

Το Πορτραίτο  
του καλλιτέχνη  
στο Βυζάντιο

*Επιμέλεια:*  
Μαρία Βασιλάκη

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΡΗΤΗΣ  
Ιδρυτική δωρεά Παγκρητικής Ενώσεως Αμερικής  
ΗΡΑΚΛΕΙΟ 1997

Robin Cormack

## Ο καλλιτέχνης στην Κωνσταντινούπολη: αριθμοί, κοινωνική θέση, ζητήματα απόδοσης

**Μ**Ε ΘΕΩΡΟΥΝ ΓΕΝΙΚΑ ΑΠΟ ΕΚΕΙΝΟΥΣ που δεν ενθαρρύνουν την έρευνα για τους βυζαντινούς καλλιτέχνες, τουλάχιστον όταν πρόκειται για την (αλόγιστη) προσπάθεια να επινοούνται ονόματα άγνωστων κατά τα άλλα δημιουργών, η ύπαρξη των οποίων δεν τεκμηριώνεται από πουθενά.<sup>1</sup> Αυτό δεν σημαίνει ότι αμφισβάλω πως υπήρχαν επώνυμοι καλλιτέχνες στο Βυζάντιο ή ότι αμφισβητώ την αξία των προσπαθειών να εντοπισθεί ο τρόπος λειτουργίας της καλλιτεχνικής κοινότητας της Κωνσταντινούπολης. Κανένας δεν μπορεί να αμφισβητήσει ότι οι καλλιτέχνες επιδίωκαν και ήταν σε θέση να προβάλλουν τη δουλειά τους –όπως προκύπτει από τα *Ιερά Παράλληλα* του 9ου αι. (κώδ. αρ. 923, Παρίσι-Εθνική Βιβλιοθήκη, ειζ. 1)– ή ότι ολοένα και περισσότεροι καλλιτέχνες υπέγραψαν τα έργα τους (λ.χ. ο Θεόδωρος Αψευδής υπογράφει τις τοιχογραφίες του στην



Εικ. 1: Παρίσι, Εθνική Βιβλιοθήκη, *Ιερά Παράλληλα*, κώδ. αρ. 923, φ. 328β. Ο Βασίλειος αντιγράφει εικόνα.

<sup>1</sup> R. Cormack, *The Byzantine Eye. Studies in Art and Patronage*, Variorum Reprints, London 1989, αρ. μελέτης X.



Εικ. 2:  
Ιεροσόλυμα, Πατριαρχική Βιβλιοθήκη, Ομιλίες Γρηγορίου  
Ναζιανζηνού, κώδ. Τάφου αρ. 14, φ. 106β. Ο ευαγγελι-  
στής Λουκάς ζωγραφίζει την Παναγία.

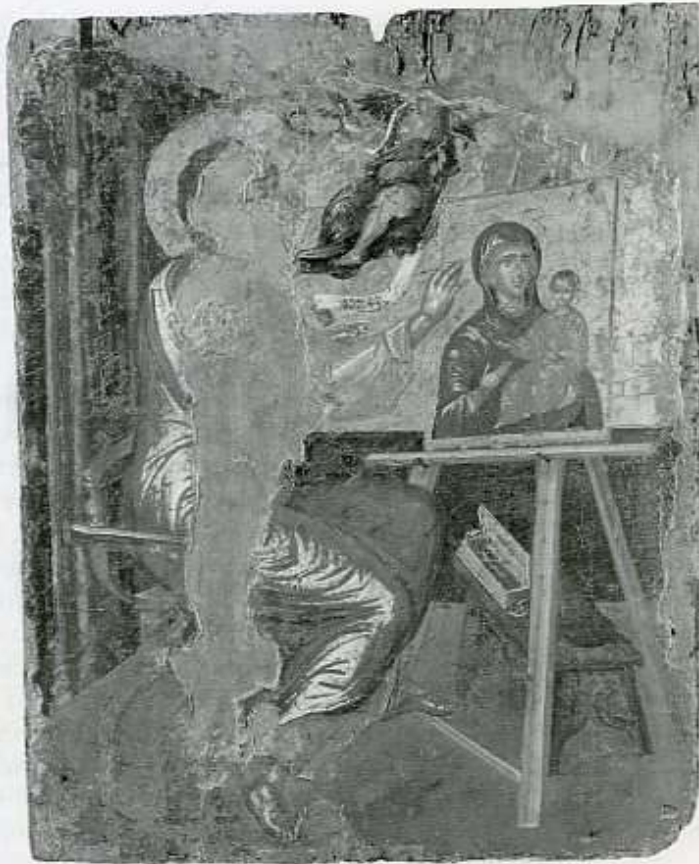
τεχνίτες, αλλά το πώς θα τους ονομάσουμε έχει οποιοδήποτε μικρότερη σημασία από άλλα ζητήματα που ανακύπτουν. Ποιος, για παράδειγμα, ανακάλυπτε τα καλλιτεχνικά ταλέντα και τα συνιστούσε στους παραγγελιοδότες; Ποια ήταν η κοινωνική θέση των καλλιτεχνών; Τι είδους άνθρωποι γίνονταν καλλιτέχνες; Ποια σχέση υπήρχε μεταξύ των μοναχών-καλλιτεχνών και των επαγγελματιών-καλλιτεχνών; Και, πάνω απ' όλα, πώς μπορούμε να προσεγγίσουμε μεθοδολογικά αυτά τα ζητήματα; Σε ορισμένες περιπτώσεις θα μπορούσε κανείς να αξιοποιήσει και για την ορθόδοξη Ανατολή στοιχεία που υπάρχουν για τη Δυτική Ευρώπη,<sup>2</sup> συμπεραίνοντας, λ.χ., ότι οι καλλιτέχνες ήταν είτε μοναχοί, είτε ιερωμένοι, είτε λαϊκοί, και να προσπαθήσει στη συνέχεια να εντοπίσει το ειδικότερο δάφος καθεμιάς από τις τρεις αυτές ομάδες. Παρόμοιες υποθέσεις, χωρίς κάποια μέθοδο αξιολόγησης των διάσπαρτων στοιχεί-

Εγκλείστρα του Οσίου Νεοφύτου, κοντά στην Πάφο, που χρονολογούνται στα 1183). Ωστόσο, η αύξηση του αριθμού των καλλιτεχνών που υπογράφουν τα έργα τους από τον 12ο αι. και μετά δεν αποδεικνύει από μόνη της και ότι η κοινωνική θέση του καλλιτέχνη αλλάζει σημαντικά από τότε.

Παρ' όλο που, πιθανότατα, οι καλλιτέχνες του Μεσαίωνα δούλευαν κυρίως εκτελώντας παραγγελίες, πάντοτε θα πρέπει να υπήρχαν «εργαστήρια», όπου παράγονταν εικόνες, καθημερινά αντικείμενα και άλλα αναμνηστικά προς πώληση. Μπορεί να αμφισβητείται αν οι κατασκευαστές παρόμοιων αντικειμένων ήταν καλλιτέχνες ή απλοί

<sup>2</sup> J.J.G. Alexander, *Medieval Illuminators and their Methods of Work*, Yale University Press, New Haven and London 1992, και P. Binski, *Medieval Craftsmen. Painters*, British Museum Publications, London 1991.

ων, μπορεί να οδηγήσουν στον εύκολο δογματισμό – έχω ακούσει να υποστηρίζουν, ανεπίσημα αλλά με πάθος, ότι οι δευτερότοκοι γιοι των Βυζαντινών ιερέων γίνονταν οπωσδήποτε καλλιτέχνες και, σε αντίστοιχο πνεύμα, ότι τα κατώτερης ποιότητας έργα προέρχονται από τα χέρια μοναχών. Λιγότερο αυθαίρετος είναι ο ισχυρισμός (για τον οποίο υπάρχουν κάποια στοιχεία) ότι πηγή πληροφοριών για καλλιτέχνες ήταν κυρίως οι επίσκοποι, οι οποίοι, λειτουργώντας και ως «ατζέντηδες», συνέστησαν συγκεκριμένους καλλιτέχνες και φρόντιζαν να



Εικ. 3:  
Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη. Δομήνικου Θεοτοκόπουλου, εικόνα με τον ευαγγελιστή Λουκά να ζωγραφίζει την Παναγία.

τους ανατεθούν οι σχετικές παραγγελίες. Αργότερα, στην Κρήτη, όπως προκύπτει από τα αρχεία που έχουν σωθεί, ξέρουμε ότι η ζωγραφική μπορούσε να αποτελεί οικογενειακή επιχείρηση, με τον πατέρα –όπως στην περίπτωση του Αγγέλου Αζοτάντου– να κληροδοτεί στον γιο του το επάγγελμα, τα εργαλεία του εργαστηρίου κ.ο.κ.

Στο κείμενο που ακολουθεί με θέμα τον καλλιτέχνη στο Βυζάντιο, εξετάζω συγκεκριμένες περιπτώσεις καλλιτεχνών της Κωνσταντινούπολης και αξιολογώ τις συνέπειες μιας εμπειρικής ανάλυσης. Επιπλέον προσθέτω ορισμένες παρατηρήσεις πάνω σε δύο γνωστά κείμενα, που αφορούν συγκεκριμένους καλλιτέχνες, και αναφέρομαι στον χαρακτήρα της ερμηνευτικής τους αξίας. Μιλώντας για το πώς οι ίδιοι οι καλλιτέχνες παρουσίαζαν τον εαυτό τους στη βυζαντινή τέχνη, προτιμώ να

αναφερθώ αρχικά σε εικαστικές και όχι φιλολογικές πηγές, και ειδικότερα στον τρόπο με τον οποίο απεικονίζεται ο ευαγγελιστής Λουκάς από δύο «συναδέλφους» του ζωγράφου.

Οι παραστάσεις στις οποίες αναφέρομαι είναι η μικρογραφία με τον ευαγγελιστή Λουκά να ζωγραφίζει την Παναγία στον κώδικα Τάφου αρ. 14 (Ιεροσόλυμα, Πατριαρχική Βιβλιοθήκη), φ. 106α με τις Λειτουργικές Ομιλίες του Γρηγορίου Ναζιανζηνού (εικ. 2), και η εικόνα του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου (Γκρέκο) με το ίδιο θέμα (εικ. 3), που βρίσκεται στο Μουσείο Μπενάκη. Από αυτές μπορεί κανείς να αντλήσει εμπειρικές πληροφορίες για το εργαστήριο ενός ζωγράφου της εποχής (τη χρήση καβαλέτου, τις χρωστικές ουσίες και τα διαλυτικά, τη μορφή των λινέλων κ.ο.κ.), ενώ ένα άλλο ερώτημα που ανακύπτει, παρατηρώντας τις δύο συνθέσεις, είναι αν ο ζωγράφος φορητών εικόνων χρησιμοποιούσε ζωντανά μοντέλα ή απλώς αντέγραφε παλαιότερα πρότυπα. Στην περίπτωση πάντως του Γκρέκο, οι πληροφορίες που αντλούμε δεν είναι εμπειρικού μόνο χαρακτήρα. Στις διαφορετικές τεχνολογίες του πίνακα διαδίδω τη συνειδητή προσπάθεια του Θεοτοκόπουλου να αποτυπωθεί η θέση του στην ιστορία της ζωγραφικής φορητών εικόνων. Αντιπαραθέτοντας τον παραδοσιακά βυζαντινό χαρακτήρα της εικόνας της Παναγίας που βρίσκεται πάνω στο καβαλέτο με τη μανιεριστικά δυναμική απόδοση του ευαγγελιστή Λουκά, ο νεαρός Θεοτοκόπουλος υπαινίσσεται –ίσως με κάποια ειρωνεία– την ατομικότητα του καλλιτέχνη της εποχής και την ικανότητά του να υπερβαίνει τις συμβάσεις της βυζαντινής τέχνης. Επιπλέον, το διαφορετικό ύφος στην απόδοση του καλλιτέχνη και του έργου του γεννά ένα αζόμη ερώτημα σχετικό με την εικονοπλασία του έργου. Ποιος ζωγραφίζει την εικόνα της δρεφοκρατούσας Παναγίας; Όχι, βέβαια, ο μανιεριστικά ζωγραφισμένος ευαγγελιστής Λουκάς, αλλά ο Γκρέκο, ο καλλιτέχνης με την εξαιρετική δεξιοτεχνία σε όλη την εκφραστική του γκάμα.

Ο καλλιτέχνης Γκρέκο και ο καλλιτέχνης-ευαγγελιστής Λουκάς συνυπάρχουν στον πίνακα ως «συνάδελφοι» και ως συμμετοχοί στην προπαγάνδισή του δόγματος της Ορθοδοξίας. Μετά τη συντριβή των Εικονομάχων το 842, η άρνηση των εικόνων ισοδυναμούσε με άρνηση της ίδιας της ταυτότητας του πιστού. Οι εικόνες και η χρήση τους έγιναν έμβλημα και σύμβολο της Ορθοδοξίας, ιδιαίτερο γνώρισμα της Βυζαντινής Εκκλησίας. Μετά τον 8ο αι., οπότε πρωτοεμφανίζεται η σκηνή με τον ευαγγελιστή Λουκά να ζωγραφίζει την Παναγία, ο χριστιανός της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας μπορούσε να υποθέσει ότι η πρώτη εικόνα της δρεφοκρατούσας Παναγίας συμπίπτει χρονικά με τη συγγραφή των Ευαγγελίων. Ο απόστολος Λουκάς έστειλε στον αυτοκράτορα Θεόφιλο όχι μόνο το Ευαγγέλιό του, αλλά και μια προσωπογραφία της Παναγίας εκ του φυσικού, καθώς και άφθονες σκηνές από τη ζωή του Χριστού. Ο μύθος του αποστόλου Λουκά εξασφάλιζε στις εικόνες κύ-

ρος αντίστοιχο (ίσως και ισότιμο) με τα Ευαγγέλια, προσδίδοντάς τους την ιερότητα που συνεπάγεται η ιστορία τους.<sup>3</sup> Αν λοιπόν οι εικόνες καθαγιάζονταν λόγω του παρελθόντος τους, το ίδιο ίσχυε και για τον καλλιτέχνη χάρι στον οποίο αναπαράγονταν η παράδοση και τα θέματα του ευαγγελιστή Λουκά.

Κατά μία έννοια, επομένως, ο καλλιτέχνης που φιλοτεχνούσε την άγια εικόνα κινούνταν και ο ίδιος στη σφαίρα της αγιότητας. Προφανώς αυτός είναι και ο λόγος που συχνά υποστηρίζεται ότι το επάγγελμα του καλλιτέχνη είχε ιδιαίτερο, σχεδόν ιερατικό, κύρος στο Βυζάντιο, ότι ο καλλιτέχνης ήταν ξεχωριστό άτομο που όφειλε να καλλιεργήσει τη φυσική του κλίση. Είναι δύσκολο να εντοπίσει κανείς τις απαρχές της ιδέας ότι ο καλλιτέχνης έπρεπε να θυμίζει μοναχό ή να είναι μοναχός, ο οποίος θεωρούσε απαραίτητο να προσευχηθεί πριν αρχίσει να δουλεύει. Το σίγουρο πάντως είναι ότι η αντίληψη αυτή απορρέει από την έννοια της άγιας εικόνας, που εξυψώνει και τον δημιουργό της σε επίπεδο αγιότητας.

Η πιο σαφής ένδειξη για την πίστη στον ιερό χαρακτήρα της δουλειάς του καλλιτέχνη προέρχεται από τη *Σύνοδο του Στογκλάβ ή Σύνοδο των 100 Κεφαλαίων*, η οποία συνήλθε στη Μόσχα το 1551, μετά τη μεγάλη πυρκαγιά του 1547, οπότε η ανάγκη για αντικατάσταση πολυάριθμων εικόνων στις εκκλησίες της ρωσικής πρωτεύουσας πρόβαλλε επιτακτική. Με τόσο πλήθος εικόνων που έπρεπε να φιλοτεχνηθούν την εποχή εκείνη, η Σύνοδος αποφάσισε τον έλεγχο όχι μόνο της ποιότητας των έργων θρησκευτικής τέχνης, αλλά και της ιδιωτικής ζωής του δημιουργού τους. Οι επίσκοποι καλούνταν να απαγορεύσουν εικόνες ζωγραφισμένες από δασκάλους ή μαθητευόμενους που «*δεν διάγουν δίον κανονικό, αλλά ζουν με ανήθικο και θορυβώδη τρόπο*».<sup>4</sup> Το συγκεκριμένο γεγονός πάντως σχετίζεται με τις ιδιαίτερες συνθήκες της μεταβυζαντινής Ρωσίας και δεν αποτελεί πρόσφορο έδαφος για γενικεύσεις όσον αφορά την προσωπικότητα και τον ρόλο του βυζαντινού καλλιτέχνη. Το κύριο επιχείρημα κατά της άποψης που θεωρεί τους καλλιτέχνες του Βυζαντίου κάτι αντίστοιχο με τους ιερείς και τους μοναχούς δόσκειται στο επίπεδο της επαγγελματιζότητας που διακρίνει την τεχνική της βυζαντινής εικαστικής παράδοσης, και το οποίο δείχνει ότι ο καλλιτέχνης πρέπει συνήθως να ήταν λαϊκός. Ο Γκρέκο, ανεξάρτητα αν ξεχώριζε ανάμεσα στους ζωγράφους της εποχής του για το μεγάλο ταλέντο του, διακρινόταν επίσης για την καλλιτεχνική του εμπειρία και τον υψηλό επιπέδου επαγγελματισμό του. Αντίστοιχη επαγγελματικό-

<sup>3</sup> P. Brown, *Society and the Holy in Late Antiquity*, London 1982, κυρίως στη σ. 262 και υποσημειώσεις, για το συγκεκριμένο επιχείρημα και για πηγές (ειδικότερα για τη «Νουθεσία του Γέροντος» του Γεωργίου Κεπρίου).

<sup>4</sup> M. Duchense, *Le Stoglav ou les Cent Chapitres*, Paris 1920, και L. Ouspensky, *Theology of the Icon*, μτφρ. A. Gythiel, Crestwood N.Y. 1992, τ. Β', ιδ. σ. 300.



Εικ. 4:  
Ρώμη, Βιβλιοθήκη Βατικανού, Μηνολόγιο Βασιλείου Β',  
κώδ. αρ. 1613. Ζωγράφου Παντολέοντος, μικρογραφία  
για την 1η Σεπτεμβρίου, φ. 3β.

τητα θα πρέπει, λογικά, να διέκρινε και τους Βυζαντινούς προδρόμους του.

Ας φύγουμε, όμως, από τη Ρωσία του 16ου αι. και τον νεαρό Θεοτοκόπουλο και ας γυρίσουμε πίσω στον πιο πεζό κόσμο του «ανώνυμου» καλλιτέχνη, στην Κωνσταντινούπολη της βυζαντινής περιόδου. Το επόμενο δήμα θα είναι να εξετάσουμε δύο συγκεκριμένες περιπτώσεις καλλιτεχνών της Κωνσταντινούπολης, πατώντας στο πιο στέρεο, οπωσδήποτε, έδαφος της εικαστικής ανάλυσης. Η πρώτη περίπτωση αφορά το πασίγνωστο Μηνολόγιο του Βασιλείου Β' (κώδ. αρ. 1613, Βατικανό, Biblioteca Apostolica Vaticana),

που προέρχεται από την Κωνσταντινούπολη των αρχών του 11ου αι. και επιτρέπει να διαγνώσει κανείς τον τρόπο με τον οποίο ένας σημαντικός καλλιτέχνης μπορούσε να επιβάλει την τεχνοτροπία του στους συγχρόνους του, αλλά και στην επόμενη γενιά. Η δεύτερη περίπτωση αφορά μια μνημειακή ψηφιδωτή διακόσμηση, μέσω της εικαστικής και τεχνικής ανάλυσης της οποίας μπορεί να εντοπιστεί η ταυτότητα του καλλιτέχνη. Και στις δύο περιπτώσεις λάντως, το βασικό ζήτημα συνδέεται με το αν μπορούμε να αποφασίσουμε πόσοι καλλιτέχνες πήραν μέρος στην εκτέλεση της παραγγελίας, και κατ' επέκταση με τον αριθμό των καλλιτεχνών που δούλευαν τις συγκεκριμένες εποχές στην Κωνσταντινούπολη.

Το Μηνολόγιο του Βασιλείου Β' θέτει το ζήτημα του καλλιτέχνη-δημιουργού με πιο επιτακτικό τρόπο. Θεωρώ δεδομένο ότι, μετά από πολλά χρόνια διαφωνιών, ένα βασικό πρόβλημα λύθηκε επιτέλους το 1962 από τον Ihor Ševčenko.<sup>5</sup> Το πολυτέλές αυτό ιστορημένο χειρόγρα-

<sup>5</sup> I. Ševčenko, «The Illuminators of Menologium Basil II», *DOP*, 16 (1962), σσ. 243-276.

φο είναι ένα Συναξάριο, με μια μικρογραφία σε κάθε σελίδα. Συνολικά, ο κώδικας που σώζεται περιλαμβάνει 430 μικρογραφίες, που φιλοτεγήθηκαν πριν γραφτεί το κείμενο. Δίπλα σε κάθε μικρογραφία υπάρχει ένα όνομα σε γενική πτώση, το οποίο την πρώτη φορά που συναντάται συνοδεύεται από τη φράση του ζωγράφου. Το όνομα Παντολέον το συναντάμε πιο συχνά απ' όλα τα άλλα (εικ. 4), 79 φορές, ενώ αναφέρονται επίσης τα ονόματα Μιχαήλ των Βλαχερνών (61 φορές, εικ. 5), Γεώργιος (45 φορές, εικ. 6), Συμεών (32 φορές), Μιχαήλ ο Μικρός (67 φορές), Μηνάς (27 φορές), Νέστωρ (71 φορές) και Συμεών των Βλαχερνών (48 φορές).

Για πολλά χρόνια, είχε γίνει δεκτό ότι τα ελληνικά αυτά ονόματα αναφέρονταν σε ξεχωριστούς καλλιτέχνες της εποχής, και πως η γενική πτώση του ονόματός του εδήλωνε ότι η μικρογραφία δίπλα στο κάθε όνομα είχε γίνει από τον συγκεκριμένο ζωγράφο. Το πρόβλημα που παρέμενε ήταν ότι κανένας ιστορικός της τέχνης δεν είχε καταφέρει να εντοπίσει ιδιαίτερα χαρακτηριστικά στο ύφος καθενός από τους οκτώ αυτούς καλλιτέχνες. Εξακολουθούσαν έτσι να υπάρχουν αμφιβολίες αν μια τόσο ομοιογενής, από άποψη ύφους, καλλιτεχνική παραγωγή προερχόταν πράγματι από το χέρι οκτώ διαφορετικών προσώπων. Το 1960, ο Anatole Frolow είχε προτείνει μια ριζοσπαστική άποψη: το Μηνολόγιο του Βασιλείου Β' είναι έργο ενός μόνο ανώνυμου καλλιτέχνη, βασισμένου σε πρότυπα παλαιότερων καλλιτεχνών, των οποίων τα ονόματα αναγράφονταν δίπλα στις μικρογραφίες.<sup>6</sup> Κατά τον Frolow, τα ονόματα αντιστοιχούν σε επιφανείς καλλιτέχνες που είχαν ζήσει και δουλέψει στην



Εικ. 5: Ρώμη, Βιβλιοθήκη Βατικανού, Μηνολόγιο Βασιλείου Β', κώδ. αρ. 1613. Ζωγράφου Μιχαήλ, μικρογραφία για τη 17η Δεκεμβρίου, φ. 252.

Εδώ υπάρχει όλη η, μέχρι τότε, σχετική με το θέμα φιλολογία.

<sup>6</sup> A. Frolow, «L'origine des miniatures du Ménologe du Vatican», *ZVI*, 6 (1960), σσ. 29-42.





Εικ. 6:  
Ρώμη, Βιβλιοθήκη Βατικανού, Μηνολόγιο Βασιλείου Β', κώδ.  
αρ. 1613. Ζωγράφου Γεωργίου, μικρογραφία για την 6η Ια-  
νουαρίου, φ. 299.

Κωνσταντινούπολη πριν από τον 11ο αι., και το Μηνολόγιο αποτελεί, κατά κάποιον τρόπο, υποδειγματική καταγραφή των επιτευγμάτων τους.

Η καθοριστική παρέμβαση του Ševčenko στη σχετική συζήτηση έγκειται στον εντυπωσιακό τρόπο με τον οποίο κατέρριψε τη θεωρία του Frolov, χρησιμοποιώντας ως βάση την κωδικολογική και όχι την τε-

χνοτροπική ανάλυση. Μελετώντας το χειρόγραφο και διαπιστώνοντας ότι αποτελείται από 28 τεύχη των τεσσάρων φύλλων, κατέληξε στο συμπέρασμα ότι σε κάθε καλλιτέχνη ανατέθηκε να ζωγραφίσει τέσσερις μικρογραφίες σε κάθε δίφυλλο. Στη συνέχεια προστέθηκε το κείμενο και ο κώδικας σταχώθηκε. Από την ανάλυση των τευχών προκύπτει ότι ο Παντολέον αφενός άρχισε τον κώδικα, επηρεάζοντας έτσι καθοριστικά το σχήμα αλλά και το ύφος των επόμενων μικρογραφιών, και αφετέρου έσπευδε να καλύψει το κενό, όταν κάποιος από τους άλλους καλλιτέχνες δεν είχε τελειώσει εγκαίρως το δικό του φύλλο. Με άλλα λόγια, ο Παντολέον ήταν ο επικεφαλής της ομάδας και σ' αυτόν οφείλεται τόσο η εμφάνιση του κώδικα όσο και το ύφος των μικρογραφιών του. Επιπλέον, ο Ševčenko εντόπισε ένα κείμενο των αρχών του 11ου αι., όπου αναφέρεται ο ζωγράφος εικόνων Παντολέον, στον οποίο μάλιστα είχε ανατεθεί αυτοκρατορική παραγγελία.<sup>7</sup> Έστω και με τις λιγοστές αυτές ενδείξεις, μπορούμε λοιπόν να συμπεράνουμε ότι ο Παντολέον ήταν ένας σχετικά διάσημος καλλιτέχνης των αρχών του 11ου αι., ζωγράφος εικόνων και μικρογράφος, ο οποίος μάλιστα στην περίπτωση του Μηνολογίου επέβαλε το δικό του ύφος στους συναδέλφους του. Επιρροή του Παντολέοντος έχει διαπιστωθεί και στο Ψαλτήριο του Βασιλείου Β' (κώδ. αρ. 17, Βενετία, Μαρκιανή Βιβλιοθήκη, εικ. 7), καθώς επίσης και σ' ένα Μηνολόγιο της επόμενης γενεάς (ο Ševčenko το χρονολογεί στην περίοδο του αυτοκράτορα Μιχαήλ Δ'), που βρίσκεται

<sup>7</sup> I. Ševčenko, «On Pantoleon the Painter», *JÖB*, 21 (1972), σ. 241 κ.ε.

στη Walters Art Gallery της Βαλτιμόρης (κώδ. W 521, εικ. 8).<sup>8</sup> Δεν θα ήταν επομένως υπερβολή να διατυπώσουμε την άποψη ότι ο Παντολέον υπήρξε προσωπικότητα με ιδιαίτερη επιρροή στην τέχνη των αρχών του 11ου αι. Για παράδειγμα, το Ευαγγελιστάριο της Μονής Σινά, κώδ. αρ. 204 (εικ. 9), που δωρήθηκε ίσως από τον ίδιο τον αυτοκράτορα στη Μονή Μονοδάτων της Μ. Ασίας,<sup>9</sup> μπορεί να θεωρηθεί ιδιόχειρο έργο του Παντολέοντα ή έστω επηρεασμένο από το ύφος του. Τα στοιχεία που υπάρχουν μας οδηγούν στο συμπέρασμα ότι ο Παντολέον δεν ήταν ούτε μοναχός, ούτε μέλος του αυτοκρατορικού εργαστηρίου χειρογράφων, αλλά δούλευε ως ελεύθερος επαγγελματίας. Επιπλέον, οι παραγγελίες που του ανατέθηκαν

από τον αυτοκράτορα μαρτυρούν την ευσέβεια του Βασιλείου Β', καθώς περιλαμβάνουν το πολυτέλές Συναξάριο και το Ψαλτήριο, που πιθανότατα προορίζονταν για δώρα, αλλά και το μεγαλοπρεπές Ευαγγελιστάριο, που δωρήθηκε σε μοναστήρι.

Αυτή η άποψη για τον Παντολέοντα και την «ομάδα» των άλλων καλλιτεχνών γύρω του δεν δίνει απάντηση στο σημαντικό ερώτημα γιατί αναφέρονται τα ονόματα δίπλα στις μικρογραφίες. Πρόκειται για απλή εκκεντρικότητα ή για συνειδητή προσπάθεια να αλαθανατιστούν οι καλλιτέχνες; Τα ονόματα πάντως, όπως φαίνεται, γράφτηκαν από



Εικ. 7:  
Βενετία, Μαρκιανή Βιβλιοθήκη, Ψαλτήριο Βασιλείου Β', κώδ. αρ. 17, φ. 4β.

<sup>8</sup> Για το Ψαλτήριο του Βασιλείου Β' βλ. A. Cutler, «The Psalter of Basil II», *ArtVen*, 30 (1976), σσ. 9-15. Για το Μηνολόγιο της Βαλτιμόρης βλ. τον κατάλογο *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections. An Exhibition in Honor of Kurt Weitzmann*, ed. by G. Vikan, The Art Museum, Princeton University 1973, αρ. 11, σσ. 78-81, εικ. 17-19.

<sup>9</sup> Σινά. *Οι Θεσaurοί της Ι. Μονής Αγίας Αικατερίνης*, γενική εποπτεία Κ. Α. Μανιάφης, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1990, ιδ. σ. 314 και εικ. 3-6 στη σ. 329.



Εικ. 8:

Βαλτιμόρη, Walters Art Gallery, Μηνολόγιο, κώδ. αρ. W 521, φ. 38α.

τον γραφέα του κειμένου, και όχι από τους ίδιους τους μικρογράφους. Με δεδομένα τα στοιχεία που υπάρχουν από τη Δυτική Ευρώπη σχετιζόμενα με την αναγραφή ονομάτων καλλιτεχνών στα περιθώρια ιστορημένων χειρογράφων για λόγους πληρωμής, η πιο πιθανή εξήγηση για το Μηνολόγιο είναι ίσως ότι έτσι γινόταν ευκολότερα γνωστό το ποσόν που είχε να λαμβάνει κάθε καλλιτέχνης από το αυτοκρατορικό θησαυροφυλάκιο. Κάτι τέτοιο θα μπορούσε να συμβαίνει αν οι ίδιοι οι καλλιτέχνες προσέθεταν τα ονόματά τους στο περιθώριο και ο γραφέας τα αντέγραφε πριν «ξακριστούν» τα φύλλα. Δεν γνωρίζουμε, όμως, άλλη περίπτωση που κάποιος άλλος αρμόδιος να σημειώνει τα ονόματα των καλλιτεχνών, θυμίζοντας, κατά κάποιον τρόπο, διευθυντή εστιατορίου, που σημειώνει τι ακριβώς κατανάλωσε –και επομένως τι οφείλει– κάθε τραπέζι.



Εικ. 9:

Σινά, Μονή Αγίας Λικατερίνης, Ευαγγελιστάριο, κώδ. αρ. 204, φ. 1.

Αν δεχτούμε ότι οκτώ καλλιτέχνες δούλεψαν για το (ημιτελές) Μηνολό-

γιο του Βασιλείου Β', παραμένει πάντοτε ανοιχτό το ερώτημα πόσοι καλλιτέχνες υπήρχαν στην Κωνσταντινούπολη την εποχή του Παντολέοντα και πόσοι από αυτούς συμμετείχαν στην εκτέλεση της συγκεκριμένης παραγγελίας. Για λόγους στατιστικής, ας συγκρίνουμε την Κωνσταντινούπολη με το Παρίσι, που μερικούς αιώνες αργότερα ήταν εξίσου μεγάλο σε πληθυσμό και είχε τη φήμη ότι ειδικευόταν στην παραγωγή και το εμπόριο κωδίκων. Τα πολύ ενδιαφέροντα στοιχεία που προκύπτουν από τα φορολογικά κατάστιχα του Παρισιού δεν παύουν να μνημονεύονται κάθε τόσο από ιστορικούς της τέχνης, παρ' όλο που η επανειλημμένη χρήση τους τείνει να οδηγήσει σε κατάχρηση. Έστω κι αν έχουμε επίγνωση των κινδύνων που κρύβει η αναφορά στους αριθμούς αυτούς, δεν μπορούμε να τους αγνοήσουμε ή να παραβλέψουμε το ενδιαφέρον που παρουσιάζουν, καθώς αποτελούν ένα είδος ακτινογραφίας της εμπορικής δραστηριότητας στο Παρίσι της εποχής. Βλέπουμε, λοιπόν, ότι οι γραφείς και οι εικονογράφοι χειρογράφων (στους οποίους περιλαμβάνονταν αλλοδαποί και γυναίκες) ήταν σχετικά ευκατάστατοι. Σε ό,τι αφορά τον αριθμό τους, αξίζει να αναφερθεί ότι στις φορολογικές καταστάσεις του 1292 αναφέρονται 15.200 φορολογούμενοι, από τους οποίους είκοσι τέσσερις είναι γραφείς, δεκατρείς εικονογράφοι χειρογράφων, τριάντα τρεις ζωγράφοι και είκοσι τέσσερις γλύπτες (οι παπουτσήδες είναι 350, οι κρασματοέμποροι 350, οι ζαχαροπλάστες 104, οι ταβερνιάρηδες 157, οι μπακάληδες 120 κ.ο.κ.), ενώ στο αντίστοιχο κατάστιχο του 1368 οι γραφείς είναι έντεκα και οι εικονογράφοι χειρογράφων δεκαπέντε.<sup>10</sup>

Τα στοιχεία αυτά μπορούν να αποτελέσουν χρήσιμο δοσθήμα για την ιχνηλάτηση του κοινωνιολογικού μοντέλου των εμπορικών δραστηριοτήτων στην Κωνσταντινούπολη των αρχών του 11ου αι. Αν λάβει κανείς υπόψη του την αναλογία των συγκεκριμένων επαγγελματιών στον πληθυσμό του μεσαιωνικού Παρισιού, μπορεί να διατυπώσει, κατ'αντιστοιχία την άποψη ότι ο Παντολέον και οι συνεργάτες του αποτελούσαν πιθανότατα την πλειοψηφία των μικρογράφων στην Κωνσταντινούπολη της εποχής εκείνης. Για να επιδεδαιώσω, ωστόσο, την άποψή μου ότι ο αριθμός των καλλιτεχνών στον βυζαντινό κόσμο ήταν πάντοτε μικρός, θα ήθελα τώρα να αναφερθώ στη συνολική καλλιτεχνική παραγωγή μιας άλλης περιόδου στην ιστορία της Κωνσταντινούπολης, εκείνης μετά το 1261.

Οι Buchthal και Belting, βασισμένοι σε τεχνοτροπικά αλλά και κωδικολογικά κριτήρια, έχουν προσπαθήσει να αποδείξουν ότι στον κλάδο των ιστορημένων χειρογράφων ένας και μόνο παραγγελιοδότης, πιθα-

<sup>10</sup> Βλ. Alexander, *Medieval Illuminators*, ιδ. στη σ. 23. Τα στοιχεία εξετάζονται πάντως πιο αναλυτικά στο A. Martindale, *The Rise of the Artist in the Middle Ages and Early Renaissance*, London 1972.



ΕΙΚ. 10:  
Κωνσταντινούπολη, Μονή Παμμακαρίστου, Παρεκκλήσιο. Γενική άποψη  
του εσωτερικού προς Α.

νότατα η Θεοδώρα Ραούλαινα, είχε, γύρω στα 1300, επιβάλει απόλυτα το γούστο της στους τεχνίτες της εποχής, που ήταν ελάχιστοι και δούλευαν για λογαριασμό της.<sup>11</sup> Η υπόθεση του ενός και μοναδικού παραγγελιοδότη, περιστοιχισμένον από μια οργανωμένη ομάδα καλλιτεχνών, έχει σήμερα αρκετούς επικριτές. Η πιο πρόσφατη διαφορετική ερμηνεία για την ομοιογένεια των ιστορημένων χειρογράφων κάνει λόγο όχι για συμμόρφωση με τις οδηγίες ενός κοινού παραγγελιοδότη, αλλά για

<sup>11</sup> H. Buchthal - H. Belting, *Patronage in Thirteenth-Century Constantinople*, DOS 16, Washington D.C., 1978.

κοινές μεθόδους των καλλιτεχνών, οι οποίοι δούλευαν στην Κωνσταντινούπολη για εκκλησιαστική, κατά θάση, πελατεία και όχι για λογαριασμό του ίδιου πάντοτε παραγγελιοδότη.<sup>12</sup> Με άλλα λόγια, η κατάσταση που επικρατούσε δεν διαφέρει από εκείνη που ίσχυε με τον Παντολέοντα και τους συνεργάτες του, οι οποίοι αναλάμβαναν παραγγελίες με το κομμάτι.

Την περίοδο μετά το 1261, σημαντικό πεδίο καλλιτεχνικής δραστηριότητας αποτέλεσαν οι ψηφιδωτές διακοσμήσεις σε κτίσματα που προστέθηκαν σε παλαιότερες εκκλησίες. Εκκλησίες όπως η Μονή της Χώρας (Kariye Camii), ο Άγιος Θεόδωρος (Kilise Camii), η Μονή της Παμμακαριστού (Fethiye Camii) και η Μονή του Κωνσταντίνου του Λιδός (Fenari Isa Camii) επεκτάθηκαν με πρόσθετα κτίσματα, με σκοπό κυρίως να δημιουργηθεί ο απαραίτητος χώρος για τάφους κτητόρων και χορηγών. Χαρακτηριστική από αυτή την άποψη είναι η περίπτωση της Μονής της Παμμακαριστού, και ειδικότερα των ψηφιδωτών της. Εδώ η εκκλησία-μανωλείο χτίστηκε και διακοσμήθηκε τα πρώτα χρόνια του 14ου αι. (εικ. 10). Για την εκκλησία αυτή, που αναστηλώθηκε και συντηρήθηκε υπό την αιγίδα τη Κέντρου Βυζαντινών Σπουδών Dumbarton Oaks, διαθέτουμε μια πολύτιμη μονογραφία.<sup>13</sup> Η ανάλυση του ύφους και της τεχνικής των ψηφιδωτών οφείλεται στον Hans Belting και δημοσιεύεται στον τόμο αυτό. Ο λόγος που θα αναφερθώ λεπτομερώς στα συμπεράσματά του είναι για να εξετάσω σε ποιο βαθμό τα στοιχεία από τη συγκεκριμένη εκκλησία επιτρέπουν να εντοπίσουμε την ταυτότητα και τον αριθμό των καλλιτεχνών που δούλεψαν εδώ.<sup>14</sup>

Συνοψίζοντας την εκτενή ανάλυση των απόψεών του, μπορεί κανείς να πει ότι ο Belting αναγνωρίζει το χέρι τεσσάρων καλλιτεχνών, στους οποίους δίδει τα παρακάτω ονόματα:

1. Καλλιτέχνης των Προφητών
2. Καλλιτέχνης των κινημένων μορφών
3. Καλλιτέχνης των Επισκόπων (καλός τεχνίτης αλλά χωρίς έμπνευση)
4. Καλλιτέχνης της χαμηλής εκτίμησης

Θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι, αν για το Μηνολόγιο του Βασίλειου Β' δούλεψαν οκτώ καλλιτέχνες, τότε ο αριθμός που προτείνει ο Belting φαίνεται λογικός, προκειμένου για τους καλλιτέχνες που ήταν σε θέση να μισθώσει ένας παραγγελιοδότης, όπως η χήρα του Μιχαήλ

<sup>12</sup> R. Nelson - J. Lowden, «The Palaiologina Group: Additional Manuscripts and New Questions», *DOP*, 45(1991), σσ. 59-68.

<sup>13</sup> H. Belting - C. Mango - D. Mouriki, *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii at Istanbul)*, DOS 15, Washington D.C., 1978.

<sup>14</sup> Για τη διαφορετική, από εκείνη του H. Belting, άποψη που διατυπώνω εδώ οφείλω πολλά στις συζητήσεις που είχα επιτόπου με τον αείμνηστο συντηρητή των ψηφιδωτών, E. Hawkins.



ΕΙΚ. 11:  
Κωνσταντινούπολη, Μονή Παμμακαρίστου, Παρεκκλήσιο. Ο άγιος Ιωάννης  
Πρόδρομος.

Γλαβά, βυζαντινού στρατιωτικού διοικητή. Αμφισβητώντας αυτή την εικόνα, προτείνω να θυμηθούμε ότι το Μηνολόγιο ήταν μεγάλη αυτοκρατορική παραγγελία, για την οποία ήταν φυσικό να απαιτούνται όλες οι διαθέσιμες καλλιτεχνικές δυνάμεις – άλλωστε, παρά τη μαζική αυτή συστοράτευση, το έργο παρέμεινε ημιτελές. Αν οκτώ καλλιτέχνες ήταν σημαντικό μέρος από το υπάρχον δυναμικό στις αρχές του 11ου

αι., είναι άραγε πιθανό να μπορούσε η χήρα του Γλαδά να μισθώσει τέσσερις τεχνίτες με τους δοηθούς τους γύρω στο 1300; Με δεδομένη την ανανεωμένη καλλιτεχνική δραστηριότητα στην Κωνσταντινούπολη του 1300 περίπου, αλλά και τον σχετικά μικρό αριθμό καλλιτεχνών που είχε πάντοτε η πόλη, θεωρώ απίθανο να υπήρχαν τόσοι τεχνίτες διαθέσιμοι. Αν όμως οι ισχυρισμοί του Belting παρουσιάζουν προβλήματα από ιστορική άποψη, είναι λογικό να αναρωτηθούμε και για την ισχύ τους για την ιστορία της τέχνης.

Μοναδικός τρόπος για να αξιολογήσουμε την τεχνολογική ανάλυση του Belting είναι να εξετάσουμε τη μεθοδολογία που ακολουθεί –έστω κι αν δεν αναφέρεται ρητά σ' αυτήν– για την απόδοση των παραστάσεων του μνημείου στον καθένα από τους τέσσερις καλλιτέχνες. Εφόσον, όπως φαίνεται, πρόκειται για μέθοδο που βασίζεται στην αναγνώριση της καλλιτεχνικής «ποιότητας» κάθε έργου, σε συνδυασμό με κάποια ιδιαίτερα γνωρίσματα του κάθε καλλιτέχνη, είναι φανερό ότι η καλύτερη μέθοδος για να ελεγχθούν οι ισχυρισμοί του Belting είναι να διερωτηθούμε αν πράγματι τα έργα του «καλύτερου τεχνίτη», του Καλλιτέχνη των Προφητών, είναι και τα αριότερα. Εκτός από την ποιότητα της δουλειάς του, ο Belting, για να αποδώσει τα έργα στον ένα ή τον άλλο καλλιτέχνη, χρησιμοποιεί επίσης το κριτήριο των μεθόδων εργασίας και της εκπαίδευσής τους, βασισμένος σε παρατηρήσεις σχετικές με την τεχνική. Ένα από τα έργα του Καλλιτέχνη των Προφητών είναι, κατά τον Belting, το ψηφιδωτό του αγίου Ιωάννη του Προδρομού, δεξιά από την κόγχη του ιερού (εικ. 11). Το γεγονός ότι στη συγκεκριμένη μορφή η τεχνική του ψηφιδωτού συνδυάζεται με εκείνη της τοιχογραφίας οδηγεί τον Belting στον ισχυρισμό ότι το ενδιαφέρον γι' αυτή τη μικτή τεχνική αποτελεί ιδιαίτερο γνώρισμα του καλλιτέχνη. Αυτό που συμβαίνει εδώ, πιο συγκεκριμένα, είναι ότι η μορφή του Ιωάννη του Προδρομού, αν και αποδίδεται βασικά με ψηφίδες, έχει τα γυμνά μέρη των χεριών και των ποδιών ζωγραφισμένα με την τεχνική της τοι-



Εικ. 12: Λεπτομέρεια της εικ. 11.





Εικ. 13: Λεπτομέρεια της εικ. 11.

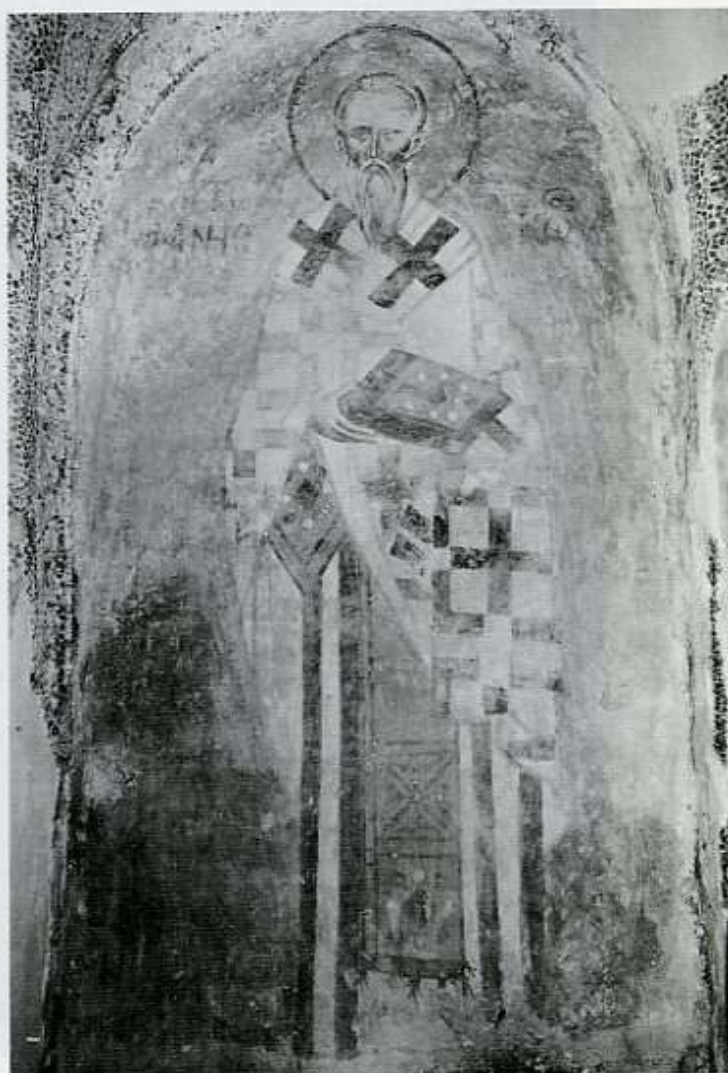
χογραφίας (εικ. 12, 13). Ο συνδυασμός αυτός εκτιμάται θετικά από τον Belting, ο οποίος τον θεωρεί πιθανή ένδειξη για το παρελθόν του καλλιτέχνη ως ζωγράφου εικόνων, ενώ παράλληλα υποστηρίζει ότι παρόμοια φαινόμενα ανάμιξης διαφορετικών τεχνικών έχουν τις ρίζες τους στην Ελληνιστική εποχή.

Κατά τη γνώμη μου, η συγκεκριμένη ερμηνεία παρουσιάζει σοβαρά προβλήματα. Δεν πιστεύω ότι με βάση το στοιχείο αυτό μπορεί να γίνει λόγος για την ιδιαίτερη προσωπικότητα του συγκεκριμένου καλλιτέχνη, η οποία διαφοροποιείται από εκείνη των άλλων ψηφοθετών της εκκλησίας. Το πρόβλημα είναι πώς εξηγείται η απόδοση τμημάτων του σώματος σε τοιχογραφία. Στην πραγματικότητα, καθαρή τεχνική της τοιχογραφίας έχει χρησιμοποιηθεί μόνο στα χέρια. Στα πόδια τα πράγματα είναι πιο περίπλοκα, αλλά μας βοηθούν να εξηγήσουμε την αυνήθηστη συνύπαρξη ψηφιδωτού και τοιχογραφίας. Σε ό,τι αφορά τα πόδια του Ιωάννη του Προδρόμου, μπορεί κανείς να ισχυριστεί ότι, επειδή ακριβώς για κάποιους λόγους το έργο δεν φιλοτεχνήθηκε και δεν ολοκληρώθηκε με τις συνηθισμένες μεθόδους, είμαστε σε θέση να δούμε τα διάφορα στάδια εκτέλεσης της παραγγελίας. Το έργο ξεκίνησε με τη συνηθισμένη διαδικασία, αλλά σε κάποια φάση αποφασίστηκε να εγκαταλειφθεί η τεχνική του ψηφιδωτού και να επιταχυνθεί η ολοκλήρωσή του. Στο συμπέρασμα αυτό καταλήγουμε αν λάβουμε υπόψη τη φυσιολογική πορεία που ακολουθούσε η φιλοτέχνηση (εκτέλεση) μιας ανθρώπινης μορφής με ψηφίδες, όπως τουλάχιστον προκύπτει από τις μορφές σε ψηφιδωτά στην Αγία Σοφία και τη Μονή της Χώρας, που έχουν μελετηθεί με ιδιαίτερη προσοχή. Τα χέρια και τα πόδια φιλοτεχνούνταν κατά κανόνα στο τέλος, αφού πρώτα είχε ολοκληρωθεί η απόδοση της υπόλοιπης μορφής. Συγκεκριμένα, στα χέρια και τα πόδια ο καλλιτέχνης δούλευε πρώτα τις σκούρες γραμμές των περιγραμμάτων με ψηφίδες, μετά απέδιδε τα φώτα, που εξυπηρετούσαν μορφοπλαστικούς σκο-

πούς, για να ακολουθήσουν στο τέλος τα χρώματα, με τα οποία απέδιδαν τη σάρκα. Στη συγκεκριμένη μορφή του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, η διαδικασία στα πόδια σταμάτησε πριν από την τελευταία φάση, ενώ στα χέρια η τοποθέτηση των ψηφίδων πάνω στο υπόστρωμα του κονιάματος δεν άρχισε καν.

Το ερώτημα, όμως, παραμένει πάντα: Γιατί δεν ολοκληρώθηκε η μορφή με την τεχνική του ψηφιδωτού; Αποψη μου είναι ότι το γεγονός δεν έχει καμιά

σχέση με το προσωπικό ύφος του καλλιτέχνη. Αν κανείς παρατηρήσει ότι η «ανωμαλία» περνά σχεδόν απαρατήρητη στον κακοφωτισμένο νότιο τοίχο της κόγχης του ιερού, έχει ήδη στα χέρια του ένα σημαντικό στοιχείο για την εξήγηση της συγκεκριμένης ιδιομορφίας. Αντίθετα με τις παραστάσεις στον δόρειο τοίχο μιας εκκλησίας, οι οποίες φωτίζονται από το ζωηρό φως του πρωινού ήλιου, εκείνες του νότιου τοίχου ποτέ δεν φωτίζονται τόσο έντονα. Η απουσία, λοιπόν, ψηφίδων από τα χέρια και τα πόδια του Ιωάννη του Προδρόμου μπορεί να οφείλεται σε παράλειψη



ΕΙΚ. 14: Κωνσταντινούπολη, Μονή Παμμακαρίστου, Παρεκκλήσιο. Ο επίσκοπος Μητροφάνης.

ή σε συνειδητή απόφαση με στόχο την εξοικονόμηση υλικών. Άλλωστε, επίσης στη νότια πλευρά του τοίχου, σ' ένα σημείο που είναι ακόμα πιο δύσκολο να το δει ο επισκέπτης, λόγω της οπτικής γωνίας και των μικρών διαστάσεων του χώρου, διακρίνεται μια μορφή για την απόδοση της οποίας δεν έχει χρησιμοποιηθεί καθόλου η τεχνική του ψηφιδωτού. Πρόκειται για τη μορφή του επισκόπου Μητροφάνη (εικ. 14) στον νό-



Εικ. 15:  
Κωνσταντινούπολη, Μονή Παμμακαρίστου, Παρεκκλήσιο. Ο Παντοκράτορας του τρούλλου.

τιο τοίχο του αριστερού παρεκκλησίου-Πρόθεσης, την οποία ο Belting αποδίδει με ζητήρια τεχνικής στον ίδιο καλλιτέχνη. Ο λόγος που δόθηκε αυτή η λύση δεν είναι, ωστόσο, απαραίτητο να οφείλεται στις τεχνολογικές προτιμήσεις του καλλιτέχνη. Στον βαθμό που προτάνευσαν τα ζητήρια οικονομίας και ταχύτητας στην εκτέλεση, πιο πιθανό φαίνεται την απόφαση να πήρε ο ίδιος ο παραγγελιοδότης.



Εικ. 16:  
Κωνσταντινούπολη, Μονή Παμμακαρίστου, Παρεκκλήσιο. Ο Χριστός της  
αψίδας του ιερού.

Μελετώντας κανείς την απόδοση στον ένα ή στον άλλο καλλιτέχνη που προτείνει ο Belting, σύντομα διαπιστώνει τα προβλήματα που παρουσιάζει η αναφορά σε τέσσερις καλλιτέχνες (ή ακόμη και «εργαστήρια»), με ιδιαίτερο, διακριτό προσωπικό ύφος. Προτιμώ, στη συγκεκριμένη περίπτωση, να ξεκινήσω από την υπόθεση ότι έχουμε να κάνουμε με έναν μόνο καλλιτέχνη. Ούτε καν, όπως στο Μηνολόγιο του Βασιλείου Β', μ' έναν καλλιτέχνη που επιβάλλει το δικό του ύφος στους συναδέλφους του. Υπάρχουν, ωστόσο, παραλλαγές και διαφορές στην απόδοση των μορφών, οι οποίες μπορούν να εξηγηθούν με βάση έναν άλλο σημαντικό για τη βυζαντινή τέχνη παράγοντα: τη χρήση προτύπων. Οι διαφορές, επομένως, που παρατηρούνται εδώ στα ψηφιδωτά θα μπορούσαν κάλλιστα να οφείλονται στο γεγονός ότι ο «Καλλιτέχνης της Παμμακαρίστου» χρησιμοποιούσε διαφορετικά πρότυπα στην πορεία των εργασιών. Σε ορισμένες περιπτώσεις η απόδοση μιας μορφής ακολουθεί σαφώς τυποποιημένα σχήματα ή πρότυπα (λ.χ. ο Χριστός Παντοκράτορας του τρούλλου, εικ. 15), ενώ σε άλλες ο καλλιτέχνης επινοεί πρωτότυπες λύσεις, ή έστω προσδίδει πιο ατομικά χαρακτηριστικά σε παλαιότερα πρότυπα. Ο Χριστός της αψίδας του ιερού (εικ. 16) αποτελεί παράδειγμα παρόμοιας επινοητικότητας, η οποία έχει τις ρίζες της στον νέο, συναισθηματικά φορτισμένο, τρόπο απόδοσης της Δεήσεως, στη νότια στοά του υπερώου της Αγίας Σοφίας.

Η ανάλυση κάθε μορφής με βάση τη δυνατότητα του καλλιτέχνη να επιλέγει ή να κινείται μεταξύ παράδοσης και καινοτομίας δοηθεί επίσης να εντοπισθούν οι περιπτώσεις εκείνες όπου ο σχεδιασμός της σύνθεσης είχε να αντιμετωπίσει και άλλες πρακτικές δυσκολίες. Είναι προφανές ότι ένα από τα στοιχεία που έπρεπε να λαμβάνει υπόψη του ο καλλιτέχνης ήταν και η αρχιτεκτονική της εκκλησίας. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, οι χώροι που έπρεπε να διακοσμηθούν ήταν «δύσκολοι», με ασυνήθιστο σχήμα. Τόσο η Παναγία όσο και ο Ιωάννης ο Προδρόμος έπρεπε εδώ να καταλάβουν τον στενό, κατακόρυφο χώρο που ήταν διαθέσιμος (εικ. 17). Επομένως, οι ιδιομορφίες στην απόδοση των μορφών, που είναι επιμήρεις, σχεδόν σωληνοειδείς, με πολύ μικρά πρόσωπα, οφείλονται σε καθαρά πρακτικούς λόγους. Τα προβλήματα στο σχεδιασμό και την εκτέλεση της Δεήσεως κάθε άλλο παρά καλλιτεχνική ανεπάρκεια μαρτυρούν. Άλλωστε, πολλά από τα προβλήματα δείχνουν να έχουν ξεπεραστεί. Η δραματική μορφή του Χριστού, κατά τη γνώμη μου επηρεασμένη στον σχεδιασμό της από τον Χριστό της Δεήσεως στην Αγία Σοφία, ξεχωρίζει από τις καλλιτεχνικά πιο αδύναμες μορφές της Παναγίας και του Ιωάννη του Προδρόμου, η λεγότερο επιτυχημένη απόδοση των οποίων οφείλεται στις πρακτικές απαιτήσεις της αρχιτεκτονικής, αλλά και σε λόγους οικονομίας αναφορικά με την εκτέλεση των λεπτομερειών στη μορφή του Προδρόμου.

Κάτω απ' αυτό το πρίσμα, η Δέηση στο ιερό της Παμμακαρίστου εί-



Εικ. 17:  
Κωνσταντινούπολη, Μονή Παμμακαρίστου, Παρεκκλήσιο. Η αψίδα του ιερού.

ναί έργο ενός μόνο καλλιτέχνη, που ήταν και υπεύθυνος για τη συνολική διακόσμηση του Παρεκκλησίου (με τη συνεργασία ενός ή δύο βοηθών στην εκτέλεση των ψηφιδωτών). Αντίθετα, για τον Belting, η Δέηση είναι έργο τριών καλλιτεχνών. Η άποψή μου περί ενός και μόνο καλλιτέχνη ενισχύεται από την ύπαρξη ενός χαρακτηριστικού, κοινού σε όλες τις παραστάσεις της εκκλησίας: όλες οι μορφές δείχνουν να έχουν περαστεί στο τέλος μ' ένα λεπτό στρώμα χρώματος.<sup>15</sup> Άλλωστε, με δεδομένες τις περιορισμένες διαστάσεις του κτίσματος και τους «στριμωγμένους» χώρους, ορισμένοι μελετητές προσθέτουν και το επιχείρημα ότι θα ήταν αδύνατον έστω και δύο καλλιτέχνες να δούλευαν ποτέ αρμονικά τόσο κοντά ο ένας με τον άλλο.

Το γενικότερο συμπέρασμα στο οποίο μπορεί κανείς να καταλήξει με βάση όσα προηγήθηκαν είναι ότι ο αριθμός των καλλιτεχνών στην Κωνσταντινούπολη ήταν πάντοτε πολύ περιορισμένος. Γνωρίζουμε

<sup>15</sup> Παρατήρηση που οφείλω στον E. Hawkins.

εξάλλου ότι, όταν Βυζαντινοί καλλιτέχνες αναλάμβαναν παραγγελίες στο εξωτερικό (στη Βενετία, Σικελία κ.α.), ήταν αναγκασμένοι να προσαρμόζονται και να εκπαιδεύουν ντόπιους ως βοηθούς, για να μπορούν να ολοκληρώσουν το έργο που τους είχε ανατεθεί – πράγμα που επιβεβαιώνει ότι η δυνατότητα άντλησης καλλιτεχνών από το Βυζάντιο ήταν περιορισμένη.

Η κατάσταση αυτή μας οδηγεί σ' ένα ακόμη συμπέρασμα. Αν λάβουμε υπόψη το σχετικά μικρό μέγεθος των βυζαντινών πόλεων και κοινωνιών, θα πρέπει να φανταστούμε μια κοινωνία όπου οι προικισμένοι με ιδιαίτερο ταλέντο καλλιτέχνες θα ξεχώριζαν σαφώς – αν, δέδαια, δεχτούμε ότι στον βυζαντινό Μεσαίωνα μπορεί πράγματι να γίνεται λόγος για «καλλιτέχνες» ως κοινωνικά υπαρκτή κατηγορία. Το συμπέρασμα, επομένως, που υπαινίσσομαι εδώ θα πρέπει να υποβληθεί σε περαιτέρω ανάλυση. Έχουμε ανάγκη από στοιχεία της εποχής για τους Βυζαντινούς καλλιτέχνες, που να ξεφεύγουν από την απλή παράθεση αριθμών και ονομάτων. Αυτός είναι και ο λόγος που θα στραφούμε τώρα προς την αναζήτηση επιπλέον στοιχείων, που να μας δια φωτίζουν για τη θέση των καλλιτεχνών στη βυζαντινή κοινωνία. Πριν ωστόσο απ' αυτό, θα πρέπει να τονίσουμε πως το επιχείρημα ότι ο καλλιτέχνης ήταν κάτι σαν «σπάνιο ζώο», τόσο στη Μέση όσο και στην Ύστερη Βυζαντινή περίοδο, ενισχύει την άποψη ότι η διακόσμηση στην εκκλησία της Παμμακαρίστου είναι έργο ενός βασικά καλλιτέχνη, αλλά και την άποψή μου ότι οι τοιχογραφίες και τα ψηφιδωτά της Μονής της Χώρας είναι επίσης έργο ενός μόνο καλλιτέχνη (ακόμα και οι φορητές εικόνες, αν δεχτεί κανείς ότι η εικόνα του αποστόλου Πέτρου στο Βρετανικό Μουσείο προέρχεται πράγματι από τη συγκεκριμένη εκκλησία), και μάλιστα του ίδιου που φιλοτέχνησε και τα ψηφιδωτά των Αγίων Αποστόλων στη Θεσσαλονίκη, μετά από παραγγελία του πατριάρχη και πριν ο Θεόδωρος Μετοχίτης του αναθέσει τη διακόσμηση της Μονής της Χώρας.<sup>16</sup>

Θα μπορούσε να υποστηριχθεί κανείς ότι στις μικρές βυζαντινές κοινωνίες οι καλλιτέχνες (και τα ονόματά τους) θα πρέπει να ήταν γνωστοί. Από τη στιγμή που οι δραστηριότητές τους ήταν γνωστές σε όλους, δεν είχαν και λόγο να υπογράφουν τα έργα τους. Στις περιπτώσεις έργων που είναι ενυπόγραφα και χρονολογημένα, αποδέκτης του μηνύματος και της πληροφορίας φαίνεται πως είναι μάλλον οι επόμενες γενεές, παρά οι σύγχρονοί τους. Μπορεί λοιπόν να αληθεύει το ότι το βυζαντινό κοινό δεν περίμενε οι καλλιτέχνες να υπογράφουν και να χρονολογούν τα έργα τους, χωρίς ωστόσο αυτό να σημαίνει ότι ήταν άγνωστοι ή δεν είχαν περίοπτη κοινωνική θέση. Στον δαθμό, μάλιστα, που δούλευαν για τους πλούσιους και τους ισχυρούς, με τους οποίους

<sup>16</sup> R. Cormack - S. Mihalarias, *The Icon of St Peter*, Barbican Art Gallery, London 1983.

έρχονταν σε άμεση επαφή, η κοινωνική τους θέση θα πρέπει να ήταν υψηλή. Επιπλέον, οι καλλιτέχνες, λόγω της ενασχόλησής τους με τις χρωστικές ουσίες και τα άλλα υλικά, θα πρέπει να είχαν και ιατρικές και φαρμακευτικές γνώσεις. Τα επιχειρήματά μου ως εδώ έχουν κοινωνιολογικό και στατιστικό χαρακτήρα: στην Κωνσταντινούπολη οι καλλιτέχνες ήταν λίγοι και, λόγω του περιορισμένου μεγέθους της τοπικής κοινωνίας, θα πρέπει να ξεχώριζαν ως σημαντικά πρόσωπα, που απολάμβαναν τη γενική εκτίμηση. Ο βυζαντινός κόσμος ήταν ένας κόσμος μικρών κοινωνιών. Οι επιφανείς πολίτες της Κωνσταντινούπολης ήταν, επομένως, φυσικό να γνωρίζονται μεταξύ τους, γι' αυτό και δεν θα πρέπει να υπερεκτιμάμε την κοινωνική σημασία που είχε η παρουσία ή μη της υπογραφής του καλλιτέχνη σ' ένα έργο.

Αν θέλουμε να υπερβούμε το επίπεδο των στατιστικών δεδομένων και να αναφερθούμε με πιο ουσιαστικούς όρους στην κοινωνική θέση του βυζαντινού καλλιτέχνη, χρειαζόμαστε γραπτές πληροφορίες, όπως αυτές που διαθέτουμε για τον Θεοφάνη τον Έλληνα και τον Άγγελο Ακοτάντο.<sup>17</sup>

Σε ό,τι αφορά τον Θεοφάνη, έχουμε στη διάθεσή μας ένα αντίγραφο του 17ου αι. της επιστολής που συνέταξε στα 1415 ο Ρώσος μοναχός Επιφάνιος ο Σοφολογιώτατος.<sup>18</sup> Ο Επιφάνιος κάνει λόγο για τη συνάντησή του με τον Θεοφάνη στη Μόσχα, όταν ζωγράφιζε την εκκλησία του Ευαγγελισμού στο Κρεμλίνο το 1405, αλλά παραλείπει να αναφερθεί στους μοναχούς-ζωγράφους Πρόχορο τον Γκροντέτς και Αντρέι Ρουμπλιώφ, οι οποίοι γνωρίζουμε ότι δούλευαν μαζί με τον Θεοφάνη. Το κείμενο, αν εξεταστεί με προσοχή, δεν αναφέρεται στον καλλιτέχνη τόσο σαφώς όσο από πρώτη ματιά φαίνεται. Δείχνει να σκιαγραφεί τον Θεοφάνη, τονίζοντας την ελληνική του καταγωγή, την πληθωρική «ιδιόχειρη» καλλιτεχνική του παραγωγή, και την ταχύτητά του στην εκτέλεση χωρίς καν να χρησιμοποιεί παλαιότερα πρότυπα, όπως συνήθιζαν ορισμένοι Ρώσοι αγιογράφοι: *Τον έβλεπε κανείς να ζωγραφίζει με τα χέρια του, ενώ τα πόδια του δεν σταματούσαν να κινούνται και η γλώσσα του δεν σταματούσε να μιλάει με ξένους.*

Θα προτιμούσα όλες αυτές οι παρατηρήσεις να αφορούσαν πραγματικά τον τρόπο που δούλευε ο Θεοφάνης. Δυστυχώς όμως πρόκειται για επανάληψη οικείων φιλολογικών συμβάσεων, που τις ρίζες τους μπορούμε να αναζητήσουμε ακόμη και στον τρόπο με τον οποίο ο Πλίνιος περιγράφει την ιδιαίτερη προσωπικότητα καλλιτεχνών, όπως η Ιαία από την Κύζικο, η οποία έμεινε για πάντα παρθένα, έζησε στη Ρώ-

<sup>17</sup> Μετάφραση στα αγγλικά μέρους και των δύο κειμένων, καθώς και βιβλιογραφία, υπάρχει στο Mango, *The Art*, σσ. 256-259.

<sup>18</sup> Για πρόσφατο σχολιασμό της Επιστολής αυτής, που απευθυνόταν στον Κύριλλο του Τβερ, βλ. Jostein Bortnes, *Visions of Glory. Studies in Early Russian Hagiography*, Oslo, 1988, ιδ. στη σ. 177. Ο Επιφάνιος πέθανε γύρω στο 1420.



μη όταν ήταν νέος ο Μάρκος Βάρρων, ζωγράφιζε με πινέλο αλλά και πάνω σε ελεφαντόδοντο με κέστρο, και φιλοτέχνησε κυρίως προσωπογραφίες γυναικών. Στη Νεάπολη υπάρχει ένας μεγάλος πίνακάς της, που εικονίζει μια γριά, καθώς και μια αυτοπροσωπογραφία της, ζωγραφισμένη με τη δοήθεια καθρέφτη. Κανείς δεν ζωγράφιζε γρηγορότερα από αυτήν, και τόσο άξιζαν τα έργα της, ώστε τα πουλούσε πιο ακριβά απ' ό,τι ο Σώπολις και ο Διονύσιος, γνωστοί ζωγράφοι της εποχής εκείνης, με πίνακες των οποίων είναι γεμάτες οι πινακοθήκες μας.<sup>19</sup> Οι χαρακτηρισμοί σχετικά με την ταχύτητα στην εκτέλεση και την υψηλή ποιότητα των έργων της Ιαίας είναι οι ίδιοι που συναντάμε και στην επιστολή του Επιφανίου για τον Θεοφάνη.

Από τη στιγμή, λοιπόν, που έχουμε επίγνωση των συμβάσεων που περιέχει η επιστολή, οφείλουμε να την αναλύσουμε ξεχωρίζοντας τα στοιχεία ρητορικής από τις πληροφορίες για τον τρόπο δουλειάς και το ύφος του συγκεκριμένου καλλιτέχνη. Τα στοιχεία που μας δίνει το κείμενο για τον Θεοφάνη έχουν μικρή μόνο αξία, αφού η επιστολή αποτελεί κυρίως ευκαιρία για τον Επιφάνιο να επιδείξει το λογοτεχνικό του ύφος, γνωστό και από Βίους αγίων, όπως ο *Πανηγυρικός του αγίου Στεφάνου του Περμ* και ο *Βίος του αγίου Σεργίου του Ράντονιες*. Ο Επιφάνιος ήταν γνωστός «στιλίσιτας» της εποχής του. Στις φράσεις του κυριαρχούν ρητορικά σχήματα με ελάχιστα ή καθόλου ρήματα και πλήθος από ουσιαστικά και επίθετα, συχνά με τέτοιον τρόπο συνδυασμένα ώστε να δημιουργούν νεολογισμούς.<sup>20</sup> Οι πρόσφατες φιλολογικές μελέτες έχουν καταλήξει στο συμπέρασμα ότι οι Βίοι αγίων του Επιφανίου είναι γεμάτοι από λογοτεχνικούς κοινούς τόπους, σε βαθμό που να μη θεωρούνται πηγές πληροφοριών, παρά μόνο εφόσον τα στοιχεία τους επιβεβαιώνονται από άλλες πηγές! Το ίδιο πρέπει να ισχύει και για την Επιστολή του. Η περίπλοκη Έκφρασις, που αποτελεί την καρδιά του κειμένου, δεν φαίνεται να αναφέρεται απλώς στο αίτημα για ένα σχέδιο της Αγίας Σοφίας, αλλά αναπτύσσει και μια επιδέξια λογοτεχνική μεταφορά. Τα περισσότερα απ' όσα λέγονται προέρχονται, όπως διαπιστώνουμε, από το στόμα του εξαιρετικά φλύαρου Επιφανίου:

*Ζητώ από τη Σοφία σου να ζωγραφίσει για μένα, με χρώματα, μια αναπαράσταση της μεγάλης εκκλησίας της Αγίας Σοφίας στην Κωνσταντινούπολη, χτισμένης από τον Ιουστινιανό, που ήθελε να συναγωνιστεί τον σοφό Σολομώντα στο επίτεγγμά του. Μερικοί λένε ότι σε ποιότητα και μέγεθος είναι σαν το Κρεμλίνο της Μόσχας, όταν κάνεις τον γύρο του. Αν ένας ξένος μπει και θέλει να την περπατήσει χωρίς οδηγό, δεν θα μπορέσει ποτέ να βρει τρόπο να βγει, όσο έξυπνος κι αν είναι. Τόσο*

<sup>19</sup> Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, *35ο Βιβλίο της Φυσικής Ιστορίας*, κεφ. 147, 148.

<sup>20</sup> Barnes, *ό.π.*, για το «νέο ύφος» γραφής και τις πηγές του.

πολλές είναι οι κιονοστοιχίες και τα περιστύλια, οι άνοδοι και κάθοδοι, τα περάσματα και οι διάδρομοι, οι αίθουσες, τα παρεκκλήσια, τα κλιμακοστάσια, οι θησανροί, οι τάφοι, τα ιερά και οι πλενρικές κόγχες με τα διάφορα ονόματα, τα παράθυρα, οι πόρτες, οι είσοδοι και έξοδοι, οι πέτρινοι πεσσοί. Ζωγράφισέ μου τον Ιουστινιανό καθισμένο στη ράχη του αλόγου του μ' ένα μήλο στο δεξί του χέρι, που λένε ότι ήταν τόσο μεγάλο, που θα χρειαζόταν δνόμισι κονθάδες νερό. Απεικόνισέ τα αυτά, σε παρακαλώ, στο φύλλο ενός χειρογράφου, έτσι που να μπορώ να το δάλω στην αρχή ενός κώδικα και να φανταστώ ότι θρόισκομαι στην Κωνσταντινούπολη.

Στην απάντησή του ο Θεοφάνης ήταν, αντίθετα, εξαιρετικά σύντομος: *Ναι, αλλά δεν μπορώ να τα σχεδιάσω όλα αυτά. Αφού επιμένεις, θα σχεδιάσω ένα μέρος, όχι ένα μέρος από το σύνολο, αλλά το σύνολο εκατό φορές μικρότερο από την πραγματικότητα. Μέσω της μικρογραφικής μου αναπαράστασης, θα μπορείς να φανταστείς και να καταλάβεις τα υπόλοιπα.*

Έτσι ο Θεοφάνης φιλοτέχνησε ένα διαστικό σκίτσο της Αγίας Σοφίας, που σύντομα οι Μοσχοβίτες ζωγράφοι χρησιμοποιούσαν για πρότυπο, και που ο Επιφάνιος αντέγραψε τέσσερις φορές, διεκδικώντας για τον εαυτό του και την ιδιότητα του ζωγράφου ιστορημένων χειρογράφων.

Η Επιστολή αποτελεί, λοιπόν, πολύτιμη πηγή πληροφοριών για το έργο του Επιφανίου, που διακρίνεται για το επιδέξια λεπτοδουλεμένο ύφος του, και όχι για τον Θεοφάνη, ο οποίος παίζει τον ρόλο του ακροατή που επιδοκιμάζει – άλλωστε, και το σκίτσο του είναι προσαρμοσμένο στο ίδιο αυτό μεταφορικό και ελλειπτικό ύφος. Με άλλα λόγια ο Θεοφάνης μετατρέπεται σε απλό συνεργό της λογοτεχνικής και γενικότερα καλλιτεχνικής ιδιοφυΐας του Επιφανίου, η οποία γίνεται ευρύτερα δεκτή.

Παρά, πάντως, τον μικρό ρόλο του Θεοφάνη, η Επιστολή διατηρεί την αξία της σε ό,τι αφορά το άτομό του. Ορισμένα στοιχεία για τη σταδιοδρομία του είναι αληθινά, όπως αληθινή είναι και η έμμεση αναφορά σ' έναν συγγραφέα κι έναν ζωγράφο της εποχής που έχουν αποκτήσει προσωπική φήμη. Η αξία ωστόσο που έχει η Επιστολή ως βάση για την απόδοση έργων στον Θεοφάνη, με τεχνοτροπικά κριτήρια, είναι πολύ περιορισμένη. Δεν μπορούμε, για παράδειγμα, να βασιστούμε στην «ταχύτητα» του Θεοφάνη για να αποδώσουμε στον ίδιο και όχι σε κάποιον Ρώσο «μαθητή» του, τη Μεταμόρφωση της Πανακοθήκης Τρετιακόφ, με όλα τα *pentimenti* της (εικ. 18). Σε ό,τι αφορά, εξάλλου, την αμφιπρόσωπη εικόνα με την Παναγία του Ντον (εικ. 19) και την Κοίμηση της Θεοτόκου (περ. 1392), η Επιστολή δεν παρέχει κανένα απολύτως στοιχείο που να μας βοηθά να αποφασίσουμε αν πρόκειται για έργο του Θεοφάνη, «μαθητή» του ή ζωγράφου από το Νόβγκοροντ. Ακό-



ΕΙΚ. 18:  
Μόσχα. Πινακοθήκη Τρετιακόφ. Εικόνα της Μεταμορφώσεως.

μα και η απόδοση στον Θεοφάνη της Δείξεως στο εικονοστάσιο του καθεδρικού ναού του Ευαγγελισμού στο Κρεμλίνο, εκεί δηλαδή όπου συναντήθηκαν ο Επιφάνιος με τον ζωγράφο, αμφισβητείται έντονα.<sup>21</sup>

Ένα άλλο κρίσιμης σημασίας στοιχείο που μπορεί να αντλήσει κανείς από την Επιστολή είναι η αναφορά στην υψηλή ποιότητα των έργων του Θεοφάνη, στην οποία οφείλεται, σε μεγάλο βαθμό, η κοινωνική

<sup>21</sup> E. Smirnova, *Moscow Icons: 14th-17th Centuries*, Oxford, 1989, σσ. 262-263.



Εικ. 19:  
Μόσχα, Πανακοθήκη Τρετιακώφ. Εικόνα της Παναγίας του Ντον.

του αναγνώριση και θέση. Στο σημείο αυτό, οι αντιλήψεις του σύγχρονου ιστορικού της τέχνης και του κοινού της βυζαντινής περιόδου συναντώνται, αφού και οι δυο δείχνουν να πιστεύουν πως η αναγνώριση ενός καλλιτέχνη εξαρτάται από την ποιότητα του έργου του.

Η άλλη περίπτωση γραπτής πηγής με αναφορά σε καλλιτέχνη της Ύστερης Βυζαντινής περιόδου είναι η διαθήκη του ζωγράφου Αγγέλου Αζοτάντου, γραμμένη στα 1436, που καταχωρίστηκε στα αρχεία της Ενετικής Διοίκησης της Κρήτης το 1457 από τον επίσης ζωγράφο αδελφό του. Η διαθήκη του Αζοτάντου όριζε μεταξύ άλλων ότι τα εργαλεία της δουλειάς του θα μεταδιδάζονταν στον γιο του, εφόσον η γυναίκα

του γεννούσε γιο.<sup>22</sup> Όμως η έγκυος γυναίκα του, που έμεινε στον Χάνδακα όταν ο Άγγελος πήγε στην Κωνσταντινούπολη, δεν γέννησε γιο αλλά κόρη, με αποτέλεσμα να ισχύσουν οι εναλλακτικές ρυθμίσεις της διαθήκης. Τα σχέδιά του<sup>23</sup> και τα όργανα της δουλειάς του (ανάμεσά τους, προφανώς, παλαιά, πολύτιμα χρώματα, εργαλεία κ.ά.), που προορίζονταν για τον αγέννητο γιο του, θα τα κληρονομήσει τελικά ο αδελφός του, όπως επίσης και τη μεγάλων διαστάσεων εικόνα του Χριστού.<sup>24</sup>

Όποιες πάντως κι αν ήταν οι λεπτομέρειες της διαθήκης, αυτό που μας ενδιαφέρει είναι όσα προκύπτουν για την επαγγελματική σταδιοδρομία του Αγγέλου Ακοτάντου. Δεχόταν παραγγελίες από την Εκκλησία χωρίς να είναι μοναχός και διατηρούσε μια απλή οικογενειακή επιχείρηση, που σε καμιά περίπτωση η διαθήκη δεν επιτρέπει να τη θεωρήσουμε εργαστήριο. Και μόνο η ύπαρξη, ωστόσο, της διαθήκης δείχνει τη σημαντική κοινωνική θέση του καλλιτέχνη, και το πώς οι εικόνες του και τα υλικά της δουλειάς του θεωρούνταν αξιόλογα περιουσιακά στοιχεία. Προφανώς ο Άγγελος είχε καταφέρει να εξασφαλίσει την άδεια των Ενετικών Αρχών ώστε αφενός να ταξιδέψει στην Κωνσταντινούπολη, και αφετέρου να συντάξει διαθήκη. Λίγα μόλις χρόνια πριν, ένας άλλος ζωγράφος που ταξίδεψε στην Κωνσταντινούπολη και συναντήθηκε με τον πατριάρχη, φυλακίστηκε από τους Ενετούς μόλις επέστρεψε στην Κρήτη.<sup>25</sup>

Η διαθήκη του Ακοτάντου, εκτός από τις πληροφορίες που παρέχει, έχει επιτυχημένα αξιοποιηθεί για την επαναχρονολόγηση εικόνων και τη συγκέντρωση έργων του πρώτου μισού του 15ου αι., που προέρχονται από το περιβάλλον του συγκεκριμένου ζωγράφου (εικ. 20). Κι αυτό παρ' όλο που, όπως γνωρίζουμε, ο Ακοτάντος υπογράφει τα έργα του με το όνομα Άγγελος, χωρίς ποτέ να προσθέτει το επώνυμό του ή τη χρονολογία.

<sup>22</sup> Μ. Μανούσικας, «Η διαθήκη του Αγγέλου Ακοτάντου (1436), αγνώστου κρητικού ζωγράφου», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', 7 (1960-61), σσ. 139-150. Γενικότερα για τον Άγγελο Ακοτάντο και την ταύτισή του με τον ζωγράφο Άγγελο βλ. Μ. Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ο ζωγράφος Άγγελος Ακοτάντος: το έργο και η διαθήκη του (1436)», *Θησαυρίσματα*, 18 (1981), σσ. 290-298. Η ίδια, «Νεώτερα στοιχεία για τον ζωγράφο Άγγελο Ακοτάντο», *Ροδωσιά, Τιμή στον Μ. Ι. Μανούσικα*, Ρέθυμνο, 1994, τ. 1, σσ. 87-96. Για το κείμενο της διαθήκης, βλ. και στις σσ. 203-205 του παρόντος τόμου.

<sup>23</sup> Στο κείμενο αναφέρονται ως *τεσενιάσματα* (από το ιταλικό *disegni*) και *σινιάσματα*.

<sup>24</sup> Η στρογγυλή εικόνα της αγίας Αικατερίνης προοριζόταν για το σιναιτικό μετόχι του Χάνδακα. Η Ανάσταση και η Γέννηση του Χριστού για την εκκλησία του Χριστού Κεφαλά.

<sup>25</sup> Το 1419, ο ζωγράφος Νικόλαος Φιλανθρωπηνός φυλακίστηκε μετά την επιστροφή του από την Κωνσταντινούπολη, όπου είχε ταξιδέψει με τον ιερέα Μιχαήλ Καλοφρενά και είχε συναντήσει τον πατριάρχη. Βλ. Chryssa Maltezos, «The Historical and Social Context», στο D. Holton (επιμ.), *Literature and Society in Renaissance Crete*, Cambridge 1991, ιδ. στις σσ. 27-28.

Η ερμηνεία των δύο κειμένων, για τα οποία έγινε λόγος πιο πάνω, ενισχύεται από τη σύγκριση μεταξύ τους. Σε εμπειρικό επίπεδο και τα δύο επιβεβαιώνουν την ύπαρξη σχεδίων εργασίας, που οι ζωγράφοι, τόσο στην Κρήτη όσο και στη Μόσχα, τα θεωρούσαν πολύτιμα, ενώ δεν συμβαίνει το ίδιο και με τους συλλέκτες. Τα σχέδια (αντίβολα) του Αγγέλου, που προφανώς κληρονόμησε ο αδελφός του Ιωάννης, αγοράστηκαν το 1477 από τον ζωγράφο Ανδρέα Ρίτσο (1422-1492).<sup>26</sup> Τα κείμενα δείχνουν ότι οι ορθόδοξοι καλλιτέχνες του 15ου αι. είχαν συνείδηση του ρόλου τους και εδραιωμένη κοινωνική θέση. Τόσο οι ζωγράφοι όσο και το έργο τους είχαν την αξία τους. Μπορεί οι φορητές εικόνες να ήταν συμβολικά όργανα έκφρασης της θρησκευτικής ευσέβειας, αλλά αυτό δεν τις εμπόδιζε να θεωρούνται «έργα τέχνης». Κάθε προσπάθεια να θεωρηθεί ότι η τέχνη και οι καλλιτέχνες ήταν έννοιες ανύπαρκτες στο Βυζάντιο, προσκρούει στα ίδια τα κείμενα.<sup>27</sup>



Εικ. 20:  
Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο.  
Ζωγράφου Αγγέλου, εικόνα  
της Παναγίας Καρδιώτισσας.

<sup>26</sup> Σε πρόσφατες μελέτες υπάρχουν πολλές πληροφορίες για τους παραγγελιοδότες και τις συλλογές έργων τέχνης (ντόπιων και ιταλικών) στην Κρήτη. Η παλαιότερη αναφορά για παρουσία ιταλικών πινάκων στον Χάνδακα χρονολογείται στο 1601 και αφορά την πώληση ενός έργου του Τιτσιάνο. Βλ. Ν. Παναγιωτάκης, «Η κρητική περίοδος της ζωής του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου», *Αφιέρωμα στον Ν. Σβορώνο*, Ρέθυμνο 1986, τ. 2, σ. 101. Η Μ. Κωνσταντουδάκη αναφέρει τον Αντώνιο Καλλέργη (1521-1555), ο οποίος είχε στο σπίτι του συλλογή από αγάλματα, πίνακες Ιταλών και φλαμανδών ζωγράφων, καθώς και φορητές εικόνες. Μ. Κωνσταντουδάκη, «Οι κρητικές εικόνες και το κοινό τους», *Κρητ.Χρον.* 26 (1986), σσ. 246-261 και ιδ. στη σ. 254. Βλ. επίσης Ν. Χατζηδάκη, «Εικόνες με την Προσκήνιση των Μάγων», *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μ. Χατζηδάκη*, τ. 2, Αθήνα 1992, σ. 733, σημ. 102.

<sup>27</sup> H. Belting, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, Chicago 1994.

Εφόσον η αυτοσυνείδηση του καλλιτέχνη επιδεικνύεται από τα κείμενα, είναι φουζικό να ενισχίζεται η τάση να αποδίδονται τα έργα της βυζαντινής τέχνης σε συγκεκριμένους καλλιτέχνες – και να μη θεωρούνται ανώνυμα έργα, προορισμένα απλώς να δοξάσουν τον Θεό. Μήπως αυτό σημαίνει ότι η απόδοση σε συγκεκριμένο καλλιτέχνη θα πρέπει να αποτελεί μια από τις προτεραιότητες της έρευνας για τη Βυζαντινή τέχνη; Έστω και αν τα στοιχεία που έχουμε στη διάθεσή μας τοποθετούν το θέμα αυτών των Ελλήνων καλλιτεχνών σε διαφορετικό πλαίσιο απ' ό,τι οι επινοημένοι καλλιτέχνες Κυκλαδικών ειδωλίων των Getz - Preziosi ή οι αγχειογράφοι Αττικών αγγείων του Beazley, το να μιλά κανείς για συγκεκριμένους επώνυμους καλλιτέχνες δεν σημαίνει ότι εξηγεί τις αλλαγές στην τέχνη με βάση την προσωπικότητα των δημιουργών.<sup>28</sup> Το πρόβλημα είναι ότι, γενικά στην ιστορία της τέχνης, η απόδοση περιγράφει μάλλον δύσκολες μέρες. Δεν έχουμε παρά να σκεφτούμε την περίπτωση του Ρέμπραντ, καλλιτέχνη για τον οποίο πιστεύαμε ότι γνωρίζουμε τον πλήρη σχεδόν κατάλογο των έργων του. Κι όμως, πρόσφατα, το Rembrandt Research Project του Άμστερνταμ περιόρισε τον αριθμό των έργων του που γίνονται δεκτά ως ιδιόχειρα, από χίλια σε τριακόσια περίπου. Κάτι αντίστοιχο τείνει σήμερα να συμβεί και με τα σχέδια του Μιχαήλ Αγγελού. Αν λοιπόν δεν μπορούμε να συμφωνήσουμε για την απόδοση έργων στον Ρέμπραντ ή τον Μιχαήλ Άγγελο, τι πιθανότητες υπάρχουν να συμβεί κάτι τέτοιο προκειμένου για τον Θεοφάνη ή τον Άγγελο; Με πόση δεβαιότητα μπορούμε να αποφαινόμαστε για τον αριθμό των καλλιτεχνών που δούλεψαν στην Παμμακάριστο ή τη Μονή της Χώρας;

Απλώς, οφείλουμε να παραδεχτούμε ότι δεν υπάρχουν κοινά αποδεικτές, ελέγξιμες μέθοδοι απόδοσης. Οι Morelli, Berenson, Beazley βασίζονταν (όπως και ο Σέρλοκ Χολμς) στη «μικρή, ασήμαντη, ασύνειδη λε-

<sup>28</sup> J.F. Cherry, «Beazley in the Bronze Age? Reflections on Attribution Studies in Aegean Prehistory», στο R. Laffineur - J.L. Crowley (εκδ.), *EIKON. Aegean Bronze Age Iconography: Shaping a Methodology*, δημοσιευμένο ως *Aegeum* 8, Liege 1992, σσ. 123-144. Ο Cherry αρχίζει τη μελέτη του με ένα απόφθεγμα που αποδίδεται στον Berenson: «Αν η Ιστορία δεν είναι παρά συμφωνημένος μύθος, όπως λέγεται ότι είχε πει ο Ναπολέον, η Τεχνογνωσία (connoisseurship) είναι εικασία που γίνεται δεκτή χωρίς αντίλογο» (B. Berenson, *Aesthetics and History*, London 1948, σ. 221). Ο Cherry επισημαίνει ότι, σε περιόδους πριν από τον Μεσαίωνα, η απόδοση ονομάτων σε καλλιτέχνες με στόχο στη συνέχεια να συντεθεί η ιδέα δασκάλων, μαθητών και μιας τάξης προνομιούχων παραγωγών αποτελεί αναχρονισμό. Στη σ. 129, παραφράζοντας τη Mary Beard, αναφέρει: «Υπάρχει πρόβλημα κριτικότητας όταν εξετάζει κανείς την "προσωπικότητα" του καλλιτέχνη με βάση τα έργα του, εφόσον τα συγκεκριμένα έργα είναι τα μοναδικά στοιχεία που διαθέτουμε γι' αυτόν. Δεν υπάρχει τίποτα που να μην μπορεί κανείς να πει για τους αγχειογράφους που να μην μπορεί παράλληλα να ειπωθεί και για τα ίδια τα αγγεία τους».

πτομέρεια, που μπορεί να υποδείξει ποιος το έκανε». Η ακριβώς αντίθετη μέθοδος συνίσταται στο να δασίζεται κανείς, γενικά, στην τεχνική και την έκφραση, ή ακόμη και στη διαισθητικά συλλαμβανόμενη «ποιότητα».<sup>29</sup> Μπορούν οι δύο αυτές ακραίες αντιλήψεις να συνδυαστούν; Όταν η απόδοση ιταλικών ιστορημένων χειρογράφων σε συγκεκριμένους καλλιτέχνες, που είχε επιχειρήσει ο Edward Garrison, αμφισβητήθηκε ως αθεμελίωτη, ο Garrison κατηγορήσε τον επικριτή του για «αθεράπευτη ηττοπάθεια». Πιστεύουμε στην ατομικότητα του καλλιτέχνη, αλλά αυτό δεν σημαίνει και ότι μπορούμε πάντοτε να αναγνωρίσουμε τα ατομικά του γνωρίσματα σ' ένα έργο τέχνης. Θεωρητικά, χρειαζόμαστε μια μέθοδο που να μπορεί να διακρίνει με «αντικειμενικά» κριτήρια το γενικό ύφος ή την τεχνοτροπία (τις συμβάσεις μιας εποχής) από το ατομικό ύφος ή ιδίωμα (τον τρόπο έκφρασης και την τεχνική του καλλιτέχνη).<sup>30</sup> Κι αν ακόμα μπορούσαμε να συμφωνήσουμε για μια εφαρμόσιμη μέθοδο απόδοσης των έργων τέχνης σε συγκεκριμένους καλλιτέχνες, τί θα μπορούσε αυτή να προσθέσει στην ιστορία της τέχνης, που να μην απορρέει από τα ίδια τα έργα τέχνης;

Κάποτε αυτό δεν ήταν πρόβλημα. Η απόδοση ήταν μια από τις δουλειές του ιστορικού της τέχνης, κομμάτι του μύθου που περιέβαλλε συχνά το πρόσωπό του. Η σημερινή ατομικοποίηση της ιστορίας της τέχνης, σε συνδυασμό με το αυξημένο ενδιαφέρον για το πώς λειτουργεί στην κοινωνία, έχει φέρει σε δεύτερη μοίρα την απόδοση, η οποία δίνει έμφαση στη στιγμή της δημιουργίας. Πιστεύω ότι πρόσφατες μελέτες και δημοσιεύσεις σχετικές με τις κρητικές εικόνες παρέχουν νέα στοιχεία και ανοίγουν προοπτικές, που δικαιολογούν τις προσπάθειες για απόδοση σε συγκεκριμένους καλλιτέχνες. Αυτό, ωστόσο, δεν σημαίνει και ότι δορισκόμαστε κοντά στη διαμόρφωση μιας γενικά αποδεκτής μεθόδου για την απόδοση των έργων της βυζαντινής τέχνης. Οι ιστορικοί της τέχνης που ασχολούνται με τη συγκεκριμένη περίοδο δεν είναι σήμερα σύμφωνοι για το ποια ακριβώς θα μπορούσε να είναι η προσφορά της απόδοσης. Σε ό,τι με αφορά, οφείλω πάντως να επαναλάβω την άποψή μου, που αναφέρθηκε και στην αρχή αυτού του κειμένου, ότι η αναζήτηση ονομάτων στη βυζαντινή τέχνη συμβάλλει ελάχιστα στο να κατανοήσουμε τον τρόπο με τον οποίο δούλευαν οι Βυζαντινοί καλλιτέχνες, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο έβλεπε τα έργα τους το κοινό της εποχής.

Υπάρχουν, πάντως, κάποια ζητήματα που θα μπορούσαν να προωθήσουν τη σχετική έρευνα. Αν μέσω της απόδοσης μπορούσαμε να φωτίσουμε τις σχέσεις καλλιτέχνη και «εργαστηρίου» ή καλλιτέχνη και πα-

<sup>29</sup> Βλ. την εισαγωγή των εκδότων στο «Art History, Connoisseurship and Scientific Literacy», στο *International Journal of Museum Management and Curatorship*, 7 (1988), σσ. 5-10.

<sup>30</sup> R. Wolheim, *Painting as an Art*, London 1987. M.W. Conkey - C.A. Hastorf, *The Uses of Style in Archaeology*, Cambridge 1990.



ραγγελιοδότη, θα ήμασταν σε θέση να αντιληφθούμε καλύτερα ορισμένες από τις αποφάσεις των δημιουργών. Τα στοιχεία για τον αριθμό των καλλιτεχνών σε κάθε περίοδο θα μπορούσαν να κάνουν σαφέστερο τον χαρακτήρα της επαγγελματικής ειδίκευσης και της κυκλοφορίας των αγαθών στο Βυζάντιο. Γνώσεις για την προσαρμοστικότητα των καλλιτεχνών θα μπορούσαν να αποσαφηνίσουν το πώς πρέπει να αντιλαμβανόμαστε τη σχέση μεταξύ δυτικής και βυζαντινής τεχνοτροπίας κατά την Ύστερη Βυζαντινή περίοδο. Ο εντοπισμός συγκεκριμένων καλλιτεχνών θα μας βοηθούσε να δούμε πώς θέματα και ιδέες μεταδίδονταν από γενιά σε γενιά, ποιοι καλλιτέχνες συνδέονταν μέσω του ύφους τους και ποιοι καλλιτέχνες ταξίδευαν και γιατί.<sup>31</sup> Τέλος, οι σχετικές με την απόδοση μελέτες θα μπορούσαν να αποδειχτούν χρήσιμα εργαλεία για την προσέγγιση ευρύτερων ζητημάτων που συνδέονται με το θρησκευτικό συναίσθημα και την ευσέβεια στον Όψιμο Μεσαίωνα.

Ενώ όμως η επιθυμία να εντοπισθούν και να μελετηθούν συγκεκριμένοι καλλιτέχνες ενθαρρύνει τον ιστορικό της τέχνης να ασχοληθεί με ζητήματα απόδοσης, οι εξελίξεις στο πεδίο αυτό δεν είναι ενθαρρυντικές. Αν η απόδοση μπορεί να αξιοποιηθεί γόνιμα και να οδηγήσει σε ερμηνείες για τους καλλιτέχνες και το έργο τους, τότε δικαιώνεται. Δεν πρέπει να ξεχνάμε, ωστόσο, ότι η απόδοση έχει και τη σκοτεινή πλευρά της, όπως δείχνει το έργο του Berenson, του Beazley, ή ακόμη και του Πλινίου. Φέρνει την ιστορία της τέχνης στην αγορά. Αν ήμασταν σε θέση να αποφανθούμε πόσοι καλλιτέχνες υπήρχαν στο Βυζάντιο, να εντοπίσουμε τα ονόματά τους και να αξιολογήσουμε την ποιότητα των έργων τους, θα εξακολουθούσαμε άραγε να παραμένουμε ιστορικοί της τέχνης ή θα είχαμε μετατραπεί σε τεχνοκρίτες;

Μετάφραση: Ανδρέας Παπιάς

<sup>31</sup> Βλ. Maltezos, *ό.π.*, σ. 32, για στοιχεία που αφορούν καλλιτέχνες («αγοράφους»), εκμισθώσεις εργαστηρίων, παραγγελίες και τιμές. Τα πιο πρόσφατα στοιχεία για θέματα απόδοσης έργων σε βυζαντινούς καλλιτέχνες υπάρχουν στο A. Cutler, *The Hand of the Master*, Princeton 1994. Για τη Δυτική Ευρώπη, ζητήματα απόδοσης εξετάζονται στο Bram Kempers, *Painting, Power and Patronage. The Rise of the Professional Artist in Italy*, London 1987.