

Πανεπιστήμιο Πατρών - Πολυτεχνική Σχολή - Τμήμα Αρχιτεκτόνων

Διδάσκων : Σταύρος Μαμαλούκος



Εκπαιδευτική Εκδρομή στην Κωνσταντινούπολη

12 - 17 Ιουλίου 2010

Πρόγραμμα - Σημειώσεις

Πρόγραμμα

Δευτέρα 12 Ιουλίου

Άφιξη στο Αεροδρόμιο Ελ. Βενιζέλος	06.00
Πτήση	08.05 (Ώρα Ελλάδος)
Άφιξη στο Αεροδρόμιο Κ. Ατατούρκ	09.20 (Ώρα Τουρκίας)
Αναχώρηση από το Αεροδρόμιο Κ. Ατατούρκ	10.00
Εισαγωγικά (στο λεωφορείο)	10.00-10.30
Χρυσή Πύλη	10.30-11.00
Ναός Αγίας Σοφίας	11.30-14.00
Ελεύθερος χρόνος (προαιρετικό φαγητό)	14.00-15.00
Τζαμί Σουλτάν Αχμέτ (Μπλέ Τζαμί)	
Ιερόν Παλάτιον	
Ιππόδρομος	
Σαράϊ Ιμπραήμ Πασά	15.00-17.00
Αναχώρηση από την περιοχή της Αγίας Σοφίας	17.00
Άφιξη στο Ξενοδοχείο (Check in)	17.30
Ελεύθερος χρόνος	

Τρίτη 13 Ιουλίου

Πρωινό	08.00
Αναχώρηση από το Ξενοδοχείο	09.00
Γενί Βαλιδέ Τζαμί	09.20
Αρχαιολογικό Μουσείο	09.30-11.30
Τοπ-Καπί Σαράϊ	11.30-14.00
Ελεύθερος χρόνος (προαιρετικό φαγητό)	14.00-15.00
Βασιλική Κινστέρνα (Γερεμπατάν Σαράϊ)	
Λουτρό Ρωξελάνης (Χασεκή Χιουρέμ Χαμάμ)	
Φόρα (Forum Κωνσταντίνου, Forum Θεοδοσίου)	
Τζαμί Βαγιαζίτ II	
Παζάρι - Κλειστή Αγορά (Καπαλί Τσαρσί)	
Αναχώρηση από το Παζάρι	18.00
Άφιξη στο Ξενοδοχείο	18.30

Ελεύθερος χρόνος
Τετάρτη 14 Ιουλίου

<i>Πρωινό</i>	<i>08.00</i>
<i>Αναχώρηση από το Ξενοδοχείο</i>	<i>09.00</i>
<i>Μονή Μυρελαίου (Μποντρούμ Τζαμί)</i>	<i>09.30-10.30</i>
<i>Μονή Λιβός (Φεναρί Ισά Τζαμί)</i>	<i>10.30-11.30</i>
<i>Μονή Χώρας (Καχριέ Τζαμί)</i>	<i>12.00-14.30</i>
<i>Μονή Παντοκράτορος (Ζεϋρέκ Τζαμί)</i>	<i>14.30-15.30</i>
<i>Φαγητό στο Εστιατόριο στη Μονή Παντοκράτορος</i>	<i>16.00-17.30</i>
<i>Αναχώρηση από τη Μονή Παντοκράτορος</i>	<i>17.30</i>
<i>Άφιξη στο Ξενοδοχείο</i>	<i>18.00</i>
<i>Ελεύθερος χρόνος</i>	

Πέμπτη 15 Ιουλίου

<i>Πρωινό</i>	<i>08.00</i>
<i>Αναχώρηση από το Ξενοδοχείο</i>	<i>09.00</i>
<i>Ντολμά Μπακτσέ Σαράϊ</i>	<i>09.30-11.30</i>
<i>Επιβίβαση στο πλοίο από το Ντολμά Μπακτσέ Σαράϊ</i>	<i>11.30</i>
<i>Βόσπορος</i>	
<i>Γιαλιά</i>	
<i>Ρούμελι Χισάρ</i>	<i>11.30-14.30</i>
<i>Αποβίβαση από το πλοίο στο Καράκιοϊ</i>	<i>14.30</i>
<i>Ελεύθερος χρόνος (προαιρετικό φαγητό) στο Καράκιοϊ</i>	<i>14.30-15.30</i>
<i>Περιήγηση πεζή</i>	
<i>στις περιοχές Καράκιοϊ - Γαλατά - Πέραν - Σταυροδρόμι :</i>	
<i>Χάνι Ρουστέμ Πασά</i>	
<i>Ναός Αγίων Παύλου και Δομενίκου</i>	
<i>(S. Paolo e Domenico) (Αράπ Τζαμί)</i>	
<i>Palatium Communis</i>	
<i>Πύργος Γαλατά</i>	
<i>Μεγάλη Οδός του Πέραν</i>	
<i>Πρεσβείες</i>	
<i>Αστικά Σπίτια και Μέγαρα</i>	
<i>Αστικές πολυκατοικίες</i>	
<i>Εμπορικά Κέντρα</i>	
<i>Ναός Παναγίας του Πέραν</i>	
<i>Ναός Αγίας Τριάδος</i>	<i>15.30-18.30</i>
<i>Άφιξη στο Ξενοδοχείο</i>	<i>18.30</i>
<i>Ελεύθερος χρόνος</i>	

Παρασκευή 16 Ιουλίου

Πρωινό	07.30
Αναχώρηση από το Ξενοδοχείο	09.00
Επιβίβαση στο πλοίο από το Καμπατάς (Kabatas)	09.30
Πριγκηπόννησα	
Αντιγόνη	
Ναός Προδρόμου	
Χάλκη	
Ελεύθερος χρόνος (προαιρετικό φαγητό)	12.30-13.30
Θεολογική Σχολή	
Επιβίβαση στο πλοίο από τη Χάλκη	17.00
Αποβίβαση από το πλοίο στο Καμπατάς (Kabatas)	18.00
Άφιξη στο Ξενοδοχείο	19.00
Ελεύθερος χρόνος	

Σάββατο 17 Ιουλίου

Πρωινό	07.30
Αναχώρηση από το Ξενοδοχείο (Check out)	09.00
Ελεύθερος χρόνος (προαιρετικός εκκλησιασμός)	09.30-12.00
Αναχώρηση από το Ξενοδοχείο	11.00
Οικουμενικό Πατριαρχείο	11.30-12.30
Περιήγηση στο Φανάρι πεζή :	
Σπίτια	
Παναγία Μουχλιώτισσα	
Μεγάλη του Γένους Σχολή	
Σιναϊτικόν Μετόχιον	
Βουλγαρικός Ναός Αγίου Στεφάνου	12.30-14.30
Αναχώρηση από το Φανάρι	14.30
Περιήγηση στην περιοχή των Βλαχερνών πεζή :	
Τεκφούρ Σαράι	
Θεοδοσιανό Τείχος	
Τείχος Βλαχερνών	
Αγίασμα Βλαχερνών	
Ναός Αγίας Θέκλας (:) (Τοκλού Ντεντέ Μετζηδί)	
Ναός Προφήτου Ηλιού (:) (Ατίκ Μουσταφά Τζαμί)	14.30-17.30
Άφιξη στο Ξενοδοχείο	18.00
Άφιξη στο Αεροδρόμιο Κ. Ατατούρκ	19.00
Πτήση	21.00 (Ωρα Τουρκίας)
Άφιξη στο Αεροδρόμιο Ελ. Βενιζέλος	23.00 (Ωρα Ελλάδος)

Σημειώσεις

Γενικά - Εισαγωγικά

Τοπογραφία

Αιγαίο Πέλαγος / Άσπρη Θάλασσα / Ακ Ντενίζ
Ελλάσποντος
Προποντίς / Θάλασσα του Μαρμαρά / Μαρμαρά Ντενιζί
Χερσόνησος Κωνσταντινουπόλεως
Κεράτιος Κόλπος / Κέρας / Χρυσούν Κέρας / Χαλίτς
Βόσπορος / Στενό / Μπογαζισί
Εύξεινος Πόντος / Μαύρη Θάλασσα / Καρά Ντενίζ

Ευρώπη (Θράκη) - Ασία (Βιθυνία)

Ιστορία

Χρυσόμαλλο Δέρας - Αργοναύτες
Χώρα Θρακών
Σταθμός Φοινίκων
Χαλκηδών και Βυζάντιο : Αποικίες Μεγαρέων
685 π.Χ. Ίδρυση Χαλκηδόνος («η πόλη των τυφλών»)
658 π.Χ. Ίδρυση Βυζαντίου (κατά την παράδοση)
Κλασική και Ελληνιστική Εποχή
Ρωμαϊκή Εποχή
75 μ.Χ. Αρχή Ρωμαϊκής κυριαρχίας
196 μ.Χ. Καταστροφή και επανίδρυση από τον Σεπτίμιο Σεβήρο
Βυζαντινή Εποχή

A. 4^{ος} - 7^{ος} αιών

Η σημασία της Πόλης στην Ύστερη Αρχαιότητα :

Μια σπουδαία πόλη ανάμεσα σε άλλες

324 . Ίδρυση Κωνσταντινουπόλεως
11 Μαΐου 330 Εγκαίνια - Γενέθλια (Εκκλησιαστικό Εορτολόγιο)
368 Κατασκευή του Υδραγωγού του Ουάλεντος
412 - 422 Οικοδόμηση του Θεοδοσιανού Τείχους
527 - 565 Βασιλεία Ιουστινιανού
532 Στάση του Νίκα
537 Εγκαίνια του Ναού της Αγίας Σοφίας
550 Εγκαίνια του Ναού των Αγίων Αποστόλων
558-560 Ανακατασκευή του τρούλου του Ναού της Αγίας Σοφίας
626 Πολιορκία από τους Πέρσες και τους Αβάρους
674 Πρώτη πολιορκία από τους Άραβες

Β. 8^{ος} - 12^{ος} αιών

Η σημασία της Πόλης στη Μέση Βυζαντινή Περίοδο :

Η μοναδική πόλη ανάμεσα σε μια σειρά «κάστρα»

- 740 Ανοικοδόμηση του Ναού της Αγίας Ειρήνης*
- 2^ο τέταρτο 9^{ου} αι. Έργα στο Ιερόν Παλάτιον από τον αυτοκράτορα Θεόφιλο*
- 843 7^η Οικουμενική Σύνοδος - Τέλος της Εικονομαχίας*
- 880 Εγκαίνια της Νέας Εκκλησίας*
- 907 Ίδρυση της Μονής της Θεοτόκου Παναχράντου του Λιβός*
- 920 Ίδρυση της Μονής του Μυρελαίου*
- 972 Οικοδόμηση του Ναού του Χριστού της Χαλκής Πύλης*
- 989 Μερική ανακατασκευή του τρούλου του Ναού της Αγίας Σοφίας*
- 1028-1034 Ίδρυση της Μονής της Θεοτόκου Περιβλέπτου*
- 1042-1054 Ίδρυση της Μονής του Αγίου Γεωργίου στα Μάγκανα*
- 1054 Το Σχίσμα των Εκκλησιών*
- Τέλη 11^{ου} αι. Οικοδόμηση του Ναού του Χριστού Παντεπόπτου*
- 1118-1136 Οικοδόμηση του Καθολικού της Μονής Παντοκράτορος*
- Τέλη 12^{ου} αι. Οικοδόμηση του Ναού της Παναγίας Κυριωτίσσης*
(Καλεντέρ Χανέ Τζαμί)

Γ. 13^{ος} - 15^{ος} αιών

Η σημασία της Πόλης στην Ύστερη Βυζαντινή Περίοδο :

Μια σπουδαία αν και φθίνουσα πόλη

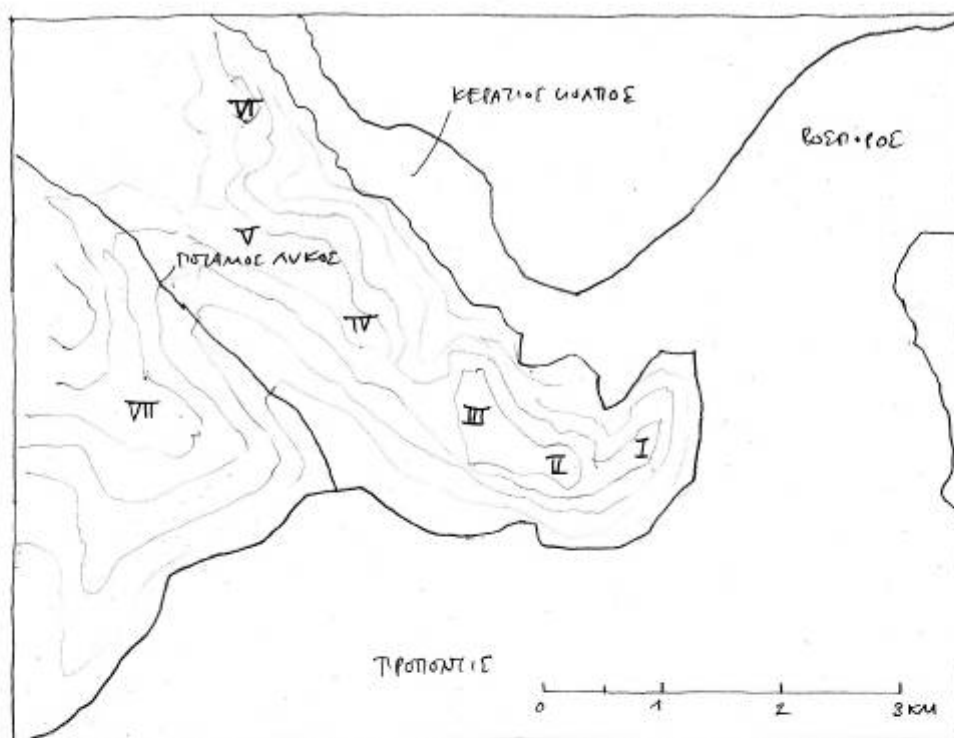
Πρωτεύουσα ενός κράτους σε συνεχή παρακμή

- 1204 Άλωση από τους Φράγκους*
- 1261 Ανακατάληψη από τους Βυζαντινούς (Μιχαήλ 8^{ος} Παλαιολόγος)*
- προ του 1282 Οικοδόμηση του Νοτίου Ναού του Καθολικού της Μονής Λιβός*
- 1310 Οικοδόμηση του Παρεκκλησίου του Καθολικού*
της Μονής Θεοτόκου Παμμακαρίστου
- 1311-1316 Αναμόρφωση του Καθολικού της Μονής της Χώρας*
- 1346-1353 Μερική ανακατασκευή του τρούλου του Ναού της Αγίας Σοφίας*

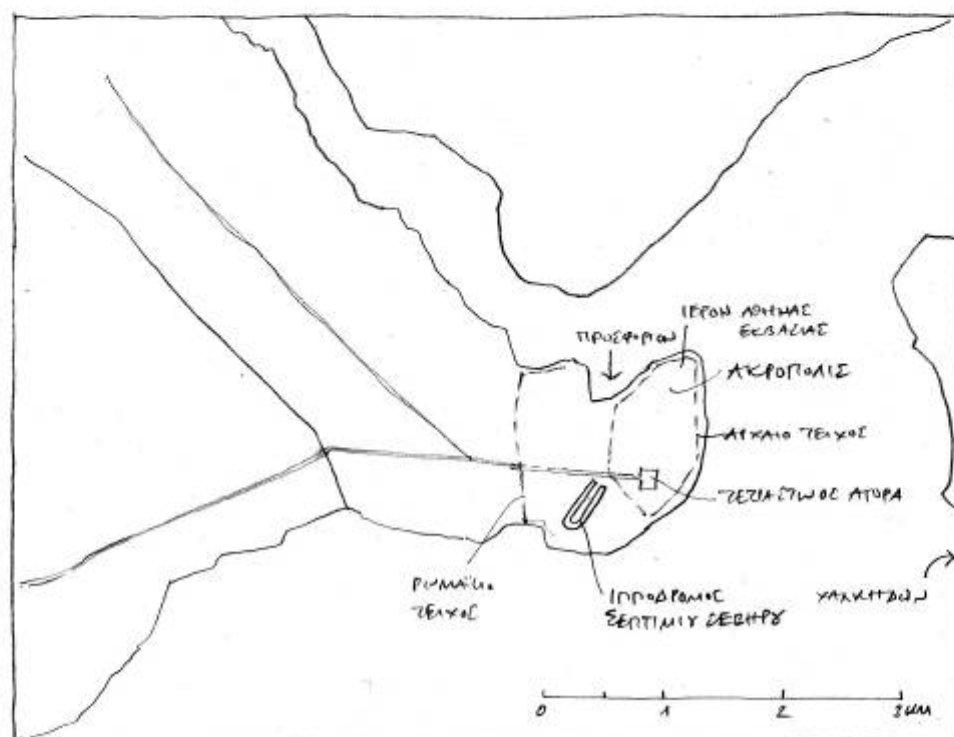
Οθωμανική Περίοδος

- 29 Μαΐου 1453 Άλωση από τους Οθωμανούς Τούρκους*
- Πρωτεύουσα μιας ισχυρής αυτοκρατορίας*
- 1454-1455 Οικοδόμηση του Παλαιού Ανακτόρου (Εσκή Σαράϊ)*
στη θέση του σημερινού Πανεπιστημίου
από τον Σουλτάνο Μεχμέτ ΙΙ
- 1464 Οικοδόμηση του Νέου Ανακτόρου (Τοπκαπί Σαράϊ)*
από τον Σουλτάνο Μεχμέτ ΙΙ
- 1520 - 1566 Βασιλεία Σουλεϊμάν του Μεγαλοπρεπούς*
- 19^{ος} αι. Προσπάθειες εκσυγχρονισμού της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας*
- 1826 Κατάργηση του Σώματος των Γενιτσάρων*
και δημιουργία τακτικού στρατού
- 1830 Χατί Σερήφ*
- 1856 Παραχώρηση «Ισοπολιτείας» (Χατί Χουμαγιούν)*

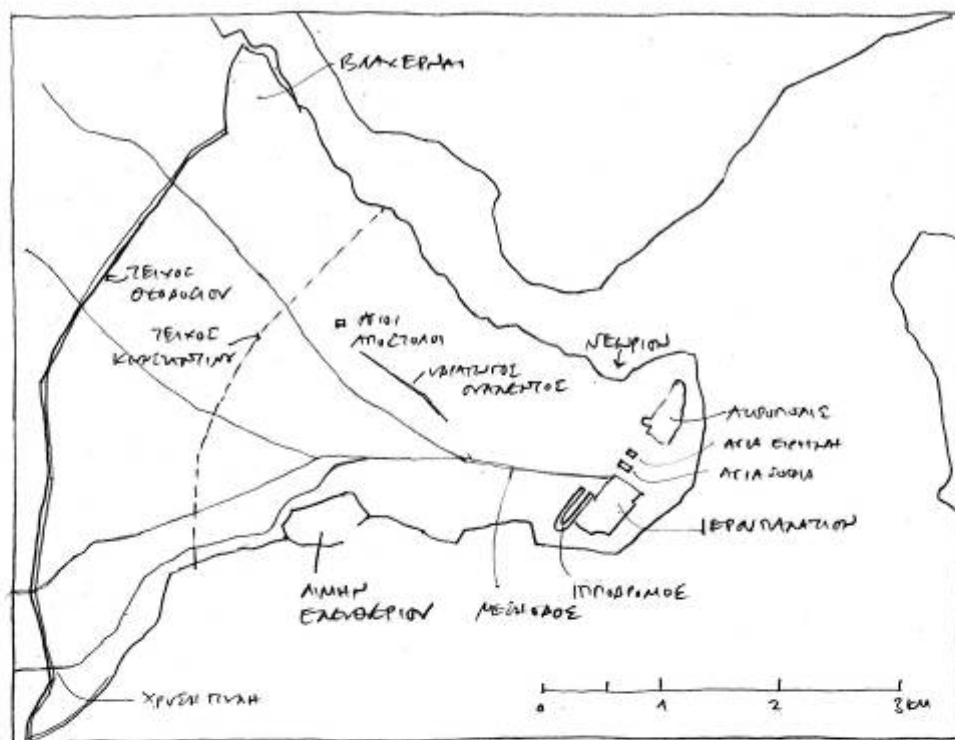
1853-1856	Οικοδόμηση του Ανακτόρου του Ντολμά-Μπαξέ από τον Σουλτάνο Αβδούλ Μετζήτ Ι
1888	Κατασκευή του Σιδηροδρόμου Orient Express
1894	Οικοδόμηση του Ναού της Αγίας Κυριακής στο Κοντοσκάλι από τον αρχιτέκτονα Γ. Φωτιάδη
1908	Επανάσταση των Νεοτούρκων
1910	Κατασκευή της Γέφυρας του Γαλατά
1922	Κατάργηση του Σουλτανάτου
1923	Η Κωνσταντινούπολη παύει να είναι πρωτεύουσα
1950-1970	Πολεοδομικές επεμβάσεις για τον εκσυγχρονισμό της πόλης
1955	Τα «Σεπτεμβριανά» : διωγμοί εναντίον των Ρωμηών
1964	Απέλαση των Ελλήνων υπηκόων Ρωμηών της Πόλης
1973	Κατασκευή της πρώτης Γέφυρας του Βοσπόρου



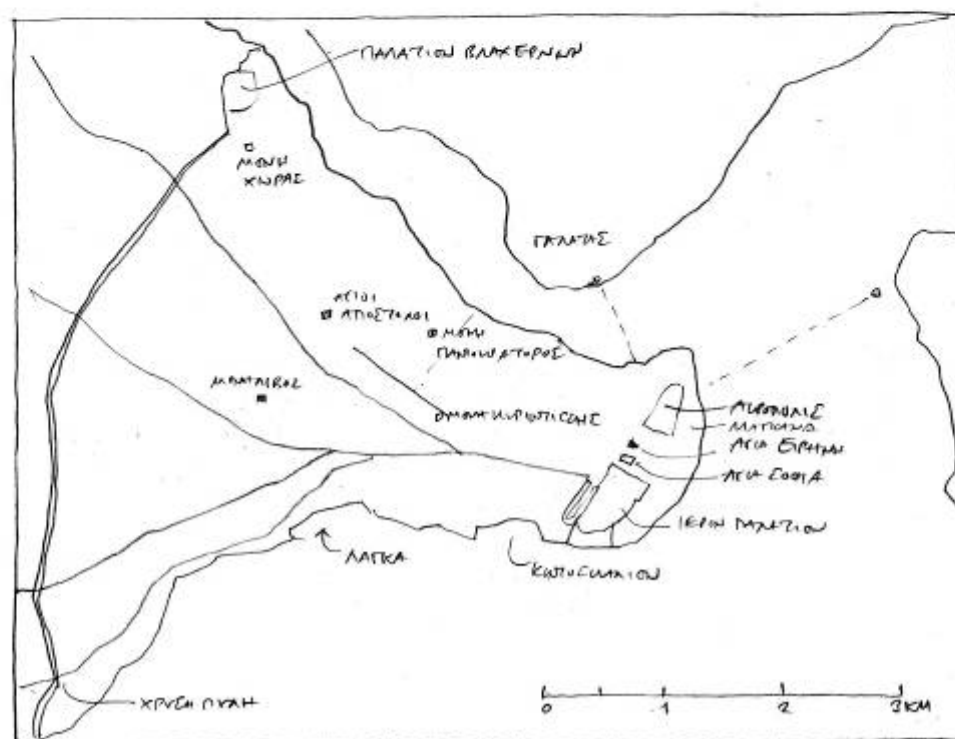
ΕΙΚ. 1. Ο ΓΕΩΓΡΑΦΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ ΤΗΣ ΚΕΡΑΙΟΥΧΩΡΑΣ



ΕΙΚ. 2. ΤΟ ΑΧΑΙΟ ΒΥΘΙΟ



ΕΙΚ 3 Η ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΤΙΚΗ ΜΕΤΑΞΥ 4° ΚΑΙ 7° ΑΓΩΝΟΣ



ΕΙΚ 4 Η ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΤΙΚΗ ΜΕΤΑΞΥ 8° ΚΑΙ 12° ΑΓΩΝΟΣ

Δευτέρα 12 Ιουλίου

Καλωσόρισμα - Εισαγωγικά

Για τους αρχιτέκτονες : Τεράστιος αρχιτεκτονικός και εν γένει καλλιτεχνικός πλούτος στην Πόλη, που ήταν για αιώνες μοναδικής σημασίας αστικό και πολιτιστικό κέντρο
Για τους Έλληνες : Διαχρονικό κέντρο της Ρωμιοσύνης

Χρυσή Πύλη

- 413 Οικοδόμηση της Πύλης από τον αυτοκράτορα Θεοδόσιο ΙΙ τον Μικρό (408-450)
Πολυτελής μαρμάρινη κατασκευή - θριαμβικός χαρακτήρας
Η πύλη δια της οποίας γινόταν οι θριαμβευτικές επιστροφές των νικητών αυτοκρατόρων. Σχετικές είναι οι επιγραφές :
«+ΠΟΛΛΑ ΤΑ ΕΤΗ ΤΩΝ ΒΑΣΙΛΕΩΝ» και «Ο ΘΕΟΣ ΚΑΛΩΣ ΗΝΕΓΚΕΝ ΣΕ»
- 447 Οικοδόμηση του Προπύλου
από τον αυτοκράτορα Θεοδόσιο ΙΙ τον Μικρό (408-450)
- 14^{ος} αι. Κατασκευή «ακροπόλεως» στην Πύλη από τον Ιωάννη VI Καντακουζηνό
- 1458 Οικοδόμηση του Φρουρίου Γεντήκουλε (Επταπυργίου)
από τον Σουλτάνο Φατίχ Μεχμέτ (Μωάμεθ ΙΙ τον Πορθητή)
Τείχιση της ίδιας Πύλης (Θρύλοι για ανακατάληψη της Πόλης)
Στη Χρυσή Πύλη τον Δεκαπενταύγουστο του 1261

Ναός Αγίας Σοφίας

- 4^{ος} αι. Οικοδόμηση του πρώτου Ναού
από τους αυτοκράτορες Κωνσταντίνο τον Μεγάλο και Κωνσταντίνο
- 404 Καταστροφή του πρώτου Ναού από πυρκαγιά κατά τις ταραχές που ξέσπασαν μετά την εκθρόνιση του Αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου
- 415 Οικοδόμηση του δεύτερου Ναού από τον αυτοκράτορα Θεοδόσιο ΙΙ τον Μικρό
- 532 Καταστροφή του δεύτερου Ναού κατά τη Στάση του Νίκα
- 532-537 Οικοδόμηση του σημερινού Ναού από τον αυτοκράτορα Ιουστινιανό Ι
- 558-560 Ανακατασκευή του τρούλου του Ναού
- 7^{ος}-10^{ος} αι. Διάφορες επισκευές και επεμβάσεις
- 873 Κατασκευή ψηφιδωτού διακόσμου μετά την Εικονομαχία
- 989 Μερική καταστροφή και ανοικοδόμηση του τρούλλου
- 1204 Ληλασία από τους Λατίνους
- Μετά το 1261 Επισκευή του ναού και κατασκευή ψηφιδωτού διακόσμου
- 1346 Μερική καταστροφή και ανοικοδόμηση του τρούλλου
- 1453 Μετατροπή του Ναού σε Τζαμί (Αγιά Σοφιά Τζαμισί)
- 15^{ος}-18^{ος} αι. Εργασίες επισκευών και εξωραϊσμού του Τζαμιού
- 1847-1849 Αναστηλωτικές εργασίες από τους αδελφούς Fossati
- 1905 Μελέτες Ε. Αντωνιάδη
- 1935 Μετατροπή του Τζαμιού σε Μουσείο

Τζαμί Σουλτάν Αχμέτ (Μπλέ Τζαμί)

- 1609-1616 Οικοδόμηση του τεμένους από τον Σουλτάνο Αχμέτ Ι (1603-1617) σε σχέδια του αρχιτέκτονα Σεντεφκιάρ Μεχμέτ Αγά, μαθητή του Μιμάρ Σινάν
Χαρακτηριστικό παράδειγμα τζαμιού του «μνημειώδους» τύπου της οθωμανικής θρησκευτικής αρχιτεκτονικής με αίθριο και «κουλιγιέ», από το οποίο διατηρούνται λίγα κτήρια

Ιερόν Παλάτιον

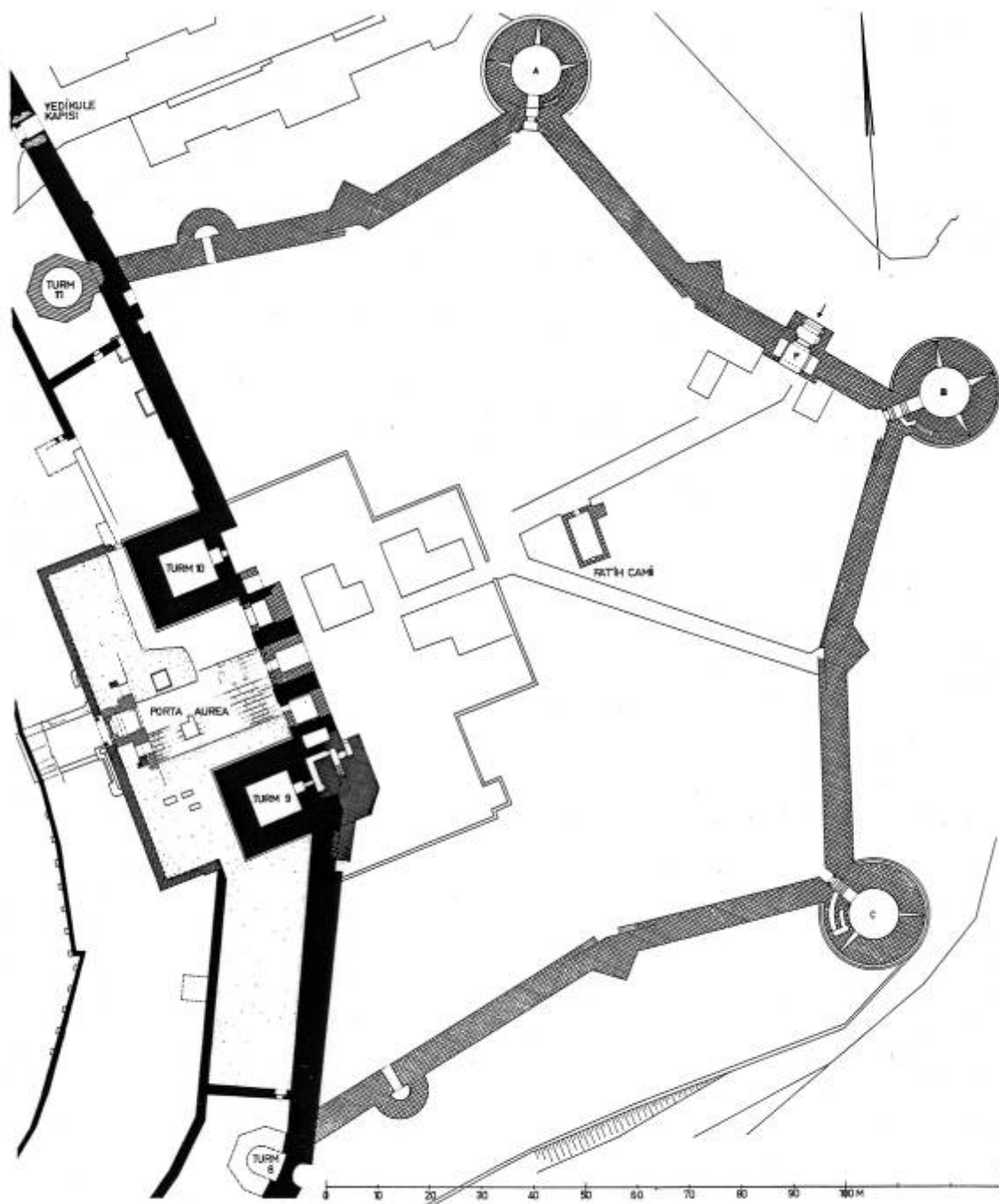
- 4^{ος} αι. Οικοδόμηση του ανακτόρου από τον αυτοκράτορα Κωνσταντίνο τον Μεγάλο
4^{ος} - 6^{ος} αι. Συνεχείς προσθήκες στο ανάκτορο
9^{ος} αι. Έργα στο ανάκτορο από τον αυτοκράτορα Θεόφιλο σε «αραβικό ρυθμό»
10^{ος} αι. Αναμόρφωση Παλατίου Βουκολέοντος
12^{ος} αι. Παραμέληση του Μεγάλου Παλατίου προς χάριν του Παλατίου των Βλαχερνών από τους Κομνηνούς
13^{ος} αι. Σοβαρές καταστροφές στο ανάκτορο
14^{ος} αι. κ.ε. Εγκατάλειψη και σταδιακή καταστροφή του ανακτόρου

Ιππόδρομος

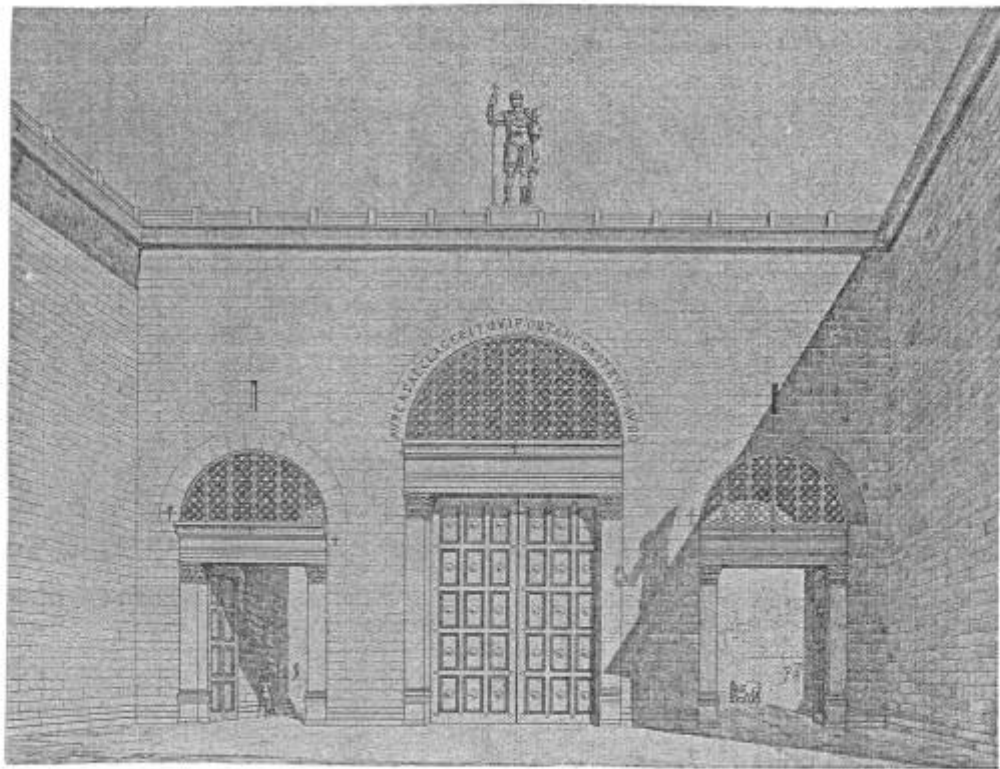
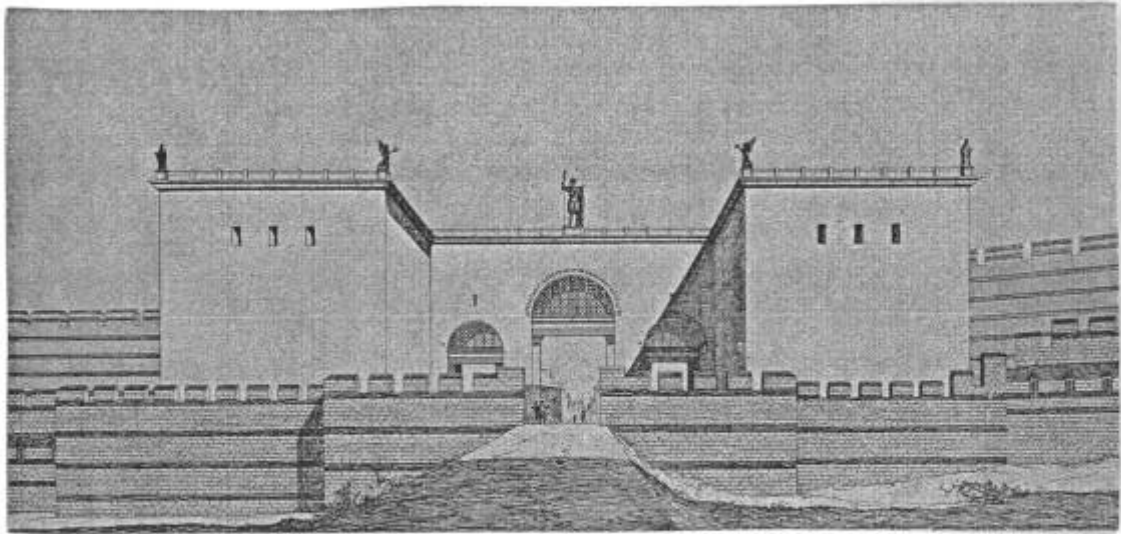
- 203 Οικοδόμηση του ιπποδρόμου από τον αυτοκράτορα Σεπτίμιο Σεβήρο
c. 330 Επέκταση του ιπποδρόμου και κατασκευή του «Καθίσματος» (βασιλικού θεωρείου) από τον αυτοκράτορα Κωνσταντίνο τον Μεγάλο
Ο Ιππόδρομος είχε διαστάσεις περίπου 450 X 120 μ. και χωρητικότητα περίπου 100.000 θεατών
Η σπίνα του ήταν κοσμημένη με σημαντικά έργα της αρχαιότητας (Τέθριππο Άρμα, Τρίπους Δελφών, Οβελίσκος Θεοδοσίου κλπ)
532 Στάση του Νίκα
Μετά το 1203 Εγκατάλειψη του Ιπποδρόμου μετά την πυρκαγιά του 1203
Βαθμιαία καταστροφή του Ιπποδρόμου και λεηλασία του υλικού του
Οθωμανική Περίοδος Διαμόρφωση της πλατείας Ατ Μείντανι
1898 Κατασκευή της Κρήνης του Καΐζερ Γουλιέλμου ΙΙ

Σαράϊ Ιμπραήμ Πασά

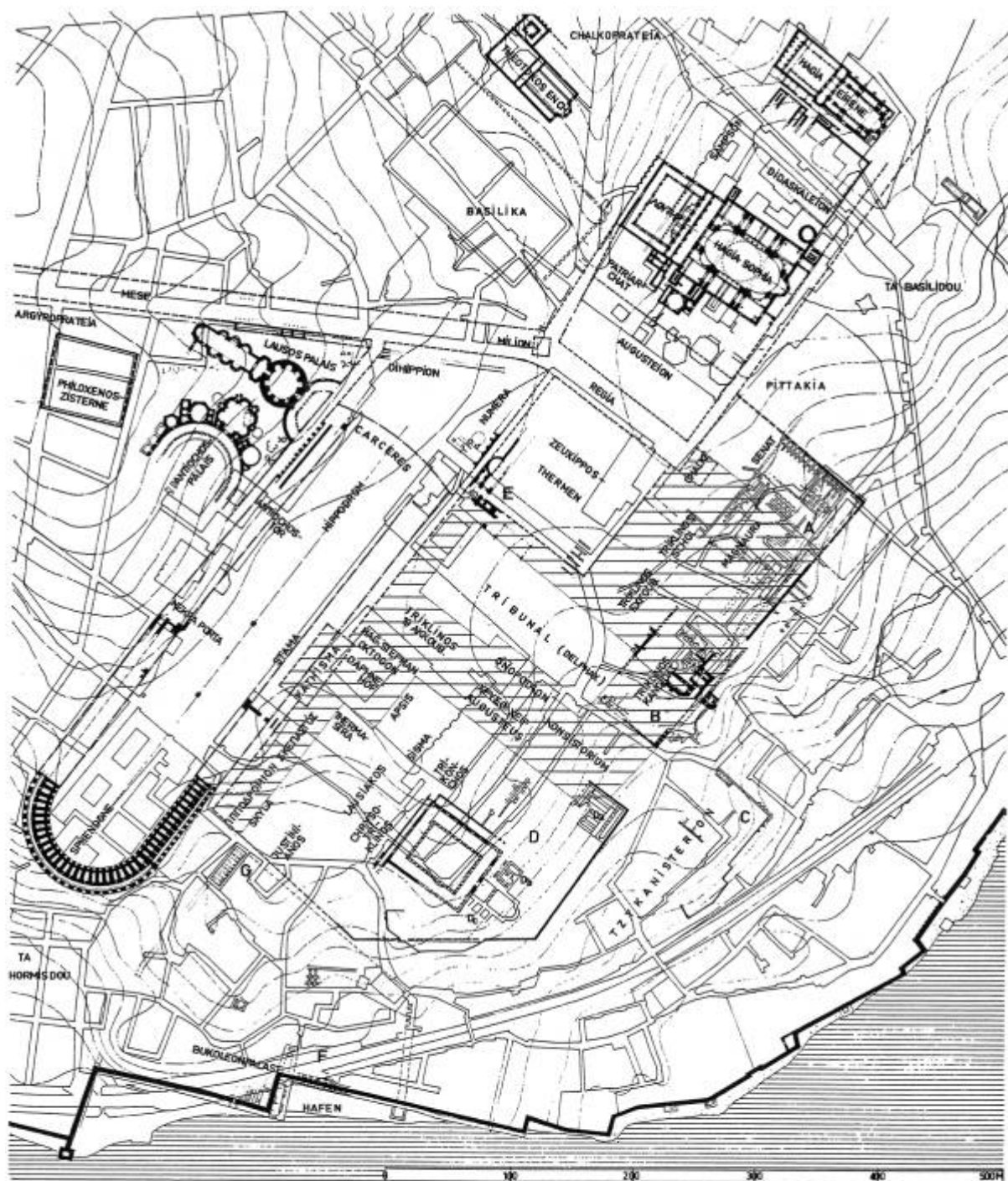
- c. 1525 Οικοδόμηση του ανακτόρου από τον Ιμπραήμ Πασά, μεγάλο βεζύρη και γαμπρό του σουλτάνου Σουλεϊμάν του Μεγαλοπρεπούς
1536 Μετά την εκτέλεση του Ιμπραήμ Πασά το ανάκτορο περιήλθε στο Σουλτάνο
1675 Ζημιές στο ανάκτορο από πυρκαγιά
1755 Ζημιές στο ανάκτορο από πυρκαγιά
1939 Κατεδάφιση τμημάτων για την οικοδόμηση παρακειμένου δημοσίου κτηρίου
1965-1983 Εργασίες αποκαταστάσεως



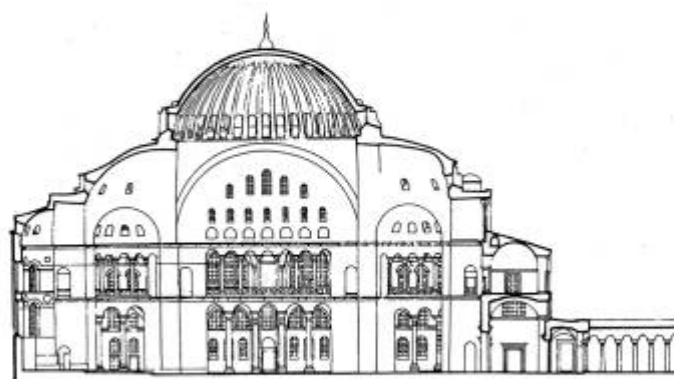
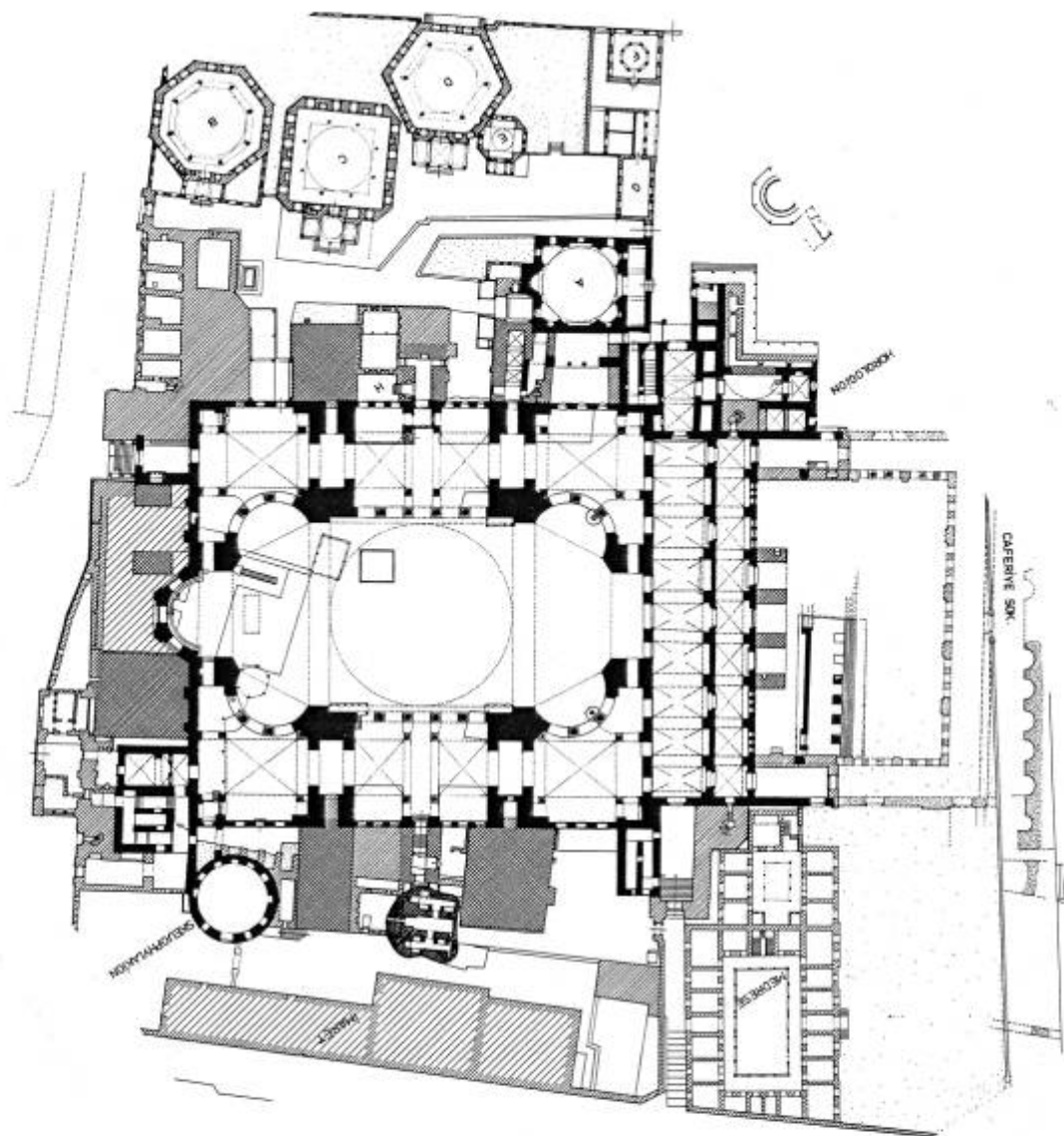
ΕΙΚ. Η ΚΡΑΤ ΠΥΛΗ ΚΑΙ ΤΑ ΤΕΡΜΗΤΑ ΤΗΣ ΠΕΡΙΤΗΝΗΣ (ΕΝΤΑΠΛΗΡΩΣΗ)
(MULLER-WIEGER)



ΕΙΚ. 4 ΧΡΩΑΤ ΠΥΛΗ ΚΑΙ ΤΩΝ ΣΤΑΙΝΑ — (SCHMIDT-OTT — FLDEN)

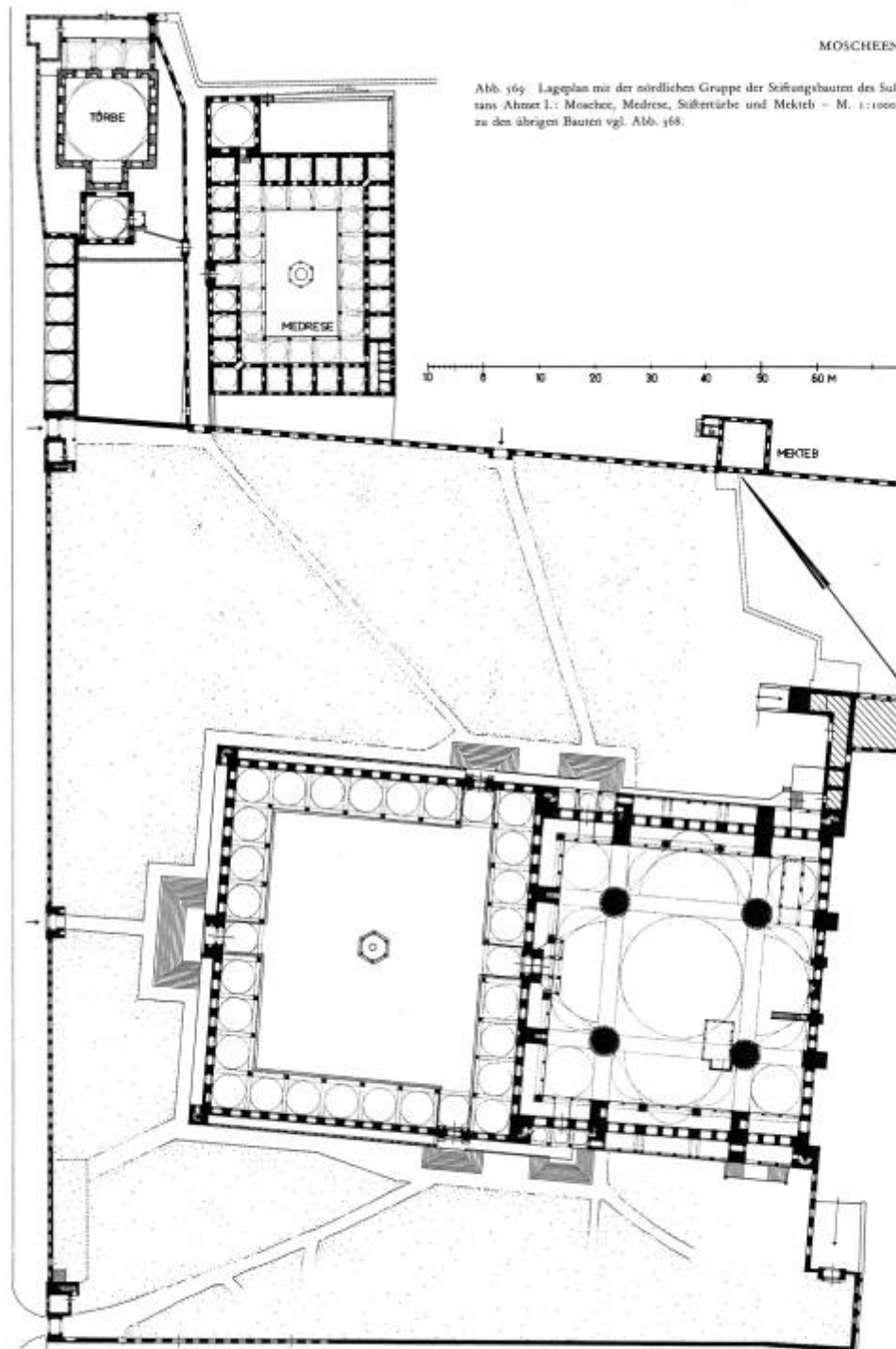


ΕΙΚ Η ΠΕΡΙΟΧΗ ΤΩΝ ΙΕΡΩΝ ΤΑΜΕΙΩΝ (MULLER-WIEBER)



0 5 20 m

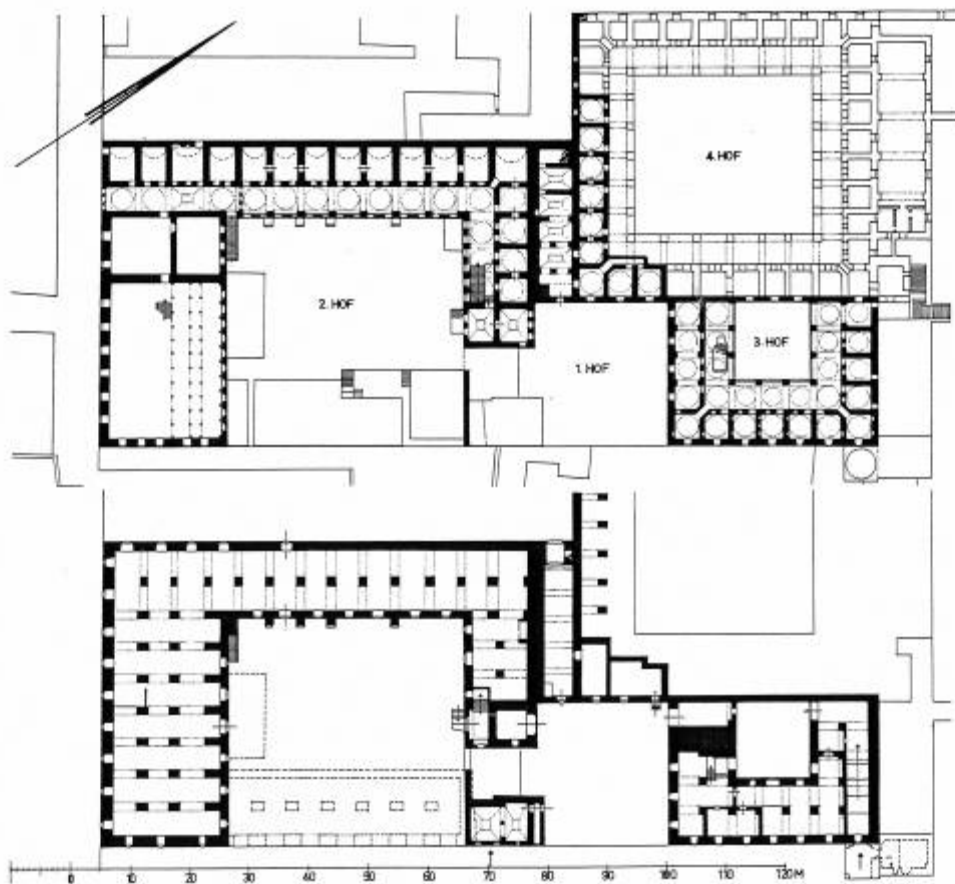
ΕΙΚ. ΟΛΟΚΛΗΡΩΣΗ ΤΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΣΧΕΔΙΑΣΗΣ (ΜΑΡΤΙΝ ΜΥΛΛΕΡ-ΒΙΕΝΝΑ) ΤΟΥ Η (ΜΥΝΕΟ)



ΕΙΚ 11 70 ΤΖΑΜΙ ΤΟΥ ΣΟΥΛΤΑΝ ΑΧΜΕΤ Ι (ΜΥΛΛΕΡ-ΒΙΕΝΕΡ)



ΕΙΚ. 12 Ο ΙΠΠΟΔΡΟΜΟΣ ΣΤΑ ΤΕΛΗ ΤΗΣ 10^{ης} ΑΙΩΝΑ (MULLER-WIEYER)



ΕΙΚ. 13 ΤΟ ΣΤΑΔΙΟΝ ΙΜΠΕΡΙΑΛΗ ΡΑΚΑΣ ΕΝΩΣ ΙΠΠΟΔΡΟΜΟ (MULLER-WIEYER)

Τρίτη 13 Ιουλίου

Γενί Βαλιδέ Τζαμί

- 1597-1605 Αρχή της οικοδομήσεως του τεμένους από την Σουλτάνα Σαφιγιέ, σύζυγο του Μουράτ του ΙΙΙ και μητέρα του Μεχμέτ του ΙΙΙ σε σχέδια του αρχιτέκτονα Νταούτ Αγά με υπεύθυνο για τη θεμελίωση τον Νταλίτς Αχμέτ Αγά
- 1660-1663 Ολοκλήρωση της οικοδομήσεως του τεμένους από την Σουλτάνα Χατιτζέ, μητέρα του Μεχμέτ ΙV (1648-1687) σε σχέδια του αρχιτέκτονα Μουσταφά Αγά
- Μνημειώδες τζαμί, σημαντικό έργο της κλασικής εποχής της οθωμανικής αρχιτεκτονικής Στην βορειοανατολική γωνία του τεμένους προσαρτημένο το σημαντικό περίπτερο Βαλιδέ Κιόσκ
- 1776 Επισκευές μετά από σεισμό
-

Αρχαιολογικό Μουσείο

- 1846 Ίδρυση του Μουσείου με πρωτοβουλία του Φετίχ Αχμέτ Πασά, γαμπρού του Σουλτάνου Μαχμούτ ΙΙ. Στέγαση στο Ναό της Αγίας Ειρήνης
- 1874 Μεταστέγαση στο Τσινιλί Κιόσκ
- 1881-1910 Οικοδόμηση του σημερινού κτηρίου από τον Οσμάν Χαμντί Μπέη
- 1991 Οικοδόμηση της Νέας Πτέρυγας

Σαράϊ

- 1464 Οικοδόμηση του Νέου Ανακτόρου (Τοπ-Καπί Σαράϊ) από τον Σουλτάνο Μεχμέτ ΙΙ
- Συνεχείς επεκτάσεις και επισκευές ως το 1855
- Κατοικία του Σουλτάνου και της οικογένειάς του και έδρα της διοίκησης της Αυτοκρατορίας

Βασιλική Κινστέρνα (Γερεμπατάν Σαράϊ)

- 6^{ος} αι. Κατασκευή της δεξαμενής επί του αυτοκράτορος Ιουστινιανού
- Έχει διαστάσεις περίπου 140 Χ 62 μ.
- και η θολωτή οροφή της φέρεται από 336 κίονες ύψους 8 μ.
- σε 28 σειρές με 12 κίονες η κάθε μία

Λουτρό Ρωξελάνης (Χασεκί Χιουρέμ Χαμάμ)

- 1556 Οικοδόμηση του λουτρού από τη σύζυγο του Σουλεϊμάν του Μεγαλοπρεπούς Χασεκί Χιουρέμ ή Ρωξελάνη σε σχέδια του αρχιτέκτονα Μιμάρ Σινάν

Χαρακτηριστικό δείγμα διπλού (ανδρικού και γυναικείου) λουτρού
σε γραμμική διάταξη
1916-1917 Επίσκευή του λουτρού

Φόρα

Forum Κωνσταντίνου

- 328 Οικοδόμηση του κυκλικού Forum
από τον αυτοκράτορα Κωνσταντίνο τον Μεγάλο
Στο μέσον της πλατείας υψωνόταν ο και σήμερα σωζόμενος
κίον από πορφυρίτη που έφερε το άγαλμα του Μεγάλου Κωνσταντίνου
- 1106 Πτώση του αγάλματος και μερική καταστροφή του κίονος από καταιγίδα
Μέσα 12^{ου} αι. Επίσκευή του κίονος από τον αυτοκράτορα Μανουήλ Κομνηνό
- 1779 Ενίσχυση της βάσης του κίονος (Τσεμπερλί Τας (Πέτρα των δακτυλίων)
Σύνδεση με Θρύλους

Forum Θεοδοσίου ή Forum Tauri (Φόρος του Ταύρου)

- 385 Κατασκευή του κίονος από τον αυτοκράτορα Θεοδόσιο τον Μεγάλο
- 393 Οικοδόμηση του Forum από τον αυτοκράτορα Θεοδόσιο τον Μεγάλο
Θριαμβική αψίδα με μορφή πύλης
- 1517 Καθαίρεση του ετοιμόρροπου κίονος και οικοδόμηση στη θέση
του Χαμάμ του Βαγιαζίτ
- 1957-1958 Ανασκαφές κατά τη διάρκεια εργασιών κατασκευής της Λεωφόρου
Ordu Caddesi

Τζαμί Βαγιαζίτ II

- 1501-1506 Οικοδόμηση του τεμένους από τον Σουλτάνο Βαγιαζίτ II (1481-1512)
σε σχέδια του αρχιτέκτονα Γιακούμπ Σαχ μπιν Σουλτάν
Το αρχαιότερο σωζόμενο μνημειώδες τζαμί στην Πόλη,
από τα πρώτα έργα της κλασικής εποχής της οθωμανικής αρχιτεκτονικής
- 1857 Οικοδόμηση του «τουρμπέ» (μαυσωλείου) του Κοτζά Ρεσίτ Πασά

Παζάρι - Κλειστή Αγορά (Καπαλί Τσαρσί)

- 1460 Οικοδόμηση του παλαιότερου Μπεζεστενιού από τον Σουλτάνο Μεχμέτ II
στη θέση βυζαντινής αγοράς
Συνεχείς επεκτάσεις και επισκευές στους επόμενους αιώνες
Τα μπεζεστένια αγοράς πολύτιμων αγαθών

- 1 Bâb-üs selâm (Orta kapı)
- 2 Küchenflügel
- 3 Bâb-üs Sa'ade
(Akağalar kapısı)
- 4 Arz odası / Empfangsraum
- 5 Fatih köşkü
- 6 Hekimbaşı odası
(Tarassud kulesi)
- 7 Ağalar Camii
- 8 İç Hazinesi
Schatzkammer
- 9 Raht Hazinesi
- 10 Has ahır - Imrahor odası /
Stallanlagen
- 11 Kubbealtı / Beratungs-
raum der Vezire
- 12 Hırka-i Saadet /
Aufbewahrungsraum
der Reliquien
- 13 Platz des Havuzlu köşk
(heute Bibliothek
Ahmets III.)
- 14 Ältere Teile der
Sünnet odası
- 15 Köşch Murads III.
(vgl. Abb. 607)
- 16 Unterbauten des
Üçüncü yeri köşkü
- C Moscheen im Palais-Gebiet

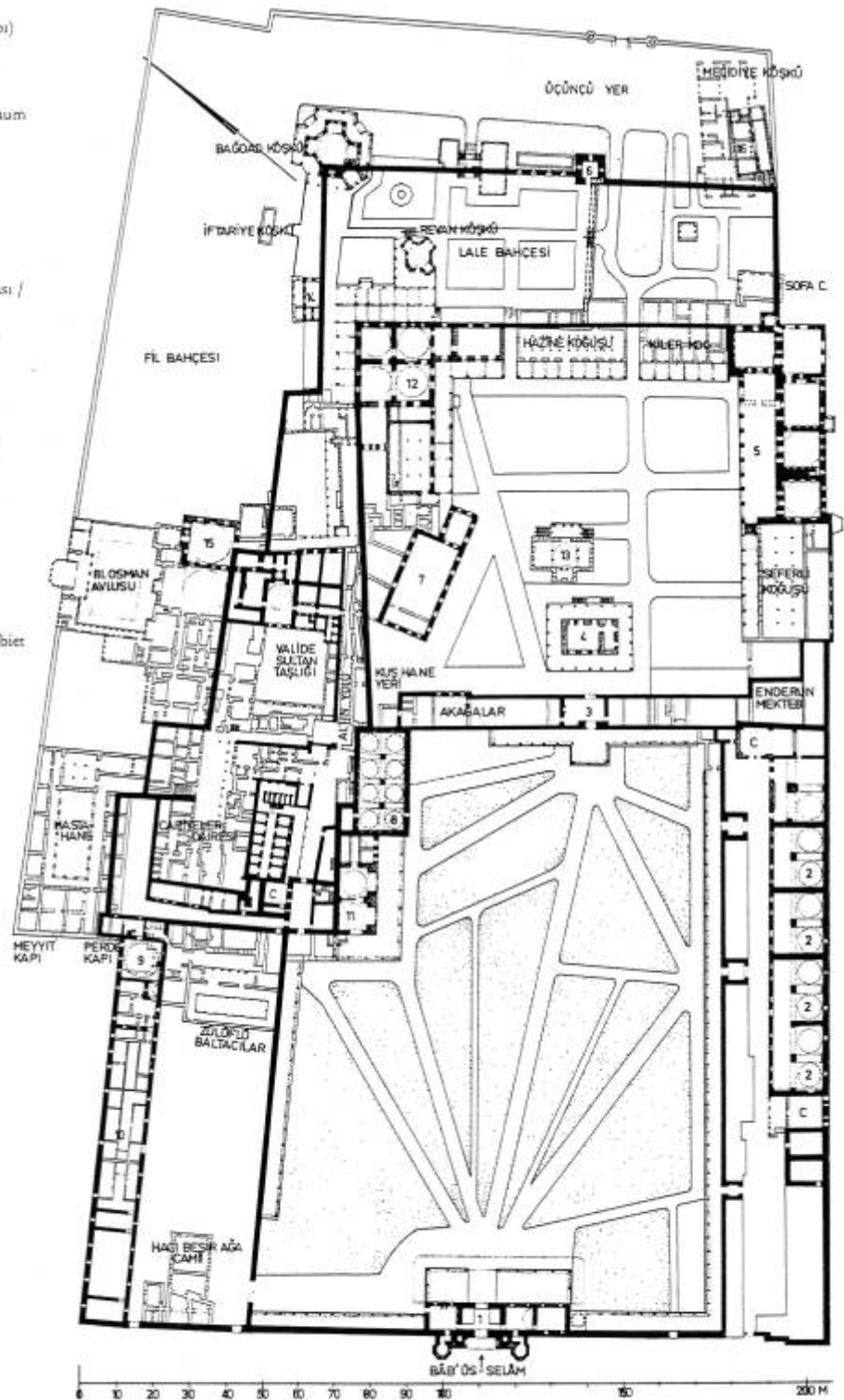
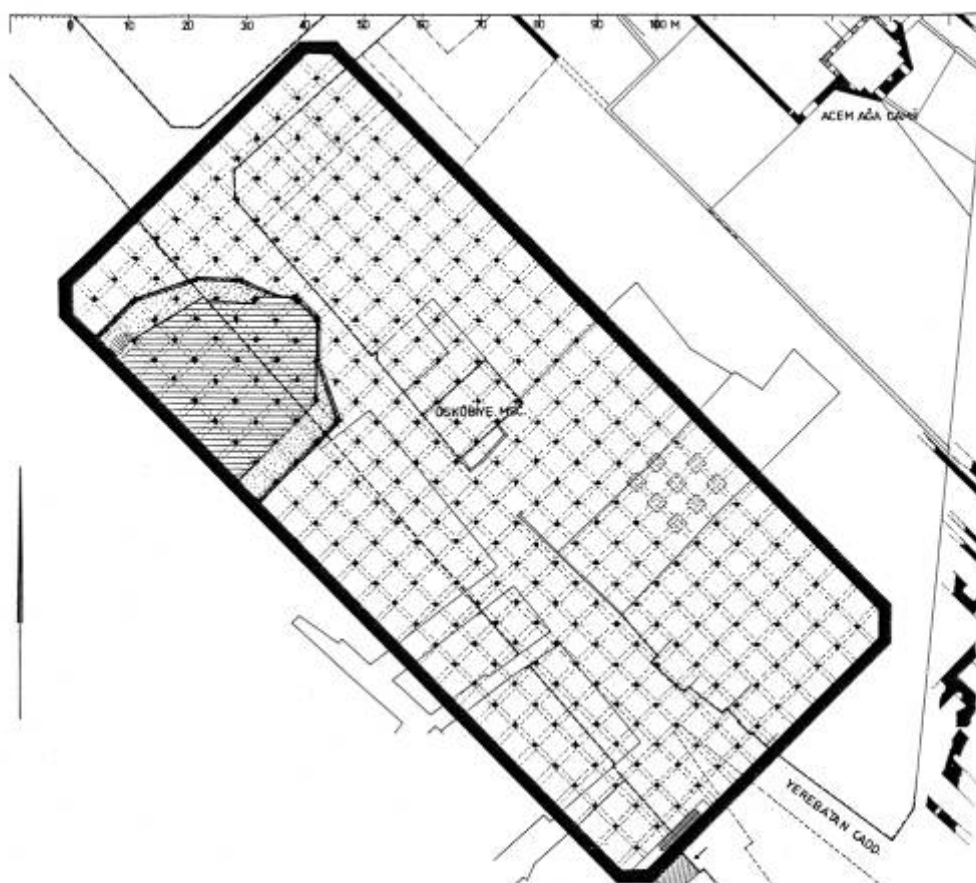
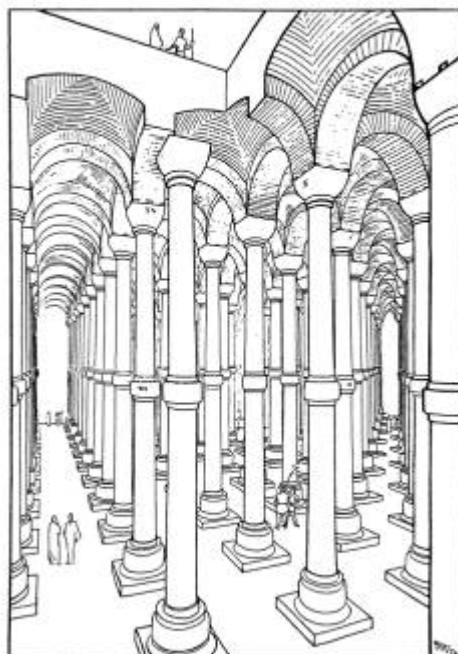


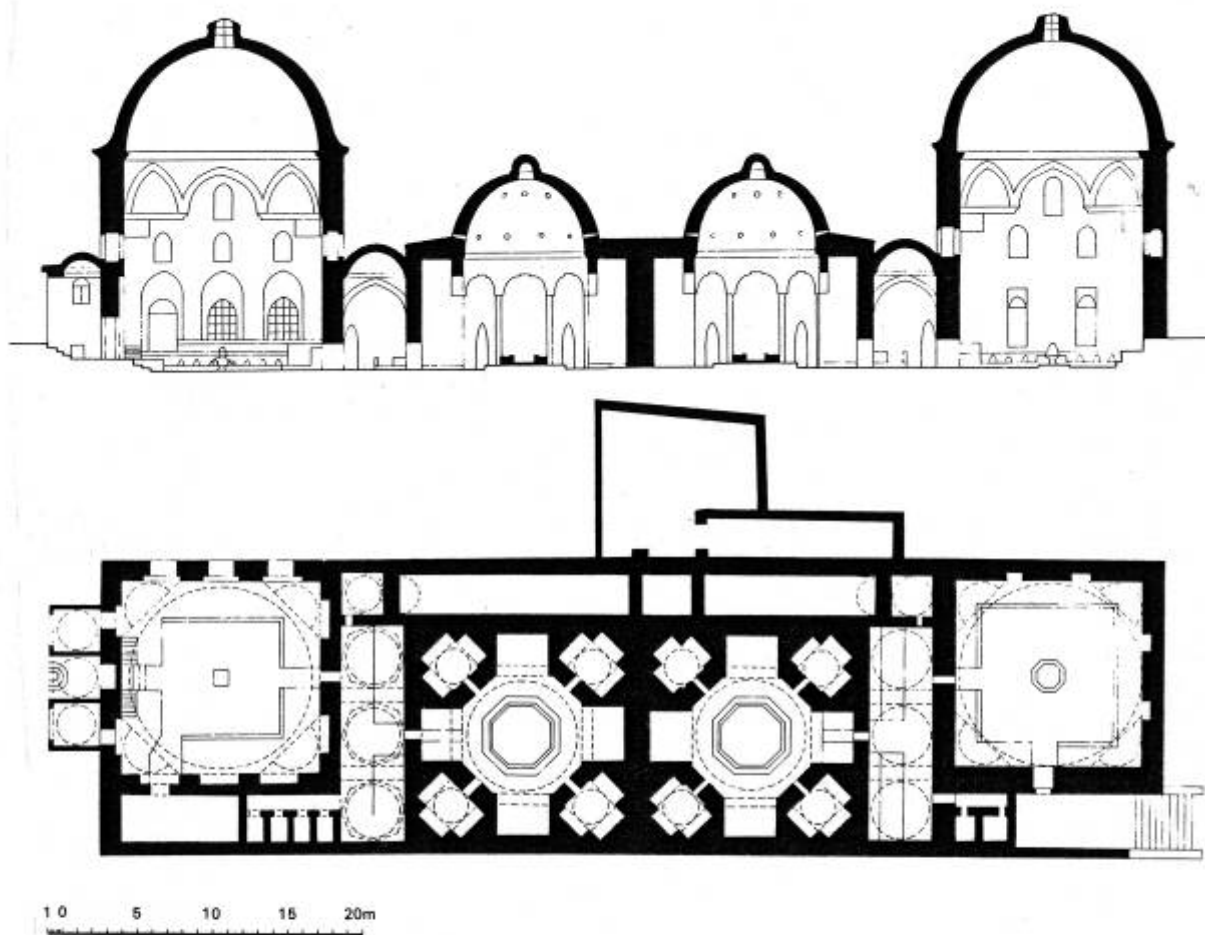
Fig. 16 To Topkapı Sarayı (MADAT) (MÜLLER-WIEGER)



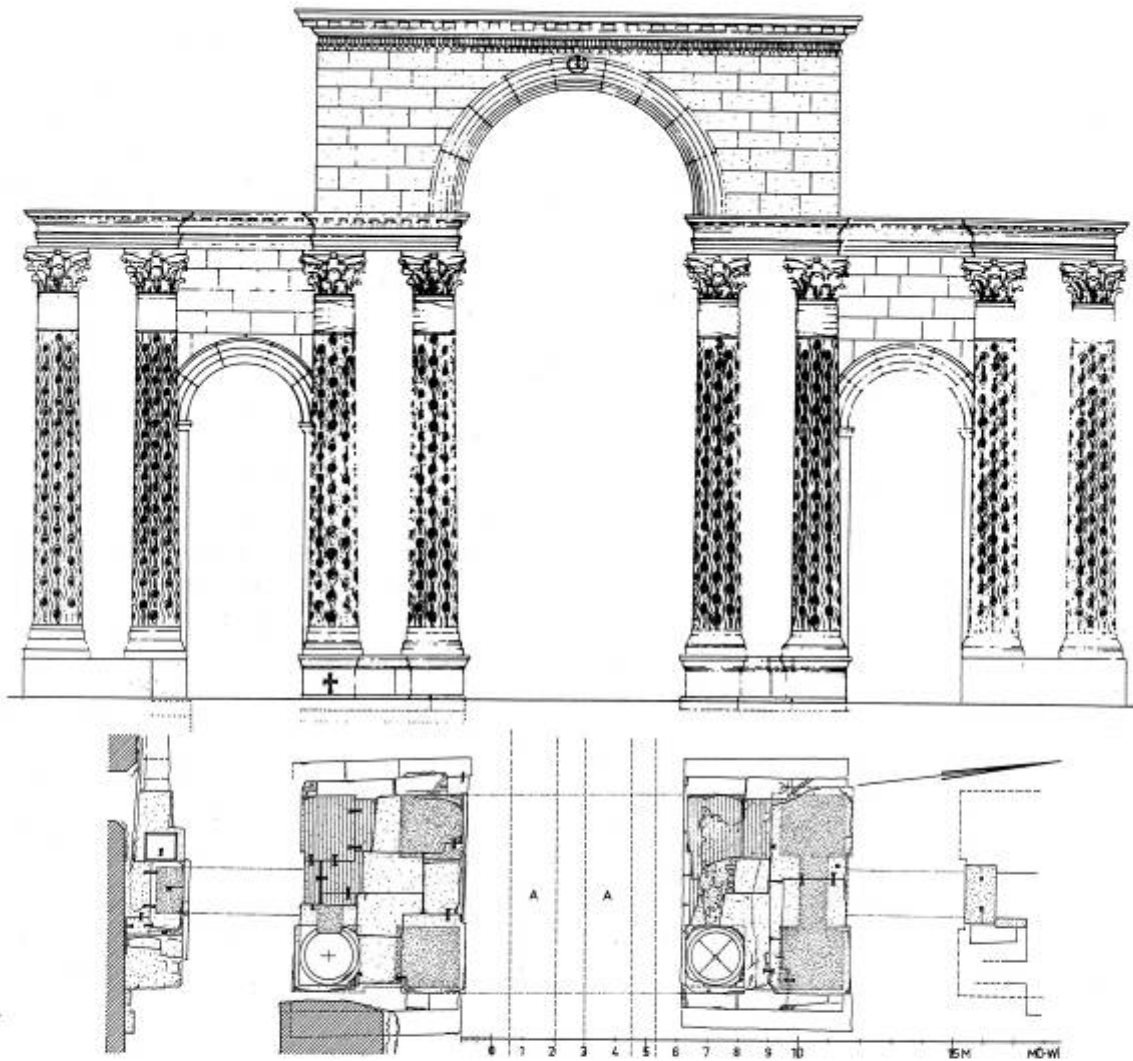
ΕΙΚ. 17 Η ΒΑΔΙΑΚΗ ΚΙΝΚΕΡΝΑ (ΤΙΕΛΕΜΡΑΖΑ ΔΑΧΙ) ΚΙΟΣΚ (MULLER-WIEHER)



ΕΙΚ.18Η ΚΙΝΚΕΡΝΑ ΤΟΥ ΣΟΥΛΤΑΝ (ΜΟΥΜΟΥΔΙ ΝΤΙΠΕ) (MULLER-WIEHER)



ΕΙΚ 1970 ΧΑΧΕΚΙ ΧΙΥΡΕΙ ΧΑΝΑΝΙ (ΧΑΝΑΝΙ ΤΗΣ ΠΩΤΕΡΑΝΗΣ)
(Goudwin)



ΕΙΚ 21 Η ΘΡΙΑΜΒΟΥΣΗ ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ ΣΤΟ ΦΟΡΟΥΜ ΤΩ ΟΥΚΤΩΒΩ
(ΜÜLLER-MÖHR)

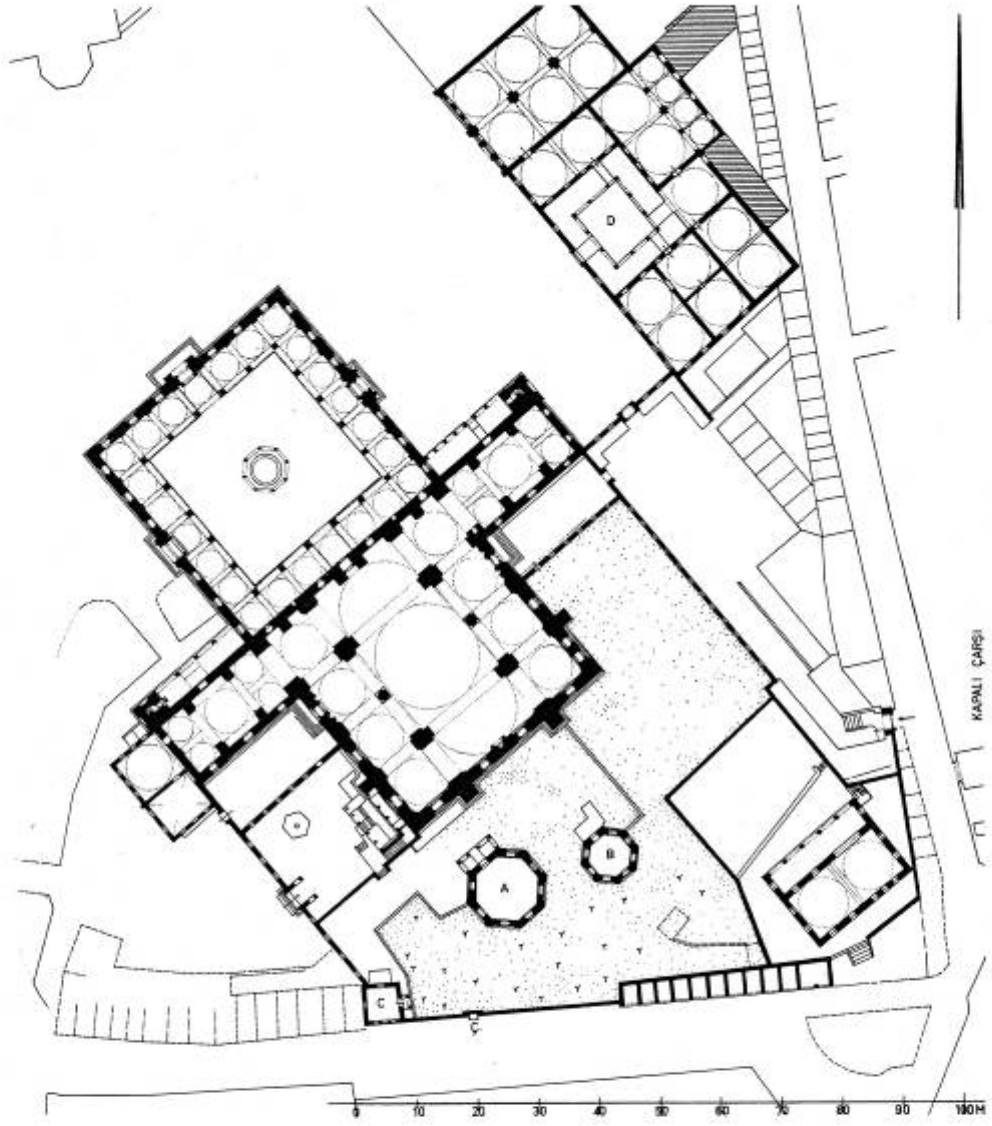
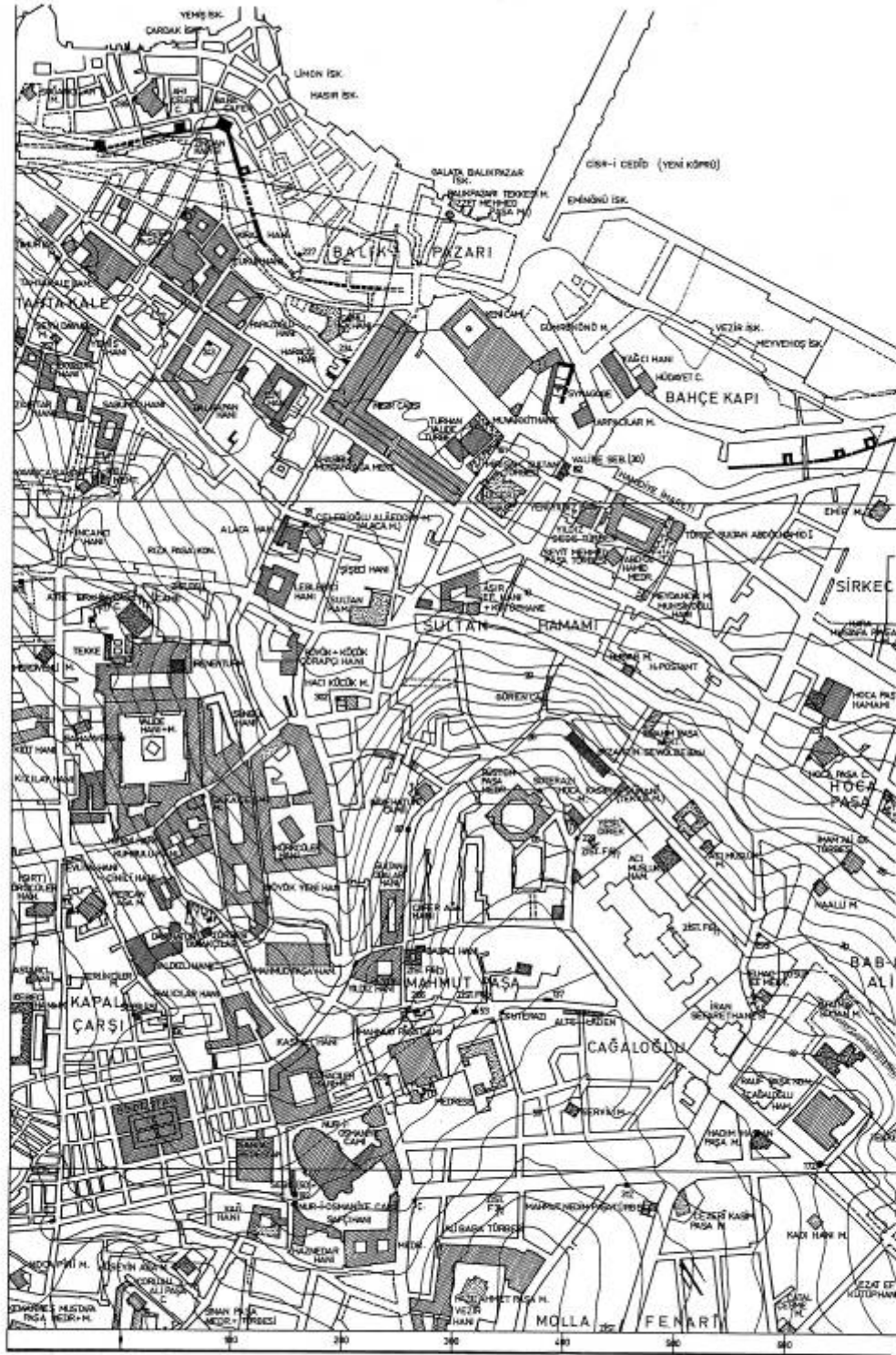
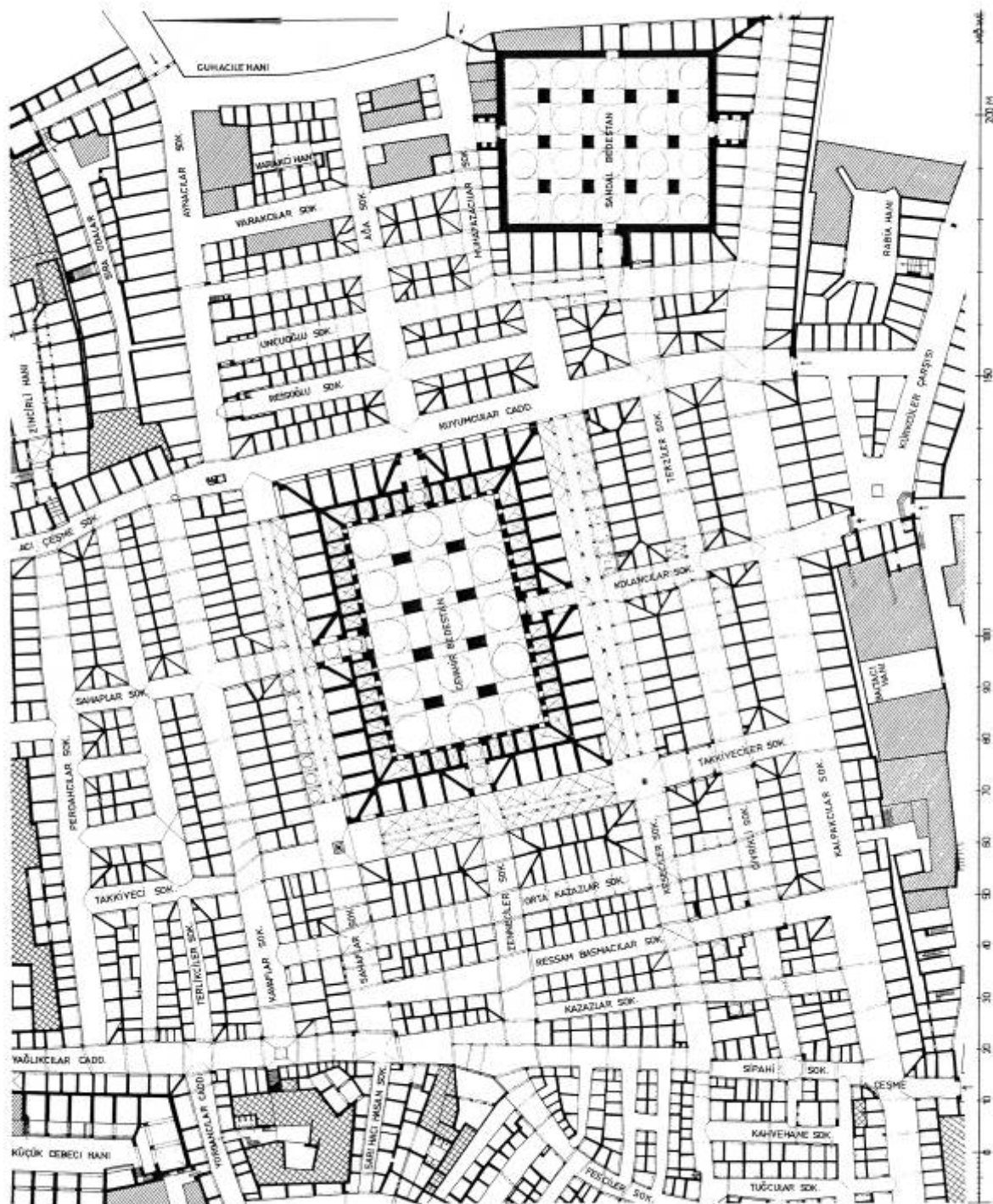


FIG. 92 TO TZAMI OR BARAZHT II (MULLER-WERNER)



Ek 23 H bölgesi tan. haritası (mülki-ülke)



Μονή Μυρλαίου (Μποντρούμ Τζαμί)

- 4^{ος}-5^{ος} αι. Οικοδόμηση της ροτόντας, τμήματος ενός ανακτόρου
920 Ίδρυση της Μονής του Μυρλαίου από τον αυτοκράτορα Ρωμανό Ι Λεκαπηνό
Γυναικεία Μονή στη θέση παλαιού παλατιού.
Το Καθολικό χαρακτηριστικός μεσοβυζαντινός
σύνθετος τετρακίονιος σταυροειδής εγγεγραμμένος ναός
1203 Ζημιές από πυρκαγιά
Μετά το 1453 Μετατροπή του Ναού σε Τζαμί από τον Μεγάλο Βεζίρη Ali Mesih paşa.
1784 Επίσκευές μετά από την πυρκαγιά του 1782.
1911 Καταστροφή από πυρκαγιά και εγκατάλειψη
Δεκαετία 1960 Καταστροφική αναστήλωση

Μονή Λιβός (Φεναρί Ισά Τζαμί)

- 907 Ίδρυση της Μονής από τον Δρουγγάριο του Στόλου, Πατρίκιο Κωνσταντίνο Λίβα
Το αφιερωμένη στη Θεοτόκο Πανάχραντο, αρχικό Καθολικό,
ο βόρειος ναός του σημερινού συγκροτήματος,
ήταν σύνθετος τετρακίονιος σταυροειδής εγγεγραμμένος ναός
με πενταμερές ανατολικό τμήμα και παρεκκλήσια στη στάθμη της στέγης,
προσβάσιμα από πυργόσχημο κλιμακοστάσιο
1282-1303 Οικοδόμηση του αφιερωμένου στον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο νότιου ναού
του τύπου των ναών «με περίστωο»
από την αυτοκράτειρα Θεοδώρα, σύζυγο του Μιχαήλ VIII του Παλαιολόγου,
ως μαυσωλείο της οικογενείας των Παλαιολόγων
Μέσα 4^{ου} αι. Οικοδόμηση Εξωνάρθηκος
Μεταξύ 1460 και 1480 Μετατροπή του Ναού σε Τζαμί
από τον Kadiasker της Ρούμελης Alaeddin Ali b. Yusuf Fenari
1633 Σοβαρότατες ζημιές από πυρκαγιά
1636 Επίσκευή από τον Μεγάλο Βεζίρη Bayram paşa.
Αντικατάσταση κιόνων από τόξα
1782 (:) Ζημιές από πυρκαγιά
1847-1848 Επίσκευή του Τζαμιού
1918 Σοβαρότατες ζημιές από πυρκαγιά και εγκατάλειψη
1929 Αρχαιολογικές έρευνες στο μνημείο από τον Θ. Μακρίδη (Th. Macridy)
Δεκαετία 1970 Επίσκευή και επαναλειτουργία του Τζαμιού.

Μονή Χώρας (Καχριέ Τζαμί)

- 4^{ος} - 5^{ος} αι. Πρώτες αναφορές στην Μονή της Χώρας
- 8^{ος} αι. Η Μονή λειτουργεί ως τόπος εξορίας και ως τόπος ταφής
- 1077-1081 Οικοδόμηση του Καθολικού της Μονής από την Μαρία Δούκαινα, πεθερά του αυτοκράτορα Αλέξιου Ι του Κομνηνού.
Ο ναός ήταν σύνθετος τετρακίονιος σταυροειδής εγγεγραμμένος
- Αρχές 12^{ου} αι. Ριζική μετασκευή του Καθολικού από τον Ισαάκιο Κομνηνό, νεότερο αδελφό του αυτοκράτορα Ιωάννη ΙΙ (1118 - 1143) πιθανώς μετά από μερική καταστροφή της (από σεισμό·)
Ο νέος ναός ήταν «συνεπτυγμένος ή μονόχωρος σταυροειδής με τρούλλο»
Ο τάφος που είχε ετοιμασθεί για τον κτήτορα μεταφέρθηκε το 1150-1152 στη Μονή της Παναγίας Κοσμοσώτειρας στη Θράκη
- 13^{ος} αι. Παρακμή της Μονής
- 1316-1320/21 Ανακαίνιση της Μονής του Χριστού της Χώρας από τον κατόπιν Μεγάλο Λογοθέτη του Δρόμου Θεόδωρο Μετοχίτη (1270-1332), ο οποίος θεωρείται νέος κτήτωρ.
Οικοδόμηση του παρεκκλησίου και του εξωνάρθηκα και διακόσμηση με ορθομαρμαρώσεις, ψηφιδωτά και τοιχογραφίες.
Το 1330 ο Θεόδωρος Μετοχίτης μετά την πτώση και την ακόλουθη εξορία του, αποσύρεται στη Μονή, όπου και πεθαίνει το 1332 ως μοναχός Θεόκλητος.
- 1453 Η Μονή λεηλατείται
- Αρχές 16^{ου} αι. Μετατροπή του Ναού σε Τζαμί από τον Μεγάλο Βεζίρη του Βαγιαζίτ ΙΙ Hadım (Atik) Ali paşa.
- 1668 Κατασκευή κρήνης απέναντι από το ναό από τον Mustafa ağa.
- 1766 Επίσκεψη του Ναού. Πιθανώς τότε κατασκευάζεται ο ξυλόπηκτος τρούλλος.
- 19^{ος}-20^{ος} αι. Εργασίες αναστηλώσεως και καθαρισμού των ψηφιδωτών από το Ρωσικό Αρχαιολογικό Ινστιτούτο με επικεφαλής τον F. Schmit
- 194-1959 Έναρξη αναστηλωτικών εργασιών στο Ναό που μετατρέπεται σε Μουσείο.

Μονή Παντοκράτορος (Ζεϋρέκ Τζαμί)

- 1118-1136 Ίδρυση της Μονής από την αυτοκράτειρα Ειρήνη (+ 1134), σύζυγο του αυτοκράτορα Ιωάννη ΙΙ Κομνηνού.
Αρχικά οικοδομείται ο σύνθετος τετρακίονιος σταυροειδής εγγεγραμμένος νότιος ναός, αφιερωμένος στον Χριστό Παντοκράτορα.
Στη συνέχεια κτίζεται ο επίσης σύνθετος τετρακίονιος σταυροειδής εγγεγραμμένος βόρειος ναός, αφιερωμένος στην Παναγία Ελεούσα.
Το 1136 κτίζεται μεταξύ των δύο ναών ο μονόχωρος τρουλλαίος ταφικός ναός του Αρχαγγέλου Μιχαήλ, Μαυσωλείο της δυναστείας των Κομνηνών.
Ταυτόχρονα ή λίγο αργότερα κτίζεται ο ενιαίος εξωνάρθηξ.
Αρχιτέκτων του συγκροτήματος θεωρείται ο Νικηφόρος "Βεσελεήλ".

*Η Μονή στεγαζόταν σε τεράστιο οικοδομικό συγκρότημα,
το οποίο διέθετε χώρους διαμονής για περίπου 80 μοναχούς και οργανωμένο
ξενοδοχείο - νοσοκομείο με πέντε τμήματα με 50 κλίνες το κάθε ένα
η λειτουργία του οποίου περιγράφεται στο σωζόμενο τυπικό του 1136.*

1204-1261 Εγκατάσταση στη Μονή του Ενετικού Πατριαρχείου

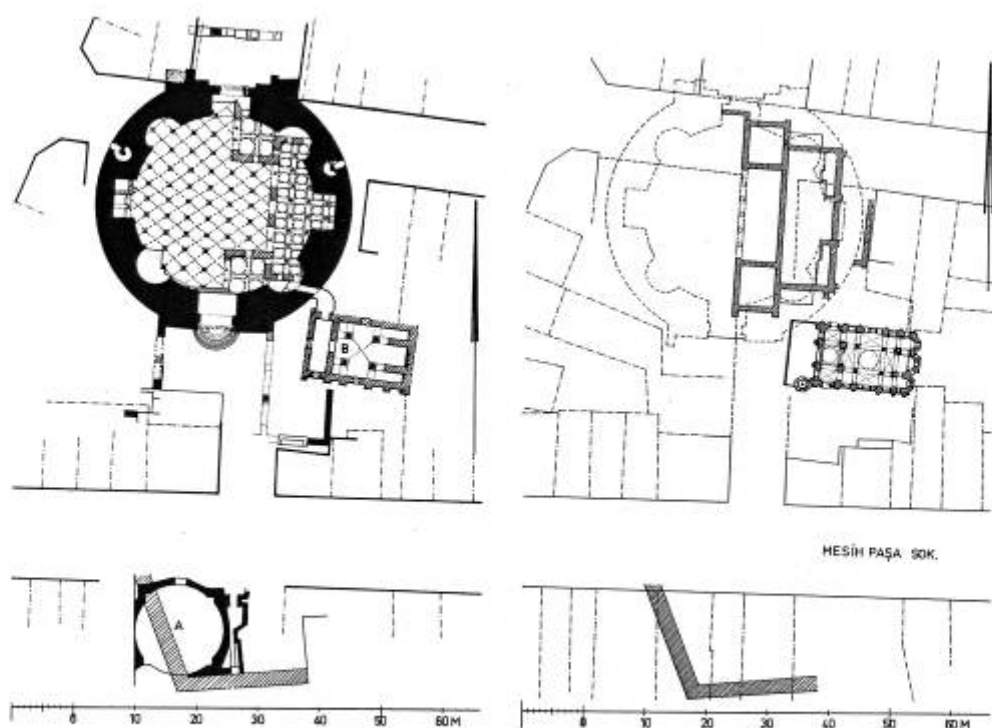
Μετά το 1453 Μετατροπή σε Τζαμί από τον Ζεϋρέκ Μολλά Μεχμέτ Εφέντη

*Τέλη 18^{ου} - αρχές 19^{ου} αι. Αφαίρεση κιόνων από γρανίτη και πορφυρίτη
και αντικατάστασή τους με κτιστούς πεσσούς*

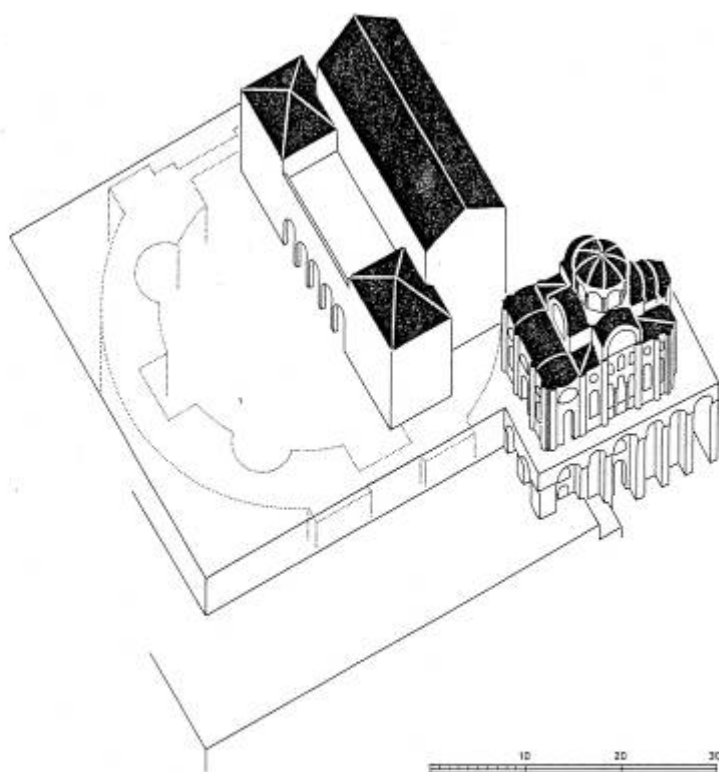
1953 Αποκάλυψη μαρμάρινου δαπέδου

1966-1967 Αναστηλωτικές εργασίες

2000 κ.ε. Αναστηλωτικές εργασίες



ΕΙΚ 25 Η ΔΕΛΙΟΧΗ 7Υ ΜΥΡΑΤΟΝ (MULLER-WIEYER)



ΕΙΚ 26 Το ΑΝΑΝΤΟΡΟ ΚΗ ΤΟ ΚΙΒΑΛΙΑ 7ΥΤΕ ΜΟΝΙΚ 7Υ ΜΥΡΑΤΟΝ
(ΜΙΚΟΣΤΟΜ 72ΑΜΙ) (STELWER)

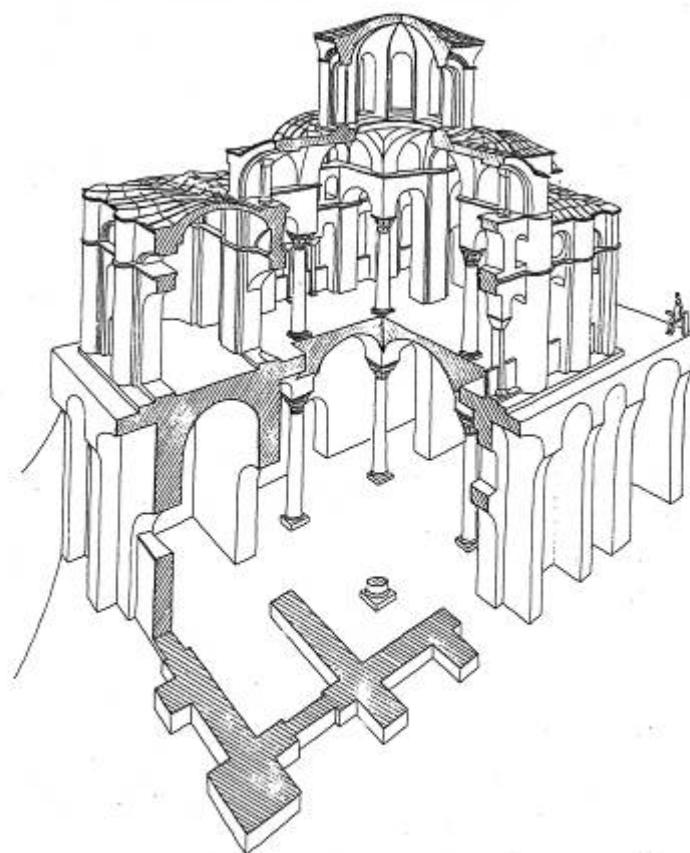
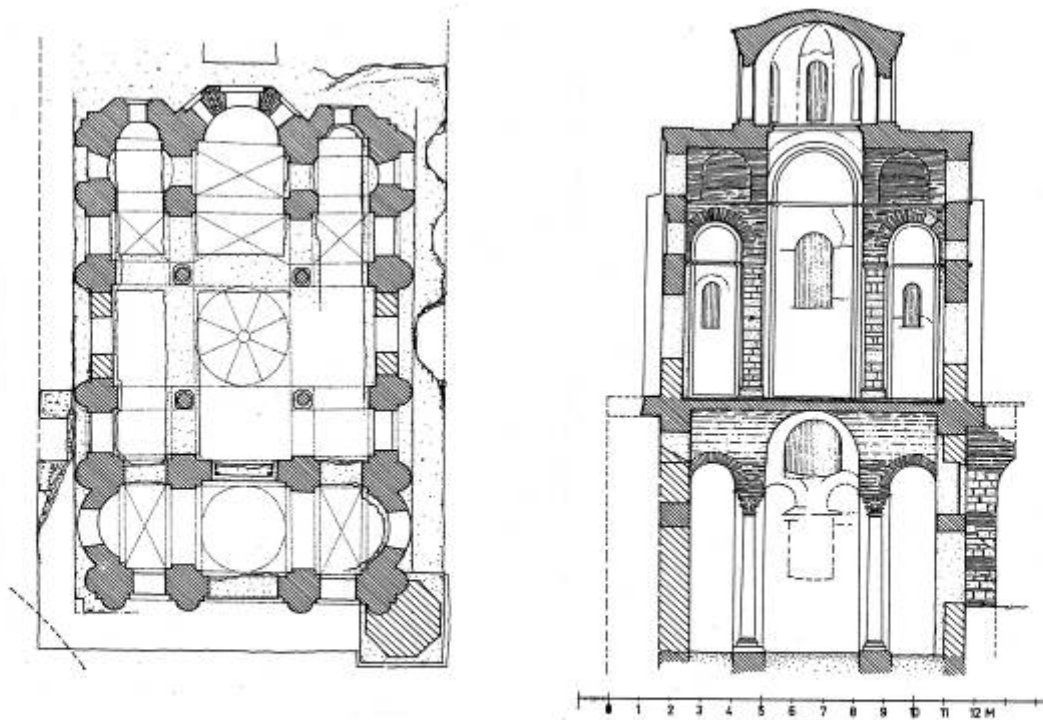


FIG. 27 TO MAUSOLEO S. GALLA PLACIDIA (RAVENNA) (SENIER)

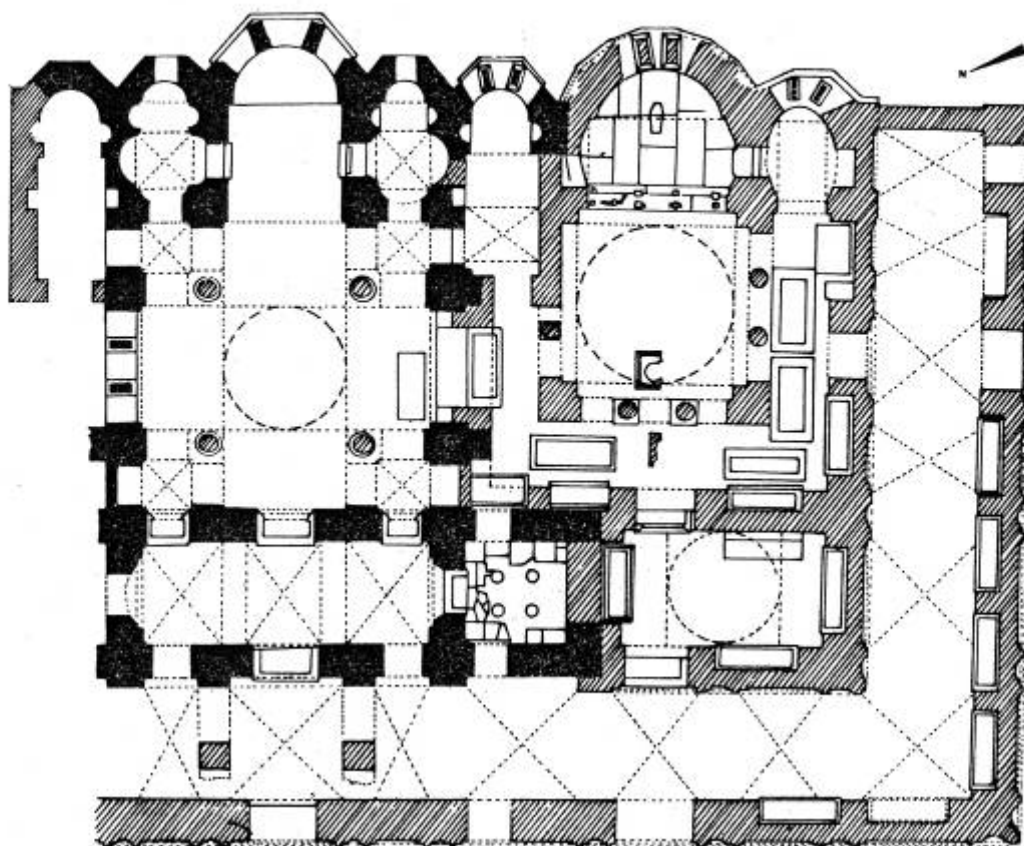


Рис. 287. Устроєно утє мѡнѡче тѣхъ тѣхъ (сѣрафимъ ісаѣи)
 харькѣ (мѡнѡхъ-мѣстѣ-мѡнѡхъ-харькѣ)

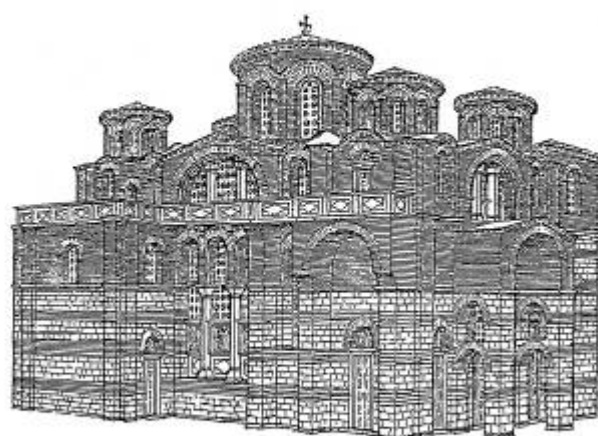
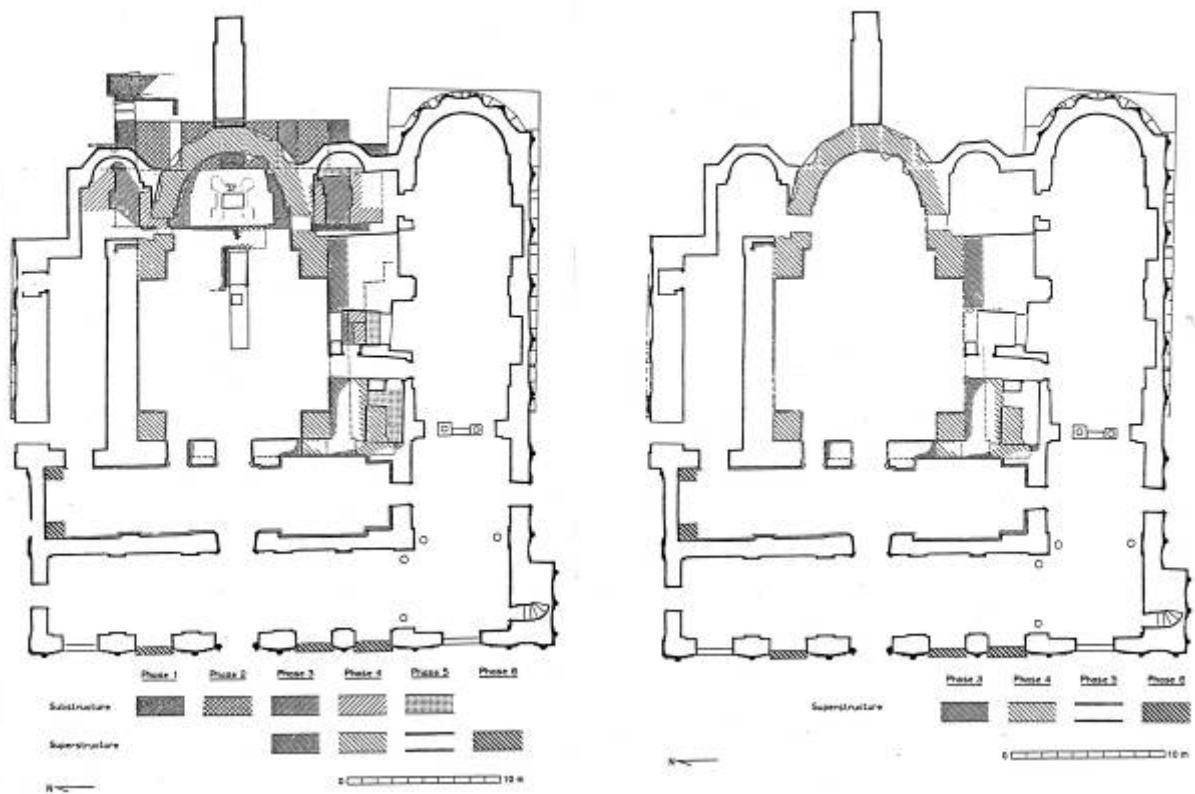
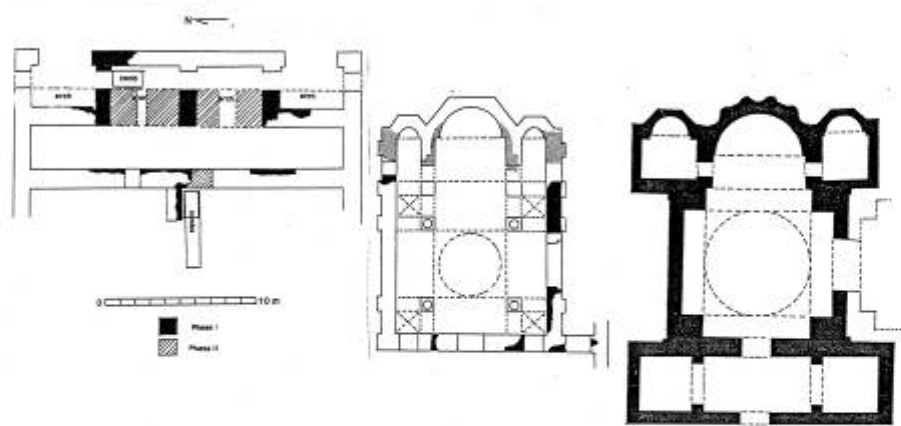


Рис. 29. Устроєно утє мѡнѡче тѣхъ тѣхъ-харькѣ
 (мѡнѡхъ-мѣстѣ-мѡнѡхъ-харькѣ)

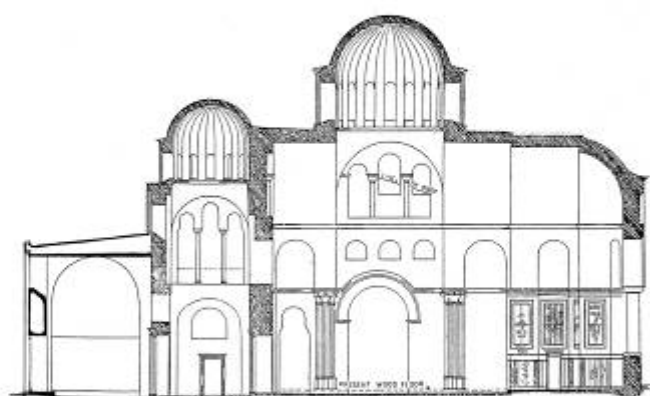
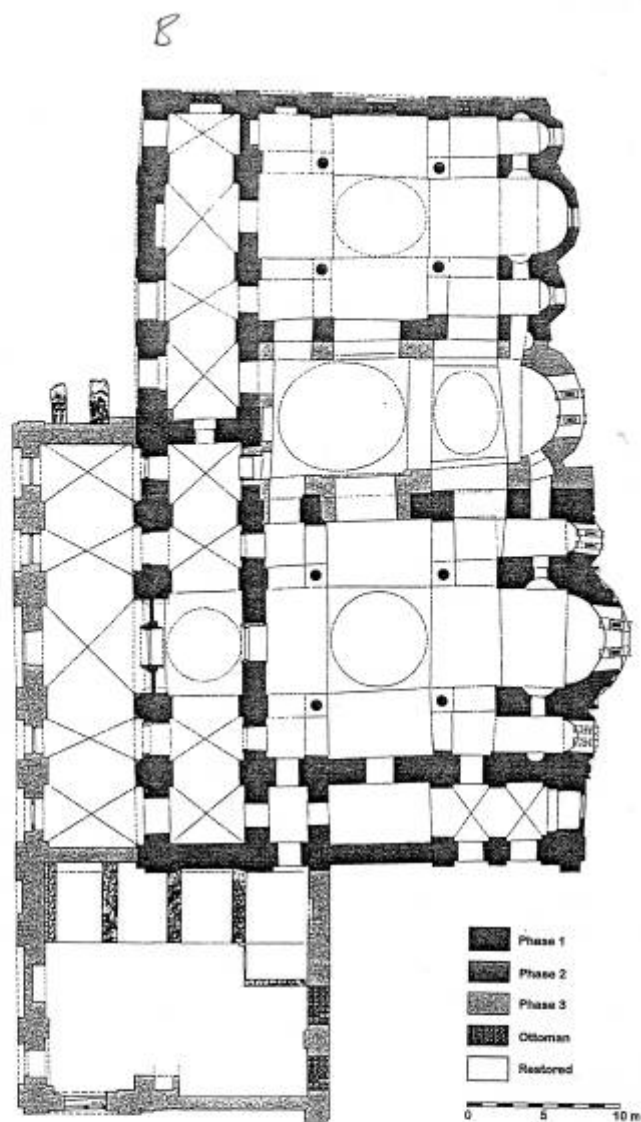
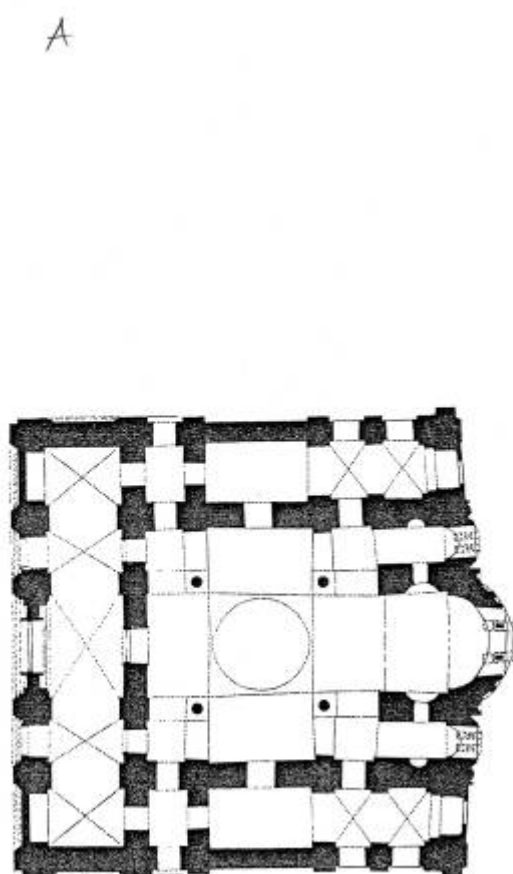


ΕΙΚ. 30 Το ναόσκιον στη Μονή της Χώρας (Καπίε Τζαμί)
(ουστέρτου)



ΕΙΚ. 31 Το ναόσκιον στη Μονή της Χώρας (Καπίε Τζαμί)
ΑΡΧΑΙΑ ΟΥΡΕΣ
(ουστέρτου)

A 15' - 9" Α
B 7' 6" Α
Γ 11' ΗΜΙΚΥ 12' Α



ΕΙΚ 3270 ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΜΑΡΚΟΥ (ΣΥΣΤΕΛΛΟΝΤΕΣ/ΥΠΟΜΟΝΕΣ)
 Α Ο ΑΡΧΑΙΟΤΕΡΟ ΜΟΝΗ
 Β ΤΟ ΟΙΚΟΔΟΜΗΜΕΝΟ ΕΠΙΟΙΚΗΜΑ

Πέμπτη 15 Ιουλίου

Ντολμά Μπακτσέ Σαράϊ

1853-1856 Οικοδόμηση του Ανακτόρου από τον Σουλτάνο Αβδούλ Μετζίτ Ι
Αρχιτέκτονες οι αρμένιοι (πατέρας και γιός) Καραμπέτ και Νικογιός Μπαλιάν

Βόσπορος

«Γιαλιά» στο Βόσπορο

Γιαλί Αμπτζαζαδέ Χουσεϊν Πασά στο Ανατολού Χισάρ

1698 Οικοδόμηση του γιαλιού

Γιαλί Σαδουλλάχ Πασά στο Τσεγκέλκιοϊ

18^{ος} αι. Οικοδόμηση του γιαλιού

Φρούριο Ρούμελι Χισάρ

1452 Οικοδόμηση του φρουρίου
από τον Σουλτάνο Φατίχ Μεχμέτ (Μωάμεθ ΙΙ τον Πορθητή)

Περιήγηση στο Καράκιοϊ - Γαλατά - Πέραν - Σταυροδρόμι πεζή :

Χάνι Ρουστέμ Πασά

1544-1550 Οικοδόμηση του χανιού από τον Μεγάλο Βεζύρη Ρουστέμ Πασά
σε σχέδια του αρχιτέκτονα Μιμάρ Σινάν
Χαρακτηριστικό δείγμα χανιού για εμπορική χρήση

Ναός Αγίων Παύλου και Δομενίκου (S. Paolo e Domenico) (Αράπ Τζαμί)

Γ' ήμισυ 13^{ου} αι. Οικοδόμηση λατινικού ναού αφιερωμένου στον Απόστολο Παύλο.

Αρχές 14^{ου} αι. Ίδρυση της Μονής των Δομινικανών

c. 1325 Οικοδόμηση του σημερινού ναού
Τρίκλιτη βασιλική με τυπικό «λατινικό» σχέδιο, γοτθικά στοιχεία
αλλά με κατασκευαστικά χαρακτηριστικά της τοπικής αρχιτεκτονικής
Κατά μήκος του βορείου κλίτους σειρά ταφικών παρεκκλησίων

1475-1478 Μετατροπή σε τζαμί.

1492 Διάθεση του τζαμιού στους εξ Ισπανίας Μουσουλμάνους.
Από τότε η ονομασία Αράπ Τζαμί (Arap Camii)

- 17^{ος}/18^{ος} αι. Οικοδομικές εργασίες στο Τζαμί επί Σουλτάνου Μωάμεθ ΙΙΙ (1595-1603)
- 1731 Καταστροφές από πυρκαγιά
- 1734-1735 Εκτεταμένη επισκευή από τη Σουλτάνα Saliha, μητέρα του Μαχμούτ Ι (1730-1754)
- 1807-1808 Εκτεταμένη επισκευή μετά από πυρκαγιά από την κόρη του Σουλτάνου Μαχμούτ ΙΙ, Adile Σουλτάνα
- 1854-1855 Περαιτέρω εργασίες επισκευών
- 1913-1919 Επισκευή του Τζαμιού από τον Giridli Hasan bey

Palatium Communis / Palazzo Comunale

- 1315-1316 Οικοδόμηση του Ανακτόρου της Γενουατικής Κοινότητας του Γαλατά
- 18^{ος} - 19^{ος} αι. Εκτεταμένες επεμβάσεις επισκευής στο κτήριο

Πύργος Γαλατά

- 1348 Οικοδόμηση του πύργου

Μεγάλη Οδός του Πέραν

.....

Πρεσβείες

.....

Αστικά Σπίτια και Μέγαρα

.....

Αστικές πολυκατοικίες

.....

Εμπορικά Κέντρα

.....

Ναός Παναγίας του Πέραν

- 1804 Οικοδόμηση του Ναού
Τυπική τρίκλιτη ξυλόστεγη βασιλική

Ναός Αγίας Τριάδος Σταυροδρομίου

*1880 Οικοδόμηση του Ναού
Δείγμα της εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής
της Περιόδου του Χάτι Χουμαγιούν
και του κωνσταντινουπολίτικου εκλεκτικισμού του όψιμου 19^{ου} αιώνα*

Γιαλιά στο Βόσπορο

ΣΤΟ ΤΕΛΟΣ του 17ου αιώνα, πασάδες, μεγάλοι βεζίρηδες και άλλοι εξεχόντες κάτοικοι της Κωνσταντινούπολης άρχισαν να χτίζουν κομψές βίλες -γιαλιά- στις ακτές του Βοσπόρου, τις οποίες χρησιμοποιούσαν ως θερινές κατοικίες. Το στυλ τους αντανakλούσε το κύρος των ιδιοκτητών τους. Από τότε έχουν χτιστεί



Παλιό γιαλί στο Καντλί

μεγαλύτερα και πιο περίτεχνα γιαλιά, σε ρυθμό μπαρόκ, αρ-νουβό αλλά και σύγχρονης τεχνολογίας. Τα περισσότερα, ωστόσο, ακολουθούν ακόμα το παραδοσιακό σχέδιο, αξιοποιώντας στο έπακρο την προκυμαία και διατηρώντας το μεγάλο καθιστικό που περιβάλλεται από τα υπνοδωμάτια.

Το γιαλί του Πασά Κιοπρουλή Αμτζαζαντί Χουσεϊν (βλ. σ. 147), κοντά στο Κάστρο της Ανατολής, οικοδομήθηκε το 1698 - είναι το παλιότερο κτίσμα στις όχθες του Βοσπόρου. Τα πρώτα γιαλιά, όπως αυτό εδώ, χτίζονταν πάνω στο νερό, ενώ τα μεταγενέστερα οικοδομούνταν πιο μέσα.

Το τζαϊμα, δηλαδή το παράθυρο της παραλίας, προέχει πάνω από το νερό.



Τα παραδοσιακά ξύλινα γιαλιά ήταν συνήθως βαμμένα στο κόκκινο χρώμα της οικουρίας, γνωστό ως «αθωμανικό κόκκο».



Τα γιαλιά που χτίστηκαν το 18ο αιώνα ήταν βαμμένα σε παστέλ αποχρώσεις.

Ο διαγώνιος πάσσαλος υποστηρίζει τα προεξέχοντα επάνω δωμάτια.

Το γιαλί του Φεχί Αχμέτ Πασά (βλ. σ. 145) γνωστό και ως Μοϊζάν Γιαλί, στο Κοντζοκοντζίκ, χτίστηκε στα τέλη του 18ου αιώνα. Το επισκέφτηκε ο συνθέτης Φραντς Λιστ και ο αρχιτέκτονας Λε Κορμπυζιέ (βλ. σ. 42). Το σπίτι, που ονομάζεται και «Ροζ Γιαλί» λόγω της τολμηρά διακοσμημένης πρόσοψης, είναι σχεδόν αήραιο από την ξηρά.

Το γιαλί του Ειχέρ Περτιβ (βλ. σ. 147), στο Κάνλιζα, είναι ένα άριστο δείγμα της λεγόμενης «κοσμοπολίτικης περιόδου» των γιαλιών, μεταξύ 1867 και 1908. Περιλαμβάνει και λεμβοστάσιο, ενώ συνδυάζει τα μεταγενέστερα περίτεχνα ζελόγλυπτα με τα πιο παραδοσιακά στοιχεία των γιαλιών.



Η μπαρόκ επιρροή είναι σαφής στο περίτεχνα σκαλισμένο μπαλκόνι.

Λεμβοστάσιο κάτω από το γιαλί

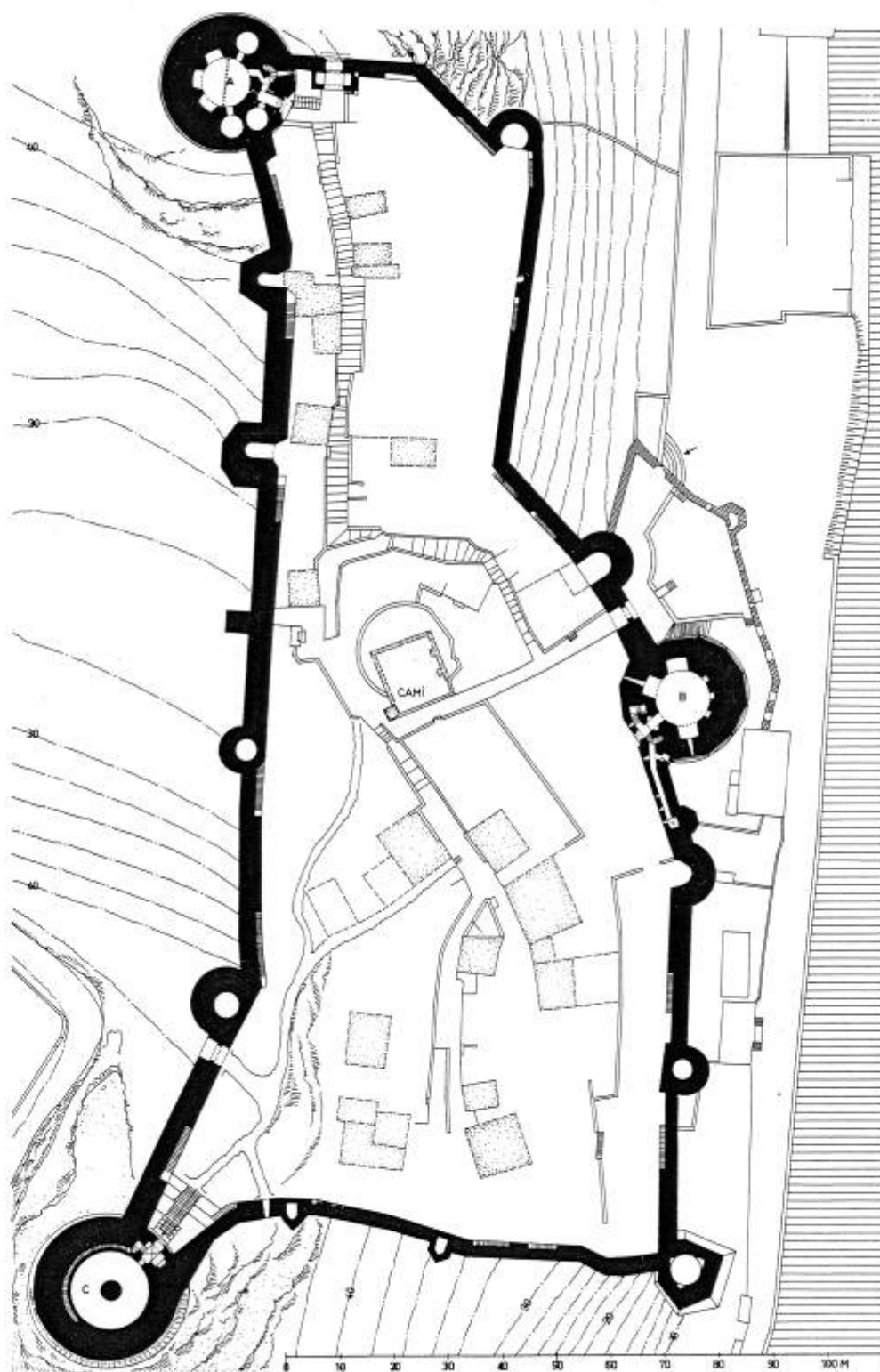


Στο αγγιπιακό προξενείο (βλ. σ. 146) στο Μπαρμινέ φαίνεται καθαρά η επιρροή του αρ-νουβό - χαρακτηριστικά είναι τα σιδερένια καγκλιδώματα που σχηματίζουν ψέλλα κλιματισμός. Ήταν παραγγελία του χνιφ της Αγγλίας (βλ. σ. 138) γύρω στα 1900.

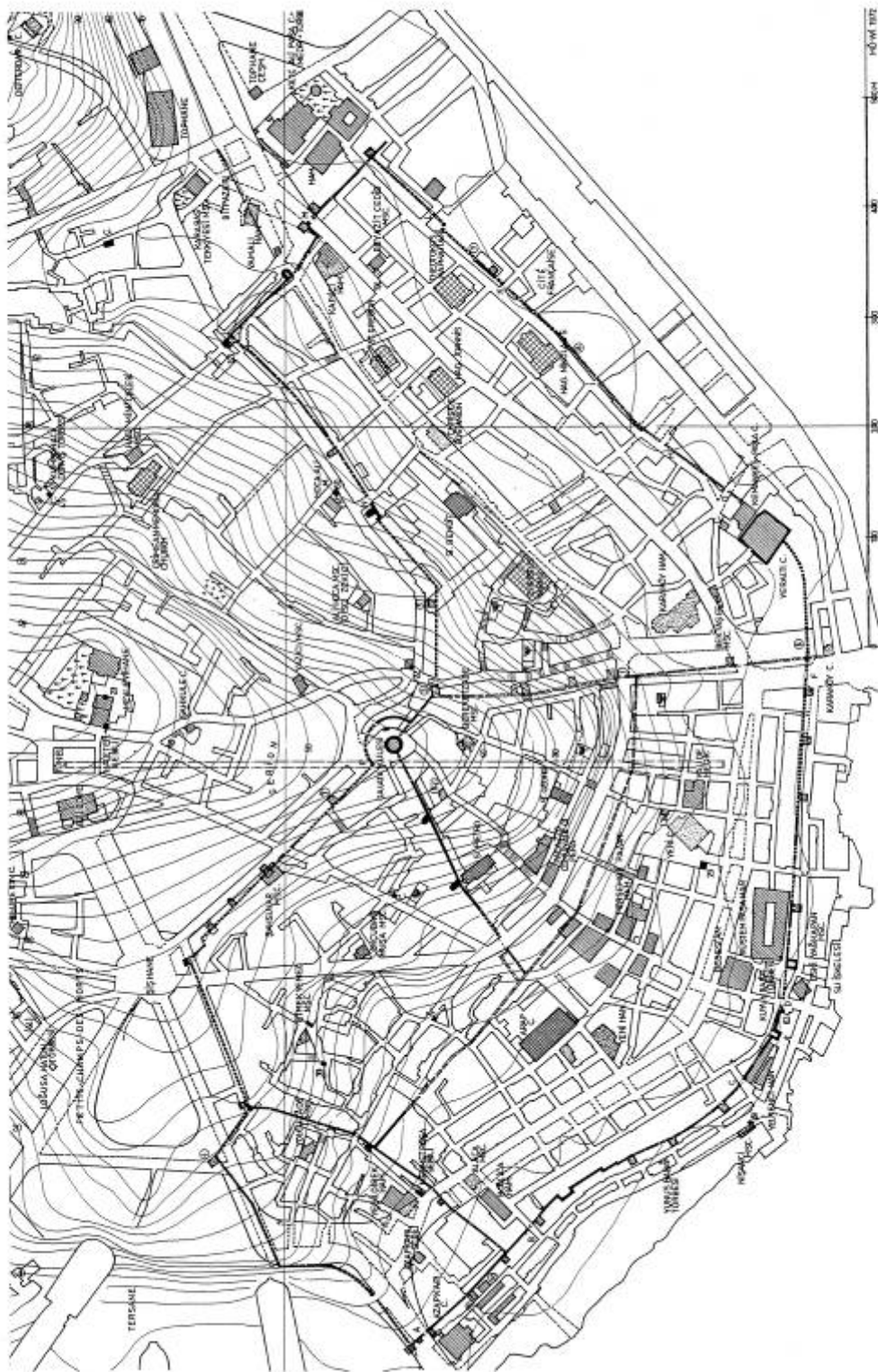
Στενά προβάλτα χωρίς συνήθως τα γιαλιά του 19ου αιώνα από τη θάλασσα.

Επικλινός στέγη γαλλικού τύπου

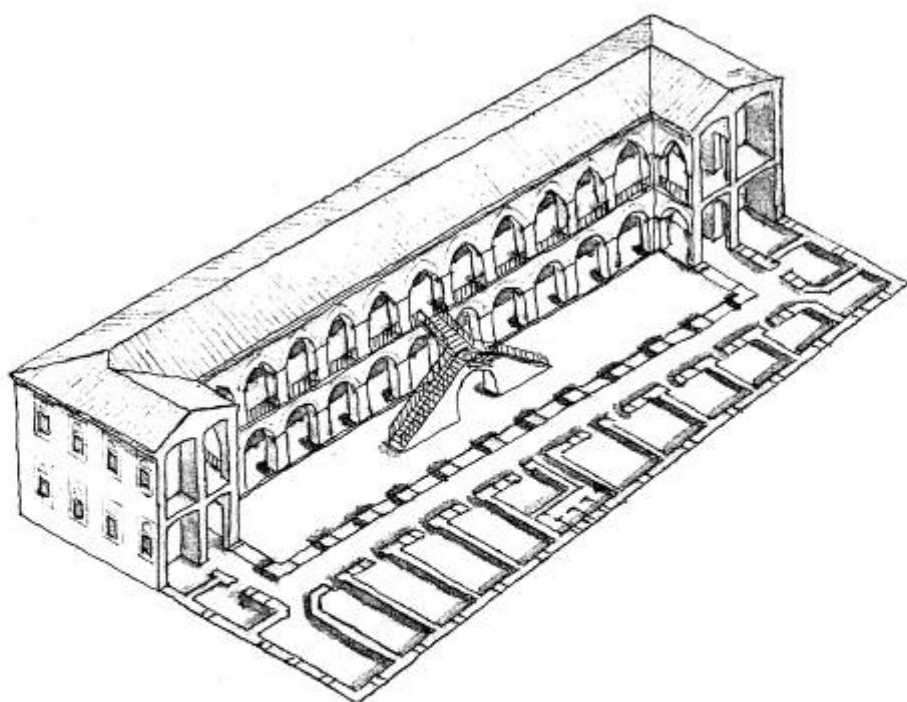
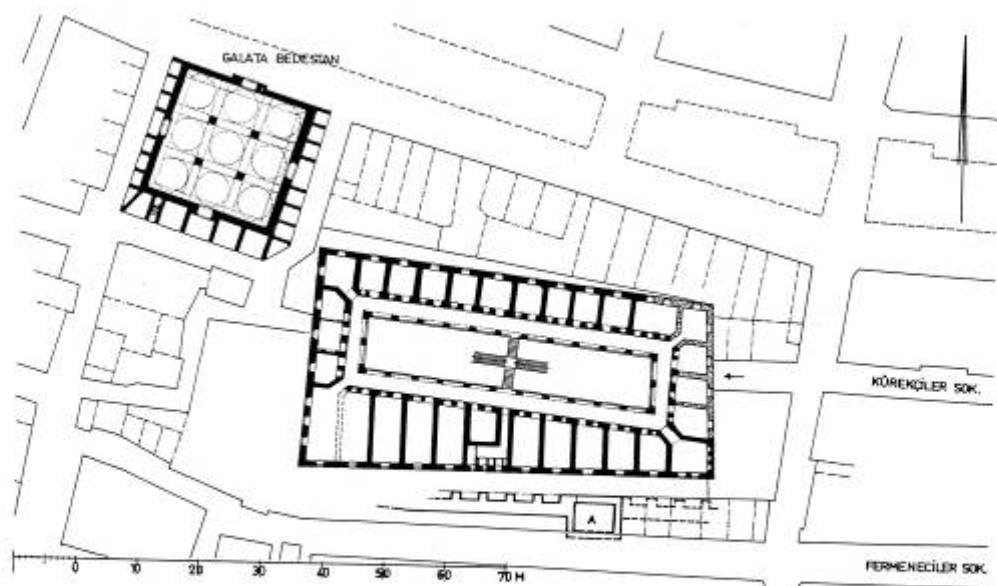
Οι διακοσμητικές λεπτομέρειες ήταν εμπνευσμένες από αυστριακά αρ-νουβό σχέδια.



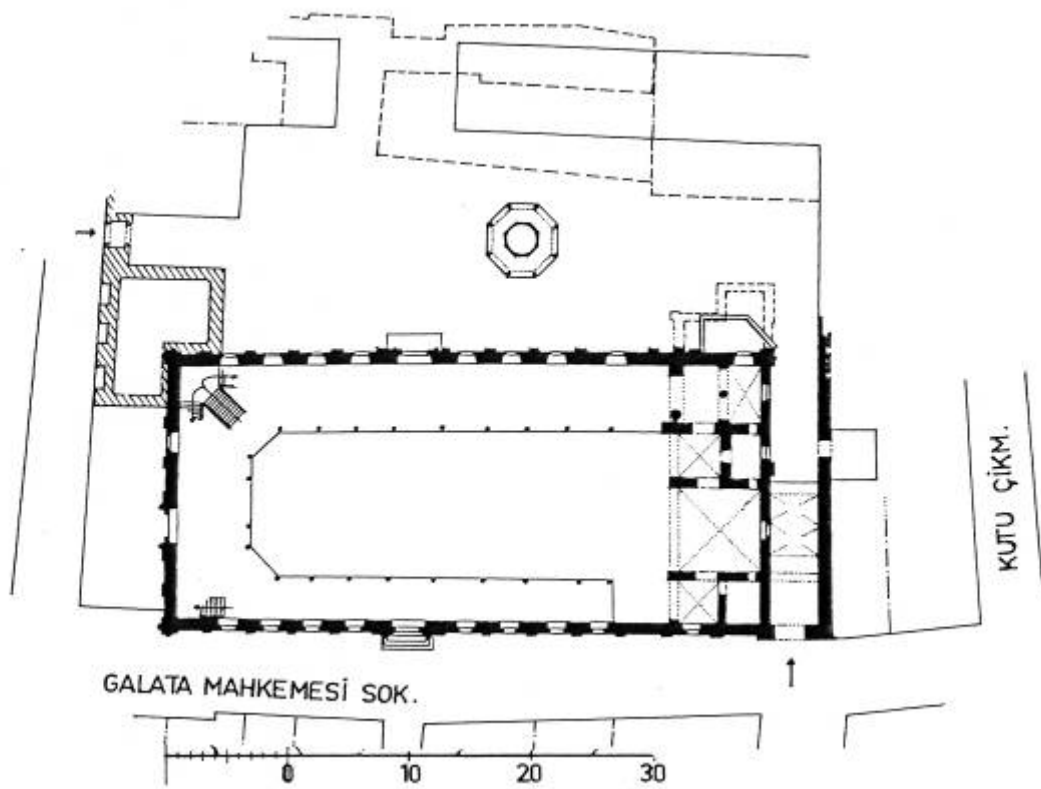
ΕΙΚ.35 Το αρχαίο πολεμικό χάρη



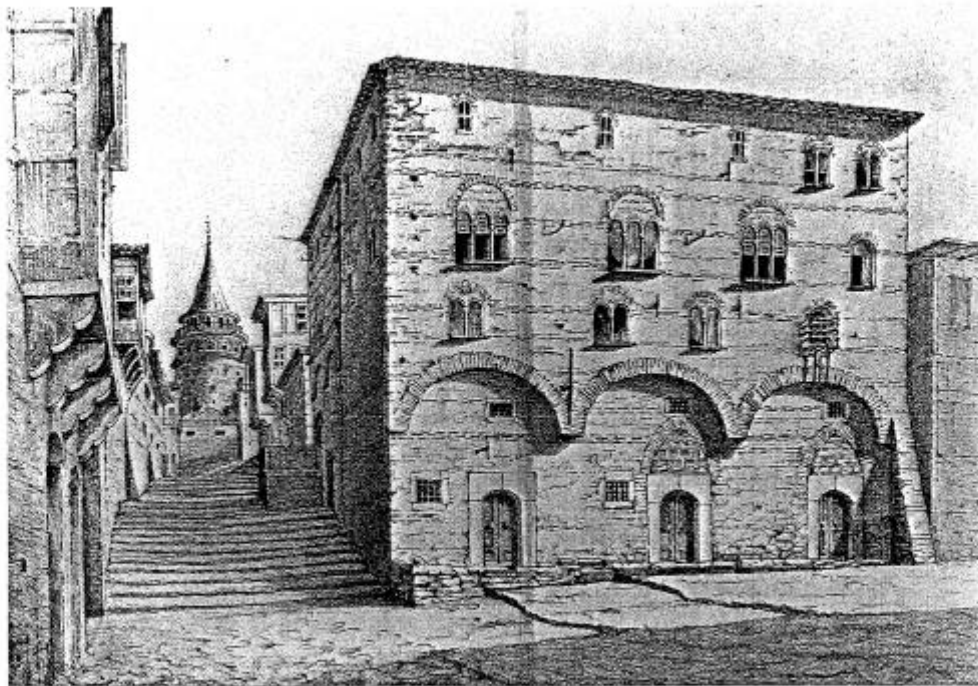
ΕΙΚ 36 ΓΑΛΑΤΑΣ / ΚΑΡΑΚΙΟΙ



ΕΙΚ. 37 Το ΧΑΝΙ ΤΩΝ ΡΟΥΣΣΩΝ ΠΛΗΣΙ ΣΤΟ ΓΑΛΑΤΑ



ΕΙΚ. 37. Ο ΝΑΟΣ ΤΩΝ ΑΓ. ΠΑΥΛΟΥ ΚΑΙ ΘΩΜΕΝΙΟΥ / ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΗ



ΕΙΚ.38. ΤΟ "PALATIUM COMMUNIS" ΤΩΝ ΠΑΝΤΕΣ ΚΑΤΑ ΤΩΝ 19^Ω ΑΙ.

Πριγκηπόννησα

Κατά σειράν : Πρώτη (Κιναλί Αντά)
Αντιγόνη (Μπουργκάζ Αντά)
Χάλκη (Χεϊμπελί Αντά)
Πρίγκηπος (Μπουγιούκ Αντά)

Αρχαιότης	Δημόνησοι
Βυζαντινή Εποχή	«Νήσοι του Πρίγκηπος» (Ιουστίνου Κουροπαλάτου) Σε αυτά υπήρχαν πολυάριθμα μοναστήρια, που συχνά χρησίμευαν ως τόποι εξορίας σημαντικών προσώπων
Οθωμανική Εποχή	«Κιζίλ Ανταλάρ» (Κόκκινα νησιά) Πληθυσμός τους αμιγώς χριστιανικός, κυρίως θαλασσινοί και ψαράδες
Όψιμος 19 ^{ος} αιώνας 1894	Θέρετρα της αστικής τάξης των Ρωμηών της Πόλης Μεγάλος σεισμός

Αντιγόνη (Μπουργκάζ Αντά)

Ναός Προδρόμου

9 ^{ος} αι.	Φυλάκιση στο υπόγειο του Πατριάρχου Μεθοδίου από τον εικονομάχο αυτοκράτορα Θεόφιλο
Τέλη 9 ^{ου} αι. 1894	Οικοδόμηση ναού από την αυτοκράτειρα Θεοδώρα Οικοδόμηση του σημερινού ναού με ενσωμάτωση των βυζαντινών λειψάνων από τον αρχιτέκτονα Κ. Δημάδη

Χάλκη (Χεϊμπελί Αντά)

Το τρίτο στη σειρά νησί.
Πλούσιο σε κοιτάσματα χαλκού (εξ ου Χάλκη)

Θεολογική Σχολή

Μονή της Αγίας Τριάδος	
1844	Οικοδόμηση του Καθολικού από τον Πατριάρχη Γερμανό τον Δ΄
1844	Ίδρυση της Θεολογικής Σχολής
1894	Οικοδόμηση μετά από την καταστροφή του παλαιότερου κτηρίου από το σεισμό του 1894 του σημερινού κτηρίου της Σχολής από τον αρχιτέκτονα Π. Φωτιάδη με δαπάνη του Παύλου Στεφάνοβικ Σκυλίτση

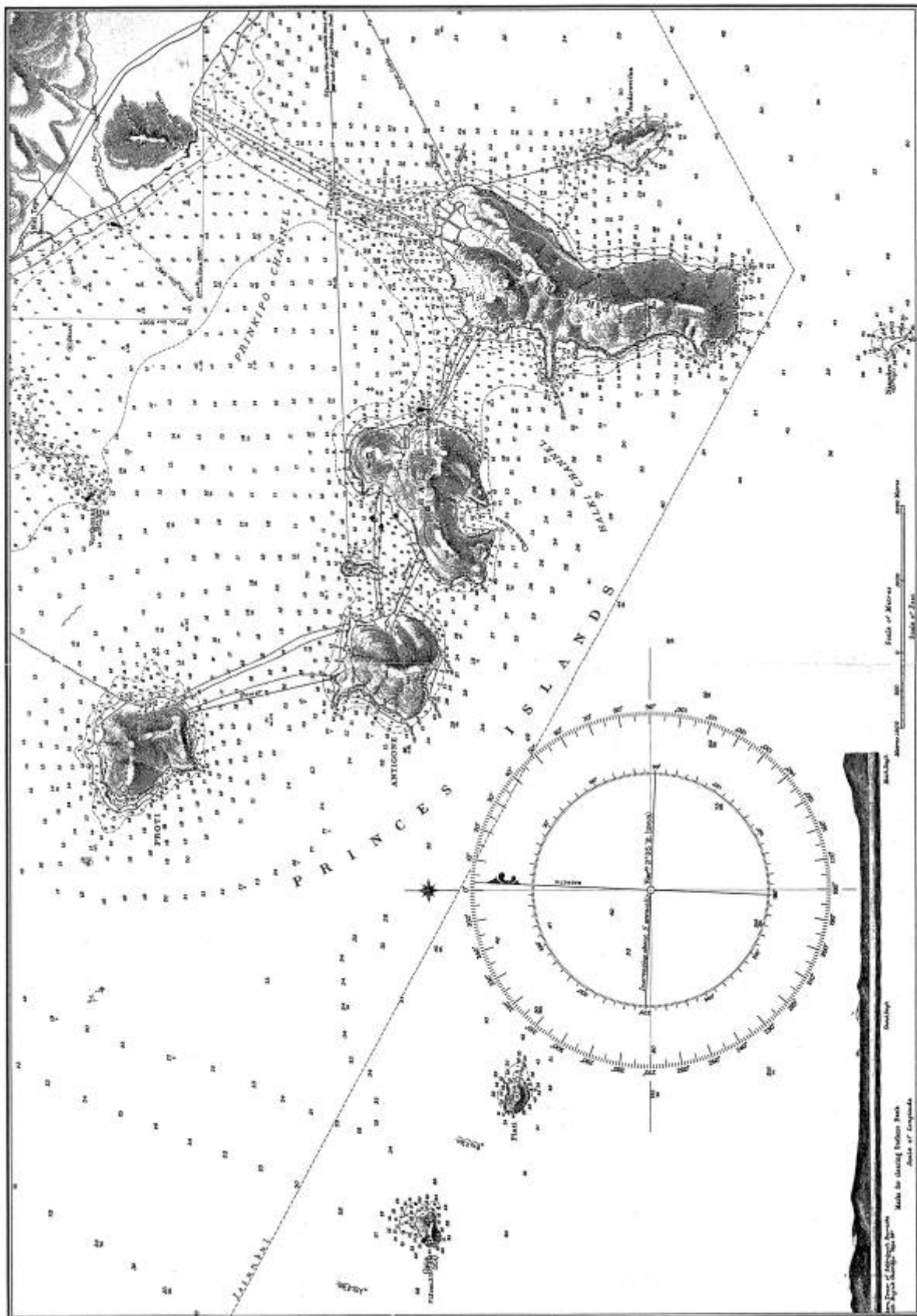


FIG 69. KARAME 7000 THIRTYTHOUSAND (MILITARY)

Σάββατο 17 Ιουλίου

Οικουμενικό Πατριαρχείο

- 1600 Στο τέλος των μετά την Άλωση περιπλανήσεων του Πατριαρχείου από το Ναό της Αγίας Σοφίας στο Ναό των Αγίων Αποστόλων και από εκεί στο Ναό της Θεοτόκου της Παμμακαρίστου και, από το 1588, στο Ναό της Θεοτόκου Παραμυθίας στο Βλάχ σαράϊ ο Πατριαρχικός Οίκος εγκαθίσταται επί Πατριάρχου Ματθαίου ΙΙ στο Φανάρι, σε μια παλαιά γυναικεία Μονή μέσα στο Φρούριον του Πετρίου
- 1614 Οικοδόμηση νέου Πατριαρχικού Ναού από τον Πατριάρχη Τιμόθεο ΙΙ (1612-1620)
Ο ναός ήταν, σύμφωνα με τις αφηγήσεις των περιηγητών, ένα μικρό επίμηκες κτήριο με τρία κλίτη
- 1698 Ολοκλήρωση του Πατριαρχικού Οίκου από τον πατριάρχη Καλλίνικο ΙΙ (1694-1702).
- 1720 Ανοικοδόμηση μετά από καταστροφή από Πυρκαγιά του Πατριαρχείου από τον Πατριάρχη Ιερεμία ΙΙΙ (1716-26), με την συνδρομή των Ελλήνων ηγεμόνων στα Βαλκάνια
- 1738 ή 1739 Ζημιές από πυρκαγιά και ακολούθως επισκευή της πατριαρχικής κατοικίας και της βιβλιοθήκης.
- 1797 Ανέγερση νέου Πατριαρχικού Οίκου
- 1798 Αναμόρφωση του Πατριαρχικού Ναού
- 1837 Επισκευή και αναμόρφωση του Πατριαρχικού Ναού, μετά τον απαγχονισμό του Πατριάρχου Γρηγορίου V και τη λεηλασία του Πατριαρχείου στα πλαίσια των ταραχών που ακολούθησαν την έκρηξη της Ελληνικής Επανάστασης του 1821
- Τέλη 19^{ου} αι. Αναμόρφωση του Πατριαρχικού Οίκου από τον Πατριάρχη Ιωακείμ τον ΙΙΙ
- 1941 Καταστροφή του Πατριαρχικού Οίκου από πυρκαγιά
- Δεκαετία 1980 Ανοικοδόμηση του κατεστραμμένου από την πυρκαγιά του 1941 Πατριαρχικού Οίκου

Περιήγηση στο Φανάρι πεζή :

Σπίτια

Οθωμανικής εποχής και όχι βυζαντινά πέτρινα σπίτια

Ναός Παναγίας Μουχλιώτισσας

Αρχές 11^{ου} αι. Οικοδόμηση του Ναού, Καθολικού της Μονής της Παναγιώτισσας Τετράκογχος ναός με τριμερή νάρθηκα

- Τέλη 13^{ου} αι. Ίδρυση της Μονής του Μουχλίου από την «Κυρά των Μουγουλίων»
Μαρία Παλαιολογίνα, νόθο κόρη του Μιχαήλ VIII
και χήρα του Χάνου των Μογγόλων Abaqa (1265-1282)
- 1462 Κατά την παράδοση (Υψηλάντης) η μονή παραχωρήθηκε
από τον Μεχμέτ ΙΙ τον Πορθητή
στον θεωρούμενο ως αρχιτέκτονα του Φατίχ Τζαμίου Χριστόδουλο,
με τη δέσμευση να μη γίνει ποτέ Τζαμί
- 1730 (:) Επέκταση και παραμόρφωση του ήδη ενοριακού Ναού
- 19^{ος}/20^{ος} αι. Διάφορες επεμβάσεις και επισκευές

Μεγάλη του Γένους Σχολή

- 15^{ος} αι. Ίδρυση της Σχολής
από τον πρώτο μετά την Άλωση Πατριάρχη Γεννάδιο Σχολάριο
- 1881 Οικοδόμηση του σημερινού κτηρίου από τον αρχιτέκτονα Κ. Δημάδη
- Σήμερα Μειονοτικό σχολείο

Σιναϊτικόν Μετόχιον

- 18^{ος} - 19^{ος} αι. Οικοδόμηση των κτηρίων του Μετοχίου

Βουλγαρικός Ναός Αγίου Στεφάνου

- 1871 Οικοδόμηση του προκατασκευασμένου από χυτοσίδηρο στη Βιέννη
ναού της Βουλγαρικής Εξαρχίας

Περιήγηση στην περιοχή των Βλαχερνών πεζή :

Τεκφούρ Σαράι

- 14^{ος} αι. Οικοδόμηση του ανακτόρου σε συσχετισμό με το Παλάτιον Βλαχερνών
Μοναδικό δείγμα ανακτόρου
Χαρακτηριστικό δείγμα της υστεροβυζαντινής αρχιτεκτονικής
- Αρχές 18^{ου} αι. Εργαστήριο κατασκευής κεραμικών πλακιδίων

Θεοδοσιανό Τείχος

- 412 - 422 Οικοδόμηση του Τείχους από τον αυτοκράτορα Θεοδόσιο ΙΙ τον Μικρό
Συνεχείς επισκευές, οι οποίες πιστοποιούνται από επιγραφές : λ.χ.
«ΝΙΚΑ Η ΤΥΧΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΤΟΥ ΘΕΟΦΥΛΑΚΤΟΥ ΗΜΩΝ ΔΕΣΠΟΤΟΥ»,
«ΠΥΡΓΟΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ ΚΑΙ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΠΙΣΤΩΝ ΕΝ ΧΡΙΣΤΩ
ΑΥΤΟΚΡΑΤΩΡΩΝ ΠΙΣΤΟΙ ΒΑΣΙΛΕΙΣ ΡΩΜΕΩΝ»
«ΑΝΕΚΑΙΝΙΣΕΝ ΤΟ ΚΑΣΤΡΟΝ ΟΛΟΝ ΙΩΑΝΝΗΣ ΕΝ ΧΡΙΣΤΩ ΑΥΤΟΚΡΑΤΩΡ
Ο ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΣ ΕΝ ΕΤΕΙ 6942 (1432/33)»
«ΧΡΙΣΤΕ Ο ΘΕΟΣ ΑΤΑΡΑΧΟΝ ΚΑΙ ΑΠΟΛΕΜΗΤΟΝ ΦΥΛΑΤΤΕ ΤΗΝ ΠΟΛΙΝ ΣΟΥ

*ΝΙΚΑΣ ΔΩΡΟΥΜΕΝΟΣ ΤΟΙΣ ΒΑΣΙΛΕΥΣΙΝ ΗΜΩΝ»
«ΣΕ ΧΡΙΣΤΕ ΤΕΙΧΟΣ ΑΡΡΑΓΕΣ ΚΕΚΤΗΜΕΝΟΣ ΑΝΑΞ ΘΕΟΦΙΛΟΣ ΕΥΣΕΒΗΣ
ΑΥΤΟΚΡΑΤΩΡ ΗΓΕΙΡΕ ΤΟΥΤΟ ΤΕΙΧΟΣ ΕΚ ΒΑΘΡΩΝ. ΟΠΕΡ ΦΥΛΑΤΤΕ
ΤΩ ΚΡΑΤΕΙ ΣΟΥ ΠΑΝΤΑΝΑΞ ΚΑΙ ΔΕΙΞΟΝ ΑΥΤΟ ΜΕΧΡΙΣ ΑΙΩΝΩΝ
ΤΕΛΟΥΣ ΑΣΕΙΣ ΤΟΝ ΑΚΛΟΝΗΤΟΝ ...»*

*Το χερσαίο τείχος έχει μήκος 6,5 χλμ.,
11 πύλες και 96 πύργους τετράγωνους, οκταγωνικούς και κυκλικούς
Αποτελείται από το «Έσω Τείχος», το «Έξω Τείχος», το «Προτείχισμα» και την «Τάφρο»
Το τείχος προς την Προποντίδα έχει μήκος 8,5 χλμ. Και 188 πύργους*

Τείχος Βλαχερνών

*4^{ος} αι. Πρώτη οικοδόμηση του Τείχους
1^η ήμισυ 5^{ου} αι. Επεμβάσεις στο Τείχος κατά την οικοδόμηση του Θεοδοσιανού Τείχους
9^{ος} αι. Επέκταση του Τείχους από τον αυτοκράτορα Λέοντα τον Σοφό
12^{ος} Επισκευή των τειχών από τους Κομνηνούς
Το Τείχος του Ανεμά και ο Πύργος του Ισσακίου Αγγέλου
υπολείμματα του Παλατίου των Βλαχερνών*

Αγίασμα Βλαχερνών

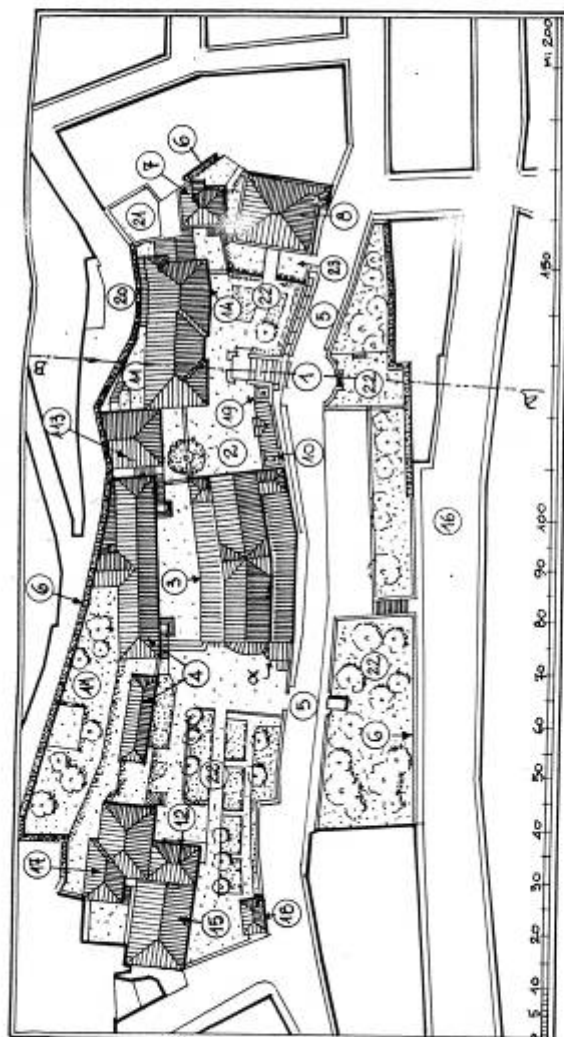
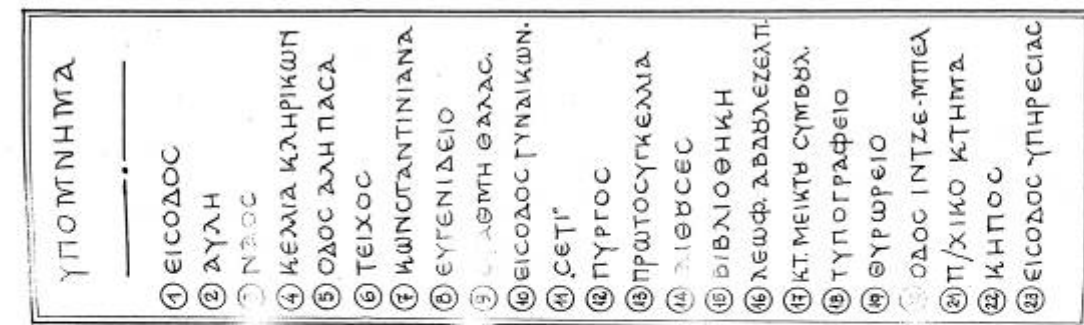
*439 Ίδρυση από την αυτοκράτειρα Πουλχερία
1434 Καταστροφή από τυχαία πυρκαγιά
1869 Οικοδόμηση του σημερινού ναού
1955 Λεηλασία κατά τα «Σεπτεμβριανά»
1956 Ανοικοδόμηση*

Ναός Αγίας Θέκλας (:) (Τοκλού Ντεντέ Μετζηδί)

*14^{ος} αι. (:) Οικοδόμηση του Ναού. Η αφιέρωσή του παραμένει άγνωστη
Μονόχωρος δρομικός τρουλλαίος ναός με νάρθηκα
Τέλη 15^{ου} / αρχές 16^{ου} αι. Μετατροπή του Ναού σε Τζαμί
από τον Τοκλού Ιμπραήμ Ντεντέ
1929 Κατεδάφιση του ναού εκτός από ένα τμήμα του νότιου τοίχου του
c. 1980 Κατεδάφιση των τελευταίων λειψάνων του Ναού*

Ναός Προφήτου Ηλιού (:) (Ατίκ Μουσταφά Τζαμί)

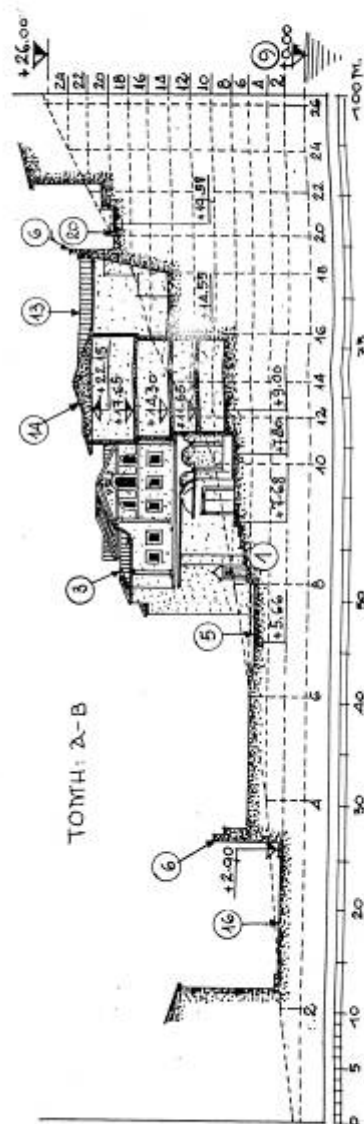
*3^ο τέταρτο 9^{ου} αι. Οικοδόμηση του Ναού αφιερωμένου πιθανώς
στον Προφήτη Ηλία (Mathews)
Σταυροειδής εγγεγραμμένος ναός μεταβατικού τύπου
με διάφορα αρχαϊκά στοιχεία
Αρχές 16^{ου} αι. Μετατροπή του Ναού σε Τζαμί
από τον Μεγάλο Βεζύρη του Βαγιαζίτ ΙΙ Κοτζά Μουσταφά Πασά
1692 Οικοδόμηση κρήνης απέναντι από το Τζαμί από τον Σατίρ ΧασάνΑγά
1729 Ζημιές από τη μεγάλη πυρκαγιά του Μπαλατά και επισκευή
1894-1906 Επισκευές μετά από το σεισμό του 1894
1922 Επισκευή του Τζαμιού*



ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΟ

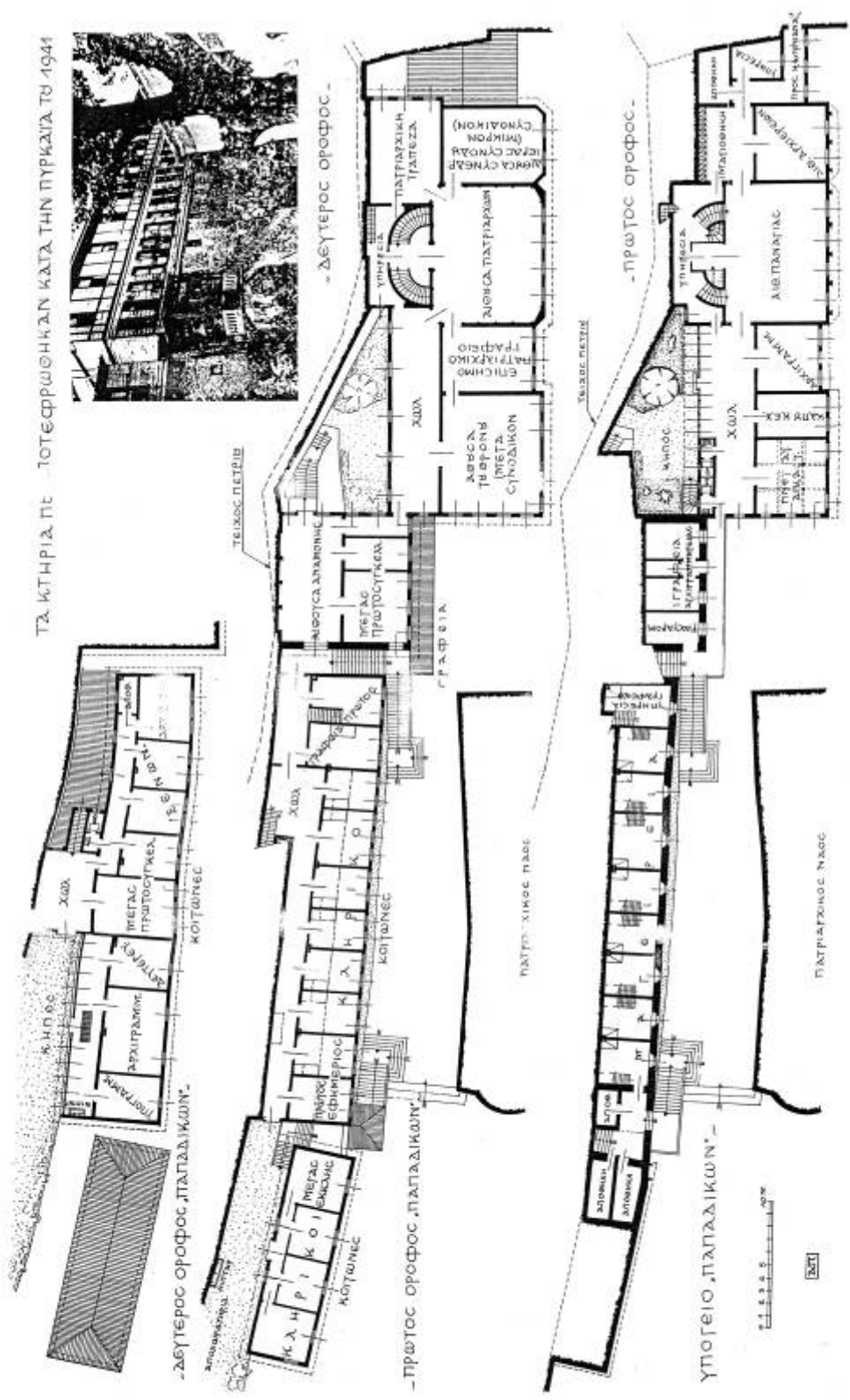
20π

9



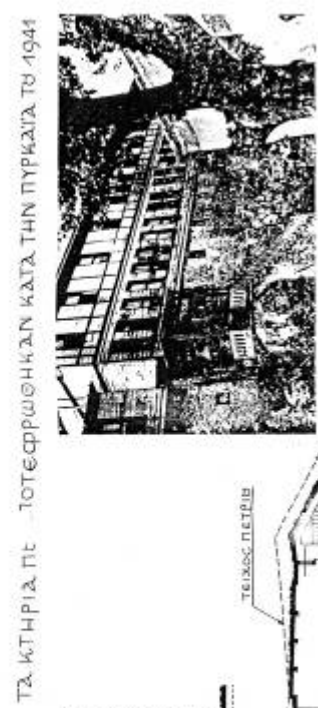
Πλ. 9. Ο Παράρτηρος Όβας επί 'Ιουδαίου Γ'

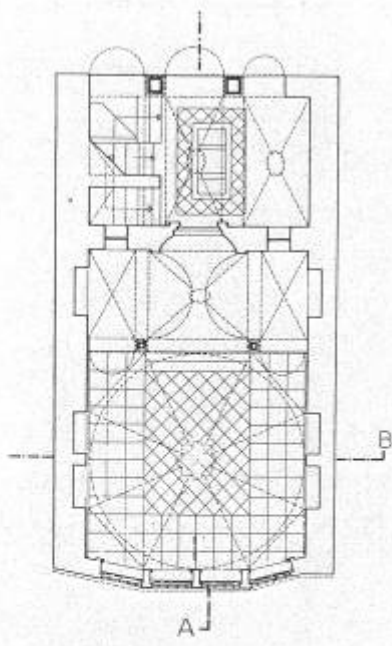
ΕΙΚ 90 Ο ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΣΙΝΟΣ ΝΕΡ. 7 η 1900 (ΠΛΑΝΟΤΕΣ)



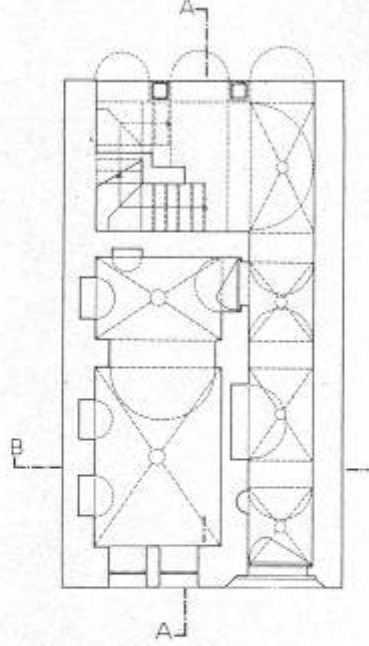
ΕΙΚ. 22. Το κελί του Πατριάρχη μετά την πυρκαγιά του 1944.

ΕΙΚ. 21. Ο Ναός του Αγίου Πέτρου και Παύλου (1900) (Ματθαίος)

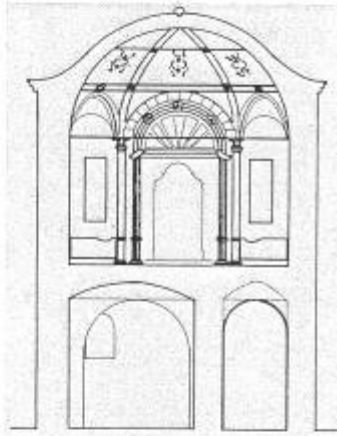




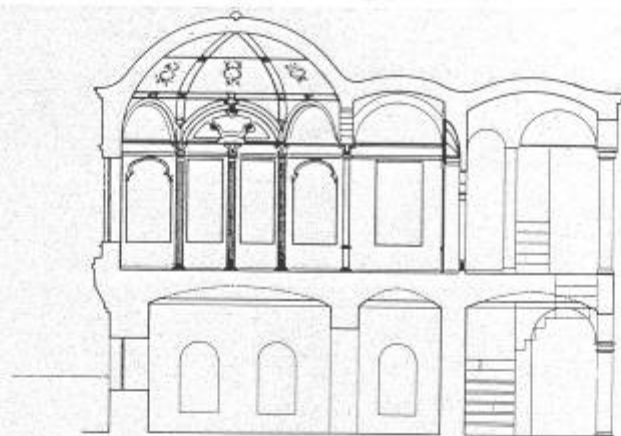
BİRİNCİ KAT PLANI ÖLÇEK: 1/50



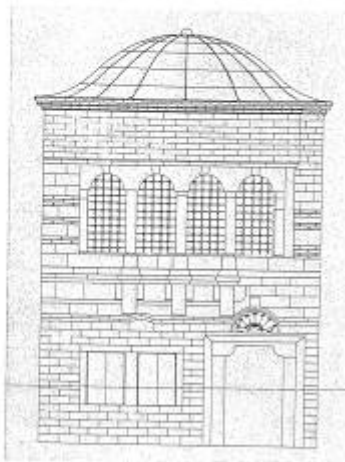
7FİN KAT PLANI ÖLÇEK: 1/50



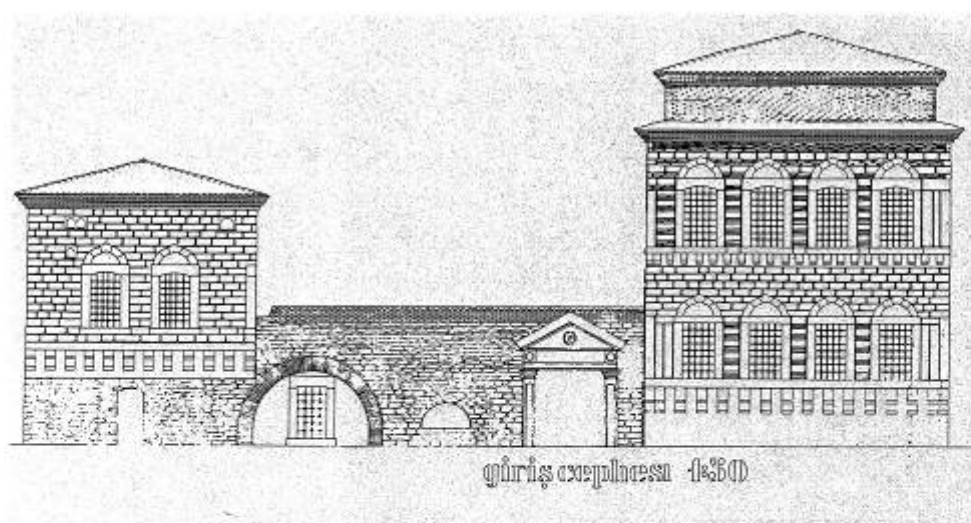
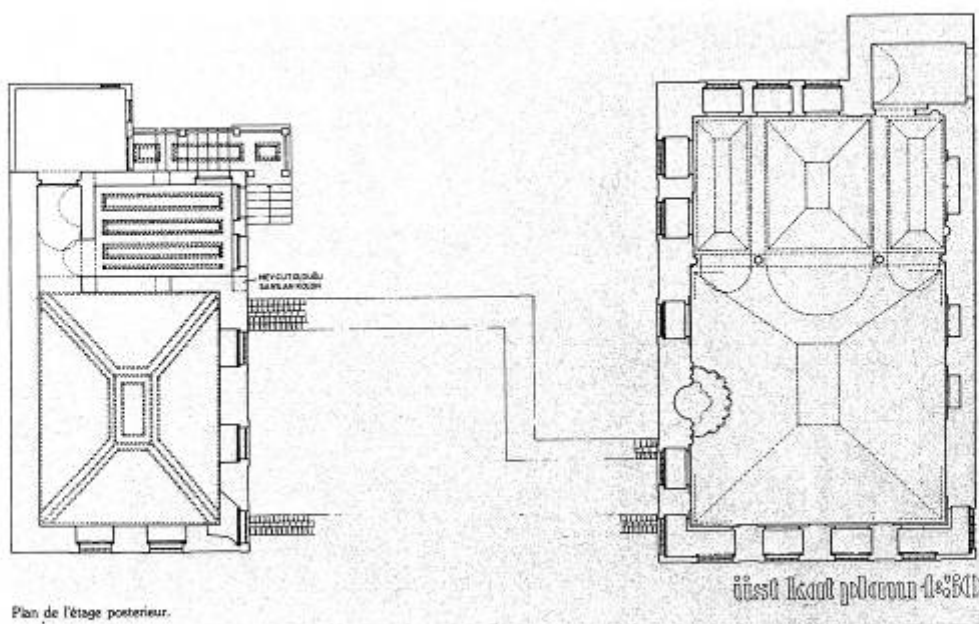
BB KESİDİ ÖLÇEK: 1/50



AA KESİDİ ÖLÇEK: 1/50



ETK 42' ENLİ 270 ÇAYIRI (SEZGİH)



ΕΙΚ 43 Το Σιναιτίτιο μετ'αί στο Μοναστήρι (ΣΕΖΓΙΝ)

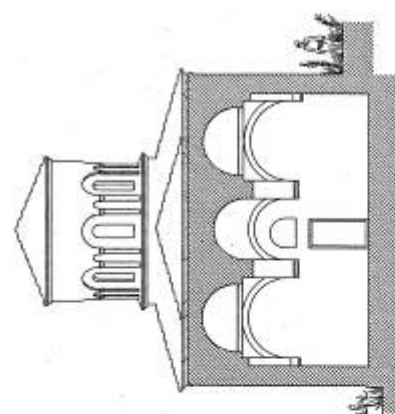
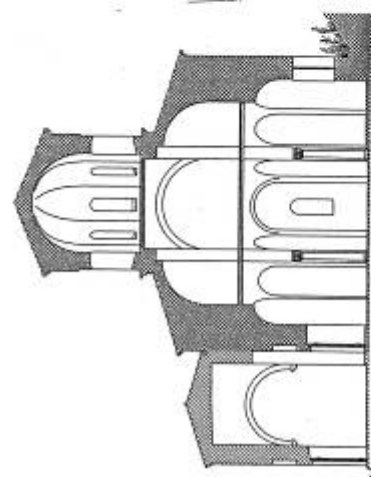
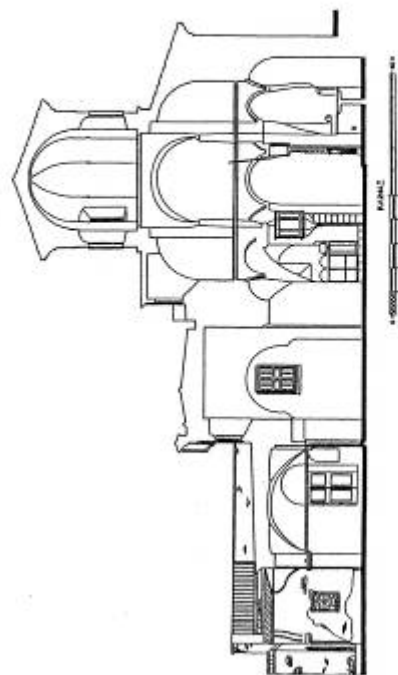
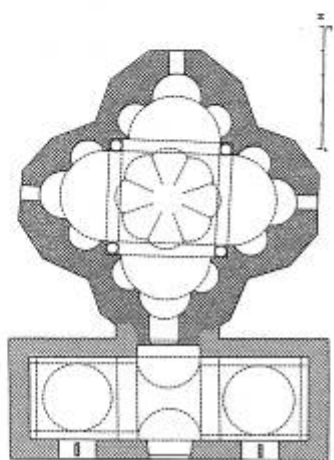
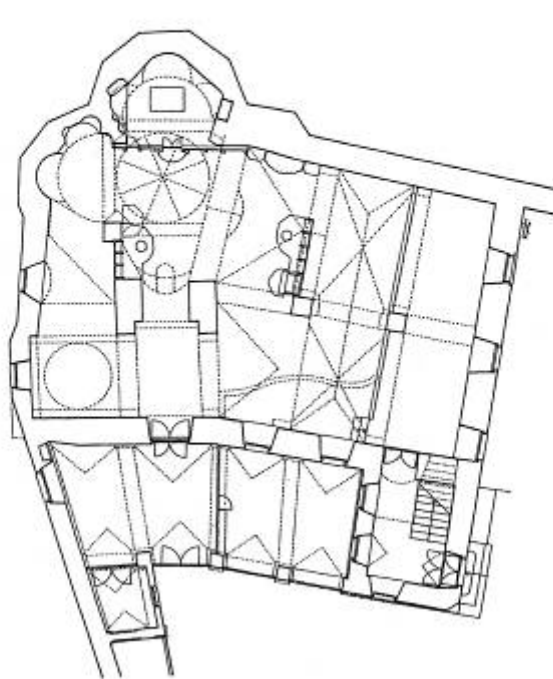
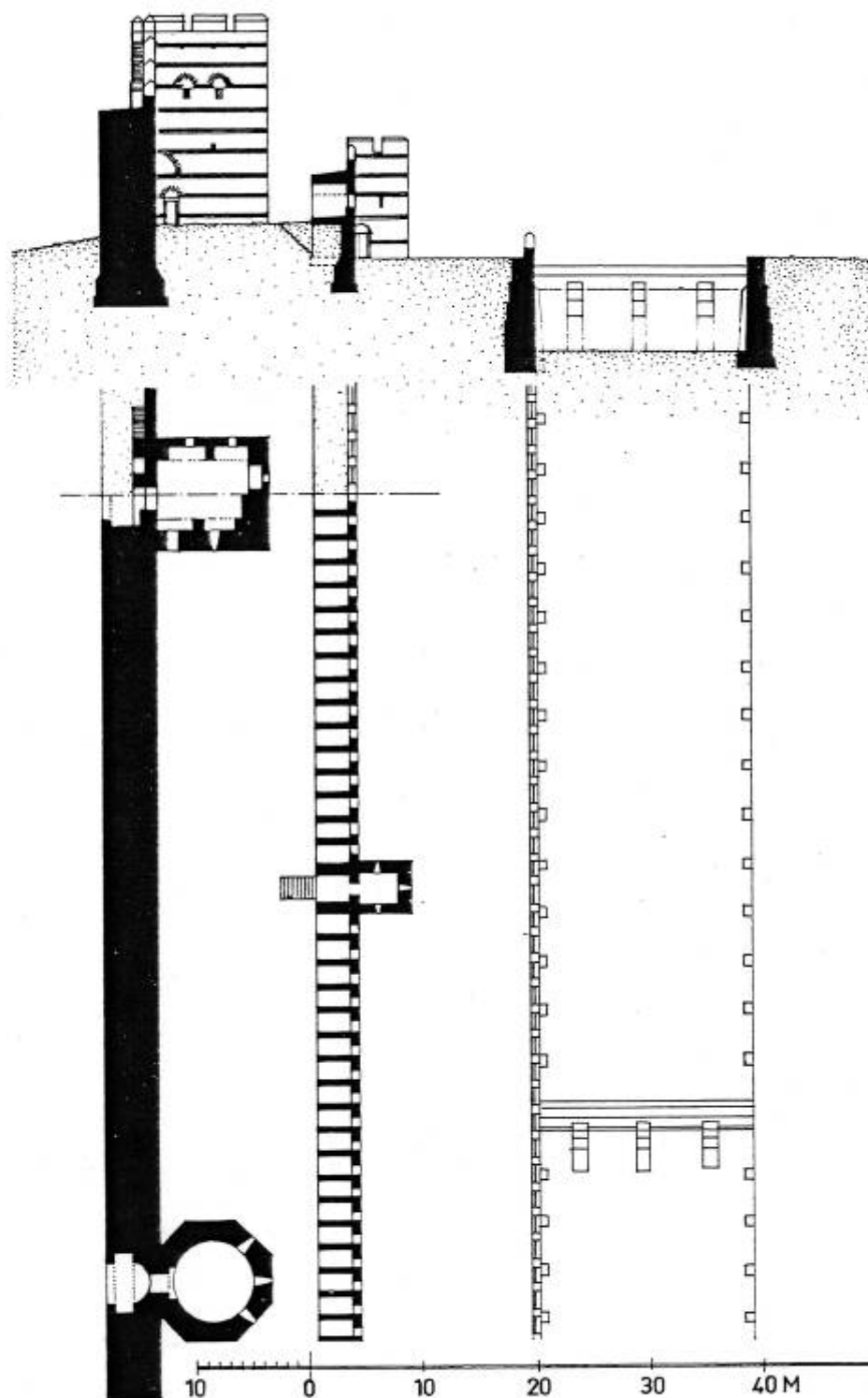


Рис. 44. План и разрез мавзолея Галлы Плacidии (Равенна)

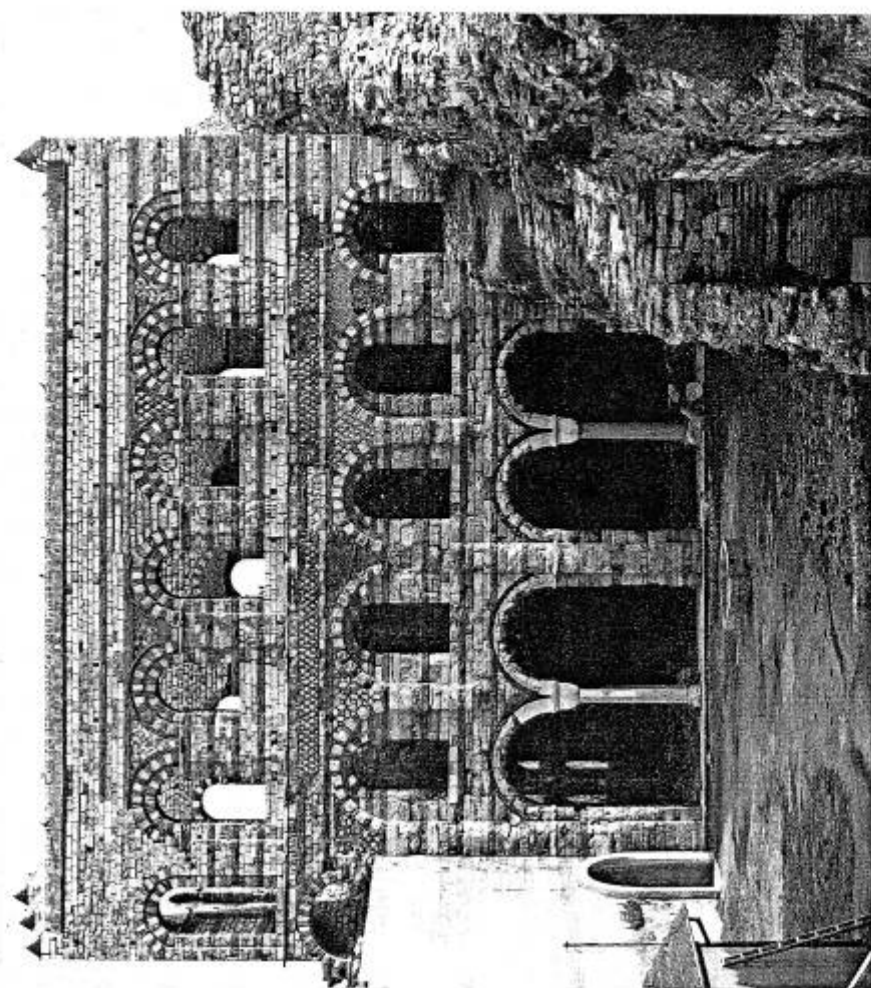
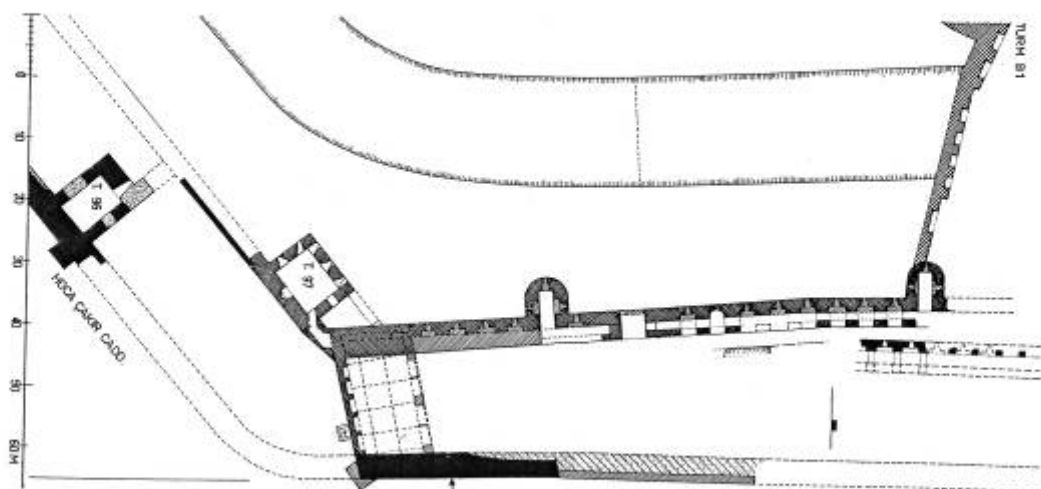
Рис. 45. Разрез мавзолея Галлы Плacidии (Равенна)



EIK 45 HYDROXYL TON BAKERNAN (MULLER-WIEBER)



ΕΙΚ 46 Το ορεινό οχυρό της Χορ. 7.11.11 (SCHMIDT-077-ELDEN)



51247 70 AMMOTO "EUGENE DETTIN" (MUTTER-WIESE)

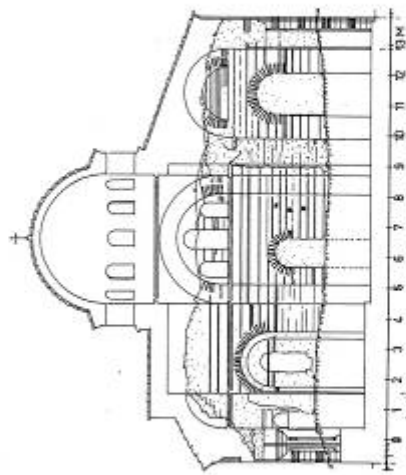
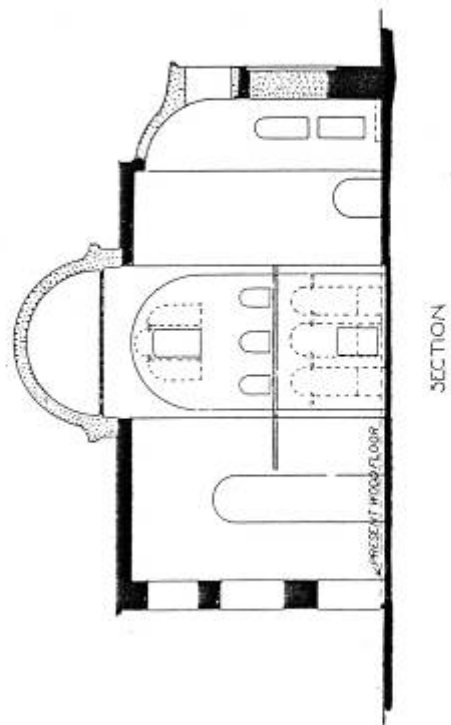
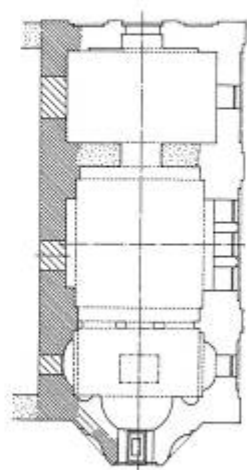
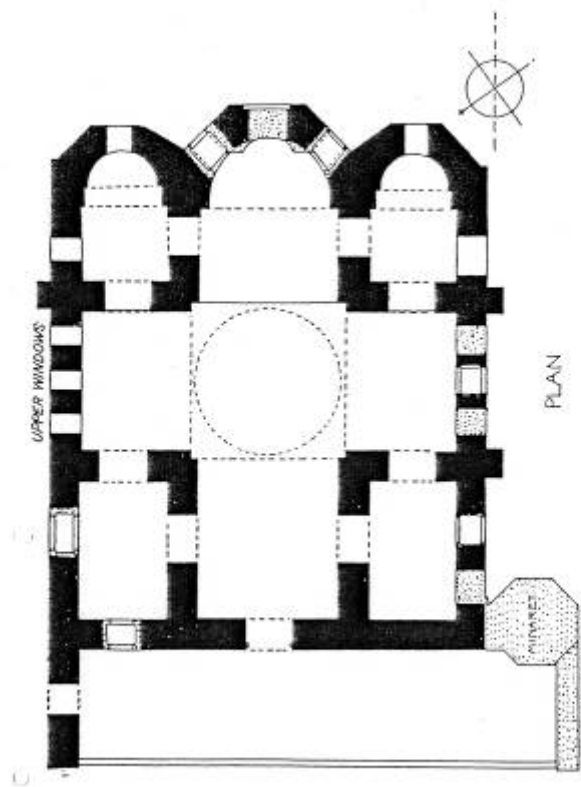


FIG. 18. HAGIA SOPHIA (I).
 UPPER CHURCH (HAGIA SOPHIA)

FIG. 19. HAGIA SOPHIA (I).
 LOWER CHURCH (HAGIA SOPHIA)

CYRIL MANGO

BYZANTIO

Η ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΝΕΑΣ ΡΩΜΗΣ



ΜΟΡΦΩΤΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΕΘΝΙΚΗΣ ΤΡΑΠΕΖΗΣ

ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

Πρέπει νά ὁμολογήσουμε ὅτι ἡ τέχνη εἶναι τὸ μόνο τμῆμα τῆς βυζαντινῆς κληρονομιάς ποὺ ἀσκεῖ πάνω μας μιὰ ἄμεση ἑλξη. Ἡ ἀποψη αὐτὴ δὲν θὰ ἀλήθευε πρὶν ἀπὸ ἑκατὸ χρόνια, καί, ἂν ἰσχύει σήμερα, αὐτὸ συμβαίνει γιατί οἱ δικές μας αἰσθητικὲς προτιμήσεις ἔχουν ἀπομακρυνθεῖ ἀπὸ τὸ νατουραλισμὸ πρὸς τὴν κατεύθυνση μιᾶς μερικῆς ἢ ἀκόμη καὶ ὀλικῆς ἀφαίρεσης. "Ὅπως ἔγραφε ὁ Robert Byron τὸ 1930, «Ἀπὸ τοὺς πολυάριθμους εὐρωπαϊκοὺς πολιτισμοὺς ποὺ ἡ αἰσθητικὴ μας θεωρεῖ τὰ μνημεῖα τους μεγάλα, ἡ βυζαντινὴ εἰκαστικὴ τέχνη ἦταν ἡ πρώτη ποὺ ἀνακάλυψε τὴν ἀρχὴ τῆς ἐρμηνείας, ἀντὶ τῆς ἀναπαράστασης, τῶν νοητῶν φαινομένων, πράγμα ποὺ στὴν ἐποχὴ μας ἀποτελεῖ τὴ βάση κάθε καλλιτεχνικῆς ἔκφρασης».¹ Γιὰ ἐντελῶς διαφορετικούς λόγους, τὰ βυζαντινὰ καλλιτεχνήματα ἔχαιραν μεγάλης ἐκτιμῆσεως καὶ στὸ Μεσαίωνα. Ὁ ἄραβας λόγιος al-Djahiz (9ος αἰώνας), μολονότι διατείνεται πὼς οἱ Βυζαντινοὶ δὲν εἶχαν οὔτε ἐπιστήμη οὔτε λογοτεχνία, ἐντούτοις ἐκτιμᾷ τὰ ξυλόγλυπτα, τὰ ἄλλα γλυπτὰ καὶ τὰ ὑφάσματα τους. «Οἱ ἀρχαῖοι "Ἕλληνες" καταλήγει «ἦταν ἄνθρωποι τῶν γραμμάτων, ἐνῶ οἱ Βυζαντινοὶ εἶναι καλλιτέχνες.»²

Πέρα ἀπὸ τὴν ἐκτίμησή της, ποὺ σήμερα εἶναι γενικὴ, δὲν ἔχει ἀκόμη ἐπιτευχθεῖ πλήρως μιὰ σωστὴ κατανόηση τῆς βυζαντινῆς τέχνης στὴν ἐξέλιξή της καὶ στὶς σχέσεις της μὲ ἱστορικούς καὶ κοινωνικούς παράγοντες. Ὑπάρχουν πολλοὶ λόγοι γι' αὐτό. Πρῶτα πρῶτα ἡ βυζαντινὴ τέχνη, ὅπως καὶ ἡ βυζαντινὴ λογοτεχνία, ἦταν ἀναμφίβολα πολὺ συντηρητικὴ. Ἐπειδὴ ἐξελισσόταν μὲ ἀργὸ ρυθμὸ, ἡ χρονολόγησή τῶν ἔργων της σπάνια εἶναι εὐκόλη, καθὼς μάλιστα στὴ μεγάλη τους πλειονότητα τὰ ἀντικείμενα καὶ τὰ κτίρια δὲν φέρουν χρονολογίες. Δεύτερον, ἡ βυζαντινὴ τέχνη ἦταν ἀνώνυμη καὶ ἀπρόσωπη. Στὴν τέχνη τῆς δυτικῆς Εὐρώπης, τουλάχιστον ἀπὸ τὸν ὕστερο Μεσαίωνα καὶ μετὰ, ἡ προσοχή μας ἐπικεντρώνεται κυρίως στὶς προσωπικότητες. Ἔτσι, ἡ ἱστορία τῆς εὐρωπαϊκῆς τέ-

χνης δὲν ἀφορᾷ μόνο τὴν ἐξέλιξη τῶν μορφῶν ἀλλὰ εἶναι καὶ ἱστορία προσώπων ποὺ γνωρίζουμε τὴ ζωὴ τους, ποὺ εἰσέγαγαν καινοτομίες, ποὺ ἐκφράσανε τὶς ἀπόψεις τους γιὰ τὴν τέχνη, ποὺ ἄσκησαν ἐπιρροὴ σὲ ἄλλους γνωστούς καλλιτέχνες. Τίποτε ἀπὸ ὅλα αὐτὰ δὲν ἰσχύει γιὰ τὴ βυζαντινὴ τέχνη. Στὸ Βυζάντιο τοὺς καλλιτέχνες τοὺς ἐβλεπαν σὰν τεχνίτες καὶ δὲν αἰσθάνονταν κανένα ἐνδιαφέρον νὰ καταγράψουν τὰ ὀνόματά τους ἢ τὶς προσωπικότητές τους. Ὁ πρῶτος καὶ μοναδικὸς βυζαντινὸς καλλιτέχνης ποὺ μᾶς εἶναι γνωστὸς ὡς ἄτομο εἶναι ὁ Θεοφάνης, ποὺ ἔδρασε στὴ Ρωσία στὸ τέλος τοῦ 14ου καὶ τὶς ἀρχές τοῦ 15ου αἰῶνα. Ὅσο γιὰ ἀρχιτέκτονες, κανέναν δὲν ἀναφέρεται ὀνομαστικὰ μετὰ τὸν Ἀνθέμιο καὶ τὸν Ἰσίδωρο, ποὺ ἔχτισαν τὴν Ἀγία Σοφία τοῦ Ἰουστινιανοῦ. Ἡ τρίτη μας δυσκολία προέρχεται ἀπὸ τὴν οὐσιαστικὴ ἀπουσία βυζαντινῆς καλλιτεχνικῆς κριτικῆς, δηλαδὴ ἀπὸ τὴν ἔλλειψη κειμένων ποὺ θὰ συζητοῦσαν ἢ θὰ ἀξιολογοῦσαν ἔργα τέχνης μὲ τρόπο διαφορετικὸ ἀπὸ τὸν καθαρὰ ρητορικὸ. Ἡ τελευταία καὶ ἴσως ἡ σοβαρότερη δυσκολία μας ὀφείλεται στὸ ὅτι ἡ βυζαντινὴ τέχνη σώζεται μόνο ἀποσπασματικά. Οἱ καταστροφές ποὺ ὑπέστη τὸ μεγαλύτερο μέρος τῶν βυζαντινῶν ἐδαφῶν ἀνὰ τοὺς αἰῶνες ὅχι μόνο ἐξαφάνισαν σημαντικὸτατο μέρος τῆς βυζαντινῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας ἀλλὰ καὶ καθόρισαν αὐτὸ ποὺ θὰ ὀνομάζουμε διαδικασία τῆς ἐπιβίωσης: ἡ καταστροφὴ τῶν μνημείων ὑπῆρξε πρὶν συστηματικὴ στὸ κέντρο τῆς αὐτοκρατορίας, στὴν Κωνσταντινούπολη, τὴ Μικρὰ Ἀσία καὶ τὴ Θράκη, παρὰ στὴν περιφέρεια, ὅπως γιὰ παράδειγμα στὴν Ἰταλία, τὴν Ἑλλάδα, τὴ γιουγκοσλαβικὴ Μακεδονία, τμήματα τῆς Συρίας καὶ τὴν Κύπρο. Αὐτὸ σημαίνει ὅτι ἡ βυζαντινὴ τέχνη μᾶς εἶναι καλύτερα γνωστὴ στὴν ἐπαρχιακὴ τῆς ἐκφραση ἀπὸ ὅ,τι στὴ μορφή τῆς πρωτεύουσας. Μιὰ ἄλλη πλευρὰ τῆς καταστροφῆς ἦταν ὅτι ἀφοροῦσε τὰ μὴ θρησκευτικὰ μνημεῖα πολὺ περισσότερο ἀπὸ τὰ θρησκευτικά, μιὰ καὶ μετὰ τὴν ὀθωμανικὴ κατάκτηση ὑπῆρχε πιθανότητα νὰ παραμείνουν οἱ ἐκκλησίες στὰ χέρια τῶν χριστιανικῶν κοινοτήτων ἢ καμιά φορὰ νὰ διατηρηθοῦν λόγῳ τῆς μετατροπῆς τους σὲ τζαμιά. Μιὰ περαιτέρω συνέπεια τῆς καταστροφῆς εἶναι ἡ σχετικὴ σπουδαιότητα ποὺ ἀπέκτησαν τὰ ἔργα τῆς μικροτεχνίας μέσα στὸ ὑπολειπόμενο σύνολο τῆς βυζαντινῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας. Ἐνῶ κτίρια καὶ τοιχογραφίες κατεδαφίστηκαν, τὰ κινητὰ ἀντικείμενα ἀξίας, ὅπως ἔργα χρυσοχοΐας, σμαλτοτεχνικῆς, γλυπτὰ ἀπὸ ἐλεφαντόδοντο καὶ εἰκονογραφημένα χειρόγραφα, μπόρεσαν νὰ μεταφερθοῦν στὴ δυτικὴ Εὐρώπη, ὅπου διασώθηκαν στὰ θησαυροφυλάκια τῶν καθεδρικῶν ναῶν καὶ στὰ μουσεῖα.

Ἐκτὸς ἀπὸ αὐτὲς τὶς ἀντικειμενικὲς δυσκολίες, ἐμπόδια δημιουργήθη-

καν και από τους ίδιους τους μελετητές που τα τελευταία εκατό χρόνια κατέβαλαν τόσες προσπάθειες για να ανακαλύψουν τα *disjecta membra* της βυζαντινής τέχνης. Δεν έχω πρόθεση να μειώσω τα επιτεύγματά τους. Έγιναν μεγάλα βήματα τόσο στον τομέα της αρχαιολογικής έρευνας όσο και στη μελέτη των κινητών αντικειμένων. Στα 1886-91 ένας από τους δημιουργούς της ιστορίας της βυζαντινής τέχνης, ο N. P. Kondakov, δημοσίευσε σε γαλλική μετάφραση το έργο του *Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures*. Ο περιορισμός που διατυπώνεται στον τίτλο οφείλεται στο γεγονός ότι την εποχή εκείνη πολύ λίγα πράγματα ήταν γνωστά για τη βυζαντινή μνημειακή ζωγραφική. Σήμερα η κατάσταση έχει αλλάξει: πολυάριθμες τοιχογραφίες και ψηφιδωτά έχουν ανακαλυφθεί σε όλα τα Βαλκάνια, τη Ρωσία, την Καππαδοκία, τον Πόντο, τον Καύκασο και την Κύπρο. Παρόμοιες ή μεγαλύτερες πρόσδοι έχουν γίνει και σε άλλους τομείς. Αλλά ενώ οι γνώσεις μας έχουν αυξηθεί εξαιρετικά και συνεχίζουν να αυξάνονται, πρέπει να παραδεχτούμε ότι η έρμηνεία των δεδομένων που έχουν συσσωρευτεί δεν ακολουθήσε πάντα λογικές κατευθύνσεις. Ξοδεύτηκε πολύ μελάνι για διαμάχες πάνω σε εξωπραγματικά ζητήματα: αν, λόγου χάρη, οι αρχές της βυζαντινής τέχνης πρέπει να ζητηθούν στην Ανατολή ή στη Δύση, και, στην περίπτωση της Ανατολής, αν η αποφασιστική ώθηση προήλθε από την Αλεξάνδρεια ή την Αντιόχεια ή τη Μεσοποταμία ή από κάπου στην κεντρική Ασία. Όλων των ειδών οι «σχολές» έχουν επινοηθεί, και διάφορα αντικείμενα ασαφούς προέλευσης έχουν αποδοθεί τότε στη μία σχολή και τότε στην άλλη. Υποστηρίχτηκε ή υπαρξή μιᾶς σειράς «αναγεννήσεων». Εκείνο που δεν έχει γίνει σαφώς αντιληπτό είναι πώς η βυζαντινή τέχνη ακολουθήσε σε γενικές γραμμές τον ίδιο τρόπο εξέλιξης με τη βυζαντινή λογοτεχνία και εν γένει κάθε άλλη έκφραση του βυζαντινού πνευματικού πολιτισμού. Στη σύντομη εξέταση που ακολουθεί θα προσπαθήσουμε να την παρουσιάσουμε, όσο είναι δυνατό, μέσα από μια ιστορική προοπτική.

Όταν μιλάμε για πρώιμη βυζαντινή ή παλαιοχριστιανική τέχνη (που σχεδόν καταλήγει να είναι το ίδιο πράγμα) πρέπει να μην ξεχνάμε πώς έννοούμε την τέχνη της ύστερης ρωμαϊκής αυτοκρατορίας προσαρμοσμένη στις ανάγκες της Εκκλησίας. Ίσως η αντίθεση των χριστιανών της παλαιοχριστιανικής εποχής προς την καλλιτεχνική αναπαράσταση να έχει υπερτονιστεί από τους ιστορικούς: πάντως δεν μπορούμε να πούμε πώς είχαν κάποιο καλλιτεχνικό πρόγραμμα. Η διδασκαλία του Ίησου, αντίθετα με τη διδασκαλία του Μάνη, δεν μεταδιδόταν μέσω εικόνων. Το πρόβλημα μιᾶς χριστιανικής τέχνης παρουσιάστηκε για πρώτη φορά την επο-

χή της θρησκευτικής μεταστροφής του Κωνσταντίνου, όταν ο ίδιος ο αυτοκράτορας, οί συγγενείς του και μέλη του ανώτερου κλήρου (πού, όπως είδαμε, βρέθηκαν ξαφνικά με μεγάλα πλούτη) άρχισαν να ιδρύουν λαμπρές εκκλησίες. Για την αρχιτεκτονική τους μορφή βρέθηκε γρήγορα μιá λύση (πού ίσως μάλιστα και να προϋπήρχε): ήταν ή βασιλική, μιá ορθογώνια αίθουσα με κίονες και ένα υπερυψωμένο βήμα στο ένα άκρο. Η χριστιανική βασιλική, προσαρμογή ενός τύπου κτιρίου που είχε ευρύτατη χρήση στον ρωμαϊκό κόσμο για δικαστικούς, εμπορικούς, στρατιωτικούς και τελετουργικούς σκοπούς, ήταν σχεδιασμένη για να εξυπηρετεί τις ανάγκες της συνάξεως: ο ευρύχωρος ναός στέγαζε τὸ ἐκκλησίασμα, ενώ τὸ υπερυψωμένο βήμα ήταν για τὸν κλῆρο, με τὸ θρόνο τοῦ ἐπισκόπου στὸ κέντρο. Ὑπῆρχε ένα τραπεζί για τὴν προσφορά τῆς Θείας Εὐχαριστίας και ἄλλο ένα για τὶς προσφορές τῶν πιστῶν. Ἐνῶ τὸ ἀρχιτεκτονικὸ σχέδιο τῆς ἐκκλησίας δὲν παρουσίαζε καμία ἐγγενή δυσκολία, τὸ ἀντίθετο συνέβαινε με τὴ διακόσμησή της.

Φυσικά, ἀκόμη και πρὶν ἀπὸ τὴ βασιλεία τοῦ Κωνσταντίνου, οἱ χριστιανοὶ εἶχαν υἱοθετήσει ὀρισμένους εἰκονογραφικοὺς κανόνες σὰν αὐτοὺς που βλέπουμε στὶς διακοσμήσεις τῶν παλιότερων κατακομβῶν, σὲ σαρκοφάγους και στὸ παρεκκλήσιο τῆς Εὐρώπου (Δοῦρα) στὸν Εὐφράτη. Εἶχαν ἐκτελεστεί με τὴν τεχνοτροπία που χρησιμοποιοῦσε τότε ἡ ρωμαϊκὴ ζωγραφικὴ και γλυπτικὴ, και ἦταν μικρὰ σχέδια (βινιέτες) που εἰκονογραφοῦσαν με ἄκρα οἰκονομία μερικὰ βασικὰ ἐπεισόδια ἀπὸ τὴν Παλαιὰ και τὴν Καινὴ Διαθήκη σχετικὰ με τὴ σωτηρία και τὴ μετὰ θάνατον ζωὴ. Αὐτὰ τὰ σχέδια ὥστόσο, που συχνὰ εἶχαν κρυφὸ νόημα, δὲν ἦταν κατάλληλα για νὰ διακοσμήσουν τὶς πελώριες ἐπιφάνειες τῶν τοίχων τῶν μνημείων που ιδρύονταν πλουσιοπάροχα στὴν κωνσταντινεια περίοδο. Στὴν ἀρχὴ δὲν φαίνεται νὰ εἶχε βρεθεῖ καμιά ἱκανοποιητικὴ λύση. Οἱ «βραχυγραφικὲς» συνθέσεις τῆς τέχνης τῶν κατακομβῶν διατηρήθηκαν και ἐμπλουτίστηκαν με περίπλοκα μοτίβα που τὶς πλαισίωναν· κατὰ τὰ ἄλλα, εἰσάχθηκαν «οὐδέτερα» θέματα ἀπὸ τὸ κοσμικὸ ρεπερτόριο, ὅπως σκηνὲς με κυνήγι και ψάρεμα ἢ ἀπλῶς τεράστιες φυτικὲς συνθέσεις. Αὐτὰ βρίσκουμε στὰ πολὺ λίγα σωζόμενα δείγματα διακόσμησης ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 4ου αἰῶνα, ὅπως για παράδειγμα στὸ μαυσωλεῖο τῆς Ἀγίας Κωνσταντίας στὴ Ρώμη και στὸ μαυσωλεῖο, ἴσως τοῦ Κώνσταντα Α', στὸ Centcelles κοντὰ στὴν Ταρραγκόνα. Φαίνεται ὅτι μόνο πρὸς τὸ τέλος τοῦ 4ου αἰῶνα βρέθηκε μιá πιὸ λογικὴ προσέγγιση τῆς ἐκκλησιαστικῆς διακόσμησης με τὴ χρῆση βιβλικῶν κύκλων, δηλαδὴ ἐνοτήτων με ἀρκετὰ περίτεχνες εἰκονογραφήσεις, που δικαιολογοῦνταν με τὸ ἐπιχείρημα ὅτι δίδασκαν τοὺς

ἀγράμματος. Ἡ μεταλλαγή πρὸς μιὰ διηγηματικὴ χριστιανικὴ τέχνη μαρτυρεῖται σὲ μιὰ ἐπιστολὴ τοῦ ἀγίου Νείλου, τοῦ 400 μ.Χ. περίπου,³ ἀλλὰ τὸ παλιότερο σωζόμενο μνημεῖο ποὺ ὑλοποιεῖ τὴν καινούρια προσέγγιση εἶναι ἡ ἐκκλησίᾳ τῆς Santa Maria Maggiore στὴ Ρώμη (περὶ τὸ 445 μ.Χ.).

Αὐτὸ μᾶς φέρνει στὸ θέμα τῆς χριστιανικῆς εἰκονογραφίας, ἡ ὁποία ἐπρόκειτο νὰ παίξει τόσο σπουδαῖο ρόλο στὴν ἱστορία τῆς βυζαντινῆς τέχνης. Ἦδη ἀπὸ τὸν 3ο καὶ τὸν 4ο αἰῶνα βλέπουμε νὰ ὑπάρχει ἀρκετὴ ὁμοιομορφία στὴν παράσταση βιβλικῶν σκηνῶν, καὶ μάλιστα σὲ μνημεῖα ποὺ ἀπέχουν πολὺ μεταξὺ τους γεωγραφικά: τὸ ἀμάρτημα τῶν πρωτοπλάστων, ἡ θυσία τοῦ Ἀβραάμ, ἡ διάβαση τῆς Ἐρυθρᾶς Θάλασσας ἀποδίδονται στὴν Εὐρωπὴ μὲ τρόπο ἐμφανῶς παρόμοιο μὲ τῶν ἀντίστοιχων παραστάσεων στὶς κατακόμβες τῆς Ρώμης. Στὴν περίπτωσιν ποὺ ἡ θεματολογία ἀφοροῦσε τὴν Παλαιὰ Διαθήκη, εἶναι πιθανὸ πὼς ἡ εἰκονογραφία προερχόταν ἀπὸ ἐβραϊκὲς πηγές, ἴσως ἀπὸ εἰκονογραφημένα βιβλικὰ χειρόγραφα. Ἡ περίπτωσιν ὅμως τῆς Καινῆς Διαθήκης, ποὺ πῆρε τὴν ἐπίσημη μορφή της μόνο περὶ τὸ 200 μ.Χ., εἶναι διαφορετικὴ. Παραστάσεις τῶν θαυμάτων τοῦ Χριστοῦ παρουσιάζονται ἤδη ἀπὸ τὸν 3ο αἰῶνα, ἂν καὶ σὲ ἐντελῶς σχηματικὴ μορφή, ἀλλὰ ἡ πλήρης ἀνάπτυξη τῶν εἰκονογραφικῶν θεμάτων τῆς Καινῆς Διαθήκης φαίνεται νὰ πραγματοποιήθηκε μόνο τὸν 4ο καὶ 5ο αἰῶνα. Τὸ παλιότερο σωζόμενο παράδειγμα ἐκτενοῦς εἰκονογραφικοῦ κύκλου ἀπὸ τὴν Καινὴ Διαθήκην σὲ μνημειακὴ μορφή βρίσκεται στὴν ἐκκλησίᾳ τοῦ Ἀγίου Ἀπολλιναρίου τοῦ Νέου στὴ Ραβέννα (περὶ τὸ 500 μ.Χ.). τὰ παλιότερα σωζόμενα εἰκονογραφημένα Εὐαγγέλια εἶναι τοῦ 6ου αἰῶνα: πρόκειται γιὰ τὸν κώδικα Rossanensis, τὸ ἀπόσπασμα τῆς Σινώπης, ποὺ τώρα βρίσκεται στὸ Παρίσι, καὶ τὸν συριακὸ κώδικα τοῦ Ραβουλᾶ, ποὺ βρίσκεται στὴ Φλωρεντία. Εἶναι σημαντικὸ γιὰ τὴ μετέπειτα ἱστορία τῆς βυζαντινῆς τέχνης ὅτι πλήρεις κύκλοι τόσο τῆς Παλαιᾶς ὅσο καὶ τῆς Καινῆς Διαθήκης, ἀπὸ ὅπουδῆποτε καὶ ἂν προέρχονταν τοπικὰ ἢ χρονολογικά, εἶχαν πάρει ὁλοκληρωμένη καὶ ἐπίσημη μορφή τὸ ἀργότερο γύρω στὸ 500 μ.Χ. Ὑπάρχουν ἐπίσης ἐνδείξεις ὅτι ἀνάμεσα στὸν 4ο καὶ τὸν 6ο αἰῶνα ἀναπτύχθηκαν καὶ ἀγιογραφικοὶ κύκλοι γιὰ τὴ διακόσμηση τῶν τοίχων τῶν μαρτυρίων, δηλαδὴ τῶν ἱερῶν τῶν μαρτύρων. Αὐτὸ τὸ σύνολο τοῦ εἰκονογραφικοῦ ὕλικου, ἀπὸ τὸ ὁποῖο τόσο λίγα σώζονται σήμερα, πρέπει νὰ ἔπαιξε στὸ Μεσαίωνα τὸν ἴδιο ρόλο ποὺ ἔπαιξε καὶ ἡ πατερικὴ φιλολογία σὲ σχέση μὲ τοὺς μεταγενέστερους θεολόγους καὶ ἐκκλησιαστικοὺς ρήτορες. Ἐξασφάλισε ἓνα σταθερὸ σημεῖο ἀναφορᾶς καὶ ἓνα σύνολο κοινῶν τόπων.

Τὸ καλλιτεχνικὸ ἐπίτευγμα τοῦ 4ου καὶ τοῦ 5ου αἰώνα ἦταν ἡ δημιουργία μιᾶς τέχνης ποὺ ἦταν χριστιανικὴ τόσο στὸ περιεχόμενο ὅσο καὶ στὸ σκοπὸ. Ἡ ἐποχὴ αὐτὴ ἐπίσης συνέπεσε μὲ μιὰ τεχνοτροπικὴ τάση ἀνεξάρτητη ἀπὸ τὸ χριστιανισμό, ποὺ θὰ ταίριαζε νὰ τὴν ὀνομάσουμε «ἐπαρχιωτισμὸ» τῆς ἐλληνορωμαϊκῆς τέχνης. Οἱ πρόδρομοι αὐτῆς τῆς ἐξέλιξης βρίσκονται στὸν 1ο καὶ 2ο αἰώνα μ.Χ., γιὰ παράδειγμα στὰ ἐπιτύμβια γλυπτὰ τῆς Παλμύρας καὶ τὴν εἰδωλολατρικὴ ζωγραφικὴ καὶ τὰ γλυπτὰ τῆς Εὐρωπῶ. Ἡ κυριαρχία τοῦ διακοσμητικοῦ στοιχείου, ἡ σταδιακὴ ἀπώλεια τῆς τρίτης διάστασης, ἡ μετωπικότητα τῶν ἀνθρώπινων μορφῶν, ἡ ἀδιαφορία γιὰ τὴν κλίμακα —αὐτὰ εἶναι τὰ χαρακτηριστικὰ ποὺ κυρίως ξεχωρίζουν σὲ μεγάλο μέρος τῆς ἐπαρχιακῆς τέχνης τῆς ὕστερης αὐτοκρατορικῆς περιόδου. Ἡ διατήρηση τῶν κλασικῶν προτύπων ἐξαρτιόταν ἀπὸ τὴ φωτισμένη προστασία καὶ ἀπὸ μιὰ παράδοση τεχνιτῶν ὑψηλοῦ ἐπιπέδου: καὶ οἱ δύο αὐτοὶ παράγοντες καταστράφηκαν ἀπὸ τοὺς ἐμφύλιους πολέμους καὶ τὴν οἰκονομικὴ κρίση τοῦ 3ου αἰώνα. Ἡ νομοθεσία τοῦ 4ου αἰώνα μαρτυρεῖ τὴν ἔλλειψη ἀρχιτεκτόνων καὶ εἰδικευμένων τεχνιτῶν, ποὺ γιὰ νὰ προσελχυστοῦν ἀπαιτοῦνταν κρατικὲς ὑποτροφίες καὶ παροχὴ διάφορων ἀπαλλαγῶν.⁴ Τέτοια μέτρα, ἀκόμη καὶ σὲ ἰδανικὲς συνθῆκες, χρειάζονται κάποιον χρονικὸ διάστημα γιὰ νὰ καρποφορήσουν, ἐνῶ τὸ φιλόδοξο οἰκοδομικὸ πρόγραμμα τοῦ Κωνσταντίνου καὶ τῶν διαδόχων του εἶχε ἄμεση ἀνάγκη ἀπὸ κάθε εἶδους τεχνίτες, καὶ μάλιστα σὲ μεγάλους ἀριθμούς. Τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν οἰκοδομήματα κακῆς ποιότητος καὶ ἓνα εἶδος διακόσμησης ποὺ, παρὰ τὶς φιλοδοξίες της, δείχνει καθαρὰ τὸν ἐπαρχιωτισμὸ καὶ τὴν ἀδεξιότητα τῶν δημιουργῶν της. Οἱ «Τετράρχες» ἀπὸ πορφυρίτη ποὺ βρίσκονται στὴ Βενετία, ἀλλὰ σήμερα γνωρίζουμε ὅτι μεταφέρθηκαν ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη, ἀποτελοῦν ἓνα καλὸ παράδειγμα σχετικὰ μὲ τὸ τί ποιότητος ἔργα θεωροῦνταν κατάλληλα γιὰ αὐτοκρατορικὲς ἀπεικονίσεις τὴν ἐποχὴ τοῦ Κωνσταντίνου.

Καθὼς ἡ παραδοσιακὴ τεχνικὴ παράκμαζε, αὐξανόταν ἀντίθετα ἡ ζήτηση γιὰ τὸ ἐπιδεικτικὸ, τὸ πομπῶδες καὶ τὸ φανταχτερό. Ἐδῶ τὸ παράδειγμα τὸ ἔδινε ἡ αὐτοκρατορικὴ αὐλὴ, μὲ τὰ θεατρικὰ σκηνικά, τὰ μάρμαρα καὶ τὰ ψηφιδωτά, τὰ πορφυρὰ παραπετάσματα, τὴν ἐπίσημη τελετουργία τῶν ἀκροάσεων, τῶν εἰσόδων καὶ τῶν ἐξόδων, τὸν προκλητικὸ πλοῦτο τῶν ἐνδυμάτων. Ὑπῆρχε μιὰ τέχνη αὐτοκρατορικῆς προπαγάνδας μὲ τὴ δική της εἰκονογραφία: ὁ αὐτοκράτορας πάντοτε θριαμβευτής, σὲ ὑπερφυσικὸ μέγεθος, σὲ μιὰ στάση παγωμένης ἀκινησίας, νὰ τὸν προσκυνοῦν, νὰ μοιράζει ἀξιώματα, νὰ πατάει τοὺς ἐχθροὺς στὸ λαιμό, νὰ προσδρεύει στὰ δημόσια ἀγωνίσματα. Ὅ,τι ἦταν κατάλληλο γιὰ τὸν γήινο αὐ-

τοκράτορα ήταν εξίσου κατάλληλο και για τον Χριστό, και έτσι η τέχνη της Έκκλησίας δεν δίσταζε να δανείζεται από την προϋπάρχουσα τέχνη της αὐλῆς. Ὁ Καλὸς Ποιμένας στὸ μαυσωλεῖο τῆς Γάλλας Πλακιδίας στὴ Ραβέννα δὲν εἶναι πιά ντυμένος σὰν βοσκός: φοράει πορφυρὸ χιτῶνα μὲ χρυσὲς ρίγες. Στὴν ἐκκλησίᾳ τῆς Santa Pudenziana στὴ Ρώμη (γύρω στὸ 400 μ.Χ.) ὁ Χριστός, ντυμένος μὲ λαμπρὸ ἔνδυμα, κάθεται σὲ θρόνο σὲ μιὰ ἡμικυκλικὴ ἐξέδρα καὶ δέχεται τὴν προσκύνηση τῶν ἀποστόλων. Ἀλλοῦ πατάει στὴν ἀσπίδα καὶ τὸ βασιλίσκο, ὅπως πατοῦσε ὁ αὐτοκράτορας τοὺς πεσμένους κάτω ἐχθρούς, ἢ δέχεται ἀπὸ τοὺς μαθητές του καὶ τοὺς ἁγίους τὴν προσφορά χρυσῶν στεμμάτων. Παρατηροῦμε στὴν τέχνη μιὰ αὐξανόμενη χρήση τοῦ φανταχτεροῦ, ὥσπου τὸ βάθος τῶν συνθέσεων καταντάει μιὰ συμπαγὴς χρυσή μάζα, ὅπως στὸ ψηφιδωτὸ τοῦ τρούλου τῆς Ροτόντας στὴ Θεσσαλονίκη, πού πιθανὸν ἀνήκει στὰ μέσα τοῦ 5ου αἰώνα.

Ἄν τὴν τέχνη τοῦ 4ου καὶ τοῦ 5ου αἰώνα μποροῦμε νὰ τὴ θεωρήσουμε παρακμὴ τῆς κλασικῆς τεχνοτροπίας, τὸ κριτήριό αὐτὸ δὲν ἀρκεῖ πιά γιὰ νὰ κρίνουμε τὴν τέχνη τῆς ἰουστινιανείας ἐποχῆς. Σὲ μιὰ χρονικὴ στιγμή πού δὲν ἀπεῖχε πολὺ ἀπὸ τὸ 500 μ.Χ. ἐπῆλθε μιὰ αἰσθητικὴ ἀλλαγὴ. Δὲν εἴμαστε ἀκόμη σὲ θέση νὰ ἐξηγήσουμε πῶς ἢ γιατί συνέβη, ἀλλὰ ὑπάρχουν ἐνδείξεις ὅτι ἡ καινούρια τεχνοτροπία ἐγκαινιάστηκε συνειδητά, καὶ μάλιστα στοὺς ἀνώτερους κοινωνικοὺς κύκλους. Ἡ ἐξέλιξη τῆς διακοσμητικῆς γλυπτικῆς, καὶ ἰδιαίτερα τοῦ κιονοκράνου, μᾶς δίνει μιὰ καλὴ εἰκόνα τοῦ φαινομένου αὐτοῦ. Πρέπει νὰ διευκρινίσουμε ὅτι τὰ λατομεῖα μαρμάρου τῆς Προκοννήσου στὴ Θάλασσα τοῦ Μαρμαρᾶ διεξῆγαν ἐκεῖνη τὴν ἐποχὴ ἔντονο ἐξαγωγικὸ ἐμπόριο καὶ ὅτι ἔτοιμα κομμάτια, ὅπως κιονόκρανα, θωράκια, ἄμβωνες καὶ τὰ παρόμοια, ἐξάγονταν σὲ ὅλη τὴν αὐτοκρατορία, καθὼς καὶ στὴ Δύση. Ἀσχετα μὲ τὸ ποιὸς σχεδίαζε αὐτὰ τὰ κομμάτια, τὰ θεωροῦσαν ἐξαιρετικῆς ποιότητος, καὶ ὅπωςδὴποτε καθόριζαν τὴν τελευταία μόδα σὲ πολλὲς ἀπομακρυσμένες περιοχές. Μέχρι καὶ ἓνα μεγάλο μέρος τοῦ 5ου αἰώνα τὰ κρατικὰ ἐργαστήρια τῆς Προκοννήσου συνέχιζαν τοὺς παραδοσιακοὺς τύπους κιονοκράνων, δηλαδὴ τὸ κορινθιακὸ ἢ σύνθετο καὶ τὸ ἰωνικόν. Ὅσο κι ἂν τὰ φύλλα τῆς ἀκάνθου καὶ οἱ ἑλικες εἶχαν ἀπομακρυνθεῖ ἀπὸ τὰ κλασικὰ πρότυπα, οἱ βασικὲς μορφὲς διατηροῦνταν. Ἀλλὰ ἀπὸ τὸ 500 μ.Χ. περίπου καὶ μετὰ συναντᾶμε μιὰ ἐντελῶς νέα μορφή, τὸ θεοδοσιανὸ κιονόκρανο (κιονόκρανο μὲ ἐπίθημα), διακοσμημένο μὲ ἓνα ἐνιαῖο σχέδιο, συχνὰ σκαλισμένο βαθιὰ ἀπὸ κάτω ὥστε νὰ μοιάζει μὲ δαντέλα σὲ μαῦρο φόντο. Αὐτὴ τὴν ἐποχὴ ἐμφανίζεται ἓνα ἐξ ὀλοκλήρου καινούριο λεξιλόγιο σχετικὸ μὲ τὴ διακόσμηση, καὶ

τὸ καλύτερο μέρος γιὰ νὰ τὸ μελετήσῃ κανεὶς εἶναι ἡ ἐκκλησίᾳ τοῦ Ἁγίου Πολυεύκτου στὴν Κωνσταντινούπολιν (περὶ τὸ 524-527), ποὺ ἀνασκάφηκε πρόσφατα.⁵ Ἦταν μιὰ πολὺ μεγάλη ἐκκλησίᾳ (τετράγωνο μὲ πλευρὰ πενήντα μέτρων περίπου), πιθανὸν μὲ τροῦλο, ἀλλὰ τὸ ἐποικοδόμημα ἔχει ἐξαφανιστεῖ τελείως, ἀφήνοντας μόνον τὴ θεμελίωση καὶ πολυἀριθμὰ γλυπτὰ μέλη ἀπὸ προκοννήσιο μάρμαρο. Αὐτὰ τὰ τελευταῖα παρουσιάζουν μιὰ ἐκπληκτικὴ διακοσμητικὴ ποικιλία: παγώνια μὲ ἀνοιγμένες οὐρές, στυλιζαρισμένα φοινικόδεντρα, ἀνθέμια τοῦ τύπου τῶν Σασσανιδῶν, ἐλικοειδεῖς βλαστοὶ ἀμπέλου, καλάθια, βάζα μὲ παράξενες φυτικὲς μορφές νὰ ξεπηδοῦν ἀπὸ μέσα. Ἡ συνολικὴ ἐντύπωση πρέπει νὰ ἦταν ὑπερβολικὰ πλούσια καὶ ἴσως ὅχι ἐντελῶς ἀρμονικὴ: ἐν πάσῃ περιπτώσει ἀντιπροσώπευε μιὰ συνειδητὴ ρήξιν μὲ τὴν κλασικὴ παράδοση. Γιὰ τὴν ἐκκλησίᾳ τοῦ Ἁγίου Πολυεύκτου πρέπει νὰ ἔχουμε ὑπόψιν μας δύο σημαντικὰ στοιχεῖα: ὅτι χτίστηκε ἀπὸ τὴν πριγκίπισσα Ἀνικία Ἰουλιανή, μιὰ ἀπὸ τὲς ἀριστοκρατικότερες καὶ ἴσως τὴν πλουσιότερη γυναῖκα τῆς Κωνσταντινούπολης τότε, καὶ ὅτι χτίστηκε λιγότερο ἀπὸ δέκα χρόνια πρὶν ἀπὸ τὴν Ἀγία Σοφία.

Οἱ ἀρχιτέκτονες καὶ οἱ διακοσμητὲς τῆς Ἀγίας Σοφίας (532-537) δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ γινώριζαν τὸν Ἅγιο Πολύευκτο, ἀλλὰ φαίνεται νὰ διάλεξαν μιὰ πρὸ συγκρατημένη προσέγγιση. Δὲν ὑπάρχει λόγος νὰ περιγράψουμε τὸν λαμπρὸ ναὸ τοῦ Ἰουστινιανοῦ, καθὼς ἔχει συζητηθεῖ καὶ περιγραφεῖ πολὺ συχνά. Ἐπιπλέον τὸ κτίριο σώζεται σχεδὸν ἀκέραιο. Ὁ ἐπισκέπτης πρέπει μόνον νὰ θυμᾶται ὅτι ὁ ἀρχικὸς τροῦλος ἦταν κάπου ἑπτὰ μέτρα χαμηλότερος ἀπὸ τὸν σημερινό, ἔτσι ποὺ ἡ καμπύλη τῆς στέγης σχηματίζε ἕναν πρὸ συνεχὴ θόλο καὶ παρουσίαζε ἕνα τολμηρότερο ἀποτέλεσμα. Ἐπίσης ὁ ἐσωτερικὸς φωτισμὸς ἦταν δυνατότερος ἀπὸ τὸν σημερινό, καθὼς τὰ τύμπανα τοῦ κυρίως ναοῦ φαίνεται πὼς εἶχαν πελώρια παράθυρα. Πρέπει ἐξάλλου νὰ συμπληρώσουμε μὲ τὴ φαντασία μας τὴν τεράστια ἔκταση τοῦ χρυσοῦ ψηφιδωτοῦ, ποὺ σήμερα σώζονται μόνον τμήματά του, καὶ τὴ λαμπρότητα τῶν ἐπίπλων καὶ σκευῶν, ποὺ ἦταν ὅλα ντυμένα μὲ φύλλα ἀσημιοῦ —τὸ τέμπλο, τὸ κιβώριο πάνω ἀπὸ τὴν ἁγία τράπεζα, τὰ ἡμικυκλικὰ καθίσματα τοῦ κλήρου στὸ ἱερό, ὁ μνημειώδης ἄμβωνας στὸ μέσο τοῦ ναοῦ. Καθὼς ἀτενίζουμε τὸ ἄδριο κέλφος σήμερα, δὲν μποροῦμε νὰ μὴν παρατηρήσουμε πὼς καὶ ἡ Ἀγία Σοφία εἶναι στὴν οὐσία τῆς ἕνα ἀντικλασικὸ κτίριο. Ἡ ἰσχνὴ ὑπόψιν τῆς βασιλικῆς στὸ σχέδιον εἶναι ἡ κύρια παραχώρηση πρὸς τὴν παράδοση, ἀλλὰ οἱ ἐσωτερικὲς ὀπτικὲς γωνίες παίρνουν παράξενες καμπύλες: οἱ κίονες ἔχουν διαφορετικὰ μεγέθη καὶ ἀναλογίες· τὸ ἐπάνω μέρος ἔχει κατασκευαστεῖ συ-

νειδητά έτσι ώστε να μην εϋθυγραμμίζεται προς τὸ κάτω· τὰ κιονόκρανα εἶναι θεοδοσιανά, σκαλισμένα βαθιά· καὶ ἡ ἀρχικὴ ψηφιδωτὴ διακόσμηση, ἀπὸ ὅσο μπορούμε νὰ καταλάβουμε, ἦταν ἐντελῶς ἀνεικονικὴ καὶ μιμοῦνταν τὴν ἐντύπωση ποὺ δίνουν τὰ ἀστραφτερά μεταξωτά, ζωντανεμένη με ἀφηρημένα σχέδια. Ὅρισμένοι ἐπισκέπτες τοῦ 18ου αἰώνα δὲν εἶχαν ἐντελῶς ἄδικο ποὺ χαρακτηρίζαν τὴν Ἀγία Σοφία «γοθτικὴ».

Ὑπάρχουν καὶ ἄλλα δείγματα συνειδητῆς ρήξης πρὸς τὸ παρελθὸν τὴν ἐποχὴ τοῦ Ἰουστινιανοῦ. Ἐνῶ ἡ βασιλικὴ ἐξακολουθοῦσε νὰ ἀποτελεῖ τὸν συνηθέστερο τύπο ἐκκλησίας στὶς ἐπαρχίες, τὰ πιὸ φιλόδοξα κτίρια ἔτειναν ὅλο καὶ περισσότερο νὰ εἶναι τρουλαῖα, ὅπως ὁ Ἅγιος Βιτάλιος τῆς Ραβέννας (περὶ τὸ 530-545) καὶ ἡ ἐκκλησία τῶν Ἀγίων Σεργίου καὶ Βάκχου στὴν Κωνσταντινούπολη (περὶ τὸ 531-536). Τὸ μωσαϊκὸ δάπεδο, ποὺ ἦταν οὐσιαστικὰ ἐπιβεβλημένο στὶς πρώιμες βυζαντινὲς ἐκκλησίες, ἀντικαταστάθηκε στὴν Ἀγία Σοφία ἀπὸ μεγάλες μαρμάρινες πλάκες, καὶ δὲν ἀναβίωσε τοὺς ἐπόμενους αἰῶνες. Τὸ ἐπιστύλιο ἐμφανίζεται γιὰ τελευταία φορὰ στοὺς Ἀγίους Σέργιο καὶ Βάκχο. Ὅσο γιὰ τὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ, εἶναι δύσκολο νὰ διακρίνουμε κάποια ξεκάθαρη τάση στὰ ἔργα ποὺ σώζονται σήμερα. Ἴσως ἓνα παράδειγμα ἔργου ποὺ βρίσκεται πολὺ κοντὰ στὴν τέχνη τῆς πρωτεύουσας μᾶς παρέχει τὸ ψηφιδωτὸ τῆς Μεταμόρφωσης στὴν κόγχη τῆς ἀψίδας τοῦ ἱεροῦ τῆς μονῆς τοῦ Σινά, ποὺ χρονολογεῖται ἀπὸ τὰ τελευταῖα χρόνια τῆς βασιλείας τοῦ Ἰουστινιανοῦ. Μὲ τὸ συμπαγὲς χρυσὸ φόντο του καὶ τὶς γωνιώδεις φιγοῦρες ποὺ αἰωροῦνται στὸ χῶρο, δημιουργεῖ ἓνα ἀποτέλεσμα ὑπνωτικῆς ἀφαίρεσης.

Μποροῦμε νὰ ποῦμε, λοιπόν, ὅτι τὸν 6ο αἰῶνα δημιουργήθηκε μιὰ καθαρὰ βυζαντινὴ τεχνοτροπία, χωρὶς ὅμως νὰ ὑποκαταστήσει ἐντελῶς ὅ,τι εἶχε ἀπομείνει ἀπὸ τὴν κλασικὴ παράδοση. Ἄν τὸ ψηφιδωτὸ τῆς μονῆς τοῦ Σινά, μετὰ τὴν ὁλοκληρωτικὴ ἐξαφάνιση τοῦ τοπίου, ἦταν «προοδευτικόν», τὰ ψηφιδωτὰ τοῦ Ἀγίου Βιταλίου τῆς Ραβέννας ἦταν συντηρητικά, γιατί οἱ συνθέσεις στὸ ἱερό του προσπαθοῦν ἀκόμη νὰ πετύχουν νατουραλιστικὸ ἀποτέλεσμα. Οἱ μορφές εἶναι συμπαγεῖς καὶ βρίσκονται σὲ ἓνα «ἀληθινόν» σκηνικὸ μὲ οὐρανόν, βράχους καὶ δέντρα. Ἀκόμη καὶ τὰ πορτρέτα τοῦ Ἰουστινιανοῦ καὶ τῆς Θεοδώρας, ποὺ ἔχουν ἐπισημότερο χαρακτήρα, θέλουν νὰ δώσουν τὴν ἰδέα μιᾶς κίνησης ποὺ συμβαίνει στὸν τριδιάστατο χῶρο. Μπορεῖ νὰ μὴν ἀντιλαμβανόμαστε στὴν ἀρχὴ ὅτι ὁ Ἰουστινιανὸς καὶ ἡ ἀκολουθία του παριστάνονται νὰ περπατοῦν καὶ ὄχι νὰ στέκονται ἀκίνητοι, ἀλλὰ παρατηροῦμε πῶς ἡ πομπὴ βρίσκεται στὸ ἐσωτερικόν, κάτω ἀπὸ μιὰ φατνωτὴ στέγη. Ἡ συνύπαρξη τοῦ παλιοῦ καὶ τοῦ νέου, τοῦ νατουραλιστικοῦ (ἄσχετα μὲ τὸ πόσο ἀδέξια ἀποδίδεται) καὶ τοῦ

ἀφαιρετικοῦ, ἦταν προῖόν μιᾶς κοινωνίας πού καί ἡ ἴδια παρουσίαζε παρόμοιες ἀντιθέσεις. Ὁ ἱστορικός Προκόπιος, πού ἦταν διαποτισμένος μέ τὰ ἰδανικά τῆς Ἀρχαιότητος, καί ὁ Ἰωάννης τῆς Ἀμιδας, πού ἡ κοσμοθεωρία του ἦταν οὐσιαστικά μεσαιωνική, ζοῦσαν στόν ἴδιο κόσμο.

Ἡ σύνθεση τῶν δύο ἀντιθέτων δὲν φαίνεται νὰ πραγματοποιήθηκε στόν ἐνάμιση αἰώνα πού χωρίζει τὸ θάνατο τοῦ Ἰουστινιανοῦ ἀπὸ τὸ ξέσπασμα τῆς εἰκονομαχίας, ἀν καὶ πρέπει νὰ παραδεχτοῦμε πὼς τὰ καλλιτεχνικά ἐπιτεύγματα τῆς ἐποχῆς αὐτῆς εἶναι πολὺ λίγο γνωστά. Μερικοὶ ἐρευνητὲς ἔχουν τὴ γνώμη ὅτι ἡ περίοδος αὕτη χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὴν αὐξανόμενη σημασία τῶν φορητῶν εἰκόνων, καὶ ἡ ἀπόψη αὕτη ἔχει μέ τὸ μέρος τῆς τῆ μαρτυρία τῶν κειμένων. Ἔτσι μπαίνουμε στόν πειρασμὸ νὰ χρονολογήσουμε στὸ τέλος τοῦ 6ου καὶ τὸν 7ο αἰώνα τὸν μικρὸ ἀριθμὸ τῶν σωζόμενων εἰκόνων σὲ ἐγκαυστική τεχνοτροπία, ἰδιαίτερα τὶς ὑπέροχες εἰκόνες τῆς μονῆς τοῦ Σινά, οἱ ὁποῖες φαίνονται νὰ ἐκφράζουν τὸ ἴδιο ἐντονο θρησκευτικὸ συναίσθημα πού συναντᾶμε καὶ σὲ ἱστορίες τῆς ἴδιας ἐποχῆς γιὰ θαύματα πού ἔκαναν οἱ εἰκόνες. Δυστυχῶς αὐτὰ τὰ ἀξιοσημείωτα ζωγραφικὰ ἔργα εἶναι ἀχρονολόγητα, καὶ δὲν εἶναι καθόλου ἀπίθανο μερικὰ ἀπὸ αὐτὰ νὰ προέρχονται ἀκόμη καὶ ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Ἰουστινιανοῦ. Δὲν ὑπάρχει λόγος, πάντως, νὰ ἀμφιβάλλουμε γιὰ τὴ χρονολόγηση στόν 7ο αἰώνα ἐνὸς παραδείγματος «εἰκονιστικῆς» (πού θυμίζει δηλαδὴ φορητὴ εἰκόνα) τεχνοτροπίας πού ἀναφέρεται συχνά, τοῦ ψηφιδωτοῦ μέ τὸν ἅγιον Δημήτριον ἀνάμεσα στοὺς δωρητές, στὴν ἐκκλησία τοῦ ἁγίου στὴ Θεσσαλονίκη. Ὁ οὐράνιος προστάτης, πού ἀπάλλαξε τὴν πόλη ἀπὸ βαρβαρικὲς ἐπιθέσεις, στέκεται ἐδῶ σὲ ὄλο του τὸ αὐλο καὶ ἀκίνητο μεγαλεῖο, πού τονίζεται κατὰλληλα ἀπὸ τὴν ἀκαμπτη γεωμετρικότητα τοῦ λαμπροῦ τελετουργικοῦ τοῦ ἐνδύματος. Ἐκάναν ὅμως ἄραγε οἱ ἴδιοι οἱ Βυζαντινοὶ τὴ διάκριση πού κάνουμε ἐμεῖς ἀνάμεσα στὴ νατουραλιστικὴ καὶ τὴν «εἰκονιστικὴ» τεχνοτροπία; Ἡ ἀνάγνωση τῶν σχετικῶν κειμένων δείχνει πὼς μᾶλλον ὄχι. Γι' αὐτοὺς μιὰ εἰκόνα ἦταν ἓνα ἀληθινὸ πορτρέτο, πού ἀπέδιδε πλήρως τὰ φυσικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ ἱεροῦ προσώπου πού παρίστανε. Πάνω στὸ θέμα αὐτὸ πρέπει νὰ ἀναφέρουμε τὸν Κανόνα 82 τῆς Πενθέκτης συνόδου (692).⁶ Καταδικάζοντας τὴν παλιὰ συνήθεια νὰ παριστάνεται ὁ Χριστὸς μέ τὴ μορφὴ ἄμνου, καὶ συνιστώντας ἀντίθετα νὰ παρουσιάζεται μέ ἀνθρώπινη μορφὴ, ἀντιπαραβάλλει τὸ σύμβολο (τύπο) πρὸς τὴ μορφὴ. Τὸ σύμβολο, ὑποστηρίζει, ἦταν κατὰλληλο γιὰ τὴν Παλαιὰ Διαθήκη, ὅταν ἡ Ἀλήθεια μπορούσε νὰ φανερωθεῖ μόνο μέσα ἀπὸ ἀδύναμα σημάδια καὶ σκιές, ἐνῶ ἡ Καινὴ Διαθήκη δὲν χρειαζόταν σύμβολα: ἡ Ἀλήθεια καὶ ἡ Χάρη ἦταν φανερὴ σὲ ὅλους μέ τὴ μορ-

φή τοῦ Χριστοῦ ὡς ἀνθρώπου. Ἡ ἴδια ἰδέα ἐπαναλαμβάνεται ἀργότερα καὶ ἀναπτύσσεται στὸ Συνοδικὸ τῆς Ὁρθοδοξίας τοῦ 843. Συνεπῶς, τὸ νὰ θεωροῦμε τὴ βυζαντινὴ θρησκευτικὴ τέχνη ὡς συμβολικὴ τέχνη ἀποτελεῖ σοβαρὴ παρανόηση: ἀντίθετα, ἐπιζητοῦσε νὰ εἶναι σαφής, κυριολεκτικὴ, ἀκόμη καὶ ρεαλιστικὴ.

Ἡ ταυτόχρονη ἐπιβίωση τῆς ἐλληνιστικῆς νατουραλιστικῆς παράδοσης μαρτυρεῖται ἀπὸ ὀρισμένα παραδείγματα ποὺ δὲν ἀνήκουν στὸν θρησκευτικὸ τομέα. Ἐδῶ πρέπει νὰ ἀναφέρουμε πρῶτα πρῶτα τὸ μωσαϊκὸ τοῦ δαπέδου στὸ αὐτοκρατορικὸ ἀνάκτορο τῆς Κωνσταντινούπολης, τὸ ὁποῖο, σύμφωνα μὲ τὶς ἀρχαιολογικὲς ἐνδείξεις, πρέπει νὰ εἶναι μεταγενέστερο τῆς ἐποχῆς τοῦ Ἰουστινιανοῦ. Αὐτὸ τὸ δάπεδο περιέβαλλε μιὰ τεράστια αὐλὴ μὲ κιονοστοιχίες καὶ περιλάμβανε ποικίλα σχέδια, διαταγμένα σὲ λευκὸ φόντο. Τὰ θέματα σχετίζονται μὲ τὴν ἀγροτικὴ ζωή: κυνήγι ζώων, ἀγρότες ποὺ καλλιεργοῦν τὴ γῆ, παιδιὰ ποὺ παίζουν, μιὰ μητέρα ποὺ θηλάζει, ἓνας ψαράς, μιὰ ἀρκούδα ποὺ σκοτώνει ἓνα ἀρνί, ἓνας πίθηκος ποὺ σκαρφαλώνει σὲ ἓνα δέντρο κτλ. Ἡ ἀπόδοση τῶν ἀνθρώπινων μορφῶν, τῶν ζώων καὶ τῶν δέντρων εἶναι τόσο ἐξαιρετικὰ ζωντανή, οἱ χρωματικὲς ἐντυπώσεις τόσο ποικίλες καὶ λεπτές, ὥστε πολλοὶ μελετητὲς ἐπιμένουν νὰ ἀποδίδουν τὸ μωσαϊκὸ σὲ πολὺ προγενέστερη ἐποχή. Τὸ μωσαϊκὸ τοῦ ἀνακτόρου ὅμως δὲν ἀποτελεῖ μεμονωμένο παράδειγμα ἐπιβίωσης τοῦ κλασικισμοῦ. Ἐνα ἄλλο παράδειγμα μᾶς παρέχει ἓνας σημαντικὸς ἀριθμὸς ἀργυρῶν σκευῶν ποὺ ἐξακολουθοῦσαν νὰ κατασκευάζονται μέχρι περίπου τὰ μέσα τοῦ 7ου αἰῶνα, τὰ ὁποῖα μποροῦμε νὰ χρονολογήσουμε ἐπακριβῶς χάρις στὶς κατασκευαστικὲς τους σφραγίδες. Τὰ ἀντικείμενα αὐτὰ δὲν παρουσιάζουν ἀπλῶς ἀρχαία τεχνοτροπία, ἀλλὰ πολλὰ διακοσμοῦνται μὲ θέματα ἀπὸ τὴν ἀρχαία μυθολογία, ὅπως τὸν Μελέαγρο καὶ τὴν Ἀταλάντη, τὸν Ποσειδῶνα, τὸν Σειληνὸ καὶ τὶς μαινάδες.

Καθὼς λοιπὸν ἡ Πρώιμη βυζαντινὴ αὐτοκρατορία ἔφτανε στὸ τέλος της, ἄφηνε μιὰ πολὺπλοκη καὶ ἀναφομοίωτη κληρονομιά, ποὺ τὴν ἀποτελοῦσαν ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ ἓνας κάπως ξεπεσμένος κλασικισμὸς καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη μιὰ πρὸς ἀφήρημένη καὶ διακοσμητικὴ τεχνοτροπία. Εἶναι σημαντικό νὰ ἀντιληφθοῦμε πῶς αὐτὰ δὲν ἀφοροῦσαν τὸν κοσμικὸ καὶ θρησκευτικὸ τομέα ἀντίστοιχα. Ἀντίθετα, κάποια στοιχεῖα κλασικισμοῦ εἶχαν ἐνσωματωθεῖ μόνιμα σὲ ἓνα σύνολο εὐαγγελικῶν καὶ ἁγιογραφικῶν εἰκονογραφήσεων ποὺ, ὅπως εἶδαμε, εἶχαν πιά καθιερωθεῖ ἐπίσημα στὶς ἀρχὲς τοῦ 6ου αἰῶνα. Αὐτὸ ἐξηγεῖ καὶ τὸ γεγονός —ποὺ ἐκ πρώτης ὄψεως φαίνεται παράξενο— ὅτι στὴ μεταγενέστερη βυζαντινὴ ἐποχὴ ὁ ὑψηλότερος βαθμὸς κλασικισμοῦ σχετίζεται μὲ παραδοσιακὰ θρησκευτικὰ θέματα.

Ἡ ἱστορία τῆς βυζαντινῆς τέχνης ἀπὸ τὸ 650 μέχρι τὸ 850 περίπου εἶναι σχεδὸν ἓνα κενό. Μποροῦμε ἴσως νὰ βγάλουμε μερικὰ συμπεράσματα γιὰ τὴν τέχνη τῆς Κωνσταντινούπολης στὶς ἀρχὲς τοῦ 8ου αἰώνα ἀπὸ τὰ ψηφιδωτὰ καὶ τὶς τοιχογραφίες ποὺ ἔφτιαξε στὴ Ρώμη ὁ πάπας Ἰωάννης Ζ' (705-707), ἀπὸ τὰ ὁποῖα ὅμως σήμερα σώζονται τμήματα μόνο. Στὴ βασιλεία μάλιστα τοῦ Κωνσταντίνου Δ', καὶ ἰδιαίτερα στὰ τελευταῖα χρόνια τῆς (681-685), τὸ καλλιτεχνικὸ ἐπίπεδο τῶν χρυσῶν αὐτοκρατορικῶν νομισμάτων βελτιώθηκε, καθὼς μιμήθηκαν ἄμεσα τοὺς τύπους τοῦ 5ου καὶ τοῦ 6ου αἰώνα, καὶ διατηρήθηκε ὑψηλὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Ἰουστινιανοῦ Β', τοῦ πρώτου αὐτοκράτορα ποὺ τοποθέτησε τὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ στὰ νομίσματά του. Αὐτὰ τὰ ἐπιτεύγματα δὲν πρέπει νὰ μᾶς ξαφνιάζουν, γιατί συμπίπτουν μὲ τὴ σύντομη περίοδο εὐφορίας καὶ σταθεροποίησης ποὺ ἀκολούθησε τὴν ἀποτυχία τῆς ἐπίθεσης τῶν Ἀράβων κατὰ τῆς Κωνσταντινούπολης.

Οἱ ἐπιπτώσεις τῆς εἰκονομαχίας στὴν τέχνη πρέπει κατανάγκην νὰ ἐκτιμηθοῦν μὲ βάση τὴ μαρτυρία τῶν κειμένων μᾶλλον παρὰ τῶν σωζόμενων μνημείων. Ὅπωςδήποτε ἔγιναν ἐκτεταμένες καταστροφές ἔργων μὲ θρησκευτικὲς παραστάσεις: οἱ εἰκονομάχοι ἔκαψαν φορητὲς εἰκόνες, ἀπέξυσαν ἢ ἄσπρισαν τοιχογραφίες καὶ ψηφιδωτὰ, ἔλιωσαν πολύτιμα λειτουργικὰ σκεύη, κατέστρεψαν ἱστορημένα χειρόγραφα. Φυσικὰ δὲν πρέπει νὰ φανταστοῦμε ὅτι οἱ καταστροφὲς αὐτὲς πραγματοποιήθηκαν μὲ τὴν ἀνηλεὲς συστηματικότητα ἐνὸς σύγχρονου ἀστυνομικοῦ κράτους. Γιὰ παράδειγμα, μαθαίνουμε μὲ ἐκπληξή μας ὅτι μερικὰ ψηφιδωτὰ καὶ τοιχογραφίες στὸ πατριαρχικὸ μέγαρο, δηλαδὴ στὴν Κωνσταντινούπολη, τὸ ἀρχηγεῖο τῆς εἰκονομαχίας, ἀπομακρύνθηκαν μόλις τὸ 768, κάπου σαράντα χρόνια μετὰ τὴ διακήρυξη τῆς ἀπαγόρευσης.⁷ Στὴ Θεσσαλονίκη, τὰ ψηφιδωτὰ τοῦ Ἀγίου Δημητρίου δὲν φαίνεται νὰ πειράχτηκαν, ἐνῶ τὸ ψηφιδωτὸ στὴν κόγχη τῆς ἀψίδας στὴ μονὴ Λατόμου (Ὁσιος Δαβίδ) στὴν ἴδια πόλη κρύφτηκε πίσω ἀπὸ ἓνα προστατευτικὸ κάλυμμα. Γενικὰ φαίνεται πὼς οἱ καταστροφὲς ὑπῆρξαν μεγαλύτερες στὴν Κωνσταντινούπολη καὶ τὴ Μικρὰ Ἀσία, δηλαδὴ σὲ περιοχὲς κάτω ἀπὸ ἄμεσο κυβερνητικὸ ἔλεγχο, καὶ μικρότερες σὲ ἀπομακρυσμένες ἐπαρχίες. Οἱ εἰκονομάχοι δὲν κατάφεραν νὰ ἐξαφανίσουν κάθε ἔχνος παλαιοχριστιανικῆς θρησκευτικῆς τέχνης στὴν Ἀνατολή, ἀλλὰ σίγουρα μείωσαν τὸν ἀριθμὸ τῶν ἔργων.

Στὴν προσπάθειά τους νὰ δημιουργήσουν μιὰ ἐναλλακτικὴ μορφή ἐκκλησιαστικῆς διακόσμησης, οἱ εἰκονομάχοι στηρίχτηκαν σὲ «οὐδέτερα» μοτίβα. Τὴν περίφημη ἐκκλησία τῶν Βλαχερνῶν στὴν Κωνσταντινούπο-

λη τῇ διακόσμησαν μὲ δέντρα καὶ διάφορα ζῶα, καθὼς καὶ γερανοὺς, κοράκια καὶ παγώνια ποὺ περιβάλλονταν ἀπὸ πλέγματα κισσοῦ, πράγμα γιὰ τὸ ὁποῖο κατηγορήθηκαν ἀπὸ τοὺς ἀντιπάλους τους ὅτι μετέτρεψαν τὸν οἶκο τοῦ Θεοῦ σὲ «ὀπωρῶνες καὶ ὀρνιθῶνες».⁸ Ἔτσι, συνειδητὰ ἢ ἀσυνείδητα, ἐπέστρεψαν στὸ εἶδος τῆς διακόσμησης ποὺ εἶχαν οἱ ἐκκλησίες τὸν 4ο αἰώνα. Οἱ εἰκονομάχοι ἔδωσαν ἐπίσης μεγάλη ἐμφαση στὸ σύμβολο τοῦ σταυροῦ. Στὴν ἐκκλησία τῆς Ἀγίας Εἰρήνης στὴν Κωνσταντινούπολη, ποὺ ξαναχτίστηκε μετὰ τὸ σεισμὸ τοῦ 740, ἓνας ἀπλὸς σταυρὸς σὲ βαθμιδωτὴ βάση καταλαμβάνει τὸ ἡμιθόλιο τῆς ἀψίδας. Τὸ ἴδιο σύμβολο χρησιμοποίησαν συστηματικὰ οἱ εἰκονομάχοι αὐτοκράτορες καὶ στὰ νομίσματά τους. Παρόμοιοι σταυροὶ ἐξάλλου ὑπῆρχαν καὶ στὴν ἀψίδα τῆς Ἀγίας Σοφίας στὴ Θεσσαλονίκη καὶ τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου στὴ Νίκαια (ποὺ καταστράφηκε τὸ 1922)· καὶ στὶς δύο περιπτώσεις ὁ σταυρὸς ἀργότερα ἀντικαταστάθηκε ἀπὸ παράσταση τῆς Παναγίας ποὺ κρατᾷ τὸν Χριστό. Μερικὰ ἀγροτικὰ παρεκκλήσια στὴν Καππαδοκία καὶ ἄλλοι διαθέτουν ἀνεικονικὴ διακόσμηση ἀπὸ σταυροὺς καὶ διάφορα διακοσμητικὰ μοτίβα, ὅπως ζῶα καὶ φυτά. Αὐτὰ συχνὰ ἀποδίδονται στὴν περίοδο τῆς εἰκονομαχίας, ἀν καὶ στὶς περισσότερες περιπτώσεις ἡ χρονολόγησή τους εἶναι ἐντελῶς ἀβέβαιη.

Μολονότι οἱ εἰκονομάχοι ἦταν ἀντίθετοι στὴ χρῆση τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς στὴ θρησκευτικὴ τέχνη, εἶναι γνωστὸ πὼς ἀνέχονταν ἢ καὶ ἐνθάρρυναν μὴ θρησκευτικὲς παραστάσεις, ὅπως σκηνὲς ἀπὸ κυνήγι ἢ ἀπὸ τὸν ἵπποδρομο. Ἐνα τέτοιο παράδειγμα μᾶς παρέχει τὸ μνημεῖο ποὺ ὀνομαζόταν Μίλιον, μιὰ μνημειώδης ἀψίδα στὴν Κωνσταντινούπολη, ἀφιερωτὴ τῆς μεγάλης ὁδοῦ ποὺ διέσχιζε τὰ Βαλκάνια. Αὐτὸ τὸ μνημεῖο ἦταν διακοσμημένο μὲ παραστάσεις ἀπὸ τὶς ἑξὶ οἰκουμενικὲς συνόδους, οἱ ὁποῖες ὅμως ἀφαιρέθηκαν ἀπὸ τὸν Κωνσταντῖνο Ε' καὶ ἀντικαταστάθηκαν μὲ εἰκόνες τοῦ εὐνοοῦμένου τοῦ ἀρματοδρόμου.⁹ Κοσμικὰ θέματα εἶχαν ἐπίσης περίοπτη θέση στὰ λαμπρὰ οἰκοδομήματα ποὺ ἔχτισε στὸ παλάτι ὁ αὐτοκράτορας Θεόφιλος: ἀναφέρονται συγκεκριμένα εἰκόνες ἀσπίδων καὶ ἄλλων ὅπλων, ζώων, δέντρων καὶ ἀνθρώπων ποὺ μάζευαν καρπούς.¹⁰ Παρόμοια διάκριση ἀνάμεσα σὲ θρησκευτικὴ καὶ κοσμικὴ τέχνη γινόταν ἀπὸ τοὺς Ὁμμευάδες χαλίφες τῆς Δαμασκοῦ: ἐνῶ στὰ τζαμιά ἀπαγορευόταν ἡ ἀπεικόνιση ὁποιοῦδήποτε ζωντανοῦ ὄντος, ἀκόμη καὶ τῶν ζώων, τὰ ἀνάκτορα τῶν ἡγεμόνων διακοσμοῦνταν ἐλεύθερα μὲ τοιχογραφίες, ψηφιδωτὰ καὶ γλυπτὰ, ποὺ ἀπεικόνιζαν κυβερνῆτες καὶ αὐλικούς, παραστάσεις κυνηγιῶν καὶ συμποσίων, μουσικούς, ἀκόμη καὶ γυμνὰς γυναῖκες. Ὅσο τὸ χαλιφάτο εἶχε ὡς κέντρο τοῦ τῇ Συρία, ἡ τέχνη τῆς ἀραβικῆς αὐλῆς καὶ

ἡ τέχνη τῶν εἰκονομάχων αὐτοκρατόρων φαίνεται πῶς ἀκολουθοῦσαν παράλληλες πορείες.

Ὡστόσο, ἡ πιὸ σημαντικὴ συνεισφορὰ τῆς εἰκονομαχικῆς περιόδου στὴ βυζαντινὴ τέχνη ὑπῆρξε τὸ γεγονὸς ὅτι ἀποκρυστάλλωσε μιὰ συγκεκριμένη θεωρία καὶ δικαίωση τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς. Γιὰ ἓναν ὁλόκληρο αἰῶνα τὰ καλύτερα μυαλὰ τοῦ Βυζαντίου εἶχαν ἐγκύψει σ' αὐτὸ τὸ πρόβλημα· καὶ μολονότι τὰ συγγράμματα τῶν εἰκονομάχων θεωρητικῶν ἔχουν καταστραφεῖ, τὰ ἔργα τῶν ὀρθόδοξων ἀντιπάλων τους —τῶν πατριαρχῶν Γερμανοῦ καὶ Νικηφόρου, τοῦ Ἰωάννη τοῦ Δαμασκηνοῦ, τοῦ Θεοδώρου Στουδίτη— καταλαμβάνουν πολλοὺς τόμους. Ἡ διαμάχη γινόταν σὲ θεολογικὸ καὶ φιλοσοφικὸ ἐπίπεδο καὶ ἐπικεντρωνόταν σὲ προβλήματα ὅπως ἡ αὐθεντία τῶν εὐαγγελικῶν καὶ πατερικῶν κειμένων, ἡ σχέση ἀνάμεσα στὴν εἰκόνα καὶ τὸ ἀρχέτυπο (δηλαδὴ τὸ πρόσωπο ποὺ παρίστανε), καὶ ἰδίως τὸ κατὰ πόσο ἦταν ἐπιτρεπτὴ ἡ ἀπεικόνιση τοῦ Χριστοῦ ποὺ ἦταν καὶ θεὸς καὶ ἄνθρωπος. Τελικὰ κατέληξαν στὸ συμπέρασμα πῶς ἦταν ἐπιτρεπτὸ νὰ ἀπεικονίζονται ἱερὰ πρόσωπα, ἀφοῦ εἶχαν ἐμφανιστεῖ στὴ γῆ μὲ ὁρατὴ μορφή: ὁ Χριστός, μιὰ καὶ ἦταν τέλειος ἄνθρωπος, οἱ ἅγιοι, ἀκόμη καὶ οἱ ἄγγελοι, μιὰ καὶ ἔπαιρναν ἀνθρώπινη μορφή σὲ ὀρισμένες περιπτώσεις· ὅχι ὅμως ὁ Θεὸς ὁ Πατέρας, οὔτε ἡ Ἁγία Τριάδα. Ὑποστηρίχθηκε ἐπίσης ὅτι ἡ εἰκόνα διέφερε ἀπὸ τὸ ἀρχέτυπο ὡς πρὸς τὴν οὐσίαν, ἀλλὰ ταυτιζόταν ὡς πρὸς τὴν ὑπόστασιν. Ἦταν κάτι σὰν τὸ ἀποτύπωμα τῆς σφραγίδας ἐνὸς δαχτυλιδιοῦ ἢ σὰν τὸ εἶδωλο στὸν καθρέφτη. Μὲ ἄλλα λόγια, θεωροῦσαν τὴν εἰκόνα ἀληθινὴ καὶ πιστὴ προσωπογραφία.

Ἀναπόφευκτη συνέπεια αὐτοῦ τοῦ ὁρισμοῦ ἦταν τὸ ἀμετάβλητο τῶν εἰκονογραφικῶν τύπων: ὁ καλλιτέχνης δὲν εἶχε τὸ δικαίωμα νὰ ἀλλάζει τὰ καθιερωμένα χαρακτηριστικὰ τοῦ ἐνὸς ἢ τοῦ ἄλλου ἁγίου. Ἀλλὰ ὁ ὁρισμὸς συνεπαγόταν ταυτόχρονα καὶ κάτι ἄλλο, δηλαδὴ τὴν ἰσχὺ τῶν εἰκονογραφικῶν τύπων. Σὲ κανένα ἔργο τῆς εἰκονομαχικῆς φιλολογίας, ἂν δὲν κάνω λάθος, δὲν σκέφτηκε κανεὶς νὰ θέσει τὸ πρακτικὸ ἐρώτημα: πῶς ξέρουμε ὅτι ἡ εἰκόνα ἀποδίδει τὸ πρόσωπο; Τί ἀπόδειξη ἔχουμε, λόγου χάρι, ὅτι ὁ ἀπόστολος Πέτρος εἶχε γαμψή μύτη καὶ γκρίζα κατσαρὰ μαλλιά; Ἀκόμη καὶ ἂν εἶχε, εἶναι ἀρκετὸ νὰ παραστήσουμε ἓναν ἄνθρωπο μὲ γαμψή μύτη καὶ γκρίζα κατσαρὰ μαλλιά γιὰ νὰ ἀποδώσουμε ἀκριβῶς τὴ μορφή τοῦ ἀποστόλου Πέτρου; Τὸ γεγονὸς ὅτι οἱ Βυζαντινοὶ δὲν ἦταν σὲ θέση νὰ θέσουν τέτοια ἐρωτήματα, οὔτε νὰ ἀντιμετωπίσουν τὸ πρόβλημα τῶν εἰκόνων παρὰ μόνον κάτω ἀπὸ θεολογικὴ ὀπτικὴ γωνία, ἀποκαλύπτει μιὰ γενικὴ ἀλήθεια γιὰ τὶς καλλιτεχνικὲς τοὺς ἀντιλήψεις. Ἡ τέχνη τοὺς

δὲν ἐνδιαφερόταν γιὰ τὸ ἀτομικὸ καὶ τὸ ἰδιαίτερο. Λίγες γενικὲς διαφοροποιήσεις, ὅπως τὸ χρῶμα τῶν μαλλιῶν, τὸ μῆκος καὶ τὸ σχῆμα ποὺ εἶχαν τὰ γένια, λεπτομέρειες τοῦ ἐνδύματος καὶ μιὰ ἐπιγραφὴ ποὺ νὰ παρέχει αὐθεντικότητα θεωροῦνταν ἄρκετὰ γιὰ νὰ καθορίσουν τὴν ταυτότητα κάποιου. Καθόλου παράξενο λοιπὸν ποὺ ἡ βυζαντινὴ τέχνη δὲν παρήγαγε ποτὲ ἄληθινὲς προσωπογραφίες.

Ἡ ἐπαναφορὰ τῆς λατρείας τῶν εἰκόνων ἀνάμεσα στὸ 780 καὶ τὸ 814 ἦταν παροδική καὶ δὲν εἶχε μακροχρόνια ἀποτελέσματα. Μόνο μετὰ τὴν ὀριστικὴ ἤττα τῆς εἰκονομαχίας, τὸ 843, ἔγινε σοβαρὴ προσπάθεια νὰ ξαναδημιουργηθεῖ ἡ θρησκευτικὴ τέχνη. Ὡστόσο αὐτὸ δὲν θὰ ἦταν εὐκόλο, γιατί ἡ παράδοση τῆς ἀγιογραφίας εἶχε διακοπεῖ. Ὅπωςδήποτε τὸ ἄρκετὰ ἀνεκτικὸ καθεστῶς τοῦ Μιχαὴλ Β' καὶ τοῦ Θεοφίλου δὲν θὰ μπορούσε νὰ ἐμποδίσει μερικοὺς ἀποφασισμένους νὰ ζωγραφίσουν εἰκόνες καὶ νὰ εἰκονογραφοῦν χειρόγραφα, ἀλλὰ ἀκόμη καὶ ἔτσι, ὅταν ὁ ζωγράφος Λάζαρος (ἓνας ἀπὸ τοὺς πολὺ λίγους ποὺ ξέρουμε τὸ ὄνομά τους) πιάστηκε νὰ κάνει αὐτὴ τὴ δουλειά, ρίχτηκε στὰ βασανιστήρια καὶ στὴ φυλακή.¹¹ Ὑπῆρχε ὅμως μεγάλη διαφορὰ ἀνάμεσα στὸ μικρὸ ἔργο, ποὺ μπορούσε νὰ παραχθεῖ στὰ κρυφά, καὶ στὴν παραγωγὴ κανονικῶν ἐργαστηρίων ποὺ νὰ εἶναι σὲ θέσῃ νὰ διακοσμήσουν καὶ πάλι τοὺς τεράστιους ναοὺς τῆς Κωνσταντινούπολης. Τὸ ἔργο ἦταν τόσο μεγάλο, ποὺ ἡ πραγματοποίησή του χρειάστηκε κάπου μισὸν αἰῶνα: στὴν Ἀγία Σοφία, τὸ πρῶτο εἰκονιστικὸ ψηφιδωτό, ἡ Παναγία μετὰ τὸ Βρέφος στὴν κόγχη τοῦ ἱεροῦ, ποὺ σώζεται ἀκόμη, κατασκευάστηκε τὸ 867· ἡ ἐκκλησία τῶν Ἀγίων Σεργίου καὶ Βάχχου ξαναδιακοσμήθηκε ἀνάμεσα στὸ 867 καὶ τὸ 877, τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων ἀνάμεσα στὸ 867 καὶ τὸ 886, τῆς Παναγίας τῆς Πηγῆς (ἔξω ἀπὸ τὰ τείχη τῆς Κωνσταντινούπολης) λίγο πρὶν ἀπὸ τὸ 879. Ἐξάλλου χτίζονταν καὶ μερικὲς καινούριες ἐκκλησίες ποὺ χρειάζονταν κι αὐτὲς ζωγραφικὴ διακόσμηση. Τὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 9ου αἰῶνα πρέπει νὰ ἦταν ἐποχὴ ἔντονης δραστηριότητος γιὰ τοὺς βυζαντινοὺς καλλιτέχνες.

Πολλοὶ ἀπὸ τοὺς τύπους ποὺ υἱοθετήθηκαν μετὰ τὸ 843 ἔμελλε νὰ παραμείνουν ἐν χρήσει τὰ ἐπόμενα τριακόσια χρόνια, ἂν ὄχι καὶ περισσότερο. Στὰ ἐκκλησιαστικὰ οἰκοδομήματα, τὸ τρουλαῖο κτίσμα εἶχε πιά καθιερωθεῖ πλήρως. Σὲ σύγκριση μὲ τὶς ἐκκλησίες τῆς ἐποχῆς τοῦ Ἰουστινιανοῦ, οἱ ἐκκλησίες ἀπὸ τὸν 9ο αἰῶνα καὶ μετὰ ἦταν σαφῶς μικρές. Στὴν πραγματικότητά οἱ βυζαντινοὶ ἀρχιτέκτονες δὲν θὰ ξαναέκτιζαν ποτὲ οἰκοδομήματα σὲ μεγάλῃ κλίμακα —πράγμα ποὺ ἀξίζει νὰ μᾶς βάλει σὲ σκέψεις. Τὸ σχέδιο τοῦ κτιρίου «μὲ διπλὸ κέλυφος» (βασιλικὴ μὲ τροῦλο), ὅπως ἡ Ἀγία Σοφία, ἐγκαταλείφθηκε γιὰ χάρη ἑνὸς ἐσωτερικοῦ μὲ με-

γαλύτερη ένότητα. Ἡ Κωνσταντινούπολη προτιμοῦσε τὸν σταυροειδῆ ἐγγεγραμμένο ναό, ὅπου ὁ κεντρικὸς τροῦλος στηριζόταν σὲ τέσσερις ἐλεύθερους κίονες, σχέδιο ποὺ συναντᾶμε γιὰ πρώτη φορὰ σὲ μοναστήρια τῆς Βιθυνίας πρὸς τὸ τέλος τοῦ 8ου αἰώνα. Ὑπῆρχε πάντως τάση νὰ αὐξάνεται ὁ ἀριθμὸς τῶν τρούλων. Αὐτὸ ἤδη ἔγινε στὴ Νέα Ἐκκλησία, ποὺ ἰδρύθηκε ἀπὸ τὸν Βασίλειο Α' τὸ 880, ἡ ὁποία εἶχε πέντε τρούλους, προφανῶς ἕναν στὸ κέντρο καὶ ἀπὸ ἕναν στὶς τέσσερις γωνίες τοῦ τετραγώνου. Τὸ ἐξωτερικὸ ἔμεινε στὴν ἀρχὴ κάπως γυμνὸ, ὅπως στὴν Πρώιμη βυζαντινὴ περίοδο, ἀλλὰ προοδευτικὰ τοῦ δόθηκε μεγαλύτερη ζωντάνια μὲ προεξέχοντες ἐντοιχισμένους πεσσούς καὶ μὲ ἀψιδώματα, ὥστε νὰ δημιουργεῖται ἕνα πλαστικότερο ἀποτέλεσμα. Ἀρχισαν ἐπίσης νὰ προτιμοῦν μορφές ψηλότερες, λιγότερο κοντόχοντρες. Ἀπὸ τὸν 10ο αἰώνα καὶ μετὰ ἄρχισαν νὰ χρησιμοποιοῦν τὸ τοῦβλο γιὰ νὰ σχηματίζουν διακοσμητικὰ μοτίβα στὸ ἐξωτερικὸ, ἀλλὰ αὐτὸ ἔσχε περισσότερο στὶς ἐπαρχίες παρὰ στὴν Κωνσταντινούπολη.

Ἡ ἐμφάνιση τοῦ ἐσωτερικοῦ παρέμεινε θεωρητικὰ ὅπως ἦταν στὴν Πρώιμη βυζαντινὴ περίοδο. Οἱ κάθετες ἐπιφάνειες τῶν τοίχων καλύπτονταν μὲ ποικιλόχρωμες μαρμαρίνες πλάκες μέχρι τὴ γένεση τῶν τόξων καὶ τῶν καμαρῶν, ποὺ σημειωνόταν μὲ ἕνα γείσωμα ποὺ προεξεῖχε. Ὁ χώρος πάνω ἀπὸ τὸ γείσωμα διακοσμοῦνταν μὲ ψηφιδωτά. Σὲ λιγότερο φιλόδοξες ἐκκλησίες τὸ ἴδιο ἀποτέλεσμα δημιουργοῦνταν μὲ ζωγραφικὸ τρόπο. Ἀβασθὴ διακοσμητικὰ σκαλίσματα, ποὺ συνήθως τονίζονταν μὲ χρώματα καὶ ἐπιχρυσώσεις, γίνονταν στὸ γείσωμα, στὰ θωράκια, στὰ θυρώματα καὶ τὰ πλαίσια τῶν παραθύρων, καὶ ἰδιαίτερα στὸ ἀνοιχτὸ μαρμαρίνο τέμπλο ποὺ χώριζε τὸ ἱερὸ ἀπὸ τὸν κυρίως ναό. Εἶναι δύσκολο σήμερα νὰ συλλάβουμε τὸν ἐξαιρετικὸ, ἂν καὶ κάπως ὑπερβολικὸ, πλοῦτο ἑνὸς τέτοιου ἐσωτερικοῦ, γιὰτὶ ὅλες οἱ σωζόμενες βυζαντινὲς ἐκκλησίες ἔχουν ὑποστῇ καταστροφές. Μόνο ὁ Ὅσιος Λουκάς στὴν Ἑλλάδα καὶ ὁ Ἅγιος Μάρκος στὴ Βενετία βρίσκονται ἴσως πλησιέστερα στὴ συνολικὴ ἐντύπωση ποὺ ἐπιδίωκαν.

Ἡ μεγαλύτερη ἐπιτυχία τῶν βυζαντινῶν καλλιτεχνῶν ἦταν ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμηση. Ἐχουμε λόγους νὰ πιστεύουμε πὼς ἕνας κανόνας γιὰ διακόσμηση τέτοιου εἶδους, προσαρμοσμένος στὴ σύγχρονη ἀρχιτεκτονικὴ, ἀναπτύχθηκε τὸν 9ο αἰώνα, ἀλλὰ δὲν ἔχει διασωθεῖ κανένα σχετικὰ ὁλοκληρωμένο δεῖγμα παλιότερο ἀπὸ τὸν 11ο. Στὴν Ἁγία Σοφία τῆς Κωνσταντινούπολης, τὰ εἰκονιστικὰ ψηφιδωτὰ ποὺ ἐκτελέστηκαν ἀπὸ τὸ 867 καὶ μετὰ μόνο παρένθετα μποροῦν νὰ χαρακτηριστοῦν —ὑπέροχα αὐτὰ καθ'αυτά, ἀλλὰ ἀναποφεύκτως ἀσυμβίβαστα μὲ τὸν ἀχανὲς ἀρχιτεκτονικὸ τους

περίγυρο. Στην Ἀγία Σοφία τῆς Θεσσαλονίκης μόνο ἡ Ἀνάληψη στὸν τροῦλο ἴσως εἶναι ψηφιδωτὸ τοῦ 9ου αἰώνα. Γιὰ νὰ βροῦμε μιὰ ψηφιδωτὴ διακόσμηση ποὺ νὰ καλύπτει ὁλόκληρο τὸ ἐσωτερικὸ τῆς ἐκκλησίας πρέπει νὰ πᾶμε στὸν Ὅσιο Λουκᾶ (ἀρχές 11ου αἰώνα), στὴ Νέα Μονὴ τῆς Χίου (1042-1056) καὶ στὸ Δαφνί (γύρω στὸ 1100). Παλιότερα δείγματα μᾶς εἶναι γνωστὰ μόνο ἀπὸ μαρτυρίες τῶν κειμένων.

Παρὰ τὶς διαφορὲς τοὺς, οἱ διακοσμήσεις αὐτὲς ἔχουν πολλὰ κοινὰ χαρακτηριστικά. Τὸ πιὸ σπουδαῖο: ἡ διάταξη τῶν θεμάτων εἶναι ἱεραρχημένη. Μιὰ τυπικὴ διάταξη τῆς Μέσης βυζαντινῆς περιόδου (χωρὶς νὰ ἀναφερόμαστε σὲ κάποιο συγκεκριμένο μνημεῖο) ἀκολουθεῖ πάνω κάτω τὴν ἑξῆς σειρά. Τὸ ψηλότερο μέρος τῆς ἐκκλησίας, τὸ κέντρο τοῦ τροῦλου, προορίζεται ἀποκλειστικὰ γιὰ τὸν Θεό, συνήθως μὲ τὴ μορφή τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα, δηλαδή μιὰ προτομὴ τοῦ Χριστοῦ ποὺ περικλείεται σὲ κύκλο. Ὁ Χριστὸς καμιά φορὰ περιτριγυρίζεται ἀπὸ τοὺς ἀγγελικούς τοὺς σωματοφύλακες, δηλαδή τοὺς ἀρχαγγέλους, τὰ σεραφεῖμ καὶ τὰ χερουβεῖμ. Ἡ δεύτερη κατὰ σειρά τιμητικὴ θέση —ἡ κόγχη τῆς ἀψίδας τοῦ ἱεροῦ— προορίζεται γιὰ τὴν Παναγία, ποὺ συνήθως περιβάλλεται ἀπὸ τοὺς ἀρχαγγέλους Μιχαὴλ καὶ Γαβριήλ. Κάτω ἀπὸ τὸν Χριστὸ καὶ τὴν ἀκολουθία τοῦ ἔρχονται οἱ ἀπόστολοι καὶ οἱ προφῆτες. Κάτω ἀπὸ τὴν Παναγία τοποθετεῖται ἡ Κοινωνία τῶν Ἀποστόλων καθὼς καὶ κληρικοὶ ἅγιοι, ὅπως ἐπίσκοποι (ὁ Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος, ὁ Μέγας Βασίλειος, ὁ Μέγας Ἀθανάσιος, οἱ δύο Γρηγόριοι) καὶ διάκονοι (ὁ ἅγιος Στέφανος, ὁ ἅγιος Λαυρέντιος κ.ἄ.), οἱ ὁποῖοι ἔτσι συμμετεῖχαν κατὰ κάποιον τρόπο στὴ λειτουργία ποὺ τελοῦνταν μέσα στὸ ἱερό. Στὰ τέσσερα σφαιρικὰ τρίγωνα ποὺ στηρίζαν τὸν τροῦλο τοποθετοῦσαν κατὰ παράδοση τοὺς τέσσερις εὐαγγελιστές. Στὶς θολωτὲς καμάρες πάνω ἀπὸ τὸ γείσωμα εἶχε τὴ θέση τοῦ ἑνὸς κύκλος μὲ σκηνὲς ἀπὸ τὴν Καινὴ Διαθήκη. Ὁση ἐλεύθερη ἐπιφάνεια τοίχων ἀπέμενε στὸν κυρίως ναὸ καταλαμβάνονταν ἀπὸ μεμονωμένους «λαϊκοὺς» ἁγίους, συχνὰ συγκεντρωμένους κατὰ κατηγορίες, ὅπως πολεμιστὲς ἁγίους (Γεώργιος, Δημήτριος, οἱ δύο Θεόδωροι), γιατροὺς (Κοσμάς, Δαμιανός, Παντελεήμων), μοναχοὺς (Ἀντώνιος, Ἀρσένιος, Εὐθύμιος) καὶ μάρτυρες. Οἱ γενικὲς ἀρχὲς αὐτῆς τῆς διάταξης ἴσχυσαν μέχρι τὸ τέλος τῆς βυζαντινῆς αὐτοκρατορίας, στὴν ὀρθόδοξη Ἐκκλησία μάλιστα ἰσχύουν μέχρι σήμερα.

Τὸ νὰ ποῦμε ὅτι ἓνα διακοσμητικὸ σχῆμα σὰν αὐτὸ ποὺ περιγράψαμε ἀποτελεῖ μιὰ *civitas Dei* (πολιτεία τοῦ Θεοῦ) θὰ ἦταν αὐτονόητο, μιὰ καὶ κάθε χριστιανικὴ Ἐκκλησία προσπαθεῖ μὲ τὸν ἕναν ἢ τὸν ἄλλο τρόπο νὰ ἀναπαραστήσει τὴ Βασιλεία τοῦ Θεοῦ. Ἐκεῖνο ποὺ διαχωρίζει τὸ

βυζαντινὸ σύστημα ἀπὸ τὸ ρωμανικὸ, γιὰ παράδειγμα, ἢ τὸ γοτθικὸ εἶναι πὼς ἡ *civitas Dei* ἔχει περιοριστεῖ σὲ μία κύρια ἰδέα: τὴν Καινὴ Διαθήκη. Δὲν ἀποτελεῖ ἓνα *speculum mundi* (πανόραμα τοῦ κόσμου): δὲν βρίσκουμε στὴ βυζαντινὴ ἐκκλησιαστικὴ διακόσμηση ἀλληγορίες τῶν ἀρετῶν καὶ τῶν κακιῶν, σύμβολα τῶν ζωδίων, τὶς ἐργασίες κάθε μήνα, ἐλευθέριες τέχνες, σχέδια τῶν ἐπαγγελμάτων καὶ τῶν τεχνῶν. Αὐτὸ ποὺ οἱ Βυζαντινοὶ ἀποκαλοῦσαν *θύραθεν παιδεία* εἶχε ἀποκλειστεῖ. Ἀκόμη καὶ τὴν Παλαιὰ Διαθήκη εἶχαν ἀποκλείσει, μὲ ἐξαίρεση τοὺς προφῆτες ποὺ ἀνήγγελλαν τὴν Ἐνσάρκωση. Γιὰ ἄλλη μιὰ φορὰ ὁδηγούμεστε στὴν Πενθέκτη σύνοδο καὶ τὸ Συνοδικὸ τῆς Ὁρθοδοξίας: οἱ σκιές καὶ τὰ σύμβολα τῆς παλιᾶς τάξης ἔχουν ἀχρηστευτεῖ ἀπὸ τὴν ὑψιστὴ ἀλήθεια, τὴν ἔλευση τοῦ Θεοῦ ἀνάμεσα στοὺς ἀνθρώπους μέσω τῆς Παρθένου Μαρίας. Ἡ βυζαντινὴ *civitas Dei* εἶναι ἡ Καινὴ Διαθήκη καὶ ὁ χορὸς τῶν χριστιανῶν ἁγίων.

Ἐνα ἄλλο χαρακτηριστικὸ τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς διακόσμησης ἀπὸ τὸν 9ο ὡς τὸν 12ο αἰῶνα ἀποτελεῖ ὁ περιορισμὸς τοῦ ἀφηγηματικοῦ στοιχείου. Ἀντὶ γιὰ τοὺς μακροσκελεῖς κύκλους ποὺ βρίσκουμε στὴν παλαιοχριστιανικὴ τέχνη, ἡ ἱστορία τῆς Καινῆς Διαθήκης ἔχει συμπυκνωθεῖ σὲ περιορισμένο ἀριθμὸ βασικῶν ἐπεισοδίων, ἓνα εἶδος λειτουργικοῦ ἡμερολογίου ποὺ ἀποτελεῖται ἀπὸ τὶς μεγάλες γιορτές, ἀρχίζοντας μὲ τὸν Εὐαγγελισμό (συνήθως στοὺς πεσσοὺς ἐκατέρωθεν τοῦ ἱεροῦ) καὶ τελειώνοντας μὲ τὴν Κοίμηση τῆς Θεοτόκου (στὸν δυτικὸ τοῖχο τοῦ ναοῦ). Αὐτὸς ὁ ἐκλεκτισμὸς ἦταν σύμφωνος μὲ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ μορφή τῆς ἐκκλησίας στὴ Μέση βυζαντινὴ περίοδο. Ὅσο οἱ κάθετες ἐπιφάνειες τῶν τοίχων καλύπτονταν ἀπὸ μάρμαρο, μὲ δυσκολία ὑπῆρχε χῶρος στὸν κυρίως ναὸ γιὰ πάνω ἀπὸ δέκα ἢ δώδεκα παραστάσεις, μὲ τὴν προϋπόθεση ὅτι παριστάνονταν σὲ σχετικὰ μεγάλῃ κλίμακα.

Ὅταν ἐξετάζουμε τὴ βυζαντινὴ ἐκκλησιαστικὴ διακόσμηση τῆς Μέσης περιόδου ἀπὸ τυπικὴ ἄποψη, ἐκεῖνο ποὺ μᾶς ἐκπλήσσει πρῶτα ἀπὸ ὅλα εἶναι ἡ ἐξαφάνιση τοῦ «εἰκονιστικοῦ χώρου». Στοιχεῖα τοπίου καὶ ἀρχιτεκτονικῆς ἔχουν ἐλαττωθεῖ ὥστε εἶναι δυνατὸ καὶ ἀντικατασταθεῖ ἀπὸ ἓνα ὁμοιόμορφο χρυσὸ φόντο. Σὲ μερικὲς συνθέσεις, ὅπως ἡ Γέννηση, ἡ Βάπτισμα καὶ ἡ Εἴσοδος στὰ Ἱεροσόλυμα, ὁ περίγυρος δὲν ἦταν δυνατὸ νὰ ἐξαφανιστεῖ τελείως καὶ δινόταν μὲ ὀρισμένα ἀπλὰ σκηνικὰ στοιχεῖα, ὅπως γίνεται στὸ σύγχρονο θέατρο. Γιὰ τὴ Σταύρωση ἓνας σταυρὸς ἦταν ἀρκετός. Γιὰ τὴν Κάθοδο στὸν Ἀδὴ, ἡ εἰκόνα τοῦ κάτω κόσμου ἀποδιδόταν μὲ ἓνα μικρὸ σκοτεινὸ χάσμα, γεμάτο διάφορα σιδερικά (οἱ ἀλυσίδες καὶ τὰ κλειδιά τῆς Κόλασης), καθὼς καὶ δύο σαρκοφάγους ἀπὸ τὶς

όποιες αναδύονταν οί εκλεκτοί. Στόν Εὐαγγελισμό, τὸ σπίτι τῆς Παναγίας μποροῦσε νὰ παραλειφθεῖ, ὥστε νὰ παριστάνονται μόνο οἱ δύο πρωταγωνιστές. Στόν Νιπτήρα, ὅπως βλέπουμε στόν "Όσιο Λουκά, δύο σκαμνιά καὶ μιὰ λεκάνη ἦταν τὰ μόνα σκηνικά ποὺ χρειάζονταν.

Ἡ ἀπουσία φυσικῆς προοπτικῆς, ποὺ ἀποτελεῖ ἄλλο χαρακτηριστικὸ τῆς βυζαντινῆς τέχνης, μπορεῖ νὰ ἀναχθεῖ κατευθεῖαν στὴν παλαιοχριστιανικὴ περίοδο. Τὸ μέγεθος τῶν προσώπων σὲ μιὰ σύνθεση ἐξαρτᾶται περισσότερο ἀπὸ τὴ θέση τους στὴν ἱεραρχία παρὰ ἀπὸ τὴ θέση τους στὸ χῶρο. Ἄς πάρουμε γιὰ παράδειγμα τὴν ὁμορφὴ Γέννηση στὸ Δαφνί: ἡ Παναγία καὶ ὁ Ἰωσήφ βρίσκονται στὸ ἴδιο ἐπίπεδο, καὶ ὅμως ἡ Παναγία εἶναι σαφῶς μεγαλύτερη ἀπὸ τὸ σύζυγό της. Οἱ ἄγγελοι ἔχουν περίπου τὸ ἴδιο μέγεθος μὲ τὸν Ἰωσήφ, ἂν καὶ στέκονται ἀρκετὰ μακριά, πίσω ἀπὸ ἓνα βουνό· δύο μάλιστα ἀπὸ αὐτοὺς καταφέρνουν καὶ ἀπλώνουν τὰ χέρια τους πάνω ἀπὸ τὸ βουνό, ποὺ ἔτσι μοιάζει σὰν χαρτονένιο, μὲ ὕψος οὔτε ἓνα μέτρο. Ἀντίστροφη ἢ ἀπλῶς λανθασμένη προοπτικὴ ἐφαρμόζεται κατὰ κανόνα στὰ ἐπιπλά, ὅπως γιὰ παράδειγμα στοὺς θρόνους, ποὺ φαίνονται πιὸ στενοὶ μπροστὰ ἀπὸ ὅ,τι πίσω καὶ τὸ κάθισμά τους συνήθως γέρνει πρὸς τὰ ἐμπρὸς σὰν κεκλιμένο ἐπίπεδο, φαινόμενο ποὺ παρατηρεῖται ἤδη τὸν 5ο αἰῶνα στὰ ψηφιδωτὰ τῆς Santa Maria Maggiore. Ἡ ἀπόσταση δὲν ὑποδηλώνεται πιά μὲ χρωματικὲς διαβαθμίσεις, οὔτε ὑπάρχει μιὰ ὁμοιόμορφη πηγὴ φωτός. Τὰ σώματα δὲν ρίχνουν σκιά. Παρ' ὅλα αὐτὰ τὰ ἀντιψευδαισθητικὰ μέτρα, οἱ ἴδιες οἱ ἀνθρώπινες μορφὲς παραμένουν καμιά φορὰ ἐκπληκτικὰ ἀρχαιοπρεπεῖς. Πιστεύουμε ὅτι αὐτὸ ὀφείλεται στὴν παράδοξη διαιώνιση τῆς εἰκονογραφικῆς παράδοσης τῶν βιβλικῶν σκηνῶν. Τὴν ἐποχὴ τῆς μαθητείας τοῦ ὁ βυζαντινὸς καλλιτέχνης ἀναπαρίστανε τύπους ποὺ, ὅπως εἶδαμε, ἀνάγονταν στὴν περίοδο τῆς ὕστερης ρωμαϊκῆς αὐτοκρατορίας. Γιὰ τὸν ἴδιο λόγο, ὅλα τὰ βιβλικὰ πρόσωπα διατηροῦσαν τὸ ἀρχαῖκό τους ἔνδυμα, ποὺ τὸ ἀποτελοῦσαν ὁ χιτῶνας καὶ ἡ χλαμύδα: τὸ σύγχρονο βυζαντινὸ ἔνδυμα δὲν τὸ χρησιμοποιοῦσαν καθόλου. Ἐδῶ ἀντιμετωπίζουμε ἓνα εὐρύτερο πρόβλημα, ποὺ ἔχει γίνει ἀντικείμενο μακρόχρονων συζητήσεων, δηλαδὴ τὴ σχέση τῆς βυζαντινῆς μὲ τὴν ἀρχαία τέχνη, καὶ πρέπει νὰ σταματήσουμε λίγο γιὰ νὰ τὸ ἐξετάσουμε.

Σύμφωνα μὲ τὴ γνώμη πολλῶν πρόσφατων μελετητῶν, ἡ ἱστορία τῆς βυζαντινῆς τέχνης χαρακτηρίζεται ἀπὸ ὀρισμένα ἀναγεννησιακὰ κινήματα, ἀπὸ τὰ ὁποῖα σπουδαιότερα θεωροῦνται οἱ λεγόμενες ἀναγεννήσεις τῶν Μακεδόνων καὶ τῶν Παλαιολόγων. Ἡ πρώτη παίρνει τὸ ὄνομά της ἀπὸ τὴ δυναστεία τῶν Μακεδόνων καὶ πιστεύεται, μὲ κάπως ἀδύναμα ἐπιχει-

ρήματα, πώς έφτασε στο απόγειό της την εποχή του Κωνσταντίνου Ζ' του Πορφυρογέννητου. Πρέπει να λεχθεί άμέσως ότι η μακεδονική αναγέννηση δεν αντικαθρεφτίζεται σε καμία σωζόμενη τοιχογραφία ούτε σε ψηφιδωτό· η επίδρασή της φαίνεται μόνο στα μικροτεχνήματα, ιδιαίτερα στα ιστορημένα χειρόγραφα και στα σκαλιστά από έλεφαντόδοντο.

Στόν τομέα των εικονογραφημένων χειρογράφων τα πιο σημαντικά «αναγεννησιακά έργα» είναι το παρισινό Ψαλτήρι (Parisinus gr. 139), η Βίβλος του πατρικίου Λέοντα στο Βατικανό (Reginensis gr. 1), το ελλητάριο του Ίησου του Ναυή, επίσης στο Βατικανό (Palatinus gr. 431), και τα Εὐαγγέλια Σταυρονικήτα, τής μονής Σταυρονικήτα του Ἀγίου Ὁρους (κώδ. 43). Το παρισινό Ψαλτήρι αποτελεί ίσως το πιο έντυπωσιακό από τα χειρόγραφα αυτά, γι' αυτό άς εξετάσουμε την περίφημη μικρογραφία που παριστάνει την προσευχή του Ἡσαΐα. Ἐξωτερικά είναι πολύ αρχαϊκή. Ὁ προφήτης περιστοιχίζεται από δύο προσωποποιήσεις: του Ὁρθρου, με τή μορφή μικροῦ παιδιοῦ, και τής Νύχτας, μιᾶς ραδινῆς μορφῆς που κρατᾷ ένα κυματιστό πέπλο, ή οποία μοιάζει να κατάγεται από κάποια αρχαία Ἑκάτη ή Σελήνη. Ἐντούτοις ή γενική έντύπωση δεν είναι έντελώς ικανοποιητική. Οἱ μορφές παρατάσσονται χωρίς τήν αἴσθηση τῆς σύνθεσης ή τῆς κλίμακας, τό σχέδιο σε όρισμένα μέρη έχει λάθη (ιδίως στην περίπτωση του Ὁρθρου), τό ἔδαφος δεν απομακρύνεται στο βάθος, και ή γραμμή του όρίζοντα καλύπτεται άδέξια από άνθισμένους θάμνους. Ἀς εξετάσουμε επίσης τό Χρίσμα του Δαβίδ στόν κώδικα Reginensis gr. 1, που χρονολογεῖται γύρω στο 940. Καί ἔδῳ ὑπάρχει ένας ἐπιφανειακός τόνος αρχαικότητας, αλλά τά αρχιτεκτονήματα στο βάθος είναι χωρίς νόημα, στη μορφή τῆς Ἐπιείκειας ό ἀριστερός καρπός φυτρώνει κατευθείαν από τόν άγκώνα, και τά ἑξι άδελφια του Δαβίδ μοιράζονται μόνο δύο ζευγάρια πόδια. Τό ελλητάριο του Ίησου του Ναυή, μοναδικό παράδειγμα συνεχούς εικονογραφημένης ταινίας, παρουσιάζει τό ίδιο ανάκατεμα αρχαίων προσωποποιήσεων, «πομπηϊανῶν» σκηνηκῶν και σχεδίων με μορφές που ἔχουν έν μέρος παρανοηθεῖ. Καί τά τρία χειρόγραφα αναπαράγουν παραδοσιακά εικονογραφικά θέματα τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης και αποτελοῦν λίγο πολύ πιστά αντίγραφα προτύπων τῆς Πρώιμης βυζαντινῆς περιόδου. Σε ποιο βαθμό τά αντίγραφα διέφεραν από τά χαμένα πρότυπά τους είναι σήμερα σχεδόν άδύνατο να καθοριστεῖ· αλλά ακόμη και αν ὑπῆρξε κάποια προσαρμογή, αυτό δεν ισοδυναμεῖ με ένα γνήσιο δημιουργικό φαινόμενο. Ὄντας ψευτοκλασικά μᾶλλον παρά κλασικά, τά εικονογραφημένα χειρόγραφα τῆς μακεδονικῆς αναγέννησης άντανακλοῦν τήν τεχνητή και άναιμική αρχαιοφιλία των αὐλικῶν κύκλων.

Παρόμοιες παρατηρήσεις ισχύουν και για τα σκαλιστά από έλεφαντόδοντο της μακεδονικής περιόδου. Μεμονωμένες μορφές έχουν καμιά φορά κάτι από την ποιότητα των αρχαίων αγαλμάτων, όπως στην ανάγλυφη πλάκα που παριστάνει τους αποστόλους 'Ιωάννη και Παῦλο (σήμερα βρίσκεται στη Βενετία), το αντίστοιχό της ανάγλυφο του 'Ανδρέα και του Πέτρου στη Βιέννη, ή το τρίπτυχο Harbaville στο Λουβρο. 'Ο κλασικισμός, ωστόσο, δεν προχωράει ποτέ πέρα από τις μεμονωμένες μορφές. Στο έλεφαντόδοντο του Ρωμανού στο Cabinet des Médailles, που κατασκευάστηκε περί το 945, ο Χριστός είναι αρχαϊκής τεχνοτροπίας, ενώ το αυτοκρατορικό ζευγάρι μοιάζει με παραγεμισμένες κοῦκλες, και τα αντικείμενα αποδίδονται με αντίστροφη προοπτική. Οί αφηγηματικές συνθέσεις θα μπορούσαν να αποτελέσουν αφορμή για «εικονογραφικά ανάγλυφα» κατά την ελληνιστική τεχνοτροπία, αλλά ή ευκαιρία έμεινε ανεκμετάλλευτη. 'Ας δοῦμε, για παράδειγμα, την πλάκα με τους Σαράντα Μάρτυρες στο Μουσείο του Βερολίνου. Τό θέμα, που πρέπει να ανάγεται σε κάποιο πρότυπο της Πρώιμης βυζαντινής περιόδου, απεικονίζει τους άγιους να πεθαίνουν από τό κύρο σε μιὰ λίμνη. 'Αν διαβάθμιζε τό ὕψος του ανάγλυφου ό τεχνίτης θα μπορούσε να πετύχει την ψευδαίσθηση του βάθους —άλλά δεν τό έκανε. Οί μορφές είναι δουλεμένες εξαιρετικά, αλλά τό όμοιόμορφο βάθος έχει ως αποτέλεσμα να φαίνονται οί άγιοι σωριασμένοι ό ένας πάνω στον άλλον. 'Ιδιαίτερα αξιοσημείωτο στον τομέα των βυζαντινών έλεφαντόδοντων είναι τό γεγονός ότι βρίσκουμε τή λιγότερο κλασικίζουσα τεχνοτροπία εκεί ακριβώς που θα περιμέναμε να τή βροῦμε πιο πολύ, δηλαδή στην ομάδα των κιβωτιδίων που διακοσμοῦνται με μυθολογικά και άλλα μη θρησκευτικά θέματα. 'Από αυτά, τό κιβωτίδιο Veroli στο Μουσείο Βικτωρίας και 'Αλβέρτου αποτελεί εξαιρετικό παράδειγμα. Οί μορφές στα αντικείμενα αυτά εμφανίζονται πάντοτε σαν παχύσαρκοι πηδηχτοί πυγμαῖοι, χωρίς να έχουν καθόλου τήν κομψότητα και τήν ἡρεμία που χαρακτηρίζει στα έλεφαντόδοντα τους χριστιανούς άγίους και μόνο αυτούς.

Είναι συνεπώς έντελῶς παραπλανητικό να ονομάζουμε τήν αναγέννηση των Μακεδόνων επίστροφή στην 'Αρχαιότητα. 'Αν οί βυζαντινοί καλλιτέχνες φλέγονταν να μιμηθοῦν τήν κλασική τέχνη, δεν είχαν ἔλλειψη προτύπων στο άμεσο περιβάλλον τους. 'Η ἴδια ή Κωνσταντινούπολη ήταν ένα μουσεῖο αρχαίων γλυπτῶν, που είχαν συγκεντρωθεῖ για να διακοσμήσουν τήν πόλη ανάμεσα στον 4ο και τόν 6ο αἰώνα· αλλά και ή ὕπαιθρος ήταν γεμάτη από κλασικά ερείπια. Για να πάρουμε ένα μόνο παράδειγμα, ό μεγάλος ναός του 'Αδριανού στην Κύζικο, με τόν πλοῦτο των γλυ-

πτῶν του, στεκόταν ακόμη ὀρθίος τὸν 15ο αἰώνα, ὅταν τὸν περιέγραψε ὁ Κυριακὸς τῆς Ἀγκώνας, ἀλλὰ κανένας Βυζαντινὸς δὲν φαίνεται νὰ τοῦ ἔδωσε ποτὲ τὴν παραμικρὴ σημασία. Στὴν πραγματικότητα, σκοπὸς τῆς ἀναγέννησης τῶν Μακεδόνων, τόσο στὴν τέχνη ὅσο καὶ στὴ φιλολογία, ἦταν ἡ ἐπιστροφή ὄχι στὴν εἰδωλολατρικὴ Ἀρχαιότητα, ἀλλὰ στὴν περίοδο ποὺ ἡ χριστιανικὴ αὐτοκρατορία ἦταν μεγάλη, ὅπως ἀκριβῶς ὁ πολιτικὸς σκοπὸς τῶν Μακεδόνων αὐτοκρατόρων ἦταν ἡ ἀνασύστασις τοῦ κράτους τοῦ Ἰουστινιανοῦ. Τὰ διάσπαρτα κομμάτια τῆς παλαιοχριστιανικῆς τέχνης, ὅσα εἶχαν διασωθεῖ ἀπὸ τὴν εἰκονομαχικὴ διαμάχη, τὰ μιμοῦνταν γιὰ χάρη τῶν αὐτοκρατόρων καὶ τῶν αὐλικῶν, ἀλλὰ δὲν ὑπῆρχε ἀφομοίωση κλασικῶν ἀξιῶν. Ἡ κίνησις, ὅπως εἴπαμε, φαίνεται νὰ περιοριζόταν στὴ μικροτεχνία· εἶναι ἀξιοσημεῖωτο ὅτι δὲν ἔγινε καμία προσπάθεια νὰ δημιουργηθοῦν μεγάλα γλυπτὰ ἀπὸ πέτρα ἢ χαλκὸ, οὔτε καὶ αὐτοκρατορικοὶ ἀνδριάντες. Στὸ τέλος τοῦ 10ου αἰώνα ἡ αὐλικὴ ἀναγέννησις εἶχε σβῆσει. Μπορεῖ νὰ ἐπηρέασε κάπως τὸ σχεδιάσμα τῶν μορφῶν τὴν ἐπόμενὴ περίοδο, δὲν προκάλεσε ὅμως τὸ ξεστράτισμα τῆς βυζαντινῆς τέχνης ἀπὸ τὴ φυσικὴ τῆς πορεία.

Ἡ ὥριμη, ὅπως θὰ τὴ λέγαμε, φάσις τῆς βυζαντινῆς τέχνης πέφτει περίπου ἀνάμεσα στὰ χρόνια 1000 καὶ 1150, δηλαδὴ στὴν περίοδο τῆς ἀστικῆς ἀνάκαμψης. Ἡ τέχνη αὐτὴ εἶχε μεγάλη ἀκτινοβολία καὶ πέρα ἀπὸ τὰ ὅρια τῆς αὐτοκρατορίας: βυζαντινοὶ καλλιτέχνες προσκαλοῦνταν στὸ Κίεβο καὶ τὸ Νόβγκοροντ, στὸ Μόντε Κασσίνο, τὸ Παλέρμο καὶ τὴν Τσεφαλού. Ἡ βυζαντινὴ ἐπιρροὴ ἔμπαινε στὴν Ἰταλία μέσω τῆς Βενετίας, μέσω τῆς Σικελίας καὶ μέσω τῶν αὐτοκρατορικῶν ἐδαφῶν ποὺ βρισκόνταν στὰ νότια τῆς χερσονήσου. Βορειότερα, ἰδίως στὴ Γερμανία, ἡ διάδοσις τῆς βυζαντινῆς τεχνοτροπίας πραγματοποιήθηκε κάπως ἀργότερα, περίπου ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 12ου αἰώνα, καὶ κυρίως μέσω φορητῶν ἔργων, ὅπως ἦταν τὰ ἱστορημένα χειρόγραφα.

Στὸν τομέα τῆς ἀρχιτεκτονικῆς, ὁ 11ος αἰώνας ἔγινε μάρτυρας περισσότερῆς δραστηριότητος ἀπὸ ὅποιαδήποτε προηγούμενη ἐποχὴ μετὰ τὴν κατάρρευσις τοῦ Πρώιμου βυζαντινοῦ κράτους. Ἐπίσης ἐμφάνισε κάποια πρωτοτυπία. Δυστυχῶς γνωρίζουμε πολὺ λίγα πράγματα γιὰ τὰ αὐτοκρατορικὰ οἰκοδομήματα στὴν Κωνσταντινούπολη, ποὺ ἡ ὑπερβολὴ τους καυτηριαζόταν ἀπὸ τὸν Ψελλό, ὅπως ἦταν λόγου χάρις ἡ μονὴ τῆς Παναγίας τῆς Περιβλέπτου (ποὺ χτίστηκε ἀπὸ τὸν Ρωμανὸ Γ') καὶ ἡ μονὴ τοῦ Ἀγίου Γεωργίου τῶν Μαγγάνων (ἀπὸ τὸν Κωνσταντῖνο Θ'). Ὑποθέτουμε ὅτι αὐτὰ τὰ κτίρια ἀποτελέσαν τὰ πρότυπα σύγχρονων μνημείων τῆς Ἑλλάδας, ὅπως τοῦ Ὁσίου Λουκά, τῆς Νέας Μονῆς καὶ τοῦ

Δαφνιοῦ. Καί τὰ τρία ἔχουν ἓνα καινούριο σχέδιο, τοῦ ὀκταγωνικοῦ ἐσωτερικοῦ μὲ τροῦλο ποῦ στηρίζεται σὲ γωνιαῖες κόγχες. Καθὼς αὐτὸ τὸ σχέδιο σχεδὸν σίγουρα προῆλθε ἀπὸ τὴν Ἀρμενία, οἱ βυζαντινοὶ καλλιτέχνες πρέπει νὰ ἦταν πρόθυμοι νὰ δεχτοῦν ἐπιδράσεις ἀπὸ μακριά. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά οἱ ἴδιοι μετέφεραν τὶς γνώσεις τους στὸ ἐξωτερικό, ἀναλαμβάνοντας μεγάλα ἔργα σὰν τὴν Ἀγία Σοφία τοῦ Κιέβου καὶ τὴν ἀνοικοδόμησι τῆς ἐκκλησίας τοῦ Παναγίου Τάφου στὰ Ἱεροσόλυμα.

Ἐχομε ἤδη ἀναφέρει μερικὰ ἀπὸ τὰ κύρια χαρακτηριστικὰ τῆς ζωγραφικῆς αὐτῆς τῆς περιόδου, χωρὶς ἴσως νὰ τονίσουμε ἄρκετὰ τὴν τεχνολογική της πρωτοτυπία. Τὰ ἔργα τοῦ 9ου καὶ τοῦ 10ου αἰῶνα συχνὰ φαίνονται σὰν νὰ ἀναπαράγουν πολὺ παλιότερα πρότυπα χωρὶς κάποιο δημιουργικὸ μετασχηματισμό, ἐνῶ τοῦ 11ου αἰῶνα διαθέτουν μιὰ πιὸ προσωπικὴ σφραγίδα. Ἐχουν ἀπομακρυνθεῖ ἀπὸ τὸν κλασικισμό πρὸς μιὰ καλλιγραφικὴ καὶ ἐπίπεδη προσέγγιση, ποῦ ἄλλοτε εἶναι διακοσμητικὴ καὶ κομψή, ὅπως σὲ πολλὰ ἱστορημένα χειρόγραφα, καὶ ἄλλοτε δυναμικὴ καὶ αὐστηρή. Ἡ γραμμὴ, ἀντὶ γιὰ τὸν ὄγκο, παίζει ὅλο καὶ σπουδαιότερο ρόλο. Τὸ ἔνδυμα παίρνει συχνὰ δική του ζωὴ μὲ ἓναν κυματισμὸ ποῦ δὲν δικαιολογεῖται ἀπὸ τὴν κίνησι τῶν μορφῶν. Στρόβιλοι ἀπὸ ὁμόκεντρος πτυχώσεις σχεδιάζονται στὸ στῆθος καὶ τοὺς γλουτούς, καὶ ἡ ἄκρη τῆς χλαμύδας συχνὰ κυματίζει σὰν νὰ τὴ φυσάει δυνατὸς ἄνεμος. Μολονότι δὲν εἶναι εὐκόλο νὰ ταξινομήσει κανεὶς τὰ σωζόμενα ἔργα σὲ μιὰ ἐξελικτικὴ σειρά, μπορούμε νὰ ποῦμε ὅτι στὴν περίοδο αὐτὴ ἀναπτύχθηκε μιὰ εἰκονογραφικὴ κοινὴ, μιὰ γλώσσα ποῦ οἱ βυζαντινοὶ καλλιτέχνες καταλάβαιναν καὶ χρησιμοποιοῦσαν σὲ ἓναν ἐκτεταμένο γεωγραφικὸ χῶρο.

Τὰ μέσα τοῦ 12ου αἰῶνα σημειώνουν ἄλλη μιὰ καμπὴ καὶ τὴν ἀπαρχὴ μιᾶς ταχύτερης ἐξέλιξης στὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ. Οἱ νέες τάσεις εἶναι φανερὲς στὴ διακόσμηση τοῦ Nerezi, στὴ γιουγκοσλαβικὴ Μακεδονία, ποῦ χρονολογεῖται ἀπὸ τὸ 1164. Πρόκειται γιὰ δουλειὰ ὑψηλῆς ποιότητος, ποῦ παραγγέλθηκε ἀπὸ ἓνα μέλος τῆς αὐτοκρατορικῆς οἰκογένειας, τὸν Ἀλέξιο Κομνηνὸ, ἐγγονὸ τοῦ αὐτοκράτορα Ἀλεξίου Α'. Οἱ τοιχογραφίαι τοῦ Nerezi εἶναι ἐντελῶς στυλιζαρισμένες, ἐντούτοις ὅμως εἶναι φορτισμένες μὲ δραματικὴ ἔντασι. Ἐδῶ παρατηροῦμε ὀρισμένα φαινόμενα ποῦ συνεχίστηκαν καὶ ἔφτασαν στὴν ὑπερβολὴ τὰ ἐπόμενα πενήντα χρόνια: ἀναταραχὴ στὰ ἐνδύματα, ποῦ τείνουν νὰ σχηματίζουν φιδωτὲς πτυχώσεις, διάταξι τῶν μορφῶν κατὰ ομάδες (ὅπως στὴν Ἀποκαθήλωση, ποῦ ἡ Παναγία καὶ ὁ Ἰωάννης ὁ Εὐαγγελιστὴς σκύβουν μπροστὰ γιὰ νὰ κρατήσουν τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ, σχηματίζοντας ἔτσι κάτι σὰν ἀψίδα), καὶ ἓναν τρόπο νὰ περικλείονται τὰ ἀνθρώπινα σώματα μέσα στὸ περί-

γραμμα λόφων που ακολουθοῦν τὸ σχῆμα τῶν σωμάτων (ὅπως στὸν Ἐπιτάφιο Θρῆνο καὶ τὴ Μεταμόρφωση). Τὸ ἐπόμενο στάδιο τῆς ἐξέλιξης, πὺ χαρακτηρίζεται ἀπὸ αὐξανόμενη ὀρμητικότητα στὴν κίνηση τῶν σωμάτων καὶ τῶν ἐνδυμάτων, ἐνοποίηση τῶν συνθέσεων καὶ μεγαλύτερη ἐμφαση στὰ ἀρχιτεκτονήματα τοῦ βάθους, τὸ βλέπουμε στὴν τεράστια ψηφιδωτὴ σύνθεση τοῦ Monreale, πὺ ἐκτελέστηκε στὶς δεκαετίες τοῦ 1170 καὶ 1180 ἀπὸ ἓνα ἐργαστήριον πὺ γνώριζε τὴν τελευταία λέξη τῆς μόδας στὴν Κωνσταντινούπολη. Καὶ ἔτσι φτάνουμε στὴν τελευταία φάση τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς πρὶν ἀπὸ τὸ 1204, πὺ τὴ βλέπουμε σήμερον σὲ μερικές μικρὲς ἐπαρχιακὲς ἐκκλησίες: στὸ Kurbinovo στὴ λίμνη Πρέσπα (1191), στοὺς Ἀγίους Ἀναργούρους τῆς Καστοριᾶς (ἀχρονολόγητη) καὶ στὰ Λαγουμερά τῆς Κύπρου (1192). Μιὰ ὁμορφὴ εἰκόνα τοῦ Εὐαγγελισμοῦ ἀπὸ τὸ Σινὰ παρουσιάζει τὴν ἴδια τεχνοτροπία μὲ μεγαλύτερη χάρη, καὶ συνεπῶς μπορεῖ νὰ προέρχεται ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη. Ἡ τεχνοτροπία αὐτὴ εἶναι ἀληθινὰ fin de siècle: οἱ μορφές, ἐπιμηκυμένες καὶ κινημένες σφοδρὰ, καλύπτονται ἀπὸ ἓνα στρόβιλον ψιδωτῶν πτυχώσεων, καὶ μερικές φορές ἀπὸ ἓναν ἰστό χρυσῶν αὐλακώσεων. Στὰ Λαγουμερά χρησιμοποιοῦνται γιὰ φόντο πολὺπλοκα ἀρχιτεκτονήματα, μολονότι ἡ ἐκτέλεσή τους παραμένει ἐπίπεδη. Ἡ εἰκόνα ἀπὸ τὸ Σινὰ παρουσιάζει ἀναπάντεχα ἓνα ποταμάκι νὰ ρέει σὲ πρῶτον πλάνον: στὸ νερὸ τοῦ ὑπάρχουν ἑρωδιοί, πάπιες, ψάρια καὶ χταπόδια. Ὅλα εἶναι ζωγραφισμένα σὲ μιὰ παράλογα μικρὴ κλίμακα σὲ σχέση μὲ τὶς ἀνθρώπινες μορφές, δειχνουν ὅμως ἓνα καινούριον ἐνδιαφέρον γιὰ τὶς γραφικὲς λεπτομέρειες.

Ἡ ἐντύπωση πὺ δίνουν τὰ παραπάνω μνημεῖα γιὰ μιὰ καλλιτεχνικὴ ἀναστάτωση ἀνάμεσα στὸ 1150 περίπου καὶ τὸ 1200 ἐπιβεβαιώνεται καὶ ἀπὸ ἄλλες πηγές. Ἡ «μεγάλῃ» γλυπτικῇ, πὺ ἀπουσίαζε αἰῶνες ὁλόκληρους, φαίνεται πῶς ἀναβίωνε, ἢ ἐν πάσῃ περιπτώσει ὑπῆρχαν κάποιες σκέψεις γιὰ τὴν ἀναβίωσή της: λέγεται ὅτι ὁ αὐτοκράτορας Ἀνδρόνικος Α' ἐτοιμαζόταν νὰ στήσῃ τὸν χάλκινον ἀνδριάντα τοῦ ὅταν ἀνατράπηκε ἀπὸ τὸ θρόνον.¹² Ἡ μὴ θρησκευτικὴ τέχνη ἐξαπλωνόταν: ὁ νομικὸς Βαλσαμών (πέθανε γύρω στὸ 1195) ἀναφέρει ὅτι οἱ πλούσιοι εἶχαν στὰ σπίτια τους εἰκόνες μὲ ἐρωτικὰ θέματα καὶ μορφές σκαλισμένες σὲ γύψο.¹³ Τὸ πιὸ σημαντικὸ ἀπὸ ὅλα ἦταν ἡ ἐμφάνιση τοῦ καλλιτέχνη ὡς ἀτόμου. Ὁ ἀξιολογότερος ζωγράφος αὐτῆς τῆς περιόδου ἦταν κάποιος Εὐλάλιος, ὁ ὁποῖος πῆρε μέρος στὴν ἐπαναδιακόσμηση τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων στὴν Κωνσταντινούπολη καὶ λέγεται ὅτι παρέστησε καὶ τὸν ἑαυτό του, ντυμένο μὲ τὰ καθημερινὰ του ροῦχα, σὲ μιὰ σύνθεση ὅπου εἰκονίζονταν οἱ Μυροφόροι¹⁴ — ἓνα τόλμημα ἐντελῶς ἐκπληκτικὸ γιὰ τὰ βυζαντινὰ δεδομένα. Ἀλ-

λοι δύο ζωγράφοι, που ονομάζονταν Χήναρος και Χαρτουλάρις, είχαν την εύνοια της αὐλῆς.¹⁵ Τὸ 1200 ὁ ρῶσος προσκυνητὴς Ἀντώνιος τοῦ Νόβγκοροντ ἀναφέρει ἕναν σύγχρονο ζωγράφο πολὺ ταλαντοῦχο, κάποιον Παῦλο, πού ἀπέδωσε τὴ Βάπτιση τοῦ Χριστοῦ στὴν Ἀγία Σοφία μὲ μεγάλη τέχνη.¹⁶ Μέσα στὴν ἴδια πεντηκονταετία ἐμφανίζονται στὴ μνημειακὴ τέχνη «ὑπογραφές» τῶν ζωγράφων, δηλαδὴ ἐπιγραφές πού ἀναφέρουν τὸ ὄνομά τους. Τὸ παλιότερο παράδειγμα, ἂν δὲν κάνουμε λάθος, εἶναι στὸ ναὸ τῆς Γεννήσεως στὴ Βηθλεέμ, ὅπου τὸ 1169 μερικὲς καινούριες ψηφιδωτὲς συνθέσεις κατασκευάστηκαν ἀπὸ τοὺς καλλιτέχνες Ἐφραίμ καὶ Βασίλειο. Τὸ 1183 κάποιος Θεόδωρος Ἀψευδὴς ὑπογράφει τὶς τοιχογραφίες στὴν Ἐγκλείστρα τοῦ ἀγίου Νεοφύτου στὴν Κύπρο. Μολονότι ἀποτελοῦσαν πάντοτε ἐξαίρεση, οἱ ὑπογραφές τῶν ζωγράφων ἐμφανίζονται σχετικὰ συχνότερα ἀπὸ τὴν ἐποχὴ αὐτὴ καὶ μετὰ.

Ἡ ἱστορία τῆς βυζαντινῆς τέχνης τὸν 13ο αἰῶνα, καὶ ἰδιαίτερα τὴν περίοδο 1204-1261, δὲν ἔχει ἀκόμη ξεκαθαριστεῖ ἱκανοποιητικὰ. Ὑποθέτουμε πὼς μεγάλος ἀριθμὸς καλλιτεχνῶν διέφυγαν ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη καὶ βρῆκαν δουλειὰ στὶς αὐλὲς διάφορων ὀρθόδοξων ἡγεμόνων: πρῶτα πρῶτα στὴ Νίκαια, τὴν Τραπεζοῦντα καὶ τὴν Ἀρτα, καὶ ἴσως ἐπίσης στὶς αὐλὲς τῆς Σερβίας καὶ τῆς Βουλγαρίας. Εἶναι κρίμα πού δὲν γνωρίζουμε τίποτε τὸ συγκεκριμένο γιὰ τὴν τέχνη τῆς Νίκαιας, ἡ ὁποία ἀποτελοῦσε τὸ κέντρο τοῦ πιὸ δυναμικοῦ ἀπὸ τὰ τρία ἑλληνικὰ κράτη, καὶ κατὰ συνέπεια πρέπει νὰ ἔπαιξε ἡγετικὸ ρόλο στὶς καλλιτεχνικὲς ἐξελίξεις. Ἴσως ριχτεῖ κάποιο φῶς στὸ θέμα αὐτὸ ἂν ποτὲ καθαριστοῦν οἱ μαυρισμένες τοιχογραφίες τῆς ἐρειπωμένης ἐκκλησίας τῆς Ἀγίας Σοφίας στὴ Νίκαια. Τὸ μόνο πού εἴμαστε σὲ θέση νὰ ποῦμε πρὸς τὸ παρὸν εἶναι ὅτι τὰ ἀξιολογότερα μνημεῖα βυζαντινῆς ζωγραφικῆς τοῦ 13ου αἰῶνα βρίσκονται στὴ Γιουγκοσλαβία —καὶ ἀναφερόμαστε συγκεκριμένα στὸ Mileševno (περὶ τὸ 1230-36) καὶ τὸ Sopoćani (περὶ τὸ 1265). Δυστυχῶς δὲν γνωρίζουμε τίποτε γιὰ τοὺς ἀληθινὰ μεγάλους καλλιτέχνες πού διακόσμησαν τὶς δύο αὐτὲς ἐκκλησίες. Καὶ στὶς δύο περιπτώσεις ἔγινε μιὰ ἀσυνήθιστη προσπάθεια ὥστε οἱ τοιχογραφίες νὰ μιμοῦνται ψηφιδωτά. Ἔτσι, ἀντὶ γιὰ τὸ συνηθισμένο μπλὲ φόντο, συναντᾶμε κίτρινο βάθος, ἀρχικὰ ἐπιχρυσωμένο, καλυμμένο μὲ λεπτὸ πλέγμα ἀπὸ σκοῦρες γραμμές. Ἡ τεχνοτροπία τῶν τοιχογραφιῶν αὐτῶν, μολονότι δείχνει κάποια σχέση μὲ παλαιοχριστιανικὰ πρότυπα, εἶναι ἰδιαίτερα ἀξιόλογη γιὰ τὴν αἴσθηση τοῦ ὄγκου πού παρουσιάζει. Οἱ ἀνθρώπινες μορφές, ἰδιαίτερα στὸ Sopoćani, μοιάζουν μὲ ἀγάλματα καὶ τοποθετοῦνται μπροστὰ σὲ φόντο μὲ ἀρχιτεκτονήματα πού σχεδιάζονται σὲ τρία τέταρτα —σπίτια, ἐξῶστες, κιονοστοιχίες,

μέ κομμάτια ύφασμα τυλιγμένα γύρω από κολόνες ή άπλωμένα από τὸ ἓνα οἰκοδόμημα στὸ ἄλλο, με ἄλλα λόγια φόρμες ποὺ ἀνάγονται στὴν ὕστερη Ἀρχαιότητα. Οἱ ἴδιες τάσεις ἐμφανίζονται καὶ στὶς πρόσφατα καθαρισμένες τοιχογραφίες τῆς Ἀγίας Σοφίας στὴν Τραπεζοῦντα (περὶ τὸ 1250), πράγμα ποὺ δείχνει ὅτι ἔχουμε μπροστά μας ἓνα φαινόμενο ποὺ δὲν περιοριζόταν μόνο στὴ Σερβία ἀλλὰ ἦταν κοινὸ σὲ ὁλόκληρο τὸν βυζαντινὸ κόσμο.

Τὴν τελευταία δημιουργικὴ προσπάθεια τῆς βυζαντινῆς τέχνης τὴν ἀντιπροσωπεύει ἡ παλαιολόγεια ζωγραφικὴ ποὺ, ὅπως μπορούμε νὰ δοῦμε ἤδη στὸ Sopoćani, ἐμφανίζεται σχεδὸν ταυτόχρονα με τὴν ἀνακατάληψη τῆς Κωνσταντινούπολης τὸ 1261. Ἡ ἀκτινοβολία τῆς τεχνοτροπίας αὐτῆς, ἂν καὶ δὲν ἦταν τόσο πλατιά ὅσο τῆς τέχνης τῶν Κομνηνῶν, ἦταν ἐντούτοις σημαντικὴ: τὴ συναντᾶμε σὲ ὅλα τὰ Βαλκάνια, σὲ ὁρισμένες περιοχὲς τῆς Μικρᾶς Ἀσίας, καὶ κάπως ἀργότερα στὴ Ρωσία. Αὐτὸ ἀποδεικνύει ξεκάθαρα τὸ πνευματικὸ κύρος τοῦ Βυζαντίου, ἀκόμη καὶ σὲ μιὰ ἐποχὴ μεγάλης πολιτικῆς ἀδυναμίας.

Τὸ πιὸ φημισμένο δεῖγμα παλαιολόγειας τέχνης μᾶς τὸ προσφέρουν τὰ ψηφιδωτὰ καὶ οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἀγίου Σωτῆρος τῆς Χώρας (Kariye Camii) στὴν Κωνσταντινούπολη, ποὺ ἔγιναν γύρω στὰ 1315-1321 με πρωτοβουλία τοῦ Θεοδώρου τοῦ Μετοχίτη, ὑπουργοῦ οἰκονομικῶν καὶ ἀργότερα πρωθυπουργοῦ τοῦ αὐτοκράτορα Ἀνδρονίκου Β'. Αὐτὸ τὸ μνημεῖο λοιπὸν μπορεῖ νὰ βοηθήσει στὸν καθορισμὸ τῶν χαρακτηριστικῶν τῆς νέας τέχνης. Ἐκεῖνο ποὺ μᾶς κάνει ἐντύπωση πρῶτα ἀπὸ ὅλα —καὶ αὐτὸ ἰσχύει γιὰ ὅλες τὶς ἐκκλησίες τῶν Παλαιολόγων— εἶναι ὁ πολλαπλασιασμὸς τῶν παραστάσεων καὶ τὸ μικρὸ τους μέγεθος. Σὲ σύγκριση με τὴ βυζαντινὴ τέχνη τοῦ 11ου καὶ τοῦ 12ου αἰῶνα, τὸ ἀφηγηματικὸ στοιχεῖο αὐξήθηκε κατὰ πολὺ. Στὴ μονὴ τῆς Χώρας ἔχουμε στοὺς δύο νάρθηκες μόνο (ἡ διακόσμηση τοῦ κυρίως ναοῦ ἔχει σχεδὸν ἐντελῶς ἐξαφανιστεῖ) ἓναν κύκλο ἀφιερωμένο στὴ ζωὴ τῆς Παναγίας, ποὺ ἀρχικὰ τὸν ἀποτελοῦσαν εἴκοσι ἐπεισόδια, ἓναν κύκλο ἀπὸ τὴν παιδικὴ ζωὴ τοῦ Χριστοῦ, σὲ δεκατέσσερα ἐπεισόδια, καὶ ἓναν κύκλο ἀπὸ τὴ διδασκαλία τοῦ Χριστοῦ, ποὺ τὸν ἀποτελοῦσαν τουλάχιστον τριάντα δύο σκηνές. Ἐπειδὴ ἔχουμε νὰ κάνουμε με ἀρκετὰ μικρὸ χῶρο, ἡ γενικὴ ἐντύπωση εἶναι ἐνός ὑπερβολικοῦ εἰκονογραφικοῦ συνωστισμοῦ. Σὲ ἄλλες παλαιολόγειες τοιχογραφίες, ὅπως στὸ Dečani τῆς Σερβίας (γύρω στὸ 1348), ὁ ἀριθμὸς τῶν σκηνῶν εἶναι ἀκόμη μεγαλύτερος: ἔχει κανεὶς τὴν ἐντύπωση ὅτι οἱ τοῖχοι ζωντανεύουν ἀπὸ τὶς μορφές.

Ἡ ἐντύπωση τοῦ συνωστισμοῦ ἐπιτείνεται ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι τὸ φόν-

το όλων τῶν ἀφηγηματικῶν συνθέσεων, ἀντὶ νὰ ἀφεθεῖ σχετικὰ ἐλεύθερο, ἔχει φορτωθεῖ μὲ ἓνα πλῆθος ἀρχιτεκτονικὲς μορφές. Αὐτὸ δημιουργεῖ κάποια ψευδαίσθηση βάθους, ἀλλὰ ὁ τρόπος παρουσίας τῆς τρίτης διάστασης εἶναι πάντοτε ἀντιφατικὸς καὶ μᾶς προκαλεῖ σύγχυση. Κατὰ κανόνα ἡ δράση παρουσιάζεται σὲ ἓνα εἶδος στενῆς σκηνῆς ποὺ κόβεται στὸ πίσω μέρος ἀπὸ ἓναν τοῖχο ἀπὸ τὸν ὁποῖο προβάλλουν διάφορες πτέρυγες ἢ «περίπτερα». Ἀντὶ ὅμως νὰ ὑπάρχει μία ὁπτική γωνία, συνήθως ὑπάρχουν περισσότερες: στὴν ἴδια εἰκόνα ἓνα κτίριο μπορεῖ νὰ τὸ βλέπουμε ἀπὸ πάνω καὶ ἓνα ἄλλο ἀπὸ κάτω, ἄλλο ἀπὸ τὰ δεξιὰ καὶ ἄλλο ἀπὸ τὰ ἀριστερά. Οὔτε ἔγινε ποτὲ προσπάθεια νὰ δημιουργηθεῖ κάποια ἐντύπωση ἐσωτερικοῦ χώρου, ὅπως εἶχαν κάνει ὁ Duccio καὶ ὁ Giotto λίγα χρόνια πρὶν ἀπὸ τὴν ἐκτέλεση τῶν τοιχογραφιῶν τῆς μονῆς τῆς Χώρας. Ἀκόμη καὶ ὅταν μιὰ σκηνὴ ὑποτίθεται ὅτι συμβαίνει στὸ ἐσωτερικόν, ἡ στέγη πάντοτε παραλείπεται.

Μέσα στὰ «θεατρικὰ» σκηνικὰ τῶν παλαιολόγειων τοιχογραφιῶν βλέπουμε ἐπιμηκυμένες μορφές ποὺ χαρακτηρίζονται ἀπὸ μικρὰ κεφάλια καὶ πόδια (τὰ τελευταῖα συνήθως συνδέονται ἄσχημα στοὺς ἀστραγάλους), χοντρές μέσες καὶ πρησμένες γάμπες. Εἶναι τυλιγμένες σὲ φαρδιά ροῦχα ποὺ ἀνεμίζουν ἢ πέφτουν σὲ καταρράχτες πτυχώσεων ποὺ συνήθως καταλήγουν σὲ μυτερές γλῶσσες. Μολονότι ἡ ἀνατομικὴ κατασκευὴ τῶν μορφῶν εἶναι ἀβέβαιη, ἐντούτοις οἱ φιγοῦρες δείχνουν ἀνάγλυφες καθὼς χρησιμοποιεῖται ἔντονη φωτοσκίαση. Τὸ χρωματικὸ φάσμα εἶναι πλούσιο καὶ συχνὰ προβάλλει τολμηροὺς συνδυασμούς, ὅπως γιὰ παράδειγμα μπλὲ καὶ πορφυρό. Ἡ ἔκφραση τῶν προσώπων εἶναι σκεπτικὴ, γλυκιὰ καὶ σχεδὸν τρυφερή. Ἡ αὐστηρότητα τῆς παλιότερης βυζαντινῆς ζωγραφικῆς ἔχει ἐξαφανιστεῖ.

Ὅταν τὰ ψηφιδωτὰ τῆς μονῆς τῆς Χώρας τράβηξαν τὴν προσοχὴ τῶν εἰδικῶν γιὰ πρώτη φορὰ, πρὶν ἀπὸ ἑκατὸ χρόνια περίπου, μπορούσαν νὰ συγκριθοῦν μόνο μὲ τὰ ἔργα τοῦ Cavallini, τοῦ Giotto καὶ τοῦ Duccio. Λίγο ἀργότερα ἔγιναν γνωστὲς οἱ παρόμοιες ἐκκλησιαστικὲς τοιχογραφίες τοῦ Μιστρά, καὶ ἔτσι γεννήθηκε τὸ ἐρώτημα «Ἀνατολὴ ἢ Δύση;» — ἂν δηλαδὴ προηγῆθηκε ἡ ἰταλικὴ ἢ ἡ βυζαντινὴ Ἀναγέννηση, ἐρώτημα γιὰ τὸ ὁποῖο ἔχει ξοδευτεῖ πολὺ μελάνι. Σήμερα ὁ ἀριθμὸς τῶν τοιχογραφιῶν τῆς παλαιολόγειας ἐποχῆς ποὺ μπορεῖ νὰ μελετήσῃ κανεὶς εἶναι πάρα πολὺ μεγάλος, καὶ πολλὲς ἀπὸ αὐτὲς εἶναι ἀρκετὰ πρωιμότερες ἀπὸ τὴ μὴ τῆς Χώρας, ἢ ὁποία θεωρεῖται ὅτι ἀντιπροσωπεύει μιὰ κάπως ἀκαδημαϊκὴ καὶ παρακμασμένη φάση τῆς σχολῆς αὐτῆς. Ἡ σχέσις τῆς παλαιολόγειας ζωγραφικῆς, ποὺ τώρα ἀναγνωρίζουμε πὼς εἶχε ἐπιτόπια κατα-

γωγή, με τη ζωγραφική της Ιταλίας παραμένει άσαφής, και μολονότι μπορεί να γίνει λόγος για κάποιο γενικό παραλληλισμό ανάμεσα στις δύο, τα συγκεκριμένα δάνεια που πήραν οι βυζαντινοί ζωγράφοι από τη Δύση είναι ελάχιστα. Αυτό δεν μάς εκπλήσσει, αν σκεφτούμε πώς αυτή την εποχή στο Βυζάντιο επικρατούσε έχθρότητα προς τους Λατίνους και την Καθολική Εκκλησία. Αντί να στραφούν προς τη Δύση, οι βυζαντινοί ζωγράφοι γύρισαν στο δικό τους παρελθόν και βρήκαν πρότυπα κυρίως, όπως φαίνεται, μέσα στα κλασικίζοντα χειρόγραφα του 10ου αιώνα, που με τη σειρά τους μιμούνταν πολύ παλιότερα χειρόγραφα του 5ου και του 6ου αιώνα. Το να μιλάμε λοιπόν για παλαιολόγεια Αναγέννηση είναι κάπως παραπλανητικό, καθώς ο όρος «αναγέννηση» υπονοεί μια διεύρυνση των όριζόντων και μια απελευθέρωση του πνεύματος, ενώ η παλαιολόγεια τέχνη φανερώνει μια αρχαϊκή έσωστρέφεια.

Η τεχνοτροπία του πρώτου μισού του 14ου αιώνα είχε δυνατότητες να εξελιχτεί παραπέρα. Μπορούσε να προχωρήσει προς την κατεύθυνση μιας έντονότερης πνευματικότητας, όπως έγινε με το έργο εκείνου του άληθινά κορυφαίου τεχνίτη, του Θεοφάνη του Έλληνα, που έδρασε στο Νόβγκοροντ και τη Μόσχα ανάμεσα στο 1378 και το 1405· ή θα μπορούσε να προχωρήσει προς έναν μεγαλύτερο «λαϊκισμό», απορροφώντας λεπτομέρειες από τη σύγχρονη ζωή και ένδυμασία, και κάνοντας τις συνθέσεις πιο γραφικές, όπως στις χαριτωμένες τοιχογραφίες της Ravanica (γύρω στα 1375-85) και της Manasija (1406-18) στη Σερβία, καθώς και της Περιβλέπτου (τέλος 14ου αιώνα) και της Παντάνασσας (1428-45) στον Μιστρά. Η πολιτική κατάρρευση του Βυζαντίου όμως εμπόδισε και τις δύο αναφαινόμενες τάσεις από το να εξελιχτούν περαιτέρω στον τόπο τους. Τώρα η βυζαντινή καλλιτεχνική κληρονομιά, μεταμορφωμένη από μια άλλη ενόραση, θα παρουσίαζε τους πλουσιότερους καρπούς της στη Ρωσία, ενώ στη βενετοκρατούμενη Κρήτη αναμίχθηκε με την Αναγέννηση και τον Μανιερισμό της Ιταλίας.

Η αρχιτεκτονική της εποχής των Παλαιολόγων, αν και όχι τόσο σημαντική όσο η ζωγραφική, έχει τη δική της αξιόλογη χάρη. Έδω τα δάνεια από τη Δύση είναι καμιά φορά πιο έμφανη. Η Παρηγορίτισσα της Άρτας (περί το 1290) μοιάζει με ιταλικό palazzo και περιέχει σκαλιστά τόξα έντελως δυτικής τεχνοτροπίας. Ορισμένα μη εκκλησιαστικά οικοδομήματα, όπως το λεγόμενο Tekfur Saray στην Κωνσταντινούπολη (τέλος 13ου αιώνα), τα ανάκτορα του Μιστρά και της Τραπεζούντας, έχουν την ίδια κυβική πολυώροφη μορφή, και τα δύο τελευταία έχουν όξυκόρυφα παράθυρα. Στην πλειονότητά τους, πάντως, οι παλαιολόγεις εκκλη-

σίες ακολουθοῦν τὴν καθαρὰ βυζαντινὴ παράδοση. Ξεχωρίζουν μὲ τὶς ψηλές τοὺς σιλουέτες, τὸ σπάσιμο τῶν ἐπίπεδων ἐπιφανειῶν καὶ μὲ τὴν ὑπερβολικὰ πλούσια ἐξωτερικὴ διακόσμηση. Ἡ ἐκκλησία τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων τῆς Θεσσαλονίκης (περὶ τὸ 1315) ἀποτελεῖ χαρακτηριστικὸ παράδειγμα. Τὸ ἐξωτερικὸ τοὺς μάλιστα εἶναι πρὸ ἐντυπωσιακὸ ἀπὸ τὸ ἐσωτερικὸ, τὸ ὁποῖο, ἐξαιτίας τοῦ αὐξημένου ὕψους, δὲν δίνει τὴν ἐντύπωση τοῦ ἐνιαίου θολοσκεπάστου χώρου — τοῦ οὐράνιου θόλου τῶν παλιότερων βυζαντινῶν ἐκκλησιῶν. "Ὅταν κοιτᾶμε τὸν τροῦλο μιᾶς παλαιολόγειας ἐκκλησίας εἶναι σὰν νὰ κοιτᾶμε μέσα σὲ ἓνα ἀναποδογυρισμένο πηγάδι. "Ἐτσι λοιπὸν ἡ σχέση ποὺ εἶχε ἐπικρατήσῃ τοὺς προηγούμενους αἰῶνες ἀνάμεσα στὴν ἀρχιτεκτονικὴ καὶ τὴ ζωγραφικὴ διακόσμηση τελικὰ διασπάστηκε: ἀπὸ πλευρᾶς ἀρχιτεκτονικῆς, ἐπειδὴ ἡ στέγη καὶ τὰ ψηλότερα μέρη τῶν τοίχων φαίνονται μέσα ἀπὸ πολὺ ὀξεῖες γωνίες, καὶ ἀπὸ πλευρᾶς ζωγραφικῆς, ἐπειδὴ κάθε εἰκόνα ἔχει ἀποκτήσῃ τὴ δική της αὐτοτέλεια.

Γιὰ νὰ ὁλοκληρώσουμε αὐτὴ τὴν ἐπὶ τροχάδην θεώρηση τῆς βυζαντινῆς τέχνης, ἃς μᾶς ἐπιτραπῇ νὰ διατυπώσουμε μερικὲς γενικὲς σκέψεις. Ἀναμφίβολα ἡ δική μας ἀντίληψη αὐτῆς τῆς τέχνης εἶναι πολὺ ἀποσπασματικὴ καὶ ὄχι ἰσόρροπη. Ἄν εἶχαν διασωθεῖ περισσότερα μὴ θρησκευτικὰ ἔργα, ὅπως δὴ ποτε θὰ διαπιστώναμε μεγαλύτερη ποικιλία καὶ δεκτικότητα σὲ ἐξωτερικὲς ἐπιδράσεις. Λέγεται, γιὰ παράδειγμα, πὼς ὁ αὐτοκράτορας Θεόφιλος εἶχε γοητευτεῖ τόσο πολὺ ἀπὸ περιγραφὲς τῶν ἀνακτόρων τῆς Βαγδάτης ὥστε πάσχισε νὰ τὰ μιμηθεῖ.¹⁷ καὶ ὅτι μιὰ αἵθουσα σὲ σελτζουκικὸ στυλ, μὲ σταλακτίτες καὶ σμαλτωμένα πλακίδια, εἶχε χτιστεῖ στὸ αὐτοκρατορικὸ ἀνάκτορο στὰ μέσα τοῦ 12ου αἰῶνα.¹⁸ Καὶ μιὰ καὶ μιᾶς γιὰ σμαλτωμένα πλακίδια, μόνο τὰ τελευταῖα σαράντα μὲ πενήντα χρόνια ἔχει ἀναγνωριστεῖ ἡ ἐκτεταμένη χρῆση τοὺς ἀπὸ τοὺς Βυζαντινοὺς στὴ διακόσμηση τῶν τοίχων, ἂν καὶ ἀκόμη δὲν ἀντιλαμβανόμαστε καλὰ ποιὰ ἐντύπωση ἐπιδίωκαν νὰ δημιουργήσουν. Γινόταν ἐπίσης μεγάλη διακίνηση εἰσαγόμενων ἀντικειμένων, ὅπως ἦταν τὰ ἰσλαμικὰ ἔργα μεταλλοτεχνίας, τὰ μεταξωτὰ καὶ τὰ ἀντικείμενα ἀπὸ ὀρεῖα κρύσταλλο, ποὺ ὅπως δὴ ποτε ἄσκησαν κάποια ἐπιρροὴ στὰ βυζαντινὰ γοῦστα. Γιὰ μερικὰ ἔργα μικροτεχνίας μάλιστα, ὅπως τὰ ὑφάσματα καὶ τὰ κεραμικά, εἶναι συχνὰ δύσκολο νὰ ξεχωρίσουμε ἓνα βυζαντινὸ προϊόν ἀπὸ ἄλλα προϊόντα τῆς Ἑγγύς Ἀνατολῆς.

Καθὼς εἴμαστε σὲ μεγάλο βαθμὸ περιορισμένοι στὴ συντηρητικὴ σφαῖρα τῆς βυζαντινῆς θρησκευτικῆς τέχνης, καὶ ταυτόχρονα προκατελλημένοι ἀπὸ τὸ θαυμασμό μας γιὰ τὴν κλασικὴ Ἀρχαιότητα, τείνουμε νὰ δίνουμε ὑπερβολικὴ ἔμφαση στὴν ἀρχαία παράδοση. Προσπαθήσαμε νὰ δεί-

ξουμε ότι ὅπως ἀκριβῶς οἱ βυζαντινοὶ συγγραφεῖς δὲν κατανοοῦσαν ἀληθινὰ τὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ λογοτεχνία, ἔτσι καὶ οἱ βυζαντινοὶ καλλιτέχνες δὲν ἐνδιαφέρονταν γιὰ τὴν κλασικὴ τέχνη τῆς εἰδωλολατρικῆς ἐποχῆς, εἴτε τὴν ἐλληνικὴ εἴτε τὴ ρωμαϊκὴ. Ὅσα γνώριζαν γιὰ τὴν Ἀρχαιότητα τὰ ἔπαιρναν ἀπὸ τοὺς κύκλους τῶν βιβλικῶν καὶ ἀγιογραφικῶν εἰκονογραφῶν, καὶ ἐπανειλημμένα ἐπέστρεφαν σὲ πρώιμα δείγματα τέτοιων ἔργων. Ἔτσι ὅμως οἱ βυζαντινοὶ καλλιτέχνες τοῦ Μεσαίωνα ἀναπόφευκτα «παρέφραζαν» τὰ πρότυπα ποὺ μιμοῦνταν, καὶ σ' αὐτὴ τὴν ἐκλεκτικὴ παράφραση ὀφείλεται μεγάλο μέρος τῆς ὁμορφιᾶς τῆς βυζαντινῆς τέχνης. Ἐνῶ ἡ παλαιοχριστιανικὴ τέχνη ἦταν ἐπιδεικτικὴ, καί, ἂν τὴν κρίνουμε μὲ κλασικὰ κριτήρια, ἀδέξια, ἡ βυζαντινὴ τέχνη ἐνστάλαξε στὶς παλιὲς φόρμες τὴ δική της ξεχωριστὴ πνευματικὴ καὶ κομψότητα. Ἐγκατέλειψε τὸ νατουραλισμὸ χωρὶς νὰ πέσει σὲ ὀλοκληρωτικὴ ἀφαίρεση καὶ διατήρησε πάντα κάποια κατανόηση τῆς ντυμένης ἀνθρώπινης φιγούρας. Παρέλαβε μιὰ παράδοση ἔντονης πολυχρωμίας καὶ τὴ μετέτρεψε σὲ μιὰ παλέτα ὑπέροχου πλούτου καὶ ἀρμονίας, ποὺ ἀργότερα τὴν κληρονόμησαν οἱ Βενετοί. Ἦταν βέβαια μιὰ τέχνη κοινῶν τόπων, ἀλλὰ ἡ πρωταρχικὴ τῆς λειτουργία ἦταν νὰ ἐκφράζει ἓνα μήνυμα ποὺ ποτὲ δὲν μεταβαλλόταν: τὴν ἄχρονη ἀναπαράσταση τοῦ χριστιανικοῦ δράματος, τὴν παρουσία τῆς Οὐράνιας Βασιλείας, τὴ μεσολάβηση τῶν ἁγίων. Μέσα σ' αὐτὰ τὰ ὅρια πέτυχε θαυμαστὰ ἀποτελέσματα.

ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΣ Θ. ΜΠΟΥΡΑΣ

ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΤΟΜΟΣ

*Ἀρχιτεκτονική στό Βυζάντιο, τό Ἰσλάμ καί τήν Δυτική Εὐρώπη
κατά τον Μεσαίωνα*

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ "ΜΕΛΙΣΣΑ"

Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τῶν Σελτζούκων καὶ τῆς Ὀθωμανικῆς Αὐτοκρατορίας

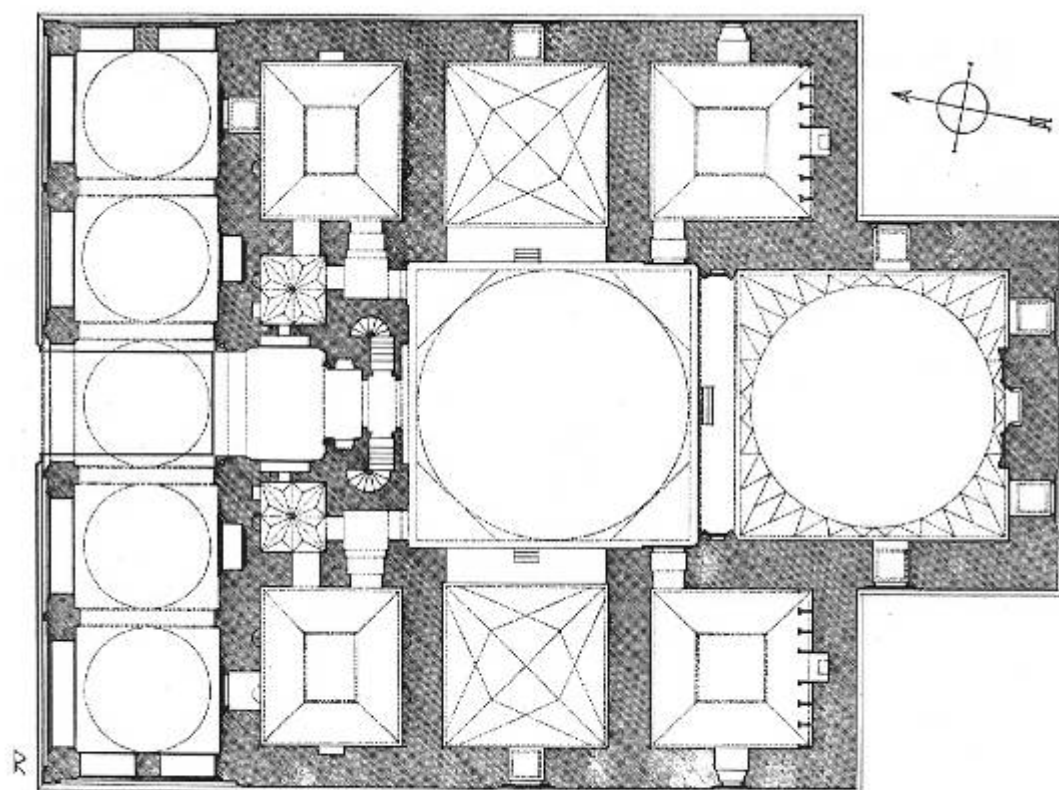
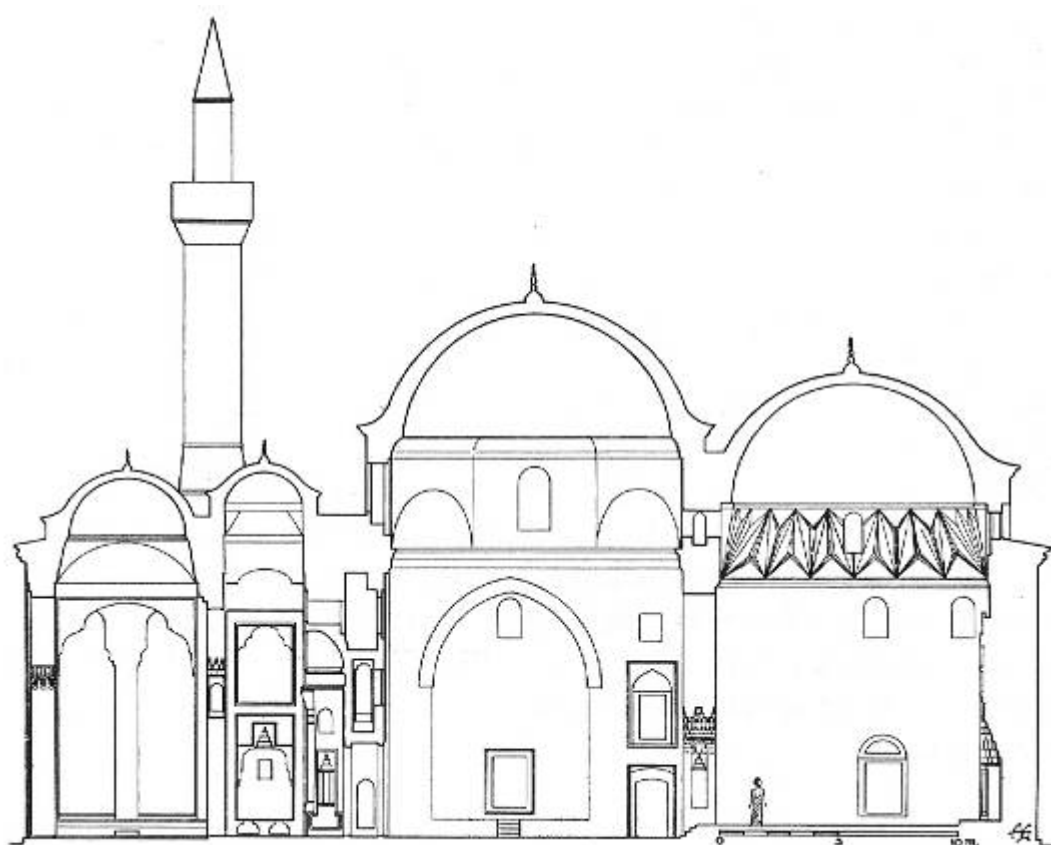
Οἱ Σελτζουκίδες, Τοῦρκοι νομάδες πού εἶχαν δεχθεῖ τὴν ἰσλαμικὴ θρησκεία καὶ εἶχαν καταλάβει τὸν 11ο αἰῶνα τὴν Μεσοποταμία καὶ τὴν Περσία, μετὰ ἀπὸ τὴν μάχη τοῦ Μανζικέρτ τὸ 1071 προχώρησαν στὴν Ἀρμενία, στὴν Καππαδοκία καὶ στὴν Μικρὰ Ἀσία, τὴν ὁποία βαθμιαίως ἐξισλάμισαν. Ἀπὸ τὸν 11ο αἰῶνα οἱ Σελτζοῦκοι τῆς Μικρᾶς Ἀσίας ἱδρυσαν ἓνα ἀνεξάρτητο κράτος (μέ πρωτεύουσα τὴν Νίκαια στὴν ἀρχὴ καὶ ἀργότερα τὸ Ἰκόνιο) τὸ ὁποῖο βρισκόταν σὲ συνεχεῖς ἀγῶνες μέ τὸ Βυζάντιο καὶ γιὰ ἓνα διάστημα μέ τοὺς Σταυροφόρους. Ἡ δομὴ τοῦ ἦταν σχεδόν φεουδαλική. Μετὰ τὰ μέσα τοῦ 13ου αἰῶνος παρήκμασε καὶ ὑπετάγη στοὺς Μογγόλους. Ἀργότερα οἱ Ὀθωμανοὶ (ἢ Ὀσμανλίδες) Τοῦρκοι, στὰ λείψανα τοῦ παλίου αὐτοῦ βασιλείου, θά δημιουργήσουν ἓνα νέο κράτος στὸ ὁποῖο, μετὰ ἀπὸ ἓναν αἰῶνα περίπου, θά ὑποκύψει τὸ Βυζάντιο (1453). Οἱ νέοι ἄρχοντες, μέσα σὲ μικρὸ σχετικῶς διάστημα, κατέκτησαν τὰ Βαλκάνια, ὅλη τὴ Μέση Ἀνατολή καὶ τὶς ἀραβικὲς χῶρες τῆς Βορείου Ἀφρικῆς ἱδρύοντας μιά ἀπέραντη αὐτοκρατορία μέ πρωτεύουσα τὴν Κωνσταντινούπολη. Ἡ δομὴ τοῦ Ὀθωμανικοῦ κράτους ἐπέβαλλε τοὺς συνεχεῖς πολέμους, τὴν διάκριση πιστῶν καὶ ἀπίστων, τὴν ἀπόλυτὴ ἐξουσία τοῦ Σουλτάνου καὶ τὸν μεσαιωνικὸ τρόπο σκέψεως. Μετὰ ἀπὸ μιά ἐποχὴ μεγίστης δυνάμεως καὶ ἀκμῆς τὸν 15ο καὶ τὸν 16ο αἰῶνα, ἡ Ὀθωμανικὴ αὐτοκρατορία (πού ἔμενε συνεχῶς πίσω ἀπὸ τὴν ἀνερχόμενη Εὐρώπη) πέρασε σὲ μαρασμὸ καὶ μακροχρόνιο κατὰπτωση μέχρι τὴν σύγχρονὴ ἐποχὴ. Τὰ καθέκαστα τῆς ἐσωτερικῆς ἱστορίας τοῦ τουρκικοῦ κράτους ἐπὶ πέντε αἰῶνες παρουσιάζουν ξεχωριστὸ ἐνδιαφέρον γιὰ ὅσους ἀσχολοῦνται μέ τὸν πολιτισμὸ καὶ τὴν ἱστορίαν τοῦ νέου ἑλληνισμοῦ, ἀλλὰ δὲν μποροῦν νὰ ἀναπτυχθοῦν ἐδῶ. Γεγονός πάντως εἶναι ὅτι, ἐκτός ἀπὸ τοὺς πολιτισμοὺς τῶν ὑποδούλων λαῶν, θά ἀναπτυχθεῖ καὶ ὁ τουρκικὸς μέ ἀξιόλογα ἐπιτεύγματα στὸν τομέα τῶν τεχνῶν, κυρίως τῆς ἀρχιτεκτονικῆς καὶ τῆς διακοσμητικῆς.

Διακρίνουν λοιπὸν δύο κύριες φάσεις στὴν μουσουλμανικὴ ἀρχιτεκτονικὴ τῆς Τουρκίας. Τὴν σελτζουκικὴ καὶ τὴν ὀθωμανικὴ. Ἡ πρώτη χωρίζεται πάλι στὴν ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ μικρασιατικοῦ σελτζουκικοῦ κράτους (1071-1308) καὶ σὲ αὐτὴν τῶν δέκα ἑξι πριγκηπάτων (Beilik) τῆς περιόδου 1256-1483. Τὰ μνημεῖα (τζαμιά, μεντρεσέδες, μαυσωλεῖα, τεκέδες, λουτρά, κάστρα, κρῆνες καὶ караβάν-σε-ράγια) σώζονται σὲ σημαντικὸ ἀριθμὸ, κυρίως στὸ ἐσωτερικὸ τῆς Μικρᾶς Ἀσίας. Σ' αὐτὰ διαπιστώνονται νέοι τύποι καὶ μία μορφολογικὴ ἐνότητα ἀξιοπρόσεκτη πού ὀφείλει πολλὰ στὴν ἀφομοίωση ξένων στοιχείων, περσικῶν ἀφ' ἑνός, ἀρμενικῶν καὶ γεωργιανῶν ἀφ' ἑτέρου. Οἱ Σελτζουκίδες θά κρατήσουν τὸν παλιὸ τύπο τοῦ ὑποστύλου τζαμιοῦ πού στεγάζεται μέ δῶμα, κάνοντας ὀρισμένες

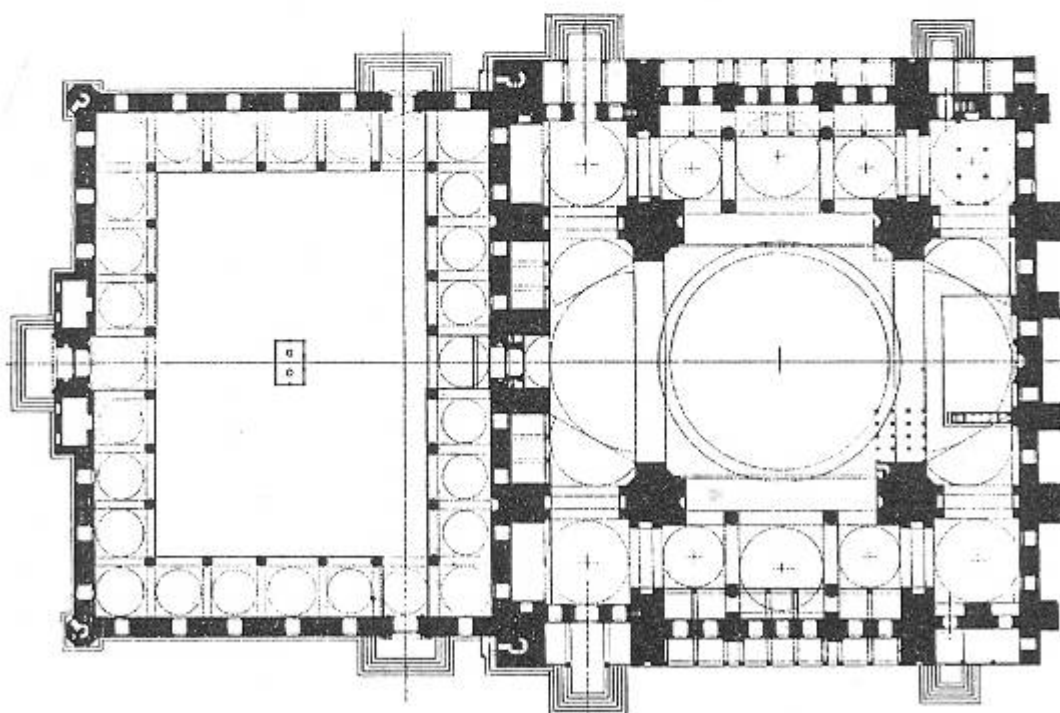
τροποποιήσεις (Ulu Tzami). Ἀργότερα, κατά περσική ἐπίδραση, εἰσάγουν τοὺς τρούλλους στὸν ἄξονα μπροστά ἀπὸ τὸ μιχράμπ. Ἀπὸ τὴν ἄρμενική καὶ τὴν γεωργιανή ἀρχιτεκτονική θά υἱοθετήσουν τὴν κατεργασία τοῦ αὐτοφυοῦς ὕλικου δομῆς καὶ τὴν μορφή τῶν κωνικῶν τρούλλων (Ἰκόνιον, Τεμένη Alāüddin καὶ Dinvigi) καὶ θόλων. Τὸ ἀραβικὸ θεματολόγιο διακοσμήσεων, σέ συνδυασμὸ μὲ τὴν τέλεια κατεργασία τοῦ λίθου (πού εἶχε μία παράδοση στὴν Μικρά Ἀσία), δίνει ἐντυπωσιακὰ ἀποτελέσματα στὸ ἐσωτερικὸ καὶ στὸ ἐξωτερικὸ τῶν κτηρίων (π.χ. Ἰκόνιον, μεντρεσές Sirīali). Ἀπὸ τοὺς Πέρσες παίρνουν τὴν διάταξη τῶν iwān στίς αὐλές, τὰ τυπικὰ ὀξυκόρυφα τόξα, τίς ἐπενδύσεις μὲ ἐφυσωμένα πλακίδια, τὴν θολοδομία μὲ διακοσμητικὲς διατάξεις τῶν τούβλων στὸ ἐσωτερικὸ (Ἰκόνιον, Ince Minare), καὶ πολλὰ ἄλλα.

Ἡ δευτέρα φάση, ἡ ὀθωμανική, ἔχει ἀφήσει ἓνα μεγάλο ἀριθμὸ ἐντυπωσιακῶν μνημείων, ὅχι μόνο στὴν Μικρά Ἀσία καὶ στὴν Πόλη, ἀλλὰ καὶ στὰ Βαλκάνια. Χωρίζεται καὶ αὕτη σέ περιόδους. Ἡ πρώτη (1326-1501) χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὴν ἀνάπτυξη τῆς ἀρχιτεκτονικῆς στὴν πρώτη πρωτεύουσα τῶν Ὀσμανλιδῶν, τὴν Προύσσα, ὅπου ἔχει διασωθεῖ μία σειρά ἀπὸ ἀξιόλογα τεμένη (τοῦ Μουράτ Α' καὶ τοῦ Βαγιαζίτ Α' τοῦ 14ου αἰῶνος, καὶ τοῦ Μωάμεθ Α' καὶ τοῦ Μουράτ Β' τοῦ 15ου). Ἐδῶ μία μεγάλη τετράγωνη αἴθουσα, πού καλύπτεται μὲ μεγάλο τρούλλο, ἀποτελεῖ τὸν πυρήνα τοῦ κτηρίου καὶ προεκτείνεται σέ μία δευτέρα αἴθουσα πού στεγάζεται μὲ καμάρα ἢ πάλι μὲ σφαιρικὸ θόλο. Μικρότεροι χώροι πλαισιώνουν τὴν αἴθουσα σέ σχῆμα Π, ἐνῶ μία ἀνοικτὴ στοά, πού καλύπτεται μὲ μία σειρά ἀπὸ σφαιρικοὺς τρουλλίσκους, διαμορφώνει τὴν εἴσοδο. Ὁ τύπος αὐτὸς τζαμιὸς σχετίζεται μὲ τὰ περσικά πρότυπα (γαλάζιο τζαμί τῆς Ταυρίδος) ἀλλὰ καὶ μὲ τὴν βυζαντινὴ ναοδομία. Ἡ μετάβαση ἀπὸ τὸ τετράγωνο στὸν τρούλλο γίνεται μὲ ἡμιχῶνια ἢ μὲ τριγωνικὲς ἐπιφάνειες μὲ σταλακτίτες. Στὰ μνημεῖα τῆς πρώτης αὐτῆς ὑποπεριόδου πολλές φορές θά συναντήσουμε τὸ πλινθοπερίκλειστο σύστημα τοιχοποιΐας, πού μιμεῖται τοὺς βυζαντινοὺς τρόπους, καθὼς καὶ τὰ ἐφυσωμένα πλακίδια πού ἔχουν σαφῶς περσικὴ τὴν καταγωγή. Οἱ τρούλλοι καλύπτονται μὲ μολύβι καὶ μορφολογικῶς μιμοῦνται τοὺς βυζαντινοὺς. Στὴν περίοδο αὕτῃ ἀνήκουν καὶ μερικὰ τεμένη τοῦ Διδυμοτείχου (τοῦ Βαγιαζίτ Α'), τῆς Ἀδριανουπόλεως (Παλιό τζαμί, Τζαμί Ὑς Sefereği κ.ἄ.) καθὼς καὶ τὰ κτίσματα τοῦ ἴδιου τοῦ Πορθητῆ ὅπως τὸ πρῶτο Φατίχ Τζαμί, πού ἔκτισε στή θέση τοῦ ναοῦ τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων ὁ ἀρχιτέκτων Χριστόδουλος.

Προύσσα. Τὸ τέμενος τοῦ Βαγιαζίτ τοῦ Α'. Κάτοψη καὶ τομή (A.Gabriel). —→



Κατά τόν 16ο καί τόν 17ο αἰώνα ἔχομε τήν λεγομένη κλασσική περίοδο τῆς τουρκικῆς ἀρχιτεκτονικῆς πού χαρακτηρίζεται ἀπό ἀδίστακτο ἐκλεκτικισμό ἀλλά κυρίως ἀπό μία ἔντονη καί σαφέστατη ἐπίδραση τῶν βυζαντινῶν μορφῶν καί τρόπων κατασκευῆς. Αὐτό ὀφείλεται ὄχι μόνον στόν θαυμασμό γιά τά παλιά λαμπρά μνημεῖα τῆς πρωτεύουσας τοῦ Βυζαντινοῦ κράτους, ἀλλά καί στό γεγονός ὅτι μερικοί ἀρχιτέκτονες ἦταν καταγωγῆς ἐλληνικῆς, ὅπως ὁ Χριστόδουλος καί ὁ περίφημος Σινάν ὁ ὁποῖος πραγματικά ὑπῆρξε ἕνας μέγας οἰκοδόμος καί ὀργανωτής πού ἔκτισε, ὅπως πιστεύεται, 360 μεγάλα μνημεῖα (1490—1588). Κέντρο δραστηριότητος γίνεται ἡ πρωτεύουσα ἀλλά κτίζονται καί πλῆθος ἄλλα μνημεῖα στίς ἐπαρχίες. Χαρακτηριστική εἶναι ἡ ἀνάπτυξη τῆς θολοδομίας. Οἱ σφαιρικοί τροῦλλοι γενικεύονται καί στηρίζονται σέ κανονικά βυζαντινά λοφία. Χρησιμοποιοῦνται ὄχι μόνον σέ τζαμιά ἀλλά καί σέ κάθε μεγάλο καί μνημειώδες κτίσμα, λουτρά, μπεζεστένια (ἀγορές) μεντρεσέδες, μαυσωλεῖα (τουρμπέδες) κ.τ.λ. Οἱ πλάγιες ὠθήσεις τόξων καί θόλων σέ πολλές περιπτώσεις ἀντιμετωπίζονται μέ μεταλλικούς φορεῖς· περιμετρικά σιδηρά στεφάνια στούς θόλους καί σιδηρούς ἐλκυστήρες στά τόξα. Πολύ συνηθισμένο γίνεται ἔτσι τό θέμα τῶν μικρῶν μολυβοσκεπᾶστων παρατιθέμενων τυφλῶν τρουλλίσκων πού πλαισιώνουν τόν μέγας κεντρικό.



Κωνσταντινούπολη. Τό τέμενος τοῦ Σουλτάνου Σουλεῖμάν. Κάτωψη (B. Unsal).

Τό γενικό σχέδιο τῶν τζαμιῶν διαφοροποιεῖται πλήρως ἀπό τά παλιά ἀραβικά πρότυπα. Ἐκτός ἀπό τήν ἀπλή τετράγωνη τρουλλοσκεπή αἶθουσα μέ τήν στοά στήν πρόσοψη (συνηθέστατη μορφή σέ τεμένη τῶν Βαλκανικῶν χωρῶν), συναντᾷ κανεῖς τήν ἐξαγωνική στήριξη τοῦ τρούλλου (Ἀχμέτ Πασᾶ Τζαμί) σέ ἀπλή αἶθουσα, τόν τύπο πού συνηθίζεται στήν Προύσα μέ τούς δύο τρούλλους (Murad Πασᾶ) καί, τέλος, τύπους πού ἄμεσα ἤ ἔμμεσα μιμοῦνται τήν Ἁγία Σοφία ὅπου ἡ ἀντιστήριξη τοῦ κεντρικοῦ τρούλλου γίνεται μέ τεταρτοσφαίρια (Τζαμί τοῦ Βαγιαζίτ Β΄, τζαμί Sehzaḍe, δεύτερη φάση τοῦ Φατίχ Τζαμί, Suleymaniye κ.ἄ.) τά ὅποια ὁμῶς βαίνουν (μέ τήν βοήθεια σφαιρικῶν τριγώνων ἢ ἡμιγωνίων) σέ ὀρθογωνίους σέ κάτοψη χώρους καί ὄχι σέ ἡμικυκλικούς, ὅπως στήν Ἁγία Σοφία. Τά μεγάλα καί ἐντυπωσιακά αὐτά κτήρια τῆς Κωνσταντινουπόλεως ἔχουν ἀφετηρία κυρίως τήν Ἁγία Σοφία καί ὄχι τά μεταγενέστερα βυζαντινά μνημεῖα μέ τούς ψηλούς τρούλλους καί τίς ἐντεινόμενες ἀναλογίες. Πράγματι ἐπικρατοῦν ἡ ἔκταση καί ἡ ἰσορροπία τῶν μαζῶν, οἱ ὀριζόντιες γραμμές καί οἱ ἀπλές καμπύλες τῶν τρούλλων, στοιχεῖα στά ὅποια παρουσιάζουν εὐχάριστη ἀντίθεση οἱ μιναρέδες στίς γωνίες. Οἱ τουρκικοί μιναρέδες ἀκολουθοῦν τά περσικά πρότυπα, μέ τήν διαφορά ὅτι ἔχουν ἐνίοτε δύο ἢ τρεῖς ἐξῶστες καί κορυφώνονται μέ κωνικά βέλη, σέ ἀντίθεση μέ τούς περσικούς πού ἔχουν τρουλλίσκους.

Τό πνεῦμα τοῦ ἐκλεκτικισμοῦ τῶν Ὀθωμανικῶν «κλασσικῶν» τζαμιῶν εἶναι ἐμφανές στίς χρησιμοποιούμενες ἀρχιτεκτονικές μορφές. Οἱ χαμηλοί τρούλλοι καί τά μεγάλα ἡμικυκλικά διάτρητα ἀπό παράθυρα τύμπανα τῶν κυρίων τόξων θυμίζουν ζωηρά τήν Ἁγία Σοφία. Στά κύρια ἀνοίγματα συνηθίζεται ἡ χρήση θολιτῶν μέ ἐναλλασσόμενα τά χρώματα, πού ἀντιγράφουν πρῶιμα ἀραβικά ἢ καί παλαιοχριστιανικά πρότυπα. Ἐξωτερικῶς δεσπόζει ὁ λαξευτός λίθος καί ἡ διάπλαση μορφῶν μέ τήν κατεργασία τοῦ αὐτοφυοῦς ὑλικοῦ δομῆς (κυματιοφόρα πλαίσια ἀνοιγμάτων, γείσα καί κορυφώματα, κιονίσκοι σέ γωνίες) πού ἔχουν τά προηγούμενά τους στήν ἀρχιτεκτονική τῶν Σελτζούκων καί ἐμμέσως τῶν Ἀρμενίων. Τά τόξα εἶναι ἡμικυκλικά, ἐλαφρῶς ὀξυκόρυφα. Σπανίως εἶναι καί ὀξυκόρυφα μέ τέσσερα κέντρα χαράξεως, ὅπως τῶν Ἀββασιδῶν ἢ καί χαμηλωμένα. Οἱ σταλακτίτες κατά μίμηση τῶν παλαιότερων ἀραβικῶν προτύπων (muqarnas) συνηθίζονται πολύ στήν θέση τῶν λοφίων, σέ ἐξωτερικές ἀποτμήσεις γωνιῶν, στίς κόγχες τῶν μιχράμπ, σέ παντοειδή ἀνοίγματα καί σέ κιονόκρανα. Τό ἐσωτερικό τῶν τζαμιῶν διακοσμεῖται κατά τά περσικά συστήματα μέ ἐφυσωμένα πλακίδια, τά ὅποια συνήθως συναποτελοῦν μεγάλους πίνακες στούς τοίχους. Τά πλακίδια ἔχουν γραμμικά, φυτικά καί γεωμετρικά θέματα (ποτέ ἔμψυχα), συνήθως ψυχρά χρώματα καί παρήγοντο σέ ὀργανωμένα ἐξειδικευμένα ἐργαστήρια, μαζί μέ παντοειδή ἀγγεῖα καί πιάτα, κυρίως στήν Νίκαια καί τήν Κωνσταντινού-

πολη. Ὁ διάκοσμος λοιπόν τοῦ ἐσωτερικοῦ εἶναι ἄφθονος, ἀλλά παραμένει αὐστηρά γραμμικός· σπανίως ξεπερνᾷ τήν ἀξία ἑνός ἐκλεπτυσμένου ἐργοχειρίου γιά νά γίνει ἔργο τέχνης. Εἶναι χαρακτηριστικό ὅτι παραλλήλως ἐκτιμᾶται ἀπό τοὺς Ὁθωμανοὺς ἡ καλλιγραφία, πού ἀναπτύσσεται ἰδιαιτέρως στά τζαμιά, σέ πίνακες μέ χωρία τοῦ Κορανίου.

Ἀραβικό χαρακτήρα ἔχουν καί τά παντοειδή ξυλόγλυπτα τῶν μεγάλων τζαμιῶν τῆς Κωνσταντινουπόλεως, σέ θυρόφυλλα καί ψηλά μιμπάρ (ἄμβωνες). Σπανιότερες εἶναι οἱ μπρούντζινες πόρτες, πάλι κατάκοσμες ἀπό γεωμετρικά ἀραβικά θέματα. Τά δάπεδα στρώνονται μέ τάπητες.

Ἀξία μελέτης εἶναι τά μεγάλα θρησκευτικά καθιδρύματα τῶν σουλτάνων στήν Πόλη, τά ὁποῖα λόγω τοῦ ἀριθμοῦ καί τοῦ μεγέθους τους, ἄλλαξαν ριζικά τόν χαρακτήρα τῆς Πρωτευούσης κατά τόν 15ο καί τόν 16ο αἰώνα. Τό τέμενος τοῦ Πορθητῆ, τό πρῶτο Φατίχ τζαμί, κατέρρευσε μέ τόν σεισμό τοῦ 1766 καί ἀνακατασκευάσθηκε· ἡ μορφή του δέν εἶναι ἀκριβῶς γνωστή. Τό παλαιότερο σωζόμενο αὐτοκρατορικό τζαμί εἶναι τοῦ Σελήμ Β', σχετικῶς μικρό καί συμπληρώθηκε μετά τήν βασιλεία του. Ἐπεταί τό τέμενος τοῦ Βαγιαζήτ Β' (ὁ ὁποῖος ἔκτισε ἕνα δεύτερο, ἐπίσης σημαντικό, στήν Ἀδριανούπολη), ὅπου ἡ πείρα ἀπό τά παλαιότερα Ὁθωμανικά κτήρια στίς ἐπαρχίες ἀξιοποιήθηκε, ἐνῶ γιά πρώτη φορά ἐφαρμόσθηκαν στήν ἀντιστήριξη τοῦ μεγάλου κεντρικοῦ θόλου τά τεταρτοσφαίρια. Τό Sehzade τζαμί σχεδιάσθηκε ἀπό τόν Σινάν καί κτίσθηκε ἀπό τόν Σουλεημάν τόν μεγαλοπρεπή, στήν μνήμη τοῦ διαδόχου του πού πέθανε (1543 κ.έ.). Ἐδῶ ἔχομε τήν ἐπιδίωξη τοῦ μεγαλείου μέ μιά αἶθουσα 36×36 μέτρων, στήν ὁποία ὁ τροῦλλος ἀντιστηρίζεται ἀπό τέσσερα τεταρτοσφαίρια, ἐνῶ πάνω ἀπό τά σχηματιζόμενα γωνιακά διαμερίσματα ὑψώνονται μικροί τροῦλλοι. Ἐπτά χρόνια ἀργότερα ἄρχισε ἡ ἀνέγερση τοῦ ἀριστουργήματος τοῦ Σινάν καί ἴσως ὅλης τῆς Ὁθωμανικῆς ἀρχιτεκτονικῆς, τοῦ τεμένους τοῦ Σουλεημάν (1550-1556), ὅταν ἀκριβῶς ἡ αὐτοκρατορία ἔφθανε στό ἀπόγειο τῆς δυνάμεώς της. Ἡ μίμηση τῆς Ἀγίας Σοφίας στήν γενική διάταξη εἶναι ἐμφανής, ἄν καί τό ὕψος τοῦ τροῦλλου εἶναι κατά τι μικρότερο· σκοπίμως, ὅπως λέγεται, γιά νά διατηρηθεῖ τό γόητρο τοῦ μεγάλου ἀρχαίου μνημείου.

Τό Suleymaniye βρίσκεται στό κέντρο ἑνός τεραστίου συγκροτήματος βοηθητικῶν κτηρίων, ἱεροδιδασκαλείων, πτωχοκομείων κ.τ.λ. Τοῦ κυρίως τζαμιοῦ προηγεῖται τό γνωστό περίστυλο αἶθριο μέ τήν κρήνη καί ἔπεται ἕνα δεύτερο μέ τά ὀκταγωνικά μαισωλεῖα του Σουλεημάν καί τῆς γυναίκας του. Τό Suleymaniye κατά καιρούς θαυμάστηκε πολύ, λείπουν ὅμως ἀπό ἐδῶ τά στοιχεῖα τοῦ δυναμισμού καί τῆς ἐξαυλώσεως πού ἀποτελοῦσαν τά κύρια χαρακτηριστικά τοῦ προτύπου του.

Ἔπονται στήν Κωνσταντινούπολη τά ἐπίσης σπουδαῖα τεμένη Μιχριμάχ, Ρουστέμ Πασᾶ καί Γενή τζαμί. Σταθμό στήν ἐξέλιξη τῆς Ὀθωμανικῆς ἀρχιτεκτονικῆς ἀποτελεῖ τό συγκρότημα τοῦ Σελήμ Β΄ στήν Ἀδριανούπολη, τό ὁποῖο ἔχει ὀκταγωνική τή στήριξη τοῦ τρούλλου πάνω ἀπό τόν κύριο χῶρο τῆς προσευχῆς.

Ἀκόμα ἀργότερα κτίζεται μέ μεγάλες προθέσεις στόν ἀρχαῖο ἵππόδρομο τῆς Κωνσταντινουπόλεως τό πολύ γνωστό ὡς Γαλάζιο Τζαμί, τέμενος τοῦ σουλτάνου Ἀχμέτ (1609-1616), τό ὁποῖο διατηρεῖ ἕναν ἐντυπωσιακό ἐσωτερικό χῶρο, κατάκοσμο ἀπό ἐφυσωμένα πλακίδια. Οἱ ἀναλογικῆς σχέσεις ὁμῶς τοῦ κτηρίου καί κυρίως τῶν στηριγμάτων καί τῶν τόξων του μαρτυροῦν ὅτι ἡ «κλασσική» περίοδος τῆς Ὀθωμανικῆς ἀρχιτεκτονικῆς ἔχει παρέλθει.

Στήν συνοπτική αὐτή ἐξέταση δέν μποροῦν παρά νά μνημονευθοῦν ἀπλῶς τά ἄλλα μνημεῖα τῆς «κλασσικῆς» περιόδου. Εἶναι μεντρεσέδες (ἱεροδιδασκαλεῖα), λουτρά (ἡ Κωνσταντινούπολις μόνον διέθετε 300), μαυσωλεῖα, κρήνες, στεγασμένες ἀγορές (μπεζεστένια), χάνια, караβάν-σεράγια, γέφυρες, ὑδραγωγεῖα, παλάτια καί πολυτελή σπίτια, πού παρουσιάζουν εἰδικό ἐνδιαφέρον. Ἐνα πολύ σημαντικό κτίσμα τῆς ἐποχῆς τοῦ Πορθητῆ (1473) εἶναι τό λεγόμενο Çinili Kiosk, ἐντεταγμένο στά ἀνάκτορα τοῦ Τοπ-καπί καί ἀλλοιωμένο κάπως ἀπό τίς μεταγενέστερες ἐπισκευές. Τό κτήριο αὐτό μέ τά πολύχρωμα πλακίδια στήν ὄψη καί τά iwân πού σχηματίζουν σταυρό στό ἐσωτερικό καί ὠραίους ἡμιμπαιθρίους χώρους πρὸς τά ἔξω, μαρτυρεῖ τίς περσικῆς ἢ τίς κεντρο-Ἀσιατικῆς του καταβολές περισσότερο ἀπὸ ὁποιοδήποτε ἄλλο Ὀθωμανικό κτήριο, φαίνεται δέ ὅτι ἐπηρεάσε τήν τυπολογία τῶν πλουσιῶν σπιτιῶν καί ἀνακτόρων ἀργότερα.

Ἐδῶ πρέπει νά σημειωθεῖ ὅτι στά τουρκικά ἀρχεῖα ἔχουν διασωθεῖ λεπτομερῆστατοι οἰκονομικοὶ ἀπολογισμοὶ τῶν μεγάλων ἔργων τοῦ 16ου κυρίως αἰῶνος, πού ἐπιτρέπουν τήν μελέτη τοῦ τρόπου τῆς «παραγωγῆς» τῆς ἀρχιτεκτονικῆς αὐτῆς. Τά κατάστιχα τῆς ἀνεγέρσεως τοῦ Suleymaniye λ.χ. πού ἔχουν δημοσιευθεῖ, παρέχουν πλήρη στοιχεῖα γιά τίς προμήθειες καί τίς μεταφορές τῶν ὕλικῶν, γιά τά προγράμματα ἐργασίας καί κυρίως τό προσωπικό τῶν συνεργείων κατά εἰδικότητα καί τόπο καταγωγῆς. Γνωρίζομε ἔτσι ὅτι ἦσαν κατά 51% Χριστιανοί καί κατά 49% Μουσουλμάνοι. Στήν εἰδικότητα ὁμῶς τῶν κτιστᾶδων-μαστόρων τό ποσοστό τῶν χριστιανῶν ἔφθανε τό 83%. Οἱ σχέσεις τῆς ἀρχιτεκτονικῆς μέ τήν οἰκονομική ἱστορία τῆς αὐτοκρατορίας στά χρόνια τῆς ἀκμῆς της εἶναι ἐξαιρετικά ἐνδιαφέρουσες.

Ἀπό τό πρῶτο τέταρτο τοῦ 18ου αἰῶνος ἀρχίζει μιά νέα περίοδος τῆς τέχνης καί τῆς ἀρχιτεκτονικῆς τῆς Ὀθωμανικῆς αὐτοκρατορίας. Ἡ προϊούσα παρακμή τοῦ κράτους, τό τέλος τῶν κατακτητικῶν πολέμων καί ἡ καθυστέρηση τῆς

προόδου ἐν σχέσει μέ τίς Εὐρωπαϊκές χῶρες ἀναστέλλουν τήν δημιουργικότητα καί περιορίζουν τά οἰκονομικά μέσα. Τήν ἀγέρωχη ἀπομόνωση τῶν πανίσχυρων σουλτάνων τήν διαδέχονται τάσεις προσεγγίσεως μέ τίς δυτικές χῶρες, ιδίως μέ τήν Γαλλία, οἱ ὁποῖες γίνονται συνεχῶς καί μεγαλύτερες κατά τόν 18ο αἰώνα. Παραλλήλως, συνεχῶς καί περισσότεροι καλλιτέχνες καί ἀρχιτέκτονες ἀπό τήν δυτική Εὐρώπη ἔρχονται νά ἐργασθοῦν στήν πρωτεύουσα τοῦ Ὑθωμανικοῦ κράτους.

Ἡ νέα περίοδος λοιπόν χαρακτηρίζεται ἀπό τήν διείσδυση στοιχείων καί μορφῶν τῆς εὐρωπαϊκῆς ἀρχιτεκτονικῆς, κυρίως τοῦ μπαρόκ τῶν γερμανοφώνων καθολικῶν χωρῶν καί τοῦ γαλλικοῦ ροκοκό. Στά διακοσμητικά θέματα κυρίως, ἀλλά καί στίς ἀρχιτεκτονικές μορφές, τό παλαιό παραδοσιακό θεματολόγιο (ἀραβικό καί περσικό οὐσιαστικῶς) ὑποχωρεῖ μπροστά σέ νατουραλιστικές γιρλάντες, φυλλώματα, φύλλα ἀκάνθης καί παντοειδή διακοσμητικά μοτίβα τῆς δυτικῆς ἀρχιτεκτονικῆς. Τά ἐφυσλωμένα πλακίδια ἐγκαταλείπονται καί οἱ διακοσμῆσεις γίνονται ἀνάγλυφες σέ λευκό μάρμαρο. Τά τεμένη, ἀκόμα καί τά αὐτοκρατορικά, εἶναι μικρότερα, ὅπως καί τά λοιπά κτήρια τῆς ἐποχῆς. Εἶναι ὁμως περίτεχνα καί κομψά.

Τά τζαμιά Nuru-osmaniye (1748-1755) καί Laleli (1759-1763) θεωροῦνται ἀντιπροσωπευτικά τοῦ λεγομένου «Ὑθωμανικοῦ μπαρόκ». Εἶναι χαρακτηριστικό ὅτι καί στά δύο οἱ ἀρχιτέκτονες ἦταν χριστιανοί, κάποιος Σιμεὼν ἢ Σίμων καί ὁ Κωνσταντῖνος, ἀντιστοίχως. Μεγίστης σημασίας γιά τήν εἰσαγωγή διακοσμητικῶν θεμάτων ἀπό τήν δύση θεωρεῖται καί ἡ αἴθουσα τοῦ Σελήμ Γ΄ στά ἀνάκτορα τοῦ Τοπ-καπί. Στήν ἴδια περίοδο ἀνήκει καί τό νέο Φατίχ Τζαμί, γιά τό ὁποῖο ἔγινε λόγος.

Ἡ διείσδυση τῶν εὐρωπαϊκῶν τρόπων, μορφῶν καί στοιχείων στήν Ὑθωμανική ἀρχιτεκτονική θά συνεχισθεῖ κατά τόν 19ο αἰώνα. Εἶναι αὐτό πού ὀνομάζουν «διεθνές στυλ». Πράγματι στήν Ὑθωμανική αὐτοκρατορία, πού συνεχῶς παρακμάζει καί οἰκονομικῶς καταρρέει, μαζί μέ τά συμφέροντα τῶν δυτικῶν δυνάμεων στήν Ἀνατολή θά ἐμφανισθοῦν στά ἀστικά κέντρα καί καθαρῶς εὐρωπαϊκοῦ τύπου κτήρια. Μορφές κλασικισμοῦ καί κυρίως τῆς γαλλικῆς σχολῆς τῆς ἴδιας ἐποχῆς, γίνονται δεκτές σέ ὅψεις κτηρίων που διατηροῦν τούς μιναρέδες καί τούς τρούλλους, σέ πλείστους συνδυασμούς (τζαμιά τοῦ Ortakioy καί τῆς Valide στό Aksaray, ἀνάκτορα τοῦ Dolmabahçe καί τοῦ Beylerbey στόν Βόσπορο καί ἄλλα).

Στά Βαλκάνια καί στήν Ἑλλάδα, κυρίως στίς πόλεις ὅπου εἶχαν συγκεντρωθεῖ πολλοί μουσουλμάνοι κάτοικοι, ἀπό τά μέσα τοῦ 15ου ἕως τό τέλος τοῦ 18ου

αἰῶνος, ἀφ' ἑνός πολλές ἐκκλησίες μετατρέπονται σέ τζαμιά καί ἀφ' ἑτέρου κτίζονται ἀρκετά τεμένη. Αὐτά ἀνήκουν σέ μιά ἐπαρχιακή «σχολή» τῆς Ὀθωμανικῆς ἀρχιτεκτονικῆς, στήν ὁποία, παρά τά περιορισμένα μέσα, ἐπαναλαμβάνονται οἱ μορφές καί οἱ ἀπλούστεροι ἀπό τοὺς τύπους πού συνηθίζονται στήν Πρωτεύουσα. Τά μεγέθη εἶναι σχετικῶς μικρά καί οἱ χορηγοί εἶναι συνήθως ἐντόπιοι Τοῦρκοι ἀξιωματοῦχοι. Ἡ χρονολόγησή τους διευκολύνεται ἀπό τίς ἔμμετρες ἐπιγραφές πού συνηθῶς ἔχουν.

Τά περισσότερα ἀπό τά τζαμιά στήν Ἑλλάδα ἀκολουθοῦν τόν ἀπλούστερο τύπο· μιά ἐνιαία τετράγωνη αἵθουσα πού καλύπτεται μέ ἡμισφαιρικό τροῦλλο μέσω λοφίων ἢ ἡμιχωνίων, μπροστά ἀπό τήν ὁποία τρέχει μιά κιονοστήρικτη στοά (ρεβάκ) καλυπτόμενη ἀπό μικροῦς ἡμισφαιρικούς θολίσκους. Στόν τύπο αὐτό ἀνήκε τό σπουδαιότερο ἴσως Ὀθωμανικό μνημεῖο στόν Ἑλλαδικό χῶρο, τό τέμενος τοῦ Ὀσμάν Σάχ στά Τρίκαλα, τό ὁποῖο πιστεύεται ὅτι εἶναι ἔργο τοῦ Σινάν, σέ μέτρια κατάσταση διατηρήσεως σήμερα. Τυπολογικῶς διάφορα σημειώνονται τό ἱμαρέτ τοῦ Ἰσχάκ Πασᾶ στήν Θεσσαλονίκη, γνωστό καί ὡς Ἀλατζᾶ Τζαμί (ἔργο τοῦ 14ου αἰῶνος, ἀρχαιότερο τῶν μεγάλων τζαμιῶν τῆς Κωνσταντινουπόλεως) καί τῶν Πατρῶν, τό ὁποῖο σήμερα ἔχει καθιερωθεῖ ὡς ἐκκλησία τοῦ Παντοκράτορος.

Ἄξια προσοχῆς καί μελέτης τουρκικά τεμένη σημειώνονται τῶν Γιαννιτσῶν (τό σπουδαιότερο ἀπό τά ὁποία εἶναι τοῦ Ἀχμέτ Μπέη, γιοῦ τοῦ Ἐβρενός, σέ κακή κατάσταση σήμερα), τῶν Ἰωαννίνων, τῶν Σερρῶν, τῆς Ἀρτας, τῶν Ἀθηνῶν, τῆς Χαλκίδος (σήμερα μεσαιωνικό μουσεῖο), τῆς Θεσσαλονίκης καί τῆς Ρόδου (τοῦ Σουλεϊμάν καί τοῦ Ρετζέπ Πασᾶ). Ἐννοεῖται ὅτι παραλλήλως μέ αὐτά κτίσθηκαν στήν Ἑλλάδα καί πολλά κτήρια κοινῆς ὠφελείας, μέ σαφή τόν Ὀθωμανικό χαρακτήρα, κυρίως λουτρά (ὅπως τῆς Θεσσαλονίκης), κρήνες, ταφικά μνημεῖα καί μπεζεστένια, στεγασμένες δηλαδή ἀγορές (ὅπως τῆς Θεσσαλονίκης καί τῶν Σερρῶν). Ἀξιόλογο τέλος μνημεῖο θεωρεῖται τό μεγάλο ἱεροδιδασκαλεῖο-ἱμαρέτ τῆς Καβάλας, τῶν ἀρχῶν τοῦ 19ου αἰῶνος, δῶρο τοῦ πρώτου ἀνεξαρτήτου βασιλιά τῆς Αἰγύπτου Μωχάμετ Ἄλυ, στήν πατρίδα του.

Βιβλιογραφία XVII

Anhegger Robert, Beitrage zur Osmanische Baugeschichte III, Serres, Ist. Mitt. 17, 1967, σ. 312.

Arseven Celâl Esad, Türk Sanati Tariki, Istanbul, χωρίς χρον.

- Aslanapa Octay*, Turkish Art and Architecture, London 1971.
- Ayverdi Ekrem Hakki*, Fatih Devri Mimarisi, Istanbul 1953.
- Balducci H.*, Rodosta Turk mimarisi, Ankara 1945.
- Bargebuhr F.P.*, The Alambra, A Cycle of Studies on the eleventh Century in Moorish Spain, Berlin 1968.
- Brandenburg D.*, Der Taj Mahal in Agra, Berlin 1969.
- Briggs M.S.*, Muhammedan Architecture in Egypt and Palestine, Oxford 1924.
- Charles M.A.*, Hagia Sophia and the Great Imperial Mosques, Art Bulletin XII, 1930, σ. 321-344.
- Coles Paul*, Οί Ὁθωμανοί στήν Εὐρώπη, 2 τόμ., Ἀθήναι 1972.
- Corbett S.*, Sinan, Architectural Review, CXIII, 1953, σ. 290-297.
- Crane Howard*, Recent Literature on the History of Turkish Architecture, J.S.A.H., XXI, 1972, σ. 309-315.
- Crane Howard*, Cafer Efendi - Risale-i Mimariyye: An early 17th cent. Ottoman Treatise on Architecture, London and New York, 1987.
- Davis F.*, The Palace of Top-Kapi in Istanbul, New York 1970.
- Egli E.*, Sinan, der Baumeister Osmanischer Glanzzeit, Zürich-Stuttgart 1976.
- Egli E.*, Sinan, Zürich 1954.
- Erdmann K.*, Das Anatolischen Karavan Saray, Berlin 1961.
- Ettinghausen R.*, Grabar O., The Art and Architecture of Islam, Harmondsworth 1987.
- Fergusson J.*, History of Indian and Eastern Architecture, London 1876.
- Gabriel A.*, Une capitale Turque, Brousse, 2 vols, Paris 1958.
- Gabriel A.*, Monuments Turcs de l'Anatolie, 3 vols, Paris, 1931-1934.
- Gluck H.*, Die Bader Konstantinopels, Wien 1921.
- Godard A.*, L'art de l'Iran, Paris, 1962, σ. 281-400.
- Godard A.*, The Art of Iran, New York 1965.
- Golvin L.*, Essai sur l'architecture religieuse musulmane, 2 vols, Paris 1970, 1971.
- Goodwin Godfrey*, A History of Ottoman Architecture, London 1971.
- Goury J. Owen Jones*, Plans, Elevations, Sections and Details of the Alambra, 2 vols, London 1942-1945.
- Grabar Oleg*, The Alambra, Cambridge Mass., 1978.
- Hoag J.D.*, Islamic Architecture, New York, 1977, σ. 94 κ.έ.
-Turkiye - De vakif Abideler ve eski Eserler, I-V, Ankara.
- Kiel M.*, Yenice Vardar, Studia Byz. et Neellenica Neerlandica, I, 1972, σ. 300-329.
- Kiel M.*, Notes of the History of some Turkish Monuments in Thessaloniki, Balkan Studies, II, 1970.
- Kiel M.*, The Ottoman Hamam and the Balkans, Art and Archaeology Research Papers, 9, 1976, σ. 87-96.
- Kiel M.*, Ottoman Architecture in Albania, Istanbul 1990.
- Konyali Ibrahim Hakki*, Mimar Koca Sinan, Istanbul 1948.
- Kuban Dogan*, An Ottoman Building Complex of the Sixteenth Century, The Sokollu Mosque and its Dependencies, in Istanbul, Ars Orientalis, VII, 1968, σ. 19.
- Kuban Dogan*, Influences de l'art Européen sur l'architecture Ottomane au XVIII siècle,

- Palladio, 5, 1955, σ. 149-157.
- Lézine A., Deux villes d'Ifriqiya, Sousse et Tunis, Paris 1971.
- Marçais G., L'art Musulman, Paris 1962.
- Marçais G., L'architecture Musulmane de l'Occident, Paris 1954.
- Mayer L.A., Islamic Architects and their Work, Geneva 1956.
- Müller-Wiener W., Bildlexikon zur Topographie Istanbul, Tübingen, 1977, σ. 324-520.
- Necipoglu G., Architecture, Ceremonial and Power. The Topkapi Palace Cambridge Mass. 1992.
- Ὀρλάνδος Ἀ.Κ., Μεξεστένι Σερρῶν, A.B.M.E., Ε', 1939-1940, σ. 307-312.
- Ὀρλάνδος Ἀ.Κ., Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ Τζαμίου Ὀσμάν-Σάχ τῶν Τρικκάλων, Π.Α.Α., 4, 1929, σ. 319-325.
- Ὀρλάνδος Ἀ.Κ., Τουρκικὰ κτίρια τῆς Ἄρτης, A.B.M.E., 4, 1938, σ. 200-202.
- Ömer Lufti Barkan, Essai sur les données statistiques des registres de recensement dans l'Empire Ottoman au XV et XVI siècles, Journal of Economic and Social History of the Orient, I, 1958.
- Ömer Lufti Barkan, Ekkrem Hakki Ayverdi, Istanbul Vakıfları tahrir defteri, 953 (1546) tahrirli, Istanbul 1970.
- Ömer Lufti Barkan, Süleymaniye Cami ve Imareti Insaati, I, II, Ankara 1972.
- Pope A.U., A Survey of Persian Art, II, Oxford 1939.
- Roche Manuel, Le U'zab Architecture Ibadite en Algérie, Paris 1970.
- Rogers J.M., Ward R.M., Suleyman the builder, Κατάλογος Suleyman the Magnificent, London 1988, σ. 35-43.
- Sözen Metin, The Evolution of Turkish Art and Architecture, Istanbul 1987.
- Stratton A., Sinan, New York 1972.
- Talbot Rice David, Islamic Art, London 1965.
- Talbot Rice T., The Seljuks in Asia Minor, New York 1961.
- Terrasse H., L'art Hispanomauresque des origines au XIIIe siècle, Paris 1932.
- Ünsal B., Turkish Islamic Architecture, London 1957.
- Vogt Göknil U., Turquie Ottoman, Fribourg, 1965, London, 1966.



...σόν καιρό ζών σουλζάνων..

ΧΡΟΝΙΚΑ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ
ΙΣΤΟΡΙΕΣ ΤΟΥ ΝΤΑΗ - ΣΤΑΒΡΗ

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΑ - ΠΑΝΟΥ Ν. ΤΖΕΛΕΠΗ - ΑΘΗΝΑ 1965

Στὸ «Μαρμαρογλυφεῖον ὁ Φειδίας» τοῦ Μάστρο-Πασχάλη τοῦ Ντηνιακοῦ, ποὺ εἵτανε στὸ Φουντουκλί, δούλευε κ' ἓνας Τοῦρκος· κοντός, χοντρός, μ' ὅλα του στραγγυλεμένα : μούρη, σῶμα, χέρια, πόδια, ποὺ μοιάζανε μεγάλα παχειὰ «μπουμπάρια» - λουκάνικα -. Τὸν λέγανε Μεμέτ, μὰ ἐμεῖς, οἱ ἄλλοι τεχνίτες, —τέσσερις ρωμιοί, ἓνας λεβαντίνος κ' ἓνας μαλτέζος — τὸν φωνάζαμε «Ταστσή - Τοπούζ- Μεμέτ» ποὺ θὰ πεῖ, Πετρᾶς - Μεμέτης - τὸ ὀβοῦζι. Καταγότανε ἀπ' τὰ χωριά τῆς Καισάρειας καὶ φοροῦσε τὸ κοστοῦμι τῆς πατρίδος του: μαῦρο κοντὸ σαλβάρι τσόχινο, μὲ «ποτούρια», - μὲ γαμπιέρες-, μάλλινο χοντρὸ πουκάμισο γαλάζιο κι' ἀπὸ πάνω σκοῦρο μελιτζανὶ «τζεπ-κένι», - γελέκο -, ἀπὸ ἄμπᾶ, μὲ μανίκια. Τῇ μέσῃ του τὴν ἔζωνε φαρδιᾶ τραχόμαλλη ζουνάρα, λευκοκίτρινη, καὶ στὰ πόδια φοροῦσε χοντρά τσουράπια ἄσπρα καὶ γεμενιά μὲ πέταλα στὰ τακούνια καὶ στρογγυλὲς πρόκες σ' ὅλη τὴν πατοῦσα. Μεγάλα δασιὰ φρύδια συγκλίνανε ἐνωμένα καὶ κυνηγούσανε τὴν πλακωτὴ του μύτη καὶ τὰ κόκκινα μάγουλα του· κι' αὐτὰ πάλι τὶς ριχτὲς μουστάκες ποὺ σκεπάζανε τὸ στόμα του. Ὅμως, τὰ καστανά του μάτια, ὅταν σὲ κοιτάζανε, φωτίζονταν μὲ τέτοια καλωσύνη, σὰ νὰ σὲ χαϊδεύανε.

Δὲν ἀποχωριζότανε ποτὲ τὸ χαμηλὸ φέσι, ποὺ τὸ φοροῦσε ντυλιγμένο μ' ἓνα σαρίκι ἀπὸ ψιλὸ τουλπάνι πράσινο, χωμένο ὡς πίσω στὸ κεφάλι, στὴ φουσκωτὴ δίπλα ποὺ ἔκανε ὁ παχὺς σβέρκος του, κ' ἔμοιαζε σὰ σουτζοῦκι περασμένο στὸ λαιμὸ του. Τὸ πράσινο σαρίκι ἔδειχνε πῶς εἵτανε ταμένος, ἀπὸ παιδί, σὲ κάποιο θρησκευτικὸ τάγμα. Γι' αὐτὸ εἶταν πολὺ θρηῆσκος, κ' ἔκανε συχνὰ ναμάζι. Πάνω ἀπ' ὅλα τὰ μάλλινα καὶ χοντρά

ροῦχα, εἶχε κ' ἓνα κομμάτι προβιά κοντόμαλλη σγουρή, ἀπὸ μαῦρο κριάρι, ποὺ ἔζωνε τὴ μέση του πίσω, σὰ σαμάρι, καὶ τὴν ἔδενε μπροστὰ κάτω ἀπὸ τὴν τουρλωτὴ κοιλιὰ του. Ὅταν ἔκανε ναμάζι ἄπλωνε καταγῆς τὴν προβιά καὶ γονάτιζε ἀπάνω, ἀφοῦ πρῶτα ἔπλενε στὸ βαρέλι, χέρια, πόδια καὶ τὴν κορφή του. Αὐτὸ γινόταν πίσω ἀπὸ τοὺς μεγάλους ὄγκους τὰ μάρμαρα ὅπου ἀποτραβιόταν γιὰ νὰ προσευχηθεῖ. Ἐπειτα στρωνόταν στὴ δουλιὰ.

Καθόταν κατάχαμα, ἔπαιρνε ἀνάμεσα στὰ σκέλια του τὸν τάκο κι' ἄρχιζε τὸ γερὸ πελέκημα. Ἡ κοιλιὰ, τὰ μεριά του, κολνοῦσαν ἀπάνω στὴν πέτρα καὶ θαρρεῖς τὴ λωιῶνανε. Κάθε τόσο σκούπιζε μὲ τὴν παλάμη τὸ μέρος ποὺ πελεκοῦσε καὶ τὸ πασπάτευε, λὲς κ' ἤθελε νὰ βρεῖ τὸν παλμὸ τοῦ μάρμαρου, ἔτσι ποὺ τὸ ἐνιωθε ζεσταμένο ἀπ' τὸ σῶμα του, καὶ σὰ νὰ τρεμίζει κάτω ἀπ' τὸ χέρι του, ἀπ' τὸ λάξεμα ποὺ τοῦ ἔκανε μὲ τὸ «καλέμι», μὲ τὴ - σμίλη - του. Ἐκανε κάθε δουλιὰ πιὸ γρήγορα ἀπὸ μᾶς τοὺς ἄλλους, γιατί εἶταν ἐπιδέξιος κ' εὐσυνείδητος τεχνίτης. Μόλις τελείωνε τὴ δουλιὰ κ' ἐνῶ ὁ ἰδρῶτας του ἀνάβλυζε καὶ ἔβρεχε τὶς πέτρες, ἔλεγε μὲ φωνὴ ἀπαλὴ :

— «Μαστὸρ μπιτί.» - Μάστορα τέλειωσε -. Κι' ὁ Πασχάλης, τ' ἀφεντικό, ὅλο τοῦ ἀράδιαζε δουλιὲς ἓνα γύρω του.

Ἐμεῖς στὴν ἀρχὴ τὸν πειράζαμε σκληρά, δίχως νὰ τὸ καταλαβαίνουμε σὰν «τζαχίληδες», σὰν - ἄγουροι - ποὺ εἶμασταν. Ὁ Τοπούζ-Μεμέτ ὅμως εἶτανε τόσο ἀγαθὸς ἄνθρωπος ποὺ μᾶς φρονιμάτεψε. Μιὰ φορὰ μπήξαμε καρφίτσες μέσα στὴν προβιά. Ὅταν γονάτισε νὰ κάνει τὸ ναμάζι τσιμπήθηκε. Δὲ θύμωσε· τὶς ἔβγαλε μιὰ-μιὰ μὲ ὑπομονή, τὶς μπούλωξε στὸ γελέκο του, ψιθυρίζοντας, σὰ νὰ τὸ ἔλεγε σὲ κάποιον :

— «Γιὰ δὲς. Κ' ἐγὼ δὲν εἶχα κανένα ἀπ' αὐτὰ τὰ ψιλοπρματάκια...» —

Μιὰν ἄλλη φορὰ καμωθήκαμε πῶς μαλώνουμε μὲ τὸν λεβαντίνο καὶ τὸ μαλτέζο, ποὺ κρατοῦσε ἓναν κουβᾶ γιομάτο νερό. Καὶ σὲ μιὰ στιγμή, ἄξαφνα, τοῦ τὸν ἀδειάσαμε κατακέφαλα, γελώντας ξεδιάντροπα. Ὁ Τοπούζ - Μεμέτ δὲν εἶπε τίποτα. Σηκώθηκε ἡρεμα ὀρθὸς κι' ἄρχισε νὰ τινάζει τὰ νερὰ ποὺ τρέχαν ἀπάνω στὰ ροῦχα του. Οἱ βαριὲς κι' ἀδέξιες κινήσεις του

μᾶς θύμησαν τὶς μεγάλες ἄρκοῦδες ὅταν χορεύουν. Πατήσαμε τὰ χάχλανα. Ἐνας-δυὸ χτύπησαν παλαμάκια τραγουδώντας τὸ σκοπὸ τῶν ἄρκουδιαρέων :

—«Ὁ-ἰ-νά, Μέ-μέτ, Ὁ-ἰ-νά.» - χόρευε, Μεμέτ, χόρευε—.

Μὰ αὐτὸς δὲ θύμωσε. Συνέχισε τὸ τίναγμα τῶν νερῶν καὶ μιὰ στιγμή πού σταμάτησε, σήκωσε τὰ χέρια κοιτάζοντας ἀψηλά, καὶ εἶπε σιγανά :

—«Ὁ Θεὸς νὰ σᾶς τὸ πλερώσει. Μὲ δροσίσατε...»—

Μείναμε ἀποσβολωμένοι. Τὸ σκληρὸ γέλιο πάγωσε στὰ χεῖλια μας. Τὰ πειραχτικὰ λόγια πνίγηκαν στὸ στόμα μας. Ξαφνικὰ βλέπαμε μὲ ἄλλα μάτια τὸν Τοπούζ-Μεμέτ. Σὰν ἕναν ἅγιο γιομάτο καλοσύνη πού τὸν τυραννούσαμε. Κοιταχτήκαμε συναμεταξύ μας μὲ μάτια λυπημένα, σὰ νὰ ψέγαμε ὁ ἕνας τὸν ἄλλο, δίχως νὰ μποροῦμε νὰ βγάλουμε λέξη, γιατί ἕνας κόμπος πικρὸς μᾶς ἔφραζε τὸ λαιμό.

Ἔτσι, σὲ κάθε πείραγμα μας, ἔλεγε πάντα: —«Τσοτζουκλάρ, τζάνουμ. Τσοτζουκλάρ...» - παιδιά, ψυχὴ μου, παιδιά -. Οὔτε βρισιές, μήτε γκιαοῦρ. Τίποτα.

ΚΡΑΤΟΥΣΕ τὰ μάτια του πάντα χαμηλά, κι' ὅταν τὰ σήκωνε κι' ἀπλωνε τὸ βλέμμα μπροστά του κ' ἕνα γύρω, ἀνάπνεε βαθιὰ καὶ ψιθύριζε :

—«Σούκιουρ-Ἀλλάχ», - σ' εὐχαριστῶ θεέ μου -. Ἔμενε μὲ τὰ μάτια ἀναπαμένα ἀπάνω σ' ὅ,τι ἔβλεπε μὲ συγκρατημένο θαυμασμό καὶ τὸ πρόσωπο του ἔπαιρνε δειλὰ μιὰν ἔκφραση μακαριότητος. Θέλησα νὰ μάθω τὸ λόγο αὐτοῦ τοῦ φυσικοῦ του πού μοῦ ἔκανε ἐντύπωση ;

—«Ὁγλούμ», - παιδί μου -, εἶπε —«ὁ ἄνθρωπος δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾷ ὅτι ἀνήκει στὴ γῇ ὅπου ζεῖ. Μὰπάνω σ' αὐτὴν βρίσκειται κι' ὁ Ἀλλάχ, σὲ ὅτι ἀντικρύζουν τὰ μάτια μας, σ' ὅλα τὰ ὁμορφα πράγματα πού μᾶς τὰ ἔδωσε γιὰ νὰ τὰ βλέπουμε καὶ νὰ χαίρεται ἡ ψυχὴ μας»—.

Ὅταν ἔτρωγε, ἀπλωνε ἕνα μεγάλο βυσινὶ μαντῆλι τοῦ χωριοῦ του, ὅπου εἶχε φυλαγμένο μέσα τὸ προσφάι του : ψωμί, κρομύδι ἢ σκόρδο, ἐλιές, χαλβὰ ταχινένιο. Τρώγοντας φρόντιζε

νὰ μὴν πέσει τίποτε ὅξω ἀπὸ τὸ «τραπεζομάντηλο» κι' ὅταν ἀπότηρωγε, μάζευε τὰ ψίχουλα μέσα στὴ φούχτα του καὶ πῆ-
γαινε νὰ τὰ ρίξει σὲ μιὰ γωνιὰ γιὰ νὰ τὰ φᾶνε τὰ μαμούδια,
ποῦ — «εἶναι κι' αὐτὰ πλάσματα τοῦ Ἀλλάχ» — ἔλεγε. Κάθε φο-
ρὰ ποῦ ρευόταν δόξαζε τὸ Θεὸ λέγοντας : — «Ἔσταφ-ὄλα.» —
Μιὰ μέρα τοῦ λέω :

— «Τί γυρεύει ὁ Θεὸς στὰ χοντρότροπα καμώματα σου ;» —

— «Ὁγλούμ, τὸ στομάχι μου χωνεύει καλὰ, κ' ἐγὼ εὐχα-
ριστῶ τὸ Θεὸ ποῦ μοῦ τὸ κρατάει γερὸ κι' ἀπολαβαίνω τὸ
φαί,» — εἶταν ἡ ἀπάντησή του.

Κ' ἔτσι, σιγὰ-σιγὰ, σὰ νὰ ποτιζόμασταν ἀπὸ τὴν ἀνατολί-
τικὴ θυμοσοφία του ὅχι μόνο δὲν τὸν πειράζαμε πιά, παρὰ
τὸν ἀγαπούσαμε καὶ τὸν βοηθοῦσαμε στὴ δουλιὰ ὅσο περνοῦ-
σε ἀπ' τὸ χέρι μας. Ὁ Τοπούζ-Μεμέτ εἶτανε συγκινημένος.
Ἀγόραζε «λεμπλεμπιᾶ», - στραγάλια ἀφράτα -, ἀπὸ ἓναν
πατριώτη του λεμπλεμπιτζῆ καὶ μᾶς τὰ πρόσφερε. Ὅταν ἐρ-
χόταν τοῦτος ὁ φίλος του ἀποτραβιόντανε καὶ οἱ δυὲ πίσω
ἀπὸ τοὺς μεγάλους ὄγκους τ' ἀδούλεφτα μάρμαρα, Ἐκεῖ
κούρνιαζαν ἀντικρυστὰ σὰν τὰ πουλιά, ἀπάνω στὶς φτέρνες
τους. Ἀνταλλάζανε ἓνα ἀπλὸ «χὸς γκελτὶν», - καλῶς ὀρισε -,
καὶ «χὸς μπουλντοῦκ» - καλῶς σὲ βρῆκα -, καὶ σωπαίνανε,
ἐνῶ κοιτάζονταν μέσα στὰ μάτια σὰ νὰ βλέπαν καθρεφτισμένο
σ' αὐτὰ τὸ μεγάλο καῦμό τους, τὴ νοσταλγικὴ μακρυνή τους
πατρίδα. Ὡσπου ἄρχιζε ὁ ἓνας σιγανά :

— «Τὰ πλατάνια τοῦ τζαμιοῦ θὰ ντυθήκανε μὲ τὴ φυλωσιά
τους... τὰ πουλιά θὰ ξαναγύρισαν καὶ θὰ κελαῖδοῦν... ὁ Χότζας
θὰ κάθεται δίπλα στὴ βρύση καὶ τὰ παιδιὰ θὰ παίζουν μὲ
τὰ νερὰ καὶ τὸν ἥλιο...» —

Κι' ἀπλῶνε ὁ καθένας τὰ μάτια κάπου, σὰ νὰ ἔβλεπαν
ἐκεῖδὰ τὸ ὄραμα. Ἐπειτα κοιτάζονταν πάλι σιωπηλοί, λὲς
καὶ συνέχιζαν τὴν κουβέντα μὲ τὸ βλέμμα τους. Σὲ λίγο ὁ
ἄλλος πρόσθετε :

— «Ἄν ἔκανε πολλὲς βροχὲς τὰ καλαμπόκια θὰ σάρκωσαν
γαλακτερά...» — σώπαινε καὶ συνέχιζε — «Στὸ ρουμάνι ἡ γῆ θὰ
εἶναι γιομάτη λουλούδια καὶ τὰ ζαρκάδια θὰ τρέχουν καὶ θὰ
πηδοῦν ἐλεύθερα μὲ τὰ «γιαβριά» τους, - μὲ τὰ μικρά τους -.

Καὶ πάλι ρεμβάζανε, καρτερικοὶ, γαλήνιοι. Ὁ Ταστοῦζ-Τοποῦζ-Μεμέτ κάποτες ἔλεγε χαμογελώντας :

—«Ἡ Φατμέ θά 'χει κι' ἄλλο παιδί... Σὲ πόσες κοπέλες «ἄτzaamπα», - ἄραγες -, θ' ἀψηλοκρέμεται ἡ ποδιά ἀπὸ μπροστά.»—

Κι' ὁ ἄλλος συνέχιζε μὲ κάποια λύπη στὴ φωνή :

—«Κ' ἡ «ζάβαλη», - ἡ φουκαριάρα -, ἡ 'Αἰσὲ ἀκόμα περιμένει...»—

Σώπαιναν πάλι καὶ κοιτάζονταν σὰ δυὸ ἀγαθὰ ζωντανὰ ποὺ συνεννοοῦνται μὲ τὰ μάτια, σιωπηλά, στὴ θλίψη καὶ στὴ χαρά τους. Ὡσπου σηκώνονταν ὀρθοί, σὰν πιὸ ξαλαφρωμένοι καὶ λέγοντας —«'Αλλάχ-κερίμ», - ὁ Θεὸς βοηθός -, μπλέκαν χαϊδευτὰ τὶς παλάμες μ' ἓνα ταυτόχρονο : —«Γκιουλέγκιουλέ», σὰ νὰ ποῦμε - μετὰ χαρᾶς - καὶ χωρίζανε. Ὁ λεμπλεμπιτζῆς φορτωνόταν στὸν ὦμο, καβαλιστά, τοὺς δυὸ τουρβάδες ἀπὸ καμηλότριχα, βαριοὺς ἀπὸ λεμπλεμπιά, ἔβαζε τὴ μικρὴ μπρούντζινη ζυγαριὰ στὸ ζουνάρι, ἔπαιρνε τὸ μικρὸ κόσκινο σὰ «νταῖρέ», - σὰ ντέφι -, στὸ χέρι, κ' ἔφευγε. Ὁ Τοποῦζ-Μεμέτ γυρνοῦσε στὰ ἐργαλεῖα του κι' ἄρχιζε τὴ δουλιὰ μὲ μάτια ἀκόμα γιομάτα μελαγχολικὸ ρεμβασμό. Αὐτὲς οἱ ἐπισκέψεις καὶ ὁ τρόπος ποὺ περνοῦσαν τὴν ὥρα τους τοῦτοι οἱ δυὸ ἀπλοὶ ἄνθρωποι μ' ἔκαναν νὰ τοὺς ἐκτιμήσω, ν' ἀγαπήσω πιὸ πολὺ τὸν Τοποῦζ-Μεμέτ, καὶ νὰ καταλάβω τὴν ἀξία τῆς σιωπῆς ἀνάμεσα σὲ δυὸ ἄντρες φίλους, ἀπάνω σὲ κοινὰ αἰσθήματα.

Ο ΤΟΠΟΥΖ-ΜΕΜΕΤ καθόταν σ' ἓνα χάνι, μεγάλο σὰν «Καραβὰν-Σεράϊ», μακριὰ σὲ μιὰν ἄκρη τῆς παλιᾶς τούρκικης «Πόλης» —ὅπως τὴ λέγανε οἱ Ρωμιοί— ποὺ εἴταν ἄλλοτες τὸ περιτοιχισμένο Βυζάντιο. Ἔμενε μαζὶ μὲ ἄλλους συχωριανοὺς του, στιβαγμένοι ὅλοι σ' ἓνα δωμάτιο. Στὶς Σφαγές-τῶν-'Αρμένηδων, τῆς Πόλης, δὲν πῆγε νὰ λάβει μέρος στὸ μακελιό, ἂν καὶ τὸ μαρμαράδικο μᾶς εἶχε κλείσει. Καθὼς εἴταν ἀγαθὸς πίστεψε σὲ κάτι λεβαντίνους, «ἀναντὰν - μπαμπαντὰν» παστρικά - ὑποκείμενα, πὼς τάχα, εἴταν μεγάλα πρόσωπα ποὺ εἶχαν χάσει τὰ κλειδιά τῆς «Μπάνκας», κι' ἔπρεπε νὰ σώσουν σπουδαῖα κει-

μήλια ἀπ' τὴν «κάσσα» τους. Κι' ἀπάνω στὴν ἀναμπουμπούλα τῆς «σφαῆς» βάλανε τὸν Τοπούζ-Μεμέτ καὶ τοὺς ἀνοιξε μιὰ τρύπα σ' ἓναν τοῖχο φωταγωγοῦ στὸ ὑπόγειο μιᾶς Τράπεζας ἀπ' ὅπου, αὐτοὶ οἱ «κασσαδόροι», μπήκαν στὴ Μπάνκα καὶ κάμανε τὴ δουλιὰ τους. Ποιὸς ξέρεי μέ τί ἀξίες ἀπὸ χρυσάφι, κοσμήματα, τίτλους. Γι' ἀμοιβὴ ὁ Τοπούζ-Μεμέτ δὲ δέχτηκε παρὰ μόνο τὸ μεροκάματο του καὶ τὸ μικρὸ μπαχτσίσι πού τοῦ δώσαν, ἦρθε καὶ τὸ μοίρασε στὰ παιδιὰ τοῦ μαρμαράδικου, γιατί εἶχε πάρει ἀπ' ἐκεῖ κάτι ἐργαλεῖα πού τοῦ χρειάστηκαν σ' αὐτὴ τὴ δουλιὰ. Τὸν Τοπούζ-Μεμέτ τὸν εἶχε συστήσει στοὺς διαρρήκτες ὁ λεβαντῖνος τεχνίτης, πού θὰ ἔγλειψε κι' αὐτὸς κανένα κόκκαλο ἀπὸ τὴ φάρα του.

Στὸν καιρὸ τῆς «Μεγάλης-Χολέρας» τῆς Κωνσταντινούπολης ὁ Τοπούζ-Μεμέτ, δὲν ἦρθε μιὰ μέρα στὸ μαρμαράδικο. Μήτε τὴν ἐπομένη. Οὔτε καὶ τὶς κατοπινὲς μέρες. Δὲν ἦρθε πιά. Αὐτὸ μᾶς ἀνησύχησε. Σὰ νὰ ἔλειπε ἀπ' τὸ μαγαζὶ κάποιος δικός μας πού ἄφησε ἓνα κενό. Μιλούσαμε γι' αὐτὸν περισσότερο παρὰ γιὰ ἄλλους γνωστοὺς καὶ φίλους πού ξαίραμε ὅτι εἶτανε κι' αὐτοὶ χολεριασμένοι. Ἐγὼ κατεχόμουν ἀπὸ ἀγωνία. Ὡσπου μιὰ μέρα δὲν μπόρεσα νὰ κρατηθῶ καὶ ξεκίνησα νὰ πάω νὰ βρῶ τὸ φίλο μου τὸν Ταστσή - Μεμέτ. Νὰ δῶ ἂν ζεῖ. Νὰ τὸν σώσω.

Ἀφοῦ περιπλανήθηκα σ' ἄγνωστα μου μέρη τῆς Ἀπέραντης - Πολιτείας, βρῆκα τὸ χάνι πού κατοικοῦσε. Μὰ δυὸ «νταγκαλάκια»,—δυὸ κοθώνια—, πού στέκονταν σκοποί, «ἐφ' ὅπλου λόγχῃ», ὅξω ἀπ' τὴν πόρτα τῆς αὐλῆς δὲ μ' ἄφισαν νὰ μπῶ. Εἶχαν καμωμένο κορδόνι γύρω ἀπ' τὸ κτίριο, γιατί πολλοὶ ἀπ' τοὺς ἐπαρχιωτὲς Τούρκους πού ζοῦσαν ἐκεῖ στιβαγμένοι, εἶχαν χτυπηθεῖ ἀπ' τὴ χολέρα καὶ πεθαίναν ἀράδα. Ὁ δρόμος, τὰ ντουβάρια τοῦ χανιοῦ, καὶ τὰ ποδήματα τῶν φρουρῶν εἶτανε ἀσβεστομένα καὶ παντοῦ μύριζε τζαβέλα.

Ἐφερα γύρα τὸ χτίριο γιὰ νὰ βρῶ καμιὰν ἄλλη πόρτα ἢ κανένα παράθυρο καὶ νὰ μπῶ. Μὰ πουθενά, στὰ χαμηλά, δὲν ὑπῆρχε οὔτε τρύπα. Παντοῦ θεόρατοι τοῖχοι καὶ μοναχὰ ψηλά, κάτω ἀπ' τὸ ἀκρόστεγο, μαύριζαν μιὰ σειρὰ μικρὰ παράθυρα μὲ σιδεριὲς σὰν φυλακῆς. Ξαναγύρισα στὴν εἴσοδο, μὰ πρὶν φτάσω ἐκεῖ εἶδα κάποιον νὰ δείχνει στοὺς σκοποὺς ἓνα

χαρτί καὶ νὰ περνᾷ. Χρειαζόταν «τεσκερές», - ἄδεια -. Κρύφτηκα στὴ γωνιά τοῦ τοίχου καὶ γρατσούνισα μὲ τὸ μολύβι ἅπάνω σ' ἓνα κομμάτι χαρτί, κάτι ἀκαταλαβίστικα ψηφιά, τάχα τούρκικα, πού δὲν τὰ σκάμπαζα γρῦ γραφτά, παρὰ μόνο νὰ τὰ μιλήσω. Εἶμουν βέβαιος πῶς καὶ οἱ στρατιῶτες θὰ εἶταν ἀγράμματοι σὰν κ' ἐμένα. "Ἀσπρῖσα τὰ παπούτσια μου μ' ἀσβέστη - σὰν ἐκεῖνον πού μπῆκε - καὶ τράβηξα μὲ θάρρος ἴσα στὴν πόρτα.

Μὰ ἐκείνη τὴ στιγμή ἀπὸ τὴ μεγάλη καμάρια τῆς ἔβγαине ἓνα κάρο. Εἶτανε φορτομένο ἀσβέστη σκόνη ὥς ἅπάνω, σὰ νὰ τὸν πῆγαινε σὲ κανένα γιαπί. Ὁ ὁδηγὸς πού τραβοῦσε τ' ἄλογο κ' ἓνας ἄλλος πού τὸν ἀκαλουθοῦσε κρατώντας ἓνα φτιάρι στὸν ὦμο σὰν κυνηγός, φοροῦσαν πρωτόβλεπτες στολές. Κάτι σὰ χαλαρᾷ «ἀντεριά», - νυχτικά -, ἀπὸ τραχὺ τσουβαλόπανο, ἐνωμένα σὰ βράκες κάτω ἀπ' τὰ σκέλια τους. Στὸ κεφάλι εἶχαν ἓνα σουβλερὸ σκούφο ἀπ' τὸ ἴδιο στρατσόπανο καὶ στὰ πόδια ἀψηλὰ φαρδιὰ ποδήματα πέτσινα. Ὅλα τους εἶταν πασαλειμένα μὲ ἀσβέστη, ἀλλοῦ μπόλικο, κι' ἀλλοῦ λίγο. Τὸ μασκάρεμα αὐτὸ τοὺς ἔδινε μιὰν ὄψη κωμικὴ μαζὶ καὶ τρομερή. Ἀπ' τὸ τράνταγμα τοῦ κάρου ἅπάνω στὸ ἀνώμαλο καλντιρίμι πρόβαλλαν ξαφνικά, μέσα ἀπ' τὸν ἀσβέστη, μαῦρα σκελεθρωμένα ἀνθρώπινα μέλη: χέρια, πόδια, κ' ἓνα κεφάλι πού ταρακουνιόταν λὲς καὶ ἤθελε νὰ πάρει ἄερα.

Δὲν πίστευα τί ἔβλεπα. Ἀλοιθώρησα ἀπ' τὸν τρόμο. Ἡ θολωτὴ πόρτα μοῦ φάνηκε σὰ στόμα πού ξερνοῦσε πεθαμένους γιὰ νὰ καταπιεῖ τοὺς ζωντανούς, ἐμένα καὶ τοὺς στρατιῶτες πού εἶχαν ἀλαργέψει πέρα ἀπ' τὴν πόρτα. Κιότρεψα. Σκέφτηκα νὰ φύγω. Μὰ στὰ μάτια μου ἦρθε ὁ Τοπούζ - Μεμέτ ν' ἀγωνιᾷ κάτω ἀπὸ ἓνα τέτοιο μακάβριο σωρό. Τράβηξα μπροστὰ δείχνοντας τὸ χαρτί στὸν ἓνα στρατιώτη. Δίχως νὰ κουνήσει ἀπ' τὴ θέση του μοῦ ἔκανε νόημα νὰ περάσω.

Μόλις μπῆκα σταμάτησα καὶ κοίταξα σαστισμένος ἓνα γύρω. Τὸ χτίριο εἶταν ἓνα μεγάλο παλιὸ «χάνι» τρίπατο μὲ σειρὰ καμάρες ἀνοιχτὲς σὲ κάθε ὄροφο. Οἱ τρεῖς πλευρές του ἀγκάλιαζαν μιὰ λιθόστρωτη αὐλὴ· στὸ κέντρο τῆς ὑπῆρχε μιὰ μεγάλη ξεχαρβαλωμένη βρύση μὲ πολλὰ «μουσλούκια» μὲ πολλοὺς -

κρουνοῦς-, πού ἀπὸ ἓνα – δυὸ ἔτρεχε σφυριχτὰ νερό. Τὴν πλευρὰ τοῦ δρόμου τὴν ἐκλείνε ἓνας ἀψηλὸς τοῖχος χοντρὸς σὰν κάστρου, μὲ τὴν τοξοτὴ πόρτα μονάχα στὸν ἄξωνα του. Ἡ αὐλὴ εἶταν ἀσπρισμένη μὲ ἄφθονο ἀσβέστη καὶ μπροστὰ στὴ σκάλα κάθε πλευρᾷ τοῦ χανιοῦ, ὑψώνονταν μεγάλες κουμουλιᾶς ἀσβεστόσκονη γιὰ νὰ ἐμποδίσει, λές, τὸ θάνατο νὰ βγεῖ ἢ καὶ νὰ μπεῖ μέσα στὸ χάνι.

ΑΠΟ ΤΗ ΜΙΑ σκάλα δυὸ ἄνθρωποι, ντυμένοι σὰν ἐκείνους τοῦ κάρου, φέρναν μέσα ἀπ' τὸ χάνι νεκροὺς σκελετομένους, μισό-γυμνους, μὲ τὰ πρόσωπα παραμορφωμένα ἀπ' ὅτι ὑποφέρανε ἀπ' τὴν ἀρρώστια καὶ τὴν ἀγωνία τοῦ θανάτου. Ἀπὸ πάνω τους ἔσταζαν κάτι θολὰ ὑγρὰ πού βρωμοῦσαν καὶ μόλυναν τὸν ἀέρα. Οἱ δυὸ πεθαμενατζήδες, μὲ τὰ χέρια τυλιγμένα σὲ λινάτσες ἀσβεστομένες, κρατοῦσαν τὰ κουφάρια ἀπ' τὶς μασχάλες καὶ τὰ πόδια καὶ τὰ πετοῦσαν μέσα σ' ἓνα κάρο, τὸ ἓνα ἀπάνω στ' ἄλλο. Ὅταν τὸ καλογιόμισαν τὰ σκεπάσανε μὲ ἀσβέστη, χτυπώντας μὲ τὸ φτυάρι τὰ μέλη πού ἐξέχανε, χέρια, πόδια, κεφάλια, γιὰ νὰ τὰ στριμώξουνε μέσα. Στὴν ἀντικρυνὴ σκάλα, δυὸ ἄλλοι παρόμοιοι, ρίχναν τοὺς πεθαμένους στίβα πλάϊ σὲ μιὰ κουμουλιά ἀπὸ ἀσβέστη. Κοίταζα περίτρομος. Μιὰ στὸ κάρο πού φόρτωναν μιὰ στὴ στίβα. Φοβώμουνα μὴν ἀναγνωρίσω τὸν Τοπούζ-Μεμέτ μέσα στὸ σωρὸ τὰ πτώματα. Κι ἀναρριγοῦσα ἀπ' τὴ θλίψη. Μοῦ φαινόταν πὼς ἄκουα βαθιὰ βογγητὰ νὰ βγαίνουν ἀπὸ ἐκεῖνα τὰ φριχτὰ κουφάρια καὶ νόμιζα πὼς χέρια καὶ πόδια ἀργοκουινιώνταν σὰ νὰ ἤθελαν ν' ἀρπαχτοῦν ἀπὸ κάπου γιὰ νὰ σωθοῦν.

Σήκωσα τὰ μάτια μου ἀψηλὰ ψάχνοντας ἀνάμεσα στὶς καμάρες, μήπως δῶ τὸν Τοπούζ-Μεμέτ νὰ μοῦ κάνει νόημα νὰ πάω. Νὰ τὸν γλυτώσω. Μὰ οἱ καμάρες μοῦ φάνηκε πὼς μὲ κοίταζαν σὰ ματότρυπες ἀπὸ νεκροκεφαλές. Δὲν ἤξαιρα τί νὰ κάνω; Ποῦ νὰ πάω; Ἀπὸ ποῦ ν' ἀρχίσω; Δὲν μποροῦσα νὰ σκεφτῶ. Τότες εἶδα τὸν ἄνθρωπο πού εἶχε μπεῖ πρὶν ἀπὸ μένα νὰ ἔρχεται καὶ νὰ δίνει ὁδηγίες σὲ ἑκείνους πού ἔριχναν τοὺς νεκροὺς δίπλα στὴν κουμουλιά. Ἐτρεξα σιμὰ του καὶ τὸν

ρώτησα μέ αγωνία ἂν γνωρίζει τὸν «Κάϊσερλη Μεμέτ», τὸν Μεμέτ ἀπ' τὴν -Καيسάρεια- τὸν «τασστή» -τὸν πετρά;

Αὐτὸς λέγοντας πὼς εἶναι ὑγειονομικὸς μ' ἀποπῆρε — «Τί γύρευα ἐκεῖ ποὺ εἴταν ἐπικίνδυνο κι ἀπαγορευμένο μέρος. Ἔπρεπε νὰ φύγω ἀμέσως. . .» — Μὰ βλέποντας τὴν αγωνία μου, πρόσθεσε πιὸ μαλακά: — «πῶς τοὺς γεροὺς τοὺς εἶχαν πάει ἄλλοῦ κ' ἐδῶ εἶχαν ἀφίσει τοὺς χολεριασμένους καὶ τοὺς ἐτοιμοθάνατους.» — Καὶ τέλειωσε: — «Καλὴ τύχη. Μὴν ἀγγίζεις ὁμως πουθενά, τίποτα, χάθηκες κακομοίρη μου.» —

Ἀπελπισμένος τράβηξα στὴν τύχη κατὰ τὴν τρίτη σκάλα ποὺ φαινόταν ἀδειανή. Κρατοῦσα τὸ μαντῆλι στὴ μύτη μου γιατί ἡ βρώμα μοῦ ἔφερνε ἀναγοῦλες. Ἀνέβηκα στὸν πρῶτον ὄροφο. Οἱ καμάρες σχημάτιζαν διάδρομο πρὸς τὴν αὐλὴ μέ σειρὰ κελιά στὸ μέσα μέρος, ἀντίκρυ τους. Δὲ συνάντησα ψυχὴ ζωντανή, παρὰ δυὸ πεθαμένους, τὸν ἕνα πεσμένο μπρούμυτα χάμω καὶ τὸν ἄλλο γραπωμένο στὸ πεζοῦλι μιᾶς καμάρας, σὰ νὰ ἤθελε νὰ σηκωθεῖ καὶ νὰ φωνάξει. Ἀπ' τὶς μισάνοιχτες πόρτες ἀκούοταν κάπου - κάπου πνιχτὰ ἀγκομαχητὰ καὶ στὰ κατώφλια λίμναζαν λερὰ ὑγρὰ ποὺ ἔβγαζαν μιὰν ἀποφορὰ ψοφιμοῦ καὶ διαπερνοῦσε τὰ σωθικὰ καὶ τὸ μυαλό. Ἐφτυσα στὶς δυὸ ἄκρες τοῦ μαντηλιοῦ κ' ἔφραξα μ' αὐτὲς τὰ ρουθούνια μου, ἐνῶ κρατοῦσα τὸ ὑπόλοιπο στὰ δόντια μου. Μόλις ἀνάπνεα. Μὰ κάθε τόσο ἀναγκαζόμουν νὰ βγάλω τὸ μαντῆλι ἀπ' τὸ στόμα γιὰ νὰ φωνάξω ἀπελπισμένα:

— «Τοπουζ - Μεμέτ. . . Ἀζιζίμ» - ἀγαπητέ - μου, . . . «Νέρν-τεσιν;» - ποῦ εἶσαι - . . . ἔτοιμος νὰ κλάψω. . . Κ' ἔσπρωχνα τὶς πόρτες μέ τὸ πόδι ρίχνωντας μέσα ματιὲς γιομάτες ἀγωνία. Μὰ στὸ πρῶτο πάτωμα δὲ βρῆκα τὸν Τοπουζ -Μεμέτ. Μπροστὰ στὴ σκάλα γιὰ τὸ δεύτερο πάτωμα στάθηκα λειπόψυχος. Σὰν ἀπὸ ναυτία μέ κομένη ἀνάσα. Ὁ ἰδρώτας ἀνάβλυζε ἀπ' τὸ μέτωπό μου κ' ἐνιωθα τὰ πόδια μου πλαδαρά. Νὰ συνεχίσω ἢ νὰ φύγω. Δὲν θὰ ὑπῆρχε πιά καμιὰ ἐλπίδα. . . Μὰ ὁ Τοπουζ - Μεμέτ μέ περίμενε. Τὸν ἔβλεπα μπρὸς στὰ μάτια μου.

Ἐσφισα τὰ δόντια κι' ἀνέβηκα ὅσο μποροῦσα πιὸ γρήγορα τὴ σκάλα γιὰ νὰ κερδίσω χρόνο. Γιὰ κεῖνον καὶ γιὰ μένα. Στὸ

κεφαλόσκαλο τοῦ δεύτερου πατώματος δρασκέλησα ἓναν χο-
λεριασμένο πού εἶταν πεσμένος μπρούμυτα μέ τὰ νεκρά μάτια
ὀρθάνοιχτα, καρφωμένα στὰ σκαλοπάτια πού δέν πρόφτασε
νὰ κατέβει. Κι' ἄρχησα ν' ἀνοίγω μέ κλωτσιές τῖς πόρτες καί
νὰ βλέπω μέσα. Στήν τρίτη πόρτα πού ἄνοιξα μοῦ φάνηκε
πῶς ἀντίκρυσσε τόν Τοπούζ - Μεμέτ... Τόν ἀναγνώρισα. Ἀνά-
σκελα, ἐκειδά, στή γωνιά τοῦ κελιοῦ κείτονταν ὁ φίλος μου
ὁ Ταστσή-Μεμέτ. Ἕνα ἀνθρώπινο κουβάρι, δίχως σάρκες, μι-
σόγυμνο. Μόνο κόκκαλα σκεπασμένα μέ μαῦρο πετσί. Κ' ἓνα
γύρω ἐκεῖνο τὸ βρωμερὸ ὑγρὸ, λές καί εἶχαν ἀδειάσει τὰ πάχητα
του καί σαπίζανε. Τὸ πρόσωπο του εἶταν χαμένο μέσα στὰ
φρύδια καί στὰ μουστάκια του. Τὰ μάτια του βαθουλωμένα
καί κλειστά. Τὸ φέσι καί τὸ σαρίκι τὰ φοροῦσε ἀκόμα. Μόλις
ἀνάσαινε. Πῆγα κοντά του. Ἔσκυψα καί φώναξα, ἐνῶ τὰ μά-
τια μου βουρκώνανε ἀπὸ λύπησση καί ναυτία:

—«Τοπούζ-Μεμέτ. . . Ἀζιζίμ»—

Καί σὲ μιὰ στιγμή, πού τὴν ἔζησα θανατερό μαρτύριο, ὁ
Μεμέτ μόλις ἄνοιξε βαριά-βαριά τὰ μάτια. Μὲ κύτταξε. Μοῦ
φάνηκε πῶς ἔκανε μιὰ προσπάθεια νὰ σηκώσει τὸ δεξί του
χέρι. Καί τὸ βλέμμα του ἀχνόλαμψε ἀπὸ ἓνα ἀμυδρὸ χαμόγελο.
Νόμισα πῶς τὸν ἄκουσα νὰ ψιθυρίζει ξέπνοος:

—«Ὁγ-λούμ». . . - παιδί μου —.

Ἔκανα ν' ἀπλώσω τὰ χέρια μου λέγοντας:

«—Μπαμπᾶ...»—

Μὰ δέν πρόφτασα. Ὁ Τοπούζ-Μεμέτ ἔγυρε τὸ κεφάλι καί
μὲ κοίταξε μέ μάτια ὀρθάνοιχτα, ἀσάλευτα, θολά, μὰ γιομά-
τα καλοσύνη.

Μὲ κυρίεψε ἀβάσταχτη θλίψη καί δέος μαζί.

Κ' ἔφυγα, δίχως νὰ καλοβλέπω ἀπ' τὰ δάκρυα, μέ τὸν
Ταστσή Τοπούζ - Μεμέτ νεκρὸ μπρὸς στὰ μάτια μου, καί
ζωντανὸ μέσα στήν καρδιά μου. . .

Κατάλογος Αυτοκρατόρων (Norwich - Mango)

324-337	Κωνσταντίνος Α΄ ο Μέγας	
337-340	Κωνσταντίνος Β΄	
337-350	Κωνσταντίνος Β΄	Συναυτοκράτορες
337-350	Κώνστας	
350-361	Κωνσταντίνος Β΄	
361-363	Ιουλιανός	
363-364	Ιοβιανός	
364-375	Βαλεντινιανός Α΄	Συναυτοκράτορες
364-378	Βάλης	
374-383	Γρατιανός	
379-392	Θεοδόσιος Α΄ ο Μέγας	Συναυτοκράτορες
383-392	Βαλεντινιανός Β΄	
392-395	Θεοδόσιος Α΄ ο Μέγας	
395-408	Αρκάδιος	
408-450	Θεοδόσιος Β΄	
450-457	Μαρκιανός	
457-474	Λέων Α΄	
474	Λέων Β΄	
474-491	Ζήνων	
[475-476]	Βασιλίσκος	
491-518	Αναστάσιος Α΄	
518-527	Ιουστίνος Α΄	
527-565	Ιουστινιανός Α΄ ο Μέγας	

565-578	Ιουστίνος Β΄	
578-582	Τιβέριος Β΄ Κωνσταντίνος	
582-602	Μαυρίκιος	
602-610	Φωκάς	
610-641	Ηράκλειος	
641	Κωνσταντίνος Γ΄	Συναυτοκράτορες
641	Ηρακλεωνάς	
641-668	Κώνστας Β΄	
668-685	Κωνσταντίνος Δ΄ ο Πρωγανάτος	
685-595	Ιουστινιανός Β΄ ο Ρινότμητος	
695-698	Λεόντιος	
698-705	Τιβέριος Γ΄	
705-711	Ιουστινιανός Β΄ ο Ρινότμητος	
711-713	Φιλιππικός Βαρδάνης	
713-715	Αναστάσιος Β΄	
715-717	Θεοδόσιος Γ΄	
717-741	Λέων Γ΄ ο Ίσαυρος	
741-775	Κωνσταντίνος Ε΄ ο Κοπρώνυμος	
775-780	Λέων Δ΄	
780-797	Κωνσταντίνος ΣΤ΄	
797-802	Ειρήνη η Αθηναία	
802-811	Νικηφόρος Α΄	
811	Σταυράκιος	
811-813	Μιχαήλ ο Ραγκαβές	

813-820	Λέων Ε΄
820-829	Μιχαήλ Β΄
829-842	Θεόφιλος
842-867	Μιχαήλ Γ΄
867-886	Βασίλειος Α΄ ο Μακεδών
886-912	Λέων ΣΤ΄ ο Σοφός
912-913	Αλέξανδρος
913-959	Κωνσταντίνος Ζ΄ ο Πορφυρογέννητος
920-944	Ρωμανός Α΄ Λεκαπηνός
959-963	Ρωμανός Β΄
963-969	Νικηφόρος Β΄ Φωκάς
969-976	Ιωάννης Α΄ Τσιμισκής
976-1025	Βασίλειος Β΄ ο Βουλγαροκτόνος
1025-1028	Κωνσταντίνος Η΄
1028-1034	Ρωμανός Γ΄ Αργυρός
1034-1041	Μιχαήλ Δ΄ Παφλαγών
1041-1042	Μιχαήλ Ε΄ Καλαφάτης
1042	Ζωή και Θεοδώρα
1042-1055	Κωνσταντίνος Θ΄ Μονομάχος
1055-1056	Θεοδώρα
1056-1057	Μιχαήλ ΣΤ΄ Στρατιωτικός
1057-1059	Ισαάκιος Α΄ Κομνηνός

1059-1067	Κωνσταντίνος Ι΄ Δούκας
1067-1071	Ρωμανός Δ΄ Διογένης
1071-1078	Μιχαήλ Ζ΄ Δούκας
1078-1081	Νικηφόρος Γ΄ Βοτανειάτης
1081-1118	Αλέξιος Α΄ Κομνηνός
1118-1143	Ιωάννης Β΄ Κομνηνός
1143-1180	Μανουήλ Α΄ Κομνηνός
1180-1183	Αλέξιος Β΄ Κομνηνός
1183-1185	Ανδρόνικος Α΄ Κομνηνός
1185-1195	Ισαάκιος Β΄ Κομνηνός
1195-1203	Αλέξιος Γ΄ Άγγελος
1203-1204	Ισαάκιος Β΄ Άγγελος και Αλέξιος Δ΄
1204	Αλέξιος Ε΄ Δούκας Μούρτζουφλος

Νίκαια

1204-1222	Θεόδωρος Α΄ Λάσκαρις
1222-1254	Ιωάννης Γ΄ Δούκας Βατάτζης
1254-1258	Θεόδωρος Β΄ Λάσκαρις
1258-1261	Ιωάννης Δ΄ Λάσκαρις

1258-1282	Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγος
1282-1328	Ανδρόνικος Β΄ Παλαιολόγος
1328-1341	Ανδρόνικος Γ΄ Παλαιολόγος

1341-1391 *Ιωάννης ΣΤ΄ Παλαιολόγος*

1347-1355 *Ιωάννης ΣΤ΄ Καντακουζηνός*

1390 *Ιωάννης Ζ΄ Παλαιολόγος*

1391-1425 *Μανουήλ Β΄ Παλαιολόγος*

1425-1448 *Ιωάννης Η΄ Παλαιολόγος*

1449-1453 *Κωνσταντίνος ΙΑ΄ Παλαιολόγος*

Κατάλογος Οθωμανών Σουλτάνων (Norwich - Mansel)

<i>1288-1326</i>	<i>Οσμάν Γαζή</i>
<i>1326-1362</i>	<i>Ορχάν Γαζή</i>
<i>1362-1389</i>	<i>Μουράτ Α΄</i>
<i>1389-1402</i>	<i>Βαγιαζήτ Α΄ ο Κεραυνός (Βαγιαζήτ Γιλντιρίμ</i>
<i>1402-1421</i>	<i>Μωάμεθ Α΄</i>
<i>[1402-1410</i>	<i>Σουλεϊμάν]</i>
<i>[1411-1413</i>	<i>Μουσά]</i>
<i>1421-1451</i>	<i>Μουράτ Β΄</i>
<i>1451-1481</i>	<i>Μωάμεθ Β΄ ο Πορθητής (Φατίχ Μεχμέτ)</i>
<i>1481-1512</i>	<i>Βαγιαζήτ Β΄</i>
<i>1512-1520</i>	<i>Σελίμ Α΄ ο Τρομερός (Γιαβούζ Σελίμ)</i>
<i>1520-1566</i>	<i>Σουλεϊμάν Α΄ ο Μεγαλοπρεπής (Σουλεϊμάν Κανουνί)</i>
<i>1566-1574</i>	<i>Σελίμ Β΄ ο Μέθυσος</i>
<i>1574-1595</i>	<i>Μουράτ Γ΄</i>
<i>1595-1603</i>	<i>Μωάμεθ Γ΄</i>
<i>1603-1617</i>	<i>Αχμέτ Α΄</i>
<i>1617-1618</i>	<i>Μουσταφά Α΄</i>
<i>1618-1622</i>	<i>Οσμάν Β΄</i>
<i>1622-1623</i>	<i>Μουσταφά Α΄</i>
<i>1623-1640</i>	<i>Μουράτ Δ΄</i>

1640-1648 *Ιμπραήμ ο Τρελός*

1648-1687 *Μωάμεθ Δ΄*

1687-1691 *Σουλεϊμάν Β΄*

1691-1695 *Αχμέτ Β΄*

1695-1703 *Μουσταφά Β΄*

1703-1730 *Αχμέτ Γ΄*

1730-1754 *Μαχμούτ Α΄*

1754-1757 *Οσμάν Γ΄*

1757-1774 *Μουσταφά Γ΄*

1774-1788 *Αβδούλ Χαμίτ Α΄*

1788-1807 *Σελίμ Γ΄*

1807-1808 *Μουσταφά Δ΄*

1808-1839 *Μαχμούτ Β΄ ο Αναμορφωτής*

1839-1861 *Αβδούλ Μετζίτ Α΄*

1861-1876 *Αβδούλ Αζίζ*

1876 *Μουράτ Ε΄*

1876-1909 *Αβδούλ Χαμίτ Β΄*

1909-1918 *Μωάμεθ Ε΄*

1918-1922 *Μωάμεθ ΣΤ΄*

1922-1923 *Αβδούλ Μετζίτ Β΄*

*«Ω πόλις, πόλις πόλεων πασών οφθαλμέ,
άκουσμα παγκόσμιον,
θέαμα υπερκόσμιον,
Εκκλησιών γαλουχέ,
Πίστεως αρχηγέ,
Ορθοδοξίας ποδηγέ,
λόγων μέλημα, καλού παντός ενδιαίτημα !»*

Νικήτας Χωνιάτης, Ιστορία

«..... Η έδρα της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας είναι η Κωνσταντινούπολις. Ως εκ τούτου είσαι ο νόμιμος αυτοκράτορας των Ρωμαίων Και όποιος είναι και παραμένει αυτοκράτορας των Ρωμαίων είναι και αυτοκράτορας όλης της Γης.»

Γεώργιος Τραπεζούντιος προς τον Μωάμεθ τον Πορθητή, 1466

*«Αυτή η πόλη Σταμπούλ είναι αμίμητη και ανεκτίμητη.
Ολόκληρη η χώρα των Τερσών μπορεί να θυσιασθεί για μια πέτρα της.
Πετράδι πολύτιμο ανάμεσα σε δύο θάλασσες
της αξίζει να συγκριθεί με τον ήλιο που φωτίζει τη γη»*

Νεντίμ, Κασιντέ

Βιβλιογραφία

Σ. Μάνγκο (C. Mango), *Βυζάντιο. Η αυτοκρατορία της Νέας Ρώμης*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1988

Φ. Μάνσελ (Ph. Mansel), *Κωνσταντινούπολη. Η περιπόθητη πόλη (1453-1924)*, Οδυσσέας, Αθήνα 1999

Χ. Μπούρας, *Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής*, 2, Αθήναι 1975

W. Müller-Wiener, *Bildlexikon zur Topographie Istanbuls*, Tübingen 1977

Τζ. Νόργουιτς (J. Norwich), *Σύντομη ιστορία του Βυζαντίου*, Εκδ. Γκοβόστη, Αθήνα 1999

Κ. Σταματόπουλος, *Βήματα στα Πάτρια Κωνσταντινουπόλεως*, 2^η Έκδοση, Δόμος, Αθήνα 1992

Π. Τζελέπης, *Στον καιρό των σουλτάνων. Χρονικά της Πόλης. Ιστορίες του Νταή Σταβρή*, Αθήνα 1965

Π. Τζελέπης, *Ένας νταής. Ιστορίες του Νταή Σταβρή. Βιβλίο Β. Χρονικά της Πόλης τέλους 19^{ου} αιώνα. Απ' τη ζωή των ταπεινών*, Αθήνα 1971