ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ
ΤΟΜ. 30, 2009

Ο θεομητορικός κύκλος στον ναό της Παναγίας στο Ανισαράκι Κάνδανου: Εικονογραφικές ιδιαιτερότητες
ΞΑΝΘΑΚΗ Θέτις Αρχαιολόγος
http://dx.doi.org/10.12681/dchae.649

Copyright © 2009

To cite this article:
ΞΑΝΘΑΚΗ, Θ. (2011). Ο θεομητορικός κύκλος στον ναό της Παναγίας στο Ανισαράκι Κάνδανου: Εικονογραφικές ιδιαιτερότητες. Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, 30, 187-198. doi:http://dx.doi.org/10.12681/dchae.649
Ο θεομητορικός κύκλος στον ναό της Παναγίας στο Ανισαράκι Κάνδανου: Εικονογραφικές ιδιαιτερότητες

Θέτις ΞΑΝΘΑΚΗ

Περίοδος Δ', Τόμος Λ' (2009) • Σελ. 187-198
ΑΘΗΝΑ 2009

www.deltionchae.org
Θέτις Ξανθάκη

Ο ΘΕΟΜΗΤΟΡΙΚΟΣ ΚΥΚΛΟΣ ΣΤΟΝ ΝΑΟ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ 
ΣΤΟ ΑΝΙΣΑΡΑΚΙ ΚΑΝΔΑΝΟΥ: 
ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΙΔΙΑΙΤΕΡΟΤΗΤΕΣ

Ο ναός της Παναγίας βρίσκεται στον μικρό οικισμό Ανισαράκι, λίγο έξω από την Κάνδανο της επαρχίας Σελίνου του νομού Χανίων. Αρχιτεκτονικά ανήκει στον κυρίαρχο στη Δυτική Κρήτη τύπο, όντας μικρός, μονοχωρος, στεγασμένος με οξυκόρυφη καμάρα που ενεχείται από δύο σφενδόνια στηριγμένα σε υψηλά στήριγμα. Ωστόσο, η εξωτερική του μορφολογία, παρ’ ό,τι απλή και απέριττη, παρεκκλίνει από τον τύπο αυτό, λόγω του σπανιοτάτου στη ναοδομία του νομού διακοσμητικού στοιχείου της οξυκόρυφης οδοντωτής ταινίας-γείσου που επιστέφει την είσοδο του (Εικ. 1). Το αρχιτεκτονικό γλυπτό, δυτικής επιρροής κατά τον Λασσιθιωτάκη, απαντά μόνο σε έναν από τα 139 μνημεία του νομού και χρησιμοποιείται στον ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Κακοδίκι της ίδιας επαρχίας.

Το μνημείο είναι κατάγραφο με τοιχογραφίες που διατηρούνται σε κακή κατάσταση: επικαλυμμένες με άλατα, απολεπισμένες από την υγρασία, τραυματισμένες από έντονες ρωγμώσεις και νεότερες επεμβάσεις, οι περισσότερες διακρίνονται με δυσκολία. Παρ’ όλα αυτά, είναι εξαιρετικά ενδιαφέρουσα για τη δυναμική συνύπαρξη και την αρμονική σύνθεση διαφορετικών στοιχείων στην τεχνοτροπική απόδοση και την τεχνική εκτέλεσής τους.
ΘΕΤΙΣ ΞΑΝΘΑΚΗ

Εικ. 1. Η επίστεψη της εισόδου με το οδοντωτό πλαίσιο.

Τα επτά συνολικά επεισόδια από τον βιο της Παναγίας έχουν διαταχθεί αντικατοπτρίζοντας σχεδόν ανώνυμα στην ιστορική τους συνέχεια, στον βόρειο και τον νότιο τοίχο και κάτω από τις ευαγγελικές σκηνές, είσοδος ενώ η λειτουργία του ιερού, όπως στο Σκλαβεροχώρι Κολακεία, ενώ στη δεύτερη ζώνη, ουσιαστικά στον χώρο των τοιχογραφιών της Παναγίας Μεσοχωρίτισσας στις Μάλλες Ιεράπετρας (1433/34)· σπάνια όμως απεικο-

6 Ο ιδίος, «Παναγία Καρδιώτισσα Βόρον», Πεπραγμένα Θ. Διαθέσεως Κρητολογικού Συνεδρίου, Ηράκλειο 2004, τ. Β2, 108.
7 Ο ιδίος. «Σκλαβεροχώρι», ο.π., 378.
8 Αναλυτικά για το θέμα βλ. J. Lafontaine-Dosogne, <Iconography of the Cycle of the Virgin>, The Kariye Dhami, 4. Studies in the Art of the Kariye Dhami, P.A. Underwood (επ.), Princeton, N.J. 1975, 170-171 (στο εξής: «Iconography»).
9 P.A. Underwood, The Kariye Dhami, 2. Plates, The Mosaics, Νέα Υόρκη 1966, πίν. 90 (στο εξής: Kariye Dhami). Στα κατεστραμμένα αρι-

τατή στη θέση αυτή, κατεστραμμένη σήμερα. Κοίμηση έχει τοποθετηθεί στην τέταρτη, χαμηλότερη ζώνη τοι-

10 P.A. Underwood (επιμ.), Princeton, N.J. 1975, 170-171.
11 Μαρία Μπορμπουδάκη, «Η τοιχογραφική διακόσμηση της Μο-

12 Μαρία Μπορμπουδάκη, «Η τοιχογραφική διακόσμηση της Μο-

13 Underwood, Kariye Dhami, ο.π., πίν. 90.

188

125.3.
11 Μαρία Μπορμπουδάκη, «Η τοιχογραφική διακόσμηση της Μο-
νής Καρδιώτισσας στην Κερά Πεδιάδος», Παρίσι 1910, πίν.
13 Μ. Ασπρό-Βαρδαλάκη, «Οι τοιχογραφίες της Παναγίας Με-

http://epublishing.ekt.gr | e-Publisher: EKT | Downloaded at 27/04/2019 06:42:24 |
κενό βλέμμα και το έντονα επιμήκυμενό μικρό δάχτυλο να σημαδεύει τον δακρυγόνο πόρο του ματιού, υπογραμμίζοντας τον θρήνο, όπως στην απεικόνιση του Ιωάννη στη Σταύρωση της μονής της Studenica. Τέλος, το σωζόμενο τμήμα της επιγραφής που συνοδεύει τη σκηνή, ΟΙΔΑΚΙΜ, θα μπορούσε καλύτερα να σημαδέψει τη φράση «Εν τού ήμε», η οποία αντανακλάει την στάση και την έκφραση της κυρίαρχης μορφής της Άννας, που θρηνεί και προσεύχεται, και από την αντιθετική σημασία της, έξοχα ρεαλιστικά και χαρίεσσα απεικόνιση της καλιάς στροθιών στο ψηλό θαλερό δέντρο δίπλα στην κρήνη με το γάργαρο νερό, που παφλάζει πέφτοντας από ψηλό κρουνό: ευθυτενής, μόνη στον πόνο της στερημένης μητρότητας, παρά τη διακριτική παρουσία της σεμνής θεραπαινίδας, με τα υπερμεγέθη χέρια της να επιτείνουν την ένθερμη ικέσια, ατενίζει με το παραπομένο βλέμμα των βαθύσκιωτων ματιών της τη φωλιά με τους τέσσερις νεοσσούς, που ανυπόμονα, με ολάνοιχτες φτερούγες, υποδέχονται τη μάνα-τροφό. Στην αμεσότητα της παλλόμενης από συναίσθημα παράστασης συμβάλει και η ολόκληρη, πραγματική απόδοση του πουλιού που μετεωρίζεται με ολάνοιχτες φτερούγες, προσπαθώντας να ταφθεί το πρώτο κύκλο από τα μικρά του με το σκουλίκι (;) που κρατεί στο ράμφος του. Η μορφή της θεραπαινίδας με την κοσμημένη τραχηλιά, που φαίνεται να συμμετέχει στη θρηνωδία της Άννας στην Dečani (1335-1350), θεωρείται ο θεϊκός αγγελιαφόρος στην Παναγία της Κριτσάς (α' μισό 14ου αι.), παράσταση που, αν και επιγράφεται όπως στο Ανισαράκι, αποδίδει τον Ευαγγελισμό της Άννας, προδιήλθηκε από την παρουσία της θεομητορικής

14 G. Millet - A. Frolow, La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie (Serbie, Macedoine et Montenegro), Paris 1954, τ. I, πίν. 38.1 (στο εξής: Yougoslavie).
15 I. Spatharakis, Dated Byzantine Wall Paintings of Crete, Leiden 2001, 179 (στο εξής: Dated Wall Paintings).
16 Όπως και στο ψηφιδωτό του Δαφνιού, E. Diez - O. Demus, Byzantine Mosaics in Greece: Daphni and Hosios Lucas, Cambridge Mass. 1931, εικ. 109 (στο εξής: Byzantine Mosaics).
17 Τέσσερες νεοσσοί εικονίζονται στον Ευαγγελισμό της Άννας στην Decani (1335-1350), βλ. V. R. Petkovic, La peinture serbe du Moyen Âge, τ. Π, Βελιγράδι 1934, έγχρ. πίν. LXXXVI, καθώς και στο τμήμα εικόνων από τον ναό των Ταξιαρχών στην Κίμωλο (τέλευτα τέταρτο 15ου αι.), βλ. Θ. Ξανθάκη, «Τρεις σκηνές από τον θεομητορικό κύκλο σε τμήμα εικόνας από την Κίμωλο», ΔΧΑΕ ΚΗΠ (2007), εικ. 1 και 3.
18 Κ. Καλοκύρης, «Βυζαντινά μνημεία της Κρήτης, Ι. Ή Παναγία (Κερά) της Κριτσάς», ΚρητΧρ ΣΤ (1952), 227, πίν. 10'. 2.
Η ΘΕΤΙΣ ΞΑΝΘΑΚΗ

Εικ. 3. Η Προσευχή της Άννας.

Η ΘΕΟΤΟΚΟΥ, σύμφωνα με τη συνοδευτική επιγραφή, έχει σχεδόν καταστραφεί από την πρόσφατη, παράλογη για τις διαστάσεις του ναού, διάνοιξη παραθύρου. Η αποσπασματική παράσταση, που εκτυλίσσεται μπροστά σε αρχιτεκτονικό βάθος, όπως δηλώνει το μοναδικό, μεγαρόμορφο, κτίσμα στα δεξιά με το κόκκινο ύφασμα στη στέγη, διακόσμησε χωρίς το κεφάλι της λεχώνας, τμήμα της στρωμάτισης της και πέντε θεραπαινίδες από το στέρνο και πάνω, διαταγμένες πίσω από την κλίνη, διάλεια στο προσκήνιο στα αριστερά μία και στο κέντρο της σκηνής οι υπόλοιπες (Εικ. 4).

Η αγία, ξεπλυμένη σε πολυτελή στρωμάτιση, εξωραϊσμένη με βαρύτιμο διάκοσμο από σχεδόν αληθοφανή στην έντεχνη απόδοση των μαργαριτάρια, φαίνεται να επικεντρώνει το βλέμμα της στη μορφή που σιμώνει από δεξιά κομίζοντας σκεύος. Μαζί με το μοναδικό, μεγαρόμορφο, κτίσμα στα δεξιά με το κόκκινο ύφασμα στη στέγη, διαταγμένα μπροστά σε αρχιτεκτονικό βάθος, όπως δηλώνει το μοναδικό, μεγαρόμορφο, κτίσμα στα δεξιά με το κόκκινο ύφασμα στη στέγη, διαταγμένες μπροστά σε αρχιτεκτονικό βάθος, όπως δηλώνει το μοναδικό, μεγαρόμορφο, κτίσμα στα δεξιά με το κόκκινο ύφασμα στη στέγη, διαταγμένες μπροστά σε αρχιτεκτονικό βάθος, όπως δηλώνει το μοναδικό, μεγαρόμορφο, κτίσμα στα δεξιά με το κόκκινο ύφασμα στη στέγη, διαταγμένες μπροστά σε αρχιτεκτονικό βάθος, όπως δηλώνει το μοναδικό, μεγαρόμορφο, κτίσμα στα δεξιά με το κόκκινο ύφασμα στη στέγη, διαταγμένες μπροστά σε αρχιτεκτονικό βάθος, όπως δηλώνει το μοναδικό, μεγαρόμορφο, κτίσμα στα δεξιά με το κόκκινο ύφασμα στη στέγη, διαταγμένες μπροστά σε αρχιτεκτονικό βάθος, όπως δηλώνει το μοναδικό, μεγαρόμορφο, κτίσμα στα δεξιά με το κόκκινο ύφασμα στη στέγη, διαταγμένες μπροστά σε αρχιτεκτονικό βάθος, όπως δηλώνει το μοναδικό, μεγαρόμορφο, κτίσμα στα δεξιά με το κόκκινο ύφασμα στη στέγη, διαταγμένες μπροστά σε αρχιτεκτονικό βάθος, όπως δηλώνει το μοναδικό, μεγαρόμορφο, κτίσμα στα δεξιά με το κόκκινο ύφασμα στη στέγη, διαταγμένες μπροστά σε αρχιτεκτονικό βάθος, όπως δηλώνει το μοναδικό, μεγαρόμορφο, κτίσμα στα δεξιά με το κόκκινο ύφασμα στη στέγη, διαταγμένες μπροστά σε αρchi

Εικ. 4. Η Γέννηση της Θεοτόκου.

19 Πα την εικονογραφία του Γενεσίου βλ. Νανώ Χατζηδάκη, «Γέννηση Παναγίας - Γέννηση Προδρόμου, παραλλαγές και αποκρυπτογραφία του θέματος στην κρητική εικονογραφία του 15ου-16ου αιώνα», ΔΧΑΕ ΙΑ' (1982-1983), 127-178.
Ο ΘΕΟΜΗΤΟΡΙΚΟΣ ΚΥΚΛΟΣ ΣΤΟΝ ΝΑΟ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΣΤΟ ΑΝΙΣΑΡΑΚΙ

την Παναγία: ο Ιωακείμ, που κρατεί στα προτεταμένα, καλυμμένος με το μάτιο χέρια του τη βρυχομέρεια κόση, τολμηρή αυτή, σαν οποιαμείνα, σε μαφόρι, και πάνω ένα, σε δεύτερο επίπεδο, η Άννα, με ανασηκωμένο κεφάλι να ατενίζει ψηλά (Εικ. 5). Στα δεξιά, μόλις διακοσμείται μέσα στο φράγμα των θυσιαστηρίων όρθιος, με ακόμη μαφόρι, ο αρχιερέας να ευλογεί την παιδιάλει. Η σπάνια αυτή ιστορία από την παιδική ζωή της Παναγίας, ευκονογραφικά ιδιαίτερη αρ' εαυτής, αποτελεί κατά τη Lafontaine-Dosogne, επειδή απόλυτα διαφορικό από τα Εισόδια και απαντά σε σχετικά όρχη της Λοσης, όπως στις συμβάσεις του ιερουργού του Winchester (1140-1160) και στον Βυζαντινό Μουσείο, και υποτρέπει στις τοιχογραφίες της Santa Caterina στη Galatina, στο Lecco της Ιταλίας, έργο του Francesco d’Arezzo (γύρω στο 1435).

Η παράσταση στον Άνασαράκι φαίνεται να συνδυάζει δάνεια στοιχεία από την ευκονογραφία της Ευλογής των Ιερέων και των Εισόδιων κατά τον 11ο και τον 13ο αιώνα: το σύμπλεγμα των τριών μαφόρια στο αρατέρα που αυτοκόλλητα ευθείας, με την τυπική στην μαφόρα Μαρία στα χέρια του παπά της, σχετίζεται με την Ευλόγηση στο Δαρφέρι ή στον Άγιο Κλήμεντα Αχρίδας. Ενώ, η θέση και η στάση του αρχιερέα, ευθυνόντος πίσω από τα κάλπηκα διαμορφώνει, με αναφερόμενη η χειροκίνηση ευλογίας που απευθύνεται, συνδέεται με τα Εισόδια στο Δαρφέρι (θέση και στάση) και, χωρίς, με τα Εισόδια στη φορητή εικόνα της Μονής Σινά (α’ μισό 13ου αι. θέση, στάση και χειροκίνηση ευλογίας). Η Ευλόγηση του κρητικού ναού μπορεί εξάλλου να παραλληλευτεί προς την Υπαπαντή, την οποία, επίσης του περιεχομένου της, ανακαλούνται και τα ακολουθητά στοιχεία στη διατύπωσή της. Οι γεννήτορες της Παναγίας στα αριστερά της, αποτελεί, κατά την Lafontaine-Dosogne, επεισόδιο της Παναγίας: ο Ιωακείμ, που κρατεί στα προτεταμένα, το οποίο προσκομίζει ο πατέρας της στο ιερό, ως δώρο για την Υπαπαντή και τους πέντε εικονογραφικούς τυπούς της. Η Ευλόγηση, και ιδιαίτερα αφ’ εαυτής, με ακόσμητο μανδύα, ο αρχιερέας να ευλογεί παναγίας παραπέμπει σε εικόνα του ιερογράμματος Χρηστού, που όμως κρατεί η θεοτόκος στην τοιχογραφία της Υπαπαντής στον Άγιο Νικόλαο στο Εύηρ (1309-1314). Χαρακτηριστικό στοιχείο της Ευλόγησης στο Άνασαράκι, ιστορία μοναδική, όπου γνωρίζει τη μαφόρινα μνημειακή ζωγραφική, η σαν βέβαιος στην ενάκριτη μορφή Παναγία την οποία προσκομίζει ο πάπας της στο υφαντό, ως δύσο θανατική και θεόπαμμα του ανεβάζει ευνοία, για να ευλογηθεί. Η εικονογραφία της σπάνια, το υπερμετέχον χέρι του αρχιερέα σε σχήμα ευλόγησης, το οποίο και υπογραμμίζει την έννοια του δρώμενον, όπως και αυτός, πράσινος μαφόρι, ο παπάς παράγει ακόμη Παναγία στον Άγιο Κλήμεντα Αχρίδας και τον 13ο αιώνα. 

Εικ. 5. Η Ευλόγηση στο ναό.
Εικ. 6. Η Κολακεία.

στα Εισόδια του ίδιου μνημείου, αποκλείουν την οποια σύγχυση με την απεικόνιση της σπουδαίας θεομητορικής εορτής, με την οποία εξάλλου και συνυπάρχει σε μια σειρά από δυτικά παράδειγμα 30.

Λιτή και ουσιώδης στη διατύπωσή της, Η ΚΟΛΑΚΗ, όπως επιγράφεται, εκτυλίσσεται μπροστά σε απέριττο αρχιτεκτονικό βάθος, με δύο πάρια μεγαρόμορφα κτίρια 31 στα πλάγια, ενωμένα με τοίχο που διακόπτεται από πυργίσκο (;) στο κέντρο του, αποδοσμένο με «γοτθιζουσα» προοπτική (Εικ. 6), όπως ανάλογα στη τοιχογραφία με τον άγιο Δημήτριο στη φυλακή στη Μητρόπολι του Μυστρά 32. Η σκηνή, ανακόλουθη προς την επιγραφή και το καθιερωμένο σχήμα της Κολακείας, παρουσιάζει εικονογραφικά ιδιόμορφη διατύπωση, κυρίως επειδή η μικρή Παναγία δεν εικονίζεται, ως είθεται, στους κόλπους των γονιών της, αποδεκτής της έκδηλης τρυφερότητας και αγάπης τους. Όρθια, έχοντας μόλις αφήσει τη θαλπωρή της αγκαλιάς της Άννας στα αριστερά, που ελαφρογερνεί το απανοκόρμι παρακάτω της κόρης, οδεύει σταθερά προς τον πατέρα της, δεξιά, που απλώνει τα χέρια να την υποδέχθει, αφύσικα σοβαρή για την ηλικία της στην έκφραση και την ένδυση, με το βαθύχρωμο μαφόρι της ώριμης γυναίκας. Κατά τη Lafontaine-Dosogne, η ανάλογη απεικόνιση αποτελεί συσωστική παραλλαγή της Επταβηματίζουσας, η οποία πρωτοεμφανίζεται σώμενα προτού από τα μέσα του 14ου αιώνα στην Decani (1335-1350) 33, και ακολουθεί ως πλαίσιο του οικονομικού αέρα του Souzdal (1410-1425) 34 στο Ιστορικό Μουσείο της Μόσχας και έκτοτε απαντά συχνά σε μεταβυζαντινές, κυρίως ρωσικές, εικόνες. Η παράσταση στο Ανισαράκι μπορεί να θεωρηθεί ως εικονογραφική συναίρεση της Επταβηματίζουσας και της Κολακείας και όχι απλά ως παραλλαγή της πρώτης: η θέση και η στάση της Άννας, καθώς και η όρθια παιδούλα που αποπειράται να περπατήσει, παραπέμπουν στην πρώτη· ενώ η παρουσία του Ιωακείμ, η αντικριστή, πάρισι διάταξη των γονέων, η «συνεκτική» θέση της θυγατρικής ανάμεσά τους και η παράλειψη της παραδοσιακής θεραπαινίδας ανάγονται στην Κολακεία, σκηνή μάλλον σπάνια απεικονιζόμενη στην Κρήτη 35. Ο τύπος της ιστορίας στο κρητικό μνημείο, διαφορετικός από αυτόν στην Decani, όπου οι θεοπάτορες κάθονται στα αριστερά, ο ένας δίπλα στον άλλο, και παριστάνεται και η θεραπαινίδα, επαναλαμβάνεται ύστερα στη ρωσική εικόνα αριθ. 45 της Συλλογής May Herbert στην Ουάσιγκτον, έργο του 16ου-17ου αιώνα 36. Η συνέχεια της διήγησης, τα Εισόδια, ιστορούνται σε παράσταση πολυπρόσωπη, κατά τα καθιερωμένα, στον σύνθετο εικονογραφικό τύπο, με θεοπάτορες επανεξελεγμένους, εκτός των άλλων, και από τη στήριξη του τέμπλου. Εορταστική σε σχήματα και χρώματα φέρει τη σημαντική προσοχή προς το θυσιαστήριο, με τους θεοπάτορες επικεφαλής
Εικ. 7. Τα Εισόδια.

(Εικ. 7). Η Άννα κλίνει τα γόνατα μπροστά στον αρχιερέα, ακομαπόθετης τρυφερά το ένα χέρι στον ώμο της μικρής κόρης και υψώνοντας το άλλο σε χειρονομία προσφοράς και ικεσίας. Ένα βήμα πίσω της ο Ιωακείμ, σε δεύτερο επίπεδο, καμπύλωνε έντονα εμπρός το σώμα, σαν τόξο με χορδή την Άννα, αναθρώσκει το κεφάλι και σταυρώνει τα χέρια στο στήθος, με εύγλωττη κίνηση της δεξιάς παλάμης που εκφράζει δυναμικά τη θερμή παράκληση προς τον Ζαχαρία, σαν να αποδίδει εικαστικά τη γλαφυρή περιγραφή του Ιακώβου της μονής Κοκκινοβάφου στο «Άόγος Εις τά Εισόδια»: ... Ο θείος Ζαχαρία, ... ήπίως μεν την ελενσιν, περιχαρώς δε την αφιέρωσιν καταοέχον

Η Παναγία, άγουρη, συνεσταλμένη παρθενική μορφή, επαναλαμβάνει, σαν σε παρήχηση, τη χειρονομία του πατέρα της ατενίζοντας τον αρχιερέα. Εκείνος, μπροστά στο ιερό, με ένδυση ανάλογη προς την επισημότητα της τελευταίας, που επετεύχτηκε ο κατάκοσμος μανδύας του, συνεισφέρει με άσημη και στοργική χαλάζη την ταξιανθών, με ανοιχτές στόματα. Πίσω του, στην κορυφή της κλίμακας του θυσιαστηρίου η Παναγία και ο τροφοδότης άγγελος. Οι επτά νεανίδες που ακολουθούν τους θεοπάτους, δροσιά και φλόγας σε στάση και κίνηση συνδέεται, με πολυτελές στον διάκοσμο τους αμφίδρομο, ολοκληρώνουν αρμονικά την ιστορία.

Ιδιαίτερα αξιοπρόσεκτα, εικονογραφικά ιδιόμορφα αλλά και χαρακτηριστικά στοιχεία της σκηνής αποτελούν: η στάση της Άννας, σε πρωταγωνιστικό ρόλο εδώ στο πρώτο επίπεδο, που προκάλεσε την Παναγία στον ναό κάμπτοντας τα γόνατα μπροστά στον αρχιερέα. Αυτό το ασυνήθιστο εικονογραφικό στοιχείο μπορεί να συνδεθεί με δυτικά έργα, όπως το ελεφαντοστό στο Μουσείο Paul-Dupuy της Τουλούζης (14ος αι.)37, όπου η Άννα γονατίζει μπροστά στην κλίμακα του ιερού, ή η

37 Ιακώβου μοναχού της μονής Κοκκινοβάφου, «Λόγος έργισμα- στικός, Γ, Εις τά Εισόδια», PG 127, 613Δ.

38 Lafontaine-Dosogne, Iconographie de l’enfance de la Vierge, τ. II, εικ. 51.

http://epublishing.ekt.gr | e-Publisher: EKT | Downloaded at 27/04/2019 06:42:25 |
ΘΕΤΙΣ ΞΑΝΘΑΚΗ

tοιχογραφία του Giotto στο παρεκκλήσιο της Αρένας στην Padova (α δεκαετία 14ου αι.39, όπου η Άννα κά-


mπες τα γόνατα ανέβαινεν την κλίμακα, αλλά και με το ψηφιδωτό στη μονή της Χώρας,40, όπου η Άννα, σε δεύτερο επίπεδο καθώς η Παναγία παραδίδει το Ιωάκημα, κλίνει το αριστερό της γόνατο και μοισσεύει μυροστά, έχοντας μίας ποτίζει τον χαμηλό αναβαθμό που οδηγεί στο εδώ η χειραρσία, παράσφεση κένθηση του Ιωάκημα, στο δεύτερο, πίσω από την Άννα επίπεδο, που, με ομαρτικό διαστελλόμενο, όπως δείχνει το αυφωτο-


μένο πίσω πάνω του, και με το πεννούκομο του σε υπερέ-


κτάση προς τα εμπρός, σπείρεται με χειρομορία εκεντε-


τικά να συνδρήσει, και αυτός την προσφορά της θυγατέ-


ρος, ως εάν τα ια ντα λεμεντα καλεντα του εικονογράφου του Πήλιο-


ματθαίου41 να αναφέρεται σε αυτόν και όχι στην Παναγία: η αυτοπάθητη εγκαίρως και πλούτιση, μικράν του αναπτηρικικού μονοσπηδίου, αντίσταση και χειρομορία του Ζαχαρία που, ντυμένος με πολυτελή, κατάσκοπο μενδάνω, ανάκληση διακόσμημα με την άγια Μερινά στην Άγιο Δημήτριο στον Πλάταν Καλοκύρης, στο α Άγιο Δημήτριο στον Πλατάν Σελίνου (1372/3)42, κελο-


δέχεται την παιδούλα: η εμφάνιση στα εύγλωτα καθιμή-


να, εκκριτικό φέρια των τεσσάρων πρωταγωνιστών, που μοιάζουν με πολυάνα που πετροκοηθένες γύρω από το πρόσωπο της μικρής κόρης, τον πυρήνη της σύνθε-


σης, στοιχείο που «αντικατατηριζόταν» εν μέρες και στα εικονογράμματα στον Άγιο Στέφανο στην Ακροκοινοθεία Βλαχερνίτισσα του Αρχάγγελο Μιχαήλ στο Κακοδίκι Σελίνου (αρχές του 13ου αιώνα)43, καθώς προσφέρεται στις παραστάσεις του ναού που μεγαλυτέρισε την παιδούλα, επιτείνει δοσιαλικά την παρουσία της στο ναό, καταγράφεται η συνεχής με τη Βρεφοκρατούσα και την αγία Αικατερίνη και του Ανδρέα Ρίτζου, και συγκρατεί τον γιο της, κοσμημένο με λεπτοδουλεμένα επίμη-


ρώνου (1315/6), έργο του Ιωάννη Παγωμένου (Κ. Καλοκύρης, φοκρατούσα στον ναό της Κοιμήσεως στον Αλήκαμπο (Αργολίδας, στο δεύτερο, πίσω από την Άννα επίπεδο, που, με ομαρτικό διαστελλόμενο, όπως δείχνει το αυφωτο-


μένο πίσω πάνω του, και με το πεννούκομο του σε υπερέ-


κτάση προς τα εμπρός, σπείρεται με χειρομορία εκεντε-


τικά να συνδρήσει, και αυτός την προσφορά της θυγατέ-


ρος, ως εάν τα ια ντα λεμεντα καλεντα του εικονογράφου του Πήλισ-
Ο ΘΕΟΜΗΤΟΡΙΚΟΣ ΚΥΚΛΟΣ ΣΤΟΝ ΝΑΟ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΣΤΟ ΑΝΙΣΑΡΑΚΙ

Εικ. 8. Ένθρονη Βρεφοκρατούσα με αγγέλους.

στην Πάτμο (μέσα 15ου αι.)50 Αδιόρατα στρέφει αριστερά της το ωραίο, θλιμμένο πρόσωπο, όπου και κατευθύνει το βαθύ, σαν βουρκωμένο βλέμμα, αντίθετα από τον μικρό Χριστό, που, καθισμένος στα γόνατα της, καταδεικνύει με τη χειρονομία της δεξιά του τον Ευαγγελισμού και του Πάθους Γαβριήλ, όπως ανάλογα με τη στροφή της κεφαλής και το βλέμμα σε εικόνες της Παναγίας του Πάθους51.

Η τεχνοτροπική διατύπωση και η τεχνική εκτέλεση του θεομητορικού κύκλου που εξετάσαμε υποδεικνύει την ύπαρξη δύο ζωγραφικών τάσεων στην εκτέλεση των τοιχογραφιών. Η μία αποδίδει γραμμικά την πτυχολογία, αφαιρετικά τις μορφές και χρησιμοποιεί ως πρότυπα τύπους καθημερινούς, οικείους, λαϊκούς, όπως ο Ιωακείμ στην Κολακεία ή στα Εισόδια. Τα μάτια ζωγραφίζονται μεγάλα, βαθύσκιωτα, με έντονη ίριδα και βλέμμα διαπεραστικό, τα δάχτυλα υπερμηκύνονται, τα χέρια αποκτούν ιδιαίτερη εκφραστική σημειολογία, όπως στην Άννα στην Προσευχή της, στους θεοπάτορες στα

50 Affreschi e icone dalla Grecia, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1986, 94, εικ. 54 (M. Chatzidakis).
51 Όπως, για παράδειγμα, στην εικόνα του παρεκκλήσιου του Χριστοδούλου στην Πάτμο, βλ. Χατζηδάκης, ο.π., πίν. 18.
Εισόδια ή στον αρχιερέα στην Ευλογηθείσα εν τω ναώ. Το ανάγλυφο στα οβάλ πρόσωπα, με τις τονικές διαβαθμίσεις της ώχρας και τον αμυδρό πράσινο προπλασμό, αναδεικνύεται με λίγα πλατιά φώτα, όπως στην Άννα στην Κολακεία.

Η άλλη τάση επιστρατεύεται τρόπους περισσότερο γραφικούς για να δηλώσει την όποια πλαστικότητα της πτυχολογίας και υιοθετεί μορφές και σωματότυπους πολύ περισσότερο εξευγενισμένους, όπως στην ένθρονη Βρεφοκρατούσα. Επεξεργάζεται με επιμέλεια τα πρόσωπα, ο πράσινος προπλασμός ενισχύεται, το σάρκωμα ενθάδετε πλούσιες χρωματικές προσμίξεις, το κόκκινο ζωτικεύεται τα μάγουλα, το μέτωπο, το απανωτόλι. Τα φώτα διασπώνται, πολλαπλασιάζονται, λεπταίνουν και διαχέονται παρακολουθώντας τους όγκους, όπως στον παραστάτη της ένθρονης Παναγίας, Μιχαήλ. Η απορρητοποιημένη της κρητικής ζωγραφικής είναι εμφανώς παρουσία.

Παρά τις διαφορές, κοινά στοιχεία και στις δύο τάσεις, που αναμφίβολα συμβάλλουν στην ιδιαίτερη φυσιογνωμία του αναντίρρητα επαρχιακού έργου, είναι η σταθερή χρωματική προτίμηση στα συμπληρωματικά πράσινο και κόκκινο, καθώς και ο χαρακτηριστικός τρόπος που κλείνει στον λαιμό το μαφόρι, ιδιαίτερο τεχνοτροπικό εφεύρημα για πρωταγωνιστικές γυναικείες μορφές, όπως η Άννα στην Προσευχή της και στην Κολακεία, και η ένθρονη Βρεφοκρατούσα με αγγέλους: διασταυρούμενο ψηλά στο στήθος, με την ορατή του πλευρά αναδιπλούμενη σφιχτά στο άνω πέρας του, δημιουργεί ταπωσμό απόληξη στην παρυφή του, που διατρέχει λοξά το στέρνο, υπερκαλύπτοντας την άρθρωση του ώμου με τον βραχίονα. Όμοια κλείνει και διευθετείται, για παράδειγμα, το μαφόρι της Άννας των Εισοδίων στον Άγιο Ιωάννη Ευαγγελιστή στο Σελλί Ρεθύμνου (1411)53.

Οι εικονογραφικές ιδιαιτερότητες που επισημάνθηκαν οφείλονται είτε σε δυτικές ως προς την καταβολή τους επιδράσεις, που δικαιολογούνται βέβαια από την κινητικότητα και την καλλιτεχνική διακίνηση μεταξύ της βυζαντινής-κρητικής και της δυτικής τέχνης κατά την περίοδο της ενετικής κατοχής του νησιού*, είτε στις προτιμήσεις και επιλογές του μαΐστορα ή του κύριου αφίερω-χορηγού των τοιχογραφιών. Σε κάθε περίπτωση, συνυπολογίζοντας τη συνολική εικονογραφική του θεομητορικού κύκλου, τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά που αναφέραμε και ιδιαίτερα την καθοριστική συνύπαρξη στοιχείων της συντηρητικής, «αρχαϊζομένης» τεχνικής επεξεργασίας, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι οι τοιχογραφίες της Παναγίας στο Ανισαράκι Κανδάνου, που παρουσίασαμε, αναφέρονται στην ιδιαίτερη τεχνοτροπική καθορισμένη τοιχογραφική τεχνοτροπία της τοιχογράφησης, της Κρήτης, που παρουσιάζει σημαντική διαφορά με τις δυτικές τέχνες, αλλά και με τις άλλες τοιχογραφικές πρακτικές της Κρήτης.

52 Μαδεράκης, ό.π. (υποσημ. 42), εικ. 10. 53 Spatharakis, Dated Wall Paintings, εικ. 145.
The church of the Panayia at Anisaraki, Kandanos in the prefecture of Chania, with its uncluttered facade, is a small, aisleless church roofed with a pointed barrel vault. It belongs to the architectural type predominant in West Crete, from which it deviates only in the pointed dentilated band-cornice crowning its entrance on the exterior (Fig. 1) – a rare decorative element in the church-building of this prefecture. The wall-paintings of the lavishly decorated interior, though in a poor state of preservation, are highly interesting, with different elements coexisting and blending in their style and technique, and above all in their iconography.

The Mariological cycle in this church dedicated to the Virgin has the Virgin Blachernitissa with angels in bust as a frontispiece in the semidome of the sanctuary apse. It comprises a further five established episodes from her childhood – the Prayer of Joachim, the Prayer of Anne, the Birth of the Virgin and the Caresses of the Virgin, culminating in the impressively large Presentation of the Virgin in the Temple - and ends with the almost entirely destroyed Dormition; It is enriched by the Virgin Blessed in the Temple, a scene that is very rare, if not without precedent, in Byzantine and Post-Byzantine monumental painting.

The very first, prefatory, scene of the Mariological cycle has an unusual feature, in that it depicts only the Lament-Prayer of Joachim (Fig. 2), without the established accompanying depiction of his Annunciation. The pose and expression of the grieving patriarch and of the bewildered, anxious shepherds looking on, the absence of the angel, and the name of the leading figure in the nominative Ὁ ἸΩΑΚΙΜ ('Joachim [in the Wilderness]') which is all that survives of the inscription, all confirm that this is a representation of the Lamentation-Prayer.

The same feature also occurs in the Η ΠΡΟΣΕΥΧΗ ΤΗΣ [ΑΠΙΑΣ] ΑΝΗΣ ('Prayer of St Anne') (Fig. 3). The meaning of the scene is emphasised by the pose and expression of the saint and the maidservant accompanying her and, above all, by the very realistic, charming depiction of the nest with the four fledglings in the tree: with beaks wide open, they impatiently await the mother-nurse who hovers next to them, already feeding the first of them with the prey she holds in her beak.

The Η ΕΥΑΟΙΤΙΘΙΚΑ ΕΝ ΤΟ ΝΑΟ ('The Virgin Blessed in the Temple') (Fig. 5) is a rare scene from the Virgin’s childhood which, according to Lafontaine-Dosogne, is completely distinct from the Presentation of the Virgin in the Temple, and is found in Romanesque and later works of the West, such as the wall-paintings of Santa Caterina at Lecce in Italy (c. 1435). The representation at Anisaraki combines loans from the Virgin Blessed by the Priests and the Presentation of the Virgin in the Temple (the former as formulated in St Clement in Ohrid, and the latter in a portable icon from Sinai dating from the first half of the 13th century), and can be related in content, arrangement and basic iconographic features to the Presentation of Christ in the Temple. The inscription of the scene, the excessively large hand of the blessing priest, emphasising the meaning of the ritual, and his plain, undecorated vestment, preclude any confusion with the Presentation of the Virgin in the Temple, which is in any case found together with the present scene in the monument and also in a series of Western examples.

In the Η ΚΟΛΑΚΗΝ ('Caresses of the Virgin') (Fig. 6), which does not follow the established scheme, the Virgin stands upright, having just left her mother’s bosom, and is shown walking steadily towards Joachim, an iconographic feature that, according to Lafontaine-Dosogne, is a variation of the First Seven Steps and is first found at Dečani. The scene at Anisaraki may be regarded as a contraction of the
First Seven Steps and the Caresses, rather than simply as a variation of the former: the position and stance of Anne and the little girl on her feet trying to walk recall the former; the presence of Joachim, the confronted figures of Joachim and Anne, the 'cohesive' position of their daughter between them, and the omission of the maidservant suggest the latter.

The main distinctive features of the Presentation of the Virgin in the Temple (Fig. 7) may be summed up in the stance of Anne who, bringing her daughter to the temple, kneels before the high priest – an unusual iconographic element to be found in Western works, such as the Toulouse ivory (14th century) or the chapel of the Arena at Padua (first decade of the 14th century), and also in Byzantine art, as in the mosaic in the Chora Monastery; in the impulsive movement of Zacharias; in the eloquent expressive gestures of the arms of the four protagonists, who resemble a flock of birds around the Virgin's face; and finally, in the splendid, long retinue of maidens with their luxurious dress and rhythmical movement, which is highlighted by the emblematic figure (almost a portrait) of the girl with the 'Hellenistic' face at the centre.

The majestic depiction of the enthroned Virgin and Child with angels (Fig. 8), which gives greater doctrinal intensity to the Virgin's presence in the church, has compositional features that are to be found at Dečani, in 14th-century Cretan monuments, and later in works by Angelos and Andreas Ritzos, as well as in icons of the Virgin of the Passion. These features include the way in which the mother holds the child, the shape, rendering and decoration of the throne, and the complex relationship between the figure of the Christ Child and Gabriel, the archangel of the Passion.

The unusual iconographic elements and the characteristic preferences noted above are due either to influences of Western origin, which can be accounted for, of course, either by movement and trade between Byzantine-Cretan and Western art during the period of Venetian rule on the island; or by preferences and choices of the master painter or the donor-sponsor of the wall-paintings. In any case, taking into account the overall iconography of the Mariological cycle and attendant motifs, the style of the wall-paintings, and particularly the definitive coexistence of features of the conservative, 'archaising' technique alongside the newer, developing, style of painting, it seems reasonable to suggest that the wall-paintings of the Virgin at Anisaraki, Kandanos, undoubtedly a qualitative work of the periphery, should be dated to the last thirty years of the 14th century, forming an attractive, representative example of the osmosis of religious painting in Crete under the Venetians.