

# ΕΙΚΟΝΟΣΤΑΣΙΟΝ

ΠΕΡΙΟΔΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ ΚΕΝΤΡΟΥ ΕΙΚΟΝΟΛΟΓΙΑΣ  
ΙΕΡΑΣ ΜΟΝΗΣ ΧΡΥΣΟΡΡΟΓΙΑΤΙΣΣΗΣ



# ΕΙΚΟΝΟΣΤΑΣΙΟΝ

ΠΕΡΙΟΔΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ ΚΕΝΤΡΟΥ ΕΙΚΟΝΟΛΟΓΙΑΣ  
ΙΕΡΑΣ ΜΟΝΗΣ ΧΡΥΣΟΡΡΟΓΙΑΤΙΣΣΗΣ

ΤΕΥΧΟΣ 2

ΙΟΥΝΙΟΣ 2012

ΤΙΜΗ €10

## Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

ΣΤΑΥΡΟΣ Σ. ΦΩΤΙΟΥ

Η σωτηρία του ανθρώπου . . . . . 3

ΗΓΟΥΜΕΝΟΣ ΧΡΥΣΟΡΡΟΓΙΑΤΙΣΣΗΣ ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ

Η τιμητική προσκύνηση των εικόνων στην Ορθόδοξη Εκκλησία . . . . 5

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΘΩΜΑ

Ανίχνευση μιας ποιητικώς ωδίνουσας πορείας-απορίας . . . . . 13

ANNA-MARIA ΠΑΠΑΔΑΚΗ

Η τέχνη της μεταμόρφωσης . . . . . 21

ΒΑΣΟΣ ΚΑΡΑΓΙΩΡΓΗΣ

Η εικόνα διαχρονικά . . . . . 27

ΛΙΛΑ Β. ΣΑΜΠΑΝΟΠΟΥΛΟΥ

Η ιστορία του Αγίου Γερασίμου . . . . . 32

ΙΩΑΝΝΗΣ ΗΛΙΑΔΗΣ

Η απεικόνιση του φωτός και των καιρικών συνθηκών . . . . . 35

ΟΛΓΑ Χ. ΜΠΑΚΙΡΤΖΗ

Τα φυτά και η βλάστηση . . . . . 39

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΙΩ. ΔΑΛΚΟΣ

Η εικόνα της Γεννήσεως . . . . . 41

ΚΩΣΤΗΣ ΚΟΚΚΙΝΟΦΤΑΣ

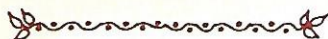
Ο αγιογράφος Μιχαήλ Προσκυνητής (1735-1833;) . . . . . 50

*Η Μόρφου ως Θεομόρφου του χθες, του σήμερα και του αύριο,*  
Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπεζής Κύπρου και Ιερά Μητρόπολις Μόρφου,  
Λευκωσία 2011, βιβλιοπαρουσίαση υπό Αθανάσιου Παπαγεωργίου . 66

22ο Διεθνές Συνέδριο Βυζαντινών Σπουδών στη Σόφια . . . . . 71

Εικόνα εξωφύλλου:

*Ο Προφήτης Ηλίας* (16ος αιώνας),  
Βυζαντινό Μουσείο Ιεράς Μητροπόλεως Πάφου.



#### ΕΙΚΟΝΟΣΤΑΣΙΟΝ

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

Εκδοτική Επιτροπή: Ηγούμενος Χρυσορρογιατίσσης Διονύσιος,  
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: Abbot Dionysios of Chrysorroiyatissa,  
Charalambos Bakirtzis, Stavros S. Fotiou

~

ISBN: 1986-3942

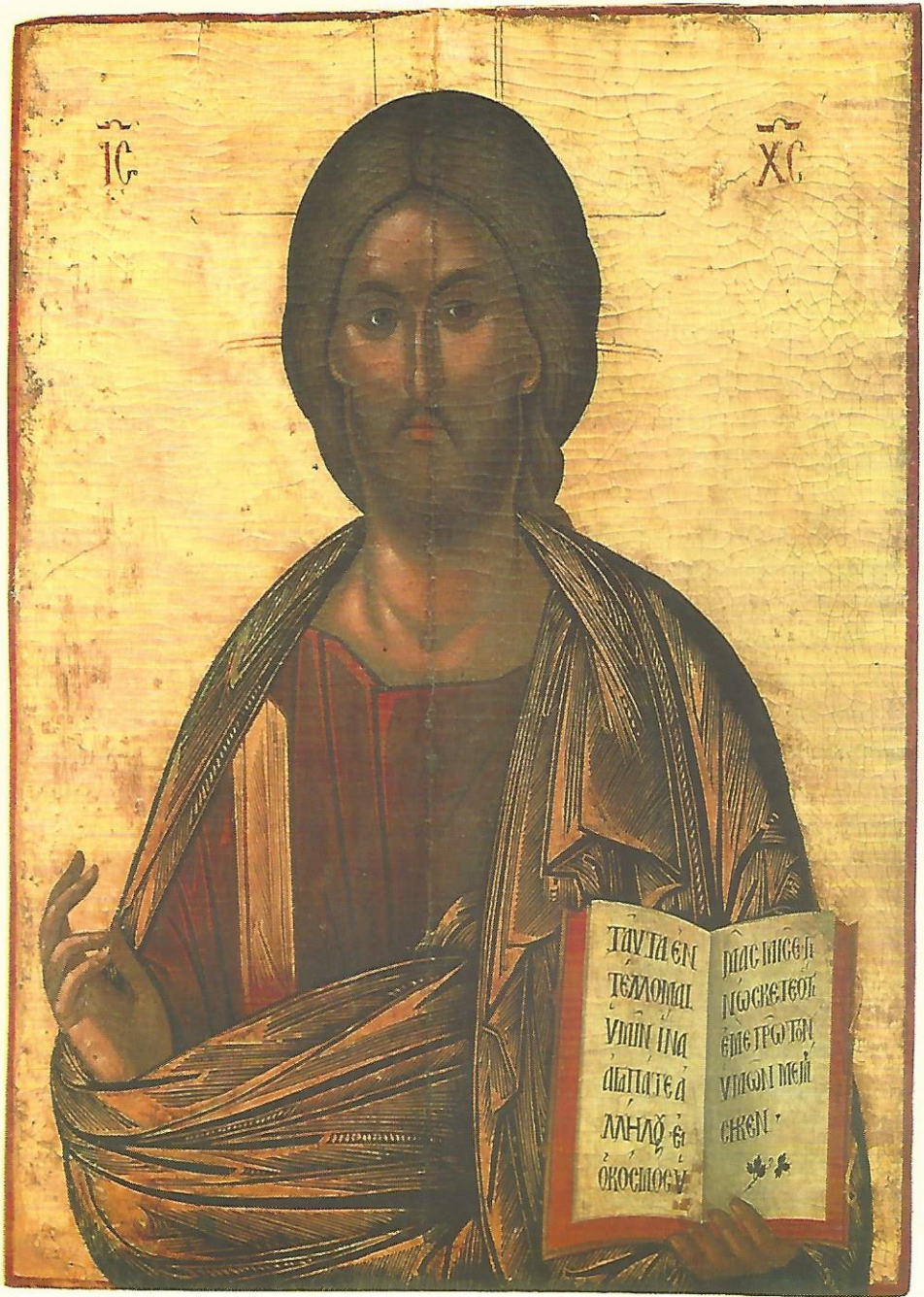
## Η ΣΩΤΗΡΙΑ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΟΥ

**Η** ορθόδοξη αγιογραφία παρουσιάζει ένα Θεό που εισήλθε στην ιστορία για να καλέσει τον άνθρωπο να μετάσχει στη ζωή του: τη ζωή της ελευθερίας και της αγάπης. Η ενανθρώπιση του Χριστού δείχνει ότι ο άνθρωπος μπορεί να κοινωνήσει με τον Θεό σε αυτή τη ζωή, εδώ και τώρα, σε αυτό το χώρο, σε αυτό το χρόνο. Έτσι η ιστορία και η κτίση καταξιώνονται, μπορούν να μεταμορφωθούν από τη συνενέργεια Θεού και ανθρώπου.

Η μεταμόρφωση αυτή του ανθρώπου και της κτίσης δεν περιλαμβάνει μόνο μία πτυχή του βίου —τη λεγόμενη θρησκευτική— αλλά κάθε πτυχή της ζωής: την οικονομία, την πολιτική, την εργασία, την τέχνη. Ο όλος άνθρωπος και η όλη ζωή μπορούν να εκφράσουν τη νέα βιοθεωρία που ο Χριστιανισμός κομίζει στους ανθρώπους: την αρμονική κοινωνία του ανθρώπου με τον Θεό και, κατ' επέκταση, με τον εαυτό του, το συνάνθρωπό του και τη φύση. Παρουσιάζοντας η εικόνα την ενανθρώπιση του Χριστού, ζωγραφίζοντας την ιστορική του παρουσία, φανερώνει το λυτρωτικό του μήνυμα.

Ο Χριστός είναι Θεάνθρωπος: στο πρόσωπό του ενώνονται ασυγχύτως και αδιαιρέτως το θείο και το ανθρώπινο. Ασυγχύτως σημαίνει ότι στην κοινωνία του με τον Θεό ο άνθρωπος δεν χάνει την υπόστασή του, παραμένει πρόσωπο μοναδικό και ανεπανάληπτο. Αδιαιρέτως σημαίνει ότι στην κοινωνία του με τον Θεό ο άνθρωπος μπορεί να νικήσει το θάνατο, γίνεται κατά χάρη αθάνατος. Προσωπική μοναδικότητα και αθανασία, στην ασύγχυτη και αδιαίρετη κοινωνία και ενότητα όλης της κτίσης εν Χριστώ : ιδού η σωτηρία του ανθρώπου, ιδού τι τελικά διακονεί η αγιογραφία.

ΣΤΑΥΡΟΣ Σ. ΦΩΤΙΟΥ



Ο Χριστός (1544 μ.Χ.). Καθολικό Ιεράς Βασιλικής και Σταυροπηγιακής Μονής Αγίου Νεοφύτου.

Ηγούμενος Χρυσορρογιατίσσης  
Διονύσιος

Η ΤΙΜΗΤΙΚΗ ΠΡΟΣΚΥΝΗΣΗ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ  
ΣΤΗΝ ΟΡΘΟΔΟΞΗ ΕΚΚΛΗΣΙΑ

**Ε**ίμαι με ιδιαίτερη χαρά και συγκίνηση, Πανιερότατε, Θεοφιλέστα-  
τε και αγαπητοί εν Χριστώ αδελφοί, που σας καλωσορίζω σήμερα,  
σ' αυτό εδώ το χώρο, με την ευκαιρία του πρώτου Ιερατικού μας Συνε-  
δρίου, που ελπίζω και εύχομαι να γίνει θεσμός. Η πρωινή κατανουκτική  
Θεία Λειτουργία που τελέστηκε στο Καθολικό της Μονής, μου θύμισε  
τα επιτυχημένα από κάθε άποψη Ιερατικά Συνέδρια που εππραγματο-  
ποιούνται στη Μονή, όταν Μητροπολίτης Πάφου ήταν ο νυν Αρχιεπί-  
σκοπος Κύπρου Χρυσόστομος Β'. Οι σύνεδροι τότε, μετά τη Θεία Λει-  
τουργία και το πρόγευμα, είχαν την ευκαιρία να παρακολουθήσουν  
ομιλίες τόσο Κυπρίων όσο και Ελλαδιτών ομιλητών. Η τριήμερη δια-  
μονή τους στη Μονή τούς βοηθούσε να γνωρίσει ο ένας τον άλλο και  
ταυτόχρονα τους δινόταν η ευκαιρία να συζητήσουν μεταξύ τους για τα  
προβλήματα τους, να λύσουν τις απορίες τους και να εμπλουτίσουν τις  
γνώσεις τους. Σήμερα, με τη λειτουργία του Συνεδριακού Κέντρου και  
τον εμπλουτισμό του με τη σύγχρονη τεχνολογία, υπάρχουν όλες οι δι-  
ευκολύνσεις που καθιστούν πιο ευχάριστη τη διαμονή των συνέδρων.  
Στο σημείο αυτό για πολλοστή φορά αισθάνομαι την ανάγκη να ευχα-  
ριστήσω, εκ βάθους καρδιάς, τον Αρχιεπίσκοπο Κύπρου Χρυσόστομο  
Β' που γενναϊόδωρα πρόσφερε για την ανακαίνιση αυτής της πτέρυ-  
γας, τους καρπούς της οποίας όλοι απολαμβάνουμε σήμερα.

Έρχομαι τώρα στο θέμα, με το οποίο θα απασχολήσω σήμερα την

---

Ομιλία σε Ιερατικό Συνέδριο της Ιεράς Μητροπόλεως Πάφου και της Χωρεπισκο-  
πής Αρσινόης που έγινε στο Συνεδριακό Κέντρο της Ιεράς Μονής Χρυσορρογιατίσσης  
στις 12 Οκτωβρίου 2011.

αγάπη σας, που είναι η τιμητική προσκύνηση των ιερών εικόνων στην Ορθόδοξη Εκκλησία.

Όπως είναι γνωστό, η προσκύνηση των ιερών εικόνων κατέχει σπουδαία και σημαντική θέση στην Εκκλησία μας. Γιατί η τιμητική προσκύνηση των εικόνων του Χριστού, της Παναγίας, των αγγέλων και των αγίων, είναι δόγμα της πίστεώς μας, που έχει διατυπωθεί από την Ζ' Οικουμενική Σύνοδο και απορρέει από το θεμελιώδες δόγμα της ενανθρώπησης του δευτέρου προσώπου της Αγίας Τριάδος, του Κυρίου ημών Ιησού Χριστού. Και η εικόνα του Σωτήρος είναι η μαρτυρία της αληθινής σάρκωσης του Θεού, που εκφράζεται με την αγιογραφία.

Όμως, μελετώντας την εικόνα, θα δούμε ότι δεν είναι μια απλή αναπαράσταση ούτε ακόμα μια εικαστική απόδοση της Αγίας Γραφής. Είναι ένα λατρευτικό αντικείμενο, που αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της Θείας Λειτουργίας. Δεν ζωγραφίζεται και δεν προβάλλεται για «να σταματά και να ακινητοποιεί το πνεύμα μας». Προβάλλεται μπροστά μας για να στρέφει το νου και το πνεύμα μας προς το εικονιζόμενο πρόσωπο ή γεγονός. Διά μέσου της αισθητής θέας η σκέψη μας δέχεται μια ισχυρή και πνευματική εντύπωση, ταυτόχρονα δε υψώνεται προς την αόρατη και θεία μεγαλειότητα. Διά της ορατής εικόνας, το πνεύμα και η σκέψη μας ορμά προς τον αόρατο Θεό, προς τη θεία θεωρία. Η εικόνα ως έργο τέχνης αποτελεί μια από τις φανερώσεις της ιερής παράδοσης της Εκκλησίας μας, που είναι παρόμοια με τη γραπτή και προφορική παράδοση. Ο Μέγας Βασίλειος, ο οποίος ασχολήθηκε πολύ με την εικόνα, λέγει: «Ό,τι ο λόγος μεταδίδει διά της ακοής, η ζωγραφική το δεικνύει σιωπηρά με την παράσταση». Δηλαδή η εικόνα, σύμφωνα με τη διδασκαλία της Εκκλησίας, αντιστοιχεί με το Λόγο της Αγίας Γραφής.

Γι' αυτό η λειτουργική και μυστηριακή ζωή της Εκκλησίας είναι αχώριστη από την εικόνα και δεν νοείται λειτουργική πράξη χωρίς εικόνα. Γιατί ο χαρακτήρας της ορθόδοξης εικονογραφίας είναι λειτουργικός αλλά και δογματικός. Η αγιογραφία, σύμφωνα με το μεγάλο αγιογράφο του περασμένου αιώνα Φώτη Κόντογλου, είναι μια από τις άγιες τέχνες, που συνεργεί στο να γίνει φανερό στα μάτια των πιστών «το μυστήριο του Θεού και Πατρός και του Χριστού» (Κολ. 2:2). Είναι η θεολογία με ορατές παραστάσεις. Γι' αυτό και δεν μπορούμε να εν-

νοήσουμε αλλά ούτε και να εξηγήσουμε την εκκλησιαστική τέχνη μακριά από την Εκκλησία.

Την αγιογράφιση των εικόνων την παραλάβαμε όχι μόνο από τους αγίους πατέρες αλλά και από τους αγίους αποστόλους. Σύμφωνα με την παράδοση ο Απόστολος και Ευαγγελιστής Λουκάς, ένας από τους εβδομήντα αποστόλους, ήταν και αγιογράφος. Λέγεται ότι πρώτος ο Λουκάς ζωγράφησε την εικόνα της Παναγίας, που φέρει στις αγκάλες της τον Κύριο ημών Ιησού Χριστό, με τη ζωγραφική τέχνη από κερί. Έκτοτε εδώ και αιώνες, ζωγραφίζουμε τον Κύριο ημών Ιησού Χριστό ως άνθρωπο, επειδή «ἐπὶ τῆς γῆς ὤφθη καὶ ἐν τοῖς ἀνθρώποις συνανέστραφη» (Βαρ. 3:38). Αλλά ο Χριστός δεν είναι μόνο ο Λόγος αλλά και η εικόνα του Πατέρα μας που είναι εικόνα του αόρατου Θεού (Κολ. 1:15), όπως επίσης και το απαύγασμα και ο χαρακτήρας της υποστάσεως αυτού (Εβρ. 4:3). Το Άγιο Πνεύμα εικονίζεται εν είδει περιστέρου, όπως εφάνη κατά τη Βάπτισή του Χριστού, και εν είδει πύρινων γλωσσών, όπως εφάνη κατά την ημέρα της Πεντηκοστής. Η σειρά αυτή συμπληρώνεται με τις εικόνες της Παναγίας, των αγγέλων και όλων των αγίων.

Ζωγραφίζουμε, λοιπόν, όλες τις αγίες εικόνες και τις προσκυνούμε με τον αρμόζοντα σεβασμό, σύμφωνα με την αγία Ξ Οικουμενική Σύνοδο. Σαν πρώτη εικόνα θα μπορούσε να θεωρηθεί η αχειροποίητη απεικόνιση του θεανδρικού προσώπου πάνω στο Άγιο Μανδήλιο. Σύμφωνα με τη διήγηση ο Ιησούς ένιψε το πρόσωπό του με νερό και μετά του εδόθη Μανδήλιο για να σφογγίσει το πρόσωπό του, στο οποίο τυπώθηκε ο χαρακτήρας του προσώπου του, που με θεία οικονομία παρελήφθη από τον Ανανία για να δοθεί στον Άβγαρο, βασιλιά της Οσροηνής. Ο Άβγαρος, σύμφωνα με τη διήγηση, προσκάλεσε τον Ιησού για να ακούσει τη διδασκαλία του και να θεραπευθεί από ασθένεια από την οποία υπέφερε. Υπάρχει όμως και άλλη διήγηση που εμφανίζει άλλη παράδοση όσον αφορά στην αποτύπωση της θείας όψεως στο Μανδήλιο. Σύμφωνα με αυτή, όταν ο Κύριος βάδιζε προς τον Γολγοθά κάθιδρος, χρησιμοποίησε Μανδήλιο. Το Μανδήλιο εκείνο, με το οποίο σφόνγγισε τον ιδρώτα του και στο οποίο αποτυπώθηκαν τα χαρακτηριστικά του προσώπου του, παρέδωσε στον Απόστολο Θωμά με την εντολή να αποσταλεί μετά την Ανάληψή του στον Άβγαρο.



Είναι χαρακτηριστικό ότι η απαγόρευση της δεύτερης εντολής του Δεκαλόγου, δηλαδή το «οὐ ποιήσεις σεαυτῷ εἰδωλον οὐδὲ παντὸς ὁμοίωμα», δεν ανανεώθηκε στην Καινή Διαθήκη. Γι' αυτό, παρ' ὅλο ότι υπήρχε ο κίνδυνος οι πρώτοι Χριστιανοί που προέρχονταν από την ειδωλολατρία, να επιστρέφουν και πάλι στα εἰδωλα και τις εθνικές του συνήθειες, αυτό δεν συμβαίνει. Τουναντίον, ἤδη από τους πρώτους αιώνες του Χριστιανισμού, συναντούμε στις κατακόμβες διακοσμήσεις με παραστάσεις συμβολικές, που αναφέρονται σε πρόσωπα ἢ χριστιανικά μυστήρια, ὅπως: ἡ ἀγκυρα, σύμβολο της ἐλπίδος· το περιστέρι, σύμβολο της ειρήνης της ψυχῆς στον παράδεισο ἀλλὰ και της καθαρότητος και αθωότητος της ψυχῆς του πεθαμένου· το παγῶνι, σύμβολο της αθανασίας της ψυχῆς και της αφθαρσίας· το ελάφι, σύμβολο του πόθου της ψυχῆς προς τον Χριστό· ἡ ἐλιά, σύμβολο της ειρήνης και ἡ φοινικιά σύμβολο της νίκης κατὰ του θανάτου. Επίσης, συναντούμε παραστάσεις με θέματα ἀπὸ την Ἁγία Γραφή, ὅπως ο Νῶε στην Κιβωτό, ο Δανιήλ στο λάκκο των λεόντων, ο Ἰωνάς στην κοιλία του κήτους, ο Μωυσῆς που κτυπά την πέτρα και ἄλλα. Ἐχουμε ἀκόμη και εἰκόνες του Κυρίου, της Ὑπεραγίας Θεοτόκου και ἁγίων που ἀνάγονται στον Γ' και Δ' μ.Χ. αἰώνα.

Ὅλοι οι ἅγιοι πατέρες προσκυνούσαν τις εἰκόνες με εὐλάβεια και ἐτρεφαν πολλή ἀγάπη και σεβασμὸ σ' αὐτές. Λέγεται ὅτι ο Ἅγιος Ἰωάννης ο Χρυσόστομος, ο μέγας αὐτὸς πατέρας της Ορθόδοξης Ἐκκλησίας, εἶχε πάντοτε στο κελί του την εἰκόνα του Ἀποστόλου Παύλου, την οποία ἀγαπούσε σε πολὺ μεγάλο βαθμὸ και παρακαλοῦσε αὐτὸν ὅπως τον φωτίζει στη συγγραφή των λόγων του. Ο Μέγας Βασίλειος ἐπαινεῖ τους ἀγιογράφους, ὅπως ἐπίσης και τους συγγραφεῖς της Ἐκκλησίας. Λέγει χαρακτηριστικά: «Οἱ μὲν τῷ λόγῳ κοσμοῦσιν, οἱ δὲ τοῖς πίναξιν ἐγχαράττουσιν». Και ο Ἅγιος Γρηγόριος ο Παλαμᾶς, γράφει: «Τοῦ δι' ἡμᾶς ἐνανθρωπήσαντος ποιήσεις τὴν εἰκόνα διὰ τὴν εἰς Αὐτὸν ἀγάπην. Καὶ μνησθήσῃ δι' αὐτῆς, Ἐκείνον, ἀνάγων τὸν νοῦν σου δι' αὐτῆς ἐπὶ τὸ προσκυνητὸν ἐκεῖνον σῶμα τοῦ Σωτῆρος, τὸ καθήμενον ἐκ δεξιῶν τοῦ Πατρὸς ἐν οὐρανῷ».

Οι θεοφόροι πατέρες της Ἐκκλησίας μας ποτὲ δεν δέχθησαν τη θεοποίηση ἢ την ειδωλοποίηση των εἰκόνων. Ο μέγας ἀγωνιστὴς και προασπιστὴς των εἰκόνων, ο Ὅσιος Θεόδωρος ο Στουδίτης, κάνει σα-

φή διάκριση μεταξύ του ειδώλου και της εικόνας. Διδάσκει ότι η εικόνα είναι «ομοίωση», είναι δηλαδή έκφραση αυτού που υπάρχει. Ενώ το είδωλο είναι πλάσμα της φαντασίας, σκιά και ομοίωμα του ανύπαρκτου. Το είδωλο είναι ομοίωμα ψεύδους και απάτης. Είναι φανταστική κατασκευή ψευδών θεών και ανύπαρκτων όντων. Άλλωστε τούτο φανερώνουν και τα ονόματα: είδωλο σημαίνει «ψεύτικο μίμημα», ενώ εικόνα σημαίνει «άφομοίωμα αληθοῦς».

Κατά τον Όσιο Θεόδωρο τον Στουδίτη, το πρωτότυπο του ειδώλου είναι «πρωτότυπο βδελυκτό» γιατί είναι «θεοποίηση των δαιμόνων ή κάποιας ανηθικότητας ή αισχροτήτας». Και κατά τον Ιερομόναχο Ματθαίο Βλάσταρι, κανονολόγο του ΙΔ' αιώνα, η «σεβάσμια εικόνα» διαφέρει από το «βδελυκτό είδωλο» κατά το ότι τα μεν πρότυπα των ειδώλων είναι ψευδή, ενώ όλα τα αρχέτυπα των τιμίων εικόνων που είναι ο Χριστός, η Θεοτόκος, οι άγγελοι, ο Ιωάννης ο Πρόδρομος και όλοι οι λοιποί άγιοι είναι αληθινά.

Και ο ιερός Δαμασκηνός, ο θεολόγος των εικόνων, αφού απέδειξε ότι η χρήση των εικόνων δεν απαγορεύεται, μας διευκρίνισε και το πρόβλημα που γεννάται για τη δήθεν λατρεία των εικόνων. Ο μεγάλος αυτός θεοφόρος πατέρας δέχεται μεν ότι οι εικόνες είναι υλικά κατασκευάσματα, έργα δηλαδή ανθρώπινων χειρών, η λατρεία όμως είναι κάτι που ανήκει μόνο στον Θεό. Γι' αυτό ο ίδιος ομολογεί: «Εγώ δεν προσκυνώ την ύλη, προσκυνώ τον Δημιουργό της ύλης, που έγινε για μένα ύλη και καταδέχτηκε να κατοικήσει σε υλικό χώμα και έχει εργασθεί διά της ύλης τη σωτηρία μου». Γιατί ο Υιός και Λόγος του Θεού, ο Κύριος ημών Ιησούς Χριστός, όταν έγινε άνθρωπος, έλαβε υλικό σώμα. Αυτή την ύλη, συνεχίζει, την τιμώ, την ευλαβούμαι, την προσκυνώ και την ύλη αυτή, διά μέσου της οποίας επραγματοποιήθη η σωτηρία μου, τη σέβομαι ως γεμάτη από «θεία ενέργεια και χάρη». Και συνεχίζοντας, θέτει τα πιο κάτω ερωτήματα: Μήπως δεν είναι ύλη το ξύλο του Σταυρού, το τρισόλβιο και τρισμακάριστο; Μήπως δεν είναι ύλη «ό τοῦ Κρανίου τόπος» και ο τάφος ο άγιος, η πηγή της ημών αναστάσεως; Μήπως δεν είναι ύλη η ζωηφόρος τράπεζα, η χορηγούσα τον άρτο της ζωής ημών; Μήπως δεν είναι ύλη προ τούτων απάντων το του Κυρίου ημών σώμα και αίμα;

Μετά τα ερωτήματα αυτά, ο Άγιος Ιωάννης Δαμασκηνός, καταλήγει

στο εξής συμπέρασμα: «Ἡ κατάργησε το σέβας και την προσκύνηση όλων αυτών ἢ δέξου και υποτάξου στην εκκλησιαστική παράδοση και την προσκύνηση των εικόνων». «Μη κάκιζε την ὕλη» διότι δεν είναι «άτιμος», δηλαδή χωρίς τιμή. Από αυτά που δημιούργησε ο Θεός, προσθέτει, τίποτε δεν είναι άτιμο.

Στη συνέχεια ο ιερός Δαμασκηνός, καθορίζει το χαρακτήρα της προσκυνήσεως των αγίων εικόνων και κάνει διάκριση μεταξύ των διαφόρων μορφών λατρείας και προσκυνήσεως. Πρώτα καθορίζει και απαριθμεί τους τρόπους προσκυνήσεως και λατρείας, που ταιριάζουν και τους οποίους αποδίδουμε στο μόνο «τῆ φύσει προσκυνητὸν Θεόν». Ακολούθως καθορίζει και απαριθμεί τους τρόπους που αποδίδουμε προσκύνηση στα κτίσματα, χάρι στα οποία ο Θεός ἐνήργησε τη σωτηρία μας. Τέτοια είναι το Θεοβάδιστο Ὄρος Σινά, ἡ Φάτνη στην οποία ανεκλήθη ο Υἱός του Θεού, το Σπήλαιο της Βηθλεέμ στο οποίο ἐγεννήθη ο Κύριος και Σωτήρας μας, ο Ἅγιος Γολγοθάς, το Ξύλο του Σταυροῦ, τα Καρφιά, ο Σπόγγος, τα Σπάργανα.

Αυτά, διδάσκει ο Ἅγιος Ἰωάννης ο Δαμασκηνός, τα προσκυνούμε, ὅπως ἐπίσης και «πάντα ναὸν Θεοῦ ἅγιον» και καθετί που ἔχει σχέση με τον Θεό, ὄχι για τη φύση του αλλά γιατί είναι «δοχεῖα θείας ἐνεργείας». Και προχωρεῖ ὅτι και «ἀγγέλους και ἀνθρώπους και πᾶσαν ὕλην τῆς θείας ἐνεργείας μέτοχον... σέβω και προσκυνῶ διὰ τὴν θεῖαν ἐνεργείαν». Κανένα ὅμως ἀπὸ αυτά δεν πρέπει να προσκυνούμε ως Θεό, παρά μόνο αὐτὸν που είναι «φύσει Θεός». Σ' ὅλους τους ἄλλους θα πρέπει να ἀπονέμουμε το χρέος που τους οφείλουμε για τον Κύριο.

Στις ἅγιες εἰκόνες και γενικά στα καθαγιασμένα πρόσωπα ἢ πράγματα, θα πρέπει να αποδίδουμε τιμητική προσκύνηση. Την οφειλόμενη προσκύνηση και λατρεία θα πρέπει να αποδίδουμε μόνο στον Θεό. Γιατί είναι διαφορετικό πράγμα ἡ προσκύνηση της λατρείας, που ἀνήκει μόνο στον Θεό, και ἄλλο ἡ ἐκ τιμῆς προσαγομένη, ἡ προσκύνηση δηλαδή, που προσφέρεται σ' αὐτούς που υπερέχουν σε κάποιο ἀξίωμα. Και ο ιερός Δαμασκηνός, συμπληρώνει: Προσκυνούμε τις εἰκόνες, προσφέροντας την προσκύνηση ὄχι στην ὕλη αλλά διὰ των αγίων εικόνων στα πρόσωπα που εἰκονίζονται σ' αυτές. Κάτι παρόμοιο μας λέγει και ο Μέγας Βασίλειος ὅτι «ἡ τῆς εἰκόνος τιμὴ ἐπὶ τὸ πρωτότυπον διαβαίνει».

Ποια είναι ὅμως αυτά που πρέπει να προσκυνούμε σαν Ορθόδοξοι

Χριστιανοί που είμαστε ; Και πάλι ο μεγάλος αυτός της Ορθοδοξίας δογματικός, ο Άγιος Ιωάννης Δαμασκηνός, αριθμεί και καθορίζει όλα αυτά που πρέπει να προσκυνούμε. Στην πρώτη θέση βρίσκεται η Παναγία και ακολουθούν όλοι οι άγιοι. Αυτοί είναι τα πρόσωπα που ομοιώθησαν, κατά το δυνατό, με τον Θεό, ένεκα των προσωπικών αγώνων τους, της αρετής τους και ένεκα της ενοικήσεως στο εσωτερικό της ψυχής τους του Θεού και της θείας συνεργίας. Αυτοί κατά το θεοφόρο πατέρα ονομάζονται και «θεοὶ ἀληθῶς», όχι βέβαια «φύσει ἀλλὰ θέσει». Τους αγίους, λοιπόν, τους προσκυνούμε ως πρόσωπα που έχουν δοξασθεί από τον Θεό και τα οποία ευεργετούν όσους τους πλησιάζουν με πίστη και ζητούν τη βοήθειά τους. Βέβαια οι άγιοι δεν προσκυνούνται όπως προσκυνείται «ὁ φύσει Θεὸς» και κατ' ἐξοχή ευεργέτης των ανθρώπων. Προσκυνούνται απλώς ως υπηρέτες και λειτουργοὶ του Θεού και ως πρόσωπα τα οποία ευτύχησαν να αποκτήσουν, λόγω της ολόφυχης αγάπης τους προς τον Θεό, την παρησία.

Προσκυνούμε, επίσης, πάντοτε σύμφωνα με τον Άγιο Ιωάννη τον Δαμασκηνό, και όλα τα ιερά σκεύη και αντικείμενα, που είναι αφιερωμένα στον Θεό και τη λατρεία του. Τέτοια είναι τα θεόπνευστα Ευαγγέλια και όλα τα άλλα ιερά βιβλία, οι Δίσκοι, τα Άγια Ποτήρια, η Αγία Τράπεζα και άλλα. Όλα αυτά είναι ιερά και άγια και σεβάσμια, γιατί χρησιμοποιούνται στη Θεία Λειτουργία και τις άλλες ιερές ακολουθίες, που γίνονται για τη λατρεία του Τριαδικού Θεού. Η βεβήλωση ή η περιφρόνηση των αντικειμένων αυτών είναι ύβρις προς τον Πανάγαθο Θεό. Και εδώ αξίζει να αναφέρουμε την τιμωρία που επέβαλε ο Θεός στον Βαλτάσαρ της Παλαιάς Διαθήκης, γιατί έβαλε τα ιερά σκεύη του ναού του Σολομώντος σε κοινή χρήση. Τα χρησιμοποίησε για να πίνουν κρασί αυτός, οι μεγιστάνες, οι παλλακίδες και οι σύζυγοί του, και καθώς έπινε υμνούσε τα είδωλα (βλ. Δαν. 5:23).

Προσκυνούμε τέλος, τις εικόνες που παρουσιάστησαν στους προφήτες, γιατί οι όσιοι αυτοί άνδρες είδαν εν εικονική οράσει τον Θεό. Επίσης τα αντικείμενα, που έγιναν τύποι και σύμβολα μεγάλων γεγονότων, τα οποία επρόκειτο να συμβούν και να έχουν σχέση με τη σωτηρία μας. Τέτοια είναι η Ράβδος του Ααρών που βλάστησε, η στάμνος που περιείχε το Μάννα, η Τράπεζα πάνω στην οποία τοποθετούντο οι άρτοι της Προθέσεως.

Εμείς οι άνθρωποι, προσθέτει ο ιερός Δαμασκηνός, προσκυνούμε ο ένας τον άλλο γιατί σαν άνθρωποι έχουμε «μοίραν Θεοῦ» και γιατί έχουμε πλασθεί «κατ' εικόνα και καθ' ὁμοίωσιν Θεοῦ». Και με την προσκύνηση αυτή, δηλαδή το σεβασμό, που αποδίδουμε ο ένας στον άλλο, επειδή είμαστε εικόνες του Θεού, που μας δημιούργησε εκείνος, ταπεινούμεθα ο ένας απέναντι του άλλου και εκπληρώνουμε τον άγιο νόμο της αγάπης.

Τελειώνοντας την ομιλία μου, θα μπορούσα να πω με δυο λέξεις, ότι η εικόνα είναι η μυστική γλώσσα της Εκκλησίας μας. Γιατί με ενδοκοσμικά δεδομένα μας μεταφράζει το πνευματικό, το υπερβατικό, το ανέκφραστο, αυτό που είναι πέρα από τις αισθήσεις μας. Η αγιογραφία, που είναι θεία τέχνη, με τη σιωπή της διδάσκει μεγαλοφώνως το πλήρωμα της Εκκλησίας. Ως τέτοια η εικόνα σε όποιο διαθέτει πνευματική ωριμότητα και την προσκυνά με πνεύμα ταπείνωσης και πόθο αγιότητας προσφέρει συγκλονιστική αλήθεια. Γι' αυτό και οι αγράμματοι, αλλά και αυτοί που δεν μπορούν να μελετήσουν σε βάθος τη θεολογία της Εκκλησίας μας, χάρη στην εικόνα κατανοούν τις μεγάλες αλήθειες τις πίστεώς μας. Η εικόνα έχει βαθειά θεολογική έννοια. Δεν έχει σκοπό να τέρπει μόνο την όρασή μας ή να μας υπενθυμίσει απλώς τα άγια πρόσωπα. Η εικόνα, με την τιμητική προσκύνηση, μας παίρνει από το φθαρτό αυτό κόσμο της αμαρτίας και της ματαιότητας και μας υψώνει στον κόσμο της χάριτος. Μας μεταφέρει εκεί ώστε να ευφρανθούμε τον καθαρό και ευώδη αέρα της βασιλείας των ουρανών.

Ας λατρεύουμε, λοιπόν, κι εμείς τον Κύριο και Θεό μας, ως Πάνσοφο και Παντοδύναμο Δημιουργό αλλά, συγχρόνως, και ως Σωτήρα και Λυτρωτή μας, που έγινε άνθρωπος, πέθανε και ετάφη και αναστήθηκε για τη σωτηρία μας. Ας τον υμνούμε ως Ευεργέτη μας και ως Χορηγό των υλικών και πνευματικών αγαθών μας, όσων γνωρίζουμε και ενθυμούμαστε και όσων όχι. Ας τον λατρεύουμε ως τον κατ' εξοχή Τροφοδότη που μας τρέφει στοργικά με το άχραντο σώμα και το τίμιο αίμα του.



Παναγιώτης Θωμά

ΑΝΙΧΝΕΥΣΗ ΜΙΑΣ ΠΟΙΗΤΙΚΩΣ ΩΔΙΝΟΥΣΑΣ  
ΠΟΡΕΙΑΣ-ΑΠΟΡΙΑΣ  
Ή, Ο ΑΦΟΥΓΚΡΑΣΜΟΣ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ  
ΚΑΙ Η ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ ΤΗΣ ΟΛΟΤΗΤΑΣ

Σχόλιο στο ποίημα του Θεοδόση Νικολάου *Ημιτελής Τοιχογραφία*<sup>1</sup>

**Θ**α μπορούσαμε πιστεύω να αποδώσουμε την ποίηση του Θεοδόση Νικολάου —αυτού του κάπως ξεχασμένου, αλλά αναντίλεκτα πολύ σημαντικού και ξεχωριστού Κύπριου ποιητή— ως μια ήρεμη έκρηξη εκλεκτής ευαισθησίας. Ας εκληφθεί αυτό ως ένα γενικό περίγραμμα, καρπός της συγκίνησης και του ανα-στοχασμού που μου προκάλεσε η ανάγνωση των ποιημάτων του. Προχωρώντας βαθύτερα, σε μια προσπάθεια εντοπισμού των δομικών στοιχείων στην ποιητική του κατάθεση, καταλήγω επιγραμματικά στην εξής άποψη: ο Θεοδόσης Νικολάου συγκέρασε στο έργο του, ασυγχύτως και αδιαιρέτως, ατόφια ποιητικότητα και αυθεντική θεολογικότητα.<sup>2</sup> Ως εκ τούτου η περίπτωση του εκ Πάφου ποιητή είναι χαρακτηριστική —μεταξύ άλλων, εκλεκτών ποιητών—, του δυναμισμού που μπορεί να προσφέρει στο σύγχρονο θεολογικό και εκκλησιαστικό λόγο ο προσεχτικός διάλογος με την ποιητική μαρτυρία: όταν αυτή, χωρίς να εκχωρεί την ουσία της ποίησης ως υπαροξιακής διαθεσιμότητας ή να δογματίζει εν ονόματι μιας χριστια-

1. Θεοδόσης Νικολάου, *Εικόνες*, Κύπρος 1988, 33-34.

2. Γράφει ο ποιητής Κυριάκος Χαραλαμπίδης, μαθητής του Θεοδόση Νικολάου στο Γυμνάσιο Αμμοχώστου: «Ο Θεοδόσης ιερούργουσε μέσω των πραγμάτων του και τα πρόσφερε ανάγλυφα και σπαρταριστά. (...) Θα τολμούσα να πω ότι ο ποιητής αυτός μεταλάβαινε τις λέξεις (το σώμα και το αίμα τους) και μας άφηνε μυστηριακά με την αίσθηση μιας οπτικής και απτικής μαζί τους επαφής. (...) Προικισμένος με την ορθόδοξη ευρύτητα και ευλυγισία, δοξολογούσε τα πράγματα του κόσμου με όλες του τις αισθήσεις. (...) Το βέβαιο είναι ότι το ταμείον του περιέκλειε τα υλικά και πνευματικά αγαθά του επικούρειου και του θεολόγου. (...) Το σημαντικό για τον ίδιο ήταν ότι κατάφερε να παραμείνει μέσα στη ζώσα παράδοση της Εκκλησίας, χωρίς να περάσει εξ ανάγκης από τη Σκύλλα και τη Χάρυβδη παραμορφωτικών, ενίοτε, χριστιανικών ομάδων και οργανώσεων». Κυριάκος Χαραλαμπίδης, *Ολισθηρός ιστός*, Τόμος Β', Αθήνα: Άγρα, 116, 119.

νικά στρατευμένης άρα νόθας ποιητικότητας, επεκτείνει συμβολικά τους ορίζοντες της μετοχής στην απεραντοσύνη της Αποκάλυψης.

Ως φιλοξενούμενος του *Εικονοστασίου*, επιλέγω να σχολιάσω το πρώτο μέρος του ποιήματος *Ημιτελής Τοιχογραφία* από τη συλλογή του Θεοδόση Νικολάου *Εικόνες*. Ο λόγος αυτής της επιλογής δεν είναι άλλος από το ότι θεωρώ, πως το ποίημα παρέχει άφθονο υλικό, τροφή για γόνιμη σκέψη και θεολογικό βάθος, που διαρρηγνύουν τα στεγανά και ψηλαφούν την εικόνα στις πλατύτερες κοσμολογικές, ιστορικές και, συνεπώς, θεολογικές παραμέτρους της. Θα παραθέσω με συντομία την ερμηνεία μου και θα παρακαλούσα αυτή να μην εκληφθεί ως στάση απόλυτης πεποίθησης ως προς τη δέουσα πρόσληψη του ποιήματος. Τα σχόλιά μου ας σταθούν αφορμή και ώθηση για εντοπισμό ενός κοινού πνεύματος με άλλα ποιήματα του Θεοδόση Νικολάου, κάτι που ίσως δικαιώσει —τουλάχιστον έως ένα βαθμό— διακειμενικά την προσέγγισή μου.

Όλοι μας περιμένουμε να μιλήσει η Ιστορία.

Για να μιλήσει όμως κανείς πρέπει να δει

Το ουράνιο τόξο να γεφυρώνει την ομορφιά του κόσμου

Πρέπει ν' ακούσει τη βροχή που κυλά

Πάνω στο αυγινό στέλεχος του σταριού

Και την ερωτική φλυαρία των κυκλαμίνων,

Στον ουρανόσκο το μέλι της σπώρας

Και να κρατήσει στη φούχτα του πρέπει το νερό της θαλάσσης.

(*Ημιτελής Τοιχογραφία*, στίχ. 1-8).

Αν υπάρχει στο ποίημα λέξη-έννοια κλειδί —θα την ονόμαζα καλύτερα λέξη-πρωταγωνίστρια—, είναι φανερό πως αυτή δεν είναι άλλη από την Ιστορία, την οποία ο ποιητής γράφει με κεφαλαίο υποβάλλοντας ή επιβάλλοντας την κρισιμότητά της. Θα εκφράσω χωρίς περιστροφές τη θέση πως κάλλιστα στο ποίημα η Ιστορία θα μπορούσε να ταυτίζεται με την Εκκλησία: την εν τω κόσμω πορευόμενη εν μέσω —και διά μέσου— ωδίνων και οδυνών, πρόσκαιρων επιτευγμάτων, αλλά κυρίως αποτυχιών, που προκαλούν την άρση του ανθρώπου πάνω από

τα ασφυκτικά όρια που επιβάλλει η αναντίλεκτη τραγικότητα της ζωής. Έχω την αίσθηση πως ο Θεοδόσης Νικολάου αγγίζει τον πυρήνα της οικουμενικότητας που χαρακτηρίζει την Εκκλησία —αν βέβαια θελήσει κανείς να εξετάσει με προσοχή τις περί Θεού, Εκκλησίας, κτίσης και ιστορίας θέσεις της δογματικής θεολογίας. Και εξηγούμαι: η ενεργειακή σχέση του δημιουργού Θεού με τον κόσμο και ως εκ τούτου με την ανθρώπινη ζωή και ιστορία —αυτή που μπορεί να ονομαστεί και σχέση εικονική ή εικονιστική (η Εκκλησία είναι τύπος και εικόνα του τριαδικού Θεού όπως εξάλλου και η ανθρώπινη ύπαρξη)— συνδέει καθοριστικά Θεό, άνθρωπο, δημιουργία και ιστορία, χαρίζοντας συνάμα κινητική και εξελικτική προοπτική στον κόσμο και τον άνθρωπο.<sup>3</sup> Αυτό συμβαίνει στον αντίποδα οποιασδήποτε στατικής, απομονωμένης ή στρουθοκαμηλίζουσας Εκκλησίας, που περιφρονεί την ιστορία ή απορρίπτει τη δημιουργία. Πρόκειται για μια άλλη εικονοκλαστική στάση, η οποία διαιωνίζεται στο παρόν, παρά τα «έξω» και τα «αναθέματα» που ακούν με ευχαρίστηση οι σημερινοί και οι χτεσινοί χριστιανοί κάθε Κυριακή της Ορθοδοξίας, νοιώθοντας ικανοποίηση και ασφάλεια, αφού οι αιρετικοί εικονοκλάστες χώθηκαν διά παντός στον Άδη της ασύγγνωστης πλάνης τους.

Στην πρώτη από τις πιο πάνω στροφές ο Νικολάου, αφού διαπιστώσει από τον πρώτο μόλις στίχο την επιθυμία των ανθρώπων να αφουγκραστούν τη φωνή της Ιστορίας, απαντάει στο ερώτημα που υπονοείται: πώς ακούμε τη φωνή της; πώς λαμβάνουμε τα μηνύματα της Ιστορίας στην οποία μυστικώς ενεργεί το θείο; Η απάντηση του ποιητή είναι απλή και ξεκάθαρη, ενώ, συγχρωτίζεται με τη φιλόκαλη αισθητική της Ορθοδοξίας: μετέχοντας ο άνθρωπος απτικά, μέσω όλων των αισθήσεων του στη ζωή και στο κάλλος της δημιουργίας διαλέγεται αληθινά με τον Θεό, ακούει, γεύεται και εν τέλει δοξάζει τη Χάρη του.<sup>4</sup> Κτίση και ιστορία συμβαδίζουν σε μια σχέση αμφίδρομη, όπου και οι δύο αληθεύουν αποκαλύπτοντας τους συμ-περιληπτικούς ορίζοντες της Εκκλησίας.

3. Βλ. Νίκος Ματσούκας, *Δογματική και συμβολική θεολογία Β'*, Θεσσαλονίκη: Π. Πουρναράς, 1999, 355-366.

4. Βλ. Χρυσόστομος Α. Σταμούλης, *Κάλλος το άγιον*, Αθήνα: Ακρίτας, 2004, 249-319.



Ανοίγουμε λάκκους στη γη, μα γιατί;  
Ανοίγουμε λάκκους στο σκοτάδι.  
Γιατί;

(*Ημιτελής Τοιχογραφία*, στίχ. 9-11).

Στους πιο πάνω στίχους, μέσω μιας ισχυρής εικόνας, ο ποιητής εκφράζει απορία με ένταση: γιατί ο άνθρωπος ακολουθεί λανθασμένη πορεία; γιατί σκάβει δρόμους σκοτεινούς για να ακούσει τη φωνή της Ιστορίας; Το ερώτημα μοιάζει να μένει κάπως μετέωρο, αλλά ο ποιητής, που —όπως δείχνει και στη συνέχεια το ποίημα— κάθε άλλο παρά αγνοεί τις μύριες όσες, σκοτεινές πλευρές της ζωής, μοιάζει να θέλει —μέσω αυτού— να προσανατολίσει και να προσανατολιστεί προς το φως, που θα μπορούσε να είναι το θεραπευτικό φως του Λόγου.<sup>5</sup> Εξάλλου ο Δημιουργός Λόγος, ο οποίος ζωοποιεί ολόκληρη την κτίση και τον άνθρωπο, που πλάστηκε κατ' εικόνα του, αποτελεί ο ίδιος τη νικηφόρα ενάντια στη φθορά της ιστορίας αρχετυπική ομορφιά. Αυτή η άρρητη ομορφιά του Λόγου, αντανακλάται στη δημιουργία που παραπέμπει σε αυτόν, πράγμα που δικαιώνει τη ομολογία του εξ Αμερικής ζωγράφου Harlan Hubbard: «Η ακτινοβολία της κοσμικής ομορφιάς, “είναι ο Χριστός ο ίδιος”».<sup>6</sup>

Όμως η πορεία του Λόγου, η επί γης σωτήρια οικονομία του Χριστού, υπήρξε και παραμένει δραματική, προσληπτικά μετέχουσα στη δυσχέρεια και την ασκήμια της Ιστορίας: πλην όμως, με σκοπό συμπαθητικά να θεραπεύσει ή άλλως να επιδιορθώσει τη θρυμματισμένη εικόνα του κόσμου, με άλλα λόγια, τη διαβρωμένη εικόνα της Εκκλησίας του. Με τα προηγούμενα προσπάθησα απλώς να αποδώσω τη δυναμική περιγραφή —την άκρως βιβλική— που συναντάμε στους επόμενους

---

5. Εδώ θα πρέπει να σημειώσω ότι ο Θεοδόσης Νικολάου δεν φαίνεται σε καμιά περίπτωση να θεωρεί αντιθετικά ή αντινομικά τη σχέση φωτός και σκότους (στάση που θα φλέρταρε με τη γνωστικιστική διαρχία ή το μανιχαϊκό πρότυπο). Εξ αντιθέτου η θεώρησή του φαίνεται να είναι μεταμορφωτικά λυτρωτική. Χαρακτηριστικός ο στίχος του: «Εδώ στο κράτος του θανάτου λαμπροφορεί η ζωή». Θεοδόσης Νικολάου, «Ζεστή μέρα του χειμώνα», *Εικόνες*, 15, στίχ. 54. Η θέση μου αυτή χρήζει βέβαια περαιτέρω ανάλυσης που δεν είναι του παρόντος.

6. Wendell Berry, *Harlan Hubbard. Life and work*, Kentucky: The University Press of Kentucky, 1990, 48.

Στίχους της Ημιτελούς Τοιχογραφίας:

Η ιστορία είναι βέβαια απασχολημένη τριγυρίζοντας  
Μέσα στα πεδία των μαχών και τους υπόγειους διαδρόμους  
που ανοίγει η άβυσσος του νου.

Παραγγέλλει πρώτα στις μέρες

Να νίψουν τα αιματωμένα πρόσωπα

Παραγγέλλει στον Απρίλη και στ' άλλα λαμπρά παλληκάρια

Ν' αφαιρέσουν τη φρίκη ράβοντας το δέρμα

Συγκολλώντας τα σπασμένα κόκκαλα των νηπίων

Επιδιορθώνοντας και τοποθετώντας πάλι

Στις κόγχες του προσώπου τα πεσμένα μάτια.

Τότε μπορεί να γίνει η αναστήλωση των εικόνων

Στο ξυλόγλυπτο τέμπλο των ψυχών μας.

(*Ημιτελής Τοιχογραφία*, στίχ. 12-22).

Η θεραπευτική-επιδιορθωτική εργασία του Λόγου στην Ιστορία — στο παρελθόν όπως και στο παρόν, που διεμβολίζεται με τη αύρα των εσχάτων— περιγράφεται με παραστατικότητα στους στίχους δεκαοχτώ και είκοσι, όπου διενεργείται η επαναφορά της πολύτιμης παιδικότητας στο ανθρώπινο είδος,<sup>7</sup> η οποία αποκαθιστά την καθαρότητα της όρασης<sup>8</sup> αυτής που θα κάνει δυνατή την υπαρξιακή ανάταση ή, κατά τον ποιητή, την «αναστήλωση των εικόνων» στις ανθρώπινες ψυχές. Οι στίχοι είκοσι ένα και είκοσι δύο φαίνεται να συνιστούν μια πρώτη κορύφωση στο ποίημα, μια πρώτη απάντηση στην πορεία-απορία που περιγράφηκε ως τα τώρα: ο Λόγος εντός της Ιστορίας θεραπεύει τα ανθρώπινα αισθητήρια. Έτσι ο άνθρωπος απεμπολεί τη στάση της μερικότητας και της αποσπασματικότητας, η οποία συνιστά ασθένεια που αποτρέπει την όραση του όλου — ολάκερου του κόσμου ως τύπου προόδου, κίνησης προς το αγαθό και κατάφασης σε αυτό.

Μολαταύτα, η *Τοιχογραφία* του Θεοδόση Νικολάου παραμένει έως

7. Βλ. Λουκ. 18:16: «Ἄφετε τὰ παιδιά ἔρχεσθαι πρὸς με καὶ μὴ κωλύετε αὐτά· τῶν γὰρ τοιούτων ἐστὶν ἡ βασιλεία τοῦ Θεοῦ».

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

τέλους *Ημιτελής* και αυτό αναμφίβολα έχει τη σημασία του. Έχω την εντύπωση, πως ο ποιητής —όπως κάθε άνθρωπος που βιώνει τη γνήσια αναζήτηση, αποφεύγοντας το αμάρτημα της απουσίας από το παρόν— δεν μπορεί παρά να αποστρέφεται τις τελικές απαντήσεις, αρχές και θέσεις —τα κοινά δηλαδή χαρακτηριστικά κάθε μισάνθρωπου συστήματος, που αφαιρεί από τη ζωή τη δυνατότητα ρεαλιστικής όρασης και σωτήριας ανατροπής. Συνεχίζει λοιπόν ο Νικολάου:

Μα όταν λάβει καιρό χρονοτριβεί  
Συγχύζοντας το βήμα της σε δρόμους που πήρε  
Παραπλανημένη από ορόσημα που δεν οδηγούν πουθενά.

Τέλος όταν έρθει η ώρα να μιλήσει  
Μιλά με γενικότητες και στατιστικές  
Ενώ η λεπτομέρεια υποκύπτει και μηδενίζεται.  
Αυτό που έχει σημασία είναι το επίτευγμα,  
Όπως η ήρεμη επιφάνεια του ποταμού που κυλά  
Αποκρύπτει την απεγνωσμένη πάλη των πρώτων κινήσεων.  
(*Ημιτελής Τοιχογραφία*, στίχ. 23-31).

Ο ποιητής εκφράζει εν είδει πικρής διαπίστωσης όσα τεκταινούνται, όταν η εγρήγορση απολεσθεί εντός της ανθρώπινης ιστορίας και εντός του σώματος της Εκκλησίας, η οποία αναπόφευκτα μετέχει σε αυτήν —καθόλου θεμιτός δεν είναι εξάλλου ο διαχωρισμός «ιερής» και «κοσμικής» ιστορίας. Ο άνθρωπος διολισθαίνει στη μερικότητα, θυσιάζει την ολότητα στο βωμό του ολοκληρωτισμού και του εντυπωσιασμού, που ευκολότερα κερδίζουν την εύνοια της οριακής ελευθερίας του· αυτής που τον σπρώχνει στον πνευματικό θάνατο, αν και η ίδια μπορεί να μεταμορφώσει λυτρωτικά το μυστηριώδες δώρο της κτιστότητάς του.<sup>9</sup> Ομοίως, στην ιστορία και το παρόν της Εκκλησίας —είτε ως θεσμού, είτε ως σώματος πιστών— κυριαρχεί εν πολλοίς η θριαμβολογία, ο ηρωισμός και η συνεπακόλουθη πανηγυρική θεώρηση ακόμα και της αγιό-

---

9. Βλ. Χρυσόστομος Α. Σταμούλης, *Έρωσ και θάνατος*, Αθήνα: Ακρίτας, 2009, 248-262.

τητας, σύμφωνα με την οποία ο άγιος είναι ένα υπερφυσικό πρόσωπο: ο υπεράνθρωπος που υποτάσσει τον κόσμο. Μια τέτοια θεώρηση «Αποκρύπτει την απεγνωσμένη πάλη των πρώτων κινήσεων» (στίχ. 31), ξεχνά το αίμα και τα δάκρυα της άσκησης, τις ήττες και τις απαραίτητες αποτυχίες της έμπονης, ανθρώπινης αναζήτησης πριν από την καθάρη όραση του Φωτός,<sup>10</sup> η οποία δεν χάνει ποτέ τον οδυνηρό χαρακτήρα της.

Η Ιστορία, ή η Εκκλησία, δεν ωθείται πειθαναγκαστικά —δίχην απόλυτου προορισμού— στη θεραπευτική αγκαλιά του Λόγου, ο οποίος, μέσα στη θείκη του ευρυχωρία υπομένει —ακόμα— τις επιπτώσεις της ελευθερίας με την οποία προίκισε τα πλάσματά του, παίρνοντας το ρίσκο της απώλειας ψυχών, ανθρωπίνων ζωών.<sup>11</sup> αυτών που υφίστανται την απανθρωπιά της απόλυτης και αλύγιστης τάξης. Πρόκειται για την εξουσιαστική τάξη, η οποία χαρακτηρίζει κάθε σκληρό κατεστημένο —πολιτικό, κοινωνικό ή οικονομικό. Μια τέτοια εικόνα περιγράφει γλαφυρά ο

10. Πρβλ. Χρυσόστομος Α. Σταμούλης, *Κάλλος το άγιον*, 266-294.

11. Βλ. Χρυσόστομος Α. Σταμούλης, *Έρωσ και θάνατος*, 262-268. Δεν εννοώ αυτή την απώλεια ως απόλυτη ή τελική αποστερώντας έτσι τη ζωή από τη σωτηρία, την επείκεια προοπτική της. Εντούτοις κάθε άνθρωπος που εγκαταλείπεται από τους συνανθρώπους του, επιζητεί τη σωτηρία εδώ και τώρα, ενώ αυτός που του αρνείται κρίνει τον ίδιο τον εαυτό του, αρνούμενος τη διά της αρωγής στον άλλο σωστική κοινωνία της φιλικότητάς και γευόμενος ήδη από την παρούσα ζωή τον πνευματικό θάνατο. Βλ. *Ματθ.* 25:37-40: «Κύριε, πότε σε είδομεν πεινώντα και έθρέψαμεν, ή διψώντα και έποτίσαμεν; Πότε δέ σε είδομεν ξένον και συνηγάγομεν (...) άσθενή και έν φυλακή, και ήλθομεν προς σε; Και άποκριθείς ό βασιλεύς έρει αυτοίς: άμην λέγω ύμιν, έφ' όσον έποιήσατε ένι τούτων τών άδελφών μου τών έλαχίστων, έμοι έποιήσατε». Ας μου επιτραπεί να προσθέσω πως η μελέτη του Χρυσόστομου Σταμούλη, στην οποία παραπέμπω πιο πάνω, επηρέασε καθοριστικά την προσέγγισή μου στο ποίημα —τουλάχιστον στο σημείο αυτό. Κατά την άποψή μου, ο εν λόγω πανεπιστημιακός θεολόγος, στη διεξοδική εξέταση του ζητήματος, που αφορά την αιτιότητα του θανάτου, τη σιωπή του Θεού απέναντι στον κατήφορο της ανθρωπότητας και το «αίνιγμα» της θεόδοτης ελευθερίας — με δημιουργική και συνολική αξιοποίηση τόσο της πατερικής θεολογίας όσο και της πανανθρώπινης υπαρξιακής αγωνίας —, χωρίς να διεκδικεί μια «προοδευτική», ανέξοδη πρωτοτυπία, θέτει τα πράγματα σε μια βάση την οποία μέχρι στιγμής ίσως στερούνταν η σύγχρονη θεολογική σκέψη: ο Θεός βιώνει το «διακύβευμα» της αγάπης, δηλαδή στέκεται με σεβασμό απέναντι στην ανθρώπινη ελευθερία, έστω και αν αυτή πληγώνει την καθολική αγάπη του, η οποία ποθεί τη σωτηρία όλων. Αυτή είναι, θα μπορούσαμε να πούμε, η αδυναμία του Θεού —οπωσδήποτε όχι οντολογική—, που καταφάσκει τον αληθινά ερωτικό χαρακτήρα με τον οποίο φανερώνεται η θεανθρωπία.

Θεοδόσης Νικολάου στις δύο καταληκτικές στροφές :

Κι ακόμα όταν έρθει η ώρα να μιλήσει  
Εμείς δεν είμαστε πια εκεί για ν' ακούσουμε  
Κι αυτοί που ακούουν δεν ενδιαφέρονται πως  
Η μάχη ετράπη εις απλήν σφαγήν,  
Ήτις μηδεμίαν ποιούσα διάκρισιν  
Μεταξύ Βενετών και Πρασίνων  
Διήρκεσεν επί ώρας πολλάς, και επήνεγκε  
Τον θάνατον τριάκοντα χιλιάδων ανθρώπων.

Όμως τη φωνή του Γιάννη μεσ' από τη σκόνη  
που σήκωσε το χώμα  
«Μη με θάβετε, είμαι ακόμα ζωντανός»,  
Ποιος θα καταγράψει,<sup>12</sup>  
Τώρα που εκραταιώθη η εξουσία του βασιλέως  
Και όλα τα πράγματα μπήκανε σε τάξη;

(*Ημιτελής Τοιχογραφία*, στίχ. 32-44).

Η σπαρακτική απορία του ποιητή εντείνεται στο τέλος της πορείας που κατέγραψε στο ποίημά του, το οποίο κλείνει με ένα θρηνώδη τόνο θλίψης, αφού μοιάζει να παρατηρεί την όδευση του κόσμου προς ένα αναπάντεχο αδιέξοδο. Όμως η θλίψη και η λύπη στη θεολογία, στην Ιστορία και τη ζωή της Εκκλησίας, συμπορεύονται με τη χαρά, που βλέπει ο αναγνώστης των *Εικόνων* να αναδύεται αργά-αργά και δυναμικά στο Β' μέρος της *Ημιτελούς Τοιχογραφίας*,<sup>13</sup> ολοκληρώνοντας την εικόνα μιας παρήγορης ποίησης που ιδιόν της έχει την αρετή της χαρμολύπης.

12. Βλ. Γιώργος Σεφέρης, «Τελευταίος Σταθμός», *Ποιήματα*, Αθήνα: Ίκαρος, 2000, 215, στίχ. 89-95: «Να μιλήσω για ήρωες να μιλήσω για ήρωες: ο Μιχάλης/ που έφυγε μ' ανοιχτές πληγές απ' το νοσοκομείο/ ίσως μιλούσε για ήρωες όταν, τη νύχτα εκείνη/ που έσερνε το ποδάρι του μες τη συσκοτισμένη πολιτεία/ ούρλιαζε ψηλαφώντας τον πόνο μας: "Στα σκοτεινά/ πηγαίνουμε, στα σκοτεινά προχωρούμε..." / Οι ήρωες προχωρούν στα σκοτεινά».

13. Θεοδόσης Νικολάου, *Εικόνες*, 35-36.

Άννα-Μαρία Παπαδάκη

## Η ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗΣ

« Όσοι ξεκινούν για την περιπέτεια της τέχνης, θα πρέπει να ξέρουν πως “η ιστορία της ομορφιάς συμπληρώθηκε,” δεν περιμένει εκείνους που θα την αποσώσουν και εκείνο που κάνουν πάντα οι αφοσιωμένοι της δεν είναι παρά ένας αγώνας να ξαναβρουν αυτό που χάθηκε, ξαναβρέθηκε, ξαναχάθηκε κάτω από βοηθητικές ή αντίθετες συνθήκες, ένας αγώνας δύσκολος και ασταμάτητος». <sup>1</sup> «Η τέχνη δεν ήταν τίποτ’ άλλο από το να βλέπεις τον κόσμο σε μια κατάσταση χάρης κι ακόμα καλύτερα διαφώτισης. Η τέχνη ήταν η αποκάλυψη του Θεού πίσω από όλα τα πράγματα». <sup>2</sup>

Στα δύο παραπάνω αποσπάσματα πιστεύω ότι εκφράζεται η από την αρχαιότητα επικρατούσα περί τέχνης και κάλλους αντίληψη, <sup>3</sup> αλλά και η υπέρβασή της που πραγματοποιήθηκε κατά τον εικοστό αιώνα: η αναζήτηση της ομορφιάς, και ταυτόχρονα η αναζήτηση της αποκάλυψης της χάρης, η οποία δεν περιορίζεται πλέον μόνο στην ωραιότητα. Η υπέρβαση αυτή, άνοιξε τους ορίζοντες της τέχνης, περιλαμβάνοντας ό,τι μέχρι τότε θεωρούνταν άσχετο με αυτήν: το άσχημο, το φρικτό, το αποτρόπαιο, το αδιάφορο. Αυτό δεν σημαίνει

1. Ζ. Λορεντζάτος, *Μελέτες*, Τόμος Α', Αθήνα: Δόμος, 1995, 471.

2. H. Hesse, *Κλάιν και Βάγκνερ*, Αθήνα 1989, 99.

3. Η τέχνη είναι για τον πολύ κόσμο «κάτι το ωραίο», αλλά η ταύτιση αυτή τέχνης και ομορφιάς συχνά κατατάσσει την τέχνη στην κατηγορία του διακοσμητικού στοιχείου, υποβιβάζοντας το ρόλο της και στερώντας της την αισθητική της αξία. Δεν είναι τυχαίο που η ελληνική «βίβλος» του κιτς επιγράφεται «Κάτι το ωραίο». Βλ. Δ. Κούτσικου (Επιμ.), *Κάτι το ωραίο. Περιήγηση στη νεοελληνική κακογουστιά*, Αθήνα: Πολύτυπο, 1984.

ότι η τέχνη εκφυλίζεται· αντίθετα, ανυψώνει ό,τι ήταν περιφρονημένο και το υπηρετεί με την ίδια αφοσίωση και αγάπη που υπηρετούσε προηγουμένως τα διάφορα «υψηλά» θέματα. Η πρόσληψη αυτή του «διαφορετικού» από την τέχνη φέρνει στο προσκήνιο τη σχετικότητα της ομορφιάς.

Είναι προφανές ότι η αντίληψη περί ομορφιάς διαφέρει σε κάθε πολιτισμό, σε κάθε εποχή, σε κάθε άνθρωπο, είναι τελείως υποκειμενική και περιστρέφεται αδιάκοπα και ανελέητα γύρω από το εγώ μας. Καθορίζουμε το ωραίο και το άσχημο με βάση αυτό που βλέπουμε στον πολιτισμικό μας καθρέφτη<sup>4</sup>: στην ταινία *American Beauty* (1999) η Carolyn θεωρεί ωραία τα ιταλικά έπιπλα, τα χαλιά, τα μπιμπελό του σπιτιού της. Αντίθετα, η κόρη της, Jane, θεωρεί ως το ωραιότερο πράγμα στον κόσμο μια χαρτοσακούλα έρμαιο στο αεράκι. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η ρευστότητα αυτής της εικόνας εκφράζει το χαρακτήρα της ομορφιάς που συνεχώς μεταβάλλεται, ενώ η σταθερότητα των αντικειμένων της Carolyn, εκφράζει την επιφανειακή (και γι' αυτό και μάταιη) αναζήτηση του κάλλους στα πράγματα και όχι στην ουσία. Ποιος, όμως, θα μπορούσε να αρνηθεί την ομορφιά των αντικειμένων της Carolyn; Είναι η ομορφιά των πραγμάτων, η ομορφιά που ο άνθρωπος δημιούργησε, η ομορφιά της τέχνης και της αγάπης με την οποία φτιάχνει ένα έπιπλο, ζωγραφίζει έναν πίνακα, τραγουδά μια μελωδία.

Δε χρειάζεται, όμως, να αναζητούμε την ομορφιά μόνο στα όμορφα πράγματα, στα συγκλονιστικά τοπία, στα μαγευτικά ηλιοβασιλέματα, κι αυτό μας διδάσκει η στάση της Jane. Θαυμάζοντας τη φύση, ως κατασκηνώτριες στη χριστιανική κατασκήνωση στη δεκαετία του 1990, πάνω στη φλόγα του εφηβικού μας ενθουσιασμού λέγαμε ότι «αν η φύση είναι τόσο όμορφη, πόσο πιο ωραίος είναι ο Θεός που τη δημιούργησε». Εκφράζαμε, έτσι, μέσα στην αφέλεια και την άγνοιά μας, τον αποφαιτικό καθρέφτη που η φύση αποτελεί για τον Θεό. Αλλά δεν μπορούσαμε να εντοπίσουμε —καθώς τα μάτια μας είχαν συ-

---

4. Βλ. τη σχετική και ενδιαφέρουσα αναφορά του Βολταίρου στο Voltaire (François-Marie Arouet), *Dictionnaire philosophique, Les oeuvres complètes*, vol. 35, Oxford: Voltaire Foundation, 1994, 407-410.

νηθίσει να βλέπουν την ομορφιά στην κοινοτοπία— το κάλλος σ' αυτά που ο πολιτισμός μας συνηθίζει να αποκαλεί «άσχημα». Στα περιφρονημένα της δημιουργίας, στα απόβλητα της ανθρώπινης δραστηριότητας, στα σκουλήκια,<sup>5</sup> στα σκουπίδια,<sup>6</sup> σε όλα όσα ο άνθρωπος δεν υπολογίζει, δεν βλέπει· στην αδιάφορη εικόνα μιας χαρτοσακούλας που χορεύει στο απαλό αεράκι. Και σ' αυτά βρίσκεται η ομορφιά, και σ' αυτά βρίσκεται ο Θεός. Όχι με τη σημασία ενός ιστοπεδωτικού πανθεισμού, αλλά με την προαναφερθείσα έννοια του αποφατικού καθρέφτη. Και σ' αυτήν τη θεώρηση των ταπεινών της δημιουργίας, μεγάλη υπήρξε η συμβολή της σύγχρονης τέχνης, που, όπως προαναφέρθηκε, τα απελευθέρωσε από το περιθώριο στο οποίο τα είχε καταδικάσει ο πολιτισμός του δήθεν «κάλλους», ο πολιτισμός που ήθελε μεγαλοπρεπείς ναούς, επίχρυσες εικόνες και εκκλησιαστικά σκεύη στολισμένα με πολύτιμους λίθους ή (κι αυτό είναι χειρότερο) αναζητούσε την ομορφιά αποκλειστικά στο πνεύμα, περιφρονώντας την ύλη.

Τα παραπάνω παραδείγματα δείχνουν ότι κάθε ομορφιά είναι σχετική, αλλά ταυτόχρονα, κάθε ομορφιά οδηγεί στην απόλυτη ωραιότητα: στον ίδιο τον Θεό. Για την ορθόδοξη παράδοση, το θείο κάλλος είναι το μόνο απόλυτο κάλλος· οποιαδήποτε άλλη ομορφιά είναι πεπερασμένη, άρα και σχετική. Η απόλυτη ομορφιά δεν μπορεί να απεικονιστεί, γι' αυτό και δανειζόμαστε εικόνες, λέξεις, έννοιες από τον κτιστό κόσμο και τις ανάγουμε σε σύμβολα για να την προσεγγίσουμε.

Η ορθόδοξη ζωγραφική από τον αισθητό κόσμο παίρνει εικόνες, μορφές, χρώματα, στυλ. Γι' αυτό και η εικόνα ως προσέγγιση του θείου, δεν μπορεί ποτέ να είναι απόλυτη· είναι μια προσπάθεια του ανθρώπου να κοινωνήσει τον Θεό μέσα από την τέχνη, και, όπως κά-

---

5. Βλ. Διονύσιος Αρεοπαγίτης, *Περί ουρανού ιεραρχίας*, II, 5, PG 3, 145A: «Προσθήσω δὲ καὶ τὸ πάντων ἀτιμότερον εἶναι, καὶ μᾶλλον ἀπεμφαίνει δοκοῦν, ὅτι καὶ σκώληκος εἶδος αὐτὴν ἑαυτῇ περιπλάττουσαν, οἱ τὰ θεῖα δεινοὶ παραδεδώκασιν. (...) Οὐδὲν οὖν ἄτοπον, εἰ καὶ τὰς οὐρανίας οὐσίας ἐκ τῶν ἀπεμφαινουσῶν ἀνομοίων ὁμοιοτήτων ἀναπλάττουσι».

6. Ενδιαφέρον παράδειγμα αποτελεί το έργο του Kurt Switters, ο οποίος στη Γερμανία του Μεσοπολέμου δημιούργησε έργα τέχνης έχοντας ως υλικό τα σκουπίδια που μάζευε από τους δρόμους.



θε παρόμοια ενέργεια του ανθρώπου, είναι σαφώς σχετική. Αυτή υπήρξε και η προσέγγιση των υπερασπιστών της εικόνας κατά τις οικονομολογικές έριδες: ενώ οι εικονομάχοι απολυτοποιούσαν την εικόνα, την ειδωλοποιούσαν και στη συνέχεια την απέρριπταν, οι εικονόφιλοι πατέρες τη θεωρούσαν ως ένα μέσο επι-κοινωνίας με το θείο, και όχι ως το μοναδικό εικαστικό δρόμο προς τον Θεό· η εικόνα είναι ιερή ως μέσο και όχι ως σκοπός. Δεν είναι προσπάθεια απεικόνισης του απερίγραπτου και αχώρητου θείου Όντος, αλλά είναι μνημείο μνήμης της αποκάλυψης και της ιστορίας.<sup>7</sup>

Άλλωστε, ένα έργο θρησκευτικής τέχνης μπορεί να είναι κενό από οποιαδήποτε πνευματικότητα, ενώ έργα φαινομενικά ανίερα μπορεί να είναι αυτά που οδηγούν στον Θεό. Η *Πορεία προς Εμμαούς*, λ.χ., ένας πίνακας που συχνά συναντάμε σε χριστιανικά σπίτια, και που απεικονίζει τον αναστημένο Χριστό να πορεύεται με τους δύο μαθητές μέσα σε ένα ειδυλλιακό τοπίο, είναι μάλλον μια αδιάφορη, χαριτωμένη τοπιογραφία παρά ένα έργο που συντελεί την αποκάλυψη, χωρίς, βεβαίως, αυτό να αποκλείεται. Αντίθετα, ένα έργο όπως ο *Μαστιγωμένος Χριστός* του G. Rouault,<sup>8</sup> ένας πίνακας που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί καρικατούρα ή έκτρωμα, έχει μέσα του τέτοια σύγκρουση συναισθημάτων, τέτοιο πόνο και τόση αγάπη, που γίνεται μια σπαρακτική κραυγή και θα μπορούσε να συγκλονίσει ένα αδιάφορο πνεύμα. Κι ένα έργο εκ πρώτης όψεως βλάσφημο, ένα έργο άσχημο, γίνεται δρόμος για την Αλήθεια. Τίποτε δεν είναι από μόνο του κακό ή καλό.<sup>9</sup> Τέτοιο γίνεται μέσα από τη δική μας αντιμετώπιση, θέαση, σχέση. Η αλήθεια και η αγιότητα δεν βρίσκονται πάντα εκεί όπου ο συντηρητισμός και η ευσεβιστική μας νοοτροπία τις τοποθετούν. Συνήθως βρίσκονται εκεί που δεν το περιμένουμε. Κι

7. Βλ. Γ. Κόρδης, *Εικόνα, εικόνισμα, εικονουργία*, Αθήνα: Αρμός, 1998, 33-38. Πρβλ. Ν. Γ. Πεντζίκη, *Το μυθιστόρημα της κυρίας Έρσης*, Θεσσαλονίκη: Αγροτικές Συνεταιρικές Εκδόσεις, 1978, 197.

8. G. Rouault, *Μαστιγωμένος Χριστός*, 1905, Νέα Υόρκη, Συλλογή W. Chrysler.

9. Τίποτα δεν είναι καθεαυτό καλό, εκτός από τον Θεό. Και τίποτα δεν είναι καθεαυτό κακό, εκτός από την αμαρτία, την απομάκρυνση από τον Θεό. Βλ. Γ. Μαντζαρίδης, *Χριστιανική ηθική*, II, Θεσσαλονίκη: Πουρναράς, 2004, 29. Πρβλ. Γρηγόριος Παλαμάς, *Ομιλίες*, 16, PG 151, 213C: «Πλὴν γὰρ τῆς ἀμαρτίας οὐδὲν τῶν ἐν τῷ βίῳ τούτῳ κακῶν ὄντως, εἰ καὶ κακώσεως πρόξενον, οὐδ' αὐτὸς ὁ θάνατος».

αυτό είναι η έκπληξη. Είναι το «σκάνδαλο» της Ορθοδοξίας.

Η τέχνη, λοιπόν, δεν από-ιεροποιείται όταν ξεφεύγει από μια προκαθορισμένη νόρμα, αλλά, από-ιεροποιείται, ή μάλλον καλύτερα, αρνείται τη χάρη, όταν επιλέγει να υπηρετήσει αποκλειστικά τον εαυτό της, όταν γίνεται σκοπός και όχι μέσο. Αντίθετα, η τέχνη μέσα από την αποδέσμευση από επιβαλλόμενα στιλ, απελευθερώνεται από δεσμά που την εμπόδιζαν, όχι μόνο να εκφράσει τον εαυτό της αλλά και να ακολουθήσει τον πραγματικό της προορισμό. Η Εκκλησία, όχι ως σώμα Χριστού, αλλά ως θεσμός, (θεανθρώπινος μιν, αλλά με ξεχασμένο συχνά το πρώτο συνθετικό), εγκλωβίζεται κι αυτή συχνά μέσα στα στενά όρια της κτίσης, με αποτέλεσμα να ξεχνά το ρόλο της, να ξεχνά τον ίδιο τον εαυτό της, καταλήγοντας στη διαστρέβλωση της αλήθειας. Έτσι λοιπόν, είτε καταλήγει μια κλειστή κάστα, με τη δική της ζωή και τέχνη, μια ζωή και μια τέχνη, όμως, απολιθωμένες και απονευρωμένες, είτε αποδέχεται τις καλλιτεχνικές καινοτομίες και τις εφαρμόζει, αλλά με έναν τρόπο επιδερμικό, χωρίς να τις εντάσσει στην παράδοσή της, χάνοντας έτσι, και πάλι το στόχο.

Εδώ η τέχνη καλείται να υπηρετήσει την αλήθεια και όχι διάφορες σκοπιμότητες, το λαό του Θεού και όχι συγκεκριμένους «ηγέτες», και να δείξει στην Εκκλησία το μέγεθος του σφάλματος: ο Μαστιγωμένος Χριστός του Rouault δεν είναι μόνο ο ιστορικός Ιησούς την ώρα του Πάθους. Είναι ταυτόχρονα και ο Χριστός, όπως τον καταντά η ίδια η Εκκλησία, η οποία συχνά τον χρησιμοποιεί ως άλλοθι για αλλότρια έργα: τον κακοποιεί κι αυτή με τη σειρά της, όπως και οι σταυρωτές του. Δεν πρέπει να μας ξενίζει η τολμηρότητα η σχεδόν βλάσφημη του έργου τέχνης. Οι διά Χριστόν σαλοί άγιοι, συχνά χρησιμοποιούσαν μεθόδους πολύ πιο σοκαριστικές από το έργο του Rouault για να ταρακουνήσουν κοιμισμένες συνειδήσεις μέσα στην Εκκλησία. Η θέα του Θεού, η αποκάλυψη, είναι δυνατόν να πραγματοποιηθεί μέσα από την τέχνη, ακόμα και από την πλέον βλάσφημη.

«Άνοιξε διάπλατα τα μάτια του και είδε: δέντρα στο δρόμο, ασημένιες λάμπεις στη λίμνη, ένα σκύλο που έτρεχε, ποδηλάτες —κι όλα ήταν παράξενα, σαν παραμύθι και σχεδόν υπερβολικά όμορφα. Όλα έδειχναν σαν να είχαν βγει ολοκαίνουργια από το κουτί με τα παιχνίδια του Θεού. Όλα υπήρχαν μόνο για κείνον, τον Φρήντριχ Κλάιν,

κι εκείνος ο ίδιος υπήρχε αποκλειστικά για να νοιώθει αυτό το κύμα του θαυμασμού και του πόνου και της χαράς να κυλάει μέσα του. Υπήρχε ομορφιά παντού, σε κάθε σωρό από σκουπίδια στο πεζοδρόμιο, υπήρχε βαθύς πόνος παντού, ο Θεός ήταν το παν. Ναι, όλα ήταν ο Θεός, και στο αφάνταστα μακρινό παρελθόν, όταν ήταν παιδί, τον είχε κάποτε νοιώσει έτσι». <sup>10</sup> Η χάρη του Θεού κατακλύζει τον κόσμο, μας προσφέρεται απλόχερα. Και υπάρχουν πολλοί δρόμοι για να οδηγηθούμε σ' αυτήν: μπορεί να είναι η νηστεία, η προσευχή, η τέχνη, η ομορφιά, η ασχήμια, η αμαρτία. Το πέρασμα από αυτούς τους δρόμους είναι που κάνει τα μάτια μας να ανοίξουν. Και για τον καθένα μας, ο δρόμος είναι διαφορετικός. Δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι τι θα συναντήσουμε στο τέλος, όπως κι ο καλλιτέχνης όταν ξεκινά ένα έργο, δεν ξέρει πού αυτό θα καταλήξει, ποια θα είναι η τελική του μορφή. Κι αυτή η χαρούμενη εγρήγορση, αυτή η έκπληξη, είναι η ομορφιά της ζωής και ίσως και του θανάτου.



---

10. H. Hesse, *Κλίαν και Βάγκνερ*, 97.

Βάσος Καραγιώργης

Η ΕΙΚΟΝΑ ΔΙΑΧΡΟΝΙΚΑ  
Σημειώσεις ενός αρχαιολόγου

**Σ**κοπός του σημειώματός μου δεν είναι η θεολογική ερμηνεία ή ο σχολιασμός της λέξης εικόνα (icon, icōne, ikon, icona). Αυτό έχει γίνει από θεολόγους με εγκυρότητα και γνώση. Στο σημειώμά μου θ' αναφερθώ σε προχριστιανικές περιόδους για να καταδείξω πώς από τα πανάρχαια χρόνια ο άνθρωπος αισθάνθηκε την ανάγκη της εικόνας, με την έννοια της απεικόνισης, κυρίως σε σχέση με την έκφραση των θρησκευτικών του συναισθημάτων και πεποιθήσεων. Η ετυμολογία της λέξης εικόνα προέρχεται από την ινδο-ευρωπαϊκή ρίζα *weik-* «ομοιάζω», παράγωγα της οποίας συναντούμε στα αρχαία ελληνικά *ἔοικα* (ομοιάζω), *ἐπεικῶς*, *εἰκάζω*. Η αρχική σημασία της λέξης είναι «αναπαράσταση, ομοίωμα».<sup>1</sup>

Ήδη από τη Νεολιθική Εποχή (6η χιλιετηρίδα π.Χ.) ο άνθρωπος — κι αναφέρομαι για πρακτικούς λόγους κυρίως στην κυπριακή αρχαιολογία —, αισθάνθηκε την ανάγκη να δημιουργήσει ένα ανθρωπόμορφο ομοίωμα από πέτρα για να αναπαραστήσει τους προγόνους του, προς τους οποίους πρόσφερε τιμές κατά τη διάρκεια τελετουργιών. Η ανάγκη της ανάπλασης ανθρωπόμορφων «εικόνων» έγινε εντονότερη κατά τη Χαλκολιθική περίοδο (4η χιλιετηρίδα π.Χ.), όταν αναπτύχθηκε μια πολυπλοκότερη «θρησκευτική» θεώρηση των φαινομένων της ζωής και του θανάτου. Δεν ήταν εύκολη η αναπαράσταση, η δημιουργία δηλαδή «εικόνων» αυτών των φαινομένων. Γι αυτό και ο πρωτόγονος άνθρωπος κατέφυγε στους συμβολισμούς: μια έγκυος γυναίκα, ένας φαλλός, μια αναπαράσταση γέννας, μια γυμνή γυναίκα με έντονα τα

1. Γ. Μπαμπινιώτης, *Ετυμολογικό λεξικό της νέας Ελληνικής γλώσσας. Ιστορία των λέξεων, με σχόλια και ένθετους πίνακες*, Αθήνα 2010, 407, s.v.



*Χάλκινο αγαλματίδιο του «Θεού του Ταλάντου» από την Έγκωμη, 12ος αι. π.Χ., Κυπριακό Μουσείο, Λευκωσία. Ο «Θεός του Ταλάντου», ιστάμενος πάνω σε βάση σε σχήμα ταλάντου Χαλκού, θεωρείται ο προστάτης της μεταλλουργίας, που ήταν η βάση της οικονομίας της Κύπρου.*

χαρακτηριστικά του σώματος, που σχετίζονται με την αναπαραγωγή, αποτέλεσαν σύμβολα της γονιμότητας των ανθρώπων, των ζώων και των αγρών ακόμη, που είναι απαραίτητη για την επιβίωσή του. Ο συμβολισμός απέκτησε ταυτόχρονα και μαγικές ιδιότητες, και έτσι έχουμε την απαρχή της «θησκαείας». Το βόδι ή το βούκρανον και το φίδι προστίθενται στους συμβολισμούς της γονιμότητας και του θανάτου αντίστοιχα, όσο προχωρούμε στη Χαλκοκρατία (3η-2η χιλιετηρίδα). Το πήλινο ειδώλιο γυμνής γυναίκας ή κουροτρόφου (μητέρας με βρέφος) τοποθετείται στον τάφο μαζί με άλλα κτερίσματα ως σύμβολο της αναγέννησης, για τη συνέχιση της ζωής, για την επιβίωση μετά το θάνατο.

Η γονιμότητα των ανθρώπων, των ζώων και των αγρών δεν ανταποκρίνονταν επαρκώς στις νέες ανάγκες του εξελιγμένου ανθρώπου του τέλους της Ύστερης Χαλκοκρατίας (12ος αιώνας π.Χ.), εποχής κατά την οποία αναπτύχθηκε η μεταλλουργία και το εμπόριο. Τα σύμβολα



*Μαρμάρινο κεφάλι της θεάς Αφροδίτης από το Γυμνάσιο της Σαλαμίνας, ελληνικής τέχνης του 4ου αι. π.Χ., Κυπριακό Μουσείο, Λευκωσία. Η θεά Αφροδίτη, που γεννήθηκε και λατρεύτηκε στην Κύπρο ως θεά της γονιμότητας από την προϊστορική περίοδο, εξελίσσεται ως θεά του έρωτα και της ομορφιάς στην ελληνική μυθολογία.*

της γονιμότητας ωστόσο εξακολούθησαν να αποτελούν τη βάση της θρησκείας των αρχαίων Κυπρίων. Τώρα προστέθηκε η ανάγκη του πλούτου και της προστασίας των μεταλλείων του Χαλκού και στο «θρησκευτικό» συμβολισμό εμφανίζεται ο «θεός» και η «θεά» όρθιοι πάνω σε βάση που έχει το σχήμα ταλάντου χαλκού.

Ενώ στο νησί μας ο αρχαίος Κύπριος έμεινε καθ' όλη τη διάρκεια της εποχής του Σιδήρου (πρώτο μισό της 1ης χιλιετηρίδας) πιστός στο συμβολισμό της γονιμότητας, όπου κυριαρχούσε, με επιδράσεις από την Ανατολή, μιά γυμνή γυναίκα, η Αστάρτη, στην αρχαία Ελλάδα παρατηρείται αλματώδης εξέλιξη στις θρησκευτικές πεποιθήσεις και στις απεικονίσεις των θεοτήτων. Ο αρχαίος Έλληνας, από τους πρώτους ήδη αιώνες της 1ης χιλιετηρίδας π.Χ., συνέλαβε την ιδέα της πολυθεΐας με έντονες επιδράσεις από τις ανατολικές θρησκείες. Ίσως η ανάγκη της πολυθεΐας να άρχισε από τη μυκηναϊκή περίοδο, οι πληροφορίες μας

όμως γι' αυτή έγιναν πλουσιότερες με την εμφάνιση του ομηρικού έπους, που είναι μια συνεχής ποιητική περιγραφή και πνευματική απεικόνιση των σχέσεων του ανθρώπου με δυνάμεις υπερφυσικές και με φυσικά φαινόμενα, που καθορίζουν την ανθρώπινη ζωή και την ανθρώπινη μοίρα. Δημιουργείται έτσι στη φαντασία του αρχαίου Έλληνα το δωδεκάθεο του Ολύμπου, μια δωδεκάδα θεών που κατοικεί στον Όλυμπο, άορατη στις ψηλές κορυφές, ανάμεσα στα σύννεφα, αλλά όχι απρόσιτη, γιατί οι αθάνατοι θεοί —ως αθάνατοι εγγυώνται τη συνεχή τους ύπαρξη— κατεβαίνουν συχνά ανάμεσα στους θνητούς για να τους βοηθήσουν στον πόλεμο ή στις ανάγκες της καθημερινής ζωής, στους αγώνες τους να δαμάσουν το πέλαγος επιτρέποντας τις θαλάσσιες επικοινωνίες. Έτσι δημιουργείται η ελληνική μυθολογία, η ζωή και η δράση των θεών, που καθορίζουν την αρμονία και την τάξη στη ζωή των ανθρώπων, ερμηνεύουν τα φαινόμενα, πνευματικά και υπερφυσικά, και χωρίς τη θεϊκή ύπαρξη και παρέμβαση των οποίων ο άνθρωπος δεν μπορεί να συλλάβει και να ερμηνεύσει τον κόσμο. Υπάρχει τεράστια βιβλιογραφία για τη δημιουργία της ελληνικής μυθολογίας και για τις ιδιότητες των θεών, αρχίζοντας από τον πατέρα των θεών, τον Δία, έως τους δευτερευούσης σημασίας θεούς, θεές και ημίθεους. Ο αρχαίος Έλληνας τους υμνεί και τους περιγράφει στην ποίηση και τους απεικονίζει στην τέχνη. Τους δίνει ανθρώπινη μορφή για να αισθάνεται οικειότητα απέναντί τους, τους αποδίδει μάλιστα και μερικές από τις ανθρώπινες αδυναμίες για να δείξει ίσως πως οι ανθρώπινες αδυναμίες είναι ανεκτές όταν στόχος είναι να υπερνικούνται. Το γεγονός ότι οι θεοί κατεβαίνουν από τον Όλυμπο και επιβλέπουν τη ζωή των θνητών καθορίζει και τη σχέση τους με τους ανθρώπους. Ο θεός όμως δεν είναι μόνο μια άμορφη ιδέα. Γι αυτό και ικεσία προς τον θεό συνοδεύεται από ένα αφιέρωμα ή μια θυσία. Η απεικόνισή του θεού, η ανθρωπόμορφη ανάπλασή του σε άγαλμα από μάρμαρο ή μέταλλο ή ελεφαντόδοντο τον καθιστά προσιτό στην ανθρώπινη αντίληψη. Με τον τρόπο αυτό ο άνθρωπος επικοινωνεί άμεσα με την απεικόνιση, το ομοίωμα του θεού που τοποθετεί στους ναούς και στα ιερά ως άγαλμα λατρευτικό. Η σχέση, λοιπόν, ανάμεσα στον άνθρωπο και τους θεούς, ή μάλλον τη θεϊκή δύναμή τους, γίνεται η αφορμή για τις πνευματικότερες δημιουργίες του ανθρώπινου νου, της ποίησης και της τέχνης.

Στην αρχαία Κύπρο η απεικόνιση των ελληνικών θεών εμφανίζεται κυρίως από τα μέσα της 1ης χιλιετηρίδας π.Χ., όταν αφυπνίζεται η συνείδησή τους για την ελληνική τους καταγωγή. Την απεικόνιση των θεών ασπάζονται αργότερα και οι Ρωμαίοι και μέσω της Ρώμης διοχετεύεται η ιδέα της αναπαραστάσεως, της μιμήσεως του θείου στον Χριστιανισμό μέσω της τέχνης (γλυπτικής, ζωγραφικής, της τέχνης των ψηφιδωτών και της εικόνας).

Ενδοιασμοί για την ανθρωπόμορφη αναπαράσταση του θεού δεν ήσαν άγνωστοι και παρατηρούνται συχνά στην ιστορία της ανθρωπότητας. Ήδη από πολύ νωρίς, στην 1η χιλιετηρίδα, στην Κύπρο παρουσιάζονται οι βαίτυλοι, μεγάλες πέτρες ασυνήθους σχήματος που ενσωματώνουν τη δύναμη της θεότητας, όπως ο κωνικός βαίτυλος στο ναό της Αφροδίτης στην Παλαίπαφο, καθώς και οι ανεικονικές παραστάσεις της Αφροδίτης-Αστάρτης στην Αμαθούντα και αλλού. Συναφής είναι η διαμάχη των Βυζαντινών για την ορθότητα ή όχι της απεικόνισης του Θεού, γνωστή ως Εικονολατρία και Εικονομαχία. Ανάλογη διαμάχη είχε παρουσιαστεί και ανάμεσα στους Εβραίους νωρίτερα, όπως φαίνεται στις δέκα εντολές: «Οὐ ποιήσεις ἑαυτῶ εἰδωλον οὐδὲ παντὸς ὁμοίωμα...». Αυτό συμβαίνει όταν ο άνθρωπος συγχέει την εικόνα με τον εικονιζόμενο, το συμβολισμό της εικόνας με το αντικείμενο της λατρείας, διαφορά που είναι πολύ λεπτή.

Με το σύντομο αυτό σημείωμα επιχείρησα να δώσω μια απλή και κατανοητή «αρχαιολογία της εικόνας», της σύλληψης της ιδέας και την εξέλιξή της διαχρονικά, πάντα σε συσχετισμό με την προσπάθεια του ανθρώπου να πλησιάσει το «θείο», το υπερφυσικό και να ερμηνεύσει τα φαινόμενα που περιέχονται σ' αυτό και που ονομάζουμε θρησκεία.





Λίλα Β. Σαμπανοπούλου

## Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΓΕΡΑΣΙΜΟΥ

Τό ποίημα  
μὴν τό καταποντίζεις στά βαθιά πλατάνια  
θρέψε το μέ τό χῶμα καί τό βράχο πού ἔχεις.  
Τά περισσότερα —  
σκάψε στόν ἴδιο τόπο νά τά βρεῖς.  
Γ. Σεφέρης, *Θερινό Ἡλιοστάσι*, ζ'.

**Ο** αββάς Γεράσιμος, γνωστός με την επωνυμία Ιορδανίτης, αν και εκ Λυκίας ορμώμενος, ίδρυσε μεσούντος του 5ου αιώνα μεταξύ της Ιεριχούς και του ποταμού Ιορδάνη —ένα μίλι δυτικά της όχθης του— την περιώνυμη λαύρα του. Εκεί έζησε, εκοιμήθη «έν αρχή τής βασιλείας του Ζήνωνος» και ετάφη. Ο ισάγγελος ανήρ κατόρθωσε σε τέτοιο βαθμό «τὸ κατ' εἰκόνα τε καὶ ὁμοίωσιν ἀνακαθάραι τε καὶ φυλάξαι ὡς καὶ τῶν ἀγρίων θηρίων κατάρχειν».

Στην ιδιότητά του αυτή σταματούν, αποθαυμάζοντας, οι βιογράφοι του αλλά και, αιώνες μετά την ερήμωση και καταστροφή του μοναστηριού του, οι συντάκτες των προσκυνηταρίων των Αγίων Τόπων, περιγράφοντας την Αγία Μαρία Καλαμώνος που εδέχθη και το σκήνωμά του: «Αὐτοῦ σιμὰ (στα Σόδομα και τα Γόμορρα —καθαγιαζόντάς τα;) εἶναι καὶ τὸ μοναστήριον τοῦ ἀγίου Γερασίμου, ὄνπερ ὁ λέων ἐδούλευεν».

Η ιστορία του αγίου συμπυκνώνεται στη σχέση του με το λιοντάρι αυτό, που θα ονοματιστεί και Ιορδάνης, και έτσι γράφεται στο βόρειο τοίχο του νοτίου βραχίονα του περιστώου του καθολικού του Αγίου Νικολάου του Ορφανού στη Θεσσαλονίκη (1310-1320). Η παράσταση,

---

Μορφή του κειμένου αυτού δημοσιεύθηκε στο βιβλίο: Υπουργείο Πολιτισμού /Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Θεσσαλονίκης, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός. Οι τοιχογραφίες*, Αθήνα: Ακρίτας, 2003.

αφού η γραφή θα υπήρξε πλήρης, εκτεινόταν και στον ανατολικό τοίχο. Το σωζόμενο κομμάτι περιλαμβάνει έξι σκηνές που διαρθρώνονται σε δύο καθ' ύψος ζώνες, με μόνα διαχωριστικά τα βραχώδη εξάρματα, που



Ο Άγιος Γεράσιμος και το λιοντάρι.

υπαινίσσονται, στα περάσματά τους, τη ροή του ποταμού. Η ανάγνωση της υπαινικτικής γραφής του καλλιτέχνη προϋποθέτει την ανάγνωση του Συναξαριστή, από τον οποίο, σε γενικές γραμμές, αντλεί και την ύλη.

Η πρώτη μόνο σκηνή φαίνεται πως ή μεταφέρει εκτενέστερη διήγηση ή έχει ως πρότυπο κάποια φορητή εικόνα: ο άγιος, καθισμένος σε ξύλινο θρόνο με υποπόδιο, μοιάζοντας να ξαποσταίνει, ανατέμνει με μαχαίρι το πέλμα του λιονταριού πού, όπως γνωρίζουμε από τον Λειμώνα του Ιωάννη Μόσχου, «όρουόμενο έδεθήθη θεραπείαν», μια μέρα που ο άγιος περιπατούσε στην όχθη του ποταμού. Ακολούθως, το λιοντάρι εκτελούσε διακονίες —και τα παραθέματα τώρα επέχουν θέση τίτλων— «ώς δὴ καὶ τὸν ὑδροφόρον ὄνον ἐπὶ νομάς ἐξάγων τε καὶ εἰσάγων». Στη σκηνή αυτή προστίθεται, σε πρωθύστερο σχήμα, και ο «τῷ γέροντι κα-θυπηρετούμενος μονάζων» γιατί είναι εκείνος που όταν, «ὑπνῶ κατε-

χομένου του λέοντος», κλαπεί το γαίδουράκι «παρ' ὄδιπῶν ἐμπόρων» —που φέρονται ως από Αραβίας στο κείμενο του Μόσχου— θα διαβάσει το λιοντάρι πως τάχα αυτό έφαγε το υποζύγιο, οπότε «καί τὸ ὕδροφορεῖν κατεδικάζετο». Η τιμωρία του κράτησε έως που είδε «τοὺς ἐμπόρους ἀνθυποστρέφοντας... καὶ πρὸς φυγὴν τρέψας, τοῦ κημοῦ δραξάμενος εἶλκε τὸν ὄνον». Από τη σκηνή της παράδοσης της «δῆθεν θήρας» σώζεται μόνον το κεφάλι του αγίου. Το ποτάμιο τοπίο του σκηνικού διατηρείται και δεν αλλάζει με το εσωτερικό ενός κελιού, που θα προϋπέθετε ο Συναξαριστής, διηγούμενος ότι ο λέων χτύπησε την πόρτα με την ουρά του, γιατί ο ζωγράφος διηγείται ότι η λαύρα του αγίου είναι τα σπήλαια. Και, εικάζοντας την τελευταία σκηνή, μετά την τελευτή του γέροντα ο λέων τον αποζήτησε και μη αρκούμενος στην είδηση «παρὰ τὸν τάφον ἀπήχθη, ἔνθα τὸ τίμιον τοῦ γέροντος κατέκειτο λείψανον, εὐθὺς πεσὼν καὶ μέγα βρουχησάμενος ἀφῆκεν τὴν πνοήν».

Η αναπαράσταση, για πρώτη φορά στον ελλαδικό χώρο, του μυθιστορηματικού κομματιού του βίου του Αγίου Γερασίμου, που ενέχει όλα τα στοιχεία του δράματος, δοκιμάζει την ευφράδεια του καλλιτέχνη. Καλείται να απεικονίσει μια ιστορία που δεν απαιτεί ο δικός του κόσμος αλλά εκείνος της Ανατολής, που, μαζί με τους μυρωμένους μύθο αγίους του, ζητεί καταφύγιο στα δυσικά θέματα της αυτοκρατορίας, και αποδεικνύεται ευρηματικός: σκηνοθετεί, συμπληρώνει, προκαταβάλλει, λεπτολογεί. Δεν τόλμησε μόνο να καθίσει κατάχαμα τον άγιο και ζωγράφησε έπιπλα καταμεσής της ερήμου.



Ιωάννης Ηλιάδης

Η ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗ ΤΟΥ ΦΩΤΟΣ  
ΚΑΙ ΤΩΝ ΚΑΙΡΙΚΩΝ ΣΥΝΘΗΚΩΝ

Ο ζωγράφος στο ναό του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη (1310-1320) απεικονίζει τις μορφές και τα επεισόδια των παραστάσεων, όπως αυτά περιγράφονται στα συναξάρια και στις ευαγγελικές περικοπές, μπροστά ή μέσα σε τοπία. Ο φυσικός χώρος του τοπίου αποδίδεται με χρωματικές εναλλαγές φωτός και σκιάς. Από τη φωτεινότητα των εικονιζομένων τοπίων αντλούμε πληροφορίες για το φυσικό περιβάλλον μέσα στο οποίο συμβαίνουν τα επεισόδια, πληροφορίες δηλαδή σχετικά με τις καιρικές συνθήκες —ημέρα, νύχτα, συννεφιά, ηλιακό φως ή φως του φεγγαριού.

Η ένταση του φωτός εξαρτάται από τη χρονική στιγμή κατά την οποία διαδραματίζεται κάθε επεισόδιο. Επομένως το φως είναι συνάρτηση του χρόνου και συνεπώς, φως, χρόνος και καιρικές συνθήκες συνθέτουν το πλαίσιο μέσα στο οποίο διαδραματίζονται τα επεισόδια. Ο προσδιορισμός τέτοιων στοιχείων στις τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου Ορφανού αποτελεί το θέμα του σύντομου αυτού σημειώματος. Από το σύνολο των τοιχογραφιών επέλεξα την παράσταση με σκηνές από το βίο του Αγίου Γερασίμου και την παράσταση της Προδοσίας. Η επιλογή δεν ήταν τυχαία. Ρόλο έπαιξε ο διαφορετικός φυσικός φωτισμός που φωτίζει τις δύο παραστάσεις. Στην πρώτη παράσταση το φως είναι ελάχιστο επειδή βρίσκεται στη νότια στοά της εκκλησίας, ενώ αντίθετα στη δεύτερη είναι έντονο επειδή βρίσκεται στον κυρίως ναό που φωτίζεται από το φωταγωγό.

---

Μορφή του κειμένου αυτού δημοσιεύθηκε στο βιβλίο: Υπουργείο Πολιτισμού/Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Θεσσαλονίκης, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός. Οι τοιχογραφίες*, Αθήνα: Ακρίτας, 2003.

## Σκηνές από το βίο του Αγίου Γερασίμου

Στην πρώτη σκηνή ο Άγιος Γεράσιμος περιθάλλει το λιοντάρι, στη δεύτερη το λιοντάρι οδηγεί στον άγιο το κλεμμένο υποζύγιό του, ενώ στην τρίτη οι Άραβες κλέβουν το υποζύγιο. Ο ζωγράφος απεικονίζει με αφηγηματικό τρόπο τα επεισόδια, το ένα δίπλα στο άλλο, όχι όμως σύμφωνα με την κυκλική έννοια του χρόνου. Ο χρόνος, ως στοιχείο πραγματικό, αποδίδεται στην κάθε σκηνή με διαφορετική χρωματική ένταση. Η φωτεινότητα της μεσαίας σκηνής είναι πιο έντονη από τη φωτεινότητα των υπολοίπων δύο. Δεύτερο στοιχείο που υποδηλώνει το χρόνο είναι η σχέση του φωτισμού του τοπίου και του φωτισμού του απεικονιζομένου μπροστά σε αυτό επεισοδίου. Στην πρώτη σκηνή, το φως στις πτωχώσεις του ενδύματος του Αγίου Γερασίμου είναι έντονο και έχει κατεύθυνση από πάνω αριστερά προς τα δεξιά. Στο κέντρο της σκηνής απεικονίζεται το βουνό, στο οποίο το φως προσπίπτει με κατεύθυνση από πάνω δεξιά προς τα αριστερά, δίνοντας την εντύπωση ότι η φωτεινή πηγή έχει αλλάξει θέση.

Την ίδια αρχή ακολουθεί ο ζωγράφος και στη δεύτερη σκηνή. Οι φωτοσκιάσεις στο ένδυμα του αγίου δημιουργούνται από πηγή φωτισμού που βρίσκεται ψηλά στο κέντρο και ίσως έξω από το εικονιζόμενο τοπίο. Το βουνό, στο μέσο της σκηνής, φωτίζεται πιο έντονα από πηγή που βρίσκεται σε αντίθετη θέση, από πάνω δεξιά και προς τα αριστερά.

Η τρίτη σκηνή αποδίδεται με χαμηλό φωτισμό. Το μόνο φωτεινό σημείο της είναι η κορυφή του βουνού, ενώ οι Άραβες βρίσκονται σχεδόν στο σκοτάδι.

Επομένως στις σκηνές του βίου του Αγίου Γερασίμου προσδιορίζονται με την παρέμβαση του φωτός δύο χρόνοι: ο χρόνος μεταξύ των επεισοδίων και ο χρόνος μέσα στον οποίο εξελίσσεται το επεισόδιο της κάθε σκηνής.

Εάν λοιπόν δεχτούμε ως βάση την άποψη αυτή, τότε μπορούμε να υπολογίσουμε τη φωτεινότητα ορισμένων σημείων των επεισοδίων με τη μονάδα μέτρησης της έντασης φωτισμού και στη συνέχεια να προσδιορίσουμε πότε συμβαίνει το κάθε επεισόδιο και ποιές καιρικές συνθήκες επικρατούν κατά τη διάρκειά του.

Εκτιμώ ότι ο φωτισμός στο πρόσωπο του Αγίου Γερασίμου αντιστοιχεί σε 20 lux, ενώ του ενδύματός του σε 10 lux. Επίσης ο φωτισμός

του βουνού στην πρώτη σκηνή αντιστοιχεί σε 3 lux, ενώ αντίστοιχα στη μεσαία σκηνή σε 20 lux. Η φωτεινότητα της τρίτης σκηνής είναι πολύ



*Ο βίος του Αγίου Γερασίου.*

χαμηλή και το μόνο φωτεινό σημείο της είναι η κορυφή του βουνού που αντιστοιχεί σε 5 lux.<sup>1</sup>

Σχετικά με το χρόνο και τις καιρικές συνθήκες πιστεύω ότι δεν είναι δυνατό να προσδιοριστούν εκτός μόνο εκείνων της τρίτης σκηνής. Έτσι, με επιφύλαξη, μπορώ να πω ότι το επεισόδιο αυτό συμβαίνει το βράδυ με το φως του φεγγαριού, σε συνθήκες δηλαδή κατάλληλες για κλοπές. Από την πρώτη όμως και τη δεύτερη σκηνή δεν είναι δυνατό να αντλήσουμε καμμιά σχετική πληροφορία. Δεν μπορούμε να προσδιορίσουμε εάν είναι ημέρα ή νύκτα, ηλιοφάνεια ή συννεφιά, εάν το φως είναι του ήλιου ή του φεγγαριού, εάν είναι διάχυτο ή εστιακό.

Ποιες λοιπόν καιρικές συνθήκες απεικονίζονται στις δύο σκηνές; Είναι το φως όπως εμείς το αντιλαμβανόμαστε ή το φως που συνέλαβε ο ζωγράφος εκφράζοντας ένα χώρο υπερβατικό;

1. Lux = Μονάδα μέτρησης φωτισμού. Το φως της πανσελήνου στον καθαρό νυχτερινό ουρανό αντιστοιχεί με 0.5-0.8 lux.

## Η Προδοσία

«... ὁ οὖν Ἰούδας λαβὼν τὴν σπεῖραν καὶ ἐκ τῶν ἀρχιερέων καὶ Φαρισαίων ὑπηρέτας ἔρχεται ἐκεῖ μετὰ φανῶν καὶ λαμπάδων καὶ ὄπλων...»



*Η προδοσία του Ιούδα.*

(Ιω. 18:3-4). Σύμφωνα με την ευαγγελική περικοπή, προκύπτει ότι η προδοσία έγινε τη νύχτα και επομένως το φως στο ὄρος των Ελαιῶν ήταν λιγοστό. Απεικονίζονται άραγε στη σκηνή της Προδοσίας οι συνθήκες που περιγράφονται στην περικοπή αυτή;

Οι φωτοσιτιάσεις στα πρόσωπα των στρατιωτῶν μας οδηγούν σε φωτεινή πηγή που βρίσκεται πάνω δεξιά και έξω από πλαίσιο του εικονιζόμενου επεισοδίου. Η έντασή της είναι χαμηλή, ὅση χρειάζεται για να διακρίνονται οι μορφές. Τα πρόσωπα των ανθρώπων που έχουν πλησιάσει τον Χριστό είναι σκοτεινά (1 lux), ενώ εκείνων που βρίσκονται μακριά, αλλά πιο κοντά στην πηγή, είναι φωτεινότερα (5 lux). Το φωτοστέφανο του Κυρίου ακτινοβολεί (20 lux), ενώ το πρόσωπο του Ιούδα φωτίζεται εύκολα (2 lux). Στο σκούρο βάθος τα ὄπλα προβάλλουν απειλητικά. Το μέταλλό τους αντανακλά το νυχτερινό φως.

Συμπεραίνω ότι ο ζωγράφος στη σκηνή αυτή ακολουθεί την ευαγγελική περικοπή, αποδίδοντας τις συνθήκες κάτω από τις οποίες έγινε η προδοσία του Χριστού από τον Ιούδα.

Όλγα Χ. Μπακιριτζή

## ΤΑ ΦΥΤΑ ΚΑΙ Η ΒΛΑΣΤΗΣΗ

Στις τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη (1310-1320), το αστικό τοπίο υποδηλώνεται με αρχιτεκτονήματα, ενώ το φυσικό τοπίο περιλαμβάνει απεικονίσεις βραχωδών όγκων και φυτών. Σε ορισμένες παραστάσεις, τα είδη των φυτών απεικονίζονται εις τρόπον ώστε εύκολα αναγνωρίζονται, όπως το φοινικόδενδρο (*Phoenix spp.*) στην Ανάληψη, η δάφνη (*Laurus nobilis*) στη Βαΐοφόρο. Σε άλλες περιπτώσεις δεν είναι εύκολα αναγνωρίσιμα, όπως ο θάμνος της βάτου (*Rubus spp.*) στη φλεγόμενη και μη καιομένη βάτο, που μοιάζει με είδος κωνοφόρου, και τα ελαιόδενδρα (*Olea europaea*) στη συνάντηση του Ιησού με τις Μυροφόρες.

Στη Γέννηση, τη Βάπτιση και τον Ακάθιστο Ύμνο, η βλάστηση μαζί με το βραχώδες έδαφος τοποθετούν τα επεισόδια σε ένα άγριο γυμνό τοπίο, που προσιδιάζει περισσότερο στη Μέση Ανατολή παρά στο Βορειοελλαδικό χώρο. Στις παραπάνω παραστάσεις τα φυτά δεν είναι ρεαλιστικές απεικονίσεις κάποιων συγκεκριμένων ειδών. Στοιχεία τους όμως, και ιδιαίτερα το σχήμα, παραπέμπουν σε κάποια από αυτά. Η χαμηλή βλάστηση αποδίδεται με παρόμοιο τρόπο σχεδόν σε όλες τις παραστάσεις. Στη Γέννηση παραπέμπει σε είδος φρυγάνου μη εδώδιμου από τα ζώα, όπως η Αψιθιά (*Artemisia spp.*). Στη Συνάντηση του Ιησού με τις Μυροφόρες και στην παράσταση του Ιησού στον Κήπο μετά την Ανάσταση, το τοπίο μοιάζει με ελαιώνα με τη χαμηλή βλάστηση να φύεται κάτω από δένδρα. Η υφή της χαμηλής αυτής βλάστησης και η κίνηση που της δίνει

Μορφή του κειμένου αυτού δημοσιεύθηκε στο βιβλίο: Υπουργείο Πολιτισμού/Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Θεσσαλονίκης, Άγιος Νικόλαος Ορφανός. Οι τοιχογραφίες. Αθήνα: Αμρίτας, 2003.



ο άνεμος θυμίζει είδη όπως το Άλυσσο (*Alyssum saxatile*). Η έρημος στο Βίο του Αγίου Γερασίμου δηλώνεται με την απουσία δένδρων και με βλάστηση η οποία μοιάζει με είδος κάκτου (*Cereus spp.*).

Τα δένδρα στις παραστάσεις του Αγίου Νικολάου Ορφανού έχουν σχεδόν το ίδιο σχήμα αιιθαλών ειδών και διαφοροποιούνται με ιδιαί-



Ο Χριστός στον κήπο μετά την Ανάσταση και η εμφάνισή του στις δύο Μυροφόρες.

τερες χρωματικές αποχρώσεις. Τα δένδρα στη Γέννηση, το δένδρο δεξιά στην Προσευχή στη Γεθσημανή και αυτό στη Βάπτισμη μοιάζουν με είδος άγριου κυπαρισσιού (*Cupressus spp.*), ενώ στην Προσευχή στη Γεθσημανή (τα δύο δένδρα αριστερά) έχουν σχήμα και ιδιαίτερα κορμό που θυμίζει κέδρο Λιβάνου (*Cedrus libani*). Στον οίκο του Ακάθιστου Ύμνου εμφανίζεται δένδρο, πιθανώς είδος πεύκου (*Pinus spp.*) ή άλλο κωνοφόρο, με ανεμοδαρμένη όψη και κομμένη κορυφή.

Τα φυτά στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό δείχνουν να «γεμίζουν» το τοπίο/φόντο γύρω από το κεντρικό θέμα της παράστασης δημιουργώντας την εντύπωση ότι ίσως να προστέθηκαν στην τελική φάση της.

Φυτά απεικονίζονται και ως τροφή, στο Μυστικό Δείπνο και στο Γάμο στην Κανά, επάνω στο τραπέζι. Πρόκειται για είδος λευκού ρεπανιού (*Raphanus sativus*), που διευκόλυε την οινοποσία στα συμπόσια.

Στα διακοσμητικά θέματα, που καλύπτουν δευτερεύουσες επιφάνειες του ναού, εμφανίζονται απεικονίσεις ανθέων, καρπών και φύλλων. Ορισμένα από αυτά θα μπορούσαν να ταυτιστούν με συγκεκριμένο φυτικό είδος: τριανταφυλλιά (*Rosa spp.*), αμπέλι (*vitis spp*) ή κισσός (*Hedera spp.*). Στις περισσότερες όμως περιπτώσεις τα κοσμήματα περιέχουν φυτικά στοιχεία σε αφηρημένη μορφή.

ος στο  
και με

έχουν  
ιδιαι-



ο δε-  
ον με  
Γεθ-  
ορμό  
του  
άλλο

το-  
τας

Γά-  
κνι-

ρά-  
ύλ-  
μέ-  
σός  
τε-

Κωνσταντῖνος Ἴω. Δάλλκος

## Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΗΣ ΓΕΝΝΗΣΕΩΣ

«Δεῦτε ἴδωμεν..!»

**Ο** Ἀριστοτελικὸς λόγος ἐπισημαίνει ὅτι «τὸ ἔθος ἄλλω ἔθει ἐκκρούεται», δηλαδή ἡ συνήθεια μὲ ἄλλη συνήθεια ἐξωθεῖται. Ἀσφαλῶς ὁμως τὸ νόημα εὐοδοῦται ἐπίσης, ἂν στὴν θέση τῆς λέξεως «ἔθος» τοποθετήσουμε τὴν λέξη «εἰκόνα». Διότι σήμερα ἡ ὄραση καὶ ἡ συνείδησή μας ἔχουν ἐθισθῆ σὲ μιὰ κατακλυσμικὴ συρροὴ εἰκόνων, ὅχι μόνον τῆς πραγματικῆς ζωῆς, ποὺ μᾶς κουράζουν καὶ κάποτε μᾶς ἐξουθενώνουν. Καὶ οἱ πλέον εἰρηνικοὶ τῶν ἀνθρώπων πολιορκοῦνται καθημερινῶς ἀπὸ ἀληθινὲς ἢ πλαστὲς εἰκόνες φυσικῶν ἢ μὴ καταστροφῶν, ἀπὸ σκηνὲς βίας ποὺ μαίνεται στοὺς δρόμους καὶ ἀπὸ συγκρούσεις λόγων ποὺ στήνονται στοὺς τηλεοπτικοὺς διαύλους ἢ κρέμονται στὶς προθήκες τῶν περιπτέρων. Ἡ Οἰκουμένη πᾶσα βομβαρδίζεται ἀπὸ εἰκόνες φρίκης καὶ φόβου ἐπικείμενων συμφορῶν ἢ ἀπὸ χαζοχαρούμενες παρουσίες, ποὺ προσπαθοῦν νὰ παίξουν τὴν ἀληθινὴ ζωὴ σκηνοθετῶντας ροζ ἱστοριοῦλες. Ὑπάρχει λοιπὸν ἀνάγκη προφανῆς γιὰ μιὰν ἐπείγουσα μεταβολὴ παραστάσεων, γιὰ τὴν ἀναζήτηση δηλαδή εἰκόνων ὅχι μόνον εἰρηνικῶν, ἀλλὰ καὶ ἀληθινῆς ὁμορφιάς, εἰκόνων γνήσιας χαρᾶς καὶ ἐλπίδας, γιὰ νὰ ἀποκρούσουμε τὶς παραστάσεις τῆς συμφορᾶς καὶ τὶς σκηνὲς τοῦ μίσους ἢ τῆς ἀναισχυντίας ποὺ ἀδιαλείπτως προβάλλονται στὸ ὀπτικὸ μας πεδίο.

Μιὰ τέτοια εἰκόνα λοιπὸν εἶναι καὶ αὐτὴ τῆς Γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ, ἔργο λατρείας καὶ τέχνης ὑψηλῆς, ὅπως τὴν διαμόρφωσαν δύο χιλιετίες διδασχῆς, καλαισθησίας καὶ προσευχῆς καὶ μὲ μικρὲς παραλλαγὰς τὴν ἀποτύπωσαν γνωστοὶ καὶ ἄγνωστοι, μικροὶ καὶ μεγάλοι τεχνίτες σὲ χειρόγραφα, κινητὲς εἰκόνες, ψηφιδωτὰ καὶ τοιχογραφίες σὲ ὅλη τὴν ἔκταση τῆς «καθ' ἡμᾶς Ἀνατολῆς», στὰ μοναστήρια τοῦ Ἁγίου



*Η Γέννησις του Χριστού (16ος αιώνας). Βυζαντινό Μουσείο Ιεράς Μητροπόλεως Πάφου.*

Ὅρους καὶ τῶν Μετεώρων, στὸ Δαφνὶ καὶ τὸν Ὅσιο Λουκά, στὴν Περιβλεπτο καὶ τὴν Παντάνασσα τοῦ Μυστρᾶ, στὸ «Καχριε Τζαμί» τῆς Πόλης, δηλαδὴ στὴν πάλαι ποτὲ «Μονὴν τῆς Χώρας», καὶ στὰ λοιπὰ ἀρχαῖα καὶ τώρα πλέον ἀθυμιάστα ἱερὰ τοῦ Πόντου καὶ τῆς Μικρασίας. Αὐτὴν τὴν εἰκόνα, μετὰ πολλῶν αἰώνων ἐκτροπὴ σὲ ὀθνεῖους καὶ κακόζηλους δρόμους, φιλοτεχνοῦν καὶ σήμερα στίς ἐκκλησίες μας οἱ νεώτεροι ἀγιογράφοι, πρώτου διδάξαντος, ἔργῳ καὶ λόγῳ, τοῦ μακαριστοῦ μαῖστορος τῆς ἱερᾶς τέχνης Φωτίου Κόντογλου, Κυδωνιέως.

Ἄς παραμερίσουμε λοιπὸν ὅσα μᾶς φοβίζουν, μᾶς ἐνοχλοῦν καὶ μᾶς ἀηδιάζουν παρακάμπτοντας ἀκόμη καὶ τὰ συμβατικὰ καὶ ἄκαρπα δευτεράκια, τὰ χάρτινα ἀστεράκια, τὰ στρουμπουλά ἀγγελάκια ἢ τὰ γλυκερὰ τραγουδάκια τοῦ διεθνοῦς ἐμπορίου καὶ ἅς ἀναζητήσουμε τὴν ἀνάπαυση τῆς ψυχῆς μας μὲ τὸν τρόπο ποὺ προτείνει καὶ ὁ προεόρτιος τῶν Χριστουγέννων ὕμνος: «Ἀναχθῶμεν τῇ διανοίᾳ καὶ κατῖδωμεν τὸ ἐν σπηλαίῳ μέγα μυστήριον».

Οἱ νεώτεροι Ἕλληνες, διαθέτουμε ἓνα πολὺ σπουδαῖο καί, παρὰ ταῦτα, περιφρονημένο προνόμιο, ἔχουμε δηλαδὴ τὴν δυνατότητα νὰ προσεγγίζουμε τὰ ἱερώτερα θέματα συγχρόνως ἀπὸ δύο παράλληλους καὶ ὑπέροχους δρόμους, ἀπὸ τὴν παγκοσμίως ὑψηλότερη δηλαδὴ λειτουργικὴ ὕμνογραφία, ποὺ ὑπομνηματίζει τὴν ἐπίσης ὑψηλὴ τέχνη τῆς εἰκόνας, καὶ ἀπὸ τὴν εἰκόνα ποὺ μορφοποιεῖ τὴν ὕμνογραφία, ἐνῶ καὶ οἱ δύο μαζὶ αἰσθητοποιοῦν τὴν ἱστορία καὶ τὴν θεολογία τῶν ἱερῶν γεγονότων. Ἄς ἀποβλέψουμε λοιπὸν στὴν πατροπαράδοτη αὐτὴν εἰκόνα πειθόμενοι στὴν πρόσκληση τοῦ ὕμνογράφου ποὺ κάθε χρόνο μᾶς παροτρύνει λέγοντας: «Δεῦτε ἴδωμεν, πιστοί, ποῦ ἐγεννήθη ὁ Χριστός».

Ἐκεῖ λοιπὸν θὰ ἀντικρύσουμε στὸ κέντρο ἓνα «βραχῶδες», γράφει ὁ Κόντογλου, «ἀλλ' εὐχαρι καὶ φωτεινόχρωμο βουνὸ» καὶ ἓνα σκοτεινὸ σπήλαιο, ποὺ αὐτὸ, ὅπως λέγουν, συμβολίζει τὴν προχριστιανικὴ ἀνθρωπότητα ποὺ ἐκάθευδε «ἐν σκότει καὶ σκιᾷ θανάτου». Πρόκειται λοιπὸν προφανῶς γιὰ συμβατικὲς καὶ ὄχι ρεαλιστικὲς ἀπεικονίσεις ποὺ δὲν ἀποτυπώνουν ἀκριβῶς, τίς ἄγνωστες ἐξ ἄλλου, λεπτομέρειες τοῦ ἱστορικοῦ γεγονότος. Οἱ εὐαγγελιστὲς Ματθαῖος καὶ Λουκάς ποὺ ἀφηγοῦνται τὴν ἱστορία τῆς Γεννήσεως δὲν ἀναφέρουν τίποτε περὶ σπηλαίου! Φαίνεται ὁμως ὅτι αὐτὸ ἦταν μιὰ παράδοση ἀθθεντικὴ ποὺ ἔχει καταγραφῆ στὸ ἀπόκρυφο Πρωτοευαγγέλιο τοῦ Ἰακώβου καὶ τὴν ἀπο-

δέχεται, περί τὸ 150 μ.Χ., ὁ φιλόσοφος καὶ μάρτυς Ἰουστίνος. Ἀλλὰ καὶ ὁ πολὺς Ὀριγένης, περί τὸ 250 μ.Χ., μᾶς διαβεβαιώνει ὅτι στοὺς χρόνους τοῦ τὸ σπήλαιο αὐτὸ ἦταν «διαβόητο», δηλαδή πασίγνωστο, «δεικνύμενον ἐν τοῖς τόποις» καὶ ἀπὸ τοὺς ἀλλοπίστους ἀκόμη. Πάνω σ' αὐτὸ, μερικὲς δεκαετίες ἀργότερα, ἰδρύθηκε ἡ μεγαλοπρεπὴς βασιλικὴ τοῦ Μ. Κωνσταντίνου καὶ τῆς Ἁγίας Ἐλένης.

Στὸ στόμιο τοῦ σπηλαίου εὐρίσκεται ἡ φάτνη καὶ μέσα σ' αὐτὴν τὸ ἱερὸ βρέφος τυλιγμένο μὲ τὶς φασκιές, ὅπως συνήθιζαν τότε στὴν Ἀνατολή. Ἔτσι σπαργάνωναν τὰ νεογέννητα καὶ οἱ μανάδες μας, ὅπως θυμοῦνται ἀσφαλῶς οἱ παλαιότεροι. Ἐδῶ ἡ εἰκόνα ἀκολουθεῖ πιστὰ τὸν εὐαγγελιστὴ Λουκᾶ καὶ ὅσοι ἔχουν στὴν μνήμη τους τὴν βυζαντινὴ εἰκόνα τῆς ἀναστάσεως τοῦ Λαζάρου θὰ δικαιώσουν ἴσως κάποιους ἐρμηνευτές, οἱ ὁποῖοι ὑποθέτουν πῶς οἱ ταινίες τοῦ ὑφάσματος ποὺ τυλίγουν τὸ βρέφος παραπέμπουν στὸ σάβανο τῆς μελλοντικῆς του ταφῆς. Ἀντιθέτως στὶς δυτικὲς εἰκόνες ποὺ θηρεύουν τὴν ἐξωτερικὴ ὁμορφιά, εἰκονίζεται ἓνα παχουλὸ γυμνὸ μωρὸ ποὺ λάμπει σὰν ἠλεκτρικὸς λαμπτήρας χαμογελῶντας ἀνύποπτο στὸ κέντρο τῆς ζωγραφίδας.

Δίπλα στὴν φάτνη εἰκονίζεται ἀνακλιμένη ἢ καθισμένη ἡ Θεοτόκος. Σὲ κάποιες μεταγενέστερες ἀπεικονίσεις ποῦ, κατὰ τὸν Φώτη Κόντογλου, ὡς πρὸς αὐτὸ, «φραγχοφέρνουν», ἡ Παναγία ζωγραφίζεται γονατιστὴ σὲ στάση δεήσεως. Ἡ κεντρικὴ θέση τῆς στὴν εἰκόνα ζητεῖ νὰ ὑποδείξῃ τὸν κεντρικὸ ἐπίσης ρόλο τῆς στὸ μυστήριο τῆς ἐνσαρκώσεως τοῦ Θεοῦ καὶ τῆς σωτηρίας τοῦ κόσμου. Τοποθετεῖται λοιπὸν πλησίον τοῦ Χριστοῦ, στὸ κέντρο τῆς παραστάσεως, διότι, κατὰ τὸν τολμηρὸ λόγο Ἀνδρέου Κρήτης, τοῦ Ἱεροσολυμίτου, εἶναι «μετὰ Θεὸν ἢ Θεός, τὰ δευτερεῖα τῆς Τριάδος ἢ ἔχουσα»! Ἡ σεμνὴ κατασκευαστικὴ φάτνη καὶ ἡ μᾶλλον μελαγχολικὴ μορφή τῆς Παναγίας μπορεῖ νὰ παραβληθῇ, γιὰ νὰ φανῇ ἡ διαφορὰ τῆς ὀπτικῆς, πρὸς τὶς ὁμορφες «μαντόνες» τῶν μεγάλων τεχνιτῶν τῆς Ἀναγεννήσεως μὲ τὰ κόκκινα χεῖλη καὶ τὴν κοσμικὴ ἀμφίεση ποὺ δικαιώνουν τὸν χαρακτηρισμὸ τῆς «φραγχοπαναγιᾶς», τὸν ὁποῖον ἀποδίδει ὁ λαὸς σὲ γυναῖκες «χαμηλοβλεποῦσες» μὲ σεμνότητα ὑποκριτικὴ. Αὐτὴ ἡ «νατουραλιστικὴ» κοσμικὴ θρησκευτικὴ ζωγραφικὴ, ποὺ δὲν παράγει βέβαια προσκυνητὲς εἰκόνες, βασιζόμενη σὲ ζωντανὰ πρότυπα (μοντέλα) εἶναι, κατὰ τὸν Οὐσπένσκυ, εἰκονομαχικὴ, ἀφοῦ ἀντιλαμβάνεται κατὰ τρόπο Νεστοριανικὸ τὴν εἰκόνα ἀπο-

δίδοντας απλῶς, ἔστω ἀριστουργηματικά, τὴν ἀνθρώπινη μορφή καὶ τὴν γήινη πραγματικότητα.

Πάνω ἀπὸ τὴν φάτνη εἰκονίζονται δύο ζῶα, ἓνα βόδι καὶ ἓνα γαῖ-  
δουράκι ἢ ἄλλογο. Ἡ παρουσία τους ἐκεῖ, φυσικὴ βέβαια κοντὰ στὴν  
φάτνη, ὑπαινίσσεται ἴσως τὴν προφητεία τοῦ Ἡσαΐα (1:3) ποὺ στηλι-  
τεύει τὴν στάση τοῦ Ἰσραήλ: «Ἔγνω βοῦς τὸν κτησάμενον καὶ ὄνος τὴν  
φάτνην τοῦ κυρίου αὐτοῦ· Ἰσραὴλ δὲ με οὐκ ἔγνω καὶ ὁ λαὸς με οὐ  
συνῆκε», δηλαδὴ τὸ βόδι γνωρίζει τὸ ἀφεντικό του καὶ ὁ ὄνος τὴν φάτ-  
νη τοῦ κυρίου του. Ὅμως ἐμὲ δὲν με ἀναγνωρίζει ὁ λαὸς μου Ἰσραὴλ.

Πιὸ μακριά, σὲ μιὰ γωνία τῆς εἰκόνας, εἰκονογραφεῖται σὲ βαθειὰ  
συλλογὴ ὁ Ἰωσήφ. Ὁ προβληματισμὸς του ποὺ καταγράφεται στὴν  
εὐαγγελικὴ ἀφήγηση καὶ σὲ πλήθος ὑμνογραφικῶν κειμένων ἀφορᾷ βε-  
βαίως τὴν ἐκ παρθένου σύλληψη!

*Μαρία, τί τὸ δράμα τοῦτο*

*ὃ ἐν σοὶ τεθέαμαι;*

*Ἄντι τιμῆς αἰσχύνην,*

*ἀντ' εὐφροσύνης τὴν λύπην...*

Τὴν βασανιστικὴν ἀμφιβολία τοῦ Ἰωσήφ ἐπιτείνει ἡ παρουσία τοῦ  
διαβόλου ποὺ με τὴν μορφή ἑνὸς βοσκοῦ στέκεται ἀπέναντί του καὶ  
δείχνοντας τὸ ξερὸ ραβδί ποὺ κρατᾷ τοῦ ψιθυρίζει, σύμφωνα με τὰ  
ἀπόκρυφα κείμενα, ὅτι, ὅπως αὐτὸ εἶναι ἀδύνατον νὰ βλαστήσῃ, ἔτσι  
εἶναι ἀνέφικτο νὰ τεκνοποιήσῃ μιὰ γυναίκα παρθένος. Ὁ Ἰωσήφ ἀπο-  
βαίνει ἔτσι σύμβολο διαχρονικὸ τοῦ ἀνθρώπου ποῦ, παλεύοντας νὰ  
διακρίνῃ μεταξὺ τοῦ ὑπὲρ λόγον καὶ τοῦ παραλόγου, βιώνει βαθειὰ μέ-  
σα του τὴν τραγικότητα τοῦ σκεπτικισμοῦ καὶ τῆς δυσπιστίας. Ἡ θέση  
του, μακριὰ ἀπὸ τὸ κέντρο τῆς εἰκόνας, ὑποδηλώνει τὸν δευτερεύοντα  
καὶ βοηθητικὸ του ρόλο στὸ δράμα τῆς Θείας Οἰκονομίας. Ἀντιθέτως  
στὶς δυτικὰς εἰκόνας ὁ Ἰωσήφ ζωγραφίζεται ὄρθιος ἢ γονατιστὸς δίπλα  
στὸ βρέφος καὶ τὴν Θεοτόκο. Εἶναι ἡ ἠθικοδιδασκτικὴ κοσμικὴ σύνθεση  
τῆς «Ἁγίας Οἰκογένειας» ποὺ ἀποκρούεται βέβαια ἀπ' τὴν Ὀρθόδοξη  
Θεολογία.

Στὴν ἄλλῃ γωνιά τῆς εἰκόνας τοποθετεῖται ἡ παράσταση τῆς ἡλι-  
κιωμένης μαμῆς καὶ τῆς νεαρῆς βοηθοῦ της ποὺ δοκιμάζουν τὴν θερμο-  
κρασία τοῦ νεροῦ, γιὰ νὰ λούσουν τὸ ἀρτιγέννητο βρέφος. Ἡ σκηνὴ  
«καταγράφει» σχετικὴ ἀφήγηση ἀπὸ τὸ «ἀπόκρυφο», τὸ μὴ κανονικὸ

δηλαδή και μεταγενέστερο, Πρωτοευαγγέλιο του Ίακώβου, ή όποία, μολονότι περιλαμβάνεται στην εικόνα από τους πρώτους χριστιανικούς αιώνες, έθεωρήθη, ίσως και λόγω τής παγανιστικής της άφετηρίας, τόν ΙΗ' αιώνα στο Άγιον Όρος άπρεπής και σέ κάποια μοναστήρια έκαλύφθη από άλλες παραστάσεις! Παρά ταύτα δέν σκανδαλίζει πλέον κανέναν, άλλ' αντιθέτως κρίνεται ότι συμπληρώνει παραστατικά τήν διδαχή τής έκουσίας πραγματικής σαρκώσεως και τής άκρας ταπεινώσεως του Ύψίστου.

Δεξιά και άριστερά από τδ βουνό προκύπτουν άγγελιο πουδ δοξολογοϋν τόν Θεό ή μεταδίδουν στοϋς άπλοϊκούς ποιμένες πουδ άγραυλοϋν τδ μήνυμα τής «έπί γής ειρήνης». Στο βάθος διακρίνονται έφιπποι οί Μάγοι, οί όποιοι κατά τδ κοντάκιο του Ρωμανού «μετά άστερος όδοιποροϋσι». Τδ μυστήριο αϋτου του άστεριου συζητοϋν άκάρπως άκόμη διαπρεπείς άστρονόμοι και θεολόγοι. Ό άριθμός τών Μάγων δέν αναφέρεται στο εϋαγγελικό κείμενο, αλλά προφανώς άνάγεται σέ πολϋ παλαιά παράδοση, ή όποία έχει άποτυπωθή σέ αρχαιότατες παραστάσεις και τεκμαίρεται από τόν άριθμό τών δώρων, εκ τών όποίων ό χρυσός συμβολίζει τήν βασιλεία, ό λίβανος τήν θεότητα και ή σμύρνα τόν θάνατο και τόν ένταφιασμό του Κυρίου. Τά όνόματα πουδ άποδίδονται στοϋς Μάγους σήμερα είναι πολϋ μεταγενέστερα και αναφέρονται σέ χειρόγραφα του Θ' μ.Χ. αιώνας.

Τους Μάγους, πουδ εικονίζονται με τις έξωτικές στολές τους, συνοδεϋουν δύο μυστήρια. Τδ πρώτο άφορα τήν καταγωγή τους. Στο Εϋαγγέλιο του Ματθαίου σημειώνεται άπλως ότι «έξ άνατολών παρεγένοντο εις Ίεροσόλυμα». Η μαρτυρία είναι βέβαια άσαφής, διότι άνατολικά, πέραν δηλαδή του Ίορδάνου και τής Νεκράς Θαλάσσης, εκτείνεται ή έρημος τής Άραβίας και οί χώρες τής άχανούς Άνατολής. Η επικρατοϋσα βέβαια έκδοχή τους θεωρεί Πέρσες, όπως δηλώνουν και τὰ συνήθη κάλαντα:

*Έκ τής Περσίας έρχονται τρεις Μάγοι με τὰ δώρα...*

Πράγματι, όπως προκύπτει από τόν Ηρόδοτο και πλήθος άλλων αρχαίων κειμένων, οί Μάγοι ήσαν ένα από τὰ έξι γένη τών Μήδων, τάξις ιερατική στο περσικό κράτος, όπως οί Χαλδαίοι στην Βαβυλώνα, οί Βραχμάνες στοϋς Ίνδους και οί Δρυΐδες στην χώρα τών Γαλατών. Ήσαν επίσης σύμβουλοι τών βασιλέων και τους εκτιμοϋσαν ως μετεωροσκό-

πους και σοφούς «περὶ τὰ θεῖα», ὡς «σεμνοὺς τὰ ἤθη», «δικαίους» καὶ «μισοπονήρους», σύμφωνα μὲ τὸν γεωγράφο καὶ ἀστρονόμο Κλαύδιο Πτολεμαῖο (Β' αἰ. μ.Χ.). Συγχρόνως ὅμως ἡ ἐνασχόλησή τους μὲ τὶς ἐξηγήσεις ὀνειρῶν καὶ ποικίλες μαντεῖες, πυρομαντεῖες, νεκρομαντεῖες ἀστρομαντεῖες, λεκανομαντεῖες καὶ ἄλλες οἰωνοσκοπίες ἔχει μέχρι σήμερα καταστήσει τὸ ὄνομά τους συνώνυμο τῆς ἀπάτης. Ἦδη ὁ Ἴπποκράτης τοὺς συμπεριλαμβάνει μεταξὺ τῶν ἀγυρτῶν καὶ ἀλαζόνων, «δόκοσοι δὴ προσποιέονται σφόδρα θεοσεβέες εἶναι καὶ πλέον τι εἰδέναι», δηλαδή μεταξὺ αὐτῶν ποὺ ὑποκρίνονται πῶς εἶναι θεοσεβεῖς καὶ γνωρίζουν τάχα κάτι περισσότερο ἀπὸ τοὺς ἄλλους ἀνθρώπους! Χαρακτηριστικοὶ εἶναι οἱ στίχοι τοῦ Σοφοκλέους ἀπὸ τὸν *Οἰδίποδα Τύραννον*, ὅπου κατηγορεῖται ὁ Κρέων ὅτι χρησιμοποιεῖ δολίως ὡς ὄργανο τὸν Τειρεσία, στὸν ὁποῖον προσάπτεται μεταξὺ ἄλλων καὶ ὁ περιφρονητικὸς χαρακτηρισμὸς τοῦ μάγου ποὺ ἀποβλέπει μόνον στὸ κέρδος:

*ὕφεις μάγον τοιόνδε μηχανορράφον,  
δόλιον ἀγύρτην, ὅστις ἐν τοῖς κέρδεσιν  
μόνον δέδορκε, τὴν τέχνην δ' ἔφω τυφλός.*

Εἶναι ἡ μοῖρα, φαίνεται, τοῦ Τειρεσία νὰ ἐπικρίνεται μέχρι καὶ σήμερα, ἀκόμη καὶ ὡς σύστημα Πληροφορικῆς!

Ἡ ἄλλη ἐκδοχὴ ὑποστηρίζει τὴν προέλευση τῶν τριῶν Μάγων ἀπὸ τὴν Ἀραβία, στηριζόμενη μᾶλλον στοὺς λόγους τοῦ ΟΑ΄ Ψαλμοῦ ποὺ θεωροῦνται προφητικοὶ γιὰ τὸν Χριστὸ καὶ προέβλεψαν ὅτι «ἐνώπιον αὐτοῦ προσπεσοῦνται Αἰθίοπες», ὅτι «δοθήσεται αὐτῷ ἐκ τοῦ χρυσοῦ τῆς Ἀραβίας» καὶ ὅτι «βασιλεῖς Ἀράβων καὶ Σαβᾶ δῶρα προσάξουσιν». Βεβαίως τὰ δῶρα τῶν Μάγων εἶναι καὶ προϊόντα τῆς Ἀραβίας, ἐνῶ ὁ τελευταῖος ἀπὸ τοὺς ψαλμικοὺς στίχους μᾶλλον ὑπόκειται σὲ κάποιες εἰκόνες, ὅπου οἱ Μάγοι ἔχουν ἀποτυπωθῆ μὲ βασιλικά ἐνδύματα. Ἀπ' ὅπου ὅμως κι ἂν ἔρχονται οἱ Μάγοι, ὡς ἐκπρόσωποι πάντως τῆς σοφίας τῶν εἰδωλολατρῶν «ἐθνῶν», προέρχονται ἀπὸ μιὰ πολὺ μακρὰ περιπλάνηση σὲ ἀδιέξοδους δρόμους.

Τὸ δεῦτερο μυστήριον ἀφορᾷ τὸν τόπο καὶ τὸν χρόνο τῆς προσκυνήσεως τῶν Μάγων. Διότι ὁ τόπος δὲν εἶναι προφανῶς τὸ σπήλαιον, ἀφοῦ ὁ Εὐαγγελιστὴς Ματθαῖος μᾶς βεβαιώνει ὅτι «ἐλθόντες εἰς τὴν οἰκίαν εἶδον τὸ παιδίον μετὰ Μαρίας τῆς μητρὸς αὐτοῦ καὶ πεσόντες προσεκύνησαν αὐτῷ». Ὡς πρὸς δὲ τὸν χρόνον ἄλλοι ὑποστηρίζουν ὅτι κατὰ



τὴν ἡμέραν τῆς γεννήσεως ἢ ὀλίγον ἀργότερα ἔφθασαν οἱ μάγοι, διότι εἶχαν ξεκινήσει πρὸ πολλοῦ, εὐθύς ὡς εἶδαν τὸν ἀστέρα. Ἄλλοι πάλι διατυπώνουν τὴν ἄποψη ὅτι ἀφίχθησαν στὴν Βηθλεὲμ μετὰ διετίαν περιπίου, ὅπως συνάγεται, κατ' αὐτούς, ἀπὸ τὸν ὑπολογισμόν τοῦ Ἡρώδη, ὁ ὁποῖος, ὡς γνωστόν, διέταξε τὴν σφαγὴ ὄλων τῶν ἀγοριῶν στὴν περιοχὴ τῆς Βηθλεὲμ «ἀπὸ διετούς καὶ κατωτέρω». Πρέπει νὰ σημειωθῆ ὅτι στὸν εἰκονογραφικὸ κύκλο τῆς Γεννήσεως ἐντάσσεται καὶ ἰδιαιτέρα πολὺ παλιὰ παράσταση τῆς προσκυνήσεως τῶν Μάγων. Τέτοια ψηφιδωτὴ εἰκόνα ὑπάρχει καὶ στὴν Μονὴ τοῦ Δαφνίου.

Εἶναι λοιπὸν σαφές ὅτι σ' αὐτὴν τὴν συνειδητῶς ἀντιρρεαλιστικὴν εἰκόνα ὁ καλλιτέχνης δὲν ἀδιαφορεῖ μόνον γιὰ τὶς φυσικὰς διαστάσεις προσώπων καὶ πραγμάτων, ἀλλὰ συναιρεῖ καὶ γεγονότα ποὺ συνέβησαν σὲ διαφορετικὸ χῶρο καὶ χρόνον. Ὁ χῶρος, ποὺ ἀποποιεῖται τὴν ψευδαίσθηση τῆς προοπτικῆς, συνδέει τὸν ὑλικὸν κόσμον μὲ τὸ χρυσὸ βάθος τοῦ οὐρανοῦ καὶ ἔτσι τὸ πνευματικὸ ἀγιάζει τὸ ὑλικό, ὑποδεικνύοντας ὅτι ὁ Θεὸς ἔγινε ἄνθρωπος γιὰ νὰ γίνῃ ὁ ἄνθρωπος Θεός. Ἔτσι καὶ ὁ χρόνος ἐκεῖ δὲν διακρίνεται σὲ παρελθόν, παρὸν καὶ μέλλον, ἀλλὰ μεταβάλλεται σὲ ἓνα διαρκές παρὸν, τὸ προαιώνιο καὶ διαρκές παρὸν τῆς Θεότητος. Ὅλα λοιπὸν αὐτὰ διηνεκῶς συμβαίνουν παντοῦ καὶ σήμερα:

*Χριστὸς γεννᾶται σήμερον ἐν Βηθλεὲμ τῇ πόλει...*

Μποροῦμε κι ἐμεῖς ἐπομένως νὰ πορευθοῦμε σήμερα πρὸς τὴν νοητὴ καὶ πανταχοῦ παροῦσα Βηθλεὲμ, ὅπως προτείνει ὁ ὕμνος:

*ἀκολουθήσωμεν λοιπὸν ἔνθα ὁδεύει ὁ ἀστὴρ  
μετὰ τῶν Μάγων Ἀνατολῆς τῶν βασιλέων...*

Ἔτσι ἢ, ἐκ πρώτης ὄψεως, ἀπλοϊκῆ, ἢ σχεδὸν παιδικῆ αὐτὴ εἰκόνα, δὲν «ἀφηγεῖται» μόνον τὸ μεγάλο ἱστορικὸ γεγονός τῆς Γεννήσεως οὔτε διδάσκει ἀπλῶς τὴν ἄκρα ταπείνωση, ἀλλὰ συγχρόνως ἐνσωματώνει μὲ μέσα ἀπλᾶ τὴν ὑψηλὴ θεολογία τῆς ἐνσαρκώσεως τοῦ Θεοῦ, στὸν ὁποῖον, κατὰ τὸν ὕμνωδό, «ἕκαστον τῶν ὑπ' αὐτοῦ γενομένων κτισμάτων» σὲ χρόνον ἐνεστῶτα (ποὺ ἐκφράζει τὴν μονιμότητα)

*τὴν εὐχαριστίαν προσάγει·*

*οἱ ἄγγελοι τὸν ὕμνον,*

*οἱ οὐρανοὶ τὸν ἀστέρα,*

*οἱ Μάγοι τὰ δῶρα,*

*οἱ ποιμένες τὸ θαῦμα.*

ἢ Γῆ τὸ σπῆλαιον,  
ἢ Ἔρημος τὴν φάτνην,  
ἡμεῖς δὲ Μητέρα παρθένον.

Ἀγαπητὲ ἀναγνώστη, πέραν ὄλων αὐτῶν, σήμερα, ποῦ τὰ προμηνύματα τῆς φυσικῆς αὐτοκαταστροφῆς τοῦ πλανήτη μας ταμιεύουν μέσα μας ἕναν πρωτόγνωρο φόβο, ἀτενίζοντας τὴν παράσταση τῆς γεννήσεως τοῦ Θεοῦ, ὡς προσομιῶν τῆς ἀναπλάσεως ὄλου τοῦ κόσμου, μποροῦμε νὰ ἀποκρυπτογραφήσουμε καὶ τὸ βαθὺ οἰκολογικὸ τῆς μήνυμα: Ἡ συμφιλίωση καὶ ἡ ἀρμονικὴ συνύπαρξη τοῦ ἀνθρώπου μὲ τὸν κόσμον, τὸν ἔμφυχον καὶ τὸν ἄφυχον, τὸν ὀργανικὸν καὶ τὸν ἀνόργανον, προϋποθέτει τὴν κατανόησιν τῆς ἐνότητάς του, ἢ ὅποια, ὅπως κάθε ἐνότητα, δὲν εἶναι ἐφικτὴ, ἀν δὲν ἀναφέρεται σὲ ἕνα κέντρο. Τὸ μοναδικὸ αὐτὸ κέντρο ὑποδεικνύουν «κείμενον ἐν τῇ φάτνῃ», εἴκοσι αἰῶνες ὑψηλῆς λατρείας καὶ τέχνης. Διότι τὰ φυσικὰ καὶ ὕλικὰ στοιχεῖα ἀντλοῦν τὸ νόημα τους ἀπὸ τὸ ἄυλον καὶ μεταφυσικὸν καὶ μόνον μέσῳ αὐτοῦ μποροῦν νὰ κατανοηθοῦν, νὰ συντηρηθοῦν καὶ νὰ ὑπάρξουν.



Κωστής Κοκκινόφτας

Ο ΑΓΙΟΓΡΑΦΟΣ ΜΙΧΑΗΛ ΠΡΟΣΚΥΝΗΤΗΣ  
(1735-1833:)

Ο Μιχαήλ προσκυνητής ή Χατζημιχαήλ, όπως υπέγραφε σε κάποιες από τις πολλές εικόνες που ζωγράφησε, υπήρξε ένας από τους σημαντικότερους Κύπριους αγιογράφους των χρόνων της Τουρκοκρατίας.<sup>1</sup> Γεννήθηκε στο χωριό Καμινάρια της Μαραθάσας, κατά πάσα πιθανότητα το 1735, όπως μπορούμε έμμεσα να συμπεράνουμε από το έτος της ηλικίας του, που αναγράφεται σε διάφορες εικόνες του, καθώς και από κείμενο ομιλίας, που εκφώνησε στον Ιερό Ναό Αγίου Γεωργίου της γενέτειράς του, όπου αναφέρει ότι το 1830 ήταν ηλικίας 95 χρονών.

Για παράδειγμα, στην εικόνα της Παναγίας της Οδηγήτριας, του έτους 1833, που βρίσκεται στον Ιερό Ναό Αγίου Δημητρίου στην ομώνυμη κοινότητα, σημειώνει ότι ήταν τότε «έκατὸν παρὰ δύο ἐτῶν», στη δε εικόνα του Αγίου Τρύφωνα του έτους 1832, που σήμερα βρίσκεται στο Εκκλησιαστικό Μουσείο της Μονής Χρυσορρογιάτισσας, αναφέρει ότι ήταν 97 χρονών: «αωλβ' 1832 ὁ ζωγράφος ἦν ἐτῶν 97». Ωστόσο, σε άλλες εικόνες δίνει διαφορετικά στοιχεία για την ηλικία του. Για παράδειγμα, στην εικόνα της Παναγίας του έτους 1829, στον Ιερό Ναό Αγίου Τυχικού στα Μέσανα, σημείωσε ότι ήταν τότε 96 χρονών: «Χεῖρ τοῦ Μυριανθῆως Χ' Μιχαήλ τοῦ ἐνενήκοντα καὶ ἕξ ἐτῶν», ενώ σε αυτή της Δευτέρας Παρουσίας του έτους 1825,

---

1. Για τον Χατζημιχαήλ είχαμε δημοσιεύσει παλαιότερα βιογραφικό σημείωμα στους τόμους Κωστής Κοκκινόφτας, Άγιος Δημήτριος Μαραθάσας, Λευκωσία 2009, 31-42 και Κωστής Κοκκινόφτας, Καμινάρια, Λευκωσία 2009, 126-144, με βάση, κυρίως, την επιτόπια έρευνα. Εδώ παρατίθενται και αρκετές επιπρόσθετες πληροφορίες, που εντοπίστηκαν στη συνέχεια.

που βρίσκεται σε προσκυνητάρι στο βόρειο τοίχο του Ιερού Ναού Παναγίας Χρυσοσώτηρας στο χωριό Τρεις Ελιές, αναφέρει ότι ήταν τότε ογδόντα ετών: «Χείρ Μιχαήλ Προσκυνητοῦ καὶ ὄγδοηκονταετῆ». Οπωσδήποτε, όμως, όποια και αν είναι η πραγματική χρονολογία της γέννησής του, το γεγονός είναι ότι υπήρξε ο μακροβιότερος Κύπριος αγιογράφος των χρόνων της Τουρκοκρατίας, που εξακολούθησε να ζωγραφίζει με σταθερό χέρι, μέχρι το βαθύ του γήραος.

Έργα του Χατζημιχαήλ, άλλα ενυπόγραφα και άλλα ανυπόγραφα, διασώζονται κυρίως στους ναούς της Παναγίας της Καρδιοβαστάζουσας και των Αγίων Γεωργίου και Ερμούλου των Καμιναριών, αλλά και σε αρκετούς άλλους ναούς κοινοτήτων και Μονών του νησιού, που καταδεικνύουν την αξιόλογη και συνεχή παραγωγική δραστηριότητά του, μεταξύ των ετών 1774 και 1833.

Από τις ενυπόγραφες εικόνες, που οφείλονται στο χρωστήρα του, αναφέρονται ενδεικτικά αυτές του Αρχαγγέλου Μιχαήλ (1782) στο καθολικό του ομώνυμου Μετοχίου της Μονής Κύκκου στη Λακατάμια,<sup>2</sup> της Παναγίας της Ελεούσας (1808) στη Μονή της Σαλαμιώτισσας,<sup>3</sup> της Παναγίας της Οδηγήτριας (1829), του Χριστού (1830), του Αγίου Τυχικού και του Αγίου Τρύφωνος (1832), οι οποίες προέρχονται από τον Ιερό Ναό Αγίου Τυχικού στα Μέσανα της Πάφου,<sup>4</sup> καθώς και αυτές του Χριστού (1831) και της Παναγίας της Οδηγήτριας (1833), που βρίσκονται στον Ιερό Ναό Αγίου Δημητρίου στην ομώνυμη κοινότητα.<sup>5</sup> Βέβαια, οι περισσότερες ενυπόγραφες εικόνες του φυλάσσονται στους ναούς της γενέτειράς του. Για αυτές θα γίνει εκτενής αναφορά στη συνέχεια.

Είναι αξιοσημείωτο ότι στον Χατζημιχαήλ αποδίδονται και πολ-

---

2. Βλ. Κωστής Κοκκινόφτας - Ιωάννης Θεοχαρίδης, *Μετόχια της Ιεράς Μονής Κύκκου. Αρχάγγελος Μιχαήλ*, Λευκωσία 2001, 15, 45 (όπου φωτογραφία της εικόνας).

3. Βλ. Χριστόδουλος Χατζηχριστοδούλου - Κυριάκος Παπαϊωακείμ, «Μεταβυζαντινές εικόνες με την παράσταση της Παναγίας του Κύκκου», Στυλιανός Περδίκη (Επιμ.), *Η Ιερά Μονή Κύκκου στη Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Αρχαιολογία και Τέχνη*, Λευκωσία 2001, 55, 79 (όπου φωτογραφία της εικόνας).

4. Βλ. Ιωάννης Π. Τσικνόπουλλος, *Παναγία η Χρυσορρογιάτισσα*, Λευκωσία 1964-65, 185· Ιωάννης Π. Τσικνόπουλλος, «Παφιακά», *Κυπριακαί Σπουδαί* 31 (1967) 107.

5. Βλ. Κωστής Κοκκινόφτας, *Αγιος Δημήτριος Μαραθάσας*, 187.

λές άλλες εικόνες, όπως του Αγίου Κυριακού (τέλος δέκατου όγδοου - αρχές δέκατου ένατου αιώνα, Ιερός Ναός Αγίου Κυριακού, Κάμπος),<sup>6</sup> του Επισκόπου Κυρηναίας Αγίου Θεοδότου (1785, Ιερός Ναός Αγίου Δημητρίου, Άγιος Δημήτριος),<sup>7</sup> των Αγίων Βαρνάβα και Ιλαρίωνα (Ιερός Ναός Αγίων Βαρνάβα και Ιλαρίωνα, Περιστερώννα),<sup>8</sup> του Χριστού και του Τιμίου Προδρόμου (Καθολικό Μονής Αγίου Ιωάννη Λαμπαδιστή),<sup>9</sup> των Αγίων Ανδρονίκου και Αθανασίας (Ιερός Ναός Αγίας Μαρίνας, Τερσεφάνου), του προστάτη της γεωργίας Αγίου Τρύφωνος (Καθολικό Μονής Αγίου Μηνά)<sup>10</sup> και άλλες. Η τελευταία είναι μία από τις πέραν των διακοσίων, με τις οποίες ο Εθνομάρτυρας Αρχιεπίσκοπος Κύπρου (1810-1821) Κυπριανός εφοδίασε, μεταξύ των ετών 1820-1821, αρκετούς ναούς στο νησί, ώστε να προσφέρει και την εκ Θεού βοήθεια στον αγώνα εναντίον της μάστιγας της ακρίδας.<sup>11</sup> Είναι δε πιθανό, ο Χατζημιχαήλ να αγιογράφησε αρκετές από τις εικόνες αυτές. Ας σημειωθεί ότι, όπως θα αναφερθεί στη συνέχεια, μία τέτοια εικόνα φυλάσσεται και στον Ιερό Ναό Αγίου Γεωργίου στη γενέτειρά του.

Η καταγωγή του από τα Καμινάρια έχει διασωθεί στην προφορική παράδοση των κατοίκων του χωριού αυτού, όπως και των γύρω κοινοτήτων Τριών Ελιών και Αγίου Δημητρίου, όπου ζουν απόγονοί

---

6. Για την εικόνα αυτή βλ. Κυριάκος Παπαίωακείμ, «Άγιος Κυριακός, τέλη 18ου - πρώτο μισό 19ου αιώνα», *Λευκή Μιχαηλίδου (Επιμ.), Ιερά Μητρόπολις Μόρφου. 2000 χρόνια Τέχνης και Αγιότητας*, Λευκωσία 2000, 382, 383 (όπου φωτογραφία της εικόνας).

7. Βλ. Χριστόδουλος Χατζηχριστοδούλου, «Άγιος Θεόδωτος Επίσκοπος Κυρήνης της Κύπρου, 1.3.1785», *Λευκή Μιχαηλίδου (Επιμ.), Ιερά Μητρόπολις Μόρφου*, 376, 377 (όπου φωτογραφία της εικόνας).

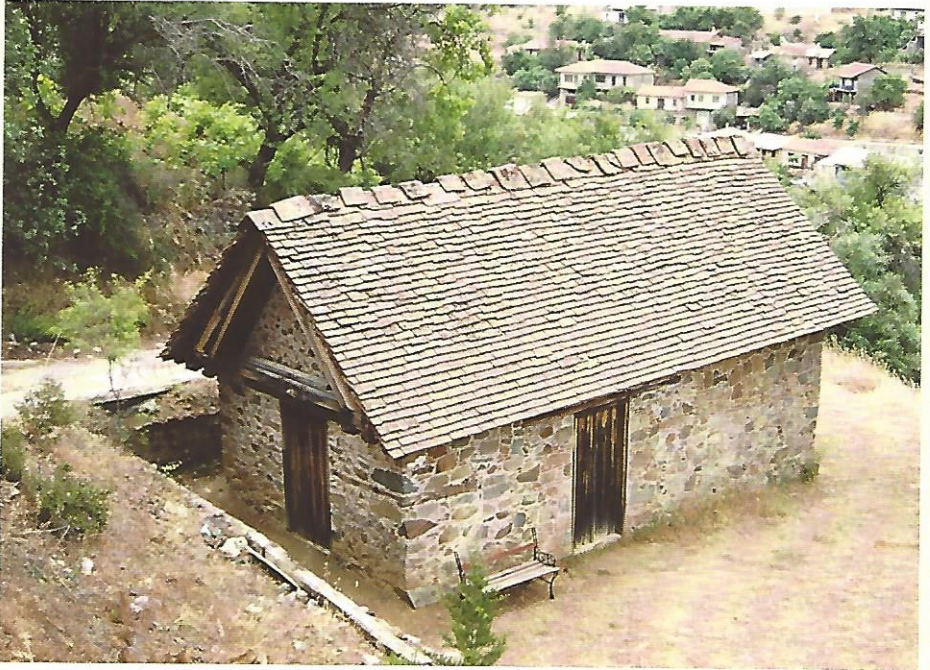
8. Βλ. Λευκή Μιχαηλίδου - Χριστόδουλος Χατζηχριστοδούλου (Επιμ.), *Η Μόρφου ως Θεομόρφου του χθες, του σήμερα και του αύριο*, Λευκωσία 2011, 136.

9. Βλ. Χριστόδουλος Χατζηχριστοδούλου (12ος-14ος αιώνας) - Κυριάκος Παπαίωακείμ (15ος-19ος αιώνας), «Φορητές εικόνες στην Ιερά Μητρόπολη Μόρφου», *Λευκή Μιχαηλίδου (Επιμ.), Ιερά Μητρόπολις Μόρφου*, 152.

10. Βλ. Κυριάκος Παπαίωακείμ, «Η αγιογραφική δραστηριότητα στη Μητρόπολη Κιτίου κατά το 18ο και 19ο αιώνα», *Χριστίνα Σπανού (Επιμ.), Η κατά Κίτιον αγιογραφική τέχνη*, Λάρισα 2002, 116.

11. Βλ. Ιωάννης Π. Τσικνόπουλλος, «Η ακολουθία του Αγίου Τρύφωνος», *Κυπριακάί Σπουδαί* 33 (1969) 199-201.

του μέχρι τις μέρες μας.<sup>12</sup> Επιβεβαιώθηκε δε πρόσφατα, μετά τον εντοπισμό σχετικών επιγραφών στην εικόνα των Τριών Ιεραρχών, του έτους 1777, που σήμερα εκτίθεται στο Μουσείο Πολιτιστικής Κληρο-



*Ο ιερός ναός της Παναγίας Καρδιοβαστάζουσας στα Καμινάρια, όπου βρίσκονται αρκετές εικόνες που αγιογράφησε ο Χατζημιχαήλ.*

νομιάς των Καμιναριών, του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου, του έτους 1822, που βρίσκεται στον άμβωνα του Ιερού Ναού Αγίου Γεωργίου της κοινότητας, και στον Εσταυρωμένο, του έτους 1824, που επιστέφει το εικονοστάσιο της εκκλησίας της Παναγίας Καρδιοβαστάζουσας. Ακόμη σημειώνεται σε δύο αγοραπωλητήρια έγγραφα (Κ4 και

---

12. Την παράδοση αυτή είχαμε καταγράψει στα τέλη της δεκαετίας του 1980. Βλ. Κωστής Κοκκινόφτας, *Τα Καμινάρια. Ιστορική και λαογραφική επισκόπηση*, Λευκωσία 1991, 40· Κωστής Κοκκινόφτας, *Χωριά και Μοναστήρια της Νότιας Μαραθιάσας*, Λευκωσία 1995, 41.

ΚΔ11) του Ελληνικού Αρχείου της Μονής Κύκκου<sup>13</sup> και σημειώνεται από τον ίδιο σε επικεφαλίδα ομιλίας, που, όπως αναφέρθηκε, εκφώνησε το 1830. Για τις επιγραφές αυτές και για την ομιλία του 1830, επίσης θα γίνει λόγος στη συνέχεια.

Δεν έχουμε υπόψη μας οποιεσδήποτε πληροφορίες για τη μόρφωσή του. Είναι πολύ πιθανό να διδάχθηκε τα πρώτα του γράμματα στη γειτονική στα Καμινάρια Ιερά Μονή Παναγίας Κύκκου, με την οποία οι κάτοικοι της κοινότητας είχαν στενούς δεσμούς. Οπωσδήποτε, όμως, ήταν αρκετά μορφωμένος για την εποχή, αφού στα διασωθέντα παλαίτυπα του Ιερού Ναού Αγίου Γεωργίου της γενέτειράς του περιλαμβάνεται και ένα Ωρολόγιο του έτους 1772 (σήμερα στο Μουσείο Πολιτιστικής Κληρονομιάς των Καμιναριών), το οποίο ανήκε σε αυτόν. Φέρει τη σημείωση: «Και τότε σὺν τοῖς ἄλλοις μιχαήλ τοῦ μυριανθέως καὶ μαθητοῦ ζωγράφου», γεγονός που φανερώνει ότι ο Κύπριος αγιογράφος είχε και άλλα βιβλία στην κατοχή του. Σε αυτό συνηγορεί, επίσης, σημείωμα στο χειρόγραφο για την ιστορία της Μονής Κύκκου, που γράφτηκε το 1611 από το Μοναχό Βαρνάβα, το οποίο περιήλθε στην κατοχή του «Μιχαήλ ἀπὸ χωρίον Καμινάρια», πιθανότατα του Κύπριου αγιογράφου. Το 1811, το χειρόγραφο διατέθηκε στον ιερέα Μιχαήλ για να καταλήξει, μετά από διάφορους άλλους κατόχους, στη συλλογή χειρογράφων του Βατικανού.<sup>14</sup> Για τη μόρφωσή του μαρτυρεί εξάλλου κείμενο του αρχιεποφύλακα της Αρχιεπισκοπής Κωνσταντίνου Μυριανθόπουλου (1874-1962), για το οποίο επίσης θα γίνει αναφορά στη συνέχεια.

Η αναφορά, στην ανωτέρω σημείωση, του Χατζημιχαήλ, ως «μαθητοῦ ζωγράφου» είναι αποκαλυπτική για την περίοδο που μυήθηκε στη ζωγραφική τέχνη, η οποία τοποθετείται στις αρχές της δεκαετίας του 1870.<sup>15</sup> Τότε το όνομά του εμφανίζεται για πρώτη φορά ανάμεσα

---

13. Βλ. Κώστας Γερασίμου, «Ανασύροντας από την αφάνεια τους ταπεινούς αγιογράφους των εκκλησιών της Μητροπόλεως Μόρφου», *Λευκή Μιχαηλίδου* (Επιμ.), *Ιερά Μητρόπολις Μόρφου*, 170.

14. Βλ. Κώστας Κωνσταντινίδης, *Η διήγησις της Θαυματουργῆς εικόνας της Θεοτόκου Ελεούσας του Κύκκου*, Λευκωσία 2002, 40.

15. Ας σημειωθεί ότι στον τόμο για την ιστορία του χωριού Άγιος Δημήτριος είχαμε αποδώσει στο χρωστήρα του, λανθασμένα, την εικόνα του Αγίου Νικολάου, του έτους

στους αγιογράφους του νησιού, αφού, σύμφωνα με σχετική επιγραφή στην ποδέα του εικονοστασίου του Καθολικού της Ιεράς Μονής Αγίου Παντελεήμονα Αχεράς, που βρίσκεται κάτω από την εικόνα του Αγίου Νικολάου, συνεργάστηκε με το ζωγράφο Μιχαήλ Θετταλό στην αγιογράφιση των εικόνων και στην επιχρύσωση του τέμπλου: «Εΐληφε τὰ νῦν πέρας ἡ ζωγραφία, / τοῦδε ἐν χρυσῷ λυσιτελὲς τεμπλίου, / σὺν ταῖς ἐν αὐτῷ δεσποτικαῖς εἰκόσι / ἐκ χειρὸς τ' ἐμοῦ Μιχαήλ Θετταλέως, / καὶ τοῦ παρ' ἐμοὶ ταυτονόμου ἐκ τῆσδε».<sup>16</sup>

Πρόκειται για τις εικόνες του Χριστού, της Παναγίας, του Αγίου Νικολάου, του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου και του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, που βρίσκονται στο τέμπλο του Καθολικού, καθώς και του Αγίου Παντελεήμονα, που είναι τοποθετημένη σε προσκυνητάρι στο νότιο τοίχο. Ακόμη, στο χρωστήρα των δύο αγιογράφων αποδίδονται οι εικόνες των οκτώ αγίων, που απεικονίζονται στα βημόθυρα, καθώς και η Θεοτόκος με τους προφήτες στο επιστύλιο, όπως επίσης οι εικόνες του Αγίου Παντελεήμονα και του Αποστόλου Βαρνάβα, που βρίσκονται σε προσκυνητάρι στο μέσο του ναού και στο δεσποτικό θρόνο, αντιστοίχως.<sup>17</sup> Ο Μιχαήλ Θετταλός υπογράφει σε δύο από αυτές: ως «Μιχαήλ τοῦ ἐκ Θεσσαλονίκης» την εικόνα της Θεοτόκου και ως «Μιχαήλ ὁ ἐλάχιστος τῶν ζωγράφων» την εικόνα του Αγίου Παντελεήμονα.<sup>18</sup>

Φαίνεται ότι ο Χατζημιχαήλ επηρεάστηκε από τη συνεργασία του

---

1754, που βρίσκεται στον Ιερό Ναό Αγίου Γεωργίου στα Καμινάρια, και χρονολογήσει το ξύλινο αρτοφόριο του ίδιου ναού, που βρίσκεται σήμερα στο Μουσείο Πολιτιστικής Κληρονομιάς της κοινότητας και φέρει φύλλο χάρτου με προσωποποιημένο ἥλιο, ἔργο δικό του, στο ἔτος 1759 ἀντὶ τοῦ ορθοῦ 1799 (αψνθ ἀντὶ αψζθ). Βλ. Κωστής Κοκκινόφτας, *Άγιος Δημήτριος Μαραθάσας*, 33-35. Προσεκτικότερη, ὁμως, μελέτη των διαφόρων τεχνοτροπικῶν χαρακτηριστικῶν τῆς εἰκόνας τοῦ Αγίου Νικολάου βεβαίωσε για τὴν αγιογράφησή τῆς ἀπὸ διαφορετικὸ ζωγράφο, που μάλλον ἀνήκε στη Σχολή τοῦ Αγίου Ηρακλειδίου. Σχετικὴ διόρθωση ἔγινε και για το ξύλινο αρτοφόριο, που μετὰ τὴ συντήρησή του διαπιστώθηκε ἡ ορθὴ χρονολογία κατασκευῆς του, 1799. Βλ. Κωστής Κοκκινόφτας, *Καμινάρια*, 133.

16. Βλ. Κωστής Κοκκινόφτας, *Ιερά Μονή Αγίου Παντελεήμονος Αχεράς*, Λευκωσία 2009, 80.

17. Βλ. Κωστής Κοκκινόφτας, *Ιερά Μονή Αγίου Παντελεήμονος Αχεράς*, 64-65, 74-82. Στις σελ. 13, 72 και 73 παρατίθενται οι φωτογραφίες των εικόνων του Αγίου Παντελεήμονα, του Χριστοῦ και τῆς Παναγίας, ἀντιστοίχως.

18. Βλ. Κωστής Κοκκινόφτας, *Ιερά Μονή Αγίου Παντελεήμονος Αχεράς*, 79-80.



με τον Μιχαήλ Θετταλό στη διαμόρφωση της ζωγραφικής του. Η τέχνη του, όμως, αποτελεί συγκερασμό στοιχείων από διαφορετικές τάσεις, γεγονός που φανερώνει ότι δέχτηκε ποικίλες επιδράσεις, με πλέον καθοριστική αυτή του Μιχαήλ του Θετταλού, ιδίως όσον αφορά τα πρόσωπα των εικόνων του. Όπως αναφέρεται χαρακτηριστικά, αυτά «ξεχωρίζουν για το ομαλότατο πλάσιμό τους και τα στοιχεία της αναγεννησιακής ζωγραφικής τους, που τους προσδίδουν γλυκερότητα στις εκφράσεις τους». Παρά τις επιδράσεις αυτές, μπορεί να λεχθεί πως ο Χατζημιχαήλ παρέμεινε πιστός στο γενικό πνεύμα της ζωγραφικής παράδοσης του τόπου, «μέσα όμως από μια δική του προσωπική, αισθητική αντίληψη», ιδίως στην απεικόνιση των ενδυμάτων, επηρεασμένος προφανώς από την τεχνική, στον τομέα αυτό, των αγιογράφων μοναχών της Σχολής του Αγίου Ηρακλειδίου.<sup>19</sup>

Ο Χατζημιχαήλ εργάστηκε επίσης στη Μονή Αγίου Ηρακλειδίου, όπως αποκαλύπτει επιγραφή στη διακοσμημένη με ζωγραφισμένα άνθη ξυλόγλυπτη Αγία Τράπεζα του Καθολικού, του έτους 1780, όπου υπογράφει ως Μιχαήλ Μυριανθεύς: «Ίδου πρὸς τέρμα ἦκεν ἡ πείρα / τῶν ὀρωμένων διαχρύσεως στηθέντων / πρὸς χειρὸς ἐμοῦ Μιχαήλ Μυριανθέως / καὶ θύτου τε κὺρ Λαυρεντίου τῆς αὐτῆς Μονῆς / μεμνέσθω οὖν μοι πᾶς ὄμματ' αἴρων ὧδε / αψπ χυ».<sup>20</sup> Στην προκειμένη περίπτωση χρησιμοποιεί το προσδιοριστικό Μυριανθεύς για να δηλώσει την εκ Μαραθάσας καταγωγή του, όπως πράττει και αρκετά χρόνια αργότερα, όταν εργάζεται στα Μέσανα Πάφου, μακριά από τη γενέτειρά του, όπου υπογράφει, με το επίθετο αυτό, στην προαναφερθείσα εικόνα της Παναγίας, το 1829: «Χεῖρ τοῦ Μυριανθέως Χ' Μιχαήλ».

Το 1782, ο Χατζημιχαήλ υπέγραψε με το όνομα Μιχαήλ Κύπριος την εικόνα του Αρχαγγέλου Μιχαήλ, του Καθολικού του ομώνυμου Μετοχίου της Μονής Κύκκου στη Λακατάμια: «Καμοὶ τῷ ζωγραφίσαντι ἀρχαρίῳ / φάνιθι φρουρὸς Μιχαήλ τῷ Κυπρίῳ». Σύμφωνα με επι-

19. Για τη ζωγραφική του τέχνη βλ. Χριστόδουλος Χατζηχριστοδούλου - Κυριάκος Παπαϊωακείμ, «Φορητές εικόνες», 152.

20. Ιωάννης Π. Τσιανόπουλλος, *Ο Άγιος Ηρακλειδίου και η Ιερά αυτού Μονή*, Λευκωσία 1979, 50.

γραφή που φέρει στην κάτω αριστερή γωνία, η εικόνα αυτή έγινε σε ανάμνηση της μεταφοράς της λατρευτικής εικόνας της Παναγίας της Κυκκώτισσας από την Κεντρική Μονή στο Μετόχιο, το 1782. Σε αυτόν αποδίδονται επίσης άλλες δύο εικόνες του ίδιου Μετοχίου, αυτές του Ευαγγελιστή Ιωάννη, του 1783, και των Αγίων Τύχωνος, Παρθενίου και Μελετίου, του 1788, οι οποίες, όπως αναφέρεται σε σχετική επιγραφή, ήταν αφιερώματα του τότε Ηγουμένου Κύκκου (1776-1811) Μελετίου, ο οποίος και εικονίζεται στην εικόνα του Αρχαγγέλου.<sup>21</sup> Σήμερα οι τρεις αυτές εικόνες έχουν συντηρηθεί και βρίσκονται στο Μουσείο της Μονής Κύκκου.<sup>22</sup>

Ο Κύπριος αγιογράφος εργάστηκε και σε πολλούς άλλους ναούς της Κύπρου, όπως για παράδειγμα στον Ιερό Ναό Αγίου Λαζάρου Λάρνακας, όπου σημειώνεται στον Κώδικα Γ' της Μητρόπολης Κιτίου ότι, το 1797, καταβλήθηκε «εἰς τὸν ζωγράφον X' Μιχαὴλ μὲ τὸν μαθητὴν του γρ. 2026»<sup>23</sup> από τον Επίτροπο Χατζητζένιο για το χρύσωμα του τέμπλου του ναού και, πιθανότατα, την αγιογράφιση κάποιων εικόνων, όχι όμως των δεσποτικών, όπως είχε διατυπωθεί παλαιότερα, οι οποίες πρόσφατα αποδόθηκαν στον Μιχαήλ Θετταλό.<sup>24</sup> Επίσης, την 1η Ιανουαρίου του 1798, ο Χατζημιχαήλ αναφέρεται σε Κώδικα της Ιεράς Μονής Χρυσορρογιατίσσης να παραλαμβάνει προς φύλαξη ποσό χρημάτων από τον αδελφό της Μονής π. Κύριλλο: «αψη ἔν μηνὶ Ἰαννουαρίῳ ἀ' ὁ Κύριλλος ἐνεχείρισεν πρὸς τὸν ἐντιμώτα-

---

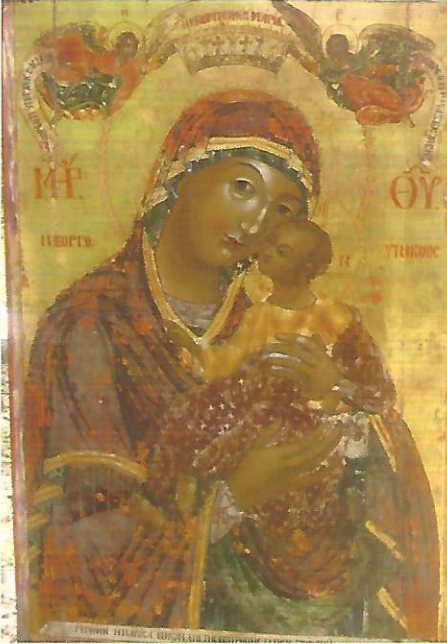
21. Για την επιγραφή της εικόνας και λεπτομέρεια με το δωρητή βλ. Στυλιανός Περίδης, *Η Μονή Κύκκου, ο Αρχιμανδρίτης Κυπριανός και ο τυπογράφος Μιχαήλ Γλυκής*, Λευκωσία 1989, 35, πίν. 10. Ειδικότερα, για περιγραφή της εικόνας του Αρχαγγέλου Μιχαήλ βλ. Χριστόδουλος Χατζηχριστοδούλου, *Κτήτορες ναών και δωρητές κειμηλίων την εποχή της Τουρκοκρατίας στην Κύπρο (1571-1878)*, Τόμος Α', Λευκωσία 2008, 136-137 (δακτυλόγραφη ανέκδοτη διδακτορική διατριβή). Πρβλ. Χριστόδουλος Χατζηχριστοδούλου, *Κτήτορες ναών και δωρητές κειμηλίων την εποχή της Τουρκοκρατίας στην Κύπρο (1571-1878)*, Τόμος Β', 65, όπου φωτογραφία της εικόνας και σύντομα σχόλια.

22. Βλ. Κωστής Κοκκινόφτας - Ιωάννης Θεοχαρίδης, *Αρχάγγελος Μιχαήλ*, 15, 18. Στις σελ. 45, 58 και 68 παρατίθενται φωτογραφίες των τριών εικόνων.

23. Νεοκλής Κυριαζής, «Ο ναός Αγίου Λαζάρου», *Κυπριακά Χρονικά* 6 (1929) 42· Μαρίνα Κυριακίδου, *Ξυλόγλυπτα τέμπλα της Κύπρου της περιόδου της Τουρκοκρατίας (1571-1878). Τα χρονολογημένα και τα κατά προσέγγιση χρονολογημένα έργα*, Λευκωσία 2011, 158.

24. Βλ. Κώστας Παπαϊωακείμ, «Η αγιογραφική δραστηριότητα», 125.

τον κ̄ρ Χατζημιχαήλ ζωγράφον γρό(σια) 90 πρὸς φύλαξιν». <sup>25</sup> Ἴσως δε να εργάστηκε και στη Μονή αυτή ή να δίδαξε σε μοναχούς της την αιογραφική τέχνη.



Παναγία Γοργοεπήκοος (1798 μ.Χ.)



Άγιος Ἰπάτιος (1833 μ.Χ.)

Εἶναι γνωστό ακόμη, ὅτι επιχρύσωσε το τέμπλο, τον ἀμβωνα, το δεσποτικό θρόνο και την αγία τράπεζα στην Ιερά Μονή Τιμίου Σταυροῦ στο Ὅμοδος, το 1817. Σχετική επιγραφή διασώζεται στο πίσω μέρος του θρόνου του Τιμίου Σταυροῦ, που βρίσκεται στο τέμπλο, ὅπου, ἀνάμεσα στα ἄλλα, σημειώνονται και τα ἀκόλουθα: «Χεῖρ Χ” Μιχαήλ 1817 αωιζ Χ(ριστο)ῦ». Στον Χατζημιχαήλ αποδίδεται και ο σταυρός που επιστέφει το τέμπλο του Καθολικοῦ της Μονῆς, καθὼς

25. Ἰωάννης Π. Τσικνόπουλλος, *Παναγία η Χρυσορρωγιάτισσα*, 47, 185. Ας σημειωθεί, ὅτι στη σχετική καταγραφή του Κώδικα, του ἔτους 1798, δεν γίνεται καμία αναφορά στην ηλικία του. Ο Τσικνόπουλλος, ὁμως, στο κείμενό του, με βάση την προαναφερθείσα επιγραφή στην εικόνα της Παναγίας, στο ναό του χωριοῦ Μέσσανα, αναφέρει ὅτι το 1798 ἦταν 65 χρονῶν.

και οι σταυροί στα τέμπλα της Παναγίας στο Γέρι (1814) και του Αρχαγγέλου Μιχαήλ Τρουπιώτη (1815), που εικονογραφικά είναι όμοιοι με τον προηγούμενο.<sup>26</sup>

Εκτός από τα προαναφερθέντα ονόματα Μιχαήλ, Μιχαήλ Μυριανθεύς και Μιχαήλ ο Κύπριος, ο εκ Καμιναρίων αγιογράφος υπογράφει τις εικόνες που ζωγραφίζει και ως Χατζημιχαήλ ή Μιχαήλ Προσκυνητής. Για παράδειγμα, υπογράφει ως Χ[ατζη]μ[ι]χ[αήλ] στην εικόνα του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Ιερό Ναό Αγίου Γεωργίου της γενέτειράς του, το 1802, και σημειώνει στην εικόνα της Παναγίας, το 1833, στον Ιερό Ναό Αγίου Δημητρίου στο ομώνυμο χωριό, ότι ήταν έργο του «Μιχαήλ προσκυνητού». Η εικόνα αυτή, μαζί με τη μικρή εικόνα του Αγίου Υπατίου, που επίσης φέρει χρονολογία 1833 και σήμερα φυλάσσεται στο Μουσείο Πολιτιστικής Κληρονομιάς των Καμιναριών, είναι οι τελευταίες, οι οποίες, από ό,τι έχουμε υπόψη μας, φέρουν την υπογραφή του. Ωστόσο, φαίνεται ότι έζησε και πέραν του έτους αυτού, αφού στο χρωστήρα του μπορεί να αποδοθεί η μικρή εικόνα του Αγίου Αντωνίου, του έτους 1836, που φυλάσσεται στον Ιερό Ναό Αγίου Δημητρίου. Το χέρι του, όμως, δεν διατηρεί πλέον τη σταθερότητά του και η εικόνα φέρει εμφανώς τα ίχνη του γήρατός του.

Ας σημειωθεί ότι παλαιότερα υπήρχε προβληματισμός κατά πόσο ο Μιχαήλ ο Κύπριος ταυτιζόταν με τον Μιχαήλ Προσκυνητή.<sup>27</sup> Μετά, όμως, τον καθαρισμό και τη συντήρηση αρκετών εικόνων και τη μελέτη των τεχνοτροπικών και εικονογραφικών τους στοιχείων βεβαιώθηκε η ταύτισή τους.<sup>28</sup> Είναι αξιοσημείωτο, επίσης, ότι σχετική επιγραφή στη δίζωνη εικόνα της Αναστάσεως και του Αγίου Χαραλά-

---

26. Βλ. Μαρίνα Κυριακίδου, *Ξυλόγλυπτα τέμπλα της Κύπρου της περιόδου της Τουρκοκρατίας (1571-1878)*, 189-190.

27. Βλ. Αθανάσιος Παπαγεωργίου, «Μιχαήλ ο Κύπριος» και «Μιχαήλ Προσκυνητής ή Χατζημιχαήλ», *Μεγάλη Κυπριακή Εγκυκλοπαίδεια* 10 (1989) 89 και 89-90, αντιστοίχως, όπου σημειώνεται η πιθανότητα ταύτισής τους. Πρβλ. Αθανάσιος Παπαγεωργίου, «Μνημεία και Τέχνη», *Ο Θησαυρός της Ορθοδοξίας. 2000 χρόνια Ιστορία, Μνημεία, Τέχνη*, Τόμος Β', Πατριαρχία και Αυτοκέφαλες Εκκλησίες, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 2000, 390, 392, όπου γίνεται αποδεκτή αυτή η ταύτιση.

28. Βλ. Χριστόδουλος Χατζηχριστοδούλου - Κώστας Παπαϊωακείμ, «Μεταβυζαντινές εικόνες», 55, υποσημ. 45.

μπους, του έτους 1803, που βρίσκεται στον Ιερό Ναό Αγίου Γεωργίου στα Καμινάρια, διασώζει, κατά πάσα πιθανότητα, το έτος 1795 ως τη χρονολογία επίσκεψής του στους Αγίους Τόπους: «Τὸν νεκρωθέντα πάθει ψυχοφθόροις ἀνάστησον Χ(ατζή) Μ(ι)χ(αήλ) ὦ Ἰησοῦ μου / καὶ τυχεῖν ἀξίωσον σῆς βασιλείας αψζε (1795)». Ενισχυτική ένδειξη για την υπόθεση αυτή είναι και το γεγονός ότι, πριν από το 1795 δεν υπογράφει σε καμία εικόνα με το προσωνύμιο «Χατζής» ή το συνοδευτικό «Προσκυνητής» στο όνομά του.<sup>29</sup>

Στους Ιερούς Ναούς του Αγίου Γεωργίου, του Αγίου Ερμούλου και της Παναγίας Καρδιοβαστάζουσας των Καμινარიών, καθώς και στο Μουσείο Πολιτιστικής Κληρονομιάς της κοινότητας, φυλάσσονται πολλές ενυπόγραφες και ανυπόγραφες εικόνες του Χατζημιχαήλ.

Για παράδειγμα, στον Ιερό Ναό Αγίου Γεωργίου έχουν καταγραφεί οι ενυπόγραφες εικόνες του Αρχαγγέλου Μιχαήλ [1802: «Μιχαήλ ἀρχάγγελε τοῦ Χ(ριστο)ῦ μὴν ἔλθεις ὡς λέων ἀγριώτατος ἐπ' ἐμὲ μὴδὲ τὴν ψυχὴν / μου ἀρπάσης ὡς στρουθίον, ἐν ὥρᾳ τοῦ θανάτου σύ μοι βοήθησον. αωβω χεῖρ Χ(ατζή) Μ(ι)χ(αήλ)»], η δίζωνη εικόνα της Αναστάσεως, που είναι στο άνω μέρος, και του Αγίου Χαραλάμπους, που βρίσκεται στο κάτω μέρος [1803: «Χεῖρ κ(αὶ) δαπάνη Μιχαήλ σοῦ ἰκέτου (α) ωγ Χ(ριστο)ῦ»], στην οποία, όπως αναφέρθηκε, διασώζει σε ξεχωριστή επιγραφή τη χρονολογία επίσκεψής του στους Αγίους Τόπους (1795), του Αγίου Βασιλείου [1803: «Δέησις Λοῖζου καὶ τῆς συμ / βίας αὐτοῦ Ἑλένης. / αωγ» και «Χεῖρ δὲ Χ(ατζή)Μ(ι)χ(αήλ) ἐλαχίστου ζ(ω)γρ(ά)φ(ου)»], του Αγίου Παντελεήμονα [1803: «Δέησις Χριστίνης τοῦ Παπαπαύλου. αωγ. Χεῖρ Χ(ατζή)Μ(ι)χ(αήλ)»], του Χριστοῦ [1805: «Ἄρωμάτων εὐπορῶ ἀρ/ετῶν δὲ ἀπορῶ ἃ ἔχω / σοὶ προσάγω, δὸς αὐτὸς / ἄπερ ἔχεις καὶ ἄνες / μοι καὶ ἄφες ζωο / δότα βασιλεῦ. αωε Χ(ριστο)ῦ» και «Ἄμαρτίας ἔχω / οἶδας. Εὐσπλα / χνίαν ἔχεις οἶ / δα. Σῶσον με / Χ(ριστ)ὲ ὡς οἶδας. / Χειρὶ Χ(ατζή)Μ(ι)χ(αήλ)»], των Αγίων Ανδρονίκου και Αθανασίας [1820, όπου διασώζεται σε σχετική επιγραφή το γεγονός της μεταφοράς στο χωριό, χάριν αγιασμού, της θαυματουργικής εικόνας της Παναγίας της Κυκκώτισσας: «Αωιστ Μαρτ(ίου)

29. Κώστας Γερασίμου, «Ανασύροντας από την αφάνεια τους ταπεινούς αγιογράφους», 170-171.

κή ημέρα δ΄. διὰ προσκλήσεως τῶν κατοίκων τοῦ χωρίου / ἦλθεν ἡ ἅγια εἰκὼν τῆς Κύκκου. καὶ ἁγιασμοῦ χάριν / περιῆλθεν ἅπαντα τὰ εὐτελῆ ὀσπήτια τοῦ χωρίου. Χεῖρ Μιχαὴλ / Προσκυνητοῦ. / 1820»],<sup>30</sup> του Χριστοῦ Νυμφίου με τὴν ἐπιγραφή «Ἴδε ὁ ἄνθρωπος» [1820: «Χεῖρ Μιχαὴλ Προσκυνητοῦ. αὐκ»], τῶν τεσσάρων Ευαγγελιστῶν Λουκά, Μάρκου, Ματθαίου καὶ Ἰωάννη, που βρίσκονται στὸν ἀμβώνα [1822: ὅπου, ὅπως ἔχει ἀναφερθεῖ, στὴν εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Ἰωάννη τοῦ Θεολόγου ἀναφέρει τὸ χωριὸ καταγωγῆς του: «Χεῖρ μιχαὴλ προσκυνητοῦ τοῦ ἐκ τῆς αὐτῆς κώμης. αὐκβ»] καὶ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου [1828: «Μνήσθητι ἅγιε τοῦ δούλου τοῦ / Θεοῦ Μιχαὴλ ἱερέως. αὐκη / Χεῖρ Μιχαὴλ προσκυνητοῦ»].

Επίσης, ἀπὸ τὸν ἴδιο ἱερό ναό ἀποδίδονται στὸν Χατζημιχαὴλ οἱ εἰκόνες τοῦ Ἁγίου Μηνά, τοῦ Ἁγίου Γεωργίου, τῆς Παναγίας (1825), ὅπως καὶ οἱ μικρὲς εἰκόνες τῶν Ἁγίων Σίμωνα, Ἰακώβου Ζεβεδαίου (1819), Ματθαίου, Θωμά, Βαρθολομαίου, Ἰακώβου Αλφαίου, Ευθυμίου, Θαδδαίου (1819) καὶ Τρύφωνος, που βρίσκονται στὴν πρώτη σειρά τοῦ τέμπλου, καθὼς καὶ αὐτές τοῦ Ευαγγελιστῆ Λουκά, τῆς Σύνταξης τῶν Ασωμάτων, τῆς Κυριακῆς τῆς προ τοῦ Χριστοῦ Γεννήσεως, τοῦ Ἁγίου Σάββα, τοῦ Μυστικῆ Δείπνου, τῆς Κυριακῆς τῆς Ὀρθοδοξίας, τοῦ Γεννέσιου τῆς Θεοτόκου, τῆς Βαΐοφόρου καὶ τοῦ Χριστοῦ, που βρίσκονται στὴ δεύτερη σειρά.

Στὸν Ἱερό Ναό Ἁγίου Ερμολάου ὁ Κύπριος ἀγιογράφος υπογράφει τὴν εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Ερμολάου [1829: «Χεῖρ καμοῦ Χ(ατζη) Μιχαὴλ»], ἐνῶ σε αὐτὸν ἀποδίδονται, με βάση τὰ τεχνοτροπικὰ τοὺς στοιχεῖα, οἱ εἰκόνες τοῦ Χριστοῦ (1792), τῆς Παναγίας (1792) καὶ τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ.

30. Ὅπως εἶναι γνωστό, ἡ θαυματουργικὴ εἰκόνα εἶχε μεταφερθεῖ, μετὰ τὴν καταστροφικὴ πυρκαγιά που κατέκαψε τὸ 1813 τὴ Μονὴ Κύκκου, στὸ Μετόχι τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ στὴ Λακατάμια, ὅπου καὶ διαφυλάχθηκε, μέχρι νὰ γίνουν οἱ κατάλληλες ἐργασίες ἀποκατάστασης τοῦ κεντρικοῦ μοναστηριακοῦ οἰκοδομήματος. Τὸ 1816, ἡ εἰκόνα μεταφέρθηκε πίσω στὴ Μονὴ Κύκκου με μεγαλειώδη πομπή, ἡ ὁποία περιήλθε διάφορα χωριά τοῦ νησιού, χάριν εὐλογίας, ὅπως τὰ Καμινάρια καὶ τὸ γειτονικὸ Μηλικούρι, ὅπου, σύμφωνα με ἐπιγραφή, που βρίσκεται στὴν ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Γεωργίου, μεταφέρθηκε τὴν 1η Ἀπριλίου. ΓΙΑ τὴν περιφορά τῆς Ἁγίας Εἰκόνας τὴν περίοδο αὐτὴ στα χωριά τῆς Κύπρου βλ. Κωστής Κοκκινόφτας, «Ἡ περιφορά τῆς Ἁγίας Εἰκόνας στὴν Κύπρο», *Κυκλώτικα Μελετήματα*, Τόμος Α΄, Λευκωσία 1997, 31-32.

Στον Ιερό Ναό Παναγίας Καρδιοβαστάζουσας υπογράφει τις εικόνες του Χριστού [1791: «Χεῖρ δὲ καὶ πόνος μιχαήλ σουῖ κέτη. αφςα»] και της Παναγίας της Γοργοευηκόου [1798: «Γέγονεν ἡ παροῦσα εἰκὼν ἐπὶ τῆς ἐπιτροπῆς τοῦ ποτε Στεφανῆ. αφςη. Μ(ι)χ(α)ήλ)], καθὼς και τον Εσταυρωμένο και τα λυπηρά [1824, ὅπου, ὅπως ἔχει αναφερθεῖ, δηλώνει σε επιγραφή στον Εσταυρωμένο τη γενετείρά του: «Χεῖρ δὲ ἦν μιχαή / λ προσκυνητοῦ ἐκ τῆς δὲ κώμης» και σε ἄλλο σημεῖο στο κάτω μέρος του Εσταυρωμένου τη χρονολογία αἰσιογράφησης «1824», που δίνεται ἐπίσης στο λυπηρό της Θεοτόκου], ἐνὼ σε αὐτόν αποδίδεται ἡ εἰκόνα του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου (1792).

Επίσης, εἰκόνες που αἰσιογράφησε ο Χατζημιχαήλ φυλάσσονται στο Μουσεῖο Πολιτιστικῆς Κληρονομιάς της κοινότητας. Σχεδόν στο σύνολό τους προέρχονται ἀπὸ τον Ιερό Ναό Αγίου Γεωργίου και τοποθετήθηκαν στο Μουσεῖο μετὰ ἀπὸ συντήρησή τους. Ο Χατζημιχαήλ υπογράφει αὐτές των Τριῶν Ιεραρχῶν [1777, ὅπου, ὅπως αναφέρθηκε, δηλώνει και τον τόπο καταγωγῆς του: «Θεῖοι φωστῆρες τῆς Ἐκκλησίας / ἐμὴν ψυχὴν ρύσασται ἐξ ἁμαρτίας / τοῦ ἐνεγκάντος Μιχαήλ Ἀναγνώστου / ἐκ τῆς δὲ κώμης και πολλά ἐπταικότου αφοζ»], του Αγίου Γεωργίου [1799: «Χεῖ / ρ Μ(ι)χ(α) / ἦλ / Μ(α)ρ / τ (ίου) ι / γ / α / ψ / ζ / θ»] και του Αγίου Ὑπατίου [1833: «Ὡς βασιλεὺς σὴν μορφὴν ἱστορήσας, καὶ ὑπὲρ ἐμοῦ εὐχου / κἀγὼ ὁ οἰκτρὸς μιχαήλ ζωγραφῆσας Θεὸν τῶν ὄλων. / αωλγ: 1833. :»], ἐνὼ σε αὐτόν αποδίδονται ἡ Αγία Βαρβάρα, ἡ Παναγία, ὁ Ἅγιος Νεόφυτος, ἡ Προσκύνηση των Μάγων (1808), ὁ Ἅγιος Ιωάννης ὁ Λαμπαδιστῆς (1827), ἡ Αγία Αἰκατερίνη, δύο εἰκόνες του Αγίου Συμεῶν του Στυλῖτη (1832 ἀμφότερες), ἡ Ἀνάσταση του Χριστοῦ (1832) και ἄλλες.

Στο Μουσεῖο βρῖσκεται ἐπίσης ἓνα ἀσημένιο καντήλι του ἔτους 1798, που ἀνήκε στον Χατζημιχαήλ και, ὅπως ἀναφέρει σχετικὴ ἐπιγραφή βρῖσκόταν στο ναὸ του Αγίου Γεωργίου, ὅπου προφανῶς εἶχε αφιερωθεῖ: «Κτῆμ(α) Χατζημιχαήλ ζωγρ(ά)φ(ου) 1798 Ἐκ(κ)λ(η)σ(ίας) Γεωργίου Κ(α)μ(ι)ν(α)ρ(ίω)ν». Ἀκόμη, φυλάσσεται ἓνα ἀρτοφόριο του ἔτους 1799, το οποίο, σύμφωνα με ἐπιγραφή στο ἐσωτερικό τμήμα του, ἀνήκε παλαιότερα στον ἴδιο ναὸ. Το ἀρτοφόριο αὐτό, ὅπως ἔχει ἀναφερθεῖ, φέρει ἐσωτερικά κολλημένο φύλλο χαρτιοῦ με

προσωποποιημένο ήλιο, έργο του Χατζημιχαήλ, και την ακόλουθη επιγραφή στην εσωτερική πλευρά της θυρίδας του: «Άρτος Ζωής ζώοσον νενεκρωμένον / πάθεσι πολλοῖς ὄντα ρερυπωμένον / τὸν προσήξαντα Μιχαήλ σὸν ἰκέτην / δάκρυσι πλεῖστοις αἰτοῦντα τὴν σὴν σκέπην. / αψιθ», ενώ σε άλλη επιγραφή, στο εσωτερικό τμήμα του, δηλώνεται ο ναός στον οποίο ανήκει: «τοῦ ἁγίου γεωργίου / τῶν καμινარიῶν».

Εἶναι αξιοσημείωτο ὅτι τα οικογενειακά στοιχεία του Χατζημιχαήλ διασώθηκαν σε σύντομο και αρκετά διαφωτιστικό κείμενο του Κωνσταντίνου Μυριανθόπουλου, ο οποίος άντλησε τις πληροφορίες του ἀπὸ ἀπογόνους του αἰσιογράφου κατὰ τη δεκαετία του 1910, ὅταν ἐπισκεπτόταν μαζί με το θεῖο του, Ἀρχιεπίσκοπο Κύπρου Κύριλλο Β΄, τὴν κοινότητα Ἁγίου Δημητρίου, τὴν περίοδο των θερινῶν διακοπῶν. Ἀς σημειωθεί ὅτι στο χωριό αὐτό ἦταν ἐγκατεστημένη ἡ ἀδελφή του Κυρίλλου και θεῖα του Μυριανθόπουλου, Ἀθηνά Παπαμάρκου (1852-1942), στο σπίτι τῆς ὁποίας και ἀπεβίωσε ο Κύπριος Ἀρχιεπίσκοπος, στις 6 Ἰουλίου 1916, σε μία ἀπὸ τις ἐπισκέψεις του αὐτές.<sup>31</sup>

Σύμφωνα με το συγγραφέα, ο Χατζημιχαήλ ἦταν αρκετά μορφωμένος για τὴν ἐποχή του και καλὸς γνώστης των κειμένων των ἀρχαίων Ἑλλήνων συγγραφέων και των πατέρων τῆς Ἐκκλησίας. Στο συμπέρασμα αὐτό κατέληξε μετὰ που μελέτησε κείμενο ομιλίας του αἰσιογράφου με θέμα: «Περὶ τῆς ἐνσάρκου οἰκονομίας τοῦ Χριστοῦ», το ὁποῖο ο τελευταῖος, ὅπως ἀναφέρθηκε, ἐκφώνησε, στις 13 Ἰανουαρίου 1830, στον Ἱερό Ναό Ἁγίου Γεωργίου Καμινარიῶν, και το ὁποῖο εἶναι ἀγνωστο σήμερα τι ἀπέγινε: «Τὸ παρὸν ἐκφώνημα συναθροίσας ἐκ τῆς παλαιᾶς καὶ νέας διαθήκης, καὶ γὰρ ὁ Χατζῆ Μιχαήλ Ζωγράφος ὁ Μυριανθούσης, ὦν ἐνενήκοντα καὶ πέντε ἐτῶν ἐξεφώνησα ἐν τῇ Ἐκκλησίᾳ Ἁγίου Γεωργίου κώμη Καμινარიῶν ἡ ἐμῆ πατρὶς εἰς ἐνθύμιον τῶν μεταγενεστέρων, καὶ εὐχεσθε ὑπὲρ ἐμοῦ οἱ ἀναγιγνώσκοντες. 1830 Ἰανουαρίου Π΄».<sup>32</sup>

31. Για τὴ σχέση του Κυρίλλου με τον Ἅγιο Δημήτριο και το θάνατό του στο χωριό βλ. Κωστής Κοκκινόφτας, *Ἅγιος Δημήτριος Μαραθάσας*, 69-74. Για τον Κωνσταντῖνο Μυριανθόπουλο βλ. Αριστείδης Κουδουνάρης, *Βιογραφικὸν Λεξικὸν Κυπρίων 1800-1920*, Λευκωσία 62010, 394-395.

32. Το κείμενο του Μυριανθόπουλου για τὴ ζωὴ του Χατζημιχαήλ εἶχαμε δημοσιεύσει



Ο Μυριανθόπουλος αναφέρει, επίσης, ότι ο Χατζημιχαήλ ήταν έγγαμος και πατέρας τεσσάρων παιδιών: των Χατζηγεώργιου, Χατζηγιάννη, Άννας και Χατζηθεόδοτου.<sup>33</sup> Για τον Χατζηγεώργιο σημειώνει ότι ήταν κάτοικος Καμιναριών,<sup>34</sup> για τον Χατζηγιάννη ότι νυμφεύτηκε στο χωριό Φοινί<sup>35</sup> και ότι ήταν πατέρας της Αθηνάς, η οποία παντρεύτηκε τον αδελφό του Αρχιεπισκόπου Κύπρου Σωφρονίου, Αντώνιο, τον επιλεγόμενο Τηλέμαχο, για δε τον Χατζηθεόδοτο ότι είχε διαφύγει των σφαγών της 9ης Ιουλίου 1821 και πως υπήρξε στη συνέχεια κτήτορας του χωριού Άγιος Δημήτριος.

Προσθέτει ακόμη, ότι ο Κύπριος αγιογράφος δίδαξε την τέχνη της ζωγραφικής στους γιους του, δεν έχουμε, όμως, υπόψη μας οποιαδήποτε έργα τους. Είναι πολύ πιθανό κάποιοι από αυτούς να ασχολήθηκαν με την αγιογραφία, αφού ο εγγονός του, λόγιος Αρχιμανδρίτης Ιερώνυμος Μυριανθέας, αποκαλεί στην αυτοβιογραφία του τον προαναφερθέντα θείο του Χατζηγιάννη με το συνοδευτικό επίθετο «Ζωγράφος».<sup>36</sup> Το μόνο έργο του τελευταίου, που έχουμε υπόψη μας, είναι το εικονοστάσιο του Αγίου Ερμούλου, η κατασκευή του οποίου, όπως δηλώνεται σε σχετική επιγραφή, πραγματοποιήθηκε το 1856: «1856 / Χ” Ίω(άννης) / Χ(ατζηΜ(ι)χ(αήλ))».

Επίσης, αξίζει να αναφερθεί, ότι στα προσωπικά κειμήλια της Θε-

---

στο βιβλίο Κωστής Κοκκινόφτας, *Άγιος Δημήτριος Μαραθάσας*, 259-261, όπου επίσης, στη σελ. 256, είχε παρατεθεί φωτοτυπία της πρώτης σελίδας του.

33. Για τον Χατζηθεόδοτο βλ. Κωστής Κοκκινόφτας, *Άγιος Δημήτριος Μαραθάσας*, 43-52, όπου εκτενές βιογραφικό του σημείωμα.

34. Ο Χατζηγεώργιος το 1830 κατοικούσε στο χωριό Άγιος Δημήτριος, όπου περιλαμβάνεται στον κατάλογο φορολογουμένων με το όνομα Χατζηγεώργιος Χατζημιχαήλ. Βλ. Αρχείο Ιεράς Αρχιεπισκοπής Κύπρου, *Κατάστιχο V* (1830), 96. Σε μεταγενέστερο χρόνο επανεγκατεστάθη στα Καμινάρια.

35. Πρόκειται για τον Χατζηγιάννη Χατζημιχαήλ, ο οποίος το 1830 κατοικούσε στο χωριό Φοινί (Βλ. Αρχείο Ιεράς Αρχιεπισκοπής Κύπρου, *Κατάστιχο V* (1830), 72) και ήταν ένας από τους λαϊκούς εκπροσώπους στη Συνέλευση της 4ης Νοεμβρίου 1830, που συγκλήθηκε στην Ιερά Αρχιεπισκοπή, για να καταρτίσει «κοινοβουλευτικό σύστημα», όπως αποκλήθηκε, των διαφόρων κοινοτικών υποθέσεων. Στα Πρακτικά της Συνέλευσης αυτής υπέγραψε ως «Χ” Ίωάννης Χ” Μιχαήλ από Φοινί». Βλ. Αρχείο Ιεράς Αρχιεπισκοπής Κύπρου, *Κώδιξ Α’*, 201.

36. Κλεόβουλος Μυριανθόπουλος, *Η συμβολή της Μαραθάσας εις την Εκκλησίαν*, Λεμεσός 1939, 18.

οδώρας Πιερίδου (1903-1998), απογόνου του αγιογράφου από το γιο του Χατζηθεόδοτο, υπάρχει και ένα «χανάπι», του έτους 1801, από σφυρηλατημένο φύλλο ασημιού, που ανήκε σε αυτόν, όπως δηλώνεται σε σχετική επιγραφή: «αωα Θεδν υψος ταπεινωσιν υπεροχην αιμα ψυχην νικην» και «Κτήμα Χ": Μ(ι)χ(α)ηλ ζ(ω)γρ(ά)φ(ου) Μ(υ)ρ(ι)α(ν)θ(έ)ως». <sup>37</sup>

Ο Μυριανθόπουλος αναφέρει ακόμη, ότι ο σύζυγος της Άννας ονομαζόταν Γεώργιος <sup>38</sup> και πως γιος των δύο ήταν ο προαναφερθείς Ιερώνυμος Μυριανθέας, για τον οποίο σημειώνει μερικά βιογραφικά στοιχεία, με βάση σχετικό κείμενο του Λοΐζου Φιλίππου. <sup>39</sup> Τα ανωτέρω, όπως αναφέρθηκε, επιβεβαιώνονται από την ανέκδοτη αυτοβιογραφία του Ιερώνυμου Μυριανθέα, στην οποία αναφέρει ότι οι γονείς του ονομαζόνταν Γεώργιος και Άννα, πως η μητέρα του ήταν θυγατέρα του Μιχαήλ Ζωγράφου και ότι έμαθε γράμματα στο Φοινί, κοντά στο θείο του Ιωάννη Ζωγράφο, δηλαδή τον προαναφερθέντα Χατζηγιάννη Χατζημιχαήλ. <sup>40</sup>



---

37. Ευφροσύνη Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου, *Η εθνογραφική συλλογή του Ομίλου Λαϊκής*, Λευκωσία 2006, 98-99.

38. Πρόκειται, πιθανότατα, για τον Γεώργιο παπά Ιωάννου, ο οποίος το 1830 κατοικούσε στα Καμινάρια. Βλ. Αρχείο Ιεράς Αρχιεπισκοπής Κύπρου, *Κατάστιχο V* (1830), 96.

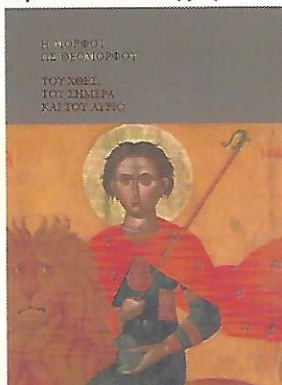
39. Για το σχετικό κείμενο, για τον Ιερώνυμο Μυριανθέα, βλ. Λοΐζος Φιλίππου, *Τα ελληνικά γράμματα εν Κύπρω κατά την περίοδον της Τουρκοκρατίας (1571-1878)*, Τόμος Β', Λευκωσία 1930, 135-139.

40. Για τη ζωή και το συγγραφικό έργο του Ιερώνυμου Μυριανθέα βλ. Κωστής Κοκκινόφτας, *Τα Καμινάρια*, 144-173.

## ΒΙΒΛΙΟΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ

*Ἡ Μόρφου ὡς Θεομόρφου τοῦ χθές, τοῦ σήμερα καί τοῦ αὔριου*, Πολιτιστικό Ἰδρυμα Τραπέζης Κύπρου καί Ἱερά Μητρόπολις Μόρφου, Λευκωσία 2011.

Ἡ Μητρόπολη Μόρφου εἶναι ἡ πιό εὐνοημένη ὅσον ἀφορᾷ τή χριστιανική τέχνη. Ἴσως αὐτό ὀφείλεται στή δύσκολη γιά τήν Ὀρθοδοξία περίοδο τῆς Φραγκοκρατίας καί Ἐνετοκρατίας. Κυρίως τῆς Φραγκοκρατίας. Ἡ κατάργηση τῆς Ὀρθοδόξου Ἀρχιεπισκοπῆς καί ὁ περιορισμός τοῦ ἀριθμοῦ τῶν Ὀρθοδόξων Ἐπισκοπῶν σέ τέσσερις, ὅσες καί οἱ Λατινικές ἐπισκοπές, καί ἡ ἀπομάκρυνση τῶν Ὀρθοδόξων ἐπισκόπων ἀπό τίς πόλεις εὐνόησε ἰδιαίτερα τήν ἐπισκοπή τῶν Σόλων μέ τήν *Bella Cypria* τοῦ Πάπα Ἀλεξάνδρου τοῦ



Δ' τό 1260.

Ἡ ἐπισκοπή τῶν Σόλων προήχθη σέ Ἀρχιεπισκοπή τῆς Ὀρθοδόξου Ἐκκλησίας τῆς Κύπρου καί μαζί της ἐνώθησαν καί οἱ καταργηθεῖσες ἐπισκοπές τῆς Λευκωσίας, Κερύνειας, Λαπήθου, Ταμασοῦ, Χύτρων, Τρεμιθοῦντος καί Κιτίου. Ἐτσι ἡ ἐπισκοπή τῶν Σόλων ὄχι μόνο ἔγινε ἡ μεγαλύτερη σ' ἔκταση καί οἰκονομική ἀκμή ἀλλά καί ἡ πιό σημαντική. Γι' αὐτό καί τά περισσότερα Χριστιανικά Μνημεῖα τῆς περιόδου τῆς Φραγκοκρατίας καί Ἐνετοκρατίας διασώθηκαν στή σημερινή Μητρόπολη

---

Παρουσίαση τοῦ Καταλόγου τῆς Ἐκθεσης *Ἡ Μόρφου ὡς Θεομόρφου τοῦ χθές, τοῦ σήμερα καί τοῦ αὔριου* στό Πολιτιστικό Ἰδρυμα τῆς Τραπέζης Κύπρου στίς 3 Δεκεμβρίου 2011.

Μόρφου. Ἐλλείπει χρόνου δέν θά ἐπεκταθῶ στό θέμα αὐτό. Σημαντική ὠθηση ἔδωσε καί ἡ διαχρονικότητα τῆς χριστιανικῆς πίστεως πού μεταμορφώνει δυναμικά τήν πορεία τῆς Μητροπόλεως αὐτῆς μέσα στούς αἰῶνες. Ἔτσι ἡ Μόρφου διαμορφώνεται ὡς Θεομόρφου καί ὁ Κατάλογος τῆς ἔκθεσης αὐτή τή διαχρονικότητα παρουσιάζει. Ὅπως ἦταν ἀναμενόμενο οἱ εἰκόνες πού παρουσιάζονται δίδουν μιᾶ ἰδέα τῆς Ὁρθοδοξίας κυρίως ἀπό τό 13ο αἰῶνα καί μετά. Ἡ ἀπουσία εἰκόνων τῆς Μέσης Βυζαντινῆς Περιόδου ἀπό τήν ἔκθεση δέν ὑποδηλώνει ἔλλειψη εἰκόνων τῆς περιόδου αὐτῆς. Πολύ λίγες εἰκόνες τῆς Βυζαντινῆς Περιόδου ἔχουν σωθῆ στήν Κύπρο· ἀπ' αὐτές ὅμως τρεῖς προέρχονται ἀπό ναοῦς τῆς Μητροπόλεως Μόρφου. Ἡ πρώτη, ἐκείνη τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου, προέρχεται ἀπό τήν ἐκκλησία τῆς Παναγίας τῆς Φορβιώτισσας καί εἶναι σύγχρονη μέ τίς ἀρχικές τοιχογραφίες τῆς ἐκκλησίας, καί οἱ εἰκόνες τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος καί τῆς Θεοτόκου τῆς Ἀρακιώτισσας προέρχονται ἀπό τήν ἐκκλησία τῆς Παναγίας τοῦ Ἄρακος πού χρονολογοῦνται στήν τελευταία δεκαπενταετία τοῦ 12ου αἰῶνος. Καί οἱ τρεῖς εἰκόνες βρίσκονται στό Βυζαντινό Μουσεῖο τοῦ Ἰδρύματος Ἀρχιεπισκόπου Μακαρίου.

Ὁ Κατάλογος τῆς ἔκθεσης ἀρχί-

ζει μέ χαιρετισμό τοῦ Προέδρου τοῦ Πολιτιστικοῦ Ἰδρύματος τῆς Τραπεζῆς Κύπρου κ. Γιάννη Κυπρῆ. Ἀκολουθεῖ πρόλογος ἀπό τόν Πανιερότατο Μητροπολίτη Μόρφου κ.κ. Νεόφυτο, ὁ ὁποῖος ἀπό τήν ἀνάληψη τῆς Ἐπισκοπῆς Μόρφου ἐπέδειξε καί ἐξακολουθεῖ νά ἐπιδεικνύει ζωηρότατο ἐνδιαφέρον γιά τά ἐκκλησιαστικά Μνημεῖα τῆς Μητροπόλεώς του, τόσο τά κινήτᾶ ὅσον καί τά ἀκίνητα, καί μέ ιδιαίτερο ζῆλο ἀσχολεῖται μ' αὐτά καί φροντίζει γιά τή συντήρηση τῶν ἀκινήτων (ιδιαίτερα τῶν ναῶν) καί τήν περισυλλογή καί συντήρηση τῶν κινήτῶν (εἰκόνων ξυλογλυπτῶν, μικροτεχνίας, μεταλλοτεχνίας καί ἀμφίων, χειρογράφων καί παλαιῶν ἐντύπων). Ἔπεται ἐκδοτικό σημείωμα ἀπό τή Διευθύντρια τοῦ Πολιτιστικοῦ Ἰδρύματος Τραπεζῆς Κύπρου κας Λευκῆς Μιχαηλίδου καί εἰσαγωγή μέ ἀναφορά στήν ἱστορία τῆς περιοχῆς Μόρφου ἀπό τόν Ἐφορο τῶν Συλλογῶν τοῦ Ἰδρύματος δρᾶ Χριστόδουλο Χατζηχριστοδούλου.

Τά ἐκθέματα διαιροῦνται στίς ἀκόλουθες ἐνότητες: εἰκόνες, ἢ ξυλογλυπτική, ἄμφια, χειρόγραφα — ἐντυπα, μεταλλοτεχνία καί ἄλλα ἀντικείμενα. Πρῖν ἀπό κάθε ἐνότητα προηγεῖται μιᾶ σύντομη εἰσαγωγή ἀπό τόν Πανιερότατο Μητροπολίτη Μόρφου κ.κ. Νεόφυτο καί ἀκολουθοῦν τά λήμματα τῶν ἀντικειμένων πού ἐκτίθενται στήν

Ἐκθεση. Ἀναμφίβολα ἡ πιό σημαντική ἐνότητα ἀναφέρεται στίς εἰκόνες καί ἡ εὐθύνη τῆς παρουσίας ὀφείλεται στόν δρα Χριστόδουλο Χατζηχριστοδούλου. Ἐνα ἔργο ἀναμφίβολα βαρύ γιατί πολλές ἀπό τίς εἰκόνες εἶναι ἀχρονολόγητες καί παρουσιάζονται γιά πρώτη φορά στό εὐρύτερο κοινό. Τό φέρει ὁμως εἰς πέρας μέ τόν καλύτερο τρόπο. Νά μοῦ ἐπιτρέψει νά κάμω τρεῖς διευκρινίσεις. Ἡ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ στίς σελίδες 26-27 θεωρῶ ὅτι προέρχεται ἀπό τήν Ἀσί-νου. Ἡ εἰκόνα, σύμφωνα μέ σημείωμα τοῦ ἀεμνήστου Γραμματέα τῆς Ἱερῶς Μητροπόλεως Κυρηναίας Πολύκαρπου Ἰωαννίδη, ὁ ὁποῖος τή μετέφερε στήν Κερύνεια, προέρχεται ἀπό τό ναό τοῦ Ἀντιφωνητῆ κοντά στήν Καλογραία. Δεύτερη, οἱ δημοσιευμένες εἰκόνες ἀπό τό Δωδεκάορτο τῆς ἐκκλησίας τοῦ Ἁγίου Σωζόμενου στή Γαλάτα εἶναι δύο: ἡ Μεταμόρφωσις καί ἡ Βαΐοφόρος. Ἡ τρίτη παρατήρηση ἀφορᾷ τό χρόνο δράσης τοῦ λαϊκοῦ ἀγιογράφου Παρθένιου, πού γέμισε τήν Κύπρο μέ τίς ἰδιόμορφες εἰκόνες του. Ἡ περίοδος δράσης του ἀρχίζει ἀπό τή δεκαετία τοῦ '70 τοῦ 18ου αἰώνα· ζωγράφιζε δηλαδή γιά μιᾶ περίοδο τουλάχιστον 60 χρόνων. Ὅπως εἶναι γνωστό, ἡ παρακμή τῆς κυπριακῆς ἀγιογραφίας ὀφείλεται στόν Ἰωάννη Κορνάρο καί τούς μαθητές του. Ὁ τελευταῖος ζωγράφος τῆς Σχολῆς τοῦ Ἁγίου

Ἡρακλειδίου, ὁ Σύγκελλος Χρῦσανθος, ἔζησε στίς ἀρχές τοῦ 19ου αἰώνα. Ἡ μεταβολή ὁμως τοῦ χαρακτήρα τῆς παραδοσιακῆς ἀγιογραφίας τῆς Κύπρου ὀφείλεται σέ διάφορους ζωγράφους πού ἐπισκέπτονται τήν Κύπρο ἀπό τή δεκαετία τοῦ 1840 καί ὕστερα, καί εἰσάγουν στήν ἀγιογραφία τή δυτική ζωγραφική. Ἡ ἀποδοχή τῆς νέας τεχνοτροπίας διευκολύνθηκε ἀπό τά ἔργα τοῦ Μιχαήλ τοῦ Θεσσαλονικέως καί τοῦ μαθητοῦ του Μιχαήλ Προσκυνητοῦ, πού ζωγράφιζε μέχρι τήν ἡλικία τῶν 88 ἐτῶν.

Ἡ δεύτερη ἐνότητα ἀναφέρεται στήν ξυλογλυπτική, πού φαίνεται ὅτι ἀναπτύχθηκε ἰδιαίτερα στή Μητροπολιτική Περιφέρεια Μόρφου. Ξυλόγλυπτες θῦρες, εἰκονοστάσια, βημόθυρα, θρόνοι, Ἁγίες Τράπεζες κ.ἄ. Ὅμως ἐνῶ ἡ ξυλογλυπτική τῶν εἰκονοστασίων, βημοθύρων, θρόνων καί Ἁγίων Τραπεζῶν εἶναι ἐξαπλωμένη σέ ὅλη τήν Κύπρο, στή Μητροπολιτική Περιφέρεια Μόρφου παρουσιάζονται οἱ ξυλόγλυπτες θῦρες κυρίως κατά τήν περίοδο τῆς Φραγκοκρατίας καί τῆς Ἐνετοκρατίας. Ἀναμφίβολα ἀπό τίς πιό σημαντικές ξυλόγλυπτες θῦρες ἦταν ἡ θύρα τῆς Ἀσί-νου πού εἶχε μεταφερθεῖ στήν Κερύνεια γιά προστασία καί χάθηκε μετά τήν τουρκική εἰσβολή τοῦ 1974. Διασώζονται ὁμως ἀρκετές ξυλόγλυπτες θῦρες στά χωριά τῆς βόρειας Μα-ραθάσας (Καλοπαναγιώτη, Μου-

τουλλᾶ, Πεδουλᾶ). Στήν Ἐκθεση παρουσιάζεται ἀπό τόν κ. Στέλιο Περδίκη ἡ θύρα τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου Πεδουλᾶ, πού εἶχε μετακινήθει στό ναό τοῦ Ἀρχαγγέλου στόν Πεδουλᾶ. Ὁ κ. Περδίκης παρουσιάζει καί τήν κασέλα τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγίων Βαρνάβα καί Ἰλαρίωνος στήν Περιστερώνα. Τό βάρος ὅμως τῆς παρουσίασης ξυλογλυπτικῆς πέφτει καί πάλι στους ὤμους τοῦ ἀγαπητοῦ Χριστόδουλου. Παρουσιάζει τόν ἐσταυρωμένο καί τά βημόθυρα τῆς Ποδίου, τά πλαίσια μέ τίς εἰκόνες τοῦ Ἁγίων Ἰωακείμ καί Ἰωάννη τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας Χρυσοκουρδαλιώτισσας, τά βημόθυρα τοῦ ναοῦ τοῦ Σωτήρος στό Ἀκάκι καί μιᾶ σειρά ἀπό ποδιές εἰκονοστασιῶν, Θεοτόκου Κακοπετριᾶς, τρεῖς ποδιές τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στά Καμινάρια, τά νεώτερα βημόθυρα τῆς Ποδίου καί ξυλόγλυπτη κεφαλή Ἀγγέλων ἀπό τό ναό τοῦ Ἀρχαγγέλου στή Ζώδια. Ἀκολουθεῖ ἡ ἐνότητα ἄμφια μέ εἰσαγωγή τοῦ Μητροπολίτη κ.κ. Νεοφύτου καί περιγραφή ἀπό τό δρα Χριστόδουλο Χατζηχριστοδούλου. Ἐπεταῖ ἡ ἐνότητα χειρογράφων μέ παρουσιαστή τόν π. Χαρίτωνα Σταυροβουνιώτη. Παρουσιάζεται Εὐαγγελιστάριο τοῦ 1495 ἀπό τήν Ἁγία Εἰρήνη Κανναβιδῶν καί φύλλα χειρογράφου ἀπό τό ναό τῆς Παναγίας τῆς Λεμύθου. Ἀκολουθεῖ χειρόγραφος ἀκολουθία τοῦ Ἁγίου Μάμαντος τοῦ 1888 ἀπό

τό Μένικο καί νεώτερες ἐκδόσεις λειτουργικῶν βιβλίων ἀπό τόν κ. Χριστόδουλο Χατζηχριστοδούλου. Ἡ προτελευταία ἐνότητα, ἡ μεταλλοτεχνία, ἀντιπροσωπεύεται ἀπό τό πρόσθιο τμήμα ἐπιστήθιου σταυροῦ-λειψανοθήκης, πολύ συνηθισμένου τό 10ο καί τό 12ο αἶώνα, πού ἀποτελεῖται συνήθως ἀπό δύο τμήματα μέ κενό στή μέση ὅπου ἐτοποθετεῖτο τεμάχιο τοῦ Τιμίου Ξύλου ἢ λειψάνου. Στό πρόσθιο τμήμα εἰκονίζεται ὁ ἐσταυρωμένος, φέρων κολόβιο καί στά ἄκρα τοῦ ὀριζόντιου σκέλους, σέ πολύ μικρότερη κλίμακα, ἡ Θεοτόκος καί ὁ Εὐαγγελιστής Ἰωάννης. Πολλοί τέτοιοι σταυροί βρέθηκαν σέ τάφους τῆς περιόδου 10ου-12ου αἶώνα. Τό σχετικό λήμμα ἔγραψε ἡ κα Οὐρανία Περδίκη. Ἀκολουθεῖ τμήμα χάλκινου σταυροῦ (λείπει τό πάνω μέρος τῆς κατακόρυφης κεραιάς), τά ἄκρα τῶν κεραιῶν τοῦ ὁποίου διευρύνονται καί καταλήγουν σέ μικροῦς δίσκους, ἀκολουθεῖ σμαλτωμένος σταυρός μέ τόν Χριστό σταυρωμένο, χάλκινο κάτοπτρο, σταχώματα μέ μεταλλικά ἐλάσματα μέ ἔμεργο διάκοσμο, ὀρειχάλκινος πολυέλαιος, δύο ἑξαπτέρυγα, ἓνα καντήλι ἀσημένιο, ἓνας αργυρένιος χρυσός σταυρός λιτανείας, ἓνας σταυρός, δύο ἑξαπτέρυγα καί ἓνας θυμιατός, διαφόρων ἐποχῶν, ἀπό τόν κ. Χριστόδουλο Χατζηχριστοδούλου. ἔξι σταυροί σχηματισμένοι μέ νομί-

σματα τῆς ἐποχῆς τῆς Ἀγγλοκρατίας ἀλλά καί τῆς Κυπριακῆς Δημοκρατίας, πού ἀφιερώνονταν σάν τάματα ἀπό πιστούς σέ διαφόρους ἁγίους. Τά λήμματα αὐτά ὀφείλονται στήν κα Ἑλένη Ζαπίτη. Τέλος ἐκτίθενται, τμήμα στρεπτοῦ μαρμάρινου κιονίσκου μέ λήμμα γραμμένο ἀπό τόν κ. Στέλιο Περδίκη, ἕνα σπάραγμα τοιχογραφίας ἀπό τό νάό τοῦ Ἁγίου Ἀντωνίου στό Μάσαρι καί μιᾶ σφραγίδα τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας Ἀκενοῦς τῆς Λεύκας, καί τά δύο λήμματα γραμμένα ἀπό τό δρα Χριστόδουλο Χατζηχριστοδούλου.

Ὁ Κατάλογος εἶναι ἄρτια σχεδιασμένος καί πολύ καλά τυπωμένος. Ἐκεῖνο ὅμως πού προκάλεσε τό ἐνδιαφέρον μου εἶναι τά ὀνόματα τῶν νέων βυζαντινολόγων πού

παρελαύνουν μέσα ἀπό τόν Κατάλογο. Πρέπει βέβαια νά σημειώσω μέ μεγάλη χαρά ὅτι ἕνας ἄλλος μεγαλύτερος ἀριθμός νέων Κυπρίων ἐπιστημόνων ἀσχολοῦνται μέ τήν ἱστορία καί τήν τέχνη τῆς Βυζαντινῆς Περιόδου τῆς Κύπρου μέ μεγάλη ἐπιτυχία. Αἰσθάνομαι ἰδιαίτερα εὐτυχημένος, τώρα στό τέλος τοῦ βίου μου, διότι παραδίδω τή σκυτάλη σέ νέους ἀνθρώπους πού θά διορθώσουν τά λάθη ἡμῶν τῶν παλαιότερων καί θά ἀνοίξουν νέους δρόμους στήν ἐπιστήμη τους. Εἶναι χαρμόσυνο τό γεγονός ὅτι ἔχω γνωρίσει δύο γενεές νέων ἐξαίρετων ἐπιστημόνων πού σίγουρα τιμοῦν τήν Κύπρο μέ τό ἔργο τους.

*Ἀθανάσιος Παπαγεωργίου*



22ο ΔΙΕΘΝΕΣ ΣΥΝΕΔΡΙΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΣΤΗ ΣΟΦΙΑ  
22-27 Αυγούστου 2011

Στο Συνέδριο παρουσιάστηκαν οι κάτωθι ανακοινώσεις σχετικές με την εικόνα, την εικονογραφία και τη ζωγραφική στην Κύπρο.

*Proceedings of the 22nd International Congress of Byzantine Studies, Sofia, 22-27 August 2011, Volume II: Abstracts of Round Table, Communications, Sofia 2011.*

The Icon, Moderators: Robert Nelson / Charles Barber.

Charles Barber (University of Notre Dame, USA), Poetics of the icon (p. 147).

Bissera V. Pentcheva (Stanford University, USA), Icons of sound: Poetry and prayer (p. 147).

Elena N. Boeck (DePaul University, USA), Trials of the three-handed Mother of God: Framing and re-framing the miraculous (p. 148).

Georgi R. Parpulov (Oxford, UK), Byzantine panel icons of the eleventh century (p. 148).

Robert S. Nelson (Yale University, USA), The light and color of icons (p. 148-149).

Rico Franses (American University of Beirut, Lebanon), Is the cross an icon? (p. 149).

Andreas Nicolaïdes / Ourania Perdiki ( Université de Provence, France/ Chypre), Particularités iconographiques du cycle du Jugement Dernier dans les églises byzantines de Chypre (p. 151).

Michele Bacci (University of Sienna, Italy), Art and the shaping of identities in Genoese-ruled Famagusta (p. 163).

Annemarie Weyl Carr (Southern Methodist University - Dallas, USA), Paradigms of pilgrimage in Crusader Cyprus (p. 240-241).



- Ioanna Christoforaki (Academy of Athens, Greece), The sacred geography of Medieval Cyprus: Village saints and popular piety (p. 245-246).
- Proceedings of the 22nd International Congress of Byzantine Studies, Sofia, 22-27 August 2011, Volume III: Abstracts of free communications, Sofia 2011.*
- Karolina Schuman (Abo Akademi University, Turku, Finland), The beauty of God and man - Theological aesthetics of Symeon the New Theologian (p. 197-198).
- Despoina Lampada (Foundation of the Hellenic World, Athens, Greece), The "consubstantial image:" Early theology of the image and the shift in Christological iconography in the late 4th c. (p. 268).
- Aggeliki Trivyriadaki (Aristotle University of Thessaloniki, Greece), Byzantine visual arts: Soteriology of style or teaching of iconography (p. 269).
- Ermioni Karachaliou (University of Manchester, UK), Deisis panel: The hidden messages of its evolution (p. 305-306).
- Lionela Fundi (Aristotle University of Thessaloniki, Greece), Two scenes of Christ's childhood in Byzantine art (p. 313-314).
- Marka Tomic Djuric (University of Belgrade, Serbia), The representations of the dead Christ and the Mother of God in the western part of the naos in Byzantine art (p. 315-316).
- Spiros Fotinakis (University of Athens, Greece), The placement of saint monks and nuns in the Byzantine church decoration (p. 319).
- Maria Constantoudaki-Kitromilides (University of Athens, Greece), Liturgical function, anti-Latin attitude, reality, an memory in the frescoes of a Byzantine church in Crete (14th century) (p. 337).
- Tania Kambourova (Université de Bourgogne, Dijon, France), Hapax ou reproduction à l'identique: Le cas des donateurs dans les icônes chypriotes du XVIe s. (p. 362-363).
- Oksana Yurchyshyn-Smith (Cambridge University Library, UK), Rare paper icons from Mount Athos (p. 369-370).
- Andri Andronikou (University of St. Andrews, UK), Sixteenth-century art of Cyprus as reflected in religious painting: A newly discovered mural painting workshop (p. 373).
- Georgi Gerov (Nouvelle Université Bulgare, Sofia), La production artistique de

Nessébar à la fin du 16 et au début du 17 siècle. Nouvelles données (p. 377-378).

Yuri Pyatnitsky (State Hermitage Museum, St Petersburg, Russia), Holy icons and money. Religious, philosophical, and commercial aspects (p. 384-385).

Irini Leontakianakou (Athènes, Grèce), Bref aperçu des rapports éventuels entre icônes votives et ex-voto latines (début XVIIe s. – début XVIII s.) (p. 385).

Maria Georgopoulou (American School of Classical Studies at Athens, Greece), Mediterranean trade and the arts. A cross-cultural approach (p. 393-394).



## ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΟΥ ΚΕΝΤΡΟΥ ΕΙΚΟΝΟΛΟΓΙΑΣ

Βιβλία από αγορά:

Ιερά Μονή Χρυσορρογιατίσσης ~ Ίδρυμα «Αναστάσιος Γ. Λεβέντης».

Βιβλία από ανταλλαγή με το «Εικονοστάσιον»

και με εκδόσεις του Ιδρύματος «Αναστάσιος Γ. Λεβέντης»:

Αρχαιολογική Εταιρεία Αθηνών ~ Κέντρο Μελέτης Βυζαντινής και Μετα-βυζαντινής Τέχνης της Ακαδημίας Αθηνών ~ Μουσείο Μπενάκη.

Βιβλία από δωρεές:

Ίδρυμα «Αναστάσιος Γ. Λεβέντης» ~ Elka Bakalova ~ Boris Hadjiev ~ Κωνσταντίνος Δάλλκος ~ Βάσος Καραγιώργης ~ Χαράλαμπος Μπακιριτζής.

## ΤΟ ΚΕΝΤΡΟ ΕΙΚΟΝΟΛΟΓΙΑΣ

1. 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.

2. 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 Κύπρου.

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

Οδηγίες προς τους συνεργάτες

1. Το *Εικονοστάσιον* είναι περιοδική έκδοση του Κέντρου Εικονολογίας Ιεράς Μονής Χρυσορρογιατίσσης.
2. Σε αυτό δημοσιεύονται δοκίμια και άρθρα που σχετίζονται με τη θεολογία, ανθρωπολογία, κοινωνιολογία, κοσμολογία, ιστορία, τέχνη και εν γένει την ερμηνεία της εικόνας.
3. Άρθρα προς δημοσίευση αποστέλλονται στη διεύθυνση του Κέντρου Εικονολογίας. Αυτά μπορεί να είναι είτε σε έντυπη είτε σε ηλεκτρονική μορφή.
4. Η Εκδοτική Επιτροπή αποφαινεται για τη δημοσίευση ή μη των αποστέλλομένων κειμένων.

5. Γίνονται δεκτά κείμενα στην ελληνική γλώσσα σε πολυτονικό ή μονοτονικό αλφάβητο. Κείμενα σε αγγλική και γαλλική γλώσσα δημοσιεύονται σε ειδικά τεύχη.

6. Κάθε συγγραφέας φέρει την ευθύνη των απόψεών του.

7. Οι συγγραφείς παρακαλούνται να ακολουθούν το εξής σύστημα παραπομπών:

Για πατερικό ή ιστορικό κείμενο:

Ιωάννης Δαμασκηνός, *Προς τους διαβάλλοντας τας αγίας εικόνας*, 3, 10, PG 94, 1332B.

John Chrysostom, *On vainglory and the right way of parents to bring up their children*, 78, SC 188, 182.

Θεόδωρος Μετοχίτης, *Ηθικός ή περί παιδείας*, έκδ. Ι. Δ. Πολέμης, Αθήνα 1995.

Για βιβλίο ενός συγγραφέα:

Λεωνίδας Ουσπένσκυ, *Η θεολογία της εικόνας στην Ορθόδοξη Εκκλησία*, μτφρ. Σπυρίδων Μαρίνης, Αθήνα: Αρμός, 1998, 123.

Paul Evdokimov, *The sacrament of love*, Crestwood: St Vladimir's Seminary Press, 1985, 123.

Σε άρθρο που βρίσκεται σε συλλογικό τόμο:

Δημήτριος Στανιλοάε, «Ορθοδοξία, ζωή αναστάσιμη», Σταύρος Σ. Φωτίου (επιμ.), *Ανάσταση και ζωή*, Αθήνα: Αρμός, 1996, 101-112.

Paul Evdokimov, "Ecclesia domestica," S. Herzel (ed.), *A voice for women*, Geneva: World Council of Churches, 1981, 174-183.

Σε άρθρο που βρίσκεται σε περιοδικό:

Κωστής Κοκκινόφτας, «Ο Ιερομόναχος Καλλίστρατος του Τράχωνα», *Εκκλησιαστικός Κήρυκας* 8 (2002) 85-107.

Cyril Argenti, "Orthodoxy in the West," *Sourozh* 23 (1986) 11-21.



## ΟΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΤΟΥ ΤΕΥΧΟΥΣ

- Δάλκος Κωνσταντίνος Ιω.: Φιλολόγος, Διευθυντής Λυκείου επί τιμή.
- Διονύσιος Ηγούμενος Χρυσορρογιατίσσης: Πτυχ. Θεολογικής Σχολής Χάλκης, Πτυχ. Βιβλιοθηκονομίας Βιβλιοθήκης Βατικανού.
- Ηλιάδης Ιωάννης: Διδάκτωρ Ηλεκτρολόγος Μηχανικός, Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Καβάλας.
- Θωμά Παναγιώτης: Διδάκτωρ Θεολογίας Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.
- Καραγιώργης Βάσος: πρώην Διευθυντής Τμήματος Αρχαιοτήτων Κύπρου, τέως Διευθυντής Ιδρύματος «Αναστάσιος Γ. Λεβέντης», Ομ. Καθηγητής Πανεπιστημίου Κύπρου.
- Κοκκινόφτας Κωστής: Ερευνητής Κέντρου Μελετών Ιεράς Μονής Κύκκου.
- Μπακιριτζή Όλγα Χ.: Διδάκτωρ Γεωπονίας - Αρχιτέκτων τοπίου M.L.A.
- Παπαγεωργίου Αθανάσιος: Βυζαντινολόγος, πρώην Διευθυντής Τμήματος Αρχαιοτήτων Κύπρου.
- Παπαδάκη Άννα-Μαρία: M.A Arts, Διδάκτωρ Θεολογίας Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.
- Σαμπανοπούλου Λίλα Β.: Αρχαιολόγος, Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Θεσσαλονίκης.
- Φωτίου Σταύρος Σ.: Αναπληρωτής Καθηγητής Πανεπιστημίου Κύπρου.



