Η ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΣΤΗ ΒΕΝΕΤΟΚΡΑΤΟΥΜΕΝΗ ΚΡΗΤΗ ΤΟΥ 15ου ΑΙΩΝΑ

Σταυρούλα Κορακή
Αρχαιολόγος

Μετά την Άλωση της Κωνσταντινούπολης, το σημαντικότερο καλλιτεχνικό κέντρο είναι η Κρήτη, η οποία για τρεις περίπου αιώνες πρωτοστατεί στις τέχνες και τα γράμματα. Το βενετοκρατούμενο νησί, παρά τις επαναστάσεις, τα προβλήματα και τις αντιδράσεις που αντιμετώπιζε κάτω από την ξένη κυριαρχία, κατάφερε να δημιουργήσει συνθήκες κατάλληλες για την καλλιτεχνική και πνευματική ακμή του και να αποτελέσει πρότυπο καλλιτεχνικό κέντρο της περιόδου.

Ξεκινώντας από τον 14ο αιώνα και φτάνοντας μέχρι τα μέσα του 17ου, η Κρήτη έχει να επιδείξει αξιόλογους ζωγράφους, που έχουν την ικανότητα να είναι «δίγλωσσοι», να δημιουργούν, δηλαδή, δουλεύοντας τόσο τη βυζαντινή τεχνοτροπία όσο και τη δυτική τέχνη. Καταφέρνουν να συνδυάσουν στοιχεία και από τις δύο παραδόσεις και έτσι να ικανοποιούν τις απαιτήσεις και των ορθόδοξων και των καθολικών πελατών τους. Συναντάμε έργα που εντυπωσιάζουν με τη σωστή εξισορρόπηση των χαρακτηριστικών των δύο τάσεων και με το άψογο αποτέλεσμα, που φανερώνει καλλιτέχνες που ξέρουν να ανταποκρίνονται στις απαιτήσεις των καιρών.[1]

Τον 15ο αιώνα στοιχεία από τα αρχεία του νησιού κάνουν λόγο για 120 ζωγράφους στην πόλη του Χάνδακα. Ελάχιστοι από αυτούς μάς είναι γνωστοί σήμερα για τα έργα τους. Σε αυτούς ανήκουν ο Ανδρέας Παβίας, ο Ανδρέας Ρίτζος, ο Άγγελος Ακοτάντος και ο Νικόλαος Τζαφούρης. Καθώς τα ενυπόγραφα έργα είναι λίγα και το πρόβλημα ταύτισης των υπολοίπων με κάποιον καλλιτέχνη μεγάλο, πολλά είναι εκείνα που δεν μπορούν ούτε με σύγκριση τεχνοτροπίας, ούτε με πληροφορίες να αποδοθούν σε συγκεκριμένο καλλιτέχνη. Κατά συνέπεια είναι πολλοί και οι ζωγράφοι που, αν και γνωρίζουμε την ύπαρξή τους, δεν μπορούν να συσχετιστούν με κανένα έργο.

Οι φορητές εικόνες αποτελούν την κυριότερη έκφραση της κρητικής τέχνης. Η εικόνα δημιουργεί και επιβάλλει μια αίσθηση παρουσίας, καθώς φέρνει τον πιστό σε προσωπική σχέση και επαφή με τον εικονιζόμενο άγιο. Η εικόνα είναι άφωνη, αλλά ταυτόχρονα «μιλάει». Ο πιστός έχει μπροστά σου το εικονιζόμενο πρόσωπο, με το οποίο ενώνεται, το συναντά, το ασπάζεται με τα χείλη, με τα μάτια, με την καρδιά του. Ο αγιογράφος από τη μεριά του δεν αυτοσχεδιάζει με εμπνεύσεις δικές του, αλλά υπακούει στις προτροπές και τις επιθυμίες του Τελετουργικού Πνεύματος. Όπως ο ιερέας λειτουργεί, παρόμοια ο σωστός θεολόγος και ο αληθινός αγιογράφος ιερουργούν, εξασκούν την ιερή τους τέχνη και διακονία. Γίνονται όργανα, λύρες του Πνεύματος. Σε αυτήν την κατάσταση της πνευματικής ωριμότητας, παραδιδόμενοι ολοκληρωτικά στη θεία βουλή, νιώθουν ότι Άλλος δρα, ενεργεί και φανερούται δι' αυτών. Γι' αυτό οι εικόνες ή είναι ανυπόγραφες ή έχουν την υπόμνηση «διά χειρός».[2]

Βέβαια την εποχή, στην οποία αναφερόμαστε, όταν στην Κρήτη οι παραγγελίες εικόνων αγγίζουν τεράστιους αριθμούς και συχνά ο χρόνος παράδοσής τους είναι περιορισμέ-

1. Παναγία Οδηγήτρια, 15ος αι., 0,503x0,41 μ. Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο (Λ154-ΣΛ153).

2. Παναγία Γλυκοφιλούσα, Ανδρέας Ρίτζος, γ΄ τέταρτο 15ου αι., 0,95x0,76 μ. Ρώμη, ιδιωτική συλλογή.

3. Παναγία του Πάθους, Ανδρέας Ρίτζος, 15ος αιώνας, 1,03x0,84 μ. Φλωρεντία, Galleria dell'Academia.

νος, αντιλαμβάνεται κανείς ότι η εικόνα δεν αποτελεί πια έργο μόνο του αγιογράφου, που ζωγραφίζει με ιδιαίτερη πνευματική και θρησκευτική κατάνυξη, αλλά και εξειδικευμένων επαγγελματιών ζωγράφων, που την αντιμετωπίζουν ως κάτι το εμπορεύσιμο και κερδοφόρο. Παρ' όλα αυτά, οι εικόνες της περιόδου αυτής φανερώνουν εκπληκτική δεξιότητα των ζωγράφων της Κρήτης, η οποία έρχεται να ανταποκριθεί στις ιδιαιτερότητες της εποχής.

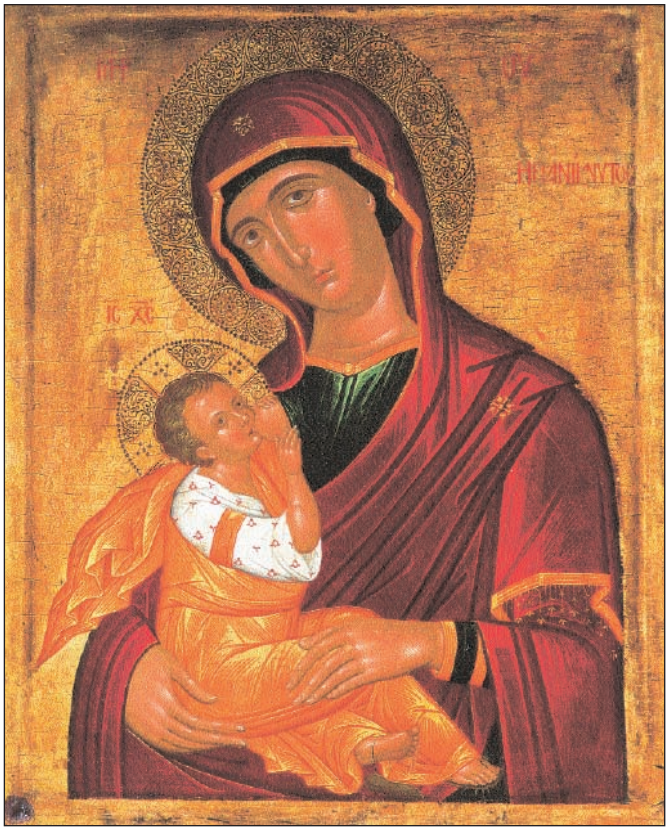
Επίσης, πολύ σημαντικός στις εικόνες είναι ο συμβολισμός. Ο χρυσός κάμπος των εικόνων είναι ο έμπυρος ουρανός στον οποίο ζουν οι άγγελοι, το φως του Αγίου Πνεύματος, το φωτοστέφανο είναι η αγιότητα, ο κόκκινος μανδύας, στοιχείο των μαρτύρων, το χυμένο τους αίμα, το καστανόχρωμο μαφόριο της Παναγίας και τα χρυσοκέντητα σιρίτια η αυστηρή σοβαρότητα και ο πλούτος της πολύτιμης παρθενίας με τους τρεις αστέρες να συμβολίζουν την αειπαρθενία (προ τόκου, εν τόκω και μετά τόκον).[3] Μαζί με αυτά τα στοιχεία, οι στάσεις και οι χειρονομίες των μορφών έρχονται να συμπληρώσουν τους συμβολισμούς και να δημιουργήσουν τύπους και παραλλαγές και έτσι να παρουσιάσουν στοιχεία που μας βοηθάνε να αντιληφθούμε, εκτός των άλλων, και τις κοινωνικές συνθήκες της εποχής.

Η απεικόνιση της Παναγίας είναι ίσως το πιο δημοφιλές θέμα της εποχής. Η αμεσότητα, που χαρακτηρίζει τη σχέση των πιστών με Αυτήν, είναι το στοιχείο που κυριαρχεί στις εικόνες της δυτικής ή βυζαντινής τεχνοτροπίας. Η Βρεφοκρατούσα Παναγία εκπέμπει τρυφερότητα αλλά και ανησυχία, κατανόηση αλλά και πίκρα. Το μελλοντικό πάθος του Υιού της και ο βαθμός εξωτερίκευσης των συναισθημάτων που προέρχεται από αυτό, είναι τα στοιχεία εκείνα που διαμορφώνουν τους τύπους απεικόνισης, τις εκφράσεις, τις χειρονομίες, την ατμόσφαιρα.

Κάθε τύπος φανερώνει διαφορετικά νοήματα, αλλά όλοι έχουν ως κοινό στοιχείο την αγωνία και τη θλίψη της Παναγίας για όσα πρόκειται να συμβούν. Οι ανάγκες που κάθε φορά καλείται να ικανοποιήσει ένας ζωγράφος με το έργο του υπαγορεύουν τη δημιουργία διαφορετικών τύπων και παραλλαγών. Έτσι, ο τύπος της Παναγίας Οδηγήτριας υποδηλώνει την καθοδήγηση των πιστών από την Παναγία, η Παναγία Γλυκοφιλούσα την τρυφερότητα και τα ανθρώπινα συναισθήματα της Παναγίας προς τον Υιό της και ταυτόχρονα προς όλους τους χριστιανούς, η Παναγία του Πάθους το θείο πάθος, που ερχόμενο επιδεικνύει άλλους δρόμους για τη χριστιανοσύνη, η δυτική Madre della Consolazione, ή Παναγία η Παραμυθία, όπως αναφέρεται σε βυζαντινότροπες εικόνες, την παρηγοριά και την ανακούφιση που θα βρει κανείς στην αγκαλιά της Μητέρας όλων των χριστιανών.

Μιλώντας για την απεικόνιση της Παναγίας Βρεφοκρατούσας, η Παναγία η Οδηγήτρια αποτελεί ίσως τη σημαντικότερη παράστασή της. Ο συγκεκριμένος εικονογραφικός

4. Παναγία Καρδιώτισσα, Άγγελος, β΄ τέταρτο 15ου αι., 1,21x0,965 μ. Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο.



5. Παναγία Γαλακτοτροφούσα, Ανδρέας Ρίτζος, τελευταίο τέταρτο του 15ου αι. Αυγοτέμπερα σε ξύλο, 0,60x0,48 μ. Μόναχο, ιδιωτική συλλογή.

τύπος και η ονομασία του, που προέρχεται από τη Μονή Οδηγών της Κωνσταντινούπολης, θεωρείται και δηλωτικός της ιδιότητας της Παναγίας ως καθοδηγήτριας των πιστών και ξεχωρίζει για τον μνημειακό του χαρακτήρα, την αυστηρή εξισορρόπηση των μορφών και την ιερατική επίσημη στάση, που εναρμονίζεται απόλυτα με την αυστηρότητα της έκφρασης στο πρόσωπο της Θεοτόκου.

Όπως υποστηρίχθηκε από τον Πατριάρχη Φώτιο, ο αρχικός εικονογραφικός τύπος προήλθε από τη λατρευτική αχειροποίητη εικόνα της Μονής Οδηγών της Κωνσταντινούπολης. Σύμφωνα με αυτή την παράδοση, την εικόνα αυτή, την οποία είχε ζωγραφίσει ο Ευαγγελιστής Λουκάς, βρήκε η αυτοκράτειρα Αθηναΐδα-Ευδοκία στα Ιεροσόλυμα και την έστειλε δώρο στην αδελφή του αυτοκράτορα συζύγου της Θεοδόσιου Β΄ του Μικρού, την Πουλχερία. Η Πουλχερία κατέθεσε την εικόνα σαν προσκύνημα στη Μονή Οδηγών, που ίδρυσε στην Κωνσταντινούπολη, απ' όπου πήρε και ο τύπος το όνομά του.[4]

Στον κλασικό τύπο της παράστασης εικονίζεται η Παναγία με το ένα χέρι να κρατά τον Χριστό και το άλλο ακουμπισμένο στο στήθος της σε στάση δέησης, καθώς ατενίζει τον πιστό, ενώ ο Χριστός, καθισμένος μετωπικά απέναντι από τον πιστό, καλυμμένος με το χιτώνα του, με το ένα του χέρι να κρατά κλειστό ειλητάριο, το οποίο συχνά στηρίζει πάνω στο πόδι του, και με το άλλο να ευλογεί τον πιστό. Οι μορφές χαρακτηρίζονται από σοβαρότητα και μεγαλοπρέπεια και οι χειρονομίες και οι εκφράσεις τους δεν είναι τόσο έντονες όσο σε άλλες παραστάσεις της Βρεφοκρατούσας Παναγίας (εικ. 1).

Μια άλλη απεικόνιση της Παναγίας είναι αυτή της Γλυκοφιλούσας, η οποία εικονίζει την Παναγία να γλυκοφιλά το Θείο Βρέφος και απαντά και στη βυζαντινή τέχνη, με σημαντικότερο παράδειγμα την Παναγία του Βλαντιμίρ. Τα κύρια χαρακτηριστικά της εικόνας, όπως έχει παρατηρήσει και ο καθηγητής Κ. Καλοκύρης, είναι η επαφή των δύο προσώπων και ο εναγκαλισμός. Από τη μία οι εσωτερικοί θλιβεροί λογισμοί της Θεοτόκου μετά την αποκάλυψη των παθών και του θανάτου του Υιού της και από την άλλη η εσωτερική θλίψη του Χριστού, ο οποίος σφίγγει τη μητέρα του και πολλές φορές ακουμπάει το μάγουλό του πάνω στο δικό της ή το χέρι του πάνω στο δικό της. Αυτό που κάνει την εικόνα της Γλυκοφιλούσας να διαφέρει από τις υπόλοιπες είναι ότι στις άλλες παραστάσεις δίνεται βάση στη θεότητα του Χριστού, ενώ στην παράσταση της Γλυκοφιλούσας τονίζονται τα ανθρώπινα συναισθήματα, δηλαδή η μητρική αγάπη και στοργή.

Οι πιστοί υμνούν την Παναγία ως Βασίλισσα και Δέσποινα του κόσμου, ως κεχαριτωμένη και ευλογημένη, αλλά η ίδια κατέρχεται τρόπον τινά από το θρόνο της, γίνεται η Μητέρα, που ζει την αγωνία του παιδιού της, όπως όλες οι μητέρες του κόσμου. Ο πιστός δεν θέλει να βλέπει την Παναγία μόνο στον ουρανό, περιβεβλημένη από τη δόξα της. Την θέλει να ασκεί τα μητρικά της καθήκοντα και στη Γη, να βαστάζει τον

πόνο της φτώχειας, της αδικίας, της ασθένειας. Γιατί έτσι μπορεί πιο εύκολα να την πλησιάσει, να την παρακαλέσει να μεσιτεύσει δίπλα στον Υιό της. Ακριβώς αυτήν την ελπίδα και το θάρρος χαρίζει στους πιστούς η εικόνα της Γλυκοφιλούσας. Ο Καλοκύρης παρατηρεί για την παράσταση της Γλυκοφιλούσας ότι «πολλές φορές έχεις την εντύπωση ότι η Θεοτόκος δεν είναι η θωπεύουσα και η γλυκοφιλούσα, αλλά η θωπευόμενη και ηδέως ασπαζόμενη από το Θείο Βρέφος» (εικ. 2).[5]

Η εικόνα της Παναγίας του Πάθους συνδέεται, σύμφωνα με την παράδοση, με την Υπαπαντή, που ο Γέροντας Συμεών με την προφητεία του προέδειξε τους άπιστους, τους πιστούς και τη θλίψη της Παναγίας κάτω από το σταυρό, που ήταν το αποκορύφωμα των πόνων και των δοκιμασιών της. Γέννησε τον Χριστό μέσα σε στάβλο, έζησε την καταδίωξη από τον Ηρώδη, είδε την αντίδραση και την αμφιβολία στα μάτια του κόσμου και τελικά τη Σταύρωση του Υιού της. Όλα αυτά μπορεί να την πλήγωσαν, αλλά ταυτόχρονα την έκαναν και ευαίσθητη στα μάτια των πιστών. Ο Χριστός, τη στιγμή που ήταν στο σταυρό και παρ' όλους τους φριχτούς πόνους του δεν ξέχασε τη μητέρα του, την οποία τη στιγμή που την παρέδωσε στα χέρια του μαθητή του Ιωάννη την έκανε μητέρα όλων των πιστών, καθώς ο Ιωάννης ήταν ο εκπρόσωπος όλων των Αποστόλων και των χριστιανών. Στις παραστάσεις αυτές, λοιπόν, που καθιερώθηκαν από τον Ανδρέα Ρίτζο τον 15ο αιώνα, εικονίζεται η Παναγία να κρατά το Θείο Βρέφος, το οποίο βρίσκει απάγκιο στην αγκαλιά της Μητέρας του. Δεξιά και αριστερά τους βρίσκονται οι Αρχάγγελοι Γαβριήλ και Μιχαήλ, οι οποίοι κρατούν τα σύμβολα του πάθους, δηλαδή τη λόγχη, το σπόγγο, το ακάνθινο στεφάνι, το δοχείο με όξος και χολή και το σταυρό. Ο Χριστός, αντικρίζοντάς τους τρομάζει και φωλιάζει στην αγκαλιά της Παναγίας, η οποία παρουσιάζεται για μία ακόμα φορά θλιμμένη, γνωρίζοντας το μελλοντικό πάθος του Υιού της. Η παράσταση αυτή αποτελεί την πιο δηλωτική του θείου πάθους και έρχεται να προσθέσει στο ανάστροφο πέλμα το λυμένο σανδάλι και τα σταυρωμένα πόδια, που μέχρι τώρα τόνιζαν το πάθος, και τους Αρχαγγέλους, που πάντα συμπληρώνουν την παράσταση κρατώντας τα σύμβολα του πάθους (εικ. 3).[6]

Η Παναγία Καρδιώτισσα, που παρουσιάζεται σε μια σειρά κρητικών εικόνων του 15ου αιώνα με σημαντικότερη αυτή του Βυζαντινού Μουσείου, έχει ζωγραφιστεί από τον Άγγελο. Στον τύπο εικονίζεται ο Χριστός να βρίσκεται στην αγκαλιά της Μητέρας του, αυτή τη φορά σε μια στάση που δεν είναι συνήθης. Έχει στραμμένα τα νώτα στον πιστό. Σχεδόν αιωρείται, καθώς η Παναγία τον κρατά μόνο με το αριστερό της χέρι, ενώ με το άλλο ακουμπά τον ώμο του. Ο Χριστός, γυρισμένος προς την Παναγία, έχει τα χέρια του υψωμένα προς τα πάνω (σαν σε δέηση), το πρόσωπό του ακουμπά σε αυτό της Θεοτόκου, το κεφάλι του γέρνει προς τα πίσω και ο λαιμός του αφήνεται γυμνός. Το ιμάτιο που φορά εδώ είναι ανοιχτόχρωμο και κοντομάνικο και μία ζώνη περνά από τους ώμους και τη μέση του.

Ο τύπος έχει βυζαντινό του πρότυπο αυτό της Παναγίας Πελαγονίτισσας, στον οποίο εντυπωσιάζει η ασυνήθιστη στάση του παιδιού και η περίεργη θέση των χεριών του, στοιχεία, τα οποία, έστω και διαφοροποιημένα τα συναντάμε και εδώ. Άλλος τύπος που θα μπορούσε επίσης να θεωρηθεί ότι έχει κάποια σχέση με αυτόν της Καρδιώτισσας είναι αυτός της Παναγίας Κυκκώτισσας, φημισμένης από τη Μονή Κύκκου της Κύπρου, με κυριότερο παράδειγμα την εικόνα στο Σινά.[7]

6. Madre della Consolazione, Νικόλαος Τζαφούρης, 0,56x0,45 μ. (χωρίς πλαίσιο). Αθήνα, Συλλογή Κανελλοπούλου.

Τέλος, χαρακτηριστικά, όπως το γυμνό πέλμα του Χριστού και το λυμένο σανδάλι που αιωρείται από το πόδι του, τα βρίσκουμε στις παραστάσεις της Παναγίας του Πάθους. Τα σύμβολα αυτά μαζί με τους αγγέλους που εδώ δεν κρατούν τα σύμβολα του Πάθους, αλλά σεβίζουν, συμπληρώνουν την παράσταση της Καρδιώτισσας, η οποία είναι από εκείνες της παιδικής ηλικίας του Χριστού που δηλώνουν το μελλοντικό πάθος. Δεν θα μπορούσε να αποτελεί μία ξέγνοιαστη στιγμή ανάμεσα στον Χριστό και τη μητέρα του, αφού τα πρόσωπα και των δύο φανερώνουν ανησυχία. Είναι έκδηλη τόσο η ανησυχία του παιδιού για το μελλοντικό πάθος όσο και η αγωνία της μητέρας του και η θλίψη της γι' αυτό. Η ίδια στάση του παιδιού επαναλαμβάνεται στην προεικονιστική παράσταση της θυσίας του Αβραάμ, όπου ο Ισαάκ γέρνει προς τα πίσω το κεφάλι του προτείνοντας το λαιμό του (εικ. 4).[8]

Η Παναγία Γαλακτοτροφούσα είναι μια παράσταση η οποία, όπως και η Γλυκοφιλούσα, δίνει βάση στα ανθρώπινα συναισθήματα των δύο μορφών και όχι στη θεϊκή τους υπόσταση. Η παράσταση εικονίζει την Παναγία να κρατά στην αγκαλιά της τον Υιό της και να τον θηλάζει. Η σκηνή αυτή του γαλακτισμού αποτελεί ίσως την πιο δηλωτική απεικόνιση της ανθρώπινης υπόστασης του Χριστού και αναφορές για το θέμα αυτό υπάρχουν σε πλήθος βυζαντινών ομιλιών και ύμνων.

Η παράσταση αρχικά περιλάμβανε στην εικονογραφία της στοιχεία που δηλώνουν το πάθος, δημιουργώντας έτσι μία σχέση με την Παναγία του Πάθους, με κοινό στοιχείο τους αρχαγγέλους με τα σύμβολα του πάθους. Σε κάποια κείμενα τονίζεται μάλιστα η αντίθεση ανάμεσα στη χαρά της Παναγίας τη στιγμή του θηλασμού και στον κατοπινό της πόνο τη στιγμή του εναγκαλισμού του νεκρού σώματος του παιδιού της. Γίνεται σύγκριση του μητρικού γάλακτος την ώρα του θηλασμού, από το οποίο ο Χριστός παίρνει ζωή, και του αίματος που τρέχει από τα πλευρά του μετά τη σταυρική του θυσία, με το οποίο ο Χριστός δίνει ζωή και ανοίγει νέους δρόμους για τη χριστιανοσύνη. Αργότερα, όμως, η παράσταση της Γαλακτοτροφούσας αποσπάται τελείως από το πάθος και μένει να παριστάνει μία πολύ τρυφερή και πάνω απ' όλα ανθρώπινη σκηνή της Παναγίας και του Χριστού, της Μητέρας και του Βρέφους, αφήνοντας την Παναγία του Πάθους να εκφράζει όσο καμία άλλη το μαρτύριο του Θεανθρώπου.

Πέρα από το θεολογικό περιεχόμενο της παράστασης υποστηρίζεται και το κοινωνικό. Η Γαλακτοτροφούσα Παναγία φαίνεται να αποτελούσε, όπως έχει παρατηρηθεί στις ανάλογες τοσκανικές εικόνες του 14ου αιώνα, μία παραινετική παράσταση για τις μητέρες που δεν ήθελαν να θηλάσουν, φαινόμενο συχνό εκείνης της εποχής. Την άποψη αυτή έρχεται να ενισχύσει και η μόνιμη απεικόνιση στις παραστάσεις της Κόλασης των κρητικών εικόνων των «καταραμένων» αυτών γυναικών που αρνούνταν να θηλάσουν. Στον αντίποδα θα μπορούσε να αποτελέσει πρότυπο τρυφερής και ιδανικής μητέρας για τη γυναίκα της εποχής, αλλά και εγγύηση θεϊκής προστασίας προς τις εγκύους ή τις νεαρές μητέρες (εικ. 5).[9]

Τέλος, ένας τύπος της Βρεφοκρατούσας Παναγίας δυτικής προέλευσης είναι αυτός της Madre della Consolazione, ο οποίος αναπτύχθηκε τον 15ο και 16ο αιώνα από τα κρητικά εργαστήρια και χαρακτηρίζεται από την ιδιαίτερη στάση του Χριστού και της Παναγίας. Η Παναγία εικονίζεται να κρατά τον Χριστό με το ένα της χέρι, ενώ με το άλλο να ακουμπά το γόνατό του. Φορά το δυτικό μαφόριο, με μία πόρπη μπροστά από το στήθος της και μία διάφανη μπόλια, δυτικής επίσης προέλευσης. Ο Χριστός κάθεται στο δεξί, συνήθως, χέρι της μητέρας του και σχεδόν πάντα σε στάση αντικίνησης, δηλαδή με το πρόσωπο στραμμένο προς τα αριστερά και τα πόδια του προς την αντίθετη μεριά. Φορά κοντομάνικο χιτώνα, διάφανο πουκάμισο και ιμάτιο με χρυσοκονδυλιές, που καλύπτει μόνο τον ένα του ώμο. Με το ένα του χέρι, μπροστά από το στήθος της Παναγίας κρατά τη δυτική σφαίρα με το σταυρό στην κορυφή. Ο τύπος φαίνεται να καθιερώνεται από τον γνωστό κρητικό ζωγράφο Νικόλαο Τζαφούρη, με κυριότερα έργα του, με αυτό το θέμα, την Παναγία της Τεργέστης και την Παναγία της Συλλογής Κανελλοπούλου. Το θέμα ζωγραφίζεται ιδιαίτερα και τον 16ο και 17ο αιώνα από εργαστήρια της Δαλματίας.

Η ιταλοκρητική αυτή παράσταση με τα δυτικά χαρακτηριστικά έχει πολλά στοιχεία που θα μπορούσαν να αποδοθούν σε παλαιολόγεια πρότυπα, όπως το άγγιγμα της Παναγίας στο γόνατο του Χριστού, που προϋπήρχε σε εικόνες βυζαντινές που εικόνιζαν την Παναγία Βρεφοκρατούσα. Επίσης, το όνομα Madre della Consolazione, που σημαίνει «Μήτηρ της Παραμυθίας» ή «Μήτηρ της Παρηγοριάς», θυμίζουν τις βυζαντινές επωνυμίες της Παναγίας «Παραμυθία», «Παυσολύπη», «Παρηγορίτισσα», αν και, εκτός από την τελευταία που υπάρχει στον ομώνυμο ναό της Άρτας, αναφέρονται μόνο σε μαρτυρίες. Αλλά και το διάφανο ιμάτιο του Χριστού, σύμφωνα με έρευνες, έχει βυζαντινή προέλευση (εικ. 6).[10]

Στους ζωγράφους της Κρήτης του 15ου αιώνα, παρόλο που φαίνεται να στερούνται φαντασίας και τόλμης και να επαναλαμβάνουν σειρές εικόνων που παριστάνουν τους βασικούς τύπους της Βρεφοκρατούσας Παναγίας, διακρίνεται αυτή η εξαιρετική ικανότητα να συνδυάζουν τη βυζαντινή τεχνοτροπία με την ιταλική και ανάλογα με τους πελάτες τους, που ανήκαν σε διάφορα κοινωνικά και θρησκευτικά στρώματα, να στηρίζονται στο αντίστοιχο πρότυπο.

Έτσι, την αυστηρότητα της έκφρασης της κρητικής τέχνης έρχεται να συναντήσει η χαλαρότητα της μορφής της Δύσης, τις σωστά αποδομένες πτυχώσεις τα πιο έντονα χρώματα, τα τρία αστέρια του μαφορίου της Παναγίας η δυτική διάφανη μπόλια και η πόρπη της, τον ιδεαλισμό ο ρεαλισμός, το Βυζάντιο η Αναγέννηση. Βέβαια, με το πέρασμα του χρόνου και τη μεγαλύτερη επικοινωνία με τη Βενετία, τα δυτικά

στοιχεία κερδίζουν αρκετό έδαφος σε μια κατηγορία κρητικών έργων, τα οποία αποκτούν έτσι τη λεγόμενη ιταλοκρητική απόχρωση.

Με όλα αυτά τα συναισθήματα και τα νοήματα που προσφέρει η εικόνα της Παναγίας στους πιστούς, δεν είναι τυχαίο ότι εκείνη την εποχή αποτελεί την πλειονότητα των παραγγελιών των ορθοδόξων, των καθολικών και όλων των κατοίκων της Κρήτης, ξεκινώντας από τον πιο πλούσιο, που την εικόνα του θα πλαισίωνε χρυσωμένη κορνίζα, μέχρι και τον πιο φτωχό, που οι μορφές της Παναγίας και του Χριστού πάνω στο ξύλο θα φάνταζαν έτοιμες να τον αγγίξουν. Και δεν είναι τυχαίο ότι μέχρι σήμερα, σε κάθε σπίτι υπάρχει μία εικόνα της Παναγίας να θυμίζει στον πιστό τη θυσία του Θεανθρώπου και τον πόνο της Θεοτόκου και κοιτάζοντάς την να παίρνει δύναμη και ελπίδα.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

[1] Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Οι Κρητικοί ζωγράφοι και το κοινό τους: Η αντιμετώπιση της τέχνης τους στη Βενετοκρατία», *Κρητικά Χρονικά* 26 (1986), σ. 42-48.

[2] Μ. Χατζηδάκης, *Ο Κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης*, Εκδόσεις Ι. Μονής Σταυρονικήτα, Άγιο Όρος 1986, σ. 15-17.

[3] Ι. Βράνος, *Θέματα Αγιογραφίας*, εκδ. Πουρναρά, Θεσσαλονίκη 1997, σ. 49, 50.

[4] Μ. Μπορμπουδάκης, *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης*, Βικελαία Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο 1993, σ. 504, 505.

[5] Χ. Γκότσης, *Ο μυστικός κόσμος των βυζαντινών εικόνων*, Εκδόσεις Αποστολικής Διακονίας, Αθήνα 1973, σ. 54-56.

[6] *Στο ίδιο*, σ. 60-62.

[7] Π. Βοκοτόπουλος, *Ελληνική Τέχνη, Βυζαντινές Εικόνες*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1995, σ. 196,197.

[8] Χ. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες, Μήτηρ Θεού*, εκδόσεις Αδάμ, Αθήνα 1994, σ. 105-111.

[9] Αναστασία Δρανδάκη, *Εικόνες, 14ος-18ος αιώνας. Συλλογή Ρ. Ανδρεάδη*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2002, σ. 42-44.

[10] Μπαλτογιάννη, *ό.π.*, σ. 273-278.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΑΛΙΠΡΑΝΤΗΣ ΘΕΟΛΟΓΟΣ Χ., *Θησαυροί της Σίφνου, Εικόνες των Ναών και των Μονών*, Εκδοτική Εταιρεία Μιχαήλ Τουμπή και Θεολόγου Χρ. Αλιπράντη, Αθήνα 1979.

ΒΑΣΙΛΑΚΗ Μ. (επιμ.), *Μήτηρ Θεού, Απεικονίσεις της Παναγίας στη βυζαντινή τέχνη*, εκδ. SKIRA - Μουσείο Μπενάκη, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 2000.

ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ Π., *Εικόνες της Κέρκυρας*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1990.

—, *Ελληνική Τέχνη, Βυζαντινές Εικόνες*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1995.

ΒΡΑΝΟΣ Ι., *Θέματα Αγιογραφίας*, εκδ. Πουρναρά, Θεσσαλονίκη 1997.

ΓΚΟΤΣΗΣ Χ., *Ο μυστικός κόσμος των βυζαντινών εικόνων*, τόμ. Β΄, Έκδοσις Αποστολικής Διακονίας, Αθήνα 1973.

ΔΡΑΝΔΑΚΗ ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ, *Εικόνες 14ος-18ος αιώνας. Συλλογή Ρ. Ανδρεάδη*, εκδ. SKIRA - Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2002.

Θησαυροί του Αγίου Όρους, κατάλογος έκθεσης, Ιερά Κοινότης Αγίου Όρους Άθω, Θεσσαλονίκη 1997.

Θησαυροί της Μονής Πάτμου, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1988.

ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ Κ., *Άθως, Θέματα Αρχαιολογίας και Τέχνης*, Αστήρ, Αθήνα 1963.

ΚΟΝΟΜΟΣ Ν., *Η χριστιανική τέχνη στην Κεφαλλονιά*, Εργοστάσιο Γραφικών Τεχνών Ι. Μακρής Α.Ε., Αθήνα 1966.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΔΑΚΗ-ΚΙΤΡΟΜΗΛΙΔΟΥ Μ., «Μαρτυρίες ζωγραφικών έργων στο Χάνδακα σε έγγραφα του 16ου και 17ου αιώνα», *Θησαυρίσματα* 12 (1975), σ. 35-136.

—, «Ειδήσεις για την συντεχνία των ζωγράφων του Χάνδακα τον 16ο αιώνα», *Πεπραγμένα του Δ΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τόμ. Β΄, Αθήνα 1981, σ. 123-145.

—, «Οι Κρητικοί ζωγράφοι και το κοινό τους: Η αντιμετώπιση της τέχνης τους στη Βενετοκρατία», *Κρητικά Χρονικά* 26 (1986). σ. 42-48.

ΜΑΛΤΕΖΟΥ Χ. (επιμ.), *Venetiae quasi alterum Byzantium, Όψεις της Ιστορίας του Βενετοκρατούμενου Ελληνισμού, Αρχειακά τεκμήρια*, Ίδρυμα Ελληνικού Πολιτισμού, 1993.

ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ Χ., *Εικόνες, Μήτηρ Θεού*, εκδόσεις Αδάμ, Αθήνα 1994.

ΜΠΟΡΜΠΟΥΔΑΚΗΣ Μ., *Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, Βικελαία Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο 1993.

ΜΑΝΑΦΗΣ Κ. (επιμ.), *Σινά, Οι θησαυροί της Ιεράς Μονής Αγίας Αικατερίνης*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1990.

ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ Ν. (επιμ.), *Venetiae quasi alterum Byzantium. Από τον Χάνδακα στη Βενετία, Ελληνικές εικόνες στην Ιταλία, 15ος-16ος αιώνας*, κατάλογος έκθεσης, Βενετία 1993.

ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ Μ., *Ο Κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης*, εκδόσεις Ι. Μονής Σταυρονικήτα, Άγιο Όρος 1986.

—, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση 1450-1830*, τόμ. 1, ΕΙΕ, Αθήνα 1987.

Representing the Virgin in the Venetian Ruled Crete of the Fifteenth Century

Stavroula Koraki

From the fourteenth to the mid-seventeenth century, the island of Crete has played a leading role in arts and letters and has become the native land of remarkable artists who were able to produce “bilingual” works, that is, to paint both in the Byzantine and in the Western style. The image of the Virgin has always been a most popular subject of their repertoire. Even today her representation conveys maternal love and creates strong bonds with the believer who feels his relation with the Mother of God to be direct and full of compassion. The obligation of a painter to satisfy the needs of his broader clientele has resulted to the creation of various iconographic types of the Virgin, each investing the relation with the Virgin with a different meaning and symbolism. Thus, the type of the Virgin Hodegetria suggests her guidance of the believers, the Virgin of Tenderness denotes her affection and human feelings for her Son and concurrently for all Christians, the Virgin of Passion symbolizes the Divine Passion and its redeeming role, the Madre della Consolazione of the Byzantine in style Western icons indicates the comfort and relief one can find in the arms of the Mother of Christianity.