

Τὸ δῶρον ἑκ χερσὶ ἱωάν:

ΤΟ ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΤΟΥ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗ  
ΣΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΟ

Επιμέλεια  
Μαρία Βασιλάκη

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΡΗΤΗΣ



## Εισαγωγή

**Τ**Α BYZANTINA KEIMENA δεν μας προσφέρουν ιστορίες για τους καλλιτέχνες, ιστορίες από την παιδική τους ηλικία, τότε που εντοπίζονται τα πρώτα δείγματα του ξεχωριστού τους ταλέντου, ή ιστορίες που να αναφέρονται στη στιγμή κατά την οποία το ταλέντο αυτό γίνεται τυχαία αντιληπτό από κάποιον ήδη φτασμένο καλλιτέχνη. Τα βυζαντινά κείμενα ποτέ δεν διηγούνται ιστορίες σαν τα σταφύλια του Ζεύξη, που ήταν ζωγραφισμένα με τέτοια τελειότητα, ώστε τα πουλιά ξεγελασμένα πλησίαζαν να τα τοιμήσουν<sup>1</sup> ούτε θα βρούμε σ' αυτά ανέκδοτα για ζωγράφους σαν τον Απελλή, του οποίου και μόνο μια «χρωματιστή γραμμή εξαιρετικά λεπτή» μπορούσε να αποτελέσει την «επισκεπτήρια κάρτα» του, έτσι που ο αντίπαλός του, ο Πρωτογένης, χωρίς δυσκολία μπόρεσε ν' αναγνωρίσει σ' αυτήν το πέρασμα του πρώτου από το εργαστήριό του.<sup>2</sup> Τους Βυζαντινούς καλλιτέχνες δεν συνοδεύουν ιστορίες σαν εκείνη του Giotto, τον οποίο τυχαία συνάντησε ο Cimabue να δόσκει τα πρόδια του πατέρα του και τον είδε να κάνει πάνω στις πέτρες σχέδια ζώων και ήταν τέτοια η ομορφιά και η τελειότητα των σχεδίων, που ο Cimabue αμέσως κατάλαβε το ξεχωριστό ταλέντο του αγοριού και ζήτησε να τον πάρει μαζί του.<sup>3</sup> Αργότερα, όταν ο απεσταλμένος του Πάπα ζήτησε από τον Giotto ένα δείγμα της δουλειάς του για να το

<sup>1</sup> Την ιστορία αυτή μας διηγείται ο Πλίνιος ο πρεσβύτερος (23/24-79 μ.Χ.). Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, *Περί της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής*, 35ο Βιβλίο της «Φυσικής Ιστορίας», μτφθ. Τ. Ρούσσος - Αλ. Βλ. Λεβίδης, Αθήνα 1994, σσ. 67, 69.

<sup>2</sup> Στο ίδιο, σσ. 77, 79.

<sup>3</sup> Την ιστορία διηγείται ο Βαζάρι. G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, επιμ. R. Bettarini, P. Barocchi, II, Firenze 1967, σσ. 96-97.

πάρει πίσω στη Ρώμη μαζί με τα σχέδια και άλλων ζωγράφων, ο Giotto σχεδίασε σ' ένα κομμάτι χαρτί μόνο έναν κύκλο· αλλά ο κύκλος αυτός ήταν αρκετός για να διαπιστώσει ο Πάπας το ξεχωριστό του ταλέντο και να του αναθέσει στη συνέχεια να ζωγραφίσει την αψίδα του Αγίου Πέτρου.<sup>4</sup>

Το Βυζάντιο δεν είχε ούτε έναν Πλίνιο προεσδύτερο αλλά ούτε και έναν Βαζάρι για να διηγηθούν ιστορίες σαν τις παραπάνω για τους Βυζαντινούς ζωγράφους. Κανένας Βυζαντινός συγγραφέας δεν έγραψε χειρόγραφο *Περί της βυζαντινής ζωγραφικής*, αλλά ούτε και για τον *Βίο των ενδοξοτέρων ζωγράφων, γλυπτών και αρχιτεκτόνων* του Βυζαντίου. Όμως, και αν ακόμα είχαν γραφτεί στα βυζαντινά χρόνια τέτοιου είδους έργα, θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε πληρέστερες τις γνώσεις μας για τους Βυζαντινούς ζωγράφους, συγκριτικά με όσα μας επιτρέπουν να γνωρίζουμε γι' αυτούς οι βυζαντινές πηγές και τα έργα της βυζαντινής τέχνης που έχουν σωθεί; Θα μπορούσαμε να δεχτούμε ότι τέτοιου είδους ανεκδοτολογικό υλικό, όπως αυτό που μας προσφέρουν ο Πλίνιος και ο Βαζάρι, ενέχει τη θέση «ιστορικών» πληροφοριών για τους ζωγράφους και το έργο τους; Θα μπορούσαμε δηλαδή, με τη βοήθεια τέτοιων «πηγών», να κατανοήσουμε καλύτερα ποιος ήταν ο Βυζαντινός καλλιτέχνης, ποια ήταν η θέση του στην κοινωνία της εποχής και σε ποιο βαθμό διαφοροποιήθηκε η κοινωνική του ταυτότητα με το πέρασμα των αιώνων; Μάλλον όχι. Είναι πια γνωστό πως τέτοιου είδους διηγήσεις, όπως αυτές του Πλίνιου ή του Βαζάρι για τους ζωγράφους, δεν αποτελούν παρά «κλισέ» και συνήθως επαναλαμβάνουν «κοινούς τόπους». Γιατί, όπως έχει διαπιστωθεί, οι ιστορίες που διηγείται ο Πλίνιος για τους αρχαίους ζωγράφους είναι όμοιες μ' εκείνες που ο Βαζάρι, ο Gilberti, αλλά και άλλοι, μας αφηγούνται για τους καλλιτέχνες της Αναγέννησης<sup>5</sup> πιθανόν και ο Πλίνιος να μεταφέρει με τις διηγήσεις του ιστορίες-«κλισέ» που θα κυκλοφορούσαν ήδη πριν από αυτόν, ως προφορική και γραπτή παράδοση.

Ας δούμε όμως μήπως και οι βυζαντινές πηγές παραδίδουν τα δικά τους «κλισέ» για τους Βυζαντινούς ζωγράφους και τι είδους είναι αυτά. Το μοντέλο του Βυζαντινού ζωγράφου ή, για την ακρίβεια, του Βυζαντινού ζωγράφου εικόνων εντοπίζεται στο πρόσωπο του Ευαγγελιστή Λουκά. Η ζωγραφική του δεινότητα πιστοποιείται στα λόγια της Παναγίας, η οποία μόλις είδε το «πορτραίτο» της με τον γιο της, ευχαριστήθηκε τόσο, που έσπευσε να ευλογήσει τον ίδιο, αλλά και την εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας που εκείνος είχε μόλις φιλοτεχνήσει.<sup>6</sup> Ο Λου-

<sup>4</sup> Vasari, *ό.π.*, σσ. 103-105.

<sup>5</sup> E. Kris - O. Kurz, *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist. An Experiment*, New Haven-London 1979. C. Goldstein, «The Image of the Artist Reviewed», *Word and Image*, 9.1 (January-March 1993), σσ. 9-18, ιδ. 9-13.

<sup>6</sup> Η διήγηση αυτή προσφέρεται από τη λεγόμενη Συνοδική Επιστολή των αγιωτάτων



κάς δεν ήταν φυσικά ένα τυχαίο πρόσωπο· ήταν ο Ευαγγελιστής Λουκάς, ο συγγραφέας του τρίτου Ευαγγελίου και των Πράξεων των Αποστόλων, τον οποίο η Εκκλησία κατέταξε στους αγίους της και γιορτάζει τη μνήμη του στις 18 Οκτωβρίου.<sup>7</sup> Και η εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας που ζωγράφησε ο Λουκάς, αν και φτιαγμένη από ανθρώπινα χέρια, εντάχθηκε στην κατηγορία των «αχειροποίητων» εικόνων.<sup>8</sup>

Στον χώρο της αγιοσύνης εισήλθε ένας ακόμα φημισμένος ζωγράφος του Βυζαντίου, ο Λάζαρος (9ος αι.). Η μνήμη του εορτάζεται στις 17 Νοεμβρίου και το Συναξάριο της Εκκλησίας της Κωνσταντινουπόλεως μας δίνει πληροφορίες για τον όσιο και ομολογητή Λάζαρο τον ζωγράφο, ο οποίος έζησε στα χρόνια της Εικονομαχίας και δρόμκε μαρτυρικό θάνατο εξαιτίας της πίστης του αλλά και της επιμονής του να ζωγραφίζει εικόνες.<sup>9</sup> Άλλες πηγές μάς πληροφορούν ότι ο Λάζαρος ζωγράφησε την εικόνα του Χριστού Χαλκίτη, που κοσμούσε τη Χαλκή Πύλη του Μεγάλου Παλατίου της Κωνσταντινουπόλεως,<sup>10</sup> από την οποία

πατριαρχών του 836 μ.Χ. Ι. Σακκελίων, 'Εκ τῶν ἀνεκδότων τῆς Πατριαρχῆς Βιβλιοθήκης. 'Επιστολὴ συνοδικῶν τῶν ἀγιοτάτων Πατριαρχῶν τῆς ἐώς λήξεως Χριστοφόρον Ἀλεξανδρείας, Ἰωβ' Ἀντιχειας καὶ Βασιλείων Ἱεροσολύμων πρὸς Θεόφιλον αὐτοκράτορα Κωνσταντινουπόλεως, περὶ τῶν ἁγίων καὶ σεπτῶν εἰκόνων, Ἐν Ἀθήναις 1864, σ. 28: Ὁσαύτως καὶ ὁ θεσπέσιος καὶ εὐαγγελιστῆς Λουκάς, τὸν σεβάσιμον καὶ θεῖον χαρακτήρα τῆς ἁγίας Θεομήτορος Μαρίας, ἔτι ἐν σαρκὶ αὐτῆς ζώσης, καὶ τὰς διατριβὰς ποιουμένης ἐν τῇ ἁγίᾳ Σιών, ζωγραφικαῖς ταῖς μίξει τὴν τῆς πανάγνου στήλην ἐν πίνακι διεχάραξεν, ὡς ἐν κατόπρω τῇ μετέπειτα γενεᾷ ἐγκαταλειπὼς, καὶ ταύτην αὐτῇ τῇ Θεομήτορι ὑποδείξαντος, τῆς δὲ φησάσης, Ἡ χάρις μου μετ' αὐτῆς ἔσται. Για σχόλια πάνω στην Επιστολή, βλ. R. Cormack, *Writing in Gold. Byzantine Society and its Icons*, London 1985, σ. 186.

<sup>7</sup> H. Delehay, *Propylaeum ad Acta Sanctorum Novembris: Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, Bruxellis 1902, στ. 147-148.

<sup>8</sup> Cormack, *ό.π.*, σ. 186.

<sup>9</sup> Delehay, *Synaxarium*, στ. 231-234: Τῇ αὐτῇ ἡμέρᾳ [Νοεμβρίου 17] μνήμη τοῦ ὁσίου καὶ ὁμολογητοῦ Λαζάρου τοῦ ζωγράφου. Οὗτος ἠπύρχεν ἐπὶ τῆς βασιλείας τῶν εἰκονομάχων ἔρωτι δε τῆς θείας τοῦ Χριστοῦ ἀγάπης τρωθεῖς, ἤρετίσατο ἐκ παιδῶθεν ὑπελθεῖν τὸν μονῆρον βίον, χαίρειν εἰπὼν πάση ματαιότητι, ἀκτημοσύνην μετερχόμενος καὶ ἐλεημοσύνην ἐπιμελούμενος πρὸς τῇ σκληραγωγίᾳ καὶ ἐγκρατεῖα καὶ ἀγρυπνίᾳ. Ἐν τούτοις τοῖς μεγίστοις πλεονεκτήμασι διαλάμπων, τοῦ τῆς ἱεροσύνης τετύχκεν ἀξιώματος. Πλείστα δὲ κολαστήρια καθυπέμεινον οὐ μόνον παρὰ τῶν τὰ Νεστορίου καὶ Εὐτυχοῦς καὶ Διοσκόρου φρονούντων, ὁμολογῶν τὸν Χριστὸν τέλειον Θεὸν καὶ τέλειον ἄνθρωπον, ἀσυγγίτως, ἀτρέπτως, ἀναλλοιώτως, ἀλλὰ καὶ παρὰ τῶν δελεητῶν καὶ ἀνοσιῶν εἰκονοκαστῶν πολλὰς κατηκίσθη πληγαῖς καὶ βασάνοις, διὰ τε τὸ σέδεσθαι καὶ προσκυνεῖν τὰ τῶν ἁγίων σεβάσιμα ἐκτυπώματα διὰ τε τὸ εὐφρῶς ζωγραφεῖν ταῦτα οἰκειοχειρῶς τοῖς πίναξιν καὶ οἷα δέλειαι τοὺς ἀλιτηριους κατατοξεύειν. Οὗτος τὴν ἐπὶ τὴν πρεσβυτέραν Ρώμην ὁδὸν στέλλεται ἀποστολικὴν ἐγχεχειριωμένος διακονίαν, τῶν πατρικῶν φημι καὶ ἀποστολικῶν δογμάτων καὶ παραδόσεων ἔνεκεν καὶ αὐθις ἐντεῦθεν μεγαλοπρεπῶς ὑποστρέφει· πάλιν δὲ ἐς τὴν αὐτὴν πορείαν πεμφθεῖς τῶν αὐτῶν ἔνεκεν ὑποθέσεων, περὶ τὰ μέσα πον τῆς ὁδοῦ τὴν τιμίαν αὐτοῦ ψυχὴν τῷ Κυρίῳ παρέθετο. Τὸ μέντοι ἱερώτατον αὐτοῦ σῶμα τοῖς ποθοῦσιν ἀνακομισθὲν ἐν τῇ βασιλείᾳ τῶν πόλεων κατετέθη πέραν τοῦ ἁσσεως, ἐν τῇ μονῇ τῶν Εὐάνδρων.

<sup>10</sup> Theophanes Continuatus, *Chronographia*, Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae, ἐκδ. I. Bekker, Bonn 1838, σσ. 102-104. Βλ. ἐπίσης καὶ τὰ σχόλια στο Anna Kartsonis,

όμως τίποτα δεν έχει σωθεί. Αν πράγματι ο Λάζαρος είχε ζωγραφίσει και τις μικρογραφίες του γνωστού ψαλτηρίου Χλουντώφ, όπως υποστηρίχθηκε,<sup>11</sup> τότε θα είχαμε και κάποιο δείγμα της δουλειάς του όμως η σύνδεσή του με το ψαλτήρι Χλουντώφ χρειάζεται περισσότερα αποδεικτικά στοιχεία για να γίνει αποδεκτή.

Υπάρχει ακόμα ένας περίφημος Βυζαντινός καλλιτέχνης, ο Ευάλιος, ο οποίος έζησε στα χρόνια του Μανουήλ Α΄ Κομνηνού (1143-1180) και στον οποίο αναφέρονται συχνά οι πηγές από τον 12ο μέχρι και τον 14ο αι.<sup>12</sup> Το όνομά του συνδέθηκε με κάποιες από τις ψηφιδωτές παραστάσεις του ναού των Αγίων Αποστόλων Κωνσταντινουπόλεως. Λέγεται μάλιστα πως σε μια από τις ευαγγελικές σκηνές, στις «Μυροφόρες στο Μνήμα», ο Ευάλιος είχε απεικονίσει και τον εαυτό του.<sup>13</sup> Τίποτα όμως δεν σώθηκε από την καλλιτεχνική παραγωγή του φημισμένου Ευάλιου, καθώς ο ναός κατεδαφίστηκε στα 1462 και σήμερα στη θέση του βρίσκεται το Fatih τζαμί.<sup>14</sup>

Όταν βρισκόμαστε μπροστά σε περιπτώσεις Βυζαντινών καλλιτεχνών όπως ο Λάζαρος και ο Ευάλιος, οι οποίοι είναι μεν περίφημοι σύμφωνα με τις πηγές, αλλά των οποίων η καλλιτεχνική δημιουργία μάς είναι άγνωστη, δημιουργία στην οποία χρωστούν εν μέρει, όπως ο Λάζαρος, ή εξ ολοκλήρου, όπως ο Ευάλιος, τη φήμη τους, είναι λογικό να αρχίσουμε να αναρωτιόμαστε μήπως τελικά οι Βυζαντινοί ζωγράφοι δεν είναι τίποτε άλλο παρά φαινόμενα αυταπάτης ή ψευδαίσθησης. Με ένα τέτοιο σκεπτικό και με την ανάλογη περιπαικτική διάθεση οργανώθηκε στο Διεθνές Μεσαιωνικό Συνέδριο στο Leeds της Αγγλίας, τον Ιούλιο του 1994, ο κύκλος των ανακοινώσεων που αφορούσε τον Βυζαντινό ζωγράφο (Byzantine Artist: Allusion or Illusion?). Σε παρόμοιο μήκος κύματος είχε κινηθεί και η Nancy Ševcenko στο ετήσιο Συμπόσιο των Βυζαντινολόγων της Αμερικής στο Πανεπιστήμιο του Princeton, τον Νοέμβριο του 1993, όταν στην ανακοίνωσή της για τα πορτραίτα των Βυζαντινών καλλιτεχνών έδινε τον τίτλο: «Portraits of the Byzantine Artist, do they exist?».<sup>15</sup>

Αλλά και η περίπτωση του ονομαστού ζωγράφου του τέλους του

«Protection Against All Evil: Function, Use and Operation of Byzantine Historiated Phylacteries», *ByzF*, 20(1994), σσ. 77-78.

<sup>11</sup> M.V. Šepkina, *Miniatury Chludovskoj psaltyri: Grečeskij illjustrirovannyj kodeks IX veka*, Moscow 1977, σσ. 297-299.

<sup>12</sup> Mango, *The Art*, σσ. 229-233.

<sup>13</sup> Στο ίδιο, σ. 233.

<sup>14</sup> Ο ίδιος, «Constantine's Mausoleum and the Translation of Relics», *BZ*, 83.1(1990), σσ. 51-61, ιδ. 54. W. Müller-Wiener, *Bildlexikon zur Topographie Istanbul*, Tübingen 1977, σσ. 405-411.

<sup>15</sup> Θα ήθελα και από τη θέση αυτή να ευχαριστήσω την κ. Nancy Ševcenko, που έθεσε στη διάθεσή μου το ζείμενο της ανακοινώσεώς της. Για το ίδιο θέμα βλ. Sophia Kalopissi-Verti, «Painters' Portraits in Byzantine Art», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', 17 (1993-1994), σσ. 129-142.



13ου και των αρχών του 14ου αι., του Μανουήλ Πανσέληνου, λίγο διαφέρει από εκείνες του Λάζαρου και του Ευλάλιου. Γιατί ο Πανσέληνος μπορεί μεν να συνδέθηκε με τον ζωγραφικό διάκοσμο μνημείων, όπως το Πρωτάτο του Αγίου Όρους, αλλά οι ίδιες οι τοιχογραφίες δεν διέσωσαν καμιά αναφορά στο όνομά του. Είναι βασικά μέσω του *Εγχειριδίου της Ζωγραφικής Τέχνης* του Διονυσίου εκ Φουρνά, δηλαδή ενός έργου των αρχών του 18ου αι., που μας παραδίδεται το όνομα του Πανσέληνου,<sup>16</sup> και πάνω σ' αυτή την πληροφορία έχει ανασυντεθεί η καλλιτεχνική του προσωπικότητα.<sup>17</sup>

Ας ξαναγυρίσουμε όμως στο ερώτημα κατά πόσον οι πληροφορίες που οι βυζαντινές πηγές μάς παραδίδουν για τους καλλιτέχνες αναπαράγουν κάποια «κλισέ» και ποια είναι αυτά. Ο Κωνσταντίνος Ζ΄ Πορφυρογέννητος (913-959) αποτέλεσε, ως γνωστόν, μια ξεχωριστή περίπτωση διανοούμενου αυτοκράτορα. Ανάμεσα στα όσα ο Συνεχιστής του Θεοφάνη μνημονεύει με θαυμασμό για τον αυτοκράτορα, υπάρχει και ιδιαίτερη αναφορά στη ζωγραφική του δεινότητα.<sup>18</sup> Σύμφωνα με το κείμενο, ο Πορφυρογέννητος γνώριζε τα μυστικά της ζωγραφικής τέχνης όσο κανείς άλλος πριν, αλλά και μετά απ' αυτόν. Μπορούσε με ευκολία να διορθώνει τα λάθη επαγγελματιών ζωγράφων και ήταν εξαιρετικός δάσκαλος σε μια τέχνη που ο ίδιος ποτέ δεν είχε διδαχτεί. Μπορούσε ακόμα να διορθώνει τα λάθη που έκαναν τεχνίτες όπως οι λιθοξόοι, οι χτίστες, οι επιχρυσωτές και οι αργυροχόοι. Αυτή η εικόνα ενός ξεχωριστού καλλιτεχνικού ταλέντου, που ο Συνεχιστής του Θεοφάνη μας δίνει για τον Πορφυρογέννητο δεν μπορεί φυσικά από πουθενά να ελεγχθεί. Γιατί, ως γνωστόν, δεν έχει σωθεί κανένα δείγμα αυτού του ξεχωριστού ταλέντου. Αυτό όμως που σίγουρα μπορούμε να ελέγξουμε είναι οι χαρακτηρισμοί που το κείμενο χρησιμοποιεί για να περιγράψει το καλλιτεχνικό ταλέντο του Πορφυρογέννητου και οι οποίοι επικεντρώνονται στη μοναδικότητα και εξαιρετικότητά του. Αυτοί ακριβώς οι χαρακτηρισμοί αποτελούν «κοινούς τόπους», που χρησιμοποιούνται συχνά για να περιγράψουν ένα «μοναδικό» ταλέντο, είτε πρόκειται για καλλιτέχνη της Αρχαιότητας είτε της Αναγέννησης.<sup>19</sup>

Αξίζει να αναφερθεί ακόμα ένα παράδειγμα, κατά πολύ μεταγενέστερο του πρώτου, που ενισχύει τα παραπάνω και αφορά τον γνωστό

<sup>16</sup> Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνά, *Ἐρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης καὶ αἱ κύρια αὐτῆς ἀνέκδοτοι πηγαί*, ἐκδομένη μετὰ προλόγου νῦν τὸ πρῶτον πλήρως κατὰ τὸ πρωτότυπον αὐτῆς κείμενον ὑπὸ Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Ἐν Πετρούπολει 1909, σσ. 3, 6, 20, 237-239, 243, 245, 259.

<sup>17</sup> Α. Ξυγγόπουλος, *Μανουήλ Πανσέληνος*, Αθήνα 1956. Ι. Μ. Χατζηφώτης, *Μανουήλ Πανσέληνος*, Αθήνα 1994.

<sup>18</sup> Theophanes Continuatus, *ὁ.π.*, σ. 450.

<sup>19</sup> Για παράδειγμα, ο Πλίνιος χρησιμοποιεί παρόμοιους χαρακτηρισμούς για να περιγράψει το ζωγραφικό ταλέντο του Απελλή. Πλίνιος, *Περὶ τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς ζωγραφικῆς*, σ. 77.

Βυζαντινό ζωγράφο Θεοφάνη τον Έλληνα. Από το 1378 μέχρι το 1405 περίπου, ο Θεοφάνης έδρασε καλλιτεχνικά στη Ρωσία. Εκεί πιστεύεται ότι ζωγράφισε τοιχογραφίες εκκλησιών, εικόνες και χειρόγραφα, αλλά από αυτά μόνο η εκκλησία της Μεταμορφώσεως (1378) στο Novgorod μας παραδίδει το όνομά του στην κτητορική επιγραφή και μπορεί επομένως χωρίς αμφιβολία να θεωρηθεί έργο δικό του.<sup>20</sup> Σημαντική πηγή για τα χρόνια που ο Θεοφάνης έζησε και έδρασε στη Ρωσία θεωρείται η επιστολή του μοναχού Επιφανίου του Σοφολογιώτατου, η οποία συντάχθηκε στα 1415 και περιγράφει τη συνάντηση του Επιφανίου με τον Θεοφάνη στα 1405, όταν ο δεύτερος εργαζόταν στην εκκλησία του Ευαγγελισμού στο Κρεμλίνο.<sup>21</sup> Ο Επιφάνιος αναφέρεται στον Θεοφάνη και μιλά για έναν άνδρα σοφό και έναν σπουδαίο φιλόσοφο, του οποίου την εξυπνάδα και τη σοφία είχαν πραγματικά θαυμάσει όσοι τον γνώρισαν από κοντά. Παράλληλα μιλά για το ξεχωριστό ζωγραφικό του ταλέντο, για το οποίο αναφέρει και τα παρακάτω:

α) είχε ζωγραφίσει έναν εντυπωσιακό αριθμό εκκλησιών (περισσότερες από σαράντα εκκλησίες στην Κωνσταντινούπολη, τη Χαλκηδόνα, τον Γαλατά, την Κάφφα και το Novgorod και τρεις εκκλησίες στη Μόσχα).

β) ποτέ κανείς δεν τον είδε να χρησιμοποιεί και να συμβουλευέται εικονογραφικά πρότυπα (μοντέλα) για τις παραστάσεις που ζωγράφιζε, όπως συνήθιζαν οι Ρώσοι ζωγράφοι.

γ) το ταλέντο του δεν περιοριζόταν μόνο στο θρησκευτικό ρεπερτόριο, αλλά μπορούσε με την ίδια ευκολία να ζωγραφίσει και άλλα μη θρησκευτικά θέματα, όπως, για παράδειγμα, τεράστιες απόψεις πόλεων με κάθε λεπτομέρεια.

δ) τη στιγμή που ζωγράφιζε με τα ίδια του τα χέρια μπορούσε συγχρόνως να κινεί τα πόδια του ακούραστα, να συνομιλεί με περαστικούς, να συγκεντρώνει τη σκέψη του σε υψηλές και σοφές ιδέες.

Είναι φανερό πως τέτοιοι χαρακτηρισμοί για τον Θεοφάνη αντιγράφουν τα καθιερωμένα «κλισέ» που συχνά συναντάμε για τους ζωγράφους σε όλες τις εποχές.<sup>22</sup> Επικεντρώνονται στο στοιχείο του μοναδικού και ξεχωριστού, σ' αυτά δηλαδή τα χαρακτηριστικά που ανέκαθεν θεωρούνταν ότι συνοδεύουν τον «προικισμένο» καλλιτέχνη.

Από τα παραπάνω γίνεται φανερό ότι μπορεί το Βυζάντιο να μην είχε έναν Πλίνιο ή έναν Βαζάρι που να γράφουν ιστορίες για τους ζωγράφους του, όμως και πάλι στοιχεία τέτοιων ιστοριών είχαν παρεισφρήσει στη φιλολογική του παράδοση. Μπορούμε επομένως εύκολα να διαπιστώσουμε πόσο προσεκτικοί πρέπει να είμαστε απέναντι σε τέ-

<sup>20</sup> V. Lazarev, *Theophanes der Grieche und seine Schule*, Wien-München 1968.

<sup>21</sup> Mango, *The Art*, σσ. 256-258. J. Bortnes, *Visions of Glory. Studies in Early Russian Hagiography*, Slavica Norvegica V, Oslo 1988, σσ. 177-179.

<sup>22</sup> Kris-Kurz, *Legend*, σσ. 22-38.



τοιου είδους πληροφορίες, που σε τελική ανάλυση δεν φωτίζουν ιδιαίτερα τον καλλιτέχνη και το έργο του.

Τα έργα της βυζαντινής τέχνης που έχουν σωθεί είναι κατά πολύ περισσότερα από τα ονόματα των Βυζαντινών καλλιτεχνών που γνωρίζουμε. Γενικά υπάρχει η αντίληψη ότι η βυζαντινή τέχνη είναι η τέχνη του «άνωνυμου» καλλιτέχνη. Το γιατί οι Βυζαντινοί δεν υπέγραφαν τα έργα της καλλιτεχνικής τους δημιουργίας είναι ένα ερώτημα που έχει δεχτεί αρκετές ερμηνείες, ενδιαφέρουσες μεν αλλά άκρως υποθετικές. Για παράδειγμα, το αν πίσω από ένα ανυπόγραφο έργο κρύβεται πάντα η ταπεινοφροσύνη του δημιουργού του δεν μπορούμε με σιγουριά να το πιστοποιήσουμε. Όπως επίσης σε κανένα βυζαντινό κείμενο δεν μπορούμε να στηρίξουμε την άποψη πως ο Βυζαντινός καλλιτέχνης παρήγαγε ανώνυμα έργα για τη δόξα του Θεού· εξάλλου για τον Θεό ο κάθε καλλιτέχνης κάθε άλλο παρά ανώνυμος παρέμενε. Το πρόβλημα των «άνωνυμων» Βυζαντινών καλλιτεχνών κρύβει έναν κίνδυνο για τον σύγχρονο μελετητή, εφόσον φυσικά το αντιμετωπίζει ως πρόβλημα: να θεωρήσει ότι πρέπει να τους εφοδιάσει με συμβατικά ονόματα. Η μέθοδος αυτή, που εφαρμόστηκε από τον Beazley για τους Αττικούς αγγειογράφους, είναι γνωστό ότι σήμερα έχει γίνει αντικείμενο ιδιαίτερης κριτικής.<sup>23</sup> Αλλά υπάρχει ακόμα ένας κίνδυνος για τον σύγχρονο μελετητή. Να συγκεντρώσει γύρω από το όνομα γνωστών καλλιτεχνών μια δυσανάλογα μεγάλη παραγωγή έργων. Και η μέθοδος αυτή, που πολλές φορές καταφεύγει σε ανατομικής λεπτομέρειας συσχετισμούς, έχει επίσης γίνει αντικείμενο κριτικής.<sup>24</sup> Σε τελική ανάλυση, από πούθενά δεν μπορεί να στοιχειοθετηθεί η άποψη ότι ο Βυζαντινός καλλιτέχνης αποτελεί «θύμα ανωνυμίας».<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Εδώ αναφέρομαι στη μέθοδο του John Beazley για τους Αττικούς αγγειογράφους, που καθιερώθηκε μέσα από το πλούσιο έργο του. Βλ. για παράδειγμα J. Beazley, *Attic Red-Figure Vase-painters*, Oxford 1942. Για μια σύντομη αναφορά στη μέθοδο Beazley και το έργο του βλ. Donna Carol Kurtz, *The Berlin Painter*, Oxford 1983, σσ. 11-17.

<sup>24</sup> Η μέθοδος αυτή που καθιερώνεται από τον Giovanni Morelli δριζώνει την πλήρη έκφραση της στο έργο του Bernard Berenson για τους Ιταλούς ζωγράφους. Για κριτική της μεθόδου αυτής βλ. C. Ginzburg, «Morelli, Freud and Sherlock Holmes», *History Workshop*, 9(1980), σσ. 7-36 και H.B.J. Maginnis, «The Role of Perceptual Learning in Connoisseurship: Morelli, Berenson, and Beyond», *Art History*, 13.1 (March 1990), σσ. 104-117. Σχετικά με τις αποδόσεις εικόνων σε «επώνυμους» ζωγράφους βλ. R. Cormack, «The Icon. Past, Present and Future», *Gates of Mystery. The Art of Holy Russia*, Κατάλογος εκθέσεως, εκδ. R. Grierson, χ.χ., σσ. 327-328.

<sup>25</sup> Με τον τίτλο αυτό κυκλοφόρησε πρόσφατα η μελέτη του Neil Mac Gregor για τον λεγόμενο «καλλιτέχνη του αλταριού του αγίου Βαρθολομαίου», ενός Γερμανού καλλιτέχνη του ύστερου 15ου αι. Neil Mac Gregor, *A Victim of Anonymity. The Master of the Saint Bartholomew Altarpiece*, Walter Neurath Memorial Lecture 1993, Gt. Britain 1993. Είναι πολύ ενδεικτικά για τη στάση που μεγάλο μέρος των μελετητών της ιστορίας της Ευρωπαϊκής τέχνης έχουν αναπτύξει για τους επώνυμους ζωγράφους και τα όσα ο Mac Gregor αναφέρει. Βλ. ιδιαίτερα σσ. 7-12. Στον αντίποδα αυτών των απόψεων



Με δεδομένες τις παραπάνω δυσκολίες, συχνά διαπιστώνουμε πως η οποιαδήποτε αναφορά μας στους καλλιτέχνες του Βυζαντίου συνοδεύεται από κάποια εμφανή διστακτικότητα.<sup>26</sup> Κι έτσι πολλές φορές οδηγούμαστε στο άλλο άκρο: οι Βυζαντινοί καλλιτέχνες ως επώνυμοι δημιουργοί να γίνονται ο απαγορευμένος καρπός των ερευνών μας. Μπορεί μεν η προσπάθεια πολλών μελετητών απλώς και μόνο να εντοπίσουν τον καλλιτέχνη ενός έργου να μην αποτελεί τον προσφορότερο τρόπο για να προσεγγίσουμε το καλλιτεχνικό δημιούργημα μιας εποχής, αλλά από την άλλη δεν είναι δυνατόν να αρνηθούμε την ύπαρξη ενός δημιουργού πίσω από ένα καλλιτεχνικό δημιούργημα, το οποίο και τον προϋποθέτει. Παράλληλα, πρέπει να δεχτούμε ότι αποτελεί ζητούμενο της έρευνας η αξιοποίηση κάθε δυνατής πληροφορίας που τα κείμενα ή τα ίδια τα έργα μάς προσφέρουν για τους Βυζαντινούς καλλιτέχνες, με στόχο όχι φυσικά να δημιουργήσουμε μύθους για την ιδιοφυΐα και τη μοναδικότητα των καλλιτεχνών του Βυζαντίου, αλλά για να τους εντάξουμε μέσα στην κοινωνία της εποχής τους και μέσω αυτών να την προσεγγίσουμε. Φυσικά και δεν προσπαθούμε να δώσουμε μια οριστική απάντηση ή να κρινουμε την επικαιρότητα του ερωτήματος «Τι είναι ο καλλιτέχνης»;,<sup>27</sup> όμως δεν μπορούμε και να αγνοήσουμε το γεγονός ότι σε όλη τη διάρκεια του Βυζαντίου υπήρχαν καλλιτέχνες που παρήγαγαν έργα, και όσο περισσότερες πληροφορίες μπορούμε να συλλέξουμε γι' αυτούς και για τα έργα τους, τόσο καλύτερα εξοπλισμένοι θα μπορέσουμε να προσεγγίσουμε το φαινόμενο της βυζαντινής τέχνης και του Βυζαντινού καλλιτέχνη.

Οι μελέτες που συγκροτούν τον τόμο αυτό αποτέλεσαν τον κορμό μιας σειράς διαλέξεων με τον γενικό τίτλο «Το Πορτραίτο του Καλλιτέχνη στο Βυζάντιο», που οργανώθηκε κατά το εαρινό εξάμηνο του 1994

που υπερτονίζουν τον ρόλο του επώνυμου καλλιτέχνη στην καλλιτεχνική δημιουργία κάθε εποχής βρίσκονται μελέτες όπως: F. Antal, «Remarks on the Method of Art History», *BurlMag*, 91 (1949), σσ. 49-52, 73-75, αναδημ. στο *Essays in Romanticism and Classicism*, London 1966, σσ. 175-189, και Griselda Pollock, «Artists Mythologies and Media Genius, Madness and Art History», *Screen*, 21 (Spring 1980), σσ. 57-96.

<sup>26</sup> Στα Πρακτικά του Συμποσίου *Artistes, artisans*, τα κείμενα που καλύπτουν τον χώρο του Βυζαντίου είναι πολύ περιορισμένα και φωτίζουν πολύ συγκεκριμένες πτυχές του προβλήματος. Εκτός αυτού, η μελέτη της Tania Velmans, «Aspects du conditionnement de l'artiste byzantin: les commanditaires, les modèles, les doctrines», που είναι και η πιο συνθετική για το θέμα, διατυπώνει πολύ διστακτικές απόψεις, που για τον λόγο αυτό δίνουν την εντύπωση των συγκεκριμένων.

<sup>27</sup> Εδώ παραφράζω τον τίτλο του πολύ γνωστού άρθρου του Michel Foucault, «What is an Author?», *Screen*, 20 (Spring 1979), σσ. 13-33, που εξετάζει τα προβλήματα αυτά αλλά στον χώρο της λογοτεχνίας. Στον ίδιο χώρο αναφέρονται και οι μελέτες των Roland Barthes και Walter Benjamin, που μας δοθούν να διερευνήσουμε ενδιαφέρουσες παραμέτρους και των δικών μας ερωτημάτων γύρω από τον καλλιτέχνη. R. Barthes, «Ο θάνατος του συγγραφέα», *Εικόνα, Μουσική, Κείμενα*, μτφρ. Γ. Σπανός, Αθήνα 1988, σσ. 137-143. W. Benjamin, «The Author as Producer», *Reflections, Aphorisms, Autobiographical Writings*, New York 1986, σσ. 220-238.

από το Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης. Στόχος του κύκλου αυτού ήταν να τοποθετήσει τον καλλιτέχνη μέσα στο κοινωνικό του περιβάλλον, προσπαθώντας να αξιοποιήσει τις πληροφορίες που οι πηγές και η ίδια η καλλιτεχνική δημιουργία προσφέρουν. Δεν ήταν στις προθέσεις μας να καταρτίσουμε καταλόγους ονομάτων Βυζαντινών καλλιτεχνών. Εξάλλου ένας τέτοιος κατάλογος, όσο ελλιπής κι αν είναι, καταρτίστηκε σχετικά πρόσφατα.<sup>28</sup> Κι έπειτα η έρευνα καθημερινά προσφέρει καινούργια ονόματα Βυζαντινών καλλιτεχνών.<sup>29</sup> Πιστεύουμε όμως πραγματικά πως όσο περισσότερα ονόματα Βυζαντινών καλλιτεχνών διαθέτουμε, τόσο καλύτερα θα μπορέσουμε να κατανοήσουμε την καλλιτεχνική δημιουργία στο Βυζάντιο; Τίποτα δεν μας επιτρέπει να απαντήσουμε καταφατικά σ' ένα τέτοιο ερώτημα.

Στην πραγμάτευση του θέματος του πορτραίτου του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο που επιχειρήσαμε, υιοθετήθηκε μια διαχρονική διάρθρωση που, όσο συμβατική και αν θεωρείται, μας επιτρέπει, παρ' όλα αυτά, να παρακολουθήσουμε τη θέση του καλλιτέχνη στις διάφορες περιόδους και το κατά πόσο, σε ποιο βαθμό και προς ποια κατεύθυνση αυτή διαφοροποιήθηκε στο πέρασμα του χρόνου. Ξεκινήσαμε από την Ύστερη Αρχαιότητα και τα πρώιμα Βυζαντινά χρόνια και ανασύραμε πληροφορίες για λιθοξόους, ψηφοθέτες, ζωγράφους, τεχνίτες του μετάλλου και χρυσοκόους της εποχής («Παρατηρήσεις σχετικές με καλλιτεχνικά επαγγέλματα κατά την όψιμη ρωμαϊκή και παλαιοχριστιανική εποχή»). Η είσοδός μας στο κυρίως Βυζάντιο έγινε με τη μορφή του Ευαγγελιστή Λουκά ως ζωγράφου της εικόνας της Παναγίας. Το θέμα αυτό συνδυάστηκε με τη θέση του Βυζαντινού ζωγράφου στην κοινωνία της ίδιας της πρωτεύουσας του Βυζαντίου με αφορμή δύο ξεχωριστά καλλιτεχνικά έργα της Κωνσταντινούπολης που ανήκουν σε διαφορετικά είδη και διαφορετικές περιόδους, τις μικρογραφίες του Μηνολογίου του Βασιλείου Β' – αρχές 11ου αι. – και τον εντοίχιο διάκοσμο του παρεκκλησίου της Παμμακαρίστου – αρχές 14ου αι. («Ο καλλιτέχνης στην Κωνσταντινούπολη: αριθμοί, κοινωνική θέση, ζητήματα απόδοσης»). Δύο κυπριακά τοιχογραφημένα μνημεία του 12ου αι., η Εγκλειστρα στο μοναστήρι του Αγίου Νεοφύτου και η Παναγία του Άρακα στα Λαγουδερά, που θεωρούνται έργα του ίδιου ζωγράφου, του Θεοδώρου Αψευδούς, έδωσαν την αφορμή για να εξεταστεί η σχέση ανάμεσα σ' έναν συγκεκρι-

<sup>28</sup> Βλ. το λήμμα «artist» στο *The Oxford Dictionary of Byzantium*, επιμ. Α. Kazdan, New York-Oxford 1991, τ. 1, σσ. 196-201 (Α. Cutler).

<sup>29</sup> Πρόσφατα έγινε γνωστό το όνομα του μαίστρου Κόητου, που σώζεται στην πλάκα μιας ψευδοσαρκοφάγου στην Αγία Τριάδα Καλοξύλου Νάξου, η οποία χρονολογείται στα 1126. Γ. Σ. Μαστορόπουλος, «“Μαίστρος ο Κόητος”: ένας μαρμαράς του ΙΒ' αι. στη Νάξο», *Αντίφωνον. Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν. Β. Δρανιάκη*, Θεσσαλονίκη 1994, σσ. 436-443.



κριμένο ζωγράφο και δύο κτήτορες με εντελώς διαφορετική κοινωνική προέλευση: ενός μοναχού, του οσίου Νεοφύτου, στο πρώτο μνημείο, και ενός τοπικού άρχοντα, του Λέοντα Αυθέντη, στο δεύτερο («Το πρόβλημα του ρόλου του χορηγού και του βαθμού ανεξαρτησίας του ζωγράφου στην καλλιτεχνική δημιουργία. Δύο παραδείγματα του 12ου αιώνα»). Στηριγμένοι σχεδόν αποκλειστικά στις πηγές εξετάσαμε τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται ο καλλιτέχνης μέσα από αυτές και ειδικότερα το πρόβλημα του ερασιτέχνη-καλλιτέχνη στο Βυζάντιο («Καλλιτέχνης και ερασιτέχνης καλλιτέχνης στο Βυζάντιο»). Οι πληροφορίες που μας προσφέρουν οι κτητορικές επιγραφές χρησιμοποιήθηκαν για να διερευνηθεί η θέση του ζωγράφου κατά την Ύστερη Βυζαντινή περίοδο («Οι ζωγράφοι στην ύστερη βυζαντινή κοινωνία. Η μαρτυρία των επιγραφών»). Και ο κύκλος των διαλέξεων έκλεισε με τη θέση του Κρητικού ζωγράφου του 15ου αι. στην κοινωνία της εποχής του («Από τον “ανώνυμο” Βυζαντινό καλλιτέχνη στον “επώνυμο” Κρητικό ζωγράφο του 15ου αιώνα.»).

Ευχαριστίες οφείλονται πρώτα απ' όλα στο Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας και τον Τομέα Αρχαιολογίας και Ιστορίας της Τέχνης της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης, που ενέκριναν τον κύκλο αυτό των διαλέξεων, αλλά και στους ομιλητές, που αποδέχτηκαν την πρόταση να συμμετάσχουν. Στη συνέχεια θέλω να ευχαριστήσω τις Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης και τον υπεύθυνό τους καθηγητή Στέφανο Τραχανά, που με προθυμία δέχτηκαν να εκδώσουν τις διαλέξεις στον τόμο αυτό. Επίσης ευχαριστώ θερμά τον καθηγητή Νίκο Παναγιωτάκη, Διευθυντή του Ελληνικού Ινστιτούτου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών της Βενετίας, και την αναπληρώτρια καθηγήτρια της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης Όλγα Γκράτσιου, που διάβασαν το βιβλίο σε χειρόγραφη μορφή και εισηγήθηκαν θετικά για την έκδοσή του. Θέλω ακόμα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου: στις κ. Διονυσία Δασκάλου, Τασούλα Μαρκομιχελάκη και τον κ. Δημήτρη Τζάνη, που είχαν τη συνολική φροντίδα της έκδοσης· στη Βούλα Βλάχου που έκανε τη στοιχειοθεσία· στη φιλόλογο Ελένη Μαυρακάκη για τις υποδείξεις της· στον ζωγράφο Αλέκο Λεβίδη, που φιλοτέχνησε το εξώφυλλο· στον Όμιλο Δασκαλαντωνάκη, που ανέλαβε τη φιλοξενία των ομιλητών. Τέλος ευχαριστώ τους διδάσκοντες και τους φοιτητές της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης, που με την παρουσία και τις ερωτήσεις τους έδωσαν ζωή στον κύκλο αυτό των διαλέξεων.

Μαρία Βασιλάκη