τῆς καθημερινότητας. Ἡ Ἰλιάδα τοῦ Κούμουρου ἔχει τὴν ἱκανοποίηση τῆς εἰκαστικῆς ἐξομολόγησης καὶ τὴ μεθοδικότητα τοῦ δασκάλου νὰ ὀλοκληρώσει τὸ μάθημα πρὶν τὸ διάλειμμα.

Συνέβη στὴ Λευκωσία:

– Τ’ ὄνομά σου, μάνα μου;

– Ἰλιάδα.

– Μὲ ἦτα ἢ μὲ ἰῶτα;

– Μὲ ἰῶτα βέβαια!

\*

Ὀδύσεια: Ναυτικὸ παραμῦθι, ἔργο εἰρηνικὸ καὶ ἤρεμο, μὲ ἥπιον ἀφηγηματικὸ τόνο, νοιάζεται, ὅπως καὶ οἱ ἀθάνατοι θεοί, τοὺς καθημερινοὺς ἀνθρώπους. Ἀκόμη καὶ τὰ μυθικὰ ὄντα, ὅπως οἱ Κύκλωπες, οἱ Σειρήνες, γίνονται καθημερινά. Κυρίαρχος ὁ ἔρωτας ἠρεμεῖ τὰ ἔνστικτα.

#### ΟΔΥΣΣΕΙΑ, ΖΩΓΡΑΦΙΚΟ ΔΟΚΙΜΙΟ ΤΟΥ ΔΗΜΟΣΘΕΝΗ ΚΟΚΚΙΝΙΔΗ

Εἰκοσάχρονο ταξίδι τοῦ ζωγράφου στὶς στιγμὲς τοῦ Ὀδυσσέα ποὺ πολύτροπος εἶδε πολλὰ στὰ πέρατα τοῦ κόσμου, πραγματικὰ καὶ μὴ πραγματικά, ἔζησε πάθη μεσοπέλαγα, καὶ ἔμαθε πολλά. Εἰκαστικὴ ἀφήγηση τοῦ ἐπικοῦ παραμυθιοῦ τῆς ἐπιστροφῆς, τοῦ παντοτινοῦ νόστου καὶ τῆς φυγῆς ξανά. Ὁ λόγος, ἡ ἄγρια ὁμορφιὰ τῆς περιπέτειας, τὸ εἰκαστικὸ ταξίδι τῆς ζωῆς, ποὺ ὁ ζωγράφος ὀνόμασε δοκίμιο ἐναντι τοῦ θανάτου, ἡ ἀνεμελιά καὶ ἡ χαρὰ τοῦ παραμυθιοῦ μὲς’ ἀπὸ τὴν ἀφήγηση γιὰ ρηγματώδεις τόπους, ὀδύσειους



Δ. Κοκκινίδης, Ὀδυσσέας ναυαγός (ε).

ἥρωες, οὐτοπικὰ ταξίδια σὲ μπλὲ θάλασσες, μπλὲ καὶ πάλι μπλέ, εἶπε στὴν Αἴανθ ὁ Χ. Κοντοσφύρης.<sup>5</sup> Καὶ ὅταν εἴμαστε χαρούμενοι, μὲ τοὺς θεοὺς κοντά, προσθέτουμε τὸ κόκκινο.

5. Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο Αἴανθς, Ζωγραφικὴ ἔκθεση «Ὀμήρου Ὀδύσεια» τοῦ Ἀκαδημαϊκοῦ Δ. Κοκκινίδη, ὀργάνωση Λ' Ἐφορεία Προϊστορικῶν καὶ Κλασσικῶν Ἀρχαιοτήτων καὶ Ἀρχεῖο Ἱστορίας καὶ Τέχνης, 1 Ἰουνίου – 20 Ἰουλίου 2014.





Δ. Κοκκινίδης, Πολύφημος απειλώντας Όδυσσέα (ι).

Τὸν πελαγίσιο καὶ ἐρωτικὸ Ὀδυσσέα εἶδε ἡ Ζ. Ραστώ στὸ ψηφιδωτὸ τοῦ Σαγκάλ στὴ Νίκαια (1967) νὰ δέχεται ἀπὸ ἄυλη γυναίκα, σὲ στροβίλισμα μεθυστικό, φιλὶ στὰ χεῖλη καὶ σφιχταγκάλιασμα μὲ τὸ ἀριστερὸ τῆς χέρι, σὰν συνοδεία ταξιδιοῦ καὶ σὰν εὐχὴ τοῦ νόστου.<sup>6</sup>

6. Marc Chagall, “Le Message d’Ulysse”, *Commentaire, notice sur l’exécution de la mosaïque de la Faculté de droit de Nice et annexes*, par Louis Trotabas, Éditions de la



Δ. Κοκκινίδης, Πρόσκρουση στους βράχους (μ).

Τελικὰ δὲν ἦταν φέμα ὅσα ἄκουσε ἀπὸ τὸν μάντη Τειρεσία στὸν «δῆμο τῶν ψυχῶν καὶ τῶν ὀνείρων», πέρα ἀπὸ τὸν «κάμπο τοῦ ἀσφόδελου» καὶ τὸν «ποταμὸ τῶν στεναγμῶν», ὅπου τὸν ἔφθασε ἡ τιθάσευση τῆς ἡδονῆς τῆς δεινῆς Κίρκης.<sup>7</sup> Καὶ ἀφοῦ στὴ συνέχεια ἔκανε πράξη τὸν ἐπικὸ νόστο γιὰ τὴν Ἰθάκη καὶ ἔδειξε ὅτι ὡς ἥρωας ἐπιστρέφει, ξανάφυγε μετὰ τὴ μνηστηροφονία γιὰ νέες περιπέτειες στὴν ὄρεινὴ Θεσπρωτία, ὅπως ἀφηγεῖται ἡ *Τηλεγονία*.<sup>8</sup> Μνήμων τῶν

Réunion des musées nationaux, Paris, 1980. Δὲν εἶναι βέβαιο ὅτι ὁ Σαγκάλ δὲν εἶχε ὑπ' ὄψιν τοῦ τὸ φιλὶ ζευγαριοῦ σὲ θραῦσμα ἐρυθρόμορφης κύλικας, τέλη βου αἰ. π.Χ. ἀπὸ τὶς ἐπιχώσεις τοῦ Βράχου τῆς Ἀκροπόλεως, τώρα στὸ Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν μὲ ἀριθ. Ἀρχ. 189 (J. D. Beazley, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, β' ἔκδοση, Oxford 1963, 1631, καὶ *Ὀδύσσειες, Κατάλογος ἔκθεσης*, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο, Ἀθήνα 2016, σελ. 435: ἀριθ. 262). Τὸ φιλὶ τοῦ Ὀδυσσεῦ στὸ ψηφιδωτὸ τοῦ Σαγκάλ ἀποκρυπτογράφησε ἡ Ραστώ μεταθέτοντας μπρὸς πίσω τὸ ὀπτικὸ ἐπίπεδο τῆς παράστασης. Μονοδιάστατες περιγραφές, ὅπως τοῦ Olivier Pic, βλέπουν μόνον «le visage penché d'Ulysse, ses yeux clos, son bras droit enroulant sa tête en dessinant comme une auréole dorée».

7. *Ὀδύσσεια* λ, 100-137.

8. *Πρόκλου Χρηστομαθίας Γραμματικῆς*, Β', R. Westphal, *Scriptores metrici graeci*, I, Lipsiae: Teubner 1866, 241, καὶ ὁ ἴδιος ἐκμυστηρεύτηκε στὴν Πηνελόπη (*Ὀδύσσεια ψ*, 264-284).



Δ. Κοκκινίδης, Τὸ πλοῖο τοῦ νόστου (ν).

θεῶν τέλεσε θυσίης γιὰ νὰ ἐξευμενίσει τὸν Ποσειδῶνα, παντρεύτηκε τὴ βασίλισσα τῶν Θεσπρωτῶν Καλλιδίχη, ἔκανε μαζί της ἓνα γιό, τὸν Πολυποίτη, καὶ ἀκράτητος ὁδήγησε τοὺς Θεσπρωτοὺς σὲ πόλεμο ἐνάντια στοὺς Βρύγους κλπ. κλπ.

Ὡστόσο στὶς περιπέτειές του αὐτὲς δὲν ἦταν παρῶν ὁ ἴδιος ἀλλὰ τὸ εἶδωλό του, ποὺ ὁ Ἑρμῆς μετέφερε, καὶ σὰν σκιά, σὰν ὄνειρος τὸν ἑαυτοῦ ἐπανέλαβε. Ὁ πραγματικὸς Ὀδυσσεὺς μετὰ τὴν Ἰθάκη, ἐλεύθερος ἀπὸ τὸ ἥρωικό, ἐπέστρεψε στὸ νησί τῆς Καλυψῶς ὅπου νίκησε τὸν θάνατο μέσα στὴν ἀγέραστη κατάφραση τῆς ἐρωτευμένης καὶ πανέμνοστης θεᾶς: ἐνθάδε κ' αὔθι μένων σὺν ἐμοὶ τόδε δῶμα φυλάσσοις / ἀθάνατός τ' εἶης... τὸν παροτρύνει ἢ τοῦ προλέγει ἡ Καλυψῶ στοὺς στίχους 208 - 209 τῆς Ὀδύσσειας ε.<sup>9</sup> Τὴν ἐπιστροφή τοῦ Ὀδυσσεὺς στὴν Καλυψῶ δὲν ἀποκλείει καὶ ὁ Δημ. Μαρωνίτης ὡς μία ἐκδοχή.<sup>10</sup> Αὐτὸ πιθανὸν πιστεύει καὶ ὁ Κοκκινίδης

9. «Ἐδῶ, μαζί μου τώρα μένοντας, θὰ ζοῦσες μιὰν ἡσυχη ζωὴ στὸ σπίτι κι ἀθάνατος θὰ ἦσουν...» (μετάφρ. Κων. Ἰ. Δάλκος).

10. Δ. Ν. Μαρωνίτης, «Ὀμήρου Ὀδύσεια. Μεταφράσεις καὶ παραφράσεις. Πέντε



Ὁ Ὀδυσσεύς τοῦ Μάρκ Σαγκάλ.

εἰκονίζοντας τὸ ζευγάρι ὄρθιο, εὐτυχησμένο μέσα στὴ θάλασσα νὰ ἀτενίζει τὸ πέλαγος, καὶ τὸν ἴδιο γυμνὸ καὶ στεφανωμένο στὸ ἀκρογιάλι τῆς Ὠγυγίας νὰ κοιτάζει μακριὰ στὴ θάλασσα τὸ καράβι τοῦ Τηλέγονου νὰ ὀδηγεῖ στὴ μαγικὴ Αἶα τῆς Κίρκης τὸν Τηλέμαχο καὶ τὴν Πηνελόπη.<sup>11</sup>

Αὐτὰ ὅμως, πάτερ Διονύσιε, εἶναι ἄλλες ἱστορίες γιὰ περιπάτους στὸ δάσος τῆς Ρογιᾶς.



πυλῶνες καὶ τρεῖς σταθμοί», εἰς Κοκκινίδης, ὁ.π., 218: «Υπάρχουν καὶ ἐνδιάμεσες ἀγάπες, ποὺ θὰ μπορούσαν νὰ γίνουν διάμεσες πατρίδες: Ὠγυγία καὶ Καλυψώ, Ναυσικά καὶ Φαίακες, κι ἀνάμεσά τους: Αἶα καὶ Κίρκη».

11. Εἶδα τίς εἰκόνες στὴν ἐκθεση τοῦ Δ. Κοκκινίδη στὸ Τελλόγλειο Ἴδρυμα Τεχνῶν τοῦ Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης τὸν Μάιο 2013.





Νικόλαος Γ. Ξεξάκης

Η ΕΙΚΟΝΑ<sup>1</sup> ΩΣ ΜΕΣΟ ΑΝΑΓΩΓΗΣ  
ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΟΥ ΣΤΟΝ ΘΕΟ

**Μ**έ πολλή χαρά και βαθειά συγκίνηση συμμετέχω στο 10ο τεύχος της Περιοδικής Έκδοσης Κέντρου Εικονολογίας της Ίερας Μονής Χρυσορρογιατίσσης «Εικονοστάσιον», αφιερωμένο στον Πανοσιολογιώτατο Αρχιμ. κ. Διονύσιο Παπαχριστοφόρου, Ήγούμενο της Ίερας Μονής Χρυσορρογιατίσσης, με τήν ευκαιρία συμπλήρωσης 40 χρόνων Ήγουμενίας του.

Η πραγματική, ειλικρινής, συνεχής και αδιατάρακτη φιλία μας χρονολογείται από τό εύλογημένο έτος 1961, όταν πρωτοσυναντηθήκαμε στον ιερό χώρο της κοινής πνευματικής Τροφού Ίερας Θεολογικής Σχολής της Χάλκης, προκειμένου νά σπουδάσουμε τήν ιερά έπιστήμη της θεολογίας.

Ο φίλτατος π. Διονύσιος, Διάκονος τότε, ήλθε από τήν ήρωϊκή και μαρτυρική Κύπρο, τήν αγωνιζόμενη υπέρ των ιερών και όσίων, διακρινόμενος από όρθόδοξο φρόνημα, πατριωτική φλόγα, εύγένεια ψυχής, φιλομάθεια και ύπευθυνότητα. Χαίρω ιδιαίτερα για τή μετέπειτα πνευματική του πορεία και τήν έπιτυχημένη πολυετή Ήγουμενία.

Έίθε ό Τριαδικός Θεός νά χαρίζει στον αγαπητό όμογάλακτο χρόνια πολλά και εύλογημένα, ύγεία και άγλαόκαρπη Ήγουμενία.

---

1. Η προσέγγιση της εικόνας μπορεί νά γίνει κατά διαφόρους τρόπους, ανάλογα δηλαδή της όπτικής γωνίας από τήν όποία τήν έξετάζουμε, π.χ. τήν ύλη, τά χρώματα, τήν τεχντροπία, τούς εικονογραφικούς τύπους (δογματικό, λειτουργικό, ιστορικό κ.ά.), τόν τόπο και χρόνο κατασκευής, τή θεματολογία και τό περιεχόμενό τους κ.ά. Έδώ θά καταβληθει προσπάθεια νά προσεγγίσουμε τίς άγιες και σεπτές εικόνες από άποψη θεολογική και μάλιστα όρθόδοξη, ως μέσα δηλαδή έκφρασης της δογματικής διδασκαλίας της Όρθόδοξης Έκκλησίας, πλοηγίας του ανθρώπου και άναγωγής του στον Θεό.



\* \* \*

Ἀπώτερος σκοπός καί βασικός στόχος τῆς ὀρθόδοξης εἰκονογραφίας δέν εἶναι ἀπλά ἡ διακόσμηση, ἡ ἀναπαράσταση, ἡ προβολή ἔργων τέχνης, ὁ ἐπιτυχημένος συνδυασμός τῶν χρησιμοποιούμενων χρωμάτων, ἡ καλλιτεχνική ἄρμονία καί ὠραιότητα, ἡ αἰσθητική ἀποτύπωση, ἔκφραση καί ἀπεικόνιση τοῦ πρωτότυπου. Παράλληλα καί πέρα ἀπό τήν ἐξωτερική διάσταση τῆς ὀρθόδοξης εἰκονογραφίας ὑπάρχει καί ἡ ἄλλη, ἡ κυρίως καί κατεξοχὴν διάσταση, δηλαδή ἡ ἐσωτερική, ἡ στοχαστική, ἡ ἐμπειρική, ἡ βιωματική, ἡ λατρευτική, ἡ λειτουργική, ἡ μυστηριακή, ἡ θεολογική, ἡ ὀρθόδοξη. Ἡ ὀρθόδοξη εἰκονογραφία ἀποσκοπεῖ κατὰ κύριο λόγο στήν πνευματική καλλιέργεια, ἀναμόρφωση, μεταμόρφωση, ἀνέλιξη καί πρόοδο τοῦ πιστοῦ. Ἀποβλέπει στήν πραγμάτωση τοῦ συνδέσμου Θεοῦ καί ἀνθρώπου, μέ βάση τή θεματολογία τῆς εἰκόνας. Συμβάλλει στήν ὑπέρβαση τοῦ ἀνθρώπου ἀπό τά ἐπίγεια στά οὐράνια, ἀπό τά φθαρτά στά ἄφθαρτα, ἀπό τά παροδικά στά αἰώνια. Πραγματοποιεῖ τήν ἀπογείωση ἀπό τόν παρόντα κόσμον καί τήν προσγείωση στά πνευματικά ὕψη, χωρὶς αὐτό νά σημαίνει ὅτι ἐπιδιώκουμε τήν ἀπορρίψη κάθε γῆινου· ἀπορρίπτουμε τό κοσμικό φρόνημα, τό ἁμαρτωλό φρόνημα, καί ζοῦμε μέ τήν ἐμπειρία τοῦ χριστιανικοῦ πνεύματος, μέ τή βίωση τῆς χριστιανικῆς διδασκαλίας.

Ἀναμφίβολα τό γῆινο δέν ἀπορρίπτει τό οὐράνιο, οὔτε τό οὐράνιο ἀποβάλλει τό γῆινο. Ἄλλωστε ὁ ἀνθρώπος δέν εἶναι μόνο ψυχὴ ἢ μόνο σῶμα, ἀλλά καί ψυχὴ καί σῶμα. Τό γῆινο στοιχεῖο, τό ὁποῖο δέν εἶναι ὀρθό νά ταυτίζεται πάντοτε μέ τό ἁμαρτωλό, πρέπει νά λειτουργεῖ κάτω ἀπό τήν ἐπίδραση τοῦ οὐράνιου, τῆς θείας ἀλήθειας, ἡ ὁποία ἀποτελεῖ τόν πνευματικό οὐράνιο προβολέα γιά τήν πορεία τοῦ ἀνθρώπου πρός τόν Θεό.

Ἡ χρήση τῶν εἰκόνων ἀποτελεῖ ἀρχαία παράδοση στους ἁγίους καί διακεκριμένους Πατέρες<sup>2</sup>. Ἡ ἀρχική ἀπαγόρευση τῶν εἰκόνων, μέ βάση

2. Ἰω. Δαμασκηνοῦ, *Πρὸς τοὺς διαβάλλοντας τὰς ἁγίας εἰκόνας*, Λόγ. Α', 60, Kotter III, σ. 161 (PG 94, 1277B). Πρὸς τοῦ ἰδίου, *Πρὸς τοὺς καταλέγοντας τὰς εἰκόνας*, Λόγ. Β', 16, Kotter III, σ. 114 (PG 94, 1304A): «ἐν ὄλῳ τῷ κόσμῳ ἀγράφως παρεδόθη τὸ εἰκονίζεῖν Χριστὸν τὸν σεσαρκωμένον Θεὸν καὶ τοὺς ἁγίους, ὥσπερ καὶ προσκυνεῖν τὸν σταυρόν...».

τήν πρώτη ἐντολή τοῦ Δεκαλόγου<sup>3</sup>, ὀφειλόμενη στίς ὑπάρχουσες τότε περιστάσεις<sup>4</sup>, ἀποσκοποῦσε ἀφενός στήν ἀπομάκρυνση καί προστασία τοῦ περιούσιου λαοῦ τοῦ Θεοῦ, δηλαδή τῶν Ἰσραηλιτῶν, ἀπό τήν ἀσθένεια τῆς εἰδωλολατρίας, πρὸς τήν ὁποία ἦταν ἐπιρρεπεῖς καί ἀφετέρου στήν ἐπισήμανση τοῦ ἀδύνατου τοῦ εἰκονισμοῦ τοῦ ἀόρατου καί ἀσώματου Θεοῦ<sup>5</sup>. Σχετικά ὁ Θεόδωρος Στουδίτης, ἀγωνιστής κατὰ τῆς Εἰκονομαχίας, ἀντικρούει καί ἀποκρούει τήν ἀκόλουθη θέση τῶν Εἰκονομάχων: «Τό, Χριστόν περιγράφειν, ἀπεμφαῖνόν πώς ἐστι καί ἀπηγορευμένον τῇ θεῖᾳ Γραφῇ· φησὶ γάρ, καί ἐλάλησε Κύριος πρὸς ὑμᾶς ἐν τῷ ὄρει ἐκ μέσου τοῦ πυρός· φωνήν ρημάτων ὑμεῖς ἠκούσατε, καί ὁμοίωμα οὐκ οἶδατε, ἀλλ' ἦ φωνήν. Οὐκοῦν τὸ ὁμοίωμα ἀναστηλοῦν Χριστοῦ, ἀντιπίπτον ἐστὶ ταῖς θεαῖς ἀπαγορεύσει»<sup>6</sup>. Ὁ μεγάλος αὐτὸς ἡγέτης τοῦ μοναχισμοῦ δέχεται καί τήν ἄρνηση τῶν εἰκόνων, πού σχετίζεται μέ τούς εἰδωλολάτρεις, καί τή χρήση τους ἀναφορικά μέ τούς πιστούς, μετά τό γεγονός τῆς θείας ἐνανθρώπησης, τῆς σάρκωσης τοῦ Θεοῦ Λόγου<sup>7</sup>. Ἡ ἀπαγόρευση ἀναφέρεται στή θεία φύση: «... ἀπαγό-

3. Ἐξ. 20, 4: «Οὐ ποιήσεις σεαυτῷ εἶδωλον, οὐδὲ παντὸς ὁμοίωμα, ὅσα ἐν τῷ οὐρανῷ ἄνω καί ὅσα ἐν τῇ γῆ κάτω καί ὅσα ἐν τοῖς ὕδασιν ὑποκάτω τῆς γῆς».

4. Ἰω. Δαμασκηνοῦ, *Πρὸς τοὺς καταλέγοντας τὰς εἰκόνας*, Λόγ. Β', 7, Kotter III, σ. 74 (PG 94, 1289AB): «Πρόσεχε ὅτι με πολλοὺς καί ποικίλους τρόπους μίλησε ὁ Θεός. Ὅπως δηλαδή ὁ ἐπιστήμονας γιατρός δὲν δίνει πάντοτε σὲ ὅλους τὸ ἴδιο φάρμακο, ἀλλὰ στὸν καθένα χορηγεῖ τὸ πιὸ κατάλληλο καί ἀποτελεσματικό, ἀνάλογα με τὸν τόπο καί τὴ νόσο καί τὴν ἐποχὴ, δηλαδή τὸν καιρὸ καί τὴ διάθεση καί τὴν ἡλικία ...».

5. Ἰω. Δαμασκηνοῦ, *Πρὸς τοὺς καταλέγοντας...*, Λόγ. Β', 7, Kotter III, σ. 74 (PG 94, 1289B): «Ἔτσι καί ὁ ἄριστος τῶν ψυχῶν γιατρός σ' ἐκείνους πού ἦταν ἀκόμα νήπιοι καί ἐπιρρεπεῖς πρὸς τὴ νόσο τῆς εἰδωλολατρίας καί νόμιζαν τὰ εἶδωλα θεοῦ καί τὰ προσκυνήματα ὡς θεοὺς καί ἀθετοῦσαν τὴν προσκύνηση τοῦ Θεοῦ· καί πρόσφεραν τὴ δόξα Του στήν κτίση, ἀπαγόρευσε νὰ κάνουν εἰκόνας. Γιατὶ εἶναι ἀδύνατον νὰ κατασκευάσουμε εἰκόνα τοῦ Θεοῦ τοῦ ἀσώματου καί ἀόρατου καί ἄυλου, πού δὲν ἔχει οὔτε σχῆμα οὔτε περιγραφή καί εἶναι ἀκατάληπτος ...».

6. Θεοδώρου Στουδίτου, *Ἀντιρρητικός Γ' κατὰ Εἰκονομάχων*, κεφ. Α', PG 99, 413AB.

7. «Τὸ μὲν γὰρ τοῖς εἰδωλολάτραις ἀπονενέμηται, ἀλλάξασιν τὴν δόξαν ὡς ἀληθῶς τοῦ ἀφθάρτου Θεοῦ ἐν ὁμοιώματι εἰκόνης φθαρτοῦ ἀνθρώπου, καί πετεινῶν, καί τετραπόδων, καί ἐρπετῶν· οἵτινες μετέλλαξαν τὴν ἀλήθειαν τοῦ Θεοῦ ἐν τῷ ψεύδει καί ἐσεβάσθησαν, καί ἐλάτρευσαν τῇ κτίσει παρὰ τὸν κτίσαντα. Τὸ δὲ τοῖς πιστοῖς, οἷς ἐν μορφῇ Θεοῦ ὑπάρχων ὁ τοῦ Θεοῦ καί Πατρὸς Λόγος, ὁμοιωθῆναι

ρευσις... περι τῆς θείας φύσεως ὁ λόγος· τὸ γὰρ θεῖον ἄποσόν τε ἐστὶ καὶ ἀσχημάτιστον· καὶ οὐτι που ὁμοιώματός τινος ἔχον ἐμφέρειαν. Ἄλλ' οὐ περι τοῦ οὐσιωθέντος Λόγου τὴν καθ' ἡμᾶς μορφήν...»<sup>8</sup>.

Ἡ ὑπαρξὴ καὶ χρῆσι τῶν εἰκόνων εἶναι ἄρρηκτα συνδεδεμένες μετὸ δόγμα τῆς ἐνανθρώπησις τοῦ Θεοῦ Λόγου καὶ αὐτό γιὰτὶ ἡ ἀποδοχή τῆς ἀπεικόνισις τοῦ Χριστοῦ καὶ ὁ σεβασμός πρὸς αὐτὴ σημαίνει ἀποδοχή καὶ μαρτυρία τῆς πραγματικῆς καὶ ἀληθινῆς σάρκωσις καὶ ἐνανθρώπησις τοῦ δευτέρου προσώπου τῆς ἀγίας Τριάδας, τοῦ γεγονότος δηλαδὴ μετὸ ὅποιο ὁ ἄνθρωπος ὁδηγεῖται στὴ λύτρωσι καὶ τῆ σωτηρία, τῆ μετοχή καὶ κοινωνία μετὸν Θεό. Ἀντίθετα ἡ ἀπόρριψι καὶ καταδίκη τῶν εἰκόνων ἔχει ὡς ἄμεση συνέπεια καὶ ἀναπόφευκτο ἐπακόλουθο τὴν ἀναίρεσι καὶ ἄρνησι τοῦ θαυμαστοῦ αὐτοῦ γεγονότος τῆς θείας οἰκονομίας· τὴν ἀπόρριψι τῆς ἔνωσις τῆς θείας καὶ ἀνθρώπινης φύσις<sup>9</sup>, τοῦ ἄκτιστου καὶ τοῦ κτιστοῦ πού ὁδηγεῖ σὲ τελικὴ ἀνάλυσι στὴν αἵρεσι.

Σχετικὰ παρατηρεῖ ὁ Πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως, Νικηφόρος Α', ὅτι ἂν κάποιος θεωρήσει ἀπερίγραπτο τὸν Χριστό «καὶ καθὸ ἄνθρωπος» καὶ τὸν ἀποκόψει ἀπὸ τὴ σχέση Του μετὴν Τεκοῦσα, τότε θὰ ταυτίσει τὴ θεία καὶ ἀνθρώπινη φύσι, θὰ ἐμφανίσει ἀδιάφορη τὴ

---

πεπίστευται· οὐ κατὰ τὸ εἶναι ἴσα Θεῷ, ἀλλὰ κατὰ τὸ ἑαυτὸν κενῶσαι, καὶ μορφήν δούλου λαβεῖν, σχήματι τε εὑρεθῆναι ὡς ἄνθρωπον· ἣτινὰ ἐστὶ περιγραφῆς ἰδιώματα» (Θεοδώρου Στουδίτου, *Ἀντιρρητικὸς Γ' κατὰ Εἰκονομάχων*, κεφ. Α', PG 99, 416B).

8. Θεοδώρου Στουδίτου, *Ἀντιρρητικὸς Γ' κατὰ Εἰκονομάχων*, κεφ. Α', PG 99, 413B.

9. Βλ. Ἰ. Φωτίου, *Τὰ Ἀμφιλόχεια, ἡ λόγων ἱερῶν συλλογή, ἐν ἧ ζήτηματα τῆς θείας Γραφῆς διαλύεται*, Ἐρωταποκρίσεις, 193η, ἔκδ. Σοφοκλέους Κ. τοῦ ἐξ Οἰκονόμων, Ἀθήνησι 1858, σ. 275 (Ἐρώτ. 196η, PG 101, 993B): «Οἱ ὅπαδοι τοῦ Μάνεντα διατείνονταν πῶς οὐτε κἂν ἔλαβε τὸ δικό μας σῶμα, καὶ κατ' ἀνάγκη ἐπακόλουθον εἶναι, ὅτι δὲν πρέπει ὁ Χριστὸς νὰ εἰκονίζεται. Ἄς προσέξουν λοιπὸν οἱ ἀπόγονοι τῆς πολύμορφης πλάνης καὶ τῆς μοιχαλίδας σποράς, ἐννοῶ τὰ γεννήματα τῶν Εἰκονομάχων...». Ἰω. Δαμασκηνοῦ, *Λόγος Ἀποδεικτικὸς περὶ τῶν ἀγίων καὶ σεπτῶν εἰκόνων...*, 1, PG 95, 309A. Αὐτόθι: «... δεῖξαι ὑμῖν τὴν ὁδὸν τῆς ἀληθείας· ἥνπερ ἐξ ἀρχῆς καὶ ἄνωθεν ἡ καθολικὴ καὶ ἀποστολικὴ Ἐκκλησία κρατεῖ ἐν βεβαιότητι, περὶ τῶν ἀγίων καὶ σεπτῶν εἰκόνων· καὶ μὴ τρέπεσθαι ἔνθεν κἀκεῖθεν, καθάπερ κάλαμος ὑπὸ ἀνέμου περιφερομένη, τῇ δεινῇ ταύτῃ αἰρέσει τῶν μὴ προσκυνοῦντων τὴν ἔνσαρκον οἰκονομίαν τοῦ δι' ἡμᾶς ὁφθέντος διὰ τῆς εἰκονικῆς ἀνατυπώσεως, ἀλλ' ἀτιμαζόντων διὰ κακοθείας, καὶ διὰ λογισμῶν ἀτόπων...».

μεταξύ τους αντίθεση και θά παρουσιάσει αυτά τὰ δύο όμοούσια. Άλλά ποιός θά άντέξει τήν ύπερβολική αὐτή βλασφημία, τήν όποία πρεσβεύουν οί Άφθαρτοδοκῆτες, οί όποιοι νομίζουν ότι ό Κύριος προσέλαβε άφθαρτη σάρκα<sup>10</sup>; Βέβαια, τό άόρατο, τό άσώματο, τό άπερίγραπτο δέν εἶναι δυνατόν νά εἰκονισθεῖ. Μέ τό γεγονός όμως τῆς πραγματικῆς και άληθινῆς ένανθρώπησης ό άόρατος Ίίός γίνεται όρατός, ό άνεικόνιστος Θεός Λόγος, προσλαμβάνοντας τήν ανθρώπινη φύση, εἰκονίζεται. Ό ἴδιος Πατριάρχης σημειώνει ότι φορών ό Χριστός τό ήμέτερο σώμα, πραγματικά και όχι φαινομενικά, εύρισκόμενος σέ κάποιον τόπο, δέν ἦταν σωματικά πανταχοῦ, ώς εκ τούτου εἶναι φανερό ότι ό Χριστός έντάσσεται στά πλαίσια τῆς περιγραφῆς, εἶναι περιγραπτός «περιεγέγραπτο»<sup>11</sup>. Ἔτσι τό «περιγράφεσθαι» όφείλεται στήν ένανθρώπηση τοῦ Θεοῦ Λόγου και τό «εἰκονίζεσθαι» σ' αὐτούς πού πίστευσαν στήν ένανθρώπηση αὐτή<sup>12</sup>.

Υπάρχει λοιπόν διαλεκτική σχέση τοῦ άόρατου και όρατοῦ, τοῦ άπερίγραπτου και περιγραπτοῦ<sup>13</sup>. Ἔτσι «ό τοῦ Πατρὸς... Λόγος συλληφθεῖς έν τῇ μήτρᾳ τῆς Θεοτόκου, κάκει παρῆν, και ύπέρ τό πᾶν ἦν. Καί διὰ τοῦτο καθ' ό Θεός, άπερίγραπτος ώς άπεριόριστος· εἰ και ότι

10. Νικηφόρου Α' Κωνσταντινουπόλεως, *Αντίρρησις και Άνατροπή*, *Αντίρρησις Α'*, κε', PG 100, 265B-268A.

11. Νικηφόρου Α' Κωνσταντινουπόλεως, *Αντίρρησις και Άνατροπή*, *Αντίρρησις Β'*, ιθ', PG 100, 369B: «Δῆλον οὖν, ώς και Χριστός, σῶμα άληθῶς, και οὐ κατὰ δόκησιν, φορών τό ήμέτερον, έν τινι τόπω ὦν, οὐκ ἦν σωματικῶς πανταχοῦ· έξ ὦν πάντων φανερόν, ότι περιεγέγραπτο».

12. Νικηφόρου Α' Κωνσταντινουπόλεως, *Αντίρρησις και Άνατροπή*, *Αντίρρησις Β'*, ιθ', PG 100, 369D-372A: «“Ο Λόγος παχύνεται” ό έστι, τήν καθ' ήμᾶς σάρκα πεφόρεκε· και, “ό άναρχος άρχεται” και “ό άναφῆς ψηλαφᾶται” και όσα τοιαῦτα ήμῖν παρὰ τοῦ Πνεύματος παραδέδοται και πιστεύεται. Ὡστε τό μέν, περιγράφεσθαι, οὐχ ήμῶν ένεκεν, αλλά τοῦ συγκατελθόντος, και διὰ τήν ήμετέραν πτωχείαν ένδύντος, τό δε εἰκονίζεσθαι, έξ ήμῶν τῶν ταύτη πιστευσάντων, και δεχομένων και άσπασαμένων ...».

13. «Εἴδη περιγραφῆς πολλά· ή κατάληψις· ή ποσότης· ή ποιότης· ή θέσις· οί τόποι· οί χρόνοι· τὰ σχήματα· τὰ σώματα, άτινα επί Θεοῦ άποφάσεται· έν οὐδενί γάρ τούτων τό θεῖον. Χριστός δε ένανθρωπήσας εἶσω τούτων δείκνυται. Ό γάρ άκατάληπτος, έν παρθενική νηδυῖ συνελήφθη ... περιγραπτός άρα ό αὐτός και άπερίγραπτος· τό μέν τῇ θεότητι, τό δε τῇ άνθρωπότητι· καν οὐ βούλωνται οί άσεβέστατοι Εἰκονομάχοι» (Θεοδώρου Στουδίτου, *Αντιρρητικός Γ' κατὰ Εἰκονομάχων*, κεφ. Α', PG 99, 396AB).

καθ' ὃ ἄνθρωπος κηθεῖς ἐκ τῆς Παρθένου, περιγραπτός»<sup>14</sup>. Γι' αὐτό καί ὁ ὑπέροχος καί ὑπεραπιστής τῶν ἁγίων εἰκόνων Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός παρατηρεῖ ὅτι ὅταν βλέπεις νά γίνεται ἄνθρωπος γιά σένα ὁ ἀσώματος, τότε μπορεῖς νά κάνεις τήν εἰκόνα τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς· ὅταν ὁ ἀόρατος γίνεται ὁρατός κατά τή σάρκα, τότε μπορεῖς νά ἀπεικονίσεις τό ὁμοίωμα αὐτοῦ πού φανερώθηκε· ὅταν αὐτός πού ὑπάρχει μέ μορφή Θεοῦ<sup>15</sup>, παίρνοντας μορφή δούλου, μέ αὐτή τή μορφή περιορίζεται σέ ὅρια ποσοῦ καί μέτρου καί ἀποκτᾶ χαρακτηριστικά σώματος· τότε σχεδίασε σέ πίνακες καί βάλε νά βλέπουν αὐτόν πού καταδέχθηκε νά γίνει ὁρατός<sup>16</sup>. Στή συνέχεια ὁ ἱερός πατέρας ἀναφέρεται σέ συγκεκριμένες εἰκονογραφικές παραστάσεις τοῦ Κυρίου, σημει-

14. Θεοδώρου Στουδίτου, *Ἀντιρρητικός Γ' κατά Εἰκονομάχων*, κεφ. Α', PG 99, 412B. Πρβλ. αὐτόθι, 416D: «Ἐπεὶ τοίνυν ὁ Χριστός ἐξ ἑτερογενῶν καί οὐχ ὁμοουσίων· ἐκ γὰρ θεότητος τε καί ἀνθρωπότητος· ἐκ δύο ἂν εἴη τῶν ἰδιωμάτων γνωριζόμενος. Τῇ μὲν μὴ περιγραφόμενος· τῇ δὲ περιγραφόμενος...». Πρβλ. Ἰω. Δαμασκηνοῦ, *Πρὸς τοὺς ἀποβαλλομένους τὰς σεπτὰς καί ἁγίας εἰκόνας*, Λόγ. Γ', 2, Kotter III, σσ. 71-72 (PG 94, 1320BC): «Εἰ μὲν γὰρ τοῦ Θεοῦ τοῦ ἀοράτου εἰκόνα ἐποιοῦμεν, ὄντως ἡμαρτάνομεν· ἀδύνατον γὰρ τὸ ἀσώματον καί ἀσχημάτιστον καί ἀόρατον καί ἀπερίγραπτον εἰκονισθῆναι... Θεοῦ δὲ σαρκωθέντος καί ὀφθέντος ἐπὶ τῆς γῆς σαρκὶ καί ἀνθρώποις συναναστραφέντος δι' ἄφατον ἀγαθότητα καί φύσιν καί πάχος καί σχῆμα καί χρῶμα σαρκὸς ἀναλαβόντος τὴν εἰκόνα ποιοῦντες οὐ σφαλλόμεθα· ποθοῦμεν γὰρ αὐτοῦ ἰδεῖν τὸν χαρακτήρα».

15. *Φιλιπ.* 2, 6.

16. Ἰω. Δαμασκηνοῦ, *Πρὸς τοὺς διαβάλλοντας...*, Λόγ. Α', 8, Kotter III, σ. 82 (PG 94, 1240A). Πρβλ. αὐτόθι, 4, Kotter III, σσ. 77-78 (PG 94, 1236C): «... δὲν ἔγινε θεότητα ἢ φύση τῆς σάρκα, ἀλλὰ ὅπως ἀκριβῶς ὁ Λόγος ἔγινε σάρκα χωρὶς νὰ ὑποστῆ τροποποίηση καί παρέμεινε ὅ,τι ἦταν καί πρὶν, ἔτσι καί ἡ σάρκα ἔγινε Λόγος χωρὶς νὰ χάσει αὐτὸ ἀκριβῶς πού εἶναι, ταυτιζόμενη βέβαια μέ τὸν Λόγο κατὰ τὴν ὑπόστασιν. Γι' αὐτὸ παίρνω τὸ θάρρος καί εἰκονίζω τὸν ἀόρατο Θεό, ὅχι ὡς ἀόρατο, ἀλλὰ ὡς ὁρατὸν πού ἔγινε γιά μᾶς, προσλαμβάνοντας σάρκα καί αἷμα. Δὲν εἰκονίζω τὴν ἀόρατη θεότητα, ἀλλὰ εἰκονίζω τὴν σάρκα τοῦ Θεοῦ πού ἔγινε ὁρατή. Γιατί ἂν εἶναι ἀδύνατο νὰ εἰκονίσεις τὴν ψυχὴ, πόσο μᾶλλον τὸν Θεὸ πού ἔδωσε στὴν ψυχὴ τὴν αὐτὴν ἰδιότητα;». Τοῦ ἰδίου, *Πρὸς τοὺς καταλέγοντας...*, Λόγ. Β', 5, Kotter III, σσ. 71-72 (PG 94, 1288AB): «Ἐὰν βέβαια κατασκευάζαμε τὴν εἰκόνα τοῦ ἀοράτου Θεοῦ, πράγματι θὰ ἡμαρτάνομε· γιατί εἶναι ἀδύνατο νὰ εἰκονισθῆ τὸ ἀσώματο καί ἀσχημάτιστο καί ἀόρατο καί ἀπερίγραπτο... Ἐφόσον ὁμοῦς ὁ Θεὸς σαρκώθηκε καί ἐφανίσθηκε στὴ γῆ μέ σάρκα καί συναναστράφηκε μέ τοὺς ἀνθρώπους, ἀπὸ ἀπερίγραπτη ἀγαθότητα, καί πῆρε καί φύση καί ὄγκο καί σχῆμα καί χρῶμα σάρκα, κατασκευάζοντας τὴν εἰκόνα του, δὲν σφάλουμε».



ώνοντας: Ζωγράφησε τήν ανέκφραση συγκατάβασή Του, τή γέννηση από τήν Παρθένο, τή βάπτισή στον Ἰορδάνη, τή μεταμόρφωση στό Θαβώρ, τά πάθη πού παρέχουν ἀπάθεια, τά θαύματα, τά σύμβολα τῆς θείας φύσης Του, τά ὅποια πραγματοποιοῦνται μέ θεϊκή ἐνέργεια μέσα ἀπό τήν ἐνέργεια τῆς σάρκας, τόν σωτήριο σταυρό, τήν ταφή, τήν ἀνάσταση, τήν ἀνάληψη στούς οὐρανοῦς. Ὅλα νά τά ἱστορεῖς μέ λόγο καί μέ χρώματα<sup>17</sup>. Πλούσιες εἶναι οἱ ἀγιογραφικές μαρτυρίες πού στηρίζουν τό περιγραφτό τοῦ σαρκωθέντα Θεοῦ Λόγου. Χαρακτηριστικά παρατηρεῖ ὁ Θεόδωρος Στουδίτης: «Εἰ οὐ περιγραφτός ὁ Χριστός, πῶς φησιν αὐτός· τὸν νῶτόν μου ἔδωκα εἰς μάστιγας, τὰς δὲ σιαγόνας μου εἰς ραπίσματα· τὸ δὲ πρόσωπόν μου οὐκ ἀπέστρεψα ἀπὸ αἰσχύνης ἐμπτυσμάτων; Ταῦτα γὰρ περιγραφῆς ἰδιώματα... νῶτος... σιαγόνες... πρόσωπον... Οὐκοῦν εἰ ἀληθεύει ὁ παθῶν, ψεύδεται ὁ λέγων μὴ περιγράφεσθαι»<sup>18</sup>.

Παράλληλα μέ τίς εἰκόνες τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ διαδραματίζουν σπουδαῖο ρόλο στή ζωή τοῦ ὀρθόδοξου πληρώματος καί οἱ εἰκόνες τῆς Ὑπεραγίας Θεοτόκου, τῶν ἀποστόλων, τῶν μαρτύρων, τῶν ἁγίων. Ὁ σεβασμός καί ἡ τιμὴ μας πρὸς τά ἐκλεκτά αὐτά πρόσωπα ἔχουν ὡς τελικό ἀποδέκτη τὸν Θεό, πρὸς τὸν Ὅποῖον τά θεία αὐτά πρόσωπα ἔχουν τήν ἀναφορά τους. «Ὁ... τιμῶν τὸν μάρτυρα, Θεὸν τιμᾷ, ᾧ ὁ μάρτυς ἐμαρτύρησεν· ὁ προσκυνῶν τὸν ἀπόστολον τοῦ Χριστοῦ, τὸν ἀποστείλαντα αὐτὸν προσκυνεῖ. Καί ὁ προσπίπτων τῇ Μητρὶ τοῦ Χριστοῦ, πρόδηλον ὅτι τῷ Ἰῳ αὐτῆς τὴν τιμὴν προσφέρει. Οὐδεὶς γὰρ Θεός, εἰ μὴ εἷς, ὁ ἐν Τριάδι γνωριζόμενός τε καὶ λατρευόμενος»<sup>19</sup>.

17. Ἰω. Δαμασκηνοῦ, *Πρὸς τοὺς διαβάλλοντας...*, Λόγ. Α', 8, Kottter III, σσ. 82-83 (PG 94, 1240AB). Κατὰ τοὺς πρώτους χριστιανικοὺς χρόνους ἐπικρατεῖ ἡ συμβολικὴ εἰκονογραφία, ὅπου ἀπαντοῦν οἱ συμβολικὲς εἰκονογραφικὲς παραστάσεις τοῦ Κυρίου, ὅπως π.χ. εἶναι: ἰχθύς, ἀμνός, ποιμένας, ἄγκυρα κ.λπ.

18. Θεοδώρου Στουδίτου, *Ἀντιρρητικός Γ' κατὰ Εἰκονομάχων*, κεφ. Α', PG 99, 404A.

19. Λεοντίου Νεαπόλεως Κύπρου, *Κατὰ Ἰουδαίων λόγος περὶ τοῦ προσκυνεῖν τῷ σταυρῷ τοῦ Χριστοῦ καὶ ταῖς εἰκόσι τῶν ἁγίων καὶ ἀλλήλοις· καὶ περὶ τῶν λειψάνων τῶν ἁγίων, παρὰ Ἰω. Δαμασκηνοῦ, Πρὸς τοὺς διαβάλλοντας...*, Λόγ. Α', 56, Kottter III, σ. 159 (PG 94, 1276AB). Πρὸς τὸν Ἰω. Δαμασκηνοῦ, *Πρὸς τοὺς διαβάλλοντας...*, Λόγ. Α', 21, Kottter III, σ. 108 (PG 94, 1252D): «Προσκυνῶ τὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ ὡς σαρκωμένου Θεοῦ, τῆς Δέσποινας ὅλων τῶν ἀνθρώπων τῆς Θεοτό-

Στό σημείο αυτό είναι ανάγκη νά επισημανθεί ή διαφορά, ή όποία ύπάρχει μεταξύ τής λατρευτικής καί τιμητικής προσκύνησης. Ἡ λέξη «προσκύνηση» ἔχει τήν ἀναφορά της κατά κυριολεξία στόν Θεό, πρός τόν όποιο ἐκφράζουμε τήν ἀπόλυτη ύπακοή, τήν ἀφοσίωση καί τόν σεβασμό μας. Ὅμως τήν ἔννοια τής προσκύνησης τή διακρίνουμε σέ λατρευτική προσκύνηση, όταν ἀναφερόμαστε στόν Θεό καί σέ τιμητική προσκύνηση, όταν ἀναφερόμαστε στήν Παναγία, τούς ἀγγέλους, τούς ἀποστόλους, τούς μάρτυρες καί τούς ἀγίους<sup>20</sup>. Ἄλλο πρᾶγμα εἶναι ή λατρευτική προσκύνηση, πού ἀναφέρεται στόν Θεό καί ἄλλο ἐκείνη ή όποία ἀποδίδεται σ' ἐκείνους πού ὑπερέχουν σέ κάποιο ἀξίωμα<sup>21</sup>. Τή σαφή διάκριση μεταξύ τιμητικής καί λατρευτικής προσκύνησης ἐπισημαίνει ή Ζ' Οἰκουμενική Σύνοδος (787) στόν σχετικό της «Ὅρο»: «ὀρίζομεν σὺν ἀκριβείᾳ πάση καί ἐπιμελείᾳ, παραπλησίως τῷ τύπῳ τοῦ τιμίου καί ζωοποιοῦ σταυροῦ ἀνατίθεσθαι τὰς σεπτὰς καί ἀγίας εἰκόνας, τὰς ἐκ χρωμάτων καί ψηφίδος καί ἐτέρας ὕλης ἐπιτηδείως ἐχούσης, ἐν ταῖς ἀγίαις τοῦ Θεοῦ ἐκκλησίαις, ἐν ἱεροῖς σκεύεσι καί ἐσθῆσι, τοίχοις τε καί σανίσιν, οἴκοις τε καί ὁδοῖς· τῆς τε τοῦ Κυρίου καί Θεοῦ καί Σωτῆρος ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ εἰκόνας, καί τῆς ἀχράντου δεσποίνης ἡμῶν τῆς ἀγίας Θεοτόκου, τιμίων τε ἀγγέλων καί πάντων τῶν ἀγίων καί ὁσίων ἀνδρῶν. Ὅσω γάρ συνεχῶς δι' εἰκονικῆς ἀνατυπώσεως ὀρῶνται, τοσοῦτον καί οἱ ταύτας θεώμενοι διανίστανται πρός τήν τῶν πρωτοτύπων μνήμην τε καί ἐπιπόθησιν, καί ταύταις ἀσπασμῶν καί τιμητικῆν προσκύνησιν ἀπονέμειν, οὐ μὴν τήν κατά πίστιν ἡμῶν ἀληθινῆν λατρείαν, ἣ πρέπει μόνῃ τῇ θείᾳ φύσει ...»<sup>22</sup>.

κου, ὡς μητέρας τοῦ Υἱοῦ τοῦ Θεοῦ, τῶν ἀγίων, ὡς φίλων τοῦ Θεοῦ, οἱ όποιοι ἀντιστάθηκαν στήν ἀμαρτία, δίδοντας τὸ αἷμά τους καί μιμήθηκαν τὸν Χριστό, χύνοντας τὸ αἷμά τους γι' αὐτόν... Αὐτῶν τὰ κατορθώματα καί τὰ πάθη ζωγραφίζω, ἐπειδὴ μὲ αὐτὰ ἀγιάζομαι καί καλλιεργείται ὁ ζῆλός μου νά τὰ μιμηθῶ». Λόγ. Α', 47, Kotter III, σσ. 151-152 (PG 94, 1268B): «Βλέπω τήν καρτερικότητα τοῦ μάρτυρα, τήν ἀνταπόδοση τῶν στεφάνων καί σὰν φωτιὰ ἀνάβει ὁ ζῆλος καί ή προθυμία μου καί πέφτοντας προσκυνῶ τὸν Θεὸ μέσω τοῦ μάρτυρα καί κερδίζω τὴ σωτηρία».

20. Ν. Ξεξάκη, Ὁρθόδοξος Δογματική, τ. Γ', Ἀθήνα 2009, σ. 105.

21. Ἰω. Δαμασκηνοῦ, Πρὸς τοὺς διαβάλλοντας..., Λόγ. Α', 8, Kotter III, σ. 83 (PG 94, 1240B).

22. Παρὰ Ἰω. Καρμίρη, Δογματικά καί Συμβολικά Μνημεῖα τῆς Ὁρθόδοξου Καθολικῆς Ἐκκλησίας (ΔΣΜ), τ. 1, Ἀθήνα 1960, σ. 240.

Τήν ιδιαίτερη σπουδαιότητα τῶν εἰκόνων πιστοποιοῦν καί οἱ σκληροί ἀγῶνες τῶν πιστῶν τέκνων τῆς Ἐκκλησίας σέ ὅλη τήν ἱστορική πορεία της, ιδιαίτερα κατά τή γνωστή βυζαντινή περίοδο τῆς Εἰκονομαχίας (726-843). Αὐτός ἀκριβῶς ἦταν ὁ λόγος γιά τόν ὁποῖο τό πιστό πλήρωμα τῆς Ἐκκλησίας, —ὁ κλῆρος, ὁ λαός καί μάλιστα ὁ μοναχισμός— ἀντέδρασε δικαιολογημένα καί ἐπιβεβλημένα στή μεγάλη αὐτή αἵρεση καί παραχάραξη τῆς δογματικῆς διδασκαλίας τῆς Ὁρθόδοξης Καθολικῆς Ἐκκλησίας. Τήν ἰδιάζουσα θέση καί ἐξαιρετική σημασία τῶν εἰκόνων διαπιστώνουμε στήν ἀναστήλωση τῶν εἰκόνων τό 843 καί τήν καθιέρωση τοῦ θριαμβευτικοῦ πανηγυρισμοῦ τῆς Ἐκκλησίας ὑπέρ αὐτῶν, κατά τήν πρώτη Κυριακή τῶν Νηστειῶν, τήν ὀνομαζόμενη Κυριακή τῆς Ὁρθοδοξίας, δηλαδή τήν Κυριακή, ἡ ὁποία προβάλλει καί διατρανώνει τή νίκη καί τό μεγαλεῖο τῆς ὀρθόδοξης διδασκαλίας τῆς Μίας, Ἁγίας, Καθολικῆς καί Ἀποστολικῆς Ἐκκλησίας. «Ἡ εἰκόνα εἶναι θρίαμβος καί φανέρωση καί στηλογραφία γιά τήν ἀνάμνηση τῆς νίκης ἐκείνων πού ἀρίστευσαν καί διέπρεψαν καί γιά τήν καταισχύνη ἐκείνων πού νικήθηκαν καί κατατροπώθηκαν»<sup>23</sup>.

Τήν ἐποπτική σημασία τῶν εἰκόνων ἐπισημαίνοντας καί ὁ ἱερός Δαμασκηνός καί χαρακτηρίζοντάς τις «ὑπόμνημα», δηλαδή ἀνάμνηση, ἐνθύμιο, μνημεῖο, μέσο ὑπόμνησης, παρατηρεῖ: «ὅπερ τοῖς γράμματα μεμυημένοις ἢ βίβλος, τοῦτο τοῖς ἀγραμμάτοις ἢ εἰκῶν»<sup>24</sup>, δηλαδή ἐκεῖνο τό ὁποῖο ἀκριβῶς εἶναι τό βιβλίον γιά ὅσους γνωρίζουν γράμματα, τό ἴδιο εἶναι γιά τούς ἀγράμματους ἢ εἰκόνα. Ἀναμφίβολα οἱ εἰκόνες<sup>25</sup>

23. Ἰω. Δαμασκηνοῦ, *Πρὸς τοὺς καταλέγοντας...*, Λόγ. Β', 11, Kottter III, σ. 102 (PG 94, 1296BC).

24. Ἰω. Δαμασκηνοῦ, *Πρὸς τοὺς καταλέγοντας...*, Λόγ. Α', 17, Kottter III, σ. 93 (PG 94, 1248C).

25. Σχετικά μέ τήν ἔννοια καί τή λειτουργία τῆς εἰκόνας βλ. Ἰω. Δαμασκηνοῦ, *Πρὸς τοὺς διαβάλλοντας...*, Λόγ. Α', 9-13, Kottter III, σσ. 83-86 (PG 94, 1240C-1244A): «Ἡ εἰκόνα εἶναι ὁμοίωμα πού φέρει τὰ χαρακτηριστικά τοῦ πρωτοτύπου, μέ κάποια ὅμως διαφορά πρὸς αὐτό. Γιατί ἡ εἰκόνα δὲν εἶναι ὅμοια ἐξ ὀλοκλήρου πρὸς τό ἀρχέτυπο...». «Ἰπάρχουν ὅμως καί στὸν Θεὸ εἰκόνες καί παραδείγματα, ὅσων πρόκειται νὰ γίνουν ἀπὸ αὐτόν, δηλαδή ἡ προαιώνια καί πάντοτε ἀμετάβλητη βούλησή του... στή βούληση τοῦ Θεοῦ ἦταν ἀποτυπωμένα καί ἀπεικονισμένα ὅλα ὅσα εἶχαν προορισθεῖ ἀπὸ αὐτόν, πρὶν ἀπὸ τὴ δημιουργία, καί θὰ γινόταν ὅπωςδήποτε...». «Ἰπάρχουν ἐπίσης καί εἰκόνες τῶν ἀοράτων καί ἀτυπῶτων πραγμάτων, τὰ ὁποῖα ἀποτυπώνονται σωματικὰ γιά νὰ κατανοηθοῦν ἀμυδρὰ... ἡ ἅγια Τριάδα εἰκονίζεται μέ

ἀποτελοῦν μέσα καί ὄργανα, τά ὅποια προβάλλουν, ἐκθέτουν καί ἐκφράζουν τήν δογματική διδασκαλία τῆς Ἐκκλησίας, τόσον στούς ἀγράμματους, ὅσον καί τούς ἐγγράμματους, σέ ὅλους τούς πιστούς, ἀνεξάρτητα ἀπό τό μορφωτικό τους ἐπίπεδο. Οἱ πιστοί προστρέχουν μέ πίστη, εὐλάβεια, σεβασμό καί κατάνυξη στίς ἅγιες εἰκόνες γιά νά διδαχθοῦν, νά ἐμψυχωθοῦν, νά γαληνεύσουν, νά ἐνισχυθοῦν, νά παρηγορηθοῦν· νά εὐχαριστήσουν, νά δοξολογήσουν, νά παρακαλέσουν καί ἰκετεύσουν· νά μεταρσιωθοῦν, μεταφερόμενοι σέ πνευματικά ὕψη, σέ συνάντηση καί κοινωνία μέ τόν Θεό.

Οἱ πιστοί ἀποδίδουν στίς σεπτές εἰκόνες τήν πρέπουσα τιμή. Στό σημεῖο αὐτό εἶναι ἀπαραίτητη ἡ ἀκόλουθη ἐπισήμανση, ὅτι «ἡ τιμή ἐπὶ τὸ πρωτότυπον διαβαίνει· καί ὁ προσκυνῶν τήν εἰκόνα προσκυνεῖ ἐν αὐτῇ τοῦ ἐγγραφομένου τήν ὑπόστασιν»<sup>26</sup>. Ἡ τιμή, λοιπόν, δέν ἀναφέρεται στήν ὕλη, στό ξύλο, ἀλλά στό πρωτότυπο πού εἰκονίζεται. Προσκυνώντας δηλαδή τήν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ, προσκυνοῦμε ὄχι τήν ὕλη ἀλλά τόν Χριστό, τόν Θεό Λόγο, τό δεύτερο πρόσωπο τῆς ἁγίας Τριάδας πού ἔγινε ἄνθρωπος, γιά νά σώσει τόν ἄνθρωπο· προσκυνοῦμε τόν σαρκωθέντα Θεό Λόγο. Σχετικά σημειώνει καί ὁ Θεόδωρος Στουδίτης: «Οὐχ ἡ τῆς εἰκόνας οὐσία προσκυνεῖται· ἀλλά ὁ ἐν αὐτῇ ἀποσφραγισθεὶς χαρακτήρ τοῦ πρωτοτύπου· ἀπροσκυνήτου μὲν οὐσης τῆς εἰκονικῆς οὐσίας. Οὐδὲ γὰρ ἡ ὕλη ἐστὶν ἡ προσκυνουμένη, ἀλλὰ τὸ πρωτότυπον ἅμα τῷ χαρακτῆρι, καὶ οὐ τῇ οὐσίᾳ προσκυνούμενον... Οὐκ... εἰσφορὰ ἐτέρας προσκυνήσεως, τῆς εἰκόνας προσκυνουμένης, παρὰ τὴν πρὸς τὸ πρωτότυπον προσκύνησιν»<sup>27</sup>.

τὸν ἥλιο καί τὸ φῶς καί τὶς ἀκτίνες». «Εἰκόνα ἐπίσης λέγεται καί ἐκεῖνη πού σκιαγραφεῖ συμβολικὰ ὅσα θὰ γίνουν στὸ μέλλον, ὅπως ἡ κιβωτὸς (Εξ. 25, 9 κ.ἐξ.), ἡ ράβδος (Ἀριθμ. 17, 23-25), ἡ στάμνα (Εξ. 16, 33-34), συμβολίζουν τὴν ἁγία Παρθένο καί Θεοτόκο, ὅπως τὸ φίδι (Ἀριθμ. 21, 8-9 καί Ἰω. 3, 14) συμβολίζει ἐκεῖνον πού μέ τὸν σταυρό κατάργησε τὸ δάγκωμα τοῦ ἀρχέκακου φιδιοῦ, ἡ θάλασσα (Εξ. 14, 15 κ.ἐξ.), τὸ νερό καί ἡ νεφέλη (Εξ. 14, 19), τὸ πνεῦμα τοῦ βαπτίσματος (Α' Κορ. 10, 1-4)». «Ἀκόμα, εἰκόνα λέγεται τῶν γεγονότων ἡ μνήμη ἐνὸς θαύματος ἢ κάποιας τιμῆς ἢ αἰσχύνῃς ἢ ἀρετῆς ἢ κακίας γιὰ τὴ μελλοντικὴ ὠφέλεια τῶν θεατῶν, μὲ σκοπὸ νά ἀποφεύγουμε τὰ κακὰ καί νά μιμηθοῦμε τὶς ἀρετὲς... Ἔτσι καί ἐμεῖς τώρα παριστάνουμε τὶς εἰκόνες τῶν γεγονότων καί τὶς ἀρετῆς».

26. Mansi 13, 377E.

27. Θεοδώρου Στουδίτου, *Ἀντιρρητικὸς Γ' κατὰ Εἰκονομάχων*, κεφ. Γ', PG 99, 421AB.

Προσκυνώντας τήν περιγραπτή σάρκα τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ, προσκυνοῦμε τή θεότητά Του καί προσκυνώντας τή θεότητα, προσκυνοῦμε καί τή σάρκα. Σχετικά ἐπισημαίνει ὁ Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός: «Ναί Δέσποτα, προσκυνῶ ὅλα τά δικά σου καί μέ διακαῆ πόθο ἀγκαλιάζω τή θεότητα, τή δύναμη, τήν ἀγαθότητα, τήν εὐσπλαχνία γιά μένα, τή συγκατάβαση, τή σάρκωση. Καί ὅπως φοβᾶμαι νά ἀγγίξω τόν πυρακτωμένο σίδηρο, ὄχι ἐξ αἰτίας τῆς φύσης τοῦ σιδήρου, ἀλλά ἐξαιτίας τῆς φωτιᾶς πού εἶναι ἐνωμένη μέ αὐτό, ἔτσι προσκυνῶ τή σάρκα σου, ὄχι ἐξαιτίας τῆς φύσης τῆς σάρκας, ἀλλά ἐξαιτίας τῆς θεότητας πού εἶναι ὑποστατικά ἐνωμένη μέ αὐτή. Προσκυνοῦμε τά πάθη Σου. Ποιός εἶδε νά προσκυνεῖται ὁ θάνατος; πάθη σεπτά; Ὅμως πράγματι προσκυνοῦμε τόν θάνατο τοῦ Θεοῦ μου κατά τό ἀνθρώπινο καί τά σωτήρια πάθη, προσκυνοῦμέ Σου τήν εἰκόνα· προσκυνοῦμε ὅλα τά δικά Σου, τούς ὑπηρέτες, τούς φίλους καί περισσότερο τή μητέρα τή Θεοτόκο»<sup>28</sup>. Λόγω τῆς ὑποστατικῆς ἔνωσης τῶν δύο φύσεων Του ὁ Χριστός, ἡ θεότητα καί ἡ ἀνθρωπότητα, τό θεῖο καί τό σωματικό, βρίσκονται ἄρρηκτα μεταξύ τους συνδεδεμένα. Μέ τήν ἔννοια αὐτή: «οὐκ ἀπερίγραπτον... μένειν τὸ Θεῖον ἐν τῷ τὸν Χριστὸν περιγράφεσθαι σωματικῶς. Τῆς γὰρ θεότητος ἐνωθείσης τῇ σαρκὶ καθ' ὑποστατικὴν ἔνωσιν, ἀνάγκη συμπεριγράφεσθαι ἐν τῇ τῆς σαρκὸς περιγραφῇ τὴν ἀπερίγραπτον θεότητα· οὐ γὰρ ἐνδέχεται θάτερον θατέρου χωρίζεσθαι· ἵνα μὴ ἐν τούτῳ ὁ τῆς ἀπευκτῆς διαιρέσεως ἐπεισαχθεῖν τρόπος»<sup>29</sup>.

Μέ αὐτά πού ἀναφέραμε, λοιπόν, δέν ἀπορρίπτουμε, δέν ἀποβάλλουμε, τήν ὕλη, δέν στεροῦμε τήν ἀξία καί σημασία της, δέν ἀρνούμαστε τήν τιμὴ καί τή σπουδαιότητα, τήν ὁποία ἔχει ὡς δημιουργημάτων τοῦ Θεοῦ, «οὐ γὰρ ἄτιμος. Οὐδὲν γὰρ ἄτιμον, ὃ παρὰ Θεοῦ γεγένηται. Τῶν Μανιχαίων τοῦτο τὸ φρόνημα· μόνον δὲ ἄτιμον, ὃ μὴ τὴν αἰτίαν ἔσχεν ἐκ Θεοῦ, ἀλλ' ἡμέτερόν ἐστιν εὖρημα τῇ ἐκ τοῦ κατὰ φύσιν εἰς τὸ παραφύσιν αὐτεξουσίῳ ἐκκλίσει τε καὶ ροπῇ τοῦ θελήματος, τουτέστιν ἡ ἀμαρτία»<sup>30</sup>. Ἀσφαλῶς δέν προσκυνοῦμε τήν ὕλη, ὡς Θεό,

28. Ἰω. Δαμασκηνοῦ, *Πρὸς τοὺς διαβάλλοντας...*, Λόγ. Α', 67, Kotter III, σσ. 167-168 (PG 94, 1281CD).

29. Θεοδώρου Στουδίτου, *Ἀντιρρητικός Α' κατὰ Εἰκονομάχων*, κεφ. Γ', PG 99, 332B.

30. Ἰω. Δαμασκηνοῦ, *Πρὸς τοὺς διαβάλλοντας...*, Λόγ. Α', 16, Kotter III, σ. 90



ἀλλά τόν Δημιουργό τῆς ὕλης καί σεβόμαστε τήν ὕλη, ὡς φορέα θείας ἐνέργειας καί χάριτος<sup>31</sup>.

Γιά τήν πνευματική παιδαγωγία καί εὐσέβεια τῶν πιστῶν σπουδαῖος εἶναι ὁ ρόλος τῶν ἁγίων εἰκόνων, ὅπως τονίζεται καί στό «Συνοδικόν τῆς Ὁρθοδοξίας»: «ἀγιάζεται μὲν ὁμοίως διὰ τῶν σεπτῶν εἰκόνων τὰ ὄμματα τῶν ὁρώντων, ἀνάγεται δὲ δι' αὐτῶν ὁ νοῦς πρὸς θεογνωσίαν»<sup>32</sup>.

Ἡ πνευματική ἀκτινοβολία τῶν ἁγίων εἰκόνων ἀγιάζει τό εἶναι μας, τήν ὑπαρξή μας. Τά εἰκονιζόμενα πρόσωπα ἀποτελοῦν πρότυπα ἀγιότητας, πραότητας, μακροθυμίας, ἀγωνιστικότητας, κ.ἄ., φορεῖς θείας χάριτος, δασκάλους τῆς αἰωνιότητος στόν χρόνο. Ἡ διὰ τῶν σεπτῶν εἰκόνων ὑπόμνηση τῆς ὅλης σωτηριώδους δράσης τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ, ἡ πολιτεία τῶν ἁγίων, τά ἀγωνίσματα, παθήματα καί μαρτύρια τῶν μαρτύρων προσφέρουν στόν ἄνθρωπο δύναμη, στήριξη, ἐλπίδα, γαλήνη, σταθερότητα, ἀσφάλεια· ἀναμοχλεύουν τήν ψυχή του καί συμβάλλουν στή μετάνοια. Ἡ καταφυγή στίς ἄγιες εἰκόνες συνδέεται μέ τήν πίστη, τήν ταπείνωση, τήν ἐσχατολογική πραγματικότητα, τήν προσδοκία τῶν μελλόντων, τή δίψα πρὸς τήν αἰωνιότητα,

---

(PG 94, 1245C). Πρβλ. Τοῦ ἰδίου, *Πρὸς τοὺς καταλέγοντας...*, Λόγ. Β', 13, Kotter III, σ. 104 (PG 94, 1297BC): «Κατηγορεῖς τήν ὕλη καί τήν ἀποκαλεῖς ἄτιμη; Τὸ ἴδιο κάνουν καί οἱ Μανιχαῖοι· ὅμως ἡ θεία Γραφή τήν ἀνακηρύττει καλή· γιατί λέει “καί εἶδε ὁ Θεὸς ὅλα ὅσα δημιούργησε καί ἦταν πολὺ καλὰ” (Γέν. 1, 31). Ἐγώ, λοιπόν, ὁμολογῶ ὅτι ἡ ὕλη εἶναι δημιούργημα τοῦ Θεοῦ, καί καλή, ἐνῶ ἐσύ, ἐὰν τήν ἀποκαλεῖς κακή, ἢ ὁμολογεῖς ὅτι δὲν προέρχεται ἀπὸ τὸν Θεό, ἢ κάνεις αἴτιο τῶν κακῶν τὸν Θεό».

31. Βλ. Ἰω. Δαμασκηνοῦ, *Πρὸς τοὺς καταλέγοντας...*, Λόγ. Β', 14, Kotter III, σ. 105 (PG 94, 1300BC): «Δὲν προσκυνῶ τήν ὕλη, προσκυνῶ ὅμως τὸν δημιουργό τῆς ὕλης, ποῦ γιὰ χάρη μου ἔγινε ὕλη καί κατοίκησε μέσα στήν ὕλη καί μέσω τῆς ὕλης πραγματοποίησε τὴ σωτηρία μου. “Διότι ὁ Λόγος ἔγινε σάρκα καί κατασκήνωσε ἀνάμεσά μας” (Ἰω. 1, 14). Καί σὲ ὅλους εἶναι φανερὸ ὅτι ἡ σάρκα εἶναι ὕλη καί κτίσμα. Σέβομαι λοιπόν τήν ὕλη καί τήν ὑπολήπτομαι καί τήν προσκυνῶ, ἀφοῦ μέσω αὐτῆς πραγματοποιήθηκε ἡ σωτηρία μου, τὴ σέβομαι ὅμως ὄχι ὡς θεό, ἀλλὰ ὡς φορέα θείας ἐνέργειας καί χάριτος». Πρβλ. Τοῦ ἰδίου, *Πρὸς τοὺς διαβάλλοντες...*, Λόγ. Α', 36, Kotter III, σ. 148 (PG 94, 1264B): «Τὰ ὕλικὰ στοιχεῖα, αὐτὰ καθεαυτὰ βέβαια εἶναι ἀπροσκύνητα, ὅταν ὅμως ὁ εἰκονιζόμενος εἶναι γεμάτος χάρη, μετέχουν καί αὐτὰ στὴ χάρη ἀνάλογα μὲ τήν πίστη».

32. Ἀπὸ τό «Συνοδικόν τῆς Ὁρθοδοξίας», παρὰ Ἰω. Καρμίρη, ΔΣΜ, τ. 1, Ἀθήνα 1960, σ. 245.

τό φτερούγισμα σέ πνευματικούς χώρους τῆς θείας πραγματικότητας καλύπτει τὴν μεταφυσική τάση τοῦ ἀνθρώπου, τὴν ὁποία ἄριστα ἐκφράζει ὁ ψαλμωδός: «Ὅν τρόπον ἐπιποθεῖ ἡ ἔλαφος ἐπὶ τὰς πηγὰς τῶν ὑδάτων, οὕτως ἐπιποθεῖ ἡ ψυχὴ μου πρὸς σε, ὁ Θεός»<sup>33</sup>.

Ἡ εἰκόνα δέν εἶναι μία φωτογραφία, ἓνα κοσμικό ἔργο τέχνης, πού ἔχει ἀποστολή νά στολίζει τούς διάφορους χώρους, ἀποσκοπώντας νά προβάλλει τό διάκοσμό τους μέ κοσμική διάθεση. Ἡ εἰκόνα πρέπει νά ἐκφράζει τό περιεχόμενο τῆς ἀληθινῆς πίστεως, χωρὶς νόθευση καὶ ἀλλοίωση, γιὰ νά μὴν ἰσχύσουν οἱ λόγοι τοῦ ἀποστόλου Παύλου πού ἀναφέρει γιὰ τούς εἰδωλολάτρες, ὅτι δηλαδή «μετήλλαξαν τὴν ἀλήθειαν τοῦ Θεοῦ ἐν τῷ ψεύδει, καὶ ἐσεβάσθησαν καὶ ἐλάτρευσαν τῇ κτίσει παρὰ τὸν κτίσαντα»<sup>34</sup>, «γνόντες τὸν Θεὸν οὐχ ὡς Θεὸν ἐδόξασαν ἢ εὐχαρίστησαν, ἀλλ' ἐματαιώθησαν ἐν τοῖς διαλογισμοῖς αὐτῶν καὶ ἐσκοτίσθη ἡ ἀσύνετος αὐτῶν καρδιά· φάσκοντες εἶναι σοφοὶ ἐμωράνθησαν, καὶ ἤλλαξαν τὴν δόξαν τοῦ ἀφθάρτου Θεοῦ ἐν ὁμοιώματι εἰκόνας φθαρτοῦ ἀνθρώπου καὶ πετεινῶν καὶ τετραπόδων καὶ ἐρπετῶν»<sup>35</sup>.

Οἱ εἰκόνες μέ τίς παραστάσεις τῆς ἁγίας Τριάδας, τοῦ Χριστοῦ, τῶν ἀγγέλων, τῶν ἁγίων καὶ τῶν γεγονότων τῆς θείας οἰκονομίας ἀποδίδουν καὶ διαζωγραφίζουν τὴν ἱστορική καὶ ὑπερβατική θεία πραγματικότητα, ἐμπνέουν τό παρόν καὶ σηματοδοτοῦν τό μέλλον, ἐνώνοντας τίς τρεῖς διαστάσεις τοῦ χρόνου στόν ἐκκλησιαστικό χρόνο, δηλαδή σέ ἓνα αἰώνιο παρόν.

Ἡ εὐθύνη τῶν ἁγιογράφων ἀναμφίβολα εἶναι μεγάλη, δεδομένου ὅτι πρέπει νά διαθέτουν ἁγιαστική ἐμπειρία<sup>36</sup> σάν βασικό ἐφόδιο, οὕτως ὥστε τὰ εἰκονιζόμενα πρόσωπα καὶ γεγονότα τῆς θείας οἰκονο-

33. *Ψαλμ.* 41, 2.

34. *Ρωμ.* 1, 25.

35. *Ρωμ.* 1, 21-23. Πρβλ. θεοποίηση ρωμαίων αὐτοκρατόρων.

36. Οἱ βυζαντινοὶ ζωγράφοι προτοῦ προβοῦν στήν ἁγιογράφηση τῶν εἰκόνων αἰσθάνονταν τὴν ἀνάγκη νά προετοιμάσουν τούς ἑαυτοὺς τους —μέ νηστεία, προσευχή καὶ πνευματικὴ περισυλλογή— προκειμένου νά εἰσέλθουν στήν ἀπαραίτητη πνευματικὴ ἀτμόσφαιρα, ὥστε νά ἀποδώσουν καὶ ἀποτυπώσουν θεοπρεπῶς τὴν παράσταση τοῦ εἰκονιζόμενου καὶ στή συνέχεια ὁ πιστός νά ἐπικοινωνήσῃ, διὰ μέσου τῶν εἰκόνων, μέ τὴν θεία καὶ ὑπεραισθητὴ πραγματικότητα, νά ἀντλήσῃ φῶς, ἐλπίδα καὶ αἰσιοδοξία καὶ νά βιώσῃ πνευματικὴ ἀνάταση καὶ ἐσχατολογικὴ προοπτική.

μίας νά τά ἀποδίδουν κατά τέτοιο τρόπο<sup>37</sup>, ὥστε ὁ πιστός νά ἔχει τή δυνατότητα νά ὑποβοηθεῖται, ὥστε, προσευχόμενος μέ πίστη καί κατάνυξη, νά ἀνάγεται στό «πρωτότυπο», στή θεία πραγματικότητα, νά γίνεται κοινωνός τῆς θείας ἐνέργειας καί χάριτος, κοινωνός τοῦ Τριαδικοῦ Θεοῦ.

Ἡ εἰκόνα, ἡ ὁποία εἶναι μέσο διακονίας τῆς ὀρθόδοξης πίστεως καί προσωπικῆς συνάντησης μέ τόν Θεό, ἀποτελεῖ βασικό στοιχεῖο τῆς θείας λατρείας. Ὁ φυσικός χώρος τῶν ἁγίων εἰκόνων εἶναι ἀναμφίβολα ὁ ναός, ἡ ἐκκλησία, ὅπου ἡ λειτουργική, λατρευτική, ἀλλά καί ἡ ὄλη ἀτμόσφαιρα συμβάλλουν στήν εὐχερέστερη ἀναγωγή τοῦ πιστοῦ πρὸς τόν Θεό, μέσω τῶν εἰκόνων. Παράλληλα ὅμως οἱ εἰκόνες, ὡς συνδεδεμένες ἄρρηκτα μέ τήν καθημερινή ζωή τοῦ πιστοῦ, ὡς σύμβολα εὐλογίας, ἀπαντοῦν καί ἔξω ἀπό τήν ἐκκλησία, ὅπως στό σπίτι, ἀλλά καί στό σχολεῖο, στίς διάφορες κρατικές ὑπηρεσίες (παρά τήν, ὀρισμένες φορές, παρουσιαζόμενη σφοδρή πολεμική τῶν τελευταίων χρόνων ἀπό ἐλάχιστους εὐτυχῶς κύκλους ὡς συνέπεια τῆς παγκοσμιοποίησης), στίς ἑορταστικές ἐκδηλώσεις —θρησκευτικές καί ἐθνικές, πολεμικές καί εἰρηνικές.

Ἡ ὀρθόδοξη ἐκκλησιαστική τέχνη ἀποπνέει —πρέπει νά ἀποπνέει— τό ἄρωμα τῆς δογματικῆς διδασκαλίας τῆς Ὀρθόδοξης Ἐκκλησίας. Γι' αὐτόν τόν λόγο εἶναι ἐπιβεβλημένο καί τό ἔργο τῆς εἰκονογράφησης τῶν ναῶν νά ἐπιτελεῖται μέ τήν καθοδήγηση ἐμπειρῶν καί ἐμφορούμενων ἀπό τό πνεῦμα τῶν ὀρθόδοξων δογμάτων, ὑπό τήν ἐποπτεία τῆς Ἐκκλησίας<sup>38</sup>, «γιατί στίς εἰκόνες βλέπουμε τά ὑπέρ ἡμῶν πάθη

37. «Ἡ ὀρθόδοξος ἀγιογραφία ἐξαίρει τόν κόσμον τῆς Χάριτος καί τήν ἐπέκεινα τοῦ παρόντος κόσμου θείαν πραγματικότητα. Πράγματι. Τά πρόσωπα τοῦ οὐρανοῦ κόσμου εἰκονίζει αὐτή κατ' ἄλλον τρόπον καί κατ' ἄλλον τρόπον τά ζῶντα εἰσέτι εἰς τόν παρόντα κόσμον, ὡς ἐπίσης καί τά ἐστερημένα τοῦ πνεύματος καί τῆς χάριτος. Εἰς τά πρῶτα παρέχει ἀπειρον πνευματικότητα, ἀφαιρεῖ τόν ὄγκον, τό βάρος, ὅσον δηλ. γίνεται τά στοιχεῖα τά ὑπενθυμίζοντα τήν ὕλην». (Κ. Καλοκύρη, *Ἡ ζωγραφική τῆς Ὀρθοδοξίας. Ἱστορική, αἰσθητική καί δογματική ἐρμηνεία τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς*, Θεσσαλονίκη 1972, σ. 129).

38. Ἡ Ζ' Οἰκουμενική Σύνοδος ἀναφέρει σχετικά: «Τῶν ζωγράφων ἐφεύρεσις καί τῶν εἰκόνων ποίησις, ἀλλά τῆς Καθολικῆς Ἐκκλησίας ἔγκριτος θεσμοθεσία καί παράδοσις... Αὐτῶν τῶν πνευματοφόρων πατέρων ἡ ἐπίνοια καί παράδοσις καί οὐ τοῦ ζωγράφου. Τοῦ γάρ ζωγράφου ἡ τέχνη μόνον· ἡ δὲ διάταξις τῶν δειμαμένων ἁγίων Πατέρων» (Mansi XIII, 252).

τοῦ Δεσπότη, τόν σταυρό, τόν τάφο, τόν ἄδη νά νεκρώνεται καί νά ἀπογυμνώνεται ἀπό τή δύναμή του, τῶν μαρτύρων τοὺς ἄθλους, τοὺς στεφάνους, αὐτή τή σωτηρία, τήν ὁποία πραγματοποίησε ὁ πρῶτός μας ἀθλοθέτης καί ἀθλοδότης καί στεφανίτης ἐπὶ τῆς γῆς»<sup>39</sup>.

Στήν ἐκκλησιαστική τέχνη, ἡ ὁποία ἀποτελεῖ βασικό στοιχεῖο τῆς ἐκκλησιαστικῆς ζωῆς, διακρίνουμε νά ἀπεικονίζεται ἡ δογματική διδασκαλία τῆς Ἐκκλησίας, παρά τίς παρουσιαζόμενες μερικές φορές ἀτέλειες καί ἀνακρίβειες. Παράδειγμα, ἐπὶ τοῦ προκειμένου, εἶναι ἐνίοτε ἡ παράσταση τῆς Ἁγίας Τριάδας, ὅπου ὁ Πατήρ εἰκονίζεται γέροντας μέ λευκή γενειάδα καί ὁ Υἱός νεότερος. Ἡ παράσταση αὐτή, δηλώνοντας χρόνο, ἀπέχει ἀσφαλῶς ἀπό τή δογματική ἀκρίβεια. Εἶναι ἀσέβεια, σημειώνει ὁ Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός, ἡ παραδοχὴ παρεμβολῆς χρόνου στή γέννηση τοῦ Υἱοῦ, ἡ ὑπαρξίς τοῦ Υἱοῦ μετὰ τόν Πατέρα, γιατί ἀπό αὐτόν, δηλαδή ἀπό τήν οὐσία τοῦ Πατέρα (ἀκριβέστερα ἀπό τήν ὑπόσταση τοῦ Πατέρα) γεννήθηκε ὁ Υἱός<sup>40</sup>. Χρονική διάσταση δέν ὑπάρχει στά τρία θεῖα πρόσωπα, δηλαδή τόν Πατέρα, τόν Υἱό καί τό ἅγιο Πνεῦμα, γιά τό ἀδιαίρετο καί τό σύμφυτό τους. Ἡ παράσταση τῆς ἁγίας Τριάδας ἀποτυπώνεται καί ἀποδίδεται ὀρθόδοξα μέ τήν εἰκόνα τῆς φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ. Ὅρισμένες μάλιστα φορές οἱ τρεῖς ἄγγελοι εἰκονίζονται ἀκριβῶς ἴδιοι, δηλώνοντας καί ἐκφράζοντας μέ αὐτό τόν τρόπο τό ὁμοούσιο τῶν τριῶν θεῶν ὑποστάσεων. Ἄλλοτε εἰκονίζονται νά διαφέρουν ὡς πρός τήν ἐνδυμασία, προσδιορίζοντας ἔτσι τή διαφορετικότητα τῶν τριῶν θεῶν ὑποστάσεων, μέ τή διαφορά τῶν ὑποστατικῶν τους ἰδιωμάτων. Θεμελιώδης λοιπόν ἀρχή τῆς ἐκκλησιαστικῆς ζωγραφικῆς ὀφείλει νά εἶναι ἡ ἀκριβῆς ἀπόδοση τῶν δογματικῶν θεῶν ἀληθειῶν. Ἡ ἐκκλησιαστική ζωγραφική πρέπει νά ἀντικατοπτρίζει στήν πληρότητά της τό ὀρθόδοξο πνεῦμα, τήν ὀρθόδοξη πίστη. Ἀναμφίβολα ὁ πιστός εἶναι ἀνάγκη νά λαμβάνει γνήσια καί ἀνόθευτη τήν εἰκόνα τῆς δογματικῆς διδασκαλίας τῆς Ἐκκλησίας, τῆς

39. Ἀπό τό «Συνοδικὸν τῆς Ὀρθοδοξίας», παρά Ἰω. Καρμίρη, ΔΣΜ, τ. 1, σ. 244.

40. Ἰω. Δαμασκηνός, Ἐκδοσις ἀκριβῆς τῆς ὀρθοδόξου πίστεως 8, Kotter II, σ. 20 (PG 94, 812B): «... Ἀδύνατον γάρ τὸν Θεὸν εἰπεῖν ἔρημον τῆς φυσικῆς γονιμότητος. Ἡ δὲ γονιμότης, τὸ ἐξ αὐτοῦ, ἦγουν ἐκ τῆς ἰδίας οὐσίας, ὅμοιον κατὰ φύσιν γεννᾷ».

όποιας αποτελεί φρουρό, με την έννοια της κοινής συνείδησης της Ἐκκλησίας. Ἡ Ἐκκλησία ἔχει ἐπιτακτικό καθήκον νά προσφέρει καθαρή καί ἀπαραχάρακτη τήν ἀλήθεια στόν πιστό, ὁ ὁποῖος, ἔχοντας τή θεία βοήθεια, ὀφείλει, μέ πίστη καί ὑπευθυνότητα, νά διαμορφώνει μέ ἐπιτυχία τή θεία εἰκόνα μέσα του· τήν εἰκόνα, τήν ὁποία δώρισε στόν ἄνθρωπο ὁ Τριαδικός Θεός, ἀχρείωσε καί ἀμαύρωσε μέ τήν πτώση του ὁ ἄνθρωπος καί ἔπειτα ἐπανάφερε στό ἀρχαῖο κάλλος, ἀπό ὑπερβάλλουσα ἀγάπη, ὁ ἐνανθρωπήσας Θεός Λόγος, μέ τό σωτηριῶδες ἔργο Του.







Ἀθανάσιος Παπαγεωργίου

## ΕΠΙΓΡΑΦΕΣ ΕΙΚΟΝΟΣΤΑΣΙΩΝ ΚΥΠΡΟΥ

**Σ** τὸν προχωρημένο 16ο αἰώνα εἰσάγονται στὴν Κύπρο τὰ ψηλὰ εἰκονοστάσια ποὺ διαχωρίζουν τὸ ἱερὸ βῆμα ἀπὸ τὸν κυρίως ναό. Τὰ εἰκονοστάσια αὐτὰ ἀποτελοῦνται ἀπὸ τρία μέρη. Τὸ κυρίως εἰκονοστάσιο στὸ ὁποῖο ἐκτίθενται οἱ εἰκόνες: οἱ μεγάλες δεσποτικὲς εἰκόνες, καὶ οἱ σειρὲς μὲ τὶς εἰκόνες τῆς Μεγάλης Δεήσεως καὶ τὸ Δωδεκάορτο. Ψῆλὰ πάνω τοποθετεῖται ἡ Σταύρωση μὲ τὰ Λυπηρὰ καὶ στὶς περιπτώσεις μεγάλων ναῶν καὶ ἄλλες εἰκόνες ποὺ προβάλλουν σκηνὲς τῆς ζωῆς τοῦ Χριστοῦ καὶ συνήθως ἀναφέρονται στὸ Πάθος καὶ τὴν Ἀνάσταση. Κάτω, χαμηλὰ, τὰ διάκενα μεταξὺ τῶν κατακορύφων ξύλινων στύλων συμπληρώνονται μὲ ξύλινες πλατεῖες σανίδες, ξυλόγλυπτες ἢ γραπτές, γνωστὲς κατὰ τοὺς χρόνους τῆς Τουρκοκρατίας (1570-1878) ὡς ποδέες ἢ πόδια, καὶ ἀντικαθιστοῦν τὰ θωράκια τῶν παλαιοχριστιανικῶν καὶ βυζαντινῶν τέμπλων ποὺ ἦταν μαρμάρινα ἢ λίθινα ἢ καὶ γύψινα στὴν Κύπρο. Ἡ ἐπικοινωνία τοῦ κυρίως ναοῦ καὶ τοῦ ἱεροῦ βήματος διασφαλίζεται μὲ ἀνοίγματα χαμηλὰ κάτω καὶ στὸ μέσον τοῦ εἰκονοστασίου γιὰ τὸν κλῆρο, ποὺ κλείουν μὲ τὰ βημόθυρα, καὶ μικρότερου ἀνοίγματος, συνήθως στὸ βόρειο τμήμα τοῦ εἰκονοστασίου καὶ σὲ μεγάλους ναοὺς καὶ στὸ νότιο τμήμα του.

Τόσο οἱ ποδέες τῶν εἰκονοστασίων, ὅσο τὰ βημόθυρα καὶ ἡ Σταύρωση μὲ τὰ Λυπηρὰ φέρουν ἐπιγραφές ποὺ ἀναφέρονται σὲ δωρητές, ζωγράφους, Ἐπισκόπους ἢ Ἀρχιεπισκόπους κ.ἄ. καὶ τὴ χρονολογία τῆς κατασκευῆς τους. Οἱ ἐπιγραφές εἶναι γραμμένες βέβαια στὰ ἑλληνικά, ἀλλὰ σὲ μία ἰδιωματικὴ γλῶσσα ἀνάλογα μὲ τὴ μόρφωση τῶν ζωγράφων καὶ τῶν δωρητῶν. Πρέπει νὰ σημειωθῇ ὅτι πολλὲς

φορές ό χρόνος λάξευσης και ό χρόνος διακόσμησης τών τριών τμημάτων του εικονοστασίου είναι διαφορετικός και όχι πάντοτε έργο του ίδιου ξυλογλύπτου και του ίδιου ζωγράφου. Αυτό όφείλεται είτε στην οικονομική κατάσταση τών δωρητών, είτε στη χρήση παλαιότερων Σταυρών και Λυπηρών και Βημοθύρων, είτε για λόγους οικονομίας ή για λόγους διαφύλαξης παλαιότερων κειμηλίων.

Οί επιγραφές τών εικονοστασίων είναι πολύτιμες, διότι μάς παραδίδουν ονόματα ζωγράφων, και λιγότερο ονόματα ξυλογλυπτών, όσο κάποτε και την καταγωγή τους, την ύπαρξη Σχολών ζωγραφικής (ουσιαστικά μόνο μιās Σχολής, εκείνης τής Μονής του Άγίου Ήρακλειδίου στο Πολιτικό), τις ασχολίες και τις ιδιότητες τών δωρητών, τή μόρφωση, τή κοινωνική θέση, τò επίπεδο πολιτισμού κ.ά.

Είναι έξαιρετικά ευχάριστο τò γεγονός ότι σχετικά πρόσφατα εκυκλοφόρησε τò βιβλίο τής Μαρίνας Α. Κυριακίδου, *Ξυλόγλυπτα τέμπλα τής Κύπρου τής περιόδου τής Τουρκοκρατίας (1571-1878)*. Τά χρονολογημένα και τά κατά προσέγγιση χρονολογημένα έργα, πού είναι τò διδακτορικό της έργο στο Πανεπιστήμιο Κύπρου. Σ' αυτό ή συγγραφέας έξετάζει όλα σχεδόν τά σωζόμενα εικονοστάσια στις ελεύθερες περιοχές τής Κύπρου, τά όποια είχε τή δυνατότητα νά μελετήσει και φωτογραφήσει. Ή συγγραφέας άποφεύγει νά περιλάβει στο έργο της επιγραφές πού σώθηκαν σέ ποδέες εικονοστασίων τά όποια έχουν καταστραφεί, άν και αναφέρει τήν ύπαρξη κάποιων άπ' αυτές. Παραλείπει επίσης νά αναφέρει επιγραφές εικονοστασίων πού καταστράφηκαν άπό τούς Τούρκους αλλά σώθηκαν σέ παλαιότερες δημοσιεύσεις. Προφανώς είτε ήθελε νά επιβεβαιώσει ή ίδια τήν ύπαρξή τους είτε διότι ό σκοπός τής διατριβής της είναι ή ακριβής και ή λεπτομερής περιγραφή τών ίδιων τών ξυλόγλυπτων έργων.

Με τήν παρουσίαση τής εργασίας μου αυτής έρχεται νά προστεθί ακόμη μιá περιορισμένης έκτασης προσθήκη στις επιγραφές τών τέμπλων τής Κύπρου. Πιο κάτω δημοσιεύονται επιγραφές πού είχα καταγράψει κατά τήν ύπηρεσία μου στο Τμήμα Αρχαιοτήτων και επιγραφές πού είχαν καταγραφεί παλαιότερα άπό άλλους έρευνητές (Ίω. Α. Συκουρής, Άντ. Ίντιάνος, κ.ά.).

- 1 -

Στὸν γυναικωνίτη τοῦ ναοῦ τῆς Θεοτόκου στὴν Ψημολόφου ὑπῆρχε μέχρι τὸ 1992, τοῦλάχιστον, Σταυρὸς τέμπλου, στὸν ὁποῖο εἰκονίζετο ὁ Χριστὸς Ἐσταυρωμένος καὶ στὶς ἀπολήξεις τοῦ Σταυροῦ τὰ σύμβολα τῶν Εὐαγγελιστῶν (διαστάσεων: 161 ἐκ. x 74,5 ἐκ.).<sup>1</sup> Τὸ ἀριστερὸ τμήμα τοῦ ὀριζοντίου βραχίονος τοῦ Σταυροῦ, στὸ ὁποῖο εἰκονίζετο τὸ δεξιὸ χέρι τοῦ Χριστοῦ καὶ ὁ Ἄγγελος ἔχει καταστραφῆ. Φθορὲς ὑπάρχουν στὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ, στὸν Ἄετὸ ἀρκετὰ μεγάλες, καὶ στὸν Λέοντα καὶ τὸν Βοῦ. Ψῆλὰ πάνω ἀπὸ τὸν Σταυρὸ ὑπῆρχαν τὰ συντομογραφικὰ ΙΣ ΧΣ καὶ χαμηλότερα Η ΣΤΑΥΡΟΣΙΣ ΤΟΥ Χ(ριστο)Υ. Ἐκατέρωθεν τῶν ποδῶν τοῦ Χριστοῦ, κάτω ὑπάρχει ἡ ἐπιγραφή μετὰ κόκκινα κεφαλαῖα: ΔΕΗΣΙΣ ΤΟΥ ΔΟΥ(Λ)ου (τ)ου Θ(εο)Υ ΠΕΤΡΟΥ ΑΝΑΓΝΟ(ΣΤΟΥ) / Κ(ΑΙ) ΤΗΣ ΣΥΜΒΙΟΥ ΑΜΗΝ / ΙΩΑΝΝΗΚΙΟΥ / ΧΕΙΡ ΑΧΟΑ (=1671). Πιθανώτατα ὁ Ἰωαννίκιος αὐτὸς εἶναι ὁ Κιτίου Ἰωαννίκιος ὁ Α΄ ποὺ εἶναι γνωστὸς καὶ σὰν Ἰωαννίκιος Ζωγράφος (βλ. ΜΚΕ 6, 144. Γιὰ τὸν Ἰωαννίκιο Κιτίου βλ. Ἱερομονάχου Σωφρονίου Γ. Μιχαηλίδη, *Ἱστορία τῆς κατὰ Κίτιον Ἐκκλησίας*, Λάρινα 1992, 115-120).

- 2 -

Σὲ ξύλινη ποδέα εἰκονοστασίου ποὺ ἐφυλάσσετο στὸ ἱερὸ βῆμα τοῦ ναοῦ τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ στὸ Λευκόνοικο ὑπῆρχε ἡ ἀκόλουθη ἐπιγραφή:

ΔΕΗΣΙΣ ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΛΕΩΝΤ

ΙΟΥ ΙΕΡΕΟΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΣΥΝΟΔΙΑΣ ΑΥΤΟΥ ΑΜΗΝ ΑΧΠ (=1680)

Ὁ Ἰωαννίκιος αὐτὸς εἶναι προφανῶς ὁ Κιτίου Ἰωαννίκιος.

Ἡ ποδέα ἐξαφανίσθηκε μετὰ τὴν κατάληψη τοῦ Λευκονοίκου ἀπὸ τὸν Τουρκικὸ στρατὸ τὸ 1974. Ὁ ναὸς τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ ἐλεηλατήθη ἀπὸ τοὺς Τούρκους καὶ ἔγινε ἐτοιμόρροπος.

1. Ὁ Σταυρὸς εὑρίσκεται σήμερα στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο τῆς Ἱερᾶς Μητροπόλεως Ταμασοῦ καὶ Ὁρεινῆς.

- 3 -

Σὲ βημόθυρο τοῦ ναοῦ τοῦ Τιμίου Σταυροῦ στὸ Λευκόνοικο ὑπῆρχε ἡ ἀκόλουθη ἐπιγραφή:

ἀριστερά: ΙΩΑΝΝΙΚΙΟΥ ΧΕΙΡ

δεξιά: ΔΕΗΣΙΣ ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ ΘΕΟΥ [ΛΑ]ΥΡΕΝΤΙΟΥ

ΜΟΝΑΧΟΥ ΑΧΠ (=1680) [Χ(ριστο)Υ]

Καὶ οἱ δυὸ αὐτὲς ἐπιγραφὲς περιλαμβάνονται σὲ ἔκθεση τοῦ Ἀντώνη Ἰντιάνου πρὸς τὸν Διευθυντὴ τοῦ Τμήματος Αρχαιοτήτων ὕστερα ἀπὸ ἐπιθεώρηση τῶν ἐκκλησιῶν τῆς περιοχῆς.

- 4 -

Στὸ ναὸ τοῦ Χριστοῦ Ἀντιφωνητῆ, Καθολικὸ τῆς ὁμώνυμης Μονῆς, κοντὰ στὸ χωριὸ Καλογραῖα τῆς ἐπαρχίας τῆς Κερύνειας, ποὺ χρονολογεῖται στὰ τέλη τοῦ 12ου αἰώνα, ἔγιναν ἐργασίες ἐπέκτασης τοῦ ναοῦ στὰ δυτικὰ καὶ κατασκευὴ νέων εἰκόνων κατὰ τὸν 17ο αἰώνα. Ζωγράφος εἶναι ὁ Παῦλος Ἱερογράφος, ἴσως ὁ παραγωγικότερος τῶν ζωγράφων τοῦ 17ου αἰώνα. Ἔργα του στὴν ἐκκλησία τοῦ Ἀντιφωνητῆ, ποὺ φέρουν τὸ ὄνομά του, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ βημόθυρο εἶναι καὶ δυὸ τουλάχιστον εἰκόνες τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαήλ, στὴ μία ἀπὸ τὶς ὁποῖες ὁ Ἀρχάγγελος φέρει τὸ ἐπώνυμο «Βορεινεάτης», καθὼς καὶ τοιχογραφίες στὴν ἐπέκταση τοῦ ναοῦ στὰ δυτικὰ.

Τὸ ἀρχικὸ βημόθυρο στὸ ὁποῖο εἰκονίζετο πάνω ἢ Παναγία τοῦ Πάθους καὶ κάτω οἱ Ἅγιοι Βασίλειος καὶ Χρυσόστομος, ὁλόσωμοι λειτουργοῦντες, εἶχε μετακινηθῆ στὴ βόρεια εἴσοδο τοῦ εἰκονοστασίου καὶ τὴ θέση του κατέλαβε τὸ βημόθυρο ποὺ ζωγράφησε ὁ Παῦλος Ἱερογράφος. Σ' αὐτὸ εἰκονίζετο πάνω ὁ Εὐαγγελισμὸς τῆς Θεοτόκου καὶ κάτω στὸ ἀριστερὸ οἱ Ἅγιοι Βασίλειος καὶ Χρυσόστομος, καὶ στὸ δεξιὸ οἱ Ἅγιοι Γρηγόριος ὁ Θεολόγος καὶ Νικόλαος. Κάτω ἀπὸ τὸν Ἀρχάγγελο Γαβριήλ, ὑπῆρχε ἡ χρονολογία ΑΧΝΔ (=1654) Χ(ριστο)Υ καὶ δεξιά τῆς Θεοτόκου ἡ ἐπιγραφή: ΧΕΙΡ ΕΜΟΥ ΠΑΥΛΟΥ / ΙΕΡΟΓΡΑΦΟΥ.

Τὸ βημόθυρο εἶχε κλαπῆ ἀπὸ τὸν Τοῦρκο ἀρχαιοκάπηλο Aydin

Dikmen που αφαίρεσε και τις περισσότερες τοιχογραφίες του ναού, οί οποίες χρονολογούντο στα τέλη του 12ου και του 15ου αιώνα. Πολλά από τα τεμάχια των τοιχογραφιών βρέθηκαν σε ύποστατικά του Τούρκου αρχαιοκάπηλου και ύστερα από δίκες στα δικαστήρια του Μονάχου επιστράφηκαν στην Κύπρο. Βρέθηκαν ακόμη οί εικόνες του Χριστού και τής Θεοτόκου και εικόνες τής Δεήσεως του Λούτσιου Φλαγγή, ύπογεγραμμένες στην πίσω πλευρά με τὰ αρχικά Λ + Φ.

- 5 -

Στον βόρειο τοίχο του ναού τής Παναγίας στο χωριό Ψημολόφου ύπάρχει μιὰ ιδιόμορφη κατασκευή που δημιουργήθηκε με τήν ένωση δυο ή τριών τεμαχίων βημοθύρων. Στο πάνω μέρος εικονίζεται τὸ άνω τμήμα βημοθύρου με τήν παράσταση του Εὐαγγελισμοῦ τής Θεοτόκου.

Πίσω από τον Γαβριήλ σε καφέ βάθος κάτω, με μαῦρα γράμματα ύπάρχει ή ακόλουθη έπιγραφή:

ΙΣΤΟΡΙΘΙ ΤΟ ΠΑΡΟΝ ΤΕΜΠΛΟΣ  
ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΕΜΟΥ ΝΙΚΗΦΟΡΟΥ ΙΕΡΟ-  
ΜΟΝΑΧΟΥ ΔΙΑ ΣΙΝΔΡΟΜΙΣ Κ(ΑΙ) ΠΟΛ-  
ΛΟΥ ΠΟΘΟΥ ΤΟΥ ΑΙΔΕΣΙΜΟΤΑΤΟΥ Κ(ΑΙ)  
ΕΠΙΤΡΟΠΟΥ Κ(ΥΡΙΟ)Υ ΛΕΟΝΤΙΟΥ ΙΕΡΕΟΣ  
ΜΕΤΑ ΣΥΜΒΙΟΥ ΚΑΙ ΤΕΚΝΟΙΣ ΑΧ<sup>ϛ</sup>Θ'(=1699)  
Χ(ριστο)Υ.

Στὸ κάτω τμήμα, στὸ άριστερὸ βημόθυρο, εικονίζονται οί Ἅγιοι Βασίλειος και Χρυσόστομος, και στὸ δεξιὸ οί Ἅγιοι Γρηγόριος ὁ Θεολόγος και Ἄντώνιος.

Εἶναι πιθανὸ ὁ Νικηφόρος ἱερομόναχος που ὑπογράφει τήν εικόνα του Εὐαγγελισμοῦ νὰ εἶναι ὁ ἴδιος ζωγράφος με τὸν Νικηφόρο ἱεροδιάκονο, ὁ ὁποῖος τὸ 1695 ή 1699 ζωγράφισε τίς εικόνες του εἰκονοστασίου του ναοῦ τής Ἁγίας Παρασκευῆς στο χωριὸ Λειβάδι και άργότερα στὸν ναὸ τής Παναγίας Ἄμιροῦς κοντὰ στο χωριὸ Ἄψιοῦ (Κ. Γερασίμου, «Ἄνασύροντας από τήν άφάνεια τούς ταπεινοῦς



Ἄγιογράφους τῶν ἐκκλησιῶν τῆς Μητροπόλεως Μόρφου», στὸ Λ. Μιχαηλίδου – Χρ. Χατζηχριστοδούλου (ἐπιμ.), *Τερά Μητρόπολις Μόρφου, 2000 χρόνια Τέχνης καὶ Ἀγιότητας*, Λευκωσία 2000, 166 καὶ 175). Μαρίνα Α. Κυριακίδου, *Ξυλόγλυπτα τέμπλα τῆς Κύπρου τῆς περιόδου τῆς Τουρκοκρατίας, Τὰ χρονολογημένα καὶ τὰ κατὰ προσέγγιση χρονολογημένα ἔργα*, Λευκωσία 2011, 98-99).

- 6 -

Στὸ εἰκονοστάσιον τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς τοῦ Ἁγίου Σπυρίδωνος δὲν ὑπάρχει ὀποιαδήποτε ἐπιγραφή. Στὸν Ἐσταυρωμένο ποὺ ἐπιστέφει τὸ εἰκονοστάσιο ὑπάρχει ἡ ἐπιγραφή: «ΧΕΙΡ ΛΕΟΝΤΙΟΥ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ, ΕΤΕΙ Χ(ριστοῦ) ΑΧΠ (=1680)», ἐνῶ στὸ πίσω μέρος τοῦ Λυπηροῦ, ποὺ εἰκονίζει τὴ Θεοτόκο, ἀναγράφεται: «Ἰστορίθη ὁ τίμιος καὶ ζωοποιὸς στ(αυ)ρ(ὸς) ὑπὸ χειρὸς ἐμοῦ Λεόντιου ἱερομονάχου ἐπιτροπεύοντος Κυ(ρίου) Γεωργίου ΑΧΠ (=1680) Χ(ριστοῦ)». Πίσω ἀπὸ τὸ Λυπηρὸ ποὺ εἰκονίζει τὸν Ἅγιο Ἰωάννη τὸν Θεολόγο: «Δέησις τῆς δούλης τοῦ Θεοῦ / Μαρίας». Στὸ δεξιὸ βημόθυρο ὑπάρχει ἡ ἐπιγραφή: «ΧΕΙΡ ΠΑΥΛΟΥ ΑΧΛΔ' (=1634) Χ(ριστοῦ)». (Α. Παπαγεωργίου, «Ἐρευνα εἰς τὸν ναὸν τοῦ Ἁγίου Σπυρίδωνος», *Κυπριακαὶ Σπουδαὶ Α'* (1966), 22-23). Ὁ Λεόντιος ἱερομόναχος εἶναι ζωγράφος τῆς Λευκωσίας, ποὺ σπούδασε στὴ Ρωσία ζωγραφικῆ, καὶ διαφέρει ἀπὸ τὸν Λεόντιο ἐκ Λεμεσοῦ, ποὺ εἶναι περίπου σύγχρονος. Μάλιστα σὲ μικρὴ εἰκόνα στὴν ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Ἀντωνίου στὴ Λευκωσία ἀναγράφεται ὅτι εἶναι ἐκ Λευκωσίας. Κάποιοι ταυτίζουν τοὺς δύο Λεόντιους (Χρ. Σπανοῦ (ἐπιμ.), *Ἡ κατὰ Κίτιον ἀγιογραφικὴ τέχνη*, Λάρινα 2002, 83-84).

- 7 -

Στὸ ἱερὸ βῆμα τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου στὴ Γύψου ἐφυλάσσετο ποδῆ εἰκονοστασίου μὲ τὴν εἰκόνα τοῦ Ἀποστόλου Πέτρου καὶ προσωπογραφία δωρητοῦ, κάτω ἀπὸ τὴν ὁποία ὑπῆρχε ἡ ἐπιγραφή:

ΔΕΗΣΙΣ Κ(υρίου) Καλ[λινί]κου

ΜΟΝΑΧΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΤΡΟΠΟΥ

Στήν ἴδια ποδέα ὑπῆρχε καὶ ἡ ἀκόλουθη ἐπιγραφή:

ΑΝΗΣΤΟΡΗΘΗ ΤΟ ΠΑΡΟΝ  
 ΠΡΟΣΚΥΝΗΤΑΡΙΟΝ ΑΡΧΙΕ  
 ΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΤΟΥ ΜΑΚΑΡΙΩΤΑΤΟΥ  
 Κ(υρίο)Υ ΣΙΛΒΕΣΤΡΟΥ ΕΦΙΜΕΡΕΥ  
 ΟΝΤΟΣ ΦΙΛΙΠΠΟΥ ΘΩΜΑ ΚΑΙ  
 ΠΕΤΡΟΥ ΤΩΝ ΙΕΡΕΩΝ  
 ΚΑΙ ΕΠΙΤΡΟΠΕΥΟΝΤΟΣ ΚΥΡ  
 ΚΑΛΛΙΝΙΚΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ ΚΑΙ [Ε]  
 ΠΙΤΡΟΠΟΥ ΚΑΙ ΠΑΝΤΩΝ ΤΩΝ ΟΡ[ΘΟ]  
 ΔΟΞΩΝ ΧΡΙΣΤΙΑΝΩΝ  
 ΕΝ ΤΗ ΚΟΜΗ (Γ')ΗΨΟΥ  
 ΑΨΙΘ (=1719)

- 8 -

Ἡ Μονὴ τῆς Παναγίας τοῦ Τοχνίου βρίσκεται στ' ἀνατολικά τοῦ χωρίου Μάντρες τῆς ἐπαρχίας Ἄμμοχώστου. Στὸ Καθολικὸ τῆς Μονῆς ὑπῆρχε μέχρι τὸν Αὐγούστο τοῦ 1974 ξυλόγλυπτο εἰκονοστάσιο ἀχρῦσωτο. Ἦτο σὲ καλὴ σχετικὰ κατάστασι. Τόσο ἡ Μονὴ ὅσο καὶ ὁ ναὸς τῆς ἐλεηλατήθη ἀπὸ τοὺς Τούρκους μετὰ τὴν κατάληψι τῆς περιοχῆς ἀπὸ τὸν Τουρκικὸ στρατὸ τὸ 1974.

Στὸ εἰκονοστάσιο ὑπῆρχαν δύο ἀνάγλυφες ἐπιγραφές. Στὴν ἐπιγραφή στὸν κετταπὲ κάτω ἀπὸ τὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ ὑπῆρχε ἡ ἀκόλουθη ἐπιγραφή:

ΚΥΡΙΕ ΗΜΩΝ Ι(η)Σ(οῦ) ΧΡΙΣΤΕ Υ(ι)Ε ΚΑΙ ΛΟΓΕ ΤΟΥ  
 Θ(εο)Υ ΤΟΥ ΖΩΝΤΟΣ ΔΙΑ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΕΛΕΗΣΟΝ Κ(αι)  
 ΣΥΓΧΩΡΙΣΟΝ ΜΙ ΤΩ ΑΜΑΡΤΩΛΩ ΚΑΙ Α  
 ΝΑΞΙΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΣΟΥ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΙΕΡΟΜΟΝ  
 ΑΧΟΥ ΚΑΙ ΥΓΟΥΜΕΝΟΥ

Κάτω ἀπὸ τὴν εἰκόνα τῆς Θεοτόκου ἀναγραφόταν:

ΜΝΗΣΘΗΤΙ ΜΟΥ ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΒΑ

ΣΙΛΙΣΣΑ ΚΑΙ ΚΥΡΙΑ ΘΕΟΤΟΚΕ ΤΟΥ  
ΔΟΥΛΟΥ ΣΟΥ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΙΕΡΟΜΟΝΑ  
ΧΟΥ ΚΑΙ ΙΓΟΥΜΕΝΟΥ \* 1751  
ΧΕΙΡ ΠΕΤΡΟΥ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ

Ὁ ξυλογλύπτῃς Ἀναγνώστῃς Πέτρος εἶναι ἄγνωστος ἀπὸ ἀλλοῦ.

- 9 -

Σὲ ἀποθήκη στὴν αὐλὴ τῆς ἐκκλησίας τῆς Ἁγίας Βαρβάρας στὸ Καϊ-  
μακλί ἐσώζετο ποδέα τοῦ εἰκονοστασίου τοῦ παλαιότερου ναοῦ ποῦ  
εἶχε κατεδαφισθῆ γιὰ νὰ κτισθῆ ὁ σημερινὸς ναός. Ἡ ποδέα εἶναι  
ὀρθογωνίου σχήματος μὲ ὀρθογώνιο διάκοσμο ποῦ περικλείει κύκλο  
μὲ τὴν ἐπιγραφὴ ποῦ ἀναφέρεται στὴν κατασκευὴ τοῦ εἰκονοστασίου.

ΚΑΤΑ ΤΟ ΧΙΛΙΟΣΤΟΝ  
ΕΠΤΑΚΟΣΙΟΣΤΟΝ ΕΞΗΚΟΣΤΟΝ ΤΡΙΤΟΝ  
ΕΤΟΣ ΣΩΤΗΡΙΟΝ ΤΟΥ ΜΑΚΑΡΙΩΤΑΤΟΥ ΚΑΙ ΛΟΓΙΩΤΑΤΟΥ  
ΚΥΡΙΟΥ ΠΑΪΣΙΟΥ ΠΡΟΣΤΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΤΟΥ ΚΑΤΑ ΚΥΠΡΟΝ ΑΠΟ  
ΣΤΟΛΙΚΟΝ ΘΡΟΝΟΝ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΔΕ ΠΡΟΣΚΥΝΗΤΟΥ  
ΕΠΙΤΡ(Ο)ΠΕΥΟΝΤΟΣ ΤΗΣ  
ΑΓΙΑΣ ΤΑΥΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ ΕΠ ΟΝΟΜΑΤΙ ΤΙΜΟΜΕΝΗΣ ΤΗΣ  
ΠΑΝΕΥΦΗΜΟΥ  
ΜΕΓΑΛΟΜΑΡΤΥΡΟΣ ΒΑΡΒΑΡΑΣ. ΟΥΤΙΝΟΣ ΚΑΙ ΤΗ ΣΥΝΔΡΟΜΗ  
ΚΑΙ ΑΝΑΛΩ  
ΜΑΣΙ, ΠΡΟΣ ΔΕ ΚΑΙ ΤΩΝ ΕΥΣΕΒΩΝ ΚΑΙ ΟΡΘΟΔΟΞΩΝ ΧΡΙ-  
ΣΤΙΑΝΩΝ ΤΟ  
ΠΑΡΟΝ ΕΓΕΓΟΝΕΙ ΤΕΜΠΛΟΝ ΕΙΣ ΔΟΞΑΝ ΘΕΟΥ ΠΑΡΟΥ ΕΞΟΥ-  
ΣΙΝ  
ΟΙ ΣΥΝΕΡΓΗΣΑΝΤΕΣ ΤΟΥΣ ΜΙΣΘΟΥΣ, Θ(εο)Υ ΓΑΡ Υ/  
ΠΑΡΧΕΙ / ΔΩΡΩΝ ΧΕΙΡ ΔΕ ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ  
ΚΑΙ ΤΩΝ ΥΠΑΡΧΩΝΤΩΝ ΑΥΤΟΥ ΜΑΘΗΤΩΝ ΝΙΚΟΔΗΜΟΥ  
ΙΕΡΟΔΙΑΚΟΝΟΥ ΟΜΟΥ ΚΑΙ ΦΙΛΟΘΕΟΥ

Ὁ Νεκτάριος ἦτο μοναχὸς τῆς Μονῆς τοῦ Ἁγίου Ἡρακλειδίου καὶ  
μαθητῆς τῶν ἱερομονάχων Ἰωαννικίου καὶ Φιλαρέτου τῶν ἰδρυτῶν

τῆς Σχολῆς Ζωγραφικῆς τῆς Μονῆς τοῦ Ἁγίου Ἡρακλειδίου. Ἐργάσθηκε σὲ διάφορες ἐκκλησίες τῆς Κύπρου καὶ εἶχε πολλοὺς μαθητὲς μοναχοὺς τῆς Μονῆς τοῦ Ἁγίου Ἡρακλειδίου, καὶ σ' ἐπιγραφή τοῦ εἰκονοστασίου τοῦ ἱεροῦ ναοῦ τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ στὸ χωριὸ Ἅγιος Ἰωάννης τοῦ Ἄγρου ἀναφέρει καὶ πάλιν ὅτι μαθήτευσε κοντὰ στοὺς ἱερομονάχους Ἰωαννίκιο καὶ Φιλάρετο. Συνήθως στὶς ἐπιγραφὰς ἀναφέρει καὶ τοὺς μαθητὲς του ποὺ συνέχισαν σ' ὅλο τὸν 18ο αἰώνα νὰ ζωγραφίζουσιν εἰκόνες καὶ νὰ χρυσώνουσιν εἰκονοστάσια.

- 10 -

Στὸ ἱερὸ βῆμα τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου στὴ Μιὰ Μηλιὰ διασώζετο ποδεὰ εἰκονοστασίον μὲ ἐπιγραφή ποὺ ἀπεμνημόνευε τὴν κατασκευὴν τέμπλου. Ἡ ἐπιγραφή αὐτὴ ποὺ εἶχε δημοσιευθῆ ἀπὸ τὸν D. Talbot Rice τὸ 1937 ἔχει ἐξαφανισθῆ μετὰ τὴν κατάληψιν τοῦ χωριοῦ ἀπὸ τὸν Τουρκικὸ στρατὸ τὸ 1974.

ΚΑΤΑ ΤΟΥΣ ΧΙΛΙΟΥΣ ΕΠΤΑΚΟ  
ΣΙΟΥΣ ΠΕΝΗΝΤΑ ΕΠΤΑ ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝ  
ΤΩΣ ΤΟΥ ΜΑΚΑΡΙΩΤΑΤΟΥ ΚΑΙ ΑΓΙΩΤΑΤΟΥ ΚΥ  
ΡΙΟΥ ΚΥΡ ΦΙΛΟΘΕΟΥ ΕΓΙΝΕ ΤΟ ΠΑΡΟΝ ΤΕΜ  
ΠΛΟΣ ΔΙΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ ΚΑΙ ΔΑΠΑΝΗΣ ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ  
Θ(εο)Υ  
ΣΟΛΟΜΟΥ ΙΕΡΕΟΣ ΚΑΙ ΑΡΓΥΡΙΣ ΤΗΣ ΑΥΤΟΥ ΠΡΕΣ  
ΒΥΤΕΡΑΣ ΔΙΑ ΤΗΣ ΕΛΕΗΜΟΣΥΝΗΣ  
ΤΩΝ ΛΟΙΠΩΝ ΧΡΙΣΤΙΑΝΩΝ ΧΕΙΡ ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ  
ΙΕΡΟΔΙΑΚΟΝΟΥ ΜΑΘΗΤΟΥ ΙΩΑΝΝΙΚΟΥ ΚΑΙ  
ΦΙΛΑΡΕΤΟΥ, ΤΩΝ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΩΝ

Οἱ τελευταῖες τρεῖς γραμμὲς μὲ μικρότερα γράμματα.

- 11 -

Ἡ Μονὴ τῆς Θεοτόκου στὴν Κυθρέα κατεδαφίσθη τελείως ἀπὸ τὸν Τουρκικὸ στρατὸ μετὰ τὴν κατάληψιν τῆς περιοχῆς τὸ 1974. Ἡ τύχη

τοῦ εἰκονοστασίου, ἐνὸς ἀπὸ τὰ ὠραιότερα τοῦ εἴδους, εἶναι ἄγνωστη, ὅπως εἶναι ἄγνωστη ἡ τύχη τῶν σημαντικῶν εἰκόνων ποὺ βρίσκονταν σ' αὐτό. Μερικὲς σημαντικὲς εἰκόνες εἶχαν μεταφερθῆ γιὰ συντήρηση στὸ ἐργαστήριο ποὺ εἶχε ἐγκαθιδρυθῆ στὴ Μονὴ τοῦ Ἁγίου Σπυρίδωνος στὴν Τρεμετουσιὰ ἀπὸ τὸν νῦν ἠγούμενο τῆς Μονῆς τῆς Παναγίας Χρυσορρογιάτισσας, Ἀρχιμανδρίτη Διονύσιο, μετὰ τὴν εἰδίκευσή του σὲ ἐργαστήρια στὴ Ρώμη. Οἱ εἰκόνες ποὺ βρίσκονταν στὴ Μονὴ τοῦ Ἁγίου Σπυρίδωνος, ἀνάμεσά τους καὶ εἰκόνες τοῦ 16ου αἰώνα (εἰκόνα Ὁδηγήτριας Γλυκοφιλούσας, εἰκόνα τῆς Ἁγίας Μαύρης καὶ δυὸ εἰκόνες τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς Θεοτόκου τοῦ γνωστοῦ Κρητικοῦ ζωγράφου ἱερέα Ἐμμανουὴλ Τζάνε Μπουνιαλῆ τοῦ 17ου αἰώνα). Ὅταν ὁ Τουρκικὸς στρατὸς κατέλαβε τὴ Μονὴ τοῦ Ἁγίου Σπυρίδωνα οἱ εἰκόνες καὶ τὰ χειρόγραφα, μερικὰ ἀπὸ τὸν 12ο αἰώνα, περιῆλθαν στὴν κατοχὴ τοῦ Τούρκου ἀξιωματικοῦ ποὺ διοικοῦσε τὸ στρατόπεδο στὸ ὁποῖο εἶχε μετατραπῆ ἡ Μονὴ τοῦ Ἁγίου Σπυρίδωνος. Οἱ εἰκόνες παρέμειναν στὴν εὐθύνη τοῦ Τούρκου διοικητοῦ μέχρι τὸ 1993 ὅποτε παραδόθησαν στὸ παράνομο Τμῆμα Ἀρχαιοτήτων τοῦ ὑποτελοῦς καθεστῶτος ποὺ ἐπεβλήθη ἀπὸ τὴν Τουρκία. Ἐκτοτε ἀγνοεῖται ἡ τύχη καὶ τῶν εἰκόνων καὶ τοῦ εἰκονοστασίου καὶ ὄλων ὅσων ὑπῆρχαν στὸν κατεδαφισθέντα ναὸ τῆς Μονῆς (γιὰ τὴν τύχη ὀρισμένων ἐξ αὐτῶν βλ. Ἀνδρέας Φούλιας καὶ Χριστόδουλος Χατζηχριστοδούλου, «Στὰ ἴχνη τῶν λατρευτικῶν κειμηλίων τῶν Μονῶν Ἀποστόλου Ἀνδρέα Καρπασίας καὶ Ἁγίου Σπυρίδωνα Τρεμετουσιᾶς», *Εἰκονοστάσιον* ἀριθ. 6, Σεπτέμβριος 2015, 102-128).

Στὴν ποδέα, κάτω ἀπὸ τὴν εἰκόνα τῆς Θεοτόκου στὸ εἰκονοστάσιο ὑπῆρχε ἡ ἀκόλουθη ἐπιγραφή:

ΕΝ ΧΙΛΙΟΣΤῶ ΕΠΤΑΚΟΣΙῶ ΕΤΕΙ  
 ΕΥΔΟΜΙΚΟΣΤῶ ΠΡΩΤῶ ΣΩΤΗΡΙΩΔΕΙ  
 ΤΟ ΠΑΡΟΝ ΤΕΜΠΛΟΣ ΠΡΟΤΡΟΠΗ ΕΛΛΕΞΕΥΘΗ  
 ΤΟΥ ΠΟΙΜΕΝΑΡΧΟΥ ΚΥΠ(Ρ)ΙΩΝ γε ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ  
 ΜΕΤΑ ΔΑΠΑΝΗΣ ΤΟΥ Τιμίου ΠΛΟΥΣΙΑ  
 ΧΑ(τ)Η ΙΩΣΗΦ ΤΟΥ [ΔΙ]ΕΡΜΗΝΕΥΤΟΥ ΤΕ  
 ΔΙΕ[ΧΡΥΣ]ΩΘΗ ΜΕΤΑ ΚΑΙ ΤΟΥ ΜΕΓΑΛΟΥ  
 ΗΤΕ ΤΡΑΠΕΖΑ [καὶ] Ο ΑΜΒΩΝ



ΕΠΙ ΤΟΥΤΟΙΣ ΚΑΙ [ΝΕ]ΑΙ ΕΙΚΟΝΑΙ  
 ΤΟΥ ΔΕΣΠΟΤΙΚΟΥ ΚΑΙ Ἡ ΤΕ ΤΟΥ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ  
 ΤΟΥ ΠΑΝΤΕΛΕΗΜΟΝΟΣ ΚΑΙ Η ΤΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ  
 ΙΣΤΟΡΗΘΗΣΑ[ν] ΤΩ ΠΟΘΩ ΤΟΥ ΡΗΘΕΝΤΟΣ  
 ΠΑΡΑ ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΤΕ ΚΑΙ [Π]ΡΩΤΟ ΣΥΓΓΕΛΛΟΥ  
 ΛΕΟΝΤΙΟΥ ΤΕ ΦΙΛΟΘΕΟΥ (καὶ) ΦΙΛΑΡΕΤΟΥ  
 ΤΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ ΤΕ [καὶ ἱ]ΕΡΟΜΟΝΑΧΩΝ  
 ΤΩΝ ΕΟΡΤΩΝ ΔΕ ΓΕΓΟΝΑΣΙΝ ΠΑΡΑΤΕ  
 ΤΟΥ ΕΠΙΤΡΟΠΟΥ Χατζηκυρ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ  
 ΩΝ ΤΟ ΠΡΟΘΙΜΟΝ ΕΚΑΣΤΟΣ ΖΗ(Λ)ΩΣΑΤΩ  
 ΚΑΙ ΒΛΕΠΩΝ ΤΑΥΤΑ ΤΗΝ ΣΥΓΧΩΡΗΣΙΝ ΔΟΤΩ

-12 -

Στὰ βημόθυρα τοῦ ξυλογλύπτου καὶ ἐπιχρύσου τέμπλου τοῦ παλαιοῦ ναοῦ τῆς Μονῆς τοῦ Ἁγίου Ἀναστασίου στὴν Περιστερώνα Ἀμμοχώστου μεταξὺ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ ἄνω, καὶ τῶν τριῶν Ἱεραρχῶν καὶ τοῦ Ἁγίου Σπυρίδωνος κάτω, ὑπῆρχε ἡ ἀκόλουθος ἐπιγραφή κατὰ τὸν Ἰω. Ἄντ. Συκουτρῆν (*Κυπριακὰ Χρονικὰ Β'* (1924), 264):

*Ἐπ'ἀρχιθύτου Κυρίου Κύρ Χρυσάνθου, ἐπιστάτου Λεοντίου ἱερομονάχου, δαπάνη δὲ Γιασουμῆ προσκυνητοῦ. Χεῖρ Φιλαρέτου καὶ Ἱερομονάχου αψοῆ (= 1778).*

Τὰ βημόθυρα αὐτὰ πούλησαν Τοῦρκοι ἀρχαιοκάπηλοι στὸ Κολλέγιο Τέχνης τῆς Καναζάουα στὴν Ἰαπωνία.

Στὴν ποδέα, κάτω ἀπὸ τὴν εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Ἀναστασίου ὑπῆρχε ἡ ἀκόλουθη ἐπιγραφή κατὰ τὸν Ἰω. Ἄντ. Συκουτρῆ (ὁ.π.):

*Τῷ χιλιοστῷ ἑπτακοσίῳ ἔτει ευδο  
 μηκοστῷ Χ(ριστο)ῦ μου τῷ ἐννάτῳ  
 ἐπ'ἀρχιθύτου Κυρίου τε Χρυσάνθου  
 ἐπιστάτου δὲ Λεοντίου καὶ θύτου  
 θεία μὲν νεύσει τοῦ Μακαριωτάτου  
 καὶ τῶν εὐσεβῶν ὁμοῦ χριστιανῶν τε  
 τὸ παρῶν τέμπλος ἐχρυσοχρωματίσθη*

αἱ θύραι τοῦ βήματος μετὰ τῶν ποδίων  
καὶ δύο εἰκόνας τῶν στασιδίων τε  
Ταξιάρχου καὶ ζηλωτοῦ Ἰλία  
τῆς Σταυρώσεως ἀπάντων δεσποζούσης  
καὶ ἐπιτάφιος θρῆνος τοῦ δεσπότη  
ὅθεν οἱ προσεδρεύοντες ἐν τῷ δὲ τῷ τεμένει  
εὐχεσθε ὑπὲρ αὐτῶν τοῦ δοῦν λύσιν ἐγκλημάτων  
Θ(εο)ῦ τὸ δῶρον χεῖρ δὲ Φιλαρέτου  
πρωτοσυγγέλου μονῆς Ἡρακλειδίου  
ἐκ Ψημολόφου κόμης τε καὶ πατρίδος.

-13 -

Τὴν ἴδια τύχη μὲ τὴ Μονὴ τῆς Θεοτόκου στὴν Κυθρέα εἶχε καὶ τὸ Καθολικὸ τῆς Μονῆς τῆς Παναγίας Αὐγασίδας κοντὰ στὸ χωριὸ Μηλιὰ τῆς ἐπαρχίας Ἀμμοχώστου. Οἱ Τοῦρκοι μετὰ τὴν κατάληψη τῆς περιοχῆς τὸ 1974 κατεδάφισαν τὸ καθολικὸ τῆς Μονῆς, ποὺ πιθανώτατα εἶχε ἰδρυθῆ κατὰ τὴ Μέση Βυζαντινὴ περίοδο. Τὸ Καθολικὸ τῆς Μονῆς ἦταν ἀρχικὰ ἓνας συνεπτυγμένος σταυροειδῆς μὲ τροῦλλο, πιθανώτατα τῶν ἀρχῶν τοῦ 12ου αἰώνα. Κατὰ τὴν Φραγκοκρατία προσετέθη στὴ βόρεια πλευρὰ τοῦ Καθολικοῦ δεύτερο κλίτος ποὺ ἐκαλύπτετο μὲ σταυροθόλιο, ἀργότερα τὰ δύο κλίτη ἐπεκτάθησαν πρὸς τὰ δυτικὰ καὶ ἡ ἐπέκτασις ἐκαλύφθη μὲ σταυροθόλια. Καὶ τὰ δύο κλίτη ἦταν ἐφοδιασμένα μὲ εἰκονοστάσια.

Σὲ ποδέα τοῦ παλαιότερου εἰκονοστασίου τοῦ καθολικοῦ ὑπῆρχε ἡ ἀκόλουθη ἐπιγραφή:

[Μν]ήσθητι Κ(ύρι)ε τοῦ δούλου σου Μακα  
[ρίου] ἱερομονάχου κὲ καθηγουμέ  
νου ἐν τῇ Ἁγία Μονῇ ταύτη...  
Νικηφόρου χεῖρ.

Ἡ χρονολογία ἔχει καταστραφῆ.

Μιὰ ἄλλη ἐπιγραφή στὴν ποδέα τοῦ εἰκονοστασίου κάτω ἀπὸ τὴν εἰκόνα τοῦ Προδρόμου τοῦ ἀρχικοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς ἦταν

ἢ ἀκόλουθη:

Ἐν χιλιοστῶ ἑπτακοσιοστῶ τε  
 περὶ τὸ ὀγδοηκοστὸν πρῶτον ἔτος  
 ἐπ' ἀρχιθύτου Κυπρίων γε Χρυσάνθου  
 οὗ ἡ συνδρομὴ ἅμα τε καὶ τῷ πόθῳ  
 ἡ παροῦσα γέγονε χρυσογραφία  
 τέμπλους παρόντος ὁμοῦ καὶ ἱστορία  
 τῆς Σταυρώσεως μετὰ καὶ τῶν Βημοθύρων  
 τῶν ἑορτῶν δεσποτικῶν καὶ Ἀποστόλων  
 τῆς Θεοτόκου εἰκῶν καὶ τοῦ Προδρόμου  
 τοῦ Ταξιάρχου ἅμα καὶ Γεωργίου  
 οἱ εὐαγγελιστέ ἔτι δὲ καὶ ὁ ἄμβων  
 δαπάνη μέντι Μονῆς τε τῆς παρούσης  
 ἐπιστατοῦντος θύτου τε Γερασίμου  
 πονηθέντα νῦν παρὰ δύο ζωγράφων  
 Ἀρχιμανδρίτου κυρίου Λεοντίου  
 καὶ Πρωτοσυγγέλου τε κῆρ Φιλαρέτου  
 τῶν ἐκ Μονῆς Ἁγίου Ἡρακλειδίου.

-14 -

Ἡ Μονὴ τῆς Παναγίας τῆς Καντάρας βρίσκεται στὸ ἀνατολικὸ ἄκρο τῆς ὄροσειρᾶς τοῦ Πενταδακτύλου. Ἡ Μονὴ ἔχει πρὸ πολλοῦ ἐρειπωθῆ καὶ μόνο τὸ μικρὸ Καθολικὸ, τοῦ τύπου τοῦ καμαροσκέπαστου διασώζεται. Τὸ Καθολικὸ διετηρεῖτο σὲ πολὺ καλὴ κατάσταση μέχρι τὴν κατάληψη τῆς περιοχῆς ἀπὸ τὸν Τουρκικὸ στρατὸ τὸν Αὐγούστο τοῦ 1974. Μάλιστα, μετὰ τὸ 1955 ποὺ ἀνεβίωσε ὁ σεβασμὸς πρὸς τοὺς 13 Μάρτυρες μοναχοὺς τῆς Καντάρας, καὶ αὐξήθηκαν καὶ οἱ παραθεριστικὲς κατοικίαι τῶν Ἀμμοχωστιανῶν στὴν περιοχὴ, τὸ μικρὸ Καθολικὸ ἀνέκτησε μέρος τῆς παλαιᾶς δόξης του μὲ τὴν τέλεση λειτουργιῶν καὶ τὴν προσέλευση πιστῶν γιὰ νὰ τιμῆσουν τοὺς «πυρὶ τελειωθέντας» μάρτυρες μοναχοὺς στίς 19 Μαΐου 1231.

Οἱ Τοῦρκοι ἐβεβήλωσαν τὸ παρεκκλήσι-καθολικὸ τῆς Μονῆς τῆς Παναγίας τῆς Καντάρας καὶ ἔκλεψαν τὶς εἰκόνες καὶ τὸ εἰκονοστάσιο

για να τις πουλήσουν στο έξωτερικό. Ένα βημόθυρο του Καθολικού της Μονής της Καντάρας βρέθηκε μεταξύ του πλήθους των εικόνων που είχε κατάσχει η Αστυνομία του Μονάχου σε ύποστατικά του Τούρκου αρχαιοκάπηλου Aydin Diken στο Μόναχο. Στο βημόθυρο εικονίζεται πάνω ο Εὐαγγελισμὸς τῆς Θεοτόκου καὶ κάτω οἱ Ἅγιοι Βασίλειος, Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος, Γρηγόριος ὁ Θεολόγος καὶ Νικόλαος. Κάτω ἀπὸ τὸν Γαβριὴλ ὑπάρχει ἡ ἀκόλουθη δυσανάγνωστη ἐπιγραφή:

...ΙΕ.. ΙΣΤΟΡΟΓΡΑΦΙ ΑΥΤΟ ΑΠΟ..ΙΟΘΕ..ΕΩΣ,

κάτω:

ΔΙΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ ΚΑΙ ΠΟΘΟΥ ΤΟΥ ΠΑΝΟΣΙΩΤΑΤΟΥ ΠΑΤΡΟΣ  
ΚΑΙ ΚΑΘΗΓΟΥΜΕΝΟΥ Κ(ΥΡΙΟ)Υ Μ... ΕΤΟΣ ΣΩΤΗΡΙΟΝ  
ΑΧΝ (=1650).

Στὸ δεξιό:

ΧΕΙΡ ΛΕΟΝΤΙΟΥ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ ΕΚ ΛΕΜΕΣΟΥ.

Στὴν ποδέα τοῦ εἰκονοστασίου κάτω ἀπὸ τὴν εἰκόνα τῆς Θεοτόκου ὑπῆρχε ἐπιγραφή ἡ ὁποία ἀναφέρει τὸ ὄνομα τοῦ ἱερογράφου, ἱεροδιακόνου Λαυρεντίου ποὺ ἔκαμε τὴ χρυσογραφία τοῦ τέμπλου καὶ τῶν εἰκόνων μὲ δαπάνη τοῦ Οἰκονόμου τῆς Μονῆς ἱερομονάχου Λαυρεντίου:

*Τῷ χιλιοστῷ ἑπτακοσιοστῷ τε  
ὀγδοηκοστῷ τρίτῳ σωτηριώδη  
ἐπ' Ἀρχιθύτου Κ(υρίου) κὺρ Χρυσάνθου  
ἡ παροῦσα γέγονε χρυσογραφία  
τοῦδε τοῦ τέμπλου κ(α)ὶ τῶν σαιπτῶν εἰκόνων  
σπουδῇ δαπάνη οἰκτροῦ καὶ ἐλαχίστου  
ἐν ἱερομονάχοις κὺρ Μακαρίου  
οἰκονόμου πέλοντος τῆς Μονῆς ταύτης  
λαβοῦσα τέλος ἤδη ὡς καθορᾶται  
παρὰ ζωγράφου τοῦνομα Λαυρεντίου  
ἱεροδιακόνου καὶ ἐλαχίστου.*

Ὁ Λαυρέντιος ἦταν μοναχὸς τῆς Μονῆς τοῦ Ἁγίου Ἡρακλειδίου.

Ἵπῆρξε μαθητῆς τοῦ πρωτοσυγκέλλου Νεκταρίου τῆς Μονῆς Ἁγίου Ἡρακλειδίου. Εἰκόνες τοῦ Λαυρεντίου ὑπῆρχαν σὲ διάφορους ναοὺς τῆς Κύπρου (ΜΚΕ 8, 304-305).

- 15 -

Στὸν κατεδαφισθέντα ναὸ τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαήλ στὸ Μιτσερὸ ὑπῆρχε εἰκονοστάσιο ποὺ χρησιμοποιήθηκε καὶ γιὰ κάποιο διάστημα στὸν σημερινὸ ναὸ ποὺ ἀντικατέστησε τὸν παλαιότερο. Τὸ εἰκονοστάσιο ἦταν σητόβρωτο καὶ παρὰ τὶς προσπάθειες τοῦ Τμήματος Ἀρχαιοτήτων νὰ πείσει τὴν ἐκκλησιαστικὴ ἐπιτροπὴ νὰ τὸ συντηρήσει, τοῦτο κατεκάη. Σώθηκαν μόνον ὁ Σταυρὸς καὶ τὰ Λυπηρὰ καὶ τὸ Βημόθυρο ποὺ δημοσιεύθηκαν ἀπὸ τὴν Μαρίνα Κυριακίδου στὴ διδακτορικὴ διατριβή της (ἀρ. ΑΑ 74, 10, καὶ 2, σελ. 177). Ἡ ποδέα τοῦ εἰκονοστασίου, κάτω ἀπὸ τὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ ἐκάη. Ἐσώθη ὁμως μεταγραφή της ἀπὸ τὸν Κ. Σπυριδάκι, στὸν Ἀναμνηστικὸ Τόμο ἐπὶ τῇ 50ετηρίδι τοῦ περιοδικοῦ Ἀπόστολος Βαρνάβας (1918-1968), Λευκωσία 1975, 257:

*Ἐχρισόθη τὸ παρὸν τέμπλος ἐπὶ τοῦ Μακαριωτάτου  
καὶ Σεβασμιωτάτου Ἀρχιεπισκόπου Κυρίου Κυρίου Χρυσάνθου  
διὰ συνδρομῆς καὶ ἐξοδίας  
τοῦ τιμιωτάτου κὺρ Χριστ  
οδούλου καὶ τῆς αὐτοῦ συζύγου  
Κυριακοῦς καὶ τὸν λοιπὸν  
χριστιανὸν καὶ εἰς μνημόσυνον  
έόνιον τὸν γονέον αὐτοῦ  
τε καὶ τέκνων ΑΨϚ (=1790) Χ(ριστο)ῦ  
Λαυρεντίου χεῖρ.*

- 16 -

Στὸν ναὸ τοῦ Τιμίου Προδρόμου στὸ χωριὸ Δρομολαξιά σώζεται ἐνεπίγραφη ποδέα τέμπλου, ἀκουμπισμένη σὲ ἀβαθὴ ἀχιβάδα τοῦ βορείου τοίχου. Ἡ ποδέα ἀνῆκε σὲ τέμπλο ποὺ ἔχει καταστραφῆ.



Τῷ χιλιοστῷ ἑπτακοσιοστῷ ἔτει  
 ἐνενηκοστῷ τετάρτῳ Θεογονίας  
 ἐπὶ ἀξίου Ἀρχιεροῦ Μελετίου  
 οἶγε Θεὸς ὑψιμέδων ἄνθ' ὄλβια δοίη  
 ἀπαρτισμὸν ἔλαβεν ναὸς ὁ ἱερὸς οὗτος  
 καδδὲ τὸ κτίριον, ζωγραφίαν τὲ ἅπασαν  
 ἧς γὰρ σταυρὸς πρῶτως ἄνω δεσπόζων  
 κατὰ τὸ τέμπλος κ(α)ὶ αἱ στοαὶ ὡς καθορῶντε  
 ἀλλ' οὖν ἐν τῷ χορῷ εἰκόνες κατὰ τάξιν  
 Δεσποτικῶν τε Ἀποστόλων τε ἁγίων  
 Προδρόμου δὲ Ταξιάρχου τε, ἀψίσι ἐπι  
 αναλωμάτεσσι μέντοι καὶ δαπάνησι  
 τοῦ Μιχαὴλ Παύλου πανευλαβοῦς Κυρίου  
 ταῦτα γὰρ ὡς ἔργα ψυχοφελῆ καὶ θεάρεστα  
 εἰς μνημόσυνον αἰώνιον εἶησαν ἄν γὰρ  
 τούτου τὲ συμβίου τε, τεκνίων τὲ ἀπάντων  
 τῆς δὲ ἱστορίας ἐπιμέλεια καὶ πόνος ἔστι  
 δυοῖν ζωγράφοιν θεοφρόνοι καὶ ἱερούιν  
 Ἀρχιμανδρίτης ὁ μὲν Ἡρακλειδίου Μονῆς  
 Λεόντιος ἡλικίῃ σεβάσμιος κ(α)ὶ πυλιτεῖη  
 Γερμανὸς δὲ ὁ δεύτερος ἐκ Μαχαιράδος Μονῆς  
 τῆ μὲν ἡλικίῃ νέος τῆ δὲ φρονήσει γέρων.





Άννα-Μαρία Παπαδάκη

Η ΑΝΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΛΑΖΑΡΟΥ  
ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ  
Ένας διάλογος με τους Πατέρες της Εκκλησίας

**Η** ανάσταση του Λαζάρου είναι ένα από τα σημαντικότερα και πλέον εντυπωσιακά θαύματα του Χριστού. Δεν αποτελεί, βεβαίως, τη μοναδική ανάσταση νεκρού που πραγματοποίησε ο Χριστός· εκτός από τον Λάζαρο, ο Κύριος ανέστησε και άλλους δύο ανθρώπους: τη δωδεκάχρονη κόρη του αρχισυνάγωγου και τον γιο μιας χήρας στην πόλη Ναΐν. Πρόκειται, όμως, για ανθρώπους που μόλις είχαν εκπνεύσει<sup>1</sup>. Ο Λάζαρος, αντίθετα, ήταν νεκρός για τέσσερις μέρες. Είχε ήδη ταφεί και η αποσύνθεση είχε προχωρήσει. Δεν είναι, όμως, μόνο στον χρόνο που μεσολάβησε από τον θάνατο μέχρι την ανάσταση του φίλου του Χριστού, που έγκειται η μεγάλη σημασία του θαύματος· είναι η συγκινητική αφήγηση του Ιωάννη<sup>2</sup>, αλλά και η σύνδεσή του θαύματος —χρονικά, αλλά και θεολογικά— με τον θάνατο και την ανάσταση του Χριστού.

Η ανάσταση του Λαζάρου είναι ένα συνηθισμένο και αγαπητό θέμα στην εικονογραφία, τόσο στην ορθόδοξη Εκκλησία, όσο και στη δυτική<sup>3</sup>.

---

1. Βλ. Θεοφάνους Κεραμέως, *Εἰς τὴν τοῦ δικαίου Λαζάρου ἀνάστασιν*, PG 132, 537AB.

2. Βλ. *Ιω.*, 11, 1-45. Ερμηνεύοντας το γεγονός ότι το θαύμα της ανάστασης του Λαζάρου αναφέρεται μόνο στο κατά Ιωάννην ευαγγέλιο, ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος γράφει ότι, για να μην θεωρηθεί ότι τα ευαγγέλια γράφτηκαν κατόπιν συνεννόησης των ευαγγελιστών, το Άγιο Πνεύμα τους καθοδήγησε να γράφουν την ίδια ιστορία, αλλά να παραλείψουν όλοι από κάτι, έτσι ώστε να φανεί ότι παρουσιάζουν την καθαρή αλήθεια, όταν λείψουν οι φαινομενικές μεταξύ τους διαφορές, βλ. *Ιωάννη Χρυσόστομος, Λόγος εἰς τὸν τετραήμερον Λάζαρον*, PG 50, 641.

3. Η δυτική ζωγραφική έχει να επιδείξει ένα μεγάλο αριθμό έργων που απεικονίζουν την ανάσταση του Λαζάρου. Η εργασία αυτή δεν μπορεί να καλύψει το σύ-



Εικ. 1: Giotto di Bondone, Η ανάσταση του Λαζάρου (από τη σειρά Η ζωή του Χριστού), Παρεκκλήσιο Arena (Cappella Scrovegni), Padua Ιταλία, 1304-1306.

Η εικόνα της ανάστασης του Λαζάρου έχει κατά κανόνα κάποια βασικά μοτίβα: κατ' αρχήν, ο Χριστός και ο Λάζαρος στέκονται αντικριστά, στις δύο άκρες του πίνακα, ο Χριστός στα αριστερά και στα δεξιά ο Λάζαρος. Στα πόδια του Χριστού βρίσκονται οι αδελφές του

---

νολο των έργων· έτσι, έχουν επιλεγεί ορισμένοι πίνακες αντιπροσωπευτικοί των θεματικών αξόνων, οι οποίοι πρόκειται να σχολιαστούν. Συγκεκριμένα: η μεγάλη σημασία της ανάστασης ενός τετραήμερου νεκρού και η πίστη ή η απιστία του πλήθους· η προεικόνιση της ανάστασης του Χριστού και της τελικής ανάστασης όλων των ανθρώπων στο θαύμα της ανάστασης του Λαζάρου.



Εικ. 2: Duccio di Buoninsegna, Η ανάσταση του Λαζάρου, 1310-1311, Kimbel Art Museum, Fort Worth, Τέξας.

Λαζάρου, Μάρθα και Μαρία. Ο Λάζαρος απεικονίζεται να βγαίνει είτε από την πόρτα ενός κτιστού τάφου, είτε από μία λίθινη σαρκοφάγο, τυλιγμένος με τις ταινίες του σαβάνου του. Όσοι βρίσκονται πολύ κοντά στον Λάζαρο έχουν συνήθως σκεπασμένη μύτη με το ιμάτιό τους, υποδηλώνοντας τη μυρωδιά της αποσύνθεσης που αναδίνει το σώμα του. Ο τάφος τοποθετείται πάντοτε στη βάση ενός άγριου, βραχώδους υψώματος, ενώ στο βάθος διακρίνεται το αστικό τοπίο.

Τα μοτίβα αυτά διατηρούνται συνήθως και στις παλαιότερες δυτικές απεικονίσεις της ανάστασης του Λαζάρου, με αρκετές, όμως, παραλ-





Εικ. 3: Giovanni di Paolo, Η ανάσταση του Λαζάρου, 1426,  
Walters Art Museum, Βαλτιμόρη.

λαγές. Οι παλαιοί Ιταλοί δάσκαλοι, οι οποίοι βρίσκονται στο μεταίχμιο βυζαντινής και αναγεννησιακής τέχνης, θα ακολουθήσουν το βυζαντινό πρότυπο, με εμφανή, όμως, την αλλαγή στην τεχνοτροπία. Στις τοιχογραφίες του Giotto (Εικ. 1) και του Duccio (Εικ. 2), των αρχών του 14ου αιώνα, όπως επίσης και στον αντίστοιχο πίνακα του Giovanni di Paolo (Εικ. 3) των μέσων του 15ου, ο οποίος βασίζεται σε αυτόν του Duccio, τηρείται η τάξη των ορθόδοξων απεικονίσεων της ανάστασης του Λαζάρου. Ενώ, όμως, στα έργα του Duccio και του di Paolo το πρόσωπο του Λαζάρου είναι αυτό ενός ζωντανού ανθρώπου, ταλαι-





Εικ. 4: Rembrandt van Rijn, 1632, Los Angeles County Museum of Art.

πωρημένου και άρρωστου ίσως, αλλά σίγουρα ζωντανού, στο έργο του Giotto το πρόσωπο του Λαζάρου είναι το πρόσωπο ενός φαντάσματος<sup>4</sup>.

Παρόμοια απεικόνιση του προσώπου του Λαζάρου εντοπίζουμε και στον πίνακα του Rembrandt (Εικ. 4), ο οποίος έχει απομακρυνθεί από το πρότυπο της ορθόδοξης εικονογραφίας: το σκηνικό τοποθε-

4. Σε κατά τρία χρόνια μεταγενέστερη τοιχογραφία του στην Ασίζη, ο Giotto θα απεικονίσει και πάλι την ανάσταση του Λαζάρου, αποδίδοντας αυτήν τη φορά τον Λάζαρο με ένα μάλλον υγιές πρόσωπο, βλ. Βασιλική Αγίου Φραγκίσκου της Ασίζης, Παρεκκλήσιο αγίας Μαρίας της Μαγδαληνής, Ασίζη, 1309.

τείται μέσα στο μισοσκόταδο του τάφου. Ο Ιησούς, όρθιος με το χέρι σηκωμένο ψηλά και όχι απλωμένο μπροστά, έχοντας γύρω του πολύ λιγότερους ανθρώπους από τις παραδοσιακές απεικονίσεις, στέκεται ακριβώς πάνω από τον σκαμμένο στον βράχο τάφο, ο οποίος θυμίζει μαρμάρινη σαρκοφάγο. Μέσα από τον τάφο βγαίνει ο Λάζαρος, ντυμένος με λευκό χιτώνα και με το κεφάλι καλυμμένο με το ίδιο ύφασμα, έχοντας επίσης το πρόσωπο ενός φρικτού φαντάσματος<sup>5</sup>.

Η επιλογή αυτή του Giotto και του Rembrandt θέλει ίσως να δείξει το μέγεθος της νίκης του Χριστού επί του θανάτου: δεν πρόκειται απλώς για έναν ασθενή που έπεσε σε κώμα, ούτε και για μια περιπτώση νεκροφάνειας. Ο Λάζαρος πέθανε στ' αλήθεια, ήταν στ' αλήθεια ένα πτώμα χωρίς πνοή ζωής, την οποία, μόνο με τον λόγο του, του εμφύσησε και πάλι ο Ιησούς.

Και οι δύο περιπτώσεις εκφράζουν το πνεύμα της ορθόδοξης παράδοσης σχετικά με την ανάσταση του Λαζάρου: στους πίνακες του Giotto και του Rembrandt η φθορά του θανάτου είναι εμφανής στο πρόσωπο του αναστημένου Λαζάρου, ενώ στους πίνακες του Duccio και του di Paolo αυτή έχει εξαφανιστεί. Η δεύτερη περίπτωση, αυτή δηλαδή του Duccio και του di Paolo, εναρμονίζεται με την πατερική διδασκαλία σχετικά με την επαναφορά της ζωής στο σώμα του Λαζάρου. Είναι ενδιαφέρον πώς οι πατέρες εμμένουν στην ανάπλαση του σώματος του Λαζάρου κατά τη στιγμή της ανάστασής του, αναφέροντας όλες τις λεπτομέρειες: σύμφωνα με τον άγιο Ιππόλυτο Ρώμης: «καὶ οἱ ἀπορρεῦσαντες ἰχῶρες τῶν σαρκῶν τὰς κοτύλας πάλιν ἀνεπλήρουν, καὶ αἱ ἀποπεσοῦσαι τρίχες τὴν οἰκείαν τάξιν ἐπεγίνωσκον, καὶ ἐν ταῖς μέλεσι κατεφυτεύοντο. “Λάζαρε, δεῦρο ἔξω” καὶ ὁ νεκρὸς ἀνίστατο, καὶ τεταρταῖος ἴσος ἦν τῷ μήτε τὴν ἀρχὴν τεθνεῶτι»<sup>6</sup>. Ο άγιος Αμφιλόχιος Ικονίου περιγράφει, όχι μόνο την

5. Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει ένα χαρακτηριστικό του Rembrandt με το ίδιο θέμα και της ίδιας χρονιάς, όπου το θαύμα της ανάστασης του Λαζάρου απεικονίζεται με την ίδια ακριβώς σύνθεση με τον προαναφερθέντα πίνακα, αλλά από άλλη οπτική γωνία. Το χαρακτηριστικό βρίσκεται στο Rijksmuseum στο Άμστερνταμ.

6. Ιππολύτου Ρώμης, *Αποσπάσματα εκ του εις τον Ιωάννην και την Ανάστασιν του Λαζάρου*, ΒΕΠΕΣ 6, σ. 192.

αναδημιουργία του σώματος του τετραήμερου νεκρού, αλλά και την κατάσταση στην οποία είχε περιέλθει πριν από αυτήν: «ὅτι τετραήμερος νεκρὸς πάντοθεν ἔξαρθρος, τῶν σαρκῶν μειωθέντων, τῶν ὀστέων ἐκγομφωθέντων, τῆς νευροστασίας διασπαθείσης, τῶν ἐνδοσθίων σκορπισθέντων, τῆς γαστρὸς ἐκχυθείσης. Ταῦτα συνειδότες ὡς εἶδον ἄθροον τὴν ἀνάστασιν Λαζάρου σώαν, ἀρτίαν ὡς ἀπὸ τῶνου, στίλβουσαν τῇ παλινβιωσίᾳ, ἐταράχθησαν. (...) Μόνον ὁ Κύριος ἐφώνησε· “Λάζαρε, δεῦρο ἔξω.” καὶ εὐθέως αἱ σάρκαι ἀπεπληροῦντο, αἱ τρίχες ἀντεφυτεύοντο, αἱ ἀρμονίαι συνεδεσμοῦντο, αἱ φλέβες καθαρῶ αἵματι ἀντεγεμίζοντο»<sup>7</sup>.

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι, ο τεταρταίος Λάζαρος που ὄζει, ὅπως συγκλονιστικά περιγράφεται ἀπὸ τους πατέρες, εἶναι παρῶν στους πίνακες του Giotto και του Rembrandt, κάτι που μαρτυρεῖται, ὅπως λέχθηκε και πιο πάνω, και στις ορθόδοξες εἰκόνες τῆς ἀνάστασης του Λαζάρου, με τους παρευρισκόμενους που κλείνουν με το ἱμάτιό τους τὴ μύτη τους, ἔτσι ὥστε να μην εἰσπνεύσουν τὴν ἀποφορὰ τῆς ἀποσύνθεσης. Τόσο στις βυζαντινὲς εἰκόνες, ὅσο και στα ἔργα των δύο δυτικῶν καλλιτεχνῶν, μπορούμε να εντοπίσουμε τὴν ἐπιθυμία του ζωγράφου να τονίσει τὸ μεγαλεῖο του θαύματος: δεν εἶναι τὸ κοριτσάκι ἢ ὁ νεαρὸς που εἶχαν πεθάνει λίγο πριν, ἀλλὰ ἕνας ἀντρας ἤδη ἠλικιωμένος, νεκρὸς για τέσσερις μέρες, ἕνα πτώμα, ἕνα ὑπόλειμμα ἀνθρώπου, που ἀνέστησε ὁ Χριστός<sup>8</sup>.

Σε ὅλους τους πίνακες που ἀναφέρθηκαν, λοιπόν, τὸ μήνυμα τὸ ὁποῖο κρύβεται πίσω ἀπὸ τὴν ἀπεικόνιση του προσώπου του Λαζάρου εἶναι τὸ ἴδιο: ὁ Χριστὸς ἀνέστησε τὸν Λάζαρο και νίκησε τὸν θάνατο· τα ορατὰ σημάδια του θανάτου, ἀλλὰ και ἡ ἐξαφάνισή τους δηλώνουν ἀκριβῶς αὐτὴν τὴ νίκη. Παρ' ὅλο, ὅμως, που ἡ ἀνάσταση του Λαζάρου ἐγίνε μπροστὰ ἀπὸ μεγάλο ἀριθμὸ θεατῶν, ἐντούτοις, πολλοὶ υπῆρξαν ἐκεῖνοι οἱ ὁποῖοι οὔτε και τότε πίστεψαν.

Ὁ —μάλλον αἰνιγματικὸς— πίνακας του Aelbert van Ouwater (Εἰκ. 5) τοποθετεῖται ξεκάθαρα στην Ολλανδία τῆς ἐποχῆς του καλλιτέχνη και τίποτα δεν ὑπονοεῖ τὴν εὐαγγελικὴ ἀφήγηση: μέσα σε ἕνα μεγα-

7. Αμφιλοχίου Ἰκονίου, *Λόγος εἰς τὸν τετραήμερον Λάζαρον*, ΒΕΠΕΣ 71, σ. 75-78.

8. Πρβλ. Θεοφάνους Κεραμέως, ὁ.π., PG 132, 520AB, 537AB.

λοπρεπές οικοδόμημα, μάλλον κάποιο ναό ρωμανικού στιλ, και όχι σε εξωτερικό χώρο, άνθρωποι με πολυτελή ρούχα περιτριγυρίζουν τον τάφο του Λαζάρου, ο οποίος αποτελείται από μία ορθογώνια τρύπα στο δάπεδο —συνήθεια, όχι, βέβαια, του ιουδαϊσμού, αλλά του μεσαιωνικού χριστιανισμού. Στα αριστερά του τάφου στέκεται, ντυμένος με έναν απλό μπλε χιτώνα, ο Χριστός, ο οποίος, με μία σεμνή κίνηση, ευλογεί τον Λάζαρο, και πίσω του βρίσκονται οι αδελφές του Λάζαρου μαζί με τρεις από τους αποστόλους. Στα δεξιά στέκονται άνθρωποι ντυμένοι με πολυτελή ρούχα· είναι οι Ιουδαίοι, οι οποίοι, άκαμπτοι και με γυρισμένες πλάτες, μάλλον αποδοκιμάζουν το θέαμα και απορρίπτουν το θαύμα.

Στο κέντρο βρίσκεται ο Λάζαρος, ο οποίος μόλις έχει βγει από τον τάφο· το ένα του πόδι είναι ακόμα μέσα στο μνημείο, ενώ ο ίδιος κάθεται πάνω στην πλάκα του τάφου. Δεν είναι τυλιγμένος με τις λωρίδες, αλλά γυμνός, με το σάβανο απλωμένο στα πόδια του. Ακριβώς πίσω από τον Λάζαρο στέκεται ο απόστολος Πέτρος, με τη μορφή ιερωμένου της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας και, με μια ευγενική κίνηση και των δύο χεριών, δείχνει τον αναστημένο. Η σύνθεση έχει κάτι το παράλογο· ο Λάζαρος, εν μέσω των ανθρώπων αυτών, μοιάζει να αναστήνεται, όχι τέσσερις μέρες μετά από την κοίμησή του, αλλά σε μια ολλανδική πόλη του 15ου αιώνα.

Με εξαίρεση δύο από τους παρευρισκόμενους, οι οποίοι καλύπτουν τη μύτη τους εξαιτίας της αποφοράς του σώματος του Λαζάρου —το οποίο απεικονίζεται χωρίς καμιά φθορά— οι υπόλοιποι παρακολουθούν τη σκηνή ήρεμοι, χωρίς κανένα σημάδι έκπληξης, σχεδόν αδιάφοροι. Ο καλλιτέχνης ακολουθεί την τεχνοτροπία των Ολλανδών καλλιτεχνών της πρώιμης Αναγέννησης, οι οποίοι απεικόνιζαν τα πρόσωπα ανέκφραστα, σε μία κατάσταση απόλυτης ηρεμίας, πλησιάζοντας τη βυζαντινή εικονογραφική παράδοση, κυρίως της εποχής των Μακεδόνων αυτοκρατόρων, στην οποία αποφεύγονται οι εκδηλώσεις έντονων συναισθημάτων.

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι οι καλοντυμένοι Ιουδαίοι, οι οποίοι βρίσκονται εντός του κυρίως χώρου, είναι όλοι εκείνοι που είδαν και δεν πίστεψαν· όλοι οι χριστιανοί, που προδίδουν τον Χριστό με





Ειχ. 5: Aelbert van Ouwater, Η ανάσταση του Λαζάρου, ca 1445, Βερολίνο, Gemäldegalerie.



την καθημερινή αμαρτωλή ζωή τους, αγαπώντας το χρήμα και τον εαυτό τους, όντας υποκριτές και αφιλόδοτοι. Είναι αυτοί, οι οποίοι κλήθηκαν, αλλά δεν εκλέγησαν, επειδή δεν συναίνεσαν στην κλήση του Κυρίου<sup>9</sup> —αυτό μαρτυρεί η στάση στην οποία τους απεικονίζει ο καλλιτέχνης.

Έξω, όμως, στέκεται ένα πλήθος ανθρώπων: ο χώρος στον οποίο βρίσκεται ο τάφος περικλείεται από έναν τοίχο που δεν φτάνει μέχρι την οροφή· ακριβώς στην ίδια ευθεία με τον Λάζαρο βρίσκεται μία πόρτα —που δίνει την εντύπωση ότι είναι κλειδωμένη— με καρχαλόφραχτο παράθυρο και σύρτη με κλειδαριά. Έξω από το παράθυρο στέκονται άνδρες και γυναίκες, οι οποίοι δεν μπορούν να μπουν μέσα στον τάφο. Είναι θλιμμένοι και μοιάζουν να προσεύχονται: ίσως είναι οι περιθωριακοί, όλοι εκείνοι που η κοινωνία απορρίπτει ως αμαρτωλούς και τους θέτει στο περιθώριο της κοινωνικής δραστηριότητας. Είναι αυτοί που ζητούν τον Χριστό και η Εκκλησία τους απωθεί, στοχεύοντας σε μία ηθική καθαρότητα, η οποία, εν τέλει, ταυτίζεται από τον καλλιτέχνη με την υποκριτική αναμαρτησία των καλοντυμένων Ιουδαίων που βρίσκονται στο προσκήνιο<sup>10</sup>.

Ο πίνακας, λοιπόν, χωρίζεται σε δύο μέρη: στα αριστερά βρίσκεται η πίστη: στα δεξιά η υποκρισία, και πίσω από την σκηνή, τα πλήθη που διψούν για τον Χριστό, αλλά η εκκλησιαστική εξουσία και ο ηθικισμός τα απορρίπτουν. Στο κέντρο, όμως, βρίσκεται ο πραγματικός πρωταγωνιστής της ιστορίας: είναι ο απόστολος Πέτρος, με την εμφάνιση ενός Ρωμαιοκαθολικού ιερωμένου. Αντίθετα, η μορφή του Χριστού, κρυμμένη ανάμεσα στους μαθητές και τις αδελφές του Λαζάρου, ταπεινή και ασήμαντη, δεν τραβά καν το βλέμμα του θεατή. Ο Λάζαρος, λοιπόν, όντως αναστήνεται σε έναν άλλο κόσμος: δεν είναι πλέον ο κόσμος των πρώτων χριστιανών, όταν ο Χριστός

9. Πρβλ. *Μτ.* 22, 14.

10. Πρβλ. Κυρίλλου Αλεξανδρείας, *Ερμηνεία εις τὸ κατὰ Ἰωάννην εὐαγγέλιον*, PG 74, 63D-65A: «Τῷ παραδόξῳ νικηθέντες πολλοὶ πεπιστεύασιν· ἔτεροι δὲ τῷ φθόνῳ τρωθέντες, ἀφορμῆν ποιοῦνται τὸ θαῦμα τοῦ δρᾶσαι τὰ τῶν φθονούντων, καὶ τοῖς ἡγουμένοις ἀπήγγειλαν τὸ γεγονός, ἵνα κακείνων λυπηθέντων ἐφ' οἷς εἰργάσατο ὁ Χριστός, σχῶσιν τινὰ παραψυχὴν τῆς ἰδίας λύπης, τῷ καὶ ἄλλους ἔχειν ὁμόφρονας καὶ συγκοινωνοὺς τῆς παράφρονος ταύτης λύπης».



Εικ. 6: Alessandro Magnasco, Η ανάσταση του Λαζάρου, 1715-1740, Rijksmuseum Άμστερνταμ.

ήταν το φως για τον κόσμο, ήταν η ανάστασις και η ζωή, αλλά είναι ο κόσμος στον οποίο η Εκκλησία έχει υποκαταστήσει τον Χριστό, στον οποίο ο Χριστός δεν είναι πλέον τόσο σημαντικός όσο οι εκπρόσωποί του.

Θα μπορούσαμε, λοιπόν, ίσως να ερμηνεύσουμε τον συμβολικό αυτόν πίνακα ως μία καταγγελία κατά της θρησκευτικής υποκρισίας, ενώ ταυτόχρονα, μπορεί να ισχύει και το ακριβώς αντίθετο: ο ζωγράφος υποδεικνύει τη θέση του κάθε ανθρώπου: ο Χριστός και οι μαθητές, ταπεινοί και ασήμαντοι, αλλάζουν τον κόσμο νικώντας τον θάνατο. Οι πλούσιοι Ιουδαίοι- οι καλοί χριστιανοί κάθε εποχής- έχουν μια θέση κοντά στον Κύριο, ενώ οι αμαρτωλοί μένουν εκτός Εκκλησίας και εξασφαλίζεται η ηθική καθαρότητα. Οι δύο αυτές αντιθετικές μεταξύ τους ερμηνείες αποτελούν απλώς μία απόπειρα

ανάγνωσης του πίνακα, ενώ πολλές άλλες ερμηνείες είναι εφικτές.

Όπως και ο *Ouwater*, έτσι και ο Ιταλός *Alessandro Magnasco* στον πίνακά του με θέμα την ανάσταση του Λαζάρου (Εικ. 6) τοποθετεί τα θαύμα, στο εσωτερικό ενός ναού, στο πάτωμα του οποίου βρίσκεται ο τάφος του Λαζάρου. Δίνεται, όμως, η ψευδαίσθηση του εξωτερικού χώρου, καθώς η σκηνή διαδραματίζεται στην πύλη του ναού και ένα τοπίο —αστικό μαζί και αγροτικό— φαίνεται στο φόντο.

Ο πίνακας χαρακτηρίζεται από έντονο μανιερισμό· οι κινήσεις των χεριών, αλλά και ολόκληρου του σώματος είναι μάλλον υπερβολικές: η σχεδόν κυκλική κίνηση, η αναστάτωση, ο αναβρασμός που επικρατεί στον πίνακα, βρίσκεται στον αντίποδα της απεικόνισης του *Ouwater*, όπου, οι στυλιζαρισμένες μορφές είναι σχεδόν ακίνητες. Στην πραγματικότητα, όμως, τα δύο έργα μοιάζουν πολύ περισσότερο απ' όσο αρχικά φαίνεται: οι γραμμές —δηλαδή τόσο η κίνηση των μορφών, όσο και οι πτυχές των ενδυμάτων, ακόμη και τα αρχιτεκτονικά μέλη— οδηγούν και συγκλίνουν, και στους δύο πίνακες, στο κέντρο, δηλαδή στον Λάζαρο.

Στον πίνακα του *Magnasco* ο Λάζαρος απεικονίζεται να εξέρχεται του τάφου όχι μόνος του, όπως αναφέρεται στην ευαγγελική αφήγηση, αλλά με τη βοήθεια των ανδρών που βρίσκονταν εκεί. Ένας άνδρας έχει κατέβει μέσα στον τάφο με μία σκάλα για να βρει τον νεκρό, και τώρα ανεβαίνει τη σκάλα, έχοντας τον αναστημένο Λάζαρο στους ώμους του· άνδρες οι οποίοι βρίσκονται πίσω από τον Λάζαρο, τον τραβούν από το σάβανο, έτσι ώστε να διευκολύνουν τον άνδρα που τον κουβαλά. Βρίσκεται, λοιπόν, πολύ μακριά από την αφήγηση του *Ιωάννη*, που σαφώς αναφέρει ότι ο Λάζαρος βγήκε μόνος του από το μνήμα, κάτι που οι πατέρες ερμηνεύουν ως διπλό θαύμα, από τη στιγμή που, όχι μόνο αναστήθηκε από τους νεκρούς, αλλά μπορούσε και να περπατά και να κινείται τυλιγμένος με το σάβανο, το οποίο, αλειμμένο με τα διάφορα μύρα και τις αλοιφές, γινόταν πολύ σκληρό και τελείως άκαμπτο<sup>11</sup>. Στον πίνακα, λοιπόν, αυτόν, ο

11. Βλ. ενδεικτικά, Θεοφάνους Κεραμέως, *ό.π.*, 540AB: «Τὸ γὰρ δεδέσθαι χεῖρας καὶ πόδας, καὶ σουδαρίῳ κεκαλύφθαι τὴν ὄψιν, καὶ βαδίζειν τροχάλῳ οὕτως ἔχοντα, θαῦμα ἦν οὐχ ἤττον τῆς ἀναστάσεως. Πρόσεστι τῷ πράγματι καὶ ἄλλο παραδοξότρονον. Ἐπειδὴ γὰρ ἔθος τοῖς Ἰουδαίοις σμύρνη καὶ ἄλλοι ἐνταφιάζειν εἰς τὸ

Λάζαρος όχι μόνο δεν μπορούσε να περπατήσει, αλλά αντίθετα, χρειάστηκε ένα ολόκληρο συνεργείο για να τον βγάλει —με δυσκολία, αλλά και με ενθουσιασμό— από τον τάφο.

Ακολουθώντας την πατερική ερμηνεία του θαύματος, θα μπορούσαμε να οδηγηθούμε σε μία απόπειρα ερμηνείας: κατά την ευαγγελική αφήγηση, πριν την ανάσταση του Λαζάρου, οι Ιουδαίοι παρουσιάζονται να απιστούν διαρκώς στα θαύματα του Ιησού, και κυρίως στο θαύμα της θεραπείας του εκ γενετής τυφλού<sup>12</sup> και να μεμψιμοιρούν κατά του Χριστού και της δυνατότητάς του να αναστήσει τον Λάζαρο<sup>13</sup>. Η παρουσία μεγάλου αριθμού Ιουδαίων κατά την ανάσταση του Λαζάρου ερμηνεύεται από τους πατέρες ως σημείο της θείας οικονομίας, έτσι ώστε ένα μεγάλο πλήθος να δει με τα μάτια του το θαύμα και να πιστέψει<sup>14</sup>.

Παρ' όλο, όμως, που μακάριοι είναι όσοι πίστεψαν χωρίς να έχουν δει<sup>15</sup>, ο Χριστός έδωσε την ευκαιρία σε όλους τους παρευρισκόμενους, όχι μόνο να δουν για να πιστέψουν, αλλά και να βιώσουν τα γεγονότα με όλες τους τις αισθήσεις: ζήτησε, λοιπόν, από τους Ιουδαίους να κυλίσουν τον λίθο από τη θύρα του τάφου «ὅπως ἐξ αὐτῆς τῆς νεκροφόρου ἀποφορᾶς μάθωσιν ὅτι ἐσάπη καὶ οὐκ ἐκλάπη»<sup>16</sup>. Ο Magnasco προχωρεί ακόμα παρά πέρα: στον πίνακά

διαρκέσαι τὰ σώματα τῶν νεκρῶν, κολλητικὰ δὲ ταῦτα καὶ δυσἀπόσπαστα· στοχάσασθαι προσήκει πόση τις ἦν τοῦ λόγου ἢ δύνάμις ἢ ταῦτα ῥαδίως τοῦ σώματος διακρίνασα».

12 Βλ. *Ιω.* 9, 1-41.

13. Βλ. *Ιω.* 11, 36-37. Βλ. Κυρίλλου Αλεξανδρείας, *ό.π.*, 56 CD: «Ἄλλοι δὲ, ὑπὸ τοῦ φθόνου τρωθέντες, οὐδὲν ἔλεγον ἀγαθόν· οὐ γὰρ κατ' ἀλήθειαν ἠτιῶντο τὸν Κύριον, ὡς ἐπιτρέψαντα ἀποθανεῖν τὸν Λάζαρον· τοῦτο γὰρ ἦν πιστευόντων ὅτι ἠδύνατο τὸν θάνατον στήσαι. Ἄλλὰ μονουχὶ τοῦτό φασιν· Ποῦ ἡ ἰσχὺς σου, ᾧ θαυματουργέ; Ἴδου γὰρ καὶ μὴ βουλομένου σοῦ, τέθηκεν ὁ ὑπὸ σοῦ φιλούμενος· ὅτι γὰρ ἠγάπας, δῆλον ἐξ οὗ δακρυῖς. Εἰ οὖν ἦν τῆς σῆς ἰσχύος τὸ τοῦ τυφλοῦ ἔργον, ἠδύνασο καὶ τὸν θάνατον στήσαι, ὅπερ ἐστὶ καὶ αὐτὸ ὑπὲρ ἀνθρώπου φύσιν. Ὡς ἐπιχαίροντες οὖν ἐξ ὧν ἐώρων τρόπον τινὰ παραλυομένην τὴν αὐτοῦ δόξαν, φασὶ τοῦτο· Αὐτὸς γε μὴν ἐδάκρυσεν ἐπὶ Λαζάρῳ». Βλ. και Ανδρέου Κρήτης, *Λόγος Ἡ εἰς τὸν τετραήμερον Λάζαρον*, PG 97, 977AB· Αμφιλοχίου Ικονίου, *ό.π.*, σ. 76-77.

14. Βλ. Αμμωνίου πρεσβυτέρου Αλεξανδρείας, *Τεμάχια ὑπομνημάτων εἰς τὸ κατὰ Ἰωάννην εὐαγγέλιον*, PG 85, 1468B.

15. Πρβλ. *Ιω.* 20, 29.

16. Αμφιλοχίου Ικονίου, *ό.π.*, σ. 77.

του, οι Ιουδαίοι δεν μένουν απλοί θεατές· δεν μυρίζουν απλώς την αποφορά του πρώην νεκρού· δεν μετακινούν απλώς τον λίθο. Αντίθετα, τον βγάζουν ζωντανό από τον τάφο με τα ίδια τους τα χέρια, μετέχοντας ολοκληρωτικά του θαύματος· τον πλησιάζουν, τον αγγίζουν, βεβαιώνονται ότι είναι ο Λάζαρος και ότι αναστήθηκε από τους νεκρούς<sup>17</sup>.

Η ερμηνεία, βεβαίως, του μεγαλειώδους αυτού θαύματος του Χριστού από τους πατέρες δεν σταματά εδώ. Ο θάνατος και η ανάσταση του Λαζάρου, θεωρούνται από τους πατέρες προεικόνιση του θανάτου και της ανάστασης του Κυρίου, αλλά και ολόκληρου του γένους των ανθρώπων. Ορισμένοι δυτικοί ζωγράφοι ίσως προσέγγισαν την ερμηνεία αυτήν, ξεφεύγοντας από την στερεότυπη απεικόνιση και εικονίζοντας —ή και μη εικονίζοντας καθόλου— στο πρόσωπο του Λαζάρου, το πρόσωπο του Χριστού ή το πρόσωπο όλης της ανθρωπότητας.

Στον πίνακα του Caravaggio (Εικ. 7) τα στερεότυπα μοτίβα παραλείπονται και απεικονίζεται μία εντελώς διαφορετική σκηνή: στην αριστερή άκρη βρίσκεται ο Χριστός, με το δεξί χέρι απλωμένο προς τον Λάζαρο με το πλήθος να στέκεται πίσω του. Αυτό είναι το μοναδικό μοτίβο της παραδοσιακής εικονογραφίας που διατηρεί το έργο. Στο κέντρο του πίνακα δεσπόζει ο Λάζαρος, ο οποίος είναι σχεδόν γυμνός· οι ταινίες που τον περιτύλιγαν έχουν λυθεί και κρέμονται αφήνοντας το σώμα γυμνό, και κανένα σημάδι φθοράς δεν υπάρχει σε αυτό. Πρόκειται για ένα σώμα υγιές και δυνατό, το οποίο κρατά ένας άντρας, που φαίνεται ότι το έχει βγάλει από τον τάφο, ενώ στο κεφάλι —το κεφάλι ενός ωραίου εφήβου— σκύβει η μία από τις δύο αδελφές και η άλλη στέκεται ακριβώς από πίσω. Τα μάτια του Λαζάρου μοιάζουν να έχουν μόλις ανοίξει, ενώ τα χέρια του δεν είναι πεσμένα άψυχα κάτω, αλλά σηκωμένα πάνω, υποδηλώνοντας τη ζωή που μόλις έχει εισέλθει στο σώμα.

Η σκηνή παραπέμπει σαφέστατα στην Αποκαθήλωση του Χριστού από τον σταυρό, θέμα το οποίο επίσης ζωγράφησε ο Caravaggio λίγα

17. Πρβλ. Αμμωνίου πρεσβυτέρου, *ό.π.* 1169B: «Διὰ δὲ τοῦ λύειν ἐμαρτύρουν, ὅτι οὐκ ἦν φαντασία, ἀλλὰ ὁ Λάζαρος ἦν».





Ειχ. 7: Michelangelo Merigi (Caravaggio), Η ανάσταση του Λαζάρου, c. 1609, Museo Regionale, Messina.

χρόνια αργότερα<sup>18</sup>. Στο έργο αυτό, το σώμα του Χριστού αποτελεί το κέντρο του πίνακα, είναι σχεδόν γυμνό και, όπως και αυτό του Λαζάρου, δεν παρουσιάζει κανένα σημείο φθοράς, αλλά ούτε και των βασανιστηρίων, τα οποία προηγήθηκαν του θανάτου· μόνο τα ανεπαίσθητα σημάδια των ήλων στα χέρια και στα πόδια.

Η διαφορά, όμως, που ο νεκρός Χριστός παρουσιάζει σε σχέση με τον αναστημένο Λάζαρο είναι η κίνηση των χεριών: τα χέρια του Ιησού πέφτουν άψυχα προς τα κάτω, ενώ αντίθετα, αυτά του Λαζάρου σηκώνονται προς τα πάνω, σε μια ενστικτώδη κίνηση ζωής. Η ανάσταση του Λαζάρου είναι γεγονός, ενώ αυτή του Κυρίου πρόκειται να συμβεί, προεικονίζεται, όμως, από την ανάσταση του τετραήμερου νεκρού.

Ο παραλληλισμός των δύο έργων του Caravaggio, θα μπορούσαμε να πούμε, ότι οδηγεί σε αυτό το συμπέρασμα, το οποίο αποτελεί και διδασκαλία της Εκκλησίας, όπως εκφράζεται από την υμνογραφία:

«Σήμερον έναπέψυξεν ὁ Λάζαρος, καὶ θρηνεὶ τοῦτον Βηθανία, ὃν ὁ Σωτὴρ ἡμῶν, ἐγείρεις ἐκ τῶν νεκρῶν· προπιστοῦσαι ἐν τῷ φίλῳ σου, τὰ τῆς Ἀναστάσεώς σου τῆς φρικτῆς, τοῦ Ἄδου τὴν νέκρωσιν, καὶ Ἄδὰμ τὴν ζωὴν· διὰ τοῦτο σε ὑμνοῦμεν»<sup>19</sup>. «Προπιστῶν τὴν ἔνδοξον Ἔγερσιν, τὴν σὴν ὦ Σωτὴρ μου, νεκρὸν τετραήμερον, ἐκ τοῦ Ἄδου ἐλευθεροῖς, τὸν Λάζαρον· ἐν ὕμνοις μεγαλύνω σε»<sup>20</sup>.

Στην απεικόνιση της ανάστασης του Λαζάρου από τον Vincent van Gogh (Εικ. 8) δεν απεικονίζονται παρά μόνο ο Λάζαρος ξαπλωμένος στον τάφο και από πάνω του οι δύο αδελφές του, ντυμένες με ρούχα της εποχής του καλλιτέχνη. Η μία από τις αδελφές κρατά στο χέρι της το σουδάριο, το οποίο έχει αφαιρέσει και κατάπληκτη ανακαλύπτει ότι ο αδελφός της ζει: το πρόσωπο που αποκαλύπτεται

18. Ο ενταφιασμός του Χριστού, ca 1602-4, Pinacoteca Vaticana, Ρώμη.

19. Στιχηρό Εσπερινού Τρίτης προ των Βαΐων.

20. Τροπάριο Θ' Ωδής Ὁρθρου Σαββάτου του Λαζάρου. Πρβλ. Σ. Αγουρίδη, *Το κατά Ιωάννην Ευαγγέλιο. Α' Κεφ. 1-12*, Θεσσαλονίκη: Πουρναράς, 2005, 523: «Δεν αποκλείεται τα “εμβριμώ” και “ταράσσω” να δηλώνουν την πάλη της ζωής κατά του θανάτου ή την από μέρους του Ιησού συναίσθηση τι θα εσήμαινε για τη δική του ζωή παραπέρα η ανάσταση του Λαζάρου, ότι θα γινόταν δηλ. αφορμή του δικού του θανάτου».



Εικ. 8: Vincent van Gogh, Η ανάσταση του Λαζάρου, 1889-1890, Van Gogh Museum, Άμστερνταμ.

είναι το πρόσωπο του καλλιτέχνη.

Η σκηνή τοποθετείται μέσα σε ένα τοπίο, χαρακτηριστικό στους πίνακες του Ολλανδού ζωγράφου, με κυρίαρχο το αγαπημένο του κίτρινο χρώμα, ενώ ένας μεγαλειώδης ήλιος δεσπόζει πάνω από τις μορφές. Η παρουσία του ήλιου στον πίνακα είναι μάλλον συμβολική: ο van Gogh, που από πολύ νωρίς υπέφερε από ψυχολογικά προβλήματα, ενστικτωδώς αναζητούσε τον ήλιο, ευεργετικό για καταθλιπτικές καταστάσεις<sup>21</sup>.

Η παρουσία του Χριστού δεν δηλώνεται, αλλά υπονοείται, και η ανάσταση δεν πραγματοποιείται με τη φωνή του Ιησού, αλλά με την αφαίρεση του σουδαρίου που, κατά τον άγιο Κύριλλο Αλεξανδρείας, δεν είναι απλώς ένα μαντήλι, αλλά το κάλυμμα της ντροπής, την

21. Βλ. Α. Χαλαμπίδη, *Η τέχνη του 20ού αιώνα. Τόμος Ι: 1880-1920*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 1990, 38.

οποία ο άνθρωπος περιβλήθηκε με την αμαρτία, κι από την οποία απελευθερώθηκε από τον Χριστό<sup>22</sup>.

Ο van Gogh επικεντρώνεται σε αυτήν ακριβώς την πράξη, την αφαίρεση του σουδαρίου. Ο καλλιτέχνης πιθανότατα του αποδίδει συμβολική σημασία: μπορεί να είναι σύμβολο της αμαρτίας, αλλά και των σοβαρών ψυχολογικών προβλημάτων του καλλιτέχνη, ενώ η αφαίρεσή του μπορεί να συμβολίζει τη λύτρωσή του από αυτά, τα οποία δεν είναι τίποτε άλλο από τα «ὄψωνια τῆς ἁμαρτίας»<sup>23</sup>, τα αποτελέσματα της φθοράς και της ασθένειας, που είναι απότοκο της πτώσης.

Ο Ολλανδός καλλιτέχνης, ζωγράφισε τον πίνακα αυτόν δύο μήνες πριν τον εκούσιο θάνατό του, ενώ λίγο πριν είχε απεικονίσει τον εαυτό του στη θέση του νεκρού Χριστού σε μια συγκινητική και σπαρακτική Πιετά<sup>24</sup>. η βαθύτατη αγωνία του εκφράζεται μέσα από αυτούς τους πίνακες που αποτελούν συγκλονιστικές κραυγές για λύτρωση. Ταυτιζόμενος με τον αναστημένο Λάζαρο και με τον νεκρό Χριστό —που υπέφερε, εξευτελίστηκε, σταυρώθηκε, αλλά αναστήθηκε— δίνει μορφή στο δικό του μαρτύριο, προεικονίζει ίσως τον θάνατό του και εκφράζει την υπαρξιακή του αγωνία: η μοναδική του επιθυμία είναι η ανάσταση, ως λύτρωση από τα προβλήματα, αλλά και ως η πραγματική ανάσταση, με σώμα και ψυχή, κατά την τελική κρίση.

Ένας πίνακας συγγενικός με αυτόν του van Gogh είναι αυτός του Jan Lievens (Εικ. 9). Το έργο είναι χωρισμένο σε δύο οριζόντιες ζώνες: στην ανώτερη ζώνη, ο Χριστός παρουσιάζεται να στέκεται όρθιος και μόνος στη δεξιά πλευρά του πίνακα, φωτιζόμενος από ένα μυστικό φως που εκπέμπεται από αυτόν. Στην αριστερή πλευρά του πίνακα, μισοκρυμμένοι πίσω από τα βράχια, στέκονται οι θεατές του θαύματος: οι αδελφές του Λαζάρου, εκ των οποίων μόνο η μία διακρίνεται ξεκάθαρα και ορισμένοι άντρες, όλοι ντυμένοι με τα ρούχα της εποχής του καλλιτέχνη. Στην κατώτερη ζώνη του πίνακα βρίσκεται ο τάφος, ο οποίος θυμίζει μαρμάρινη σαρκοφάγο. Οι δύο

22. Βλ. Κυρίλλου Αλεξανδρείας, *ό.π.*, 63AB.

23. Πρβλ. *Ρμ.* 6, 23.

24. Πιετά (μετά τον Delacroix), 1889, Μουσείο Van Gogh, Άμστερνταμ.





Εικ. 9: Jan Lievens, Η ανάσταση του Λαζάρου, 1631, Royal Pavillion, Museums and Libraries, Brighton, Ηνωμένο Βασίλειο.

ζώνες ενώνονται με το κατάλευκο σάβανο του νεκρού, το οποίο απλώνεται μεγαλοπρεπώς από τον τάφο μέχρι τα βράχια, πίσω από τα οποία κρύβονται οι παρευρισκόμενοι. Μέσα από τον τάφο φαίνονται να βγαίνουν, αγνά, αλλά ενδυναμωμένα από μια πνοή ζωής, τα χέρια του Λάζαρου.

Ο ζωγράφος απεικονίζει τη στιγμή ακριβώς που η ζωή επανέρχεται στο σώμα του Λαζάρου· ο Χριστός δεν κάνει καμία κίνηση, ούτε και φαίνεται να εκστομίζει την περίφημη φράση, αλλά αντίθετα, κοιτάζει ψηλά, σε στάση αναμονής.

Το σάβανο που συνδέει τις δύο ζώνες, τον κόσμο των ζωντανών με τον κόσμο των νεκρών, τα χέρια του Λαζάρου που τεντώνονται



έξω από τον τάφο, προς τη Ζωή που είναι ο Χριστός, προς τον οποίο κατευθύνονται, το πρόσωπο του Λαζάρου που δεν απεικονίζεται στον πίνακα του Lievens, ο καλλιτέχνης ως αναστημένος-λυτρωμένος Λάζαρος στον πίνακα του van Gogh υποδηλώνουν ίσως το γεγονός της καθολικής ανάστασης των ανθρώπων· στο πρόσωπο του Λαζάρου, κάθε άνθρωπος μπορεί να βάλει το δικό του πρόσωπο, μπορεί να ελπίζει ότι και αυτός —όπως ο Λάζαρος— θα αναστηθεί.

Με τον τρόπο αυτό, θα μπορούσαμε να πούμε ότι στους δύο αυτούς πίνακες εκφράζεται εικαστικά η προεικόνιση της ανάστασης όλων των ανθρώπων στο γεγονός της ανάστασης του Λαζάρου, όπως αναφέρεται από τον πάπα Ρώμης Ιππόλυτο: «“Λάζαρε δεῦρο ἔξω·” καὶ ἡ ψυχὴ ἐκ τῶν καταχθονίων ἀνασπαστὸς ἐγένετο, μὴ διαβόλου ἀντιλέγοντος, μὴ θανάτου ἀντιπαλαίοντος, καὶ χαίρουσα τὸ ἴδιον οἴκημα ἐπεγίνωσεν. τούτων τῶν θαυματουργημάτων, ἀγαπητέ, τὸ θεῖον ἔργον θεωρήσας, τὴν ἀνάστασιν μὴ ἀμφέβαλλε· γενέσθω σοι ἔσοπτρον ὁ Λάζαρος, καὶ ἐν ἐκείνῳ σεαυτὸν θεωρήσας, τὴν ἀνέγερσιν πίστευε. ἡ αὐτὴ γὰρ φωνὴ πάντας ἡμᾶς ἀναστήσει, ὡς πού καὶ ὁ ἀπόστολος λέγει “σαλπίζει γάρ, καὶ οἱ νεκροὶ ἀναστήσονται ἄφθαρτοι” τῇ χάριτι τοῦ κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ»<sup>25</sup>.

Η δυτική τέχνη, με σεβασμό στην παράδοση αρχικά, με πρωτοτυπία στη συνέχεια, απεικονίζει την ανάσταση του Λαζάρου. Οι απεικονίσεις αυτές μπορούν, με τρόπο γόνιμο και δημιουργικό, να συνδιαλεχθούν με την ορθόδοξη πατερική παράδοση και να πραγματοποιήσουν μια ουσιαστική συνάντηση. Το φως του Χριστού μπορεί να λάμψει σε κάθε μορφή τέχνης, φτάνει ο κάθε ένας από εμάς να επιθυμεί, βαθιά μέσα στην ψυχή του, να το δει: «οὐχὶ δώδεκα ὥραι εἰσιν τῆς ἡμέρας; ἐὰν τις περπατῇ ἐν τῇ ἡμέρᾳ, οὐ προσκόπτει, ὅτι τὸ φῶς τοῦ κόσμου τοῦτου βλέπει· ἐὰν δέ τις περιπατῇ ἐν τῇ νυκτί, προσκόπτει, ὅτι τὸ φῶς οὐκ ἔστιν ἐν αὐτῷ<sup>26</sup>». (...) «Ἐγὼ εἰμι τὸ φῶς τοῦ κόσμου· ὁ ἀκολουθῶν ἐμοὶ οὐ περιπατήσει ἐν τῇ σκοτίᾳ, ἀλλ' ἔξει τὸ φῶς τῆς ζωῆς»<sup>27</sup>.

25. Ιππολύτου Ρώμης, *ό.π.*, σ. 192.

26. *Ιω.*, 11, 9-10.

27. *Ο.π.*, 8, 12.



Ευφροσύνη Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου

ΕΙΚΟΝΕΣ ΜΕ ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΙΚΕΣ ΕΠΙΓΡΑΦΕΣ  
ΤΟΥ ΔΡΑΓΟΜΑΝΟΥ ΤΗΣ ΚΥΠΡΟΥ  
ΧΑΤΖΗΓΕΩΡΓΑΚΗ ΚΟΡΝΗΣΙΟΥ

**Ο** Χατζηγεωργάκης Κορνέσιος υπήρξε ο σημαντικότερος και πλουσιότερος δραγομάνος της Κύπρου. Κατά τη μακροχρόνια παραμονή του στο αξίωμα της δραγομανίας (1776/79-1809), διαδραμάτισε πρωταγωνιστικό ρόλο στην πολιτική, οικονομική και κοινωνική ζωή του νησιού. Τα προνόμια του αξιώματός του, η άμεση σχέση του με τη συλλογή των φόρων τους οποίους κατέβαλλε η Κύπρος στο Βασιλικό Θησαυροφυλάκιο, παράλληλα με την εκμετάλλευση μεγάλων εκτάσεων γης, ακινήτων και διαφόρων χρηματοπιστωτικών επιχειρήσεων, είχαν ως αποτέλεσμα τη συσσώρευση τεράστιας προσωπικής περιουσίας. Ταυτόχρονα, ο διορισμένος από τον Σουλτάνο Δραγομάνος του Σεραγιού, διατηρούσε στενές σχέσεις με τον άλλο ισχυρό θεσμό, την Εκκλησία της Κύπρου, της οποίας υπήρξε ένας από τους κυριότερους δανειστές, αλλά και δωρητής και ευεργέτης. Ως χριστιανός ορθόδοξος, ο Χατζηγεωργάκης εξέφρασε τη θρησκευτική του ταυτότητα με πολυάριθμες δωρεές σε εκκλησίες και μονές, παράλληλα με άλλες ευεργεσίες, την ενίσχυση της παιδείας με χορηγία 10.000 γροσίων προς την Ελληνική Σχολή στη Λευκωσία, τη δωρεά μεγάλης έκτασης γης για άσυλο των λεπρών στο τσιφλίκι της Αγίας Παρασκευής, την οικονομική συνδρομή για την κατασκευή του υδραγωγείου Σιλικτάρ, κ.ά. Στον Χατζηγεωργάκη οφείλεται η ανέγερση δύο ναών του Αγίου Γεωργίου, στην Αγλαντζιά και την Αθαλάσσα, καθώς και η ανέγερση ή ανακαίνιση του ναού του Αγίου Παύλου στον Άγιο Δομέτιο, ενώ το παρεκκλήσιο του Αγίου Ιακώβου του Πέρση στην ενορία του Αγίου Κασσιανού ήταν οικογενειακό.<sup>1</sup> Τους ναούς αυτούς εκόσμησε με τέμ-

1. Ε. Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου, *Το Αρχοντικό του Δραγομάνου της Κύπρου*

πλα και εικόνες, τους προίκισε με ιερά σκεύη, λειτουργικά βιβλία και άμφια. Ιδιαίτερα γενναιόδωρες ήταν οι προσφορές του προς τη γειτονική με το αρχοντικό του εκκλησία της ενορίας του, τον Άγιο Αντώνιο<sup>2</sup>. Κατά τις ιστορικές μαρτυρίες, σε κανένα άλλο δραγομένο του νησιού δεν αποδίδονται δωρεές τέτοιου εύρους. Τα αφιερώματα του Χατζηγεωργάκη δεν ήταν μόνο πολυάριθμα. Αν κρίνουμε από τα σωζόμενα δείγματα, τα διέκρινε κυρίως η ποιότητα, η πολυτέλεια σε συνδυασμό με την καλλιτεχνική αρτιότητα, με ανάλογη υψηλή αξία, αντάξια της ευμάρειας του αναθέτη τους.

Μεταξύ των αφιερωμάτων του Χατζηγεωργάκη, σημαντική θέση κατέχουν οι εικόνες. Όπως φαίνεται από τα σωζόμενα δείγματα, εικόνες είχαν αφιερωθεί από τον δραγομένο στις εκκλησίες του Αγίου Ιακώβου του Πέρση και του Αγίου Αντωνίου στη Λευκωσία, του Αγίου Παύλου στον Άγιο Δομέτιο, του Αγίου Γεωργίου Αγγλαντζιάς και της Παναγίας Χρυσοπολίτισσας στη Λάρνακα. Από τις εικόνες αυτές, άλλες κοσμούν τα τέμπλα των ναών, ενώ άλλες είναι φορητές. Όλες φέρουν αφιερωματικές επιγραφές. Ορισμένες αναγνωρίζονται ως έργα επώνυμων αγιογράφων. Στην παρούσα εργασία επιλέξαμε να παρουσιάσουμε μόνο τις εικόνες, τις οποίες ο Χατζηγεωργάκης αφιέρωσε στις εκκλησίες του Αγίου Ιακώβου του Πέρση και του Αγίου Αντωνίου. Με εξαίρεση μεμονωμένες αναφορές, οι συγκεκριμένες εικόνες δημοσιεύονται εδώ για πρώτη φορά. Σκοπός μας δεν είναι η τυπολογική και συγκριτική ανάλυση των εικόνων, αλλά η προσέγγισή τους κυρίως σε σχέση με τον αναθέτη τους, με εστίαση στις αφιερωματικές επιγραφές<sup>3</sup>.

---

Χατζηγεωργάκι Κορνέσιου, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπέζης Κύπρου, Λευκωσία, 1991, 35-36.

2. Για τις δωρεές του Χατζηγεωργάκη βλ. Κ. Ι. Μυριανθόπουλος, *Χατζηγεωργάκις Κορνέσιος ο Διερχόμενος της Κύπρου 1779-1809, ήτοι συμβολαί εις την ιστορίαν της Κύπρου επί Τουρκοκρατίας (1570-1878)*, Τύποις «Μουσών», Λευκωσία, 1934, 92-104.

3. Θερμές ευχαριστίες οφείλω στον βυζαντινολόγο Χριστόδουλο Χατζηχριστοδούλου για τις παρατηρήσεις του και τις εποικοδομητικές συζητήσεις μας σχετικά με τη δημοσίευση αυτή. Ευχαριστίες οφείλω και στις ερευνήτριες Νόλη Μωυσή και Πετρούλα Χατζηττοφή για την πρόθυμη βοήθειά τους στην παρουσίαση της δημοσίευσης.



Εικ. 1α: Εικόνα του Αγίου Γεωργίου (1786) από την εκκλησία του Αγίου Ιακώβου του Πέρση. Εκκλησία Αγίου Σπυρίδωνος, Λευκωσία. Φωτ. π. Θωμά Κωστή.



ΕΙΚΟΝΕΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΚΚΛΗΣΙΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΑΚΩΒΟΥ ΤΟΥ ΠΕΡΣΗ,  
ΣΤΗΝ ΕΚΚΛΗΣΙΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΣΠΥΡΙΔΩΝΟΣ, ΛΕΥΚΩΣΙΑ

Από την εκκλησία του Αγίου Ιακώβου του Πέρση, η οποία από το 1963 βρίσκεται στη νεκρή ζώνη και είναι απρόσιτη, διασώθηκαν αρκετές εικόνες και το 1958 μεταφέρθηκαν στην εκκλησία του Αγίου Σπυρίδωνος, στη Λευκωσία, όπου φυλάσσονται μέχρι σήμερα. Πέντε από τις εικόνες αυτές ήταν αφιερώματα του Χατζηγεωργάκη, όπως μαρτυρούν οι επώνυμες αναθηματικές επιγραφές. Οι τρεις εικόνες (του Αγίου Γεωργίου, των Αγίων Πάντων και του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου) είναι φορητές, ενώ οι άλλες δύο, μία του Χριστού και μία της Παναγίας, είναι μεγαλύτερες και είχαν τη θέση τους στο τέμπλο. Όλες οι εικόνες έχουν συντηρηθεί.<sup>4</sup>

Στην εικόνα του Αγίου Γεωργίου (44x33x2εκ.) ο Άγιος εικονίζεται στο κέντρο έφιππος σε γκριζο άλογο, καταλαμβάνοντας το μεγαλύτερο τμήμα της εικόνας, μέσα σε πλαίσιο (Εικ. 1α). Είναι αγένειος, με κοντά καστανά μαλλιά. Φορεί χρυσοκίτρινο χιτώνα και φολιδωτό θώρακα, καθώς και χλαμύδα κόκκινου χρώματος με χρυσές ανταύγειες, η οποία κλείνει με πόρπη στο στήθος και ανεμίζει αποδίδοντας έντονη κίνηση. Με το αριστερό χέρι τραβά τα χαλινάρια, ενώ στο υψωμένο δεξί κραδαίνει το σπαθί του (τύπου χαντζαριού), έτοιμος να χτυπήσει τον έντρομο φτερωτό δράκοντα, ο οποίος κείται στο έδαφος, κάτω από τα ανασηκωμένα μπροστινά πόδια του αλόγου. Σε απόσταση, πάνω δεξιά, εικονίζεται το βασιλικό ζεύγος και ένας αυλικός στις επάλξεις πόλης, της οποίας ο βασιλιάς κρατεί τα κλειδιά και τα προσφέρει στον Άγιο. Μπροστά στην πύλη, σε χαμηλότερο επίπεδο, γονατιστή η βασιλοπούλα αναμένει τη λύτρωση. Η σκηνή προβάλλεται σε χρυσοκίτρινο βάθος, και το ίδιο φόντο κυριαρχεί στις περισσότερες από τις 14 παραστάσεις του βίου, θαυμάτων και του μαρτυρίου του Αγίου, οι οποίες περιβάλλουν την

4. Για την παραχώρηση των φωτογραφιών και την άδεια δημοσίευσής τους, ευχαριστώ την Εκκλησιαστική Επιτροπή του Ιερού Ναού Αγίου Σπυρίδωνος Λευκωσίας, και τον Οικονόμο π. Λουκά Γ. Λουκά. Ευχαριστώ επίσης τον π. Θωμά Κωστή για την πολύτιμη βοήθειά του στον εντοπισμό των εικόνων και στην ανάγνωση των επιγραφών. Ο ίδιος αναγνώρισε ως αφιερώματα του δραγομάνου την εικόνα του Ευαγγελισμού και των Αγίων Πάντων, και φωτογράφησε τις εικόνες.





Εικ. 1β: Αφιερωματική επιγραφή του Χατζηγεωργάκη στην εικόνα του Αγίου Γεωργίου. Φωτ. π. Θωμά Κωστή.

κεντρική εικόνα. Οι σκηνές αποδίδονται σε μικρογραφία, με αφηγηματικό τρόπο. Φέρουν αρίθμηση με τα γράμματα του αλφαβήτου, τα οποία αντιστοιχούν στα γράμματα των επεξηγηματικών επιγραφών, γραμμένων στη σειρά σε ανοικτό, γκριζωπό ειλητάριο, πάνω από την απεικόνιση του Αγίου Γεωργίου, ως εξής: «Α'ον Ο άγιος παρρησιάζεται εις τον Βασιλέα. Β'ον Βάλλεται εις φυλακήν. Γ'ον Δένεται εις τροχόν. Δ'ον Βάλλεται εις τον λάκκον της ασβέστου. Ε'ον Βάλλεται σιδηρά υποδήματα πυρωμένα. ΣΤ'ον Δαίρεται κατά γης. Ζ'ον Πίνει θανατηφόρα φάρμακα. Η'ον Αναστήνει τον νεκρόν και φυλακίζεται. Θ'ον Ρίπτει τα είδωλα δι' ευχής, όθεν και αποφασίζεται. Ι'ον Καρατομείται. ΙΑ'ον Στέλλει τον της χήρας κίονα εις τον ναόν του. ΙΒ'ον Ελευθερεί τον αιχμάλωτον γεώργιον. ΙΓ'ον λυτρούται εκ του αμηνρά τον υιόν της χήρας. ΙΔ'ον Διά τινος σφογγάτου θαυματουργεί εις τους ναύτας. ΙΕ'ον σώζει την βασιλόπαιδα εκ της

ασπίδος.-» Η τελευταία επιγραφή αναφέρεται στην κεντρική εικόνα. Στις επεξηγήσεις των σκηνών ο αγιογράφος ακολουθεί τις περιγραφές βασανιστηρίων και θαυμάτων του Αγίου Γεωργίου που περιλαμβάνονται στον Μέγα Συναξαριστή<sup>5</sup>.

Κάτω από την απεικόνιση του έφιππου Αγίου, σε (παρόμοιο με το επάνω) γκριζωπό, ανοικτό ειλητάριο, εκτείνεται η αφιερωματική επιγραφή, γραμμένη σε δύο σειρές, με μεγάλα, μαύρα καλλιγραφικά γράμματα: «ΤΟΝ ΠΡΟΣ ΤΟΥΣ ΚΡΑΤΟΥΝΤΑΣ, ΩΝ ΥΠΕΡ ΤΗΣ ΝΗΣΟΥ, ΔΙΕΡΜΥΝΕΑ ΠΕΡΙΣΩΖΕ Ω ΜΑΡΤΥΣ / ΓΕΩΡΓΑΚΗΝ ΔΟΥΛΟΝ ΚΟΝ ΠΡΟΚΥΝΗΤΗΝ ΤΕ. ΙΝΑ ΠΡΑΪΝΟΙ ΤΟ ΤΩΝ ΟΤΜΑΝΩΝ ΘΡΑΚΟΣ. Α,Ψ,Π'Σ. ΧΥ. [1786, Χριστού]» (εικ. 1β). Τα αρχικά γράμματα κάθε φράσης, καθώς και η χρονολογία, είναι κόκκινα. Στην ίδια σειρά με τη χρονολογία, διακρίνονται σε κατακόρυφη σειρά τρία μικροσκοπικά γράμματα, Θ (πάνω), Φ (στο κέντρο) και Λ (κάτω), τα οποία αποτελούν συντετμημένο το όνομα ΦΙΛΟΘΕΟΣ. Σε μικρή απόσταση στα δεξιά, διακρίνεται ένα χ με προεκτάσεις που θα μπορούσαν να θεωρηθούν ότι συμπληρώνουν τη λέξη «χειρ». Δεδομένου ότι η συντομογραφία ΘΦΛ είναι γνωστή ως υπογραφή του ζωγράφου Φιλοθέου Πρωτοσυγκέλου σε άλλες εικόνες<sup>6</sup>, η ιστόρηση της εικόνας του Αγίου Γεωργίου μπορεί να αποδοθεί στον ίδιο γνωστό ζωγράφο, τον Φιλόθεο Πρωτοσύγκελο, ακόλουθο της παράδοσης του εργαστηρίου της Μονής του Αγίου Ηρακλειδίου. Άλλωστε, η τεχνοτροπική ομοιότητα με εικόνα του Αγίου Παύλου, ενυπόγραφο έργο του Φιλοθέου και επίσης αφιέρωμα του Χατζηγεωργάκη στον

5. Μ. Λάγγη (επιμ.), *Ο Μέγας Συναξαριστής της Ορθοδόξου Εκκλησίας*, τ. Δ', Μην Απρίλιος, έκδοσις πέμπτη, Αθήναι 1988: εκδίδεται αναλώμασι και επιμελεία υπό του Επισκόπου Οινόης Ματθαίου Λάγγη. (Ο Μέγας Συναξαριστής, 462-465 και 467-479: οι πρώτες δέκα σκηνές (Α'-Γ'). 479-480: Το θαύμα του κίονος της χήρας (ΙΑ'). 480-483: Το θαύμα της μεταφοράς του νέου Γεωργίου εις τον οίκον του (ΙΒ'). 484: Το θαύμα της επιστροφής του υιού της χήρας (ΙΓ'). 484-485: Το θαύμα της του Αγίου ευεργεσίας προς το ευσεβές παιδίον και η τιμωρία των ασεβών ναυτών (ΙΔ'). 492-499: Το θαύμα της σφαγής του δράκοντος (ΙΕ'), κεντρική σκηνή).

6. Κ. Γερασίμου, «Ανασύροντας από την αφάνεια τους ταπεινούς αγιογράφους των εκκλησιών της Μητροπόλεως Μόρφου», στο Λ. Μιχαηλίδου (επιμ.), *Ιερά Μητρόπολις Μόρφου 2000 χρόνια Τέχνης και Αγιότητας*, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπεζής Κύπρου και Ιερά Μητρόπολις Μόρφου, Λευκωσία, 2000, 159-178.

ναό του Αγίου Παύλου, είναι προφανής<sup>7</sup>.

Η εξαιρετικής τέχνης πολυπρόσωπη εικόνα του Αγίου Γεωργίου, είναι η πρωιμότερη ίσως σωζόμενη εικόνα/αφιέρωμα του Χατζηγεωργάκη. Την προσέφερε στον ομώνυμο Άγιο, όταν συμπλήρωνε σχεδόν μια δεκαετία στο αξίωμα του Δραγομάνου. Η συμβολή του, τρία χρόνια πριν (1783), στην εκδίωξη του Χατζή Μπακκή Αγά, του τυραννικού μουχασίλη και οικονομικού ανταγωνιστή του, είχε εξυψώσει το κύρος και εδραίωσε την επιβολή του Χατζηγεωργάκη. Ίσως δεν είναι τυχαία στην αφιερωματική επιγραφή, η επίκληση της βοήθειας του υπέρμαχου της νήσου Αγίου, για να επιτύχει την κατασίγαση του θράσους των Οθωμανών. Ως Διερμηνέας, παρουσιάζεται να θέτει ως σκοπό του τη φιλόδοξη αυτή αποστολή, προβάλλοντας έμμεσα και ο ίδιος ως υπέρμαχος των χριστιανών εναντίον των απίστων.

Η απεικόνιση του έφιππου Αγίου Γεωργίου σε συνδυασμό με παραστάσεις από τον βίο του, απαντάται στην εικονογραφία σε πολλές περιπτώσεις. Ως ενδεικτικά παραδείγματα, αναφέρουμε τοιχογραφία του 14ου-15ου αιώνα στον ναό του Τιμίου Σταυρού στο Πελέντρι<sup>8</sup>, βιογραφική εικόνα του Αγίου Γεωργίου, στον ναό του Τιμίου Σταυρού στο Πελέντρι (1716)<sup>9</sup>, και εικόνα με δύο χρονολογίες (1771 και 1829), λόγω επιζωγράφισης, στην εκκλησία του Αγίου Γεωργίου στον Καραβά<sup>10</sup>.

7. Πρωτ. Ν. Χρ. Παναγή, *Ο ιερός ναός Παναγίας της Φανερωμένης στη Λευκωσία της Κύπρου. Ιστορικό Λεύκωμα*, Εκκλησιαστική Επιτροπή Ι. Ναού Παναγίας Φανερωμένης, Λευκωσία, 2002, 167-168. Χρ. Χατζηχριστοδούλου, «Βίοι Αγίων: Απόστολος Παύλος», στο Λ. Μιχαηλίδου και Χρ. Χατζηχριστοδούλου (επιμ.), *Η Κυρά της Λευκωσίας. Η Φανερωμένη και τα Κειμήλιά της*, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπεζής Κύπρου, Λευκωσία, 2012, 138-139.

8. Α. Stylianou και J. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art*, A.G. Leventis Foundation, London, 1985, 232, όπου λανθασμένα χρονολογείται στον 16ο αιώνα. Βλ. Χρ. Χατζηχριστοδούλου, «Ο Ναός της Υψώσεως του Τιμίου Σταυρού», στο Α. Τσαγγάρης (επιμ.), *Οι Ναοί των Πελεντριών. Ιστορία, Αρχιτεκτονική, Τέχνη*, Ιερά Μητρόπολις Λεμεσού, Λευκωσία, 2005, 57-99.

9. Κ. Παπαϊωακείμ, «Φορητές Εικόνες (12ος -19ος αιώνες)», στο Α. Τσαγγάρης (επιμ.), *Οι Ναοί των Πελεντριών. Ιστορία, Αρχιτεκτονική, Τέχνη*, Ιερά Μητρόπολις Λεμεσού, Λευκωσία, 2005, 127-144, 138

10. Κ. Πρωτοπαπά, «Επιγραφές σε εικόνες εκκλησιών της περιοχής Καραβά – Λαπήθου», *Κυπριακαί Σπουδαί ΈΔ'-ΞΕ'* (2000-2001), *Κυπριολογία, Αφιέρωμα εις Θεόδωρον Παπαδόπουλλον*, Λευκωσία Κύπρου, 2003, 445-462, 450-453.

Ιδιαίτερα σύνθετη και υπερβολικά πολυπρόσωπη, λόγω του θέματος, είναι η φορητή εικόνα των Αγίων Πάντων (45x37,5x2 εκ.) (Εικ. 2α). Το μεγαλύτερο μέρος της εικόνας καταλαμβάνει εντυπωσιακός κύκλος με χρυσό βάθος. Η επιγραφή «ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΠΑΝΤΕΣ» είναι γραμμένη στα δύο πάνω άκρα, έξω από την περιφέρεια του κύκλου, τον οποίο πλαισιώνουν δυο μορφές με ειλητάρια, ο Σολομών αριστερά και ο Δανιήλ δεξιά, οι οποίοι προβάλλουν μέσα από σύννεφα. Ο Σολομών κρατεί ειλητάριο με τη φράση: «δίκαιοι εις τον αιώνα ζώσι, και εν [Κυρίω ο μισθός αυτών]» (Σοφία Σολομώντος ε' 15). Ο Δανιήλ κρατεί ειλητάριο με τη ρήση: «Εθεώρουν έως ου ετμήθη λίθος, ...», παράφραση του «Εώρακας έως ου ετμήθη λίθος εξ όρους άνευ χειρών» (Δανιήλ β' 34).

Ο κύκλος περικλείει στο επάνω μέρος του σταυρό με τα όργανα του μαρτυρίου, ο οποίος πατεί με τη βάση του πάνω σε μικρότερο κύκλο μπλε χρώματος, με δύο επάλληλα τετράγωνα στο εσωτερικό του, το ένα όρθιο και το άλλο διαγώνια σχεδιασμένο πίσω από το πρώτο. Εδώ τα χρώματα είναι φωτεινό κιτρινωπό και ρόδινο. Στο προστινό τετράγωνο εικονίζεται η Αγία Τριάς, δυτικού τύπου, με τις επιγραφές «ΕΙΣ ΘΕΟΣ» κάτω από την περιεχόμενη σε γαλάζιο κύκλο περιστερά, και «ΤΩΝ/Ο/ΛΩΝ» κάτω από τις μορφές του νεαρού Χριστού και του γηραιού Θεού, οι οποίοι ευλογούν με το δεξί χέρι (εικ. 2β)<sup>11</sup>. Ο Χριστός κρατεί ανοικτό ευαγγέλιο στο αριστερό χέρι. Στις τέσσερις προεξέχουσες γωνίες του πίσω τετραγώνου εικονίζονται άγγελοι και ολόγυρα προβάλλουν οκτώ τμήματα πτερωτού τροχού ερυθρού χρώματος. Στην περιφέρεια του μικρότερου αυτού κύκλου εσωτερικά είναι γραμμένος με κόκκινα γράμματα ο πρόλογος του επινίκιου ύμνου: «άγιος άγιος άγιος κύριος σαβαώθ πλήρης ο ουρανός και η γη της δόξης σου». Στην περιφέρεια του ίδιου κύκλου εξωτερικά, υπάρχουν τέσσερα εξαπτέρυγα, ενώ ψηλότερα, εκατέρωθεν της βάσης του σταυρού, εικονίζονται αριστερά ο αετός με την επιγραφή «άδοντες» από πάνω, και δεξιά άγγελος με

11. Στον ναό του Αγίου Μάμαντος στη Μόρφου βρίσκεται εικόνα του 18ου αιώνα, με όμοια παράσταση της Αγίας Τριάδος, και την ίδια επιγραφή, όπως παρουσιάζεται στην εικόνα των Αγίων Πάντων: Chr. Chadjichristodoulou, *The Cathedral Church of St. Mamas, Morphou* (μετάφραση: Geoffrey Cox), Holy Bishopric of Morphou, Lefkosia, 2010, 80.





Εικ. 2α: Οι Άγιοι Πάντες. Εικόνα από την εκκλησία του Αγίου Ιακώβου του Πέρση. Εκκλησία Αγίου Σπυρίδωνος, Λευκωσία. Φωτ. π. Θωμά Κωστή.





Εικ. 2β: Η Αγία Τριάς, λεπτομέρεια της εικόνας των Αγίων Πάντων.  
Φωτ. π. Θωμά Κωστή.

την επιγραφή «και λέγοντες». Στο κάτω μέρος του ίδιου κύκλου εικονίζεται η Ετοιμασία του Θρόνου, με τα σύμβολα των άλλων δύο Ευαγγελιστών εκατέρωθεν, τον λέοντα αριστερά με την επιγραφή «κεκραγόντες» και τον βουν δεξιά με την επιγραφή «βοώντες», η οποία είναι δυσδιάκριτη. Η ανάγνωση στη σωστή σειρά, είναι χιαστί, παρόμοια με την κίνηση του ιερέα πάνω από το άγιο δισκάριο. Παρόμοια διάταξη παρατηρείται και στα εξαπτέρυγα.

Τον σταυρό και τον κύκλο με την Αγία Τριάδα πλαισιώνουν μορφές σε επάλληλες σειρές και στραμμένες προς το κέντρο: στην πρώτη σειρά άγγελοι και στη δεύτερη προφήτες, οι οποίοι δηλώνονται με επιγραφή, «προ» δεξιά και «φήται» αριστερά. Στην τρίτη σειρά, τον κύκλο με την Αγία Τριάδα πλαισιώνουν η Θεοτόκος αριστερά και ο Πρόδρομος δεξιά, σε στάση δέησης. Πίσω τους ακολουθούν οι Απόστολοι καθισμένοι σε θρόνους. Οι μορφές πατούν σε γκριζογάλανη γη.

Το κατώτερο τμήμα του μεγάλου κύκλου καταλαμβάνουν, και πάλι στραμμένοι προς το κέντρο, οι χοροί των ιεραρχών και των μαρτύρων αριστερά, των δικαίων και των οσίων δεξιά, σύμφωνα με επιγραφές ερυθρού χρώματος. Αποδίδονται σε προτομές, όπως και οι γυναικείες μορφές, οι οποίες καταλαμβάνουν το κατώτατο τμήμα του κύκλου. Όλες οι ομάδες απεικονίζονται μέσα σε διάχωρα, τα οποία περιβάλλονται από κυματιστά πλαίσια σε βαθύ μπλε χρώμα, διακλαδώσεις των τεσσάρων ποταμών του Παραδείσου, Τίγρη, Ευφράτη, Γεών και Φυσών. Έξω από τον μεγάλο κύκλο, στο κάτω μέρος της εικόνας, αριστερά εικονίζονται μέσα σε κύκλο και καθισμένοι σε θρόνο, οι Πατριάρχες Αβραάμ, Ισαάκ και Ιακώβ, με πλήθος μορφών (ψυχών δικαίων), πίσω και ανάμεσά τους. Ο Αβραάμ κρατεί μια μορφή στους κόλπους του. Τον υπόλοιπο χώρο καταλαμβάνει τοπίο του Παραδείσου, με κτήρια, δέντρα και ανθρώπους που δρέπουν καρπούς από τα δέντρα του Παραδείσου. Προσδιορίζονται με την επιγραφή «χορός ανονήμων ασθενών και πενήτων», η οποία διακρίνεται από πάνω. Στο δεξιό άκρο προβάλλει, σε δυσανάλογα μεγάλο μέγεθος, ο δίκαιος ληστής με τον Σταυρό στα χέρια του. Τον κήπο του Παραδείσου περικλείει περίβολος με δύο θύρες, ο οποίος ως συνεχόμενος πετροκτιστος (;) τοίχος καταλαμβάνει το κατώτατο τμήμα της εικόνας, πατώντας στο ερυθρό πλαίσιο της. Ο τοίχος του περιβόλου συνεχίζεται ως καμπύλη γραμμή πάνω από τις μορφές των Πατριαρχών αριστερά και του δίκαιου ληστή δεξιά, καταλήγοντας στην περιφέρεια του μεγάλου κύκλου. Στον λιγοστό κενό χώρο στα δύο άκρα, σε επίθετο φωτεινό πορτοκαλί χρώμα πάνω από το χρυσό της εικόνας, διακρίνονται επιγραφές με λευκά γράμματα: «Ο ΠΑΡΑ» αριστερά και «ΔΕΙΟΣ» δεξιά, και «ΤΟ ΑΝΕΣΠΕ [ΡΟΝ Φ]ως».

Στον στενό χώρο πάνω από την καμπύλη του τοίχου του Παραδείσου, όπου υπάρχει και άλλη καμαρόπορτα, έξω από τον μεγάλο κύκλο στην αριστερή πλευρά, είναι γραμμένη κάτω από μικρό κόκκινο σταυρό η αφιερωματική επιγραφή: «ΜΝΗΘΕΝ/ΤΕΣ ΑΓΙΟΙ, / ΓΕΩΡΓΙΟΥ / ΠΡΟΚΥΝΗΤΟΥ/ΜΑΡΟΥΔΙΑΣ Κ[ΑΙ] / ΤΩΝ ΤΕΚΝΩΝ [ΑΥΤΩΝ];...» (Εικ. 2γ). Δεν διακρίνεται τυχόν χρονολογία. Οι λέξεις της επιγραφής ορίζονται από εγγάρακτες γραμμές, οι οποίες συνεχίζονται και λίγο



Εικ. 2γ: Αφιερωματική επιγραφή του Χατζηγεωργάκη στην εικόνα των Αγίων Πάντων. Φωτ. π. Θωμά Κωστή.

πιο κάτω, όπου υπάρχει η αρχή της επιγραφής «ΠΑΡΑ» του Παραδείσου, γραμμένη με λευκά γράμματα. Παρόμοιες χαρακτές γραμμές υπάρχουν στον αντίστοιχο χώρο έξω από τον κύκλο στη δεξιά πλευρά, με κάποια άλλη επιγραφή, η οποία δεν διακρίνεται καθόλου.

Εφόσον η αφιέρωση αναφέρει τέκνα, και δεδομένου ότι ο Χατζηγεωργάκης απέκτησε τα έξι παιδιά του μεταξύ των ετών 1789 και 1799, ένα ανά διετία<sup>12</sup>, συμπεραίνουμε ότι η εικόνα θα κατασκευάστηκε στο διάστημα από τις αρχές της δεκαετίας του 1790 και μετά. Είναι έργο

12. Σχετικές αναφορές υπάρχουν στο Κατάστιχο της περιουσίας του, Κφ. 26-27: Ε., Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου, *Το Κατάστιχο Περιουσίας του Δραγομάνου της Κύπρου Χατζηγεωργάκη Κορνέσιου: Συμβολή στην έρευνα του υλικού, οικονομικού και κοινωνικού βίου της Κύπρου στα τέλη του 18ου /αρχές 19ου αιώνα* (υπό έκδοση).





Εικ. 3α: Εικόνα του Χριστού (1797) από το τέμπλο της εκκλησίας του Αγίου Ιακώβου του Πέρση. Εκκλησία Αγίου Σπυρίδωνος, Λευκωσία. Φωτ. π. Θωμά Κωστή.



Εικ. 3β: Αφιερωματική επιγραφή του Χατζηγεωργάκη στην εικόνα του Χριστού. Φωτ. π. Θωμά Κωστή.

περίτεχνο και πολυσύνθετο, με διακόσιες περίπου μικροσκοπικές μορφές, οι οποίες αποδίδονται με πολλές λεπτομέρειες και συνοδεύονται από επεξηγηματικές επιγραφές. Αναμφίβολα η υλοποίησή του θα είχε απαιτήσει μακρό χρόνο και ανάλογη αμοιβή του αγιογράφου. Από την άποψη της τεχνοτροπίας, η απεικόνιση των Αγίων Πάντων κινείται στο πλαίσιο της βυζαντινής παράδοσης, όπως και η πρωιμότερη εικόνα του Αγίου Γεωργίου, από την οποία φαίνεται να τη χωρίζουν αρκετά χρόνια. Θεματικά παρουσιάζει πολλά κοινά στοιχεία με τις συχνές στην εικονογραφία παραστάσεις της Εσχάτης Κρίσεως (Β' Παρουσίας). Εικόνα των Αγίων Πάντων, του 18ου αιώνα, υπάρχει στο εικονοστάσιο του ναού της Ι. Μονής Κύκκου<sup>13</sup>.

Οι δύο εικόνες του τέμπλου, του Χριστού και της Παναγίας, είναι νεότερα αφιερώματα του Χατζηγεωργάκη, κατά 11 χρόνια μεταγενέστερες της εικόνας του Αγίου Γεωργίου. Φέρουν και οι δύο την ίδια χρονολογία (1797) και έχουν τις ίδιες διαστάσεις (76x44,8x2εκ.),

13. Ηγουμένου Κύκκου Χρυσοστόμου, *Η Ιερά Βασιλική και Σταυροπηγιακή Μονή του Κύκκου*, Ιερά Μονή Κύκκου, Κύπρος, 1969, 29, 42.





Εικ. 4α: Εικόνα της Παναγίας (1797) από το τέμπλο της εκκλησίας του Αγίου Ιακώβου του Πέρση. Εκκλησία Αγίου Σπυρίδωνος, Λευκωσία. Φωτ. π. Θωμά Κωστή.

όπως ήταν αναμενόμενο, εφόσον συνυπήρχαν στο εικονοστάσιο.<sup>14</sup>

Ο Χριστός εικονίζεται σε χρυσό βάθος, σε προτομή και σε μετωπική στάση, με λεπτό μύστακα και γένη διχαλωτό στην απόληξή του (Εικ. 3α). Τα καστανά μαλλιά του πέφτουν σε βοστρύχους στους ώμους και πίσω. Φορεί καστανόχρυσο χιτώνα με διακοσμημένες παρυφές, και γαλάζιο πτυχωτό ιμάτιο. Ο ένσταυρος φωτοστέφανος, μέσα στον οποίο αναγράφεται η αποκαλυπτική επιγραφή «Ο ΩΝ», τονίζεται ολόγυρα με στικτές κουκκίδες μέσα σε μικροσκοπικούς εντυπωμένους κύκλους. Στο πάνω μέρος της εικόνας, στα δύο άκρα διακρίνεται η συντομογραφία «IC XC.», με κόκκινα γράμματα, και πάνω από τους ώμους της μορφής η επιγραφή «Ο ΣΩΤΗΡ (δεξιά) ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ» (αριστερά), με λευκά γράμματα. Ο Χριστός έχει το δεξί χέρι υψωμένο σε στάση ευλογίας, ενώ με το αριστερό κρατεί ανοικτό βιβλίο με την επιγραφή: «ΔΕΥΤΕ ΠΡΟΣ /ΜΕ ΠΑΝΤΕΣ / ΟΙ ΚΟΠΙΩΝΤΕΣ / ΚΑΙ ΠΕΦΟΡΤΙ=/ΣΜΕΝΟΙ, ΚΑΓΩ /ΑΝΑΠΑΥΣΩ ΥΜΑΣ. / ΑΡΑΤΕ ΤΟΝ ΖΥ=/ΓΟΝ ΜΟΥ ΕΦ' ΥΜΑΣ, / ΚΑΙ ΜΑΘΕΤΕ / ΑΠ' ΕΜΟΥ, ΟΤΙ ΠΡΑ=/ ΟΣ ΕΙΜΙ ΚΑΙ ΤΑ=/ΠΕΙΝΟΣ ΤΗι ΚΑΡ=/ΔΙΑι, ΚΑΙ ΕΥΡΗ /ΣΕΤΕ ΑΝΑΠΑΥ=/ΣΙΝ ΤΑΙΣ ΨΥ=/ΧΑΙΣ ΗΜΩΝ. Ο».

Κάτω από την εικόνα είναι γραμμένη με λευκά γράμματα, σε δυο σειρές, η αφιερωματική επιγραφή: «ΚΑΜΦΘΗΤΙ ΧΡΙΣΤΕ ΤΟΙΣ ΣΤΕΝΑΓΜΟΙΣ ΚΑΡΔΙΑΣ ΤΩι ΖΩΓΡΑΦΟΥΝΤΙ ΣΗΝ ΜΟΡΦΗΝ ΓΕΩΡΓΙΩι, /ΣΗΣ ΕΥΣΠΛΑΓΧΝΙΑΣ ΟΙΚΤΙΡΜΟΙΣ ΤΟΙΣ ΑΦΑΤΟΙΣ ΚΑΝΤΙΔΟΣ ΑΥΤΩι ΠΛΟΥΣΙΑΣ ΤΑΣ ΧΑΡΙΤΑΣ. ΑΨhZ.» (Εικ. 3β).

Η αφιέρωση έχει προσωπικό και έντονα συναισθηματικό χαρακτήρα. Επικαλείται τη συμπόνια του Χριστού για τον Γεώργιο ο οποίος «ζωγράφισε» (αφιέρωσε) τη θεία μορφή, Τον καλεί να λυγίσει στους στεναγμούς της καρδιάς του, επιζητεί την ευσπλαχνία, το έλεος, και πλούσια τη Χάρη του ως αντίδωρο της αφιέρωσης της εικόνας.

Η εικόνα της Παναγίας είναι του εικονογραφικού τύπου της Οδηγήτριας (Εικ. 4α). Εικονίζεται σε χρυσό βάθος, από τη μέση και

14. Στο τέμπλο του ναού του Αγίου Ιακώβου του Πέρση, δεξιά του Χριστού ήταν τοποθετημένη εικόνα του Προδρόμου, και αριστερά της Θεοτόκου εικόνα του Αγίου Ιακώβου του Αδελφοθέου, οι οποίες, αν και παρόμοιες τεχνοτροπίας και μεγέθους με τις εικόνες που αφιέρωσε ο Χατζηγεωργάκης, δεν φέρουν οποιαδήποτε σχετική επιγραφή.

πάνω, ελαφρά στραμμένη προς τον Χριστό, τον οποίο κρατεί στο αριστερό χέρι, ενώ με το δεξί αγγίζει το άκρο του χρυσοκόκκινου ιματίου του. Η Παναγία φορεί γαλάζιο, πρασινωπό χιτώνα και καστανόχρυσο μαφόριο με πλούσια διακοσμημένες παρυφές με μαργαριτάρια και πολύτιμους λίθους. Κάτω από το μαφόριο φορεί γαλάζιο κάλυμμα της κόμης, κεκρύφαλο, παρόμοιο με το «σκουφωμα» της κυπριακής παραδοσιακής φορεσιάς. Συναφή είναι τα ρήματα «σκουφώνομαι» και «μαντίζομαι», για το εσωτερικό και το εξωτερικό μαντίλι, αντίστοιχα<sup>15</sup> Πάνω στο μαφόριο στην κεφαλή, καθώς και στους ώμους, διακρίνονται από ένας οκτάκτινος αστέρας με διάκοσμο από πράσινους λίθους. Στον αριστερό ώμο είναι ορατοί μόνο τρεις ακτίνες του αστέρα. Οι τρεις αστέρες, στην κεφαλή και ανά ένας στους ώμους, συμβολίζουν το Αειπάρθενον της Θεοτόκου. Ο φωτοστέφανος φέρει ολόγυρα κουκκίδες και εντυπωμένους κύκλους, όπως και του Χριστού. Στα δύο άκρα στο πάνω μέρος της εικόνας, υπάρχει η συντομογραφία «ΜΗΡ ΘΥ.», και πιο κάτω, πάνω από τον δεξιό ώμο της Παναγίας, επιγραφή με λευκά γράμματα σε κιτρινωπό βάθος: «Η ΕΛΠΙΣ / ΤΩΝ ΧΡΙΣΤΙΑΝΩΝ.». Με λευκά γράμματα είναι γραμμένη και η συντομογραφία «ΙC ΧC», αριστερά του Χριστού.

Η αφιερωματική επιγραφή εκτείνεται σε τρεις σειρές στο κάτω μέρος της εικόνας. Είναι γραμμένη με λευκά γράμματα και έχει ως εξής: «Η ΤΟΝ ΧΡΙΣΤΟΝ ΤΕΞΑCΑ ΜΗΤΕΡ ΑΝΑΝΔΡΕ, ΚΑΙ ΚΑΤΕΧΟΥCΑ CΑΙC ΑΓΚΑΛΑΙC ΩC ΒΡΕΦΟC / ΚΛΙΝΟΝ ΠΡΟC ΟΙΚΤΟΝ ΩΡΑΙ ΚΡΙCΕΩC ΚΟΡΗ, ΓΕΩΡΓΙΩΙ ΔΑΜΑΡΤΙ ΚΑΙ ΤΕΚΝΟΙC ΑΜΑ. / CΗ ΓΑΡ ΠΡΕCΒΕΙΑ ΙCΧΥΕΙ ΠΡΟC ΚΥΡΙΟΝ. Α.Ψ. 7.Ζ.»<sup>16</sup> (Εικ. 4β).

Ο αναθέτης απευθύνεται στη μητρική ιδιότητα της Παναγίας, η οποία γέννησε «άνανδρος» (χωρίς άνδρα) τον Χριστό και τον κρατεί στις αγκάλες της ως βρέφος. Επικαλείται τον οίκτο της την ώρα της Εσχάτης Κρίσεως, όχι μόνο για τον ίδιο, αλλά και για τη σύζυγο και

15. Στο δημώδες «Άσμα εις την υπερ[αγίαν] Θεοτόκον του Κύκκου» αναφέρεται: «μαύρον μαντόν μαντίζεται 'ς τους ουρανούς και βγαίννει.»: Θ. Παπαδόπουλλος, *Δημώδη Κυπριακά Άσματα εξ Ανεκδότων Συλλογών του ΙΘ' Αιώνος*, Δημοσιεύματα του Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών, V, Λευκωσία, 1975, 16, στ. 27.

16. Τις επιγραφές, με μικρά γράμματα, βλ. στο Κ. Ι. Μυριανθόπουλος, *Χατζήγεωργάκις Κορονέσιως*, 98-99.



Εικ. 4β: Αφιερωματική επιγραφή του Χατζηγεωργάκη στην εικόνα της Παναγίας. Φωτ. π. Θωμά Κωστή.

τα τέκνα του, έχοντας επίγνωση της ισχύος της μεσολάβησής της προς τον Κύριο.

Και οι δύο αφιερωματικές επιγραφές, προς τον Χριστό και την Παναγία, παρά τις διαφορές ύφους και περιεχομένου, αντανακλούν άτομο ώριμο, με πολυκύμαντη ζωή. Είχαν περάσει 11 χρόνια από την αφιέρωση της εικόνας του Αγίου Γεωργίου στον ίδιο ναό, και στο διάστημα αυτό ο Χατζηγεωργάκης είχε αποκτήσει οικογένεια με πέντε παιδιά, τα οποία συμπεριλαμβάνονται στη δέηση.

Οι δύο σύγχρονες εικόνες (1797), είναι παρόμοιας τεχνοτροπίας. Τα πρόσωπα είναι φωτεινά, σαρκώδη, με χαρακτηριστικά αρκετά απομακρυσμένα από την αυστηρή βυζαντινή παράδοση. Η Παναγία έχει καμαρωτά φρύδια και ανοιχτά καστανά μάτια, παρόμοια με του βρέφους Χριστού, ο οποίος αποδίδεται ως παχουλό, αφράτο παιδί μέσα σε άνετα, πλούσια ενδύματα. Πλατύς χρυσοκίτρινος γιακάς με κρεμαστές φούντες, στολίζει το άνοιγμα του πρασινογάλαζου χιτώνα του Χριστού, ενώ στη μέση του διακρίνεται δεμένο ζωνάρι.<sup>17</sup> Κάποια

17. Το ίδιο πλατύ περιλαίμιο με φούντες, επαναλαμβανόμενο και ως ζώνη, διακρίνεται σε εικόνα του Αγίου Ιακώβου του Πέρση, του τέλους του 19ου αιώνα, στην εκκλησία της Φανερωμένης, και θεωρείται ως αντιγραφή της επιζωγράφισης της εικόνας του Αγίου Ιακώβου του Πέρση, του 19ου αιώνα, στον ομώνυμο ναό: Χρ. Χατζηχριστοδούλου, «Άγιοι της Λευκωσίας: Άγιος Ιάκωβος ο Πέρσης», στο Λ. Μιχαηλίδου και Χρ. Χατζηχριστοδούλου (επιμ.), *Η Κυρά της Λευκωσίας. Η Φανερωμένη και τα Κειμήλιά της*, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπέζης Κύπρου, Λευκωσία, 2012, 94-95.





Εικ. 5: Εικόνα του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου (1801) από την εκκλησία του Αγίου Ιακώβου του Πέρση. Εκκλησία Αγίου Σπυρίδωνος, Λευκωσία. Φωτ. π. Θωμά Κωστή.

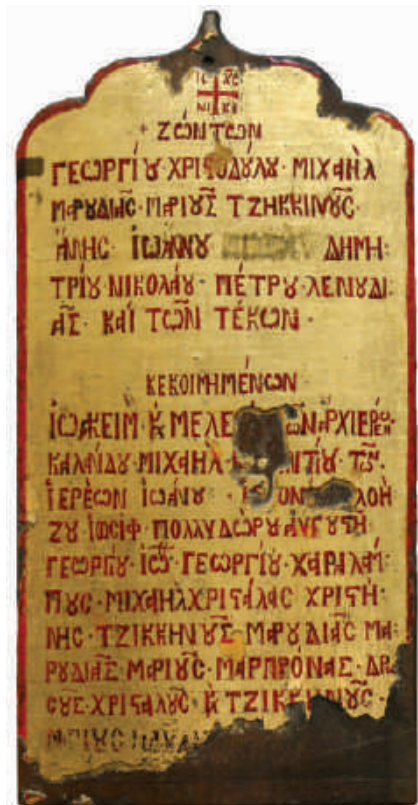


αδυναμία ή ιδιορρυθμία του αγιογράφου παρατηρείται στην άκομψη απόδοση των άκρων, χεριών και ποδιών, ιδιαίτερα στην εικόνα της Παναγίας. Στην απόδοσή τους τα πρόσωπα είναι παρόμοια με εκείνα θείων μορφών σε έργα του Ιωάννη Κορνάρου, π.χ. στην κατά τέσσερα μόνο έτη παλαιότερη (1793) εικόνα της Αγίας Μαρίνας στην ομώνυμη εκκλησία στον Καλοπαναγιώτη<sup>18</sup>. Αρκετές τεχνοτροπικές ομοιότητες επισημαίνονται και με κάποιες εικόνες του 19ου αιώνα, οι οποίες θεωρείται ότι απηχούν πρότυπα του Ιωάννη Κορνάρου<sup>19</sup>.

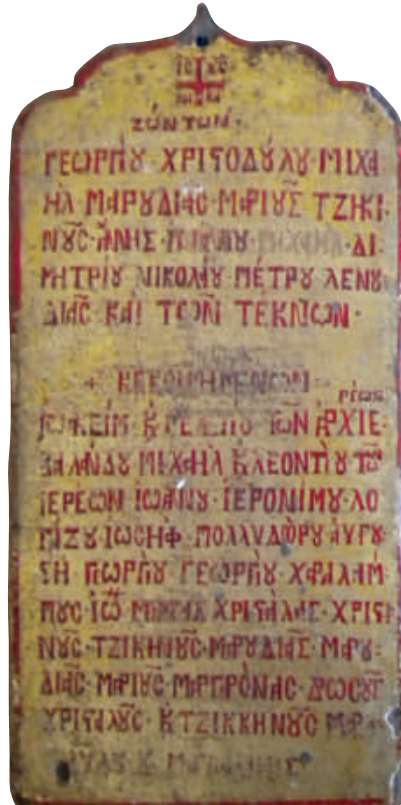
Η φορητή εικόνα του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου (45x33,6x4 εκ.) χρονολογείται τέσσερα χρόνια μετά τις εικόνες του τέμπλου, το 1801 (Εικ. 5). Η σκηνή περιβάλλεται από ταινία, η οποία περιέχει πράσινους κλάδους με κόκκινα και μωβ άνθη, εναλλάξ. Περιμετρικά ορίζεται από λεπτότερη ταινία ερυθρού χρώματος. Πίσω από τις μορφές, στα άκρα στο βάθος, ορθώνονται δύο κτήρια συνδεδεμένα με τοίχο βαθυκόκκινου χρώματος. Πάνω από τις στέγες των κτηρίων εκτείνεται η επιγραφή «Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ». Ψηλά, κάτω από το πλαίσιο, τμήμα γαλάζιας σφαίρας αποδίδει τον κύκλο του ουρανού, ενώ χαμηλότερα διακρίνεται η περιστέρα και ακτίνα που κατευθύνεται προς την Θεοτόκο. Ο Αρχάγγελος Γαβριήλ και η Θεοτόκος, στέκουν αντικριστά με κλίση προς τον θεατή, και πατούν σε πράσινο έδαφος. Ο Γαβριήλ κρατεί κλάδο με λευκά άνθη στο δεξί χέρι, ενώ με το υψωμένο αριστερό δείχνει το Άγιο Πνεύμα. Η Παναγία σκύβει ελαφρά το κεφάλι και υψώνει τα χέρια μπροστά στο στήθος. Φορεί χρυσογάλανο, μακρύ πτυχωτό χιτώνα και ερυθρό μαφόριο με χρυσές παρυφές, διακοσμημένες με σειρά εντυπωμένων κύκλων. Παρόμοιων αποχρώσεων είναι και τα ενδύματα του Γαβριήλ. Μεταξύ του Αρχαγγέλου και της Παναγίας, στο ύψος των προσώπων,

18. Κ. Γερασίμου, «Κατάλογος Εκθεμάτων αρ. 66: Αγία Μαρίνα, 1793», στο Λ. Μιχαηλίδου (επιμ.), *Ιερά Μητρόπολις Μόρφου 2000 χρόνια Τέχνης και Αγιότητας*, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπεζής Κύπρου και Ιερά Μητρόπολις Μόρφου, Λευκωσία, 2000, 378.

19. Χ. Χοτζάκογλου, «Εικόνες Χριστού: Η Ανάσταση του Χριστού. Η Κυριακή της Σαμαρείτιδος. Εωθινά», στο Λ. Μιχαηλίδου και Χρ. Χατζηχριστοδούλου, Χρ. (επιμ.), *Η Κυρά της Λευκωσίας. Η Φανερωμένη και τα Κειμήλιά της*, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπεζής Κύπρου, Λευκωσία, 2012, 38-45.



Εικ. 6α: «Παρρησία» (πινακίδα) με ονόματα ζώντων και κεκοιμημένων της οικογένειας του Χατζηγεωργάκη, από την εκκλησία του Αγίου Ιακώβου του Πέρση, στην εκκλησία του Αγίου Σπυρίδωνος, Λευκωσία. Φωτ. π. Θωμάς Κωστή.



Εικ. 6β: «Παρρησία» (πινακίδα) με ονόματα ζώντων και κεκοιμημένων της οικογένειας του Χατζηγεωργάκη, στην εκκλησία του Αγίου Αντωνίου, Λευκωσία. Φωτ. Ε. Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου.

διακρίνεται επιγραφή, γραμμένη με λευκά γράμματα, σε δύο σειρές: «ΧΑΙΡΕ ΚΕΧΑΡΙΤΩΜΕΝΗ / Ο ΚΥΡΙΟ[Σ ΜΕΤΑ Σ]ΙΟΥ».

Τα πρόσωπα είναι οβάλ, με ευδιάκριτα χαρακτηριστικά, φωτεινά όπως και τα πολύπτυχα ενδύματα και όλα τα χρώματα της σκηνής, η οποία αποπνέει τη χαρμόσυνη είδηση της ενσάρκωσης του Θεαν-

θρώπου μέσα σε ανοιξιάτικη ατμόσφαιρα. Ως προς την τεχνοτροπία, η εικόνα συνδέεται με εκείνες του τέμπλου, παραπέμποντας σε έργα του Κορνάρου.

Κάτω από τα πόδια των μορφών εκτείνεται η επιγραφή: «ΔΕΗCIC ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ CΥΜΒΙΑC Κ[ΑΙ] ΤΕΚΝΩΝ ΑΩΑ». Προφανώς και αυτή η αφιέρωση οφείλεται στον Χατζηγεωργάκη.

Εκτός των εικόνων, ο Χατζηγεωργάκης είχε αποθέσει στον ναό και μια μικρή ξύλινη «παρρησία», (πινακίδα), στην οποία, πάνω σε χρυσό βάθος, είναι γραμμένα τα ονόματα των ζώντων μελών της οικογένειας και ακολούθως των κεκοιμημένων (εικ. 6α). Πανομοιότυπη πινακίδα, με τα ίδια ονόματα, σώζεται και στον ναό του Αγίου Αντωνίου<sup>20</sup> (εικ. 6β). Στα ονόματα των ζώντων περιλαμβάνονται τα ονόματα όλων των τέκνων του Χατζηγεωργάκη, της συζύγου του Μαρουδιάς και ακόμη τεσσάρων ατόμων και των τέκνων, προφανώς συγγενών. Μεταξύ των ονομάτων των «κεκοιμημένων», συγκαταλέγονται και ιερωμένοι.

Η πινακίδα έχει ύψος 24 εκ., μέγιστο πλάτος 10,7 εκ. και πάχος 6 χιλιοστών. Τις ίδιες διαστάσεις έχει και η πινακίδα στον ναό του Αγίου Αντωνίου. Στην κορυφή της σχηματίζεται τόξο με οξεία απόληξη. Η κύρια όψη είναι επιχρυσωμένη με περίγραμμα από κόκκινο χρώμα, το οποίο καλύπτει και την πίσω πλευρά. Στο πάνω άκρο υπάρχει κόκκινος σταυρός με τις συντομογραφίες IC XC NI KA

20. Η πινακίδα στον ναό του Αγίου Ιακώβου φέρει γραμμένα με κόκκινα γράμματα πάνω στο χρυσό βάθος, κάτω από τη λέξη «ΖΩΝΤΩΝ» τα ονόματα: «ΓΕΩΡΓΙΟΥ. ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ. ΜΙΧΑΗΛ . / ΜΑΡΟΥΔΙΑC. ΜΑΡΙΟΥC ΤΖΗΚΚΙΝΟΥC. / ΑΝΝΗC. ΙΩΑΝΝΟΥ. [ΜΗΧΑΗΛ] (σβησμένο). ΔΗΜΗ: / ΤΡΙΟΥ. ΝΙΚΟΛΑΟΥ. ΠΕΤΡΟΥ. ΛΕΝΟΥΔΙ:/ΑΣ. ΚΑΙ ΤΩΝ ΤΕΚ[Ν]ΩΝ.» Ακολουθεί πιο κάτω η λέξη «ΚΕΚΟΙΜΗΜΕΝΩΝ.» Στην ομάδα αυτή περιλαμβάνονται περισσότερα ονόματα: «ΙΩΑΚΕΙΜ. Κ' ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΤΩΝ ΑΡΧΙΕΡΕΩΝ. / ΚΑΛΑΝΔΟΥ. ΜΙΧΑΗΛ Κ' ΛΕΟΝΤΙΟΥ. ΤΩΝ / ΙΕΡΕΩΝ. ΙΩΑΝ[Ν]ΟΥ. ΙΕΡΟΝΙΜΟΥ . ΛΟΗ: / ΖΟΥ . ΙΩCΙΦ. ΠΟΛΛΥΔΡΟΥ. ΑΥΓΟΥCΗ. / ΓΕΩΡΓΙΟΥ. ΙΩ. ΓΕΩΡΓΙΟΥ. ΧΑΡΑΛΑΜ: / ΠΟΥC. ΜΙΧΑΗΛ ΧΡΙCΑΛΑC ΧΡΙCΗ: / ΝΗC. ΤΖΙΚΚΗΝΟΥC. ΜΑΡΟΥΔΙΑC . ΜΑ: / ΡΟΥΔΙΑC . ΜΑΡΙΟΥC . ΜΑΡ[Α]ΡΟΝΑC. ΔΡΩ / ΟΥC. ΧΡΙCΑΛΟΥC. Κ' ΤΖΙΚΚΙΝΟΥC. / ΜΑΡΙΟΥC....». Τα ονόματα που λείπουν εδώ, στην παρόμοια πινακίδα του Αγίου Αντωνίου είναι: «ΠΑΥΛΟΥ Κ' ΜΑΓΔΑΛΗΝΗC»: Κ. Ι. Μυριανθόπουλος, *Χατζηγεωργάκης Κορνέσιος*, 94-95. Οι διαφορές μεταξύ των δυο πινακίδων είναι ελάχιστες, κυρίως ορθογραφικές. Επιπλέον, στην πινακίδα του Αγίου Ιακώβου υπάρχει το όνομα «ΙΩ.» μεταξύ των δύο «ΓΕΩΡΓΙΟΥ», το οποίο παραλείπεται στην πινακίδα του Αγίου Αντωνίου.

ανάμεσα στις κεραιές του. Προφανώς, η καταγραφή των ονομάτων ζώντων και τεθνεώτων, σκοπό είχε τη μνημόνευσή τους στην Πρόθεση κατά τη Θεία Λειτουργία.

Η αφιέρωση πολλών και σημαντικών εικόνων στον ναό του Αγίου Ιακώβου του Πέρση, όπως και η απόθεση της πινακίδας για μνημόνευση της οικογένειας και των προγόνων του, εξηγείται από την ιδιαίτερη σχέση του Δραγομάνου με τη συγκεκριμένη εκκλησία. Κατά την Οθωμανική περίοδο ήταν η μία από τις δύο λατινικές εκκλησίες στη Λευκωσία, οι οποίες λειτουργούσαν με Φραγκισκανούς ιεραποστόλους. Τον 18ο αιώνα, ο Αρχιμανδρίτης Κυπριανός την αναφέρει ως «του αγίου Ιακώβου του Πέρσου, των Καπουτζίνων εις Λευκοσίαν»<sup>21</sup>. Η Γαλλική Επανάσταση επέφερε την αποδιοργάνωση πολλών θρησκευτικών ταγμάτων, μεταξύ άλλων και των Καπουτσίνων. Κατά συνέπεια, στο τέταρτο έτος της Επανάστασης (1796), «το μοναστήρι των Καπουτσίνων» πωλήθηκε στον Χατζηγεωργάκη, στην τιμή των 3.000 γροσίων<sup>22</sup>. Η μικρή, σταυροειδής με τέσσερις ημικυλινδρικούς θόλους και τρούλο εκκλησία, αποτελούσε μέρος ευρύτερου συγκροτήματος, και γι' αυτό αναφέρεται ως μοναστήρι. Ως «το μοναστήρι αγίου Ιακώβου εις ενωρίαν αγίου κασιανού» την καταγράφει ο Χατζηγεωργάκης στο κατάστιχο της περιουσίας του, συγκαταλέγοντάς την μεταξύ των περιουσιακών του στοιχείων<sup>23</sup>. Μετά την αγορά, ο δραγομάνος αποκατέστησε την εκκλησία του Αγίου Ιακώβου του Πέρση και τη διατήρησε ως οικογενειακό παρεκκλήσιο. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι, πριν από την οριστική φυγή του από την Κύπρο, έσπευσε να μεταλάβει στον Άγιο Ιάκωβο, όπως αναφέρεται στο «Άσμα Χατζή Γεωργάκη Διερμηνέως»: «θέλεις εν' θέλημαν θεού κι' έδωκέν του την χάριν, /'ς τον Άγιον Ιάκωβον πάει και μεταλάβει»<sup>24</sup>.

21. Κυπριανός, Αρχιμανδρίτης (1788), *Ιστορία Χρονολογική της Νήσου Κύπρου*, Έκδοσις Παλιγγενεσίας (ανατύπωση της έκδοσης του 1788), Εταιρεία Κυπριακών Σπουδών, Κυπριολογική Βιβλιοθήκη 1, Λευκωσία, 1971, 395.

22. Η πώληση έγινε εν ονόματι του Γαλλικού έθνους από τον προκόνσολο Jean Rey: Ν. Γ. Κυριαζής, «Προξενικά Έγγραφα», *Κυπριακά Χρονικά Δ'*, (1926), 288-289.

23. Κατάστιχο Κφ.5r:2: Ε. Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου, *Το Κατάστιχο Περιουσίας του Δραγομάνου* (υπό έκδοση).

24. Θ. Παπαδόπουλος, *Δημώδη Κυπριακά Ασματα*, 141, στ. 298-299.



Πολλά χρόνια μετά την καρατόμηση του Χατζηγεωργάκη, η οικογένεια του εγγονού του, Γεωργίου Γλυκή, δώρισε την εκκλησία με τα περίξ οικήματα στην ελληνική κοινότητα Λευκωσίας, για να λειτουργήσει ως εκθετοτροφείο, υπό τη διεύθυνση της Αρχιεπισκοπής<sup>25</sup>.

ΕΙΚΟΝΕΣ ΣΤΗΝ ΕΚΚΛΗΣΙΑ  
ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΝΤΩΝΙΟΥ

Περισσότερο από οποιονδήποτε άλλο ναό, ο Χατζηγεωργάκης ευεργέτησε την εκκλησία της ενορίας του, τον ναό του Αγίου Αντωνίου. Αρκετά από τα περίλαμπρα αφιερώματα, με τα οποία ο Δραγομάνος εκόσμησε την εκκλησία αυτή, σώζονται μέχρι σήμερα. Μεταξύ αυτών ξεχωρίζουν τρεις εικόνες<sup>26</sup> με αφιερωματικές επιγραφές:

Εικόνα του Αγίου Χαραλάμπους, διαστάσεων 36,3 x 30 εκ. (Εικ. 7α). Το όνομα είναι γραμμένο εκατέρωθεν του φωτοστέφανου ως



Εικ. 7α: Εικόνα του Αγίου Χαραλάμπους (1792), στην εκκλησία του Αγίου Αντωνίου, Λευκωσία. Αρχείο Συνοδικής Επιτροπής Ναοδομίας, Μνημείων και Χριστιανικής Τέχνης, Ιερά Αρχιεπισκοπή Κύπρου.

25. Περισσότερες πληροφορίες και αναφορές για τον Άγιο Ιάκωβο: E. Rizopoulou-Egoumenidou, "Nicosia under Ottoman Rule 1570-1878: Part I", στο D. Michaelides (επιμ.), *Historic Nicosia*, Rimal Publications, Nicosia, 2012, 265-322, 291-292.

26. Για την παραχώρηση φωτογραφιών των εικόνων και άδειας δημοσίευσής τους, θερμές ευχαριστίες οφείλω στον Μακαριώτατο Αρχιεπίσκοπο Κύπρου κ.κ. Χρυσόστομο Β', στη Συνοδική Επιτροπή Ναοδομίας, Μνημείων και Χριστιανικής Τέχνης, Ιερά Αρχιεπισκοπή Κύπρου, στον Πρωτοπρεσβύτερο Σάββα Χατζηγιωνά και στην Εκκλησιαστική Επιτροπή Αγίου Αντωνίου.





Εικ. 7β: Αφιερωματική επιγραφή στην εικόνα του Αγίου Χαράλαμπος.  
 Φωτ. Ε. Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου.

«Ο ΑΓΙΟΣ ΧΑΡΑΛΑΜ / ΠΗΣ». Ο Άγιος εικονίζεται σε πράσινο βάθος, από τη μέση και πάνω, μετωπικός, με λευκή κόμη και μακρύ γένι. Φορεί βαθύ μπλε στιχάριο, επιμανίκια με χρυσό και ασημένιο διάκοσμο, και ερυθρό φαιλόνη. Τόσο στο φαιλόνη όσο και στο στιχάριο, διακρίνεται χρυσός βλαστός. Ο Άγιος υψώνει στο πλάι το δεξί χέρι σε στάση ευλογίας, ενώ στο αριστερό κρατεί δέλτο με τη αφιερωματική επιγραφή: «ΓΕΝΝΗΤΩΡ ΑΓΕΝΝΗΤΕ ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ / ΑΙΩΝΙΕ ΤΟΥ ΣΥΜΠΑΝΤΟΣ ΑΝΤΙΑΗΠΤΩΡ / ΤΗΡΕΙ ΑΒΛΑΒΕΙΣ ΤΟΥΣ ΕΠΙΚΑΛΟΥΜΕΝΟΥΣ / ΟΝΟΜΑ ΤΟΥΜΟΝ ΚΑΜΟΙ ΠΡΟΣΕΡΧΟΜΕΝΟΥΣ / ΑΠΑΝΤΑΣ ΠΙΣΤΟΥΣ ΤΗΣΔΕ ΤΗΣ ΕΝΟΡΙΑΣ / ΤΗΣ ΛΟΙΜΙΚΗΣ ΝΟΣΟΥ Κ'ΑΩΡΟΥ ΑΣΘΕΝΕΙΑΣ / ΠΡΟΗΓΟΥΜΕΝΩΣ ΤΟΝΔΕ ΕΡΜΗΝΕΥΤΗΝ ΤΕ / Χ:ΓΕΩΡΓΑΚΗΝ ΤΟΝ ΚΑΙ ΘΕΟCEBΗΝ ΤΕ / Κ [ΑΙ] ΚΗΔΑΙΜΩΝΑ ΤΑΥΤΗΣ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ / ΤΟΝ ΓΕΔΕΩΝ ΤΕ ΤΗΣΔΕ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ / ΤΗΝΔΕ ΤΗΝ ΧΑΡΙΝ ΜΟΙ ΕΧΑΡΙCΩ / ΥΙΕ ΚΑΙ ΛΟΓΕ Κ' ΟΥΚ ΑΠΟΛΕΙΨΩ / Αψ̄ B: ΧΥ:» (Εικ. 7β)<sup>27</sup>. Εδώ ο Άγιος λειτουργεί ως μεσολαβητής, ζητώντας από τον Χριστό ως χάρη την προστασία των πιστών της ενορίας από τη λοιμώδη νόσο, πρωτίστως του δραγομάνου, ο οποίος χαρακτηρίζεται ως «κηδεμών» της συγκεκριμένης «ιστορίας», δηλαδή χορηγός της εικόνας την οποία αφιέρωσε, αλλά και ως Γεδεών της Εκκλησίας. Στη χριστιανική αντίληψη ο Γεδεών είναι σύμβολο νικηφόρου πολεμιστή και υπόδειγμα πιστού (έτσι προβάλλεται στην προς Εβραίους Επιστολή, κεφ. 11). Κάτω από το κείμενο της επιγραφής εκτείνεται βλαστός με ελικοειδείς κλάδους, ζωγραφισμένος με μαύρο χρώμα πάνω σε λευκό βάθος, όπως και η επιγραφή.

Η λοιμώδης νόσος, η οποία αναφέρεται στην επιγραφή, ήταν η πανώλης (παν-όλλυμι;), ή πανούκλα (λέξη προερχόμενη από τη μεσαιωνική λατινική *panucula*, υποκοριστικό του *panus* = οίδημα), το θανατικό, όπως μαρτυρείται στα κυπριακά μεσαιωνικά κείμενα<sup>28</sup>. Επιδημίες

27. Προσωπική καταγραφή. Κ. Ι. Μυριανθόπουλος, *Χατζηγεωργάκις Κορνέσιος*, 94.

28. Βλ. αναλυτικές αναφορές στο Α. Νικολάου-Κονναρή, «Η Κύπρος στις απαρχές της Τουρκοκρατίας: Τα ιστορικά σημειώματα στα ΦΦ. 239ν-240γ του Κώδικα Ven. Marc. Gr. VII, 16, 1080», *Επετηρίδα του Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών XXXI*, (2005), 193-238, 219-221.

πανώλους, του Μαύρου Θανάτου, είχαν πλήξει επανειλημμένα την Κύπρο, καθώς και ολόκληρο τον κόσμο της Μεσογείου, σε προηγούμενους αιώνες<sup>29</sup> και συνεχίστηκαν και μετά την οθωμανική κατάκτηση. Κατά τον 18ο αιώνα, ειδικότερα από το 1692 έως το 1792, η πανώλης έπληξε το νησί 15 φορές, πέντε από τις οποίες ήταν ιδιαίτερα σφοδρές με σοβαρές δημογραφικές και οικονομικές επιπτώσεις<sup>30</sup>.

Ο ίδιος ο Χατζηγεωργάκης, σε σειρά επιστολών του προς τον πρόξενο των Ενετών Εμμανουήλ Βασάλο, αναφέρεται σε μολυσμένο πλοίο, το οποίο επρόκειτο να μεταφέρει στην Κωνσταντινούπολη ναύτες και προμήθειες (παξιμάδι). Ο καπετάνιος του πλοίου, μη παίρνοντας τα αναγκαία μέτρα, «έμβασε εις τον τόπον την πανόληθρον πανώλην»<sup>31</sup>. Η ίδια πρόνοια, αλλά με διαφορετικά μέσα, εκφράστηκε με την επιλογή του δραγομάνου να καταγράψει στο Κατάστιχο της περιουσίας του το «ττελεσίμιν της πανώλης», γεγονός που επιβεβαιώνει, παράλληλα με τη λογική αντιμετώπιση του προβλήματος, την ενδόμυχη πίστη στην αποτελεσματικότητα μαγικών φυλακτών<sup>32</sup>. Δεδομένου ότι κατά το έτος 1792 είχε ενσκήψει πανώλης και ο Άγιος Χαράλαμπος θεωρείται προστάτης από λοιμώδεις ασθένειες,<sup>33</sup> η αφιέρωση από τον Χατζηγεωργάκη εικόνας του συγκεκρι-

29. Κατά τα έτη 1347-48, το 1362 και το 1363, το 1392-93, το 1438, το 1470: A. Nicolaou-Konnari και C. Schabel (επιμ.), *Cyprus Society and Culture 1191-1374*, Brill, Leiden, Boston, 2005, 2, 3, 16, 32, 38, 157-158, 160.

30. Θ. Π. Ιωάννου, *Εμπορικές Σχέσεις Κύπρου-Γαλλίας κατά το 18ο αιώνα*, Πολιτιστικές Υπηρεσίες Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού, Λευκωσία, 2002, 144-145, 150.

31. Ε. Α. Λουΐζος, «Ανέκδοτοι Επιστολαί του Δραγομάνου της Κύπρου Χατζηγεωργάκη Κορνεσίου», *Επετηρίς του Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών IV* (1970-1971), 1971, 239-282, 251-265. Paul et Anna Pouradier Duteil, *Chypre au temps de la Révolution française d'après les dépêches du consul de France à Larnaca*, Publication du Ministère de l'Éducation de Chypre, Nicosie, 1989, 120-122.

32. Κατάστιχο Κφ.3ν: Ε. Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου, *Το Κατάστιχο Περιουσίας του Δραγομάνου* (υπό έκδοση).

33. Κατά τη λαϊκή αντίληψη, ο θαυματουργός Άγιος Χαράλαμπος προστάτευε τους πιστούς από όλες τις επιδημίες, ιδιαίτερα από την πανώλη: Μ. Paraskevopoulou, *Traditions des fêtes religieuses populaires de Chypre*, Cosmos Press Ltd., Nicosie, 1978, 124. Ως προστάτης από τη λέπρα, λατρευόταν ο Άγιος Χαράλαμπος και στο λεπροκομείο, στον χώρο στην περιοχή της Αγίας Παρασκευής, έξω από τη Λευκωσία,

μένου αγίου τον ίδιο χρόνο, αλλά και το νόημα της αναθηματικής επιγραφής, ήταν εξαιρετικά επίκαιρα.

Εκτός από την εικόνα που αφιέρωσε ο Χατζηγεωργιάκης, σώζονται και άλλες εικόνες του Αγίου Χαραλάμπους ως προστάτη από τη λοιμώδη νόσο, με σχετικές επιγραφές. Μια τέτοια εικόνα, του 18ου αιώνα, υπάρχει στο τέμπλο του ναού του Αρχαγγέλου Μιχαήλ Τριπιότη, στον οποίο φυλάσσονται και λείψανα του Αγίου Χαραλάμπους<sup>34</sup>.

Εικόνα της Παναγίας, του εικονογραφικού τύπου της Οδηγήτριας, μικρού μεγέθους (35x27x2,8 εκ.), με αργυρεπίχρυσο κάλυμμα (Εικ. 8α), το οποίο αφήνει ορατά μόνο τα πρόσωπα. Ο Χριστός εκτείνει υψωμένο το δεξί χέρι σε κίνηση ευλογίας, ενώ στο αριστερό, το οποίο στηρίζει σε σφαίρα τοποθετημένη πάνω στο γόνατο, κρατεί ανοικτό ειλητάριο με την επιγραφή «ΠΝΕΥΜΑ ΚΥ ΕΠΕΜΕ.» (Λουκ. 4:18). Το πτυχωτό ιμάτιο, πάνω από τον χιτώνα, αφήνει ακάλυπτα μόνο τα γυμνά πόδια του Παιδιού-Χριστού. Στην αριστερή πλευρά προβάλλει, σε δυσανάλογα μεγάλο μέγεθος, το χέρι της Θεοτόκου που κρατεί τον Χριστό. Στον φωτοστέφανο, γύρω από το πρόσωπο του Χριστού, πάνω σε τρία ακόσμητα τμήματα με καμπυλόγραμμο πλαίσια, είναι χαραγμένα ανά ένα τα γράμματα «Ο Ω Ν», ενώ το βάθος καλύπτουν φυτικά μοτίβα με ρόδακες. Πιο περίτεχνος, με ελισσόμενους κλάδους με φύλλα και άνθη, είναι ο διάκοσμος του φωτοστέφανου της Παναγίας, ο οποίος περικλείει το στέμμα. Το στέμμα αποτελείται από σειρά τριγώνων τα οποία προεξέχουν πάνω από κυκλική βάση ολόγυρα, και επιστέφονται από σφαιρίδια. Το πολύπτυχο μαφόριο κλείνει με ανθόσχημη πόρπη στο στήθος και είναι ολοστόλιστο με λεπτά εγχάρακτα άνθη, φύλλα και ελικοειδείς σχηματοποιημένους μίσχους. Στο κέντρο της κεφαλής και στους

---

τον οποίο είχε δωρήσει για τους λεπρούς ο Χατζηγεωργιάκης. Στον ίδιο χώρο είχε κτιστεί αργότερα ναός του Αγίου, τον οποίο μετέφεραν μαζί με το λεπροκομείο το 1955 στη Λάρνακα.

34. Ν. Γ. Κυριαζής, «Ναογραφία Λευκωσίας. Ναός Τριπιότου», *Κυπριακά Χρονικά* 9, (1933), 201-211, 206. Βλ. παραδείγματα και στο Πατέρες Ιεράς Μονής Μαχαιρά (επιμ.), *Αρχιεπίσκοπος Κύπρου Κυπριανός. Ο Μάρτυρας της Πίστεως και της Πατρίδος*, Ιερά Βασιλική και Σταυροπηγιακή Μονή Μαχαιρά, Λευκωσία, 2008, 143, 145, 183, 185.





Εικ. 8α: Αργυρή επένδυση εικόνας της Παναγίας, στην εκκλησία του Αγίου Αντωνίου, Λευκωσία. Φωτ. Αρχείο Τμήματος Αρχαιοτήτων (1990).



ώμους (φαίνεται μόνο στον δεξιό), ρόδακες υποδηλώνουν το Αει-  
 πάρθενον. Καθώς το δεξί χέρι υψώνεται προς το στήθος, αποκαλύ-  
 πτονται διακοσμημένα επιμανίκια και διπλό βραχιόλι στον καρπό.  
 Δεξιά και αριστερά, στο ύψος του προσώπου της Παναγίας, υπάρ-  
 χουν έκτυπες οι συντομογραφίες «MP ΘΥ» και «IC XC.», σε βάθος  
 που καλύπτουν ελισσόμενοι φυλλοφόροι βλαστοί με άνθη. Ολόκληρη  
 η σύνθεση απεικονίζεται μέσα σε εσοχή, η οποία περιβάλλεται από  
 εξέχον τόξο πάνω από τις θείες μορφές, και συνεχόμενη διακοσμητική  
 ταινία /πλαίσιο της εικόνας. Στις δύο κάτω γωνίες της ταινίας και  
 στο κέντρο της, προβάλλουν κεφαλές αγγέλων με πτερά, ενώ στα  
 πάνω άκρα το τόξο πλαισιώνουν όρθιοι οι Αρχάγγελοι Μιχαήλ και  
 Γαβριήλ, ο πρώτος με στρατιωτική πανοπλία και ο δεύτερος με μα-  
 κριά ενδύματα, χιτώνα με ζώνη και πτυχωτό ιμάτιο, διακοσμημένο  
 με ελικοειδή μοτίβα. Τα ονόματα των Αρχαγγέλων δηλώνονται με  
 τα αρχικά γράμματα, Μ. και Γ., πάνω από τον φωτοστέφανο καθε-  
 νός, ανάμεσα σε φυλλοφόρους βλαστούς, οι οποίοι καλύπτουν τον  
 υπόλοιπο κενό χώρο. Οι Αρχάγγελοι κρατούν ανοικτό ειλητάριο, το  
 οποίο εκτείνεται πάνω από το εξέχον τόξο και φέρει την αφιερωμα-  
 τική επιγραφή: «ΕΠΙΒΛΕΨ'ΟΝ ΗΜΙΝ ΚΥΡΙΑ ΚΛΙΝΟΝ ΤΟ ΟΥΣ ΣΟΥ  
 ΚΑΙ ΠΡΟΣΧΕΣ ΔΕ ΗΜΙΝ ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΟΣ ΑΝ ΑΙΤΟΥΜΕΝ ΕΝ ΟΝΟ-  
 ΜΑΤΙ ΣΟΥ ΠΡΟΣΤΗΘΙ ΚΑΙ ΡΥΣΑΙ ΗΜΑΣ ΕΧΘΡΩΝ ΟΡΑΤΩΝ ΤΕ  
 ΑΟΡΑΤΩΝ ΚΑΙ ΜΝΗΣΘΗΤΙ ΗΜΙΝ ΘΕΟΤΟΚΕ ΕΝ ΤΗ ΘΕΙΑ ΣΟΥ  
 ΔΟΞΗ ΓΕΩΡΓΑΚΗ ΔΟΥΛΟΥ ΣΟΥ ΜΑΡΟΥΔΙΑΣ ΚΑΙ ΤΩΝ ΤΕ-  
 ΚΝΩΝ»<sup>35</sup> (Εικ. 8β). Η επιγραφή επαναλαμβάνει, με διαφορετική  
 διατύπωση, κοινές σε εκκλησιαστικά κείμενα εκφράσεις, ενώ τα αι-

35. Παραπλήσια επιγραφή, με μικρές διαφορές περιλαμβάνεται στον Κώδικα του Πετράκη Καρίδη: «επίβλεψον ημίν κυρία κλίνον το ους σου κ(αι) [ π]ρόσχεσ, /  
 δος ημίν δέσποινα όσα αιτούμεν εν τω ονόματί σου, / πρόστηθι κ(αι) ρύσαι ημάς  
 ορατών εχθρών κ(αι) αοράτων. / Μνημόνευε ημών θεοτόκε εν τη θεία σου δόξη. /  
 γεωργίου προσκυνητού Μαρουδίας κ(αι) των τέκνων.»: Μ. Ιωάννου, «Παρά πάσι  
 ζηλωτής των γραμμάτων επιδόσεως»: *Πετράκης Καρίδης, ένας λόγιος της εποχής  
 του Νεοελληνικού Διαφωτισμού*, τ. Α', Β' (Παράρτημα. Η έκδοση του Κώδικα),  
 [Διδακτορική διατριβή], [Τμήμα Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών, Πανεπι-  
 στήμιο Κύπρου] Λευκωσία, [2013], τ. Β', 618. Ο γραφέας, ή μάλλον αντιγραφέας  
 της επιγραφής, είναι ο Σολωμός Νικολαΐδης. Την πληροφορία αυτή οφείλω στην  
 Μαργαρίτα Ιωάννου, την οποία ευχαριστώ.



Εικ. 8β: Αφιερωματική επιγραφή Χατζηγεωργάκη στην αργυρή επένδυση της εικόνας της Παναγίας. Φωτ. Χρ. Χατζηχριστοδούλου.

τήματα είναι παρόμοια με εκείνα άλλων αναθηματικών επιγραφών.

Κάτω από το δεξί χέρι της Παναγίας, υπάρχει επιπρόσθετη θυρίδα, ορθογώνια με τόξο, σχήματος παρόμοιου με το πλαίσιο της εικόνας. Στην επιφάνειά της, ελισσόμενα φυτικά σχέδια πλαισιώνουν σταυρό μέσα σε ωοειδές κοκκιδωτό πλαίσιο, στο κέντρο. Η θυρίδα αυτή, όταν ανοίγει, αποκαλύπτει τμήμα της σκεπασμένης εικόνας, για προσκύνηση, και, όταν κλείνει, στερεώνεται με καρφί που διαπερνά κρίκο.

Το κατάκοσμο με έκτυπα, ανάγλυφα και εγχάρακτα σχέδια κάλυμμα της εικόνας, αποτελεί εξαιρετικό δείγμα της κυπριακής αργυροχρυσοχοΐας, η οποία κατά την περίοδο αυτή βρισκόταν σε ακμή. Οι τεχνικές του διακόσμου αξιοποιούν τις αποχρώσεις και τη λάμψη του ασημιού, με εναλλασσόμενες φωτοσκιάσεις και φωτεινές επιφάνειες. Αν και ο δημιουργός δεν αναφέρεται, η τεχνοτροπία του πληθωρικού διακόσμου με ελεύθερα κινούμενα φυτικά μοτίβα, τα οποία ελισσόμενα καλύπτουν την επιφάνεια αναδεικνύοντας τις κεντρικές μορφές, παραπέμπει σε έργα του Ιωάννη Κορνάρου. Είναι γνωστό ότι, εκτός της

ζωγραφικής, ο Κορνάρος είχε δραστηριοποιηθεί και στον τομέα της χαρακτηριστικής και χαλκογραφίας. Φιλοτέχνησε αξιόλογα σχέδια για καλύμματα εικόνων και ευαγγελίων, ακόμη και σχέδια για τύπωμα σε ύφασμα (για αντιμήνσιο) ή για χαλκογραφίες που τυπώθηκαν σε χαρτί, με κύριο δείγμα τη χαλκογραφία της Παναγίας Χρυσορογιάτισσας<sup>36</sup>.

Η εικόνα<sup>37</sup> που βρίσκεται κάτω από το κάλυμμα, είναι ζωγραφισμένη πάνω σε μία σανίδα (Εικ. 8γ). Το μεγαλύτερο τμήμα του ξύλου έχει σκαφτεί και μειωθεί σε πάχος κατά 1,5 εκ., προκειμένου να σχηματισθεί εσοχή με προεξέχον τόξο στηριζόμενο σε παραστά-

36. Σ. Σοφοκλέους, «Νέα στοιχεία για την παραμονή και το έργο του κρητικού ζωγράφου Ιωάννη Κορνάρου στην Κύπρο», *Κυπριακαί Σπουδαί Ν'*, (1986), 227-256, 239-245. Χρ. Χατζηχριστοδούλου, και Κ. Γερασίμου, «Ιωάννης Κορνάρος ο Κρης. Ο ζωγράφος της εικόνας του Αγίου Νικολάου από την εκκλησία της Αγίας Μαρίνας Μέσα Χωριού Πάφου», στο Ε. Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου και Χρ. Χατζηχριστοδούλου (επιμ.), *Νέα Εικόνα και Ιστορική Μαρτυρία Ιωάννου Κορνάρου του Κρητός*, Ιερά Μητρόπολις Πάφου και Βυζαντινό Μουσείο Χωρεπισκοπής Αρσινόης, Λευκωσία, 2000, 11-17, 11-12. Στ. Περδίκη, «Κατάλογος Εκθεμάτων αρ. 93: Κάλυμμα εικόνας Αγίου Κυπριανού, 1800», στο Α. Μιχαηλίδου (επιμ.), *Ιερά Μητρόπολις Μόρφου 2000 χρόνια Τέχνης και Αγιότητας*, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπεζής Κύπρου και Ιερά Μητρόπολις Μόρφου, Λευκωσία, 2000, 432. Ι.Α. Ηλιάδης, «Ο κρητικός ζωγράφος Ιωάννης Κορνάρος. Ένα αργυρεπίχρσο κάλυμμα ευαγγελίου στην Κύπρο (1806)», στο Μ. Ανδριανάκης και Ε.Γ. Καψωμένος (επιμ.), *Πεπραγμένα Ι' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου (Χανιά, 1-8 Οκτωβρίου 2006)*, τ. Β3: Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Περίοδος (Αρχαιολογία – Ιστορία της Τέχνης – Γλώσσα & Λογοτεχνία), Φιλολογικός Σύλλογος «Ο Χρυσόστομος», Χανιά, 2011, 213-234. Γ. Καπλάνη, «Ένα κορνάρειο έργο αργυροχόας στις συλλογές του Μουσείου Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης», στο Σ. Χανδακά (επιμ.), *Λαϊκή Τέχνη. Νέα Ευρήματα – Νέες Ερμηνείες. Πρακτικά Συνεδρίου προς τιμήν της Πόπης Ζώρα υπό την αιγίδα του Προέδρου της Ελληνικής Δημοκρατίας κ. Κάρουλου Παπούλια*, 2-5 Νοεμβρίου 2006, Μουσείο Μπενάκη – Κτήριο οδού Πειραιώς, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, 2015, 303-310, XXXIV-XXXV.

37. Η εικόνα είχε αποκαλυφθεί το 1990, φωτογραφήθηκε και καταγράφηκε από τον βυζαντινολόγο Αθανάσιο Παπαγεωργίου για το Αρχείο της Συνοδικής Επιτροπής Ναοδομίας, Μνημείων και Χριστιανικής Τέχνης, στην Ιερά Αρχιεπισκοπή Κύπρου. Στην περιγραφή της αναφέρεται ότι αποτελούσε το κεντρικό τμήμα τριπτύχου, προφανώς λόγω της τοξωτής εσοχής, η οποία αποτελεί κοινό στοιχείο σε τρίπτυχα. Σημειώνεται επίσης ότι η εικόνα είχε υποστεί μεγάλη φθορά, ιδιαίτερα στο πρόσωπο της Θεοτόκου, και ότι γενικά η κατάστασή της ήταν κακή, πριν από τη συντήρησή. Ασπρόμαυρες φωτογραφίες του 1990, τόσο της εικόνας όσο και του αργυρεπίχρσου καλύμματος, υπάρχουν στο Αρχείο του Τμήματος Αρχαιοτήτων.



Εικ. 8γ: Εικόνα της Παναγίας κάτω από την αργυρή επένδυση. Αρχείο Συνοδικής Επιτροπής Ναοδομίας, Μνημείων και Χριστιανικής Τέχνης, Ιερά Αρχιεπισκοπή Κύπρου.

δες. Η εσωτερική πλευρά του τόξου τονίζεται με κόκκινο χρώμα, το οποίο δίνει την αίσθηση του βάθους. Στο βαθύτερο επίπεδο, σε χρυσό βάθος, απεικονίζεται με ζωνρά χρώματα η Παναγία τύπου Οδηγήτριας, με τον Χριστό στην αριστερή πλευρά.

Η Θεοτόκος φορεί μπλε χιτώνα και καστανέρυθρο μαφόριο, διακοσμημένο με λευκούς αστερίσκους. Μεγαλύτερος, χρυσός αστεράς διακρίνεται στον δεξιό ώμο, ενώ χρυσός διάκοσμος καλύπτει τα επιμανίκια. Είναι ορατός μόνο στο δεξί χέρι, το οποίο υψώνει στο στήθος, σε δέηση. Ο Χριστός φορεί κιτρινωπό χιτώνα με ζώνη, και κόκκινο με χρυσές ανταύγειες ιμάτιο, το οποίο έχει μπλε υπένδυση. Υψώνει το δεξί χέρι στον λαιμό της Θεοτόκου, σε κίνηση ευλογίας, όπως και στο αργυρό κάλυμμα. Στον φωτοστέφανο επαναλαμβάνονται τα γράμματα «Ο ΩΝ». Σε άλλα σημεία, όμως, υπάρχουν διαφορές, οι οποίες δείχνουν ότι δεν επιδιώχθηκε απόλυτη ανταπόκριση μεταξύ της εικόνας και του καλύμματός της. Μια εμφανής διαφορά είναι ότι στην εικόνα ο Χριστός δεν κρατεί με το αριστερό χέρι σφαίρα και ειλητάριο, αλλά κλειστό βιβλίο. Η συντομογραφία «IC XC», μέσα σε διπλό ορθογώνιο πλαίσιο, βρίσκεται πολύ χαμηλότερα από τη θέση της στο κάλυμμα, ενώ η επιγραφή «MP ΘΕΟΥ», πάνω από τον δεξιό ώμο της Θεοτόκου, έχει τη δεύτερη λέξη ολογράφως. Διαφορές παρουσιάζει και το στέμμα της Παναγίας, το οποίο στην εικόνα έχει πολύ πιο περίτεχνο γραπτό διάκοσμο στην ταινία του, και ολόγυρα τρίγωνα με άνθη στην κορυφή

τιο, το οποίο έχει μπλε υπένδυση. Υψώνει το δεξί χέρι στον λαιμό της Θεοτόκου, σε κίνηση ευλογίας, όπως και στο αργυρό κάλυμμα. Στον φωτοστέφανο επαναλαμβάνονται τα γράμματα «Ο ΩΝ». Σε άλλα σημεία, όμως, υπάρχουν διαφορές, οι οποίες δείχνουν ότι δεν επιδιώχθηκε απόλυτη ανταπόκριση μεταξύ της εικόνας και του καλύμματός της. Μια εμφανής διαφορά είναι ότι στην εικόνα ο Χριστός δεν κρατεί με το αριστερό χέρι σφαίρα και ειλητάριο, αλλά κλειστό βιβλίο. Η συντομογραφία «IC XC», μέσα σε διπλό ορθογώνιο πλαίσιο, βρίσκεται πολύ χαμηλότερα από τη θέση της στο κάλυμμα, ενώ η επιγραφή «MP ΘΕΟΥ», πάνω από τον δεξιό ώμο της Θεοτόκου, έχει τη δεύτερη λέξη ολογράφως. Διαφορές παρουσιάζει και το στέμμα της Παναγίας, το οποίο στην εικόνα έχει πολύ πιο περίτεχνο γραπτό διάκοσμο στην ταινία του, και ολόγυρα τρίγωνα με άνθη στην κορυφή



τους και κρινάνθεμο στο κέντρο. Η σημαντικότερη διαφορά είναι ότι απουσιάζουν εντελώς από την εικόνα οι Αρχάγγελοι Μιχαήλ και Γαβριήλ με το ανοικτό ειλητάριο, το οποίο φέρει την αφιερωματική επιγραφή. Στη θέση τους, στα τρίγωνα πάνω από το τόξο, στην εικόνα είναι ζωγραφισμένος σε γαλάζιο βάθος λευκός βλαστός και δύο ροδοκόκκινα άνθη, ένα σε κάθε πλευρά. Ο φυτικός διάκοσμος συνεχίζεται και σε ταινία πιο πάνω, με κίτρινους βλαστούς σε σκούρο φόντο. Παρόμοια διακοσμημένη ταινία ολοκληρώνει το πλαίσιο στο κάτω μέρος της εικόνας, το οποίο έχει εν μέρει αντικατασταθεί. Ο λευκός διάκοσμος σε γαλάζιο βάθος επαναλαμβάνεται και στις παραστάδες του τόξου, με επάλληλα σιγμοειδή μοτίβα, τα οποία αποδίδουν στρεπτούς κίονες. Το πιθανότερο είναι ότι η εικόνα προϋπήρχε, αρχικά ως τμήμα τριπτύχου, και κατόπιν καλύφθηκε με αργυρή επένδυση.

Ο Κ. Μυριανθόπουλος αναφέρει ότι η εικόνα είχε πλαίσιο από μάρμαρο, και ονομαζόταν «Παναγία της Ζωοδόχου Πηγής». Ήταν περιζήτητη ως θαυματουργή, και γι' αυτό συνήθιζαν να την περιάγουν «προς αγιασμόν εις ευσεβείς οίκους επ' αγαθώ αυτών, είτε προς ίασιν ασθενούς». Το σιντεφένιο πλαίσιο δεν σώζεται<sup>38</sup>.

Η Μήτηρ Θεού η Παντάνασσα, είναι η τρίτη εικόνα που αφιέρωσε ο Χατζηγεωργάκης στην εκκλησία της ενορίας του. Πρόκειται για πολυπρόσωπη εικόνα, ύψους 48 εκ. και πλάτους 74 εκ. με τριμερή ανάπτυξη των απεικονίσεων κατά πλάτος (Εικ. 9α). Στο κεντρικό τμήμα προβάλλει η Θεοτόκος ένθρονη, στον τύπο της Νικοποιοῦ ή Επίσκεψης, ενώ στα άλλα δύο τμήματα, δεξιά και αριστερά, εικονίζονται διάφοροι άγιοι και μάρτυρες, ανά τρεις σε τέσσερις επάλληλες σειρές. Το βάθος είναι χρυσό, με εξαίρεση μικρό τμήμα πράσινου χρώματος στο κάτω μέρος του κέντρου. Η Θεοτόκος εικονίζεται μετωπική, καθισμένη σε θρόνο με εξαιρετικά επιτηδευμένο γλυπτό διάκοσμο, επάλληλες ελικοειδείς προεξοχές με φύλλα και πάνω τους ανάλαφρα αγγελάκια, στοιχεία χαρακτηριστικά της τέχνης του Ιωάννη Κορνάρου<sup>39</sup>. Είναι

38. Κ. Ι. Μυριανθόπουλος, *Χατζηγεωργάκης Κορνέσιος*, 93-94.





Εικ.9α: Η Μήτηρ Θεού η Παντάνασσα (1803), εικόνα στην εκκλησία του Αγίου Αντωνίου, Λευκωσία. Φωτ. Χρ. Χατζηχριστοδούλου.

ντυμένη με πολύπτυχο χιτώνα, πράσινο με χρυσές ανταύγειες, και με μαφόριο από βαθυκόκκινο ύφασμα με διακοσμητικά μοτίβα και χρυσή παρυφή. Τον γιακά του χιτώνα στο κέντρο, κοσμεί κεφαλή αγγέλου με πτερά. Το κιτρινωπό υπόδημά της, το οποίο προβάλλει κάτω από τον χιτώνα, πατώντας σε πράσινο μαξιλάρι/υποπόδιο, κοσμεύεται επίσης με αγγελική μορφή. Στον κόλπο της κρατεί τον Χριστό, ο οποίος κάθεται μετωπικά και φορεί χρυσό στέμμα και ενδύματα των ίδιων χρωμάτων με της Θεοτόκου. Αξιοπρόσεκτος είναι ο πλατύγυρος γιακάς του χιτώνα, ο οποίος εμφανίζεται και σε άλλες εικόνες. Ο Χριστός ευλογεί με το δεξί χέρι και στηρίζει σφαίρα στο γόνατό του με το αρι-

39. Σε παρόμοιο θρόνο με καμπυλόγραμμα, τύπου ροκοκό μοτίβα, απεικονίζεται η Θεοτόκος σε εικόνα στην εκκλησία του Αγίου Γεωργίου στο χωριό Κελλάκι. Η εικόνα αυτή, η οποία χρονολογείται το 1853 και ακολουθεί την τεχνοτροπία της Σχολής Κορνάρου, παρουσιάζει πολλά κοινά στοιχεία με την εικόνα της Παντάνασσας στην εκκλησία του Αγίου Αντωνίου: S. Sophocleous, *Icons of Cyprus, 7th – 20th Century*, Museum Publications, Nicosia, 1994, 112, 207:73.

στερό, στο οποίο κρατεί ταινία με την επιγραφή: «ΠΝΕΥΜΑ ΚΥΡΙΟΥ ΕΠ'ΕΜΕ ΟΥ ΕΝΕΚΕΝ ΕΧΡΙΣΕ ΜΕ ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΑCΘΕ ΠΤΩΧΟΙC ΑΠΕCΤΑΛΚΕ ΜΕ» (Λουκ. 4:18). Τη Θεοτόκο πλαισιώνουν ιπτάμενοι οι δύο Αρχαγγέλοι, ο Μιχαήλ δεξιά και ο Γαβριήλ αριστερά. Δηλώνονται με τα γράμματα Μ. και Γ. αντίστοιχα, πάνω από την κεφαλή τους. Φορούν χρυσοπράσινο χιτώνα, παρόμοιο με της Παναγίας, ενώ τα πτυχωτά ιμάτια και τα φτερά τους είναι χρυσά. Με το ένα χέρι αποθέτουν στέμμα στην κεφαλή της Θεοτόκου και στο άλλο κρατούν ενεπίγραφη ταινία. Σε εκείνη του Αγγέλου αριστερά της Παναγίας διακρίνεται: «ΧΑΙΡΕ ΟΤΙ ΒΑCΤΑΖΕΙC ΤΟΝ ΒΑCΤΑΖΟΝΤΑ ΠΑΝΤΑ», ενώ στην ταινία του Αγγέλου στα δεξιά: «ΧΑΙΡΕ ΟΤΙ ΥΠΑΡΧΕΙC ΒΑCΙΛΕΩC ΚΑΘΕΔΡΑ». Και οι δύο αυτές επιγραφές προέρχονται από την ακολουθία του Ακαθίστου Ύμνου. Ταινία με επιγραφή κρατεί και η Θεοτόκος στο δεξί χέρι: «ΜΕΓΑΛΥΝΕΙ Η ΨΥΧΗ ΜΟΥ ΤΟΝ ΚΥΡΙΟΝ ΚΑΙ ΗΓΑΛΛΙΑCΕ ΤΟ ΠΝΕΥΜΑ ΜΟΥ ΕΠΙ ΤΩΙ ΘΕΩΙ ΤΩΙ CΩΤΗΡΙ ΜΟΥ» (Λουκ. 1:46-47). Το περίτεχνα διακοσμημένο στέμμα της Παναγίας, σε σχήμα μίτρας, εξέχει πάνω από τον επίσης διακοσμημένο με ελικοειδή φυτικά μοτίβα φωτοστέφανο, εισχωρώντας σε ένα ακόμη μεγαλύτερο κύκλο/άλω που περικλείει το Άγιο Πνεύμα εν είδει περιστεράς καθήμενης στην κορυφή του στέμματος, και από πάνω τον οφθαλμό του Θεού, στο κέντρο μικρότερου ομόκεντρου κύκλου. Στην περιφέρεια του ευρύτερου κύκλου εσωτερικά, αιωρούνται αγγελάκια, πέντε σε κάθε πλευρά, ενώ δεξιά και αριστερά του κύκλου, πάνω από τους Αρχαγγέλους, εκτείνεται η εξής επιγραφή: «[ΘΕΟC] ΤΟ ΔΙΤΤΟΝ ΟΥΚ ΕΧΩΝ ΤΩΝ /ΠΝΕΥΜΑΤΩΝ. ΕΧΕΙ ΤΟ ΤΡΙΤΤΟΝ /ΟΥΔΕΝΟC ΤΩΝ CΩΜΑΤΩΝ / ΑΥΤΟC / ΜΕΤΑCΧΩΝ ΟΥ ΡΕΟΥCΗC ΤΕΤΡΑΔΟC /ΑΙCΗΤΙΚΗ ΠΕΦΥΚΕΝ ΕΞΩ /ΠΕΝΤΑΔΟC. ΚΙΝΗCΙΝ ΟΥ ΠΑCΧΩΝ /ΔΕ ΔΙΤΤΗC ΕΞΑΔΟC. /ΦΕΡΕΙ ΤΟ CΕΠΤΟΝ ΤΗC ΑΡΙCΤΗC / ΕΠΤΑΔΟC.» Το πιο πάνω κείμενο, με ελάχιστες διαφορές, εντοπίσαμε στα των επτά σοφών παραγγέλματα<sup>40</sup>. Οι διαφορές είναι η πρώτη λέξη «Θεός», η οποία δεν διακρίνεται στο κενό της επιγραφής της Παντά-

40. III: Βίας Τευτανίδου Πριηνεύς IV (ibid Fol. 114), στο ΑΡCΕΝΙΟΥ ΙΩΝΙΑ, ARSENIII VIOLETUM ex CODD. MSS. Christianus WALZ, Stuttgartiae MDCCCXXXII [1832].



Εικ. 9β: Αφιερωματική επιγραφή Χατζηγεωργάκη στην εικόνα της Παντάνασσας. Φωτ. Χριστόδουλος Χατζηχριστοδούλου.

νασσας, η λέξη «αισθήσεων» αντί «ΑΙΣΤΗΤΙΚΗ», και η τελευταία λέξη «Τριάδος» αντί «ΕΠΤΑΔΟΣ» της επιγραφής.

Ο κεντρικός κατακόρυφος άξονας, από τον οφθαλμό μέχρι το υποπόδιο (suppedaneum) του θρόνου, καθορίζει την εξαιρετική συμμετρία της δοξαστικής αυτής εικόνας. Δεξιά και αριστερά της Θεοτόκου, μέσα σε πλαίσια φυλλοφόρα με άνθη, εικονίζονται στραμμένοι προς το κέντρο, 26 άγιοι, τρεις σε κάθε μία από τέσσερις επάλληλες σειρές. Παρουσιάζονται όρθιοι από τα γόνατα και πάνω, ένας σε κάθε διάχωρο, με εξαίρεση δύο περιπτώσεις στις οποίες περιέχονται δύο άγιοι στο ίδιο πλαίσιο. Σύμφωνα με τα αναγραμμένα ονόματά τους, εικονίζονται αριστερά από πάνω προς τα κάτω, οι εξής: Κύριλλος Αλεξανδρείας, Ιωάννης ο Ελεήμων, Ροιγήνος Σκοπέλου, Κυπριανός ιερομάρτυς, Ιουστίνος μεγαλομάρτυς, ο Μέμνων, Θεράπων, Νεόφυτος, Θεοδόσιος ο Κοινοβιάρχης, Σέργιος και Βάχχος, Ιωάννης ο Λαμπαδιστής, Ιλαρίων

και Αυξέντιος. Ο Θεοδόσιος και ο Λαμπαδιστής κρατούν ενεπίγραφες ταινίες. Δεξιά οι ακόλουθοι: Ο Άγιος Παύλος ο Ομολογητής, ο Άγιος Γρηγόριος ο εκ Θετταλίας, ο Άγιος Αθανάσιος ο Αλεξανδρεύς, ο Άγιος Δημητριάδης, Ιγνάτιος ο Θεοφόρος, Μνάσων Ταμασού, ο Άγιος Κασσιανός, Ιωνάς ο Θαυματουργός, ο εν Περγάμω Σαββίνος, Φίλιππος εις των επτά διακόνων, Ιάκωβος ο Πέρσης, Γεώργιος.

Οι μικρογραφικές απεικονίσεις αποδίδουν εύστοχα τα χαρακτηριστικά κάθε Αγίου, ενώ η ενατένιση όλων προς το κέντρο, προβάλλει την κεντρική μορφή της μεγάλης ένθρονης Παντάνασσας. Την όλη σύνθεση ενοποιούν οι καμπυλόγραμμοι βλαστοί με φύλλα άκανθας, άνθη και μορφές αγγέλων, καθώς και τα επαναλαμβανόμενα, κυρίαρχα χρώματα, κόκκινο, πράσινο και χρυσό.

Χαμηλά, δεξιά και αριστερά του θρόνου υπήρχε επιγραφή τεσσάρων σειρών, γραμμένη με άσπρα γράμματα στο χρυσό βάθος, η οποία έχει καταστραφεί. Πιο κάτω, δεξιά και αριστερά του υποποδίου του θρόνου, υπάρχουν άλλες δυο επιγραφές με μαύρα γράμματα σε πράσινο φόντο. Η δεξιά έχει ως εξής: «ΚΑΜΦΘΗΤΙ ΠΑΝΥΜΝΗΤΕ ΛΙΤΑΙΣ ΑΓΙΩΝ / ΧΟΡΗΓΟΥΣΑ ΤΑΧΕΙ ΜΟΙ ΛΥΣΙΝ ΠΤΑΙΣΜΑΤΩΝ.» Η επιγραφή αριστερά είναι ελλιπής και δυσανάγνωστη: «Η ΕΥΜΕΝΗΣ ΔΕΣΠΟΙΝΑ, ΕΥΜΕΝΗ / ..... ΙΟΥΛ...cεv. ;;;/ ΔΑΒΙΔ ΠΡΟΚΥΝΗΤΟΥ ΚΑΙ... ΗΑΣ..»<sup>41</sup> [συμβήσας;]

Η αφιέρωση με ρητή αναφορά στον Χατζηγεωργάκη και χρονολογία 1803, εκτείνεται στο κάτω άκρο της εικόνας, και είναι γραμμένη με μαύρα γράμματα σε χρυσό βάθος, μέσα σε πλαίσιο: «ΠΡΟΣΑΓΑΓΕ ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΤΩ ΣΩ ΥΙΩ ΤΑΣ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΣΟΥ ΔΕΗΣΕΙΣ, ΤΑΣ ΥΠΕΡ ΤΩΝ ΔΟΥΛΩΝ ΣΟΥ, / ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΠΡΟΚΥΝΗΤΟΥ, ΜΑΡΟΥΔΙΑΣ ΚΑΙ ΤΩΝ ΤΕΚΝΩΝ... ΑΩΓ. φευρουαρίου 4.» (Εικ. 9β)<sup>42</sup>.

41. Αινιγματική παραμένει η αφιερωματική επιγραφή άλλου προσώπου στην ίδια εικόνα, και άγνωστος ο λόγος της παρουσίας της. Το πλησιέστερο προς τον Χατζηγεωργάκη άτομο με το όνομα του Δαβίδ προσκυνητή, ήταν ο Χατζή Δαβίδ σαρράφης, αργυραμοιβός σχετικός με τις οικονομικές συναλλαγές του δραγομάνου και επίτροπος των υιών του.

42. Κ. Ι. Μυριανθόπουλος, *Χατζηγεωργάκης Κορνέσιος*, 95. Καταγραφή Α. Παπαγεωργίου, 25.8.1991, στο Αρχείο Συνοδικής Επιτροπής Ναοδομίας, Μνημείων και Χριστιανικής Τέχνης, Ιερά Αρχιεπισκοπή Κύπρου. Επίσης, προσωπική καταγραφή.





Εικ. 10: Λεπτομέρεια (σκηνή Γ) από τη χαλκογραφία «Παναγία η Χρυσορροιάτισσα», του Ιωάννη Κορνάρου (1801). Ο Χατζηγεωργάκης γονατιστός οραματίζεται την Θεοτόκο. Φωτ. Αρχείο Τμήματος Αρχαιοτήτων.



Στην προκειμένη περίπτωση, η παράκληση προς την Παναγία, είναι να μεταφέρει στον Υιό της, τις δεήσεις όλων των εικονιζόμενων αγίων, προς χάριν του Χατζηγεωργάκη και της οικογένειάς του.

Το όνομα του δημιουργού της εικόνας δεν διακρίνεται σε καμία επιγραφή, όμως όλα τα στοιχεία που συνθέτουν το πολυσύνθετο, ώριμο αυτό έργο, τόσο ο διάκοσμος όσο και η απόδοση των εύσρκων φωτεινών προσώπων, αναγνωρίζονται σε ευπρόγραφα έργα του Ιωάννη Κορνάρου. Αντιπροσωπευτικά παραδείγματα είναι η εικόνα της Ελεούσας του Κύκκου στη Χρυσοπολίτισσα, επίσης αφιέρωμα του Χατζηγεωργάκη,<sup>43</sup> και η μόλις δυο χρόνια παλαιότερη της Παντάνασσας, χαλκογραφία «Παναγία η Χρυσορροϊάτισσα», του 1801, αφιέρωμα του ηγουμένου της Μονής της Παναγίας Χρυσορογιατίσσης<sup>44</sup>. Μάλιστα, στη χαλκογραφία αυτή, σε ένα από τα θαύματα της Παναγίας, ο Κορνάρος απαθανάτισε τον Χατζηγεωργάκη να παραμυθείται από τη Θεοτόκο σε όραμα (εικ. 10).

Είναι αξιοπερίεργο το γεγονός ότι ο Χατζηγεωργάκης, αν και είχε φροντίσει να απαθανατισθεί σε πορτραίτα (σώζονται δύο στο αρχοντικό του), δεν θέλησε να απεικονισθεί ως δωρητής σε καμία από τις εικόνες που ο ίδιος αφιέρωσε σε ναούς. Κι αυτό, σε αντίθεση με τους άλλους δύο ισχυρούς δραγομάνους του 18ου αιώνα, τον Χριστοφάκη και τον Χατζηιωσήφ, οι οποίοι προβάλλονται ως δωρητές, ο πρώτος, με τη συνοδεία μελών της οικογένειάς, σε εντυπωσιακή τοιχογραφία στην εκκλησία του Αγίου Γεωργίου της Άρπερας (1747)<sup>45</sup>, και ο δεύτερος σε αναθηματική εικόνα στην εκκλησία της Παναγίας Φανερωμένης, του δεύτερου μισού του 18ου αιώνα<sup>46</sup>.

43. Ιερομόναχος Σ. Γ. Μιχαηλίδης, *Ο ιερός ναός Παναγίας Χρυσοπολιτίσσης Λάρνακος*, έκδοση Ι. Ναού Χρυσοπολιτίσσης, Λάρνακα, 2005, 86-89, 165-167.

44. Χρ. Χατζηχριστοδούλου, «Μήτηρ Θεού: Χαλκογραφία: Παναγία η Χρυσορροϊάτισσα», στο Λ. Μιχαηλίδου και Χρ. Χατζηχριστοδούλου (επιμ.), *Η Κυρά της Λευκωσίας. Η Φανερωμένη και τα Κειμήλιά της*, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπεζής Κύπρου, Λευκωσία, 2012, 70-71.

45. Α. Stylianou και J. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, 442.

46. Στ. Περδίκης, «Μήτηρ Θεού: Χατζηιωσήφ Δραγομάνου οικογένεια (αναθηματική εικόνα)», στο Λ. Μιχαηλίδου και Χρ. Χατζηχριστοδούλου (επιμ.), *Η Κυρά της Λευκωσίας. Η Φανερωμένη και τα κειμήλιά της*, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπεζής Κύπρου, Λευκωσία, 2012, 66-67.

Σύμφωνα με τις χρονολογίες τους, οι περισσότερες εικόνες, όπως και άλλα αφιερώματα του Δραγομάνου, προσφέρθηκαν κατά τη δεκαετία του 1790, από τα τελευταία χρόνια του 1780 έως το 1803, με τελευταία γνωστή αφιέρωση την εικόνα της Παντάναςσας. Σε όλο αυτό το διάστημα, εξουσία, κοινωνική προβολή και συσσώρευση πλούτου συνιστούν το τρίπτυχο μέσα στο οποίο κινείται ο Χατζηγεωργάκης, έχοντας φτάσει στο απόγειο της δύναμής του. Η αρχή του τέλους του, όμως, πλησίαζε. Το έτος 1803 συνδέεται με γεγονότα τα οποία οδήγησαν στην εξέγερση του 1804, λόγω έκτακτης φορολογίας αλλά και σιτοδείας. Μια εξέγερση που ανάγκασε τον Δραγομάνο να εγκαταλείψει εσπευσμένα την Κύπρο και να καταφύγει με όλη την οικογένεια στην Πόλη. Την άνοιξη του 1804, ο Ιωάννης Κορνάρος, ο ζωγράφος που φιλοτέχνησε μερικές από τις ωραιότερες εικόνες για τον Χατζηγεωργάκη, φωτίζει ως αυτόπτης μάρτυρας το θέμα της σιτοδείας με μαρτυρία του γραμμένη με αγανάκτηση στην πίσω πλευρά εικόνας του Αγίου Νικολάου. Την έλλειψη σιτηρών αποδίδει σε οργανωμένη απάτη προσώπων του αμέσου περιβάλλοντος του Χατζηγεωργάκη, τα οποία με προαγορά όλης της σοδειάς και πώλησή της στο εξωτερικό σε διπλάσια τιμή, είχαν κερδοσκοπήσει εις βάρος του λαού που δεν είχε να φάει και να σπείρει. Στην καταγγελία του ο Κορνάρος προβάλλει την έντονη αντιπαράθεση μεταξύ του γηραιού αρχιεπισκόπου Χρυσάνθου και του «άρχοντος» (Χατζηγεωργάκη): «Εφώναζε ετζήριζεν ο αρχιεπίσκοπος. Ποίος ακούη; έσχιζε τα ρούχα του (ήμουν παρόν) ποίος τον στήμαρε; υπε[ρ]ίσχεν ο άρχων, δεν άκουε πλέον, μήτε του αρχιεπισκόπου, μήτε άλλου τινός συμβουλής...»<sup>47</sup>. Η σκιά του δραγομάνου ως βασιικού υπαίτιου του λιμού, πλανάται σε όλο το κείμενο.<sup>48</sup>

47. Ε. Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου, «Ιστορική Μαρτυρία Ιωάννου Κορνάρου του Κρητός», στο Ε. Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου και Χρ. Χατζηχριστοδούλου (επιμ.), *Νέα Εικόνα και Ιστορική Μαρτυρία Ιωάννου Κορνάρου του Κρητός*, Ιερά Μητρόπολις Πάφου, Βυζαντινό Μουσείο Χωρεπισκοπής Αρσινόης, Λευκωσία, 2000, 18-46, 30-33.

48. Η χρονική στιγμή μας μεταφέρει στην περίοδο των Ναπολεοντείων πολέμων (1803-1815) στην Ισπανία, κατά την οποία η πώληση σιτηρών για τροφοδοσία των στρατευμάτων άφηνε τεράστια κέρδη. Συνδυάζοντας τη μαρτυρία του Κορνάρου με την αναφορά του John Macdonald Kinneir (C.D. Cobham, *Excerpta Cypria. Materials for a History of Cyprus*, Cambridge University Press, Cambridge, 1908, 414), σε προαγορά

Ως συνέπεια των γεγονότων αυτών, οι στασιαστές έκαψαν την πόρτα του αρχοντικού του Χατζηγεωργάκη και το λεηλάτησαν. Η συγκλονιστική μαρτυρία του Κορνάρου ρίχνει φως σε μια άγνωστη, σκοτεινή πτυχή του βίου και της πολιτείας του Κορνέσιου, μια πτυχή κρυμμένη πίσω από τη λάμψη του πλούτου και των δωρεών, την επιβολή εξουσίας, την κοινωνική αναγνώριση.

Η ανέγερση εκκλησιών και τα πλούσια αφιερώματα του Χατζηγεωργάκη σε ναούς και μονές, είχαν άμεση απήχηση στο διαπνεόμενο από βαθύ θρησκευτικό συναίσθημα ποιμνιο της Εκκλησίας. Οι πλουσιοπάροχες δωρεές του δραγομάνου προς την Εκκλησία, και γενικά το κοινωνικό του έργο, σε συνδυασμό με το τραγικό τέλος του, αποτύπωσαν ανεξίτηλη την εικόνα του ευσεβούς ευεργέτη, και αυτή την εικόνα διατήρησε η συλλογική μνήμη, τόσο στην προφορική παράδοση, όσο και στη λαϊκή ποίηση.

Θα συνιστούσε, ίσως, μονόπλευρη ερμηνεία η απόδοση των γενναϊόδωρων προσφοράν του δραγομάνου προς την Εκκλησία, αποκλειστικά στη διάθεση επίδειξης πλούτου και εξουσίας, στην προβολή της εικόνας του ευεργέτη του κοινού, με στόχο την κοινωνική καταξίωση στη διάρκεια του βίου, αλλά και τη διαιώνιση της μνήμης μετά θάνατον. Αναμφίβολα, τα στοιχεία αυτά ενυπάρχουν στις δωρεές, και ειδικότερα η υστεροφημία αποτελούσε ιδεώδες καθοριστικών των ανθρώπινων πράξεων, όπως διαφαίνεται και σε κείμενα αφιερώσεων. Πέρα, όμως, από όλα αυτά, οι δωρεές εντάσσονται σε μια γενικότερα καθιερωμένη πρακτική (pattern of behaviour), η οποία διαπερνούσε όλα τα κοινωνικά στρώματα. Οι εισφορές προς εκκλησίες, μοναστήρια και ιερωμένους, εκ μέρους των πιστών, ανάλογα και κάποτε δυσανάλογα προς την οικονομική τους δυνατότητα, απέ-

---

των σιτηρών και πώλησή τους σε εμπόρους της Μάλτας, κατά τη διάρκεια του πολέμου στην Ισπανία, ο οθωμανολόγος Αντώνης Χατζηκυριάκος κατέληξε στο εύλογο συμπέρασμα ότι η εξαγωγή των σιτηρών που προκάλεσε τη σιτοδεία, ήταν αποτέλεσμα συνεργασίας του Χατζηγεωργάκη με εμπόρους της Μάλτας: A. Hadjikyriacou, *Society and economy on an Ottoman island: Cyprus in the eighteenth century*, [Ph.D. thesis], School of Oriental and African Studies, University of London [2011], 69,182. A. Hadjikyriacou, "Local intermediaries and insular space in late-18th century Ottoman Cyprus", *The Journal of Ottoman Studies*, XLIV (2014), 427-456, 435.

βλεπαν στην «ψυχική σωτηρίαν» και συνιστούσαν έκφραση μιας βαθιά ριζωμένης πίστης, ευλάβειας και σεβασμού προς τον Θεό, τους αγίους και μάρτυρες της Ορθοδόξου Εκκλησίας. Αυτή η ζώσα πίστη αποτυπώθηκε, με την ελπίδα της αιώνιας παρουσίας, στις μεστές νοημάτων και συναισθημάτων αναθηματικές επιγραφές στις εικόνες/αφιέρωματα του Χατζηγεωργάκη. Εμπνευσμένες από εκκλησιαστικά κείμενα, διατυπώθηκαν σε άψογο, εύηχο, σχεδόν ποιητικό λόγο, αξιοποιώντας την αρχαϊζουσα, πλούσια γλώσσα, την οποία συντήρησε και καλλιέργησε η Ελληνική Ορθοδοξία.

Η θρησκευτική πίστη προσέφερε ψυχική ισορροπία και το αίσθημα σταθερότητας σε μια ασταθή, γεμάτη κινδύνους εποχή. Σε περιπτώσεις εκπροσώπων της άρχουσας τάξης, οι οποίοι είχαν την απαιτούμενη οικονομική ευχέρεια, η θρησκευτικότητα εκφράστηκε μέσα από πολύτιμα έργα τέχνης με υψηλή αισθητική και συμβολισμό, έργα τα οποία διατηρήθηκαν ως μάρτυρες του εν πολλοίς χαμένου υλικού πολιτισμού της εποχής.

Αναφερόμενος στη θρησκευτική αντίληψη των ισχυρών λαϊκών της Κύπρου του 18ου και 19ου αιώνα, ο Βενέδικτος Εγγλεζάκης σημειώνει πως «δεν διέφερε πολύ από τη θρησκεία των μικρών ανθρώπων του λαού, με τη δόση βέβαια διαφθοράς που η δύναμη επιφέρει πάντα σ' αυτούς που την κατέχουν».<sup>49</sup>



---

49. Β. Εγγλεζάκης, «Η Εκκλησία της Κύπρου τον 18. και 19. αιώνα», στο Γ. Κ. Ιωαννίδης και Παιδαγωγικό Ινστιτούτο Κύπρου (επιμ.), *Η ζωή στην Κύπρο τον ΙΗ΄ και ΙΘ΄ αιώνα*, Δήμος Λευκωσίας, Λευκωσία, 1984, 309-326, 325.



Τάκης Τσιντίδης

## Η ΧΕΡΣΟΝΗΣΟΣ ΑΚΑΜΑ

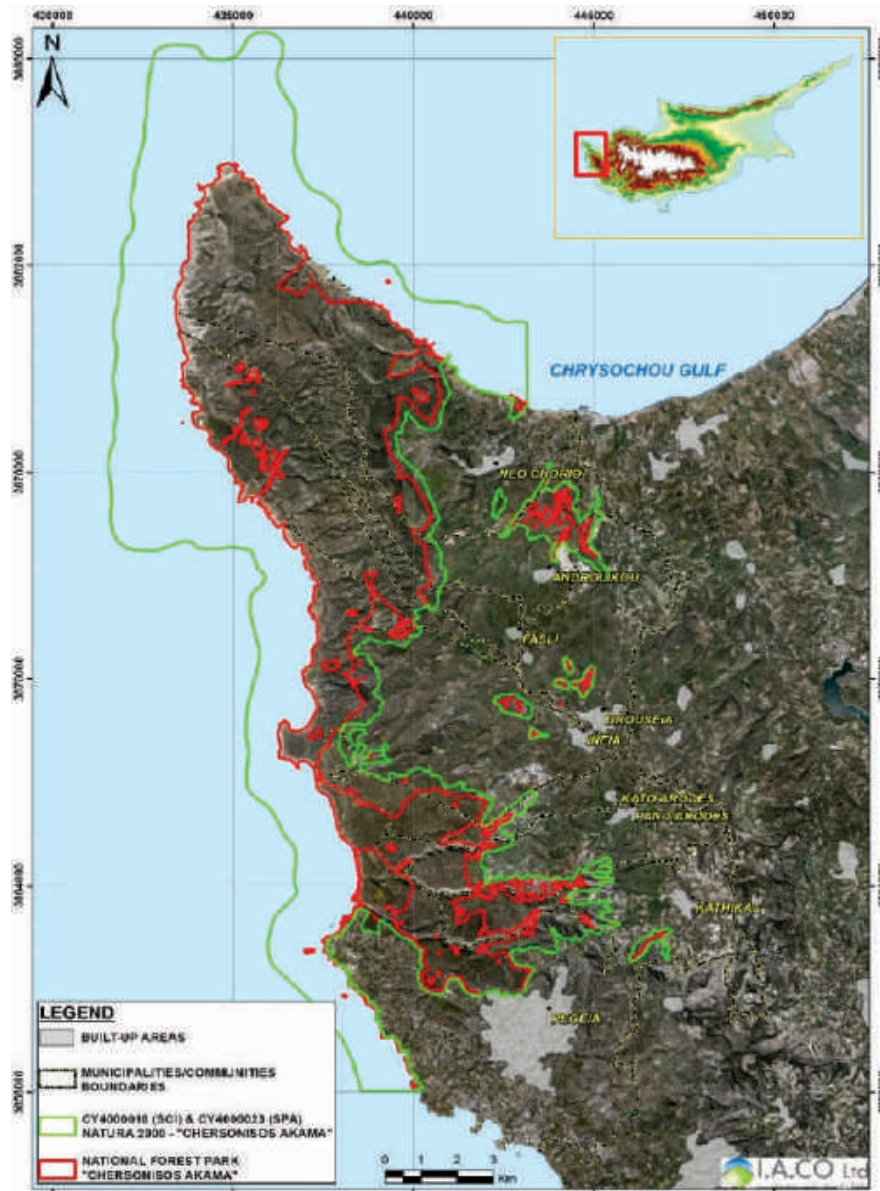
**Η** προστασία και η κατάλληλη διαχείριση της Χερσονήσου του Ακάμα απασχόλησε την κοινωνία μας, τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, τους περιβαλλοντικούς κύκλους, τις αρμόδιες Υπηρεσίες αλλά και τις εκάστοτε κυβερνήσεις από το 1984 μέχρι σήμερα, όσο ίσως κανένα άλλο θέμα προστασίας της φύσης στην Κύπρο, χωρίς ακόμη να έχουν δρομολογηθεί οριστικές αποφάσεις για τη διαχείρισή της.

Τα οικονομικά συμφέροντα των ιδιοκτητών γης από τη μια, οι ακραίες θέσεις ορισμένων περιβαλλοντιστών από την άλλη και η ατομία των εκάστοτε κυβερνήσεων και των αρμόδιων κυβερνητικών Υπηρεσιών έχει κρατήσει σε εκκρεμότητα μια τελική απόφαση για τη Χερσόνησο του Ακάμα για περισσότερο από τριάντα χρόνια. Ως αποτέλεσμα αυτής της στάσης, η περιοχή υποβαθμίζεται αργά αλλά σταθερά, οι τοπικές κοινωνίες και ο τόπος δεν απολαμβάνουν τα οφέλη που θα έπρεπε να αποκομίσουν, ενώ η χώρα μας συνεχίζει να εκτίθεται διεθνώς.

### ΤΑ ΚΥΡΙΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ

Η Χερσόνησος Ακάμα βρίσκεται στο βορειοδυτικό άκρο της Κύπρου, στην επαρχία Πάφου (Εικ. 1). Τα όριά της προς την ενδοχώρα δεν είναι σαφή καθώς οι διάφορες πλευρές —Κοινότητες, ιδιοκτήτες και περιβαλλοντιστές— τα ορίζουν όπως τους συμφέρει. Οι μεν περιβαλλοντιστές τα θέλουν από τη θάλασσα μέχρι και τα όρια των Κοινοτήτων Νέου Χωρίου, Δρούσειας, Ίννειας, Αρόδων, Κάθηκα και Πέγειας, ενώ άλλοι περιορίζουν την περιοχή περίπου στα όρια των





Ειχ. 1: Χερσόνησος Ακάμα.



Εικ. 2: Η βόρεια ακτογραμμή του Ακάμα.

κρατικών δασών Ακάμα, Πέγεια και Μελέτη. Από τη στιγμή που δεν υπάρχουν κοινά αποδεκτά όρια, οι αναφορές στην έκτασή της κυμαίνονται από 100 έως 300 τετραγωνικά χιλιόμετρα.

Η περιοχή χαρακτηρίζεται από πλούσια βιοποικιλότητα, αλλά η κύρια αξία της σύμφωνα και με πολλούς ειδήμονες, δεν είναι η βιοποικιλότητα αλλά το εκτεταμένο, σχετικά παρθένο, παραλιακό τοπίο (Εικ. 2) που είναι μοναδικό τουλάχιστον στην ελεύθερη Κύπρο. Στα κατεχόμενα, και κυρίως στη Χερσόνησο Καρπασίας, υπάρχουν παρόμοιες και ίσως πιο πλούσιες περιοχές σε βιοποικιλότητα και αισθητικά χαρακτηριστικά. Άλλο σημαντικό γνώρισμα της περιοχής είναι η παρουσία εκτεταμένων δασών αοράτου (*Juniperus phoenicea*), που είναι τα πιο πλούσια στην ελεύθερη Κύπρο.

Από πλευράς βιοποικιλότητας, φιλοξενεί 25 χερσαίους τύπους οι-



Ετχ. 3: *Centaurea akamantis*.

κοτόπων με πιο σημαντικούς δάση και θαμνώνες αοράτου, τους αμμοθίνες, φρύγανα, λιβάδια αγρωστωδών, σερπεντινόφιλα λιβάδια και εποχιακά λιμνία. Επίσης φιλοξενεί σπάνια φυτά με κύριους εκπροσώπους τα σπάνια ενδημικά *Centaurea akamantis* (Εικ. 3) —απαντά μόνο στον Ακάμα—, *Tulipa cypria* —απαντά και στη Δένεια και στα κατεχόμενα, όπως στον Κορμακίτη— (Εικ. 4), *Tulipa akamasica* —απαντά μόνο στον Ακάμα— και το *Alyssum akamasicum* —ο κύριος πληθυσμός του βρίσκεται στον Ακάμα. Από πλευράς πανίδας η ιδιαιτερότητα της Χερσονήσου Ακάμα κυρίως οφείλεται στο ότι φιλοξενεί σημαντικούς τύπους ωτοχίας των δύο θαλάσσιων χελωνών της *Caretta caretta* (Εικ. 5) και *Chelonia mydas*, καθώς και ποικιλία άλλων ζώων, όπως νυχτερίδες, ερπετά, πουλιά και έντομα. Η σημασία του Ακάμα για τα πουλιά είναι επίσης μεγάλη, ιδιαίτερα για τη μετανάστευση αλλά και επειδή φιλοξενεί σημαντικούς πληθυσμούς ενδημικών πτηνών.

Τα υψόμετρα στην περιοχή κυμαίνονται από 0 έως 600 μ. στον Κάθηκα, ενώ τα πετρώματα παρουσιάζουν μεγάλη ποικιλομορφία περιλαμβάνοντας τόσο ασβεστολιθικά όσο και πυριγενή. Τα εδάφη είναι γενικά αβαθή, αλλού κοκκινοχώματα σε καφκάλλα και αλλού βαριά εδάφη (λαόνες) με μεγάλη περιεκτικότητα σε άργιλο. Η τοπογραφία γενικά χαρακτηρίζεται από μια κύρια κορυφογραμμή που εκτείνεται από το Νέο Χωριό μέχρι τον Κάθηκα και την Πέγεια και από βαθιές ρεματιές που διασχίζουν τις πλαγιές δυτικά προς τη θάλασσα σχηματίζοντας φαράγγια και κρημνώδεις ρεματιές.

Η μέση βροχόπτωση είναι λίγο μεγαλύτερη από τη μέση της Κύπρου (γύρω στα 500 mm) και αυτό μαζί με την ψηλή σχετική υγρασία του αέρα και τις σχετικά ήπιες θερμοκρασίες υποστηρίζουν μια σχετικά πλούσια βλάστηση. Τα υπόγεια νερά είναι φτωχά και δεν υπάρχουν τεχνητές λίμνες ή φράγματα στην περιοχή αλλά ούτε και σημαντικές γεωτρήσεις νερού.

Η βλάστηση αποτελείται από ένα μωσαϊκό φυσικών θαμνώνων και πευκοδασών στα κρατικά δάση αλλά και στις κύριες ρεματιές, γεωργικές καλλιέργειες κυρίως ξηρικές από δημητριακά, αμπελώνες, χαρουπόδεντρα και αμυγδαλιές κοντά στα χωριά και πρόσκοπη βλάστηση σε χέρσα γεωργική γη.





Εικ. 4: *Tulipa cyrria*. Απειλούμενο ενδημικό.





Εικ. 5: Χελωνάκια στη Λάρα που μόλις έχουν απελευθερωθεί.

Ο Ακάμας παρουσιάζει μια ενδιαφέρουσα πολιτιστική και ιστορική κληρονομιά, η οποία μάλλον δεν έχει μελετηθεί επαρκώς και κυρίως δεν έχει αναδειχθεί σχεδόν καθόλου μέχρι σήμερα.

Τα κτίσματα στην περιοχή πέραν των οικισμών στις Κοινότητες, είναι βασικά ανύπαρκτα με κάποιες πολύ μικρές εξαιρέσεις κυρίως παράνομων υποστατικών. Οι δρόμοι πρόσβασης ιδιαίτερα μέσα στην καρδιά του Ακάμα είναι χωματόδρομοι που δεν έχουν υποστεί καμιά ουσιαστική βελτίωση εδώ και πολλά χρόνια λόγω κυρίως της αντίδρασης των περιβαλλοντιστών αλλά και των εκκρεμοτήτων στις αποφάσεις για τη διαχείριση της περιοχής.

Οι υποδομές που υπάρχουν στην περιοχή είναι κυρίως διευκολύνσεις αναψυχής, που έχει αναπτύξει το Τμήμα Δασών, και περιλαμβάνουν κυρίως 7 μονοπάτια μελέτης της φύσης (Αφροδίτη, Άδω-



Εικ. 6: Το Φαράγγι του Άβακα.

νις, Σμιγιές, Πισσουρόμουττη, Άβακας (Εικ. 6), Ματσικόριδο στις Πάνω Αρόδες και Κυπάρισσος στον Κάθηκα), δύο εκδρομικούς χώρους (Πυκνή και Σμιγιές) και τον Βοτανικό Κήπο στον Ακάμα. Επίσης λειτουργούν δύο τουλάχιστον παράνομα αναψυκτήρια/καφεστιατόρια στην περιοχή της Λάρας και ένα στην περιοχή του Άσπρου Ποταμού.

Οι κύριες χρήσεις γης και δραστηριότητες στην περιοχή είναι η υπαίθρια αναψυχή και ο τουρισμός, η δασοπονία, η προστασία της φύσης, η κτηνοτροφία, το κυνήγι, το ψάρεμα, η επιστημονική μελέτη και η γεωργία. Είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι σύμφωνα με πρόσφατες εκτιμήσεις η περιοχή δέχεται γύρω στο ένα εκατομμύριο επισκέπτες κάθε χρόνο.

#### ΑΠΕΙΛΕΣ

Οι πιο σημαντικοί παράγοντες που επιδρούν αρνητικά στις αξίες της περιοχής είναι:

— Η υπερβόσκηση: Πάνω από 15.000 ζώα, κυρίως κατσίκες, βόσκουν ελεύθερα (και παράνομα) στην περιοχή με αποτέλεσμα σε ορισμένα τμήματα του δάσους και η βλάστηση να υφίσταται συνεχή καταπόνηση (Εικ. 7).

— Η έλλειψη οργάνωσης στη διακίνηση των χιλιάδων επισκεπτών: Εκατοντάδες αυτοκίνητα σαφάρι και χιλιάδες «γουρούνες» εισέρχονται και διακινούνται χωρίς έλεγχο προκαλώντας διάβρωση, παραγωγή σκόνης και καταπάτηση της βλάστησης.

— Η κλιματική αλλαγή και ο αυξανόμενος κίνδυνος πυρκαγιών: Η μείωση της μέσης βροχόπτωσης με παράλληλη αύξηση της μέσης ετήσιας θερμοκρασίας και οι αυξανόμενες ξηρασίες προκαλούν μαζικές ξηράνσεις σε δέντρα και θάμνους αλλά και γενικά εξασθένηση της βλάστησης. Παράλληλα, ο κίνδυνος πυρκαγιών αυξάνεται συνεχώς.

— Η έλλειψη συστηματικής διαχείρισης και η αρνητική στάση των κατοίκων: Παρόλο που στην Κοινότητα της Δρούσειας υπάρχει Δασικός Σταθμός που στελεχώνεται με πάνω από 30 άτομα το καλοκαίρι (10 το χειμώνα) κυρίως για πυροπροστασία αλλά και δια-





Εικ. 7: Βόσκηση στον Ακάμα.

χείριση των δασών, δεν υπάρχει ολοκληρωμένη διαχείριση και προστασία της περιοχής η οποία να ανταποκρίνεται στις αξίες της αλλά και στις προσδοκίες της κοινωνίας. Επιπρόσθετα, οι κάτοικοι διαμαρτύρονται συνεχώς για την έλλειψη αποφάσεων για τον Ακάμα και όχι σπάνια συγκρούονται με τους περιβαλλοντιστές.

— Το κυνήγι και η λαθροθηρία: Στη μεγαλύτερη έκταση η περιοχή δέχεται μεγάλο αριθμό κυνηγών, ιδιαίτερα κατά την περίοδο κυνηγιού της τσίχλας (Νοέμβριο – Φεβρουάριο), οπότε σε κάποιες μέρες μπορεί να εισέρχονται στην περιοχή έως 5.000 κυνηγοί ημερησίως. Επίσης υπάρχει σε έξαρση το λαθροκυνήγι λαγού. Παράνομη παγίδευση πουλιών ευτυχώς δεν παρατηρείται, τουλάχιστον σημαντική.

— Η ρύπανση κυρίως που προέρχεται από τη θάλασσα: Συχνά, πλοία που πλέουν στα ανοικτά αφήνουν σκουπίδια στη θάλασσα που εκβράζονται στις ακτές του Ακάμα προκαλώντας σημαντική ρύπανση.

— Η υπεραλίευση: Όπως και στις περισσότερες περιοχές της Κύπρου υπάρχει αυξημένη δραστηριότητα αλιείας στη θαλάσσια ζώνη από επαγγελματίες ψαράδες αλλά και πολυάριθμους ερασιτέχνες δύτες, που επιβαρύνουν τη θαλάσσια ζωή.

#### ΚΑΘΕΣΤΩΣ ΠΡΟΣΤΑΣΙΑΣ

Η περιοχή περιλαμβάνει τρία κρατικά δάση του Ακάμα, της Πέγειας και του Μελέτη. Το 2016 με απόφαση του Υπουργικού Συμβουλίου κηρύχθηκαν σε κρατικά δάση και όλα τα χαλίτικα της περιοχής που βρίσκονται μέσα στην περιοχή Natura 2000. Έτσι η συνολική έκταση των κρατικών δασών στη Χερσόνησο είναι 7.762 εκτάρια ή 77,6 τετραγωνικά χιλιόμετρα. Όλα τα κρατικά δάση κηρύχθηκαν ταυτόχρονα και σε Εθνικό Δασικό Πάρκο.

Η περιοχή Natura 2000 (περιοχή προστασίας οικοτόπων και περιοχή προστασίας πουλιών —η δεύτερη λίγο μεγαλύτερη) καλύπτει στο χερσαίο τμήμα της έκταση 10.000 περίπου εκταρίων και περιλαμβάνει όλα τα κρατικά δάση. Υπάρχει και θαλάσσιο τμήμα που καλύπτει ζώνη ελάχιστου πλάτους ενός χιλιομέτρου περιμετρικά της Χερσονήσου.

Σε ότι αφορά στις πολεοδομικές ζώνες, με πρόσφατη απόφαση της κυβέρνησης, αναθεωρούνται τώρα με την ετοιμασία νέων Τοπικών Σχεδίων για τις Κοινότητες, ενώ σύντομα αρχίζει και η αναθεώρηση του Τοπικού Σχεδίου στα όρια του Δήμου Πέγειας.

Πρόσθετα στα πιο πάνω στενή παράκτια λωρίδα από την Τοξεύτρα μέχρι τη Λάρα κηρύχθηκε σε θαλάσσιο απόθεμα για προστασία των θέσεων ωτοκίας των θαλάσσιων χελωνών.

#### ΠΡΟΣΦΑΤΕΣ ΕΞΕΛΙΞΕΙΣ

Οι πιο πρόσφατες εξελίξεις στην περιοχή αφορούν στα εξής:

— Ετοιμασία Σχεδίου Ανάπτυξης και Διαχείρισης του Εθνικού Δασικού Πάρκου Ακάμα από την Κοινοπραξία IACO – FREDERICK UNIVERSITY για λογαριασμό του Τμήματος Δασών.



— Ετοιμασία Τοπικών Σχεδίων των Κοινοτήτων του Ακάμα (σε εξέλιξη) από το Τμήμα Πολεοδομίας και Οικήσεως.

— Υλοποίηση δράσεων διατήρησης και ανάδειξης της περιοχής με χρηματοδότηση από τα Διαρθρωτικά Ταμεία με συνολική δαπάνη δύο εκατομμυρίων ευρώ από τα Τμήματα Περιβάλλοντος, Δασών, Αλιείας και Θαλάσσιων Ερευνών και την Υπηρεσία Θήρας και Πανίδας.

— Ολοκλήρωση της Μελέτης για τη Βοσκοϊκανότητα και Διαχείριση της Βόσκησης στη Χερσόνησο του Ακάμα από το Τμήμα Δασών.

#### ΟΙ ΠΡΟΟΠΤΙΚΕΣ

Όπως μπορεί κάποιος να διαπιστώσει από τα προαναφερθέντα, η περιοχή έχει το αναγκαίο νομικό καθεστώς, τις μελέτες και διαχειριστικά σχέδια για την κατάλληλη προστασία, διαχείριση και αξιοποίησή της. Αυτό που εμποδίζει την τροχοδρόμηση εξελίξεων είναι, όπως αναφέρθηκε, οι εντελώς αντίθετες απόψεις των κύριων παικτών (stakeholders), δηλαδή των περιβαλλοντιστών, των ιδιοκτητών γης και σε κάποιο βαθμό των κυβερνητικών Τμημάτων.

Πιστεύω ότι το θέμα μπορεί να ρυθμιστεί μόνο με ισχυρή πολιτική βούληση της κυβέρνησης για εφαρμογή των Σχεδίων. Η καλύτερη λύση, όπως σε όλα τα θέματα, είναι η μέση λύση, δηλαδή ούτε μηδενική ανάπτυξη αλλά ούτε και απόλυτη προστασία. Όλες οι πλευρές έχουν δίκιο από τη σκοπιά τους. Οι περιβαλλοντιστές από τη μια, βλέπουν τον Ακάμα ως την τελευταία φυσική παραλιακή περιοχή που δεν έχει αλλοιωθεί από την τουριστική και οικιστική ανάπτυξη και επομένως πρέπει να διασωθεί. Οι ιδιοκτήτες γης από την άλλη, εξοργίζονται και νοιώθουν αδικημένοι όταν βλέπουν ότι η ακτογραμμή από τον Πρωταρά μέχρι τη Λάρνακα, Λεμεσό, Κάτω Πάφο, και Πέγεια έχει αναπτυχθεί τουριστικά με τις ιδιωτικές περιουσίες να αποκτούν υπεραξία και η δική τους περιουσία να έχει μηδενική αξία. Τέλος, οι κυβερνητικές Υπηρεσίες τηρούν μια στάση που, κατά τη γνώμη μου, δεν βοηθά στον συγκερασμό των αντίθετων απόψεων.

Πιστεύω ότι η υλοποίηση των προνοιών του Σχεδίου για την Ανά-

πτυξη και Προστασία του Εθνικού Δασικού Πάρκου Ακάμα και οι κατάλληλες πολεοδομικές ρυθμίσεις που θα γίνουν από τα Τοπικά Σχέδια που ετοιμάζονται τώρα, μπορούν να αποτελέσουν μια σωστή βάση για την ορθολογική ανάπτυξη και προστασία της περιοχής. Επίσης, τα μέχρι τώρα στοιχεία δείχνουν ότι η παρούσα κυβέρνηση έχει την αποφασιστικότητα να υλοποιήσει αυτούς τους σχεδιασμούς βρίσκοντας τη μέση λύση, που αντικειμενικά είναι και στην περίπτωση του Ακάμα η πιο ενδεδειγμένη. Ελπίζουμε να μην διαψευσθούμε και μέσα στους επόμενους δώδεκα μήνες θα διαφανεί αν οδεύουμε προς μία λύση ή προς διαίωνιση της στασιμότητας με όλες τις συνέπειες.





*Η Έγερσις του Λαζάρου.*



Σταύρος Σ. Φωτίου

ΖΩΗ ENANTIION ΘΑΝΑΤΟΥ  
Η ΕΓΕΡΣΙΣ ΤΟΥ ΛΑΖΑΡΟΥ

Α΄. Ο ΦΙΛΑΝΘΡΩΠΟΣ ΘΕΟΣ ΚΑΙ Ο ΦΙΛΟΘΕΟΣ ΑΝΘΡΩΠΟΣ

**Ε**υαγγέλιο του Ιησού Χριστού προς τους ανθρώπους είναι η αρμονική κοινωνία του ανθρώπου με τον Θεό και, κατ' επέκταση, με τον εαυτό του, τον συνάνθρωπό του και τη φύση. Η αδιαίρετη και ασύγχυτη κοινωνία του ανθρώπου με τον Θεό επιφέρει την εσωτερική γαλήνη, την παγκόσμια αδελφοσύνη, τον σεβασμό της φύσης. Συνάμα, στην κοινωνία του με τον Θεό, ο άνθρωπος μπορεί να νικήσει τη φθορά και τον θάνατο, μπορεί να ζει αιωνίως μέσα στην αγκαλιά του Θεού.

Ο Θεός, ο οποίος ενανθρωπίζεται στο πρόσωπο του Χριστού, προσκαλεί κάθε άνθρωπο να μετάσχει στη θεϊκή κοινωνία της αγάπης. Ο άνθρωπος που απαντά θετικά στην πρόσκληση αυτή καλείται «φίλος Θεού». Εδώ η σχέση Θεού και ανθρώπου είναι σχέση «φίλου προς φίλο»: ο φιλόθεος άνθρωπος υποδέχεται τον φιλόανθρωπο Θεό. Ο άνθρωπος που μένει πιστός σε αυτή τη φιλική σχέση με τον Θεό ονομάζεται Δίκαιος.

Στην Καινή Διαθήκη ο Χριστός προσφωνεί φίλους τους μαθητές του, στους οποίους διδάσκει την αλήθεια, ώστε να την ευαγγελισθούν αργότερα σε ολόκληρο τον κόσμο. Το μοναδικό πρόσωπο, πέρα από τον κύκλο των δώδεκα μαθητών του, που ο Χριστός ονομάζει φίλο του είναι ο Άγιος Λάζαρος. Απαντώντας θετικά στην πρόσκληση αγάπης του Θεού, καλλιεργώντας «ορθή πίστη, πέλαγος φιλοξενίας, το έμφυχο της ελεημοσύνης»,<sup>1</sup> ο Λάζαρος ανέλαβε το χρέος της χρι-

1. Ιωάννης Ευοίας, «Εις τον τετραήμερον Λάζαρον», *Analecta Bollandiana* 68 (1950) 20-21.

στιανικής μαρτυρίας στη ζωή του. Φίλος, λοιπόν, του Θεού είναι όποιος ακούει την κλήση του για κοινωνία και υπακούει σε αυτή. Γι' αυτό και το όνομα Βηθανία, του τόπου καταγωγής του Λαζάρου, σημαίνει «οίκος δόξας και υπακοής».<sup>2</sup> Η υπακοή του Λαζάρου στον Χριστό θα φανερώσει τη θεότητα του Χριστού, θα δείξει σε όλους ότι ο Χριστός είναι ο κύριος της ζωής και ο νικητής του θανάτου. «Ότι ο Λάζαρος είναι φίλος του Χριστού είναι φανερό. (...) Και ποιος είναι περισσότερο ευτυχισμένος από αυτόν που έχει αγαπηθεί από τον Χριστό, την ίδια την αγάπη;».<sup>3</sup>

#### Β΄. Η ΖΩΗ ΠΟΥ ΝΙΚΑ ΤΟΝ ΘΑΝΑΤΟ

Τα πιο πάνω τονίζουν οι ευαγγελιστές παρουσιάζοντας διάφορα περιστατικά που σχετίζονται με τον Άγιο Λάζαρο. Ένα πρώτο περιστατικό αναφέρει ο Ευαγγελιστής Λουκάς (βλ. Λουκ. 10:38-42). Στη Βηθανία ο Λάζαρος ζούσε μαζί με τις δύο αδελφές του, Μάρθα και Μαρία. Ο Χριστός, κατά καιρούς, επισκεπτόταν τον φίλο του και την οικογένειά του. Σε μια επίσκεψη του Χριστού στο σπίτι του Λαζάρου συγκεντρώθηκαν πολλοί άνθρωποι για να ακούσουν το κήρυγμά του. Μαζί με αυτούς κάθησε κοντά στον Χριστό και παρακολουθούσε τη διδασχή του η Μαρία, η νεώτερη αδελφή του Λαζάρου. Κάποια στιγμή η Μάρθα, η μεγαλύτερη αδελφή, παραπονέθηκε στον Χριστό επειδή η αδελφή της δεν την βοήθούσε στην προετοιμασία για την εξυπηρέτηση των φιλοξενουμένων. Τότε ο Χριστός επεσήμανε στη Μάρθα ότι μεριμνά για πολλά πράγματα και κινδυνεύει να χάσει το ένα, το πρώτιστο, εκείνο που είναι το πιο σημαντικό στη ζωή. Και αυτό το ένα είναι ότι ο Χριστός είναι Θεός, ο οποίος προσφέρει στους ανθρώπους την αθανασία.

Την ανάσταση του Λαζάρου από τον Χριστό περιγράφει ο Ευαγγελιστής Ιωάννης (βλ. Ιω. 11:1-47). Ο Χριστός βρίσκεται μαζί με τους μαθητές του σε περιοχή πέρα από τον ποταμό Ιορδάνη. Εκεί έρχεται μήνυμα από τις αδελφές του Λαζάρου ότι «αυτός τον οποίον

2. Θεοφάνης Κεραμεύς, *Εις την του δικαίου Λαζάρου ανάστασιν*, PG 132, 513B.

3. Ανδρέας Κρήτης, *Εις τον τετραήμερον Λάζαρον*, PG 97, 961B-985B.



αγαπά [δηλαδή ο Λάζαρος] ασθενεί». Η απάντηση του Χριστού είναι ελπιδοφόρα όχι μόνο για τον Λάζαρο αλλά και για κάθε άνθρωπο: «Η ασθένεια αυτή δεν είναι για θάνατο αλλά για να φανερωθεί η δόξα του Θεού και να δοξασθεί μέσω της ο Υιός του Θεού». Η βιολογική ασθένεια δεν μπορεί να χωρίσει τον άνθρωπο από τον Θεό. Μόνη πραγματική ασθένεια είναι η απιστία: μόνο αυτή οδηγεί στον πραγματικό θάνατο, την αποξένωση του ανθρώπου από τον Θεό και τους άλλους. Για να διξάξει αυτό το καίριο μάθημα ο Χριστός θα κάνει ένα θαύμα, που όμοιό του δεν έχει ξαναγίνει.

Ήδη ο Χριστός έχει κάνει πολλά θαύματα, μεταξύ των οποίων την ανάσταση του γιου της χήρας στη Ναΐν και την ανάσταση της κόρης του Ιαείρου. Όμως, ακόμη και αυτά τα θαυμαστά γεγονότα οι αντίπαλοί του είχαν βρει τρόπο να τα απορρίψουν: είχαν γίνει σε άσημους τόπους και όχι στα Ιεροσόλυμα, γι αυτό και δεν υπήρχαν πολλοί και αξιόπιστοι μάρτυρες. Ακόμη και στην περίπτωση που όλα αυτά δεν ήταν ανυπόστατες φήμες, πολύ απλά ήταν περιπτώσεις νεκροφάνειας. Έτσι, σκόπιμα, ο Χριστός αφήνει να περάσουν δύο μέρες και ύστερα αρχίζει να οδεύει προς τη Βηθανία. Επειδή σε λίγο καιρό θα πορευθεί προς το εκούσιο πάθος, για να φανερώσει τη θεότητά του και να βοηθήσει τους μαθητές του αλλά και κάθε άνθρωπο να πιστέψουν σε αυτόν, θα κάνει ένα ακόμη μεγαλύτερο θαύμα: θα αναστήσει έναν άνθρωπο που ήταν νεκρός για τέσσερις μέρες. Σύμφωνα με τις ιουδαϊκές αντιλήψεις της εποχής, μετά τον θάνατο η ψυχή του νεκρού περιτριγύριζε το σώμα του για τρεις ημέρες, προσπαθώντας να επανέλθει σε αυτό ώστε ο άνθρωπος να ξαναζήσει. Μετά την παρέλευση της τρίτης μέρας καμμία απολύτως δυνατότητα επαναφοράς στη ζωή δεν υπήρχε.<sup>4</sup>

Έτσι την τέταρτη μέρα μετά τον θάνατο του Λαζάρου ο Χριστός προσεγγίζει τη Βηθανία. Ήδη πολλοί Ιουδαίοι από τα Ιεροσόλυμα είχαν συγκεντρωθεί στο σπίτι του αποθανόντος για να συμπαρασταθούν στις αδελφές του. Ως παρηγοριά στις πενθούσες αδελφές τόνιζαν την πίστη στη μελλοντική κοινή ανάσταση των νεκρών.

4. Βλ. Θεοφάνης Κεραμεύς, *Εις την του δικαίου Λαζάρου ανάστασιν*, PG 132, 537B.

Μόλις η Μάρθα πληροφορήθηκε την άφιξη του Χριστού έτρεξε κοντά του και του είπε: «Κύριε, αν ήσουν εδώ ο αδελφός μου δεν θα πέθαινε. Αλλά, ακόμη και τώρα, γνωρίζω πως όσα ζητήσεις από τον Θεό, ο Θεός θα σου τα δώσει». Ο Χριστός τής απαντά ότι ο αδελφός της πρόκειται να αναστηθεί. Η Μάρθα νομίζει ότι ο Χριστός την παρηγορεί με αυτά που της έλεγαν όλοι οι άλλοι, γι' αυτό και απαντά ότι γνωρίζει ότι ο Λάζαρος θα αναστηθεί κατά την κοινή ανάσταση των νεκρών. Ο Χριστός, όμως, συνεχίζει: «Εγώ είμαι η ανάσταση και η ζωή. Αυτός που πιστεύει σε μένα και να πεθάνει θα ζήσει. Και κάθε ζωντανός που πιστεύει σε μένα δεν θα πεθάνει ποτέ. Το πιστεύεις αυτό»; Η Μάρθα απαντά ότι πιστεύει και ενημερώνει την αδελφή της για την άφιξη του Χριστού. Η Μαρία σπεύδει να συναντήσει τον Χριστό, ακολουθούμενη από όλους εκείνους που ήλθαν να τη συλλυπηθούν. Με τον τρόπο αυτό το νέο θαύμα του Χριστού θα γίνει μπροστά στα μάτια πολλών κατοίκων της πρωτεύουσας.<sup>5</sup> Πέφτοντας στα πόδια του Χριστού, η Μαρία τού λέει και αυτή ότι αν ήταν εκεί, ο αδελφός της δεν θα είχε πεθάνει. Ο Χριστός ερωτά πού έχει ταφεί ο νεκρός και αφού πλησιάζει στο μνημείο που του έδειξαν δακρύζει. Κάποιοι από τους Ιουδαίους συναισθάνονται τον Χριστό: «Για κύταξε, πόσο πολύ αγαπούσε τον Λάζαρο», ενώ άλλοι τον ειρωνεύονται: «Αυτός που άνοιξε τους οφθαλμούς τού τυφλού δεν μπορούσε να κάνει ώστε να μην πεθάνει ο Λάζαρος»; Ο Χριστός διατάζει να μετακινήσουν την πέτρα που φράσσει την είσοδο του τάφου. Η Μάρθα προειδοποιεί ότι ο νεκρός ως τεταρταίος (τετραήμερος) μυρίζει άσχημα αλλά ο Χριστός,

5. «“Οι αδελφές του [Λαζάρου] έστειλαν αγγελιοφόρους στον Κύριο, λέγοντάς του: ιδού, αυτός που αγαπάς ασθeneί”. Ακούγοντας κάτι τέτοιο [ο Χριστός] δεν θα καθυστερούσε πολύ, αλλά, όπως ακριβώς έπραξε στην περίπτωση του εκατόνταρχου και της Συροφονιίκισσας, όπου απόντος του πρώτου έσωσε τον δούλο του και απύσας της δεύτερης έσωσε τη θυγατέρα της, το ίδιο θα έπραττε και τώρα που η Μάρθα τού δηλώνει ότι ασθeneί ο αδελφός της. Τώρα, όμως, επίτηδες αναμένει τον θάνατο [του Λαζάρου], εκούσια καθυστερεί και αναβάλλει την παρουσία του εκεί, ώστε, πριν από τη δική του πάλη με τον θάνατο να φανερώσει τη νίκη του επί του θανάτου. Καθυστερεί, λοιπόν, τρεις ημέρες ώστε, αφενός, ο θάνατος του Λαζάρου να μην επιδέχεται αμφιβολίας, αφετέρου, όταν θα ανοίξει τον τάφο να είναι παρόντες οι Ιουδαίοι, ώστε αυτούς που τον καταδιώκουν να τους μεταστρέψει σε κήρυκες του θαύματος». Ιωάννης Χρυσόστομος, *Λόγος εις τον τετραήμερον Λάζαρον*, PG 50, 643.

μετά από προσευχή στον ουράνιο του Πατέρα, με φωνή μεγάλη καλεί: «Λάζαρε, βγες έξω». Και ο Λάζαρος εξέρχεται από τον τάφο, έχοντας δεμένα τα χέρια και τα πόδια με κειρίες και το πρόσωπό του τυλιγμένο με σουδάριο. Ο Χριστός διατάζει να τον λύσουν και να τον αφήσουν να πάει στο σπίτι του.

Το νέο θαύμα του Χριστού προκαλεί και πάλι τον διχασμό των ανθρώπων. Κάποιοι από αυτούς που ήλθαν να συμπαρασταθούν στις δύο αδελφές πιστεύουν στον Χριστό και κάποιοι όχι. Αυτοί που δεν πιστεύουν ειδοποιούν για το θαύμα τους Φαρισαίους. Εκείνοι, μαζί με τους Αρχιερείς, συγκαλούν συνέδριο. Βλέποντας ότι όλο και πιο πολλοί άνθρωποι πιστεύουν στον Χριστό αποφασίζουν να τον θανατώσουν. Ταυτόχρονα, πρέπει να θανατώσουν και τον Λάζαρο, ώστε να εκλείψει αυτή η ορατή απόδειξη της θεότητας του Χριστού.

Στο θαύμα της έγερσης του Λαζάρου προβάλλονται η θεανθρωπότητα του Χριστού, η αγάπη του για τους ανθρώπους, η συμπάθειά του προς τους πάσχοντες, η συμπαράσταση προς τους εμπερίστατους, η φιλική του διάθεση προς τον καθένα. Προπάντων, όμως, αναδεικνύεται η πίστη στην ανάσταση, που λαμπρύνει και νοηματοδοτεί κάθε πτυχή της ανθρώπινης ζωής. Άλλωστε το όνομα Λάζαρος σημαίνει «βοηθούμενος»,<sup>6</sup> εκείνος τον οποίο βοηθεί ο Θεός. Έτσι ο Λάζαρος αντιπροσωπεύει κάθε άνθρωπο που θέλει και επιζητεί τη βοήθεια του Θεού. Σε κάθε άνθρωπο εναπόκειται αν θα ανοίξει την καρδιά του για να υποδεχθεί τον Χριστό και να μεταμορφώσει τη ζωή του.

#### Γ'. ΕΙΚΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΑΠΟΤΥΠΩΣΗ

Η εικόνα της Έγερσης του Λαζάρου αποδίδει με εικαστικό τρόπο, εκφράζει δηλαδή με τη ζωγραφική γλώσσα, την πίστη της Εκκλησίας στο θαυμαστό αυτό γεγονός.<sup>7</sup>

Στο άνω κέντρο της εικόνας ζωγραφίζονται σπίτια, τα οποία

6. Θεοφάνης Κεραμεύς, *Εις την του δικαίου Λαζάρου ανάστασιν*, PG 132, 513B.

7. Βλ. Φώτιος Κόντογλου, *Έκφρασις της ορθοδόξου εικονογραφίας*, τόμος πρώτος, Αθήνα: Αστήρ, <sup>2</sup>1979, 169-170· Σταμάτης Σκλήρης, *Εν εσόπτρω*, Αθήνα: Μ. Π. Γρηγόρης, 1992, 212-214.

συμβολίζουν τη Βηθανία, όπου γίνεται το θαύμα. Μπροστά από αυτά ζωγραφίζονται οι Ιουδαίοι, άλλοι να κοιτάζουν τον Χριστό και άλλοι να κοιτάζουν τον Λάζαρο.

Στα αριστερά της εικόνας ζωγραφίζεται ο Χριστός. Οι δύο αδελφές του Λαζάρου είναι γονυπετείς μπροστά από αυτόν. Ως νικητής του θανάτου και κύριος της ζωής ο Χριστός καλεί τον Λάζαρο να εξέλθει από τον τάφο του. Στα δεξιά της εικόνας ένας άνδρας μετακινεί την πέτρα από την είσοδο του τάφου. Ένας άλλος κλείνει τη μύτη του για να αποφύγει την οσμή του νεκρού. Ο Λάζαρος ζωγραφίζεται να εξέρχεται του τάφου τυλιγμένος με διάφορα λεπτά υφάσματα (σαβανωμένος), με τα οποία τυλίγονταν οι νεκροί πριν την ταφή τους. Έχει ακούσει τον λόγο του Κυρίου και έχει ξεφύγει από το κράτος του θανάτου. Ζωγραφίζεται να υποκλίνεται ελαφρά στον Χριστό, δείχνοντας έτσι την ανταπόκρισή του στο κάλεσμα του Κυρίου του.

Η εικόνα της Έγερσης του Λαζάρου, ταυτόχρονα με την παρουσίαση των ιστορικών γεγονότων, φανερώνει και τη βασιλεία του Θεού, μέσα στην οποία τα πάντα έχουν ανακαινισθεί από την αγάπη του Θεού. Την έγερση του Λαζάρου, και κάθε ανθρώπου, ακολουθεί η μεταμόρφωση ολόκληρης της κτίσης.

#### Δ'. Ο ΦΙΛΟΣ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ

Κάθε άνθρωπος νιώθει να τον απειλεί ο θάνατος. Ο θάνατος είναι το μόνο γεγονός για το οποίο είναι απόλυτα βέβαιος ότι κάποια στιγμή θα του συμβεί. Έτσι γεννιέται το ερώτημα: η ζωή τελειώνει με τον θάνατο ή ο θάνατος μπορεί να νικηθεί; Η Εκκλησία Χριστού ευαγγελίζεται έναν Θεό που μπορεί και θέλει να προσφέρει στον άνθρωπο την αθανασία. Ο άνθρωπος που βρίσκεται σε αρμονική κοινωνία με τον Θεό προγεύεται από αυτή τη ζωή την υπέρβαση της φθοράς και του θανάτου. Γι' αυτό και εκλαμβάνει τον θάνατο ως κοίμηση.<sup>8</sup> Ο πιστός δεν πρέπει να λησμονεί ότι τον τελικό λόγο στην

8. «Ο Λάζαρος να γίνει καθρέφτης σου, και βλέποντας μέσα σε αυτόν τον εαυτό σου, πίστευε στην ανάσταση». Ιππόλυτος Ρώμης, *Αποσπάσματα εκ του εις Ιωάννην και την ανάστασιν του Λαζάρου*, ΒΕΠΕΣ 6, 192.

ιστορία τον έχει η αγάπη του Θεού. Ό,τι θλιβερό και να του συμβεί, ό,τι δύσκολο και να του τύχει, δεν πρέπει να απελπίζεται. Γιατί «η ασθένεια αυτή δεν είναι προς θάνατο».

Όσοι πιστεύουν στον Χριστό, όσοι βιώνουν το ευαγγέλιό του ως καθημερινό τρόπο ζωής, όσοι αγωνίζονται να γίνουν φίλοι του, γνωρίζουν καλά ότι θα έλθει η ώρα που θα ακούσουν τη δυνατή φωνή του Κυρίου τους να τους προσκαλεί να μετάσχουν στη βασιλεία του. Όπως την άκουσε ο Άγιος Λάζαρος, ο Φίλος του Χριστού.

#### BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αμφιλόχιος Ικονίου, *Εις τον τετραήμερον Λάζαρον*, PG 39, 60A-65C.  
 Ανδρέας Κρήτης, *Εις τον τετραήμερον Λάζαρον*, PG 97, 960A-985B.  
 Βασίλειος Σελουκείας, «Λόγος εις τον τετραήμερον Λάζαρον», *Analecta Bollandiana* 104 (1986) 170-177.  
 Δαμασκηνός Στουδίτης, «Λόγος πεζή φράσει εις την τετραήμερον Έγερσιν του Λαζάρου», *Θησαυρός*, εισαγ.-βιογρ. Ευάγγελος Χρ. Δεληδήμος, Θεσσαλονίκη: Βασ. Ρηγόπουλος, 1983, 81-97.  
 Ευθύμιος Ζιγαβηνός, *Ερμηνεία του κατά Ιωάννην ευαγγελίου*, PG 129, 1106A-1501D (1340B-1356B).  
 Θεόδωρος Στουδίτης, *Κατηχήσεις*, 28, *Περί της κρατίστης διαγωγής ημών*, *Φιλοκαλία των Νηπτικών και Ασκητικών*, 18, Θεσσαλονίκη: Το Βυζάντιον, 1996, 452-457.  
 Θεοφάνης Κεραμεύς, *Εις την του δικαίου Λαζάρου ανάστασιν*, PG 132, 512A-541A.  
 Θεοφύλακτος Βουλγαρίας, *Ερμηνεία εις το κατά Ιωάννην ευαγγέλιον*, PG 124, 9A-317C (85D-112B).  
 Ιππόλυτος Ρώμης, *Αποσπάσματα εκ του εις τον Ιωάννην και την ανάστασιν του Λαζάρου*, ΒΕΠΕΣ 6, 189-192.  
 Ιωάννης Ευοίας, «Εις τον τετραήμερον Λάζαρον», *Analecta Bollandiana* 68 (1950) 19-26.  
 Ιωάννης Χρυσόστομος, *Εις τον τετραήμερον Λάζαρον*, PG 48, 779-784.  
 \_\_\_\_\_, *Λόγος εις τον τετραήμερον Λάζαρον*, PG 50, 641-644.  
 \_\_\_\_\_, *Υπόμνημα εις τον άγιον Ιωάννην τον Απόστολον και Ευαγγελιστήν*, PG 59, 23-482 (341-348).  
 \_\_\_\_\_, *Εις Μάρθαν και Μαρίαν και Λάζαρον, και Ηλίαν τον προφήτην*, PG 61, 701-706.



- \_\_\_\_\_, *Εις τον Λάζαρον*, α', PG 62, 771-776.
- \_\_\_\_\_, *Εις τον τετραήμερον Λάζαρον*, β', PG 62, 776-778.
- \_\_\_\_\_, *Εις τον τετραήμερον Λάζαρον*, γ', PG 62, 778-780.
- Κύριλλος Αλεξανδρείας, *Ερμηνεία ή υπόμνημα εις το κατά Ιωάννην ευαγγέλιον*, PG 73, 9A-1056A (37B-72A).
- Ρωμανός Μελωδός, *Κοντάκιον αδόμενον εις τον δίκαιον και τετραήμερον Λάζαρον*, I, SC 114, 154-179.
- \_\_\_\_\_, *Έτερον κοντάκιον εις τον όσιον και δίκαιον Λάζαρον τον τετραήμερον*, II, SC 114, 198-219.
- Αγάθωνος, Παρασκευάς, «Ο Άγιος Λάζαρος ο Τετραήμερος στην υμνογραφία», Σταύρος Σ. Φωτίου (Επιμ.), *Αντιπελάργησις*, Λευκωσία: Κέντρο Μελετών Ιεράς Μονής Κύκκου, 1993, 15-39.
- \_\_\_\_\_, *Ο Άγιος Λάζαρος ο Τετραήμερος*, Λευκωσία: Ιερός Ναός Αγίου Λαζάρου Λάρνακας, 1997.
- Γαλίτης, Γεώργιος Αντ., «Λάζαρος ο φίλος του Χριστού», *Επισκοπή Κιτίου*, Λάρνακα 1998, 479-492.
- Hofius, Otfried, «Η ανάσταση του Λαζάρου», *Θεολογία* 76 (2005) 445-465.
- Καρακόλης, Χρήστος Κ., *Η θεολογική σημασία των θαυμάτων στο κατά Ιωάννην ευαγγέλιο*, Θεσσαλονίκη: Π. Πουρναράς, 1997.
- Μαυρομάτης, Γεώργιος Β., *Η ανάσταση του Λαζάρου*, Κατερίνη: Τέρτιος, 2001.
- Πάσχος, Π. Β., «Ο δίκαιος και φίλος του Χριστού Λάζαρος στη Βυζαντινή Ύμνογραφία», *Θεολογία* 62 (1991) 91-103, 344-377.
- Πούχγερ, Βάλτερ, *Ο Λάζαρος στην ορθόδοξη παράδοση και τον λαϊκό πολιτισμό της Βαλκανικής*, Αθήνα: Αρμός, 2015.
- Jonson, Luke Timothy, "Making connections: the material expression of friendship in the New Testament," *Interpretation* 58:2 (2004) 158-171.
- Kostenberger, Andreas J., "The seventh Johannine sign: a study in John's Christology," *Bulletin for Biblical Research* 5 (1995) 87-103.
- Moloney, Francis J., "Can everyone be wrong? A reading of John 11.1-12.8," *New Testament Studies* 49 (2003) 505-527.
- O'Day, Gail R., "Jesus as friend in the gospel of John," *Interpretation* 58:2 (2004) 144-157.
- Zimmermann, Ruben, "The narrative hermeneutics of John 11. Learning with Lazarus how to understand death, life, and resurrection," Craig R. Koester - Reimund Bieringer (Ed.), *The resurrection of Jesus in the Gospel of John*, Mohr Siebeck 2008, 75-101.



Χριστόδουλος Α. Χατζηχριστοδούλου

«ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΙΣΤΟΣ Ο ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΝ Ο ΕΛΕΗΜΩΝ»  
ΜΙΑ ΚΥΠΡΙΑΚΗ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΕΙΚΟΝΑ  
ΣΤΟ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΤΗΣ ΑΤΤΑΛΕΙΑΣ

**Σ**το Αρχαιολογικό Μουσείο της Αττάλειας στην Τουρκία έχει συγκεντρωθεί αριθμός φορητών εικόνων, οι οποίες προέρχονται από ναούς που άφησαν πίσω τους οι Έλληνες μετά την εκρίζωσή τους από τις πατρογονικές τους εστίες, κατά την ανταλλαγή πληθυσμών, ως συνέπεια της μικρασιατικής καταστροφής του 1922. Το 2015 το Τμήμα Αρχαιολογίας και Τεχνών της Τουρκίας εξέδωσε το βιβλίο *Antalya Ikonalari. Azize yener*, στο οποίο παρουσιάζονται συνολικά 124 φορητές εικόνες<sup>1</sup>. Οι εικόνες μπορούν να χρονολογηθούν από τον 17ο έως και τον 20ό αιώνα. Στην έκδοση αυτή, από την οποία μπορούν να εξαχθούν πολλές πληροφορίες για τη μεταβυζαντινή ζωγραφική σε αυτή την περιοχή της Μ. Ασίας, εντοπίζονται και εισηγμένες εικόνες από άλλες περιοχές της τότε οθωμανικής αυτοκρατορίας όπως λ.χ. τους Αγίους Τόπους<sup>2</sup> και την Κύπρο, στοιχείο σύνηθες<sup>3</sup>.

---

1. N. Basgelen, *Antalya Ikonalari. Azize yener*, Beyoglou – Istanbul 2015. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι στην έκδοση υπάρχουν λάθη στις χρονολογήσεις εικόνων, λανθασμένη ή ελλιπή μεταγραφή επιγραφών, μη αναγνώριση εικονογραφικών τύπων και αγιογραφικών εργαστηρίων και στην ανάστροφη παρουσία και δημοσίευση φωτογραφιών εικόνων.

2. Χ. Χοτζάκογλου, «Θρησκευτικά κειμήλια», Ι. Ηλιάδης, Χ. Χοτζάκογλου (επιμ.), *Έκθεση κειμηλίων Μικρασιατικού Ελληνισμού. 90 χρόνια μνήμη Μικρασίας... Κειμήλια, έγγραφα και έργα τέχνης των προσφύγων από τη Μ. Ασία στην Κύπρο, 12.12.2012 - 31.3.2013*, Λευκωσία 2015, 94-112, ιδίως 111.

3. Ι. Ηλιάδης, «Η μεταβυζαντινή ζωγραφική στη Μ. Ασία. Μια προσπάθεια κατανόησης του μεγέθους της πολιτιστικής κληρονομιάς της, της ιδιομορφίας της και των καλλιτεχνικών της τάσεων μέσα από το υλικό που διασώθηκε», *Έκθεση κειμηλίων*, 27-39, ιδίως 29, υποσ. 10, 32. Ο συγγραφέας παρουσιάζει δύο κυπριακές εικόνες ει-



Εικ. 1: Εικόνα Χριστού Παντοκράτορα.  
Αρχαιολογικό Μουσείο Αττάλειας.

Στη σελ. 79 της προαναφερθείσας έκδοσης παρουσιάζεται έγχρωμη φωτογραφία ανυπόγραφης δεσποτικής εικόνας του Χριστού με υπερυψωμένο πλαίσιο διαστάσεων 110x71 εκ., η οποία είναι ασυντήρητη (Εικ. 1). Η εικόνα συνοδεύεται από σύντομο κείμενο στη σελ. 78. Ο Χριστός εικονίζεται σε χρυσό βάθος έως τη μέση, μετωπικός. Σε δύο μετάλλια αναγράφεται σε συντομογραφημένη μορφή το «IC XC» και χαμηλότερα οι δύο προσωφυμίες «Ο ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΟΡ Ο ΕΛΕΗΜΩΝ» με ερυθρό χρώμα. Ευλογεί με το δεξιό χέρι και στο αριστερό κρατά ανοικτό ευαγγέλιο με πορφυρό το πάχος των σελίδων του. Στην αριστερή σελίδα αναγράφεται «ΕΓΩ ΕΙΜΙ ΤΟ ΦΩΣ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ Ο ΑΚΟΛΟΥΘΩΝ ΕΜΟΙ ΟΥ ΜΗ ΠΕΡΙΠΑΤΗΣΕΙ ΕΝ ΤΗ ΣΚΟΤΙΑ ΑΛΛ ΕΞΕΙ ΤΟ ΦΩΣ ΤΗΣ ΖΩΗΣ» (Ιω. 8:12). Στη δεξιά το κείμενο έχει ως εξής «ΕΓΩ ΕΙΜΙ Η ΘΥΡΑ ΕΑΝ ΤΙΣ ΕΙΣΕΛΘΗ ΣΩΘΗΣΕΤΑΙ ΚΑΙ ΕΙΣΕΛΕΥΣΕΤΑΙ ΚΑΙ ΕΞΕΛΕΥΣΕΤΑΙ ΚΑΙ ΝΟΜΗΝ ΕΥΡΗΣΕΙ Ο ΚΛΕΠΤΗΣ ΟΥΚ ΕΡΧΕΤΑΙ ΕΙ ΜΗ ΙΝΑ ΚΛΕΨῃ ΚΑΙ ΘΥΣῃ» (Ιω. 10:9-10). Ο φωτοστέφανός του φέρει σταυρό με την αποκαλυπτική λέξη «Ο ΩΝ». Τα ευαγγελικά κείμενα είναι γραμμένα με μαύρο χρώμα, εκτός των πρωτογραμμάτων που είναι ερυθρά.

Φορεί βυσσινί χειριδωτό χιτώνα με χρυσό σημείο και χρυσή ταινία στο άνοιγμα του λαιμού, με λεπτή επίσης χρυσή ταινία στην άκρη του ανοίγματος του φαρδιού μανικιού. Το μάτιό του είναι σκουρόχρωμο, πιθανώς βαθυκύανο και διακοσμείται με φυτικά μοτίβα, που ο ζωγράφος αντιγράφει από εικόνες της εποχής της Ενετοκρατίας στην Κύπρο (1489-1571)<sup>4</sup>.

Με βάση τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά της η εικόνα θα πρέπει

σηγμένες στη Μ. Ασία, συγκεκριμένα των Αγίων Κυπριανού, Κενδέα και Βηγιανού (18ος αιώνας) του αγιογραφικού εργαστηρίου της μονής Αγίου Ηρακλειδίου, από τη Σμύρνη, και εικόνα του Αποστόλου Ανδρέα από την Αλλάγια (1820). Η δεύτερη εικόνα αποδόθηκε στον χρωστήρα του Κύπριου ζωγράφου Χρύσανθου Συγκέλλου, πρβλ. Χρ. Α. Χατζηχριστοδούλου, «Μικρασιάτικες εικόνες στην Κύπρο», Χ. Χοτζάκογλου (επιμ.), «Κύπρος-Μικρασία, κοιτίδες πολιτισμού». Πρακτικά Α΄ Επιστημονικού Συνεδρίου. Μέγαρο Παλαιάς Αρχιεπισκοπής Εταιρείας Κυπριακών Σπουδών, Λευκωσία, 13 Οκτωβρίου 2012, Λευκωσία 2015, 61-69, ιδίως 63-64.

4. D. Talbot-Rice, R. Gunnis, T. Talbot-Rice, *The icons of Cyprus*, London 1937, pl. XXXVI, fig. 96-97.





Εικ. 2: Εικόνα Χριστού. Ναός Αποστόλου Τυχικού στα Μέσανα.



να αποδοθεί στον Κύπριο ζωγράφο Μιχαήλ, γνωστό και ως Μιχαήλ Κύπριο ή Χατζημιχαήλ ή Μιχαήλ Προσκυνητή, ο οποίος καταγόταν από το ορεινό χωριό Καμινάρια της Μαραθάσας<sup>5</sup>. Ο Μιχαήλ υπήρξε μαθητής του ομώνυμου ζωγράφου από τη Θεσσαλονίκη, γνωστού και ως Θετταλού, ο οποίος εργάστηκε στην Κύπρο και από τον οποίο επηρεάζεται όσον αφορά κυρίως στα πρόσωπα με το ομαλό πλάσιμο που προσδίδει γλυκερότητα στις εκφράσεις<sup>6</sup>. Όταν όμως ζωγραφίζει ενδύματα παραμένει πιστός στην παράδοση αφού η απόδοσή τους είναι πιο κοντά στο αγιογραφικό εργαστήριο της Μονής Αγίου Ηρακλειδίου<sup>7</sup>.

Ο ίδιος ζωγράφος ιστόρησε το 1830 την εικόνα του Χριστού, η οποία βρίσκεται στον ναό του Αποστόλου Τυχικού στα Μέσανα<sup>8</sup> (Εικ. 2), το 1831 την εικόνα του Χριστού στον ναό του Αγίου Δημητρίου στο ομώνυμο χωριό της Μαραθάσας και το 1891 την εικόνα του Χριστού από τον ναό της Παναγίας Καρδιοβαστάζουσας στα Καμινάρια<sup>9</sup>. Στον ζωγράφο Μιχαήλ Κύπριο αποδίδεται και η δεσποτική εικόνα του Χριστού (1775) στον εικονογραφικό τύπο του Παντοκράτορα, που είναι τοποθετημένη στο εικονοστάσιο του ναού

5. Για τη ζωή και το έργο του ζωγράφου Μιχαήλ Προσκυνητή βλ. Κ. Κοκκινόφτας, *Άγιος Δημήτριος Μαραθάσας*, Λευκωσία 2007, 31-42· ο ίδιος, *Τα Καμινάρια*, Λευκωσία 2009, 126-143· ο ίδιος, «Ο αγιογράφος Μιχαήλ Προσκυνητής (1735-1833;);», *Εικονοστάσιον*, τεύχος 2, Ιούνιος 2012, 50-65.

6. Για παράδειγμα, οι δύο ζωγράφοι συνεργάστηκαν στην αγιογράφιση των εικόνων του τέμπλου στο καθολικό της Μονής του Αγίου Παντελεήμονα Αχεράς, βλ. Κ. Κοκκινόφτας, *Ιερά Μονή Αγίου Παντελεήμονος Αχεράς*, Λευκωσία 2009, 74-79. Στ. Περδίκη, «Ενυπόγραφα έργα Μιχαήλ Θεσσαλονικέως στην εν Κύπρω Μονή Κύκκου», Β. Κατσαρός και Α. Τούρτα (επιμ.), *Αφιέρωμα στον Ακαδημαϊκό Παναγιώτη Βοκοτόπουλο*, Αθήνα 2015, 661-666, ιδίως 661.

7. Κ. Παπαϊωακείμ, «Φορητές εικόνες στην Ιερά Μητρόπολη Μόρφου. 15ος-19ος αιώνας», Λ. Μιχαηλίδου (επιμ.), *Ιερά Μητρόπολις Μόρφου. 2000 χρόνια Τέχνης και Αγιότητας*, Λευκωσία 2000, 140-158, ιδίως 152· ο ίδιος, «Φορητές εικόνες» 17ου έως 19ου αιώνας», Χρ. Χατζηχριστοδούλου (επιμ.), *Ο Άγιος Κυπριανός στο Μένικο*, Ευρύχου 2001, 63-72, ιδίως 66, 68-69· Κ. Γερασίμου, «Ανασύροντας από την αφάνεια τους ταπεινούς αγιογράφους των εκκλησιών της Μητροπόλεως Μόρφου», *Ιερά Μητρόπολις Μόρφου*, 159-178, ιδίως 170-171.

8. Μ. Π., Στυλιανάκη, *Ο Απόστολος Τυχικός*, Λεμεσός 1990, 68. Κοκκινόφτας, «Ο αγιογράφος Μιχαήλ Προσκυνητής», *ό.π.*, 51.

9. Κοκκινόφτας, «Ο αγιογράφος Μιχαήλ Προσκυνητής», *ό.π.*, 62.



Εικ. 3: Εικόνα Χριστού Παντοκράτορα.  
Μονή Αγίου Ιωάννη του Λαμπαδιστή.

του Αγίου Ιωάννη του Λαμπαδιστή στην ομώνυμη μονή του Καλοπαναγιώτη (Εικ. 3), όπως και η εικόνα στην Αττάλεια, η οποία όμως προέρχεται από διαφορετικό αντίβολο<sup>10</sup>.

Ο Μιχαήλ ιστόρησε και εικόνες για τη μονή Κύκκου και τα μετόχια της<sup>11</sup>. Πιθανώς, η εικόνα του Χριστού να μεταφέρθηκε στο κυκλώτιο μετόχιο της Αττάλειας<sup>12</sup>. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι στον ενοριακό ναό του Αγίου Νικολάου Αττάλειας φυλασσόταν αντίγραφο της εικόνας της Παναγίας Ελεούσας του Κύκκου, κατά την παράδοση κυπριακής προέλευσης<sup>13</sup>.



10. Για έγχρωμη φωτογραφία της εικόνας του Χριστού από τον Καλοπαναγιώτη βλ. Α. Παπαγεωργίου, *Η Μονή του Αγίου Ιωάννου του Λαμπαδιστού στον Καλοπαναγιώτη*, [Οδηγοί Βυζαντινών Μνημείων της Κύπρου], Λευκωσία 2009, 55, 57.

11. Όπως για παράδειγμα εικόνες του τέμπλου στο καθολικό του Μετοχίου του Αρχαγγέλου, στη Λακατάμεια. Βλ. Κ. Κοκκινόφτας και Ι. Θεοχαρίδης, *Μετόχια της Ιεράς Μονής Κύκκου*, Αρχάγγελος Μιχαήλ Λευκωσίας, Λευκωσία 2001, 15-18.

12. Κ. Κοκκινόφτας, *Τα μετόχια της Ιεράς Μονής Κύκκου στο εξωτερικό*, Λευκωσία 2016, 41-43.

13. Αρχιμ. Ν. Πέττα, *Προσκυνητάριον εικόνας Παναγίας Κύκκου Αττάλειας*, Ταύρος 2012, 16 κ.εξ.· Κοκκινόφτας, *Τα μετόχια*, ό.π., 41-42.



Ἀνάμεσα στὰ «χαρτιά» αὐτά, τὰ ποιήματα τοῦ Διονυσίου Ψαριανοῦ μιλοῦνε μὲ τὴ μπάσα, καθαρή καὶ θάλλουσα φωνή του ποὺ ζωντανεύει μέσα ἀπὸ τὴν ἔκδοση, τὴν ὁποία ἐπιμελήθηκαν οἱ φιλόλογοι Στέλλα Ψαριανοῦ-Δημοπούλου καὶ Κατερίνα Δημοπούλου, ἀδελφὴ καὶ ἀνιψιὰ ἀντιστοίχως τοῦ μακαριστοῦ ἐπισκόπου. Τὴν ἔκδοση προλογίζει ὁ Παναγιώτης Δημόπουλος, συνθέτης-μουσικολόγος καὶ νεώτερο μέλος τῆς ἰδίας οἰκογενείας, ποὺ μὲ αἴσθημα σεβασμοῦ, ἐμπεριστατωμένη γνώση καὶ ὑπευθυνότητα μεριμνᾷ γιὰ τὴν λειτουργικὰ πρόσφορη ἀξιοποίηση καὶ διαφύλαξη τῆς βαρύτιμης αὐτῆς παρακαταθήκης, μικρὸ μέρος τῆς ὁποίας ἀποτελοῦν τὰ ποιήματα. Ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ εὐστοχα ἐπισημαίνεται στὸν πρόλογο ὅτι ἡ ἔκδοση τῶν ποιημάτων «αποτελεῖ μιὰ ἀκόμη δωρεὰ του Διονυσίου Ψαριανοῦ στη Δημοτικὴ Βιβλιοθήκη Κοζάνης, μετὰ τὴν μεγάλη προσφορὰ τῆς προσωπικῆς του Βιβλιοθήκης λίγο πρὶν ἀπὸ τὴν εκδημία του». Γιὰ τὸ μέγεθος τῆς προσφορᾶς δὲν ἀρκεῖ νὰ ἀναφέρουμε τὸν ἀριθμὸ τῶν 15.000 τίτλων, οὔτε τὸ γεγονὸς ὅτι μετὰ αὐτῶν συγκαταριθμοῦνται χειρόγραφα τοῦ 17ου αἰῶνα, σπά-

νια παλαίτυπα καὶ ἐκλεκτὲς ἐκδόσεις ἀρχαίων καὶ βυζαντινῶν συγγραφέων. Πιὸ κατανοητὸ καθίστοῦν τὸ μέγεθος τῆς προσφορᾶς οἱ στίχοι τοῦ ἰδίου τοῦ δωρητῆ:

*Καὶ τὰ βιβλία; Χιλιάδες βιβλία!/  
Μὲ μιὰ φωνὴ δική του τὸ καθένα/  
καὶ μιὰ ξεχωριστὴ  
δική του ἀγάπη./  
σὲ παίρνουν καὶ σὲ πᾶν  
στὰ περασμένα,  
ὡς τὰ κοιτάξεις./*

*Τὰ χαϊδεύεις μὲ τὰ μάτια  
στὰ ράφια./  
σὰν παιδιὰ σου στὰ χέρια σου  
τὰ παίρνεις./  
τὰ ψαύεις ἀπαλά,  
τὰ κουβεντιάξεις/  
καὶ στὴ θέση τους πάλι  
τ' ἀποθέτεις/  
κι ἀναστενάξεις.*

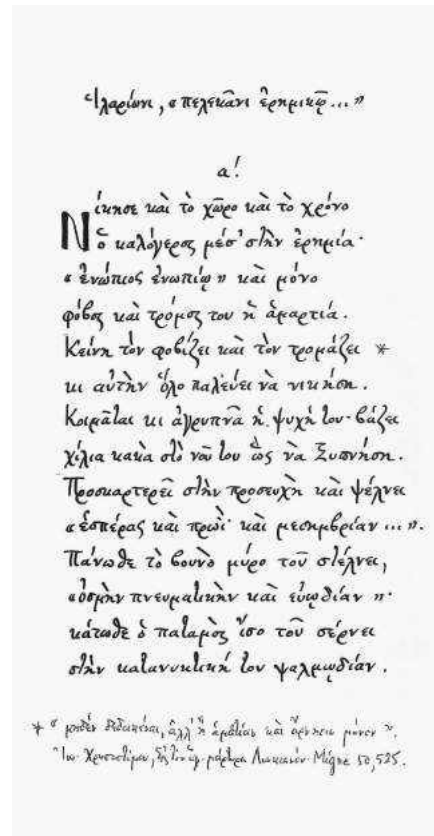
Ὡς ἐρμηνευτικὸ ὑπόμνημα τῆς δωρεᾶς τῆς Βιβλιοθήκης οἱ παραπάνω στίχοι αἰτιολογοῦν καὶ ἐπαυξάνουν τὴ συναισθηματικὴ φόρτιση ἀλλὰ καὶ τὴ σεμνότητα ποὺ διέπει τὴν ἔκδοση τῶν ποιημάτων, ἡ ὁποία πρωτίστως ἀπευθύνεται στὴν τοπικὴ κοινωνία ποὺ ἐποίμανε ὁ μητροπολίτης Σερβίων καὶ Κοζάνης Διονύσιος ἐπὶ σαραντα χρόνια (1957-1997). Γιὰ τὸν λόγο αὐτὸ ἴσως ἀπουσιάζει βιογραφικὸ, ἐργογραφία καὶ ἔστω



σύντομη αποτίμηση τοῦ πολυσήμαντου ποιμαντικοῦ, συγγραφικοῦ καὶ μουσικοῦ ἔργου τοῦ Διονυσίου. Αὐτὰ εἶναι γνωστὰ καὶ πέραν τοῦ τοπικοῦ πλαισίου.<sup>1</sup> Γνωστὴ ἦταν καὶ ἡ ὑπαρξὴ τῶν ποιημάτων σὲ εὐάριθμους μελετητὲς τῆς θεολογίας, τῆς νεώτερης ἐκκλησιαστικῆς ἱστορίας καὶ τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς ποὺ κατατάσσουν τὸν Διονύσιο στοὺς παλαιοὺς ἐκείνους ἀρχιερεῖς, τοὺς διακεκριμένους γιὰ τὸ ἦθος καὶ τὴ σοφία τους. Στὴν ἐπιθυμία τῶν μελετητῶν τοῦ ἔργου του νὰ γίνουν εὐρέως γνωστὰ καὶ τὰ ποιήματα ἀνταποκρίνεται ἡ παρούσα ἔκδοση, ἡ ὁποία κατ' ἐπέκταση ἀποτελεῖ δῶρο πρὸς ὅλους ὅσους ἀναζητοῦν ἔρεισμα στὸ πηγαῖο πνευματικὸ ἔργο τοῦ Διονυσίου Ψαριανοῦ.

Πρὸς διευκόλυνση τοῦ ἀναγνώστη τὰ ποιήματα παρουσιάζονται ταξινομημένα σὲ τρεῖς ομάδες βάσει τῆς χρονολόγησής καὶ τῆς θεματολογίας τους. Τὸ πρῶτο μέρος μὲ γενικὸ τίτλο «Πρωτόλεια» περιλαμβάνει ποιήματα τῆς περιόδου

1. Βλ. ἐνδεικτικὰ *Οἰκοδομὴ καὶ μαρτυρία, Ἐκφρασις ἀγάπης καὶ τιμῆς εἰς τὸν Σεβασμιώτατον Μητροπολίτην Σερβίων καὶ Κοζάνης Κύριον Διονύσιον*, τόμ. Α', Κοζάνη 1991, καὶ τόμ. Β', Κοζάνη 1992.



δου 1929-1941, δηλαδή τῆς νιότης τοῦ κατὰ κόσμον Νικολάου Ψαριανοῦ στὴ γενέτειρά του Ἄνδρο, τῶν σπουδῶν του στὴν Ἀθήνα πρὶν καὶ μετὰ τὴ χειροτονία καὶ ἀνέλιξή του στοὺς βαθμοὺς τῆς ἱεροσύνης. Οἱ ἐπιδράσεις ἀπὸ τὸν Σολωμὸ, τὸν Παλαμᾶ καὶ τὸν Παπαδιαμάντη δημιουργικὲς διαγνώσκονται στὴν ποίηση τοῦ Διονυσίου Ψαριανοῦ, ποὺ τὴ διακρίνει

ἡ προσήλωσις στήν τρυφερότητα τοῦ σονέτου καί τόν ὁμοιοκατάληκτο στίχο, τὸ ὁποῖο δὲν ἐγκατάλειψε ποτέ. Ἐμπνευσμένα ἀπὸ σημαντικὰ γεγονότα τῆς ζωῆς τὰ «Πρωτόλεια» ποιήματα ἀπηχοῦν τὶς χαρές, τὶς ὁμορφιές, τὶς ἀγωνίες καὶ τὶς πίκρες τῶν ἀνθρώπων, τὴν ἀγάπη, τὴν φτώχεια, τὸν κάματο, τὸν ξενιτεμὸ καὶ τὸν θάνατο, ὅλα ὑπὸ τὸν ἄλλοτε χαρμόσυνο κι ἄλλοτε πένθιμο ἦχο τῆς καμπάνας τοῦ χωριοῦ καὶ μυρωμένα ἀπὸ τὸ ἀνδριώτικο μελτεμάκι. Πρωταγωνιστικὸ ρόλο ἔχει ἡ οἰκογένεια — κυρίως τὸ πρόσωπο τῆς μητέρας— καὶ ἡ Ἐκκλησία. Ἡ ἀγάπη γιὰ τὸν συνάνθρωπο καὶ ἡ πίστις στὸν Χριστὸ συνυφαίνονται στοὺς στίχους τοῦ Ψαριανοῦ μὲ τὴν εὐλικρίνεια, τὴν ἀπλότητα καὶ τὴν ἀμεσότητα τῆς βιωματικῆς ἐμπειρίας. Στὰ ποιήματα εἶναι παρὸν ὅ,τι σήμερα ὀνομάζουμε «παραδοσιακὴ ζωὴ» καὶ ἀποτυπώνεται χωρὶς «φολκλορισμούς» —ὅπως ἐπισημαίνει ὁ Π. Δημόπουλος στὸ προλογικὸ σημείωμα— ἀλλὰ μὲ ἐπίγνωσις τοῦ ἀμετάβλητου τῶν ὑπαρξιακῶν καὶ ψυχικῶν ἀναγκῶν τοῦ ἀνθρώπου.

*Ἔρμος, φτωχὸς  
κι' ἀποδιωγμένος/  
ἀπὸ γονιούς, ἀπὸ δικούς*



Ὁ ἐπίσκοπος Διονύσιος  
στὸ γραφεῖο τῆς οἰκίας του  
στὴν ὁδὸ Ψαρῶν 40  
στὴν Ἀθήνα (περ. 1950).

*κι' ἀπὸ τῆ μοῖρα./  
τὸ ἐρημικὸ τὸ μονοπάτι  
πάλι ἐπῆρα./  
μόνος, σκυφτὸς  
καὶ πεινασμένος.*

Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ ὁ Διονύσιος Ψαριανὸς δὲν ἀγνοεῖ τὶς ἀλλαγές ποὺ ἔχουν ἐπέλθει στήν ἐλληνικὴ κοινωνία οὔτε τὸ δίπολο τῆς «ρήξης μὲ τὴν παράδοση» καὶ τῆς «ἐπιστροφῆς στὶς ρίζες» ποὺ διέπει τὴν πνευματικὴ καὶ

καλλιτεχνική δημιουργία τῆς ἐποχῆς τοῦ Μεσοπολέμου:

Σώπαινε, ἀργαλειὲ  
λησμονημένε./  
στὸν τωρινὸ τὸν καιρὸ/  
ἔμαθε ὁ κόσμος νὰ μὴν ἔχη/  
πρὸς τὰ παλιὰ πιά σεβασμό./  
Σώπαινε, ἀργαλειὲ  
λησμονημένε./

Θᾶρθη καιρὸς καὶ πάλι  
νὰ μιλήσης./  
τότε ποὺ ὁ κόσμος θὰ στραφῆ/  
γιὰ νὰ ἐκτιμήσῃ ὅ,τι χλευάζει./  
Μετὰ ἀπὸ μιὰ καταστροφὴ/  
τότε, ἀργαλειέ,  
καὶ πάλι θὰ μιλήσης.

Τὸ δεύτερο μέρος φέρει τὸν τίτλο τῆς ἔκδοσης «Ἐναγώνιος πορεία», ὁ ὁποῖος προέρχεται ἀπὸ τὴν ὁμιλία τοῦ Ἰωάννη Χρυσοστόμου εἰς τὸ Κατὰ Ματθαῖον: Πάλιν αὐτοὺς διὰ τούτων εἰς ἀκρίβειαν ἄγει βίου, παιδεύων ἐναγωνίους εἶναι, ὡς ὑπὸ τοῖς ἀπάντων ὀφθαλμοῖς κειμένους, καὶ ἐν μέσῳ τῷ τῆς οἰκουμένης ἀγωνιζομένους θεάτρῳ. Ἐδῶ συγκεντρώνονται ποιήματα ἐρχόμενα «ἐκ βαθέων» ποὺ ἐκφράζουν τὴν ἐναγώνια πορεία ὡς συνακόλουθο τῆς ιδιότητος ἀλλὰ καὶ τῆς ιδιοσυγκρασίας τοῦ ἐπισκόπου Διονυσίου. Μεταξὺ αὐτῶν παρεμβάλλονται σύντομα ποιήματα «γραμμένα

σὲ ἀνύποπτες στιγμές», προσευχῆς καὶ ψαλμοὶ ἀποδοσμένοι ἀπὸ στήθους στὴ μητρικὴ γλῶσσα καὶ ὄχι μεταφρασμένοι στὴ νεοελληνικὴ, καθὼς καὶ ποιήματα ἀφιερωμένα σὲ ἀσκητικὴς μορφῆς καὶ πρόσωπα ἀγαπητά, συγγενεῖς, διδασκάλους, ἱεράρχες.

Ἦθελα, φίλε μου, πολὺ  
κι ἐπιθυμοῦσα/  
καὶ στίς ἑπτὰ καθολικῆς  
ἐπιστολές σου/  
νὰ εἶχα κι ἐγὼ τρόπο  
καὶ νὰ τὸ μποροῦσα/  
Δυὸ νὰ ἴγραφα καλές  
σὰν τίς δικές σου.

Στὸ σύνολό τους συνθέτουν μία ἀπὸ τὰ βάθη τῆς καρδιάς κατάθεση, σὰν αὐτοπροσωπογραφία καμωμένη μέσα ἀπὸ τὸ καθρέφτισμα στὰ μάτια τοῦ Θεοῦ καὶ τῶν ἀνθρώπων καὶ μέσα ἀπὸ τὴν ἀνάληψη τῆς εὐθύνης τοῦ νὰ εἶναι «ἐναγώνιος»:

Κλαίω καὶ γράφω.  
Ποιὸς νὰ τὰ διαβάσῃ;/  
Κανείς! Ἐγὼ διαβάζω  
γιὰ νὰ βλέπω/  
τὴν ψυχὴ μου σὰν μέσα  
σὲ καθρέφτη.../  
Ἐενύχτησα, κουράστηκα,  
σταυρώθηκα, νὰ δώσω/  
ἀδάπανο κι ἀνόθευτο  
τὸ λόγο τοῦ Χριστοῦ/

στὸν περιοῦσιον λαό,  
τοὺς χριστιανούς, κι ὡστόσο/  
δὲν ἔχω τὴν ἀνάπαυση  
τοῦ δούλου τοῦ πιστοῦ.

\*

Υπομονὴ κι ἐπιμονὴ νὰ γράψης  
καὶ νὰ φέρης/  
σὲ τάξη καὶ σωστὴ γραμμὴ  
τὰ ὅσα μελετᾷς./  
ὅσα θαρρεῖς πὼς ἔμαθες  
κι ὅσα θαρρεῖς πὼς ξέρεις/  
κι ὀλημεριῖς παιδεύεσαι  
μ' αὐτὰ καὶ ξενυχτᾷς.

Ἡ αὐτοκριτικὴ διάθεση, ἡ δι-  
αρκὴς ἀναμέτρηση μὲ τὴν εὐθύνη  
τοῦ ἀρχιερατικοῦ ἀξιώματος καὶ  
ἡ ἀδιάφθορη στάση τοῦ Διону-  
σίου ἀπέναντι στοὺς θεσμοὺς τῆς  
χριστιανικῆς Ἐκκλησίας καὶ τῆς  
ἐλληνικῆς Πολιτείας —ποὺ κατὰ  
καιροὺς πάσχουν ὡς ζωντανοὶ  
ὀργανισμοὶ ἀπὸ στρεβλώσεις καὶ  
τραύματα— κυριαρχοῦν στὴν ποι-  
ητικὴ τῆς «ἐναγωνίου πορείας».

Εἶναι μεγάλη δύναμη  
ἂν μπορῆς νὰ σωπαίνης/  
ὅταν οἱ ἄνθρωποι σὲ βρίζουν  
καὶ σὲ δυσφημοῦν./  
φρόντιζε σὺ τὸ δρόμο σου  
ὅλο καὶ νὰ ἀνεβαίνης/  
καὶ μὴ ρωτᾷς ἂν εἶσαι μόνος  
ἢ ἂν σ' ἀκολουθοῦν.

Ποίηση ἐνίστε μαχητικὴ ὑπὲρ  
τῆς κοινωνικῆς δικαιοσύνης:

Ξέρω τί ἔναι τὸ σκάψιμο  
καὶ τί ἔναι τὸ ἀλέτρι./  
Ξέρω τί ἔναι τὸ θέρισμα  
καὶ τί ἔναι τὸ ἀλώνι./  
Ξέρω τί ἔναι τὸ χτίσιμο,  
τὸ ράμμα καὶ τὸ ἀλφάδι./  
καὶ σεῖς ποὺ δὲν δουλέψατε  
καὶ γιὰ δουλειᾶς μιλάτε./  
ἐμένα δὲν μὲ σκιαζετε  
κι ἐγὼ δὲν σᾶς τρομάζω./  
γιατί ἔμουν πρῶτα γεωργὸς  
καὶ μάστορας καὶ χτίστης.

Ποίηση χαμηλόφωνη ἀλλὰ καὶ  
ἐκρηκτικὴ, ταπεινὴ ἀλλὰ καὶ με-  
γαλειώδης, καθαρὴ ἀπὸ καλλω-  
πισμοὺς καὶ ἐπιτηδευμένους ἐξω-  
ραϊσμοὺς, συνεπῆς μὲ τὸν καθη-  
μερινό, προφορικὸ λόγο, τὸ συγ-  
γραφικὸ καὶ ποιμαντικὸ ἔργο του.

Θλίψεις καθημερινές  
καὶ στεναχώριες/  
ἤρθαν καὶ γίναν στὰ χαρτιά μου  
στίχοι./  
ἄλλοι καλοὶ κι ἄλλοι κακοί,  
μὰ πάντα/  
ἀληθινοὶ στὸ τι θέλουν  
νὰ ποῦνε./  
Σὰν προσευχή,  
σὰν δέηση ἀνεβαίνει/  
ἀπ' τὴν καρδιά στὸ στόμα  
ὁ κάθε στίχος...

Ἀκριβολογώντας πάντα δήλωνε  
«εἶμαι ἐπίσκοπος, ὄχι ποιητής»,  
ὅμως οἱ παραπάνω στίχοι του συ-

νάδουν πλήρως με τή γνωστή ρήση τοῦ Γ. Σεφέρη «ἡ ποίηση ἔχει τὶς ρίζες τῆς στὴν ἀνθρώπινη ἀνάσα».

Τὸ τρίτο μέρος τῆς ἔκδοσης εἶναι ἀφιερωμένο σὲ ἐκλεκτὲς μεταφράσεις ψαλμῶν καὶ ὕμνων, ὅπως ὁ «Ὑμνος εἰς τὸ Πάθος τοῦ Κυρίου καὶ εἰς τὸν Θρῆνον τῆς Παναγίας» καὶ τὸ κοντάκιον τῆς Χριστοῦ γεννήσεως τοῦ Ρωμανοῦ τοῦ Μελωδοῦ. Τὸ μεταφραστικὸ ἔργο τοῦ Διονυσίου Ψαριανοῦ ξεκινᾷ πρῶιμα, ἤδη ἀπὸ τῆ δεκαετία τοῦ 1930, καὶ τὸν συντροφεύει σὲ ὅλη του τῆ ζωῆ, ὅπως καὶ ἡ συνεχῆς μελέτη τῶν κειμένων. Στὸ ἔργο αὐτὸ ἀναδεικνύεται τὸ φιλολογικὸ χάρισμα καὶ ἡ ποιητικὴ αὐθεντικότητα τοῦ ἄλκιμου μελετητῆ καὶ ἀφοσιωμένου κήρυκα τῶν Ἁγίων Γραφῶν. Ἀναλλοίωτα ἀποδίδονται στὴ νέα ἑλληνικὴ τὸ ἦθος τῶν νοημάτων, ὁ ρυθμὸς τοῦ στίχου καὶ ἡ δύναμη τοῦ λόγου:

Θεέ μου, σὲ φώναξα  
καὶ μ' ἄκουσες./  
ἐσὺ ποὺ ξέρεις καὶ κρατᾷς  
τὸ δίκιο μου/  
καὶ μοῦ ἴδωκες στὴ θλίψη ἀνάσα  
καὶ φτερά...

(Ψαλμὸς δ').

Τέλος, φωτοαντίγραφα χειρόγραφων στολίζουν τὴν ἔκδοση μὲ τὸν περικαλλὴ γραφικὸ χαρακτήρα τοῦ ἐπισκόπου Διονυσίου Ψαριανοῦ, χειρόγραφα ποιημάτων στοργικὰ καὶ ἀποκλειστικὰ εἰς ἑαυτόν.

Ἐπάνω ὁ ἥσκιος τοῦ βουνοῦ  
καὶ κάτω/  
κυλάει τὸ ποτάμι τὰ νερά του/  
καὶ μέσ' ἀπ' τὸ παλιούρι  
καὶ τὸ βᾶτο/  
ἀρχίζει τὸ πουλὶ  
τὸ λάλημά του.

Δὲν εἶναι σύνηθες νὰ διακονοῦμαστε ἀπὸ ποιητικὲς συλλογὲς ἱεραρχῶν μὲ τὴν καθαρότητα, τὴν ἀλήθεια, τὴν αὐταπάρηση, τὸ βάθος τῆς γνώσης, τὸ εὖρος τῆς ἀγάπης καὶ τὴν καθημερινὴ στοργικὴ ἀφοσίωση ποὺ ἐκφράζουν τὰ ποιήματα τῆς «Ἐναγωνίου πορείας» τοῦ ἐπισκόπου Διονυσίου Ψαριανοῦ. Εὐλόγα, λοιπόν, ἡ ἔκδοσή τους συνιστᾷ προσφορά, ἀλλὰ καὶ κάλεσμα νὰ γνωρίσουμε καὶ νὰ χαροῦμε τὴ μεγάλη δωρεὰ τῆς προσωπικῆς βιβλιοθήκης τοῦ μακαριστοῦ ἱεράρχη στὴν Δημοτικὴ Βιβλιοθήκη Κοζάνης.

Πέλλη Μάστορα







## ΤΟ ΚΕΝΤΡΟ ΕΙΚΟΝΟΛΟΓΙΑΣ

Η Ιερά Μονή Χρυσορρογιατίσσης ιδρύθηκε, κατά την παράδοση, το 1152 μ.Χ. από τον ασκητή Ιγνάτιο. Βρίσκεται μέσα στο δάσος της Πάφου, σε απόσταση τριάντα πέντε χιλιομέτρων από την πόλη της Πάφου και είκοσι πέντε χιλιομέτρων από το Διεθνές Αεροδρόμιο Πάφου. Το εικονοσκευοφυλάκιο της Μονής περιέχει εικόνες, άμφια και χειρόγραφα. Η Μονή διαθέτει μικρή πινακοθήκη.

Το Κέντρο Εικονολογίας φιλοξενεί συνεργάτες του και ερευνητές που επιθυμούν να μελετήσουν θέματα σχετικά με την

εικόνα. Προσφέρει διαμονή σε διαμερίσματα πλήρως εξοπλισμένα και διατροφή. Η βιβλιοθήκη του Κέντρου διαθέτει ικανή σειρά βιβλίων αναφοράς και εμπλουτίζεται συνεχώς. Είναι επίσης συνδεδεμένη ηλεκτρονικά με τη βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου Νεάπολης.

Οι ενδιαφερόμενοι παρακαλούνται να απευθύνονται στον Ηγούμενο της Μονής π. Διονύσιο, στη διεύθυνση: Ιερά Μονή Χρυσορρογιατίσσης, Πάφος 8649, Κύπρος. Τηλέφωνο: 00 357 26 722 457. Τηλεομοιότυπο: 00 357 26 722 873.



## ΕΙΚΟΝΟΣΤΑΣΙΟΝ

Το *Εικονοστάσιον* είναι περιοδική έκδοση του Κέντρου Εικονολογίας Ιεράς Μονής Χρυσορρογιατίσσης.

Σε αυτό δημοσιεύονται άρθρα και δοκίμια που σχετίζονται με τη θεολογία, ανθρωπολογία, κοινωνιολογία, κοσμολογία, ιστορία, τέχνη και εν γένει την ερμηνεία της εικόνας.

Άρθρα προς δημοσίευση πρέπει να αποστέλλονται στη διεύθυνση του Κέντρου Εικονολογίας. Αυτά μπορεί να είναι είτε σε έντυπη είτε σε ηλεκτρονική μορφή.

Η Εκδοτική Επιτροπή αποφαινεται για τη δημοσίευση ή μη των αποστέλλομένων σε αυτή κειμένων.

Κάθε συγγραφέας φέρει την ευθύνη των απόψεών του.



## ΟΙ ΣΥΝΕΡΓΑΤΕΣ ΤΟΥ ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΟΣ

- Βαρθολομαίος, Οικουμενικός Πατριάρχης.  
Χρυσόστομος Β΄, Αρχιεπίσκοπος Κύπρου.  
Γεώργιος, Μητροπολίτης Πάφου.  
Αθανάσιος, Μητροπολίτης Γέρων Χαλκηδόνος: Πτυχιούχος και Καθηγητής Ιεράς Θεολογικής Σχολής Χάλκης.  
Αναστάσιος Παύλος Λεβέντης: Πρόεδρος του Ιδρύματος Α. Γ. Λεβέντη.  
Χρήστος Αργυρού: Εκπαιδευτικός-Φιλολόγος/Αρχαιολόγος, Διδάκτωρ Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.  
Γιάννης Βιολάρης: Αρχαιολογικός Λειτουργός, Τμήμα Αρχαιοτήτων Κύπρου.  
Κωνσταντίνος Ι. Δάλκος: Φιλολόγος, Διευθυντής Λυκείου επί τιμή.  
Κωνσταντίνος Δεληκωνσταντής: Ομότιμος Καθηγητής Πανεπιστημίου Αθηνών.  
Ιωάννης Γ. Ηλιάδης: Διδάκτωρ Ηλεκτρολόγος Μηχανικός.  
Κωνσταντίνος Θεμιστοκλέους: Δασικός Λειτουργός, Τμήμα Δασών Κύπρου.  
Παναγιώτης Θωμά: Διδάκτωρ Θεολογίας Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.  
Σάββας Ιεζεκιήλ: Ανώτερος Συντηρητής Δασών, Προϊστάμενος Τομέα Πάρκων και Περιβάλλοντος, Τμήμα Δασών Κύπρου, Διδάκτωρ Πανεπιστημίου Αθηνών.  
Δέσποινα Ιωάννου-Βασιλείου: Πτυχιούχος Θεολογίας, ΜΑ Παιδαγωγικών.  
Βάσος Καραγιώργης: Πρώην Διευθυντής Τμήματος Αρχαιοτήτων Κύπρου, τέως Διευθυντής Ιδρύματος «Αναστάσιος Γ. Λεβέντης», Ομότιμος Καθηγητής Πανεπιστημίου Κύπρου.

Κωστής Κοκκινόφτας: Ερευνητής Κέντρου Μελετών Ιεράς Μονής Κύκκου.

Γιώργος Χρ. Κυθραιώτης: Κοινωνιολόγος, Διδάκτωρ Πανεπιστημίου Paul Valéry Montpellier III.

Χαρά Κωνσταντινίδη: Ομότιμη Καθηγήτρια Πανεπιστημίου Αθηνών.

Πέλλη Μάστορα: Αρχαιολόγος, Εφορεία Αρχαιοτήτων Πόλεως Θεσσαλονίκης, Διδάκτωρ Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

Όλγα Χ. Μπακιρτζή: Γεωπόνος-Αρχιτέκτων Τοπίου, Εφορεία Αρχαιοτήτων Πόλεως Θεσσαλονίκης, Διδάκτωρ Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.

Χαράλαμπος Μπακιρτζής: Διευθυντής Ιδρύματος «Αναστάσιος Γ. Λεβέντης».

Νικόλαος Γ. Ξεξάκης: Ομότιμος Καθηγητής Πανεπιστημίου Αθηνών.

Αθανάσιος Παπαγεωργίου: Πρώην Διευθυντής Τμήματος Αρχαιοτήτων Κύπρου.

Άννα-Μαρία Παπαδάκη: MA Arts, Διδάκτωρ Θεολογίας Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.

Ευφροσύνη Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου: Ομότιμη Καθηγήτρια Πανεπιστημίου Κύπρου.

Τάκης Τσιντίδης: Τέως Διευθυντής Τμήματος Δασών Κύπρου.

Σταύρος Σ. Φωτίου: Καθηγητής Πανεπιστημίου Κύπρου.

Χριστόδουλος Α. Χατζηχριστοδούλου: Διδάκτωρ Αρχαιολογίας, Υπεύθυνος του Ιστορικού Αρχείου της Τράπεζας Κύπρου.



# ΕΙΚΟΝΟΣΤΑΣΙΟΝ

Ευρετήριο



Σταύρος Σ. Φωτίου

# ΕΙΚΟΝΟΣΤΑΣΙΟΝ

Περιοδική Έκδοση Κέντρου Εικονολογίας  
Ιεράς Μονής Χρυσορρογιατίσσης

Τεύχη 1 - 10  
(2011 - 2018)

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ



Λευκωσία \* 2018





## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος .....	439
Ευρετήριο ανά τεύχος .....	441
Συνοπτικό ευρετήριο ανά συγγραφέα .....	451
Αναλυτικό ευρετήριο ανά συγγραφέα .....	455
Συνοπτικό ευρετήριο ανά θέμα .....	465
Αναλυτικό ευρετήριο ανά θέμα .....	469





## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

**Τ**ο 2010 ιδρύθηκε στην Ιερά Μονή Χρυσορρογιατίσσης το Κέντρο Εικονολογίας Ιεράς Μονής Χρυσορρογιατίσσης. Σκοπός του η ανάδειξη της θεολογίας, της ανθρωπολογίας, της αρχαιολογίας, της κοινωνιολογίας, της οικολογίας της ορθόδοξης εικονογραφίας και της εν γένει ερμηνείας της εικόνας, καθώς και της τέχνης και της λογοτεχνίας ευρύτερα. Εκφραστικό όργανο του Κέντρου είναι το περιοδικό *Εικονοστάσιον*, στο οποίο δημοσιεύονται σχετικές εργασίες.

Το ανά χείρας Ευρετήριο των δέκα τευχών του περιοδικού αποβλέπει στη διευκόλυνση των αναγνωστών. Περιλαμβάνει ευρετήριο ανά θέμα, συνοπτικό ανά συγγραφέα, αναλυτικό ανά συγγραφέα, συνοπτικό ανά θέμα και αναλυτικό ανά θέμα.

Η Εκδοτική Επιτροπή του *Εικονοστασίου*, αποτελούμενη από τον Ηγούμενο Χρυσορρογιατίσσης κ. Διονύσιο, τον κ. Χαράλαμπο Μπακιριτζή και τον υπογράφοντα, εκφράζει τις ευχαριστίες και την εκτίμησή τους προς τους συνεργάτες του περιοδικού.

Λάρινα, Ιούνιος 2018

Σταύρος Σ. Φωτίου





ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ  
ΑΝΑ ΤΕΥΧΟΣ

ΤΕΥΧΟΣ 1 (2011)

- Ηγούμενος Χρυσorroγιατίσσης Διονύσιος, «Ορθόδοξη εικονογραφία», 3.
- Μητροπολίτης Πάφου Γεώργιος, «Χαιρετισμός στα εγκαίνια του Κέντρου Εικονολογίας», 4-5.
- Βάσος Καραγιώργης, «Χαιρετισμός στα εγκαίνια του Κέντρου Εικονολογίας», 6.
- Σταύρος Α. Ζένιος, «Χαιρετισμός στα εγκαίνια του Κέντρου Εικονολογίας», 7.
- Ηγούμενος Χρυσorroγιατίσσης Διονύσιος, «Χαιρετισμός στα εγκαίνια του Κέντρου Εικονολογίας», 8-9.
- Μητροπολίτης Γέρων Χαλκηδόνος Αθανάσιος, «Η Χαλκηδονίτισσα», 10-12.
- Δέσπω Ιωάννου-Βασιλείου, «Η εις Άδου Κάθοδος του Χριστού», 13-16.
- Κωνσταντίνος Ιω. Δάλκος, «Εικόνα και εικονική πραγματικότητα», 17-22.
- Πέλλη Μάστορα, «Μερικές μορφές και σκηνές πάθους στη βυζαντινή ζωγραφική», 23-25.
- Κώστας Γερασίμου, «Η αγιογραφική σχολή της Μονής Αγίου Ηρακλειδίου και ο ζωγράφος Ιωαννίκιος Ιερομόναχος», 26-31.
- Διάκονος Κυριάκος Παπαϊωακείμ, «Η αγιογραφική τέχνη στην Κύπρο κατά το δέκατο όγδοο αιώνα», 32-37.

Πέλλη Μάστορα, “Doroteya Sokolova, Zahari Zograf 1810-1853. Catalogue of the retrospective exhibition dedicated to the 200th Anniversary of Zahari Zograf (1810-1853),” 38-40.

Ανακοινώσεις για την εικόνα, 41.

Βιβλιογραφία, 41.

Το Κέντρο Εικονολογίας, 42.

Βιβλιοθήκη, 42.

### ΤΕΥΧΟΣ 2 (2012)

Σταύρος Σ. Φωτίου, «Η σωτηρία του ανθρώπου», 3.

Υγούμενος Χρυσορρογιατίσης Διονύσιος, «Η τιμητική προσκύνηση των εικόνων στην Ορθόδοξη Εκκλησία», 5-12.

Παναγιώτης Θωμά, «Ανίχνευση μιας ποιητικώς ωδίνουσας πορείας-απορίας», 13-20.

Άννα-Μαρία Παπαδάκη, «Η τέχνη της μεταμόρφωσης», 21-26.

Βάσος Καραγιώργης, «Η εικόνα διαχρονικά», 27-31.

Λίλα Β. Σαμπανοπούλου, «Η ιστορία του Αγίου Γερασίμου», 32-34.

Ιωάννης Ηλιάδης, «Η απεικόνιση του φωτός και των καιρικών συνθηκών», 35-38.

Όλγα Χ. Μπακιρτζή, «Τα φυτά και η βλάστηση», 39-40.

Κωστής Κοκκινόφτας, «Ο αγιογράφος Μιχαήλ Προσκυνητής (1735-1833;)», 50-65.

Αθανάσιος Παπαγεωργίου, «*Η Μόρφου ως Θεομόρφου του χθες, του σήμερα και του αύριο*, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπέζης Κύπρου και Ιερά Μητρόπολις Μόρφου, Λευκωσία 2011», 66-70.

22ο Διεθνές Συνέδριο Βυζαντινών Σπουδών στη Σόφια, 71.

### ΤΕΥΧΟΣ 3 (2012)

Χαράλαμπος Μπακιρτζής, «Η ιστορημένη εκκλησία», 7.

Κωνσταντίνος Ιω. Δάλκος, «Η κατά την Εικονομαχίαν “αντιδικία” μεταξύ σταυρού και εικόνας», 9-24.

Σταύρος Σ. Φωτίου, «Το προπατορικό αμάρτημα και το μήλο», 25-26.

- Χρήστος Αργυρού, «Η εικόνα και η ανάγνωσή της ως παιδαγωγική αξία», 27-34.
- Συράκος-Ιωάννης Κέσεν, «Η μορφή του Προφήτη Δανιήλ κατά την ύστερη αρχαιότητα», 35-46.
- Πέλλη Μάστορα, «Περί της Άνω Ιερουσαλήμ», 47-60.
- Κωστής Κοκκινόφτας, «Η Μονή της Παναγίας Αμασγού στο Μονάγρι», 61-66.

**ΤΕΥΧΟΣ 4 (2013)**

- Ηγούμενος Χρυσορρογιατίσσης Διονύσιος, «Στη Χώρα της Ζωής», 7.
- Μητροπολίτης Γέρων Χαλκηδόνος Αθανάσιος, «Έργα του Βασίλη Φωτόπουλου στο Οικουμενικό Πατριαρχείο», 9-17.
- Ηγούμενος Χρυσορρογιατίσσης Διονύσιος, «Ο σταυρός του Κρατημάτου: διόρθωση ανακρίβειας που προήλθε από παρεξήγηση», 18-23.
- Κωνσταντίνος Ιω. Δάλκος, «Σκιά, εικόνα και αλήθεια», 24-31.
- Ιωάννης Ηλιάδης, «Εικόνες φωτός στο Ναό του Σωτήρος Χριστού στη Θεσσαλονίκη», 32-45.
- Παναγιώτης Θωμά, «Από τα νεκρώσιμα “ευλογητάρια” ως τη σύγχρονη λογοτεχνία: μύθοι, τύποι, εικόνες και η γλώσσα της δογματικής θεολογίας», 46-54.
- Δέσπω Ιωάννου-Βασιλείου, «Η εικόνα της Πεντηκοστής», 55-70.
- Βάσος Καραγιώργης, «Προέλευση και σημασία του φωτοστέφανου στην πρωτοχριστιανική εικονογραφία», 71-81.
- Κωστής Κοκκινόφτας, «Ο Διονύσιος Χρηστίδης και το αγιογραφικό του έργο», 82-90.
- Πέλλη Μάστορα, «“Οράς πόσην μεταβολήν ο σταυρός κατειργάσατο”: ιδιάζουσα προσθήκη σταυρού σε παραστάσεις παγανιστικής εικονογραφίας», 91-101.
- Χαράλαμπος Μπακιριτζής, «Ο “Κόσμος της Κύπρου” του Αδαμάντιου Διαμαντή ως εικόνα», 102-115.
- Αθανάσιος Παπαγεωργίου, «Η εξέλιξη του τέμπλου-εικονοστασίου στην Κύπρο», 116-129.



- Άννα-Μαρία Παπαδάκη, «Το σώμα του Χριστού και το σώμα της Εκκλησίας», 130-134.
- Σταύρος Σ. Φωτίου, «Η καθολική συνύπαρξη: η εικόνα της Γεννήσεως του Χριστού», 135-148.
- Λεόνη Μεννογιάτη-Αργυρού, «Εικόνες των παιδιών για τα παιδιά: ο κατάλογος της έκθεσης “Κύπρος και Ελληνική Μυθολογία” και το χρονικό τριών εκπαιδευτικών εκθέσεων μαθητικής ζωγραφικής», 149-157.

#### ΤΕΥΧΟΣ 5 (2014)

- Σταύρος Σ. Φωτίου, «Με οδηγό την εικόνα του Θεανθρώπου Χριστού» 7.
- Μητροπολίτης Γέρων Χαλκηδόνος Αθανάσιος, «Σχέδιον Πατριαρχικού Θρόνου της Αιθούσης του Θρόνου από τον Μάριο Αγγελόπουλο», 9-19.
- Κωνσταντίνος Ιω. Δάλκος, «Εικόνες, ονόματα και πράγματα στον Πλατωνικό “Κρατύλον”», 20-35.
- Πέλλη Μάστορα, «Το ψηφιδωτό της Μονής Λατόμου και η Διήγησις του Ιγνατίου», 36-72.
- Λίλα Β. Σαμπανοπούλου - Όλγα Χ. Μπακιρτζή, «Σκια-γράφοντας σε γήινους τόπους παραδείσου», 73-95.
- Κωστής Κοκκινόφτας, «Βασιλικής Λυσάνδρου, Μνημεία Μητρόπολης Ταμασού και Ορεινής. Ναοί και ξωκλήσια, Λευκωσία 2011, βιβλιοπαρουσίαση», 96-99.
- Χαράλαμπος Μπακιρτζής, «Οι Εξηγήσεις του Λεοντίου Μαχαιρά και η εικονογράφησή τους, βιβλιοπαρουσίαση», 100-115.

#### ΤΕΥΧΟΣ 6 (2015)

Αφιέρωμα: Η πτηνοπανίδα της Κύπρου.

- Μέγας Βασίλειος, Εις την εξαήμερον, 9. «Περί πτηνών και ενύδρων», 7.
- Χωρεπίσκοπος Αρσινόης Νεκτάριος, «Και είδεν ο Θεός τα πάντα»

9-10.

Ηγούμενος Χρυσorroγιατίσσης Διονύσιος, «Καλωσόρισμα στην Ιερά Μονή Χρυσorroγιατίσσης», 11-13.

Μελής Χαραλαμπίδης, «Χαιρετισμός εκ μέρους του Πτηνολογικού Συνδέσμου Κύπρου», 14-15.

Τάκης Τσιντίδης, «Χαιρετισμός εκ μέρους του Φιλοδασικού Συνδέσμου Κύπρου», 16-17.

Επίσκοπος Χύτρων Λεόντιος, «Χαιρετισμός στην έκθεση “Από τον κόσμο των πουλιών της Κύπρου. Τα πουλιά του δάσους”», 18-20.

Δήμητρα Παπανικόλα-Μπακιρτζή, «Η έκθεση “Από τον κόσμο των πουλιών της Κύπρου”», 21-26.

Βάσος Καραγιώργης, «Πουλιά και δένδρα στην αρχαία Κυπριακή κεραμική και αγγειογραφία», 27-47.

Ζακλίν Καραγιώργη, «Η Κυρά με το περιστέρι», 48-62.

Χαράλαμπος Μπακιρτζής, «Εικόνες από τον κόσμο των πουλιών της Κύπρου», 63-88.

Σάββας Ιεζεκιήλ, «Η πτηνοπανίδα της Κύπρου», 89-101.

Ανδρέας Φούλιας - Χριστόδουλος Χατζηχριστοδούλου, «Στα ίχνη των λατρευτικών κειμηλίων των Μονών Αποστόλου Ανδρέα Καρπασίας και Αγίου Σπυρίδωνα Τρεμετουσιάς», 102-128.

Χαράλαμπος Μπακιρτζής, «Μέσα από τα μάτια των παιδιών», 129-136.

Χαράλαμπος Μπακιρτζής - Ιω. Η., «Τεχνητός φωτισμός στο παλαιό οινοποιείο “Ρογιά” της Μονής Χρυσorroγιατίσσης», 137-139.

## ΤΕΥΧΟΣ 7 (2016)

Αφιέρωμα: Ιερά Θεολογική Σχολή Χάλκης και Σύγχρονος Κόσμος.

Επιστολή προς Διόγνητον, «Χριστιανοί», 7.

Οικουμενικός Πατριάρχης Βαρθολομαίος, «Επιστολή προς το Συνέδριον», 13-15.

Ηγούμενος Χρυσorroγιατίσσης Διονύσιος, «Χαιρετισμός στο Συνέδριο», 16-17.

- Μητροπολίτης Γέρων Χαλκηδόνος Αθανάσιος, «Θεολογία και τέχνη», 18-27.
- Χαράλαμπος Μπακιρτζής, «Η Αγία Σοφία Κωνσταντινουπόλεως», 28-45.
- Κωστής Κοκκινόφτας, «Ιερά Θεολογική Σχολή Χάλκης και Κύπρος», 46-58.
- Κωνσταντίνος Ιω. Δάλκος, «Η Αριστοτελική κατηγορία των “προς τι” και η θεολογία των εικόνων», 59-71.
- Μητροπολίτης Πάφου Γεώργιος, «Μια ορθόδοξη προσέγγιση σε θέματα Βιοηθικής», 72-80.
- Νικόλαος Γ. Ξεξάκης, «Ορθόδοξη θεολογία και η βίωσή της», 81-92.
- Κωνσταντίνος Ζ. Δεληκωσταντής, «Εκκλησία και κοινωνικά προβλήματα», 93-111.
- Βάσος Καραγιώργης, «Αγροτικά εργαλεία Κυπρίων με τρισχιλιετή παράδοση», 112-127.
- Χαρά Κωνσταντινίδου, «Αρχιερατικά συλλείτουργα σε εκκλησίες της Κύπρου: η απεικόνιση και η σύλληψη του χρόνου», 128-146.
- Πέλλη Μάστορα, «Το περί του απελπισθέντος επάρχου Μαρριανού ψηφιδωτό στη Βασιλική του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης», 147-171.
- Χρήστος Αργυρού, «Στυλιανού Περδίκη, Ο ναός του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Πεδουλά», 172-177.
- Χαράλαμπος Μπακιρτζής, «Μια διαφορετική απεικόνιση της τοπικής ιστορίας», 178-182.
- Στέλιος Παπαντωνίου, «Άννας Νεοφύτου, Λαϊκή λατρεία στην παραδοσιακή κοινωνία της Κύπρου. Οι γιορτές του Δωδεκαημέρου», 183-194.

#### ΤΕΥΧΟΣ 8 (2017)

- Σταύρος Σ. Φωτίου, «Εικόνα της Πεντηκοστής», 7.
- Μητροπολίτης Γέρων Χαλκηδόνος Αθανάσιος, «Ο Χριστιανισμός και η αγιογραφία στην Άπω Ανατολή κατά τον ΚΑ΄ αιώνα», 9-32.
- Μητροπολίτης Προύσης Ελπιδοφόρος Λαμπруνιάδης, «Θεολογική Σχολή Χάλκης: το παρόν και το μέλλον», 33-44.

- Βάσος Καραγιώργης, «Από το θυμιατήριο στον θυμιατό και το καπνιστήριο: μια διαδρομή 3200 χρόνων», 45-63.
- Charalambos Bakirtzis, “À la manière de... Taking a page from European literature: the final chapter in *The strange case of Dr Jekyll and Mr Hyde*,” 64-71.
- Κωστής Κοκκινόφτας, «Χριστόδουλου Χατζηχριστοδούλου, *Η Θεονύμφευτος κόρη. Η Παναγία Χρυσελεύσα Στροβόλου και τα κειμήλιά της*, Λευκωσία 2017», 72-78.

### ΤΕΥΧΟΣ 9 (2017)

- Σταύρος Σ. Φωτίου, «Χώρος αδιάστατος», 7.
- Άγγελος Δεληβορριάς, «Αντικατοπτρισμοί των μουσείων. Η περίπτωση του Μουσείου Μπενάκη», 9-25.
- Γιώργος Χρ. Κυθραιώτης, «Οι εικονικές καταβολές της αισθητικής του Ντοστογιέφσκι», 26-58.
- Ευφροσύνη Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου - Νικόλας Μπακιρτζής - Ροπέρτος Γεωργίου, «Η “Κυρία του Ρολογιού”: μια χαρακτηριστική μορφή της ελίτ της Κύπρου στα τέλη του 18ου αιώνα», 59-79.
- Γιάννης Βιολάρης, «Χριστόδουλος Χατζηχριστοδούλου - Ανδρέας Φούλιας, *Εκκλησιαστικά μνημεία της Λυσού, Πάφος: Ιερά Μητρόπολις Πάφου και Επισκοπή Αρσινόης*, 2017», 80-102.
- Χαράλαμπος Μπακιρτζής, «Ο Μοντερνισμός στην κυπριακή τέχνη: Ανδρέας Χρυσόχορς, *Κείμενα για την Τέχνη*, Τιμής Ένεκεν αρ. 2, Λευκωσία: Εικαστικοί Καλλιτέχνες Κύπρου, 2016», 89-102.
- Χαράλαμπος Μπακιρτζής, «Γκαλερί Γκλόρια, Λευκωσία, 40 χρόνια», 103-106.

### ΤΕΥΧΟΣ 10 (2018)

Χρυσή Ρογιά.

Αφιερωματικός τόμος στον Ηγούμενο Χρυσορρογιατίσσης Διονύσιο για τα σαράντα χρόνια ηγουμενίας του.

- Οικουμενικός Πατριάρχης Βαρθολομαίος, «Χαιρετισμός», 9-12.

- Αρχιεπίσκοπος Κύπρου Χρυσόστομος Β', «Χαιρετισμός», 13-17.  
 Μητροπολίτης Πάφου Γεώργιος, «Χαιρετισμός», 18-20.  
 Αναστάσιος Π. Λεβέντης, «Χαιρετισμός», 21-22.  
 Βιογραφικό Ηγουμένου Χρυσορρογιατίσσης κ. Διονυσίου, 23-30.  
 Χαράλαμπος Μπακιρτζής, «Το φως εντός», 31.  
 Μητροπολίτης Γέρων Χαλκηδόνος Αθανάσιος, «Ο ζωγράφος και  
 αγιογράφος Νικόλαος Καλμούκωφ», 33-49.  
 Χρήστος Αργυρού, «Εικονογραφώντας το Βυζάντιο: τα σχολικά βι-  
 βλία Ιστορίας Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης στην Κύπρο κατά την  
 Αγγλοκρατία», 50-79.  
 Γιάννης Βιολάρης, «Σχόλια για την έκθεση Vestige 1991-2016 του  
 Josef Koudelkà», 80-94.  
 Κωνσταντίνος Ιω. Δάλκος, «Υπό την λέξιν “εικόνα”», 95-114.  
 Κωνσταντίνος Δεληκωνσταντής, «Επίκαιροι προβληματισμοί για το  
 Μάθημα των Θρησκευτικών στο σύγχρονο σχολείο», 115-129.  
 Ιωάννης Γ. Ηλιάδης, «Το φως στον ναό του Αγίου Παντελεήμονος  
 Θεσσαλονίκης», 130-146.  
 Παναγιώτης Θωμά, «Από τα ακρότατα όρια της ύπαρξης στις πα-  
 ρουφές της θεολογίας. Εικόνες από δύο κινηματογραφικές ταινίες»,  
 147-157.  
 Σάββας Ιεζεκιήλ - Κωνσταντίνος Θεμιστοκλέους, «Δρυμός ξανά στην  
 Χρυσορρογιατίσση», 158-165.  
 Δέσποινα Ιωάννου-Βασιλείου, «Μια θεολογική προσέγγιση για την  
 παρουσία του βραχύδους όρους στις δεσποτικές εικόνες», 166-  
 178.  
 Vassos Karageorghis, “From Paganism to Christianity,” 179-194.  
 Κωστής Κοκκινόφτας, «Η κοινότητα Καϊμακλίου και η σχέση της με  
 το Άγιον Όρος», 195-208.  
 Γιώργος Χρ. Κυθραιώτης, «Εικονιστικές οπτικές στον *Ηλίθιο* του Φ.  
 Ντοστογιέφσκι», 209-228.  
 Χαρά Κωνσταντινίδου, «Οι δύο κομνηνικές λατρευτικές εικόνες της  
 Παναγίας με τον Χριστό στο ναό της Παναγίας του Άρακος»,  
 229-256.  
 Πέλλη Μάστορα, «Πλάτων Ροδοκανάκης: ένας Esthète Τμηματάρχης



- Βυζαντινών Αρχαιοτήτων», 257-279.
- Όλγα Χ. Μπακιρτζή, «Αστικοί δημόσιοι χώροι πρασίνου: οικονομική κρίση και διαχείριση», 280-283.
- Χαράλαμπος Μπακιρτζής, «Ιλιάδα και Οδύσσεια: δύο ζωγραφικές απεικονίσεις», 284-295.
- Νικόλαος Γ. Ξεξάκης, «Η εικόνα ως μέσο αναγωγής στον Θεό», 296-311.
- Αθανάσιος Παπαγεωργίου, «Επιγραφές εικονοστασίων Κύπρου», 312-327.
- Άννα-Μαρία Παπαδάκη, «Η ανάσταση του Λαζάρου στην ευρωπαϊκή ζωγραφική», 328-347.
- Ευφροσύνη Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου, «Εικόνες με αφιερωματικές επιγραφές του Δραγομάνου της Κύπρου Χατζηγεωργάκη Κορνέσιου», 348-390.
- Τάκης Τσιντίδης, «Η χερσόνησος Ακάμα», 391-403.
- Σταύρος Σ. Φωτίου, «Ζωή εναντίον θανάτου: η Έγερσις του Λαζάρου», 404-412.
- Χριστόδουλος Α. Χατζηχριστοδούλου, «“Ιησούς Χριστός ο Παντοκράτωρ ο Ελεήμων”»: μια κυπριακή μεταβυζαντινή εικόνα στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Αττάλειας», 413-419.
- Πέλλη Μάστορα, «Εν μέσω τω της οικουμένης αγωνιζομένους θεάτω: Επισκόπου Διονυσίου Λ. Ψαριανού, Μητροπολίτη Σερβίων και Κοζάνης, *Εναγώνιος πορεία, ποιήματα*», 420-426.





ΣΥΝΟΠΤΙΚΟ ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ  
ΑΝΑ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ

**A**

Αθανάσιος, Μητροπολίτης Γέρων Χαλκηδόνος ~ Αργυρού, Χρήστος.

**B**

Βαρθολομαίος, Οικουμενικός Πατριάρχης ~ Βιολάρης, Γιάννης.

**Γ**

Γερασίμου, Κώστας ~ Γεώργιος, Μητροπολίτης Πάφου ~ Γεωργίου, Ροπέρτος.

**Δ**

Δάλκος, Κωνσταντίνος Ιω. ~ Δεληβορριάς, Άγγελος ~ Δεληκωνσταν-  
τής, Κωνσταντίνος Ζ. ~ Διονύσιος, Ηγούμενος Χρυσορρογιατίσσης.

**E**

Ελπιδοφόρος Λαμπруνιάδης, Μητροπολίτης Προύσης.

**Z**

Ζένιος, Σταύρος Α.

**H**

Η., Ιω. ~ Ηλιάδης, Ιωάννης Γ.

## Θ

Θεμιστοκλέους, Κωνσταντίνος ~ Θωμά, Παναγιώτης.

## Ι

Ιεζεκιήλ, Σάββας ~ Ιωάννου-Βασιλείου, Δέσποινα.

## Κ

Καραγιώργη, Ζακλίν ~ Καραγιώργης, Βάσος ~ Κέσεν, Συράκος-  
Ιωάννης ~ Κοκκινόφτας, Κωστής ~ Κυθραιώτης, Γιώργος Χρ. ~  
Κωνσταντινίδου, Χαρά.

## Λ

Λεβέντης, Αναστάσιος Π. ~ Λεόντιος, Επίσκοπος Χύτρων.

## Μ

Μάστορα, Πέλλη ~ Μεννογιάτη-Αργυρού, Λεόνη ~ Μπακιριτζή, Όλγα  
Χ. ~ Μπακιριτζής, Νικόλας ~ Μπακιριτζής, Χαράλαμπος.

## Ν

Νεκτάριος, Χωρεπίσκοπος Αρσινόης.

## Ξ

Ξεξάκης, Νικόλαος Γ.

## Π

Παπαγεωργίου, Αθανάσιος ~ Παπαδάκη, Άννα-Μαρία ~ Παπανι-  
κόλα-Μπακιριτζή, Δήμητρα ~ Παπαντωνίου, Στέλιος.

## Ρ

Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου, Ευφροσύνη.

Σ

Σαμπανοπούλου, Λίλα Β.

Τ

Τσιντίδης, Τάκης.

Φ

Φούλιας, Ανδρέας ~ Φωτίου, Σταύρος Σ.

Χ

Χαραλαμπίδης, Μελής ~ Χατζηχριστοδούλου, Χριστόδουλος Α. ~  
Χρυσόστομος Β', Αρχιεπίσκοπος Κύπρου.





ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ  
ΑΝΑ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ

**A**

- Αθανάσιος, Μητροπολίτης Γέρων Χαλκηδόνος, «Η Χαλκηδονίτισσα», 1 (2011) 10-12.
- \_\_\_\_\_, «Έργα του Βασίλη Φωτόπουλου στο Οικουμενικό Πατριαρχείο», 4 (2013) 9-17.
- \_\_\_\_\_, «Σχέδιον Πατριαρχικού Θρόνου της Αιθούσης του Θρόνου από τον Μάριο Αγγελόπουλο», 5 (2014) 9-19.
- \_\_\_\_\_, «Θεολογία και τέχνη», 7 (2016) 18-27.
- \_\_\_\_\_, «Ο Χριστιανισμός και η αγιογραφία στην Άπω Ανατολή κατά τον ΚΑ΄ αιώνα», 8 (2017) 9-32.
- \_\_\_\_\_, «Ο ζωγράφος και αγιογράφος Νικόλαος Καλμούκωφ», 10 (2018) 33-49.
- Αργυρού, Χρήστος, «Η εικόνα και η ανάγνωσή της ως παιδαγωγική αξία», 3 (2012) 27-34.
- \_\_\_\_\_, «Στυλιανού Περδίκη, Ο ναός του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Πεδουλά», 7 (2016) 172-177.
- \_\_\_\_\_, «Εικονογραφώντας το Βυζάντιο: τα σχολικά βιβλία Ιστορίας Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης στην Κύπρο κατά την Αγγλοκρατία», 10 (2018) 50-79.

**B**

- Βαρθολομαίος, Οικουμενικός Πατριάρχης, «Επιστολή προς το Συνέδριον», 7 (2016) 13-15.
- \_\_\_\_\_, «Χαιρετισμός», 10 (2018) 9-12.
- Βασίλειος, Μέγας, Εις την εξάήμερον, 9. «Περί πτηνών και ενύδρων», 6 (2015) 7.



- Βιολάρης, Γιάννης, «Χριστόδουλος Χατζηχριστοδούλου - Ανδρέας Φούλιας, *Εκκλησιαστικά μνημεία της Λυσοῦ*, Πάφος: Ιερά Μητρόπολις Πάφου και Επισκοπή Αρσινόης, 2017», 9, 80-102.
- \_\_\_\_\_, «Σχόλια για την έκθεση Vestige 1991-2016 του Josef Koudelkà», 10 (2018) 80-94.

## Γ

- Γερασίμου, Κώστας, «Η αγιογραφική σχολή της Μονής Αγίου Ηρακλειδίου και ο ζωγράφος Ιωαννίκιος Ιερομόναχος», 1 (2011) 26-31.
- Γεώργιος, Μητροπολίτης Πάφου, «Χαιρετισμός στα εγκαίνια του Κέντρου Εικονολογίας», 1 (2011) 4-5.
- \_\_\_\_\_, «Μια ορθόδοξη προσέγγιση σε θέματα Βιοηθικής», 7 (2016) 72-80.
- \_\_\_\_\_, «Χαιρετισμός», 10 (2018) 18-20.
- Γεωργίου, Ροπέρτος, «Η “Κυρία του Ρολογιού”: μια χαρακτηριστική μορφή της ελίτ της Κύπρου στα τέλη του 18ου αιώνα», 9 (2017) 59-79.

## Δ

- Δάλκος, Κωνσταντίνος Ιω., «Εικόνα και εικονική πραγματικότητα», 1 (2011) 17-22.
- \_\_\_\_\_, «Η κατά την Εικονομαχίαν “αντιδικία” μεταξύ σταυρού και εικόνας», 3 (2012) 8-24.
- \_\_\_\_\_, «Σκιά, εικόνα και αλήθεια», 4 (2013) 24-31.
- \_\_\_\_\_, «Εικόνες, ονόματα και πράγματα στον Πλατωνικό “Κρατύλον”», 5 (2014) 20-35.
- \_\_\_\_\_, «Η Αριστοτελική κατηγορία των “προς τι” και η θεολογία των εικόνων», 7 (2016) 59-71.
- \_\_\_\_\_, «Υπό την λέξιν “εικόνα”», 10 (2018) 95-114.
- Δεληβορριάς, Άγγελος «Αντικατοπτρισμοί των μουσείων. Η περίπτωση του Μουσείου Μπενάκη», 9 (2017) 9-25.
- Δεληκωνσταντής, Κωνσταντίνος Ζ., «Εκκλησία και κοινωνικά προβλήματα», 7 (2016) 93-111.

- \_\_\_\_\_, «Επίκαιροι προβληματισμοί για το Μάθημα των Θρησκευτικών στο σύγχρονο σχολείο», 10 (2018) 115-129.
- Διονύσιος, Ηγούμενος Χρυσορρογιατίσσης, «Χαιρετισμός στα εγκαίνια του Κέντρου Εικονολογίας», 1 (2011) 8-9.
- \_\_\_\_\_, «Η τιμητική προσκύνηση των εικόνων στην Ορθόδοξη Εκκλησία», 2 (2012) 5-12.
- \_\_\_\_\_, «Ορθόδοξη εικονογραφία», 3.
- \_\_\_\_\_, «Στη Χώρα της Ζωής», 4 (2013) 7.
- \_\_\_\_\_, «Ο σταυρός του Κρατημάτου: διόρθωση ανακρίβειας που προήλθε από παρεξήγηση», 4 (2013) 18-23.
- \_\_\_\_\_, «Καλωσόρισμα στην Ιερά Μονή Χρυσορρογιατίσσης», 6 (2015) 11-13.
- \_\_\_\_\_, «Χαιρετισμός στο Συνέδριο», 7 (2016) 16-17.

### Ε

- Ελπιδοφόρος, Λαμπруνιάδης, Μητροπολίτης Προύσης, «Θεολογική Σχολή Χάλκης: το παρόν και το μέλλον», 8 (2017) 33-44.

### Ζ

- Ζένιος, Σταύρος Α., «Χαιρετισμός στα εγκαίνια του Κέντρου Εικονολογίας», 1 (2011) 7.

### Η

- Η.(λιάδης), Ιω.(άννης), «Τεχνητός φωτισμός στο παλαιό οινοποιείο “Ρογιά” της Μονής Χρυσορρογιατίσσης», 6 (2015) 137-139.
- Ηλιάδης, Ιωάννης Γ., «Η απεικόνιση του φωτός και των καιρικών συνθηκών», 2 (2012) 35-38.
- \_\_\_\_\_, «Εικόνες φωτός στο Ναό του Σωτήρος Χριστού στη Θεσσαλονίκη», 4 (2013) 32-45.
- \_\_\_\_\_, «Το φως στον ναό του Αγίου Παντελεήμονος Θεσσαλονίκης», 10 (2018) 130-146.

### Θ

- Θεμιστοκλέους, Κωνσταντίνος, «Δρυμός ξανά στην Χρυσορρογιά-

τισσα», 10 (2018) 158-165.

Θωμά, Παναγιώτης, «Ανίχνευση μιας ποιητικώς ωδίνουσας πορείας-απορίας», 2 (2012) 13-20.

\_\_\_\_\_, «Από τα νεκρώσιμα “ευλογητάρια” ως τη σύγχρονη λογοτεχνία: μύθοι, τύποι, εικόνες και η γλώσσα της δογματικής θεολογίας», 4 (2013) 46-54.

\_\_\_\_\_, «Από τα ακρότατα όρια της ύπαρξης στις παρυφές της θεολογίας. Εικόνες από δύο κινηματογραφικές ταινίες», 10 (2018) 147-157.

## I

Ιεζεκιήλ, Σάββας, «Η πτηνοπανίδα της Κύπρου», 6 (2015) 89-101.

\_\_\_\_\_, «Δρυμός ξανά στην Χρυσορογιάτισσα», 10 (2018) 158-165.

Ιωάννου-Βασιλείου, Δέσποινα, «Η εις Άδου Κάθοδος του Χριστού», 1 (2011) 13-16.

\_\_\_\_\_, «Η εικόνα της Πεντηκοστής», 4 (2013) 55-70.

\_\_\_\_\_, «Μια θεολογική προσέγγιση για την παρουσία του βραχόδου ορούς στις δεσποτικές εικόνες», 10 (2018) 166-178.

## K

Καραγιώργη, Ζακλίν, «Η Κυρά με το περιστέρι», 6 (2015) 48-62.

Καραγιώργης, Βάσος, «Χαιρετισμός στα εγκαίνια του Κέντρου Εικονολογίας», 1 (2011) 6.

\_\_\_\_\_, «Η εικόνα διαχρονικά», 2 (2012) 27-31.

\_\_\_\_\_, «Προέλευση και σημασία του φωτοστέφανου στην πρωτοχριστιανική εικονογραφία», 4 (2013) 71-81.

\_\_\_\_\_, «Πουλιά και δένδρα στην αρχαία Κυπριακή κεραμική και αγγειογραφία», 6 (2015) 27-47.

\_\_\_\_\_, «Αγροτικά εργαλεία Κυπρίων με τρισχιλιετή παράδοση», 7 (2016) 112-127.

\_\_\_\_\_, «Από το θυμιατήριο στον θυμιατό και το καπνιστήρι: μια διαδρομή 3200 χρόνων», 8 (2017) 45-63.

- \_\_\_\_\_. “From Paganism to Christianity,” 10 (2018) 179-194.
- Κέσεν, Συράκος-Ιωάννης, «Η μορφή του Προφήτη Δανιήλ κατά την ύστερη αρχαιότητα», 3 (2012) 35-46.
- Κοκκινόφτας, Κωστής, «Ο αγιογράφος Μιχαήλ Προσκυνητής (1735-1833;», 2 (2012) 50-65.
- \_\_\_\_\_. «Η Μονή της Παναγίας Αμασγού στο Μονάγρι», 3 (2012) 61-66.
- \_\_\_\_\_. «Ο Διονύσιος Χρηστίδης και το αγιογραφικό του έργο», 4 (2013) 82-90.
- \_\_\_\_\_. «Βασιλικής Λυσάνδρου, *Μνημεία Μητρόπολης Ταμασού και Ορεινής. Ναοί και ξωκλήσια*, Λευκωσία 2011, βιβλιοπαρουσίαση», 5 (2014) 96-99.
- \_\_\_\_\_. «Ιερά Θεολογική Σχολή Χάλκης και Κύπρος», 7 (2016) 46-58.
- \_\_\_\_\_. «Χριστόδουλου Χατζηχριστοδούλου, *Η Θεονύμφευτος κόρη. Η Παναγία Χρυσελεύσα Στροβόλου και τα κειμήλιά της*, Λευκωσία 2017», 8 (2017) 72-78.
- \_\_\_\_\_. «Η κοινότητα Καϊμακλίου και η σχέση της με το Άγιον Όρος», 10 (2018) 195-208.
- Κυθραιώτης, Γιώργος Χρ., «Οι εικονικές καταβολές της αισθητικής του Ντοστογιέφσκι», 9 (2017) 26-58.
- \_\_\_\_\_. «Εικονιστικές οπτικές στον *Ηλίθιο* του Φ. Ντοστογιέφσκι», 10 (2018) 209-228.
- Κωνσταντινίδου, Χαρά, «Αρχιερατικά συλλείτουργα σε εκκλησίες της Κύπρου: η απεικόνιση και η σύλληψη του χρόνου», 7 (2016) 128-146.
- \_\_\_\_\_. «Οι δύο κομνήνιες λατρευτικές εικόνες της Παναγίας με τον Χριστό στο ναό της Παναγίας του Άρακος», 10 (2018) 229-256.

## Λ

- Λεβέντης, Αναστάσιος Π., «Χαιρετισμός», 10 (2018) 21-22.
- Λεόντιος, Επίσκοπος Χύτρων, «Χαιρετισμός στην έκθεση “Από τον κόσμο των πουλιών της Κύπρου. Τα πουλιά του δάσους”», 6 (2015) 18-20.

## Μ

- Μάστορα, Πέλλη, «Μερικές μορφές και σκηνές πάθους στη βυζαντινή ζωγραφική», 1 (2011) 23-25.
- \_\_\_\_\_, «Doroteya Sokolova, Zahari Zograf 1810-1853. Catalogue of the retrospective exhibition dedicated to the 200th Anniversary of Zahari Zograf (1810-1853),» 1 (2011) 38-40.
- \_\_\_\_\_, «Περί της Άνω Ιερουσαλήμ», 3 (2012) 47-60.
- \_\_\_\_\_, «“Οράς πόσην μεταβολήν ο σταυρός κατειργάσατο”: ιδιάζουσα προσθήκη σταυρού σε παραστάσεις παγανιστικής εικονογραφίας», 4 (2013) 91-101.
- \_\_\_\_\_, «Το ψηφιδωτό της Μονής Λατόμου και η Διήγησις του Ιγνατίου», 5 (2014) 36-72.
- \_\_\_\_\_, «Το περί του απελπισθέντος επάρχου Μαριανού ψηφιδωτό στη Βασιλική του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης», 7 (2016) 147-171.
- \_\_\_\_\_, «Πλάτων Ροδοκανάκης: ένας Esthète Τμηματάρχης Βυζαντινών Αρχαιοτήτων», 10 (2018) 257-279.
- \_\_\_\_\_, «Εν μέσω τω της οικουμένης αγωνιζομένους θεάτρω: Επισκόπου Διονυσίου Λ. Ψαριανού, Μητροπολίτη Σερβίων και Κοζάνης, *Εναγώνιος πορεία, ποιήματα*», 10 (2018) 420-426.
- Μεννογιάτη-Αργυρού, Λεόνη, «Εικόνες των παιδιών για τα παιδιά: ο κατάλογος της έκθεσης “Κύπρος και Ελληνική Μυθολογία” και το χρονικό τριών εκπαιδευτικών εκθέσεων μαθητικής ζωγραφικής», 4 (2013) 149-157.
- Μπακιρτζή, Όλγα Χ., «Τα φυτά και η βλάστηση», 2 (2012) 39-40.
- \_\_\_\_\_, «Σκια-γράφοντας σε γήινους τόπους παραδείσου», 5 (2014) 73-95.
- \_\_\_\_\_, «Αστικοί δημόσιοι χώροι πρασίνου: οικονομική κρίση και διαχείριση», 10 (2018) 280-283.
- Μπακιρτζής, Νικόλας, «Η “Κυρία του Ρολογιού”: μια χαρακτηριστική μορφή της ελίτ της Κύπρου στα τέλη του 18ου αιώνα», 9 (2017) 59-79.
- Μπακιρτζής, Χαράλαμπος, «Η ιστορημένη εκκλησία», 3 (2012) 7.



- \_\_\_\_\_, «Ο “Κόσμος της Κύπρου” του Αδαμάντιου Διαμαντή ως εικόνα», 4 (2013) 102-115.
- \_\_\_\_\_, «Οι Εξηγήσεις του Λεοντίου Μαχαιρά και η εικονογράφηση τους, βιβλιοπαρουσίαση», 5 (2014) 100-115.
- \_\_\_\_\_, «Εικόνες από τον κόσμο των πουλιών της Κύπρου», 6 (2015) 63-88.
- \_\_\_\_\_, «Μέσα από τα μάτια των παιδιών», 6 (2015) 129-136.
- \_\_\_\_\_, «Τεχνητός φωτισμός στο παλαιό οινοποιείο “Ρογιά” της Μονής Χρυσορρογιατίσσης», 6 (2015) 137-139.
- \_\_\_\_\_, «Η Αγία Σοφία Κωνσταντινουπόλεως», 7 (2016) 28-45.
- \_\_\_\_\_, «Μια διαφορετική απεικόνιση της τοπικής ιστορίας», 7 (2016) 178-182.
- \_\_\_\_\_, “À la manière de... Taking a page from European literature: the final chapter in *The strange case of Dr Jekyll and Mr Hyde*,” 8 (2017) 64-71.
- \_\_\_\_\_, «Ο Μοντερνισμός στην κυπριακή τέχνη: Ανδρέας Χρυσόχορ, *Κείμενα για την Τέχνη, Τιμής Ένεκεν αρ. 2*, Λευκωσία: Εικαστικοί Καλλιτέχνες Κύπρου, 2016», 9 (2017) 89-102.
- \_\_\_\_\_, «Γκαλερί Γκλόρια, Λευκωσία, 40 χρόνια», 9 (2017) 103-106.
- \_\_\_\_\_, «Το φως εντός», 10 (2018) 31.
- \_\_\_\_\_, «Ιλιάδα και Οδύσσεια: δύο ζωγραφικές απεικονίσεις», 10 (2018) 284-295.

## Ν

- Νεκτάριος, Χωρεπίσκοπος Αρσινόης, «Και είδεν ο Θεός τα πάντα» 6 (2015) 9-10.

## Ξ

- Ξεξάκης, Νικόλαος Γ., «Ορθόδοξη θεολογία και η βίωσή της», 7 (2016) 81-92.
- \_\_\_\_\_, «Η εικόνα ως μέσο αναγωγής στον Θεό», 10 (2018) 296-311.

## Π

- Παπαγεωργίου, Αθανάσιος, «Η τέχνη της μεταμόρφωσης», 2 (2012) 21-26.
- \_\_\_\_\_, «*Η Μόρφου ως Θεομόρφου του χθες, του σήμερα και του αύριο*, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπέζης Κύπρου και Ιερά Μητρόπολις Μόρφου, Λευκωσία 2011», 2 (2012) 66-70.
- \_\_\_\_\_, «Η εξέλιξη του τέμπλου-εικονοστασίου στην Κύπρο», 4 (2013) 116-129.
- \_\_\_\_\_, «Επιγραφές εικονοστασίων Κύπρου», 10 (2018) 312-327.
- Παπαδάκη, Άννα-Μαρία, «Η τέχνη της μεταμόρφωσης», 2 (2012) 21-26.
- \_\_\_\_\_, «Το σώμα του Χριστού και το σώμα της Εκκλησίας», 130-134.
- \_\_\_\_\_, «Η ανάσταση του Λαζάρου στην ευρωπαϊκή ζωγραφική», 10 (2018) 328-347.
- Παπαϊωακείμ, Κυριάκος, «Η αγιογραφική τέχνη στην Κύπρο κατά το δέκατο όγδοο αιώνα», 1 (2011) 32-37.
- Παπανικόλα-Μπακιρτζή, Δήμητρα, «Η έκθεση “Από τον κόσμο των πουλιών της Κύπρου”», 6 (2015) 21-26.
- Παπαντωνίου, Στέλιος, «Άννας Νεοφύτου, *Λαϊκή λατρεία στην παραδοσιακή κοινωνία της Κύπρου. Οι γιορτές του Δωδεκαημέρου*», 7 (2016) 183-194.

## Ρ

- Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου, Ευφροσύνη, «Η “Κυρία του Ρολογιού”: μια χαρακτηριστική μορφή της ελίτ της Κύπρου στα τέλη του 18ου αιώνα», 9 (2017) 59-79.
- \_\_\_\_\_, «Εικόνες με αφιερωματικές επιγραφές του Δραγομάνου της Κύπρου Χατζηγεωργάκη Κορνέσιου», 10 (2018) 348-390.

## Σ

- Σαμπανοπούλου, Λίλα Β., «Η ιστορία του Αγίου Γερασίμου», 2 (2012) 32-34.

\_\_\_\_\_, «Σκια-γράφοντας σε γήινους τόπους παραδείσου», 5 (2014) 73-95.

### Τ

Τσιντίδης, Τάκης, «Χαιρετισμός εκ μέρους του Φιλοδασικού Συνδέσμου Κύπρου», 6 (2015) 16-17.

\_\_\_\_\_, «Η χερσόνησος Ακάμα», 10 (2018) 391-403.

### Φ

Φούλιας, Ανδρέας, «Στα ίχνη των λατρευτικών κειμηλίων των Μονών Αποστόλου Ανδρέα Καρπασίας και Αγίου Σπυρίδωνα Τρεμετουσιάς», 6 (2015) 102-128.

Φωτίου, Σταύρος Σ., «Η σωτηρία του ανθρώπου», 2 (2012) 3.

\_\_\_\_\_, «Το προπατορικό αμάρτημα και το μήλο», 3 (2012) 25-26.

\_\_\_\_\_, «Η καθολική συνύπαρξη: η εικόνα της Γεννήσεως του Χριστού», 4 (2013) 135-148.

\_\_\_\_\_, «Με οδηγό την εικόνα του Θεανθρώπου Χριστού» 5 (2014) 7.

\_\_\_\_\_, «Εικόνα της Πεντηκοστής», 8 (2017) 7.

\_\_\_\_\_, «Χώρος αδιάστατος», 9 (2017) 7.

\_\_\_\_\_, «Ζωή εναντίον θανάτου: η Έγερσις του Λαζάρου», 10 (2018) 404-412.

### Χ

Χαραλαμπίδης, Μελής, «Χαιρετισμός εκ μέρους του Πτηνολογικού Συνδέσμου Κύπρου» 6 (2015) 14-15.

Χατζηχριστοδούλου, Χριστόδουλος Α., «Στα ίχνη των λατρευτικών κειμηλίων των Μονών Αποστόλου Ανδρέα Καρπασίας και Αγίου Σπυρίδωνα Τρεμετουσιάς», 6 (2015) 102-128.

\_\_\_\_\_, «“Ιησούς Χριστός ο Παντοκράτωρ ο Ελεήμων”»: μια κυπριακή μεταβυζαντινή εικόνα στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Αττάλειας», 10 (2018) 413-419.

Χρυσόστομος Β', Αρχιεπίσκοπος Κύπρου, «Χαιρετισμός», 10 (2018) 13-17.



## ΣΥΝΟΠΤΙΚΟ ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΑΝΑ ΘΕΜΑ

### Α

Αγγελόπουλος, Μάριος ~ Αγία Σοφία Κωνσταντινουπόλεως ~ Αγιο-  
γραφική σχολή ~ Αγιογραφική τέχνη ~ Αγροτικά εργαλεία ~ Αισθητική  
~ Ανάσταση Λαζάρου ~ Αντικατοπτρισμός ~ Άνω Ιερουσαλήμ ~ Άπω  
Ανατολή ~ Αριστοτελική κατηγορία των «προς τι» ~ Αρχαία Κυπριακή  
κεραμική ~ Αρχιερατικά συλλείτουργα.

### Β

Βιοηθική ~ Βλάστηση.

### Γ

Γέννηση Χριστού ~ Γεράσιμος, Άγιος ~ Γιορτές του Δωδεκαημέρου ~  
Γκλόρια, Γκαλερί.

### Δ

Δανιήλ, Προφήτης ~ Δένδρα ~ Διαμαντής, Αδαμάντιος ~ Διήγησις του  
Ιγνατίου ~ Διονύσιος, Ηγούμενος Χρυσορρογιατίσσης.

### Ε

Εικόνα ~ Εικονικές καταβολές ~ Εικονική πραγματικότητα ~ Εικονο-  
γραφία ~ Εικονομαχία ~ Έκθεση ~ Εκκλησία ~ Ένυδρα ~ Επιστολή.

### Ζ

Ζωγραφική.

## Θ

Θεάνθρωπος ~ Θεολογία ~ Θεολογική Σχολή Χάλκης ~ Θεονύμφευτος κόρη ~ Θεός ~ Θυμιατήριο, θυμιατός.

## Ι

Ιωαννίκιος, Ιερομόναχος.

## Κ

Καλμούκωφ, Νικόλαος ~ Καπνιστήριο ~ Κειμήλια ~ Κοινωνικά προβλήματα ~ Κόσμος της Κύπρου ~ Κύπρος ~ «Κυρία του Ρολογιού».

## Λ

Λαζάρου ανάσταση ~ Λαϊκή λατρεία ~ Λεόντιος, Μαχαιράς ~ Λυσάνδρου, Βασιλική ~ Λυσός.

## Μ

Μάτια των παιδιών ~ Μεταμόρφωση ~ Μήλο ~ Μητρόπολη Ταμασού και Ορεινής ~ Μιχαήλ, Προσκυνητής ~ Μονάγρι ~ Μονή Αγίου Ηρακλειδίου ~ Μονή Αγίου Σπυριδώνα ~ Μονή Αποστόλου Ανδρέα ~ Μονή Λατόμου ~ Μονή Παναγίας Αμασγού ~ Μορφές ~ Μόρφου ~ Μουσείο ~ Μουσείο Μπενάκη.

## Ν

Ναός Αρχαγγέλου Μιχαήλ Πεδουλά ~ Ναός του Σωτήρος Χριστού ~ Νεκρώσιμα «ευλογητάρια» ~ Νεοφύτου, Άννα ~ Ντοστογιέφσκι Φ.

## Ο

Οικουμενικό Πατριαρχείο ~ Οινοποιείο «Ρογιά» ~ Ορθόδοξη θεολογία.

## Π

Πάθος ~ Παιδαγωγική αξία ~ Παναγία Χρυσελεύσα Στροβόλου ~ Παράδεισος ~ Παραδοσιακή κοινωνία ~ Πατριαρχικός Θρόνος ~ Πεντηκοστή ~ Περδίκη, Στυλιανός ~ Πλάτων ~ Πουλιά ~ Προπατορικό αμάρτημα ~ Προσκύνηση των εικόνων ~ Πρωτοχριστιανική εικονο-



γραφία ~ Πτηνά ~ Πτηνοπανίδα.

Σ

Σκηές πάθους ~ Σταυρός ~ Σύγχρονη λογοτεχνία ~ Σωτηρία.

Τ

Τέχνη ~ Τοπική ιστορία.

Υ

Υστερη αρχαιότητα.

Φ

Φυτά ~ Φωτισμός, τεχνητός ~ Φως ~ Φωτοστέφανο.

Χ

Χατζηχριστοδούλου, Χριστόδουλος ~ Χαιρετισμός ~ Χαλκηδονίτισσα  
~ Χρηστίδης, Διονύσιος ~ Χριστιανισμός ~ Χριστιανοί ~ Χριστός ~  
Χρυσόχοος, Ανδρέας ~ Χώρα της Ζωής ~ Χώρος.

D

Dr Jekyll and Mr Hyde.

E

European literature.

K

Koudelkà, Josef.

Z

Zograf, Zahari



## ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΑΝΑ ΘΕΜΑ

### A

#### **Αγγελόπουλος, Μάριος**

Αθανάσιος, Μητροπολίτης Γέρων Χαλκηδόνος, «Σχέδιον Πατριαρχικού Θρόνου της Αιθούσης του Θρόνου από τον Μάριο Αγγελόπουλο», 5 (2014) 9-19.

#### **Αγία Σοφία Κωνσταντινουπόλεως**

Μπακιρτζής, Χαράλαμπος, «Η Αγία Σοφία Κωνσταντινουπόλεως», 7 (2016) 28-45.

#### **Αγιογραφική σχολή**

Γερασίμου, Κώστας, «Η αγιογραφική σχολή της Μονής Αγίου Ηρακλειδίου και ο ζωγράφος Ιωαννίκιος Ιερομόναχος», 1 (2011) 26-31.

#### **Αγιογραφική τέχνη**

Παπαϊωακείμ, Κυριάκος, «Η αγιογραφική τέχνη στην Κύπρο κατά το δέκατο όγδοο αιώνα», 1 (2011) 32-37.

#### **Αγροτικά εργαλεία**

Καραγιώργης, Βάσος, «Αγροτικά εργαλεία Κυπρίων με τρισχιλιετή παράδοση», 7 (2016) 112-127.

#### **Αισθητική**

Κυθραιώτης, Γιώργος Χρ., «Οι εικονικές καταβολές της αισθητικής

του Ντοστογιέφσκι», 9 (2017) 26-58.

#### **Ανάσταση Λαζάρου**

Παπαδάκη, Άννα-Μαρία, «Η ανάσταση του Λαζάρου στην ευρωπαϊκή ζωγραφική», 10 (2018) 328-347.

#### **Αντικατοπτρισμός**

Δεληβορριάς, Άγγελος «Αντικατοπτρισμοί των μουσείων. Η περίπτωση του Μουσείου Μπενάκη», 9 (2017) 9-25.

#### **Άνω Ιερουσαλήμ**

Μάστορα, Πέλλη, «Περί της Άνω Ιερουσαλήμ», 3 (2012) 47-60.

#### **Άπω Ανατολή**

Αθανάσιος, Μητροπολίτης Γέρων Χαλκηδόνος, «Ο Χριστιανισμός και η αγιογραφία στην Άπω Ανατολή κατά τον ΚΑ΄ αιώνα», 8 (2017) 9-32.

#### **Αριστοτελική κατηγορία των «προς τι»**

Δάλκος, Κωνσταντίνος Ιω., «Η Αριστοτελική κατηγορία των “προς τι” και η θεολογία των εικόνων», 7 (2016) 59-71.

#### **Αρχαία Κυπριακή κεραμική**

Καραγιώργης, Βάσος, «Πουλιά και δένδρα στην αρχαία Κυπριακή κεραμική και αγγειογραφία», 6 (2015) 27-47.

#### **Αρχιερατικά συλλείτουργα**

Κωνσταντινίδου, Χαρά, «Αρχιερατικά συλλείτουργα σε εκκλησίες της Κύπρου: η απεικόνιση και η σύλληψη του χρόνου», 7 (2016) 128-146.

### **B**

#### **Βιοηθική**

Γεώργιος, Μητροπολίτης Πάφου, «Μια ορθόδοξη προσέγγιση σε θέ-

ματα Βιοηθικής», 7 (2016) 72-80.

### **Βλάστηση**

Μπακιρτζή, Όλγα Χ., «Τα φυτά και η βλάστηση», 2 (2012) 39-40.

### **Γ**

#### **Γέννηση Χριστού**

Φωτίου, Σταύρος Σ., «Η καθολική συνύπαρξη: η εικόνα της Γεννήσεως του Χριστού», 4 (2013) 135-148.

#### **Γεράσιμος, Άγιος**

Σαμπανοπούλου, Λίλα Β., «Η ιστορία του Αγίου Γερασίμου», 2 (2012) 32-34.

#### **Γιορτές του Δωδεκαημέρου**

Παπαντωνίου, Στέλιος, «Άννας Νεοφύτου, Λαϊκή λατρεία στην παραδοσιακή κοινωνία της Κύπρου. Οι γιορτές του Δωδεκαημέρου», 7 (2016) 183-194.

#### **Γκλόρια, Γκαλερί**

Μπακιρτζής, Χαράλαμπος, «Γκαλερί Γκλόρια, Λευκωσία, 40 χρόνια», 9 (2017) 103-106.

### **Δ**

#### **Δανιήλ, Προφήτης**

Κέσεν, Συράκος-Ιωάννης, «Η μορφή του Προφήτη Δανιήλ κατά την ύστερη αρχαιότητα», 3 (2012) 35-46.

#### **Δένδρα**

Καραγιώργης, Βάσος, «Πουλιά και δένδρα στην αρχαία Κυπριακή κεραμική και αγγειογραφία», 6 (2015) 27-47.

**Διαμαντής, Αδαμάντιος**

Μπακιρτζής, Χαράλαμπος, «Ο “Κόσμος της Κύπρου” του Αδαμάντιου Διαμαντή ως εικόνα», 4 (2013) 102-115.

**Διήγησις του Ιγνατίου**

Μάστορα, Πέλλη, «Το ψηφιδωτό της Μονής Λατόμου και η Διήγησις του Ιγνατίου», 5 (2014) 36-72.

**Διονύσιος, Ηγούμενος Χρυσορρογιατίσσης**

Βιογραφικό 10 (2018) 23-29.

**Ε****Εικόνα**

Αργυρού, Χρήστος, «Η εικόνα και η ανάγνωσή της ως παιδαγωγική αξία», 3 (2012) 27-34.

Δάλκος, Κωνσταντίνος Ιω., «Εικόνα και εικονική πραγματικότητα», 1 (2011) 17-22.

\_\_\_\_\_, «Η κατά την Εικονομαχίαν “αντιδικία” μεταξύ σταυρού και εικόνας», 3 (2012) 8-24.

\_\_\_\_\_, «Σκιά, εικόνα και αλήθεια», 4 (2013) 24-31.

\_\_\_\_\_, «Η Αριστοτελική κατηγορία των “προς τι” και η θεολογία των εικόνων», 7 (2016) 59-71.

\_\_\_\_\_, «Υπό την λέξιν “εικόνα”», 10 (2018) 95-114.

Ιωάννου-Βασιλείου, Δέσπω, «Η εικόνα της Πεντηκοστής», 4 (2013) 55-70.

Καραγιώργης, Βάσος «Η εικόνα διαχρονικά», 2 (2012) 27-31.

Μπακιρτζής, Χαράλαμπος, «Ο “Κόσμος της Κύπρου” του Αδαμάντιου Διαμαντή ως εικόνα», 4 (2013) 102-115.

Φωτίου, Σταύρος Σ., «Η καθολική συνύπαρξη: η εικόνα της Γεννήσεως του Χριστού», 4 (2013) 135-148.

\_\_\_\_\_, «Εικόνα της Πεντηκοστής», 8 (2017) 7.



### Εικονικές καταβολές

Κυθραιώτης, Γιώργος Χρ., «Οι εικονικές καταβολές της αισθητικής του Ντοστογιέφσκι», 9 (2017) 26-58.

### Εικονική πραγματικότητα

Δάλκος, Κωνσταντίνος Ιω., «Εικόνα και εικονική πραγματικότητα», 1 (2011) 17-22.

### Εικονογραφία

Διονύσιος, Ηγούμενος Χρυσορρογιατίσσης, «Ορθόδοξη εικονογραφία», 3.

Καραγιώργης, Βάσος, «Προέλευση και σημασία του φωτοστέφανου στην πρωτοχριστιανική εικονογραφία», 4 (2013) 71-81.

Μάστορα, Πέλλη, «“Οράς πόσην μεταβολήν ο σταυρός κατειργάσατο”»: ιδιάζουσα προσθήκη σταυρού σε παραστάσεις παγανιστικής εικονογραφίας», 4 (2013) 91-101.

### Εικονομαχία

Δάλκος, Κωνσταντίνος Ιω., «Η κατά την Εικονομαχίαν “αντιδικία” μεταξύ σταυρού και εικόνας», 3 (2012) 8-24.

### Έκθεση

Βιολάρης, Γιάννης, «Σχόλια για την έκθεση Vestige 1991-2016 του Josef Koudelkà», 10 (2018) 80-94.

Λεόντιος, Επίσκοπος Χύτρων, «Χαιρετισμός στην έκθεση “Από τον κόσμο των πουλιών της Κύπρου. Τα πουλιά του δάσους”», 6 (2015) 18-20.

Μεννογιάτη-Αργυρού, Λεόνη, «Εικόνες των παιδιών για τα παιδιά: ο κατάλογος της έκθεσης “Κύπρος και Ελληνική Μυθολογία” και το χρονικό τριών εκπαιδευτικών εκθέσεων μαθητικής ζωγραφικής», 4 (2013) 149-157.

Παπανικόλα-Μπακιριτζή, Δήμητρα, «Η έκθεση “Από τον κόσμο των πουλιών της Κύπρου”», 6 (2015) 21-26.

### Εκκλησία

- Δεληκωσταντής, Κωνσταντίνος Ζ., «Εκκλησία και κοινωνικά προβλήματα», 7 (2016) 93-111.
- Διονύσιος, Ηγούμενος Χρυσορρογιατίσσης, «Η τιμητική προσκύνηση των εικόνων στην Ορθόδοξη Εκκλησία», 2 (2012) 5-12.
- Μπακιρτζής, Χαράλαμπος, «Η ιστορημένη εκκλησία», 3 (2012) 7.
- Παπαδάκη, Άννα-Μαρία, «Το σώμα του Χριστού και το σώμα της Εκκλησίας», 130-134.

### Ένυδρα

- Βασίλειος, Μέγας, Εις την εξαήμερον, 9. «Περί πτηνών και ενύδρων», 6 (2015) 7.

### Επιστολή

- Βαρθολομαίος, Οικουμενικός Πατριάρχης, «Επιστολή προς το Συνέδριον», 7 (2016) 13-15.
- Επιστολή προς Διόγνητον, «Χριστιανοί», 7 (2016) 7.

## Z

### Ζωγραφική

- Μάστορα, Πέλλη, «Μερικές μορφές και σκηνές πάθους στη βυζαντινή ζωγραφική», 1 (2011) 23-25.
- Μεννογιάτη-Αργυρού, Λεόννη, «Εικόνες των παιδιών για τα παιδιά: ο κατάλογος της έκθεσης “Κύπρος και Ελληνική Μυθολογία” και το χρονικό τριών εκπαιδευτικών εκθέσεων μαθητικής ζωγραφικής», 4 (2013) 149-157.
- Παπαδάκη, Άννα-Μαρία, «Η ανάσταση του Λαζάρου στην ευρωπαϊκή ζωγραφική», 10 (2018) 328-347.

## Θ

### Θεάνθρωπος

- Φωτίου, Σταύρος Σ., «Με οδηγό την εικόνα του Θεανθρώπου Χριστού» 5 (2014) 7.

**Θεολογία**

- Αθανάσιος, Μητροπολίτης Γέρων Χαλκηδόνος, «Θεολογία και τέχνη», 7 (2016) 18-27.
- Δάλκος, Κωνσταντίνος Ιω., «Η Αριστοτελική κατηγορία των “προς τι” και η θεολογία των εικόνων», 7 (2016) 59-71.
- Θωμά, Παναγιώτης, «Από τα νεκρώσιμα “ευλογητάρια” ως τη σύγχρονη λογοτεχνία: μύθοι, τύποι, εικόνες και η γλώσσα της δογματικής θεολογίας», 4 (2013) 46-54.
- \_\_\_\_\_, «Από τα ακρότατα όρια της ύπαρξης στις παρυφές της θεολογίας. Εικόνες από δύο κινηματογραφικές ταινίες», 10 (2018) 147-157.
- Εξεάκης, Νικόλαος Γ., «Ορθόδοξη θεολογία και η βίωσή της», 7 (2016) 81-92.

**Θεολογική Σχολή Χάλκης**

- Ελπιδοφόρος, Λαμπруνιάδης, Μητροπολίτης Προύσης, «Θεολογική Σχολή Χάλκης: το παρόν και το μέλλον», 8 (2017) 33-44.
- Κοκκινόφτας, Κωστής, «Ιερά Θεολογική Σχολή Χάλκης και Κύπρος», 7 (2016) 46-58.

**Θεονύμφευτος κόρη**

- Κοκκινόφτας, Κωστής, «Χριστόδουλου Χατζηχριστοδούλου, *Η Θεονύμφευτος κόρη. Η Παναγία Χρυσελεύσα Στροβόλου και τα κειμήλιά της*, Λευκωσία 2017», 8 (2017) 72-78.

**Θεός**

- Νεκτάριος, Χωρεπίσκοπος Αρσινόης, «Και είδεν ο Θεός τα πάντα», 6 (2015) 9-10.

**Θυμιατήριο, θυμιατός**

- Καραγιώργης, Βάσος, «Από το θυμιατήριο στον θυμιατό και το καπνιστήριο: μια διαδρομή 3200 χρόνων», 8 (2017) 45-63.

**I****Ιωαννίκιος, Ιερομόναχος**

Γερασίμου, Κώστας, «Η αγιογραφική σχολή της Μονής Αγίου Ηρακλείδου και ο ζωγράφος Ιωαννίκιος Ιερομόναχος», 1 (2011) 26-31.

**K****Καλμούκωφ, Νικόλαος**

Αθανάσιος, Μητροπολίτης Γέρων Χαλκηδόνος, «Ο ζωγράφος και αγιογράφος Νικόλαος Καλμούκωφ», 10 (2018) 33-49.

**Καπνιστήριο**

Καραγιώργης, Βάσος, «Από το θυμιατήριο στον θυμιατό και το καπνιστήριο: μια διαδρομή 3200 χρόνων», 8 (2017) 45-63.

**Κειμήλια**

Κοκκινόφτας, Κωστής, «Χριστόδουλου Χατζηχριστοδούλου, Η Θεοσύμφετος κόρη. Η Παναγία Χρυσελεύσα Στροβόλου και τα κειμήλιά της, Λευκωσία 2017», 8 (2017) 72-78.

Φούλιας, Ανδρέας - Χατζηχριστοδούλου, Χριστόδουλος, «Στα ίχνη των λατρευτικών κειμηλίων των Μονών Αποστόλου Ανδρέα Καρπασίας και Αγίου Σπυρίδωνα Τρεμετουσιάς», 6 (2015) 102-128.

**Κοινωνικά προβλήματα**

Δεληκωσταντής, Κωνσταντίνος Ζ., «Εκκλησία και κοινωνικά προβλήματα», 7 (2016) 93-111.

**Κόσμος της Κύπρου**

Μπακιριτζής, Χαράλαμπος, «Ο “Κόσμος της Κύπρου” του Αδαμάντιου Διαμαντή ως εικόνα», 4 (2013) 102-115.

**Κύπρος**

Αργυρού, Χρήστος, «Εικονογραφώντας το Βυζάντιο: τα σχολικά βιβλία Ιστορίας Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης στην Κύπρο κατά την

- Αγγλοκρατία», 10 (2018) 50-79.
- Ιεζεκιήλ, Σάββας, «Η πτηνοπανίδα της Κύπρου», 6 (2015) 89-101.
- Κοκκινόφτας, Κωστής, «Ιερά Θεολογική Σχολή Χάλκης και Κύπρος», 7 (2016) 46-58.
- Κωνσταντινίδου, Χαρά, «Αρχιερατικά συλλείτουργα σε εκκλησίες της Κύπρου: η απεικόνιση και η σύλληψη του χρόνου», 7 (2016) 128-146.
- Λεόντιος, Επίσκοπος Χύτρων, «Χαιρετισμός στην έκθεση “Από τον κόσμο των πουλιών της Κύπρου. Τα πουλιά του δάσους”», 6 (2015) 18-20.
- Μεννογιάτη-Αργυρού, Λεόνη, «Εικόνες των παιδιών για τα παιδιά: ο κατάλογος της έκθεσης “Κύπρος και Ελληνική Μυθολογία” και το χρονικό τριών εκπαιδευτικών εκθέσεων μαθητικής ζωγραφικής», 4 (2013) 149-157.
- Μπακιρτζής, Χαράλαμπος, «Ο “Κόσμος της Κύπρου” του Αδαμάντιου Διαμαντή ως εικόνα», 4 (2013) 102-115.
- \_\_\_\_\_. «Εικόνες από τον κόσμο των πουλιών της Κύπρου», 6 (2015) 63-88.
- \_\_\_\_\_. «Ο Μοντερνισμός στην κυπριακή τέχνη: Ανδρέας Χρυσόχος, *Κείμενα για την Τέχνη*, Τιμής Ένεκεν αρ. 2, Λευκωσία: Εικαστικοί Καλλιτέχνες Κύπρου, 2016», 9 (2017) 89-102.
- Παπαγεωργίου, Αθανάσιος, «*Η Μόρφου ως Θεομόρφου του χθες, του σήμερα και του αύριο*, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπεζής Κύπρου και Ιερά Μητρόπολις Μόρφου, Λευκωσία 2011», 2 (2012) 66-70.
- \_\_\_\_\_. «Η εξέλιξη του τέμπλου-εικονοστασίου στην Κύπρο», 4 (2013) 116-129.
- \_\_\_\_\_. «Επιγραφές εικονοστασίων Κύπρου», 10 (2018) 312-327.
- Παπανικόλα-Μπακιρτζή, Δήμητρα, «Η έκθεση “Από τον κόσμο των πουλιών της Κύπρου”», 6 (2015) 21-26.
- Παπαντωνίου, Στέλιος, «*Άννας Νεοφύτου, Λαϊκή λατρεία στην παραδοσιακή κοινωνία της Κύπρου. Οι γιορτές του Δωδεκαημέρου*», 7 (2016) 183-194.
- Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου, Ευφροσύνη - Νικόλας Μπακιρτζής - Ροπέροτος



Γεωργίου, «Η “Κυρία του Ρολογιού” : μια χαρακτηριστική μορφή της ελίτ της Κύπρου στα τέλη του 18ου αιώνα», 9 (2017) 59-79.

Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου, Ευφροσύνη, «Εικόνες με αφιερωματικές επιγραφές του Δραγομάνου της Κύπρου Χατζηγεωργάκη Κορνέσιου», 10 (2018) 348-390.

Τσιντίδης, Τάκης, «Χαιρετισμός εκ μέρους του Φιλοδασικού Συνδέσμου Κύπρου», 6 (2015) 16-17.

Χαραλαμπίδης, Μελής, «Χαιρετισμός εκ μέρους του Πτηνολογικού Συνδέσμου Κύπρου» 6 (2015) 14-15.

#### **«Κυρία του Ρολογιού»**

Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου, Ευφροσύνη - Νικόλας Μπακιρτζής - Ροπέρτος Γεωργίου, «Η “Κυρία του Ρολογιού” : μια χαρακτηριστική μορφή της ελίτ της Κύπρου στα τέλη του 18ου αιώνα», 9 (2017) 59-79.

### **Λ**

#### **Λαζάρου ανάσταση**

Παπαδάκη, Άννα-Μαρία, «Η ανάσταση του Λαζάρου στην ευρωπαϊκή ζωγραφική», 10 (2018) 328-347.

#### **Λαϊκή λατρεία**

Παπαντωνίου, Στέλιος, « Άννας Νεοφύτου, Λαϊκή λατρεία στην παραδοσιακή κοινωνία της Κύπρου. Οι γιορτές του Δωδεκαημέρου», 7 (2016) 183-194.

#### **Λεόντιος Μαχαιράς**

Μπακιρτζής, Χαράλαμπος, «Οι Εξηγήσεις του Λεοντίου Μαχαιρά και η εικονογράφησή τους, βιβλιοπαρουσίαση», 5 (2014) 100-115.

#### **Λυσάνδρου, Βασιλική**

Κοκκινόφτας, Κωστής, «Βασιλικής Λυσάνδρου, Μνημεία Μητρόπο-

λης Ταμασού και Ορεινής. *Ναοί και ξωκλήσια*, Λευκωσία 2011, βιβλιοπαρουσίαση», 5 (2014) 96-99.

### Λυσός

Βιολάρης, Γιάννης, «Χριστόδουλος Χατζηχριστοδούλου - Ανδρέας Φούλιας, *Εκκλησιαστικά μνημεία της Λυσού*, Πάφος: Ιερά Μητρόπολις Πάφου και Επισκοπή Αρσινόης, 2017», 9 (2017) 80-88.

### Μ

#### Μάτια των παιδιών

Μπακιρτζής, Χαράλαμπος, «Μέσα από τα μάτια των παιδιών», 6 (2015) 129-136.

### Μεταμόρφωση

Παπαδάκη, Άννα-Μαρία, «Η τέχνη της μεταμόρφωσης», 2 (2012) 21-26.

### Μήλο

Φωτίου, Σταύρος Σ. «Το προπατορικό αμάρτημα και το μήλο», 3 (2012) 25-26.

### Μητρόπολη Ταμασού και Ορεινής

Κοκκινόφτας, Κωστής, «Βασιλικής Λυσάνδρου, *Μνημεία Μητρόπολης Ταμασού και Ορεινής. Ναοί και ξωκλήσια*, Λευκωσία 2011, βιβλιοπαρουσίαση», 5 (2014) 96-99.

### Μιχαήλ, Προσκυνητής

Κοκκινόφτας, Κωστής, «Ο αγιογράφος Μιχαήλ Προσκυνητής (1735-1833; )», 2 (2012) 50-65.

### Μονάγρι

Κοκκινόφτας, Κωστής, «Η Μονή της Παναγίας Αμασγού στο Μονάγρι», 3 (2012) 61-66.

**Μονή Αγίου Ηρακλειδίου**

Γερασίμου, Κώστας, «Η αγιογραφική σχολή της Μονής Αγίου Ηρακλειδίου και ο ζωγράφος Ιωαννίκιος Ιερομόναχος», 1 (2011) 26-31.

**Μονή Αγίου Σπυρίδωνα**

Φούλιας, Ανδρέας - Χατζηχριστοδούλου, Χριστόδουλος, «Στα ίχνη των λατρευτικών κειμηλίων των Μονών Αποστόλου Ανδρέα Καρπασίας και Αγίου Σπυρίδωνα Τρεμετουσιάς», 6 (2015) 102-128.

**Μονή Αποστόλου Ανδρέα**

Φούλιας, Ανδρέας - Χατζηχριστοδούλου, Χριστόδουλος, «Στα ίχνη των λατρευτικών κειμηλίων των Μονών Αποστόλου Ανδρέα Καρπασίας και Αγίου Σπυρίδωνα Τρεμετουσιάς», 6 (2015) 102-128.

**Μονή Λατόμου**

Μάστορα, Πέλλη, «Το ψηφιδωτό της Μονής Λατόμου και η Διήγησις του Ιγνατίου», 5 (2014) 36-72.

**Μονή Παναγίας Αμασγού**

Κοκκινόφτας, Κωστής, «Η Μονή της Παναγίας Αμασγού στο Μονάγρι», 3 (2012) 61-66.

**Μορφές**

Μάστορα, Πέλλη, «Μερικές μορφές και σκηνές πάθους στη βυζαντινή ζωγραφική», 1 (2011) 23-25.

**Μόρφου**

Παπαγεωργίου, Αθανάσιος, «Η Μόρφου ως Θεομόρφου του χθες, του σήμερα και του αύριο, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπεζής Κύπρου και Ιερά Μητρόπολις Μόρφου, Λευκωσία 2011», 2 (2012) 66-70.

**Μουσείο**

Δεληβορριάς, Άγγελος «Αντικατοπτρισμοί των μουσείων. Η περί-

πτωση του Μουσείου Μπενάκη», 9 (2017) 9-25.

Χατζηχριστοδούλου, Χριστόδουλος Α., «“Ιησούς Χριστός ο Παντοκράτωρ ο Ελεήμων”»: μια κυπριακή μεταβυζαντινή εικόνα στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Αττάλειας», 10 (2018) 413-419.

#### **Μουσείο Μπενάκη**

Δεληβορριάς, Άγγελος «Αντικατοπτρισμοί των μουσείων. Η περίπτωση του Μουσείου Μπενάκη», 9 (2017) 9-25.

#### **Ν**

#### **Ναός Αρχαγγέλου Μιχαήλ Πεδουλά**

Αργυρού, Χρήστος, «Στυλιανού Περδίκη, Ο ναός του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Πεδουλά», 7 (2016) 172-177.

#### **Ναός του Σωτήρος Χριστού**

Ηλιάδης, Ιωάννης, «Εικόνες φωτός στο Ναό του Σωτήρος Χριστού στη Θεσσαλονίκη», 4 (2013) 32-45.

#### **Νεκρώσιμα «ευλογητάρια»**

Θωμά, Παναγιώτης, «Από τα νεκρώσιμα “ευλογητάρια” ως τη σύγχρονη λογοτεχνία: μύθοι, τύποι, εικόνες και η γλώσσα της δογματικής θεολογίας», 4 (2013) 46-54.

#### **Νεοφύτου, Άννα**

Στέλιος, Παπαντωνίου, «Άννας Νεοφύτου, Λαϊκή λατρεία στην παραδοσιακή κοινωνία της Κύπρου. Οι γιορτές του Δωδεκαημέρου», 7 (2016) 183-194.

#### **Ντοστογιέφσκι, Φ.**

Κυθραιώτης, Γιώργος Χρ., «Οι εικονικές καταβολές της αισθητικής του Ντοστογιέφσκι», 9 (2017) 26-58.

\_\_\_\_\_, «Εικονιστικές οπτικές στον *Ηλίθιο* του Φ. Ντοστογιέφσκι», 10 (2018) 209-228.

**Ο****Οικουμενικό Πατριαρχείο**

Αθανάσιος, Μητροπολίτης Γέρων Χαλκηδόνος, «Έργα του Βασίλη Φωτόπουλου στο Οικουμενικό Πατριαρχείο», 4 (2013) 9-17.

**Οινοποιείο «Ρογιά»**

Μπακιριτζής, Χαράλαμπος - Η., Ιω., «Τεχνητός φωτισμός στο παλαιό οινοποιείο “Ρογιά” της Μονής Χρυσορρογιατίσσης», 6 (2015) 137-139.

**Ορθόδοξη θεολογία**

Ξεξάκης, Νικόλαος Γ., «Ορθόδοξη θεολογία και η βίωσή της», 7 (2016) 81-92.

**Π****Πάθος**

Μάστορα, Πέλλη, «Μερικές μορφές και σκηνές πάθους στη βυζαντινή ζωγραφική», 1 (2011) 23-25.

**Παιδαγωγική αξία**

Αργυρού, Χρήστος, «Η εικόνα και η ανάγνωσή της ως παιδαγωγική αξία», 3 (2012) 27-34.

**Παναγία Χρυσελεύσα Στροβόλου**

Κοκκινόφτας, Κωστής, «Χριστόδουλου Χατζηχριστοδούλου, *Η Θεο-νύμφευτος κόρη. Η Παναγία Χρυσελεύσα Στροβόλου και τα κειμήλιά της*, Λευκωσία 2017», 8 (2017) 72-78.

**Παράδεισος**

Μπακιριτζή, Όλγα Χ. - Σαμπανοπούλου, Λίλα Β., «Σκια-γράφοντας σε γήινους τόπους παραδείσου», 5 (2014) 73-95.

**Παραδοσιακή κοινωνία**

Παπαντωνίου, Στέλιος, « Άννας Νεοφύτου, *Λαϊκή λατρεία στην παραδοσιακή κοινωνία της Κύπρου. Οι γιορτές του Δωδεκαήμε-*



ρου», 7 (2016) 183-194.

### Πατριαρχικός Θρόνος

Αθανάσιος, Μητροπολίτης Γέρων Χαλκηδόνος, «Σχέδιον Πατριαρχικού Θρόνου της Αιθούσης του Θρόνου από τον Μάριο Αγγελόπουλο», 5 (2014) 9-19.

### Πεντηκοστή

Ιωάννου-Βασιλείου, Δέσπω, «Η εικόνα της Πεντηκοστής», 4 (2013) 55-70.

Φωτίου, Σταύρος Σ., «Εικόνα της Πεντηκοστής», 8 (2017) 7.

### Περδίκη, Στυλιανός

Αργυρού, Χρήστος, «Στυλιανού Περδίκη, Ο ναός του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Πεδουλά», 7, 172-177.

### Πλάτων

Δάλκος, Κωνσταντίνος Ιω., «Εικόνες, ονόματα και πράγματα στον Πλατωνικό “Κρατύλον”», 5 (2014) 20-35.

### Πουλιά

Καραγιώργης, Βάσος, «Πουλιά και δένδρα στην αρχαία Κυπριακή κεραμική και αγγειογραφία», 6 (2015) 27-47.

Λεόντιος, Επίσκοπος Χύτρων, «Χαιρετισμός στην έκθεση “Από τον κόσμο των πουλιών της Κύπρου. Τα πουλιά του δάσους”», 6 (2015) 18-20.

Μπακιρτζής, Χαράλαμπος, «Εικόνες από τον κόσμο των πουλιών της Κύπρου», 6 (2015) 63-88.

Παπανικόλα-Μπακιρτζή, Δήμητρα, «Η έκθεση “Από τον κόσμο των πουλιών της Κύπρου”», 6 (2015) 21-26.

### Προπατορικό αμάρτημα

Φωτίου, Σταύρος Σ. «Το προπατορικό αμάρτημα και το μήλο», 3 (2012) 25-26.

**Προσκύνηση των εικόνων**

Διονύσιος, Ηγούμενος Χρυσορρογιατίσσης, «Η τιμητική προσκύνηση των εικόνων στην Ορθόδοξη Εκκλησία», 2 (2012) 5-12.

**Πρωτοχριστιανική εικονογραφία**

Καραγιώργης, Βάσος, «Προέλευση και σημασία του φωτοστέφανου στην πρωτοχριστιανική εικονογραφία», 4 (2013) 71-81.

**Πτηνά**

Βασίλειος, Μέγας, Εις την εξαήμερον, 9. «Περί πτηνών και ενύδρων», 6 (2015) 7.

**Πτηνοπανίδα**

Ιεζεκιήλ, Σάββας, «Η πτηνοπανίδα της Κύπρου», 6 (2015) 89-101.

**Σ****Σκηνές πάθους**

Μάστορα, Πέλλη, «Μερικές μορφές και σκηνές πάθους στη βυζαντινή ζωγραφική», 1 (2011) 23-25.

**Σταυρός**

Δάλκος, Κωνσταντίνος Ιω., «Η κατά την Εικονομαχίαν “αντιδικία” μεταξύ σταυρού και εικόνας», 3 (2012) 8-24.

Διονύσιος, Ηγούμενος Χρυσορρογιατίσσης, «Ο σταυρός του Κρατημάτου: διόρθωση ανακρίβειας που προήλθε από παρεξήγηση», 4 (2013) 18-23.

Μάστορα, Πέλλη, «“Οράς πόσην μεταβολήν ο σταυρός κατειργάσατο”: ιδιαίζουσα προσθήκη σταυρού σε παραστάσεις παγανιστικής εικονογραφίας», 4 (2013) 91-101.

**Σύγχρονη λογοτεχνία**

Θωμά, Παναγιώτης, «Από τα νεκρώσιμα “ευλογητάρια” ως τη σύγχρονη λογοτεχνία: μύθοι, τύποι, εικόνες και η γλώσσα της δογματικής θεολογίας», 4 (2013) 46-54.

**Σωτηρία**

Φωτίου, Σταύρος Σ., «Η σωτηρία του ανθρώπου», 2 (2012) 3.

**Τ****Τέχνη**

Αθανάσιος, Μητροπολίτης Γέρων Χαλκηδόνος, «Θεολογία και τέχνη», 7 (2016) 18-27.

Μπακιρτζής, Χαράλαμπος, «Ο Μοντερνισμός στην κυπριακή τέχνη: Ανδρέας Χρυσόχοι, *Κείμενα για την Τέχνη*, Τιμής Ένεκεν αρ. 2, Λευκωσία: Εικαστικοί Καλλιτέχνες Κύπρου, 2016», 9 (2017) 89-102.

Παπαδάκη, Άννα-Μαρία, «Η τέχνη της μεταμόρφωσης», 2 (2012) 21-26.

Παπαϊωακείμ, Κυριάκος, «Η αγιογραφική τέχνη στην Κύπρο κατά το δέκατο όγδοο αιώνα», 1 (2011) 32-37.

**Τοπική ιστορία**

Μπακιρτζής, Χαράλαμπος, «Μια διαφορετική απεικόνιση της τοπικής ιστορίας», 7 (2016) 178-182.

**Υ****Υστερη αρχαιότητα**

Κέσεν, Συράκος-Ιωάννης, «Η μορφή του Προφήτη Δανιήλ κατά την ύστερη αρχαιότητα», 3 (2012) 35-46.

**Φ****Φυτά**

Μπακιρτζή, Όλγα Χ., «Τα φυτά και η βλάστηση», 2 (2012) 39-40.

**Φωτισμός, τεχνητός**

Μπακιρτζής, Χαράλαμπος - Η., Ιω., «Τεχνητός φωτισμός στο παλαιό οινοποιείο “Ρογιά” της Μονής Χρυσορρογιατίσσης», 6 (2015) 137-139.

**Φωτόπουλος, Βασίλης**

Αθανάσιος, Μητροπολίτης Γέρων Χαλκηδόνος, «Έργα του Βασίλη Φωτόπουλου στο Οικουμενικό Πατριαρχείο», 4 (2013) 9-17.

**Φως**

Ηλιάδης, Ιωάννης, «Η απεικόνιση του φωτός και των καιρικών συνθηκών», 2 (2012) 35-38.

\_\_\_\_\_, «Εικόνες φωτός στο Ναό του Σωτήρος Χριστού στη Θεσσαλονίκη», 4 (2013) 32-45.

\_\_\_\_\_, «Το φως στον ναό του Αγίου Παντελεήμονος Θεσσαλονίκης», 10 (2018) 130-146.

**Φωτοστέφανο**

Καραγιώργης, Βάσος, «Προέλευση και σημασία του φωτοστέφανου στην πρωτοχριστιανική εικονογραφία», 4 (2013) 71-81.

**X****Χαιρετισμός**

Βαρθολομαίος, Οικουμενικός Πατριάρχης, «Χαιρετισμός», 10 (2018) 9-12.

Γεώργιος, Μητροπολίτης Πάφου, «Χαιρετισμός στα εγκαίνια του Κέντρου Εικονολογίας», 1 (2011) 4-5.

\_\_\_\_\_, «Χαιρετισμός», 10 (2018) 18-20.

Διονύσιος, Ηγούμενος Χρυσορρογιατίσσης, «Χαιρετισμός στα εγκαίνια του Κέντρου Εικονολογίας», 1 (2011) 8-9.

\_\_\_\_\_, «Χαιρετισμός στο Συνέδριο», 7 (2016) 16-17.

Ζένιος, Σταύρος Α., «Χαιρετισμός στα εγκαίνια του Κέντρου Εικονολογίας», 1 (2011) 7.

Καραγιώργης, Βάσος, «Χαιρετισμός στα εγκαίνια του Κέντρου Εικονολογίας», 1 (2011) 6.

Λεβέντης, Αναστάσιος Π., «Χαιρετισμός», 10 (2018) 21-22.

Λεόντιος, Επίσκοπος Χύτρων, «Χαιρετισμός στην έκθεση “Από τον κόσμο των πουλιών της Κύπρου. Τα πουλιά του δάσους”», 6

(2015) 18-20.

Τσιντίδης, Τάκης, «Χαιρετισμός εκ μέρους του Φιλοδασικού Συνδέσμου Κύπρου», 6 (2015) 16-17.

Χαραλαμπίδης, Μελής, «Χαιρετισμός εκ μέρους του Πτηνολογικού Συνδέσμου Κύπρου» 6 (2015) 14-15.

Χρυσόστομος Β', Αρχιεπίσκοπος Κύπρου, «Χαιρετισμός», 10 (2018) 13-17.

### **Χαλκηδονίτισσα**

Αθανάσιος, Μητροπολίτης Γέρων Χαλκηδόνος, «Η Χαλκηδονίτισσα», 1 (2011) 10-12.

### **Χατζηχριστοδούλου, Χριστόδουλος**

Κοκκινόφτας, Κωστής, «Χριστόδουλου Χατζηχριστοδούλου, *Η Θεο-νύμφευτος κόρη. Η Παναγία Χρυσελεύσα Στροβόλου και τα κειμήλιά της*, Λευκωσία 2017», 8 (2017) 72-78.

### **Χρηστίδης, Διονύσιος**

Κοκκινόφτας, Κωστής, «Ο Διονύσιος Χρηστίδης και το αγιογραφικό του έργο», 4 (2013) 82-90.

### **Χριστιανισμός**

Αθανάσιος, Μητροπολίτης Γέρων Χαλκηδόνος, «Ο Χριστιανισμός και η αγιογραφία στην Άπω Ανατολή κατά τον ΚΑ΄ αιώνα», 8 (2017) 9-32.

### **Χριστιανοί**

Επιστολή προς Διόγνητον, «Χριστιανοί», 7 (2016) 7-12.

### **Χριστός**

Ηλιάδης, Ιωάννης, «Εικόνες φωτός στο Ναό του Σωτήρος Χριστού στη Θεσσαλονίκη», 4 (2013) 32-45.



Κωνσταντινίδου, Χαρά, «Οι δύο κομνήγειες λατρευτικές εικόνες της Παναγίας με τον Χριστό στο ναό της Παναγίας του Άρακος», 10 (2018) 229-256.

Παπαδάκη, Άννα-Μαρία, «Το σώμα του Χριστού και το σώμα της Εκκλησίας», 130-134.

Φωτίου, Σταύρος Σ., «Η καθολική συνύπαρξη: η εικόνα της Γεννήσεως του Χριστού», 4 (2013) 135-148.

### **Χρυσοχός, Ανδρέας**

Μπακιρτζής, Χαράλαμπος, «Ο Μοντερνισμός στην κυπριακή τέχνη: Ανδρέας Χρυσοχός, *Κείμενα για την Τέχνη*, Τιμής Ένεκεν αρ. 2, Λευκωσία: Εικαστικοί Καλλιτέχνες Κύπρου, 2016», 9 (2017) 89-102.

### **Χώρα της Ζωής**

Διονύσιος, Ηγούμενος Χρυσορρογιατίσσης, «Στη Χώρα της Ζωής», 4 (2013) 7.

### **Χώρος**

Φωτίου, Σταύρος Σ., «Χώρος αδιάστατος», 9 (2017) 7.

### **Ψ**

#### **Ψηφιδωτό**

Μάστορα, Πέλλη, «Το ψηφιδωτό της Μονής Λατόμου και η Διήγησις του Ιγνατίου», 5 (2014) 36-72.

\_\_\_\_\_, «Το περί του απελπισθέντος επάρχου Μαριανού ψηφιδωτό στη Βασιλική του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης», 7 (2016) 147-171.

### **D**

#### **Dr Jekyll and Mr Hyde**

Bakirtzis, Charalampos, “À la manière de... Taking a page from Eu-

ropean literature: the final chapter in *The strange case of Dr Jekyll and Mr Hyde*,” 8 (2017) 64-71.

**E****European literature**

Bakirtzis, Charalampos, “À la manière de... Taking a page from European literature: the final chapter in *The strange case of Dr Jekyll and Mr Hyde*,” 8 (2017) 64-71.

**K****Koudelkà, Josef**

Βιολάρης, Γιάννης, «Σχόλια για την έκθεση Vestige 1991-2016 του Josef Koudelkà», 10 (2018) 80-94.

**Z****Zograf, Zahari**

Μάστορα, Πέλλη, “Doroteya Sokolova, Zahari Zograf 1810-1853. Catalogue of the retrospective exhibition dedicated to the 200th Anniversary of Zahari Zograf (1810-1853),” 1 (2011) 38-40.





ΤΟ

ΕΙΚΟΝΟΣΤΑΣΙΟΝ

ΤΕΥΧΟΣ 10

ΧΡΥΣΗ ΡΟΓΙΑ

ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΗΓΟΥΜΕΝΟ ΧΡΥΣΟΡΡΟΓΙΑΤΙΣΣΗΣ ΔΙΟΝΥΣΙΟ  
ΓΙΑ ΤΑ ΣΑΡΑΝΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΗΓΟΥΜΕΝΙΑΣ ΤΟΥ

ΣΕΛΙΔΟΠΟΙΗΘΗΚΕ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΛΛΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ

ΜΕ ΤΗΝ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

ΤΟΥ ΣΤΑΥΡΟΥ ΦΩΤΙΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥ ΜΠΑΚΙΡΤΖΗ

ΚΑΙ ΤΥΠΩΘΗΚΕ ΤΟΝ ΟΚΤΩΒΡΙΟ ΤΟΥ 2018

ΣΤΟ ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΟ IMPRINTA

ΣΕ 300 ΑΝΤΙΤΥΠΑ

\* \* \*