

Π
3

ΠΡΟΠΛΑΣΜΑΤΑ ΣΤΗ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

ΑΙΜΟΣ - ΕΚΔΑΤΗ



ISBN 978-960-86059-4-7

ΑΙΜΟΣ

ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΜΕΛΕΤΗΣ ΤΗΣ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΤΩΝ ΒΑΛΚΑΝΙΩΝ ΚΑΙ ΤΗΣ ΠΡΟΣΤΑΣΙΑΣ ΤΗΣ

ΚΥΚΛΟΣ ΣΕΜΙΝΑΡΙΩΝ II: ΘΕΩΡΗΤΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ

Διεύθυνση: ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΧΑΤΖΗΤΡΥΦΩΝΟΣ

ΣΕΜΙΝΑΡΙΟ 3^ο

1^ο ΣΕΜΙΝΑΡΙΟ ΚΥΚΛΟΥ II

**ΠΡΟΠΛΑΣΜΑΤΑ
ΣΤΗ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ
(ΒΥΖΑΝΤΙΟ, ΝΑ ΕΥΡΩΠΗ, ΑΝΑΤΟΛΙΑ)**

Π Ρ Α Κ Τ Ι Κ Α

Επιμέλεια

ΙΩΑΝΝΗΣ Δ. ΒΑΡΑΛΗΣ



UNIVERSITY STUDIO PRESS

ΚΥΚΛΟΣ ΣΕΜΙΝΑΡΙΩΝ ΙΙ: ΘΕΩΡΗΤΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ

SEMINAR SERIES II: THEORETICAL ISSUES IN MEDIEVAL ARCHITECTURE

AIMOS
SOCIETY FOR STUDIES OF MEDIEVAL ARCHITECTURE IN THE BALKANS AND ITS PRESERVATION

SEMINAR SERIES II: THEORETICAL ISSUES IN MEDIEVAL ARCHITECTURE

Directed by EVANGELIA HADJITRYPHONOS

3rd SEMINAR
1st SEMINAR SERIES II

ARCHITECTURAL MODELS
IN MEDIEVAL ARCHITECTURE
(BYZANTIUM, S.E. EUROPE, ANATOLIA)

(PAPERS AND DISCUSSION)

Thessaloniki, Archaeological Museum, June 1, 2007

Organization
Evangelia Hadjityrphonos and Flora Karayanni

PROCEEDINGS

Edited by
YANNIS D. VARALIS

UNIVERSITY STUDIO PRESS

THESSALONIKI 2009

ΑΙΜΟΣ

ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΜΕΛΕΤΗΣ ΤΗΣ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΤΩΝ ΒΑΛΚΑΝΙΩΝ ΚΑΙ ΤΗΣ ΠΡΟΣΤΑΣΙΑΣ ΤΗΣ

ΚΥΚΛΟΣ ΣΕΜΙΝΑΡΙΩΝ ΙΙ: ΘΕΩΡΗΤΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ

Διεύθυνση: ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΧΑΤΖΗΤΡΥΦΩΝΟΣ

ΣΕΜΙΝΑΡΙΟ 3^ο

1^ο ΣΕΜΙΝΑΡΙΟ ΚΥΚΛΟΥ ΙΙ

ΠΡΟΠΛΑΣΜΑΤΑ
ΣΤΗ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ
(ΒΥΖΑΝΤΙΟ, ΝΑ ΕΥΡΩΠΗ, ΑΝΑΤΟΛΙΑ)

(ΘΕΜΑΤΙΚΕΣ ΕΙΣΗΓΗΣΕΙΣ, ΕΛΕΥΘΕΡΕΣ ΠΑΡΕΜΒΑΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΥΖΗΤΗΣΗ)

Θεσσαλονίκη, Αρχαιολογικό Μουσείο, 1^η Ιουνίου 2007

Διοργάνωση:

Ευαγγελία Χατζητρυφώνας και Φλώρα Καραγιάννη

ΠΡΑΚΤΙΚΑ

Επιμέλεια:

ΙΩΑΝΝΗΣ Δ. ΒΑΡΑΛΗΣ

UNIVERSITY STUDIO PRESS

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2009

© ΑΙΜΟΣ

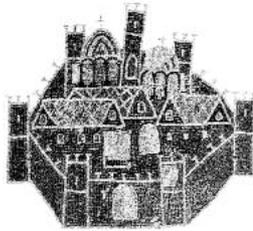
ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΜΕΛΕΤΗΣ ΤΗΣ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΤΩΝ ΒΑΛΚΑΝΙΩΝ ΚΑΙ ΤΗΣ ΠΡΟΣΤΑΣΙΑΣ ΤΗΣ
Καρακάλου 27, 542 48 – Θεσσαλονίκη, Τηλ.: 2310 827973, website: www.amos.org, e-mail: research@amos.org

© UNIVERSITY STUDIO PRESS A.E.

Αρμενοπούλου 32, 546 35 – Θεσσαλονίκη, Τηλ.: 2310 208731, 2310 209637, Fax: 2310 216647
e-mail: info@universitystudiopress.gr, Ηλεκτρονικό βιβλιοπωλείο: www.universitystudiopress.gr

ISBN 978-960-86059-4-7

ΣΕΜΙΝΑΡΙΟ
«ΠΡΟΠΛΑΣΜΑΤΑ ΣΤΗ
ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ»
(ΒΥΖΑΝΤΙΟ, ΝΑ ΕΥΡΩΠΗ, ΑΝΑΤΟΛΙΑ)



ΑΙΜΟΣ

ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΜΕΛΕΤΗΣ ΤΗΣ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΤΩΝ ΒΑΛΚΑΝΙΩΝ ΚΑΙ ΤΗΣ ΠΡΟΣΤΑΣΙΑΣ ΤΗΣ

ΚΥΚΛΟΣ ΣΕΜΙΝΑΡΙΩΝ II:
«Θεωρητικά Ζητήματα Μεσαιωνικής Αρχιτεκτονικής»
«Theoretical Issues in Medieval Architecture»

ΣΕΜΙΝΑΡΙΟ 3^ο
1^ο ΣΕΜΙΝΑΡΙΟ ΚΥΚΛΟΥ II

**«ΠΡΟΠΛΑΣΜΑΤΑ ΣΤΗ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ»
(ΒΥΖΑΝΤΙΟ, ΝΑ ΕΥΡΩΠΗ, ΑΝΑΤΟΛΙΑ)**

Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1 Ιουνίου 2007

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ – ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ – ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Δρ Ευαγγελία Χατζητρύφωνος, Πρόεδρος της ΑΙΜΟΣ-ΕΜΜΑΒΠ.
σελ. 9

ΕΙΣΑΓΩΓΗ – ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

Δρ Ιωάννης Δ. Βαραλής, Λέκτορας Παν/μίου Θεσσαλίας.
σελ. 11

ΘΕΜΑΤΙΚΕΣ ΕΙΣΗΓΗΣΕΙΣ

Δρ Ιωάννης Δ. Βαραλής, Λέκτορας Παν/μίου Θεσσαλίας
Μακέτες ή Κίρια; Μικρογραφικές απεικονίσεις εκκλησιών κατά την α' χιλιετία.
σελ. 22

Δρ Σταύρος Μαμαλούκος, Επίκ. Καθ. Παν/μίου Πατρών
Η προσέγγιση της διαδικασίας του σχεδιασμού στη βυζαντινή αρχιτεκτονική μέσα από τη μελέτη των μνημείων: μια αφορμή για προβληματισμό σχετικά με τη χρήση προπλασμάτων στη βυζαντινή αρχιτεκτονική.
σελ. 37

Δρ Christina Maranci, Επίκ. Καθ. Παν/μίου Medford, Massachusetts, Η.Π.Α.
Architectural Models in the Caucasus: Problems of Form, Function, and Meaning.
σελ. 49

MSc Ćedomila Marinković, Λέκτωρ Παν/μίου Kragujevac, Σερβία
A Live Craft: The Architectural Drawings on the Façade of the Church of the Theotokos Evergetis in Studenica (Serbia) and the Architectural Model from Ćerven (Bulgaria).
σελ. 55

Δρ Αθανάσιος Σέμογλου, Επίκ. Καθ. Αριστοτελείου Παν/μίου Θεσσαλονίκης
*Το ομοίωμα της Εκκλησίας του Χριστού στη Σύναξη των Αποστόλων Πέτρου και Παύλου
και η διαδικασία της «μετουσίωσης».*
σελ. 67

ΕΛΕΥΘΕΡΕΣ ΠΑΡΕΜΒΑΣΕΙΣ

Δρ Φλώρα Καραγιάννη, Αρχαιολόγος ΥΠΠΟ/ΕΚΒΜΜ.
σελ. 83

Δρ Φίλιππος Ωραιόπουλος, Αναπλ. Καθ. Παν/μίου Θεσσαλίας.
σελ. 84

Δρ Αριστοτέλης Μέντζος, Καθ. Αριστοτελείου Παν/μίου Θεσσαλονίκης.
σελ. 86

Δρ Μιλτιάδης Πολυβίου, Αρχιτέκτων ΥΠΠΟ.
σελ. 88

Δρ Slobodan Ćurčić, Καθ. Παν/μίου Princeton.
σελ. 89

ΓΕΝΙΚΗ ΣΥΖΗΤΗΣΗ
σελ. 90

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ
σελ. 104

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ
σελ. 105

ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ - ΠΡΟΛΟΓΟΣ ΤΗΣ «ΑΙΜΟΣ» - Ε.Μ.Μ.Α.Β.Π.

Αγαπητοί συνάδελφοι και φίλοι

Η «ΑΙΜΟΣ» – Ε.Μ.Μ.Α.Β.Π. εγκαινιάζει σήμερα μια νέα σειρά σεμιναρίων που θίγουν ένα σημαντικό αλλά παραμελημένο θέμα, αυτό των θεωρητικών προσεγγίσεων της βυζαντινής αρχιτεκτονικής και εν γένει της αρχιτεκτονικής αυτής της περιόδου στην ευρύτερη μεσογειακή περιοχή. Τίτλος του: **Θεωρητικά ζητήματα της μεσαιωνικής αρχιτεκτονικής**. Επιλέξαμε το πρώτο σεμινάριο να αφιερωθεί στο θέμα των **προπλάσμάτων στη μεσαιωνική αρχιτεκτονική**, ένα σημαντικό αλλά και άγνωστο θέμα που αφορά στην αρχιτεκτονική δημιουργία καθ' όλη την βυζαντινή περίοδο, τόσο στην επικράτεια της βυζαντινής αυτοκρατορίας όσο και σε άλλες περιοχές που είχαν σχέση μ' αυτήν.

Τα προπλάσματα με στόχο την αρχιτεκτονική δημιουργία, την επεξεργασία ιδεών και την προσέλκυση χορηγών για την οικοδόμηση ενός κτίσματος είναι γνωστά στη Δύση, ελάχιστα όμως στην Ανατολή. Θεωρείται ως δεδομένο ότι αυτά, ως εργαλεία δημιουργίας αρχιτεκτονικού έργου, δεν υπήρχαν και ότι τα περίλαμπρα κτίρια που γνωρίζουμε δημιουργήθηκαν με βάση κάποιες προφορικές οδηγίες. Το σεμινάριο αυτό ελπίζουμε να δείξει ότι τα πράγματα δεν ήταν ακριβώς έτσι. Επικρατούν διάφορες απόψεις, οι οποίες θα εκτεθούν εδώ και θα ωθήσουν, πιστεύω, σε περαιτέρω αναζητήσεις για την προσέγγιση ή και την ανακάλυψη της αλήθειας και θα μας φέρουν ένα βήμα πιο κοντά σ' αυτήν.

Ο επιμελητής του τόμου δρ Ιωάννης Βαραλής, Λέκτωρ του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, θα αρχίσει με μια εισαγωγή και επισκόπηση του θέματος. Θα ακολουθήσουν πέντε ομιλίες η κάθε μία από τις οποίες θα προσεγγίσει το θέμα από διαφορετική σκοπιά. Οι πέντε σχολιαστές θα δώσουν, στη συνέχεια, τις δικές τους σκέψεις τις οποίες θα εμπλουτίσει η συζήτηση που αποδεικνύεται πάντα πολύτιμη.

Θα θεωρήσουμε ότι το σεμινάριο πέτυχε το σκοπό του αν αυτό εμπνεύσει νέους επιστήμονες να ασχοληθούν περισσότερο με το θέμα και με τις έρευνές τους να ανατρέψουν στερεότυπα και παρωχημένες ιδέες.

Ευαγγελία Χατζητρύφωνος
Δρ Αρχιτέκτων
Πρόεδρος της «ΑΙΜΟΣ» – Ε.Μ.Μ.Α.Β.Π.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ - ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ*

ΙΩΑΝΝΗΣ Δ. ΒΑΡΑΛΗΣ

Περί προπλασμάτων ο λόγος στο τρίτο σεμινάριο της ΑΙΜΟΣ. Περί προπλασμάτων, μακετών ή όπως αλλιώς θα μπορούσαμε να ονοματίσουμε τα σε μικρή κλίμακα ομοιώματα οικοδομημάτων που χρησιμοποιήθηκαν στο Μεσαίωνα από τους αρχιτέκτονες κατά τη σύλληψη και την παρουσίαση του έργου τους στους χορηγούς ή ακόμη και από τους *μαϊστορες* ως οδηγούς κατά το κτίσιμο.

Οι **εικ. 1-2** οπτικοποιούν τα χρονικά όρια των ερευνητικών εργασιών που θα παρουσιαστούν σήμερα. Το πολύ γνωστό ψηφιδωτό των κτιρίων Κωνσταντίνου και Ιουστινιανού, που παρουσιάζουν τα έργα τους στον ίδιο το Χριστό, στο τύμπανο πάνω από τη νότια είσοδο του εξωνάρθηκα της Αγ. Σοφίας στην Κωνσταντινούπολη, φιλοτεχνήθηκε πιθανότατα στα τέλη του 10^{ου} αιώνα¹, αλλά απεικονίζει αναχρονιστικά δυο γεγονότα-κλειδιά της βυζαντινής ιστορίας, δύο αφιερώσεις που έγιναν σε διαφορετικές χρονικές στιγμές, το 330 η πρώτη και το 537 η δεύτερη². Η τοποθέτηση της σκηνής σε χρυσό βάθος αισθητοποιεί την α-χρονικότητα και την τοποθετεί στο περιβάλλον της Βασιλείας του Θεού, του ενσαρκωμένου Λόγου. Ο δεύτερος πίνακας, έργο του Domenico Cresti ή Crespi γνωστού ως “Le Passignano” του 1619, απεικονίζει ένα συμβάν που συνέβη εβδομήντα χρόνια περίπου ενωρίτερα, με γνωστούς πρωταγωνιστές και σε συγκεκριμένο ιστορικό πλαίσιο: ο Μικαήλ Άγγελος δείχνει στον πάπα Παύλο Γ' (ή τον πάπα Ιούλιο Β') το πρόπλασμα του ναού του Αγίου Πέτρου στο Βατικανό και τον πείθει ότι η νέα εκκλησία, αν κτιζόταν έτσι, θα έδινε σάρκα και οστά στο μεγαλείο που ο πάπας ήθελε να προσδώσει στο ναό, τον αφιερωμένο στο μάρτυρα, πρώτο των αποστόλων, πρώτο επίσκοπο Ρώμης και θεμελιωτή της Αγίας Έδρας³. Οι δύο παραστάσεις εκφράζουν διαφορετικές αντιλήψεις, τόσο στο περιεχόμενο και τη μορφή τους, όσο και στα συμφραζόμενα της τοποθέτησής τους. Η πρώτη, στον προθάλαμο του εξωνάρθηκα, υπενθύμιζε μάλλον στον αυτοκράτορα των Ρωμαίων και την αυλή του που εισέρχονταν στην εκκλησία από το παλάτι, ότι οι δύο αυτοί αυτοκράτορες αποτελούσαν εσαεί πρότυπα αζεπέραστα και άξια για μίμηση. Ο δεύτερος πίνακας ανήκε σε ένα σύνολο βιογραφικών σκηνών που κοσμούσαν τον προθάλαμο της Casa Buonarroti στη Φλωρεντία, της οικίας του Μικαήλ Αγγέλου, με σκοπό το εικαστικό εγκώμιο του ζωγράφου με την ιδιότητα και του αρχιτέκτονα⁴. Θα μπορούσαμε βάσιμα να υποθέσουμε ότι κατά το 10^ο αιώνα υπήρχαν ορισμένοι αρχιτέκτονες που θα ήθελαν να ει-

* Θα ήθελα και από τη θέση αυτή να ευχαριστήσω το φίλο αρχιτέκτονα Λευτέρη Αντωνούλη, ΜΑ του Πανεπιστημίου της Υόρκης, για τη διαφωτιστική του εισαγωγή στο θέμα και τις πολύτιμες παρατηρήσεις και συμβουλές του, τον δρ Αλέξανδρο Γούναρη, αρχιτέκτονα ΥΠΠΟ, για τις βιβλιογραφικές παραπομπές και τον αναπληρωτή καθ. Bohuslav Klima, του Τμήματος Ιστορίας του Πανεπιστημίου Masaryk της Τσεχίας, για τη βιβλιογραφική ενημέρωση και την παροχή εποπτικού υλικού.

1. Th. Whittemore, *The Mosaics of St. Sophia at Istanbul, Second Preliminary Report: Work Done in 1933 and 1934, The Mosaics of the Southern Vestibule*, Oxford, Paris 1936, σσ. 16-24, πίν. IV-V, IX. Το ψηφιδωτό έχει δημοσιευτεί και σχολιαστεί πολλές φορές: βλ. ενδεικτικά C. Mango, *Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul*, Washington D.C. 1962, σσ. 23-24, εικ. 5-6. D. Talbot-Rice, *Byzantine Art*, Harmondsworth, Middlesex 1968, σ. 192, εικ. 169. J. Beckwith, *Early Christian and Byzantine Art*, New Haven and London, 1979 (ανατύπ. 1993), σσ. 224-225, εικ. 190. J. Lowden, *Early Christian & Byzantine Art*, London 1997, ελλ. μετάφρ. Αθήνα 1999, σσ. 193-194, εικ. 106. Ν. Χατζηδάκη, *Βυζαντινά ψηφιδωτά*, Αθήνα 1994, σσ. 58-59, 233, εικ. 34. R. Cormack, «Η Παναγία στα ψηφιδωτά της Αγίας Σοφίας», στο: Μ. Βασιλάκη, επιμ., *Μήτηρ Θεού. Απεικονίσεις της Παναγίας στη βυζαντινή τέχνη*, Αθήνα-Μιλάνο 2000, σ. 107, πίν. 60-61. Βλ. επίσης S. Kangal, G. Mandiralioglu, επιμ., *600 Yıllık Ayasofya Görünimleri ve 1847-49 Fossati Restorasyonu*, Istanbul 2000, σσ. 72-73 αρ. 1-1a και σσ. 104-106 αρ. 27-30.
2. Γρβλ. R. Cormack, *Byzantine Art*, Oxford 2000, σσ. 10-11 και εικ. 5.
3. Βλ. G.C. Argan, Br. Contardi, *Michelangelo Architect*, London 1993, σσ. 322-335, ιδιαίτ. σ. 325, εικ. 432. T. Porter, J. Neale, *Architectural Supermodels: Physical Design Simulation*, New York 2000, σ. 6, εικ. 1.2.
4. P. Ragionieri, *Michelangelo. Drawings and Other Treasures from the Casa Buonarroti, Florence*, κατ. έκθ., Atlanta, High Museum of Art, June 23 – September 2, 2001, Seattle, Milan 2001, σ. 26. Για τη φιλοτέχνηση μακετών στην Αναγέννηση, βλ. κυρίως R.A. Goldthwaite, *The Building of Renaissance Florence*, Baltimore and London 1980, σσ. 372-380, με την παλαιότερη βιβλιογραφία. Βλ. επίσης Fr. Buranelli, R. Farina, επιμ., *Hochrenaissance im Vatikan: Kunst und Kultur im Rom der Päpste 1503-1534*, κατ. έκθ., Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 11.12.1998 – 11.4.1999, Bonn 1998. A.H. Millon, V. Magnago Lampugnani, επιμ., *The Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo. The Representation of Architecture*, Milan 1994.



Εικ. 1. Κωνσταντινούπολη, Αγία Σοφία. Ψηφιδωτό των κτιπύρων στο τύμπανο της νότιας εισόδου του νάρθηκα, τέλη 10^{ου} αι. (πηγή: Cormack, Η Παναγία, πίν. 61)

κονιστούν επί το έργον, αλλά δεν θα τολμούσαν ούτε καν να το εκμυστηρευτούν στους συγχρόνους καλλιτέχνες συναδέλφους τους, που κατά κύριο λόγο ενδιαφέρονταν για την εικόνιση των ιερών μορφών και δευτερευόντως χορηγών⁵ και, εντελώς περιθωριακά, σκηνές της καθημερινής ζωής ή απλούς τεχνίτες την ώρα εργασίας⁶. Θα μπορούσαμε επίσης εύλογα να υποθέσουμε ότι και την εποχή του πάπα Παύλου Γ' θα υπήρχαν αρκετοί μαικίνες αρχιερείς που θα επιθυμούσαν να εικονιστούν κρατώντας το πρόπλασμα των εκκλησιών, το κτίσιμο των οποίων χορηγούσαν αδρά, αλλά δεν το πρότειναν, καθότι στον 16^ο αιώνα μια τέτοια εικόνιση θεωρούνταν απλά ξεπερασμένη⁷.

Είναι σαφές ότι κάθε λόγος περί προπλασμάτων δεν μπορεί να μην περιλαμβάνει και λόγο περί δωρητών-

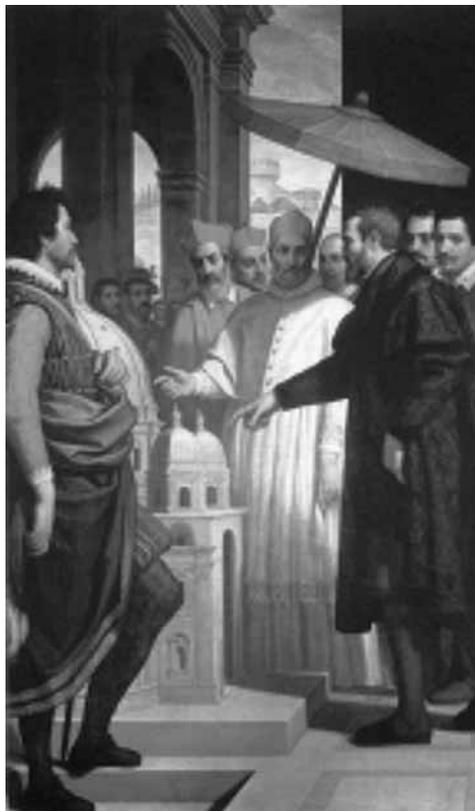
5. Βλ. πρόσφατα Μ. Βασιλάκη, επιμ., *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο*, Ηράκλειο 2000 και ειδικά τα άρθρα των R. Cormack («Ο καλλιτέχνης στην Κωνσταντινούπολη: αριθμοί, κοινωνική θέση, ζητήματα απόδοσης», σσ. 45-76) και Ν. Οικονομίδη («Καλλιτέχνης και ερασιτέχνης καλλιτέχνης στο Βυζάντιο», σσ. 107-120).

6. Σπάνιες είναι οι εικονίσεις επαγγελματιών στα σωζόμενα έργα της βυζαντινής τέχνης. Ειδικά για τα επαγγέλματα που σχετίζονται με την οικοδομική τέχνη, βλ. R. Ousterhout, *Master Builders of Byzantium*, Princeton, New Jersey 1999, σσ. 39-57, εικ. 28-31, 96, 98-99, 102, 149. Α. Μέξια, στο Αιμ. Μπακούρου, Π. Καλαμαρά, Ε. Βλάχου, επιμ., *Η πολιτεία του Μυστρά*, κατ. έκθ., Μυστράς, Αύγουστος 2001 – Ιανουάριος 2002, Αθήνα 2001, σσ. 101-127.

7. D. Kocks, *Die Stifterdarstellung in der italienischer Malerei des 13. -15. Jahrhunderts*, διδ. διατρ. (Universität Köln, 1971). Για τις παραγγελίες μαικίνων των πόλεων της Ιταλίας κατά την Αναγέννηση και τις εικονίσεις τους, βλ. επίσης B. Kempers, *Painting, Power and Patronage. The Rise of the Professional Artist in the Italian Renaissance*, London 1992, ιδιαίτ. σσ. 142-144, 152-156, 182-188, 199-201, 234-243, 304-305. P. Tignali, *Women in Italian Renaissance Art. Gender, Representation, Identity*, Manchester and New York 1997, σσ. 60-64. Γενικότερα, πρβλ. D. Sanderson Chambers, *Patrons and Artists in the Italian Renaissance*, London 1970. D. Thomson, *Renaissance Architecture: Critics, Patrons, Luxury*, Manchester and New York 1993. R.A. Goldthwaite, *Wealth and the Demand for Art in Italy, 1300-1600*, Baltimore and London 1993. P. Azara, «La representation des modèles dans l'art ancien: un emblème de la création architecturale?», στο: B. Muller, επιμ., «Maquettes architecturales» de l'Antiquité. Regards croisés (Proche-Orient, Égypte, Chypre, bassin égéen et Grèce, du Néolithique à l'époque hellénistique), Actes du colloque de Strasbourg, 3-5 décembre 1998, Paris 2001, σσ. 425-442, ιδιαίτ. σ. 436 κεξ.

αφιερωτών και αρχιτεκτόνων. Και ο λόγος αυτός χρωματίζεται, βεβαίως, κάθε φορά από τη θέση του καθενός στην κοινωνία της εποχής του. Τα τελευταία χρόνια είμαστε ιδιαίτερα ευτυχείς, γιατί διαθέτουμε αρκετές μελέτες που αφιερώνονται στην πραγμάτευση του ρόλου του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού διϊστορικά, στον οποίο εμπίπει και η κατασκευή ομοιωμάτων. Κατ' αρχάς αξίζει να αναφερθούν οι δύο, όσο γνωρίζω, διδακτορικές διατριβές της Elisabeth Lipsmeyer και του Henri Franses που δυστυχώς παραμένουν ακόμη αδημοσίευτες⁸. Από τις δημοσιευμένες εργασίες, εκτός από το πολύ γνωστό βιβλίο του καθ. Αργύρη Πετρονάτη⁹, επιλέγω τα πιο σημαντικά, κατά τη γνώμη μου, βιβλία από την ελληνική και την ξενόγλωσση σχετική βιβλιογραφία: από την ελληνική, το βιβλίο του Μιλτιάδη Πολυβίου για το καθολικό της Μονής Ξηροποτάμου του Αγίου Όρους και το ξύλινο πρόπλασμά του, που αποτελεί κατά τη γνώμη μου σύγγραμμα αναφοράς για την εφεξής έρευνα¹⁰ και τα, εξ ορισμού πολυσυλλεκτικά, πρακτικά του συνεδρίου που διοργανώθηκε από το Τμήμα Αρχιτεκτόνων του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας με θέμα *Η αναπαράσταση ως όχημα αρχιτεκτονικής σκέψης*, τα οποία εκδόθηκαν με επιμέλεια των Βάσως Τροβά, Κώστα Μανωλίδη και Γιώργου Παπακωνσταντίνου¹¹. Από την ξενόγλωσση βιβλιογραφία, και ειδικά την αγγλόφωνη, αναφέρω ενδεικτικά το ιδιαίτερα σημαντικό βιβλίο του Albert Smith¹², στο οποίο γίνεται μια εξαιρετικά ευφυής ανάλυση της σημασίας του προπλάσματος, και τη μονογραφία της Karen Moon, στο οποίο διερευνάται η πολυσιχιδής σχέση των αρχιτεκτόνων, κυρίως των σύγχρονων, με τα προπλάσματα των κυρίων που σχεδίασαν και, σε αρκετές περιπτώσεις, επέβλεψαν την εφαρμογή¹³.

Στο σημερινό σεμινάριο έχουμε συγκεντρωθεί για να προβληματιστούμε πάνω σε θέματα, των οποίων η συζήτηση ελπίζω ότι θα φανερώσει την πολυπλοκότητα των συναφειών και του ειδικού τους βάρους. Ως πρώτος ομιλητής θα παρουσιάσω τις διαπιστώσεις στις οποίες καταλήγει η έρευνά μου και μια υπόθεση εργασίας σχετικά με τις παραστάσεις των δωρητών που κρατούν ομοιώματα ναών σε σκηνές αφιέρωσής τους σε αγίους κατά την α' χιλιετία¹⁴. Ελπίζω να καταφέρω να δείξω ότι τέτοιου είδους παραστάσεις βοηθούν να



Εικ. 2. Φλωρεντία, Casa Buonarroti. Τοιχογραφία του Domenico Passignano στον προθάλαμο, 1619 (πηγή: Smith, *Architectural Model*, πίν. 2)

8. E. Lipsmeyer, *The Donor and His Church Model in Medieval Art from Early Christian Times to the Late Romanesque Period* (Rutgers University, New Jersey, 1981). H. Franses, *Symbols, Meaning, Belief: Donor Portraits in Byzantine Art* (London University, 1992).
9. Α. Πετρονάτης, *Ο αρχιτέκτων στο Βυζάντιο*, Θεσσαλονίκη 1984. Πρβλ. ο ίδιος, «Der Architekt in Byzanz», στο: *Bauplanung und Bauphysik der Antike, Diskussionen zur archäologischen Bauforschung* 4, Berlin 1983, σσ. 329-343.
10. Μ. Πολυβίου, *Το καθολικό της Μονής Ξηροποτάμου. Σχεδιασμός και κατασκευή στη ναοδομία του 18ου αιώνα*, Αθήνα 1999.
11. Β. Τροβά, Κ. Μανωλίδης, Γ. Παπακωνσταντίνου, επιμ., *Η αναπαράσταση ως όχημα αρχιτεκτονικής σκέψης, Πρακτικά Συνεδρίου, Βόλος, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, 21-23 Οκτώβρη 2005*, Αθήνα 2006.
12. A.C. Smith, *Architectural Model as Machine. A New View of Models from Antiquity to the Present Day*, Oxford and Burlington, Massachusetts 2004.
13. K. Moon, *Modeling Messages. The Architect and the Model*, New York 2005.
14. Βλ. παρακ. σσ. 22-32.

κατανοήσουμε τους λόγους για τους οποίους στη συγκεκριμένη περίοδο οι αφιερωτές ήταν οι κυριότεροι φορείς της οικοδομικής δραστηριότητας, και γι' αυτό αυτοί μόνοι ήταν άξιοι εικόνησης, κι όχι οι αρχιτέκτονες¹⁵. Και ότι τα ομοιώματα που κρατούν στα χέρια τους ως αφιερώματα είναι δυνατόν να μας δώσουν μια ιδέα για τα πραγματικά ομοιώματα που θα μπορούσαν να είχαν κατασκευαστεί από τους αρχιτέκτονες-μηχανικούς κατά τη συγκεκριμένη περίοδο.

Η διαδικασία και ο τρόπος σχεδιασμού των κτιρίων είναι ένα κύριο ζήτημα για την κατανόηση του ρόλου του αρχιτέκτονα στην υστερορωμαϊκή και τη μεσαιωνική εποχή. Εισαγωγικά θα ήθελα να πω ότι κατά κύριο λόγο από τη γνωστή *Forma Urbis* της εποχής των Σεβήρων, που βρέθηκε σε σπαράγματα στο ναό της Ειρήνης στη Ρώμη, γνωρίζουμε τον τρόπο σχεδίασης των ρωμαίων αρχιτεκτόνων¹⁶. Ο ίδιος τρόπος φαίνεται να συνεχίζει μέχρι πολύ αργότερα, αφού τον βρίσκουμε αποτυπωμένο σε σχέδιο κατόψεως πάνω σε πλάκα του προπύλου του Πομπείου της Αθήνας, που δικαιολογημένα χρονολογείται στην Ύστερη Αρχαιότητα¹⁷, καθώς και στο γνωστό διάγραμμα του ιδανικού μοναστηριού του Αγίου Γάλλου, της εποχής γύρω στο 819-820¹⁸. Για τις ενδείξεις και τις μαρτυρίες που μας παρέχουν τα ίδια τα μνημεία για τις διαδικασίες σχεδιασμού από τους *μαϊστορες* του μέσου και ύστερου Βυζαντίου θα μας μιλήσει ο επίκουρος καθ. Σταύρος Μαμαλούκος¹⁹.

Η έρευνα των σπάνιων, και γι' αυτό πολύτιμων, προπλασμάτων που μας έχουν σωθεί από το μεσαίωνα επίσης θα βρεθεί στο επίκεντρο της συνάντησής μας. Μετά τα γνωστά από τη ρωμαϊκή αρχαιότητα προπλάσματα σε λίθο²⁰, τα προπλάσματα που έπονται χρονικά είναι ευάριθμα και προέρχονται κυρίως από περιοχές της περιφέρειας του βυζαντινού κράτους – είναι ωστόσο ενδεικτικά των πρακτικών που θα μπορούσαν να είχαν ισχύσει και στο ίδιο το Βυζάντιο. Συγκεκριμένα, πρόκειται για το λίθινο ομοίωμα που αποδίδει μο-

15. Για τη θέση του αρχιτέκτονα στο δυτικό κυρίως μεσαίωνα, βλ. κυρίως G. Binding, *Der früh- und hochmittelalterliche Bauherr als Sapiens Architectus*, Köln 1996.

16. R. Lanciani, *Forma Urbis Romae*, Milano 1893-1901. G. Carettoni, A.M. Colini, L. Cozza, G. Gatti, *La pianta marmorea di Roma antica, Forma Urbis Romae*, Roma 1960. E. Rodriguez-Almeida, *Forma Urbis marmorea. Aggiornamento generale 1980*, Roma 1981. Για άλλα δείγματα παρόμοιων σχεδίων σε μάρμαρο, βλ. E. Rodriguez Almeida, *Formae Urbis antiquae: le mappe marmoree di Roma tra la Repubblica e Settimio Severo, Collection de l'École française de Rome* 305, Roma 2002.

17. Ch. Bouras, «A Sketch Plan of Late Antiquity in Athens», *ΔΧΑΕ* 28 (2007), σσ. 31-34. Πλίνθοι που φέρουν εγχάρακτους σκαρίφους ναών, σώζονται από την περιοχή της Αχρίδας (R.F. Hoddinott, *Early Byzantine Churches in Macedonia and Southern Serbia*, London 1963, σ. 229, εικ. 157. V. Bitrakova Grozdanova, *Monuments paléochrétiens de la région d'Ohrid, Ohrid* 1975, σσ. 37-39, 89, πίν. 8, a-b), ενώ μαρμάρινη πλάκα από τη Ροτόντα της Αμφίπολης φέρει πιθανότατα τον σκαρίφου του εξαγώνου πυρήνα του ναού (Ε. Στίκας, *ΠΑΕ* 1981, σ. 28, εικ. 1, β-γ, πίν. 48γ, 49α).

18. W. Horn, E. Born, *The Plan of St. Gall. A Study of the Architecture and Economy of, and Life in a Paradigmatic Carolingian Monastery*, Berkeley, Los Angeles, London 1979, I-III. K. Hecht, *Der St. Gallen Klosterplan*, Sigmaringen 1983, σσ. 25-56, 182-188. Για τις μαρτυρίες αρχιτεκτονικού σχεδιασμού στη μεσαιωνική Δύση, βλ. W. Schöller, «Ritzzeichnungen. Ein Beitrag zur Geschichte der Architekturzeichnung im Mittelalter», *Architectura* 19 (1989), σσ. 36-61. G. Binding, *Baubetrieb im Mittelalter*, Darmstadt 1993, σσ. 192-198. Ο ίδιος, «In mente conceptum – Seit wann gibt es Baupläne?», στο: M. Kozok, επιμ., *Architektur, Struktur – Symbol. Streifzüge durch die Architekturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart, Festschrift für Cord Meckseper zum 65. Geburtstag*, Petersberg 1999, σσ. 77-84. Cl. Bolgia, «An Engraved Architectural Drawing at Santa Maria in Aracoeli, Rome», *JSAH* 62/4 (2003), σσ. 436-447. L. Neagley, «A Late Gothic Architectural Drawing at the Cloisters», στο: E. Sears, Th.K. Thomas, επιμ., *Reading Medieval Images. The Art Historian and the Object*, Ann Arbor, Michigan, 2002, σσ. 90-99. Για τα σχέδια του Villard de Honnecourt, βλ. C.F. Barnes, Jr., *Villard de Honnecourt. The Artist and His Drawings, A Reference Publication in Art History*, Boston 1982 και M.-Th. Zenner, «Villard de Honnecourt and Euclidian Geometry», *Nexus Network Journal* 4/2 (2002), σσ. 65-78, με την παλαιότερη βιβλιογραφία.

19. Βλ. παρακ. σσ. 37-46. Για τις σχεδιαστικές και συνθετικές δυνατότητες των αρχιτεκτόνων της παλαιοχριστιανικής περιόδου, βλ. P.A. Underwood, «Some Principles of Measure in the Architecture of the Period of Justinian», *CArch* 3 (1948), σσ. 64-74. N. Spremo-Petrovic, *Proporcijski odnosi u basilikama Ilirske prefecture*, Beograd 1971, κυρίως σσ. 83-110, 121-132. Th. Thieme, «Metrology and Planning in the Basilica of Johannes Studios» και Br. Dufay, «Du monument qu'il est au monument idéal», στο: *Le dessin d'architecture dans les sociétés antiques, Actes du colloque de Strasbourg, 26-28 janvier 1985*, σσ. 291-308 και 309-323 αντιστοίχως. Για τις σχεδιαστικές ικανότητες των αρχιτεκτόνων της υστεροβυζαντινής περιόδου, βλ. Sl.Čurčić, «Articulation of Church Façades During the First Half of the Fourteenth Century», στο: S. Petković, επιμ., *Vizantijska umetnost ponetkom XIV. veka*, Belgrade 1978, σσ. 17-27. V. Korać, «Sur l'harmonie des compositions dans l'architecture Byzantine au début du XIVe siècle», στο: Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, επιμ., *Λαμπηδών. Αφιέρωμα στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη*, Αθήνα 2003, 2, σσ. 455-464.

20. Βλ. πρόσφατα R. Taylor, *Roman Builders. A Study in Architectural Process*, Cambridge 2003, σσ. 32-36 και 261 σημ. 38, με την παλαιότερη βιβλιογραφία.

νόκωρο τρουλαίο ναό από τα θεμέλια της εκκλησίας αρ. 5 στο Červen της Βουλγαρίας, του 12^{ου} ίσως αιώνα²¹, το μόνο δημοσιευμένο από ένα σύνολο λίθινων ομοιωμάτων που αποκαλύφθηκαν στο Eski-kermen της Κριμαίας, ίσως του 13^{ου} αιώνα²² (εικ. 3) και τέλος, τα πάνω από σαράντα λίθινα ομοιώματα που έχουν εντοπιστεί στην Αρμενία, χρονολογημένα από τον 7^ο έως και το 13^ο αιώνα²³. Η επίκουρη καθ. Christina Maranci, της οποίας την ανακοίνωση θα διαβάσει ο καθ. Slobodan Ćurčić, θα μας παρουσιάσει τους προβληματισμούς και τις διαπιστώσεις της από την επανεξέτασή τους²⁴. Αξίζει εδώ να αναφερθεί και ένα άλλο εξαιρετικά ενδιαφέρον λίθινο ομοίωμα από τη Σελεύκεια της Μικράς Ασίας, που σήμερα βρίσκεται στο μουσείο της ίδιας πόλης και έχει τοποθετηθεί στον 9^ο ή το 10^ο αιώνα (εικ. 4,α-β)²⁵. Πρόκειται, κατά τη γνώμη μου, για ένα σπάνιο δείγμα ομοιώματος που αποτελεί μικρογραφία ενός σταυροειδούς εγγεγραμμένου ναού με τρεις αψίδες στη μια του πλευρά.

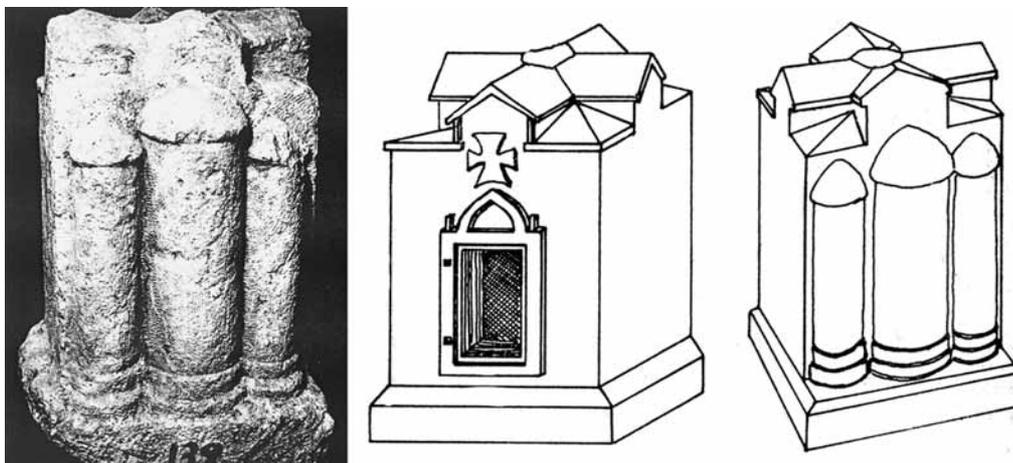


Εικ. 3. Λίθινο ομοίωμα από το Eski-kermen, Κριμαία. 13^{ος} αι. (;) (πηγή: Jakobson, Model hrama, εικ. 1)

Το πρόπλασμα, αν τελικά πρόκειται για τέτοιο και με την προϋπόθεση ότι η χρονολόγησή του ευσταθεί, αποτελεί αδιάψευστο μάρτυρα της ύπαρξης και της διάδοσης του τύπου του σταυροειδούς ναού σε περιοχές που βρίσκονται πολύ νοτιότερα από τα μέχρι σήμερα γνωστά σωζόμενα μνημεία. Σε αντίθεση μάλιστα με τα παραπάνω ομοιώματα, αυτό προέρχεται από περιοχή εντός της επικράτειας της βυζαντινής αυτοκρατορίας.

Από την άλλη πλευρά, αν η κατασκευή αρχιτεκτονικών, με τη σημερινή έννοια, μακετών αποτελεί, αξιωματικά, για τη σημερινή έρευνα την απόδειξη μιας θεωρητικής εκπαίδευσης των *μαϊστόρων* στο Βυζάντιο, τότε αναγκαστικά οφείλουμε να αρνηθούμε κάθε δυνατότητα κατασκευής τέτοιων ομοιωμάτων, γιατί όλες οι ισχνές πληροφορίες των πηγών και τα συμπεράσματα που προκύπτουν από τη μελέτη των ίδιων των μνημείων συνηγορούν ότι από τον 9^ο αιώνα κι εξής καμία θεωρητική εκπαίδευσή τους δεν υπήρχε²⁶. Αν όμως η κατασκευή μακετών συνδεθεί έστω και με τα πλαίσια της επαγγελματικής κατάρτισης που λάμβαναν

21. V. Dimova, «Model na cerkvata na Cerven», *Muzei i pamjatnici na kulturata* 4 (1972), σσ. 21-22. Σήμερα φυλάσσεται στο Αρχαιολογικό Μουσείο του Roussé της Βουλγαρίας. Βλ. B. Dainalov, R. Lozanova, επιμ., *Icônes et manuscrits bulgares*, κατ. έκθ., Europalia 2002: Bulgarie, Bruxelles, Musées royaux d'art et d'histoire, 11 octobre 2002 – 5 janvier 2003, Bruxelles 2002, σ. 50 αρ. 24 (με χρονολόγηση στο 14^ο αι.). Βλ. παρακ., σ. 63, εικ. 8.
22. Μόνο ένα από αυτά έχει δημοσιευτεί. Βλ. A.L. Jakobson, «Modelj hrama iz raskopok Eski-kermen v Krimu i problema novogo arhitekturnogo stilja v Vizantii», *Zograf* 8 (1977), σσ. 30-34.
23. P. Cuneo, «Les modèles en pierre de l'architecture arménienne», *REtArm*, n.s., 8 (1971), σσ. 201-231, πίν. LXXVIII-CXVIII. Πρβλ. Chr. Maranci, «The Architect Trdat. Building Practices and Cross-Cultural Exchange in Byzantium and Armenia», *JSAH* 62/3 (2003), σσ. 297 και εικ. 5. Πρόσφατα τέσσερα λίθινα ομοιώματα, ένα από κωδωνοστάσιο (;) και τρία από ναούς παρουσιάστηκαν στην Αθήνα. Βλ. Ε. Ανδρεάδη, επιμ., *Θησαυροί της Αρμενίας*, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 3 Απριλίου – 30 Ιουνίου 1998, Αθήνα 1998, σσ. 114, 188 αρ. 5-8, ιδιαίτ. σ. 37 αρ. 8, σ. 121 αρ. 5 (Cuneo, Les modèles en pierre, σσ. 225-226, πίν. CXIV-CXV, εικ. 39-40).
24. Βλ. παρακ. σσ. 49-55.
25. Αρ. ευρ. 1.4.45. *Anadolu Medeniyetleri, The Anatolian Civilizations*, κατ. έκθ., Istanbul, St Irene, May 22 – October 30, 1983, The Council of Europe, XVIIIth European Exhibition, Istanbul 1983, σσ. 154-155 αρ. C.10. Το πρόπλασμα είναι λειψανοθήκη: M. Keşoğlu, «Silifke Müzesinde kilise biçiminde rölik mahfazası», *Istanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Yıllığı* 8 (1978), σσ. 95-107. Φέρει αφιερωματική επιγραφή, αλλά δεν έχει δημοσιευτεί η μεταγραφή της.
26. Για την παλαιοχριστιανική περίοδο, βλ. το παλαιό, αλλά χρήσιμο μελέτημα του G. Downey, «Byzantine Architects. Their Training and Methods», *Byzantion* 18 (1948), σσ. 99-118. Για τη μεσοβυζαντινή περίοδο, βλ. κυρίως Ousterhout, *Master Builders*, σσ. 58-85 και Ch. Bouras, «Master Craftsmen, Craftsmen and Building Activities in Byzantium», στο: A.E. Laiou, έκδ., *The Economic History of Byzantium: From the Seventh Through the Fifteenth Century*, Washington, D.C. 2002, σσ. 546-549.



Εικ. 4,α-β. Σελεύκεια, Αρχαιολογικό Μουσείο. Λίθινη λειψανοθήκη με μορφή προπλάσματος ναού, αρ. ευρ. 1.4.45. 9^{ος}-10^{ος} αι. (πηγή: *The Anatolian Civilizations*, σ. 154 αρ. C.10 και Keşoğlu, Silifke Müzesinde, σελίδ. 1)

μέσα στα κατά τόπους συνεργεία τους και με τους εμπειρικούς σχεδιασμούς που γίνονταν στα επιμέρους εργοτάξια, τότε θα μπορούσε – βάσιμα νομίζω – να υποτεθεί η κατασκευή τέτοιων ομοιωμάτων και να δικαιολογηθεί σ' αυτά τα πλαίσια η ύπαρξη λίθινων έργων ή έργων μικροτεχνίας που μπορούν να αποτελούν είτε προτάσεις προς τους χορηγούς για την οικοδόμηση νέων εκκλησιών είτε αντιγράφων υπαρχόντων ναών, που λαμβάνονταν ως πρότυπα για μίμηση.

Και εισάγω προς συζήτηση και τα έργα μικροτεχνίας, διότι εξίσου σημαντικά με τα παραπάνω σωζόμενα λίθινα προπλάσματα είναι, κατά τη γνώμη μου, και ορισμένα μικροτεχνήματα που αποδίδουν σε μικρή κλίμακα τύπους ναόσκημων οικοδομημάτων, πολύ απλοποιημένων στις επιμέρους λεπτομέρειές τους. Πρόκειται για ορισμένες βάσεις λιτανευτικών σταυρών από κράμα χαλκού, στην κορυφή των οποίων διαμορφώνεται ναϊσκος στον τύπο του ελεύθερου σταυρού ή του σταυροειδούς εγγεγραμμένου. Δείγματα τέτοιων βάσεων φέρονται με προέλευση την Κωνσταντινούπολη ή τη Μικρά Ασία, χρονολογούνται από το 10^ο έως και το 12^ο αιώνα και φυλάσσονται σε ιδιωτικές συλλογές και μουσεία της Ευρώπης και της Αμερικής (**εικ. 5**)²⁷. Κατά μια άποψη, οι ναϊσκοί των βάσεων αυτών, άλλοι από τους οποίους παρουσιάζουν τυπολογικά και μορφολογικά χαρακτηριστικά που ιδιάζουν σε μικρασιατικές και άλλοι σε ρωσικές μεσαιωνικές εκκλησίες, είτε αποδίδουν αφαιρετικά τον Πανάγιο Τάφο είτε γενικά το Ναό του Θεού στην Ουράνια Ιερουσαλήμ²⁸, αλλά πάντως θα μπορούσαν να θεωρηθούν ότι ανήκουν στη σφαίρα επιρροής της «σχολής της Κωνσταντινούπολης». Με περισσότερη αληθοφάνεια, ωστόσο, αποδίδεται το κουβούκλιο του Παναγίου Τάφου από το γνωστό αρτοφόριο (ή λιβανωτίδα) που βρίσκεται στο Θησαυροφυλάκιο του καθεδρικού ναού του Άαχεν και χρονολογείται με αρκετή βεβαιότητα στην τελευταία τριακονταετία του 10^{ου} αιώνα (**εικ. 6**)²⁹. Αλλά το ερώτημα που τίθεται εύλογα είναι αν τέτοιου είδους ομοιώματα ει-

27. Βλ. σχετ. H. Evans, W.D. Wixom, επιμ., *The Glory of Byzantium, Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261*, κατ. έκθ., New York, The Metropolitan Museum of Art, March 11 – July 6, 1997, New York 1997, σσ. 55-57 αρ. 21 (W.D. Wixom). Chr. Stiegemann, επιμ., *Byzanz, Das Licht aus dem Osten. Kult und Alltag im Byzantinischen Reich vom 4. bis 15. Jahrhundert*, κατ. έκθ., Paderborn, Erzbischöflichen Diözesanmuseum, 6.12.2001 – 31.3.2002, Mainz am Rhein 2001, σσ. 153-154 αρ. I.53 (N. Asutay). L. Wamser, επιμ., *Die Welt von Byzanz – Europas östliches Erbe. Glanz, Krisen und Fortleben einer tausendjährigen Kultur*, κατ. έκθ., München, Archäologische Staatssammlung – Museum für Vor- und Frühgeschichte, 22.10.2004 – 3.4.2005, München 2004, σ. 131 αρ. 169 (Chr. Schmidt).

28. Evans, Wixom, *The Glory of Byzantium*, σ. 56 (W.D. Wixom).

29. A. Grabar, «Le reliquaire byzantin de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle», στο: A. Alföldi, E. Arslan, M. Aubert, κ.ά., επιμ., *Karolingische und Ottonische Kunst. Werden, Wesen, Wirkung*, Wiesbaden 1957, σσ. 282-297 (ανατύπ. στο: *L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge*, Paris 1968, I, σσ. 427-433). W.B.R. Saunders, «The Aachen Reliquary of Eustathius Maleinus, 969-



Εικ. 5. Βερολίνο, Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst. Βάση λιτανευτικού σταυρού, αρ. ευρ. 6358, 10^{ος}-12^{ος} αι. (πηγή: Wamser, *Die Welt von Byzanz*, σ. 131 αρ. 169).



Εικ. 6. Άαχεν, Θησαυροφυλάκιο καθεδρικού ναού. Αρτοφόριο, γ' τρίτο 10^{ου} αι. (πηγή: Legner, *Ornamenta Ecclesiae*, 3, σσ. 88-91 αρ. Η 12)

κονίζουν υπάρχοντες ναούς ή αν η ίδια τους η χρήση, ως λειψανοθήκες ή αρτοφόρια, επέβαλε ώστε η μορφή τους να έχει λάβει το σχήμα ενός ναού σε μικρογραφία.

Παρόμοια ερώτηση έχει τεθεί από παλαιά στην έρευνα για τα προπλάσματα που κρατούν οι χορηγοί σε απεικονίσεις τους κατά τη βυζαντινή περίοδο³⁰: πρόκειται για σμικρύνσεις των εκκλησιών που οι ίδιοι χορήγησαν ή για εικονίσεις των αρχιτεκτονικών προπλασμάτων τους, με την κυριολεκτική έννοια της λέξης; Στο ερώτημα αυτό απάντησε με αρνητικό τρόπο η Čedomila Marinković, σε μονογραφία της που κυκλοφόρησε πρόσφατα: στις εν λόγω παραστάσεις δεν εικονίζονται

970», *DOP* 36 (1982), σσ. 211-219. A. Legner, επιμ., *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, κατ. έκθ., Köln, Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln 1985, 3, σσ. 88-91 αρ. Η 12 (E.G. Grimme). Evans, Wixom, *The Glory of Byzantium*, σσ. 460-461 αρ. 300 (R. Ousterhout).

30. Βλ. ενδεικτικά Sv. Radojičić, *Portreti Srpskih vladara u srednjem veku*, Skopje 1934 (ανατύπ. με συμπληρώσεις του Sr. Petković, Beograd 1996) και S. Kalopissi-Verti, «Patronage and Artistic Production in Byzantium during the Palaiologan Period», στο: S.T. Brooks, επιμ., *Byzantium: Faith and Power (1261-1557), Perspectives on Late Byzantine Art and Culture*, New Haven and London 2007, σσ. 76-97, σποράδην.



Εικ. 7. Άγιον Όρος, Μονή Ξηροποτάμου, Σκευοφυλάκιο. Πρόπλασμα, 1762 (πηγή: Πολυβίου, *Το καθολικό*, πίν. 5).

αρχιτεκτονικές μακέτες ναών, αλλά οι ίδιοι οι ναοί ως ολοκληρωμένα κτίρια σε σμίκρυνση³¹. Σήμερα θα παρουσιάσει τα αποτελέσματα της επανεξέτασης των αρχιτεκτονικών χαραγμάτων που σώζονται στη βόρεια και τη νότια πρόσοψη του ναού της Studenica και θα διατυπώσει τις παρατηρήσεις της για τα θέματα που τίθενται με τη συγκριτική μελέτη του ομοιώματος της εκκλησίας από το Červen της Βουλγαρίας³².

Αλλά και η μεταβυζαντινή περίοδος οφείλει να συμπεριληφθεί στη συζήτησή μας. Το ξύλινο πρόπλασμα της Μονής Ξηροποτάμου του 18^{ου} αιώνα (εικ. 7) είναι πολύτιμο δείγμα αρχιτεκτονικής πρότασης, αφού από τη σχετική μελέτη προκύπτει εύλογα ότι ο *ἀρχιτέκτο*ς Κωνσταντίνος από την Κωνσταντινούπολη που το έφτιαξε, διέθετε ευρύτητα γνώσεων, συνθετικές αρετές και επάρκεια οργάνωσης κι εκτέλεσης του σχεδιασμού³³. Τέτοιου είδους έργα δεν μπορούν παρά να συνεχίζουν παλαιότερη οικοδομική παράδοση, που με τα μέχρι σήμερα δεδομένα θα μπορούσαμε να την αναγάγουμε τουλάχιστον ως την πρώτη Τουρκοκρατία, όπως υποδεικνύουν οι μικρογραφίες δύο χειρογράφων του 16^{ου} αιώνα που αποδίδουν το τέμενος Süleymaniye του Σινάν. Πράγματι, σε μικρογραφία του fol. 119r του κώδικα 413 της Βιβλιοθήκης Chester Beatty στο Δουβλίνο εικονίζεται κατά την επικρατέστερη άποψη η μακέτα του τεμένους³⁴. Επίσης στο fol. 190v-191r του κώδικα H.1344 της Βιβλιοθήκης του Τορκάρι στην Κωνσταντινού-

31. Č. Marinković, *Slika podignute Crkve. Predstave arhitekture na kitorskim portretima u Srpskoj i Vizantijskoj umetnosti*, Beograd 2007. Πρβλ. η ίδια, «The Image of a Completed Building: the Representation of Church Buildings in Donor Portraits in Serbian Medieval and Byzantine Art», στο: *Proceedings of the 21st International Congress of Byzantine Studies, London, 21-26 August 2006, III. Abstracts of Communications*, σσ. 246-247.

32. Βλ. παρακ. σσ. 55-64.

33. Πολυβίου, *Το καθολικό*, ιδιαίτ. σσ. 48-68.

34. G. Necipoğlu-Kafadar, «Plans and Models in 15th- and 16th-Century Ottoman Architectural Practice», *JSAH* 45/3 (1986), σ. 235 εικ. 17. J.M. Rogers, *Sinan*, London 2006, σ. 38 εικ. 7. Για το χφ., βλ. N. Atasoy, F. Çağman, *Turkish Miniature Painting*, Istanbul 1974, σσ. 33-34, πίν. 12-13.

πολη, του 1588, εικονίζεται η παρέλαση της συντεχνίας των αρχιτεκτόνων και μηχανικών στον Ιππόδρομο της Πόλης, με την ευκαιρία των εορτασμών της περιτομής του πρίγκιπα Μεχμέτ, γιου του σουλτάνου Μουράτ Γ³⁵. Η πομπή περιελάμβανε τη μεταφορά γιγαντιαίας μακέτας από ξύλο κι ελεφαντόδοντο του Süleymaniye και την παρουσίασή της στο σουλτάνο³⁶. Η καθηγήτρια Gülru Necipoğlu αναρωτιέται αν επρόκειτο για πραγματικό ομοίωμα, φτιαγμένο πριν από την οικοδόμηση του τζαμιού, ή αν ήταν φιλοτεχνημένο για μια αναμνηστική και ίσως αποκλειστικά επετειακή χρήση³⁷. Είναι αλήθεια ότι σε συνοδευτικό κείμενο που υπομνηματίζει τη μικρογραφία, το ομοίωμα εγκωμιάζεται για τη διακόσμησή του, που περιλάμβανε ακόμη και φύλλα χρυσού – γεγονός που καθιστά αμφίβολη την οποιαδήποτε καθοδηγητική του αξία κατά την κατασκευή του έργου³⁸. Ωστόσο, τίποτε δεν μπορεί να αποκλείσει ότι πραγματικά ήταν το ίδιο το ομοίωμα που κατασκεύασε ο Σινάν για το τέμενος πριν από την οικοδόμησή του, αφού κατά την παρουσίαση του έργου στο σουλτάνο θα όφειλε να δώσει μια εντυπωσιακή ιδέα για την τελική μορφή του οικοδομήματος. Μια παρόμοια σκηνή παρουσίασης σχεδίων με κατόψεις και τομές, καθώς και υπολογισμούς διαστάσεων και υλικών, ίσως και συζήτηση μπροστά σε πραγματικές μακέτες, θα μπορούσαμε να φανταστούμε ότι ενδεχομένως θα συνέβαινε και στο παλάτι του βυζαντινού αυτοκράτορα ή σε περιπτώσεις ιδιαίτερα σημαντικών χορηγιών.

Τουλάχιστον από το 17^ο αιώνα, αλλά ίσως και από παλαιότερα, παρατηρείται ένα πολύ ενδιαφέρον φαινόμενο κατασκευής ομοιωμάτων εκκλησιών, οι οποίες αποτελούν ορόσημα για τη Χριστιανισμένη. Πράγματι, η παραγωγή ξύλινων συναρμολογούμενων μακετών με ενθετική διακόσμηση από μάρμαρο, του Παναγίου Τάφου στα Ιεροσόλυμα βρήκε κάποια διάδοση. Προσωπικά, έχω δει μόνο το ομοίωμα που σώζεται το Μουσείο της Μονής της Νέας Ιερουσαλήμ κοντά στη Μόσχα (εικ. 8)³⁹, αλλά η αναζήτηση στη σχετική βιβλιογραφία και στο διαδίκτυο με αποζημίωσε με πάνω από δέκα άλλα παραδείγματα⁴⁰. Από το ίδιο ή από συγγενικό εργαστήριο προέρχεται επίσης και ένα ομοίωμα του ναού της Γέννησης στη Βηθλεέμ, σήμερα στο Βρετανικό Μουσείο⁴¹, με διάκοσμο σαφώς λιγότερο εντυπωσιακό. Αλλά περιπτώσεις κατασκευής τέτοιων ομοιωμάτων μπορεί και να μην είχαν καμιά σχέση με την αρχιτεκτονική: θα μπορού-

35. Για την πομπή, βλ. G. Procházka-Eisl, «Guild Parades in Ottoman Literature: The Sürnâme of 1582», στο: S. Faroqi, R. Deguilhem, επιμ., *Crafts and Craftsmen of the Middle East. Fashioning the Individual in the Muslim Mediterranean*, London and New York 2005, σσ. 41-54. Για το κρ., βλ. Atasoy, Çağman, *Turkish Miniature Painting*, σσ. 39-42, πίν. 21. Για τη χρήση μακετών (kârnâme) από τους αρχιτέκτονες του 16^{ου} αι., βλ. J.M. Rogers, «The State and Arts in Ottoman Turkey, Part 2: The Furniture and Decoration of Süleymaniye», *IJMES* 14 (1982), σσ. 290-292. Διαφορετική άποψη έχει η Necipoğlu-Kafadar, *Plans and Models*, σσ. 241-242 και η ίδια, *The Age of Sinan. Architectural Culture in the Ottoman Empire*, London 2005, σσ. 171-174, που θεωρεί ότι ο όρος αυτός αποδίδει το υπό κλίμακα προσχέδιο ή με σημειωμένες πάνω διαστάσεις.
36. Necipoğlu-Kafadar, *Plans and Models*, σ. 239 εικ. 26. Η ίδια, *The Age of Sinan*, σσ. 161, 175-176 και εικ. 130. Moon, *Modeling Messages*, εικ. στη σ. 36. Rogers, *Sinan*, σσ. 38-39, 94-95 και σ. 29 εικ. 6.
37. Necipoğlu-Kafadar, *Plans and Models*, σ. 239.
38. Ίσως δεν θα έπρεπε να ξενίζει η ιδέα ενός προπλάσματος με πολύτιμο διάκοσμο ή κατασκευασμένο από πολύτιμο υλικό. Για παράδειγμα, βλ. το πρόπλασμα ενός υδραγωγείου από ελεφαντόδοντο, που αποδίδει ίσως το γνωστό αδριάνειο υδραγωγείο της πόλης Mérida της Ισπανίας. K. Grewe, «Ein Modell einer antiken Aquäduktbrücke», *KölnJbVFrühGesch* 37 (2004), σσ. 865-869. Για το υδραγωγείο της Augusta Emerita (Mérida), βλ. D. Kek, *Der römische Aquädukt als Bautypus und Repräsentationsarchitektur*, Münster 1996, σσ. 80, 303, 311-312, 314-315, πίν. 2a-b.
39. A.I. Skypko, E.M. Yuhimenko, V.L. Egorov, επιμ., *Patriarh Nikon. Obláčenija, ličnje vešti, aftografji, vkladji, portretji*, κατ. έκθ., Moskva 2002, σσ. 32-34 αρ. 4 (G.M. Zelenskaya). Για τον πατριάρχη Νίκωνα και τη μονή της Νέας Ιερουσαλήμ, βλ. H. Faensen, «Patriarch Nikon als Bauherr. Das Kloster Neu-Jerusalem – Eine Grabeskopie des 17. Jahrhunderts», *WJbKuGesch* 44 (1991), σσ. 175-190. R. Ousterhout, «Building the New Jerusalem», στο: P. Paszkiewicz, J. Zadrozny, επιμ., *Jerozolima w kulturze europejskiej*, Warszawa 1997, σσ. 143-154.
40. G. Dalman, «Die Modelle der Grabeskirche und Grabeskappelle in Jerusalem als Quelle ihrer älteren Gestalt», *Palästina-Jahrbuch* 16 (1920), σσ. 23-32. St. Vanderberghe, «Het model van de heilige Grafkerk te Jeruzalem en gelijkaardige maquettes in binnen- en buitenland», *Stad Brugge. Stedelijke Musea, Jaarboek* 2 (1983-1984), σσ. 289-305. H. Budde, A. Nachama, επιμ., *Die Reise nach Jerusalem, Eine kulturhistorische Exkursion in die Stadt der Städte, 3000 Jahre Davidsstadt, Eine Ausstellung der 9. Jüdischen Kulturtag in der Großen Orangerie*, κατ. έκθ., Berlin, Schloß Charlottenburg, 22. November 1995 – 29. Februar 1996, Berlin 1995, σσ. 173-174 αρ. 1/111, εικ. 176.
41. P. Bellarmino Bagatti, *Gli antichi edifici sacri di Betlemme in seguito agli scavi e restauri praticati dalla custodia di Terra Santa (1948-51)*, Gerusalemme 1952, σ. 6, πίν. 3, φωτ. 5.



Εικ. 8. Μόσχα, Μονή της Νέας Ιερουσαλήμ, Μουσείο. Πρόπλασμα Παναγίου Τάφου, 18ος αι. (πηγή: Skyrko, Yuhimenko, Egorov, *Patriarh Nikon*, σ. 33 αρ. 4)

σαν να αποτελούν ενθυμήματα⁴², παιχνίδια⁴³, ακόμη και παζλ της εποχής. Ίσως όμως και όχι: άγνωστο παραμένει γιατί το ξύλινο ομοίωμα του καμπαναριού της Αγίας Φωτεινής της Σμύρνης έφτασε (και πώς;) στο σκευοφυλάκιο της μονής Πρέβελης.⁴⁴

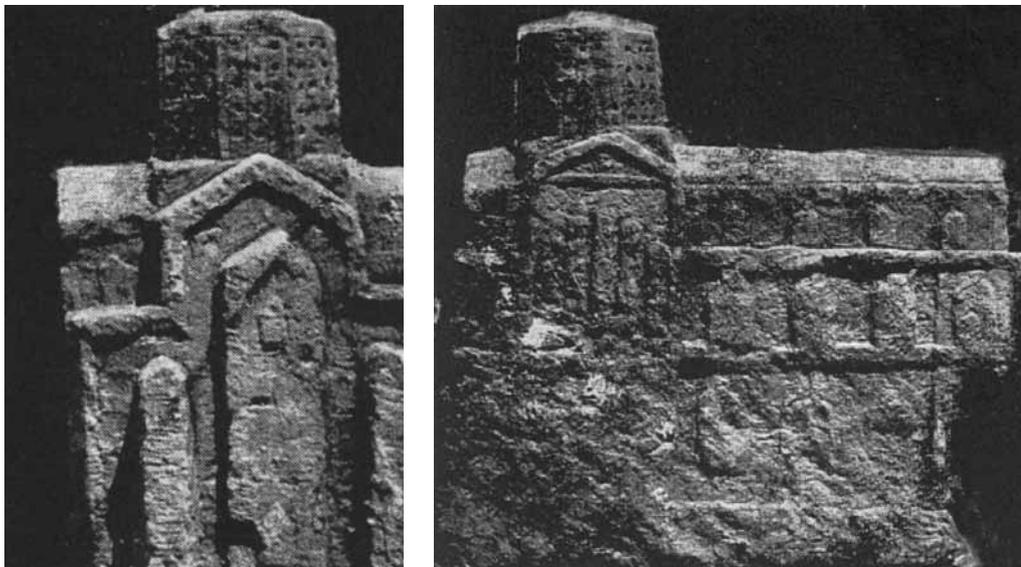
Ο τελευταίος ομιλητής, ο καθ. Θανάσης Σέμογλου, θα μας μιλήσει για ένα άλλου είδους ομοίωμα, αυτό που κρατούν οι δύο κορυφαίοι απόστολοι⁴⁵. Η συμβολή του γνωστού ζωγράφου Νικόλαου Ρίζου στη δημιουργία της συγκεκριμένης σκηνής είναι από παλαιά διαπιστωμένη. Πρόσφατα το κτίριο αυτό θεωρήθηκε ότι αποτελεί ομοίωμα του ναού της Santa Maria del Fiore της Φλωρεντίας, όπου έλαβε χώρα το τελευταίο

42. Y. Piatnitsky, «Divine Light of the Faith and Power», στο: Y. Piatnitsky, V. Boelle, M. Kleiterp, επιμ., *Pilgrim Treasures from the Hermitage. Byzantium-Jerusalem*, κατ. έκθ., Amsterdam, October 1, 2005 – March 26, 2006, Burlington, VT, Aldershot and Amsterdam 2005, σ. 68, όπου αναφέρεται ότι το 1841 ο Nikolai Sanin δώρησε στον τσάρο ένα κερί, μια εικόνα από φίλντις κι ένα ομοίωμα του Παναγίου Τάφου.

43. Αναφέρεται ότι οι κόρες Sidonia και Sibylla του Herzog Albrecht Δ' της Βαυαρίας (1447-1508) και της Kunigunden της Αυστρίας είχαν ένα τέτοιο συναρμολογούμενο πρόπλασμα για παιχνίδι. Βλ. P. Kraack, *Monumentale Zeugnisse der spätmittelalterlichen Adelsreise. Inschriften und Graffiti des 14.-16. Jahrhunderts, Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-Historische Klasse 3*, 224, Göttingen 1997, σ. 460 σημ. 979.

44. Μ. Γ. Ανδριανάκης, *Ιερά Σταυροπηγιακή και Πατριαρχική Μονή Πρέβελη*, Ρέθυμνο 1988², σ. 125, εικ. σπ. σ. 124.

45. Βλ. παρακ. σσ. 67-77.



Εικ. 9, α-β. Χίος, Θημιανά. Πήλινο πρόπλασμα Αγ. Ευστρατίου, 19ος αι. (πηγή: Στεφάνου, *Δείγματα νεοελληνικής τέχνης*, πίν. 81, α-β)

τμήμα της συνόδου που αποφάσισε την ένωση των δύο εκκλησιών⁴⁶. Ή μήπως όμως δεν είναι αυτό και πρόκειται για κάποιο άλλο κτίριο; Δεν θα ήθελα να μειώσω καθόλου το ενδιαφέρον όλων μας για την ταυτόση του.

Τέλος, δύο ακόμη λόγια για κάτι που θεωρώ αξιο λόγου. Οποιοδήποτε πρόπλασμα θέτει ένα πλήθος ερωτημάτων σχετικά με τους φορείς της δημιουργίας του και τους αποδέκτες του έργου, του οποίου συμπυκνώνει τα κύρια χαρακτηριστικά. Από ό,τι υλικό κι αν είναι φτιαγμένο αξίζει την προσοχή μας και τη μελέτη μας. Ένα πήλινο ομοίωμα από τη Χίο του 19^{ου} αιώνα, πρόπλασμα του ναού του αγίου Ευστρατίου στα Θημιανά (εικ. 9, α-β)⁴⁷, αν κατηγοριοποιηθεί (όπως έχει ήδη γίνει) ως αντικείμενο της λαϊκής οικοδομικής τέχνης, ενδεχομένως να προκαλέσει την αφυδάτωση κάθε ενδιαφέροντος για τη μελέτη του. Από την άλλη πλευρά, ένα «άυλο» ομοίωμα, φτιαγμένο στον υπολογιστή με συγκεκριμένο λογισμικό, όπως οι μακέτες της Αγίας Σοφίας στην Κωνσταντινούπολη⁴⁸, μαρτυρούν κατά τη γνώμη μου όχι τόσο το επίπεδο της αναπαράστασης ενός κορυφαίου μνημείου με ψηφιακή τεχνολογία αιχμής, αλλά περισσότερο την αντίληψη που εμείς έχουμε για το παρελθόν και την πολλαπλότητα των δρόμων που μπορούν να λάβουν οι αναζητήσεις της έρευνάς μας. Και αυτά ακόμη μπορούν να τεθούν ως θέματα για συνδυαστική και, γιατί όχι, διεπιστημονική έρευνα.

46. Ν. Χατζηδάκη, *Venetiae quasi alterum Byzantium. Από τον Χάνδακα στη Βενετία, Ελληνικές εικόνες στην Ιταλία, 15^{ος}-16^{ος} αιώνας*, κατ. έκθ., Βενετία, Μουσείο Correr, 17 Σεπτεμβρίου – 30 Οκτωβρίου 1993, Αθήνα 1993, σσ. 76-81 αρ. 16.

47. Α.Π. Στεφάνου, *Δείγματα νεοελληνικής τέχνης, Α' Γλυπτά*, Χίος 1972, σ. 122, πίν. 81α-β.

48. Βλ. <www.princeton.edu/~asce/const_95/ayasofya.html> και <www.depts.washington.edu/dmachine/istanbul/>. <www.byzantium1200.com>. Πρβλ. Γ. Παπακωνσταντίνου, «Πλοήγηση και αφήγηση στον ψηφιακό χώρο. Αρχιτεκτονική και τρισδιάστατες αναπαραστάσεις» και Στ. Βεργόπουλος, «Ψηφιακά περιβάλλοντα αναπαράστασης στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό», στο: Τροβά, Μανωλίδης, Παπακωνσταντίνου, *Η αναπαράσταση*, σσ. 66-75 και 369-378 αντίστοιχα.

ΜΑΚΕΤΕΣ Ή ΚΤΙΡΙΑ; ΜΙΚΡΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΕΙΣ ΕΚΚΛΗΣΙΩΝ ΚΑΤΑ ΤΗΝ Α΄ ΧΙΛΙΕΤΙΑ

ΙΩΑΝΝΗΣ Δ. ΒΑΡΑΛΗΣ

Αν αναζητούσαμε να βρούμε στο Μεσαίωνα απεικονίσεις αρχιτεκτόνων όπως αυτές της **εικ. 1**, θα απογοητευόμασταν. Οι παραστάσεις αυτές, μολονότι έλκουν την καταγωγή τους από πρότυπα μεσαιωνικά, αποτελούν δείγματα του αυξημένου ρόλου του αρχιτέκτονα κατά τον 20^ο αιώνα, ενός ρόλου που εδραιώθηκε ευρύτερα με τη δημιουργία σχολών και ρευμάτων στη σύγχρονη αρχιτεκτονική, τη διατύπωση γενικών θεωριών από σημαντικούς αρχιτέκτονες και την εκλαϊκευσή τους από τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης. Αριστερά, ο Bertrand Goldberg (1913-1997) φωτογραφήθηκε να κρατά με καμάρι το πρόπλασμα του ευρέως γνωστού κτιρίου του «River City Triad» στο Σικάγο των Ηνωμένων Πολιτειών¹, ενώ δεξιά ο Philip Johnson (1906-2005) εικονίστηκε στο εξώφυλλο του περιοδικού TIME με τη μακέτα του κτιρίου της εταιρείας AT&T, σήμερα κτίριο Sony Plaza στη Νέα Υόρκη², που αποτέλεσε πρόκληση για τη μεταμοντέρνα αρχιτεκτονική κριτι-



Εικ. 1, α-β. Ο Bertrand Goldberg (1913-1997) με τη μακέτα του «River City Triad» και ο Philip Johnson (1906-2005) στο εξώφυλλο του περιοδικού TIME της 8ης Ιαν. 1979 (πηγές: www.architechgallery.com/arch_info/artists_pages/bertrand_goldberg_bio.html και TIME Magazine)

1. Βλ. οχετ. C. Davidson-Powers, «River City», *Inland Architect (USA)* 27/3 (May-June 1983), σσ. 34-37. G. Goldberg, «Bertrand Goldberg: A Personal View of Architecture», στο: Ch. Walsheim, K. Rüedi Ray, επιμ., *Chicago Architecture: Histories, Revisions, Alternatives*, Chicago 2005, σσ. 226-241. J. Pidmore, G.A. Larson, *Chicago Architecture and Design: Revised and Expanded*, New York 2005, σποράδην. Πρβλ. <www.architechgallery.com/arch_info/artists_pages/bertrand_goldberg_bio.html>.
2. Το εξώφυλλο αποτελούσε τμήμα της εικονογράφησης του άρθρου του R. Hughes, «U.S. Architects: Doing Their Own Thing», *Time Magazine* 113/2 (January 8, 1979). Βλ. Fr. Schulze, *Philip Johnson: Life and Work*, Chicago 1996, σσ. 344-352. H. Lewis, R. Payne, St. Fox, *The Architecture of Philip Johnson*, Boston 2002, σσ. 238, 243. Πρβλ. <www.bluffton.edu/~sullivanm/johnsonburgee/att.html>.

κή³. Και οι δυο, βέβαια, εμφανίζονται να παρουσιάζουν τα προπλάσματά τους σε ένα θεατή σχεδόν αθέατο, που ταυτίζεται με όποιον κοιτάζει τις δύο αυτές φωτογραφίες, αντίθετα με τα παλαιά πρότυπά τους, που απευθύνονταν σε συγκεκριμένα ιερά πρόσωπα.

Όσο παλαιά και αν πάμε πίσω στο χρόνο όμως, πάντοτε τα αρχιτεκτονικά προπλάσματα απευθύνονταν σε κάποιο συγκεκριμένο κοινό. Κατ' αρχάς στους ίδιους τους *μηχανικούς*, τους *ἀρχιτέκτονες* και *μαΐστορες*, που χρειάζονταν έναν τρισδιάστατο οδηγό για τη σύλληψη και τη δοκιμή της ευστάθειας και της αρμονίας των λεπτομερειών του κτιρίου που θα έκτιζαν. Κατά δεύτερο λόγο, τα προπλάσματα αφορούσαν τους χορηγούς του έργου, οι οποίοι θα έπρεπε να πειστούν για τη μορφή του οικοδομήματος και να συζητήσουν με τους κτίστες για την έκταση και το μέγεθος των διαστάσεων, την ποσότητα των δομικών υλικών και το είδος του διακόσμου.

Μια από τις παλαιότερες μακέτες που έχουν εντοπιστεί είναι αυτή του αδύτου του ναού Α στη Niha του Λιβάνου, στην κοιλάδα Beqa⁴ (εικ. 2), η οποία διασώζει πολύτιμα στοιχεία που υποδεικνύουν ακριβώς τις χρήσεις των μακετών από αρχιτέκτονες και χορηγούς. Σύμφωνα με τον Ernest Will πρόκειται για ημισυναρμολογούμενο ομοίωμα με ανωδομή που θα ήταν από άλλο υλικό, πιθανόν από ξύλο, διαστάσεων 61 επί 64 εκ., υπό κλίμακα 1:24 του σωζόμενου οικοδομήματος. Σε μια από τις γωνίες του ανώτερου ανδρήρου έχει χαραχθεί η επιγραφή «*προκέντημα ἀδύ[του]*», η οποία διαβάζεται από όποιον στέκεται μπροστά στην πλευρά των κλιμάκων της. Άλλες χαράξεις περιλαμβάνουν αριθμούς από το α' μέχρι το ζ' και μαζί το γράμμα «π», που προφανώς συντομογραφεί τη λέξη *πόδες*. Επειδή οι αναλογίες των διαφόρων μερών της μακέτας μεταξύ τους δεν αντιστοιχούν με τους αναγραφόμενους *πόδες*, έχει υποστηριχθεί ότι οι αριθμοί αυτοί αποτελούσαν τις προτάσεις των παραγγελιοδοτών, όταν τους παρουσιάστηκε η μακέτα⁵. Το γεγονός ότι τα ψηφία των αριθμών διαβάζονται από όποιον βρίσκεται πίσω από το τελευταίο άνδρη της μακέτας, υποδεικνύει ότι οι αριθμοί αποτελούν τις σημειώσεις του αρχιτέκτονα, που θα στεκόταν πίσω από τη μακέτα κατά τη συζήτησή του με τους πελάτες του. Βεβαίως, όπως είναι αναμενόμενο, το άδυτο του υπάρχοντος ναού διαμορφώθηκε ως απλουστευμένη μορφή αυτού που διασώζει η μακέτα. Αν ωστόσο θεωρήσουμε ότι το πρόπλασμα είναι εργαλείο-οδηγός για τους οικοδόμους και τους λιθοξόους στο εργοτάξιο, αφού βρέθηκε σε ένα πρόχειρο δωμάτιο στα ριζά του υψώματος όπου ιδρύθηκε ο ναός⁶, τότε θα μπορούσαμε να ταυτίσουμε τα συγκεκριμένα ψηφία των αριθμών με τις οδηγίες του αρχιτεκνίτη που θα καθοδηγούσε τους εργάτες του κατά την οικοδόμηση του αδύτου.

Αναντίρρητα πολύτιμο το πρόπλασμα της Niha, αλλά θέτει περισσότερα ζητήματα απ' όσες απαντήσεις είναι δυνατόν να δώσει. Το γνωστό πρόπλασμα του Παναγίου Τάφου από τη Narbonne της Γαλλίας θέτει εξίσου πολλά ερωτήματα⁷. Το κυριότερο είναι αν πρόκειται για το πρόπλασμα της κωνσταντινείας διαμόρφωσης του Παναγίου Τάφου ή αν αποτελεί σμίκρυνση του κουβουκλίου του τάφου, κατασκευασμένη σε μεταγενέστερη εποχή ως έκφραση της θέλησης για δημιουργία αντιγράφων-ευλογιών, όπως είναι γνωστό από άλλα αντικείμενα τέχνης, αναμνηστικά και ευλογίες, από τα Ιεροσόλυμα⁸. Σε μια τέτοια περίπτωση, εντός

3. Ch. Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, London 1991⁶, σσ. 108, 133, εικ. 206.

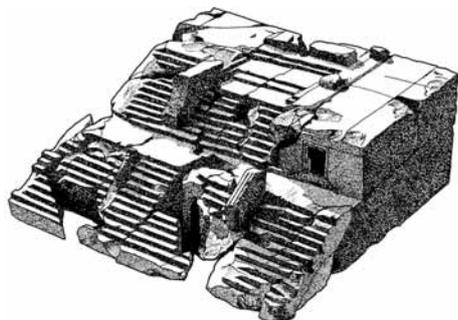
4. H. Kalayan, «Notes on Assembly Marks, Drawings and Models Concerning the Roman Period Monuments in Lebanon», *AAS* 21 (1971), σ. 272, πίν. LXVIII-LXIX, εικ. 9-11. E. Will, «La maquette de l'adyton du temple A de Niha (Beqa)», στο: *Le dessin d'architecture dans les sociétés antiques. Actes du colloque de Strasbourg, 26-28 janvier 1984*, Leiden 1985, σσ. 277-281, εικ. 1-3. R. Taylor, *Roman Builders. A Study in Architectural Process*, Cambridge 2003, σ. 32, εικ. 7. Για το ναό Α, βλ. D. Krencker, W. Zschietzschmann, *Römische Tempel in Syrien*, Berlin, Leipzig 1938, I, σσ. 110 κεξ., εικ. 150-155, II, πίν. 54-56.

5. Will, *La maquette*, σσ. 279-280.

6. Στο ίδιο, σσ. 278-279.

7. Βλ. J. Lauffray, «La memoria sancti sepulcri du musée de Narbonne et le temple rond de Baalbeck», *MelBeyrouth* 37 (1962), σσ. 199-217. J. Wilkinson, «The Tomb of Christ: an Outline of its Structural History», *Levant* 4 (1972), σσ. 92-96, εικ. 12-13. R. Ousterhout, «The Temple, the Sepulchre and the Martyrion of the Savior», *Gesta* 29/1 (1990), σσ. 48-49, εικ. 8.

8. Βλ. οχετ. G. Vikan, *Byzantine Pilgrimage Art*, Washington D.C. 1982, *σποράδην*. C. Hahn, «Loca Sancta Souvenirs: Sealing the Pilgrim's Experience», στο: R. Ousterhout, επιμ., *The Blessings of Pilgrimage*, Urbana and Chicago, Illinois, 1990, σσ. 85-96. Y. Israeli, D. Mevorah, επιμ., *Cradle of Christianity: Jewish and Christian Treasures from the Holy Land*, κατ. έκθ., Jerusalem, The Israel Museum, Spring 2000 – Winter 2001, Jerusalem 2000. L. Kötzsche-Breitenbruch, «Pilgerandenken aus dem heiligen Land»,



Εικ. 2. Λίθινος, Niha, μαρμάρινο ομοίωμα αδύτου του ναού Α. 1^{ος} - 2^{ος} αι. μ.Χ. (πηγή: Taylor, *Roman Builders*, σ. 33, εικ. 7)

σχετικής έρευνας του Otto Benndorf¹⁰. Οι περισσότερες πηγές που είχαν συγκεντρωθεί σ' αυτήν – μνείες αρχαίων συγγραφέων και επιγραφικά δεδομένα – έκαναν λόγο για ομοιώματα-παραδείγματα από κερί ή ξύλο και σπανίως από λίθο. Ενδεικτική είναι η αποστροφή του Γρηγορίου Νύσσης: «οὐκ εἶδετε τοὺς μηχανικούς ὅπως τῶν μεγάλων καὶ ἐξαισιῶν οἰκοδομημάτων ἐν ὀλίγῳ κηρῷ τὰς μορφὰς καὶ τοὺς τύπους προσαναπλάττουσιν;»¹¹. Η λαϊκή διήγηση για την ίδρυση της Αγίας Σοφίας κάνει επίσης λόγο για πρόπλασμα του ναού από κερί που έφτιαξαν μέλισσες με θαυματουργικό τρόπο¹². Αν ήταν φθαρτά τα υλικά των μακετών, γι' αυτό και η σπάνις των ομοιωμάτων που έχουν σωθεί από τις επαρχίες της αυτοκρατορίας¹³. Για τα λίθινα ομοιώματα εκκλησιῶν από την Αρμενία διαλαμβάνει στα επόμενα η καθ. Christina Maranci¹⁴.

Στην έρευνα της ύπαρξης, της χρήσης και της διάδοσης των ομοιωμάτων ναῶν πολύτιμες πληροφορίες έρχονται να προσφέρουν οι απεικονίσεις ομοιωμάτων στα χέρια αφιερωτῶν. Το πρόσφατο βιβλίο της Čedomila Marinković έρχεται αναμφισβήτητα να καλύψει ένα μεγάλο κενό της σχετικής έρευνας¹⁵. Η παρούσα εργασία, που είχε φτάσει σε προχωρημένο στάδιο πριν από τη δημοσίευση της μονογραφίας της αυτής, έχει βοηθηθεί εξαιρετικά από τη συγκεκριμένη έρευνα. Ωστόσο, η μελέτη των εικονίσεων ομοιωμάτων ναῶν σε χέρια δωρητῶν, ιδιαίτερα σε μια πρώιμη περίοδο ὅπως αυτή της α' χιλιετίας, είναι δυνατόν να γίνει από πολλές οπτικές γωνίες και θεωρώ πως είναι κέρδος μας να έχουμε περισσότερες της μιας απόψεις¹⁶.

Τα περισσότερα παραδείγματα εικονίσεων αφιερωτῶν που κρατούν ομοιώματα ναῶν απαντούν στη Ρώμη από το β' τέταρτο του 6^{ου} μέχρι και τα μέσα του 9^{ου} αιώνα.

στο: *Vivarium, Festschrift Theodor Klauser zum 90. Geburtstag, JbAC Ergänzungsband 11*, Bonn 1984, σσ. 229-234. J. Lee, «Beyond the 'Locus Sanctus': The Independent Iconography of Pilgrim's Souvenirs», *Visual Resources* 21/4 (2005), σσ. 363-381. V. Zalesskaya, «Souvenirs of the Holy Land», στο: Y. Piatnitsky, V. Boelle, M. Kleitert, επιμ., *Pilgrim Treasures from the Hermitage. Byzantium-Jerusalem*, κατ. έκθ., Amsterdam, October 1, 2005 – March 26, 2006, Burlington, VT, Aldershot and Amsterdam 2005, σσ. 73-87.

9. Ousterhout, *The Temple, the Sepulchre*, σσ. 50-53.

10. O. Benndorf, «Antike Baumodelle», *ÖJh* 5 (1902), σσ. 175-195.

11. Λόγος Γ', *Εἰς τὸ ἅγιον Πάσχα καὶ περὶ τῆς Ἀναστάσεως ἐλέγχθη τῇ μεγάλῃ Κυριακῇ*, PG 46, σ. 666D.

12. Ν.Γ. Πολίτης, *Μελέται περὶ του βίου καὶ της γλώσσης του ελληνοικου λαού. Παραδόσεις*, Εν Αθήναις 1904, Α, σ. 20 αρ. *30 (παράδοση από τη Βιζύη της Θράκης). Ν.Κ. Μουτσόπουλος, *Συναισθηματικὴ τοπογραφία*, Θεσσαλονίκη 2002, σσ. 186-205 («Το οικοδομικὸ χρονικὸ της Αγιά-Σοφιάς»), ιδιαίτ. σσ. 192-193.

13. Πρβλ. το ξύλινο ομοίωμα πυργόσπιτου (:) που βρέθηκε σε ανασκαφή στη θέση Nerevskij Konec στο Νόβγκοροντ και έχει τοποθετηθεί στα τέλη του 10^{ου} ή στις αρχές του 11^{ου} αι. Βλ. G. Ieni, «La rappresentazione dell' oggetto architettonico nell' arte medievale con riferimento particolare ai modelli di architettura caucasici», στο: *Atti del primo simposio internazionale di arte armena, Bergamo, 28-30 giugno 1975*, San Lazzaro, Venezia 1978, σ. 262, εικ. 26.

14. Βλ. παρακ., σσ. 49-55.

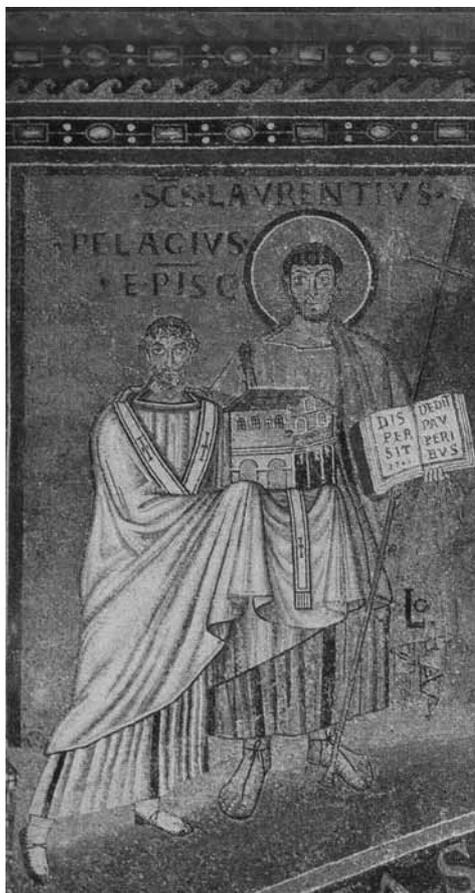
15. Č. Marinković, *Slika podignute Crkve. Predstave arhitekture na ktitorskim portretima u Srpskoj i Vizantijskoj umetnosti*, Beograd 2007.

1. Ο παλαιότερος γνωστός ψηφιδωτός διάκοσμος στη Ρώμη είναι αυτός της αψίδας στην εκκλησία των αγίων Κοσμά και Δαμιανού¹⁷. Στο διάκοσμο αυτό, που φιλοτεχνήθηκε επί πάπα Φήλικος Δ' (526-530), η μορφή του πάπα με το ομοίωμα της εκκλησίας στα χέρια του είναι εξολοκλήρου αναστηλωμένη το 17^ο αιώνα και, επομένως, δεν μπορεί να βοηθήσει στην έρευνά μας¹⁸.

2. Στην εσωτερική πλευρά του θριαμβικού τόξου του ιερού βήματος του Αγίου Λαυρεντίου εκτός των τειχών εικονίζεται ο πάπας Πελάγιος Β' (579-590), όπως διασώζει σχετική επιγραφή, με ομοίωμα της εκκλησίας που αφιέρωσε ο ίδιος (εικ. 3). Ο πάπας συνοδεύεται προστατευτικά από τον επώνυμο άγιο προς το Χριστό¹⁹. Η μορφή της εκκλησίας πλησιάζει αρκετά την αρχική φάση του ναού, που ιδρύθηκε δίπλα στην κωνσταντινεία μεγάλη κοιμητηριακή βασιλική²⁰.

3. Στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας του νεότερου ναού της αγίας Αγνής εκτός των τειχών εικονίστηκε ο πάπας Ονώριος (625-638) να κρατά ομοίωμα του ναού και να το προσφέρει στην επώνυμη αγία²¹. Η βασιλική εικονίζεται ως τρίκλιτη αίθουσα με αψίδα στα ανατολικά και νάρθηκα στα δυτικά. Εντυπωσιάζει ο ρεαλισμός στην απόδοση των βήλων της δυτικής εισόδου και των ορθογώνιων παραθύρων εκατέρωθεν της²².

4. Το παρεκκλήσιο του Αγίου Βεναντίου στο βαπτιστήριο του Αγίου Ιωάννη στο Λατερανό ιδρύθηκε από τον πάπα Ιωάννη Δ' (640-642), ο οποίος εικονί-



Εικ. 3. Ρώμη, Άγιος Λαυρέντιος εκτός των τειχών, θριαμβικό τόξο. Ο πάπας Πελάγιος Β' (579-590) κρατά ομοίωμα του ναού του (πηγή: Μ. Βασιλόπουλος, *Η βυζαντινή τέχνη στην Ιταλία*, Αθήνα 2004, εικ. 18)

16. Θα ήθελα να επισημάνω ότι στα πλαίσια μιας ευρύτερης έρευνας για τις απεικονίσεις ομοιωμάτων ναών, θα ήταν επιθυμητό να γίνει πλήρης σύγκριση των απεικονίσεων με τα υπάρχοντα κτίρια, κάτι που λόγω του περιορισμένου χώρου της εργασίας δεν μπορούσε να γίνει εδώ.

17. J. Wilpert, *Die römische Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten von IV. – XIII. Jahrhundert*, Freiburg in Breisgau 1924, III, πίν. 102. Chr. Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden 1960, σ. 137, πίν. XII.2. G. Matthiae, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, Roma 1967, σ. 135, εικ. 78. R. Budriesi, «I mosaici della chiesa dei Santi Cosma e Damiano a Roma», *FelRav* 42 (1966), σσ. 5-35. W.Fr. Oakeshott, *The Mosaics of Rome from the Third to the Fourteenth Centuries*, London 1967, σ. 92, έγχρ. πίν. XII. Για το ναό, βλ. R. Krautheimer, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, Città del Vaticano 1937, I, σσ. 137-143. Ο ίδιος, *Rome. Profile of a City, 312-1308*, Princeton, New Jersey 1980 (ανατύπ. 2000), σσ. 93 κέξ., εικ. 71.

18. Βλ. σχετ. C.R. Morey, *Lost Mosaics and Frescoes of Rome of the Medieval Period*, Princeton, New Jersey 1915, σσ. 36-37, εικ. 7-8.

19. P. Baldars, «Mosaics of the Triumphal Arch of San Lorenzo fuori le mura», *GazBA*, s. 6, 49 (1957), σσ. 1-18. Ihm, *Die Programme*, σ. 139. Matthiae, *Mosaici medioevali*, σσ. 150, 152, εικ. 89, έγχρ. πίν. XIX. Oakeshott, *The Mosaics of Rome*, σ. 145, εικ. 77. G. Bovini, «Il mosaico dell' arco trionfale di S. Lorenzo fuori le mura a Roma», *CorsiRav* 18 (1971), σσ. 131-137. Marinković, *Slika podignute Crkve*, σ. 94-95 αρ. 3, εικ. 5-6.

20. Για το ναό, βλ. R. Krautheimer, W. Franke, S. Corbett, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, Città del Vaticano 1959, II, σσ. 35-44, εικ. 24. Krautheimer, *Rome*, σσ. 94, εικ. 129-130.

21. Ihm, *Die Programme*, σ. 142, πίν. XXVI.1. Matthiae, *Mosaici medioevali*, σ. 169, εικ. 90, 99. Oakeshott, *The Mosaics of Rome*, σ. 148, εικ. 87, έγχρ. πίν. XVI. Marinković, *Slika podignute Crkve*, σ. 95 αρ. 3, εικ. 7-8.

σπικε στην αψίδα του²³. Το ομοίωμα εικονίζεται περιέργως από τα νοτιοδυτικά ως μονόκωρη αίθουσα, όπως πράγματι είναι το παρεκκλήσιο και η κύρια πρόσβαση σ' αυτό²⁴.

5. Το παρεκκλήσιο του πάπα Ιωάννη Ζ' (705-707) στο Βατικανό μέχρι το 1609, που κατεδαφίστηκε, διέσωσε στον ανατολικό τοίχο πάνω από την είσοδο προς το ιερό βήμα παράσταση του πάπα να προσφέρει το ομοίωμα του μονόκωρου ναού του στη δεόμενη Θεοτόκο²⁵. Η ύπαρξη σταυρού στη στέγη του ομοιώματος μαρτυρεί την ιερότητα του μνημείου, που διαμορφώθηκε στο ανατολικό άκρο του εξωτερικού βόρειου κλίτους της μεγάλης βασιλικής του αγίου Πέτρου²⁶.

6. Στο παρεκκλήσιο το αφιερωμένο στη μνήμη των αγίων Κηρύκου και Ιουλίτας στην Santa Maria Antiqua, η κάτω ζώνη του ανατολικού τοίχου περιλαμβάνει παράσταση του δωρητή να προσφέρει με χέρια καλυμμένα ομοίωμα μονόκλιτου ναού με κεραμοσκεπή στην έθρονη Θεοτόκο που περιστοιχίζεται από αγγέλους και τους επώνυμους αγίους²⁷. Επιγραφή γύρω από τον ορθογώνιο φωτοστέφανό του αναφέρει ότι πρόκειται για τον Θεόδοτο, σημαντική προσωπικότητα της Ρώμης που υπήρξε δύο φορές ύπατος και δούκας της πόλης και πριμκήριος των εκδίκων («*primecerius defensorum*») της Αγίας Έδρας και οικονόμος («*dispensator*») της διακονίας του ναού. Οι τοιχογραφίες χρονολογούνται στην περίοδο 741-752, επί πάπα Ζαχαρία²⁸, ο οποίος εικονίζεται στην άλλη άκρη της ίδιας ζώνης.

7. Ο Λέων Γ' (799-800) ανακατασκεύασε το ναό της Αγίας Σωσάννας και ανανέωσε τον ψηφιδωτό διάκοσμο της αψίδας του²⁹. Η σκηνή περιλάμβανε παράσταση του πάπα με ομοίωμα της εκκλησίας στα χέρια, ενώ στο άλλο άκρο της αψίδας είχε εικονιστεί ο Κάρολος ο Μέγας. Ο συγκεκριμένος διάκοσμος καθαιρέθηκε το 1595, αλλά στοιχεία της αρχικής παράστασης είναι γνωστά από σχέδιο του Ανδαλουσιανού λόγιου δομικανού μοναχού Alfonso Ciacconio (Alonso Chacon) στο fol. 96r του κώδικα Vat. lat. 5407, που χρονολογείται στα τέλη του 16^{ου} αιώνα³⁰.

8-9. Ο πάπας Πασχάλης Α' (817-824) έκτισε και διακόσμησε αρκετούς ναούς στην πόλη. Δύο από αυτούς κοσμήθηκαν στην αψίδα με ψηφιδωτά, στα οποία εικονίζεται και ο ίδιος να κρατά πρόπλασμα στα χέρια. Πράγματι, στην αψίδα της Αγίας Πραξαίδης κρατά ομοίωμα της εκκλησίας ως μονόκωρη αίθουσα, μολοντί πρόκειται για τρίκλιτη βασιλική με εγκάρσιο κλίτος³¹. Παρόμοια είναι και η εικόνησής του στην αψίδα της Αγίας Και-

22. Για το ναό, βλ. Krautheimer, *Corpus*, I, σσ. 14-39. Ο ίδιος, *Rome*, σσ. 93, 97, εικ. 69.

23. Ihm, *Die Programme*, σ. 144, πίν. XXIII.2. Matthiae, *Mosaici medioevali*, σ. 191, εικ. 104, 109. Oakeshott, *The Mosaics of Rome*, σσ. 150-152, εικ. 99. Βλ. πρόσφατα G. Mackie, «The San Venanzio Chapel in Rome and the Martyr Shrine Sequence», *Revue d'art canadienne/Canadian Art Review* 23/1-2 (1996), σσ. 1-13. Marinković, *Slika podignute Crkve*, σσ. 95-96 αρ. 5, εικ. 9-10.

24. Για το παρεκκλήσιο, βλ. Krautheimer, *Rome*, σσ. 97-98. S. De Blaauw, *Cultus et Decor. Liturgia e architettura nella Roma tardoantica e medievale*, Città del Vaticano 1994, I, σσ. 301-304, II, εικ. 6.

25. Ihm, *Die Programme*, σ. 156. Matthiae, *Mosaici medioevali*, σ. 215, εικ. 135. Oakeshott, *The Mosaics of Rome*, σ. 155, εικ. 108. A. Van Dijk, «Jerusalem, Antioch, Rome and Constantinople: The Peter Cycle in the Oratory of Pope John VII (705-707)», *DOP* 55 (2001), σ. 307 και εικ. 3 (= σχέδιο του Giacomo Grimaldi, που διασώζει τη διάταξη των ψηφιδωτών στον κώδ. Vat. Barb. lat. 2732, fol. 76v-77r), με όλη την προηγούμενη βιβλιογραφία. Η ίδια, «Reading Medieval Mosaics in the Seventeenth Century: The Preserved Fragments from Pope John VII's Oratory in Old St. Peter's», *Word & Image* 22/3 (2006), σσ. 285-291. Marinković, *Slika podignute Crkve*, σ. 97 αρ. 7, εικ. 13-14.

26. De Blaauw, *Cultus et Decor*, II, σσ. 572-574, εικ. 25-26 αρ. 23.

27. Wilpert, *Die römische Mosaiken*, II, σσ. 710-726, IV, πίν. 179, 182.2. H. Belting, «Eine Privatkapelle im frühmittelalterlichen Rom», *DOP* 41 (1987), σσ. 55-56, εικ. 1-2. N. Teteriatnikov, «For whom is Theodotus Praying? An Interpretation of the Program of the Private Chapel in S. Maria Antiqua», *CArch* 41 (1993), σσ. 38-46, εικ. 1-2, 4. L. Nees, *Early Medieval Art*, Oxford 2002, σσ. 147-149, εικ. 86. Marinković, *Slika podignute Crkve*, σσ. 96-97 αρ. 6, εικ. 11-12. Για το παρεκκλήσιο, πρβλ. Krautheimer, Franke, Corbett, *Corpus*, II, σσ. 261-262. Krautheimer, *Rome*, σσ. 104.

28. G. Matthiae, *Pittura romana del medioevo, vol. I (secoli IV - X)*, Roma 1965, σσ. 178-186, ιδιαίτ. σ. 179. Van Dijk, *The Peter Cycle*, σ. 309 και σημ. 23.

29. R. Krautheimer, S. Corbett, W. Franke, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, Città del Vaticano 1970, IV, σσ. 272, 276-277. Krautheimer, *Rome*, σσ. 127.

30. C. Davis-Weyer, «Das Apsismosaik Leos III. in S. Susanna. Rekonstruktion und Datierung», *ZKuGesch* 28/3 (1965), σσ. 177-194. W. Braunsfels, *Die Welt der Karolinger und ihre Kunst*, München 1968, σσ. 102, 374, αρ. 49, εικ. 49.

31. Matthiae, *Mosaici medioevali*, εικ. 176, 179. Oakeshott, *The Mosaics of Rome*, σσ. 204, 207, εικ. 124. Marinković, *Slika podignute Crkve*, σ. 98 αρ. 8, εικ. 15-16. Για το ναό, βλ. R. Krautheimer, S. Corbett, W. Franke, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, Città del Vaticano 1967, III, σσ. 240-252, 256-257. Krautheimer, *Rome*, σσ. 123-124, 126-127, εικ. 94.

κιλίας στο Trastevere, επίσης τρίκλιτου ναού. Η μορφή του πάπα στο τελευταίο μνημείο έχει ικανώς μετασκευαστεί, πάνω όμως στο αρχικό της σχέδιο (εικ. 4)³².

10. Στο ναό του αγίου Μάρκου απαντά ο τελευταίος χρονολογικά σωζόμενος ψηφιδωτός διάκοσμος επί πάπα Γρηγορίου Δ' (828-844), που φέρει το ομοίωμα της εκκλησίας του προς το Χριστό, έχοντας την προστασία του αγίου Μάρκου³³.

Από τα παραπάνω καθίσταται φανερό ότι οι περισσότερες περιπτώσεις αφορούν σε παραστάσεις παπών (αρ. 1-5, 7-10) ή και λαϊκών (αρ. 6), επίλεκτων μελών της τοπικής κοινωνίας της πόλης, που αφιερώνουν τους ναούς ή τα παρεκκλήσιά τους στο Χριστό (αρ. 1-2, 8-10), στη Θεοτόκο (αρ. 5-6) ή στον επώνυμο άγιο (αρ. 3, 7). Οι αρχιεπίσκοποι της Ρώμης είναι εύλογο να είναι αφιερωτές και να εικονίζονται στην αψίδα του ναού, των οποίων χορήγησαν την οικοδόμηση, εφόσον είναι γνωστό ότι οι επίσκοποι είναι οι κινητήριες δυνάμεις της εκκλησιαστικής οικοδομικής δραστηριότητας κατά την Ύστερη Αρχαιότητα³⁴. Επιφανή μέλη της κοινωνίας, όπως ο Θεόδοτος, θα πρέπει να είχε εξαιρετικό πλούτο και στενούς δεσμούς με την εκκλησιαστική ιεραρχία: πράγματι, δεν είναι τυχαίο ότι ο συγκεκριμένος χορηγός ήταν οικονόμος της διακονίας της εκκλησίας της Santa Maria Antiqua και ότι ήταν ο θεός του μετέπειτα πάπα Αδριανού Α' (776-795)³⁵. Η αφιέρωση ομοιωμάτων στο Χριστό απαντά κυρίως στον 6^ο αιώνα, με πρώτο σωζόμενο παράδειγμα το διάκοσμο της αψίδας του ναού των αγίων Κοσμά και Δαμιανού (αρ. 1), που φαίνεται ότι επέλεξαν ως πρότυπο τόσο ο πάπας Πασχάλης (αρ. 8-9) όσο και ο Γρηγόριος ο Δ' (αρ. 10) πολύ αργότερα. Η παρουσία των μαρτύρων στις αψίδες των ναών τους (αρ. 3, 7) έχει από παλαιά σχολιαστεί επαρκώς³⁶, ενώ η αφιέρωση σ' αυτές ομοιωμάτων εκκλησιών



Εικ. 4. Ρώμη, Αγία Καικιλία στο Trastevere, αψίδα. Ο πάπας Πασχάλης Α' (817-824) κρατά ομοίωμα του ναού του (πηγή: Βασίλοπουλος, *Η βυζαντινή τέχνη*, εικ. 29)

32. Matthiae, *Mosaici medioevali*, εικ. 144, 147, έγχρ. πίν. XXXVIII. Oakeshott, *The Mosaics of Rome*, σσ. 212-213, εικ. 129. Marinković, *Slika podignute Crkve*, σ. 98-99 αρ. 9, εικ. 17-18. Για το ναό, βλ. Krautheimer, *Corpus*, I, σσ. 95-112. Krautheimer, *Rome*, σσ. 127, εικ. 98.

33. Matthiae, *Mosaici medioevali*, σ. 243, εικ. 215, 226, έγχρ. πίν. XLVI. Oakeshott, *The Mosaics of Rome*, σ. 214, έγχρ. πίν. XXIII. Marinković, *Slika podignute Crkve*, σ. 99 αρ. 10, εικ. 19-20. Krautheimer, Franke, Corbett, *Corpus*, II, σσ. 236-240, 243, εικ. 193. Krautheimer, *Rome*, σ. 127.

34. Βλ. σχετ. τις ανακοινώσεις των G. Cuscito, D. Feissel και A. Avraméa στα: *Actes du XIe congrès international d'archéologie chrétienne, Lyon, Vienne, Grenoble, Genève et Aoste, 21-28 septembre 1986*, Rome 1989, I, σσ. 735-776, 820-825, 829-835, αντιστοίως. R. Haensch, «Le financement de la construction des églises pendant l'Antiquité tardive et l'évergétisme antique», *AnTard* 14 (2006), σσ. 47-58 και H.G. Ziche, «Administrer la propriété de l'église: l'évêque comme cleric et comme entrepreneur», στο ίδιο, σσ. 69-78.

35. Belting, *Eine Privatkapelle*, σσ. 55-56. Teteriatnikov, *For whom is Theodotus Praying?*, σσ. 41, 45. Nees, *Early Medieval Art*, σ. 147.

36. A. Grabar, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique, II. Iconographie*, Paris 1946 (ανατύπ. London 1972), σσ. 105-109.



Εικ. 5. Ραβέννα, Άγιος Βιτάλιος, αψίδα. Ο επίσκοπος Εκκλησίσιος (522-532) κρατά ομοίωμα του ναού του (πηγή: G. Bovini, *Ravenna, ses mosaïques, ses monuments*, Ravenne 1987, εικ. στη σ. 25)

δεν είναι τυχαία, εφόσον και στις δύο περιπτώσεις πρόκειται για μάρτυρες-πάτρωνες αγίες, με ναούς ιδρυμένους στα σημεία όπου είχαν ταφεί.

Εκτός Ρώμης, η παράσταση αφιερωτή με ομοίωμα ναού στα χέρια απαντά ήδη από τον 6^ο αιώνα στη Ραβέννα, το Παρέντιο και, μεταγενέστερα, στο Malles του Τιρόλου.

11. Στο ναό του αγίου Βιταλίου στη Ραβέννα, ο επίσκοπος Εκκλησίσιος (522-532) κρατά ομοίωμα περίκεντρου κτιρίου με φυλλοφόρο σταυρό στην κορυφή του τρούλου (**εικ. 5**). Η απόδοση του ομοιώματος από πρώτη ματιά δεν φαίνεται να έχει σαφείς αναλογίες με τον υπάρχοντα ναό, αφού εικονίζεται απλώς ένα περίκεντρο, κάπως στρογγυλό, κτίριο. Με τη σχεδόν ευθύγραμμη κάτω απόληξη του ομοιώματος και τις κατακόρυφες παραστάδες που μόλις και διαγράφονται, το οκτάγωνο έχει αποδοθεί ομολογουμένως αφαιρετικά³⁷.

12. Στο Παρέντιο ο επίσκοπος Ευφράσιος (530-560) κρατά ομοίωμα βασιλικής χωρίς το αίθριο, το οποίο αποτελεί τυπικό χαρακτηριστικό του επισκοπικού συγκροτήματος³⁸. Να υποθέσει κανείς ότι την εποχή της ολοκλήρωσης του ναού το αίθριο δεν είχε ακόμη ιδρυθεί ή ότι ο ψηφιδογράφος δεν θέλησε να φορτώσει τη

μορφή με μια σύνθετη μικρογραφία του ναού; Ενδεχομένως να επιθυμούσε την εικόνιση μόνης της ευχαριστιακής αίθουσας στα χέρια του επισκόπου, ο οποίος προΐστατο τη τέλεση του μυστηρίου της θείας ευχαριστίας.

13. Στο Malles της Venosta του νότιου Τιρόλου σώζεται μικρός ναός αφιερωμένος στον άγιο Βενέδικτο, ο ανατολικός τοίχος του οποίου διαθέτει τοιχογραφικό διάκοσμο που χρονολογείται στην α' πενήνταετία του 9^{ου} αιώνα. Η τοιχογραφία στη δεξιά κόγχη εικονίζει ανώνυμο κληρικό που κρατά το ομοίωμα της εκκλησίας, το οποίο προσφέρει στον Χριστό της Δέησης, που τοποθετείται στο κεντρικό αψίδωμα. Ένας μεσόκοπος αφιερωτής με πλήρη στρατιωτική στολή κρατά σπαθί και παρακολουθεί την αφιέρωση από την αριστερή κόγχη³⁹. Η ομοιότητα του εικονιζόμενου κτιρίου με το υπάρχον είναι σαφέστατη.

Κατά παράβαση του χρονικού πλαισίου της έρευνάς μας, τρία ακόμη δείγματα απεικονίσεων ομοιωμάτων εκκλησιών είναι χαρακτηριστικά και παρουσιάζουν ειδικό ενδιαφέρον για την έρευνά μας. Η πρώτη αφορά στην παράσταση του υποδιακόνου Aribertus, μετέπειτα αρχιεπισκόπου Μιλάνου, ο οποίος το 1007 χορήγησε

37. Ihm, *Die Programme*, σ. 164, πίν. VII.1. Fr.W. Deichmann, *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*, Baden-Baden 1958, πίν. 311, 353, 357. Ο ίδιος, *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes, Kommentar, 2. Teil*, Wiesbaden 1976, σσ. 179-180. Ο ίδιος, *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes, Kommentar, 3. Teil*, Stuttgart 1989, σ. 316. Marinković, *Slika podignute Crkve*, σ. 93 αρ. 1, εικ. 1-2.

38. B. Molajoli, *La basilica eufrasiana di Parenzo*, Padova 1943², σ. 41, εικ. 52. Ihm, *Die Programme*, σ. 168, πίν. XV.2. M. Prelog, *The Basilica of Eufhrasius in Poreč*, Zagreb 1986, σ. 19, εικ. 12, 24, 39. Marinković, *Slika podignute Crkve*, σσ. 93-94 αρ. 2, εικ. 3-4. A. Terry, H. Maguire, «The Wall Mosaics of the Cathedral of Eufhrasius in Poreč», *Hortus Artium Medievalium* 4 (1998), σσ. 199-221, εικ. 3 και 6 (2000), σσ. 159-181, εικ. 1, 21, 24, 29-31. H. Maguire, «Byzantine Domestic Art as Evidence for the Early Cult of the Virgin», στο: M. Vassilaki, επιμ., *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, Aldershot 2005, σσ. 186-187, πίν. 11, εικ. 16.7. A. Terry, H. Maguire, *Dynamic Splendor. The Wall Mosaics in the Cathedral of Eufhrasius at Poreč*, University Park, Pennsylvania 2007, I, σσ. 109-111, 159-160, II, εικ. 2, 33, 277-278.

39. Braunfels, *Welt der Karolinger*, σσ. 94, 374, αρ. 56, εικ. 56. J. Beckwith, *Early Medieval Art. Carolingian, Ottonian, Romanesque*, London 1969² (ανατύπ. 1992), σσ. 25-26, εικ. 19. C.R. Dodwell, *Painting in Europe, 800 to 1200*, Bungay, Suffolk and London 1971, σ. 20, πίν. 8.



Εικ. 6. Λομβαρδία, Cantù, Galliano, ναός Αγίου Βικεντίου, αφίδα. Ο αφιερωτής Aribertus με ομοίωμα εκκλησίας (1007) (φωτ. Ι.Δ. Βαράλης)

την τοιογράφηση της αφίδας του Αγ. Βικεντίου στο Galliano του σημερινού Cantù της Λομβαρδίας⁴⁰ (εικ. 6). Ο ναός εικονίζεται από τα ανατολικά μαζί με το αίθριο αντίθετα με το ομοίωμα της Ευφρασιανής Βασιλικής. Η δεύτερη περίπτωση αφορά στο ναό του Sant'Angelo in Formis, που εγκαινιάστηκε το 1071



Εικ. 7. Καπούη, Sant'Angelo in Formis (1072-1087), αφίδα. Ο ηγούμενος Desiderius με ομοίωμα της εκκλησίας (πηγή: Βασιλόπουλος, *Η βυζαντινή τέχνη*, εικ. 50)

και διακοσμήθηκε στο διάστημα από το 1072 έως το 1087⁴¹: ο χορηγός του ναού Desiderius (1058-1086), ηγούμενος της μονής του Montecassino, εικονίστηκε να προσφέρει στο Χριστό ομοίωμα της εκκλησίας στο αριστερό τμήμα της κάτω ζώνης του τοιογραφικού διακόσμου της κεντρικής αφίδας⁴² (εικ. 7). Το *Χρονικό* της μονής του Montecassino αναφέρει ότι η ανέγερση του ναού του Αρχαγγέλου έγινε από οικοδόμους που μετακλήθηκαν από το Βυζάντιο⁴³. Το ομοίωμα μάλιστα αποδίδει τη δυτική πρόσοψη του ναού την εποχή του ηγούμενου Desiderius, εφόσον το σημερινό προστώο έχει αποδοθεί σε φάση ανακατασκευής του 12^{ου} αιώνα⁴⁴. Η τρίτη αφορά στο στρογγυλό ναό που έχει αφιερωθεί στην Παναγία και την Αγία Αικατερίνη, γνωστόν ως Znojemska rotunda κοντά στο Βрно, μνημείο του 12^{ου} αιώνα για το οποίο περριφραεύονται οι Τσέχοι. Στον τρούλο εικονίζονται σε ζωφόρο πρίγκιπες της Μοραβίας με επικεφαλής τον κτίτορα του ναού, Κοηράδ τον Β' (1134-1150). Ο πρίγκιπας εικονίζεται να κρατά ομοίωμα εκκλησίας με κωδωνοστάσιο ή πύργο (εικ. 8), που εδώ θα πρέπει να νοηθεί ως ο χριστιανικός ναός εν γένει, ενώ απέναντί του, από την άλλη πλευρά του τόξου της αφίδας, εικονίζεται η σύζυγός του Μαρία, κόρη του Σέρβου βασιλέως Ούρεση Β', να προσφέρει, σαν άλλη Θεοδώρα, μεταλλικό δίσκο ως δώρο στην εκκλησία⁴⁵.

40. O. Demus, *Romanische Wandmalerei*, München 1968, σ. 111. Dodwell, *Painting*, σσ. 151-152, 195. P. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, Torino 1987², σσ. 31-32, εικ. 34.

41. Για το ναό, βλ. O. Morisani, *Gli affreschi di S. Angelo in Formis*, Napoli 1962, σσ. 78-79, εικ. 1-2. G. Urban, «Die Klosterakademie von Monte Cassino und der Neubau der Abteikirche im 11. Jahrhunderts», *RömJbKuGesch* 15 (1975), σσ. 11-23, *σποράδην*.

42. Morisani, *Gli affreschi*, σσ. 34-35, εικ. 15. Demus, *Romanische Wandmalerei*, σσ. 53-55, 114-115, πίν. 16, εικ. 2. Dodwell, *Painting*, σσ. 130-134, πίν. 146. A. Moppert-Schmiedt, *Die Fresken von S. Angelo in Formis*, Zürich 1967, σ. 40, εικ. 7.

43. M. Bloch, «Monte Cassino, Byzantium and the West in the Earlier Middle Ages», *DOP* 3 (1946), σσ. 193-200. Dodwell, *Painting*, σσ. 130-131.

44. P. Anker, K. Berg, «The Narthex of Sant' Angelo in Formis», *ActaArch* (1958), σσ. 96-98, 100, 103. Σε μικρογραφία του Regesto του Sant' Angelo in Formis εικονίζεται η διαπραγμάτευση του Desiderius με τους μηχανικούς (;) και η εκκλήσιά ανάμεσά τους με τρία τόξα στο δυτικό προστώο κι όχι πέντε. Βλ. Morisani, *Gli affreschi*, εικ. 95, και πρόσφατα η έκδοση του χφ. σε fac-simile: *Il Regesto di Sant' Angelo in Formis, Biblioteca del monumento nazionale di Montecassino, Mss. (Reg. 4, 1137-1166)*, Cassino, Napoli 2002.

45. Για πλήρη βιβλιογραφία σχετικά με το ναό και το διάκόσμο του, βλ. B. Klíma, *Znojemská rotunda ve světle archeologických výzkumu*, Brno 1995. Ειδικότερα, βλ. A. Friedl, *Přemyslovci ve Znojme*, Praha 1966, σσ. 118-120. A. Merhantová, A. Livorová,



Εικ. 8. Τσεχία, Ζνοϊμο, ροτόντα Παναγίας και Αγ. Αικατερίνης (1134). Ο αφιερωτής πρίγκιπας Konrad ο Β' με ομοίωμα εκκλησίας (πηγή: Friedl, *Přemyslovci ve Znojme*, πίν. 6)

βλέμμα των πιστών και του ίδιου του Θεού στο διηνεκές. Και, συνεπώς, δεν θα είχε κανένα νόημα μια παράσταση αφιερωτή με ομοίωμα που θα ήταν άσχετο με το υπάρχον οικοδόμημά «του», του οποίου την αληθοφανή όψη εύκολα θα μπορούσε να αναγνωρίσει ο οποιοσδήποτε πιστός που θα παρατηρούσε την κτηπορική παράσταση.

Από την άλλη πλευρά, η μακέτα που κατασκευάζεται ως υπόδειγμα οποιουδήποτε προς οικοδόμηση κτιρίου αποτελεί «σπουδή» και από τη φύση του κάθε πρόπλασμα οπτικοποιεί το ολοκληρωμένο έργο, ώστε αυτό από νοπτική κατασκευή να λαμβάνει υπόσταση και όγκο στις τρεις διαστάσεις⁴⁸. Ωστόσο, το πρόπλασμα ως μικρογραφία ενός έργου που πρόκειται να ολοκληρωθεί, επιδέχεται συζήτηση, αλλαγή, μετατροπή, σμίκρυνση, μεγέθυνση, μεταβολή στους όγκους και τις λεπτομέρειες του διακόσμου, είτε κατά τη διαπραγμάτευση με τους παραγγελιοδότες είτε κατά την εφαρμογή της μελέτης στο εργοτάξιο. Αν κάναμε λόγο για

Οι παραπάνω παραστάσεις στο σύνολό τους είναι ενδεικτικές για τη διερεύνηση της μορφής των ομοιωμάτων και του τρόπου αφιέρωσής τους από τους κορηγούς κατά την περίοδο που μας ενδιαφέρει.

Οι αφιερωτές, πρόσωπα που βρίσκονται στην κορυφή της εκκλησιαστικής και της κοσμικής ιεραρχίας, είναι οι φορείς της οικοδομικής δραστηριότητας της εποχής τους⁴⁶. Ως τέτοιοι, εξ ορισμού αφιερώνουν στο Χριστό, τη Θεοτόκο ή τους αγίους του ολοκληρω το οικοδόμημα, το αντικείμενο της προσφοράς τους⁴⁷. Η ευσεβείά τους, με σκοπό την κοσμική καταξίωση και τη μεταθανάτια λύτρωση, απεικονίζεται με τη μορφή της προσφοράς ομοιώματος ναού ως αξιομνημόνευτου ιστορικού γεγονότος και ως παραδείγματος για μίμηση από τους κατοπινούς. Επιπλέον, επειδή η τοποθέτηση των παραστάσεων αυτών τοποθετείται κατά κανόνα στο πρεσβυτήριο, όπου τελείται η θεία ευχαριστία, εξασφαλίζεται εις το διηνεκές η μνημόνευσή τους στα δίπτυχα των ζώντων και των τεθνεώτων κατά την ώρα της ευχαριστιακής αναφοράς. Το ομοίωμα που κρατούν, επομένως, δεν είναι κάθε φορά παρά η εκκλησία «τους» σε τελειωμένη μορφή (ή σχεδόν), που παίρνει το νόημά της μόνο ενόσω κεντρίζει το

«Ikonomie Znojemského přemyslovského cyklu», *Umeni* 31/1 (1983), σσ. 18-26. B. Krzemieńska, «Die Rotunde in Znojmo und die Stellung Mährens im böhmischen Přemyslidenstaat», *Historica* 27 (1987), σσ. 5-59. L.J. Konečný, *Románská rotunda ve Znojme*, Brno 2005. Υποπεύομαι ότι για τη συγκεκριμένη παράσταση του πρίγκιπα Konrád, κάποιο ρόλο θα πρέπει να έπαιξε η σερβικής καταγωγής σύζυγός του.

46. Βλ. παραπ. σημ. 34.

47. Πρβλ. L. Jones, *The Hermeneutics of Sacred Architecture. Experience, Interpretation, Comparison. Volume Two: Hermeneutical Calisthenics, A Morphology of Ritual-Architectural Priorities*, Cambridge, Massachusetts 2000, σσ. 237-263.

48. Βλ. σχετ. Fr. Hinard, «La maquette comme objet scientifique», στο: Fr. Hinard, M. Royo, επιμ., *Rome. L'espace urbain et ses représentations*, Paris 1991, σσ. 281-286. P. Kimmenauer, «Utilisations des maquettes par les architectes actuels», στο: B. Müller, επιμ., «Maquettes architecturales» de l'Antiquité. *Regards croisés (Proche-Orient, Égypte, Chypre, bassin égéen et Grèce, du Néolithique à l'époque hellénistique)*, Actes du colloque de Strasbourg, 3-5 décembre 1998, Paris 2001, σσ. 267-271. A.C. Smith, *Architectural Model as Machine. A New View of Models from Antiquity to the Present Day*, Oxford and Burlington, Massachusetts 2004, *σποράδην*, ιδιαίτ. σσ. 61-68. K. Moon, *Modeling Messages. The Architect and the Model*, New York 2005, *σποράδην*, ιδιαίτ. κεφ. 3 και 4.

τις δύο διαστάσεις των εικαστικών τεχνών, θα λέγαμε ότι το πρόβλημα είναι ό,τι το προσχέδιο για τον τελειωμένο πίνακα.

Με δεδομένο ότι, τουλάχιστον στην α΄ χιλιετία, η κατασκευή αρχιτεκτονικών μακετών είτε μαρτυρείται είτε μπορεί εύλογα να υποθεθεί ότι προϋποτίθεται για την ολοκλήρωση εξαιρετικά σημαντικών οικοδομικών προγραμμάτων, είναι κατά τη γνώμη μου εύλογη η παραδοχή ότι οι απεικονίσεις ομοιωμάτων στα χέρια δωρητών αυτήν την περίοδο μπορεί να μας δώσει μια σαφή ιδέα για το πώς πραγματικά ήταν οι αρχιτεκτονικές μακέτες των ιδιαίτερα σημαντικών ναών, των οποίων την οικοδόμηση ή και το διάκοσμο χορήγησαν ιδιαίτερα σημαντικά πρόσωπα των ανώτερων στρωμάτων της κοινωνίας, σε πόλεις όπως η Ρώμη και η Ραβέννα. Οι όποιες διαπιστούμενες ασυμφωνίες μεταξύ εικονιζόμενων ομοιωμάτων και υπάρχοντων ναών θα μπορούσαν να οδηγήσουν στην υπόθεση ότι τα εικονιζόμενα ομοιώματα είναι πράγματι οι αρχιτεκτονικές μακέτες τους, οι οποίες υπέστησαν επεξεργασία και επανα(δια)πραγμάτευση, είτε κατά το στάδιο των συζητήσεων με τους χορηγούς είτε στο στάδιο της οικοδόμησης⁴⁹.

Θα μπορούσε, βέβαια, κανείς να φέρει την αντίρρηση ότι η απεικόνιση της αρχιτεκτονικής έχει τη δική της δυναμική και εξαρτάται από τις αισθητικές αξίες και τα εκφραστικά μέσα του ζωγράφου που απεικονίζει οικοδομήματα⁵⁰. Βεβαίως και είναι σαφές ότι δεν μπορούμε να βρούμε στο έργο του καλλιτέχνη, και μάλιστα του καλλιτέχνη του μεσαίωνα, απεικόνιση ολοκληρωμένων οικοδομημάτων, αποτυπωμένων με φωτογραφικό ρεαλισμό⁵¹. Σε αρκετές περιπτώσεις όμως, όπως είδαμε, οι ρεαλιστικές λεπτομέρειες είναι αρκετές και οι διαφορές ελάχιστες, αφορώντας συνοπτικές αποδόσεις λεπτομερειών, γεγονός που αποδυναμώνει κατά τη γνώμη μου την παραπάνω αντίρρηση⁵².



Εικ. 9. Κωνσταντινούπολη, Αγία Σοφία. Ψηφιδωτό των κτιόρων στο τύμπανο της νότιας εισόδου του νάρθηκα, τέλη 10ου αι. (πηγή: Ν. Χατζηδάκη, *Βυζαντινά ψηφιδωτά*, Αθήνα 1994, εικ. 34)

49. Σε διαφορετικό συμπέρασμα, συγκεκριμένα ότι τα ομοιώματα σε παραστάσεις δωρητών ήδη από την α΄ χιλιετία αποδίδουν όχι μακέτες αλλά τους ήδη ολοκληρωμένους υπάρχοντες ναούς σε σμίκρυνση, καταλήγει η Μαρινκοβίτ, *Slika podignute Crkve*, ιδιαιτ. σσ. 307-317.

50. Ενδεχομένως οι ζωγράφοι να διέθεταν υποδείγματα για την απεικόνιση κτιρίων και συγκροτημάτων. Βλ. Ch. Bouras, «Master Craftsmen, Craftsmen, and Building Activities in Byzantium», στο: Α.Ε. Λαίου, επιμ., *The Economic History of Byzantium: From the Seventh Through the Fifteenth Century*, Washington D.C. 2002, σ. 547 και σημ. 71, με παλαιότερη βιβλιογραφία. Ωστόσο τα μεσαιωνικά προσχέδια και σχέδια εργασίας που σώζονται από την ανατολική Μεσόγειο δεν περιλαμβάνουν τέτοια υποδείγματα. Βλ. R.W. Scheller, *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900 – ca. 1470)*, Amsterdam 1995.

51. Πρβλ. όμοιο προβληματισμό για απεικόνιση θημοθύρων και τέμπλων σε φορητές εικόνες και μικρογραφίες χειρογράφων, Ι.Δ. Βαράλης, «Σχόλιο σε μικρογραφία του κώδικα αρ. 11 στη Βιβλιοθήκη της Βουλής των Ελλήνων», *RDAC* (1998), σσ. 235-241.

52. Για το ότι είχαν φιλοτεχνηθεί στο Βυζάντιο τρισδιάστατα ομοιώματα, αν και κοσμικά, μαρτυρία πολύτιμη παρέχουν οι πληροφορίες για το τρισδιάστατο γλυπτό ομοίωμα της πόλης της Κωνσταντινούπολης που προσέφερε γονυπετής ο Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγος στον αρχάγγελο Μιχαήλ. Για την μπρούντζινη αυτή σύνθεση, στην κορυφή του κίονα που ιδρύθηκε μπροστά από το ναό των Αγίων Αποστόλων, βλ. C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire: Sources and Documents*, Englewood Cliffs, New Jersey 1972, σσ. 245-246. Α.-Μ. Talbot, «The Restoration of Constantinople Under Michael VIII», *DOP* 47 (1993), σσ. 258-260 (που υποθέτει ότι έγινε από τεχνίτες Ιταλούς). Χ. Μπούρας, «Η αρχιτεκτονική στην Κωνσταντινούπολη κατά τον 13^ο αιώνα», στο: Π.Λ. Βοκοτόπουλος, επιμ., *Η βυζαντινή τέχνη μετά την Τέταρτη Σταυροφορία. Η Τέταρτη Σταυροφορία και οι επιπτώσεις της*, Διεθνές Συνέδριο, Ακαδημία Αθηνών, 9-12 Μαρτίου 2004, Αθήνα 2007, σσ. 93-94.

Προς ενίσχυση της υπόθεσής μου ότι σε τέτοιες παραστάσεις εικονίζονται αρχιτεκτονικά προπλάσματα θα ήθελα να επαναφέρω προς συζήτηση τη γνωστή παράσταση των κητόρων από το τύμπανο πάνω από την πλάγια είσοδο του εξωνάρθηκα της Αγίας Σοφίας της Κωνσταντινούπολης (εικ. 9)⁵³. Το ομοίωμα της Αγίας Σοφίας που κρατά ο Ιουστινιανός διαθέτει στην κορυφή του τρούλου έναν μεγάλο κρίκο από κόκκινες ψηφίδες, που περικλείει σταυρό από λευκές ψηφίδες. Ο κρίκος αυτός έχει ταυπιστεί από τον Thomas Whittemore με φωτοστέφανο⁵⁴, ίσως επειδή ίδιας σύστασης κόκκινες ψηφίδες αποδίδουν τους φωτοστέφανους του Χριστού και της Θεοτόκου⁵⁵. Ωστόσο, τόσο ο κρίκος όσο και ο σταυρός δεν έχουν κανένα νόημα στο συγκεκριμένο σημείο, δεδομένου ότι δεν αναφέρονται σε καμιά πηγή στον τρούλο του ναού⁵⁶. Ο κρίκος αποκτά νόημα μόνο αν υποθέσουμε ότι πρόκειται για απεικόνιση δακτυλίου, με τον οποίο ο τρούλος αφαιρούνταν και ήταν δυνατή η θέαση του εσωτερικού του ναού από ψηλά. Σε μια τέτοια περίπτωση, βέβαια, δεν θα είχαμε απεικόνιση του υπάρχοντος ναού, αλλά της αρχιτεκτονικής του μακέτας. Το ίδιο θα μπορούσε να συμβαίνει και στην περίπτωση του ομοιώματος του ναού του Αγίου Βιταλίου που εικονίζεται στα χέρια του επισκόπου Εκκλησίου⁵⁷. Ο δυσανάλογα μεγάλος, φυλλοφόρος στη βάση του, σταυρός στην κορυφή του τρούλου θα μπορούσε να μην είναι τίποτε άλλο παρά η λαβή του τμήματος της μακέτας με τον τρούλο που θα ανασκωνόταν για την θέαση στο εσωτερικό του ναού. Το ερώτημα γιατί ο ναός αποδίδεται εδώ κυκλικός κι όχι οκταγωνικός, όπως πραγματικά είναι, θα μπορούσε να απαντηθεί αν γνωρίζαμε ακριβώς το σχέδιο του ναού την εποχή της ανοικοδόμησής του επί του Εκκλησίου και τις μετατροπές επί του επισκόπου Βίκτωρα που τον διαδέχθηκε.

Συμπερασματικά, με τα μέχρι σήμερα δεδομένα της έρευνας δεν είμαστε ακόμη σε θέση να μπορούμε να δώσουμε ικανοποιητικές και οριστικές απαντήσεις. Η συγκριτική μελέτη απεικονισμένων ομοιωμάτων και υπάρχοντων ναών ευελπιστώ ότι θα κατορθώσει να οδηγήσει σε δρόμους που θα επιτρέψουν ορισμένες παραδοχές και θα αποκρυσταλλώσουν τα συμπεράσματα για ένα τμήμα τουλάχιστον των δεδομένων. Έτσι θα γίνει δυνατή και η προώθηση νέων ερευνών. Ίσως η επιτόπου επανεξέταση των εικονίσεων των ομοιωμάτων και η προσοχή στις λεπτομέρειές τους να οδηγήσει στα συμπεράσματα εκείνα που θα επιβεβαιώσουν τις παραπάνω υποθέσεις.

ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΤΣΙΟΥΜΗ: Το ομοίωμα που κρατούν ο Πέτρος και ο Παύλος στην εικόνα του Ρίζου δεν είναι δημιούργημα του Ρίζου, παρά το γεγονός ότι βιβλιογραφικά έτσι αναφέρεται. Υπάρχει όμως στον Άγιο Ανδρέα της Περιστεράς η απεικόνιση του Πέτρου και του Παύλου με το ομοίωμα της εκκλησίας από τον 9ο αιώνα. Άρα, πρόκειται για ένα έργο του 9ου αιώνα, το οποίο θα πρέπει να περιλάβετε μάλλον σε αυτή τη δουλειά που κάνετε.

ΒΑΡΑΛΗΣ: Έκανα μια πρώτη απόπειρα παρουσίασης των αφιερωτών με ομοιώματα στα χέρια.

53. Βλ. παραπ. σ. 11 και εικ. 1.

54. Th. Whittemore, *The Mosaics of St. Sophia at Istanbul, Second Preliminary Report: Work Done in 1933 and 1934, The Mosaics of the Southern Vestibule*, Oxford, Paris 1936, σσ. 23 («It is encircled by a nimbus which symbolizes the universe or the sky»), 54, πίν. XVII.

55. Στο ίδιο, σσ. 44, 47. Οι μορφές των αυτοκρατόρων φέρουν φωτοστέφανους από γαλάζιες ψηφίδες (στο ίδιο, σσ. 50, 52).

56. Η μαρτυρία του Παύλου Σιλεντιάριου δεν συνηγορεί στην υπόθεση ότι υπήρχε μεταλλικός σταυρός στην κορυφή του τρούλου. Βλ. Paulus Silentiarius, *Descriptio S. Sophiae et ambonis*, έκδ. E. Bekker, Bonn 1837, στίχ. 491-492, καθώς και τα σχόλια των M.-Chr. Fayant, P. Chuvin, *Paul le Silentiaire, Description de Sainte-Sophie de Constantinople*, Die 1997, σσ. 90-91 και M.-L. Fobelli, *Un tempio per Giustiniano. Santa Sofia di Costantinopoli e la descrizione di Paolo Silenziario*, Roma 2005, σσ. 141, 190. Πρβλ. R.J. Mainstone, *Hagia Sophia. Architecture, Structure and Liturgy of Justinian's Great Church*, London 1988, σ. 126. Για αντίθετη άποψη, βλ. E.M. Αντωνιάδης, *Έκφρασις της Αγίας Σοφίας*, Αθήναι 1909 (ανατύπ. Αθήνα 1983), Γ', σσ. 132-134.

57. Βλ. παραπ. σ. 28, εικ. 5.

ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΤΣΙΟΥΜΗ: Ναι, για τη μελλοντική σας έρευνα θα ήταν καλό να εξετάζατε κι αυτήν την παράσταση, γιατί το ομοίωμα αυτό της εκκλησίας, που βέβαια συμβολίζει της Εκκλησία με το «Ε» κεφαλαίο, διαθέτει τη μορφή του ναού, όπως μετέτρεψε ο όσιος Ευθύμιος το ναό στην Περιστέρα τον 9ο αιώνα.

ΒΙΤΑΛΙΩΤΗΣ: Δεν ξέρω κατά πόσο έχει άμεση σχέση με το θέμα, απλώς ήθελα λίγο να επιστήσω την προσοχή στη σχέση μεταξύ απεικονίσεων κτιρίων ναών ή ας πούμε μακετών ναών και απεικονίσεων, γενικά, αρχιτεκτονημάτων, υπό τη μορφή ακόμη και της σκηνογραφίας. Δηλαδή, και στην περίπτωση αυτή έχουμε μία απεικόνιση, όπως έχουμε στην πολύ γνωστή περίπτωση της Ροτόντας της Θεσσαλονίκης και των δύο βαπτιστηρίων της Ραβέννας, έχω επίσης αυτήν την περίπτωση στην κρύπτη της βασιλικής των αγίων Τεσσαράκοντα, στους Αγίους Σαράντα στην Αλβανία: εδώ το ζήτημα είναι κατά πόσο είναι μία αφηρημένη απεικόνιση (και κατά πόσο πρόκειται για απεικόνιση), που βασίζεται σε πολύ μεγάλο βαθμό στην πραγματικότητα, δηλαδή σε πραγματικές προσόψεις, οι οποίες με τον άλφα ή τον βήτα τρόπο έχουν μεταλλαχθεί, μεταποιηθεί και εμφανίζονται στην παράσταση. Δεν ξέρω και αν υπήρχαν, ίσως θα πρέπει να υπήρχαν και σχέδια προσόψεων, φτιαγμένα από αρχιτέκτονες.

ΒΑΡΑΛΗΣ: Προσωπικά υποθέτω ότι θα υπήρχαν, διότι και οι εικονογραφικές ομοιότητες μεταξύ των ψηφιδωτών της Ροτόντας για παράδειγμα, με μνημεία που βρίσκονται πολύ μακριά, όπως με τις προσόψεις των τάφων στην Πέτρα της Αραβίας ή και με το προσκίνιο στο θέατρο της Εφέσου, υποδεικνύουν ότι δεν μπορούν να συνδεθούν διαφορετικά παρά μόνο με την κυκλοφορία τέτοιου είδους σχεδίων.

ΒΙΤΑΛΙΩΤΗΣ: Τα οποία ενδεχομένως θα ήταν, ας πούμε, κάποια σχέδια ιδανικών κτιρίων που θα βρίσκονταν σε κυκλοφορία και θα θύμιζαν τα αντίστοιχα της Αναγέννησης, ή όπως εκείνα του Viollet-le-Duc, με τον ιδανικό γοτθικό ναό, τηρουμένων των αναλογιών.

ΒΑΡΑΛΗΣ: Δικαιολογημένη, αν και τολμηρή, η υπόθεση αυτή. Ο κ. Μέντζος όμως θα μας πει, ίσως λίγο πιο επισταμένα.

ΜΕΝΤΖΟΣ: Κατ' αρχάς ήταν πολύ ενδιαφέρουσα η παρουσίασή σας και η εισαγωγή σας και νομίζω ότι θέτει αρκετά ερωτήματα, δηλαδή είναι μια πολύ καλή βάση για συζήτηση. Κάτι άλλο είχα στο νου μου να πω, αλλά η προηγούμενη παρέμβαση μου έδωσε την ευκαιρία να προσπαθήσω να κάνω μία διάκριση, την οποία εσείς – έχω την αίσθηση ότι την έχετε προϋποθέσει. Δηλαδή, θα πρέπει να διακρίνουμε ανάμεσα στο σχέδιο και στην τρισδιάστατη αναπαράσταση ή αντιγραφή, και εδώ βάζω ένα εναλλακτικό «ή», για τα οποία θα συζητήσουμε μετά, δεν έχουμε την ίδια. Υπάρχει μια πολύ μεγάλη διαφορά ανάμεσα σε σχέδια, τα οποία είναι δισδιάστατα και μπορεί να απεικονίζουν προσόψεις ή πλευρές και αυτά μπορεί να είναι τα ψηφιδωτά της Ροτόντας, αλλά ακόμα και οι προσόψεις της Πέτρας που αναφέρθηκαν – και αυτές πρέπει να τις δούμε δισδιάστατες – και στις τρισδιάστατες κατασκευές που μπορεί να είναι αντίγραφα ή προπλάσματα, δεν κάνουμε διάκριση ακόμα, των οποίων βέβαια δεν έχουμε τα πρωτότυπα, εκτός από την περίπτωση του καθολικού της Ξηροποτάμου, αλλά έχουμε τις απεικονίσεις τους. Εμείς μιλάμε για τα δεύτερα και εδώ θα ήθελα να επανέλθω στο ζήτημα «αντίγραφο ή πρόπλασμα», το οποίο θέσατε, πολύ σωστά, με αφορμή τα προπλάσματα ή τα αντίγραφα των ναών του Παναγίου Τάφου και θα ήθελα να πω ότι, σε τελευταία ανάλυση, δεν υπάρχει και τόσο μεγάλη διαφορά. Αυτό που μας ενδιαφέρει δεν είναι η χρήση ή ο προορισμός ή η λειτουργία, αλλά η αντιληψη της κατασκευής τους. Δηλαδή είτε κανείς κατασκευάσει το αντί-

γραφο, τη σμίκρυνση, τη μακέτα μετά, αντιγράφοντας το κτίριο, είτε το κατασκευάσει με σκοπό να χρησιμεύσει ως οδηγός ή βοηθός για τον χορηγό, πριν από την ολοκλήρωση του κτιρίου, η λογική είναι η ίδια. Είναι η υπό κλίμακα μεταφορά ενός κτιρίου. Στην μεν μία περίπτωση υπαρκτού, στην δε άλλη περίπτωση ιδεατού, υπό σκέψη. Αυτό είναι το ζουμί της υπόθεσης. Η τρισδιάστατη μεταφορά ενός πράγματος. Τώρα, επί λεπτομερειών θα ήθελα να πω δυο πράγματα για το ομοίωμα της Narbonne. Υπάρχει ένα πρόβλημα πάνω στο αν είναι πρότυπο πρόπλασμα ή αντίγραφο και νομίζω ότι έχει σχέση με το μάρμαρο κατασκευής του. Είναι από μάρμαρο των Πυρηνναίων, αν δεν κάνω λάθος, οπότε αναγκαστικά είναι αντίγραφο και όχι πρότυπο πρόπλασμα.

ΒΑΡΑΛΗΣ: Και αν είναι αντίγραφο του προπλάσματος;

MENTZOS: Καλά, εντάξει. Με αυτή την λογική ... Και για τον Άγιο Βιτάλιο, η παρατήρησή σας είναι σωστή, αλλά μου έκαναν εντύπωση δύο πράγματα. Πρώτον, η απεικόνιση του τρούλου, ο οποίος δεν έχει μορφή σφαιροειδή αλλά κωνοειδή, δηλαδή είναι ευθύγραμμες οι πλευρές, πράγμα που μας οδηγεί περισσότερο σε πυραμιδοειδές πρότυπο ή ότι απέδιδε μια πυραμιδοειδή κατασκευή και δεύτερον, ότι οι περιμετρικοί τοίχοι, παρ' ό,τι όπως επισημαίνετε απεικονίζονται καμπύλοι, έχουν ωστόσο κάθετες διαρθρώσεις, οι οποίες παραπέμπουν σε πλευρές πολυγώνου. Δηλαδή, μάλλον το πρόβλημα είναι πιο πολύ η ικανότητα του ζωγράφου-ψηφοθέτη να αποδώσει το πρωτότυπο.

ΒΑΡΑΛΗΣ: Σωστά. Και της αντιληπτικής του ικανότητας βεβαίως.

MENTZOS: Έχετε δίκιο, πιθανώς υπάρχουν και κάποιες αποκλίσεις. Μπορεί να ήταν κάπως διαφορετικό το αρχικό σχέδιο, αλλά αυτό δεν μπορεί να κριθεί, φοβάμαι, από την εικόνα.

ΜΑΜΑΛΟΥΚΟΣ: Και εγώ βρήκα πολύ ενδιαφέρουσες και πολύ χρήσιμες και την εισαγωγή και την εισήγηση ως βάση για κάθε περαιτέρω συζήτηση. Πολύ ενδιαφέρουσα, επίσης, είναι η παρατήρηση του κυρίου Μέντζου. Καίριο, κατά τη γνώμη μου, σημείο είναι ότι οι Βυζαντινοί είχαν την άποψη, την ιδέα, τη δυνατότητα, ας πούμε, να απεικονίζουν, εκ των προτέρων ή εκ των υστέρων, κτίρια σε μικρή κλίμακα. Παρότι είναι λίγο νωρίς (θα προτιμούσα στο τέλος της ημέρας ή κάποια στιγμή αργότερα) θα πω μια σκέψη μου για τις απεικονίσεις κτιρίων που μας δείξατε. Νομίζω ότι στις κτιριοτικές παραστάσεις είναι πιθανότερο να εικονίζονται με απλουστεύσεις και συμβολισμούς τα πραγματικά κτίρια και όχι τα προπλάσματά τους. Στα πλαίσια της απλούστευσης μπορούν να δικαιολογηθούν και οι διάφορες εξηρησιονιστικές απεικονίσεις στοιχείων, όπως για παράδειγμα ο τεράστιος σταυρός του τρούλου, και να μην εκληφθούν ως τεχνικά στοιχεία προπλασμάτων. Όμως, πέρα από το αν εικονίζονται τα ίδια τα κτίρια ή προπλάσματά τους, εκείνο που είναι ενδιαφέρον για το σεμινάριό μας είναι ότι αυτές οι απεικονίσεις αποτελούν μια πολύ καλή ένδειξη ότι στο Βυζάντιο δεν ήταν άγνωστη η έννοια του προπλάσματος, του ομοιώματος, δηλαδή, ενός κτιρίου που απεικονίζεται σε μικρή κλίμακα με συγκεκριμένους τρόπους, με σύμβολα και απλουστεύσεις. Η εξέταση των διαφόρων τρόπων εικαστικής απόδοσης αυτών των ομοιωμάτων παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον. Η ύπαρξη απεικονίσεων κτιρίων σε ζωγραφικές παραστάσεις και τα σωζόμενα λίθινα ή από άλλο υλικό ομοιώματα κτισμάτων σε συνδυασμό με αναφορές σε διάφορες πηγές οδηγούν, κατά τη γνώμη μου, στο συμπέρασμα ότι τα προπλάσματα δεν ήταν άγνωστα στη βυζαντινή εποχή.

MENTZOS: Σε αυτό που είπε ο κύριος Μαμαλούκος, θα ήθελα να παρατηρήσω ότι η λειτουργία της μακέτας δεν τελειώνει με την ολοκλήρωση της κατασκευής. Η μακέτα μπορεί να είναι χρήσιμη και κατά τη διάρκεια της ζωής του κυρίου για την επισήμανση βλαβών, για την επιδιόρθωσή τους. Άρα ο κρίκος και ο ανθεμωτός σταυρός, δε σημαίνουν αναγκαστικά αυτό που λέει ο κ. Μαμαλούκος, αλλά μπορεί να αφορά στη λειτουργία της μακέτας κατά τη διάρκεια της ζωής του κυρίου. Δηλαδή πράγματα τα οποία υπάρχουν και χρησιμοποιούνται: αν το κτίριο παρουσιάσει ένα πρόβλημα, να δούμε στη μακέτα, να το εντοπίσουμε και να εξετάσουμε αν επιδιορθώνεται.

ΒΑΡΑΛΗΣ: Πολύ ενδιαφέρουσα η παρατήρηση αυτή. Είναι φυσικά η ίδια λογική όταν φτιάχνεται μία μακέτα από ένα ήδη υπάρχον κτίριο και όταν φτιάχνεται μία μακέτα για να γίνει κτίριο. Η λογική είναι η σμίκρυνση των διαστάσεων και των όγκων του κυρίου, αλλά είναι ευκαιρία εδώ να υπογραμμίσουμε ότι και στις δύο περιπτώσεις μας ενδιαφέρει όχι μόνο η έννοια της σμίκρυνσης, μας ενδιαφέρει και η χρήση του ομοιώματος και ποιοι εμπλέκονται σ' αυτήν. Ποιοι το κατασκευάζουν, ποιοι το αποδέχονται, ποιοι το συζητούν. Και τα πρόσωπα παίζουν μεγάλο ρόλο, όχι μόνο τα αντικείμενα.

ΠΟΛΥΒΙΟΥ: Όλη αυτή η έκθεση του θέματος ήταν πολύ ενδιαφέρουσα και βέβαια το ερώτημα νομίζω ότι υφέρεται σε καθέναν που κοιτάζει αυτά τα ζητήματα και πολύ περισσότερο σε όσους έχουν ασχοληθεί με το θέμα. Αλλά, παρά ταύτα και παρά τα σοβαρά στοιχεία που δείξατε, όπως ο κρίκος στην Αγία Σοφία της γνωστής ψηφιδωτής παράστασης – πιστεύω, δεν μπορώ όμως να το αποδείξω – ότι η κοινή λογική λέει πως πρέπει να απεικονίζονται κτίρια. Φαντάζομαι ότι ο αγιογράφος, που ασφαλώς κάνει τη δουλειά του μετά την ολοκλήρωση του οικοδομήματος, αφού πάνω σε αυτό αποτυπώνει την παράσταση, φαντάζομαι ότι αυτός, όπως ο καθένας, έχει στο μυαλό του το κτίριο, έχει σβήσει το άλλο. Έχει μπροστά του ένα τεράστιο πράγμα, το οποίο είναι υπαρκτό, πάνω σε αυτό κάνει αυτή τη δουλειά που κάνει και το στοιχείο του σχεδιασμού, του ομοιώματος δηλαδή, το οποίο είχε προηγηθεί για να φθάσουμε σε εκείνο, έχει σβήσει πια από το μυαλό του. Δηλαδή, μου φαίνεται πολύ-πολύ περίεργο να κάθεται κάποιος όταν δουλεύει πάνω στο κτίριο να μην απεικονίζει το κτίριο αλλά τη μακέτα, την οποία αμφιβάλλω αν ο ζωγράφος την είχε δει ποτέ. Τα προβλήματα που τίθενται όσον αφορά στην πιστότητα ή όχι της απεικόνισης με το υπαρκτό κτίριο, δεν νομίζω ότι πρέπει να μας απασχολήσουν πολύ. Δηλαδή η σχηματικότητα, η ανταπόκριση ή όχι με το εικονιζόμενο, δηλαδή η ανταπόκριση της εικόνας με το κτίριο ή όχι, είναι ζήτημα όπως το αντιλαμβάνεται ο ψηφοθέτης ή ο ζωγράφος. Δηλαδή, άλλος το κάνει περισσότερο κοντά, άλλος περισσότερο μακριά από την πραγματικότητα. Με άλλα λόγια, εκείνο που τον ενδιαφέρει εκείνη την ώρα, δεν είναι η πιστότητα της ανταπόκρισης. Τον ενδιαφέρει η έννοια της δωρεάς, να απεικονίσει τη δωρεά. Άρα δηλαδή, το βάρος δεν πέφτει στο αν το εικονιζόμενο ομοίωμα είναι πιστό αντίγραφο ή όχι του υπαρκτού κυρίου. Αυτή είναι η γνώμη μου. Ευχαριστώ.

ΒΑΡΑΛΗΣ: Όπως καταλαβαίνετε, η πρώτη εισήγηση στο σεμινάριό μας θα έπρεπε να είναι λίγο προκλητική, με την έννοια ότι η συζήτηση είναι αυτή που αξίζει περισσότερο. Αυτό είναι το πρώτο, που θα ήθελα να πω, και το δεύτερο να σας αποκαλύψω την αφορμή εκκίνησης του προβληματισμού μου ότι είναι δυνατόν τα εικονιζόμενα ομοιώματα να είναι μακέτες: από το γεγονός ότι όσες απεικονίσεις ομοιωμάτων μελέτησα έχουν πολύ καλύτερες γραφικές λεπτομέρειες σε ό,τι κανείς βλέπει από το έδαφος, ενώ ό,τι είναι ψηλότερα, στην οροφή, είναι ή σχηματικό ή κακώς αποδιδόμενο. Και μετά μου ήρθε στο μυαλό μια πολύ γνωστή φράση του Ward Perkins, που έλεγε ότι οι εκκλησίες στην παλαιοχριστιανική περίοδο ήταν τα πιο ψηλά κτίρια της εποχής τους. Αν δεν υπήρχε κάποιο ψηλό μέρος απ' όπου θα ήταν δυνατόν να δουν οι ζωγράφοι τα κτίρια και αυτομάτως με το πινέλο ή με τη γραφίδα να βγάλουν κατ' αναλογία την σμίκρυνση του κυρίου, έχω την εντύπωση ότι, αν όντως απεικόνιζαν κτίρια, θα έβγαζαν μόνο τις λεπτομέρειες που ήταν στο

οπικό τους πεδίο. Αλλά μήπως τα ομοιώματα δεν απεικονίζουν κτίρια; Από εκεί άρχισε όλος μου ο προβληματισμός.

ΩΡΑΙΟΠΟΥΛΟΣ: Ακριβώς πάνω σε αυτή τη συζήτηση ένα εύλογο σχόλιο. Το έθεσε ήδη ο Μίλτος Πολυβίου, και η λογική είναι από τη στιγμή που έχει τελειώσει ένα κτίριο και απεικονίζεται, γιατί να χρησιμοποιηθεί η μακέτα του και όχι το ίδιο το κτίριο για την απεικόνισή του; Υπάρχει μία απάντηση, ανάλογη με αυτή που δώσατε, δηλαδή ότι κανείς με τη μακέτα έχει μια συνολική εικόνα του κτιρίου, γρήγορη και εύκολη, όταν υπάρχει η μακέτα, την οποία μπορεί έτσι να αποδώσει, ενώ διαφορετικά είναι πολύ δύσκολο να έχει τη συνολική εικόνα. Ένα σχόλιο λοιπόν γι' αυτό, το οποίο όπως καταλαβαίνετε παραμένει ανοικτό για έρευνα. Το δεύτερο σχόλιο που θα ήθελα να κάνω, είναι ότι θα πρέπει, έχω τη γνώμη, τούτες τις απεικονίσεις να τις δούμε μέσα σε ένα πλαίσιο εννοιολογικό, που τοποθετεί η έννοια της εικόνας. Η εικόνα, όπως την γνωρίζουμε στο Βυζάντιο και μέσα από τα κείμενα τα σχετικά, έχει μία δική της συγκρότηση, εννοιολογική και επομένως κατασκευαστική, και έναν δικό της λόγο ύπαρξης. Συνήθως, ο λόγος ύπαρξής της, ας πούμε με σύγχρονους όρους, επειδή μου άρεσε πάρα πολύ όλη η εισήγηση που κάνατε, έχει μια φρεσκάδα πολύ ενδιαφέρουσα, έχει έναν λόγο, κατά κύριο λόγο ας πω ιδεολογικό, για την ακρίβεια πολιτικό. Ο Δωρητής, όταν θέλει να απεικονιστεί εκεί, έχει έναν λόγο να υπάρχει στην συγκεκριμένη θέση μέσα στο ναό και ο λόγος αυτός είναι πολιτικός, με την γενικότερη έννοια του όρου ασφαλώς, και με την έννοια που η εικόνα παίζει ρόλο σήμερα. Επομένως, οι απεικονίσεις οι αγιογραφικές ή οποιοσδήποτε άλλου τύπου των εικόνων, έχω την εντύπωση ότι θα μας προφύλασσαν από περιέργες, ίσως και ενδιαφέρουσες αναζητήσεις, αν καταρχήν τις τοποθετούσαμε μέσα στο context της έννοιας της εικόνας.

ΒΑΡΑΛΗΣ: Ευχαριστούμε πολύ για τις παρατηρήσεις σας. Επειδή μας πιέζει ο χρόνος, ας είναι μόνον μία η ερώτηση.

ΣΕΜΟΓΛΟΥ: Και η συζήτηση επίσης έχει απίστευτο ενδιαφέρον, απλά στη συνέχεια των παρατηρήσεων του κ. Ωραιόπουλου αλλά και του κ. Πολυβίου, έχει ενδιαφέρον η θέση τελικά των κτιρίων που φέρουν το ομοίωμα και κυρίως στην παλαιохριστιανική περίοδο, ή τουλάχιστον μέχρι το 1000, στην αψίδα και αυτό είναι το σημαντικό, γιατί μετά τα πράγματα αλλάζουν. Και αυτό είναι νομίζω πολύ ενδιαφέρον. Σε συνδυασμό με την παρατήρηση του Peter Brown για την ανταγωνιστική απεικόνιση επισκόπων και τοπικών αγίων που εικονίζονται στην αψίδα, έχει ενδιαφέρον να δούμε το ομοίωμα της εκκλησίας που φέρουν, ως έναν φορέα που κατά κάποιον τρόπο δίνει το δικαίωμα στους κτήτορες να απεικονιστούν στην αψίδα δίπλα-δίπλα, και ίσως ανταγωνιστικά, τουλάχιστον μέχρι τον 5ο αιώνα, με τον επίσκοπο. Και αυτό νομίζω ότι θα έχει ενδιαφέρον, εάν είναι ομοίωμα ή ένα εξιδανικευμένο μνημείο, ένα *insignium*, που εξουσιοδοτεί τον επίσκοπο, εννοώ τον κτήτορα, να εικονιστεί απέναντι από τον τοπικό άγιο. Και κάτι άλλο ήθελα να ρωτήσω: θυμάμαι ότι στην Αρμενία, αυτά τα ομοιώματα τα μικρά, που είναι από αυτήν την πέτρα την ντόπια, την κοκκινωπή, ήταν τοποθετημένα μέσα στο Ιερό Βήμα.

ΒΑΡΑΛΗΣ: Να περιμένουμε να μας διαλευκάνει το ζήτημα η ανακοίνωση της κ. Maranci.

ΧΑΤΖΗΤΡΥΦΩΝΟΣ: Εγώ θα έλεγα να προχωρήσουμε, γιατί πραγματικά βγαίνουμε έξω από το πρόγραμμα. Σημειώστε ότι έχετε, αφού θα γίνει συζήτηση και στο τέλος, ενώ ενδιάμεσα θα δοθεί και άλλη ευκαιρία. Ευχαριστώ τον κ. Βαραλή και παρακαλώ να έλθει στο βήμα ο κ. Μαμαλούκος. Ο κ. Μαμαλούκος είναι επίκουρος καθηγητής του Τμήματος Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Πανεπιστημίου Πατρών και διδάσκει Μεσαιωνική και Παραδοσιακή Αρχιτεκτονική.

Η ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΗΣ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑΣ ΤΟΥ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥ ΣΤΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗ ΜΕΛΕΤΗ ΤΩΝ ΜΝΗΜΕΙΩΝ:

ΜΙΑ ΑΦΟΡΜΗ ΓΙΑ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟ ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΗ ΧΡΗΣΗ ΠΡΟΠΛΑΣΜΑΤΩΝ

ΣΤΑΥΡΟΣ ΜΑΜΑΛΟΥΚΟΣ

Α. Σκοπός της εισήγησης που ακολουθεί είναι η θέση ορισμένων ζητημάτων και η διατύπωση υποθέσεων σχετικά με τη χρήση προπλασμάτων στη βυζαντινή αρχιτεκτονική, μέσα από τη μελέτη ορισμένων χαρακτηριστικών στοιχείων της διαδικασίας του σχεδιασμού, η οποία, με τη σειρά της, βασίζεται στην εξέταση συγκεκριμένων μνημείων. Αφετηρία της έρευνας αποτελεί μια παλαιότερη εργασία μου με τίτλο : «*Ζητήματα σχεδιασμού στη βυζαντινή αρχιτεκτονική*»¹, η οποία είχε βασιστεί κυρίως σε παρατηρήσεις που έγιναν με την ευκαιρία της μελέτης της αρχιτεκτονικής του οικοδομικού συγκροτήματος του καθολικού της μονής Βατοπεδίου², και η οποία κατέληγε στο εξής συμπέρασμα: «Η οικοδόμηση ομοίων κτιρίων και η κατασκευή μικρών «αντιγράφων» σημαντικών κτισμάτων αποτελούν σοβαρές ενδείξεις ενός σχεδιασμού που, τουλάχιστον ως ένα βαθμό, πρέπει να βασίζονταν σε αρχιτεκτονικά σχέδια, όπως εκείνα που σαφώς αναφέρεται ότι υπήρχαν στην αρχαιότητα και εκείνα που γνωρίζουμε από τα νεότερα χρόνια»³.

Καθώς, όπως είναι γνωστό, δεν έχουν σωθεί άμεσα τεκμήρια (σχέδια και προπλάσματα) που σχετίζονται με τη διαδικασία παραγωγής του αρχιτεκτονικού έργου στον τομέα του σχεδιασμού στο Βυζάντιο, για το ζήτημα αυτό έχουν διατυπωθεί κατά καιρούς αντιδιαμετρικά διαφορετικές απόψεις⁴. Σε κάθε περίπτωση, προκειμένου να προσεγγίσουν το εξαιρετικά ενδιαφέρον αυτό πρόβλημα οι ιστορικοί της βυζαντινής αρχιτεκτονικής είναι υποχρεωμένοι να βασιστούν, πέρα από τη σπουδή των πηγών, στη μελέτη των ίδιων των σωζομένων μνημείων, η οποία μπορεί αναμφίβολα να βοηθήσει στη διατύπωση απόψεων και υποθέσεων περαιτέρω εργασίας σχετικά με ζητήματα του σχεδιασμού στη βυζαντινή αρχιτεκτονική εν γένει και, ειδικότερα, με την υποτιθέμενη βάσει διαφόρων στοιχείων χρήση προπλασμάτων με σκοπό τη διευκόλυνση της διαδικασίας του σχεδιασμού και της εφαρμογής ή / και την παρουσίαση του σχεδιαζομένου κτηρίου στον κύριο του έργου⁵.

Β. Το πρώτο από τα ζητήματα που θα σχολιαστούν εδώ, είναι εκείνο της γνωστής στη βυζαντινή αρχιτεκτονική διαδικασίας της τυποποίησης και της «ακριβούς» αναπαραγωγής προτύπων⁶. Ως δύο περιπτώσεις εφαρμογής αυτής της διαδικασίας στα πλαίσια της τοπικής ενότητας της μεσοβυζαντινής αθωνικής ναοδομίας έχουν θεωρηθεί η οικοδόμηση στα τέλη του 10^{ου} αιώνα των καθολικών των μονών Βατοπεδίου και Ιβήρων (εικ. 1) και, στο πρώτο μισό του 11^{ου} αιώνα, των παρεκκλησίων του αγίου Δημητρίου του καθολικού Βατοπεδίου και του αγίου Νικολάου και των αγίων Τεσσαράκοντα του καθολικού της Μεγίστης Λαύρας (εικ. 2). Τα κτήρια αυτά παρουσιάζουν ανά ενότητες εντυπωσιακή ομοιότητα όχι μόνο ως προς την τυπολο-

1. Στ. Μαμαλούκος, «Ζητήματα σχεδιασμού στη βυζαντινή αρχιτεκτονική», ΔΧΑΕ 24 (2003), σσ. 119-128.

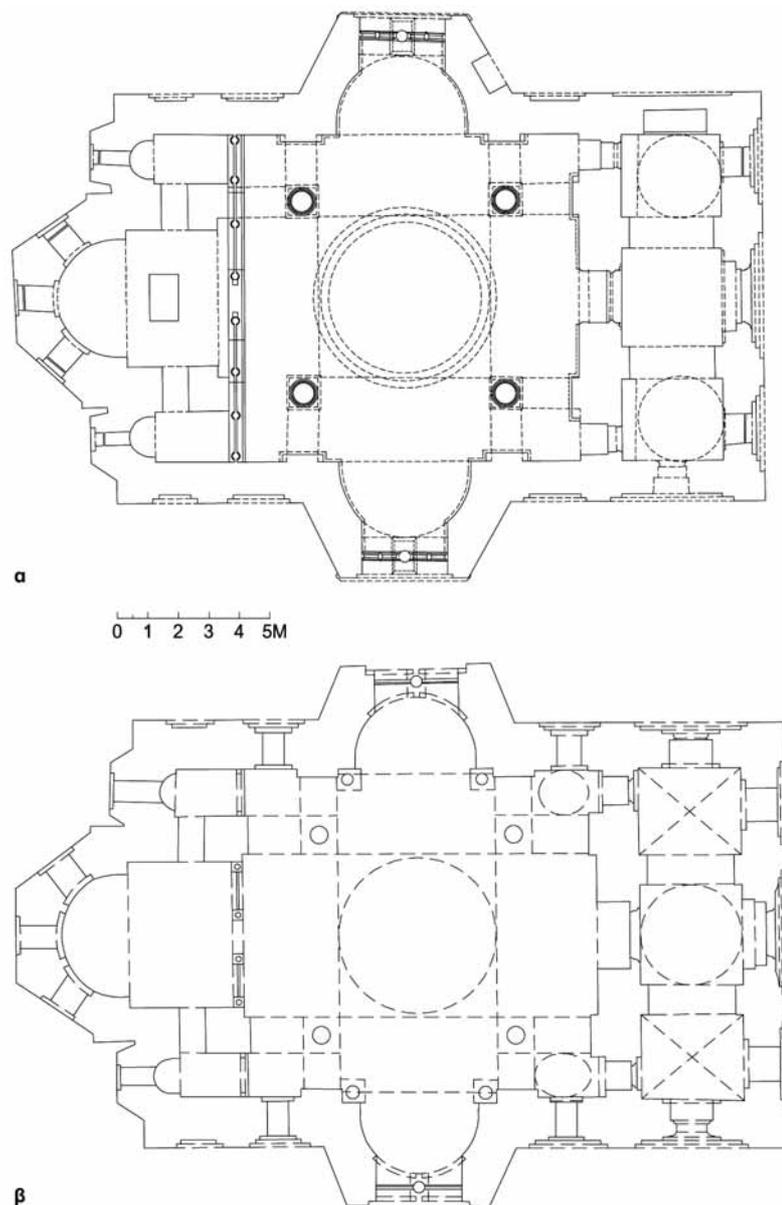
2. Στ. Μαμαλούκος, *Το καθολικό της μονής Βατοπεδίου. Ιστορία και αρχιτεκτονική*, Αθήνα 2001.

3. Μαμαλούκος, Ζητήματα σχεδιασμού, σ. 128.

4. Μια πρόσφατη γενική επισκόπηση του σχετικού προβληματισμού με αναφορές σε περαιτέρω βιβλιογραφία, βλ. στο: Č. Marinković, *Slika podignute crkve. Predstave arhitekture na ktitorskim portretima u Srpskoj I Vizantijskoj umetnosti*, Beograd 2007, σσ. 311-315.

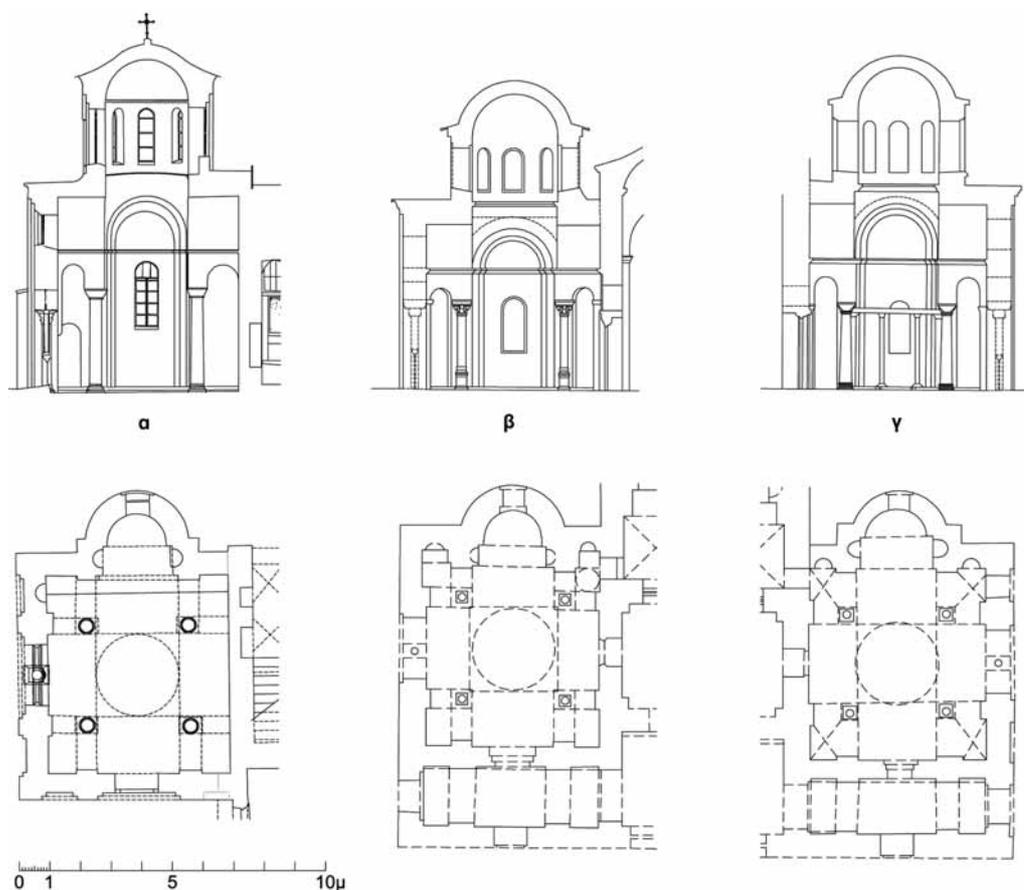
5. Γενικά για τη χρήση προπλασμάτων στη βυζαντινή αρχιτεκτονική, βλ. την εισαγωγική επισκόπηση της παλαιότερης έρευνας και το άρθρο του Ι.Δ. Βαραλή στον παρόντα τόμο, σσ. 11-21 και 22-32 αντίστοιχα.

6. Για τη διαδικασία αυτή της αντιγραφής, βλ. κυρίως R. Krautheimer, «Introduction to an 'Iconography of Medieval Architecture'», *JWCI* 5 (1942), σσ. 1-33. H. Buchwald, «Imitation in Byzantine Architecture – An Outline», στο: *Λιθόστρωτον. Studien zur byzantinischen Kunst und Geschichte. Festschrift für Marcell Restle*, Stuttgart 2000, σσ. 39-54. Ch. Bouras, «Master Craftsmen, Craftsmen, and Building Activities in Byzantium», στο: A.E. Laiou, έκδ., *The Economic History of Byzantium: From the Seventh Through the Fifteenth Century*, Washington, D.C. 2002, σ. 552. Βλ. επίσης Μαμαλούκος, Ζητήματα σχεδιασμού, σσ. 119-122.



Εικ. 1. α. Καθολικό μονής Βατοπεδίου, κάτοψη (αναπαράσταση). β. Καθολικό μονής Ιθέρων, κάτοψη (αναπαράσταση βάσει σχεδίων Π. Μυλωνά)

γία, αλλά και σε ζητήματα σχεδιασμού, όπως οι διαστάσεις, η διάρθρωση των όγκων, η γενική σύνθεση των όψεων, η επανάληψη σπανίων ιδιομορφιών στη διάπλαση του εξωτερικού και του εσωτερικού σε επίπεδο λεπτομερειών και η μορφή και το μέγεθος πολλών από τα επιμέρους στοιχεία τους, όπως τα ανοίγματα των θυρών και των παραθύρων. Ο εντοπισμός της διαδικασίας αυτής αντιγραφής προτύπων ενισχύει σοβαρά την άποψη της παραγωγής κτηρίων με βάση το ίδιο αναπαραστατικό υλικό, δηλαδή με τα ίδια «σχέδια» και, υπό ορισμένες συνθήκες, ίσως και με το ίδιο πρόπλασμα, στα πλαίσια τοπικών, κατά κύριο λόγο, ενοπίτων



Εικ. 2. α. Παρεκκλήσιο αγίου Δημητρίου καθολικού μονής Βατοπεδίου, κάτοψη και τομή κατά πλάτος (αναπαράσταση). β. Παρεκκλήσιο αγίων Τεσσαράκοντα καθολικού Μεγίστης Λαύρας, κάτοψη και τομή κατά πλάτος (αναπαράσταση βάσει σχεδίων Π. Μυλωνά). γ. Παρεκκλήσιο αγίου Νικολάου καθολικού Μεγίστης Λαύρας, κάτοψη και τομή κατά πλάτος (αναπαράσταση βάσει σχεδίων Π. Μυλωνά)

και, πιθανότατα, από τα ίδια συνεργεία, που απασχολήθηκαν διαδοχικά σε αυτά, επαναλαμβάνοντας με σχετική ακρίβεια τα βασικά στοιχεία του εκάστοτε πρώτου κτηρίου στα επόμενα⁷.

Γ. Το δεύτερο ζήτημα είναι η διαδικασία παραγωγής μικρογραφικών «αντιγράφων» υψηλών προτύπων σε κάποια, άμεση συνθήως, σχέση με αυτά. Η δημιουργία μικρογραφικών «αντιγράφων» εντάσσεται στα πλαίσια της επίσης γνωστής στη βυζαντινή αρχιτεκτονική διαδικασίας της αντιγραφής και της μίμησης υψηλών προτύπων από παρακαίμενους ή πιο απομακρυσμένους, μικρούς και ταπεινούς αλλά και μεγαλύτερους και μεγάλων σχετικά προθέσεων ναούς⁸. Το φαινόμενο της παραγωγής ενός μικρού αριθμού, αλλά ακόμη και ολόκληρης σειράς, περισσότερο ή λιγότερο πιστών αντιγράφων σημαντικών ναών απαντά σχετικά συχνά και, σε ορισμένες περιπτώσεις, παρουσιάζει μεγάλη τοπική διάδοση και χρονική διάρκεια. Ιδιαίτερα χαρακτηριστικές είναι οι πολύ γνωστές περιπτώσεις του καθολικού της μονής του οσίου Λουκά στη Φωκίδα, το οποίο, κατά κοινή παραδοχή, αποτελεί το πρότυπο των λεγομένων «ηπειρωτικών οκταγώ-

7. Βλ. σχετ. Μαμαλούκος, Ζητήματα σχεδιασμού, ό.π.

8. Για τη διαδικασία, βλ. κυρίως Krautheimer, Introduction, και Χ. Μπούρας, *Η Νέα Μονή της Χίου. Ιστορία και Αρχιτεκτονική*, Αθήναι 1981, σσ. 148-149. Βλ. επίσης Μαμαλούκος, Ζητήματα σχεδιασμού, σσ. 122-123.

νικών» ναών, και των καθολικών της Νέας Μονής και της μονής Αγίου Ιωάννου Χρυσσοστόμου Κουτσοβένη, που αποτελούν τα πρότυπα των λεγομένων «νησιωτικών οκταγωνικών ναών» στη Χίο και στην Κύπρο αντίστοιχα⁹.

Παραδείγματα μικρογραφικών «αντιγράφων» σημαντικών ναών υπάρχουν πολλά. Ορισμένα από αυτά συγκεντρώθηκαν και παρουσιάστηκαν συνοπτικά στη σχετική με τα ζητήματα σχεδιασμού στη βυζαντινή αρχιτεκτονική εργασία που αναφέρθηκε ήδη (εικ. 3-7)¹⁰. Σε αυτά μπορούν ακόμη να προστεθούν το ερειπωμένο καθολικό της αγιορειτικής μονής των Καλαμπισίων (εικ. 8-10)¹¹, το οποίο φαίνεται ότι είναι ένα δεύτερο, μετά το ναό του κελλιού του Ραβδούκου, μικρό «αντίγραφο» του Πρωτάτου των Καρυών¹², και ο κτισμένος μέσα στην αυλή της μονής της Στουτέντισα από τον κράλη Στέφανο Μιλούτιν το 1314, ο γνωστός ως *kraljeva crkva*, μικρός ναός των αγίων Ιωακείμ και Άννης, στην αρχιτεκτονική του οποίου διαπιστώνονται σαφείς αναφορές σε εκείνη του καθολικού της μονής του τέλους του 12^{ου} αιώνα¹³. Καθώς δεν έχουν εντοπιστεί σε πηγές σχετικά στοιχεία, οι λόγοι για τους οποίους γίνονταν επιλογές τέτοιου είδους δε μας είναι ακριβώς γνωστοί. Φαίνεται, όμως, ότι στις μιμήσεις αυτές πέρα από τις οποιοσδήποτε λειτουργικές, τεχνικές και αισθητικές επιλογές, του είδους εκείνων που αναφέρθηκαν παραπάνω, πρέπει να αναζητηθούν και συμβολικές προεκτάσεις που συνδέονται με τη μεσαιωνική αντίληψη για τη σχέση «αρχετύπου» και «εικόνας»¹⁴. Η μεγάλη σημασία του συμβολισμού στο σχεδιασμό των μεσαιωνικών εκκλησιών επιβεβαιώνεται, εκτός των άλλων, και από τις ακόλουθες δύο διαπιστώσεις: α. η σε μικρούς ναούς υιοθέτηση ναοδομικών τύπων που συνδέονται με σύνθετα δομικά συστήματα, που θα ήταν ενδεδειγμένη ή και τεχνικά επιβεβλημένη για μεγαλύτερες εκκλησίες, ενώ θα ήταν λογικό και απολύτως εφικτό αυτές οι μικρών διαστάσεων εκκλησίες να είχαν απλούστερη γενική μορφή¹⁵ και β. η χρήση με εντυπωσιακή, συχνά, συνέπεια και ακρίβεια τύπων της συνήθους κτιστής αρχιτεκτονικής σε υπόσκαφες κατασκευές (εικ. 11), παρά το γεγονός ότι κάτι τέτοιο όχι δεν μόνο δεν είναι τεχνικά απαραίτητο αλλά, αντίθετα, δημιουργεί μεγάλες δυσκολίες με τις υψηλές απαιτήσεις του, τόσο από την άποψη του σχεδιασμού όσο και από την άποψη του κόστους που χρειάζεται να καταβληθεί για την εκτέλεση του έργου. Σε όλα τα γνωστά παραδείγματα μικρογραφικών «αντιγράφων» σημαντικών ναών διαπιστώνεται η ύπαρξη τυπολογικών και μορφολογικών απλοστεύσεων, οι οποίες, όμως, εφαρμόζονται με τρόπο τέτοιο, ώστε να τηρούνται βασικές αρχές της βυζαντινής αρχιτεκτονικής, όπως η κλίμακα και το απόλυτο μέτρο. Παρά τη συχνά μεγάλη διαφορά μεγέθους των κτηρίων, οι προθέσεις των αρχιτεκτόνων (και των κτητόρων) των μικρογραφικών αυτών «αντιγράφων» είναι εμφανείς στην επιλογή κτηριακών τύπων, στη διάρθρωση των όγκων και στη γενική σύνθεση των όψεων, αλλά και στη μορφολογία επιμέρους στοιχείων. Σε τέτοιου είδους αντίγραφα το μικρό μέγεθος των κτηρίων εξυπηρετούσε τη βελτίωση της στατικής συμπεριφοράς τους – καλύπτοντας, βέβαια, πε-

9. Σχετικά με το φαινόμενο, βλ. πρόχειρα Μαμαλούκος, Ζητήματα σχεδιασμού, ό.π., με περαιτέρω βιβλιογραφία.

10. Στο ίδιο, σσ. 123-128.

11. Το μνημείο, που παραμένει προς το παρόν αδημοσίετο και του οποίου η ύπαρξη στην ομώνυμη περιοχή της Βατοπεδίου είναι γνωστή από τον Γ. Σμυρνάκη (*Το Άγιον Όρος*, Αθήνα 1903, επανέκδ. Καρυές 1988, σ. 451), επανεντοπίστηκε το 2005, όταν κατά τη διάρκεια εργασιών υλοτόμησης καθαρίστηκε το πυκνό δάσος που κάλυπτε τα ερείπιά του. Τα σχέδια που παρουσιάζονται εδώ απεικονίζουν σε υπάρχουσα κατάσταση την κάτοψη του ναού και σε αναπαράσταση την κάτοψη, μια τομή και δύο όψεις του και έχουν συνταχθεί με βάση μια συνοπτική αποτύπωση του συναδέλφου Μ. Πολυβίου, του πρώτου ειδικού που επισκέφθηκε μαζί με τους βατοπεδινούς μοναχούς το ερείπιο, και συμπληρωματικές μετρήσεις και παρατηρήσεις που έγιναν από τον γράφοντα με τη βοήθεια του Κ. Ζήκα τον Οκτώβριο του 2005.

12. Μαμαλούκος, Ζητήματα σχεδιασμού, σσ. 125-126.

13. Τη σχετική με το καθολικό και το παρεκκλήσιο βιβλιογραφία, βλ. στο Sl. Čurčić, *Art and Architecture in the Balkans. An Annotated Bibliography*, Boston, Massachusetts 1984, σσ. 360-365.

14. Γενικά, βλ. Krautheimer, Introduction, και Μπούρας, Νέα Μονή, σσ. 148-149.

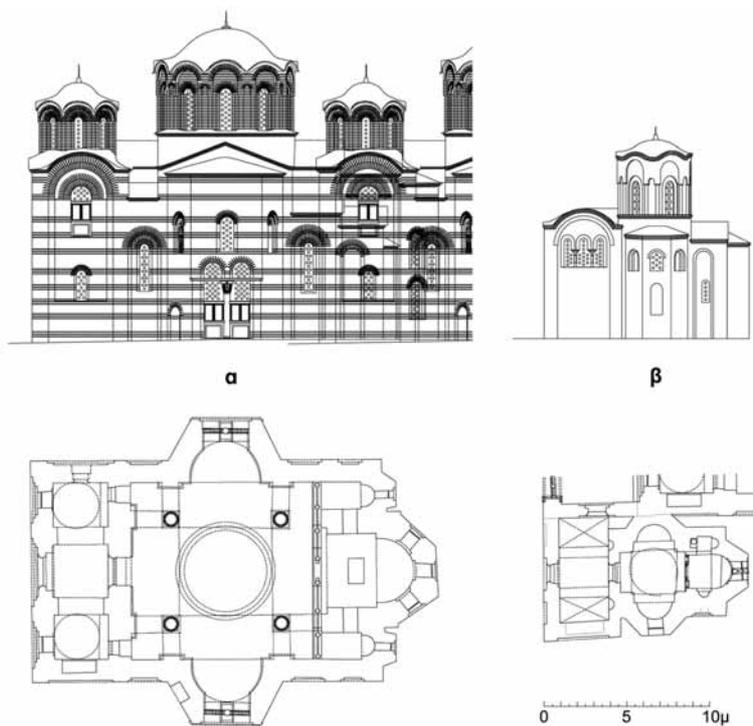
15. Ένα τέτοιο χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο μικροσκοπικός (με εξωτερικές διαστάσεις μόλις 5,20 × 6,25 μ.) αναμφίβολα υστεροβυζαντινός ναός του αγίου Ιωάννου στις Αχαρνές (Μενίδι), που ανήκει στον τύπο των απλών τετράστυλων σταυροειδών εγγεγραμμένων, ενώ θα ήταν λογικότερο, αν όχι «επιβεβλημένο», να είναι συνεπτυγμένος σταυροειδής ή και μονόχωρος δρομικός. Για το συγκεκριμένο ναό, βλ. Α. Ορλάνδος, *Μεσαιωνικά μνημεία της πεδιάδος των Αθηνών και των κλιτύων Ύμπτου, Πεντελικού, Πάρνηθος και Αιγάλεω*, ΕΜΜΕ 3 (1933), σσ. 213-214 και Δ. Γιώτας, *Σεισμόπληκτες εκκλησίες του Δήμου Αχαρνών. Ιστορική μελέτη*, Αχαρνές 2004, σσ. 23, 95-96 (Αικ. Παντελίδου-Αλεξιάδου).



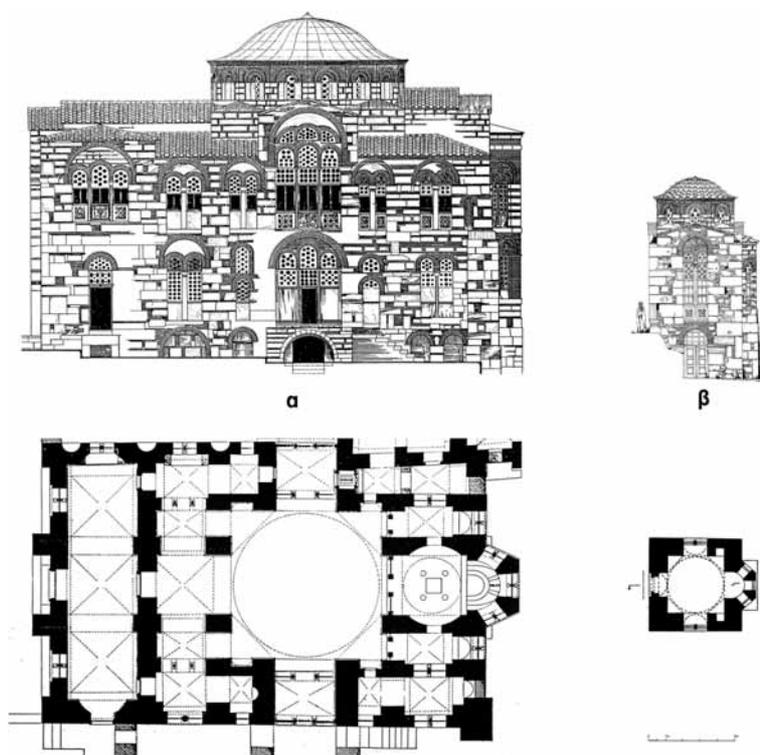
Εικ. 3. Άγιος Δημήτριος Θεσσαλονίκης και παρεκκλήσιο αγίου Ευθυμίου, άποψη από τα ΝΑ μετά την πυρκαγιά του 1917 (φωτογραφία Α. Ζάχου)



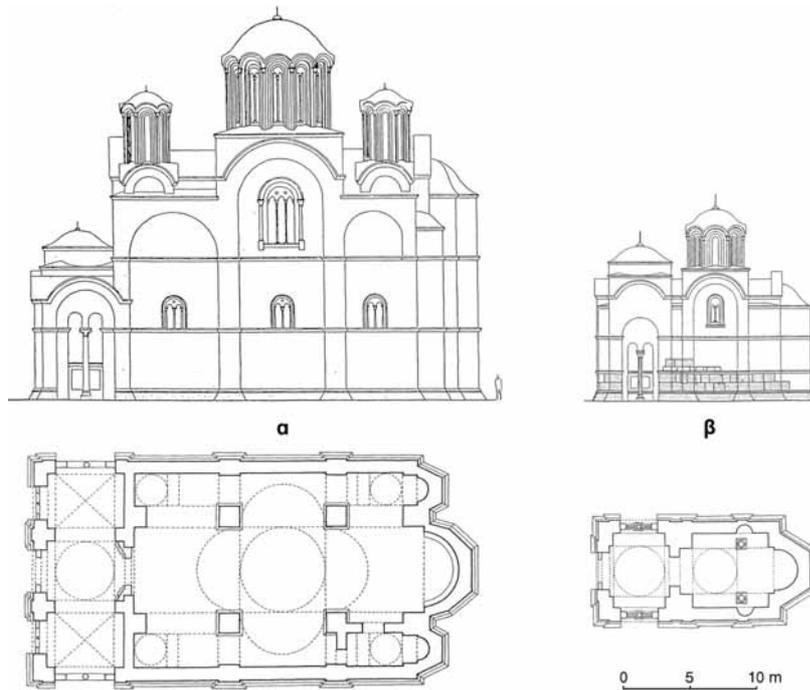
Εικ. 4. Καθολικό μονής Βατοπεδίου και παρεκκλήσιο αγίου Νικολάου, άποψη από Ν (πηγή: Φωτογραφικό Αρχείο Ιεράς Μονής Βατοπεδίου)



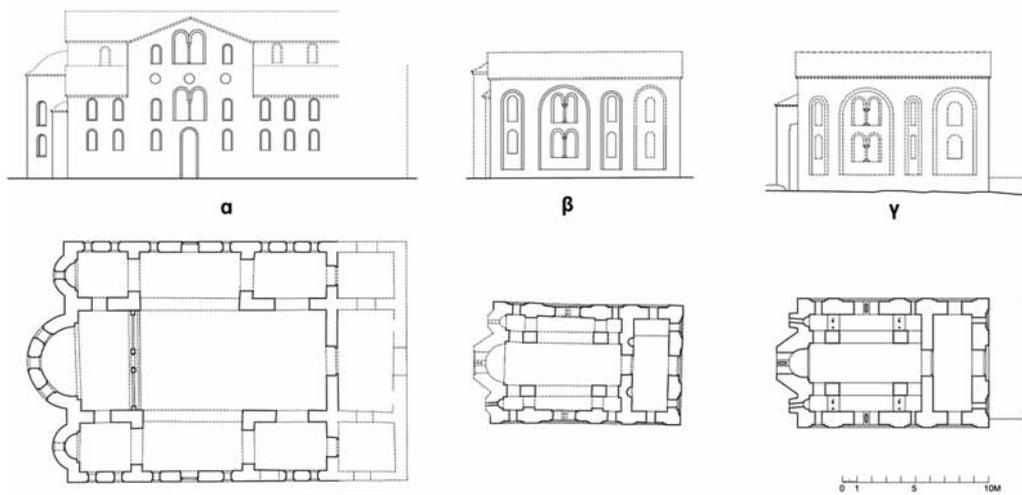
Εικ. 5, α. Καθολικό μονής Βατοπεδίου, κάτοψη και Ν όψη (αναπαράσταση). **β.** Παρεκκλήσιο αγίου Νικολάου καθολικού μονής Βατοπεδίου, κάτοψη και Ν όψη (αναπαράσταση)



Εικ. 6, α. Καθολικό μονής Οσίου Λουκά, κάτοψη και Ν όψη (σχέδια R.W. Schultz – S.H. Bamsley). **β.** Παρεκκλήσιο κωδωνοστασίου μονής Οσίου Λουκά, κάτοψη και Ν όψη (σχέδια Χ. Μπούρα)



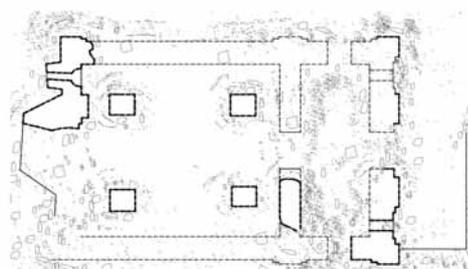
Εικ. 7, α. Καθολικό μονής Αρχαγγέλων Πριζρένης, κάτοψη και Ν όψη (αναπαράσταση G. Subotić). **β.** Παρεκκλήσιο αγίου Νικολάου μονής Αρχαγγέλων, κάτοψη και Ν όψη (αναπαράσταση G. Subotić)



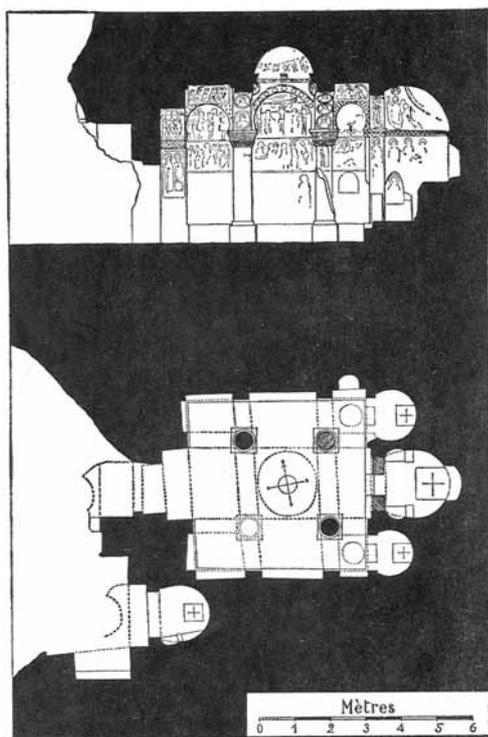
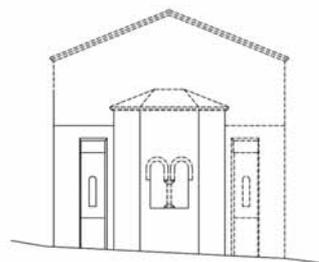
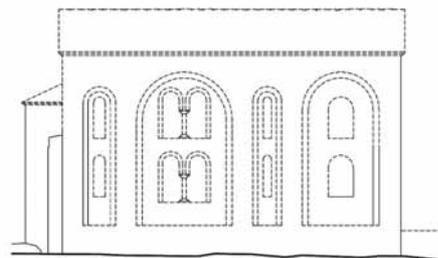
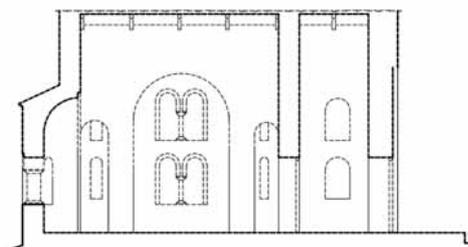
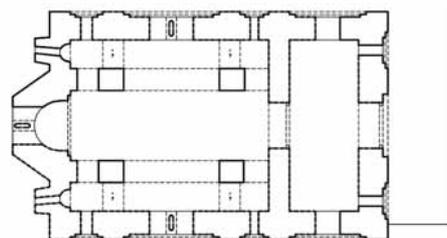
Εικ. 8, α. Πρωτάτο Καρυών, κάτοψη και Β όψη (αναπαράσταση βάσει σχεδίου Π. Φουντά). **β.** Ναός κελлию Ραβδούχου Καρυών, κάτοψη και Β όψη (αναπαράσταση). **γ.** Καθολικό μονής Καλαμιτσίων, κάτοψη και Β όψη (αναπαράσταση)



Εικ. 9. Καθολικό μονής Καλαμιτσιών, άποψη από Α



0 1 5 10M



Εικ. 11. Κελετζάρ Κιλισέ Καππαδοκίας, κάτοψη και κατά μήκος τομή (σχέδιο G. De Jerphanion)

Εικ. 10. Καθολικό μονής Καλαμιτσιών, κατόψεις, τομή κατά μήκος, Β και Α όψη (αναπαράσταση)



Εικ. 12. Ουρανοδρόμος Κλίμαξ, παράσταση στη λιπί του καθολικού της μονής Βατοπεδίου (1312), λεπτομέρεια

ριορισμένες λειτουργικές ανάγκες – ενώ οι αισθητικές αρετές του προτύπου διατηρούνταν στο μέτρο του δυνατού¹⁶. Εν κατακλείδι, μπορεί κανείς να πει ότι τα μικρογραφικά «αντίγραφα» υψηλών προτύπων, με τις συγκεκριμένου τύπου απλουστεύσεις που τα χαρακτηρίζουν, διατηρούν τα βασικά χαρακτηριστικά των προτύπων τους, χωρίς να είναι ακριβείς εικόνες τους σε σμίκρυνση, και δίνουν μια, συχνά, αρκετά καλή εικόνα τους.

Η παραπάνω διαπίστωση συνδέει τα μικρογραφικά «αντίγραφα» σημαντικών κτηρίων με τις γνωστές στη βυζαντινή τέχνη απεικονίσεις συγκεκριμένων κτισμάτων. Όπως είναι γνωστό, οι περισσότερες από αυτές προέρχονται από τις λεγόμενες κητορικές παραστάσεις και είναι απεικονίσεις κτισμάτων που οι δωρητές κρατούν στα χέρια τους και τα προσφέρουν σε ιερά πρόσωπα¹⁷. Υπάρχουν, ωστόσο, αν και σπάνια, απεικονίσεις συγκεκριμένων κτισμάτων και σε ορισμένες παραστάσεις που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν «παραστάσεις του φυσικού χώρου», καθώς απεικονίζουν συγκεκριμένους τόπους στους οποίους διαδραματίζονται τα εικονιζόμενα (εικ. 12)¹⁸. Οι απεικονίσεις αυτές, όπως και τα μικρογραφικά «αντίγραφα» σημαντικών κτηρίων, ενώ χαρακτηρίζονται από απλούστευση και αφαίρεση, διατηρούν τα κύρια χαρακτηριστικά των κτισμάτων που απεικονίζουν¹⁹. Ανάλογα χαρακτηριστικά παρουσιάζουν και τα γνωστά σε μας σω-

16. Μαμαλούκος, Ζητήματα σχεδιασμού, σσ. 123-128.

17. Σχετικά με τις απεικονίσεις κτισμάτων σε κητορικές παραστάσεις στη βυζαντινή τέχνη, βλ. Marinković, *Slika podignute crkve*, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

18. Τέτοιες λ.χ. είναι οι απεικονίσεις εκκλησιών και μοναστηριακών συγκροτημάτων στο βάθος παραστάσεων με εντελώς διαφορετικό θέμα, όπως αυτή του καθολικού της Μεγίστης Λαύρας στη σκηνή της κοιμήσεως του αγίου Αθανασίου του Αθωνίτου στην τράπεζα της μονής, που έχει αποδοθεί στον Κρητικό ζωγράφο Θεοφάνη (P. Mylonas, «Le plan initial du catholicon de la Grande-Lavra au mont-Athos et la genèse du type du catholicon athonite», *CArch* 32 (1984), σ. 95 και εικ. 9) και εκείνη του καθολικού της μονής Βατοπεδίου στη σκηνή της Ουρανοδρόμου Κλίμακος στη λιπί του καθολικού, που χρονολογείται το 1312 (Μαμαλούκος, *Το καθολικό*, σσ. 74, 128 και εικ. 7).

19. Για τα γενικά χαρακτηριστικά, βάσει συγκεκριμένων «ζωγραφικών τύπων», των απεικονίσεων κτηρίων σε κητορικές παραστάσεις βλ. Marinković, *Slika podignute crkve*, σσ. 315-317.

ζόμενα παραδείγματα μεσαιωνικών, μικρών λίθινων ομοιωμάτων εκκλησιών, τα οποία είτε σχετίζονταν με ανάγλυφες κτητορικές παραστάσεις (όπως λ.χ. τα περισσότερα από εκείνα που προέρχονται από τη Γεωργία και την Αρμενία) είτε είχαν άλλη χρήση (αφιερωματική, ταφική κτλ.), σύμφωνα με σχετικές υποθέσεις που έχουν διατυπωθεί²⁰.

Δ. Κλείνοντας την παραπάνω σύντομη παρουσίαση, θα μπορούσε κανείς συμπερασματικά να διατυπώσει τη θέση ότι οι διαπιστώσεις που προέκυψαν από την μελέτη των διαδικασιών της τυποποίησης και της «ακριβούς» αναπαραγωγής προτύπων καθώς και της παραγωγής μικρογραφικών «αντιγράφων» υψηλών προτύπων σχετικά με τις δυνατότητες των βυζαντινών αρχιτεκτόνων αφενός να αναπαράγουν με σχετική ακρίβεια πρότυπα και αφετέρου να αποδίδουν σε μικρή κλίμακα βασικά χαρακτηριστικά μιας «μεγάλης» αρχιτεκτονικής με εργαλεία την απλούστευση και την αφαίρεση, σε συνδυασμό με τις διαπιστώσεις που προέκυψαν από την εξέταση των χαρακτηριστικών των απεικονίσεων συγκεκριμένων κτισμάτων στη βυζαντινή τέχνη, μπορούν να συνεισφέρουν στην περαιτέρω έρευνα του ζητήματος της υποτιθέμενης χρήσης από τους βυζαντινούς αρχιτέκτονες προπλασμάτων, καθώς και της πιθανής μορφής τους.

ΒΑΡΑΛΗΣ: Ήταν πάρα πολύ ωραία η ανακοίνωση, τα καταλάβαμε όλα. Μας δείξατε βεβαίως μια διαδικασία σμίκρυνσης. Υπάρχει άραγε η αντίστροφη; Η διαδικασία της μεγέθυνσης;

ΜΑΜΑΛΟΥΚΟΣ: Πολύ χρήσιμη η ερώτηση. Κατ' αρχάς, να διευκρινίσω ότι, εφόσον πρόκειται για κτίρια – γιατί στην περίπτωση των προπλασμάτων τα πράγματα είναι διαφορετικά –, η ίδια η διαδικασία της σμίκρυνσης έχει ενδιαφέρον καθ' εαυτήν. Σε ένα μικρό κτίριο, λ.χ., η θύρα μπορεί να είναι μικρότερη αναλογικά αλλά δεν μπορεί να έχει ύψος, ας πούμε, 1,10 μ., επειδή το κτίριο είναι χαμηλό. Τι κάνουν λοιπόν; Για παράδειγμα στο παρεκκλήσιο του αγίου Νικολάου του οικοδομικού συγκροτήματος του καθολικού της Μονής Βατοπεδίου, το οποίο αντιγράφει το παρακείμενο καθολικό, ο τρούλος δεν έχει σχεδιαστεί ως ένα αναλογικά σμικρυσμένο αντίγραφο εκείνου του καθολικού: οι πλευρές του είναι ισομεγέθεις με εκείνες του τρούλου του καθολικού. Η σμίκρυνση επιτυγχάνεται με το να έχει ο τρούλος του παρεκκλησίου οκτώ πλευρές και όχι δώδεκα, όπως ο τρούλος του καθολικού. Όσο για την ίδια την ερώτησή σας, όλα τα παραδείγματα που εντόπισα και σας παρουσίασα είναι μικρά αντίγραφα των προτύπων τους, σύγχρονα ή μεταγενέστερα από αυτά. Δε γνωρίζω παράδειγμα της αντίστροφης διαδικασίας.

ΒΑΡΑΛΗΣ: Ξέρετε γιατί σας ρώτησα για τη διαδικασία της μεγέθυνσης; Γιατί η παλιά θεωρία του André Grabar αναφέρει ότι από τα αρχικά μικρού μεγέθους «μαρτύρια» προέκυψαν οι μεγάλοι μαρτυρικοί ναοί. Αλλά, όσο γνωρίζω, δεν έχει σωθεί μέχρι τώρα κάποιο μικρό οικοδόμημα που μεγεθύνθηκε: πρόκειται για ένα ακόμη desideratum που χρήζει αποδείξεως.

ΜΑΜΑΛΟΥΚΟΣ: Συμφωνώ. Είναι ένα πολύ ενδιαφέρον ζήτημα, για το οποίο, όμως, δεν μπορώ να πω κάτι προς το παρόν, καθώς η έρευνά μου αφορά παραδείγματα όπου μπορεί κανείς να παρακολουθήσει τη διαδικασία της σμίκρυνσης.

20. Για μεσαιωνικά λίθινα ομοιώματα εκκλησιών, βλ. πρόχειρα στο ίδιο, σσ. 313-314, όπου και περαιτέρω βιβλιογραφία.

ΧΑΤΖΗΤΡΥΦΩΝΟΣ: Μια μικρή επισήμανση: κατ' αρχάς έχω την εντύπωση ότι η τρισδιάστατη ιδέα έρχεται ακριβώς τη στιγμή που ο αρχιτέκτονας συλλαμβάνει το κτίριο. Ήδη δηλαδή με το που το σκέφτεται, το σκέφτεται έτσι, με τον όγκο του.

ΜΑΜΑΛΟΥΚΟΣ: Για εμάς το αυτονόητο.

ΧΑΤΖΗΤΡΥΦΩΝΟΣ: Και από εκεί και πέρα προβαίνει στο σχεδιασμό με διάφορους τρόπους. Ένα πράγμα που με απασχολεί ως ερώτημα είναι κατά πόσο θα μπορούσε κανείς να διαπιστώσει αν υπήρχαν κέντρα σχεδιασμού. Δηλαδή αν υπήρχε κάπου ένα κέντρο όπου οι διάφορες ιδέες καταγράφονταν, είτε με σχέδια είτε με μακέτες, και διαδίδονταν σιγά-σιγά στις επισκοπές, στις πόλεις και με διάφορους τρόπους προωθούνταν. Έχω την εντύπωση ότι κτίρια μεγάλης πολυπλοκότητας ήταν αδύνατον να οικοδομηθούν χωρίς να γίνει μια τέτοια επεξεργασία και αναρωπιέμαι πού θα μπορούσε να γίνεται κάτι τέτοιο. Νομίζω ότι είναι ένα αξιολογικό θέμα προς διερεύνηση. Τώρα τελευταία, με την ευκαιρία μιας επίσκεψης στο Παλέρμιο, επισκέφθηκα ένα εξαιρετικό κοσμικό κτίριο, το παλάτι της Zisa, και σκεφτόμουν ότι είναι αδύνατον αυτό να έχει πραγματοποιηθεί χωρίς και σχέδια και μακέτα. Η πολυπλοκότητά του είναι τόσο μεγάλη και οι προϋποθέσεις της τεχνικής του υλοποίησης, οι νεωτερισμοί, οι ιδιαιτερότητες του τόσο πολλές που θα απαιτούσαν ενδελεχή μελέτη. Τώρα, από εκεί και πέρα, επειδή τέθηκαν κάποια ζητήματα του αν μακέτες του και μετά το τέλος της ανοικοδόμησης ενός κτιρίου, κρίνοντας από τη σημερινή μας εποχή, από τον 20^ο αιώνα, θα αναφέρω ότι έτυχε να δω δυο κτιστά ομοιώματα που θεωρώ αξιοσημείωτα. Η μία περίπτωση είναι στην έρημο Φαράν, κοντά στο Σινά, όπου ακριβώς έξω από το καθολικό υπάρχει ομοίωμά του φτιαγμένο από κάποιον, που μάλλον το χάρισε στην εκκλησία. Είναι πολύ ενδιαφέρον αυτό το ομοίωμα, που έχει μάλιστα ικανές διαστάσεις, όσο μια καρέκλα από αυτές που καθόμαστε. Η δεύτερη περίπτωση αφορά στο ομοίωμα του ναού του αγίου Γεωργίου στην Ομορφοκκλησιά της Καστοριάς: το είχε κατασκευάσει κάποιος κάτοικος της περιοχής και ήθελε να το χαρίσει, αλλά το κρατούσε στο σπίτι του. Θέλω να πω ότι υπάρχουν και κάποιες τέτοιες ιδέες για ομοιώματα, που γίνονται μετά την ανοικοδόμηση των αντίστοιχων κτιρίων και, βέβαια, έχουν άλλο σκοπό και προορισμό. Παρόλ' αυτά, όμως, τέτοια προπλάσματα είναι πολύ πιθανόν να κυκλοφορούν καμιά φορά και μετά την καταστροφή του κτιρίου, οπότε ίσως, να παίζουν ένα ρόλο που κανείς δεν θα μπορούσε να υποπτευθεί.

ΜΑΜΑΛΟΥΚΟΣ: Αν μπορώ να συμπληρώσω κάτι. Σ' αυτήν την κατηγορία νομίζω ότι εντάσσονται και τα προπλάσματα του Παναγίου Τάφου που μας έδειξε ο κ. Βαραλής. Ένα ιερό κτίριο, μετά από πολλά χρόνια, θα μπορούσε θεωρητικά να αποτελέσει και πρότυπο σε κάποια ανοικοδόμηση, κανείς δεν μπορεί να το αποκλείσει.

ΒΑΡΑΛΗΣ: Η περίπτωση της μονής της Νέας Ιερουσαλήμ έξω από τη Μόσχα, είναι ενδεικτική.

ΜΑΜΑΛΟΥΚΟΣ: Πρόκειται για ένα κανονικό αντίγραφο.

ΒΑΡΑΛΗΣ: Βεβαίως, αντίγραφο. Προσωπικά, δεν έχω πάει στον Πανάγιο Τάφο ακόμη, αλλά ο Peter Brown, που ήταν παρών στην μονή της Νέας Ιερουσαλήμ, αναφώνησε: «Είναι σαν να βρίσκομαι μέσα στον Πανάγιο Τάφο».

ΒΙΤΑΛΙΩΤΗΣ: Ο πατριάρχης Νίκων, μεταξύ 1650 και 1660 είχε κατηγορηθεί από τους Ρώσους ως «άγαν φιλέλληνας» και είχε το όραμα να κάνει ένα μοναστήρι το οποίο να είναι ακριβώς ίδιο με τον Πανάγιο Τάφο στα Ιεροσόλυμα. Απλώς, σκέφτομαι ότι αυτά τα προπλάσματα του Παναγίου Τάφου, που κυκλοφορούσαν απ' ό,τι φαίνεται σε μεγάλο αριθμό για να έχουν σωθεί τόσα, μήπως ήταν ένα είδος «ακριβών αναμνηστικών». Δηλαδή, όπως ήταν τα προσκυντήρια, τα γνωστά, τα οποία έχουν διάφορα μεγέθη και διάφορες τιμές και υπάρχουν και μικρογραφημένα ακόμη προσκυντήρια. Σώζονται από τον 19ο αιώνα και από τις αρχές του 20ου και προσκυντήρια σε μεγάλες διαστάσεις (έχω δει ένα στην Άνδρο, μεγάλων διαστάσεων), ίσως για πιο εύπορους προσκυντές. Φαντάζομαι ότι θα κυκλοφορούσαν και θα κατασκευάζονταν επιτόπου και τέτοια προπλάσματα. Θυμίζουν αυτά τα souvenirs με τα διάφορα αξιοθέατα που κυκλοφορούν σε μαζική παραγωγή, όπως αυτά με τον πύργο του Άιφελ, το άγαλμα της Ελευθερίας στη Νέα Υόρκη κτλ.

ĆURČIĆ: I'm very much inspired by this discussion and I know it will be getting even more interesting as we go along, because I think we are touching on questions which have been asked though not sufficiently, and have been asked from certain angles, which I think may not be entirely appropriate. So, I think we are beginning to see some breaks in the way in which we have been looking at these things. I was very pleased that Professor Varalis started with modern architecture and with images of the architect holding a model. His lecture began with that. I think that it is very important for us to remember that we are looking at things very very differently than people did in the past, and this of course is a known fact, but I think we need to constantly remind ourselves of that. At this point I have some questions about the notion of the model: why is it that we have only one Byzantine model surviving, and a late one; what is the reason for that? Is it really possible that there was no chance of their survival or were these models *not meant* to be preserved? Are they perhaps objects which lost their function and meaning the moment the building was built? Is it possible that they may have been destroyed, symbolically and materially? I mean, what is the function of the creative process in the context of the Byzantine world? What was its ultimate objective? And the last thing which I want to pose as an issue is three-dimensionality versus two-dimensionality. Byzantine art is predicated on the notion of two-dimensionality, which I think has its own theological implications and meaning. How much can be understood of these in the context of three-dimensional phenomena such as the architectural models? We can talk more about that.

ΜΑΜΑΛΟΥΚΟΣ: In the case of built churches it is the three-dimensionality that prevails. I mean in the case of architecture in a small scale, we have this idea. In the case of the models, we simply don't know. Νομίζω ότι ήδη δημιουργείται μια πολύ ενδιαφέρουσα εικόνα για τα ομοιώματα κτιρίων στη βυζαντινή εποχή. Στο τέλος της ημέρας θα μπορέσουμε ίσως να έχουμε κάποια ικανοποιητική προσέγγιση στα διάφορα ζητήματα που αφορούν στα διάφορων τύπων ομοιώματα, που θα μπορούσαμε με την ευρεία έννοια να ονομάσουμε προπλάσματα.

ΔΙΑΛΕΙΜΜΑ

ΧΑΤΖΗΤΡΥΦΩΝΟΣ: Συνεχίζουμε, λοιπόν. Ακολουθούν δύο ομιλίες στα αγγλικά και γι' αυτό θα σας παρακαλούσα ό,τι σημειώσεις ή παρατηρήσεις έχετε για ερωτήσεις, αν μπορείτε να τις υποβάλλετε γραπτά στα ελληνικά εδώ, για να μπορέσουμε να τις μεταφράσουμε και να σας απαντήσουν οι ομιλητές ή εκτός αν νιώθετε τόσο άνετα που μπορείτε να τις διατυπώσετε και μόνοι σας στα αγγλικά. Λοιπόν, στο πρόγραμμά μας

είναι η ομιλία της κ. Christina Maranci, που είναι καθηγήτρια στο Πανεπιστήμιο Tufts στο Medford της Μασαχουσέτης και η οποία, όπως σας είπα, έχει ασχοληθεί με την ιστορία της αρχιτεκτονικής της Αρμενίας. Το θέμα της είναι “Architectural models in the Caucasus, problems of form, function and meaning”. Επειδή η ίδια ανέβαλε το ταξίδι της αιφνίδια, ο καθηγητής κ. Ψυρζής έχει αναλάβει να διαβάσει το κείμενο της ανακρίβωσης και να δείξει τις εικόνες. Παρακαλώ, καθηγητά, έχετε το λόγο.

ARCHITECTURAL MODELS IN THE CAUCASUS: PROBLEMS OF FORM, FUNCTION, AND MEANING

CHRISTINA MARANCI

The Transcaucasus saw the production of stone architectural models beginning in the Early Medieval era. With their profusion, diverse physical contexts, and concentration in Armenia and Georgia, they present a highly unique tradition within the visual culture of the Middle Ages. Nevertheless, they have received only limited attention in the scholarship¹. As a brief introduction to the models, this paper will present a critical review of the existing literature and suggest directions for further study. In particular, I seek to complicate recent discussions of function, proposing instead the possibility of multiple and shifting uses for the models.

I. Historiography

Among the first publications on the subject were those of linguist and archaeologist Nikolai Marr². While excavating the medieval city of Ani, Marr unearthed several stone models of varying size and shape. The most significant discovery was the model associated with the now-collapsed church of St. Gregory, built by King Gagik (1001-1006)³. T'oros T'oramanyan, who worked with Marr on the excavations, used the model to reconstruct the original appearance of the church⁴. Focus on formal relationships between the stone models and churches also characterized subsequent scholarship, including the work of Sirarpie Der Nersessian, Jean-Michel Thierry, and the contributors to the *Documenti di architettura armena*⁵. In each case, models were treated in particular terms in relation to their specific sites. Most recently, Jannic Durand considered four medieval models displayed in the 2007 Louvre exhibit, *Armenia Sacra*. Including a well known model found in the region of Sisian and dated to the seventh-eighth centuries, the catalogue entries focus on individual problems of form and function, often in relation with actual structures⁶.

1. They are generally treated, if briefly, in surveys of Armenian and Georgian art. For the most recent bibliography of the Armenian models, see the catalogue entries in: J. Durand, I. Rapti, D. Giovannoni, eds, *Armenia Sacra, Mémoire chrétienne des Arméniens (IVe-XVIIIe siècles)*, Paris 2007, pp. 89, 145-147. See also G. Ieni, «La rappresentazione dell'oggetto architettonico dell'arte medievale con riferimento particolare ai modelli di architettura caucasici», in: *Atti del primo simposio internazionale di arte armena, 1978*, Venice 1991, pp. 247-292. This lengthy article offers a general survey of medieval architectural representations and a nine-page discussion of Armenian models in a comparative context.

2. N. Marr, *Ani*, Erevan 1939, p. 108.

3. See P. Cuneo, «Les modèles en pierre de l'architecture arménienne», *REtArm*, n.s., 4 (1969), pl. LXXXIV, fig. 8; pl. LXXXV, fig. 9, and pl. LXXXVI, fig. 10.

4. T. T'oramanyan, *Zuart'nots'-Gagkashên*, Erevan 1984, pp. 84-130.

5. S. Der Nersessian, *L'art arménien*, Paris 1977, p. 103. See also J.-M. Thierry, P. Donabédian, *Les arts arméniens*, Paris 1987, pp. 125, 172, for example, and the *Documenti di architettura armena*, Milan 1967-1968, fascicules 1 and 3.

6. Durand, Rapti, Giovannoni, *Armenia Sacra*, p. 89 no 17 and pp. 145-147 nos 38-40.

No general studies of the subject were undertaken until 1969, when Paolo Cuneo published a large group of models in the *Revue des études arméniennes*⁷. Cuneo catalogued over forty objects in Armenia, Georgia, and the marchlands of Armenian Tayk – Georgian Tao. He divided the corpus into four categories: donor models, reliquaries, acroteria, and «workshop» models. In its scope and variety, this publication established the first scholarly foundation for subsequent inquiries. At the same time it raises serious questions about the nature of the material, and how it should be approached.

II. Donor Models and Questions of Ritual

The largest group of models catalogued by Cuneo occurs within donor portraiture. Beginning in the seventh century, churches in the Transcaucasus featured images of donors holding representations of churches. In a general sense, the tradition is tied to a longstanding iconographical formula found in Byzantium and the Latin West, typically in the two-dimensional media of mosaic and wall-painting. Despite their concentrated distribution, the Armenian and Georgian examples exhibit a range of formats: patrons and their models are shown, for example, in full or bust length, singly or in pairs, and with or without images of Christ to receive the offering. They also appear in a variety of locations: below church gables, on cornices, and on lower wall elevations. Perhaps the most striking feature of the Transcaucasian donor models, however, is their almost exclusive position on the exterior wall surface. Whether executed in sunken relief, cut in a shallow projection from the façade, or as fully three-dimensional objects projecting into the space of the viewer, the models formed part of the outer skin of the building.

The sculpted scene at the monastery of Haghpat, in mountainous northern Armenia, finds several parallels in its composition and location on the building. On the east façade of the main church (967-991), close to the summit of the gable, is a large rectangular cavity holding representations of the Bagratid princes Gurgen and Smbat Khosrovanoush (fig. 1). Facing each other, the two carry between them a domed and centralized church. As Cuneo observed, the model bears close similarities with the monument into which it is carved⁸. The massing of both structures comprises a conical roof and cylindrical drum on square bay. Both also feature gabled façades and triangular niches. Smaller details, such as the narrow window piercing the drum of the church, are also reproduced on the model. Yet it is significant that the visible face of the model does not replicate any of the actual facades, but rather seems to combine their features: the model bears both triangular niches and a central portal, yet in reality no face of the monument carries these elements simultaneously.

The donor model at Aght'amar represents perhaps the most celebrated example from the Caucasus (fig. 2). Located on the island of Lake Van in the region of Vaspurakan, the palace chapel of Aght'amar was constructed by King Gagik Artsruni between 915 and 921⁹. Best known for its elaborate decorative



Fig. 1. Haghpat monastery (967-991); main church, east façade

7. Cuneo, *Les modèles en pierre*, pp. 201-231.

8. *Ibid.*, pp. 208-209.

9. See Lynn Jones' monograph on this celebrated church, which includes extensive commentary and a bibliography: *Between Byzantium and Islam: The Visual Construction of Medieval Armenian Rulership*, London 2007.

program, the church bears on its west façade a large, full-length portrait of the patron holding a model of the church in his hands. To his right, on the other side of an arched window, is a standing figure of Christ. The model is striking both for its size and its strong projection from the surface of the wall. While much of the decorative program is sculpted in low relief, the model extends several inches farther into the space of the spectator. Taking the form of a tall domed structure, the object appears almost completely in the round, with three of its four gables visible. Despite damage to the upper portion of the object, one may nevertheless discern that the entire hemispherical shape of the dome is shown protruding from the wall.

As Cuneo and others have noted, the model presents several similarities with the church of Aght'amar in general massing, the presence of triangular niches, and the placement of windows and doors¹⁰. Yet as with the example from Haghpat, correspondence is far from complete. Most critically, the curved dome of the model does not replicate the conical roof of the actual church. This discrepancy has suggested to some that the exterior profile of Aght'amar's dome was originally hemispherical. This claim, however, is undermined by existing tenth-century architecture in the Caucasus, which is characterized by conical, rather than domical roofs. Other possible explanations might be pursued; perhaps the model was intended to reproduce the domed interior shell of the church. Alternatively, the curved profile may bear the influence of contemporary representations of domed Byzantine models, such as that held by Justinian in the tenth-century mosaic at the Hagia Sophia. Certainly, as Lynn Jones has noted, Byzantine visual conventions play a role in many other aspects of the relief program¹¹.

While the divergence in dome design is fascinating, it is perhaps more important to note that such archaeological questions, however valid, constitute the primary methodology regarding the donor models. Alternate avenues of inquiry remain wide open: questions of ritual function, for example, constitute one potentially fruitful approach. In particular, I would like to propose that the scenes of donation, and the models therein, may have functioned in relation to ceremonies and anniversaries of church consecration.

In considering this scenario, it is critical to remember their exterior position. Recent studies in early medieval epigraphy, architecture, and liturgy have demonstrated the importance of building facades in ceremonial performance. Amy Papalexandrou first drew a relationship between «wraparound» inscriptions – those whose texts extend horizontally along several facades – and circumambulatory processions¹². Timothy Greenwood's study of seventh- and eighth-century Armenian foundation inscriptions further argued for the ritual nature of the texts¹³. Noting that they often contained the names of the donor, his family, and also the



Fig. 2. Aght'amar, west façade (source: Cuneo, *Les modèles en pierre*, pl. LXXXI, fig. 5)

10. Cuneo, *Les modèles en pierre*, p. 207.

11. L. Jones, «The Church of the Holy Cross and the Iconography of Kingship», *Gesta* 33/2 (1994), pp. 104-117.

12. A. Papalexandrou, «Text in Context: Eloquent Monuments and the Byzantine Beholder», *Word & Image* 17/ 3 (2001), pp. 259-283.

13. T. Greenwood, «A Corpus of Early Armenian Inscriptions», *DOP* 58 (2004), pp. 27-91.

specific dates (and even week-days) of the consecration, he suggested that the texts played a role in annual ceremonies of commemoration. Finally, Father Daniel Findikyan recently collated three early liturgical sources attesting to exterior movement during the Armenian consecration rite¹⁴. A ninth-century ritual and two allegorical commentaries of the eighth century preserve directives for outdoor movement. One, entitled the «Naming of the Church», involved making a circuit around the building. At this time, the façades were anointed, and the clergy pronounced in whose name the church was erected.

These studies provide the initial basis for an examination of ritual and church exterior in the Transcaucasus¹⁵. The evidence nevertheless promises to revise previous views of Armenian inscriptions, sculpture, and architecture, and also holds ramifications for the present subject. If the façades formed the setting for ceremonies in which the inscribed name of the donor was vocalized along with his desire for salvation, what role did donor portraits, and by extension models, play in this process? With regard to this question, the model at Aght'amar becomes particularly compelling: situated at eye-level and projecting deeply into the space of the viewer, it seems intended as more than simply an odd interruption to the surrounding bas-reliefs. Perhaps it is no accident that the anonymous continuators to the chronicle of Thomas Artsruni described it in cultic terms, as a «gold vessel full of manna, or a golden box filled with perfume»¹⁶.

III. Reliquaries, «Maquettes», and the Problem of Categorization by Function

While the donor models present a fairly distinct category within Cuneo's survey, two other groups presented, reliquaries and «workshop models», are defined with far less clarity. Members of the former group were collected based on two characteristics: location within church interiors, and the presence of cavities for the insertion of objects¹⁷. One example appears in the main church of the monastery of Sanahin, resting on a lintel before the northeast side chapel (fig. 3). Large, gabled, and fitted with a drum and conical roof, the model bears a large opening on its visible, western face. At Surb Nshan, in the monastery of Haghpat, a similar container stands in the southeast corner of the structure, just to the right of the sanctuary¹⁸.

While the thesis of a reliquary function may be valid, it is based on the assumption that the objects were produced for their present contexts. Yet in the case of both Sanahin and Haghpat, the models were retro-fitted into the fabric of the building. Even if this occurred at a very early date, the detachable nature of the models undermines any firm conclusion based on location. That they bear large, hollow cavities seems a better indicator of reliquary status. Yet this assumption too neglects evidence for other kinds of containers used in ecclesiastical contexts. Remembering Thomas Artsruni's description of the model at Aght'amar, for example, one may not rule out possible uses as artophoria «full of manna» or censers «filled with perfume». To complicate matters further, over half of the objects categorized as *maquettes* or workshop models are also hollow. The practice of identifying a group of reliquaries thus raises fundamental problems of interpretation.

It is the so-called *maquettes* that constitute the most complicated and problematic group of the study¹⁹. Cuneo records over ten models which vary widely in size, type of construction, and level of detail. In addition to the model from Sisian, the author includes a highly perforated example now located in the Museum of the City of Erevan²⁰. Noting similarities in elevation and roof type, Cuneo connects this object to the

14. D. Findikyan, «The Armenian Liturgy of Dedicating a Church: A Textual and Comparative Analysis of Three Early Sources», *OrChrPer* 64/1 (1998), pp. 75-121.

15. This subject is considered in my forthcoming book, *Powerful Geometries: Building Churches in Early Medieval Armenia*.

16. *History of the House of the Artsrunik*, trans. and comm. R.W. Thomson, Detroit 1985, p. 360.

17. Cuneo, *Les modèles en pierre*, pp. 215-217.

18. *Ibid.*, p. 216, pl. XCVI, fig. 19.

19. *Ibid.*, pp. 223-231.

20. *Ibid.*, pp. 227-228, pl. CXVIII, fig. 43.

Cathedral (*Kat'oghike*) of Erevan, generally dated to the thirteenth century²¹.

Without entering into a discussion of this comparison, which is rendered difficult by post-medieval renovations to the cathedral, one may query the importance of such physical resemblances. It seems logical that even strong similarities with a standing monument might not necessitate that its miniature functioned as a *maquette*. In the Transcaucasus, architectural similitude occurs in a number of contexts, as we have seen in donor portraiture. Moreover, that the so-called *maquettes* were found detached from an architectural context does not necessarily denote their use in a design process. There is no reason, for example, that the hollow models categorized as *maquettes* were not once housed in churches as liturgical objects.

As Cuneo points out, compelling evidence for some kind of workshop model exists in the tenth-century account of Step'anos Taronets'i. In a celebrated passage, the Armenian architect Trdat is asked to repair the dome of the Hagia Sophia, and in so doing, prepares both a plan (*orinak*) and a model (*kaghapar*)²². As I have discussed elsewhere, this text thus presents a rare account of the use of three-dimensional media in contemporary design, and holds important repercussions for discussions of building practices in Armenia and Byzantium²³.

Yet precisely how it should be correlated with the archaeological material is unclear. It is certainly difficult to imagine how the complex interventions at the Hagia Sophia, aimed at strengthening the great western arch and western side of the dome, could have been worked out using the models categorized as *maquettes* in Cuneo's study. The very term requires further scrutiny, for it does not specify exactly what role the models might have held within the design process. Were they intended as initial formulations, as tests of structural integrity, or façade mock-ups? It seems questionable that such a wide range of objects, from conjoined cubes and cones to fully-articulated miniature churches, performed the same roles.

IV. Acroteria

The largest and final group of Transcaucasian models consists of acroteria: small architectural representations mounted on the gables of churches²⁴. Diverse in level of detail and size, the acroteria most often appear in the context of monastic foundations. While some are schematic in form, others are much more elaborate, including doors, windows, and sculptural decoration. At the main church of Haridjavank', four



Fig. 3. Sanahin monastery, main church, northeast side chapel (source: Cuneo, *Les modèles en pierre*, pl. XCV, fig. 20)

21. *Ibid.*

22. St. Malkhasyants, *Step'anos Taronets'woy Patmu'tiwn Tiezerakan*, St. Petersburg, I. N. Skorokhodovi, 1885, pp. 28, 250-251. This text is also mentioned by Cuneo, *Les modèles en pierre*, p. 223 and Ieni, *La rappresentazione*, p. 261.

23. Chr. Maranci, «The Architect Trdat: Building Practices and Cross-Cultural Exchange in Byzantium and Armenia», *JSAH* 62/3 (September 2003), pp. 294-305.

24. Cuneo, *Les modèles en pierre*, pp. 218-222.



Fig. 4. Haridjavank', main church, west façade acroterion (source: Cuneo, *Les modèles en pierre*, pl. CIII, fig. 28)



Fig. 5. Haghpat, main church, east façade acroterion

models crown each of the rooftops, with the largest and most elaborate upon the west façade (fig. 4). There, not only are the shape, apertures, and decoration of the church included, but also, incredibly, the donor relief positioned on the east side of the structure. The acroterion thus bears a miniature donor scene, including a tiny model held in the figures' hands. While Cuneo pointed to the zeal of the sculptor in reproducing details of the eastern façade, one wonders to what extent the model reflects not just personal artistic choices, but broader trends of architectural reduplication and miniaturization in the thirteenth-century Caucasus²⁵. The gavit' at Haghpat, for example, built after 1211, forms a massive vault of four arches which intersect to form a crisscross pattern; in the central segment of this vault the same scheme is repeated in diminutive²⁶.

Haghpat's Surb Nshan also features acroteria on each façade (fig. 5). The eastern model, the most elaborate of its four, takes the form of a centralized church with an octagonal drum and conical roof. Arched and decorated windows punctuate each of its sides. Although the model raises numerous questions, I wish here to draw attention to only one point: the lack of resemblance between the acroterion and the aforementioned donor model located just a few feet underneath it. While sharing some general features, the two diverge in drum design: the acroterion features blind arcading and a ribbed roof, yet the donor model bears an unadorned drum like that of the actual superstructure, which is generally thought to preserve its original state. The relationship between the three «buildings», upon which Cuneo is silent, thus suggests a more complicated relationship between model and monument than previously envisioned.

The divergences certainly provide fertile material for discussions of the architectural copy in the Middle

25. *Ibid.*, p. 220.

26. See Der Nersessian, *L'art arménien*, p. 178, fig. 132.

Ages. Yet one might also seek an explanation in the process of church planning and construction. Certainly, the blind-arcaded drum of the Haghpat acroterion reflects a strong trend in tenth- and eleventh-century Transcaucasian architecture, seen, for example, at the church of Marmashen²⁷. This observation raises interesting questions about the initial function of the acroterion. Is it possible that the model represents an initial design idea subsequently abandoned during construction? That is, was the acroterion sculpted before building had concluded (or perhaps even started) and then later positioned on the gable of the monument? Perhaps the rooftop location of the models only reflects their final function and resting place. Pursuing this hypothesis, one is further tempted to explore what role these miniature monuments may have played in rites of foundation, which involved the arranging and anointing of stones at the four corners of the building site²⁸.

Such questions, like those raised earlier, will require close archaeological inspection of the objects, their relationship to monuments, and contemporary texts. Yet perhaps even in their formulation one may begin to complicate current discussions of models in the Transcaucasus. A survey of the material suggests that we abandon too-rigid distinctions among the objects, and turn away, for the moment, from efforts towards categorization. The evidence rather invites the possibility of multiple and shifting uses for the models, which may have functioned, either sequentially or simultaneously, within systems of donor ideology, ritual performance, building practice, and architectural iconography. It is to be hoped that further exploration in these areas will provide a broader context for what is considered, at present, a fascinating but largely isolated phenomenon of the Christian East.

ΧΑΤΖΗΤΡΥΦΩΝΟΣ: Ακολουθεί η ομιλία της κ. Āedomila Marinković, που διδάσκει Ιστορία Τέχνης στο Πανεπιστήμιο του Κραγujevac της Σερβίας και έχει συγγράψει ειδική μονογραφία για το θέμα των απεικονίσεων των προπλασμάτων, με τίτλο: *Slika podignute crkve. Predstave arhitekture na kiitorskim portretima u srpskoj i vizantijskoj umetnoshii*, που εκδόθηκε στο Βελιγράδι το 2007.

A LIVE CRAFT: THE ARCHITECTURAL DRAWINGS ON THE FAÇADE OF THE CHURCH OF THE THEOTOKOS EVERGETIS IN STUDENICA (SERBIA) AND THE ARCHITECTURAL MODEL FROM ĀERVEN (BULGARIA)

ĀEDOMILA MARINKOVIĆ

On the southern and northern façades of the Church of the Theotokos Evergetis in Studenica in Serbia (twelfth century), some rather unusual drawings are preserved. Five drawings were inscribed with a sharp tool on the outer, marble surfaces of the walls of the church that are very difficult to distinguish today, owing to the influence of weather conditions. (fig. 1). The descriptions presented here are based on the research work of Prof. Slobodan Nenadović in 1955¹. The drawings show to us how the archivolt of the Studenica portals were designed according to the method of orthogonal projection in the ratio of 1:1.

27. See Thierry, Donabédian, *Les arts arméniens*, pp. 553-554, fig. 777.

28. See Fr. Cornwallis Conybeare, Rev. A.J. Maclean, *Rituale Armenorum Being the Administration of the Sacraments and Breviary Rites of the Armenian Church Together with the Greek Rites of the Baptism and Epiphany*, Oxford 1905, p. 1.

1. S.M. Nenadović, «Studenički problemi», *Saopštenja* 3 (1957), pp. 17-27.

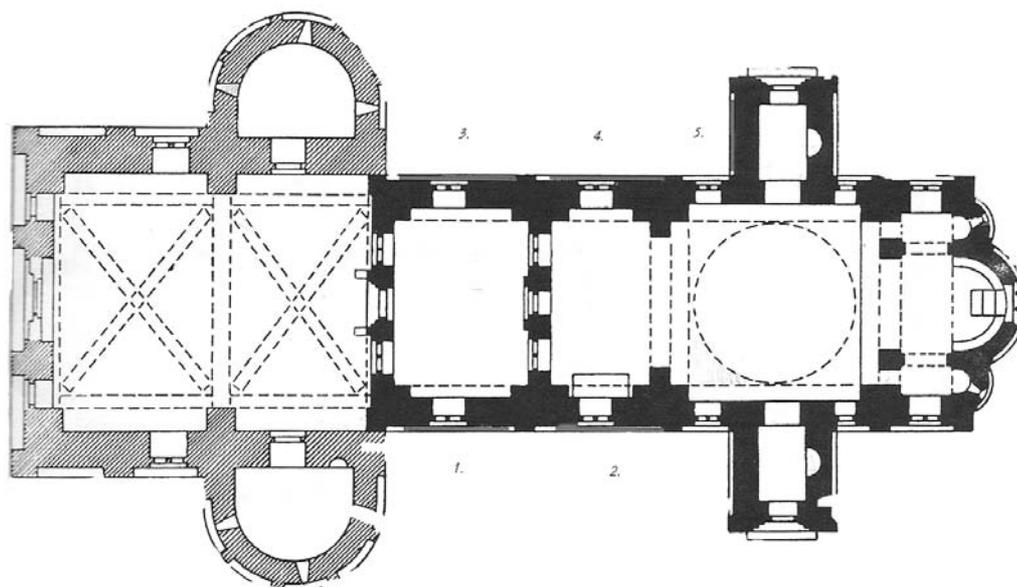


Fig. 1. Studenica, Church of the Theotokos Evergetis, ground plan with the position of the façade drawings marked with numbers

First drawing is to be found on the southern side of the church narthex (**fig. 2**). It contains several structures and because of that, it is hard to distinguish them. By comparing the sizes of the radii and the elevations of the centres, from which the arches on the diagrams are inscribed (**fig. 2**, with a gray line) and the archivolt of the inside portal between the narthex and the nave (**fig. 3**), which are given in tabular form one can see that the drawing refers to this portal.

Table I

<i>r</i>	<i>drawing</i>	<i>portal</i>	<i>c</i>	<i>drawing</i>	<i>portal</i>
r1	71.3	72.0	c1	–	3.5
r3	88.8	92.0	c3	18.2	15.5
r5	106.7	109.5	c5	39.7	33.0
r5	118.7	121.5	c5	39.7	33.0
r6	135.8	138.0	c6	57.0	52.0
r7	164.5	166.0	c7	55.5	52.0

However, it appears as though there was another combination on the drawing with the first two archivolt with the radii $r_2=67.2$ cm, and an elevated centre of 13.5 cm and $r_4=83.0$ cm, and an elevated centre of 28.0 cm (**fig. 2**, with an interrupted black line). The differences between the radii of the portal range from 0.7 cm to 3.2 cm, and the difference between the elevation of the centres range from 2.7 cm to 6.7 cm, which is minimal, given the considerable deformation of this portal.

The drawing illustrates two more semi-circles with radii $r_8=145.5$ cm and $r_9=193.0$ cm, and contains some more construction lines, the purpose of which one cannot establish.

Two more arches are described on the same drawing: one with a radius $R_1=411.5$ cm and the other with $R_2=386.0$ cm (**fig. 2**, with a broken gray line). These arches refer to the large marble arches, which were constructed on the southern and the northern sides of the tambour-carré (**fig. 4**). The drawing illustrates only the halves of those arches. R_1 of the constructed arch is 409.5 cm and R_2 is 384.5 cm, which means that the

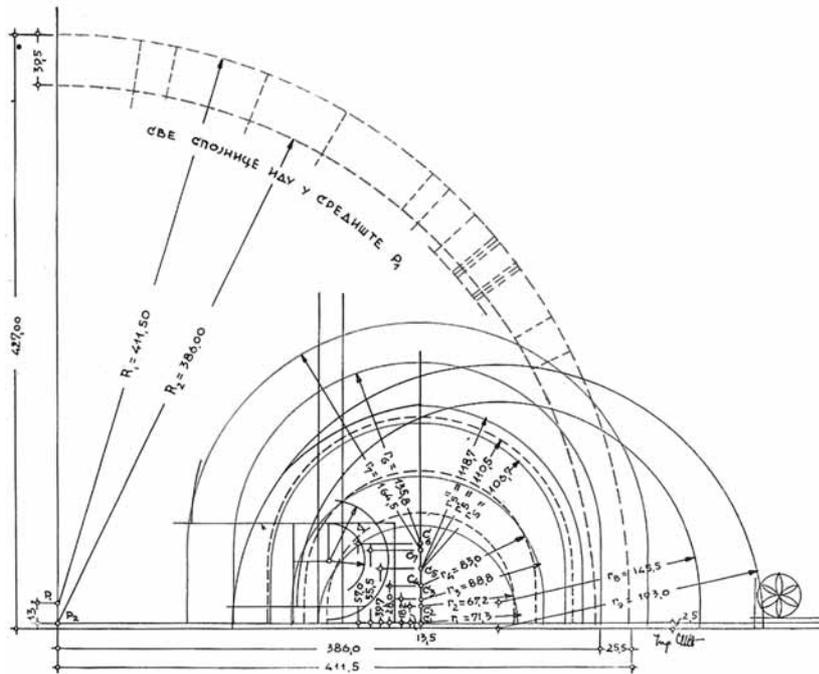


Fig. 2. Studenica, architectural drawing from the south façade of the narthex (source: Nenadović, Studenički problemi, fig. 7)

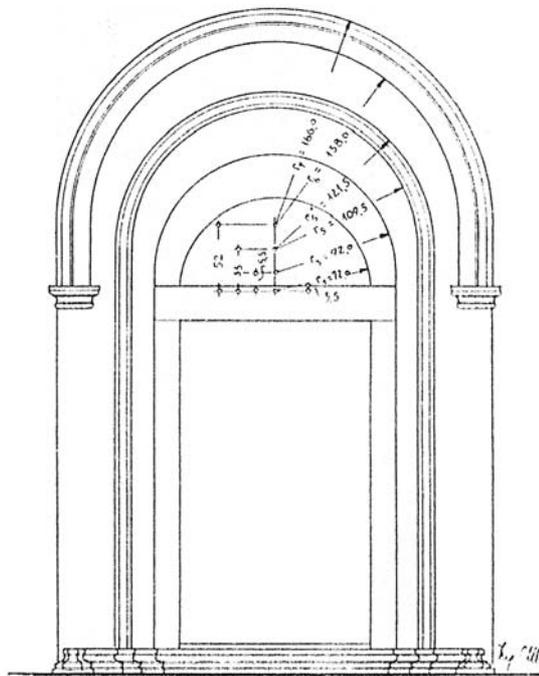


Fig. 3. Studenica, drawing of the main west portal between the narthex and the nave (source: Nenadović, Studenički problemi, fig. 8)



Fig. 4. Studenica, the northern façade (photo: Č. Marinković)

difference between the drawing and the constructed arch is only 2.0 cm or 1.5 cm, respectively. In the drawing, the thickness of the arch at the crown is 39.5 cm, and in the actual structure it is 39.0 cm, while the thickness of the support, in the drawing, is 25.5 cm, whereas in that of the constructed arch, it is 25.0 cm.

Second drawing is to be found on the southern side of the church nave (fig. 5). It refers to the archivolts of the portals at the northern vestibule (fig. 4). This drawing is quite clear because nothing else was drawn over it. In the next table the comparative dimensions of the radii of the arches on the drawing and of the constructed portal.

Table II

<i>r</i>	<i>drawing</i>	<i>portal</i>	<i>c</i>	<i>drawing</i>	<i>portal</i>
r1	83.0	84.0	c1	31.5	29.5
r2	98.5	100.5	c2	47.0	43.5
r3	114.5	116.5	c3	62.5	62.0
r4	130.0	132.5	c4	78.2	78.5
r5	145.5	148	c5	94.0	94.0

As one can see, these differences are quite negligible. On this drawing, only the first two inside arches are missing. They were constructed on the portal and, perhaps, even existed in the drawing but as time elapsed, were worn away.

The regularity and clarity of the design on this drawing, as well as the portal constructed according to it, reveal to us the method of designing the archivolts of portals, as well as the ratios that were used. In it, we

observe the system of measurements that was used. We see the difference between certain radii on the drawing:

$$r_5 - r_4 = 145.5 - 130.0 = 15.5 \text{ cm}$$

$$r_4 - r_3 = 130 - 114.5 = 15.5 \text{ cm}$$

$$r_3 - r_2 = 114.5 - 98.5 = 16.0 \text{ cm}$$

$$r_2 - r_1 = 98.5 - 83.0 = 15.5 \text{ cm}$$

and the difference between the elevation of the centres:

$$c_5 - c_4 = 94.0 - 78.2 = 15.8 \text{ cm}$$

$$c_4 - c_3 = 78.2 - 62.5 = 15.7 \text{ cm}$$

$$c_3 - c_2 = 62.5 - 47.0 = 15.5 \text{ cm}$$

$$c_2 - c_1 = 47.0 - 31.5 = 15.5 \text{ cm}$$

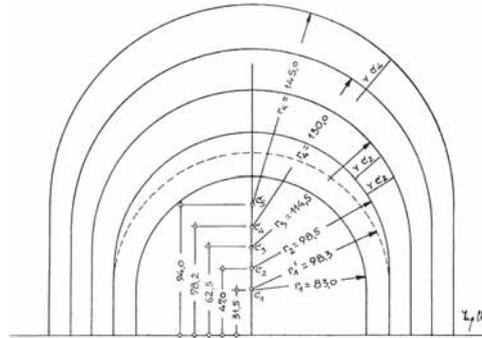


Fig. 5. Studenica, architectural drawing from the south façade of the nave (source: Nenadović, Studenički problemi, fig. 9)

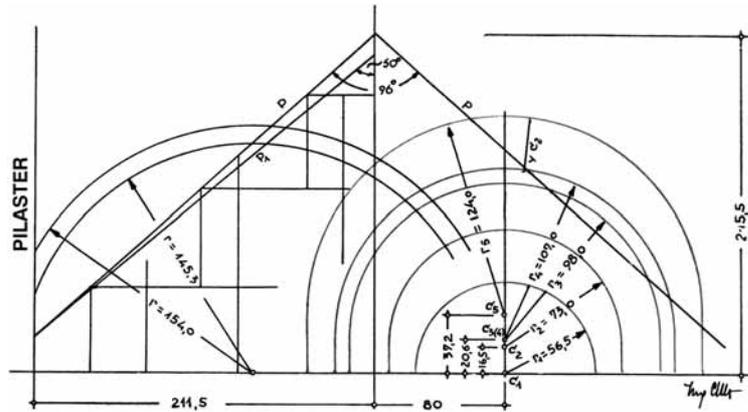


Fig. 6. Studenica, architectural drawing from the north façade of the narthex (source: Nenadović, Studenički problemi, fig. 11)

As one can see, the differences between the radii of the arches and the elevation of the centres are almost the same. From this one can calculate the rule for construction: the difference between the radii is constant and every consecutive arch is inscribed from the centre which is elevated by that constant.

The fact that the constant in this portal amounts to 15.5 cm is no coincidence. It is the dimension of the measure used in the calculation of the measurements.

Third drawing is to be found on the northern side of the narthex (fig. 6). Like the first one, this drawing, too, presents several structures, one over the other. On it are the designs of the archivolts on the portals of the southern vestibule (fig. 7), which can be seen from the table of the comparative dimensions of the radii and the elevations of the centres.

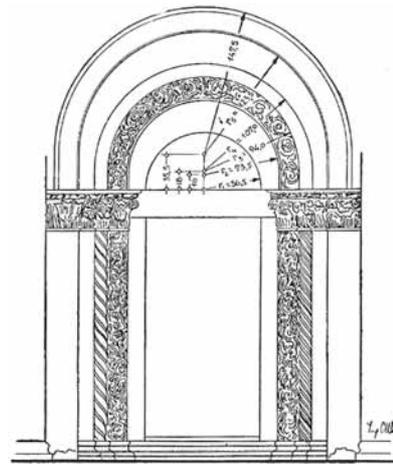


Fig. 7. Studenica, drawing of the portal of the southern vestibule (source: Nenadović, Studenički problemi, fig. 12)

Table III

<i>r</i>	<i>drawing</i>	<i>portal</i>	<i>c</i>	<i>drawing</i>	<i>portal</i>
r_1	56.5	56.5	c1	–	
r_2	73.0	73.5	c2	16.5	16.0
r_3	98.0	94.0	c3	20.6	18.0
r_4	107.0	107.0	c4	20.6	18.0
r_5	124.0	123.5	c5	37.2	35.5

The last arch that exists on the portal is missing on the drawing. But inscribed left of these arches, are two more concentric ones. One has a radius of $r=145.3$ cm and the other with a radius $r=154.0$ cm. The last, outer arch of the archivolt on the portal has a radius $r=147.5$ cm so that the arch with the radius $r=145.3$ cm would, perhaps, correspond to this one.

From this sequence, one can see that there is almost no difference between the drawing and the constructed portal. A more tangible difference is only that the arch-like, rounded profile is 4.0 cm fuller. In the drawing, it was calculated with a diameter of 9 cm and it was constructed with a diameter of 13 cm. And, in this drawing of the portal, too, one notices some regular proportions. The differences between the radii are:

$$r_5 - r_4 = 124.0 - 107.0 = 17.0 \text{ cm}$$

$$r_4 - r_2 = 107.0 - 73.0 = 34 \text{ cm } (2 \times 17.0)$$

$$r_2 - r_1 = 73.0 - 56.5 = 16.5 \text{ cm}$$

the differences between elevations of the centres are:

$$c_5 - c_4 = 37.2 - 20.6 = 16.6 \text{ cm}$$

$$c_2 - c_1 = 16.5 - 0 = 16.5 \text{ cm}$$

Here, as one can see, the constant is between 16.5 cm and 17.0 cm. On this drawing, there is also two straight lines r , which meets at the top, at an angle of 96° .

The vertical axis descends from the top to the base. The elevation of the top from the base is 215.5 cm and 13 cm below the top, another straight line is drawn r_1 , which at one point meets the upper one. This structure should probably refer to the little roof above the northern or southern porch. However, that little roof on the northern porch was not constructed exactly according to this drawing, because it is steeper. The angle at its top comes to 89° . Therefore, it is sharper than the angle on the drawing (fig. 4).

The portal on the southern porch perhaps had a little roof like the northern one but it no longer exists today. There are several straighter, horizontal lines drawn to the intersection with the diagonal line r , and from the intersecting point, the vertical is lowered. The shape and size of the square blocks on the edges were probably determined in this way. The portal is 295.0 cm wide, and half of this is 147.5 cm. One vertical is 144.0 cm away from the axis, and it certainly enabled an approximate calculation of the width of the portal.

Fourth drawing is on the northern side of the nave and fifth on the western façade of the northern vestibule. They, too, illustrate several structures. Prof. Slobodan Nenadović was unable to establish whether every one of them represented something of what had actually been constructed. But, if one creates a combination of the individual arches in both of these drawings and if their characteristics are compared with the characteristics of the archivolt on the great western portal one can reconstruct the drawing with the elements that are very similar to the western portal. This is possible especially because each drawing has one arch with $r=153.0$ cm, or 154.0 cm and the elevation of the centre of this arch is 36.0 cm or 37.0 cm.

Table IV

<i>r</i>	<i>drawing</i>	<i>portal</i>	<i>c</i>	<i>drawing</i>	<i>portal</i>
r_5	91.5	94.0	c5(6)	25.0	46.0
r_6	128.5	132.5	c5(6)	25.0	44.5
$r_{1(8)}$	153.0	155.5	c8	36.0	59.5
r_2	176.0	178.0	c2	61.5	83,0

As one can see from the table, the differences between the radii range from 2 to 4 cm, which, in comparison to the considerable deformation of this portal, is indeed small. However, the differences in the elevation of the centres, from which the archivolt is described, are large and range between 19.5 and 23.5 cm. Obviously the centre on all the archivolt of the great portal was raised to that height, during construction.

The constant in the dimensions of 15.5 to 17.0 cm, which appears mostly in this experiment, actually, is half a foot. It is probable that a foot in the Church of the Theotokos Evergetis had its own specific value but, due to the considerable deformation of the building, we cannot rely on present-day measurements, when examining the accuracy of this value. The proportions of the portal that we have presented only indicate that it ranged between 31 and 34 cm.

By examining these drawings, we were able to learn much more about the work method of the master-builder of Studenica's Theotokos church, the extent of his knowledge of geometry, the rules according to which he designed the Studenica portals, the system of measurements he used, as well as about the process of building the edifice itself. By comparing the relevant dimensions on the drawings and the constructed portals, we see that there is almost no discrepancy between them at all. In some cases, the digressions are minimal and occurred either because a better solution was sought or because some of the portals became deformed as a consequence of the church itself gradually sinking.

The discovery of these drawings clearly shows that the portals were constructed at the same time as the marble walls themselves. This is particularly evident in the first drawing, which depicts the large, outer arch on a tambour-carré pedestal and the archivolt of the inner portal. The perpendicular wall is built normally to the height of the cornice and then, when it was necessary to start building the tambour-carré and its height needed to be determined, a big arch was drawn on the wall. The archivolt of the other portals, the gables, and the square stone blocks for the gables, were drawn in other places, as construction progressed.

It is not difficult to explain why the drawings were inscribed on the marble walls themselves. Work on the archivolt was gradual, and it was necessary to inscribe a drawing in the place where it would not change and where it would be accessible to the stone masons, at any time. The polishing process must have erased these carvings to some extent so that, from an aesthetic point of view, they did not matter.

At present, the drawings on the church of the Theotokos Evergetis in Studenica are the oldest technical drawings in Serbian medieval architecture. They are extremely important for research on the Serbian medieval builders' methods of work because almost nothing in that sphere has survived till nowadays. Not even on the Adriatic coast, which had an undoubted influence on the architecture of the Rascian School, any technical drawings from the twelfth century have survived at all.

The inscribed drawings tell us about the skill and the culture of the Studenica builder, and about his sound knowledge of geometry. It is very likely that several master-builders were involved here, which is illustrated by the stylistic duality of the Studenica Theotokos church, in which the plan and the spatial structure is Byzantine and the concept of the workmanship on the outside is Romanesque. Serbian medieval monu-

ments were created on the borders between those civilizations, and bear the hallmark of a symbiosis of diverse influences, so it is stylistically often called “between Byzantium and the West”.

The question arises about the origin of these drawings. Is the source to be found in building process and practice?

Recent research on the construction techniques in Byzantium has shown that the method of building churches, most probably was not based on construction plans and *maquettes*. According to Prof. Robert Ousterhout, as opposed to the artists in Western Europe at that time, the Byzantine builders most probably did not use construction drawings. Like pictures, architectural plans in themselves, are very abstract and only provide the minimum of practical information about the nature of a building. No sources ever refer to them regarding the constructional process. On the contrary, the sources most often stress that the builders planned the building on the spot in keeping with *God's design*². Corroborating this stand is the idea which late Prof. Ivan Đorđević has already pointed out.³ He underlined the very important fact that in the hagiographies of Serbian medieval kings, certain very specific expressions were used when describing how the monarchs' endowments came into being. In describing the construction of the church in Gradač, for example, Archbishop Danilo II explains how Queen Jelena, “*seeing in her mind's eye*”,⁴ watched the erection of her endowment, while King Milutin “*had a lively and great wisdom in his heart for the erection of a church*”.⁵ In the same fashion, Danilo's disciple describes the creation of the complex of the Peφ patriarchal churches, where Archbishop Danilo II “*first gave proportion to everything, in his mind*”.⁶

In the Middle Ages, building methods relied on the *practical experience* of the craftsman, on his *skill* in marking out the foundation according to the stone laid *in situ*, and determining the angles with a rope, whereby, in a manner of speaking, the *planning* process was equated with its *realisation*.⁷ The *ad hoc* planning of the building on the spot was accompanied by a particular church ritual. It was performed in the presence of the bishop, the founder and other secular officials. While prayers were being recited, twelve cornerstones were laid and the site was marked out as the founder had designated. During this occasion, crosses were placed in the foundations of the church, for symbolic reasons.⁸ The initial concept of construction was often altered during the building process.⁹ This was customary practice in medieval times, testimony of which exists in written sources and in archaeological evidences, some of them to be found on the Theotokos Evergetis church itself.

The absence of project designs would lead us to believe that the *project model* played a significant role during the construction process. In Serbian art, however, there are no sources that record the existence of architectural models nor has any project model survived. Outside Serbian medieval art though, there is evidence of some architectural models. Beside the well known examples from Armenian art and the Crimea, it

2. R. Ousterhout, *Master Builders of Byzantium*, Princeton, New Jersey 1999, pp. 58-60. Nenadović considers, on the contrary, that some drawings must have been submitted with the building contracts; according to him, an analogy can be deduced by the work of the master-builders in Dubrovnik in later times. See S. Nenadović, *Grđevinska tehnika u srednjovekovnoj Srbiji*, Beograd 2003, pp. 46-49.

3. I. Đorđević, «Predstava Stefana Dečanskog uz oltarsku pergradu u Dečanima», *Saopštenja* 15 (1983), p. 42.

4. Arhiepiskop Danilo II, *Životi kraljeva i arhiepiskopa srpskih*, Beograd 1988, p. 92.

5. *Ibid.*, p. 142. The underlined words are mine.

6. Danilov Unenik, *Život arhiepiskopa Danila II*, Beograd 1989, p. 112. Although in this place, of course, it may refer to a figure of style used by medieval writers, perhaps it is possible to draw a parallel between this kind of thinking and the Renaissance theory of architecture, in which it was called *cosa mentale* and *disegno interno*. In the Renaissance, these terms meant the power of imagination of the architect, who conceived the work in his mind, first of all, before he gave it form in space and materials. L.B. Alberti, *De re aedificatoria I-X*, eds Orlandi and Portogesi, Rome 1966, pp. 860-862.

7. Ousterhout, *Master Builders*, p. 60, fig. 31.

8. O. Kandić, «Utemeljenje crkava u srednjem veku», *Zograf* 9 (1978), pp. 12-14.

9. Ousterhout, *Master Builders*, pp. 87, 127. Ch. Bouras, «Master Craftsmen, Craftsmen and Building Activities in Byzantium», in: A. Laiou, ed., *The Economic History of Byzantium from the Seventh through the Fifteenth Century*, Washington, D.C. 2002, p. 551.



Fig. 8. Roussé, Bulgaria, Archaeological museum. Stone model of church no 5, Červen, twelfth century (source: Dainalov, Lozanova, *Icônes et manuscrits bulgares*, p. 50 no 24)

involves the case of model from Červen in Bulgaria.¹⁰

In the course of archaeological excavations in the medieval town of Červen, Bulgaria, at the beginning of the 1970s, a model made of soft stone was discovered in the foundations of church no 5, which represents a single-nave domed structure with an apse and articulated façades (fig. 8). The model was not arbitrarily made because, when compared to the plan of the unearthed church no 5, several similarities can be easily perceived. Both church plans are rectangular. The dimensions of the model are 27.6 cm in width, 16.3 cm in length and 16.0 cm in height, which, in comparison with the church amounts to the ratio of 1:37. The façades are articulated – the northern and the southern façades are symmetrical, they each have three blind arcades of a width of 58 mm and a height of 180 mm. The western façade consists of double doors framed in a rectangular portal, above which there is an arch-like, framed field of the same dimensions as similar fields on the lateral sides of the church. This field could correspond to the *lunette* of the main portal. On this façade, one can observe traces of inscriptions. The letters *EGOSP* can still be seen. On the eastern side, there is an oval apse. The church had a dome, as is shown on the model. The difference is that the

10. E. Dimova, «Model na crkvata v Červen», *Muzei i pamjatnici na kulturata* 4 (1972), pp. 21-22, figs 2, 4-6. B. Dainalov, R. Lozanova, eds, *Icônes et manuscrits bulgares*, exh. cat., Europalia 2002: Bulgarie, Bruxelles, Musées royaux d'art et d'histoire, 11 octobre 2002 – 5 janvier 2003, Bruxelles 2002, p. 50 no 24.

drum of the dome on the model was cylindrical, whereas on the church it was hexagonal. On the model, the dome is only partly preserved. The roof is sloping. Although the church itself was considerably damaged, Violeta Dimova, who was investigating this site, believes the discovered model was not produced arbitrarily but to represent the *original appearance of the church*, in whose foundations it had been found. A stone model of this kind, she considers, though quite unique in Bulgarian medieval art, may perhaps point to the construction process and method according to which churches were planned and built in that period.

To conclude: before us there are two different types of architectural accessories that help us shed light on the building process in medieval times, not only in Serbia but also across the Byzantine Empire. Although many opinions about the building process in Byzantium are to be discussed further,¹¹ among them the existence and more precise practical function of the models, it seems that in the process of building, the medieval craftsmen needed some *specific* type of drawing during their work: unalterable, easily comprehended drawings that defined individual shapes and were carved into a solid base in a ratio of 1:1. They served as *practical* instructions to the master builders, who relied for their guidance in the craft of building on *empirical* and *traditional skills*, not on *theoretical* knowledge. After the Transitional period the entire builder's training was apparently learned through participation in a workshop. Construction had been tested over time and had been proven effective. Two different but essential facts point to the likelihood that construction methods relied on *practical* experience and not on the *abstract manner of planning* with designs and drawings: the first is of a conceptual nature – in Byzantium, especially after the iconoclastic controversy, the onlooker saw the painting as a kind of representation of the supra-sensual, and not as an abstract diagram. Beside that Byzantine and some Serbian sources speak of architects, as *maistor* or *protomaistor*, also emphasizing in that way, and the practical, engineering nature of their work. Also, the creation and use of architectural plans is the product of a very complex, systematic architectural *education*, and it is impossible to ascertain whether it survived after the seventh century either in the Eastern Christian world or in the West.¹²

MAMALOUKOS: I don't understand how these drawings could be used. I mean we know from Western Europe that on the floor, somewhere nearby, there could be found drawings, traces of the vaults and arches, like in the shipyards, as they do the same thing even nowadays. But how could the architects use the drawings on the wall.

MARINKOVIĆ: With the same way as they used them on the ground, because they were made for a vault.

MAMALOUKOS: No, it is different. In the case of drawings on the ground the stones are being placed and cut on them. I have done it myself. In the case of drawings on a wall, it is impossible to do so; it could be

11. H.A. Meek, «The Architect and His Profession in Byzantium», *JRIBA* 59 (1952), p. 218. Numerous studies show that this was not merely the switching round of terms but the indication of a significant shift of focus towards the exclusively practical, empirical field of structural engineering: G. Downey, «Byzantine Architects. Their Training and Methods», *Byzantion* 18 (1948), pp. 101-118. E. Kleinbauer, «Pre-Carolingian Concepts of Architectural Planning», in: *The Medieval Mediterranean Cross Cultural Contacts*, Minnesota 1988, p. 73. Ousterhout, *Master Builders*, p. 44. Bouras, *Master Craftsmen*, p. 546. S. Mamaloukos, «Η οικοδομική τεχνολογία στο Βυζάντιο», *Αρχαιολογία & Τέχνες* 96 (2005), p. 10.

12. Many authors share this opinion: M. Johnston, W. Loerke, A. Kazdhan, s.v. «architect», in: *ODB*, I, p. 157. O. Grabar, «The Mediation of Ornaments», in: *The A. W. Mellon Lectures in Fine Arts 1989. The National Gallery of Art, Washington D.C.*, Princeton, New Jersey 1992, pp. 174-178. Kleinbauer, *Pre-Carolingian Concepts*. Even in the later period, in Ottoman building practice, architectural plans were not used. G. Necipoglu-Kafadar, «Plans and Models in 15th and 16th-Century Ottoman Architectural Practice», *JSAH* 45 (1986), p. 236.

something different but I cannot imagine. In my opinion, it is quite different to have drawings' traces on the ground and drawings on the wall.

ΧΑΤΖΗΤΡΥΦΩΝΟΣ: Guides. You can use the traces as guides, in order to cut the stone. What would be the use of the traces on the walls? This is the question.

MARINKOVIĆ: Yes. I understand. The traces are in ratio 1:1, they are very near the place where the arches would be constructed; I am not an architect, so I am not quite sure. I've never built anything but I mean it's very near. For me, it seems that it's practical; perhaps it is not at all. But it's near and it is almost as if you have just to transfer this drawing into something three-dimensional, because it's really on the same height, well almost, not at the same height but it's high on the walls.

ΒΑΡΑΛΛΗΣ: Just a question. If I understood well, you insist that the Byzantine architects, of the late period at least, didn't have any theoretical knowledge. If I understood well, the evidence we draw from these sketches, from these lines engraved on the walls, and from the Červen model, point to quite the opposite. I think that we cannot make a theory out of this insufficient evidence. Probably these are the remains of two different...

MARINKOVIĆ: Traditions?

ΒΑΡΑΛΛΗΣ: No, workshops. Building workshops. I cannot believe that a church, like Studenica or Gračаница, was built by an architect who didn't have any kind of theoretical knowledge.

MARINKOVIĆ: Perhaps I was not clear. Not theoretical knowledge, but you need to have somebody who can follow a theoretical knowledge, I mean some master builders who can read your plans or sketches or a maquette when building the church. The architect had a very large range of theoretical or other knowledge, since he had to make the plans, but he was not building the whole church by himself. The *protomaistor* or whoever designed it, and the building masons, it is hardly imaginable that they could read and understand the plans, the architectural plans. The building activity, for example in villages, could go on without plans. In the beginning of the twentieth century, in Belgrade, a professor of the technical school of architecture, I know this story from a professor of mine, had built his house without plans, but with a plan laid out in situ with ropes; this is an example that I know from my family. So in villages you just have masons who don't know how to read plans, they just build houses. Another question is on what surface were those plans made, since it is very expensive to make plans on parchment or on paper. So I think that the *protomaistor* must have had a strong practical experience, which I have not mentioned here because of the limited time of my paper, but one is to assume that he was a member of the workshop who was working on the previous Nemanjić foundations, on the church of St Nicholas in Kuršumljija built by Stefan Nemanja, the measurements of which are in a ratio 1:1.5, so perhaps he took the guide lines from this church. So the experience of the *protomaistor* was in a way not theoretical but, somehow, traditional, by following the tradition, by being trained on the spot by old master masons and old plans and measurements of older buildings.

ĆURČIĆ: Actually, in your paper we must distinguish between what is essential for the understanding Serbian and medieval architecture. These are two very different traditions that we are talking about, since the drawings on the Studenica façades are Romanesque. There is no question about that.

MARINKOVIĆ: Yes.

ĆURČIĆ: And I completely agree with Professor Mamaloukos that it is very unusual for these drawings to be on a vertical surface. This professional working method could never be explained, and it could not have been a working surface. If these drawings were made, they were made for some other purpose that is not understood by us, but it is nonetheless part of the Romanesque method of working and the material is in itself indicative of that. That is one story. The other story and equally indicative of the peculiarity of Studenica, there is no drawing of the plan, and the plan is Byzantine. So the question is where does *that* come from and how. And that is of course the link to the Kuršumljia church and to the whole problem of Byzantine method of transmission of information, which must have existed, but we don't know how it functioned. This is still eluding us. And my third point is about the very interesting model of Červen; very much part of the story that we have been hearing about today, and in a way antithetical to the Armenian way of dealing with the church models, if this really was put in the foundations, this would appear to be yet another example on how to dispose with the conceptual model of the building, after the building was built. This is a possibility. Of course, how did it get into the foundations is an interesting question.

MARINKOVIĆ: Yes, this is also an unsolved problem.

ĆURČIĆ: Just a short question on a detail. You have mentioned the existence of several constants or building measures, as you have said, 15.5 cm to 16 and something, and you have mentioned that they have been used in several instances, in several parts of the building. My question is the following: as we know that this building, as well as other buildings in Russia for instance, has this dualistic character, exterior sculpture belonging to the Romanesque tradition, and building nucleus belonging to the Byzantine tradition, can we assume that each one of these two areas used a specific building measure, or are these building measures different in the two parts of the building?

MARINKOVIĆ: It was my purpose to draw your attention in that also. It is something like a basic measure, 34 cm long, at least in Studenica. And all the other measures are around 16 cm or 16.5 cm or 17 cm, which of course is the half of 34 cm, so the whole measuring system used at Studenica can be reduced or measured by this kind of measures.

ĆURČIĆ: My question is, can we deduce that the builders have used a specific measure for the building of the church while the decorators had another measure for decorating it?

MARINKOVIĆ: No. It seems that the plan of the building was done with only one measure and the decora-

tors used the same, almost the same measure, but I cannot be sure if they were sharing the same measure or this was a coincidence.

ΧΑΤΖΗΤΡΥΦΩΝΟΣ: Are there other questions or comments? If not, thank you very much Mrs Marinković. I would like to ask Professor Semoglou to take the stand.

ΤΟ ΟΜΟΙΩΜΑ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΣΤΗ ΣΥΝΑΞΗ ΤΩΝ ΑΠΟΣΤΟΛΩΝ ΠΕΤΡΟΥ ΚΑΙ ΠΑΥΛΟΥ ΚΑΙ Η ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ ΤΗΣ «ΜΕΤΟΥΣΙΩΣΗΣ»*

ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΣΕΜΟΓΛΟΥ

Το θέμα της Σύναξης των δύο κορυφαίων αποστόλων Πέτρου και Παύλου που φέρουν το ομοίωμα της Εκκλησίας παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον για την εικονογραφία, τις πηγές έμπνευσης και τις ιστορικές συνθήκες δημιουργίας του. Κυρίως όμως θέτει ερωτήματα για τον τρόπο σύλληψης και απόδοσης ενός κατεξοχήν συμβολικού οικοδομήματος, όπως είναι ο Ναός του Χριστού. Μετουσιωμένο σε σώμα του ζώντος Χριστού και τέλειο αρχιτεκτόνημα, το ομοίωμα του Ναού συνιστά εμμέσως μία εικόνηση της πραγματικότητας της Θριαμβεύουσας Εκκλησίας¹ και ως τέτοια δεν μπορεί παρά να είναι συμβολική. Η θεματική του σεμιναρίου μας σήμερα προσφέρει την κατάλληλη ευκαιρία να διερευνήσω, πέρα από μια εικονογραφία της αρχιτεκτονικής, τη διεργασία που ακολουθείται μέσα από την εξέταση της ταυτότητας και της μορφής ενός αντικείμενου – το οποίο σ' αυτήν την περίπτωση είναι η ίδια η Εκκλησία του Χριστού – κατά τη συμβολοποίησή του.

Βέβαια, η εν λόγω εικαστική εφαρμογή προϋποθέτει κατ' αρχάς μία συγκριμένη ψυχική διεργασία, η οποία «εξιδανικεύει» το αντικείμενο εξαίροντάς το, αλλά και το μεταβάλλει συγχρόνως, αφαιρώντας του κάθε ετερογενές στοιχείο. Αυτή η διεργασία που εμπεριέχει την αριστοτελική έννοια της κάθαρσης και μεταμορφώνει τελικά το ίδιο το αντικείμενο δεν είναι άλλη από εκείνη της «μετουσίωσης» (*sublimation*)². Η Εκκλησία του Χριστού, μέσα από τη διαδικασία της «μετουσίωσής» της επιδιώκει, όπως και κάθε άλλο μετουσιωμένο αντικείμενο, την ανόρθωση και ανασύστασή της ενώπιον ενός πιθανού κινδύνου κατακερματισμού της, που απειλεί την ίδια της την ύπαρξη. Αυτή η δυναμική της μετουσιωμένης Εκκλησίας γίνεται εμφανής στο θριαμβευτικό περιεχόμενο των εικαστικών της εκφάνσεων και παραλλαγών, υποδεικνύοντας ταυτόχρονα τις ιστορικές συνθήκες γένεσής και διάδοσής τους. Σ' αυτό ακριβώς το θεωρητικό σχήμα ανταποκρίνονται τα εικονογραφικά σχήματα του Ασπασμού και της Σύναξης των δύο κορυφαίων αποστόλων που κρατούν το ομοίωμα του ναού, ως θεμελίων λίθων της Εκκλησίας του Χριστού και κύριων εκφραστών της οι-

* Θα ήθελα να ευχαριστήσω την «ΑΙΜΟΣ» – Ε.Μ.Μ.Α.Β.Π., και συγκεκριμένα την κ. Ευαγγελία Χατζητρύφωνος, που με την πρόσκλησή της στην ημερίδα μου έδωσε την αφορμή να προβληματιστώ πάνω σε ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον θέμα, όπως ελπίζω ότι θα φανεί στη συνέχεια.

1. Περιεκτικές είναι οι απόψεις του μακαριστού μητροπολίτη Δράμας Διονυσίου στην εισήγησή του με τίτλο «Η Εκκλησία. Το Σώμα του ζώντος Θεού», στο: *Χαριστήριος Τόμος εις τον Γέροντα Μητροπολίτη πρ. Φλωρίνης, Πρεσπών και Εορδαίας κ. Αυγουστίνου Ν. Καντιώτη*, Φλώρινα 2004, σσ. 315-330.
2. Για την ψυχική διεργασία της «μετουσίωσης» (*sublimation*) και τη διάκρισή της σε σχέση με την «εξιδανίκευση» (*idéalisation*) στο ψυχαναλυτικό πεδίο, βλ. J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris 1990¹⁰, σ. 186. Για τη «μετουσίωση» και τα χαρακτηριστικά της, βλ. επίσης τη μελέτη του C. Baudoin, «Sublimation et synthèse», *Revue de théologie et de philosophie* 23 (1935).



Εικ. 1. Φλωρεντία, Galleria dell'Accademia, εικόνα με τη Σύναξη των αποστόλων Πέτρου και Παύλου με ομοίωμα ναού (πηγή: Χατζηδάκη, *Venetiae quasi alterum Byzantium*, σ. 77 αρ. 16)

εναγκαλισμού των δύο αποστόλων, όπως ήδη έχει επισημάνει η ίδια ερευνήτρια, έρχεται να ενισχύσει την παραπάνω υπόθεση. Η ενδιαφέρουσα αυτή πρόταση αναμένει πάντως την επιβεβαίωσή της μέχρι τον εντοπισμό κάποιου έργου του καλλιτέχνη με αυτό το θέμα.

Ωστόσο, τα παλαιότερα γνωστά μέχρι σήμερα παραδείγματα συνδέονται με τη δραστηριότητα ενός άλλου Κρητικού αγιογράφου, του Νικολάου Ρίζου από το Ηράκλειο⁶. Η παράσταση απαντά στο κάτω τμήμα της υπογεγραμμένης από αυτόν εικόνας της Δέησης με σκηνές Δωδεκαόρτου στο πλαίσιο, από τον παλιό ορθόδοξο ναό του Σεραγέβου⁷, καθώς και στην εικόνα της Galleria dell'Accademia στη Φλωρεντία, με αρ. 9382, η οποία του έχει αποδοθεί από τη Νανώ Χατζηδάκη⁸ (εικ. 1).

κοινοτικής ειρήνης³. Η διάδοση των εν λόγω θεμάτων στο καλλιτεχνικό περιβάλλον της Κρήτης κατά τον πρώιμο 15ο αι. θέτει δικαιολογημένα τη βάση για μία θεώρησή τους ως οχημάτων των φιλενωπικών διαθέσεων και τάσεων που ενισχύθηκαν κυρίως μετά τη σύνοδο της Φεράρας-Φλωρεντίας, με σκοπό και τη διάσωση της χριστιανικής Εκκλησίας από τη διαρκώς αυξανόμενη ισλαμική απειλή, επαληθεύοντας με αυτόν τον τρόπο και στην πράξη τους σκοπούς και τις επιδιώξεις της διαδικασίας της μετουσίωσης⁴.

Στο πλαίσιο αυτό και λαμβάνοντας υπόψη της την καλλιτεχνική και ιστορική πραγματικότητα, η Χρυσάνθη Μπαλτογιάννη πρότεινε να αποδοθεί η δημιουργία του εικονογραφικού σχήματος της Σύναξης των δύο κορυφαίων αποστόλων με το ομοίωμα του ναού στο εργαστήριο του Κρητικού καλλιτέχνη Άγγελου Ακοτάντου⁵. Η υπόθεση μοιάζει πιθανή, αν αναλογιστεί κανείς την ικανότητα του ζωγράφου να επεξεργάζεται και να αφομοιώνει δυτικά μοτίβα και θέματα σε ένα οικείο από τη βυζαντινή παράδοση εικαστικό λεξιλόγιο. Επιπλέον, το γεγονός ότι στον ίδιο καλλιτέχνη αποδίδεται η αναβίωση του συγγενούς, τόσο σε περιεχόμενο όσο και σε δομή, θέματος του

3. Για το θέμα του Ασπασμού των δύο κορυφαίων αποστόλων, ως την κατεξοχήν συμβολική εικόνα της οικουμενικής ειρήνης της Εκκλησίας, βλ. το άρθρο του Ε. Τσιγαρίδα, «Ο ασπασμός των αποστόλων Πέτρου και Παύλου στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη», στα: *Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου «Ο Χριστός στο κήρυγμα του Αποστόλου Παύλου, 2000 χρόνια χριστιανικής ζωής, ιστορίας και πολιτισμού»*, Βέροια 2000, σσ. 277-302, όπου και η προγενέστερη σχετική με το θέμα βιβλιογραφία. Βλ. επίσης το άρθρο της Μ. Tatić-Djurić, «Les apôtres Pierre et Paul ensemble», *Kulturno nasledstvo* 28-29 (2002-2003), σσ. 129-136, καθώς και τα πορίσματα από το πρόσφατο και ιδιαίτερα ενδιαφέρον άρθρο της V. Kepetzi, «Autour d'une inscription métrique de la représentation des apôtres Pierre et Paul dans une église en Élide», στο: P. Armstrong, επιμ., *Ritual and Art: Byzantine Essays for Christopher Walter*, London 2006, σσ. 160-181. Ωστόσο, θα ήταν χρήσιμο να επισημάνουμε ότι οι δύο σκηνές, του Ασπασμού και της Σύναξης των κορυφαίων αποστόλων με το ομοίωμα ναού, παρά την κοινή συμβολική την οποία μοιράζονται, συνιστούν δύο ξεχωριστά εικονογραφικά θέματα με διαφορετικές πηγές έμπνευσης το καθένα. Ο Ασπασμός φαίνεται να αποτελεί επεισόδιο ενός ευρύτερου αφηγηματικού κύκλου που ιστορεί το βίο των δύο αποστόλων και αντλεί από απόκρυφες διηγήσεις (βλ. Α. Davidov Temerski, «Concordia Apostolorum: Zagrlaj apostola Petra i Pavla. Povodom freske iz Muchnikova kod Prizrena», *ZLU* 32-33 (2003), σσ. 85-89), ενώ η Σύναξη με το ομοίωμα του ναού συνιστά θέμα που εμπνέεται κατεξοχήν από την υμνογραφία της Εκκλησίας (από την κοινή εορτή τους την 29η Ιουνίου, βλ. μεταξύ άλλων τα παρακάτω: «Έδωκας στηρίγματα, τῇ Ἐκκλησίᾳ σου Κύριε, τὴν τοῦ Πέτρου στερεότητα, καὶ Παύλου τὴν σύνεσιν, καὶ λαμπρὰν σοφίαν, καὶ τὴν ἑκατέρων, θεηγορίαν ἀληθῆ τῆς ἀθεΐας πλάνη διώκουσαν...» «τοὺς μαθητὰς τοῦ Χριστοῦ, καὶ θεμελίους τῆς Ἐκκλησίας, τοὺς ἀληθεῖς στύλους καὶ βάσεις καὶ σάλπιγγας ἐνθέους...»). Βλ. σχετικά *Μηναῖον τοῦ Ἰουνίου*, έκδ. Μ. Σαλιβέρος, ΚΘ Ἰουνίου, σ. 150 και 153.

4. Μ. Βασιλάκη, «A Cretan Icon in the Ashmolean: The Embrace of Peter and Paul», *JbÖByz* 40 (1990), σσ. 405-422.

Το θέμα διαδίδεται κατά τον 16ο και 17ο αιώνα στη μνημειακή ζωγραφική και στις εικόνες τόσο του νησιωτικού όσο και του ηπειρωτικού Ελλαδικού χώρου. Από τις εικόνες αναφέρουμε ενδεικτικά εκείνη της Κέρκυρας του τέλους του 16ου ή των αρχών του 17ου αιώνα⁹ (εικ. 2), το φύλλο τριπύχου του Σιλβέστρου Θεοκάρη, το δίπτυχο του ζωγράφου Βίκτωρος στο Βατικανό και δύο ακόμη εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών¹⁰. Στην εντοίχια ζωγραφική τα αντιστοιχία έργα είναι πολυάριθμα: μια γρήγορη, και βέβαια όχι εξαντλητική έρευνα σε μνημεία αυτής της περιόδου στον Ελλαδικό χώρο προσφέρει αρκετά παραδείγματα: ενδεικτικά επιλέγουμε το ναό των Αγίων Αποστόλων στην Καστοριά (1547)¹¹, τα καθολικά των μονών της Κοίμησης της Θεοτόκου Δαμανδρίου Πολυκνήτου και των Εισοδίων της Θεοτόκου Περιβολής στη Λέσβο (του β' μισού του 16ου αι.)¹², την Επισκοπή στην Παλαιοχώρα Αιγίνης (1610)¹³, τον Άγιο Νικόλαο της Γούρνας (μετά το 1638) και τη Μεταμόρφωση του Σωτήρος στη Βέροια (του α' τετάρτου του 17ου αι.)¹⁴, καθώς και το παρεκκλήσι των Τριών Ιεραρχών της Μονής Βαρλαάμ στα Μετέωρα (1637)¹⁵.

Το σύνολο των παραδειγμάτων επιτρέπει μια σειρά παρατηρήσεων σχετικά με τη μορφή του ομοιώματος του ναού που φέρουν οι δύο απόστολοι. Πρόκειται για ένα περίκεντρο κτίριο οκταγωνικής ή εξαγωνικής κάτοψης. Φέρει τρούλο με εξωτερικό εξώστη που συχνά απολήγει σε φανό. Τοξωτά ανοίγματα υπάρχουν στην πρόσοψη και στις πλάγιες πλευρές του κυρίου, επιτρέποντας τη θέαση του εσωτερικού του, όπου προβάλλεται κατά κανόνα η αγία τράπεζα, με το ευαγγέλιο και τα λειτουργικά σκεύη της θείας ευχαριστίας επάνω της, δηλαδή το δίσκο και το ποτήριο με τη



Εικ. 2. Κέρκυρα, Α' Δημοτικό Νεκροταφείο, εικόνα με τη Σύναξη των αποστόλων Πέτρου και Παύλου με ομοίωμα ναού (πηγή: Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κερκύρας*, εικ. 176)

5. Χρ. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες, Συλλογή Δημητρίου Οικονομοπούλου*, Αθήνα 1985, σ. 95 αρ. 162.

6. Η Μπαλτογιάννη, στηριζόμενη σε μαρτυρία των αρχείων της Βενετίας, σύμφωνα με την οποία ο Ανδρέας Ρίζος, πατέρας του Νικολάου, είχε στην κατοχή του ανθίβοδα του Άγγελου Ακοτάντου, ενισχύει ακόμη περισσότερο την υπόθεσή της περί της δημιουργίας του εν λόγω εικονογραφικού τύπου στο εργαστήριο του Άγγελου (στο ίδιο, σ. 95).

7. Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάμμου. Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1977, πίν. 202. Βλ. πρόσφατα Sv. Rakić, *Ikone Bosne i Hercegovine (16 – 19. Vijek)*, Beograd 1998, σσ. 185-186 αρ. 91. Π.Λ. Βοκοτόπουλος, «Η εικόνα του Νικολάου Ρίζου στο Σεράγεβο. Εικονογραφικές παρατηρήσεις», *ΔΧΑΕ* 26 (2005), σσ. 207-226.

8. Ν. Χατζηδάκη, *Venetiae quasi alterum Byzantium. Από τον Χάνδακα στη Βενετία. Ελληνικές εικόνες στην Ιταλία, 15^{ος}-16^{ος} αιώνας*, κατ. έκθ., Μουσείο Σοπετ, Βενετία, 17 Σεπτεμβρίου – 30 Οκτωβρίου 1993, Αθήνα 1993, σσ. 76-81 αρ. 16.

9. Π.Λ. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κερκύρας*, Αθήνα 1990, σσ. 95-96 αρ. 63, εικ. 176.

10. Τα παραδείγματα και τη βιβλιογραφία τους συγκεντρώνει ο Βοκοτόπουλος, ό.π.

11. Γ.Γ. Γούναρης, *Οι τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων και της Παναγίας Ρασιώτισσας στην Καστοριά*, Θεσσαλονίκη 1980, πίν. 12.

12. Ο ίδιος, *Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες στη Λέσβο (16ος-17ος αι.)*, Αθήνα 1999, πίν. XIβ, 50, 109α.

13. Χ. Πέννας, *Η Βυζαντινή Αίγινα*, Αθήνα 2004, εικ. 67.

14. Τα παραδείγματα από τη Βέροια είναι αδημοσίευστα. Οι πληροφορίες προέρχονται από τη διδ. διατριβή της Α.Δ. Τσιλιπάκου, *Η μνημειακή ζωγραφική στη Βέροια το 17ο αι.* (Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2002), II, πίν. 140α, 227β.

15. Ε.Δ. Σαμπανίκου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της Μονής Βαρλαάμ στα Μετέωρα*, Τρίκαλα 1997, εικ. 105.



Εικ. 3. Λεπτομέρεια της εικ. 1

λαβίδα. Επίσης στην εικόνα της Φλωρεντίας ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η απεικόνιση του ξυλόγλυπτου εικονοστασίου του ναού σε προοπτική απόδοση και με λεπτομερή αποτύπωση του διακόσμου του (εικ. 3). Το τέμπλο φέρει τέσσερις δεσποτικές εικόνες: την Παναγία Οδηγήτρια και το Χριστό Παντοκράτορα εκατέρωθεν της Ωραίας Πύλης και στα ακραία διάστυλα δύο εικόνες με την απεικόνιση εξαπέρυγων (σεραφείμ) που κρατούν δόρυ. Η Νανώ Χατζηδάκη αναγνωρίζει ότι το θέμα αυτό απομονωμένο σε εικόνα είναι άγνωστο στην εικονογραφία και ότι συνήθως απαντά ως συμπληρωματικό στοιχείο στην απόδοση των ουρανίων δυνάμεων¹⁶. Γι' αυτό το συσχετίζει με την παράσταση του Χριστού στο ημικύκλιο του ουρανού, όπως διακρίνεται άλλωστε και στην εικόνα της Κέρκυρας (εικ. 2). Ωστόσο, η ευεξήγητη αυτή υπόθεση δεν ερμηνεύει το λόγο για τον οποίο το μοτίβο αυτό αποσπάται από την ουράνια συνοδεία του Κυρίου στην εικόνα της Φλωρεντίας, για να κοσμήσει αυτοτελώς τις δύο δεσποτικές εικόνες του τέμπλου. Θα επιστρέψουμε στη συνέχεια στην ιδιαιτερότητα αυτή, αφού συζητήσουμε πρώτα τον τύπο του εικονιζόμενου κυρίου και διερευνήσουμε την πιθανή του ταυτότητα.

Κατ' αρχάς, ο περίκεντρος τύπος του οικοδομήματος με την οκταγωνική ή εξαγωνική κάτοψη υιοθετείται από το σύνολο των ομοιωμάτων. Σε αυτά προστίθεται βέβαια και εκείνο στο τύμπανο του τρούλου, στο μέσο της δυτικής του πλευράς, στο ναό του αγίου Ανδρέα στην Περιστερά Θεσσαλονίκης¹⁷. Οι ομοιότητες του με τα μεταβυζαντινά έργα σε συνδυασμό με την παντελή απουσία του εν λόγω σχήματος από τη βυζαντινή εικονογραφία είναι σε θέση, κατά τη γνώμη μου, να θέσουν σε αμφισβήτηση την προτεινόμενη από τη Χρυσάνθη Μαυροπούλου-Τσιούμη χρονολόγηση του συνόλου των τοιχογραφιών του Αγίου Ανδρέα στη δεκαετία 870-880¹⁸. Αντίστοιχα και η απεικόνιση του εξαγωνικού ομοιώματος που φέρουν οι κορυφαίοι απόστολοι στην εκκλησία των Αγίων Πέτρου και Παύλου στο Τίρνοβο της Βουλγαρίας φαίνεται να τοποθετείται τουλάχιστον στα τέλη του 15ου αιώνα αν όχι αργότερα, σύμφωνα με τη χρονολόγηση του André Grabar, και πάντως όχι στα τέλη του 14ου, όπως πρότεινε παλαιότερα ο Bogdan Filov¹⁹.

16. Χατζηδάκη, *Venetiae quasi alterum Byzantium*, σ. 78.

17. Chr. Μανροπούλου-Τσιούμη, «The Painting of the Ninth Century in the Church of Saint Andrea 'Peristera'», *Zograf* 26 (1997), εικ. 5-7 (με χρονολόγηση στον 9ο αι.).

18. Στο ίδιο, σ. 15. Στο σημείο αυτό οφείλουμε να παρατηρήσουμε ότι παρά τον θριαμβευτικό χαρακτήρα της εν λόγω παράστασης και τις εμφανείς τυπολογικές ομοιότητες της με εκείνη της Σύναξης των Αρχαγγέλων, η γένεση της οποίας ενδεχομένως σχετίζεται με το θρίαμβο της Ορθοδοξίας μετά τη νίκη των εικονολατρών (Α. Glichitch, *Iconographie du Christ-Emmanuel. Origine et développement jusqu'au XIVe*, διδ. διατριβή (Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne, 1990), σσ. 17-27), τα μέχρι σήμερα δεδομένα δεν επαρκούν ώστε να μπορούμε να εντάξουμε και τη σκηνή της Σύναξης των κορυφαίων αποστόλων με το ομοίωμα του ναού στο ίδιο ιστορικό πλαίσιο. Η Α. Davidov Temerinski («Edifice idéal ou réel? Le modèle de l'église que les apôtres Pierre et Paul tiennent ensemble», *CBalk* 31 (2000), σ. 46), αν και αναγνωρίζει ομοιότητες με την εικόνα της Φλωρεντίας, ακολουθεί τη χρονολόγηση των τοιχογραφιών στον 9ο αι. που έχει προτείνει η Μαυροπούλου-Τσιούμη, καταλήγοντας στο ατεκμηρίωτο συμπέρασμα ότι «η ιδέα της απεικόνισης του εσωτερικού ενός ναού είναι πολύ παλιά και δεν αποτελεί σε καμία περίπτωση εύρημα της μεταβυζαντινής τέχνης». Η ερευνήτρια φθάνει στο σημείο να υποστηρίζει ότι το ομοίωμα του ναού στην Περιστερά μπορεί να παραπέμψει στη Ροτόντα της Θεσσαλονίκης.

19. Για το σύνολο των ετερόκλητων χρονολογήσεων του μνημείου από τον 14ο μέχρι τον 16ο αι., βλ. Α. Boschkov, *Monumentale Wandmalerei Bulgariens Kupferberg*, Mainz 1969, σ. 70.

Ως προς την ταυτότητα του κυρίου, τα μορφολογικά χαρακτηριστικά και ο τύπος του μνημείου θα μπορούσαν, σύμφωνα με τη Νανώ Χατζηδάκη, να ανακαλούν την εικόνα του φλωρεντινού ναού της Santa Maria del Fiore, όπου έλαβε χώρα η Σύνοδος της Φλωρεντίας²⁰. Η υπόθεση αυτή παραμένει βάσιμη αν και η απόδοση του διακόσμου του εσωτερικού χώρου του ναού και κυρίως η απεικόνιση των εξαπτέρυγων υποδεικνύουν ως ιδεώδες πρότυπο ένα μνημείο ύψιστης συμβολικής αξίας. Σύμφωνα με αρκετούς ερευνητές, όπως οι Gabriel Millet, Ανδρέας Ξυγγόπουλος και Anka Stojaković, αυτός ο περίκεντρος τύπος απόδοσης του κυρίου θα μπορούσε να παραπέμπει αυτόματα στο κυκλικό μαρτύριο του Παναγίου Τάφου στα Ιεροσόλυμα, μνημείο-σύμβολο και «ιερό κειμήλιο» του Χριστιανισμού, καθώς και πρότυπο πολλών αντιγράφων σε κάθε μορφή εικαστικής έκφρασης, είτε πρόκειται για μνημειακά έργα είτε για έργα μικροτεχνίας²¹. Γνωστά είναι άλλωστε τα λειτουργικά αντικείμενα, τα οποία στις σύγχρονες τους πηγές ονομάζονται «Ιερουσαλήμ», και αποτελούν ομοιώματα κυκλοτερών κτιρίων²². Η κωνσταντινουπολίτικη «Ιερουσαλήμ» από το ναό της Αγίας Σοφίας στο Novgorod του πρώτου τέταρτου του 11ου αιώνα είναι ένα από αυτά²³, στα οποία, σύμφωνα με την Sterligova, φυλασσόταν ο άρτος κατά την προσκομιδή πριν από την εναπόθεσή του στην αγία τράπεζα, πράξη που συμβόλιζε την τριήμερη παραμονή του σώματος του Χριστού στον τάφο πριν από την Ανάσταση²⁴.

Η ταύτιση με το κυκλικό μαρτύριο υποστηρίχθηκε, μεταξύ άλλων παραστάσεων²⁵, κυρίως για το περίκεντρο κτίριο που απεικονίζεται ανάμεσα στα οικοδομήματα στη σκηνή της Εισόδου του Χριστού στα Ιεροσόλυμα. Ωστόσο, η παρατήρηση της Αγγελικής Σταυροπούλου ότι ο περίκεντρος ναός δεν εμφανίζεται στις παραστάσεις των Βαϊοφόρων παρά σχετικά αργά, και μόλις το 12ο ή το 13ο αιώνα, έθεσε τις βάσεις για έναν νέο προβληματισμό σχετικά με την ταυτότητα του εν λόγω μνημείου στη σκηνή της Βαϊοφόρου, το οποίο θα πρέπει να αποδεσμευθεί, σύμφωνα με την ερευνήτρια, από το αρχικό καθίδρυμα του Μεγάλου Κωνσταντίνου²⁶.

Η αναζήτηση στράφηκε προς ένα άλλο περίκεντρο και μάλιστα οκταγωνικής κάτοψης μνημείο-σύμβολο της πόλης των Ιεροσολύμων: το τέμενος του Βράχου, γνωστό ως τέμενος του Ομάρ, το Qoubat-As-Sakhrah, το οποίο οικοδομήθηκε από το χαλίφη Abd al-Malik στο λόφο Moriah στα τέλη του 7ου αι.²⁷ (εικ. 4). Μολονότι το τέμενος του Βράχου και ο ναός του Σολομώντος δεν είχαν καμία απολύτως ομοιότητα ούτε ως προς τον αρχιτεκτονικό τους τύπο ούτε, βέβαια, ως προς τα μορφολογικά τους χαρακτηριστικά, ωστόσο από τον 11ο αιώνα και εξής, και ιδίως μετά



Εικ. 4. Ιεροσόλυμα, τέμενος του Βράχου

20. Χατζηδάκη, *Venetiae quasi alterum Byzantium*, σ. 80.

21. Την ιστορία της έρευνας συνοψίζει στο εξαιρετικά ενδιαφέρον της άρθρο η Α. Stavropoulou, «La représentation du Temple de Salomon dans les icônes crétoises. Quelques aspects iconographiques», *CBalk* 34 (2006), σ. 147. Την ταύτιση με το κωνσταντινέιο μαρτύριο προτείνει και στο πρόσφατο άρθρο της η Davidov-Temerinski, *Edifice idéal ou réel?*, σσ. 49-51. Για την αντιμετώπιση του ίδιου του μνημείου του Παναγίου Τάφου ως ιερού κειμήλιου, βλ. το άρθρο του R. Ousterhout, «'Architecture as Relic and the Construction of Sanctity': The Stones of the Holy Sepulchre», *JSAH* 62/1 (2003), σσ. 4-23.

22. Βλ. το άρθρο της Ι.Α. Sterligova, «Ierusalimi kak liturgitseskie sosudi v drevnei Rusi», στο: Α. Batalov, Α. Lidov, επιμ., *Ierusalim v russkoi kulture*, Moscow 1994, σσ. 46-63.

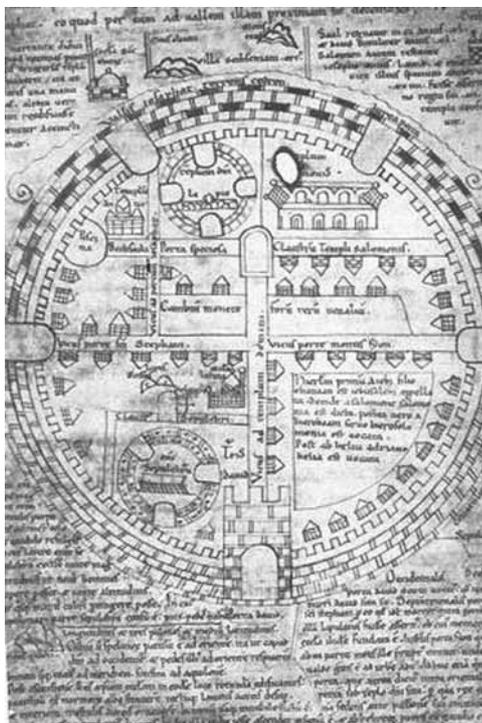
23. Στο ίδιο, σ. 59.

24. Στο ίδιο, σ. 48.

25. Το κυκλικό κωνσταντινέιο μαρτύριο αναγνωρίστηκε επίσης και στο αρχιτεκτονικό βάθος σκηνών ενταφιασμού αγίων σε μεταβυζαντινές εικόνες από τη Ρουθηνία. Βλ. Μ.Ρ. Kruk, «Motifs of the Rotunda in Scenes of the Deposition of Saints into the Tomb on Ruthenian icons», *Series Byzantina* 3 (2005), σσ. 63-87.

26. Α. Σταυροπούλου, «Απεικονίσεις της Ιερουσαλήμ στις μεταβυζαντινές εικόνες με αφορμή ένα έργο του Ιωάννη Απακά», στο: *Μιλτος Γαριδής (1926-1996), Αφιέρωμα*, Ιωάννινα 2003, II, σ. 734.

27. Stavropoulou, *La représentation du Temple*, σσ. 147-148, όπου και η προγενέστερη βιβλιογραφία.



Εικ. 5. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο, κώδικας Add. 32343, fol. 15, χάρτης των Ιεροσολύμων (πηγή: Cahn, *Solomonic Elements*, εικ. 16)

την κατάκτηση της πόλης από τους Σταυροφόρους το 1099, το ισλαμικό τέμενος, κτισμένο στη θέση όπου παλαιότερα βρισκόταν ο μέγας βιβλικός ναός, ταυτίστηκε μ' αυτόν²⁸.

Σταυροφορικοί χάρτες της πόλης των Ιεροσολύμων που χρονολογούνται από τον 12ο αιώνα επιβεβαιώνουν την παραπάνω ταύτιση. Το παράδειγμα ενός φλαμανδικού χάρτη αυτής της περιόδου, που φυλάσσεται στο Βρετανικό Μουσείο (Add. 32343, fol. 15) είναι ενδεικτικό²⁹ (εικ. 5). Οι σολομώντειες κατασκευές της πόλης των Ιεροσολύμων, που αποδίδεται κυκλική και χωρίζεται μέσω αλληλοτεμνόμενων οδών σε τέσσερα διάχωρα, δεσπόζουν στα δύο επάνω τεταρτοκύκλια: ένα κυκλωτερές κίριο επάνω αριστερά επιγράφεται «*Templum Domini*» και μία βασιλική στο δεξιό επάνω τμήμα προσδιορίζεται ως «*Templum Salomonis*». Το πρώτο κυκλωτερές κίριο, το «*Templum Domini*», ταυτίζεται με τον τρίτο ναό των Ιουδαίων, ο οποίος κτίστηκε από τον βασιλέα Ηρώδη σε αντικατάσταση του παλαιότερου ναού, για τον οποίο ο Χριστός προφήτευσε την καταστροφή του (Μαθ., κδ' 1-2). Ο Ναός του Κυρίου, ο οποίος εν τέλει καταστράφηκε από τους Ρωμαίους το 70 μ.Χ., αντιγράφει τη μορφή του Τεμένους του Βράχου. Αντίστοιχα, το «*Templum Salomonis*», στα δεξιά, παραπέμπει στο

πρώτο κίριο των Ιουδαίων, στο ναό που έκτισε το 959 π.Χ. ο Σολομών, όπως μας παραδίδεται και από τα παλαιοδιαθηκικά κείμενα, *Βασιλειών Α'* (ε' 5-9) και *Παραλειπομένων Β'* (γ' 1-7). Το κίριο αυτό αποτελεί αντιγραφή ενός άλλου σημαντικού ισλαμικού τεμένους, γειτονικού με το τέμενος του Βράχου, του al-Aqsa, το οποίο κτίστηκε στις αρχές του 8ου αιώνα και φαίνεται πως επηρέασε αντίστοιχα τους μεσαιωνικούς καλλιπείς³⁰.

Από τον 10ο αιώνα και εξής με την οργάνωση και την εντατικοποίηση των προσκυνηματικών ταξιδιών στην Ανατολή, αναπτύχθηκε ολόκληρη παραγωγή οδηγιών για τους προσκυνητές, η οποία συνέδεε το Ναό του Σολομώντος με το «*Templum Domini*» και το τέμενος του Ομάρ³¹. Οι διηγήσεις των προσκυνητών ήταν εκείνες που διαμόρφωσαν τελικά την εικόνα των ναών της πόλης των Ιεροσολύμων κατά τον ύστερο Μεσαίωνα και την πρώιμη Αναγέννηση. Σύμφωνα με την Carol Herselle Krinsky, οι πληροφορίες σχετικά με τα εν λόγω μνημεία καταγράφονταν λανθασμένα, προκαλώντας πολλαπλές συγχύσεις. Για παράδειγμα, το οκτα-

28. C. Herselle Krinsky, «Representations of the Temple of Jerusalem before 1500», *JWCI* 33 (1970), σσ. 3-5.

29. W. Cahn, «Solomonic Elements in Romanesque Art», στο: J. Gutmann, επιμ., *The Temple of Solomon, Archaeological Fact and Medieval Tradition in Christian Islamic and Jewish Art*, Ann Arbor 1976, σσ. 46-47 και εικ. 16.

30. Herselle Krinsky, *Representations of the Temple*, σ. 5. Για ένα σύντομο ιστορικό των οικοδομικών φάσεων του συγκροτήματος του Ναού, βλ. E.F. Reidinger, «The Temple Mount Platform in Jerusalem from Solomon to Herod: An Archaeological Re-Examination», *Assaph* 9 (2004), σσ. 3-4.

31. Stavropoulou, *La représentation du Temple*, σ. 148. Ενδεικτική της αντίληψης ότι το τέμενος του Ομάρ ταυτίζεται με το ναό του Σολομώντος είναι και μία ισλαμική μικρογραφία σε χειρόγραφο του 14ου αι. στην Πανεπιστημιακή Βιβλιοθήκη του Εδιμβούργου (κφ. 161, fol. 134v) που εικονίζει την καταστροφή του ναού του Σολομώντος (Pr. Soucek, «The Temple of Solomon in Islamic Legend and Art», στο: Gutmann, *The Temple of Solomon*, σ. 76 και εικ. 25). Η απεικόνιση του ναού με τον μεγάλο τρούλο που εδράζεται σε περίπερη κιονοστοιχία εμπνέεται από το Τέμενος του Βράχου αποδεικνύοντας το γενικευμένο χαρακτήρα αυτής της σύγχυσης, η οποία παρέσυρε, εκτός από τη χριστιανική, την ισλαμική και την ιουδαϊκή εικονογραφία του Ναού του Σολομώντος.



Εικ. 6. Bernard von Breydenbach, *Perigrinatio in Terram Sanctam* (χαλκογραφία), χάρτης των Ιεροσολύμων, λεπτομέρεια (φωτ.: M. Immerzeel)

γωνικό τέμενος του Βράχου περιγραφόταν συχνά ως κυκλικό, ενώ σημειώνονταν μόνο οι τρεις αντί των τεσσάρων θυρών του³².

Την εποχή των Σταυροφοριών, οι χριστιανοί μετέτρεψαν το ιερό ισλαμικό τέμενος σε «*Templum Domini*» και το αφιέρωσαν στη Θεοτόκο³³. Από το 12ο αιώνα σφραγίδες των Ναϊτών ιπποτών αναπαράγουν την εικόνα του «*Templum Domini*», το οποίο απεικονίζεται με τη μορφή του ισλαμικού τεμένους³⁴. Η ταύτιση αυτή, προϊόν σύγχυσης, θα διαδοθεί το 15ο αιώνα μέσω χαλκογραφιών, όπως διασώζει ενδεικτικά η χαλκογραφία της *Perigrinatio in Terram Sanctam* του Bernard von Breydenbach (1486), όπου το οκταγωνικό τέμενος φέρει την επιγραφή «*Templum Salomonis*»³⁵ (**Εικ. 6**).

Η αποκρυστάλλωση στην εικαστική γλώσσα αυτού του περίκεντρου κηρύου, που αποδίδει το ναό του Κυρίου στην πόλη των Ιεροσολύμων, αποτέλεσε τη βάση για νέες συλλήψεις στην εικονογραφία, εμπνευσμένες από δυτικά, συνήθως ιταλικά, πρότυπα κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο. Αυτό προκύπτει από ένα αρκετά μεγάλο σύνολο εικόνων, όπως για παράδειγμα αυτή του *Noli me Tangere* του Μιχαήλ Δαμασκηνού από τη συλλογή του Αγίου Μηνά στην Κρήτη, της Βαϊοφόρου στο εικονοστάσι του Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων στη Βενετία, που αποδίδεται στον ίδιο ζωγράφο, την εικόνα του Ναού του Σολομώντος του Ιωάννη Απακά στη συλλογή του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας, του β' μισού του 16ου αιώνα (**Εικ. 7**), καθώς και τη δίζωνη εικόνα από τη μονή του Αγίου Παύλου στο Άγιον Όρος, των αρχών του 18ου αιώνα³⁶.

Συνεπώς, το σύνολο των παρατηρήσεων σχετικά με τις ταυτίσεις των μνημείων της πόλης των Ιεροσολύμων, αλλά και οι τυπολογικές ομοιότητες των κτηρίων στο αρχιτεκτονικό βάθος σε κάποιες μεταβυζαντι-

32. Herselle Krinsky, *Representations of the Temple*, σ. 7.

33. Στο ίδιο, σ. 4.

34. Stavropoulou, *La représentation du Temple*, εικ. 1.

35. M. Immerzeel, «Proskynetaria from Jerusalem. Souvenirs of a Pilgrimage to the Holy Land», *Series Byzantina* 3 (2005), εικ. 1.

36. Τα παραδείγματα συγκεντρώνει η Σταυροπούλου (*La représentation du Temple*, εικ. 3, 5, 7, 10).



Εικ. 7. Βενετία, Ελληνικό Ισοπίυτο, εικόνα του Ιωάννη Απακά (πηγή: Σταυροπουλου, *La représentation du Temple*, εικ. 10)

νές εικόνες με το ομοίωμα που φέρουν οι δύο κορυφαίοι απόστολοι διευρύνουν την υπόθεση, την οποία έθεσε αρχικά η Αγγελική Σταυροπούλου και που θέλει την εν λόγω εικονογραφία να περιγράφει το Ναό του Σολομώντος, στη μορφή όμως και τον τύπο του οκταγωνικού Τεμένους του Βράχου. Η συμβολική βέβαια προσέγγιση του Ναού του Σολομώντος, ως προεικόνιση της Εκκλησίας της Καινής Διαθήκης που εγκαθιδρύει με τη θυσία του ο Χριστός, αναπτύχθηκε από τον Ευσέβιο Καισαρείας και μπορεί να υποστηριχτεί και σε θεωρητικό επίπεδο τη συγκεκριμένη εικαστική επιλογή³⁷. Ο Οίκος της Σοφίας που περιγράφει άλλωστε ο προφητάναξ Σολομών στις *Παροιμίες* του (θ' 1-6) σχετίζεται άμεσα με το δόγμα της Ενσάρκωσης και τη θεία ευχαριστία. Σύμφωνα με τον πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως Φιλόθεο (1353-1354), ο Οίκος της Σοφίας ταυτίζεται με την ίδια την Εκκλησία, ενώ οι υπηρέτες του με τους ιερείς που κηρύττουν το λόγο του Θεού³⁸.

Ένα ακόμη στοιχείο που προωθεί την παραπάνω ταύτιση της Εκκλησίας του Χριστού με το Ναό του Σολομώντος αποτελεί η εν είδει διαγράμματος απεικόνιση του εσωτερικού του ναού: η εικόνιση της αγίας τράπεζας, του ευαγγελίου και των λειτουργικών σκευών στο εσωτερικό της εκκλησίας, των κύριων δηλαδή συμβόλων και σταθμών της λειτουργικής πράξης, μέσω της οποίας γίνεται αντιληπτή στον πιστό η κοινωνία του με το Θεό, αντλεί απευθείας από την αντίστοιχη ερμηνεία του Ναού του Σολομώντος ως Σκηνής του Μαρτυρίου³⁹. Αυτού του είδους η «γραφική» αναπαράσταση του εσωτερικού χώρου του Ναού του Σολομών-

37. St. Ferber, «The Temple of Solomon in Early Christian and Byzantine Art», στο: Gutmann, *The Temple of Solomon*, σσ. 22-23.

Βλ. επίσης το άρθρο του R. Ousterhout, «The Temple, the Sepulchre, and the Martyrion of the Savior», *Gesta* 29/1 (1990), σ. 44.

38. T. Velmans, «Deux images de la Sagesse Divine en Moldavie», *ΔΧΑΕ* 22 (2001), σσ. 385-386.

39. Σημαντική είναι η μελέτη της E. Revel-Neher, *Le témoignage de l'absence: les objets du sanctuaire à Byzance et dans l'art juif du XIe au XVIe siècle*, Paris 1998.

Εικ. 8. Άθως, Μονή Παντοκράτορος, κωδ. 61, fol. 165r (πηγή: Corrigan, *Visual Polemics*, εικ. 43)



ντος με έμφραση στα λειτουργικά σκεύη προέρχεται, σύμφωνα με τον Stanley Ferber, μάλλον από την παλαισινιακή παράδοση του 3ου αιώνα μ.Χ.⁴⁰. Σε μια μικρογραφία από χειρόγραφο που είναι γνωστό ως η πρώτη Βίβλος του Leningrad, στη Κρατική Βιβλιοθήκη της σημερινής Πετρούπολης (χφ. Π 17) και χρονολογείται το 929-930, ο Ναός αποδίδεται ως Σκηνή του Μαρτυρίου. Κάτω από μια δίρριχτη στέγη εικονίζονται οι πλάκες του Νόμου μέσα σε τοξωτή κιβωτό πλαισιωμένη από δύο δενδρύλλια, που ερμηνεύονται είτε ως κερουβεΐμ είτε ως κάποιες μορφές του Δένδρου της ζωής. Πιο κάτω η *menorah*, η επτάφωτος λυχνία, τοποθετείται επάνω από μια τριπλή τοξωτή θύρα, εκατέρωθεν της οποίας τα διάφορα λειτουργικά σκεύη ανακαλούν την τελετουργία του ναού⁴¹. Αντίστοιχη εικόνηση εντοπίζουμε και στο ελληνικό μοναστικό ψαλτήρι, το γνωστό κώδικα 61 της Μονής Παντοκράτορος των μέσων του 9ου αιώνα. Στο fol. 165r η παρασελίδια εικόνηση του ναού και των τριών μορφών, του προφήτη Δαβίδ, του εικονομάκου πατριάρχη Ιωάννη Γραμματικού και του Βεσελεήλ, του αρχιτέκτονα-κατασκευαστή της Σκηνής του Μαρτυρίου, που ερμηνεύει εικαστικά τον 113ο Ψαλμό, είναι χαρακτηριστική⁴² (εικ. 8). Ο Ναός-Σκηνή του Μαρτυρίου περιβάλλεται από κίονες και παρουσιάζει στο εσωτερικό του την Κιβωτό της Διαθήκης σε τετράγωνη τράπεζα, επάνω από την οποία ίπτανται δύο κερουβεΐμ. Πάνω από το υπέρθυρο της κυρίας θύρας τοποθετούνται η *menorah* και ο αμφορέας με το μάννα, μεταξύ των οποίων παρεμβάλλεται ένα μικρό τρίποδο τραπέζι με κομμάτια άρτου. Ανάλογη

40. Ferber, *The Temple of Solomon*, σ. 38.
 41. C.-O. Nordström, «Some Miniatures in Hebrew Bibles», στο: *Synthronon, Art et Archéologie de la fin de l'antiquité et du moyen-âge*, Paris 1968, σ. 91 και εικ. 1.
 42. Για την ερμηνεία και το συσχετισμό της παράστασης με την εικονοφίλη επιχειρηματολογία περί υπεράσπισης των εικόνων, βλ. K. Corrigan, *Visual Polemics in the Ninth-Century Byzantine Psalters*, Cambridge 1992, εικ. 44 και σσ. 33-35, όπου και η προγενέστερη σχετική με το θέμα βιβλιογραφία.

διάταξη των σκευών με τα δύο κερουβείμ πάνω από την Κιβωτό της Διαθήκης παρατηρείται και στη μικρογραφία του *Hortus Deliciarum* που χρονολογείται στον όψιμο 12ο αιώνα⁴³.

Ξεχωριστό ενδιαφέρον όμως ως προς την κοινή αντίληψη της απόδοσης του εσωτερικού χώρου του μνημείου με την απεικόνιση των λειτουργικών αντικειμένων στα Άγια των Αγίων παρουσιάζει και μία μικρογραφία ενός χειρογράφου που φέρει την ονομασία η Βίβλος του Δούκα του Alba και χρονολογείται το 1422-1423⁴⁴. Πρόκειται για μία μετάφραση της Βίβλου από το εβραϊκό πρωτότυπο στην κασιλιανική, έργο ενός ραββίνου προορισμένο για ευγενή χριστιανό παραγγελιοδότη. Ο Ναός του Σολομώντος εικονίζεται ως ένα τριώροφο οικοδόμημα, το οποίο διαιρείται σε πέντε ζώνες με λειτουργικά σκεύη και αντικείμενα στο εσωτερικό του.

Από τα παραπάνω καθίσταται εμφανές ότι η απεικόνιση του εσωτερικού του Ναού του Κυρίου με την προβολή των αντίστοιχων λειτουργικών ιερών αντικειμένων αποτελεί τη χριστιανική παραλλαγή μιας γνώριμης από τη μεσοβυζαντινή χειρόγραφη παράδοση εικαστικής εφαρμογής σχετικά με την αναπαράσταση του Ναού του Σολομώντος, η οποία διαδίδεται ευρύτατα στη νοτιοδυτική Ευρώπη κυρίως τον 13ο και 14ο αιώνα⁴⁵. Σ' αυτό το πλαίσιο γίνεται κατανοητή η απεικόνιση των εξαπερυγών σεραφείμ στο έργο του Νικολάου Ρίζου στη Φλωρεντία ως συμπληρωματικών στοιχείων του λειτουργικού διακόσμου του ιερού βήματος στο πρότυπο του αντίστοιχου που υπήρχε στα Άγια των Αγίων του Ναού του Σολομώντος⁴⁶.

Επομένως, το συμβολικό ομοίωμα της Εκκλησίας του Χριστού που φέρουν οι δύο κορυφαίοι απόστολοι δεν θα μπορούσε να είναι άλλο από το «*Templum Domini*» της Παλαιάς Διαθήκης: προφητική προεικόνιση και ιδεώδες πρότυπο, παρόν στη μνήμη, ανύπαρκτο αλλά ζωντανό μέσα από τη μετουσίωσή του⁴⁷. Η προβολή της ιστορικής συνέχειας της Σκηνής του Μαρτυρίου, του Ναού και της Ουράνιας Ιερουσαλήμ επάνω στο επενδυμένο με αποκαλυπτικές ερμηνείες ομοίωμα έρχεται να στηρίξει την ελπίδα των χριστιανών μπροστά στην απειλή του αφανισμού της θρησκείας τους από τους Οθωμανούς. Το ίδιο συνέβη κάποιους αιώνες πριν, όταν οι χριστιανοί της Ισπανίας διωκόμενοι από τους μουσουλμάνους κατά την περίοδο από τον 7ο μέχρι τον 12ο αι. κατέφευγαν πάλι στον αποκαλυπτικό λόγο του Ιωάννη προσβλέποντας σε μια νέα Ουράνια Ιερουσαλήμ, προκειμένου να αντλήσουν το ίδιο θάρρος με εκείνο που οι πρώτοι χριστιανοί αντιμετώπισαν τις διώξεις της Εκκλησίας τους από τους ειδωλολάτρες. Αντίστοιχα το ίδιο όραμα της ανοικοδόμησης του Ναού τους, που οι εσατολογικές προφητείες του Ιεζεκιήλ και του Ζαχαρία κρατούσαν ζωντανό, ήταν εκείνο που ενίσχυε ηθικά και αφύπνιζε τους Εβραίους στη σκληρή και μακράιωνη εξορία τους στη Βαβυλώνα (μετά το 587 π.Χ.), εμπνέοντας κάθε έκφραση της τέχνης και της λατρείας τους⁴⁸.

43. R. Green κ.ά., *The Hortus Deliciarum of Herrad of Hohenbourg*, Leiden 1979, II, fols. 45v-45r.

44. Herselle Krinsky, *Representations of the Temple*, 18, πίν. 6b.

45. Nordström, *Some Miniatures*, σ. 89. Η παραπάνω ταύτιση θέτει πολλά και σημαντικά ερωτήματα σχετικά με το περιβάλλον και τις συνθήκες γένεσής του εν λόγω εικονογραφικού σχήματος. Προς το παρόν θα αρκестούμε μόνο να σημειώσουμε ότι η ενσωμάτωση της εβραϊκής κληρονομιάς της Παλαιάς Διαθήκης στην οικονομία της εν Χριστώ σωτηρίας και η μεταγραφή της με χριστιανικούς κώδικες συνιστούσε την κύρια αποστολή του ανώτατου κλήρου της κεντρικής και δυτικής Ευρώπης κατά τον 13ο και 14ο αι. και απαιτούσε στενή συνεργασία ανάμεσα σε χριστιανούς λόγιους εβραϊστές και εκχριστιανισμένους Εβραίους εξηγητές. Για το θέμα αυτό, βλ. εν συντομία τα συμπεράσματα από την αναζήτηση ακόμη για την ύστερη βυζαντινή τέχνη, αλλά αποκαλυπτική μελέτη της L. Brugger, *La façade de Saint-Étienne de Bourges. Le Midrash comme fondement du message chrétien*, Poitiers 2000, σσ. 237-240.

46. Βλ. επίσης I.A. Shalina, «Vhod Svjataja svjatih i vizantijskaja altarnaja pregrada», στο: A. M. Lidov, επιμ., *Ikonostas. Proishozhdenie – razvitie – simbolika*, Moskva 2000, σσ. 52-71. Τα παράλληλα της Dečani καθώς και της Μονής της Χώρας που επικαλείται η Davidov-Temerinski προκειμένου να ερμηνεύσει τη θέση των σεραφείμ στην περιοχή του εικονοστασίου δεν είναι πειστικά, διότι η εικόνα τους δεν είναι αυτοτελής, καθώς τα σεραφείμ ανήκουν στο διάκοσμο της Δευτέρας Παρουσίας (βλ. Davidov Temerinski, *Edifice idéal ou réel?*, σσ. 43-44). Συμφωνούμε βέβαια με τον εσατολογικό και προφυλακτικό χαρακτήρα των ουρανίων αυτών δυνάμεων όταν αναφέρονται στην Δευτέρα Παρουσία. Στη συγκεκριμένη όμως περίπτωση αποτελούν τμήμα της ουράνιας συνοδείας του Κυρίου, όπως εύστοχα παρατήρησε η Χατζηδάκη (Χατζηδάκη, *Venetiae quasi alterum Byzantium*, σσ. 76-81).

47. Το ομοίωμα του ναού των δύο κορυφαίων αποστόλων δεν συνιστά σε καμία περίπτωση ένα ιδεώδες κτίσμα («*édifice idéal*»), στο δίλημμα που θέτει η Davidov-Temerinsky στον τίτλο του άρθρου της (Davidov Temerinski, *Edifice idéal ou réel?*). Η εξιδανίκευση του αντικειμένου δεν περιλαμβάνει την ιδέα της μετουσίωσης και της αλλαγής του, η οποία είναι εμφανής, όπως ελπίζουμε ότι δείξαμε, στη συγκεκριμένη περίπτωση.

48. Για τους παραπάνω ενδιαφέροντες παραλληλισμούς καθώς και για το μεσσιανικό – εσατολογικό χαρακτήρα του «*Templum*» και της σχέσής του με την Ουράνια Ιερουσαλήμ, βλ. σύντομα τα γενικά συμπεράσματα της M. Ronk-Vaandrager, *Tabernacle, Temple et Jérusalem céleste. «Premier, Deuxième et Troisième Temple?»*, *Étude d'iconographie biblique de la peinture du IXe au XIIIe*

Ο ίδιος πάντως ο παραβολικός λόγος του Κυρίου, όπως τον διασώζει ο ευαγγελιστής Ιωάννης (β' 19-21) παρέχει την τελική επιβεβαίωση επισφραγίζοντας αυτήν την ελευθερία των προτεινόμενων ταυτίσεων: «λύσατε τὸν ναὸν τοῦτον καὶ ἐν τρισὶν ἡμέραις ἐγερῶ αὐτόν. ἐκεῖνος δὲ ἔλεγε περὶ τοῦ ναοῦ τοῦ σώματος αὐτοῦ». Αλλά εξίσου και η ελπιδοφόρα υπόθεση του αποστόλου Παύλου στην *Προς Ρωμαίους* επιστολή του (ς' 5: «*Εἰ γὰρ σύμφυτοι γεγονάμεν τῷ ὁμοίωματι τοῦ θανάτου, ἀλλὰ καὶ τῆς ἀναστάσεως ἐσόμεθα*»), δεν αντανακλά ξεκάθαρα πάνω στο κατεστραμμένο και απολεσθέν ομοίωμα του ιουδαϊκού Ναού του Σολομώντος την εικόνα της Νέας, Ουράνιας και Θριαμβεύουσας Εκκλησίας, της Εκκλησίας του Χριστού⁴⁹;

ΒΙΤΑΛΙΩΤΗΣ: Το θέμα ήταν πάρα πολύ ενδιαφέρον. Θα ήθελα να θίξω ένα-δύο σημεία σχετικά με την ταύτιση του Ναού του Σολομώντος με το Τέμενος του Βράκου. Υπάρχει κατ' αρχάς μία πάρα πολύ απλή, ψυχολογικού χαρακτήρα ίσως, εξήγηση. Ήταν γνωστό ότι το μουσουλμανικό αυτό τέμενος που στα χρόνια των Σταυροφόρων είχε μετατραπεί σε εκκλησία, ήταν κτισμένο στη θέση του Ναού του Σολομώντα. Επίσης, στη συνείδηση των Χριστιανών, το περίκεντρο κτίσμα εκπροσωπεί ακριβώς την ιδεατή Εκκλησία, το ναό της Ουράνιας Ιερουσαλήμ. Επομένως, θα ήταν πάρα πολύ φυσικό να ταυτιστεί το μουσουλμανικό τέμενος με το Ναό του Σολομώντα και ενδεχομένως να θεωρηθεί ότι κατά κάποιον τρόπο αντέγραφε τον ιουδαϊκό Ναό, ο οποίος ήταν τύπος της Νέας Εκκλησίας. Όπως ο Παλαιός Ισραήλ ήταν ο τύπος του Νέου Ισραήλ, που είναι η Εκκλησία, κάτι αντίστοιχο θα συνέβαινε και εκεί. Επίσης, ως προς τον Πέτρο και τον Παύλο, χωρίς να θέλω να αμφισβητήσω τη σύνδεση με το Ναό του Σολομώντα ή με το Τέμενος του Βράκου, είναι δυνατόν να θεωρήσουμε ότι κρατούν ένα περίκεντρο κτίσμα που συμβολίζει την Εκκλησία. Η παράσταση αυτή έχει θεωρηθεί ότι διαθέτει ένα χαρακτήρα φιλενωπικό και, ενδεχομένως αρχικά, να ήταν όντως έτσι. Από εκεί και πέρα, βέβαια, όταν αναπαράγεται διαρκώς και απαντά σε μνημεία που είχαν κορηγούς κάθε άλλο παρά φιλενωπικούς, όπως για παράδειγμα στη Μονή Βαρλαάμ των Μετεώρων, αλλάζει νόημα. Γίνεται ένα είδος μηχανικής αναπαραγωγής της, αποβαίνει εικονογραφικό πρότυπο που έχει χάσει τον αρχικό του συμβολισμό. Και κάτι άλλο σχετικά με την εικόνιση περίκεντρου κτίσματος: στο καθολικό της μονής του αγίου Βησσαρίωνος στο Δομένικο της Ελασσόνας, που φέρει τοιχογραφίες του 1600, όπως αναφέρει και ο π. Σίλας Κουκιάρης στο βιβλίο του *Τα θαύματα-εμφανίσεις των Αγγέλων και Αρχαγγέλων στη μεταβυζαντινή τέχνη*, υπάρχει η ιδιότυπη παράσταση περίκεντρου ναού του Αρχαγγέλου Μιχαήλ, πάνω από την κεντρική είσοδο του οποίου εικονίζεται σε προτομή ο Αρχάγγελος.

ΣΕΜΟΓΛΟΥ: Ιδιότυπη και ενδιαφέρουσα αυτή η παράσταση.

ΒΙΤΑΛΙΩΤΗΣ: Ναι, βεβαίως. Δεν απεικονίζεται η γνωστή σκηνή του εν Χώναις θαύματος με το ποτάμι. Είναι απλώς ο ναός και στο τύμπανο της εισόδου εικονίζεται ο Αρχάγγελος, παράσταση που ουσιαστικά επέχει θέση εικόνας.

siècle, διδ. διατριβή (Université de Lille, 1996), I, σσ. 683-687. Πιστεύουμε ότι το σύνολο των παραπάνω παραλληλισμών βοηθά να κατανοήσουμε τους λόγους της ευρύτερης διάδοσης της εμβληματικής εικονογραφίας της Σύναξης των Αποστόλων με το ομοίωμα κατά τους μεταβυζαντινούς χρόνους στον Ελλαδικό χώρο.

49. Για τους χριστιανούς η ταύτιση της Ουράνιας Ιερουσαλήμ με ναούς της ιουδαϊκής παράδοσης φαίνεται πως αποτελούσε κοινό τόπο. Βλ. για παράδειγμα την επιγραφή στο ομοίωμα ναού από το θησαυρό του καθεδρικού ναού του Ααχεν τη βυζαντινή «Σιών» που χρονολογείται στα τέλη του 10ου αι. (A. Grabar, «Le reliquaire byzantin de la Cathédrale d'Aix-La-Chapelle», στο: *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen âge*, Paris 1968, I, σσ. 428-429). Βλ. παραπ., σσ. 16-17, σημ. 29, εικ. 6.

ΣΕΜΟΓΛΟΥ: Είναι πολύ ενδιαφέρον συγκριτικό στοιχείο.

ΒΑΡΑΛΗΣ: Βρίσκω εξαιρετικά γοητευτική την ερμηνεία ότι πρόκειται για συμφυρμό του Ναού του Σολομώντος με το Τέμενος του Βράχου. Προφανώς η ταύτιση του ομοιώματος με τον ναό της Santa Maria del Fiore δεν φαίνεται στο σύνολό της πειστική, παρόλο που κι εκεί πρόκειται για ένα κεντρικό οκτάγωνο που καλύπτεται με τρούλο. Ούτε ως προς τα μορφολογικά χαρακτηριστικά του εξωτερικού, ωστόσο, ούτε και ως προς την εσωτερική διαρρύθμιση του εσωτερικού του, την οποία έχουμε μπροστά στα μάτια μας, οι δύο αυτοί ναοί μοιάζουν. Από την άλλη πλευρά, σκέφτομαι ότι σ' αυτή την εποχή, στα τέλη δηλαδή του 15ου αιώνα, κατά τη γνώμη μου θα ήταν πολύ πιο λογικό να έχουν αποτελέσει πηγή έμπνευσης των Ρίτζων ιταλικές χαλκογραφίες, οι οποίες είτε θα έχουν αντιγραφεί ακριβώς είτε θα έχουν εκβυζαντινιστεί, όπως δείχνει και η άποψη του εσωτερικού του ομοιώματος.

ΣΕΜΟΓΛΟΥ: Θα έχουν εξελληνιστεί, καλύτερη είναι αυτή η διατύπωση.

ΒΑΡΑΛΗΣ: Προσωπικά, δεν θεωρώ ότι αυτή την εποχή παίζει τόσο μεγάλο ρόλο το θέμα των προεικονίσεων της Θεοτόκου. Βεβαίως, αν το θέμα των προεικονίσεων απαντά στη θεολογική γραμματεία της εποχής, και ειδικά στην Κρήτη, τότε το ζήτημα αλλάζει. Η παρουσία των εξαπετύγων χερουβείμ δεν εξαρτάται, κατά τη γνώμη μου, τόσο από την εικαστική απόδοση της Κιβωτού της Διαθήκης, αλλά από την εικονογραφία των θυρών του Παραδείσου, των οποίων τα χερουβείμ είναι οι εσαεί φύλακες. Στη θέση όπου βρίσκονται, στο εικονιζόμενο τέμπλο της συγκεκριμένης παράστασης, τα εξαπέρυγα φαίνεται να είναι οι θυροφύλακες των εισόδων της πρόθεσης και του διακονικού. Είναι γεγονός ότι κάπως συνοπτικά έχει αποδοθεί το τέμπλο, αλλά συνοπτικά έχει αποδοθεί και όλη η παράσταση, διότι ακριβώς κάτω από το καθένα εξαπέρυγο βρίσκεται από ένα «θωράκιο» τέμπλου, όπως ακριβώς συμβαίνει και κάτω από τις δεσποτικές εικόνες. Στην έρευνα όμως των δυτικών χαλκογραφιών ενδεχομένως να βρεθεί η λύση.

ΣΕΜΟΓΛΟΥ: Υπάρχουν ήδη σχετικές μελέτες και μία μάλιστα πρόσφατη στο περιοδικό *Series Byzantina* ο Μ.Ρ. Kruk πραγματεύεται αρκετές τέτοιες χαλκογραφίες. Έχει ενδιαφέρον μια τέτοια εικόνη των χερουβείμ, γενικότερα. Η υπόθεσή μου, την οποία δεν θα ήθελα να την διατυπώσω εδώ, διότι ακόμη χρειάζεται να την επεξεργαστώ περισσότερο, για τη γέννηση αυτού του εικονογραφικού θέματος γενικά στον χριστιανικό χώρο, είναι ότι οι Κρητικοί καλλιτέχνες φαίνεται ότι αφομοιώνουν και αναπαράγουν ένα εικονογραφικό θέμα που πιθανώς αρχίζει να κυκλοφορεί στην Κεντρική ή τη Δυτική Ευρώπη από τον 13ο – 14ο αιώνα, αλλά γι' αυτό επιφυλάσσομαι για αργότερα. Σ' αυτό το πλαίσιο τοποθετώ και αυτήν τη διαγραμματική απεικόνιση του εβραϊκού στυλ του εσωτερικού του *Templum Domini*, που, εδώ βέβαια όχι, αλλά στην αρχική σύλληψη του 13ου αιώνα, όπως στον καθεδρικό του Bourges, υπάρχει, αλλά εκεί πιθανώς βρισκόμαστε σε ένα περιβάλλον συνεργασίας με Εβραίους που είχαν εκχριστιανιστεί. Σ' αυτήν την κατεύθυνση προσπάθη να εντοπίσω την αρχή αυτού του εικονογραφικού θέματος. Πάντοτε όμως τα χερουβείμ λειτουργούν ούτως ή άλλως ως στρατιωτική συνοδεία που φυλάσσει ιερούς χώρους. Ευχαριστώ.

ĆURČIĆ: I think this was a very appropriate way to end this short sequence of papers, with a subject which brings us back into this fear of symbolism meaning and thinking about models. The discussion illustrates how beautiful Byzantine art is, because of its complexity. At the same time, it reminds us that the beauty in Byzan-

tine art is divine, and that means that it cannot be comprehended the way art, in the west, is comprehended. This is one of the really supreme examples of artist schools – new renaissance art. This model here, at first sight, looks to us as one perspective representation of the building, but it is not. And that is of course its beauty, because it uses certain conversions of renaissance painting up to a certain point. And it is very important to remind ourselves where the point is, and the point is the iconostasis that flattens the building out instantly and transforms its interior into a two-dimensional surface. And beyond that, we see nothing. We think we know it, and we get an idea of it, but we really don't see it. So it's a very magnificent device, in this case, and very useful to us as a reminder of the limits of three-dimensionality in terms of thinking about architecture and its translation into symbolic form, where are the limits of this.

ΣΕΜΟΓΛΟΥ: That is a big question. Thank you.

ΑΝΔΡΟΥΔΗΣ: Θα ήθελα να σας συγχαρώ για την ωραία ανακοίνωσή σας και την υπόθεσή σας. Απλώς το μόνο που με προβληματίζει σχετικά με την πιθανή ταύτιση του ομοιώματος αυτού με το Τέμενος του Βράχου, είναι η σύνδεσή του με ένα αποτρόπαιο γεγονός που συνέβη κατά την κατάκτηση των Ιεροσολύμων από τους Σταυροφόρους, τη σφαγή όλου του μουσουλμανικού πληθυσμού. Το ερώτημά μου είναι κατά πόσον θα μπορούσε να περάσει στην εικονογραφία ένα μνημείο που συνδέεται με ένα τέτοιο γεγονός, που δεν είναι βεβαίως θεάρεστο. Μήπως αποτελεί μέσο δυτικής προπαγάνδας; Την εποχή που υιοθετείται αυτός ο τύπος του κτιρίου, υπάρχει απήχηση του αιματηρού ιστορικού γεγονότος; Θα μπορούσατε ίσως να το ερευνήσετε και με αυτήν τη διάσταση.

ΣΕΜΟΓΛΟΥ: Μπορεί να είχε κάποια απήχηση το γεγονός αυτό, αλλά η χρονική απόσταση είναι τόσο μεγάλη από την κατάκτηση της πόλης των Ιεροσολύμων, αν θεωρήσουμε ότι η σύλληψη αυτού του εικονογραφικού θέματος γίνεται μέσα στο 14ο ή το 15ο αιώνα. Δεν μπορώ να υποθέσω κατά πόσο θα είχε άμεση επίδραση σ' αυτήν την επιλογή του εικονογραφικού θέματος. Ούτως ή άλλως τα παραδείγματα των χαλκογραφιών που αναδεικνύουν το *Templum Domini* ως μνημείο-σύμβολο των Ιεροσολύμων πιστεύω ότι μπορούν να ενισχύσουν αυτήν την υπόθεση. Από την άλλη, θα με ενδιέφερε πολύ να ακούσω και την άποψη της κ. Μαυροπούλου-Τσιούμη και είναι κρίμα που δεν βρίσκεται εδώ.

ΧΑΤΖΗΤΡΥΦΩΝΟΣ: Η δική μου ερώτηση δεν είναι προς την κατεύθυνση της ιστορίας της τέχνης. Θα ήθελα, να σας παρακαλέσω, αν μπορούσατε, να σχολιάσετε την πηγή στην οποία αναφερθήκατε ότι ο Οίκος της Σοφίας ταυτίζεται με την ίδια την Εκκλησία. Αυτό πιστεύετε ότι έχει να κάνει με την ίδια την Εκκλησία ως θεσμό ή και με την Εκκλησία ως κτίριο και οπότε, σε αυτή την περίπτωση, θα μπορούσε να κάνει κανείς άλλες διασυνδέσεις;

ΣΕΜΟΓΛΟΥ: Είναι οι *Παροιμίες Σολομώντος*, θ' 1-6. Ο πρώτος στίχος «*ή σοφία ᾠκοδόμησεν ἑαυτῇ οἶκον*» αποτέλεσε και την αφορμή για να δημιουργηθούν αντίστοιχα εικονογραφικά θέματα στη Ρωσία αλλά και στη Ρουμανία, τουλάχιστον το 15ο και 16ο αιώνα, την ίδια περίπου περίοδο με το θέμα που μας απασχόλησε. Σε πρόσφατο άρθρο της η Tania Velmans, στο *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* του 2001, πραγματεύεται τις συμβολικές προεκτάσεις του θέματος της *Sagesse divine* και του οίκου της σοφίας, που νομίζω ότι αξίζει να διερευνηθούν περαιτέρω. Πιστεύω όμως ότι έχει να κάνει με την Εκκλησία, ως συμβολικό σώμα.

ΧΑΤΖΗΤΡΥΦΩΝΟΣ: Δηλαδή ως συμβολικό σώμα με οποιαδήποτε μορφή. Είτε θεσμού είτε απουσία αντικειμένου.

ΣΕΜΟΓΛΟΥ: Ναι. Απ' ό,τι τουλάχιστον προκύπτει από τη μέχρι σήμερα έρευνα.

ΧΑΤΖΗΤΡΥΦΩΝΟΣ: Επειδή αναφέρατε ότι το θέμα απαντά στο ναό του Αγίου Ανδρέα Περιστέρας και σπριζατε την αναχρονολόγησή του στο ότι δεν υπάρχει στην προταθείσα περίοδο τίποτε παρόμοιο, θα ήθελα να μάθω αν είναι μόνον εικονογραφικοί οι λόγοι αυτής της αναχρονολόγησης ή υπάρχουν και τεκμήρια τεχνοτροπικά ή άλλα; Η ανατροπή αυτή φαίνεται εξαιρετικά σοβαρή και αξίζει να μας αναλύσετε περισσότερο την άποψή σας.

ΣΕΜΟΓΛΟΥ: Τεχνοτροπικά, αυτή τη στιγμή είναι πολύ δύσκολο να συναχθούν συμπεράσματα, διότι οι τοιχογραφίες βρίσκονται σε πραγματικά δραματική κατάσταση. Γι' αυτό και προτίμησα να έχω τη φωτογραφία από το άρθρο της κ. Μαυροπούλου-Τσιούμη από το να δείξω φωτογραφία από την πρόσφατη επίσκεψη που έκανα. Επομένως, τεχνοτροπικά δεν μπορούν να μας δώσουν πολλά στοιχεία. Επίσης, άλλο ζήτημα που τίθεται είναι και αυτό της τοποθέτησης του θέματος στο δυτικό μέρος της εκκλησίας. Σε πρόσφατη επίσκεψη μνημείων του 10ου – 11ου αιώνα, που έκανα με την Catherine Jolivet, πουθενά δεν υφίσταται απεικόνιση Πέτρου και Παύλου στη δυτική πλευρά των ναών και μάλιστα στον τρούλο. Δηλαδή και αυτό το γεγονός αποτελεί ιδιαιτερότητα. Θα πρόκειται για unicum στη βυζαντινή εικονογραφία, ενώ αντίθετα στη μεταβυζαντινή υφίστανται τέτοιου είδους καινοτομίες. Υπάρχουν και άλλα στοιχεία, που νομίζω θα μπορούσαν να θέσουν υπό αμφισβήτηση αυτήν την τόσο πρώιμη χρονολόγηση των τοιχογραφιών της Περιστέρας. Κατά την άποψή μου, τα σωζόμενα λείψανα των τοιχογραφιών δεν μπορούν να τοποθετηθούν πριν από το 18ο αιώνα.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Θα ήθελα να θέσω ένα θέμα με αφορμή αυτήν την εικόνα που βλέπουμε. Δεν είναι μορφή ερώτησης προς εσάς, είναι κάτι που αφορά στο ίδιο το πρόπλασμα, τη μακέτα που απεικονίζεται εδώ. Επειδή δείχνει εσωτερικό ναού, θα ήθελα να ρωτήσω το εξής: τα προπλάσματα, όχι ως απεικονίσεις αλλά ως μακέτες, απεικόνιζαν μόνο το εξωτερικό ή είχαν τη δυνατότητα να ανοίγουν με κάποιον τρόπο και να δείχνουν και το εσωτερικό ενός ναού; Δηλαδή αυτό που ενδιέφερε τον αρχιτέκτονα, το δωρητή, όποιον ασχολούνταν με τη μακέτα, ήταν μόνο το εξωτερικό του μνημείου;

ΧΑΤΖΗΤΡΥΦΩΝΟΣ: Η εντύπωσή μου είναι ότι πολλές φορές πρόκειται γι' αυτό που λένε οι αρχιτέκτονες «ανάπτυγμα». Δηλαδή κάτι που μπορεί παράλληλα να δείχνει και το εσωτερικό και το εξωτερικό ενός κτιρίου ή ενός χώρου, ανάλογα με το τι ακριβώς ο κατασκευαστής θέλει να τονίσει. Παράλληλα, χάνεται και η κλίμακα, γιατί αυτή δεν έχει πλέον νόημα μπροστά στην πρόθεση να τονιστούν τα πράγματα που θεωρούνται ουσιαστικά. Τουλάχιστον από δικής μου πλευράς, ως αρχιτέκτονας που βλέπει την αναπαράσταση, το αντιλαμβάνομαι έτσι. Είναι πολύ μεγάλη συζήτηση και φυσικά εάν υπάρχουν και άλλοι που μπορούν να τοποθετηθούν, θα καιρόμουν πολύ.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Θα μπορούσε και στο δεύτερο μέρος να γίνει μία εκτενέστερη συζήτηση ίσως αναφορικά με αυτό το θέμα που είναι πολύ ενδιαφέρον.

ΧΑΤΖΗΤΡΥΦΩΝΟΣ: Ναι, θα μπορούσε. Νομίζω ότι οι ομιλητές των ελεύθερων παρεμβάσεων είναι εδώ και θα μπορούσαν να αναπτύξουν το θέμα, εάν θέλουν. Είναι κάτι που απασχολεί αρκετά χρόνια τώρα και εμένα και ιδίως τον καθ. Κύρτζι. Με την ευκαιρία αυτή θα ήθελα να ανακοινώσω ότι το Ευρωπαϊκό Κέντρο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Μνημείων, το Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού και το Τμήμα Τέχνης και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου του Princeton, σε συνεργασία με το Μουσείο Τέχνης του Princeton, σχεδιάζουμε μία έκθεση που θα γίνει το 2009 στην Θεσσαλονίκη και θα μεταφερθεί στο Princeton, με θέμα την απεικόνιση της μεσαιωνικής αρχιτεκτονικής. Είναι ενδιαφέρον ότι μόλις πρόσφατα κινήθηκε από διάφορες πλευρές το επιστημονικό ενδιαφέρον για το θέμα αυτό στο ανατολικό τμήμα της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας και τη σφαίρα επιρροής της, απ' ό,τι τουλάχιστον είμαι σε θέση να γνωρίζω. Αλλά αυτό που θέλω να τονίσω είναι ότι έχει προηγηθεί έρευνα πάνω σε τέτοια θέματα, η οποία έχει μόνον εν μέρει προχωρήσει μέσα από σεμινάρια και συζητήσεις και δεν έχει προβληθεί στο κοινό με την διάσταση που ελπίζουμε να πάρει στο τέλος. Φαντάζομαι ότι θα γίνονται αυτές οι συζητήσεις μέχρι το 2009, όταν θα δημοσιοποιηθεί η έρευνα αυτή, ενώ σχετικό συνέδριο θα πραγματοποιηθεί στο πλαίσιο της έκθεσης. Νομίζω ότι τότε θα είμαστε και εμείς και πολλοί άλλοι, ώριμοι για να έχουμε πλέον άποψη και διαμορφωμένη γνώμη γι' αυτά τα θέματα.

ΒΕΛΕΝΗΣ: Καταρχήν να σας χαιρετήσω. Λυπάμαι που δεν μπόρεσα να είμαι από την αρχή στο σεμινάριο, προφανώς θα είχε πολύ ενδιαφέρον. Δυστυχώς δεν άκουσα ολόκληρη την ανακοίνωση του κ. Σέμογλου, αλλά απ' ό,τι κατάλαβα έγινε η υπόθεση ότι πρόκειται για περίκεντρο κτίριο. Θα ήθελα να επισημάνω κάτι πάνω σ' αυτό και γι' αυτό ζητώ τον λόγο. Γιατί, με βάση και όσα ειπώθηκαν, θα πρέπει να είμαστε λίγο πιο προσεκτικοί. Δηλαδή, αν πράγματι αυτό το κτίριο μπορεί να ταυτιστεί με περίκεντρο ή με κάτι άλλο. Μην ξεχνάμε ότι υπάρχει μία προοπτική στην απόδοση των κτιρίων και θα έλεγα ότι, ενδεχομένως, αυτό να μην είναι περίκεντρο. Αν βάzaμε κάποιον να μας σχεδιάσει ένα περίκεντρο, κάπως έτσι θα σχεδίαζε ένα εξαγωνικό κτίριο, για παράδειγμα, αλλά έτσι όπως το βλέπουμε, έχω την αίσθηση ότι πρόκειται για έναν κύβο αποδοσμένο με αντίστροφη προοπτική. Δηλαδή, φανταστείτε αυτό το τοξωτό μπροστινό τμήμα, που είναι πιο φωτεινό. Ένα κυβικό κτίριο, αν ήθελε να το δώσει κανείς με προοπτική, πώς αλλιώς θα το έδινε; Και μάλιστα, μέσα από τη λογική της βυζαντινής προοπτικής; Φανταστείτε λοιπόν έναν κύβο, ο οποίος έχει από πάνω ένα θόλο και πάνω στο θόλο έναν τρούλο και στο βάθος, στην πίσω πλευρά το τέμπλο που, στο τέλος-τέλος, και αυτό παίρνει ένα συμβολικό χαρακτήρα. Αν μάλιστα έχουμε κατά νου την Ουράνια Ιερουσαλήμ, η οποία στις πηγές περιγράφεται ως ένας κύβος τόσα επί τόσα, με ίδιες διαστάσεις, θα μπορούσε κάλλιστα και αυτό το κτίριο να αποδίδει το αντίστοιχο της Ουράνιας Πόλης, την Εκκλησία που θα έχει μια τέτοια μορφή. Δηλαδή, να μην προσπαθούμε να δώσουμε μια ερμηνεία από το παριστανόμενο, όπως εμείς το αντιλαμβανόμαστε σήμερα. Μια άλλη ερώτηση που θα έκανα θα ήταν αν έχει διαβαστεί η επιγραφή που υπάρχει ανάμεσα στις δύο μορφές, στην οποία ενδεχομένως να λανθάνουν στοιχεία που θα μπορούσαν να αξιοποιηθούν. Είναι ένα επίγραμμα, απ' ό,τι άκουσα. Τι λέει αυτό, ξέρουμε;

ΣΕΜΟΓΛΟΥ: Έχει δημοσιευτεί από την κ. Χατζηδάκη.

ΒΕΛΕΝΗΣ: Όχι, εννοώ αν το έχουμε πρόχειρο.

ΣΕΜΟΓΛΟΥ: Όχι, λυπάμαι, δεν το έχω εδώ.

ΒΕΛΕΝΗΣ: Γιατί ενδέχεται σ' αυτό το επίγραμμα να λανθάνουν κάποιες έννοιες που να συνδέουν την παράσταση με το Λόγο έτσι; Ευχαριστώ.

ΒΑΡΑΛΗΣ: Μία μικρή πρόταση, για να συνδέσω την παρατήρηση του καθηγητή με όσα τέθηκαν προηγουμένως σχετικά με το εσωτερικό και το εξωτερικό των προπλασμάτων. Είναι σαφές ότι σ' αυτήν τη παράσταση υπάρχει χρήση γεωμετρικής και όχι αντίστροφης προοπτικής. Πράγμα που σημαίνει ότι βρισκόμαστε πλέον σε εποχή από τα τέλη του 15ου αιώνα και μετά. Προσωπικά δεν νομίζω ότι πρόκειται για κύβο, γιατί υπάρχουν οι συγκλίνουσες, οι άξονες φυγής, ενώ αν ήταν με τη βυζαντινή αντίστροφη προοπτική, η μεγάλη πλευρά του τραpezίου του πατώματος της εκκλησίας θα ήταν μάλλον στην εξωτερική πλευρά και όχι στο εσωτερικό και το όλο κτίριο θα ήταν αποδοσμένο μάλλον παράγωνο.

ΒΕΛΕΝΗΣ: Μάλλον το αντίστροφο θα ίσχυε.

ΒΑΡΑΛΗΣ: Τέλος πάντων, δεν θα κολλήσουμε σ' αυτό. Με βάση γνωστά παραδείγματα του 16ου αιώνα, όπως λόγου χάρη ορισμένες εικόνες του Κλόντζα, η γεωμετρική προοπτική είναι πλέον μία κατάκτηση και για την κρητική ζωγραφική. Αν ψάχνουμε για βυζαντινές αποδόσεις εσωτερικών κτιρίων, ας πάμε στον Σκυλίτση της Μαδρίτης, στις μικρογραφίες του οποίου όλες οι εκκλησίες δίνονται σε τομή σαν δρομικοί ναοί.

ΣΕΜΟΓΛΟΥ: Πολλά από τα υπόλοιπα παραδείγματα που έδειξα είναι περίκεντρα κτίρια. Δηλαδή στην εικονογραφία του θέματος από το 16ο αιώνα κι εξής το συγκεκριμένο κτίριο έχει κατανοηθεί και αποδοθεί ως περίκεντρο κι όχι ως κύβος, όπως λόγου χάρη στην εικόνα της Κέρκυρας. Δηλαδή, εάν υπάρξει για το πρώτο αυτό παράδειγμα μία ένταση λογική, όλα τα άλλα παραδείγματα διαθέτουν περίκεντρα κτίρια, εξαγωνικά ή κυκλικά.

ΧΑΤΖΗΤΡΥΦΩΝΟΣ: Επειδή η συζήτηση αυτή είναι πάρα πολύ ενδιαφέρουσα και έτσι μπαίνει κανείς στο κέντρο της θεματικής του σεμιναρίου που διοργανώσαμε σήμερα, θα πρότεινα να διακόψουμε σ' αυτό το σημείο, και να επανέλθουμε ακμαίοι μετά το διάλειμμα στο πλαίσιο των ελεύθερων παρεμβάσεων.

ΕΛΕΥΘΕΡΕΣ ΠΑΡΕΜΒΑΣΕΙΣ

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ: Κατ' αρχάς θα ήθελα να τονίσω πόσο πολύ ενδιαφέρουσες ήταν όλες οι σημερινές ανακοινώσεις. Στο παρελθόν δεν είχα ασχοληθεί ιδιαίτερα με το θέμα των προπλάσμάτων και γι' αυτό είχα μια πολύ γενική εικόνα στο μυαλό μου γύρω από το πότε, το πώς και το γιατί κατασκευάζονταν αυτά τα προπλάσματα, ποιους αφορούσαν και σε τι χρυσίμευαν. Σήμερα έλαβα ορισμένες απαντήσεις σε κάποια από τα ερωτήματά μου και έτσι θα ήθελα λίγο να τις συστηματοποιήσω στο μυαλό μου και να τις κοινοποιήσω και σε εσάς για περαιτέρω προβληματισμό. Απ' ό,τι μπορώ να διαπιστώσω τα προπλάσματα θα μπορούσαν να διακριθούν σε δύο κατηγορίες: ως αρχιτεκτονικές μακέτες και ως απεικονίσεις. Στην πρώτη ανήκουν τα μοντέλα που κατασκευάζονταν πριν γίνει κάποιο μνημείο, πριν δηλαδή κτιστεί το οικοδόμημα και αφορούν σε κάποια πρόταση που έκανε ο αρχιτέκτονας, την οποία παρουσίαζε στον παραγγελιοδότη-δωρητή ή κτήτορα. Αυτό το ομοίωμα θα μπορούσε να αποτελεί οδηγό εργασίας στο εργοτάξιο, προκειμένου στο τελικό κτίριο να προβλεφθούν όλες οι συμφωνίες που θα γίνονταν μετά από τη συζήτηση και παρουσίασή του στους παραγγελιοδότες. Το παράδειγμα που μας έδειξε ο Γιάννης Βαραλής από τη Niha του Λιβάνου νομίζω ότι είναι το πιο αντιπροσωπευτικό αυτής της κατηγορίας. Το παράδειγμα αυτού του ναού, το οποίο ο αρχιτέκτονας παρουσίασε στους παραγγελιοδότες του, μολονότι τελικά δεν εφαρμόστηκε επακριβώς, ωστόσο είναι πολύ σημαντικό, γιατί αποτελεί άμεση μαρτυρία για τη χρήση που είχαν τα προπλάσματα ως μακέτες εργασίας. Συγχρόνως η ύπαρξή του γεννά μια σειρά ερωτημάτων, όπως κατά πόσο είχε λόγο ο δωρητής για το οικοδόμημα που θα κιζόταν, αν ενέκρινε ή όχι το σχέδιο και μέχρι ποιο βαθμό προχωρούσε η παρεμβατικότητα του και πόσο έδινε το στίγμα του στο οικοδόμημα, με βάση βέβαια τη βασική πρόταση της μακέτας που είχε γίνει από τον αρχιτέκτονα. Σ' αυτή λοιπόν την περίπτωση έχει νομίζω πολύ ενδιαφέρον να κατανοήσουμε τι ακριβώς απέδιδαν αυτά τα μοντέλα.

Η ερώτηση που έθεσα προηγουμένως σχετικά με το κατά πόσο τα μοντέλα παρουσίαζαν μόνο το εξωτερικό ενός κτιρίου ή κατά πόσο ήταν δυνατό να αποδώσουν και λεπτομέρειες του εσωτερικού και σε ποιο βαθμό βέβαια η εμφάνιση της μακέτας απέδιδε τις τελικές όψεις του κτιρίου, είναι νομίζω ένα κεντρικό ζήτημα, που θα μπορούσε να μας απασχολήσει περαιτέρω. Ενδιέφερε δηλαδή να παρουσιάσει στον κτήτορα ο κατασκευαστής μία πρώτη εικόνα για τη μορφή που θα είχε ο ναός, με βάση μερικές βασικές οδηγίες που θα είχε λάβει; Αν ναι, αυτή η μορφή αφορούσε και θέματα μορφολογίας και μέχρι ποιο βαθμό ή περιοριζόταν μόνο στην τυπολογία; Γιατί, αν δούμε τα αρμενικά προπλάσματα ή όσα τουλάχιστον παρουσιάστηκαν εδώ, σε ορισμένα ο τύπος του ναού είναι πολύ αφαιρετικά δοσμένος, ενώ σε άλλα αποδίδονται ειδικές λεπτομέρειες του διακόσμου. Το παράδειγμα του Haghpat που παρουσίασε η κ. Maranci, όπου εικονίζονται οι δωρητές εκατέρωθεν, με εντυπωσίασε για το κατά πόσο απεικονίζεται μόνο ο τύπος ή και οι λεπτομέρειες του διακόσμου του μνημείου.

Ένα άλλο ζήτημα είναι η μεταγενέστερη τύχη των προπλάσμάτων. Δηλαδή, κατασκευαζόταν ο ναός και το μοντέλο έμενε στο γραφείο του αρχιτέκτονα ή φυλασσόταν στον ίδιο το ναό; Και αν φυλασσόταν, σε ποιο σημείο τοποθετούνταν; Αν μπορούμε να συναγάγουμε συμπεράσματα από τα αρμενικά παραδείγματα, εκτός των ακρωτηρίων, τα δύο μοντέλα του Sanahin και του Haghpat's Surb Nshan που είναι τοποθετημένα δεξιά και αριστερά του βήματος είναι σταθερά κτισμένα ή μπορούσε να τα ανασύρει κάποιος; Ήταν δηλαδή φορητά ομοιώματα ή ήταν ενσωματωμένα, κτισμένα και τοποθετημένα εκεί σταθερά; Και αυτό βέβαια μας φέρνει στην επόμενη ερώτηση, που ίσως έχει ενδιαφέρον: στην περίπτωση που ήταν φορητά, μεταφέρονταν εν πομπή στις λιτανείες που αναφέρθηκαν από την κ. Maranci; Σε άλλες περιπτώσεις θα μπορούσαν φυσικά να αποτελούν αναμνηστικά, όπως ειπώθηκε, ευλογίες από κάποια μεγάλα προσκυνήματα. Αν όμως ήταν κάπου σταθερά τοποθετημένα, όπως τα ακρωτήρια, σε ποιο άλλο σημείο του ναού μπορεί να έβρισκαν θέση; Αν χρησιμοποιούνταν ή αξιοποιούνταν σε κάποιες ακολουθίες, έχει ενδιαφέρον να διακριωθεί πού ακριβώς τοποθετούνταν,

εάν είναι δυνατό να γίνει αυτό, γιατί καθώς φαίνεται είναι πολύ λίγα τα σωζόμενα παραδείγματα.

Ένα ζήτημα που μου κινεί πολύ την περιέργεια, είναι αν σώζεται κάποιο ομοίωμα κοσμικού κτιρίου. Και βέβαια δεν μιλώ για μακέτες μικρών οικιών, γιατί φαντάζομαι ότι δεν υπήρχαν, αλλά υπήρχαν σημαντικές πόλεις με πολύ ειδικής σημασίας κτίρια. Σώζεται κάποιο μοντέλο από αυτά τα κτίρια; Και αν όχι γιατί; Μήπως τελικά το όλο θέμα έγκειται στην ειδική θέση του δωρητή στην οικοδομική δραστηριότητα του Βυζαντίου; Η ύπαρξη μακετών σχετίζεται άραγε μόνο με την, ας το πούμε, υστεροφημία ενός αφιερωτή; Με την έννοια ότι, επειδή οι δωρητές είναι συνδεδεμένοι σχεδόν αποκλειστικά με την οικοδόμηση θρησκευτικών κτιρίων και οι απεικονίσεις τους σ' αυτά ήταν ιδιαίτερα σημαντικές μήπως τελικά τα ομοιώματα δεν αφορούσαν μόνο στο σχεδιασμό και το κτίσιμο των ναών αλλά και στη μεταγενέστερη οικοδομική ιστορία τους; Μήπως γι' αυτόν το λόγο αποκλειστικά έχουμε πληροφορίες μόνο για θρησκευτικά κτίρια; Γιατί για κοσμικά κτίρια, εξόσων γνωρίζω, δεν υπάρχουν δωρητές κοσμικών κτιρίων.

Τέλος, το θέμα που δεν μας απασχόλησε ιδιαίτερα, αλλά φαντάζομαι λίγο-πολύ η απάντηση είναι δεδομένη, οι απεικονίσεις των μοντέλων στη μνημειακή ζωγραφική και τη γλυπτική, πόσο πιστά αποδίδουν το πρωτότυπο; Δηλαδή, υπήρχε ενδιαφέρον να εικονίζονται οι τύποι των ναών ή και οι λεπτομέρειες του εξωτερικού διακόσμου τους και ποια στοιχεία επιλέγονταν; Αποδίδονταν στοιχεία που αφορούν στις προσόψεις των ναών, ώστε να δίνεται άμεσα στον πιστό που έρχεται απ' έξω η πληροφορία της ταύτισης του υπάρχοντος ναού με το ομοίωμά του σε παραστάσεις δωρητών; Αυτά ήταν ορισμένα από τα ερωτήματα που μου δημιουργήθηκαν. Φαντάζομαι ότι και οι υπόλοιποι ομιλητές θα έχουν πολύ ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις να κάνουν.

ΩΡΑΙΟΠΟΥΛΟΣ: Από μία ανάγνωση των περιλήψεων των εισηγήσεων προσπάθησα να διασχίσω τα αντικείμενα και τις απόψεις που συνάντησα κυρίως μέσα από μία θεωρητική προσέγγιση, γιατί η ύπαρξη ενός θεωρητικού λόγου είναι κάτι που με απασχολεί και με ενδιαφέρει. Κατ' αρχάς να πω ευχαριστώ για την πρόσκληση της ΑΙΜΟΣ σ' αυτήν την συνάντηση.

Το σημερινό σεμινάριο της ΑΙΜΟΣ με θέμα *Προπλάσματα στη Μεσαιωνική Αρχιτεκτονική*, ασχολείται με ένα αντικείμενο που έχει μείνει έξω από τις κύριες ερευνητικές κατευθύνσεις της ανατολικής μεσαιωνικής αρχιτεκτονικής σε σχέση με την αντίστοιχη δυτική μεσαιωνική αρχιτεκτονική. Θεωρήθηκε μέχρι τώρα κάτι που ενδιαφέρει εξειδικευμένες αναζητήσεις. Εξάλλου το προσφερόμενο υλικό είναι ελάχιστο και κυρίως οι παγιωμένες αντιλήψεις ότι στο χώρο αυτό κυριαρχεί στην καλύτερη περίπτωση μια πολύ υψηλού επιπέδου μηχανική τέχνη και όχι μια γνωστική και καλλιτεχνική ενότητα, όπως η αρχιτεκτονική, δημιούργησαν πιθανότητες για τη δυνατότητα ύπαρξης ενός αυτόνομου γνωστικού πλαισίου στο θέμα αυτό. Η έλλειψη κειμένων αποκλειστικά αφιερωμένων στην αρχιτεκτονική και μαζί με αυτά τυπολογιών με σχέδια και προπλάσματα, όπως τα συναντά κανείς στο επιστημολογικό πλαίσιο του δυτικού Μεσαίωνα και κυρίως της Αναγέννησης δεν έδωσαν δυνατότητες για τέτοιου τύπου ερευνητικές εργασίες. Επίσης μια άλλου τύπου επιστημολογική συγκρότηση του θεωρητικού λόγου στη μεσαιωνική Ανατολή, που χαρακτηριστικό του είναι η διάχυση της σκέψης σε πολλές γνωστικές περιοχές (μηχανική, μαθηματικά, θεολογικά κείμενα, εκφράσεις, κ.ά.) και όχι η συγκρότησή της σε αυτόνομη γνωστική ενότητα (αρχιτεκτονική), έδωσε την ψευδή εντύπωση ότι δεν υπάρχει μια σκέψη γύρω από την αρχιτεκτονική και τα διανοητικά της εργαλεία, δηλαδή τα σχέδια και τις μακέτες. Θα πρέπει να διευκρινίσουμε ότι σχεδόν ποτέ δεν παρουσιάζεται στη βυζαντινή π.χ. γραμματεία, στην οποία κατά κύριο λόγο θα αναφερθώ, η λέξη αρχιτεκτονική, αλλά αντ' αυτής η έννοια της οικοδομικής ως συνέχειας της αρχαιοελληνικής παράδοσης.

Στο πλαίσιο μιας τέτοιας προβληματικής οι σημερινές ανακοινώσεις συμβάλλουν σε μια αναζήτηση που δεν στοχεύει μόνο στην ύπαρξη ή μη μακετών, αλλά και στο τι σημαίνει η ύπαρξή τους ή η απουσία τους. Τα σχόλια, λοιπόν, τα δικά μου είναι γύρω από μια προβληματική που αφορά τους λόγους ύπαρξης ή απουσίας τους. Γι' αυτό και δεν θα επικεντρωθούν σε μια ή περισσότερες ανακοινώσεις, αλλά θα θέσουν ερωτήματα που αφορούν στο σύνολο των παρουσιάσεων.

Σχηματοποιώντας θα ξεκινήσω από μια διαπίστωση και από τέσσερις ερωτήσεις, που οι σημερινές ανακοινώσεις ήδη προσέγγισαν από τα τεκμήρια συγκεκριμένων κατασκευασμένων έργων. Από τη μεριά μου θα ήθελα να προσθέσω κάποιες γραμματειακές-κειμενικές αναφορές, κυρίως για να θέσω το πρόβλημα της ύπαρξης μιας σκέψης γύρω από τα αντικείμενα που μας απασχολούν, έστω κι αν αυτή, όπως ανέφερα παραπάνω, υπακούει σε μια λογική της διάχυσης και όχι της συγκρότησης μιας αυτόνομης γνωστικής ενότητας, όπως είναι η αρχιτεκτονική και τα διανοητικά της εργαλεία, όπως είναι τα σχέδια και κυρίως οι μακέτες.

Η διαπίστωση είναι ότι τα σχέδια ή οι μακέτες, με οποιοδήποτε υλικό κι αν είναι φτιαγμένες, κατασκευάζονται από τους ίδιους τους μηχανικούς ή από το περιβάλλον τους, είτε για ίδια χρήση, ως πρότυπα προς κατασκευή, είτε απευθύνονται σε αυτούς που παραγγέλνουν τα κτήρια (κλήρος, αξιωματούχοι). Όμως μπορεί να συμβαίνει και το αντίστροφο, δηλαδή να κατασκευάζονται από το περιβάλλον των παραγγελιοδοτών (κεντρική εξουσία) προκειμένου να αποτελέσουν υποδείγματα προς κατασκευή από τους μηχανικούς-κατασκευαστές. Και στις δύο περιπτώσεις τα ερωτήματα που μπορούν να τεθούν είναι:

1. Οι μακέτες σε συγκεκριμένη κλίμακα ή όχι, προορίζονται να χρησιμοποιηθούν αποκλειστικά ως υποδείγματα του υπό κατασκευή κτιρίου;
2. Οι μακέτες έχουν στόχο να υποδείξουν τη συνέπεια στο τελετουργικό τυπικό;
3. Οι μακέτες έχουν στόχο να ερευνήσουν και να προτείνουν αισθητικές προτάσεις;
4. Οι μακέτες έχουν στόχο να δώσουν τη γενική σύλληψη (concept), οπότε η χρήση τους έχει στόχο να παρουσιάσει το είδος του τύπου με την αριστοτελική σημασία του όρου, όπως το συναντούμε στα θεωρητικά κείμενα των εικόνων, και όχι με την έννοια της τυπολογίας που το συναντούμε στα δυτικά εγχειρίδια περί Αρχιτεκτονικής;

Τα ερωτήματα μεγάλα σε χρονική και νοηματική εμβέλεια. Θα αποπειραθώ να σχολιάσω αυτές τις ερωτήσεις, όχι να απαντήσω, επιλέγοντας αποσπάσματα από κειμενικές πηγές, κυρίως της πρώιμης περιόδου του σχηματισμού του χριστιανικού πολιτισμού στην ελληνική Ανατολή. Είναι γνωστό το πόσο κρίσιμη είναι αυτή η περίοδος ως καταγωγική αρχή μιας γενεαλογίας αυτών των ερωτημάτων.

1. Αγαθίας (570), *Ιστορία*, V 6, c9: «(...) ὁ Ἀνθέμιος (...), τέχνη δὲ τὰ τῶν μηχανοποιῶν εὐρήματα, οἱ δὲ τὴν γραμμικὴν θεωρίαν ἐπὶ τὴν ὕλην κατάγοντες, μίμημά τινα καὶ οἷον εἶδωλα τῶν ὄντων δημιουργοῦσι, (...)». Στο απόσπασμα αυτό είναι φανερό η κατασκευή μοντέλων εν γένει και μάλιστα μέσα σε ένα εννοιολογικό σύστημα που ανήκει στην αριστοτελική ποιητική της μίμησης αλλά και στη θεωρητική κατάρτιση της γεωμετρίας και της μηχανικής για τον μηχανικό της Αγίας Σοφίας Ανθέμιο.

2. Οι σχέσεις μηχανικής, γεωμετρίας και αρχιτεκτονικής παρουσιάζονται στο κείμενο του μαθηματικού Πάππου (380), *Συναγωγή*, VIII 4: «*Τοιαύτης δὲ τῆς μηχανικῆς ἐπιστήμης ὁμοῦ καὶ τέχνης ὑπαρχούσης καὶ εἰς τοσαῦτα μέρη διηρημένης καλῶς ἔχειν ἐνόμισα τὰ τε λόγῳ γεωμετρικῶ θεωρούμενα (...) ἕκαστον δὲ τούτων ἐν τῷ οἰκείῳ τόπῳ γενήσεται φανερόν μετὰ τῶν ἄλλων χρησίων ἀρχιτέκτονι καὶ μηχανικῶ*».

3. Για την επιβεβαίωση μιας τέτοιας γνωστικής κατεύθυνσης (μηχανικής, γεωμετρίας, αρχιτεκτονικής) στην κατασκευή κτηρίων θα αναζητήσουμε στοιχεία από μια άλλη γνωστική ενότητα, τη θεολογική. Γρηγόριος Νύσσης, *PG* 46, στ. 666: «*Οὐκ εἶδετε τοὺς μηχανικούς, ὅπως τῶν μεγάλων καὶ ἐξαισίων οἰκοδομημάτων ἐν κρηῶ τὰς μορφὰς καὶ τοὺς τύπους προσαναπλάτουσιν;*». Είναι σαφές ότι σε μικρή και πιθανό σε αναλογική κλίμακα οι μηχανικοί κατασκευάζουν μοντέλα από κερί (άρα εφήμερα), προκειμένου να δώσουν τη μορφή και τον τύπο, άρα να απαντήσουν σε απήματα που αφορούν την αισθητική και τη γενική σύλληψη, δηλαδή να καθορίσουν το είδος του τύπου του κτιρίου και έτσι να απαντήσουν σε απήματα τυπικού και τελετουργικού χαρακτήρα. Αυτά τα τελευταία συναντούμε σε μια σειρά από κείμενα, όπως του Πατριάρχη Γερμανού Α' (8ος αι.), όπως και άλλων Πατέρων. Όμως στο κείμενο του Νύσσης θα πρέπει να επισημάσουμε τη χρήση εννοιῶν («μορφάς», «τύπους») από τη μιμητική «θεωρία» του Αριστοτέλη, βασικό θεωρητικό υπόβαθρο για την συγκρότηση της έννοιας της εικόνας («icon»).

4. Παρακάτω θα χρησιμοποιήσω ένα απόσπασμα από το έργο του Δαμιανού (4ος αι.), *Όπτικά*, για να δείξω με ακόμα καθαρότερο τρόπο τη σχέση αισθητικής-σχεδίου: «*Τὸ σκηνογραφικὸν τῆς ὀπτικῆς μέρος*

ζητεί πῶς προσίκει γράφειν τὰς εἰκόνας τῶν οἰκοδομημάτων (...) τέλος δὲ τῷ ἀρχιτέκτονι τὸ πρὸς φαντασίαν εὐρυθμον ποιῆσαι τὸ ἔργον». Εἰς εἶναι φανερὴ ἡ παράδοσις μιᾶς σχεδιαστικῆς γραφῆς ποῦ ἀποβλέπει σπὴν αἰσθητικὴ κατασκευὴ τοῦ κτηρίου πρὶν ἀπὸ τὴν ὀριστικὴν τοῦ κατασκευῆ.

5. Στὴ συνέχεια θὰ παραθέσω ἀποσπάσματα ἀπὸ τὸ Συριακὸ Ὑμνο (6ος αἰ) σὲ μετάφραση τοῦ Γ. Προκοπίου, *Ὁ κοσμολογικὸς συμβολισμὸς σπὴν ἀρχιτεκτονικὴν τοῦ βυζαντινοῦ ναοῦ*, Ἀθήνα 1980, σσ. 159-164. Εἰς θὰ ξαναβροῦμε, ἀλλὰ γιὰ τὴ συγκεκριμένη περίπτωσι τοῦ ναοῦ τῆς Ἑδεσσας, τὴν ἐννοία τοῦ «τύπου» με τὴν ἐννοία τῆς γενικῆς σύλληψης («concept»), ἀλλὰ καὶ τῆς «εἰκόνας» με αἰσθητικὸ καὶ μεταφυσικὸ χαρακτῆρα, ἐννοίαι ποῦ μποροῦν νὰ τοποθετηθοῦν στὸ πλαίσιο τῆς ἀριστοτελικῆς ποιητικῆς παράδοσις, μετασχηματισμένες ὁμῶς ἀπὸ τὸ μυστικιστικὸ λόγος τῶν ἀρεοπαγιτικῶν κειμένων.

Συριακὸς Ὑμνος:

- 1 Ὡ Ὑπερουσία ποῦ κατοικεῖς στὸν ἱερὸ Ναό, ποῦ ἡ δόξα τοῦ ἔρχεται ἀπὸ Σέ, ἀπὸ φύσι. Δώρισέ μου τὴ Χάρι τοῦ Ἁγίου Πνεύματος γιὰ νὰ μιλήσω γιὰ τὸ Ναό τῆς Ἑδεσσας
- 2 Ὁ Βεσελεὴλ ἦταν ἐκεῖνος, ποῦ διδαγμένος ἀπ' τὸ Μωϋσῆ ἔφτιαξε τὴν Σκηνὴν γιὰ νὰ μᾶς χρησιμεύῃ γιὰ ὑπόδειγμα. Καὶ τῶρα ὁ Ἀμιδόσιος, ὁ Ἄσαφ καὶ Ἄνταϊ ἔκτισαν γιὰ Σένα σπὴν Ἑδεσσα αὐτὸν τὸν ἔνδοξο Ναό.
- 4 Γιατί, εἶναι πρᾶγμα θαυμαστὸ πῶς σπὴν μικρότητα τοῦ μοιάζει στὸν μεγάλο κόσμος! Ὅχι στὸ μέγεθος ἀλλὰ στὸν τύπο: νερὰ τὸν περιβάλλουν ὅπως ἡ Θάλασσα (περιβάλλει τὴν γῆ).
- 9 Τὰ μάρμαρα τοῦ εἶναι σὰν τὴν εἰκόνα ποῦ δὲν φτιάχτηκε ἀπὸ ἀνθρώπινο χεῖρ καὶ οἱ τοῖχοι τοῦ ἀρμονικὰ εἶναι καλυμμένοι ἀπὸ αὐτὰ.

6. Τέλος, ὁ Downey στὸ ἀρθρο τοῦ «Byzantine Architects, Their Training and Methods», *Byzantion* 18 (1948), σσ. 99-118 μελετᾷ τὸ λεξιλόγιο («σχῆμα», «σκάρφος», «σκιαγραφία», «ἰνδάματα», «σκηνογραφικόν»), γιὰ νὰ ἀποδείξει τὴν χρῆσι σχεδίων σπὴν οἰκοδόμησι τῶν βυζαντινῶν κτηρίων. Ἀνάμεσα στα ἄλλα παραθέτει τὸν ὀρισμὸ τῆς λέξεσι σκηνογραφικόν ἀπὸ τὸν Ἡρώνα τὸν Ἀλεξανδρέα (1ος ; αἰ), τὸν ὁποῖο παραθέτω: σ. 116 («...») πῶς προσίκει γράφειν τὰς εἰκόνας τῶν οἰκοδομημάτων». Ἡ λέξι «εἰκόνα» εἶναι αὐτὴ ποῦ μπορεῖ νὰ συνδέσει τὸ κατασκευαστικὸ κείμενο τοῦ μηχανικοῦ Ἡρώνα με τὸ μυστικιστικὸ καὶ αἰσθητικὸ κείμενο τοῦ Ὑμνου τῆς Ἑδεσσας, ἀλλὰ καὶ με τὸ κείμενο τοῦ Δαμιανοῦ γιὰ τὴν χρῆσι τῶν σχεδίων γιὰ αἰσθητικούς λόγους.

Με αὐτὴ τὴ σύντομη γραμματειακὴ ἀναφορὰ ἀπὸ τὴν πρώμη χριστιανικὴ περίοδο, θέλω νὰ υποστηρίξω ὅτι διαθέτομε κάποιαι σημαντικῆς ἐνδείξει νὰ στηρίξουμε τὴν ἀποψη ὅτι τὸ Βυζάντιο καὶ ἐν γένει ἡ ἐλληνικὴ μεσαιωνικὴ ἀνατολή κληρονόμησε μιὰ σκέψη ἀπὸ τὴν ἐλληνιστικὴν παράδοσι ποῦ ἀφορᾷ σπὴν ἀρχιτεκτονικὴ δημιουργία καὶ ἡ ὁποία φαίνεται ἐννοιολογικὰ νὰ συνδέεται με τὴν ποιητικὴ θεωρία τῶν εἰκόνων, ἀλλὰ κυρίως με τὴν κατασκευαστικὴν τεχνικὴ καὶ ἐπιστημονικὴ γνῶσι τῆς ἰδίας περιόδου, μέσα σπὴν ὁποία τὰ σχέδια καὶ τὰ προπλάσματα παίζουσι τὸ ρόλο διανοητικῶν εργαλείων γιὰ τὴν κατασκευὴν, τὴ συνέπεια στὸ τελετουργικὸ τυπικὸ καὶ τῆς αἰσθητικῆς ἀντιλήψει. Ἀσφαλῶς δὲν μπορεῖ νὰ γενικεύσει κανεὶς τὴν χρῆσι τῶν μακετῶν καὶ τῶν σχεδίων σὲ ὅλες τῆς περιοχῆς τῆς βυζαντινῆς αυτοκρατορίας, σὲ ὅλη τὴ μακροαἰωνὴν περιόδου τῆς καὶ οὔτε γιὰ ὅλα τὰ κτίσματα. Ἀσφαλῶς, ὁμῶς, μπορεῖ νὰ μιλήσει γιὰ τὴν ὑπαρξὴν, τουλάχιστον σπὴς ἀπαρχῆς τῆς χριστιανικῆς κτηριολογικῆς παράδοσις, ἐκεῖνων τῶν διανοητικῶν εργαλείων (μακέτες καὶ σχέδια) ποῦ ἦταν ἀπαραίτητα, γιὰ τὴν ἐξασφάλισι τοῦ τελετουργικοῦ τυπικοῦ, τῆς αἰσθητικῆς καὶ τῆς κατασκευαστικῆς μέριμνας τῶν θρησκευτικῶν κτισμάτων.

MENTZOS: Εγὼ θὰ κάνω μόνο λίγα σχόλια, πάνω σπὴς παρουσιάσει ποῦ ἐγίναν καὶ πάνω στὸ υλικὸ τὸ ὁποῖο εἶδαμε, δὲν ἔχω ετοιμάσει κάτι συγκεκριμένο. Κατ' ἀρχάς θὰ ἠθέλα νὰ ξεκαθαρίσω ὅτι τὰ σχόλια ποῦ θὰ κάνω καὶ αὐτὰ ποῦ ἐγίναν ἀπὸ τοῦς περισσότερους κατὰ τὴ διάρκεια τῆς παρουσιάσις δὲν ἀφοροῦν στα

ίδια τα αντικείμενα, είτε αυτά είναι μακέτες, πρότυπα ή αντίγραφα ή κάτι άλλο, αλλά στα απεικασμάτά τους, δηλαδή στις εικόνες τους σε παραστάσεις. Επομένως, μιλάμε για κάτι του οποίου δεν έχουμε εμείς άμεση γνώση, αλλά για την απεικόνισή του σε παραστάσεις. Στο ζήτημα της ερμηνείας, όπως τέθηκε από την Φλώρα Καραγιάννη, νομίζω ότι υπάρχουν κυρίως δύο ομάδες ή δύο γενικές ερμηνείες, είτε πρόκειται για πρόπλασμα, δηλαδή προ του αντικειμένου κατασκευάσμα, ή αντίγραφο σε σμίκρυνση, που έγινε μετά το αντικείμενο, το πρότυπο κατασκευάσμα, ή πρόκειται για απεικασμάτα, για εικόνες που είναι ανεξάρτητες από συγκεκριμένα πρότυπα, αλλά έχουν ένα γενικότερο συμβολικό περιεχόμενο και απεικονίζουν στη γενική τους μορφή ναόσκημες κατασκευές. Όσον αφορά στις δύο πρώτες περιπτώσεις, που αποτελούν ίσως και το κύριο θέμα του συμποσίου αυτού, έχω την εντύπωση ότι είναι δύσκολο να προχωρήσουμε άμεσα σε ερμηνείες, αν δεν λάβουμε υπόψη διάφορες παραμέτρους. Μία παράμετρος είναι τα συμφραζόμενα της εικονιστικής σύνθεσης, δηλαδή τα πρόσωπα που εμπλέκονται και το γενικότερο *context* που την ακολουθεί. Φαίνεται ότι μπορούμε να μιλάμε, όσον αφορά πάντα στα απεικασμάτα, για την ύπαρξη ενός πραγματικού-ρεαλιστικού προτύπου μόνον εκεί όπου τα στοιχεία της απεικόνισης το υποστηρίζουν και τα ιστορικά συμφραζόμενα, δηλαδή η παρουσία δωρητών-αφιερωτών, το δικαιολογούν. Έτσι, έχω την εντύπωση ότι στα πολύ ενδιαφέροντα παραδείγματα από την Αρμενία είναι δυνατόν να ισχυριστούμε με κάποια βεβαιότητα ότι, εκεί όπου έχουμε απεικασμάτα στα χέρια δωρητών, ιστορικών προσώπων, ή τοποθετημένα στη κορυφή του αετώματος του ναού, όπου σημασιοδοτούν δηλαδή το ναό με ένα συγκεκριμένο νόημα, σ' αυτές τις περιπτώσεις πρόκειται για ρεαλιστικά προπλάσματα ή για αντίτυπα του πραγματικού κτιρίου. Από την άλλη πλευρά, αντίθετα, σε περιπτώσεις όπου ναόσκημα κατασκευάσματα υπάρχουν στο εσωτερικό του ναού, είτε σε θέση αρτοφοριών ή προσκυντηριών ή λειψανοθηκών, εκεί αναγκαστικά δεν μπορούμε να μιλάμε για συγκεκριμένα πρότυπα αλλά για γενικευτικές παραστάσεις ναών. Στις περιπτώσεις που περιλαμβάνονται στην ανακοίνωση του κ. Βαραλή, φαίνεται ότι έχουμε συγκεκριμένα πρότυπα, απεικασμάτα συγκεκριμένων έργων δηλαδή, εκεί όπου τα υπόλοιπα στοιχεία της σύνθεσης τα δικαιολογούν, εκεί όπου έχουμε ιστορικές παραστάσεις αφιέρωσης συγκεκριμένων ναών. Σε άλλες όμως περιπτώσεις εκεί όπου δεν υπάρχει συγκεκριμένο ιστορικό *context* η ρεαλιστική προέλευση του εικονιζόμενου ναού φαίνεται ασαφής. Ιδίως ισχύει αυτό στην περίπτωση της παράστασης που μας ανέλυσε ο κ. Σέμογλου, όπου είναι φανερό ότι πρόκειται καθαρά για ένα συμβολικό απείκασμα και όχι για ένα συγκεκριμένο πρότυπο, αν και υπάρχει ένα βαθύτερο πρότυπο, το οποίο ακολουθούν τα απεικασμάτα.

Θα ήθελα όμως, με την ευκαιρία, να παρατηρήσω ότι δεν είναι πάντοτε εύκολο να ασχολούμαστε με αυτό το συγκεκριμένο θέμα σε ένα τόσο ευρύ χρονικό πεδίο. Δηλαδή, φαίνεται ότι πάρα πολλά πράγματα αλλάζουν από την όψιμη αρχαιότητα ως τον 17ο – 18ο αιώνα, για τον οποίο μας μίλησε ο κ. Σέμογλου και θα ήταν, ίσως, παραπλανητικό να αναζητούμε τους ίδιους όρους ερμηνείας σε απεικονίσεις με τόσο μεγάλη χρονική διαφορά.

Ένα επιμέρους θέμα που θα ήθελα να θίξω είναι αν μπορούμε να μιλάμε σε περιπτώσεις πρώιμων παραστάσεων με αφιερώσεις ή παρουσιάσεις κτιρίων, εικόνων δηλαδή κτιρίων, για συγκεκριμένα κτίρια ή για το κτίριο γενικότερα, δηλαδή για το ναό εν γένει. Πέρα από την παρουσία των αρχιτεκτονικών λεπτομερειών, που μπορούν να μας βοηθήσουν στο να αποδώσουμε το απείκασμα σε ένα συγκεκριμένο πρότυπο ή αντίθετα στο να το κατατάξουμε στα γενικά, είναι ενδιαφέρουσα η σύγκριση με τις *εκφράσεις*, με τα κείμενα, κυρίως της πρώιμης περιόδου. Στις περιπτώσεις όπου έχουμε *εκφράσεις* ναών ή κτιρίων γενικά, έως ακόμη και την έκφραση των Αγίων Αποστόλων στα τέλη του 12ου αιώνα, έχει ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε ότι η περιγραφή, δηλαδή η εικόνα που έχει ο θεατής μέσα από το κείμενο για το κτίριο, όπως παρέχεται από το κείμενο, δεν αφορά το εξωτερικό του κτιρίου αλλά το εσωτερικό του. Και αυτό είναι πολύ ενδιαφέρον, γιατί μας βοηθά να διακρίνουμε αν οι εν λόγω παραστάσεις αποτελούν απεικονίσεις μοντέλων, προτύπων ή αντιγράφων ή αν έχουμε το κτίριο στη γενικότερη μορφή του, επειδή πιστεύω ότι πρόκειται για το πρώτο, ότι έχουμε απεικασμάτα δηλαδή, είτε ενός μοντέλου είτε ενός αντιτύπου.

Επίσης, ένα άλλο ειδικότερο σημείο που θα ήθελα να θίξω είναι τι ακριβώς απεικονίζεται, τι δηλαδή

από το κτίριο περιέχεται στο απείκασμα, στην εικόνα. Κυρίως στις περιπτώσεις όπου το κτίριο δεν είναι μεμονωμένο, όπως ας πούμε στο μεμονωμένο μονόχωρο ευκτήριο του πάπα Ιωάννη του 7ου αι., αλλά πρόκειται για ένα συγκρότημα, όπως είναι ο Άγιος Βιτάλιος ή πιθανώς ο μικρός ναός του αγίου Λαυρεντίου, που δεν ξέρουμε αν συνοδευόταν από αίθριο, ή η βασιλική στο Παρέντιον, για το οποίο εξέφρασε ο κ. Βα-ραλής την απορία, και αυτό θα το επαναλάβω, αν απεικονίζεται ο ναός ή το μοντέλο του ναού χωρίς τα προσκίσματα του. Και εδώ θα ήθελα να παρατηρήσω ότι η λειτουργία του μοντέλου, όπως τη γνωρίζουμε και όπως φανταζόμαστε ότι υπήρχε στην εποχή εκείνη, αλλά και η ίδια η αρχιτεκτονική πρακτική, διαφοροποιεί το συγκεκριμένο από το συγκρότημα που το περιβάλλει. Δηλαδή, θέλω να πω ότι άλλο είναι το ενδιαφέρον, άλλη είναι η σημασία, δηλαδή το αξιοπερίεργο, με την ευρύτερη έννοια, που έχει ένα περίκεντρο κτίριο όπως είναι ο Άγιος Βιτάλιος ή και η βασιλική του Παρεντίου, από το αίθριό τους. Το αίθριο είναι ένα κτίσμα με κοινό τύπο, για το οποίο μπορεί κανείς να μιλήσει ή να συνεννοηθεί, τόσο από τεχνική άποψη αλλά όσο και από την άποψη της μετάδοσης της εντύπωσης στον παραγγελιοδότη, χωρίς να χρειάζεται η μεσολάβηση του μοντέλου. Δηλαδή το μοντέλο ή και το αντίγραφο, στην περίπτωση όπου θέλουμε να έχουμε την ιστορική αποτύπωση της πράξης ή της κατασκευής, αφορά το σημαντικότερο, το κέντρο ή τον πυρήνα του κατασκευάσματος και όχι τα παραφερνάλια, τις συμπληρωματικές κατασκευές. Από αυτή την άποψη, έχει ενδιαφέρον ότι στον Άγιο Βιτάλιο εικονίζεται ο ναός μόνο και όχι το αίθριο, και αντίστροφα στην Αγία Αγνή εκτός των τειχών, όπως και στο ναό του Sant' Angelo in Formis ο ναός εικονίζεται μαζί με το νάρθηκα και το προστώο του. Επομένως, σε ορισμένες περιπτώσεις θα έλεγα ότι πιθανώς να μην υπάρχει ένα συγκεκριμένο πρότυπο, αλλά να αποδίδεται γενικευτικά ο ναός. Δεν ξέρω. Το αφήνω σαν ερώτημα.

ΠΟΛΥΒΙΟΥ: Λοιπόν, δεν έχω ετοιμάσει και εγώ τίποτα, όχι από τεμπελιά ή αδιαφορία, αλλά γιατί δεν θέλησα να έρθω εδώ με μια, ας πούμε προκατασκευασμένη άποψη, την οποία είχα όντας σε κάποια ενασχόληση με το θέμα, πριν από αρκετά χρόνια. Ήθελα δηλαδή να έρθω κάπως πιο ανοικτός, να δω διαφορετικές οπτικές γύρω από το θέμα αυτό και πώς οι διαφορετικές οπτικές μπορούν να γονιμοποιήσουν έτσι, ας πούμε, τον προβληματισμό ενός ανθρώπου που έχει μια, όπως είπαμε, τριβή με το θέμα. Σήμερα έγινε εδώ μια περιδιάβαση πολύ ενδιαφέρουσα, σε όλες τις πτυχές των προπλάσμάτων ή, ας πούμε, των προπλασματικών αντικειμένων και νομίζω βέβαια ότι το κύριο ενδιαφέρον, το σημαντικότερο, έχουν κατά τη γνώμη μου τα προπλάσματα τα οποία αφορούν την κατασκευή. Δηλαδή, όχι τα προπλάσματα τα εικονιστικά, τα οποία γίνονται είτε για λόγους προσκυνηματικών επισκέψεων ή συμβολικού περιεχομένου αλλά τα προπλάσματα τα οποία αφορούν τον προβληματισμό γύρω από την κατασκευή. Και αυτά, όπως φαντάζομαι, είναι αυτόνοτο ότι ενδιαφέρουν πολύ πιο πολύ, όχι μόνο ως προς τον προβληματισμό που περιέχουν τα ίδια, αλλά και ως προς την ερμηνεία των κτιρίων. Και βέβαια, είχαμε έτσι μια πολύ ενδιαφέρουσα εξέταση των πηγών, είτε εικονιστικών είτε γραμματειακών, τώρα όμως θα ήθελα να θέσω το θέμα όπως το βλέπω εγώ. Νομίζω ότι, όπως πάντα, το θέμα είναι πώς θέτουμε τα ερωτήματα στις πηγές. Δηλαδή θεωρώ ότι σ' αυτό το θέμα, υπερτερεί, δηλαδή είναι πολύ πιο καίριας σημασίας, η λογική του μηχανικού. Δεν είμαι τόσο ανόητος ώστε να θέτω θέμα ότι εμείς, οι μηχανικοί τέλος πάντων, έχουμε καλύτερη οπτική, αλλά σε αυτό το θέμα νομίζω ότι ερμηνεύει κανείς καλύτερα το ζητούμενο, το προσεγγίζει καλύτερα, εάν το δει από τη μεριά της κατασκευής, δηλαδή ότι αυτό αφορά την κατασκευή ενός κτίσματος. Όποιος έχει έναν προβληματισμό γύρω από την κατασκευή, πιστεύω ότι μπορεί να ερμηνεύσει καλύτερα τα στοιχεία των πηγών και μιλώ, βέβαια, έχοντας μία τριβή με μια «προπλασματική» ιστορία του 18ου αιώνα. Θεωρώ λοιπόν ότι τα προπλάσματα γίνονταν με δύο στόχους. Ο ένας στόχος ήταν η προσέλκυση δωρητή-δωρητών: επειδή ξέρουμε για τις ζητείες, δηλαδή, ότι για την ανέγερση των ναών η πιο γνωστή τακτική ήταν να πηγαίνουν και να χτυπούν διάφορες πόρτες είτε του φτωχού λαού, για να δώσει τον οβολό του, είτε πιο επώνυμων, για να δώσουν πιο πολλά χρήματα. Αυτή η λειτουργία της ζήτησης γινόταν προσπελάσιμη πολύ καλύτερα με το πρόπλασμα. Ο άλλος στόχος, ο κυριότερος, ήταν πιστεύω η πρόταση κατασκευής. Και εδώ είναι αυτό που λέω ότι υπερτερεί η λο-

γική του μηχανικού, του κατασκευαστή. Δηλαδή, πρέπει να τα βλέπουμε αυτά ως μία διαδικασία, όπως γίνεται σήμερα η διαδικασία για την κατασκευή; Σήμερα τι γίνεται; Σήμερα ο αρχιτέκτων παίρνει μία παραγγελία, η οποία έχει ένα όχι και πολύ ξεκαθαρισμένο περιεχόμενο γύρω από το τι πρέπει να γίνει και παρουσιάζει μία πρόταση στον παραγγελιοδότη, στο δωρητή. Αυτή η πρόταση, ουσιαστικά είναι βάση για συζήτηση. Γι' αυτό να μην προσπαθούμε κάθε φορά να βλέπουμε, σε αυτού του είδους τον προβληματισμό, απόλυτη αντιστοιχία του προπλάσματος με το κτίσμα. Ούτε σήμερα υπάρχει αντιστοιχία προπλάσματος και κτιρίου: πηγαίνεις στον πελάτη και ο πελάτης σου λέει «όχι, θέλω την κουζίνα πιο εδώ», «όχι, θέλω το άλλο πιο μεγάλο». Άρα, δηλαδή, στην πρόταση του προπλάσματος επέρχεται ασφαλώς μία διαφοροποίηση. Γι' αυτό να μην προσπαθούμε να βρούμε ότι «να ... αυτό είναι το πρόβλημα», «α! έγινε το ίδιο», «είναι έτσι, δεν είναι έτσι». Ο προβληματισμός αυτός, με βάση τον οποίον έθεσα τα ζητήματα που με απασχολούν, προέρχεται από την μεταβυζαντινή περίοδο. Για τα βυζαντινά χρόνια, τα μεσαιωνικά, που είναι και το θέμα το σημερινό, δεν έχω καμία ιδιαίτερη τριβή αλλά προσωπικά είμαι απολύτως σίγουρος, είναι αυτονόητο θα έλεγα, ότι σίγουρα υπήρχαν προπλάσματα. Και δεν το ισχυρίζομαι αυτό μόνο με την κοινή λογική ότι τέτοιου είδους κτίρια, τέτοιου είδους επιτεύγματα, ήταν αδύνατο να γίνουν χωρίς έναν εξαιρετικά προχωρημένο σχεδιασμό και ο εξαιρετικά προχωρημένος σχεδιασμός δεν μπορεί παρά να περιλαμβάνει και τα προπλάσματα, γιατί σε πολιτισμούς, όπως ο Βυζαντινός ή ο Οθωμανικός, που πολύ περισσότερο δεν χρησιμοποιούσαν την προοπτική απεικόνιση, η τρισδιάστατη έννοια του κτιρίου μόνο έτσι μπορεί να δοθεί. Δεν μπορεί να δοθεί αλλιώς. Είναι αδύνατο να φανταστεί κανείς ότι σε κτίσματα όπως η Αγία Σοφία, αλλά και σε οποιοδήποτε άλλο, δεν λέω, ξεκινούσε ένας από εδώ κίζοντας και ο άλλος από εκεί και συναντιούνταν στον τρούλο. Ναι, το διατυπώνω κάπως απλοϊκά, αλλά προσπαθώ να θέσω πάλι το ζήτημα από τη σκοπιά που είπα στην αρχή, τη σκοπιά του κατασκευαστή, του μηχανικού. Οι πηγές, ο Φίλιππος Ωραιόπουλος μας ανέφερε αρκετές από αυτές, δε λένε σαφώς, αλλά θέτουν εμμέσως. Δηλαδή, όταν ο Προκόπιος, νομίζω και ο Παύλος Σιλβεντιάριος, αναφέρει «σκιαγραφίες» και «ινδάλματα», τα ινδάλματα αυτά, για μένα, μάλλον προπλάσματα πρέπει να εννοούν. Δεν μπορώ να τα καταλάβω αλλιώς. Τώρα, ας το πάρουμε διαφορετικά. Όσον αφορά τις προδιαγραφές ενός προχωρημένου σχεδιασμού, ποιες θα ήταν αυτές για τους Βυζαντινούς; Η μία προϋπόθεση θα ήταν να έχουν μία γεωμετρική και αριθμητική, μαθηματική, αντίληψη των πραγμάτων και του χώρου και η άλλη προϋπόθεση είναι να σχεδιάζουν καλά, να μπορούν να τα σχεδιάσουν αυτά. Λοιπόν και τα δύο τα είχαν. Ας δούμε, για παράδειγμα, τον Ήρωνα τον Αλεξανδρέα, και το *Περί πολιτορκπικής* του, που αφορά κυρίως την οχυρωματική τέχνη κ.λπ.: το έργο αυτό έχει μέσα τις πληροφορίες που σου δείχνουν ότι οι Βυζαντινοί, οι μέσης μόρφωσης άνθρωποι τέλος πάντων, μπορούσαν να προσπελάσουν τέτοιου είδους έννοιες. Συγκεκριμένα αναφέρει με ποιο τρόπο να υπολογίσεις, απ' ό,τι θυμάμαι μια καμάρα, τι επιφάνεια έχει, πώς να υπολογίσεις πόσα τούβλα έχει ο θόλος κ.λπ., που σημαίνει ότι είχαν αυτή την γεωμετρική αντίληψη, τη μαθηματική, των πραγμάτων, που είναι η μία προϋπόθεση για το σχεδιασμό. Η δεύτερη προϋπόθεση είναι ότι σχεδίαζαν καλά. Μιλώ για σχέδια γεωμετρικά, δηλαδή χρησιμοποιούσαν γραμμοσύρτη και διαβήτη και έκαναν καλά σχέδια. Άρα είχαν όλες τις προϋποθέσεις. Βεβαίως δεν έχουμε κανένα βυζαντινό πρόπλασμα, αλλά και πολλά άλλα πράγματα δεν έχουμε, αν και είμαστε βέβαιοι για την ύπαρξή τους. Δε νομίζω ότι θα ήθελα να πω κάτι άλλο. Αλλά το κυριότερο είναι να κοιτάξουμε τη λογική, επιμένω σε αυτό όσο κι αν φανεί λίγο απλοϊκό, τη λογική της προσπέλασης του κατασκευαστικού προβλήματος. Αυτή μας βοηθά καλύτερα να ερμηνεύουμε τις πηγές.

ĆURČIĆ: Well, this has been a wonderful day. Lot of interesting ideas, an interesting interdisciplinary group around the table, though I must, from the onset express my disappointment that there are no theologians here, and there is nobody who would address the issue of liturgy directly. The matters discussed I think, would benefit, from having such individuals talking to us from their point of view. Needless to say, we are coping with objects which are architectural *desiderata* in their essence, but their meaning is far from being merely the obvi-

ous. And this, I believe, has been demonstrated by all of the papers. I will not try to repeat what others have said better, I do appreciate the comments which have been already made by my colleagues here at the table, but I would like to return to some of the points which were made in the discussion this morning. I would like then to raise the question of three-dimensionality and two-dimensionality, as issues which I think are relevant in our trying to deal with the question of models. The very first paper already pointed in that direction, showing to us that models played an important role, as representations on mosaics and paintings, but suggesting that they were probably related to actual three-dimensional models. So the question arises already, at that stage, why three-dimensional models did not survive and why were two-dimensional representations actually necessary and made, and of course in connection with this, we do have that unusual case of Armenia, where examples of three-dimensional models appeared in the context of essentially two-dimensional representations. And what is the meaning of that? Here I would simply like to suggest, and this is in some way related to some of the texts that were brought forth by Prof. Oraipoulos, namely that there is a fundamental distinction in Byzantine way of thinking between two-dimensional and three-dimensional representations in art and we should, I think, introduce that kind of contemplation into the realm of thinking about models and architectural representations. What is the function of the three-dimensional form? What does it mean? Does it allude to something that human beings, in the context of church symbolism, are not privy to, or, to put it in another way, are two-dimensional representations on a par with icons and the representations of the human beings as we know them in Byzantine art? This is really a subject for further discussion, today and beyond, I would say. The second thing is the question of scale, and that applies to the previous issue, too. What is «small» and what is «big» in Byzantine thought? Is Hagia Sophia a model of general architectural thought, or is it a unique product, and if it is a unique product what does that mean? What is it that the size, in other words scale, communicates? Does a small model of a building have the same symbolic meaning as building itself? I think these are important issues and, in that context, I would like to return briefly to the representation of patrons with models in hand, and I would like to suggest that in that case we can maybe touch on that notion of scale. A model is related to humans, that is to say to the patrons. A model never appears in the hands of God, the recipient of that object or gift. So, can we read from that, that God, who is not measurable, who is infinite, cannot be represented with a scaled object in hand? Even the church which is built for God, in the name of God, is not defined in divine terms. It cannot be measured in human terms, which is what scale is all about. So, I think that needs to be talked about. Why can we have representation of a temple of God on an icon, and think about it as deeply as we did in the case of Prof. Semoglou's paper, as we could about Hagia Sophia. Because they are charged with certain meanings. And then, finally, the question on perspective and the understanding of space, which I think is another related matter. Perspective is a device, which is really a human construction, aimed at understanding of space situations. Space situations in that case means something, and this is especially true of one-point perspective, where the human being appears to be in full control of the environment. This is totally antithetical to all that we know from Byzantine *ekphraseis* and from Byzantine writings about architecture, where the most important point is that you can never understand the totality of an interior and your eye is constantly shifting from one point to another, in other words, the idea of a fixed point in space, in which you can grasp the entity of a building would be antithetical to religious thought, because you would essentially be equating your self with God and that is an impossible concept. So, I think these are simply some ideas which I am throwing into the general basket for discussion and I will stop here.

MARINKOVIĆ: I would like to draw your attention to something concerning this idea of donation: is it the representation of a church in the hand of the depicted founder, the *ktitor*, or its maquette? And as my book with the same name is forthcoming, I would like to show you two images, two representations that perhaps

can help us in having some more clear idea about it. The first one is the very well known example for Vardzia in Georgia, showing the Queen Tamar with a church in her hands. The building is depicted almost as a black square and I was wondering for what purpose one would make a maquette with such an appearance. As we know, the church of the Vardzia monastery, dedicated to the Dormition of the Holy Virgin, is a rock-cut church, exactly square, 19 m × 19 m, the façade is a perfect square. And this is unfortunately the only photo we can take, the only angle we can have, because this is as you know the whole rock inside, into which this church was carved but the main façade, has exactly the same form as the maquette is depicted in the hands of Queen Tamar. Behind those arches it has exactly the same number of windows, if you look closer, those are windows. On the façade those openings are completely the same and also the stones, the lines are the same. Only this façade is built and the inside is carved into the rock. The second example comes from a rock-cut church in Ivanovo, Bulgaria, whose wall paintings are studied by André Grabar and Tania Velmans. The donor tsar Ivan Alexander II holds in his hands a hill with some sort of roof atop, indicating the existence of the church cut in the rocky cliff. These two rather extreme donor portraits prove, in my opinion, that the models are not architectural models but representations of the completed churches. Otherwise it would be representations of a representation, which is unlikely according to byzantine aesthetics. Besides donor portraits have other implications as for example legal issues: donor portraits are visual transpositions of chart documents. In Serbian art there are painted transcriptions of charts located in proximity to donor portraits. Finally, I would like to remind you a conclusion by Anka Stojaković that the depiction of the churches in donors' hands is never rendered with perspective, since these representations are not a «décor architectural» – they stand for themselves. These are my thoughts concerning the representation of the churches in founders' hands.

ĆURČIĆ: A very quick question, and this is a question to you who has done a lot of work on this subject, but also to anybody else in the audience: do we have any representations from Cappadocia, or any other rock carved churches which are not «real» buildings. Do we have models of space?

MARINKOVIĆ: Yes, of course we have from Belisirme. There is a representation of a donor holding a church and offering it to Saint George, to which the church is dedicated. It is just a simple single-aisled church, with a sloping roof, although it's carved in rock. It is not the only example, there are others, in Georgia, which are depicted alike. To the same single-aisled type belong the chapels, especially in the Early Christian period; as we saw in the very first paper today, the Early Christian chapels are usually represented just like that. Maybe this is a kind of artistic convention, when one does not know how to represent a church whose exterior is not visible. Of course this hypothesis may include some methodological vagueness, if one takes into consideration the painter's skill, the artistic milieu and the social circle on which it depends and the ruling class of the commissioners. Of course we may not want to generalise.

ΧΑΤΖΗΤΡΥΦΩΝΟΣ: Thank you very much Čedomila. Are there any other questions or comments?

ΑΝΔΡΟΥΔΗΣ: Ξέρουμε ότι πολλές εκκλησίες αγιογραφήθηκαν πολλά χρόνια μετά την ίδρυσή τους. Μήπως οι παραστάσεις ομοιωμάτων των ναών, δεν συνδέονται απαραίτητα με μακέτες αλλά είναι ίσως οι απεικονίσεις των ιδίων των εκκλησιών, κατά την οπτική του ζωγράφου; Όπως σωστά επισήμανε ο κ. Μέντζος, ίσως η ύπαρξη προπλασμάτων δεν συνδέεται με μικρούς ναούς ή με ναούς που ανήκουν σε έναν πολύ απλό τύπο, αλλά οπωσδήποτε με ναούς που έχουν πολύ σύνθετο σχέδιο κάτοψης και ακριβώς θα έπρεπε να δίδεται μια μορφή

των όγκων. Θα ήθελα να πω κάτι πάνω σε αυτό. Επειδή μελετώ ένα συγκρότημα ναών στα μεγάλα Σταυρακιανά της Ευρυτανίας και στη μία εκκλησία, που τιμάται στον άγιο Ιωάννη το Θεολόγο, η τοιχογράφηση στον κυρίως ναό έγινε το 1646 και στο νάρθηκα το 1649. Ο δωρητής είναι ο ίδιος, ο Χρήστος Λούντζος, αναφέρεται σε επιγραφή το όνομά του. Στο νάρθηκα, που τοιχογραφήθηκε τρία χρόνια αργότερα από τον κυρίως ναό, εικονίζεται ο δωρητής, ένας τοπικός μάλλον άρχοντας, να κρατά ομοίωμα του ναού και να το προσφέρει στον άγιο Ιωάννη. Δεν γνωρίζουμε όμως εάν ο ίδιος έκτισε και την εκκλησία, μπορεί να ήταν της οικογένειάς του, αλλά, εν πάσει περιπτώσει, εικονίζεται στο νάρθηκα το 1649, δηλαδή στη β' φάση της τοιχογράφησης. Και επίσης, είναι χαρακτηριστικό ότι στη μεταβυζαντινή περίοδο δεν είναι πάρα πολύ συνηθισμένο, να εικονίζονται οι δωρητές να κρατούν το ομοίωμα του ναού. Όχι τόσο στην κεντρική και νότια Ελλάδα, με εξαίρεση τα Άγραφα, όπου υπάρχει μία τοπική συνήθεια, όπως στη Μονή Κορώνας ο Ανδρέας Μπόνος, που κρατά το ομοίωμα της εκκλησίας, γνωρίζουμε ότι είναι ο δωρητής της τοιχογράφησης του 1587. Δεν ξέρουμε εάν ήταν και ο ιδρυτής του καθολικού. Θα μπορούσαμε να το υποθέσουμε, αλλά πάντως μόνο με την τοιχογράφηση σχετίζεται. Μπορεί να είναι κτίτορας αυτός που κτίζει το ναό και μπορεί, μετά από πάροδο πολλών ετών, ο κτίτορας αυτός να έχει πεθάνει. Κανονικά η κληρονομιά περνά κληρονομικά στα παιδιά του, αλλά μπορεί κάποτε αυτή η οικογένεια να μην μπορεί να συνεχίσει και να σταματάει αυτή την κληρονομία. Μπορεί να βρεθεί άλλο πρόσωπο αργότερα να κάνει δωρεά και να θεωρείται επίσης κτίτορας, δεύτερος ή τρίτος κτίτορας του ναού. Το ομοίωμα του ναού, επομένως, δηλώνει ότι είναι κτίτορας και όχι κατ' ανάγκη ιδρυτής.

ΧΑΤΖΗΤΡΥΦΩΝΟΣ: Αυτό είναι πολύ ενδιαφέρον και αξίζει να σταθούμε. Θα ήθελα να επισημάνω την περίπτωση, παρά τις περί αντιθέτου απόψεις, ότι υπάρχει ο κτίτορας του ναού, του ολοκληρωμένου, με το ομοίωμα του ναού στα χέρια του και στη συνέχεια έγινε μία προσθήκη, ένα πρόσκτισμα και εμφανίζεται μόνο με το πρόσκτισμα, όπως στη Βοjana. Απλώς ήθελα να θέσω υπόψη το ότι υπάρχει και αυτή η οπτική.

ΠΑΠΑΒΑΣΙΛΕΙΟΥ: I would like to ask a question to Prof. Čurčić. My question is related to scale. I can't but think about the co-existence of Constantine and Justinian and the well-known mosaic in the south vestibule of Hagia Sophia, where the city and the church of Hagia Sophia are offered in the same space and of course Christ in the midst of all is being offered as the gift of the Virgin to the humanity. May this notion of scale be transferred as affecting the scale of the city? Can we start thinking about the representation of Constantinople in scale as reaching the edges of the city?

ČURČIĆ: There is a wonderful miniature in the scroll Stavrou 109, it was published recently by Prof. Vocotopoulos, in the Patriarchal library in Jerusalem in which the miniature of the city of Constantinople appears in the margin. The city is depicted with one single building, Hagia Sophia, the dome of which fills the entire city within the walls and this is very indicative of the use of scale and the importance of the church.

ΠΑΠΑΒΑΣΙΛΕΙΟΥ: And the other thing I wanted to mention in response of what you just said is that God is never shown as holding a church himself. It is perhaps because it's the donor having the right of offering and also, it is very important that the donor becomes part of the same iconographic representation.

ČURČIĆ: I am sure that you are right, I mean the donor as a person giving the gift wants to be shown as such, but I made the point because I don't think it would be theologically feasible to attach scale to somebody, who cannot be depicted in terms of what he represents.

ΠΑΠΑΒΑΣΙΛΕΙΟΥ: But perhaps, by the fact that the saints are represented in the same space, does that not also put a question mark on icon scale? I mean, the fact that the donor and Christ are placed in the same theological iconographic space does not that also put them to the same level and scale?

ΨΥΡΧΙΪ: Well, I will refer to the example which we just talked about, the city and the church has been in the same scale; so, no. The answer is no.

ΒΑΡΑΛΗΣ: Είναι πολύ σημαντικές οι παρατηρήσεις που έκαναν οι προηγούμενοι ομιλητές. Μία μικρή παρατήρηση για το θέμα της κλίμακας. Γιατί να θεωρήσουμε ότι τα πρόσωπα βρίσκονται στην κλίμακα την ανθρώπινη και τα κτίρια σε μικρότερη; Θα μπορούσαν κάλλιστα τα κτίρια να είναι στην δική τους κλίμακα και οι άνθρωποι σε μία πολύ μεγαλύτερη. Όσο παράδοξο και αν ακούγεται αυτό, μιλάμε για δωρητές, μιλάμε για άγια πρόσωπα, μιλούμε για ανθρώπους που έχουν πια φύγει από τα κοινά ανθρώπινα μέτρα. Το άλλο είναι ότι το θέμα των δωρητών θα ήταν καλύτερο να ερευνηθεί κατά εποχές, γιατί στην περίπτωση της πρώτης χιλιετίας, στην εποχή δηλαδή που επικέντρωσα τη μελέτη μου, η σχέση κτισίματος και ψηφιδωτού διακόσμου, ιδιαίτερα στη Λατινική Δύση, όταν υπάρχουν πληροφορίες από το *Liber Pontificalis* και από επιγραφικά κείμενα, δεν τίθεται θέμα πότε έγινε η διακόσμηση των ναών. Αν για τη μέση ή στην ύστερη βυζαντινή περίοδο ή τη μεταβυζαντινή περίοδο, διαπιστώνεται ενίοτε χρονική απόσταση ανάμεσα στην οικοδόμηση και την αγιογράφηση, το σύνθετο στα παλαιοχριστιανικά χρόνια είναι το μνημείο να διακοσμείται λίγα χρόνια αφότου κτίζεται.

ΣΙΩΜΚΟΣ: Με την ευκαιρία αυτή θα ήθελα να καταθέσω κάποιους προβληματισμούς που προκύπτουν από τη συζήτηση. Νομίζω ότι είναι αυτονόητο ότι θα υπήρχαν μακέτες-προπλάσματα από τη βυζαντινή περίοδο που χρησιμοποιούνταν, φαντάζομαι, σε συγκεκριμένες περιπτώσεις, δηλαδή σε πολύ μεγάλα έργα, σε μεγαλύτερους κατασκευές. Σε περιπτώσεις όπου πρόκειται για πιο ταπεινό κτίσμα θα μιμούταν κάποιο σημαντικό μνημείο της περιοχής και δεν θα είχαν την ανάγκη ενός μοντέλου που θα φτιαχνόταν για μια μικρή παραγγελία. Επίσης θεωρώ ότι είναι σωστό, όπως είπε και ο κ. Βαραλής και πολλοί άλλοι, ότι ανάλογα με την περίοδο θα πρέπει να είναι άλλα τα ισχύοντα. Σίγουρα στη βυζαντινή περίοδο, που έχουμε μια πολύ ισχυρή κρατική χορηγία, θα μπορούσε να ισχύει και το αντίστροφο: όχι μόνον θα υπήρχαν ομοιώματα που τα έφτιαχνε ο κάθε μηχανικός-αρχιτέκτονας για τον εκάστοτε παραγγελιοδότη του, αλλά θα μπορούσαν να υπάρχουν και μοντέλα φτιαγμένα με την ευθύνη του κράτους και να βρίσκονται στη διάθεση των ενδιαφερομένων. Αλλά αυτά μόνο σε μια συγκεκριμένη χρονική περίοδο κατά την οποία υπήρχε ισχυρό κράτος. Για τη μεταβυζαντινή περίοδο δε νομίζω καν να ίσχυε αυτό. Είμαστε πολύ χαρούμενοι που υπάρχει και αυτό το παράδειγμα της μονής Ξηροποτάμου, που θα λειτουργούσε σίγουρα ως ενδεικτικό μέσο των ζητιών, όπως μας εξήγησε ο κ. Πολυβίου. Δεν είμαι όμως πολύ βέβαιος εάν όλες αυτές οι απεικονίσεις ομοιωμάτων που απαντούν σε κτιρικές τοιχογραφίες, στα χέρια των δωρητών, μας παρέχουν τόσο σημαντικές πληροφορίες για τα ίδια τα προπλάσματα. Θεωρώ ότι αυτό που κυριαρχεί είναι η πράξη της χορηγίας και η ιδέα της προσφοράς. Δηλαδή το ότι είναι περήφανος ο κτίτορας, για οποιοδήποτε λόγο, είτε πρόκειται για οικοδόμηση είτε για τοιχογραφικό διάκοσμο, την ίδια την εποχή που έγινε η χορηγία ή και χρόνια μετά από αυτήν και αυτό με κάποιο τρόπο θέλει να το επιδείξει σε συγχρόνους και κατοπινούς. Γι' αυτό και πολλές φορές η απόδοση του κτιρίου είναι συμβατική, δηλαδή μόνο σε πολύ γενικές γραμμές θυμίζει το υπάρχον κτίριο. Αν είναι εμπνευσμένος και ταλαντούχος ο ζωγράφος και αν οι καλλιτεχνικές τάσεις της εποχής «επιβάλλουν» περισσότερο ρεαλιστικές αποδόσεις πραγμάτων και κτιρίων, τότε μπορούμε να έχουμε πολύ ωραία παραδείγματα όπου στα χέρια των δωρητών βρίσκονται ομοιώματα αποδοσμένα με πολύ πιστό τρόπο.

Ἡ ενδεχομένως όταν πρόκειται για επιμέρους κορηγίες, τότε μπορεί και το εικονιζόμενο ομοίωμα να μπαίνει και στη λογική του διαχωρισμού. Δεν είμαι όμως πεπεισμένος ότι από τις απεικονίσεις είμαστε σε θέση να βγάλουμε και συμπεράσματα για τα ίδια τα προπλάσματα. Κατά τη γνώμη μου, θα μπορούσε ο ζωγράφος αν υπήρχε πρόπλασμα σε κάποιον σημαντικό ναό, να είχε εμπνευστεί και από αυτό, αλλά όχι το αντίστροφο. Και τώρα, φέρνω στο μυαλό μου κάποια παραδείγματα, τα οποία έρχονται να ενισχύσουν την υπόθεση ότι τα ομοιώματα αποτελούν συμβολική απεικόνιση της ίδιας της κορηγίας. Υπάρχουν δηλαδή παραδείγματα, τυχαίνει να έχω ασχοληθεί με ένα από αυτά, όπως ο Άγιος Στέφανος της Καστοριάς, στον οποίον ο Θεόδωρος Λημνιώτης εικονίζεται στα τέλη του 13ου αιώνα να προσφέρει το ομοίωμα του ναού στον άγιο Στέφανο, χωρίς όμως να συνδέεται ούτε με το κτίσιμο ούτε με καμία τοιχογραφική φάση. Υπάρχει μόνο αυτή η συγκεκριμένη παράσταση. Ο Λημνιώτης για κάποιο λόγο θεωρήθηκε, προφανώς θεωρούσε και ο ίδιος, ότι η συμβολή του ήταν πολύ σημαντική εκείνη την ιστορική στιγμή για το ναό, που τότε μάλλον ήταν ακόμα μικρό μοναστηράκι. Έτσι για κάποιο απροσδιόριστο λόγο, που όμως δεν ξέρουμε και δεν μπορούμε να τον κρίνουμε γιατί δεν διαθέτουμε κανένα στοιχείο, θεωρήθηκε κήτορας οπότε θα «του δόθηκε το δικαίωμα να κρατά» το ομοίωμα, έστω και το συμβατικό, του ναού χωρίς όμως να συνδέεται ούτε του κτισίματος ούτε της τοιχογράφησης κάποιου ουσιαστικού τμήματος της εκκλησίας. Ἡ θα σας το αντιτρέψω και θα σας αναφέρω και τις περιπτώσεις, που όταν ο δωρητής αφιερώνει μία εικόνα ή ένα χειρόγραφο, πάντα είτε θα είναι σε προσκύνηση είτε όρθιος αλλά με τα χέρια άδεια, γιατί εννοείται ότι το αντικείμενο προσφοράς είναι το ίδιο το έργο. Υπάρχουν όμως και περιπτώσεις όπου σε μικρογραφίες χειρογράφων ο δωρητής εικονίζεται να προσφέρει το ίδιο το βιβλίο σε κάποιον άγιο, λόγου χάρη στον άγιο Νικόλαο. Τι θα βγάλουμε συμπεράσμα; Ότι μπορούμε να πάρουμε πληροφορίες για το πώς ήταν το ίδιο το βιβλίο; Ἡ για την ακριβή μορφή της διακόσμησης των σταχώσεων κρίνοντας από μια συμβατική απεικόνιση; Θέλω να πω μήπως εν τέλει πρέπει να το δούμε περισσότερο σαν την απεικόνιση της κορηγίας είτε ναών είτε οποιουδήποτε άλλου έργου, της δωρεάς του περήφανου για την πράξη του κήτορα που επιθυμεί να απαθανατιστεί, χωρίς να βασίζομαστε πάρα πολύ στις λεπτομέρειες των απεικονίσεων για να συναγάγουμε συμπεράσματα για τα προπλάσματα.

ΧΑΤΖΗΤΡΥΦΩΝΟΣ: Βέβαια στην ιδέα υπεισέρχονται πολλά άλλα πράγματα.

ΣΙΩΜΚΟΣ: Βεβαίως. Εννοείται ότι κάθε περίπτωση διατηρεί την ιδιαιτερότητά της.

ΧΑΤΖΗΤΡΥΦΩΝΟΣ: Όταν λέμε όμως «ιδέα», μπορούμε να αποκλείουμε την περίπτωση ο ζωγράφος να έχει χρησιμοποιήσει κάποιες εικαστικές «παραπομπές» αναφερόμενες σε κάτι άλλο και αυτές οι παραπομπές να έχουν αναγνωρίσιμα σχήματα;

ΣΙΩΜΚΟΣ: Όχι, συμφωνώ.

ΧΑΤΖΗΤΡΥΦΩΝΟΣ: Το θέμα απαιτεί ακόμη αρκετή έρευνα, νομίζω, και επίσης χρειάζεται αρκετή εμπέδωση στο ζήτημα του δωρητή, του εντολοδότη, και του εντολοδόκου και τι διαμερίζεται μεταξύ αυτών των δύο. Τίθενται πάρα πολλά ζητήματα, το βλέπετε και μόνοι σας. Έχω κρατήσει θεματικές σημειώσεις, που θα μπορούσαν να τραβήξουν αυτή την ιστορία πολύ μακριά, αλλά η διερεύνηση των ρόλων του εργοδότη και των εργοληπτών, δηλαδή του αρχιτέκτονα και του ζωγράφου, νομίζω ότι μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για δύο κόσμους στην πραγματικότητα. Δηλαδή, αυτός που δίνει και επιβάλλει την κεντρική ιδέα

και αυτός που περνάει τη δική του ιδέα, μέσ' από την πραγματοποίηση της ιδέας κάποιου άλλου. Το πράγμα είναι σύνθετο, έχει μία συνέχεια, γιατί διαπιστώνεται ότι δεν σταματούν αυτά. Μπορεί να αλλάζουν μορφή και περιεχόμενο, αλλά δεν σταματούν, τα βλέπουμε συνέχεια. Από την παλαιοχριστιανική περίοδο, για να μη πω από τη ρωμαϊκή και ακόμα πιο πριν έχω παρατηρήσει σε κλασικές αρχαιότητες παρόμοια πράγματα, βλέπουμε να προχωρούν χωρίς διακοπή. Συνεπώς, όλη αυτή η πορεία είναι πολύ ενδιαφέρουσα.

ΣΕΜΟΓΛΟΥ: Προεκτείνοντας τη λογική σκέψη του Νίκου Σιώμκου, και με αφορμή βέβαια την παρατήρηση του κ. Βελένη, θα ήθελα να θέσω μία ερώτηση που έχει σχέση με τα ψηφιδωτά της Αγίας Σοφίας στην Κωνσταντινούπολη, που μας θύμισε ο Γιάννης Βαραλής, ξεφεύγοντας από το θέμα των ομοιωμάτων. Είναι γνωστή η άποψη του Alexei Lidon αναφορικά με το ψηφιδωτό του Λέοντα ζ' του Σοφού πάνω από τη Βασιλείο Πύλη, ότι πιθανώς οι δύο απεικονίσεις της Θεοτόκου και του Αρχαγγέλου σχετίζονται με εικόνες οι οποίες είχαν μεταφερθεί στη Μεγάλη Εκκλησία από τα Ιεροσόλυμα ίσως την εποχή του Λέοντα. Σκέφτομαι μήπως, σε συνδυασμό με το ψηφιδωτό των αυτοκρατόρων, γίνεται στην Αγία Σοφία συστηματική προσπάθεια απεικόνισης όλων των κητορικών φάσεων, που έχουν σχέση με την πόλη και το ναό, με την τοποθέτηση των πρώτων αφιερώσεων του Κωνσταντίνου και του Ιουστινιανού στον προθάλαμο του νάρθηκα, και της δεύτερης κητορίας επί της εποχής Λέοντα του Σοφού στη Βασιλείο Πύλη και, επομένως, να μπορούμε να μιλήσουμε για μια συνδυαστική τοποθέτηση των δύο αυτών ψηφιδωτών, της Βασιλείου Πύλης και της Νότιας Πύλης του νάρθηκα. Δεν ξέρω αν μπορούμε να θεωρήσουμε και αυτό το ψηφιδωτό ως κητορικό.

ΒΑΡΑΛΗΣ: Επειδή επιμείναμε αρκετά σε αυτό το ψηφιδωτό σήμερα, ας επιμείνουμε κι άλλο λίγο. Κατ' αρχάς με βάση τεχνολογικά κριτήρια το ψηφιδωτό του προθαλάμου του νάρθηκα της Αγίας Σοφίας έχει χρονολογηθεί μεταγενεστέρως από το ψηφιδωτό της Βασιλείου Πύλης, το οποίο τοποθετείται στην αρχή του 10ου αιώνα ή, αν δεχτούμε την άποψη του Νίκου Οικονομίδη, πρόκειται για ψηφιδωτό που κορηγήθηκε από κάποιον από τους διαδόχους του Λέοντος. Το ψηφιδωτό της αφιέρωσης των αυτοκρατόρων, όσο γνωρίζω, έχει τοποθετηθεί μέσα στον 10ο αιώνα ή στα τέλη του. Πάντως, ακόμη και στην περίπτωση να είναι σύγχρονα, δεν φαίνεται να έγιναν από τον ίδιο ψηφιδωτή. Ο μωσαϊκός διάκοσμος της Αγίας Σοφίας μετά την εικονομαχία έχει έναν αποσπασματικό χαρακτήρα και δεν δίνει την εντύπωση ενιαίου εικονογραφικού προγράμματος. Έχω την αίσθηση ότι επιδιώχθηκε η συσώρευση νοημάτων σε διαφορετικές εισόδους ή σε διαφορετικά σημεία του ναού, όπως στο νότιο υπερώο. Έτσι, και το πρόγραμμα του Αγίου Δημητρίου στη Θεσσαλονίκη δεν είναι ενιαίο ή δεν μπορεί να θεωρηθεί ενιαίο, αλλά δημιουργήθηκε στην πάροδο του χρόνου από τα τέλη του 5ου ή τις αρχές του 6ου μέχρι τον 7ο-8ο αιώνα.

ΜΑΜΑΛΟΥΚΟΣ: Ένα σύντομο σχόλιο, με αφορμή αυτό που είπε προηγουμένως ο κ. Ανδρούδης, σε σχέση με τα ομοιώματα ναών που απεικονίζονται πολλά χρόνια μετά την οικοδόμησή τους. Θα ήθελα να θυμίσω αυτό που είπα το πρωί, εάν έχω δίκιο. Η απεικόνιση του καθολικού της μονής Βατοπεδίου το 1312 δεν συνδέεται με κάποια κητορική παράσταση, αλλά εντάσσεται σε παράσταση με θέμα άσχετο. Νομίζω ότι το ενδιαφέρον εδώ έγκειται σε τι ήθελαν να εικονίσουν, τι στοιχεία κρατούν από το κτίριο, που τα θεωρούν άξια εικόνισης, και τι στοιχεία θεωρούν δευτερεύοντα και δεν τα εικονίζουν ή τα αποδίδουν με τρόπο διακοσμητικό. Αυτό έχει ενδιαφέρον, γιατί αποσυνδέει το έργο από την κητορική δραστηριότητα και μάλιστα με έναν τρόπο πιο τελεσίδικο από το να αποτελεί κατά την τοιχογράφηση ενσυνείδητη αναφορά στην οικοδόμηση του καθολικού. Έτσι, έχει ενδιαφέρον να κατανοήσουμε τι καταλάβαιναν και ποιες ήταν οι ιδέες που ήθελαν να αναδείξουν κάθε φορά, όταν προσπαθούσαν να απεικονίσουν το πραγματικό κτίριο, που είτε είχαν οι ίδιοι μόλις κτίσει είτε είχαν βρει όρθιο και το χρησιμοποίησαν ως αρχιτεκτονικό βάθος στην παράσταση.

ΘΕΟΧΑΡΙΔΗΣ: Θα συνεχίσω και εγώ στην ίδια κατεύθυνση με τον κ. Μαμαλούκο στη βάση αυτού που ειπώθηκε και πριν, ότι αυτά που βλέπουμε ως προπλάσματα στα χέρια των δωρητών, ενδεχομένως (ή πάρα πολύ πιθανόν) να αφορούν το τελειωμένο κτίριο και όχι ένα πρόπλασμα. Υπάρχουν λίγες σχετικά παραστάσεις στον 16ο αιώνα, για παράδειγμα, ολόκληρων μοναστηριών, όπως της μονής Σταυρονικήτα, την οποία κρατά στα χέρια του ο πατριάρχης Ιερεμίας, ο κήτορας ολόκληρου του μοναστηριού, όταν το ανακαίνισε ή μάλλον το ξανάχτισε εξαρχής. Σ' αυτήν την παράσταση βλέπουμε μια πολύ «ρεαλιστική» για τα σημερινά μας δεδομένα απεικόνιση του μοναστηριού εκείνης της εποχής, των αρχών του 16ου αιώνα, η οποία προφανώς έγινε εκ των υστέρων. Δηλαδή πρέπει να βγίξει ο ζωγράφος, όπως έγραψα και εγώ σε κάποιο άρθρο μου, σε κάποια στέγη του μοναστηριού, σχεδίασε μία άποψη της μονής, με το καθολικό, τον Πύργο, την τράπεζα, το τείχος κτλ. και την τοποθέτησε στα χέρια του Ιερεμιά. Καμία σχέση προφανώς με αρχιτεκτονικό πρόπλασμα, αφού είναι μία εκ των υστέρων απεικόνιση. Και βέβαια τέτοιες περιπτώσεις στο Άγιον Όρος φθάνουν μερικές φορές μέχρι τα τέλη του 19ου αιώνα, όπου βλέπουμε σε τοιχογραφίες της εποχής, εντελώς φωτογραφικά πια, «βυζαντινούς» κήτορες αυτοκράτορες παρωχημένους που κάποτε δεν έχουν και καμία σχέση με την ίδια την ιστορία της μονής, να κρατούν στα χέρια τους το μοναστήρι, όπως το ζωγράφησε ο ζωγράφος στα τέλη του 19ου αιώνα, από φωτογραφία της εποχής εκείνης, όπως στη μονή Εσφιγμένου. Δηλαδή η απεικόνιση της συντελεσμένης χορηγίας πρέπει να είναι μια ισχυρή αντίληψη που επιβιώνει κατά κάποιον τρόπο στο μεταβυζαντινό ορθόδοξο κόσμο. Βέβαια δεν έχουμε πολλά παραδείγματα τέτοιου είδους, αυτό είναι ένα επιχείρημα εναντίον αυτού που ισχυρίζομαι, αλλά φαίνεται ότι επιβιώνει, πέρα από συμβολισμούς, μέχρι τα πρόσφατα χρόνια.

ΧΑΤΖΗΤΡΥΦΩΝΟΣ: Πάντως θα ήθελα να διευκρινίσω το εξής. Στον τίτλο αυτού του σεμιναρίου χρησιμοποιήσαμε τη λέξη προπλάσματα. Επίτηδες το κάναμε αυτό. Προπλάσματα συνήθως λένε αυτά που γίνονται για την ετοιμασία του σχεδιασμού. Απλώς θέλω να θυμίσω αυτή τη διαφοροποίηση, ότι υπάρχουν τα πριν και τα μετά, αλλά υπάρχει και κάτι άλλο, το αντικείμενο και η εικόνα. Προσπαθούμε δηλαδή να πραγματευτούμε και τα δύο και θα δούμε πού θα μας οδηγήσει μια τέτοια έρευνα.

ΒΕΛΕΝΗΣ: Αυτό έπεσε ακριβώς στην αντίληψή μου, που μόλις τώρα η κ. Χατζητρυφώνας είπε και εγώ είχα την αίσθηση ότι θα γίνει μια συζήτηση για τα προπλάσματα, που είναι ένα εξειδικευμένο αντικείμενο και σ' αυτό θα έμενε η σημερινή ημερίδα, γιατί έχει πάρα πολύ ενδιαφέρον και θα μπορούσε να το δει κανείς από πολλές οπτικές γωνίες. Κατ' ανάγκη, όμως, πέρασαν και άλλα ζητήματα και ίσως καλώς έγινε που σχολιάστηκαν, για να συνειδητοποιήσουμε την έκταση αυτού του θέματος, για το οποίο ασφαλώς μόνο νύξεις μπορούν να γίνουν εδώ σήμερα. Θα μπορούσε κάλλιστα να είναι αντικείμενο ενός ολόκληρου συνεδρίου, ενδεχομένως και διεθνούς και να κρατάει ώρες, αλλά φαίνεται πως η επιστημονική κοινότητα δεν είναι έτοιμη προς αυτήν την κατεύθυνση, και εννοώ ότι δεν έχουν γίνει συστηματικές μελέτες, που θα έπρεπε όλα αυτά τα ζητήματα που τίγονται τώρα, να εξεταστούν ξεχωριστά, να δημιουργηθεί η υποδομή και μετά να μπαίνουν όλοι αυτοί οι προβληματισμοί. Και δικαιολογημένα και ο κ. Κύρις προηγουμένως έθιξε την έλλειψη εδώ της παρουσίας κάποιων θεολόγων που θα μπορούσαν, και αυτοί από την πλευρά τους, να έχουν μία άποψη. Θα έλεγα επίσης ότι προσωπικά θα ήθελα να ξέρω την άποψη ενός ιστορικού νομικού, γιατί τουλάχιστον σ' εμένα έχει δημιουργηθεί αυτή η εντύπωση ότι ορισμένες από αυτές τις παραστάσεις είναι διαπιστευτήρια τέτοιου τύπου σχέσεων. Δηλαδή εμείς δεν κατανοούμε ακριβώς την ιδέα του κήτορα στο σύνολό της, αλλά η κτητορία εμπεριέχει ένα συγκεκριμένο νομικό καθεστώς. Δηλαδή δηλώνεται ποιος είναι και ποιος έχει δικαιώματα. Ο κήτορας δεν έχει μόνο υποχρεώσεις απέναντι στην μονή, έχει και δικαιώματα. Μπορεί να ταφεί εκεί, δεν μπορεί ο οποιοσδήποτε να πει «τώρα εγώ θέλω να γίνω κήτορας, πάρτε πέντε, δέκα, εκατό εκατομμύρια και γίνομαι κι εγώ κήτορας». Είναι ανήθικο για την κοινότητα τη μοναστική. Θα πρέπει να ερωτηθεί ο κήτο-

ρας και αν ο κτίτορας δεν μπορεί, ή δεν θέλει, μπορεί να έρθει ένας άλλος. Επομένως υπάρχουν τέτοιου τύπου διαστάσεις και αυτά υποδηλώνουν τέτοιου τύπου σχέσεις. Επίσης, μεθοδολογικά, δεν είναι και τόσο σωστό να αρχίζουμε να μιλάμε για προπλάσματα και να τα συσχετίζουμε με παραστάσεις. Μην ξεχνάμε ότι το πρόπλασμα θα το κάνει ένας γλύπτης που έχει αυτή την ικανότητα, το είκασμα που θα δώσει ένας ζωγράφος θα το κάνει με άλλο τρόπο και έχει και άλλες ικανότητες. Και φυσικά βλέπουμε ότι αυτά που εικονίζονται στις κτητορικές παραστάσεις, δεν είναι πάντοτε και τόσο πετυχημένα. Δεν είναι εξοικειωμένοι οι ζωγράφοι με παραστάσεις πραγματικών κτιρίων και είναι φυσικό να τα αποδίδουν με μεγάλη, εξαιρετικά μεγάλη, αφαίρεση. Επίσης, η αστική ζωγραφική, ας το πούμε, η κοσμική ζωγραφική είναι διαφορετική από την εκκλησιαστική και τότε θα υπήρχε και μία ειδικευση. Ένας αγιογράφος δεν θα μπορεί να κάνει τόσο καλή μια παράσταση ενός αστικού κτιρίου και μάλιστα να μιμηθεί το ίδιο το κτίριό μας. Επομένως, υπάρχουν επίπεδα ικανοτήτων και μέσα από αυτή τη λογική θα πρέπει να βλέπουμε και αυτές τις αποδόσεις και σωστά επεσήμανε και ο κ. Θεοχαρίδης και άλλοι συνάδελφοι ότι η σχέση εικαστικού ομοιώματος και πραγματικού κτιρίου είναι διαφορετικά σε κάθε περίπτωση. Το θέμα, επαναλαμβάνω, είναι εξαιρετικά μεγάλο και να μην συγχέουμε τα ζητούμενα μεταξύ τους, θέλει πάρα πολλή δουλειά. Πάντως, από ό,τι φαίνεται τουλάχιστον, από όσα ξέρουμε έτσι και εμπειρικά και από ό,τι βλέπουμε, υπάρχουν παραστάσεις που είναι κοντά στο αντικείμενο, υπάρχουν άλλες που δεν έχουν καμία σχέση με το αντικείμενο, προσπαθούμε, και αυτό που ειπώθηκε, ότι όταν παριστάνεται ένα ιστορικό γεγονός είναι φυσικό ο ζωγράφος να θέλει να αποτυπώσει την πραγματική κατάσταση και είναι διαφορετικό εάν θέλει να αποδώσει την σχέση του αντικειμένου με το υποκείμενο.

ΧΑΤΖΗΤΡΥΦΩΝΟΣ: Προτού δώσω τον λόγο σε οποιονδήποτε άλλον τον θέλει, θα ήθελα να σημειώσω ακριβώς το ζήτημα της νομικής άποψης των πραγμάτων. Όπως φαίνεται, υπάρχουν πολλά θέματα νομικά, για τα οποία δεν είμαστε απόλυτα ενημερωμένοι και αυτό που είπε τώρα ο καθ. Βελήνης μου θύμισε τη μόνη μαρτυρία που έχουμε για τις αποδοχές και για το ρόλο αρχιτέκτονα και ζωγράφου, στο ναό της Παναγίας του Prizen, όπου έξω, προ της θύρας, εκεί που δίνεται η ελεημοσύνη προς τον κόσμο που το έχει ανάγκη, υπήρχε, δεν ξέρω αν θα έχει σωθεί μετά από τους βανδαλισμούς που έγιναν πρόσφατα, υπήρχε ένα ολόκληρο έγγραφο το οποίο αναφέρει ποιος παίρνει τι, πότε και πώς. Και ο αρχιτέκτονας και ο ζωγράφος, τι και για ποιο λόγο πήραν τη συγκεκριμένη αμοιβή τους. Και αυτό είναι επίτηδες εκεί βαλμένο. Έχει λόγο νομικής φύσεως, κατοχύρωσης δικαιωμάτων που είναι εκεί. Έχουν γραφτεί κάποια λίγα πράγματα γι' αυτό, αλλά απλώς το τονίζω για να έχουμε υπόψη μας ότι υπάρχουν τέτοιες νομικές παράμετροι, διαστάσεις, για τις οποίες δεν έχουμε πλήρη γνώση. Ένα άλλο πράγμα που ήθελα να πω είναι ότι για το ζήτημα της εξοικείωσης των ζωγράφων με την απόδοση κτιρίων, ασφαλώς υπάρχουν καλοί και κακοί ζωγράφοι ανάλογα με την εποχή κτλ. Ήθελα όμως να τονίσω ότι ποτέ δεν είμαστε απόλυτα σίγουροι εάν ο ζωγράφος ήταν μόνο ζωγράφος ή ήταν και κάτι άλλο. Στη Δύση, σε πολλές περιπτώσεις, το έχουν ξεκαθαρίσει. Υπάρχουν περιπτώσεις που ο ζωγράφος ήταν και αρχιτέκτονας. Επίσης κάτι άλλο, ότι όποιος ήταν ζωγράφος δεν σημαίνει ότι εάν ζωγράφιζε έναν χώρο θα ήταν ικανός να τον αποδώσει ρεαλιστικά. Έχουν βρεθεί σχέδια των ίδιων καλλιτεχνών στην Ιταλία, που εμφανίζουν ένα σχέδιο το οποίο δεν μπορείς να πιστέψεις πώς θα μεταβληθεί αργότερα. Δηλαδή, η αφαίρεση, η νοοτροπία, η τεχνοτροπία, οι συμβολισμοί, κάνουν αυτό που ο ζωγράφος μπορεί να το αποδώσει ρεαλιστικότερα, να το μετατρέψει σε κάτι τελείως διαφορετικό, ως τελικό αποτέλεσμα. Και είναι ένα θέμα που πρέπει να το κοιτάξουμε και να το ερευνήσουμε και στις δικές μας περιοχές. Τώρα, όσον αφορά το ότι είναι ένα μεγάλο θέμα, είναι πράγματι ένα μεγάλο θέμα, το ξέρουμε και γι' αυτό οργανώσαμε αυτό το σεμινάριο, και θα ήθελα πράγματι να το λάβετε σοβαρά υπόψη σας ότι, πιστεύω το 2009 θα μπορέσει να πραγματοποιηθεί το συνέδριο, σε συνδυασμό και με την έκθεση που σας προανέφερα, οπότε νομίζω ότι μπορούμε να προετοιμαστούμε για πολλά θέματα που αφορούν το συγκεκριμένο ζήτημα. Η ΑΙΜΟΣ θα κάνει, όπως σας είπα και στην αρχή, ένα σεμινάριο του χρόνου, την ίδια εποχή, σε σχέση με την έννοια του χώρου στο Βυζάντιο.

ΒΕΛΕΝΗΣ: Προηγουμένως ένα θέμα που τόνισα ήταν η ανάγκη δημιουργίας βασικών μελετών που θα μας συγκεντρώσουν το υλικό και, φυσικά, αργότερα καθίστανται δυνατές και οι συνθέσεις. Αυτά είναι ζητήματα που θα έπρεπε κανονικά κάποια Ινστιτούτα να τα αντιμετωπίσουν και, ενδεχομένως, και τα Πανεπιστήμια. Θυμάμαι ότι στο παρελθόν μας απασχόλησε στη Φιλοσοφική Σχολή, στο τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, σε επίπεδο μεταπτυχιακών σπουδών. Βέβαια οι δυνατότητες δεν είναι μεγάλες, αφού πρόκειται για μαθήματα εξαμηνιαία, αλλά παρόλ' αυτά, τότε είχαν βρεθεί δύο άτομα και αποφάσισαν να κάνουν ένα ειδικό θέμα ως κύρια μεταπτυχιακή εργασία. Σε έναν είχα δώσει να δουλέψει «η πόλη μέσα από τις παραστάσεις» και σε έναν άλλο «η διάκριση των χρήσεων των κτιρίων μέσα από παραστάσεις». Δεν μπορείτε να φανταστείτε πόσο μεγάλη δυσκολία κατ' αρχήν υπήρχε, σε βαθμό που να μην μπορεί κανείς εύκολα να ξεχωρίσει πώς κωδικοποιεί ο ζωγράφος τη σημασία του κτιρίου, εάν είναι κοσμικό ή εκκλησιαστικό, τι θέση έχει το εκκλησιαστικό ανάμεσα σε άλλα κτλ. Και η άλλη μεταπτυχιακή φοιτήτρια η οποία είχε ασχοληθεί με το πολύ ενδιαφέρον θέμα των παραστάσεων των πόλεων και τότε φάνηκε πόσο μεγάλη έλλειψη έχουμε και πόσο προσεγγίζοντας αυτά τα θέματα, πάμε από διαφορετικούς δρόμους ο καθένας. Και φάνηκε αυτό, ήδη σήμερα στο στρογγυλό τραπέζι, ανάλογα με τη εμπειρία είχε ο καθένας από τους ομιλητές, προς τα εκεί κατευθύνθηκε η συζήτηση. Ενδιαφέρουσες όλες, αλλά από τη δική τους σκοπιά. Όπως είπε και η κ. Χατζητρύφωνος, και εγώ αν ήμουν, εάν δεν είχα επαφή με τέχνη και αρχαιολογία, θα έδινα έμφαση καθαρά στο ζήτημα της αρχιτεκτονικής, όπως και ο κ. Πολυβίου που είδατε με πόση έμφαση μίλησε από την άποψη της κατασκευής. Και ακόμη και το γεγονός ότι αυτό το θέμα δηλώθηκε, οφείλεται στην κ. Χατζητρύφωνος, γιατί αυτό είναι που την ενδιαφέρει, το μοντέλο, και αυτό πρέπει να δούμε. Και είναι άλλο το μοντέλο – συγγνώμη κακώς χρησιμοποιώ αυτή τη λέξη – είναι άλλο το πρόπλασμα, αυτό που έχει σχέση με το πραγματικό κτίριο και άλλο αυτό που έχει σχέση με ιδέες, θεσμούς και οτιδήποτε άλλο. Δεν θα έπρεπε αυτά τα δύο να συγχέονται και θα έπρεπε να μπορούμε να τα ξεχωρίζουμε και μακάρι βλέποντας μια εικόνα να μπορούμε να πούμε « αυτό είναι ιδεατό», «το άλλο είναι εκείνο», ή ακόμα «να και ένα πρόπλασμα». Θα μπορούσε κάλλιστα το πρόπλασμα που έχει δημοσιεύσει, αυτό το σπουδαίο εύρημα του κ. Πολυβίου, που είναι σαφώς ένα πρόπλασμα για να γίνει, απ' ό,τι ξέρω, κτίριο. Και διαφορετικό είναι αυτό της Βουλγαρίας, για το οποίο κάναμε κουβέντα στο διάλειμμα, που είναι ένα τόσο απλό πραγματάκι, που δεν μπορεί κανείς να πει ότι αυτό αφορά ένα συγκεκριμένο μνημείο και ο παραγγελιοδότης θα ήταν ικανοποιημένος να δει ένα πράγμα με μια στέγη δικλινή, ξέρω κι εγώ, 20 x 30 εκατοστά και αυτό θα τον ικανοποιούσε. Και είναι ένα γενικότερο θέμα, όπως ήδη το έθεσε ο κ. Ωραιόπουλος, που συνέδεσε προπλάσματα και σχέδια. Μόλις που το έθιξε, αλλά αμέσως καταλάβαμε ότι είναι ένα ενιαίο θέμα, εάν θέλουμε να εσιιάσουμε στο ζήτημα της δημιουργίας του αρχιτεκτονήματος. Και μη φανταστούμε ότι αυτοί που έκαναν τόσο ωραία μνημεία, αυτής της ποιότητας, θα τα έκαναν μόνο κίζοντας. Διότι δεν γίνονται αυτά τα κτίρια χωρίς σχέδια. Και μάλιστα, σχέδια με όψεις, ενδεχομένως τρισδιάστατα, ώστε να γίνουν κατανοητές οι σχέσεις των όγκων. Αύριο, Σάββατο, θα τα πούμε στο μάθημα που έχουμε, στους Αγίους Αποστόλους, εκεί θα το καταλάβετε.

ĆURČIĆ: May I not respond but just add to this. I appreciate the idea of the focus. I think it is important to have focus in discussions, but I think we are dealing with a subject which is very difficult to get at because we have very few things which we know for sure. There is a very weak base on which all of our ideas have to rest. How many monuments, how many of these models can we say with absolute certainty were made before the building? If we can identify one, two, or three, I think we would be lucky. The only thing which we can say with certainty is that the painted models on the walls of the churches were painted after the church was built. That's it. But what that means is also an open question; to some people's minds these paintings represented actual models that were made for the churches and therefore, they were represented the way they looked; in other people's minds, that was not the case. We just don't know. So, in general,

there has to be a little bit of latitude, in how things are being discussed, and I think that aspect was healthy here. May I be permitted to muddle the waters a little bit more? Just to remind everybody that there are a couple of things which should be taken into serious account. First of all, our wooden, theoretical wooden models and our real stone models, did they look the way we look at them now? Were they ever painted? Did they look like finished buildings, I see no reason why that couldn't have been the case. They could have been stuccoed and painted the way churches are. The other issue back to scale for the shake of those who are interested in scale, we have quite a number of examples of churches made so small that eliminate certain decorations. And this says something. What it says, I am not sure, but it says something which I believe must be quite important. The other thing is the whole category of church-like objects, which clearly were not models, but are three-dimensional: artophoria, reliquaries, various objects produced with the idea of looking like church buildings, but where do they fit in relationship to all this? Why are they made that way? Also tombs, there is quite a number of tombs that look like churches with domes, and their appearance comes closer the stone models, but it is not a stone model. So, again, I don't think we should dissipate our energies but I think we can be helped in simply keeping these things in mind.

ΑΝΔΡΟΥΔΗΣ: Ήθελα να ρωτήσω το εξής, προς αυτούς που είναι πιο ειδικοί πάνω σε θέματα εικονογραφίας: μήπως διαθέτουμε ενδείξεις ότι θα μπορούσε να υπάρχει και κάποιο άλλο χέρι που να σχεδίαζε τα ομοιώματα; Δηλαδή, αν έχουμε ενδείξεις ότι ο δωρητής ζωγραφίζεται από άλλον ζωγράφο από αυτόν που φιλοτεχνεί το ομοίωμα; Γιατί ενδεχομένως ο καλλιτέχνης να είχε αδυναμία να απεικονίσει το χώρο ή την εκκλησία και να χρησιμοποιούσε τη βοήθεια κάποιου άλλου. Αυτό που είναι εμφανές στις εκκλησίες, είναι ότι οι προσώψεις αποδίδονται πολλές φορές με μεγάλη καθαρότητα, πράγμα που θα οφείλεται στην αδυναμία του ζωγράφου να εικονίσει την εκκλησία με έναν τρισδιάστατο, ρεαλιστικό τρόπο. Αλλά θα μπορούσε ένα ομοίωμα να είχε φιλοτεχνηθεί με τις οδηγίες ή με την επίβλεψη του αρχιτέκτονα, ο οποίος θα ήταν δυνατόν να του είχε υποδείξει και τρόπους σχεδίασης των όψεων ώστε να γίνουν πιο προσεγμένες; Δεν ξέρω τώρα εάν αυτό θα μπορούσε να οδηγήσει πουθενά.

ΧΑΤΖΗΤΡΥΦΩΝΟΣ: Νομίζω ότι την σχηματικότητα στη ζωγραφική της περιόδου αυτής θα πρέπει να τη δούμε λίγο διαφορετικά, γιατί ακούω πολλές φορές το ερώτημα εάν είναι κάτι πραγματικό ή δεν είναι πραγματικό. Νομίζω ότι αξίζει τον κόπο να την προσεγγίσουμε με άλλους όρους. Μπορεί όλα αυτά να είναι ένας κώδικας, να είναι ηθελημένα έτσι, να είναι επίτηδες αφηρημένα. Και μ' αυτή την οπτική να δούμε και την απεικόνιση των κτιρίων, όπως δηλαδή θα έκανε κάποιος σύγχρονος καλλιτέχνης σήμερα. Τι θα λέγαμε ότι δεν έχει την ικανότητα να απεικονίσει ένα κτίριο, επειδή είναι, για παράδειγμα, κυβιστής ή φουτουριστής; Θέλω να προτείνω να εξεταστεί λιγάκι αυτό το θέμα, παρά το ότι είναι άλλο από αυτό που ρωτήσατε.

ΠΟΛΥΒΙΟΥ: Μου φαίνεται ότι πολλές φορές κινδυνεύουμε όλοι να διολισθήσουμε σε ένα είδος υπερπροσδιορισμού των πραγμάτων. Δηλαδή να υποθέτουμε ότι υπάρχει μία φιλοσοφία πίσω από οτιδήποτε βλέπουμε. Νομίζω ότι αυτό είναι υπερβολική «επιστημονικίτιδα». Δηλαδή, υπάρχουν διάφορες περιπτώσεις. Άλλος ζωγράφος είναι τέτοιος, άλλος είναι άλλος, άλλος ξέρει, άλλος δεν ξέρει, άλλος βαριέται, άλλος παίρνει λιγότερα λεφτά από τον δωρητή, άλλος παίρνει πιο πολλά λεφτά, σε άλλον είναι από πάνω ο χορηγός και του λέει «όχι, το θέλω έτσι», άλλου δεν το λέει. Θέλω να πω, μην προσπαθούμε να βρούμε τίποτα άτεγκτους και σιδερένιους νόμους πίσω από την ερμηνεία του κάθε πράγματος.

ΧΑΤΖΗΤΡΥΦΩΝΟΣ: Δεν ήξερα ότι είσαι τόσο πραγματιστής – αυτό είναι παρένθεση. Είναι όμως μία άποψη!

ΦΟΥΣΤΕΡΗΣ: Παίρνω αφορμή από την προηγούμενη ή την προ-προηγούμενη παρέμβαση, του κ. Βελένη, και δεν θα επιμείνω στα προπλάσματα, αλλά στο ζήτημα που παρασυρθήκαμε οι περισσότεροι, στους κήτορες και την απεικόνισή τους. Υπάρχει μια πολύ μεγάλη συζήτηση που μπορεί να γίνει, όσον αφορά τις θεολογικές προϋποθέσεις και τις νομικές, αυτές πάνε λίγο-πολύ μαζί. Ιδιαίτερα για τις απεικονίσεις των κητόρων, πολλές φορές έχω την αίσθηση ότι μας διαφεύγει κάτι, που δεν μπορούμε να το κατανοήσουμε μέσα από το πνεύμα της δικής μας εποχής. Η απεικόνιση των κητόρων, μέσα στο θεολογικό πνεύμα που επικρατεί στην τοιογραφία ενός ναού είναι σχεδόν υποχρεωτική. Δεν εννοώ τα ψηφιδωτά της Αγίας Σοφίας και τις πιο προβεβλημένες παραστάσεις, αλλά τις τυπικές παραστάσεις των κητόρων: οι ολόσωμες μορφές απεικονίζονται σύμφωνα με τον τρόπο που μνημονεύονται στη θεία Λειτουργία. Υπάρχει μια σειρά μνημόνευσης προσώπων, που αρχίζει από τους προπάτορες, τους ιεράρχες, τους στρατιωτικούς, τους αγίους κατά ενότητες, και ολοκληρώνεται με τους κήτορες, που είναι οι τελευταίοι που έχουν το δικαίωμα της μνημόνευσης στη θεία Λειτουργία, μέσα σε ένα πραγματικό εκκλησιολογικό περιβάλλον. Επομένως, στο εικονογραφικό πρόγραμμα περιλαμβάνονται και οι κήτορες, εφόσον το όλο πρόγραμμα απεικονίζει τη θεία Λειτουργία. Μέσα σε αυτό το πνεύμα δεν τίθεται ζήτημα για την εικόνιση των κητόρων. Εάν κάποιος σήμερα απεικόνιζε τον εαυτό του ως κήτορα, αυτό θα αποτελούσε σκάνδαλο και θα δημιουργούνταν ζήτημα. Τότε, όμως, ήταν σχεδόν υποχρεωτικό, δεν ήταν απλώς ένα δικαίωμα των πλουσίων. Πρόβλημα δημιουργούνταν όταν οι κήτορες ήταν πολλοί, ο λαός. Αλλά και γι' αυτό υπήρχαν λύσεις: έχουμε περιπτώσεις μνημόνευσης ονομάτων σε επιγραφές. Πίσω από όλα αυτά βρίσκεται η αποδοχή του κήτορα ως προσώπου που συμμετέχει μέσα στο ευχαριστιακό περιβάλλον και μνημονεύεται. Είναι μια διαρκής μνημόνευση, η οποία μας δίνει ένα πρώτο έναυσμα για να δούμε με ένα διαφορετικό μάτι την υπόθεση αυτή. Τώρα, όσον αφορά το εικονιζόμενο πρόπλασμα στα χέρια του κήτορα, θεωρώ ότι είναι κρίμα, και έχουμε τέτοια παραδείγματα, να μην αξιοποιούνται οι πληροφορίες που δίνουν αυτές οι απεικονίσεις, όσο αξιότιμες κι αν φαίνονται. Δεν συμφωνώ με τον κ. Βελένη στο ότι, σχετικά με τις απεικονίσεις κηρίων, θα ήταν ικανότερος ένας κοσμικός ζωγράφος, ενώ οι αγιογράφοι δεν ήταν εξοικειωμένοι. Πιστεύω ότι δεν μπορεί να υπάρχει τέτοια διάκριση στη βυζαντινή εποχή. Κοσμικός ζωγράφος και αγιογράφος είναι περίπου το ίδιο πράγμα, απλώς κάποιοι έχουν περισσότερο ταλέντο. Το σημαντικότερο όλων, όμως, όπως είπε ο κ. Βελένης και το έχουμε δουλέψει μαζί του στα μεταπτυχιακά, είναι η αποκωδικοποίηση των παραστάσεων. Από εκεί και πέρα νομίζω ότι πολλά πράγματα μπορούν να αξιοποιηθούν μέσα από αυτές τις παραστάσεις.

ΒΕΛΕΝΗΣ: Είναι ευχάριστο να ακούει ένας δάσκαλος έναν μαθητή του, και μάλιστα από τους καλύτερους, να έχει διαφορετική άποψη. Σημαίνει ότι έχει πετύχει τη δουλειά του. Κατ' αρχάς να ξεκαθαρίσουμε κάτι σχετικά με τους κήτορες. Δεν μπορεί να είναι ταυτόχρονα, τουλάχιστον αυτή την αίσθηση έχω, δύο κήτορες διαφορετικοί μεταξύ τους. Τότε είναι δωρητές. Ο Άγιος Δημήτριος, για παράδειγμα, τα ψηφιδωτά του μας διδάσκουν ότι δεν υπάρχουν κήτορες στο ναό αυτόν. Λέει «*κτίστας θεωρεῖς τοῦ πανενδόξου δόμου ἔνθεν, ἐκεῖθεν μάρτυρος Δημητρίου*». Είναι οι υπεύθυνοι, βάσει των οποίων έγινε αυτό το κτήριο. Δεν είναι οι κήτορες και ποτέ δεν θα τους μνημόνευαν αυτούς. Ενώ οι δωρητές στη βασιλική του αγίου Δημητρίου είναι πάρα πολλοί. Το κάθε ψηφιδωτό δηλώνει έναν δωρητή και αυτοί δεν θα μνημονευτούν στη θεία λειτουργία ως κήτορες αλλά ως δωρητές. Να ξεχωρίσουμε αυτό, γιατί ακόμη και οι όροι δεν είναι ξεκαθαρισμένοι για να καταλάβουμε τι σημαίνει κήτορας, τι σημαίνει δωρητής.

ΦΟΥΣΤΕΡΗΣ: Όχι. Η απάντηση είναι απλή. «*Ἐπὲρ κητόρων, δωρητῶν, ἀφιερωτῶν...*», η θεία Λειτουργία έχει συγκεκριμένη σειρά.

ΒΕΛΕΝΗΣ: Δηλαδή με μία ιεράρχηση που δηλώνει το είδος της προσφοράς.

ΦΟΥΣΤΕΡΗΣ: Οι κήτορες είναι πολλοί, με την έννοια ότι έχουν παρέλθει πολλά χρόνια. Ο ναός έχει κτιστεί, έχει ανακαινισθεί και, επομένως, ενδεχομένως συνεισέφεραν πολλοί διαχρονικά.

ΒΕΛΕΝΗΣ: Γι' αυτό είπα ότι δεν είναι σύνηθες να υπάρχουν δύο κήτορες συγχρόνως χωρίς συγγενική μεταξύ τους σχέση, τουλάχιστον στη μοναστηριακή πρακτική.

ΦΟΥΣΤΕΡΗΣ: Στην περίπτωση που συμβάλλουν όμως πολλοί από κοινού ...

ΒΕΛΕΝΗΣ: Κατά βάση είναι δωρητές.

ΦΟΥΣΤΕΡΗΣ: Όχι, κήτορες είναι κι αυτοί.

ĆURČIĆ: Just a quick comment about specialization of jobs. A question was raised about the relationship between architect and painter, and I think there is another dimension to this. In recent years, we have learnt a lot about exteriors of buildings that have been painted, not with figural representations, although that exists too, but with actual architectural details, bricks, stones and so on. Who was responsible for that? The architect or the painter? Exterior façades of buildings, painting of façades, whose responsibility were they?

ΧΑΤΖΗΤΡΥΦΩΝΟΣ: Η ζωγραφική των όψεων με απομίμηση τρόπου δόμησης (opus).

ĆURČIĆ: Who's responsibility was it?

ΧΑΤΖΗΤΡΥΦΩΝΟΣ: Δεν ξέρουμε. . .

ΒΕΛΕΝΗΣ: Είναι και η απάντηση που δεν πήρε ακόμη εκείνος που ρώτησε προηγουμένως αν αρχιτέκτονες σχεδίαζαν τα κτίρια στις κτητορικές παραστάσεις ή οι ίδιοι οι ζωγράφοι.

ΑΝΔΡΟΥΔΗΣ: Η ερώτηση, έτσι όπως τη διατύπωσα, ήταν κάπως συγκεκριμένη και ζητώ συγγνώμη γι' αυτό. Μήπως από τις κτητορικές παραστάσεις που μας έχουν σωθεί, διαθέτουμε ψήγματα μιας διαδικασίας αποτύπωσης που θα χρησιμοποιούσε ενδεχομένως ο αρχιτέκτονας για να μπορέσει να αποδώσει τα σχέδια των όψεων. Μιλήσαμε για «σκιαγραφίες» και τα παρόμοια που ενδεχομένως να ήταν τεχνικές που χρησιμοποιούσε και ο αγιογράφος. Αλλά αυτό δεν είναι κάτι που γνωρίζω, απλά εικάζω και γι' αυτό ρώτησα μήπως έχει γίνει κάποια ειδική έρευνα.

ΒΕΛΕΝΗΣ: Δεν μπορούμε να πούμε, τουλάχιστον από όσα παραδείγματα έχουμε, ότι στο έργο του ζωγράφου επενέβαινε αρχιτέκτονας. Ο αρχιτέκτονας λάβαινε υπόψη του τι θα ζωγραφίσει ο αγιογράφος, το εικονογραφικό πρόγραμμα γενικά, αλλά δεν φαντάζομαι να είχε κανέναν λόγο να συμμετέχει στην αγιογράφιση, στο να κάνει αυτός το οικοδόμημα και άλλοι να κάνουν τις παραστάσεις. Θεωρώ ότι γενικώς τα αρχιτεκτονήματα αποδίδονται υποδεέστερα απ' ό,τι οι υπόλοιπες παραστάσεις. Αυτό νομίζω είναι κοινός τόπος και υπάρχει γενική ομοφωνία. Τα αρχιτεκτονήματα του βάθους, για παράδειγμα, είναι απλά, γίνονται συμβατικά και κωδικοποιημένα, γίνονται πιο γρήγορα, ενώ στις υπόλοιπες σκηνές η ποιότητα είναι άλλη. Το γεγονός ότι υπήρχαν και κάποιοι ζωγράφοι εξειδικευμένοι στην κοσμική αρχιτεκτονική, θα είχαν άλλη εμπειρία, σωστά; Άλλος θα ήταν οικονομικότερος ζωγράφος, όποιος ήταν από τους καλύτερους θα πληρωνόταν ανάλογα.

ΒΙΤΑΛΙΩΤΗΣ: Σε πολλά νησιά των Κυκλάδων, και το λέω ως Κυκλαδίτης αυτό, ονομάζουν «κτιτόρους» ή «κτιτόρους», όσους ενισχύουν οικονομικά κάποιο εκκλησάκι. Αυτό πηγαίνει από γενιά σε γενιά. Δηλαδή, μπορεί ο παππούς ή ο προπάππος να ήταν κτίτορας ενός ναού και μεταφέρεται η ιδιότητα και στο γιο ή τον εγγονό, ο οποίος μπορεί απλώς να έχει δώσει μόνο κάποια χρήματα για τη συντήρηση του ναού. Και όλους αυτούς τους «κτιτόρους» τους μνημονεύουν στη θεία λειτουργία και τους ζωντανούς και αυτούς που έχουν πεθάνει. Και φαντάζομαι ότι αυτός ο όρος ανάγεται σε πολύ παλιότερες εποχές, δεν είναι δηλαδή τωρινός νεολογισμός.

MARINKOVIĆ: I would agree with Prof. Velenis about ktitors, founders and donors, but still we have some exceptions and I would mention the famous Chora monastery in Constantinople, where we have a second ktitor or donor and the first one, depicted without the church and, of course, this is not the only exception we dispose. In Hagios Stephanos in Kastoria, and in Perivleptos in Mistra there are also donors but depicted with the church. So, the problem of interpretation exists.

ΩΡΑΙΟΠΟΥΛΟΣ: Μια μικρή παρατήρηση και διευκρίνιση. Έχει ειπωθεί νομίζω αρκετές φορές, απλώς θέλω να το κάνω λίγο πιο καθαρό: νομίζω ότι η απεικόνιση των ναών στη ζωγραφική, όπως και στα μοντέλα, είναι δύο κατασκευές. Απλώς θα έλεγα ότι υπάρχει μία πολύ μεγάλη διαφορά. Η μία κατασκευή είναι συμβολική και αυτό συνεπάγεται ότι ό,τι την αφορά βρίσκεται μέσα σε ένα *context* συμβολικό, τα νοήματά της, η παρουσία των κτιτόρων ή μη, το είδος της κατασκευής του μοντέλου έχει έναν χαρακτήρα αποκλειστικά συμβολικό. Δηλαδή, μεταφέρει μία άποψη, μία ιδεολογία, μία πολιτική. Τα μοντέλα της κατασκευής, οι μακέτες, έχουν έναν αποκλειστικά κατασκευαστικό χαρακτήρα. Επομένως, πρέπει κανείς πολύ αναλυτικά και σε αυτή την περίπτωση, να πει και να περιγράψει τι είναι αυτό που συγκροτεί μία μακέτα, προκειμένου να αποτελέσει ένα υπόδειγμα, ένα μοντέλο για την κατασκευή ενός έργου. Και εδώ τα πράγματα είναι πάρα πολλά, γιατί στην πραγματικότητα η μακέτα έχει έναν κατασκευαστικό, αυτό καθ' εαυτόν χαρακτήρα, δηλαδή από στοιχεία στατικής επάρκειας, από στοιχεία υλικών, από στοιχεία αναλογιών, αισθητικής, δηλαδή, από στοιχεία που αφορούν τη λειτουργία, πάρα πολύ σημαντικά θέματα μέσα στη θεολογική πράξη και σκέψη και θεωρία. Πώς συγκροτούνται οι ναοί και, αργότερα όπως ξέρουμε όλοι, έχουμε και σχέδια και υποδείγματα κτλ., του Λέοντα Αλλάτιου παραδείγματος χάριν, τα οποία ακριβώς ως μόνο λόγο ύπαρξης έχουν το λόγο το λειτουργικό, τον τυπικό, την υπακοή στο τελετουργικό, παρότι εκπροσωπούν μία συγκεκριμένη άποψη ναοδομίας. Συγχρόνως, βεβαίως, το ίδιο το μοντέλο περιέχει και στοιχεία συμβολικά, αλλά αυτό αφορά τη συνολική σύλληψη της συμβολικότητας του ίδιου του ναού, του αντικειμένου. Πρέπει επίσης να τονίσουμε, από την παράδοση την αρχαιοελληνική και τη ρωμαϊκή, ότι όλα αυτά συνοδεύονται από μία σειρά κατασκευαστικών προδιαγραφών θα έλεγα, για τις οποίες έχουμε πού και πού, σε άλλα κείμενα, κυρίως νο-

ΓΕΝΙΚΗ ΣΥΖΗΤΗΣΗ

ταριακά, δηλαδή συμβόλαια κτλ., όπου εκεί μπορεί κανείς να ψάξει επίσης και άλλα θέματα που ενδιαφέρουν, ποιο είναι το είδος της κατασκευής, η οργάνωση που έχει, η εργαταξιακή κατανομή, δηλαδή ένα τεράστιο όπως φαίνεται θέμα, το οποίο αφορά το σύνολο της οικοδομικής οργάνωσης από το ιδεολογικό μέχρι το απλό κατασκευαστικό ενός κτιρίου. Άρα, η κλίμακα του μοντέλου, του προπλάσματος, τηρουμένων των αναλογιών, είναι και μία κλίμακα που αφορά όλα τα θέματα που αφορούν την κατασκευή και όχι μόνο την απεικόνιση του συγκεκριμένου έργου. Αυτή είναι η άποψή μου, σε ένα θέμα απίστευτα μεγάλο και πραγματικά με ένα εύρος που μπορεί να φωτίσει πράγματα και να ανατρέψει, εκτιμώ, παγιωμένες απόψεις και ιδέες, οι οποίες είναι σε ισχύ. Εδώ απλώς θέλω να πω ότι μας χρειάζεται και στη συζήτηση πολύ συχνά, ένας λόγος λίγο πιο τεκμηριωτικός, λίγο πιο αποδεικτικός, λιγότερο υποθετικός. Οι δυνατές υποθέσεις είναι πάρα πολύ χρήσιμες, ως υποθέσεις εργασίας. Το μεγάλο ζητούμενο είναι ο αποδεικτικός λόγος αυτών των υποθετικών σκέψεών μας, οι οποίες είναι πάρα-πάρα πολλές.

ΧΑΤΖΗΤΡΥΦΩΝΟΣ: Κι εδώ δυστυχώς θα κλείσουμε. Θα ήθελα να σας ευχαριστήσω πάρα πολύ όλους όσους παρευρέθησαν εδώ σήμερα, γιατί όπως καταλαβαίνετε αυτό που κάναμε και τα Πρακτικά που θα δημοσιευτούν, είναι ουσιαστικά μια ομαδική δουλειά. Έτσι τη βλέπω. Λοιπόν, να σας ευχαριστήσω και πάλι όλους για τη συμβολή σας. Καλό σας καλοκαίρι.



ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ – ABBREVIATIONS*

ΔΧΑΕ	Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας
ΕΜΜΕ	Ευρετήριον των Μεσαιωνικών Μνημείων της Ελλάδος
ΠΑΕ	Πρακτικά της Εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας
AAS	<i>Les annales archéologiques arabes syriennes</i>
ActaArch	<i>Acta archaeologica, København</i>
AnTard	<i>Antiquité tardive</i>
CArch	<i>Cahiers archéologiques</i>
CBalk	<i>Cahiers balkaniques</i>
CorsiRav	<i>Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina</i>
DOP	<i>Dumbarton Oaks Papers</i>
FelRav	<i>Felix Ravenna</i>
GazBA	<i>Gazette des beaux-arts</i>
IJMES	<i>International Journal of Middle East Studies</i>
JbAChr	<i>Jahrbuch für Antike und Christentum</i>
JbÖByz	<i>Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik</i>
JRIBA	<i>Journal of the Royal Institute of British Architects</i>
JSAH	<i>Journal of the Society of Architectural Historians</i>
JWCI	<i>Journal of the Warburg and Courtauld Institutes</i>
KölnJbVFrühGesch	<i>Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte</i>
LChrI	E. Kirschbaum, επιμ., <i>Lexikon der Christlichen Ikonographie</i>
MelBeyrouth	<i>Mélanges de l'Université Saint-Joseph</i>
OrChrPer	<i>Orientalia Christiana Periodica</i>
ODB	<i>Oxford Dictionary of Byzantium</i>
ÖJh	<i>Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts in Wien</i>
PG	J.-P. Migne, <i>Patrologiae Cursus Completus, Series Graeca</i>
RDAC	<i>Report of the Department of Antiquities of Cyprus</i>
REtArm	<i>Revue des études arméniennes</i>
RömJbKuGesch	<i>Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte</i>
WJbKuGesch	<i>Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte</i>
ZKuGesch	<i>Zeitschrift für Kunstgeschichte</i>
ZLU	<i>Zbornik za Likovne Umetnosti</i>

* Ακολουθείται το σύστημα βιβλιογραφικών συντμήσεων των περιοδικών του Deutsches Archäologisches Institut.

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ

- Άαχεν, θησαυροφυλάκιο καθεδρικού ναού, αρτοφόριο 16, σημ. 29, *εικ. 6, 77, σημ. 49*
- Αγαθίας 85
- Άγιον Όρος, Αγ. Παύλου, μονή 73, σημ. 36· Βατοπεδίου, μονή 37, *εικ. 1, 2α, 5-5α-β, 12, 46, 95*· Εσφιγμένου, μονή 96· Ιβήρων, μονή 37, *εικ. 1*· Καλαμτσίων, μονή 40, σημ. 11, *εικ. 8γ, 9-10*· Μεγίστης Λαύρας, μονή 37, *εικ. 2β-γ*· Ξηροποτάμου, μονή 13, 18, σημ. 33, *εικ. 7, 33, 93*· Παντοκράτορος, μονή 75, σημ. 42, *εικ. 8*· Πρωτάτο 40, 43, *εικ. 8α*· Ραβδούχου, κελλί 40, 43, *εικ. 8β*· Σταυρονικήτα, μονή 96
- Άγιος Γάλλος, διάγραμμα μονής 14, σημ. 18
- Άδριανός, πάπας 27
- Άθινα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο 69, σημ. 10
- Αίγινα, Επισκοπή Παλαιόχωρας 69, σημ. 13
- Ακοιάντος, Άγγελος 68
- ακρωτήρια 53-54, *εικ. 4-5, 83*
- Άλβανία, Αγ. Σαράντα, ναός 33
- Αμιδόνιος, Άσαφ και Αδαΐ 86
- Ανθέμιος 85
- απεικονίσεις κτιρίων 31, σημ. 50, 34, 35, 36, 45, 84, 87-88, 92, 97, 98, 99, 100, 101, 102
- απόστολοι, Πέτρος και Παύλος, Ασπασμός 67-68, σημ. 3· με ομοίωμα 20-21, 32, 67-77
- Αραβία, Πέτρα 33
- Αρμενία, ναοί: Aght'amar 50-51, 52, *εικ. 2*· Ani 49· Erevan 52-53· Haghpat 50, 51, 52, 54, *εικ. 1, 5, 83*· Haridjavanik' 53-54, *εικ. 4*· Marmashen 55· Sanahin 52, *εικ. 3, 83*· Sisian 52
- αρτοφόριο 16, σημ. 19, *εικ. 6, 17, 71, σημ. 22-24, 87, 99* βλ. και *μικροτεχνία, λειψανοθήκη*
- αρχιτέκτος 18
- αρχιτέκτονας, στο μεσαίωνα 14, σημ. 15· στη σύγχρονη εποχή 9, 13, 22, *εικ. 1α-β, 47, 48, βλ. και μαΐστωρ, μηχανικός*
- αφιέρωση ομοιωμάτων 13, 22-32, 34, 36, βλ. και *κτιτορική παράσταση, χορηγία*
- Βαβυλώνα 76
- Βέροια, ναοί: Αγ. Νικολάου Γούρνας 69, σημ. 14· Μεταμόρφωσης Σωτήρος 69, σημ. 14
- Βεσσελέηλ 75, 86
- Βίβλος του δούκα του Alba 76
- Βουλγαρία, Bojana 92· Červen 15, 18, 63-64, σημ. 10, *εικ. 8, 66, 98*· Ιβανονο, υπόσκαφος ναός 91· Τίρνοβο, ναός Αγ. Πέτρου και Παύλου 70, σημ. 19
- Γαλλία, Narbonne, ομοίωμα Παναγίου Τάφου 23-24, σημ. 7, 34
- Γερμανός Α', πατριάρχης Κων/πόλεως 85
- Γεωργία, Vardzia, μονή 91
- Γρηγόριος Δ', πάπας 27
- Γρηγόριος Νύσσης 24, σημ. 11, 85
- Δαμασκνός, Μιχαήλ 73
- Δαμιανός 85
- Δομένικο Ελασσόνας, Αγ. Βησσαρίωνος μονή 77
- δωρητής 91-92, 93, 100, βλ. και *κίτορας, χορηγός*
- Εκκλησία, θριαμβεύουσα 67, 76-77
- εκφράσεις 84, 87, 90
- εξαπτέρυγα 70, 75, 78
- επιγραφές, αφιερωματικές 51-52, σημ. 12-13, 100· δωρητήρια έγγραφα 91
- επίσκοπος, φορέας οικοδομικής δραστηριότητας 14, 27, σημ. 34, 30
- Ευθύμιος, όσιος 33
- ευλογίες 20, σημ. 42, 23, σημ. 8, 47, 48, 83, 88
- Ευσέβιος, επίσκοπος Καισαρείας 74
- Ευφράσιος, επίσκοπος Παρεντίου 28
- Ζαχαρίας, πάπας 26
- ζητεία 88, 93
- Ηνωμένο Βασίλειο, Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο 72, σημ. 29, *εικ. 5*
- Ήρων Αλεξανδρεύς 86, 89
- Θάμαρ, βασίλισσα 91
- Θεόδοτος, δούκας Ρώμης 26, 27, σημ. 35
- Θεοκάρης, Σίλβεστρος 69, σημ. 10
- Θεσσαλονίκη, ναοί: Αγ. Δημήτριος 41, *εικ. 3, 95, 100*· Ροτόντα 32

- Ιερεμίας, πατριάρχης Κων/πόλεως 96
 Ιερουσαλήμ, ουράνια 76, 77, 81
 Ιούλιος Β', πάπας 11
 Ιρλανδία, Δουβλίνο, Βιβλιοθήκη Chester Beatty 18, σμ. 34
 Ισπανία, Μαδρίτη, Εθνική Βιβλιοθήκη, κφ. Σκυλίτζη 82
 Ισραήλ
 Βηθλεέμ, ομοίωμα ναού Γέννησης 19, σμ. 41
 Ιεροσόλυμα, Al-Aqsa 72, σμ. 30· Ναός Σολομώντα 71, 72-73, 77· Πανάγιος Τάφος, 19, σμ. 39-40, 33, 47, 71· Πατριαρχική Βιβλιοθήκη, Σταυρού ειλητό 109 92· Τέμενος Βράχου 71, σμ. 27, *εικ.* 4, 74, 77, 79
- Ιταλία
 Βατικανό 11, 69, σμ. 10
 Βενετία, ναός Αγ. Γεωργίου 73· συλλογή Ελληνικού Ινστιτούτου 73, 74, *εικ.* 7
 Παλέρμο, ανάκτορο Zisa 47
 Ραβέννα, Αγ. Βιτάλιος 28, σμ. 37, *εικ.* 5, 32, 34, 88· Βαπτιστήρια ορθοδόξων και αρειανών 33
 Ρώμη, ναοί: Αγ. Αγνή εκτός των τειχών 25, σμ. 21-22, 88· Αγ. Βενάντιος 25-26, σμ. 23-24· Αγ. Καικιλία 26, σμ. 32, *εικ.* 4· Αγ. Κοσμάς και Δαμιανός 25, σμ. 17-18, 27· Αγ. Λαυρέντιος εκτός των τειχών 25, σμ. 19-20, *εικ.* 3· Αγ. Μάρκος 27, σμ. 33· Αγ. Πραξαίδη 26, σμ. 31· Αγ. Σωσάννα 26, σμ. 29-30· Santa Maria Antiqua 26, σμ. 27-28· παρεκκλήσιο πάπα Ιωάννη Ζ' 26, σμ. 25-26, 88
 Φλωρεντία: Casa Buonarroti 11· Galleria dell'Academia 68, *εικ.* 1, 70, *εικ.* 3, 76· Santa Maria del Fiore 20-21, σμ. 46, 71, σμ. 20, 78
 Cantù, Galliano, ναός Αγ. Βικεντίου 28-29, σμ. 40, *εικ.* 6
 Sant' Angelo in Formis 29, σμ. 42-44, *εικ.* 7
 Venosta, Malles, ναός Αγ. Βενέδικτου 28, σμ. 39
- Ιωάννης Γραμματικός, πατριάρχης Κων/πόλεως 75
 Ιωάννης Δ', πάπας 25-26
 Ιωάννης Ζ', πάπας 26
- Κάρολος ο Μέγας 26
 Καστοριά, ναοί: Αγ. Απόστολοι 69, σμ. 11· Αγ. Στέφανος 94, 102· Ομορφοκκλησιά 47
 Κέρκυρα, Α' Δημοτικό νεκροταφείο 69, σμ. 9, *εικ.* 2
 Κλόντζας, Γεώργιος 82
- κοσμικά κτίρια 24, σμ. 13, 84
 Κορώνης, μονή 92
 Κρήτη 68, 78· μονή Πρέβελη 20, σμ. 44· συλλογή Αγ. Μηνά 73
 Κριμαία, Eski-kermen, ομοιώματα 15, σμ. 22, *εικ.* 3, 62
 Κροατία, Παρέντιο 28, σμ. 38, 88· Σεράγεβο 68
 κίτορας 90, 92, 93, 94, 96-97, 100-101, 102, βλ. και *δωρητής, χορηγός*
 κητορική παράσταση 34, 45, 91-92, 93-94, 95, 97, 98, 99, 100, 102, βλ. και *αφιέρωση ομοιωμάτων, χορηγός*
 Κύπρος, Κουτσοβέντης, μονή Αγ. Ιωάννου Χρυσόστομου 40
 κωδωνοστάσιο 15, σμ. 23, 20, σμ. 44
 Κωνσταντίνος, αρχιτέκτονας 18, σμ. 33
- λεπουργία, θεία 28, 30, 100
 λειτουργικό αντικείμενο, «Ιερουσαλήμ» 71, σμ. 22-24
 λειτουργικό τυπικό, αρμενικό 51-52, σμ. 14
 λειψανοθήκη 15, σμ. 25, *εικ.* 4a-β, 17, 52, 87, 99, βλ. και *αρτοφόριο, μικροτεχνία*
 Λέων Αλλάτιος 102
 Λέων Γ', πάπας 28
 Λέων ς', αυτοκράτορας 95
 Λημνιώτης, Θεόδωρος 94
 Λίβανος, Niha, ομοίωμα 23, σμ. 4, *εικ.* 2, 83
 λιτανείες 52, 83
 Λούντζος, Χρήστος 92
- Μαρία, κόρη Ούρεση Β' 29
 μαϊκήνας 12, σμ. 7
μαϊστωρ 11, 15-16, σμ. 26, 23, 62, σμ. 2-9, 64, σμ. 11, 65, βλ. και *αρχιτέκτονας, μηχανικός*
 μακέτα 11, 23, 30, σμ. 48, 31 σμ. 50-52, 34, 35, 36, 52-53, 83, 84, 85-86, 87, 93, 102, βλ. και *μοντέλο, πρόπλασμα*
 Μετέωρα, μονή Βαρλαάμ 69, σμ. 15, 77
 μετουσίωση 67, σμ. 2
 μηχανικός 23, 85, 88, βλ. και *αρχιτέκτονας, μαϊστωρ*
 μηχανική τέχνη 84-85, 98
 μικροτεχνία 16-17, σμ. 27-29, βλ. και *αρτοφόριο, λειψανοθήκη*
 Μιχαήλ Άγγελος 11, σμ. 3-4
 μοντέλο 83, 88-89, 93, 98, 102, 103, βλ. και *μακέ-*

- τα, πρόπλασμα
Μπόνος, Ανδρέας 92
- Ναός Σολομώντος 73-74, *εικ.* 7, 75, 76
Νίκων, πατριάρχης Μόσχας 19, σημ. 39, 48
- οικοδομική 84
Οίκος Σοφίας 74, 79
ομοίωμα, βλ. *μακέτα, μοντέλο, πρόπλασμα*
Ονώριος, πάπας 25
Όσιος Λουκάς, μονή 39-40, *εικ.* 6α-β
- Πάππος 85
Πασχάλης, πάπας 26-27
Παύλος Γ', πάπας 11, 12
Παύλος Σιληντιάριος 32, σημ. 56, 89
Πελάγιος Β', πάπας 25
Περιστερά, ναός Αγ. Ανδρέα 32, 70, σημ. 17, 80
προεικονίσεις Θεοτόκου 78
Προκόπιος 89
πρόπλασμα 9, 11-21, 22-32, 33, 34, 35, 37, 38, 48, 80, 88-89, 93-94, 96, 98, 100, 103· «άυλο» 21, σημ. 48· από κερί 24, σημ. 12, 85· από λίθο 14-15, σημ. 20-25, *εικ.* 3-4α-β, 49-55, 62-63, *εικ.* 8, 99· από ξύλο 24, σημ. 13, 99· από πηλό 21, σημ. 47, *εικ.* 9α-β· ζωγραφισμένο εξωτερικά 99· κτιστό 47, βλ. και *μακέτα, μοντέλο*
προσκυνητάρια Αγίων Τόπων 48
- Ρασκίας, σχολή 61
Ρίτζος, Νικόλαος 20, 68, 76, 78
Ρωσία, μονή Νέας Ιερουσαλήμ 19, σημ. 39, 47· Πετρούπολη, Κρατική Βιβλιοθήκη 75, σημ. 41
- Σερβία (μεσαιωνική), ναοί: Πριζρένη, ναός Παναγίας 97· μονή Αρχαγγέλων 43, *εικ.* 7α-β· Grananica 65· Kurüumlja, ναός Αγ. Νικολάου 65, 66· Studenica 18, 40, σημ. 13, 55-64, 65, 66
- Σινά, Φαράν 47
Σκηνή Μαρτυρίου 74, σημ. 39, 75-76
Σταυρακιανά Ευρυτανίας 92
Σύνοδος Φεράρας-Φλωρεντίας 68, 71
Συρία, Έδεσσα 86· ύμνος 86
- σχεδιασμός/σχέδιο κτιρίων: ρωμαϊκή εποχή και Ύστερη Αρχαιότητα 14, σημ. 16-17, 19, 85-86· δυτικός μεσαίωνας 14, σημ. 18, 84· μέσο και ύστερο Βυζάντιο 14, σημ. 19, 37-46, 47, 64, 89· Σερβία 62, 64· Αναγέννηση 12, σημ. 7, 33, 84· ανάπτυγμα 80· απόδοση δισδιάστατη-τρισδιάστατη 33, 47, 48, 79, 90· σμίκρυνση/μεγέθυνση 39-46· προοπτική 79, 81, 82, 90, 91· κλίμακα 23, 63, 65, 66-67, 90, 92, 93, 99
- τάφοι 99
τεχνίτης 12, σημ. 6
- Τουρκία, Κωνσταντινούπολη: Αγία Σοφία 11, σημ. 1-2, 12, *εικ.* 1, 32, σημ. 53, *εικ.* 9, 35, 51, 85, 90, 92, 95, 100· Άγ. Απόστολοι 87· Βιβλιοθήκη Τορκαρί 18-19, σημ. 35-36· Süleymaniye 18-19, σημ. 34-38· Έφεσος, θέατρο 33· Καππαδοκία, Κελετζάρ Κιλισέ 44, *εικ.* 11, Belisirme 91· Σελεύκεια, ομοίωμα 15, σημ. 25, *εικ.* 4α-β
Τσεχία, Βrno, Znojémska rotunda 29, σημ. 45
- υπόσκαφες κατασκευές 40, *εικ.* 11, 91
- Φήλιξ Δ', πάπας 25
Φιλόθεος, πατριάρχης Κων/πόλεως 74
- Χίος, Θημιανά, ναός Αγ. Ευστρατίου 21, σημ. 47, *εικ.* 9α-β· Νέα Μονή 40
χορηγία 30-31, σημ. 47, 93-94, 96, βλ. και *αφιέρωση ομοιωμάτων, κτητορική παράσταση*
χορηγός 9, 11, 12, σημ. 7, 13, σημ. 8, 17-18, 23, 34, 36, 80, 83, 84, 87, 90, 92, 93, 94, 96, 99, βλ. και *δωρητής, κτίτορας*· απεικονίσεις χορηγίας 24-32, 50-51, βλ. και *κτητορική παράσταση*
- Alba, δούκας 76
Aribertus, αρχιεπίσκοπος Μιλάνου 76
Ciacconio, Alfonso, μοναχός 26
Desiderius, ηγούμενος 29, *εικ.* 7
Forma Urbis 14, σημ. 16
Gagik, βασιλιάς Αρμενίας 49
Gagik Artsruni, βασιλιάς 50
Hortus deliciarum 76, σημ. 43
Ivan Alexander II, τσάρος Βουλγαρίας 91
Khosrovanoush, Gurgen και Smbat, πρίγκιπες Αρμενίας 50
Konrad Β', πρίγκιπας Μοραβίας 29, σημ. 45
Noli me tangere 73
Passignano, Domenico Cresti ή Crespi 11, σημ. 3-4, 13, *εικ.* 2
Romanesque art 66
souvenirs 48
Trdat, αρχιτέκτονας 53, σημ. 22-23

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ
ΠΡΟΠΛΑΣΜΑΤΑ ΣΤΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ
(ΒΥΖΑΝΤΙΟ, ΝΑ ΕΥΡΩΠΗ, ΑΝΑΤΟΛΙΑ)

ΣΕ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
ΙΩΑΝΝΗ Δ. ΒΑΡΑΛΗ

ΤΗΣ ΣΕΙΡΑΣ:
«ΘΕΩΡΗΤΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ»
ΠΟΥ ΔΙΕΥΘΥΝΕΙ Η ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΧΑΤΖΗΤΡΥΦΩΝΟΣ

ΣΤΟΙΧΕΙΟΘΕΤΗΘΗΚΕ ΚΑΙ ΤΥΠΩΘΗΚΕ
ΣΤΟ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΓΡΑΦΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΟΥ ΕΚΔΟΤΙΚΟΥ ΟΙΚΟΥ UNIVERSITY STUDIO PRESS,
ΣΕ ΧΑΡΤΙ SAPPY MAGNO SATIN TCF 135 ΓΡ. ΣΕ 800 ΑΝΤΙΤΥΠΙΑ
ΚΑΙ ΒΙΒΛΙΟΔΕΤΗΘΗΚΕ ΑΠΟ ΤΟΝ ΓΙΩΡΓΟ ΔΕΛΗΔΗΜΗΤΡΙΟΥ
ΤΟΝ ΙΑΝΟΥΑΡΙΟ ΤΟΥ 2009

ΓΙΑ ΛΟΓΑΡΙΑΣΜΟ
ΤΗΣ ΑΙΜΟΣ –
ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΜΕΛΕΤΗΣ ΤΗΣ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ
ΤΩΝ ΒΑΛΚΑΝΙΩΝ ΚΑΙ ΤΗΣ ΠΡΟΣΤΑΣΙΑΣ ΤΗΣ

ΑΠΟΜΑΓΝΗΤΟΦΩΝΗΣΗ
OFFICE SUPPORT
www.officesupport.gr

ΣΕΛΙΔΟΠΟΙΗΣΗ
ΧΡΗΣΤΟΣ ΤΖΙΩΚΟΣ

ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑ ΕΙΚΟΝΩΝ
ΓΕΩΡΓΙΑ ΘΕΟΔΟΣΙΟΥ