

ΑΠΟΚΑΛΥΠΤΟΝΤΑΣ ΤΑ ΕΝΔΥΜΑΤΑ: Η ΕΝΔΥΣΗ ΩΣ ΘΕΟΛΟΓΙΑ

Mary Lee Coulson

Ερευνήτρια
Courtauld Institute of Art, University of London

Ο ρόλος του ενδύματος στο Βυζάντιο δεν περιορίζόταν μόνο σε εκείνον του προστατευτικού μέσου από τα στοιχεία της φύσης. Τα ενδύματα αποτελούσαν και σημαντικά διακριτικά στοιχεία κοινωνικής θέσης. Εμφανής σε όλους, η ενδυμασία υποδεικνύει τη συγκεκριμένη ομάδα στην οποία ανήκε ένα άτομο ή τη βαθμίδα που κατείχε μέσα σ' αυτήν την ομάδα, πράγμα γνωστό όσον αφορά στην αυτοκρατορική και αυλική ενδυμασία¹.

Η ενδυμασία των θρησκευτικών μορφών στο Βυζάντιο αποτελούσε επίσης σημαντικό διακριτικό της βαθμίδας και της σπουδαιότητάς τους. Μεταξύ των κληρικών, ο επισκοπος διαφοροποιείται πάιων σαφώς από ένα διάκονο από το διακοσμημένο με μεγάλους σταυρούς ωμοφόριον, ενώ ο διάκονος απεικονίζεται να φοράει ένα άμφιο με ένα απλό ωράριο. Οι άγιοι διακρίνονται επίσης σε διαφορετικές κατηγορίες μέσω της ενδυμασίας τους. Στις τοιχογραφίες των σταυροθόλιων της κρύπτης του καθολικού στον Όσιο Λουκά, για παράδειγμα, οι απόστολοι, παρόλο που απεικονίζονται μόνο σε προτομή μέσα σε μετάλλια, δεχωρίζουν εύκολα, με την «κλασική» πτυχολογία των ενδυμάτων τους, από τους στρατιωτικούς αγίους που φορούν στρατιωτικούς μανδύες και από τους μοναχούς αγίους που φορούν ράσα. Μεταξύ των αγίων πατέρων, οι οποίοι δεν φέρουν φωτοστέφανο, όπως οι άγιοι, ένας ηγούμενος διαφοροποιείται περαιτέρω από ένα μοναχό από το κουκούλιόν του (εικ. 1)².

Hειραιρετικά προσεκτική απεικόνιση των ενδυμάσιών προϋποθέτει την ύπαρξη μιας εικαστικής γλώσσας κοινής μεταξύ του ζωγράφου και του θεατή, η οποία διαιωνίζεται συνεδρίαση. Ένας άγιος ή ένας ηγούμενος όφειλε να είναι αναγνωρίσιμος όσον αφορά αυτήν την ιδιότητά του³. Δεν θα έπρεπε να προκαλεί έκπληξη, επομένως, το γεγονός ότι στη ζω-

1. Μετάλλια με προτομές οσιών πατέρων. Τοιχογραφία.
Μονή Όσιου Λουκά,
κρήπη, σταυροθόλιο.



2. Παναγία Οδηγήτρια.
Τοιχογραφία.
Ναός Κομιζεώς της
Θεοτόκου. Μέρμπακας
(Άγια Τριάδα). Αργολίδας.



3. Παναγία Οδηγήτρια,
λεπτομέρεια. Τοιχογραφία.
Ναός Κομιζεώς
της Θεοτόκου. Μέρμπακας
(Άγια Τριάδα). Αργολίδας.

γραφική (ή τα ψηφιδωτά) οι ενδυμασίες των μορφών που συνήθως θεωρούνταν ιερατικού τύπου, όπως ο Παντοκράτορας ή η Οδηγήτρια, αποτυπώνονταν επίσης πολύ προσεκτικά: η ενδυμασία, σε συνδυασμό με τη στάση, καθόριζε τη μορφή.

Η Οδηγήτρια, μια από τις πιο κοινές και πιο λατρευμένες παραστάσεις της Ορθοδοξίας, συνήθως παριστάνεται σε προτομή κρατώντας τον Χριστό στο ένα της χέρι, είτε στο δεξί είτε στο αριστερό, ενώ δείχνει προς αυτόν με το άλλο. Πολλά έχουν γραφτεί σχετικά με την πρώτη εμφάνιση αυτής της παραστάσης και τις πολλές παραλλαγές στις στάσεις της Παρθένου και του βρέφους⁴. Μόνο σχετικά πρόσφατα, ωστόσο, το ενδιαφέρον έχει επικεντρωθεί στα ενδύματα που φοράει ο Χριστός σε αυτές τις παραστάσεις. Έχουμε λόγους να πιστεύουμε ότι ο τρόπος που απεικονίζεται να φοράει τα ρούχα του παϊδί δεν ήταν τυχαίος, ούτε καν ότι επρόκειτο για την επανάληψη γνωστών τύπων, αλλά ότι ήταν προσεκτικά επιλεγμένος για να σημάνει και να μεταδώσει συγκεκριμένες απόψεις κρίσιμες για τον κτήτορα. Παράδειγμα αποτελεί η παράσταση της Οδηγήτριας στην εκκλησία του Μέρμπακα στην Αργολίδα, όπου ο Χριστός φέρει μια ενδυμασία ιδιαίτερο περίπλοκη αλλά και αυστηρή, η οποία προσφέρεται για έρευνα της πιθανής σημασίας της (εικ. 2, 3).

Η τοιχογραφία της Οδηγήτριας στην εκκλησία του Μέρμπακα βρίσκεται στην παραστάση του τούχου ανάμεσα στο βήμα και την πρόθεση. Η παράσταση, που αποκαλύφθηκε πρόσφατα, κατεστραμμένη σε μεγάλο βαθμό από τον μεταγενέστερο διάκοσμο του ναού, έχει τώρα καθαριστεί και συντηρηθεί, παραμένει



όμως δυσδιάκριτη⁵. Εδώ ο Χριστός απεικονίζεται καθιστός και ευθυτενής, η Παρθένος τον υποβαστάζει στο αριστερό της χέρι. Η ενδυμασία του, ζωγραφισμένη αποκλειστικά με σκοτεινά μπλε/ιωδή χρωματα, φωτισμένη με μεγάλα χρυσά επιπέδα και χρυσοκοντυλες, είναι ένα κοντό ρουχό που αποκαλύπτει τα γυναικεία πόδια και τις κνήμες του. Από τον αριστερό ώμο του ξεδιπλώνεται και πέφτει ένα μακρύ κομμάτι ψάριμα, το οποίο εκείνος συγκρατεί με το αριστερό του χέρι. Τα φώτα στη μακριά καμπύλη του υφάσματος το κάνουν να μοιάζει με πέτο σακακιού, εντύπωση που επιπλένεται από το κοντό μανίκι, που φέρει μια φαρδιά διακοσμημένη ταινία ακριβώς πάνω από τον αριστερό αγκώνα του Χριστού. Το δεξιό μανίκι του ενδύματος πέφτει με έναν κυματισμό, φτάνοντας σχεδόν ως τον καρπό του και δεν φαίνεται να φέρει αντίστοιχη ταινία. Εμφανής στο λαμπτή και τα γόνατά του είναι μια λεπτή λωρίδα λευκών διαστρούμενων γραμμοσκαλάστες, ενώ στη μέση του φέρει μια φαρδιά πρόσσιμη ζώνη με λευκά φύτα. Αυτή η ενδυμασία διάφερε σημαντικά σε αρκετές λεπτομέρειες από την τυπική απεικόνιση της μορφής του Χριστού σε πρώιμες παραστάσεις της Οδηγήτριας.

Ανάμεσα στις πρωιμότερες αναπαραστάσεις της Θεοτόκου στη στάση που κατέλεξε να ταυτίζεται με τον τύπο της Οδηγήτριας είναι αυτή του ψηφιδωτού του έκτου αιώνα στην κόγχη του ιερού του ναού της Παναγίας της Αγγελόκτιστης, στο Κίτιο της Κύπρου (εικ. 4). Εδώ η Παρθένος εικονίζεται ορθά, να κρατάει τον Χριστό στο αριστερό της χέρι. Ο Χριστός φοράει μακρύ χρυσό μάτιο πάνω από χρυσό χιτώνα με προφυρά σημεία στο μανίκι του δεξιού



σε μικρές φορητές ελεφαντοστένιες εικόνες (εικ. 5)⁷. Η ενδυμασία είναι, σε μικρογραφία, το ίδιο ρούχο που φοράει ο Χριστός στην απεκδύσι του ως Παντοκράτορας και προσικονομεί αυτού του το ρόλο (εικ. 6).

Ωστόσο, κάποια σημγή τον δέκατο αιώνα, ο Χριστός εμφανίζεται με έναν νέο τύπο ενδυμασίας. Ένα πρώιμο παράδειγμα υπάρχει στον Όσιο Λουκά, στην ψηφιδωτή παράσταση της Υπαπαντής (εικ. 7). Ο χιτώνας δεν διαφοροποιείται πια σαφώς από το ωμό. Ακόμη πιο εντυπωσιακό είναι το γεγονός ότι ο χιτώνας δεν φτάνει πλέον ως τον αστράγαλο, αλλά αποκαλύπτει τα γόνατα και το κάτω μέρος των ποδών του Χριστού. Επιπλέον, κάνει την εμφάνισή του ένα νέο ένδυμα: ένα λευκό, δάφαινο εσωτερικό πουκάμισο απεικονίζεται στο λαιμό, στους καρπούς και στα γόνατά του. Η νέα ενδυμασία πιθανώς εμφανίστηκε αρχικά σε αφηγηματικές σκηνές, όπως η Υπαπαντή, αλλά σύντομα μεταφέρθηκε στην ενδυμασία του Χριστού που κρατάει τη Παναγία στον πιο ιερατικό τύπο της Οδηγήτριας, όπως διακρίνεται, για παράδειγμα, στην ψηφιδωτή της κόγχης του ιερού στον Όσιο Λουκά⁸. Το νέο ένδυμα έχει ερμηνευτεί ως αναφορά στην παιδική ηλικία, δηλαδή, στην ανθρώπινη φύση του Χριστού⁹, και τα γυμνά πόδια του παιδιού έχει υποστηριχθεί ότι στοχεύουν να υμίσουν στο θεατή τα εκτεθεμένα πόδια του Χριστού πάνω στο σταυρό¹⁰. Ο συνδυασμός αυτών των αναφορών, που συνταιρίζει την Ενανθρώπιτη του Χριστού, τη Σταύρωσή του, και το Θρήνο (όταν ο Χριστός βρίσκεται και πάλι στην αγκαλιά της μητέρας του) σε μία και μοναδική εικόνα του παιδιού, επιτεύχθηκε πιθανώς τον ένατο αιώνα, στον απόχρο της Εικονομαχίας¹¹. Το ίδιο υποδηλώνουν και αμφιπρόσωπες εικόνες, όπως η πολύ γνωστή εικόνα του δωδεκάτου αιώνα από την Καστοριά, με την Οδηγήτρια από τη μία πλευρά και την Άκρα Ταπεινώση από την άλλη¹².

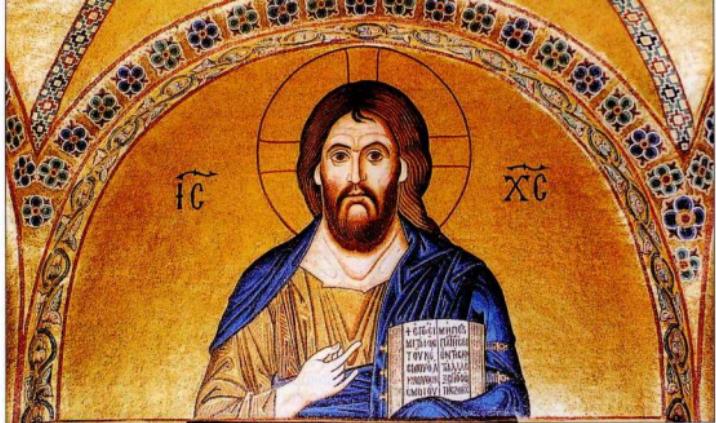
Σύμφωνα με την Ντούλα Μουρίκη, το πουκάμισο γίνεται όλο και περισσότερο εμφανές στη μεταγενέστερη ζωγραφική, του δέκατου

4. Παναγία Οδηγήτρια, ψηφιδωτό. Ναός της Παρθένου Αγγελοκτίστης, Κύπρος.



5. Ελεφαντοστένιο τρίπτυχο με την Παναγία Οδηγήτρια και αγίους. Πρίνστον.

6. Χριστός Παντοκράτορας,
ψηφιδωτό. Μονή Οσίου
Λουκά.



τρίτου αιώνα, στη συνέχεια, όμως, μειώνεται η σημασία του στη βυζαντινή τέχνη, όταν η Κωνσταντινούπολη γίνεται και πάλι το κέντρο των τεχνών της Αυτοκρατορίας¹³. Η λεπτομέρεια του πουκάμισου υιοθετήθηκε από δυτικούς ζωγράφους και μικρογράφους, οι οποίοι μερικές φορές απεικονίσαν το βρέφος να φοράει μόνο αυτό το διάφανο ένδυμα¹⁴. Μια τέτοια ενδυμασία είχε ενδεχομένως σκοπό να τονίσει περαιτέρω την ανθρώπινη φυση του Χριστού με τον ίδιο τρόπο που, όπως έχει εύστοχα προταθεί, την τονίζει το διαφανές περίζωμα του Χριστού στις βυζαντινές σκηνές της Σταύρωσης¹⁵. Ο Cimabue, εξοικειωμένος με τη βυζαντινή τέχνη σε ένα σταυρό που ζωγράφισε για τη Σάντα Κρότος στη Φλωρεντία το 1280 περίοδο, απεικόνισε τον Χριστό με διαφανές περίζωμα. Σύμφωνα με μια πρόσφατη ερμηνεία αυτή η απεικόνιση τονίζει τη γυμνότητα και άρα την ταπεινοφροσύνη και την πενία του Χριστού, αρετές που ασπάζονταν οι Φραγκισκανοί οι οποίοι είχαν παραγγείλει την εικόνα¹⁶.

Εκτός από τον κοντό χιτώνα και το πουκάμισο, ο Χριστός στην Οδηγητρία του Μέρμπακα φέρει γύρω από τη μέση του μια φαρδιά ζώνη. Όπως και το πουκάμισο, η ζώνη αυτή δεν αποτελεί μέρος της αρχικής, ποδήρους ενδυμασίας του παιδιού. Η ζώνη του Χριστού του Μέρμπακα μοιάζει να είναι κατασκευασμένη από πολλές λωρίδες και δεμένη στο μέσον σταυρούμενες λωρίδες στη μέσην της ζώνης, είναι αρκετά αυστηρήστια και φαίνεται ότι προέρχεται από τις ζώνες που απεικονίζονται μερικές φορές σε παραστάσεις στρατιωτικών αγώνων.

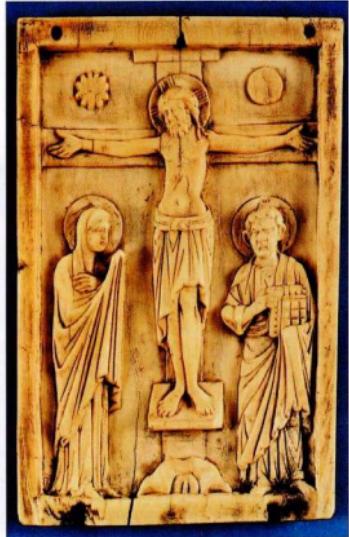
Οι βυζαντινοί στρατιωτικοί άγιοι συχνά δεν αναπαριστώνται με πλήρη στρατιωτική εξάρτηση¹⁷, αλλά με μακριούς μανδύες που πορτιώνονται στον άμω, αποκαλύπτοντας συνήθως τα ταβλίον της διακριτικά του αξώματος τους στο χιτώνα που φορούν από κάτω (εικ. 5)¹⁸. Όταν οι στρατιωτικοί αγιοί απεικονίζονται με στρατιωτικές στολές, αυτές απήχουν την υστερωρωματική στρατιωτική εξάρτηση, όπως, για παράδειγμα, στην ψηφιδωτή παράσταση του αγίου Θεόδωρου του Τήρωνος στον Όσιο Λουκά (εικ. 8). Ο άγιος απεικονίζεται με ρωμαϊκό

θώρακα, του οποίου το μπροστινό και το πίσω μέρος συγκρατούνται μαζί με φαρδιά υφασμάτινη ζώνη δεμένη σε σχήμα X¹⁹. Αυτού του τυπου η ζώνη δεν περιορίζεται σε έναν συγκεκριμένο στρατιωτικό άγιο καθώς δεν φαίνεται να περιλαμβάνεται στην εξάρτηση των έφηπτων αγώνων.

Την ίδια εποχή περίοδο, στα μέσα του δέκατου αιώνα, ο τύπος του σταυρωτού κόμπου που παραπρέπει σε στρατιωτικές ενδυμασίες εμφανίζεται επίσης, αν και σε ελάχιστες περιπτώσεις, στο περίώμα του Χριστού σε απεικονίσεις της Σταύρωσής σε ελεφαντοστένα πλακίδα, όπως είναι αυτό του Πρίνοτον (εικ. 9)²⁰. Στη ζωγραφική της Σιένας των μέσων του δέκατου τρίτου αιώνα, η Mina παρατήρησε τις ομοιοτήτες



8. Άγιος Θεόδωρος
ο Τήρων, ψηφιδωτό.
Μονή Οσίου Λουκά.



9. Ελεφαντοστένιο πλακίδο
με τη Σταύρωση. Πρίνοτον.



7. Η Υπαπαντή του Χριστού,
ψηφιδωτό.
Μονή Οσίου Λουκά.

μεταξύ του γεωμετρικά διευθετημένου περιζώματος στη Σταύρωση του Cappo di Marcovaldo στο Σαν Τζεμινιάνο και της ζώνης που φοράει ο Χριστός στη Madonna del Bordone του ίδιου καλλιτέχνη (εικ. 10)²¹: το παιδί φέρει φαρδά υφασμάτινη ζώνη δεμένη σε σχήμα Χ με μια θηλιά στην κορυφή. Τα ελεφαντοστένια πλακίδια του Πρίντον αλλά και άλλα δείχνουν ότι ο απόλος κόπτος σε σχήμα Χ ήταν γνωστός σε βυζαντινές αναπαραστάσεις του περιζώματος του Χριστού, επιτρέποντάς μας την υπόθεση ότι η εμφάνιση του δεσμώτα αυτού του τύπου στη ζώνη του βρέφους στον Μέρμπακα αποτελούσε επίσης εσκεμμένη αναφορά στη Σταύρωση, όπως προφανώς και στη ωγραφική του Cappo.

Ο καλλιτέχνης που ζωγράφισε την εικόνα της Οδηγήτριας του Μέρμπακα γνώριζε προφανώς την (κατ' αρχήν βυζαντινή) παράδοση των γυμνών ποδιών και του διάφανου πουκάμισου, συμπεριελαμβέ, όμως, δινοτας έμφαση, τη δεμένη ζώνη, μια λεπτομέρεια που δεν συναντάμε συνήθως σε απεικονίσεις της Οδηγήτριας στη βυζαντινή τέχνη, όπου μια απλή ζώνη ή μια ζώνη με τανίες, σαν χαλινάρι, είναι πιο συνηθισμένη, ιδιαίτερα στην κυπριακή εικονογραφία²². Ο συνδυασμός των τριών αυτών συγκεκριμένων αναφορών στη Σταύρωση, που απαντάται στην τοιχογραφία του Μέρμπακα, είναι σπάνιος στις απεικονίσεις της Οδηγήτριας στον ελλαδικό χώρο.



10. Η «Madonna del Bordone» του Cappo di Marcovaldo, 1261.
Σιένα, Santa Maria dei Servi.

11. Παναγία Οδηγήτρια,
ψηφιδωτή εικόνα.
Ναός Πόρτα Παναγίας,
Πόλη, Τρίκαλα.

Μια άλλη λεπτομέρεια στην ενδυμασία του Χριστού του Μέρμπακα μπορεί να είναι το κλειδί για την ερμηνεία αυτού του ασυνήθιστου εικονογραφικού τύπου: το αριστερό κοντό μανίκι του χιτώνα του, με τη διακοσμημένη στο τελείωμα τανία, αφήνει ακάλυπτο το κάτω μέρος του βραχίονα, δημιουργώντας έτσι μια αντίθεση ανάμεσα στο απλώμενο χέρι και το χρυσό ύφασμα του χιτώνα του. Με αυτόν τον τρόπο δίνεται έμφαση στο αριστερό χέρι του Χριστού με το οποίο κρατάει το ειλητάριο, που και αυτό προβάλλει από το χρυσό φόντο μέσω της αποτύπωσής του με λευκό χρώμα με κόκκινες λεπτομέρειες.

Στις περισσότερες παραστάσεις της Οδηγήτριας, τα χέρια του Χριστού είναι και τα δύο καλυμμένα εξίσου, ή το δεξιό χέρι με το οποίο ευλογεί είναι εν μέρει ακάλυπτο, όπως στο ψηφιδωτό της κόγχης του ιερού στο Κίτιο (εικ. 4). Μόνο στην Κυκκωτάνη ή Ελεούσα ή στα ανάλογους εικονογραφικούς τύπους όπου ο Χριστός απεικονίζεται ως ζωρό παιδί μπορεί να είναι και ο δυο βραχίονες σχεδόν τελείων ακάλυπτοι. Ο Χριστός του Μέρμπακα, ωστόσο, παριστάνεται σε γαλλίνη, άρθρη θέση και η έκθεση του αριστερού και όχι το δεξιό του χεριού με το οποίο ευλογεί είναι επομένως αξιοπεριεργή. Μια ανάλογη απεικόνιση βρίσκουμε στο ψηφιδωτό της όρθιας Οδηγήτριας και του Χριστού στην εκκλησία της Πόρτα Παναγίας, που χρονολογείται στα τέλη του δεκάτου τρίτου αιώνα (εικ. 11). Ο αριστερός βραχίονας του παιδιού είναι καλυμμένος, όπως ο δεξιός του στην τοιχογραφία του Μέρμπακα, ενώ ο δεξιός του βραχίονας στην Πόρτα Παναγία καλύπτεται με κοντό μανίκι και ένα μακρύτερο πουκάμισο με σταυροειδείς γραμμοσκιάσεις που αφήνει και πάλι έμφαση του βραχίονα γυναικί πάνω από το χέρι που κρατάει το κλεψύδριο²³.

Στοιχεία του ψηφιδωτού από την Πόρτα Παναγία, όπως η μετωπική στάση της Παθένου, έχουν συγκριθεί με παταλή ζωγραφική²⁴ και μπορούν να βοηθήσουν στην ερμηνεία της ασυνήθιστης έκθεσης του δεξιού βραχίονα του Χριστού. Στον Μέρμπακα, μπορεί να υποδειχθεί μια πιο συγκεκριμένη ερμηνεία γι' αυτήν τη λεπτομέρεια μέσα από τη σχέση της εκκλησίας του Μέρμπακα με το τάγμα των Δομινικανών.

Η εκκλησία του Μέρμπακα, που βρίσκεται στην περιοχή μεταξύ Αργούς και Ναυπλίου, στο σημερινό χωριό της Αγίας Τριάδας, χτίστηκε στα τέλη του δεκάτου τρίτου αιώνα, οι τοιχογραφίες που σώζονται, όμως, μπορεί να ανήκουν σε περισσότερες φασεις, όλες μεταγενέστερες της ίδρυσης του ναού²⁵. Η τεχνοτροπία των προσώπων των χερουφέων στον τρούλο του Μέρμπακα, για παράδειγμα, αποτελεί παράλληλο αυτών που απεικονίζονται στον τρούλο της δυτικής πετρόγραφης του ναού των Αγίων Αποστόλων στα Λευκόπεδα Λακωνίου, το οποίο οι τοιχογραφίες χρονολογούνται γύρω στο 1380²⁶.

Η οικόδομηση της εκκλησίας του Μέρμπακα, ήταν σίγουρα συνδεδεμένη με τη θητεία του Guillaume de Moerbeke, αρχιεπίσκοπού της Κορίνθου από το 1278 έως το 1286, ο οποίος ανήκε στο τάγμα των Δομινικανών²⁷. Η περιοχή του Αργούς και του Ναυπλίου (η οποία ως επισκοπή υπαγόταν στη Δικαιοδοσία της αρχιεπισκοπής

της Κορίνθου) τελούσε υπό συνεχή λαπτικό έλεγχο από το 1211 έως το 1397, όταν το Άργος περιέπεσε στην κατοχή των Τούρκων και το Ναυπλίο υποτάχθηκε το 1540²⁸. Αρκετές λεπτομέρειες της αρχιεπικονικής της εκκλησίας του Μέρμπακα αποδεικνύονται στι, παρόλο που ο τύπος της εκκλησίας ήταν αυτός των ορθοδόξων ναών, τελούνταν εκεί η καθολική λεπτομέρια. Ο καθολικός επίσκοπος του Αργούς και του Ναυπλίου κατά το τελευταίο τέταρτο του δεκάτου τετάρτου αιώνα, ο οποίος διορίστηκε το 1368 (απεβ. 1395), ήταν ο Iacobus Petri de Pigalotis, ή Pigalordi, ένας Δομινικανός, ο οποίος ήταν καθώς φιλεῖται γνωστή προσωπικότητα²⁹. Είναι πιθανόν ο επίσκοπος Pigalotis, ως Δομινικανός με υψηλή θέση στην ιεραρχία του τάγματος, να γνώριζε την ύπαρξη ενός τόσο εξέχοντος παλαιότερου δομινικανού ιεράρχη στην Ελλάδα όπως ήταν ο αρχιεπίσκοπος Guillaume de Moerbeke, παπικός αντιπρόσωπος και εξουμολογητής, ο οποίος είχε μεταφράσει πολλά από τα αρχαία ελληνικά χειρόγραφα που χρηματοποίησε ο δομινικανός θεολόγος Θωμάς Ακινάτης, ο οποίος είχε σημοτυπηθεί σχετικά πρόσφατα (1323)³⁰. Αν ο επίσκοπος Pigalotis ήταν πεπεύθυνος για την ανακαίνιση της εκκλησίας που έφερε το όνομα ενός διαπεριούς δομινικανού λογίου ου και αρχιεπισκόπου, η έμφαση στην εικόνα του ευλητρίου το οποίο κρατάει ο Χριστός, μια εικονογραφική λεπτομέρεια που απλού χέρι ερμηνεύεται ως αναφορά στο ρόλο του Χριστού ως δασκαλού³¹, μπορεί να εξηγηθεί από την αποστολή του Τάγματος των Δομινικανών, η οποία ήταν, από την ίδρυση του, ο προστυλισμός μέσα στο κτήριο μορφωμένων ανδρών. Επιπλέον, ο Δομινικανός ήτας χαρκιτηρικά υπέδειξε ο άγιος Θωμάς Ακινάτης, πίστευαν στην ικανότητα της φυσικοτροπίας να επιτύχει μια (περιφρίστημα) κατανόηση του Θεού.

Η ενδυμασία του ποιδιού στην εκκλησία του Μέρμπακα είναι λοιπόν διαποτισμένη με διάφορα νομίσματα. Έτσι, η ανθρώπινη πλεύρα του Χριστού και το σωτήριο μήνυμα της Ανανθρώπισης και της Σταύρωσής του υποδηλώνονται με το πουκάμισο και τη φαρδιά υφασμάτινη ζώνη, εικονογραφική λεπτομέρεια της νομίσματα των οποίων απαρτίζουν τόσο οι ορθόδοξοι όσο και οι καθολικοί θεατές· υπάρχει η πιθανότητα μέσω της διευθέτησης της ενδυμασίας, έτσι ώστε να δίνεται έμφαση στο ειλητάριο, ο καλυτέχνης της τοιχογραφίας του Μέρμπακα να είχε την πρόσθετη να μεταδώσει στον εικονογραφικό τύπο της ορθόδοξης Οδηγήτριας με τη δομινικανή θεολογία. Ο τονισμός του ειληταρίου και άρα της ίδρυσης της πιθανότητας να γνωρίσουμε τον Θεό μέσω της ανθρωπίνης λογοτεχνίας μπορεί να γίνει κατανόησης ως άμεση αντίθεση στην άποψη του ορθόδοξου ηγουμανιστικού κινήματος όπου ο Θεός μπορεί να γίνει γνωστός μόνο μέσω των δημιουργικών ενεργειών του, που μπορεί να γίνουν αντιληπτές μέσα από τον πνευματικό και όχι τον ορθολογικό στοχασμό³². Η Καθολική Εκκλησία εντωνάντων σε αυτήν την πεποίθηση, η οποία προκάλεσε και αντιπραθεότες στους κόλπους της Ορθοδοξίης Εκκλησίας τον δέκατο τέταρτο αιώνα, ένας ότους έγινε επίσημα αποδεκτή από τη Σύνοδο της Κωνσταντινούπολης το 1351³³.

Η Οδηγήτρια του Μέρμπακα ήταν μια λατρευτική παράσταση και αναμφίβολα έμπειρη να είναι οικεία στους ορθόδοξους πιστούς, τους οποίους ο λατινικός κλήρος στην Επαύλη προσπαθούσε αδιάκοπα να προσηλύτισε. Η απεικόνιση του πουκάμισου, μια λεπτομέρεια που είχε σχεδόν εξαφανιστεί στη βυζαντινή χωραρική μέχρι τα τέλη του δέκατου τέταρτου αιώνα, υποδεικνυει στο ο καλλιτέχνης συνειδητά επιστρέφεται στην προγενέστερο ορθόδοξο σχήμα ή ακολούθησε ένα διπύκι πατιλού πρότυπο το οποίο διατηρούσε αυτό το χαρακτηριστικό. Οι λεπτομέρειες που ενδυμασία του Χριστού μας επιτρέπουν να υποθέσουμε ότι η εικόνα ήταν «σημάνουσα» και σε ένα άλλο επίπεδο: σε αυτούς που μιμήθησαν την εικαστική της γλώσσα, διακήρυξε την ισχύ της δυτικής θεολογίας, ιδιαίτερα όπως τη δίδασκαν και την κήρυτταν οι Δομινικανοί.

Μετάφραση: Ελένη Οικονόμου

Σημειώσεις

- A. Kazhdan κ.ά. (επμ.), ODB, τόμ. 1, Νέα Υόρκη 1991, σ. 638-540.
- C.L. Connor, *Art and Miracles in Medieval Byzantium*, Princeton 1991, σ. 11-22, καταλόγος διάλογων αγάλματος της κρήσης, σ. 45-53. N. Christodoulou, *Our Lady, Monks*, Αθήνα 1996, σ. 75-81, με γνωριμία της εικονογραφίας σύμφωνα παραδοσιακής της κρύψης.
- H. Manguier, *The Icons of Their Bodies*, Princeton 1986, κεφ. 1, «Likeness and Definition».
- Δύο βασικές πηγές είναι οι είσοδοι V. Lazanoff, «Studies in the Iconography of the Virgin», AB 20 (1958), σ. 26-29 με προηγούμενη βιβλιογραφία, και D. Mouriki, «Variants of the Hodegetria on Two Thirteenth-Century Sinai Icons», CatArch 39 (1991), σ. 153-182, που ενεργεί νέες εργούς και σημάνεια προς διερεύνηση.
- M. Miltzoukis, «Άγιος Γρηγόριος», AG 36 (1981) Χρονικό, σ. 143 και εικ. 79. Ορθόδοξη εικονογραφία στην κυρία Αιγαία Μετακούρου και στην καθηδρική κυρία Μαρία Παναγιώτη, που μου επέτρεψαν να μελετήσω την τοιχογραφία του Μέρμπακα στο πλαίσιο της μεταπυκνώσεως δραστηρίας μας για την εκκλησία, που αποδίκεται να υπάρχων στο Courtauld Institute of Art, University of London.
- Αρκετά παρόδημα μέτικα υπόρκυμα στο R. Cormack, «Η Ιωνιούσια στην πλειάρχεια της κέρκυρας του ισραΐλ», στο M. Vasiliou (επμ.), Μήτρη θεοῦ. Απεικόνισης της θεάνωσης στη βυζαντινή τέχνη, Μουσείο Μεσογείου, Αθήνα 2000, σ. 91-105.
- H.C. Evans και W.D. Wixom (επμ.), *The Glory of Byzantium*, New York 1987, σ. 137, «Trinity with the Virgin Hodegetria and Saints», το οποίο χρονολογείται στο δεύτερο μέσον δεκάτου αιώνα.
- D. Mouriki, δ.π., σ. 165-166, και εικ. 18, λεπτομέρεια του παιδιού, που φορείται σαν πουκάμισο το οποίο μάλις ζεκάρεται στον δεύτερο κορπό.
- Στο ίδιο, σ. 169.
- R. Corrie, «Coppo di Marcovaldo's Madonna dei Bordini and the Meaning of the Bare-Legged Christ Child in Siena and the East», Gesta 35/6 (1996), σ. 43-65.
- I. Kalavritou, «Images of the Mother: When the Virgin Becomes Meter Theou», DOP 44 (1990), σ. 165-180, βλ. επίσης, Ν. Ταριχάνη, «Η θεοτάκη στην περίοδο της Εικονομάχειας», στο M. Vasiliou (επμ.), Μήτρη θεοῦ, δ.π., σ. 27-39.
- D. Mouriki, δ.π., σ. 179, σημ. 47.
- Στο ίδιο, σ. 167-168.
- Στο ίδιο, σ. 168 και εικ. 31, ιστορικόν πρωτόγραμμα από μια βίβλο στη Λιόν, στη Δημόσια Βιβλιοθήκη, που χρονολογείται στα 1200 περίου.
- A. Derbes, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy*, Cambridge 1996, σ. 28-31 και εικ. 13, εικόνα της Σταύρωσης από το ίνιον βιβλίο, που παραδίδεται τη Σταύρωση από το επιστολικό του τελείωμα της λογοτελούσας που χρονολογείται στο δεύτερο μέσον του δωδεκάτου αιώνα, στα Α. Καρακατσάνης κ.ά. (επμ.). Θρησκευτικοί των Άγιον Όρους Καταλόγος της Έκθεσης, Θεσσαλονίκη 1997, σ. 59-61, αρ. 2.4, αναφέρεται επίσης από τον Derbes.
- A. Derbes, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy*, Cambridge 1996, σ. 27-31 και εικ. 11. Ήπιες παρατηρήσει και στο Derbes, αντίς το εικονογραφικό τύπον πιστεύτηκε ωαρίς και από τους Δομινικανούς (σ. 171-172).
- Όπως παρατίθεται ο Kazhdan, δεν δύναται εμφατική στη στρατηγική πτυχή της ζωής αυτών των αγώνων πριν από τον ενδέκατο αιώνα: A. Kazhdan και G. Constable (επμ.), *People and Power in Byzantium*, Washington 1982, σ. 111-112.
- Το νέο βιβλίο του Christopher Walter, *The Warrior Saint in Byzantine Art and Tradition*, Aldershot 2002, το οποίο ενδέχεται να εξτόπισε αυτά τη θητώσαται, δεν ήταν στη διάθεση μου.
- Το ψηφιδωτό αυτό εξετάζεται στο Maguire, δ.π., σ. 20 κ.ε. Ο ίδιος δύος απεικονίζεται για δευτερη φορά σε ψηφιδωτό στο διοικητικό του Οστρού Λουκά, όπου δεν έφερε στρατηγική στολή, ρά. Χατζόπουλος, μ.π., σ. 54, εικ. 49.
- A. Curcio και A. St. Clair (επμ.), *Byzantium at Princeton*, Princeton 1986, σ. 66-67, αρ. 38, και εγγραφή εικ. Α, που χρονολογείται από το δέκατο αιώνα, επίσης στο Goldschmidt και K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinsarkophage des X-XII Jahrhunderts*, Berlin 1930-34, τόμ. 2, σ. 56, αρ. 103, και εικ. XLV, αλλά παραδίδεται υπόρρει σε ελεφαντόστενο πλακίδιο με τη Σταύρωση στην Ιάσον (Ιόνια), βλ. Evans και Wixom, δ.π., σ. 466, αρ. 304, που χρονολογείται από το δεύτερο μέσον του δέκατου αιώνα ανάκτημα παραδείγματος από την Marquis de Vassot, στο Παρίσι, βλ. Goldschmidt και Weitzmann, δ.π., σ. 55, αρ. 101 και εικ. XXXIX, που χρονολογείται στο δεύτερο μέσον του δέκατου αιώνα. Κατα τα τρία αυτά ελεφαντόστενα πλακίδια αποδίδονται από τους Goldschmidt και Weitzmann στην ομάδα που ωντιζόντων «μαρίνα του Νικηφόρου».
- G.A. Minas, «Coppo di Marcovaldo's Madonna dei Bordini: Political Statement or Profession of Faith?», στο J. Cannon και B. Williamson (επμ.), *Art, Politics, and Civic Religion in Central Italy* 1267-1352, London 2000, σ. 237-289, διατίθεται σ. 251-252.
- D. Mouriki, «Thirteenth-Century Icon Painting in Cyprus», *The Griffon (Cennadous Library, Athens)* n.ο. 1 (1985-86), σ. 9-77.
- Είναι πιθανό η ενδυμασία του Χριστού στην εκκλησία του Μέρμπακα να περιλαμβάνει επίσης αυτήν τη λεπτομέρεια, αλλά πρόσφατα είναι πολύ κατεύθυνσημένη για τα επιβεβαγμένα.
- A.K. Orlanδός, «Η Πόρτα Παναγίας της Θεσσαλίας», ABME 1 (1993), σ. 5-40, διατίθεται σ. 29-33 για τη ψηφιδωτού της Οιονύπταις, Τ. Αλιάνην και Γ. Βιταλώτην (επμ.), *Ιεροτελεστία και Πίστη: Βυζαντινή Τέχνη και Ειδικά Λειτουργία/Ceremony and Faith: Byzantine Art and the Divine Liturgy*, Αθήνα 1999, σ. 63-64.
- M.L. Coulson, «The Basci of Merbabus Church: Cultural Diversity in the 13th Century Peloponnese», 186 Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντίνης Αρχαιολογίας και Τέχνης, Αθήνα 8-9 Ιανουαρίου 2000, Περιήγηση εισηγήσεων και ανακοινώσεων, Χριστιανή Αρχαιολογίαν Επαρχία, Αθήνα 1998, σ. 18.
- J. Albany, «The Painted Decoration of the Cupola of the Western Gallery in the Church of the Holy Apostles at Leondari», CatArch 40 (1992), σ. 161-180.
- G. Fedatò, *La chiesa latina in Oriente*, τόμ. 2, Verona 1976, σ. 98.
- G. Fedatò, *La Chiesa Latina nel Dominio Veneziano del Levante*, Studi Veneziani 17-18 (1975-76), σ. 43-93, διατίθεται σ. 78-81.
- G. Fedatò, *La chiesa latina in Oriente*, δ.π., σ. 45 το ονόμα τη προφέτειαν από Pigafetta στο P. Gams, *Series Episcoporum Ecclesiarum Catholicarum*, Ratzebonne 1873, σ. 431. Ο επισκόπος ενεργείει σε μέρος του Ασσούνοι στη διαπραγμάτευση, με τους Βενετούς, οι οποίοι κατέλαβαν την Αργού στο 1394, βλ. A. Lutrell, «The Latins of Argos and Nauplion: 1311-1349», PSR 21 (1966), σ. 35-60.
- Το πιο ελαχιστηρικό έχοντα για τον Guillaume de Moerbeke είναι το J. Brants και W. Vanhamel (επμ.), *Guillaume de Moerbeke Leuven 1989*.
- C. Walker, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1998, σ. 194.
- S. M. A. Fahy και J. Meyendorff, *Trinitarian Theology East and West*, Brookline 1988, σ. 14-15.
- G. Ostrogorsky, *History of the Byzantine State*, μπρ. J. Hussey, Oxford 2 Ι 1968, σ. 511 κ.ε., για τα πολιτικά παρασκήνια της διαιρέσης του ηγουμονικού κινήματος.

Revealing Garments: Clothing as Theology

Mary Lee Coulson

In the years following Iconoclasm, changes may be observed in both the pose and the costume of the Christ-Child in depictions of the Virgin Hodegetria. Examination of an example of the clothing worn by the infant Christ in a fresco representation of the Hodegetria, in the church of Merbabus in Argolis, reveals several deviations from the pre-iconoclast iconographic type, including one detail which may be related to the Dominican associations of the church.

M.L.C.