

Ο ΑΓΙΟΣ ΓΟΒΔΕΛΑΑΣ ΤΟΥ ΕΜΜ. ΤΖΑΝΕ

ΓΕΝΝΗΣΗ ΚΑΙ ΕΞΕΛΙΞΗ ΕΝΟΣ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΤΥΠΟΥ

Ἡ ἱστορία τῆς ἐκκλησιαστικῆς ζωγραφικῆς στὴν περίοδο τῆς Τουρκοκρατίας δὲν εἶναι ἀκόμα δυνατὸ νὰ γραφῆ πλήρως, καὶ τοῦτο γιατί δὲν ἔχει γίνει ἡ ἀπαραίτητη προεργασία. Τῶν περισσότερων καὶ τῶν πιὸ σπουδαίων ἀγιογράφων τῆς ἐποχῆς αὐτῆς δὲν ξέρουμε ἀκόμα οὔτε ὄλο οὔτε καὶ τὸ μεγαλύτερο ἔστω μέρος ἀπ' τὸ ἔργο τους. Δὲν ξέρουμε ἀκόμα τὰ διάφορα στάδια ποὺ πέρασε στὴν ἐξέλιξή της ἡ τέχνη τους. Αὐτὰ ὅλα μποροῦν νὰ γίνουν γνωστὰ μόνο μὲ εἰδικές μονογραφίες γιὰ τὸν καθένα ἀπ' τοὺς μεγάλους ζωγράφους, ποὺ θὰ εἶναι οἱ θεμέλιοι λίθοι γιὰ μιὰ πραγματικὴ ἱστορία τῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν "Ἀλωση. Ἔτσι ὁποῖος σήμερα ἐπιχειρήσῃ ν' ἀσχοληθῆ μὲ ἓναν ἀπ' τοὺς μεγάλους αὐτοὺς ζωγράφους θὰ δοκιμάσῃ ἀνυπέρβλητες πολλὲς φορὲς δυσκολίες. Αὐτὲς τὲς δυσκολίες τὲς δοκίμασα καὶ γὼ θέλοντας νὰ ἐξετάσω τὸ ἔργο καὶ τὴν καλλιτεχνικὴ μορφή τοῦ Ἐμμ. Τζάνε, τοῦ σπουδαίου αὐτοῦ Ρεθύμνιου ἀγιογράφου, ποὺ ἡ τέχνη του σκεπάζει τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ 17ου αἰ. (1610-1690)¹, καὶ εἶχε τεράστιαν ἐπίδραση στοὺς σύγχρονούς του καὶ στοὺς μεταγενέστερους ζωγράφους.

Μὲ βάση τὰ δημοσιευμένα ἔργα του καὶ μὲ ἀρκετὲς φωτογραφίες ἀδημοσίευστων ἀκόμα εἰκόνων του, προσπάθησα νὰ παρακολουθήσω τὴν ἐξέλιξη τῆς τεχνοτροπίας του. Ἐκεῖ ποὺ ἔδωσα μεγαλύτερη προσοχὴ εἶναι οἱ νέες δημιουργίες τοῦ Τζάνε. Σ' αὐτὲς μπορεῖ κανεὶς νὰ μελετήσῃ τὴν πραγματικὴ τέχνη καὶ τὲς κλίσεις τοῦ ζωγράφου. Ἀπ' τὲς δημιουργίες αὐτὲς τοῦ Τζάνε προτίμησα τὴν εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Γοβδελαᾶ ποὺ εἶναι ἴσως ἀπ' τὰ πιὸ ἀντιπροσωπευτικὰ του ἔργα. Εἶναι ἄλλωστε καὶ τὸ μόνο ἔργο ποὺ ὁ Τζάνεσ μᾶς ἔχει ἀφήσει καὶ τυπωμένες τὲς σκέψεις του γιὰ τὴ δημιουργία του αὐτῆ.

Μὰ γιὰ νὰ μπορέσουμε νὰ ἐκτιμήσουμε τὴν εἰκόνα αὐτὴ ὅσο πρέπει καὶ νὰ τὴν τοποθετήσουμε σωστὰ μέσα στὸ καλλιτεχνικὸ ἔργο τοῦ Τζάνε, εἶναι ἀνάγκη νὰ παρακολουθήσουμε πολὺ σύντομα τὴν ἐξέλιξη

¹) Παραλείπω ἐδῶ τὰ βιογραφικά, γιατί μπορεῖ κανεὶς νὰ τὰ βρῆ εὐκόλα στοῦ Κ. Μέρτζιου, Θωμᾶς Φλαγγίνης καὶ ὁ μικρὸς Ἑλληνομνήμων, Ἀθῆναι, 1939, 241 κ.π. Τελευταῖα ὅλες τὲς σχετικὲς πληροφορίες ἔχει συγκεντρώσει ὁ Ν. Τωμαδάκης στὰ Κρητικὰ Χρονικά, Α', 1947, 133 κ.π.

τῆς τέχνης τοῦ ἁγιογράφου μὲ βάση τὰ χρονολογημένα ἔργα του. Εὐτυχῶς αὐτὰ εἶναι πολλὰ καὶ ἀνήκουν σ' ὅλες τὶς ἐποχὲς τῆς πολύχρονης καὶ γόνιμης καλλιτεχνικῆς του σταδιοδρομίας. Μὲ τὴ σύντομη αὐτὴ ἐπισκόπηση δὲν ἔχω βέβαια τὴν ἀξίωση πὼς ἐξήντησα τὸ θέμα, γιατί νομίζω πὼς ἀρκετὰ ἴσως σημεῖα θὰ εἶναι ἀνάγκη ν' ἀναθεωρηθοῦν, ἂν ἔρθουν στὸ φῶς ἄγνωστα ἀκόμα ἔργα τοῦ Τζάνε ἢ νέες πληροφορίες γιὰ τὴ ζωὴ του.

I

Τὰ πρῶτα, ὡς τώρα γνωστὰ χρονολογημένα του ἔργα, ὁ Ἅγ. Σπυρίδων μὲ θαύματα (1636) στὸ Μουσεῖο Correr τῆς Βενετίας²⁾ καὶ ἡ Ἅγ. Ἄννα μὲ τὴν Παναγία (1637) στὸ Μουσεῖο Μπενάκη³⁾, δείχνουν τὸν Τζάνε ἕναν ἁγιογράφο αὐστηρότατο, προσκολλημένο στὴν παλιὰ παράδοση. Στὰ ἔργα αὐτά, πού τὰ ζωγράφησε πολὺ νέος, βρίσκεται ἀκόμα κάτω ἀπ' τὴν ἐπίδραση τοῦ ἄγνωστου δασκάλου του στὸ Ρέθυμνο; κάποιου αὐστηροῦ, ὅπως φαίνεται, ἁγιογράφου, συνεχιστῆ τῆς τέχνης τῶν μεγάλων ζωγράφων τοῦ τέλους τοῦ 16ου αἰ. Ἡ αὐστηρὴ ὁμῶς αὐτὴ τεχνοτροπία δὲ βάστηξε πολὺ. Τὸ 1640, στὴν εἰκόνα τοῦ Εὐαγγελισμοῦ μὲ τοὺς Προφῆτες τοῦ Μουσείου τοῦ Βερολίνου⁴⁾, ἡ ἰταλικὴ ἐπίδραση εἶναι πιά ἀρκετὰ αἰσθητῆ. Τὸ περίεργο εἶναι πὼς ἡ ἐπίδραση αὐτὴ περιορίζεται σχεδὸν μόνο στὰ οἰκοδομήματα πού γεμίζουν τὸ βάθος, ἐνῶ οἱ δυὸ κύριες μορφές, ἡ Παναγία καὶ ὁ Γαβριήλ, καθὼς καὶ οἱ Προφῆτες, διατηροῦν τὸν παλιὸ αὐστηρὸ τους τύπο. Πῶς θὰ μπορούσε νὰ ἐξηγηθῆ ἡ ἀπότομη αὐτὴ καλλιτεχνικὴ στροφή τοῦ Τζάνε πρὸς τὴν ἰταλικὴ τέχνη; Ὑπάρχει ἡ πληροφορία πὼς ὁ Τζάνε ἐφυγε ἀπ' τὸ Ρέθυμνο στὰ 1646⁵⁾. Μὰ τότε ἄραγε γιὰ πρώτη φορὰ βγῆκε ἀπ' τὴν πατρίδα του; Κι' ἂν ἀκόμα ὑποθέσουμε πὼς τὰ ἰταλικά οἰκοδομήματα στὴν εἰκόνα τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τοῦ Βερολίνου τ' ἀντέγραψεν ὁ Τζάνε στὰ 1640, ὅταν ἦταν ἀκόμα στὸ Ρέθυμνο, ἀπὸ κάποια ἰταλικὴ χαλκογραφία, ἀπὸ κεῖνες πού σὲ ἀφθονία κυκλοφοροῦσαν τότε στὴν Ἀνατολή⁶⁾, θὰ ἦταν ἀδύνατο νὰ ἐξηγηθῆ μὲ τὸν ἴδιον τρόπο ἡ ἰταλικὴ ἐπίδραση, ὅπως παρουσιάζεται στὴν εἰκόνα τῆς μικρῆς

²⁾ Ἀπεικόνιση πρόχειρα τοῦ Ph. Schweinfurth, Geschichte der russischen Malerei in Mittelalter, Haag, 1930, σ. 402, εἰκ. 153.

³⁾ Α. Συγγοπούλου, Κατάλογος τῶν εἰκόνων τοῦ Μουσείου Μπενάκη, Ἀθήναι, 1936, πίν. 20. Βλ. καὶ σ. 40 κ.π.

⁴⁾ O. Wulff-M. Alpatoff, Denkmäler der Ikonenmalerei, Helgau bei Dresden, 1925, σ. 237, εἰκ. 100.

⁵⁾ Τομαδάκης, ὅπ. ππ. 133.

⁶⁾ Βλ. τὴ μελέτη τοῦ Μ. Χατζηδάκη, στὰ Κρητικὰ Χρονικά, ὅπ. ππ. 27 κ. π.

Παναγίας πάνω στὴ Ρίζα Ἰεσσαὶ καὶ ἀνάμεσα στὸν Ἰωακείμ καὶ τὴν Ἄννα (1641), ποὺ βρίσκεται στὸ Κατάστημα τῆς Ἑλληνικῆς Κοινότητος στὴ Βενετία¹⁾. Ἡ εἰκόνα αὐτή, ἀπόλυτα σχεδὸν ἰταλικὴ καὶ χωρὶς καμιά σχέση μετὰ τὰ παλιότερα αὐστηρὰ ἔργα τοῦ Τζάνε, δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ ἔγινε χωρὶς τὴν ἄμεση γνώση τῆς βενετικῆς ζωγραφικῆς. Οἱ χαλκογραφίες δὲ θὰ μπορούσαν νὰ διδάξουν τὸν Τζάνε τὴν ἐντελῶς ἰταλικὴ μεταχείριση τῶν χρωμάτων, τοὺς σβησμένους τόνους καὶ τ'²⁾ ἄλλα χαρακτηριστικὰ τῆς ἰταλικῆς ζωγραφικῆς, ποὺ δείχνει ἡ εἰκόνα του.

Θὰ μπορούσε λοιπὸν κανεὶς νὰ καταλήξῃ στὸ συμπέρασμα πὼς ἀπ' τὴν ἐποχὴ ἀκόμα αὐτή, 1640-41, εἶχε ἄμεση γνώση τῆς τέχνης τῶν Βενετῶν δασκάλων. Εἶχε ἀπὸ τότε πάει στὴ Βενετία ἢ γνώρισε τὴ βενετικὴ ζωγραφικὴ κάπου ἄλλοῦ; Θὰ ἦταν δυνατὸ νὰ ὑποτεθῆ πὼς καὶ στὸ Ρέθυμνο μπορεῖ νὰ εἶδεν ὁ Τζάνε πίνακες ἰταλικούς καὶ νὰ ἐπηρεάσθηκεν ἀπ' αὐτούς. Δὲ φαίνεται ὅμως αὐτὸ ἀρκετὰ πιθανόν, γιὰτὶ πολὺ δύσκολο νομίζω νὰ κυκλοφορούσαν στὴν Κρήτη, καὶ μάλιστα στὸ Ρέθυμνο, πίνακες τῶν μεγάλων Βενετῶν δασκάλων. Ἐχὼ τὴ γνώμη, χωρὶς ὅμως νὰ μπορῶ νὰ τὴν ὑποστηρίξω μετ' ἀπόλυτη βεβαιότητα, πὼς ἀπ' τὰ 1641 ἴσως ὁ Τζάνε εἶχε πάει στὴν Κέρκυρα, κοντὰ στὸ συμπατριώτη του Καλλιόπιον Καλλιέργη, ἡγούμενο τῆς Μονῆς τῶν Ἁγίων Ἰάσωνος καὶ Σωσιπάρχου, ποὺ τὸν βοήθησε, ὅπως θὰ δοῦμε, στὴ σύνθεση τῆς Ἀκολουθίας τοῦ Ἁγ. Γοβδελαᾶ. Ἀπὸ σημειώματα τοῦ Καλλιέργη στὸν Κώδικα τῆς Μονῆς βγαίνει πὼς στὰ 1654 ὁ Τζάνε βρισκότανε στὴν Κέρκυρα καὶ ζωγράφιζε εἰκόνες γιὰ τὸ Μοναστήρι³⁾. Στὴν Κέρκυρα, τὴν πρωτεύουσα τῆς βενετοκρατουμένης Ἐπτανήσου, ἦταν ἴσως πολὺ πιὸ εὔκολο νὰ γνωρίσῃ ὁ Τζάνε ἀπὸ κοντὰ τὴν τέχνη τῆς Βενετίας καὶ νὰ ἐπηρεασθῆ ἀπ' αὐτήν. Ὅπως κι' ἂν ἔχη τὸ πρᾶγμα εἶναι ἀπόλυτα βέβαιο πὼς γύρω ἀπ' τὰ 1640 ἡ τεχνοτροπία τοῦ Τζάνε ἀλλάζει. Εἶναι πιά βαθύτατα ἐπηρεασμένη ἀπ' τὴν ἰταλικὴ καὶ ἰδιαίτερα τὴ βενετικὴ ζωγραφικὴ.

Ἡ ἐξέλιξη τοῦ Τζάνε ὕστερ' ἀπ' τὰ 1641 παρουσιάζει περίεργες ἀνωμαλίες. Ὑπάρχουν ἔργα του μετ' ἐλάχιστα αἰσθητὴ τὴν ἰταλικὴν ἐπίδραση ποὺ δείχνουν τὴν προσπάθεια τοῦ ζωγράφου νὰ μείνῃ ὅσο μπορεῖ περισσότερο προσκολλημένος στὴν παλιὰ ὀρθόδοξη παράδοση⁴⁾.

¹⁾ Ἀπεικόνιση τοῦ J. Willumsen, *La jeunesse du peintre El Greco*, Paris, 1927, I, σ. 49.

²⁾ Τὰ δημοσίευσεν ὁ Ἰ. Παπαδημητρίου στὴν Ἀρχαιολ. Ἐφημερίδα, 1934/35, σ. 54.

³⁾ Τέτοια, ἀνάμεσα σὲ πολλὰ ἄλλα, εἶναι: Ὁ Ἅγ. Κύριλλος (1648) τοῦ Βυζαντ. Μουσείου (G. Sotiriou, *Guide du Musée Byzantin d'Athènes*, trad. O. Merlier, Athènes, 1932, σ. 114, εἰκ. 67). Εἰκόνα τοῦ ἰδιοῦ Ἁγίου

Υπάρχει όμως και μιὰ ἄλλη, περισσότερο ἴσως πολυάριθμη, σειρά ἀπὸ εἰκόνες τοῦ ὅπου ἡ παλιὰ αὐτὴ παράδοση ἔχει σχεδὸν ἀπόλυτα παραμεριστῆ ἀπὸ τὴν ἰσχυρότατην ἰταλικὴν ἐπίδραση¹⁰. Τὸ περίεργο εἶναι πῶς οἱ δύο διαφορετικὲς αὐτὲς τεχνοτροπίες εἶναι σύγχρονες, ὅπως δείχνουν οἱ χρονολογίαι τῶν εἰκόνων.

Πῶς θὰ μπορούσε νὰ ἐξηγηθῆ ἡ διπλὴ αὐτὴ μορφή τῆς τέχνης τοῦ Τζάνε;

Κάποιαν ἐξήγηση στὸ πρόβλημα αὐτὸ θὰ ἦταν ἴσως δυνατὸ νὰ μᾶς δώσουν τὰ θέματα τῶν εἰκόνων. Πραγματικά, στὰ συντηρητικά, ἄς τὰ ποῦμε ἔτσι, ἔργα του, σ' ἐκεῖνα δηλαδή πού προσπαθεῖ νὰ μείνῃ πιστὸς στὴν παλιὰ τεχνοτροπία, τὰ θέματα δὲν παρουσιάζουν τίποτα τὸ νέο. Εἶναι Ἅγιοι ἢ σκηνὲς μὲ τὴν πατροπαράδοτην εἰκονογραφία. Δὲ συμβαίνει ὅμως τὸ ἴδιο καὶ μὲ τὰ ἰταλίζοντα ἔργα του. Αὐτὰ ἀνήκουν σὲ δύο κατηγορίες. Εἴτε εἶναι νέες ἐντελῶς δημιουργίαι, θέματα δηλαδή ἄγνωστα στὴν ὀρθόδοξην εἰκονογραφία ὡς τὴν ἐποχὴ αὐτή, εἴτε νέες ἐλεύθερες διασκευὲς παλιῶν εἰκονογραφικῶν θεμάτων πού ὁ Τζάνε τοὺς δίνει καινούργια μορφή. Παράδειγμα τῆς πρώτης κατηγορίας, ἀνάμεσα σὲ πολλὰ ἄλλα, ἡ Θεία Μετάληψις (1651) τοῦ Μουσείου Μπενάκη¹¹. Ἡ σύνθεσις αὐτῆ, πού ἐμφανίζεται, ὅσο ξέρω, γιὰ πρώτη φορὰ τὸ 17^ο αἰ. καὶ πού δὲ μοῦ εἶναι γνωστὸ παράδειγμά της παλιότερο ἀπ' τὴν εἰκόνα τοῦ Τζάνε, θὰ μπορούσε μὲ μεγάλη πιθανότητα νὰ θεωρηθῆ δημιουργία δική του μὲ βάση ἰταλικά πρότυπα¹². Πῶς ἐργαζότανε ὁ Τζάνε γιὰ τὴ σύνθεσις τῶν νέων δημιουργιῶν του καὶ πῶς χρη-

1654) στὸ Μουσεῖο Κερκύρας (Παπαδημητρίου, ὅπ. ππ. σ. 54, εἰκ. 23). Δύο εἰκόνες τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς Θεοτόκου σὲ θρόνο (1664) στὸ Βυζ. Μουσεῖο (Γ. Σωτηρίου, Ὁδηγὸς τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν, 2η ἔκδ. Ἀθῆναι, 1931, σ. 86, εἰκ. 36: Παναγία). Εἰκόνα τῆς Παναγίας ἀνάμεσα σὲ δυὸ Ἀρχαγγέλους καὶ γύρω προτομὲς Προφητῶν (1668) στὴ Μ. Βαρλαάμ τῶν Μετεώρων (Ἀνέκδοτη). Ἅγ. Κωνσταντῖνος καὶ Ἑλένη (1669) στὴ Συλλ. Λοβέρδου (Ἀνέκδοτη) κ.ἄ.

¹⁰) Μερικὲς ἀπ' αὐτὲς εἶναι: Ἡ Θεία Μετάληψις (1651) στὸ Μουσ. Μπενάκη (Ευγγούλου, ὅπ. ππ. πίν. 21 Α). Ἅγ. Δημήτριος μὲ μαρτύρια (1656) στὴ Συλλ. Λοβέρδου (Ἀνέκδοτη). Μικρὴ εἰκόνα τοῦ Ἅγ. Γεωργίου (1659;) στὸ Βυζ. Μουσεῖο (Γ. Σωτηρίου, ὅπ. ππ. σ. 95, εἰκ. 38). Ἡ Προσκύνησις τῶν Μάγων (1667) στὴ Συλλ. Λοβέρδου (Ν. Καλογερόπουλου, Μεταβυζαντινὴ καὶ νεοελληνικὴ τέχνη, Ἀθῆναι, 1926, πίν. ἀπέναντι στὴ σ. 56). Ὁ Ἅγ. Δημήτριος (1672) τοῦ Μουσ. Μπενάκη (Ευγγούλου, ὅπ. ππ. πίν. 21 Β). Ὁ ἴδιος Ἅγιος μὲ μαρτύρια (1672) στὴ Συλλ. Μ. Καλλιγᾶ (Ἀνέκδοτη). Ἡ χρονολογία 1678 τοῦ Δ. Σισιλιάνου, Ἑλληνες ἀγιογράφοι μετὰ τὴν ἄλωσιν, Ἀθῆναι, 1935, 217, λανθασμένη) κ.ἄ.

¹¹) Ευγγούλου, ὅπ. ππ. πίν. 21 Α.

¹²) Γιὰ τὸ θέμα βλ. Ευγγούλου, ὅπ. ππ. 42.

σιμοποιοῦσε τὰ ἰταλικά πρότυπα, θὰ μᾶς δείξη ἡ ἀνάλυση τῆς εἰκόνας τοῦ Ἅγ. Γοβδελαᾶ πού θὰ κάνουμε πιό κάτω. Ἡ δεύτερη κατηγορία τῶν ἰταλιζόντων ἔργων τοῦ Τζάνε, δηλαδή οἱ ἐλεύθερες διασκευές παλιῶν θεμάτων, εἶναι ἡ πολυαριθμότερη. Ὅπως οἱ παλιότεροι ἀγιογράφοι τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 16ου αἰ. ἔτσι καὶ ὁ Τζάνε, μὴ μπορώντας νὰ ἱκανοποιήσῃ τὶς καλλιτεχνικὲς του φιλοδοξίες μὲ τὴ δούλικὴ ἐπανάληψη τῶν παλιῶν πατροπαράδοτων τύπων, προσπάθησε νὰ τοὺς ἀνανεώσῃ μεταβάλλοντάς τους μὲ τὴ βοήθεια τῆς ἰταλικῆς τέχνης πού τόσο τὸν εἶχε δελεάσει. Πρῶτα ἀρχίζει μὲ μιὰ «φυσικώτερη» ἀπόδοση τῆς ἀνατομίας καὶ τοῦ τοπίου, ὅπως βλέπουμε στὸν Ἅγ. Δημήτριον καβαλλάρη (1656) τῆς Συλλ. Λοβέρδου καὶ στὸν ἐπίσης καβαλλάρη Ἅγ. Γεώργιον (1659;) τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου. Πολὺ γρήγορα ὅμως ἡ διασκευὴ γίνεται περισσότερο ριζικὴ, ὅπως μᾶς δείχνει ἡ Προσκύνησις τῶν Μάγων (1667) τῆς Συλλ. Λοβέρδου¹³. Στὸ ἔργο του αὐτὸ ὁ Τζάνε ἔχει κόψῃ κάθε δεσμὸ μὲ τὴν ὀρθόδοξη τέχνη.

Ὅσο προχωροῦσε στὴν ἡλικία τόσο καὶ τὰ ἔργα του μὲ τὴν παλιὰ παράδοση γίνονται καὶ λιγότερα. Οἱ δυὸ εἰκόνες τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς Θεοτόκου σὲ προτομὴ μὲ χρονολογία 1680 πού βρίσκονται στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο, ἴσως δὲ καὶ ἐλάχιστες ἄλλες, εἶναι τὰ μόνα ἔργα τοῦ Τζάνε μὲ αἰσθητὴ ὀπωσδήποτε τὴν παλιὰ παράδοση μέσα στὰ τελευταῖα εἴκοσι χρόνια τῆς ζωῆς του¹⁴. Ὅλα τὰ ἄλλα ἀνήκουν στὴν ἰσχυρὰ ἰταλίζουσα τεχνοτροπία του. Τὴ μορφὴ τῆς τεχνοτροπίας του αὐτῆς σ' ὅλη της τὴν ὀριμότητα μᾶς τὴ δείχνουν δυὸ ἀπ' τὰ τελευταῖα ἔργα του: ὁ Ἐπιτάφιος Θορῆνος στὴν ἐκκλησία τοῦ Ἅγ. Γεωργίου τῆς Βε-

¹³) Ἀπεικόνιση τοῦ Καλογεροπούλου, ὄπ. ππ. πίν. ἀπέναντι στή σ. 56. Εἶναι περίεργο ὅτι τὸ ἴδιο θέμα εἶχε ζωγραφίσει μὲ τρόπο ἀπόλυτα ἰταλικὸ πρὶν ἀπ' τὸν Τζάνε καὶ ὁ Μιχ. Δαμασκηνὸς στὴν εἰκόνα πού βρίσκεται στὸν Ἅγ. Μηνᾶ τοῦ Ἡρακλείου Κρήτης καὶ φαίνεται νὰ ἔγινε γύρω ἀπ' τὰ 1591 (Ἀπεικόνιση ἔχει ὁ S. Bettinī στὸ Atti del R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti 94, 1934/35, πίν. X). Ἡ εἰκόνα μάλιστα αὐτὴ εἶναι ἡ μόνη σχεδὸν μέσα σὲ ὅλο τὸ ἔργο τοῦ Δαμασκηνοῦ πού δείχνει τὴν πιό ἐντονη ἰταλικὴ ἐπίδραση. Κι' ἄλλοι δὲ ζωγράφοι μετὰ τὸ Δαμασκηνό, ἀλλὰ πρὶν ἀπ' τὸν Τζάνε, ζωγράφισαν τὸ ἴδιο θέμα μὲ ἰταλικὸν ἐπίσης τρόπο, ὅπως ὁ Τζανφουρνάρης, πού στὴν εἰκόνα του τῆς Γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ στὸ Μουσ. Μπενάκη, ζωγραφισμένη κατὰ τὸν παλιὸν ὀρθόδοξο τύπο, παρέστησε τὴν Προσκύνηση τῶν Μάγων κατὰ ἰταλικὸ πρότυπο (Ξυγγόπουλος, ὄπ.ππ. πίν. 16 καὶ σ. 34).

¹⁴) Ὁ Τζάνε πέθανε τὴν 28 Μαρτίου 1690 στὴ Βενετία. Βλ. Μέρτζιον, ὄπ. ππ. 242. Ἀπ' τὴ ληξιαρχικὴ πράξη τοῦ θανάτου του φαίνεται πὼς δὲ θάφτηκε στὸν οἰκογενειακὸ τάφο πού εἶχε κρατήσει στὴν ἐκκλησία τῶν Ἅγ. Ἰάσωνος καὶ Σωσιπάτρου στὴν Κέρκυρα. Γίνεται γι' αὐτὸν λόγος στὸν Κώδικα τῆς Ἐκκλησίας. Βλ. Παπαδημητρίου, ὄπ. ππ. 54 κλπ.

νετίας και ἡ Παναγία Λαμποβίτησα στὴ Συλλ. Λοβέρδου. Οἱ δύο αὐτὲς εἰκόνες παρουσιάζουν ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον, γιατί μᾶς δίνουν σαφέστατην ἰδέα τῆς πραγματικῆς τεχνότητος τοῦ Τζάνε, ὅπως τὴ δημιούργησε ὕστερ' ἀπὸ μακροχρόνιες ἀναζητήσεις. Ὁ Ἐπιτάφιος Θρηῆνος (1677) εἶναι ζωγραφισμένος κι' ἀπ' τὶς δύο ὄψεις τοῦ σανιδιοῦ, μὲ κομμένο τὸ χρυσὸ φόντο, ἔτσι πὺ οἱ τέσσερις μορφές — Χριστός, Παναγία, Ἰωσήφ καὶ Νικόδημος — νὰ φαίνονται σὰν σιλουέτες¹⁵. Γιὰ τὴ φυσικότητα τοῦ ἔργου αὐτοῦ ὁ Βελούδης μιλάει μὲ συγκίνηση καὶ θαυμασμό¹⁶. Καὶ πραγματικά, ἡ ἀνατομικὴ ἀκρίβεια τοῦ γυμνοῦ σώματος τοῦ Χριστοῦ, ἡ φυσικότητα στὶς πτυχές καὶ στὴν κίνηση τῶν μορφῶν εἶναι ἄμεμπτες. Μὰ τὸ ἔργο δὲν ἔχει καμιὰν ἀπολύτως σχέση μὲ τὴν ὀρθόδοξη παράδοση. Ἡ τεχνότης, ἀκόμα καὶ τὰ ροῦχα τοῦ Ἰωσήφ καὶ τοῦ Νικοδήμου, εἶναι βενετικά. Ἡ Παναγία Λαμποβίτησα (1684)^{16*}, ἀπ' τὰ τελευταῖα ἴσως ἔργα τοῦ γέροντος ἁγιογράφου¹⁷, εἶναι ἡ πληρέστερη μορφή ἑνὸς θέματος πὺ ὁ Τζάνεσ τὸ εἶχε δημιουργήσει ἀκόμα ἀπ' τὸ 1651, ὅπως δείχνει ἡ εἰκόνα τῆς Μονῆς Πλατυτέρας στὴν Κέρκυρα¹⁸. Οἱ φυσικότερα σχεδιασμένες πτυχές, τὸ ἄγνωστο στὶς βυζαντινὲς Παναγίες διάφανο λευκὸ πέπλο κάτω ἀπ' τὸ μαφόριον πὺ σκεπάζει τὸ κεφάλι τῆς Θεοτόκου, ὁ Χριστὸς πὺ πατάει ἀπάνω σ' ἓνα μαξιλάρι βαλμένο στὰ γόνατα τῆς Μητέρας του, ἡ σοφὴ φωτοσκίαση τοῦ θρόνου πὺ εἶναι σχεδιασμένος καὶ κοσμημένος σύμφωνα μὲ τὰ βενετικὰ ὑποδείγματα, κι' ἄλλες ἀκόμα λεπτομέρειες, δίνουν στὴν

¹⁵) Ἀπεικόνιση ἔχει ὁ Gerola στὰ Atti del R. Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 62, 1902/3, πίν. στὴν ἀρχὴ τοῦ ἀρθροῦ. Βλ. καὶ σ. 349 κ.π.

¹⁶) Ἰ. Βελούδου, Ἑλλήνων ὀρθοδόξων ἀποικία ἐν Βενετία, 2η ἐκδ. Βενετία, 1893, 51.

^{16*}) Ἀναδημοσίευση. Βλ. τὴν περιγραφή της στοῦ Ἀ. Παπαγιαννοπούλου - Παλαίου, Μουσείον Δ. Λοβέρδου, Ἀθήναι, 1946, 57 κ.π. ἀριθ. 400.

¹⁷) Τὰ βημόθυρα τοῦ Ἀγ. Γεωργίου τῆς Βενετίας μὲ τὶς εἰκόνες τοῦ Ἀβραάμ καὶ τοῦ Μελχισεδὲκ ζωγραφήθηκαν ἀπ' τὸν Τζάνε στὰ 1686 καὶ θὰ μπορούσαν νὰ θεωρηθοῦν ἀπ' τὰ πιὸ τελευταῖα ἔργα του. Μὰ σήμερα δὲν εἶναι εὐκόλο νὰ κρίνουμε τὴν τέχνη τους, γιατί ἐπισκευάσθηκαν στὰ 1811 ἀπ' τὸν Κερκυραῖο Χριστόφορο Μερκούρη (Βελούδης, ὅπ. π. 40). Ἐπίσης ἡ χρονολογία 1697 στὴν εἰκόνα τοῦ Εὐαγγ. Λουκά τῆς Συλλ. Λοβέρδου δὲ φαίνεται γνήσια, ἀφοῦ ὁ Τζάνεσ εἶχε πεθάνει πρὶν ἀπὸ 7 χρόνια (Βλ. παραπάνω σ. 471 σημ. 14). Τέλος πρέπει νὰ ἐξετασθῇ καλλίτερα ἡ χρονολογία τῆς μικρῆς εἰκόνας τοῦ Ἀγ. Γεωργίου καβαλλάρη στὸ Βυζ. Μουσείο, πὺ διαβάζεται συνήθως 1694 (Σωτηρίου, ὅπ. π. σ. 95, ἀριθ. 424. Σισιλιάνος, ὅπ. π. 212) γιατί τότε δὲ ζοῦσε πιά ὁ Τζάνεσ. Νομίζω πὺς θὰ ἔπρεπε ἴσως νὰ διαβασθῇ 1659 (Βλ. παραπάνω σ. 470 σημ. 10).

¹⁸) Πρόχειρο σχέδιον τῆς εἰκόνας τῆς Μ. Πλατυτέρας δημοσίευσε ὁ Κ'αλογερόπουλος στὴν Εἰκονογραφημένην, 1918. τεῦχ. Ἰανουαρίου, σ. 26.

εἰκόνα μορφὴ ἀπόλυτα ἰταλική. Ἐπὶ τὴν πατροπαράδοτην εἰκονογραφίαν καὶ τεχνοτροπία δὲ μένει σχεδὸν τίποτα πλὴν ἐκτὸς ἅπ' τὴ ζωγραφισμένη τῆς μετὰ αὐτόν.

Ἡ σύντομη ἐπισκόπηση πού κάναμε μᾶς ἔδειξε ποιὲς ἦταν οἱ πραγματικὲς προτιμήσεις τοῦ Τζάνε ἅπ' ὅτου, γύρω ἅπ' τὰ 1640, ἐλευθερώθηκε ἅπ' τὴν ἐπίδραση τοῦ δασκάλου του. Τὸν Τζάνε βασάνισε τὸ ἴδιο πρόβλημα πού εἶχε παλαιότερα ἀπασχολήσει τὸ Μιχαὴλ Δαμασκηνὸ καὶ τοὺς ἄλλους μεγάλους Κρητικούς ἀγιογράφους τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 16ου αἰ. Μὲ ποῖο δηλαδὴ τρόπο θὰ ἦταν δυνατὸ ν' ἀνανεώσουν τὴν παλιὰ παράδοση καὶ τοὺς παλιούς αὐστηροὺς τύπους, μπάζοντας στὰ ἔργα τους κάποια φυσικότητα. Ὁ Δαμασκηνὸς πάλαιψε ὀλόκληρη τὴ ζωὴ του γιὰ τὸν σκοπὸν αὐτὸν καὶ μὲ τὴν ἐξαιρετικὴ του δύναμη κατώρθωσε νὰ τὸ πετύχη χωρὶς νὰ προδώσῃ τὴν παλιὰ παράδοση, ἂν καὶ εἶχε κι' αὐτὸς στιγμὲς ἀδυναμίας, ὅπως δείχνει ἡ Προσκύνησις τῶν Μάγων στὸν Ἅγ. Μηνᾶ τοῦ Ἡρακλείου. Ὁ Τζάνε δὲ θέλησε ἢ δὲ μπόρεσε νὰ συνεχίσῃ τὸ δρόμο τοῦ Δαμασκηνοῦ. Ἡ μανία τῆς φυσικότητας τὸν κυρίεψεν ἀπόλυτα. Ἀποτέλεσμα ἦταν τὰ ἔργα του νὰ δείχνουν ὅλο καὶ περισσότερη ἰταλικὴ ἐπίδραση γιὰ νὰ γίνουν στὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς του σχεδὸν ἀπόλυτα ἰταλικά. Ἡ τεχνοτροπία λοιπὸν πού συμπαθοῦσε εἶναι ἀκριβῶς αὐτὴ ἢ ἰταλίζουσα, γιὰ αὐτὴ τοῦ ἐπέτρεπε νὰ δώσῃ στίς εἰκόνες του τὴ φυσικότητα πού τόσο ἐπιθυμοῦσε. Ἀπόδειξη πὼς ὅλες οἱ πρωτότυπες δημιουργίαι του, καθὼς καὶ οἱ ἐλεύθερες διασκευὲς πού ἔκανε στὰ παλιὰ θέματα, ἔγιναν μὲ τὴν ἰταλίζουσαν αὐτὴ τεχνοτροπία. Τὸ ὅτι στὸ τεράστιο σὲ ἀριθμὸ ζωγραφικὸ τοῦ ἔργο βλέπουμε κ' ὕστερ' ἅπ' τὸ 1640 καὶ εἰκόνες ζωγραφισμέναι σύμφωνα μὲ τὴν παλιὰ εἰκονογραφικὴ καὶ τεχνοτροπικὴ παράδοση εἶναι εὐκόλο, νομίζω, νὰ ἐξηγηθῇ. Αὐτὸν τὸ σεβασμὸ στὰ παλιὰ τὸν ἀπαιτοῦσαν ἴσως οἱ δωρητὲς ἢ οἱ ἐκκλησίαι πού παρήγγελλαν τὶς εἰκόνες^{18*}. Ὅτι κάτι τέτοιο δὲν εἶναι ἀπίθανο μᾶς τὸ δείχνει τὸ γεγονὸς πού διαπιστώσαμε πὼς, ὅσο προχωροῦμε χρονολογικά, τόσο κ' οἱ εἰκόνες μὲ τὴν αὐστηρὴ παράδοση γίνονται λιγότερες. Ὅσο δηλαδὴ ὁ Τζάνε δὲν εἶχε καθιερωθῇ γιὰ μέγας ἀγιογράφος ἦταν ὑποχρεωμένος νὰ κἀνῃ καὶ ὠρισμέναι παραχωρήσεις σὲ κείνους πού τοῦ παρήγγελλαν εἰκόνες σύμφωνα μὲ τὴν παλιὰ παράδοση. Μὰ ὅταν ἡ φήμη του ὡς τοῦ μεγαλύτερου ζωγράφου τῆς ἐποχῆς του στερεώθηκε ἀπόλυτα¹⁹, τότε μπορούσεν ὁ Τζάνε νὰ ἐπιβάλλῃ τὸν τρόπο τῆς τέχνης του, πού τὸν εὐνοοῦσεν ἄλλωστε καὶ ἡ ἐξελί-

^{18*)} Βλ. τὸ Ἐπίμετρο στὸ τέλος τῆς μελέτης.

¹⁹⁾ Βλ. τὸ γράμμα τοῦ Φρ. Σκούφου πρὸς τὸν Τζάνε στὸ Ἡμερολόγιον τῆς Μ. Ἑλλάδος, 1922, 158.

γμένη αισθητική τῆς ἐποχῆς του, αισθητική βαθύτατα πιά ἐπηρεασμένη ἀπ' τὴν ἰταλικὴ ζωγραφικὴ, ὅπως μᾶς δείχνει τὸ ἔργο τοῦ Θεοδώρου Πουλάκη, σχεδὸν συγχρόνου τοῦ Τζάνε.

Ὑστερ' ἀπ' ὅσα εἶπαμε γιὰ τὴν ἐξέλιξη τοῦ Τζάνε καὶ τὴ θέση του μέσα στὴν ἐκκλησιαστικὴ ζωγραφικὴ τοῦ 17^{ου} αἰ. μπορούμε νὰ δοῦμε ἀπὸ πιὸ κοντὰ πῶς ὁ ἁγιογράφος χρησιμοποιοῦσε καὶ τὴν παλιὰ παράδοση καὶ τὰ δάνειά του ἀπ' τὴν ἰταλικὴ τέχνη γιὰ νὰ δημιουργήσῃ τὰ πρωτότυπα ἔργα του. Γιὰ τὸ σκοπὸν αὐτὸ θὰ πάροουμε παράδειγμα τὴν εἰκόνα τοῦ Ἀγ. Γοβδελαᾶ, γιατί, ὅπως εἶπαμε, εἶναι ἓνα ἀπ' τὰ πιὸ χαρακτηριστικὰ του δημιουργήματα.

II

Τὴν ἀφορμὴ γιὰ τὴ δημιουργία τῆς εἰκόνας τοῦ Ἀγ. Γοβδελαᾶ μᾶς τὴν ἐκθέτει ὁ ἴδιος ὁ Τζάνεσ στὴν Ἀκολουθία τοῦ Ἀγίου πού συνέθεσε μὲ τὴ βοήθεια τοῦ λόγιου συμπατριώτη του Καλλιπίου Καλλιέργη καὶ τύπωσε μὲ ἔξοδά του στὴ Βενετία τὸ 1661²⁰. Στὴν ἀφιέρωση πρὸς τὸ Μητροπολίτη Φιλαδελφείας Μελέτιον, πού βρίσκεται στὴν ἀρχὴ τῆς Ἀκολουθίας, ὁ Τζάνεσ γράφει²¹: «Ὅντες λοιπὸν εἰς τὴν δυστυχῆ πατρίδα ἤγουν εἰς τὸ Ρέθεμνος εἶχομεν καὶ ἄλλους ἀδελφούς κατὰ σάρκα ἀπὸ τοὺς ὁποίους ἓνας ὀνόματι φραγγίας ἀρρώστησε κατὰ πολλὰ καὶ τοιαύτην ἀσθένειαν, ὅπου οἱ ἔξω ἰατροὶ πολὺν φόβον θανάτου δι' αὐτὸν μᾶς ἔδωσαν, καὶ διὰ τοῦτο ὁ πατήρ μας ἀκούοντας τὸν θάνατον νὰ σιμῶνῃ πρὸς τὸν αὐτοῦ υἱὸν ἀλλέως δὲν ἦτον παρὰ καθὼς εἰς τὴν παροῦσαν, καὶ πρόσκαιρον ζωὴν μᾶς ἐκυβέροντα οὕτω, καὶ διὰ τὴν μέλλουσαν ἔπρεπε νὰ ἐτοιμάσῃ, καὶ ξημερόνοντας ἢ κθ' τοῦ σεπτεμβρίου μηνὸς ἐπῆγε εἰς τὸν σεβάσμιον ναὸν τῆς κυρίας τῶν ἀγγέλων νὰ εἰπῆ τοῦ ἐφημερίου νὰ ἐτοιμάσῃ τὰ ἐπιτήδεια τῆς ταφῆς, καὶ διὰ νὰ διαβάσῃ τὸ συναξάριον τοῦ ἁγίου δὲν ἠθέλησε νὰ τοῦ μιλήσῃ εὐθύς, ἀλλὰ καὶ μὲ πολλὴν εὐλάβειαν ἤκουε τὸ μαρτύριον: καὶ οὕτω τὸν ἅγιον διὰ τὴν ζωὴν τοῦ παρ' ὀλίγον τεθνηκότος ἀδελφοῦ ἐπαρακάλεσε τάσσοντας νὰ τοῦ κάμῃ τὴν εἰκόνα καὶ τὴν κατ' ἔτος ἑορτὴν καὶ τελειώνοντας ὁ ἱερεὺς τὸ μαρτύριον τοῦ εἶπε τὴν συμφορὰν του, καὶ εἰς τὸν οἶκον ἐπιστρέφοντας ἤρθε τὸν υἱὸν κοιμώμενον, τὸν ὁποῖον

²⁰) Πλήρη τὸν τίτλο τῆς σπανιώτατης αὐτῆς Ἀκολουθίας τὸν βρίσκει κανεὶς ἐκτὸς ἀπὸ ἄλλους καὶ στὸν E. L e g r a n d , Bibliographie hellénique. XVIIe siècle, II, 129 κ.π. ἀριθ. 438. Ἐπίσης καὶ στοῦ L. P e t i t , Bibliographie des acolouthies grecques, Bruxelles, 1926, 99.

²¹) Ἡ ἀφιέρωση ἔχει μετατυπωθῆ στοῦ Ἀ. Παπαδοπούλου Βρετοῦ, Νεοελληνικὴ Φιλολογία, I, Ἀθῆναι, 1854, 32 κ.π. Ἐπίσης καὶ στοῦ L e g r a n d , ὅπ. ππ. 130 κ.π. Ἐδῶ, ὅπως καὶ στὴν παρακάτω περικοπὴ, διατηρήθηκαν ἡ στίξις καὶ ἡ ὀρθογραφία τοῦ πρωτοτύπου.

ἤλπιζε νὰ εὖρη τεθνηκότα, καὶ μετὰ ὦραν ἐξυπνῶντας ὁ ποτὲ ἄλαλος, τυφλὸς καὶ νεκρὸς, ἀνέβλεψεν, ἐλάλησε, καὶ εἶπε, ποῦ εἶναι ὁ κοκκινοφόρος νέος, ὁποῦ μὲ ἐσκέπαζε μὲ τὸ ἀπανωφόριόν του, ὅσην ὦραν ἐκοιμούμουν, καὶ ὁ πατὴρ ἀκούοντας τὸν λόγον ἐδόξασεν, ὁμοῦ, καὶ πάντες τὸν Θεὸν καὶ τὸν ἅγιον, ὁποῦ ἐπρόφθασεν εὐθὺς εἰς τοιαύτην φοβερὴν θανάτου ὦραν, καὶ ἀπὸ τότε ὁ ἀσθενὴς ἡμέρα τῆ ἡμέρα πρὸς ζωὴν ἦλθε, καὶ διὰ τοῦτο λοιπὸν καὶ ἡμεῖς τὴν εἰκόνα ἐποιήσαμεν, καὶ τὴν ἁγίαν ἑορτὴν κατ' ἔτος δὲν ὀκνοῦμεν, ἀλλὰ καὶ τὴν παροῦσαν ἀκολουθίαν δι' ἰδίας ἐξόδου εἰς τύπον νὰ βαλθῆ ἐκοπιάσαμεν . . . ».

Στὸν πρόλογο τοῦ Τζάνε, ποὺ ἀκολουθεῖ τὴν ἀφιέρωση στὸν Χορτάκιον, ὁ ἁγιογράφος μᾶς ἐξηγεῖ πῶς φαντάστηκε τὴ μορφή τοῦ Ἁγ. Γοβδελαᾶ καὶ πῶς τὸν εἰκόνισε: « . . . ὅθεν δὲν εἶναι τοῦ Χρόνου ἄτομον ὁποῦ νὰ μὴν εὐρίσκομαι ἐν ἀπορίᾳ συλλογιζόμενος, καὶ ἐπιθυμῶντας νὰ μάθω, ποία νὰ ἦτον ἡ θέα τοῦ Βασιλικοῦ προσώπου ἐκείνου. ὅμως ἡ Ἱστορία²² μ' ἔπεισε νὰ τὸν περιγράψω ὡς τὸν βλέπετε²³, ἐπειδὴ τὸν παρασταίνει νεανίαν πανευπρεπῆ, ὡς ἐκ βασιλικῆς φυλῆς καταγόμενον εἰς περσίδα . . . σιερανωμένος ὄχι τὸ διάδημα τῆς περσικῆς βασιλείας, ἀλλὰ τὸ ἀμαράντινον τῆς ἀδιαδόχου μακαριότητος, καὶ πάλιν στολισμένος ὡς μὲ ἄλουργίδα μὲ τὴν πορφυρίδα τοῦ αἵματος . . . ἀντὶ δὲ θώρηκα δυνάμεως καρδίαν ἐγγεγραμμένην καλάμῳ πίστεως . . . κρατῶν ὡσπερ δίστομον μάχαιραν τὴν ἀπερίτρεπτον αὐτοῦ ὁμολογίαν . . . ».

Ἀπὸ τὰ λόγια τοῦτα βγαίνει καθαρὰ τὸ συμπέρασμα πῶς ὁ Τζάνε δημιούργησε τὴν εἰκόνα τοῦ Ἁγ. Γοβδελαᾶ μὲ βάση τὸ κείμενο τοῦ Συναξαριοῦ. Καὶ πραγματικά, ἡ χαλκογραφία (Πίν. ΚΓ', εἰκ. 1)²⁴ ποὺ βρίσκεται στὴν Ἀκολουθία καὶ ποὺ εἶναι ἔργο τοῦ Τζάνε, μᾶς δίνει ἓνα πρὸς ἓνα τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ Ἁγίου ὅπως περιγράφονται στὴν παραπάνω περικοπή. Στὴ χαλκογραφίαν αὐτὴ ὁ Ἅγιος εἰκονίζεται ὡς λίγο πιὸ πάνω ἀπ' τὰ γόνατα « νέος ἀγένειος»^{24*} μὲ διάδημα

²²). « Ἱστορίαν» ἐννοεῖ, χωρὶς ἀμφιβολία, τὸ Συναξάρι τοῦ Ἁγίου, ποὺ περιλαμβάνεται στὴν Ἀκολουθία, σελ. κγ'-λα', αἱ εἶναι πιστὴ ἀνάτύπωση ἀπ' τὸ Συναξαριστὴ τοῦ Μαργουνίου τυπωμένο πολλὰς φορές στὴ Βενετία ἀπ' τὸ 1607 ὡς τὸ 1691. Βλ. Βίοι ἁγίων ἐκ τῆς ἐλληνικῆς γλώττης, ἦτοι τῶν συναξαρίων, μεταφρασθέντες παρὰ Μ α ξ ί μ ο υ [Μ α ρ γ ο υ ν ί ο υ] ταπεινοῦ ἐπισκόπου Κυθήρων . . . [Ἐνετίησι], παρὰ Νικολάφ Γλυκεῖ τῷ ἔξ Ἰωαννίνων, 1685, 52 κ.π.

²³) Ἐννοεῖ τὴ χαλκογραφία ποὺ βρίσκεται στὴν Ἀκολουθία καὶ ποὺ θὰ ἐξετάσουμε ἀμέσως.

²⁴) Ἐνα πολὺ πρόχειρο σχέδιον τῆς χαλκογραφίας ἔχει δημοσιεύσει ὁ Καλογερόπουλος στὴν Εἰκονογραφημένην, 1918, σ. 36.

^{24*}) Ἐτσι τὸν περιγράφει ἡ Ἑρμηνεία τῶν ζωγράφων: Διονυσίου, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, ἔκδ. Α. Παπαδοπούλου Κεραμέως, Πετροῦπολις, 1909, 159. Βλ. καὶ σ. 193, 271.

στο κεφάλι από φτερά σε διπλή σειρά. Φορεῖ θώρακα με διακόσμηση ιταλίζουσα και στο αριστερό μέρος της μέσης του διακρίνεται ἡ λαβὴ τοῦ σπαθιοῦ του. Πάνω ἀπ' τὸ θώρακα εἶναι ριγμένη ἡ γλαμύδα, ἡ «ἀλουργίς» τῆς πὶὸ πάνω περικοπῆς, πὸν κρατιέται μ' ἕναν κόμπο πρὸς τὸ στήθος. Στὶς εἰκόνες πάνω σὲ σανίδι, πὸν ζωγράφισε ὁ Τζάνες και πὸν θὰ δοῦμε πὶὸ κάτω, ἡ γλαμύδα αὐτὴ ἔχει ζωηρὸ κόκκινο χρῶμα, σύμφωνα με τὸ ὄραμα τοῦ ἑτοιμοθάνατου Φραγγία, πὸν ὅπως διηγεῖται ὁ Τζάνες, εἶδε τὸν Ἅγιο «κοκκινοφόρον νέον». Τὸ αριστερό του χέρι ὁ Ἅγιος στὴ χαλκογραφία τὸ ἔχει πάνω στὴν καρδιά και στὸ δεξιὸ βαστάει σταυρὸ, τὴν «ἀπερίτρεπτον αὐτοῦ ὁμολογίαν», κατὰ τὸν Τζάνε.

Ὅπως βγαίνει ἀπὸ τὰ λόγια του, πὸν παραθέσαμε παραπάνω, ὁ Τζάνες δὲ φαίνεται νὰ ἤξερε παλιότερες εἰκόνες τοῦ Ἁγ. Γοβδελαᾶ, γιατί ἄλλιῶς θὰ χρησιμοποιοῦσε τὸν παλιὸ αὐτὸ τύπο μετατρέποντάς τον στὶς λεπτομέρειες, σύμφωνα με τὴν αἰσθητικὴ του, ὅπως ἔκανε και γιὰ πολλὲς ἄλλες εἰκόνες του. Ὁ τύπος ὅμως τοῦ Ἁγ. Γοβδελαᾶ εἶχε δημιουργηθῆ πολὺ παλιότερα, ἂν ὄχι στὴ βυζαντινὴ ἐποχὴ—σ' ἐμένα τουλάχιστο δὲν εἶναι γνωστὴ καμιὰ τόσο παλιὰ παράσταση—, πάντως ὅμως τὸ 16^ο αἰ. Πραγματικά, 113 χρόνια πρὶν ἀπ' τὴ χαλκογραφία τοῦ Τζάνε βρίσκουμε τὴν εἰκόνα τοῦ Ἁγ. Γοβδελαᾶ ἀνάμεσα στὶς τοιχογραφίες τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς Βαρολαᾶμ στὰ Μετέωρα πὸν ἔγιναν, σύμφωνα με τὴ σωζόμενη ἐπιγραφή, στὰ 1548²⁵. Ἐκεῖ ὁ Ἅγιος (Πίν. ΚΔ', εἰκ. 3) ἔχει τὸ συνηθισμένο τύπο τῶν μαρτύρων, κρατᾷ στὸ δεξιὸ του χέρι σταυρὸ καὶ ἔχει τὸ αριστερὸ μπροστὰ στὸ στήθος με τὴν παλάμη πρὸς τὰ ἔξω. Φορεῖ θώρακα καὶ ἀπάνω σ' αὐτὸν κατάκοσμη γλαμύδα πὸν βασιλιέται με πόρπη στὸ δεξιὸ του ὤμο, και στὸ κεφάλι βασιλικὸ στέμμα με πρεπενδούλια.

Μιὰ συγκριτικὴ ἐξέταση τῆς τοιχογραφίας αὐτῆς και τῆς χαλκογραφίας τοῦ Τζάνε εἶναι πολὺ διδακτικὴ, γιατί ἀνάμεσά τους ὑπάρχει ἀρκετὴ σχέση. Βέβαια, ὅπως εἶπαμε, ὁ Τζάνες δὲ φαίνεται νὰ ἤξερε τὸν τύπο τοῦ Ἁγ. Γοβδελαᾶ, ἤξερε ὅμως, χωρὶς ἀμφιβολία, τὸ συνηθισμένο τύπο τῶν μαρτύρων, πὸν ἡ βυζαντινὴ τέχνη τὸν εἶχε πολλοὺς αἰῶνες πρὶν ἀποκρυσταλλώσει, καὶ αὐτὸν πῆρε ὡς βάση γιὰ τὴ δημιουργία τῆς εἰκόνας του. Καὶ εἶναι, νομίζω, πολὺ ἐνδιαφέρον νὰ ἐξετασθῆ πῶς ὁ Τζάνες μετεμόρφωσε τὸν παλιὸν αὐτὸν τύπο σύμφωνα με τὴν ιταλίζουσαν αἰσθητικὴ του. Τὴν αὐστηρὰ μετωπικὴ στάση, ὅπως τὴ βλέπουμε στὴν τοιχογραφία τῆς Μ. Βαρολαᾶμ, τὴν ἄλλαξε, δίνοντας

²⁵) Ἡ ἐπιγραφή πρόχειρα στοῦ Ν. Γεαγγοπούλου, Τὰ Μετέωρα, Βόλος 1926, 70.

καὶ στὸ σῶμα καὶ στὸ κεφάλι μὴν ἔλαφρὴ στροφὴ πρὸς δεξιά. Ἐπειτὰ χάλασε τὸ κλειστὸ περίγραμμα τῆς τοιχογραφίας, ὅπου καὶ τὰ δυὸ χέρια βρίσκονται μπροστὰ στὸ στήθος, σχεδιάζοντας στὴ χαλκογραφία τὸ δεξιὸ μὲ τὸ σταυρὸ τεντωμένο ἔλαφρὰ πρὸς τὰ ἔξω. Αὐτὸ ἄλλωστε ἦταν σύμφωνο καὶ μὲ τὴ φυσικότητα ποὺ ζητοῦσε ὁ ζωγράφος, ἀφοῦ καὶ τὸ σῶμα ἦταν ἔλαφρὰ γυρισμένο πρὸς τὰ δεξιά. Γιὰ τὴν ἐνδυμασία ὁ Τζάνεσ ἀκολούθησε τὸν παλιὸ τύπο, μόνο ποὺ ἔβαλε ὅλη τὴ διακόσμηση στὸ θώρακα, ἀφίνοντας τὴ χλαμύδα ἐντελῶς ἀκόσμητη, ἴσως γιὰ νὰ μὴ ζημιωθῇ ἡ φυσικότητα τῶν πτυχῶν τῆς. Νεωτέρισε μόνο στὸν τρόπο ποὺ ἡ χλαμύδα κρατιέται στὸ σῶμα τοῦ Ἁγίου. Τὴ σχεδίασε δηλαδὴ ὄχι νὰ πορπώνεται στὸ δεξιὸν ὦμο, ὅπως στὴν τοιχογραφία, μὰ νὰ κρατιέται μὲ κόμπο στὴ μέση τοῦ στήθους, ἴσως γιὰ νὰ μένη ἀκάλυπτο ὅσο τὸ δυνατὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ θώρακα καὶ νὰ φαίνεται ἡ πλούσια διακόσμησή του. Ἐκεῖ ποὺ ὁ Τζάνεσ νεωτέρισε περισσότερο εἶναι τὸ στέμμα μὲ τὴ διπλῆ σειρὰ ἀπὸ φτερά. Ὁ Τζάνεσ ἤξερε βέβαια τὴ μορφή ποὺ εἶχε τὸ βυζαντινὸ στέμμα, γιατί τὸν βλέπουμε νὰ τὸ ζωγραφίζη στὴν εἰκόνα τῶν Ἁγ. Κωνσταντίνου καὶ Ἑλένης τῆς Συλλ. Λοβέρδου καὶ σὲ ἄλλες εἰκόνες ἡγεμόνων Ἁγίων. Τὸ στέμμα ὅμως μὲ τὴ διπλῆ σειρὰ ἀπὸ φτερά νόμιζε ἴσως πὼς τὸ φοροῦσαν οἱ βασιλεῖς τῆς Περσίας²⁶

Ἡ λεπτομέρεια ποὺ ἰδιαίτερα δείχνει τὴ μανία τοῦ Τζάνεσ γιὰ τὴ φυσικότητα καὶ ποὺ μᾶς βοηθάει νὰ μαντέψουμε τὰ ἰταλικά του πρότυπα, εἶναι τὸ ἀριστερὸ χέρι τοῦ Ἁγίου. Τὴν τυπικὰ βυζαντινὴ παράσταση τοῦ ἀριστεροῦ χεριοῦ μπροστὰ στὸ στήθος μὲ τὴν παλάμη πρὸς τὰ ἔξω, ὅπως τὴ βλέπουμε στὴν τοιχογραφία τῆς Μ. Βαρολαᾶμ (Πίν. ΚΔ', εἰκ. 3), ὁ Τζάνεσ δὲ μπορούσε βέβαια νὰ τὴν ἀκολουθήσῃ, γιατί δὲν ἦταν σύμφωνη μὲ τὴ φυσικότητα ποὺ ἐπιζητοῦσε στὸ ἔργο του. Γι' αὐτὸ σχεδίασε τὴν παλάμη πρὸς τὰ μέσα καὶ τὴν ἔβαλε πάνω στὴ θέση τῆς καρδιάς. Ἴσως ἡ θέση αὐτὴ τοῦ χεριοῦ στὴν καρδιά νὰ

²⁶) Περίεργη εἶναι ἡ ὁμοιότητα τοῦ στέμματος αὐτοῦ ἀπὸ φτερά μὲ τὴν «Τούφα», τὸ στέμμα δηλαδὴ ποὺ φοροῦσαν πολλὲς φορές οἱ Βυζαντινοὶ αυτοκράτορες. Τὴ μορφή τῆς Τούφας τὴν ξέρουμε ἀπὸ σχεδίασμα τοῦ 1340 σ' ἓνα χειρόγραφο τῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Σεραγίου στὴν Κωνσταντινούπολη, ποὺ εἰκονίζει τὸ περίφημο ἔφιππο ἄγαλμα τοῦ Ἰουστινιανοῦ. Βλ. M o r d t m a n n, Esquisse topographique de Constantinople, Lille, 1892, 65. Πρόχειρα καὶ στοῦ J. E b e r s o l t, Constantinople byzantine et les voyageurs du Levant, Paris, 1918, σ. 30, εἰκ. 6, ὅπου κ' ἡ νεώτερη βιβλιογραφία. Σήμερα πιστεύουν πὼς ἡ Τούφα αὐτὴ ἔχει περσικὴ τὴν καταγωγή. J. E b e r s o l t, Mélanges d'histoire et d'archéologie byzantines, Paris, 1917 (Ἀνάτυπο ἀπ' τὴ Revue de l'histoire des religions, τόμ. 76), σ. 68. Ὁ Τζάνεσ εἶχε μίπως καμιά ἰδέα τῆς Τούφας;

σχετίζεται με τη φράση του Τζάνε στον πρόλογο της Ἀκολουθίας: «... ἀντὶ δὲ θώρηκα δυνάμεως καρδίαν...». Ὅπωςδήποτε ὁμως ἡ θέση αὐτὴ τοῦ χεριοῦ μᾶς ὁδηγεῖ στὸ βενετικὸ πρότυπο ποὺ χρησιμοποίησε ὁ ζωγράφος. Τὸ πρότυπο αὐτὸ εἶναι, κατὰ τὴ γνώμη μου, ὁ πίνακας τοῦ Tintoretto στὸ Παρεκκλήσι τοῦ Νοσοκομείου τοῦ Ἁγίου Μάρκου (Ospedale di S. Marco) στὴ Βενετία ποὺ εἰκονίζει τὴν Ἁγία Οὐρσούλα μετὰ τὶς συντρόφους της (Πίν. ΚΕ', εἰκ. 4)²⁷, ἢ ἴσως καὶ κάποιο ἄλλο ἀνάλογο ἔργο τοῦ ἴδιου Βενετοῦ δασκίλου²⁸. Ἀπὸ κεῖ λοιπὸν ὁ Τζάνε φαίνεται πὼς πῆρε καὶ τὴ θέση τοῦ χεριοῦ, ἀλλὰ μαζὶ καὶ τὴν ἐπιτηδευμένη καὶ γλυκερὴ ἔκφραση τοῦ προσώπου, ὅπως τὴ βλέπουμε καθαρότερα στὶς φορητὲς εἰκόνες τοῦ Ἁγίου ποὺ ζωγράφησε ὕστερα καὶ ποὺ θὰ ἐξετάσουμε πιὸ κάτω. Τὸ ἔργο αὐτὸ ἢ κάποιο ἀνάλογο τοῦ Tintoretto φαίνεται πὼς καὶ σὲ παλιότερα χρόνια εἶχεν ἐπηρεάσει τὸν Τζάνε, ὅπως μᾶς δείχνει ἡ θέση τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ τοῦ Ἰωακείμ στὴν εἰκόνα τῆς Ρίζης Ἰεσσαὶ μετὰ τὴν Παναγία στὸ Κατάστημα τῆς Ἑλληνικῆς Κοινότητος τῆς Βενετίας, ποὺ ὅπως εἶδαμε παραπάνω, ἔχει χρονολογία 1641²⁹. Πρέπει τέλος νὰ σημειωθῇ πὼς ἀργότερα ὁ ἴδιος ὁ Τζάνε στὶς εἰκόνες τοῦ Ἁγίου, θέλοντας νὰ δώσῃ κάποια δικαίωση στὴ θέση αὐτὴ τοῦ χεριοῦ, ἔκανε μερικὲς ἐλαφρὲς τροποποιήσεις, ὅπως θὰ δοῦμε, μὰ ἡ ἐπίδραση τοῦ Tintoretto δὲν ἔπαψε νὰ εἶναι ὀλοφάνερη.

Πρὶν ἀφήσουμε τὴ χαλκογραφία τοῦ Τζάνε πρέπει νὰ ἐξετάσουμε μιὰν ἄγνωστη ὡς τώρα, ὅσο ξέρω, ξυλογραφία ποὺ εἶναι πιστότατο ἀντίγραφο τῆς χαλκογραφίας κι' ἔχει τὶς ἴδιες μετὰ κείνη διαστάσεις (0,17×0,11), (Πίν. ΚΔ', εἰκ. 2). Ἡ ξυλογραφία αὐτὴ βρίσκεται τυπωμένη σ' ἓνα βιβλίο ἐντελῶς ἄσχετο μετὰ τὸν Ἁγ. Γοβδελαῖ, στὴ 2ῃ ἔκδοση τῆς Κλίμακος μεταφρασμένης στὴν ἀπλοελληνικὴ ἀπὸ τὸν Ἀθανάσιο τὸν Κρηῖτα καὶ τυπωμένης στὴ Βενετία τὸ 1693 στὸ τυπογραφεῖο τοῦ

²⁷) Ἀπεικόνισή στοῦ F. Fosca, Tintoret, Paris, 1929, πίν. XLVI. Στὸν πίνακα τοῦ Tintoretto τὴ θέση αὐτὴ ἔχει τὸ ἀριστερὸ χέρι τῆς Ἁγ. Οὐρσούλας.

²⁸) Καὶ πρὶν ἀπὸ τὸν Tintoretto βλέπουμε τὸ χέρι σὲ ἀρκετὰ ἀνάλογη θέση στὸν πίνακα τοῦ Parmeggianino (1503-1540), τὴν Παναγία μετὰ τὸν μακροῦ λαιμό, ποὺ βρίσκεται στὸ Palazzo Pitti τῆς Φλωρεντίας (A. Michel, Histoire de l'art, V. 2, σ. 583, εἰκ. 344). Τὴν ἐπίδραση ὁμως τοῦ ἔργου αὐτοῦ τὴ θεωρῶ μᾶλλον ἀπίθανη, γιὰτὶ ἡ Παναγία δὲν ἔχει ἐκεῖ τὴ γλυκερὴ ἔκφραση τῆς Ἁγ. Οὐρσούλας τοῦ Tintoretto ποὺ μιμήθηκεν ὁ Τζάνε. Ὁ πίνακας αὐτὸς τοῦ Tintoretto ἐπηρέασε κι' ἄλλους Κρητικὸς ἀγιογράφους ἀκόμα ἀπ' τὸ 16ο αἰ. ὅπως θὰ δείξω σὲ ἄλλο μου ἄρθρο.

²⁹) Βλ. παραπάνω σ. 461, σημ. 7.

Ν. Σάρου⁸⁰. Βρίσκεται στήν ἀρχή τῶν Οἴκων εἰς τὸν Τίμιον Σταυρόν, πού ἔχουν τυπωθῆ μαζί με τὴν Κλίμακα. Νομίζω πὼς μπῆκε ἐκεῖ ἡ ξυλογραφία ὄχι γιατί ὁ Ἅγ. Γοβδελαᾶς ἔχει καμιά σχέση με τὸ περιεχόμενο τῶν Οἴκων, ἀλλὰ μόνο καὶ μόνο γιατί ὁ Ἅγιος κρατάει σταυρό. Τὴν ὑπόθεση αὐτὴ τὴν κάνει πολὺ πιθανὴ τὸ γεγονός ὅτι στήν ἔκδοση τοῦ ἴδιου βιβλίου πού ἔγινε τὸν ἴδιο χρόνο 1693 στὸ Τυπογραφεῖο τοῦ Ν. Γλυκῦ, μπροστὰ ἀπ' τοὺς Οἴκους στὸν Τίμιον Σταυρόν ὑπάρχει μιὰ ξυλογραφία μετὰ τὴν Σταύρωση⁸¹. Μπορεῖ λοιπὸν νὰ θεωρηθῆ ἀπόλυτα βέβαιο πὼς ἡ ξυλογραφία τοῦ Ἅγ. Γοβδελαᾶ δὲν ἔγινε ἐπίτηδες γιὰ τὸ βιβλίον πού εἶναι τυπωμένη, ἀλλὰ ὑπῆρχε ἀπὸ παλιότερο βιβλίον καὶ ξανατυπώθηκε. Πρέπει λοιπὸν νὰ ἐξεταστῆ γιὰ ποιὸ βιβλίον ἔγινε. Ἡ ἀπόλυτη ὁμοιότητα τῆς ξυλογραφίας μετὰ τὴν χαλκογραφία, ἂν καὶ ἡ ἐκτέλεσή της εἶναι ἀρκετὰ χονδροειδῆ καὶ δὲ μπορεῖ νὰ παραβληθῆ μετὰ τὴν λεπτότητα τῆς χαλκογραφίας, καθὼς καὶ οἱ ἐντελῶς ὅμοιες διαστάσεις, μᾶς ὀδηγοῦν σὲ δύο ὑποθέσεις. Ἡ πρώτη εἶναι πὼς τὸ ἴδιο ἔτος 1661 ἡ Ἀκολουθία τοῦ Ἅγ. Γοβδελαᾶ πού συνέθεσεν ὁ Τζάνε τυπώθηκε συγχρόνως ἀπὸ δύο τυπογράφους, ἀπ' τὸν Α. Ἰουλιανὸν μετὰ τὴν γνωστὴν μας χαλκογραφία καὶ ἀπ' τὸ Ν. Σάρου μετὰ τὴν ξυλογραφία πού μᾶς ἀπασχολεῖ⁸². Ἡ ταυτόχρονη ἔκδοση τοῦ ἴδιου ἔργου ἀπὸ δύο τυπογράφους εἶναι, ὅπως ὅλοι ξέρουν, φαινόμενο ἀρ-

⁸⁰) Τὸ πολὺ σπάνιον αὐτὸ βιβλίον βρίσκεται στήν πλουσιώτατη καὶ πολύτιμη βιβλιοθήκη τοῦ κ. Γ. Ἀρβανιτίδη, πού καὶ ἀπ' τὴ θέση τούτη τὸν εὐχαριστῶ θερμότατα γιὰ τὴν καλωσύνη του νὰ μοῦ τὸ ὑποδείξῃ καὶ νὰ μοῦ ἐπιτρέψῃ προθυμότερα τὴ δημοσίευσή τῆς ξυλογραφίας. Τὴν ἔκδοση αὐτὴ δὲν τὴ γνώριζε ὁ Legrand. Αὐτὸς ἀναφέρει μιὰν ἄλλη πού τυπώθηκε τὸ ἴδιο ἔτος 1693 στὸ τυπογραφεῖο τοῦ Ν. Γλυκῦ καὶ εἶναι ἄσχετη μ' αὐτὴν πού ἐδῶ ἐξετάζουμε. Legrand, ὅπ. π. III, σ. 20, ἀριθ. 654. Ὁ πλήρης τίτλος τοῦ βιβλίου τῆς Βιβλιοθήκης Ἀρβανιτίδη εἶναι, μετὰ διατηρημένους τὴν ὀρθογραφίαν καὶ τὴν στίξιν του: ΒΙΒΛΙΟΝ ΨΥΧΟΦΕΛΕΣ | ΚΑΙ ΠΟΛΛΑ ΑΝΑΓΚΑΙΟΝ ΔΙΑ ΤΗΝ | ΣΩΤΗΡΙΑΝ ΤΩΝ ΜΟΝΑΧΩΝ ΚΑΙ | ΔΙΑ ΚΑΘ' ΕΝΑ ΧΡΙΣΤΙΑΝΟΝ, | ΟΝΟΜΑΖΟΜΕΝΟΝ | ΝΕΟΣ ΚΛΙΜΑΚΑΣ, | ΕΞΗΓΗΜΕΝΟΣ ΛΙΠΟ ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΕΙΣ ΚΟΙΝΗΝ ΓΛΩΣΣΑΝ | παρὰ τοῦ ἐν Ἱερομονάχοις Κυρίου Ἀθανασίου τοῦ Κρητός | καὶ παρ' αὐτοῦ τῷ τρισυποστάτῳ Θεῷ τῶν πάντων | γονυπετῶς ἀφιερωθεὶς | Τὰ νῦν δέ, δεύτερον εἰς τύπον βαλμένος, διὰ δαπάνης | μὲν Κυρίου Νικολάου Σάρου, | Ἐπιμελεία δὲ καὶ, διορθώσει Ἀθανασίου Ἱερομονάχου | Τζαγγαροπούλου, τοῦ ἐκ Ζακίνθου. | Ἐν δὲ τῷ τέλει τῆς Βίβλου προσετέθησαν, κδ' Οἴκοι πρὸς τὴν | νοῖτην Σκάλαν, τὸν τίμιον καὶ ζωοποιὸν Σταυρόν τοῦ Σωτῆρος Χριστοῦ ὅπως | οἱ ἀναγινώσκοντες, ἐξ αὐτοῦ τὴν ὠφέλειαν λάβωσι. | CON LIZENZA DE' SUPERIORI | ENETICISIN Ἐτεῖ ἀπὸ Χριστοῦ ἀχλγ' | Παρὰ Νικολάω τῷ Σάρω 1693.

⁸¹) Legrand, ὅπ. π. III, 20.

⁸²) Ὑποθέτω πὼς ὁ ἄλλος ἐκδότης θὰ εἶναι ὁ Ν. Σάρου γιὰ τὸ δικό του τυπογραφεῖον βγήκε ἡ 2ῃ ἔκδοσις τῆς Κλίμακος μετὰ τὴν ξυλογραφία.

κατὰ συνηθισμένο γιὰ τὰ βιβλία τῆς Βενετίας. Ἐνα προχειρότατο παρὰδειγμα ἔχουμε σ' αὐτὴν ἀκριβῶς τὴ 2^η ἔκδοση τῆς Κλίμακος ποὺ τυπώθηκε στὰ 1693 συγχρόνως ἀπ' τὸ Ν. Σάρο κι' ἀπ' τὸν Ν. Γλυκὺ. Ἡ ὑπόθεση ὅμως πὼς ἡ Ἀκολουθία τοῦ Ἀγ. Γοβδελαᾶ τυπώθηκε συγχρόνως ἀπὸ δύο τυπογράφους δὲ φαίνεται πολὺ πιθανή. Τὸ ὅτι τὴν ὑποτιθέμενη ἄλλη ἔκδοση ἀπὸ τὸ Ν. Σάρο δὲν τὴν ξέρουμε ἀπὸ κανένα ἀντίτυπο δὲν εἶναι σοβαρὸς λόγος, γιὰτι καὶ πολλῶν ἄλλων βιβλίων τυπωμένων στὴ Βενετία βρίσκονται κάθε τόσο διπλὲς ταυτόχρονες ἐκδόσεις ἄγνωστες στοὺς βιβλιογράφους. Ὁ πιὸ σοβαρὸς λόγος εἶναι ἄλλος. Διπλὲς ταυτόχρονες ἐκδόσεις βρίσκουμε κατὰ κανόνα σὲ βιβλία ποὺ εἶχαν εὐρύτατη διάδοση καὶ πολὺ μεγάλη χρησιμοποίηση, ὅπως π.χ. ἡ μετάφραση τῆς Κλίμακος ποὺ εἶδαμε, ὁ Συναξαριστὴς τοῦ Μαργουνίου⁸³ καὶ πολλὰ ἄλλα. Ἡ Ἀκολουθία ὅμως τοῦ Ἀγ. Γοβδελαᾶ δὲ φαίνεται νὰ ἦταν βιβλίον ποὺ μπορούσε νὰ ἔχη τέτοια μεγάλη διάδοση. Ἐρχόμαστε στὴ δεύτερη ὑπόθεση. Εἶναι δηλαδὴ πιθανὸ πὼς ἡ ξυλογραφία ἀνήκει σὲ μιὰ δεύτερη ἔκδοση τῆς Ἀκολουθίας ποὺ θὰ ἔπρεπε νὰ ἐγίνε μετὰ τὸ 1661, ἔτος ποὺ τυπώθηκε γιὰ πρώτη φορὰ μὲ τὴ χαλκογραφία, καὶ πρὶν ἀπὸ τὸ 1693, ποὺ βρίσκουμε τὴν ξυλογραφία σὲ δεύτερη χρῆση στὴ 2^η ἔκδοση τῆς Κλίμακος. Εἶναι ἀλήθεια πὼς ἡ ὑποτιθέμενη αὐτὴ 2^η ἔκδοση τῆς Ἀκολουθίας δὲν εἶναι ἀκόμα γνωστὴ ἀπὸ κανένα ἀντίτυπο, αὐτὸ ὅμως δὲν εἶναι σοβαρὸς λόγος, γιὰτι σ' ὅλους εἶναι γνωστὸ πὼς μέρος μόνο ἀπ' τὰ βιβλία ποὺ τυπώθηκαν στὴ Βενετία ξέρουμε σήμερα. Ὅπως κι' ἂν ἔχη τὸ ζήτημα, τὸ γεγονὸς εἶναι πὼς ἔχουμε μιὰν ἄγνωστη ὡς τώρα ξυλογραφία ποὺ ἀντιγράφει πιστότατα τὴ χαλκογραφία τοῦ 1661 κ' ἐγίνε χωρὶς ἀμφιβολία ὕστερ' ἀπ' τὸ ἔτος αὐτό, μὰ ὅπωςδήποτε πρὶν ἀπ' τὸ 1693. Πρόκειται λοιπὸν γιὰ ἓνα πρόβλημα ποὺ περιμένει τὴ λύση του ἀπ' ὅσους ἀσχολοῦνται μὲ τέτοιες βιβλιογραφικὲς ἐρευνες.

III

Ἡ χαλκογραφία τοῦ 1661 ποὺ συνοδεύει τὴν Ἀκολουθία (Πίν. ΚΓ', εἰκ. 1) φαίνεται πὼς εἶναι ἡ πρώτη δημιουργία τῆς μορφῆς τοῦ Ἀγ. Γοβδελαᾶ. Σ' ἐμένα τουλάχιστο δὲν εἶναι γνωστὸ κανένα ἔργο τοῦ Τζάνε μὲ παλιότερη χρονολογία ποὺ νὰ εἰκονίζη τὸν Ἅγιο⁸⁴. Ὁ

⁸³) Οἱ Βίοι τῶν Ἀγίων (Συναξαριστὴς) τοῦ Μαργουνίου τυπώθηκαν τὸ 1685 συγχρόνως ἀπ' τὸν Γλυκὺν καὶ τὸν Ἰουλιανό. Legend, ὅπ. π. II, σ. 424, ἀριθ. 592, 593.

⁸⁴) Ὁ Καλογερόπουλος στὴν Εἰκονογραφημένην, 1919, 4, γράφει γιὰ μιὰν εἰκόνα χωρὶς ὑπογραφή ποὺ βρίσκεται στὸ ναὸ τῆς Σπηλαιωτίσσης Κερκύρας καὶ ποὺ τὴ θεωρεῖ ἔργο τοῦ Τζάνε τοῦ ἔτους 1660. Ἡ ἔλλειψη ὅμως ὑπογραφῆς καὶ χρονολογίας δὲ μᾶς ἐπιτρέπει νὰ τὴν περιλάβουμε στὰ ἔργα τοῦ Τζάνε.



Είχ. 1. Χαλκογραφία στην Ἀπολυθία τοῦ Ἁγ. Γοβδελαᾶ.
1661



Είχ. 2. Ευλογηφία σέ βιβλίο τοῦ 1693.



(Φωτογρ. Γ. Τσίμα—Π. Παπαχατζηδάκη)

Είχ. 3. Τοιχογραφία στή Μ. Βαηλαάμ τῶν Μειεόρων.
1548



Ειχ. 4. Tintoretto, 'Η Άγ. Ούρσουλα (Λεπτομέρεια)
Ospedale di San Marco, Βενετία.



Εικ. 5. Βυζαντινό Μουσείο Ἀθηνῶν.
(Πρ. Συλλογή Χ. Λαμπίκη)
16[6]3



Εικ. 6. Συλλογή Γ. Ἀρβανιτίδη
1676



Είχ. 6α. Γεωργίου Λυμήτη ιερέως, 1664
Συλλογή Ι. Κατσαρά.



Εἰκ. 7. Στεφάνου Τζανζαρόλα
Συλλογή Αἰμ. Βελιμέζη



(Φωτογρ. Γ. Τσίμα—Π. Παπαχατζηδάκη)

Εἰκ. 8. Τοιχογραφία Γ. Νάρζου, 1735
Μ. Φανερομένης Σαλαμίνας.

Τζάνες ὅμως ὕστερ' ἀπ' τὴ χαλκογραφία τοῦ 1661 ζωγράφησε σειρά ὀλόκληρη ἀπὸ εἰκόνες σὲ σανίδι μὲ τὴ μορφὴ τοῦ Ἁγίου. Τέτοιες εἰκόνες ἀναφέρονται πολλές, καμιὰ ὅμως ἀπ' αὐτές, ὅσο ξέρω, δὲν ἔχει δημοσιευτῆ⁸⁵. Ἐδῶ θὰ μᾶς ἀπασχολήσουν δυὸ ἄγνωστες τέτοιες εἰκόνες τοῦ Τζάνε. Αὐτὲς παρουσιάζουν ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον ὄχι μόνο γιὰτὶ εἶναι χρονολογημένες, ἀλλὰ γιὰτὶ μᾶς δείχνουν καὶ διάφορες παραλλαγές πού ἔκανε ὁ ζωγράφος στὸ ἀρχικὸ θέμα τῆς χαλκογραφίας.

Ἡ μία βρίσκεται στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο καὶ προέρχεται ἀπ' τὴ Συλλογὴ Χ. Λαμπίκη πού κληροδοτήθηκε σ' αὐτὸ (Πίν. ΚΓ', εἰκ. 5). Ἔχει τὴν ὑπογραφή τοῦ Τζάνε καὶ χρονολογία 16[6]3⁸⁶. Σ' αὐτὴν ὁ Ἅγιος εἶναι σχεδὸν ἐντελῶς ὅμοιος μὲ τὴ χαλκογραφία τοῦ 1661 (Πίν. ΚΓ', εἰκ. 1), ἐκτὸς ἀπὸ πολὺ λίγες διαφορές. Ὁ θώρακας ἔχει διακόσμηση διαφορετικὴ καὶ περισσότερο ἰταλίζουσα, μὲ τοὺς δυὸ μικροὺς Ἔρωτες, τὸν ἕναν ἀπέναντι στὸν ἄλλο μέσα σὲ φυλλώματα. Ἀπάνω στὸ θώρακα ὁ Ἅγιος ἔχει ζώνη κάτω ἀπ' τὸ στέρνο καὶ διαγώνιο λουρὶ πού κρατᾷ τὸ σπαθί, λεπτομέρειες πού δὲ βλέπουμε στὴ χαλκογραφία. Στὸ δεξιὸ χέρι, μαζὶ μὲ τὸ σταυρό, βαστάει καὶ ἀνεμιζόμενὴ ταινία μὲ ἐπιγραφή⁸⁷. Τὸ ἀριστερό, πού ἡ κίνησή του στὴ χαλκογραφία εἶναι σχεδὸν χωρὶς νόημα, ἐδῶ δείχνει τὸ σταυρό.

Ἡ δευτέρα εἰκόνα τοῦ Τζάνε μὲ τὸ ἴδιο θέμα βρίσκεται στὴ Συλλογὴ τοῦ κ. Γ. Ἀρβανιτίδη⁸⁸ (Πίν. ΚΓ', εἰκ. 6). Ἔχει κι' αὐτὴ ὑπογραφή τοῦ Τζάνε καὶ χρονολογία 1[6]76⁸⁹. Ὅπως δείχνει τὸ ἔτος τῆς

⁸⁵) Ὁ Καλογερόπουλος (Εἰκονογραφημένη, 1918, 36) ἀναφέρει μιὰ τέτοια εἰκόνα στὴ μητροπολιτικὴ ἐκκλησία τῆς Κερκύρας. Βλ. καὶ προηγ. σημ.

⁸⁶) Διαστάσεις: 0,34×0,29. Ὑπογραφή: ΧΕΙΡ | ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ | ΙΕΡΕΩΣ ΤΟΥ | ΤΖΑΝΕ | ΑΧ|Ξ|Γ. Τὸ γράμμα τῆς δεκάδας πού ἔχει σβηστῆ στὴ χρονολογία θὰ μπορούσε νὰ εἶναι Ξ, Ο ἢ Π. Μοῦ φαίνεται πιθανώτερο τὸ πρῶτο ὄχι μόνο γιὰτὶ ἡ εἰκόνα βρίσκεται ὡς πρὸς τὸ σχέδιο πολὺ κοντὰ στὴ χαλκογραφία τοῦ 1661, ἀλλὰ καὶ γιὰτὶ τὸ κόσμημα τοῦ θώρακα μὲ τοὺς δυὸ μικροὺς Ἔρωτες τὸ ἀντιγράφει στὰ 1664 ὁ Λυμήτης στὴν εἰκόνα πού θὰ δοῦμε πιὸ κάτω. Τὸ κόσμημα αὐτὸ δὲ βρίσκεται, ὅσο ξέρω, ὅμοιο σὲ ἄλλες εἰκόνες οὔτε τοῦ Τζάνε οὔτε ἄλλων ζωγράφων. Ἄλλως τε καὶ ἡ τεχνοτροπία τῆς εἰκόνας τὴ φέρνει κοντὰ στὰ ἔργα πού ἔκανε ὁ Τζάνε γύρω ἀπ' τὰ 1660.

⁸⁷) Ἡ ἐπιγραφή πολὺ χαλασμένη καὶ δυσανάγνωστη, μπορεῖ νὰ διαβαστῆ ἔτσι: «Ἐμοὶ μὴ γένοιτο καυχᾶσθαι εἰμὴ ἐν τῷ σταυρῷ τοῦ Κ(υρίου) ἡμῶν Ἰησοῦ Χ(ριστοῦ). Τὰ πάντα [σκύβαλα] ἡγούμενοι [εἶναι] ἵνα Χριστὸν κερδίσωμεν». Οἱ φράσεις ἔχουν ἀντιγραφή μὲ μερικές παραλλαγές ἀπ' τὶς Ἐπιστολὲς τοῦ Παύλου (Γαλ. 6. 14. Φιλιπ. 3. 8).

⁸⁸) Τὸν κ. Ἀρβανιτίδη εὐχαριστῶ κ' ἀπ' τὴ θέση τούτη θερμώτατα γιὰ τὴν καλωσύνη καὶ τὴν προθυμία του νὰ μοῦ ἐπιτρέψῃ τὴ δημοσίευσή της.

⁸⁹) Διαστάσεις: 0,393×0,235. Ὑπογραφή: ΧΕΙΡ | ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ | ΙΕΡΕΩΣ ΤΟΥ | ΤΖΑΝΕ Α|Χ|Ο|Σ'.

ἀνήκει στην τελευταία περίοδο τῆς καλλιτεχνικῆς ζωῆς τοῦ ζωγράφου καὶ παρουσιάζει ἀρκετὲς παραλλαγές κι' ἀπ' τὴ χαλκογραφία τοῦ 1661 (Πίν. ΚΓ', εἰκ. 1) κι' ἀπ' τὴν εἰκόνα τοῦ 1663 (Πίν. ΚΤ', εἰκ. 5), πού εἶδαμε παραπάνω. Τὸ δεξιὸ χέρι, χωρὶς σχεδὸν ζωὴ, διευθύνεται πρὸς τὰ κάτω καὶ κρατᾷ σκῆπτρο. Γιὰ τὸ ἀριστερὸ ὁ Τζάνες ξαναγυρίζει στὴ χειρονομία τῆς χαλκογραφίας μὲ τὴ μόνη διαφορὰ πὼς ἡ παλάμη βρίσκεται στὴ μέση τοῦ στήθους καὶ πλαισιώνει τὴν πόρπη πού συγκρατεῖ τὴ γλαμύδα. Ἐπίσης ἡ διακόσμηση τοῦ θώρακα γίνεται ἀκόμα πιὸ ἰταλική. Μέσα σὲ σχηματοποιημένα φυλλώματα δυὸ μικροὶ Ἑρωτες, μὲ τὰ νῶτα γυρισμένα ὁ ἓνας στὸν ἄλλο⁴⁰, βγαίνουν ἀπὸ κέρατα Ἀμαλθείας καὶ πλαισιώνουν ἓνα μικρὸ Χερουβίμ. Ἡ γλαμύδα μὲ διαφορετικὴ πτύχωση στὸ δεξιὸν ὄμο, δὲ συγκρατεῖται μὲ κόμπο μπρὸς στὸ στήθος, ὅπως στὴ χαλκογραφία, μὰ μὲ χρυσὴ πόρπη. Στὴν ἀριστερὴ ἀπάνω γωνία ἓνας Ἀγγελοσ στεφανώνει μὲ τὸ δεξιὸ χέρι τὸν Ἅγιο καὶ στὸ ἀριστερὸ κρατεῖ κλαδὶ φοίνικος, ἔμβλημα τῆς νίκης, καὶ μακριὰ ταινία μὲ ἐπιγραφή⁴¹. Τέλος στὴ δεξιὰν ἀπάνω γωνία τὸ χέρι τοῦ Θεοῦ βγαίνει ἀπ' τὰ σύννεφα κι' εὐλογεῖ τὸν Ἅγιο.

Ἐκτὸς ἀπ' τὶς λεπτομέρειες αὐτές, μιὰ διαφορὰ πού χωρίζει καὶ τούτη τὴν εἰκόνα, καθὼς καὶ κείνη πού εἶδαμε παραπάνω, ἀπ' τὴ χαλκογραφία τοῦ 1661 εἶναι ἡ ἀκόλουθη: Στὴ χαλκογραφία τὰ πόδια τοῦ Ἁγίου δὲν εἶναι κατακόρυφα, μὰ ἔχουν μιὰ μικρὴ κάμψη πού κάνει νὰ φαίνεται τὸ κάτω σῶμα πὼς γυρίζει ἑλαφρὰ πρὸς τὰ δεξιὰ, ἐνῶ ὁ κορμὸς ἔχει ἀντίθετη διεύθυνση. Ἡ ἐντύπωση αὐτῆς τῆς στροφῆς τοῦ σώματος δὲν ὑπάρχει πιά στὶς δυὸ εἰκόνες. Σ' αὐτές τὸ σῶμα εἶναι ἐντελῶς κάθετο.

IV

Ὁ τύπος τοῦ Ἁγ. Γοβδελαᾶ, πού δημιούργησεν ὁ Τζάνες, πολὺ γρήγορα πῆρε μεγάλη διάδοση, ὄχι μόνο μὲ τὴν χαλκογραφία τὴν τυπωμένην στὴν Ἀκολουθία, μὰ καὶ μὲ τὶς εἰκόνες σὲ σανίδι πού ζωγράφησε. Κ' οἱ σύγχρονοι κ' οἱ μεταγενέστεροι τὸν μιμήθηκαν, κἀνον-

⁴⁰) Πόσο ἐπηρέασαν τὰ ἰταλικά αὐτὰ διακοσμητικὰ θέματα τοὺς Ἑλληνες ζωγράφους τοῦ 17ου αἰ. δείχνουν οἱ πανομοιότυποι σχεδὸν μικροὶ Ἑρωτες πού σχηματίζουν τὸ ἀρχικὸ γράμμα Ω στὸ χειρόγραφο τῶν Λειτουργιῶν ἀριθ. Τ. 725 τῆς Bibliothèque Mazarine στὸ Παρίσι, γραμμένο καὶ διακοσμημένο στὰ 1663 ἀπ' τὸν ἱερομόναχο Ἀκάκιον Σηνιόλον (;). Βλ. H. Bordier, Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale, Paris, 1883, σ. 304, εἰκ. 190.

⁴¹) Ἡ ἐπιγραφή ἔχει τὰ λόγια τοῦ Ἀγγέλου πρὸς τὸν Ἅγιο καὶ εἶναι ἡ ἀκόλουθη: «Πρώην σὲ ἐνίσχον εἰς τὸν ἀγῶνα ἐκ Θεοῦ περιφθεις νῦν δὲ ὡς πολυάθλο | καρτερικῶ τε νικῶν (ἔτσι) βραβεῖον καὶ στέφος λαμπρὸν παρ' αὐτοῦ σοι κομίζω».

τας καὶ μικρὲς μεταβολές, ὅπως ἄλλως τε εἶχε κάνει τέτοιες κι' ὁ ἴδιος ὁ Τζάνεσ στὶς εἰκόνες ποὺ ζωγράφισε ὕστερ' ἀπ' τὴ χαλκογραφία.

Μιὰ τέτοια εἰκόνα, ζωγραφισμένη τρία μόλις χρόνια ὕστερ' ἀπ' τὴ χαλκογραφία, πρέπει γιὰ λίγο νὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ. Βρίσκεται στὴ Συλλογὴ τοῦ κ. Ι. Κατσαρᾶ^{41*} (Πίν. ΚΖ', εἰκ. 6). Ἔχει τὴ χρονολογία 1664 καὶ τὴν ὑπογραφή τοῦ ἱερέως Γεωργίου Λυμήτου⁴², ἁγιογράφου ἄγνωστου ὡς τώρα ἀπὸ ἄλλο ἔργο του. Στὴν εἰκόνα αὐτὴ ὁ Ἅγιος εἶναι ζωγραφισμένος ὄρθιος, ὀλόσωμος, καὶ γύρω ὑπάρχουν 14 μικρὲς παραστάσεις τῶν μαρτυριῶν του. Στὴν παράσταση τοῦ Ἁγίου ὁ Λυμήτης ἀνέστρεψε τὸ σχέδιο τοῦ Τζάνε κι' ἔτσι ὁ σταυρὸς βρίσκεται στὸ ἀριστερὸ χέρι. Τὸ δεξιὸ διατήρησε τὴ χειρονομία τῆς χαλκογραφίας τοῦ 1661 (Πίν. ΚΓ', εἰκ. 1), χωρὶς τὴ μεταβολὴ ποὺ ἔκανε ὁ Τζάνεσ στὴν εἰκόνα τοῦ 1663 (Πίν. ΚΣ', εἰκ. 5). Τὴν εἰκόνα ὅμως αὐτή, ἢ κάποιαν ἀνάλογη, φαίνεται βέβαιον πὼς τὴν ἤξερε ὁ Λυμήτης, γιὰτὶ μιμήθηκε τὴ διακόσμηση τοῦ θώρακα μὲ τοὺς δυὸ μικροὺς Ἔρωτες, καθὼς καὶ τὴ ζώνη κάτω ἀπ' τὸ στέρνον. Ἐπίσης ἄλλαξε τὸ σχέδιο τῆς χλαμύδας ποὺ τὴ ζωγράφισε νὰ στερεώνεται στὸν ἀριστερὸν ὤμο καὶ τὴ γέμισε μὲ κοσμήματα. Ἄν τις μεταβολὲς αὐτὲς ὁ Λυμήτης τις ἔκανε μόνος του ἢ ἂν τις πῆρε ἀπὸ κάποιαν εἰκόνα τοῦ Τζάνε ἄγνωστη σήμερα, αὐτὸ δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ τὸ ξέρουμε. Θὰ μπορούσε ὅμως κανεὶς νὰ παραδεχτῆ μᾶλλον πὼς εἶχε γιὰ πρότυπον εἰκόνα τοῦ Τζάνε, ἂν λάβῃ ὑπόψη του τὶς 14 μικρὲς παραστάσεις τῶν μαρτυριῶν ποὺ πλαισιώνουν τὴν ὄρθια μορφή τοῦ Ἁγίου. Οἱ μικρὲς αὐτὲς συνθέσεις καὶ ὡς

^{41*}) Τὸν καθηγητὴ κ. Ι. Κατσαρᾶν εὐχαριστῶ θερμότατα γιὰ τὴν προθυμία του νὰ μοῦ ἐπιτρέψῃ τὴ δημοσίευση τῆς εἰκόνας. Ἄλλοτε ἡ εἰκόνα βρισκότανε στὴν κατοχὴ τοῦ κ. Δημ. Ζουμπουλάκη ποὺ εἶχε τὴν καλωσύνη νὰ μοῦ παραχωρήσῃ πρὶν ἀπὸ πολλὰ χρόνια τὴ φωτογραφία της.

⁴²) Διαστάσεις: 0,49×0,365 Ἡ ὑπογραφή εἶναι ἢ ἀκόλουθη: ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΙΕΡΕΥΣ, Ο ΛΥΜΗΤ(ΗΣ) ΕΓΓΡΑΨ(Ε) | ΑΧΞΔ. Ὁ Σισιλιάνος, ὅπ. π. 163, τὸ ζωγράφο ἀναφέρει ὡς Γεώργιον Ὀλυμπήτην. Ἡ ὑπογραφή ὅμως εἶναι πολὺ καθαρή. Ἀνάμεσα στὸ Μ καὶ τὸ Η δὲν ὑπάρχει Π, γιὰ νὰ διαβαστῆ ΟΛΥΜΠΗΤΗΣ. Ὅσο γιὰ τὸ Ο στὴν ἀρχή, αὐτὸ εἶναι ἀσφαλῶς ἄρθρον, ὅπως δείχνει καὶ τὸ κόμμα ὕστερ' ἀπ' τὸ ἱερεὺς. Πρόκειται δηλαδὴ ἐδῶ γιὰ ἐκφορὰ σὲ ὀνομαστικὴ τοῦ συνηθισμένου τύπου στὶς ὑπογραφὰς τῶν ἁγιογράφων ποὺ εἶναι σὲ γενική, ὅπως π.χ. στὶς ὑπογραφὰς τοῦ Τζάνε: «Χεὶρ Ἐμμανουὴλ ἱερέως τοῦ Τζάνε». Τὸ ἐπίθετον λοιπὸν τοῦ ἁγιογράφου εἶναι Λυμήτης καὶ πρέπει, νομίζω, νὰ σχετισθῆ μὲ τοὺς Λίμηδες ποὺ ἀναφέρει ὁ Μαρίνος Τζάνεσ, ἀδερφὸς τοῦ ἁγιογράφου Ἐμμανουὴλ, στὸ ποίημά του, τὸν «Κρητικὸν Πόλεμον», ἀνάμεσα στὶς ἀρχοντικὰς οἰκογένειες τοῦ Ρέθυμνου:

Λίμηδες Πισκοπόπουλοι, Τζάνηδες καὶ Κανιόλοι.

Βλ. Τωμαδάκην, ὅπ. π. 131. Καὶ ἡ χρονολογία τῆς εἰκόνας στοῦ Σισιλιάνου εἶναι λανθασμένη.

σχέδιο και ως ανατομία και ως κίνηση είναι χωρίς αμφιβολία πολύ ανώτερες απ' την κεντρική μορφή του 'Αγίου. Έκτος δὲ απ' αυτό παρουσιάζουν στην τεχνοτροπία πολλές ομοιότητες με τις μικρές συνθέσεις τῶν μαρτυρίων στην εικόνα του 'Αγ. Δημητρίου τῆς Συλλ. Λοβέρδου, πὸ ζωγράφισεν ὁ Τζάνες στὰ 1656. Πιστεύω λοιπὸν πὸς ὁ Λυμήτης ἀντέγραψε κάποια εικόνα τοῦ Τζάνε ὅπου θὰ ὑπῆρχαν καὶ παραστάσεις τῶν μαρτυρίων τοῦ 'Αγ. Γοβδελαᾶ⁴³.

Μιὰν ἄλλην ἀκόμα εικόνα τοῦ 'Αγ. Γοβδελαᾶ πὸ ἀντιγράφει τὴ δημιουργία τοῦ Τζάνε εἶναι ἀνάγκη νὰν τὴν ἀναφέρω, γιατί ἔχει τὴν ὑπογραφή ἑνὸς πολὺ γνωστοῦ ἀγιογράφου τοῦ τέλους τοῦ 17ου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 18ου αἰ., τοῦ Στεφάνου Τζανκαρόλα. Αὐτὴ ἀνήκει στὴ Συλλογὴ τοῦ μακαρίτη Αἰμ. Βελιμέζη⁴⁴ (Πίν. ΚΗ', εἰκ. 7). Ὁ Τζανκαρόλας εἶχε γιὰ πρότυπό του κάποια εικόνα τοῦ Τζάνε ἐντελῶς ἀνίλογη με κείνην πὸ βρῖσκεται στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο, τοῦ ἔτους 1663 (Πίν. ΚΤ', εἰκ. 5). Μὰ στὸ πρότυπο αὐτὸ ἔκανε μερικὲς ἀπλοποιήσεις. Παρέλειψε δηλαδὴ τὴ μακριὰ ταινία με τὴν ἐπιγραφή πὸ κρατάει ἐκεῖ ὁ Ἅγιος στὸ δεξί του χέρι μαζί με τὸ σταυρό, ἔδωσε λιτότερη μορφή στὴ διακόσμηση τοῦ θώρακα καὶ παρέλειψε τὴ ζώνη κάτω απ' τὸ στέρνο.

Οἱ ζωγράφοι τοῦ 18ου αἰ. ξέχασαν κι' αὐτοὶ ἐντελῶς τὸν παλιὸ τύπο τοῦ 'Αγίου πὸ βρήκαμε τὸ 1548 στὴ Μ. Βαρολαᾶμ τῶν Μετεώρων καὶ ἀκολούθησαν, ὅπως κ' οἱ ἀγιογράφοι τοῦ 17ου, τὴ δημιουργία τοῦ Τζάνε. Ἔτσι στὶς τοιχογραφίες τῆς Μονῆς Φανερωμένης στὴ Σαλαμίνα, πὸ ζωγράφισε τὸ 1735 ὁ Γεώργιος Μάρκου με τοὺς βοηθούς του, βρῖσκουμε τὸν Ἅγιο με τὴ μορφή πὸ τοῦ ἔδωσεν ὁ Τζάνες⁴⁵ (Πίν. ΚΗ', εἰκ. 8). Ὁ Μάρκου ἀκολουθεῖ περισσότερο τὸν τύπο τῆς εἰκόνας τοῦ Λυμήτου (Πίν. ΚΖ', εἰκ. 6), πὸ εἶδαμε παραπάνω, με διαφορετικὴ μόνο τὴ διάταξη τῶν χειρῶν. Τὸ ἀριστερὸ κρατάει τὸ

⁴³) Στὰ 1936 εἶδα στὴν Κέρκυρα, στὰ χέρια τοῦ ἀγιογράφου καὶ ἐφημερίου τῆς ἐκκλησίας τοῦ 'Αγ. Ἀντωνίου αἰδ. Ν. Κουρτελέση, μερικὰ σχέδια σὲ χαρτί διαφανὲς μαρτυρίων τοῦ 'Αγ. Γοβδελαᾶ πὸ, ὅπως μοῦ εἶπε ὁ κάτοχός τους, τὰ εἶχε ἀντιγράψει ἀπὸ μεγάλη εικόνα τοῦ Τζάνε. Γιὰ τὴν εικόνα αὐτὴ δὲ μπόρεσα νὰ μάθω τίποτα περισσότερο.

⁴⁴) Διαστάσεις: 0,268×0,20. Ὑπογραφή: ΠΟΙΗΜΑ ΣΤΕΦΑΝΟΥ ΕΥΤΕΛΟΥΣ ΙΕΡΕΩΣ ΤΟΥ ΤΖΑΝΚΑΡ[ΟΛΟΥ]. Τὴ φωτογραφία ὀφείλω στὴν καλωσύνη τοῦ κ. Μ. Χατζηδάκη πὸ κι' ἀπὸ τὴ θέση αὐτὴ τὸν εὐχαριστῶ θερμότατα.

⁴⁵) Στὴ Φανερωμένη ὁ Μάρκου μιμήθηκε κι' ἄλλο ἔργο τοῦ Τζάνε, τὴ μικρὴ Παναγία πάνω στὴ Ρίζα Ἰεσσαὶ ἀνάμεσα στὸν Ἰωακείμ καὶ τὴν Ἄννα, τὴν εικόνα δηλαδὴ τοῦ 1641 πὸ βρῖσκεται στὴ Βενετία (βλ. παραπάνω σ. 469 σημ. 7). Μόνο πὸ παρέλειψε τὴ Ρίζα Ἰεσσαὶ καὶ ἀντὶ γι' αὐτὴν ζωγράφισε τὴν Παναγία πάνω σ' ἓνα ψηλὸ βάθρο.

σταυρὸ καὶ βρίσκεται πιὸ κοντὰ στὸ σῶμα καὶ τοῦτο γιὰτὶ ὁ χῶρος δὲν ἐπέτρεπε στὸ ζωγράφου νὰ τὸ εἰκονίσῃ πιὸ ἀπλωμένο. Τὸ δεξι εἶνε γυρισμένο πρὸς τὰ ἑπάνω καὶ φαίνεται νὰ δείχνῃ τὸν Παντοκράτορα ποὺ εἶναι ζωγραφισμένος στὸν τροῦλλο τῆς ἐκκλησίας.

Τὴν τελευταία μορφή ποὺ πῆρε ἡ δημιουργία τοῦ Τζάνε τὴ βρίσκουμε, παρανοημένη πιά καὶ ἀλλοιωμένη, ἀνάμεσα στὶς τοιχογραφίες τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων στὴν Ἀγυιὰ τῆς Θεσσαλίας, ποὺ φαίνονται ἀπ' τὴν ὀλίγη πιά καταπεσμένη τέχνη τους πὼς θὰ ἔγιναν κατὰ τὸ τέλος τοῦ 18^{ου} αἰ.⁴⁶. Ἐκεῖ τὸ ροῦχο τοῦ Ἀγίου ἔχει πάρει τὴ μορφή ἀρχιερατικοῦ σάκκου μὲ ἀφθονὴ διακόσμηση. Ὅ,τι ἀπόμεινε ἀπ' τὴν εἰκόνα τοῦ Τζάνε εἶναι τὸ στέμμα ἀπὸ φτερά, ποὺ ἐδῶ ἔχει κι' αὐτὸ τόσο ἀλλοιωθῆ, ὥστε νὰ δίνῃ τὴν ἐντύπωση σκούφου ἀπὸ γούνα.

* * *

Στὴν παραπάνω μελέτη παρακολουθήσαμε τὴ γένεση καὶ τὴν ἐξέλιξη μιᾶς δημιουργίας τοῦ Τζάνε, τοῦ πιὸ σημαντικοῦ ἀπ' τοὺς ἀγιογράφους τοῦ 17^{ου} αἰ. Εἶδαμε πὼς δημιουργήθηκε ὁ νέος αὐτὸς τύπος τοῦ Ἀγ. Γοβδελαᾶ, ποῖα ἦταν τὰ πρότυπα ποὺ ἐπηρέασαν τὸν Τζάνε καὶ τέλος πὼς ἡ νέα αὐτὴ δημιουργία διαδόθηκε, παραμερίζοντας ἐντελῶς τὸν παλιὸν εἰκονογραφικὸν τύπο, ποὺ ἐρχότανε ἴσως ἀπ' τὴ βυζαντινὴ ἀκόμη παράδοση, καὶ ποὺ τὸν ἀντιπροσωπεύει ἡ τοιχογραφία τῆς Μ. Βαρλαάμ τῶν Μετεώρων.

Κ' ἔρχεται τὸ τελευταῖο ἐρώτημα: Ποιοὶ ἦταν οἱ λόγοι ποὺ ἔκαναν νὰ ἐπικρατήσῃ ἔτσι θριαμβευτικά, θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ πῇ, τὸ δημιούργημα αὐτὸ τοῦ Τζάνε; Ὁ Ἅγ. Γοβδελαᾶς ἀντιπροσωπεύει χωρὶς ἀμφιβολία, ὅπως εἶδαμε, τὶς πραγματικὰς τάσεις τῆς τεχνοτροπίας τοῦ Τζάνε. Ἡ παρακολούθησις τοῦ καλλιτεχνικοῦ ἔργου τοῦ ἀγιογράφου, ὅπως πολὺ σύντομα τὴν κάμαμε πιὸ πάνω, μᾶς ἔδειξε πὼς αὐτὴ ἡ ἰταλίζουσα τέχνη ποὺ χρησιμοποίησεν ὁ Τζάνε γιὰ τὶς δημιουργίαις του, καὶ μέσα σ' αὐτὰς βρίσκεται κι' ὁ Ἅγ. Γοβδελαᾶς, εἶναι κείνη ποὺ προτιμοῦσε, γιὰτὶ μ' αὐτὴν ἔφτανε στὴν πολυπόθητη φυσικότητα. Μὰ οἱ τάσεις ἀκριβῶς αὐτὰς δὲν εἶναι κάτι τὸ μεμονωμένο στὸν Τζάνε καὶ δὲ χαρακτηρίζουν τὴ δική του μόνο τέχνη. Εἶναι οἱ τάσεις κ' οἱ κατευθύνσεις ὁλόκληρης τῆς ὀρθόδοξης ἀγιογραφίας τοῦ 17^{ου} αἰ. ὅπως μᾶς τὸ δείχνουν τὰ ἔργα ὅλων τῶν ζωγράφων τῆς ἐποχῆς αὐτῆς. Ὁ Τζάνε εἶναι ὁ πιὸ μέγας κι' ὁ πιὸ ἀντιπροσωπευτι-

⁴⁶) Τὴν τοιχογραφία ξέρω μόνο ἀπὸ μιὰ ὄχι καλὴ φωτογραφία (ἀριθ. 4122) ποὺ βρίσκεται στὴ Συλλογὴ τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας (τώρα στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο). Δὲν ἔχω καμιὰ πληροφορία ἂν οἱ τοιχογραφίες αὐτὰς εἶναι χρονολογημέναι.

κὸς ζωγράφος τοῦ αἰῶνα του. Γι' αὐτὸ καὶ τὸ ἔργο του μπορεῖ νὰ χαρακτηριστῆ σὰν τὴ συνισταμένη ὅλων τῶν καλλιτεχνικῶν τάσεων κ' ἐπιδιώξεων τῆς ἐποχῆς του. Ἔτσι καὶ ἡ ἐπιβολή του, ὅπως ἦταν φυσικό, στάθηκε πολὺ μεγάλη καὶ στὰ χρόνια του καὶ ἀργότερα ἀκόμα.

Αὐτὰ ὅλα μᾶς ἐξηγοῦν γιατί ἡ δημιουργία του, ὁ Ἅγ. Γοβδελαᾶς, ἐπηρέασε τόσο τοὺς σύγχρονους καὶ τοὺς μεταγενέστερους ἀγιογράφους, ὡς τὰ τέλη ἀκόμα τοῦ 18^{ου} αἰῶνα.

Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ

Ε Π Ι Μ Ε Τ Ρ Ο

Η ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΑ ΤΟΥ ΤΙCΟZZI ΓΙΑ ΤΟΝ ΤΖΑΝΕ

Ὁ Μουστοξύδης στὸν Ἑλληνομνήμονά του (σελ. 277 κ.π.) γράφει, παίρνοντας τὴν πληροφορία ἀπ' τὸν Ticozzi, γιὰ κάποιον Ἐμμανουὴλ ἱερέα «ὅστις περὶ τὸ 1600 ἐζωγράφει ἱερὰς εἰκόνας κατὰ τὸν ἰδιάζοντα εἰς τὴν ἡμετέραν ἐκκλησίαν τρόπον. Ἐπειδὴ δὲ καὶ ἐν αὐταῖς οὐδὲν ἦττον κατεφαίνεται ἢ περὶ τὴν τέχνην ἐμπειρία αὐτοῦ, ἐλέγετο ὅτι ἐζωγράφει οὕτως, ὅχι διότι δὲν ἠδύνατο κάλλιον, ἀλλὰ τῷ ἔθει συντυπούμενος τῶν ἡμετέρων, οἵτινες τὸν ἀρχαϊκὸν ἐκεῖνον τρόπον σεβασμιώτερον εὗρισκον ἐν τοῖς τοιούτοις». Ἡ χρονολογία, ὅπως βρίσκεται στὸν Ἑλληνομνήμονα, εἶναι λανθασμένη. Στὸ κείμενο τοῦ Ticozzi εἶναι 1660 (circa 1660)¹. Στὰ χρόνια ὅμως αὐτὰ πέφτει ἡ ἐποχὴ τῆς μεγαλύτερης καλλιτεχνικῆς ἀκμῆς τοῦ Τζάνε. Νομίζω ἀπόλυτα βέβαιο πὼς ὁ Ἐμμανουὴλ ἱερεὺς, πὺ ἀναφέρει ὁ Ticozzi, δὲ μπορεῖ νὰ εἶναι ἄλλος ἀπ' τὸν Τζάνε. Ἔτσι ἐντοπισμένη ἡ πληροφορία αὐτὴ τοῦ Ticozzi στὸν Τζάνε ἔχει, κατὰ τὴ γνώμη μου, ἰδιαίτερη σημασία. Μᾶς ἐπιβεβαιώνει τὴ διπλὴ τεχνοτροπικὴ ὑπόσταση τοῦ ἀγιογράφου, πὺ τὴ διαπιστώσαμε ἐξετάζοντας τὰ ἔργα του. Ὁ Τζάνε μποροῦσε νὰ ζωγραφίσῃ καλλίτερα, δηλαδὴ μὲ τεχνοτροπία ἰταλικὴ (moderno stile), μὰ εἰκόνιζε Παναγίες καὶ Ἁγίους μιμούμενος τὶς ζωγραφιὰς τοῦ Μεσαίωνα, δηλαδὴ τὶς Βυζαντινές, γιατί αὐτὲς ὁ Ἑλληνικὸς λαὸς τὶς σεβότανε περισσότερο.

¹) Μεταφέρω ἐδῶ ὁλόκληρο τὸ σχετικὸ κείμενο τοῦ Ticozzi:

«EMANUELE, fu un prete greco, che circa 1660 dipingeva Madonne e Santi ad imitazione delle pitture de' secoli del medio evo, non perchè egli non potesse far meglio, ma perchè erano dal volgo greco avuti in maggior venerazione che non le Madonne ed i Santi di moderno stile . . . ». St. Ticozzi, Dizionario degli architetti, scultori, pittori . . . Milano, 1830-33, II, 12.