

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΘΕΟΛΟΓΙΚΗ ΣΧΟΛΗ-ΤΜΗΜΑ ΘΕΟΛΟΓΙΑΣ
Ιστορικός Τομέας

ΝΕΚΤΑΡΙΟΣ ΜΑΜΑΗΣ

ΤΟ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΡΑΛΛΗ ΚΟΨΙΔΗ (1929-2010).
ΠΟΡΕΙΑ ΠΡΟΣ ΤΟ ΣΑΜΠΕΖΥ



ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Τριμελής συμβουλευτική επιτροπή
τ. Επίκ. Καθηγητής Γεώργιος Κόρδης (Επόπτης)
Καθηγήτρια Ιωάννα Στουφή-Πουλημένου
Αναπλ. Καθηγητής Δημήτριος Παυλόπουλος

ΑΘΗΝΑ 2020

Στον Δάσκαλό μου

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Ήταν άνοιξη του 2008 όταν, ψάχνοντας στο φωτογραφικό μου αρχείο, έπεσε η ματιά μου σε μια νεανική φωτογραφία που έμελλε να αποτελέσει το έναυσμα για την ενασχόλησή μου με το έργο του Ρ. Κοψίδη. Στο πίσω μέρος της φωτογραφίας διαβάζω: «Γενεύη, Σαμπεζύ, Ι.Ν. Αποστόλου Παύλου 1991». Είχα φωτογραφηθεί, δεκαοκτώ ετών τότε, στο κέντρο ενός ναού, όπου πίσω μου φαίνονταν κάτι «παράξενες» εικόνες. Την επόμενη κιόλας μέρα ανέτρεξα στον τόμο του Ορθόδοξου Κέντρου του Οικουμενικού Πατριαρχείου για το Σαμπεζύ. Η πορεία για την «συνάντησή» μου με τον Κοψίδη είχε ήδη αρχίσει. Όταν αργότερα, πτυχιούχος πλέον και κάτοχος Μεταπτυχιακού Διπλώματος Ειδίκευσης (Master) του Τμήματος Θεολογίας της Θεολογικής Σχολής του ΕΚΠΑ, ανακοίνωσα στον δάσκαλο μου κ. Γ. Κόρδη την επιθυμία μου να αποτελέσει το εικονογραφικό έργο του Ρ. Κοψίδη το θέμα της διδακτορικής μου διατριβής, εκείνος με παρότρυνε με ενθουσιασμό.

Στόχος της εργασίας αυτής είναι να φέρει σε επαφή το επιστημονικό αλλά και το ευρύτερο κοινό με το εικονογραφικό έργο του Κοψίδη και ταυτόχρονα να αποτελέσει το έναυσμα διαλόγου και προβληματισμού μεταξύ των σύγχρονων εικονογράφων για το «πώς» του εμπλουτισμού και της ζωντανής συνέχειας της ιερής τέχνης των εικόνων. Η τέχνη της ορθόδοξης εικονογραφίας είναι τόσο νέα όσο και παλιά. Απευθύνεται βέβαια στο εκκλησιαστικό σώμα - έχοντας νόμους και κανόνες που τη διέπουν - αλλά ταυτόχρονα, αποφεύγοντας τη δουλική απομίμηση και τη μηχανική αντιγραφή, οφείλει και μπορεί να αγγίζει την ψυχή του σύγχρονου ανθρώπου.

Έχοντας ως κύριο άξονα της μελέτης μου τον εικαστικό σχολιασμό της εικονογραφικής πρότασης του Ρ. Κοψίδη στον ναό του Αγίου Παύλου, στο Σαμπεζύ ευελπιστώ να δείξω τον βαθμό πρωτοτυπίας του τοιχογραφικού αυτού συνόλου, μοναδικού, κατά τη γνώμη μου, στα νεότερα χρονικά αυτής της τέχνης. Πέρα όμως από την αισθητική προσέγγιση του έργου του Κοψίδη στο Σαμπεζύ, που ήταν ο πρωταρχικός στόχος της εργασίας μου, ήθελα να φέρω τον ερευνητή - εικονογράφο σε μία πιο ολοκληρωμένη επαφή με το σύνολο του τοιχογραφικού εικονογραφικού του έργου, καθώς και με την πολύπλευρη προσωπικότητα του ταπεινού και αθόρυβου αυτού εργάτη της τέχνης.

Είχα τη χαρά και την τύχη να διαβάσω τα εικαστικά ημερολόγια του ζωγράφου και να διαπιστώσω πως η αγάπη και ο καημός του για την τέχνη της ορθόδοξης εικονογραφικής παράδοσης ήταν το μόνο ακλόνητο στήριγμα για να φέρει εις πέρας το έργο του μέσα στις δύσκολες, κατά καιρούς, συνθήκες του βίου του. Πιστός βοηθός και συνεργάτης του δασκάλου του, Φώτη Κόντογλου, τοιμά δέκα χρόνια μετά τον θάνατό του, να χαράζει τον δικό του δρόμο. Επιχειρεί να αμφισβητήσει την αυθεντία της αυστηρής προσκόλλησης στη βυζαντινή ζωγραφική παράδοση, ανοίγοντας έναν δημιουργικό διάλογο με εικαστικές κατακτήσεις του μοντερνισμού, εισηγούμενος νέα και καινοφανή στοιχεία σε εικονογραφικό και στυλιστικό επίπεδο. Το γεγονός μάλιστα ότι η πρότασή του γίνεται στον ναό του

Αγίου Παύλου στο Ορθόδοξο Κέντρο του Οικουμενικού Πατριαρχείου, στην καρδιά της Ευρώπης, προσδίδει ευρύτερες διαστάσεις στην εικαστική του πρόταση.

Η συναναστροφή με τη ζωή και το έργο του Κοψίδη κράτησε, με κάποιες μικρές ή μεγαλύτερες διακοπές, δέκα και πλέον έτη. Οι συναισθηματικοί δεσμοί και η ταύτιση μου με πολλές από τις απόψεις του περί ζωγραφικής έπρεπε να μπου στο περιθώριο, προκειμένου να σταθώ αντικειμενικά και επιστημονικά απέναντι στο έργο του. Δεν γνωρίζω εάν τελικά το κατάφερα, βέβαιο πάντως είναι πως ο Κοψίδης ενστάλλαξε μέσα μου θάρρος και επιθυμία για να συνεχίσω όπως μπορώ και όχι όπως θα ήθελα, να εικονίζω τις μορφές των αγίων.

Για την ολοκλήρωση της εργασίας αυτής, πρωτίστως θέλω να εκφράσω τη βαθύτατη ευγνωμοσύνη μου προς τον τ. Επίκ. Καθηγητή Γεώργιο Κόρδη για την εμπιστοσύνη, με την οποία με περιέβαλλε όλα αυτά τα χρόνια, τις πολύτιμες συμβουλές και την καθοδήγηση που μου παρείχε. Ιδιαίτερα θερμές ευχαριστίες οφείλω στην Καθηγήτρια Ιωάννα Στουφή – Πουλημένου για την πολύτιμη συμβολή της στην οργάνωση και επιμέλεια του κειμένου, από την αρχική έως και την τελική του μορφή, καθώς και στον Αναπλ. Καθηγητή Δημήτριο Παυλόπουλο για την θαυμαστή προθυμία του να με βοηθήσει με κάθε τρόπο, κυρίως με τις υποδείξεις του μετά την μελέτη των κειμένων μου.

Ιδιαίτερη μνεία οφείλω στους αρμοδίους του Ορθόδοξου Κέντρου του Οικουμενικού Πατριαρχείου στο Σαμπεζύ της Γενεύης για τη φιλοξενία που μου πρόσφεραν και ιδιαιτέρως στον Θεοφιλέστατο επίσκοπο Λαμπάκου Μακάριο και στον εφημέριο του ναού του Αγίου Παύλου Πρωτοπρ. Βασίλειο Κοτρώτσιο, για τις ιστορικές πληροφορίες που μου έδωσαν σχετικά με την ανοικοδόμηση και τη διακόσμηση του ναού, καθώς και στην μοναστική κοινότητα του Τιμίου Σταυρού στο Chevetogne του Βελγίου που μου έδωσαν την άδεια για τη φωτογράφιση του ναού.

Θερμές ευχαριστίες απευθύνω στην θυγατέρα του ζωγράφου Σοφία Κοψίδη που η γνωριμία μου μαζί της έπαιξε καθοριστικό ρόλο, καθώς μου επέτρεψε να έχω απρόσκοπτη πρόσβαση στο προσωπικό αρχείο του Ράλλη Κοψίδη. Χωρίς τη βοήθειά της δε θα μπορούσε να έρθει εις πέρας η παρούσα μελέτη. Ευχαριστώ την Άρτεμη Στεφανουδάκη που με συντρόφευσε στα ταξίδια μου και με βοήθησε στη φωτογράφιση των μνημείων.

Τέλος, ευχαριστίες οφείλω στους Π. Ζούρα, Α. Μαστρομιχαλάκη και Θ. Αδαμόπουλο για το πληροφοριακό υλικό που μου παρείχαν, καθώς και στον Ν. Παΐσιο για την ηθική και ψυχολογική υποστήριξη.

Νεκτάριος Ν. Μαμάης

Αθήνα, 14 Αυγούστου 2020
Μνήμη εκδημίας Ράλλη Κοψίδη

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	1
ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ.....	3
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ-ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ.....	6
ΕΙΣΑΓΩΓΗ: Η ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗ.....	28
1. Το καλλιτεχνικό περιβάλλον του 20 ^{ου} αιώνα στην Ελλάδα.....	28
α. Το αίτημα της «ελληνικότητας».....	28
β. Φώτης Κόντογλου.....	34
γ. Οι μαθητές του Φ. Κόντογλου.....	37
2. Ζητήματα μεθοδολογικά.....	41

ΜΕΡΟΣ Α΄

ΡΑΛΛΗΣ ΚΟΨΙΔΗΣ. Η ΖΩΗ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α΄. ΑΠΟ ΤΗΝ ΛΗΜΝΟ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ.....	45
1. Τα παιδικά χρόνια στο κάστρο της Λήμνου.....	45
2. Απο την Αλεξανδρούπολη στην Αθήνα και την ΑΣΚΤ.....	48
3. Η μαθητεία κοντά στον Φ.Κόντογλου.....	49
ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β΄. ΤΟ ΕΙΚΑΣΤΙΚΟ ΤΟΥ ΕΡΓΟ.....	53
1. Εικονογραφήσεις ιερών ναών και παρεκκλησίων.....	53
2. Το «Κάνιστρο», η συγγραφή και η εικονογράφηση εντύπων.....	60
3. Ατομικές και ομαδικές εκθέσεις.....	62
4. Το κοσμικό ζωγραφικό έργο του Ρ.Κοψίδη.....	63

ΜΕΡΟΣ Β΄

Ο ΙΕΡΟΣ ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΠΑΥΛΟΥ ΣΤΟ ΣΑΜΠΕΖΥ ΤΗΣ ΓΕΝΕΥΗΣ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α΄. ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ.

1. Η αρχιτεκτονική του ναού.....	67
2. Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού.....	70
α. Περιγραφή της βασικής ιδέας βάσει του ερμηνευτικού υπομνήματος του Ρ. Κοψίδη.....	70
β. Οι συνθέσεις και οι μεμονομένοι άγιοι.....	74

γ. Εικονογραφικά προγραμματισμένες και μη εκτελεσμένες παραστάσεις.....	74
ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β΄. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΩΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ.....	76
1. Η Ανάλυση του τρούλου.....	76
α. Ο τρούλος και οι συμβολισμοί του.....	76
β. Η παράσταση της Ανάλυσης.....	78
βi. Το θέμα στη βυζαντινή εικονογραφία.....	78
βii. Η εικονογραφική πρόταση του Ρ. Κοψίδη.....	82
2. Ο Παντοκράτορας του τρούλου.....	85
α. Το θέμα στη βυζαντινή εικονογραφία.....	85
β. Ο Παντοκράτορας της Ανάλυσης απο τον Ρ. Κοψίδη.....	87
3. Ο Χριστός Μέγας-Αρχιερέας.....	88
α. Το θέμα στη βυζαντινή εικονογραφία.....	88
β. Ο Χριστός-Μέγας Αρχιερέας απο τον Ρ. Κοψίδη.....	89
4. Η Γέννηση.....	92
α. Το θέμα στη βυζαντινή εικονογραφία.....	92
β. Η Γέννηση στην Πρόθεση του Αγίου Παύλου απο τον Ρ.Κοψίδη.....	96
5. Οι άγιοι Πατριάρχες Κωνσταντινουπόλεως.....	98

ΜΕΡΟΣ Γ΄

ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ Ρ. ΚΟΨΙΔΗ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α΄. ΟΙ ΒΑΣΙΚΕΣ ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ ΖΩΓΡΑΦΙΚΟΥ ΤΡΟΠΟΥ..... 101

1. Η διατήρηση των καθιερωμένων εικονογραφικών τύπων.....	101
2. Ο εικαστικός λόγος και οι βασικές ζωγραφικές αρχές.....	102
3. Η απουσία «βάθους» και ο προοπτικός σχεδιασμός των μορφών.....	104
4. Η δομική λειτουργία του χρώματος.....	106
5. Η ρυθμική οργάνωση των εικαστικών μονάδων.....	107

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β΄. ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ Ρ. ΚΟΨΙΔΗ ΕΩΣ ΤΟ ΣΑΜΠΕΖΥ..... 110

1. Δειγματοληψία.....	110
2. Τεχνοτροπία και τεχνική.....	111
α. Ανθρωπομετρία.....	111
β. Οι μορφές.....	113

γ. Τα πρόσωπα.....	118
δ. Η ενδυμασία.....	122
ε. Οι συνθέσεις.....	127
στ. Φυσικό τοπίο	140
ζ. Αρχιτεκτονικό βάθος.....	147
η. Το διακοσμητικό στοιχείο.....	150

**ΚΕΦΑΛΑΙΟ Γ΄. Η ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗ ΠΡΟΤΑΣΗ ΤΟΥ Ρ. ΚΟΨΙΔΗΣΤΟ
ΣΑΜΠΕΖΥ ΤΗΣ ΓΕΝΕΥΗΣ.....** 155

1. Προσχέδια και μελέτες των παραστάσεων.....	155
α. Ο «τρούλος».....	155
β. Το ιερό βήμα.....	162
γ. Πλάγιοι τοίχοι του κυρίως ναού.....	166
δ. Η οροφή του κυρίως ναού.....	168
ε. Ο νάρθηκας.....	169
2. Το χρώμα και ο τρόπος αποδοσης της πλαστικότητας.....	174
3. Ο σχεδιασμός και η χρωματική δομή των προσώπων.....	183
4. Ο ζωγραφικός χώρος – τοπίο.....	189

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Δ΄. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ ΜΕΤΑ ΤΟ ΣΑΜΠΕΖΥ..... 199

1. Το ταφικό παρεκκλήσιο Αγίου Γεωργίου του Χιοπολήτη της οικογένειας Στρατή Ανδρεάδη στο Βροντάδο της Χίου.....	199
2. Ο κοιμητηριακός ναός των Αγίων Θεμιστοκλέους και Ευδοκίας της οικογένειας Γεωργίου – Αθανασιάδη Νόβα στη Ναύπακτο.....	208

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ε΄. ΑΠΟΤΙΜΗΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗ.....	214
ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	224
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ.....	226
A. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ	226
B. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΣΧΕΔΙΩΝ.....	360
Γ. ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΟ ΥΠΟΜΝΗΜΑ.....	385

A. ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ ΠΕΡΙΟΔΙΚΩΝ ΚΑΙ ΣΕΙΡΩΝ

ΑΠΘ = Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

ΔΧΑΕ = Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας.

ΕΕΒΣ = Επετηρίς Εταιρίας Βυζαντινών Σπουδών

ΕΕΘΣΠΑ = Επιστημονική Επετηρίς Θεολογικής Σχολής Πανεπιστημίου Αθηνών.

ΕΕΘΣΠΘ = Επιστημονική Επετηρίς Θεολογικής Σχολής Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.

ΕΕΠΣΑΠΘ = Επιστημονική Επετηρίς της Πολυτεχνικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.

ΕΕΦΣΠΘ = Επιστημονική Επετηρίς Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.

ΕΠΕ = Έλληνες Πατέρες της Εκκλησίας, Πατερικά Εκδόσεις «Γρηγόριος ο Παλαμάς», Θεσσαλονίκη 1976.

ΘΗΕ = Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαιδεία, τ. Α' - Β', εκδ. Α. Μαρτίνος, Αθήναι 1962-1968.

ΠΠΜ = Πατριαρχικόν Ίδρυμα Πατερικών Μελετών.

BZ = *Byzantinische Zeitschrift*

DOP = *Dumbarton Oaks Papers, Washington D.C.*

B. ΠΗΓΕΣ

Δαμασκηνού, Έκδοσις = Δαμασκηνού Ιωάννου, Έκδοσις ακριβής της Ορθόδοξου πίστεως, ΕΠΕ, Δογματικά Α', Πατερικά Εκδόσεις «Γρηγόριος ο Παλαμάς», Θεσσαλονίκη 1976.

Κοψίδης, *Chevetogne* = Κοψίδης Ρ., *Ημερολόγιο του Chevetogne, Μακριά από τον Ήλιο*, αδημοσίευτο χειρόγραφο, 1959-1960, αρχείο Ρ. Κοψίδη, τετράδιο 30 (χ.α.σελ.).

Κοψίδης, *Αγιογραφία* = Κοψίδης Ρ., *Αγιογραφία. (Ανανέωση)*, αδημοσίευτο χειρόγραφο, αρχείο Ρ. Κοψίδη, (χ.α.σελ.), (χ.χρ).

Κοψίδης, *Ανάληψις* = Κοψίδης Ρ., *Ανάληψις. Ερμηνεία για τα όστρακα*, αδημοσίευτο χειρόγραφο, αρχείο Ρ. Κοψίδη, (χ.χρ), (χ.αρ.σελ.).

Κοψίδης, *Αυτοβιογραφικό* = Κοψίδης Ρ., *Μικρό Αυτοβιογραφικό, Γενάρης 85*, αδημοσίευτο χειρόγραφο, αρχείο Ρ. Κοψίδη, τετράδιο 16, 1-10.

Κοψίδης, *Εισαγωγή* = Κοψίδης Ρ., *Εισαγωγή σε κείμενο απολογητικό και ερμηνευτικό για την εικονογράφηση του ναού του Αποστ. Παύλου στο Chambesy της Γενεύης*, αδημοσίευτο χειρόγραφο, αρχείο Ρ. Κοψίδη, (χ.α.σελ.).

Κοψίδης, *Επιστολή* = Κοψίδης Ρ., *Επιστολή*, Αθήνα 15 Μαΐου 1975, αδημοσίευτο χειρόγραφο, αρχείο Ρ. Κοψίδη, 1-3.

- Κοψίδης, *Ημερολόγιο* = Κοψίδης Ρ., *Εικαστικό ημερολόγιο, Μάρτης 1975*, αδημοσίευτο χειρόγραφο, αρχείο Ρ. Κοψίδη, τετράδιο 18 (χ.α.σελ.).
- Κοψίδης, *Μνημόνιο* = Κοψίδης Ρ., *Μνημόνιο συνομιλίας με τον Ι. Κωνσταντινίδη*, αδημοσίευτο χειρόγραφο, αρχείο Ρ. Κοψίδη (χ.αρ.σελ.).
- Κοψίδης, *Παράδοση* = Κοψίδης Ρ., *Παράδοση*, αδημοσίευτο χειρόγραφο, αρχείο Ρ. Κοψίδη, 1-2, (χ.χρ).
- Κοψίδης, *Παρακαταθήκη* = Κοψίδης Ρ., *Παρακαταθήκη χρωμάτων κλπ εις Chambesy, 10 Ιουλίου '79*, αδημοσίευτο χειρόγραφο, αρχείο Ρ. Κοψίδη, (χ.αρ.σελ.).
- Κοψίδης, *Υπόμνημα* = Κοψίδης Ρ., *Υπόμνημα ερμηνευτικόν δια την εικονογράφησιν του Ιερού Ναού Αποστόλου Παύλου του Ορθόδοξου Κέντρου του Οικουμενικού Πατριαρχείου εις Chambesy Γενεύης. Ράλλης Κοψίδης Ζωγράφος, Αθήναι 1975*, αδημοσίευτο χειρόγραφο, αρχείο Ρ. Κοψίδη, 1-28.
- Κοψίδης, *Χαρακτηριστικά* = Κοψίδης Ρ., *Κύρια χαρακτηριστικά της προτεινόμενης μορφολογικής παραλλαγής της εκκλησιαστικής εικονογραφίας*, αδημοσίευτο χειρόγραφο, αρχείο Ρ. Κοψίδη, (χ.χρ.), (χ.αρ.σελ.).
- Νικοδήμου, *Νέον Μαρτυλόγιον* = Νικοδήμου Αγιορείτου, *Νέον Μαρτυρολόγιον*, εκδ. Αγιορείτικη Εστία, Θεσσαλονίκη 2009.

Γ. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ – ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

1. ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ

- Αγγελάκης, Μαθητές = Αγγελάκης Μ., «Ο Φώτης Κόντογλου και οι μαθητές του», κατ. έκθεσης, επιμ. Αγγελάκης Μ., Καπλάνη-Κοκκίνη Ε., Δημοτική Πινακοθήκη Θεσσαλονίκης, Casa Bianca, (5 Οκτωβρίου- 3 Νοεμβρίου 2002), 21- 24.
- Αγουρίδης, Η Παναγία = Αγουρίδης Σ., «Η Παναγία στα κείμενα των Ευαγγελίων» στο: *Μήτηρ Θεού. Απεικονίσεις της Παναγίας στην Βυζαντινή τέχνη*, κατ. έκθεσης, επιμ. Μ. Βασιλάκη, Μουσείο Μπενάκη (20 Οκτ 2000 – 20 Ιαν 2001), 59-66.
- Αγουρίδης, Λεξικό = Αγουρίδης Σ., *Λεξικό Βιβλικής Θεολογίας*, ελλ. μετ. επιμ., Σ. Αγουρίδη, Σ. Βαρτανιάν, κ.α., εκδ. «Βιβλικό Κέντρο “Άρτος Ζωής” », Αθήνα 1980.
- Αλεξανδρή, Πρόσληψη = Αλεξανδρή Ι., «Η Πρόσληψη της Βυζαντινής Τέχνης στην Ελληνική Ζωγραφική του α' μισού του 20^{ου} αιώνα», στο: *Το Βυζάντιο και η Νεότερη Τέχνη, η πρόσληψή της Βυζαντινής Τέχνης στην ελληνική ζωγραφική του α' μισού του 20^{ου} αιώνα*, κατ. έκθεσης, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, (Φθινόπωρο 2009- Άνοιξη 2010), 14- 43.
- Αλιμπράντης, *Μωσής* = Αλιμπράντης Θ., *Ο Μωσής επί του όρους Σινά. Εικονογραφία της κλήσεως του Μωσέως και της παραλαβής του νόμου*, εκδ. «Λυδία», Θεσσαλονίκη 1991.

- Αναγνωστάκης, περ. Ροτόντα (Ιαν. 1978) = Αναγνωστάκης Γ., περ. *Ροτόντα* 4, (Ιαν. 1978).
Αναδημοσίευση στο: Ράλλης Κοψίδης. Εθνική Πινακοθήκη Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου, κατ.έκθεσης, Αθήνα 1989, 10-11.
- Αντζουλάτος, Μεγαλοπρέπεια = π. Γ. Αντζουλάτος, «Η μεγαλοπρέπεια του τρούλου: Παντοκράτορας, Ουράνιες δυνάμεις, Προφήτες, Ευαγγελιστές (1957-1959)» στο: *Τέχνης Ακρότητα. Ο Φώτης Κόντογλου αγιογραφεί τον Ιερό Ναό Αγίου Νικολάου Κάτω Πατησίων, έρευνα-κείμενα: π. Γ. Αντζουλάτος*, Αθήνα 2017, 97-106.
- Αντζουλάτος, Πυρπολητής = π. Γ. Αντζουλάτος., «Ένας αριστουργηματικός πυρπολητής θείου ζήλου», στο: *Τέχνης Ακρότητα. Ο Φώτης Κόντογλου αγιογραφεί τον Ιερό Ναό Αγίου Νικολάου Κάτω Πατησίων, έρευνα-κείμενα: π. Γ. Αντζουλάτος*, Αθήνα 2017, 19-21.
- Αντουράκης, Δωδεκάορτο = Αντουράκης Γ., *Το Δωδεκάορτο και ο Ακάθιστος Ύμνος στην Ορθόδοξη Τέχνη και Παράδοση*, τ. Γ', τευχ. Β', Αθήνα 2001.
- Αντουράκης, Εισαγωγή = Αντουράκης Γ., *Εισαγωγή – Επίτομη. Αρχαίας και Χριστιανικής Τέχνης. Χριστιανική Αρχαιολογία και Επιγραφική*, τ. 3, Αθήνα 2004.⁷
- Αντουράκης, Ιεράρχες = Αντουράκης Γ., *Ιεράρχες Αψίδος και άλλοι Άγιοι. Συμβολή στην Ορθόδοξη Εικονογραφία. Θέματα Αρχαιολογίας και Τέχνης*, τ. Γ', Αθήνα 2002.
- Αντουράκης, Μεταβυζαντινή = Αντουράκης Γ., *Ζωγραφική Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή. Χριστιανική Αρχαιολογία και Επιγραφική*, τ. Β', Αθήνα 2003.
- Αντουράκης, Μυριοκεφάλων = Αντουράκης Γ., *Οι μονές Μυριοκεφάλων και Ρουσικών Κρήτης με τα Παρεκκλήσια τους. Μοναστηριακά έγγραφα. Βιβλιοκρισίες, Θέματα Αρχαιολογίας και Τέχνης*, τ. Β', Κρητικές Μελέτες, τ.Α', Αθήνα 2003³
- Αντουράκης, Στοιχεία = Αντουράκης Γ., *Χριστιανική Αρχαιολογία, Στοιχεία από την τέχνη της Ανατολής και της Δύσεως*, τ. Α', Αθήνα 1984.
- Αντουράκης, Χριστιανική = Αντουράκης Γ., *Χριστιανική Ζωγραφική*, τ. Β', Αθήνα 1990-91³.
- Αντουράκης, Χριστιανική Αρχαιολογία = Αντουράκης Γ., *Χριστιανική Αρχαιολογία και Επιγραφική, Στοιχεία από την Τέχνη Ανατολής και Δύσεως*, Αθήνα, 1990³.
- Αντωνοπούλου -Τρεχλή, Φιλοσοφία = Αντωνοπούλου-Τρεχλή Ζ., *Η πολιτική φιλοσοφία της αρχαιοελληνικής τέχνης*, εκδ. Νέα Σύνορα, Αθήνα 2001.
- Αρώνη – Κότσαλη, Το Κάστρο = Αρώνη Κότσαλη Άσπα, «Το Κάστρο στο έργο του Ράλλη Κοψίδη», στο: Ράλλης Κοψίδης (1929-2010) Αναδρομική, κατ. έκθεσης, Πινακοθήκη Σύγχρονης Βαλκανικής Τέχνης Κοντιά, Λήμνος 2019, 13-14.
- Ασπρά-Βαρδαβάκη – Εμμανουήλ, Μικρογραφίες = Ασπρά-Βαρδαβάκη Μ., Οι Μικρογραφίες του Ακάθιστου στον κώδικα Garrett 13, Princeton, Αθήνα 1992.
- Ασπρά-Βαρδαβάκη - Εμμανουήλ, Παντάνασσας = Ασπρά-Βαρδαβάκη Μ. - Εμμανουήλ Μ., *Η μονή της Παντάνασσας στο Μυστρά. Οι τοιχογραφίες του 15^{ου} αιώνα*, εκδ. Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 2005.

- Ασφενταγάκης, Δωδεκάνησα= Ασφενταγάκης Μ., «Ο Φώτης Κόντογλου στα Δωδεκάνησα. Η παρουσία του στον Ι. Ν. Ευαγγελισμού Ρόδου» στο: *Γ' Επιστημονικό Συμπόσιο της Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης, (Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, 22 - 24 Νοεμβρίου 2013). Πρακτικά, Αθήνα 2015, 667- 680.*
- Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Τοιχογραφίες = Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ., *Βυζαντινές Τοιχογραφίες, σειρά Ελληνική Τέχνη*, Εκδοτική Αθηνών 1994.
- Βακαλό, Ρυθμοί = Βακαλό Ε., *Ρυθμοί και Όροι της ευρωπαϊκής τέχνης*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 2005².
- Βακαλό, Φυσιογνωμία = Βακαλό Ε., *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα, Ο μύθος της Ελληνικότητας*, τ. Γ', εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1983.
- Βαμπούλης, Διακοσμητική = Βαμπούλης Π., *Βυζαντινή Διακοσμητική*, εισαγωγή Τσιρόπουλος Κ., εκδ. Παπαδημητρίου, Αθήνα 1992².
- Βαμπούλης, Καρούσος= Βαμπούλης Π., «Ο ζωγράφος Γιάννης Καρούσος και κάποιες σκέψεις για τη δουλειά του στον Άγιο Παντελεήμονα» στο: *Γιάννης Καρούσος, οι τοιχογραφίες στον Ι. Ναό του Αγίου Παντελεήμονος*, εκδ. Αστήρ, Αθήνα 1996, 23-26.
- Βασιλάκη, Βυζαντινό = Βασιλάκη Μ., «Από τον «ανώνυμο» Βυζαντινό καλλιτέχνη στον «επώνυμο» Κρητικό ζωγράφο του 15^{ου} αιώνα» στο: *Το Πορτραίτο του Καλλιτέχνη στο Βυζάντιο*, επιμ. Βασιλάκη Μ., Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1997, 161-201.
- Βασιλείου, Δάσκαλος= Βασιλείου Σ., «Ο Δάσκαλός μας», στο: *Μνήμη Κόντογλου. Δέκα χρόνια από την κοίμησή του. Κείμενα για το πρόσωπο και το έργο του με εικόνες και σχέδια του ίδιου*, εκδ. Αστήρ, Αθήνα 1975, 133- 134.
- Βασιλείου, Περιπατητικά= Βασιλείου Σ., «Βασιλείου Περιπατητικά», *Ζυγός 53*, (Μάιος-Ιούνιος 1982), 9- 26.
- Βασιλείου, Φώτα = Βασιλείου Σ., *Φώτα και Σκιές*, Αθήναι 1969.
- Βόλχαϊμ, Αντικείμενα = Βόλχαϊμ Ρ., *Η Τέχνη και τα αντικείμενα της*, επ. επιμ., Πούλος Π., μτφρ. Παπαδημητρίου Γ., ΑΣΚΤ, Αθήνα 2009.
- Βράνος, Θεωρία Αγιογραφίας = Βράνος Ι., *Θεωρία Αγιογραφίας*, εκδ. Πουρνάρα, Θεσσαλονίκη 1992.
- Βράνος, Τεχνική = Βράνος Ι., *Η τεχνική της Αγιογραφίας*, Θεσσαλονίκη 1992.
- Γαλενιάνου, Η Ανάληψη = Γαλενιάνου Μ., *Η Ανάληψη του Χριστού κατά την Ορθόδοξη Θεολογία*, εκδ. Γρηγόρη, Αθήνα 2006.
- Γαρίδης, Διακοσμητική Ζωγραφική = Γαρίδης Μ., *Διακοσμητική Ζωγραφική. Βαλκάνια – Μικρασία 18^{ος} -19^{ος} αι.*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1996.
- Γεωργούλας – Αξιοτάκης, Ερειθιανή = Γεωργούλας Ν. – Αξιοτάκης Α., *Η Παναγία η Ερειθιανή Βροντάδου. Αφιέρωμα στα 150 χρόνια του Ιερού Ναού της (1840 – 1990)*, Χίος 1992.

- Γιαννόπουλος, *Ιδέαι* = Γιαννόπουλος Β., *Αι περί τέχνης ιδέαι της Ζ' Οικουμενικής Συνόδου*, Αθήνα, 1980.
- Γιούλτσης, Σπουδή = Γιούλτσης Β., «Η εικόνα στην Ορθόδοξη Εκκλησία. Σπουδή στις Σημασίες και τους Συμβολισμούς της», στο: *Φιλοτεχνία. Αφιέρωμα εις τον Μητροπολίτην Γέροντα Χαλκηδόνο Αθανάσιον Παπάν*, εκδ. Εταιρεία Μελέτης της καθ' ημάς Ανατολής, Αθήνα 2011, 231- 250.
- Γκιολές, *Η Ανάληψις* = Γκιολές Ν., *Η Ανάληψις του Χριστού βάσει των μνημείων της Α' χιλιετηρίδος*, Αθήναι 1981.
- Γκιολές, *Τρούλος* = Γκιολές Ν., *Ο βυζαντινός τρούλος και το εικονογραφικό του πρόγραμμα*, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1990.
- Γραίκος, *Ακαδημαϊκές* = Γραίκος Ν., *Ακαδημαϊκές Τάσεις της Εκκλησιαστικής Ζωγραφικής στην Ελλάδα κατά τον 19^ο αι. Πολιτισμικά και εικονογραφικά ζητήματα*, Θεσσαλονίκη 2011.
- Γραίκος, *Νεοελληνική* = Γραίκος Ν., «Νεοελληνική εκκλησιαστική ζωγραφική. Το ερώτημα της μεθόδου και του ερευνητικού πεδίου» στο: *Β' Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (26-27 Νοεμβρίου 2010), Πρακτικά*, Αθήνα 2012, 377-388.
- Γρηγοράκης, *Τοιχογραφίες* = Γρηγοράκης Ν., «Οι τοιχογραφίες του Αγήνορα Αστεριάδη και η αναστήλωση από τον Ερνέστο Τσίλλερ του Βυζαντινού ναού της Παλαιάς Επισκοπής στην Τεγέα», *Αρχαιολογία* 10 (1983), 65-72.
- Δασκαλάκης, *Ταπείνωσις* = Δασκαλάκης Μαρκ., *Το εικονογραφικό θέμα Χριστός Η Άκρα Ταπείνωσις. Εικονολογική, Λειτουργική και Θεολογική θεώρηση, Διπλωματική Εργασία*, Πάτρα Οκτώβριος 2012.
- Διβριώτης, *Μίμηση* = Διβριώτης Φ., «Η αγιογραφία: μίμηση ή δημιουργία» *Σύναξη* 24, (Οκτ-Δεκ 1987), 53-60.
- Διζικιρίκης, *Βυζάντιο* = Διζικιρίκης Γ., *Βυζάντιο και Δύση πολιτιστικά και αισθητικά ζητήματα της ζωγραφικής*, εκδ. Αιγόκερος, Αθήνα 1996.
- Διονυσίου εκ Φουρνά, *Ερμηνεία* = Διονυσίου του εκ Φουρνά, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, εκδ. Α. Παπαδοπούλου – Κεραμέα, Αγ. Πετρούπολις 1909.
- Δούκας, *Σπύρος Παπαλουκάς* = Δούκας Στρ., «Σπύρος Παπαλουκάς», *Ζυγός* 31 (Μαΐος – Ιούνιος 1958), 4-10.
- Δροσογιάννη, *Σχόλια* = Δροσογιάννη Φ., *Σχόλια στις Τοιχογραφίες της Εκκλησίας του Αγίου Ιωάννου του Προδρόμου στη μεγάλη Καστανιά Μάνης*, Αθήνα 1982.
- Έκο, *Ομορφιάς* = Ουμπέρτο Έκο., *Ιστορία της Ομορφιάς*, ελλ. μτφρ. Δότση Δ,- εκδ. Ρομποτής Χ, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2004.
- Εγγονόπουλος, *Για τον Κόντογλου* = Εγγονόπουλος Ν., «Για τον Φώτη Κόντογλου», *Ζυγός* 3, (Σεπτ-Οκτ 1978), 13-18.

- Εμμανουήλ, Γιάννης Τσαρούχης = Εμμανουήλ Μ., «Γιάννης Τσαρούχης. Θρησκευτικές μνήμες στο έργο του», στο: *Ιστορώντας την Υπέρβαση από την Παράδοση του Βυζαντίου στη νεότερη τέχνη*, (κατ. έκθ), Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή, επιμ. Μαργαρίτης Χ., Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, (Άνδρος 30 Ιουν.- 29 Σεπτ. 2013), 251- 261.
- Εμμανουήλ, Νίκος Εγγονόπουλος = Εμμανουήλ Μ., «Νίκος Εγγονόπουλος. Το μόνο που με παρηγορεί είναι τα χρώματα και οι λέξεις», στο: *Ιστορώντας την Υπέρβαση από την Παράδοση του Βυζαντίου στη νεότερη τέχνη*, κατ. έκθεσης, Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή, επιμ. Μαργαρίτης Χ., Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης,(Άνδρος 30 Ιουν.- 29 Σεπτ. 2013), 217- 228.
- Ζηζιούλας, *Ενότης* = Ζηζιούλας Ι., *Η Ενότης της Εκκλησίας εν τη Θεία Ευχαριστία και τω επισκόπω, κατά τους τρεις πρώτους αιώνες*, εκδ. Γρηγόρη, εν Αθήναις 1990.
- Ζίας, Αγήνωρ = Ζίας Ν., «Αστεριάδης Αγήνωρ», στο: *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών, τ. 1, 1997, 112-114.*
- Ζίας, Γεννήσεως = Ζίας Ν., «Η εικόνα της Γεννήσεως – Δεύτε ιδωμεν πιστοί...» στο: *Χριστούγεννα*, συλλ. τόμ., επιμ. Κυριακίδης Κ., εκδ. Ακρίτας, Αθήνα 1999⁵, 187-207.
- Ζίας, *Εγγονόπουλος* = Ζίας Ν., *Εγγονόπουλος ο Βυζαντινός*, εκδ. Αθηνά, Αθήνα 2001.
- Ζίας, Νεοελληνική = Ζίας Ν., «Η Νεοελληνική Εκκλησιαστική Ζωγραφική», *Σύναξη 24, (Οκτ.- Δεκ. 1987)*, 45- 52.
- Ζίας, *Φώτης Κόντογλου* = Ζίας Ν., *Φώτης Κόντογλου ζωγράφος*, εκδ. Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 1991.
- Ζουμπουλάκης, Το Κάνιστρο = Ζουμπουλάκης Σ., «Το Κάνιστρο και το μεράκι του Ράλλη Κοψίδη», *Σύναξη 99, (Ιούλ.- Σεπτ. 2006)*, 23-26.
- Ηλιάδης, Φως = Ηλιάδης Ι. «Το φως και οι καιρικές συνθήκες» στο : *Άγιος Νικόλαος Ορφανός. Οι τοιχογραφίες.*, επιμ. Μπακιρτζής Χ., εκδ. Ακρίτας, 135-141.
- Θηλυκού, Βαμπούλης = Θηλυκού Π., «Φώτης Κόντογλου- Πέτρος Βαμπούλης και η συνέχεια της Βυζαντινής Παράδοσης», στο: *Φώτης Κόντογλου από τον Λόγο στην Έκφραση*, επιμ. Μαργαρίτης Χ., εκδ. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2015, 163- 171.
- Ίττεν, *Τέχνη* = Ίττεν Γιοχάννες., *Τέχνη του χρώματος*, μτφ. Ομορφοπούλου Ι., εκδ. Ένωση Καθηγητών Καλλιτεχνικών Μαθημάτων, Αθήνα 1998.
- Ιωάννου, περ. Επίκαιρα (11-2-1982) = Ιωάννου Ολγ., περ. Επίκαιρα (11-2-1982). Αναδημοσίευση στο: Ράλλης Κοψίδης. Εθνική Πινακοθήκη Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου, κατ.έκθεσης, Αθήνα 1989, 8.
- Καλλίνικος, *Ναός* = Καλλίνικος Κ., *Ο Χριστιανικός Ναός καί τά τελούμενα ἔν αὐτῷ*, εκδ. Γρηγόρη, Αθήνα 1969⁴.
- Καλοκύρης, *Άστρον* = Καλοκύρης Κ., *Το Άστρον της Βηθλεέμ εις την Βυζαντινήν Τέχνην*, εκδ. Γρηγόρης, Θεσσαλονίκη 1969.

- Καλοκύρης, *Γέννησις* = Καλοκύρης Κ., *Η Γέννησις του Χριστού εις την Βυζαντινή Τέχνη της Ελλάδος*, Αθήνα 1956.
- Καλοκύρης, *Εισαγωγή* = Καλοκύρης Κ., *Εισαγωγή εις την Χριστιανικήν και Βυζαντινήν Αρχαιολογίαν. Η Τέχνη της Ανατολής και Δύσεως*, εκδ. Πουρνάρα, Θεσσαλονίκη, 2002, Ανατύπωση. Α΄ έκδοση 1970.
- Καλοκύρης, *Ζωγραφική* = Καλοκύρης Κ., *Η ζωγραφική της Ορθοδοξίας. Ιστορική, Αισθητική και Δογματική ερμηνεία της Βυζαντινής Ζωγραφικής*, εκδ. Πουρνάρα, Θεσσαλονίκη 1998.
- Καλοκύρης, *Θεοτόκος* = Καλοκύρης Κ., *Η Θεοτόκος εις την εικονογραφίαν Ανατολής και Δύσης*, εκδ. ΠΙΠΜ, Θεσσαλονίκη 1972.
- Καλοκύρης, *Μωυσής* = Καλοκύρης Κ., *Μωυσής κρητική έρευνα θεμάτων του έργου και της εικονογραφίας του*, Θεσσαλονίκη 1997.
- Καλοκύρης, *Φάτνη* = Καλοκύρης Κ., *Η φάτνη των Χριστουγέννων στη λατρεία, στην εικονογραφία, στα ομοιώματα. Ιστορική, λειτουργική και αρχαιολογική μελέτη*, εκδ. Μίτος, Αθήνα 1992.
- Καμπάνης, *Περί τέχνης* = Καμπάνης Μ. «Περί τέχνης και Λατρείας στην Εκκλησία», *Αντίβολα* 2, 2018, εκδ. έν πλῶ, 135-157.
- Καρακατσάνη, *Κοσμική ζωγραφική* = Καρακατσάνη Α., «Η κοσμική ζωγραφική του Κόντογλου», στο: *Οι Έλληνες Ζωγράφοι, 20^{ος} αι., τ. Β΄*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1976, 216- 220.
- Καρούζος, *Αρχαία* = Καρούζος Χ., *Αρχαία Τέχνη*, Ομιλίες - Μελέτες, εκδ. Ερμής, Αθήνα 2000.
- Καρούσος, *Ερμηνεία ζωγραφικής* = Καρούσος Γ. «Ερμηνεία ζωγραφικής των τοιχογραφιών του Ιερού Ναού Αγίου Παντελεήμονα» στο: *Η Ζωγραφική του Γιάννη Καρούσου στον Ι.Ν. Αγίου Παντελεήμονα Οδού Αχαρνών*, εκδ. ΑΤΩΝ, Αθήνα 2010, 15-23.
- Καρούσος, *Ζωγράφισα* = Καρούσος Γ., «Πως ζωγράφισα τον ιερό ναό του Αγίου Παντελεήμονα» στο: *Γιάννης Καρούσος. Οι τοιχογραφίες στο ιερό ναό του Αγίου Παντελεήμονος*, εκδ. Αστήρ, Αθήνα 1996, 27-31.
- Κατσαρός, *Δογματική* = Κατσαρός Θ., «Η δογματική των χρωμάτων του Φώτη Κόντογλου», στο: *Φωτίου Κόντογλου Κυδωνιέως, Φαντασία και Χειρ*, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, (23 Δεκ. 2015 – 8 Μαΐου 2016), κατ. έκθεσης, Αθήνα 2017, 240-251.
- Κατσελάκη, *Νάνου, Άνθρωπος* = Κατσελάκη Α., Νάνου Μ., «Άνθρωπος εν εικόνι διαπορεύεται» στο: *Ιστορώντας την Υπέρβαση από την Παράδοση του Βυζαντίου στη νεότερη τέχνη.*, Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή, επιμ. Μαργαρίτης Χ., Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, (30 Ιουνίου- 29 Σεπτεμβρίου, Άνδρος 2013), 150-163.
- Κατσελάκη, *Σμιλεύοντας* = Κατσελάκη Α., «Σμιλεύοντας το χρώμα» στο: *Ιστορώντας την Υπέρβαση από την Παράδοση του Βυζαντίου στη νεότερη τέχνη.*, Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή, επιμ. Μαργαρίτης Χ., Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, (30 Ιουνίου- 29 Σεπτεμβρίου, Άνδρος 2013), 133-141.

- Κιλίφης, *Πεντέλης* = Αρχιμ. Τ. Κιλίφης., *Η Ιερή Μονή Πεντέλης, 400 χρόνια κάστρο Ορθοδοξίας*, Αθήνα 1968.
- Κοκκόρου-Αλευρά, *Η Τέχνη* = Κοκκόρου-Αλευρά Γ., *Η Τέχνη της Αρχαίας Ελλάδας, Σύντομη Ιστορία (1050-50 π.Χ.)*, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 2011³.
- Κόντογλου, *Αγιογράφον* = Κόντογλου Φ., *Προς Αγιογράφον Ευάγγελον Μαυρικάκην*, εκδ. Αρμός, Αθήνα 1997.
- Κόντογλου, *Έκφρασις* = Κόντογλου Φ., *Έκφρασις τής Ορθοδόξου Εικονογραφίας*, τ. Α΄, Β΄, εκδ. Παπαδημητρίου, Αθήνα 1993³.
- Κόντογλου, *Η βυζαντινή ζωγραφική* = Κόντογλου Φ., «Η βυζαντινή ζωγραφική και η αληθινή της αξία» στο: *Πονεμένη Ρωμοσύνη*, εκδ. Αστήρ, Αθήνα 1994⁸, 96-119.
- Κόντογλου, *Ο Παντοκράτωρ* = Κόντογλου Φ., «Πως ζωγραφίζεται ο Παντοκράτωρ», *Ζυγός 29*, (Μαρτ. 1958), 11-14.
- Κόντογλου, *Περί ζωγραφικής* = Κόντογλου Φ., *Για να πάρουμε μια ιδέα περί ζωγραφικής*, εκδ. Αρμός, Αθήνα, 2002.
- Κόντογλου, *Ταπεινοί* = Κόντογλου Φ., «Οι ταπεινοί αγιογράφοι της Τουρκοκρατίας», στο: *Η πονεμένη Ρωμοσύνη*, εκδ. Αστήρ, Αθήνα 1994⁴, 140-163.
- Κόντογλου, *Φοβερόν* = Κόντογλου Φ. *Χριστού Γέννησις Το Φοβερόν Μυστήριον*, εκδ. Αρμός 2001.
- Κόρδης, *Αγιότητα* = Κόρδης Γ., «Η Αγιότητα στη Ζωγραφική Τέχνη της Ορθόδοξης Εκκλησίας», στο: *Αγιότητα, ένα λησμονημένο όραμα*, εκδ. Ακρίτας, 2001, 153- 167.
- Κόρδης, *Δημιουργία* = Κόρδης Γ., *Παράδοση και δημιουργία στο εικαστικό έργο του Φώτη Κόντογλου*, εκδ. Αρμός, Αθήνα 2006.
- Κόρδης, *Ερμηνεία* = Κόρδης Γ. *Η «Ερμηνεία της ζωγραφικής Τέχνης» Διονυσίου του εκ Φουρνά, Αισθητικά και εικαστικά σχόλια*, εκδ. Αρμός, Αθήνα 2006.
- Κόρδης, *Αυγοτέμπερα* = Κόρδης Γ., *Αυγοτέμπερα με Υποζωγράφιση, Το χρώμα ως φως στη Βυζαντινή ζωγραφική. Θεωρία και Πρακτική*, εκδ. Αρμός, Αθήνα 2009.
- Κόρδης, *Εικόνα* = Κόρδης Γ., *Εικόνα, Εικόνισμα, Εικονουργία*, εκδ. Αρμός, 1998.
- Κόρδης, *Εικόνισμα* = Κόρδης Γ., «*Το Ορθόδοξο Εικόνισμα. Αλήθεια και Εικαστική Γλώσσα*», *Σύναξη 67* (1988), 56-70.
- Κόρδης, *Εν ρυθμώ* = Κόρδης Γ., *Εν ρυθμώ, το ήθος της γραμμής στη βυζαντινή ζωγραφική*, εκδ. Αρμός, Αθήνα 2000.
- Κόρδης, *Εξωνάρθηκας* = Κόρδης Γ., *Ο εξωνάρθηκας του Καθολικού της Ιεράς Μονής Πεντέλης ζωγραφισμένος από τον Ράλλη Κοψίδη*, Αθήνα 2008, αδημοσίευτο.
- Κόρδης, *Ιεροτύπως* = Κόρδης Γ., *Ιεροτύπως. Η εικονολογία του Ι. Φωτίου και η τέχνη της μετεικονομαχικής περιόδου*, εκδ. Αρμός, Αθήνα 2002.

- Κόρδης, Κόντογλου = Κόρδης Γ., «Ο Φώτης Κόντογλου και η δυναμική της ζωγραφικής μας παραδόσεως» στο: *Φώτης Κόντογλου, Εν εικόνη διαπορευόμενος.*, εκδ. Ακρίτας, Αθήνα 1995, 295-309.
- Κόρδης, *Μορφή* = Κόρδης Γ., *Μορφή και Εικόνα, Η προβληματική για τη σχέση Μορφής και Εικόνας κατά τους εικονομάχους και εικονόφιλους*, Διδακτορική Διατριβή, Αθήνα 1991.
- Κόρδης, Οι τοιχογραφίες = Κόρδης Γ., «Οι τοιχογραφίες του Αγήνορα Αστεριάδη στην Παλαιά Επισκοπή Τεγέας. Μία αισθητική αποτίμηση» στο: *Α' Επιστημονικό Συμπόσιο της Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης (Β' Αμφιθέατρο Θεολογικής Σχολής Πανεπιστημίου Αθηνών (14-15 Μαρτίου 2009), πρακτικά*, Αθήνα 2009, 327-338.
- Κόρδης, Ο ζωγράφος = Κόρδης Γ., «Φώτης Κόντογλου. Ο ζωγράφος, ο εικονογράφος, ο μοναχικός», στο: *Φώτης Κόντογλου. Από τον Λόγο στην Έκφραση με ζωγραφιές και πλουμΐδια από το χέρι του ίδιου του συγγραφέα*, επιμ. Μαργαρίτης Χ., εκδ. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2015, 53- 57.
- Κόρδης, Παρουσίες = Κόρδης Γ., «Εικόνες Παρουσίες. Μικρό σχόλιο στα εικονίσματα της έκθεσης του π. Σταμάτη Σκλήρη στη Γκαλερί Τιτάνιουμ», στο: *Φιλοτεχνία, Αφιέρωμα εις τον Μητροπολίτην Γέροντα Χαλκηδόνο Αθανάσιον Παπάν, Εταιρία Μελέτης της καθ' ημάς Ανατολής*, Αθήνα 2011, 459-480
- Κόρδης, Περί των προϋποθέσεων = Κόρδης Γ., «Περί των προϋποθέσεων και του χαρακτήρα της σύγχρονης εικονογραφικής τέχνης» στο : *Αντίβολα 2* (2018), εκδ. εν πλῶ, 71-80.
- Κόρδης, *Πρόοδος* = Κόρδης Γ., *Πρόοδος και Παράδοση στην Ορθόδοξη Εικονογραφική Τέχνη. Η Θεολογία του ρυθμού οδηγός στο πέλαγος της εικαστικής δημιουργίας*, εκδ. Πορθμός, Αθήνα 2003.
- Κόρδης, *Προσωπογραφίες* = Κόρδης Γ., *Οι προσωπογραφίες του Φαγιούμ και η Βυζαντινή εικόνα*, εκδ. Αρμός, Αθήνα 2001.
- Κόρδης, *Τρόπος* = Κόρδης Γ., *Η ζωγραφική ως τρόπος. Τέσσερα κείμενα για τον χαρακτήρα της καθ' ημάς ζωγραφικής*, εκδ. Αρμός, Αθήνα 2005.
- Κόρδης, *Φαγιούμ* = Κόρδης Γ., *Οι Προσωπογραφίες του Φαγιούμ και η Βυζαντινή Εικόνα*, εκδ. Αρμός, Αθήνα 2001.
- Κόρδης, *Χαρακτήρας* = Κόρδης Γ., *Ο Χαρακτήρας και ο Λόγος των Αφαιρετικών Τάσεων της Βυζαντινής Ζωγραφικής*, εκδ. Αρμός, Αθήνα 2007.
- Κόρδης, Πατερικός = Κόρδης Γ. «Ο Φώτης Κόντογλου και η Θεολογία της Εικόνας. Ο Πατερικός Χαρακτήρας της Εικονολογίας του» στο: *Φώτης Κόντογλου, σημείον αντιλεγόμενον. Για τα εκατό χρόνια απο τη γέννησή και τα τριάντα χρόνια απο την κοίμησή*, εκδ. Αρμός, Αθήνα 1998, 227-237.
- Κόρδης, *Χρωματική* = Κόρδης Γ., *Η Χρωματική Δομή στις Προσωπογραφίες του Θεοφάνη του Κρητός*, εκδ. Αρμός, Αθήνα 1998.

- Κορναράκης, *Η Θεολογία* = Κορναράκης Κ., *Η Θεολογία των Ιερών Εικόνων κατά τον όσιο Θεόδωρο το Στουδίτη*, εκδ. Επέκταση, Κατερίνη 1998.
- Κορρέ, Παράσταση = Κορρέ Κ., «Μια νεοελληνική παράσταση Αθηνάς», *Ζυγός* 8, (Μαΐος – Ιούνιος 1974), 74-75.
- Κούντουρα-Γεωργιάδου, *Θρησκευτικά* = Κούντουρα-Γεωργιάδου Ε., *Θρησκευτικά Θέματα στη νεοελληνική ζωγραφική, 1900-1940*, Θεσσαλονίκη 1984.
- Κούντουρα-Γεωργιάδου, Θρησκευτικό έργο = Κούντουρα- Γεωργιάδου Ε., «Το θρησκευτικό έργο του Παρθένη», στο: *Αφιέρωμα στη μνήμη Στυλιανού Πελεκανίδη*, Θεσσαλονίκη 1983, 37- 51.
- Κουτσογιάννης, Αθάνας = Αρχιμ. Ειρ. Κουτσογιάννης, «Ο Γ. Αθάνας κτίτωρ του κοιμητηριακού ναού των Αγίων Θεμιστοκλέους και Ευδοκίας» στο: Β΄ Συμπόσιο Ναυπακτιακής Λογοτεχνίας (Ναύπακτος 13-14-15 Οκτωβρίου 1995). *Ναυπακτιακά Η΄* (1996), 417-422.
- Κοψίδης, Αβρακαδάβρα = Κοψίδης Ρ., «Αβρακαδάβρα ή οι μυριάδες γλώσσες των ανθρώπων», *Κάνιστρο, Το μεράκι της Ρωμοσύνης* 1, (1972), 39.
- Κοψίδης, Αναδρομική = *Ράλλης Κοψίδης (1929-2010), Αναδρομική*, κατ. έκθεσης, Πινακοθήκη Σύγχρονης Βαλκανικής Τέχνης Κοντιά, Λήμνος 2019.
- Κοψίδης, Αντρειωμένος = Κοψίδης Ρ., «Ένας αντρειωμένος της τέχνης» στο: *Έλληνες Ζωγράφοι, 20^{ος} αι. τ. Β΄*, εκδ. «Μέλισσα», Αθήνα 1976, 221-232.
- Κοψίδης, Απωλεσθέντα = Κοψίδης Ρ., «Τα Απωλεσθέντα» στο: *Ράλλη Κοψίδη. Σχέδια και Ακουαρέλλες*, Αθήνα 1986. (χ.α.σελ).
- Κοψίδης, εφημ. Θεσσαλονίκη (8 Φεβρ. 1978) = Κοψίδης Ρ., εφημ. Θεσσαλονίκη (8 Φεβρ. 1978).
- Κοψίδης, Ζωγραφιές = Κοψίδης Ρ., «Οι ζωγραφιές μου είναι μικρά ερημονήσια» στο: *Ράλλης Κοψίδης, κατ. έκθεσης, «Κοχλίας»*, (3 Μαρτ – 18 Μαρτ), Θεσσαλονίκη 1977, (χ.αρ.σελ.).
- Κοψίδης, Ζωγραφική = Κοψίδης Ρ., *Ζωγραφική και άλλα τινά*, κατ. έκθεσης, «ΩΡΑ», (Οκτώβρης-Νοέμβρης 1973).
- Κοψίδης, Η Γέννηση = Κοψίδης Ρ., «Η Γέννηση του Χριστού, ζωγραφισμένη από έναν Καππαδόκη αγιογράφο», *Κάνιστρο* 1, Αθήνα 1972, 14-15.
- Κοψίδης, Ιανός = «Η άλλη όψη του Ιανού. Κουβέντες για τη ζωγραφική. Για διασκέδαση και νουθεσία των φίλων», *Κάνιστρο, Το μεράκι της Ρωμοσύνης* 1, (1972), 21-23.
- Κοψίδης, Κάλυκες = Κοψίδης Ρ., «Κάλυκες Ανθέων μελλοντικών», *Κάνιστρο Το μεράκι της Ρωμοσύνης* 1, (1972), 5.
- Κοψίδης, Κάστρο = Κοψίδης Ρ., *Κάστρο Ηλιόκαστρο*, εκδ. Τεχνικά Εκδόσεις Ε.Π.Ε Αθήνα 1980.
- Κοψίδης, Κερνίτσας = Κοψίδης Ρ., *Το Αρχαίο Μοναστήρι της Κερνίτσας και τα περίχωρά του. Κείμενο και ζωγραφίες του Ράλλη Κοψίδη*, Αθήνα 1967, (χ.αρ.σελ.).

- Κοψίδης, Λαύριο = Κοψίδης Ρ., «Λαύριο ή τά ὀψώνια τῆς πτωχείας. Κείμενο –ζωγραφίες του Ράλλη Κοψίδη», *Ζυγός* 3, (Ιουλ-Αυγ 1973), 44-51.
- Κοψίδης, Μπάζα = Κοψίδης Ρ., «Στα μπάζα του Λαυρίου, κι άλλα ιστορήματα, γραμμένα και ζωγραφισμένα απ'τον Ράλλη Κοψίδη, και τυπωμένα απ'τον ίδιο στη Γλυφάδα, εκδ. *Κάνιστρο αρ. 2*, Αθήνα, 1985 (χ.αρ.σελ.).
- Κοψίδης, Ξάνθης = Κοψίδης Ρ., «Περί Ξάνθης», *Ζυγός* 8, (Μαῖος – Ιούνιος 1974), 86-93.
- Κοψίδης, Πατρέων = Ράλλης Κοψίδης, *Αναδρομική έκθεση, Ζωγραφικής-Χαρακτικής, Δημοτική Πινακοθήκη Πατρέων*, κατ. έκθεσης, επιμ. Δ. Ππανικολάου, (6 Απριλίου-16 Μαΐου 1994).
- Κοψίδης, Πινακοθήκη = Ράλλης Κοψίδης, *Εθνική Πινακοθήκη Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου*, κατ. έκθεσης, επιμ. Αγγέλα Ταμβάκη, Αθήνα Μάρτιος 1989.
- Κοψίδης, *Ρακένδυτοι* = Κοψίδης Ρ., *Ρακένδυτοι. Σχέδια του Ράλλη Κοψίδη σχολιασμένα ποιητικά*, κατ. έκθεσης, «ΩΡΑ», Αθήνα 1976, (χ.α.σελ.)
- Κοψίδης, Σελίδα = Κοψίδης Ρ., «Η σελίδα αυτή γράφεται από τον Ρ.Κ. Με πλείστα όσα θέματα, κι άλλα τόσα ακόμα», *Κάνιστρο, Το μεράκι της Ρωμοσύνης* 1, (1972), 36.
- Κοψίδης, Σκοτεινή = Κοψίδης Ρ., «Η σκοτεινή οπτασία», στο: *Ράλλης Κοψίδης. Αναδρομική Έκθεση Ζωγραφικής – Χαρακτικής, Δημοτική Πινακοθήκη Δήμου Πατρέων.*, επιμ. Δ., Παπανικολάου, κατ.έκθεσης, (6 Απρ.-16 Μαΐου 1994), 14-15.
- Κοψίδης, *Σπίτια* = Κοψίδης Ρ. Σπίτια από την Ελλάδα, συλλεγέντα με πόνο για την επικείμενη εξαφάνισή τους. Κείμενο και ζωγραφίες του Ράλλη Κοψίδη. Έκδοση του «*Κάνιστρου*» αρ. 2 Αθήνα 1973.
- Κοψίδης, Συνοπτική = Κοψίδης Ρ., «Συνοπτική μέθοδος για τους απλοϊκούς. Περί κατανοήσεως της ζωγραφικής», *Κάνιστρο, Το μεράκι της Ρωμοσύνης* 1, (1972), 23.
- Κοψίδης, Φρέσκο = Κοψίδης Ρ., «Το φρέσκο», *Ζυγός* 7, (Ιουλ-Οκτ 1966), 16-35.
- Κωνσταντίνου, *Ρυθμοί* = Κωνσταντίνου Ι., *Ρυθμοί κινήσεων και λοζαί στάσεις εις την αρχαιότεραν Ελληνικήν πλαστικήν*, Αθήνα 1957.
- Κωτίδης, *Μοντερνισμός*= Κωτίδης Α., *Μοντερνισμός και Παράδοση στην Ελληνική Τέχνη του Μεσοπολέμου*, εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1993.
- Λάββας, *Ανανέωση* = Λάββας Γ., «Συνέχεια και ανανέωση στη Ναοδομία και Αγιογραφία» στο: *Αι Θεολογικάί Μελέται του Σαμπεζύ* 9, (1990), 293-307.
- Λάββα, *Οικοδόμηση* = Λάββα Ρ., «Η οικοδόμηση του Ιερού Ναού του Αποστόλου των Εθνών Παύλου στο Ελληνορθόδοξο Κέντρο του Chambesy της Γενεύης», στο: *Δ' Επιστημονικό Συμπόσιο της Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης (Κτήριο Θεολογικής Σχολής, Πανεπιστημιούπολη 13-15 Νοεμβρίου 2015). Πρακτικά*, Αθήνα 2017, 160-175.
- Λάββας, *Ναοδομία* = Λάββας Γ., «Σύγχρονη Ορθόδοξη Ναοδομία και Παράδοση», στο: *ΕΕΘΣΘ* 25, (1980), 261-280.

- Λαμπράκη-Πλάκα, Παπαλουκάς = Λαμπράκη-Πλάκα Μ., «Σπύρος Παπαλουκάς (1892-1957)» στο: *Οι Έλληνες Ζωγράφοι 20^{ος} αι.*, τ. 2, εκδ. «Μέλισσα», Αθήνα 1976, 132-152.
- Λαμπράκη-Πλάκα, *Πραγματείες* = Λαμπράκη-Πλάκα Μ., *Οι πραγματείες περί ζωγραφικής Αλμπέρτι και Λεονάρντο*, εκδ. Βικελαίας Βιβλιοθήκης, Ηράκλειο 1988.
- Λυδάκης, *Αρχαία* = Λυδάκης Σ., *Αρχαία Ελληνική Ζωγραφική και οι απηχήσεις της στους νεότερους χρόνους*, Αθήνα 2002.
- Λυδάκης Στ., *Εφημ. Ελεύθερος Κόσμος*, (12-11-1978). Αναδημοσίευση στο: Ράλλης Κοψίδης. Εθνική Πινακοθήκη Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου, κατ.έκθεσης, Αθήνα 1989, 10-11.
- Μακρής, *Χιονιαδίτες* = Μακρής Κ., *Χιονιαδίτες ζωγράφοι, 65 Λαϊκοί ζωγράφοι από το χωριό Χιονιάδες της Ηπείρου*, Αθήνα 1981.
- Μαμάης, *Αισθητικές* = Μαμάης Ν., «Αισθητικές παρατηρήσεις στο εικονογραφικό έργο του Ράλλη Κοψίδη», στο: *Δ' Επιστημονικό Συμπόσιο της Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης (Κτήριο Θεολογικής Σχολής, Πανεπιστημιούπολη, 13-15 Νοεμβρίου 2015.) Πρακτικά*, Αθήνα 2017, 449-459.
- Μαμάης, *Εικονογράφηση* = Μαμάης Ν., *Εικονογράφηση του Βίου του Νεομάρτυρα του Αγίου Γεωργίου του εν Ιωαννίνους - Μια εικονογραφική πρόταση*, Διπλωματική εργασία (Master), Θεολογική Σχολή - Τμ. Θεολογίας, Ιστορικός Τομέας, Αθήνα 2007.
- Μαμάης, Κοψίδης = Μαμάης Ν., «Ράλλης Κοψίδης, Ιστορώντας το ναό του Αποστόλου Παύλου στο Chambésy της Γενεύης», στο: *Ιστορώντας την υπέρβαση. Από την παράδοση του Βυζαντίου στη Νεότερη Τέχνη*, επιμ. Μαργαρίτης Χ., (Άνδρος 30 Ιουνίου – 29 Σεπτεμβρίου 2013), 267-273.
- Μαντάς, *Πρόγραμμα* = Μαντάς Α., *Το εικονογραφικό Πρόγραμμα του Ιερού Βήματος των Μεσοβυζαντινών Ναών της Ελλάδας (843-1204)*, Αθήνα 2001.
- Μαρίνης, *Νυμφίος* = Μαρίνης Σπ., *Ιδού ο Νυμφίος*, εκδ. Ακρίτας, Αθήνα 2002.
- Ματθιόπουλος, *Parthénis* = Ματθιόπουλος Ε. Δ., *C. Parthénis – Η ζωή και το έργο του Κωστή Παρθένη*, Αθήνα 2008.
- Μιχελής, *Θεωρήματα* = Μιχελής Π., *Αισθητικά Θεωρήματα*, Γ', εκδ. Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή, Αθήνα 2004³
- Μιχελής, *Αισθητική* = Μιχελής Π., *Αισθητική Θεώρηση της Βυζαντινής Τέχνης*, Αθήνα 2001⁶.
- Μοσχονάς, *Αποκλίσεις* = Μοσχονάς Σ., «Μετά τον Κόντογλου: αποκλίσεις και συγκλίσεις προς το αδιαμφισβήτητο κέντρο», στο: *Τέμπλον. Άγιες Μορφές, Αόρατες Πύλες Πίστης 20^{ος} και 21^{ος} αιώνες*, επιμ., Μαργαρίτης Χ., εκδ. Ίδρυμα Αικατερίνης Λασκαρίδη, Αθήνα 2017, 187- 203.
- Μοσχονάς, *Εκκλησιαστική ζωγραφική* = Μοσχονάς Σ., «Η εκκλησιαστική ζωγραφική στην Ελλάδα κατά τον 20^ο αι. Μια επισκόπηση», στο: *Ιστορώντας την Υπέρβαση από την Παράδοση του Βυζαντίου στη νεότερη τέχνη.*, Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή,

- επιμ. Μαργαρίτης Χ., Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, (30 Ιουνίου- 29 Σεπτεμβρίου, Άνδρος 2013), 51- 61.
- Μοσχονάς, *Νεοέλληνες* = Μοσχονάς Σ., *Τάχα ζωγράφοι. Νεοέλληνες δημιουργοί και μνημειακή εκκλησιαστική ζωγραφική στο πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα.*, Διπλωματική εργασία, Αθήνα 2004.
- Μοσχονάς, Ρίζες = Μοσχονάς Σ., «Με ρίζες βαθιές, στα παιδικά τα χρόνια», στο: Ράλλης Κοψίδης (1929-2010), Αναδρομική, κατ. έκθεσης, Πινακοθήκη Σύγχρονης Βαλκανικής Τέχνης Κοντιά, Λήμνος 2019, 9-11.
- Μοσχονάς, Χρονικό = Μοσχονάς Σ. «Το χρονικό μιας μαθητείας: Φώτης Κόντογλου – Ράλλης Κοψίδης» στο: *Φώτης Κόντογλου. Από τον Λόγο στην Έκφραση*, επιμ. Μαργαρίτης Χ., εκδ. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2015, 149-157.
- Μουστάκας, Εις μνημόσυνον = Αρχ. Μουστάκας Χρ. «Εις μνημόσυνον...Παντελής Οδάμπασης, Αγιογράφος», *Ορθόδοξος Τύπος*, 20 Ιανουαρίου 1978 (αναδημ.: *Βιθυνιακά Χρονικά*, τχ. 19, Απρίλιος-Μάιος 2017, σ. 5-6).
- Μπαρούτας, *Πρόβλημα* = Μπαρούτας Κ., *Το πρόβλημα της Ελευθερίας στην βυζαντινή τέχνη*, εκδ. Σαββάλας, Αθήνα 2002.
- Μπόλης, Κοψίδης = Μπόλης Γ., «Κοψίδης Ράλλης», *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών*, Αθήνα 1998, 322-325.
- Μπριλής, Βροντάδος = Μπριλής Ιακ., *Ο Βροντάδος από το χθες στο σήμερα*, τ.Β', Αθήνα 2018.
- Μυλωνάς, Παρθένης = Μυλωνάς Γ., «Κωνσταντίνος Παρθένης. από τον Λουδοβίκο Θεΐρσιο στον Ευαγγελισμό μιας νέας εκκλησιαστικής ζωγραφικής», στο: *Ιστορώντας την Υπέρβαση από την Παράδοση του Βυζαντίου στη νεότερη τέχνη*. Κατ. εκθ., Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή, επιμ. Μαργαρίτης Χ., Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, (30 Ιουνίου- 29 Σεπτεμβρίου Άνδρος 2013), 71- 81.
- Μυλωνάς, Δημαρχείο= Μυλωνάς Γ., «Δημαρχείο Αθηνών. Το Μνημονάριον της Ρωμοσύνης», στο: *Φώτης Κόντογλου. Από τον Λόγο στην Έκφραση με ζωγραφίες και πλουμΐδια από το χέρι του ίδιου του συγγραφέα*, επιμ. Μαργαρίτης Χ., εκδ. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2015, 101-113.
- Μύστακας, *Οδηγός* = Μύστακας Ε., *Οδηγός Αγιογραφίας. Θεωρία και Τεχνική της Φορητής Εικόνας*, εκδ. Ντουντούμη, Αθήνα 2005.
- Μερλώ-Ποντύ, *Αμφιβολία* = Μερλώ-Ποντύ Μωρίς, *Η αμφιβολία του Σεζάν. Το μάτι και το πνεύμα*, ελλ. μτφρ. Μουρίκη Α., εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1991.
- Νικολάου, *Περιπέτεια* = Νικολάου Ν., *Η περιπέτεια της Γραμμής στην Τέχνη*, Αθήνα 1986.
- Ξυγγοπούλος, *Τοιχογραφία* = Ξυγγοπούλος Α., *Η τοιχογραφία τῆς Ἀναλήψεως ἐν τῇ ἀψΐδι τοῦ Ἁγίου Γεωργίου Θεσσαλονίκης*, Αθήνα 1939.
- Ξυγγόπουλος, *Τοιχογραφίαι*= Ξυγγόπουλος Α., *Αί τοιχογραφίαι τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς Προδρόμου παρά τὰς Σέρρας*, Θεσσαλονίκη 1973.

- Ξύδης, Παρθένης = Ξύδης Α., «Κωνσταντίνος Παρθένης (1878- 1967)», στο: *Οι Έλληνες Ζωγράφοι, 20^{ος} αι.*, τ. 2, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1976, 14- 53.
- Ουσπένσκυ, *Η εικόνα* = Ουσπένσκυ Λ., *Η εικόνα, λίγα λόγια για τη δογματική έννοια της*, μτφρ. Φ. Κόντογλου, εκδ «Αστήρ», Αθήνα 1985² .
- Ουσπένσκυ, *Θεολογία* = Ουσπένσκυ Λ., *Η Θεολογία της Εικόνας στην Ορθόδοξη Εκκλησία*, μτφ. Σ. Μαρίνης, εκδ. Αρμός, Αθήνα, 1993.
- Παΐσιος, Εισαγωγή = Παΐσιος Ν., «Ράλλης Κοψίδης. Σύντομη Εισαγωγή στο έργο του» *Σύναξη* 99, (Ιουλ-Σεπτ 2006), 11-14.
- Παΐσιος, Σύντομη = Παΐσιος Ν., «Σύντομη εισαγωγή στο έργο του», *Σύναξη* 99 (Ιουλ – Σεπ 2006), 11-14.
- Παλιούρας, *Μεταβυζαντινή* = Παλιούρας Α., *Μεταβυζαντινή Ζωγραφική*, Ιωάννινα 2000.
- Παναγιωτίδης, Παράσταση = Παναγιωτίδης Μ., «Η παράσταση της Ανάληψης στον τρούλο της Αγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης. Εικονογραφικά προβλήματα» *ΕΕΠΣΑΠΘ* (1974), 69-82.
- Παναγιωτουνάκου-Πατσουμά, Παπαλουκάς = Παναγιωτουνάκου-Πατσουμά Α., «Παπαλουκάς-Αστεριάδης-Βασιλείου», στο: *Ιστορώντας το θείο. Νεοελληνική εκκλησιαστική ζωγραφική*, εφημ. Καθημερινή Επτά Ημέρες (Απρ. 2001), 9-10.
- Πανσελήνου, *Βυζαντινή* = Πανσελήνου Ν., *Βυζαντινή ζωγραφική. Η Βυζαντινή Κοινωνία και οι εικόνες της*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2002².
- Πάντος, *Σύλληψη* = Πάντος Θ., *Το χρώμα Σύλληψη, Αντίληψη Πρακτική*, εκδ. Κάλβος, Αθήνα 1990.
- Παπαθανασίου, Δημιουργικότητα = Παπαθανασίου Θ., «Εικόνα και Δημιουργικότητα» *Σύναξη* 85 (Ιαν – Μαρτ. 2003), 56-58.
- Παπαλεξανδρόπουλος, Βυζάντιο = Παπαλεξανδρόπουλος Στ., «Πέρα από το Βυζάντιο, τη μίμηση και τη δημιουργία: Για μια χριστιανική εικονογραφία», *Σύναξη* 85 (Ιαν – Μαρτ. 2003), 40-46.
- Παπάς, Διακόσμηση = Παπάς Α., «Περί την διακόσμηση του Ι. Ναού του Αγίου Παύλου», *Ορθόδοξον Κέντρο του Οικουμενικού Πατριαρχείου, Σαμπεζύ Γενεύης*, Αθήνα 2003, 235-327.
- Παπαστάμος, Κόντογλου = Παπαστάμος Δ., «Για τον Φώτη Κόντογλου», *Ζυγός* 31, (Σεπτ-Οκτ 1978), 13-18.
- Παπαμαστοράκης, *Διάκοσμος* = Παπαμαστοράκης Τ., *Ο Διάκοσμος του Τρούλου των ναών της Παλαιολόγειας Περιόδου στη Βαλκανική Χερσόνησο και την Κύπρο*, Αθήνα 2001.
- Παπαμαστοράκης, Μορφή = Παπαμαστοράκης Τ., «Η μορφή του Χριστού - Μεγάλου Αρχιερέα» *ΔΧΑΕ* 17 (1993-1994), περίοδος Δ'. Στη μνήμη της Νούλας Μουρίκη (1934-1991), Αθήνα 1994, 67-78.
- Παπανικολάου, Απόηχος = Παπανικολάου Π., «Ο απόηχος της βυζαντινής τέχνης στη Γενιά του '30. Η περίπτωση του Σπύρου Παπαλουκά», στο: *Από τη Μεταβυζαντινή Τέχνη*

στη Σύγχρονη. 18^{ος}- 20^{ος} αι. Πανελλήνιο Συνέδριο (20- 21 Νοεμβρίου 1997), ΑΠΘ, εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1998, 297- 308.

- Παπανικολάου, *Ελληνική Τέχνη* = Παπαπανικολάου Μ., *Η ελληνική τέχνη του 20^{ου} αιώνα, Ζωγραφική – Γλυπτική*, εκδ. Βάνιας, Θεσσαλονίκη 2006.
- Παπαντωνίου, *Ελληνική* = Παπαντωνίου Ιω., *Η ελληνική ενδυμασία. Από την αρχαιότητα ως τις αρχές του 20^{ου} αιώνα*, εκδ. Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 2000.
- Παπαστάμος, *Ζωγραφική* = Παπαστάμος Δ., *Ζωγραφική 1930- 40, Καλλιτεχνική και αισθητική τοποθέτηση στη δεκαετία*, εκδ. «Αστήρ», Αθήνα 1981.
- Παυλόπουλος, *Εικονογραφήσεις* = Παυλόπουλος Δ., «Οι εικονογραφήσεις του Φώτη Κόντογλου» στο: «Από τον «Λόγο» στην «Έκφραση». Με ζωγραφιές και με πλουμίδια απ' το χέρι του ίδιου του συγγραφέα, επιμ. Μαργαρίτης Χρ., Αθήνα 2015, 207-217.
- Παυλόπουλος, *Ερημικός* = Παυλόπουλος Δ., «Ράλλης Κοψίδης. Ο ερημικός της τέχνης του», *Σύναξη 99* (Ιουλ.-Σεπτ 2006), 6-10.
- Παυλόπουλος, *Μυστικός* = Παυλόπουλος Δ., «Ο Μυστικός Κήπος των Εικόνων του Φώτη Κόντογλου», *Θέματα Αρχαιολογίας*, τ.1.2, (Μαΐος – Αύγουστος 2017), 212-223.
- Πελεκανίδης, *Καλλιέργης* = Πελεκανίδης Στ., *Καλλιέργης Όλης Θετταλίας Άριστος ζωγράφος*, εκδ. Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας, Αριθ. 75, Εν Αθήναις 1973, (Ανατύπωση 1994).
- Περαντώνης, *Λεξικόν* = Περαντώνης Ι., *Λεξικόν των Νεομαρτύρων. (Οι Νεομάρτυρες από της αλώσεως της Κωνσταντινουπόλεως μέχρι της απελευθερώσεως του δούλου Έθνους)*, τ.Α' (Α-Δ), εν Αθήναις 1972.
- Πιομπίνος, *Διαφορετική* = Πιομπίνος Φ., *Η Διαφορετική Πνευματική Οπτική Ελλάδας και Δύσης μέσα από την Τέχνη*, εκδ. του Φοίνικα, Αθήνα 2017.
- Πλάτανος, *Ο Λημνιός* = Πλάτανος Β., «Ο Λημνιός μαθητής του Κόντογλου» *εφημ. «Εμπρός» του Νομού Λέσβου*, (01.07.2012).
- Πλίνιου, *Περί ζωγραφικής* = Πλίνιου του Πρεσβυτέρου, *Περί της Αρχαίας Ελληνικής Ζωγραφικής*, ελλ. μτφ. Τάσος Ρούσσος – Αλ. Λεβίδης, εκδ. Άγρα, Αθήνα 1994.
- Προβατάκης, *Διάβολος* = Προβατάκης Θ., *Ο Διάβολος εις την Βυζαντινή Τέχνη. Συμβολή εις την έρευναν της ορθοδόξου ζωγραφικής και γλυπτικής*, εκδ. Θεσσαλονίκη 1980.
- Προεστάκης, Παπανικολάου= Προεστάκης Ξ., «Ο Σπυρίδων Παπανικολάου και η πρόσληψη της Βυζαντινής Τέχνης από την Γενιά του '30. Με αφορμή την διακόσμηση του ναού του Αγίου Δημητρίου στους Αμπελόκηπους, στο: *Γ' επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης, (Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, 22-24 Νοεμβρίου 2013), Πρακτικά*, Αθήνα 2015, 721- 734.
- Προκοπίου, *Ιερή* = Προκοπίου Γ., *Η Ιερή Μονή Πεντέλης*, Αθήναι 1967.
- Προκοπίου, *Κοσμολογικός* = Προκοπίου Γ., *Ο Κοσμολογικός Συμβολισμός στην αρχιτεκτονική του Βυζαντινού Ναού*, εκδ. Πύρινος Κόσμος, Αθήνα 1981.

- Ράμφος, *Μυθολογία* = Ράμφος Σ., *Μυθολογία του βλέμματος*, εκδ. Αρμός, Αθήνα 2007.
- Ράμφος, Πανσέληνος = Ράμφος Σ., «Η Βυζαντινή Ζωγραφική και ο Μανουήλ Πανσέληνος», *Ερουρέμ* 2, (1995), 5-38.
- Ρηγόπουλος, *Πάθη* = Ρηγόπουλος Γ., *Τα Πάθη του Χριστού στη Μεταβυζαντινή Ζωγραφική και τα Δυτικά τους πρότυπα*, Αθήνα 2017.
- Σιούντρη, Καθολικού = Σιούντρη Αργ., «Η εικονογράφηση του Καθολικού της Μονής Κερνίτσας στην Αρκαδία» στο: *Γ' Επιστημονικό Συμπόσιο της Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης (Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, 22-24 Νοεμβρίου 2013). Πρακτικά*, Αθήνα 2015, 857-872.
- Σκλήρης, *Εικόνα* = π. Σκλήρης Δ., «Η εικόνα της Γέννησης» στο: *Χριστού Γέννα*, εκδ. Ακρίτας, 2006 113- 124.
- Σκλήρης, Ελεύθερη = π. Σκλήρης Στ., «Ελεύθερη δημιουργία και αντιγραφή μέσα στην Ορθόδοξη Εικονογραφική Παράδοση», *Σύναξη* 85 (Ιαν-Μαρτ 2003), 21-31.
- Σκλήρης, *Εν έσώπτρω* = π. Σκλήρης Στ., *Εν έσώπτρω Εικονολογικά μελετήματα*, εκδ. Γρηγόρη, Αθήνα 1992.
- Σκλήρης, *Ζωγραφίζοντας* = π. Σκλήρης Στ., «Ζωγραφίζοντας την Εικόνα της Γεννήσεως», στο: *Χριστού Γέννα*, εκδ. Ακρίτας, Αθήνα 2006, 55- 63.
- Σκλήρης, *Μπαλογιάννη* = π. Σκλήρης Στ., «Η ζωγραφική του Γρηγόρη Μπαλογιάννη», στο : *Γρηγόρης Μπαλογιάννης. Αγιογράφος*, κατ.έκθεσης, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (12/12/2018- 13/01/2019), 8- 11.
- Σκλήρης, *Πραγματώσεις* = π. Σκλήρης Στ., «Αισθητικές Πραγματώσεις Αγιότητας», στο: *Αγιότητα, ένα λησμονημένο όραμα*, εκδ. Ακρίτας, Αθήνα 2001, 131- 141.
- Σκλήρης, *Προσωπογραφία* = π. Σκλήρης Στ., «Από την προσωπογραφία στην Εικόνα», *Σύναξη* 24 (Οκτ-Δεκ 1987), 7- 37.
- Σκλήρης, *Φόβος* = π. Σκλήρης Στ., «Φόβος και Ελευθερία στο λειτούργημα της εικόνας», *Σύναξη* 82 (Απρ- Ιουν 2002), 26-33.
- Σκλήρης, *Φωταγωγική* = π. Σκλήρης Στ., «Φωταγωγική ερμηνεία της έννοιας της Ελληνικότητας», *Ζυγός* 62 (Νοεμ-Δεκ 1983), 11-21.
- Σκλήρης, *Φωτοσκίαση* = π. Σκλήρης Στ., «Φωτοσκίαση και ψυχολογία στις τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου Ορφανού», στο: *Άγιος Νικόλαος Οργανός. Οι τοιχογραφίες*, επιμ. Χ. Μπακιρτζής, εκδ. Ακρίτας 2003.
- Σκουτέρης, *Αποστολή* = Σκουτέρης Κ. «Αποστολή και Σκοποί του Πατριαρχικού Κέντρου, όπως αυτά ορίζονται στα δύο Πατριαρχικά Σιγίλλια των ετών 1966 και 1975» στο: *Ορθόδοξον Κέντρο του Οικομενικού Πατριαρχείου, Σαμπεζύ Γενεύης*, Αθήνα 2003, 91-125.
- Σπηλιάδη Β., εφημ. Καθημερινή, (13-11-76). Αναδημοσίευση στο: Ράλλης Κοψίδης. Εθνική Πινακοθήκη Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου, κατ.έκθεσης, Αθήνα 1989, 10.

- Στεφανίδης, *Ιστορία* = Στεφανίδης Μ., *Μια ιστορία της ζωγραφικής, Από το Βυζάντιο στην Αναγέννηση και από τους Ιμπρεσιονιστές στον Πικάσο*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1997².
- Στουφή-Πουλημένου, *Αρχαιολογία* = Στουφή-Πουλημένου Ι., *Χριστιανική και Βυζαντινή Αρχαιολογία και Τέχνη*, εκδ. Παρησία, Αθήνα 2011.
- Στουφή-Πουλημένου, Αστεριάδης = Στουφή-Πουλημένου Ι., «Αγήνωρ Αστεριάδης. Και πάλι στην Τεγέα. Η εικονογράφηση του Αγίου Αθανασίου στις Ρίζες της Τεγέας», στο: *Ιστορώντας την Υπέρβαση από την Παράδοση του Βυζαντίου στη νεότερη τέχνη*, Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή, επιμ. Μαργαρίτης Χ., Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, (Άνδρος 30 Ιουνίου- 29 Σεπτεμβρίου 2013), 169- 180.
- Στουφή-Πουλημένου, *Ναζαρηνοί* = Στουφή-Πουλημένου Ι., *Από τους Ναζαρηνοί στον Φ. Κόντογλου, Θέματα νεοελληνική εκκλησιαστικής ζωγραφικής*, εκδ. Αρμός, Αθήνα 2007.
- Στουφή-Πουλημένου, Παντοκράτωρ = Στουφή-Πουλημένου Ι., «Παλαιοχριστικές Παραστάσεις του Χριστού και ο Βυζαντινός Παντοκράτωρ», Συμβολή στην Παλαιοχριστιανική και Βυζαντινή Τέχνη, *Θεολογία ΝΖ*, Αθήνα 1986, 793-854.
- Στουφή-Πουλημένου, Πελεκάσης = Στουφή-Πουλημένου Ι., «Δημήτριος Πελεκάσης. Μια προσέγγιση στην εκκλησιαστική ζωγραφική του», στο: *Ιστορώντας την Υπέρβαση από την Παράδοση του Βυζαντίου στη νεότερη τέχνη*, Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή, επιμ. Μαργαρίτης Χ., Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, (Άνδρος 30 Ιουνίου- 29 Σεπτεμβρίου 2013), 105- 112.
- Στουφή-Πουλημένου, Πρόσληψη = Στουφή-Πουλημένου Ι., «Η πρόσληψη της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής παράδοσης στο εικονογραφικό έργο του Φώτη Κόντογλου», στο: *Δ' Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης, (Κτήριο Θεολογικής Σχολής, Πανεπιστημιούπολη 13- 15 Νοεμβρίου 2016), Πρακτικά*, Αθήνα 2017, 621- 635.
- Στουφή-Πουλημένου, Στοιχεία = Στουφή-Πουλημένου Ι., «Στοιχεία της τέχνης του Μανουήλ Πανσέληνου στο εικονογραφικό έργο του Φ. Κόντογλου» στο: *Ανάτυπο εκ της ΕΕΘΣΠΑ τ. ΜΣΤ'* (2011), 345-373.
- Στουφή-Πουλημένου, Τοιχογραφικό = Στουφή- Πουλημένου Ι., «Το τοιχογραφικό έργο του Αγήνωρα Αστεριάδη στην Τεγέα: Επισκοπή, Άγιος Αθανάσιος Ριζών, Άγιος Δημήτριος στο Στάδιο» στο: *Γ' Επιστημονικό Συμπόσιο της Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (22-24 Νοεμβρίου 2013), Πρακτικά*, Αθήνα 2015, 651-666.
- Στουφή-Πουλημένου, *Φράγμα* = Στουφή-Πουλημένου Ι., *Το φράγμα του Ιερού Βήματος στα Παλαιοχριστιανικά Μνημεία της Ελλάδος*. Μελέτη Αρχαιολογική και Λειτουργική, εκδ. Μπάστα, Αθήνα 1999.
- Συνοδινός, *Ιωάννης* = Συνοδινός Θ., *Ο Άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος στην Εικονογραφία*, Αθήνα 2007.

- Σχινά, Νημενθή = Σχινά Αθ., «Νηπενθή και Εωθινά: Τα περιβάλλοντα που μας αντικατοπτρίζουν», στο: *Πλόες, 21, Νηπενθή και Εωθινά, (1^η Αυγ. – 27 Σεπτ. 2015)*, επιμ. Αθηνά Σχινά, κατ. έκθεσης, Ίδρυμα Πέτρου και Μαρίκας Κυδωνιέως, Άνδρος 2015, 10-17.
- Σχινά, Επιούσιος = Σχινά Αθ., «Επιούσιος Παραμυθία» στο: *Ράλλης Κοψίδης, Αναδρομική Έκθεση ζωγραφικής - χαρακτηρισ, Δημοτική Πινακοθήκη Δήμου Πατρέων*, επιμ. Δ. Παπανικολάου, κατ. έκθεσης (6 Απριλίου-16 Μαΐου 1994), 9-11.
- Σχινά, Ράλλης = Σχινά Αθ., «Ράλλης Κοψίδης (1929-2010)» στο: *Πλόες, 21, Νηπενθή και Εωθινά, (1^η Αυγ. – 27 Σεπτ. 2015)*, επιμ. Αθηνά Σχινά., κατ. έκθεσης, Ίδρυμα Πέτρου και Μαρίκας Κυδωνιέως, Άνδρος 2015, 26-27.
- Σωτηρίου, Κύκλοι = Σωτηρίου Γ., *Οι Εικονογραφικοί Κύκλοι. Σημασία της Εικονογραφώσεως του Ορθόδοξου Ελληνικού Ναού*, Αθήναι 1927.
- Σωτηρίου, Όμορφη = Σωτηρίου Γ., «Η Όμορφη Εκκλησιά Αιγίνης» στο: *ΕΕΒΣ, τ.Β' (1925)*, 243-276.
- Σωτηρίου, Χριστός = Σωτηρίου Γ., *Ο Χριστός εν τη Τέχνη*, εκδ. Ν. Τζάκα, εν Αθήναις 1914.
- Ταμβάκη, Προσπάθεια = Ταμβάκη Α., «Προσπάθεια προσέγγισης της εικαστικής δημιουργίας του Ράλλη Κοψίδη» στο: *Ράλλης Κοψίδης, Εθνική Πινακοθήκη, Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου*, επιμ. Ταμβάκη Α., κατ. έκθεσης, Αθήνα Μάρτιος 1989, 6-7.
- Τατάκης, Φιλοσοφία = Τατάκης Β., *Η Βυζαντινή Φιλοσοφία*, μτφρ. Εύας Καλπουρτζή, εκδ. Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 1977.
- Τριανταφυλλόπουλος, Κανόνες = Τριανταφυλλόπουλος Δ., «Υπάρχουν κανόνες στην τέχνη της Ορθοδοξίας; Από τις κατακόμβες στην εποχή της παγκοσμιοποίησης», *Σύναξη 85*, (Ιαν-Μαρτ 2003), 6-20.
- Τριανταφυλλόπουλος, Όρια = Τριανταφυλλόπουλος Δ., «Ορθόδοξη εκκλησιαστική τέχνη και όρια του καλλιτέχνη – δημιουργού. Από τη Ζ' Οικουμενική Σύνοδο στο κατώφλι του 21^{ου} αιώνα» στο: *Τέχνη και λατρεία κείμενα για την ζωγραφική στην ορθόδοξη Εκκλησία*, εκδ. Αρμός, Αθήνα 2001, 29-38.
- Τσαρούχης, Νυν και αεί = Τσαρούχης Ι., «Νυν και αεί ή ποτέ πια», *Ζυγός 20* (Μάιος- Ιούνιος 1976), 5-13.
- Τσαρούχης, Ο Κόντογλου = Τσαρούχης Ι., «Ο Κόντογλου» στο: *Μνήμη Κόντογλου. Δέκα χρόνια από την κοίμησή του, κείμενα για το πρόσωπο και το έργο του με εικόνες και σχέδια του ιδίου*, εκδ. Αστήρ, Αθήνα 1975, 131- 132.
- Τσελεγγίδης, Εικονολογικές = Τσελεγγίδης Δ., *Εικονολογικές μελέτες*, εκδ. Ι. Μονή Κοίμησεως της Θεοτόκου, Μάκρη Αλεξανδρουπόλεως, Θεσσαλονίκη 2003.
- Τσιγαρίδας, Πανσέληνος = Τσιγαρίδας Ε. «Μανουήλ Πανσέληνος Ο κορυφαίος ζωγράφος της εποχής των Παλαιολόγων» στο: *Μανουήλ Πανσέληνος, εκ του Ιερού ναού του Πρωτάτου*, εκδ. Αγιορίτικη Εστία, Θεσσαλονίκη 2003, 17-63.

- Τσιγαρίδας – Σοφιανός, Αναπαυσά = Τσιγαρίδας Ε. και Σοφιανός Δ. *Ιερά Μονή Αγίου Νικολάου Αναπαυσά. Ιστορία – Τέχνη*, Τρίκαλα 2003.
- Τσιμουρής, *Κείμενα* = Τσιμουρής Σπ., *Κείμενα εκ του Αρχείου του Κωνσταντίνου Γ. Ξυνόπουλου (1929- 2001) Φάκελος «Μελέτες», Η φορητή εικόνα και η νωπογραφία, Διπλωματική εργασία*, Θεολογική Σχολή – Τμ. Θεολογίας, Ιστορικός τομέας, Αθήνα 2004.
- Τσιτουρίδου, *Διάκοσμος*, Τσιτουρίδου Α., *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη. Συμβολή στη μελέτη της Παλαιολόγιας ζωγραφικής κατά τον πρώιμο 14^ο αιώνα*, εκδ. Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών, Θεσσαλονίκη 1986.
- Φασιανός, *Ζωγραφείον* = Φασιανός Α., *Το Ζωγραφείον*, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 1993.
- Φιλίππιδης, *Διακοσμητικές* = Φιλίππιδης Δ., *Διακοσμητικές Τέχνες. Τρεις αιώνες Τέχνης στην Ελληνική Αρχιτεκτονική*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1998.
- Φλούδα, *Παναγία Κερνίτσης* = Φλούδα Ν., *Παναγία Κερνίτσης, Ιστορία και Θαύματα*, Αθήνα 1969.
- Φλωρένσκυ, *Αντιστροφή* = Φλωρέσκυ Π., «*Η Αντίστροφη Προοπτική*», *Ερουρέμ* 2 (1995), 227-315.
- Φλώρου, *Τσαρούχης* = Φλώρου Ε., *Γιάννης Τσαρούχης. Η ζωγραφική και η εποχή του. Ο Τσαρούχης ζωγράφισε τη μητέρα μου το 1936*, εκδ. Νέα Σύνορα- Α. Λιβάνη, Αθήνα 1999.
- Φωκάς, *Σημειώματα* = Φωκάς Α., «*Σημειώματα με αφορμή τις τοιχογραφίες του Πρωτάτου*» στο: *Η χαμένη ενότητα των πραγμάτων*, εκδ. Αρμός, Αθήνα 2001, 45-62.
- Φωσκόλου, *Όμορφη* = Φωσκόλου Β., *Η Όμορφη Εκκλησία στην Αίγινα. Εικονογραφική και τεχνολογική ανάλυση των τοιχογραφιών*, Αθήνα 2000.
- Χαϊμαλά, *Μητράκας* = Χαϊμαλά Μ., *Γιάννης Μητράκας. Βυζαντινές και Λαϊκές Επιδράσεις στο Έργο ενός Αυτοδίδακτου Ζωγράφου. Συμβολή στη Μελέτη της Λαϊκής Ζωγραφικής*, εκδ. Ελληνική Λαογραφική Εταιρεία, Αθήνα 2013.
- Χατζηδάκης, *Μνημειακή* = Χατζηδάκης Μ., «*Μνημειακή ζωγραφική*» στο: *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, τ. Η*, Εκδοτική Αθηνών, 1979, 300-305.
- Χατζηδάκης, *Πάτμου* = Χατζηδάκης Μ., *Εικόνες της Πάτμου. Ζητήματα Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1977.
- Χατζηδάκης, *Θεοφάνης* = Χατζηδάκης Μ., *Ο Κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Οι τοιχογραφίες της Ι. Μονής Σταυρονικήτα*, εκδ. Ι. Μονής Σταυρονικήτα, Άγιον Όρος 1997.
- Χατζηδάκης, *Μυστράς* = Χατζηδάκης Μ., *Μυστράς η Μεσαιωνική Πολιτεία και το Κάστρο*, Εκδοτική Αθηνών, 1997.
- Χατζηφώτης, *Φώτιος* = Χατζηφώτης Ι., *Φώτιος Κόντογλου. Η ζωή και το έργο του*, εκδ. Γραμμή, Αθήνα 1978.
- Χατζηφώτης, *Χριστούγεννα* = Χατζηφώτης Ι., *Τα Χριστούγεννα της Ρωμιοσύνης*, εκδ. Μιχάλης Τουμπής, Αθήνα 2005.

Χατζόπουλος, Η νέα = Χατζόπουλος Α., «Η νέα διάσταση της βυζαντινής αγιογραφίας. Η εκκλησία του Αγίου Παύλου στη Γενεύη, που σχεδίασε ο Αρχιτέκτονας Γ. Λάββας», *εφημ.Καθημερινή*, 25 Δεκεμβρίου 1977.

Χοχλιδάκης, Ο Φώτης Κόντογλου = Χοχλιδάκης Γ., «Ο Φώτης Κόντογλου ζωγραφίζει φρέσκο» στο: *Φώτης Κόντογλου. Από τον Λόγο στην Έκφραση*, επιμ. Μαργαρίτης Χ., εκδ. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2015, 143-145.

Χρήστου, Αφομοίωση = Χρήστου Χρ., «Ράλλης Κοψίδης. Από την αφομοίωση της παράδοσης στην κατάκτηση μιας καθαρά προσωπικής γλώσσας», *Ζυγός* 50, (Νοεμ-Δεκ 1981), 46-53.

Χρήστου, *Ελληνική* = Χρήστου Χρ., *Η Ελληνική ζωγραφική στον εικοστό αιώνα τ. Α' (1882-1922)*, Αθήνα 2000.

Χρήστου, *Ελληνική ζωγραφική* = Χρήστου Χρ., *Η Ελληνική ζωγραφική στον εικοστό αιώνα τ. Β' (1923-1940)*, Αθήνα 2001.

Χρήστου, *Θεωρία* = Χρήστου Χρ., *Θεωρία και ιστορία της νεώτερης τέχνης*, εκδ. Κωνσταντινίδη, Θεσσαλονίκη, 1970.

2. ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ

Argan, *Μοντέρνα* = Argan Julio Carlo, *Η Μοντέρνα Τέχνη*, ελλ.μτφρ. Λίνα Παπαδημήτρη, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2006, 5.

Arnheim, *Οπτική* = Arnheim R., *Τέχνη και Οπτική Αντίληψη, Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης*, ελλ. μτφρ. Ι. Ποταμιάνος, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα 2005³.

Bartz, *Angelico* = Bartz G., *Guido Di Piero, known as Fra Angelico ca. 1395-1455. Masters of Italian Art*, h.f. Ullmann, 2016.

Beardsley, *Ιστορία* = Beardsley M., *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*, μτφρ. Δ. Κούρτοβικ- Π. Χριστοδουλίδης, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1989.

Belting, *Image* = Belting H., "An Image and its Function in the Liturgy: The man of Sorrows in Byzantium", *DOP* 34-35 (1980-1981), 1-16.

Belting, *Likeness* = Belting Hans, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, The University of Chicago Press, Chicago 1994.

Bychkov, *Προβλήματα* = Bychkov V, *Βυζαντινή αισθητική, θεωρητικά προβλήματα*, μτφ. Χαραλαμπίδης Κ., εκδ. Τζαφέρη, Αθήνα 1999.

Constantinidis, *Le Centre* = Constantinidis J., *LE CENTRE ORTHODOXE DU PATRIARCAT OECUMENIQUE à Chambésy- prés- Genève UN QUART- DE- SIECLE 1963-1988. Buef historique de sa création, realizatiòn, fonctionnement, Architecture et Iconographie*, GENEVE 1990, 1-71.

Delvoeye, *Βυζαντινή Τέχνη* = Delvoeye C., *Βυζαντινή Τέχνη*, μτφ. Μαντώ Β. Παπαδάκη, τ. Α', εκδ. Παπαδήμα, Αθήνα 1975

Demus, *Decoration* = Demus O., *Mosaic Church Decoration*, Routledge & Kejan Paul, London 1974⁴.

- Demus, *Mosaics* = Demus O., *The Mosaics of Norman Sicily*, Cambridge, Mars 1949.
- Demus, Πλαίσια = Demus O., «Η βυζαντινή τέχνη στα ευρωπαϊκά πλαίσια» στο: *Η Βυζαντινή τέχνη, τέχνη Ευρωπαϊκή*, Υπουργείο Προεδρίας Κυβερνήσεως, Υπηρεσία Αρχαιοτήτων και Αναστηλώσεων, Ζάππειον Μέγαρο, Αθήναι 1964, 43-67.
- Feuillet – Grelot, Φως = Feuillet A., Grelot P., «Φως και Σκότος», στο: *Λεξικό Βιβλικής Θεολογίας*, επιμ. Σ. Αγουρίδης, Σ. Βαρτανιάν, κα., εκδ. «Βιβλικό Κέντρο Άρτος Ζωής», 983-987.
- Frank Zollner, *Λεονάρντο* = Frank Zollner, *Λεονάρντο ντα Βίντσι 1452-1519, Ζωγραφικά άπαντα, πίνακες και σχέδια*, εκδ. Taschen/«Γνώση», 2007.
- Gombrich, *Χρονικό* = Gombrich E., *Το Χρονικό της Τέχνης*, μτφρ. Λίνας Κάσδαλλη, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζης, Αθήνα 1998.
- Gombrich, Σκιαί = Gombrich E., Σκιαί Ερριμμένα. Η απόδοση της σκιάς στη Δυτική Τέχνη, μτφρ. Ανδρέα Παππά, εκδ. Άγρα, Αθήνα 1999.
- Grabar, *Christian* = Grabar A., *Christian Iconography. A Study of Its Origins*, Routledge & Kegan Paul, London 1980³.
- Grabar, Μήνυμα = Grabar A., «Το Μήνυμα της Βυζαντινής Τέχνης» στο: *Η Βυζαντινή τέχνη, τέχνη Ευρωπαϊκή*. Υπουργείο Προεδρίας Κυβερνήσεως, Υπηρεσία Αρχαιοτήτων και Αναστηλώσεων, Ζάππειον Μέγαρο, Αθήναι 1964, 3-18.
- Hall, *Renaissance* = Hall M., *Color and Meaning. Practice and Theory in Renaissance Painting*, Cambridge University Press, Cambridge, England 1992.
- Ignjatovic J., *Άμφισσα* = Ignjatovic J., *Η ζωγραφική του Σπύρου Παπαλουκά στον Μητροπολιτικό Ναό της Άμφισσας (1917- 1932), Ιστορία- Εικονογραφία- Διακόσμηση- Τεχνική*. Διδακτορική διατριβή, Αθήνα 2011.
- James, *Light* = James L., *Light and Color in Byzantine Art*, Clarendon Press, Oxford 1996.
- Konstantoudaki- Kitromolides, The Man = Konstantoudaki- Kitromolides M., "The Man of Sorrows from Byzantium to Venetian Crete. Some Observations on Iconography and Function", *New Perspectives on the Man of Sorrows*, eds. C. R. Puglisi and W. H. Barcham, Medieval Institute Publications, W. Michigan University, Kalamazoo 2013, 147-190.
- Kitzinger, *Η Βυζαντινή* = Kitzinger Ernst, *Η Βυζαντινή Τέχνη εν τω γενέσθαι. Τα κύρια τεχνοτροπικά ρεύματα στην περιοχή της Μεσογείου 3ος – 7ος αιώνας*, ελ.επιμ. Στέλλα Παπαδάκη-Okland, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2004.
- Lafontaine- Dosogne, Iconography = Lafontaine- Dosogne J., «Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ», στο: *P.A Underwood, The Kariye Djami*, IV, Princeton 1975, 161- 194, 195- 241.
- Mayer, *Handbook* = Mayer R., *The Artist's Handbook of Materials and Techniques*, Vicing Press, New York 1985⁴.

- Millet, *Recherches* = Millet G., *Recherches Sur L' Iconographie de l' Evangile, aux XIVE, XVe et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du mont Athos.* Paris, Fontemoing et Cie (E. de Boccard, successeur), 1916.
- Mouriki, The Theme = Mouriki D., "The Theme of the "Spinavio" in Byzantine Art, ΔΧΑΕ, περ. Δ', 6 (1970-72), 53-66.
- Nordhagen, Origin = Nordhagen P. J., *The Origin Of The Washing Of The Child In The Nativity Scene*, BZ 54 (1961), 333-337.
- Read, Ιστορία = Read H., Ιστορία της Μοντέρνας Ζωγραφικής, ελλ.μτφρ, Παππάς Α., Μανιάτης Γ., εκδ. Υποδομή, Αθήνα 1978.
- Read, Λεξικό = Read H., *Λεξικό εικαστικών τεχνών*, μτφρ. Ανδρ. Παππάς, εκδ. Υποδομή, Αθήνα 1986.
- Sargent, Χρώμα = Sargent W., *Το χρώμα στη φύση και στην τέχνη*, εκδ. Κάλβος, Αθήνα 1987.
- Sherrard, Τέχνη, = Sherrard Ph., «Η τέχνη της εικόνας», στο: *Περί Ύλης και Τέχνης, σειρά «Σύνορο»*, εκδ. Αθηνά, 1976, 13-35.
- Thompson, Θεωρία = Thompson D.T., *Αυγοτέμπερα. Θεωρία και Πρακτική.*, ελλ. μτφρ. Αθ. Σπανός, εκδ. Αρμός, Αθήνα 1977.
- Vasari, *Καλλιτέχνες* = Vasari G., *Καλλιτέχνες της Αναγέννησης*, ελλ. μτφρ. Στ. Λυδάκης, εκδ. Κανάκη, Αθήνα 1995.
- Velmans, Le rôle = Velmans T., «Le rôle du décor architecturale et la représentation de l' espace dans la peinture des Paléologues, CaA 14 (1964), 183-216.
- Walter, *Art* = Walter Chr., *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982.
- Warncke, *Πάμπλο* = Warncke Carsten-P., Πάμπλο Πικάσο 1881-1973, ελλ.μτφρ. Ινώ Ρόζου, εκδ. TASCHEN/ΓΝΩΣΗ 2006.
- Weitzmann, Ψηφιδωτά = Weitzmann K., «Ψηφιδωτά και τοιχογραφίες», στο: Σινά. Οι θησαυροί της Ι. Μονής Αγίας Αικατερίνης, επιμ. Μαναφής Κ. Εκδοτική Αθηνών, 1990, 61-72.
- Wofflin, *Βασικές έννοιες* = Wofflin H., *Βασικές έννοιες της Ιστορίας της Τέχνης*, ελλ. μτφρ. Φ. Κοκαβέσης, εκδ. Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1992.
- Yazykova, Principles = Yazykova Ir., Hegumen L. «The Theological principles of the Icon and Iconography" στο: *Wood, History*, 9-28.
- Van Den Heijden, *Byzantine* = Dom. J.B., Van Den Heijden, *L'Eglise Byzantine de Chevetogne. Architecture, décoration, symbolism*, Chevetogne 1962.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗ

1. Το καλλιτεχνικό περιβάλλον του 20^{ου} αιώνα στην Ελλάδα

α. Το αίτημα της «ελληνικότητας»

Σε όλες τις περιόδους και σ' όλους τους πολιτισμούς η εικαστική δημιουργία βρίσκεται πάντοτε σε απόλυτη συνάφεια με το ιστορικό γίνεσθαι. Ο καλλιτέχνης δημιουργεί το έργο του για να εκφραστεί, ως πρόσωπο όμως που καθορίζεται από την εποχή του και μέσα από την εποχή του, από το περιβάλλον του και από την τοποθέτηση του μέσα σ' αυτό, από τις επιδράσεις και τις αντιδράσεις που δέχεται¹.

Στις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, όπως το σύνολο των ερευνητών έχει επισημάνει, παρατηρήθηκε μια στροφή προς την παράδοση της Ορθόδοξης Εκκλησίας και ειδικότερα προς τις «ρίζες» της τέχνης της, η οποία μάλιστα δέχθηκε σοβαρές επιρροές από το ανανεωτικό πνεύμα που επικρατούσε στις πνευματικές αναζητήσεις της εποχής στον ευρύτερο ευρωπαϊκό χώρο. Αυτό το γεγονός, σε συνάρτηση με το ενδιαφέρον που έδειξαν οι Ευρωπαίοι για τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη, ενίσχυσε μια ομάδα νέων καλλιτεχνών να προχωρήσουν προς τη μελέτη της τέχνης αυτών των περιόδων και να αντλήσουν από εκεί έμπνευση για το έργο τους².

Η πρόσληψη της βυζαντινής τέχνης κατά το α' μισό του 20^{ου} αιώνα στην ελληνική ζωγραφική εντάσσεται στο ευρύτερο ζητούμενο της περιόδου για την δημιουργία μια αμιγώς ελληνικής τέχνης με στοιχεία που οι δημιουργοί αντλούν από την ελληνική παράδοση στο σύνολό τους. Η τάση αυτή καταγράφεται όχι μόνο στον χώρο των εικαστικών τεχνών αλλά, κυρίως στα χρόνια του μεσοπολέμου, σε όλα σχεδόν τα πεδία του πνεύματος (λογοτεχνία, ποίηση, μουσική κ.α)³. Η Μικρασιατική Καταστροφή του 1922 θεωρείται το ιστορικό ορόσημο της συντονισμένης προσπάθειας της ελληνικής διανοήσης να διαφοροποιηθεί από τις υπόλοιπες δυτικές δημοκρατίες, ενώ «και οι ιστορικές διαδικασίες διάψευσης των μεγαλοϊδεατικών προσδοκιών» επέβαλαν, κατά έναν τρόπο, νέα χαρακτηριστικά στον διάλογο περί αυτοπροσδιορισμού, ελληνισμού και ελληνικότητας⁴.

¹ Βακαλό, *Ρυθμοί*, 15-16.

² Κούντουρα-Γεωργιάδου, *Θρησκευτικά*, 126. Πρβλ. Θηλυκού, Βαμπούλης, 163-164, Μοσχονάς, *Νεοέλληνες*, 69-70.

³ Αλεξανδρή, Πρόσληψη, 13.

⁴ Αλεξανδρή, Πρόσληψη, 13, Μοσχονάς, *Νεοέλληνες*, 69. Όπως η Κούντουρα επισημαίνει, στον ελληνικό χώρο, σε συνάρτηση με τα πολιτικά και κοινωνικά συμβάντα, το ίδιο πνεύμα επικρατεί και στα γράμματα και τις τέχνες. Αυτό διακρίνεται στην ποίηση των Παλαμά και Σικελιανού, στα αφηγήματα της Πηνελόπης Δέλτα, στη μουσική του Καλομοίρη, αλλά και στις αρχιτεκτονικές προσπάθειες του Αρ. Ζάχου και του Δ. Πικιώνη. (Κούντουρα-Γεωργιάδου, *Θρησκευτικά*, 127). Ως σημαντικούς σταθμούς στη συζήτηση περί Ελληνισμού και ελληνικότητας, ο Α. Κωτίδης αναγνωρίζει τα όσα ο Π. Γιαννόπουλος γράφει περί «ελληνικής γραμμής» στις στήλες της

Το 1930 θα μπορούσε να θεωρηθεί ως η χρονιά της επίσημης αναγνώρισης της βυζαντινής τέχνης από διάφορους φορείς, παράλληλα με μια σειρά γεγονότων που συνέβαλαν προς αυτή την κατεύθυνση⁵. Την ίδια εποχή άρχισαν οι στερεωτικές εργασίες στο Μυστρά, στις οποίες πήραν μέρος ο Αρτέμις, ο Κόντογλου και ο Στέρης⁶.

Η αλλαγή αυτή που θα γίνει τη δεκαετία του '30 είχε ήδη αρχίσει να προετοιμάζεται από τη δεκαετία του '20. Αδιαμφισβήτητος δάσκαλος και εισηγητής του διαλόγου με την βυζαντινή τέχνη αλλά και με τα νέα κινήματα της Ευρώπης δεν είναι άλλος από τον κοσμοπολίτη ζωγράφο Κωστή Παρθένη (1878-1967)⁷. Στο καλλιτεχνικό έργο του Παρθένη, ήδη από τη δεύτερη δεκαετία της εικαστικής παραγωγής του, φαίνεται να συνδυάζει στοιχεία της βυζαντινής αντίληψης περί χώρου με τις πρωτοποριακές αντιλήψεις, τόσο του Σεζάν, όσο και των κυβιστών⁸.

Αν και με τον Παρθένη δεν θεωρείται ότι άνοιξε ένας νέος δρόμος για την εκκλησιαστική ζωγραφική, οδήγησε όμως στην αισθητική επανεκτίμησή της⁹. Η μεγάλη δημιουργική του δύναμη συνδύαζε τη βαθιά μελέτη και γνώση της ελληνικής αρχαίας και μεσαιωνικής καλλιτεχνικής παράδοσης με την κατοχή των τάσεων της σύγχρονης ευρωπαϊκής ζωγραφικής. Από τους αρχαίους αγγειογράφους ζήτησε και βρήκε «τη σίγουρη γραμμή», ενώ «στο μεσαιωνικό ελληνισμό και στη βυζαντινή τέχνη βρήκε, το χρώμα και τις αξίες που έχουν οι σχέσεις των χρωμάτων»¹⁰. Τα θρησκευτικά θέματα κατέχουν σημαντική θέση σ' όλη την καλλιτεχνική του διαδρομή με τον ναό του Αγίου Αλεξάνδρου στο Παλαιό Φάληρο (1920-1923) ν' αποτελεί τον τελευταίο σταθμό στην ενασχόληση του με την εκκλησιαστική ζωγραφική. Στην εικονογράφηση αυτού του ναού, ο Παρθένης έθεσε ως κύριο στόχο το αίτημα της ελληνικότητας, παρά την επιστροφή στο πνεύμα της ορθόδοξης παράδοσης¹¹.

Η συμβολή του Παρθένη υπήρξε καθοριστική για έναν ακόμα λόγο. Η παρουσία του ως δασκάλου για δυο δεκαετίες στη Σχολή Καλών Τεχνών (1929-

«Ακρόπολης» καθώς και τους διαλόγους μεταξύ των Φώτου Πολίτη, Κώστα Βάρναλη και Θεοτοκά, καθώς και τον διάλογο του Γ. Σεφέρη με τον Κ. Τσάτσο. Οι παραπάνω διάλογοι για τον Κωτίδη, «συγκροτούν ένα μέρος του ορίζοντα προσδοκιών από την τέχνη στο μεσοπόλεμο και άρα αποτελούν συμφραζόμενα που έχουν αποφασιστική σημασία για την κατανόηση των επιλογών των Ελλήνων καλλιτεχνών». (Κωτίδης, *Μοντερνισμός*, 69-89).

⁵ Σημαντικό ρόλο την ίδια περίοδο διαδραμάτισαν γεγονότα όπως η σύγκληση στην Αθήνα του Γ' Διεθνούς Συνεδρίου Βυζαντινών Σπουδών, εγκαινιάζεται το Βυζαντινό Μουσείο στο κτήριο της Δουκίσσης Πλακεντίας, ανοίγει το Μουσείο Μπενάκη – δίνοντας βαρύτητα κυρίως στις συλλογές βυζαντινής και μοναστηριακής τέχνης και εγκαινιάζεται η συλλογή Δ. Λοβέρδου με εικόνες βυζαντινής και μεταβυζαντινής περιόδου. Έχουμε παράλληλα άνθηση των βυζαντινών σπουδών, όπου πρωτοστατούν διακεκριμένοι Έλληνες επιστήμονες όπως οι Γ. Σωτήριου (1881-1965), ο Α. Ορλάνδος (1887-1979) και Α. Ξυγγόπουλος (1891-1979), καθώς και σ' άλλους τομείς όπως της αρχιτεκτονικής και της λαϊκής τέχνης (Ζίας, *Νεοελληνική*, 49).

⁶ Κούντουρα-Γεωργιάδου, *Θρησκευτικά*, 127.

⁷ Για την ζωή και το έργο του Κ. Παρθένη, βλ. ενδεικτικά, Ματθιόπουλος, *Parthenis*, Ξύδης, *Παρθένης* 14- 53, Παπαστάμος, *Ζωγραφική*, 65- 75.

⁸ Αλεξανδρή, Πρόσληψη, 17-18.

⁹ Ζίας, *Νεοελληνική*, 48.

¹⁰ Κούντουρα-Γεωργιάδου, *Θρησκευτικά*, 109-110.

¹¹ Μυλωνάς, Παρθένης, 80. Ειδικότερα για το θρησκευτικό έργο του Κ. Παρθένη, βλ. Κούντουρα-Γεωργιάδου, *Θρησκευτικό έργο*, 37-51. Πρβλ. Κούντουρα-Γεωργιάδου, *Θρησκευτικά*, 93-110, Μυλωνάς, Παρθένης, 71-81, όπου και βιβλιογραφία.

1947) όπου μεταλαμπάδευσε τη γνώση του για τη σπουδαιότητα της βυζαντινής ζωγραφικής στην επόμενη γενιά ζωγράφων¹². Ο Παρθένος με το έργο του και την διδασκαλία του δεν απορρίπτει την παράδοση, αλλά ούτε και την μιμείται δουλικά. Προσλαμβάνει στοιχεία από το παρελθόν, κοιτάζοντας σταθερά προς το μέλλον¹³.

Η μεγάλη αλλαγή που έφερε ο Παρθένος τόσο με το έργο όσο και με την διδασκαλία του «θεωρήθηκε νίκη». Εντούτοις όμως οι φραγμοί και οι αναστολές συνέχισαν να υπάρχουν. Την προσπάθεια για το άνοιγμα νέων καλλιτεχνικών οριζόντων ανέλαβαν καλλιτέχνες, ανάμεσα στους οποίους κυρίαρχο ρόλο έπαιξαν, ο Γ. Γουναρόπουλος, ο Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, ο Σπύρος Βασιλείου, ο Αγήνορας Αστεριάδης, ο Γιάννης Τσαρούχης, ο Διαμαντής Διαμαντόπουλος για τη ζωγραφική, ο Γιάννης Κεφαλληνός για τη χαρακτική και ο Θανάσης Απάρτης και ο Μιχάλης Τόμπρος για τη γλυπτική¹⁴. Το έργο τους φανερώνει την συνάντηση με την παράδοση αλλά και την επίδραση των σύγχρονων ευρωπαϊκών τάσεων, στα πλαίσια της προσπάθειας μιας προσωπικής διατύπωσης των αναζητήσεων τους¹⁵.

Ειδικότερα, αναφορικά με τη θρησκευτική τέχνη στο νεοελληνικό κράτος, τη χρονική αυτή περίοδο, μια ομάδα ζωγράφων πριν από τον Κόντογλου, μελετά συστηματικά τη βυζαντινή και λαϊκή μας τέχνη, με στόχο τη σύνδεση της με στοιχεία του μοντερνισμού. Έχοντας ως πρότυπο το διδάγματα του Παρθένου, φτάνουν σε μια περισσότερο ή λιγότερο προσωπική γραφή, εκμεταλλευόμενοι γενικά στα θρησκευτικά τους έργα τα διδάγματα του παρελθόντος. Πρόκειται για τους Ευάγγελο Ιωαννίδη (1868-1942), Νικ. Ασπρογέρακα (1879-1942), Δημ. Πελεκάση (1881-1972), Σπ. Παπαλουκά (1892-1957), Αγήνορα Αστεριάδη (1898-1977) και Σπ. Βασιλείου (1902-1985)¹⁶.

Ο Δημ. Πελεκάσης γιός του ζωγράφου και αγιογράφου Σπυρίδωνα Πελεκάση (1843-1916) διδάχθηκε τη ζωγραφική αρχικά από αυτόν, ενώ αργότερα φοίτησε στη Σχολή Καλών Τεχνών στην Αθήνα και συνέχισε τις σπουδές του στην Ακαδημία του Αγίου Λουκά στη Ρώμη και στη Φλωρεντία. Φιλοτέχνησε κυρίως έργα εκκλησιαστικά αλλά και κοσμικά, ζωγραφίζοντας άλλοτε δυτικότροπα και άλλοτε παραδοσιακά, χρησιμοποιώντας πρότυπα βυζαντινά και μεταβυζαντινά¹⁷. Η ικανότητα του να ζωγραφίζει συνδυάζοντας και τους δυο τρόπους δεν τον οδήγησε στην δουλική μίμηση. Το αντίθετο μάλιστα συνιστά το προσωπικό του ύφος. Έχοντας ως αφετηρία και τις δυο παράδοσεις καταφέρνει εν τέλει να παράγει έργο προσωπικό και δημιουργικό¹⁸.

¹² Παπαστάμος, *Ζωγραφική*, 66.

¹³ Παπαστάμος, *Ζωγραφική*, 68.

¹⁴ Παπαστάμος, *Ζωγραφική*, 78.

¹⁵ Χρήστου, *Η Ελληνική*, 232.

¹⁶ Κούντουρα-Γεωργιάδου, *Θρησκευτικά*, 127, Για το θρησκευτικό έργο των προαναφερθέντων ζωγράφων, βλ. Κούντουρα-Γεωργιάδου, *Θρησκευτικά*, 127-169, Μοσχονάς, *Νεοέλληνες*, 69-111.

¹⁷ Κούντουρα-Γεωργιάδου, *Θρησκευτικά*, 134-136, Στουφή-Πουλημένου, Πελεκάσης, 105-112, Μοσχονάς, *Νεοέλληνες*, 70-71.

¹⁸ Στουφή-Πουλημένου, Πελεκάσης, 112. Ένα άλλο χαρακτηριστικό των έργων του Πελεκάση ήταν ότι εφηύρε μια τεχνική οξείδωσης των χρωμάτων δια μέσου της οποίας κατόρθωσε να προσδώσει στα έργα του την αίσθηση τους παλαιού γεγονός που υποδεικνύει, σαφέστερα την πίστη του στην έννοια της παράδοσης, όπως της διδάχθηκε κυρίως από τον αγιογράφο πατέρα του (Κούντουρα-Γεωργιάδου, *Θρησκευτικά*, 135). Πρβλ. Μοσχονάς, *Νεοέλληνες*, 70.

Στις τοιχογραφικές του εργασίες ο Πελεκάσης ακολουθεί τα βυζαντινά πρότυπα. Η χρωματική του παλέτα φαίνεται να επηρεάστηκε από τις θεωρίες του Κόντογλου περι «σεμνοχρωμίας» αφού, όπως αναφέρεται, εργάστηκε μαζί του στον Άγ. Γεώργιο Κυψέλης (μετά το 1932), στον Άγ. Δημήτριο του Ψυχικού (1940-1960), στην Αγ. Μαρκέλλα του Βοτανικού, στη Μεταμόρφωση του Σωτήρα της Πλάκας (1942-1950) και αλλού¹⁹.

Ο καλλιτέχνης που εξέφρασε πιο ολοκληρωμένα στο έργο του τη σύνθεση βυζαντινής τέχνης και μοντερνισμού ήταν ο Σπύρος Παπαλουκάς (1892-1957)²⁰. Στην ιστορία της Μητρόπολης της Άμφισσας (1927-1932), κατόρθωσε να δώσει μια «νέα πνοή» καινοτομώντας στον χειρισμό της φόρμας, του φωτός, του χρώματος του σχεδίου αλλά και της τεχνικής. Ο ζωγράφος ακολουθεί για την απόδοση των συνθέσεων καθιερωμένους εικονογραφικούς τύπους, όπως τους συναντάμε π.χ. σε μνημεία του Αγίου Όρους και τον Όσιο Λουκά, αλλά αρκετά απλοποιημένους ως προς τα συνθετικά τους στοιχεία²¹.

Αυτό όμως που ουσιαστικά καταφέρει ο Παπαλουκάς στην Άμφισσα είναι ότι εργάζεται με ανάλογο τρόπο όπως και στο κοσμικό του έργο, με μία κοινή δηλαδή ζωγραφική γλώσσα, που φέρει την προσωπική του σφραγίδα κάνοντάς την άμεσα αναγνωρίσιμη. Παραλαμβάνει δηλαδή την βυζαντινή εικαστική γλώσσα, κρατά ως κύριο εκφραστικό μέσο το χρώμα, χρησιμοποιώντας το με ένα απλοποιημένο παρατακτικό σύστημα χρωμάτων μετα-ιμπρεσιονιστικού χαρακτήρα, όπου λειτουργούν τα θερμά και τα ψυχρά χρώματα για να δηλώσουν το «φως» και τη «σκιά».²² Παράλληλα στο σχέδιο βλέπουμε γωνιώδεις, γεωμετρικές φόρμες με σκληρά περιγράμματα και καθαρές γραμμές, που έρχονται να ενισχύσουν το τελικό αποτέλεσμα, μακριά από κάθε διάθεση διακοσμητισμού και να του προσδώσουν ένα καθαρά προσωπικό ύφος²³.

Στα χρόνια μεταξύ 1930-1940 ασχολήθηκε και με άλλες τοιχογραφικές εργασίες σε δημόσια και ιδιωτικά κτήρια. Έκανε επίσης πολλά αντίγραφα εικόνων από το Άγιο Όρος και τα ψηφιδωτά του οσίου Λουκά, καθώς και μεγάλο αριθμό σχεδίων για την εικονογράφηση της Άμφισσας²⁴. Όπως έχει λεχθεί αν ο Παρθένης

¹⁹ Κούντουρα-Γεωργιάδου, *Θρησκευτικά*, 136. Για μια προσέγγιση στην εκκλησιαστική ζωγραφική του Δ. Πελεκάση, βλ. Στουφή-Πουλημένου, *Ναζαρηνούς*, 75- 169, Στουφή-Πουλημένου, *Πελεκάσης*, 105-112.

²⁰ Για την ζωή και το έργο του Σπ. Παπαλουκά, βλ. Λαμπράκη-Πλάκα, *Παπαλουκάς*, 132-152, Δούκας, *Σπύρος Παπαλουκάς*, 4-10.

²¹ Κούντουρα-Γεωργιάδου, *Θρησκευτικά*, 137-145. Ειδικά για το έργο του Παπαλουκά στην Μητρόπολη της Άμφισσας, βλ. Ignjatovic, *Άμφισσα*, όπου και βιβλιογραφία.

²² Παναγιωτουνάκου-Πατσουμά, *Παπαλουκάς*, 9-10. Όπως η Κατσελάκη επισημαίνει «Η προσωπική πρωτοπορία του Παπαλουκά συνίσταται στον αγώνα του να «υποτάξει» το φως, προκειμένου μέσα από αυτό να αναδειχθούν, σχεδόν γλυπτικά, οι φόρμες και συνάμα να επιτευχθεί η μορφολογική ανανέωση μέσα από την προβολή της ιδιοσυγκρασίας των υλικών του» (Κατσελάκη, *Σμιλεύοντας*, 135).

²³ Μοσχονάς, *Νεοέλληνες*, 76. Ο Μιλτ. Παπανικολάου γράφει για τον χαρακτήρα του έργου του Παπαλουκά «Ο Παπαλουκάς ξέπερασε τον ορθολογισμό και την περιγραφικότητα της παράδοσης μέσα από μια μοναδικής υφής πλαστικότητα των αναλογιών και την υπέρβαση του ρόλου της χωρικότητας με την εξουδετέρωση των όγκων, της επιτεδότηας, την προοπτική από ψηλά και από τη σοφή εναλλαγή της χρωματικής ύλης και του φωτός, που ενώνει τα μοτίβα με το χώρο» (Παπανικολάου, *Απόηχος*, 301).

²⁴ Κούντουρα-Γεωργιάδου, *Θρησκευτικά*, 133. Πρβλ. Μοσχονάς, *Νεοέλληνες*, 78-80.

θεωρείται ο πρώτος εισηγητής του διαλόγου της νεοελληνικής τέχνης με τη βυζαντινή και ο Φ. Κόντογλου ο ιεραπόστολος της επιστροφής στην παράδοση, ο Παπαλουκάς είναι αυτός που ισορροπεί με επιτυχία ανάμεσα στο απολλώνιο και διονυσιακό στοιχείο, τον συμβολισμό του βυζαντίου και την αφαίρεση, δημιουργώντας ένα εντελώς προσωπικό ύφος μέσα από μια πλούσια χρωματική παλέτα²⁵.

Ο Αγήνορας Αστεριάδης (1898-1977)²⁶ είναι από τους σημαντικότερους νεοέλληνες ζωγράφους του 20ου αιώνα και η ενασχόλησή του με την εκκλησιαστική ζωγραφική²⁷ διαφαίνεται ήδη από την αρχή της καλλιτεχνικής του δράσης. Το 1923 θα βρεθεί μαζί με τον Δ. Πελεκάση στις εργασίες συντήρησης βυζαντινών εικόνων του βυζαντινού Μουσείου υπό την καθοδήγηση του Γ. Σωτηρίου. Έκανε επίσης αντίγραφα βυζαντινών τοιχογραφιών, επισκέφτηκε μνημεία του Αγίου Όρους, τον Μυστρά κ.α., ενώ σημαντικός σταθμός στην καλλιτεχνική του εξέλιξη θεωρείται η στροφή του στη μελέτη της λαϊκής τέχνης που μπόλιασε γόνιμα στο προσωπικό του έργο²⁸.

Ήδη από το 1931, ο Αστεριάδης είχε αναπτύξει αξιόλογο εικονογραφικό έργο. Τρεις εκκλησίες στην ευρύτερη περιοχή της Τεγέας όπου εργάστηκε, η Επισκοπή, ο Αγ. Αθανάσιος στις Ρίζες και ο Αγ. Δημήτριος στο Στάδιο, θεωρούνται ως αντιπροσωπευτικές μιας περιόδου σαράντα περίπου ετών πορείας του ζωγράφου στον χώρο της εκκλησιαστικής ζωγραφικής. Στον τύπο του εγγεγραμμένου σταυροειδούς που ανήκουν και οι τρεις ναοί ακολούθησε τα καθιερωμένα από τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή ζωγραφική εικονογραφικά προγράμματα με μια σχετική λιτότητα²⁹.

Σε επίπεδο ύφους ο Αστεριάδης λειτουργεί δημιουργικά, χωρίς να αντιγράφει δουλικά τα πρότυπα που χρησιμοποιεί, αλλά παράγει έργο προσωπικό με εικαστική ενότητα, που δεν αποστασιοποιείται από τις αρχές του βυζαντινού ζωγραφικού τρόπου ως προς την σύνθεση, τον χειρισμό και την προοπτική λειτουργία του χρώματος και της γραμμής. Η εικονογραφική συνέπεια, η χρωματική λιτότητα και αρμονία, «η αίσθηση του νέου» και, το πιο σημαντικό, η εικαστική ενότητα των παραστάσεων καταγράφονται ως πλέον θετικά στοιχεία του εικονογραφικού του έργου στην Τεγέα³⁰. Αναμφίβολα το σύνολο του έργου του ζωγράφου – κοσμικό και εκκλησιαστικό – είναι έργο υψηλής καλλιτεχνικής ποιότητας, παραδοσιακό και ταυτόχρονα σύγχρονο³¹.

²⁵ Κατσελάκη, Σμιλεύοντας, 141.

²⁶ Για τον Αγήνορα Αστεριάδη τον βίο και την καλλιτεχνική του παραγωγή, βλ. ενδεικτικά, Ζίας, Αγήνωρ, 112-114, Χρήστου, *Ελληνική*, 233-239.

²⁷ Για την εκκλησιαστική ζωγραφική του Α. Αστεριάδη βλ. Κούντουρα-Γεωργιάδου, *Θρησκευτικά*, 145-152, Μοσχονάς, *Νεοέλληνες*, 80-99, όπου και αναλυτική παρουσίαση των εικονογραφικών προγραμμάτων των ναών που ιστόρησε.

²⁸ Κούντουρα-Γεωργιάδου, *Θρησκευτικά*, 145-152.

²⁹ Στουφή-Πουλημένου, *Τοιχογραφικό*, 652-654. Για το έργο του Αστεριάδη στην ευρύτερη περιοχή της Τεγέας, βλ. Γρηγοράκης, *Τοιχογραφίες*, 65-72, Κόρδης, *Οι τοιχογραφίες*, 327-338, Στουφή-Πουλημένου, Αστεριάδης, 169-181, Στουφή-Πουλημένου, *Τοιχογραφικό*, 651-666.

³⁰ Κόρδης, *Οι Τοιχογραφίες*, 331-332, Στουφή-Πουλημένου, *Τοιχογραφικό*, 654-659, Στουφή-Πουλημένου, Αγήνωρ, 170-177.

³¹ Στουφή-Πουλημένου, *Τοιχογραφικό*, 659, Κούντουρα-Γεωργιάδου, *Θρησκευτικά*, 152.

Με τον Σπύρο Βασιλείου, λίγο νεότερος από τον φίλο του Αγήνορα Αστεριάδη, έχουμε έναν άλλο σημαντικό εκπρόσωπο της νεοελληνικής τέχνης. Πρόκειται για τον πλέον δημιουργικό, πληθωρικό και υπερπαραγωγικό δημιουργό, που κινείται με απόλυτη άνεση ανάμεσα στον κόσμο της βυζαντινής παράδοσης αλλά και των σύγχρονων ευρωπαϊκών κινημάτων. Το έργο του απλώνεται στη ζωγραφική, την εικονογραφία, τη χαρακτική, τη σκηνογραφία για το Θέατρο και τον κινηματογράφο, με ιδιαίτερη αγάπη για την εικονογράφιση βιβλίων³².

Η πρώτη και σπουδαιότερη ίσως, εργασία που αναλαμβάνει ο Βασιλείου το 1930, σε ηλικία μόλις 26 ετών ήταν η ιστόρηση του Αγίου Διονυσίου του Αρεοπαγίτη στην οδό Σκουφά, κτισμένη σύμφωνα με τα σχέδια του Αναστάσιου Ορλάνδου³³. Ο ίδιος ο Βασιλείου στο αυτοβιογραφικό του σημείωμα, στο αφιέρωμα του περιοδικού «Ζυγός», αναφέρεται στη σημαντική για την καλλιτεχνική του πορεία ανάληψη αυτού του έργου, για το οποίο βραβεύτηκε από την Ακαδημία Αθηνών το 1930. «Οι πενήντα χιλιάδες δραχμές – μια μικρή περιουσία για την εποχή – που συνοδεύουν την περγαμηνή του Μπενάκειου βραβείου... μου επιτρέπουν το πρώτο μεγάλο ταξίδι στην Ευρώπη: Ρώμη, Φλωρεντία, Παρίσι, Βρυξέλλες, Άμστερνταμ...» και συνεχίζει λέγοντας «Πίσω στην Ελλάδα: Ομάδα «Τέχνης» - αργότερα η «Στάθμη» - από το '36 ως το '39 σκαρφαλωμένος στις σκαλωσιές του Αγίου Διονυσίου...»³⁴.

Ο Βασιλείου πραγματοποίησε την εικονογράφιση ολόκληρου του ναού, ακολουθώντας κατά βάση τα βυζαντινά εικονογραφικά πρότυπα – στο ύφος αναγνωρίστηκαν παλαιολόγιες καταβολές αλλά παράλληλα «ανανέωσε το εικονογραφικό λεξιλόγιο με πρωτόγνωρο θάρρος» εισάγοντας το προσωπικό του ύφος όπως αυτό είχε διαμορφωθεί και στα κοσμικά έργα αυτής της περιόδου. Η πιο ρηξικέλευθη παράσταση είναι αυτή της Σταύρωσης η οποία καταλαμβάνει τον δυτικό τοίχο πάνω από την κεντρική είσοδο του ναού. Σε μια «μεγαλειώδη» σύνθεση, με κεντρικό θέμα την Σταύρωση του Κυρίου, ο Βασιλείου καινοτομεί βάζοντας στα πλάγια σε μικρογραφική κλίμακα παραστάσεις από τον σεισμό που ακολούθησε τον θάνατο του Ιησού και στη βόρεια πλευρά εικονογραφεί την ομιλία του Απ. Παύλου στο λόφο της Πνύκας³⁵. Οι καινοτομίες που εισάγει ο Βασιλείου αφορούν τόσο το θέμα όσο και την τεχνολογία. Έτσι στο τοπίο της Σταύρωσης του Κυρίου συνδυάζει τις κατακτήσεις της ευρωπαϊκής ζωγραφικής στη χρήση του χρώματος, καθώς και τη νατουραλιστική απεικόνιση των αντικειμένων³⁶. Γεγονός είναι πάντως πως η εργασία του Βασιλείου σηματοδοτεί ένα σταθμό στη νεοβυζαντινή ζωγραφική, στο μέτρο που αυτή αποτελεί ένα ενδιαφέρον παράδειγμα σύζευξης στοιχείων της βυζαντινής παράδοσης με νεωτεριστικά στοιχεία, με απώτερο στόχο την ανανέωση της ορθόδοξης εκκλησιαστικής ζωγραφικής.

³² Σχετικά με το βίο και το έργο του Σπ. Βασιλείου, βλ. Παπαστάμος, *Ζωγραφική*, 124-128, Χρήστου, *Ελληνική*, 240-245, Κούντουρα-Γεωργιάδου, *Θρησκευτικά*, 153-159, Βασιλείου, *Φώτα*, Βασιλείου, *Περιπατητικά*, 9-26, Μοσχονάς, *Νεοέλληνες*, 99-111.

³³ Κούντουρα-Γεωργιάδου, *Θρησκευτικά*, 153.

³⁴ Βασιλείου, *Περιπατητικά*, 11.

³⁵ Κούντουρα-Γεωργιάδου, *Θρησκευτικά*, 154-155, Μοσχονάς, *Νεοέλληνες*, 103-104, Αλεξανδρή, *Πρόσληψη*, 26-28.

³⁶ Αλεξανδρή, *Πρόσληψη*, 26-28.

Αποτέλεσε ταυτόχρονα πρότυπο που επηρέασε σημαντικά το έργο μεταγενέστερων δημιουργών³⁷.

Συμπερασματικά, οι προϋποθέσεις που δημιούργησαν το έργο και η διδασκαλία του Παρθένη στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, η εμπνευσμένη εικονογραφική πρόταση του Παπαλουκά στην Άμφισσα, του Αγήνορα Αστεριάδη στην Τεγέα, καθώς και του Σπ. Βασιλείου στον Άγιο Διονύσιο, για να μείνουμε στους πιο σημαντικούς, παρά τις αντιδράσεις που προκάλεσαν, έθεσαν επιτακτικά το αίτημα για μια παραδοσιακή και ταυτόχρονα πρωτοποριακή – ζωντανή ορθόδοξη εικονογραφική τέχνη³⁸. Ο Κόντογλου, τόσο με το ζωγραφικό όσο και με το λογοτεχνικό του έργο κατάφερε να συσπειρώσει γύρω του πολλούς δημιουργούς, ρίχνοντας το σπόρο της επιστροφής. Μια ομάδα ζωγράφων όπως ο Εγγονόπουλος, ο Τσαρούχης, ο Κονίδης, ο Βαμπούλης, ο Παπανικολάου, ο Γλιάτας κ.α., συνέχισαν είτε στην κοσμική είτε στην εκκλησιαστική τους καλλιτεχνική παραγωγή το έργο του φωτισμένου δασκάλου Φ. Κόντογλου³⁹.

β. Φώτης Κόντογλου

Ο Φώτης Κόντογλου (1895-1965) στην συνείδηση των περισσότερων νεοελλήνων συνδέεται με την επαναφορά και την υιοθέτηση της βυζαντινής εικαστικής γραφής ως επίσημης εκκλησιαστικής γλώσσας στο νεοελληνικό κράτος.

Ο Φώτης Αποστολέλλης, ο γνωστός κατά κόσμον Φώτης Κόντογλου γεννήθηκε περί το 1895 σ' ένα μικρό νησί του συμπλέγματος των Μοσχονησίων, απέναντι από το Αϊβαλί της Μικράς Ασίας⁴⁰.

Το ζωγραφικό έργο του Κόντογλου είναι πράγματι πολύπλευρο με πλούσιο θεματολόγιο. Όλη του η ζωή κινείται γύρω από δύο βασικούς άξονες της ζωγραφικής και της γραφής. Σχεδιάζει, με διάφορα μέσα, πένακι, μολύβι, μελάνια, χρώμα κ.α., ό,τι του κινεί το ενδιαφέρον και τον φέρνει σε επαφή με την φύση και τον κόσμο. Αντιγράφει παλιές εικόνες, σκισάρει τους ανθρώπους που συναντά στα ταξίδια του, τοπία τόπων που αγάπησε, ερμηνεύοντας τα όμως μέσα από μια προσωπική εικαστική γλώσσα, που την χαρακτηρίζει υφολογική ενότητα, αν και περνά από διάφορες ανελκτικές φάσεις, ανάλογες και την ωρίμανση του ζωγράφου⁴¹.

³⁷ Μοσχονάς, *Νεοέλληνες*, 105.

³⁸ Για μια σύντομη επισκόπηση της εκκλησιαστικής ζωγραφικής στην Ελλάδα κατά τον 20^ο αιώνα, βλ. Μοσχονάς, *Εκκλησιαστική ζωγραφική*, 51-61.

³⁹ Παπαστάμος, *Ζωγραφική*, 138, Μοσχονάς, *Νεοέλληνες*, 112, Κούντουρα-Γεωργιάδου, *Θρησκευτικά*, 170.

⁴⁰ Για τα βιογραφικά του Κόντογλου, βλ. Ζίας, *Φώτης Κόντογλου*, 15-24. Πρβλ. Παυλόπουλος, *Μυστικός*, 212-223.

⁴¹ Για το πρώιμο ζωγραφικό έργο του Κόντογλου και τις διάφορες φάσεις που πέρασε από την περίοδο της μονοχρωμίας, ως τον ρεαλισμό και τις εξπρεσιονιστικές αναζητήσεις, βλ. Ζίας, *Φώτης Κόντογλου*, 28-38. Πρβλ. Καρακατσάνη, *Κοσμική Ζωγραφική*, 216-220. Χρήστου, *Ελληνική*, 78-90. Ο Κόντογλου, εκτός από την πεζογραφική, μεταφραστική, ζωγραφική δραστηριότητά του, υπήρξε επίσης εικονογράφος εκδόσεων ήδη από την δεκαετία του 1920 έως την τελευταία του τη δεκαετία του 1960, βλ. Παυλόπουλος, *Εικονογραφήσεις*, 207-217, Παυλόπουλος, *Μυστικός*, 212-223.

Η μεγάλη τομή στην εικαστική του διαδρομή θα ξεκινήσει την άνοιξη του 1923 με το ταξίδι του στο Άγιο Όρος, όταν για πρώτη φορά έρχεται σε άμεση επαφή με την βυζαντινή και κυρίως με τη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Αντιγράφει και μελετά τις βυζαντινές εικόνες, σπουδάζει τις παλαιές τεχνικές, ενώ παράλληλα προσπαθεί να συντηρήσει μαυρισμένες τοιχογραφίες. Το έτος 1926 ζωγραφίζει τον «Μακεδονομάχο» και ένα πορτραίτο του Βέλμου, εγκαινιάζοντας τη χρησιμοποίηση της βυζαντινής τεχνοτροπίας για την απόδοση κοσμικών θεμάτων, ενώ τον επόμενο χρόνο ζωγραφίζει, τις πρώτες του φορητές εικόνες με τον βυζαντινό τρόπο για τον Μητροπολιτικό ναό της Κιμώλου⁴².

Με αυτήν την τεχνοτροπία θα ζωγραφίσει ο Κόντογλου μέχρι και το τέλος της ζωής του ένα σημαντικό αριθμό έργων, αποκτώντας μια δημιουργική σχέση με την παράδοση, στα πλαίσια της οποίας μας κληροδότησε έργο προσωπικό, αποφεύγοντας τη δουλική και άκριτη αντιγραφή της βυζαντινής ζωγραφικής⁴³. Οι τοιχογραφίες στο Δημαρχείο Αθηνών είναι το μεγαλύτερο σε διαστάσεις και το μοναδικό σωζόμενο στη θέση του, σύνολο κοσμικής μνημειακής ζωγραφικής που ζωγράφησε ο Κόντογλου μεταξύ των ετών 1937-1939⁴⁴.

Συχνά η στροφή αυτή που πραγματοποίησε ο Κόντογλου προς την παραδοσιακή βυζαντινή ζωγραφική ερμηνεύτηκε ως «μισαλοδοξία», ή «θρησκοληψία» για τον δυτικό πολιτισμό, ως μια έκφραση «του θυμού του ρωμαίικου» για την ευθύνη της Ευρώπης στην Μικρασιατική καταστροφή⁴⁵. Η στάση του Κόντογλου προς την τέχνη του παρελθόντος, θα έπρεπε ίσως να ερμηνευτεί μέσα από την ορθόδοξη πίστη του, η οποία όμως «δεν γίνεται κατανοητή ως δεισιδαιμονία και τυφλός φανατισμός». Η επιστροφή στην παράδοση δεν ήταν για τον Κόντογλου αποτέλεσμα εθνικισμού ή θρησκευτικού φανατισμού, αλλά ούτε και υπόθεση καινοτομιών, αλλά περισσότερο πρόκειται για στοίχιση με την Ορθόδοξη εικονολογία, και την «φιλοσοφία» της Εκκλησίας για το ρόλο και τον χαρακτήρα της τέχνης⁴⁶.

⁴² Ζίας, *Φώτης Κόντογλου*, 18-19.

⁴³ Κοσμικά έργα του Κόντογλου όπως ο «Μακεδονομάχος», οι «Παλαιστές», ο «ληστής Σίνης ο Πιτυοκάμπης» κ.α. φανερώνουν την δημιουργική σχέση του Κόντογλου με την παράδοση. Ενώ ακολουθεί όλες τις βασικές αρχές της εικαστικής γλώσσας των βυζαντινών, ο χειρισμός των ζωγραφικών στοιχείων στα έργα του είναι προσωπικός. Η ποιότητα της γραμμής, ο τρόπος ανάπτυξης των χρωμάτων, το στυλ, η ρυθμική οργάνωση των συνθέσεων, έχουν δικό τους χαρακτήρα που συντελούν ώστε το έργο του να είναι ιδιοπρόσωπο και μοναδικό. (Κόρδης, *Δημιουργία*, 21-53). Πρβλ. Κόρδης, Κόντογλου, 295-309, Καρακατσάνη, Κοσμική Ζωγραφική, 219, Χρήστου, *Ελληνική*, 90, Ζίας, *Φώτης Κόντογλου*, 159.

⁴⁴ Αναλυτικά για τις τοιχογραφίες του Δημαρχείου Αθηνών, βλ. Ζίας, *Φώτης Κόντογλου*, 85-101, Μυλωνάς, *Δημαρχείο*, 509-524.

⁴⁵ Βακαλό, *Φυσιολογία*, 15. Πρβλ. Παπαστάμος, *Ζωγραφική*, 103. Ο Κοψίδης μεταξύ των όσων εγκωμιαστικών γράφει για τον δάσκαλο του, εκφράζει παράλληλα και την αντίθεση του σημειώνοντας: «Απ' τη ζωγραφική δεν μπορούσε να δει παρά μονάχα τη Βυζαντινή. Η άλλη η «κοσμική» όπως την έλεγε τον άφηνε αδιάφορο... Μολονότι τα πρώτα του έργα, που είναι και τα καλύτερα, δεν είναι καθόλου εκκλησιαστικά... Είχε φανατισμό και ήταν αγύριστο κεφάλι... Η θρησκευτικότητα και η αδιαλλαξία του τον οδήγησαν συχνά και στην άρνηση της τέχνης.. και εκείνος καυχότανε για το φανατισμό του» (Κοψίδης, *Αντρείωμένος*, 225).

⁴⁶ Κόρδης, *Δημιουργία*, 97. Περισσότερα για τα στοιχεία εκείνα που αναδεικνύουν την εικονολογική σκέψη του Κόντογλου, βλ. Κόρδης, *Κόντογλου*, 295-309, Κόρδης, Πατερικός, 227-237.

Μετά το 1940, ο Κόντογλου σταδιακά εγκαταλείπει την κοσμική ζωγραφική και αφοσιώνεται αποκλειστικά στην εικονογράφηση ναών και την φιλοτέχνηση φορητών εικόνων, σχεδόν πάντα με την συνεργασία μαθητών του. Ιστόρησε ένα μεγάλο αριθμό εκκλησιών στην Αθήνα, αλλά και σε άλλες πόλεις της Ελλάδας, στη Ρόδο, στο Ρέθυμνο καθώς και τμήματα εικονογραφήσεων ναών. Πλήθος φορητών εικόνων του ίδιου του Κόντογλου και των συνεργατών του βρίσκονται σε ορθόδοξες εκκλησίες της Ελλάδας και του Εξωτερικού⁴⁷.

Τι είναι αυτό όμως που πραγματικά κατάφερε ώστε να τον καθιστά «Πατριάρχη της νεότερης εκκλησιαστικής ζωγραφικής» και έναν από τους πιο σημαντικούς Έλληνες δημιουργούς. Ο Κόντογλου ζωγράφισε κοσμικά και θρησκευτικά θέματα με τον βυζαντινό τρόπο. Η κίνηση αυτή ήταν, για τα δεδομένα της εποχής του και όχι μόνον, μια «επανάσταση» στο βαθμό που η ζωγραφική αυτή ήταν στη συνείδηση των νεοέλλνων ταυτισμένη με την θρησκευτική της εκδοχή. Αυτό είχε ως συνέπεια την αποδέσμευση της τεχνοτροπίας από κάθε δογματικό περιεχόμενο «ανοίγοντας το δρόμο για την ύπαρξη μιας αυθιπόστατης νεοελληνικής κατάθεσης», που γνωρίζει μεν να εκμεταλλεύεται τα διδάγματα του μοντερνισμού, αλλά διατηρεί την δική της ζωγραφική ταυτότητα⁴⁸.

Το δεύτερο στοιχείο που τον καθιστά σημαντικό, ιδιαίτερα στις μέρες μας, είναι ότι κατανόησε την παράδοση ως ένα γεγονός δυναμικό και όχι στατικό που απλά αναπαραγάγει τα παλαιά πρότυπα. Ο ίδιος ακολουθεί τα διδάγματα των βυζαντινών μαστόρων, μελετώντας τα παλαιά πρότυπα της βυζαντινής και μεταβυζαντινής περιόδου,⁴⁹ χωρίς όμως να τα αντιγράφει δουλικά, αλλά τα προσαρμόζει στο δικό του προσωπικό ιδίωμα, που είναι άμεσα αναγνωρίσιμο. Το γεγονός αυτό εύκολα μπορεί να το διαπιστώσει κανείς μελετώντας τα τοιχογραφικά σύνολα που ζωγράφισε, όπου κάθε ναός έχει το δικό του χαρακτήρα, χωρίς να μπορεί να συγκριθεί με κάποιον άλλον. «Ο Κόντογλου ούτε τον εαυτό δεν αντέγραφε», αλλά παρήγαγε έργο που χαρακτηρίζεται από εξαιρετική εικαστική

⁴⁷ Ειδικότερα για το εικονογραφικό έργο του Φ. Κόντογλου, βλ. ενδεικτικά, Ζίας, *Φώτης Κόντογλου*, 110-148, Κόρδης, *Κόντογλου*, 295-309, Κούντουρα-Γεωργιάδου, *Θρησκευτικά*, 170-187, Μοσχονάς, *Νεοέλληνες*, 112-123. Στουφή-Πουλημένου, *Ναζαρηνοί*, 75-169, Στουφή-Πουλημένου, Πρόσληψη, 621-635. *Κατσελάκη-Νάνου*, Άνθρωπος, 150-163.

⁴⁸ Κόρδης, Ο ζωγράφος, 54-55.

⁴⁹ Για το θέμα των «προτύπων» που χρησιμοποιεί ο Κόντογλου από μνημεία της βυζαντινής ή μεταβυζαντινής παράδοσης, αξιοποιώντας κυρίως τα υστεροβυζαντινά και μεταβυζαντινά εικονογραφικά πρότυπα, βλ. Στουφή-Πουλημένου, *Ναζαρηνοί*, 156-160, Στουφή-Πουλημένου, Πρόσληψη, 621-635. Ο ίδιος ο Κόντογλου επανειλημμένα στα κείμενα του έχει εκφράσει τον θαυμασμό του για τα έργα της τουρκοκρατίας για την παλαιολόγια ζωγραφική, όπως την Περίβλεπτο του Μυστρά, για τα έργα του Πανσέληνου, τα ψηφιδωτά της Μονής της Χώρας στην Κωνσταντινούπολη αλλά και για τον Παντοκράτορα της Όμορφης Εκκλησίας στο Γαλάτσι που τον θαύμαζε απεριόριστα, βλ. σχετικά Κόντογλου, *Ταπεινοί*, 140-163, Κόντογλου, Η βυζαντινή ζωγραφική, 96-119. Για τα στοιχεία της τέχνης του Μανουήλ Πανσέληνου στο εικονογραφικό έργο του Κόντογλου, βλ. Στουφή-Πουλημένου, Στοιχεία, 345-373. Η Κούντουρα θεωρεί πως ο Κόντογλου «συνέθετε κάθε φορά τις παραστάσεις του, παραλλάσσοντας ελάχιστα τις μορφές και τις στάσεις τους». Έτσι απο τον Παντοκράτορα της Όμορφης Εκκλησίας (14^{ος} αιώνας) προκύπτουν όλοι σχεδόν οι παντοκράτορες που ζωγραφίζει στους διάφορους ναούς. Το ίδιο παρατηρεί ότι συμβαίνει με την Πλατυτέρα όπου αναπλάθει με κάποια ελευθερία την Πλατυτέρα του Όσιου Λουκά» δημιουργώντας έτσι το δικό του εικονογραφικό τύπο που επαναλαμβάνει στην Καπνικαρέα, Ζωοδόχο Πηγή και αλλού. Επίσης οι μορφές των αγίων που ζωγραφίζει «επαναλαμβάνονται από μνημείο σε μνημείο με ελάχιστες διαφοροποιήσεις» (Κούντουρα-Γεωργιάδου, *Θρησκευτικά*, 182-183).

ενότητα, παραδοσιακό και ταυτόχρονα σύγχρονο, αποτελώντας πρότυπο για το πώς θα μπορούσε σήμερα να προχωρήσει η εικονογραφία μέσα σε ένα σύγχρονο πολυπολιτισμικό περιβάλλον, μέσα σε μια διασπασμένη πολιτισμικά χριστιανική κοινότητα⁵⁰.

Το τρίτο και εξαιρετικά σημαντικό που κατάφερε, όχι μόνο με το χρωστήρα αλλά και με τα κείμενά του, ήταν η επαναφορά της βυζαντινής εικαστικής γλώσσας για την ιστορία των ορθόδοξων ναών. Παρά τις αντιδράσεις που συνάντησε, ακόμη και στους κόλπους της επίσημης Εκκλησίας υπέρ της «ακαδημαϊκής» θρησκευτικής ζωγραφικής, εντέλει το νεοβυζαντινό ιδίωμα κατοχυρώθηκε και μάλιστα δια νόμου «Νομοθετικό Διάταγμα 1300/1942» ως το μόνο επιτρεπτό για την εικονογράφηση των σύγχρονων εκκλησιών⁵¹.

γ. Οι μαθητές του Φ. Κόντογλου

Ο Κόντογλου αν και δεν ανέλαβε ποτέ κάποια καθηγητική έδρα, δημιούργησε έναν κύκλο μαθητών, «ασκούμενων και συνεργατών», στο κέντρο της Αθήνας, στην οδό Βιζυηνού 16 (Κυπριάδου), μια «άτυπη σχολή αιογραφίας». Το «Εργαστήρι Κόντογλου», όπως ο ίδιος το έλεγε⁵².

Η ευρύτητα των γνώσεων του γύρω από την ιστορία της τέχνης, της λογοτεχνίας, της βυζαντινής και λαϊκής μας παράδοσης, αλλά και της «ακαδημαϊκής» ζωγραφικής, έγινε πόλος έλξης ήδη από τη δεκαετία του 1930 για ένα μεγάλο αριθμό μαθητών που σπούδασαν κοντά του τα έργα της ορθόδοξης παράδοσης και ασκήθηκαν σε διάφορες τεχνικές της εικονογραφίας.

Ο Γ. Τσαρούχης (1910-1989) και ο Ν. Εγγονόπουλος (1907-1985) είναι δυο από τους πλέον διακεκριμένους νεοέλληνες ζωγράφους που μαθήτευσαν κοντά του. Ο Εγγονόπουλος τον έβλεπε ως ένα μεγάλο ζωγράφο και συγγραφέα. Ήταν όμως και ένας μεγάλος δάσκαλος του ελληνισμού και της βυζαντινής ζωγραφικής που σε τελευταία ανάλυση, είναι η ελληνική ζωγραφική⁵³.

Ο Τσαρούχης αναφέρεται συχνά στα κείμενα του για την σχέση του με τον Κόντογλου, τον οποίο γνώρισε όταν ήταν 16 ετών, όταν τον επισκέφτηκε για πρώτη φορά στο σπίτι του στα Πατήσια. Ένα χρόνο αργότερα τον πήρε «μαθητή και μαστορόπουλο». Θα γράψει χαρακτηριστικά: «Μου 'δωσε στα χέρια ένα κόμπο που

⁵⁰ Κόρδης, Ο ζωγράφος, 56, Κόρδης, *Δημιουργία*, 134-138.

⁵¹ Μοσχονάς, *Εκκλησιαστική ζωγραφική*, 58.

⁵² Χατζηφώτης, *Φώτιος*, 214-215, Ζίας, *Φώτης Κόντογλου*, 22. Ο Κόντογλου εξαιτίας του μεγάλου αριθμού των μαθητών του, εφάρμοζε συγκεκριμένο ζωγραφικό σύστημα διδασκαλίας, θεωρητικό και πρακτικό, για το θέμα, βλ. Θηλυκού, Βαμπούλης, 165-167, Αλεξανδρή, Πρόσληψη, 29-31, Φλώρου, *Τσαρούχης*, 17-18.

⁵³ Εγγονόπουλος, Για τον Κόντογλου, 13. Πρβλ. Χατζηφώτης, *Φώτιος*, 216-217. Ο Εγγονόπουλος εργάστηκε ως μαθητευόμενος στις τοιχογραφίες του σπιτιού του Κόντογλου, δεν συνέχισε για πολύ την εκκλησιαστική ζωγραφική, αν και τα βυζαντινά στοιχεία είναι «εμφανέστατα σ' όλη του τη δουλειά». Το πιο ολοκληρωμένο έργο του είναι η εικονογράφηση του τέμπλου του Ναού του Αγ. Σπυρίδωνα στο Μανχάταν της Νέας Υόρκης (1952) (Κούντουρα-Γεωργιάδου, *Θρησκευτικά*, 190-191). Πρβλ. Μοσχονάς, *Εκκλησιαστική ζωγραφική*, 139. Ειδικότερα για τα θρησκευτικά έργα και τη σχέση του Εγγονόπουλου με την βυζαντινή ζωγραφική, βλ. Ζίας, *Εγγονόπουλος*, 9 κ.ε., Εμμανουήλ, Νίκος Εγγονόπουλος, 217-228.

ακόμα προσπαθώ να λύσω.. Δεν έπαψα να κρίνω τη ζωγραφική του, ακόμα και τις ιδέες του, μα δεν θα πάψω ποτέ να λέω πως ένα είδος «εις άτοπον άπαγωγής», στο οποίο οδηγούσε ο φανατισμός του, μ' έκανε να καταλάβω πολλά πράγματα»⁵⁴. Την «απόρριψη» του δασκάλου στη συνέχεια ανάγει ο Τσαρούχης στη διαφορετική αντίληψη που είχε για τη φύση της ζωγραφικής που ήταν η επιθυμία του να ζωγραφίσει εκ του φυσικού και όχι αιογραφία⁵⁵.

Ο Π. Βαμπούλης (1929-2017) ήταν στενός συνεργάτης του Κόντογλου. Στο τέλος του 1950, επισκέφτηκε τον δάσκαλο στο σπίτι που διέμενε και έκτοτε συνδέθηκε ψυχικά μαζί του⁵⁶. Μαθήτευσε και συνεργάστηκε μαζί του για την εικονογράφηση ιερών ναών, όπως ο Άγιος Νικόλαος στα Κάτω Πατήσια (1957), Άγιος Γεώργιος Κυψέλης (1960-1961), παρεκκλησίων, καθώς και πολλών φορητών εικόνων. Τελευταία συνεργασία ήταν η ιστόρηση το 1965 του παρεκκλησίου του Αγίου Γεράσιμου της Πολυκλινικής Αθηνών, κατά την διάρκεια της οποίας πέθανε ο Κόντογλου, και την ολοκλήρωσε ο ίδιος δύο χρόνια μετά το θάνατο του αγαπημένου του δασκάλου⁵⁷. Ο Βαμπούλης ανήκει στους καλλιτέχνες εκείνους της μεταπολεμικής γενιάς που υπηρέτησαν συνειδητά το όραμα του Κόντογλου για επιστροφή στις αρχές της βυζαντινής ζωγραφικής. Ωστόσο είναι γεγονός, πως ήδη από τα πρώιμα έργα του, είναι έντονη η προσωπική του γραφή που τον διαφοροποιεί από το ζωγραφικό ύφος του Κόντογλου. Απέναντι στα αυστηρά περιγράμματα και την λιτή χρωματική παλέτα του Κόντογλου, ο Βαμπούλης αντιπαρέβαλε έναν νέο τρόπο τόσο σε επίπεδο σύνθεσης, όσο και τεχνικής και τεχνοτροπίας, που σταδιακά εξέλιξε παράγοντας έργο προσωπικό και αναγνωρίσιμο⁵⁸. Αξίζει πράγματι να αναφερθούμε στο μνημειώδες έργο του Βαμπούλη τη «*Βυζαντινή Διακοσμητική*», για το οποίο εργάστηκε για δέκα περίπου χρόνια. Την μελέτη του αυτή ο Βαμπούλης θα αφιερώσει στον δάσκαλο του, ως χρέος τιμής «στον άνθρωπο που του στάθηκε ως γέροντας του»⁵⁹.

Ο Μεσσήνιος Γ. Γλιάτας (1902-1988) αναφέρεται ως ο παλαιότερος συνεργάτης του Κόντογλου στην ιστόρηση ναών. Το 1936 γνωρίστηκε με τον Κόντογλου και εργάστηκε μαζί του, μέχρι το 1950. Συνεργάστηκε στη διακόσμηση του Δημαρχείου Αθηνών, στην Καπνικαρέα, με την τεχνική του fresco, στο ιδιωτικό παρεκκλήσιο Γ. Πεσμαζόγλου στην Κηφισιά, στην Ζωοδόχο Πηγή, στην Παιανία, (Λιόπεσι) Αττικής, στον Άγιο Ανδρέα της οδού Λευκωσίας, στην Αθήνα, στον άμβωνα του Αγίου Λουκά Πατησίων καθώς και σε πολλές φορητές εικόνες τόσο

⁵⁴ Τσαρούχης, Ο Κόντογλου, 132, Φλώρου, *Τσαρούχης*, 17-18, Τσαρούχης, *Νυν και αεί*, 15. Όπως εύστοχα παρατηρεί η Εμμανουήλ «Ο Τσαρούχης στη ζωγραφική του ακολούθησε, άλλοτε διαδοχικά και άλλοτε σε συνδυασμό, του δύο «δρόμους».. τον «ελληνιστικό», ο οποίος μέσα από την ιταλική Αναγέννηση και τον Ακαδημαϊσμό κατέληξε στην εικαστική γλώσσα της μεταπρωτοπορίας, και τον «λαϊκό» σφράγισε την τέχνη των Βαλκανίων την εποχή της Τουρκοκρατίας και κατέληξε στις μορφές του Καραγκιόζη, αλλά και του Παναγιώτη Ζωγράφου ή του Θεόφιλου» (Εμμανουήλ, Γιάννης Τσαρούχης, 251).

⁵⁵ Φλώρου, *Τσαρούχης*, 25.

⁵⁶ Θηλυκού, Βαμπούλης, 165.

⁵⁷ Θηλυκού, Βαμπούλης, 167-169, πρβλ. Χατζηφώτης, *Φώτιος*, 217-218. Το βιογραφικό του καλλιτέχνη δημοσιεύεται στην προμετωπίδα του βιβλίου του, Βαμπούλης, *Διακοσμητική*.

⁵⁸ Θηλυκού, Βαμπούλης, 170-171.

⁵⁹ Βαμπούλης, *Διακοσμητική*, ιδ'.

στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό. Ο Γλιάτας συνεργάστηκε επίσης με τους ζωγράφους Βασιλείου, Αστεριάδη και Λουκίδη. Το 1951 με σύσταση του δασκάλου πήγε στην Αμερική και εικονογράφησε την Αγία Τριάδα στη Νέα Υόρκη. Παρέμεινε εκεί για 12 χρόνια περίπου, όπου εργάστηκε σε άλλες εκκλησίες της Αμερικής και του Καναδά. Το 1963 επέστρεψε στην Ελλάδα όπου συνέχισε το εικονογραφικό του έργο, ενώ παράλληλα ζωγράφιζε και άλλα έργα «με κοσμικό χαρακτήρα». Συμμετείχε σε πανελλήνιες εκθέσεις⁶⁰.

Ο Κ. Γεωργακόπουλος (1923-1998) γεννημένος στη Χώρα Τριφυλλίας, όταν ήρθε στην Αθήνα το 1946 γνωρίστηκε με τον Κόντογλου στον οποίο μαθήτευσε και μετέπειτα έγινε στενός συνεργάτης επί 10 χρόνια. Μαζί με τον Κόντογλου, τον Παπανικολάου και τον Κοψίδη ιστόρησαν ναούς καθώς και φορητές εικόνες για τέμπλα σε πολλές περιοχές της Ελλάδας⁶¹. Υποδειγματική είναι η εικονογράφηση του Αγίου Θεράποντα Ζωγράφου, όπου συνδυάζει το πνεύμα και τη γραμμή του Κόντογλου, με έντονα τα προσωπικά στοιχεία γραφής που καθιστούν το έργο αναγνωρίσιμο⁶².

Ο Π. Οδάμπασης (περ. 1905-1977), γνωρίστηκε με τον Κόντογλου το 1945 και έγινε επιστήθιος φίλος, στενός συνεργάτης και ο πλέον πιστός μαθητής του. Σημαντικό του έργο θεωρείται η ιστόρηση του ιερού βήματος του Αγίου Ανδρέα Κάτω Πετραλώνων⁶³.

Με τον Ιω. Τερζή (1912-1987) ο Κόντογλου συνεργάστηκε το 1952 στο ναό του Ευαγγελισμού στο Μαντράκι της Ρόδου, το 1954 στον Άγιο Γεώργιο Κυψέλης κλπ. Φιλοτέχνησαν μαζί και πολλές φορητές εικόνες, ενώ με σύσταση του ο Τερζής, όπως και ο Γλιάτας, πήγαν στην Αμερική ιστορώντας κατά τον βυζαντινό τρόπο ορθόδοξους ναούς της εκεί Αρχιεπισκοπής⁶⁴.

Ο Κ. Ξυνόπουλος (1929-2001)⁶⁵ σπούδασε στην ΑΣΚΤ (1956-1952). Γύρω στο 1951 ήρθε σε επαφή με τον Φ. Κόντογλου από τον οποίο, παρά τις διαφωνίες, εμπνεύστηκε και άρχισε να εμβαθύνει στον κόσμο της βυζαντινής ζωγραφικής. Μαθήτευσε κοντά του πάνω από δεκατέσσερα χρόνια και τον «θεωρούσε δάσκαλο

⁶⁰ Χατζηφώτης, *Φώτιος*, 218-219. Για το βιογραφικό του καλλιτέχνη, βλ. «Ο Φώτης Κόντογλου και οι μαθητές του», στο: *Ο Φώτης Κόντογλου και οι μαθητές του*, κατ. έκθεσης, επιμ. Αγγελάκης Μ.-Κοκκίνη-Καπλάνη Ε., Casa Bianca, (5 Οκτ – 3 Νοεμ 2002), 75.

⁶¹ Για το βιογραφικό του καλλιτέχνη, βλ. «Ο Φώτης Κόντογλου και οι μαθητές του», στο: *Ο Φώτης Κόντογλου και οι μαθητές του*, κατ. έκθεσης, επιμ. Αγγελάκης Μ., Κοκκίνη-Καπλάνη Ε., Casa Bianca, (5 Οκτ – 3 Νοεμ 2002), 69.

⁶² Χατζηφώτης, *Φώτιος*, 219-220.

⁶³ Χατζηφώτης, *Φώτιος*, 224, Μουστάκας, *Εις μνημόσυνον*, 5-6.

⁶⁴ Χατζηφώτης, *Φώτιος*, 15. Ο Τερζής από το 1951 εικονογράφησε πολλές εκκλησίες στη Ρόδο, έως το 1961 που μετανάστευσε στις Ηνωμένες Πολιτείες με την οικογένεια του. Κατά την διαμονή του εκεί ιστόρησε μεγάλο αριθμό εκκλησιών. Για το βιογραφικό του καλλιτέχνη, βλ. «Ο Φώτης Κόντογλου και οι μαθητές του», στο: *Ο Φώτης Κόντογλου και οι μαθητές του*, κατ. έκθεσης, επιμ. Αγγελάκης Μ., Κοκκίνη-Καπλάνη Ε., Casa Bianca, (5 Οκτ – 3 Νοεμ 2002), 107. Για την συνεργασία του με τον Κόντογλου και ειδικά για την εργασία τους στον ιερό ναο Ευαγγελισμού Ρόδου μας παρέχει ο Μ. Ασφενταγάκης αρκετές πληροφορίες, όπως και για τον τρόπο που λειτούργησε το πολυάρθρο εργαστήριο του Κόντογλου κατά τη δεκαετία του 1950, βλ. Ασφενταγάκης, *Δωδεκάνησα*, 667-680. Πρβλ. Ζίας, *Φώτης Κόντογλου*, 85, 101-102, 134.

⁶⁵ Την ζωή και το έργο του Κ. Ξυνόπουλου έχει μελετήσει στην μεταπτυχιακή του εργασία ο Σπ. Τσιμουρής. Ειδικότερα έχει ασχοληθεί με τα «Κείμενα εκ του Αρχείου» του Ξυνόπουλου που παρέχουν σημαντικές πληροφορίες σε θεωρητικό και πρακτικό επίπεδο, τόσο για τη φορητή εικόνα όσο και για τη νωπογραφία, βλ. Τσιμουρής, *Κείμενα 67-155*.

όχι μόνο στην τέχνη, αλλά και στη ζωή του»⁶⁶. Σημαντικό είναι το έργο που επιτέλεσε (1969-1996) ως καθηγητής νωπογραφίας και τεχνικής των φορητών εικόνων στην ΑΣΚΤ. Προσπάθησε να αποκαταστήσει το «χαμένο κύρος» της βυζαντινής τέχνης στη Σχολή και εργάστηκε με ζήλο σε θεωρητικό και πρακτικό επίπεδο⁶⁷. Έλαβε μέρος στις πανελλήνιες εκθέσεις σε Ελλάδα και Γαλλία, ενώ δημοσίευσε άρθρα σε περιοδικά για θέματα τέχνης και μεταφράσεις μελετών του Λεωνίδα Ουσπένσκυ για θέματα εικονολογίας. Ιστόρησε εκκλησίες με την τεχνική του fresco, καθώς και πλήθος φορητών εικόνων⁶⁸.

Ο Γρ. Μπαλογιάννης γεννήθηκε το 1938 στην Τρικοκιά Γρεβενών. Το 1961 θα γνωρίσει το Κόντογλου και θα συνεργαστεί μαζί του στην εικονογράφηση του Αγ. Νικολάου Πατησίων μεταξύ 1963-1965. Για την σχέση του με τον Κόντογλου με συγκίνηση ομολογεί «Ο Κόντογλου ήταν, σαν να είχα δίπλα μου έναν Μέγα Αλέξανδρο, έναν Θεόδωρο Κολοκοτρώνη, έναν ήρωα!... Ήταν ένας άγιος άνθρωπος! Μου είχε προσφέρει την ψυχή του .. πέθανε στα χέρια μου, τις ημέρες του αγιογραφούσαμε τον Αγ. Νικόλαο Αχαρνών»⁶⁹. Ο Μπαλογιάννης έχει εικονογραφήσει εξήντα ναούς στην Αθήνα και σε άλλες πόλεις της Ελλάδας, καθώς και μεγάλο αριθμό φορητών εικόνων και συνεχίζει να εργάζεται με τον ίδιο ζήλο μέχρι σήμερα, επιχειρώντας να ανανεώσει τη βυζαντινή εικονογραφία, εμπλουτίζοντας την με νέους εικονογραφικούς τύπους⁷⁰.

Ο κατάλογος των ονομάτων όλων αυτών που μαθήτευσαν ή δούλεψαν κοντά στο Κόντογλου είναι πράγματι μακρύς. Να μνημονεύσουμε ακόμα τους: Γ. Γεωργίου, Δ. Σεντουκά, Σπ. Παπανικολάου⁷¹ (1906-1986), Γ. Χοχλιδάκη⁷² (1929-2016), Γ. Παπαδέλη (1926-2006), Β. Λέπουρα⁷³ (1930-1999) και φυσικά τον Ρ. Κοψίδη (1929-2010).

Συχνά ο Κόντογλου έκανε λόγο και για ορισμένους «κρυπτομαθητές», όπως τον Μόραλη, τον Μίνο Αργυράκη και άλλους πολλούς⁷⁴. Γεγονός είναι πάντως ότι ο Κόντογλου, ιδιαίτερα με τον έργο του «*Εκφρασις*», επηρέασε πολλούς

⁶⁶ Τσιμουρής, *Κείμενα*, 28.

⁶⁷ Για το στίγμα που άφησε στη Σχολή καθώς και για το αναλυτικό πρόγραμμα διδασκαλίας που ακολούθησε ο Ξυνόπουλος, βλ. Τσιμουρής, *Κείμενα*, 59-64.

⁶⁸ Τσιμουρής, *Κείμενα*, 55-56.

⁶⁹ Προσωπική μαρτυρία προς τον γράφοντα.

⁷⁰ Διαφωτιστικά για το ζωγραφικό ύφος του Μπαλογιάννη, για τον επηρεασμό του από τον Κόντογλου και την ζωγραφική του Πανσέληνου, είναι τα όσα γράφει ο π. Στ. Σκλήρης με αφορμή την έκθεση 50 έργων του στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο το 2018, βλ. Σκλήρης, *Μπαλογιάννη*, 8-11.

⁷¹ Ειδικότερα για τον Σπ. Παπανικολάου και την ιστορία του Αγίου Δημητρίου Αμπελο κήπων, βλ. Προεστάκης, *Παπανικολάου*, 721-734.

⁷² Ο Γ. Χοχλαδάκης, ο στενός συνεργάτης του Ρ. Κοψίδη έχει ιστορήσει μεγάλο αριθμό ναών και φορητών εικόνων. Για το βιογραφικό του καλλιτέχνη, βλ. «Ο Φώτης Κόντογλου και οι μαθητές του», στο: *Ο Φώτης Κόντογλου και οι μαθητές του*, κατ. έκθεσης, επιμ. Αγγελάκης Μ., Κοκκίνη-Καπλάνη Ε., Casa Bianca, (5 Οκτ – 3 Νοεμ 2002), 117.

⁷³ Ο Β. Λέπουρας και ο αδελφός του Νικάγγελος είχαν μια κοινή πορεία στη ζωή και την τέχνη με κύριο άξονα τον πόθο τους για την ιερή τέχνη των εικόνων και την αγάπη τους για τον Χριστό και τους αγίους. Υπήρξαν πρωτοπόροι στον τομέα της εκτύπωσης βυζαντινών εικόνων. Εικόνες τους βρίσκονται σε ναούς και ιδιωτικές Συλλογές στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Για το βιογραφικό του καλλιτέχνη, βλ. «Ο Φώτης Κόντογλου και οι μαθητές του», στο: *Ο Φώτης Κόντογλου και οι μαθητές του*, κατ. έκθεσης, επιμ. Αγγελάκης Μ., Κοκκίνη-Καπλάνη Ε., Casa Bianca, (5 Οκτ – 3 Νοεμ 2002), 95.

⁷⁴ Κοψίδης, *Αντρεωμένος*, 224, Χατζηφώτης, *Φώτιος*, 226.

εικονογράφους τόσο της εποχής του όσο και συγχρόνους, που έχουν το έργο αυτό στη βιβλιοθήκη τους ως πολύτιμο οδηγό. Το ερώτημα πάντως, αν μπορούμε να κάνουμε λόγο για «Σχολή Κόντογλου» παραμένει ανοικτό⁷⁵. Ίσως είναι καλύτερα να μιλάμε για «Εργαστήρι Κόντογλου», όρο που και ο ίδιος ο Κόντογλου είχε υιοθετήσει⁷⁶.

2. Ζητήματα μεθοδολογικά

Το ερώτημα περί της μεθόδου και του ερευνητικού πεδίου της νεοελληνικής εκκλησιαστικής ζωγραφικής, έχει τεθεί κατά τις τελευταίες δεκαετίες, απο πολλούς μελετητές⁷⁷. Αναφορικά με την εξέλιξη της μεθοδολογίας, που ακολούθησε η ιστορία της βυζαντινής τέχνης, μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, διαπιστώνουμε ότι αρχικά το ενδιαφέρον εστιάστηκε στην προσέγγιση των στυλιστικών τάσεων, στο πλαίσιο της «μοντερνιστικής» οπτικής. Στη συνέχεια ακολούθησαν οι προσπάθειες για εικονογραφική και εικονολογική ερμηνεία⁷⁸.

Οι περισσότεροι ζωγράφοι της βυζαντινής και μεταβυζαντινής περιόδου, κατά κανόνα, ακολουθούν τους καθιερωμένους εικονογραφικούς τύπους. Παραλλαγές έχουμε κυρίως στο ύφος και σε δευτερεύοντα εικονογραφικά στοιχεία, σε σχέση πάντοτε με τις ιδιομορφίες και την εν γένει αρχιτεκτονική του χώρου που καλούνται να ζωγραφίσουν. Στην περίπτωση, όμως, του Κοψίδη τα δεδομένα αυτά αλλάζουν.

Ο νεοέλληνας ζωγράφος ιστορεί τον ναό του Αποστόλου Παύλου στο Σαμπεζύ της Γενεύης, όταν πλέον βρίσκεται στην πιο ώριμη φάση της εικαστικής του πορείας. Τολμά πλέον να ζωγραφίσει με τρόπο και ύφος καθαρά προσωπικό, επιχειρώντας να εμπλουτίσει την εικονογραφική παράδοση. Κατά την εκτίμησή μας, παρουσιάζει ένα πραγματικά νέο κατά τη μορφολογία εικαστικό προϊόν, με χαρακτήρα ιδιοπρόσωπο, που διακρίνεται σαφώς από οποιαδήποτε άλλη δημιουργική στιγμή της εικονογραφικής παραγωγής.

Με βάση τις παραπάνω διαπιστώσεις, είμαστε υποχρεωμένοι να θέσουμε ορισμένα μεθοδολογικά ερωτήματα: Είναι δυνατόν για την εικονογραφική πρόταση του Κοψίδη στο Σαμπεζύ, ένα τόσο προσωπικό και ιδιαίτερο από κάθε άποψη – εικονογραφική, στυλιστική – εικαστικό δημιούργημα, να εφαρμόσουμε τη συνήθη σχολαστική μέθοδο προσέγγισης και ανάλυσης; Να εξαντλήσουμε δηλαδή την έρευνά μας στην αναζήτηση των πηγών – προτύπων, από τα οποία δανείζεται εικονογραφικά στοιχεία και τα οποία ακολουθεί; Σε επίπεδο στυλιστικό θα

⁷⁵ Μοσχονάς, Αποκρίσεις, 189.

⁷⁶ Χατζηφώτης, *Φώτιος*, 214-215.

⁷⁷ Σχετικά με το θέμα της μεθόδου και της ένταξης του ερευνητικού πεδίου της εκκλησιαστικής ζωγραφικής εντός του γενικότερου πλαισίου της νεοελληνικής τέχνης, βλ. Γραϊκός, *Νεοελληνική*, 378-388, όπου και βιβλιογραφία.

⁷⁸ Μια αναδρομή στην εξέλιξη της μεθοδολογίας της εικονογραφίας, επιχειρεί στην εισαγωγή της διδακτορικής του διατριβής ο Ν. Γραϊκός, βλ. Γραϊκός, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, Ιxix-Ixxxi., όπου και βιβλιογραφία.

αρκεστούμε μόνο στο να αναζητήσουμε τεχνοτροπικές ομοιότητες με τάσεις και ρεύματα της βυζαντινής και μεταβυζαντινής περιόδου;⁷⁹

Ένας ακόμη σημαντικός λόγος, που μας επιβάλλει τη διαφοροποίηση της μεθόδου προσέγγισης του έργου του, είναι ότι αυτή γίνεται από την πλευρά του εικονογράφου – ερευνητή και όχι από τη σκοπιά του αρχαιολόγου ή του ιστορικού τέχνης. Ενώ τον ιστορικό της τέχνης τον ενδιαφέρει πρωτίστως τί συμβαίνει στην εξέλιξη της εικονογραφικής τέχνης, τον εικονογράφο – επιστήμονα τον ενδιαφέρει κυρίως το πώς κινήθηκε η εικαστική δημιουργική διαδικασία στο παρελθόν. Δεν τον ενδιαφέρει, δηλαδή, να εκπονήσει μια μελέτη της ιστορίας της εικονογραφίας, αλλά αυτό που κυρίως τον απασχολεί είναι η εικαστική της έκφραση. Υπάρχει, δηλαδή, μια σαφής διαφοροποίηση ως προς τον στόχο, που δεν είναι άλλος από το πώς ο ίδιος και οι ομότεχνοί του θα προχωρήσουν σήμερα σε δημιουργίες, οι οποίες θα ακολουθούν τα διδάγματα και τις εμπειρίες που προσφέρουν ανάλογες διαδικασίες του παρελθόντος.

Μια πρώτη αλλαγή που προτείνουμε είναι η διαφοροποίηση, ως προς την προτεραιότητα των στόχων, που θέτουν οι συνήθεις μελέτες αρχαιολογικού και ιστορικού χαρακτήρα, οι οποίες κυρίως εστιάζουν στην διερεύνηση των δεσμών που έχει η υπό εξέταση εικονογραφική πρόταση με το παρελθόν. Αναζητούνται οι πηγές – πρότυπα, τα εικονογραφικά δηλαδή ανάλογα, από τα οποία άντλησε ο ζωγράφος για να δημιουργήσει την δική του πρόταση, έτσι ώστε να δειχθεί ο βαθμός ομοιότητας με την προγενέστερη παράδοση. Δευτερευόντως μόνο γίνεται προσπάθεια καταγραφής του βαθμού της πρωτοτυπίας και δημιουργικότητας του ζωγράφου ή μια συστηματική καταγραφή των στυλιστικών χαρακτηριστικών της ζωγραφικής του πορείας.

Η περίπτωση, όμως, του Κοψίδη όπως προαναφέραμε, είναι ιδιαίτερη. Αντί λοιπόν να εστιάσουμε στους δεσμούς και τον βαθμό εξάρτησής του από την προγενέστερη παράδοση, προτείνουμε να εστιάσουμε κυρίως στο «πώς» της δημιουργικής του συνεισφοράς και πρωτοτυπίας. Αυτό δεν σημαίνει ότι δεν θα κάνουμε αναφορά σε εικονογραφικά προηγούμενα ή στη συγγένεια των στυλιστικών του επιλογών με έργα της βυζαντινής και μεταβυζαντινής περιόδου ή της λαϊκής ζωγραφικής. Ο απώτερος, όμως, στόχος μας θα είναι να παρουσιάσουμε τους τρόπους και τις μεθόδους με τις οποίες κατάφερε, χειριζόμενος με έναν απόλυτα προσωπικό τρόπο τα εκφραστικά του μέσα, να αφομοιώσει τα διδάγματα της παράδοσης στη δική του εικαστική πρόταση. Άλλωστε, όπως ο ίδιος ομολογεί: «η ζωγραφική είναι μια σκάλα που ανεβαίνεις. Κάθε σκαλοπάτι που ανεβαίνεις το χρειάζεσαι. Και πρέπει συχνά να γυρίζεις πίσω τα μάτια να βλέπεις τον δρόμο που έκανες. Αυτό είναι μάθημα από τα λίγα. Δεν γίνεται τίποτα με τα άλματα και τις “ανακαλύψεις”. Τα τεχνάσματα δεν με πείθουν»⁸⁰.

Η δεύτερη μεθοδολογική διαφοροποίηση που προτείνουμε έχει να κάνει με τη διερεύνηση του ζωγραφικού ύφους – στυλ του Κοψίδη. Οι περισσότερες μελέτες

⁷⁹ Ανάλογα μεθοδολογικά ερωτήματα έχουν τεθεί από τον Γ. Κόρδη στην αδημοσίευτη μελέτη του για την εξωνάρθηκα του Καθολικού της ιεράς μονής Πεντέλης που εικονογράφησε ο Ρ. Κοψίδης το 1971, στο εξής (Κόρδης, *Εξωνάρθηκας*, (χ.αρ.σελ.).

⁸⁰ Κοψίδης, *Ημερολόγιο*, 28 Μαρτίου 1975.

εξαντλούν την έρευνά τους στο να παρουσιάσουν με σχολαστικό τρόπο πως ο ζωγράφος διαχειρίζεται τα επιμέρους στοιχεία των εικόνων, όπως πρόσωπα, ενδύματα, χώρος, κα⁸¹. Η μέθοδος αυτή έχει αρκετά πλεονεκτήματα, αλλά θεωρούμε ότι στην συγκεκριμένη περίπτωση έχει περιορισμένη δυνατότητα εφαρμογής. Σαφώς και θα κάνουμε λόγο για το πώς ο ζωγράφος μας πλάθει τα πρόσωπα και τα ενδύματα, στο πώς συνθέτει, για τον ιδιαίτερο τρόπο που ζωγραφίζει το τοπίο, τί είδους ανθρωπομετρία χρησιμοποιεί κ.α, με στόχο όμως να παρουσιάσουμε την εξελικτική πορεία του ζωγραφικού του ύφους έως ότου φτάσει να διατυπώσει την εικονογραφική του πρόταση στον Άγιο Παύλο. Αυτό που κυρίως θα επιχειρήσουμε είναι η παρουσίαση της πραγματικής ζωγραφικής δημιουργίας στο έργο του, η οποία σαφώς δεν είναι η «συρραφή στοιχείων» που δανείζεται κάποιος από την εικονογραφική παραγωγή του παρελθόντος.

Επιδιώκοντας, λοιπόν, την ανάδειξη της ιδιοπροσωπίας του ζωγραφικού του ύφους, οφείλουμε να καταγράψουμε κυρίως τις σχέσεις τις οποίες ο ζωγράφος δημιουργεί πάνω στη ζωγραφική επιφάνεια, τον ρυθμό, το ήφος της γραμμής, την αίσθηση του χρώματος, το ζωγραφικό πνεύμα που αποπνέει το έργο του, και όχι απλά τον σχεδιασμό ή την πλαστικότητα των επιμέρους στοιχείων.

Γνωρίζουμε, εκ των προτέρων, τη δυσκολία του εγχειρήματος, μιας και η ζωγραφική πράξη είναι μια εξαιρετικά πολυσύνθετη διαδικασία, στην οποία συμμετέχει ολόκληρος ο άνθρωπος ως σώμα, ψυχή και νους. Πρόκειται για την αγωνιώδη προσπάθεια του δημιουργού να μεταπλάσει την ύλη να ενεργοποιήσει το «χρώμα» και να συγκινήσει τον θεατή, συμμετέχοντας ο ίδιος «εν σώματι» σ' αυτή τη διαδικασία. Ελοχεύει δε πάντοτε ο κίνδυνος, μια σχολαστική ανάλυση να «μικρύνει» το αποτέλεσμα και να στενέψει τα όρια του μεγαλείου, της ποίησης και της ποιότητας των αισθημάτων που μεταδίδει στον θεατή το ίδιο το έργο.

Προσπαθώντας, να αποφύγει κανείς τον κίνδυνο μιας λογοκρατούμενης κατασκευής, μπορεί μοιραία να οδηγηθεί προς το άλλο άκρο, μιας άκριτης συναισθηματικής καταγραφής. Για το λόγο αυτό θα θέσουμε κάποια, όσο το δυνατόν, ρεαλιστικά κριτήρια αναφορικά με τον τρόπο σχολιασμού, ανάλυσης και, εν τέλει, εικαστικής αποτίμησης της εικαστικής του πρότασης. Προκειμένου λοιπόν να αποτιμήσουμε το έργο του, στον βαθμό μάλιστα που αυτό αποπειράται την ανανέωση της εικονογραφικής παράδοσης της Ορθόδοξης Εκκλησίας, θα διερευνήσουμε ένα βασικό ερώτημα: Ο Κοψίδης τελικά προχώρησε σε ανανέωση και εμπλουτισμό της παράδοσης ή μήπως ακολούθησε μια «ιδιωτική» οδό, που ενδεχομένως τον απέκοψε από ό,τι μέχρι τότε είχε παρουσιάσει; Για να το διακριβώσουμε αυτό θα κινήσουμε την έρευνά μας προς δύο κατευθύνσεις. Θα αναζητήσουμε τα στοιχεία εκείνα που τον συνδέουν με αυτό που ονομάζουμε βυζαντινό ζωγραφικό σύστημα. Θα αναφερθούμε δηλαδή, στα χαρακτηριστικά εκείνα που διαθέτει η βυζαντινή ζωγραφική παράδοση ως εικαστικό σύστημα, τα οποία είναι κοινά και διέπουν όλες τις επιμέρους «σχολές» και που αποτελούν ένα ασφαλές κριτήριο για να ελεγχθεί το εικονογραφικό του έργο. Κυρίως όμως θα

⁸¹ Αναφέρουμε ενδεικτικά τις μελέτες: Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, Ασπρά-Βαρδαβάκη- Εμμανουήλ, *Παντάνασσας*, Πελεκανίδης, *Καλλιέργης*, Δροσογιάννη, *Σχόλια*.

προβάλλουμε τα χαρακτηριστικά που συνιστούν τον ιδιαίτερο ζωγραφικό τρόπο του Κοψίδη και μάλιστα μέσα από μία εξελικτική πορεία μέχρι να οδηγηθεί στο Σαμπεζύ.

Η έρευνα του τοιχογραφικού έργου του Ρ. Κοψίδη δεν ήταν πάντα εύκολη υπόθεση. Ειδικές δυσκολίες αποτέλεσαν, αφενός μεν, οι μετακινήσεις τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό και αφετέρου δε, η φωτογράφιση των έργων μέσα στις δύσκολες πολλές φορές συνθήκες φωτισμού των ναών. Το γεγονός αυτό μας υποχρέωσε να προβούμε σε επαναληπτικές λήψεις και μεταβάσεις στα μνημεία, χωρίς πάντοτε να έχουμε το αναμενόμενο αποτέλεσμα, και με δεδομένο μάλιστα ότι έπρεπε πριν από την επίσκεψή μας κάθε φορά να εξασφαλίσουμε την απαραίτητη άδεια από τους υπευθύνους των μνημείων.

Για την επίτευξη των παραπάνω στόχων, στο εισαγωγικό κεφάλαιο παρουσιάζεται με όσο γίνεται μεγαλύτερη σαφήνεια και λιτότητα το καλλιτεχνικό περιβάλλον των πρώτων δεκαετιών του 20^{ου} αιώνα στην Ελλάδα, στο οποίο έζησε και δημιούργησε ο Κοψίδης. Ειδικότερα, εστίασαμε στο περίφημο αίτημα της «ελληνικότητας» και στην πρόσληψη της βυζαντινής τέχνης στο έργο επιφανών καλλιτεχνών. Γίνεται μια συνοπτική παρουσίαση του έργου και της συνεισφοράς του Φ. Κόντογλου και των σημαντικότερων εκ των μαθητών του προς την κατεύθυνση της εδραίωσης και του εμπλουτισμού της ορθόδοξης εκκλησιαστικής τέχνης στην Ελλάδα.

Η κυρίως εργασία χωρίστηκε σε τρία μέρη. Το πρώτο μέρος αναφέρεται στα βιογραφικά στοιχεία του Ρ. Κοψίδη και στην εργογραφία του. Στο δεύτερο μέρος παρουσιάζεται η ιδιαίτερη αρχιτεκτονική του ναού του Αγίου Παύλου στο Σαμπεζύ της Γενεύης και γίνεται εικονογραφική ανάλυση των παραστάσεων που ιστόρησε ο Κοψίδης. Το τρίτο μέρος που έλαβε και τη μεγαλύτερη έκταση διαιρέθηκε σε πέντε κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο κάνουμε λόγο για τις βασικές αρχές του βυζαντινού ζωγραφικού τρόπου. Στο δεύτερο γίνεται αισθητική προσέγγιση του εικονογραφικού έργου του Κοψίδη, έως ότου οδηγηθεί στο Σαμπεζύ. Το τρίτο κεφάλαιο παρουσιάζει αναλυτικά την εικαστική του πρόταση στον άγιο Παύλο, όπου προβαίνουμε σε ανάλυση της τεχνοτροπίας του και των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών που συνιστούν τον ιδιοπρόσωπο χαρακτήρα του έργου του. Το τέταρτο κεφάλαιο αναφέρεται στην εικονογράφιση δύο μικρών παρεκκλησίων που ιστόρησε μετά από το Σαμπεζύ και στο πέμπτο επιχειρούμε μία συνολική αποτίμηση του έργου του.

ΜΕΡΟΣ Α΄

ΡΑΛΛΗΣ ΚΟΨΙΔΗΣ. Η ΖΩΗ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α΄

ΑΠΟ ΤΗΝ ΛΗΜΝΟ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ

1. Τα παιδικά χρόνια στο Κάστρο της Λήμνου

Ο Ράλλης Κοψίδης (εικ. 1) γεννήθηκε στο Κάστρο της Λήμνου στις 5 Νοεμβρίου 1929. Ήταν γιος του Αθανάσιου Κοψίδη και της Δέσποινας Προδρομίδου. Ο πατέρας του καταγόταν από την Ανατολική Θράκη και πριν το 1922 η οικογένειά του ασχολείτο με τη ναυτιλία. Ήταν ιδιοκτήτες και καπετάνιοι ιστιοφόρων, τα οποία μετέφεραν εμπορεύματα διαπλέοντας τον ποταμό Έβρο.

Η μητέρα του, Δέσποινα Προδρομίδου, καταγόταν από το Ιντζεσού, χωριό που ανήκε στη μητρόπολη Καισαρείας της Καππαδοκίας. Ήταν μοναχοκόρη ευκατάστατης οικογένειας και ο πατέρας της Πέτρος Προδρομίδης ήταν γιατρός και διατηρούσε φαρμακείο στο Ιντζεσού. Μετά την ανταλλαγή πληθυσμών εγκαταστάθηκαν στο Κάστρο της Λήμνου, όπου η Δέσποινα παντρεύτηκε τον Αθανάσιο και το 1929 απέκτησαν τον Ράλλη⁸². Όπως όμως ο ίδιος ο Κοψίδης αναφέρει στο «αποκαλυπτικό» βιβλίο του, *Κάστρο Ηλιόκαστρο* είχε ακόμη, μια αδελφή και έναν αδελφό, ο οποίος πέθανε όταν ήταν νεογέννητος και συχνά του μιλούσαν γι' αυτόν. Πολλές φορές μάλιστα σκεφτόταν πως αυτός ήταν ο τυχερός και όχι αυτός⁸³.

«Ένα όστρακο είναι το σπίτι, που μέσα του υλοποιείται ο άνθρωπος. Σάρκα από τη σάρκα μας γίνεται στο τέλος, κι αν τύχει κι η φθαρτή του εικόνα δεν έχει

⁸² Σχινά, Ράλλης, 26. Για τα βιογραφικά του Ρ. Κοψίδη, βλ. Μπόλης, Κοψίδης, 322-325, Παΐσιος, Σύντομη, 11-14, Παυλόπουλος, Ερημικός, 6-10, Κοψίδης, *Σκοτεινή*, 14-15, Κοψίδης, *Αυτοβιογραφικό*, 1-10, Χρήστου, *Ελληνική ζωγραφική*, 184-187.

⁸³ Κοψίδης, *Κάστρο*, 12. Τις μνήμες των παιδικών του χρόνων στο κάστρο της Λήμνου, συγκέντρωσε ο Κοψίδης στο βιβλίο του «*Κάστρο Ηλιόκαστρο*» που εξέδωσε το 1980. Θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε το περιεχόμενο του «χειρόγραφο της ψυχής του Καλλιτέχνη». Πρόκειται για μια αποκαλυπτική εκ βαθέων εξομολόγηση του ζωγράφου για όλα όσα έζησε και είδε πριν αλλά και κατά τη διάρκεια της κατοχής. Κυρίως όμως – μέσα από τα σχέδια που το διακοσμούν – μας παρέχει το κλειδί της κατανόησης της σχέσης του με την ζωγραφική και πως οι παιδικές αυτές μνήμες από το κάστρο και τους ανθρώπους του, στιγματίσαν τη ζωγραφική του πορεία και σε μεγάλο βαθμό διαμόρφωσαν το εικαστικό προσωπικό του λεξιλόγιο. Είναι πράγματι δύσκολο, κατά τη γνώμη μας, να μπορέσει κανείς να αξιολογήσει, να ερμηνεύσει και κυρίως να αισθανθεί το σύνολο του έργου του, έξω από τις παιδικές αυτές μνήμες του Κάστρου, που καθόρισαν την ζωή του και την εν γένει ζωγραφική του διαδρομή. Ο Δ. Παυλόπουλος με οξυδέρεια παρατηρεί «Δεν θα μπορούσε κανείς να κατανοήσει σωστά τα σύμβολα της εικαστικής γραφής του Κοψίδη, αν παραγνώριζε τη σημασία που παίρνει στη ζωγραφική και τη χαρακτηριστική του το Κάστρο της Λήμνου. Τόσο στα πρώιμα ζωγραφικά έργα του, από το 1944, όπως η γειτονία μου στο Κάστρο της Λήμνου, όσο και σε μεταγενέστερα, από το 1977, όπως το Κάστρο, ο τρομερός βράχος του Κάστρου δεσπόζει με τιςγωνιώδεις γραμμές, τα φυτά, τα σπίτια και τα πρόσωπά του» (Παυλόπουλος, Ερημικός, 7).

διασωθεί, όμως το σπίτι που είδαμε το φως δεν το ξεχνάμε»⁸⁴. Σ' ένα παλιό «με μαυρισμένα ξύλινα ταβάνια, από μια φωτιά» σπίτι πέρασε τα χρόνια που έμεινε στο Κάστρο της Λήμνου. Η μητέρα του η Δέσποινα, έραβε στα πλούσια σπίτια, στην «αριστοκρατία», καθώς ο ίδιος έλεγε. Ο πατέρας του, ράφτης και αυτός, διατηρούσε ένα μικρό μαγαζί στην αγορά, κοντά στην «αλάνα». Ο Ράλλης περνούσε αρκετές ώρες στο ραφείο του πατέρα του ακούγοντας τους πελάτες να τραγουδούν «μερακλίδικους αμανέδες». Ωστόσο με κανέναν τρόπο δεν μπορούσε να φανταστεί πως ήταν δυνατόν να περάσει εκεί μέσα τη ζωή του. Στις άγνωστες γωνιές του κόσμου ταξίδευε ο νους του, λυπόταν τους ανθρώπους που περνούσαν μια στερημένη και αταξίδευτη ζωή⁸⁵.

Σε τρεις προτάσεις συνοψίζει της αγάπες του, τις παραμέτρους που καθόρισαν την ζωή και την εν γένει εικαστική πορεία του. «Η ζωγραφική, η θάλασσα και η προσφυγιά. Αυτά τα τρία δαιμόνια σφράγισαν τη ζωή μου. Κι η μελανή σκιά του Κάστρου συγκέντρωσε τον νου μου στην αγάπη για τα πικρά και τα λυπηρά»⁸⁶.

Από νωρίς, χωρίς να ξέρει το πώς και το γιατί, «στο πλάι του περπατούσε η τέχνη». Σ' αυτήν είχε από νωρίς καταφύγει χωρίς καν να υποψιάζεται την απεραντοσύνη της, χωρίς να ξέρει τίποτα για τους ατελείωτους δρόμους της. Αλλά και η θάλασσα – που τόσο συχνά απεικονίζει στα έργα του – κυκλώνει το νησί με σύνορα που άνοιγαν σε τόπους μυθικούς. Τι νάναι πίσω απ' τον ορίζοντα ρωτούσαν τα παιδικά του μάτια, αγναντεύοντας τις βράχινες ακτές, που «θηριώδεις» περιτριγύριζαν το νησί του. Η Λήμνος φάνταζε στα μάτια του σαν «γαρύφαλλο στο πέλαγος», σαν μια «ειρηνική πεταλούδα πάνω στο χαρτί», σαν «πικροδάφνη στα κύματα». Οι ερημιές του τόπου του, οι άδενδροι λόφοι, στέλναν τώρα τα χελιδόνια και τα αγκάθια να μπουν στις ζωγραφιές του⁸⁷.

Η εικόνα του παππού του, που ήρθε από την Ανατολή με την προσφυγιά, ζωντάνευε κάθε τόσο στη μνήμη του. Όταν έφτασε στο νησί, δεν ήξερε ούτε λέξη ελληνική. Ήταν άνθρωπος συντηρητικός, πολύ περήφανος, δεν γελούσε ποτέ, δεν έβγαινε από το σπίτι παρά για να πάει στο φαρμακείο του. Με πικρία ομολογεί πως οι κάτοικοι του νησιού δεν δέχτηκαν φιλικά τους πρόσφυγες «Ένας τοίχος αδιαπέραστος του χωρίζει πάντα»⁸⁸.

Όταν ήρθε ο καιρός τον πήγαν στο Νηπιαγωγείο και έπειτα στο Δημοτικό. Ο κόσμος γύρω του άστραφτε σαν λαμπερό πετράδι. Αγόρασε ένα τετράδιο, χώρισε σε τετραγωνάκια τα φύλλα του και αποφάσισε να ζωγραφίσει ό,τι τον περιτριγύριζε χωριστά σε κάθε τετραγωνάκι. Γρήγορα όμως είδε «το μάταιο του εγχειρήματος» Ο κόσμος δεν ήταν μόνο λαμπερός σαν πετράδι. Ήταν και απέραντος. «Έτσι με λύπη και αποτυχίες, αγοράζεται η γνώση. Κι εγώ ότι έμαθα με λύπη το πλήρωσα»⁸⁹.

⁸⁴ Κοψίδης, *Κάστρο*, 7.

⁸⁵ Κοψίδης, *Κάστρο*, 8-9.

⁸⁶ Κοψίδης, *Κάστρο*, 12. Πρβλ. Παυλόπουλος, Ερημικός, 6.

⁸⁷ Κοψίδης, *Κάστρο*, 9-10.

⁸⁸ Κοψίδης, *Κάστρο*, 10-12.

⁸⁹ Κοψίδης, *Κάστρο*, 15.

Καθώς περνούσαν τα χρόνια το Κάστρο – πού έμελε να γίνει σύμβολο αναπόσπαστο της εικαστικής του γλώσσας – σαν «μυστηριακό στοιχείο» τον καλούσε. Πόσες φορές δεν ζωγράφιζε μέσα σε βραχάδες ερημιές τους φιδωτούς δρόμους που ανέβαιναν πάνω του. Τα αγκάθια, τα ξεσκέπαστα σπίτια, τις στέρνες τις χορταριασμένες που το στόλιζαν πόσες φορές δεν βάλθηκε να τα χωρέσει μέσα στο λευκό χαρτί. Από την κορφή του αγνάντευε την Λήμνο «σαν ανοιχτό βιβλίο με ζωγραφίες. Σαν πανόραμα από χαρμόσυνο θέατρο». Σαν ζωντανός οργανισμός φάνταζε στα μάτια του που με τρόπο μυστικό τον καλούσε «ζωγράφιζε με, αν μπορείς! Αλλά δεν μπορείς!»

Αδιάψευστη μαρτυρία ο λόγος του: «Το Κάστρο μου δίδαξε της περισυλλογής το μυστήριο. Την αγάπη της αρχαίας πέτρας, για τα τρομερά μυστικά της ιστορίας, γι' αυτά που κυβερνούν των ανθρώπων τα βήματα... Τη σκοτεινή του σκιά ζωγραφίζω ως τα τώρα. Για την πολυσήμαντη ερημιά του γράφω, με λόγια ακατάληπτα για τους πολλούς. Κάθε τόσο έρχεται στον ύπνο μου, ντυμένο τη στολή του παραμυθιού, αλλιώτικη κάθε φορά! Το χρυσό του νήμα δεν κόπηκε. Ήταν γερό το μπρισίμι του. Σαν τελώνιο τερπνό και σκοτεινό υφαίνει τώρα, το πανί της ζωγραφικής μου»⁹⁰.

Μετά την Τετάρτη δημοτικού, όπως συνηθιζόταν τότε πήγε στο Γυμνάσιο της Λήμνου (εικ. 2) και φόρεσε το πηλήκιο με την χρυσή κουκουβάγια. Κάθε πρωί πηγαίνοντας για το σχολείο, αυτός στεκόταν σ' ένα παράθυρο χαμηλό, και έβλεπε μέσα μια ωραία ζωγραφιά που έδειχνε «μια νάβα τρικάταρτη να αρμενίζει μ' όλα τα πανιά... Η καρδιά του κτυπούσε για τα ωραία και τα υψηλά και τα αληθινά που της τέχνης το άνθος έκρυβε στο χέρι. Να μην το δουν οι πολλοί και το μαδήσουν...»⁹¹.

Έφτασαν όμως τα «κακά μαντάτα», τα νέφη του πολέμου σκέπασαν το νησί και μαζί τους έφεραν την πείνα, τη δυστυχία, τη φτώχεια και τον θάνατο. Για λίγο καιρό δούλεψε στα «έργα» στα οχυρώματα που έκαναν οι Γερμανοί, γύρω από το Κάστρο. Πήρε τη θέση του πατέρα του που ήταν άρρωστος για «30 δράμια ψωμί, μεροκάματο»⁹².

Μετά την απελευθέρωση, οι Αλεξαντροπολίτες άρχισαν σιγά σιγά να φεύγουν από την Λήμνο, αν και η Αλεξαντρούπολη ήταν μια πόλη ερειπωμένη. Ο πατέρας του πήρε την απόφαση να γυρίσουν στον τόπο καταγωγής τους. «Ο μεγάλος κόσμος» άνοιγε την πόρτα του για εκείνον. Είχε ακούσει για την πόλη αυτή πράγματα απίστευτα. Μεγάλα δάση, σπίτια με ηλεκτρικό, μεγάλο ποτάμι, ψηλά βουνά, ακόμα και τραίνο, που ως τότε μόνο από τα βιβλία τα γνώριζε.

Στην Λήμνο δεν ξαναπήγε από τότε, ευχήθηκε όμως να τον βοηθήσει ο Θεός να μην την ξεχάσει⁹³. Για αποσκευές πήρε μαζί του «ένα μεγάλο σεντούκι από μνήμες». Όπως μας εξομολογείται στο «μικρό αυτοβιογραφικό, 85» – «Πρώτο μέσα σ' όλα το Κάστρο, το παλιό, το αρχαίο, την μυστηριακή Θεότητα μου, την

⁹⁰ Κοψίδης, *Κάστρο*, 21-22.

⁹¹ Κοψίδης, *Κάστρο*, 85-86.

⁹² Ο Κοψίδης περιγράφει με γλαφυρό τρόπο τα χρόνια της κατοχής στο δεύτερο μέρος του βιβλίου του, το οποίο όπως αναφέρει στον πρόλογο αφιερώνει στην κόρη του Σοφία και σ' εκείνα τα παιδιά της κατοχής, που μεγάλοι τώρα, δεν ξεχασαν ούτε πρέπει να ξεχάσουν, βλ. Κοψίδης, *Κάστρο*, 87-130.

⁹³ Κοψίδης, *Κάστρο*, 129-134.

χθόνια μητέρα της τέχνης μου. Από τότε τόσα χρόνια, το έχω ζωγραφίσει αναρίθμητες φορές, αλλιώςίκο κάθε φορά και κάποτε ένα παιδί βρίσκεται στο κέντρο και κρατεί στο χέρι ένα καράβι από κείνα που τα φτιάχνουμε μόνοι μας, και τα πλέαμε στο γυαλό. Αυτό το παιδί είμαι γώ, γιατί η ζωγραφική δεν είναι τίποτα άλλο από μια μέθοδο αυτοβιογραφίας. Παραλλαγμένες οι μακρινές εκείνες εικόνες, της μυθικής για μένα, Λήμνου, έρχονται και ξανάρχονται στις ζωγραφικές μου. Ζητώ συχνά καταφύγιο, και αυτές μου το δίνουν. Κρύβομαι μεσ' στα χρώματα τους, τα τεφρά και τα γήινα. Θέλω να σωθώ από την γύρω μου ασχήμια»⁹⁴.

2. Από την Αλεξανδρούπολη στην Αθήνα και την ΑΣΚΤ

«Η πατρίδα μου είχε φτώχεια μεγάλη, αλλά ήταν όμορφη και καλή. Δεν ξέρω πως είναι τώρα. Δεν ξαναπήγα από τότε, από εκείνο το Απριλιάτικο απόγευμα του '45, που μπήκαμε στο καϊκι για να πάμε στην Αλεξανδρούπολη, όπου έμεινα για 4 χρόνια και ύστερα έφυγα κι από εκεί για την Αθήνα, για το όνειρό μου την Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, το μυθικό Πολυτεχνείο, που τόσα χρόνια λαχταρούσα».⁹⁵

Ο Κοψίδης φοίτησε στην Παιδαγωγική Ακαδημία Αλεξανδρουπόλεως (1948-1949). Δεν λησμονεί δε να εκφράσει την ευγνωμοσύνη του: «Το ίδιο χρωστό ευγνωμοσύνη στον δάσκαλο μου στην Παιδαγωγική Ακαδημία της Αλεξανδρούπολης, όπου φοίτησα και πήρα το πτυχίο της, τον πεθαμένο τώρα Κώστα Σέττα που μαζί με τον μεγάλο μου φίλο, τον Αλέκο Παναγιώτου, φωτογράφο, πάσχισαν και πέτυχαν να πάρω ένα φτωχό βοήθημα από το Δήμο για να πάω στην Αθήνα να σπουδάσω, χωρίς αυτό δεν υπήρχε τρόπος να πραγματοποιήσω το μεγάλο μου όνειρο»⁹⁶.

Το 1949 πήρε μια έγγραφη άδεια από την Ασφάλεια, «με χίλια παρακάλια... που έγραφε μέσα: επιτρέπουμε στον τάδε να μεταβεί εις Αθήνας για να σπουδάσει. Μ' αυτό το χαρτί στο χέρι και μ' ελάχιστα εφόδια κατέβηκα στην ξακουστή πόλη των Αθηνών όπου θα πήγαινα στην Σχολή Καλών Τεχνών. Μπήκα στη Σχολή και σε δύο χρόνια πήγα στρατιώτης. Όταν απολύθηκα άρχισα να πηγαίνω στον Φώτη Κόντογλου»⁹⁷.

Σε κείμενο που γράφει ο Κοψίδης το 1973 για τον δάσκαλο Φ. Κόντογλου σημειώνει χαρακτηριστικά: «Ήμουν ακόμα μαθητής στο Γυμνάσιο όταν έπεσε στα χέρια μου η Βασάντα, ένα από τα πρώτα του βιβλία, που τυπώθηκε στην Αθήνα το 1924 περίπου. Ακόμα θυμάμαι πόσο διαφορετικό μου φάνηκε από ό,τι διάβασα ως τότε. Αργότερα, στο στρατό, τα βιβλία του μου κρατήσανε συντροφιά, τρία χρόνια και τι χρόνια.. Σαν να είχα ένα φίλο γκαρδιακό μαζί μου. Οι ζωγραφίες που ήταν στολισμένα, φτιαγμένες από το χέρι του συγγραφέα, δε μ' αφήναν να κοιμηθώ. Ήταν ένα αδιάκοπο ερωτηματικό. Σα να μου φώναζαν. «Δεν ήξερες ως τώρα την αλήθεια γι' αυτό που λένε «ελληνική ζωγραφική»». Στη Σχολή Καλών Τεχνών όπου

⁹⁴ Κοψίδης, *Αυτοβιογραφικό*, 2.

⁹⁵ Κοψίδης, *Αυτοβιογραφικό*, 2-3.

⁹⁶ Κοψίδης, *Αυτοβιογραφικό*, 4.

⁹⁷ Πρόκειται για απόσπασμα απο το χειρόγραφο ένθετο, «*Βιογραφικό 1981*», που περιλαμβάνεται στο: Κοψίδης, *Αυτοβιογραφικό*, 1.

ήδη είχα πάει, είχαν άλλο προσανατολισμό. Το Βυζάντιο και την τέχνη του, που γι' αυτά μιλούσε με τόση αγάπη ο Κόντογλου, δεν τα λογαριάζανε για τίποτα. Μέσα μου γινότανε μια πάλη. Άρχισε να σβήνει μέσα μου ο ενθουσιασμός για την τέχνη της «Ευρώπης» που μας δίδασκε η Σχολή. Καταλάβαινα πως θα 'πρεπε να διαλέξω τη Σχολή ή τον άγνωστο δάσκαλο μου. Κάποτε ήρθε η ώρα και απολύθηκα. Παρακινούμενος από τα γραφτά του Κόντογλου για την παραγνωρισμένη ζωγραφική του ασβέστη (το λεγόμενο φρέσκο) βάλθηκα να κάνω δοκιμές σ' αυτή την τεχνική. Η λαδομπογιά της Σχολής δε με τραβούσε πια. Δειλά και αδέξια ήταν τα πρώτα μου βήματα. Μα ο δάσκαλος μου από μακριά με οδηγούσε. Το φρέσκο και το αυγό, τις πανάρχαιες ελληνικές τεχνικές της ζωγραφικής, αυτά είχα στο νου. Και τις βυζαντινές τοιχογραφίες, που μου είχαν ως τότε μάθει να τις περιφρονώ, και τώρα καταλάβαινα τη μεγαλοσύνη τους και τη βαθειά ποίηση τους»⁹⁸.

Στη Σχολή Καλών Τεχνών σπούδασε από το 1949 και για τέσσερα χρόνια, στο εργαστήριο του Ανδρέα Γεωργιάδη. Όπως όμως ο ίδιος ομολογεί, «το χαρτί της Σχολής δεν το πήρα. Στον τέταρτο χρόνο, μια μέρα μπήκε ο Γεωργιάδης, ο δάσκαλος μου (που ήξερε πως πήγαινα και στον Κόντογλου) και μου λέει: Ράλλη, πρέπει να διαλέξεις ή την Σχολή ή τον Κόντογλου και τα δύο δεν γίνονται. – Δίκιο έχεις δάσκαλε του είπα, φεύγω αμέσως. Μάζεψα την κασετίνα μου και έφυγα μια δια παντός από τη Σχολή. Δεν είχε βέβαια άδικο ο Γεωργιάδης»⁹⁹.

Οι επιλογές του Κοψίδη, από τη μία να μην ακολουθήσει τη διδασκαλική καριέρα που του υποσχόταν το πτυχίο της Παιδαγωγικής Ακαδημίας και από την άλλη να εγκαταλείψει την Σχολή και να πάει στο εργαστήριο του Κόντογλου, δεν ήταν αβασάνιστες ούτε χωρίς προσωπικό κόστος. Τα παραπάνω επιβεβαιώνουν τα γραφόμενά του: «Στη ζωή μας είναι, κάποιες μέρες σφραγισμένες που δεν ξεχνιόνται ... Πρωτοετής στη Σχολή των Καλών Τεχνών, είχα κι όλας μισό χρόνο στην Αθήνα και με σκέπαζαν νέφη ονείρου ζωγραφικά ... Δεν έβλεπα τάχα, τους πρώην συμμαθητές στο Γυμνάσιο, (άσε την Ακαδημία με τους δασκάλους), που όλοι είχαν τακτοποιηθεί; Όλοι κάπου τρύπωσαν. Βολεύτηκαν σε μία θεσούλα.... Όμως για μένα αυτό το άτιμο το μέλλον μάζευε αγκάθια, όπως η θάλασσα φέρνει τα φύκια και τα σωριάζει στην πόρτα ενός παραλιακού καλυβιού και την φράζει...»¹⁰⁰.

3. Η μαθητεία κοντά στον Φ. Κόντογλου

«Το κατάχρυσο βάθος μια εικόνας, ταιριάζει σε μια, με τα λόγια ζωγραφιά, για τον Φώτιο Κόντογλου. Εκεί μέσα σε περίτεχνα λουλούδια, τον ήλιο, τ' άστρα και το φεγγάρι, να εικονιστεί του πρέπει, και στο βάθος η γαλανή γραμμή της θάλασσας, όραμα που στιγμή δεν έφυγε από το νου του»¹⁰¹.

⁹⁸ Κοψίδης, Αντρειωμένος, 221.

⁹⁹ Κοψίδης *Αυτοβιογραφικό*, 1.

¹⁰⁰ Κοψίδης, Σκοτεινή, 14-15.

¹⁰¹ Κοψίδης, Αντρειωμένος, 221.

Έτσι σαν ζωγραφιά περιγράφει ο Κοψίδης την εικόνα που είχε εντός του για τον δάσκαλο του. Ένας γείτονας του, παλιός αγιογράφος του έδωσε να διαβάσει την «Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης» του Διονυσίου. Το βιβλίο αυτό του έλυσε πολλές απορίες. Ο Σεζάν έπαψε να του λέει τόσα πολλά. Άρχισε να ψάχνει για πηγές ελληνικές. Ήταν πλέον βέβαιος πως ο Κόντογλου μπορούσε να τον οδηγήσει, έτσι αποφάσισε να πάει να τον βρει. Με τις ζωγραφιές του στο χέρι, αντίγραφα από τις τοιχογραφίες που έβλεπε στα ερημοκλήσια της περιοχής των Μεγάρων, συνάντησε τον Κόντογλου στο σπίτι του στα Πατήσια. «Ο Κόντογλου με δέχτηκε με εγκαρδιότητα και γω με χαρά μεγάλη γιατί τ' όνειρό μου γινότανε πραγματικότητα». Έφυγε εκείνο το βράδυ «άλλος άνθρωπος, με τα λόγια του δασκάλου βαθιά χαραγμένα στη μνήμη του: «Να βάλεις πλώρη για την Ελλάδα! Και έχει στο νου σου, πως η δουλειά μας θέλει αγάπη και πίστη, πρώτα απ' όλα ... Η τέχνη μας είναι μια τέχνη παιδική και απονήρευτη, μια τέχνη που δεν είναι για τον κόσμο και γι αυτό δεν τη θέλει ο κόσμος. Η τέχνη μας χρειάζεται πρώτα πρώτα ήθος ανώτερο, ταπείνωση, αφιλοκέρδεια, θείον έρωτα, και να λέει κανένας ολοένα «Δούλος άχρεϊος εϊμί.»¹⁰².

Το πρώτο πράγμα για το οποίο του μίλησε ο Κόντογλου ήταν οι τοιχογραφίες της Ομορφοκκλησιάς στο Γαλάτσι και συγκεκριμένα για τον Παντοκράτορα. «Από κει θ' αρχίσεις να μαθαίνεις, πρέπει να πας να τον αντιγράψεις. Δεν θα τα καταφέρεις γιατί δεν αντιγράφεται, τόσο άπιαστο έργο είναι. Και εγώ δοκίμασα πολλές φορές. Μα έχει ένα μυστήριο λες και δεν το κάνε χέρι ανθρώπου»¹⁰³. Η διδασκαλία κοντά στον Κόντογλου σήμαινε κυρίως την συστηματική ενασχόληση με την αγιογραφία και γενικά με τη θρησκευτική ζωγραφική, με κεντρικό άξονα την μελέτη και την αντιγραφή παλαιών βυζαντινών προτύπων. Ήταν ένα τρόπος μαθητείας στην παράδοση τόσο για τον ίδιο όσο και για τους εκάστοτε μαθητές του¹⁰⁴.

Μετά το 1940, ο Κόντογλου σταδιακά, άρχισε να εγκαταλείπει την κοσμική ζωγραφική για να αφοσιωθεί αποκλειστικά στην ιστορία των ναών ή στην εκτέλεση φορητών εικόνων. Είχε δίπλα του μια ομάδα μαθητών, όπως τους Π. Οδάμπαση, Σπ. Παπανικολάου, Π. Βαμπούλη, Ι. Τερζή, Γ. Γλιάτα, Γ. Χοχλιδάκη και φυσικά τον Ρ. Κοψίδη¹⁰⁵.

Στο χρονικό διάστημα που έμεινε κοντά στον Κόντογλου (1953-1959) εργάστηκε μαζί του για την ιστορία αρκετών εκκλησιών: στην Καπνικαρέα,¹⁰⁶ τον

¹⁰² Κοψίδης, Αντρειωμένος, 221-222.

¹⁰³ Κοψίδης, Αντρειωμένος, 223. Τον Παντοκράτορα της Ομορφοκκλησιάς ο Κόντογλου τον θεωρούσε ως αξεπέραστο πρότυπο «Είναι ο πιο σπουδαίος Παντοκράτορας σ' όλη την Ανατολή». Ο ίδιος τον είχε αντιγράψει πολλές φορές και τον είχε ως παράδειγμα στο διάκοσμο της Καπνικαρέας, του Αγ. Νικολάου Κάτω Πατησίων κα., βλ. Κόντογλου *Εκφρασις*, τ. Β', σ. ιγ'-ιστ, πιν. 8-17.

¹⁰⁴ Μοσχονάς, Χρονικό, 150.

¹⁰⁵ Κούντουρα-Γεωργιάδου, *Θρησκευτικά*, 178.

¹⁰⁶ Σύμφωνα με τον Ν. Ζία, «Ο Κόντογλου θα επιστρέψει στην Καπνικαρέα το 1953 ετοιμάζοντας μακέτες, για την εικονογράφηση του τρούλου, που τις μεταφέρει στον τοίχο την ίδια ή την επόμενη χρονιά, χωρίς να κάνει κάποια αναφορά για τους βοηθούς που είχε μαζί του», βλ. (Ζίας, *Φώτης Κόντογλου*, 128-129).

Άγιο Χαράλαμπο Πολυγώνου,¹⁰⁷ τον Άγιο Γεώργιο Κυψέλης, τον Άγιο Νικόλαο Κάτω Πατησίων,¹⁰⁸ τον Άγιο Γεώργιο Στεμνίτσας,¹⁰⁹ στο παρεκκλήσιο του Ναυτικού Νοσοκομείου στην Αθήνα¹¹⁰.

Η σχέση δασκάλου μαθητή πέρασε από διάφορα στάδια όπως φυσιολογικά συμβαίνει σ' αυτές τις περιπτώσεις. Η ισορροπία ανάμεσα στην ισχυρή προσωπικότητα του δασκάλου και στο πηγαίο ταλέντο του νεαρού Κοψίδη δεν ήταν πάντοτε εύκολο να βρεθεί. Από τους άμεσους συνεργάτες του Κόντογλου ο Κοψίδης ξεχωρίζει μιας και κατόρθωσε να ξεφύγει από «τη μακάρια σκιά του δασκάλου του»¹¹¹ και να διαμορφώσει μια καθαρά προσωπική εκφραστική γλώσσα¹¹².

Με τα παρακάτω λόγια ο Κοψίδης περιέγραψε το 1985, την εσωτερική του ανάγκη να τραβήξει τον δικό του προσωπικό εικαστικό δρόμο: «Δούλεψα κοντά του (ενν. τον Κόντογλου) κάπου 5 χρόνια. Δεν θέλησα να μείνω άλλο. Μου έμαθε πολλά, όμως κινδύνευαν τα δικά μου οράματα να σταματήσουν. Όταν το κατάλαβα είπα πως πρέπει, το ταχύτερον, να φύγω. Με την ίδια λαχτάρα που πήγα σ' αυτόν τον κόσμο του Κόντογλου, τον ανατολικό, τον συγγενικό βέβαια σε μένα λόγω καταγωγής, τον παραμυθένιο, με την ίδια λαχτάρα έφυγα πάλι. Νοστάλησα ξαφνικά την περιφρονημένη ζωγραφική των Μουσείων, την ζωγραφική της Αναγέννησης, τους μεγάλους μαστόρους, που όμως ο Κόντογλου τους περιφρονούσε. Άρχισα σχεδόν από το Α, έκανα πολλά χρόνια για να ξαναβρώ το χαμένο νήμα, μεσ' στο Λαβύρινθο της Τέχνης, για να μην χαθώ μια για πάντα»¹¹³.

Στην πραγματικότητα, κατά την άποψη μας, δεν μπορούμε να μιλάμε για ρήξη μεταξύ των δύο ανδρών, αλλά για διαφορετικά κριτήρια αξιολόγησης της διαδικασίας προόδου της ζωγραφικής πράξης που έθετε ο καθένας από την πλευρά του. Ο Κοψίδης επιλέγει να «ξαναβρεί το χαμένο νήμα», να αρχίσει από την αρχή.

¹⁰⁷ Ο Κόντογλου εργάστηκε για την εικονογράφηση του Αγίου Χαράλαμπος Πολυγώνου κατά τα έτη 1954-1958 (Ζίας, *Φώτης Κόντογλου*, 132-134). Όπως ο ίδιος ο Κόντογλου μας πληροφορεί ο Ρ. Κοψίδης ήταν ένας εκ των βοηθών του: «Προχτές κατεβάσαμε τις σκαλωσιές από τον Τρούλο του Αγίου Χαράλαμπος.. Ο Σπύρος και ο Ράλλης θα παν σε μια εκδρομή γι' αντίγραφο» (Κόντογλου, *Αγιογράφον*, 52). Αλλά και με αφορμή την ιστόρηση των μαρτυριών του Αγίου Χαράλαμπος ο Κόντογλου σ' επιστολή του (Αθήναι 26 Φεβρουαρίου 1956) σημειώνει πως οι δύο μαθητές του «όλο και προοδεύουν», βλ. (Κόντογλου, *Αγιογράφον*, 62).

¹⁰⁸ Για την εικονογράφηση του Αγίου Νικολάου στα Κάτω Πατήσια εκδόθηκε πρόσφατα, (2017) ένας πραγματικά καλαίσθητος τόμος με πλούσιο εικονογραφικό και αρχαιολογικό υλικό, καθώς και με την επιστολογραφία του Κόντογλου με τους υπεύθυνους του εκκλησιαστικού συμβουλίου του ναού αναφορικά με την ιστόρηση του. Όπως αναφέρετε στον τόμο, τον Οκτώβριο του 1957 αρχίζει η ιστόρηση του τρούλου για τον οποίο ο Κόντογλου αναφέρει σχετικά: «Ένας από τους μεγαλύτερους Παντοκράτορες που έχω ζωγραφίσει μαζί με τους τεχνίτες που δουλεύουνε μαζί μου... βοηθοί μου είναι οι αγαπητοί Πέτρος Βαμπουλής, Ράλλης Κοψίδης και Γιώργος Χοχλιδάκης, όλοι νέοι «τῷ πνεύματι ζέοντες», (Αντζουλάτος, *Μεγαλοπρέπεια*, 99 κ.ε). Πρβλ. Ζίας, *Φώτης Κόντογλου*, 140, Κόντογλου, *Παντοκράτωρ*, 11 κ.εξ.

¹⁰⁹ Ο Κοψίδης εργάστηκε μαζί με τον Σπ. Παπανικολάου στη βόρεια και νότια κεραία του σταυρού, το 1956, *Μοσχονάς, Χρονικό*, 154, υπ. 17.

¹¹⁰ Στο παρεκκλήσιο του Αγίου Σπυρίδωνα στο Ναυτικό Νοσοκομείο Αθηνών ο Κόντογλου δούλεψε με βοηθό τον Κοψίδη, (Ζίας, *Φώτης Κόντογλου*, 137). Μάλιστα όπως αναφέρει ο Σπ. Μοσχονάς «εντοπίζεται η σπάνια περίπτωση διπλής υπογραφής στις εικόνες του τέμπλου, όπου ο Κόντογλου αναφέρεται μαζί με τον Κοψίδη» (Μοσχονάς, *Χρονικό*, 266, υπ. 18).

¹¹¹ Κοψίδης, *Φρέσκο*, 22.

¹¹² Κούντουρα-Γεωργιάδου, *Θρησκευτικά*, 187.

¹¹³ Κοψίδης, *Αυτοβιογραφικό*, 7.

Δεν επιθυμεί πλέον την σιγουριά που του προσφέρει η επανάληψη των βεβαιωτήτων του στη ζωγραφική, περπατώντας τον «λαβύρινθο της τέχνης» για να μην χαθεί ο ίδιος. Από την άλλη ο Κόντογλου πιστεύει: «πως μόνο με τον τρόπο που πάει, δηλαδή σχετίζοντας τα πορίσματα της παρατήρησης με τα τεχνικά συμπεράσματα που βγάνανε οι τεχνίτες, μπορεί ο τεχνίτης να βρει έναν δρόμο γνήσιο ... Ο τεχνίτης, που θέλει και καλά και σώνει να σταθεί ξεκρέμαστος, πάει φούντο. Ο μπούσουλας είναι ο λαός και ο Βοριάς είναι κει που δείχνει η βελόνα του. Απάνου κει πρέπει να ρεγουλάρει τη ρότα του κι ο τεχνίτης, αν θέλει να είναι αληθινός για τη ράτσα του και για όλον τον κόσμο»¹¹⁴.

Αν θέλαμε να τοποθετήσουμε χρονικά το πότε απομακρύνεται (ψυχολογικά, ιδεολογικά, αισθητικά) από τον Κόντογλου, θα μιλούσαμε για το μεγάλο χρονικό διάστημα παραμονής του Κοψίδη στο Βέλγιο, στη Μονή του Chevetogne (1959-1960)¹¹⁵. Η ανάθεση της εικονογράφησης είχε γίνει στο Φ. Κόντογλου, ο οποίος όμως την εμπιστεύτηκε στους δυο ταλαντούχους μαθητές του τον Ρ. Κοψίδη και τον Γ. Χοχλιδάκη. Κατά την παραμονή του στο Chevetogne ο Κοψίδης συνέταξε ένα ημερολόγιο, όπου με το ιδιαίτερο ύφος του περιγράφει τις δυσκολίες που αντιμετώπισε, τη γέννηση της κόρης του Σοφίας, την μοναξιά του μακριά από την πατρίδα κα. Παραθέτουμε το παρακάτω απόσπασμα από το οποίο φαίνεται ξεκάθαρα η αλλαγή πλεύσης του ως προς την βυζαντινή ζωγραφική: «Και ξαφνικά από την τοπική συνταγή της βυζαντινής ζωγραφικής με τα τελειώματα και την δανεισμένη τεχνική, ξεκίνησα με το θάρρος του ανθρώπου που πέφτει στη θάλασσα και ας μην ξέρει τόσο να κολυμπά. Πέφτοντας θα μάθει. Δεν με νοιάζει καθόλου αν θα μου πουν ότι έφυγα από την παράδοση. Ίσα ίσα μ' αρέσει να σκέφτομαι ότι τώρα κάνω κάτι που είναι ολόκληρο δικό μου, κι αν έχω πάλι μια «συνταγή» είναι μια συνταγή που την βρήκα μονάχος μου. Και πιο πολύ προτιμών τούτη τη φτώχη, αν θέλεις δημιουργία, από την πλούσια, σίγουρη και σεβαστή «αντιγραφή» ... ίσα ίσα τώρα δεν μου ταιριάζει η παράδοση. Φτάνει ως εδώ. Θα ζωγραφίσω ελεύθερα και σιγά σιγά θα βρω τους δικούς μου κανόνες. Θέλω να σβήσω από το μυαλό μου την διδαχή! Την τελειότητα. Το αριστούργημα. Τον μεγάλο βράχο που πίεζε ως τώρα την καρδιά μου ... Θέλω να βάλω μια πέτρα στο σπίτι αυτό που χτίζει ο σύγχρονος καλλιτέχνης που δεν είναι ούτε βυζαντινό ούτε κλασικό, ούτε τίποτε, που δεν ξέρουμε ακόμα τι θα είναι. Θέλω να ζωγραφίσω όσο πιο ελεύθερα μπορώ»¹¹⁶.

Η βαθιά επιθυμία του Κοψίδη να ζωγραφίσει όσο πιο ελεύθερα μπορούσε θα πραγματοποιηθεί 15 χρόνια αργότερα (1975) με την εικονογραφική του πρόταση στον Άγιο Παύλο. Η αλλαγή ύφους γίνεται όταν ο ζωγράφος συνειδητοποιεί ότι «κινδυνεύει να γίνει αντιγραφέας του εαυτού του, και ότι δεν μπορεί πλέον να βασίζεται αποκλειστικά και μόνο στη λαϊκή – μεταβυζαντινή τέχνη ... Η τέχνη γεννιέται από τη ζωή και μετέχει στο σήμερα (και στο πάντα, χωρίς να ξεχνάει το χτες). Αυτό το αγκυροβόλημα στο σήμερα προσπάθησε να κάνει ο Κοψίδης με την αλλαγή στο ύφος του»¹¹⁷.

¹¹⁴ Ζίας, *Φώτης Κόντογλου*, 159.

¹¹⁵ Μοσχονάς, *Χρονικό*, 158, υπ. 32.

¹¹⁶ Κοψίδης, *Chevetogne*, «Δευτέρα, 30 Οκτ. 60».

¹¹⁷ Παϊσιος, *Εισαγωγή*, 14.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β΄ ΤΟ ΕΙΚΑΣΤΙΚΟ ΤΟΥ ΕΡΓΟ

1. Εικονογραφήσεις ιερών ναών και παρεκκλησιών

Ο Κοψίδης, μετά το πέρας της συνεργασίας του με τον Φ. Κόντογλου, αναλαμβάνει να ιστορήσει, είτε μόνος του είτε σε συνεργασία με τον στενό του συνεργάτη Γ. Χοχλιδάκη, τα ακόλουθα:

- α. Παρεκκλήσιο Αγίας Αικατερίνης Αμπελοκήπων του Νοσοκομείου Ερυθρός Σταυρός (1959)¹¹⁸

Στο παρεκκλήσιο του Ερυθρού Σταυρού, ήδη από το 1935, είχε ιστορήσει τις εικόνες του τέμπλου ο Κόντογλου. Ο ίδιος το 1948 ανέλαβε να ζωγραφίσει τον ανατολικό τοίχο επάνω από την κόγχη του ιερού βήματος. Ο κυρίως ναός ιστορήθηκε αργότερα (1956) από τον Ρ. Κοψίδη¹¹⁹. Ο Κοψίδης, διατηρώντας ακόμα σχέσεις με τον κύκλο του Κόντογλου, ολοκλήρωσε τον τοιχογραφικό διάκοσμο του μονόχωρου καμαροσκέπαστου παρεκκλησιού της Αγίας Αικατερίνης, που βρίσκεται στον προαύλιο χώρο του Νοσοκομείου, διατηρώντας υφολογική και χρωματική συγγένεια με τις παραστάσεις που είχε ήδη ζωγραφίσει ο Κόντογλου, την Πλατυτέρα και την Φιλοξενία του Αβραάμ (Αγία Τριάδα) στον ανατολικό τοίχο, πάνω από την κόγχη του ιερού βήματος, καθώς και τον Παντοκράτορα από την καμάρα του ναού¹²⁰.

- β. Εκκλησία και κρύπτη της μονής του Chevetogne στο Βέλγιο (1959-1961)¹²¹

Η μονή του Chevetogne, επίσης γνωστή ως μοναστήρι του Τιμίου Σταυρού, είναι ένα καθολικό μοναστήρι Βενεδικτίνων και βρίσκεται στο βελγικό χωριό Chevetogne στο δήμο Ciney, επαρχία Ναμούρ, στα μισά του δρόμου μεταξύ των Βρυξελλών και του Λουξεμβούργου.

Η μονή αυτή των Βενεδικτίνων έχει διεθνή χαρακτήρα και χωρίζεται σε δυο τμήματα, το «ορθόδοξο» και το καθολικό. Οι Βενεδικτίνοι κληρικοί της μονής είναι ένθερμοι κήρυκες της βυζαντινής τέχνης και παράδοσης. Η ιστορία της «βυζαντινής» εκκλησίας, έγινε με την τεχνική της νωπογραφίας, φρέσκο. Η

¹¹⁸ Κοψίδης, Φρέσκο, 35. Πρβλ. Κούντουρα-Γεωργιάδου, *Θρησκευτικά*, 188, Ζίας, *Φώτης Κόντογλου*, 120, Μοσχονάς, *Χρονικό*, 150-153.

¹¹⁹ Ζίας, *Φώτης Κόντογλου*, 120, υπ. 5, Σιούντρη, Καθολικό, 859, υπ. 18.

¹²⁰ Ο Ζίας αναφέρει πως ο Κόντογλου φιλοτέχνησε μόνο την παράσταση της Φιλοξενίας του Αβραάμ (Ζίας, *Φώτης Κόντογλου*, 120). Σύμφωνα με τον Σπ. Μοσχονά, από μαρτυρία του εφημέριου του ναού, τόσο η Πλατυτέρα, όσο και ο Παντοκράτορας προέρχονται επίσης από το χέρι του Κόντογλου. (Μοσχονάς, *Θρησκευτικά*, 151, υπ. 281). Γενικά για το εικονογραφικό πρόγραμμα που ακολούθησε ο Κοψίδης στο ναό, βλ. Μοσχονάς, *Θρησκευτικά*, 150-153.

¹²¹ Αναλυτικά για την αρχιτεκτονική και την διακόσμηση της εκκλησίας και της κρύπτης της μονής στο Chevetogne, βλ. Van Den Heijden, *Byzantine*, 6-63.

εσωτερική επιφάνεια είναι 1.500 τετραγωνικά μέτρα και ο τρούλος της εκκλησίας έχει περίμετρο 40 μέτρα και ύψος 25 μέτρα. Η ανάθεση της διακόσμησης είχε γίνει στον Κόντογλου, ο οποίος ήταν επιφορτισμένος με την εκτέλεση των σχεδίων, τα οποία θα απέστειλε σε τακτικά διαστήματα στους μαθητές του Ρ. Κοψίδη και Γ. Χοχλιδάκη, οι οποίοι θα εικονογραφούσαν αντ' αυτού την εκκλησία, καθώς και την κρύπτη του μοναστηριού¹²².

Το γεγονός επιβεβαιώνει επιτοίχια επιγραφή: «*Δια χειρός ΡΑΛΛΗ ΚΟΨΙΔΗ και Γ. ΧΟΧΛΙΔΑΚΗ κατ' επιμέλεια Φ. ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ, 1960*». Ο Κοψίδης, κατά το χρονικό διάστημα της παραμονής του στο Βέλγιο συνέταξε ημερολόγιο (23 Νοεμ. 1959 – 14 Νοεμ. 1960), όπου μας πληροφορεί για τον τρόπο που εργάστηκε με την τεχνική του φρέσκο, για τα εικονογραφικά στοιχεία των παραστάσεων και πώς τα διαχειρίστηκε, καθώς και για τις πολλαπλές δυσκολίες που αντιμετώπισε. Όπως διαβάζουμε στις σελίδες του ημερολογίου ο Κόντογλου σταμάτησε να στέλνει τις μακέτες και έτσι η εργασία συνεχίστηκε και τελικά ολοκληρώθηκε από τους Κοψίδη και Χοχλιδάκη. Πιθανόν γι' αυτό το λόγο η σχέση με τον Κόντογλου διαταράχθηκε και τ' όνομά του πλέον δεν μνημονεύεται στις επόμενες επιγραφές του νάρθηκα και της εκκλησίας της μονής όπου διαβάζουμε: «*Δια χειρός ΡΑΛΛΗ ΚΟΨΙΔΗ και Γ. ΧΟΧΛΙΔΑΚΗ έτελειώθη ό παρών νάρθηξ έν έτει, απξ'. 1960 έν μηνί Μαρτίω*», «*έτελειώθη ή ίστορήσις τής έκκλησίας τή 23^η Σεπτεμβρίου 1961*»¹²³.

γ. Ιερό ναό Αγίας Τριάδας των ελληνορρυθμων καθολικών στην Αθήνα (1962)

Το 1962 ο Κοψίδης ανέλαβε, με την βοήθεια του Χοχλιδάκη, την ιστορία του ναού της Αγίας Τριάδας που βρίσκεται επί της οδού Αχαρνών και ανήκει στην κοινότητα των ελληνορρυθμων καθολικών στην Αθήνα¹²⁴. Πρόκειται για ναό οκταγωνικού τύπου, με κύριο αρχιτεκτονικό στοιχείο τον υπερμεγέθη τρούλο, τις μεγάλες ενιαίες επιφάνειες των πλάγιων τοίχων και του υπερώου, καθώς και τα μεγάλα φωτιστικά ανοίγματα¹²⁵.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού ακολουθεί, σε γενικές γραμμές, την καθιερωμένη εικονογραφική παράδοση. Ο ναός είναι κατάγραφος σχεδόν σ' όλα τα μέρη του. Είναι πραγματικά εντυπωσιακός ο αριθμός των αγίων που εικονίζονται, αρκετοί δε προέρχονται από τους κόλπους της καθολικής εκκλησίας, όπως αρμόζει φυσικά στον παρόντα χώρο»¹²⁶.

¹²² Χοχλιδάκης, Ο Φώτης Κόντογλου, 147-148.

¹²³ Κοψίδης, *Chevetogne*, (Σαββάτο, 2- Απριλίου, 1960). Χαρακτηριστική είναι η μαρτυρία του Γ. Χοχλιδάκη όταν γράφει: «Το 1960 ο Κόντογλου μας έστειλε «δύο νέους τότε ζέοντες» εμένα και τον Ρ. Κοψίδη στο Βέλγιο, στο μοναστήρι Chevetogne, να ζωγραφίσουμε φρέσκο. Η πρόκληση ήταν μεγάλη. Οι επιφάνειες που κληθήκαμε να εικονογραφήσουμε ήταν χιλιάδες τετραγωνικά μέτρα. Είχαμε την ευκαιρία να αντιμετωπίσουμε προβλήματα και να σπουδάσουμε το φρέσκο καλύτερα», (Χοχλιδάκης, Ο Φώτης Κόντογλου, 144).

¹²⁴ Κούντουρα-Γεωργιάδου, *Θρησκευτικά*, 188.

¹²⁵ Μοσχονάς, *Θρησκευτικά*, 146.

¹²⁶ Για μια αναλυτική παρουσίαση του εικονογραφικού προγράμματος του ναού, βλ. Μοσχονάς, *Θρησκευτικά*, 146-150.

Ο Κοψίδης είχε ζητήσει από τους τότε υπεύθυνους του ναού να «αφεθεί ελεύθερος» να ιστορήσει το ναό, σύμφωνα με το ως τότε διαμορφωμένο ζωγραφικό του ύφος, πράγμα το οποίο και έγινε¹²⁷. Στην κόγχη του ιερού βήματος διαβάζουμε την επιγραφή: ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΡΑΛΛΗ ΚΟΨΙΔΗ ΚΑΙ Γ. ΧΟΧΛΙΔΑΚΗ/1962. Αργότερα η εικονογράφηση διεκόπη και το έργο ανέλαβε να ολοκληρώσει ο Γ. Χοχλιδάκης, απομακρυνόμενος όμως αρκετά από το αρχικό ύφος του Κοψίδη, γεγονός που, κατά τη γνώμη μας, δημιουργεί αισθητικά υφολογική ασυνέχεια – διάσπαση στο γενικό αίσθημα που αποπνέει το σύνολο της εικονογράφησης.

δ. Καθολικό ιεράς μονής Κοιμήσεως Θεοτόκου Κερνίτσας (1966)

Στην επαρχία Γορτυνίας του νομού Αρκαδίας, κοντά στα χωριά Βυτίνα και Νυμφασία, βρίσκεται η Μονή Κοιμήσεως της Θεοτόκου, που είναι ευρέως γνωστή με το προσωνύμιο Κερνίτσα. Η ίδρυση της μονής τοποθετείται στον 12^ο αι. μ.Χ. Κατά τα έτη (1956-1967), το μοναστήρι ανακαινίστηκε εκ βάθρων. Το καθολικό είναι ένας συνεπτυγμένος σταυροειδής εγγεγραμμένος ναός με τρούλο¹²⁸.

Η εικονογράφηση έγινε από τον Κοψίδη σε συνεργασία με τον Χοχλιδάκη. Συγκεκριμένα, τον Ιούνιο του 1966 βρέθηκαν στην Κερνίτσα για την ιστόρηση του τρούλου του ναού, έχοντας μαζί τους για συντροφιά τον ζωγράφο Γ. Σικελιώτη¹²⁹.

Ο ναός είναι κατάγραφος με τις τοιχογραφίες να διατηρούνται σε καλή κατάσταση. Η εικονογράφηση ξεκίνησε από τον τρούλο, ακολούθησαν η καμάρα του ιερού βήματος, οι παραστάσεις στο ιερό και τέλος, οι σκηνές στις καμάρες της εγκάρσιας και δυτικής κεραιάς του σταυρού. Το πρώτο εξάμηνο του 1968 αγιογραφήθηκε η παράσταση της Θεοτόκου πάνω από τη θύρα εισόδου του ναού¹³⁰. Ωστόσο, οι επιγραφές που συνοδεύουν την παράσταση φέρουν την χρονολογία 1966, εποχή που ξεκίνησε η εικονογράφηση του ναού, «ΔΕΗΣΙC ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ ΘΕΟΥ Ράλλη Κοψίδη υπέρ αναπαύσεως τῆς ψυχῆς τοῦ πατρός αὐτοῦ Ἀθανασίου 1966 και ΔΕΗΣΙC τοῦ Δούλου τοῦ Θεοῦ Γ. Χοχλιδάκη υπέρ τῶν τεθνεώτων αὐτοῦ». Το 1968 ολοκληρώθηκε η ιστόρηση του ναού, με εξαίρεση, τις μορφές αγίων στο βόρειο τοίχο οι οποίες ζωγραφίστηκαν σε μουσαμά και στην συνέχεια επικολλήθηκαν, την παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας στον δυτικό τοίχο και τη σκηνή της Γέννησης στην Πρόθεση. Οι παραστάσεις αυτές ιστορήθηκαν από τον Κοψίδη, κατά τα έτη 1977 έως τις αρχές της δεκαετίας του 1980¹³¹.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα ακολουθεί σε γενικές γραμμές την καθιερωμένη εικονογραφική παράδοση με ορισμένες εξαιρέσεις. Αναπτύσσεται σε

¹²⁷ Πληροφορία προς τον γράφοντα από τον εφημέριο του ναού της Αγίας Τριάδας, π. Στέφανο κατά το έτος 2009.

¹²⁸ Σιούντρη, Καθολικό, 858. Για την ονομασία και την ιστορία της μονής, βλ. Φλούδας, *Παναγία Κερνίτσας*, 20-132, Κοψίδης, *Κερνίτσας*, (χ.αρ.σελ.), Σιούντρη, Καθολικό, 857- 858, όπου και βιβλιογραφία.

¹²⁹ Κοψίδης, *Κερνίτσας*, (χ.αρ.σελ.).

¹³⁰ Φλούδας, *Παναγία Κερνίτσας*, 140.

¹³¹ Σιούντρη, Καθολικό, 858-859.

πίνακες που ορίζονται από ταινία κόκκινου χρώματος με λευκό πλαίσιο, τοποθετημένοι σε επάλληλες οριζόντιες ζώνες¹³².

ε. Ιερός ναός Παμμεγίστων Ταξιαρχών του Ελληνοαμερικανικού Κολεγίου Αθηνών (1967)

Ο ναός, στον τύπο του εγγεγραμμένου σταυροειδούς με τρούλο, βρίσκεται εντός του προαύλιου χώρου του Κολεγίου Αθηνών στο Νέο Ψυχικό. Την εικονογράφηση του ναού ξεκίνησε ο Κοψίδης μαζί με τον Γ. Χοχλιδάκη, όπως μαρτυρεί η επιγραφή στον τρούλλο: *Χείρ Ράλλη Κοψίδη και Γ. Χοχλιδάκη 1967*. Μαζί ζωγράφισαν μόνο τον Παντοκράτορα με την ζώνη των προφητών στον τρούλο (εικ. 3) τους τέσσερις ευαγγελιστές στα σφαιρικά τρίγωνα (εικ. 4-7) και την Πλατυτέρα (εικ. 8) στην αψίδα του ιερού με την τεχνική του φρέσκο. Όπως αναφέρει ο Γ. Χοχλιδάκης, «η αγιογράφηση διακόπηκε όλα αυτά τα χρόνια και φέτος (ενν. το 2015) συνεχίζω ξανά την αγιογράφηση με την ίδια τεχνική. Αισθάνομαι βαθειά συγκίνηση που αξιόθηκα να προσφέρω την τοιχογραφία της Ανάστασης του Χριστού («Η εις Άδου Κάθοδος») στη βόρεια πλευρά του ναού, στη μνήμη του δασκάλου μου Φώτιου Κόντογλου, ο οποίος δίδαξε στο Κολέγιο ζωγραφική τα πρώτα χρόνια του ερχομού του από το Αϊβαλί. Επίσης στον ζωγράφο Ράλλη Κοψίδη και αγαπημένο συνεργάτη, αφιερώνω κάτι ανάλογο»¹³³.

στ. Παρεκκλήσιο Αγίας Αικατερίνης του Κέντρου Βρεφών Μητέρα (1967)

Το παρεκκλήσιο του Κέντρου Βρεφών Μητέρα, μια μικρών διαστάσεων μονόχωρη ξυλόστεγη βασιλική, εικονογράφησε ο Ρ. Κοψίδης μαζί με τον Γ. Χοχλιδάκη το 1967, όπως μαρτυρεί η επιγραφή, «*Χείρ Ράλλη Κοψίδη και Γ. Χοχλιδάκη 1967*». Επίσης με την τεχνική του φρέσκο ζωγράφησε ένα μικρό τμήμα του παρεκκλησίου και συγκεκριμένα τον χώρο του ιερού βήματος και τον δυτικό τοίχο πάνω από την κεντρική είσοδο του ναού.

Στην αψίδα του ιερού βήματος εικονίζεται η Πλατυτέρα (εικ. 9) με τον νεαρό Χριστό στο στήθος της να ευλογεί, με τα χέρια σε έκταση να καταλαμβάνει ολόκληρο το τεταρτοσφαίριο. Ακριβώς από πάνω, εντός του τριγωνικού αετώματος που δημιουργείται από την δίρριχτη στέγη, ιστορείται στο κέντρο η σκηνή της Φιλοξενίας του Αβραάμ (εικ. 10) ενώ πλάγια της σκηνής εικονογραφείται ο Ευαγγελισμός με τον Γαβριήλ στα αριστερά και τη Θεοτόκο δεξιά (εικ. 11-12).

Στην αψίδα του ιερού εικονίζονται συλλειτουργούντες Ιεράρχες, τοποθετημένοι συμμετρικά τρεις αριστερά και τρεις δεξιά. Από δεξιά προς τ' αριστερά διακρίνονται οι άγιοι Αλέξανδρος Κωνσταντινουπόλεως, Αθανάσιος ο Μέγας, Βασίλειος ο Μέγας, Ιωάννης ο Χρυσόστομος, Γρηγόριος ο Θεολόγος, Ιωάννης ο Ελεήμων (εικ. 13-14). Στον μακρόστενο χώρο του δυτικού τοίχου, πάνω από την κεντρική είσοδο, ο Κοψίδης προσαρμόζει μια πρωτότυπη σύνθεση, όπου

¹³² Αναλυτικά για το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού, βλ. Σιούντρη, Καθολικού, 860-866.

¹³³ Χοχλιδάκης, Ο Φώτης Κόντογλου, 144.

στο κέντρο εικονίζεται ο Ιησούς Χριστός ως Αναπεσών και εκατέρωθεν τέσσερις σεβίζοντες άγγελοι.

ζ. Παρεκκλήσιο Αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου του Ορφανοτροφείου Γλυφάδας (1969)

Ο Κοψίδης εικονογράφησε μόνος του,¹³⁴ επί τοίχου, το μικρό παρεκκλήσιο που βρίσκεται εντός του εσωτερικού προαύλιου χώρου του Ορφανοτροφείου Γλυφάδας κατά το έτος 1969. Συγκεκριμένα ιστόρησε τον τρούλο και την κόγχη του ιερού βήματος. Στον τρούλο εικονίζεται ο Παντοκράτορας (εικ. 15) μέσα σε ιριδίζουσα ταινία που φέρει την επιγραφή, «*έγώ είμι ό ών ό ήν και ό έρχόμενος ό Παντοκράτωρ*». Την ταινία περιβάλλουν δέκα επτά εξαπτέρυγα σεραφείμ. Στην κάτω ζώνη, μέσα σε γραπτά διακοσμημένα με πλούσιο φυτικό διάκοσμο τόξα, εικονίζονται ολόσωμοι προφήτες σε διάφορες στάσεις και κινήσεις, κρατώντας ενεπίγραφα ειλητάρια, ενώ εντός του φυτικού διάκοσμου παρεμβάλλονται σε στηθάρια, μορφές Δικαίων της Παλαιάς Διαθήκης (εικ. 16). Περιμετρικά, στη βάση του τύμπανου του τρούλου εικονίζονται σε στηθάρια σειρά αγίων, όπως η αγία Αναστασία, Παρασκευή, ο άγιος Θεόδωρος ο Στρατηλάτης, οι άγιοι Ανάργυροι Κοσμάς και Δαμιανός κα.

Στην κόγχη του ιερού βήματος ιστορείται η Πλατυτέρα (εικ. 17) με τα χέρια σε έκταση και στο στήθος της, μέσα σε δόξα, ο νεαρός Χριστός που κρατά το Ευαγγέλιο και ευλογεί. Εκατέρωθεν της Θεοτόκου εικονίζονται δύο σεβίζοντες άγγελοι ένας από κάθε πλευρά. Κάτω απο την Πλατυτέρα απεικονίζεται η Κοινωνία των Αποστόλων. Στο κέντρο ο Χριστός ευλογών με την αρχιερατική του ενδυμασία και δεξιά και αριστερά ομάδα από έξι Αποστόλους (εικ. 18-19). Πίσω από τους Αποστόλους αριστερά εικονίζονται ολόσωμοι και μετωπικοί οι Ιεράρχες, Κύριλλος Αλεξανδρείας, Αθανάσιος Αλεξανδρείας, Βασίλειος ο Μέγας (εικ. 20) ενώ στα δεξιά συλλειτουργούντες οι άγιοι Ιωάννης ο Χρυσόστομος, Γρηγόριος ο Θεολόγος, Ιωάννης ο Ελεήμων (εικ. 21) κρατώντας ενεπίγραφα ειλητάρια.

η. Ιερός ναός Αγίου Ελευθέριου Γύζη (1970)

Τον μεγάλων διαστάσεων τρούλο, καθώς και τις παραστάσεις του Χριστολογικού κύκλου και των μονοπρόσωπων αγίων ιστόρησε ο Κοψίδης μαζί με τον Χοχλιδάκη κατά το έτος 1970 με την τεχνική του φρέσκο. Την ολοκλήρωση της εικονογράφησης – γυναικωνίτης, καμάρες ιερού βήματος κα. – ανέλαβε να ολοκληρώσει αργότερα ο Χοχλιδάκης απομακρυνόμενος αισθητά από το αρχικό ύφος της εικονογράφησης, που είχε ακολουθήσει ο Κοψίδης.

Ειδικότερα στον τρούλο δεσπόζει σε προτομή ο Χριστός Παντοκράτωρ (εικ. 22) που περιβάλλεται από ιριδίζουσα δόξα που φέρουν τέσσερις άγγελοι. Σε δεύτερη ζώνη εικονίζονται σε προτομή, κάτω από γραπτά τόξα, δώδεκα συνολικά προφήτες σε ποικιλία στάσεων και κινήσεων, κρατώντας ενεπίγραφα ειλητάρια που ανεμίζουν. Το τύμπανο του τρούλου στηρίζεται πάνω σε οκτώ διαμορφωμένα

¹³⁴ Πληροφορία προς τον γράφοντα της συζύγου του ζωγράφου Μαρίας Κοψίδου.

αρχιτεκτονικά τόξα. Αυτό το στοιχείο έδωσε την ευκαιρία στον Κοψίδη να δημιουργήσει μια ενιαία φρίζα από κτιριακά συμπλέγματα, καθώς και βραχώδους τοπίου, εντός της οποίας ενέταξε τους τέσσερις ευαγγελιστές καθώς και τους υμνογράφους αγίους Θεοφάνη, Δαμασκηνό, Ανδρέα Κρήτης και Κοσμά τον Ποιητή.

Στον κυρίως ναό, στα εσωράχια των τόξων και στην ανώτατη ζώνη των κάθετων τοίχων, αναπτύσσεται ο κύκλος του Δωδεκάορτου και των Παθών του Χριστού. Ο ναός είναι κατάγραφος σχεδόν σε όλα του τα μέρη, ενώ είναι πραγματικά εντυπωσιακός ο αριθμός των εικονογραφούμενων αγίων, στρατιωτικών, μαρτύρων, οσίων ιεραρχών που ζωγραφίζονται, είτε ολόσωμοι είτε μέσα σε στηθάρια, διακοσμημένα με φυτικά μοτίβα.

θ. Εξωνάρθηκας του καθολικού της ιεράς μονής Πεντέλης (1971)

Ο Κοψίδης ιστορεί μόνος του με την τεχνική του φρέσκο τον εξωνάρθηκα του καθολικού της ιεράς μονής Πεντέλης αφιερωμένου στην Κοίμηση της Θεοτόκου¹³⁵. Στον περιορισμένο χώρο του εξωνάρθηκα η εικονογράφηση συνίσταται κυρίως στην απεικόνιση των Αρχαγγέλων, μορφών νεομαρτύρων, καθώς και παλαιοδιαθηκικές σκηνές εμπνευσμένες από τους κριτές του Ισραήλ.

Πιο συγκεκριμένα δεξιά και αριστερά του αψιδωτού σχήματος της εισόδου, στην κάτω ζώνη εικονίζονται δύο Αρχάγγελοι (εικ. 23) οι οποίοι πλαισιώνουν την πόρτα λειτουργώντας έτσι ως φύλακες της εισόδου του ναού. Στον χώρο που απλώνεται από πάνω τους εικονίζεται η Δέηση με τη Θεοτόκο και τον Πρόδρομο να είναι τοποθετημένοι σε μετάλλια που περιβάλλονται από φυτικό διάκοσμο ενώ στο κέντρο δεσπόζει η μορφή του Χριστού – Θύρα. Πιο κάτω δυο γονατιστοί, σεβίζοντες, άγγελοι προσκυνούν κρατώντας ανοικτά ειλητάρια.

Στον τρούλο του μικρού πρόναου εικονίζονται στο κέντρο «Ο Παλαιός των Ημερών» (εικ. 24) και μέσα στα δεκαέξι διάχωρα που δημιούργησε με ζωγραφικά μέσα ο Κοψίδης, κάνοντας χρήση διακοσμητικών και γεωμετρικών μοτίβων, ιστορούνται Προφήτες και Δίκαιοι της Παλαιάς Διαθήκης. Κάτω από το τρούλο και μέσα στα σφαιρικά τρίγωνα, ανοίγονται τέσσερα ζωγραφισμένα παράθυρα όπου εικονίζονται σε μπούστο οι μορφές των αγίων συγγραφέων: Νείλου του ασκητή, Νικοδήμου του αγιορείτου, Ιωάννη του Κουκουζέλη και Μάρκου του ασκητού.

Στην κάτω ζώνη του εξωνάρθηκα, η οποία παρουσιάζει σχετική αρχιτεκτονική ιδιομορφία, αριστερά και δεξιά της εισόδου και κάτω από τα τόξα που υποστηρίζουν τον τρούλο, ανοίγονται κόγχες μέσα στις οποίες, ο Κοψίδης ιστορήσε δύο μεγάλα θέματα, «Το Θεοσκεπαστον όρος Πεντέλη» και την παράσταση του «Χριστού – Αμπέλου», που απ' τα κλαδιά εκφύονται μετάλλια εντός των οποίων εικονίζονται οι Απόστολοι. Κάτω από αυτές τις κόγχες, δημιουργούνται δυο μικρότερες, που εικονίζονται η διπλή σύνθεση «Ο Δίκαιος

¹³⁵ Παυλόπουλος, Ερημικός, 7, Κούντουρα-Γεωργιάδου, *Θρησκευτικά*, 188, Μοσχονάς, *Χρονικό*, 153-154. Το καθολικό της μονής είναι δομημένο στον τύπο του τρίκογχου δικιόνιου με σταυροειδή ανωδομή μετά τρούλου. Για τη μονή, βλ. Προκοπίου, *Ιερή*, Κιλίφης, *Πεντέλης*.

Γεδεών ενώ καταστρέφει το θυσιαστήριο και ο Σαμψών δραζόμενος τους δυο κίονες του οίκου γκρεμίζει αυτόν και θανατοί τους αλλόφυλους» και «Ο Αδάμ και η Εύα μέσα στον Παράδεισο».

Στον μεταξύ των δυο κογχών χώρο, τα τοξοειδή ανοίγματα δημιουργούν τέσσερα τρίγωνα στα οποία ιστορούνται μορφές νεομαρτύρων. Στο μεγαλύτερο από αυτά απεικονίζεται ολόσωμη η αγία Κυράνα η παρθένος εκ Θεσσαλονίκης με λαϊκή φορεσιά. Στους δυο άλλους μικρότερους χώρους εικονίζονται δυο νεομάρτυρες, ο άγιος Γεώργιος ο εκ Χίου και ο άγιος Παύλος εκ Καλαβρύτων επίσης με λαϊκές ενδυμασίες. Δίπλα του στο άλλο μεγάλο άνοιγμα εικονίζεται ο σημαντικός νεομάρτυρας άγιος Γεώργιος ο νέος ο εν Ιωαννίνους¹³⁶ (εικ. 25) όπου πίσω του ζωγραφίζεται κυριολεκτικά ολόκληρη τοπιογραφία.

Κάτω από την τοπιογραφία της Πεντέλης στις δυο μικρότερες κόγχες ζωγραφίζονται άλλα δυο παλαιοδιαθηκικά θέματα που έχουν αναφορά στα αντίστοιχα της αριστερής πλευράς του νάρθηκα. Πρόκειται για την δημιουργία του Αδάμ και τη νίκη του Δαβίδ επί του γίγαντα Γολιάθ. Μεταξύ των δυο αυτών παραστάσεων, στους χώρους που δημιουργούνται ο Κοψίδης ζωγραφίζει, κατ' αναλογία με την απέναντι πλευρά, ολόσωμο τον άγιο Νικόλαο τον εκ Μετσόβου (εικ. 26) και μέσα σε μετάλλια τους νεομάρτυρες Μανουήλ από την Κρήτη και Μιχαήλ Πακνανά τον εξ Αθηνών.

Το εικονογραφικό σύνολο κλείνει με την εικόνα του νεομάρτυρα αγίου Κωνσταντίνου του Υδραίου που βρίσκεται δίπλα στον αρχάγγελο Γαβριήλ και απέναντι από τον άγιο Γεώργιο τον εν Ιωαννίνους. Πάνω δε από τον άγιο έβαλε, με μικρογράμματη γραφή, επιγραφή που αποκαλύπτει τον βαθύτερο λόγο της εικονογραφικής πρότασης του Κοψίδη στον νάρθηκα της Πεντέλης, «ὡς Ἥλιοι λαμπροὶ ἐν νυκτί τῆς δουλείας ἐδείχθητε τοῖς πέρασιν ἱεροῖ Νεομάρτυρες στηρίζοντες σαλευομένους καρδίας πρὸς πίστιν τὴν ἔνθεον»¹³⁷.

ι. Τρούλος ιερού ναού Μεταμόρφωσης Χριστού Βαρβασίου Χίου (1972)

Στον τρούλο του ναού δεσπόζει σε προτομή ο Χριστός Παντοκράτωρ (εικ. 27) μέσα σε βαθυκόκκινο κάμπο και περιβάλλεται απο ιριδίζουσα δόξα. Στην κάτω ζώνη ανάμεσα απο τα μικρά ανοίγματα, σε αρκετή απόσταση μεταξύ τους, ιστορούνται οκτώ ολόσωμοι προφίτες σε διάφορες στάσεις και κινήσεις, κρατώντας ενεπίγραφα ειλητάρια. Στα σφαιρικά τρίγωνα εικονίζονται οι τέσσερεις ευαγγελιστές (εικ. 28). Ο Ιωάννης με τον μαθητή του Πρόχορο, εικονίζονται

¹³⁶ Με τον βιο και την εικονογραφία του αγίου Γεωργίου του εν Ιωαννίνους, έχει ασχοληθεί ο γράφων στην μεταπτυχιακή του εργασία (Master) όπου καταθέτει και την δική του εικονογραφική πρόταση ιστορώντας την εικόνα του αγίου που περιλαμβάνει σκηνές από τη ζωή και το μαρτύριο του, βλ. Μαμάης, *Εικονογράφηση*.

¹³⁷ Σχετικά με το κείμενο της επιγραφής ο Γ. Κόρδης υποστηρίζει «οτι αντανακλά το πνεύμα και τη θεολογία του προοιμίου το οποίο ο άγιος Νικόδημος προτάσσει στο Νέο Μαρτυρολόγιο» και ότι πιθανώς αποτελεί διασκευή του. Την άποψη του αυτή στηρίζει στο γεγονός ότι «το νόημα της επιγραφής ακολουθεί ακριβώς το κείμενο του νέου Μαρτυρολογίου. Παρομοιάζονται οι νεομάρτυρες με ουράνια σώματα που λάμπουν και φωτίζουν οικουμενικά όλη την κοινότητα των ορθοδόξων» (Κόρδης, *Εξωνάρθηκας, χ.αρ.σελ.*).

μπροστά στην είσοδο του σπηλαίου της Πάτμου. Οι ευαγγελιστές, Ματθαίος, Μάρκος και Λουκάς εικονίζονται καθηστοί, πατόντας πάνω σε υποπόδιο.

ια. Ιερός ναός Αγίου Παύλου του Ορθόδοξου Κέντρου του Οικουμενικού Πατριαρχείου στο Chambezy της Γενεύης (1975)

Η εικονογράφηση του ναού θα αποτελέσει το αντικείμενο μελέτης του Γ' Μέρους της εργασίας μας.

ιβ. Ταφικό παρεκκλήσιο Αγίου Γεωργίου του Χιοπολίτη της οικογένειας Στρατή Ανδρεάδη στο Βροντάδο της Χίου (1982)

Η εικονογράφηση του παρεκκλησίου θα αποτελέσει αντικείμενο μελέτης του Γ' Μέρους της εργασίας μας.

ιγ. Κοιμητηριακός ναός Αγίων Θεμιστικλέους και Ευδοκίας της οικογένειας Γ. Αθανασιάδη-Νόβα στη Ναύπακτο (1984).

Η εικονογράφηση του ναού θα αποτελέσει αντικείμενο μελέτης του Γ' Μέρους της εργασίας μας.

2. «Το Κάνιστρο». Η συγγραφή και η εικονογράφηση εντύπων

Άνθρωπος και καλλιτέχνης πολύπλευρος, ανήσυχος δημιουργός και ποιητής, ο Κοψίδης δεν επαναπαύτηκε ποτέ στην επανάληψη των βεβαιοτήτων του στο πεδίο της τέχνης, αναζητώντας διαρκώς νέες δυνατότητες έκφρασης.

Από το 1972 ως το 1974 εξέδιδε το τρίμηνο περιοδικό «Κάνιστρο», με υπότιτλο «Το μεράκι της ρωμιοσύνης». Το περιοδικό έχει δυο περιόδους. Η πρώτη περίοδος (1964-65), με συνεκδότη τον αδελφικό φίλο του Βασίλη Πλάτανο, αριθμεί δυο μόλις τεύχη. Το πρώτο τεύχος (1964) είναι αφιερωμένο στην «εξοχή» και περιέχει δεκαεννέα «ξυλογραφίες», όπως τις ονόμασε, αν και πρόκειται για «χάραξη σε επιφάνειες πλαστικού με την τεχνική του λινόλαιου (linoleum)¹³⁸. Το δεύτερο τεύχος (1965) τιτλοφορείται «Προσκυνητάρι τῆς Αἴγινας» και είναι αφιερωμένο στο φυσικό και πολιτιστικό τοπίο του νησιού. Εκτός από τις «ξυλογραφίες» του Κοψίδη (σαράντα τρεις συνολικά), τα κείμενα τα δικά του και του Β. Πλάτανου, φιλοξενείται και το κείμενο του Ν. Μουτσόπουλου –αρχιτέκτονα, καθηγητή στο ΑΠΘ– «Παληαχώρα».

Το *Κάνιστρο* της δεύτερης περιόδου (1972-74) αριθμεί έξι τεύχη (τρία εκδόθηκαν το 1972, ένα το 1973 και δύο το 1974). Αυτή τη φορά το εκδίδει μόνος του ο Κοψίδης, ενώ το σχήμα του περιοδικού μεγαλώνει ασυνήθιστα (25x35 εκ.) και η σελιδαρίθμησή του είναι ενιαία (σύνολο σελίδων: 217). Το περιοδικό βγαίνει πολυγραφημένο, γεμάτο «ξυλογραφίες» και κείμενα του Ρ. Κοψίδη. Τα κείμενα

¹³⁸ Ζουμπουλάκης, Το Κάνιστρο, 23-24, Παυλόπουλος, Ερημικός, 9-10.

τυπώνονται χειρογραφήμενα, τα περισσότερα, ή δακτυλογραφήμενα. Όλα γίνονται από τον ίδιο στο σπίτι του (Παλμύρας 3, Άνω Γλυφάδα). Αυτός γράφει, σχεδιάζει, σελιδώνει, τυπώνει και βιβλιοδετεί το περιοδικό «με μόνη βοήθεια από τον φίλο του Θ. Σπονδυλίδη»¹³⁹. Το *Κάνιστρο* της δεύτερης περιόδου έκανε και δύο αυτοτελείς εκδόσεις, στο ίδιο σχήμα με το περιοδικό: *Μάνη η Πολύπυργος* (1972) και *Σπίτια από την Ελλάδα, συλλεγμένα με πόνο για την επικείμενη εξαφάνισή τους* (1978), με κείμενα και ξυλογραφίες του Κοψίδη¹⁴⁰.

Εκτός από τα παραπάνω ο Κοψίδης έγραψε και ιστόρησε με το χέρι του και τα: *Σταυροί εις τον Άθωνα. Συμβολή εις τήν μελέτην τῆς λαϊκῆς τέχνης του Άθωνος*, Αθήναι 1963, *Εξοχή*, Αθήνα 1964, *Προσκυνητάρι της Αίγινας*, Αθήνα 1964, *Ὁ ἐξάισιος Άθωνας*, Αθήνα 1965, *Τό ἀρχαῖο μοναστήρι τῆς Κερνίτσας καί τά περίχωρά του. Κείμενο και ζωγραφιές τοῦ Ράλλη Κοψίδη*, Αθήνα 1967, *Το Άδυτον. Δεκαπέντε ξυλογραφίες γιά το Άγ. Ὅρος χαραγμένες ἀπ' τον Ρ. Κοψίδη*, Αθήνα 1968, *Στη σκιά των Δεινοσαύρων*, Θεσσαλονίκη 1974, *Ρακένδυτοι. Σχέδια του Ρ. Κοψίδη σχολιασμένα ποιητικά, «ΩΡΑ»*, Αθήνα 1976, *Κάστρο Ηλιόκαστρο*, Αθήνα 1980, *Τά κουρσούμια καί ἄλλα ἱστορήματα*, εκδ. «Κάνιστρο» 1, Αθήνα 1985, *Στά μπάζα τοῦ Λαυρίου*, εκδ. «Κάνιστρο» 2, Αθήνα 1985, *Τό τετράδιο τοῦ γυρισμοῦ*, Αθήνα 1987.

Με χαρακτηριστικά και σχέδια διακόσμησε τα: *Άγιον Ὅρος. Περιδιάβαση καθαρμοῦ*, Αθήναι 1973, *Ο Πολύτιμος Μαργαρίτης*, Αθήναι 1958, *Το Άγιον Ὅρος Άθω*, Αθήναι, 1957, *Φιλοκαλία των Ιερών Νηπτικών, εν Αθήναις 1959*, *Ελληνικά Εορταί και Έθιμα της Λαϊκῆς Λατρείας*, Αθήναι 1957, *Ο Χορός των Αλόγων*, Αθήνα 1962, *Ελληνικά Λαϊκά Πανηγύρια*, Αθήνα 1963, *Μαγικά Παραμύθια του Ελληνικού Λαοῦ*, Αθήνα 1966, *Το Άδυτον. Δεκαπέντε ξυλογραφίες για το Άγιον Ὅρος χαραγμένες ἀπ' τον Ράλλη Κοψίδη*, Αθήναι 1968.

Επίσης, συνεργάστηκε με τον Φ. Κόντογλου το 1956, φιλοτεχνώντας σχέδια με μολύβι και σινική μελάνη για την εικονογράφηση του «*Νέου Κυριακοδρόμιου*» και το 1960 στο δίτομο βιβλίο του Κόντογλου «*Έκφρασις της ορθοδόξου εικονογραφίας*». Την περίοδο δε (1962-65) φιλοτέχνησε πρωτογράμματα, διάφορα διακοσμητικά θέματα, μονοπρόσωπους αγίους, καθώς και πρωτότυπες συνθέσεις που απηχούν το προσωπικό του ιδίωμα για την διακόσμηση της (Θ.Η.Ε.).

Πολλά κειμενά του έχουν δημοσιευτεί σε διάφορα ελληνικά περιοδικά και εφημερίδες, όπου με παρρησία εκφράζει την άποψή του τόσο για την τέχνη της εικονογραφίας στην εποχή του, όσο και για διάφορα θέματα πολιτιστικού και κοινωνικού περιεχομένου. Πολύ ιδιάζοντα είναι και τα χειροποίητα στη γραφή και τη διακόσμηση φυλλάδια, με την αφορμή ατομικών του εκθέσεων¹⁴¹. Αξίζει πραγματικά να μνημονεύσουμε κάποια κείμενα του, όπως: «*Τα άπωλεσθέντα*» στο: *Σχέδια και άκουαρέλλες*, Αθήνα 1986, «*Η Σκοτεινή οπτασία*» Δεκ. 1985, «*Πέντε άγριοκύκνοι*», 1989, «*Τά άνεξήγητα*», 1992, «*Ένα παιδί μιλάει μέ τή Νοτιά*», 1985,

¹³⁹ Ζουμπουλάκης, Το Κάνιστρο, 24-25.

¹⁴⁰ Ζουμπουλάκης, Το Κάνιστρο, 26.

¹⁴¹ Παυλόπουλος, Ερημικός, 10. Όπως εύστοχα παρατηρεί ο Δ. Παυλόπουλος « Άνθρωπος και καλλιτέχνης πολύπλευρος, ανήσυχος δημιουργός που ποτέ δεν επαναπαυθηκε στα κατακτημένα πεδία της τέχνης του...Το ζωγραφικό και το πεζογραφικό ιδίωμα του παγιώθηκε σε μια ιδιόλεκτο με αναγνωρίσιμα σημεία της την άνετη αφηγηματική πλοκή και την ανεπιτήδευτη λαϊκή δροσιά» (Παυλόπουλος, Ερημικός, 10).

«Το συγκύρισμα», 1986, στο: *Ράλλης Κοψίδης, Αναδρομική Έκθεση Ζωγραφικής – Χαρακτικής*, κατ. έκθεσης, Δημοτική Πινακοθήκη Πατρέων, 1994, «Ένας αντρωμένος της τέχνης» στο: *Έλληνες Ζωγράφοι, 20^{ος} αιώνας, τ.β, έκδ. «Μέλισσα», Αθήνα 1976, «Το Φρέσκο», Ζυγός, 7, (Ιουλ-Οκτ. 1966), 16-35.*

3. Ατομικές και ομαδικές εκθέσεις

Ο Κοψίδης οργάνωσε ατομικές εκθέσεις στην Αθήνα (Γκαλερί «Τέχνη» 1958, «Ωρα», 1969, 1973, 1976, 1978, «Θόλος» 1958, «Κρεωνίδα» 1978, «Αργώ» 1982) τη Θεσσαλονίκη («Κοχλίας» 1970, 1974, 1977), τον Βόλο («Τέχνη», 1970), την Κατερίνη («Τέχνη», 1977), το Ηράκλειο Κρήτης (Γκαλερί «Σταυράκη», 1979) και τον Πειραιά («Αστρολάβος», 1992).

Η δουλειά του παρουσιάστηκε επίσης σε ομαδικές εκθέσεις τόσο στην Ελλάδα όσο και το εξωτερικό: Πανελλήνιες Εκθέσεις: 1963, 1965, 1967, 1987. Γκαλερί «Ωρα», 1969, Κολωνία (1976), στη Γιαουντέ του Καμερούν (1980), Δουβλίνο (1979) και Βρυξέλλες (1988)¹⁴².

Το Μάρτιο του 1989 η Εθνική Πινακοθήκη, Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, οργάνωσε μεγάλη αναδρομική έκθεση με έργα του, ζωγραφικής και χαρακτικής στην Αθήνα και την Αλεξανδρούπολη. Ο Δήμος Πατρέων τον τίμησε με την αναδρομική έκθεση ζωγραφικής – χαρακτικής, στη Δημοτική Πινακοθήκη Δήμου Πατρέων, (6 Απριλίου – 16 Μαΐου 1994).

Ο Κοψίδης πέθανε τον Αύγουστο του 2010 στη Γλυφάδα. Μετά τον θάνατό, διοργανώθηκε μικρή αναδρομική έκθεση του έργου του στο Δημοτικό Χώρο Τεχνών Παλαιά Αγορά Παροικιάς, στην Πάρο, τον Αύγουστο του 2011. Έργα του παρουσιάστηκαν σε σημαντικές εκθέσεις, όπως *«Ιστορώντας την Υπέρβαση»* : απο την παράδοση του βυζαντίου στη Νεότερη Τέχνη, Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Άνδρος, 2015, Πλόες 21, *«Νηπενθή και Εωθινά»*, Ίδρυμα Πέτρου και Μαρίκας Κυδωνιέως, Άνδρος 2015, *«Τέμπλον»*: άγιες μορφές, αόρατες πύλες πίστης, κατ. έκθεσης, Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού Θεσσαλονίκης, 2017, *«Ράλλης Κοψίδης (1929-2010). Αναδρομική»*, Πινακοθήκη Σύγχρονης Βαλκανικής Τέχνης Κοντιά, (13 Ιουλ.- 20 Σεπτ. 2019).

Έργα του βρίσκονται στην Εθνική Πινακοθήκη, Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου στην Αθήνα, το Υπουργείο Πολιτισμού, το Μουσείο Βορρέ, το Τελλόγλειο Ίδρυμα, την Πινακοθήκη Ιωαννίνων, την Πινακοθήκη του Δήμου Θεσσαλονίκης, το Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης στη Βαλκανική Πινακοθήκη Κοντιά Λήμνου και σε πολλές ιδιωτικές συλλογές στην Ελλάδα και το εξωτερικό.

¹⁴² Μπόλης, *Λεξικό*, 324, Χρήστου, *Ελληνική*, 185-186.

4. Το κοσμικό ζωγραφικό έργο του Ράλλη Κοψίδη

Πολλά είναι αυτά που οι ιστορικοί τέχνης έχουν γράψει για τη ζωή και το έργο του Ρ. Κοψίδη, αλλά και όσα ο ίδιος γράφει στους καταλόγους των ατομικών του εκθέσεων για τον χαρακτήρα και τις πηγές έμπνευσης της ζωγραφικής του. Σ' όλα αυτά υπάρχει μια κοινή διαπίστωση, ότι είναι πολύ δύσκολο να κατατάξει κανείς το έργο του σε κάποιο ζωγραφικό «κίνημα» ή σε κάποιον από τους γνωστούς «-ισμούς» της σύγχρονης τέχνης. Ο Κοψίδης συγκρότησε το εικαστικό του λεξιλόγιο αντλώντας στοιχεία από την βυζαντινή παράδοση και τη λαϊκή τέχνη, συνδυάζοντάς τα με γνωρίσματα του ρεαλισμού, του ρομαντισμού, του μεταϊμπρεσιονισμού, του εξπρεσιονισμού, του κυβισμού και του σουρεαλισμού. Αφομοιώνοντας τα εκφραστικά του μέσα παρήγαγε έργο ποιητικής πνοής, εμπνευσμένο από όσα έζησε και γνώρισε ταξιδεύοντας, μεταφέροντάς μας στον κόσμο των αισθήσεων και του ονείρου¹⁴³.

Ο Ν. Παΐσιος χωρίζει το έργο του σε τέσσερις περιόδους: η πρώτη, από τα μέσα της δεκαετίας του '40 μέχρι το 1953, απαρτίζεται κυρίως από τα σπουδαστικά του έργα στην ΑΣΚΤ, όπου είναι έκδηλη η σχεδιαστική του ικανότητα. Στη δεύτερη, από το 1953 μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '50 μαθητεύει στο «εργαστήριο» του Κόντογλου, αλλά παρ' όλη την επιρροή του δασκάλου του φαίνονται ήδη τα χαρακτηριστικά της προσωπικής του γραφής. Στην τρίτη περίοδο, από τις αρχές της δεκαετίας του '60, βρίσκει το καθαρά προσωπικό του ύφος, «το οποίο θα ξεκλειδώσει οριστικά από το 1976 και μετά στην τέταρτη περιόδο του»¹⁴⁴.

Στον κατάλογο της αναδρομικής του έκθεσης στην Δημοτική Πινακοθήκη του Δήμου Πατρέων, βλέπουμε έργα της πρώτης περιόδου, όπως: ο *Έβρος (Το Ασμάκι στην Ορεστιάδα)* 1948, ακουαρέλα, *Άποψη του Κάστρου της Αίγινας από το Ρωμαϊκό Γυαλό*, 1944 Μολύβι, *το Πεδίο του Άρεως, το φοιτητικό εστιατόριο* κα. Στα νεανικά αυτά έργα, ζωγραφισμένα με μολύβι, σινική μελάνη, ακουαρέλα και κάσια, διακρίνεται η πρόθεσή του να μεταφέρει στο χαρτί την έντονη αισθητική συγκίνηση που του προξενούσε ένα θέμα και να την αποδώσει αντιγράφοντάς το πιστά. Φαίνεται πως μέσα από την λεπτομερή καταγραφή του θέματος, με απλά και εύπλαστα υλικά, όπως η ακουαρέλα και το μολύβι, ήθελε να φτάσει σ' ένα αποτέλεσμα απόλυτα κατηγορηματικό, σαφές και πρωτίστως αληθινό.

Η θεματική του είναι συνδεδεμένη με τον κόσμο που τον περιβάλλει άμεσα. Οι συνθέσεις του είναι απλές και οργανωμένες με κάθετα και οριζόντια επίπεδα. Η χρωματική του γκάμα λιτή και γαιώδης: η ώχρα, το χονδροκόκκινο, η όμπρα η ωμή και η ψημένη, η σιέννα η ψημένη και κάπου κάπου το λαζούρι ή ινδικόν. Η απλότητα, η ακρίβεια και η καθαρότητα της φόρμας, η οξύτητα του βλέμματος, η γαιώδης χρωματική κλίμακα είναι μερικά από τα γνωρίσματα και της μετέπειτα ζωγραφικής του πορείας, που σπερματικά βλέπουμε να υπάρχουν ήδη από τα πρώτα νεανικά του έργα.

¹⁴³ Σχινά, Νηπενθή, 12.

¹⁴⁴ Παΐσιος, Σύντομη, 11.

Η δεύτερη περίοδος, σηματοδοτείται από τη μαθητεία του κοντά στον Κόντογλου. Θα έρθει σε επαφή και θα μελετήσει σε βάθος την βυζαντινή (Κομνηνεία – Παλαιολόγεια) και μεταβυζαντινή ζωγραφική και τη λαϊκή τέχνη. Η μαθητεία του κοντά στον Κόντογλου υπήρξε καθοριστική, χωρίς όμως ο ίδιος να ακολουθήσει πιστά τα πρότυπα και τα διδάγματα του δασκάλου του. Ιδιαίτερα σημαντική θέση στην καλλιτεχνική του παραγωγή, κατά την περίοδο αυτή, κατέχει η χαρακτηριστική και η εικονογράφηση βιβλίων, εντύπων και φυσικά ναών¹⁴⁵. Απέναντι στην σκοτεινόχρωμη παλέτα και στις σχετικά άκαμπτες μορφές του δασκάλου εκείνος θα αντιπαραθέσει την λιτότητα της γραμμής, τα ανοιχτά και λαμπερά χρώματα καθώς και τους ευρηματικούς εικονογραφικούς νεωτερισμούς¹⁴⁶.

Η Α. Σχινά σημειώνει χαρακτηριστικά «Μαθητής του Φ. Κόντογλου ο Ρ. Κοψίδης βίωσε την Βυζαντινή και Βυζαντινολαϊκή παράδοση, χωρίς να μιμηθεί τους τρόπους ή να ακολουθήσει πιστά τα πρότυπα του δασκάλου του, από τα οποία εμπνεύστηκε. Η δική του ωστόσο καλλιτεχνική «αυθαιρεσία» εδραιώθηκε στον εμπλουτισμό και στην διαφορετική αξιοποίηση μοτίβων, στην ανακατασκευαστική διαμεταχείριση ιδιωμάτων, στην μοναδικότητα και ακρίβεια ενός λεπτοεργασμένου σχεδιασμού, στο συνδυαστικό βυζαντινό και μετεμπρεσιονιστικό χρωματολόγιο, στη βαθμιδωτή και περικεντρική ανάπτυξη της σύνθεσης και στην δομική, τέλος άρθρωση των θεμάτων, που με χαρακτηριστική ιδιαιτερότητα στην αντιθετική τους συνάφεια καλλιέργησε, από το 1958 μέχρι σήμερα».

Στην τρίτη περίοδο το ενδιαφέρον του Κοψίδη για την λαϊκή τέχνη εντείνεται, μελετώντας την μεθοδικά στα διάφορα ταξίδια του στην ελληνική ύπαιθρο¹⁴⁷. Εστιάζει το ενδιαφέρον του στα τοπία και την ανθρώπινη μορφή. Το χρωματολόγιό του γίνεται πιο τολμηρό, ενώ παράλληλα η διάσταση του βάθους εμφανίζεται δειλά, την ίδια στιγμή που ο χειρισμός της ανθρώπινης μορφής συνεχίζει να γίνεται σε μεγάλο βαθμό με βάση τις αρχές του βυζαντινού ζωγραφικού τρόπου, δηλαδή πλακάτοι προπλασμοί που ανελίσσονται σταδιακά προς τα φώτα¹⁴⁸. Τα μικρά και καταφρονεμένα πράγματα του κόσμου τούτου ο Κοψίδης τα περιβάλλει με απέραντη αγάπη. Τώρα έχουμε και την εμφάνιση θεματικών ενοτήτων: Μακεδονομάχοι, που μοιάζουν με αρχαγγέλους και

¹⁴⁵ Μπόλης, Κοψίδης, 322.

¹⁴⁶ Παΐσιος, Σύντομη, 12. Η Αθηνά Σχινά σημειώνει χαρακτηριστικά «Μαθητής του Φ. Κόντογλου ο Ρ. Κοψίδης βίωσε την Βυζαντινή και Βυζαντινολαϊκή παράδοση, χωρίς να μιμηθεί τους τρόπους ή να ακολουθήσει πιστά τα πρότυπα του δασκάλου του, από τα οποία εμπνεύστηκε. Η δική του ωστόσο καλλιτεχνική «αυθαιρεσία» εδραιώθηκε στον εμπλουτισμό και στην διαφορετική αξιοποίηση μοτίβων, στην ανακατασκευαστική διαμεταχείριση ιδιωμάτων, στην μοναδικότητα και ακρίβεια ενός λεπτοεργασμένου σχεδιασμού, στο συνδυαστικό βυζαντινό και μετεμπρεσιονιστικό χρωματολόγιο, στη βαθμιδωτή και περικεντρική ανάπτυξη της σύνθεσης και στην δομική, τέλος άρθρωση των θεμάτων, που με χαρακτηριστική ιδιαιτερότητα στην αντιθετική τους συνάφεια καλλιέργησε, από το 1958 μέχρι σήμερα». (Σχινά, Επισύνοση, 9).

¹⁴⁷ Παΐσιος, Σύντομη, 12. Να σημειώσουμε ότι ο Κοψίδης διατηρούσε ένα μεγάλο φωτογραφικό αρχείο ασπρόμαυρων κυρίως φωτογραφιών από διάφορα μέρη της Ελλάδας αποθανατίζοντας «τα απομεινάρια» της λαϊκής τέχνης όπου αυτά τα συναντούσε. Θα ήταν πραγματικά ευχής έργον αν κάποτε αυτό το αρχείο που βρίσκεται στην κατοχή της κόρης του Σοφίας Κοψίδη, έβλεπε το φως της δημοσιότητας, φανερώνοντας τον πλούτο της λαϊκής δημιουργίας και μαστορίας των ανώνυμων τεχνητών της ελληνικής υπαίθρου.

¹⁴⁸ Παΐσιος, Σύντομη, 12-13.

στρατιωτικούς αγίους. Γυναίκες που στέκονται καρτερικά σε παράθυρα ή κεφαλόπορτες συγκαταλέγονται στα χαρακτηριστικά έργα της εποχής αυτής. Στους πίνακες αυτής της περιόδου διακρίνουμε απλοϊκότητα και σχηματοποίηση στην απόδοση των μορφών αλλά και του τοπίου, που έγιναν ίσως αφορμή για τον «αμφισβητήσιμο χαρακτηρισμό του ως ναϊφ ζωγράφου»¹⁴⁹. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ο πίνακας (Γυναίκα στο παράθυρο, 1972 Ακρυλικό, 0,73x1 μ.). Το θεματικό περιεχόμενο της πρώτης μετά την μεταπολίτευση έκθεσής του το 1975, αποτελείται από «αμίλητους ανθρώπους, γυναίκες σιωπηλές, χαφιέδες με μαύρα ματογυάλια, καθώς και μελαγχολικά τοπία, όπου οι σκοτεινοί τόνοι των γαιωδών χρωμάτων αποδίδουν χαρακτηριστικά την ατμόσφαιρα της εποχής της δικτατορίας, με κάποιους βυζαντινολαϊκούς απόηχους στα πρόσωπα των μορφών»¹⁵⁰.

Στην τέταρτη περίοδο της εικαστικής του πορείας είναι που ο Κοψίδης βρίσκει την «αληθινή του πατρίδα»¹⁵¹. Η έκθεση στην «Ωρα» το 1976 και η έκδοση των «Ρακένδυτων» αποτελούν μια κρίσιμη καμπή της σταδιοδρομίας του. Ο ζωγράφος αντιλαμβάνεται τον κίνδυνο της τυποποίησης και της μανιέρας, καθώς και την ενδεχόμενη ένταξή του σε ένα είδος «λαϊκής» και «ναϊφ» τέχνης. Κάτι τέτοιο όμως θα διέκοπτε τη ελεύθερη ανάπτυξη της καλλιτεχνικής του προσωπικότητας¹⁵². Το «Λαύριο» και το «Κάστρο» της Λήμνου θα αποτελέσουν στο εξής δύο θέματα – κλειδιά τα οποία θα δουλέψει ακατάπαυστα σε μια μεγάλη ποικιλία σχεδιαστικών και χρωματικών παραλλαγών. Ο συνδετικός κρίκος ανάμεσά τους δεν είναι άλλος από «τις εμπειρίες της φτώχειας». Το σκληρό «σεληνιακό» τοπίο του Λαυρίου, με τις αυστηρές γραμμές και την ολιγόχρωμη γαιώδη κλίμακα, θα συνδυαστεί με τις παιδικές μνήμες των σχηματοποιημένων βράχων του Κάστρου της Λήμνου¹⁵³. Και στις δύο περιπτώσεις, τον πρωταγωνιστικό ρόλο έχει η ανθρώπινη μορφή. Ανάμεσα σε βραχώδη γυμνά τοπία, ερημικές ακρογυαλιές και «μηχανικά στοιχεία», προβάλλουν στημένα μετωπικά γέροντες και γερόντισσες με σκαμμένα πρόσωπα, που φέρνουν στη μνήμη μας βυζαντινές εικόνες και πορträιτα φαγιούμ¹⁵⁴.

¹⁴⁹ Ταμβάκη, Προσπάθεια, 6. Πρβλ. Παΐσιος, Σύντομη, 13.

¹⁵⁰ Ταμβάκη, Προσπάθεια, 6.

¹⁵¹ Παΐσιος, Σύντομη, 13.

¹⁵² Ταμβάκη, Προσπάθεια, 6.

¹⁵³ Ταμβάκη, Προσπάθεια, 7, Μπόλης, Κοψίδης, 322. Πρβλ. Παπανικολάου, *Ελληνική Τέχνη*, 164, εικ. 182.

¹⁵⁴ Ταμβάκη, Προσπάθεια, 7. Πρβλ. Χρήστου, Αφομοίωση, 7-8. Την έννοια της βασανιστικής μνήμης ως κύριας διάστασης στην ζωγραφική του πορεία περιγράφει ο ίδιος ο Κοψίδης στο «Λαύριο ή τὰ ὀψώνια τῆς πτώχειας» όταν γράφει «Στο Λαύριο επάνω ζυγίζονται αργά πετώντας, τα δυσοίωνα πτηνά της μοναξιάς, της λύπης και της φτώχειας, τα γεράκια .. και της απελπισίας τα ὄρνεα τα γαμπώνυχα, κι αυτά εκεί πάνε.. Σα να μιλάνε για σκοτεινές οίονομαντίες που ελάχιστοι τις ακούνε. Ύστερα πάνε να καθήσουν σε σκουριασμένους λόφους επάνω. Κι ἄμμος στη θάλασσα σκουριά είναι σιδερένια.. Τέτοιους ανθρώπους, πλήθος, θα δεις σε αυτήν την πολιτεία... (πλήθος ακόμα είναι τα ὄμορφα παλιά σπίτια, τα πιο πολλά ρημαγμένα. Ακούς, περνώντας, τα σαθρά τα ξύλα τους να τρίζουν. Στις αυτές των μισογκρεμισμένων εργοστασίων φυτρώνουν λιβανόχορτα και σπερδούκλια. Στεγνώμενα δάκρυα από σκουριά σκεπάζουν τις πόρτες των κλιβάνων... Οι γύρω λόφοι είναι γεμάτοι από σπαρμένες αρχαίες στάμνες «Αμφορείς» καθώς λένε.. που τους είχαν δίπλα τους οι αρχαίοι δούλοι, για να ξεδιψάνε... Απομεινάρια είναι τα πάντα εδωπέρα μιας δόξας που έφυγε ανεπιστρεπτή» (Κοψίδης, Λαύριο, 44-46).

Τα έργα του από το 1980-1981, επιβεβαιώνουν το γεγονός ότι ο ζωγράφος έχει φτάσει στην διαμόρφωση μιας καθαρά προσωπικής μορφοπλαστικής γλώσσας. Αναφορικά με τον τρόπο που οργανώνει τα ζωγραφικά στοιχεία στις συνθέσεις των έργων του, με ελάχιστες εξαιρέσεις, στηρίζεται στον τονισμό ενός κεντρικού κάθετου άξονα – ενός λόφου, ενός οικοδομήματος ή και μιας ανθρώπινης μορφής – στον οποίο προσανατολίζονται και ολοκληρώνονται όλα. Μορφικά στην απόδοση του τοπίου καθοριστική είναι η λειτουργία του χρώματος, ενώ το σχέδιο αναλαμβάνει παραπληρωματικό ρόλο. Το αντίθετο συμβαίνει με την ανθρώπινη μορφή στο χώρο, όπου βασικό ρόλο έχουν τα γραμμικά στοιχεία και παραπληρωματικό τα χρωματικά¹⁵⁵.

Συμπερασματικά: Ο Κοψίδης, έντιμος και ασυμβίβαστος καθώς ήταν, δεν επαναπαύτηκε ποτέ στην επανάληψη των βεβαιότητων του: «Πολλοί ζωγράφοι γύρω μου έχουν σταματήσει. Δεν μπορούν να ανανεώσουν το όραμά τους. Έχουν γίνει σκλάβοι χωρίς να το καταλάβουν ενός προσωπικού φορμαλισμού»¹⁵⁶. Ως εκ τούτου είναι πράγματι δύσκολο να τον κατατάξει κανείς σε κάποιο ζωγραφικό κίνημα με συγκεκριμένα τροπικά χαρακτηριστικά. Η ζωγραφική για τον ίδιο, ήταν κάτι πολύ περισσότερο από τεχνικές δεξιότητες: «Έμαθα ακόμα, το ίδιο να μισώ και να αγαπώ. Σ' αυτά τα δύο στήριξα την ζωγραφική μου. Μισώ τους χορτασμένους. Αυτούς με το επίσημον ένδυμα που λένε θέσφατα από καθέδρας. Που τις σκληρές εμπειρίες τις έμαθαν από τα στόματα των άλλων... Το άλλο μισό της ζωγραφικής μου είναι η αγάπη: Σ' αυτούς που αδικούνται, που πεινούν, που δεν βρίσκουν δικαιοσύνη, που τους εξαπατούν, τους περιφρονούν, τους σκοτώνουν»¹⁵⁷.

Στην τέχνη του συνδυάζει με τρόπο θαυμαστό παραδοσιακά και σύγχρονα στοιχεία, καθιερωμένους τύπους της βυζαντινής και λαϊκής παράδοσης με πειραματικές τάσεις, ρεαλιστικά και αντιρεαλιστικά χαρακτηριστικά, συναρμοσμένα σε σύνολα εξαιρετικής πνοής. Τα θέματα του: ο άνθρωπος, τα τοπία του Λαυρίου, του Κάστρου της Λήμνου, οι παιδικές και εφηβικές μνήμες, τα σκουπίδια, καθώς και τα μικρά και καταφρονεμένα του κόσμου τούτου, «τα νησιά, η θάλασσα, τα χαλάσματα, οι έρημοι βράχοι, τα σπίτια, τα αγάλματα, οι σκουριές, οι γριές, τα πουλιά, τα σπαθιά, οι αμμουδιές, τα κάστρα, οι τρελοί, τα καράβια, οι σοβαρές μορφές στις παλιές φωτογραφίες. Όλα όσα έχει ο απάνω κόσμος, εκτός από τα τέρατα, τους υποκριτές, τους δολοφόνους και τους προδότες, κι αυτούς που μπαίνουν στο ναό της τέχνης λέγοντας: – Καλημέρα σας κύριε Διευθυντά!...»¹⁵⁸.

Υφολογικά το έργο του χαρακτηρίζεται από: ακρίβεια στην απόδοση της λεπτομέρειας, εσωτερικότητα του χρώματος, σχηματοποίηση και ρεαλιστική περιγραφή. Την χρήση διαφορετικής κλίμακας για θέματα της ίδιας παράστασης, με προοπτική που τείνει κατά περίπτωση να γίνεται πολυεστιακή. Γαιώδη χρωματική παλέτα. Κεντρική κατά κανόνα τοποθέτηση του θέματος, συχνά πάνω σε ένα τριγωνικό ή πυραμυδοειδές σχήμα καθώς και χρήση της αρχαϊκής μετωπικότητας στο στήσιμο των μορφών.

¹⁵⁵ Χρήστου, Αφομοίωση, 47. Πρβλ. Χρήστου, *Ελληνική Ζωγραφική*, 187.

¹⁵⁶ Κοψίδης, *Ημερολόγιο*.

¹⁵⁷ Κοψίδης, *Ζωγραφιές*, (χ.αρ.σελ.).

¹⁵⁸ Κοψίδης, *Ζωγραφιές*, (χ.αρ.σελ.).

ΜΕΡΟΣ Β΄

Ο ΙΕΡΟΣ ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΠΑΥΛΟΥ ΣΤΟ ΣΑΜΠΕΖΥ ΤΗΣ ΓΕΝΕΥΗΣ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α΄ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

1. Η αρχιτεκτονική του ναού

Η οικοδόμηση του ιερού ναού του Αποστόλου Παύλου στο Ελληνορθόδοξο Κέντρο¹⁵⁹ στο προάστιο Σαμπεζύ της Γενεύης, το οποίο υπάγεται κατευθείαν στο Πατριαρχείο Κωνσταντινουπόλεως, ξεκίνησε το 1973 και ολοκληρώθηκε το 1975. Η μελέτη του ναού ανατέθηκε απευθείας στον αρχιτέκτονα Γ. Λάββα, σε συνεργασία με το αρχιτεκτονικό γραφείο Spiess & Wegmüller της Ζυρίχης, από το Ορθόδοξο Κέντρο του Οικουμενικού Πατριαρχείου Σαμπεζύ Γενεύης και δια του Σεβασμιότατου Μητροπολίτη Τρανουπόλεως Δαμασκηνού Παπανδρέου την 9^η Ιουνίου 1972 με σύναψη συμβολαίου. Ο θεμέλιος λίθος μπήκε στις 18 Απριλίου 1971 επί Μητροπολίτου Τρανουπόλεως Δαμασκηνού Παπανδρέου, ο οποίος υπηρέτησε από το 1969 έως το 2003 ως διευθυντής του Κέντρου¹⁶⁰.

Το Διοικητικό Συμβούλιο του Κέντρου είχε ζητήσει αρχικά την ανέγερση ενός βυζαντινού ναού με σταυροειδή κάτοψη, στα πλαίσια των επικρατουσών τάσεων της ελληνικής ναοδομίας. Ωστόσο, τοπικοί παράγοντες και εκπρόσωποι της κοινότητας αντιτάχθηκαν σ' αυτό, διότι έκριναν ότι ένα τέτοιο κτήριο δεν θα εναρμονιζόταν με το λοφώδες και καταπράσινο τοπίο του Σαμπεζύ¹⁶¹.

Η τελική μελέτη εγκρίθηκε ομόφωνα από την Ιερά Σύνοδο του Οικουμενικού Πατριαρχείου επί Πατριάρχου Αθηναγόρα. Το συγκρότημα θα περιελάμβανε δύο βασικές ενότητες: τον ναό του Αποστόλου Παύλου, χωρητικότητας 350 καθημένων και 700 ορθίων με τους απαιτούμενους βοηθητικούς χώρους, καθώς και την κρύπτη της Αγίας Αικατερίνης, κάτω από το ιερό βήμα. Θα περιελάμβανε ακόμα αίθουσα συνεδριάσεων, βιβλιοθήκη, γραφεία, εστιατόριο και

¹⁵⁹ Το Ορθόδοξο Κέντρο του Οικουμενικού Πατριαρχείου στο Σαμπεζύ της Γενεύης, ιδρύθηκε το 1966 με απόφαση του Οικουμενικού Πατριάρχη Αθηναγόρα του Α΄ και της Αγίας και Ιεράς Συνόδου του Οικουμενικού Πατριαρχείου. Για τους σκοπούς και την αποστολή που διαδραματίζει έως σήμερα το Κέντρο, βλ. Σκουτέρης, Αποστολή, 91-125.

¹⁶⁰ Λάββα, Οικοδόμηση, 161. Πρβλ. Λάββας, Ανανέωση, 299.

¹⁶¹ Λάββα, Οικοδόμηση, 162. Σε συνομιλία που είχαμε τον Μάρτιο του 2018 με τον Διευθυντή του Κέντρου Επίσκοπο Λαμπάκου Μακάριο, μας είπε ότι αρχικά υπήρχαν ενστάσεις από τους υπεύθυνους των τοπικών αρχών της Γενεύης για τυχόν «προσβολή» του θρησκευτικού συναισθήματος άλλων ομολογιών. Για το λόγο αυτό, στην οροφή του ναού φυτεύτηκαν δέντρα έτσι ώστε ο ναός να μην είναι άμεσα ορατός εντός του όλου κτηριακού συγκροτήματος του Κέντρου. Τα δέντρα όμως διάβρωσαν την στέγη του ναού και γι' αυτό σταδιακά αφαιρέθηκαν από τους υπευθύνους του Κέντρου.

30 δωμάτια – διαμερίσματα για μελετητές και επισκέπτες στο Κέντρο. Η μελέτη ήταν του αρχιτεκτονικού γραφείου Arthur Bugnu στην Γενεύη¹⁶².

Τα εγκαίνια του ναού έγιναν την 19^η Οκτωβρίου 1975. Για τον αρχιτέκτονα Λάββα, όπως και για τον ζωγράφο μας Ρ. Κοψίδη, ο ναός του Αποστόλου Παύλου αποτέλεσε σημείο αφετηρίας αλλά και πρόκληση για την εφαρμογή των νέων δυνατοτήτων της τεχνολογίας, καθώς και των υλικών της σύγχρονης ναοδομίας. «Ξεκινήσαμε, χωρίς να έχουμε μπροστά μας κάποιο συγκεκριμένο σχέδιο κάτοψης μιας ή περισσότερων εκκλησιών από τα αριστουργήματα της Ορθόδοξης Παράδοσης μας. Δουλέψαμε έτσι χωρίς δέσμευση από προϋπάρχοντα πρότυπα και γι' αυτό ο ναός μας είναι δύσκολο να καταταγεί στην τυπολογία της βυζαντινής ναοδομίας... Βασική μας απόφαση ήταν να διατηρηθεί το πνεύμα της Ορθόδοξης Παράδοσης, χωρίς όμως να δεσμευθεί η οργάνωση της κάτοψης μας με μια από τις ιστορικές μορφές της»¹⁶³. Οδηγός του Λάββα και των συνεργατών του στάθηκε όχι μια έτοιμη μορφή του παρελθόντος, αλλά η δομή της λατρείας και κυρίως η διάρθρωση της Θείας Λειτουργίας του Ορθόδοξου δόγματος που παραμένει αναλλοίωτη στους αιώνες. Συνέπεια αυτού του γεγονότος ήταν ο ναός να διατηρήσει τους βασικούς άξονες προσανατολισμού, το σταυρικό σχήμα, τον τριαδικό χωρισμό σε ιερό βήμα (με πρόθεση και διακονικό), σε κυρίως ναό με τις επιβαλλόμενες από τη Θεία Λειτουργία ζώνες (σολέα, χοροί, άμβωνας κλπ) και τέλος σε νάρθηκα. Διατηρώντας το βασικό αυτό σχήμα, έγινε προσπάθεια να αναδειχθεί ο χώρος, με κριτήρια που αναφέρονται στο σύγχρονο αίσθημα, καθώς και τις νέες τεχνικές δυνατότητες της αρχιτεκτονικής¹⁶⁴.

Στα περιθώρια των πρώτων σκίτσων σε ριζόχαρτο, ο Λάββας σημειώνει ότι τρία θα είναι τα κυρίαρχα στοιχεία του ναού: Η λειτουργία (Funktion), το φως (Licht) και η ζωγραφική (Malerei)¹⁶⁵. Στα πρώτα σχέδια, τα οποία υποβλήθηκαν στο Γ. Λαιμό, χορηγό της οικοδόμησης του ναού, η κάτοψη ακολουθούσε τον τύπο του σταυροειδούς εγγεγραμμένου βυζαντινού ναού μετά τρούλου. Φαίνεται όμως, πως ο ναός δεν είχε βρει ακόμα την υπόστασή του στα σχέδια αυτά, έτσι ακολουθεί η πρώτη καινοτομία με την διαμόρφωση ενός τρούλου «ως μακρόστενου, σε σχήμα καμπυλωτού φεγγίτη, με γενέτειρα ένα τέταρτο κύκλου που «σβήνει» στις απολήξεις»¹⁶⁶. Αντί δηλαδή του συνηθισμένου τρούλου χρησιμοποιήθηκε ένα μέρος του παραδοσιακού αυτού στοιχείου, κόβοντας στη μέση το βυζαντινό θόλο (εικ. 29-30). Η νέα αυτή μορφή του τρούλου «βούτα», αρχίζει πάνω από την Ωραία Πύλη, χωρίς να κλείνει σαν ορίζοντας, συνεχίζοντας νοητά την κίνηση του στο άπειρο¹⁶⁷. Η ήπια καμπυλότητα του νέου τρούλου απλώνεται σ' ολόκληρο το ναό: οι γωνίες του ορθογώνιου δίνουν τη θέση τους σε καμπύλες απολήξεις. Η δομή αυτή εκφράζεται επιτυχημένα με το χυτό μπετόν, το οποίο έχει παραμείνει ανεπίχριστο με έντονες ραβδώσεις, οι οποίες επιτείνουν την καμπυλότητα οπτικά¹⁶⁸.

¹⁶² Λάββα, Οικοδόμηση, 162.

¹⁶³ Λάββας, Ανανέωση, 199-300.

¹⁶⁴ Λάββας, Ανανέωση, 300.

¹⁶⁵ Λάββα, Οικοδόμηση, 163.

¹⁶⁶ Λάββας, Ναοδομία, 271.

¹⁶⁷ Λάββας, Ναοδομία, 271, 274.

¹⁶⁸ Λάββα, Οικοδόμηση, 164.

Μια δεύτερη ιδιαιτερότητα είναι ότι ο κυρίως ναός είναι ένας ανοιχτός, συνεχής χώρος, χωρίς υποστυλώματα, που επιτρέπει την απρόσκοπτη συμμετοχή των πιστών στα δρώμενα της Θείας Λειτουργίας. Το ζητούμενο για τον Λάββα και τους συνεργάτες του ήταν, να εκφράσουν με την ναοδομία «το ομαδικό πνεύμα και την κοινή προσπάθεια προσευχής και σωτηρίας». Αυτό το ομαδικό πνεύμα βρίσκει την έκφρασή του στη διαμόρφωση του κυρίως ναού, ο οποίος προσφέρεται σαν κοινή αγκαλιά για το σύνολο των συμμετεχόντων στην κοινή λατρεία πιστών. Σ' αυτό συμβάλει η άνετη και κατάλληλα διατεταγμένη επίπλωση του ναού, ώστε να δίδεται η αίσθηση στους πιστούς ότι μεταφέρονται από την καθημερινότητα «σε μια σφαίρα πνευματικότητας και θρησκευτικής έξαρσης»¹⁶⁹.

Για την επίτευξη του παραπάνω στόχου, δόθηκε μεγάλη προσοχή στον τρόπο με τον οποίο το φως εισάγεται μέσα στο ναό. Πράγματι ο θεατής που εισέρχεται στο εσωτερικό του ναού, αυτό που κυρίως βλέπει και αισθάνεται είναι το φως. Στον νάρθηκα, ο φωτισμός είναι λιγιστός. Προχωρώντας δέκα περίπου βήματα και μπαίνοντας εντός του κυρίως ναού, το φως σαν «καταρράκτης» εισρέει από τον «τρούλο» πέφτοντας στην αψίδα της κόγχης του ιερού βήματος. Η ιεραρχημένη – ποσοτικά και ποιοτικά – εισαγωγή του φωτός στο εσωτερικό του ναού, παρέχει στον πιστό την αίσθηση ότι μια τομή γίνεται ανάμεσα στον έξω χώρο και τον χώρο που ανοίγεται μπροστά του, περνώντας την είσοδο του ναού. Η καμπύλη του φωτός, που ακολουθεί την ανοδική πορεία από την είσοδο μέχρι την Ωραία Πύλη, οδηγεί τον πιστό στο κέντρο του σολέα, όπου λαμβάνουν χώρα τα δρώμενα της Θείας Λειτουργίας. Με τον τρόπο αυτό «μαζί με το λόγο, τη μουσική και την εικονογράφηση, έρχεται και η αρχιτεκτονική να συμβάλει ενεργά, με αναφορά στο σημερινό αίσθημα του χώρου, στην ολοκλήρωση της λατρευτικής δομής του Ορθόδοξου δόγματος»¹⁷⁰.

Στην κορύφωση αυτή συντείνουν όλα τα υπόλοιπα εσωτερικά στοιχεία του ναού. Το ύφος του συνολικού χώρου χαρακτηρίζεται αρχιτεκτονικά από απαλές, απλές αλλά ιεραρχημένες γραμμές και από αναλογίες, που συμβάλουν στη δημιουργία μιας θερμής, όσο και επίσημης ατμόσφαιρας. Η πρόθεση του αρχιτέκτονα ήταν να αναδειχθεί ο χώρος και όχι να φορτωθούν οι επιφάνειες χωρίς λόγο, διότι θα αποτελούσαν απλά μιμήσεις του παρελθόντος, χωρίς άμεση σχέση με το εικαστικό τουλάχιστον αίσθημα της εποχής μας, κουράζοντας και απομακρύνοντας τους πιστούς¹⁷¹.

Την ίδια μορφολογική επεξεργασία και λιτότητα, ακολουθεί και η διαμόρφωση των εξωτερικών επιφανειών, υπακούοντας στην αβίαστη μετάβαση από ευθύγραμμο σε καμπύλα επίπεδα. Οι επιφάνειες χωρίζονται σε άνισες οριζόντιες ζώνες, εμπλουτισμένες με τη ρυθμική εναλλαγή των υδροροών, που διαμορφώνονται σε λιτά πλαστικά στοιχεία. Η αδρή επεξεργασία του μπετόν με πυκνές κατακόρυφες «ραβδώσεις» – ακμές, δίνουν στο εξωτερικό μια συνεχή εντύπωση πλαστικής εναλλαγής χάρη και στη μεταβαλλόμενη κίνηση του φωτός. Οι δύο κύριες είσοδοι βρίσκονται στην περιοχή του νάρθηκα και τονίζονται από την

¹⁶⁹ Λάββας, Ανανέωση, 300.

¹⁷⁰ Λάββας, Ναοδομία, 266, 269.

¹⁷¹ Λάββας, Ανανέωση, 301-302.

διαμόρφωση των καμπύλων επιφανειών αυτού του τμήματος και από το κατακόρυφο στοιχείο του καμπαναριού (εικ. 31). Ο τρούλος, η στέγη και το κωδωνοστάσιο φέρουν χάλκινη επένδυση (εικ. 32) χρωματίζοντας έτσι την γκριζα επιφάνεια του μετόν. Τέλος η δημιουργία του αίθριου, που ενώνει οργανικά το ναό με τη βιβλιοθήκη και την αίθουσα συνεδριάσεων, πέρα από την λειτουργική του σημασία, είναι ταυτόχρονα και μια μνήμη αυτού του ναοδομικού στοιχείου του παρελθόντος¹⁷².

Είναι αξιοσημείωτο το προοδευτικό πνεύμα που επικρατούσε εκείνα τα χρόνια στο Οικουμενικό Πατριαρχείο, ένα πνεύμα που αναζητούσε μια τομή με την παράδοση και τη στροφή προς το σύγχρονο πνεύμα των καιρών. Οι πρώτες επικρίσεις για την αρχιτεκτονική του ναού δεν ήρθαν από την εκκλησία, αλλά από τους σύγχρονους του Λάββα αρχιτέκτονες. Ο αθηναϊκός τύπος της εποχής καλωσορίζει το ναό, χαρακτηρίζοντας τον σχεδιασμό του ως μια «αγωνιώδη προσπάθεια εκσυγχρονισμού χωρίς να ανακοπεί η παράδοση». «Στην νέα εκκλησία για τους προσκυνητές εμφανίζεται οπτικά άπειρος, όπως και είναι πραγματικά ο κόσμος μας. Τα υλικά και η όλη εμφάνιση είναι απέριτη, ο φωτισμός έμμεσος σε τρεις κλίμακες, με ένταση στο θόλο»¹⁷³.

Θα κλείσουμε την αναφορά μας στην αρχιτεκτονική του ναού με κάποιους προβληματισμούς του κύριου εμπνευστή, του Γ. Λάββα, που μας βρίσκουν σε μεγάλο βαθμό σύμφωνους. «Το μεγαλύτερο ποσοστό της σύγχρονης ορθόδοξης τέχνης είναι προϊόν της μοναξιάς και της ευκολίας των τριών βασικών παραγόντων δημιουργίας του: των εκκλησιαστικών πατέρων, των δημιουργών και των πιστών. Αν μπορούσε να στηθεί μια γέφυρα επικοινωνίας, αληθινής και δημιουργικής, μια νέα λαμπρή καλλιτεχνική άνθιση θα 'δινε τη θέση της στην σημερινή καλλιτεχνική στείροτητα και απνευμάτιστη αντιγραφή της μεγάλης παράδοσης. Αν μπορούσε να χυθεί λίγος ιδρώτας δημιουργικής δουλειάς και κάποιος μόχθος αναζήτησης και προβληματισμού θα 'ταν έργο σωτήριο, έστω και αν γίνουν λάθη και υπερβολές. Αυτό άλλωστε είναι φυσικό και αναπόφευκτο»¹⁷⁴.

2. Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού

α. Περιγραφή της βασικής ιδέας βάσει του ερμηνευτικού υπομνήματος του Ρ. Κοψίδη

Είναι ίσως από τις ελάχιστες φορές, που για την εικονογράφηση ενός ναού έχουμε στα χέρια μας την γραπτή μαρτυρία του ιδίου του δημιουργού¹⁷⁵, διαμέσου ενός

¹⁷² Λάββας, Ναοδομία, 274.

¹⁷³ Λάββα, Οικοδόμηση, 165-166.

¹⁷⁴ Λάββας, Ανανέωση, 307.

¹⁷⁵ Εξ' όσων γνωρίζουμε μια ανάλογη περίπτωση στη σύγχρονη ελληνική βιβλιογραφία είναι αυτή της περιγραφής του εικονογραφικού προγράμματος του Ι. Ν. Αγίου Παντελεήμονα Αχαρνών από τον Γιάννη Καρούσο. Ο Καρούσος (1937-2013), με την παρουσία και την εικαστική του δράση έπαιξε σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της σύγχρονης εικονογραφικής τέχνης, την οποία υπηρέτησε με σεβασμό και άφησε πίσω του σημαντικό καλλιτεχνικό έργο. Αξίζει να σημειώσουμε την ταύτιση του σκεπτικού του Καρούσου με αυτό του Κοψίδη σε θέματα όπως: η ενότητα του περιβάλλοντος χώρου

ερμηνευτικού «Υπομνήματος». Το γεγονός αυτό είναι, κατά τη γνώμη μας, ιδιαίτερα σημαντικό, διότι μπορούν εξ αρχής να εξαχθούν ασφαλή συμπεράσματα σχετικά με τον τρόπο σύλληψης και εκτέλεσης του εικονογραφικού προγράμματος του ναού. Για κάθε ενότητα, ο Κοψίδης επιχειρεί να κάνει «μορφολογική ανάλυση, αλλά και θεολογική στήριξη των εικονογραφικών στοιχείων, παλαιών και νέων, τα οποία θα χρησιμοποιηθούν υπό μορφή συμβόλων εκφραστικών των εννοιών του Ευαγγελίου»¹⁷⁶. Τα σύμβολα αυτά είναι: πτηνά, σμήνη πτηνών, ερπετά, όστρακα, βράχοι, αγκάθια, δέντρα, παράθυρα φυλακών, έντονο ηλιακό φως, πυρός φλόγες, σύγχρονα κοσμικά αντικείμενα, όπως αυτοκίνητα, αεροπλάνα, όπλα, στρατόπεδα προσφύγων, αστερισμοί του πλανητικού συστήματος κα.¹⁷⁷.

Όλα αυτά, βέβαια, αποτελούν τα στοιχεία εκείνα που συγκροτούν το προσωπικό εικαστικό λεξιλόγιο της κοσμικής ζωγραφικής του. Ο ίδιος όμως θεωρεί ότι αυτά τα σύμβολα εντός του ναού προσλαμβάνουν έναν χαρακτήρα οικουμενικό και ταυτόχρονα αισθητικό. Η επανάληψή τους γίνεται με την πρόθεση, αφενός να συνδεθεί δι' αυτών μορφολογικά η όλη διακόσμηση του ναού σε μια ενότητα μορφής, και αφετέρου να γίνει δια της επανάληψης, επίταση της σημασίας τους, λόγω του ότι δεν είναι ο ρόλος τους απλά διακοσμητικός, αλλά αποτελούν κυρίως γλωσσικά σύμβολα που εκφράζουν πνευματικές έννοιες. Ελπίζει ότι αυτά ξεπερνούν την ατομική αντίληψη του εικονογράφου και γίνονται σύμβολα καθολικά και αποδεκτά από το πλήρωμα της Εκκλησίας, αλλά και από τους αυτόχθονες, προς τους οποίους είναι επιβεβλημένο, κατά τη γνώμη του, να μιλήσει δια μέσου συμβόλων κατανοητών της πνευματικής τους καλλιέργειας σε θέματα τέχνης¹⁷⁸.

Στις πρώτες σελίδες του «Υπομνήματος» (σ. 2-5) κάνει αναφορά στη βασική ιδέα του όλου εγχειρήματός του για την εικονογράφιση του ναού. Αναφέρει ότι η δια μέσου της αρχιτεκτονικής αντιμετώπιση του προβλήματος προϋπήρξε και αυτό αποτέλεσε για τον ζωγράφο αφετηρία των δικών του αναζητήσεων, ώστε η ζωγραφική να μην αντιταχθεί στην συγκεκριμένη αρχιτεκτονική ιδέα. Κύρια φροντίδα του ήταν οι δυο λύσεις (αρχιτεκτονική – ζωγραφική) να είναι παράλληλες.

Η νέα «ἐν τῷ πνεύματι της παραδόσεως πάντοτε» ιδέα τον οδήγησε στην αλλαγή της καθιερωμένης τυπικής εικονογραφικής διάταξης, ούτως ώστε να προσαρμοσθεί αυτή στο προϋπάρχον αρχιτεκτονικό δεδομένο. Ένας πρόσθετος μάλιστα λόγος ήταν η διαπίστωση ότι δεν έχει πλέον διδακτικό και αφηγηματικό χαρακτήρα η απεικόνιση σκηνών και επεισοδίων του Ευαγγελίου στους τοίχους του ναού, εφ' όσον οι πιστοί δεν είναι πλέον «αναλφάβητοι». Ως εκ τούτου, θεωρεί ότι είναι προτιμότερη η λειτουργική και αναγωγική σε κυρίαρχες πνευματικές έννοιες σημασία της διακόσμησης, εντασσόμενη σε μερικές δυναμικές ενότητες, και όχι η

και των μορφών, ο ρόλος του φωτός, η λιτότητα και η απλοποίηση στις φόρμες των ενδυμάτων, η αντιμετώπιση όλης της επιφάνειας του ναού ως ενιαίου συνόλου, η δημιουργία προσχεδίων – μακετών μέχρι να βρεθεί η κατάλληλη κατά περίπτωση λύση, και κυρίως η αποφυγή της τελμάτωσης και της στείρας αντιγραφής, χωρίς την απαιτούμενη δημιουργική έκφραση. Για την ζωγραφική του Γ. Καρούτσου στον Άγιο Παντελεήμονα Αχαρνών, βλ. Καρούτσος, Ζωγράφισα, 27-31, Καρούτσος, Ερμηνεία ζωγραφικής, 15-23.

¹⁷⁶ Κοψίδης, *Υπόμνημα*, 5.

¹⁷⁷ Κοψίδης, *Υπόμνημα*, 18.

¹⁷⁸ Κοψίδης, *Υπόμνημα*, 17.

εξ ολοκλήρου κάλυψη (ως λύση αμηχανίας) ολόκληρης της επιφάνειας των τοίχων¹⁷⁹.

Ενώ όμως ο ζωγράφος μας σε πολλά κείμενα του αναφέρεται στην ανανέωση της παράδοσης σε καμιά περίπτωση δεν υπονοεί την πλήρη ρήξη με την προγενέστερη εικονογραφική παραγωγή. Έτσι στην συνέχεια των σκέψεων του τονίζει ιδιαίτερα (αρκετές δε φορές μέσα στο «Υπόμνημα») ότι βασική ιδέα της όλης προσπάθειας ήταν να στηριχθεί η εικονογράφηση στην αποδοχή της ζωοποιού αξίας της εικονογραφικής ορθόδοξης παράδοσης, χωρίς όμως να γίνει δουλική μίμησή της, αλλά να εξαχθούν τα εξ αυτής διδάγματα ώστε η ζωγραφική του ναού να στηριχθεί και στα σημερινά εικαστικά δεδομένα. Αυτό άλλωστε μαρτυρεί η δυσχλιετής ιστορία της παράδοσης, μέχρις ότου έπαψε αυτή να εξελίσσεται ομαλά, για λόγους γνωστούς από την νεοελληνική ιστορία, και έγινε έτσι αφορμή για τυφλή μίμηση και δουλική αντιγραφή, οδηγώντας σε θλιβερή κατάπτωση της έκφρασης της Ορθόδοξης Εκκλησίας, όπως είναι γνωστό σε όλους¹⁸⁰. Πράγματι στις μέρες μας δεν είναι λίγοι αυτοί, από τους σύγχρονους εικονογράφους, που έχουν μιλήσει για «τυφλή μίμηση» και «κατάπτωση» της σημερινής εικονογραφικής παραγωγής και ιδιαίτερα στον χώρο της Ελλαδικής Εκκλησίας¹⁸¹.

Από τα παραπάνω συμπεραίνει ο Κοψίδης «μπορεί να καταλάβει κανείς, τη δυσκολία του εγχειρήματος του ζωγράφου, ο οποίος βαδίζοντας μεταξύ παλαιού και νέου, οφείλει να εξομαλύνει τις αντιθέσεις δημιουργώντας έργο απαλλαγμένο πλέον στοιχείων «φορμαλισμού και μανιερισμού», όπως μέχρι τώρα γίνεται και εξακολουθεί να υφίσταται στον σύγχρονο ελληνικό χώρο της εικονογραφικής παράδοσης, ο οποίος δυστυχώς μέχρι στιγμής δεν φαίνεται να συνεγείρει τις συνειδήσεις. Η παράδοση είναι αξία ακατάλυτη που πρέπει να διαφυλαχθεί και όχι

¹⁷⁹ Κοψίδης, *Υπόμνημα*, 2-3.

¹⁸⁰ Κοψίδης, *Υπόμνημα*, 3-4.

¹⁸¹ Στο θέμα της «δουλικής αντιγραφής» και της «παραχάραξης» της παράδοσης έχει αναφερθεί ο Π. Βαμπούλης. Ο λόγος του καυστικός και επίκαιρος: «Ζούμε σε μια εποχή παραχάραξης ιδεών και ιδανικών.. Γιατί όχι λοιπόν της τέχνης και της παράδοσης. Με την ισοπεδωτική λογική του καταναλωτισμού, σε μια κοινωνία που πορεύεται δίχως κανένα σεβασμό σε τίποτα, θύμα θα έλεγα τραγικό αυτής της ιδιαίτερα ελαστικής αντίληψης για τις αξίες της παράδοσης, είναι σήμερα και η λεγόμενη βυζαντινή εικονογραφία. Με μια απίστευτη ευκολία, ξυλοσχιστές, μαρμαράδες,μπογιατζήδες ασελγούν «δημιουργώντας» τάχα έργα για τις λατρευτικές ανάγκες του λαού μας, γεμίζοντας τις εκκλησίες μας, με τοιχογραφίες – και όχι μόνο – που δεν είναι άλλο παρά θλιβερή παραχάραξη της βυζαντινής μας κληρονομιάς.» (Βαμπούλης, Καρούσος, 23). Για τον Γ. Καρούσο «Αυτό που είναι σκόπιμο να επαναληφθεί, είναι το γεγονός ότι η βυζαντινή τέχνη έχει απεριόριστες ακόμα δυνατότητες διεύρυνσης και ανανέωσης... Ακόμα και η τελμάτωση που χαρακτηρίζει για αρκετό καιρό τη βυζαντινή τέχνη της εποχής μας, με τις στείρες αντιγραφές και την ομογενοποιημένη εικονογραφία, χωρίς την απαραίτητη δημιουργική έκφραση – κύριο συστατικό ενός εικαστικού έργου – μήπως και αυτή δεν είναι ένα σύγχρονο γνώρισμα; Πάντα θεωρώ ότι η τέχνη καλή ή κακή, αντανακλά την εποχή της και το ίδιο συμβαίνει και με την βυζαντινή, που η μακροσκελής διαδρομή της την έφερε στις γενιές μας και έχουμε την υποχρέωση να τη σεβαστούμε και να την προχωρήσουμε με ήθος και συνέπεια.» (Καρούσος, Ερμηνεία Ζωγραφικής, 22). Με γλαφυρό τρόπο, ο σύγχρονος εικονογράφος π. Στ. Σκλήρης σχολιάζοντας το αντιγραφικό φαινόμενο των ημερών μας γράφει πως: «Η εικονογραφία, η τέχνη της αναπαλλοτρίωσης πρωτοτυπίας του ελεύθερου προσώπου, κατάντησε να εφεύρει και να χρησιμοποιήσει την κλωνοποίηση πριν από τη βιολογία», (Σκλήρης, Ελεύθερη, 28). Για μια οριοθέτηση του θέματος, βλ. Σκλήρης, Ελεύθερη, 21-31, Κόρδης, *Πρόσδος*, 32-39, Παπαλεξανδρόπουλος, Βυζάντιο, 40-46, Παπαθανασίου, *Δημιουργικότητα*, 56-58, Διβριώτης, *Μίμηση*, 53-60.

να απονεκρωθεί σε στείρα αντιγραφή, αλλά να μείνει εσαεί φωτεινός οδηγός για την σύγχρονη ορθόδοξη αγιογραφία, ως δίδαγμα μόνο που εμπνέει για λύσεις σύγχρονες, εφ' όσον οι ευαγγελικές αλήθειες δεν είναι παρωχημένες αλλά ζωντανές στο παρόν¹⁸².

Θα ήταν καλύτερο, κατά τη γνώμη του, «για την κατανόηση της όλης σύλληψης της ιδέας η οποία κυριαρχεί στην προτεινόμενη ζωγραφική λύση, να διαιρεθεί κατά ενότητες το όλο θέμα και χωριστά σε κάθε ενότητα να επιχειρηθεί η μορφολογική ανάλυση και η θεολογική στήριξη (κατά το δυνατόν) των εικονογραφικών στοιχείων παλαιών και νέων τα οποία θα χρησιμοποιηθούν». Τις προτεινόμενες δε λύσεις δεν τις θεωρεί μοναδικές, «αλλά εξαρτώμενες κάθε φορά από το προϋπάρχον αρχιτεκτονικό σύνολο». Ελπίζει δε ότι «θα παρακινήσει σε σκέψη και δεν θα αποβεί αφετηρία ενός νέου ενδεχόμενου «μανιερισμού» από ανθρώπους που δεν μπορούν να βρουν προσωπικές δημιουργικές λύσεις και πρόθυμους να καταφύγουν σε πνευματικά δάνεια»¹⁸³.

Η διαίρεση την οποία ακολουθεί στο «Υπόμνημά» του είναι η ακόλουθη:

- α. Ο «Τρούλος» (σχήμα 5).
- β. Η «Κόγχη» του ιερού βήματος (σχήμα 2).
- γ. Η οροφή του ιερού βήματος (σχήμα 8).
- δ. Κυρίως οροφή του ναού (σχήμα 3).
- ε. Ιερό βήμα. Οι παραστάσεις εκατέρωθεν της αγίας τράπεζας (σχήματα 1, 6).
- στ. Πλάγιοι τοίχοι του ναού (βόρειος και νότιος) (σχήματα 1, 9).
- ζ. Νάρθηκας. Η παράσταση «Διαβάς εις Μακεδονίαν βοήθησον ἡμῖν».

Μεθοδολογικά θα ακολουθήσουμε στην περιγραφή μας την σειρά με την οποία ο Κοψίδης παρουσιάζει τις επιμέρους παραστάσεις. Η σειρά αυτή, κατά την γνώμη μας, δεν είναι τυχαία, υποδεικνύει τη βαρύτητα που δίνει ο ζωγράφος στα δυο κεντρικά σημεία του ναού τον «τρούλο» και την «κόγχη» του ιερού βήματος, για τα οποία αφιερώνει έντεκα από τις εικοσιεπτά σελίδες του «Υπομνήματος», καθώς και τα περισσότερα προσχέδια και μελέτες, μέχρι την εξεύρεση της καταλληλότερης, κατ' αυτόν εικαστικής λύσης. Εξάλλου, όπως ήδη έχουμε αναφέρει, εξαιτίας της «ιδιότυπης» αρχιτεκτονικής του ναού και του τρόπου που «εισβάλλει» το φως εντός του, ο πιστός πρώτα βλέπει τον επιβλητικά φωτισμένο «τρούλο», κατόπιν την «κόγχη» του ιερού βήματος και έπονται, ως υποφωτισμένα, τα υπόλοιπα μέρη του ναού.

Για τις παραστάσεις εκείνες όπου έχουμε εικονογραφικό προηγούμενο, θα το προτάξουμε, έχοντας ως απώτερο στόχο να δείξουμε την δημιουργική δυνατότητα του ζωγράφου στην εικαστική σύλληψη και εκτέλεση νέων εικονογραφικών τύπων. Για την παράσταση του Νάρθηκα που δεν υπάρχει εικονογραφικό ανάλογο, θα έχουμε ως οδηγό τον λόγο του ίδιου του δημιουργού.

¹⁸² Κοψίδης, *Υπόμνημα*, 4.

¹⁸³ Κοψίδης, *Υπόμνημα*, 4-5.

α. Οι συνθέσεις και οι μεμονομένοι άγιοι

Ο Κοψίδης ιστόρησε τα ακόλουθα: Το θόλο του «τρούλου» καταλαμβάνει η σύνθεση της Ανάληψης. Την κόγχη του ιερού βήματος κοσμεί η μορφή του Χριστού – Μεγάλου Αρχιερέα. Στην κόγχη της πρόθεσης ιστορείται η Γέννηση. Στους πλάγιους τοίχους του κυρίως ναού εικονίζονται οι άγιοι Πατριάρχες Κωνσταντινουπόλεως: Ανδρέας, Στάχυς, Γρηγόριος ο Θεολόγος, Ιωάννης ο Χρυσόστομος, Ιωάννης ο Νηστευτής, Ταράσιος, Φώτιος και Νικόλαος ο Μυστικός. Στον νάρθηκα ιστορείται η παράσταση «Διαβάς εις Μακεδονίαν βοήθησον ἡμῖν».

γ. Εικονογραφικά προγραμματισμένες και μη εκτελεσμένες παραστάσεις

Ο Κοψίδης είχε προγραμματίσει να ζωγραφίσει τις ακόλουθες παραστάσεις:

- i. Στον βόρειο τοίχο του ιερού βήματος την «Παράσταση των προσφύγων» και στον νότιο την παράσταση «Γενεύη, η αγγελοφύλακτος πόλις».
- ii. Στην οροφή του ιερού βήματος «Το Άγιο Πνεύμα».
- iii. Για τους πλάγιους τοίχους του κυρίως ναού είχε προτείνει δυο λύσεις. «Τέσσερις παραστάσεις από το ιεραποστολικό έργο της Εκκλησίας», ή «τέσσερις παραστάσεις από τη ζωή του Χριστού: Γέννηση, Βάπτισμα, Σταύρωση, Ανάσταση».
- iv. Για την οροφή του κυρίως ναού την «παράσταση αγγέλων περί κέντρου, το οποίο εικονίζει τον ακοίμητο οφθαλμό», (ή κάτι άλλο), με την μορφή «πυροστροβίλου», «εγώ ειμί το φῶς τοῦ κόσμου» (Ιω. 8, 12) ή το σύμπαν¹⁸⁴.

Κατά τη διάρκεια της έρευνάς μας στα αρχεία του Ορθόδοξου Κέντρου, βρήκαμε μια επιστολή την οποία απευθύνει ο Κοψίδης στον Κ. Μαυροφρύδη (τόν τότε υπεύθυνο των οικονομικών του Κέντρου), με ημερομηνία 9 Απριλίου 1990. Στην επιστολή αυτή εσωκλείει προσχέδια για τις τέσσερις παραστάσεις του κυρίως ναού, έτσι ώστε «σχεδόν να αποπερατωθεί αυτό το έργο». Όπως αναφέρει, τα θεωρεί αρκετά κατατοπιστικά και για το αρμόδιο Ορθόδοξο Κέντρο, αλλά και για ενδεχόμενο δωρητή. Παρακαλεί, μάλιστα, να μην δοθούν ή επιδειχθούν σε αναρμόδια πρόσωπα, διότι αποτελούν πρωτότυπη εργασία και επίσης πνευματική του ιδιοκτησία. Ζητά τον καθορισμό της αμοιβής του, τη φιλοξενία του ίδιου, της γυναίκας και της κόρης του Σοφίας, οι οποίες θα εργάζονταν ως βοηθοί του. Πρόκειται για τις παραστάσεις της Γέννησης, της Βάπτισμας, της Σταύρωσης και της εις Άδου Καθόδου. Κάθε μια από τις παραστάσεις έχει 5,5 μέτρα πλάτος και 3 μ ύψος περίπου.

Τα παραπάνω προσχέδια τα «κατείχε από καιρού» ο Μητροπολίτης Ηλιουπόλεως και Θείρων Αθανάσιος Παπάς. Όπως ο ίδιος αναφέρει τα προσχέδια δικαιολογούν, κατά την γνώμη του, τουλάχιστον εικονογραφικά τις μεταγενέστερες συνθέσεις του Γ. Μητράκα, εφ' όσον προηγούνται χρονικά. Του είναι άγνωστο δε, γιατί ο Κοψίδης επιχείρησε ν' αλλάξει τις αρχικά προγραμματισμένες παραστάσεις

¹⁸⁴ Κοψίδης, *Υπόμνημα*, 20-27. Πρβλ. Παπάς, Διακόσμηση, 236-239.

με θέμα το ιεραποστολικό έργο της Εκκλησίας «που οπωσδήποτε θα ήταν ρηξικέλευθες και περισσότερο εντεταγμένες μέσα στο γενικό εικονογραφικό πρόγραμμα του καλλιτέχνη για το ναό. Επί πλέον, το θέμα αυτό (της ιεραποστολής) από ετών απασχολεί τη θεολογία και ειδικώς τις διαχριστιανικές σχέσεις, πράγμα το οποίο λαμβάνει ιδιαίτερη νοηματικότητα, εφ' όσον το Ορθόδοξο Κέντρο βρίσκεται στην καρδιά της Ευρώπης, όπου και εδρεύει το Παγκόσμιο Συμβούλιο των Εκκλησιών». Εκτιμά δεν ότι αυτό ίσως να οφείλεται σε σχετική εισήγηση των εντελοδόχων του Κέντρου, για να καταστεί η εικονογράφηση πιο παραδοσιακή και ευκολότερα αποδεκτή και κατανοητή από την πλευρά του πληρώματος της Εκκλησίας¹⁸⁵. Από τα παραπάνω ο Αθ. Παπάς συμπεραίνει, «ότι ο Κοψίδης δημιούργησε, ως επί τω πλείστον, πρωτότυπα εικονογραφικά θέματα, τα οποία ενέταξε μέσα σε ένα όλως νέο εικονολογικό σύνολο. Αυτό τον καθιστά κύριο εμπνευστή της όλης διακόσμησης του ναού, έστω και αν αυτή παρέμεινε ημιτελής. Διάφοροι λόγοι, ιδιαίτερα οικονομικοί, όπως έλλειψη δωρεών ευσεβών χριστιανών, αργότερα δε και η πλημμελής κατάσταση της υγείας του, συνετέλεσαν στο να μην μπορέσει δυστυχώς να ολοκληρώσει το σημαντικό αυτό έργο»¹⁸⁶.

Πολύ αργότερα, περί τα 1990-1991, ανετέθη στον αγιογράφο Κ. Ξενόπουλο να συμπληρώσει το έργο του Κοψίδη. Δυστυχώς όμως, μετά την εκτέλεση δύο παραστάσεων, της Μεταμόρφωσης και της Σταύρωσης, επάνω σε μουσαμά, διαπιστώθηκε ότι αυτές δεν εναρμονίζονται συνθετικά, χρωματικά και τεχνοτροπικά προς τα έργα του Κοψίδη. Ως εκ τούτου, τα έργα αυτά ξεκολλήθηκαν και τοποθετήθηκαν στην αψίδα του Ορθόδοξου ναού των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης της Ιεράς Μητρόπολης Ελβετίας στο Saint-Gall¹⁸⁷.

«Είκοσι χρόνια αργότερα και με την έγκριση της Αγίας και Ιεράς Συνόδου του Οικουμενικού Πατριαρχείου, ο Γ. Μητράκας άρχισε περί τις 20 Ιουνίου του 2002 επί τόπου τη συμπλήρωση των παραστάσεων που έλειπαν από το ναό. Ένα έργο ασφαλώς δυσχερές και υπεύθυνο. Πάντως τα πρώτα σχέδια ο Γ. Μητράκας τα είχε ήδη ετοιμάσει από τις 16 Ιουλίου του 1998 και τα υπέβαλε κατόπιν με υπόμνημα, προς τον τότε προϊστάμενο του Κέντρου Δαμασκηνό. Δυστυχώς και τότε δεν δόθηκε συνέχεια. Τα τελικά σχέδια τα οποία είχε ετοιμάσει το 2002, παράλλαξε κατά την εκτέλεση επί τοίχου σε μερικά σημεία, πιθανώς εκ διαφόρων καλλιτεχνικών και μη αιτιών»¹⁸⁸.

¹⁸⁵ Παπάς, Διακόσμηση, 256-257.

¹⁸⁶ Παπάς, Διακόσμηση, 239, 244.

¹⁸⁷ Παπάς, Διακόσμηση, 244.

¹⁸⁸ Παπάς, Διακόσμηση, 244, 249. Για τις παραστάσεις που εκτέλεσε ο Γ. Μητράκας, καθώς και για τη σχέση τους με αυτές του Ρ. Κοψίδη βλ. Παπάς, Διακόσμηση, 248-251, 274-327. Πρβλ. Χαϊμαλά, *Μητράκας*, 47-54, 99-103.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β΄

ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΩΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ

1. Η Ανάλυση του τρούλου

α. Ο τρούλος και οι συμβολισμοί του

Ένα από τα πλέον ιδιαίτερα και καινοτόμα χαρακτηριστικά του Αγίου Παύλου, όπως ήδη έχουμε αναφέρει, είναι ο «τρούλος» ο οποίος φαίνεται ν' αρνείται τα παλαιά πρότυπα και ν' ακολουθεί τον δικό του δρόμο, απομακρυνόμενος έτσι από τους «μεσαιωνικούς συμβολισμούς» που του έχουν αποδοθεί¹⁸⁹.

Ο χριστιανικός ναός έχει θεωρηθεί ως ένα σημείο ή σύμβολο, όχι μόνο στο σύνολό του, αλλά και στα διάφορα μέρη του. Μια τέτοια θεώρηση εφαρμόζεται πάνω από όλα στον τρούλο του ναού. Ο τρούλος, σε διάφορες μορφές και από διαφορετικά υλικά κατασκευής, χρησιμοποιήθηκε σε πολλές περιόδους και από πολλούς πολιτισμούς για την αρχιτεκτονική των ιερών κτηρίων, όπως τάφων, ναών και ανακτόρων. Η ευρεία διάδοση της χρήσης του δεν ερμηνεύεται μόνο βάσει της πρακτικής αξίας του ή ακόμα και της τυπικής αισθητικής, αλλά κυρίως λόγω της μεγάλης σημαντικής και συμβολικής λειτουργίας του¹⁹⁰.

Από τις πολλές μελέτες που έχουν αφιερωθεί στη συμβολική σημασία του τρούλου, έχει καταδειχθεί, ότι η μορφή αυτή της κάλυψης στους τάφους, στους ναούς και σε ανάκτορα θεωρήθηκε στην αρχή ως «ένα ομοίωμα του ουρανού, του θόλου του σύμπαντος». Σύντομα πήρε τη σημασία του συμβόλου της ουράνιας κατοικίας των θεών. Οι σημασίες δε αυτές συνδέθηκαν σ' όλη την αρχαία και βυζαντινή αρχιτεκτονική επιβιώνοντας μέχρι και την αρχιτεκτονική του μπαρόκ¹⁹¹.

Η ιδέα πάντως της ερμηνείας της οροφής ως συμβόλου του ουρανού «είναι αποτέλεσμα ενός πανανθρώπινου φυσικού συσχετισμού που βρίσκει έκφραση και έξω από τη χριστιανική τέχνη». Έτσι βρίσκουμε σε αιγυπτιακούς τάφους, στα βαβυλωνιακά ανάκτορα, αλλά και στους ελληνιστικούς και ρωμαϊκούς ναούς οροφές να είναι βαμμένες μπλε και διακοσμημένες με άστρα¹⁹². Αναμφίβολα η ερμηνεία του συμβόλου του ουρανού από τη χριστιανική τέχνη δια μέσου του τρούλου και των θολωτών οροφών εμφανίζει μορφές που ανήκουν σε μια προσέγγιση κοινή «κοσμική» με την τριπλή έννοια του όρου, συνδυάζοντας τα

¹⁸⁹ Λάββας, *Ανανέωση*, σ. 302.

¹⁹⁰ Προκοπίου, *Συμβολισμός*, 110. Για τις έννοιες του συμβολισμού και των συμβόλων μέσα από τις θεωρήσεις διαφόρων κλάδων των ανθρωπιστικών επιστημών, βλ. Προκοπίου, *Συμβολισμός*, 14-58.

¹⁹¹ Προκοπίου, *Συμβολισμός*, 110. Πρβλ. Αντουράκης, *Χριστιανική Αρχαιολογία*, 53-54.

¹⁹² Προκοπίου, *Συμβολισμός*, 110.

«διακοσμητικά ιδεώδη του ωραίου, την τάξη μιας λογικής θεώρησης και το όραμα ενός αναλλοίωτα ιεραρχημένου κόσμου»¹⁹³.

Ο συμβολισμός αυτός στο βυζάντιο φαίνεται να ξεκινάει με τα έργα του Ψευδο-Διονύσιου του Αρεοπαγίτη, ο οποίος ερμηνεύει τη χριστιανική δογματική υπό το πρίσμα του νεοπλατωνισμού¹⁹⁴. Ο βυζαντινός αυτός συμβολισμός του ναού ως μικρόκοσμου, ως συνένωση ουρανού και γης, αόρατου και ορατού κόσμου, ως έκφραση της ενότητας του πληρώματος της εκκλησίας, θριαμβεύουσας και στρατευομένης, έδινε τη δυνατότητα θεώρησης του τρούλου και του τεταρτοσφαιρίου της κόγχης του ιερού βήματος ως ουρανού¹⁹⁵.

Για τον αρχιτέκτονα Λάββα, όμως, ο πανάρχαιος αυτός συμβολισμός του τρούλου ως ουράνιου θόλου δεν είναι δυνατόν πλέον, με βάση τις νέες επιστημονικές ανακαλύψεις να συνεχίσει να εκφράζει με τον ίδιο τρόπο τους σύγχρονους πιστούς¹⁹⁶. Λόγω μάλιστα της ιδιότυπης μορφής που έλαβε ο «τρούλος» στον ναό του Αγίου Παύλου, πρακτικά δεν θα μπορούσε, σύμφωνα με τον Κοψίδη να δεχθεί την καθιερωμένη και τυπική εικονογραφική διάταξη των επάλληλων κύκλων με την απεικόνιση προφητών, αγγέλων και τον Παντοκράτορα στο κέντρο¹⁹⁷.

Ως εκ τούτου, με την σύμφωνη γνώμη των αρμοδίων του Κέντρου, του αρχιτέκτονα και του Κοψίδη, συμφωνήθηκε στο χώρο αυτό να τοποθετηθεί η παράσταση της Ανάληψης, «με πολλές προεκτάσεις», μιας και πρόκειται για τη μεγαλύτερη, φωτεινότερη και συνεπώς κυριαρχούσα, από αρχιτεκτονική αλλά και από θεολογική σκοπιά επιφάνεια του ναού, με τη βασική όμως προϋπόθεση ότι δεν θ' άλλαζε σε καμία περίπτωση το λειτουργικό μέρος του ναού¹⁹⁸.

Της εικονογραφικής πρότασης του Κοψίδη για την Ανάληψη θα προηγηθεί η παρουσίαση του εικονογραφικού προηγούμενου της παράστασης στη μνημειακή κυρίως ζωγραφική, με στόχο να αναδειχθεί η ανήσυχη και δημιουργική του φύση που τον οδηγεί, όπως θα δούμε, σε εικαστικές λύσεις που αναδεικνύουν τον λειτουργικό χαρακτήρα του ναού υπηρετώντας ταυτόχρονα την ιδιότυπη αρχιτεκτονική του, αλλά και τη θεολογική σημαντική της Ανάληψης ως κεντρικής εικονογραφικής παράστασης του βυζαντινού ναού.

¹⁹³ Προκοπίου, *Συμβολισμός*, 110.

¹⁹⁴ Στουφή-Πουλημένου, *Παντοκράτωρ*, 20. Πρβλ. Τατάκης, *Φιλοσοφία*, 40.

¹⁹⁵ Στουφή-Πουλημένου, *Παντοκράτωρ*, 806. Πρβλ. Αντουράκης, *Στοιχεία*, 109. Για την συμβολική των μερών του χριστιανικού ναού, βλ. Καλλίνικος, *Ναός*, 85-137.

¹⁹⁶ Λάββας, *Ναοδομία*, 271.

¹⁹⁷ Κοψίδης, *Υπόμνημα*, 5-6. Για τον βυζαντινό τρούλο και το εικονογραφικό του πρόγραμμα, βλ. Γκιολές, *Τρούλος*, 55-199. Πρβλ. Κόντογλου, *Έκφρασις*, 94-123, Διονυσίου εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, 115-110.

¹⁹⁸ Κοψίδης, *Υπόμνημα*, 6.

β. Η παράσταση της Ανάληψης

βι. Το θέμα στη βυζαντινή εικονογραφία

Μετά το τέλος της εικονομαχίας, πολυάριθμες είναι οι παραστάσεις του πλήρους διαμορφωμένου βυζαντινού τύπου της Ανάληψης, που συναντάμε στη μνημειακή ζωγραφική. Με την επικράτηση του νέου εικονογραφικού προγράμματος, πρωταρχικό ρόλο διαδραματίζει το Δωδεκάορτο, στο οποίο η σκηνή της Ανάληψης κατέχει κεντρική θέση. Η παραστάση δεν παρουσιάζει κάποια ιδιαίτερη εικονογραφική ποικιλομορφία, αλλά οι παραλλαγές της έχουν κυρίως σχέση με τον χώρο του ναού τον οποίο κοσμεί, ο οποίος συχνά επέβαλε κάποιες απλοποιήσεις ή μετατροπές της σύνθεσης¹⁹⁹.

Ο «κανονικός» βυζαντινός εικονογραφικός τύπος της Ανάληψης του Χριστού, ο οποίος εμφανίζεται ήδη από τον 5^ο αιώνα, διαμορφώθηκε βάσει της κανονικής θεολογικής παράδοσης για την Ανάληψη του Κυρίου, η οποία επικράτησε από το τέλος του 4^{ου} αιώνα, με βάση τις αφηγήσεις που παρέχει για το γεγονός το πρώτο κεφάλαιο των Πράξεων των Αποστόλων. Το κείμενο των Πράξεων έδωσε στη σύνθεση το συγκεκριμένο χώρο, το όρος των Ελαιών επί του οποίου θα επικρατήσει να ζωγραφίζεται η σκηνή, κυρίως μετά την Εικονομαχία. Το ίδιο κείμενο ενέπνευσε την απεικόνιση των «δύο ἐν ἐσθήσει λευκαῖς» ανδρών, οι οποίοι στα προεικονομαχικά μνημεία, εκτός ελαχίστων εξαιρέσεων, δεν παρίστανται, αλλά επικράτησε τελικά να εικονογραφούνται εκατέρωθεν της Παναγίας με την μορφή των δύο λευκοφορεμένων αγγέλων που δείχνουν προς τα επάνω τον αναλαμβανόμενο ένθρονο Χριστό²⁰⁰. Ένα άλλο στοιχείο είναι η δόξα που περιβάλλει τον Χριστό και η οποία αποδίδει την «νεφέλη» των Πράξεων, η οποία ανέλαβε τον Κύριο. Η δόξα αυτή έχει περίτεχνο σχήμα κατ' επίδραση της εικονογραφίας των προφητικών οραμάτων – Θεοφανειών, με τις οποίες είναι στενά συνδεδεμένη η Ανάληψη. Από τα ίδια οράματα προήλθαν και οι άγγελοι που κρατούν την δόξα και οι οποίοι θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως αντικαταστάτες των τεσσάρων αποκαλυπτικών ζώων που περιβάλλουν τη δόξα του Θρόνου του Θεού στις προφητικές θεοφάνειες²⁰¹.

Η απεικόνιση των Αποστόλων στη σκηνή πηγάζει κατ' αρχάς από το κείμενο των Πράξεων σύμφωνα με το οποίο ο Χριστός αναλήφθηκε μπροστά στα έκπληκτα μάτια των έντεκα παρόντων Μαθητών Του. Ο ιστορικός αριθμός των έντεκα, συμπληρώνεται με την προσθήκη του Αποστόλου Παύλου που δεν ήταν παρόν στο γεγονός. Υπ' αυτήν την έννοια, η τέχνη επέλεξε τους μαθητές που απεικόνισε στη σύνθεση με κριτήριο να συμπεριλάβει σ' αυτήν τους σημαντικότερους από τους επίγειους συνεργάτες του Θεανθρώπου, οι οποίοι συνέβαλαν καθοριστικά στη διάδοση του Ευαγγελικού κηρύγματος και της διεύρυνση της επίγειας Εκκλησίας. Σ' αυτούς κατά κύριο λόγο κατατάσσονται οι

¹⁹⁹ Γκιολές, *Η Ανάληψης*, 243.

²⁰⁰ Γκιολές, *Η Ανάληψης*, 334. Πρβλ. Αντουράκης, *Δωδεκάορτο*, 269-271.

²⁰¹ Γκιολές, *Η Ανάληψης*, 334. Πρβλ. Στουφή-Πουλημένου, Παντοκράτωρ, 801-802.

τέσσερις Ευαγγελιστές και ο απόστολος των εθνών Παύλος. Με την παρουσία στη σκηνή του συμβολικού αριθμού των δώδεκα Αποστόλων, η βυζαντινή εικονογραφία αποσκοπεί να δώσει την εικόνα της πρώτης εκκλησίας και να υπογραμμίσει την αδιάρρηκτη συνέχεια της με τον αναλαμβανόμενο στους ουρανούς ιδρυτή της²⁰².

Η παράσταση της Ανάληψης, εικονογραφείται πριν αλλά και μετά την εικονομαχία, ως κεντρική παράσταση στον τρούλο ή την αψίδα του βυζαντινού ναού. Κατά την προεικονομαχική περίοδο, τις αρχαιότερες απεικονίσεις τις συναντάμε στις αψίδες των κοπτικών παρεκκλησίων της μονής του Αγίου Απολλώ Bawit και του Αγίου Ιερεμίου Sarrava (αρχές 6^{ου} αι. – 641), όπου και αποτελούν το κεντρικό εικονογραφικό θέμα²⁰³. Στον ελλαδικό χώρο, το παλαιότερο ίσως παράδειγμα βρίσκουμε στο ναό της Δροσιανής στη Νάξο, ενώ το αντιπροσωπευτικότερο παράδειγμα μεταεικονομαχικά είναι αυτό της αψίδας του ναού του Αγίου Γεωργίου (Rotonda) της Θεσσαλονίκης²⁰⁴. Στην ίδια περίπου εποχή (2^ο μισό του 9^{ου} αι.) ανάγονται και οι συνθέσεις της Ανάληψης σε ναούς και μονές της περιοχής της Αιγύπτου πράγμα το οποίο δείχνει ότι ο «βυζαντινός» τύπος της Ανάληψης είχε εισέλθει στην εικονογραφία της περιοχής, αντικαθιστώντας τον παλαιότερο εικονογραφικό τύπο των κοπτικών παρεκκλησίων²⁰⁵.

Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα της εικονογραφίας της Ανάληψης στον τρούλο, το βρίσκουμε στην ψηφιδωτή παράσταση του τρούλου της Αγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης στα τέλη του 9^{ου} αιώνα²⁰⁶. Η σκηνή απλώνεται μέσα στο κούλο μέρος του αβαθούς τρούλου του ναού. Στην κορυφή της σύνθεσης ο Ιησούς κάθεται επάνω στο τόξο ίριδος και ευλογεί προς τα πλάγια με το δεξί χέρι, ενώ με το αριστερό κρατάει σφραγισμένο ειλητάριο. Την πολύχρωμη στρογγυλή δόξα υποβασάζουν δύο ιπτάμενοι άγγελοι. Ακριβώς από κάτω του παρίσταται μετωπική, δεόμενη, η Θεοτόκος και δεξιά και αριστερά της οι δύο σκηπτοκρατούντες λευκοφορεμένοι άγγελοι των Πράξεων. Ο πρώτος αριστερά απ' τους Αποστόλους που κρατά βιβλίο είναι ο Παύλος, ενώ τον χορό των Μαθητών κλείνει ο Πέτρος, που στέκεται μετωπικός κρατώντας σταυρό, έχοντας το δεξί του χέρι στο στήθος, κατά τη γνωστή

²⁰² Γκιολές, *Η Ανάληψης*, 335. Για την εικονογραφία των Αποστόλων στην Ανάληψη ο Γ. Αντουράκης παρατηρεί ότι εικονίζονται συναθροισμένοι σε δύο ομάδες. Βλέπουν τον αναλαμβανόμενο Χριστό, με χειρονομίες και στάσεις που δηλώνουν έκπληξη, αμηχανία, θάμβος και ταραχή. Στις περισσότερες παραστάσεις δεν κρατούν τίποτα στα χέρια τους διότι όλα εκφράζονται μέσω των χειρονομιών τους. Υπάρχουν όμως και παραστάσεις όπου οι Απόστολοι κρατούν Ευαγγέλια και ειλητάρια. (Αντουράκης, *Δωδεκάορτο*, 276). Περιγράφοντας την σκηνή της Ανάληψης ο Κόντογλου γράφει χαρακτηριστικά: «Ανάμεσα τους εικονίζεται και ο Απόστολος Παύλος, αν και δεν ήταν παρών την ημέρα της Ανάληψης. Επειδή όμως έλειψε ο Ιούδας από την δωδεκάδα των Αποστόλων, η εικονογραφία έβαλε στη θέση του τον Παύλο, ο οποίος στέκεται θαμβωμένος, κοιτάζει τον ουρανό και έχει το χέρι του μπροστά από τα μάτια του, όπως τότε που είχε θαμβωθεί από το θείο φως του Κυρίου στην πορεία του προς τη Δαμασκό (Κόντογλου, *Έκφρασις*, 182-183). Πρβλ. Διονυσίου εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, 112-113. Να σημειώσουμε ότι το σχέδιο της Ανάληψης που βρίσκεται στην «Έκφραση» του Κόντογλου είναι «δια χειρός Ράλλη Κοψίδη, 1956».

²⁰³ Grabar, *Christian*, 134, εικ. 323-326.

²⁰⁴ Γκιολές, *Η Ανάληψης*, 248-249. Για την τοιχογραφία του Αγίου Γεωργίου (Rotonda) και την χρονολόγηση του μνημείου, βλ. Ξυγγόπουλος, *Τοιχογραφία*, 32-53, εικ. 1-6.

²⁰⁵ Γκιολές, *Η Ανάληψης*, 249-250, βλ. και υπ. 123.

²⁰⁶ Γκιολές, *Η Ανάληψης*, 243. Σχετικά με την εικονογραφία της παράστασης της Ανάληψης στον τρούλο, βλ. Demus, *Decoration*, 18-20, Γκιολές, *Τρούλος*, 161-173, Γκιολές, *Η Ανάληψης*, 243-248, Μαντάς, *Πρόγραμμα*, 123-124. Για τη ψηφιδωτή παράσταση του τρούλου της Αγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης, βλ. Παναγιωτίδης, *Παράσταση*, 69-82. Πρβλ. Χατζηδάκης, *Μνημειακή*, 303-304.

ήδη από τους παλαιοχριστιανικούς χρόνους, χειρονομία απορίας και έκπληξης. Οι επίγειοι μάρτυρες της Ανάληψης στέκονται πάνω σε βραχώδες τοπίο, κατάφυτο από δέντρα που εναλλάσσονται με τα δεκαπέντε πρόσωπα της σκηνής. Τα περισσότερα δέντρα είναι ελιές, καθώς και δύο μικρά φοινικοειδή που πλαισιώνουν την Θεοτόκο²⁰⁷. Τις επόμενες απεικονίσεις της Ανάληψης στον τρούλο, συναντάμε στους σπηλαιώδεις ναούς της Καππαδοκίας, με το καλύτερα διασωζόμενο παράδειγμα αυτό του κεντρικού τρούλου του 10^{ου} αι. του ναού του El Nazar²⁰⁸.

Εκτός από τα δύο παραπάνω κύρια σημεία του ναού, τον τρούλο και την αψίδα και πριν επικρατήσει η ανάπτυξη της σύνθεσης στην άνω του ιερού βήματος καμάρα του ναού, η σκηνή κατά περίπτωση, καταλάμβανε διάφορα σημεία του ναού, όπως το κέντρο της μεσαίας καμάρας του παρεκκλησίου 6 του Göneme, εξ' αιτίας και της απουσίας τρούλου, την ορθογώνια κόγχη πάνω από την δυτική θύρα εισόδου του ναού του Αγίου Θεοδώρου του Susum Bayıl κα²⁰⁹.

Με την σταδιακή επικράτηση του νέου εικονογραφικού προγράμματος με τους δύο κύριους πόλους του, τον Παντοκράτορα στον τρούλο, ο οποίος υπογραμμίζει την Θεία Φύση του Χριστού και την Θεοτόκο στην αψίδα, η οποία εκφράζει το δόγμα της Θείας Ενανθρώπησης, θα απομακρυνθεί η Ανάληψη από τον τρούλο, χάνοντας έτσι την κυριαρχική της θέση εντός του ναού και θα ενταχθεί στην ομάδα των κύριων ιστορικών σκηνών του βίου του Ιησού, στο Δωδεκάορτο.

Κατά τις πρώτες δεκαετίες του 11^{ου} αιώνα, οι βυζαντινοί ζωγράφοι θα βρουν την οριστική λύση για την απεικόνιση της Ανάληψης μόνο επί της καμάρας του ιερού βήματος. Το αντιπροσωπευτικότερο παράδειγμα είναι της Αγίας Σοφίας Αχρίδας, όπου στην κλείδα της καμάρας εικονογραφείται μέσα σε δόξα που βαστούν τέσσερεις άγγελοι ο Ιησούς και στα δύο σκέλη της τα υπόλοιπα πρόσωπα της σύνθεσης. Η Θεοτόκος και ένας άγγελος τοποθετούνται στο μέσον των Αποστόλων του ενός ημιχορίου, ενώ ο δεύτερος άγγελος στο μέσο του άλλου. Αυτό το εικονογραφικό σχήμα τελικά είναι που έχει επικρατήσει. Μια ουσιώδης παραλλαγή του είναι η κατά τους ύστερους κυρίως βυζαντινούς και μεταβυζαντινούς χρόνους απεικόνιση της Ανάληψης μόνο επί του ενός σκέλους της καμάρας και εξίσωση της σκηνής με τις υπόλοιπες του Δωδεκάορτου, ως μια από τις πολλές σκηνές του βίου του Χριστού²¹⁰.

Ιδιαίτερη αναφορά θα κάνουμε για την παρουσία της Θεοτόκου στην παράσταση της Ανάληψης, η οποία γίνεται κάτω από την επίδραση των χριστολογικών ερίδων του 4^{ου} και 5^{ου} αιώνα, καθώς και της υμνογραφίας. Η Θεοτόκος κατέχει δεσπόζουσα θέση στην εικονογραφία της σκηνής της Ανάληψης από τον 6^ο αιώνα, ενώ στη μνημειακή ζωγραφική καθιερώνεται από τον 9^ο αιώνα²¹¹.

Οι περιπτώσεις απουσίας της στην μνημειακή ζωγραφική είναι σπάνιες και οφείλονται κυρίως στην έλλειψη χώρου. Στην μεταγενέστερη πάντως μνημειακή

²⁰⁷ Γκιολές, *Η Ανάληψις*, 243-245.

²⁰⁸ Γκιολές, *Η Ανάληψις*, 246-247.

²⁰⁹ Γκιολές, *Η Ανάληψις*, 253-254.

²¹⁰ Γκιολές, *Η Ανάληψις*, 271, 277.

²¹¹ Καλοκύρης, *Θεοτόκος*, 172. Για το θέμα, βλ. Γκιολές, *Η Ανάληψις*, 304-314. Πρβλ. Αντουράκης, *Δωδεκάορτο*, 271-272.

ζωγραφική, όταν η σκηνή ζωγραφίζεται στην προ της αψίδας του ιερού βήματος καμάρα και στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας απεικονίζεται η Πλατυτέρα, η Παναγία παραλείπεται από τη σύνθεση της Ανάληψης. Σ' αυτήν την περίπτωση, συνυπολογίζεται η Πλατυτέρα στην σύνθεση της Ανάληψης, αφού αυτή έχει το ίδιο θεολογικό περιεχόμενο με αυτό της Θεοτόκου της Ανάληψης. Την άποψη αυτή ενισχύει και το γεγονός ότι οι δύο λευκοφορεμένοι άγγελοι τοποθετούνται στα δυο ανατολικά άκρα της καμάρας και φαίνονται σαν να πλαισιώνουν την Πλατυτέρα, όπως συμβαίνει συνήθως στην εικονογραφία του θέματος²¹².

Κατά τα Ευαγγέλια και τις Πράξεις των Αποστόλων, η Παναγία δεν ήταν παρούσα στο όρος των Ελαιών κατά τη στιγμή της Ανάληψης του Υιού της. Ούτε πάλι κάποιο απόκρυφο ή πατερικό κείμενο των πρώτων χριστιανικών αιώνων, τα οποία περιγράφουν το γεγονός, αναφέρουν την παρουσία της²¹³. Σύμφωνα με το κείμενο των Πράξεων (1, 12-14), η Παναγία βρισκόταν μαζί με τις άλλες γυναίκες και με όσους των μαθητών επέστρεφαν μετά την Ανάληψη του Χριστού από το Όρος των Ελαιών στο υπέρω της Ιερουσαλήμ, αναμένοντας την επιφοίτηση του Αγίου Πνεύματος. Στο δεύτερο όμως κεφάλαιο (2, 1-4) των Πράξεων, όπου περιγράφεται το γεγονός της Πεντηκοστής, δεν υπάρχει καμία ένδειξη για την παρουσίας της Παναγίας κατά την στιγμή της καθόδου του Αγίου Πνεύματος. Έχει διατυπωθεί η άποψη ότι το γεγονός του συνεορτασμού αρχικά της Ανάληψης με την Πεντηκοστή, συνετέλεσε ίσως στην είσοδο της Θεοτόκου στην εικονογραφία της Ανάληψης. Παρ' όλη τη στενή λειτουργική σχέση μέχρι και τον 4^ο αιώνα μεταξύ Ανάληψης και Πεντηκοστής εικονογραφικά, η Ανάληψη ήταν αυτή που άσκησε επίδραση επί της παλαιότερης παράστασης της Πεντηκοστής στη μικρογραφία του Κώδικα του Rabbula και όχι το αντίστροφο.²¹⁴

Κατά το υπόδειγμα του παραπάνω χειρογράφου θα εμφανιστεί από τον 6^ο αιώνα ο τύπος της όρθιας, μετωπικής δεόμενης Θεοτόκου, πλαισιωμένης από τους δύο αγγέλους, που αναφέρει ο συγγραφέας των Πράξεων (1, 9-12). Χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτού του τύπου βρίσκονται στα ψηφιδωτά των τρούλων των ναών της Αγίας Σοφίας της Θεσσαλονίκης (τέλος του 9^{ου} αι.) και του Αγίου Μάρκου Βενετίας (11^{ος} αι.), αλλά και σε πλήθος τοιχογραφιών των μετέπειτα χρόνων²¹⁵. Η αυστηρή, μετωπική, άκαμπτη στάση της Παναγίας στις περισσότερες παραστάσεις της Ανάληψης την διακρίνει και την εξαιρεί μεταξύ των Αποστόλων. Σε όλες τις συνθέσεις, φοράει πορφυρό μαφόριο, διακοσμημένο με τρία άστρα, ένα στο μέτωπο

²¹² Γκιολές, *Η Ανάληψις*, 304, υπ. 3.

²¹³ Γκιολές, *Η Ανάληψις*, 304, Grabar, *Christian*, 76. Ελάχιστες και αποσπασματικές είναι οι πληροφορίες που μας παρέχουν τα Ευαγγελικά κείμενα αναφορικά με το βίο της Θεοτόκου. Όπως σημειώνει ο Σ. Αγουρίδης «*Αλλά κείμενα της Καινής Διαθήκης, όπως π.χ. οι επιστολές του Παύλου και η Αποκάλυψη, μας δίνουν κάποιες ελάχιστες αποσπασματικές και μάλλον συμβολικές πληροφορίες, οι οποίες όμως δεν μπορούν να εξεταστούν στα πλαίσια του Ευαγγελίου*» (Αγουρίδης, *Η Παναγία*, 59-66).

²¹⁴ Γκιολές, *Η Ανάληψις*, 305-306.

²¹⁵ Καλοκύρης, *Θεοτόκος*, 172. Για τον τύπο της δεόμενης Θεοτόκου και την αρχική του προέλευση από την ρωμαϊκή εικονογραφία της εποχής των αυτοκρατόρων, βλ. Grabar, *Christian*, 75-76. Καλοκύρης, *Θεοτόκος*, 53, κ.ε., Γκιολές, *Η Ανάληψις*, 310 κ.ε.

και δύο στους ώμους που συμβολίζουν την Αγία Τριάδα και την αειπαρθενία της Θεοτόκου²¹⁶.

Εκτός του συνηθισμένου τύπου της μετωπικής δεόμενης Θεοτόκου έχουμε παράλληλα και τον τύπο της στραμμένης κατά κρόταφο (profil) με υψωμένα τα δύο χέρια σε στάση δέησης και με το βλέμμα στραμμένο προς τον Αναλαμβανόμενο Χριστό, τύπος ήδη γνωστός από μια «ευλογία» της Monza (6^{ος} αι.). Παραδείγματα αυτού του τύπου έχουμε στην Αγία Σοφία της Αχρίδας (11^{ος} αι.), στο Πρωτάτο του Αγίου Όρους (14^{ος} αι.) στην Παναγία (Κερά) της Κριτσάς στην Κρήτη (15^{ος} αι.) κ.α²¹⁷.

Ελάχιστες είναι οι περιπτώσεις όπου η Παναγία δεν εικονίζεται ολόσωμοι. Αυτό συμβαίνει κατά κανόνα εξ' αιτίας της έλλειψης χώρου, όπως στην αψίδα της Δροσιανής της Νάξου, όπου ζωγραφίζεται μέσα σε μετάλλιο. Τέλος ν' αναφέρουμε μια εικονογραφική λεπτομέρεια όταν η Θεοτόκος δεν πατάει επί του φυσικού εδάφους όπως οι Απόστολοι, αλλά επί διάλιθου υποποδίου, λεπτομέρεια που συναντάμε συχνά σ' αρκετά μνημεία των δυο πρώτων μετεικονομαχικών αιώνων. Το υποπόδιο χρησιμοποιείται συχνά στην βυζαντινή τέχνη για να εξάρει τον ιστάμενο άγιο και ιδιαίτερα για τον Χριστό, τους Αρχαγγέλους και την Παναγία²¹⁸.

βii. Η εικονογραφική πρόταση του Ρ. Κοψίδη

Η εικονογραφική πρόταση του Κοψίδη, όπως αυτή διατυπώνεται στο σχετικό «Υπόμνημα» που υπέβαλλε στο Ελληνορθόδοξο Κέντρο της Γενεύης, έχει ως εξής: Αυτό που ιδιαίτερα προβληματίσε τον ζωγράφο, ήταν η ιδιότυπη μορφή που πήρε ο «τρούλος» του ναού του Αγίου Παύλου, ο οποίος δεν μπορούσε πλέον να δεχθεί την παλαιά καθιερωμένη και τυπική διάταξη των επάλληλων κύκλων με τις παραστάσεις των προφητών, αγγέλων και τον Παντοκράτορα στο κέντρο. Έτσι συμφωνήθηκε αρχικά με τον αρχιτέκτονα Λάββα, στο χώρο αυτό να μελετηθεί η Ανάληψη «με πολλές όμως προεκτάσεις»²¹⁹. Γνωρίζει ότι κατά την παράδοση η παράσταση της Ανάληψης ήταν πρωταρχικής σημασίας στην εικονογράφηση του ναού, και ιστορούνταν συνήθως στον τρούλο ή και στην κόγχη του ιερού βήματος αναφέροντας ως παράδειγμα τον τρούλο της Αγίας Σοφίας στη Θεσσαλονίκη. Ως εκ τούτου, η παρουσία του Ιησού Χριστού, πλαισιωμένου από αγγέλους, θα μπορούσε να θεωρηθεί και ως απεικόνιση του «Παντοκράτορα», κατά τα παραδοσιακά πρότυπα, παράσταση βασική και πρωταρχική στην ορθόδοξη εικονογραφία²²⁰.

Στο κέντρο της όλης σύνθεσης επάνω σε πυραμιδοειδές σχήμα, τοποθετείται η Παναγία, κρατώντας στα χέρια της τα «εκκλησιαστικά» φυτά: βασιλικό,

²¹⁶ Γκιολές, *Η Ανάληψις*, 313.

²¹⁷ Καλοκύρης, *Θεοτόκος*, 172.

²¹⁸ Γκιολές, *Η Ανάληψις*, 314. Πρβλ. Demus, *Decoration*, 28.

²¹⁹ Κοψίδης, *Υπόμνημα*, 6.

²²⁰ Κοψίδης, *Υπόμνημα*, 6.

κυπαρίσσι, δεντρολίβανο, ελιά, δάφνη, κισσό κλπ²²¹. Κρίθηκε προτιμότερο να μην παρασταθεί με τα χέρια ανοικτά, διότι θα ήταν ενδεχόμενο να εκληφθεί ως η παραδοσιακή Πλατυτέρα, ενώ δεν είναι εκεί ο χώρος για την εικονογράφηση της²²².

Στο βάθρο πάνω στο οποίο στέκεται, «εικονίζεται με πνεύμα αναγωγής και ελευθερίας, ο σύγχρονος περιβάλλον κόσμος, συγκεχυμένος και πάσχων («έν τῷ κόσμῳ θλίψιν ἔχετε»), σχεδόν σαν τον Πύργο της Βαβέλ με έντονες αντιθέσεις τονικές και χρωματικές και εικαστικά σύμβολα επάνω του εύλωτα και πανανθρώπινα: το πουλί και το φίδι ως σύμβολα της πάλης του καλού και του κακού, τα κλειστά και κενά παράθυρα της ερημιάς και της μοναξιάς των σύγχρονων πόλεων, με θεολογικές προεκτάσεις όπως «η αμαρτωλή Βαβυλώνα», το φως και το σκοτάδι, γειτονικά και αλληλοσυγκρουόμενα αδιάκοπα με την πνευματική και συμβολική έννοια. Το φως είναι η ευαγγελική αλήθεια, κατά το «ἐγὼ εἰμί το φῶς τοῦ κόσμου» (Ιω. 8,12), ενώ το σκοτάδι συμβολίζει την άγνοια, την άρνηση και την αμαρτία»²²³.

Στο κέντρο κάτω παριστάνεται στο μέσον του πυραμιδοειδούς σχήματος «πύλη κλειστή που υποδηλώνει το άδυτο, το δύσκολο προσιτό σε όλους, τη δυσερμήνευτη και απροσπέλαστη στον γήινο οφθαλμό μυστική θέαση του «ὑπερθεν μυστηρίου»²²⁴. «Κατά τον αρχαίο μύθο του Ιανού, το έξω της πύλης φαίνεται, το έσω μαντεύεται. Το έξω είναι προσιτό σε όλους, το έσω όμως χρειάζεται

²²¹ Κοψίδης, *Υπόμνημα*, 7. Για τα συμβολικά αυτά φυτά ο Γ. Αντουράκης σημειώνει ότι προέρχονται από το θεματολόγιο της ζωγραφικής των κατακομβών. Η ελιά συμβολίζει ανέκαθεν την ειρήνη και τη νίκη, ενώ η δάφνη είναι έμβλημα της δόξας, της νίκης των αθλητών. Ανήκουν στα συμβολικά θέματα που δανείστηκαν οι πρώτοι Χριστιανοί από τον ειδωλολατρικό κόσμο. (Αντουράκης, *Μεταβυζαντινή*, 87).

²²² Κοψίδης, *Υπόμνημα*, 7. Η ονομασία της Παναγίας ως Πλατυτέρας οφείλεται στον χαρακτηρισμό της ως «Πλατυτέρας των Ουρανών» κατά το μεγαλυνάριο της Λειτουργίας του Μεγάλου Βασιλείου. Με την επιγραφή αυτή η Θεοτόκος εικονίζεται συνήθως στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης του ιερού βήματος. Άλλοτε μεν παριστάνεται όρθια, ολόσωμη, φέρουσα στην αγκαλιά τα το Θεῖον Βρέφος, ή ιστορείται κατά το άνω μισό με ανοικτά τα χέρια κατά τον τύπο της Δεόμενης έχοντας μπροστά στο στήθος, εντός μεταλλίου τον Χριστό ως Εμμανουήλ, άλλοτε δε πάλι ζωγραφίζεται ολόσωμη καθισμένη πάνω στο θρόνο κρατώντας τον Χριστό ως παιδί στα γόνατά της. (Καλοκύρης, *Θεοτόκος*, 56-59). Πρβλ. Κόντογλου, *Εκφρασις*, 125-126, Μαντάς, *Πρόγραμμα*, 79-83, Διονυσίου εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, 217.

²²³ Κοψίδης, *Υπόμνημα*, 7-8. Για το θέμα του φωτός και του σκοτους, που διατρέχει όλη τη Βιβλική αποκάλυψη, βλ. Feuillet-Grelot, *Φως*, 983 – 987.

²²⁴ Κοψίδης, *Υπόμνημα*, 8. Στην εικονογραφία, όπως σημειώνει ο Καλοκύρης είναι γνωστό ότι η «Κεκλεισμένη Πύλη» αποτελεί παράσταση που προεικονίζει την Θεοτόκο και ανήκει στον κύκλο εκείνων των προεικονίσεων, οι οποίοι έλκουν την καταγωγή τους από την Παλαιά Διαθήκη και είναι γνωστές από τα διάφορα ονόματα των προφητικών επικλήσεων, όπως η Καιόμενη Βάτος, η Επτάφωτος Λυχνία, η Ράβδος Ααρών, η Κλίμακα του Ιακώβ κ.α. και κατά τις οποίες η Θεοτόκος παριστάνεται πάντοτε μαζί με το παιδί Ιησού, πολλές φορές μέσα σε κύκλο. Την πρώτη και απλή παράσταση της ιδέας της Θεοτόκου ως «Πύλης Κεκλεισμένης» γνωρίζουμε από την τέχνη των ρωμαϊκών κατακομβών και συγκεκριμένα από τις τοιχογραφίες της Αγίας Δομιτίλλας (Καλοκύρης, *Γέννησις*, 77). Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι ο Καλοκύρης κάνει λόγο για «συμβολικό τύπο Γέννησις» ως «κεκλεισμένης Πύλης» σχολιάζοντας και αναλύοντας τοιχογραφία της Γέννησης του Σωτήρος Χριστού του μεσαιωνικού ναού της Θεοτόκου στην Κριτσά της Κρήτης (14 – 15^{ος} αι.). Θεωρεί ότι η σύνθεση έχει τις ρίζες της στο προφητικό όραμα του Ιεζεκιήλ που αφορά την «κεκλεισμένη ανατολική πύλη» του ιουδαϊκού ναού, στην οποία η εκκλησία είδε το αειπάρθενο της Θεοτόκου. (Καλοκύρης, *Γέννησις*, 75 κ.ε.).

πνευματικό αγώνα για να γίνει γνωστό στον άνθρωπο»²²⁵. Τον παραπάνω συμβολισμό της κλειστής πύλης συσχετίζει επίσης ο Κοψίδης με την παραβολή των Δέκα Παρθένων (Μτ 25,1-13), καθώς και με την ορθόδοξη μορφολογία και θεολογική σημασία του τέμπλου²²⁶.

Ως προς τα επιμέρους στοιχεία της σύνθεσης, αυτά ιεραρχούνται από κάτω προς τα επάνω. Έτσι αρχίζει με απεικόνιση στο κατώτερο τμήμα και «συγκεντρωτικῶς» αριστερά και δεξιά της Παναγίας παράσταση, της συμμετοχής των ανθρώπων στο υπερφυσικό γεγονός της Ανάληψης. Οι άνθρωποι της εποχής μας, με τις φυλετικές διαφορές, παρίστανται με τα χαρακτηριστικά σύγχρονα ρούχα και κοιτούν όλοι προς τα επάνω. Πιο πάνω, σε δεύτερο κύκλο παριστάνονται οι «ανώνυμοι μάρτυρες», σε ουδέτερο χώρο, που καθορίζεται από τις βασικές χαράξεις, ανάμεσα σε αγκάθια με σαφές το συμβολικό νόημα, σε παράθυρα φυλακών οι περισσότεροι. Η έννοια «ανώνυμοι» επιτρέπει την απεικόνιση της γενικής και συνολικής έννοιας «μάρτυρας» ακόμα και με σύγχρονες προεκτάσεις. Πιο πάνω εικονογραφούνται οι απόστολοι να κοιτάνε με δέος, εκεί όπου κατά τον Δαβίδ «Ανέβη ὁ Θεός ἐν ἀλαλαγμῶ», τοποθετημένοι ανά ἕξι δεξιά και αριστερά²²⁷.

Όπως ο ίδιος αναφέρει: «θα ήταν ευχής έργον να γίνει δεκτή η πρόθεσή του να εικονογραφηθούν σύγχρονα ιπτάμενα αντικείμενα στον ουρανό, όπως αεροπλάνα, διαστημόπλοια, κεραίες τηλεόρασης ή άλλα σύγχρονα τεχνολογικά αντικείμενα. Εφόσον εκκινούμε από την άποψη ότι τα ευαγγελικά γεγονότα γίνονται «ἐς αἰῶ» και ότι η Ανάληψη και άλλα ευαγγελικά συμβάντα είναι για τους

²²⁵ Κοψίδης, *Υπόμνημα*, 9. Από τα κείμενα του Κοψίδη στο «*Κάνιστρο*» της β' περιόδου ξεχωρίζει από μόνο του το «*Η άλλη όψη του Ιανού. Κουβέντες για τη ζωγραφική. Για διασκέδαση και νουθεσία των φίλων*» που δημοσιεύτηκε σε συνέχειες στα πέντε πρώτα τεύχη του περιοδικού και συμπληρωματικά προς αυτό. Στο πρώτο τεύχος του 1972 αναφερόμενος ο Κοψίδης στο μύθο του Ιανού γράφει: «Ο Ιανός, Θεός ιταλικός της πόρτας, έχει δύο όψεις, μία προς τον έξω κόσμο και μία εντός. Την εξωτερική όψη τη βλέπουμε όλοι. Την εσωτερική υπάρχει ανάγκη να μας βάλουν για να τη δούμε. Δεν γίνεται να έχει κανείς πλήρη αντίληψη για το τι είναι μία πόρτα, χωρίς να δει και τις δύο πλευρές της. Και όμως ο πολύς κόσμος αρκείται στη μία που φαίνεται από παντού και κάποτε ούτε υποψιάζεται την άλλη. Αμυδρά διαφαίνεται κάποτε σε μερικούς, η ανάγκη να πάνε βαθύτερα από την «πάνκοινη» όψη των πραγμάτων, που η αληθινή τους ερμηνεία έγινε από μία συμβατική επανάληψη γενεών, ένα είδος τόσο βαρετό, ώστε σε κάνει να χασμουριέσαι με τα θαυμαστότερα πράγματα. Και η στάχτη αυτή που καλύπτει την αλήθεια ολοένα περνιέται για αληθινή και γνήσια των πραγμάτων επιδερμίδα. Το βιβλίο αυτό είναι ένα είδος ζωγραφικός ονειροκρίτης. «Κρυπτόνυμον άγγελμα». Ερμηνείες και νύξεις δίνει των όντων που βαρύνονται με ένα ένδυμα συμβατικό. Τι να γίνει, δύσκολη η δουλειά η διδαχή των άλλων. Και η αστεία όψη που γελάει, παρά το ότι φαινομενικά ξαφνιάζει, γίνεται ίσως αφορμή για λίγη βελτίωση σε εκείνο το παραμελημένο κεφάλαιο στη μόρφωση των πολλών που λέγεται αισθητική ανατροφή, έστω και υπό μορφή ευτράπελη κάποτε, καθώς προσφέρεται το παρόν, για του οποίου τα λάθη συμπάθεια ζητά ο πονήσας μία και γνωστόν τοις πάσι είναι «το μη αλάθητον των ζωγράφων». Και μην το λησμονείτε: πάντα εξηγεί πολλά η γνώση της άλλης όψης του Ιανού της συνήθως «κεκρυμμένης». (Κοψίδης, Ιανού, 22).

²²⁶ Σύμφωνα με τα όσα αναφέρει η Στουφή-Πουλημένου: «Το ιερό βήμα είναι χώρος ιερός, γιατί εκεί τελείται το Μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας. Παράλληλα εκεί παραμένει ο επίσκοπος, το σύμβολο της ενότητας της Εκκλησίας αλλά και της εγκυρότητας του Μυστηρίου. Οι Χριστιανοί περιέφραξαν το ιερό βήμα θέλοντας έτσι να δηλώσουν την ιερότητα του χώρου. Το καταπέτασμα που διαχώριζε τα Άγια των Αγίων στον Ιουδαϊκό ναό ή και τα ίδια τα Άγια συμβολίζουν, το στερέωμα, τον ουρανό που παρεμβάλλεται ανάμεσα στα επίγεια και τα υπερουράνια. Ανάλογα και το φράγμα του ιερού βήματος ή τέμπλο, «υπάρχει ως στερέωμα για να διαχωρίζει τον αισθητό ή υλικό κόσμο από τον νοητό και άυλο. Συνεπώς το φράγμα συμβολίζει το όριο ανάμεσα στους δύο κόσμους» (Στουφή-Πουλημένου, *Φράγμα*, 478-479).

²²⁷ Κοψίδης, *Υπόμνημα*, 10.

ανθρώπους γεγονότα διαρκώς επαναλαμβανόμενα, όπως υποδηλώνει και η Θεία Λειτουργία η οποία δεν είναι απλή αναπαράσταση, θα ήταν δυνατόν να αποδίδονται και εικόνες της σύγχρονης ζωής. Την όλη εντύπωση της ανόδου προς τον ουρανό της Ανάληψης επιτείνει το γεγονός ότι η κύρια πηγή φωτισμού είναι το ψηλότερο σημείο της εν λόγω επιφάνειας. Θα φροντίσουμε ώστε η παράσταση του Παντοκράτορα να είναι ορατή περίπου 5-6 μέτρα μετά την είσοδο στο ναό. Η όλη σχεδίαση της σύνθεσης επιτείνει την αρχιτεκτονική χρησιμοποίηση των καμπύλων γραμμών, που έχουν άμεση σχέση με την εικαστική και αρχιτεκτονική παράδοση της εκκλησίας μας»²²⁸.

Αναφερόμενος, στη συνέχεια, στο θέμα των κυρίαρχων μορφών (Χριστός – Παναγία), κάνει σαφές ότι θα παραμείνουν στην αρχέτυπη μορφή τους, έτσι ώστε να είναι αμέσως αναγνωρίσιμες και κατανοητές ως συνέχεια της εικονογραφικής παράδοσης της Ορθοδοξίας. «Υπάρχουν μορφές και στοιχεία εικαστικά στην εικονογραφία, για τα οποία θα ήταν μάταιη, αλλά και διαβλητή κάθε προσπάθεια αλλαγής τους. Μπροστά σε αυτό το πρόβλημα οφείλουμε σύνεση. Δεν μας οδηγεί στις σκέψεις μας η σκοπιμότητα, αλλά συναίσθηση ευθύνης απέναντι μιας παράδοσης η οποία πρέπει να ερμηνευτεί και της οποίας τα βιώσιμα στοιχεία είναι ανάγκη να παραμείνουν αναλλοίωτα, διότι η παράδοση πιστεύουμε ότι είναι το απαραίτητο θεμέλιο για τη δημιουργία του νέου²²⁹. Από τα παραπάνω συμπεραίνει, «ότι η Ανάληψη αποκτά, στη συγκεκριμένη περίπτωση, ευρύτερη σημασία από όσο έχει δοθεί σε αυτή μέχρι σήμερα, περιλαμβάνοντας πολυπληθέστερα στοιχεία. Άλλωστε κυριαρχεί στο αρχιτεκτονικά, ισχυρότερο τμήμα του ναού, και ως εκ τούτου, επιτείνεται και η κυριαρχική θεολογική της σημασία. Είναι το βασικό και πρωτεύον θέμα της όλης εικονογράφησης, η πηγή του πραγματικού, και κατ' επέκταση, του νοητού φωτός, έναντι του εκκλησιάσματος. Αποτελεί το αποκορύφωμα της όλης εικονογραφικής προσπάθειας²³⁰.

2. Ο Παντοκράτορας του τρούλου

α. Το θέμα στη βυζαντινή εικονογραφία

Στον τρούλο, τον ψηλότερο και σημαντικότερο χώρο του ναού, ιστορείται η μορφή του Χριστού – Παντοκράτορα. Αποτελεί την οπτική απόδοση της ιδέας του μοναδικού δημιουργού και κυβερνήτη του σύμπαντος²³¹. Η απεικόνιση του Παντοκράτορα στο βυζαντινό τρούλο απαντά σε δύο βασικές παραλλαγές. Στην πρώτη, που κυριαρχεί, είναι σε προτομή μέσα σε δόξα. Ευλογεί με το δεξί και κρατάει κώδικα ανοιχτό ή κλειστό στο αριστερό χέρι. Ο εικονογραφικός αυτός τύπος του ώριμου με γένι Χριστού είναι ήδη από τα παλαιοχριστιανικά χρόνια γνωστός. Η απεικόνισή του όμως μόνου στην κορυφή του τρούλου μαρτυρείται από την πρόιμη μετεικονομαχική εποχή στην Κωνσταντινούπολη, στον ναό της

²²⁸ Κοψίδης, *Υπόμνημα*, 11-12.

²²⁹ Κοψίδης, *Υπόμνημα*, 13.

²³⁰ Κοψίδης, *Υπόμνημα*, 13-14.

²³¹ Παπαμαστοράκης, *Διάκοσμος*, 61.

Παναγίας του Φάρου, πιθανόν, ναό που έκτισε ο αυτοκράτορας Μιχαήλ Γ' το 864, και, σίγουρα πλέον, στον ναό του Στυλιανού Ζαούτζη που χτίστηκε μεταξύ του 889-893. Ο δεύτερος τύπος είναι αυτός του ολόσωμου, ένθρονου Παντοκράτορα που απαντά σε λίγα μετεικονομαχικά μνημεία. Το πρωιμότερο καλά σωζόμενο παράδειγμα του είδους, βρίσκουμε στις αρχές του 11ου αιώνα στο καθολικό της μονής των Μυριοκεφάλων στην Κρήτη²³².

Η φορά της κεφαλής του Παντοκράτορα είναι πάντοτε από ανατολή προς δύση. Είναι φανερό ότι η μορφή απευθύνεται στο ποίμνιο της εκκλησίας, το οποίο, καθώς είναι στραμμένο προς το ιερό, μπορεί να δει τη μορφή του Παντοκράτορα ορθά, σαν σε καθρέφτη. Σε τρεις περιπτώσεις είναι αντίστροφη, δηλαδή από δύση προς ανατολή: στην Ομορφοκκλησιά στο Γαλάτσι, στη μονή Βλατάδων και στον ναό του Αγίου Νικολάου στην Curtea de Arges. Το πρώτο μνημείο χρονολογείται στα τέλη του 13^{ου} αιώνα, τα άλλα δύο στο β' μισό του 14^{ου} αιώνα²³³.

Εικονίζεται συνήθως πάνω σε χρυσό, γαλάζιο ή κόκκινο βάθος. Στις περισσότερες περιπτώσεις ο φωτοστέφανος του Χριστού είναι ένσταυρος. Οι κεραίες του σταυρού αποδίδονται συνήθως με διαφορετικό χρώμα από ότι ο φωτοστέφανος ή διαθέτουν κόσμημα. Σε πολλά μνημεία, ο ένσταυρος φωτοστέφανος είναι διακοσμημένος με σχέδια που μιμούνται πολύτιμους λίθους. Σχεδόν πάντα, ο Παντοκράτορας εικονίζεται να κρατά κλειστό Ευαγγέλιο με στάχωση διακοσμημένη ή απλή. Όταν κρατά ανοικτό Ευαγγέλιο, δεν αποσκοπεί σε συγκεκριμένο συμβολισμό, αλλά το πιθανότερο είναι ότι ο ζωγράφος δεν είχε ως πρότυπο μια παράσταση Παντοκράτορα από τρούλο, αλλά μία παράσταση είτε από αψίδα, είτε από φορητή εικόνα²³⁴.

Ο τρόπος που ο Χριστός κρατάει το Ευαγγέλιο και ευλογεί επιτρέπει μια ομαδοποίηση. Στο αριστερό χέρι που κρατάει το Ευαγγέλιο, τα τρία δάχτυλα – ο μέσος, παράμεσος και μικρός – εικονίζονται είτε ενωμένα όλα μαζί, είτε το μικρό ελεύθερο και τα δύο άλλα ενωμένα, όπως π.χ. στην Ομορφοκκλησιά στο Γαλάτσι. Στις περισσότερες περιπτώσεις, τα δάχτυλα εικονίζονται να μην εφάπτονται το ένα με το άλλο. Μερικές φορές το χέρι κρατεί σφιχτά το Ευαγγέλιο, γεγονός που θυμίζει αντίστοιχες παραστάσεις Παντοκράτορα σε φορητές εικόνες. Όσον αφορά το δεξί χέρι με το οποίο ευλογεί, η διαφοροποίηση έγκειται στο ύψος της θέσης του χεριού και στον τρόπο ευλογίας²³⁵.

Αναφορικά με τις επιγραφές του Παντοκράτορα στον τρούλο συνοδεύεται σχεδόν πάντοτε από τα συμπιλήματα. I(HCOY)C X(PICTO)C, αριστερά και δεξιά της κεφαλής του. Πολλές φορές αναγράφονται μέσα σε κύκλους και διαβάζονται

²³² Γκιολές, *Τρούλος*, 55-56. Πρβλ. Παπαμαστοράκης, *Διάκοσμος*, 61-63, Σωτηρίου, *Χριστός*, 120-139. Για τον διάκοσμο του τρούλου και το ένθρονο Παντοκράτορα της μονής των Μυριοκεφάλων στην Κρήτη, βλ. Αντουράκης, *Μυριοκεφάλων*, 135-145. Πρβλ. Γκιολές, *Τρούλος*, 56-67.

²³³ Παπαμαστοράκης, *Διάκοσμος*, 64.

²³⁴ Παπαμαστοράκης, *Διάκοσμος*, 64-65.

²³⁵ Παπαμαστοράκης, *Διάκοσμος*, 65-66. Στην «*Εκφραση*» ο Κόντογλου έχει αποτυπώσει σε μία σειρά από σχέδια τους διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους ο Παντοκράτορας κρατάει το Ευαγγέλιο και ευλογεί. Έχει αντιγράψει τα χέρια από Παντοκράτορες σημαντικών μνημείων όπως: των Αγίων Αποστόλων στη Θεσσαλονίκη, της Μονής Δαφνίου, της ιεράς μονής Αγίου Διονυσίου Αγίου Όρους, της ιεράς μονής Βατοπεδίου κ.ά. (Κόντογλου, *Εκφρασεις*, 103-106).

είτε σύμφωνα με τη φορά της εικόνας, είτε κάθετα προς τον κατά μήκος άξονα του ναού και με φορά αντίθετη μεταξύ τους. Εκτός από τα συμπλήματα IC XC, από τον 12^ο αιώνα και εξής, τη μορφή του Χριστού συνοδεύει η επιγραφή Ο ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ, επίθετο το οποίο δηλώνει την υπέρτατη εξουσία του Θεού στον κόσμο. Η επιγραφή Ο ΩΝ, που προέρχεται από το χωρίο 3:14 της Εξόδου, και αναγράφεται στο ένσταυρο φωτοστέφανο, πάνω στις κεραίες του σταυρού. Η επιγραφή αυτή δεν υπάρχει συχνά στο φωτοστέφανο του Παντοκράτορα του τρούλου, σε αντίθεση με τις άλλες απεικονίσεις του Χριστού, τόσο σε φορητές εικόνες όσο και στη μνημειακή ζωγραφική²³⁶.

Τέλος, το μέταλλο του Παντοκράτορα περιβάλλεται από ταινία. Ο διάκοσμος της κατά περίπτωση μπορεί να είναι, μίμηση της ίριδας, γεωμετρικά σχέδια, φυτικός διάκοσμος ή και μονόχρωμη²³⁷. Σε ορισμένες περιπτώσεις, αντί διακοσμητικού σχεδίου, υπάρχουν επιγραφές, για να τονιστεί έτσι ο λόγος του Παντοκράτορα, ανάλογα με την περίπτωση. Τα κείμενα των επιγραφών αυτών προέρχονται κυρίως από το βιβλίο των ψαλμών του Δαβίδ, ενώ αναγράφονται επίσης και χωρία από τις ωδές του Κοσμά του Μελωδού, το ευαγγέλιο του Ιωάννη και τις προφητείες του Ησαΐα²³⁸.

β. Ο Παντοκράτορας της Ανάλυσης από τον Ρ. Κοψίδη

Ο Κοψίδης στο «Υπόμνημά» του δεν κάνει κάποια εκτενή αναφορά για τη μορφή του Παντοκράτορα. Αντικαθιστά την παραδοσιακή παράσταση του αναλαμβανόμενου Κυρίου με την μορφή του Παντοκράτορα. Εντάσσει τη μορφή του Χριστού στην σκηνή της Ανάλυσης ανάμεσα σε αγγέλους, θεωρώντας ότι έτσι μπορεί να εκληφθεί ως απεικόνιση του Παντοκράτορα κατά τα παραδοσιακά δεδομένα. Περιορίζεται στο να αναφέρει μόνο «ότι στο επάνω μέρος της όλης σύνθεσης τοποθετείται κεντρικά η μορφή του Χριστού, μέσα σε πύρινο κύκλο, ως Παντοκράτορας, πλαισιωμένος από αγγέλους»²³⁹.

Ο ζωγράφος φαίνεται ότι ακολουθεί τυπολογικά την κυρίαρχη παραλλαγή απεικόνισης του Χριστού–Παντοκράτορα στον βυζαντινό τρούλο σε προτομή, να ευλογεί με το δεξί χέρι, ενώ στο αριστερό κρατάει κλειστό Ευαγγέλιο. Ο Χριστός εικονίζεται μέσα σε βαθυγάλανο σκούρο κάμπο. Αν και στις περισσότερες περιπτώσεις ο φωτοστέφανος του Χριστού είναι ένσταυρος εδώ απουσιάζουν οι κεραίες του σταυρού. Είναι φιλοτεχνημένος με φύλλα ασημιού και διακοσμημένος με σχέδια που μιμούνται πολύτιμους λίθους. Αντί άλλης επιγραφής (ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ, Ο ΩΝ), περιορίζεται στο σύμπλεγμα του ονόματος του IC XC

²³⁶ Παπαμαστοράκης, *Διάκοσμος*, 66-71. Πρβλ. Κόντογλου, *Εκφρασις*, 98.

²³⁷ Παπαμαστοράκης, *Διάκοσμος*, 71-72. Πρβλ. Διονυσίου εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, 215, Σωτηρίου, *Χριστός*, 121-122. *Αν και σε όλες σχεδόν τις περιπτώσεις, η προτομή του Παντοκράτορα εγγράφεται σε κυκλικό μέταλλο που περιβάλλεται με ταινία, υπάρχουν εξαιρέσεις, όπου στην περιφέρεια της ταινίας σχηματίζονται αστεροειδείς ή σταυροειδείς απολήξεις*, βλ. Παπαμαστοράκης, *Διάκοσμος*, 77-78.

²³⁸ Αναλυτικά για τις επιγραφές στο μέταλλο του Παντοκράτορα, βλ. Παπαμαστοράκης, *Διάκοσμος*, 72-76.

²³⁹ Κοψίδης, *Υπόμνημα*, 7.

(ΙΗCOYC XPICTOC). Αναφορικά με τα μορφικά χαρακτηριστικά του Χριστού, ακολουθεί τον εικονογραφικό τύπο που παγιώθηκε μετεικονομαχικά. Ο Θεάνθρωπος εικονίζεται με μακριά λυμένα μαλλιά που πέφτουν ελαφρώς συνεστραμμένα στους ώμους, με κοντή γενειάδα που χωρίζει στο κέντρο, σε απόλυτη μετωπική στάση και με μεγάλα ορθάνοιχτα μάτια²⁴⁰.

3. Ο Χριστός – Μέγας Αρχιερέας

α. Το θέμα στη βυζαντινή εικονογραφία

Πριν από τον 14^ο αιώνα, δεν απαντώνται παραστάσεις, όπου η ιερατική ιδιότητα του Χριστού δηλώνεται με την ενδυμασία. Σε ορισμένες μόνο παραστάσεις της μεσοβυζαντινής περιόδου δηλώνεται, όχι όμως με την ενδυμασία, αλλά με την κουρά της κεφαλής. Πρόκειται για την παράσταση του Χριστού στην Αγία Σοφία Κιέβου, στον Άγιο Παντελεήμονα στο Νερεζί και στον ναό του Σωτήρα Χριστού στη Neredica²⁴¹. Ωστόσο, ο ίδιος ο απόστολος Παύλος, στην προς Εβραίους Επιστολή, αναφέρει τον Χριστό ως Μέγα Αρχιερέα (Εβρ. 4,14). Αλλά και στους πρώιμους υπομνηματισμούς της Θείας Λειτουργίας, οι λειτουργούντες αρχιερείς θεωρούνται εικόνες του Χριστού και, όπως ο Χριστός αποστέλλει τους αγγέλους, έτσι και ο επίσκοπος τους ιερείς²⁴².

Η μορφή του Χριστού – Αρχιερέα είναι ουσιαστικά δημιούργημα της Παλαιολόγιας ζωγραφικής η οποία συνίσταται κυρίως στην αλλαγή της ενδυμασίας του Χριστού, ο οποίος εικονίζεται με πατριαρχικό σάκο. Ο σάκος αποτελούσε, το επίσημο ένδυμα που φορούσε αρχικά μόνο ο Πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως και αργότερα οι αρχιεπίσκοποι κατά τις μεγάλες εορτές του έτους²⁴³. Σε πολλές δε περιπτώσεις ο Χριστός ως Μέγας Αρχιερέας, εκτός από σάκο, φοράει επιμανίκια, ωμοφόριο, επιτραχήλιο και επιγονάτιο²⁴⁴. Ο Χριστός ενδεδυμένος τα πατριαρχικά λειτουργικά άμφια εικονίζεται κυρίως σε δυο παραστάσεις, την Κοινωνία των Αποστόλων και την Ουράνια Θεία Λειτουργία. Χαρακτηριστικό εικονογραφικό παράδειγμα της πρώτης είναι αυτό των αρχών του 14^{ου} αιώνα στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (1310-1320)²⁴⁵. Η πιο ιδιόρρυθμη από τις παραστάσεις της Κοινωνίας των Αποστόλων είναι εκείνη στην Ravinica (1387), όπου ο Χριστός, ντυμένος ως Αρχιερέας, δεν προσφέρει όπως συνηθίζεται, ο ίδιος

²⁴⁰ Πριν την εικονομαχία, στην παλαιοχριστιανική και πρωτοβυζαντινή τέχνη, η εξεικόνιση του Χριστού επιχειρείται με ποικίλες συμβολικές ανθρώπινες και μη μορφές. Μετεικονομαχικά, παγιώνεται πλέον η μορφή του Θεανθρώπου να εικονίζεται με μακριά μαλλιά που πέφτουν στους ώμους και με γενειάδα, το μήκος της οποίας, αν και ποικίλλει ελαφρώς από εικόνα σε εικόνα, δεν είναι μεγάλο. Ο τύπος αυτός συναντάται όχι μόνο στη μνημειακή ζωγραφική (ο Χριστός της Ανάληψης της Αγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης, στο ψηφιδωτό του νάρθηκα της Αγίας Σοφίας Κωνσταντινουπόλεως κ.α) αλλά και στα έργα της μικροτεχνίας και στις διακοσμήσεις των χειρόγραφων. Για το θέμα, βλ. Σωτηρίου, *Χριστός*, 63-116. Πρβλ. Κόρδης, *Ιεροτύπος*, 145-170.

²⁴¹ Παπαμαστοράκης, *Μορφή*, 67, υπ. 1.

²⁴² Παπαμαστοράκης, *Μορφή*, 67. Πρβλ. Ψευδο-Σωφρόνιος, PG. 87. 3, 3985D.

²⁴³ Walter, *Art*, 18.

²⁴⁴ Παπαμαστοράκης, *Μορφή*, 67. Για τα λειτουργικά άμφια, βλ. Walter, *Art*, 9-30.

²⁴⁵ Παπαμαστοράκης, *Μορφή*, 67.

τη Θεία Μετάληψη στους αποστόλους, αλλά εικονίζεται μπροστά από την Αγία Τράπεζα ευλογώντας και με τα δύο χέρια, υπογραμμίζοντας την οικουμενική διάσταση της αρχιερατικής του ιδιότητας²⁴⁶.

Στην παράσταση της Ουράνιας Λειτουργίας, ο Χριστός εικονίζεται πίσω από την Αγία Τράπεζα, ευλογεί με τα δυο του χέρια και είναι ντυμένος με στιχάριο, πατριαρχικό σάκο χωρίς μανίκια, διακοσμημένο με σταυρούς, επιμάνικα και ωμοφόριο. Δορυφορείται από δυο εξαπτέρυγα σεραφείμ, που με τη σειρά τους πλαισιώνονται από αγγέλους – διακόνους. Στην παράσταση της Κοινωνίας των Αποστόλων, αλλά και αυτήν της Ουράνιας Λειτουργίας, ο Χριστός τελεί μια λειτουργική πράξη και έχει ακάλυπτη την κεφαλή. Εικονίζεται σε συγκεκριμένους χώρους, που συνδέονται άμεσα με συγκεκριμένες λειτουργικές πράξεις, όπως είναι η ασπίδα και η πρόθεση.

Εκτός όμως από τις παραστάσεις, ο Χριστός ως Μέγας Αρχιερέας εικονίζεται και μόνος του, όπως για παράδειγμα στο τύμπανο της πύλης του ναού του Αγίου Ιωάννη Προδρόμου κοντά στις Σέρρες. Παρουσιάζεται σε προτομή, ντυμένος με στιχάριο και πατριαρχικό σάκο κοσμημένο με σταυρούς, ενώ συνοδεύεται από την επιγραφή «ο Αντιφωνητής»²⁴⁷. Στην κόγχη της Πρόθεσης του Lespovo επίσης, ο Χριστός – Μέγας Αρχιερέας εικονίζεται ολόσωμος, ευλογεί με το δεξί χέρι, ενώ με το αριστερό κρατάει κλειστό ευαγγέλιο. Είναι ντυμένος με στιχάριο, πατριαρχικό σάκο διακοσμημένο με ανακαμπτόμενους βλαστούς, εντός των οποίων εικονίζονται προτομές αποστόλων²⁴⁸.

β. Ο Χριστός– Μέγας Αρχιερέας απο τον Ρ. Κοψίδη

Στην επιφάνεια της «κόγχης», του ιερού βήματος αποφασίστηκε τελικά να εικονογραφηθεί ο Χριστός – Μέγας Αρχιερέας. Η αρχική πρόθεση ήταν να εικονογραφηθεί η Πλατυτέρα, σκέψη η οποία απερρίφθηκε, διότι ήταν δυνατόν να εκληφθεί ως επανάληψη της Πλατυτέρας δυο φορές, στην «κόγχη» και πάνω απ' αυτήν, στην παράσταση της Ανάληψης. Ένας δεύτερος λόγος ήταν η ανάγκη όλη η εικονογραφική πρόταση να έχει χαρακτήρα «Χριστοκεντρικό και Χριστολογικό, σε αντίθεση με άλλες εκκλησίες, οι οποίες δίνουν κάποιο συναισθηματικό χαρακτήρα στην παράσταση της Παναγίας. Η επιφάνεια, πάνω στην οποία θα γίνει η παράσταση, είναι από κάθε άποψη (φωτισμού, μεγέθους) δευτερεύουσα σε σύγκριση με αυτής της Ανάληψης. Η θέση της όμως μέσα στο ιερό της προσδίδει πρωταρχική σημασία, γι' αυτό ο Χριστός ως Μέγας Αρχιερέας βρίσκεται στην αρμόζουσα θέση»²⁴⁹.

«Ο Χριστός παριστάνεται καθισμένος επάνω σε βράχο, ισχυρά φωτισμένο και με έντονες αντιθέσεις φωτός και σκιάς. Ο βράχος έχει σχήμα πυραμοειδές, πάλι για λόγους ενότητας με το προγενέστερο σχήμα της Ανάληψης, αλλά και γιατί η

²⁴⁶ Παπαμαστοράκης, *Μορφή*, 67. Πρβλ. Walter, *Art*, 217.

²⁴⁷ Παπαμαστοράκης, *Μορφή*, 69. Για την τοιχογραφία του καθολικού της Μονής Προδρόμου, βλ. Ευγγόπουλος, *Τοιχογραφία*, πιν. 15.

²⁴⁸ Παπαμαστοράκης, *Μορφή*, 69-70, εκ. 3.

²⁴⁹ Κοψίδης, *Υπόμνημα*, 14.

έννοια πυραμίδα είναι βασικά πρωταρχική και αρχέτυπος και ικανή ως πανανθρώπινο και προαιώνιο σχήμα να περιβάλλει τον Χριστό, ως κυρίαρχο σχήμα με σημασία πνευματική. Επάνω στο βράχο είναι ζωγραφισμένα δευτερεύοντα εκφραστικά στοιχεία: άγγελοι, φυτά, πτηνά, ερπετά κλπ. Πνευματικά όντα και στοιχεία που αποσκοπούν να συμφιλιώσουν την αυστηρή δογματική μορφή του Χριστού με τον ορατό κόσμο, κατά την ορθόδοξη εικονογραφική παραδοσιακή αντίληψη, η οποία και στα ταπεινότερα του κόσμου μέλη, προσδίδει θεολογική σημασία, συνδέει τον Χριστό με τον περιβάλλοντα κόσμο, του οποίου η σημασία είναι, κατά κυριολεξία, στόλισμα, διάκοσμος. Διευκολύνεται με τον τρόπο αυτό, η κατανόηση της διττής υπόστασης του Χριστού και του μυστηρίου της Ενανθρώπησης»²⁵⁰.

«Ο Χριστός εικονίζεται καθισμένος κατά μήκος του κεντρικού άξονα της σύνθεσης, ευλογώντας, με τα δύο χέρια «αναπεπταμένα» στάση η οποία θυμίζει την Σταύρωση. Αριστερά και δεξιά ουρανός, σύννεφα και σμήνη πτηνών, τα οποία υποδηλώνουν τις αγγελικές δυνάμεις, όπως και στην Ανάληψη. Στην κορυφή του βράχου, δέντρο «σταυρόσχημο» συνδέει την έννοια του σταυρού με τον φυσικό κόσμο και έτσι ο βράχος λαμβάνει τη σημασία του Γολγοθά. Γίνεται με αυτόν τον τρόπο αναγωγή σε ευαγγελικά γεγονότα, που θα επιχειρηθεί σ' όλα τα επιμέρους εκφραστικά στοιχεία της εικονογράφησης, ώστε αυτή να μην είναι απλή παράσταση, κατά την παράλληλη σ' άλλες εκκλησίες παρερμηνεία του σκοπού της εικονογράφησης. Η εκ μέρους άλλων εκκλησιών προαναφερθείσα παρερμηνεία της εικονογραφίας και επομένως αποτυχία, κατά την γνώμη του Κοψίδη του σκοπού της, οφείλεται αφ' ενός στην έλλειψη θεολογικών κατευθύνσεων προς τον καλλιτέχνη και αφ' ετέρου στην απουσία, μιας ισχυρής, μακραίωνης εικαστικής παράδοσης, όπως είναι η δική μας, η οποία μας βοήθησε να εξάγουμε ωφέλιμα για την δική μας προσπάθεια συμπεράσματα και να αποφύγουμε παρόμοια σφάλματα»²⁵¹.

Στην συνέχεια ο Κοψίδης, αναφέρεται στην πίστη του εικονογράφου, ως βασική προϋπόθεση σ' όσα καλείται ν' ιστορήσει εντός του ναού: «Σε καμιά περίπτωση δεν πιστεύουμε ότι ο καλλιτέχνης μπορεί να εκφράσει τις θεολογικές έννοιες στην διακόσμηση του ναού, εάν ο ίδιος δεν τις πιστεύει. Αντίθετα, την προϋπόθεση της πίστης, σ' όσα καλείται ν' απεικονίσει, θεωρούμε εκ των ουκ άνευ. Η αντίθετη γνώμη επικρατεί, δυστυχώς, στις άλλες εκκλησίες, και εξ αυτού του γεγονότος ερμηνεύεται η από θεολογικής άποψης, μάλλον, αποτυχία των σχετικών προσπαθειών. Λένε ότι δεν έχει σημασία τί πιστεύει ο καλλιτέχνης, αντίθετα μπορεί να ζωγραφίσει τον Χριστό κ' αν ακόμα δεν πιστεύει σ' αυτόν. Την γνώμη αυτή δεν την ασπαζόμαστε. Η γνώμη αυτή οδήγησε στην δημιουργία μεγάλου, από καθαρά εικαστική πλευρά, έργου, υπογεγραμμένου από μεγάλα ονόματα της τέχνης, τα οποία εκ των υστερούν από θεολογική άποψη. Είναι έργα επεισοδιακά. Πειράματα όλα επιτυχημένα, όταν κριθούν με κριτήριο τον σκοπό για τον οποίο δημιουργήθηκαν. Το γεγονός ότι είναι θρησκευτικού χαρακτήρα δεν τα διασώζει.

²⁵⁰ Κοψίδης, *Υπόμνημα*, 15.

²⁵¹ Κοψίδης, *Υπόμνημα*, 15-16.

Είναι απορριπτέα, καθώς και εκείνα που δεν είναι παρά τυφλή αντιγραφή, μίμηση, και επανάληψη μιας παρωχημένης συνταγής, όπως γίνεται στην δική μας περιοχή»²⁵².

Ολοκληρώνει τα όσα γράφει για την κόγχη του ιερού βήματος, καταθέτοντας τις απόψεις του, για την δύναμη της παράδοσης, για το σπουδαίο έργο που επιτελεί το Ορθόδοξο Κέντρο στον Ευρωπαϊκό χώρο, καθώς και για τις δυσκολίες του εγχειρήματός του: «Η προς την ευρωπαϊκή αντίληψη και πνευματικότητα, επιθυμητή προσέγγιση της Ανατολικής Ορθόδοξης Εκκλησίας γίνεται προσπάθεια να επιτευχθεί με ύφος ζωγραφικό, που να πηγάζει από την ελληνική ορθόδοξη παράδοση, ερμηνευμένη όμως με σύγχρονα κριτήρια και όχι με πνεύμα αντιγραφικό, αλλά δημιουργικό, κατά το μέτρο των δυνάμεων μας. Η ανάγκη ειλικρίνειας, μας ωθεί σ' αυτήν την λύση. Αυτό προκύπτει αφ' ενός από την ανάγκη να γίνει πραγματικότητα η παραπάνω εκτεθείσα προσέγγιση, η οποία άλλωστε είναι και σκοπός του Ορθόδοξου Κέντρου, κι αφετέρου από τη μακροχρόνια πεποίθηση του εικονογράφου ότι η μίμηση της παράδοσης είναι αποτέλεσμα πνευματικής σκνηρίας και λανθασμένης οδού και αποτελεί προσβολή του μεγαλείου της παράδοσης»²⁵³.

«Στην Δύση, με ανυπομονησία περιμένουν να δουν με πιο τρόπο η Ορθόδοξη Εκκλησία θα μπορέσει, με δημιουργικό πνεύμα, ν' αντλήσει διδάγματα σύγχρονα από τη μεγάλη παράδοσή της, την οποία βλέπουν τα τελευταία χρόνια κακοποιημένη από μια αδόκιμη επανάληψη»²⁵⁴. Με χαρά διαπιστώνει, «ότι έργο του Ορθόδοξου Κέντρου είναι, εκτός των άλλων, να διαψεύσει, δια του Ιερού Ναού του Αποστόλου Παύλου, την απογοητευτική για την εικονογραφία μας εντύπωση της Δύσης, η οποία δυστυχώς στηρίζεται σε εύλογες αιτίες, αποδεικνύοντας στους λαούς της Ευρώπης και στις άλλες Εκκλησίες ότι η Ορθοδοξία κατέχει δύναμη εκφραστική και σήμερα και δεν χρειάζεται να καταφύγει σε 'ιστορισμό' και επαναλήψεις. Για το λόγο αυτό, επιχειρείται, δια του έργου αυτού, η προβολή των αξιών της ορθόδοξης παράδοσης, δια μέσου μιας γλώσσας σύγχρονης και κατανοητής, με τρόπο, κατά το δυνατόν δημιουργικό και στη σύλληψη του όλου εικονογραφικού κύκλου και στις επί μέρους λεπτομέρειές του, πράγμα που ήδη επετεύχθη με το αρχιτεκτονικό μέρος»²⁵⁵.

Έχει επίγνωση των δυσχερειών και γι' αυτό μιλάει για «ακροβασία» ανάμεσα σε δυο αντίρροπες δυνάμεις πορείας: «αυτή των στατικών παραδοσιακών στοιχείων και δεδομένων αφ' ενός και, αυτή αφετέρου σύγχρονων δυνατοτήτων και απαιτήσεων. Όσο κόπο κι αν καταβάλει ο εικονογράφος θα είναι λίγος μπροστά στις δυσκολίες του εγχειρήματος. Είμαστε βέβαιοι ότι αυτή είναι η ορθή οδός για την εικονογραφία της εκκλησίας και ότι πράττουμε όπως ο τολμηρός δούλος στην παραβολή των ταλάντων, και όχι όπως ο «κρύψας τό τάλαντον» από φόβο, μη έχοντας το θάρρος να αυξήσει την δωρεά (εν προκειμένω τη διδαχή από την

²⁵² Κοψίδης, *Υπόμνημα*, 16-17.

²⁵³ Κοψίδης, *Υπόμνημα*, 17-18.

²⁵⁴ Κοψίδης, *Υπόμνημα*, 19.

²⁵⁵ Κοψίδης, *Υπόμνημα*, 19.

παράδοση). Διότι η ορθόδοξη εκκλησιαστική παράδοση είναι τόσο μεγάλη, ώστε συντρίβει τους αδόκιμους μιμητές»²⁵⁶.

Ο Κοψίδης φαίνεται να ακολουθεί ως ένα βαθμό τον εικονογραφικό τύπο του Χριστού, όπως απεικονίζεται στην παράσταση της Ουράνιας Θείας Λειτουργίας. Τον τοποθετεί πίσω ακριβώς από την Αγία Τράπεζα του ναού, καθισμένο στον κατά μήκος άξονα της σύνθεσης, με ενδυμασία πιο απλοποιημένη, αλλά δηλωτική την Αρχιερατικής του ιδιότητας. Η παράσταση δεν φέρει καμία επιγραφή. Ο φωτοστέφανος του Χριστού δεν είναι ένσταυρος, όπως συνηθίζεται, και απουσιάζουν οι επιγραφές Ο ΩΝ και ΙC ΧC. Με τα αναπεπταμένα χέρια του και το σταυρόσχημο δέντρο στην κορυφή του βράχου, επί του οποίου κάθεται, ο ζωγράφος υποδηλώνει τη σταυρική του θυσία, ενώ ο βράχος λαμβάνει τη σημασία του Γολγοθά. Το περιβάλλον εντός του οποίου τοποθετήται είναι κάτι εντελώς νέο, χωρίς κανένα εικονογραφικό προηγούμενο. Ακόμη και οι άγγελοι που ζωγραφίζονται δεξιά και αριστερά στο επάνω μέρος του βράχου είναι πολύ μικρής κλίμακας, ενσωματωμένοι στο περιβάλλον, απομακρινόμενοι κατά πολύ από το παραδοσιακό στοιχείο των αγγέλων που δορυφορούν τον Χριστό στην παράδοση της Ουράνιας Θείας Λειτουργίας. Εξ άλλου, και ο ίδιος ο Κοψίδης τους εντάσσει στα «δευτερεύοντα εκφραστικά στοιχεία».

Ο εικονογραφικός τύπος του Χριστού με την πατριαρχική ενδυμασία στις παραστάσεις της Ουράνιας Λειτουργίας, δηλώνει βασικές αρχές του Ορθόδοξου Δόγματος και αποτελεί την εικαστική απόδοση κάποιων σταδίων της Θείας Λειτουργίας όπου προεξάρχει το πρόσωπο του Χριστού. Ο Κοψίδης αποδίδει μια άλλη θεολογική σημαντική στην παράσταση. Θεωρεί ότι με τα φυσικά στοιχεία που απεικονίζει, τονίζεται η ορθόδοξη εικονογραφική αντίληψη για την θεολογική σημασία που έχουν τα ταπεινότερα μέλη αυτού του κόσμου, διευκολύνοντας την κατανόηση της διττής υπόστασης του Χριστού και του μυστηρίου της ενανθρώπισης του. Παραλαμβάνει έναν εικονογραφικό τύπο από την παράδοση και τον μεταπλάθει σχεδόν πλήρως, προσδίδοντάς του ευρύτερες θεολογικές διαστάσεις, προσαρμόζοντας τον, ταυτόχρονα, στις νέες εικαστικές ανάγκες της σύγχρονης αρχιτεκτονικής του Αγίου Παύλου.

4. Η Γέννηση

α. Το θέμα στη βυζαντινή εικονογραφία

Η παράσταση της Γέννησης στη βυζαντινή μνημειακή ζωγραφική, είναι η πιο σύνθετη, αλλά και η πιο σπουδαία από τις χριστολογικές παραστάσεις, είχε δε πρωτεύουσα θέση στο ζωγραφικό διάκοσμο των βυζαντινών ναών. Διαμορφώθηκε σε ξεχωριστές εικονογραφικές ενότητες ήδη από τον 4ο αιώνα. Τα διάφορα τμήματα συνενώθηκαν κατά τον 6^ο - 7^ο αιώνα και διαμόρφωσαν στη συνέχεια τον

²⁵⁶ Κοψίδης, *Υπόμνημα*, 19-20.

μεσοβυζαντινό εικονογραφικό τύπο, ο οποίος, με λίγες μεταβολές ή προσθήκες, παρέμεινε ο ίδιος μέχρι το τέλος της βυζαντινής περιόδου²⁵⁷.

Η όλη σκηνή απλώνεται επάνω σε βραχώδες τοπίο, σε σχήμα συνήθως ισόπλευρου τριγώνου, το οποίο είναι ζωγραφισμένο κατά τον γνωστό «συμβατικό» τρόπο των Βυζαντινών – δηλαδή της απότομης βαθμιδωτής διάταξης του όγκου – στο κέντρο του οποίου ανοίγεται σπήλαιο όπου, ιστορείται η φάτνη των αλόγων, στην οποία βρίσκεται σπαργανωμένο το Θείο Βρέφος. Μπροστά και αριστερά από το Θείο Βρέφος, σπανιότερα στα δεξιά, εικονίζεται η Θεομήτωρ κατά τους τύπους που θα δούμε στη συνέχεια. Πίσω από τη φάτνη προβάλλουν τα κεφάλια «του βόου και του ὄνου». Περιμετρικά του κεντρικού θέματος, ιστορούνται τα σχετικά επεισόδια που διαχωρίζονται μεταξύ τους δια μέσου των πτυχώσεων του ορεινού εδάφους.

Στο ανώτατο τμήμα της όλης σύνθεσης και πάνω ακριβώς από την κορυφή του σπηλαίου, εικονίζεται, με τη μορφή ημικυκλίου, ο ουρανός, από τον οποίο προβάλλει ο μέγας αστέρας που οδήγησε τους Μάγους, το οποίου το φως κατέρχεται στο Θείο Βρέφος. Κάτω και στο μέσον ή σε μία από τις γωνίες του τριγώνου, γράφεται η σκηνή του λουτρού του νεογνού. Στην σκηνή του λουτρού, παρίσταται η μαία – Σαλώμη, η οποία κρατάει τον Ιησού, έτοιμη για να τον πλύνει, πάνω από μια λεκάνη ή ήδη τον έχει εμβαπτίσει στο νερό, ενώ απέναντι της στέκεται μια νεαρή θεραπαινίδα, η οποία χύνει νερό στο αγγείο²⁵⁸. Στην απέναντι συνήθως γωνία ιστορείται ο Ιωσήφ, καθισμένος σε βράχο, σε στάση περισυλλογής στηρίζοντας το κεφάλι στην παλάμη του²⁵⁹. Πάνω αριστερά και εκτός του τριγώνου παριστάνονται συχνά οι υμνούντες άγγελοι, ενώ λίγο πιο κάτω οι τρεις Μάγοι²⁶⁰

²⁵⁷ Ασπρά-Βαρδαβάκη- Εμμανουήλ, *Παντάνασσας*, 99. Για το εικονογραφία της Γέννησης βλ. ενδεικτικά, Millet, *Recherche*, 96-169, Καλοκύρης, *Γέννησις*, 22-104, Lafontaine- Dosogne, *Iconography*, 208 κ.ε., Αντουράκης, *Δωδεκάορτο*, 45-81, εικ. 11-22, Ασπρά-Βαρδαβάκη-Εμμανουήλ, *Παντάνασσας*, 98-103, Ζίας, *Γεννήσεως*, 187-207.

²⁵⁸ Η σκηνή του λουτρού του Θείου Βρέφους προέρχεται από την παράδοση του απόκρυφου Πρωτευαγγελίου του Ιακώβου, σπανιότερα δε απουσιάζει απ' την σκηνή της Γέννησης από τον 8ο αιώνα κι έπειτα. Το επεισόδιο αυτό, αν και δεν αναφέρεται στα Ευαγγέλια, περιλαμβάνεται συχνά σε παραστάσεις της ύστερης αρχαιότητας με θέμα τη γέννηση θεών και ηρώων. Πολύ σύντομα εισάγεται στη χριστιανική τέχνη, αρχικά σε ανάλογες σκηνές της Π. Διαθήκης, στη Γέννηση της Παναγίας και άλλων αγίων προσώπων (Lafontaine, *Iconography*, 211 κ.ε.). Πρβλ. Nordhagen, *Origin*, 333-337, Ασπρά- Βαρδαβάκη- Εμμανουήλ, *Παντάνασσας*, 102, Καλοκύρης, *Γέννησις*, 54.

²⁵⁹ Δίπλα απο τον Ιωσήφ, στέκεται ένας γέρος «συνήθως κακόμορφος» τσοπάνης, ο οποίος κρατά ραβδί και συνομιλεί μαζί του. Ίσως πρόκειται για τον «διάβολο», ο οποίος μεταμορφώθηκε σε «τσοπάνη» και παρουσιάστηκε στον Ιωσήφ για να εσπείρει την αμφιβολία γύρω απο την υπερφυσική γέννηση του Θείου Βρέφους και την Παρθενία της Θεοτόκου (Αντουράκης, *Δωδεκάορτο*, 54) Αργότερα, εξ' αιτίας δυτικών προτύπων, ιστορείται απέναντι από την Θεοτόκο, για λόγους συμμετρίας των προσώπων της σύνθεσης, γονυπετής όπως κι η Θεοτόκος, έχοντας ανάμεσα τους το Θείο Βρέφος. (Καλοκύρης, *Γέννησις*, 61-62).

²⁶⁰ Απο τα δευτερεύοντα επεισόδια της παράστασης, το θέμα των Μάγων οφείλει την διαμόρφωση του στο Ευαγγέλιο του Ματθαίου (Ματθ. 2, 1-12), την εκκλησιαστική φιλολογία και υμνογραφία και απαντάται στην μνημειακή ζωγραφική είτε συνενωμένο είτε χωριστά με την σκηνή της Γέννησης. Οι Μάγοι εικονίζονται συνήθως είτε επάνω σε άλογα που καλπάζουν, είτε πεζοί. Αν και στην Καινή Διαθήκη δεν γίνεται αναφορά για τον αριθμό τους, εν τούτοις η τέχνη από νωρίς παρέστησε τρία πρόσωπα, που συμβολίζουν τις τρεις διαφορετικές ηλικίες της ζωής. Έτσι ο ένας παριστάνεται νέος αγένειος, ο δεύτερος μεσήλικας και ο τρίτος γέροντας (Καλοκύρης, *Γέννησις*, 48-51). Πρβλ. Διονυσίου εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, 86, Αντουράκης, *Δωδεκάορτο*, 53-54.

κρατώντας σε κιβώτια τα δώρα. Πάλι εκτός του τριγώνου αλλά δεξιά, συμμετρικά προς του Μάγους, ιστορούνται οι ποιμένες μεταξύ των ποιμνίων τους, ενώ από πάνω τους ζωγραφίζεται ο ευαγγελιζόμενος αυτούς άγγελος. Οι ποιμένες είναι τρεις ή σπανιότερα δύο, εκ των οποίων ο ένας είναι νέος και καθισμένος σε βράχο παίζοντας τον αυλό του, ενώ ο δεύτερος είναι πρεσβύτερος, όρθιος, στηριζόμενος στην ποιμενική του ράβδο. Πρόβατα, φυτική βλάστηση ή και τρεχούμενα νερά εξαίρουν ακόμη περισσότερο το όλο τοπίο της σκηνής²⁶¹. Το παραπάνω γενικό σχήμα που χαρακτηρίζει την εικονογραφία της Γέννησης κατά τους βυζαντινούς χρόνους – επικρατεί κυρίως από τον 10^ο αιώνα – τροποποιείται κατά τους μεταβυζαντινούς και δέχεται στοιχεία από την Ιταλική Αναγέννηση και την εν γένει δυτική τέχνη, γεγονός που απηχείται και στην «Ερμηνεία» του Διονυσίου εκ Φουρνά²⁶².

Αναφορικά με τους κεντρικούς τύπους της παράστασης, το Θείο Βρέφος, παριστάνεται πάντοτε, σύμφωνα με την Ευαγγελική διήγηση «έσπαργανομένον, κείμενον εν φάτνη» (Λουκ. 2, 12). Ο τύπος αυτός είναι γνωστός από την παλαιοχριστιανική τέχνη και διατηρήθηκε στο Βυζάντιο έως την Χριστιανική τέχνη της Αναγέννησης, οπότε αντικαταστάθηκε από το γυμνό Θείο Βρέφος. Φέρει φωτοστέφανο, άλλοτε απλό κι άλλοτε ένσταυρο όπως στη Μονή Δαφνίου, στον Όσιο Λουκά Λειβαδιάς, Άγιο Στέφανο Καστοριάς κ.α. Η φάτνη ζωγραφίζεται παραλληλόγραμμη, κιβωτιόσχημη έχοντας κατά περίπτωση μικρό ή μεγαλύτερο ύψος²⁶³. Προς την φάτνη προσκλίνουν τα δύο ζώα, ο βους και ο όνος, θερμαίνοντας με την αναπνοή τους το Θείο Βρέφος. Η παρουσία τους οφείλεται στο σχετικό χωρίο του Ησαΐα: «ἔγνω ὁ βοῦς τὸν κτησάμενον καὶ ὄνος τὴν φάτνην αὐτοῦ» (Ησ. 1,3) καθώς και στο απόκρυφο Ευαγγέλιο του Ματθαίου, ενώ οι Ευαγγελιστές δεν

²⁶¹ Καλοκύρης, *Γέννησις*, 21-22. Πρβλ. Αντουράκης, *Δωδεκάορτο*, 47-57, Κόντογλου, *Φοβερόν*, 123-133, Κόντογλου, *Ἐκφρασις*, 156-158. Να σημειώσουμε εδώ ότι το σχέδιο της Γέννησης στην «Ἐκφραση» είναι ζωγραφισμένο από τον Ρ. Κοψίδη.

²⁶² Καλοκύρη, *Γέννησις*, 22, υπ. 1. Στην περιγραφή που μας παρέχει ο Διονύσιος εκ Φουρνά, οι διαφορές είναι σημαντικές: Η Θεοτόκος είναι γονατιστή και κρατά τον Χριστό μέσα στη φάτνη. Ο Ιωσήφ παριστάνεται αριστερά συμμετρικά προς την Θεοτόκο γονατισμένος κι αυτός. Η σκηνή του λουτρού του Ιησού παραλείπεται, ενώ εξαίρεται το πάνω μέρος της σύνθεσης με την απεικόνιση νεφών και αγγέλων οι οποίοι κρατούν χαρτί με τα γράμματα «Δόξα ἐν ὑψίστοις...» (Διονυσίου εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, 86, §5). Σχολιάζοντας ο Κόντογλου τις διαφορές μεταξύ της ορθόδοξης Εικόνας της Γέννησης και της δυτικής εικονογραφίας γράφει: «Στη βυζαντινή αιογραφία ζωγραφίζεται η Γέννηση του Χριστού σαν ένα πράγμα αποκαλυπτικό, χωρίς να πάψει να είναι μαζί και επίγειο. Τα υπερφυσικά ενώνονται με τα φυσικά, η ουράνια δόξα με την ταπεινότερη φτώχεια... Στη βυζαντινή τέχνη ο Χριστός είναι γεννημένος πάντα σε ένα σπήλαιο, ενώ οι ζωγράφοι της Δύσης τον ζωγραφίζουν μέσα σε έναν σταύλο ή σε κάποιο γκρεμισμένο κτίριο... Όσο για τους Μάγους... τους παριστάνουν και σε ιδιαίτερη υπόθεση, που έχει την επιγραφή «Ἡ προσκύνησις τῶν Μάγων»... τη συνηθίζουν όμως πολύ οι αιογράφοι της δυτικής εκκλησίας, επειδή αυτοί αγαπάνε τα πομπώδη και τα θεατρικά θέματα... Παίρνουν λοιπόν για αφορμή τους τρεις Μάγους και αραδιάζουν στρατό ολόκληρο από ιππότες και υπηρέτες και αραπάδες αρματωμένους και χρυσοπυμένους, με άλογα καταστολισμένα, με καμήλες φορτωμένες ακριβά πράγματα, μια συνοδεία ατελείωτη, που ακολουθά τους τρεις Μάγους... Ενώ η Παναγία καμαρώνει σαν πριγκιπέσα που την προσκυνάνε οι υποταχτικοί της» (Κόντογλου, *Φοβερόν*, 124-130).

²⁶³ Καλοκύρης, *Γέννησις*, 23-24. Πρβλ. Αντουράκης, *Δωδεκάορτο*, 49. Για τον τύπο της φάτνης, που θυμίζει σαρκοφάγο και απαντάται σε πολλά παραδείγματα που χρονολογούνται από τον 10^ο αιώνα κι έπειτα, όπως στην Περίβλεπτο του Μυστρά, βλ. Καλοκύρης, *Φάτνη*, 49-50, 59. Πρβλ. Millet, *Recherches*, εκ. 35, 36, 38, 39, 42, 45.

κατονομάζουν τα ζώα²⁶⁴. Το Θείο Βρέφος, η Θεοτόκος και τα δύο ζώα παριστάνονται πάντοτε μέσα σε σκιερό σπήλαιο, γεγονός που δεν αναφέρεται στην Καινή Διαθήκη, αλλά εισήλθε στην εικονογραφία της σκηνής από το απόκρυφο Πρωτευαγγέλιο του Ιακώβου, ενισχύεται από μαρτυρίες εκκλησιαστικών συγγραφέων, και τελικά επιβάλλεται στην εικονογραφία από την υμνολογία της Ορθόδοξης Εκκλησίας²⁶⁵. Στην κορυφή του σπηλαίου εικονίζεται ένας μεγάλος αστέρας, που οδήγησε τους Μάγους, και οι ακτίνες του οποίου κατέρχονται έως το κεφάλι του Θείου Βρέφους, σύμφωνα και με το κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο «καὶ ἰδοὺ ὁ ἀστήρ ὃν εἶδον ἐν τῇ ἀνατολῇ προῆγεν αὐτούς, ἕως ἔλθων ἔστη ἐπάνω οὗ ἦν τὸ παιδίον·» (Ματθ. 2, 9). Το μέγεθος δε του αστέρος οφείλεται στο Πρωτευαγγέλιο του Ιακώβου, την πατερική φιλολογία, καθώς και στην υμνογραφία των Χριστουγέννων, η οποία τον χαρακτηρίζει ως «ἀσυνήθη... ὑπερλάμποντα»²⁶⁶.

Ιδιαίτερη σημασία έχει η παράσταση της Θεοτόκου, την απεικόνιση της οποίας χαρακτηρίζει η στάση την οποία παίρνει, ιστορούμενη δίπλα στο Θείο Βρέφος και που καθορίζουν πάντοτε κάποιες θεολογικές προϋποθέσεις. Σύμφωνα με αυτές η Θεομήτωρ παριστάνεται άλλοτε καθιστή μπροστά από τη φάτνη, άλλοτε ανακεκλιμένη ή ημιανακεκλιμένη σε κλίνη, άλλοτε γωνυπετής προ του Βρέφους και σπάνια καθιστή και θηλάζουσα²⁶⁷. Η Θεοτόκος καθήμενη αποτελεί τον αρχαιότερο τύπο, τον οποίο συναντάμε στα μνημεία της Ελλάδας από τον 11ο αιώνα. Χαρακτηριστικό παραδείγματο του τύπου αυτού, είναι Η Γέννηση της Μονής του Οσίου Λουκά Λειβαδιάς. Με τον τύπο αυτό, η χριστιανική τέχνη ζήτησε να εκφράσει την ιδέα ότι η Θεοτόκος γέννησε ανώδυνα τον Χριστό²⁶⁸. Η ανακεκλιμένη Θεοτόκος είναι ο δεύτερος εικονογραφικός τύπος που διέκρινε ο Millet, δηλαδή της Παναγίας που έχει υποφέρει για να φέρει στον κόσμο τον Σωτήρα Χριστό²⁶⁹. Η ανακεκλιμένη ή ημιανακεκλιμένη επάνω σε στρωμνή και διαγώνια τοποθετημένη Θεοτόκος, αποτελεί τον πλέον διαδεδομένο τύπο στη βυζαντινή τέχνη. Ήδη από τον 11ο αιώνα βρίσκουμε ανακεκλιμένη την Παρθένο στο ψηφιδωτό της Γέννησης στη Μονή Δαφνίου και στην Παναγία των Χαλκίων της Θεσσαλονίκης. Κατά τον 14ο αιώνα έχουμε ικανό αριθμό ανάλογων απεικονίσεων της Θεοτόκου σε πολλά σημαντικά μνημεία όπως π.χ. στους Αγίους Αποστόλους Θεσσαλονίκης, στον Άγιο. Αθανάσιο (Μουζάκη) Καστοριάς, στις τοιχογραφίες της Περιβλέπτου του Μυστρά και στην Παντάνασσα, καθώς και στην Μονή Βατοπεδίου κ.α.²⁷⁰. Ο τύπος της γονατιστής Θεομήτορος, είναι πολύ μεταγενέστερος και αποτελεί δάνειο από την Ιταλική Αναγέννηση. Για πρώτη φορά τον συναντάμε στην ιστορία του Καθολικού της Μονής Σταυρονικήτα Αγίου Όρους το 1546 από τον Θεοφάνη τον Κρητικό²⁷¹ και στην συνέχεια σε πολλές μονές του Αγίου Όρους αλλά και των

²⁶⁴ Καλοκύρης, *Γέννησις*, 24, υπ. 5. Πρβλ. Χατζηφώτης, *Χριστούγεννα*, 76.

²⁶⁵ Αντουράκης, *Δωδεκάορτο*, 48-49, Καλοκύρης, *Γέννησις*, 24, υπ. 9-11.

²⁶⁶ Καλοκύρης, *Γέννησις*, 25. Για το άστρο της Βηθλεέμ. Βλ. Καλοκύρης, *Άστρον*.

²⁶⁷ Καλοκύρης, *Γέννησις*, 26.

²⁶⁸ Καλοκύρης, *Γέννησις*, 28-29.

²⁶⁹ Millet, *Recherches*, 99-100, 104 κ.ε.

²⁷⁰ Καλοκύρης, *Γέννησις*, 29-31. Πρβλ. Ασπρά-Βαρδαβάκη-Εμμανουήλ, *Παντάνασσας*, 98-99, εικ. 41.

²⁷¹ Καλοκύρης, *Θεοτόκος*, 150. Πρβλ. Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, 71, εικ. 83.

Μετεώρων ²⁷². Η Θεοτόκος καθιστή και θηλάζουσα, είναι ένας σπάνιος τύπος, το παλαιότερο δε παράδειγμα αποτελεί η τοιχογραφία της Όμορφης Εκκλησίας στην Αίγινα (1289)²⁷³.

β. Η Γέννηση στην Πρόθεση του Αγίου Παύλου απο τον Ρ. Κοψίδη

Ο Κοψίδης στο «Υπόμνημα» του, δεν αναφέρεται στην παράσταση της Γέννησης στην Πρόθεση του Αγίου Παύλου, διότι την εικονογράφησε αργότερα το (1976). Στα αρχικά προσχέδια με μολύβι, στα οποία θα αναφερθούμε στο τρίτο μέρος της εργασίας μας, μελετά το σύνολο της σύνθεσης, αλλά και ξεχωριστά τμήματα της, όπως την Παναγία, τον Ιωσήφ, τα ζώα κ.α. Πολλά από τα στοιχεία των προσχεδίων τελικά επιλέγει να μην τα εικονογραφήσει, δημιουργώντας ένα πιο απλό και ευανάγνωστο σύνολο. Ενώ, σε γενικές γραμμές, ακολουθεί τον καθιερωμένο εικονογραφικό τύπο, στην πραγματικότητα δημιουργεί μια πρωτότυπη σύνθεση που φέρει την σφραγίδα της προσωπικής του εικαστικής γραφής.

Η όλη παράσταση είναι δομημένη πάνω στο γνωστό από την παράδοση βραχώδες τοπίο, σε σχήμα ισόπλευρου τριγώνου, χωρίς όμως τις βαθμιδωτές διατάξεις του όγκου, στο κέντρο του οποίου ανοίγεται σπήλαιο. Σύμφωνα με το γενικό προαναφερθέν σχήμα της παράστασης, διακρίνουμε ένα κεντρικό θέμα και δευτερεύοντα επεισόδια. Στο κέντρο βρίσκεται η μορφή της Θεοτόκου μαζί με το Θείο Βρέφος εντός της φάτνης, καθώς και τα δύο ζώα, τον όνο και το βόδι. Το Βρέφος Ιησούς, εικονίζεται σπαργανωμένο, μέσα σε ένα ελλειπτικού σχήματος κιβώτιο, που μοιάζει περισσότερο με βρεφική κούνια παρά με πέτρινη λάρνακα. Φέρει φωτοστέφανο που δεν είναι ένσταυρο. Η Θεοτόκος βρίσκεται αριστερά του Θείου Βρέφους, ανακεκλιμένη επάνω σε στρωμένη και διαγώνια τοποθετημένη, όπως στην Παντάνασσα του Μυστρά²⁷⁴. Όμως εδώ, ο ζωγράφος έχει αναστρέψει το σχέδιο. Η Παναγίας δεν έχει γυρισμένη την πλάτη προς το Βρέφος, αλλά αντίθετα το κοιτάζει στοργικά, τείνοντας μάλιστα το δεξί της χέρι προς Αυτό, ενώ με το αριστερό στηρίζει το κεφάλι της. Τον τύπο αυτό μάλιστα ο Κοψίδης δεν τον επαναλαμβάνει σε άλλα μνημεία, εκτός σε δύο σχέδια, το ένα στην «*Εκφραση*»²⁷⁵ του Κόντογλου και το άλλο, στο προσχέδιο του (1990) για την Γέννηση στον Άγιο Παύλο.

Εντός του σκούρου φόντου του σπηλαιού, διαβάζουμε τις επιγραφές «Ἡλιον τοῖς ἐν σκότει», «ἐτέχθη ὑμῖν σήμερον Σωτήρ», «ἐν φάτνη τῶν ἀλόγων», «ὁ πρὸ αἰώνων Θεός». Επάνω δε στην ανοιχτόχρωμη στρωμένη της Θεοτόκου γράφεται: «Θρόνον Χερουβικόν τὴν Παρθένον», «Ἡ χώρα τοῦ ἀχωρήτου». Στο ανώτατο τμήμα της σύνθεσης, δεξιά και αριστερά της τριγωνικής κορυφής του βουνού, εικονίζονται ἄγγελοι, όχι όμως με τη συνηθισμένη τους μορφή. Διακρίνουμε μέσα

²⁷² Καλοκύρης, Θεοτόκος, 150, Millet, *Recherches*, 94, εκ. 35.

²⁷³ Καλοκύρης, *Γέννησις*, 36. Για τις τοιχογραφίες της Όμορφης Εκκλησίας, βλ. Σωτηρίου, *Όμορφη*, 243-276, Φωσκόλου, *Όμορφη Εκκλησία*.

²⁷⁴ Ασπρά-Βαρδαβάκη-Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, 100, εκ. 41.

²⁷⁵ Κόντογλου, *Εκφρασις*, 157.

στο σκούρο, σχεδόν μαύρο κάμπο της εικόνας, οκτώ σπερματομόρφα πλαίσια με στηθάρια αγγέλων, που στρέφονται προς το κέντρο με τα χέρια σε στάση δέησης, ενώ από κάτω αναγράφεται ο ύμνος των αγγέλων: «Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ καὶ ἐπὶ γῆς εἰρήνη, ἐν ἀνθρώποις εὐδοκία».

Κάτω αριστερά «λιλιπούτειες» απεικονίζονται οι μορφές των τριών Μάγων, ένας νέος, ένας μεσήλικας κι ένας γέρος, όπου με προτεταμένα τα χέρια φέρουν τα δώρα τους προς τον νεογέννητο Ιησού. Κατ' αντιστοιχία, στην κάτω δεξιά πλευρά, ιστορούνται οι τρεις μικροσκοπικές μορφές των ποιμένων και των ζώων. Οι ποιμένες, όπως και οι Μάγοι, κινούνται προς το κέντρο, δείχνοντας με τα χέρια τους το κεντρικό θέμα, έχοντας μάλιστα τις πλάτες τους στραμμένες προς τον θεατή. Πλαισιώνονται από τις επιγραφές: «Ποιμένες εἶδον τὸ θαῦμα», «Εὐφράνθητι Ἱερουσαλήμ».

Επάνω στον κεντρικό άξονα της σύνθεσης και όχι δεξιά ή αριστερά, όπως συνηθίζεται, εικονίζεται ο μνήστωρ Ιωσήφ, καθισμένος, κρατώντας και με τα δύο χέρια το πρόσωπο του, με βλέμμα απορίας και θαυμασμού. Βρίσκεται μέσα σε μαύρο φόντο που μοιάζει να είναι η συνέχεια του σπηλαίου, αλλά πάντως έξω και μακριά από την κεντρική σκηνή. Τον πλαισιώνουν δυο λευκά μικρά φίδια, σύμβολο μάλλον των κρυφών λογισμών του, ενώ πίσω του διακρίνεται η απεικόνιση του δαίμονα – διαβόλου, με «αιγοτραγοειδή μορφή»²⁷⁶. Με τη μορφή αυτή, ο Κοψίδης αντικαθιστά εκείνη του βοσκού με την κάπα, που στέκεται συνήθως μπροστά από τον Ιωσήφ, ως σύμβολο των λογισμών του.

Εκτός των παραπάνω γνωστών ή λιγότερο γνωστών παραδοσιακών εικονογραφικών στοιχείων της Γέννησης, είναι πολύ χαρακτηριστικά τα κυματοειδή μοτίβα, οι κλίμακες, οι τροχοί, οι σταυροί, τα αγκάθια, οι πέτρες με τις ερμηνέες σκιές, καθώς και σχηματικές παραστάσεις ανθρώπων δεομένων, που εγγράφονται μέσα σε διάφορα «κυβιστικά» πλαίσια. Από τη σύνθεση του Κοψίδη απουσιάζουν η σκηνή του λουτρού του Βρέφους, ο Ευαγγελισμός των ποιμένων, καθώς και το σύμβολο του ουρανού με τη μορφή ημικυκλίου στην κορυφή του σπηλαίου. Δεν παραλείπει όμως να σχεδιάσει, μια φωτινή ακτίνα, που ξεκινάει απο ψηλά και καταλήγει στο άστρο της Βηθλεέμ πάνω απο το Θείο Βρέφος. Σε σχέση πάντως με τ' αρχικά προσχέδια, η σκηνή στην Πρόθεση παρουσιάζεται πολύ πιο απλοποιημένη, αφαιρούνται αρκετά στοιχεία με κυριότερο αυτό της ακτινωτής δόξας στην κορυφή, απ όπου απορρέουν ακτίνες, ανάμεσα στις οποίες παρεμβάλλονται επιγραφές, όπως: «εἰρήνη, ἀγάπη, εὐλογία, φῶς ἰλαρὸν» κ.α. Επίσης ο αριθμός των αγγέλων στην κορυφή μειώνεται στους οκτώ, ενώ αρχικά είχαν προσχεδιαστεί πολλοί περισσότεροι.

Συμπερασματικά θα είχαμε να παρατηρήσουμε τα εξής: Ο Κοψίδης διατηρεί τα βασικά εικονογραφικά στοιχεία της Γέννησης, σύμφωνα με το γενικό σχήμα της

²⁷⁶ Απεικονίσεις δαιμόνων με «αιγοτραγοειδή μορφή» δεν απαντώνται συχνά στον ορθόδοξο ανατολικό χώρο. Οι συνθέσεις αυτές, εμφανίζουν ένα και μόνο εικονογραφικό τύπο του δαίμονα με μικρές παραλλαγές. Τα κέρατα είναι πάντοτε απαραίτητα, συνήθως δε η ουρά και τα φτερά. Τέτοιες μορφές δαιμόνων εικονίζονται σε σκηνές του βίου της παρθενομάρτυρας Αγίας Μαρίας. Προβατάκης, *Διάβολος*, 240.

παράστασής της, το κεντρικό θέμα και τα δευτερεύοντα επεισόδια. Κρατά απαραχάρακτες και αναγνωρίσιμες τις βασικές μορφές της Θεοτόκου, του Ιωσήφ και του Θείου Βρέφους. Τοποθετεί τα γεγονότα εντός του παραδοσιακού βραχώδους τοπίου σε σχήμα τριγώνου. Αν και στηρίζεται στην παράδοση, στην πραγματικότητα δημιουργεί έναν νέο εικονογραφικό τύπο, με τον οποίο εμπλουτίζει την μέχρι τότε εικονογραφική παραγωγή. Με τα σπερματόμορφα στηθάρια των αγγέλων, με τη σμίκρυνση των μορφών των Μάγων, των ποιμένων και του Ιωσήφ, πλην της Θεοτόκου, με την προσωποποίηση των λογισμών του Ιωσήφ, με τα διάφορα σύμβολα, όπως τις κλίμακες, τους σταυρούς κ.α. καταφέρνει να δώσει την προσωπική του σφραγίδα στην εικονογραφία της σκηνής. Εντυπωσιακή είναι και η παράθεση διαφόρων αναγνωριστικών επιγραφών από την υμνολογία της Εκκλησίας, αν και απουσιάζει η βασική επιγραφή «Η ΧΡΙΣΤΟΥ ΓΕΝΝΗΣΙΣ».

4. Οι άγιοι Πατριάρχες Κωνσταντινουπόλεως

Στο «Υπόμνημά» του ο Κοψίδης αναφέρει, ότι δεν είχε αποφασισθεί ακόμη τι επρόκειτο να ζωγραφιστεί στους πλάγιους τοίχους του κυρίως ναού: «Οι πλευρές (βόρειος και νότιος τοίχος) εντάσσονται σε ένα νοητό τετράγωνο. Οι δυνάμεις του τετραγώνου είναι οι τέσσερις γωνίες του. Σ' αυτές τις γωνίες σχηματίζονται τέσσερα παραλληλόγραμμα σχήματα, στα οποία θα παρασταθούν τέσσερις βασικές παραστάσεις, από το Ιεραποστολικό έργο της Εκκλησίας. Αφήνεται για το μέλλον η απόφαση για τα τμήματα αυτά, ώστε, κατά την πρόοδο του υπόλοιπου έργου, να ωριμάσει η λύση για την εικονογράφηση τους. Ο ενδιάμεσος χώρος επεξηγείται από το (σχήμα 1), καθώς και τα συνοδύοντα προσχέδια, αλλά και αυτού η λύση δεν θεωρείται τελειωτική. Πιθανόν να τροποποιηθεί κατά την πρόοδο του έργου. Μόνο οι γενικές χαράξεις θα διατηρηθούν, ως γενικό πλαίσιο»²⁷⁷.

Κατά την έρευνα μας στο αρχείο του Ρ. Κοψίδη, διαπιστώσαμε ότι διατηρούσε «Μνημόνιο συνομιλίας» με τον καθηγητή Ιω. Κωνσταντινίδη, με τον οποίον τον συνέδεε σχέση φιλίας και αλληλοεκτίμησης αν κρίνουμε από το ύφος των επιστολών. Σχετικά με τις τέσσερις παραστάσεις του κυρίως ναού, σε επιστολή του (7 Δεκ. 1977) ο Κοψίδης αναφέρει: «Να αρχίσει η νέα εικονογράφηση από το νάρθηκα. Να γίνουν στο μεταξύ μακέτες που θα τις στείλω στο Κέντρο σε φωτογραφίες. Η σύνθεση να έχει απλοχωριά, με πολλά κενά κατά την Ανάληψη. Να μελετήσω σε μακέτες τις εξής παραστάσεις για τις 4 γωνίες: Η Γενεή (με αγγέλους). Πρόσφυγες φτωχοί και πλούσιοι Έλληνες της διασποράς (στο βάθος αμυδρά πολιτείες). Το Πατριαρχείο Κων/πόλεως. Πυραμιδοειδής λόφος και πάνω του το Πατριαρχείο. Δεξιά και αριστερά στον ουρανό από ένας άγγελος, κάτω στο βάθος οι υπόλοιποι έξι από τους επτά λόφους της Πόλης αμυδρά. Ίσως: Το αρχαίο ελληνικό πνεύμα. (Εκκλησία χτισμένη με αρχαία μέλη (;)..... Θα γίνει το τέμπλο και μετά η εικόνα του Μεγάλου Αρχιερέα στο θρόνο, ώστε να συνδεθεί με το ίδιο πλαίσιο. Θα γίνει η οροφή (σύνθεση του Σύμπαντος), ίσως σε μικρότερο μέγεθος.

²⁷⁷ Κοψίδης, *Υπόμνημα*, 26-27.

Δημοσίευση του έργου πιθανόν με χρηματοδότηση του Κέντρου – μελέτη δική μου. Έκδοση στην Αθήνα. Άδεια για πρώτη δημοσίευση σε περιοδικό της Αθήνας...»²⁷⁸.

Για τα μεσοτοιχώματα μεταξύ των παραθύρων του κυρίως ναού, υπήρξε αρχικά η σκέψη να εικονισθούν Ευαγγελιστές και Απόστολοι. Η ιδέα αυτή εγκατελείφθη και επεκράτησε η γνώμη του Κωνσταντινίδη να εικονισθούν οι Πατριάρχες Κων/πόλεως «Οίτινες Άγιοι της Εκκλησίας ανεδείχθησαν, εν είδη πορτραίτων των προγόνων εις οικογενειακόν πύργον αυτών, ως δύναται κατ' επέκτασιν να θεωρηθεί το Κέντρον ημών δια το Πατριαρχείον Κωνσταντινουπόλεως»²⁷⁹.

Μετά τις διαπραγματεύσεις, η τελική μορφή που έλαβε η εικονογράφιση είναι η ακόλουθη: Στο βόρειο τοίχο ο Κοψίδης ιστόρησε τους αγίους Πατριάρχες Κων/πόλεως: Νικόλαο τον Μυστικό, Φώτιο, Ταράσιο και Ιωάννη τον Νηστευτή, και στο νότιο τοίχο τους αγίους Ανδρέα τον Πρωτόκλητο, Γρηγόριο τον Θεολόγο, Ιωάννη τον Χρυσόστομο και τον άγιο Στάχυ. Όλες αυτές οι μορφές απεικονίστηκαν ως εξέχουσες φυσιογνωμίες του Οικουμενικού Πατριαρχείου και γενικότερα της Ανατολικής Ορθόδοξου Εκκλησίας. Ανάμεσα σε μονοχρωματικά ημικύκλια, εντός τετράγωνου πλαισίου, σε σκούρο σχεδόν μαύρο κάμπο, οι άγιοι παρίστανται στηθαίοι. Με το δεξί χέρι ευλογούν και στο αριστερό κρατούν Ευαγγέλιο πλούσια διακοσμημένο με γεωμετρικά μοτίβα. Εκατέρωθεν και πάνω από τις μορφές υπάρχουν ανά δύο πτεροειδή σπερματομορφα σχήματα με μάτια²⁸⁰.

Σε εικονογραφικό επίπεδο, παρά την όποια σχηματοποίηση ή απλοποίηση του σχεδίου και του χρώματος, οι άγιοι διατηρούν τα μορφικά χαρακτηριστικά τους. Κατά κανόνα ακολουθεί, την περιγραφή που μας παρέχουν η «Έκφραση» του Κόντογλου κι η «Ερμηνεία» του Διονυσίου. Ο άγιος Φώτιος ιστορείται ως «γέρων κοντογένης»²⁸¹. Ο άγιος Ταράσιος ως «γέρων όξυγένης»²⁸². Ο άγιος Ιωάννης ο Νηστευτής «γέρων μιξοπόλιος»²⁸³ δηλαδή με υπόλευκα – ψαρά γένια και μαλλιά. Ο άγιος Ανδρέας ο Πρωτόκλητος, «γέρων μέ άκτένιστα μαλλιά καί διχαλωτόν γένειον, κρατῶν χαρτί τυλιγμένον καί κοντάρι μέ σταυρό»²⁸⁴. Εδώ βέβαια, χάριν της ενότητας με τους δίπλα παριστάμενους αγίους, ο Κοψίδης τον ζωγραφίζει να ευλογεί και να κρατά Ευαγγέλιο. Θέλοντας όμως με έμμεσο τρόπο να δηλώσει το μαρτυρικό του τέλος, σχηματίζει τους σταυρούς επάνω στο ωμοφόριο του σε σχήμα Χ, όπως και σταυροειδή είναι τα σχήματα που κοσμούν την στάχωση του κλειστού κώδικα που κρατάει. Δίπλα από τον άγιο Ανδρέα εικονίζεται ο άγιος Γρηγόριος ο Θεολόγος «γέρων φαλακρός μέ πλεξιδάκι εις τήν κορυφήν, μέ θολωτά όφρύδια, κατσαρομάλλης, μέ πλατεϊαν γενειάδα καί περικαπνισμένην, χωρισμένην εις δύο

²⁷⁸ Κοψίδης, *Μνημόνιο*, (χ.αρ.σελ.).

²⁷⁹ Constantinidis, *Le Centre*, 46, (σχήμα 19).

²⁸⁰ Παπάς, *Διακόσμηση*, 270-273.

²⁸¹ Κόντογλου, *Έκφρασις*, 314.

²⁸² Κόντογλου, *Έκφρασις*, 130. Πρβλ. Διονυσίου εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, 154.

²⁸³ Κόντογλου, *Έκφρασις*, 315. Ο Διονύσιος τον αναφέρει ως «γέρων ού πολλά» (Διονυσίου εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, 156, 269).

²⁸⁴ Κόντογλου, *Έκφρασις*, 92. Πρβλ. Διονυσίου εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, 151.

μέρη, δασύφρυδος»²⁸⁵. Ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος «εικονίζεται εις άνδρικήν ήλικίαν, ισχνός κατά πολλά, βαθυμάγουλος, νηστευτικός, μέ μεγάλην κεφαλήν, φαλακρός, μέ όμμα πλήρες κατανύξεως, μέ μηλομάγουλα και σιαγόνας όπου έξέχουν, σπανίζων, μέ όλίγους τρίχας εις τόν πάγονα. Πολλάκις ζωγραφίζεται με παπαλήθραν εις τήν κεφαλήν»²⁸⁶. Τελευταίος στη σειρά των Ιεραρχών του νότιου τοίχου εικονίζεται ο άγιος Στάχυς ως «νέος όξυγένης»²⁸⁷. Δεν είναι τυχαίο ότι εικονίζεται σ' αυτήν την θέση ο άγιος Στάχυς, αφού σύμφωνα με τον Διονύσιο «όν ό απόστολος Ανδρέας διαπλέων τήν ποντικήν θάλασσαν έν Αργυροπόλει τής Θράκης επίσκοπων του Βυζαντίου κατέστησε· νέος όμοιος τω άγίω Βασιλείω»²⁸⁸.

Η τελική πάντως μορφή, που έλαβε η εικονογράφηση των πλάγιων τοίχων του κυρίως ναού, απέχει αρκετά από τον αρχικό σχεδιασμό του Κοψίδη, μετά την παρεμβολή, ανάμεσα από τις μορφές των αγίων Πατριαρχών ολόσωμων αγίων που τους στεφανώνουν άγγελοι από τον Γ. Μητράκα²⁸⁹.

²⁸⁵ Κόντολγου, *Έκφρασις*, 130.

²⁸⁶ Κόντολγου, *Έκφρασις*, 130. Πρβλ. Διονυσίου εκ Φουρνά *Ερμηνεία*, 154. Ειδικά για την εικονογραφία του αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου, βλ. Συνοδινός, *Ιωάννης*, 5-42.

²⁸⁷ Κόντολγου, *Έκφρασις*, 307.

²⁸⁸ Διονυσίου εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, 298.

²⁸⁹ Ο Γ. Μητράκας ζωγράφισε στον βόρειο τοίχο τις αγίες Μαρίνα, Καλλιόπη, Παρασκευή, Βαρβάρα και Ευφημία να «κρατούν τα γνωστά εμβλήματα τους. Χαρακτηριστικά ο κατακορυφισμός και ο μανιερισμός στις σιλουέτες (πολύ μικρά κεφάλια), η φινέτσα στις κινήσεις των στεφανηφόρων αγγέλων, η ποικιλομορφία και πολυχρωμία των ρούχων, το μεγάλο ύψος των μορφών σε σύγκριση με τα μικρά κυπαρίσσια και τα λουλούδια στα καλάθια κάτω από τα πόδια τους.» Στον νότιο τοίχο του κυρίως ναού ιστορήθηκαν οι άγιοι Ευθύμιος, Παντελεήμων, ο Διάκονος Στέφανος, ο επίσκοπος Πύρρος και ο άγιος Θεράπων. Κρατούν τα γνωστά εμβλήματα τους. Χαρακτηριστικά και πάλι ο κατακορυφισμός και ο μανιερισμός στις σιλουέτες, η φινέτσα στις κινήσεις των στεφανηφόρων αγγέλων, η πρωτότυπη διακόσμηση, ιδίως των επιτραχηλίων και η πολυχρωμία των ενδυμασιών και τον αμφίων» (Παπάς, *Διακόσμηση*, 275-281).

ΜΕΡΟΣ Γ΄
ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ
ΤΟΥ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ Ρ. ΚΟΨΙΔΗ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α΄
ΟΙ ΒΑΣΙΚΕΣ ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ ΖΩΓΡΑΦΙΚΟΥ
ΤΡΟΠΟΥ

1. Η διατήρηση των καθιερωμένων εικονογραφικών τύπων

Για τους βυζαντινούς οι εικονογραφικοί τύποι, οι οποίοι ταυτίζονται με τις υποστατικές μορφές των εικονιζομένων, δεν μπορούν ν' αλλάζουν με βάση τη δημιουργική φαντασία των ζωγράφων. Η θεολογία της εικόνας, που διατυπώθηκε από τους εικονόφιλους πατέρες στη διάρκεια της εικονομαχίας, οδήγησε στην αναβάθμιση του ρόλου της μορφής, σε σχέση με ό,τι συνέβαινε προεικονομαχικά²⁹⁰.

Η εκκλησία όρισε ως εικόνα την μορφή ενός προσώπου ή όποιου άλλου πράγματος. Η εικόνα, κατά την ουσία της, δεν είναι δημιουργία του καλλιτέχνη, καθόσον είναι φυσικό και ιστορικό γεγονός, όπως ο Ιερός Φώτιος θα διακηρύξει στην εκπνοή της εικονομαχίας²⁹¹. Σύμφωνα με τον ορισμό του αγίου Θεοδώρου του Στουδίτη, η τεχνητή εικόνα είναι αυτή που φέρει την εξωτερική μορφή του εικονιζόμενου, τα ιδιαίτερα υποστατικά ιδιώματα της μορφής του. Ο χαρακτηρισμός της ομοίωσης εικόνας και πρωτοτύπου ως «υποστατικής» στην έκταση που αυτός επισημαίνεται στο έργο του Στουδίτη, αποτελεί βασικό στοιχείο προσωπικής συνεισφοράς του ιερού πατέρα στη διαμόρφωση της Θεολογίας των ιερών εικόνων²⁹².

Η θεολογία της Ζ' Οικουμενικής συνόδου διατύπωσε με σαφήνεια ότι: «Οὐ ζωγράφων ἐφεύρεσις ἢ τῶν εἰκόνων ποιήσις, ἀλλὰ τῆς καθολικῆς ἐκκλησίας ἔγκριτος θεσμοθεσία καὶ παράδοσις...μενοῦνγε αὐτῶν (= πατέρων) ἢ ἐπίνοια καὶ ἢ παράδοσις, καὶ οὐ τοῦ ζωγράφου. Τοῦ γὰρ ζωγράφου ἢ τέχνη μόνον· ἢ δὲ διάταξις πρόδηλον τῶν δειναμένων ἁγίων πατέρων» (Mansi 13, 252 BC)²⁹³. Η θεώρηση της εικόνας σε σχέση με την υπόσταση έθεσε τα θεμέλια μιας νέας εικονογραφικής

²⁹⁰ Για την σχέση μορφής και εικόνας, βλ. Κόρδης, *Μορφή*, 207-248, Κόρδης, *Ιεροτύπως*, 75, 82-83, 86-93, 103-105, 131, 150, 166-167, όπου και βιβλιογραφία.

²⁹¹ Κόρδης, *Εικόνα*, 37. Για μια αναλυτική παρουσίαση και σχολιασμό των θέσεων του Ι. Φωτίου σχετικά με τους όρους «μορφή», «εικόνα», «εικονουργία», βλ. Κόρδης, *Ιεροτύπως*, 112 κ.ε., Κόρδης, *Εικόνισμα*, 63.

²⁹² Κορναράκης, *Θεολογία*, 109.

²⁹³ Για τις θέσεις της Συνόδου, βλ. Κόρδης, *Ιεροτύπος*, 111-171, Γιαννόπουλος, *Ιδέαι*, 3-23.

πραγματικότητας που έχει ως άμεση συνέπεια την σταθεροποίηση των εικονογραφικών τύπων²⁹⁴. Για την ιστόρηση του Χριστού, των αγίων και των γεγονότων της Θείας Οικονομίας η Εκκλησία διατηρεί με σεβασμό την ιστορική πραγματικότητα. Τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα των αγίων, διατηρούνται προσεκτικά και η πιστότητα στην ιστορική αλήθεια θα κάνει την εικονογραφία των αγίων σταθερή, όσο τίποτε άλλο²⁹⁵.

Τα εικονίσματα, ως γεγονός αληθείας κατά τη μορφή και κατά το όνομα είναι άτρεπτα. Είναι όμως και γλώσσα, είναι εικαστικό γεγονός και ως τέτοιο έχει ιστορική εξέλιξη μέσα στους αιώνες. Η εξέλιξη όμως αυτή δεν αναφέρεται στην ποικιλία των μορφών, γιατί τότε θα είχαμε διαφορετικές αλήθειες, αλλά ποικιλία τρόπων παρουσίασης της μιας και μοναδικής αλήθειας που φανερώθηκε με μοναδική υποστατική μορφή²⁹⁶.

2. Ο εικαστικός λόγος και οι βασικές ζωγραφικές αρχές

Η βυζαντινή ζωγραφική αποτελεί ένα αυτόνομο ζωγραφικό σύστημα με συγκεκριμένες ζωγραφικές αρχές, που αναπτύχθηκαν κατά την διάρκεια της βυζαντινής περιόδου και οι οποίες διέπουν την εικονογραφική παραγωγή όλων των περιόδων και στυλιστικών τάσεων. Ο ζωγραφικός αυτός τρόπος προήλθε από την σύνθεση τεχνοτροπικών στοιχείων που δανείστηκαν οι βυζαντινοί από την μεγάλη κληρονομιά της τέχνης των κλασικών και ελληνιστικών χρόνων καθώς και της ύστερης αρχαιότητας. Έχει όμως τη δική του φιλοσοφία σχετικά με την εικαστική φόρμα, το σχέδιο, τη σύνθεση, το χρώμα και κυρίως την λειτουργία του ζωγραφικού χώρου αναφορικά με τη σχέση εικόνας και θεατή²⁹⁷.

Πιο συγκεκριμένα δύο μεγάλοι κλάδοι, ο ελληνιστικός και ο ανατολικός, ή αλλιώς ο ελληνιστικός νατουραλισμός και ο εξπρεσιονισμός της ύστερης αρχαιότητας, ήταν οι πηγές στις οποίες κατέφυγαν προκειμένου να αντλήσουν από εκεί τις βασικές ζωγραφικές αρχές για να στηρίξουν την τέχνη τους²⁹⁸. Ενώ κατά τους πρώτους αιώνες ο χωρισμός των στοιχείων των δυο κλάδων ήταν εμφανέστερος, σταδιακά η βυζαντινή ζωγραφική κατάφερε να συνενώσει αρμονικά και να ισορροπήσει τα στοιχεία που παρέλαβε²⁹⁹.

Πρόκειται για μια γλώσσα εικαστικού χαρακτήρα. Αυτό σημαίνει ότι ο τρόπος που αποδίδει τις μορφές, που χρησιμοποιεί τα εργαλεία της ζωγραφικής

²⁹⁴ Η σταθεροποίηση των εικονογραφικών τύπων μετά την εικονομαχία επισημάνεται από πολλούς ερευνητές. Βλ. Κόρδης, *Ιεροτύπος*, 138-142, υπ. 36.

²⁹⁵ Ουσπένσκυ, *Θεολογία*, 220-222.

²⁹⁶ Κόρδης, *Εικόνισμα*, 63.

²⁹⁷ Κόρδης *Αυγοτέμπερα*, 47.

²⁹⁸ Καλοκύρης, *Ζωγραφική*, 33. Πρβλ., Κόρδης, *Έν ρυθμό*, 73-74. Αναφορικά με την καταγωγή των χαρακτηριστικών που διέπουν το βυζαντινό ζωγραφικό σύστημα υπάρχει σχετική ομοφωνία μεταξύ των ερευνητών, βλ. σχετικά Kitzinger, *Η Βυζαντινή, Mathew, Aesthetics*, 1-77, Καλοκύρης, *Εισαγωγή*, 114-118, Καλοκύρης, *Ζωγραφική*, 33-38, Πανσέληνου, *Βυζαντινή*, 35-41, Κόρδης, *Αυγοτέμπερα*, 47-55.

²⁹⁹ Καλοκύρης, *Ζωγραφική*, 34.

γραμμή, χρώμα, φόρμα κ.α, δεν είναι φυσιοκρατικός, αλλά ζωγραφικός. Ο λόγος επομένως της βυζαντινής ζωγραφικής δεν είναι δυνατόν να αναζητηθεί στη φύση, αλλά πρωτίστως στην θεωρία των βυζαντινών για την εικαστική πράξη, στο τρόπο δηλαδή που αντιλαμβάνονταν την ζωγραφική και την λειτουργία της³⁰⁰.

Ο εξεικονισμός για την Εκκλησία δεν νοείται ως αντικειμενική παρουσίαση κάποιων μορφών του παρελθόντος³⁰¹. Η εικονογραφική τέχνη έρχεται να αισθητοποιήσει, να κάνει ορατή την ίδια την Εκκλησία, όπως αυτή σημαίνεται στην αρχιτεκτονική του βυζαντινού ναού, αλλά και όπως αυτή βιώνεται στην ευχαριστιακή σύναξη ως κοινωνία προσώπων του σώματος του Χριστού³⁰². Πάνω σ' αυτή τη βάση θεμελιώνεται όλο το σύστημα της βυζαντινής ζωγραφικής και από την οποία απορρέουν όλες οι μετέπειτα κατακτήσεις της. Κύριος στόχος του βυζαντινού ζωγράφου είναι να φέρει σε σχέση, να δημιουργήσει κοινωνία μεταξύ των δύο αυτών μερών, των αγίων που εικονίζονται στους τοίχους και των πιστών που εισέρχονται στο ναό³⁰³. Η καταγραφή της σχέσης αυτής πραγματοποιείται με το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ορθόδοξου ναού³⁰⁴. Το πρόγραμμα αυτό είναι άμεσα συνδεδεμένο με τη θεολογική σημαντική που έχει ο ορθόδοξος ναός ιδιαίτερα κατά τους βυζαντινούς χρόνους³⁰⁵.

Οι βασικές ζωγραφικές αρχές του συστήματος θα μπορούσαν να συνοψιστούν στα ακόλουθα: Στην απουσία ζωγραφικού βάθους και αυτόνομου ζωγραφικού χωροχρόνου πέρα και πίσω από την ζωγραφική επιφάνεια. Η ανάπτυξη της σύνθεσης σε ύψος και η χρήση της λεγόμενης «ανάστροφης» προοπτικής. Η γραμμικότητα, η οριοθέτηση δηλ. των μορφών και των επιμέρους στοιχείων της σύνθεσης δια μέσου της γραμμής. Η χρωματικότητα. Οι μορφές είναι πάντοτε οριοθετημένες σε κάποιο χρώμα και δεν αναφέρονται στο μαύρο – σκούρο. Η πλαστικότητα, η απόδοση του όγκου και της κίνησης των εικαστικών μονάδων, μέσω της αντιπαράθεσης θερμών και ψυχρών καθώς και σκούρων και ανοιχτών χρωμάτων. Ο ρυθμός, η οργάνωση της σύνθεσης πάνω σε χιαστί άξονες έτσι ώστε η εικαστική φόρμα να υπάρχει σε δυναμική ισορροπία, έτσι που η κίνηση να συνυπάρχει με την ακινησία χωρίς η μία να αίρει τη άλλη³⁰⁶.

Ενώ οι παραπάνω ζωγραφικές αρχές παραμένουν πάντοτε σταθερές αυτό που συνεχώς αλλάζει είναι το στυλ – ύφος των εικόνων. Με τον όρο στυλ εννοούμε εδώ τον ιδιαίτερο τρόπο διαχείρισης των ζωγραφικών στοιχείων από τον κάθε

³⁰⁰ Κόρδης, *Αυγοτέμπερα*, 51, Κόντογλου, *Περί ζωγραφικής*, 31.

³⁰¹ Κόρδης, *Εικόνα*, 56-57.

³⁰² Ζηζιούλας, *Ενότις*, 29, 37-38.

³⁰³ Κόρδης, *Παρουσίες*, 463, Καλοκύρης, *Εισαγωγή*, 30.

³⁰⁴ Με τον όρο «εικονογραφικό πρόγραμμα» εννοούμε ένα σύστημα εικονογραφικό που καθορίζει το είδος και τη θέση των ζωγραφικών θεμάτων που διακοσμούν τον ναό. Αναφορικά με το θέμα, βλ. Στουφή-Πουλημένου, *Χριστιανική Αρχαιολογία*, 309-371, Σωτηρίου, *Κύκλοι*.

³⁰⁵ Αντουράκης, *Χριστιανική Αρχαιολογία*, 53-54, Αναλυτικά για τους συμβολισμούς των μερών του ναού, βλ. Καλλίνικος, *Ναός*, 45-137, Προκοπίου, *Κοσμολογικός*, 99-132.

³⁰⁶ Κόρδης, *Εικόνα*, 56. Πρβλ Κόρδης, *Ιεροτύπως*, 229-264. Κόρδης, *Αυγοτέμπερα*, 81-172, όπου και βιβλιογραφία.

καλλιτέχνη και την κάθε εποχή³⁰⁷. Είναι γεγονός πως καθ' όλη τη διάρκεια της βυζαντινής και μεταβυζαντινής περιόδου, δεν υπάρχει περίοδος στυλιστικής στασιμότητας, διότι το ύφος είναι το κατεξοχήν τρεπτό στοιχείο της τεχνοτροπίας και σε αυτό οφείλεται κυρίως η ιστορία του εικονίσματος³⁰⁸. Το ύφος ως το λιγότερο θεολογικά φορτισμένο στοιχείο δίνει την δυνατότητα στον τεχνίτη να εκφραστεί μ' έναν πιο προσωπικό τρόπο, ανάλογα με την ευαισθησία, την τεχνική του κατάρτιση, την χρωματική παλέτα που επιλέγει να χρησιμοποιήσει, αλλά και τα εν γένει ερεθίσματα που δέχεται από το κοινωνικό και ευρύτερο πολιτιστικό περιβάλλον της εποχής του. Οι βυζαντινοί μαστόροι ζωγραφίζανε με ταπεινότητα και δεν εκφράσανε μονάχα την εποχή τους, «αλλά με τα στοιχεία του καιρού τους εκφράσανε το αιώνιο»³⁰⁹.

3. Η απουσία βάθους και ο προοπτικός σχεδιασμός των μορφών

Η βάση πάνω στην οποία οικοδομείται κάθε ζωγραφικό σύστημα, είναι η αντίληψη που έχει για την απόδοση του ζωγραφικού χώρου, τον προοπτικό σχεδιασμό των μορφών και κατ' επέκταση ο τρόπος που αντιλαμβάνεται τη σχέση των εικονιζόμενων μορφών με τον θεατή.

Όπως γενικά έχει επισημανθεί, στη βυζαντινή μετεικονομαχική ζωγραφική απουσιάζει το ζωγραφικό βάθος και ο αυτόνομος ζωγραφικός χώρος³¹⁰. Δεν υπάρχει δηλ. κάποιο «σημείο φυγής» πέρα και πίσω από την ζωγραφική επιφάνεια στο οποίο να αναφέρονται οι μορφές όπως για παράδειγμα συμβαίνει στην νατουραλιστική αναγεννησιακή ζωγραφική³¹¹. Για την έννοια του χώρου και του προοπτικού συστήματος που χρησιμοποιούν οι βυζαντινοί, έχουν προταθεί κατά καιρούς διάφορες ονομασίες, θεωρίες και απόψεις, που κατά κανόνα ερμηνεύουν το στοιχείο αυτό ως ένα τρόπο με τον οποίο οι τεχνίτες επιχειρούσαν την αναπαράσταση της πραγματικότητας, ή κάποιας «υπερβατικής» – πνευματικής πραγματικότητας³¹².

³⁰⁷ Για τον όρο «στυλ», βλ. Χρήστου, *Θεωρία*, 31, Wölfflin, *Βασικές έννοιες*, 17-27, Βολχαϊμ, *Αντικείμενα*, 89-92, 312-314, όπου και βιβλιογραφία.

³⁰⁸ Κόρδης, *Εικόνα*, 58-59. Περισσότερα για την τεχνοτροπία των εικόνων και την εξέλιξη του ύφους, βλ. Κόρδης, *Αυγοτέμπερα*, 90-98.

³⁰⁹ Κόντογλου, *Ρωμοσύνη*, 114. Πρβλ. Κόντογλου, *Ταπεινοί*, 148-149.

³¹⁰ Κόρδης, *Αυγοτέμπερα*, 119. Ενδεικτικά για το θέμα, βλ. Bychkov, *Προβλήματα*, 188-197, Πανσελήνου, *Βυζαντινή*, 255-265, Μιχελής, *Αισθητική*, 190-195, Φλωρένσκυ, *Αντίστροφη*, 227-234, Βράνος, *Θεωρία Αγιογραφίας*, 86-94, Μύστακας, *Οδηγός*, 46-47.

³¹¹ Αναφορικά με την «γεωμετρική προοπτική» και την προσπάθεια των ζωγράφων της Αναγέννησης να μεταφέρουν την εντύπωση του τρισδιάστατου χώρου πάνω στην επίπεδη επιφάνεια, για να κάνουν τον ζωγραφικό πίνακα να μοιάζει με «ανοιχτό παράθυρο», βλ. Λαμπράκη-Πλάκα, *Πραγματείες, 195-201, Μιχελής, Αισθητική, 174-195, Wölfflin, Βασικές Έννοιες, 97-112, Έκο, Ιστορία της Ομορφιάς, 87, Σκλήρης, Έν εσόπτρω, 180-181, Μερλό – Ποντύ, Αμφιβολία, 19-20, Ράμφορ, Μυθολογία, 13, Κόρδης, Αυγοτέμπερα, 108-119.*

³¹² Κόρδης, *Αυγοτέμπερα*, 120, κ.ε. Είναι γεγονός ότι πολλοί εκ των μελετητών της βυζαντινής ζωγραφικής θεωρούν ότι η τέχνη αυτή έχει ως στόχο την παρουσίαση ενός κόσμου «υπερβατικού», αντιρεαλιστικού και συμβολικού. Σχετικά με το θέμα, βλ. Grabar, *Μήνυμα*, 12-13, Demus, *Πλαίσια*, 55, Yazykova, *Principles*, 13-14, Πανσελήνου, *Βυζαντινή* 256-259, Καλοκύρης, *Ζωγραφική*, 147-148, Φλωρένσκυ, *Αντίστροφη*, 292 ε.ξ., Ουσπένσκυ, *Η εικόνα*, 28 ε.ξ., Ουσπένσκυ, *Θεολογία*, 235, 240-241, 256-257.

Ο Φλωρένσκυ, στο κλασικό άρθρο του «Η αντίστροφη προοπτική», αξιολογώντας το προοπτικό σύστημα που χρησιμοποιείται στην ορθόδοξη εικονογραφία, το χαρακτηρίζει ως «ανεστραμμένο» σε σχέση με την «ορθή» γραμμική προοπτική της αναγεννησιακής τέχνης³¹³. Την αντίθεση του προς τον χαρακτηρισμό της προοπτικής ως «αντίστροφης ή ανάστροφης», έχει εκφράσει ο Π. Μιχελής, αντιπροτείνοντας ως ορθότερο τον όρο «εξ απόπτου προοπτική». Εξ' άλλου, όπως εύστοχα παρατηρεί, η αντιστροφή αυτή δεν εφαρμόζεται συστηματικά ώστε να εξηγεί την κάθε σύνθεση³¹⁴. Οι παραπάνω τρόποι κατανόησης του βυζαντινού προοπτικού συστήματος ερμηνεύουν το θέμα της προοπτικής και το χώρο αποσπασματικά, και δεν εξηγούν επαρκώς πώς οι βυζαντινοί τεχνίτες δεν χάνονταν σε αυτοσχδιασμούς και παρήγαγαν έργα με ρυθμική οργάνωση και συνέπεια.

Ο τρόπος με τον οποίο οι βυζαντινοί ζωγράφοι σχεδιάζουν τις μορφές τους, φανερώνει ότι δεν ακολουθούσαν κάποιο σύστημα προοπτικής³¹⁵. Σχεδιάζουν με εικαστικά κριτήρια σύμφωνα πάντα με τις ζωγραφικές ανάγκες του έργου, με σκοπό την απόδοση της πλαστικότητας του όγκου και της κίνησης των αντικειμένων. Ως απώτερο στόχο είχαν να κινήσουν τα εικονιζόμενα αντικείμενα προς το θεατή, μεταφέροντάς τα στις διαστάσεις του πραγματικού χώρου και χρόνου που ανοίγεται μπροστά από το ζωγραφικό έργο³¹⁶. Ο ζωγραφικός χώρος δεν λειτουργεί πλέον αυτόνομα αλλά ταυτίζεται με τον πραγματικό χώρο στον οποίο κινούνται οι θεατές. Ως πιο δόκιμος έχει προταθεί ο ορος «σχετική προοπτική», εφ' όσον εξυπηρετεί την ανάγκη ύπαρξης συσχετισμού των εικαστικών μορφών με το θεατή³¹⁷. Υπό αυτήν την έννοια, η κίνηση στην βυζαντινή ζωγραφική δεν είναι από το αισθητό προς το υπεραισθητό αλλά ακριβώς το αντίθετο, από το ορατό προς την αίσθηση του θεατή³¹⁸.

³¹³ Φλωρένσκυ, Αντίστροφη, 229-231. Ανάλογες θέσεις ως προς τον χαρακτηρισμό και το περιεχόμενο του όρου «αντίστροφη προοπτική» έχουν διατυπωθεί και από άλλους μελετητές, βλ. ενδεικτικά, Mathew, *Aesthetics*, 32-33, Καλοκύρης, *Ζωγραφική*, 190, Πανσέληνου, *Βυζαντινή*, 263, Bychkov, *Προβλήματα*, 192-193. Ο Demus την ονομάζει «negative perspective» (Demus, *Decoration*, 33).

³¹⁴ Μιχελής, *Αισθητική*, 178-191. Ο π. Στ. Σκλήρης επίσης απορρίπτει τον όρο «αντίστροφη προοπτική» Αντ' αυτού προτείνει τον όρο «αύξουσα προοπτική», (Σκλήρης, *Έν εσόπτρω*, 62-65). Ο Ι. Βράνος επίσης δεν δέχεται τον όρο «αντίστροφη» και αντιπροτείνει τον όρο «ελεύθερη οπτική», (Βράνος, *Θεωρία αχιογραφίας*, 91-93).

³¹⁵ Κόρδης, *Αυγοτέμπερα*, 123.

³¹⁶ Κόρδης, *Αυγοτέμπερα*, 123-124. Την άποψη της ανάπτυξης του ζωγραφικού χώρου μπροστά από την επιφάνεια έχουν υποστηρίξει πολλοί ερευνητές αξιολογώντας ο καθένας διαφορετικά το στοιχείο αυτό. Ενδεικτικά για το θέμα, βλ. Demus, *Decoration*, 13-43, Mathew, *Aesthetics*, 31-34,

³¹⁷ Κόρδης, *Αυγοτέμπερα*, 124.

³¹⁸ Ο Γ. Κόρδης έχει αφιερώσει μεγάλο μέρος της έρευνάς του στην διευκρίνιση αυτού του προβληματισμού και κυρίως στο πώς αυτό καθορίζει σε πρακτικό επίπεδο τις εικαστικές λύσεις των βυζαντινών μαστόρων. Σχετικά με την οριοθέτηση του θέματος, βλ. Κόρδης, *Αυγοτέμπερα*, 130-139, 152-172, Κόρδης, *Χαρακτήρας*, 9-11, Κόρδης, *Εικόνισμα*, 65-66, Κόρδης, *Ιεροτύπος*, 229-235, Κόρδης, *Τρόπος*, 61-65, Κόρδης, *Εικόνα*, 53-60, Κόρδης, *Έν ρυθμώ*, 21-23, 74-76, Κόρδης, *Παρουσίες*, 463-466, Κόρδης, *Πρόοδος*, 22-27, Κόρδης, *Αγιότητα*, 155-159.

4. Η δομική λειτουργία του χρώματος

Το χρώμα στη βυζαντινή εικαστική παράδοση έχει κατασκευαστική αξία και όχι απλά διακοσμητική. Αυτό σημαίνει ότι το στοιχείο εκείνο που υποστασιοποιεί την εικαστική φόρμα είναι το χρώμα³¹⁹. Η βυζαντινή είναι τέχνη «χρωμογραφική»³²⁰. Η πρώτη εντύπωση που αποκομίζει ο θεατής μπαίνοντας μέσα σε έναν εικονογραφημένο ναό, είναι η πολυχρωμία των προπλασμάτων, των τοπικών δηλαδή χρωμάτων με τα οποία είναι δομημένες οι εικαστικές μονάδες. Οι βυζαντινοί ζωγράφοι θεωρούσαν ως κύριο διακριτικό γνώρισμα ενός αντικειμένου από ένα άλλο το χρώμα και όχι το σχήμα. Αυτό δικαιολογεί πιθανώς τους διαφορετικούς προπλασμούς που μεταχειρίζονταν στη ζωγραφική απόδοση των αντικειμένων, αντί του ενιαίου άλλων αντιλήψεων περί της ζωγραφικής που κυρίως επικράτησαν με την Ιταλική Αναγέννηση³²¹. Έχοντας ως βασική τους επιδίωξη την κίνηση των μορφών και των αντικειμένων προς τον ζωγραφικό χωροχρόνο του θεατή, χρησιμοποιούσαν το χρώμα με τέτοιο τρόπο ώστε να εξυπηρετεί τον στόχο που έθεταν.

Εκκινούσαν πάντοτε από μια χρωματική ποιότητα και όχι από το μαύρο. Διαφορές στην τονικότητα των χρωμάτων των προπλασμών συναντάμε από «σχολή» σε «σχολή» και από μνημείο σε μνημείο. Ποτέ όμως δεν καταργείται η χρωματικότητα των προπλασμών, ούτε θα συναντήσουμε μαύρους προπλασμούς. Ο λόγος των εικαστικών αυτών επιλογών δεν είναι απλώς η επίτευξη της πλαστικότητας, αλλά αποβλέπει κυρίως στην κίνηση όλης της εικαστικής μορφής προς τον θεατή, μιας και η πλαστικότητα θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί με πολλούς τρόπους, χωρίς αυτό να συνεπάγεται και την κίνηση της³²².

Η ανάπτυξη των χρωμάτων των προπλασμών προς το φως – λευκό γίνεται συνήθως μέσα από μια σειρά χρωματικών επιστρώσεων «λάμματα – φωτίσματα», που το καθένα απέχει, ως προς την τονικότητα, αισθητά από το προηγούμενο. Τα λάμματα είναι συνήθως ψυχρότερα από τους τοπικούς προπλασμούς που σε γενικές γραμμές είναι θερμοί³²³. Χρησιμοποιούν δηλαδή τις δυο από τις επτά χρωματικές αντιθέσεις³²⁴ και συγκεκριμένα τις αντιθέσεις ψυχρών και θερμών, καθώς και σκούρων και ανοιχτών χρωμείς να παραλείπουν και τις αντιθέσεις των συμπληρωματικών χρωμάτων όπου αυτές προκύπτουν³²⁵.

³¹⁹ Κόρδης, *Αυγοτέμπερα*, 43. Ανάλογη άποψη για την λειτουργία του χρώματος, έχει διατυπώσει η Ε. Βακαλό, σχολιάζοντας το χρώμα στο έργο του Γ. Τσαρούχη και τις επιδράσεις του από την λαϊκή και βυζαντινή παράδοση: «Το χρώμα στην λαϊκή μας τέχνη έχει υλικότητα κατασκευαστική, όχι ερμηνευτική, δεν αποδίδει την ύλη της φύσης, είναι φύση» (Βακαλό, *Φυσιολογία*, 63).

³²⁰ Πανσελήνου, *Βυζαντινή*, 267.

³²¹ Φωκάς, *Σημειώματα*, 47.

³²² Κόρδης, *Αυγοτέμπερα*, 166-167.

³²³ Κόρδης, *Χρωματική*, 19-32. Εκτός από αυτόν τον τρόπο φωτισμού των φορεμάτων κάνουν χρήση και της λεγόμενης «διχρωμίας», βάζουν δηλαδή φωτίσματα διαφορετικού χρώματος από το χρώμα του προπλασμού. Ειδικότερα για το θέμα, βλ. Κόντογλου, *Έκφρασις*, 22-43, Βράνου, *Τεχνική*, 50-109, Διονυσίου εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, 20-23, Κόρδης, *Αυγοτέμπερα*, 283-336.

³²⁴ Ίττεν, *Τέχνη*, 36-108.

³²⁵ Για την θεωρία των συμπληρωματικών χρωμάτων, βλ. ενδεικτικά, Ίττεν, *Τέχνη*, 78-86, Πάντος, *Σύλληψη*, 67-95, Sargent, *Χρώμα*, 102-124.

Σχετιά με την απόδοση της πλαστικότητας, να αναφέρουμε πως η πλαστικότητα αφ' ενός μεν δεν σχετίζεται με την ύπαρξη μια εξωτερικής ή εσωτερικής πηγής φωτός³²⁶ και αφετέρου ακολουθεί την ανάγκη προβολής της μορφής προς τους θεατές³²⁷. Έχει υποστηριχθεί ότι οι βυζαντινοί χρησιμοποιούσαν το χρώμα ως «φως» διότι δεν τους ενδιέφερε τόσο η απόχρωση όσο η λαμπρότητα των χρωμάτων³²⁸. Το χρώμα ως «φως», λειτουργεί εν τέλει ως ενέργεια στη βυζαντινή ζωγραφική. Έχει ως στόχο να ενεργοποιήσει την ζωγραφική επιφάνεια δίνοντας κίνηση και ζωντάνια στην δισδιάστατη επιφάνεια του πίνακα, ώστε να συγκινήσει και να φέρει τα εικονιζόμενα στις πραγματικές διαστάσεις των θεατών³²⁹.

5. Η ρυθμική οργάνωση των εικαστικών μονάδων

Προκειμένου οι βυζαντινοί ζωγράφοι να διαχειριστούν την κίνηση των εικαστικών μορφών, ως γνήσιοι κληρονόμοι και συνεχιστές του Ελληνικού πολιτισμού, χρησιμοποίησαν αρχαιοελληνικές κατακτήσεις και πιο συγκεκριμένα το εικαστικό εύρημα του ρυθμού³³⁰. Η κίνηση και η ακινησία, ήταν κατά την αντίληψη των αρχαίων όχι μόνο φαινόμενο εξωτερικής εμφάνισης της ζωής, αλλά κατά τους Πλάτωνα και Αριστοτέλη και ιδιότητες ψυχικής και ηθικής σημασίας³³¹.

Ο ρυθμός για τους αρχαίους δεν φαίνεται να ταυτιζόταν με τη ρευστότητα, το αντίθετο μάλιστα σήμαινε το σταθερό στοιχείο που υπάρχει μέσα σε κάθε κίνηση που την αρθρώνει και της δίνει σχήμα. Κορυφαίο παράδειγμα πραγμάτωσης του ρυθμού αποτελεί ο Δισκοβόλος του Μύρωνα (μέσα 5^{ου} αιώνα)³³². Η εσωτερική ρυθμοποίηση της μορφής πάνω σε χιαστί τεμνόμενους άξονες, φανερώσει πως ο ρυθμός για τους Έλληνες δεν ήταν άλλο απο την σχηματοποίηση της κίνησης και αρα το ζευγάρι κίνησης και σταθερότητας³³³. Η χιαστί χάραξη όριζε το μέγεθος των αποστάσεων και την θέση των σχημάτων. Η πειθαρχία της χάραξης δεν σκλάβωνε τον τεχνίτη, αλλά τον βοηθούσε να έχει μια σωστή βάση

³²⁶ Αν και είναι γενικά αποδεκτό ότι στη βυζαντινή ζωγραφική δεν υφίσταται εξωτερική πηγή φωτός, υπάρχουν και κάποιες απόψεις ερευνητών που υποστηρίζουν το αντίθετο, Βλ. Ηλιάδης, Φως, 135-137, Ασπρά-Βαρδαβάκη – Εμμανουήλ, Παντάνασσα, 313.

³²⁷ Κόρδης, Παρουσίες, 465, Κόρδης, Αυγοτέμπερα, 169.

³²⁸ James, *Light*, 79. Πρβλ. Πανσέληνου, *Βυζαντινή*, 273, Ράμφοι, Πανσέληνος, 31-34. Ο π. Στ. Σκλήρης έχει θεμελιώσει όλη την ερμηνευτική του προσέγγιση στη βυζαντινή ζωγραφική, με βάση τη λειτουργία του φωτός, στο οποίο όμως προσδίδει οντολογικό ρόλο διότι φανερώσει την αυθεντική εσχατολογική κατάσταση των όντων, Βλ. Σκλήρης, *Έν εσόπτρω*, 12-25, Σκλήρης, Φωταγωγική, 11-17 Σκλήρης, Πραγματώσεις, 137-138. Περισσότερα για την αντίληψη που είχαν οι βυζαντινοί για το χρώμα, βλ. James, *Light*, 125-137, Κόρδης, *Αυγοτέμπερα*, 163-181, όπου και βιβλιογραφία.

³²⁹ Κόρδης, *Αυγοτέμπερα*, 172.

³³⁰ Κόρδης, *Αυγοτέμπερα*, 142.

³³¹ Κωνσταντίνου, *Ρυθμοί*, 2.

³³² Καρούζος, *Αρχαία*, 40.

³³³ Καρούζος, *Αρχαία*, 16. Αναλυτικά για τις χιαστί χαραζεις στην αρχαία ελληνική τέχνη, βλ. Νικολάου, *Περιπέτεια*, 41 ε.ξ., Κωνσταντίνου, *Ρυθμοί*, 16 ε.ξ., Κόρδης, *Φαγιούμ*, 23 ε.ξ.

πάνω στην οποία μπορούσε να τοποθετήσει τα μέλη του σώματος και να χαρεί ελεύθερα αυτό που ένιωθε³³⁴.

Προκειμένου να φανερώσουν την εσωτερική κίνηση – ζωή των εικαστικών μορφών χρησιμοποίησαν άξονες σε χιαστί τομή. Οι άξονες αυτοί λειτουργούσαν ως δυο αντίρροπες δυνάμεις που ισορροπούν σε δυναμική κατάσταση και αποτελούν τα σημεία αναφοράς όλων των άλλων εικαστικών δυνάμεων και κινήσεων πάνω στη ζωγραφική επιφάνεια. Με αυτόν τον τρόπο όλα τα επιμέρους στοιχεία αποκτούν κοινό λόγο – ρυθμό χωρίς να χάνουν την αυθυπαρξία τους την δική τους δηλαδή κίνηση και ενέργεια³³⁵. Η εικόνα μας μιλά όχι μόνο με το περιεχόμενο, με τις ιδέες και με το θέμα, αλλά πολλές φορές ίσως πιο έντονα μας μιλάει με το ρυθμό της. Όλα δε τα επιμέρους στοιχεία των συνθέσεων, ο τρόπος με τον οποίο συνδέονται μεταξύ τους τα εικονιζόμενα ως σχήματα και γραμμές, ως φόρμες, ως χρώματα, δημιουργούν ρυθμό. Όσο περισσότερο τα στοιχεία αυτά αλληλοεξισορροπούνται τόσο το έργο εμπνέει το αίσθημα της σταθερότητας και της γαλήνης. Με τρόπο μυστικό ο ρυθμός μιας εικόνας περνάει στην ψυχή του πιστού θεατή μηνύματα διακριτικά, που δεν τα συνειδητοποιεί πάντοτε ο αποδέκτης της³³⁶.

Δημιουργούσαν μάλιστα διαφορετικό ρυθμό μέσα από την επανάληψη ενός στοιχείου, από την παράλλαγή, την αντίθεση, ακόμα και την ασυνέχεια. Έτσι, μια καμπύλη σε σχέση με μια ευθεία, δίπλα σε μια τελείως διαφορετική καμπύλη και σε διαφορετική σχέση με άλλη ευθεία μπορούν να δημιουργήσουν ρυθμό. Ο ρυθμός όμως είναι κάτι που, όσο και αν τον αναλύσει κανείς δεν εξηγείται λογικά. Περισσότερο είναι κάτι που μπορεί να νιώσει ο θεατής και ίσως «να συνταιριάζει την αναπνοή της ύπαρξής του με αυτόν»³³⁷. Θα λέγαμε ότι ο ρυθμός είναι ένα διαφορετικό είδος κίνησης, που στόχο έχει την δημιουργία σχέσης μεταξύ των εικονιζόμενων μορφών των παραστάσεων από την μία και των πιστών θεατών που βρίσκονται εντός του ναού και τις κοιτούν από την άλλη. Είναι μια κίνηση, η οποία σχετικοποιεί δύο μεγέθη που ο ρυθμός τα συνδέει σε τέτοιο βαθμό ώστε το ένα να δίνει λόγο ύπαρξης στο άλλο³³⁸. Η κίνηση αυτή, που χαρακτηρίζει την εικονογραφία μέσα στον ορθόδοξο ναό, δηλώνεται αρχικά με την απουσία του ζωγραφικού βάθους. Πρόκειται μάλιστα για μια συνειδητή κίνηση που υπακούει σε συγκεκριμένη λογική και αυτό αποδεικνύεται από το γεγονός ότι δεν εγκαταλείφθηκε ποτέ σε καμία φάση της Ορθόδοξης εικονογραφικής παραγωγής παρά τις όποιες αλλαγές που συμβαίνουν σε στυλιστικό επίπεδο.

³³⁴ Νικολάου, *Περιπέτεια*, 41. Πρβλ., Πλίνιου, *Περί ζωγραφικής*, 421 ε.ξ., Κόρδης, *Αυγοτέμπερα*, 148-152.

³³⁵ Κόρδης, *Αυγοτέμπερα*, 148-149.

³³⁶ Σκλήρης, *Ζωγραφίζοντας*, 60-61.

³³⁷ Φωκάς, *Σημειώματα*, 56-56. Ο Φ. Κόντογλου στα κείμενα του συχνά εξαιρεί τη σημασία του ρυθμού, τον οποίον θεωρεί ως την υπέρτατη εικαστική αρετή της βυζαντινής τέχνης. Για τις συχνές αναφορές του Κόντογλου στην σπουδαιότητα του ρυθμού στη ζωγραφική, βλ. Ζίας, *Φώτης Κόντογλου*, 152-159.

³³⁸ Κόρδης, *Αγιότητα*, 158. Αναλυτικά για το θέμα, βλ. Κόρδης, *Εν ρυθμώ*, 67-68, Κόρδης, *Αυγοτέμπερα*, 141-172, Κόρδης, *Πρόοδος*, 18-30, Κόρδης, *Αγιότητα*, 153-167.

Οι τρόποι με τους οποίους οι βυζαντινοί τεχνίτες επιτυγχάνουν να δημιουργήσουν την αίσθηση αυτής της κίνησης είναι: Με την εγκάρσια τοποθέτηση των μορφών πάνω στη ζωγραφική επιφάνεια. Οι ζωγράφοι απέφευγαν να τοποθετήσουν τα στοιχεία μιας σύνθεσης στις στάσεις προφίλ και πλήρους μετωπικότητας³³⁹, χωρίς αυτό να είναι απαραίτητος κανόνας. Προτιμούσαν ή την στάση των $\frac{3}{4}$ κυρίως στις πολυπρόσωπες συνθέσεις ή την στάση της δυναμικής μετωπικότητας³⁴⁰. Με την πραγμάτωση της εσωτερικής και εξωτερικής ρυθμοποίησης των εικαστικών μορφών. Ο εσωτερικός ρυθμός οδηγεί στην «κάθαρση» της εικαστικής μορφής με την ανάλυση της σε επιμέρους στοιχεία, σε μικρότερες μονάδες που στη σύνθεσή τους συστήνουν τη μορφή. Η ανάλυση αυτή επιτρέπει να φανερωθεί η εσωτερική κίνηση και άρα η εσωτερική ζωή των εικαστικών μορφών³⁴¹. Η εικαστική μορφή είναι πλέον κατάλληλα δομημένη για να κινηθεί προς το χώρο και χρόνο του θεατή και να συνάψει σχέση μαζί του. Σε εικαστικό επίπεδο αυτό γίνεται δια του προοπτικού σχεδιασμού, των χιαστί χαραξέων και δια του τρόπου πλασίματος του χρώματος³⁴².

³³⁹ Σύμφωνα με την άποψη ορισμένων ερευνητών, η μετωπικότητα στο βυζαντινό εικονογραφικό σύστημα επεδίωκε την δημιουργία προσωπικής και άμεσης σχέσης μεταξύ των εικονιζόμενων αγίων και των πιστών θεατών. Ενδεικτικά για το θέμα, βλ. Mathew, *Aesthetics*, 107, Demus, *Decoration*, 6-7, Ουσπένσκυ, *Θεολογία*, 247, Βράνος, *Θεωρία Αγιογραφίας*, 78-81. Για την μετωπικότητα γενικά στην τέχνη της ύστερης αρχαιότητας και τον τρόπο εισαγωγής της στην χριστιανική τέχνη, βλ. Delnoye, *Βυζαντινή Τέχνη*, 24-26.

³⁴⁰ Τον όρο «δυναμική μετωπικότητα» αντί του όρου «μετωπικότητα» έχει προτείνει στην έρευνα ο Γ. Κόρδης. Αναλυτικά για την σημασία του όρου, βλ. Κόρδης, *Προσωπογραφίες*, 93-100.

³⁴¹ Κόρδης, *Αυγοτέμπερα*, 146-147. Πολύ εύστοχος είναι οι παρατηρήσεις που κάνει ο π. Στ. Σκλήρης για τη σχέση του όλου και του επιμέρους στη βυζαντινή ζωγραφική, όταν γράφει: «Αντίθετα (από την Αναγέννηση) στη βυζαντινή τέχνη δεν κονταροχτυπιούνται όλον και μέρος, γιατί δεν υπάρχουν στην τέχνη αυτή οι προϋποθέσεις για κάτι τέτοιο... όταν π.χ. βλέπουμε το δέντρο που εικονίζεται στην σκηνή της «Βαϊφόρου».. Το σύνολο όλων αυτών των φύλλων, που το καθένα έχει τη δική του ξεχωριστή οντότητα, σχηματίζει τη φυλλωσιά που δίνει τη φόρμα του δέντρου.. Εδώ το όλον (ολόκληρο το δέντρο) και τα μέρη του (καθένα φύλλο χωριστά) εικονίζονται ισότιμα εμπνέοντας στο θεατή μια ειρηνική ενότητα όλου και μερών» (Σκλήρης, *Εν εσόπτρω*, 40).

³⁴² Κόρδης, *Αυγοτέμπερα*, 152-172.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β΄

ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ Ρ. ΚΟΨΙΔΗ ΕΩΣ ΤΟ ΖΑΜΠΕΖΥ

1. Δειγματοληψία

Έχοντας ήδη σκιαγραφήσει ένα γενικό πλαίσιο των βασικών αρχών που διέπουν τον βυζαντινό εικαστικό τρόπο υπάρχει πλέον η δυνατότητα και το κριτήριο να ελέγξουμε το τοιχογραφικό έργο του Κοψίδη προκειμένου να διακριβώσουμε την συγγένεια του με αυτό, καταγράφοντας την σύγκλιση ή την τυχόν απόκλιση από τις σταθερές αρχές του ζωγραφικού αυτού συστήματος. Δια της αισθητικής και τεχνοτροπικής προσέγγισης του ιδιαίτερου τρόπου με τον οποίο χειρίζεται τα εικαστικά στοιχεία της γραμμής, του χρώματος, της πλαστικότητας, της σύνθεσης καθώς και του τοπίου να φανερώσουμε την εξελικτική πορεία που ακολούθησε μέχρι την καινοτόμο εικαστική πρόταση που κατέθεσε στο Σαμπεζύ.

Μια βασική δυσκολία που αντιμετωπίζει ο ερευνητής επιδιώκοντας να μελετήσει με συστηματικό τρόπο το χαρακτήρα και τον βαθμό εξέλιξης ενός δημιουργού είναι η επιλογή των αντιπροσωπευτικών δειγμάτων πάνω στα οποία θα στηρίξει την έρευνα του. Ποια θα είναι τα δείγματα εκείνα που θα αποτελέσουν το σημείο αναφοράς έτσι ώστε να φανεί η πορεία, ο βαθμός πρωτοτυπίας αλλά και η σχέση του ζωγράφου με την προγενέστερη παράδοση.

Στην περίπτωση του Κοψίδη το πρόβλημα μεγενθύνεται μιας και σε αρκετές τοιχογραφικές δουλειές που έκανε συνεργάστηκε με τον Γ. Χοχλιδάκη, όπως μαρτυρούν οι σχετικές επιγραφές των μνημείων. Αυτό συνεπάγεται ότι σε αρκετές των περιπτώσεων η δουλειά είναι μεικτή. Έτσι μπορεί για παράδειγμα μια σύνθεση να έχει σχεδιαστεί από τον Κοψίδη ή να έχει ζωγραφιστεί τα πρόσωπα και το περιβάλλον τοπίο, ενώ τα ενδύματα να έχουν ζωγραφιστεί από το χέρι του Χοχλιδάκη. Ως εκ τούτου προσπαθήσαμε να επιλέξουμε τις μορφές και τις συνθέσεις εκείνες, που κατά την άποψη μας, αποτυπώνουν το ύφος και το ήθος της ιδιοπροσωπείας της εικαστικής κατάθεσης του Κοψίδη. Το εγχείρημα αυτό δεν είναι φυσικά εύκολο και ενέχει κινδύνους παρερμηνείας κυρίως λόγω του σχολαστικού ενδεχομένως χαρακτήρα της προσέγγισης. Σε καμία πάντως περίπτωση δεν διεκδικεί να είναι «η οριστική αλήθεια». Ένας ορισμός δηλαδή του τι ακριβώς καθιστά ιδιοπρόσωπο και άμεσα αναγνωρίσιμο το έργο ενός προικισμένου και ανήσυχου δημιουργού. Όως ήδη έχουμε αναφέρει στην εισαγωγή, η αποτίμηση της ζωγραφικής πράξης και το εικαστικό αποτέλεσμα που παράγεται, είναι στην πραγματικότητα μη μετρίσιμο μέγεθος. Η βασική μας επιδίωξη ήταν η επιλογή να μην γίνει μόνο με τεχνολογικά κριτήρια αλλά κυρίως με την αίσθηση που αποκομίσαμε με την ως τώρα ενασχόληση μας με τη ζωή και το έργο του. Επιλέξαμε παραδείγματα από τα τοιχογραφικά σύνολα που εκτέλεσε ο ζωγράφος μας, τηρώντας μια χρονολογική σειρά από τα προγενέστερα προς τα νεότερα, από το 1956 έως το 1984, που εικονογραφεί το τελευταίο του έργο: το παρεκκλήσιο του Στρατή Αθανασιάδη-Νόβα εντός του κεντρικού κοιμητήριου της Ναυπάκτου.

2. Τεχνοτροπία και τεχνική

α. Ανθρωπομετρία

Η ανθρωπομετρία αποτελεί καθοριστικό στοιχείο για τη διαμόρφωση του ύφους μιας τοιχογραφικής δουλειάς. Ανάλογα με τις αρχιτεκτονικές ιδιαιτερότητες του εκάστοτε ναού, ο εικονογράφος προσαρμόζει τα μέτρα των μορφών, ώστε να φαίνονται καθαρά από την απόσταση θέασής τους. Στη βυζαντινή ζωγραφική παράδοση, τα μέτρα της ανθρώπινης μορφής ποικίλουν κατά περίπτωση και δεν υπάρχει ένας ιδεατός σταθερός «κανόνας» των επτά ή οκτώ κεφαλιών, όπως αυτός είχε καθιερωθεί στην ύστερη κλασική εποχή³⁴³. Οι ζωγράφοι δεν φαίνεται να τηρούν κάποιον σταθερό κανόνα προκειμένου να διατηρήσουν τη στιβαρότητα και τη μνημειακότητα των μορφών, όπως αρμόζει σε ένα τοιχογραφικό σύνολο. Έτσι βλέπουμε φιγούρες δομημένες στα έξι, επτά ή και εννέα έως και δέκα κεφάλια, κυρίως στη ζωγραφική της Κομνήνειας περιόδου³⁴⁴.

Ο Κοψίδης, ύστερα από δειγματολογικές μετρήσεις που κάναμε, διαπιστώσαμε ότι δεν τηρεί παντού και πάντα ένα αυστηρό κανόνα για τα μέτρα της ανθρώπινης μορφής. Λειτουργεί κατά περίπτωση, ανάλογα με τη διαθέσιμη για κάθε μορφή επιφάνεια, έχοντας ως τελικό κριτήριο το μάτι και την αίσθησή του, παρά την αυστηρή τήρηση κάποιου κανόνα. Αυτό αποτελεί, κατά την γνώμη μας,

³⁴³ Ο κανόνας των 7-8 κεφαλιών, ως το ιδανικό μέτρο υποδιαίρεσης του ανθρώπινου σώματος, είχε καθιερωθεί κατά τους ύστερους κλασικούς χρόνους από δύο σημαντικούς γλύπτες, τον Πολύκλειτο και τον Λύσιππο. Το διασημότερο έργο του Πολύκλειτου, ο Δορυφόρος ή Κανών, (440 π.Χ.), που ίσως παριστάνει τον κατεξοχήν Έλληνα ήρωα, τον Αχιλλέα, ενσάρκωνε τις ιδανικές αναλογίες της ανδρικής μορφής, τον λεγόμενο «Κανόνα», θέμα που ο γλύπτης διαπραγματεύτηκε και στο ομόνυμο σύγγραμά του (Κοκκόρου-Αλευρά, *Η τέχνη*, 193, εκ. 215). Ο «Αποξυόμενος» του Λύσιππου (330-320 π.Χ.) αποτέλεσε έργο ορόσημο της αρχαίας ελληνικής πλαστικής. Παριστάνεται αθλητής που αποξέει με την σπλεγγίδα τη σκόνη και τη βρωμιά που κόλλησε στο αλειμμένο με λάδι σώμα του από την άθληση στο ύπαιθρο. Σε σχέση με τον κανόνα του Πολύκλειτου, εδώ το κεφάλι είναι μικρότερο, ενώ τα σκέλη ψηλά και λεπτά. (Κοκκόρου-Αλευρά, *Η τέχνη*, 204, εκ. 247). Πρβλ. Πλίνιου, *Περί ζωγραφικής*, 307.

³⁴⁴ Για τα μέτρα της ανθρώπινης μορφής στη βυζαντινή παράδοση μας παρέχουν πληροφορίες οι Ερμηνείες της ζωγραφικής. Ο Διονύσιος αναφέρεται στο θέμα σε μια ειδική παράγραφο που τιτλοφορεί «Ερμηνεία των μέτρων του νατουράλε», (Διονυσίου εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, 34-35). Μας δίνει, δηλαδή οδηγίες για τα μέτρα της μορφής στην δυτικότροπη ζωγραφική. Υπολογίζει ότι ο άνθρωπος είναι εννέα αυγά (=κεφάλια) από το μέτωπο ως την πατούσα και παρέχει λεπτομερείς οδηγίες για τις σχέσεις των μερών του προσώπου και του σώματος. Στο παράρτημα Α', της *Ερμηνείας* του ο Διονύσιος, μας δίνει αναλυτικές οδηγίες για τα μέτρα του Πανσέληνου, τόσο του σώματος – επτά κεφάλια – όσο και του προσώπου, της μύτης, των χεριών, των ποδιών κλπ. Μάλιστα αναφέρετε ξεχωριστά για τα μέτρα του Χριστού, της Παναγίας, των στρατιωτικών αγίων, των νεανικών και γεροντικών προσώπων κ.α. (Διονυσίου εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, 237-239). Στην κλασική μονογραφία του για τον Κρητικό ζωγράφο Θεοφάνη, ο Μ. Χατζηδάκης μας πληροφορεί για τα μέτρα των μορφών του Θεοφάνη που είναι κοινά σε όλα τα τοιχογραφικά του έργα. Κάνει χρήση του κανόνα των οκτώ κεφαλιών – ως μονάδα για το μέτρο – για ολόκληρο το ανάστημα. Ως προς τα μέτρα δε των Κρητικών – που δεν τα αναφέρει ο Διονύσιος – επισημαίνει ότι το κενό αναπληρώνει μια ανέκδοτη *Ερμηνεία* σε Κώδικα του Μουσείου Μπενάκη (αρ. 35) όπου, μετά την παράγραφο για τα «μέτρα του νατουραλισμού», όμοια με του Διονυσίου, υπάρχει η παράγραφος «έτερα έρμηνεία εις τό κρητικών εις τά αυτά μέτρα τοῦ ἀνθρώπου», όπου ο άνθρωπος έχει μέτρα οκτώ. Όλο το ανάστημα δηλαδή των ανθρώπων, κατά τους Κρητικούς είναι οκτώ φορές το κεφάλι. (Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, 104-105). Πρβλ. Βράνου, *Τεχνική*, 66-67, Κόρδης, *Εν Ρυθμῷ*, 54-59.

δηλωτικό της ικανότητάς του να χειρίζεται τα εικαστικά του μέσα και να προχωράει σε διακριτική χρήση τους, προκειμένου να πετύχει το επιθυμητό αποτέλεσμα. Έχει την ευχέρεια να τοποθετεί δίπλα σε μια πανύψηλη μορφή μια άλλη πιο μετρημένη, χωρίς να διασπά το συνολικό οπτικό αποτέλεσμα.

Ως αυθεντικός κληρονόμος και συνεχιστής της βυζαντινής παράδοσης, είναι αποδεδειγμένος από νόμους και κανόνες, που η απόλυτη χρήση τους «στεγνώνει» το τελικό εικαστικό αποτέλεσμα. Η χρήση πάντως διαφορετικής ανθρωπομετρίας από τους βυζαντινούς, αν και σπάνια, υπάρχει, όπως, για παράδειγμα, στις τοιχογραφίες της Μητρόπολης στο Μυστρά³⁴⁵. Αυτό που κυρίως ενδιαφέρει τον Κοψίδη – πράγμα που συχνά αναφέρει στα εικαστικά του ημερολόγια – είναι η λειτουργικότητα των εικαστικών λύσεων, η καθαρότητα και η απλότητα των μορφών έτσι ώστε να μπορεί ο θεατής να κοινωνεί μαζί τους. Ως γνήσιος δημιουργός, επιδιώκει να αποδεσμεύει τη ζωγραφική του από τύπους και κανόνες, πράγμα που, όπως θα δούμε, περίτρανα αποδεικνύει με την εικονογραφική του πρόταση στο Σαμπεζύ. Πάντοτε όμως, παρά τις υπερβάσεις των κανόνων που κάνει στην ανθρωπομετρία, έχει βαθιά αίσθηση του μέτρου και της ισορροπίας που πρέπει να τηρηθεί σε κάθε τοιχογραφικό σύνολο, δείχνοντας έτσι ότι οι εικαστικές επιλογές δεν είναι τυχαίες και αυθόρμητες αλλά καρπός πολύχρονης και επίπονης δουλειάς και μελέτης των αρχών της τέχνης του.

Αν θέλαμε πάντως να κάνουμε κάποια γενική διαπύστωση, θα λέγαμε ότι στις μονοπρόσωπες μορφές τηρεί, ως επί το πλείστον, τον κανόνα των 7½ με 8 κεφαλιών και σε ελάχιστες περιπτώσεις υπερβαίνει το μέτρο σχεδιάζοντας μορφές στα 9 ή 9½ κεφάλια, όπως οι δύο αρχάγγελοι στον εξωνάρθηκα της μονής Πεντέλης. Εκεί βέβαια που τα μέτρα των μορφών ποικίλουν είναι στις συνθέσεις. Ανάλογα με το αρχιτεκτονικό μέρος του ναού που εικονογραφεί, προσαρμόζει τα μέτρα έτσι ώστε κατά περίπτωση να πετύχει την ισορροπία, την κίνηση και τον τελικό ρυθμό που θέλει να δώσει στην εκάστοτε σύνθεση. Στις συνθέσεις λειτουργεί με πολύ περισσότερη ελευθερία, εμπιστευόμενος την προσωπική του αίσθηση τόσο στο σχέδιο όσο και στο χρώμα. Γι' αυτό όμως το ζήτημα, θα γίνουμε πιο αναλυτικοί στην συνέχεια, όταν αναφερθούμε στον τρόπο που οργανώνει τις συνθέσεις και χειρίζεται τα εικαστικά του μέσα.

Ολοκληρώνοντας την αναφορά μας στα μέτρα της ανθρώπινης μορφής που χρησιμοποιεί ο Κοψίδης, θα δώσουμε κάποια ενδεικτικά παραδείγματα από τους ναούς που έχει εικονογραφήσει. Στην Αγία Αικατερίνη Ερυθρού Σταυρού, τους προφήτες της οροφής τους σχεδιάζει στα 7½ με 8 κεφάλια ενώ, τις μορφές στους πλαϊνούς τοίχους, όπου ο χώρος είναι πιο περιορισμένος, γιατί ανάμεσά τους παρεμβάλλονται ανοίγματα, τις κάνει σχετικά κοντές, λιγότερο κινημένες στα 6½ με 7 κεφάλια, όπως, για παράδειγμα, τις μορφές των αγίων Γερασίμου του εν

³⁴⁵ Ο Χατζηδάκης σχολιάζοντας τις τοιχογραφίες του αγίου Δημητρίου αναφέρει: «Στους χώρους που αποδίδουμε στην Α' αυτή φάση ... ο καθένας κρατεί κάποια ιδιομορφία αλλά και μέσα στους ίδιους χώρους, επάνω στους ίδιους τοίχους, παρατηρούνται παραλλαγές, έχουν όχι μόνο διαφορετική κλίμακα – οι της κάτω σειράς είναι ψηλές και ραδινές, με στάσεις κάπως ελεύθερες, ενώ στην επομένη σειρά με τους μάρτυρες και τους ιεράρχες οι στάσεις είναι ιερατικές, αλλά στα πρόσωπα διακρίνουμε μεγαλύτερη πλαστικότητα και την τάση προς κάποιο προσωπογραφικό ρεαλισμό» (Χατζηδάκης, *Μυστράς*, 39).

Κεφαληνία και Σάββα του Ηγιασμένου (εικ. 33) και οι άγιοι Γεώργιος και Δημήτριος (εικ. 34). Στη μονή του Chevetogne στο Βέλγιο φαίνεται να τηρεί μια σταθερή ανθρωπομετρία 8 κεφαλιών, στους πλαϊνούς τοίχους και κάνει χρήση πολλών και διαφορετικών μέτρων στις συνθέσεις. Απο την μονή Κοιμήσεως Θεοτόκου Κερκίτσας, οι άγιοι Ιωάννης ο Δαμασκηνός, Γρηγόριος ο Ε', Ιωάννης της Κλίμακος, (εικ. 35) καθώς και οι άγιοι ασκητές Πέτρος ο Αθωνίτης και Ονούφριος (εικ. 36) είναι σχεδιασμένοι στα 7½ – 8 κεφάλια. Έχουμε και εδώ στις μονοπρόσωπες μορφές σταθερή ανθρωπομετρία. Στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου στο Ορφανοτροφείο Γλυφάδας, ανάλλογα με τον διαθέσιμο χώρο, αλλάζει την ανθρωπομετρία. Έτσι τους μεν Ιεράρχες στην ασίδα του ιερού βήματος τους σχεδιάζει 6½ κεφάλια, ενώ τους προφήτες του τρούλου στα 7½ – 8 κεφάλια (εικ. 37).

β. Οι μορφές

Προκειμένου ο Κοψίδης να σχεδιάσει και να οργανώσει ρυθμικά τις μονοπρόσωπες μορφές δανείζεται λύσεις από τη μακραίωνη εμπειρία των βυζαντινών ομότεχνών του. Οι εικαστικές επιλογές των βυζαντινών μαστόρων, εξυπηρετούσαν τη ρυθμική οργάνωση των μορφών. Απώτερος στόχος ήταν να βγουν οι μορφές από την αδράνεια, αποκτώντας κίνηση και πλαστικότητα, δημιουργώντας έτσι τις προϋποθέσεις για την έξοδο και την αναφορά τους στον θεατή.

Επιλέξαμε να σχολιάσουμε παραδείγματα από πρώιμες και όψιμες τοιχογραφικές εργασίες του Κοψίδη, προκειμένου να φανεί το συνειδητό των επιλογών του, ως προς τον χειρισμό της εικαστικής γλώσσας, και η ικανότητά του να παράγει έργο με εξαιρετική ρυθμική αγωγή και λειτουργικό χαρακτήρα. Τα εικονογραφικά δείγματα που θα αναλύσουμε είναι τα ακόλουθα: Σειρά πέντε προφητών που εικονίζουν την οροφή του παρεκκλησίου της Αγίας Αικατερίνης του Νοσοκομείου Ερυθρός Σταυρός. Πρόκειται για τους προφήτες Ηλία, Δανιήλ, Ιερεμία, Ιωνά και Δαβίδ. Για τους χαρακτήρες και τα επιγράμματα των προφητών, φαίνεται να ακολουθεί πιστά τα όσα αναφέρουν ο Κόντογλου και ο Διονύσιος εκ Φουρνά. Έτσι ο προφήτης Ηλίας παριστάνεται γέρον, έχοντας αναταραγμένα μαλλιά και γένια, φορώντας τη γνωστή μηλωτή του επάνω από τον χιτώνα. Έχει σφοδρή κίνηση στο σώμα, σαν να τρέχει, διωκόμενος από τον «ασεβή Ιεζάβελ» Στο δεξί του χέρι κρατά ανοιχτό ειλητάριο που φέρει την επιγραφή «ζηλῶν ἐζήλωκα τῷ κυρίῳ Παντοκράτορι»³⁴⁶.

Δίπλα στέκει ο προφήτης Δανιήλ, νέος, ανδροπρεπής, σγουρομάλλης. Φοράει τιάρα στο κεφάλι και είναι ενδεδυμένος χρυσοποίκιλη στολή, ενώ πάνω απ' αυτήν φέρει μανδύα. Κρατά με το αριστερό χέρι ειλητάριο με την επιγραφή : «Ἀναστήσει ὁ Θεός τοῦ οὐρανοῦ Βασιλείαν, ἥτις εἰς τον αἰῶνα οὐ διαφθαρήσεται».

³⁴⁶ Για την περιγραφή των σχημάτων και των επιγραμμάτων των προφητών, βλ. Κόντογλου, *Εκφρασις* 112-117. Πρβλ. Διονυσίου εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, 77-79.

Στο κέντρο εικονίζεται ο Προφήτης Ιερεμίας, ως γέροντας, μακρυγένης και έχοντας τα μαλλιά του ανακατεμένα και ακανθωτά, με έκφραση πένθιμη, σε στάση ζοηρή, κρατώντας επίσης ειλητάριο που γράφει: «Τάδε λέγει Κύριος ὁ Θεός Ἰσραήλ, διορθώσατε τὰς ὁδοὺς ὑμῶν καὶ τὰ επιτηδεύματα ὑμῶν».

Στα δεξιά του Ιερεμία, ο Προφήτης Ιωνάς παρουσιάζεται ως γέροντας κοντογένης, στρογγυλογένης και φαλακρός «φονάζοντας» προς τον Κύριο, με το κεφάλι στραμμένο προς τα πάνω, σαν να βγήκε από το σώμα του κήτους. Το ανοιχτό ειλητάριο που κρατά στο αριστερό του χέρι γράφει: «ἐβόησα ἐν θλίψει πρὸς Κύριον τὸν Θεὸν μου καὶ εἰσάκουσέ μου».

Η σειρά των προφητών κλείνει με τον προφητάνακτα Δαυίδ, που εικονίζεται ως γέροντας στρογγυλογένης, κοντογένης και σγουρομάλλης. Φοράει στέμμα και βασιλικά φορέματα. Έχει το δεξί του χέρι υψωμένο προς τον Παντοκράτορα και με το αριστερό βαστά ειλητάριο, όπου αναγράφεται : «Ὡς ἐμεγαλύνθη τὰ ἔργα σου Κύριε, πάντα ἐν σοφίᾳ ἐποίησας» (Ψαλμ. 23.).

Η επιλογή μας να σχολιάσουμε την συγκεκριμένη σειρά προφητών δεν είναι τυχαία, αφού ο Κοψίδης καταφέρνει να συνοψίσει τους βασικούς τρόπους σχεδίασης των ολόσωμων μορφών από τους βυζαντινούς μαϊστορες (σχ.1).

Την πρώτη μορφή του Προφήτη Ηλία την σχεδιάζει στην κλασική στάση, σε σχήμα S ή ανεστραμμένου σίγμα, που συναντάμε «κατά κόρον στην αρχαία κλασική και ελληνιστική παράδοση»³⁴⁷. Όπως βλέπουμε στο (σχ. 2), το σώμα και το κεφάλι είναι ενταγμένα σ' ένα σχήμα ανοικτού ανεστραμμένου σίγμα με τέτοια τρόπο, ώστε το σώμα να δίνει την εντύπωση ότι κινείται δυναμικά, αλλά ταυτόχρονα ίσταται. Το σώμα τοποθετείται δυναμικά πάνω στον κάθετο άξονα στήριξης, δηλαδή μη συμμετρικά. Η κίνηση του σώματος δίνεται προς τ' αριστερά, όπως το βλέπει ο θεατής. Το σώμα στηρίζεται στο δεξί πόδι, που πατάει κατά μήκος του κατακόρυφου άξονα που το χωρίζει ασύμμετρα, ενώ η κίνηση του ελεύθερου ποδιού είναι ομόρροπη του βλέμματος της μορφής αλλά και του φωτός, που βρίσκεται στην δεξιά φαρδιά πλευρά του σώματος. Αλλά και τα χέρια της μορφής, το ανασηκωμένο που δείχνει τον Παντοκράτορα στην οροφή και το άλλο που κρατά το ανοιχτό ειλητάριο, είναι ενταγμένα σ' αυτόν τον σιγμοειδή ρυθμό. Το κεφάλι, ενταγμένο και αυτό στον ρυθμό του S, χαρακτηρίζεται από μια ελαφριά κίνηση προς τα επάνω. Με τον τρόπο αυτό, όλη η μορφή αποκτά ρυθμό, κίνηση και ζωντάνια εξ αιτίας του ότι όλα τα επιμέρους στοιχεία λειτουργούν εικαστικά και όχι φυσιοκρατικά, συμμετέχουν δηλαδή ενεργά έτσι, ώστε να δημιουργηθεί η αίσθηση ότι ο εικονιζόμενος άγιος είναι παρών, εξέρχεται από την στατικότητα του τοίχου και κινείται προς τον χώρο των θεατών. Στην όλη κίνηση συμβάλλει και η μηλωτή, που επίσης είναι ενταγμένη στον ίδιο ρυθμό και, λόγω του σκούρου χρωματικού της τόνου, συμβάλλει στην έξοδό της, επιτείνοντας το εικαστικό αυτό αποτέλεσμα.

Η δεύτερη μορφή του προφήτη Δανιήλ, έχει σχεδιαστεί σε στάση τριών τετάρτων. Αποφεύγει δηλαδή εδώ ο Κοψίδης να τοποθετήσει τη μορφή σε πλήρη μετωπικότητα ή σε προφίλ διότι οι στάσεις αυτές αντιστοιχούν σε κάθετη και παράλληλη, ως προς την ζωγραφική επιφάνεια, κίνηση των μορφών, πράγμα που

³⁴⁷ Κόρδης, *Εν ρυθμῷ*, 54-57 και τα σχέδια IX, IXα, IXβ, 58-59, 60.

όμως πρακτικά θα σήμαινε αδυναμία κίνησης. Αντίθετα, το σώμα τοποθετείται δυναμικά πάνω στον κεντρικό άξονα, που το χωρίζει σε δύο άνισα μέρη. Ενώ η κίνηση του σώματος είναι προς τα δεξιά – που είναι η στενή πλευρά – αντίρροπα προς τ' αριστερά κινούνται τα φώτα, το ελεύθερο πέλμα του ποδιού, καθώς και η απόληξη του εξωτερικού μανδύα που ανεμίζει, άριστα ενταγμένος στην κίνηση των δυνάμεων που απορρέουν από την ζωγραφική επιφάνεια προς τον χώρο των θεατών.

Αξίζει να θαυμάσει κανείς την σχεδιαστική ικανότητα και την βαθιά αίσθηση του ρυθμού που επιδεικνύει εδώ ο ζωγράφος μας, ήδη από τις πρώιμες απόπειρες μιας ολοκληρωμένης εικονογραφικής πρότασης. Αντιμετωπίζει κάθε μορφή ξεχωριστά αλλά και στο σύνολό τους, ως σύνθεση. Έτσι τη μεσαία μορφή του προφήτη Ιερεμία την σχεδιάζει σε στάση αντικήνησης (*contraposto*), δημιουργώντας ένα «παιχνίδισμα» στην ρυθμική σύνδεση των μορφών μεταξύ τους. Η μορφή αυτή, επειδή βρίσκεται στο κέντρο υπάρχει κίνδυνος να καταστεί ένα στοιχείο αδρανές. Αντίθετα, αφήνοντας ο ζωγράφος περισσότερο κενό χώρο από τις πλαϊνές της μορφές, με την στάση των ανοιχτών χεριών επάνω σε χιαστί τεμνόμενους άξονες, μοιάζει σαν να παραλαμβάνει την κίνηση από τη μια πλευρά της σύνθεσης και να την μεταδίδει στην άλλη. Το βλέμμα του θεατή ενστικτωδώς ακολουθεί την ροή της κίνησης, έτσι ώστε να οδηγηθεί στην μορφή του Χριστού Παντοκράτορα, που είναι και το τελικό ζητούμενο από αισθητική και θεολογική σκοπιά. Αντιμετωπίζει δηλαδή το όλον και το μέρος ως μια οργανική ενότητα.

Τον Προφήτη Ιωνά τον σχεδιάζει σε στάση τριών – τετάρτων με κλίση της κεφαλής προς τα επάνω. Είναι από τις πλέον συνηθισμένες στάσεις κυρίως σε συνθέσεις όπου αποφεύγεται το προφίλ και η μετωπικότητα, επειδή τα τελευταία δεν παρέχουν διότι δεν έχουν την δυνατότητα να δημιουργούν σχέσεις μεταξύ των προσώπων και των στοιχείων της σύνθεσης³⁴⁸. Η μορφή, ασύμμετρα τοποθετημένη πάνω στον κάθετο άξονα στήριξης κινείται εγκάρσια πάνω στην επιφάνεια. Τα πέλματα με τη διαγώνια τοποθέτησή τους κάνουν ένα μικρό βηματισμό πάνω σε χιαστί χάραξη,³⁴⁹ όπως αντίστοιχα αυτό συμβαίνει με τα χέρια αλλά και το κυματιστό μιάτιο, που επίσης εντάσσεται στους χιαστί διασταυρωμένους άξονες. Για την χιαστί χάραξη θα αναφερθούμε πιο αναλυτικά, όταν κάνουμε λόγο για τον τρόπο που την χειρίζεται ο Κοψίδης, κυρίως στις πολυπρόσωπες συνθέσεις.

Την τελευταία μορφή του Προφήτη Δαβίδ την τοποθετεί σχεδόν μετωπικά, να πατάει σταθερά πάνω στον κεντρικό άξονα και με τα πέλματα ανοιχτά. Το πρόσωπο είναι σε στάση όρθιων τριών τετάρτων, με το βλέμμα στραμμένο προς τον Παντοκράτορα. Με τα χέρια, το ένα δείχνει και το άλλο να κρατά το ανοιχτό ειλητάριο, μοιάζει να βάζει μια «παύλα», ένα σταμάτημα της κίνησης που ξεκίνησε από το ειλητάριο του Προφήτη Ηλία και, ως μια κυματοειδή ροή, ολοκληρώθηκε εδώ. Πολύ σοφά το ειλητάριο του Δαβίδ είναι λίγο ψηλότερα από των υπολοίπων

³⁴⁸ Κόρδης, *Εν ρυθμώ*, 49.

³⁴⁹ Η Ιω. Κωνσταντίνου στα πλαίσια της μελέτης της για τους ρυθμούς των κινήσεων και των λοξών στάσεων στην αρχαιοελληνική πλαστική αποδεικνύει την καθολικότητα της εφαρμογής των λοξών κινήσεων των μορφών δια μέσου των οποίων οι αρχαίοι γλύπτες πετυχαίνουν την πραγματοποίηση του ρυθμού μέσα από την χιαστί χάραξη των κινήσεων των αγαλμάτων, βλ. Κωνσταντίνου, *Ρυθμοί*, 16 κ.ε., εικ. 1-2, 17, εικ. 12-13, 32-33, εικ. 19-20, 41. Πρβλ. και το παράρτημα με του πίνακες 1-16 που παραθέτει στο τέλος του βιβλίου σ. 58 κ.ε.

προφητών, σαν να μας λέει ότι το βλέμμα του θεατή έφτασε στον προορισμό του, δη στο πρόσωπο δηλαδή του Χριστού, του καταγόμενου από το βασιλικό γένος του Δαβίδ.

Τις παραπάνω σχεδιαστικές επιλογές ο Κοψίδης φαίνεται να επαναλαμβάνει συνειδητά και στα μεταγενέστερα τοιχογραφικά σύνολα που κλήθηκε να εικονογραφήσει. Όπως θα δείξουμε στη συνέχεια, ο τρόπος που σχεδιάζει τις μορφές παράγει γενικά έναν ήσυχο, ειρηνικό ρυθμό, εξαιτίας της κατάλληλης διαχείρισης των δυνάμεων και των κινήσεων των επιμέρους στοιχείων. Φαίνεται να προτιμά τη χιαστί οργάνωση των κινήσεων των στοιχείων και μελών, χωρίς όμως να δημιουργεί συγκρούσεις αλλά περισσότερο ένα ισορροπημένο – αρμονικό συνθετικό γεγονός. Καταφέρνει μέσα από την «στάση έν κινήσει και κίνηση εν ακινησία» να υποβάλει στον θεατή την αίσθηση της ζωντανίας με έναν «υποδόριο», μυστικό, θα λέγαμε, τρόπο. Ενδεχομένως να έπαιξε ρόλο, για την επιλογή του συγκεκριμένου εικαστικού «δρόμου» το γεγονός της «πνευματικής» διάστασης των χώρων που εικονογράφησε, μιας και πρόκειται κυρίως για παρεκκλήσια και μοναστηριακούς ναούς, ή και το ήπιο και σεμνό του χαρακτήρα του.

Σε σειρά ολόσωμων αγίων από το εικονογραφικό σύνολο της βυζαντινής εκκλησίας στη μονή του Cheretogne στο Βέλγιο, βλέπουμε σχετικά ανάλογες σχεδιαστικές επιλογές (σχ. 3). Στο κέντρο τοποθετεί τους δυο στρατιωτικούς αγίους Θεόδωρο και Ευστάθιο σε στάσεις *contraposto* και δυναμικής μετωπικότητας αντίστοιχα. Τα μέλη των μορφών τοποθετούνται πάνω σε χιαστί, άξονες συνδυάζοντας ανάλογα τις κινήσεις της βαριάς πανοπλίας που φορούν (θώρακας, ασπίδες, δόρι) καθώς και τις πολύχρωμες χλαμύδες. Στην πραγματικότητα ο ζωγράφος δημιουργεί μια σχετική ρυθμική ένταση στο κέντρο, η οποία όμως «σβήνει» σταδιακά προς τα άκρα, εναρμονίζοντας έτσι τις κινήσεις εντός του ημικυκλικού χώρου στον οποίο είναι τοποθετημένες. Για τις υπόλοιπες μορφές, αποφεύγει την αυστηρά μετωπική θέση και τις στήνεις εναλλάξ σε δυναμική μετωπικότητα, δημιουργώντας έναν ήσυχο ρυθμό με τις ήπιες χειρονομίες που κάνουν, είτε κρατώντας τον χιτώνα τους είτε τον σταυρό ή το ξίφος τους.

Το ίδιο ρυθμικό σχήμα συναντάμε στον βόρειο τοίχο του καθολικού της μονής Κερνίτσας. Εδώ τοποθετεί στο κέντρο την αγία Άννα που φέρει στην αγκαλιά της την Θεοτόκο σε στάση τριών τετάρτων, επιτυγχάνοντας και εδώ θαυμάσιο χιαστί ρυθμό με την κατάλληλη διάθεση των μελών των δύο σωμάτων (σχ. 4). Ο εξωτερικός μανδύας της αγίας Άννας αγκαλιάζει το σώμα της Θεοτόκου δημιουργώντας έναν νοητό κύκλο που αποδίδει εικαστικά το αίσθημα της μητρότητας χωρίς να χρειάζεται ο ζωγράφος να καταφύγει σε καταγραφή ακραίων συναισθημάτων των προσώπων. Η κίνηση των σωμάτων και τα φώτα είναι επίσης αντίρροπα τοποθετημένα, δημιουργώντας στον θεατή το αίσθημα της κίνησης και ταυτόχρονα της στάσης. Δεξιά και αριστερά της Θεοτόκου, οι αγίες Φιλοθέη η Αθηναία και Βαρβάρα, καθώς και οι αγίες Παρασκευή και Ευπραξία, ανά δύο σχεδιασμένες σε στάση δυναμικής μετωπικότητας, διαλέγονται μεταξύ τους, συγκλίνοντας το βλέμμα προς το κέντρο. Στο σύνολο τους, εδώ οι μορφές θα λέγαμε ότι εκπέμπουν το αίσθημα ενός ιεροπρεπούς κλίματος, που παράγεται από την σοφή οργάνωση όλων των επιμέρους στοιχείων των εικαστικών μονάδων. Είναι

ένα οργανωμένο σύνολο που χαρακτηρίζεται απο σεμνότητα και ζωντάνια, δυναμική ησυχία και κίνηση, όπως αρμόζει σε ένα μοναστηριακό χώρο προσευχής.

Εξαιρετικά παραδείγματα των επιλογών του Κοψίδη για ρυθμική οργάνωση της εικαστικής μορφής σε χιαστί χάραξη αποτελούν, κατά την άποψη μας, οι στρατιωτικοί άγιοι Γεώργιος και Δημήτριος, απο την Αγία Τριάδα Ελληνορρύθμων Καθολικών στην Αθήνα, καθώς και οι Νέστωρ και Κορνήλιος απο τον Άγιο Ελευθέριο Γύζη. Όπως φαίνεται στα (σχ. 5-8), η ρυθμική αυτή οργάνωση διέπει όλα τα επιμέρους στοιχεία, πανοπλία, μανδύας κλίση της κεφαλής, στήσιμο του σώματος ακόμη και τις επιμέρους φόρμες εντός των μορφών. Με τη σοφή οργάνωση όλων των στοιχείων, κάθε μορφή αποτελεί μια εικαστική σύνθεση, που χαρακτηρίζεται απο σεμνότητα, ζωντάνια, δυναμική κίνηση και ακινησία ταυτόχρονα.

Από το μικρό τρούλο του παρεκκλησίου του Αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου του Ορφανοτροφείου Γλυφάδας, οι προφήτες φανερόνουν την βαθιά αίσθηση ρυθμού που διαθέτει ο ζωγράφος. Οι μορφές προσαρμόζονται περίτεχνα ανάμεσα στα ανοίγματα του τρούλου και τα ζωγραφικά δημιουργημένα αρχιτεκτονικά μέρη με φυτικό διάκοσμο (σχ. 9). Ο Κοψίδης επιλέγει την εναλλαγή του ρυθμού, τοποθετώντας δίπλα σε μια σχετικά στατική μορφή μια άλλη δυναμικά κινητική. Έτσι, γιά παράδειγμα, στην στατική μορφή του Ααρών αντιπαραθέτει την δυναμική κίνηση του προφήτη Ησαΐα, σχήμα που επαναλαμβάνει και με τους υπόλοιπους προφήτες του τρούλου όπως βλέπουμε και στο (σχ. 10). Η αίσθηση που αποκομίζει κανείς είναι ενός κυματοειδούς ρυθμού και κίνησης, που προσαρμόζεται άριστα στην διαμορφωμένη αρχιτεκτονική του χώρου και ταυτόχρονα, το αίσθημα ανόδου προς τον Παντοκράτορα.

Ανάλογες εικαστικές λύσεις συνανατάμε και στη διακόσμηση του τρούλου στον Άγιο Ελευθέριο Γύζη. Οι δώδεκα προφήτες ιστορούνται στηθαίοι, ανάμεσα στα εικοσι δύο παράθυρα του μεγάλου αβαθούς τύμπανου του τρούλου. Έχουμε και εδώ, κατά την προσφιλή τακτική του Κοψίδη, την υποδιαίρεση του τρούλου σε ζώνες, με τη χρήση διακοσμητικών αρχιτεκτονικών στοιχείων και φυτικού διακόσμου. Εκμεταλλευόμενος τα ανοικτά ειλητάρια που κρατούν και τους ανεμίζοντες μανδύες και τοποθετώντας τους σε στάση δυναμικής μεταπικότητας, παράγει ρυθμική αγωγή, που αρμόζει στο γεωμετρικό σχήμα του κύκλου (σχ. 11).

Ενώ όμως παράγει γενικά ήπιο και ήσυχο ρυθμό στο έργο του, που οφείλεται στον μαλακό τρόπο που οργανώνει τα στοιχεία σε χιαστί χάραξη, γνωρίζει, όπου κρίνει αναγκαίο πώς να «ξαφνιάζει» το βλέμμα του θεατή. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η μορφή του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον εξωνάρθηκα της μονής Πεντέλης (σχ. 12). Εδώ εγκαταλείπει τη χιαστί οργάνωση και τοποθετεί τα μέλη του σώματος σε κάθετους και οριζόντιους άξονες, δημιουργώντας ένα σχετικά στατικό αποτέλεσμα. Ενώ λοιπόν έχουμε μια στατική κίνηση, με βάση το σχήμα του σταυρού – η κάθετη και η οριζόντια είναι αδρανείς διαστάσεις – η ελεύθερη διαγώνιος, που κατεβαίνει από δεξιά (πάνω) προς τα αριστερά (κάτω) από τον μανδύα και τα φτερά του αγγέλου, «σπάει» την αδράνεια της μορφής και, ως η μοναδική κίνηση μέσα στην εικόνα, προσλαμβάνει ακόμα μεγαλύτερη ενέργεια και ένταση. Αξίζει όμως να παρατηρήσει κανείς τον τρόπο με

τον οποίο εξισορροπεί την ένταση της διαγωνίου αυτής, χωρίς να θυσιάσει την δυναμική της. Φωτίζει το δεξιό μηρό του αρχαγγέλου – αν και δεν θα έπρεπε, διότι βρίσκεται στη στενή πλευρά του σώματος που φωτίζεται λιγότερο – και τοποθετεί τη μεγάλη επιγραφή με τα λευκά γράμματα κάτω δεξιά στο ύψος του μανδύα. Με τον τρόπο αυτό, χειρίζεται αντιστικτικά την κίνηση με την ένταση του φωτός, ελέγχοντας με ζωγραφικά μέσα την ισορροπία και τον όλο ρυθμό της μορφής³⁵⁰.

Από τα όσα προαναφέραμε, θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε πως ο Κοψίδης, έχοντας μια ουσιαστική και συνειδητή σχέση με την εικαστική παράδοση του Βυζαντίου γνωρίζει τους εικαστικούς τρόπους για να οργανώσει δυναμικά τις μορφές των αγίων δίνοντάς τους κίνηση, ζωντάνια και ισορροπημένο ρυθμό. Δείχνει όμως και την δυνατότητα του να υπερβαίνει δημιουργικά τις παραδεδομένες λύσεις, προτείνοντας και άλλες δικές του, χωρίς όμως να απομακρύνεται από τον αισθητικό λόγο και κυρίως το ήθος της βυζαντινής εικαστικής παράδοσης. Το θαυμαστό είναι ότι στο έργο του τα παραπάνω στοιχεία είναι πλήρως αφομοιωμένα, αποτελώντας οργανική ενότητα και όχι τυπολατρική επανάληψη της παράδοσης, δίχως ταυτότητα και ζωή.

γ. Τα πρόσωπα

Αναφορικά με τα πρόσωπα και προκειμένου να προσδιορίσουμε τον εικαστικό χαρακτήρα και την εκφραστικότητα τους, θ' αναφερθούμε στο σχεδιασμό και στην χρωματική τους δομή. Το σχέδιο και η ποιότητα της γραμμής δίνουν τον χαρακτήρα και καθορίζουν την έκφραση του προσώπου, που στην συνέχεια έρχεται το χρώμα να ολοκληρώσει. Επιλέξαμε να σχολιάσουμε πρόσωπα απ' το σύνολο του έργου του Κοψίδη, προκειμένου να φανεί αφ' ενός η σχέση του με την ορθόδοξη εικονογραφική παράδοση και αφ' ετέρου ο βαθμός εξέλιξης της προσωπικής του εικαστικής γραφής.

Σαν μια πρώτη γενική διαπίστωση, θα λέγαμε πως προτιμά τη στάση της δυναμικής μετωπικότητας για τα πρόσωπα των αγίων που κοιτούν κατενώπιον, ενώ για τα μέταλλα και τις συνθέσεις επιλέγει την ακόμη πιο δυναμική στάση των τριών τετάρτων, αποφεύγοντας συνήθως την προφίλ απεικόνιση. Στα πρώιμα τοιχογραφικά του έργα όμως διαπιστώνουμε ότι σε αρκετές από τις κατενώπιον φιγούρες, τα πρόσωπα είναι σχεδιασμένα σε στάση μετωπικότητας, συμμετρικά δηλαδή τοποθετημένα πάνω σε κάθετους και οριζόντιους άξονες. Η συμμετρία αυτή ενώ προσδίδει ισορροπία, είναι αρκετά στατική, με αποτέλεσμα η μορφή να μοιάζει αδρανής, χωρίς ενέργεια και κίνηση, αφού κινείται παράλληλα με την επιφάνεια και όχι εγκάρσια έτσι ώστε να αποδοθεί η αίσθηση της κίνησης. Τέτοια πρόσωπα συναντάμε συχνά στην προεικονομαχική τέχνη, όπου το βλέμμα του εικονιζόμενου αγίου «μοιάζει μετέωρο» και δεν συναντά το βλέμμα του πιστού, το οποίο μοιάζει σαν να τον «προσπερνά»³⁵¹. Το σύνολο των προσώπων έχουν οβάλ σχήμα, μακριές και λεπτές μύτες, καθώς και καθαρά χωρίς ιδιαίτερες συσπάσεις αψιδωτά φρύδια.

³⁵⁰ Κόρδης, *Εξωνάρθηκας*, (χ.α.σελ.).

³⁵¹ Κόρδης, *Εν ρυθμώ*, 37.

Το ιδιαίτερο αυτό γνώρισμα των προσώπων του Κοψίδη έχει σαν αποτέλεσμα την καθαρότητα και την ιεροπρέπεια των μορφών μακριά από φευγαλέες συναισθηματικές και ψυχολογικές εκφράσεις³⁵². Μετωπικές μορφές ζωγράφησε κυρίως στο παρεκκλήσιο της Αγίας Αικατερίνης του Ερυθρού Σταυρού (σχ. 13-15), καθώς και στην μονή του Chevetogne στο Βέλγιο (σχ. 16-17).

Σε σχέση με την χρωματική δομή των προσώπων, ενεργεί ως εξείς: Τοποθετεί ως προπλασμό καστανό χρώμα, το οποίο κατά τον Κόντογλου γίνεται «με σιένναν ωμήν, ολίγην σιέννα ψημένη, ολίγον μαύρο και ολίγην ώχραν»³⁵³. Στον προπλασμό αυτό και στα σημεία που εξέχουν βάζει τα σαρκώματα που έχουν χρώμα ασπροκίτρινο από ώχρα και λευκό, γλυκαίνοντάς τα στα μέρη που σβήνουν, με προπλασμό και σάρκα ανακατεμένα. Κατόπιν, βάζει με διάκριση τους «πυροδισμούς» με χονδροκόκκινο και λίγη ώχρα όπου χρειάζεται στα μύλα του προσώπου, στις παριές, στο κάτω χείλος κ.α. Στα πλέον εξέχοντα – φωτεινά σημεία της μορφής τοποθετεί πιο δυνατή σάρκα, προσθέτει δηλαδή λευκό καταλήγοντας στις ψιμυθιές. Στο τέλος, γράφει δυνατά με όμπρα ψημένη, ανακατεμένη με λίγη σιέννα ωμή, τα φρύδια, τα πάνω βλέφαρα, το μαυράδι της κόρης των ματιών και το κάτω μέρος των ρουθουνιών. Σε κάποια πρόσωπα την κόρη του ματιού την κάνει με μαύρο ωοειδούς σχήματος απομακρυσμένη λίγο από το πάνω βλέφαρο, προσδίδοντας έτσι ένταση και ζωντάνια στο βλέμμα³⁵⁴. Με τον τρόπο αυτό, επιτυγχάνει να δώσει την αίσθηση του όγκου και της πλαστικότητας, κυρίως δια του αριστοτεχνικού τρόπου που ενώνει τη σάρκα με τον προπλασμό, έτσι ώστε η σάρκα ν' αφομοιώνεται με τον προπλασμό και να αποτελεί ένα ενιαίο χρωματικό γεγονός με αυτόν. Αποτελεί δηλαδή την συνέχεια του χρώματος του προπλασμού, την ανάπτυξη και πρόοδό του.

Μετά το Chevetogne και επιλέγοντας «να χαράζει πορεία ανεξάρτητα του δασκάλου»³⁵⁵, ο Κοψίδης βρίσκει σταδιακά το δικό του δρόμο, γεγονός που αποτυπώνεται και στον τρόπο που ζωγραφίζει τα πρόσωπα των αγίων. Δύο είναι οι βασικές διαφοροποιήσεις που επιλέγει να κάνει. Σπάει τη συμμετρία και την

³⁵² Όπως παρατηρεί ο Γ. Κόρδης, αναφορικά με τον τρόπο αντιμετώπισης της μορφής από τους Βυζαντινούς, υπάρχει απουσία αποτύπωσης του ψυχικού και συναισθηματικού κόσμου των αγίων μορφών. Θεωρεί δε πως με βάση τα όσα αναφέρει ο άγιος Φώτιος στον περίφημο ορισμό του για την εικονογραφική τέχνη: «Βασική μέριμνα του αγιογράφου είναι η κάθαρση της μορφής από στο ιχμία ανθρώπινης περιέργειας και υλικής ακοσμίας. Έτσι, δεν είναι καθόλου ανεξήγητο ότι όλοι οι άγιοι έχουν περίπου τα ίδια τυποποιημένα χαρακτηριστικά, το ίδιο ύψος, το ίδιο πάχος. Απουσιάζουν οι πολλές χαρακτηριστικές λεπτομέρειες του προσώπου και φυσικά η αποτύπωση του συναισθηματικού κόσμου. Τα στοιχεία αυτά δεν ενδιαφέρουν τον πιστό, γιατί δεν έχουν σωτηριολογική αξία, αλλά εξυπηρετούν μόνο την ανθρώπινη περιέργεια. Άρα, πρέπει να απομακρυνθούν και η κεκαθαρμένη πλέον μορφή να δείχνει την απόδοση του αγίου προσώπου χωρίς να διασπά τον πιστό θεατή, εγκλωβίζοντάς τον στην παρατήρηση συναισθημάτων και άσχετων στοιχείων» (Κόρδης, *Προσωπογραφίες*, 66-67).

³⁵³ Κόντογλου, *Εκφρασις*, 8, Διονυσίου εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, 34.

³⁵⁴ Για τα στάδια του πλασίματος του προσώπου και την απόδοση της πλαστικότητας με διαφορετικές τεχνικές, βλ. Βράνου, *Τεχνική*, 100- 109, Κόντογλου, *Εκφρασις*, 58- 60, Κόρδης, *Αυγοτέμπερα*, 300-320.

³⁵⁵ Όπως ο Σ. Μοσχονάς επισημαίνει «Με κύριο οδηγό τη λαϊκή τέχνη, ο Κοψίδης για ολόκληρη τη δεκαετία του '60 και για μεγάλο μέρος της δεκαετίας του '70 μοιάζει να ισορροπεί μεταξύ ελληνικότητας και μοντερνισμού, καθώς το πρότυπο του Κόντογλου παραμένει ισχυρό, αλλά μέσα από μια πιο απελευθερωμένη ματιά» (Μοσχονάς, *Χρονικό*, 160).

στατικότητα των κάθετων και οριζόντιων, κάνοντας χρήση καμπύλων αξόνων, πετυχαίνοντας να δώσει την αίσθηση της κίνησης από τη ζωγραφική επιφάνεια προς τον θεατή και προσδίδει μεγαλύτερη πλαστικότητα και χρωματικότητα, με την εναλλαγή ψυχρών και θερμών χρωμάτων. Η ασυμμετρία αυτή παράγει μια πραγματικότητα δυναμικής ισορροπίας. Το πρόσωπο τείνει να φύγει, αλλά είναι πάντα εδώ, παρόν, για χάρη του βλέμματος του θεατή με δεδομένο ότι δεν υπάρχει βάθος, άρα η κίνηση αυτή συνεπάγεται την έξοδο της μορφής προς τον χώρο και χρόνο του θεατή³⁵⁶. Το βλέμμα έχει αντίθετη κίνηση με αυτήν του κεφαλιού προς την φαρδιά και περισσότερο φωτισμένη πλευρά του. Τα χαρακτηριστικά δε αυτά αφορούν όχι μόνο την γραμμή αλλά και το χρώμα. Με τον τρόπο αυτό, που ήταν σε ευρεία χρήση στην παλαιολόγεια ζωγραφική, όλα τα στοιχεία στο πρόσωπο αποκτούν δυναμική και ξεφεύγουν από την αδράνεια που χαρακτηρίζει την απλή μετωπικότητα των προσώπων που ζωγραφίζει στο παρεκκλήσιο της Αγίας Αικατερίνης και στο Chevetogne, χωρίς φυσικά να λείπουν και οι εξαιρέσεις, ιδιαίτερα στις μορφές που σχεδιάζει σε στάση τριών τετάρτων.

Από το πλήθος των προσώπων που ο Κοψίδης ζωγραφίζει με ανάλογο τρόπο, παραθέτουμε ενδεικτικά παραδείγματα: στην Αγία Τριάδα ελληνόρρυθμων καθολικών, στο πρόσωπο του αγίου Κοσμά του Ανάργυρου, τα χαρακτηριστικά διατίθενται πάνω σε καμπύλους άξονες (σχ. 18). Οι οριζόντιοι άξονες από το μέσον του προσώπου και πάνω, κινούνται ανοδικά, ενώ από τη μέση και κάτω καθοδικά. Με τον σχεδιασμό αυτό, όλα τα στοιχεία του προσώπου αποκτούν δυναμική δια της προοπτικής λειτουργίας της γραμμής, αφού σχεδιάζονται τοποθετούμενα εγκάρσια πάνω στην επιφάνεια. Ενώ η κίνηση του κεφαλιού είναι προς τα δεξιά, το βλέμμα και το φως κινούνται αντίρροπα, εξισορροπώντας έτσι την κίνηση και επιτυγχάνοντας το βασικό ζητούμενο που είναι η ισορροπία και ο ρυθμός³⁵⁷. Η αγία Βαρβάρα στη μονή Κερνίτσας (σχ. 19). Από τον ίδιο ναό η μορφή του Παντοκράτορα στον τρούλο (σχ. 20). Από το παρεκκλήσιο του αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου του Ορφανοτροφείου Γλυφάδας, ο άγιος Δημήτριος (σχ. 21). Ο Παντοκράτορας του τρούλου στην Αγία Τριάδα ελληνόρρυθμων καθολικών (σχ. 22). Ο άγιος Εύμορφος στον Άγιο Ελευθέριο Γύζη (σχ. 23), καθώς και ο Παντοκράτορας (σχ. 24). Θαυμάσιο δείγμα αποτελεί και η μορφή του Παλαιού των Ημερών από τον εξωνάρθηκα της μονής Πεντέλης (σχ. 25).

Σχετικά τώρα με την δεύτερη διαφοροποίηση που παρατηρούμε στα όψιμα έργα του Κοψίδη έχει να κάνει με την χρωματική δομή και την απόδοση της πλαστικότητας³⁵⁸. Στην πλειοψηφία τους οι προπλασμοί των προσώπων έχουν

³⁵⁶ Κόρδης, *Έν ρυθμώ* σ. 39.

³⁵⁷ Για την δυναμική μετωπικότητα με χρήση καμπύλων αξόνων, βλ. Κόρδης, *Έν ρυθμώ*, σ. 40- 47.

³⁵⁸ Τα σάρκινα μέρη και κυρίως τα πρόσωπα πλάθονται στη βυζαντινή ζωγραφική παράδοση με έναν ιδιαίτερο τρόπο από τα άλλα μέρη της εικόνας, ενώ στα ενδύματα για παράδειγμα, η μετάβαση γίνεται κλιμακωτά και ευδιάκριτα ώστε κάθε τόνος να έχει σαφή όρια, στην σάρκα εγκαταλείπεται η κλιμακωτή ανέλιξη των προπλασμών και το ένα χρώμα διαχέεται μέσα στο άλλο, χάνοντας τα όριά τους Όπως αναφέρει ο Γ. Κόρδης, τους λόγους για τους οποίους το έκαναν αυτό οι Βυζαντινοί, για τα σάρκινα μέρη της εικόνας, δεν τους γνωρίζουμε με σαφήνεια. Μια πιθανή εξήγηση για την επιλογή αυτή θα ήταν, ότι ενώ στα ενδύματα η απομάκρυνση από την φυσική μορφή δεν ενοχλεί, στα πρόσωπα όμως η ομοιότητα είναι ζητούμενο και άρα δεν υπάρχει η δυνατότητα «πλήρους απομάκρυνσης από τη φυσικότητα και το άνοιγμα σε μια περισσότερο αφαιρετική μορφή». Για το ν

απόχρωση καστανόχρωμη, αρκετά θερμή, μέσου τόνου, φτιαγμένοι από όχρα, σιέννα ψημένη, λίγο λευκό ίσως και όμπρα ωμή ή και ελάχιστο μαύρο. Επάνω σε αυτή τη θερμή χρωματική βάση, τοποθετεί τα σαρκώματα από όχρα και λευκό όπου από την φαρδιά πλευρά του προσώπου ενώνει τη σάρκα με τον προπλασμό με ψυχρά πράσινα, ενώ αντίθετα από την στενή πλευρά αφήνει να κυριαρχεί το θερμό χρώμα του προπλασμού. Με την διπλή αυτή αντίστιξη σκούρων – φωτεινών και θερμών – ψυχρών, αλλά και με τα θερμά γανώματα από χοντροκόκκινο ή νερουλή κιννάβαρι, τα πρόσωπα μοιάζουν πολύ χρωματικά, αποκτούν πλαστικότητα, κίνηση και ζωντάνια. Ολοκληρώνει δε το πλάσιμο του προσώπου με δυνατά λευκά ψιμύθια, στο μέτωπο πάνω απ' τα φρύδια, στα μάγουλα, στη ράχη και το βολβό της μύτης, που από μακριά λάμπουν σαν «αστραπές» πάνω στο πρόσωπο (εικ. 38-41). Αν και η τεχνική αυτή χρησιμοποιήθηκε από τους ζωγράφους της παλαιολογίας περιόδου, ο Κοψίδης ως ταλαντούχος και έμπειρος δημιουργός την χειρίζεται με διάκριση, προσαρμόζοντάς την στο δικό του προσωπικό τρόπο. Τα σαρκώματά του είναι στενά και χαμηλότονα, τα γραψίματα – ανοίγματα είναι μαλακά, σκιάζει μόνο το πάνω βλέφαρο, ενώ το ασπράδι το βάζει δυνατό με σπασμένο λευκό, γυρίζοντας το επάνω και από κάτω της κόρης, προσδίδοντας στο πρόσωπο αυστηρότητα και έλεος ταυτόχρονα. Σ' άλλες πάλι περιπτώσεις, ανάλογα με το γενικό ύφος της δουλειάς που θέλει να δημιουργήσει, αλλάζει την απόχρωση των προπλασμών σε πιο πρασινωπούς, προσθέτοντας στο χρώμα πράσινο φρέσκο ή κάποιο άλλο πράσινο. Αυτό τον οδηγεί σε πιο δυνατά ωχρωπά σαρκώματα, καθώς και έντονους πυροδισμούς, κυρίως στις παρειές των γεροντικών προσώπων. Τέτοια πρόσωπα συναντάμε στον Άγιο Ελευθέριο Γύζη, αλλά και στον εξωνάρθηκα της μονής Πεντέλης (εικ. 42-45).

Τα πρόσωπα των αγίων που ζωγραφίζει αποπνέουν ένα αίσθημα φυσικής οικειότητας, αλλά συνάμα μοιάζουν άχρονα και απόκοσμα. Αναδύονται μέσα από τις όχρες, τις σιέννες, το χοντροκόκκινο, απαλά και ήσυχα, κοιτάζοντάς μας κατενώπιον. Είναι κτισμένα με άμεσες γρήγορες πινελιές, με τις ατέλειες του χειροποίητου εμφανείς, χωρίς την πλήξη της άψογης τεχνικής που δεν θα μας επέτρεπε να τα πλησιάσουμε. Αυτό συμβαίνει διότι το χέρι του δημιουργού το κινούν τα μυστικά σκιρτήματα της καρδιάς του, που ζυγίζονται ανάμεσα στην αγωνία και την αβεβαιότητα για το τελικό αποτέλεσμα που συνεχώς το κυνηγάς και πάντοτε σου ξεφεύγει. Ο τρόπος του εντέλει παράγει έργο προσωπικό με λειτουργικό χαρακτήρα, καθόσον ο θεατής νοιώθει να καλείται να προσκυνήσει και κατά το μέτρο των δυνατοτήτων να αναχθεί και να σχετιστεί με τα εικονιζόμενα πρόσωπα.

λόγο αυτό ίσως ακολούθησαν την κλασική παράδοση για το πλάσιμο των προσώπων, ενώ στα ενδύματα την «αντικλασική – εξπρεσιονιστική παράδοση της ύστερης αρχαιότητας». Επισημαίνει δε πως το γεγονός αυτό φανερώνει την «ελευθερία των Βυζαντινών να κινούνται επιλεκτικά μέσα σε διαφορετικές εικαστικές παραδόσεις και να διαμορφώνουν τον τρόπο τους χωρίς μονισμούς και πουριτανικές ζωγραφικές απόψεις» (Κόρδης, *Αυγοτέμπερα*, 300, υπ. 23).

δ. Η ενδυμασία

Το εικονογραφικό έργο του Κοψίδη, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, στηρίζεται αναμφίβολα στις βασικές αρχές του βυζαντινού ζωγραφικού τρόπου. Στην ζωγραφική των ενδυμάτων όπως θα δούμε μέσα από παραδείγματα, η εικαστική μορφή είναι δομημένη, δια μέσου της δύναμης και της εκφραστικότητας τόσο της γραμμής, όσο και του χρώματος σε μικρότερες οριοθετημένες φόρμες. Η γραμμή και το χρώμα συλλειτουργούν για την απόδοση του όγκου, της πλαστικότητας και εντέλει του ρυθμού και της κίνησης των μορφών.

Μελετώντας το σύνολο του τοιχογραφικού του έργου, διαπιστώνουμε δύο φάσεις. Στην πρώτη, που χρονικά προσδιορίζεται μέχρι το 1962, φαίνεται ότι κυρίαρχο στοιχείο για την απόδοση της πλαστικότητας των μορφών είναι η γραμμή. Μια γραμμή που χαρακτηρίζεται από απλότητα, καθαρότητα, αλλά και αμεσότητα, μια γραμμή που λέει αυτό που θέλει να πει χωρίς να φλυαρεί. Επίσης ως ιδιαίτερο γνώρισμα θα λέγαμε ότι στις περισσότερες των μορφών κυριαρχεί η ευθεία και όχι η καμπύλη γραμμή, ενώ όπου υπάρχουν καμπύλες, είναι αναλυμένες σε μικρότερες ευθείες προκειμένου να αποδοθεί η αίσθηση της κίνησης. Με τον τρόπο αυτό τίποτα δεν είναι στατικό, όλα τα επι μέρους στοιχεία της μορφής κοινωνούν μεταξύ τους, δίνοντας στον θεατή την αίσθηση της ρευστότητας και της σταθερότητας ταυτόχρονα. Να τονίσουμε, πάντως, ότι η γραμμή του σπάνια γίνεται σκληρή, είναι μαλακή με αίσθηση πλαστικότητας χωρίς την δημιουργία άκαμπτων περιγραμμμάτων³⁵⁹.

Σταδιακά, όμως, και μετά την επιστροφή του από το Βέλγιο, φαίνεται ότι δίνει μεγαλύτερη βαρύτητα στην λειτουργία του χρώματος και την ποιητική του, χωρίς να εγκαταλείπει, αν εξαιρέσουμε την περίπτωση του Σαμπεζύ, την αναλυτική προσέγγιση της φόρμας μέσα σε σαφώς οριοθετημένες φόρμες. Αυτό υποθέτουμε ότι συνέβη διότι αφ' ενός απομακρύνεται από τη διδασκαλία του Κόντογλου και αφ' ετέρου, διαμορφώνει σταδιακά την προσωπική του γραφή σε σχέση πάντοτε με ό,τι παράλληλα συνέβαινε στο κοσμικό ζωγραφικό του έργο.

Η μετατόπιση αυτή έφερε όπως ήταν φυσικό και αλλαγές στην χρωματική παλέτα του ζωγράφου. Ενώ αρχικά κάνει χρήση μιας ολιγόχρωμης γεώδους, κυρίως, παλέτας, σταδιακά προσθέτει και άλλα πιο «καθαρά» χρώματα. Αρχικά, περιορίζεται στο ν' ακολουθεί την «δογματική των χρωμάτων του Φ. Κόντογλου»³⁶⁰, της περίφημης «σεμνοχρωμίας» ως της πιο αρμόζουσας και

³⁵⁹ Για τον χαρακτήρα της γραμμής στην βυζαντινή ζωγραφική, βλ. Κόρδης, *Εν ρυθμώ*, 25- 34.

³⁶⁰ Ιδιαίτερα κατατοπιστικά είναι τα όσα αναφέρει ο Θ. Κατσαρός σχετικά με την χρωματική γκάμα που προτείνει ο Κόντογλου ως κατάλληλη για την αγιογραφία. Επιχειρεί να αναδείξει την διάσταση απόψεων ως προς την ταύτιση χρωστικών της βυζαντινής εικονογραφίας, μέσω της αντιπαραβολής των προτάσεων του Κόντογλου και του Γ. Παπαδέλη. Όπως προέκυψε απ' την έρευνά του, Κόντογλου και Παπαδέλης βασίστηκαν σε διαφορετικές εκδόσεις του πρωτογενούς κειμένου της ερμηνείας των ζωγράφων του Διονυσίου εκ Φουρνά. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει «ο Φώτης Κόντογλου παρουσίαζε τάσεις χρωμοφοβίας σε νεαρή ηλικία, κάτι το οποίο, καθώς μεγάλωνε, ανέπτυξε ως θεωρία, επενδύοντάς το με αναφορές σε θεολογικά κυρίως κείμενα» (Κατσαρός, *Δογματική*, 240- 251).

ενδεδειγμένης χρωματικής κλίμακας για την τέχνη των εικόνων. Χρωμάτων στα οποία μπορεί να περιορισθεί ο εικονογράφος «Διότι η υπερβολική ποικιλοχρωμία δεν είναι καλή δια την εκκλησιαστική τέχνη μας, όπου είναι αυστηρά και ευφραίνεται εις την σεμνοχρωμία»³⁶¹. Τα χρώματα που χρησιμοποιεί ο Κοσμάκης είναι το άσπρο του τσίγκου, το μαύρο, η ώχρα, η σιέννα ωμή, η σιέννα ψημένη, η όμπρα ωμή, η όμπρα ψημένη, το χονδροκόκκινο, το λουλακί, το μπλε κοβαλτίου, το πράσινο φρέσκο, η κόκκινη λάκκα, και πολύ επιλεκτικά η κινάββαρι κυρίως για τα πρόσωπα. Αργότερα όμως, στα προαναφερθέντα χρώματα έρχονται να προστεθούν το πορτοκαλί καδμίου, κόκκινο καδμίου, κίτρινο καδμίου, πράσινο κοβαλτίου και η καρμίνη.

Στην συνέχεια θα παραθέσουμε ενδεικτικά παραδείγματα του τρόπου με τον οποίο ζωγραφίζει τα φορέματα, έτσι ώστε να φανεί η δημιουργική συνομιλία του με την εικαστική παράδοση του παρελθόντος. Από την Αγία Αικατερίνη Ερυθρού Σταυρού οι προφήτες Ελισαίος, Ιεζεκιήλ, Σολομών, Αββακούμ, Μωυσής (εικ. 46). Εδώ χρησιμοποιεί το χρώμα βυζαντινότροπα, ως δομικό στοιχείο για να χτίσει τις μορφές, αλλά και ως ενέργεια για να τις κινήσει και να τις προβάλλει προς τον χώρο των θεατών. Έτσι το φως, το τοποθετεί αντίρροπα της κίνησης των σωμάτων και του βλέμματος των μορφών. Πλάθει κυρίως με την αντίστιξη θερμών και ψυχρών, αλλά και με την αντιπαράθεση ανοικτών και κλειστών χρωμάτων. Η εσωτερική δόμηση, το πλάσιμο, πραγματώνεται με την ανέλιξη από χαμηλότονους θερμούς προπλασμούς σε φωτεινά ψυχρότερα «λάμματα» που φτάνουν έως το σχεδόν λευκό τελευταίο φως που λειτουργεί ως ψιμίθι. Στις τρεις αυτές φιγούρες διακρίνεται ο σημαντικός ρόλος που διαδραματίζει η γραμμή για την απόδοση της πλαστικότητας, αλλά και της ρυθμικής οργάνωσης των επιμέρους στοιχείων. Ο εξωτερικός μανδύας του προφήτη Ελισαίου εκκινεί από μια θερμή πορτοκαλί ώχρα και στη συνέχεια ανεβαίνει με ώχρα και λευκό. Ο εσωτερικός χιτώνας ακολουθεί μια δεύτερη χρωματική λογική αυτή του λεγόμενου ιριδισμού³⁶², όπου αντί να κινηθεί από τον θερμό προπλασμό προς ψυχρότερα και φωτεινότερα λάμματα, προτιμάει να ανέβει με θερμότερα του προπλασμού φώτα, όπου και πάλι, όμως, το τελευταίο λάμμα είναι ψυχρό και φωτεινό αποφεύγοντας έτσι τον κίνδυνο «σπασίματος» της ζωγραφικής επιφάνειας κάνοντας το θερμό φως να φαίνεται σαν φυσική συνέχεια του προηγούμενου χρώματος.

Στον προφήτη Ιεζεκιήλ αντιπαραβάλλει το θερμό σκούρο κόκκινο ένδυμα από σιέννα ψημένη και χοντροκόκκινο με το γαλάζιο ψυχρό και φωτεινό από λευκό, μαύρο και λίγο μπλε ultramarine. Πλάθει προς τα κάτω τα τοπικά χρώματα, προπλασμούς, προσθέτοντας λίγο μαύρο ή όμπρα ψημένη, ενώ ανεβαίνει στα φώτα προσθέτοντας λευκό. Ο τελευταίο φάτισμα το κάνει δυνατό τοποθετώντας το κατά μήκος της φόρμας και αρκετά λεπτό σαν σχήμα, χαρακτηριστικό που θα διατηρήσει έως και την τελευταία εργασία του αυτή του ταφικού παρεκκλησίου του Γ. Αθανασιάδη- Νόβα στη Ναύπακτο (1984). Τον ίδιο δρόμο ακολουθεί και για την εκτέλεση του ενδύματος του προφήτη Αββακούμ. Εδώ φαίνεται ξεκάθαρα ο ρόλος

³⁶¹ Κόντογλου, *Εκφρασις*, 14.

³⁶² Σχετικά με τον «ιριδισμό», βλ. Thompson, *Θεωρία*, 175- 176.

της γραμμής για την απόδοση της πλαστικότητας και της εσωτερικής ρυθμικής οργάνωσης των επιμέρους στοιχείων της μορφής. Κυριαρχούν οι κάθετες και οι οριζόντιες που παράγουν γωνιώδη σχήματα και ένα αίσθημα καθαρότητας και σταθερότητας στην φόρμα.

Ο Κοψίδης εκτός των παραπάνω κάνει χρήση και ενός άλλου τρόπου ζωγραφικής των ενδυμάτων γνωστού από την παλαιολόγεια ζωγραφική με κορυφαίο παράδειγμα αυτό του ένθρονου Χριστού του Πανσέληνου στον ιερό ναό του Πρωτάτου του Αγίου Όρους³⁶³. Περιορισμένη χρήση αυτού του τρόπου κάνει στο ίδιο μνημείο, όπως για παράδειγμα στο ένδυμα της αγίας Παρασκευής (εικ. 47). Τοποθετεί ένα ψυχρό σχετικά λαδοπράσινο προπλασμό από λευκό, μαύρο και ώχρα το οποίο πλάθει με αραιή σιέννα ψημένη, δημιουργώντας δύο και σε κάποια πιο βαθιά σημεία και μια τρίτη σκουρότερη διαβάθμιση για να βγάλει τον όγκο και ν' αυξήσει την πλαστικότητα. Ο τρόπος αυτός, όπου δεν έχουμε την βαθμιδωτή ανέλιξη προς το φως δια μέσου των γεωμετρικών λαμμάτων απαιτεί μεγάλη μαστοριά και ικανότητα από τη μεριά του τεχνίτη για να μπορέσει χρησιμοποιώντας τεθλασμένης γραμμής να αποδώσει τον όγκο και να κρατήσει την ρευστότητα της γραμμής. Στην εικονογραφική παράδοση τα γρανίματα ονομάζονται «ανοίγματα»³⁶⁴. Με τον παραπάνω τρόπο, γράφοντας δηλαδή μόνο πάνω στον προπλασμό επιμερίζεται το ενιαίο χρώμα του προπλασμού, διακρίνοντας έτσι τις επιμέρους φόρμες ενώ ταυτόχρονα και, επειδή το χρώμα του γρανίματος είναι τονικά σκουρότερο του προπλασμού «ανοίγει», δηλαδή κάνει το χρώμα του να φαίνεται πιο ανοιχτό από πριν. Η αντίστιξη άρα, με το σκουρότερο γράνιμο αναδεικνύει ως φωτεινότερο-ανοιχτότερο το τοπικό χρώμα του προπλασμού³⁶⁵.

Του τρόπου αυτού θα κάνει ευρεία χρήση ο Κοψίδης στο Chevetogne, τόσο στις μεμονωμένες φιγούρες, όσο και στις συνθέσεις. Τις επιλογές του στο Βέλγιο πιθανόν να καθόρισαν διάφοροι παράγοντες. Αρχικά, το γεγονός ότι τουλάχιστον για το πρώτο χρονικό διάστημα τα σχέδια έστειλε ο Κόντογλου από την Αθήνα, ενώ αργότερα σταμάτησε να στέλνει. Όπως αναφέρει στο ημερολόγιο του Chevetogne εργάστηκε με την τεχνική του φρέσκο, που απαιτεί ταχύτητα, μαστοριά, απλότητα και καθαρότητα στις φόρμες. Ο ίδιος γράφει: «Σήμερα αρχίσαμε την δουλειά (26 Νοεμβρίου 1959)... σουβαντίσαμε αποβραδής το χοντρό και το πραι λέμε να βάλουμε μπροστά τη ζωγραφική. Θακάνουμε τη βάπτιση μέση στην κόγχη... Έτσι τα ζωγραφίζουν αυτά στην Ελλάδα 1500 χρόνια τώρα και έτσι θα τα φτάσουμε κι εμείς χωρίς ν' αλλάξουμε τίποτα. Έχουμε ετοιμάσει ακόμα, το κανάβι, τα άχυρα, τον ασβέστη που είναι μέσα σε τσουβάλι όπως μας είπανε ειδικός για φρέσκο»³⁶⁶. Επίσης, σημαντικό ρόλο πρέπει να έπαιξε και το γεγονός ότι στο Βέλγιο του δόθηκε η ελευθερία να ζωγραφίσει όπως εκείνος ήθελε: «Ο ηγούμενος είναι ευχαριστημένος απ' τη δουλειά μας. Μόνο που τα θέλει πιο αυστηρά. Δεν μας επιβάλλει όμως τίποτα. Έχουμε ελευθερία να κάνουμε σωστά εκείνο που πρέπει, πράγμα που ποτέ δεν το βρήκαμε στην Αθήνα από τους... επιτρόπους των

³⁶³ Τσιγαρίδας, *Πανσέληνος*, 223, εικ. 94.

³⁶⁴ Κόντογλου, *Εκφρασις*, 24, Διονυσίου εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, 21-23.

³⁶⁵ Κόρδης, *Δημιουργία*, 152.

³⁶⁶ Κοψίδης, *Chevetogne*, 26 Νοεμβρίου 1959.

εκκλησιών της. Τούτοι εδώ στο Chevetogne σέβονται την δουλειά και την γνώση του άλλου»³⁶⁷.

Χαρακτηριστικά δείγματα από την δουλειά του στο Βέλγιο αποτελούν οι μορφές των αγίων Νικολάου (εικ. 48), Εφραίμ του σύρου (εικ. 49), Μελάνης (εικ. 50), Γερασίμου του εν Ιορδάνη (εικ. 51). Όπως διαπιστώνουμε, σε όλα τα ενδύματα κυριαρχεί μια γήινη ατμόσφαιρα που οφείλεται στην συνειδητή εικαστική επιλογή του να κάνει χρήση μιας ολιγόχρωμης παλέτας από ώχρες, χοντροκόκκινο, σιέννες, όμπρες, λευκό και μαύρο. Πλάθει τις μορφές εκκινώντας από γλυκούς καστανούς, λαδοπράσινους, γκριζούς ή υπόλευκους προπλασμούς, όπου γράφει μαλακά την πτυχολογία με σκουρότερο και θερμότερο χρώμα ή ανελίσσεται προς το λευκό ψιμύθι, περνώντας από ενδιάμεσους τόνους. Γενικά, παράγει μορφές που χαρακτηρίζονται από χαμηλή πλαστικότητα, ιεροπρέπεια, ζωντάνια και σεμνότητα. Κατά την παραμονή του στο Βέλγιο και ενώ στις 10 Ιουνίου 1960 έχει ήδη ολοκληρώσει «τα δύο τρίτα της κρύπτης»³⁶⁸ του μοναστηριού, παρατηρούμε ότι εξελίσσει την δουλειά του σ' επίπεδο σχεδίου, απόδοσης της πλαστικότητας και χρωματικής παλέτας. Κάνουν την εμφάνισή τους το μπλε κοβαλτίου, η κινάββαρι, το πράσινο φρέσκο, το κίτρινο κ.α, όπως στην παράσταση «Ο προφήτης Μουσήs εξάγων ύδωρ από την πέτραν εις την έρημον» (εικ. 52). Οι προπλασμοί και η τονικότητα των χρωμάτων ανεβαίνει, τα γραψίματα μαλακώνουν και αυξάνεται η πλαστικότητα μέσω της δομικής λειτουργίας του χρώματος. Οι μορφές πλάθονται με φως, με δυο ή τρεις τονικές διαβαθμίσεις που καταλήγουν σε λεπτά και δυνατά ψιμύθια «σπασμένα» με λίγο κίτρινο, προφανώς για την δημιουργία ενός παστέλ λαμπερού εικαστικού κλίματος, όπως φαίνεται και από την σύνθεση με τους κορυφαίους των Αποστόλων Πέτρο και Παύλο, που κρατούν στα χέρια τους ομοίωμα της εκκλησίας του μοναστηριού (εικ. 53).

Η εικονογράφηση της Αγίας Τριάδας ελληνορρυθμων καθολικών, αποτελεί κατά την κρίση μας ένα μεταβατικό στάδιο στην εξελικτική πορεία της εικαστικής του διαδρομής. Το χρώμα στις περισσότερες των περιπτώσεων αναλαμβάνει πλέον κυρίαρχο ρόλο στο πλάσιμο των μορφών και η χρωματική γκάμα εμπλουτίζεται με χρώματα όπως το γαλάζιο, το πορτοκαλί, το πράσινο, το μπλε, η κινάββαρι κ.α. Η πλαστική ανάπτυξη των ενδυμάτων με την επίθεση φωτισμάτων άλλου χρώματος από αυτού του προπλασμού, «ξένα φώτα», ήταν ιδιαίτερα προσφιλή στους βυζαντινούς ζωγράφους³⁶⁹. Πολλά απ' τα ενδύματα του ναού έχουν δουλευτεί μ' αυτόν τον τρόπο σε συνδυασμό με την τεχνική του ιριδισμού, αλλά και του μονοχρωματικού πλασίματος, καθώς και της γνωστής τονικής ανάπτυξης των προπλασμών προς το λευκό ψιμύθι.

Στην σύνθεση με τον άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο και τον Πρόχορο, το ένδυμα του Ιωάννη έχει δουλευτεί με «ξένα φωτίσματα» (εικ. 54). Το θερμό πορτοκαλί προπλασμό από ώχρα και χοντροκόκκινο τον πλάθει, όχι τονικά, προσθέτοντας λευκό στο υπάρχον χρώμα, αλλά χρωματικά τοποθετώντας πράσινα φώτα από λευκό, λίγο μαύρο και ώχρα. Αποφεύγει δηλαδή την τονική ανάπτυξη που εδώ ίσως

³⁶⁷ Κοψίδης, *Chevetogne*, Τρίτη 1 Δεκεμβρίου 1959.

³⁶⁸ Κοψίδης, *Chevetogne*, Παρασκευή 10 Ιουνίου 1960.

³⁶⁹ Κόρδης, *Αυγοτέμπερα*, 290-294.

θα οδηγούσε σε πιο άχρωμο και σκληρό αποτέλεσμα. Αντίθετα, το ψυχρό γκριζοπράσινο χρώμα, που αντιπαραθέτει προς το θερμό υπόστρωμα, γίνεται ψυχρότερο και άρα πιο κινητικό, αναδεικνύοντας περισσότερο τις ιδιότητές του. Ταυτόχρονα, ο θερμός πορτοκαλί προπλασμός με την χρωματική αυτή αντίστιξη μοιάζει περισσότερο πλούσιος και χρωματικός. Με την χρωματική αυτή διαχείριση η μορφή προβάλλει δυνατά μέσα από το σκούρο φόντο, που σε συνδυασμό με την αντίρροπη τοποθέτηση του φωτός έναντι της κίνησης του σώματος, η μορφή προβάλλεται και κινείται προς τον χώρο των θεατών.

Θαυμάσια παραδείγματα πλαστικής ανάπτυξης των ενδυμάτων είναι η μορφή του Χριστού από την «Εις Άδου Κάθοδο» (εικ.55) και η φιγούρα του αγίου Ιωσήφ του μνήστορα (εικ. 56). Ιδιαίτερα εδώ βλέπουμε την αντιπαράθεση θερμών και ψυχρών χρωμάτων, αλλά και την χρήση του ιριδισμού στη σκιερή πλευρά των ενδυμάτων. Επάνω σε λαδοπράσινο και γαλαζωπό προπλασμό τοποθετούνται θερμά πορτοκαλί φώτα «παίζοντας» με τον κανόνα των συμπληρωματικών χρωμάτων, αυξάνοντας έτσι την χρωματικότητα και την πλαστικότητα των φορεμάτων.

Εκεί, όμως, που ο ζωγράφος μας δεν ψάχνει πλέον, αλλά βρίσκει την ποιητική του χρώματος, είναι στο αρχαίο μοναστήρι της Κερνίτσας³⁷⁰. Η σειρά με ολόσωμες αγίες και μετάλλια στο βόρειο τοίχο του καθολικού της μονής (εικ. 57) αποτελεί δείγμα θαυμάσιας οργάνωσης των εικαστικών δυνάμεων που διέπουν τις μορφές. Το χρώμα πρωταγωνιστεί. Τα γεώδη, ώχρες, χοντροκόκκινα, όμπρες, σιέννες συνομιλούν με τα καθαρά μπλε, πορτοκαλί και πράσινα. Όλα εδώ αλληλοπεριχωρούνται παράγοντας μια μουσική αρμονία. Στο εσωτερικό ένδυμα της αγίας Φιλοθέης επάνω στο λαδοπράσινο προπλασμό, τα ψυχρά γαλάζια φώτα ανελίσσονται έως το λευκό ψιμίθι που λάμπει μέσα στο μισοσκόταδο του ναού. Στο θερμό καστανοκόκκινο μανδύα της αγίας Άννας, τα ψυχρά γκριζοπράσινα φώτα κάθονται μαλακά, διαλεγόμενα με το ψυχρό γκριζογάλανο μονοχρωματικά πλασμένο μαντήλι που καλύπτει την κεφαλή της. Αλλού πάλι, όπως στα ενδύματα της αγίας Ευπραξίας, η πλαστικότητα αποδίδεται με τονικό ανέβασμα των προπλασμών προς τα σπασμένα λευκά ψιμίθια.

Μετά την Κερνίτσα, ακολουθεί ανάλογες σχεδιαστικές και χρωματικές επιλογές για την ιστόρηση των μνημείων που θα κληθεί να ζωγραφίσει. Δειγματοληπτικά αναφέρουμε: από τον Άγιο Ελευθέριο Γύζη, «Εις Άδου Κάθοδος» (εικ. 58), «Πεντηκοστή» (εικ. 59), η αγία Σοφία και οι θυγατέρες αυτής Πίστις, Ελπίς, Αγάπη (εικ. 60). Απο το εξωνάρθηκα της μονής Πεντέλης τα ενδύματα των Αποστόλων στην παράσταση του Χριστού-Αμπέλου (εικ. 61).

³⁷⁰ Ο Κοψίδης αγαπούσε τις μοναχές και το μοναστήρι της Κερνίτσας, γι' αυτό έγραψε ένα κείμενο για την ιστορία του μοναστηριού, το οποίο φιλοτέχνησε με σχέδια. Όπως αναφέρει: «Τα λόγια αυτά γραφήκανε πάνω στο μοναστήρι τον Ιούνιο μήνα του 1966, όταν ήρθαμε εδώ να ζωγραφίσουμε τον τρούλο της εκκλησίας του, εγώ που τα γράφω με τον Γ. Χοχλιδάκη και τον φίλος μας, Γ. Σικελιώτη, που στρώθηκε απ' την πρώτη στιγμή και ζωγράφισε τα περιχώρα» (Κοψίδης, Κερνίτσας, (χ.αρ.σελ.).

ε. Οι συνθέσεις

Ο Κοψίδης εργάστηκε με ζωγραφικό τρόπο που εντάσσεται στα πλαίσια της βυζαντινής εικαστικής παράδοσης, χρησιμοποιώντας με τρόπο προσωπικό και όχι μιμητικό, όλες τις βασικές αρχές και τους κανόνες της ζωγραφικής αυτής γλώσσας για την ιστόρηση των παραστάσεων. Δανείζεται στοιχεία από διάφορες «σχολές» της βυζαντινής εικονογραφικής παράδοσης. Έτσι, στο έργο του αναγνωρίζουμε στοιχεία από την παλαιολόγεια χρωματική παράδοση, αλλά και από την μεταβυζαντινή και λαϊκή ζωγραφική και διακοσμητική. Δημιουργεί όμως και νέες δικές του συνθέσεις, υπερβαίνοντας στυλιστικές λύσεις του παρελθόντος, εισάγοντας μάλιστα στοιχεία από τη δυτική ζωγραφική παράδοση, καθώς και από το προσωπικό εικαστικό του λεξιλόγιο. Κινείται ελεύθερα, μακριά από κάθε είδους πουριτανισμό, που ενδεχομένως απολυτοποιεί κάποια «σχολή» ή κάποιο ζωγράφο, απορρίπτοντας όμως έτσι το σύνολο της εικονογραφικής παραγωγής. Δεν έχει τέτοιου είδους ψευδοδιλήμματα ή δισταγμούς, διότι αυτό που κυρίως τον διαφοροποιεί είναι η ικανότητά του να παράγει έργο με εξαιρετική ζωγραφική ενότητα, ποιητική ατμόσφαιρα και εκκλησιαστικό ήθος.

Όπως για τις μορφές, έτσι και για τις συνθέσεις, θα αναφερθούμε δειγματοληπτικά σε παραστάσεις που ιστόρησε, προκειμένου να δείξουμε, αφενός τη συγγενειά του με τη βυζαντινή ζωγραφική και αφετέρου να καταγράψουμε τους τρόπους με τους οποίους συμπλέκει τα επιμέρους στοιχεία, πώς τα συνθέτει στον χώρο και σε τι είδους σχέσεις τα οδηγεί. Τουλάχιστον για τα στοιχεία εκείνα που είναι μετρήσιμα και μπορούν να καταγραφούν διότι υπάρχουν και πολλά άλλα που αναφέρονται στην καρδιά και τις αισθήσεις του θεατή και τα οποία διαφεύγουν των δυνατοτήτων του λόγου.

Συνθέτει πάντα με βασική προϋπόθεση ότι δεν υφίσταται ζωγραφικό βάθος με τον τρόπο που αυτό κατανοείται στη δυτική αναγεννησιακή ζωγραφική. Αυτό, όπως ήδη έχουμε αναφέρει, συνεπάγεται την σε ύψος κάθετη ανάπτυξη της σύνθεσης, όπου τα πρωταγωνιστικά στοιχεία τοποθετούνται χαμηλά σε πρώτο πλάνο, ενώ τα δευτερεύοντα και πιο μεμακρυσμένα αναπτύσσονται σε ύψος. Η εικαστική αυτή αρχή από μόνη της δεν είναι ικανή να παράξει ζωγραφική. Εναπόκειται στη δυνατότητα του ζωγράφου να οργανώσει ρυθμικά όλα τα επιμέρους στοιχεία λαμβάνοντας υπ' όψιν του το σχήμα, το χρώμα, τον όγκο και την κίνησή τους.

Με βάση τον κλασσικό αυτό τρόπο σύνθεσης, και έχοντας αρχικά ως παράδειγμα την παράσταση της Γέννησης που ιστόρησε σε τέσσερα μνημεία κατά την δεκαετία '60 - '70, θα προσπαθήσουμε να δείξουμε τη συνθετική-σχεδιαστική και χρωματική φιλοσοφία του ζωγράφου.

Στην Αγία Αικατερίνη Ερυθρού Σταυρού φαίνεται να χρησιμοποίησε ως πρότυπο την τοιχογραφία του παρεκκλησίου της Αγίας Ειρήνης της οικογένειας Πεσματζόγλου στην Κηφισιά που ιστόρησε ο Κόντογλου το 1937³⁷¹. Παρά τις

³⁷¹ Ζίας, *Φώτης Κόντογλου*, 82-83, εκ. 195. Ο Κοψίδης με βάση τη Γέννηση του Κόντογλου στο παρεκκλήσιο της Αγίας Ειρήνης φιλοτέχνησε το σχέδιο της «*Εκφρασις*» που δεν είναι όμως ακριβές

εμφανείς επιρροές από το έργο του δασκάλου, το συνολικό αποτέλεσμα, που έχει να κάνει κυρίως με τις χρωματικές επιλογές, διαφέρει αρκετά. Η όλη σύνθεση είναι δομημένη πάνω στο τριγωνικό σχήμα του βουνού (σχ. 26). Όλες οι μορφές είναι καλά οργανωμένες σε χιαστί τεμνόμενους άξονες, εικαστική πρακτική που ήταν ευρύτατα διαδεδομένη στη βυζαντινή παράδοση³⁷². Εδώ όμως οι άξονες αυτοί καμπυλώνουν μαλακά, δίνοντας μία τρυφερή ατμόσφαιρα στο έργο. Ο ρυθμός της ήπιας εμπλοκής των καμπυλωμένων αξόνων συνέχει όλα τα επιμέρους στοιχεία, προσφέροντας γαλήνη και ησυχία στο βλέμμα του θεατή. Τον ρυθμό αυτό ακολουθεί και η χρωματική δομή της σύνθεσης, καθώς τα φωτεινά χρώματα αντιπαρατίθενται στα λιγιστά σκούρα, που σοφά εδώ τα βάζει στον κεντρικό άξονα της παράστασης στο μαφόριο της Παναγίας, στο σπήλαιο και στο ένδυμα της αριστερής θεραπενίδας που ρίχνει το νερό στη λεκάνη. Τα χρώματα είναι λιγιστά, αλλά στη σωστή θέση τοποθετημένα, ώστε να προκαλούν το αίσθημα της πολυχρωμίας. Η όλη σύνθεση χτίζεται με την αντίστιξη δύο χρωμάτων στο τοπίο. Ενός γκριζοπράσινου που έχουν τα βράχια και μιας θερμής ώχρας στο έδαφος που φωτίζεται με ψυχρά γκριζα φώτα. Ο σκουρόχρωμος κάμπος βοηθάει ώστε να προβληθούν επάνω του οι ορεινοί όγκοι του τοπίου. Αντίστοιχα, το σκούρο μαφόριο της Παναγίας έρχεται σε δυνατή αντίθεση με την ανοιχτή ώχρα της στρωμνής, προβάλλοντάς την στο χώρο. Ωραία χρωματική αντίστιξη κάνει και το λαδοπράσινο ένδυμα του Ιωσήφ, με τα πορτοκαλί και τα γκριζα του τοπίου. Το συνολικό κλίμα της παράστασης είναι παστέλ και αρκετά φωτεινό χωρίς έντονες αντιθέσεις, αφού το ένα χρώμα περνάει μέσα στο άλλο, προσφέροντας συνοχή και ισορροπία στο σύνολο.

Η Γέννηση που θα ιστορήσει στην Αγία Τριάδα Ελληνορρυθμών Καθολικών τρία χρόνια αργότερα διαφέρει αρκετά τόσο σε εικονογραφικό, όσο και σε συνθετικό επίπεδο. Ο εικονογραφικός τύπος που επιλέγει είναι απλός και ολιγοπρόσωπος, χωρίς διάθεση αφηγηματικότητας, ενώ από τη σκηνή απουσιάζουν τα δευτερεύοντα επεισόδια της προσκύνησης των Μάγων και του Ευαγγελισμού των ποιμένων. Στηρίζει την παράσταση σε κλασσικές αρχές της «ιερατικής» τέχνης: ισότιμη σχέση μορφών και τοπίου, αυστηρή συμμετρία στην διάταξη των στοιχείων της σύνθεσης, σύμπτωση του κεντρικού άξονα με το κύριο πρόσωπο και το θέμα της παράστασης, έντονη χρωματική διαφοροποίηση της κύριας μορφής (της Θεοτόκου) καθώς και χρήση μεγαλύτερης κλίμακας, ώστε να ξεχωρίζει από τις υπόλοιπες μορφές³⁷³ (σχ. 27). Η γνώση και η πείρα του τον καθοδηγούν, ώστε να συνδέσει, χωρίς να γίνεται εκ πρώτης όψεως αισθητά, χιαστί όλη τη σύνθεση. Η ανακεκλιμμένη διαγώνια τοποθετημένη Θεοτόκος ενώνει την πάνω δεξιά γωνία που ίσταται ο δεόμενος άγγελος με την κάτω αριστερή όπου κάθεται, έχοντας γυρισμένη την πλάτη προς την κεντρική σκηνή, ο μνήστωρ Ιωσήφ. Επίσης, το προεκτεινόμενο προς τα αριστερά (όπως βλέπουμε) δεξί χέρι της Θεομήτορος συνενώνει τον αριστερό δεόμενο άγγελο με τη σκηνή του λουτρού στην κάτω δεξιά γωνία της

αντίγραφο, αλλά έχει στοιχεία ζωγραφικής του Κοψίδη που το διαφοροποιούν από το ύφος του δασκάλου, Βλ. Κόντογλου, *Εκφρασις*, 157.

³⁷² Για τις χιαστί χαράξεις βλ. 5... της παρούσης εργασίας.

³⁷³ Ασπρά-Βαρδάβακη-Εμμανουήλ, *Παντάνασσαι*, 296.

παράστασης. Η οργάνωση αυτή της σύνθεσης δεν εξουδετερώνει τις επιμέρους μορφές, οι οποίες εικονίζονται μπροστά από τα εξάρματα του εδάφους ή προβάλλουν πίσω από τις πλευρές του κεντρικού βουνού της εικόνας. Το μεγάλο κεντρικό σκοτεινό σπήλαιο συμβάλλει, έτσι ώστε να προβληθεί η μορφή της Θεοτόκου ακόμη περισσότερο. Τον τονισμό των μορφών επιτυγχάνει ο ζωγράφος και με τα χρώματά τους. Τα ενδύματα της Θεοτόκου δίνονται με βαθύκαλο για το χιτώνα και μαυροκόκκινο ή βαθύ καφετί για το μαφόριο που είναι πλασμένο γραμμικά χωρίς φωτίσματα. Πάνω στο ύφασμα της στρωμνής, από φωτεινή όχρα προβάλλεται δυνατά στρέφοντας το βλέμμα προς το Θείο Βρέφος. Στην προβολή των μορφών σημαντικό ρόλο παίζει το χρώμα του κεντρικού ορεινού όγκου. Έχει απλωθεί ένα αρκετά ανοιχτόχρωμο ψυχρό γκρι μπλε σε όλο το βουνό ως τοπικό χρώμα που πλάθεται μαλακά σε θερμές όχρες, λειτουργώντας ως φόντο για τις μορφές. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η μορφή του Ιωσήφ που κάθεται πάνω σε ένα σαμάρι, τυλιγμένος σφιχτά στο μανδύα του, στρέφοντας το πρόσωπό του προς τη Θεοτόκο. Το σώμα του, πάνω σε σιγμοειδή άξονα, ακολουθεί ρυθμικά, σαν φυσική προέκταση, τον καμπύλο άξονα της ανακλιμένης Θεοτόκου. Χρωματικά η θερμή πορτοκαλί κιννάβαρι στο σαμάρι κάνει ωραία αντίστιξη με το ψυχρό γκριζογάλο του μανδύα του. Το δυνατό χρώμα της κιννάβαρης με σοφία ο ζωγράφος το επαναλαμβάνει στη νεαρή θεραπεία του λουτρού, στα υποδήματα της Θεοτόκου, αλλά και στο εσωτερικό της φάτνης, προκειμένου να μην είναι μόνο του και λειτουργήσει ως «τρύπα» στη ζωγραφική επιφάνεια. Προφανώς για τη μορφή του Ιωσήφ, όπως και για τα μικροσκοπικά κριάρια που έχει ζωγραφίσει, είχε ως πρότυπο την τοιχογραφία της Γέννησης από την «Όμορφη Εκκλησία» της Αίγινας (1829). Την παράσταση αυτή είχε αντιγράψει ο Κοψίδης λεπτομερώς με μολύβι και τη θαύμαζε για την απλότητά της και τον χρωματικό της πλούτο³⁷⁴.

Στη μονή Κερνίτσας, η σκηνή της Γέννησης απαντάται δύο φορές, στη νότια καμάρα του ναού και στην κόγχη της Πρόθεσης. Για την ιστόρησή της επιλέγει διαφορετικά πρότυπα. Στην παράσταση της Πρόθεσης διακρίνονται στοιχεία δυτικής προέλευσης, όπως ο τύπος της γονατιστής Παναγίας και η καλαθόπλεκτη φάτνη³⁷⁵. Αντίθετα, στην παράσταση της νότιας καμάρας εντοπίζονται εικονογραφικά στοιχεία από παλαιολόγια έργα. Πιο συγκεκριμένα, ο ζωγράφος πρέπει να είχε ως πρότυπο την παράσταση της Γέννησης του αγίου Νικολάου Ορφανού³⁷⁶, την οποία όμως ανασυνθέτει πλήρως, προσρμόζοντάς την στο προσωπικό του ιδίωμα. Για τον Κοψίδη τα πρότυπα δεν λειτουργούν δεσμευτικά, αλλά απελευθερωτικά. Απο τα παραδείγματα, παίρνει κάθε φορά τα στοιχεία εκείνα

³⁷⁴ Περιγράφοντας την εικόνα της Γέννησης του άγνωστου Καπαδόκη αγιογράφου, ο Κοψίδης γράφει: «Πιο κάτω χαμηλά, ένα γαϊδουράκι ξαποσταίνει συλλογισμένο δίπλα στον Ιωσήφ, που κάθεται κι αυτός σε ένα σαμάρι τρεις φορές πιο μεγάλο από το γαϊδουράκι... Τα χρώματά της είναι ζεστά καφετιά όχρες και χοντροκόκκινα και κανελλιά, με σταχτοπράσινες σκιές από «πράσινη γη» ζωγραφισμένα τα πρόσωπα και ένα μαυρογάλο χρώμα στον ουρανό που δεν παριστάνει ούτε μέρα ούτε νύχτα, αλλά είναι σαν μία άγνωστη σε μας παραδείσια εποχή» (Κοψίδης, Η Γέννηση, 15). Σχετικά με το ναό και τις τοιχογραφίες του, βλ. Σωτηρίου, Όμορφη, 243-276, Φωσκόλου, *Όμορφη Εκκλησία*.

³⁷⁵ Καλοκύρης, *Φάτνη*, 55-79.

³⁷⁶ Τσιτουρίδου, *Διάκοσμος*, 85-87, πιν. 19.

που του είναι αναγκαία, προκειμένου να οδηγηθεί στην καταλληλότερη κατά περίπτωση εικαστική λύση.

Στη Γέννηση της νότιας καμάρας επιδεικνύει μεγάλες ζωγραφικές αρετές. Με βάση το τριγωνικό σχήμα του βουνού και προκειμένου να συμφιλιάσει τις κινήσεις των μορφών, τις εντάσσει επάνω σε χιαστί ελαφρά καμπύλους άξονες. (σχ. 28). ο εσωτερικός αυτός ρυθμός, δεν αφορά μόνο τα περιγράμματα, αλλά διέπει και την εσωτερική δομή, τόσο των ενδυμάτων, όσο και των προσώπων. Με τον τρόπο παράγεται ένα αίσθημα ισορροπημένης δυναμικότητας, όπου όλα μοιάζουν να κινούνται, αλλά παραμένουν ακίνητα. Στην πραγμάτωση της ισορροπίας συμβάλλουν επίσης ο όγκος των στοιχείων, η κίνησή τους και το χρώμα τους. Πιο αναλυτικά, η κεντρική μορφή της Θεοτόκου δεσπόζει, τόσο με το χρώμα, όσο και με τη στάση του σώματός της. Τα ενδύματά της δίνονται με βαθύ κόκκινο του καδμίου πλασμένο προς τα κάτω με όμπρα ψημένη ή και μαύρο και ανοίγονται με την προσθήκη ώχρας και λευκού στον τοπικό προπλασμό. Τα φωτίσματα αυτά λειτουργούν εικαστικά ως ενέργεια που απορρέει από τη ζωγραφική επιφάνεια και εξισορροπεί την κίνηση του σώματός της που είναι σε στάση *contra posto*. Το σώμα της ημιανακεκλιμμένης Θεοτόκου κινείται προς τα αριστερά και τα φώτα τοποθετούνται δεξιά για να εξισορροπήσουν την κίνηση. Το κεφάλι κινείται αντίρροπα από το σώμα προς τα δεξιά, ενώ στρέφει το βλέμμα της προς τη σκηνή του λουτρού. Συνολικά η μορφή λειτουργεί σα μια θερμή χρωματική κηλίδα μέσα στο σχετικά ψυχρό περιβάλλον που εκπέμπει το τσαγαλί χρώμα των ορεινών όγκων, έλκοντας έτσι ακόμη περισσότερο το βλέμμα του θεατή.

Η μορφή του Ιωσήφ ακολουθεί κι αυτή τη ρυθμική αγωγή των χιαστί καμπύλων αξόνων, εφαρμόζοντας τη θεωρία των βυζαντινών για τον ρυθμό στην εικόνα, κινώντας δηλαδή τις δυνάμεις του έργου προς τον θεατή. Για τον λόγο αυτό, ο ζωγράφος ξεκινάει με θερμό ωχροπορτοκαλί και ανεβαίνει σε ψυχρά ανοιχτά φωτίσματα από ώχρα μαύρο και λευκό, που τοποθετούνται αντίρροπα της κίνησης της μορφής και ομόρροπα της κίνησης των δυνάμεων φυγής. Στην επικοινωνία της μορφής με τον θεατή βοηθάει εδώ και ο βλεμματικός άξονας, καθώς ο Ιωσήφ στρέφει το βλέμμα του προς τα εμάς, κοιτάζοντάς μας κατάματα.

Θαυμάσιο δείγμα ρυθμικής οργάνωσης αποτελεί και η σκηνή του λουτρού του Θείου Βρέφους στην κάτω δεξιά γωνία της σύνθεσης. Τα χέρια, στοιχείο καθοριστικό για την ενέργεια της εικόνας, διατίθενται πάνω στον ένα άξονα, ενώ ο άλλος άξονας υπογραμμίζεται από το τελείωμα του ανεμίζοντος χιτώνα της γονατιστής μαίας. Πάνω στους δύο αυτούς χιαστί τεμνόμενους άξονες σχεδιάζεται και το σκυμμένο σώμα της δεξιάς θεραπενίδας που κρατά το δοχείο με το νερό. Με την ίδια λογική διατίθενται και τα χέρια του Θείου Βρέφους, ενώ η κολυμβίθρα ως κάθετο σταθερό στοιχείο, ισορροπεί τις κινήσεις των μορφών. Τον όγκο του αριστερού βουνού, μπροστά από το οποίο προβάλλουν έφιπποι οι τρεις μάγοι, θα τους ισορροπήσει με τους τρεις ευμεγέθεις αγγέλους δεξιά. Σε αυτό συμβάλλει, όχι μόνο η κίνησή τους, αλλά και το φωτεινόχρωμο γαλάζιο ένδυματου πρώτου αγγέλου που προβάλλεται αντιστικτικό πάνω στις θερμές ώχρες των φτερών.

Ένα από τα ωραιότερα δείγματα της δουλειάς του ζωγράφου αποτελεί, κατά τη γνώμη μας, η Γέννηση στο ΒΑ ημιχώνιο του Αγίου Ελευθερίου Γύζη. Ενώ

φαίνεται να έχει ως παράδειγμα την υπέροχη Γέννηση της Περίβλεπτο στο Μυστρά³⁷⁷, καταφέρνει να ιστορήσει μία νέα σύνθεση που διαθέτει χαρακτηριστικά αληθινής και ελκρινούς ζωγραφικής. Το μόνο στοιχείο που κρατάει σταθερό από την Περίβλεπτο, είναι η μορφή της Θεομήτορος στο κέντρο της παράστασης. Όλα τα άλλα στοιχεία τα ανασυνθέτει, τοποθετώντας τα περιμετρικά του κεντρικού θέματος, ακολουθώντας το αψιδωτό σχήμα του αρχιτεκτονικού χώρου του ναού. Η σύνθεση είναι άριστα οργανωμένη σε χιαστί καμπύλους άξονες, όπου ο ρυθμός παράγεται, όπως μπορούμε να δούμε στο (σχ. 29) είναι σχεδόν «χορευτικός». Τα πάντα μέσα στη σύνθεση διακατέχονται από έναν κοινό ρυθμό, από τα οξυκόρυφα σχήματα των βράχων και τα φυτά, έως και τα μικρά ζώα που εικονίζονται εδώ κι εκεί. Τον «χορευτικό» ρυθμό ακολουθεί και η ποιητική ατμόσφαιρα των χρωμάτων. Η πλαστικότητα του τοπίου, όσο και των μορφών, αποδίδεται, όχι τόσο με τις αντιθέσεις σκούρων και φωτεινών, όσο με εκείνες των ψυχρών με τα θερμά, καθώς και των συμπληρωματικών χρωμάτων. Πάνω στο ψυχρό μπλε του κάμπου απλώνεται το θερμό περιβάλλον του τοπίου, από ώχρες, σιέννες και χοντροκόκκινο, που με τη σειρά του πλάθεται με ψυχρά, λαδοπράσινα και γαλάζια φωτίσματα, που φτάνουν στο λευκό των ψιμυθιών. Μέσα στη θερμή ατμόσφαιρα του τοπίου, με σοφία τοποθετεί μορφές που τείνουν να είναι κυρίως ψυχρές. Η μορφή της Θεοτόκου εξαιρείται, με την εγκάρσια τοποθέτησή της στο χώρο, αλλά κυρίως με το σκούρο μπλε μαφόριο που κοντράρει δυνατά πάνω στη φωτεινόχρωμη στρωμνή της.

Στα δεξιά της παράστασης εικονίζεται ο Ιωσήφ, καθισμένος πάνω σε σαμάρι και περιτυλιγμένος στον πλατύ φαιοπράσινο χιτώνα του. Σκεπτικός, με το βλέμμα απλανές και με τα χέρια στα γόνατα να δηλώνουν, ότι και το βλέμμα, αποκαρδίωση και αμηχανία. Επάνω αριστερά οι τρεις μάγοι έφιπποι προβάλλουν ανάμεσα από τους ορεινούς όγκους και δείχνουν και οι τρεις ταυτόχρονα τον φωτεινό αστέρα. Η διαγώνια κίνηση της ακτίνας που κατεβαίνει ως το σπήλαιο, αλλά και οι δύο άγγελοι αριστερά της παράστασης ισορροπούν την ορμητική κίνηση των μάγων. Ακολουθώντας τους βυζαντινούς μαστόρους, ο ζωγράφος καταφέρνει να εκφράσει έντονα συναισθήματα, χωρίς γωνιώδεις κινήσεις ή υπερβολικούς μορφασμούς, αλλά με την ήσυχη συγχρονισμένη κίνηση, με την ελαφριά κλίση των προσώπων, με τις στάσεις και τις κινήσεις των χεριών, καθώς και με τον πλούτο και την ομορφιά των χρωμάτων.

Σε άλλες πάλι περιπτώσεις, και όταν κρίνει αναγκαίο να αυξήσει την ένταση του ρυθμού, προκειμένου να αποδώσει με εικαστικά μέσα τη θεολογική σημαντική των παραστάσεων, γνωρίζει εξίσου καλά να το κάνει. Ενδεικτικά παραδείγματα αποτελούν τρεις παραστάσεις από τη μονή Κερνίτσας.

Η παράσταση της Θυσίας του Αβραάμ ιστορείται στο νότιο τοίχο του ιερού. Η εικονογραφία της σκηνής είναι βασισμένη ως ένα βαθμό στις περιγραφές που μας δίνουν ο Κόντογλου³⁷⁸ και ο Διονύσιος εκ Φουρνά³⁷⁹. Εδώ όμως ο ζωγράφος

³⁷⁷ Για την παράσταση της Γέννησης στην Περίβλεπτο, βλ. Χατζηδάκης, *Μυστράς*, 80-89, Ασπρά-Βαρδαβάκη-Εμμανουήλ, *Παντάνασσας*, 296-301.

³⁷⁸ Κόντογλου, *Εκφρασις*, 142.

³⁷⁹ Διονυσίου εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, 52.

εστιάζει στην ένταση και την αγωνία της στιγμής της θυσίας με την συμπλοκή των σωμάτων του Αβραάμ και του Ισαάκ, φτάνοντας τελικά σε μια δική του σύνθεση. Όλα τα επιμέρους στοιχεία της σύνθεσης στήνονται πάνω σε χιαστί άξονες, όπως ο άγγελος πάνω αριστερά, ο ορεινός όγκος, καθώς και το γαϊδουράκι που βρίσκεται σε κίνηση και όχι σταθερό, όπως συνηθίζεται (σχ. 30). Ο Αβραάμ κρατά στο αριστερό του χέρι το μαχαίρι και με το δεξί το κεφάλι του Ισαάκ. Το αριστερό του γόνατο πιέζει ην πλάτη του Ισαάκ, ο οποίος γυρίζει το σώμα του προς τα πάνω, προτείνοντας το αριστερό του χέρι για να πλησιάσει το μαχαίρι. Τα δύο σώματα καμπυλώνουν τόσο, ώστε να δημιουργούν ένα νοητό κύκλο. Το αριστερό γόνατο του Αβραάμ και προκειμένου να εντείνει την αίσθηση της πίεσης που δέχεται το σώμα του Ισαάκ, το ζωγραφίζει με θερμά χρώματα, που έλκουν το βλέμμα ως τα μοναδικά θερμά μεταξύ των δύο μορφών. Επίσης, τις δύο μορφές τις τοποθετεί στο κενό ανάμεσα στα βουνά, προβάλλοντας καθαρά πάνω στο σκούρο μαυρογάλανο κάμπο τα φωτεινόχρωμα ενδύματά τους. Άλλο ένα σημείο που αξίζει να υπογραμμισθεί είναι ότι βάζει τον Αβραάμ να κρατάει με το αριστερό του χέρι το μαχαίρι, διότι αν το κρατούσε με το δεξί και μάλιστα υψωμένο, τότε αυτό θα κάλυπτε αφενός το πρόσωπό του και αφετέρου θα δημιουργούσε ένα εμπόδιο ως προς τον θεατή. Αυτό θα είχε ως αποτέλεσμα η δημιουργία μιας «κλειστής» μορφής που θα ήταν αποστασιοποιημένη από το βλέμμα του. Τέτοιες όμως μορφές δεν τις δέχεται η βυζαντινή ζωγραφική, που έχει ως γνώμονα το «άνοιγμα» των μορφών και την κοινωνία τους με τους πιστούς θεατές.

Στην καμάρα της δυτικής κεραίας, στη βόρεια πλευρά, εικονίζεται ο Ασπασμός της Παναγίας με την Ελισάβετ, και στη νότια ο Οίκος Α. Για την ιστορία του Ασπασμού ακολουθεί την περιγραφή και το σχέδιο του Κόντογλου στην «*Εκφραση*»³⁸⁰ με κάποιες παραλλαγές. Οι δύο αγίες εικονίζονται στο κέντρο της σύνθεσης, να ανταλλάσσουν θερμό ασπασμό. Χωρίς ιδιαίτερες συσπάσεις ή μορφασμούς των προσώπων, τη χαρά της συνάντησης φανερώνουν οι χιαστοί καμπύλοι άξονες που ενώνουν τις μορφές σε ορμητικό σύμπλεγμα (σχ. 31). Το γεγονός ότι η Θεοτόκος έρχεται προς τη γηραιά συγγενή της, δηλώνει το ανεμίζον βαθυκόκκινο μαφόριό της, που τοποθετείται εγκάρσια στη ζωγραφική επιφάνεια και είναι αυτό που πρώτο αντιλαμβάνεται ως κίνηση ο θεατής.

Η σκηνή διαδραματίζεται σε εξωτερικό χώρο και όχι σε εσωτερική αυλή, όπως συνηθίζεται. Την επιπεδότητα του ισοδομικού τοίχου «σπάζουν» τα δύο κτίρια στα άκρα της σύνθεσης, όπου το δεξιό εισέρχεται στον χώρο με ένα είδος βεράντας που φέρει κάγκελα. Οι γραμμές που απορρέουν από τις κορυφές των κτιρίων συγκλίνουν προς το κεντρικό θέμα της παράστασης. Ενδιαφέρον έχει και η απόδοση του εδάφους, που δεν είναι επίπεδη, αλλά αναλύεται σε μικρότερες μονάδες. Με τον τρόπο αυτό, που όπως θα δούμε στη συνέχεια είναι χαρακτηριστικό του ύφους του ζωγράφου, παύει να είναι μία άπλαστη μάζα και γίνεται σύνθεση. Δεν είναι δηλαδή ένα αδρανές και αόριστο δοχείο, αλλά σε συνάρτηση με το φως που ακολουθεί τον

³⁸⁰ Ο Κόντογλου περιγράφει τη σκηνή ως εξής: «Κτήρια, καί εις τὸ μέσον, ὡσάν νὰ εὐρίσκονται μέσα εἰς αὐλήν, ἡ Παναγία καὶ ἡ Ἐλισάβετ, ἡ μήτηρ τοῦ Τιμίου Προδρόμου, ἐναγκαλιζόμεναι καὶ ἀσπάζονται ἀλλήλους. Καὶ αἱ δύο ἄγιοι γυναῖκες ἔχουν κάποια κίνησιν, ὡσάν νὰ σπεύδουν μετὰ χαρᾶς ἢ μία πρὸς τὴν ἄλλην. (Λουκ. 1, 39.) (Κόντογλου, *Εκφρασις*, 187).

«σχετικό» προοπτικό σχεδιασμό, τα φωτεινά του σημεία είναι πιο κοντά στον θεατή, δημιουργείται η αίσθηση ότι υπάρχει κίνηση από τη ζωγραφική επιφάνεια προς τον χώρο των θεατών, δηλαδή τον πραγματικό χώρο του ναού. Χρωματικά η σύνθεση είναι δομημένη με αντιστίξεις θερμών και ψυχρών, καθώς και σκούρων και φωτεινών χρωμάτων. Τα θερμά πορτοκαλί και τα ψυχρά πράσινα του εδάφους, το βαθυκόκκινο σκούρο μαφόριο της Παναγίας, το ψυχρό ανοιχτόχρωμο γαλάζιο του ιματίου της, αλλά και το θερμό πορτοκαλί των δέντρων πάνω στο ψυχρό γαλαζόμαυρο του κάμπου παρέχουν το αίσθημα της ατμόσφαιρας του ασπασμού και της αγάπης των δύο Γυναικών.

Θαυμάσια είναι η εικαστική απόδοση του Οίκου Α. Ο πρώτος Οίκος αποδίδεται στην εικονογραφία με τον παραδοσιακό τύπο του Ευαγγελισμού, που οφείλεται ως ένα βαθμό και στην επίδραση του ίδιου του κειμένου³⁸¹. Ο Κόντογλου περιγράφει την παράσταση ως εξής: «Κτήρια. Καί ἡ Παναγία καθημένη εἰς θρόνῳ καὶ κλώθουσα μεταξύ. Καί ὁ ἀρχάγγελος Γαβριήλ εὐλογῶν αὐτήν. Καί ἄνωθεν κατερχόμεναι ἀκτίνες»³⁸². Λαμβάνοντας αφορμή από το κείμενο, ο Κοινίδης δημιουργεί εν τέλει μια «πρωτότυπη» σύνθεση (σχ. 32). Στη δεξιά πλευρά η Παναγία εικονίζεται καθιστή σε θρόνο χωρίς ράχη, να πατά σε υποπόδιο. Το σώμα και το κεφάλι της ενταγμένο σε χιαστί καμπύλους άξονες, παίρνει ισχυρή κλίση προς τα αριστερά, ενώ τείνει την παλάμη του αριστερού χεριού προς τον αρχάγγελο Γαβριήλ, δηλώνοντας αποδοχή. Δεξιά, στο ύψος της κεφαλής, οι βραχυγραφίες **ΜΗΡ ΘΥ**. Ο Γαβριήλ, που έρχεται από αριστερά με μεγάλο βήμα, εκτείνει το δεξί χέρι σε σχήμα ομιλίας και με το αριστερό κρατάει τη ράβδο. Ενταγμένος και αυτός στο ρυθμικό σχήμα χιαστί χάραξης, τόσο με το δρασκελισμό του, όσο και με την ανάστροφη φορά των φτερών, αποδίδει εξαιρετικά το «οὐρανόθεν ἐπέμφθη». Εικονίζεται με λειτουργικά διακονικά ενδύματα³⁸³, διακοσμημένα με μεγάλα κόκκινα και πράσινα άνθη, εμπνευσμένα από τη λαϊκή διακοσμητική παράδοση³⁸⁴. Οι μορφές προβάλλονται εμπρός από τοίχο σε άχρα. Ψηλά στο κέντρο διακρίνεται το τόξο του ουρανού, με την ακτίνα να κατευθύνεται προς την Παναγία. Πάνω στο βαθυγάλαζο κάμπο, οι στίχοι του Οίκου Α του Ακαθίστου Ύμνου και δεξιά επί του τοίχου, βάζο με λουλούδια, όπως αυτά που συναντάμε στη διακόσμηση τοίχων ή και οροφών σε αρχοντικά της Μακεδονίας και της Ηπείρου ³⁸⁵. Η όλη σύνθεση παρουσιάζεται απλοποιημένη, χωρίς τα κτίρια και τα υφάσματα που συνήθως στολίζουν τη στέγη τους. Δίδεται μεγάλη έμφαση στο ρυθμικό στήσιμο των μορφών, που οι δυναμικοί άξονες πάνω στους οποίους εντάσσονται το σώμα και οι χειρονομίες τους, αποδίδουν άριστα την ένταση και την έκπληξη που προκαλεί το γεγονός του Ευαγγελισμού.

Ένα ακόμη δείγμα της δημιουργικότητάς του αποτελεί η παράσταση «ὁ ἐμπεσὼν εἰς τοὺς ληστὰς» στο βόρειο τοίχο της κεραίας του εγκάρσιου κλίτους

³⁸¹ Ασπρά-Βαρδαβάκη-Εμμανουήλ, *Μικρογραφίες*, 42-44.

³⁸² Κόντογλου, *Εκφρασις*, 262 (εικ. 2,36). Ο Διονύσιος εκ Φουρνά κάνει λόγο για «Άγγελο που κατέρχεται από τον ουρανό μέσα σε νεφέλες. Ευλογεί με το δεξί, ενώ με το αριστερό κρατάει ανθισμένο κλαδί» (Διονυσίου εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, 147-148).

³⁸³ Κόντογλου, *Εκφρασις*, 108-109.

³⁸⁴ Μακρής, *Χιονιαδίτες*, 81-85, εικ. 49-52.

³⁸⁵ Φιλιππίδης, *Διακοσμητική*, 172, εικ. 332, Γαρίδης, *Διακοσμητική Ζωγραφική*, 43, εικ. 45.

στην αγία Τριάδα Ελληνορhythμων Καθολικών στην Αθήνα. Ο Κοψίδης παίρνει στοιχεία από την περιγραφή του Κόντογλου³⁸⁶, αλλά δημιουργεί μία δική του σύνθεση. Αριστερά εικονίζεται ένας άνθρωπος γυμνός, πεσμένος μπρούμυτα στο έδαφος, που δέρνεται από δύο ληστές. Δεξιά, ο ίδιος άνθρωπος ανάσκελα σε στάση προφίλ και από πάνω του ο καλός Σαμαρείτης που σκύβει και τον σκεπάζει με ένα ύφασμα. Η σκηνή διαδραματίζεται μπροστά από δύο ορεινούς όγκους με φυτικό διάκοσμο, ενώ πίσω από αυτούς εικονίζονται το άλογο του Σαμαρείτη δεξιά και αριστερά ο ιερέας που είδε τον τραυματισμένο άνθρωπο και τον προσπέρασε. Όπως μπορούμε να δούμε και στο (σχ. 33) οι δύο διαδοχικές σκηνές εντάσσονται πάνω σε χιαστί καμπύλους τεμνόμενους άξονες. Τη ρυθμική συγχορδία που δημιούργησε στο αριστερό τμήμα της σύνθεσης, την περνάει και στο δεξί, αλλά με πιο ήπια συμπλοκή των αξόνων, προκειμένου να δείξει τη φιλόνητη κίνηση του Σαμαρείτη προς τον συνάνθρωπό του. Με το χειρισμό αυτό των κινήσεων καθιστά έρρυθμα όλα τα επιμέρους στοιχεία του συνόλου, επιτυγχάνοντας την μεταξύ τους οργανική σχέση και ενότητα.

Ακολουθώντας την σε ύψος κάθετη ανάπτυξη της σύνθεσης, τοποθετεί τα πρωταγωνιστικά στοιχεία χαμηλά σε πρώτο πλάνο και αναπτύσσει σε ύψος τα πίσω και απομακρυσμένα. Οι μορφές πατούν πάνω σε καφετιά λωρίδα ανοιχτόχρωμου εδάφους, που το διακοσμούν λουλούδια, δέντρα, αλλά και μικρές πέτρες ριγμένες εδώ κι εκεί. Αξιοσημείωτο στη σκηνή είναι ότι τοποθετεί το γυμνό σώμα του πεσμένου ανθρώπου πίσω από το δέντρο, πιθανόν διότι δεν θέλει να προκαλέσει το βλέμμα του πιστού με τη γυμνότητα του σώματος. Ακολουθεί δηλαδή κι εδώ τη ρεαλιστική προσέγγιση της βυζαντινής ζωγραφικής που δεν είναι νατουραλιστική αναπαράσταση, αλλά εικαστική ένδειξη της ύπαρξης των εικονιζόμενων. Χρωματικά η παράσταση δομείται με ωραίες χρωματικές αντιτίξεις, όπως της θερμής πορτοκαλί ώχρας του εδάφους με τα ψυχρά λαδοπράσινα του αριστερού βουνού, που πάνω του προβάλλεται το σκούρο μπλε ένδυμα του ληστή.

Στη μονή του Chevetogne, η παράσταση της Βαϊοφόρου³⁸⁷ (σχ. 34) πάνω από τη δεξιά καμάρα του δυτικού τοίχου, φανερώνει τη δυνατότητα του να ενοποιεί τους αρχιτεκτονικούς χώρους, υποτάσσοντάς τους στο προσωπικό του ιδίωμα, στοιχείο που χαρακτηρίζει το σύνολο της εικονογραφικής του παραγωγής.

Στη σύνθεση είναι εμφανής η αρχή της διαστρωμάτωσης, της απεικόνισης δηλαδή της σκηνής σε διαφορετικά επίπεδα καθ' ύψος, γεγονός που την σχετίζει με παλαιολόγια πρότυπα και ειδικότερα με τις παραστάσεις της Βαϊοφόρου στην Παντάνασσα και στην Περίβλεπτο³⁸⁸.

³⁸⁶ Κόντογλου, *Εκφρασις*, 233. Ο Διονύσιος μας παρέχει μια τελείως διαφορετική εκδοχή από αυτήν του Κόντογλου, αφού δεν περιγράφει τη σκηνή της παραβολής του Ευαγγελικού κειμένου (Λουκ. 10, 30-37), αλλά μια πολυπληθή παράσταση που αποδίδει με αλληγορικό θα λέγαμε τρόπο την έννοια του ποιος είναι ο πλησίον, βλ. Διονυσίου εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, 121.

³⁸⁷ Για την εικονογραφία της σκηνής, βλ. Millet, *Recherches*, 255. κ.ε. Πρβλ. Αντουράκης, *Δωδεκάορτο*, 185-204, Ασπρά-Βαρδαβάρη-Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, 122-128.

³⁸⁸ Ασπρά-Βαρδαβάρη-Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, 292-293, εικ. 133-134. Όπως η Α. Τσιτουρίδου σημειώνει χαρακτηριστικά «Μια από τις σημαντικότερες κατακτήσεις της παλαιολόγιας αναγέννησης είναι ο χώρος. Οι ζωγράφοι της εποχής είχαν σαν κύριο μέλημά τους την αρμονική ένταξη της παράστασης στο χώρο, που τον αποδίδουν με το φυσικό τοπίο και τα αρχιτεκτονήματα» (Τσιτουρίδου, *Διάκοσμος*, 223).

Στην άνω ζώνη και από αριστερά, εικονίζεται ο Χριστός καθισμένος σε πουλάρι να κρατάει ως συνήθως κλειστό ειλητάριο με το αριστερό χέρι και να ευλογεί με το δεξί. Πίσω του ακολουθεί ολιγομελής όμιλος τεσσάρων μαθητών, με πρώτο τον Πέτρο και πίσω του τον Ιωάννη³⁸⁹. Στα δεξιά της εικόνας αναπαρίσταται το κάστρο της Ιερουσαλήμ με ανοιχτή καστρόπορτα και πλήθος Εβραίων που σπεύδουν να προϋπαντήσουν τον Χριστό με κλαδιά φοινικιάς στα χέρια.

Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει η διαχείριση της κάτω ζώνης της σκηνής, που ορίζει έδαφος σε κυματοειδή διάταξη, πλασμένο μονοχρωματικά, σε θερμούς τόνους χρώματος τριανταφυλλί, από λευκό, χονδροκόκκινο και όμπρα ωμή. Το στολίζουν δέντρα που πάνω τους κελαηδούν πουλιά, λευκά λουλούδια και κλαδιά από βάγια. Ο χλοερός τόπος γεμίζει με την ευφρόσυνη κίνηση των παιδιών, που απλώνουν τα φορέματά τους να περάσει ο Κύριος ή παλεύουν αγκαλιασμένα. Τα δύο άκρα της αρχιτεκτονικής καμάρας τα ενώνει με περίτεχνο τρόπο, ζωγραφίζοντας πλινθόκτιστους μαντρότοιχους. Το πάνω μέρος του αριστερού τοίχου διακοσμεί κρήνη με τρεχούμενο νερό, ενώ του δεξιού πρόσοψη κτιρίου με αετωματική στέγη³⁹⁰.

Ο ρυθμός της παράστασης είναι γενικά ήσυχος, δομημένος πάνω σε κάθετους, οριζόντιους και διαγώνιους άξονες, χωρίς έντονες κινήσεις και συγκρούσεις δυνάμεων. Χρωματικά ακολουθεί τον κανόνα της αντιπαράθεσης θερμών και ψυχρών, καθώς και σκούρων και ανοικτών χρωμάτων. Πάνω στο σκούρο τσαγαλί του κάμπου, προβάλλει δυνατά το τριγωνικού σχήματος βουνό από φωτεινή ώχρα που πλάθεται προς τα κάτω με θερμά πορτοκαλί και ανεβαίνει με ψυχρά πρασινωπά φωτίσματα. Η κύρια μορφή της σύνθεσης, ο Χριστός, έχει μετατοπιστεί προς τα αριστερά, προκειμένου να προβληθεί επάνω στο φωτεινόχρωμο βουνό το σκούρο μπλε ένδυμά του. Η ισχυρή διαγώνιος του βουνού εξισορροπείται από τη σχεδόν κάθετη τοποθέτηση του σώματος του Κυρίου, αλλά και την οριζόντια κίνηση του πουλαριού. Τα φορέματα της μικρής κλίμακας παιδιών τα κάνει λευκά για να φαίνονται καθαρά πάνω στο θερμό τριανταφυλλί του εδάφους. Για να δέσει και χρωματικά το πάνω με το κάτω μέρος της σύνθεσης «περνάει» την ώχρα του βουνού στον τοίχο και στο κτίριο της κάτω ζώνης. Ωραία λεπτομέρεια το καμπύλο βουνό, εντός του οποίου ανοίγεται σπήλαιο, με το οποίο έρχεται να καλύψει το κενό ανάμεσα στο αριστερό βουνό και στα τείχη της πόλης δεξιά. Ο σκηνογραφικός τρόπος που αποδίδει το φυσικό τοπίο και το δομημένο περιβάλλον, θα λειτουργήσει στο μέλλον ως πηγή έμπνευσης για τη δημιουργία

³⁸⁹ Ο Κοψίδης για την ιστόρηση των μαθητών ακολουθεί τον συνεπτυγμένο εικονογραφικό τύπο που απαντά σπανιότερα και που διέπεται από λιπότητα και αυστηρή τάξη. Συνήθως εικονίζονται περισσότεροι μαθητές σε τρεις «υπερτιθέμενες» σειρές και η κίνησή τους διαγράφεται «από έντονη ως θυελλώδης». Σε ορισμένες δε παραστάσεις φέρουν φωτοστέφανο, όπως στα ψηφιδωτά του αγίου Μάρκου Βενετίας στην *Capella palatina* του Παλέρμιο (Αντουράκης, *Δωδεκάορτο*, 188, εικ. 61).

³⁹⁰ Δάνειο από την τέχνη της αρχαιότητας αποτελεί σύμφωνα με την Ντ. Μουρίκη η απεικόνιση μικρών κτισμάτων σε παραστάσεις της Βαϊοφόρου ήδη από τον 10^ο αιώνα (Μουρίκη, *The Theme*, 58 κ.ε.). Κυρίως όμως τα συναντάμε από τον 14^ο αιώνα και έπειτα σε πολυπρόσωπες παραστάσεις της Βαϊοφόρου, όπως π.χ. στην τοιχογραφία της Περιβλέπτου. Η πηγή δε που ζωγραφίζει ο Κοψίδης συναντάται στην τοιχογραφία της Παντάνας και προϋπάρχει στην εικονογραφία με τη μορφή ενός χειμάρρου στη μικρογραφία της Βαϊοφόρου στο τετραευαγγέλιο Paris. Gr. 74 (11^{ος} αι.) (Ασπρά-Βαρδαβάκη-Εμμανουήλ, *Παντάνας*, 128).

νέων εικονογραφικών τύπων που εμπλουτίζουν την παράδοση, όπως θα δείξουμε στη συνέχεια.

Στην ιστόρηση του εξωνάρθηκα της μονής Πεντέλης, εκτός από τους παραπάνω συνθετικούς τρόπους, επιλέγει και άλλους, πιο προσωπικούς. Στις παραστάσεις των Νεομαρτύρων, καθώς και στις σκηνές της Παλαιάς Διαθήκης υπερβαίνει την κάθετη σύνθεση και τοποθετεί τα δευτερεύοντα στοιχεία, όχι επάνω, αλλά κάτω και γύρω από την κυρίαρχη μορφή. Επειδή οι παραστάσεις αυτές δεν είναι ιδιαίτερα γνωστές, του δόθηκε η δυνατότητα να κινηθεί με μεγαλύτερη ελευθερία, είτε δημιουργώντας πρωτότυπες συνθέσεις, είτε να ανασυνθέτει επιμέρους στοιχεία των ήδη γνωστών από την παράδοση εικονογραφικών τύπων³⁹¹.

Στο βόρειο τοίχο του εξωνάρθηκα και συγκεκριμένα στο μεγάλο άνοιγμα που δημιουργείται κάτω από την κόγχη, εικονίζεται ο σημαντικός νεομάρτυρας άγιος Γεώργιος ο εν Ιωαννίνους³⁹². Ο άγιος αγένιος και παραδόξως αμούστακος³⁹³, στέκεται όρθιος με τα πόδια ανοιχτά. Κρατάει λευκό σταυρό με το δεξί του χέρι και κλαδί φοινικιάς με το αριστερό. Φοράει λαϊκή φορεσιά με κόκκινο φεσάκι, λευκή φουστάνελα και πουκάμισο, σκούρο βυσσινί γιλέκο, καθώς και ζώνη με κεντήματα στη μέση. Πολύπτυχος κόκκινος μανδύας πέφτει από τον ώμο του, σύμβολο των μαρτυρικών του αγώνων. Τα πόδια του είναι καλυμμένα με γκέτες και φοράει κόκκινα σκαρπίνια. Στην εικόνα του αγίου Γεωργίου εγκαταλείπει τη χιαστί οργάνωση και τοποθετεί τα μέλη του αγίου σε κάθετους και οριζόντιους άξονες, επαναλαμβάνοντας κατά έναν τρόπο το σχήμα του σταυρού που κρατά στο χέρι ο νεομάρτυρας (σχ. 35). Επειδή το σχήμα αυτό είναι σχετικά στατικό, διότι η κάθετη και η οριζόντια είναι διαστάσεις αδρανείς, ενεργοποιεί τη μορφή με άλλο τρόπο. Η ισχυρή διαγώνιος του κόκκινου ανεμίζοντος μανδύα, το δυναμικά στραμμένο πρόσωπο σε στάση τριών τετάρτων που μας κοιτάζει κατάματα, καθώς και ο ελαφρά κεκλιμένος δεξιός ώμος, βγάζουν τη μορφή από την αδράνειά της και την κινούν από τη ζωγραφική επιφάνεια προς τον χώρο του θεατή. Τις δυνάμεις αυτές, ο ζωγράφος τις εξισορροπεί με το έντονο χρωματικά τούρκικο τζαμί στην κάτω δεξιά γωνία της σύνθεσης, με το κλαδί φοίνικα που κρατά με το αριστερό του χέρι, καθώς και με την επιγραφή στην άνω δεξιά γωνία «Ο Άγιος Γεώργιος ό νέος ό έξ Ίωαννίνων». Αντί δηλαδή να εξισορροπήσει την κίνηση με μία αντικίνηση, επιλέγει τη δυναμική χρωματική βαρύτητα στατικών στοιχείων.

Το φυσικό και αρχιτεκτονικό τοπίο έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση του προσωπικού ύφους του Κοψίδη, όπως θα δείξουμε στη συνέχεια. Στην εικόνα του αγίου Γεωργίου πίσω και γύρω από την ολόσωμη μορφή, ζωγραφίζει μία τοπιογραφία. Πίσω αριστερά ιστορείται το κάστρο της πόλης των Ιωαννίνων με ψηλά τείχη, παραδοσιακά σπίτια, πουλιά και δέντρα. Δεν παραλείπει δε, κατά τον προσφιλή του τρόπο, να μας πληροφορήσει με μικρογράμματα

³⁹¹ Κόρδης, *Εξωνάρθηκας*, (χ.α. σελ.).

³⁹² Για την εικονογραφία του νεομάρτυρα Γεωργίου του εν Ιωαννίνους και τη διαμόρφωση του καθιερωμένου εικονογραφικού τύπου, βλ. Μαμάης, *Εικονογράφηση*, 54-106, όπου και βιβλιογραφία.

³⁹³ Όλες οι γνωστές εικόνες, φορητές, χαλκογραφίες και τοιχογραφίες παρουσιάζουν τον άγιο με μουστάκι και ποτέ αμούστακο, βλ. Μαμάης, *Εικονογράφηση*, 147-204, εικ. 24-125. Άγνωστο γιατί ο Κοψίδης επέλεξε να τον εικονίσει αμούστακο.

επιγραφή ότι αυτό είναι το «κάστρο των Ιωαννίνων». Γύρω από το κάστρο σε μικρογραφική απόδοση περιπολούν Τούρκοι στρατιώτες, ενώ έξω ακριβώς από την πόλη ζωγραφίζει μονοχρωματικά με λευκή γραμμή το δέντρο και την κρεμάλα που κρέμασαν τον άγιο. Κάτω δεξιά, μπροστά από τον άγιο ιστορεί λένα τούρκικο τζαμί με τον μιναρέ του, ενώ το έδαφος γεμίζει με πολύχρωμα λουλούδια και μικρά δέντρα. Ψηλά, πίσω από το κεφάλι του αγίου, μέσα από ημικύκλιο ανοιχτού γαλάζιου χρώματος που διακρίνεται με κόκκινη ταινία από τον μαυρογάλανο κάμπο, εξέρχεται η καθιερωμένη ευλογούσα χείρα³⁹⁴, την οποία επιγράφει ως «χείρ Κυρίου».

Αξίζει να σχολιάσουμε εδώ τη διαχείριση της προοπτικής του χώρου. Ο άγιος πατάει σε σταχτόχρωμη λωρίδα εδάφους, ενώ πίσω από αυτήν υπάρχει μία δεύτερη σε γήινα χρώματα, πλούσια διακοσμημένη από φυτά και δέντρα. Με τη διπλή αυτή ζώνη, τέχνασμα που χρησιμοποιεί πολλές φορές ακόμη και στα πρωιμότερα έργα του, ο ζωγράφος δίνει την αίσθηση του ζωγραφικού βάθους στην παράσταση. Είναι προφανές ότι αυτό του χρειάζεται προκειμένου να αναπτύξει όλον αυτόν τον μικρογραφικό κόσμο από δευτερεύουσες μορφές. Όπως όταν ήταν μικρός, ο κόσμος έλαμπε στα μάτια του σαν πετράδι και αυτός προσπαθούσε να τον μικρύνει, προκειμένου να τον χωρέσει σε ένα φύλλο χαρτί, έτσι κι εδώ, κάνει το ίδιο. Απεικονίζει σε σμίκρυνση τα δευτερεύοντα στοιχεία, όχι γιατί θέλει να τα αποδώσει με φυσιοκρατική προοπτική, αλλά για να τα χωρέσει στη σύνθεση, στην οποία δεσπόζει κυριαρχικά η μορφή του νεομάρτυρα, που συνειδητά θέλει να τον προβάλλει στα μάτια μας. Η πρόθεσή του είναι να κινήσει τη μορφή προς το χώρο του θεατή, όπως μπορούμε να δούμε και στον σχεδιασμό του κάστρου, που είναι σύμφωνος με το βυζαντινό προοπτικό σύστημα.

Απέναντι από τον άγιο Γεώργιο τον εν Ιωαννίνους εικονίζεται ο νεομάρτυρας άγιος Κωνσταντίνος ο Υδραίος. Ο καθιερωμένος εικονογραφικός τύπος παρουσιάζει τον άγιο νέο με στρογγυλό γένη και μουστάκι και να φοράει «τσουμπέ» που καλύπτει τα πόδια του ως τους αστραγάλους³⁹⁵. Ο Κοψίδης εικονίζει τον άγιο να στέκεται όρθιος σε στάση τριών τετάρτων πάνω σε άξονες που σχηματίζουν σταυρό (σχ. 36). Φωτεινή δόξα καλύπτει την άνω αριστερή γωνία της σύνθεσης. Κρατάει με το δεξί του χέρι λευκό σταυρό και φοράει λαϊκή νησιώτικη φορεσιά, αντί της μακριάς μέρτας με την οποία συνήθως εικονίζεται. Φέρει μαύρο σκούφο που δένει γύρω από το κεφάλι με υπόλευκο διακοσμημένο μαντήλι και στα πόδια κάλτσες και μαύρα υποδήματα. Τον κενό χώρο δεξιά του καλύπτουν οι επιγραφές «Ὁ Ἅγιος Κωνσταντῖνος ὁ ἐκ τῆς νῆσου Ὑδρας» και «Ἡ νῆσος Ὑδρα». Ο νεομάρτυρας πατάει πάνω σε πεζούλι και πίσω του υπάρχει θάλασσα, που διασχίζουν δύο μικρά ιστιοφόρα караβάκια. Στο βάθος διακρίνεται το νησί της Ὑδρας, όπως μας πληροφορεί και η σχετική επιγραφή.

³⁹⁴ Για την εικονογραφική αυτή λεπτομέρεια που λειτουργεί ως σύμβολο της παρουσίας του Θεού, βλ. Αλμπράντη, *Μουσής*, 59-61.

³⁹⁵ Κόντογλου, *Έκφρασις*, 324. Ο «τσουμπές» ή «τζουμπές» ήταν ένα είδος παλτού με μανίκια ή μέρτας χωρίς μανίκια, που εκτείνονταν μέχρι τον αστράγαλο. Χρησιμοποιήθηκε ευρέως στα χρόνια της Τουρκοκρατίας μέχρι και τα τέλη του 19^{ου} αι. (Παπαντωνίου, *Ελληνική*, 131-135).

Στη σύνθεση του νεομάρτυρα Κωνσταντίνου γίνεται περισσότερο εμφανής η πρόθεση του ζωγράφου για μια νατουραλιστική απόδοση του χώρου. Τα στοιχεία που υποδεικνύουν αυτήν την προσπάθεια είναι: η προβλήτα που σχεδιάστηκε με δυνάμεις φυγής προς το βάθος της παράστασης, ο βράχος της Ύδρας που δεν είναι σχεδιασμένος με τον βυζαντινό κλιμακωτό τρόπο, όπως και τα σπίτια που μοιάζουν φυσιοκρατικά και δεν έχουν αποδοθεί με τη γνωστή «αντίστροφη» προοπτική. Αναλόγως και η θάλασσα δεν αποδίδεται με τον καθιερωμένο τρόπο, όπου το νερό αναλύεται σε μικρότερες φόρμες που δημιουργούν μεταξύ τους ρυθμικές σχέσεις. Το αντίθετο συμβαίνει εδώ, όπου το φως πέφτει στο βάθος, μιμούμενο μάλιστα τη διαφάνεια και τη γυαλάδα που έχει το νερό όταν πλησιάζει την ακτή. Αλλά και τα καράβια είναι δοσμένα με προοπτική βάθους, αφού το πρώτο ζωγραφίζεται μεγαλύτερο, το δεύτερο μικρότερο και ακολουθούν τα ιστιοφόρα που είναι δεμένα στην προβλήτα του νησιού που με δυσκολία διακρίνονται. Θα λέγαμε δε, ότι και η νησιώτικη βράκα που φοράει ο άγιος δεν ακολουθεί τη σχεδιαστική λογική της ρυθμικής ανάλυσης της φόρμας των βυζαντινών, αλλά αποδίδεται, όχι και τόσο επιτυχημένα, με τρόπο επίσης φυσιοκρατικό.

Χρωματικά πάντως ακολουθεί τη βυζαντινή αντιστικτική λογική, αντιπαραβάλλοντας ψυχρά σε θερμά και φωτεινά σε σκούρα. Το χρώμα όμως από μόνο του δεν είναι αρκετό χωρίς τη συνδρομή και του σχεδίου να κρατήσει σε πρώτο πλάνο τα εικονιζόμενα στοιχεία της σύνθεσης και να τα κινήσει προς τον θεατή. Ο λόγος για τον οποίο προχωράει προς αυτήν την κατεύθυνση, υποθέτουμε πως είναι η επιθυμία του – μετά την επιστροφή του από το Βέλγιο – να ζωγραφίσει πιο ελεύθερα, αναμιγνύοντας στο έργο του βυζαντινά και νατουραλιστικά στυλιστικά χαρακτηριστικά. Παρά όμως την ποικιλία των δανείων, καταφέρνει το έργο του τελικά, να έχει εξαιρετική ενότητα ζωγραφικού ύφους.

Από τις συνθέσεις με θέματα από την Παλαιά Διαθήκη που ιστορούνται στις μικρές κόγχες του εξωνάρθηκα της μονής Πεντέλης, μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει η διπλή παράσταση στη βόρεια κόγχη του νάρθηκα, της καταστροφής του Θυσιαστηρίου του Βαάλ από τον Γεδεών και ο Σαμψών κρημνίζον τον ναό των ειδώλων. Κατά τον προσφιλή του τρόπο, δημιουργεί με ζωγραφικά μέσα έναν δικό του ζωγραφικό χώρο, τοποθετώντας στο κέντρο έναν κίονα, ο οποίος καταλήγει σε διπλά κιονόκρανα, ενισχύοντας κατά έναν τρόπο την αίσθηση του βάθους της σκηνής³⁹⁶ (σχ. 37).

Για την πρώτη σκηνή, ο Κοψίδης φαίνεται να βασίστηκε στο κείμενο της Παλαιάς Διαθήκης (Κριτ. 6, 25-30). Ο Δίκαιος Γεδεών εικονίζεται ως νέος αγένιος, φορώντας κοντό γαλάζιο χιτώνα, μπροστά από μισογκρεμισμένο βωμό, που πάνω του φέρει κεφάλι ταύρου. Στέκεται με τα πόδια του ανοιχτά, πατώντας γερά στο έδαφος. Με το αριστερό του χέρι, τραβάει τις πέτρες του βωμού για να τις

³⁹⁶ Ο Κοψίδης ενδεχομένως εμπνεύστηκε την εικαστική λύση του κίονα από τη ζωγραφική διακόσμηση αρχοντικών, όπως αυτών του Σβάρτς στα Αμπελάκια και Νατζή στην Καστοριά. Όπως επισημαίνει ο Φιλίπιδης, η μορφή του ξύλινου κιονίσκου που στηρίζει την οροφή της τραπεζαρίας επαναλαμβάνεται ζωγραφικά στο επίχρισμα του επίκρανου. «Με τον τρόπο αυτό, το κιονόκρανο μοιάζει να είναι διπλό: το πραγματικό που βρίσκεται χαμηλότερα και το δεύτερο που κυριολεκτικά ξεπηδά από μέσα του, με μορφή πολύ πιο τολμηρή» (Φιλίπιδης, *Διακοσμητική*, 162, εικ. 319-320).

γκρεμίσει, ενώ με το άλλο υψωμένο χέρι του κρατά σφυρί κι ετοιμάζεται να χτυπήσει. Ανάμεσα στα πόδια του βρίσκονται σκορπισμένες πέτρες και κίονες³⁹⁷, ενώ δε λείπει και η ανάλογη βλάστηση, που αποτελείται από τα γνωστά λευκά λουλούδια, και τα παράξενα φυτά με τα οποία ο ζωγράφος διακοσμεί συνήθως το φυσικό τοπίο. Πίσω από τον Γεδεών στον μαυρογάλανο κάμπο προβάλλονται δέντρα ζωγραφισμένα γραμμικά με ανοιχτά χρώματα, προκειμένου να διακρίνονται καθαρά.

Για τη διαμόρφωση της δεύτερης σκηνής ακολουθεί το κείμενο της Παλαιάς Διαθήκης (Κριτ.16, 28-31), όπου περιγράφεται η προσευχή του Δίκαιου Σαμψών και η συντριβή του ναού των ειδωλολατρών, καθώς και την περιγραφή του Κόντογλου που εστιάζει στην καταγραφή της στιγμής, κατά την οποία ο Δίκαιος γκρεμίζει τον ναό, σφίγγοντας τους βραχίονές του³⁹⁸. Ο Δίκαιος Σαμψών εικονίζεται στο κέντρο της σκηνής, ως νέος με ελαφρό γέμι και μακριά μαλλιά, που πέφτουν στον αριστερό του ώμο. Φοράει λευκό κοντοβράκι με λευκές περικνημίδες, δεμένος στους πεσσούζντου ναού. Το κεφάλι του είναι στραμμένο προς τα επάνω και καθώς σφίγγει τα χέρια του, ο ναός γκρεμίζεται. Πίσω του, από τα ανοίγματα του ναού, διακρίνονται, σε πολύ μικρότερη κλίμακα, άνθρωποι, άνδρες, γυναίκες και παιδιά, που έντρομοι τρέχουν να σωθούν.

Στη διπλή αυτή σύνθεση, ο ζωγράφος χειρίζεται άριστα τα εικαστικά του μέσα, προκειμένου να εξισορροπήσει τις κινήσεις των δυνάμεων των εικαστικών μορφών. Έτσι, στη σύνθεση του Κριτή Γεδεών, η ολόσωμη μορφή του Γεδεών, που με το φωτεινό γαλάζιο των ενδυμάτων προβάλλει δυνατά πάνω στον σκουρόχρωμο κάμπο εξισορροπείται από τον όγκο του ειδωλολατρικού βωμού. Τη δυναμική κίνηση της μορφής προς τα δεξιά ισορροπούν οι κινήσεις των δέντρων προς τα αριστερά. Με το χειρισμό αυτό, η μορφή υπερβαίνει τη διαλεκτική σχέση της με τη ζωγραφική επιφάνεια και μπορεί πλέον να κινηθεί ως προς τον θεατή. Την κίνησή της ολοκληρώνει και η σύμφωνη με την βυζαντινό τρόπο τοποθέτηση των φωτισμάτων που τοποθετούνται αντίρροπα της κίνησης. Η μορφή του Δικαίου κινείται προς τα δεξιά, ενώ τα φωτίσματα προς τα αριστερά, προς τη φαρδιά δηλαδή δυναμική πλευρά του σώματος.

Αναλόγως πράττει και στη δεξιά σκηνή με τον Δίκαιο Σαμψών. Ο πρωταγωνιστής της παράστασης μπαίνει στο κέντρο και το γυμνό του σώμα πλάθεται με υπέροχες αντιστίξεις θερμών και ψυχρών. Πάνω στον λαδοπράσινο προπλασμό που έχει απλώσει ως βάση, τοποθετεί κίτρινα σαρκώματα από ώχρα και λευκό, που ανελίσσονται ως τα λευκά ψιμμύθια, που σαν «αστραπές» λάμπουν μέσα στο σκούρο, σχεδόν μαύρο των ανοιγμάτων του ναού, ενώ οι κίονες και οι πέτρες της εισόδου δημιουργούν ένα πλαίσιο γύρω από το σημαίνον πρόσωπο, προβάλλοντάς το έτσι περισσότερο. Την ευμεγέθη μορφή του Σαμψών

³⁹⁷ Η όλη διαμόρφωση της σκηνής, με τα αρχιτεκτονικά σπαράγματα στον περιβάλλοντα χώρο, ανακαλεί στη μνήμη μας τη σκηνή με τους Αμαρτωλούς και Κλέφτες του Κόντογλου από το Δημαρχείο Αθηνών. (Μοσχονάς, *Νεοέλληνες*, 154). Πρβλ. Ζίας, *Φώτης Κόντογλου*, εκ. 269.

³⁹⁸ Κόντογλου, *Έκφρασις*, 286. Ο Διονύσιος εκ Φουρνά παρουσιάζει τον Σαμψών να έχει ήδη ολοκληρώσει την αποστολή του και να κείται νεκρός ανάμεσα σε ερείπια, βλ. Διονυσίου εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, 61.

εξισορροπούν οι μικρής κλίμακας ανθρώπινες μορφές, που στα υψωμένα χέρια τους κρατούν λευκά κοντάρια και σχηματικούς σταυρούς. Αντίθετα από τις σκηνές των νεομαρτύρων, που όπως είδαμε, ο ζωγράφος έκανε χρήση νατουραλιστικών στοιχείων για την απόδοση του χώρου, εδώ εφαρμόζει απόλυτα την λεγόμενη «ανάστροφη» προοπτική, όπου τα πίσω πάνε πάνω και τα μπροστά κάτω. Αρκεί να προσέξουμε την ωραία λεπτομέρεια, όπου στο παράθυρο που ανοίγεται στην κορυφή του ναού των ειδωλολατρών διακρίνονται τα χέρια, οι σταυροί και τα κοντάρια, των ανθρώπων που προσπαθούν να ξεφύγουν της καταστροφής.

Πέρα όμως από το αληθινό μάθημα σύνθεσης που μας δίνει ο ζωγράφος, ενισχύει και τη θεολογική σημαντική των παραστάσεων. Εικονίζοντας στον εξωνάρθηκα σκηνές δικαίων από την Παλαιά Διαθήκη και τοποθετώντας τις δίπλα στους νεομάρτυρες, θέλει να μας δείξει τη μέριμνα του Θεού για την ανθρώπινη σωτηρία. Όπως στην Παλαιά Διαθήκη οι Κριτές, ως απεσταλμένοι του Θεού, συνέτριψαν την ειδωλολατρία, έτσι και στους ύστερους χρόνους, ο Θεός δεν άφησε τους πιστούς αβοήθητους και έστειλε για χάρη των διωκόμενων χριστιανών τους νέους αυτούς μάρτυρες να διατρανώσουν την Αλήθεια της χριστιανικής πίστης³⁹⁹.

στ. Φυσικό τοπίο

Εξαιρετικό ενδιαφέρον αποκτά η ζωγραφική του τοπίου στο έργο του Κοψίδη. Ενδεχομένως το τοπίο, ως το λιγότερο θεολογικά φορτισμένο στοιχείο στην εικονογραφική μας παράδοση, του παρείχε τη δυνατότητα να πειραματιστεί με μεγαλύτερη ελευθερία σε σχέση με την ιστορία των αγίων μορφών.

Σε γενικές γραμμές, θα λέγαμε ότι ο Κοψίδης ακολουθεί την εικαστική φιλοσοφία των βυζαντινών ως προς τον τρόπο ιστορίας του τοπίου στις εικόνες. Αν και το τοπίο συνήθως δεν αποτελούσε το κεντρικό θέμα, κυρίαρχο στοιχείο για τους βυζαντινούς ήταν οι αγίες μορφές, συμμετείχε όμως στη σύνθεση, προκειμένου να δημιουργηθεί η αίσθηση εικαστικής ενότητας, ενός δηλαδή ολοκληρωμένου και λειτουργικού έργου⁴⁰⁰.

Η έκδηλη αγάπη του Κοψίδη, στο σύνολο του εικαστικού του έργου, για τα στοιχεία της φύσης, που λειτουργούν ως σύμβολα της προσωπικής του μυθολογίας, όπως τα βουνά, τα λουλούδια, τα αγκάθια, τα πουλιά κ.α., δεν θα ήταν δυνατόν να μην περάσει και στο εικονογραφικό του έργο. Τεχνοτροπικά, θα λέγαμε ότι διακρίνουμε δύο φάσεις σε σχέση με τη διαχείριση του τοπίου στις εικόνες του. Η πρώτη αφορά στους ναούς που ιστορεί μέχρι το 1969 και η δεύτερη από το 1970 και μετά. Λαμβάνοντας ενδεικτικά παραδείγματα από τη δουλειά του θα προσπαθήσουμε να δείξουμε στη συνέχεια το ρόλο που διαδραμάτισε η ζωγραφική του φυσικού τοπίου στην εξέλιξη της εικονογραφικής του παραγωγής.

Στην οροφή του παρεκκλησίου της αγίας Αικατερίνης Αμπελοκήπων, τα βουνά που περιβάλλουν τον ευαγγελιστή Ιωάννη αναλύονται σε μικρές μονάδες και

³⁹⁹ Κόρδης, *Εξωνάρθηκας*, (χ.αρ.σελ.).

⁴⁰⁰ Κόρδης, *Χαρακτήρας*, 66. Πρβλ. Πελεκανίδης, *Καλλιέργης*, 104-105.

οργανώνονται κλιμακωτά, όπως συνηθίζεται στη βυζαντινή ζωγραφική, συμβάλλοντας στη ρυθμική οργάνωση της σύνθεσης (σχ. 38). Τα πλέον απομακρυσμένα στοιχεία τοποθετούνται στο πάνω μέρος της σύνθεσης και τα εγγύτερα χαμηλά, προκειμένου να δημιουργηθεί η αίσθηση της κίνησης από τη ζωγραφική επιφάνεια προς το χώρο του θεατή. Όπως παρατηρούμε τα βουνά συμβάλλουν με τον προοπτικό σχεδιασμό, την κατεύθυνση των φωτισμάτων και τις χρωματικές τους αντιθέσεις στην εξισορρόπηση των δυνάμεων-κινήσεων που απορρέουν από τη ζωγραφική επιφάνεια. Το έδαφος επίσης ανελλίσεται κλιμακωτά και με την διαγώνια εγκάρσια τοποθέτησή του εξισορροπεί τις δυνάμεις, παρέχοντας αίσθηση ισοροπίας στη μορφή του αγίου Ιωάννη. Σε αυτό συμβάλλει και το υπόλευκο φωτεινό χρώμα του που έρχεται σε ισχυρή αντίθεση με τα βουνά στο πίσω μέρος της σύνθεσης.

Στη μονή του Chevetogne στο Βέλγιο, επιλέγει τα βουνά και το έδαφος να τα ζωγραφίσει πιο αφαιρετικά, απλοποιώντας τις εσωτερικές φόρμες τους. Υποθέτουμε ότι σε αυτό συνέβαλλε καθοριστικά το γεγονός ότι οι μεγάλες επιφάνειες του ναού ζωγραφίστηκαν με την τεχνική του fresco. Με την τεχνική αυτή ο ζωγράφος απαιτείται να δουλεύει γρήγορα, όπως και ο ίδιος ομολογεί: «Η δουλειά μας προχωράει με πολύ γρήγορο ρυθμό. Ζωγραφίζουμε στον νάρθηκα. Οι συνθέσεις είναι από την Παλαιά Διαθήκη. Κάνουμε μία σύνθεση τη μέρα, κάπου έξι τετραγωνικά μέτρα φρέσκο. Ταχύτητα τέτοια ποτέ δεν πετύχαμε άλλοτε»⁴⁰¹. Ως εκ τούτου, το ύφος της εικονογράφησης, και ιδιαίτερα του τοπίου, καθορίστηκε από τις ιδιότητες της ίδιας της τεχνικής. Ο Κοψίδης απλώνει αρχικά τους τοπικούς προπλασμούς σε φωτεινούς τόνους γαιωδών χρωμάτων, όπως ώχρες, σιέννες, όμπρες, διότι «το φρέσκο είναι η πιο φωτεινή ζωγραφική που γίνεται... Ότι βάλεις πάνω στον τοίχο φαίνεται ζωνρό και καθαρό και η πιο λεπτή πινελιά έχει τη θέση της και τη σημασία της... χαίρεσαι να βλέπεις όλα αυτά τα χρώματα, που είναι σχεδόν νερό, να τα ρουφάει ο ασβέστης και να αφήνει επάνω του κάτι σαν βελούδο»⁴⁰². Στη συνέχεια σκουραίνει το τοπικό χρώμα με όμπρα ψημένη ή λίγο μαύρο, και με «λαζούρες», δηλ. χρώμα διάφανο αραιωμένο με νερό, πλάθει τους όγκους των βουνών δημιουργώντας τις εσοχές και την κλιμάκωση των βράχων. Τα εξέχοντα σημεία των κορυφών τα τονίζει με λευκά ψιμύθια που ουσιαστικά είναι λευκός ασβέστης. Με τον χειρισμό αυτό στοχεύει στο να υπάρχει δυνατότητα πλαστικής απόδοσης με κατέβασμα των τοπικών ανοιχτόχρωμων προπλασμών με σκουρότερους τόνους του ίδιου χρώματος και τελείωμα μόνο με το ψιμίθι. Ο τρόπος αυτός έχει το εξαιρετικό πλεονέκτημα να μην «σπάζουν» οι μεγάλες επιφάνειες των βράχων και του εδάφους και να μην διαμελίζεται η φόρμα. Επίσης οι μορφές προβάλλονται δυνατά πάνω στις μονοχρωματικές επιφάνειες του εδάφους και στις καθαρές φωτεινές φόρμες των βουνών.

Στο Chevetogne κάνουν διακριτικά την εμφάνισή τους στη διακόσμηση του τοπίου, αγκάθια, μικρά κυπαρίσσια, λιλιπούτεια ζώα, σαύρες κ.α., που σταδιακά θα επικρατήσουν στα μεταγενέστερα έργα του. Χαρακτηριστικά παραδείγματα

⁴⁰¹ Κοψίδης, *Chevetogne*, (27 Φεβρ. 1960).

⁴⁰² Κοψίδης, Το φρέσκο, 23.

αποτελούν οι συνθέσεις στο βόρειο τοίχο του νάρθηκα με σκηνές από την Παλαιά Διαθήκη, όπως: «Ο Δαβίδ χρίεται βασιλεύς υπό του Σαμουήλ» (εικ. 62), «Η Όρασις του Προφήτου Ήσαϊου» (εικ. 63), «Η πυρφόρος ανάβασις του Προφήτου Ηλιοῦ» (εικ. 64), καθώς και από το νότιο τοίχο «Η πλάσις του Ἀδάμ» (εικ. 65) και «Η Παράβασις» (εικ. 66). Γενικά θα λέγαμε πως εδώ το τοπίο αποδίδεται σε χαμηλούς τόνους και δημιουργεί στον θεατή το αίσθημα μιας ήπιας, φωτεινής παστέλ ατμόσφαιρας, εντός της οποίας ιστορούνται με καθαρότητα και σαφήνεια τα γεγονότα της ιστορίας της Θείας Οικονομίας. Είναι νομίζουμε φανερό πως στις παραπάνω παραστάσεις αντλεί διδάγματα από τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή παράδοση, όσο και από τη θητεία του κοντά στον Κόντογλου, που ούτως ή άλλως είχε την επίβλεψη της εικονογράφησης.

Μετά την επιστροφή του από το Βέλγιο θα εικονογραφήσει ένα μέρος της Αγίας Τριάδας Ελληνόρυθμων Καθολικών, όπου σε γενικές γραμμές ακολουθεί τα πρότυπα της μονής του Chevetogne. Αναφορικά με το τοπίο παρατηρούμε κάποιες μετατοπίσεις σε σχέση με την χρωματική κλίμακα αλλά και την προσπάθεια αύξησης της πλαστικότητας και της αίσθησης του «βάθους» στην απόδοση των σκηνών.

Στην καμάρα του διακονικού θα ιστορήσει τη Φλεγόμενη Βάτο (εικ. 67) και την Αγωνία στον κήπο (εικ. 68). Στην παράσταση της Φλεγόμενης Βάτου⁴⁰³, το τοπίο κυριαρχεί αγκαλιάζοντας αρμονικά την καμάρα. Η μικρή σχετικά μορφή του Μουσή, που είναι πλασμένη με θερμά πορτοκαλί και «ξένα» ψυχρά φώτα στις αποχρώσεις του γκρι, προβάλλεται καθαρά πάνω στο τσαγαλί βουνό. Από την απέναντι πλευρά της σύνθεσης, τα πράσινα και τα πορτοκαλί της Βάτου αντιπαραβάλλονται πάνω στα μωβ του βουνού. Εδώ βλέπουμε ότι δίνει μεγάλη έμφαση στο χρώμα, «παίζοντας» με τις χρωματικές αντιθέσεις των συμπληρωματικών χρωμάτων αλλά και τις αντιστίξεις των σκούρων και φωτεινών τόνων. Το δεύτερο στοιχείο που αξίζει να προσέξουμε είναι ότι με το σκούρο μαβί βουνό που τοποθετεί στο κέντρο της παράστασης, και το οποίο σχεδιάζει χαμηλά στον ορίζοντα, καθώς και με τη ροή του ποταμού που μοιάζει να έρχεται πίσω από τα βουνά, μας δίνει την ψευδαίσθηση τοπίου με προοπτική φυγής.

Στην παράσταση της «Αγωνίας» η μορφολογία των ορεινών όγκων αποβαίνει βασικό συστατικό στοιχείο της σύνθεσης. Ωστόσο, τα στοιχεία του τοπίου υποτάσσονται, με τον τρόπο που αναπτύσσονται και διατάσσονται στη σκηνή, στην τάση για ισορροπία, συμμετρία και χρωματική αρμονία στη σύνθεση. Το σχήμα, ο όγκος, οι χρωματικές αντιστίξεις της ψημένης σιέννας πάνω στο λαδοπράσινο προπλασμό του δεξιού βουνού, οι πορτοκαλί κορμοί των δέντρων που προβάλλονται πάνω στο ψυχρό σκούρο μπλε του κάμπου, προσδίδουν εσωτερικό ρυθμό και κίνηση στην παράσταση. Όπως και στην παράσταση της Φλεγόμενης Βάτου, έτσι κι εδώ, η διάταξη των στοιχείων προδίδει την πρόθεση του ζωγράφου να δημιουργήσει διαφορετικά επίπεδα. Τα σώματα των Μαθητών του Κυρίου κρύβονται ανάμεσα στις σχισμές των βράχων. Τα πόδια του προσευχόμενου Χριστού πάνω δεξιά καλύπτονται πίσω από τις κορυφές των βράχων. Η ίδια λογική

⁴⁰³ Για το θέμα και την εικονογραφία του, βλ. Καλοκύρης, *Μωησής*, 97 κ.ε.

ισχύει και στο τοπίο. Ο μικρός βράχος στην πάνω δεξιά γωνία δίνει την αίσθηση ότι βρίσκεται σε δεύτερο πλάνο, απομακρυσμένος από την κεντρική σκηνή. Κυρίως όμως η τοποθέτηση του σκούρου βράχου στους τόνους της ψημένης όμπρας κάτω αριστερά, αλλά και το «απότομο κόψιμο του τοπίου σε πρώτο επίπεδο»⁴⁰⁴ δεξιά, ενισχύουν την εντύπωση της κλιμακωτής διάταξης του χώρου.

Δύο μεγάλοι σταθμοί, κατά την άποψή μας, της εικονογραφικής του πορείας, είναι η ιστόρηση του Αγίου Ελευθερίου Γύζη και του εξωνάρθηκα της μονής Πεντέλης. Ο Κοψίδης θα κάνει πραγματικότητα τα όσα με αίσθηση ευθύνης έναντι της ζωγραφικής έγραφε στο ημερολόγιό του λίγο πριν φύγει από το Βέλγιο: «Θα ζωγραφίσω όσο πιο ελεύθερα μπορώ! Θα ζωγραφίσω ελεύθερα και σιγά σιγά θα βρω τους δικούς μου κανόνες... Λέγαμε: το φόντο πρέπει να είναι σκούρο μπλέ, τα κτίρια είναι τετράγωνα και η μία πλευρά τους έχει μια υποτυπώδη προοπτική. Λέγαμε ότι δεν...κάνει να ζωγραφίζουμε προφίλ!!! Λέγαμε ότι εδώ θέλει άσπρο, εκεί κόκκινο. Είχαμε βάλει στα μάτια μας εκείνα τα τετράγωνα χαρτόνια που βάζουν δίπλα στα μάτια των αλόγων για να μη βλέπουν παρά μόνο μπροστά. Και ποιος σας είπε ότι η ζωγραφική έχει μόνο μπροστά μας και όχι δίπλα μας, πίσω μας, παντού; Και τι αξία έχει η ζωγραφική όταν γίνει μάθημα γραμματολογίας και κανόνες συντακτικού; Χαίρομαι τους ζωγράφους που ζωγραφίζουν με την καρδιά τους. Κανένας τους δε μοιάζει με τον άλλον. Μα τι σημασία έχει; Τώρα η ζωγραφική μου αρέσει πιο πολύ, αφού δεν ξέρω τι θα μου δώσει αύριο»⁴⁰⁵. Τα λόγια του αποκαλυπτικά, «θα βρω τους δικούς μου κανόνες».

Ο Κοψίδης πραγματοποίησε τα όσα ονειρεύτηκε. Αρκεί να δούμε τη ζωγραφική του τοπίου από τον Χριστολογικό κύκλο, που τοποθετείται στις καμάρες των κεραιών του εγκάρσιου κλήτους του σταυρού, καθώς και στα ημιχώνια του Αγίου Ελευθερίου. Θαυμάσια παραδείγματα της ποιητικής του χρώματος από τον ζωγράφο αποτελούν η Γέννηση στο ΒΑ ημιχώνιο (εικ. 69), η Βάπτιση στο ΝΑ ημιχώνιο (εικ. 70), η Σταύρωση στο ΒΔ ημιχώνιο (εικ. 71), καθώς και η Έγερση του Λαζάρου (εικ. 72) και ο Επιτάφιος Θρήνος (εικ. 73) στην βόρεια καμάρα της κεραιάς του εγκάρσιου κλίτους του σταυρού. Στις παραστάσεις αυτές το τοπίο παίρνει ακόμη μεγαλύτερη σημασία ως έκταση και ως έκφραση απ' ότι στα προγενέστερα έργα του. Εδώ η λειτουργία του χρώματος δε χρησιμοποιείται μόνο ως στοιχείο τονισμού ή δημιουργίας ρυθμού, αλλά λειτουργεί ως δομικό στοιχείο των συνθέσεων, συμβάλλοντας στη δημιουργία ή μη, «βάθους», προοπτικής, κτλ. Κυρίως όμως συμβάλλει στη δημιουργία της συγκεκριμένης ζωγραφικής ατμόσφαιρας που ο ζωγράφος επιθυμεί να εισάγει τον θεατή. Το βραχύδες τοπίο κτίζεται με την παράθεση των συμπληρωματικών χρωμάτων. Γαλάζιες σκιές πάνω σε καστανορόδινους βράχους ή χρωματικές αντάβειες χονδροκόκκινου και σιέννας ψημένης πάνω σε λαδοπράσινους ή ωχροκίτρινους προπλασμούς, όπως στη

⁴⁰⁴ Ο Ε. Τσιγαρίδας εντοπίζει στο έργο του Θεοφάνη στην ιερά μονή αγίου Αναπαυσά Μετεώρων την τάση για απόδοση του τοπίου με προοπτική φυγής: «Το στοιχείο αυτό, που εμφανίζεται στη ζωγραφική του Θεοφάνη, κατάγεται από την υστερογοτθική τέχνη και εισάγεται, τόσο στις κρητικές εικόνες από το δεύτερο μισό του 15^{ου} αιώνα, όσο και στη ζωγραφική του εργαστηρίου της Καστοριάς του τελευταίου του 15^{ου} αιώνα» (Τσιγαρίδας-Σοφριανός, *Αναπαυσά*, 97).

⁴⁰⁵ Κοψίδης, *Chevetogne*, (Δευτέρα, 3 Οκτωβρίου 1960).

Γέννηση, στην Έγερση του Λαζάρου και στον Επιτάφιο Θρήνο. Ανάλογους χρωματικούς συνδυασμούς συναντάμε στο Αφεντικό σε μεγάλο βαθμό στην Περίβλεπτο αλλά και στη ζωγραφική του παρεκκλησίου της Μονής της Χώρας⁴⁰⁶. Ο Κοψίδης είναι βέβαιο ότι αγαπούσε και είχε μελετήσει σε βάθος τις ζωγραφικές λύσεις των μαστόρων του Μυστρά, αν κρίνουμε από τις εικονογραφικές και στυλιστικές ομοιότητες της Γέννησης και της Βάπτισης στον Άγιο Ελευθέριο με αυτές τις Περιβλέπτου⁴⁰⁷. Η ιμπρεσιονιστική αυτή χρήση του χρώματος θα βρεί την πλήρη έκφρασή της, όπως θα δείξουμε στη συνέχεια, στην ιστορία του Αγίου Παύλου στο Σαμπεζύ. Να τονίσουμε πάντως, πως εδώ η αναζήτηση της χρωματικής ποικιλίας δεν έχει να κάνει με τις μεταβολές που υφίσταται το τοπικό χρώμα από την επίδραση του φωτός και την καταγραφή φευγαλέων εντυπώσεων. Ο Κοψίδης, ως βυζαντινός ζωγράφος, δεν αντιγράφει τη φύση μόνο με την όραση, αλλά προσλαμβάνει τη μορφή του τοπίου και στη συνέχεια την αναδομεί, με στόχο τη λειτουργικότητα και την ανάδειξη της πνευματικής λειτουργίας των εικόνων.

Με δηλωμένη την αγάπη του, τόσο στα κείμενα όσο και στα ζωγραφικά του έργα, για τα μικρά αυτού του κόσμου, η παρουσία τους στη διακόσμηση των ορεινών όγκων και του εδάφους γίνεται σημαντική. Θάμνοι, λευκά χορτάρια, δενδρύλλια, μικρά λευκά και κόκκινα λουλούδια, πουλιά κ.α. αναδύονται ανάμεσα στα κερματισμένα επίπεδα των βράχων. Το φως που περιγράφει με λευκή λεπτή γραμμή τις κορυφές των βράχων που κόβονται απότομα, αντανακλάται σαν «αστραπή» στα εξόχως φωτεινά σημεία των ενδυμάτων των μορφών, όπως για παράδειγμα στην Έγερση του Λαζάρου στις μορφές των Ισραηλιτών στο κέντρο της σκηνής. Αλλά και τα γαλάζια και τα ροδαλά χρώματα του τοπίου τα περνάει έντεχνα στα ενδύματα. Ο τρόπος αυτός, είναι ο τρόπος του και αφορά τη ζωγραφική ποιότητα και ενότητα ύφους και ήθους του εικαστικού του έργου. Μικρές επίσης λεπτομέρειες ξαφνιάζουν ευχάριστα το βλέμμα. Το σκοτεινό σπήλαιο με τα ανθισμένα λουλούδια και το ζώο που ξεπροβάλλει από μέσα του για να ρίξει μια κλεφτή ματιά στη σκηνή της Βάπτισης του Χριστού, καθώς και η λευκή σαύρα που σκαρφαλώνει στους βράχους, προδίδουν την ταυτότητα του ζωγράφου. Στην παράσταση της Γέννησης, ωραίο εικαστικό εύρημα αποτελεί ο μικρός βοσκός που παίζει τη φλογέρα του, φορώντας λευκό μαντήλι στο κεφάλι, καθώς απέναντί του ένα πουλί ως αντίδωρο του χαρίζει το κελάηδημά του.

Στην παράσταση της Δημιουργίας του Αδάμ (εικ. 74) επάνω στο γαλάζιο-μαύρο του κάμπου, για λόγους αντίστιξης, τοποθετεί ένα κόκκινο κεραμιδί στο αριστερό βουνό, ενώ για το πιο κοντινό ως προς τον θεατή δεξιό ορεινό όγκο, μια όμπρα ωμή ανοιγμένη με λευκό. Προκειμένου δε, να διακρίνει ακόμη καλύτερα και να προβάλλει τις πρωταγωνιστικές μορφές του Αδάμ και του Παλαιού των Ημερών, τις τοποθετεί επάνω σε διακεκριμένους βράχους, τους οποίους μάλιστα τους ζωγραφίζει αντιστικτικά, με διαφορετικό χρώμα από αυτό που βρίσκεται πίσω τους. Στους προπλασμούς των βουνών και για να μη λειτουργούν ως αποσπασματικές χρωματικές κηλίδες, περνάει το γαλάζιο μαύρο του κάμπου πάνω στα τοπικά

⁴⁰⁶ Ασπρά-Βαρδαβάκη-Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, 82-84.

⁴⁰⁷ Χατζηδάκης, *Μυστράς*, εικ. 46, 49.

χρώματα των βράχων. Αντί λοιπόν να ανοίξει τα τοπικά χρώματα με λευκό, βάζει γαλάζιες ανταύγειες στα αφώτιστα μέρη των κόκκινων και ωχρωπών βράχων, επιτυγχάνοντας έτσι ενότητα προς τη μεριά του κάμπου. Στη συνέχεια, πλάθει τα τοπικά χρώματα των προπλασμών και τα ενοποιεί όλα στο λευκό ψιμίθι, χωρίς να χαθεί στο ελάχιστο η πολυχρωμία των εικαστικών στοιχείων. Ενδεικτικές του τρόπου του είναι και οι επιλογές στα φυτά που στολίζουν το παραδείσιο τοπίο. Όλα αυτά τα περίεργα δέντράκια, που όταν τα κοιτάς νομίζεις ότι κάποιο ελαφρύ αεράκι φυσά και λυγίζει ρυθμικά τις κορυφές τους, γεμίζοντας κίνηση το χώρο. Με σοφία και μαστοριά το δέντρο κάτω δεξιά το κάνει πράσινο σκούρο για να κοντράρει πάνω στο φωτεινόχρωμο βουνό που βρίσκεται πίσω του. Τα πίσω δέντρα τα έχει κάνει γκριζα-γαλάζια, δημιουργώντας χρωματική και τονική αντίστιξη με το σκούρο κάμπο, πάνω στον οποίο ακουμπούν, αλλά ταυτόχρονα «περνάει» το χρώμα του κάμπου μέσα στη σύνθεση.

Την ιδιαιτερότητα της γραφής του μπορούμε να διαπιστώσουμε και στη σύνθεση «Ο Αδάμ και η Εύα εν τῷ παραδείσῳ» (εικ. 75). Εδώ, επάνω στα θερμά κεραμιδί βράχια τοποθετεί ως φωτίσματα το ψυχρό χρώμα του κάμπου, ανοίγοντάς το με λευκό. Με τον τρόπο αυτό κρατάει την χρωματικότητα και ταυτόχρονα πετυχαίνει εξαιρετική πλαστικότητα. Αξιοπρόσεκτος είναι ο χειρισμός του χρώματος στη βάση των βράχων, που τον γκριζογάλανο προπλασμό τους τον πλάθει με ωχροπράσινο λευκό φως. Οι επιλογές αυτές δείχνουν ζωγράφο με μεγάλη ευαισθησία και γνώση του χρώματος, αφού πέρα από τη χρωματική αρμονία, προχωράει και στη χρωματική ενότητα, όπου το ένα χρώμα περνάει μέσα στο άλλο χωρίς όμως να χάνει την ταυτότητά του.

Ένας ολόκληρος κόσμος από ζώα, φυτά, πουλιά και δέντρα διακοσμούν και ζωντανεύουν το τοπίο. Όλα αυτά τα στοιχεία που αγαπούσε να σχεδιάζει, τόσο στις σελίδες του περιοδικού «Κάνιστρο» που εξέδιδε, όσο και στα ζωγραφικά του έργα, τα περνάει αβίαστα και στην ιστόρηση των εικόνων. Το θαυμαστό είναι ότι, επειδή ακριβώς είναι δικά του, όχι μόνο δε μας ξενίζουν, αλλά μας επιτρέπουν να ρίξουμε κι εμείς μια ματιά στον παραμυθιτικό του κόσμο. Ο τρόπος δε απόδοσης όλων αυτών των δευτερευόντων εικονογραφικών στοιχείων δεν είναι συνηθισμένος στη βυζαντινή ζωγραφική, όπου όλα αποδίδονται με όγκο και πλαστικότητα. Ο Κοψίδης τα αποδίδει αφαιρετικά, σχεδόν άπλαστα, με φωτεινές αποχρώσεις ή και με σκέτο λευκό. Αυτό όμως τα κάνει να μοιάζουν ανάλαφρα, να ξεχωρίζουν καθαρά και παράλληλα να μην «κλέβουν» τίποτα από την κυριαρχία των μορφών.

Στη δεξιά μεγάλη κόγχη που βρίσκεται κάτω από τον τρούλο ζωγραφίζει «Τό θεοσκέπαστον ὄρος Πεντέλη, τό πάλαι ποτε ἄμωμον ὄρος καλούμενον» (εικ. 76). Σε πρώτο πλάνο, ζώνη καφετιά ανοιχτόχρωμου εδάφους με φυτικό διάκοσμο, πάνω στην οποία κάθεται μοναχός ανάμεσα σε αρχαία ερείπια, με σχεδόν γυρισμένη την πλάτη στον θεατή, κοιτάζοντας προς το τοπίο που απλώνεται μπροστά του. Σε δεύτερο πλάνο, σε πλάτωμα του εδάφους από θερμούς τόνους σιέννας ψημένης και χονδροκόκκινου, δεσπόζει με το μέγεθός του το μοναστήρι της Πεντέλης, δοσμένο προοπτικά, σαν να το βλέπει κανείς από ψηλά. Περιμετρικά εικονίζονται διάσπαρτα μέσα στο τοπίο, ασκηταριά, εκκλησιάκια και μοναστήρια της γύρω περιοχής, όπως η μονή Παντοκράτορος Νταού, αγίου Εφραίμ του νέου, αγίας Τριάδος κ.α. Ψηλά,

δεξιά κι αριστερά της μυτερής απόληξης του κλιμακωτά ανερχόμενου όρους, οι δύο άγιοι της Πεντέλης, ο άγιος Τιμόθεος, ο ιδρυτής της μονής και ο νεοφανής άγιος Εφραίμ. Αριστερά του τοπίου διακρίνουμε σε μικρογραφική κλίμακα έναν μοναχό να προσεύχεται μέσα σε σπήλαιο, δύο άλλοι να διαλέγονται και ένας τρίτος να βαδίζει κρατώντας ένα δισάκι στον ώμο. Γεμίζοντας τον χώρο με όλα αυτά τα στοιχεία, προφανώς θέλει να δείξει στον εισερχόμενο πιστό θεατή, όχι μόνο τη γεωγραφική θέση της μονής, αλλά κυρίως να τονίσει τον πνευματικό της ρόλο ως «εργαστηρίου» που κατεργάζεται τη σωτηρία των προσκυνητών. Το γεγονός αυτό όμως δεν τον αποσπά από την πρόθεσή του να ζωγραφίσει μία τοπιογραφία του όρους Πεντέλη. Καταφέρνει με ζωγραφικά μέσα να αποδώσει το τοπίο έτσι ώστε να μην το περιθωριοποιήσει, υποβιβάζοντάς το σε διακοσμητικό στοιχείο⁴⁰⁸.

Το τοπίο αποδίδεται με θαυμάσια πλαστικότητα, η οποία στηρίζεται στις χρωματικές αντιστίξεις θερμών και ψυχρών και στις τονικές διαβαθμίσεις σκούρων και φωτεινών χρωμάτων. Η εμπειρία που αποκόμισε από την εικονογράφηση του αγίου Ελευθερίου Γύζη βρίσκει εδώ την πλήρη εφαρμογή της. Τους θερμούς ερυθρούς προπλάσμούς από σιέννα και χοντροκόκκινο που απλώνει πάνω στους ορεινούς όγκους τους φωτίζει με ψυχρά φώτα από πράσινο, γκριζα και ώχρες σπασμένες με λευκά ψιμύθια. Εκεί όμως που φαίνεται η μαστοριά του είναι σε εικαστικές λύσεις που εφαρμόζει, προκειμένου να διατηρηθεί η ζωγραφική ενότητα του συνόλου. Σχεδιαστικά μικραίνει τις μορφές, αφαιρώντας κάτι από τη μνημειακότητα, τη στοιβαρότητα και την αυστηρότητά τους, προκειμένου να τις εντάξει οργανικά μέσα στο φυσικό τοπίο. Χρωματικά απλώνει το τοπίο και μαλακώνει τις εσωτερικές φόρμες των ορεινών όγκων, ώστε να μπορούν να «αγκαλιάσουν» τις μορφές και τα επιμέρους στοιχεία. Υπό αυτήν την έννοια, ο θεατής χαίρεται αντικρύζοντας την ομορφιά του τοπίου και ταυτόχρονα οφελείται πνευματικά, μουύμενος κατά έναν τρόπο στην πνευματική ιστορία της περιοχής. Στην ωραιότητα αλλά και την αναγνωρισιμότητα του όρους Πεντέλη συμβάλλει επίσης η ρεαλιστική απεικόνιση της τοπικής χλωρίδας. Έτσι, αποδίδονται με χρώματα που μιμούνται τα φυσικά⁴⁰⁹ κυπαρίσσια, πεύκα, φραγκοσυκιές, θάμνοι, αλλά και νερόφιδα, πουλιά και μικρά ζώα (εικ. 77). Τι είναι αυτό όμως που κάνει εν τέλει το τοπίο αυτό να μοιάζει μοναδικό και να το κάνει να ξεχωρίζει από όλα τ' άλλα των ομότεχनों του. Ο Κοσμάκης ζωγραφίζει, όχι μόνο αυτό που φαίνεται, αλλά και αυτό που δεν φαίνεται, όχι μόνο τα ίδια τα πράγματα, αλλά αυτό που συμβαίνει γύρω από αυτά. Ζωγραφίζει τον αέρα που τα περιβάλλει, σαν μία αδιόρατη υγρασία που προκαλεί την όσμωσή τους. Όλα μοιάζουν σαν να αναδύονται από ένα και μόνο χρώμα και παράλληλα να διατηρούν τα υποστατικά χαρακτηριστικά τους.

⁴⁰⁸ Κόρδης, *Εξωνάρθηκας*, (χ.αρ.σελ.).

⁴⁰⁹ «Η τάση αυτή της τέχνης να παρατηρεί από πολύ κοντά τη φύση, και ειδικά να αποδίδει την πραγματικότητα, είχε αρχίσει ήδη από το τέλος του 13^{ου} αιώνα και τις αρχές του 14^{ου} αιώνα, με αφειρήνια τις απόψεις του Βαρλαάμ και του κύκλου του. Ωστόσο, η τάση αυτή δεν δημιούργησε, όπως είναι γνωστό, ένα γνήσιο φυσιοκρατικό ρεύμα, γιατί όλες αυτές οι διερευνητικές εργασίες των ζωγράφων σχετικά με τον όγκο της μορφής, την πληρότητα του προσώπου, το υλικό βάρος του κτηρίου ή βράχου, γίνονταν με τη μελέτη των αρχαίων προτύπων. Αλλά και οι πειρατισμοί αυτοί σταμάτησαν γύρω στο 1340-1350 με τη νίκη των Ησυχαστών (Ασπρά-Βαρδαβάκη-Εμμανουήλ, *Παντάνασσας*, 331).

Καταφέρνει να δημιουργήσει τελικά έναν χώρο ατμοσφαιρικό, που δίνει την αίσθηση ενός γήινου και ταυτόχρονα υπερβατικού τοπίου.

Ένα άλλο στοιχείο που οφείλουμε να τονίσουμε είναι ότι ο Κοψίδης τόλμησε να εντάξει στο εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα μια τοπιογραφία. Πρόκειται πραγματικά για τόλμημα «γιατί κάτι ανάλογο δεν είναι σύνηθες στην παραδοσιακή βυζαντινή αντίληψη και δεν γνωρίζουμε άλλη παρόμοια περίπτωση ανάλογης προσέγγισης εικονογραφικού προγράμματος νάρθηκα ορθόδοξης εκκλησίας»⁴¹⁰.

ζ. Αρχιτεκτονικό βάθος

Με τα αρχιτεκτονήματα, που συνιστούν το δεύτερο στοιχείο του χώρου, όπως και στο φυσικό τοπίο, η επιφάνεια των συνθέσεων χωρίζεται σε έναν ορισμένο αριθμό επιπέδων, τα οποία δημιουργούν την αίσθηση του «βάθους». Ο Κοψίδης στα πρωιμότερα έργα του, μέχρι το 1970 περίπου, υιοθετεί τον απλοποιημένο μεταβυζαντινό αρχιτεκτονικό σχεδιασμό των κτιρίων και όχι τον πολύπλοκο, παραγμένο σχεδόν, «χορευτικό» ρυθμό που παρατηρείται στα αρχιτεκτονήματα της παλαιολόγιας ζωγραφικής⁴¹¹. Οι ισχυρές επιρροές από τον Κόντογλου, η διατήρηση ενός περισσότερο αυστηρού ύφους και η χρήση μιας ολιγόχρωμης χρωματικής κλίμακας, είναι τα βασικά γνωρίσματα, τόσο στη μορφή των αρχιτεκτονικών στοιχείων, όσο και στο ρόλο και τη λειτουργικότητά τους. Σταδιακά ο ζωγράφος, και σε σχέση πάντοτε με τις στυλιστικές αλλαγές που συμβαίνουν στο κοσμικό ζωγραφικό του έργο, θα εκφράσει εντονότερα τις προσωπικές εικαστικές του επιλογές.

Στα αρχιτεκτονήματα ο Κοψίδης κάνει χρήση της λεγόμενης «αντίστροφης» προοπτικής, είναι δε έτσι οργανωμένα μεταξύ τους, ώστε αφενός να πλαισιώνουν τις παραστάσεις και να συμβάλλουν συχνά στην αρμονική και ισορόπη δομή τους. Σε κάποιες περιπτώσεις, οι νοητά προεκτεινόμενες γραμμές τους τονίζουν το κεντρικό και το σημαντικότερο στοιχείο των παραστάσεων. Για παράδειγμα αναφέρουμε τις συνθέσεις των Ευαγγελιστών Ματθαίου, Μάρκου και Λουκά στο Chevetogne, όπου

⁴¹⁰ Κόρδης, *Εξωνάρθηκας*, (χ.α. σελ.). Ο Γ. Κόρδης έχει μελετήσει την ιστόρηση του νάρθηκα της μονής Πεντέλης από τον Κοψίδη σε εικαστικό και εικονογραφικό επίπεδο. Κάνει εκτενή αναφορά στους θεολογικούς λόγους, οι οποίοι οδήγησαν τον Κοψίδη να ζωγραφίσει στον νάρθηκα, και μάλιστα σε περίοπτη θέση ένα τοπίο, μια «προσωπογραφία» του όρους Πεντέλη. Θεωρεί δε το εγχείρημά του πετυχημένο και ότι έχει πολύπλευρη σημασία, αφού δείχνει το δυνατόν της ένταξης ενός «κοσμικού» θέματος στην ιστόρηση του νάρθηκα ενός ορθόδοξου ναού. Με τα δεδομένα αυτά θεωρεί ότι ανοίγει ο δρόμος για την επανένταξη νέων δυνατοτήτων διεύρυνσης του εικονογραφικού προγράμματος των ορθόδοξων ναών. Αναφέρει επίσης, ότι το θέμα της κοίμησης του αγίου Εφραίμ του Σύρου, το οποίο απαντάται συχνά στους νάρθηκες ορθόδοξων ναών της μεταβυζαντινής περιόδου «είναι μία σύνθεση, η οποία έχει πολλά στοιχεία που θα μπορούσαν να την κατατάξουν στην τοπιογραφία. Εκεί όμως υπάρχει κεντρικό ανθρωποκεντρικό θέμα και απλώς ως δευτερεύον θέμα αναπτύσσεται το τοπίο» (Κόρδης, *Εξωνάρθηκας*, χ.α.σελ). Θαυμάσιο παράδειγμα ζωγραφικής απόδοσης της σκηνής της κοίμησης του αγίου Εφραίμ του Σύρου, αποτελεί κατά τη γνώμη μας, αυτή του αγίου Νικολάου Αναπαυσά του Θεοφάνη Στρελίτζα Μπαθά, από την Κρήτη (1527). Η σύνθεση εκτείνεται σε όλο το πλάτος του βόρειου τοίχου του νάρθηκα. Κατέχει κεντρική θέση, όπως στον νάρθηκα της Πεντέλης. Το τοπίο, όπως και σ' αυτό του Κοψίδη, διανθίζεται με δενδρύλλια, πεύκα και ζώα, ενώ μοναχοί και ερημίτες μέσα σε βραχώδη σπήλαια, προσεύχονται εργαζόμενοι ή μελετώντας, βλ. (Τσιγαρίδας-Σοφιανός, *Αναπαυσά*, 89-90, 249).

⁴¹¹ Για τον ρόλο των αρχιτεκτονημάτων στην παλαιολόγια ζωγραφική, βλ. Velmans, *Le rôle*, 183 κ.ε.

οι γραμμές που ξεκινούν από τη στέγες των κτιρίων καταλήγουν στα κεφάλια των Ευαγγελιστών (εικ. 78-80). Αλλού τα κτίρια προκαλούν την ισορροπία των μερών της σύθεσης, όπως στην παράσταση του Ευαγγελισμού από το Chevetogne (εικ. 81), στα Επτά Πρώτα Βήματα της Θεοτόκου από τη μονή Κερνίτσας (εικ. 82) και στις συνθέσεις του αγίου Λουκά (εικ. 83) και της Πεντηκοστής (εικ. 84) από την Αγία Αικατερίνη Ερυθρού Σταυρού.

Στις λιγότερες από άποψης δομής συνθέσεις, ο ρόλος των αρχιτεκτονημάτων είναι σχετικά περιορισμένος. Στις παραστάσεις της Σταύρωσης από το Chevetogne (εικ. 85), την Αγία Τριάδα Ελληνορώσων Καθολικών (εικ. 86) τοποθετεί έναν απλό τοίχο, εξαιρώντας ακόμη περισσότερο την κεντρική μορφή του Εσταυρωμένου Χριστού, ενώ στη Σταύρωση της μονής Κερνίτσας (εικ. 87) προσθέτει δύο πύργους επάνω στον τοίχο δεξιά και αριστερά από τον Χριστό, όπως κάτι ανάλογο κάνει και στη Σταύρωση στην Αγία Αικατερίνη (εικ. 88).

Ως προς τη μορφή, τα αρχιτεκτονήματα είναι απλά και παράγουν λιτό αίσθημα του χώρου, που είναι ένα από τα βασικά τεχνοτροπικά του γνωρίσματα. Αποσκοπούν δηλαδή στην αρμονική πλαισίωση των παραστάσεων και στην προβολή του κύριου θέματος, παρά στη δημιουργία ζωηρών αντιθέσεων και κινήσεων επάνω στη ζωγραφική επιφάνεια. Όπως για παράδειγμα στις παραστάσεις με θαύματα του Χριστού στη μονή του Chevetogne, ο εν Κανά Γάμος, η του Χριστού εν Τιβεριάδι εμφανίσις, ο Χριστός Ιώμενος τον λεπρόν, η Ίαση του Κωφαλάλου (εικ. 89). Εδώ, διακρίνουμε κλασικές μορφές κτιρίων της μεταβυζαντινής περιόδου, όπως: τοίχους, εκκλησιαστικό κτίριο με τη μορφή τρουλωτής εκκλησίας, κιβόριο με ημισφαιρικό ουρανό, καθώς και απλό ορθογώνιο κτίριο με μονόριχτη ή δύριχτη στέγη, χωρίς καμία περίτεχνη διακόσμηση.

Αναφορικά με την τοποθέτηση των κτιρίων στο χώρο, και ειδικά όταν αυτά εικονίζονται στα δύο άκρα των συνθέσεων στις περισσότερες των περιπτώσεων είναι διαφορετικά. Όπως στον οίκο Ω του Ακαθίστου (εικ. 90), που ιστορεί στη μονή του Chevetogne. Η Θεοτόκος στέκεται στο κέντρο επάνω σε εξέδρα. Αριστερά της εικονίζεται οικοδόμημα με τοξοτή είσοδο και ημικυλινδρική στέγη, ενώ στα δεξιά πύργος, επάνω στον οποίο βρίσκεται κιβόριο τράπεζας με ημισφαιρικό ουρανό. Σε άλλη περίπτωση, στη σκηνή της Ίασης του Παραλυτικού (εικ. 91) στον ίδιο ναό, στην δεξιά πλευρά εικονίζεται κυβικού σχήματος κοσμικό κτίριο με προστώο που στηρίζεται σε κίονες ενώ αριστερά τοποθετείται ορεινός όγκος. Ο τοίχος έχει άνοιγμα στο κέντρο και δύο πύργους, όπου επάνω στον αριστερό ζωγραφίζει έναν αμφορέα, καθώς και ύφασμα που στηρίζει τις άκρες του στους πύργους. Τη χρήση υφασμάτων δε φαίνεται να την προτιμά ο ζωγράφος. Σε κάποιες δε περιπτώσεις, το κενό που δημιουργείται ανάμεσα στα κτίρια που απεικονίζονται στα άκρα των παραστάσεων το καλύπτει, όπου αυτό είναι αναγκαίο, με φυτικό διάκοσμο, όπως στις δύο σκηνές από τον βίο της Θεοτόκου στη μονή Κερνίτσας.

Άριστο δείγμα ενοποίησης του χώρου διαμέσου του αρχιτεκτονικού τοπίου αποτελούν οι αφηγηματικές παραστάσεις με θαύματα του Χριστού, στις ανώτερες ζώνες των πλάγιων τοίχων του παρεκκλησίου της αγίας Αικατερίνης Ερυθρού Σταυρού. Συγκεκριμένα, στη νότια πλευρά τοποθετούνται θαύματα του Ιησού, που έχουν να κάνουν με μία σειρά αρρωστιών – ο Ιησούς ιώμενος την πενθεράν του

Πέτρου, ο Ιησούς ιώμενος τον τυφλόν, ο Ιησούς ιώμενος του Παραλυτικού (εικ. 92), ο Ιησούς ιώμενος τον λεπρόν. Εδώ ο Κοβίδης επιδεικνύει τις σχεδιαστικές του αρετές, πλάθοντας τον χώρο, έτσι ώστε να μπορεί να αποδεχθεί θέματα μικρότερης κλίμακας. Παραλαμβάνει από την παράδοση μορφές κτιρίων με διαφορετικά σχήματα, ορθογώνια, ημισφαιρικά κ.α. και δημιουργεί έναν ενιαίο ζωγραφικό χώρο με εσωτερικό ρυθμό, που αποπνέει όμως κάτι πιο προσωπικό, που είναι ακριβώς μια ατμόσφαιρα «παραμυθιού». Με τις χρωματικές αντιστίξεις θερμών και ψυχρών χρωμάτων, όπως τριανταφυλλί, μωβ, λαδοπράσινο, γκριζομπλέ, κόκκινο κ.α. αλλά και με τη διαφορετική τοποθέτηση των επιπέδων και της προοπτικής των κτιρίων επάνω στον τοίχο, δημιουργεί την αίσθηση του βάθους και μιας επιφάνειας που πάλλεται και δεν είναι αδρανής. Ανάμεσα από τα αρχιτεκτονικά στοιχεία παρεμβάλλει στοιχεία φυσικού τοπίου, όπως δέντρα, λουλούδια και πουλιά, στοιχεία που χαρίζουν στις παραστάσεις αμεσότητα και ζωντάνια. Στις σκηνές αυτές των θαυμάτων του Κυρίου με τα σύνθετα αρχιτεκτονήματα, κάνει συγχρόνως και μία άνετη και σωστή τοποθέτηση των μορφών εμπρός από αυτά, έτσι ώστε τελικά οι μορφές να πρωταγωνιστούν.

Ένα ακόμη παράδειγμα διαφορετικού, συνθετότερου αισθήματος χώρου, μας δίνει στην διακόσμηση του μεγάλου τρούλου του Αγίου Ελευθερίου Γύζη. Τα μεμονωμένα κτίρια τοποθετούνται το ένα δίπλα στο άλλο έτσι ώστε να ενώνονται και με τον τρόπο αυτό να συνιστούν το βάθος για δύο, τρεις ή περισσότερες συνεχόμενες σκηνές. Ακολουθώντας την τοξοτή διάταξη του χώρου, δημιουργεί έναν εναλλασσόμενο ρυθμό, παρεμβάλλοντας βραχέες τοπίο, αλλά και πλούσιο φυτικό διάκοσμο. Στις σκηνές ιστορούνται οι τέσσερις Ευαγγελιστές Ματθαίος, Μάρκος, Λουκάς και ο Ιωάννης με τον Πρόχωρο, ενώ ανάμεσά τους ιστορούνται τέσσερις Μελωδοί άγιοι, Ιωάννης ο Δαμασκηνός, Θεοφάνης ο Γραπτός, Κοσμάς ο Ποιητής και ο Ανδρέας Κρήτης (εικ. 93-98). Εδώ ο ζωγράφος μας αυτοσχεδιάζει σε εικονογραφικό επίπεδο. Η πραγματική καινοτομία του είναι ότι εισάγει στην εικονογραφία νέες μορφές κοσμικών κτιρίων από τη λαϊκή μας αρχιτεκτονική παράδοση, τους οποίους συνδυάζει άριστα με τους μεταβυζαντινούς τύπους στους οποίους έχουμε ήδη αναφερθεί. Ο ίδιος είχε μελετήσει σε βάθος, αντιγράφοντας προσόψεις σπιτιών από όλη την Ελλάδα, τη λαϊκή αρχιτεκτονική. Τα σχέδια αυτά κοσμούσαν συχνά τις σελίδες του περιοδικού «Κάνιστρο», που ο ίδιος εξέδιδε. Στο κείμενο της αυτοτελούς έκδοσης του περιοδικού με θέμα «Σπίτια από την Ελλάδα» διαβάζουμε: «Το τοπίο αποχτά ψυχή με το σπίτι. Επάξια συμπληρώνεται από αυτό. Στις βυζαντινές τοιχογραφίες τα βασικά φυσικά μοτίβα είναι: Βουνά και κτίρια. Εξ' ίσου σχεδόν μοιρασμένα από άποψη χώρου. Βουνά και κτίρια καθόριζαν τον κόσμο του Βυζαντίου (και είναι γνωστό πόσο η ζωγραφική ερμηνεύει μια εποχή). Αλλά και οι άνθρωποι όπως φαίνεται, ήταν αντάξιοι των κτιρίων. Λένε ότι στον «πολεοδομικό» κανονισμό του Ιουστινιανού υπήρχε ένα βασικό άρθρο που υποχρέωνε όσους έχτιζαν, να διαμορφώνουν αισθητικά τις προσόψεις των κτισμάτων, βάζοντας ακόμη και ζωγραφισμένα ή ανάγλυφα υπέρθυρα, και αυτό μόνο για να ευφραίνονται οι διαβάτες. Υπολογίστε και μόνο από αυτό, πόσο

οπισθοχωρήσαμε αισθητικά από τότε»⁴¹². Η επιλογή του αυτή δεν έγινε για λόγους απλά διακοσμητικούς, αλλά στηρίζεται στη βαθιά του πεποίθηση ότι ο εικαστικός λόγος των εικόνων είναι, ή οφείλει τουλάχιστον να είναι, σύγχρονος και να ερμηνεύει την εποχή του, διότι όπως γράφει: «Βαρεθήκαμε να βλέπουμε άσχημα έργα να κρύβονται πίσω από τη λέξη «βυζαντινή τέχνη» και ονειρευόμαστε αναγέννηση της ορθόδοξου εικονογραφικής παραδόσεως στον τόπο μας, φυσικά χωρίς να φύγουμε ούτε γιώτα από τη δογματική της και τη θεολογία της»⁴¹³. Τα κτίρια που ιστορεί μεταξύ των παραστάσεων είναι συγκεκριμένα σπίτια, όπως μπορούμε να διακρίνουμε, που ο ζωγράφος έχει σχεδιάσει εκ του φυσικού, από την Τρίπολη, τη Χαλκίδα, την Ξάνθη και την παλιά Αθήνα⁴¹⁴. Κάποια κτίρια τα αποδίδει τελείως μετωπικά, χωρίς βάθος και θυμίζουν θεατρικό σκηνικό, κάποια άλλα προφίλ με «ανάστροφη προοπτική» ή και προοπτική βάθους. Οι θερμές ώχρες, τα κεραμιδί και τα κόκκινα διαλέγονται άριστα με τα γκρίζα, τα γαλάζια και το βαθύ μπλε του κάμπου. Τα λευκά μικρά δέντρα, τα πράσινα φυτά με τα θερμά πορτοκαλί φώτα ή το αντίστροφο, έλκουν και οδηγούν το βλέμμα του θεατή να κινηθεί περιμετρικά και να παρακολουθήσει τα όσα ωραία συμβαίνουν στον τρούλο του ναού. Οι μορφές των αγίων προβάλλουν δυνατά μπροστά από το ευφάνταστο αυτό σκηνικό, καθιστές και σκυμμένες πάνω από ανοιχτούς κώδικες, να γράφουν για τα μεγαλεία των θαυμάτων του Θεού. Παρόμοια σπίτια λαϊκής αρχιτεκτονικής έχει χρησιμοποιήσει και σε αρχιτεκτονήματα που δίνουν το σκηνικό της δράσης των παραστάσεων αφενός, και αφετέρου προκαλούν την ισορροπία των μερών της σύνθεσης, όπως για παράδειγμα, στις παραστάσεις, ο Προφήτης Ιωνάς εξεμώμενος υπό του κήτους στη Αγία Τριάδα Ελληνορhythμων Καθολικών (εικ. 99), ο Χριστός λάλων τη Σαμαρείτιδι στον Άγιο Ελευθέριο (εικ. 100) και ο άγιος Γεώργιος ο εν Ιωαννίνους στον νάρθηκα της μονής Πεντέλης.

Σε κάθε περίπτωση, είναι ένας δημιουργός που δεν εφησυχάζει και που πειραματίζεται διαρκώς, διατυπώνοντας χωρίς δισταγμό τις εικαστικές του αναζητήσεις. Διότι γι' αυτόν: «Ο καλλιτέχνης ξαναεπινοεί τον κόσμο. Γι' αυτό δεν θα είμαστε συντηρητικοί. Η παράδοση νοείται μόνο ως δίδαγμα, κι ως αφορμή για τη δημιουργία σύγχρονων λύσεων μορφικών βασισμένων στον εθνικό μας χαρακτήρα.... Το μαγικό πουλί που κυνηγάμε λέγεται γνησιότητα και είμαστε αισιόσοφοι (μ' όλες τις δυσκολίες) για το μέλλον της τέχνης στον τόπο μας»⁴¹⁵.

η. Το διακοσμητικό στοιχείο

Μελετώντας το σύνολο του εικονογραφικού έργου του Κοψίδη διαπιστώνουμε τον κεντρικό και καθοριστικό ρόλο που διαδραματίζει η ζωγραφική των διακοσμητικών στοιχείων στη δημιουργία της συγκεκριμένης ατμόσφαιρας που αποπνέει το έργο του. Συνήθως τα διακοσμητικά στοιχεία στην εικονογράφηση των ορθόδοξων ναών στη διάρκεια της βυζαντινής και μεταβυζαντινής περιόδου, αλλά

⁴¹² Κοψίδης, *Σπίτια*, 10.

⁴¹³ Κοψίδης, *Σελίδα*, 36.

⁴¹⁴ Κοψίδης, *Σπίτια*, 8-16.

⁴¹⁵ Κοψίδης, *Κάλυκες*, 5.

και στη σύγχρονη εποχή, είναι δευτερεύουσας σημασίας και απλώς «γεμίζουν» τις επιφάνειες του ναού που δε μπορούν να ζωγραφιστούν και μένουν κενές⁴¹⁶.

Αντίθετα ο Κοψίδης αναβιβάζει το διακοσμητικό στοιχείο σε εικονογραφικό μέγεθος. Όπως στο ζωγραφικό του έργο, τα φυτά, τα άνθη, τα αγκάθια, τα όστρακα, τα ζώα και τα πτηνά, μετέχουν ισότιμα με την ανθρώπινη μορφή, στη δόμηση του πίνακα, κάτι ανάλογο επιχειρεί να πράξει και στη ιστόρηση των ναών. Η ευρεία χρήση διακοσμητικών στοιχείων είναι ελεύθερη δική του επιλογή, προκειμένου να εκφράσει τις προσωπικές του ευαισθησίες και τον παραμυθένιο κόσμο που κυριεύει τις αισθήσεις του, μακριά από εξωτερικές δεσμεύσεις του παρελθόντος. Από εικαστική, εικονογραφική και συνθετική άποψη, ερανίζεται στοιχεία από τη βυζαντινή και λαϊκή παράδοση ως τον νατουραλισμό και τον μοντερνισμό, κάνοντάς τα όμως απόλυτα δικά του. Ανεξάρτητα από τους λόγους που τον οδήγησαν σε αυτές τις εικαστικές του επιλογές, η διακόσμηση γίνεται γι' αυτόν εικονογραφικό μέγεθος δια του οποίου ζητά να εκφράσει και να μεταφέρει στον θεατή ένα κλίμα και μία ατμόσφαιρα με χαρακτήρα ιδιοπρόσωπο και μοναδικό.

Πρακτικά το πετυχαίνει αυτό «σπάζοντας» το χώρο και επιμερίζοντάς τον σε μικρότερες επιφάνειες που μπορούν να δεχτούν θέματα μικρότερης κλίμακας, πιο κοντά στα ανθρώπινα μέτρα. Προχωράει, θα λέγαμε, σε μια ανακατασκευή – αναδιαμόρφωση του χώρου και δημιουργεί με εικαστικά μέσα μια νέα πραγματικότητα που παρουσιάζει, όπως φαίνεται, στην ιδιοσυγκρασία του. Επιτυγχάνει να προεκτείνει την εικονογραφία και να αφηγηθεί πράγματα που δε μπορεί η ίδια από μόνη της να πει. Μικραίνει την κλίμακα στις φιγούρες και στις συνθέσεις, εκμεταλλεύεται τις κόγχες και τις εσοχές και δημιουργεί άλλες μικρές επιφάνειες με τη χρήση διακοσμητικών, όπως ζώνες στον τρούλο, ζωγραφικά παράθυρα, κα. Κυρίως όμως γεμίζει τον ελεύθερο κάμπο με κεντήματα και διακοσμητικά φυτικής προέλευσης, καθώς και ζώα, πτηνά, ερπετά, δέντρα, άνθη, κα. Στην πραγματικότητα δημιουργεί «ένα σκηνικό που μοιάζει με λαϊκό κέντημα»⁴¹⁷, όπου πάνω του ιστορούνται πρόσωπα και γεγονότα του μυστηρίου της θείας Οικονομίας. Όλα αυτά τα στοιχεία τα παραθέτει χωρίς διάθεση και προσπάθεια μίμησης της φαινομενικής πραγματικότητας, αλλά με τρόπο «ρεαλιστικό» κάνει αληθινή ζωγραφική άμεση και ζωντανή, χωρίς να εξαπατά με ψευδαισθήσεις το βλέμμα του θεατή.

Χαρακτηριστικά δείγματα της φιλοσοφίας αυτής του Κοψίδη αποτελούν οι τρούλοι των ναών που ιστόρησε όπως για παράδειγμα του Chevetogne (εικ. 101). Σε μία εσοχή στο βόρειο τοίχο του νάρθηκα του ίδιου ναού δημιουργεί μία πρωτότυπη σύνθεση. Επάνω σε υπόλευκο κάμπο αισθητοποιεί την οικουμενική διάσταση της

⁴¹⁶ Όπως επισημαίνει ο Κ. Τσιρόπουλος «Στην εποχή του Ιουστινιανού, που η βυζαντινή τέχνη συνειδητοποιεί το ύψος και την αποστολή της, το διακοσμητικό στοιχείο ασκούσε κυρίαρχο ρόλο, όπως για παράδειγμα, η ανεικονική διακόσμηση της Αγίας Σοφίας κατά τον αιώνα αυτό. Όταν όμως εξαιρείται ο ανθρωποκεντρικός χαρακτήρας της βυζαντινής τέχνης, τότε το κόσμημα γίνεται «υπόθεση του περιθωρίου». Διαχωρίζει τις σκηνές, υπογραμμίζει και γεμίζει τα κενά των τοίχων που δε βλέπει άμεσα το μάτι του εισερχομένου στο ναό πιστού. Τα κοσμήματα δε που κυριαρχούν είναι κυρίως γεωμετρικά μοτίβα, παρμένα από τα αρχαιοελληνικά αγγεία και από στολίδια της μουσουλμανικής σχολής (αραμπέσκ), καθώς και άνθη, πουλιά και ζώα, στυλιζαρισμένα και απαλλαγμένα από νατουραλιστικά στοιχεία» (Βαμπούλης, *Διακοσμητική*, ΙΘ').

⁴¹⁷ Κόρδης, *Εξωνάρθηκας*, (χ.α.σελ.).

Ορθοδοξίας. Ψηλά στο κέντρο της καμάρας εικονίζεται ο Χριστός μέσα σε δόξα ευλογών. Δεξιά και αριστερά εικονίζονται οι άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη. Φυτικός διάκοσμος ανελίσσεται κυκλικά εντός του οποίου ζωγραφίζει μονοχρωματικά χαρακτηριστικά μνημεία διαφόρων χωρών, όπως του Καναδά, της Αμερικής, της Γαλλίας, της Ολλανδίας και φυσικά τη μονή του Chevetogne (εικ. 102). Στη βάση της σύνθεσης κάτω δεξιά διαβάζουμε: «Έτελειώθη ή ιστόρησις τής εκκλησίας τῆ 23 Σεπτεμβρίου 1961» (εικ. 103).

Στον βόρειο τοίχο του καθολικού της μονής Κερνίτσας δίνει ένα ακόμα δείγμα διαχείρισης των εικαστικών στοιχείων, όπου ο χώρος δομείται ρυθμικά, αφού πρώτα αναλύεται σε μικρότερες μονάδες. Εξαιτίας της απουσίας βάθους, ο κάμπος αναπτύσσεται κλιμακωτά σε τρεις ζώνες. Η πρώτη ψυχρή και σκουρόχρωμη από μαύρο και λευκό, η δεύτερη θερμότερη και τονικά ανοιχτόχρωμη και η τρίτη θερμότερη και σκουρότερη από την προηγούμενη, προκειμένου να πατήσουν οι μορφές. Την πρώτη ζώνη, τη μεγαλύτερη σε ύψος, τη σπάει με την παράθεση μεταλλίων, που πλαισιώνονται από φυτικό διάκοσμο. Ο διάκοσμος μάλιστα αυτός δεν είναι επίπεδος, αλλά πλασμένος τονικά και χρωματικά με αντιστίξεις θερμών πορτοκαλί και κόκκινων που διαλέγονται με τα γκρίζα, μαβιά και λευκά. Στο έδαφος ανάμεσα από τις μορφές ζωγραφίζει μικρά κλαράκια, προκειμένου να συνδέσει το επάνω μέρος με το κάτω, ενώ δείγμα ευαισθησίας και τρυφερότητας αποτελεί το ελαφρύ πάτημα του αριστερού ποδιού της αγίας Παρασκευής πάνω στο πεσμένο κλαδί.

Στην Αγία Τριάδα Ελληνόρυθμων Καθολικών, οι σχετικά μεγάλες διαστάσεις του ναού τον οδηγούν στην εξεύρεση διαφόρων λύσεων για τη διακόσμηση των κενών χώρων. Εδώ θα ζωγραφίσει διάφορες «ιστορίες» - μικρές συνθέσεις, αντί να καταφύγει στην εύκολη λύση επαναλαμβανόμενων γεωμετρικών μοτίβων. Έτσι δημιουργεί τοπία από διάφορα φυτά, όπως κυπαρίσσια, θάμνους, κα., εντός των οποίων συναντάμε πέρδικες, παγώνια, περιστέρια και κορυδαλλούς (εικ. 104-105). Κρήνες και ανθοδοχεία διαφορετικών σχημάτων και χρωμάτων διακοσμημένα με πολύχρωμα άνθη έρχονται να συμπληρώσουν το σκηνικό (εικ. 106-107). Ο κόσμος των πτηνών και των πουλιών δένει θαυμάσια στο σχεδόν μονοχρωματικό περιβάλλον, δίνοντας ζωή και κίνηση στην επιφάνεια και μας παρέχει την αίσθηση μιας παραδείσιας, ειρηνικής και παραμυθένιας ατμόσφαιρας. Ο νεοέλληνας ζωγράφος επιτυγχάνει να ενεργοποιήσει τους άδειους χώρους ξεκουράζοντας το βλέμμα μας και ταυτόχρονα να μας διηγηθεί μικρές ιστορίες, ζωγραφισμένες με ολιγόχρωμη παλέτα, χρωματική ενότητα, αλλά και μεγάλη καθαρότητα κι απλότητα.

Ανάλογες εικαστικές επιλογές εφαρμόζει και στο μονόχωρο παρεκκλήσιο της Αγίας Αικατερίνης του Κέντρου Βρεφών Μητέρα. Επάνω από τη δυτική είσοδο του ναού ζωγραφίζει μία φρίζα με τον Χριστό ως Αναπεσσών και τέσσερις σεβίζοντες αγγέλους μέσα σε τοπίο διακοσμημένο με φυτά, θάμνους και διάφορα πτηνά, (εικ. 108). Χάριν δε της εικαστικής ενότητας που τόσο τον απασχολεί, διακοσμεί ανάλογα και τα παράθυρα με διάφορα είδη πτηνών και φρούτων με θαυμαστή χρωματική ποικιλία και πλαστικότητα. Το κάνει δε αυτό σε πλέον αδρανή

σημεία του ναού, γεγονός που φανερώνει την καλλιτεχνική του συνέπεια και ευαισθησία (εικ. 109-110).

Εκεί όμως που ο ζωγράφος μας δίνει ένα παράδειγμα εμπνευσμένης χρήσης του διακοσμητικού στοιχείου είναι στην διακόσμηση του εξωνάρθηκα της μονής Πεντέλης. Χαρακτηριστικό δείγμα αποτελεί ο τρούλος του εξωνάρθηκα (εικ. 111) όπου κατά την προσφιλή του φιλοσοφία διαιρεί την επιφάνεια σε δύο ζώνες με τη βοήθεια διακοσμητικών στοιχείων, προκειμένου να δομήσει τη νέα αρχιτεκτονική του. Στο σημείο αυτό πρέπει να αναφέρουμε ότι ανάλογες περιπτώσεις ευρείας χρήσης διακοσμητικών στοιχείων συναντάμε μετά τον 18^ο αιώνα σε μονές του Αγίου Όρους στη διακόσμηση τραπεζών ή ακόμη και σε φιάλες, παρεκκλήσια και καθολικά⁴¹⁸.

Την επάνω ζώνη του τρούλου τη χτίζει χρωματικά με μεγάλη μαστοριά με θερμά χρώματα, όπως ώχρες, χοντροκόκκινα, καφετιά, αλλά και ψυχρό μπλε και λευκά, δημιουργώντας χρωματικές αντιστιζεις πάνω στη ζωγραφική επιφάνεια. Τα ζωγραφικά παράθυρα με δικαίους της Παλαιά Διαθήκης εναλλάσσονται με παράθυρα διακοσμημένα με ανθοστήλες που μας παρέχουν την αίσθηση ενός παραμυθένιου σκηνικού. Στις δύο ζώνες, ο ελεύθερος κάμπος ενεργοποιείται με κεντήματα και διακοσμητικά φυτικής προέλευσης. Τα σχηματοποιημένα αυτά άνθη και φυτά, που τόσο αγαπά ο Κοψίδης, εμπνευσμένα από τη διακόσμηση των κοσμικών κτιρίων της Δυτικής Μακεδονίας και της Ηπείρου, συμπλέκονται σταυροειδώς και πλάθονται χρωματικά. Αντίθετα από τα διακοσμητικά των κοσμικών κτιρίων που είναι συνήθως πλακάτα, χωρίς πλαστικότητα, δουλεμένα πάνω σε υπόλευκο κάμπο, με τεχνικές που προσειδιάζουν με αυτές της ακουαρέλας, του διάφανου δηλαδή χρώματος⁴¹⁹.

Την ίδια λογική ακολουθεί και στους πλαϊνούς τοίχους που καλύπτονται με γαλάζιο-μαύρο χρώμα, πάνω στο οποίο απλώνει πολλά και μεγάλα διακοσμητικά, ώστε να δημιουργείται η αίσθηση ότι κυριαρχούν στο χώρο και δημιουργούν πλαίσιο για τις μορφές των νεομαρτύρων που ζωγραφίζονται εντός των μεταλλίων. Χαρακτηριστικό δείγμα ο άγιος Γεώργιος ο εκ Χίου, όπου γύρω από το μέταλλιο, δημιουργεί διακοσμητικούς κλάδους φυτών που απλώνονται σε όλο τον κάμπο (εικ. 112), καθώς και τα λευκά άνθη που ζωγραφίζει στον κάμπο γύρω από την Αγία Κυράννα.

Συμπερασματικά θα λέγαμε πως το διακοσμητικό στοιχείο, καθώς και η ζωγραφική του τοπίου, παρέχουν στον Κοψίδη μια διπλή δυνατότητα. Κατορθώνει να ενώσει τον αυστηρό και ιεροπρεπή κόσμο των αγίων με τον παραμυθένιο κόσμο του λαϊκού μας πολιτισμού. Κυρίως όμως πετυχαίνει, να εντάξει οργανικά στην

⁴¹⁸ Σύμφωνα με τον Μ. Γαρίδη, οι νέοι μπαρόκ – ροκοκό συρμοί της κοσμικής ζωγραφικής εμφανίστηκαν σε μοναστήρια του Αγίου Όρους τον 18^ο και 19^ο αιώνα. Αναφέρει ως χαρακτηριστικά παραδείγματα, την είσοδο της Μονής Χιλανδαρίου, όπου παριστάνεται προοπτικά το τοπίο με την άποψη της Μονής, την τράπεζα της Μονής Βατοπεδίου, όπου οι μορφές των ασκητών πλασιώνονται από ροκοκό ζώνες, αλλά και ολόκληρος τρούλος στο παρεκκλήσιο του κελιού Γεννήσεως Θεοτόκου στο Άγιο Όρος (Γαρίδης, *Διακοσμητική Ζωγραφική*, 75-76, εικ. 97-99).

⁴¹⁹ Βλ. ενδεικτικά παραδείγματα, Γαρίδης, *Διακοσμητική Ζωγραφική*, 35-36, εικ. 44-46, 79-81., Μακρής, *Χιονιάδιτες*, 60-62, εικ. 26-28., Φιλιππίδης, *Διακοσμητικές*, 163, 166, 170, εικ. 320, 323, 329.

εικονογράφηση, στοιχεία του εικαστικού του λεξιλογίου. Έτσι, ο ζωγραφικός του τρόπος γίνεται προσωπικός, ώστε ό,τι κι αν ζωγραφίζει, έχει την δική του ταυτότητα, χωρίς να εξέρχεται των ορίων του γνωστού και καθιερωμένου από τη βυζαντινή παράδοση.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Γ'

Η ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΠΡΟΤΑΣΗ ΤΟΥ Ρ. ΚΟΨΙΔΗ ΣΤΟ ΣΑΜΠΕΖΥ ΤΗΣ ΓΕΝΕΥΗΣ

1. Προσχέδια και μελέτες των συνθέσεων

α. Ο «τρούλος»

Κατά τη διάρκεια της έρευνάς μας στο αρχείο του Ρ. Κοψίδη, εντοπίσαμε την αρχική εικαστική του πρόταση για την παράσταση της Ανάληψης στον «τρούλο» του αγίου Παύλου, τρία χρόνια πριν την τελική πρόταση που κατέθεσε δια του ερμηνευτικού «Υπομνήματός» του στο Σαμπεζύ. Δεν γνωρίζουμε τους λόγους για τους οποίους τελικά δεν ζωγράφισε αυτήν την πρώτη εκδοχή για τη σκηνή της Ανάληψης στον «τρούλο». Ενδεχομένως να υπήρξαν αντιρρήσεις από τους αρμόδιους του Κέντρου. Το πιο πιθανό είναι ότι ο ίδιος ο ζωγράφος συνέλαβε διαφορετικά το όλο θέμα, εμπλουτίζοντας τη σκηνή και με άλλα στοιχεία όπως θα δούμε στη συνέχεια.

Όπως μπορούμε να διακρίνουμε και στη σχετική μακέτα (εικ. 113), στην αρχική της εκδοχή η παράσταση ακολουθεί τον καθιερωμένο βυζαντινό εικονογραφικό τύπο της Ανάληψης. Η σκηνή διαδραματίζεται μέσα σε ορεινό τοπίο διακοσμημένο με πολύχρωμα λουλούδια, φυτά και δέντρα. Η Παναγία εικονίζεται δεόμενη στο κέντρο της κάτω ζώνης, με τους δύο λευκοφορεμένους αγγέλους να την πλαισιώνουν. Δεξιά κι αριστερά οι δύο ομάδες των Αποστόλων, έξι σε κάθε πλευρά, να δείχνουν προς τον αναλαμβανόμενο Χριστό. Στην επάνω ζώνη εικονίζεται ο ένθρονος Χριστός μέσα σε περίτεχνη δόξα, καθώς και δύο, ένας σε κάθε πλευρά, σκηπτροφορούντες αγγέλους σε στάση δέησης. Η παράσταση φέρει την επιγραφή «Η ΑΝΑΛΗΨΙΣ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ».

Συνθετικά ο Κοψίδης ακολουθεί τον κάθετο τρόπο σύνθεσης των στοιχείων, τοποθετώντας τα συμμετρικά ως προς τον κεντρικό κατακόρυφο άξονα που χωρίζει στα δύο την σύνθεση. Ακολουθώντας την αρχιτεκτονική του χώρου, χαράζει καμπύλους άξονες, ανοίγοντας τη σύνθεση προς τα επάνω (σχ. 39). Πάνω σε αυτούς τους άξονες κινούνται όλα τα επιμέρους στοιχεία της σύνθεσης, γεγονός που επιφέρει μια κατάσταση θαυμαστής δυναμικής ισορροπίας. Στην εσωτερική ρυθμική διάταξη συμβάλλουν επίσης ο όγκος των στοιχείων, το χρώμα τους και η κίνησή τους. Έτσι βλέπουμε να λειτουργούν ως αντίρροπες δυνάμεις, έναντι της έντασης της καμπύλης, οι κλίσεις των δέντρων, η διαγώνια κίνηση του ανεμίζοντος ιματίου του Χριστού καθώς και των σκήπτρων των αγγέλων. Χαρακτηριστικό δείγμα ρυθμικής ευαισθησίας του ζωγράφου είναι ότι η δόξα που περιβάλλει τον Χριστό δεν έχει πλήρες σχήμα, αλλά ακολουθεί τη ρυθμική, κυματοειδή διάταξη του εδάφους. Ένα άλλο αξιοπρόσεκτο στοιχείο που είναι ίδιον του τρόπου του, είναι ο λεπτός χειρισμός της προοπτικής απόδοσης του χώρου. Ενώ οι Απόστολοι είναι σχεδιασμένοι με την ίδια ανθρωπομετρία, οπτικά μας «ξεγελούν» να

σμικρύνονται προοπτικά προς το βάθος. Αυτό το πετυχαίνει τοποθετώντας μπροστά τους ένα δεύτερο επίπεδο εδάφους, φωτεινότερο και θερμότερο από το πίσω, που σε συνδυασμό με τα μεγεθυμένα δέντρα που ζωγραφίζει μπροστά δημιουργούν την ψευδαίσθηση του «βάθους». Το ίδιο κάνει και με τα δέντρα στο άνω μέρος της παράστασης, που ξεκινούν μεγάλα και σταδιακά μικραίνουν, συγκλίνοντας προς το κέντρο. Παρόλ' αυτά καταφέρνει να κρατήσει τις μορφές σε πρώτο πλάνο, χωρίς τελικά να «τρυπάει» τη ζωγραφική επιφάνεια.

Ως προς την απόδοση των μορφών, αυτές διακρίνονται από τη χαμηλή πλαστικότητα και την έντονη σχηματοποίηση, που τις απομακρύνει από νατουραλιστικά πρότυπα, προσδίδοντάς τους σαφήνεια έκφρασης, λιτότητα, άρα παρουσία και λειτουργικότητα (εικ. 114-115). Τα φορέματα των αγγέλων χαρακτηρίζουν αφαιρετικές τάσεις, γραμμικότητα και χρήση διακοσμητικών μοτίβων (εικ. 116-117). Τα ενδύματα των Αποστόλων ακολουθούν την βυζαντινή χρωματική φιλοσοφία και είναι δομημένα με χρωματικές αντιστιζεις θερμών και ψυχρών, καθώς και σκούρων και ανοικτών χρωμάτων, δημιουργώντας πάνω στην ζωγραφική επιφάνεια μια αίσθηση κύματος. Ενώ οι μορφές των αγγέλων είναι σχετικά άπλαστες, οι μορφές των Αποστόλων έχουν πλαστικότητα με την ανέλιξη των τοπικών χρωμάτων προς το φως- λευκό. Με την κατά τρία τέταρτα τοποθέτηση τους και φωτίζοντας την φαρδιά τους πλευρά, που είναι χαμηλότερα στη ζωγραφική επιφάνεια, δηλαδή πλησιέστερα στο θεατή, οι μορφές ανοίγονται προς τον πραγματικό χώρο του ναού. Η όλη σύνθεση απλώνεται πάνω σε υπόλευκο κάμπο που ενεργοποιείται από διαφόρων σχημάτων χρωματιστές σφραγίδες, στοιχείο που θα διατηρηθεί σταθερό και στην τελική μορφή της σύνθεσης του 1975.

Γεγονός είναι πάντως πως ο Κοψίδης επεδίωκε την κατάκτηση μιας καθαρά προσωπικής εικαστικής γλώσσας, κοινής τόσο στην εικονογράφηση ναών, όσο και στα ζωγραφικά του έργα. Την ίδια περίπου χρονική περίοδο στη ζωγραφική του συνδυάζονται η ακρίβεια της λεπτομέρειας με την εσωτερικότητα του χρώματος. Στο ίδιο έργο βλέπουμε να συνυπάρχουν τύποι της βυζαντινής ζωγραφικής και της λαϊκής παράδοσης με στοιχεία της ευρωπαϊκής τέχνης. Ενδεικτικά, έργα της περιόδου αποτελούν, η «Γυναίκα στο παράθυρο» (1972) (εικ. 118)⁴²⁰, καθώς και τα έργα που εκθέτει στη γκαλερί «Ωρα» το 1973 (εικ. 119). Οι μορφοπλαστικές συγγένειες με την παράσταση της Ανάληψης είναι περισσότερο από προφανείς. Ως εκ τούτου, την εικαστική πρόταση του τρία χρόνια αργότερα δεν μπορεί να την προσεγγίσει κανείς αισθητικά, έξω από αυτό που συνέβαινε στο ζωγραφικό του έργο, ουσιαστικά από τα μέσα της δεκαετίας του 1970 και μετά.

Κυρίαρχος θεματικός άξονας των περισσότερων έργων του γίνεται πλέον το Κάστρο της Λήμνου, που επανέρχεται μέσα από ποικίλες εκδοχές των παιδικών του

⁴²⁰ Χρήστου, *Ελληνική*, 187. Ο Χρήστου στο έργο «Γυναίκα στο παράθυρο» διαβλέπει την επαφή του Κοψίδη με έργα του Πικάσσο, από τα χρόνια 1930-1940 (Χρήστου, *Ελληνική*, 413, υπ.193). Ο Κοψίδης πράγματι εκτιμούσε το έργο του Πικάσσο και πολλές φορές αναφερόταν σε ρήσεις του, σχετικά με τη ζωγραφική: «Να ζωγραφίζεις, όπως οι άλλοι γράφουν την αυτοβιογραφία τους» Π.Πικασσό. Για να σχολιάσει ο Κοψίδης στη συνέχεια: «Ένας άνθρωπος που δεν λέρωσε τις σελίδες της ιστορίας» («*Κάνιστρο*» 4, (1973), 123). Είναι πράγματι εμφανείς οι στυλιστικές συγγένειες του έργου του Κοψίδη «Γυναίκα στο παράθυρο» με αυτό του Πικάσσο «Κοπέλα μπροστά σε καθρέφτη, 1932». Για το έργο του Πικάσσο, βλ. Warncke, *Πάμπλο*, 142-143.

αναμνήσεων. Χαρακτηριστικό έργο «Το μυστικό λημέρι του Αστροπόγιαννου, 1975» (εικ. 120). Το τριγωνικό σχήμα του Κάστρου επιβάλλεται στο κέντρο της σύνθεσης. Αποκομμένο από τη στεριά, προβάλλει μπροστά από τον συνήθη συννεφιασμένο ουρανό, ενώ γύρω του πετούν σμήνη πουλιών. Κοχύλια, αγριόχορτα και μικρές σαύρες το στολίζουν. Κεντρικά ο μικρός Ράλλης καμαρώνει, κρατώντας ένα καράβι στα χέρια του. Πέρα από τις όποιες συμβολικές ή άλλες διαστάσεις λαμβάνει το Κάστρο της Μύρινας στο έργο του, εδώ θα μας απασχολήσει σαν συνθετικό στοιχείο⁴²¹. Ο ζωγράφος οργανώνει τις συνθέσεις πάνω σ' ένα τριγωνικό ή πυραμιδοειδές σχήμα. Στο κέντρο ή στην κορυφή της πυραμίδας τοποθετεί τις βασικές μορφές της σύνθεσης που θέλει να εξάρει. Στις πλευρές του τριγώνου εικονίζει όλα εκείνα τα παραπληρωματικά στοιχεία που λειτουργούν ως σύμβολα της προσωπικής εικαστικής του μυθολογίας, όπως όστρακα, αγκάθια, πουλιά, φίδια κ.α. Η συνθετική αυτή λογική αποτυπώνεται εύγλωττα στο σχέδιο «Αυτοπροσωπογραφία εν μέσω των ειδώλων, 1975», (εικ. 121). Αλλά και οι μορφές, χάνουν πλέον τη σχηματοποίηση, τη λιτότητα και την αυστηρότητά τους. Η πλαστικότητά τους αυξάνεται χάριν στο ηλιακό φως που πέφτει δυνατά πάνω τους. Οι εριμμένες σκιές κάνουν την εμφάνισή τους. Το φόντο γίνεται ατμοσφαιρικό με την υγρασία και τα σύννεφα να το σκεπάζουν. Η ζωγραφική του Κομίδη πάντα εξελισσόταν μέσα από μία σειρά τομών και αμφισβητήσεων των κεκτημένων του. Η βυζαντινή παράδοση, η λαϊκή τέχνη, αλλά και τα διδάγματα του μοντερνισμού αλληλοπεριχωρούνται στο έργο του, οδηγώντας τον σταδιακά στην άρθρωση μιας καθαρά προσωπικής γραφής⁴²².

Όταν το 1975 καταθέτει τη νέα εικαστική του πρόταση για την εικονογράφηση του Αγίου Παύλου, είναι νομίζουμε η στιγμή όπου το τριγωνικό σχήμα του Κάστρου συναντά τις αρχιτεκτονικές καμπύλες του Σαμπεζύ. Η σύνθεσή τους θα προκύψει από τη θεολογική σημαντική της Ανάληψης ως ανοδικής κίνησης, που κατά τη γνώμη μας, οπτικοποιείται στη σχηματοποιημένη απόδοση μιας δεόμενης μορφής (σχ. 40). Πάνω σε αυτό το ρυθμικό συνθετικό σχήμα, που συνδυάζει τη σταθερότητα του τριγώνου με την κίνηση της καμπύλης, ο ζωγράφος θα δομήσει τις συνθέσεις στον Άγιο Παύλο. Σχήμα, που ήδη όμως φαίνεται να προϋπήρχε από την πρώτη εκδοχή της Ανάληψης του '72, όπως μπορούμε να διακρίνουμε στη μακέτα, για μια παραλλαγή των αγγέλων στην παράσταση (σχ. 41), επιβεβαιώνοντας τον κανόνα της ζωγραφικής που θέλει το προηγούμενο έργο να προετοιμάζει το επόμενο.

Από τα αρχικά προσχέδια του φαίνεται ξεκάθαρα η επιθυμία του να στηρίξει την παράσταση στον «τρούλο» στα σχήματα της πυραμίδας, της καμπύλης και της σπείρας (εικ. 122). Δηλώνει την πρόθεσή του «να στηριχθεί η εικονογράφηση του ναού σε βασικές αρμονικές χαράξεις, με χαρακτήρα αναγωγικό σε κυρίαρχα και

⁴²¹ Η Αρώνη-Κότσαλη εύστοχα παρατηρεί: «Είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον ότι και σε έργα που δε συνδέονται θεματικά με τη Λήμνο, το Κάστρο συμβαίνει να εμφανίζεται στον ορίζοντα απόλυτα αναγνωρίσιμο, ενώ άλλες φορές υποδηλώνεται μέσα από την χαρακτηριστική πυραμιδοειδή διάταξη των πραγμάτων. Το Κάστρο ως θέμα, το Κάστρο ως μοτίβο και υπαινιγμός... Το Κάστρο είναι πάντα εκεί, ακόμη και όταν δε φαίνεται» Αρώνη-Κότσαλη, Το Κάστρο, 13-14.

⁴²² Μοσχονάς, Ρίζες, 9-11.

αρχέτυπα σχήματα, με κεντρικό άξονα τον κατά μήκος άξονα του ναού»⁴²³. Το ζήτημα της σύνδεσης του κάτω μέρους της παράστασης με το επάνω φαίνεται ότι τον προβληματίσε αρκετά. Με ποιες εικαστικές λύσεις δηλαδή θα συνδεόταν η παράσταση της Ανάληψης με τον Παντοκράτορα του «τρούλου». Σε ένα από τα προσχέδια βλέπουμε ότι πριν από την τελική λύση που έδωσε, είχε σχεδιάσει μία παραλλαγή, όπου ο Παντοκράτορας βρίσκεται εντός μιας ιδιόμορφης δόξας (φλόγες πυρός ή κλαδιά φοίνικα) που φέρεται από σχηματοποιημένες μορφές αγγέλων (εικ. 123).

Για το κάτω μέρος της σύνθεσης, στη βάση του «τρούλου», με την Παναγία όρθια στο κέντρο, τους Αποστόλους δεξιά κι αριστερά και τη σπείρα με τον σύγχρονο κόσμο είχε βρεθεί ήδη η λύση. Όταν ο ζωγράφος αποφασίζει ότι τη θέση του αναλαμβανόμενου Χριστού της Ανάληψης θα πάρει ο καθιερωμένος τύπος του βυζαντινού Παντοκράτορα που εικονίζεται σε προτομή μέσα σε κυκλική δόξα, η σύνθεση θα λάβει σχεδόν την οριστική της μορφή (εικ. 124). Τώρα η βασική χάραξη της Ανάληψης «δίνει το σχήμα του αγίου ποτηρίου», ενώ τα κενά που δημιουργούνται από τα πυραμιδοειδή σχήματα των βουνών σχηματίζουν άστρο. Το επάνω μέρος της σύνθεσης καταλήγει σε σχηματικό ουρανό με ήλιο και φεγγάρι.

Τον Παντοκράτορα θα τον μελετήσει σε προσχέδια με βασικές χαράξεις και μετρήσεις, καθώς και σε έγχρωμες μακέτες (εικ. 125-127). Το ερώτημα όμως τώρα που μάλλον του ετέθη ήταν, πώς θα καλυπτόταν ο άδειος χώρος γύρω από το μετάλιο του Παντοκράτορα έτσι ώστε να ενωθεί ρυθμικά το επάνω μέρος της σύνθεσης με το κάτω, δεδομένου ότι οι συνολικές διαστάσεις του χώρου στον «τρούλο» είναι 20,80μ. μήκος και 11μ. περίπου ύψος (εικ. 128-129). Η λύση που δόθηκε ήταν να ζωγραφιστούν άγγελοι μέσα σε σπερματούχνημα πλαίσια, καθώς και σμήνη πουλιών, που κινούνται από τον Παντοκράτορα προς τη Θεοτόκο στη βάση της πυραμίδας. «Τα κυρίαρχα σχήματα, στα οποία περικλείονται οι άγγελοι, ξεκινούν από την ανάγκη να ενωθεί το κάτω με το επάνω τμήμα της Ανάληψης με ρυθμικό τρόπο. Το διαφορετικό τους μέγεθος βοηθάει στο να δοθεί η αίσθηση του βάθους στην όλη σύνθεση, η οποία γενικά έχει επιπεδόμορφο χαρακτήρα, για να μην αλλοιωθεί ή διασπαστεί η αρχιτεκτονική ιδέα. Με τον τρόπο αυτό δίνεται το επιθυμητό «βάθος, με τρόπο και μέσα όχι νατουραλιστικά, αλλά πνευματικά»⁴²⁴ (εικ. 130-131).

Για λόγους ενότητας και ρυθμικής οργάνωσης των επιμέρους στοιχείων της ζωγραφικής επιφάνειας θα λειτουργήσει με ανάλογο τρόπο και στο κάτω μέρος της παράστασης. Αναφέρει χαρακτηριστικά: «Η Ανάληψη ανεβάζει τον άνθρωπο στον ουρανό. Γι' αυτό οι κυρίαρχες χαράξεις στην όλη σύνθεση, που η γένεσή τους βρίσκεται στο κέντρο της κάτω επιφάνειας, ανάγονται καθ' ύψος και στα πλάγια και κατά την ίδια έννοια οργανώνονται τα σχήματα δεξιά κι αριστερά της κεντρικής μορφής της Παναγίας. Ρυθμικά προεκτείνεται η πυραμίδα της βάσης στα πλάγια με παρόμοια σχήματα, που μικραίνουν διαδοχικά, όπως και οι άγγελοι και καταλήγουν στο ύψος του Παντοκράτορα και τον περιβάλλουν (εικ. 132). Από την όλη

⁴²³ Κοψίδης, *Υπόμνημα*, 7.

⁴²⁴ Κοψίδης, *Υπόμνημα*, 7. Πρβλ. Λάββας, *Ανανέωση*, 303 κ.ε., Παππάς, *Διακόσμηση*, 241.

αλληλοπαράθεση και ανέλιξη σχηματίζεται από τον εναπομείναντα κενό λευκό ουρανό, σχήμα αστεροειδές με κέντρο τον Παντοκράτορα κι έτσι η όλη σύνθεση αποκτά κέντρο ισχυρό και σωστό ζωγραφικά, αρχιτεκτονικά και κυρίως θεολογικά, το οποίο μπορεί πλέον να κατανοηθεί ως το κέντρο του όλου ναού, όπως είναι εμφανής η πρόθεση του αρχιτέκτονα και η λειτουργική ανάγκη του όλου έργου⁴²⁵.

Για τον ζωγράφο: «Ο συμβολισμός των ουράνιων πνευμάτων με τα πουλιά είναι αρκετά εύλωτος. Ουράνια πνεύματα περωτά οι άγγελοι, μοιάζουν με τα πουλιά. Θα χρησιμοποιηθεί το σύμβολο αυτό ως στοιχείο μορφολογικό περίπου νέο και σε άλλα σημεία του ναού, για να τονιστεί η ενότητα του έργου. Πρέπει να πούμε ότι η επανάληψη μερικών εικονογραφικών στοιχείων θα επιδιωχθεί για να τονισθεί η εικονογραφική ενότητα του όλου έργου»⁴²⁶.

Το κατώτατο τμήμα της σύνθεσης το έχει μελετήσει επίσης αναλυτικά, σε όλες τις επιμέρους λεπτομέρειές του. Είναι χωρισμένο «ιεραρχικά», όπως ήδη αναφέραμε, σε τρεις ζώνες. Δεξιά κι αριστερά της Παναγίας εικονίζονται οι Απόστολοι, «οι ανώνυμοι μάρτυρες» και ο σύγχρονος κόσμος, οι άνθρωποι της εποχής μας με τις παραδοσιακές φορεσιές τους. Αν κρίνουμε από τα προσχέδια (εικ. 133-135), οι μορφές που θα ζωγράφιζε από τον σύγχρονο κόσμο ήταν περισσότερες από όσες τελικά ιστόρησε. Σ'ένα από τα προσχέδια (εικ. 136) διαβάζουμε: «γύφτοι-τσιγγάνοι, Αιθίοπας, απροσδιόριστη μορφή σε στάση ικεσίας, ένας χαφιάς κ' ένθεν του χαφιά δυο φίδια...ένας χαφιάς μέσα στις άλλες φιγούρες είναι απαραίτητος σε απεικόνιση του σύγχρονου κόσμου. Να μπει διακριτικά σε μια άκρη. Να είναι μόνος με γραβάτα». Σε μια άλλη παραλλαγή, ένας άνθρωπος κρατώντας ένα παιδί από το χέρι ανεβαίνει στην κορυφή του «βουνού» και δείχνει προς τον Παντοκράτορα (εικ. 137). Δεν παραλείπει να εντάξει και την αυτοπροσωπογραφία του στον σύγχρονο κόσμο (εικ. 138).

Οι «ανώνυμοι μάρτυρες εικονίζονται μέσα σε παράθυρα σε σχήμα σταυρού, σαν συνάρτηση του μαρτυρίου του Σταυρού του Χριστού με το μαρτύριο της φυλακής». Τα παράθυρα υπενθυμίζουν επίσης το σχήμα του «εικονίσματος, βασικού λατρευτικού στοιχείου της εκκλησίας». Πάνω στους τοίχους ρέει το αίμα του μαρτυρίου τους. Σε κάποιους τα «σχήματα δεξιά κι αριστερά στους ώμους τους υποδηλώνουν τα φτερά που δίνει το μαρτύριο» (εικ. 139). Ανάμεσά τους και η «αγία Μνήμη» (εικ. 140). Εικονίζονται μέσα σε περιβάλλον άνδρου, με «αγκάθια ξερά, σύμβολα της φτώχειας και του κατατρεγμού, που έχει άμεση σχέση με τα μαρτύρια των αγίων και των ανθρώπων» (εικ. 141). «Το σχήμα του σαλιγκαριού που τους περιβάλλει είναι σύμβολο εκφραστικό του εσωτερικού κόσμου, της περισυλλογής, του κεκρυμμένου, του μοναχικού βίου, του μυστικού φωτός» (εικ. 142). Στα περιθώρια των προσχεδίων διαβάζουμε: «μορφές σχηματικές δεόμενων ανθρώπων στο κάτω τμήμα της συνθέσεως όπου η ανθρωπότητα που παρίσταται στην Ανάλυση», «με την σχηματοποίηση να δοθεί ιερατικός και πνευματικός χαρακτήρας. Οι μηχανές τα κτίρια και οι άνθρωποι έντονα φωτισμένοι απο τον ήλιο με δυνατές μαύρες σκιές», « διάφορα λάβαρα στις κορυφές των κτιρίων μεταξύ των

⁴²⁵ Κοψίδης, *Υπόμνημα*, 9-10.

⁴²⁶ Κοψίδης, *Υπόμνημα*, 11.

ανθρώπων», «η μηχανή εκφράζει το Ευαγγελικό: «ἐν τῷ κόσμῳ θλίψη ἔχετε». Γιατί δεν μπορεί να γίνει θλίψη μεγαλύτερη απο εκείνη που φέρνει η ερημιά της μηχανοκρατικής μεγαλούπολης. Η παλαιά πολιτεία δεν είχε ερημιά και θληψη. Η σημερινή είναι ο καρπός του πολλαπλασιαζόμενου υλισμού», «ο κόσμος ο περιβάλλον την Ανάληψη δεν είναι πια ο παλαιός ήρεμος, εξοχικός διάκοσμος, αλλά ο μηχανοκρατούμενος γύρω μας «ἐν ἀπογνώση» μέσα στο πνευματικό του αδιέξοδο» (εικ. 143-144).

Σχετικά με τα όστρακα που τοποθετεί εδώ κι εκεί, σε χειρόγραφο σημείωμα του διαβάζουμε: «Ανάληψις. Ερμηνεία για τα όστρακα. Κατά το ευαγγελικό: «Ἔχομεν τὸν θησαυρὸν τοῦτον ἐν ὄστρακίνοις σκεύεσιν» (Β' Κορ. 4, 6-15), που υποδηλώνει την αναγωγή στο φθαρτό, το ευτελές ανθρώπινο σώμα, εις το οποίο βρίσκεται κλεισμένη η σοφία του Θεού. Δηλώνουν επίσης περισυλλογή, τον εσωτερικό, πνευματικό, κρυμμένο κόσμο. Το μυστήριο της δημιουργίας ανάγει προς τον δημιουργό. Τα στοιχεία της ζωγραφικής που δεν είναι άμεσα προσιτά, αλλά αφήνουν το θεατή να ελευθερώσει κοιτώντας τα, την φαντασία του. Ορυκτά, πουλιά, κτίρια, αστερισμοί, φυτά, όστρακα και ζώα, στοιχεία που δίνουν αφορμή για αναγωγή στο θείον. Δοκίμια για μία νέα συμβολική της έκφρασης του θείου»⁴²⁷.

Για τις κυρίαρχες μορφές του Χριστού, της Παναγίας και των Αποστόλων αναφέρει ότι: «Τεχνικά μόνο και για λόγους συντονισμού με το υπόλοιπο έργο, θα ζωγραφισθούν με ανάλογο τρόπο προς τα άλλα τμήματα, με πνεύμα απλότητας και αναγωγής, κυρίως ως προς την απόδοση των φορεμάτων. Το σημείο αυτό, δηλαδή η «σύνδεση» μορφών αρχετύπων με στοιχεία σύγχρονης ζωής και εμπειρίας ίσως είναι το δυσκολότερο και λεπτότερο σημείο σε αυτήν την προσπάθεια»⁴²⁸. Ολοκληρώνει την παράσταση της Ανάληψης σχεδιάζοντας εξαπτέρυγα με το μονόγραμμα του Χριστού στη βόρεια και νότια κατάληξη της σύνθεσης (εικ. 145).

Με βάση τα προσχέδια-μελέτες για την ιστορία του «τρούλου» του Αγίου Παύλου, καθώς και με όσα ο ζωγράφος αναφέρει στο «Υπόμνημά» του, μπορούμε να διαπιστώσουμε τα εξής: Σε συνθετικό επίπεδο πρωτοτυπεί με την έννοια της δημιουργίας νέων μορφών που δεν συναντώνται στην προϋπάρχουσα παράδοση. Αντικαθιστά την υπάρχουσα εικονογραφία με μία νέα δική του πρωτότυπη σύνθεση, ακολουθώντας ένα διαφορετικό τρόπο ρυθμικής οργάνωσης των εικαστικών μονάδων. Ουσιαστικά, τη νέα αυτή συνθετική λογική του την επέβαλε η ιδιότυπη αρχιτεκτονική μορφή του «τρούλου».

Δηλώνει ξεκάθαρα το σεβασμό και την ευθύνη που έχει έναντι της ορθόδοξης εικονογραφικής παράδοσης. Έχει τη γνώση και την εμπειρία, ώστε να μπορεί να διακρίνει ποια στοιχεία μπορούν να αλλάξουν και ποια θα πρέπει να παραμείνουν αναλλοίωτα. Έτσι, σέβεται τις καθιερωμένες μορφές των αγίων. Από την άλλη, ορθά θεωρεί πως η παράδοση πρέπει να ερμηνεύεται με πνεύμα ελευθερίας και όχι μιμητικά, γι' αυτό δηλώνει ότι θα κινηθεί με «πνεύμα αναγωγής και ελευθερίας».

Παρά τις πολλές επεμβάσεις και στυλιστικές διαφοροποιήσεις που επιφέρει στην παράσταση της Ανάληψης, κρατάει σταθερές κάποιες βασικές συνθετικές αρχές του

⁴²⁷ Κοψίδης, *Ανάληψις*, (χ.αρ.σελ.).

⁴²⁸ Κοψίδης, *Υπόμνημα*, 13.

βυζαντινού ζωγραφικού τρόπου. Ακολουθεί την καθ' ύψος ανάπτυξη της σύνθεσης, λαμβάνοντας ως βασική προϋπόθεση την απουσία αυτόνομου ζωγραφικού χώρου. Οι εικαστικές μονάδες είναι οριοθετημένες με τη γραμμή, ορίζονται δηλαδή από κλειστά περιγράμματα, έτσι ώστε να φαίνονται με ενάργεια.

Τα πιο καινοτόμα στοιχεία της σύνθεσης βρίσκονται στην κάτω ζώνη της σκηνής. Κάνοντας σαφή διάκριση μεταξύ κύριων και δευτερευόντων στοιχείων, συνθέτει στη βάση μιας «ηθικής» θα λέγαμε, και όχι αισθητικής προοπτικής. Αυτό μπορεί να το συμπεράνει κανείς και από τα όσα αναφέρει στο «Υπόμνημά» του, όπου κάνει λόγο για ιεράρχηση των επιμέρους στοιχείων της σύνθεσης. Έτσι, αρχίζει με την απεικόνιση στο κατώτερο τμήμα της συμμετοχής των σύγχρονων ανθρώπων στο υπερφυσικό γεγονός της Ανάληψης, σε δεύτερη ζώνη ακολουθούν οι «ανώνυμοι» μάρτυρες μέσα σε παράθυρα φυλακών και πιο πάνω οι απόστολοι σε μεγαλύτερη κλίμακα να κοιτάνε με δέος προς τον Παντοκράτορα. Το πλεονέκτημα σε αυτήν την περίπτωση είναι ότι ελευθερώνει το κύριο θέμα της Ανάληψης, κάνοντάς το περισσότερο εμφανές, που ούτως ή άλλως προς τα εκεί επιδιώκει να κατευθύνει την προσοχή του θεατή.

Ο τρόπος επίσης που αποδίδει το τοπίο και τον περιβάλλοντα χώρο εντός του οποίου κινούνται οι μορφές είναι εντελώς πρωτότυπος. Το ορεινό τοπίο με τα κλιμακωτά βουνά της Ανάληψης αντικαθίσταται από μια γεωμετρική κατασκευή από πυραμίδες, καμπύλες και σπείρες. Τους «ανώνυμους» μάρτυρες τους τοποθετεί μέσα σε σπείρα, εντός της οποίας ανοίγονται παράθυρα, από τα οποία προβάλλουν οι μορφές των μαρτύρων, ενώ στο κάτω μέρος, ο χώρος διακοσμείται από πολύχρωμα αγκάθια. Ο σύγχρονος κόσμος εικονίζεται επίσης μέσα στο σχήμα του σαλιγκαριού, ενώ μια υπερπληθώρα εικονογραφικών λεπτομερειών από μορφές σχηματικών δεόμενων ανθρώπων, διάφορα λάβαρα πάνω σε τοίχους με λιθοδομή, ξερά αγκάθια και απροσδιόριστες σύγχρονες μηχανικές κατασκευές γεμίζουν το χώρο γύρω από τις μορφές των ανθρώπων της εποχής μας, που ζωγραφίζονται με τις παραδοσιακές φορεσιές τους. Μέσα στο πλήθος, και η αυτοπροσωπογραφία του ζωγράφου, που ατενίζει την παράσταση, κρατώντας ένα πινέλο στο χέρι.

Ενώ ο ζωγράφος διατηρεί σε γενικές γραμμές το βυζαντινό ζωγραφικό τρόπο, εισάγει σε κάποια σημεία της παράστασης, στοιχεία με τα οποία φαίνεται ότι αναιρείται. Ένα από αυτά είναι ο τρόπος που χειρίζεται τον προοπτικό σχεδιασμό των πυραμίδων και της σπείρας στη βάση της σύνθεσης, καθώς και των σπερματομορφών σχημάτων των αγγέλων και των πτηνών στο άνω τμήμα της σκηνής. Η πρώτη εντύπωση είναι ότι δημιουργούν την ψευδαίσθηση του βάθους και υπαινίσσονται την ύπαρξη αυτόνομου ζωγραφικού χώρου. Πράγματι, στην πάνω ζώνη της παράστασης τα σχήματα των αγγέλων μικραίνουν σταδιακά, κατεβαίνοντας και συγκλίνοντας προς το κέντρο. Στην κάτω ζώνη όμως, με τη χρήση καμπύλων αξόνων, δημιουργεί δύο αντίρροπες κινήσεις. Τα πυραμιδοειδή σχήματα μικραίνουν σταδιακά κινούμενα προς τα επάνω, ενώ τα σχήματα της σπείρας δεξιά και αριστερά της κεντρικής πυραμίδας κινούμενα αντίρροπα, ανοίγουν προς τα επάνω. Με τον θαυμαστό αυτό χειρισμό του χώρου και της προοπτικής του λειτουργίας, όχι μόνο δεν «τρυπάει» τη ζωγραφική επιφάνεια, αλλά ο θεατής που στέκεται κάτω από τον «τρούλο», εισπράττει ακριβώς αυτό το διπλό

αίσθημα της ανόδου προς τον ουρανό και της συγκατάβασης του ουράνιου στερεώματος προς τη γη.

Αυτό που προβληματίζει, κατά την άποψή μας, είναι η σχεδιαστική απόδοση των μορφών, οι οποίες στερούνται κίνησης και παρουσίας. Ο Κοψίδης συνειδητά, για λόγους ενότητας της εικονογράφησης, ζωγραφίζει τις μορφές με «πνεύμα απλότητας και αναγωγής, κυρίως ως προς την απόδοση των φορεμάτων». Η απλότητα και η ενότητα του συνόλου είναι πράγματι μεγάλες εικαστικές αρετές. Οι εικόνες όμως πρέπει να εκπληρώνουν την αποστολή τους ως συστατικό στοιχείο της Θείας Λατρείας, κυρίως με βάση τη λειτουργικότητά τους. Τα πρόσωπα των αποστόλων ορθά είναι σχεδιασμένα σε στάση τριών τετάρτων. Τα σώματά τους όμως μοιάζουν να κινούνται παράλληλα και όχι εγκάρσια πάνω στη ζωγραφική επιφάνεια, γεγονός που εμποδίζει την εικαστική τους παρουσία. Τα ενδύματα είναι υποτυπωδώς πλασμένα γραμμικά. Εγκαταλείπεται δηλαδή η ρυθμική χιαστί οργάνωση της εσωτερικής φόρμας των φορεμάτων, κάτι που αποτελεί βασικό στάδιο του συνθέτη και χαρακτηρίζει τον βυζαντινό ζωγραφικό τρόπο. Η απλοποίηση αυτή στερεί από τις μορφές τη δυνατότητα να έχουν εσωτερική κίνηση, τόσο μεταξύ τους, όσο και ως προς το σημείο αναφοράς τους που είναι ο θεατής.

Τους «ανώνυμους μάρτυρες» τους αποδίδει με έντονη σχηματοποίηση, λιτότητα και σχεδόν καθόλου πλαστικότητα, με αποτέλεσμα να λειτουργούν ως «διακοσμητικά» στοιχεία λόγω και της μικρής ανθρωποκεντρικής κλίμακας που έχουν σχεδιαστεί. Τους ανθρώπους των διαφόρων φυλών τους εικονίζει με τις παραδοσιακές φορεσιές τους. Κάποιοι είναι σχεδιασμένοι προφίλ, ενώ ένας εξ'αυτών έχει γυρισμένη την πλάτη του προς τα εμάς. Το γεγονός ότι τα νέα αυτά στοιχεία από το σύγχρονο περιβάλλον τα αντιμετωπίζει ως δευτερεύοντα και τα αποδίδει σε πολύ μικρότερη ανθρωπομετρική κλίμακα σε σχέση με τις κύριες μορφές, δεν αίρει τον προβληματισμό σχετικά με τη λειτουργικότητά τους, τη δυνατότητα δηλαδή να κινηθούν προς τον θεατή. Η αφαίρεση της εσωτερικής ρυθμικής δομής στα ενδύματα και σχεδόν η προφίλ τοποθέτησή τους πάνω στη ζωγραφική επιφάνεια, οδηγεί ουσιαστικά στην αδρανοποίησή τους και υπάρχουν κατά έναν τρόπο απέναντι από τον θεατή στον δικό τους χωροχρόνο.

β. Το ιερό βήμα

Η αρχική πρόθεση του Κοψίδη ήταν, στην κόγχη του ιερού βήματος, να ιστορήσει την Πλατυτέρα. Όπως διαβάζουμε σε χειρόγραφο κείμενό του: «Να αλλαγεί η Πλατυτέρα με τον Χριστό δια λόγους θεολογικούς. Δέχομαι την αλλαγή μολονότι καταστρέφει κατά τι την όλη σύνθεση. Θα προσπαθήσω με μέσα εικαστικά να αναπληρώσω τη ζημιά»⁴²⁹. Δυο είναι οι οι λέξεις «κλειδιά» για την κατανόηση του όλου σκεπτικού του, «ενότητα» και «αναγωγή». Ενότητα όλων των επιμέρους στοιχείων της εικονογράφησης την οποία επιτυγχάνει κυρίως με την επανάληψη «αρχετύπων» σχημάτων και συμβόλων, όπως πχ. η πυραμίδα. Αναγωγή

⁴²⁹ Κοψίδης, *Μνημόνιο*, (Ιούνιος 1975), (χ.αρ.σελ.).

της όλης εικονογράφησης σε Ευαγγελικά γεγονότα που επιχειρείται σε όλα τα επιμέρους εκφραστικά στοιχεία της.

Στα πρώτα προσχέδια διακρίνουμε δύο εκδοχές για τη σύνθεση της Πλατυτέρας (εικ. 146). Στην πρώτη, όπως και στη δεύτερη, ακολουθεί τις βασικές χαράξεις της παράστασης της Ανάληψης. Έτσι η Θεοτόκος εικονίζεται στο κέντρο μέσα σε πυραμιδοειδές σχήμα-βουνό, όπου στην κορυφή του έχει σταυρό που λειτουργεί ως σύμβολο του Γολγοθά. Δεξιά κι αριστερά, άγγελοι μέσα σε σπερματούχιο πλαίσια, όπως κι αυτοί της Ανάληψης. Πιθανόν τα σχήματα των πλαισίων ο ζωγράφος να εμπνεύστηκε από έργα λαϊκής αργυροχοΐας, που συναντάμε σε πόρτες του 19^{ου} αιώνα, όπου κι εκεί τα δύο πλαϊνά τμήματα κοσμούνται με ανθοφόρα αγγεία, και στο κεντρικό, σαν σε μέταλλο απομονώνεται η παράσταση (εικ. 147)⁴³⁰.

Τα σχήματα των αγγέλων είναι τοποθετημένα πάνω στον νοητό καμπύλο άξονα, προσδίδοντας κίνηση στη σύνθεση, καθώς αντιπαραβάλλονται με τις αυστηρές κάθετες της Θεοτόκου, των πλευρών του τριγώνου, αλλά και την οριζόντια διάταξη του εδάφους. Στη δεύτερη εκδοχή η ρυθμική οργάνωση αλλάζει. Τώρα την κίνηση δημιουργούν οι κυματοειδείς πλευρές του βουνού και η καμπύλη του εδάφους, ενώ ως στατικά στοιχεία ισορροπίας λειτουργούν οι δύο κάθετοι στήλοι δεξιά και αριστερά που απολήγουν σε τετράγωνα μοτίβα που πλαισιώνουν τους αγγέλους. Σε μία τρίτη εκδοχή της παράστασης (εικ. 148), όπου διαβάζουμε και τις διαστάσεις (4,50μ. πλάτος, 2,50μ. ύψος), τα σχήματα των αγγέλων τοποθετούνται τώρα κάθετα, ενώ στη βάση της πυραμίδας τοποθετούνται δεξιά και αριστερά σε σμίκρυνση δύο ομάδες ανθρώπων.

Την τελική μορφή που θα είχε η Πλατυτέρα τη βλέπουμε σε έγχρωμη μακέτα (εικ. 149). Η Παναγία εικονίζεται κεντρικά στον τύπο της ένθρονης βρεφοκρατούσας Παναγίας. Η μετωπική της στάση και ο τρόπος που κρατάει το Θείο Βρέφος μας παραπέμπει στην ψηφιδωτή παράσταση της ένθρονης βρεφοκρατούσας Παναγίας του Οσίου Λουκά Βοιωτίας⁴³¹. Σημαντικές είναι οι πληροφορίες που μας παρέχει για την παράσταση σε προσχέδιο του (εικ. 150) στο οποίο διαβάζουμε: «Εριμμένη σκιά. Φως από τα αριστερά ηλιακό. Η κορυφή με τους τρεις σταυρούς του Γολγοθά. Φιγούρες ανθρώπων από όλες τις φυλές της γης στα πόδια της. (Συμμετοχή όλων των ανθρώπων και πανανθρώπινος προορισμός της Εκκλησίας). Ουρανός με νέφη έντονα φωτισμένα. Στοιχεία έκδηλα φυσικά. Άγγελοι πλήθος που βγαίνουν μέσα από τον γήινο κόσμο περιβάλλουν την Πλατυτέρα. Σχήμα τριγωνικό με ανάταση προς τα άνω. Αναγωγή προς τα επουράνια. Χρώματα θερμά, έντονα φυσικά στοιχεία. Σμήνη πουλιών ένθεν και ένθεν υποδηλώνουν τα ουράνια πνεύματα-αγγέλους, αγίους, μάρτυρες, γενικά την παρουσία των επουρανίων. Μορφή (εν. την Παναγία) συγκεντρική κατ' άξονα του ναού, εξ' αυτού κυριαρχούσα, ως υπεργήινο γεγονός εις τον περιβάλλοντα κόσμο. Ανανέωση των εικονογραφικών βιβλικών στοιχείων, πάντοτε στο πνεύμα της σύνδεσης του γήινου κόσμου με τον πνευματικό. Φωτοστέφανα από μέταλλο (ασήμι ή επίχρυσος χαλκός)».

⁴³⁰ Κορρέ, Παράσταση, 74-75.

⁴³¹ Για τον εικονογραφικό τύπο της Πλατυτέρας, βλ. Καλοκύρης, *Θεοτόκος*, 56-59.

Αφού έχει μελετήσει όλες τις επιμέρους λεπτομέρειες της σύνθεσης, στη συνέχεια αντικαθιστά τη μορφή της Θεοτόκου με αυτήν του Χριστού – Μεγάλου Αρχιερέα. Αρχικά τον σχεδιάζει να στέκεται όρθιος στο κέντρο της πυραμίδας, ενώ στον κάμπο σχεδιάζει συννεφιασμένο ουρανό και σμήνη πουλιών (εικ. 151). Στη συνέχεια καταλήγει να τον σχεδιάσει καθισμένο επάνω στον βράχο, επί του κεντρικού άξονα της σύνθεσης και να ευλογεί με τα δύο χέρια (εικ. 152-153). Στις θεολογικές προεκτάσεις που δίνει ο Κοψίδης στην παράσταση με τη χρήση διαφόρων «συμβόλων» έχουμε ήδη αναφερθεί.

Στο «Υπόμνημά» του είχε προσχεδιάσει δύο παραστάσεις που θα ιστορούσε στους πλάγιους τοίχους του ιερού βήματος. Στα προσχέδιά του βλέπουμε ότι για τον βόρειο τοίχο είχε μελετήσει την παράσταση «Οι Πρόσφυγες» (εικ. 154-155) και για τον νότιο την παράσταση «Γενεύη η αγγελοφύλακτος πόλις» (εικ. 156). Για την παράσταση των προσφύγων σημειώνει: «Οι πρόσφυγες είναι σημερινό γεγονός. Είναι η σύνδεση της Εκκλησίας με το διωκόμενο πλήρωμα, με τον ανθρώπινο πόνο, ο οποίος εις την έννοια «προσφυγιά» εικονίζεται σαφώς. Είναι η συμμετοχή της διωκόμενης Εκκλησίας εις τον εικονογραφικό κύκλο. Άλλη μορφή απεικόνισης της παραβολής του καλού Σαμαρείτη και του εμπεσόντος στους ληστές. Ακόμη, εικονογράφηση της πάλης του καλού και του κακού, όπου το καλό είναι αυτοί που διώκονται άδικα. Θα ήταν αφορμή λύπης για εμάς να μην εικονισθεί η παράσταση αυτή, εφόσον ο σκοπός ετούτης της εικονογράφησης είναι η ζώσα στο παρόν Εκκλησία»⁴³².

Για την παράσταση «Γενεύη η αγγελοφύλακτος πόλις», αναφέρει: «Δείγμα φιλοφροσύνης, ίσως, απέναντι της φιλοξενούσης χώρας. Προσπάθεια σύνδεσης του ναού και γενικότερα του ορθόδοξου Κέντρου με τον τόπο. Η παράσταση αυτή θα παρακινήσει ίσως το ενδιαφέρον των ντόπιων για το έργο του Κέντρου, το οποίο εγκατεστημένο σ' έναν ορισμένο τόπο, δεν είναι δυνατόν να είναι αδιάφορο γι' αυτούς. Φόρος τιμής, τρόπον τινά, είναι η υπόμνηση της φιλοξενούσας πόλις μέσα στο ναό»⁴³³.

Το 1974 ο Κοψίδης δημοσίευσε στο περιοδικό «Ζυγός» ένα κείμενό του για την πόλη της Ξάνθης μαζί με ζωγραφικά έργα και σχέδιά του για την πόλη και τους κατοίκους της. Μεταξύ αυτών διακρίνουμε τη σύνθεση «Αγγελοφύλακτος Ξάνθη» (εικ. 157). Στο φόντο απλώνεται η πόλη της Ξάνθης και πίσω «ψηλά του σκοτεινού βουνού οι κορφές, οι ακρώρειες της Ροδόπης». Γύρω από την πόλη «χρυσά φτερά έχουν τα αγγελούδια που τον μουντό ουρανό της Ξάνθης επιστέφουν»⁴³⁴. Με πανομοιότυπο τρόπο θα σχεδιάσει ο ζωγράφος την πόλη της Γενεύης το 1975. Στο κάτω μέρος η λίμνη της πόλης με τα κτίριά της, όπως ακριβώς φαίνεται από το υπερυψωμένο σημείο που είναι κτισμένο το Κέντρο. Μπροστά και γύρω από την πόλη σχηματισμένοι άγγελοι με σπερματόσχημα φτερά, που κρατούν στα χέρια τους παράξενα λάβαρα.

Στο αρχείο του Ρ. Κοψίδη βρήκαμε ένα μικρό προσχέδιο που πιθανόν, είχε σκεφτεί σαν εναλλακτική πρόταση αντί της «Αγγελοφύλακτης Γενεύης». Η

⁴³² Κοψίδης, *Υπόμνημα*, 25.

⁴³³ Κοψίδης, *Υπόμνημα*, 26.

⁴³⁴ Κοψίδης, *Ξάνθη*, 87-88.

παράσταση φέρει την επιγραφή: «Ο Κύριλλος Λούκαρης στη Γενεύη». Στο άνω τμήμα της παράστασης επί του κεντρικού άξονα εικονίζεται ο άγιος Κύριλλος, με αναπεπταμένα τα χέρια σε στάση ευλογίας. Αριστερά και δεξιά του, σύγχρονες μορφές που εκπροσωπούν τους Ελβετούς και τους Έλληνες. Στη βάση της σύνθεσης, η πόλη και η λίμνη της Γενεύης προβάλλουν μέσα από μία ανάλογη σπείρα, όπως αυτή της Ανάληψης. Στον κάμπο, άγγελοι μέσα στα γνωστά σπερματόσχημα πλαίσια (εικ. 158). Ακούραστος και ευρηματικός καθώς ήταν, αναζητούσε συνεχώς εικαστικές λύσεις διαμέσου των οποίων επεδίωκε την ένωση του παλαιού με το νέο, του παραδοσιακού με τα σύγχρονα δεδομένα της εποχής του.

Για την εικονογράφηση της οροφής του ιερού βήματος είχε σχεδιάσει να ιστορήσει «Το Άγιο Πνεύμα». Όπως αναφέρει στο «Υπόμνημά» του: «Θα χαραχθεί κύκλος με κέντρο την αγία τράπεζα, διαμέτρου περίπου πέντε μέτρων, με βάθος λευκό ελαφρά ενωμένο, να σβήνει μέσα στο περιβάλλον κονίαμα. Η λύση αποφυγής διαχωριστικών γραμμών και καθορισμένων περιθωρίων (όπως στο Χριστό του Ιερού και στην οροφή του κυρίως ναού και αλλού), οφείλεται στην ανάγκη να γίνουν σεβαστές οι κυρίαρχες γραμμές της αρχιτεκτονικής του ναού, και η ζωγραφική, αν είναι δυνατόν, να ενταχθεί ομαλά και αθόρυβα μέσα στο ευρύτερο αρχιτεκτονικό σύνολο... Ο κύκλος της οροφής θα έχει ως κέντρο το μέσον μικρότερου κύκλου, που περιβάλλεται από πύρινη στεφάνη, το Άγιο Πνεύμα. Με τη μορφή ακτίνων κυκλικά θα γραφτούν τα ονόματα του Παντοκράτορα, κατά το «περί Θεονομίας», κείμενο του αγίου Διονυσίου του Αεροπαγίτη (εικ. 159). Η όλη παράσταση θα είναι ελαφρά και διακριτική σε σύγκριση με την παράσταση του Χριστού στο ιερό. Σε αυτό θα συντείνει και η λιγότερο φωτιζόμενη και προβαλλόμενη επιφάνεια (λόγω προοπτικής) θέση της στον χώρο της οροφής»⁴³⁵. Μια δεύτερη παραλλαγή της παραπάνω λύσης ήταν, αντί του Αγίου Πνεύματος στο κέντρο, να σχεδιαστεί ένας «οφθαλμός» μέσα σε φόντο «ελαφρά ροζ, με γράμματα ροζ και μπλε ανοιχτό και το μάτι σχεδιασμένο με κόκκινο και μαύρο» (εικ. 160).

Στον βόρειο τοίχο του ιερού βήματος, στον χώρο της πρόθεσης, εικονογραφεί την παράσταση της Γέννησης, στην οποία έχουμε ήδη αναφερθεί. Τη σύνθεση τη μελέτησε σε προσχέδια, προκειμένου να καταλήξει στην οριστική της μορφή. Σε γενικές γραμμές ακολουθεί την συνθετική ρυθμική διάταξη που εφάρμοσε και στον «τρούλο». Η όλη σύνθεση δομείται πάνω στο τριγωνικό σχήμα του βουνού της Γέννησης, με τη Θεοτόκο να προβάλλεται στο κέντρο της σκηνής, λόγω χρώματος, μεγέθους και εγκάρσιας τοποθέτησης επάνω στον κεντρικό άξονα που χωρίζει ισομερώς τη σύνθεση (εικ. 161-162). Με άριστο τρόπο συνδυάζονται, η σταθερότητα του τριγώνου με τις δυναμικές καμπύλες, κυρίως στο άνω τμήμα της παράστασης. Ενδιαφέρον έχει να παρατηρήσει κανείς τους δύο τοίχους που σχεδιάζει δεξιά και αριστερά στη βάση του τριγώνου. Το σημείο φυγής είναι σχεδιασμένο «αντίστροφα», έτσι ώστε να δίνουν την αίσθηση ότι η προέκτασή τους είναι προς τον χώρο του θεατή. Η διαφορετική ανθρωπομετρία και τα πολλά διακοσμητικά στοιχεία, δεν λειτουργούν διασπαστικά, αλλά ενοποιούνται μεταξύ

⁴³⁵ Κοψίδης, *Υπόμνημα*, 20-22.

τους, διαμέσου των διαφόρων γεωμετρικών μοτίβων, μέσα στα οποία εντάσσονται. Γεγονός είναι πάντως πως, στην ολοκληρωμένη της εκδοχή, η παράσταση είναι αρκετά πιο απλοποιημένη και ευανάγνωστη απ' ό,τι στα αρχικά προσχέδια.

γ. Πλάγιοι τοίχοι του κυρίως ναού

Στους πλάγιους τοίχους (βόρειος και νότιος) του κυρίως ναού και συγκεκριμένα στα μεσοτοιχώματα μεταξύ των παραθύρων, υπήρξε κατ'αρχήν η σκέψη να εικονισθούν οι Ευαγγελιστές και οι Απόστολοι. Η σκέψη εγκαταλείφθηκε και επικράτησε τελικά η γνώμη του Ι. Κωνσταντινίδη, να εικονισθούν οι άγιοι Πατριάρχες Κωνσταντινουπόλεως, με τη μορφή πορτραίτων των προγόνων στον οικογενειακό τους πύργο, όπως θα μπορούσε κατ' επέκταση να θεωρηθεί το Κέντρο για το Πατριαρχείο⁴³⁶. Ο Κοψίδης πράγματι εγκατέλειψε την αρχική του πρόθεση να ζωγραφίσει τους ευαγγελιστές (εικ. 163) και ιστόρησε τους αγίους Πατριάρχες Κωνσταντινουπόλεως: Ανδρέα, Στάχυ, Γρηγόριο τον Θεολόγο, Ιωάννη τον Χρυσόστομο, Ιωάννη τον Νηστευτή, Ταράσιο, Φώτιο και Νικόλαο τον Μυστικό, στην εικονογραφία των οποίων έχουμε ήδη αναφερθεί. Επεξεργάστηκε τη βασική ιδέα σε πολλά προσχέδια, μελετώντας όλες τις επιμέρους λεπτομέρειες. Κύριο μέλημά του κι εδώ ήταν, με ποιες εικαστικές λύσεις τα επιμέρους στοιχεία των συνθέσεων θα εντάσσονταν στο γενικό σύνολο διαμέσου αρμονικών χαράξεων, συμβόλων και χρωματικών επιλογών. Οι σημειώσεις του επί των προσχεδίων είναι διαφωτιστικές: «Επάνω μέρος του φόντου degrade μπλε με ultramarine όπως και πάνω από τον Χριστό του ιερού. Σύνδεση των επιμέρους στοιχείων της εκκλησίας. Φόντο χαρτί από παλαιά θρησκευτικά βιβλία των εκδόσεων Βενετίας, κολλημένο στον τοίχο και πάνω του ζωγραφική με χρώμα διαφανές (αυγό) ώστε να αφήνει να φαίνεται η γραφή από κάτω. Το δάπεδο να ζωγραφιστεί με σιέννα ψημένη σκούρα ή όμπρα ψημένη. Οι άγιοι να ζωγραφιστούν μέσα σε φόντο δουλεμένο με σφραγίδες (ανοιχτά τυπώματα). Τα ρούχα των αγίων γραμμικά διακοσμητικά χωρίς πλαστικότητα» (εικ. 164-166). Για το τετράγωνο πλαίσιο γύρω από τις μορφές, είχε προβλέψει να βάλει ταινίες από φύλλο ασημιού, όπως και στο φωτοστέφανο του Παντοκράτορα, επάνω σε χαρτί ή πανί, που θα κολληθούν στον τοίχο. Αυτό που ιδιαίτερα τον προβλημάτισε ήταν τι θα ζωγράφιζε στα διάκενα που θα δημιουργούνταν μεταξύ των πλαισίων των μορφών. Αρχικά είχε σχεδιάσει μονοχρωματικά με rouge anglais cadmium, τοιχοποιία ίσως για να παραπέμπει στην ιδέα «οικογενειακού πύργου». Στη συνέχεια, σε μία σειρά προσχεδίων μελέτησε να ιστορήσει διάφορα θρησκευτικά και παλαιοχριστιανικά σύμβολα, όπως τα ψάρι, ο αμνός, η ναύς, το περιστέρι κ. (εικ. 167), ή αγγέλους ενταγμένους μέσα σε διάφορα διακοσμητικά μοτίβα (εικ. 168-170).

Τη λύση να εικονιστούν οι άγιες μορφές των Πατριαρχών Κωνσταντινουπόλεως επάνω σε φόντο από παλαιά θρησκευτικά βιβλία την είχε ήδη εφαρμόσει λίγα χρόνια πριν στα ζωγραφικά του έργα, με θέμα τους Μανιάτες και τις Μανιάτισσες του '73 (εικ. 171-172) καθώς και στους Πομάκους της Ξάνθης του '74 (εικ. 173).

⁴³⁶ Constantinidis, Le Centre, 46

Τα έργα αυτά είναι δουλεμένα πάνω σε χαρτί με κείμενα του Πεντηκοσταρίου ή αραβική γραφή, με την τεχνική της αυγοτέμπερας. Θα είχε πράγματι μεγάλο ενδιαφέρον να είχε ολοκληρώσει το έργο αυτό ο Κοψίδης στο Σαμπεζύ, διότι θα ήταν η πρώτη φορά που στοιχεία του Μοντερνισμού, όπως το κολάζ και η οργανική ένταξη της γραφής στο έργο, θα συνδυάζονταν με βυζαντινά και λαϊκά διακοσμητικά μοτίβα. Εκτός των παραπάνω λύσεων, είχε μελετήσει και άλλες παραλλαγές, όπου οι άγιοι εικονίζονται μέσα σε φυσικό τοπίο, με λουλούδια και δέντρα ή μέσα σε πλαίσια-παράθυρα και πίσω τους προβάλλει ουρανός με σύννεφα, κτίρια ή παλαιοχριστιανικά σύμβολα (εικ. 174).

Οι πλάγιοι τοίχοι του κυρίως ναού, καταλήγουν στις τέσσερις γωνίες τους σε τέσσερα παραλληλόγραμμα σχήματα για την ιστόρηση των οποίων γράφει: «Οι πλευρές (βόρειος και νότιος τοίχος) εντάσσονται σε ένα νοητό τετράγωνο...Οι δυνάμεις του τετραγώνου είναι οι τέσσερις γωνίες του, στις οποίες σχηματίζονται τέσσερα παραλληλόγραμμα σχήματα, στα οποία θα παρασταθούν τέσσερις βασικές παραστάσεις από το ιεραποστολικό έργο της Εκκλησίας (εικ. 175). Αφήνεται για το μέλλον η απόφαση για τα τμήματα αυτά, ώστε κατά την πρόοδο του υπόλοιπου έργου να ωριμάσει η λύση για την εικονογράφησή τους»⁴³⁷.

Πράγματι επανήλθε δεκαπέντε χρόνια αργότερα (1990) στο θέμα, προτείνοντας στους αρμοδίους να εικονογραφήσει τέσσερις παραστάσεις από τη ζωή του Χριστού, την Γέννηση (εικ. 176), την Βάπτιση (εικ. 177), τη Σταύρωση (εικ. 178) και την Εισ Άδου Κάθοδο (εικ. 179). Στα παραπάνω έγχρωμα προσχέδια των συνθέσεων, διακρίνουμε την παρουσία νέων στοιχείων και στυλιστικών αλλαγών, ανάλογων με εκείνων των ζωγραφικών του έργων που φιλοτεχνήθηκαν μετά το 1982. Σχηματικοί βράχοι, μηχανικά στοιχεία, απειλητικά σύννεφα και παράξενα φυτά, είναι στοιχεία που συναντάμε πια συχνά στα έργα αυτής της περιόδου⁴³⁸ (εικ. 180). Αλλά και τοπία σε φανταστικό πλαίσιο, με μια ιδιότυπη οπτική, φιλοτεχνημένα με ακουαρέλα και σινική μελάνη, παρουσιάζουν λουλούδια σχεδόν απειλητικά, συνδυασμένα με «αινιγματικά» στοιχεία της φαντασίας και του ονείρου (εικ. 181). Στα προσχέδια του 1990 διακρίνεται η σχεδιαστική ευχέρεια, το άπλωμα του τοπίου, η ενεργοποίηση του κάμπου με σύννεφα, καπνούς και γραμμικά στοιχεία, ενώ διατηρείται η πυραμιδοειδής διάταξη των εικαστικών μονάδων. Η χρήση διαφορετικής ανθρωπομετρίας για τις κύριες μορφές, σε σχέση με τις δευτερεύουσες, προσδίδει στις συνθέσεις μνημειακότητα παράλληλα με την αίσθηση του παραμυθιού. Ο Κοψίδης, ως ζωγράφος που βρίσκεται σε αέναη αναζήτηση, θέλοντας να αποφύγει τον κίνδυνο της «μανιέρας» και τυποποίησης, ανανεώνει τη γραφή του προτείνοντας νέες λύσεις. Ενώ διασώζει από την παράδοση την αναγνωρισιμότητα των εικονογραφικών τύπων, προχωράει στον εμπλουτισμό τους με κύριο γνώμονα την ειλικρίνεια και την αλήθεια της εικαστικής του έκφρασης.

⁴³⁷ Κοψίδης, *Υπόμνημα*, 26-27.

⁴³⁸ Ταμβάκη, *Προσπάθεια*, 7.

δ. Η οροφή του κυρίως ναού

Για τη διακόσμηση της οροφής του κυρίως ναού είχε προτείνει στο «Υπόμνημά» του δύο λύσεις, για τις οποίες αναφέρει ότι: «Στην πρώτη υπάρχει η παράσταση αγγέλων περί κέντρον εικονίζον τον ακοίμητο οφθαλμό (ή κάτι άλλο), «εν είδει πυροστροβίλου», σε δύο επάλληλους κύκλους, χωρίς να καθοριστούν τα όρια του κύκλου, ώστε όλη η σύνθεση να ενωθεί βαθμιαία και ομαλά με το περιβάλλον κονίαμα. Έχει κυρίως διακοσμητικό χαρακτήρα λόγω του ότι εικονογραφεί επίπεδη οροφή (εικ. 182-183). Η παράσταση του «πυροστροβίλου» σχήματος υποδηλώνει τον ήλιο και το φως, με ευνόητες ευαγγελικές συναρτήσεις, πχ. (Ἐγὼ εἰμι τὸ φῶς τοῦ κόσμου), είναι αναγωγή, όπως και η πυραμίδα, σε αρχέτυπα, πανανθρώπινα και πανάρχαια σχήματα βασικών θρησκευτικών αντιλήψεων. Οι άγγελοι παριστάνονται σχηματικά με έντονο ρυθμικό χαρακτήρα και απλοποίηση στις λεπτομέρειες (εικ. 184). Μειονεκτήματα αυτής της λύσης: Δεν υπάρχει δυνατότητα αποφυγής της τελείως συμμετρικής εκτέλεσης της παράστασης, διότι αλλιώς αλλοιώνεται. Αυτό δίνει στην παράσταση μάλλον στατικό χαρακτήρα»⁴³⁹.

Τη δεύτερη λύση, σε αντίθεση με την πρώτη, τη θεωρεί περισσότερο δυναμική, με κίνηση και με δυνατότητες εικαστικής έκφρασης την οποία περιγράφει ως εξής: «Παριστάνει το σύμπαν εφόσον πρόκειται για διακόσμηση οροφής. Διότι θα ήταν λάθος να εικονιστούν γήινα σχήματα σε μία τέτοια επιφάνεια. Ακτίνες που συγκλίνουν προς το κέντρο έχουν στις απολήξεις τους σχηματικές παραστάσεις πλανητών και αστερισμών, μεταξύ των οποίων άγγελοι σε ποικιλία εκφραστική «περιΐπτανται». Το νοητό κέντρο στιγμή αδιόρατη είναι δυνατόν να εκληφθεί ως η παράσταση του «Πατρός» και Δημιουργού, έννοιες που έχουν άμεση σχέση με την παράσταση του σύμπαντος, το οποίο έτσι αποκτά θεολογική σημασία και παύει να είναι απλά διακόσμηση (εικ. 185). Είναι ο «κόσμος» με θεολογική σημασία.

Με τον τρόπο αυτό έχουμε στο ναό στην παράσταση της αγίας Τριάδος: «Ο Πατέρας στο νοητό κέντρο της διακόσμησης της οροφής, ως Υιός ως παράσταση του Παντοκράτορα στην Ανάλυση του «τρούλου» και το Άγιο Πνεύμα στο κέντρο του υπέρ την αγία τράπεζα, κύκλου της οροφής του ιερού βήματος (εικ. 186). Τα κυανά κυρίως και τα ψυχρά χρώματα είναι αρμοδιότερα για παράσταση οροφής, δηλαδή «ουρανού». Η δεύτερη αυτή λύση είναι πλουσιότερη και ωραιότερη από εικαστικής άποψης και προτιμάται από τον ζωγράφο»⁴⁴⁰.

Με την πρότασή του για την διακόσμηση της οροφής του κυρίως ναού, ολοκλήρωσε ουσιαστικά ο ζωγράφος την εικονογραφική του πρόταση για το ναό, αφήνοντας για το μέλλον τη μελέτη της παράστασης «Διαβάς εις Μακεδονίαν», όπως θα δούμε στη συνέχεια. Ο Κοψίδης συνέλαβε το ναό ως ένα εικονογραφικό αδιάσπαστο σύνολο, μελετώντας τις παραστάσεις σε όλες τις επιμέρους λεπτομέρειές τους. Λαμβάνοντας υπόψιν την ιδιότυπη αρχιτεκτονική του Αγίου Παύλου προσάρμοσε τις συνθέσεις στο χώρο, προκειμένου η εικονογραφία να μην υπερκαλύψει τα αρχιτεκτονικά μέρη. Εργάστηκε με πνεύμα ελευθερίας, πίστης στη

⁴³⁹ Κοψίδης, *Υπόμνημα*, 22-23.

⁴⁴⁰ Κοψίδης, *Υπόμνημα*, 23-24.

δυναμική της παράδοσης, αλλά και εμπιστοσύνης στις προσωπικές του εικαστικές ανησυχίες. Πήρε το τρίγωνο, τον κύκλο και την υπερβολή και δόμησε επάνω τους όλα τα επιμέρους στοιχεία των συνθέσεων. Έτσι, τίποτα δεν έχει αυτόνομη και ξένη κίνηση μέσα στη σύνθεση, διότι όλα αποκτούν κοινό λόγο. Αυτόν τον κοινό λόγο, την ενότητα όλων των επιμέρους μερών του ναού αναζήτησε ο ζωγράφος, μελετώντας όλες τις λεπτομέρειες.

Όπως βλέπουμε στα προσχέδιά του, είχε μελετήσει σε διάφορες παραλλαγές, την είσοδο του ναού (εικ. 187-188), τα βημόθυρα (Εικ. 189), ακόμα και το αρτοφόριο σε διάφορες παραλλαγές (εικ. 190-191). Τα σμήνη των πουλιών, τα αγκάθια, οι σχηματοποιημένοι άγγελοι, τα σπερματομόρφα πλαίσια, τα παλαιοχριστιανικά σύμβολα, κ.α. συνδέουν μορφολογικά την όλη διακόσμηση του ναού σε μια ρυθμική ενότητα που φέρει αδιαπραγμάτευτα τη σφραγίδα του δημιουργού. Είναι, δε, θαυμαστό ότι μεριμνά, όχι μόνο για τα σχήματα που θα έχουν διακοσμητικά στοιχεία, αλλά και για τα υλικά κατασκευής τους (ανοξειδωτο μέταλλο, χρώματα ψημένα σε φούρνο, μέταλλο βαμμένο με χρώματα σμάλτου), προκειμένου αυτά τα ταιριάζουν με τα σύγχρονα υλικά κατασκευής του ναού.

ε. Ο νάρθηκας

Στο νότιο τοίχο του νάρθηκα του Αγίου Παύλου, ο Κοψίδης θα ιστορήσει μια πρωτότυπη σύνθεση, την παράσταση «Διαβάς εις Μακεδονίαν βοήθησον ἡμῖν» (Πραξ. 16, 9). Πρόκειται για το όραμα του Αποστόλου των Εθνών Παύλου στην Τρωάδα. Όπως αναφέρει στο «Υπόμνημά» του, για την παράσταση αυτή: «Υπάρχει χώρος ειδικός θα έλεγε κανείς προορισμένος εξ' αρχής για μια τέτοια σύνθεση, η οποία είναι η βάση και η ουσία της δημιουργίας του Ορθοδόξου Κέντρου. Ο χώρος αυτός που βρίσκεται κάτω από το κωδονοστάσιο, φωτίζεται άριστα και είναι η πρώτη εντύπωση του εισερχόμενου. Η σύνθεση αυτή θα μελετηθεί κατά την διάρκεια του έργου και δεν παρουσιάζει δυσκολίες, λόγω χώρου κ.λ.π. Θα είναι κατ' επιθυμίαν των αρμοδίων πλέον 'ιστορική' και ας είπομεν παραδοσιακή. Η λύσις των προβλημάτων της, αφήνεται διά το μέλλον»⁴⁴¹.

Σύμφωνα με το κείμενο των πράξεων των Αποστόλων, ο Παύλος μαζί με τον συνοδό του Τιμόθεο «ἐλθόντες δὲ κατὰ τὴν Μυσίαν ἐπέιραζον κατὰ τὴν Βιθυνίαν πορευθῆναι, καὶ οὐκ εἶασεν αὐτοὺς τὸ Πνεῦμα. Παρελθόντες δὲ τὴν Μυσίαν κατέβησαν εἰς Τρωάδα. Καὶ ὄραμα διὰ τῆς νυκτὸς ὤφθη τῷ Παύλῳ, ἀνὴρ τις ἦν Μακεδὼν ἐστῶς καὶ παρακαλῶν αὐτὸν καὶ λέγων, διαβάς εἰς Μακεδονίαν βοήθησον ἡμῖν. Ὡς δὲ τὸ ὄραμα εἶδεν, εὐθέως ἐζητήσαμεν ἐξελθεῖν εἰς Μακεδονίαν συμβιβάζοντες ὅτι προσκέκληται ἡμᾶς ὁ θεὸς εὐαγγελίσασθαι αὐτούς». (Πραξ. 16, 7-10). Με βάση το ευαγγελικό κείμενο, ο Κόντογλου περιγράφει στην «Εκφραση» το όραμα του Παύλου ως εξής: «Κάστρον. Καί μέσα εἰς αὐτό ὁ Παῦλος κοιμώμενος. Καί ἄνωθεν αὐτοῦ στέκεται εἰς τὸν ἀέρα ἓνας πολεμιστὴς ὡσάν τὸν Μέγαν Ἀλέξανδρον καὶ κάμνει σχῆμα εἰς τὸν Παῦλον μέ τὸ χέρι νά μεταβῆ εἰς

⁴⁴¹ Κοψίδης, *Υπόμνημα*, 28.

Μακεδονίαν. (Πραξ. 16, 9). Ἡ εἰκὼν ἔχει ταύτην τὴν ἐπιγραφὴν: ΤΟ ΟΡΑΜΑ ΤΟΥ ΠΑΥΛΟΥ ΕΝ ΤΡΩΑΔΙ»⁴⁴².

Εἶναι χαρακτηριστικό ὅτι τὸ σχέδιο στὴν «Ἐκφραση», φιλοτέχνησε ὁ Κοψίδης τὸ 1959⁴⁴³. Ακολουθώντας τὴν περιγραφὴ τοῦ Κόντογλου, χωρίζει τὴ σύνθεση σὲ δύο τμήματα (αριστερὸ καὶ δεξιό) υποδηλώνοντας με τὸ αριστερὸ τὴν Μακεδονία καὶ με τὸ δεξιό ὅπου βρίσκεται ὁ Παῦλος, τὴν Ανατολή. Στὸ αριστερὸ τμήμα εἰκονίζεται ὀρθίος ἓνας νεαρὸς ἄνδρας με ἀνυψωμένο τὸ δεξιὸ χεῖρ να δείχνει τὴ Μακεδονία, ὅπως δηλώνει καὶ ἡ ἐπιγραφὴ «Διαβὰς εἰς Μακεδονίαν βοήθησον ἡμῖν». Στὸ ἄνω δεξιὸ τμήμα εἰκονίζεται ἡ Τρώαδα ὡς ἓνα σύμπλεγμα κτιρίων που περιβάλλεται ἀπὸ τείχη, ἐνῶ κάτω, ξαπλωμένος ὁ Παῦλος, με τὸ σῶμα σχεδιασμένο σὲ ἀνάστροφη προοπτικὴ σὲ σχέση με τὸ κεφάλι του, να κοιτάζει τὸν νεαρὸ ἄνδρα. Στὸ ἔδαφος, πέτρες, τὸ μικρὸ σακίδιο του καὶ ἡ ράβδος του. Ἡ παράσταση ἐπιγράφεται «Τὸ ὄραμα τοῦ Ἀποστόλου Παύλου» (εἰκ. 192).

Δεκαεννέα χρόνια ἀργότερα, θα κληθεῖ νὰ ζωγραφίσει τὴν παραπάνω παράσταση στὸν ναὸ τοῦ Ἁγίου Παύλου. Τὸν Ἰανουάριο τοῦ '78, ἐπανερχεταί στο θέμα με ἐπιστολὴ τοῦ πρὸς τὸν καθηγητὴ τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Γενεύης Ι. Κωνσταντινίδη, με τὴν ὁποία ἀναφέρεται ἀναλυτικὰ στο ὅλο σκεπτικὸ τῆς παράστασης, ἐσωκλείοντας σ' αὐτὴν καὶ τὰ σχετικὰ προσχέδια που ἔκανε, τὴν ὁποία ὅπως φαίνεται τροποποίησε κατὰ τὴν τελικὴ τῆς ἐκτέλεση στὸν νάρθηκα τοῦ ναοῦ. Ἡ ἐπιστολὴ ἔχει ὡς ἐξῆς: «Φίλτατε κ. Κωνσταντινίδη. Σας στέλνω τὴ μακέτα γιὰ τὸ ὄραμα τοῦ Παύλου στὸν νάρθηκα. Μαζί στέλνω καὶ ἓνα κείμενο ἐρμηνευτικὸ που ἐλπίζω νὰ σας βοηθήσει στο νὰ ἀρθοῦν οἱ δικαιολογημένες ἐκ τῶν προτέρων, ἀντιρρήσεις, που θα προέρχονται ἀπ' τὴν τολμηρὴ καὶ νέα λύση που δίνω. Ὅμως, ἀν πρόκειται νὰ πέσω πάλι στὴν στεῖρα φορμαλιστικὴ ἀντίληψη που ἀποκήρυξα, δὲν ἀξίζει τὸν κόπο βέβαια νὰ ζωγραφίζω τὴν ἐκκλησία. Γι' αὐτὸ σας παρακαλῶ, καὶ τονίστε τὸ αὐτὸ στὸν Δεσπότη, νὰ ἀποφύγουμε τὸν πειρασμὸ τῆς διορθώσεως τῆς μακέτας με γνώμονα τὸ τι θα πει (ὁ ἀδαῆς) κόσμος. Ἐπίσης ἀκόμη παρακαλῶ νὰ φροντίσετε ἐσεῖς, γιὰτὶ καθὼς ξέρετε ὁ Δεσπότης δὲν γράφει ποτέ δυστυχῶς, νὰ μου γίνῃ γνωστὴ ἐγκαίρως ἡ ἀπόφασί σας ὥστε νὰ συνεχίσω τὴν ἐργασία μου. Με θερμούς χαιρετισμούς ἀπὸ μία χιονισμένη Ἑλλάδα. Ράλλης Κοψίδης, Ἀθήνα 12 Ἰανουαρίου 1978»⁴⁴⁴.

Ἀπὸ τὰ γραφόμενα τοῦ Κοψίδη φαίνεται ὅτι δὲν ἦταν διατεθειμένος νὰ ἐπιστρέψει σὲ μιὰ «φορμαλιστικὴ» ἀντίληψη γιὰ τὴν τέχνη τῆς εἰκονογραφίας, ἀν καὶ γνώριζε πως θα υπήρχαν ἀντιδράσεις τόσο ἀπὸ τοὺς ἀρμόδιους τοῦ Κέντρου, ὅσο καὶ ἀπὸ τοὺς πιστοὺς. Πράγματι οἱ ἀντιδράσεις δὲν ἦταν λίγες, ὅπως μας ἐπιβεβαίωσαν οἱ νυν ἀρμόδιοι τοῦ Κέντρου, καθὼς ὁ ἐφημέριος τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Παύλου π. Βασ. Παπαθανασίου. Φυσικὰ δὲν θα ἦταν δυνατόν, κατὰ τὴ γνώμη μας, νὰ δημιουργήσῃ κάτι πιο «συντηρητικὸ» στὸν νάρθηκα ἀπὸ τὴν στιγμὴ που ἤδη εἶχε ζωγραφιστεῖ ἡ Ἀνάληψη στὸν «τροῦλο» με αὐτὸ τὸ πνεῦμα «ἐλευθερίας», με

⁴⁴² Κόντογλου, *Ἐκφρασις*, 250.

⁴⁴³ Κόντογλου, *Ἐκφρασις*, 251.

⁴⁴⁴ Constantinidis, *Le Centre*, 47.

στόχο την ανανέωση της παράδοσης και τον εμπλουτισμό της με νέες εικονογραφικές λύσεις.

Παραθέτουμε στη συνέχεια, τα ερμηνευτικά σχόλια του ζωγράφου, για την προτεινόμενη λύση της εικονογράφησης του νάρθηκα: «Ενώ η κατά παράδοση απεικόνιση χωρίζει σε δύο τμήματα (αριστερό και δεξιό) την σύνθεση, υποδηλώνοντας με το αριστερό την Ευρώπη (Μακεδονία) και με το δεξιό όπου βρίσκεται ο Απόστολος Παύλος, την Ανατολή, εδώ η οικονομία του ιδιότυπου κυλινδρικού χώρου καθ' ύψος, μας αναγκάζει να διαμορφώσουμε την νοητή αυτή διαίρεση, εις ένα τμήμα (άνω) που παριστά την Ευρώπη – κόσμο, (Μακεδονία) και εις άλλο (κάτω) που παριστά- υποδηλώνει, την Ανατολή, κοιτίδα του Χριστιανισμού. Τα δύο τμήματα, και εις την κατά παράδοση και εις την προτεινόμενη λύση, χωρίζει, ή αλλιώς, ενώνει, θάλασσα, που εις τον ορίζοντα της μακριά διαγράφεται η «Μακεδονία». Η ονομασία «Μακεδονία» σημαίνει κατά την ευαγγελική ρήση, τον «ελληνικό», δηλαδή τον ειδωλολατρικό (δυτικό, ίσως) κόσμο, τότε και κατά μέγα ποσοστό και σήμερα, και γενικά τον έξω από τον χριστιανισμό κόσμο. Παρίσταται ο δυτικός κόσμος, συμβολικά και συμβατικά με ορισμένες ελλειπτικές απεικονίσεις συμβόλων που βγαίνουν από την κυριαρχία επάνω του, του ορθολογισμού και του κοσμικού υλιστικού πνεύματος. Τεχνοκρατικά στοιχεία όπως: λιμάνια, γερανοί, καμινάδες, καπνοί που μολύνουν την φύση με τη έννοια ότι μολύνουν την αρχέτυπη εικόνα του ανθρώπου, πολυώροφα κτίρια - φυλακές, μηχανές, πόλεις, συνθλιβόμενες μέσα σε σιδηρούς θώρακες, εν απογνώσει, σημεία απαγορευτικά - αποτρεπτικά, παράθυρα φυλακών, και άλλα σύγχρονα θετικά και αρνητικά στοιχεία που κυριαρχούν στον σύγχρονο κόσμο, που συνοπτικά ονομάζεται με το όνομα «Μακεδονία» στην σχετική ευαγγελική περικοπή.

Στο άλλο σκέλος της σύνθεσης, ο Απόστολος Παύλος εικονίζεται ξαπλωμένος, αναπαυόμενος από μακράν οδοιπορία, εις το κάτω τμήμα του χώρου εις το κέντρο, σαν κυρίαρχη μορφή που είναι. Ευρίσκεται δίπλα σε αρχαία συντετριμμένα απομεινάρια του ανατολικού κόσμου. Γύρω του παραλία ερημική γαλήνια. Το στοιχείο αυτό εκφράζει την ηρεμία που βγαίνει από το ευαγγέλιο, κατ' αντίθεση με την ταραχή και το πολυθόρυβο των μορφών άνω, που εικονίζουν την Ευρώπη. Η αντίθεση αυτή είναι άλλωστε και η βασική εικονογραφική έννοια και διδαχή. Γύρω από τον Απόστολο Παύλο, αγκάθια συμβολίζουν το δύσβατο του δρόμου και της πορείας του. Το κάτω τμήμα εκφράζει περισυλλογή, ηρεμία, πνευματικότητα, καθαρότητα του πνεύματος. Αντίθετα εις το άνω τμήμα, ταραχή, τείχη κτισμένα και σιδερένια, σύγχρονα τεχνολογικά φόβητρα, σύγχυση, επιγραφές δηλωτικές της απουσίας του ανθρώπου, και της κυριαρχίας του απρόσωπου, περικλεισμένες ασφυκτικά πολιτείες. Στις παρυφές των εικονιζόμενων, συμβολικές, σχηματικές παραστάσεις ανθρώπων δεομένων σε στάση επίκλησης προς την Ανατολή, τον Απόστολο, το ευαγγέλιο. Επιγραφή επί της κορυφής, εις το κέντρο, δεσπόζουσα στο άνω τμήμα, γράφει στα ελληνικά την σχετική ευαγγελική ρήση, κατά το όραμα του Παύλου. Όλος αυτός ο εν θλίψη και αναμονή κόσμος, μέσα σε καπνούς ασφυκτικούς με την ευανάγνωστη σημασία τους.

Επιστέφεται τέλος η όλη σύνθεση, με πλήθος αγγέλων στην κορυφή του χώρου, ρυθμικά διατεταγμένων, όπως και εις την κεντρική σύνθεση του ναού (Παντοκράτωρ). Και αυτό για να ενωθεί μορφολογικά μ' αυτό το στοιχείο η όλη εικονογραφική προσπάθεια. Η ενότητα γενικά, επιδιώκεται με την χρησιμοποίηση - επανάληψη των ίδιων εκφραστικών συμβόλων - μέσων, όπως και στα άλλα τμήματα του ναού. Με την ίδια αντίληψη αφήνονται κενά μεγάλα, κυρίως στις παρυφές του χώρου προς εικονογράφιση, που τονίζουν και εναρμονίζονται με τη κυριαρχούσα αρχιτεκτονική ιδέα (εικ. 193).

Προφανής είναι για μας η σημασία της σύνθεσης δια τους «εν διασπορά» έλληνες, που θάλασσα απειλητική και άλλος τρόπος ζωής, χωρίζουν από την κοιτίδα τους. Η εικονογραφική σύνθεση του οράματος του Αποστόλου Παύλου, ως βασική και ερμηνευτική των προθέσεων του Ορθόδοξου Κέντρου του Οικουμενικού Πατριαρχείου, μπαίνει κατ' ευχήν στην είσοδο του ναού, σαν εισαγωγή του εισερχομένου στο γενικότερο πνεύμα του κέντρου, είτε δυτικός είναι ο εισερχόμενος, είτε απόδημος συμπατριώτης ορθόδοξος, εφ' όσον το Κέντρο, ανήκει εις το με οικουμενική σκόπευση Πατριαρχείο. Από τα προηγούμενα, ελπίζω ότι γίνεται φανερή η προσπάθεια ερμηνείας, με σύγχρονη αντίληψη εικαστική, αλλά και νοητική και όχι με εύκολες αντιπνευματικές φορμαλιστικές λύσεις, πράγμα που επιχειρήθηκε και εις τα προηγούμενα εικονογραφικά τμήματα του ναού. Αθήνα, Ιανουάριος 1978. Ράλλης Κοψίδης Ζωγράφος»⁴⁴⁵.

Με βάση τα προσχέδια, που εντοπίσαμε στο αρχείο του Ρ. Κοψίδη, είχε μελετήσει και άλλες παραλλαγές της παράστασης πρίν αυτή λάβει την τελική της μορφή. Η πρώτη της εκδοχή είναι πολύ κοντά, συνθετικά και υφολογικά, με το σχέδιο του '59, με βάση την περιγραφή που δίνει ο Κόντογλου στην «Έκφραση», (εικ. 194). Στην δεύτερη παραλλαγή χωρίζει την σύνθεση σε δυο μέρη, δεξιό και αριστερό, όπου στο δεξιό παριστάνεται βιομηχανικό τοπίο, δηλαδή «η Ευρώπη με την σύγχρονη μορφή της. Μηχανές «απροσδιόριστες» κυριαρχούν και κυκλώνουν τα σχήματα των πόλεων. Άνθρωποι βυθισμένοι μέσα σε αυτόν τον κυκεώνα και ένας απο αυτούς του ανθρώπους τους δυναστευμένους «να λέει» προς το όραμα του Παύλου την φράση «Διαβὰς εἰς Μακεδονίαν βοήθησον ἡμῖν» (εικ. 195-196). Οι παραπάνω εκδοχές είχαν, κατά την άποψή μας, ένα βασικό μειονέκτημα. Η σύνθεση αναπτύσσονταν σε πλάτος και όχι σε ύψος, όπως θα ταίριαζε στην αρχιτεκτονική του συγκεκριμένου χώρου. Η συνειδητοποίηση του προβλήματος απο τον ζωγράφο καταγράφεται στα επόμενα προσχεδιά του, όπου ουσιαστικά επαναλαμβάνει το συνθετικό σχήμα της Ανάληψης στον «τρούλο», δομώντας την παράσταση με βάση την πυραμίδα και την καμπύλη (εικ. 197-198).

Η επιθυμία του πάντως ήταν να παραστήσει και άλλα σύμβολα του σύγχρονου κόσμου, που τελικά δεν συμπεριελήφθησαν, κρινόμενα μάλλον ως αρκετά τολμηρά από τους αρμοδίους του Κέντρου. Είχε σχεδιάσει στην κορυφή της σύνθεσης, ένα νέο άνδρα με γένια και μακριά μαλλιά να κρατά στα χέρια του μια ταινία που γράφει: «Διαβὰς εἰς Μακεδονίαν» (εικ. 199). Ένα μεγάφωνο στην κορυφή κτιρίου ή

⁴⁴⁵ Constantinidis, Le Centre, 48-49.

σε σιδερένια κατασκευή να «εκπέμψει» την ίδια επίκληση, ή αντ' αυτού επιγραφές διάφορες, σκορπισμένες μες το χώρο της Ευρώπης, που να γράφουν σε πολλές γλώσσες, κι όχι μόνον ευρωπαϊκές γιατί η έννοια «Μακεδονία» δεν πρέπει να στενεύει μέσα στην έννοια «Ευρώπη». Ακόμη είχε σχεδιάσει «θωράκια» ως σύμβολα της κλειστής απάνθρωπης κοινωνίας με σκουριές επάνω «που ανάγουν ίσως στο συντηρητικό στοιχείο, στην πνευματική απονέκρωση». Στο επάνω μέρος της σύνθεσης, είχε προσχεδιάσει, αεροπλάνα που πετούν, κεραίες τηλεοράσεων, γερανούς, πουλιά και σύγχρονα κτίρια πολυκατοικιών⁴⁴⁶.

Αυτό πάντως που διατηρήθηκε σταθερό ήταν το γενικό σχήμα της σύνθεσης, ως ένα οβάλ καθ' ύψος χωρίς σαφή περιθώρια σχήμα, μιας και το ιστορικό γεγονός που περιγράφεται, σύμφωνα με το ζωγράφο, «είναι ένα όραμα, γι' αυτό και η αναζήτηση εκφραστικής ελευθερίας και η προβολή του στο σήμερα».

Απ' τα όσα ο Κοψίδης αναφέρει στα ερμηνευτικά του σχόλια, θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε τα εξής: Ενώ εκκινεί από το ευαγγελικό κείμενο καθώς και την σύντομη περιγραφή της σκηνής στην «*Έκφραση*» του Κόντογλου, καταφέρνει να δημιουργήσει ένα όλο νέο, εικονογραφικό θέμα. Κρατώντας τα μορφικά χαρακτηριστικά του αγίου Παύλου απαραχάρακτα, αλλά και δια των επιγραφών «Τό ὄραμα τοῦ Ἀποστόλου Παύλου» και «ΔΙΑΒΑΣ ΕΙΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΝ ΒΟΗΘΗΣΟΝ ΗΜΙΝ», διατηρεί την αναγνωρισιμότητα της σκηνής στα μάτια του πιστού θεατή. Παραμένει πιστός στην βασική αρχή που είχε τεθεί απ' την αρχή, την δια μέσου της αρχιτεκτονικής αντιμετώπιση των εικονογραφικών λύσεων. Έτσι αντί του παραδοσιακού σχήματος που θέλει η σκηνή να χωρίζεται σε αριστερό και δεξί μέρος, προκρίνει τον χωρισμό σε άνω και κάτω, προσαρμόζοντας αρμονικά το θέμα του εντός του ιδιότυπου ημικυλινδρικού χώρου του νάρθηκα, συνθέτοντας πλέον καθ' ύψος και όχι κατά πλάτος.

Πρωταρχική του μέριμνα ήταν, η υφολογική ενότητα των επιμέρους μορφών έτσι ώστε τα εικονιζόμενα να βρίσκονται, σε σχέση με την γενική αισθητική αντίληψη, βάση της οποίας σχεδιάστηκε το όλο εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού. Η ενότητα αυτή επιτυγχάνεται με την επανάληψη κάποιων σχημάτων που για τον Κοψίδη λαμβάνουν την μορφή συμβόλων, όπως οι άγγελοι μέσα στα σπερματομόρφα πλαίσια. Οι όποιες εικαστικές λύσεις επιλέγει τελικά, δεν προκύπτουν αβίαστα αλλά μέσα από μια μακρόχρονη διαδικασία δοκιμών και προσχεδίων, έως ότου βρεθεί η καταλληλότερη λύση για το αντίστοιχο αρχιτεκτονικό μέρος του ναού. Χωρίς να πέφτει στην παγίδα της δουλικής μίμησης παλαιών προτύπων και έτοιμων λύσεων, επιχειρεί να εξομαλύνει τις αντιθέσεις μεταξύ παλαιού και νέου. Αυτό το τολμά με την εισαγωγή νέων εικονογραφικών στοιχείων που εκφράζουν ευαγγελικές έννοιες. Η θλίψη και η αναμονή του σύγχρονου κόσμου για το λόγο του ευαγγελίου εικονίζεται με ασφυκτικούς καπνούς και ηρεμία που ενσταλάζει στις ψυχές των ανθρώπων, γίνεται θάλασσα γαλήνια. Το υλιστικό και ορθολογικό πνεύμα της εποχής φανερώνεται μέσα από το ταραγμένο βιομηχανικό τοπίο, στο πάνω μέρος της σύνθεσης. Η ειρηνικά αναπαυόμενη,

⁴⁴⁶ Constantinidis, Le Centre, 50-51.

δεσπόζουσα μορφή του Αποστόλου Παύλου, που βρίσκεται στο ύψος των ματιών του θεατή, αφήνει να διαφανεί ένα μήνυμα ελπίδας και ειρήνης προς τον σύγχρονο δοκιμαζόμενο κόσμο μας.

Οι λύσεις που προτείνει ήταν και είναι καινοφανείς και ρηξικέλευθες έναντι οποιουδήποτε άλλου εικονογραφικού προηγούμενου. Τον ενδιαφέρει το παρελθόν μόνο σε σχέση και αναφορά με το παρόν. Αγωνιά να βρει λύσεις που θα μιλήσουν στις καρδιές και στις αισθήσεις των σύγχρονών του. Εμπιστεύεται τη γλώσσα της τέχνης του για να εκφράσει τις ευαγγελικές αλήθειες αναλαμβάνοντας την ευθύνη των προσωπικών του επιλογών, γνωρίζοντας εκ των προτέρων τις επικείμενες αντιδράσεις τόσο των αρμοδίων του Κέντρου όσο και του τοπικού εκκλησιάσματος.

2. Το χρώμα και ο τρόπος απόδοσης της πλαστικότητας

Ο Κοψίδης, σε χειρόγραφο σημείωμά του αναφέρει δεκατέσσερα: «Κύρια χαρακτηριστικά της προτεινόμενης μορφολογικής παραλλαγής της εκκλησιαστικής εικονογραφίας: Απλότητα – λιτότητα χρωματική και συνθετική. Χρήση διακοσμητικών σε ενδύματα κτλ. Παραλλαγές διάφορες των διαφόρων στοιχείων ώστε να αποφύγουμε την εκ νέου καθιέρωση «συνταγής». Αναδρομή σε πηγές όσο το δυνατόν παλαιές με προσπάθεια αφομοίωσης των δανείων στοιχείων. Γραφή σημερινή όχι βυζαντινή. Απλούστευση του φόρτου εργασίας των ενδυμάτων και αποφυγή των λαμμάτων. Το ίδιο αποφυγή των λαμμάτων και στα πρόσωπα που θα έχουν φωτεινό χρωματισμό. Συνθετική ελευθερία. Δεν ενοχλεί κατά τη γνώμη μας η αυστηρή ιερατική στάση των μορφών. Αποφυγή του νατουραλισμού. Το φόντο μπορεί να ποικίλει χρωματικά, αλλά απαραίτητα πρέπει να τηρηθεί η ομοιομορφία του. Ποικιλία στο χρώμα του φωτοστέφανου, στον ίδιο πάντα όμως τόνο και απαραίτητα ουδέτερο. Το κόκκινο χρώμα με πολλή φειδώ (ίσως να σπάει με γκρι και βιολέ). Η χρήση μικρής και περιορισμένης γκάμας θα δώσει ενότητα συνθετική. Η όλη χρωματική κλίμακα θα είναι χαμηλή (χρώματα γαιώδη: όχρα, χοντροκόκκινο, άσπρο, μαύρο, βιολέ και κομπάλτ ελάχιστο). Τα πιο πλούσια χρώματα δυνατόν να χρησιμοποιηθούν στις κύριες παραστάσεις (ήτοι: Παντοκράτωρ και Πλατυτέρα)»⁴⁴⁷.

Ενώ η αρχική του πρόθεση ήταν να εργαστεί με λίγα γαιώδη χρώματα, στη συνέχεια φαίνεται ότι εμπλούτισε τη χρωματική του γκάμα, όπως διαπιστώνουμε από το χειρόγραφο σημείωμα με την παρακαταθήκη χρωμάτων και άλλων υλικών που άφησε στο Σαμπεζύ με ημερομηνία 10 Ιουλίου 1979. Έτσι, βλέπουμε ότι πρόσθεσε στα ήδη υπάρχοντα: πράσινο τσιμέντου, όμπρα ψημένη, όμπρα ωμή, λουλάκι, κόκκινο, κίτρινο, πράσινο, πορτοκαλί του καδμίου, σιέννα ωμή και καρμίνια⁴⁴⁸. Στο τέλος του «Υπομνήματός» του ο Κοψίδης μας δίνει κάποιες χρήσιμες τεχνικές πληροφορίες σχετικά με τα υλικά που θα χρησιμοποιηθούν για την εικονογράφηση: «Ένα μικρό τμήμα του έργου θα ζωγραφιστεί επί υφάσματος

⁴⁴⁷ Κοψίδης, *Χαρακτηριστικά*, (χ.αρ.σελ.).

⁴⁴⁸ Κοψίδης, *Παρακαταθήκη*, (χ.αρ.σελ.).

και θα επικολληθεί επί του τοίχου, το υπόλοιπο επί τόπου...προς τούτο θα χρησιμοποιηθεί κατάλληλο ύφασμα εκ λινού ή κανάβεως. Θα χρησιμοποιηθούν γενικώς χρώματα αρίστης ποιότητας οξειδία μεταλλικά κυρίως, με πλήρη εγγύηση ότι δεν θα αλλοιωθούν από οποιαδήποτε καιρική συνθήκη ή από την πάροδο του χρόνου. Το έργο αυτό γίνεται για να διατηρηθεί. Αυτή είναι και η επιθυμία του ζωγράφου, πιστεύοντας ότι η στερεότητας της ζωγραφικής είναι το Α και το Ω της καλλιτεχνικής ευσυνειδησίας. Ως συνδετικόν των χρωμάτων (painting medium) θα χρησιμοποιηθεί το εξής μείγμα: Essence tere bentine + λινέλαιον γνήσιον + κερί μέλισσας + μαστίχα χίου. Το μίγμα αυτό προστατεύει απολύτως από διάβρωσιν τα χρώματα. Είναι δοκιμασμένον, και προτιμάται από τα αμφιβόλου αντοχής και αδοκίμαστα πλαστικά καθώς και από σκέτο λινέλαιον»⁴⁴⁹.

Σαν μια πρώτη γενική διαπίστωση, θα λέγαμε ότι ο ζωγράφος χειρίζεται το χρώμα βυζαντινότροπα, αλλά με χαρακτήρα ιδιοπρόσωπο. Για την απόδοση της πλαστικότητας, που είναι γενικά χαμηλή, ακολουθεί εν μέρει τα καθιερωμένα στη βυζαντινή ζωγραφική.

Οι δύο ομάδες των αποστόλων στη σκηνή της Ανάληψης στον «τρούλο» (εικ. 200-201) είναι δομημένες με καθαρές αντιστίξεις θερμών και ψυχρών, καθώς και φωτεινών και σκιερών αποχρώσεων, δυο μόνο χρωμάτων, ενός σκούρου μπλε από μαύρο, λευκό και μπλε κοβαλτίου και ενός χονδροκόκκινου. Απλοποιεί τις εσωτερικές τους φόρμες και πλάθει τον όγκο τους γραμμικά με την προσθήκη μαύρου και μπλε στους τοπικούς προπλασμούς. Επιλέγει δηλαδή να μην αναπτύξει τα τοπικά χρώματα με μια σειρά λαμμάτων, που το καθένα απέχει, ως προς την τονικότητα, αισθητά από το προηγούμενό του, προκειμένου να αποδώσει την πλαστικότητα και την κίνηση των μορφών. Εδώ, ο ζωγράφος με διάκριση, αν και αναιρεί τον κανόνα, σκέφτεται και ενεργεί κατά τον βυζαντινό τρόπο. Βασική του επιδίωξη είναι να προβάλλει τις μορφές καθαρά, με δυνατές αντιστίξεις, τονικές και χρωματικές. Επειδή όμως πίσω τους βρίσκεται η πυραμίδα-βουνό που είναι δομημένη με γεωμετρικά σχήματα, αν και τα ενδύματα των αποστόλων είχαν πλαστεί με τα συνήθη φωτίσματα, τότε οπτικά θα υπήρχε σύγχυση και δε θα ξεχώριζαν εναργώς, όπως συμβαίνει τώρα. Για να μη μοιάζουν δε οι μορφές τελείως ξεκομμένες από τον περιβάλλοντα χώρο, τα χρώματα που βάζει πίσω στον κάμπο τα περνάει στα ενδύματα, αλλά και στους φωτοστέφανους των μορφών. Το μειονέκτημα στην προκειμένη περίπτωση είναι ότι οι μορφές δίνουν την εντύπωση ότι μένουν εγκλωβισμένες στην επιφάνεια του τοίχου και ότι είναι δυσκίνητες. Την αίσθηση αυτή μετριάζει η κίνηση και το υψωμένο χέρι των δύο πρωτοκορυφαίων αποστόλων Πέτρου και Παύλου. Η διαγώνια τοποθέτηση των μορφών καθώς και η κίνηση των γραμμών στις απολήξεις των ενδυμάτων, είναι στοιχεία που κατευθύνουν το βλέμμα του θεατή προς το σημαίνον πρόσωπο του Παντοκράτορα στην κορυφή της σύνθεσης, προς τον οποίον έχουν στραμμένο το βλέμμα οι απόστολοι. Αυτό που ενδεχομένως χάνεται σε επίπεδο κίνησης της εικαστικής μορφής προς τον θεατή, κερδίζεται από την αίσθηση απλότητας, φρεσκάδας και υφολογικής ενότητας του συνόλου.

⁴⁴⁹ Κοψίδης, *Υπόμνημα*, 28.

Για τα ενδύματα της Θεοτόκου, που υψώνεται στο κέντρο της σύνθεσης πάνω σε πυραμιδοειδές σχήμα, δεν επιλέγει τους συνήθεις στην εικονογραφία χρωματισμούς (εικ. 202). Το εσωτερικό φόρεμα πλάθεται με ωχροπορτοκαλί και μπλε πράσινο, ζεύγος χρωμάτων που είναι συμπληρωματικά και συγχρόνως δείχνουν στην μεγαλύτερη δύναμή της την αντίθεση ψυχρό-θερμό⁴⁵⁰. Αποκτούν μάλιστα ικανοποιητική πλαστικότητα, αφού ανεβαίνουν με ψυχρά φωτίσματα που φτάνουν στα λευκά ψιμίθια. Στο μαφόριο της Παναγίας καινοτομεί, ακολουθώντας την ιμπρεσιονιστική δομική οργάνωση των χρωμάτων, προκειμένου να αποδώσει τον όγκο και την πλαστικότητα. Ταυτόχρονα, όπως και στις σημειώσεις των προσχεδίων του μας πληροφορεί, υπαινίσσεται την ύπαρξη πηγής εξωτερικού «ηλιακού φωτός» από τα αριστερά. Η μορφή φωτίζεται από αριστερά με φωτίσματα όμως που είναι θερμότερα της σκιερής δεξιάς πλευράς του ενδύματος. Ενώ, κατά τη βυζαντινή αντίληψη τα φωτίσματα είναι ψυχρά και οι σκιές θερμές⁴⁵¹, εδώ λειτουργούν αντίστροφα. Η φωτεινή πλευρά θερμαίνεται με την προσθήκη κόκκινου, ενώ η σκιερή ψυχραίνει με την προσθήκη μπλε. Με βάση δε τον κανόνα της ιμπρεσιονιστικής αντίληψης για την αποφυγή της προσθήκης μαύρου, για να μην γκριζάρουν τα χρώματα, απλώνει ένα μπλε κοβαλτίου, σπασμένο με λευκό για προπλασμό, το οποίο σκιάζει στην περιφέρεια με μπλε λουλάκι, που είναι σκουρότερο και σχετικά ψυχρότερο του τοπικού χρώματος. Ακολουθώντας την πρόθεσή του για λιτότητα και απλοποίηση στην ανάπτυξη των φορεμάτων, τοποθετεί τα φωτίσματα χωρίς την χρήση έντονων και σαφώς διακεκριμένων περιγραμμάτων. Το ακαθόριστο περίγραμμα και τα απαλά χρώματα επιτρέπουν στις φόρμες να σβήνουν η μία μέσα στην άλλη⁴⁵² αποφεύγει επίσης να βάλει στο μαφόριο σειρήτι γύρω από το πρόσωπο και κρόσσια στο τμήμα που πέφτει κάτω από τον ώμο, όπως και τα τρία αστέρια της αειπαρθενίας της Θεοτόκου που τα υποδηλώνει με λευκές βούλες⁴⁵³. Αντί για χρώμα, στον φωτοστέφανο τοποθετεί φύλλα ασημιού.

Συνολικά η μορφή της Παναγίας λειτουργεί ως μία σκούρα σχετικά χρωματική κηλίδα, που γράφει καθαρά πάνω στον υπόλευκο φωτεινό κάμπο. Η πλήρης μετωπική της στάση σε συνδυασμό με την συγκεκριμένη χρωματική ανάπτυξη των ενδυμάτων της, την καθιστά ως ένα στοιχείο σχετικά αδρανές επί της επιφάνειας του τοίχου. Ενδεχομένως είναι ένα ζητούμενο από τον ζωγράφο για να τονίσει τον κατά μήκος κατακόρυφο άξονα του ναού και παράλληλα να υπογραμμίσει έτσι περισσότερο τη διαγώνια των αποστόλων, που λόγω της καθετότητας της μορφής της Παναγίας, δείχνουν πιο κινητικοί.

Σεβόμενος τις κυρίαρχες γραμμές της αρχιτεκτονικής του ναού, και προκειμένου να ελαφρύνει το γενικό εικονογραφικό σύνολο, απλώνει στον κάμπο

⁴⁵⁰ Τεν, *Τέχνη*, 79.

⁴⁵¹ Για μια διεξοδική ανάλυση των λόγων για τους οποίους οι βυζαντινοί χρησιμοποιούν θερμό χρώμα στους προπλασμούς και ψυχρά «σαρκώματα» και «φωτίσματα», βλ. Κόρδης, *Χρωματική*, 19-32

⁴⁵² Ο τρόπος αυτός πλασίματος του χρώματος είναι γνωστός με τον όρο *sfumato*, ιταλική λέξη που σημαίνει σαν καπνός που διαλύεται. Το χαρακτηριστικό παράδειγμα αξιοποίησης της τεχνικής αυτής είναι τα έργα του Λεονάρντο ντα Βίντσι (Read, *Λεξικό*, 327) Για το θέμα, βλ. ενδεικτικά, Combuich, *Χρονικό*, 303, Λαμπράκη-Πλάκα, *Πραγματείες*, 204-206.

⁴⁵³ Κόντογλου, *Έκφρασις*, 83.

ένα υπόλευκο χρώμα που αντανακλάται πάνω του το δυνατό φως που μπαίνει από τα παράθυρα του «τρούλου» (εικ. 203). Για να μην μοιάζει όμως τελείως άπλαστο, κατασκεύασε «σφραγίδες» διαστάσεων (6X6 εκ.) διαφόρων σχημάτων (εικ. 204) όπως τριγωνικές, τετράγωνα, στρογγυλές, ακόμα και σε σχήμα πτηνών και αστεριών και με τα τρία βασικά χρώματα, κόκκινο, κίτρινο και μπλε, δημιούργησε αποτυπώματα πάνω στο λευκό του κάμπου. Με αυτήν την εικαστική λύση «έσπασε» τη μονοχρωμία του λευκού αλλά παράλληλα με διακριτικό τρόπο πέτυχε και την ενότητα των εικαστικών μορφών προς τη μεριά του κάμπου, αποφεύγοντας τον κίνδυνο, το λευκό να λειτουργήσει ως ένα διακεκριμένο και αυτονομημένο χρώμα, πάνω στο οποίο «επιπλέουν» τα χρώματα των εικαστικών μονάδων της σύνθεσης.

Πέρα όμως από τους παραπάνω λόγους, η επιλογή να κάνει ανοιχτόχρωμο και όχι σκουρόχρωμο τον κάμπο, εξυπηρετεί και έναν επιπλέον σκοπό. Εκμεταλλεύεται, όχι μόνο τον γεμάτο, αλλά και τον άδειο χώρο της σύνθεσης, που έχει το σχήμα του αγίου Ποτηρίου, ενώ τα κενά που δημιουργούνται στον εναπομείναντα λευκό κάμπο σχηματίζουν άστρο (εικ. 205). Πράγματι, εδώ ο ζωγράφος επιδεικνύει σπάνιες ζωγραφικές αρετές, ξεπερνώντας τον γνωστό «φόβο του κενού», όχι γεμίζοντας πια τον χώρο, αλλά «αδειάζοντάς» τον, χαρίζοντας εξαιρετική ενότητα μεταξύ αρχιτεκτονικού και ζωγραφικού χώρου.

Στην βάση του «τρούλου» εικονίζονται μέσα σε σπείρες οι «ανώνυμοι μάρτυρες» και οι άνθρωποι της εποχής μας. Στο σχήμα του σαλιγκαριού που περιβάλλει τους «μάρτυρες» τοποθετεί ένα υπόλευκο χρώμα που είναι τονικά σκουρότερο από αυτό του άνω τμήματος της σύνθεσης, το οποίο θερμαίνει με την προσθήκη σφραγίδων από κίτρινο του καδμίου και ώχρας. Το κατώτερο μέρος της σύνθεσης οροθετείται σε ζώνες με την αντιπαράθεση, ενός θερμού χονδρικόκκινου και μιας φωτεινής ώχρας, που σχηματίζουν σπείρες. Στην άνω σπείρα, εντός της οποίας εικονίζονται οι «ανώνυμοι μάρτυρες», δημιουργεί ένα κλειστό περιβάλλον, που διακοσμεί με τα γνωστά σύμβολα της προσωπικής του μυθολογίας. Εκτός από τους συμβολισμούς και τις όποιες θεολογικές προεκτάσεις δίνει στα επιμέρους στοιχεία που εικονίζονται, αξιοσημείωτος είναι ο χειρισμός του χρώματος για την απόδοση της πλαστικότητας αλλά και της προοπτικής του χώρου. Τον μονοχρωματικό «τοίχο» με τα μικρά παράθυρα που λειτουργούν ως πλαίσια των μορφών τον ενεργοποιεί, για λόγους ενότητας με το άνω μέρος του κάμπου της παράστασης, με χρωματιστές σφραγίδες από ώχρα και κίτρινο του καδμίου. Στο κάτω μέρος του ζωγραφίζει γεωμετρικά σχήματα σε παστέλ αποχρώσεις αντιπαραβάλλοντας ρυθμικά σκούρα με ανοιχτά και θερμά με ψυχρά. Μπροστά από αυτά τα σχήματα που αχνοφαίνονται, ζωγραφίζει αγκάθια από ώχρα, σιέννα ψημένη και χονδροκόκκινο, που κάνουν ωραίες αντιστίξεις με τα βιολέ και γαλάζια λουλούδια τους. Η διαδικασία μορφοποίησης του χώρου εδώ, γίνεται με κύριο εκφραστικό στήριγμα τις χρωματικές αντιθέσεις. Με έναν δικό του τρόπο ο ζωγράφος, χωρίς να μπει στη διαδικασία να πλάσει εσωτερικά τις επιμέρους εικαστικές μονάδες, καταφέρνει να τους προσδώσει εξαιρετική πλαστικότητα και κίνηση. Ο χώρος αποκτά ενέργεια και αίσθηση βάθους, διότι το μάτι του θεατή μπορεί να «διαβάσει» τρία επίπεδα δράσης, το πρώτο με τον φυτικό διάκοσμο, το

δεύτερο των γεωμετρικών σχημάτων και το τρίτο του υπόλευκου τοίχου με τα ανοίγματα που περιβάλλουν τις μορφές. Το σύνολο χαρακτηρίζεται από αρμονία που σημαίνει ισορροπία και συμμετρία δυνάμεων, αλλά κυρίως από ενότητα χρωματική και σχεδιαστική.

Στη βάση του «τρούλου» οι δύο σπείρες από θερμό χονδροκόκκινο περιβάλλουν τις μορφές του σύγχρονου κόσμου που αποδίδονται με ψυχρούς τόνους, προκειμένου να προβληθούν καθαρά εντός του θερμού περιβάλλοντος που τις περιέχει (εικ. 206-207). Εύκολα διαπιστώνεται ότι ο ζωγράφος, με έναν πραγματικά θαυμάσιο τρόπο, κατορθώνει να διευρύνει το εκφραστικό και εικονογραφικό περιεχόμενο της παράστασης με κάθε είδους αντιθέσεις και συνδυασμούς, στοιχεία με πολυσήμαντο και συμβολικό χαρακτήρα, διαφορετικές κλίμακες και πολυεστιακή προοπτική. Ουσιαστικά εισάγει στο εικονογραφικό του έργο όλες τις εξελίξεις που διαφαίνονται ήδη από το τέλος της δεκαετίας του '70 στη ζωγραφική του, διαμορφώνοντας ένα καθαρά προσωπικό μορφοπλαστικό ιδίωμα, το οποίο δίνει νέες διαστάσεις στην καλλιτεχνική του δημιουργία. Οι εικόνες του σύγχρονου κόσμου αποδίδονται με τονικές αντιπαραθέσεις θερμών και ψυχρών χρωμάτων, λεπτό και ακριβή σχεδιασμό, έμφαση στις λεπτομέρειες, πλαστικότητα, ανατροπές της κλίμακας και των μεγεθών, καθώς και απροσδόκητους συνδυασμούς μορφών του φυσικού και βιομηχανικού περιβάλλοντος.

Δύο είναι τα κυρίαρχα χρώματα που χρησιμοποιεί για να δομήσει τις συνθέσεις, το χρώμα της σκουριάς και το μπλε γαλάζιο στις διάφορες τονικές διαβαθμίσεις τους. Είναι χρώματα όμως «βιωμένα» που έλκουν την καταγωγή τους από τη σχέση του με το τοπίο του Λαυρίου. Στη ζωγραφική ενότητα με θέμα το Λαύριο συναντάμε τη χρωματική γκάμα που σχεδόν αυτούσια μεταφέρεται στο Σαμπεζύ. Ο ίδιος γράφει για τα εικαστικά δεδομένα του τόπου: «Το Λαύριο είναι ένα μάθημα εικαστικό πολύ ενδιαφέρον. Για κείνους που η ζωγραφική είναι μία ψυχογραφία των ανθρώπων και των πραγμάτων, είναι πηγή ανεξάντλητη. Μόνος του ο τόπος επιβάλλει μια αναγωγή σε σχήματα ρυθμικά...Βασικές αφητηρίες τα γαιώδη χρώματα σε μεγάλες επιφάνειες απλωμένα, και ένα πράσινο ωχρό κι αναιμικό, γίνονται όργανα για μια συναισθηματική ερμηνεία. Βοηθούν στην αποφυγή της κοινοτυπίας...Στάχτη λοιπόν και χόμα και σκουριά και καπνισμένος ουρανός, έτσι είναι το Λαύριο, αναγνώστη»⁴⁵⁴. Τα χρώματα για τον Κοψίδη είναι κάτι πολύ περισσότερο από απλές χρωστικές, είναι «σπαράγματα της μνήμης» που ο ίδιος περισυλλέγει από τ' απομεινάρια της τέχνης των προγόνων, καθώς γράφει: «Πέρασα πάλι, κατά τη συνήθειά μου, από κείνο το χωράφι, όπου ψάχνοντας βρίσκω κομμάτια από παλιά σπασμένα πιάτα, πιατέλες, φλυτζάνια, καράφες, εκείνα τα παλιά, τα ζωγραφισμένα με χρώματα ωραία και αθάνατα, όπου κυριαρχεί ένα απaráμιλλο γαλάζιο. Απ'το πιο θαμπό γαλανό, ως το βαθύ ουλτραμαρίν, το λουλάκι που λένε, και κάποτε ένα γλυκύτατο ροζ, σαν το πρώτο φως της αυγής»⁴⁵⁵.

⁴⁵⁴ Κοψίδης, Λαύριο, 49-51.

⁴⁵⁵ Κοψίδης, Μπάζα, (χ.αρ.σελ.).

Όπως μπορούμε και να διακρίνουμε και στις (εικ. 208-210), οι μορφές των σύγχρονων ανθρώπων-φυλών είναι δομημένες με χρωματικές αντιστίξεις των ψυχρών μπλε, από το ανοιχτό μπλε του κοβαλτίου ως το σκούρο, και των θερμών κίτρινων ως το βαθύ πορτοκαλί του καδμίου, τοποθετημένα κατά την ιμπρεσιονιστική λογική, όπου τα φώτα είναι θερμά και οι σκιές ψυχρές. Στην εσωτερική δομή των ενδυμάτων δεν ακολουθεί πιστά τον βυζαντινό τρόπο, αλλά περισσότερο εκμεταλλεύεται για την απόδοση της πλαστικότητας την αντιπαράθεση των συμπληρωματικών χρωμάτων, ακολουθώντας ως ένα βαθμό τη φυσική μορφή. Ενώ για τον σχεδιασμό των «κτιρίων» κάνει χρήση της «ανάστροφης» προοπτικής, τις μορφές τις σχεδιάζει προφίλ ή και με την πλάτη γυρισμένη προς τον θεατή, με αποτέλεσμα να χάνουν τη δυνατότητα αναφοράς τους προς τον πραγματικό χώρο του ναού και να κινούνται παράλληλα προς τη ζωγραφική επιφάνεια. Αυτό βέβαια θα μπορούσε να θεωρηθεί και ως ένα ζητούμενο από τον ζωγράφο, ακριβώς για να δείξει την αποστασιοποίηση του σύγχρονου κόσμου, μεταξύ του οποίου εντάσσει και το αυτοπορταίτο του (εικ. 211), από το υπερφυσικό γεγονός της Ανάληψης.

Ο Κοψίδης πάντως, παρά τις όποιες διαφοροποιήσεις του από τις αρχές του βυζαντινού τρόπου, δεν οδηγείται τελικά σε μια νατουραλιστική προσέγγιση, διότι: εκκινεί πάντοτε από μία χρωματική ποιότητα διάφορη του μαύρου, διατηρώντας τη χρωματικότητα των προπλασμών που διακρίνουν τα επιμέρους στοιχεία της σύνθεσης. Τα τοπικά χρώματα των προπλασμών ανελίσσονται προς το λευκό. Οι μορφές διατηρούν καθαρά τα περιγράμματά τους. Παράλληλα με την αντίθεση χρωματικών τόνων ακολουθεί την αντιπαράβολή θερμών και ψυχρών χρωμάτων. Αυτό δείχνει με σαφήνεια την εικαστική χρησιμοποίηση των ιδιοτήτων του χρώματος, που δεν έχει διακοσμητικό ρόλο, αλλά λειτουργεί ουσιαστικά με στόχο την επίτευξη της πλαστικότητας και της ρυθμικής οργάνωσης των επιμέρους εικαστικών μονάδων.

Ενδιαφέρον έχει επίσης εδώ να σημειώσουμε την καλλιτεχνική ελευθερία και την αποφυγή της τυποποίησης που επιτυγχάνεται με την παράλληλη ένταξη στην ίδια παράσταση μορφών που αποδίδονται με αφαιρετικές τάσεις και έντονη σχηματοποίηση. Με στόχο την εικαστική ενότητα του συνόλου αποδίδονται με γεωμετρικά σχήματα όπως ο κύκλος και το τρίγωνο, έχοντας το καθένα το δικό του χρώμα, χωρίς μάλιστα αυτό να πλάθεται τονικά (εικ. 212-215). Σε αντίθεση με τους ανθρώπους των διαφόρων φυλών που το χρώμα πλάθεται για την απόδοση του όγκου και της πλαστικότητάς τους, οι μορφές χτίζονται με την αντιπαράθεση καθαρών χρωμάτων με τα γαιώδη, που είναι σπασμένα με λευκό και «γράφονται» προς τα κάτω με τα δυνατά περιγράμματα, που κατά περίπτωση τονίζονται με τη χρήση καθαρού ultramarine ή και μαύρου. Επίσης, γίνεται ευρεία χρήση διακοσμητικών μοτίβων σε διάφορες γεωμετρικές και χρωματικές παραλλαγές.

Η μορφή του Παντοκράτορα στον «τρούλο» (εικ. 216) τοποθετείται μέσα σε πύρινο κύκλο από κόκκινο του καδμίου και στον κάμπο ως συμπληρωματικό του κόκκινου βάζει ένα βαθύ σκούρο μπλε από ultramarine και μπλε κοβαλτίου, ενώ ο φωτισμένος είναι από φύλλα ασημιού. Επάνω στο σκούρο ψυχρό του κάμπου προβάλλει καθαρά το θερμό ωχροκόκκινο ένδυμα του Παντοκράτορα που

«γράφεται-ανοίγεται» με ψυχρά γραψίματα από μπλε κοβαλτίου. Στα πλαίσια της απλούστευσης των ενδυμάτων ζωγραφίζει τον χιτώνα και το ιμάτιο με το ίδιο χρώμα και όχι με δύο διακεκριμένα χρώματα όπως συνηθίζεται στην εικονογραφική παράδοση⁴⁵⁶. Το χέρι που ευλογεί φαίνεται μέχρι τον καρπό, ενώ από το αριστερό που κρατά το ευαγγέλιο και που συνήθως εικονίζεται με ένα σχήμα άκρως εκφραστικό⁴⁵⁷, διακρίνονται μόνο οι δύο πρώτες φάλαγγες των δακτύλων. Η συμμετρική τοποθέτηση της μορφής επί του κατακόρυφου άξονα, η απόδοση του όγκου μόνο με τα στοιχειώδη γραψίματα, χωρίς δηλαδή λάματα – φωτίσματα και η απουσία εσωτερικής ρυθμικής οργάνωσης της φόρμας, κρατούν την μορφή κολλημένη στην επιφάνεια του τοίχου αι δεν της επιτρέπουν να κινηθεί προς τις χωροχρονικές διαστάσεις του θεατή⁴⁵⁸. Το σύνολο πάντως κρίνεται ως ιδιαίτερα χρωματικό, καθώς είναι δομημένο με τα τρία βασικά κατά την ιμπρεσιονιστική θεωρία χρώματα, κόκκινο, κίτρινο και μπλε και η μορφή του Παντοκράτορα προβάλλεται καθαρά πάνω στον ανοιχτόχρωμο κάμπο δημιουργώντας ένα ευανάγνωστο για τον θεατή εικαστικό αποτέλεσμα.

Με ανάλογο τρόπο ζωγραφίζει και τα ενδύματα του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα στην κόγχη του ιερού βήματος (εικ. 217-218). Σύμφωνα με τα όσα αναφέρει στα προσχέδιά του για την παράσταση, διακρίνεται καθαρά η ύπαρξη εξωτερικής πηγής «ηλιακού φωτός» που έρχεται από τα αριστερά. Το μακρύ λευκό στιχάριο του Χριστού δημιουργεί έντονη αντίθεση με το σκούρο, σχεδόν μαύρο άνοιγμα του βραχώδους τοπίου που βρίσκεται πίσω του. Ακολουθώντας την ίδια λογική όπως και τον Παντοκράτορα, απλοποιεί τις εσωτερικές φόρμες πλάθοντας τα ενδύματα με ψυχρές γαλάζιες σκιές και θερμά ωχροπράσινα φωτίσματα, τα οποία διαχέονται, προκειμένου να κάνουν διακριτά τα μέλη σώματος. Ο όγκος της μορφής αποδίδεται ε την αντίστιξη τριών βασικών χρωμάτων σε τονικές διαβαθμίσεις. Του μπλε κοβαλτίου στο επιγονάτιο, που ανοιγμένο με λευκό δίνει τους γαλάζιες σκιές του στιχαρίου, του χονδροκόκκινου στις δύο στενές λωρίδες που κατέρχονται από τα πλάγια τους ονομαζόμενους ποταμούς, το οποίο επίσης ανοιγμένο με λευκό χρησιμοποιείται για το επιτραχήλιο, καθώς και της ώχρας που μπαίνει ως φωτίσμα τη δεξιά σκιερή πλευρά του σώματος. Το επιτραχήλιο φέρει πάλι για λόγους ενότητας με το σύνολο, αποτυπώματα από λευκές σφραγίδες. Ωραιές λεπτομέρειες που υποδηλώνουν την παρουσία του φυσικού κόσμου, το πουλί που κάθεται στον αριστερό ώμο του Χριστού και το λευκό νερόφιδο στον δεξιό. Αν και δεν εφαρμόζονται πλήρως οι κανόνες του βυζαντινού τρόπου, ο ζωγράφος διατηρεί ορισμένες βασικές αρχές που συντελούν στην ενάργεια της εικονιζόμενης μορφής. Ο Χριστός είναι δυναμικά τοποθετημένος επί του κάθετου άξονα που χωρίζει ανισομερώς το πρόσωπο και το σώμα. Το φως τοποθετείται έτσι, ώστε όχι μόνο

⁴⁵⁶ Όπως και ο Κόντογλου αναφέρει, ο χιτώνας του Παντοκράτορα έχει συνήθως χρώμα κοκκινωπό, ωχροκόκκινο ή και ιώδες, ο δε μανδύας έχει χρώμα βαθυκόκκινο ή πράσινο (Κόντογλου, *Εκφρασις*, 103).

⁴⁵⁷ Κόντογλου, *Εκφρασις*, 104.

⁴⁵⁸ Όπως ο Γ. Κόρδης παρατηρεί «Η αφαίρεση της ρυθμικής δομής στα ενδύματα οδηγεί σε «σιωπή» των εικαστικών αυτών μερών, τα οποία χάνουν πλέον την αναφορικότητά τους στην αίσθηση του θεατή. Το ίδιο πρόβλημα υπάρχει και στην διακοσμητικού χαρακτήρα ανάπτυξη του τοπίου και του εικαστικού χώρου γενικότερα» (Κόρδης, *Εικονογραφική*, 21).

απλά να δείξει την πτυχολογία, αλλά κινούμενο αντίρροπα το σώμα λειτουργεί ως ενέργεια που συμβάλλει στην έξοδο και την κίνηση της μορφής προς τον χώρο του θεατή. Η πλαστικότητα είναι επίσης ικανοποιητική με τις αντιπαραθέσεις φωτός – σκιάς, θερμών και ψυχρών καθώς και συμπληρωματικών χρωμάτων. Με σοφία και διάκριση ο Κοψίδης επιλέγει έναντι της πολυπλοκότητας σχηματικής και χρωματικής του τοπίου που λειτουργεί ως ένα θερμό και σκούρο περιβάλλον πίσω από τη μορφή, να αντιπαραθέσει τη φωτεινόχρωμη και γενικά ψυχρή μορφή του Χριστού απαλλάσσοντάς τη από κάθε λεπτομέρεια που θα προκαλούσε σύγχυση στο βλέμμα του θεατή.

Οι οκτώ Πατριάρχες Κωνσταντινουπόλεως, στον βόρειο και νότιο τοίχο του κυρίως ναού, εικονίζονται μέχρι τη μέση σε τετράγωνα πλαίσια πάνω σε μαύρο κάμπο. Στις πάνω γωνίες του τετραγώνου επαναλαμβάνονται τα σπερματομορφα πλαίσια της σκηνής της Ανάληψης σε διάφορους χρωματικούς συνδυασμούς (εικ. 219-220). Ο φωτοστέφανος δεν είναι μονοχρωματικός όπως συνηθίζεται, αλλά είναι πλασμένος με δύο χρώματα, ενός θερμού που τοποθετείται ως βάση και ενός ψυχρού από πάνω, που τα σχήματά του παραπέμπουν σε συννεφιασμένο ουρανό, προφανώς για λόγους υφολογικής ενότητας με τα άλλα τμήματα του ναού. Όλοι είναι ζωγραφισμένοι σε αυστηρή μετωπική στάση, ευλογούν με το δεξί και κρατούν με το αριστερό κλειστό ευαγγέλιο, πλούσια διακοσμημένο με γεωμετρικά μοτίβα. Φορούν φαλιόνιο με επιμανίκια και ωμοφόριο διακοσμημένο με σταυρούς⁴⁵⁹. Παρά την χαμηλή πλαστικότητα, τα φωτεινά ανοιχτά χρώματα που χαρακτηρίζουν τις ενδυμασίες των μορφών, τις προβάλλουν καθαρά πάνω στον σκουρόχρωμο κάμπο.

Ο Κοψίδης στα τέλη της δεκαετίας του '70 είχε ήδη πειραματιστεί στο συγκεκριμένο μοτίβο παρουσίασης των μορφών, ζωγραφίζοντας πάνω σε ξύλινο επίθυρο την αυτοπροσωπογραφία του ως «Ο καπετάν Ράλλης Κοψίδης ο Αινίτης» (εικ. 221), όπου τοποθετεί κεντρικά τη μορφή εντός του σκούρου φόντου και στο πάνω μέρος τα δύο σπερματομορφα πλαίσια.

Για την απόδοση της πλαστικότητας των αρχιερατικών ενδυμάτων ο Κοψίδης στηρίζεται κυρίως στη χρωματικότητα, στην πολυχρωμία, δηλαδή των προπλασμών που εξυπηρετούν στη διάκριση των επιμέρους στοιχείων και πολύ λιγότερο στη γραμμικότητα στην δια της γραμμής γραμμική οργάνωση της εικαστικής φόρμας. Στην εικόνα του αγίου Γρηγορίου του Θεολόγου (εικ. 222) τοποθετεί τα χρώματα αντιστικτικά, αντιπαραβάλλοντας στο φωτεινό ψυχρό γαλάζιο μια τονικά σκουρότερη θερμή ώχρα. Το γαλάζιο ένδυμα γράφεται με μπλε κοβαλτίου ενώ το ωχροπόν αντίθετα το θερμαίνει με σιέννα ψημένη. Αυτή η αντίστιξη σε επίπεδο χρωματικής βάσης δίνει πλαστικότητα, αποδίδει τον όγκο και ταυτόχρονα ενεργοποιεί τη ζωγραφική επιφάνεια, δημιουργώντας ένα είδος κίνησης καθόσον αντιπαραβάλλονται χρωματικές επιφάνειες που κινούνται λιγότερο ή περισσότερο σε σχέση με τις διπλανές τους. Αφού βασική επιλογή του είναι η απλοποίηση της εσωτερικής δομής των ενδυμάτων δεν μπορεί παρά να στηριχθεί στην πρώτη αυτή λειτουργία του χρώματος στη βυζαντινή ζωγραφική, όπου η πλαστικότητα

⁴⁵⁹ Για το θέμα της ενδυμασίας των ιεραρχών, βλ. Walter, *Art*, 9 κ.ε., Αντουράκης, *Ιεράρχες*, 193 κ.ε., Κόντογλου, *Εκφρασις*, 128-129.

αποδίδεται με τη δημιουργία χρωματικών αντιστίξεων, εξαιτίας δηλαδή της ποιότητας των τοπικών χρωμάτων. Τα ίδια χρώματα τα επαναλαμβάνει στο ευαγγέλιο και στα σπερματόσχημα πλαίσια παρεμβάλλοντας διακριτικά και το πορτοκαλί που κάνει ωραία αντίθεση με το συμπληρωματικό του μπλε γαλάζιο.

Εξαιρετική είναι η διαχείριση του χρώματος στην εικόνα του αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου (εικ. 223). Εδώ ο ζωγράφος εκμεταλλεύεται τις αντιθέσεις των συμπληρωματικών τις οποίες συνδυάζει με τις αντιθέσεις σύνθετων αποχρώσεων⁴⁶⁰. Στο φαιλόνιο εκκινεί από μία όχρα που πρασινίζει που πλάθει με ψυχρά γρανίματα από μπλε κοβαλτίου το οποίο μάλιστα περνάει στην περιφέρεια του ενδύματος, που ως φωτεινότερο από τον μαύρο κάμπο, αποσπάει τη μορφή και την προβάλλει προς τα έξω. Στην αριστερή πλευρά το θερμό πορτοκαλί του καδμίου που βάζει στο επιμανίκιο το περνάει ως μια θερμή λαζούρα στο τοπικό χρώμα, μαλακώνοντας έτσι τη χρωματική αντίθεση και αυξάνοντας την πλαστικότητα του ενδύματος. Το ρόδινο προπλασμό του ωμοφορίου, ενώ τον πλάθει με θερμά γρανίματα προσθέτοντας κόκκινο, οριοθετεί το περίγραμμά του με ψυχρό βιολέ που διαλέγεται ωραία με τους πορτοκαλί σταυρούς. Αναλόγως ενεργεί στο πλάσιμο του ευαγγελίου που πάνω στο βιολέ που μπλεδίζει, αποδίδει τη στάχωσή του με δύο μόνο πορτοκαλί πινελιές. Πρόκειται πράγματι για ένα χρωματικό σύνολο και όχι για ένα συνονθύλευμα από αποσπασματικά χρώματα που συνυπάρχουν το ένα δίπλα στο άλλο. Τη δυνατότητα κίνησης που χάνει η μορφή εξαιτίας της απουσίας εσωτερικής ανάλυσης της φόρμας την κερδίζει σε χρωματική ζωντάνια, παρουσία και ποιητική ατμόσφαιρα.

Ενεργώντας πάντα κατά περίπτωση και προς αποφυγή κάθε μορφής μανιερισμού την εικόνα του αγίου Αντρέα την πλάθει με δύο μόλις χρώματα, με ένα θερμό πορτοκαλί που βάζει ως προπλασμό και ένα ψυχρό γκρι γαλάζιο που λειτουργεί ως φώτισμα, ακολουθώντας τον βυζαντινό τρόπο, όπου οι προπλασμοί είναι θερμοί και τα φώτα ψυχρά (εικ. 224). Τους σταυρούς του ωμοφορίου τους ζωγραφίζει σε σχήμα Χ, παραπέμποντας στο μαρτυρικό τέλος του αγίου. Ο Κοψίδης την κάθε μορφή την αντιμετωπίζει ως ένα συνθετικό γεγονός, όπου όλα τα στοιχεία που τοποθετούνται εντός του ζωγραφικού πλαισίου συλλειτουργούν ως σχήματα και χρώματα, δημιουργώντας ένα εικαστικό σύνολο με κοινή ενέργεια και λόγο. Μεμονωμένα η κάθε μορφή, αλλά και στο σύνολό τους οι μορφές των Ιεραρχών χαρακτηρίζονται από χρωματική ενότητα, αρμονία, απλότητα και ησυχία. Απελευθερώνοντας τη ζωγραφική του από την τήρηση συμβατικών κανόνων εφαρμόζει κατά περίπτωση λύσεις που ελαφραίνουν τις μορφές, χαρίζοντάς τους ενότητα ύφους και ενιαίο εικαστικό κλίμα.

Εις επίρρωση των όσων προαναφέραμε είναι η παράσταση του οράματος του Αποστόλου Πάλου που εικονογραφεί στον νάρθηκα. Για την ιστόρηση του αγίου Παύλου, αντίθετα με ό,τι έκανε για τις άλλες μορφές, ακολουθεί τον βυζαντινό ζωγραφικό τρόπο στην εσωτερική ρυθμική διάταξη των ενδυμάτων για την απόδοση της πλαστικότητας και της κίνησης της μορφής (εικ. 225). Αρχικά παρατηρούμε ότι

⁴⁶⁰ Για τα ζεύγη των συμπληρωματικών και τη θέση τους στον χρωματικό κύκλο, βλ. Πάντος, *Σύλληψη*, 68-71.

ενώ στο τοπίο υπεννίσεται την ύπαρξη εξωτερικής πηγής φωτός που έρχεται από τα αριστερά, όπως φανερώνει η εριμμένη σκιά επάνω στον τοίχο, η μορφή του αγίου πλάθεται, όχι γιατί πέφτει πάνω της φως, αλλά γιατί πρέπει να δοθεί η πλαστικότητα της και με αυτήν η κίνησή της προς τον θεατή. Για τον λόγο αυτό, ξεκινάει από έναν θερμό σκούρο, καστανοκόκκινο προπλάσμο και ανεβαίνει σε ψυχρά ανοιχτά γκριζοπράσινα φωτίσματα – λάματα. Το φως το τοποθετεί αντίρροπα της κίνησης του σώματος και ομόρροπο της κίνησης των δυνάμεων φυγής, που σε συνδυασμό με τον «σχετικό» προοπτικό σχεδιασμό, κινεί τη μορφή από την ζωγραφική επιφάνεια προς τον χώρο του θεατή. Ενώ όπως είδαμε στα ενδύματα των ιεραρχών αποφεύγει την εσωτερική ανάλυση της φόρμας, εδώ η γραμμή αναλαμβάνει κυρίαρχο ρόλο στο πλάσιμο της μορφής. Χρησιμοποιεί τεθλασμένες γραμμές, αναλύοντας τις καμπύλες σε μικρότερες ευθείες, προκειμένου να αποδώσει την κίνηση, εκφράζοντας έτσι τη λογική των βυζαντινών για ανάλυση και ανασύνθεση των στοιχείων που αποτελούν μία μορφή⁴⁶¹.

Θέλοντας προφανώς να εξάρει τον Απόστολο Παύλο ως την κυρίαρχη μορφή, όχι μόνο της παράστασης αλλά και του ναού, την μεγεθύνει, τοποθετώντας την χαμηλά και διαγώνια, στο ύψος των ματιών του θεατή. Χρωματικά το θερμό σκούρο καστανοκόκκινο χρώμα της έρχεται σε δυνατή αντίστιξη με τα ψυχρά ανοιχτόχρωμα πράσινα λουλούδια και το γκριζογάλανο της θάλασσας, που επιτείνουν έτσι περισσότερο την προβολή της (εικ. 226).

3. Ο σχεδιασμός και η χρωματική δομή των προσώπων

Στο σύνολο της καλλιτεχνικής παραγωγής του Κοψίδη, η ανθρώπινη μορφή αποτέλεσε κεντρικό θέμα κυριολεκτικά και μεταφορικά. Βρίσκεται συνήθως στο μέσο της σύνθεσης, δίνοντας έναν ενεργητικό άξονα γύρω από τον οποίο τοποθετούνται όλα τα άλλα στοιχεία, μορφικά και χρωματικά. Αυτό που τον ενδιαφέρει περισσότερο δεν είναι η πιστή απόδοση των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών, όσο η καταγραφή των τυπικών αλλά και των δομικών χαρακτηριστικών των μορφών⁴⁶². Όπως ο ίδιος εξομολογείται: «Ο κάθε καλλιτέχνης διαλέγει ορισμένα σύμβολα, ορισμένα εκφραστικά μέσα, όχι τεχνητά αλλά ουσιαστικά. Διαλέγει δηλαδή ορισμένες μορφές που τον βοηθούν να προεκτείνει τον εαυτό του μέσα από αυτές...ο άνθρωπος είναι το Α και το Ω της ζωγραφικής μου. Το βασικό θέμα της τέχνης μου»⁴⁶³.

Το χρονικό διάστημα μεταξύ των ετών 1960 – 1976 ο ζωγράφος ανακαλύπτει και σταδιακά εξελίσσει το προσωπικό του ύφος. Τα πρόσωπα των αγίων που ιστορεί

⁴⁶¹ Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Γ. Κόρδης «Αυτό λοιπόν που επιτρέπει η τεθλασμένη είναι η δημιουργία σχέσεων και άρα επιτρέπει την επίτευξη ρυθμού, κάτι που είναι και το τελικό ζητούμενο της ζωγραφικής πράξης. Ο κύριος λοιπόν λόγος χρήσης της τεθλασμένης είναι, κατά τη γνώμη μας, η επιδίωξη του ρυθμού και ταυτόχρονα η επίτευξη καθαρότητας και σταθερότητας της φόρμας» (Κόρδης, *Εν ρυθμώ*, 30-31).

⁴⁶² Χρήστου, *Αφομοίωση*, 7-8.

⁴⁶³ Συνέντευξη του ζωγράφου στο περιοδικό «Κατοικία» 5, (Σεπτ-Νοεμ. 1981). Αναδημοσιεύεται στο : Ταμβάκη Αγγέλα (επιμ.) Ράλλης Κοψίδη, κατάλογος αναδρομικής έκθεσης, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου, Αθήνα 1989, 9.

στο ναό του Αγίου Παύλου απηχούν τις εικαστικές ανησυχίες και τις στυλιστικές μετατοπίσεις που καταγράφονται στο ζωγραφικό του έργο κατά τη χρονική αυτή περίοδο. Για παράδειγμα στο έργο «Μακεδονομάχος» του '65 (εικ. 227) αξιοποιεί στοιχεία της λαϊκής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής που τα αποδίδει με απλοϊκό ύφος. Η μορφή είναι δομημένη με αδρές πινελιές και απότομες μεταβάσεις από τα λαδοπράσινα του προπλασμού στις θερμές κίτρινες φωτεινόχρωμες αποχρώσεις της σάρκας και φέρνει έντονους πυρωδισμούς στις παρειές και το μέτωπο. Σχεδιασμένη σε στάση δυναμικής μετωπικότητας, η μορφή μας κοιτά κατενώπιον με έκπληκτο βλέμμα, που μαρτυρεί την ύπαρξη κάποιας ψυχικής κατάστασης και ζωής. Χαρακτηριστικά, η λεπτή λευκή γραμμή που ορίζει τα επιμέρους χαρακτηριστικά του προσώπου εντυπώνοντας την αίσθηση των περιγραμμάτων.

Στα έργα «Γυναίκα» (εικ. 228) και «Ζευγάρι» (εικ. 229) του '66 διακρίνονται στοιχεία του μοντερνισμού, όπως οι διασταυρούμενες πεταχτές πινελιές, οι αντιστίξεις των συμπληρωματικών χρωμάτων καθώς και το μαλάκωμα της αυστηρότητας των περιγραμμάτων που λειτουργούν πλέον όχι ως γραμμικά στοιχεία, αλλά ως γεωμετρικές φόρμες που συμπλεκόμενες αποδίδουν τη δομή και την πλαστικότητα των μορφών. Στη συνέχεια επιχειρεί και κατορθώνει να συναιρέσει στοιχεία από όλες τις περιόδους φτάνοντας ουσιαστικά σε μια καθαρά προσωπική έκφραση, απομακρυνόμενος από το κλίμα και τις διατυπώσεις των δασκάλων. Τη στυλιστική συγγένεια με τις μορφές των αγίων που θα ιστορίσει στο Σαμπεζό μπορούμε να διακριθώσουμε σε έργα όπως «Μακεδονομάχος» του '73 (εικ. 230), «Σιωπηλή πατρίδα» του '74 (εικ. 231), στο πολύπτυχο με δεκαπέντε πρόσωπα εμπνευσμένα από τους κατοίκους της Ξάνθης του '73 (εικ. 232), όπως και στην ελαιογραφία με τίτλο «Λαχαναγορίτης» του '74 (εικ. 233).

Τα πρόσωπα των αποστόλων στην παράσταση της Ανάληψης είναι σχεδιασμένα σε στάση τριών τετάρτων με κλίση προς τα επάνω. Αν και είναι τοποθετημένα εγκάρσια πάνω στη ζωγραφική επιφάνεια και έτσι έχουν διαλεκτική σχέση με αυτήν, εξαιτίας του ότι τα επιμέρους χαρακτηριστικά του προσώπου διατίθενται πάνω σε κάθετους και οριζόντιους άξονες και όχι καμπύλους, τα καθιστά λιγότερο κινητικά. Όσον αφορά στα χαρακτηριστικά του προσώπου, διατηρεί τις μακριές και λεπτές μύτες και τα καθαρά σκουρόχρωμα ασιδωτά φρύδια χωρίς ιδιαίτερες συσπάσεις, απαλλάσσοντας έτσι τις μορφές από την έκφραση ψυχολογικών καταστάσεων. Χαρακτηριστικός είναι ο τρόπος απόδοσης των ματιών. Το πάνω βλέφαρο γράφεται με σκουρότερο του προπλασμού χρώμα. Την ίριδα του ματιού την κάνει σκούρα, σχεδόν μαύρη και στρογγυλή, στο κέντρο της οποίας τοποθετείται με λευκή αντί για μαύρη στρογγυλή πινελιά η κόρη. Μετά βάζει το «ασπράδι» του ματιού με άσπρη πινελιά που εφάπτεται στην περιφέρεια της ίριδας. Χρησιμοποιεί μία σοφή και οικονομική τεχνική, όπου η περιφέρεια της ίριδας δεν γράφεται με συγκεκριμένη σκουρότερη γραμμή, αλλά προκύπτει από την τονική αντίθεση του σκούρου προπλασμού και της άσπρης πινελιάς. Έτσι δημιουργεί ιδιαίτερα σχήματα και γραμμές του ματιού τα οποία έχουν ως συνέπεια την εκφραστική του βλέμματος που είναι διαφορετική από την αμιγώς «ανατομική» του

ματιού⁴⁶⁴, που όμως φαίνεται να τον απασχολεί σε άλλες μορφές, όπως του Παντοκράτορα καθώς θα δείξουμε στη συνέχεια.

Μια άλλη ιδιαιτερότητα των προσώπων είναι το σχήμα τους. Ενώ το σύνολο των προσώπων που σχεδιάζει έχουν οβάλ σχήμα, στο Σαμπεζύ για λόγους προφανώς ρυθμικής ένταξης των μορφών στο γεωμετρικό δομημένο περιβάλλον – τοπίο στο οποίο ανήκουν, σπάει το οβάλ περίγραμμά τους σε γωνιώδη σχήματα. Αυτό τον οδηγεί σε ανάλογες εικαστικές λύσεις και στην εσωτερική ρυθμική οργάνωση των σαρκωμάτων που και αυτά είναι τοποθετημένα με τη μορφή γεωμετρικών σχημάτων και μάλιστα διακεκριμένων μεταξύ τους. Στη βυζαντινή ζωγραφική τα σάρκινα μέρη και κυρίως τα πρόσωπα πλάθονται με έναν ιδιαίτερο τρόπο σε σχέση με όλα τα άλλα μέρη της εικόνας. Ενώ δηλαδή παντού η μετάβαση από έναν τόνο στον ανοιχτότερο γίνεται κλιμακωτά και ευδιάκριτα, όπου κάθε τόνος είναι σαφώς οριοθετημένος, στα σαρκώματα δεν ακολουθείται αυτή η διαδικασία. Στα σάρκινα μέρη δεν ακολουθούν την κλιμακωτή αυτή ανέλιξη των τοπικών χρωμάτων και καταφεύγουν στο sfumato, στην τεχνική δηλαδή της διάχυσης ενός χρώματος μέσα στο άλλο, ώστε να χάνονται τα όρια της υπερκείμενης φόρμας. Το πέρασμα δε αυτό το πετυχαίνουν με διάφορους τρόπους και μεθόδους ⁴⁶⁵. Στις μορφές των αποστόλων λειτουργεί αντίστροφα, απλοποιεί τις φόρμες, διαχέοντας το χρώμα στα ενδύματα και σχηματοποιεί τα σαρκώματα των προσώπων, όχι για λόγους πρωτοτυπίας, αλλά κυρίως χάριν της λειτουργικότητας των μορφών. Σκεπτόμενος ως ζωγράφος, πέρα από μονισμούς και έτοιμα συνταγολόγια, αναζητά κατά περίπτωση τις καταλληλότερες εικαστικές λύσεις. Όπως για τα ενδύματα, έτσι και για τα πρόσωπα εκκινεί από το τι βρίσκεται πίσω από αυτά. Έτσι, επάνω στα ψυχρά, μονοχρωματικά φωτοστέφανα αντιπαραβάλλει τους θερμούς χρωματικούς τόνους των προσώπων. Οι προπλασμοί έχουν απόχρωση καστανόχρωμη μέσης τονικής αξίας (εικ. 234). Με ένα χρώμα ψυχρότερο του προπλασμού από όχρα και λευκό σχεδιάζει τα ανατομικά χαρακτηριστικά του προσώπου, δημιουργώντας τριγωνικές και κυκλικές κατά περίπτωση φόρμες. Για την απόδοση του όγκου και της πλαστικότητας εκμεταλλεύεται την κίνηση της πινελιάς και την ημιδιαφάνεια του χρώματος. Στα πιο φωτεινά και εξέχοντα σημεία,

⁴⁶⁴ Ο π. Στ. Σκλήρης εντοπίζει ανάλογους τρόπους χειρισμού στην κατασκευή των ματιών στις τοιχογραφίες των Ασπραπάρων στον Άγιο Νικήτα και Στάρο Ναγκορίτσινο (1320), καθώς και στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό, κάνοντας λόγο για «μπρεσιονιστικό σχέδιο που δεν υπάρχει ως γραμμή». Αναφέρεται δε στις καθαρά πλαστικές αξίες αυτού του τρόπου ζωγραφίσεως του ματιού, σημειώνοντας ότι: «Αν για το αρχαίο περίοπτο γλυπτό το μάτι ήταν ένα από τα ανατομικά στοιχεία του προσώπου, για τη βυζαντινή ζωγραφική, με την απλότητα και την αφαίρεσή της, γίνεται εργαλείο εκφραστικό για τον ζωγράφο. Δημιουργεί ρυθμό με γραμμές που κινούνται σχετικά ελεύθερα ως προς την ανατομική φυσιοκρατική αρμονία και δημιουργούν ένα είδος εξπρεσιονιστικής ζωγραφικής, πολλούς αιώνες πριν από το κίνημα του δυτικού εξπρεσιονισμού του 20^{ου} αι.» (Σκλήρης, Φωτοσκίαση, 80-83).

⁴⁶⁵ Τους λόγους για τους οποίους οι βυζαντινοί ζωγραφίζουν έτσι τα πρόσωπα, δεν τους γνωρίζουμε με σαφήνεια. Ο Γ. Κόρδης θεωρεί ως πιθανή εξήγηση ότι: «Ενώ στα ενδύματα η απομάκρυνση από τη φυσική μορφή δεν ενοχλεί ιδιαίτερα, καθόσον δεν επιζητείται κάποια συγκεκριμένη ομοιότητα, στα πρόσωπα τα κριτήρια είναι διαφορετικά. Εδώ η ομοιότητα είναι ζητούμενο και επομένως δεν υπάρχει η δυνατότητα πλήρους απομάκρυνσης από τη «φυσικότητα» και το άνοιγμα σε μια περισσότερη αφαιρετική μορφή. Για το λόγο αυτό ίσως οι βυζαντινοί πρόσωπα ακολούθησαν την κλασική παράδοση για το πλάσιμο, ενώ στα ενδύματα προτίμησαν την αντικλασική – εξπρεσιονιστική παράδοση της ύστερης αρχαιότητας» (Κόρδης, *Αυγοτέμπερα*, 300, υπ.23.).

όπως τη μύτη, τους κροτάφους και τα ζυγοματικά, επανέρχεται, τονίζοντάς τα με λευκές νευρικές πεταχτές πινελιές που ακολουθούν την κίνηση της φόρμας, προβάλλοντας προς τα έξω τη μορφή. Τα σημεία που τοποθετεί το φως, αλλά και οι πράσινες ψυχρές σκιές που τοποθετεί στην στενή λιγότερο φωτισμένη πλευρά των προσώπων δείχνουν ότι υπεννίσεται την ύπαρξη πηγής εξωτερικού φωτός, ερχόμενον από πάνω και αριστερά. Αυτό επιβεβαιώνεται από τον τρόπο που φωτίζει τα πρόσωπα της δεξιάς ομάδας των αποστόλων, όπως για παράδειγμα συμβαίνει στη μορφή του αποστόλου Παύλου (εικ. 235). Με βάση τη βυζαντινή πρακτική θα έπρεπε να φωτίζεται η φαρδιά δεξιά πλευρά του προσώπου που βρίσκεται πλησιέστερα προς το θεατή, προκειμένου να κινηθεί προς αυτόν, ώστε το φως να είναι αντίρροπο της κίνησης της μορφής. Αντίθετα, εδώ ο ζωγράφος φωτίζει τη στενή και λιγότερο λογικά φωτισμένη πλευρά, τονίζοντας μάλιστα στην ερριμμένη πράσινη σκιά της μύτης. Όσον αφορά στο πλάσιμο των μαλλιών και των γενειών επίσης δεν ακολουθεί πιστά τον βυζαντινό τρόπο, όπου εσωτερικά πλάθονται, προκειμένου να έχουν κοινό λόγο που να ακολουθεί το πρόσωπο κατά το ρυθμό του. Ο Κοψίδης γίνεται εξαιρετικά λιτός. Απλώνει αρχικά ημιδιάφανους προπλασμούς, χρωματισμένων γκριζών για τα ηλικιωμένα και καστανόμαυρους για τα νεανικά πρόσωπα. Η διαφάνεια αυτή του χρώματος, που επιτρέπει να φανεί το υποκείμενο χρώμα του καστανόχρωμου προπλασμού του προσώπου ήδη προσδίδει έναν πρώτο βαθμό πλαστικότητας. Στη συνέχεια με το ίδιο χρώμα, το οποίο κάνει πιο καλυπτικό, επανέρχεται και πλάθει το τοπικό χρώμα, γράφοντας μαλακά την περιφέρεια της κάθε φόρμας, χωρίς την προσθήκη επιπλέον λαμμάτων. Παρά την απλότητα εκτέλεσής τους, ο σχεδιασμός τους συμβάλλει κατά πολύ στο ρυθμό της μορφής. Το περίγραμμά τους δεν παρουσιάζει διακοπές, αφού οι μεταβάσεις είναι ήσυχες και διατηρούν τη ροή της κίνησης. Εσωτερικά οι φόρμες αναλύονται και με την κατάλληλη σχέση των μικρότερων γραμμών δίνεται η κίνηση και η αναφορά του σχήματος στον θεατή, αφού πλάθονται με την προοπτική χρήση της πινελιάς κινούμενης εγκάρσια πάνω στην επιφάνεια.

Τους οκτώ Πατριάρχες τους ιστόρησε με ανάλογο τρόπο, με κάποιες όμως διαφοροποιήσεις, κυρίως χρωματικές. Όλες οι μορφές είναι σχεδιασμένες σε στάση δυναμικής μετωπικότητας, δηλαδή είναι ασύμμετρα τοποθετημένες πάνω στον κάθετο άξονα, δίνοντας έτσι την αίσθηση της κίνησης από τη ζωγραφική επιφάνεια προς τον θεατή.

Ο άγιος Ιωάννης ο νηστευτής στήνεται μετωπικά με δυναμικό τρόπο. Καθώς το κεφάλι κινείται προς τα δεξιά, το αριστερό μέρος του προσώπου διευρύνεται, ενώ το βλέμμα έχει αντίθετη κίνηση με αυτήν του κεφαλιού (σχ. 42). Υπάρχουν δηλαδή δύο αντίρροπες δυνάμεις – κινήσεις που εξισορροπούνται, δημιουργώντας μία κατάσταση δυναμικής ισορροπίας. Το πρόσωπο τείνει να κινηθεί αλλά είναι πάντα εδώ, κι ενώ είναι πάντα εδώ τείνει διαρκώς να κινηθεί. Εκτός από την κίνηση της κεφαλής και του βλέμματος στη δημιουργία της δυναμικής αυτής κατάστασης συμβάλλει και το χρώμα, το οποίο ακολουθεί τη βυζαντινή χρωματική παράδοση, αλλά με τον ιδιαίτερο τρόπο του Κοψίδη. Το χρώμα είναι η βασική ύλη με την οποία χτίζει τις μορφές. Παράλληλα με τα γαιώδη – ώχρες, σιέννες, όμπρες – προκειμένου να πλάσει τον όγκο και να αυξήσει τη χρωματικότητά τους, κάνει

χρήση καθαρών χρωμάτων, όπως κίτρινο, πορτοκαλί και μπλέ κοβαλτίου. Κατά κανόνα εκκινεί από έναν θερμό καστανοκόκκινο μέσου τόνου προπλασμό και ανεβαίνει σε ψυχρά ανοιχτά σαρκώματα που φτάνουν ως το λευκό ψιμύθι, όπως στις μορφές των αγίων Γρηγορίου του Θεολόγου και Ιωάννη του Χρυσοστόμου (εικ. 236-237). Αυτό που δίνει μεγάλη ιδιαιτερότητα σε αυτές τις μορφές είναι τα έντονα γωνιώδη περιγράμματα, και οι ποικίλες αντιπαραθέσεις θερμών - ψυχρών και συμπληρωματικών χρωμάτων που τους προσδίδουν ταυτόχρονα ενότητα και συνθετότητα. Ενώ δηλαδή από κοντά τα γεωμετρικά αυτά σχήματα που λαμβάνουν οι εσωτερικές φόρμες μοιάζουν μερικές φορές αποκομμένα, σαν να αποσπώνται βίαια από τον υποκείμενο προπλασμό, από μακριά οι αντιπαραθέσεις υπερβαίνονται και μοιάζουν συμφιλιωμένα και ενωμένα μέσα στη μοναδικότητα της ύπαρξής τους.

Προκειμένου για τα μαλλιά και τα γένια δεν τα δουλεύει σε όλα τα πρόσωπα με τον ίδιο τρόπο. Στον άγιο Στάχυ (εικ. 238) πλάθει τον όγκο τους προς τα κάτω με σκούρες μαύρες πινελιές και τα φωτίζει με γκριζογάλανα λάμματα ενώ στο μύστακα και τα μαλλιά τοποθετεί αντίθετα θερμά πορτοκαλί φωτίσματα. Στους αγίους Νικόλαο μυστικό και Ταράσιο (εικ. 239-240) δεν προχωράει στο εσωτερικό πλάσιμο προκειμένου να τους δώσει όγκο, αλλά αρκείται στο να γράψει το εξωτερικό τους περίγραμμα με θερμή σιέννα ψημένη και ψυχρό μπλε κοβαλτίου αντίστοιχα. Ενώ όλα τα πρόσωπα μοιάζουν να είναι ίδια, ταυτόχρονα το κάθε πρόσωπο είναι ξεχωριστό με την προσθήκη μικρών λεπτομερειών, όπως μια σκούρα πινελιά που τονίζει το βάθος της κόγχης του ματιού, μια γαλάζια σκιά στη μύτη, ή ένα αντιφέγγισμα που χωρίζει δύο ισότονες φόρμες μεταξύ τους.

Την κάθε εικαστική μορφή την αντιμετωπίζει συνολικά και όχι αποσπασματικά. Αντιμετωπίζεται ως όλο και όχι ως συρραφή επιμέρους στοιχείων που συναντώνται εξωτερικά, αποφεύγοντας έτσι ένα από τα σοβαρά προβλήματα που συναντάμε συχνά στις σύγχρονες εικόνες, τη χρωματική αποσπασματικότητα⁴⁶⁶. Στην ενιαία χρωματική ατμόσφαιρα συμβάλλει ενεργά και το ατμοσφαιρικό πλάσιμο που έχει ο φωτοστέφανος με χρώματα συγγενικά με αυτά της εκάστοτε μορφής, ώστε το πρόσωπο μοιάζει σαν να αναδύεται και όχι να αποσπάται βίαια από τη ζωγραφική επιφάνεια. Τον ίδιο συνδυαστικό ρόλο μορφών και κάμπου διαδραματίζουν και οι χρωματικές επιλογές των πτεροειδών σπερματομορφών σχημάτων.

Στις κυρίαρχες μορφές του Παντοκράτορα, του Μεγάλου-Αρχιερέα και της Θεοτόκου στη σκηνή της Ανάληψης διαφαίνεται η προσπάθεια του Κοψίδη να υπάρξει πέρασμα σε μια ζωγραφική, όπου το φως, ως στοιχείο προερχόμενο από εξωτερική πηγή, καθορίζει την πλαστικότητα των δομικών στοιχείων του προσώπου. Η τάση αυτή για μια πιο φυσιοκρατική απόδοση των μορφών είναι εμφανής στα ζωγραφικά του έργα από το 1975, όπως για παράδειγμα στο έργο

⁴⁶⁶ Όπως ορθά επισημαίνει ο Γ. Κόρδης «Στις παλιές βυζαντινές εικόνες, για πολλούς και διάφορους λόγους, σπανίως συναντάται το πρόβλημα της χρωματικής αποσπασματικότητας. Αντιθέτως υπάρχει θαυμαστή συνήθως συνάντηση και αλληλοπεριχώρηση των τοπικών χρωμάτων για την επίτευξη ενός υπέρροχου ρυθμικού αποτελέσματος. Βεβαίως, αυτό δε συναντάται πάντοτε και παντού με την ίδια επιτυχία, αλλά κατά κανόνα, ίσως και λόγω της λιτότητας της χρωματικής γκάμας των βυζαντινών, δεν έχουμε μεγάλες αποτυχίες και κραυγαλέα αποτελέσματα», (Κόρδης, *Αυγοτέμπερα*, 254-255, υπ.12).

«Γυναίκα με μαντήλι» (εικ. 241) και η οποία θα επικρατήσει στα έργα των επόμενων δεκαετιών, όπως ενδεικτικά μπορούμε να δούμε στα έργα «Αυτοπροσωπογραφία» του '79 (εικ. 242), και «Το πατρικό μου σπίτι» του '88 (εικ. 243).

Η στυλιστική συγγένεια ανάμεσα στο πρόσωπο της Θεοτόκου και της «Γυναίκας με μαντήλι», όπως μπορούμε να διακρίνουμε και στην (εικ. 244) είναι εμφανής. Το πρόσωπο της Θεοτόκου είναι στημένο μετωπικά πάνω σε κάθετους και οριζόντιους άξονες. Η πηγή φωτός που έρχεται από αριστερά είναι αυτή που υποδεικνύει στο ζωγράφο τη θέση και το σχήμα των σαρκωμάτων. Έτσι φωτίζει δυνατά με άχρα και λευκό τα σημεία που βρίσκονται πλησιέστερα στην πηγή του φωτός, ενώ τα δεξιά και απομακρυσμένα τα αφήνει σχεδόν αφώτιστα. Ενώ κατά τον βυζαντινό τρόπο τα σαρκώματα εκκινούν από το κέντρο και αφήνουν στην περιφέρεια ακάλυπτο τον προπλασμό του προσώπου να λειτουργεί ως σκιά, ο Κοψίδης τα τοποθετεί αντίστροφα στην περιφέρεια της φόρμας. Η αυστηρή μετωπικότητα, το πλάσιμο των σαρκωμάτων που είναι σχετικά νωθρό, χωρίς νεύρο και εσωτερική κίνηση, σε συνδυασμό με το βλέμμα που δεν έχει κάποια συγκεκριμένη κατεύθυνση και μοιάζει να κοιτάζει στο κενό, κάνουν τελικά το πρόσωπο να μένει ακίνητο ωσάν να ζει στις δικές του χωροχρονικές διαστάσεις, προσκολλημένο στη ζωγραφική επιφάνεια του τοίχου και σχετικώς απόμακρο ως προς τον θεατή.

Αναφορικά με το πρόσωπο του Χριστού Μεγάλου-Αρχιερέα (εικ. 245) τον εικονίζει σε στάση δυναμικής μετωπικότητας με λυμένα μαλλιά, μακριά και λεπτή μύτη και σε αντίθεση με όλες τις άλλες μορφές διατηρεί το οβάλ σχήμα του προσώπου. Το φως κι εδώ έρχεται από τα αριστερά, ενώ τα πλασίματα του προσώπου είναι πιο μαλακά και δεν έχουν τα έντονα γεωμετρικά σχήματα, όπως οι μορφές των Ιεραρχών. Χαρακτηριστική είναι και η ερριμένη σκιά της μύτης, που φτάνει από τη δεξιά πλευρά ως τον μύστακα, σαν μια ενιαία σκοτεινή ταινία που κόβεται απότομα με τις ζωνρές αντιθέσεις ανάμεσα στο φως και τη σκιά, η μορφή αποκτά πλαστική απόδοση περισσότερο έντονη, ενώ με τη βοήθεια της διακριτικής χρήσης της γραμμής για τα περιγράμματα και τα χαρακτηριστικά, το πρόσωπο αποκτά χαρακτήρα, θα λέγαμε, γλυπτικό. Στην πλαστικότητα της γραμμής συμβάλλουν και τα μαλλιά, που είναι πλασμένα με ωραίες αντιστίξεις των θερμών πορτοκαλί φωτισμάτων πάνω στο λαδοπράσινο του προπλασμού.

Η πλέον χαρακτηριστική μορφή της όλης εικονογράφησης είναι ο Παντοκράτορας του «τρούλου» (εικ. 246). Τα μορφικά χαρακτηριστικά του Χριστού θα λέγαμε πως συγγενεύουν με εκείνα του περίφημου ψηφιδωτού της κόγχης της αφίδας του ιερού βήματος του καθολικού της ιεράς μονής Σινά (μέσα 6^{ου} αιώνα)⁴⁶⁷, όπως, η αυστηρή μετωπικότητα, τα λυμένα μαλλιά, τα μεγάλα εκφραστικά μάτια καθώς και το βαθυγάλανο χρώμα του κάμπου. Φυσικά, ο Κοψίδης καταφέρνει να αποδώσει με τον δικό του μοναδικό τρόπο την εικόνα του Χριστού. Αν και το πρόσωπο του Κυρίου είναι συμμετρικά τοποθετημένο πάνω στον κάθετο άξονα που χωρίζει τη μορφή, γεγονός που το κάνει να μοιάζει αδρανές,

⁴⁶⁷ Weitzmann, Ψηφιδωτά, 61-67, εικ. 1.

τα δυνατά φωτίσματα και το βλέμμα, που είναι τοποθετημένα αντίρροπα της κίνησης της κεφαλής, το βγάζουν από την αδράνεια, προσδίδοντάς του κίνηση και ενέργεια, που απορρέει από την επιφάνεια του τοίχου προς τον χώρο του θεατή. Στην ίδια μορφή συναιρούνται στοιχεία και των δύο στυλιστικών τάσεων που συναντάμε στο Σαμπεζύ. Από τη μία η τάση για στυλιζάρισμα με τη χρήση κλειστών γεωμετρικών περιγραμμάτων και από την άλλη η «γλυπτική» απόδοση της πλαστικότητας δια του φωτός, που προσπίπτοντας πάντοτε από τα αριστερά φωτίζει τα εξέχοντα ανατομικά στοιχεία του προσώπου με την ανάλογη κίνηση της πινελιάς. Τη φυσιογνωμία του Παντοκράτορα καθιστούν ιδιαίτερη η πλούσια κόμη, που απλώνεται στους ώμους σε κυματιστούς βοστρύχους και η τάση για φυσιοκρατική απόδοση των οφθαλμών όπου διακρίνει κανείς το «γυάλισμα» και την υγρασία του λευκού χιτώνα του ματιού.

Με τα όσα πιο πάνω εκθέσαμε, μπορούμε να συνάγουμε τα εξής: Ο Κοψίδης ως έντεχνος ζωγράφος συνειδητά διαμορφώνει και προτείνει την προσωπική του εκδοχή έναντι της βυζαντινής ζωγραφικής στην οποία ανακεφαλαιώνει τις κατακτήσεις της παράδοσης, φτάνοντας σε μία σύγχρονη εικαστική δημιουργία με προσωπικό χαρακτήρα και εκκλησιαστικό ήθος. Τα πρόσωπα των αγίων που ιστορεί έχουν την οικειότητα του παλαιού και το ξάφνιασμα που προκαλεί το νέο. Το αίσθημα αυτό παράγεται κατά τη γνώμη μας από την ίδια την πρόθεση του ζωγράφου να επικοινωνήσει με το εκκλησιαστικό σώμα, όχι με τη δημιουργία μιας νέας ιδιωτικής εικαστικής γλώσσας, αλλά προτείνοντας την ανάπλαση του παραδοσιακού ύφους των εικόνων, προσλαμβάνοντας στοιχεία και από εξωβυζαντινές εικαστικές πηγές. Είναι σχεδόν αναπόφευκτο σε τέτοιου είδους προσπάθειες να μην παρεισφρήσουν και στοιχεία που ενδεχομένως ξενίζουν ή και αποστασιοποιούν την εικόνα από τις χωροχρονικές διαστάσεις του ναού, όπως η χρησιμοποίηση εξωτερικής πηγής φωτός ή η εγκατάλειψη της ρυθμικής εσωτερικής ανάπτυξης των σαρκωμάτων σύμφωνα με το βυζαντινό τρόπο που επιχειρεί ο Κοψίδης. Το θέμα είναι ότι αν δει κανείς αυτές τις εικαστικές παρεμβάσεις μεμονωμένα, τότε κινδυνεύει να χάσει την πραγματική ζωγραφική ενότητα που διαθέτουν οι μορφές εντός του εικονογραφικού συνόλου. Πράγματι, όπως ήδη έχουμε επισημάνει, σε κάποιες περιπτώσεις οι μορφές παρουσιάζουν ένα είδος «μετεωρισμού» κινδυνεύοντας να χάσουν τη βασική ιδιότητα της εικόνας της ορθόδοξης εκκλησίας που είναι η ζωντανή σχέση και η παρουσία της ενώπιον των θεατών. Παρά τις όποιες αρνητικές πλευρές θεωρούμε ως εξαιρετικά γόνιμη την προσπάθεια του να ανοίξει έναν διάλογο μεταξύ της προϋπάρχουσας εικονογραφικής παράδοσης με τη σύγχρονη τέχνη, χωρίς μάλιστα να οδηγηθεί στην κατάλυση της ιστορικότητας των προσώπων την οποία με σεβασμό διαφύλαξε στην ιστορία του Αγίου Παύλου.

4. Ο ζωγραφικός χώρος – τοπίο

Στο επίπεδο της εικαστικής απόδοσης του χώρου – τοπίου ο Κοψίδης επιχειρεί πραγματικά μιά «επανάσταση». Σε συνέντευξή του το 1978 σχετικά με

τον τρόπο που λειτούργησε σαν ζωγράφος στην προκειμένη περίπτωση, ομολογεί: «Η κύρια σκέψη μου ήταν να δω τι ενοχλεί στην παράδοση ή μάλλον τι είναι συμβατικό ή απλώς επανάληψη. Σκέφτηκα ότι έπρεπε να δω το θέμα κυρίως σαν εικαστικός καλλιτέχνης, ώστε να αποφύγω τις παρωπίδες που μας φόρεσε μέχρι τώρα η νυσταγμένη συνέχεια της δήθεν παράδοσης στην Ελλάδα. Γιατί, η τυφλή και πιστή αντιγραφή είναι πνευματικός θάνατος και έβλεπα πιο καθαρά ότι το σύνολο σχεδόν της ζωγραφικής που μπαίνει μέσα στις ελληνικές εκκλησίες το χαρακτηρίζει πνευματική οκνηρία, κατάπτωση και προσπάθεια να γεμίσουν οι τοίχοι από ανάξιους, δήθεν ζωγράφους που ξεπουλάνε το ιερό όνομα της ζωγραφικής. Κι εγώ, δυστυχώς, έκανα τα ίδια πράγματα επί χρόνια, και ίσως είναι μία μικρή δικαιολογία για μένα το ότι δεν είχα άλλο τρόπο για να ζήσω, αφού για να ζωγραφίσω μια εκκλησία έπρεπε να υποταχθώ στις απαιτήσεις της επίσημης ελλαδικής εκκλησίας, οι οποίες είναι «αντιγράφετε – αντιγράφετε» και τίποτε άλλο. Λυπάμαι τώρα που βλέπω ένα έργο πίσω μου και δεν το πιστεύω πια. Έβλεπα, λοιπόν, ότι έπρεπε να αποφύγω το φορμαλισμό των νεοβυζαντινών. Ήθελε τόλμη το πράγμα και γνώριζα τις επιπτώσεις»⁴⁶⁸. Από τα λεγόμενά του συμπεραίνουμε ότι βασικό κριτήριο για το Κοψίδη είναι η ειλικρίνεια του δημιουργού και η καθαρότητα των προθέσεών του που οδηγεί κατ'ανάγκη στη δημιουργία έργου ιδιοπρόσωπου που επιδέχεται πολλαπλές αναγνώσεις.

Με τη νέα αντίληψη περί χώρου που προτείνει στο Σαμπεζύ δεν καλύπτονται πλέον όλες οι επιφάνειες του ναού, αλλά εντάσσονται σε μερικές δυναμικές ενότητες. Το πλεονέκτημα αυτής της επιλογής είναι ότι ο χώρος «αναπνέει», αναδεικνύοντας τις αρχιτεκτονικές καμπύλες του ναού και ταυτόχρονα δίνει τη δυνατότητα στο ζωγράφο να εκμεταλλευτεί τον άδειο χώρο για τη δημιουργία σχημάτων, που στην περίπτωση της σκηνης της Ανάληψης, λαμβάνουν και ένα «συμβολικό» περιεχόμενο. Άλλες ιδιαιτερότητες είναι ότι περιορίζει στο ελάχιστο τις επιγραφές, στοιχείο σταθερό σε όλη την προγενέστερη εικονογραφική παράδοση, προκειμένου τα θεολογικά και εικαστικά σύμβολα να ισχυροποιηθούν ακόμη περισσότερο στα μάτια των θεατών και διότι ακόμη τα καθαρά ζωγραφικά μέσα είναι κι αυτά μία γλώσσα που μπορεί να εκφράσει αρκετά εύγλωττα τις ευαγγελικές αλήθειες⁴⁶⁹. Το ίδιο και για τα διακοσμητικά στοιχεία (ταινίες κτλ.) πιστεύει ότι και αυτά είναι δυνατόν να εξαλειφθούν ολοσχερώς σχεδόν. Σε αντικατάστασή τους έρχεται πλέον η ίδια η εικονογραφία, η οποία εξάλλου είναι γεμάτη από διακοσμητικά στοιχεία, αλλά όμως ενσωματωμένα μέσα στις αγιολογικές ενότητες και όχι ανεξάρτητα για να γεμίσουν απλά μία κενή επιφάνεια⁴⁷⁰. Αρχικά πάντως είχε σχεδιάσει διακοσμητικές ταινίες μεταξύ των συνθέσεων, με γεωμετρικά μοτίβα και αυτοσχέδιες σφραγίδες, που εναρμονίζονται πλήρως με το όλο ύφος της εικονογράφησης του ναού (εικ. 247).

Ανέκαθεν το διακοσμητικό στοιχείο, όπως έχουμε δείξει, διαδραμάτιζε καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση του συγκεκριμένου ύφους που εκπέμπει το έργο του Κοψίδη. Το ίδιο θεωρούμε ότι συμβαίνει και στον Άγιο Παύλο, με τη διαφορά

⁴⁶⁸ Κοψίδης, εφημ. Θεσσαλονίκη (8 Φεβρ. 1978).

⁴⁶⁹ Κοψίδης, *Υπόμνημα*, 21-22.

⁴⁷⁰ Κοψίδης, *Υπόμνημα*, 22.

ότι τώρα τα διακοσμητικά στοιχεία εντάσσονται οργανικά μέσα στις συνθέσεις, πλάθοντας ουσιαστικά το χώρο, έτσι ώστε να μπορεί να υποδεχθεί τις μορφές και τα γεγονότα των ευαγγελικών σκηνών. Επαναλαμβάνει δηλαδή, αλλά με άλλες προϋποθέσεις, αυτό που γνωρίζει πολύ καλά να κάνει, να επιμερίζει τις αρκετά μεγάλες επιφάνειες σε ζώνες με τη βοήθεια των διακοσμητικών στοιχείων που εντάσσονται πλέον μέσα, και όχι γύρω από το «τοπίο» ή τα όρια των συνθέσεων. Επιπροσθέτως, χάριν της ενότητας και της επίτευξης ενός εικονογραφικού αδιάσπαστου συνόλου, οι συνθέσεις δεν έχουν καθορισμένα όρια, αλλά ενώνονται βαθμιαία και ομαλά με το λευκό κονίαμα του τοίχου.

Στην παράσταση της Ανάληψης το καθιερωμένο ορεινό τοπίο αντικαθιστούν τα πυραμιδοειδή σχήματα διαφορετικού μεγέθους, παρέχοντας μια αίσθηση προοπτικής που εναρμονίζεται με την αρχιτεκτονική ιδέα του «τρούλου» (εικ. 248-249). Παρατηρώντας από κοντά την εσωτερική τους δομή βλέπουμε ότι κανένα δεν είναι απόλυτα ίδιο με το διπλανό του. Μικραίνοντας σταδιακά απλοποιείται και η εσωτερική τους δομή. Έχουμε δηλαδή μία κίνηση από το μεγαλύτερο προς το μικρότερο και από το συνθετότερο προς το απλούστερο, όπως ακριβώς συμβαίνει και με τα κυρίαρχα σχήματα στα οποία περικλείονται οι άγγελοι, ώστε να δοθεί το επιθυμητό «βάθος» με μέσα που ο ίδιος ονομάζει «πνευματικά» και προς αποφυγή της νατουραλιστικής προοπτικής. Όπως μπορούμε να δούμε στις (εικ. 250-253) κρατάει την αναλυτική προσέγγιση και επιμερίζει τις μεγάλες φόρμες σε μικρότερες εικαστικές μονάδες, εγκαταλείπει όμως τη ρυθμική οργάνωση των βράχων πάνω σε χιαστί τεμνόμενους άξονες, που συνιστά βασικό κανόνα του βυζαντινού ζωγραφικού τρόπου. Φαινομενικά μοιάζει να λειτουργεί με μία «κυβιστική» λογική, οργανώνοντας τις επιμέρους φόρμες με την αντίστιξη ισότονων θερμών και ψυχρών χρωμάτων ή και με τις αντιθέσεις των συμπληρωματικών, όπως ενός θερμού κόκκινου του κεραμιδιού και ενός ψυχρού μπλε ultramarine, που μαζί με το λευκό και μαύρο, δίνουν μία μεγάλη γκάμα χρωματισμένων γκρίζων που συμβάλλουν στην επίτευξη της πλαστικότητας και της απόδοσης του όγκου, που είναι αρκετά αυξημένη σε σχέση με τις μορφές. Επίσης αναγνωρίζονται λύσεις με τις οποίες, τόσο ο Πικάσσο όσο και ο Μπρακ, επιλύουν το πρόβλημα της τρίτης διάστασης μέσω πλάγιων γραμμών, ενδεικτικών του βάθους και καμπύλων προς ανάδειξη του όγκου «επαναφέροντας δηλαδή πάνω στο επίπεδο αυτό που δίνεται ως βάθος και προεξοχή»⁴⁷¹. Αν δεχτούμε τον ορισμό που ο ίδιος ο Πικάσσο έχει δώσει για τον κυβισμό σαν «μία τέχνη που ασχολείται πρώτ'απ'όλα με τα σχήματα», προσθέτοντας ότι «όταν πραγματοποιηθεί ένα σχήμα, βρίσκεται εκεί για να ζήσει τη δική του ζωή»⁴⁷², τότε από τη δουλειά του Κοψίδη απουσιάζει η ουσία της κυβιστικής εικαστικής λογικής και μπορούμε να κάνουμε λόγο μόνο για εξωτερικές ομοιότητες με ανάλογες στυλιστικές λύσεις του κινήματος του κυβισμού⁴⁷³.

⁴⁷¹ Αργκάν, *Μοντέρνα*, 469.

⁴⁷² Ρηντ, *Ιστορία*, 86.

⁴⁷³ Ο Γ. Κόρδης υποστηρίζει πως ο εικαστικός στόχος της οργάνωσης της σύνθεσης δεν είναι ευανάγνωστος, «πρόκειται ίσως για μια διακοσμητική λύση που δεν δείχνει να υπηρετεί κάποιο οργανικό λειτουργικό ρόλο μέσα στη σύνθεση» Κόρδης, *Εικονογραφική*, 19-20.

Ο Κοψίδης κατά τη γνώμη μας, όσο κι αν απομακρύβεται από τα παραδοσιακά δεδομένα της ζωγραφικής του τοπίου, στην ουσία διατηρεί στοιχεία του βυζαντινού τρόπου, αφού χτίζει τις εικαστικές μονάδες ως ένα σύνολο στοιχείων που στη συνάντηση και σύνθεσή τους οδηγούνται σε μια οργανική ενότητα, σε μία κατάσταση δηλαδή κοινωνίας – συνύπαρξης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η κεντρική πυραμίδα της παράστασης (εικ. 254) όπου η γραμμή χρωματίζεται και το χρώμα παίρνει ποιότητες της γραμμής. Οι δυνατές αντιστίξεις του φωτός και της σκιάς, των θερμών και ψυχρών χρωμάτων ζωντανεύουν την επιφάνεια, ενώ όλα τα επιμέρους στοιχεία που την αποτελούν φαίνονται εναργώς. Τα «βουνά» αυτά δεν είναι απροσπέλαστα και συμπαγή. Αντίθετα, νιώθει κανείς ότι μπορεί να τ' ανέβει, αφού έχουν τη δική τους ιδιαίτερη κλιμάκωση, συμμετέχοντας ουσιαστικά στην οργάνωση του χώρου και της σύνθεσης. Το τοπίο στο Σαμπεζύ γίνεται ο τόπος συνάντησης του παραδοσιακού με το νέο, όπου συνδυάζονται στοιχεία της φαντασίας και του ρεαλισμού με την εικονογραφία, όχι μόνο θεματογραφικά, αλλά και σχεδιαστικά⁴⁷⁴.

Ο Κοψίδης σαν τον ιστό της αράχνης, υφαίνει έναν δικό του κώδικα, «σα γνήσιος μυστικοπαθής, που σου επιτρέπει να τον αποκρυπτογραφείς όταν εξοικειωθείς με το έργο του»⁴⁷⁵. Παράξενα σχήματα, μηχανικά και φανταστικά στοιχεία, αλλά και στοιχεία της φύσης, όστρακα, πουλιά, σαύρες, φίδια, αγκάθια κ.α. συνομιλούν με σχηματικές μορφές αγγέλων και σύγχρονων ανθρώπων που κρατούν σταυρούς και λάβαρα. Όλα αυτά τα ετερόκλητα στοιχεία επιχειρεί να τα ενοποιήσει σε μία τολμηρή προσωπική απόδοση του χώρου και του τοπίου, προσδίδοντάς του αναγωγικές και συμβολικές διαστάσεις. Η όσμωση των στοιχείων αυτών έχει φυσικά προηγηθεί στα ζωγραφικά του έργα, που πολλάκις διακοσμούσαν τις σελίδες του περιοδικού «Κάνιστρο» που εξέδιδε (εικ. 255). αλλά και στα κείμενά του μας αποκαλύπτει την προέλευση των παράδοξων σχημάτων, πώς δηλαδή μέσα από την παρατήρηση των απλών πραγμάτων που τον περιβάλλουν, ανάγεται σε άλλες εικόνες που ανασύρει μέσα από το υποσυνείδητό του: «Άλλοτε περνάνε από το μυαλό μου πράγματα εξαίσια. Σχήματα που τα βλέπω να διακλαδίζονται μέσα σε ένα τεράστιο χώρο σαν διακόσμηση υποθετική από κάποιο τελείως άγνωστο τέμενος, όπου λατρεύεται μία ακατανόητη θεότητα... Ο κόσμος συχνά μου φαίνεται πως μοιάζει με μιά επιγραφή που ακόμα δε μπορέσανε να την διαβάσουν. Τα σχήματά της τα περίτεχνα βλέπουμε μονάχα, χωρίς καθόλου να εννοούμε την κρυφή τους σημασία... Χρώματα μεταξύ τους αρμονικά έρχονται και πάνε και αλλάζουν σχήματα και μορφή, και θα' μουν τυχερός αν μπορούσα ένα

⁴⁷⁴ Ο Γ. Αναγνωστάκης πολύ εύστοχα θα γράψει για την εικονογράφηση του Αγίου Παύλου από τον Κοψίδη: «Με μια πρωτόφαντη εκφραστικότητα και νεωτεριστική διάθεση ζωγράφησε τον τρούλο και το εσωτερικό του ναού... Στις τόσο χαρακτηριστικές και καθαρά ιδιότυπες και προσωπικές μικρογραφικές σχεδιαστικές απεικονίσεις παρελαμβάνουν παραστάσεις που έχουν σχέση με τον σύγχρονο τεχνοκρατικό και οικονομικό πολιτισμό. Χωρίς βέβαια να αγνοεί το θρησκευτικό μέρος και τις απαιτήσεις της ρυθμολογικής και μορφολογικής σύνθεσης του αρχιτεκτονήματος. Οι εικονογραφικές αυτές παραστάσεις που είναι αξιοζήλευτο οροσημειακό κράμα, από θρησκευτικές απεικονίσεις και παραδόσεις του καθημερινού βίου προσδίδουν μία νέα αντίληψη και διάθεση στη μορφοποίηση και προβολή του Θείου, που συνδυάζεται με το κοσμικό σε μια αγαστή συνύπαρξη και συμφιλίωση μαζί του...» Αναγνωστάκης, περ. Ροτόντα (Ιαν. 1978).

⁴⁷⁵ Σπηλιάδη, εφημ. Καθημερινή (13-11-76).

τόσο δα κομματάκι τους να ζωγραφίσω....Έτσι, με τέτοια και με τέτοια περνάει η ζωή. Με χρώματα που κάποτε τα είδα και λόγια που τ'άκουσα, εκεί που ένας άλλος θα νόμιζε πως δεν έχει τίποτα για να δεις, ούτε για ν'ακούσεις. Εκεί, που καθένας βλέποντας το φεγγάρι, θα νόμιζε πως βλέπει μόνο το φεγγάρι ή αντικρύζοντας ένα σπίτι συνηθισμένο θα πάσχιζε να βεβαιώσει πως δεν είδε, παρά ένα σπίτι όπως όλα τ'άλλα, χωρίς να μπορεί να φανταστεί τα μυστήρια που κρύβονται μέσα στη γαλαζόμαυρη σκιά του. Χωρίς να μπορεί να καταλάβει πόσο η όψη του κόσμου είναι απατηλή, πόσο επικίνδυνες είναι οι απλουστεύσεις, κι ότι δεν είναι άλλο τίποτα από μία οθόνη, όπου επάνω της προβάλλει ο καθένας χωριστά το φιλμ του κύκλου της ζωής του, κι είναι ο μοναδικός του θεατής»⁴⁷⁶.

Αυτό το «προσωπικό γλωσσάριο» το κατέκτησε με πολύ κόπο, όπως ο ίδιος αναφέρει: «Γιατί αυτό, βέβαια, δεν το πετυχαίνει κανείς από τη μία μέρα στην άλλη». Προτιμά δε, να το ονομάζει «ποιητικό, λυρικό ρεαλισμό» που έχει «στοιχεία υπερρεαλιστικά χωρίς να ανήκει στον υπερρεαλισμό. Πρόκειται για ζωγραφική ανθρωποκεντρική, μέσα από την οποία προσπαθώ να δω τον κόσμο με αισιόδοξη αντίληψη»⁴⁷⁷. Ο ίδιος μάλιστα πιστεύει πως ο ρόλος των νέων αυτών εικαστικών συμβόλων στην εικονογράφηση του Αγίου Παύλου είναι διττός. Αφενός μεν, συνδέουν μορφολογικά την όλη διακόσμηση του ναού και αφετέρου αποτελούν «γλωσσικά σύμβολα» που εκφράζουν πνευματικές έννοιες, οι οποίες ξεπερνούν την ατομικότητα του εικονογράφου και γίνονται σύμβολα καθολικά, που ελπίζει να γίνουν αντιληπτά από το καλλιεργημένο πνευματικά ευρωπαϊκό κοινό της Γενεύης. Ο χαρακτήρας τους δεν είναι απλά διακοσμητικός, αλλά προέρχεται από την ανάγκη ειλικρινούς έκφρασης του δημιουργού με ύφος ζωγραφικό, που πηγάζει μεν από την ελληνική ορθόδοξη παράδοση, αλλά ερμηνεύεται με σύγχρονα κριτήρια⁴⁷⁸.

Πίσω από αυτήν την αντίληψη βρίσκεται η βαθιά του πεποίθηση ότι η τέχνη της ζωγραφικής είναι παγκόσμια και δεν περιορίζεται σε σχήματα και τοπικούς προσδιορισμούς: «Εγώ προσωπικά δεν έχω την πρόθεση να κάνω ελληνική τέχνη. Αν είναι αληθινή, θα είναι και ελληνική. Δε θα τη σώσει η πρόθεσή μου να κάνω ελληνική τέχνη. Άλλωστε η τέχνη είναι υπόθεση παγκόσμια. Κάθε μορφή τέχνης αποτείνεται σε όλον τον κόσμο. Έτσι, δε δέχομαι τον όρο ελληνικότητα, όπως δε δέχομαι τις κάθε είδους ταμπέλες, σχηματοποιήσεις και εύκολους χαρακτηρισμούς»⁴⁷⁹.

Παρατηρώντας από κοντά την παράσταση της Ανάληψης βλέπουμε ότι είναι δομημένη με χρωματικούς όρους, ενώ στηρίζεται κυρίως στο σταθερό σχήμα που υποβάλλουν οι δύο αντίρροπα κινούμενες σπείρες, οι οποίες καταλαμβάνουν τις δύο γωνίες της παράστασης. Στις δύο μικρότερου σχήματος σπείρες, που συγκλίνουν προς το κέντρο, τοποθετεί ένα θερμό κόκκινο, που προκειμένου να μην μείνει άπλαστο, το ενεργοποιεί με αποτυπώματα από κίτρινες, φωτεινότερες και ψυχρότερες του τοπικού χρώματος, αυτοσχέδιες σφραγίδες. Αντίθετα, στις δύο επάνω σπείρες απλώνει ένα ψυχρό υποκίτρινο ως προπλάσμο και θερμές πορτοκαλί

⁴⁷⁶ Κοψίδης, Αβρακαδάβρα, 39.

⁴⁷⁷ Ιωάννου, περ. Επίκαιρα, (11-2-1982).

⁴⁷⁸ Κοψίδης, Υπόμνημα, 17-18.

⁴⁷⁹ Ιωάννου, περ. Επίκαιρα, (11-2-1982).

σκουρότερες σφραγίδες. Με τη σοφή αυτή διαχείριση του χρώματος και του σχεδίου, υπερβαίνει τον επιπεδόμορφο χαρακτήρα της παράστασης και το συνολικό αποτέλεσμα δίνει την αίσθηση μιας ανοδικής κίνησης που εκκινεί από τη βάση του «τρούλου» και τείνει να «αγκαλιάσει» την κεντρική μορφή του Παντοκράτορα. Την ίδια λογική ακολουθεί και για την απόδοση των ποικίλων κτισμάτων και του φυτικού διάκοσμου που συναπαρτίζουν το τοπίο, εντός του οποίου κινούνται οι μορφές των σύγχρονων ανθρώπων. Στην κατώτατη ζώνη, η όλη απόδοση του τοπίου μοιάζει με θεατρικό σκηνικό (εικ. 256-257). Χαρακτηριστικό είναι ότι οι τοίχοι είναι σχεδιασμένοι με πολυεστιακή προοπτική, σε κάποια σημεία δηλαδή ακολουθούν την «ανάστροφη», ενώ αλλού την «γραμμική», έχοντας σημείο φυγής προς το βάθος. Αναλύονται δε, σε μικρότερες μονάδες, αποκτώντας με τον τρόπο αυτό δομή, η οποία δεν εκφράζει απλώς διακοσμητικές τάσεις, αλλά την πρόθεση του δημιουργού να οργανώσει τον χώρο με βάση μικρές, ποικίλων σχημάτων χρωματικές ψηφίδες, που παρέχουν τη δυνατότητα ρυθμικής οργάνωσης των επιμέρους εικαστικών μονάδων. Στην παλέτα του – επηρεασμένη από τη σπουδή στον τόπο του Λαυρίου – κυριαρχούν τα γαιώδη, ενώ παρεμβάλλονται επιλεκτικά «καθαρά» χρώματα, όπως πορτοκαλί, κίτρινο, κόκκινο και ultramarine, που χαρίζουν ζωντάνια στο γενικό σύνολο. Συχνή είναι και η χρήση του λευκού που χρησιμοποιεί για την μονοχρωματική μικρογραφική απόδοση στοιχείων όπως κλαδιά, σαύρες, φίδια, βότσαλα, όστρακα, σχηματικές μορφές, κ.α., που τα καθιστά ευανάγνωστα, καθώς «κοντράρουν» επάνω στις πιο σκουρόχρωμες σχισμές των «βράχων» (εικ. 258-259). Είναι όλα αυτά τα μικρά του κόσμου, που στην περίπτωση του Κοψίδη, δεν είναι απλά διακοσμητικά στοιχεία, αλλά μετουσιώνονται σε μια «ωδή προς το οριστικά χαμένο παρελθόν, προς τα χαμένα παιδικά του χρόνια»⁴⁸⁰.

Στην εικόνα της Γέννησης που ιστορεί στον χώρο της πρόθεσης διατηρεί το καθιερωμένο σχήμα, οργανώνοντας τον χώρο με βάση το πυραμιδοειδές βραχώδες τοπίο και το σπήλαιο και παρά τις πολλές επεμβάσεις, η παράσταση παραμένει αναγνωρίσιμη. Εξαιτίας του ότι ελαχιστοποιεί τις μορφές ως προς την ανθρωπομετρική τους κλίμακα, το τοπίο πλέον διαδραματίζει πρωταγωνιστικό ρόλο στη διαμόρφωση της σκηνής (εικ. 260). Ιδιαίτερα στην κάτω ζώνη προσθέτει εικονογραφικές λεπτομέρειες, όπως σκάλες, πομπούς, λάβαρα, βότσαλα, τροχούς κτλ. Ενταγμένα μέσα σε μία γεωμετρική κατασκευή από τρίγωνα και καμπύλες που «παραπέμπει σε αφηρημένη ζωγραφική»⁴⁸¹. Αν και επικρατούν αφαιρετικές τάσεις, για λόγους ενότητας με τα άλλα μέρη του ναού, αυτό που επιδιώκει περισσότερο είναι η ρυθμική οργάνωση των σχημάτων, η ποιότητα του χρώματος και η έκφραση του προσωπικού ύφους. Ο ίδιος ο Κοψίδης άλλωστε έχει ορίσει πως: «Τα

⁴⁸⁰ Στην πρόσφατη αναδρομική έκθεση (2019) που έγινε προς τιμήν του στο νησί του τη Λήμνο, ο Σπ. Μοσχονάς θα γράψει στον κατάλογο της έκθεσης «Σε τελική ανάλυση, ο Κοψίδης δεν ενδιαφέρθηκε παρά περιστασιακά για το παρόν: ζούσε πάντοτε στον δικό του κόσμο, εκείνον του παρελθόντος, που βρήκε, έκφραση σε μοναστήρια, σε ταξίδια στον Αθωνα, στα έρημα τοπία του Λαυρίου και της Πάρου, όπου τα μικρά, τα εφήμερα (άνθη, βότσαλα, κλαδιά) μετουσιώνονται σε κύριο ζωγραφικό θέμα. Ήταν και αυτά μια κληρονομιά της παιδικής του ηλικίας, που ζωντανή κάτω από το δέρμα, περίμενε την κατάλληλη ώρα για να ανθίσουν οι καρποί της» (Μοσχονάς, Ρίζες, 11).

⁴⁸¹ Κόρδης, Εικονογραφική, 18.

ζωγραφικά αμαρτήματα είναι: η τέλεια αφαίρεση, η πιστή αντιγραφή της φύσεως, το κακό σχέδιο, το κακό χρώμα, η έλλειψη προσωπικού ύφους και το κυνήγι της πρωτοτυπίας»⁴⁸². Χρωματικά η σύνθεση στηρίζεται στην αντίστιξη του κόκκινου του κεραμιδιού που κυριαρχεί επάνω στον σκούρο μαύρο κάμπο, όπου διακρίνονται καθαρά τα δύο βασικά σχήματα του τριγώνου και της καμπύλης που δομούν το χώρο. Η πλαστικότητα που είναι χαμηλή αποδίδεται κυρίως με τις αντιθέσεις των θερμών με τα ψυχρά και λιγότερο με τα σκούρα και ανοικτά χρώματα. Στα σημεία που επιθυμεί να δώσει ένταση κάνει επιλεκτική χρήση του λευκορόδινου, όπως στη στρομνή της Θεοτόκου, του γαλάζιου και του πορτοκαλί του καδμίου, ενώ με λευκό ζωγραφίζονται οι ποιμένες, σχηματικές δεόμενες μορφές, τα πρόβατα, κλαδιά, βότσαλα κ.α. προκειμένου να καταστούν ευδιάκριτα μέσα στο γενικό σύνολο που κυριαρχούν οι θερμές αποχρώσεις.

Ενώ σε γενικές γραμμές διατηρεί το βυζαντινό σύστημα, στην εικαστική γλώσσα που χρησιμοποιεί για τη ζωγραφική του τοπίου στις παραστάσεις του Χριστού Αρχιερέα και Διαβάς εις Μακεδονίαν εισάγει τα πιο ρηξικέλευθα στοιχεία με τα οποία αυτό αναιρείται. Υπαινίσσεται την ύπαρξη εξωτερικής πηγής φωτός που ερχόμενο από αριστερά δημιουργεί εριμμένες σκιές, ενώ με τον συννεφιασμένο ουρανό και τα σμήνη των πτηνών δημιουργεί την ψευδαίσθηση αυτόνομου ζωγραφικού χώρου πίσω και πέρα από την επιφάνεια του τοίχου (εικ. 261-262). Όταν ξεκινάει την εικονογράφηση του Αγίου Παύλου, ήδη στο ζωγραφικό του έργο φαίνεται ότι τον απασχολούν σε μεγάλο βαθμό το φως και το χρώμα. Στο έργο που έχουν εντοπισθεί αλλαγές, όπως ότι η πινελιά του αρχίζει να γίνεται πιο ελεύθερη και ανάγλυφη και οι φόρμες του πλαστικότερες. Οι στυλιστικές αυτές μετατοπίσεις δείχνουν πως ο ζωγράφος «επιδιώκει να ξεπεράσει την υπερβατική επιπεδικότητα που τον απασχολούσε παλαιότερα σε σχέση με βυζαντινές και λαϊκοκαλλιτεχνικές προϋποθέσεις και να ξανοιχθεί προς τον ρεαλισμό»⁴⁸³. Ως σταθερό σχεδόν στοιχείο εμφανίζεται στα έργα του ο ουρανός, όπως σύννεφα, καπνοί και σμήνη πουλιών που τον ζωντανεύουν. Την αδιαμφισβήτητη αγάπη του για την μαγεία που ασκεί πάνω του ο κόσμος και τα στοιχεία της φύσης, εκφράζει τόσο με τον χρωστήρα όσο και με την πένα του καθώς γράφει: «Ο κόσμος είναι ένα φλουρί κωνσταντίνάτο με σκαλισμένο επάνω του τον Χριστό. Ο μισός οράται ο άλλος μαντεύεται. Ο ζωγράφος ερμηνεύει και τις δυο του όψεις. Σαν αδιάβαστη είναι επιγραφή, κι ο καλλιτέχνης κάποτε τη διαβάξει. Ο κόσμος δίνει στον ζωγράφο τα δυο μεγάλα δώρα. Σχήμα και χρώμα. Σαν παράδεισος είναι που γίνηκε για να ζωγραφιστεί...Ο έξω κόσμος είναι για τον ζωγράφο ένα παράθυρο της καρδιάς. Ως εν εσόπτρω βλέπει μέσα του τη μορφή του...Η πέτρα είναι γι'αυτόν εμψυχοντί...Ο βράχος, το δέντρο, η κατοικία, το καράβι και το πουλί, μια καρδιά έχουν που χτυπάει σαν τη δική του. Αυτά είναι το αλφαβητάριό του το προσφιλές...Δύσβατα όρη ανεβαίνει, διαβαίνει από πικραμένα μονοπάτια, τα μάτια του είναι αδιάκοπα ανοιχτά. Μια ζωή ξοδεύει για να βρει ποιο είναι το σωστό γαλάζιο τ' ουρανού, τον εαυτό του αναλίσκει για να βεβαιωθεί ποιο είναι το αληθινό χρώμα της γης... Ο κόσμος είναι

⁴⁸² Κοψίδης, Συνοπτική, 23.

⁴⁸³ Λυδάκης, εφημ. Ελεύθερος Κόσμος (12-11-1978).

ένα κομμάτι ορατό ενός αόρατου μεγαλείου. Οι δήθεν σοφοί σπάνια το υποψιάζονται τούτο το πράγμα. Και νομίζουν ότι η πέτρα η ιερή είναι μονάχα πέτρα, και το δέντρο είναι μονάχα δέντρο, κι ο ήλιος είναι μονάχα φως. Λίγοι είν'οι άνθρωποι που στολίζουν τον όμορφο κόσμο, κι αυτούς πιο πολύ αγαπάει ο ζωγράφος. Γι'αυτούς ανοίγει την καρδιά του, την αλυσοδεμένη από τη δυναστεία της λογικής...»⁴⁸⁴.

Στο Σαμπεζύ του δόθηκε η δυνατότητα ν' ανοίξει την καρδιά του και να μιλήσει με την μία μοναδική γλώσσα της ζωγραφικής, συμφιλιώνοντας σε μία εκλεκτική σύνθεση με θαυμαστή ενότητα, τον κόσμο των αγίων με τον έξω κόσμο, μέσα απο απρόσμενους συνδυασμούς σχημάτων και χρωμάτων. Κίνητρό του δεν είναι ο εντυπωσιασμός, ούτε η πρωτοτυπία ή η σκοπιμότητα, αλλά η ανάγκη του να απευθυνθεί στους σύγχρονους πιστούς με την εκφραστική ικανότητα που έχει το ίδιο το έργο. Σαν εισαγωγή στο «Υπόμνημα» του προς το Σαμπεζύ, που τελικά δεν την συμπεριέλαβε στο τελικό κείμενο, διαβάζουμε: «Η τέχνη είναι μία γλώσσα. Μ'αυτήν μιλάει ο ζωγράφος εξηγώντας τον κόσμο. Και πρέπει να αρκείται ο θεατής σ'αυτήν την γλώσσα, αν έχει αυτιά να την ακούσει και να μην ζητά εξηγήσεις. Είναι γιομάτα τα σοφά βιβλία απ'αυτές τις μάταιες και περιττές εξηγήσεις, μα η γλώσσα της ζωγραφικής είναι πιο άμεση και αρκεί. Όμως για 'κείνους που θέλουν κάποια βοήθεια, συγχωρημένοι γιατί έχουν άγνοια για τη γλώσσα της τέχνης, μολονότι είναι εύκολη και κατανοητή σε ανθρώπους με απλή καρδιά και όραση καθαρή, θα δώσω εδωπέρα λίγα με τα λόγια, ερμηνευτικά σχόλια πάνω στις προθέσεις και στον σκοπό για τον οποίον έγινε τούτο το έργο. Το έργο τέχνης έχει μια εκφραστική ικανότητα μόνο του. Αυτή είναι άλλωστε η σημασία της τέχνης. Αν χρειάζεται τα δεκανίκια του λόγου σημαίνει πως είναι ανάπηρο εκφραστικά και όχι αυτάρκες. Η ζωγραφική μου στο Chambesy απευθύνεται και σ'αυτούς «που καταλαβαίνουν» και σ'αυτούς «που δεν καταλαβαίνουν». Αλλά αυτοί που δεν καταλαβαίνουν, έχουν τη συνήθεια να λένε: - Δεν μ'αρέσει! Όμως, αντί να λεν δεν μ'αρέσει, καλύτερα θα ήταν να έλεγαν δεν καταλαβαίνω. Εκείνοι πάλι που καταλαβαίνουν, το πρώτο ίσως που θα έμαθαν, θα είναι η επίγνωση ότι οι ερμηνείες δε βοηθούν και τόσο γιατί υπάρχουν τόσες ερμηνείες όσοι και άνθρωποι. Γι'αυτό μπροστά σ'ένα έργο τέχνης η πιο σωστή στάση θα ήταν ίσως η σιωπή!»⁴⁸⁵.

Ειδικότερα για τις εριμμένες σκιές που χρησιμοποιεί όπως στην παράσταση Διαβάς εις Μακεδονίαν, η σκιά στο τοιχείο και στην αρχαία κολώνα, αλλά και οι σκιές που δημιουργούνται ανάμεσα στις σχισμές των «βράχων» - πυραμίδων, στο έδαφος οι σκιές που ρίχνουν, τα πεσμένα βότσαλα, ή η σκιά στην κλειστή πόρτα της κεντρικής πυραμίδας που στέκεται η Θεοτόκος κτλ. υπενίσσονται την ύπαρξη εξωτερικού φωτός. Το ερώτημα που τίθεται είναι τι επιδιώκει ο Κοψίδης όταν τις εντάσσει στο τοπίο;

Στην γλώσσα των καλλιτεχνών ο όρος «σκιά» αναφέρεται γενικά στο περισσότερο ή λιγότερο σκούρο χρώμα που με τις τονικές διαβαθμίσεις του προσδίδει αναγλυφικότητα στα αναπαριστώμενα αντικείμενα. Οι τρεις βασικές

⁴⁸⁴ Κοψίδης, Κόσμος, 53.

⁴⁸⁵ Κοψίδης, *Εισαγωγή*, (χ.αρ.σελ.).

διαβαθμίσεις του είναι η σκιά, το υποσκίασμα και η εριμμένη σκιά, δηλαδή η σκιά την οποία το αναπαριστώμενο αντικείμενο ρίχνει στο έδαφος ή αλλού⁴⁸⁶. Στην ιστορία της Δυτικής ζωγραφικής, η σημασία και ο ρόλος που διαδραμάτιζαν οι εριμμένες σκιές αλλάζει συνεχώς, ανάλογα με την χρονική περίοδο, τον τόπο, αλλά και τον ζωγράφο. Έτσι, για παράδειγμα, μεταξύ των ζωγράφων της ακμής της Αναγέννησης στην Ιταλία κυριαρχούσε η άποψη ότι οι εριμμένες σκιές ενοχλούν και αποσπούν την προσοχή, σε μια κατά τα άλλα αρμονική σύνθεση και γι' αυτό έπρεπε να αποφεύγονται. Αργότερα ο Καραβάτζιο με το έργο του «Δείπνο στους Εμμαούς» (1601) αξιοποιεί με κάθε δυνατό τρόπο τις εριμμένες σκιές και πολλοί καλλιτέχνες του 17^{ου} αιώνα δεν άργησαν να υιοθετήσουν το ιδίωμα του το λεγόμενο *tenebrosismo* (*tenebrosus* = σκοτεινό) με αποκορύφωμα την τέχνη του Ρέμπραντ (1606 – 1669). Ήδη πριν από το τέλος του 18^{ου} αιώνα, οι ζωγράφοι παρατηρώντας τα διάφορα εφέ του φωτός στο ύπαιθρο, ανακάλυψαν ότι οι σκιές έχουν χρώμα, γεγονός που αποτέλεσε το πεδίο έρευνας των ιμπρεσιονιστών. Οι φοβιστές μείωσαν στο ελάχιστο τις τονικές διαβαθμίσεις του φωτός για μορφοπλαστικούς σκοπούς, ενώ ο κυβισμός επανεπιβεβαίωσε τον καθοριστικό ρόλο των σκιών ως παράγοντα «σύγχυσης για το θεατή». Λίγα χρόνια αργότερα ο Υπερρεαλισμός τις αξιοποιεί εκ νέου για να δημιουργήσει ονειρικές συνθέσεις που αποπνέουν ένα αίσθημα μυστηρίου, όπως για παράδειγμα βλέπουμε στο έργο του Τζόρτζιο ντε Κίρικο (1888-1978)⁴⁸⁷.

Προσεκτική παρατήρηση του τρόπου με τον οποίο ο Κοψίδης διαχειρίζεται το στοιχείο της σκιάς μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι αυτές λειτουργούν κυρίως ως στέρεα γεωμετρικά σχήματα που αρθρώνουν την εσωτερική δομή του τοπίου της σύνθεσης. Κατά κανόνα ακολουθούν την ιμπρεσιονιστική λογική – ψυχρές σκιές, θερμά φώτα – ενώ εκμεταλλεύεται άριστα τις αντιθέσεις των συμπληρωματικών χρωμάτων, όπως για παράδειγμα στο σύγχρονο εργοστασιακό τοπίο της παράστασης «Διαβάς εις Μακεδονίαν», όπου τα θερμά πορτοκαλί φώτα διαλέγονται με τις ψυχρές μωβ σκιές του τοπίου (εικ. 263). Στην ίδια παράσταση ενδιαφέρον έχει ο τρόπος που ζωγραφίζει τα μεταλλικά φουγάρα των εργοστασίων, όπου με τις τονικές διαβαθμίσεις του φωτός και της σκιάς αποδίδει το κυλινδρικό τους σχήμα, ενώ αντανακλούν πάνω τους το ψυχρό γαλάζιο του συννεφιασμένου ουρανού (εικ. 264). ανάλογες παρατηρήσεις μπορούν να γίνουν για το τοπίο της Ανάληψης και τον βράχο πάνω στον οποίο κάθεται ο Χριστός Αρχιερέας, όπου ως σκιά χρησιμοποιεί το μπλε του κοβαλτίου, *ultramarine*, όμπρα ψημένη ή και μαύρο. Το πρόβλημα κατά τη γνώμη μας βρίσκεται στο γεγονός ότι η χρησιμοποίηση εξωτερικής πηγής φωτός με συγκεκριμένη κατεύθυνση λειτουργεί εδώ τελικά δεσμευτικά για το ζωγράφο. Ακολουθώντας τη ροή του φωτός για την απόδοση της πλαστικότητας και τη γεωμετρικοποίηση των εικαστικών μερών δημιουργεί μεν

⁴⁸⁶ Gombrich, *Σκιάι*, 6

⁴⁸⁷ Gombrich, *Σκιάι*, 19-26. Καθοριστικό πάντως ρόλο για τους καλλιτέχνες της Αναγέννησης διαδραμάτισαν οι απόψεις του Λεονάρντο ντα Βίντσι, όπου στην περίφημη «Πραγματεία περί ζωγραφικής» «αντιμετωπίζει το φως και τη σκιά διαλεκτικά, σαν δυο στοιχεία ανταγωνιστικά, που από την πάλη τους αναδύεται η φόρμα». Για τον Λεονάρντο «η συνάντηση φωτός και σκιάς πάνω στη φόρμα δεν έχει σαφή όρια. Φως και σκιά συνυφαίνονται πυκνά» (Λαμπράκη-Πλάκα, *Πραγματείες*, 202-210).

ρυθμική αγωγή μέσα στη φόρμα, χωρίς όμως να λαμβάνει υπόψη του την αναφορά – αναγωγή των πραγμάτων στην αίσθηση του θεατή. Τα στοιχεία που συνθέτουν το χώρο – τοπίο κατά έναν τρόπο αυτονομούνται, αποστασιοποιούμενα ουσιαστικά από τις χωροχρονικές διαστάσεις του ναού και κατ'επέκταση από το παρόν των θεατών⁴⁸⁸.

Η επίτευξη αισθητικής συνομιλίας, τόσο των μορφών, όσο και του τοπίου με το θεατή για τους βυζαντινούς πραγματώνεται με τη δημιουργία της χιαστί ρυθμικής οργάνωσης των στοιχείων της σύνθεσης. Το «φως» χωρίς καμία εξωτερική αναγκαιότητα απορρέει από τη ζωγραφική επιφάνεια ως ενέργεια και είναι πάντα αντίρροπο της κίνησης του αντικειμένου, παράγοντας μία κατάσταση δυναμικής ισορροπίας. Η σύνθεση δηλαδή των στοιχείων οργανώνεται κυρίως με λειτουργικό – εικαστικό λόγο και στοχεύει στην αναφορά των πάντων στις αισθήσεις των πιστών. Στην περίπτωση του Κοψίδη, η οργάνωση του χώρου στηρίζεται περισσότερο στην έκφραση ενός εννοιολογικού περιεχομένου. Οι εικαστικές επεμβάσεις που επιχειρεί στοχεύουν στο να οπτικοποιήσουν, να κάνουν ορατό, κάποιο «συμβολικό» περιεχόμενο ή κάποιο εικαστικό ιδεώδες και δευτερευόντως στο να καταστήσουν λειτουργικότερες τις εικαστικές μορφές. Στην παράσταση «Διαβάς εις Μακεδονίαν» όλο το τοπίο γίνεται φορέας ενός θεολογικού περιεχομένου. Στο πάνω τμήμα ο σχεδιασμός των κτιρίων – βιομηχανικού τοπίου γίνεται με βάση την «ορθόδοξη» προοπτική, συγκλίνοντας προς το σημείο φυγής που αναφέρεται πίσω από την επιφάνεια. Ο συννεφιασμένος ουρανός και οι καπνοί, τα σχήματα – πλαίσια των αγγέλων που μικραίνουν, συγκλίνοντας προς το βάθος, καθώς και το ότι δεν υπάρχει διαχωριστική ταινία, αλλά η σύνθεση σβήνει σταδιακά μέσα στο λευκό κονίαμα «οπτικοποιούν» κατά μία έννοια την «πνευματική» απόσταση που χωρίζει τον σύγχρονο ευρωπαϊκό πολιτισμό από την ορθόδοξη Ανατολή, που την ήρεμη και στοχαστική του στάση αντιπροσωπεύει η μορφή του αγίου Παύλου στο κάτω μέρος της παράστασης, που αναπαύεται ειρηνικά μέσα στο ανθοστόλιστο τοπίο.

⁴⁸⁸ Ο Γ. Κόρδης αναφέρει χαρακτηριστικά για το Σαμπεζύ πως με τη δημιουργία αυτόνομου ζωγραφικού χώρου και τη χρήση εξωτερικής πηγής φωτός «Η εικόνα μοιάζει να υπάρχει στον δικό της κόσμο. Επειδή όμως ούτε πραγματική ζωγραφική αυτονομία διαθέτει, το εικονογραφικό σύνολο παρουσιάζει τελικώς ένα μετεωρισμό, κινδυνεύοντας να χάσει τη βασική ιδιότητα της εικόνας της Ορθόδοξης Εκκλησίας: τη ζωντανή παρουσία της κατενώπιον του θεατή. Οι εικόνες του Κοψίδη στο Σαμπεζύ – κυρίως οι συνθέσεις του – είναι μάλλον σημεία εκφράζοντα θεολογικές ιδέες, αλλά δεν είναι ζώσες παρουσίες που υπάρχουν στο χωροχρόνο των θεατών και κοινωνούν μαζί του στην πραγματικότητα της βασιλείας των Ουρανών. Είναι αφηρημένα «σύμβολα» και όχι εικόνες – παρουσίες» (Κόρδης, Εικονογραφική, 21).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Δ΄

ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ ΜΕΤΑ ΤΟ ΣΑΜΠΕΖΥ

1. Το ταφικό παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου του Χιοπολίτη της οικογένειας Στρατή Ανδρεάδη στο Βροντάδο της Χίου⁴⁸⁹

Στη βόρεια πλευρά του ναού της Παναγίας της Ερειθιανής στο Βροντάδο της Χίου, βρίσκεται το περικαλλές παρεκκλήσι του νεομάρτυρα Γεωργίου του Χιοπολίτη⁴⁹⁰ που εορτάζει στις 26 Νοεμβρίου. Το παρεκκλήσιο αυτό κτίστηκε από τον μεγάλο ευεργέτη του νησιού καθηγητή Στρατή Ανδρεάδη, ο οποίος ζήτησε το 1964 χώρο από τον ιερό ναό προκειμένου να κτίσει το οστεοφυλάκιο των γονέων του Γεωργίου και Πολυτίμης Ανδρεάδη. Η εκκλησιαστική επιτροπή αποφάσισε (26-4-1964) να παραχωρήσει το χώρο που χρειαζόταν και ο ναός εγκαινιάστηκε στις 26-7-1988 από τον μακαριστό Μητροπολίτη Διονύσιο τον Δ΄⁴⁹¹. Στο αρχιτεκτονικό του σύνολο θα λέγαμε ότι είναι ένα «είδος μασωλείου», αφού στην υπόγεια κρύπτη του παρεκκλησίου βρίσκονται εντοιχισμένες οι οστεοθήκες των μελών της οικογένειας Ανδρεάδη. Η είσοδος στην κρύπτη γίνεται με εξωτερική σκάλα από τη βόρεια πλευρά του παρεκκλησίου⁴⁹². Το παρεκκλήσι διαστάσεων (6 X 6,70μ.) είναι «ιδιόρρυθμου εκκλησιαστικού τύπου» και θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι ανήκει στον τύπο του σταυροειδούς εγγεγραμμένου με οκταγωνικό τρούλο ναού, με αμφικλινή στέγαση στις κεραίες του σταυρού και χαμηλότερη στέγαση στα γωνιακά διαμερίσματα⁴⁹³. Η κεντρική είσοδος του ναού είναι προς δυσμάς. Ο κυρίως ναός χωρίζεται με μαρμάρινο τέμπλο ύψους 2,45μ. από το τρίκογχο ιερό βήμα. Τέσσερις μαρμάρινοι κίονες στηρίζουν τον τρούλο, οι δύο ενσωματώνονται στο τέμπλο και οι άλλοι δύο στα δυτικά σχηματίζουν ένα είδος «ψευδονάρθηκα»⁴⁹⁴.

Εξωτερικά αξιοσημείωτο είναι η ιδιαίτερη μαρμαρογλυπτική διακόσμηση. Πρόκειται για τεμάχια μαρμάρων από παλαιά κτίσματα του Ελλαδικού χώρου, κυρίως ρωμαϊκής εποχής, που φέρουν αρχαίες παραστάσεις και διακοσμήσεις (φτερωτά λιοντάρια, ρόδακες, άκανθες, δελφίνια, άγκυρες) που περισσότερο δίνουν την εντύπωση «αναπαλαιωμένου αρχαίου μνημείου παρά εκκλησιαστικού κτίσματος»⁴⁹⁵ (εικ. 265-267).

⁴⁸⁹ Για τα ιστορικά στοιχεία και την αρχιτεκτονική του ναού, βλ. Γεωργούλας – Αξιώτακης, *Ερειθιανή*, 245-248, Μπριλής, *Βροντάδος*, 38-39.

⁴⁹⁰ Για το βίο του αγίου, βλ. Περαντώνης, *Λεξικόν*, 115-118, όπου και βιβλιογραφία.

⁴⁹¹ Μπριλής, *Βροντάδος*, 38-39

⁴⁹² Γεωργούλας – Αξιώτακης, *Ερειθιανή*, 247.

⁴⁹³ Ο Αξιώτακης αναφέρει ότι: «Ο τρούλος οκτάκογχος υψώνεται μεγαλόπρεπα στην ελαφρώς σταυρόσχημη σκεπή και αυτός ο εξωτερικός σχηματισμός είναι μία, κάπως, προσέγγιση στο βυζαντινό σταυροειδή τύπο (χωρίς ακριβώς ο τύπος να είναι σταυροειδής)» (Γεωργούλας – Αξιώτακης, *Ερειθιανή*, 247).

⁴⁹⁴ Γεωργούλας – Αξιώτακης, *Ερειθιανή*, 247.

⁴⁹⁵ Ο Α. Αξιώτακης θεωρεί πως «Ασφαλώς η καταγωγή και το θρήσκευμα του Εβραίου μηχανικού Λενή επέδρασαν στην κατασκευή του ναΐσκου, στον οποίο ούτε ένα σταυρό δεν τοποθέτησε. Ο

Ο Κοψίδης θα εικονογραφήσει το ναό το 1982 όπως αναφέρει και η σχετική επιγραφή κάτω αριστερά της εικόνας του αγίου Γεωργίου «Ράλλης Κοψίδης εποίει 1982». Θα πρέπει να τονιστεί πάντως ότι για το εικονογραφικό πρόγραμμα και την τεχνοτροπική απόδοση των εικόνων, ακολούθησε τις οδηγίες που του δόθηκαν από τον παραγγελιοδότη Στρατή Ανδρεάδη και ως εκ τούτου η «στροφή» που παρατηρείται εδώ προς αναγεννησιακά πρότυπα δεν ήταν μία τελείως ελεύθερη δική του επιλογή⁴⁹⁶. Τον ισχυρισμό αυτό αποδεικνύει, κατά τη γνώμη μας, και το γεγονός ότι τρία χρόνια αργότερα (1985) για την ιστόρηση του ταφικού παρεκκλησίου των αγίων Θεμιστοκλέους και Ευδοκίας της οικογένειας Γ. Αθανασιάδη-Νόβα στη Ναύπακτο ακολουθεί πιστά τα βυζαντινά πρότυπα, όπως θα δείξουμε στη συνέχεια.

Ο Κοψίδης κάλυψε τμηματικά τις επιφάνειες του ναού, ενώ φιλοτέχνησε και τις φορητές εικόνες του μαρμάρινου τέμπλου. Στο άνω μέρος της μεσαίας κόγχης του ιερού βήματος δεσπόζει η επιβλητική παράσταση της Πλατυτέρας. Η Θεοτόκος εικονίζεται μετωπική να φέρει στα γόνατά της τον μικρό Χριστό. Ο Χριστός, κατά τον συνήθη εικονογραφικό τύπο, κρατεί με το αριστερό χέρι κλειστό ειλητό και ευλογεί με το δεξί. Η Παναγία κάθεται σε ευρύ λευκό μαρμάρινο κιγκλίδωμα. Στο βάθος απλώνεται η γαλανή θάλασσα, τα ήρεμα νερά της οποίας διασχίζουν δυο «ετερόχρονα» πλοία. Το ένα ιστιοφόρο παλαιότερης εποχής και το άλλο σύγχρονης τεχνολογίας, στοιχεία που κατά μία έννοια, συμβολίζουν την εξέλιξη της ναυτιλίας στον ναυτιλιακό οίκο του κτίτορα του παρεκκλησίου⁴⁹⁷. Η όλη παράσταση στέφεται από τον χαρακτηριστικό συννεφιασμένο ουρανό των έργων του Κοψίδη. Οι φωτοστέφανοι των μορφών, όπως και όλων των υπολοίπων αγίων, είναι φιλοτεχνημένοι με φύλλο χρυσού (εικ. 268-269).

μοναδικός σταυρός του τρούλου (εξωτερικά) και του τέμπλου (εσωτερικά) είναι μεταγενέστερες προσθήκες, ύστερα από επέμβαση του ευλαβούς ιερέα του ναού αιδεσμότατου Θεοδώρου Παπαληού» (Γεωργούλας – Αξιωτάκης, *Ερειθιανή*, 248).

⁴⁹⁶ Στο σημείο αυτό κρίνουμε σημαντική τη μαρτυρία της συζύγου του Κοψίδη, της Μαρίας Κοψίδου προς τον γράφοντα το καλοκαίρι του 2009. Στην ερώτησή μας πώς ο Κοψίδης στη συγκεκριμένη εικονογράφηση στράφηκε προς τα πρότυπα της Αναγέννησης; Η απάντησή της ήταν: «Τα χρόνια εκείνα ήταν δύσκολα οικονομικά και ο Ράλλης ζωγράφισε τον ναΐσκο σύμφωνα με τις υποδείξεις και τις επιθυμίες του παραγγελιοδότη κ. Στρατή Ανδρεάδη». Ο Σπ. Μοσχονάς εκτιμά ότι: «Στον διάκοσμο του παρεκκλησίου του αγίου Γεωργίου στο Βροντάδο Χίου γίνεται εμφανής η στροφή του Κοψίδη στα πρότυπα της Αναγέννησης, σε μορφές που ο Κόντογλου περιφρονούσε και ο Κοψίδης νοσταλγούσε» (Μοσχονάς, *Χρονικό*, 159, υπ. 35). Ο αδελφικός φίλος του Κοψίδη Β. Πλάτανος θα γράψει πως ο Κοψίδης ζωγράφισε τον ναΐσκο «με εντελώς δικό του ρυθμό και σύνθεση, κατά παραγγελία του Χιώτη καθηγητή και άλλοτε προέδρου του διοικητικού συμβουλίου και διοικητή της Τράπεζας Εμπορικής, Ιονικής και Λαϊκής, Στρατή Ανδρεάδη» (Πλάτανος, *Ο Λημνιός*). Για τον Α. Αξιωτάκη «Οι εικόνες του ναυδρίου που ζωγράφισε ο Κοψίδης είναι όλες προσωπικές του εμπνεύσεις και φέρουν ατόφια τη σφραγίδα της δουλειάς του. Η εικονογράφηση είναι μάλλον ζωγραφικές παραστάσεις και λιγότερο αγιογραφίες, γιατί όλες διαπνέονται από μία κοσμικότητα στην απόδοση της έκφρασης, της ενδυμασίας, των χρωματισμών και των σκηνικών φόντων. Δεν παρουσιάζουν τα χαρακτηριστικά των αγιογραφιών με την ιερόπρεπη αγιότητα χυμένη στα πρόσωπα των εικονιζόμενων αγίων ή την άλλη Εκκλησιαστική παραδοσιακή ή βυζαντινή τεχνοτροπία, που δημιουργεί τα ανάλογα θρησκευτικά βιώματα, τα απαραίτητα για κατάνυξη και προσευχή. Εδώ περισσότερο έχουμε ένα κοσμικό θρησκευτικό διάκοσμο για κάλυψη γυμνής επιφάνειας, παρά αγιογράφηση ιερού χώρου προορισμένου για θρησκευτικές λειτουργικές ανάγκες» (Γεωργούλας – Αξιωτάκης, *Ερειθιανή*, 249).

⁴⁹⁷ Γεωργούλας – Αξιωτάκης, *Ερειθιανή*, 252.

Ακριβώς κάτω από την Πλατυτέρα των Ουρανών εικονίζονται ολόσωμοι και μετωπικοί, φορώντας την αρχιερατική τους ενδυμασία οι Ιεράρχες Νικόλαος, Βασίλειος ο Μέγας, Ιωάννης ο Χρυσόστομος, Νεκτάριος (εικ. 270-272). Χαμηλά και λίγο δεξιότερα του τελευταίου αγίου υπάρχει η επιγραφή «Μνήσθητι Κύριε των δούλων Σου, Π.Κ, Μ.Κ, Σ.Κ, εν ημέρα οργής Σου». Στο κάτω τμήμα της κόγχης της πρόθεσης εικονογραφείται η Άκρα Ταπείνωση⁴⁹⁸ (εικ. 273). Εδώ ο Κονίδης παραλαμβάνει στοιχεία από τον βυζαντινό εικονογραφικό τύπο της Άκρας Ταπείνωσης και από την ελκόμενη από τη δυτική εικονογραφία παράσταση του Νυμφίου στον τύπο «Ίδε ο Άνθρωπος»⁴⁹⁹, και δημιουργεί μία δική του σύνθεση.

Ο Χριστός με τον ακάνθινο στέφανο εικονίζεται όρθιος, φορώντας ολόσωμο κόκκινο μάτιο μέσα σε σαρκοφάγο. Δε γέρνει το κεφάλι, αλλά μας κοιτάζει κατάματα, ενώ τα μαλλιά ξέπλεκα, πέφτουν πάνω στους ώμους. Το μιάτιό του ανοίγει στο κέντρο, αφήνοντας να φανεί η πληγή από τη λόγχη στη δεξιά πλευρά, από την οποία τρέχει ακόμη αίμα και νερό. Στο αριστερό του χέρι, που καλύπτεται από το μάτιο, κρατά το καλάμι του εμπαιγμού, που απολήγει σε σταυρό, ενώ υψώνει το δεξί ευλογώντας και δείχνοντάς μας τον τύπον των ήλων. Πίσω του όρθιος ο Σταυρός με την δυτικής προέλευσης επιγραφή (I.N.B.I.) «ΙΗΣΟΥΣ ΝΑΖΩΡΑΙΟΣ ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΙΟΥΔΑΙΩΝ», αντί της βυζαντινής (OBCATΔEC) «Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΗΣ ΔΟΞΗΣ»⁵⁰⁰. Δεξιά και αριστερά του Σταυρού τα σύμβολα του Πάθους, δηλαδή η λόγχη, το καλάμι με το σφουγγάρι του όξους και της χολής, καθώς και τα τέσσερα καρφιά. Τη δεξιά κόγχη του ιερού καλύπτει η ολόσωμη μορφή του αγίου Ισίδωρου του Χίου (εικ. 274). Οι τοιχογραφίες του ιερού βήματος ολοκληρώνονται με τις απεικονίσεις των αρχαγγέλων Μιχαήλ και Γαβριήλ, που παριστάνονται με ορθάνοιχτες φτερούγες, σε στηθάρια, στη βόρεια και νότια πλευρά του ιερού αντίστοιχα (εικ. 275-276).

Στον τρούλο δεσπόζει η μορφή του Παντοκράτορα (εικ. 277) που εικονίζεται κατά τον συνήθη εικονογραφικό τύπο, να ευλογεί με το δεξί χέρι και να κρατά με το αριστερό κλειστό Ευαγγέλιο διακοσμημένο με πετράδια που απομιμούνται πολύτιμους λίθους. Ο Χριστός φοράει λαδοπράσινο χιτώνα και σκούρο μπλε μάτιο. Φέρει ένσταυρο φωτοστέφανο και περιβάλλεται από κυκλική διακοσμητική ταινία, ενώ απουσιάζουν οι χαρακτηριστικές επιγραφές που τον συνοδεύουν. Το βάθος είναι ανοιχτού γαλάζιου χρώματος και διακοσμείται από χρυσά αστέρια. Στο τύμπανο του τρούλου, ανάμεσα στα οκτώ παράθυρα, εικονίζονται ολόσωμες μορφές προφητών. Συγκεκριμένα ο Ιερεμίας, Ηλίας, Μωσής, Αβακούμ, Δαβίδ, Ησαΐας, Ιωνάς και Δανιήλ. Πατούν επάνω σε σύννεφα, ενώ τα ονόματά τους αναγράφονται στην διακοσμητική κορδέλα που διατρέχει τη βάση του τρούλου. Τα τέσσερα λοφία της βάσης του τρούλου στολίζουν τέσσερα χερουβείμ (εικ. 278).

⁴⁹⁸ Για το θέμα, βλ. Belting, *Image*, 16, εικ. 1-22, Konstantoudaki – Kitromolides, *The Man*, 147-190, Δασκαλάκης, *Ταπείνωση*, 47-107.

⁴⁹⁹ Σχετικά με τη διαμόρφωση του εικονογραφικού τύπου «Ίδε ο Άνθρωπος», «Ecco Homo» και τις επιδράσεις από δυτικά πρότυπα, βλ. Δασκαλάκης, *Ταπείνωση*, 118-121, Μαρίνης, *Νυμφίος*, 27-47, Ρηγόπουλος, *Πάθη*, 77-84

⁵⁰⁰ Δασκαλάκης, *Ταπείνωση*, 78-81

Στο βόρειο τοίχο του ναού, εκατέρωθεν των δύο αφιδωτών παραθύρων, εικονίζονται ολόσωμοι, αριστερά ο άγιος Ευστράτιος (εικ. 279) να κρατά σταυρό στο ένα χέρι και κλαδί φοίνικα στο άλλο και δεξιά ο άγιος Γεώργιος ο Χιοπολίτης «ὁ ἐν Κυδωνίαις μαρτυρῆσας τὴν 26 Νοεμβρίου 1807». Ο άγιος Γεώργιος (εικ. 280) φοράει την παραδοσιακή νησιώτικη φορεσιά, με βράκα και ζωνάρι στη μέση, λευκό πουκάμισο και γιλέκο, ενώ από τους ώμους του πέφτει κόκκινος μανδύας, σημεῖο των μαρτυρικών του αγώνων. Εικονίζεται νέος, με μαύρα μαλλιά και μουστάκι, να κρατά στο αριστερό χέρι ανθρώπινο κρανίο και στο δεξί σταυρό. Με το δεξί πόδι πατάει το τούρκικο φέσι, που βρίσκεται ανάμεσα σε σπασμένες αρχαίες κολώνες. Σε μια από αυτές γράφεται: «ΤΥΧΗ ΑΓΑΘΗ» (εικ. 281). Πάνω από τα παράθυρα, μέσα στα σύννεφα, χωρίς όνομα, ζωγραφίζεται ο ένας από τους αρχαγγέλους έχοντας σταυρωμένα τα χέρια μπροστά στο στήθος με ανοιχτές φτερούγες και μαλλιά που ανεμίζουν (εικ. 282).

Στην αντίστοιχη νότια πλευρά, εκατέρωθεν των δυο αφιδωτών παραθύρων παριστάνονται ολόσωμοι, αριστερά ο άγιος Γεώργιος, στα δεξιά ο άγιος Πέτρος και πάνω από το παράθυρο εικονίζεται ο άγιος Αλέξανδρος (εικ. 283). Ο άγιος Γεώργιος εμφανίζεται νεαρότατος με μύστακα, σγουρομάλλης και με κόμη φουντωτή από τα πλάγια. Φοράει λαδοπράσινο χιτώνα και κόκκινο ανεμίζοντα μανδύα που πορπώνεται μπροστά. Απεικονίζεται στη συνήθη στάση του μάρτυρα (εικ. 284). Με το δεξί χέρι κρατάει σταυρό και υψώνει μπροστά σε στάση ικεσίας την παλάμη του αριστερού χεριού. Ο άγιος Πέτρος, αντίθετα από τη συνήθη εικονογραφία που τον παρουσιάζει ως γέρων στρογγυλογένη και κοντογένη με μαλλιά και γένια άσπρα⁵⁰¹, εδώ εικονίζεται ως νέος με μαύρα κοντά γένια και μαλλιά (εικ. 285). Είναι ντυμένος με λαδοπράσινο χιτώνα και βαθυγάλαζο με πλούσια πτύχωση ιμάτιο. Με το δεξί χέρι κρατάει μεγάλο κλειδί και κλειστό κώδικα με το αριστερό. Πάνω από το παράθυρο εικονίζεται μετωπικός ο άγιος Αλέξανδρος⁵⁰² (εικ. 286). Νεαρός, αγένειος, κρατάει μεγάλο σταυρό και φοινικόκλαδο στο δεξί του χέρι, όπως συνηθίζεται στους μάρτυρες, και υψώνει το αριστερό σε στάση ικεσίας.

Την κεντρική αφίδα της δυτικής πλευράς καταλαμβάνει η σκηνή του Μυστικού Δείπνου⁵⁰³ (εικ. 287-288). Ο Κοψίδης, με εμφανή τα στοιχεία ενός καλλιτεχνικού δυισμού, όπου γίνεται συγκερασμός στοιχείων παραδοσιακών και δυτικότροπων, δημιουργεί μία ως επί το πλείστον πρωτότυπη σύνθεση, την οποία προσαρμόζει απόλυτα στην ιδιότυπη αρχιτεκτονική του χώρου. Το δείπνο λαμβάνει χώρα μπροστά από ένα μακρύ τετράγωνο τραπέζι, στο οποίο είναι στρωμένο λευκό, λινό τραπεζομάντηλο, που διατηρεί σε φυσιοκρατική απόδοση τις τσακίσεις που

⁵⁰¹ Κόντογλου, *Εκφρασις*, 91.

⁵⁰² Πρόκειται για τον νεομάρτυρα Αλέξανδρο από τη Θεσσαλονίκη τον Δερβίση, ο οποίος πηγαίνοντας στη Χίο παρακολούθησε τις ιερές ακολουθίες κατά τη Μεγάλη Τεσσαρακοστή σε χριστιανική εκκλησία, άφοβα φορώντας τα ενδύματα του Δερβίση. Από τη Χίο πήγε στη Σμύρνη, όπου με μαρτυρία υπέστη τον δια αποκεφαλισμό μαρτύριο στις 26 Μαΐου 1794. (Νικοδήμου, *Νέον Μαρτυρολόγιον*, 255-261).

⁵⁰³ Για το θέμα, βλ. Millet, *Recherches*, 286-309.

άφησε πρόσφατο σιδέρωμα⁵⁰⁴. Ενώ κατά την παράδοση πάνω στο τραπέζι είναι τοποθετημένα ποτήρια για το κρασί, άρτοι, ένας αμφορέας και «καταμεσής της τραπέζης μεγάλη άπλάδα μέ έν όψάριον ψημένον»⁵⁰⁵, εδώ στο μέσο της τράπεζας εικονίζεται το Άγιο Ποτήριο με τον «κλασμένο» άρτο. Ο Χριστός εικονίζεται στο μέσον, σχεδόν μετωπικός, να ευλογεί με τα δύο χέρια. Αριστερά και δεξιά του, ανά έξι οι μαθητές με τα αρχικά γράμματα του ονόματός τους στην κεφαλή του καθενός. Από αριστερά προς τα δεξιά διακρίνονται οι άγιοι: Φίλιππος, Ιάκωβος, Ανδρέας, Μάρκος, Θωμάς, Πέτρος, Ιωάννης, Ματθαίος, Σίμων, Βαρθολομαίος, Θαδδαίος, ενώ χαρακτηριστική είναι η μορφή του Ιούδα, κάτω, με το «γλωσσόκομο» στο χέρι.

Τα συνήθη αρχιτεκτονήματα του βάθους δίνουν τη θέση τους σε ένα πραγματικά ευφάνταστο σκηνικό, όπου ο πραγματικός αρχιτεκτονικός χώρος και ο ζωγραφικός συμπλέκονται, δημιουργώντας την ψευδαίσθηση του σκηνικού φόντου του υπερώου, όπου διαδραματίστηκαν τα γεγονότα του Δείπνου. Το πάτωμα, η ξύλινη οροφή και οι κολώνες δεξιά και αριστερά είναι σχεδιασμένα σε γεωμετρική προοπτική και λειτουργούν ως κεντρικός άξονας και ως σημείο αναφοράς της τρίτης διάστασης. Στο πάνω μέρος της παράστασης, δέντρα κι ένα ψηλό κτίριο στο βάθος «ανοίγουν» τους τοίχους του ναού προς τα έξω, παρέχοντας την αίσθηση στον θεατή ότι μπορεί να βλέπει ταυτόχρονα τον εσωτερικό και τον εξωτερικό χώρο που διαδραματίζεται η σκηνή.

Πάνω από κάθε παράθυρο της δυτικής πλευράς του παρεκκλησίου, σε στηθάρια, εικονίζονται στη νότια πλευρά «Ο Άγιος Άγγελής ό νεομάρτυς, ό έκ Χίου»⁵⁰⁶ και στη βόρεια η αγία Μαρκέλλα. Ο άγιος Άγγελής παριστάνεται, στη στάση του μάρτυρα, νεαρός, αγένειος, με σκούρα μαύρα μαλλιά, φορώντας λευκό πουκάμισο και κόκκινο γιλέκο (εικ. 289). Η αγία Θέκλα εικονίζεται στην ίδια στάση, με αντίθετη όμως κίνηση των χεριών. Η νεαρή μάρτυρας φοράει μωβ μανδύα και σκούρο λαδοπράσινο κάλυμμα στο κεφάλι που τυλίγεται γύρω από το λαιμό (εικ. 290).

Στις δυο πλευρές του «ψευδονάρθηκα» ιστορούνται δύο παραστάσεις που έχουν άμεση σχέση με την επαγγελματική δραστηριότητα του κτίωρα και γενικότερα τη θαλασσινή ζωή των Βρονταδούσων. Πρόκειται για την ιστόρηση δύο θαυμάτων από το βίο του προστάτη των θαλασσινών, αγίου Νικολάου⁵⁰⁷. Για τις δύο αυτές παραστάσεις ο Κοψίδης φαίνεται να ακολουθεί την περιγραφή που δίνει ο Κόντογλου στην «Έκφραση»⁵⁰⁸. Στη νότια πλευρά παριστάνεται ένα πλοίο που

⁵⁰⁴ Το στοιχείο αυτό το οποίο συναντάται στο Μυστικό Δείπνο της τράπεζας της μονής Σταυρονικήτα του Αγίου Όρους, ο Μ. Χατζηδάκης το θεωρεί ως «μοτίβο ιταλικής καταγωγής» και ότι ο Θεοφάνης θα μπορούσε να είχε ως συγκεκριμένο πρότυπο, είτε τον πίνακα του Bellini, είτε και τη χαλκογραφία με θέμα το Μυστικό Δείπνο του Marcantonio Raimondi» (Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, 66, 71-72).

⁵⁰⁵ Κόντογλου, *Έκφρασις*, 172. Να σημειώσουμε ότι το σχέδιο του Μυστικού Δείπνου στην «Έκφραση» το έχει φιλοτεχνήσει ο Κοψίδης.

⁵⁰⁶ Πρόκειται για το νεομάρτυρα Άγγελή από το Άργος, ο οποίος υπέστη το δια αποκεφαλισμού μαρτύριο στη Χίο στις 3 Δεκεμβρίου 1813 (Περαντώνης, *Λεξικόν*, 44-45), όπου και βιβλιογραφία.

⁵⁰⁷ Για την εικονογράφηση του βίου και των θαυμάτων του αγίου Νικολάου πολύ κατατοπιστικά είναι τα όσα αναφέρει η Α. Τσιτουρίδου για τις δεκατρείς σκηνές που αναπτύσσονται στο ανατολικό τμήμα του νάρθηκα του αγίου Νικολάου Ορφανού, βλ. σχετικά Τσιτουρίδου, *Διάκοσμος*, 160-175, πιν. 64-69, όπου και βιβλιογραφία.

⁵⁰⁸ Ο Κόντογλου περιγράφει τα θαύματα ως εξής: ««Ο Άγιος άνιστών ένα ναύτην. Θάλασσα καί καράβι όπου άρμενίζει. Καί μέσα εις αυτό ό Άγιος Νικόλαος προσεύχεται άνωθεν ενός νεκρού

κινδυνεύει σε φουρτουνιασμένη θάλασσα. Δυνατός αέρας φουσκώνει τα πανιά, ενώ στο βάθος αστραπές «σκίζουν» τον συννεφιασμένο ουρανό. Ο άγιος Νικόλαος στο πίσω μέρος του πλοίου, ατάραχος, διαφεντεύει το τιμόνι (εικ. 291). Οι ναύτες έντρομοι, δύο να προσπαθούν να κρατηθούν από το κεντρικό κατάρτι κι ένας τρίτος πεσμένος κάτω, έχοντας γυρισμένη την πλάτη του προς τα εμάς. Η παράσταση φέρει την επιγραφή: «Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΔΙΑΣΩΖΩΝ ΤΟ ΠΛΟΙΑΡΙΟΝ ΕΚ ΤΗΣ ΤΡΙΚΥΜΙΑΣ».

Στη βόρεια πλευρά παριστάνεται ένα κλυδωνιζόμενο πλοίο σε αφρισμένα κύματα. Στο μέσον ο άγιος Νικόλαος σκύβει κι ανασταίνει τον νεκρό ναύτη που κείτεται μπροστά του (εικ. 292). Πίσω του ο ένας ναύτης προσπαθεί να κουμαντάρει το τιμόνι, ο άλλος, έχοντας γυρισμένη την πλάτη, πετάει το φορτίο στη θάλασσα κι ένας τρίτος παλεύει να συγκρατήσει τα πανιά από τον δυνατό άνεμο. Στο επάνω μέρος η μικρογράμματη επιγραφή «Ὁ Ἄγιος Νικόλαος ἀνιστῶν τὸν ναύτην».

Όλες οι εικόνες έχουν ζωγραφιστεί επί τοίχου με την τεχνική της ελαιογραφίας⁵⁰⁹. Ο Κοψίδης μελέτησε το σύνολο της εικονογράφησης φιλοτεχνώντας έγχρωμες μακέτες και προσχέδια με μολύβι. Από τις χρονολογίες που αναγράφονται στα προσχέδια, διαπιστώνουμε ότι αρχικά, το 1981, σχεδίασε με τέμπρα και ξυλομπογιές δέκα αριθμημένα «Προσχέδια για την εικονογράφηση του Ι. Ναού αγ. Γεωργίου, Βροντάδου Χίου, ιδιοκτησίας κ. Στρατή Ανδρεάδη»⁵¹⁰. Στο πρώτο προσχέδιο (εικ. 293) έχει σχεδιάσει την Ανατολική πλευρά σε τομή, όπου διακρίνονται ο Παντοκράτορας και οι προφήτες του τρούλου, η Πλατυτέρα και οι Ιεράρχες. Στο δεύτερο (εικ. 294) βλέπουμε σε κάτοψη τον Παντοκράτορα και τα χερουβείμ που στολίζουν τα τέσσερα λοφία της βάσης του τρούλου. Στη «Σημείωση» διαβάζουμε: «Τ' άστρα στις ανίδες, καθώς και η λοιπή από χρυσό διακόσμηση, θα γίνουν με φύλλο χρυσού 24 καρατίων. Δεν θα είναι επίσης κατώτερο αισθητικής αν χρησιμοποιηθεί σε ορισμένα σημεία (φωτοστέφανα, ρούχα αγίων), φύλλο αργύρου. Αντιθέτως, θα ταιριάζει περισσότερο με την φωτεινή χρωματολογία». Στο τρίτο προσχέδιο (εικ. 295) έχει σχεδιαστεί σε τομή η νότια πλευρά του παρεκκλησίου, όπου στη «Σημείωση» αναφέρει «Δύο προτεινόμενες λύσεις για τον εκατέρωθεν του κεντρικού δίλοβου παραθύρου χώρο, όπου η παράσταση μαρτύρων (βόρειος πλευρά). Προτιμάται η αρ.2 λύση, γιατί δε φεύγει από την κλίμακα των υπολοίπων ολόσωμων αγίων. (Το πρόβλημα προκύπτει από την ανάγκη να εικονισθούν πέντε μορφές αγίων (μαρτύρων) αντιστοιχών προς τα μέλη της οικογενείας του κτήτορος). Εις τον αντίστοιχον β. τοίχον, παράσταση πάλιν απλο το βίο του αγ. Νικολάου».

Στα προσχέδια τέσσερα, πέντε και έξι (εικ. 296-298) έχει μελετήσει με κάθε λεπτομέρεια την παράσταση της Πλατυτέρας στην κόγχη του ιερού βήματος. Στο

ναύτου, όπου κείτεται έμπροσθέν του. Κύκλω δέϊστανται οι άλλοι ναύται μετ' εὐλαβείας. «Ὁ Ἄγιος καταπραΐνων τὸν κλύδωνα. Πέλαγος ἀφρισμένον, καί ἐν τῷ μέσῳ πλοῖον κινδυνεῦον καί μέσα εἰς αὐτό ναῦται ἔντρομοι. Καί ὁ Ἄγιος προσευχόμενος καί κατευνάζων τήν τρικυμίαν» (Κόντογλου, *Ἐκφρασις*, 376). Πρβλ. Διονυσίου εκ Φουρνά, *Ἑρμηνεία*, 181.

⁵⁰⁹ Γεωργοῦλας – Αξιωτάκης, *Ἑρμιθική*, 249.

⁵¹⁰ Οι δέκα έγχρωμες μακέτες που φιλοτέχνησε ο Κοψίδης για την εικονογράφηση του παρεκκλησίου του Αγίου Γεωργίου στη Χίο είναι ευγενική παραχώρηση προς τον γράφοντα του συλλέκτη Θεόδωρου Αδαμόπουλου.

προσχέδιο επτά (εικ. 299) βλέπουμε λεπτομέρεια του προσώπου του Χριστού από την παράσταση της Πλατυτέρας, καθώς και «υποδείγματα αστέρος δια την διακόσμηση των 4 αψίδων. (κυκλικό κέντρο: κίτρινο ή χρυσό)». Στο προσχέδιο οκτώ (εικ. 300) είναι φιλοτεχνημένοι με ξυλομπογιές οι προφήτες Δανιήλ και Ηλίας από την εικονογράφηση του τρούλου. Στο προσχέδιο εννέα (εικ. 301) βλέπουμε «λεπτομέρεια απ' τη μακέτα αρ.1 για το Λοφίο στηρίξεως του τρούλου». Τέλος, στο προσχέδιο δέκα (εικ. 302) αποδίδει με ξυλομπογιές «λεπτομέρεια από το κεφάλι του Παντοκράτορα στον τρούλο».

Το '82 ο Κοψίδης με μία σειρά ασπρόμαυρων κυρίως σχεδίων μελετά με κάθε λεπτομέρεια κυρίως την πτυχολογία, τις στάσεις και τις κινήσεις των προσώπων, αλλά και των άκρων (χεριών, ποδιών), προσπαθώντας να αποδώσει τις προοπτικές βραχύνσεις τους με τρόπο θα λέγαμε φυσιοκρατικό. Για τη μορφή του Παντοκράτορα (εικ. 303) επαναλαμβάνει τον εικονογραφικό τύπο που ζωγράφησε στο ναό του Αγίου Παύλου στο Σαμπεζύ, διαφοροποιώντας όπως θα δούμε στη συνέχεια τον τρόπο πλασίματος των ενδυμάτων και του προσώπου. Για τους προφήτες, αλλά και για τις άλλες ολόσωμες μορφές, αν κρίνουμε από τις σημειώσεις του στα περιθώρια των σχεδίων αλλά και τη χρήση κνάβου για τον σχεδιασμό τους (εικ. 304-311), δείχνει ότι ο ζωγράφος μας επιχειρεί μία σπουδή πάνω σε αναγεννησιακά πρότυπα, προσπαθώντας όμως να τα οικειοποιηθεί και να τα προσαρμόσει στο δικό του προσωπικό ιδίωμα.

Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν οι μελέτες για το «κεφάλι προφήτη ή μάρτυρα» (εικ. 312), για το κεφάλι του προφήτη Αββακούμ (εικ. 313), καθώς και για τα πρόσωπα των αποστόλων στο Μυστικό Δείπνο, όπως του Ιωάννη (εικ. 314), του Πέτρου και ενός άλλου αποστόλου από έργο του Masaccio (εικ. 315), καθώς και του Βαρθολομαίου (εικ. 316).

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έδειξε για τον σχεδιασμό των χεριών και των ποδιών, φιλοτεχνώντας αρκετά προσχέδια. Πότε με τη χρήση της γραμμής και μόνο και πότε με γραμμική φωτοσκίαση, προσπάθησε να αποδώσει την προοπτική και τον όγκο τους από διαφορετικές οπτικές γωνίες (εικ. 317-321). Για τον σχεδιασμό μάλιστα των χεριών του αγίου Γεωργίου, του αγίου Αλεξάνδρου (εικ. 322-323) και του Χριστού στο Μυστικό Δείπνο αντέγραψε τη στάση από κάποια μεταβυζαντινή εικόνα (εικ. 324).

Έγχρωμες μακέτες φιλοτέχνησε για τις εικόνες του αγίου Αγγελή (εικ. 325) και της αγίας Μαρκέλλας (εικ. 326) και δύο παραλλαγές για την παράσταση του Μυστικού Δείπνου (εικ. 327-328). Τον Απρίλιο του 1983 σχεδίασε δύο παραλλαγές για την «παράσταση με τον άγιο Νικόλαο εμφανισθέντα εν ώρα κινδύνου και διασώζοντα πλοίων» (εικ. 329-330). Κατά την έρευνά μας στο αρχείο του Ρ. Κοψίδη διαπιστώσαμε ότι αρχικά για τη βόρεια καμάρα του ναού είχε προσχεδιάσει το '82 την παράσταση «Ο Άγιος Νικόλαος ρίπτων τά χρήματα εις τά τρία παιδιά» (εικ. 331). Η σκηνή αυτή του θαύματος του αγίου Νικολάου τελικά εκτελέστηκε, όπως μπορούμε να δούμε και στην (εικ. 332), αλλά για άγνωστο λόγο στο ναό σήμερα στη θέση της υπάρχει η παράσταση «Ο Άγιος Νικόλαος άνιστῶν τόν ναύτην».

Σχετικά με την εικονογραφική πρόταση του Κοψίδη στο ναό του Αγίου Γεωργίου θα είχαμε να παρατηρήσουμε τα εξής: Ο Κοψίδης κατά κανόνα διατηρεί τα υποστατικά χαρακτηριστικά των αγίων, όπως αυτά έχουν καθιερωθεί στην ορθόδοξη εικονογραφική παράδοση. Εξαιρέση αποτελούν κάποιες από τις μορφές των αποστόλων στη σκηνή του Μυστικού Δείπνου, όπως του Ιωάννη και του Σίμωνα, που εξαιτίας των στυλιστικών ιδιαιτεροτήτων τους, δεν είναι άμεσα αναγνωρίσιμες.

Στο επίπεδο των συνθέσεων δημιουργεί, νέους, πρωτότυπους εικονογραφικούς τύπους. Στην παράσταση της Πλατυτέρας, η Θεοτόκος αγκαλιάζει στοργικά και με τα δυο της χέρια τον Ιησού, που κάθεται ανάμεσα στα πόδια της. Πίσω της, θαλασινό τοπίο με διερχόμενα πλοία και γαλανός συννεφιασμένος ουρανός. Για την ιστόρηση της εικόνας της «Άκρας Ταπείνωσης» συνδυάζονται στοιχεία από δύο εικονογραφικούς τύπους του βυζαντινού από τη μία, και του δυτικής προέλευσης «Νυμφίου» στον τύπο «ΐδε ό Άνθρωπος». Ο Χριστός εικονίζεται έως τα γόνατα μέσα σε λάρνακα, μετωπικός, φορώντας τον κόκκινο άραφο χιτώνα, να μας δείχνει τις πληγές του και να μας ευλογεί. Στη σκηνή του Μυστικού Δείπνου το στοιχείο που έχει το μεγαλύτερο ενδιαφέρον είναι η απόπειρα του Κοψίδη να αποδώσει την αίσθηση αυτόνομου ζωγραφικού χώρου με δύο τρόπους. Με ένα είδος προοπτικού σχεδιασμού του εσωτερικού της οικίας (προοπτική του κουτιού) μέσα στην οποία διαδραματίζονται τα γεγονότα κι επίσης με την επιλογή συνθετικών λύσεων – στάσεις και κινήσεις των μορφών – που αναδεικνύουν την αυτονομία της σκηνής σε σχέση με το θεατή. Δίνεται δηλαδή η εντύπωση ότι πίσω από τη ζωγραφική επιφάνεια υπάρχει χώρος διαφορετικός από αυτόν στον οποίον στέκεται ο πιστός, μία διαφορετική θα λέγαμε πραγματικότητα που διεκδικεί την αυτονομία της, έχοντας τη δική της εσωτερική ζωή. Το κύριο πρόσωπο της σκηνής, ο Χριστός, βρίσκεται στο κέντρο, αλλά δεν εικονίζεται σε μεγαλύτερη κλίμακα απ' ότι τα άλλα πρόσωπα, όπως στη βυζαντινή τέχνη συνηθίζεται. Οι μορφές των αποστόλων, παρά το γεγονός ότι κινούνται ή συστρέφονται στο χώρο, δίνουν την εντύπωση ότι είναι κλεισμένες στον εαυτό τους, καθώς όμως συγκλίνουν προς το κέντρο, αναδεικνύουν το πρόσωπο του Κυρίου. Χαρακτηριστική η μορφή του Ιούδα, που εικονίζεται με την πλάτη στραμμένη προς τη σκηνή, κρατώντας το πουγκί με τα «τριάκοντα αργύρια», έτοιμος να αναχωρήσει. Στις παραστάσεις με τα δύο θαύματα, του αγίου Νικολάου, της διάσωσης του πλοίου από την τρικυμία και της ανάστασης του ναύτη, δημιουργεί επίσης πρωτότυπες συνθέσεις. Κύριο μέλημά του κι εδώ, να παρουσιάσει με όσο το δυνατόν μεγαλύτερη αληθοφάνεια τα γεγονότα, μια αντικειμενική δηλαδή απεικόνιση των μορφών του κόσμου.

Η χρήση της «γεωμετρικής» προοπτικής για το σχεδιασμό του πλοίου, η φουρτουνιασμένη θάλασσα, ο αέρας που σκίζει τα πανιά, τα σύννεφα και οι αστραπές προσπαθούν να πετύχουν ως ένα βαθμό τη μίμηση του κόσμου. Αυτό που εισπράττει ο θεατής βλέποντας τις εικόνες αυτές είναι η εντύπωση ότι μπροστά του ανοίγεται μια άλλη πραγματικότητα, «ένα παράθυρο στον κόσμο», πέρα όμως από τις δικές του χωροχρονικές διαστάσεις. Με τη συνθετική αυτή λογική, ο Κοψίδης

απομακρύνεται από τη βυζαντινή εικαστική φιλοσοφία με την οποία επιδιώκεται ο συσχετισμός του εικαστικού έργου με τον θεατή.

Σχετικά με τη λειτουργία του χρώματος – φωτός για την απόδοση της πλαστικότητας των εικαστικών μορφών φαίνεται ότι υπονοεί την ύπαρξη φωτός, ως στοιχείο προερχόμενο από εξωτερική πηγή, το οποίο εν μέρει καθορίζει την πλαστικότητα των δομικών μονάδων. Αυτό δείχνουν και οι εριμμένες σκιές στον τοίχο και πάνω στο τραπέζι στον Μυστικό Δείπνο καθώς και οι εριμμένες σκιές στο έδαφος, στο σημείο που πατούν οι μορφές. Η πτυχολογία δεν αποδίδεται παντού με τον ίδιο τρόπο. Η γενική τάση που επικρατεί είναι ότι οι φόρμες έχουν μαλακώσει, χάνοντας έτσι την αυστηρότητα και τη γεωμετρία των βυζαντινών ενδυμάτων, χωρίς όμως να μπορούμε να κάνουμε λόγο για νατουραλιστική προσέγγιση των μορφών. Για παράδειγμα, στα ενδύματα του αγίου Πέτρου υπάρχει εκκίνηση από ένα χρώμα μέσου τόνου (τοπικός προπλασμός) και κάθοδος προς τη σκιά, προκειμένου να αποδοθεί η πτυχολογία των ενδυμάτων. Η πρόθεση δηλαδή του ζωγράφου είναι να προσδώσει βάθος στο χρώμα και να αποδώσει τον όγκο του σώματος. Έτσι το χρώμα χάνει τη δομική του λειτουργία που έχει στη βυζαντινή ζωγραφική και η πλαστικότητα δεν υπακούει πλέον στις συνθετικές και ρυθμικές ανάγκες της εικόνας με στόχο την κίνηση της μορφής προς το χώρο του θεατή.

Ανάλογες παρατηρήσεις μπορούν να γίνουν για τα ενδύματα του αγίου Ευστρατίου, όπου απουσιάζει επίσης η γεωμετρική δόμηση λαμμάτων - φωτισμάτων και γίνεται προσπάθεια μίμησης της «φυσικής» πτυχολογίας κι επομένως, χάνεται η χιαστί ρυθμική αγωγή που χαρακτηρίζει τη βυζαντινή εικονογραφική παράδοση. Χαρακτηριστική εδώ είναι η εριμμένη πράσινη σκιά που ρίχνει ο εξωτερικός κόκκινος μανδύας πάνω στο σώμα του αγίου καθώς και το φως φαίνεται να έχει κατεύθυνση από αριστερά προς τα δεξιά. Στη μορφή του αγίου Γεωργίου του Χιοπολίτη, η πτυχολογία της παραδοσιακής νησιώτικης βράκας αποδίδεται με τον τρόπο που προσιδιάζει προς το «φυσικό», ενώ η πολυπλοκότητα των σχημάτων που χαρακτηρίζει την πτυχολογία του εξωτερικού μανδύα παραπέμπει στο γνωστό «αναπετάρι» ένδυμα της μεταβυζαντινής τέχνης. Για την ιστορία των ενδυμάτων των Ιεραρχών Νικολάου, Βασιλείου και αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου ο Κοψίδης φαίνεται να ακολουθεί τη βυζαντινή παράδοση. Χωρίς να φτάνει σε κάποια αυστηρή γεωμετρική απόδοση των φωτισμάτων ακολουθεί τη συνήθη αντιπαράθεση και εναλλαγή φωτεινών και σκούρων και θερμών και ψυχρών χρωμάτων. Εδώ, η εσωτερική δόμηση των μορφών, το πλάσιμό τους, γίνεται με την ανέλιξη από σκούρα θερμά σε φωτεινά ψυχρότερα, χωρίς όμως να φτάνει στα λευκά ψιμύθια. Γενικά, η πλαστικότητά τους είναι χαμηλή και το πλάσιμο μαλακό, αποφεύγοντας τα δυνατά γραψίματα που «σκληραίνουν» το εικαστικό αποτέλεσμα.

Για τη ζωγραφική των σάρκινων μερών και ειδικότερα για τα πρόσωπα, ακολουθεί την τεχνική της διάχυσης του ενός χρώματος μέσα στο άλλο (sfumato) που σ' αυτό συμβάλλει και το υλικό, τα χρώματα λαδιού που χρησιμοποιεί. Η ιδιαιτερότητά τους έγκειται στον τρόπο απόδοσης των ματιών, στη φωτεινότητα των σαρκωμάτων, όπου το φως μοιάζει να έρχεται από μία συγκεκριμένη κατεύθυνση, στο οβάλ σχήμα τους με την ελαφρώς μακρύτερη μύτη, καθώς και τα αψιδωτά

φρύδια που δεν εμφανίζουν καμία σύσπαση. Τα μάτια ζωγραφίζονται μεγάλα, αμυγδαλωτά και ανοιχτόχρωμα. Αποδίδονται με τη χρήση παχιάς καμπύλης γραμμής στην επάνω πλευρά, ενώ στην κάτω με μία λεπτότερη ανοιχτόχρωμη γραμμή, προκειμένου να δοθεί φωτεινότητα και ζωντάνια στο βλέμμα. Στα γυναικεία δε πρόσωπα ζωγραφίζονται ενίοτε και οι βλεφαρίδες. Χαρακτηριστική είναι η στρογγυλή ανοιχτόχρωμη ίριδα και η λευκή στρογγυλή πινελιά επάνω στην κόρη, αποδίδοντας την αίσθηση της υγρασίας του ματιού, που μαζί με το ερυθρό χρώμα στις εγκανθίδες κάνουν τα μάτια να μοιάζουν περισσότερο «φυσικά».

Ο Κοψίδης, συνεπής στην πρόθεσή του, ιδιαίτερα μετά το Σαμπεζύ, ενεργεί ως ζωγράφος με μία κοινή εικαστική γλώσσα, τόσο για τα κοσμικά, όσο και για τα εκκλησιαστικά του έργα, αποδίδει τα πρόσωπα των αγίων όπως και τις μορφές των απλών ανθρώπων στους πίνακες της αντίστοιχης περιόδου. Αν αντιπαραβάλλουμε τη μορφή του «Κοριτσιού μέσα σε παπαρούνες» λάδι, 1980, (εικ. 333) με το πρόσωπο της Θεοτόκου (εικ. 334) και του αγίου Γεωργίου (εικ. 335) εύκολα διαπιστώνουμε τις στυλιστικές ομοιότητες.

Ενώ κατά κανόνα στη βυζαντινή ζωγραφική το θερμό χρώμα του προπλασμού του προσώπου παραμένει ακάλυπτο στην περιφέρεια, λειτουργώντας ως σκιά, ορίζοντας τον όγκο του, εδώ καλύπτεται εξ' ολοκλήρου. Καλύπτει με φωτεινή ώχρα το μέτωπο, τις παρειές, τη μύτη και το σαγόι, σχεδιάζοντας με φαρδιές πινελιές τους όγκους του προσώπου και δημιουργώντας τα σαρκώματα. Οι εξάρσεις του φωτός δεν δίνονται με λεπτές λευκές πινελιές (ψιμύθια), αλλά με πλατιές ενιαίες επιφάνειες που θερμαίνονται με την προσθήκη κόκκινου, κυρίως στις παρειές και στα σκιερά σημεία του προσώπου. Με την τεχνική αυτή, η μετάβαση από τα σκιερά προς τα φωτισμένα μέρη του προσώπου επιτυγχάνεται με γλυκό και ομαλό τρόπο, μέσα από λεπτές τονικές διαβαθμίσεις, που ταιριάζουν απόλυτα με τα μαλακά πλασίματα των ενδυμάτων των μορφών.

Ο Κοψίδης, παρόλο ότι για την εικονογράφηση του μικρού παρεκκλησίου εργάστηκε σύμφωνα με τις γενικές κατευθύνσεις που του δόθηκαν από τον παραγγελιοδότη Στ. Ανδρεάδη, κατάφερε ως έντεχνος ζωγράφος να παράξει έργο που χαρακτηρίζεται για την ιδιοπροσωπία και τη ζωγραφική του ενότητα. Αυτό συνέβη διότι και έχει αφομοιώσει την παράδοση, και λόγω της ακαδημαϊκής εικαστικής του παιδείας μπορεί και προσαρμόζει οργανικά δάνεια και αναφορές από τη δυτική ζωγραφική παράδοση. Έτσι μπορεί και κινείται δημιουργικά στο χώρο των εικονογραφικών τύπων, τους οποίους παρουσιάζει μέσα από το διαμορφωμένο προσωπικό του ιδίωμα.

2. Ο κοιμητηριακός ναός των αγίων Θεμιστοκλέους και Ευδοκίας της οικογένειας Γεωργίου Αθανασιάδη – Νόβα στη Ναύπακτο

Ο ναός είναι κτισμένος σε εξέχουσα θέση, στη βόρεια πλευρά του κοιμητηρίου του Αγίου Στεφάνου στην πόλη της Ναυπάκτου του νομού Φωκίδας. Κτίσθηκε στα τέλη της δεκαετίας του '50 και αφιερώθηκε στους αγίους Θεμιστοκλή

και Ευδοκία εις μνήμη των γονέων του κτίτορα Γ. Αθάνα (Γεώργιου Αθανασιάδη – Νόβα) και εγκαινιάσθηκε στις 13 Ιουλίου 1986⁵¹¹. Πρόκειται για απλή μονόχωρη αίθουσα με δίρριχτη στέγη και εξωτερικές διαστάσεις 10,40 X 6.45μ. ενώ το ιερό βήμα στενεύει εξωτερικά κατά 0,35μ. στην κάθε πλευρά. Είναι λιθόκτιστος με εξαιρετική δόμηση από ντόπιες πελεκητές πέτρες⁵¹². Ο ναός διαθέτει τρία παράθυρα στη βόρεια πλευρά, ενώ στη νότια δύο και μια πλαϊνή είσοδο. Η κύρια είσοδος βρίσκεται δυτικά, επάνω από την οποία γράφτηκε η εξής επιγραφή που αφορά την ανέγερση και την εικονογράφηση του ναού⁵¹³: «ΑΝΗΓΕΡΘΗ Ο ΘΕΙΟΣ ΚΑΙ ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ ΟΥΤΩΣ ΝΑΟΣ, ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΘΕΜΙΣΤΟΚΛΕΟΥΣ ΚΑΙ ΕΥΔΟΚΙΑΣ, ΔΑΠΑΝΑΙΣ ΤΩΝ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΚΑΙ ΜΑΡΙΑΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΣΗ ΝΟΒΑ, ΕΝ ΕΤΕΙ 1960, ΕΙΣ ΜΝΗΜΗΝ ΤΩΝ ΠΡΟΓΟΝΩΝ ΤΩΝ, ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΩΝ ΤΩΝ ΚΥΡΟΥ ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΥ ΚΑΙ ΣΕΒΑΣΜΙΩΤΑΤΟΥ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ, ΕΠΙ ΣΧΕΔΙΩΝ ΤΟΥ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΟΣ ΠΑΝΑΗ ΜΑΝΟΥΗΛΙΔΗ. ΑΝΙΣΤΟΡΗΘΗ ΔΕ ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ Ράλλη Κοψίδη ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ και της θυγατρός αυτού Σοφίας εν έτει 1984».

Ο Κοψίδης κάλυψε τμηματικά τις εσωτερικές επιφάνειες του ναού ιστορώντας τα εξής: Στην κόγχη του ιερού βήματος, κάτω από το ψηφιδωτό της Πλατυτέρας, εικονίζονται στηθαίοι και σε λειτουργική στάση, οι Ιεράρχες: Βασίλειος, Αθανάσιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος και Γρηγόριος ο Θεολόγος (εικ. 336-337). Ακριβώς πάνω από το τεταρτοσφαίριο της κόγχης, ιστορείται η σκηνή του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου (εικ. 338) ενώ αριστερά και δεξιά μέσα σε μετάλλια εικονίζονται οι προπάτορες άγιοι Ιωακείμ και Άννα (εικ. 339-340). Στο κέντρο της αψίδας που σχηματίζεται επάνω ακριβώς από το τέμπλο, υπάρχει η παράσταση της φιλοξενίας του Αβραάμ (εικ. 341). Στην ίδια αψίδα ζωγραφίζει μία τοπιογραφία της περιοχής, στην οποία διακρίνονται δεξιά το ξακουστό κάστρο της Επάχτου (εικ. 342) και αριστερά το λιμάνι της Ναυπάκτου και σε πρώτο πλάνο η οικία Νόβα, εκεί που στεγάζεται και το ίδρυμα Γεωργίου και Μαρίας Αθανασιάδη – Νόβα, στην κεντρική οδό της Ναυπάκτου (εικ. 343).

Στη νότια πλευρά του ναού, πάνω από την πλαϊνή είσοδο υπάρχει μεγάλη τοιχογραφία της Γέννησης (εικ. 344), ενώ στη βόρεια εικονίζεται η «Εις Άδου Κάθοδος» (εικ. 345). Επάνω από όλα τα παράθυρα ζωγραφίστηκαν σε μπούστο μορφές αγγέλων (εικ. 346-347), όπου διακρίνεται «το χέρι» της Σοφίας Κοψίδη.

Η δυτική πλευρά του ναού καλύπτεται εξ' ολοκλήρου από τοιχογραφίες. Η εικονογράφηση αναπτύσσεται σε πίνακες που ορίζονται από ταινία κεραμιδί χρώματος με λευκό πλαίσιο, τοποθετημένοι σε δύο επάλληλες οριζόντιες ζώνες (εικ. 348). Στο κέντρο, πάν ακριβώς από την κύρια είσοδο, εικονίζονται ολόσωμοι με τον

⁵¹¹ Κουτσογιάννης, Αθάνας, 419. Ο ναός γιορτάζει του αγίου Θεμιστοκλή στις 21 Δεκεμβρίου και της αγίας Ευδοκίας της βασίλισσας (πρώην Αθηναΐδος) στις 13 Αυγούστου.

⁵¹² Όπως αναφέρει ο Ειρ. Κουτσογιάννης για την ανοικοδόμηση του ναού «Εργάστηκαν από τα μέσα της δεκαετίας του '50 περίπου, μέχρι το 1960, περισσότεροι από δέκα σπουδαίοι τεχνίτες – περίφημοι πελεκάνοι της γύρω περιοχής την εποχή εκείνη... Αναφέρω ως κυριότερους, τους τεχνίτες Πέτρο Τσουμή και Βασίλειο Σκαφίδα από τη Σύμη, Σπύρο Κουτσογιάννη από το Παλαιοχωράκι και Ιωάννη και Θωμά Παπανδρέου από τον Πόδο» (Κουτσογιάννης, Αθάνας, 419).

⁵¹³ Περισσότερα για τις αρχιτεκτονικές ιδιαιτερότητες του ναού, καθώς και για τον παραδοσιακό πλακόστρωτο περίγυρο με τους τάφους της οικογένειας Αθανασιάδη – Νόβα, βλ. Κουτσογιάννης, Αθάνας, 421-422.

Τίμιο Σταυρό ανάμεσά τους οι άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη, δεξιά ο άγιος Δημήτριος έφιππος και αριστερά ο άγιος Γεώργιος ομοίως. Δεξιά της κυρίας εισόδου, στο κάτω διάζωμα, εικονίζονται ολόσωμοι, οι άγιοι Παρασκευή, Κοσμάς ο Αιτωλός και Μαρίνα, ενώ αριστερά, ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος, ο προφήτης Ηλίας και ο πρωτομάρτυρας Στέφανος (εικ. 349). Όλες οι εικόνες έχουν ζωγραφιστεί σε καμβά και στη συνέχεια επικολλήθηκαν στον τοίχο.

Δέκα χρόνια μετά το Σαμπεζύ, στον τελευταίο ναό που εικονογραφεί ο Κοψίδης, κρατάει μεν επιλεκτικά στοιχεία από την εικονογράφηση του αγίου Παύλου, αλλά το συνολικό ύφος του έργου παραπέμπει σε στυλιστικά χαρακτηριστικά που εντοπίζονται σε προγενέστερα έργα του ζωγράφου, π.χ. στην Αγία Τριάδα Αχαρνών (1962) ή και στον Άγιο Ελευθέριο Γύζη (1970).

Σχετικά με το πώς της ύπαρξης του χώρου, αν εξαιρέσουμε την τοπιογραφία της Ναυπάκτου στην οποία θα αναφερθούμε στη συνέχεια και τον συννεφιασμένο ουρανό, πάνω από τους αγίους Κωνσταντίνο και Ελένη, που κατά τη γνώμη μας, δεν επηρεάζει τον επίπεδο χαρακτήρα και την απουσία βάθους, λειτουργεί βυζαντινότροπα. Υπ' αυτήν την έννοια, η ζωγραφική του υπό εξέταση παρεκκλησίου, δομείται με την προϋπόθεση ότι ο χώρος κίνησης των μορφών είναι ο πραγματικός χώρος του ναού και ότι οι μορφές και οι συνθέσεις αναπτύσσονται με σημείο αναφοράς τους πιστούς. Το ότι ο Κοψίδης ακολουθεί την βυζαντινή εικαστική παράδοση σε επίπεδο βασικών αρχών αποδεικνύουν τα εξής:

Η καθ' ύψος ανάπτυξη των συνθέσεων εξ' αιτίας της απουσίας αυτόνομου ζωγραφικού χώρου και η χρήση του «σχετικού» προοπτικού σχεδιασμού. Η δομική λειτουργία του χρώματος – φωτός. Όλες οι μορφές εκκινούν από θερμούς σκουρόχρωμους προπλασμούς και αφού γίνουν τα απαραίτητα «ανοίγματα», οι επιμέρους φόρμες ανεβαίνουν και ενοποιούνται προς τα λευκά ψιμύθια μέσω φωτεινότερων λαμμάτων. Σε όλα τα ενδύματα των μορφών ακολουθείται η βυζαντινή τάξη, όπου το «φως» ακολουθεί αντίρροπη κίνηση από αυτήν του σώματος. Το ίδιο ισχύει και στην διαχείριση του τοπίου στις συνθέσεις της Γέννησης και της Ανάστασης. Αναλύει το έδαφος και τα βουνά σε μικρότερες μονάδες, οι οποίες ανασυντίθενται με τέτοιο τρόπο, ώστε να δίνουν την εντύπωση κλίμακας. Το φως κι εδώ ακολουθεί τον προοπτικό σχεδιασμό – «φωτίζεται» δηλαδή η πλευρά που βρίσκεται πλησιέστερα στο θεατή – και δεν εξαρτάται από κάποια εξωτερική πηγή φωτισμού όπως είδαμε να συμβαίνει στο τοπίο στο Σαμπεζύ.

Μπορούν όμως να παρατηρηθούν και στοιχεία προσωπικού χειρισμού της βυζαντινής εικαστικής γλώσσας που αναδεικνύουν συγκεκριμένες τεχνοτροπικές – στυλιστικές εικαστικές αρετές. Αληθινό μάθημα ρυθμικής αγωγής και διαχείρισης του χώρου επιδεικνύει ο ζωγράφος στις τοιχογραφίες του δυτικού τοίχου του ναού. Στο βαθμό δε και στην έκταση που αυτό παρατηρείται – όπως αναλυτικά έχουμε δείξει – στο σύνολο της εικαστικής του πορείας αποτελεί προσωπική του κατάκτηση. Ας παρακολουθήσουμε όμως από κοντά τις λύσεις που προτείνει.

Με κύριο μέλημά του να προσαρμόσει αρμονικά τις συνθέσεις στην ιδιαίτερη αρχιτεκτονική δομή που παρουσιάζει ο χώρος τον διαιρεί αρχικά σε δυο ζώνες. Με τη σειρά της, η πάνω ζώνη υποδιαιρείται σε τρία διάχωρα με τη χρήση ταινιών. Το

κάθετο στοιχείο που αποτελεί η πόρτα της κεντρικής εισόδου το προεκτείνει προς τα πάνω με τις δύο παράλληλες κεραμιδί ταινίες, που εντός του πλαισίου που δημιουργούν, τοποθετεί τους αγίους Κωνσταντίνο και Ελένη. την καθετότητα όμως αυτή, τη «σπάει» παρεμβάλλοντας μέσα σε καμπύλο πλαίσιο τη φωτεινόχρωμη αφιερωματική επιγραφή, που δικαίως αναφέρει: «Ράλλη Κοψίδη ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ». Στη στατικότητα των κάθετων στοιχείων «κοντράρει» αντιστικτικά τη δυναμική κίνηση των δύο έφιππων αγίων Γεωργίου και Δημητρίου, αριστερά και δεξιά αντίστοιχα. Χρησιμοποιώντας τις κινήσεις των σωμάτων και των ενδυμάτων, δημιουργεί υποδειγματική ρυθμική αγωγή, καθώς όλα τα επιμέρους στοιχεία είναι ενταγμένα πάνω σε χιαστί καμπύλους τεμνόμενους άξονες (σχ. 43-44) δείχνοντας έτσι την ικανότητά του να οργανώνει το τοιχογραφικό σύνολο ως εικαστική ενότητα – σύνθεση και όχι ως ένα σύνολο ανεξάρτητων εικόνων.

Στην κάτω ζώνη διαιρεί το χώρο, όπως συνήθως προτιμά, με ζωγραφικά μέσα, σχεδιάζοντας κίνες με διακοσμητικά κιονόκρανα. Εδώ αξίζει να προσέξουμε τον τρόπο που σχεδιάζει τις μορφές. Είναι όλες τοποθετημένες σε στάση δυναμικής μετωπικότητας με κριτήριο την εικαστική τους παρουσία και την αναφορά τους στον θεατή. Έτσι, ίπως μπορούμε να δούμε στο (σχ. 45) το φως - χρώμα είναι αντίρροπο της κίνησης του σώματος. Είναι «φωτισμένη» η φαρδιά πλευρά και μάλιστα το φως ακολουθεί την κίνηση του προοπτικού σχεδιασμού. Με τον χειρισμό αυτό, οι δυνάμεις φυγής που απορρέουν από τη ζωγραφική επιφάνεια αποκλίνουν, δημιουργώντας έναν «οπτικό κώνο» - ζωγραφικό χώρο – μπροστά από το έργο στο οποίο εισέρχεται ο πιστός θεατής. Στην άνω ζώνη ελαφραίνει το αίσθημα του χώρου με το φωτεινό γκριζογάλαζο χρώμα του κάμπου, ενώ αντίθετα στην κάτω, ο μαύρος κάμπος προσθέτει βάρος και βοηθά τις μορφές να προβληθούν καθαρά κι να κινηθούν προς τον χώρο των θεατών.

Χρωματικά θα λέγαμε ότι το σύνολο κινείται μέσα σε μία παστέλ ατμόσφαιρα, χωρίς σκληρά περιγράμματα και με φωτεινά λάμματα να πλάθουν τις μορφές, φτάνοντας μέχρι το λευκό ψιμίθι. Στην παλέτα του ζωγράφου κυριαρχούν τα γαιώδη χρώματα, ενώ επιλεκτικά γίνεται η χρήση της κιννάβαρης, του μπλε κοβαλτίου και ultramarine στα σημεία που επιθυμεί να δώσει χρωματική ένταση, να αυξήσει την πλαστικότητα και να αναδείξει την εσωτερική μορφή των μορφών. Χτίζει τις μορφές και τις συνθέσεις με την αντίστιξη φωτεινών και σκούρων χρωμάτων, εκμεταλλεύεται όμως παράλληλα την αντίστιξη θερμών και ψυχρών, καθώς και των συμπληρωματικών, που φαίνεται να τα αγαπά ιδιαίτερα. Δύο χρώματα δε, τείνουν να χαρακτηρίζουν και να ταυτοποιούν το έργο του, ένα ανοιχτό μπλε γαλάζιο κι ένα θερμό κόκκινο του κεραμιδιού, που τα χρησιμοποιεί ευρέως σε ποικίλες τονικές διαβαθμίσεις και που ιδιαίτερος στο τοπίο, χαρίζουν εξαιρετική χρωματική ενότητα.

Άλλα ειδοποιά στοιχεία που καθορίζουν το ζωγραφικό κλίμα που παράγει το έργο του είναι η απλότητα, η χρωματική λιτότητα και ο περιορισμός των διακοσμητικών στοιχείων στην απόδοση του αρχιτεκτονικού τοπίου, όπως μπορούμε να δούμε στις παραστάσεις του Ευαγγελισμού και της φιλοξενίας του Αβραάμ. Στην παράσταση του Ευαγγελισμού πάντως θεωρούμε σχετικά δυσλειτουργική την τοποθέτηση του Αρχαγγέλου και της Θεοτόκου ανάμεσα σε δύο

κτίρια, διότι οι μορφές μοιάζουν έτσι εγκλωβισμένες και δεν επικοινωνούν μεταξύ τους. Αλλά και η σε σειρά τοποθέτηση τεσσάρων κάθετων κτιρίων δημιουργεί μεν αίσθημα ισορροπίας, αλλά στερείται ρυθμού και κίνησης, με αποτέλεσμα τα αρχιτεκτονικά αυτά στοιχεία να μοιάζουν αδρανή.

Στη ζωγραφική του φυσικού τοπίου διατηρεί στυλιστικά χαρακτηριστικά από την εικονογράφηση του αγίου Παύλου. Τα βράχια είναι σχηματοποιημένα με μια «κυβιστική» λογική οργάνωση. Η πλαστικότητα αποδίδεται με την αντίστιξη ισότονων θερμών και ψυχρών, καθώς και συμπληρωματικών χρωμάτων, χωρίς όμως εδώ τον υπαινιγμό ύπαρξης εξωτερικής φωτιστικής πηγής. Είναι στολισμένα με τα γνωστά «σύμβολα» του εικαστικού του λεξιλογίου, όπως αγριολούλουδα, παπαρούνες, αγκάθια, κλαδιά και άλλα παράξενα φυτά.

Ένα δεύτερο στοιχείο είναι το τέχνασμα του συννεφιασμένου ουρανού και η δημιουργία ζωγραφικού χώρου πίσω από την ζωγραφική επιφάνεια, στην τοπιογραφία της πόλης της Ναυπάκτου που πλαισιώνει την παράσταση της Αγίας Τριάδας. Εικονίζει σε περίοπτη θέση τη Ναύπακτο, προφανώς για να τιμήσει την πόλη και φυσικά τον κτίτορα του ναού Γ. Νόβα, ζωγραφίζοντας το σπίτι του κάτω αριστερά της παράστασης. Ίσως και να πρόκειται και για απαίτηση του ίδιου του παραγγελιοδότη.

Ενώ για την παράσταση της φιλοξενίας του Αβραάμ ακολουθεί αυστηρά τη βυζαντινή εικαστική γλώσσα – «σχετική» προοπτική, χιαστί ρυθμική οργάνωση των στοιχείων με ανάλογο χειρισμό του χρώματος «φωτός» - το τοπίο αποδίδεται με δυνάμεις φυγής προς το βάθος του πίνακα, δηλαδή αντι-κειμενικά απέναντι από τον θεατή και χωρίς αναφορικότητα σε αυτόν. Η αίσθηση αυτή επιτείνεται και από το γεγονός ότι φωτίζεται και δομείται χρωματικά με τρόπο φυσιοκρατικό, σαν το φως να έρχεται από πάνω και αριστερά δημιουργούνται εριμμένες σκιές, είναι δηλαδή εκτός βυζαντινού κλίματος. Βέβαια, έτσι πετυχαίνει μεγαλύτερη αναγνωρισιμότητα του τοπίου της περιοχής, που με τις αφαιρετικές τάσεις και το στυλιζάρισμα που επικρατούν στο βυζαντινό τρόπο ιστόρησης του τοπίου, δεν θα είχε ανάλογο εικαστικό αποτέλεσμα. Ενδεχομένως να ήταν και δική του επιθυμία να ενώσει σε μία παράσταση το προσωπικό μορφοπλαστικό ιδίωμα που χαρακτηρίζει τα ζωγραφικά του έργα κυρίως από το 1980 – 1981 και που δείχνει το άνοιγμά του στο «ρεαλισμό» με τη βυζαντινή εικαστική γραφή. Ως δάνειο από την τέχνη της Αναγέννησης θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε τον τρόπο απόδοσης των φτερών των αγγέλων στη σκηνή της φιλοξενίας του Αβραάμ. Με τον κατάλληλο χειρισμό του σχεδίου και του πλασίματος του χρώματος δίνουν την αίσθηση της κοίλης επιφάνειας και μοιάζουν τρισδιάστατα. Ενδεχομένως να τα εμπνεύστηκε από την τοιχογραφία του Ευαγγελισμού στο δομινικανό μοναστήρι του αγίου Μάρκου στη Φλωρεντία (1440) του σπουδαίου ζωγράφου της πρώιμης Αναγέννησης Fra Angelico (1387-1455) (εικ. 350). Αυτό όμως που θα θέλαμε να τονίσουμε είναι ότι τελικά, όταν ο θεατής στέκεται μπροστά στην παράσταση, αυτό που βλέπει να κυριαρχεί σε πρώτο πλάνο είναι η εικόνα της αγίας Τριάδας που σαν από ψηλά να σκέπει και να φυλάττει την πόλη της Ναυπάκτου. Η αίσθηση αυτή μεταφραζόμενη με ζωγραφικούς όρους παράγεται από το γεγονός ότι συνολικά η σκηνή της φιλοξενίας που βρίσκεται στο κέντρο λειτουργεί ως μια θερμή χρωματική κηλίδα

από ώχρες, χοντροκόκκινα και σιέννες, που οι συνδυασμοί με τη «σχετική» προοπτική που αποδίδεται το τραπέζι και τα σώματα των μορφών «ξεκολλάει» από τον τοίχο και κινείται προς τον χώρο του θεατή. Αντίθετα, τα ψυχρά χρώματα που κυριαρχούν στο τοπίο, το κάνουν να υποχωρεί προς τα πίσω και να λειτουργεί πλέον ως φόντο της κεντρικής δεσπόζουσας παράστασης. Με γνώση και ευαισθησία ο ζωγράφος και προκειμένου να πετύχει τη χρωματική ενότητα του συνόλου, περνάει τα θερμά κόκκινα και πορτοκαλί στις στέγες και τα δέντρα του τοπίου και τα ψυχρά μπλε και γαλάζια στα ενδύματα, στο έδαφος και στα φτερά των αγγέλων.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ε'

ΑΠΟΤΙΜΗΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗ

Αν προσπαθήσουμε να σταθούμε κριτικά απέναντι στο έργο του ζωγράφου Ρ. Κοψίδη, προκειμένου να αποτιμήσουμε το μέγεθος της συνεισφοράς του, στη νεοελληνική εκκλησιαστική τέχνη θα λέγαμε ότι, ενώ, κατά κανόνα, διατηρεί τις βασικές αρχές του βυζαντινού ζωγραφικού τρόπου, προχωράει σε πιο προσωπικές και σύγχρονες διατυπώσεις που εμπλουτίζουν την προϋπάρχουσα εικονογραφική παραγωγή. Τομή αποτελεί η εικονογραφική του πρόταση στον Άγιο Παύλο στο Σαμπεζύ, με την οποία επιχείρησε τη σύζευξη μεταξύ δύο αντίρροπων δυνάμεων της εικαστικής του πορείας, αφενός μεν των παραδοσιακών στοιχείων και αφετέρου των σύγχρονων εικαστικών αναζητήσεων.

Ο Κοψίδης ακολουθεί, σε γενικές γραμμές, τα καθιερωμένα εικονογραφικά προγράμματα. Ο ζωγράφος επεξεργάζεται εικονογραφικούς τύπους απλούς και συνήθως ολιγοπρόσωπους, χωρίς διάθεση φλυαρίας. Οι κυρίαρχες αρχές που χαρακτηρίζουν τις συνθέσεις είναι η λιτότητα, η συμμετρία, η δυναμική ισορροπία και κυρίως η δημιουργία εσωτερικού και αζωτερικού ρυθμού. Εργάστηκε με τρόπο που εντάσσεται στα πλαίσια της ορθόδοξης εικονογραφικής παράδοσης, με τρόπο όμως προσωπικό. Στο έργο του αναγνωρίζονται στοιχεία από την παλαιολόγεια, την κομνηνεία, τη μεταβυζαντινή και τη λαϊκή διακοσμητική παράδοση. Δημιουργεί όμως και τις δικές του συνθέσεις, υπερβαίνοντας εικαστικές λύσεις του παρελθόντος, εισάγοντας μάλιστα στοιχεία από τη δυτική ζωγραφική παράδοση και από το προσωπικό εικαστικό του λεξιλόγιο. Κινείται ελεύθερα, πέρα από δεσμεύσεις και κάθε είδους πουριτανισμό. Αυτό που κυρίως τον διαφοροποιεί είναι η ικανότητά του να παράγει έργο με εξαιρετική ζωγραφική ενότητα, ποιητική χρωματική ατμόσφαιρα και λειτουργικό – εκκλησιαστικό ήθος. Ακολουθεί κατά βάση την σε ύψος κάθετη ανάπτυξη, όπου τα πρωταγωνιστικά στοιχεία τοποθετούνται χαμηλά σε πρώτο πλάνο και τα δευτερεύοντα πιο απομακρυσμένα αναπτύσσονται σε ύψος. Όλες οι μορφές εντάσσονται πάνω σε χιαστί καμπύλους τεμνόμενους άξονες. Γνωρίζει να ελέγχει το ρυθμό, αυξομειώνοντας κατά περίπτωση την εμπλοκή των σε χιαστί διάταξη χαράξεων. Για λόγους εικονογραφικούς ή για λόγους ζωγραφικής λειτουργικότητας σε κάποιες περιπτώσεις, όπως στις συνθέσεις των νεομαρτύρων στον εξωνάρθηκα την μονής Πεντέλης, δεν ακολουθεί τη βυζαντινή αλλά τη νατουραλιστική λογική για την οργάνωση των συνθέσεων. Χρησιμοποιεί δηλαδή οπτικά τεχνάσματα που μπορούν να εκληφθούν ως προσπάθεια δημιουργίας βάθους και άρα αυτόνομου ζωγραφικού χώρου.

Σχετικά με τις μονοπρόσωπες μορφές, ακολουθεί δοκιμασμένες λύσεις των βυζαντινών ζωγράφων που εξυπηρετούσαν τη ρυθμική οργάνωση των μορφών, προκειμένου να βγουν από την αδράνεια και να κινηθούν προς τον χώρο των θεατών. Έτσι, σχεδιάζει τις μορφές σε στάσεις δυναμικής μετωπικότητας, τριών τετάρτων καθώς και στις κλασσικές στάσεις του *contrapposto* και ανεστραμμένου

σίγμα, ενώ σε πρωιμότερες εργασίες του τις σχεδιάζει σχεδόν σε πλήρη μετωπικότητα. Γενικά, παράγει έναν ήπιο και ήσυχο ρυθμό στα έργα του, που οφείλεται στον μαλακό τρόπο που οργανώνει τα στοιχεία σε χιαστί τεμνόμενους άξονες. Όπου όμως κρίνει αναγκαίο, εγκαταλείπει τη χιαστί χάραξη και τοποθετεί τα μέλη του σώματος σε κάθετους και οριζόντιους άξονες (σε σχήμα σταυρού) παράγοντας ένα σχετικά στατικό αποτέλεσμα, όπως για παράδειγμα τις μορφές του Αρχάγγελου Μιχαήλ και του νεομάρτυρα Γεωργίου στον εξωνάρθηκα την μονής Πεντέλης. Τα παραπάνω στοιχεία όμως είναι πλήρως αφομοιωμένα στο έργο του και έχουν το προσωπικό αποτύπωμα του δημιουργού και δεν αποτελούν τυπολατρική – φωτοτυπική επανάληψη της παράδοσης, δίχως ταυτότητα και ζωή. Ως προς την ανθρωπομετρία, έχει βαθιά αίσθηση του μέτρου και της ισορροπίας που πρέπει να τηρηθεί σε κάθε τοιχογραφικό σύνολο. Προσαρμόζει τα μέτρα κατά περίπτωση προκειμένου να πετύχει την ισορροπία, την κίνηση και τον τελικό ρυθμό που θέλει να δώσει στην εκάστοτε παράσταση.

Αναφορικά με τη διαχείριση του χώρου, που αποτελεί ως γνωστόν τη βάση κάθε ζωγραφικού συστήματος, ο Κοψίδης μένει κατά βάση πιστός στη βυζαντινή αντίληψη για το «πώς» της ύπαρξης του ζωγραφικού χώρου. Στους ναούς που ιστόρησε, η εικονογράφηση δομείται με την προϋπόθεση ότι ο χώρος κίνησης των μορφών είναι ο πραγματικός χώρος του ναού και ότι οι μορφές αναπτύσσονται με σημείο αναφοράς την αίσθηση του πιστού θεατή. Αυτό αρχικά δείχνει η απουσία βάθους στις παραστάσεις και στις μονοπρόσωπες μορφές, στις οποίες η ζωγραφική επιφάνεια οριοθετείται από το σκουρόχρωμο ή ανοιχτόχρωμο, κατά περίπτωση, χρώμα του κάμπου. Η απουσία αυτόνομου ζωγραφικού χώρου που δημιουργεί την ψευδαίσθηση του βάθους, σε συνδυασμό με την πλαστικότητα των μορφών, δημιουργεί τις κατάλληλες προϋποθέσεις για την ανάπτυξη των μορφών προς τον χώρο του ναού, που στέκεται ο αποδέκτης των εικόνων, δηλαδή ο πιστός. Προσεγγίζει μάλιστα τις προς ζωγραφική επιφάνειες με μια ιδιαίτερη φιλοσοφία. Αντί να καλύψει τις αρχιτεκτονικά διαμορφωμένες επιφάνειες με μορφές και παραστάσεις, συνήθως διαιρεί τον χώρο σε μικρότερες επιφάνειες που μπορούν να δεχθούν θέματα μικρότερης κλίμακας. Αυτό το πετυχαίνει με ζωγραφικά μέσα όπως, κίονες, παράθυρα, φυτικά διακοσμητικά μοτίβα κ.α., αναδιαμορφώνοντας έτσι τον χώρο και δημιουργώντας ένα νέο ζωγραφικό χώρο, μια νέα χωροχρονική πραγματικότητα. Το στοιχείο αυτό το συναντάμε κυρίως στους τρούλους που ιστόρησε και, σε μεγάλη έκταση, στον εξωνάρθηκα της μονής Πεντέλης, όπου δανείζεται διακοσμητικές εφαρμογές από τη λαϊκή τουρκομπαρόκ διακόσμηση αρχοντικών της Μακεδονίας. Το θαυμαστό είναι ότι τελικά καταφέρνει με τα εικονογραφικά του εργαλεία να δημιουργεί ένα σύνολο με θαυμαστή εικαστική ενότητα, που δεν αντιστρατεύεται την αρχιτεκτονική του ναού, αλλά αντίθετα την αναδεικνύει.

Μεγαλύτερη βαρύτητα αποκτά το τοπίο, απ' όση συνήθως του δίνεται στη βυζαντινή ζωγραφική, στο έργο του Κοψίδη. Η μεγάλη του αγάπη για το φυσικό τοπίο που είναι έκδηλη στο σύνολο της εικαστικής του δημιουργίας, δε θα μπορούσε να μην περάσει και στο εικονογραφικό του έργο. Όλα εκείνα τα στοιχεία της φύσης, που στην περίπτωσή του λειτουργούν ως σύμβολα της προσωπικής του

μυθολογίας, όπως λουλούδια, αγκάθια, πτηνά, ερπετά, απροσδιόριστα φυτά κ.α. διακοσμούν τώρα τους τοίχους των ναών που ιστορεί. Οι ορεινοί όγκοι αναλύονται σε μικρότερες μονάδες και οργανώνονται κλιμακωτά, συμβάλλοντας έτσι στη ρυθμική οργάνωση των συνθέσεων. Το ίδιο ακριβώς συμβαίνει και στο έδαφος. Συχνά δίνει έμφαση στο χρώμα, εκμεταλλευόμενος τις αντιθέσεις των συμπληρωματικών χρωμάτων, κατά την ιμπρεσιονιστική λογική. Εξαιρετικά δείγματα ζωγραφικής του τοπίου αποτελούν οι σκηνές του Χριστολογικού κύκλου στον άγιο Ελευθέριο στο Γύζη, όπου το χρώμα δε χρησιμοποιείται μόνο ως στοιχείο τονισμού ή δημιουργίας ρυθμού, αλλά εισάγει τον θεατή σε μία συγκεκριμένη ποιητική ατμόσφαιρα, που με τον τρόπο του γνωρίζει να δημιουργεί ο καλλιτέχνης. Στην ιστόρηση του εξωάρθηκα της μονής Πεντέλης τολμά να εντάξει στο εικονογραφικό πρόγραμμα μία ολόκληρη τοπιογραφία του όρους Πεντέλη. Το τοπίο αποδίδεται με θαυμάσια πλαστικότητα και χρωματικό πλούτο, έτσι ώστε να μην περιθωριοποιείται και να υποβιβάζεται σε απλό διακοσμητικό στοιχείο. Άλλη μία τοπιογραφία, της πόλης της Ναυπάκτου, θα μας δώσει στον τελευταίο ναό που εικονογραφεί. Θέλοντας να αυξήσει το βαθμό αναγνωρισιμότητας του τοπίου, το αποδίδει με τρόπο θα λέγαμε νατουραλιστικό. Ο συννεφιασμένος ουρανός αντί του μονοχρωματικού κάμπου, η χρήση της γραμμικής προοπτικής για την απόδοση του βάθους και τον σχεδιασμό των κτιρίων, παραπέμπουν σε εικαστικές λύσεις που ευρέως χρησιμοποιεί στα ζωγραφικά έργα της τελευταίας του περιόδου.

Τα αρχιτεκτονήματα του βάθους στα πρώιμα έργα του ακολουθούν τον απλοποιημένο μεταβυζαντινό αρχιτεκτονικό σχεδιασμό διατηρώντας ισχυρές επιρροές από την μαθητεία του στον Κόντογλου. Σταδιακά και σχέση πάντοτε με τις στυλιστικές μετατοπίσεις που παρατηρούνται στο κοσμικό ζωγραφικό του έργο, θα εκφράσει εντονότερα τις προσωπικές εικαστικές του επιλογές. Ως προς τη μορφή τους, είναι απλά χωρίς ιδιαίτερα διακοσμητικά στοιχεία και παράγουν λιτό αίσθημα του χώρου, πλαισιώνοντας αρμονικά συνήθως τα δύο άκρα της σύνθεσης. Διακρίνουμε κυρίως τοίχους, εκκλησιαστικά κτίρια με μορφή τρουλωτής εκκλησίας, κιβόρια καθώς και απλά ορθογώνια κτίρια με μονόρριχτη ή δύρριχτη στέγη, ενώ δεν προτιμά ιδιαίτερα τη χρήση υφασμάτων. Στην εικονογράφηση του τρούλου του Αγίου Ελευθερίου Γύζη καινοτομεί εισάγοντας στην εικονογραφία νέες μορφές κοσμικών κτιρίων από τη λαϊκή αρχιτεκτονική παράδοση.

Στο σύνολο του εικονογραφικού του έργου καθοριστικό ρόλο για τη δημιουργία της συγκεκριμένης ατμόσφαιρας που παράγει το έργο του διαδραματίζει το διακοσμητικό στοιχείο. Στην πραγματικότητα, με την ευρεία χρήση διακοσμητικών στοιχείων, που στην ουσία εκφράζουν τον προσωπικό παραμυθένιο κόσμο του, αναβιβάζει το διακοσμητικό στοιχείο σε εικονογραφικό μέγεθος. Γίνεται γι' αυτόν το μέσο για να μεταφέρει στο θεατή ένα κλίμα και μία ατμόσφαιρα με χαρακτήρα ιδιοπρόσωπο και μοναδικό. Τον βοηθάει επίσης να διαιρεί τον χώρο σε μικρότερες επιφάνειες, προεκτείνοντας έτσι την εικονογραφική αφήγηση. Πετυχαίνει δε ακόμη, να ενώσει τον αυστηρό κόσμο των μορφών με τον ονειρικό κόσμο του προσωπικού εικαστικού του λεξιλογίου, χωρίς να απομακρύνεται των ορίων της εικονογραφικής παράδοσης.

Ένα ξάφνιασμα είναι η πρώτη εντύπωση που παρέχει η επαφή με το εικονογραφικό σύνολο του Αγίου Παύλου στο Σαμπεζύ. Η αίσθηση είναι ότι βρισκόμαστε μπροστά σε μία πρωτόγνωρη ζωγραφική, που ανάλογή της δεν έχουμε ξαναδεί σε ορθόδοξο ναό. Ταυτόχρονα όμως η αίσθηση του μυημένου στην ορθόδοξη εικονογραφία θεατή είναι ότι αυτή η ζωγραφική είναι οικεία και γνώριμη, εξ'αίτιας κυρίως των μορφών που γίνονται άμεσα αναγνωρίσιμες, αφού διατηρούν τα καθιερωμένα υποστατικά χαρακτηριστικά τους. Ο Κοψίδης σέβεται τις καθιερωμένες μορφές των αγίων, παρά τις όποιες στυλιστικές ιδιαιτερότητες, που αφορούν τον προσωπικό χειρισμό της γραμμής και του χρώματος. Η άμεσα αυτή αναγνωρισιμότητα των μορφών βοηθά τον πιστό να αναχθεί σε "έννοια και τιμή" του εικονιζόμενου προσώπου, στοιχείο που αποτελεί βασικό στόχο της τέχνης των εικόνων. Η παρουσία δε, σε όλες τις περιπτώσεις του αναγραφόμενου ονόματος είναι στοιχείο που επίσης διασώζει την ταυτότητα των εικονιζόμενων αγίων⁵¹⁴.

Στο επίπεδο των συνθέσεων, ο νεοέλληνας ζωγράφος δημιουργεί ως επί το πλείστον πρωτότυπα εικονογραφικά θέματα, με την έννοια ότι αυτά δεν συναντώνται στην προϋπάρχουσα παράδοση. Η διεύρυνση της εικονογραφίας και ο εμπλουτισμός των σκηνών με την εισαγωγή νέων εικονογραφικών λεπτομερειών εκφραστικών θεολογικών ή μη αληθειών, είναι από τα πλέον θετικά στοιχεία της εικαστικής του πρότασης. Η βασική ιδέα, στην οποία στηρίχθηκε η εικονογράφιση ήταν να διατηρηθούν τα στοιχεία της ορθόδοξης παράδοσης τα οποία θα συνδυαστούν και με νέα με τη μορφή συμβόλων που εκφράζουν Αλήθειες του Ευαγγελίου. Ο ίδιος, απόλυτα ειλικρινής με τον εαυτό του και θέλοντας να λειτουργήσει ως ζωγράφος που εμπιστεύεται τη γλώσσα της τέχνης τους, "υπερφορτίζει" τις παραστάσεις με μία πληθώρα εικονογραφικών λεπτομερειών - συμβόλων, γεγονός που οδηγεί σε μία εικόνα εννοιολογικού περιεχομένου. Ενδεχομένως όμως, η διαδικασία αυτή εμπλουτισμού και ανανέωσης στερεί κάτι από την αμεσότητα και τη λειτουργικότητα των εικόνων. Το δυσανάγνωστο πολλών εικονογραφικών λεπτομερειών - τόσο λόγω της απόστασης θέασής τους, όσο και της συχνά μικρογραφικής τους απόδοσης - συνεπάγεται ότι ο εισερχόμενος στον ναό πιστός οφείλει προηγουμένως να έχει μελετήσει, ώστε να μπορεί να σχετιστεί με τα εικονιζόμενα. Γεγονός είναι πάντως ότι η μέχρι τώρα πορεία της εικονογραφίας είναι μία πορεία που προσέθετε συνεχώς πλούτο στον ήδη υπάρχοντα, στην προσπάθεια να καταστεί η εικόνα ολοένα και πιο λειτουργικό γεγονός που θα υπηρετεί την υπόθεση της σωτηρίας των πιστών⁵¹⁵.

Από εικαστικής πλευράς, το εικονογραφικό έργο του Ρ. Κοψίδη θα το χαρακτηρίζαμε ως ένα έργο εξαιρετικής δημιουργικής πνοής, ωριμότητας κι ευαισθησίας. Η μεγαλύτερη εικαστική αρετή που διαθέτει το εικονογραφικό σύνολο είναι η ενότητα ύφους και ήθους, αρετή που σπάνια συναντά κανείς στους

⁵¹⁴ Βλ. σχετικά, Τσελεγγίδης, *Εικονολογικές*, 44 κ.ε.

⁵¹⁵ Ο Γ.Κόρδης επισημαίνει σε σχέση με τον εμπλουτισμό της εκκλησιαστικής παράδοσης ότι "η οποιαδήποτε κίνηση στο χώρο της εικονογραφικής παραδόσεως πρέπει να είναι το φυσικό και φυσιολογικό αποτέλεσμα ανάλογων πνευματικών διεργασιών ολόκληρου του εκκλησιαστικού σώματος, διεργασιών που θα εκφράζονται και σε εικαστικό επίπεδο. Διαφορετικά κινδυνεύουμε να δημιουργήσουμε μία τέχνη ιδιωτική, που θα εκφράζει ατομικές ανησυχίες και μάταιες αναζητήσεις χωρίς αντίκρουσμα στην υπόθεση της σωτηρίας του σώματος των πιστών" (Κόρδης, *Πρόδος*, 33).

σύγχρονους ναούς. Ο Κοψίδης, μελετώντας τόσο συνολικά όσο και τμηματικά τις αρχιτεκτονικές επιφάνειες του ναού, προτείνοντας δύο ή τρεις διαφορετικές εκδοχές των συνθέσεων, κατάφερε να καταστήσει συμβατή την εικονογράφηση με την πρωτοποριακή αρχιτεκτονική του ναού του Αγίου Παύλου. Ως στοιχεία ενοποιητικά του συνόλου χρησιμοποίησε αρμονικές χαράξεις, γεωμετρικά σχήματα, λιτή χρωματική παλέτα, καθώς και νέα εοκονογραφικά στοιχεία που επαναλαμβάνονται σε όλα τα σημεία του ναού, όπως τα σπερματόσχημα πλαίσια, που περιβάλλουν τους αγγέλους και τα πτηνά. Εργάστηκε με ζωγραφικό τρόπο που εντάσσεται στα πλαίσια της βυζαντινής εικαστικής παράδοσης, προσλαμβάνοντας όμως στυλιστικά στοιχεία από τη σύγχρονη τέχνη, φανερώνοντας τη δυνατότητα διαλόγου της βυζαντινής ζωγραφικής με τις εικαστικές κατακτήσεις του μοντερνισμού. Από τον βυζαντινό τρόπο διατηρεί την απουσία βάθους και τον μονοχρωματικό κάμπο στην Ανάλυση, τη Γέννηση και τους μονοπρόσωπους αγίους. Εκκινεί πάντοτε από χρωματιστούς προπλασμούς που οριοθετούνται με καθαρά περιγράμματα. Ακολουθεί την αναλυτική προσέγγιση της σύνθεσης και των επιμέρους εικαστικών μονάδων, με στόχο την ενάργεια των εικονιζόμενων ως προς τον θεατή - αποδέκτη. Η εσωτερική οργάνωση των μονάδων, ιδιαίτερα στο τοπίο, είναι τέτοιας έκτασης που, παρά την πολυπλοκότητα των σχημάτων, δημιουργεί την αίσθηση μιας νέας ολοκληρωμένης μορφής, όπου όλα τα στοιχεία διατηρούν την αυθυπαρξία τους, και ταυτόχρονα σχετίζονται μεταξύ τους.

Ως χαρισματικός ζωγράφος, αν και κινείται μέσα στα πλαίσια της παράδοσης, χειρίζεται όλα τα βασικά εργαλεία που του παρέχονται από αυτήν με τρόπο καθαρά προσωπικό. Δεν αναζητά την πρωτοτυπία με την έννοια της δημιουργίας μιας δικής του ιδιωτικής εικαστικής γλώσσας, αλλά ούτε και ανέχεται να αντιγράψει μιμητικά το παρελθόν, αφού αυτό, όπως πολλές φορές στα κείμενά του επισημαίνει, θα ήταν περιφρόνηση της ίδιας της παράδοσης. Είναι χαρακτηριστικά τα όσα περί παράδοσης και ανανέωσης σημειώνει σε χειρόγραφο κείμενό του: "Εν ονόματι της παράδοσης απορρίπτεται κάθετί νέο. Τίθεται φραγμός σε κάθε ηρωική πρωτοβουλία. Αποκλείεται το άγνωστο γιατί φυσικά δεν επαναπαύει. Εκεί βρίσκεται ο κίνδυνός της... "Το έτσι τα βρήκαμε" όσο κι αν έχει διατυμπανιστεί χρόνια πολλά, η αρετή του μάλλον κακό έκανε στον τόπο μας. Η δούλη σκέψη και η άτολμη θεώρηση των πραγμάτων στο "έτσι τα βρήκαμε" οδηγούν. Όλοι οι ουδέτεροι και οι δυσκοίλιοι πνευματικά πάνε ομαδόν και κρύβονται πίσω από την ασφαλή του ομπρέλα. Η ενδεχόμενη βροχή του απρόοπτου και του νέου έτσι, δεν τους φτάνει. Είναι ασφαλές στην μισερή και πετσοκομμένη ελαχιστότητά τους. Δεν είναι τυχαίο το ότι όλοι οι ασήμαντοι ζωγράφοι επαναλαμβάνουν μια δεδομένη συνταγή τυφλά και ανόητα, και χρησιμοποιούν φωτογραφίες που τις προβάλλουν με προτζέκτορ για να σχεδιάσουν! Η Ελλάδα δημιούργησε μορφές, αυτή είναι η διαμέσου της ιστορίας προσφορά της και ιδιότητά της. Πού πήγε αυτό το ένθεο χάρισμα;..."⁵¹⁶.

Τη μοναδικότητα της εικονογραφικής του πρότασης μέσα στο σώμα της ορθόδοξης παράδοσης ως προσπάθεια ανανέωσης και εμπλουτισμού της

⁵¹⁶ Κοψίδης, *Παράδοση*, 1-2.

αναδεικνύουν τα ιδιαίτερα εικαστικά χαρακτηριστικά, τα οποία πιστοποιούν αμέσως ότι η ζωγραφική του κατάθεση έχει τη δική της ταυτότητα. Για τη δομική οργάνωση των χρωμάτων και την απόδοση της πλαστικότητας, τόσο του τοπίου, όσο και των ενδυμάτων, χρησιμοποιεί κυρίως την ιμπρεσιονιστική εικαστική λογική, βάζοντας ψυχρές σκιές και θερμά φωτίσματα. Απλοποιεί κατά κανόνα την εσωτερική δομή των ενδυμάτων, ακολουθώντας την αντιστικτική παράθεση χρωματικών ποιοτήτων που πλάθονται μόνο με τα βασικά γραψίματα - ανοίγματα προς διάκριση των μελών του σώματος. Η απλότητα και η χρωματική λιτότητα που επιλέγει για το πλάσιμο των μορφών έχει ως βασικό πλεονέκτημα την καθαρή προβολή τους πάνω στην πολυπλοκότητα του τοπίου, ενώ ως μειονέκτημα θα μπορούσε να θεωρηθεί η εγκατάλειψη της αναλυτικής προσέγγισης της φόρμας, που στερεί από αυτές ενέργεια και κίνηση προς τον χώρο των θεατών.

Το στοιχείο που ιδιαιτέρως κατά την άποψή μας ταυτοποιεί τον προσωπικό χαρακτήρα του έργου του είναι οι νέες και καινοφανείς λύσεις που εισάγει στη ζωγραφική του τοπίου, αλλά και γενικότερα στη διαπραγμάτευση του χώρου. Δύο είναι οι παράμετροι που τον οδηγούν προς αυτή την κατεύθυνση. Η αρμονική ένταξη των συνθέσεων στις αρχιτεκτονικές καμπύλες του ναού και η συνθετική επιλογή να εισάγει στοιχεία ρευμάτων του μοντερνισμού, καθώς και του προσωπικού εικαστικού του λεξιλογίου για τη διαμόρφωσή του. Τα στοιχεία που οριοθετούν τη νέα αυτή αντίληψη περί χώρου είναι: Η υπερνίκηση του "φόβου του κενού" και η εκμετάλλευση του άδειου χώρου, που αντιμετωπίζεται πλέον ως ισότιμο μέγεθος με τον γεμάτο. Η επιδίωξη ελάφρυνσης του συνολικού αισθήματος που παράγει ο χώρος με τον περιορισμό των διακοσμητικών στοιχείων, των επιγραφών και των διαχωριστικών ταινιών μεταξύ των παραστάσεων. Τέλος, το τέχνασμα του συννεφιασμένου ουρανού στις παραστάσεις του Χριστού Αρχιερέα και Διαβάς εις Μακεδονίαν, καθώς και η χρησιμοποίηση ερριμμένων σκιών που υπενίσσονται την ύπαρξη πηγής εξωτερικού φωτός, είναι δύο παράμετροι που έχουν ταυτιστεί με το μορφοπλαστικό λεξιλόγιο των ζωγραφικών του έργων, κυρίως στις θεματικές με το Κάστρο της Λήμνου και τα τοπία του Λαυρίου. Για τις δύο τελευταίες καινοτομίες που εισάγει στο Σαμπεζύ εκφράζουμε μία επιφύλαξη, τόσο για τη λειτουργικότητά τους, όσο και την σκοπιμότητα αυτής της επιλογής⁵¹⁷. Υποθέτουμε πως ο λόγος εισαγωγής των παραπάνω εικαστικών επιλογών γίνεται στα πλαίσια της βαθιάς επιθυμίας του να εργασθεί ως ζωγράφος που αρθρώνει μία ενιαία προσωπική εικαστική γλώσσα, τόσο στο κοσμικό, όσο και στο εκκλησιαστικό του έργο.

⁵¹⁷ Ο Γ. Κόρδης αναφέρει ότι: "Το εικαστικό άνοιγμα που επιχείρησε ο Κοψίδης στο Σαμπεζύ, όπως κάθε πειραματική απόπειρα, έχει θετικές και αρνητικές πλευρές... Στα αρνητικά συγκαταλέγονται: Η δημιουργία αυτόνομου ζωγραφικού χώρου πίσω από ζωγραφική επιφάνεια και η χρησιμοποίηση εξωτερικής πηγής φωτός. Τα στοιχεία αυτά αποστασιοποιούν την εικόνα από τις χωροχρονικές διαστάσεις του ναού, από το παρόν δηλ. των πιστών. Η εικόνα μοιάζει να υπάρχει στο δικό της κόσμο. Επειδή όμως, ούτε πραγματική ζωγραφική αυτονομία διαθέτει το εικονογραφικό σύνολο παρουσιάζει τελικώς μετωρισμό, κινδυνεύοντας να χάσει τη βασική ιδιότητα της εικόνας της Ορθόδοξης Εκκλησίας, τη ζωντανή παρουσία της κατενώπιον του θεατή" (Κόρδης, Εικονογραφική, 20-21).

Η ιδιοπροσωπία αυτή του έργου του Κοψίδη, εκτός των θετικών κριτικών που απέσπασε, προκάλεσε και πολλές αντιδράσεις⁵¹⁸. Ακόμη και σήμερα ξενίζει πολλούς σύγχρονους του θεατές, αλλά και ομότεχνους του. Θεωρούν πως το προσωπικό στοιχείο είναι αυτό που τον απομακρύνει από την παράδοση, ενώ κατά την άποψή μας, αυτό ακριβώς είναι που τον συνδέει και καθιστά την εικονογραφική του πρόταση εκκλησιαστικό γεγονός⁵¹⁹. Όταν από την εικαστική έκφραση

⁵¹⁸ Είναι χαρακτηριστικά τα όσα με πόνο ψυχής γράφει ο Κοψίδης σε επιστολή του (Αθήνα 15 Μαΐου 1975) για τις αντιδράσεις που υπήρξαν αρχικά με την εικονογράφηση του Αγίου Παύλου: "Σεβασμιώτατε Χριστός Ανέστη! Σας στέλνω το ακριβές κείμενο που ανέγνωσα από την τηλεόραση, ύστερα από τις αντιρρήσεις που ορισμένοι εξεδήλωσαν και είχατε την καλοσύνη να μου τις ανακοινώσετε. Αυτό το περίμενα. Στον τόπο μας μόνο το μη θίγε τα κακώς κείμενα επιτρέπεται. Γι' αυτό και η γνωστή επανάληψη, με πνεύμα νυσταγμού των μεγάλων προτύπων γίνεται τόσο εύκολα δεκτή και φυσικό και αναμενόμενο είναι να καταδιωχθεί όποιος θα είχε τη διάθεση να θίξει τον εφουσηχασμόν αυτόν, φυσικά εσείς από τις θέσεώς σας και της εις το κέντρο του ευρωπαϊκού χώρου τοποθετήσεώς σας έχετε την επίγνωση του προβλήματις της ανανεώσεως της έκφρασης του Ευαγγελίου, εφόσον γνωρίζετε τα παράλληλα επιτεύγματα των άλλων εκκλησιών και τα αποτελέσματά τους. Δε θα ήταν άλλωστε δυνατόν χωρίς αυτή την προϋπόθεση να υλοποιηθεί όπως γίνεται, η όλη σύλληψη του ναού του Ορθόδοξου Κέντρου, η μορφολογία του οποίου δεν θα ήτο δυνατόν να κατανοηθεί από τους εδώ "αρμοδίους" και να γίνει αποδεκτή. Μια παρόμοια εκκλησία εις την Ελλάδα θα ήτο αφορμή διόξεως και σπιλώσεως του δημιουργού της. Αυτό αφορά και την σχεδιαζόμενη εν τω πνεύματι που γίνεται αγιογράφησή της. Το Πατριαρχείον έχει ελευθερία πνεύματος σε σύγκριση προς την ελληνική εκκλησία.... Λυπάμαι που ένα τέτοιο έργο σαν πείραμα που είναι ανανεώσεως θα επισύρει (φυσικόν είναι) την μήνιν των (μεταξύ μας) στενοκέφαλων, και εμείς πρώτοι θα την υποστούμε. Αλλά βλέπετε εσείς άλλον δρόμο; Ποιός αλήθεια θα με κατηγορούσε αν ακολουθούσα τον λανθασμένο δρόμο της τυφλής αντιγραφής; Ποιός κατηγορεί απ' τη σημερινή εκκλησία της Ελλάδος όλους τους καθαρά εργολάβους, που δυστυχώς με μοναδικόν κίνητρον το χρήμα ασχολούνται με τον ύψιστον θέμα της αγιογραφίας; Και πρώτοι αυτοί προσβάλλουν την μεγάλην παράδοσή μας, αντιγράφοντας μηχανικά; Αυτό δεν είναι συνέχισις της παραδόσεως εν ονόματι της οποίας συνεχώς ομιλούν, αλλά ίσα ίσα καταστροφή της. Ανάξιοι απόγονοι άξιων προγόνων, αυτό έχουμε γίνει. Λυπάμαι ακόμα που σας έφερα σε δύσκολη θέση και σας. Σκεφθείτε ότι κι εγώ διακυβεύω ήδη αρκετά: Δηλαδή τον τρόπο να ζήσω. Καταλαβαίνετε ότι η νυν διοίκηση της εκκλησίας δε θα μου εμπιστευτεί ναόν και δεν είμαι απαλλαγμένος από την ανάγκη να εργασθώ για να ζήσω. Γι' αυτό ζήτησα και τη συμπαραστάσή σας. Και σκεφθείτε ότι απ' όσα θεωρώ στραβά κι ανάποδα στο χώρο της αγιογραφίας (που γνωρίζω αρκετά) δεν είπα ακόμη, παρά κάτι ελάχιστον. Πόλεμον λοιπόν και παρανόηση περιμένω άφθονα εδώ. Ελπίζω όμως ή μάλλον είμαι βέβαιος ότι είναι αληθές, ότι δηλαδή το πνεύμα του Πατριαρχείου είναι όντως ευρύτερον και εις το κλίμα του είναι δυνατόν να πραγματοποιηθεί η εν λόγω ανανέωσις της εκφραστικής ικανότητος της Ορθόδοξης Εκκλησίας. Εν πνεύματι Ευαγγελικό, αλλά με σημερινά δεδομένα. Ή άλλως θα πρέπει να επιστρέψω εις την "παραδοσιακίν" αντιγραφή, πράγμα που δεν το καταδέχομαι πια σαν συνεπής καλλιτέχνης που θέλω να είμαι και να μην κοροϊδεύω εν ονόματι του χρηματικού κέρδους τον εαυτό μου και τους άλλους. Παρακαλώ στείλτε μου την άποψίν σας και τις υποδείξεις σας, γιατί το θέμα με στεναχωρεί. Χωρίς ψυχική ηρεμία πού να γίνει ένα τόσο σπουδαίο έργο; Παρά την εχθρότητα μερικών, που αναμένω ότι θα εκδηλωθεί, βασίζομαι κυρίως στην ιδικήν σας ευμενή στάσιν που μου δίνει δύναμη και θάρρος να προχωρήσω. Σας χαιρετώ με αγάπη. Ράλλης Κοψίδης. Έχετε ακόμη υπ' όψιν ότι θιγόμενοι συνάδελφοι, αφού άλλωστε τους γίνονται τόσον οδυνηρά αποκαλυπτήρια, θα πιέσουν ανθρώπους της εκκλησίας σε ενέργειες όπως αυτή που αναφέρατε. Εκεί πρέπει να αναζητήσετε την πηγή της πολεμικής" (Κοψίδης, *Επιστολή*, 1-3).

⁵¹⁹ Όπως πολύ εύστοχα ο Γ. Κόρδης παρατηρεί "Μια ζωγραφική, η οποία στερείται προσωπικότητας, δε μπορεί να είναι εκκλησιαστική, αφού στερείται το βασικό στοιχείο που οικοδομεί την Εκκλησία, το πρόσωπο, τη μοναδική δηλαδή έκφραση της καθόλου ανθρωπίνης φύσεως, η οποία ελεύθερα

απουσιάζει το προσωπικό στοιχείο, τότε όλη η προσπάθεια του ζωγράφου επικεντρώνεται στο να αντιγράψει την έκφραση άλλων ζωγράφων του παρελθόντος, που πιθανόν θαυμάζει, μιμούμενος ψυχρά και μηχανικά τις δικές τους ζωές. Στην περίπτωση αυτή όμως, δε μπορεί να γίνεται λόγος για τέχνη και καλλιτέχνη αλλά μάλλον για τεχνίτη και τεχνική⁵²⁰. Είναι θαυμαστό ότι στην μακραίωνη πορεία της ορθόδοξης παράδοσης, οι ζωγράφοι αντιλαμβάνονταν ότι ζούσαν και δημιουργούσαν στα πλαίσια μιας παράδοσης, στην οποία η υπακοή σ'ότι παραδίδεται δεν είναι είναι εξωτερική μίμηση, αλλά αίσθημα προσωπικής ελευθερίας⁵²¹. Μια τέτοια ποιοτική ή καλύτερα ζωντανή σχέση με το παρελθόν αναζήτησε και ο Κοψίδης με τη ζωγραφική του κατάθεση στο Σαμπεζύ. Στο βαθμό που διαφυλάττει τα στοιχεία εκείνα που τον κατατάσσουν στο σώμα της ορθόδοξης εικονογραφικής παραγωγής, η ιδιοπροσωπεία του έργου του επιβεβαιώνει την παραδοσιακότητα και τον εκκλησιαστικό χαρακτήρα της δουλειάς του. Η προσέγγισή του ήταν τέτοια, που στοιχίζεται με την αντίληψη της παράδοσης που είχαν οι πρώτοι χριστιανοί και μετά οι βυζαντινοί, μια αντίληψη ελεύθερη και γόνιμη που συνδύαζε την "αυτοσυνειδησία" με την "αυτενέργεια"⁵²². Έχει την αυτοσυνειδησία ότι είναι φορέας μιας βαριάς κληρονομιάς, που του παραδόθηκε μέσα από την ατελεύτητη σειρά ζωγράφων του παρελθόντος. Διδάχτηκε από αυτούς τα υλικά, τον ζωγραφικό τρόπο, το ύφος, τον ρυθμό, το πνεύμα των εικόνων. Πατώντας στα θεμέλια που άλλοι έθεσαν πριν από αυτόν, αυτενεργεί, αλλά όχι επαναλαμβάνοντας έτοιμες λύσεις, αφού γι' αυτόν: «Η πιστή αντιγραφή είναι πνευματικός θάνατος... Είναι μία τρομερή παρανόηση, ένας λαθεμένος δρόμος, προσβολή θανάσιμη, να λέμε παράδοση αυτό εν ονόματι του οποίου απορρίπτεται κάθε προσπάθεια και κάθε δυνατότητα να αναγεννηθεί η εκκλησιαστική εικονογραφική μορφολογία... Δεν έχει σημασία αν τα πρότυπα είναι σπουδαία.

αποδέχεται και βιώνει το μυστήριο της Ζωής και συνεπώς μπορεί να καταθέσει τη δική της έκφραση, χωρίς αυτό υποχρεωτικά να σημαίνει και σχετικοποίηση της παράδοσης" (Κόρδης, Παρουσίες, 479). Ιδιαίτερα κατατοπιστικά για το θέμα είναι τα όσα ο Γ. Κόρδης αναφέρει στο κείμενό του "Παραμυθιακός ρεαλισμός", όπου επιχειρεί μια ερμηνευτική προσέγγιση της καθ' ημάς ζωγραφικής παράδοσης και μία πρόταση για νεοελληνική ιδιοπροσωπική ζωγραφική, βλ. σχετικά (Κόρδης, *Τρόπος* 54-81).

⁵²⁰ Ο Κόντογλου διακρίνοντας ανάμεσα στο έργο που επιτελεί ο "καλλιτέχνης" από αυτό του "τεχνίτη" γράφει: «Σ' αυτήν την ομαδική δουλειά, μπορεί κανείς ξεχωρίσει δύο ειδών εργάτες, τους τεχνίτες (artisan) δηλ. τους απλούς μαστόρους που εκτελούν πιστά τον τύπο που βρήκανε κι ολοένα τον επαναλαμβάνουν δουλικά, χωρίς να τον αλλάζουν (ή αν τον αλλάζουν, θα 'ναι σε τίποτε λεπτομέρειες ασήμαντες), και τους καλλιτέχνες, που σέβονται μεν τον τύπο που πήρανε από τους παλαιότερους, μα έχουνε και τη δύναμη να τον ερμηνεύσουνε με δημιουργικό πνεύμα, να τον αλλάξουνε δηλ. σε τρόπο και να του δώσουνε νέα πνοή, χωρίς όμως να βγούνε από το νόημα που έχει ο παλιός τύπος" (Κόντογλου, *Περί ζωγραφικής*, 33-34). Πρβλ. (Sherrard, *Τέχνη*, 31).

⁵²¹ Διβριώτης, Μίμηση, 53. Ο π. Στ. Σκλήρης επισημαίνει πάντως πως: «Η πορεία της εικονογραφίας μέσα στο χρόνο δεν είναι πάντοτε μία ανανέωση. Έχει και μακρές περιόδους επαναλήψεων» (Σκλήρης, *Ελεύθερη*, 28). Για τον Κ. Μπαρούτα, η βυζαντινή τέχνη στερείται ελευθερίας και δημιουργικής φαντασίας (Μπαρούτας, *Πρόβλημα*, 253-254).

⁵²² Σκλήρης, Φόβος, 28-29.

Ποιός αρνείται τη δύναμη και το μεγαλείο της βυζαντινής τέχνης; Αλλά παραμένει γεγονός ότι την υψηλή αυτή τέχνη τη διέσυραν με το να την αντιγράφουν»⁵²³.

Μια άλλη παράμετρος, η οποία πρέπει να προσμετρηθεί, είναι ότι στη βυζαντινή πραγματικότητα το προσωπικό στοιχείο στην εικόνα, δεν εκλαμβάνεται ως ατομικό κατόρθωμα του ζωγράφου. Ο ζωγράφος προσφέρει το ταλέντο του στη διακονία στη Εκκλησία, η οποία ολόκληρη ως Σώμα Χριστού είναι ο τελικός αποδέκτης της εικόνας⁵²⁴. Συμβαίνει δηλαδή το αντίθετο από αυτό που ισχύει στο μεγαλύτερο μέρος της ιστορίας της δυτικοευρωπαϊκής ζωγραφικής, που στην πραγματικότητα είναι η αισθητική πορεία των καλλιτεχνών και όχι η ιστορία της σχέσης ζωγραφικής και θεατών⁵²⁵. Αν δεχθούμε ότι τα παραπάνω ισχύουν, τότε αυτό συνεπάγεται ότι σε μία τέτοια πραγματικότητα οι όποιες αλλαγές συμβαίνουν σε στυλιστικό επίπεδο δεν μπορεί να είναι ανεξέλεγκτες και να ξεπερνούν απόλυτα την αισθητική του πληρώματος της Εκκλησίας. Με άλλα λόγια, δεν μπορεί ο ζωγράφος ξαφνικά και απροϋπόθετα χάριν πρωτοτυπίας να προτείνει κάτι τόσο νέο και επαναστατικό στην εξέλιξη του τρόπου απόδοσης των εικόνων, που να διαφοροποιείται ριζικά από αυτό που ήδη επικρατεί⁵²⁶. Οι λύσεις που τελικά κυριάρχησαν και διαμόρφωσαν αυτό που ονομάζουμε βυζαντινό ζωγραφικό τρόπο είναι λύσεις δοκιμασμένες μέσα στους αιώνες. Είναι αποτέλεσμα ομαδικής δουλειάς, έχουν συγκεκριμένο λειτουργικό λόγο, συνέχεια και συνέπεια⁵²⁷ και ως εκ τούτου «αλλάζονε πολύ αργά, με μια κίνηση ανεπαίσθητη και παροδική»⁵²⁸ όπως οι εποχές του χρόνου.

⁵²³ Κοψίδης, *Αγιογραφία*, (χ.α.σελ.).

⁵²⁴ Διβρώτης, Μίμηση, 60. Για τον Α. Τριανταφυλλόπουλο: «το όριο της ελευθερίας σε μία τέχνη "στρατευμένη" είναι προφανές ότι πρέπει να συμπίπτει με το όριο της συλλογικής βούλησης – στην περίπτωση μας με το όριο της εκκλησιαστικής σύναξης, του Σώματος του Χριστού» (Τριανταφυλλόπουλος, Κανόνες, 15), Πρβλ. Καμπάνης, *Περί Τέχνης*, 141-142.

⁵²⁵ Κόρδης, *Εικόνησμα*, 70. Όπως η Μ. Βασιλάκη αναφέρει «Τα βυζαντινά κείμενα δε μας προσφέρουν ιστορίες για τους καλλιτέχνες από την παιδική τους ηλικία, τότε που εντοπίζονται τα πρώτα δείγματα του ξεχωριστού τους ταλέντου... Ο βυζαντινός καλλιτέχνης είναι ανώνυμος, όχι μόνο γιατί τα περισσότερα έργα που γνωρίζουμε είναι ανυπόγραφα, αλλά και γιατί ακόμα και στην περίπτωση που το όνομα του ζωγράφου μας παραδίδεται συνήθως δεν γνωρίζουμε τίποτα άλλο για εκείνον πέρα από αυτό και το όνομά του, και σε ελάχιστες περιπτώσεις, τον τόπο καταγωγής του... Το Βυζάντιο δεν είχε ούτε έναν Πλίνιο πρεσβύτερο, ούτε έναν Βαζάρι, για να διηγηθούν τους βίους των βυζαντινών ζωγράφων» (Βασιλάκη, *Βυζαντινό*, 1-2, 169). Για τους βίους των ζωγράφων της αρχαιότητας, βλ. Πλίνιου, *Περί ζωγραφικής*, 12-159. Για τους βίους σπουδαίων καλλιτεχνών της Αναγέννησης, όπως των Giotto, Masaccio, κ.α., βλ. Vasari, *Καλλιτέχνες*, 32-405.

⁵²⁶ Κόρδης, *Εικόνησμα*, 70. Συντήρηση και πρόοδος πάντως στο χώρο της Εκκλησίας δεν είναι αναγκαστικά όροι αντίθετοι. Υπ'αυτήν την έννοια, πρωτοτυπία και μίμηση δεν αλληλο – αποκλείονται κατ' ανάγκην (Τριανταφυλλόπουλος, *Όρια*, 31-32). Κάτι ανάλογο υποστηρίζει και ο Γ. Κόρδης όταν γράφει: «Το νέο στην περίπτωση της ζωντανής παράδοσης δεν αντιμάχεται ποτέ το υπάρχον. Είναι συμφιλιωμένο μαζί του και προστίθεται σ' αυτό» (Κόρδης, *Τρόπος*, 93-94).

⁵²⁷ Κόρδης, *Εικόνημα*, 72.

⁵²⁸ Με γλαφυρό τρόπο ο Κόντογλου μας λέει πως: «Όλες οι μεγάλες εκφράσεις των ανθρώπων είναι ομαδικές κι αλλάζουνε πολύ αργά, με μία κίνηση ανεπαίσθητη και παροδική, όπως μετατοπίζεται η Πούλια, η Άρκτος, ο Ήλιος, το φεγγάρι. Έτσι γίνονται και υπάρχουνε: Η γλώσσα, οι συνήθειες, οι κάθε λογής παραδόσεις και τέχνες της κάθε φυλής. Κι αν μου πεις πως αλλάζουνε, έστω και σιγά σιγά, σου λέω πως ναι, αλλά αυτή η αλλαγή είναι πολύ αργή, όπως σε όλα τα μεγάλα φαινόμενα του κόσμου

Ο Κοψίδης με την εικονογραφική του πρόταση στο ναό του Αγίου Παύλου μας έδειξε ότι: Η παράδοση είναι αξία ακατάλυτη που πρέπει να διαφυλαχθεί και όχι να απονεκρωθεί σε στείρα αντιγραφή, αλλά να παραμείνει πάντοτε ως φωτεινός οδηγός για τον σύγχρονο εικονογράφο, ως δίδαγμα μόνο, εμπνέοντάς τον για λύσεις σύγχρονες, αφού οι ευαγγελικές Αλήθειες δεν είναι παρωχημένες, αλλά ζουν στο παρόν.

Απαραίτητη προϋπόθεση είναι η πίστη του εικονογράφου στον Χριστό και τους αγίους, προκειμένου να μπορεί να εκφράσει θεολογικές έννοιες στη διακόσμηση του ναού. Σκοπός της εικονογράφησης είναι να βοηθήσει τους πιστούς δια των μορφών, που πρέπει να παραμείνουν απαραχάρακτες, ώστε να είναι αναγνωρίσιμες από το εκκλησίασμα, να αναχθούν σε ευαγγελικά γεγονότα και δογματικές αλήθειες. Η πιστή και συχνά άκριτη αντιγραφή του παρελθόντος απονεκρώνει τη ζώσα τέχνη των εικόνων και καλλιεργεί τον φόβο⁵²⁹ απέναντι σε κάθετί καινούργιο.

Προκειμένου να επιτευχθεί η αύξηση και ο εμπλουτισμός της παράδοσης δεν είναι αναγκαίο να δημιουργηθεί μία νέα εικαστική γλώσσα που θα ακυρώνει την ήδη υπάρχουσα. Είναι αρκετό η υπάρχουσα παράδοση να ερμηνεύεται και να βιώνεται με τρόπο προσωπικό, ώστε να παράγεται έργο ιδιοπρόσωπο, που ενώ θα διασώζει τα στοιχεία που διατηρούν τη συνέχεια της παράδοσης, θα οδηγεί ταυτόχρονα στον εμπλουτισμό της.

Ο Κοψίδης φανέρωσε τη δυνατότητα διαλόγου της βυζαντινής εικαστικής γλώσσας με τη σύγχρονη τέχνη. Έδειξε έμπρακτα ότι υπάρχουν περιθώρια διεύρυνσης της εικονογραφίας με την εισαγωγή νέων εικονογραφικών στοιχείων εκφραστικών θεολογικών αληθειών. Κομίζει το καθιερωμένο, με τρόπο δικό του και με λύσεις καινοφανείς, ανοίγοντας έτσι το δρόμο στους σύγχρονους εικονογράφους για να έχουν μία δημιουργική σχέση με την ορθόδοξη παράδοση και να παράγουν έργο ζωντανό και ιδιοπρόσωπο.

και πως γίνονται με έναν τρόπο περιοδικόν, που κάνει ώστε αυτές οι αλλαγές να μην είναι καλά – καλά αλλαγές, αλλά κάποιιο άλλοι τρόποι με τους οποίους εκφράζονται τα ίδια πράγματα» (Κόντογλου, *Περί ζωγραφικής*, 108-109). Για τον Γ. Κόρδη επίσης: «Η τροπή του βυζαντινού τρόπου των εικόνων οφείλει να γίνει με τον μόνο δυνατό τρόπο που μπορεί, δηλ. με δοκιμές, με ψελλίσματα τα οποία σιγά σιγά μορφώνονται σε λόγο και σε υψηλή ποίηση και τέχνη» (Κόρδης, *Περί των προϋποθέσεων*, 78-79). Πρβλ. Κόρδης, *Πρόσδος*, 39.

⁵²⁹ Για τον φόβο ως παράγοντα που κρατά στατικά καθηλωμένη την τέχνη της εκκλησίας βλ. σχετικά Κόρδης, *Περί των προϋποθέσεων*, 77-78, Σκλήρης, *Φόβος*, 26-33.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η παρούσα εργασία προσεγγίσε αισθητικά το τοιχογραφικό έργο του Ρ. Κοψίδη εστιάζοντας στην εικονογραφική του πρόταση στο ναό του Αγίου Παύλου στο Ορθόδοξο Κέντρο του Οικουμενικού Πατριαρχείου στο Σαμπεζύ της Γενεύης.

Ο ζωγράφος Ρ. Κοψίδης, με καταγωγή από την Αλεξανδρούπολη, γεννήθηκε στο Κάστρο της Λήμνου στις 5 Νοεμβρίου 1929 και έδρασε κυρίως στην Αθήνα, όπου και πέθανε στις 14 Αυγούστου 2010 στο σπίτι του στη Γλυφάδα.

Η εικονογραφική του δράση ξεκινά με κέντρο την Αθήνα και εκτείνεται στην Αρκαδία, τη Χίο, τη Ναύπακτο, το Βέλγιο και τη Γενεύη. Η πολύπλευρη καλλιτεχνική του προσωπικότητα απλώνεται και σε άλλους τομείς, όπως, τη συγγραφή και εικονογράφιση βιβλίων, την έκδοση του περιοδικού «*Κάνιστρο*», τη δημοσίευση κειμένων σε διάφορα ελληνικά περιοδικά και εφημερίδες για θέματα πολιτιστικού και κοινωνικού περιεχομένου, την οργάνωση ατομικών εκθέσεων στην Ελλάδα και το εξωτερικό με έργα χαρακτηριστικής και ζωγραφικής, ενώ συμμετείχε σε πλήθος ομαδικών εκθέσεων.

Ο νεοέλληνας ζωγράφος τόλμησε να ιστορήσει τον ναό του Αγίου Παύλου στο Σαμπεζύ με τρόπο και ύφος ιδιοπρόσωπο, επιχειρώντας να εμπλουτίσει, τόσο σε εικονογραφικό, όσο και σε στυλιστικό επίπεδο την ορθόδοξη εικονογραφική παράδοση. Ξεπερνώντας τα δεσμά της δουλικής μίμησης του Βυζαντίου με το έργο του αμφισβήτησε τις έως τότε κυρίαρχες αντιγραφικού χαρακτήρα στυλιστικές τάσεις ιστορήσης των νεοελληνικών εκκλησιών. Σεβόμενος την αξία και τη δυναμική της μακραίωνης παράδοσης, όπως άλλωστε αποδεικνύει το σύνολο της εικονογραφικής του παραγωγής, δεν συμβιβάστηκε με τις «έτοιμες» ζωγραφικές λύσεις του παρελθόντος, προχωρώντας σε πιο προσωπικές και σύγχρονες εικαστικές διατυπώσεις. Σταδιακά διαμόρφωσε ένα καθαρά προσωπικό μορφοπλαστικό λεξιλόγιο, το οποίο συγκροτούν στοιχεία από τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή παράδοση και τη λαϊκή τέχνη, συνδυασμένα με γνωρίσματα του ρεαλισμού, του υπερρεαλισμού, του κυβισμού, του μπρεσιονισμού και του σουρεαλισμού, χωρίς όμως να είναι εύκολο να τον κατατάξει κανείς σε κάποιο κίνημα ή σχολή. Η καλλιτεχνική δημιουργία για αυτόν δεν εξαντλείται σε τεχνικές δεξιότητες, αλλά αποτελεί έκφραση, με τη μία και μοναδική γλώσσα της ζωγραφικής, της προσωπικής του μυθολογίας.

Κατά το α' μισό του 20^{ου} αιώνα, η πρόσληψη της βυζαντινής και μεταβυζαντινής τέχνης στην ελληνική ζωγραφική εντάσσεται στο ευρύτερο ζητούμενο της περιόδου για τη δημιουργία μιας τέχνης αμιγώς ελληνικής με στοιχεία που οι καλλιτέχνες αντλούν από διάφορες στυλιστικές τάσεις και περιόδους της ελληνικής παράδοσης. Εισηγητής του διαλόγου με τη βυζαντινή τέχνη αλλά και με τα νέα ευρωπαϊκά κινήματα είναι ο ζωγράφος Κωστής Παρθένης, ο οποίος, αν και δεν άνοιξε ένα νέο δρόμο για την εκκλησιαστική ζωγραφική, οδήγησε όμως στην αισθητική επανεκτίμησή της. Με πρότυπο τα διδάγματα του Παρθένη, μία ομάδα ζωγράφων πριν τον Κόντογλου, σπουδάζουν τη βυζαντινή και λαϊκή τέχνη, με στόχο τη σύνδεσή της με τα διδάγματα του μοντερνισμού. Μεταξύ

αυτών ξεχωρίζουν οι Δ. Πελεκάσης, Σπ. Παπαλουκάς, Αγ. Αστεριάδης και Σπ. Βασιλείου. Ο Φ. Κόντογλου είναι αυτός που, τόσο με το ζωγραφικό, όσο και με το λογοτεχνικό του έργο, συνέβαλε στην επαναφορά και την υιοθέτηση της βυζαντινής ζωγραφικής ως επίσημης εκκλησιαστικής γλώσσας στο νεοελληνικό κράτος και μάλιστα δια νόμου. Αν και δε δίδαξε ποτέ επίσημα από κάποια καθηγητική έδρα, δημιούργησε ένα μεγάλο κύκλο μαθητών και συνεργατών το «Εργαστήρι Κόντογλου», όπως ο ίδιος το ονόμαζε. Μεταξύ αυτών οι Γ. Τσαρούχης, Ν. Εγγονόπουλος, Π. Βαμπούλης, Γ. Γλιάτας, Κ. Γεωργακόπουλος, Γ. Χοχλιδάκης και Κ. Ξενοπούλος για να μείνουμε στους πιο σημαντικούς, και φυσικά ο νεαρός τότε και ταλαντούχος ζωγράφος Ρ. Κοψίδης. Οι ζωγράφοι αυτοί, αξιοποιώντας τα διδάγματα του Κόντογλου έφτασαν σε μια περισσότερο ή λιγότερο προσωπική γραφή, διαμορφώνοντας ουσιαστικά το τοπίο της ορθόδοξης εκκλησιαστικής τέχνης του 20^{ου} και των αρχών του 21^{ου} αιώνα στην Ελλάδα.

Για τον Κοψίδα η ζωγραφική αποτελούσε πάντοτε μία «μέθοδο αυτοβιογραφίας». Η βαθιά του επιθυμία ήταν, χωρίς το άγχος της πρωτοτυπίας, να εικονίσει τις μορφές των αγίων και τον κόσμο γύρω του όσο πιο ελεύθερα μπορούσε ή, καλύτερα, όπως μπορούσε. Δεν τον ενδιέφερε η ασφάλεια που προσέφεραν οι «συνταγές», ούτε φοβόταν να κατηγορηθεί ότι απομακρύνθηκε από την παράδοση. Ταπεινά και αθόρυβα, η αδιάκοπη έρευνα, η πλατιά καλλιτεχνική του παιδεία, και, κυρίως, τα προσωπικά του βιώματα γίνονται οι δρόμοι που τον οδηγούν στη δημιουργία έργου νέου, μοναδικού και ιδιοπρόσωπου. Δεν επιζητά να δημιουργήσει μια δική του ιδιωτική γλώσσα, αλλά να μεταπλάσει δημιουργικά όσα η παράδοση του έχει κληροδοτήσει και να τα επικοινωνήσει με το εκκλησιαστικό σώμα. Το εικονογραφικό του έργο κομίζει κάτι πολύτιμο στη νεοελληνική εκκλησιαστική ζωγραφική. Φανερώνει έμπρακτα πως η πρόοδος δε μπορεί να νοείται ως απομάκρυνση και κατάργηση της παράδοσης, αλλά ούτε ως στείρα επανάληψη και αντιγραφή σπουδαίων έργων του ένδοξου παρελθόντος. Έτσι, τήρησε κατά κανόνα τους εικονογραφικούς τύπους και επέλεξε για την απόδοσή τους τη βυζαντινή εικαστική γλώσσα, την οποία όμως εμπλούτισε διαμορφώνοντας αργά και σταθερά το δικό του προσωπικό ιδίωμα.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

A. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ



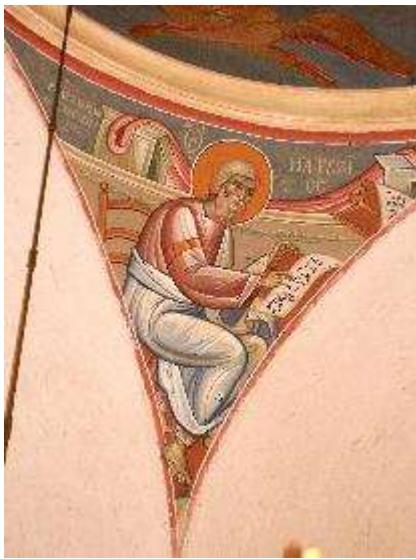
Εικ. 1. Ο Ράλλης Κοψίδης στο σπίτι του στη Γλυφάδα (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



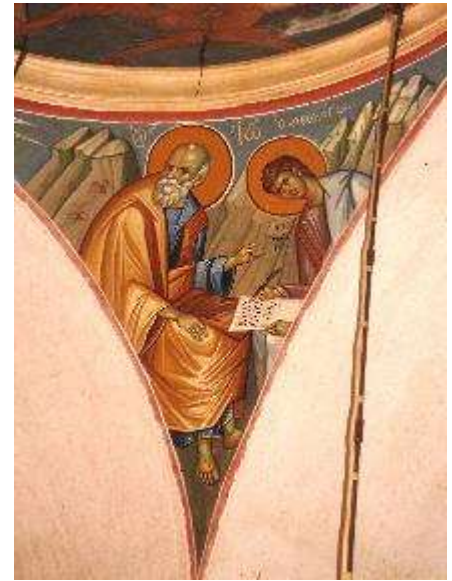
Εικ. 2. Ο Ράλλης Κοψίδης το 1947 στην Αλεξανδρούπολη (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 3. Αθήνα. Ι.Ν. Παμμεγίστων Ταξιαρχών του Κολλεγίου Αθηνών. Ο τρούλος (Προσωπικό αρχείο).



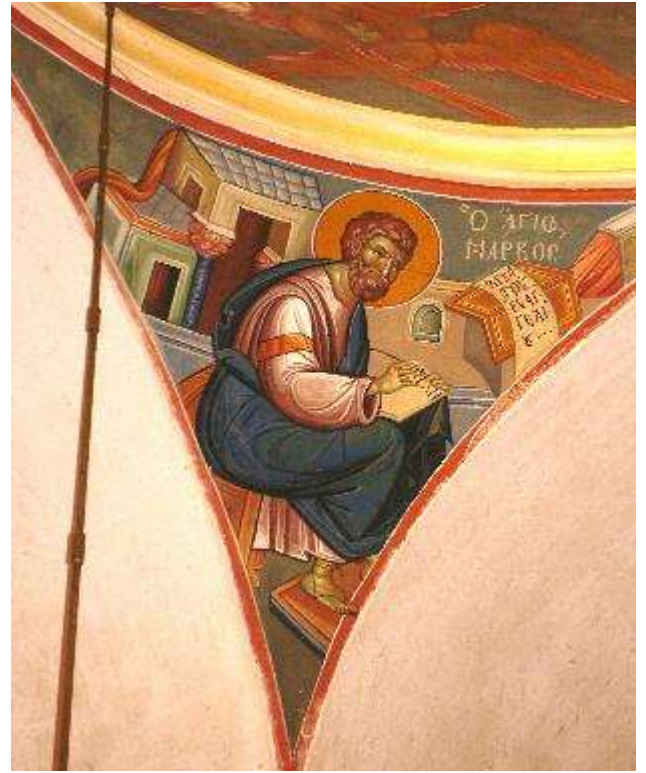
Εικ. 4. Αθήνα. Ι.Ν. Παμμεγίστων Ταξιαρχών του Κολλεγίου Αθηνών. Ευαγγελιστής Ματθαίος (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 5. Αθήνα. Ι.Ν. Παμμεγίστων Ταξιαρχών του Κολλεγίου Αθηνών. Ευαγγελιστής Ιωάννης και Πρόχωρος (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 6. Αθήνα. Ι.Ν. Παμμεγίστων Ταξιαρχών του Κολλεγίου Αθηνών. Ευαγγελιστής Λουκάς (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 7. Αθήνα. Ι.Ν. Παμμεγίστων Ταξιαρχών του Κολλεγίου Αθηνών. Ευαγγελιστής Μάρκος (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 8. Αθήνα. Ι.Ν. Παμμεγίστων Ταξιαρχών του Κολλεγίου Αθηνών. Πλατυτέρα, (Προσωπικό αρχείο).



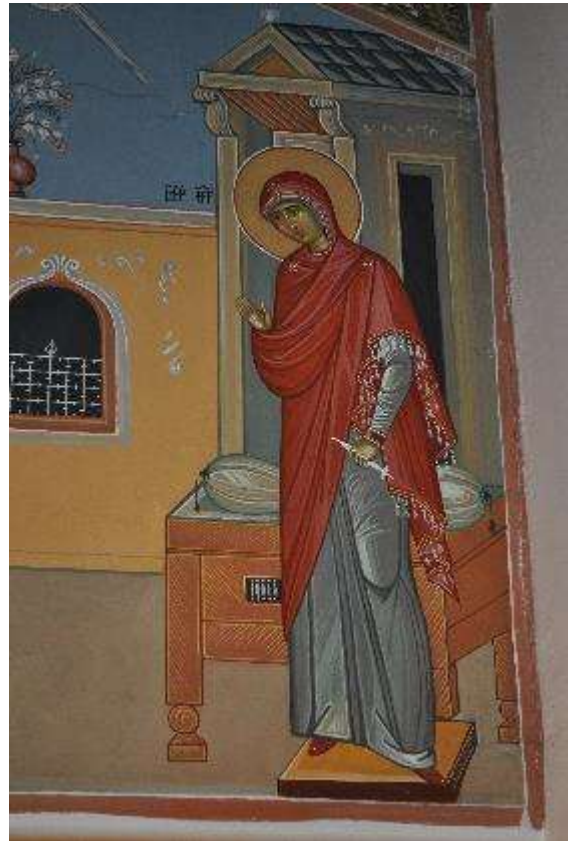
Εικ. 9. Αθήνα. Αγία Αικατερίνη του Κέντρου Βρεφών Μητέρα. Πλατυτέρα, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 10. Αθήνα. Αγία Αικατερίνη του Κέντρου Βρεφών Μητέρα. Αγία Τριάδα, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 11. Αθήνα. Αγία Αικατερίνη του Κέντρου Βρεφών Μητέρα. Ευαγγελισμός, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 12. Αθήνα. Αγία Αικατερίνη του Κέντρου Βρεφών Μητέρα. Ευαγγελισμός, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 13. Αθήνα. Αγία Αικατερίνη του Κέντρου Βρεφών Μητέρα. Οι άγιοι Ιωάννης ο Ελεήμων, Γρηγόριος ο Θεολόγος, Ιωάννης ο Χρυσόστομος, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 14. Αθήνα. Αγία Αικατερίνη του Κέντρου Βρεφών Μητέρα. Οι άγιοι Βασίλειος ο Μέγας, Αθανάσιος ο μέγας, Αλέξανδρος Κωνσταντινουπόλεως, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 15. Αθήνα. Παρρεκλήσιο Αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου του Ορφανοτροφείου Γλυφάδας. Παντοκράτορας, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 16. Αθήνα. Παρρεκλήσιο Αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου του Ορφανοτροφείου Γλυφάδας. Άποψη του τρούλου, (Προσωπικό αρχείο)



Εικ. 17. Αθήνα. Παρρεκλήσιο Αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου του Ορφανοτροφείου Γλυφάδας. Πλατυτέρα (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 18. Αθήνα. Παρεκκλήσιο Αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου του Ορφανοτροφείου Γλυφάδας. Κοινωνία των Αποστόλων, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 19. Αθήνα. Παρεκκλήσιο Αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου του Ορφανοτροφείου Γλυφάδας. Κοινωνία των Αποστόλων, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 20. Αθήνα. Παρεκκλήσιο Αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου του Ορφανοτροφείου Γλυφάδας. Οι άγιοι Κύριλλος Αλεξανδρείας, Αθανάσιος Αλεξανδρείας, Βασίλειος ο Μέγας, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 21. Αθήνα. Παρεκκλήσιο Αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου του Ορφανοτροφείου Γλυφάδας. Οι άγιοι Ιωάννης ο Χρυσόστομος, Γρηγόριος ο Θεολόγος, Ιωάννης ο Ελεήμων, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 22. Αθήνα. Άγιος Ελευθέριος Γύζη. Άποψη του τρούλου, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 23. Αθήνα. Εξωνάρθηκας ιεράς μονής Πεντέλης. Αρχάγγελοι Μιχαήλ και Γαβριήλ, (Προσωπικό αρχείο).



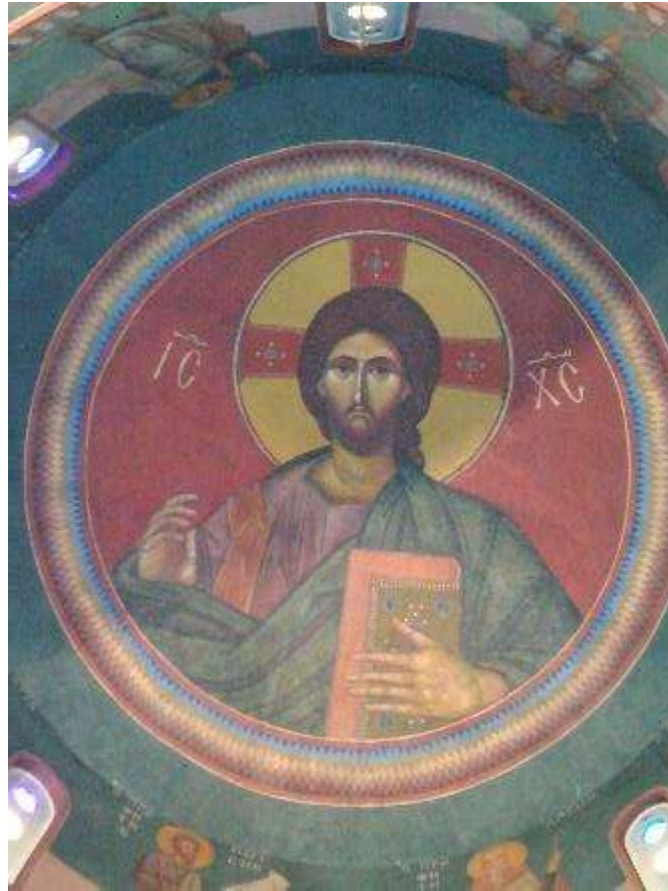
Εικ. 24. Αθήνα. Εξωνάρθηκας ιεράς μονής Πεντέλης. Άποψη του τρούλου, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 25. Αθήνα. Εξωνάρθηκας ιεράς μονής Πεντέλης. Άγιος Γεώργιος ο εν Ιωαννίνις, (Προσωπικό αρχείο).



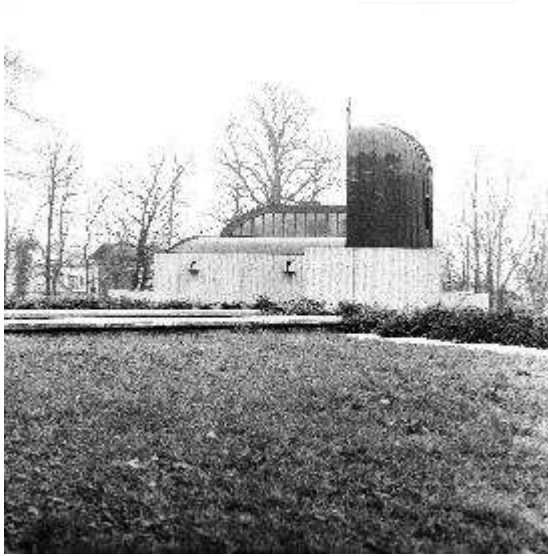
Εικ. 26. Αθήνα. Εξωνάρθηκας ιεράς μονής Πεντέλης. Άγιος Νικόλαος ο εκ Μετσόβου, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 27. Χίος. Βαρβάσιο. Ι.Ν. Μεταμορφώσεως Χριστού. Παντοκράτορας, (Προσωπικό αρχείο).



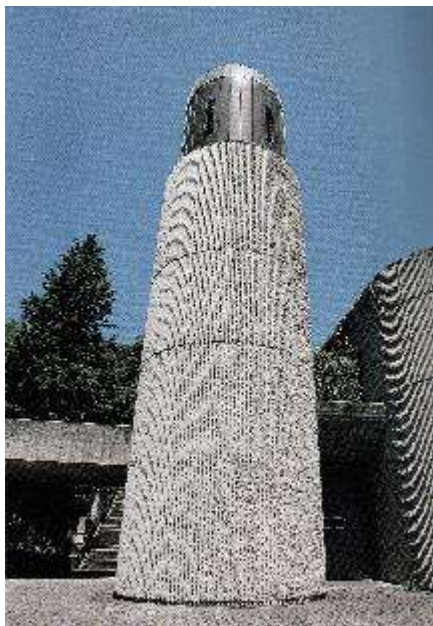
Εικ. 28. Χίος. Βαρβάσιο. Ι.Ν. Μεταμορφώσεως Χριστού. Αποψη του τρούλου, (Προσωπικό αρχείο).



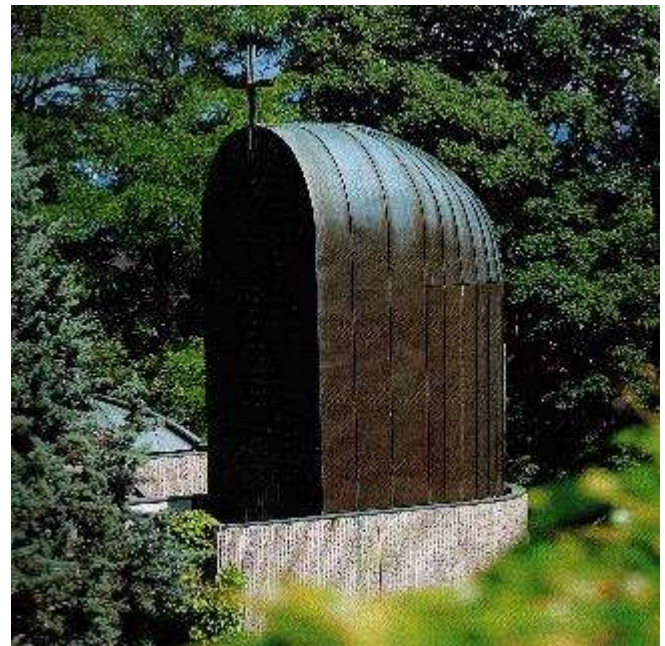
Εικ. 29. Ελβετία. Γενεύη. Άγιος Παύλος του Ορθόδοξου Κέντρου του Οικουμενικού Πατριαρχείου, η Δ πλευρά, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 30. Ελβετία. Γενεύη. Άγιος Παύλος, η ΒΔ πλευρά. Διακρίνονται η στέγη με τις υδρορροές, μαζί με τον τρούλο ως ελλειψοειδή βούτα, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 31. Ελβετία. Γενεύη. Άγιος Παύλος του Ορθόδοξου Κέντρου του Οικουμενικού Πατριαρχείου, η Ν είσοδος μεταξύ κωδωναστασίου και κυρίως ναού. (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 32. Ελβετία. Γενεύη. Άγιος Παύλος του Ορθόδοξου Κέντρου του Οικουμενικού Πατριαρχείου, το κωδωναστάσιο με την χάλκινη επένδυση, (Προσωπικό αρχείο).



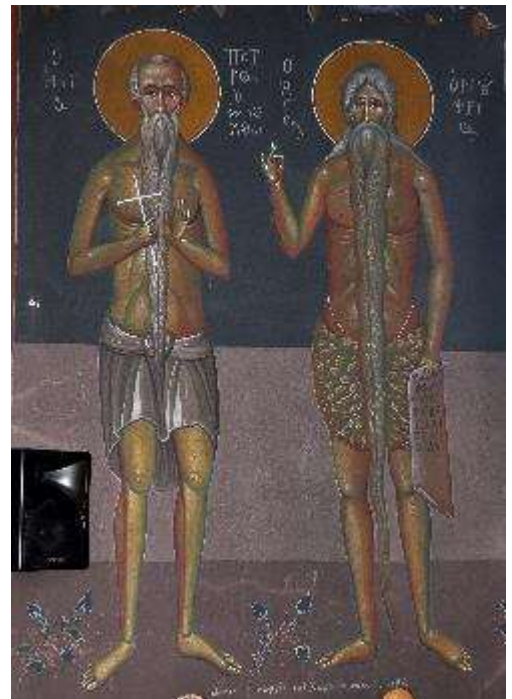
Εικ. 33. Αθήνα. Παρεκκλήσιο Αγίας Αικατερίνης Αμπελοκήπων του Ερυθρού Σταυρού. Οι άγιοι Γεράσιμος ο εν Κεφαλληνία, Σάββας ο Ηγιασμένος, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 34. Αθήνα. Παρεκκλήσιο Αγίας Αικατερίνης Αμπελοκήπων του Ερυθρού Σταυρού. Οι άγιοι Γεώργιος, Δημήτριος, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 35. Αρκαδία. Μονή Κερνίτσας. Οι άγιοι Ιωάννης ο Δαμασκηνός, Γρηγόριος ο Ε', Ιωάννης της Κλίμακος, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 36. Αρκαδία. Μονή Κερνίτσας. Οι άγιοι Πέτρος ο Αθωνίτης, Ονούφριος, (Προσωπικό αρχείο).



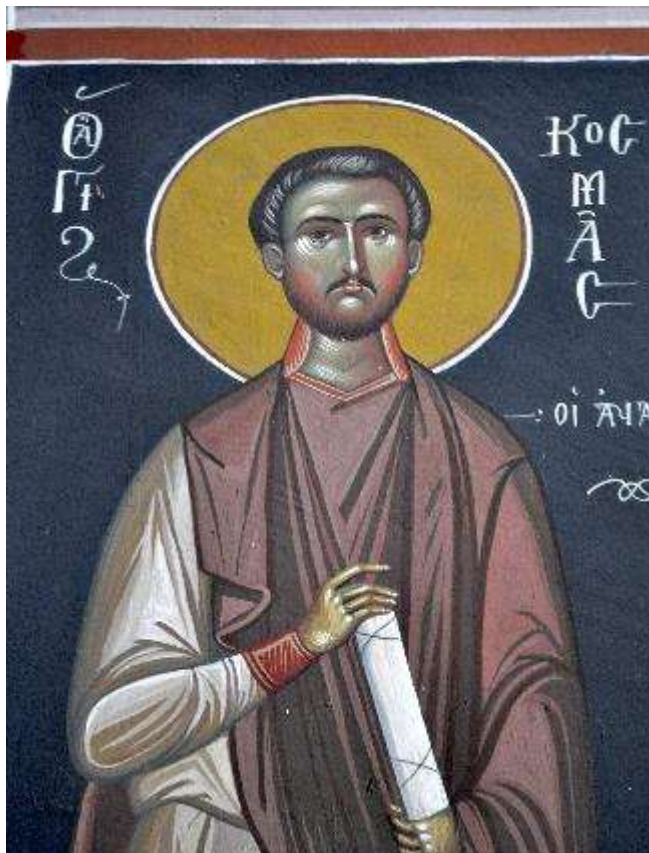
Εικ. 37. Αθήνα. Παρρεκλήσιο Αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου του Ορφανοτροφείου Γλυφάδας. Προφήτες του τρούλου (Προσωπικό αρχείο).



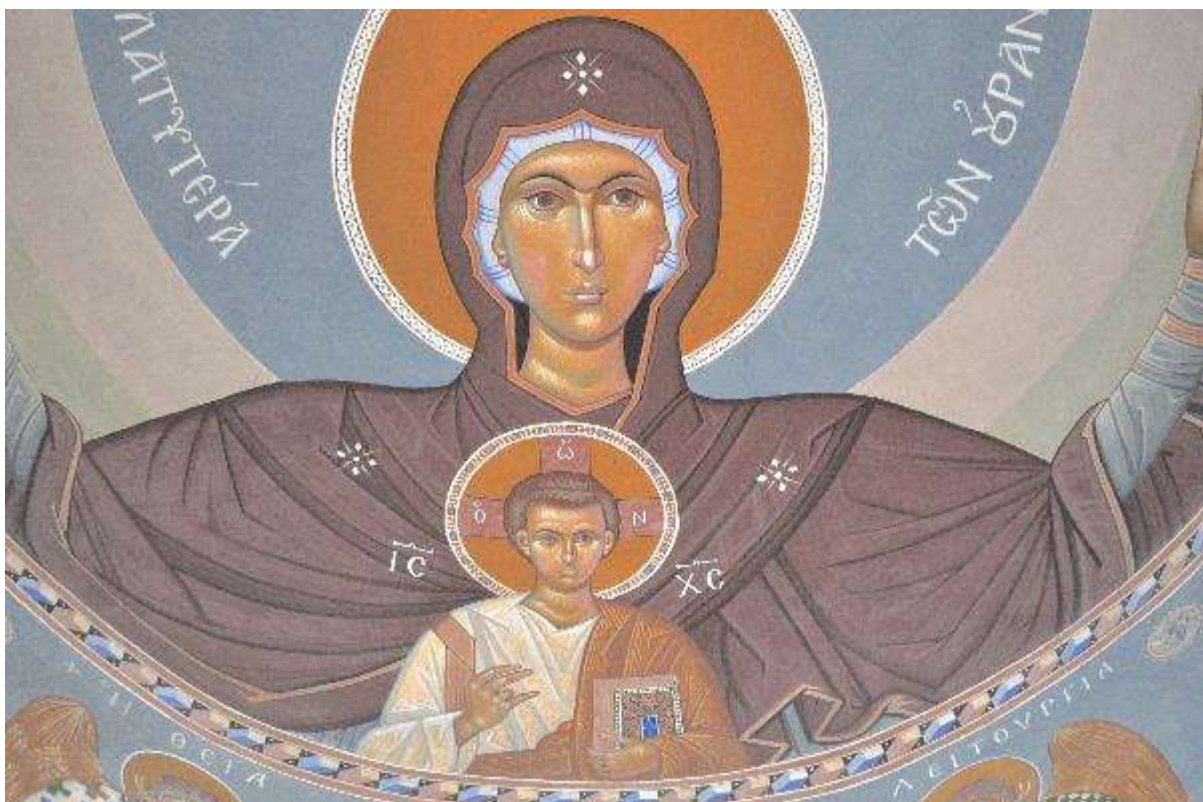
Εικ. 38. Αρκαδία. Μονή Κερνίτσας. Οι αγίες Κασσιανή, Αναστασία η Φαρμακολύτρια, Μαρία η Μαγδαληνή, Μαρίνα, Φιλοθέη η Αθηναία, Βαρβάρα, Άννα, Παρασκευή, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 39. Αθήνα. Παρρεκλήσιο Αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου του Ορφανοτροφείου Γλυφάδας. Πλατυτέρα, (Προσωπικό αρχείο).



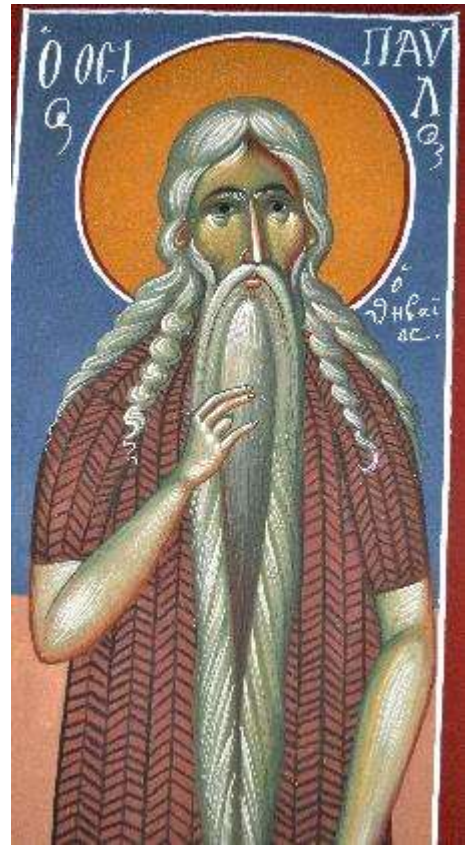
Εικ. 40. Αθήνα. Αγία Τριάδα των ελληνορθών καθολικών. Άγιος Κοσμάς ο Ανάργυρος, (Προσωπικό αρχείο).



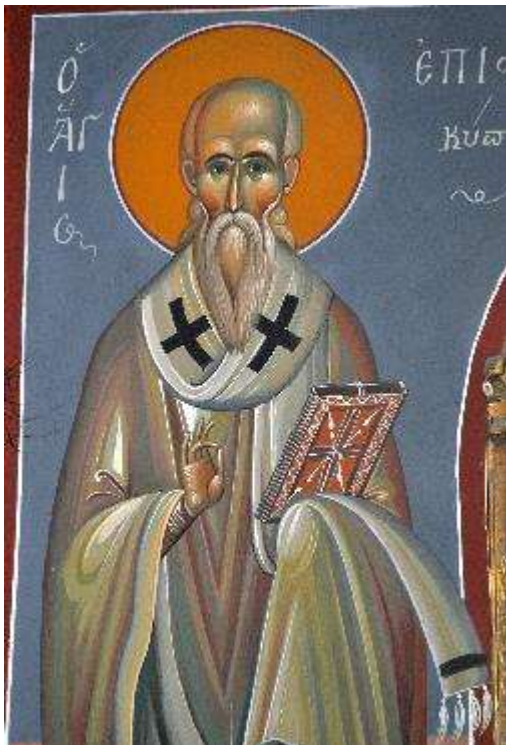
Εικ. 41. Αθήνα. Άγιος Ελευθέριος Γύζη. Πλατυτέρα, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 42. Αθήνα. Άγιος Ελευθέριος Γύζη. Άγιος Ερμίας, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 43. Αθήνα. Άγιος Ελευθέριος Γύζη. Όσιος Παύλος ο Θηβαίος, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 44. Αθήνα. Άγιος Ελευθέριος Γύζη. Άγιος Επιφάνειος Κύπρου, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 45. Αθήνα. Εξωνάρθηκας ιεράς μονής Πεντέλης. Ο Παλαιός των Ημερών, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 46. Αθήνα. Παρεκκλήσιο Αγίας Αικατερίνης Αμπελοκήπων του Ερυθρού Σταυρού. Οι Προφήτες Σολομών, Ελισαίος, Ιεζεκιήλ, Αββακούμ, Μωσής, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 47. Αθήνα, Παρεκκλήσιο Αγίας Αικατερίνης Αμπελοκήπων του Ερυθρού Σταυρού. Άγιες Θέκλα και Παρασκευή, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 48. Βέλγιο. Ciney. Μονή Chevetogne. Άγιος Νικόλαος, (Προσωπικό αρχείο).



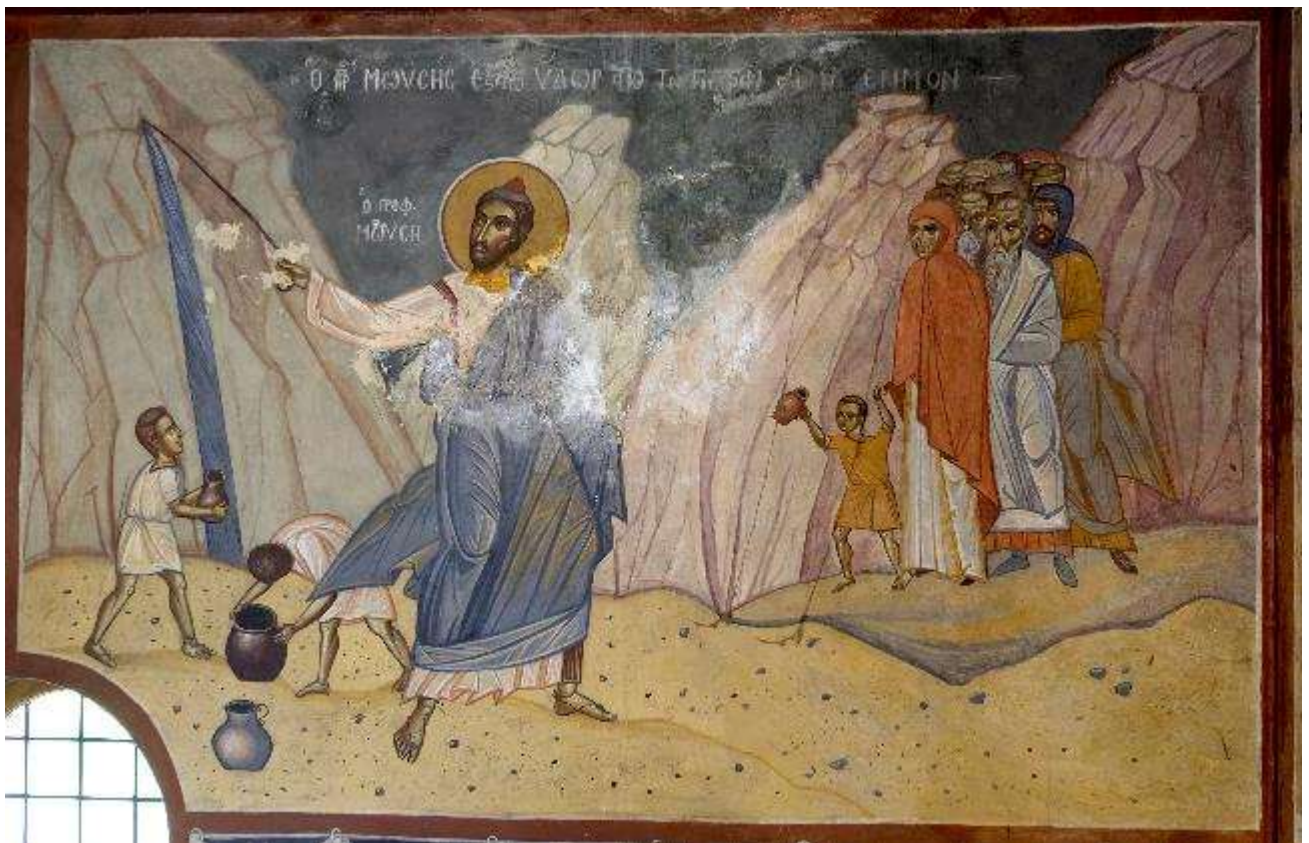
Εικ. 49. Βέλγιο. Ciney. Μονή Chevetogne. Άγιος Ευφραΐμ ο Σύρος, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 50. Βέλγιο. Ciney. Μονή Chevetogne. Α για Μελάνη, (Προσωπικό αρχείο).



Εκ. 51. Βέλγιο. Ciney. Μονή Chevetogne. Άγιος Γεράσιμος ο Ιορδανίτης, (Προσωπικό αρχείο).



Εκ. 52. Βέλγιο. Ciney. Μονή Chevetogne. Ο προφήτης Μωυσής εξάγων ύδωρ από την πέτραν εις την έρημον, (Προσωπικό αρχείο)



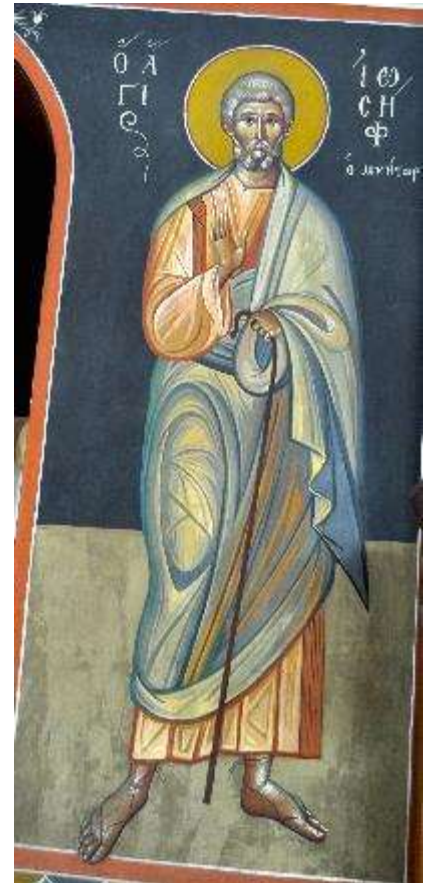
Εικ. 53. Βέλγιο. Cīney. Μονή Chevetogne. Απόστολοι Πέτρος και Παύλος (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 54. Αθήνα. Αγία Τριάδα των ελληνοϋθμων καθολικων. Ευαγγελιστης Ιωαννης και Προχωρος (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 55. Αθήνα. Αγία Τριάδα των ελληνορύθμων καθολικών. Εις Άδου Κάθοδος (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 56. Αθήνα. Αγία Τριάδα των ελληνορύθμων καθολικών. Άγιος Ιωσήφ ο Μνήστορας, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 57. Αρκαδία. Μονή Κερνίτσας. Οι αγίες Φιλοθέη ἡ Ἀθηναία, Βαρβάρα, Ἄννα, Παρασκευή, Ευπραξία, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 58. Αθήνα. Άγιος Ελευθέριος Γύζη. Εις Άδου Κάθοδος, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 59. Αθήνα. Άγιος Ελευθέριος Γύζη. Πεντηκοστή, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 60. Αθήνα. Άγιος Ελευθέριος Γύζη. Η αγία Σοφία και οι θυγατέρες αυτής Πίστη, Ελπίς, Αγάπη, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 61. Αθήνα. Εξωνάρθηκας ιεράς μονής Πεντέλης. Χριστός - Άμπελος, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 62. Βέλγιο. Cīney. Μονή Chevetogne. Ο Δαβίδ χριείται βασιλεύς υπό του Σαμουήλ, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 63. Βέλγιο. Cīney. Μονή Chevetogne. Η Όρασις του προφήτου Ησαΐου, (Προσωπικό αρχείο).



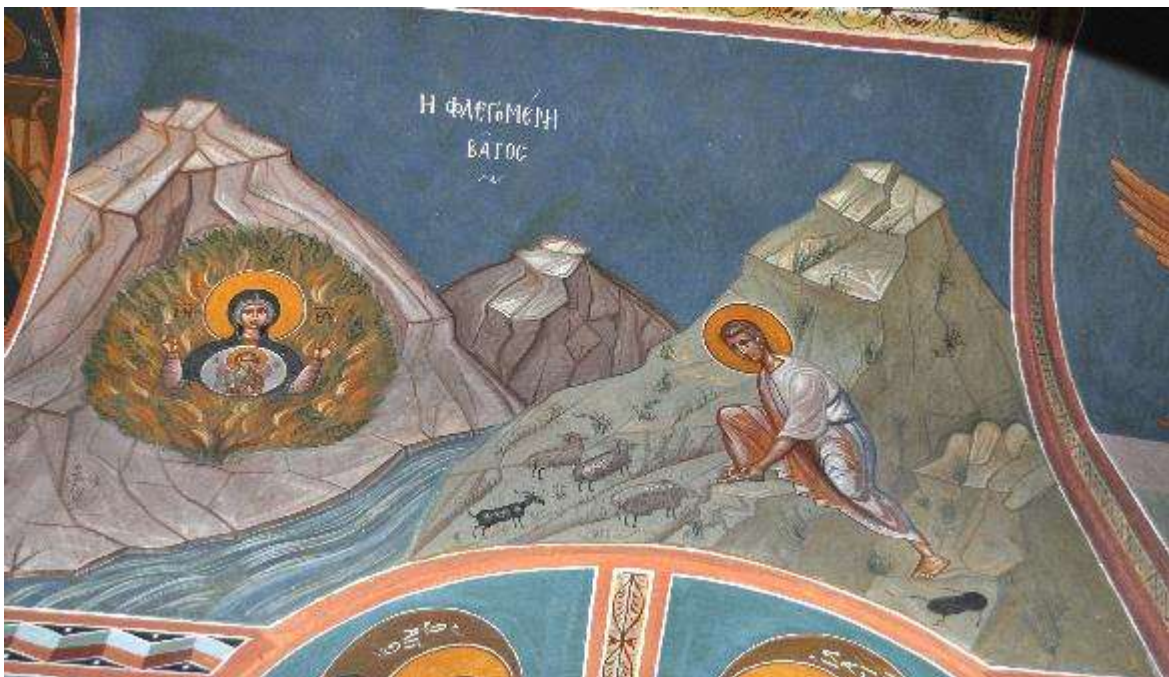
Εικ. 64. Βέλγιο. Cīney. Μονή Chevetogne. Η πυρφόρος ανάβασις του προφήτου Ηλιού, (Προσωπικό αρχείο).



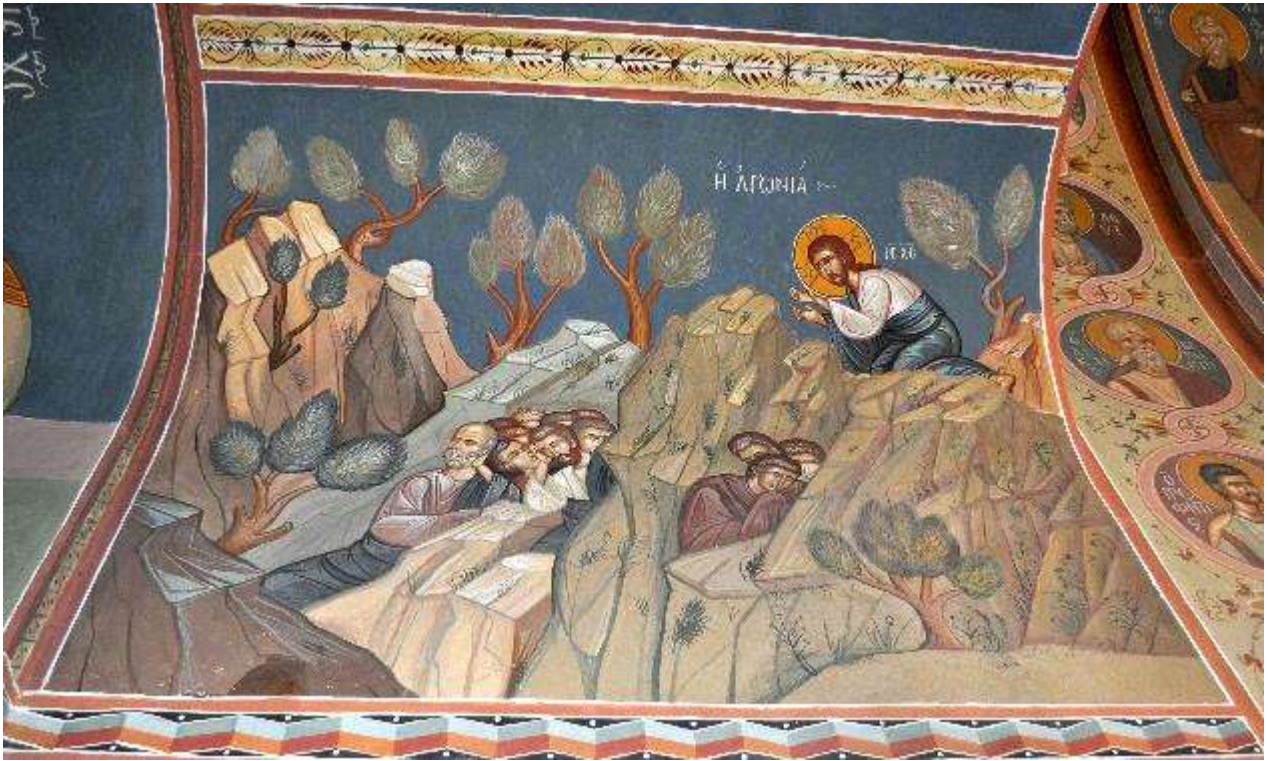
Εικ. 65. Βέλγιο. Cīney. Μονή Chevetogne. Η Πλάσις του Αδάμ, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 66. Βέλγιο. Σινεγ. Μονή Chevetogne. Η Παράβασις, (Προσωπικό αρχείο).



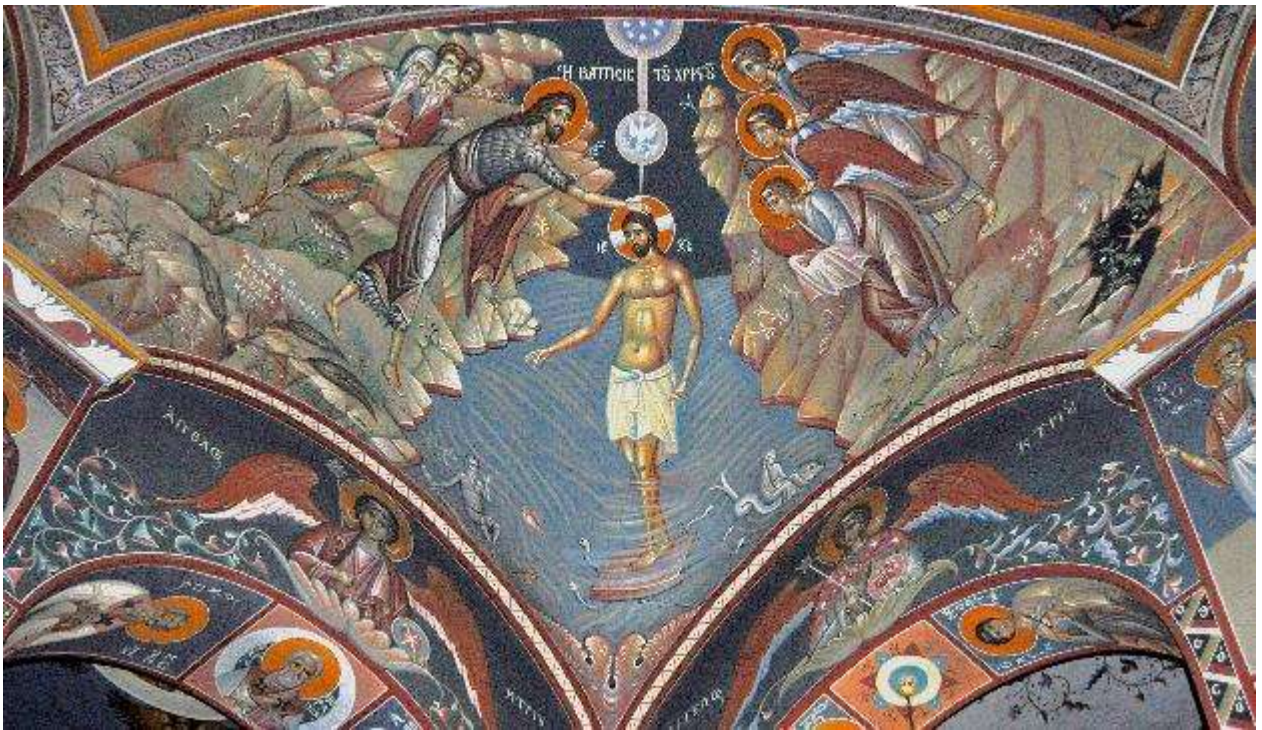
Εικ. 67. Αθήνα. Αγία Τριάδα των ελληνορύθμων καθολικών. Η φλεγόμενη βάτος, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 68. Αθήνα. Αγία Τριάδα των ελληνορύθμων καθολικών. Η Αγωνία, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 69. Αθήνα. Άγιος Ελευθέριος Γύζη. Γέννηση, (Προσωπικό αρχείο).



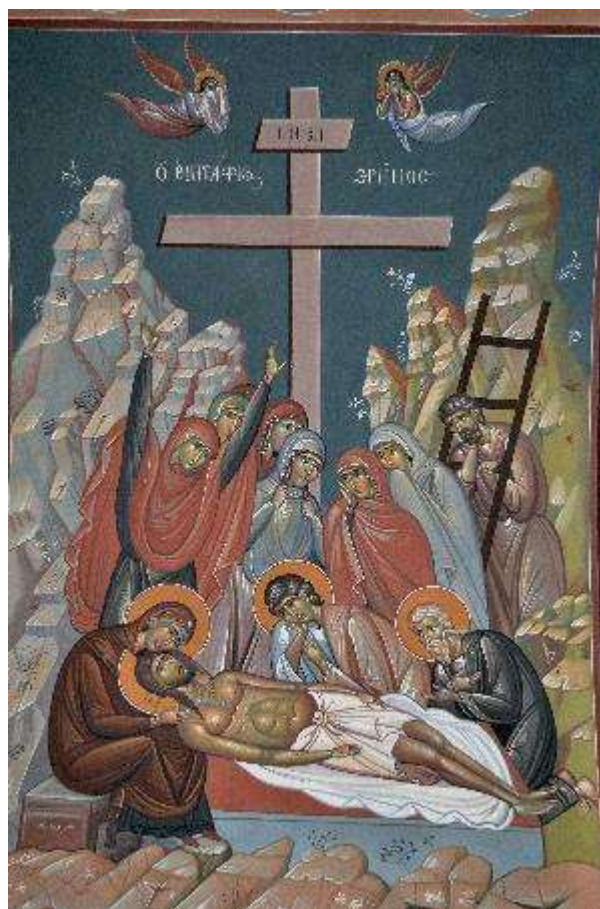
Εικ. 70. Αθήνα. Άγιος Ελευθέριος Γύζη. Βάπτιση, (Προσωπικό αρχείο).



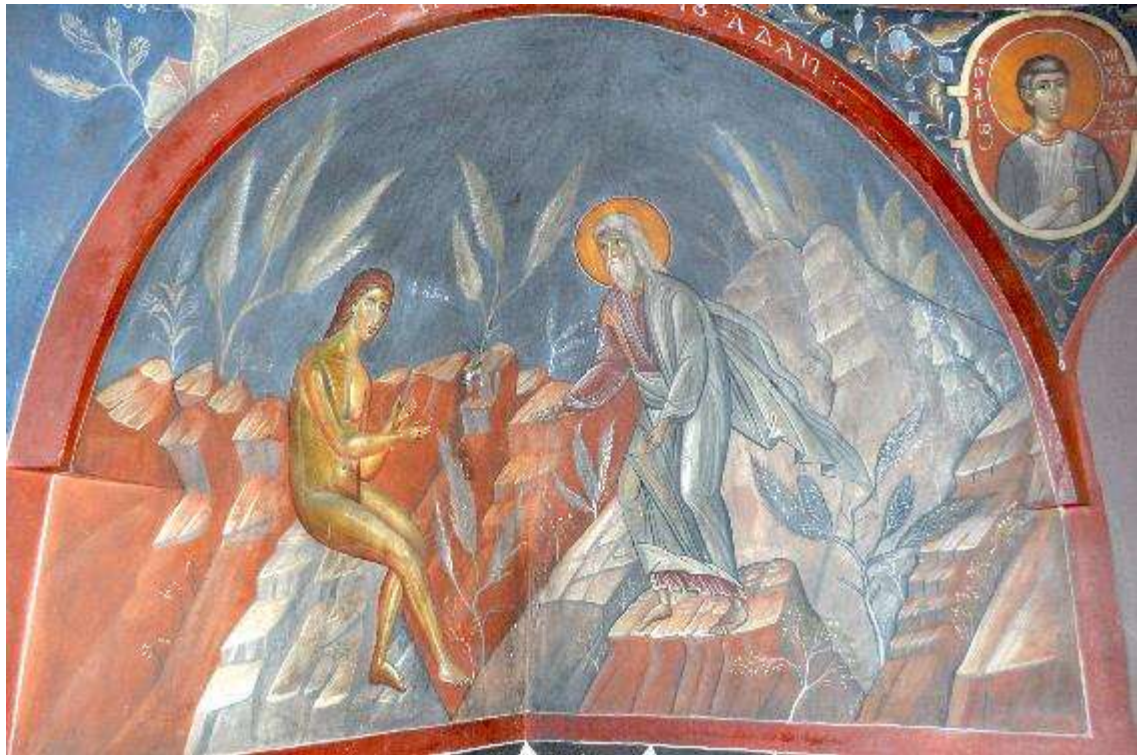
Εικ. 71. Αθήνα. Άγιος Ελευθέριος Γύζη. Σταύρωση, (Προσωπικό αρχείο).



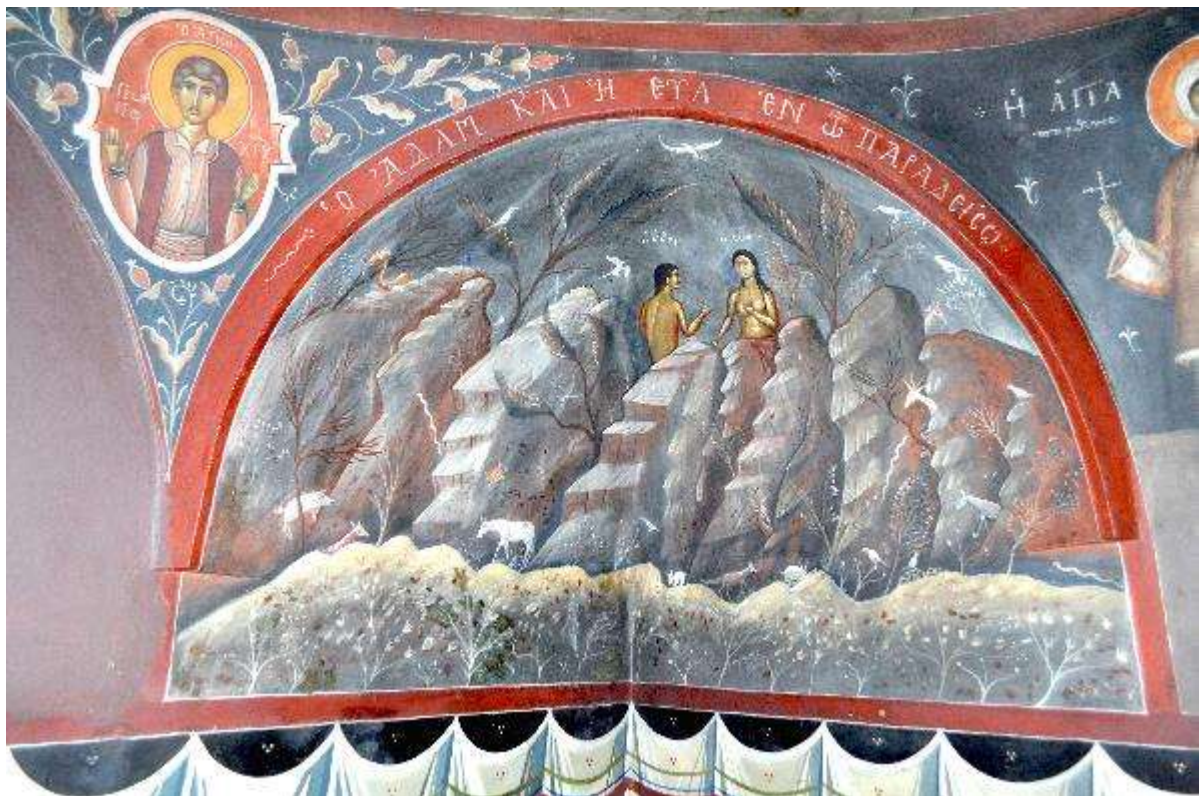
Εικ. 72. Αθήνα. Άγιος Ελευθέριος Γύζη. Έγερσις του Λαζάρου, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 73. Αθήνα. Άγιος Ελευθέριος Γύζη. Επιτάφιος Θρήνος, (Προσωπικό αρχείο).



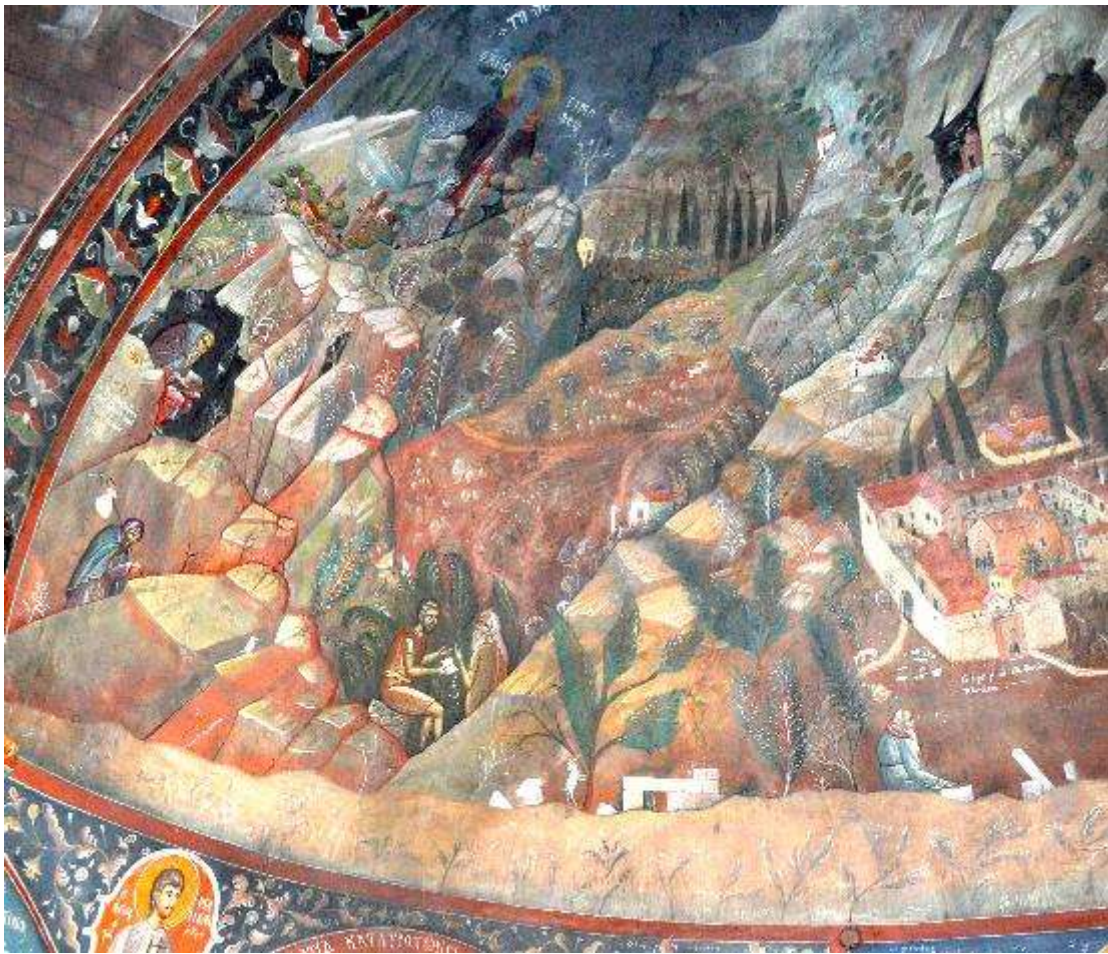
Εκ. 74. Αθήνα. Εξωνάρθηκας ιεράς μονής Πεντέλης. Η Δημιουργία του Αδάμ, (Προσωπικό αρχείο).



Εκ. 75. Αθήνα. Εξωνάρθηκας ιεράς μονής Πεντέλης. Ο Αδάμ και η Εύα εν των Παραδείσω, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 76. Αθήνα. Εξωνάρθηκας ιεράς μονής Πεντέλης. Το Θεοσκέπαστον όρος Πεντέλη, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 77. Αθήνα. Εξωνάρθηκας ιεράς μονής Πεντέλης. Το Θεοσκέπαστον όρος Πεντέλη. Λεπτομέρεια, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 78. Βέλγιο. Cīney. Μονή Chevetogne. Ευαγγελιστής Λουκάς (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 79. Βέλγιο. Cīney. Μονή Chevetogne. Ευαγγελιστής Ματθαίος, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 80. Βέλγιο. Cīney. Μονή Chevetogne. Ευαγγελιστής Μάρκος, (Προσωπικό αρχείο).



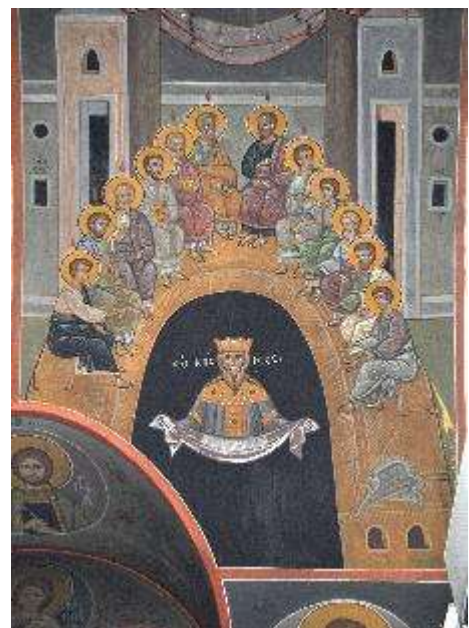
Εικ. 81. Βέλγιο. Cīney. Μονή Chevetogne. Ο Οίκος Α, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 82. Αρκαδία. Μονή Κερνίτσας. Τα επτά πρώτα βήματα της Θεοτόκου, (Προσωπικό αρχείο).



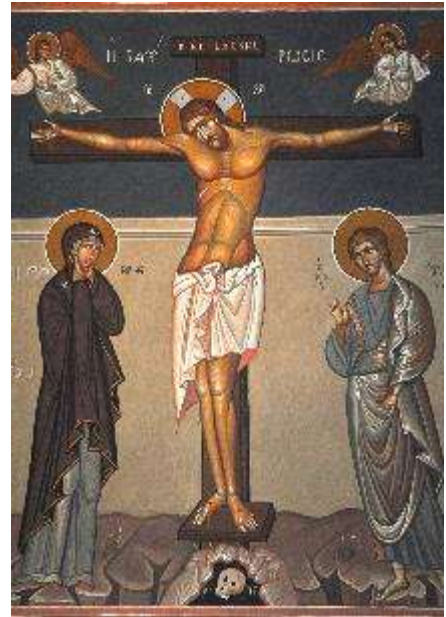
Εικ. 83. Αθήνα. Παρεκκλήσιο Αγίας Αικατερίνης Αμπελοκήπων του Ερυθρού Σταυρού. Ευαγγελιστής Λουκάς, (Προσωπικό αρχείο).



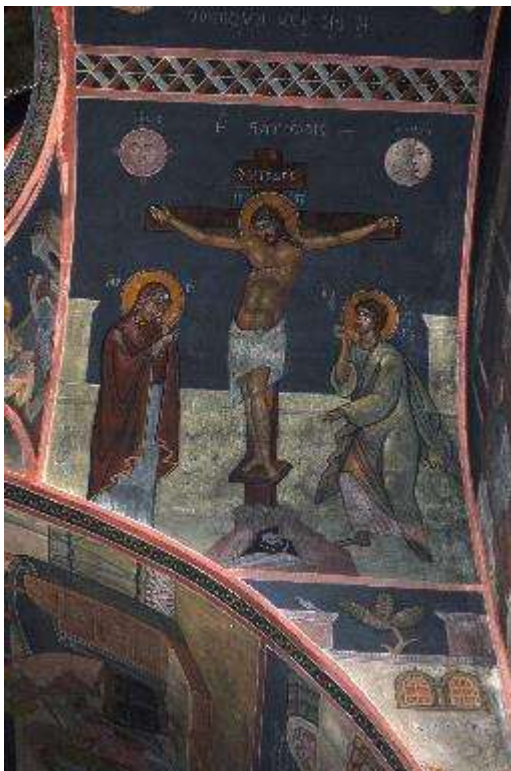
Εικ. 84. Αθήνα. Παρεκκλήσιο Αγίας Αικατερίνης Αμπελοκήπων του Ερυθρού Σταυρού. Πεντηκοστή, (Προσωπικό αρχείο).



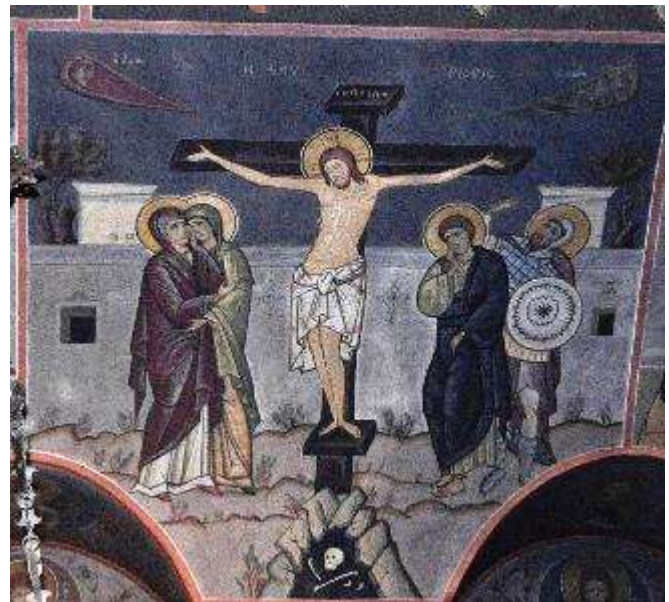
Εικ. 85. Βέλγιο. Ciney. Μονή Chevetogne. Σταύρωση, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 86. Αθήνα. Αγία Τριάδα των ελληνορύθμων καθολικών. Σταύρωση, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 87. Αρκαδία. Μονή Κερνίτσας. Σταύρωση, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 88. Αθήνα. Παρεκκλήσιο Αγίας Αικατερίνης Αμπελοκήπων του Ερυθρού Σταυρού. Σταύρωση, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 89. Βέλγιο. Ciney. Μονή Chevetogne. Ο εν Κανά Γάμος, η του Χριστού εν Τιβεριάδι εμφάνισις, ο Χριστός ώμώνος τον λεπρόν, η ΐασις του κωφαλάου, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 90. Βέλγιο. Ciney. Μονή Chevetogne. Ο Οίκος Ω, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 91. Βέλγιο. Σίney. Μονή Chevetogne. Η Ίασις του Παραλυτικού, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 92. Αθήνα. Παρεκκλήσιο Αγίας Αικατερίνης Αμπελοκήπων του Ερυθρού Σταυρού. Παραστάσεις θαυμάτων του Χριστού, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 93. Αθήνα. Άγιος Ελευθέριος Γύζη. Ευαγγελιστές και άγιοι μελωδοί, (Προσωπικό αρχείο).



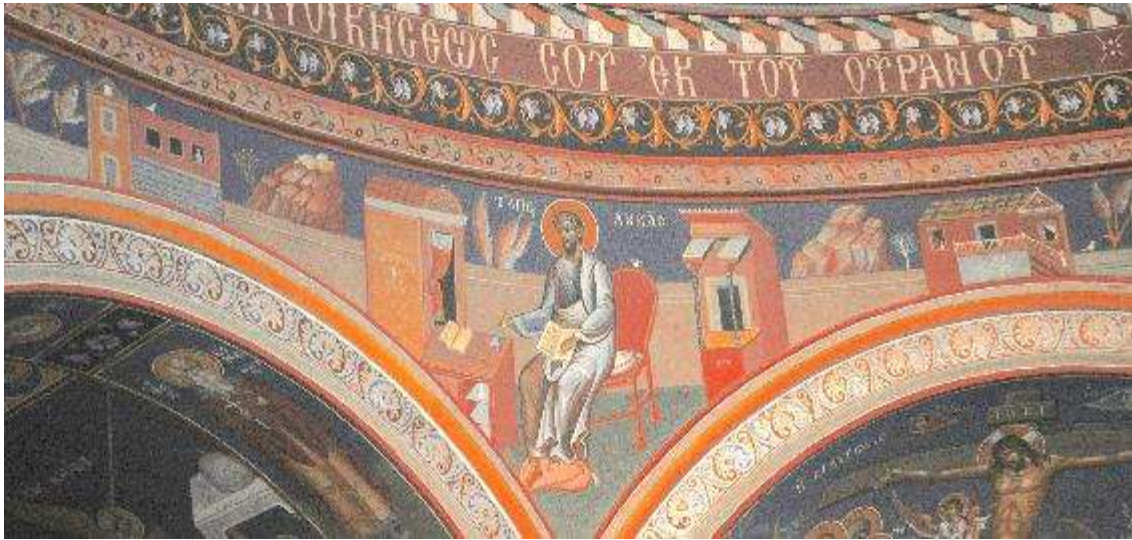
Εικ. 94. Αθήνα. Άγιος Ελευθέριος Γύζη. Ευαγγελιστές και άγιοι μελωδοί, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 95. Αθήνα. Άγιος Ελευθέριος Γύζη. Ευαγγελιστές και άγιοι μελωδοί, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 96. Αθήνα. Άγιος Ελευθέριος Γύζη. Ευαγγελιστές και άγιοι μελωδοί, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 97, Αθήνα, Άγιος Ελευθέριος Γύζη. Ευαγγελιστές και άγιοι μελωδοί, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 98. Αθήνα. Άγιος Ελευθέριος Γύζη. Ευαγγελιστές και άγιοι μελωδοί, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 99. Αθήνα. Αγία Τριάδα των ελληνορύθμων καθολικών. Ο προφήτης Ιωνάς εξεμώμενος υπό του κήτους, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 100. Αθήνα. Άγιος Ελευθέριος Γύζη. Ο Χριστός λάλων τη Σαμαρειτίδι, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 101. Βέλγιο. Ciney. Μονή Chevetogne. Άποψη του τρούλου, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 102. Βέλγιο. Ciney. Μονή Chevetogne. Παράσταση στο βόρειο τοίχο του νάρθηκα, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 103. Βέλγιο. Ciney. Μονή Chevetogne. Παράσταση στο βόρειο τοίχο του νάρθηκα, Λεπτομέρεια εικ. 127, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 104. Αθήνα. Αγία Τριάδα των ελληνορύθμων καθολικών. Διακοσμητικά μοτίβα, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 105. Αθήνα. Αγία Τριάδα των ελληνορύθμων καθολικών. Διακοσμητικά μοτίβα, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 106. Αθήνα. Αγία Τριάδα των ελληνορύθμων καθολικών. Διακοσμητικά μοτίβα, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 107. Αθήνα. Αγία Τριάδα των ελληνορύθμων καθολικών. Διακοσμητικά μοτίβα, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 108. Αθήνα. Παρεκκλήσιο Αγίας Αικατερίνης του Κέντρου Βρεφών Μητέρα. Διακοσμητικά μοτίβα, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 109. Αθήνα. Παρεκκλήσιο Αγίας Αικατερίνης του Κέντρου Βρεφών Μητέρα. Διακοσμητικά μοτίβα, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 110. Αθήνα. Παρεκκλήσιο Αγίας Αικατερίνης του Κέντρου Βρεφών Μητέρα. Διακοσμητικά μοτίβα, (Προσωπικό αρχείο).



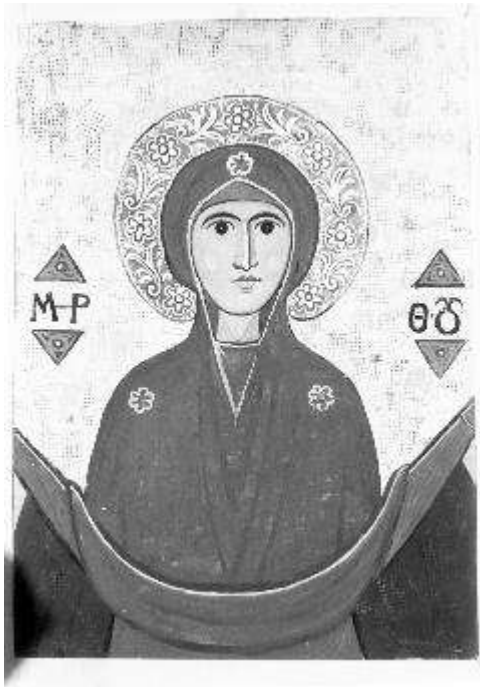
Εικ. 111. Αθήνα. Εξωνάρθηκας ιεράς μονής Πεντέλης. Διακοσμητικά μοτίβα, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 112. Αθήνα. Εξωνάρθηκας ιεράς μονής Πεντέλης. Διακοσμητικά μοτίβα, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 113. Προσχέδιο για την Ανάληψη στον τρούλο του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 114. Προσχέδιο για την Ανάληψη στον τρούλο του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 115. Προσχέδιο για την Ανάληψη στον τρούλο του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 116. Προσχέδιο για την Ανάληψη στον τρούλο του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



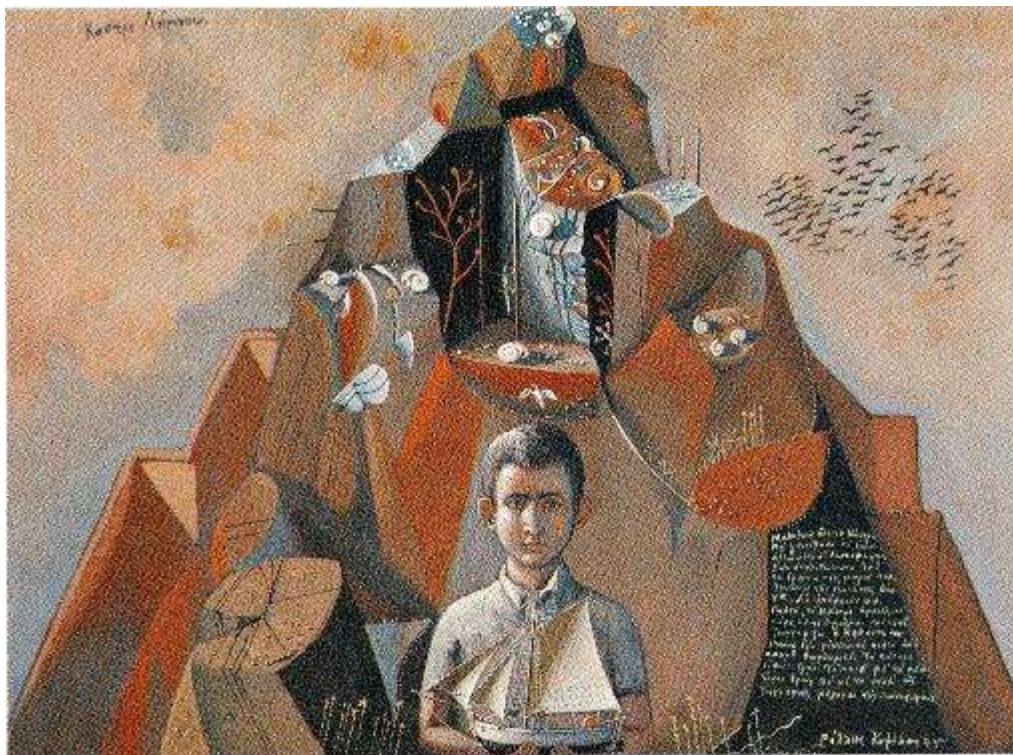
Εικ. 117. Προσχέδιο για την Ανάληψη στον τρούλο του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



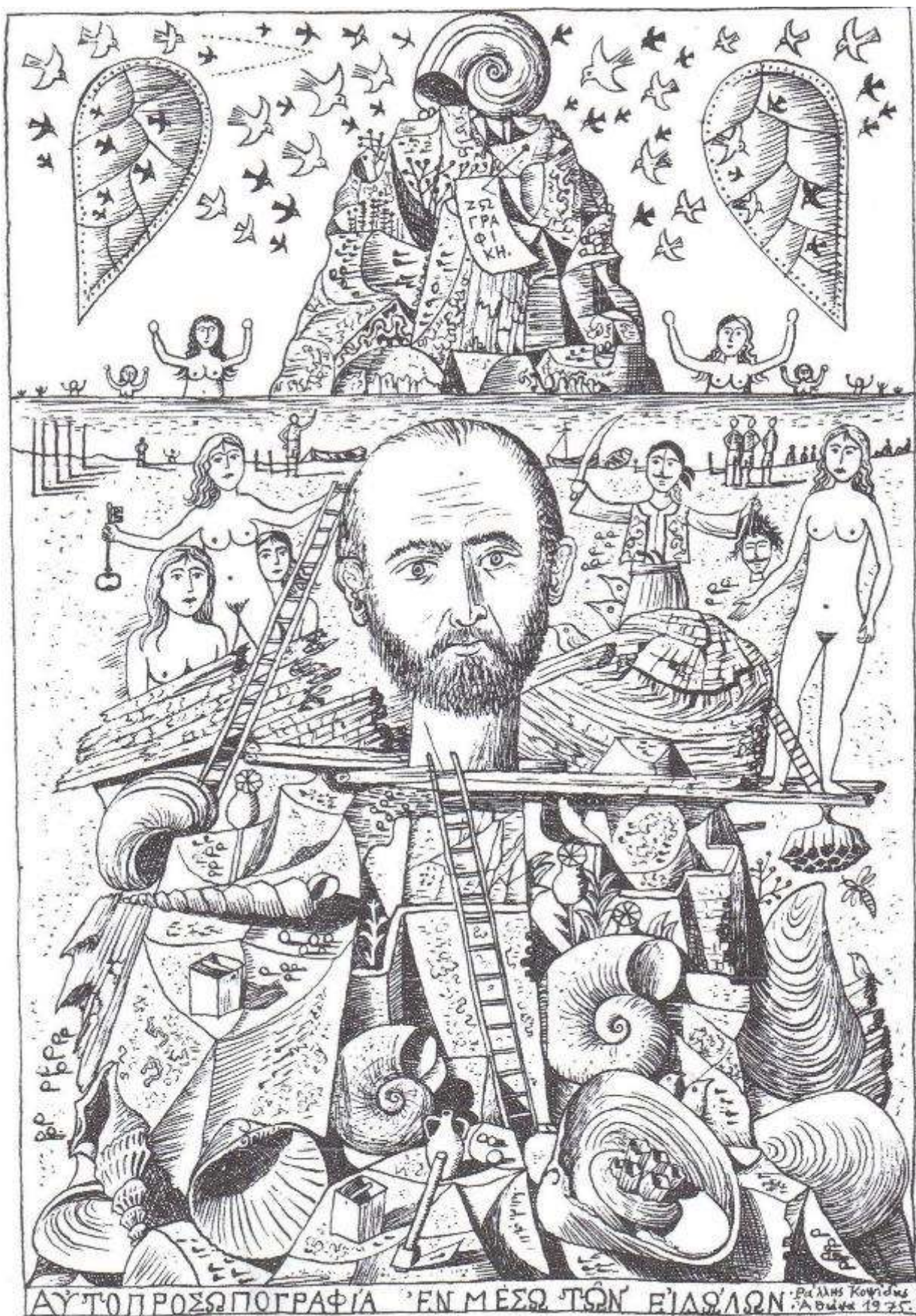
Εικ. 118. Γυναίκα στο παράθυρο 1972, ακρυλικό, (Κοψίδης, Πατρέων, 39).



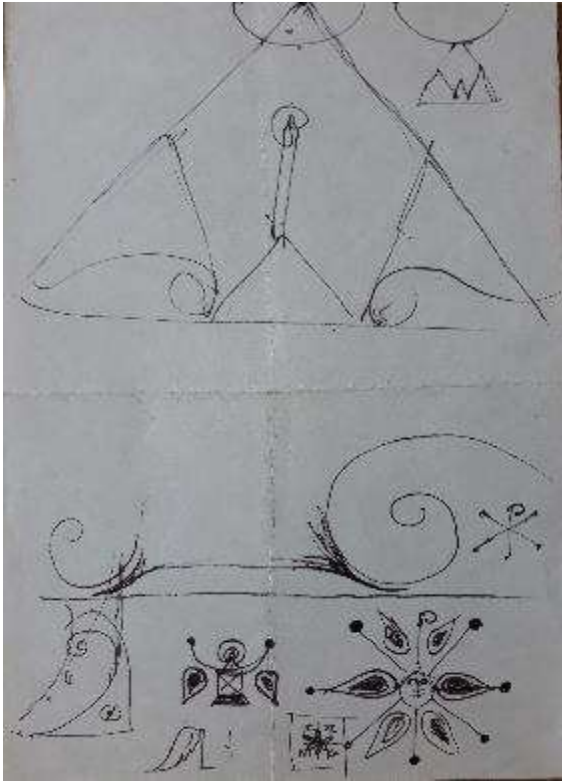
Εικ. 119. Έργα από την έκθεση στη γκαλερί "ΩΡΑ" 1973, (Κοψίδης, Ζωγραφική, 10).



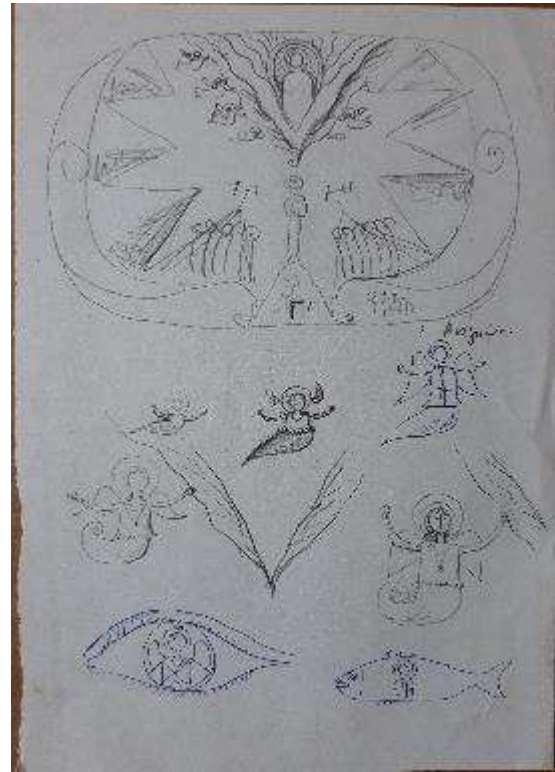
Εικ. 120. Το Μυστικό Λημέρι του Αστραπόγιαννου, 1975, ακρυλικό, 0,44 Χ1,00 μ. Συλλογή Γ. Νταλάρα, (Κοψίδης, Πινακοθήκη, 22).



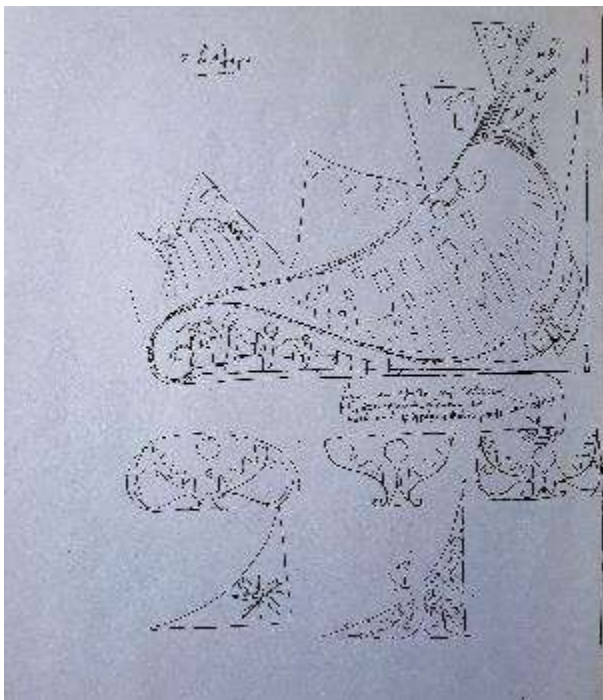
Εικ. 121. Αυτοπροσωπογραφία εν μέσω ειδώλων 1975, σχέδιο, (Κοψίδης, Ρακένδυτοι).



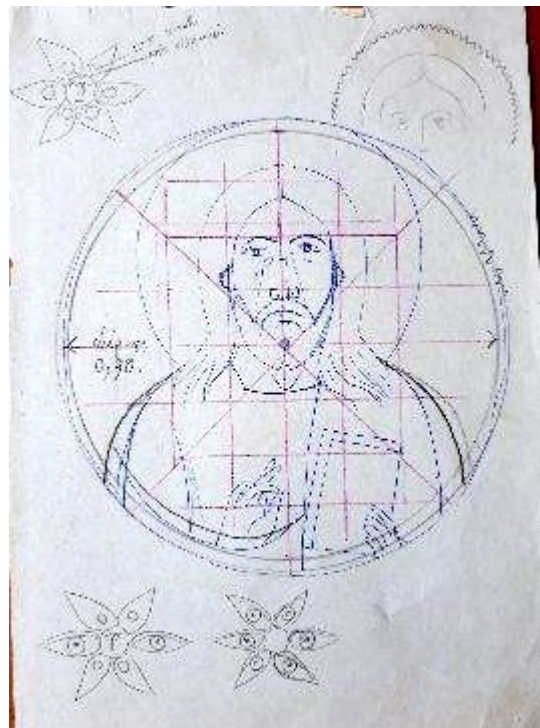
Εικ. 122. Προσχέδιο για την Ανάληψη στον τρούλο του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



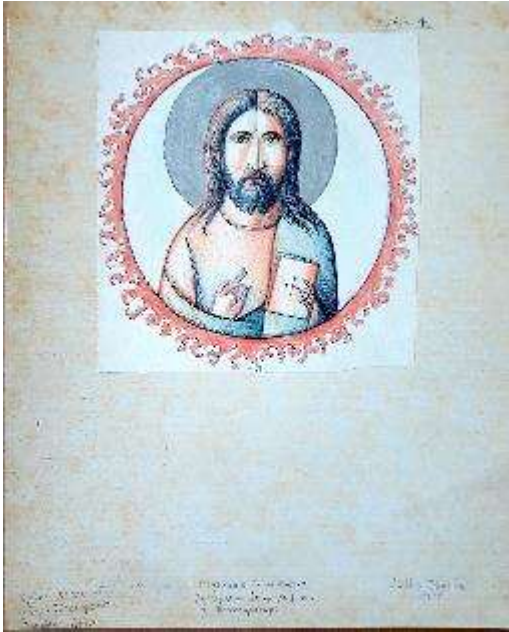
Εικ. 123. Προσχέδιο για την Ανάληψη στον τρούλο του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



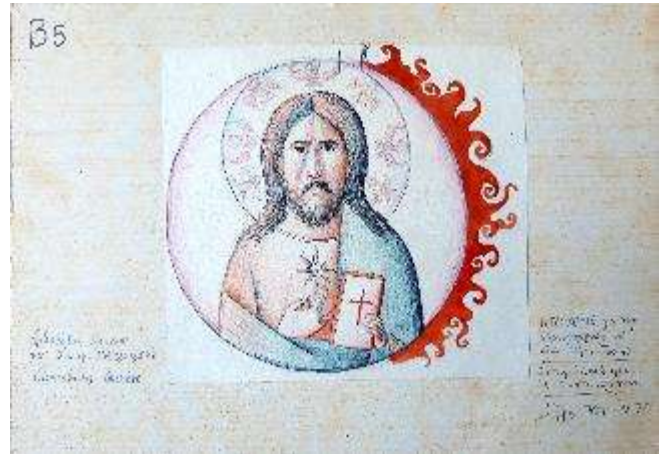
Εικ. 124. Προσχέδιο για την Ανάληψη στον τρούλο του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



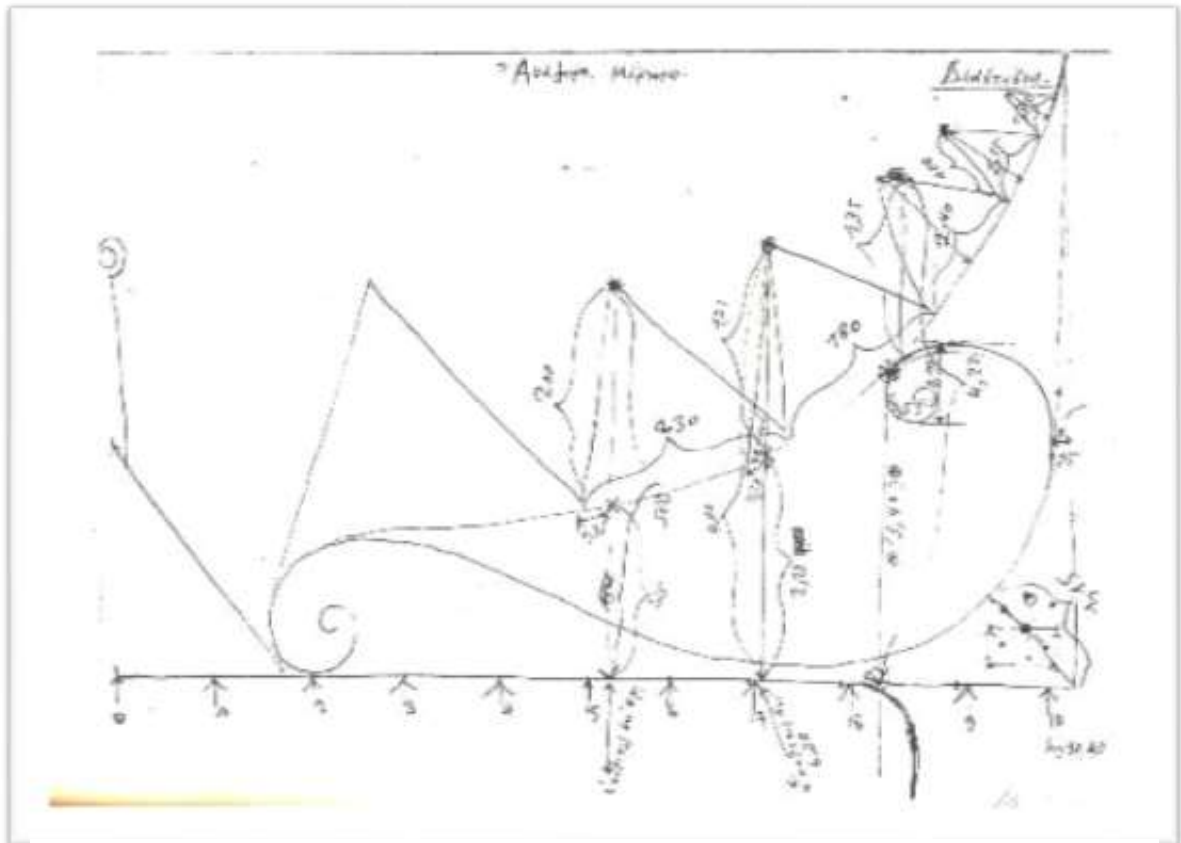
Εικ. 125. Προσχέδιο για την Ανάληψη στον τρούλο του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



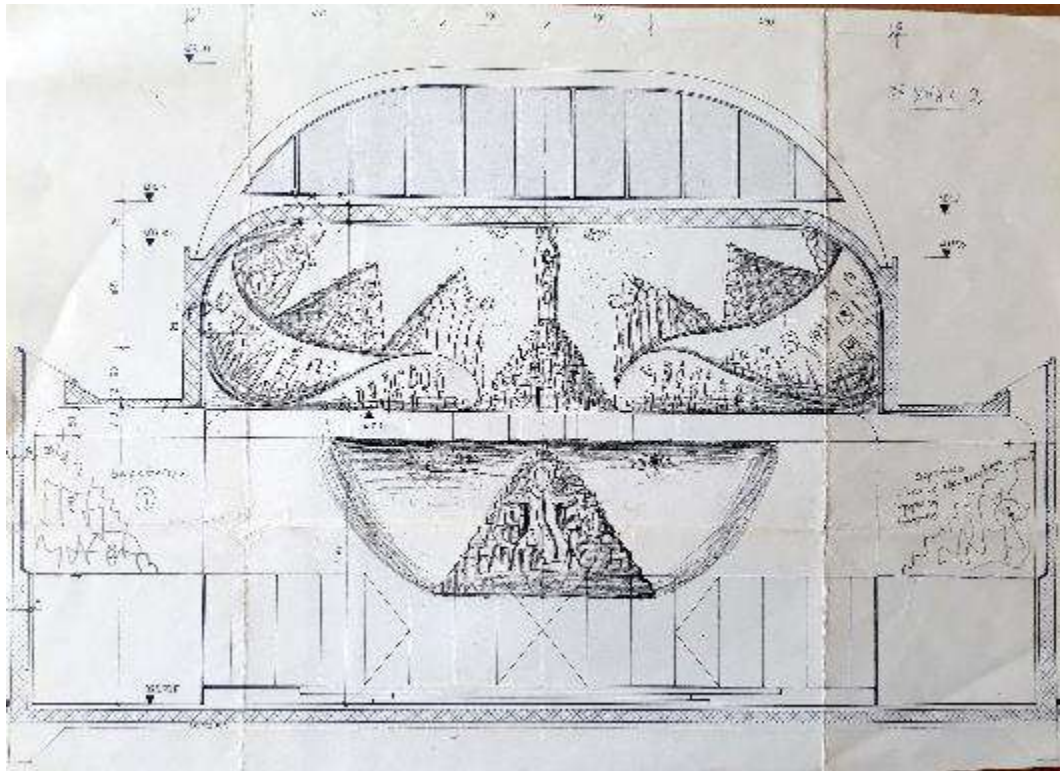
Εικ. 126. Προσχέδιο για την Ανάληψη στον τρούλο του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



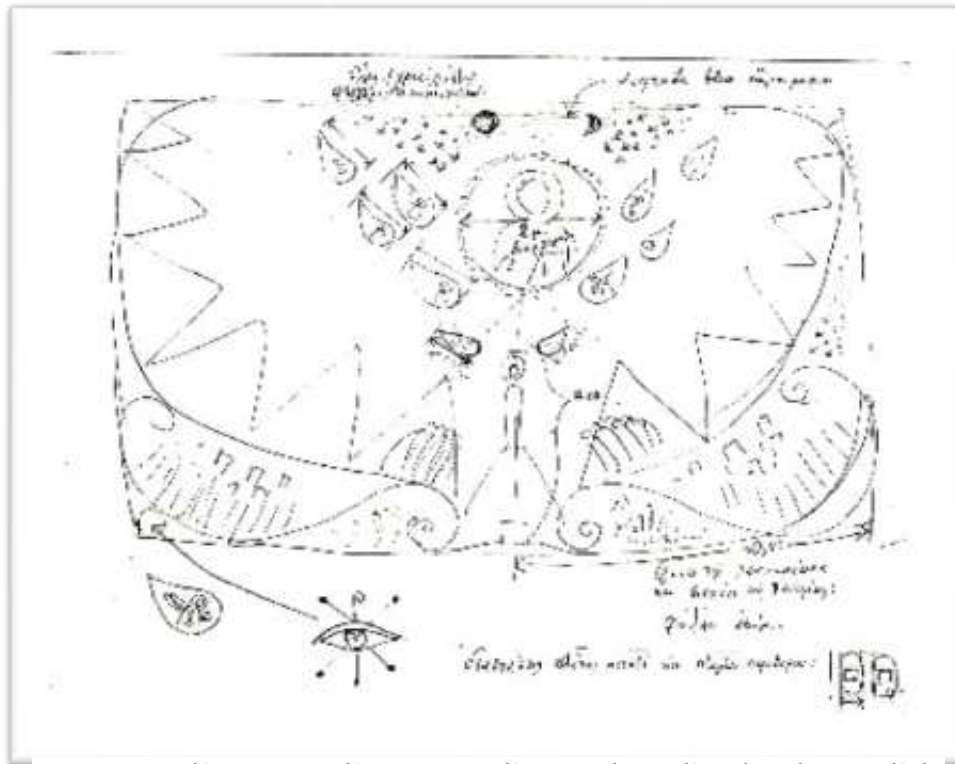
Εικ. 127. Προσχέδιο για την Ανάληψη στον τρούλο του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



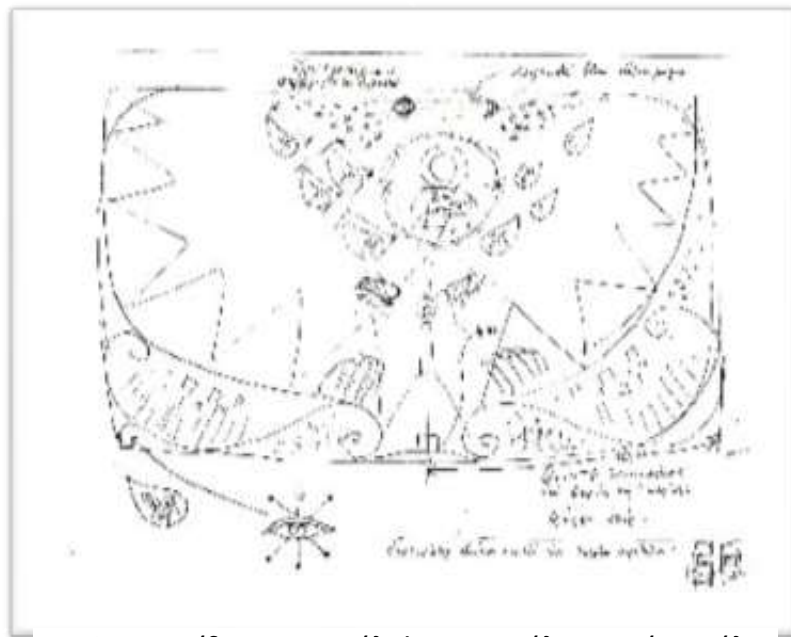
Εικ. 128. Προσχέδιο για την Ανάληψη στον τρούλο του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



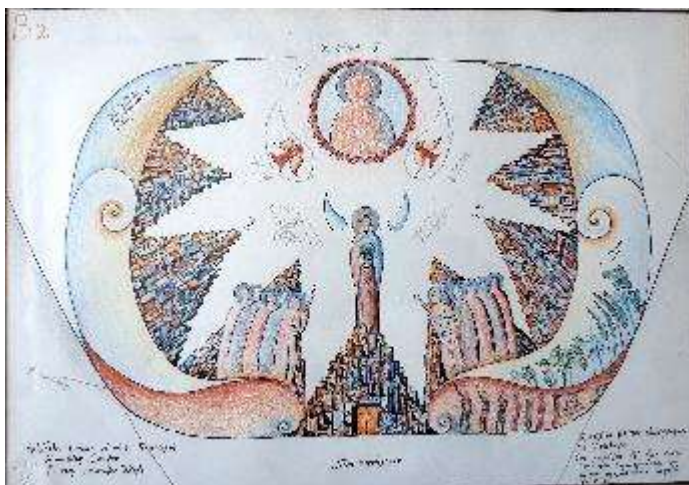
Εικ. 129. Προσχέδιο για την Ανάληψη στον τρούλο του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 130. Προσχέδιο για την Ανάληψη στον τρούλο του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 131. Προσχέδιο για την Ανάληψη στον τρούλο του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



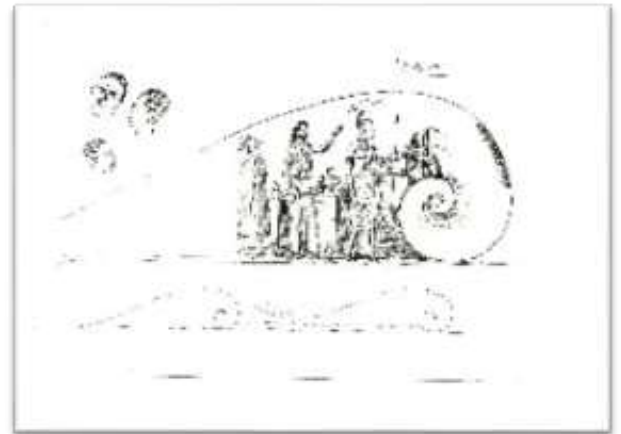
Εικ. 132. Προσχέδιο για την Ανάληψη στον τρούλο του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



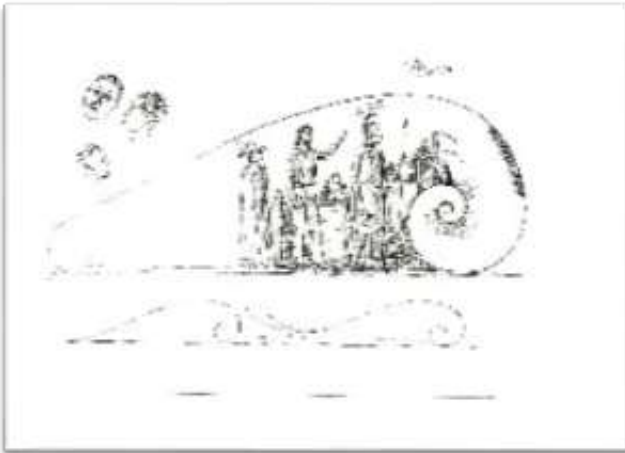
Εικ. 133. Προσχέδιο για την Ανάληψη στον τρούλο του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 134. Προσχέδιο για την Ανάληψη στον τρούλο του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 135. Προσχέδιο για την Ανάληψη στον τρούλο του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 136. Προσχέδιο για την Ανάληψη στον τρούλο του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



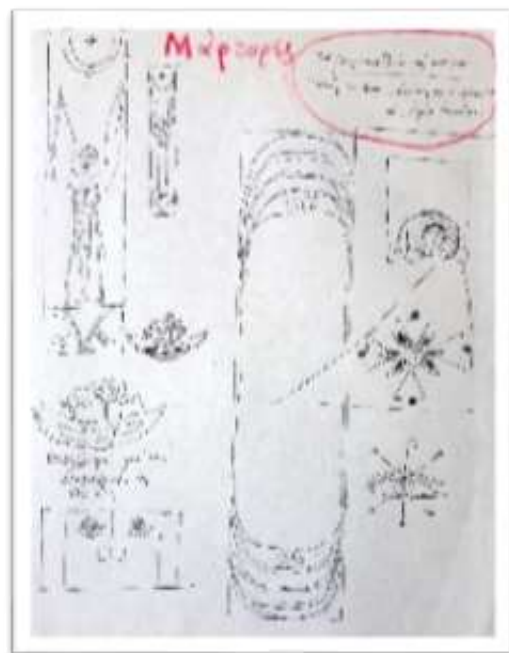
Εικ. 137. Προσχέδιο για την Ανάληψη στον τρούλο του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 138. Προσχέδιο για την Ανάληψη στον τρούλο του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



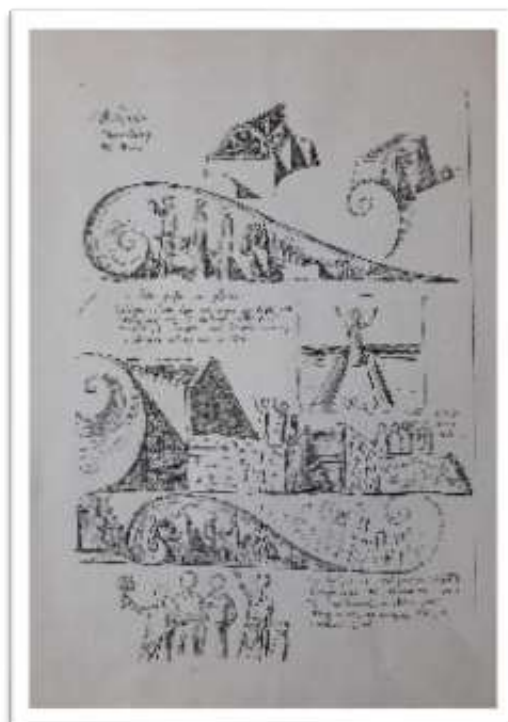
Εικ. 139. Προσχέδιο για την Ανάληψη στον τρούλο του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



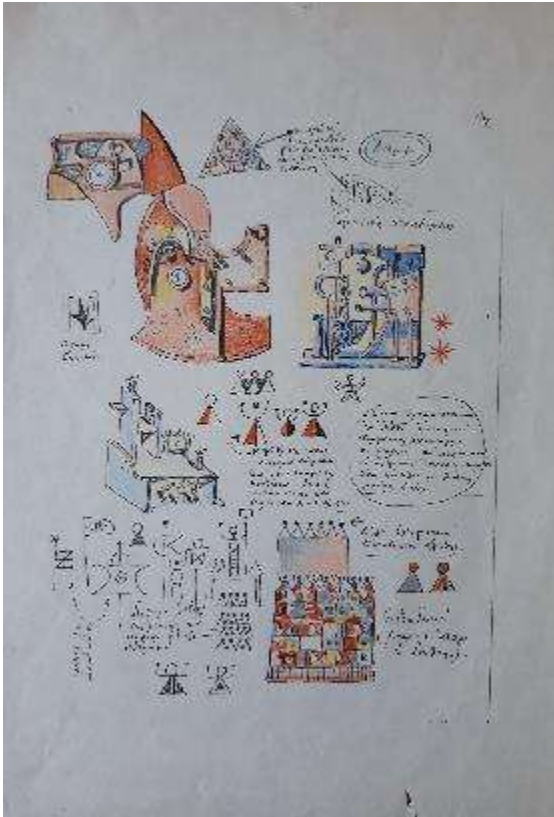
Εικ. 140. Προσχέδιο για την Ανάληψη στον τρούλο του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 141. Προσχέδιο για την Ανάληψη στον τρούλο του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



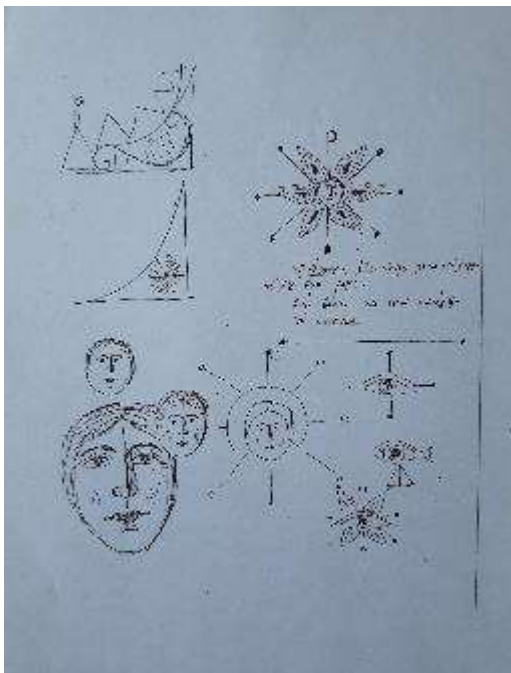
Εικ. 142. Προσχέδιο για την Ανάληψη στον τρούλο του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



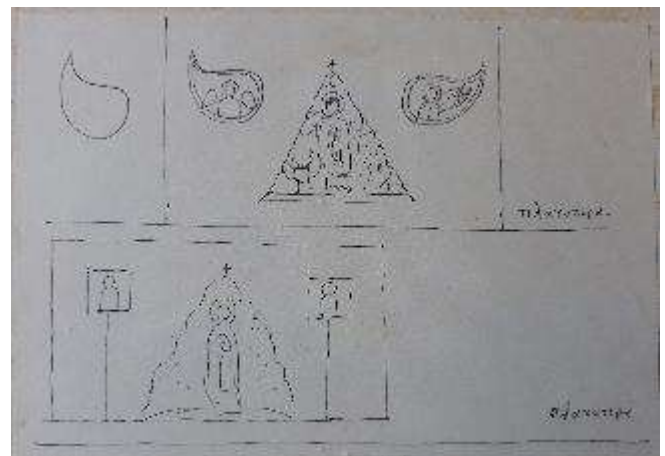
Εικ. 143. Προσχέδιο για την Ανάληψη στον τρούλο του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 144. Προσχέδιο για την Ανάληψη στον τρούλο του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



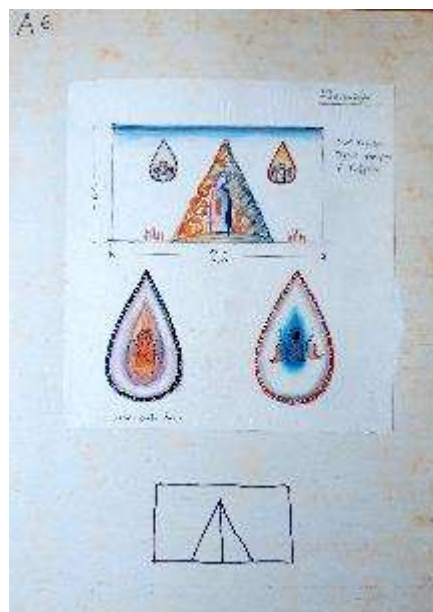
Εικ. 145. Προσχέδιο για την Ανάληψη στον τρούλο του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



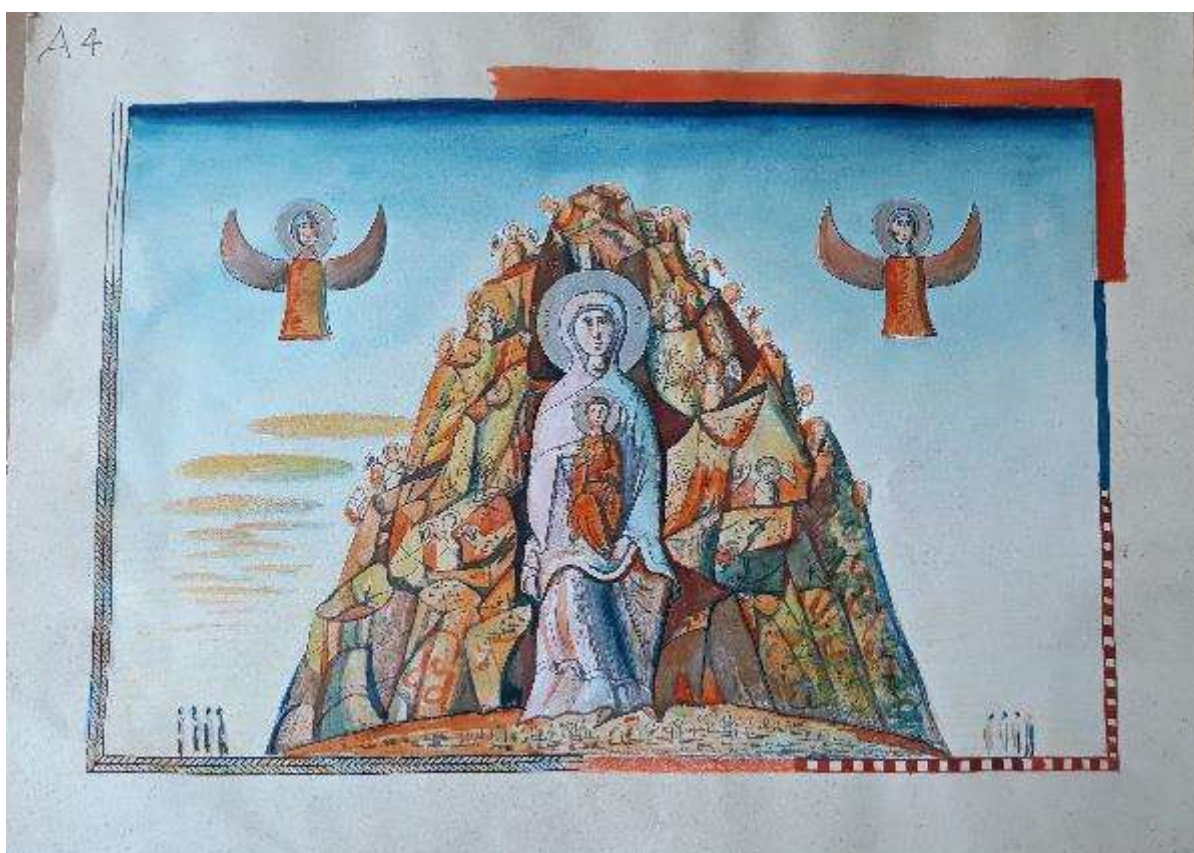
Εικ. 146. Προσχέδιο για την παράσταση της Πλατυτέρας στο ιερό βήμα του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 147. Παλάσκα και πόρπη με παράσταση Αθηνάς, 19 αιώνας. Συλλογή Κ.Γ.Κ.,(Κορρέ, Παράσταση, 74).



Εικ. 148. Προσχέδιο για την παράσταση της Πλατυτέρας στο ιερό βήμα του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



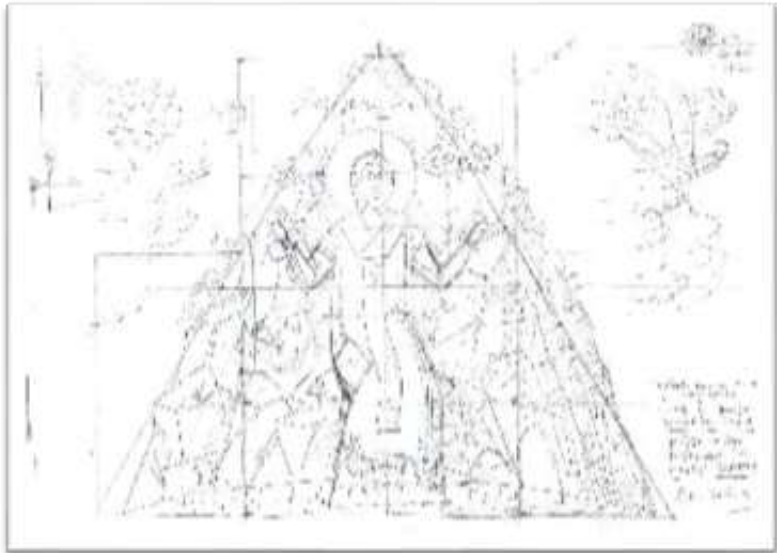
Εικ. 149. Προσχέδιο για την παράσταση της Πλατυτέρας στο ιερό βήμα του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



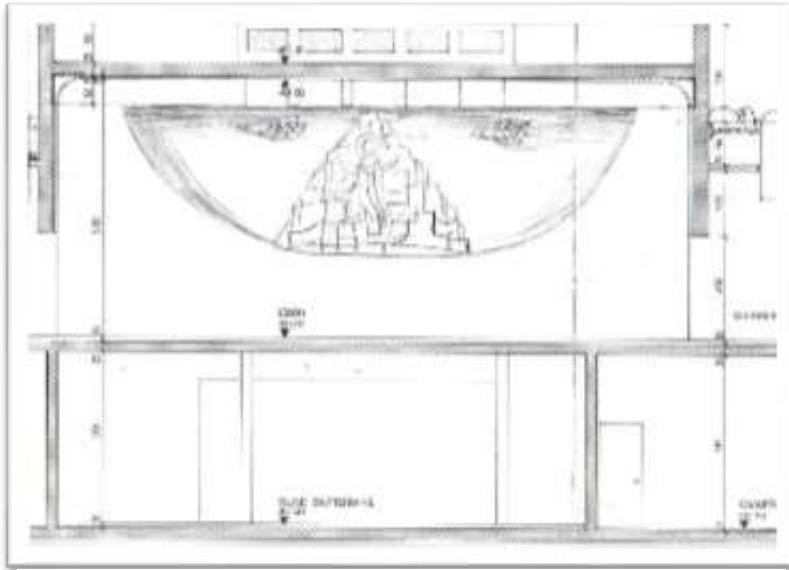
Εικ. 150. Προσχέδιο για την παράσταση της Πλατυτέρας στο ιερό βήμα του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



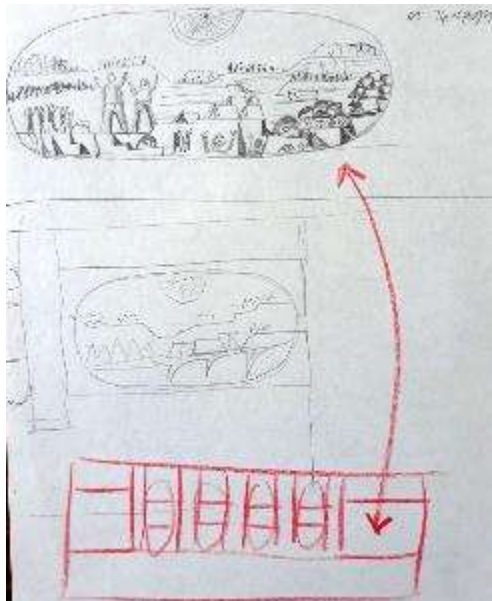
Εικ. 151. Προσχέδιο για την παράσταση της Πλατυτέρας στο ιερό βήμα του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



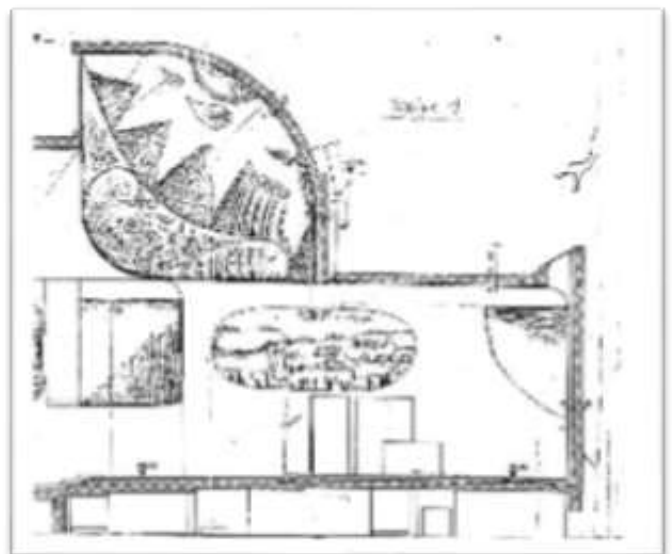
Εικ. 152. Προσχέδιο για την παράσταση του Χριστού Μεγάλου-Αρχιερέα στο ιερό βήμα του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 153. Προσχέδιο για την παράσταση του Χριστού-Μεγάλου Αρχιερέα στο ιερό βήμα του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 154. Προσχέδιο για την παράσταση Οι Πρόσφυγες στον βόρειο τοίχο του ιερού βήματος του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



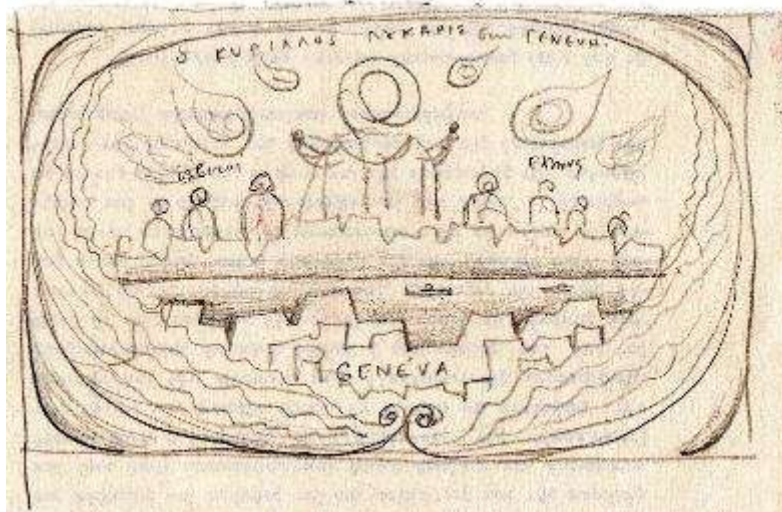
Εικ. 155. Προσχέδιο για την παράσταση Οι Πρόσφυγες στον βόρειο τοίχο του ιερού βήματος του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 156. Προσχέδιο για την παράσταση Γενεύη η Αγγελοφύλακτος Πόλις στον νότιο τοίχο του ιερού βήματος του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



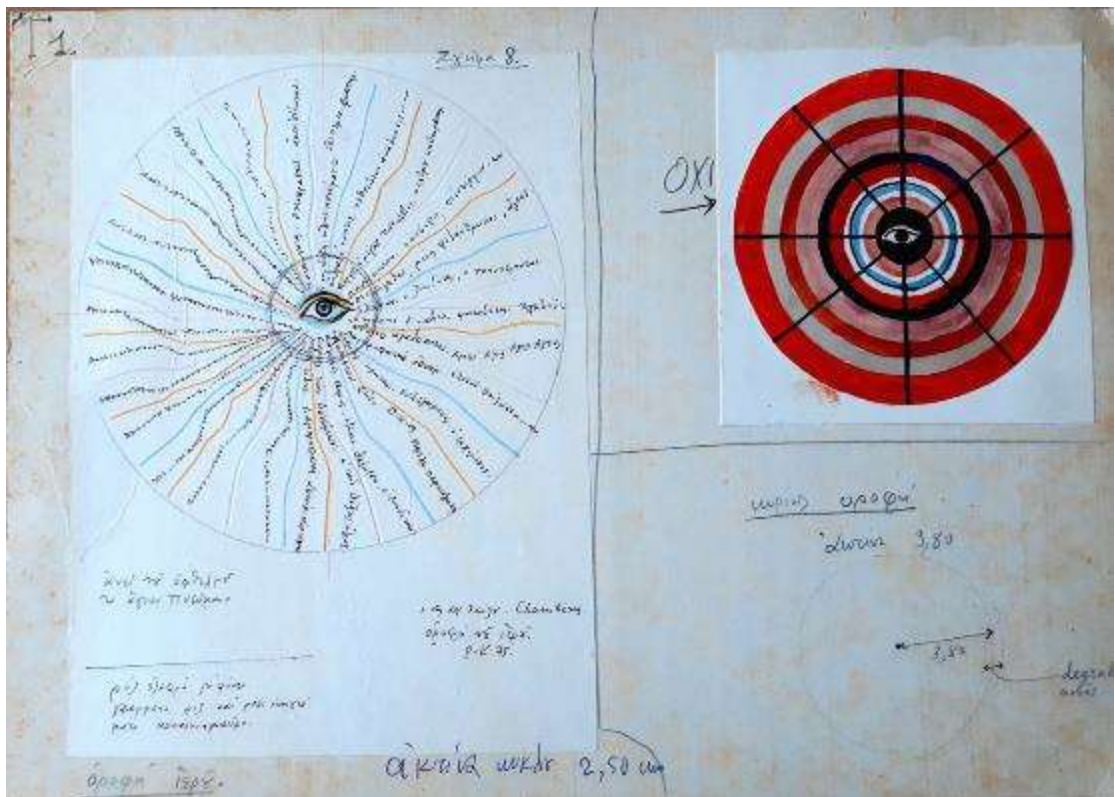
Εικ. 157. Αγγελοφύλακτος Ξάνθη, (Κοψίδης, Ξάνθη, 91).



Εικ. 158. Προσχέδιο για την παράσταση Ο Κύριλλος Λούκαρης στη Γενεύη (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 159. Προσχέδιο για τη διακόσμηση της οροφής του νερού βήματος του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 160. Προσχέδιο για τη διακόσμηση της οροφής του νερού βήματος του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 161. Προσχέδιο για την παράσταση της Γέννησης στην πρόθεση του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδης).



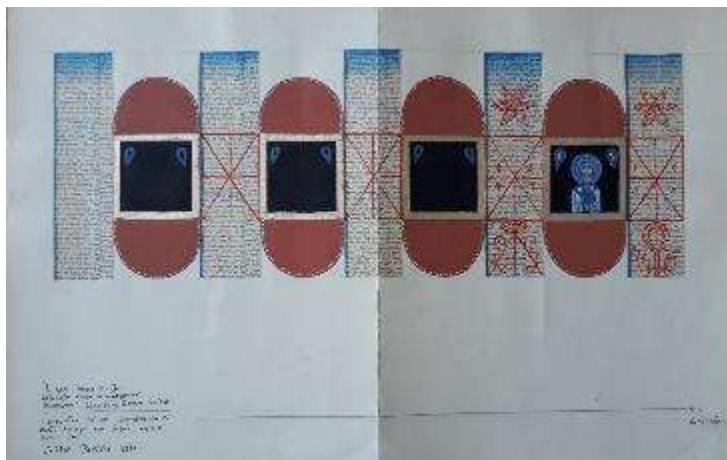
Εικ. 162. Προσχέδιο για την παράσταση της Γέννησης στην πρόθεση του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδης).



Εικ. 163. Προσχέδιο για την εικονογράφηση των πλάγιων τοίχων του κυρίως ναού του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



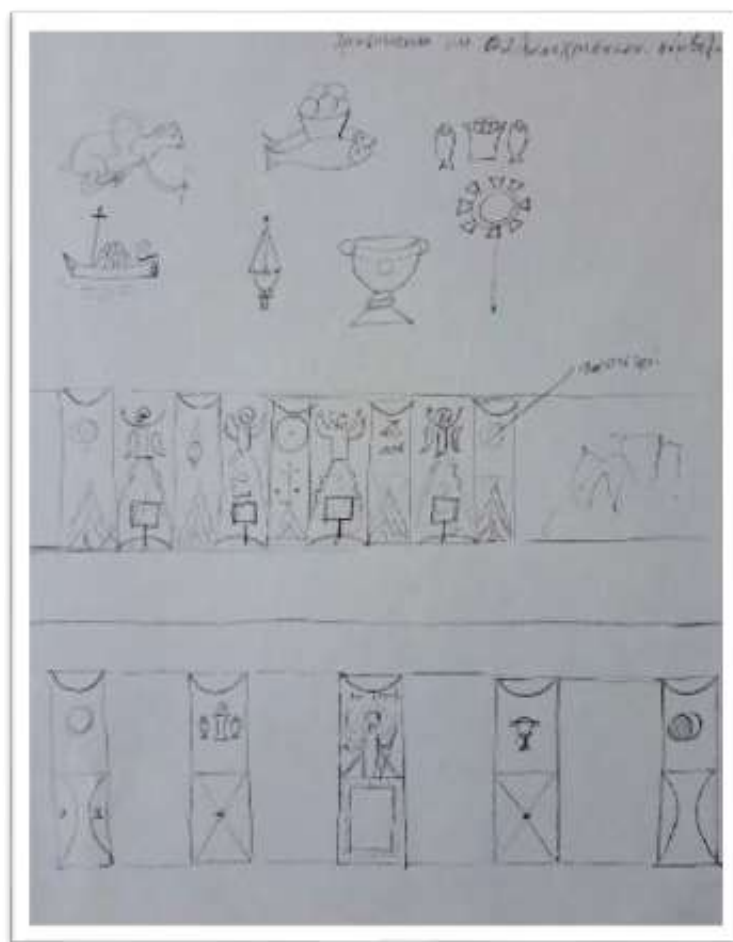
Εικ. 164. Προσχέδιο για την εικονογράφηση των πλάγιων τοίχων του κυρίως ναού του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



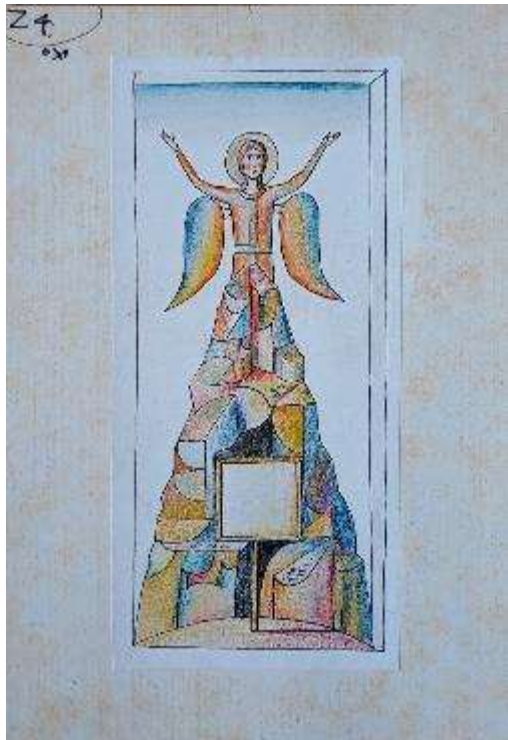
Εικ. 165. Προσχέδιο για την εικονογράφηση των πλάγιων τοίχων του κυρίως ναού του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 166. Προσχέδιο για την εικονογράφηση των πλάγιων τοίχων του κυρίως ναού του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



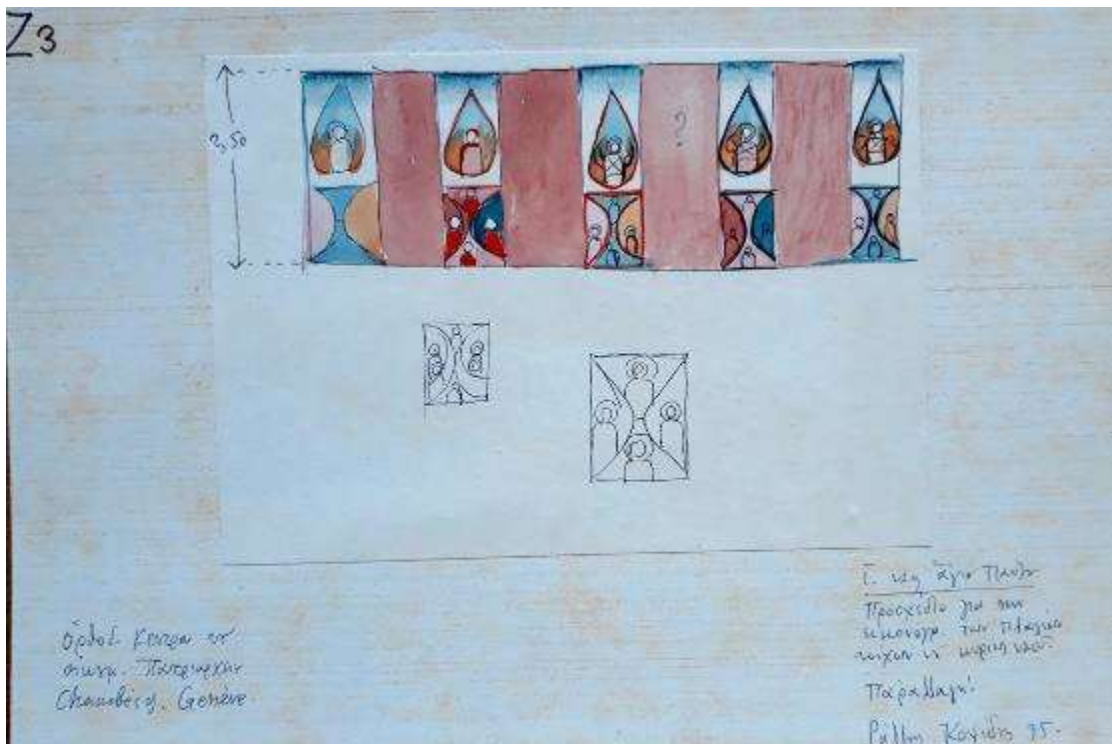
Εικ. 167. Προσχέδιο για την εικονογράφηση των πλάγιων τοίχων του κυρίως ναού του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



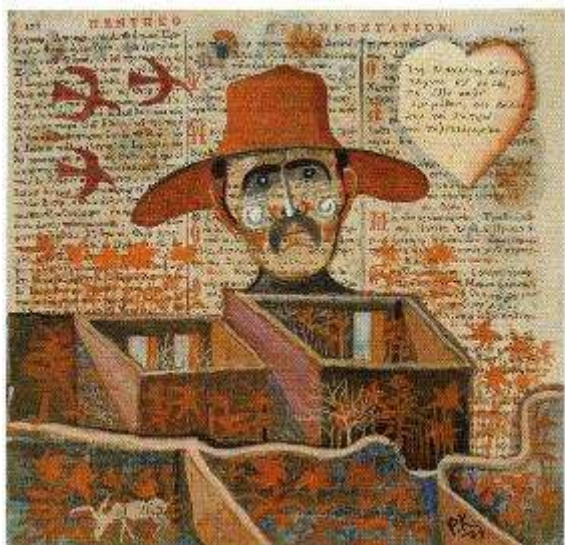
Εικ. 168. Προσχέδιο για την εικονογράφηση των πλάγιων τοίχων του κυρίως ναού του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 169. Προσχέδιο για την εικονογράφηση των πλάγιων τοίχων του κυρίως ναού του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 170. Προσχέδιο για την εικονογράφηση των πλάγιων τοίχων του κυρίως ναού του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



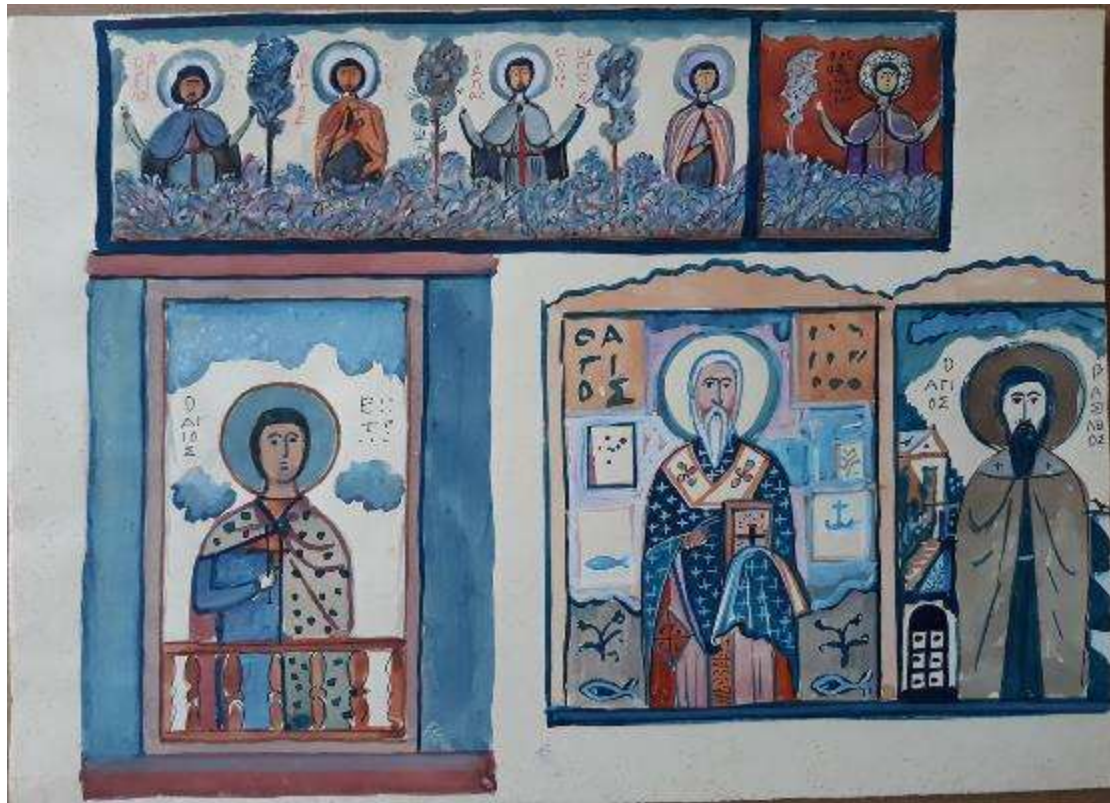
Εικ. 171. Μανιάτης, 1973, αυγοτέμπερα σε χαρτί επικολλημένο σε κόντρα πλακέ, 28Χ28,5 εκ., (Κοψίδης, Αναδρομική, 36).



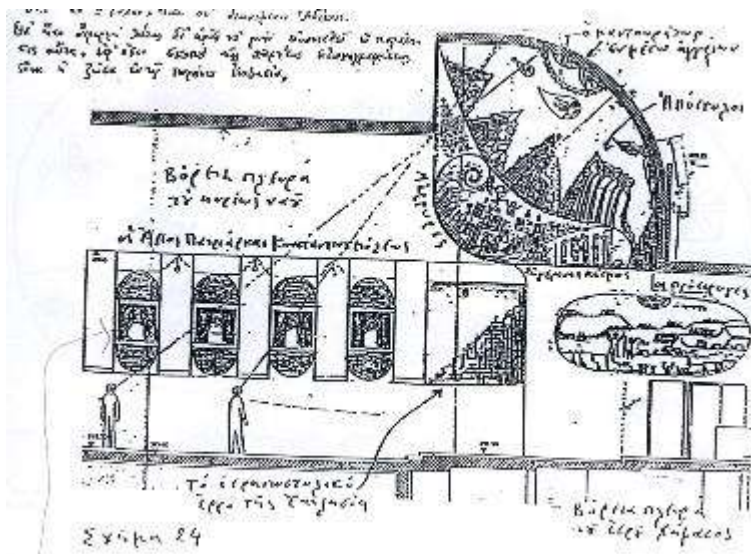
Εικ. 172. Μανιάτισσες, 1973, αυγοτέμπερα σε χαρτί επικολλημένο σε κόντρα πλακέ, 28Χ28,5 εκ. (Κοψίδης, Αναδρομική, 36).



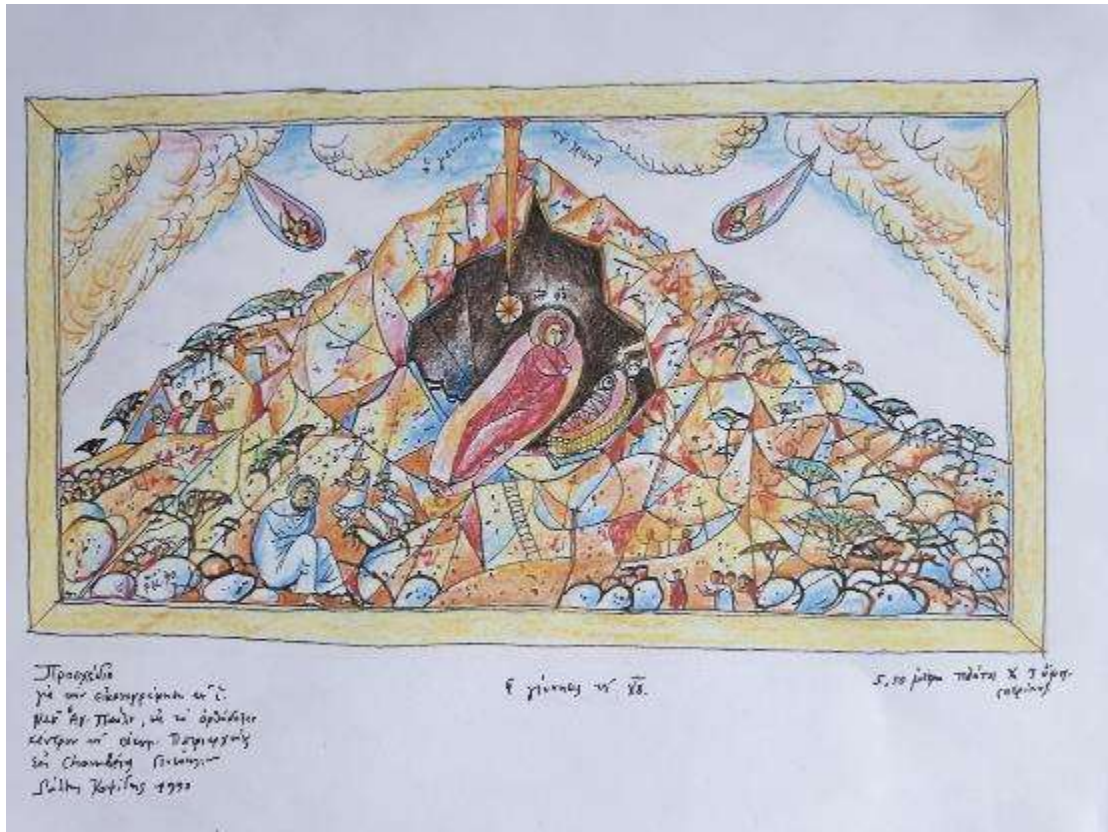
Εικ. 173. Πομάκοι της Ξάνθης, 1974, (Κοψίδης, Ξάνθης, 90).



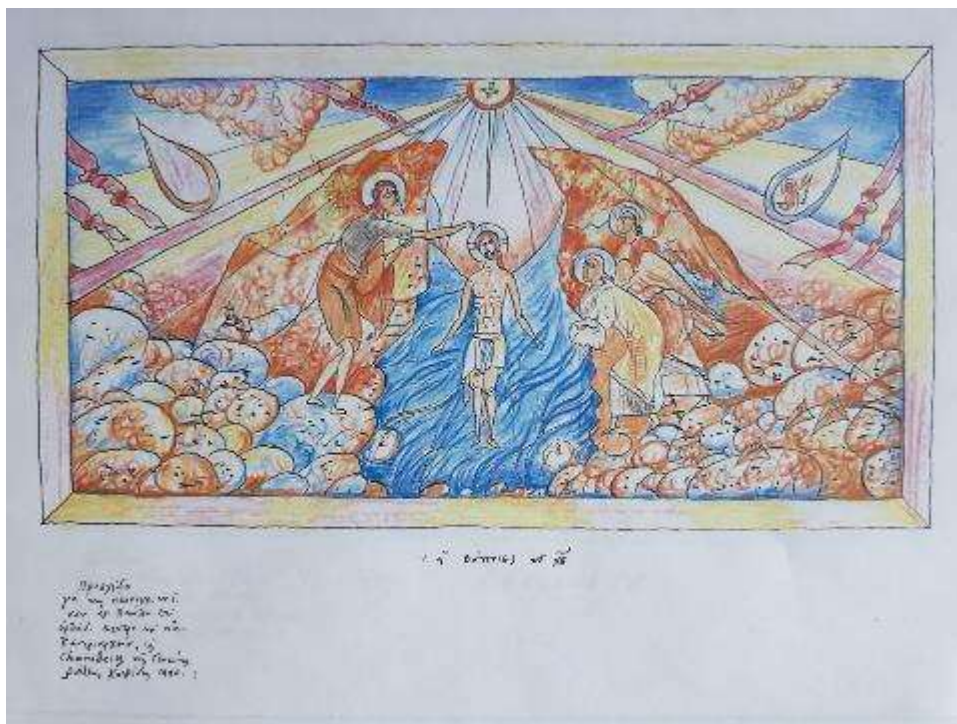
Εικ. 174. Προσχέδιο για την εικονογράφιση των πλάγιων τοίχων του κυρίως ναού του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



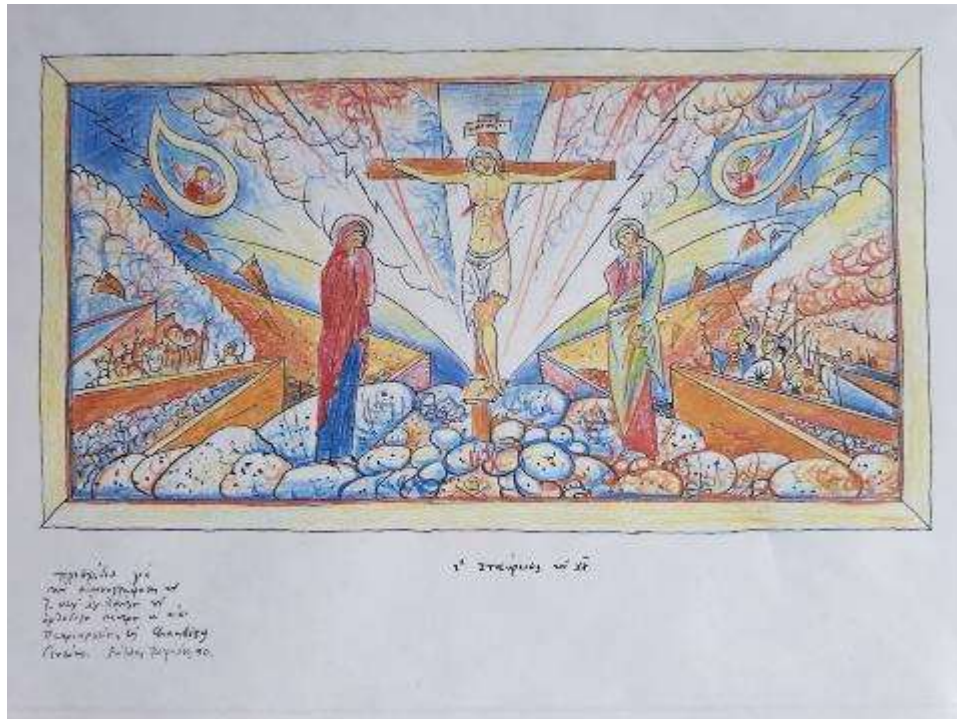
Εικ. 175. Προσχέδιο για την εικονογράφιση των πλάγιων τοίχων του κυρίως ναού του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



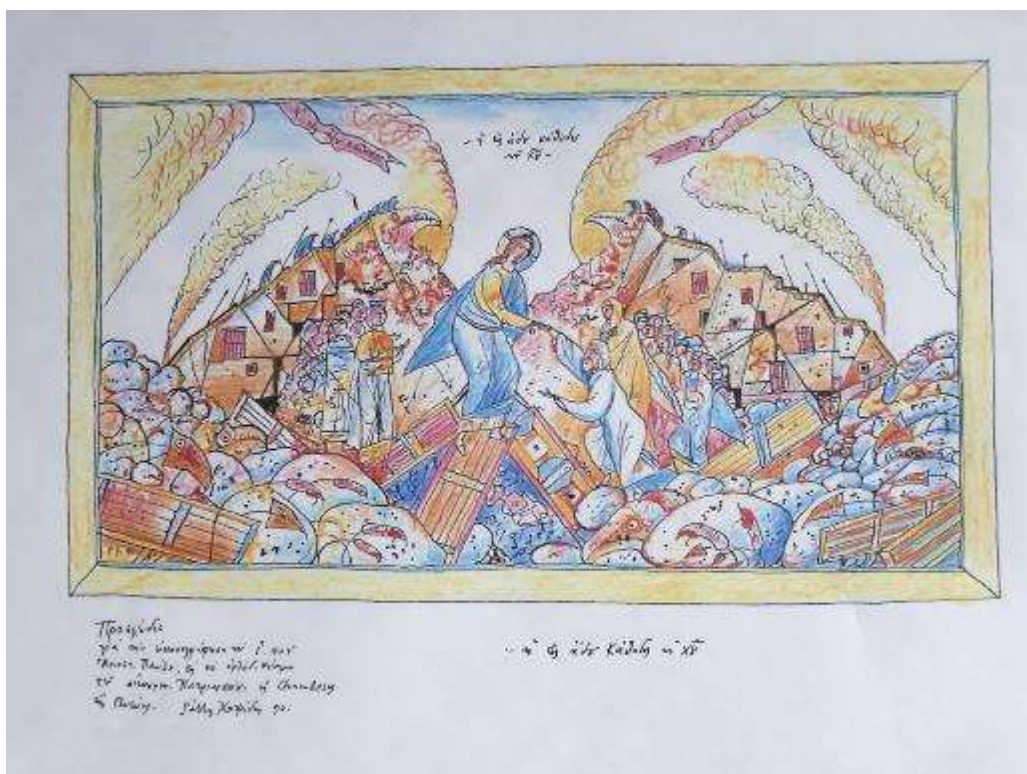
Εικ. 176. Γέννηση. Προσχέδιο του 1990 για την εικονογράφιση των πλάγων τοίχων του κυρίως ναού του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 177. Βάπτισμα. Προσχέδιο του 1990 για την εικονογράφιση των πλάγων τοίχων του κυρίως ναού του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 178. Σταύρωση. Προσχέδιο του 1990 για την εικονογράφηση των πλάγων τοίχων του κυρίως ναού του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



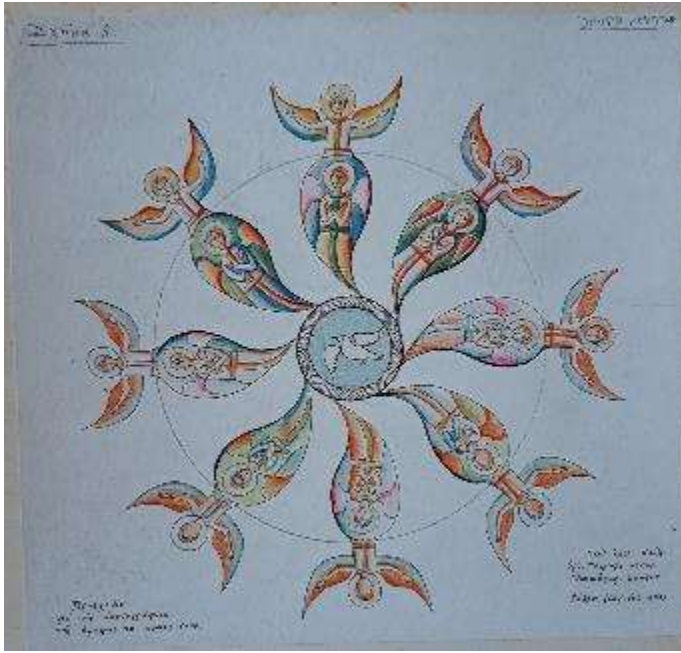
Εικ. 179. Εις Άδου Κάθοδος. Προσχέδιο του 1990 για την εικονογράφηση των πλάγων τοίχων του κυρίως ναού του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 180. Μικρή εικαστική μυθολογία του Κάστρου Λήμνου, 1993, σιλική μελάνη και υδατογραφία σε χαρτί, 29,5X61 εκ. (Κοψίδης, Αναδρομική, 57).



Εικ. 181. Ελληνικά ακρογιάλια, 10,5X16,5 εκ., σιλική μελάνη και υδατογραφία σε χαρτί, 1990, Το τοπίο με τα αινίγματα, 13,5X16,5 εκ., σιλική μελάνη και υδατογραφία σε χαρτί, 1990, (Σχινά, Νηπενθή, 35).



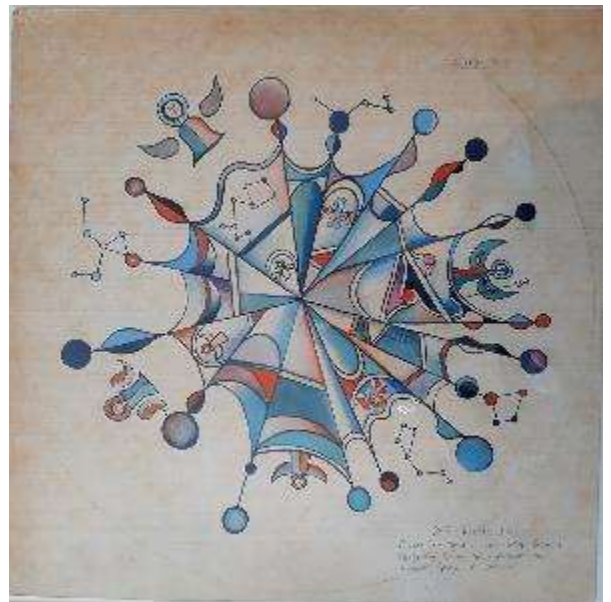
Εικ. 182. Προσχέδιο για τη διακόσμηση της οροφής του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 183. Προσχέδιο για τη διακόσμηση της οροφής του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



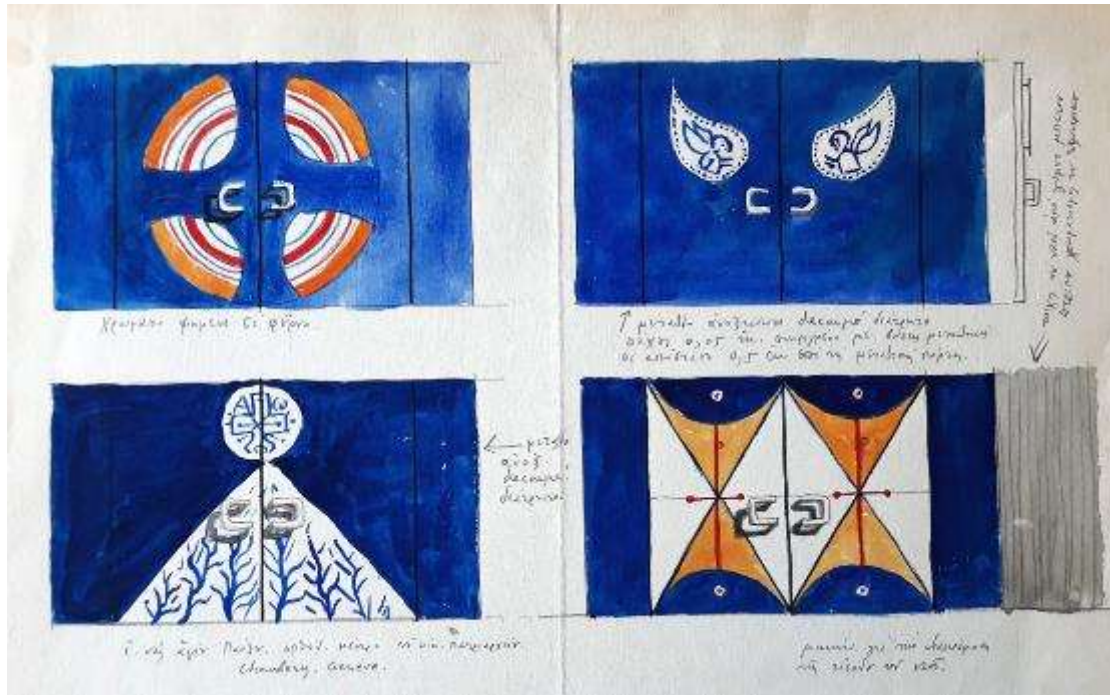
Εικ. 184. Προσχέδιο για τη διακόσμηση της οροφής του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



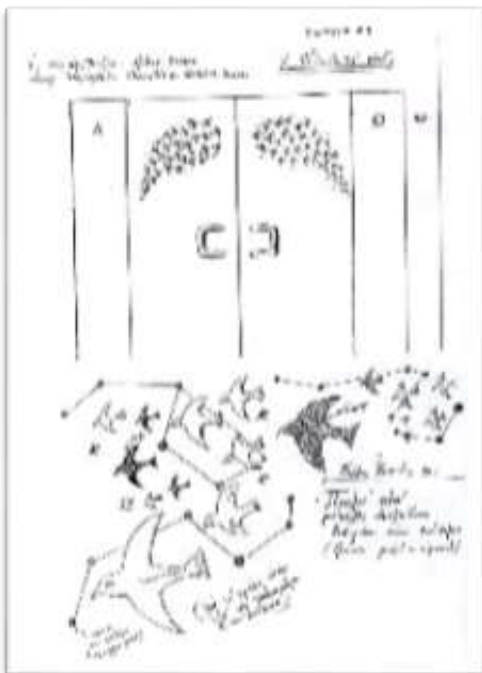
Εικ. 185. Προσχέδιο για τη διακόσμηση της οροφής του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη.)



Εικ. 186. Μακέτα γενικής άποψης της διακόσμησης του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



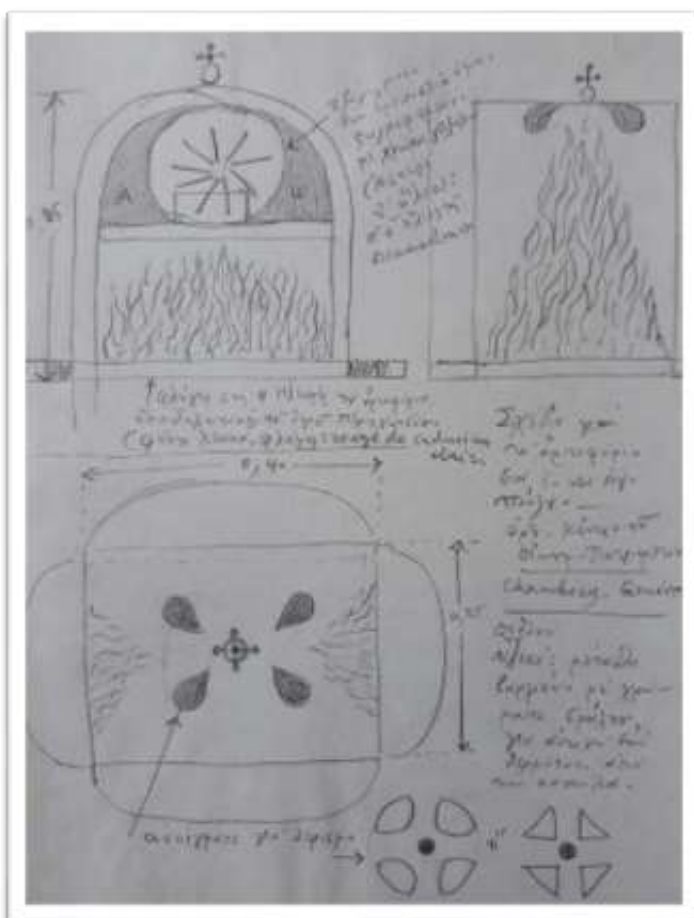
Εικ. 187. Προσχέδιο για τη διακόσμηση της κεντρικής εισόδου του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



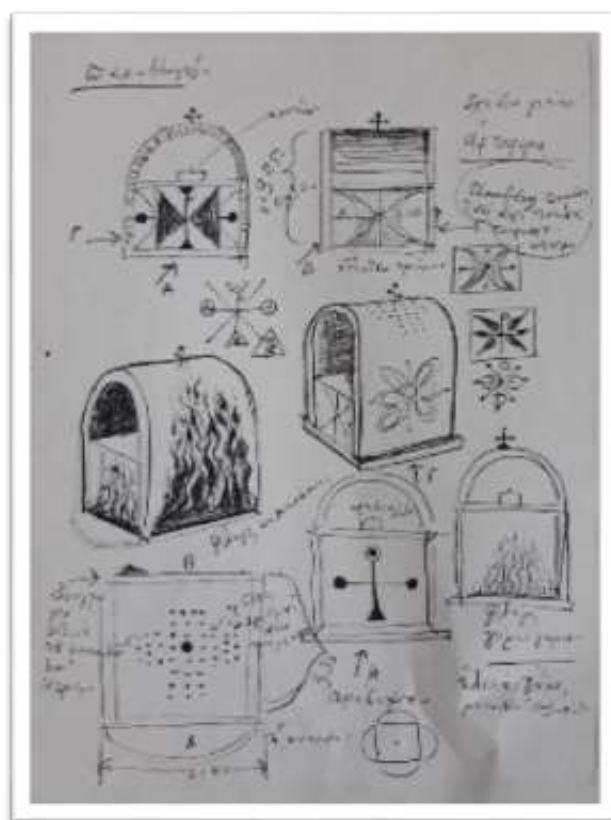
Εικ. 188. Προσχέδιο για τη διακόσμηση της κεντρικής εισόδου του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 189. Προσχέδιο για τα βημόθυρα του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 190. Προσχέδια για το αρτοφόριο του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 191. Προσχέδια για το αρτοφόριο του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 192. Το όραμα του Αποστόλου Παύλου, (Κόντογλου, Έκφρασις, 251).



Εικ. 193. Προσχέδιο για την παράσταση Διαβάς εις Μακεδονίαν Βοήθησον Ημίν στον νάρθηκα του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 195. Προσχέδιο για την παράσταση Διαβάς εις Μακεδονίαν Βοήθησον Ημίν στον νάρθηκα του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 196. Προσχέδιο για την παράσταση Διαβάς εις Μακεδονίαν Βοήθησον Ημίν στον νάρθηκα του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



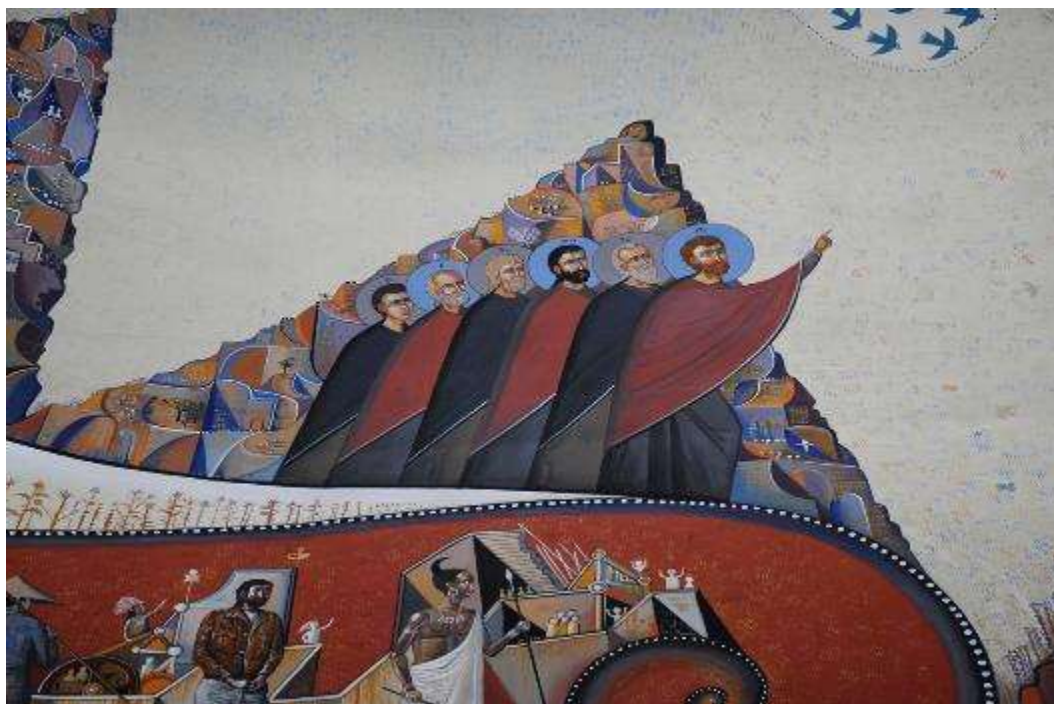
Εικ. 197. Προσχέδιο για την παράσταση Διαβάς εις Μακεδονίαν Βοήθησον Ημίν στον νάρθηκα του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 198. Προσχέδιο για την παράσταση Διαβάς εις Μακεδονίαν Βοήθησον Ημίν στον νάρθηκα του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 199. Προσχέδιο για την παράσταση Διαβάς εις Μακεδονίαν Βοήθησον Ημίν στον νάρθηκα του Αγίου Παύλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 200. Ελβετία. Γενεύη. Άγιος Παύλος. Οι Απόστολοι στην Ανάληψη, (Προσωπικό αρχείο).



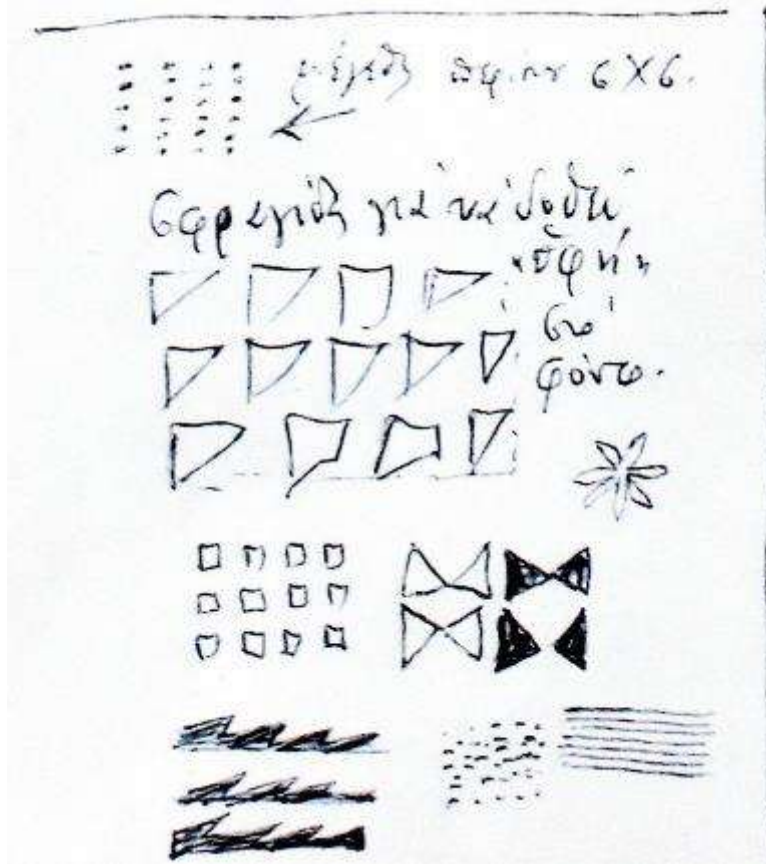
Εικ. 201. Ελβετία. Γενεύη. Άγιος Παύλος. Οι Απόστολοι στην Ανάληψη, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 202. Ελβετία. Γενεύη. Άγιος Παύλος. Η Θεοτόκος στην Ανάληψη, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 203. Ελβετία. Γενεύη. Άγιος Παύλος. Άποψη του τρούλου, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 204. Προσχέδιο σφραγίδων για τη διακόσμηση του κάμπτου (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 205. Ελβετία. Γενεύη. Άγιος Παύλος. Άποψη του τρούλου του Αγίου Παύλου, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 206. Ελβετία. Γενεύη. Άγιος Παύλος. Ανάληψη, λεπτομέρεια (Προσωπικό αρχείο).



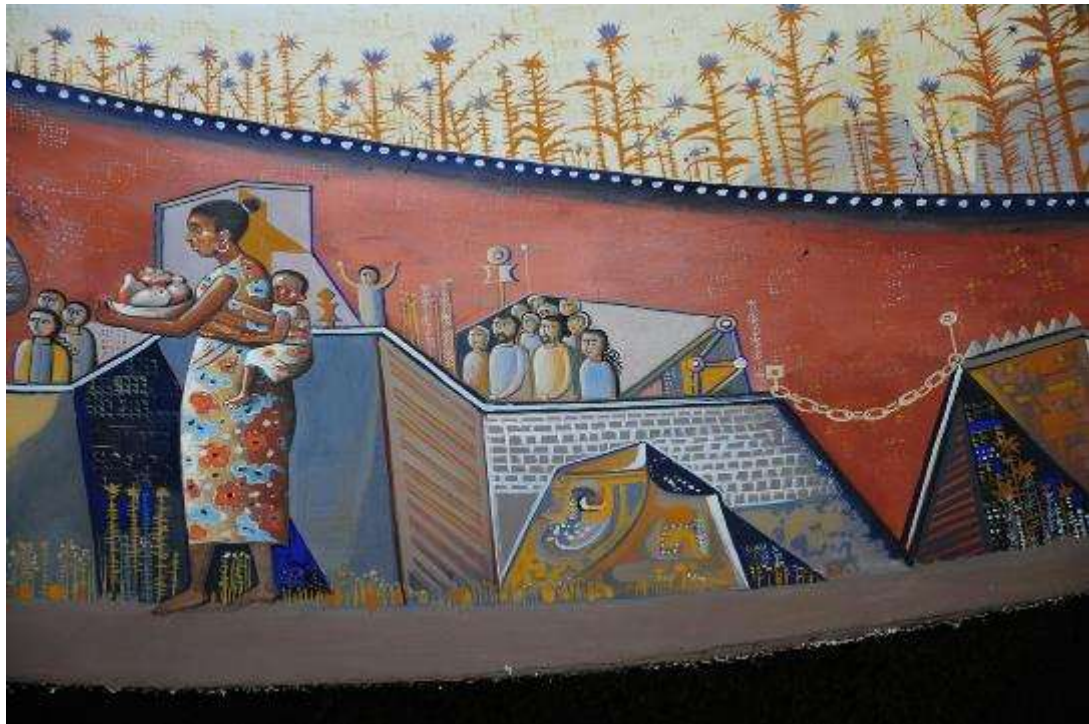
Εικ. 207. Ελβετία. Γενεύη. Άγιος Παύλος. Ανάληψη, λεπτομέρεια (Προσωπικό αρχείο).



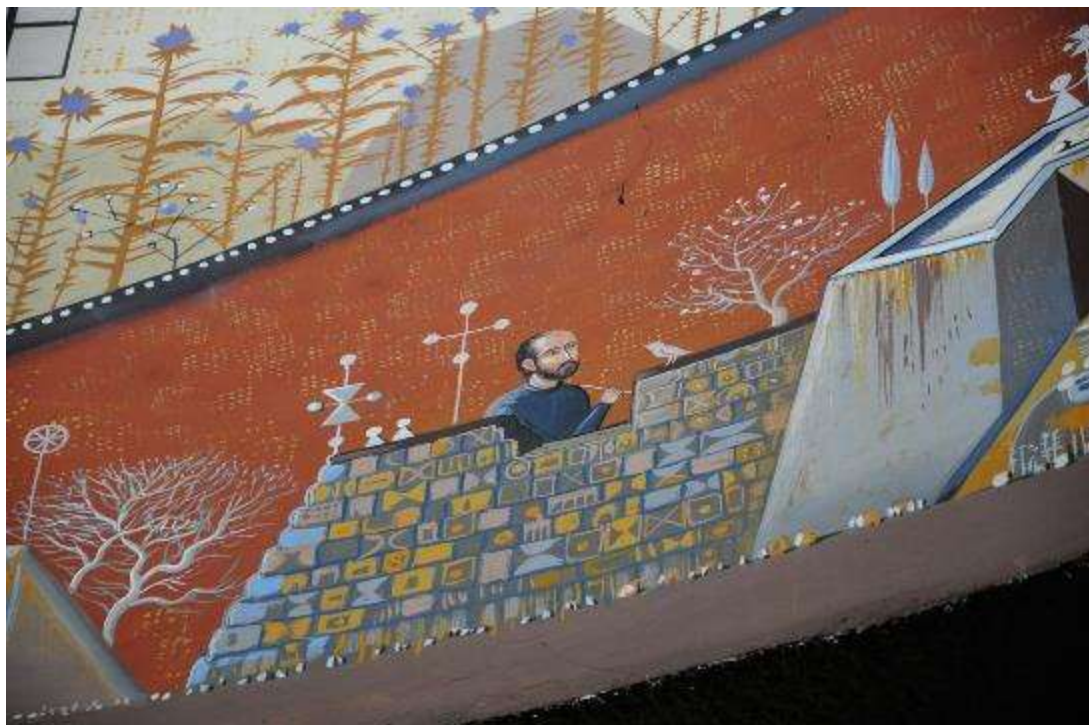
Εικ. 208. Ελβετία. Γενεύη. Άγιος Παύλος. Ανάληψη, λεπτομέρεια (Προσωπικό αρχείο).



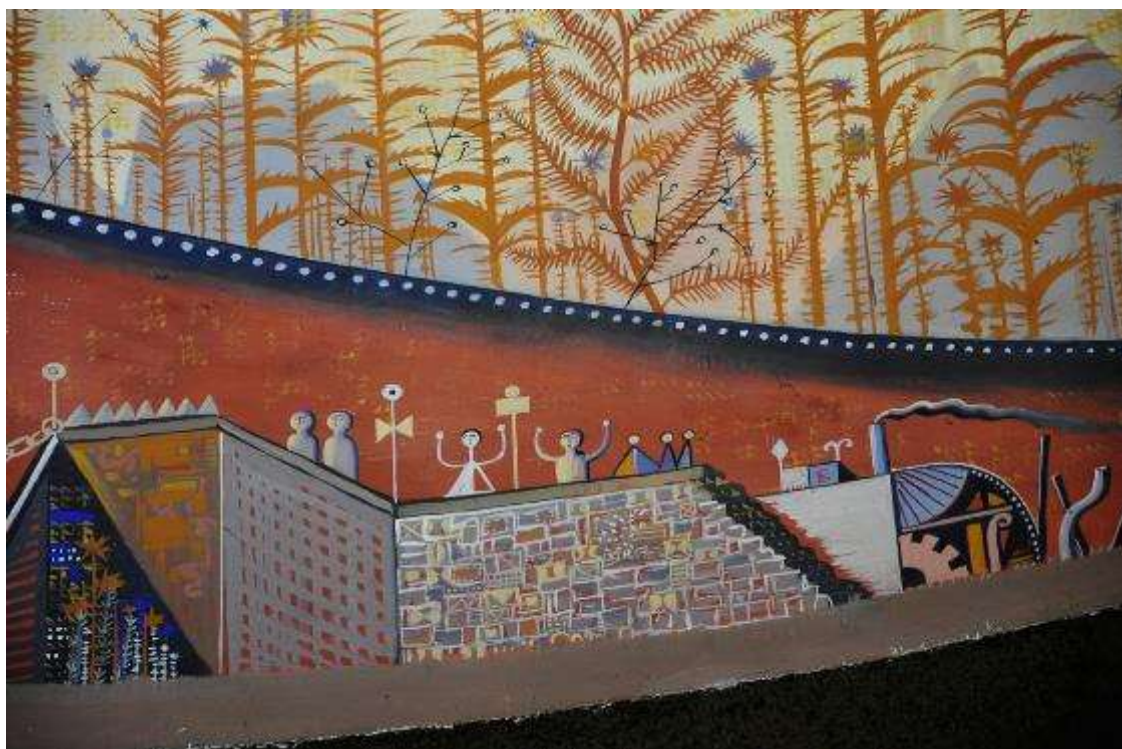
Εικ. 209. Ελβετία. Γενεύη. Άγιος Παύλος. Ανάληψη, λεπτομέρεια (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 210. Ελβετία. Γενεύη. Άγιος Παύλος. Ανάληψη, λεπτομέρεια (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 211. Ελβετία. Γενεύη. Άγιος Παύλος. Ανάληψη, λεπτομέρεια (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 212. Ελβετία. Γενεύη. Άγιος Παύλος. Ανάληψη, λεπτομέρεια (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 213. Ελβετία. Γενεύη. Άγιος Παύλος. Ανάληψη, λεπτομέρεια (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 214. Ελβετία. Γενεύη. Άγιος Παύλος. Ανάληψη, λεπτομέρεια (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 215. Ελβετία. Γενεύη. Άγιος Παύλος. Ανάληψη, λεπτομέρεια (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 216. Ελβετία. Γενεύη. Άγιος Παύλος. Παντοκράτορας, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 217. Ελβετία. Γενεύη. Άγιος Παύλος. Ιερό βήμα. Χριστός - Μέγας Αρχιερέας, (Προσωπικό αρχείο).



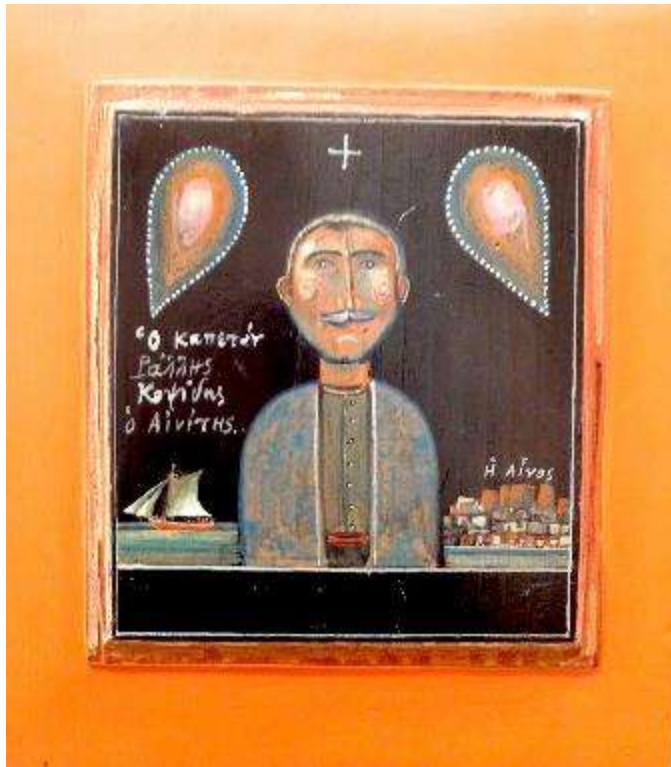
Εικ. 218. Ελβετία. Γενεύη. Άγιος Παύλος. Ιερό βήμα. Χριστός - Μέγας Αρχιερέας, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 219. Ελβετία. Γενεύη. Άγιος Παύλος. Ν. τοίχος. Οι άγιοι Πατριάρχες Κωνσταντινούπολεως, Νικόλαος ο Μυστικός, Φώτιος, Ταράσιος, Ιωάννης ο Νηστευτής, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 220. Ελβετία. Γενεύη. Άγιος Παύλος. Β. τοίχος. Οι άγιοι Πατριάρχες Κωνσταντινούπολεως, Ανδρέας, Στάχυς, Γρηγόριος ο Θεολόγος, Ιωάννης ο Χρυσόστομος, (Προσωπικό αρχείο).



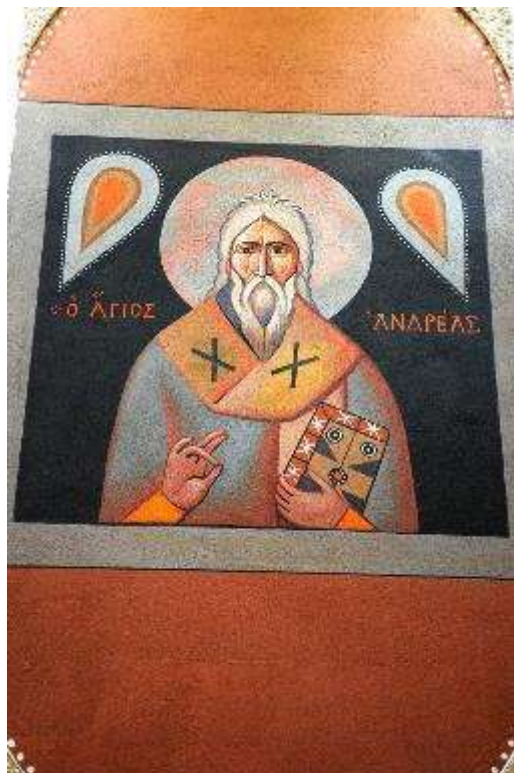
Εικ. 221. Ο Καπετάν Ράλλης Κοφίδης ο Αινίτης, ακρυλικό σε ξύλινο επίθυρο, 1970, συλλογή Δ. Φωτόπουλου, (Αρχείο Ρ. Κοφίδη).



Εικ. 222. Ελβετία. Γενεύη. Άγιος Παύλος. Άγιος Γρηγόριος ο Θεολόγος, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 223. Ελβετία. Γενεύη. Άγιος Παύλος. Άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος, (Προσωπικό αρχείο).



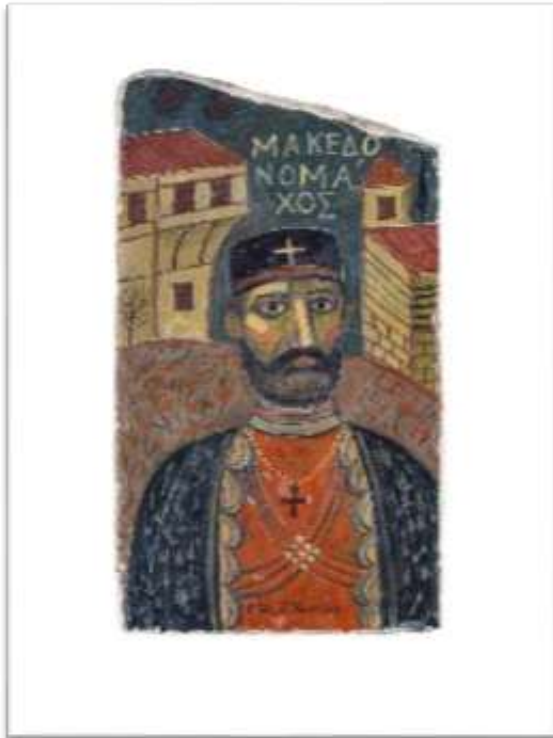
Εικ. 224. Ελβετία. Γενεύη. Άγιος Παύλος. Άγιος Ανδρέας, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 225. Ελβετία. Γενεύη. Άγιος Παύλος. Νάρθηκας. Διαβάς εις Μακεδονίαν, λεπτομέρεια, (Προσωπικό αρχεῖο).



Εικ. 225. Ελβετία. Γενεύη. Άγιος Παύλος. Νάρθηκας. Διαβάς εις Μακεδονίαν, λεπτομέρεια, (Προσωπικό αρχεῖο).



Εικ. 227. Μακεδονομάχος, 0,30X,15 εκ., φρέσκο πάνω σε τούβλο, 1965, (Κοψίδης, Φρέσκο, 31).



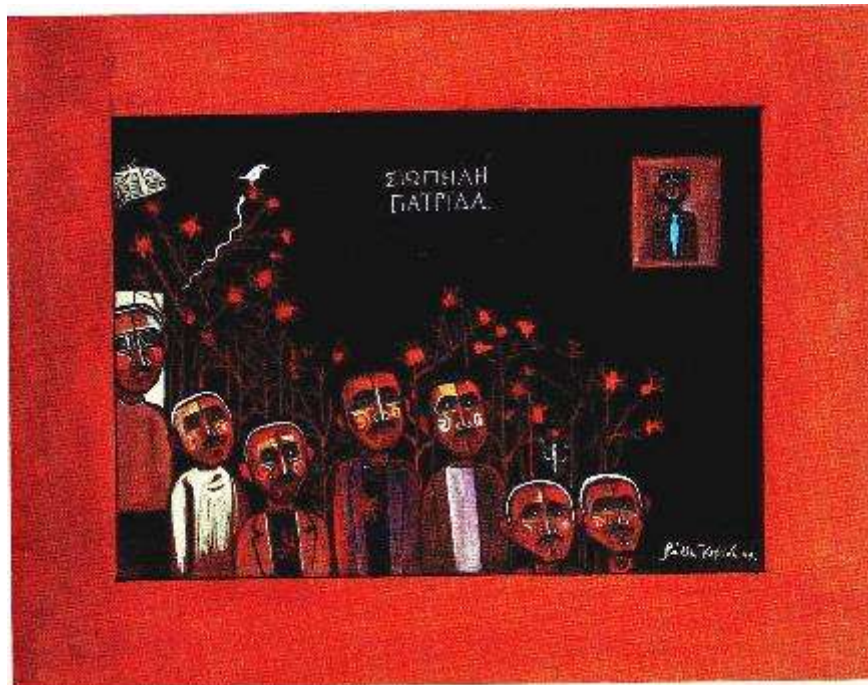
Εικ. 228. Γυναίκα, 0,25X0,35 εκ., αυγοτέμπερα, 1966, (Κοψίδης, Φρέσκο, 35).



Εικ. 22. Ζευγάρι, 0,62 X 0,56 εκ., λάδι, 1966, (Αρχείο Ρ.Κοψίδη).



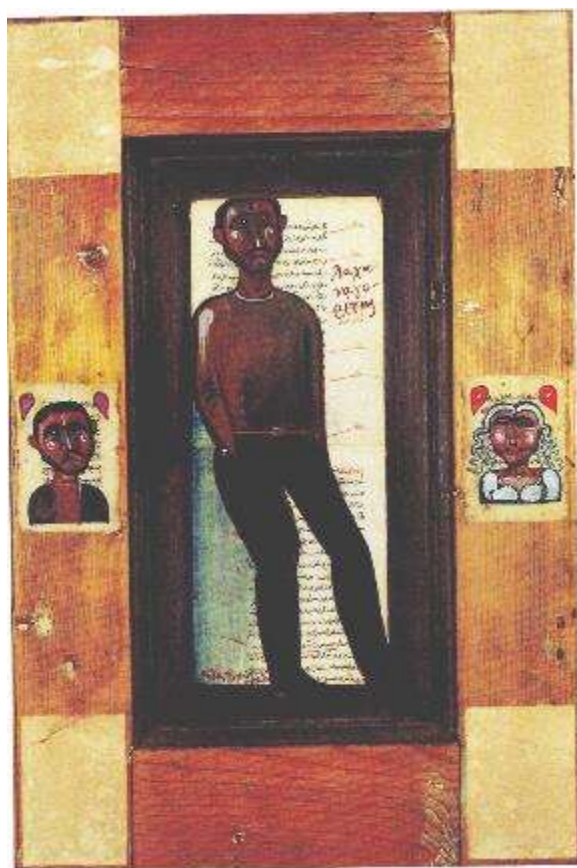
Εικ. 230. Μακεδονομάχος, χαρακτικό, 1973, (Κοψίδης, Ζωγραφική, 1).



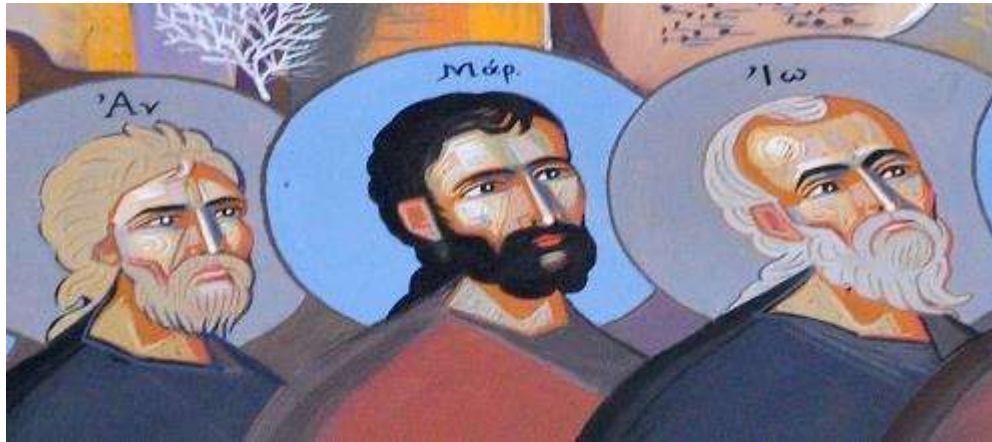
Εικ. 231. Σιωπηλή Πατρίδα, 0,51 Χ 0,65 εκ., ακρυλικό σε καμβά, 1974, (Κοψίδης, Αναδρομική, 35).



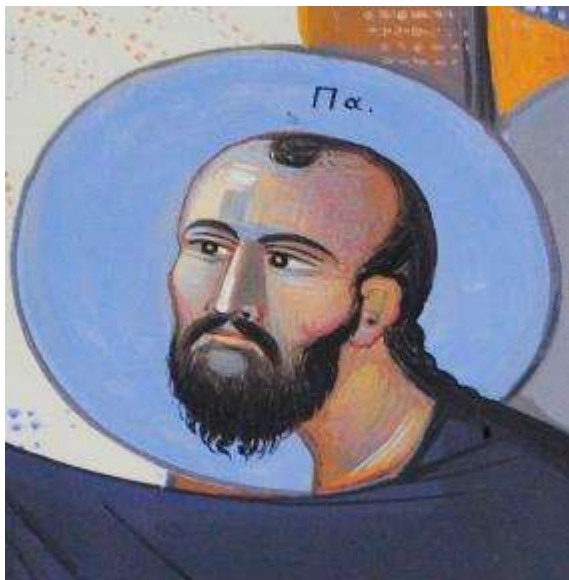
Εικ. 232. Κάτοικοι της Ξάνθης, Πολύπτωχο, 1973, (Κοψίδης, Ξάνθης, 87).



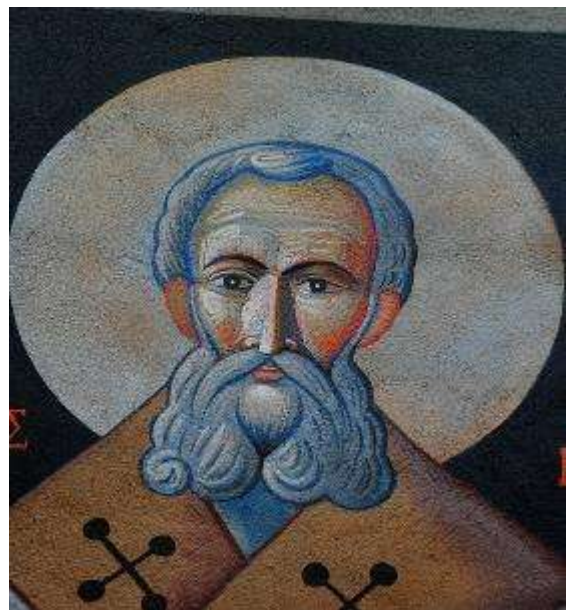
Εικ. 233. Λαχαναγορίτης, 0,64 X 0,43 εκ., ελαιογραφία σε χαρτί επικολλημένο σε ξύλο, 1974, (Κοψίδης, Αναδρομική, 33).



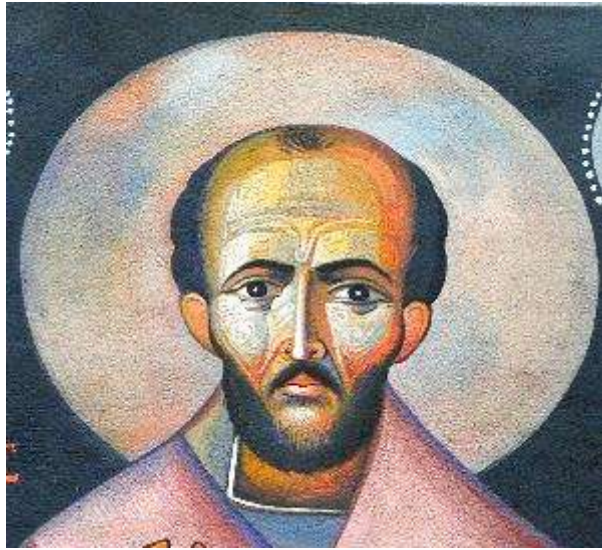
Εικ. 234. Ελβετία. Γενεύη. Άγιος Παύλος. Οι Απόστολοι Ανδρέας, Μάρκος, Ιωάννης, (Προσωπικό αρχείο).



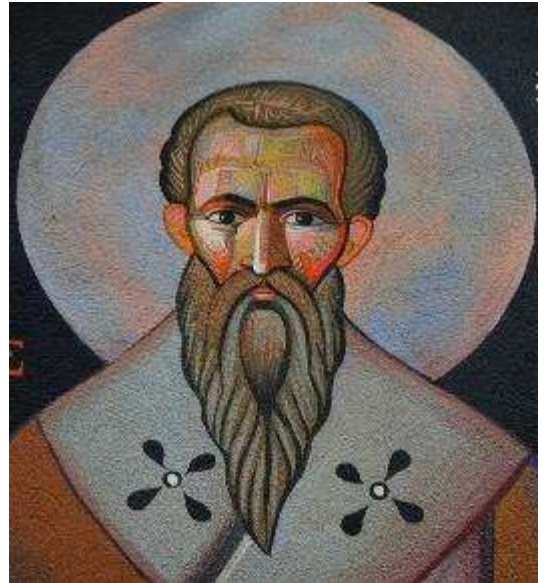
Εικ. 235. Ελβετία. Γενεύη. Άγιος Παύλος. Άγιος Παύλος, (Προσωπικό αρχείο).



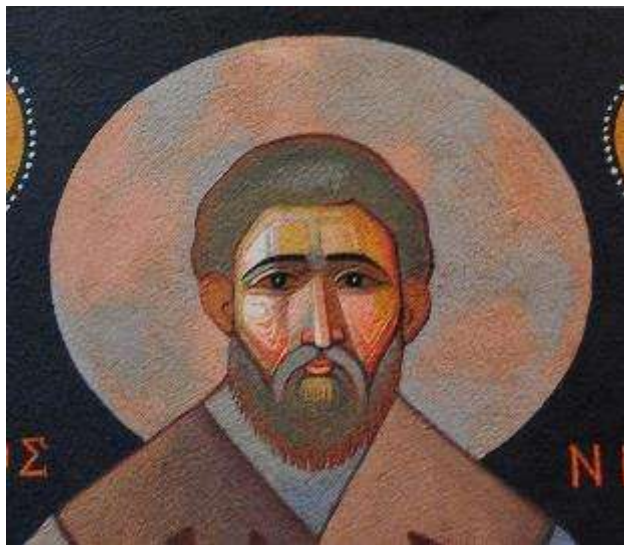
Εικ. 236. Ελβετία. Γενεύη. Άγιος Παύλος. Άγιος Γρηγόριος ο Θεολόγος, (Προσωπικό αρχείο).



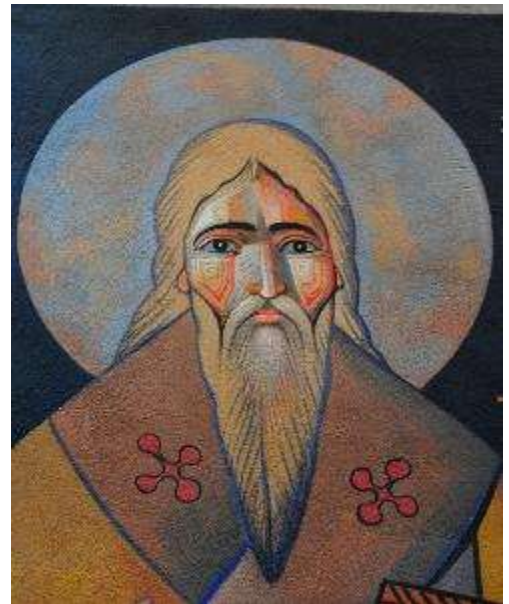
Εικ. 237. Ελβετία. Γενεύη. Άγιος Παύλος, Άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 238. Ελβετία. Γενεύη. Άγιος Παύλος, Άγιος Στάχης, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 239. Ελβετία. Γενεύη. Άγιος Παύλος, Άγιος Νικόλαος ο Μυστικός, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 240. Ελβετία. Γενεύη. Άγιος Παύλος, Άγιος Ταράσιος, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 241. Γυναίκα με μαντήλι, 0,20 X 0,25 μ., αυγοτέμπερα, 1975, συλλογή Πανακοθήκης Βογιατζόγλου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



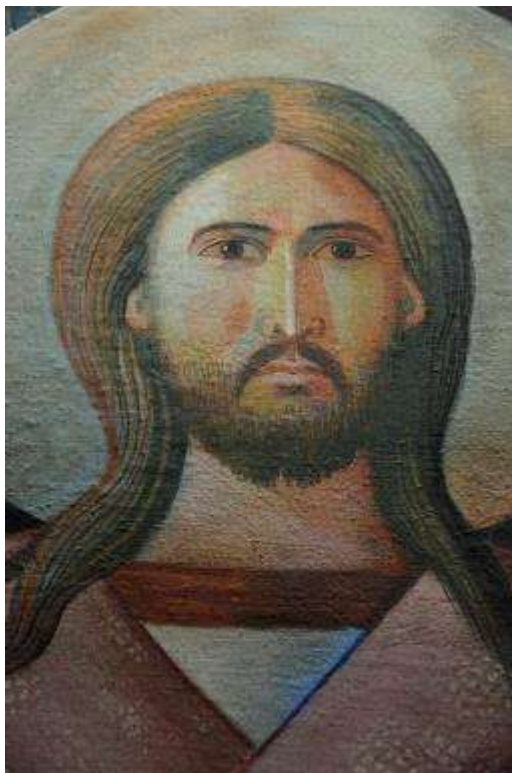
Εικ. 242. Αυτοπροσωπογραφία, 1,16 X 1,61 μ., λάδι, 1979, συλλογή Ντίνου Καρυσούλλη, (Κοψίδης, Πανακοθήκη, 32).



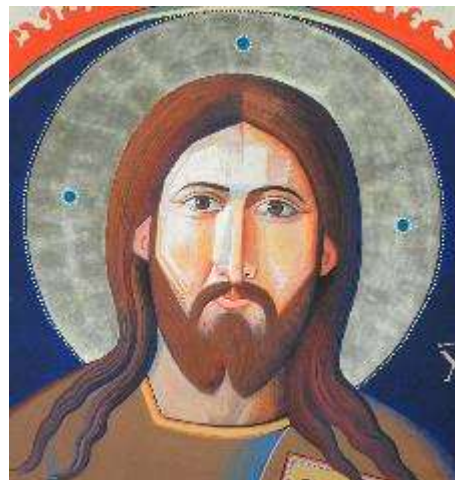
Εικ. 243. Το Πατρικό μου Σπίτι, 11,60 X 1,40 μ., λάδι, 1988, (Κοψίδης, Πανακοθήκη, 46).



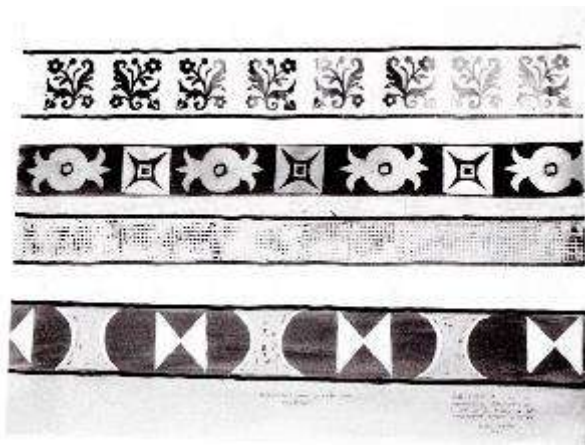
Εικ. 244. Γυναίκα με μαντήλι, Θετόκος στην Ανάληψη, λεπτομέρεια.



Εικ. 245. Ελβετία. Γενεύη. Άγιος Πάυλος. Χριστός - Μέγας Αρχιερέας, λεπτομέρεια, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 246. Ελβετία. Γενεύη. Άγιος Πάυλος. Παντοκράτορας, λεπτομέρεια, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 247. Προσχέδιο για διακοσμητικές ταινίες, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 248. Ελβετία. Γενεύη. Άγιος Παύλος. Ανάληψη, λεπτομέρεια, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 249. Ελβετία. Γενεύη. Άγιος Παύλος. Ανάληψη, λεπτομέρεια, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 250. Ελβετία. Γενεύη. Άγιος Παύλος. Ανάληψη, λεπτομέρεια, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 251. Ελβετία. Γενεύη. Άγιος Παύλος. Ανάληψη, λεπτομέρεια, (Προσωπικό αρχείο).



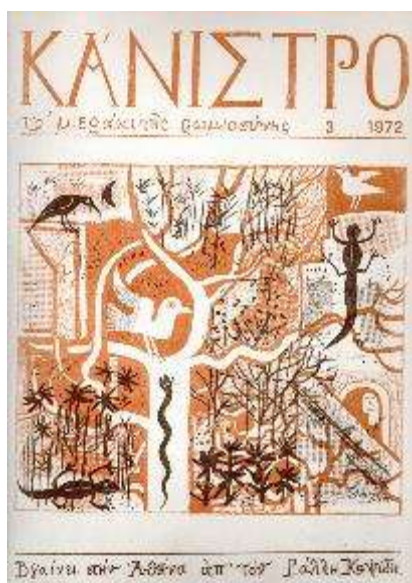
Εικ. 252. Ελβετία. Γενεύη. Άγιος Παύλος. Ανάληψη, λεπτομέρεια, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 253. Ελβετία. Γενεύη. Άγιος Παύλος. Ανάληψη, λεπτομέρεια, Ππροσωπικό αρχείο).



Εικ. 254. Ελβετία. Γενεύη. Άγιος Παύλος. Ανάληψη, λεπτομέρεια, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 255. Εξώφυλλο του περιοδικού Κάνιστρο.



Εικ. 256. Ελβετία. Γενεύη. Άγιος Παύλος. Ανάληψη, λεπτομέρεια, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 257. Ελβετία. Γενεύη. Άγιος Παύλος. Ανάληψη, λεπτομέρεια, (Προσωπικό αρχείο).



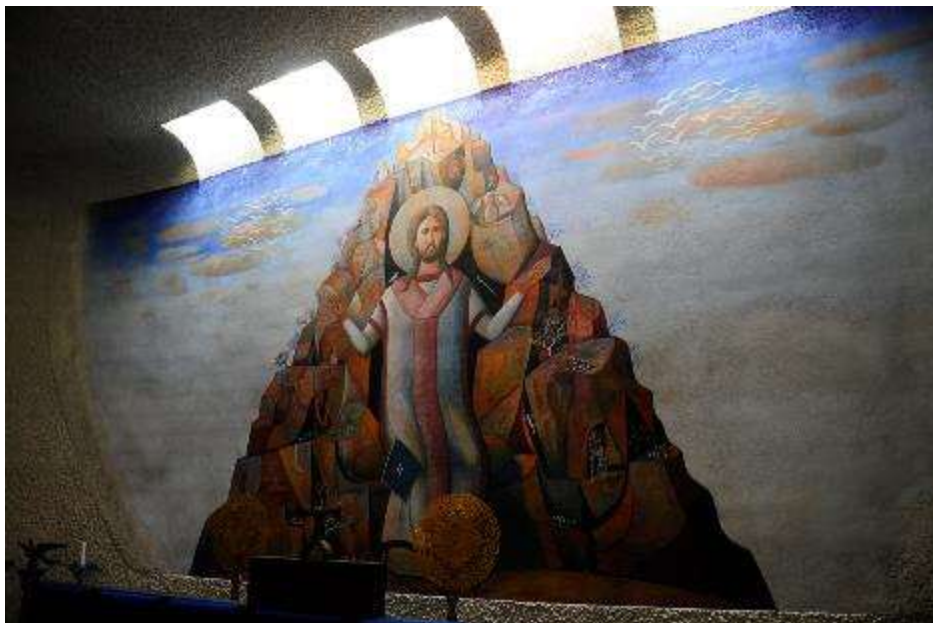
Εικ. 258. Ελβετία. Γενεύη. Άγιος Παύλος. Ιερό βήμα. Χριστός - Μέγας Αρχιερέας, λεπτομέρεια, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 259. Ελβετία. Γενεύη. Άγιος Παύλος. Ιερό βήμα. Χριστός - Μέγας Αρχιερέας, λεπτομέρεια, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 260. Ελβετία. Γενεύη. Άγιος Παύλος. Πρόθεση. Γέννηση, (Προσωπικό αρχείο).



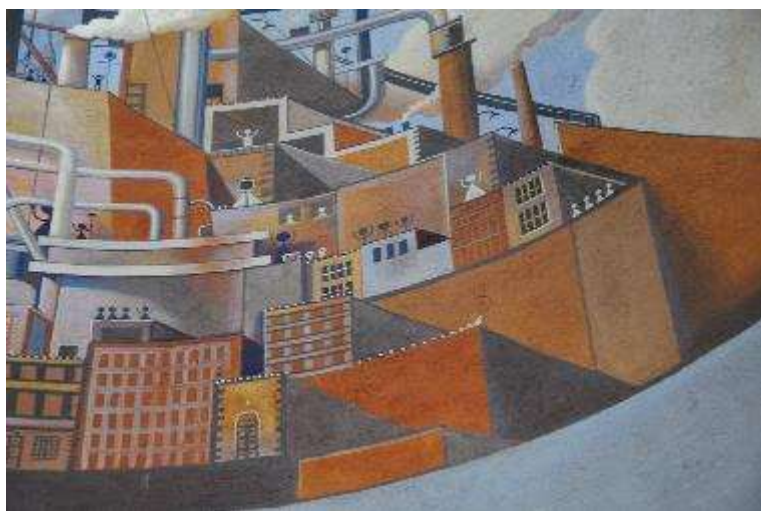
Εικ. 261. Ελβετία. Γενεύη. Άγιος Παύλος. Ιερό βήμα. Χριστός - Μέγας Αρχιερέας, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 262. Ελβετία. Γενεύη. Άγιος Παύλος. Διαβάς εις Μακεδονίαν, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 263. Το βιομηχανικό τοπίο μέσα σε καπνούς και σύννεφα στην παράσταση Διαβάς εις Μακεδονίαν. Λεπτομέρεια, (Προσωπικό αρχείο).



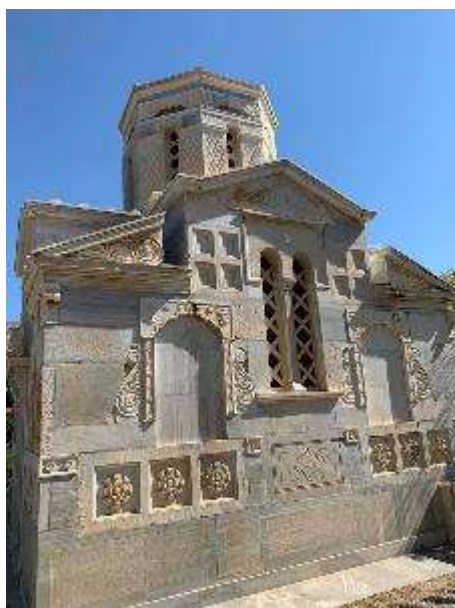
Εικ. 264. Το βιομηχανικό τοπίο μέσα σε καπνούς και σύννεφα στην παράσταση Διαβάς εις Μακεδονίαν. Λεπτομέρεια, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 265. Χίος, Βροντάδο. Παρρεκλήσιο Αγίου Γεωργίου, η Β πλευρά, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 266. Χίος, Βροντάδο. Παρρεκλήσιο Αγίου Γεωργίου, η Δ πλευρά. Εξωτερική μαρμαρογλυπτική διακόσμηση, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 267. Χίος, Βροντάδο. Παρρεκλήσιο Αγίου Γεωργίου, η ΒΔ πλευρά. Εξωτερική μαρμαρογλυπτική διακόσμηση, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 268. Χίος, Βροντάδο. Παρρεκλήσιο Αγίου Γεωργίου. Πλατυτέρα, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 269. Χίος. Βροντάδο. Παρρεκλήσιο Αγίου Γεωργίου. Πλατυτέρα, λεπτομέρεια, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 270. Χίος. Βροντάδο. Παρρεκλήσιο Αγίου Γεωργίου. Ιερό βήμα. Άγιος Νικόλαος, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 271. Χίος. Βροντάδο. Παρρεκλήσιο Αγίου Γεωργίου. Ιερό βήμα. Οι άγιοι Βασίλειος ο Μέγας, Ιωάννης ο Χρυσόστομος, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 272. Χίος. Βροντάδο. Παρρεκλήσιο Αγίου Γεωργίου. Ιερό βήμα. Ο άγιος Νεκτάριος, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 273. Χίος. Βροντάδο. Παρρεκλήσιο Αγίου Γεωργίου. Πρόθεση. Η Άκρα Ταπείνωση, (Προσωπικό αρχείο).



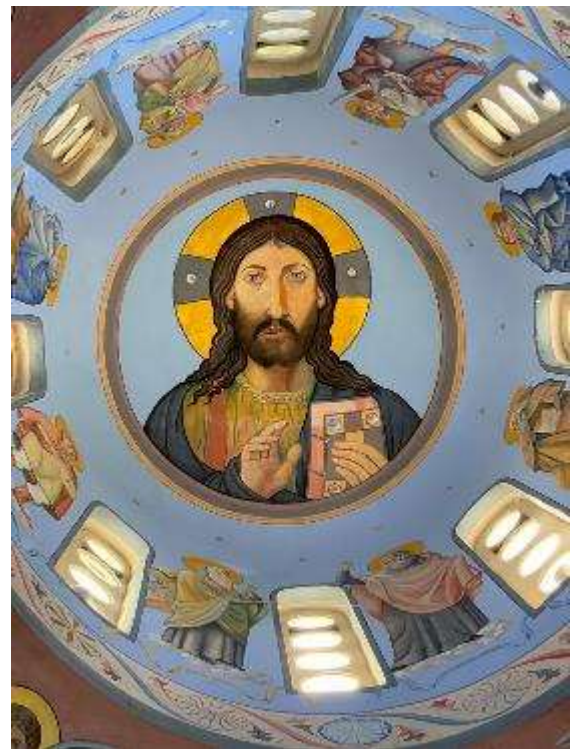
Εικ. 274. Χίος. Βροντάδο. Παρρεκλήσιο Αγίου Γεωργίου. Διακονικό. Άγιος Ισίδωρος ο Χίος, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 275. Χίος. Βροντάδο. Παρρεκλήσιο Αγίου Γεωργίου. Ν πλευρά ιερού βήματος. Αρχάγγελος Γαβριήλ, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 276. Χίος, Βροντάδο. Παρρεκλήσιο Αγίου Γεωργίου. Β πλευρά ιερού βήματος. Αρχάγγελος Μιχαήλ, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 277. Χίος, Βροντάδο. Παρρεκλήσιο Αγίου Γεωργίου. Ο τρούλος, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 278. Χίος, Βροντάδο. Παρρεκλήσιο Αγίου Γεωργίου. Χερουβείμ στα λοφία της βάσης του τρούλου, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 279. Χίος, Βροντάδο. Παρρεκλήσιο Αγίου Γεωργίου. Β τοίχος. Οι ἅγιοι Ευστράτιος, Γεώργιος ο Χιοπολίτης, (Προσωπικό αρχείο).



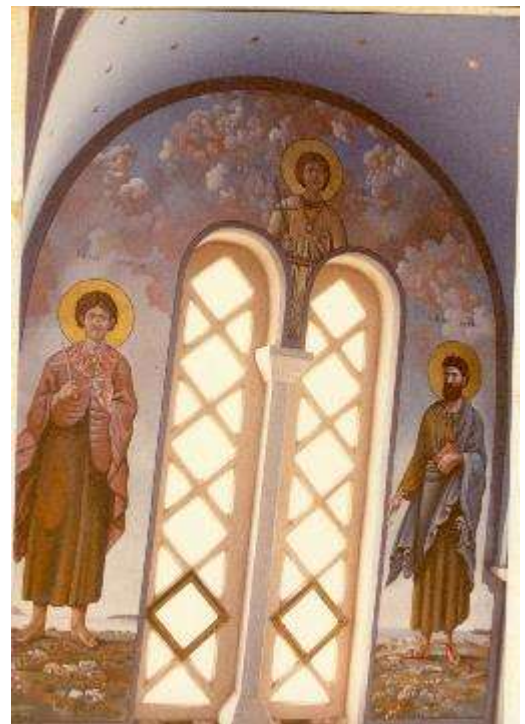
Εικ. 280. Χίος, Βροντάδο. Παρεκλήσιο Αγίου Γεωργίου. Άγιος Γεώργιος ο Χιοπολίτης, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 281. Χίος, Βροντάδο. Παρεκλήσιο Αγίου Γεωργίου, λεπτομέρεια, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 282. Χίος, Βροντάδο. Παρεκλήσιο Αγίου Γεωργίου. Β τοίχος. Αρχάγγελος, (Προσωπικό αρχείο).



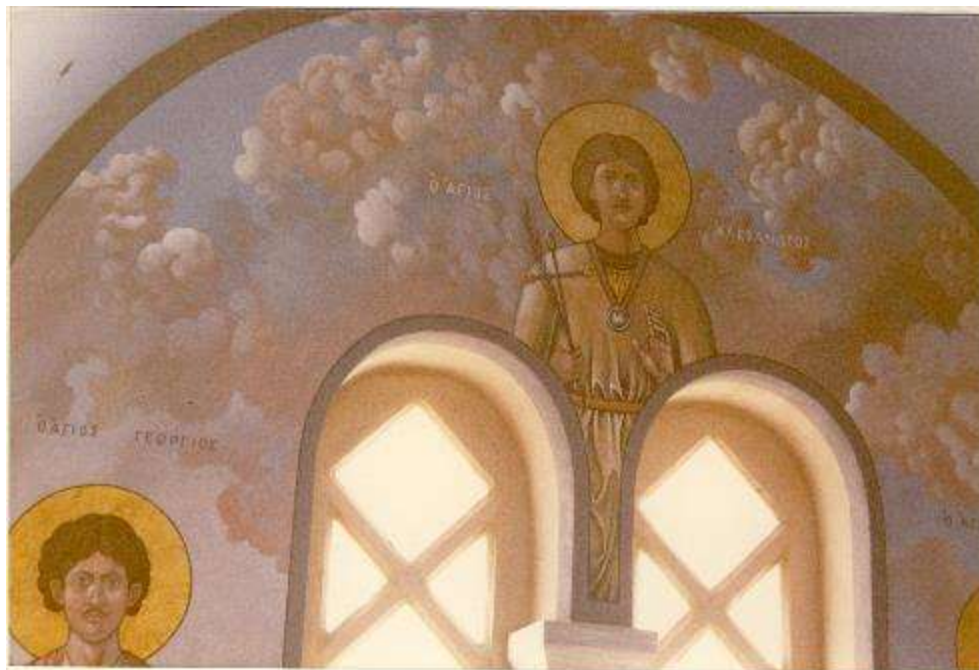
Εικ. 283. Χίος, Βροντάδο. Παρεκλήσιο Αγίου Γεωργίου. Ν τοίχος. Οι άγιοι Γεώργιος, Πέτρος, Αλέξανδρος, (Προσωπικό αρχείο).



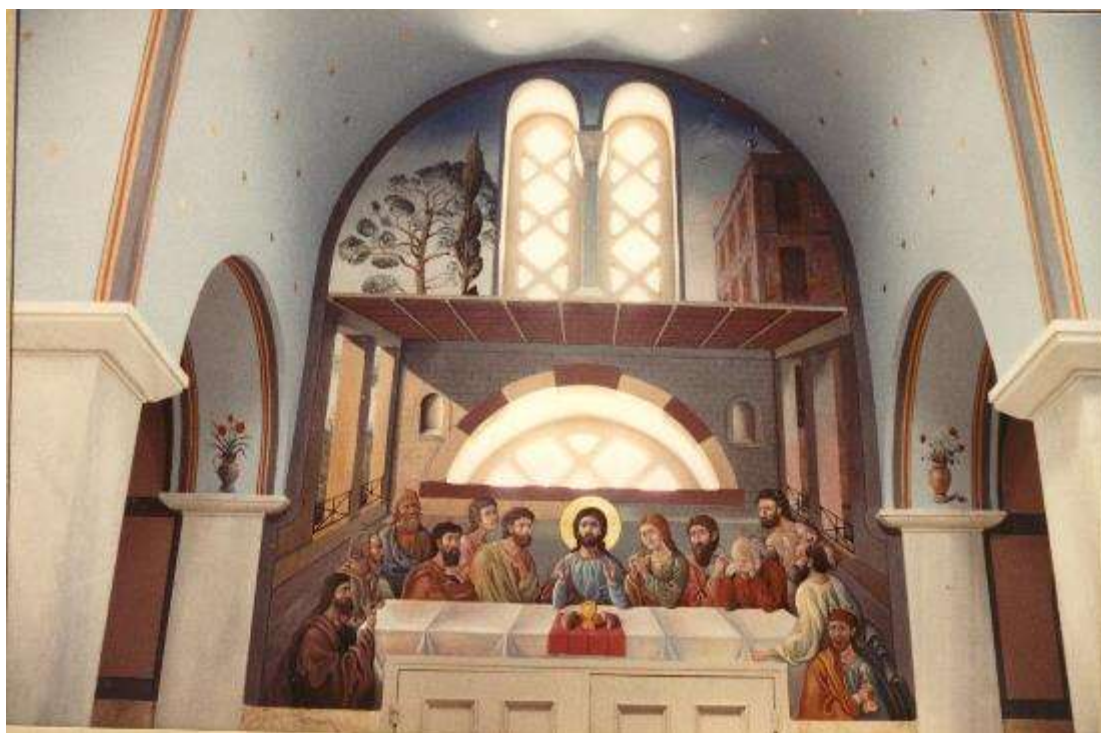
Εικ. 284. Χίος, Βροντάδο. Παρρεκλήσιο Αγίου Γεωργίου. Άγιος Γεώργιος, (Προσωπικό αρχείο).



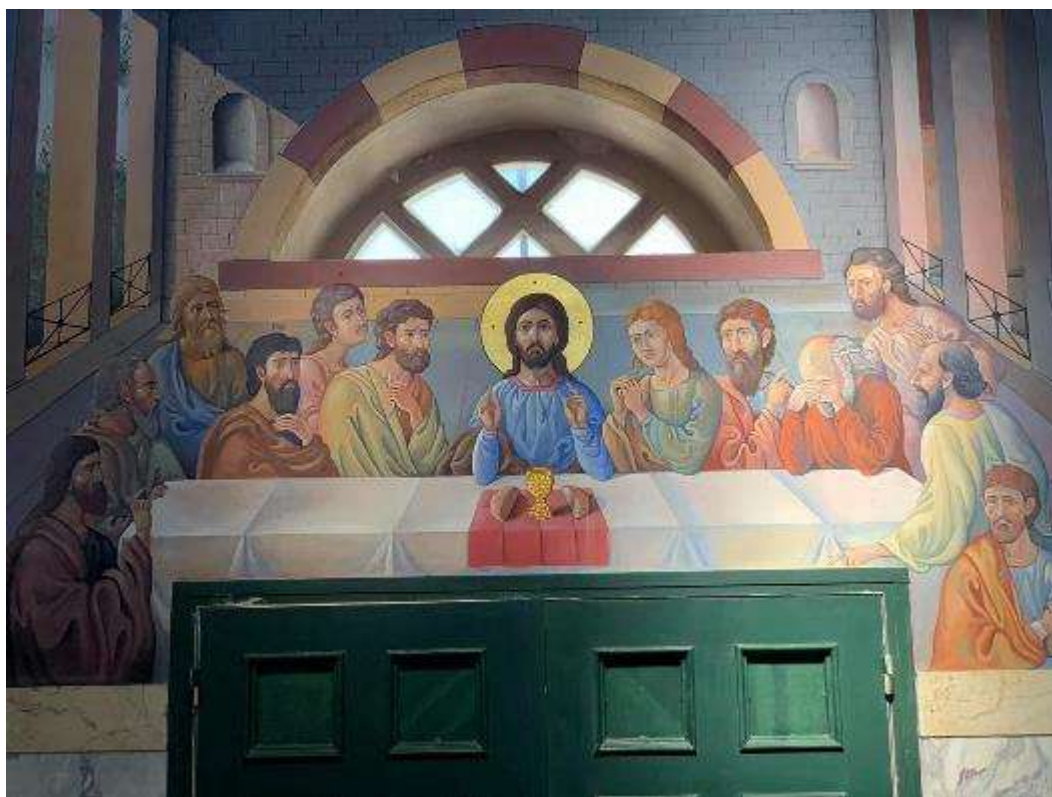
Εικ. 285. Χίος, Βροντάδο. Παρρεκλήσιο Αγίου Γεωργίου. Άγιος Πέτρος, (Προσωπικό αρχείο).



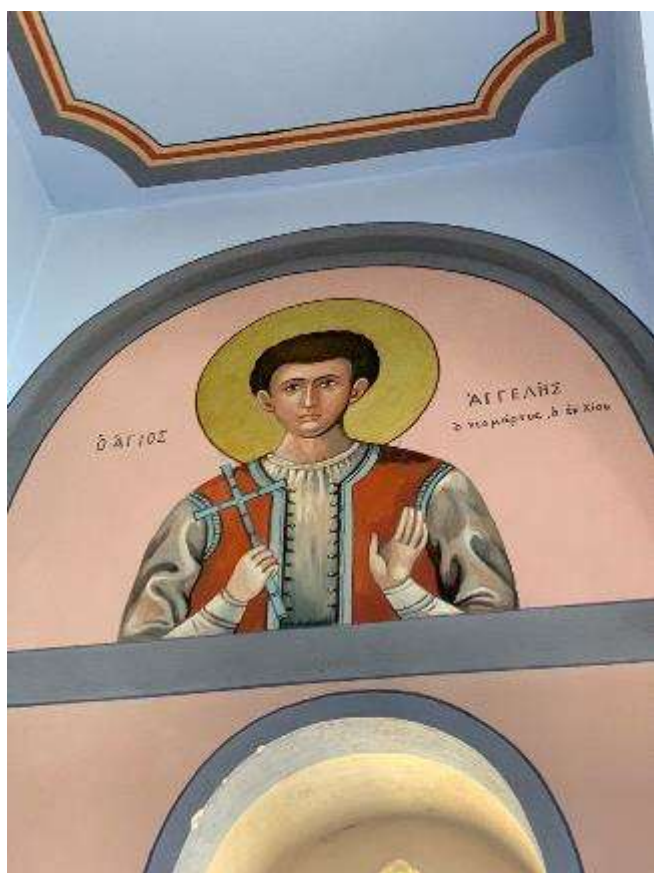
Εικ. 286. Χίος, Βροντάδο. Παρρεκλήσιο Αγίου Γεωργίου. Άγιος νεομάρτυρας Αλέξανδρος εκ Θεσσαλονίκης, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 287. Χίος, Βροντάδο. Παρεκκλήσιο Αγίου Γεωργίου. Μυστικός Δείπνος. Κεντρική αψίδα της Δ πλευράς, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 288. Χίος, Βροντάδο. Παρεκκλήσιο Αγίου Γεωργίου. Μυστικός Δείπνος. Κεντρική αψίδα της Δ πλευράς, λεπτομέρεια, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 289. Χίος, Βροντάδο. Παρρεκλήσιο Αγίου Γεωργίου. Στηθάριο Δ πλευράς. Άγιος Αγγελής ο νεομάρτυς ο εκ Χίου, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 290. Χίος, Βροντάδο. Παρρεκλήσιο Αγίου Γεωργίου. Στηθάριο Β πλευράς. Άγια Μαρκέλα, (Προσωπικό αρχείο).



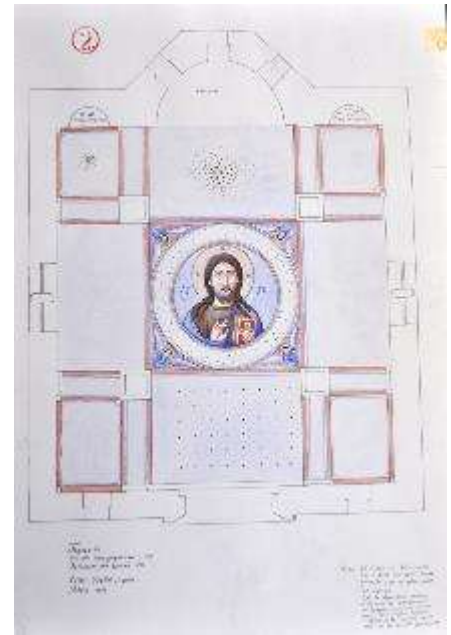
Εικ. 291. Χίος, Βροντάδο. Παρρεκλήσιο Αγίου Γεωργίου. Νάρθηκας Ν πλευρά. Ο άγιος Νικόλαος διασώζων το πλοιάριο εκ της τρικυμίας, (Προσωπικό αρχείο).



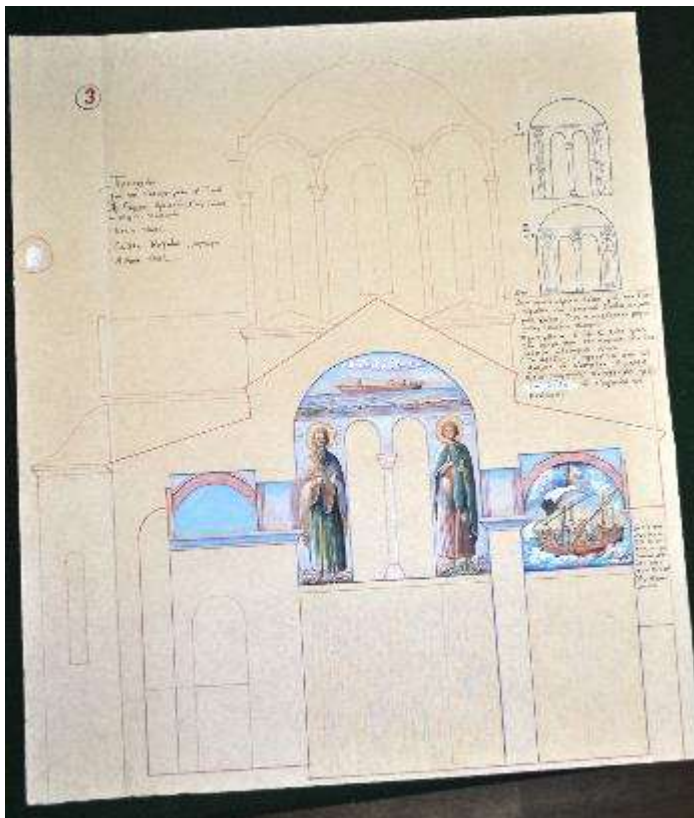
Εικ. 292. Χίος, Βροντάδο. Παρρεκλήσιο Αγίου Γεωργίου. Νάρθηκας Β πλευρά. Ο άγιος Νικόλαος ανιστών τον ναύτη, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 293. Προσχέδιο για την εικονογράφιση του Αγίου Γεωργίου στο Βροντάδο Χίου, (Συλλογή Θ. Αδαμόπουλου).



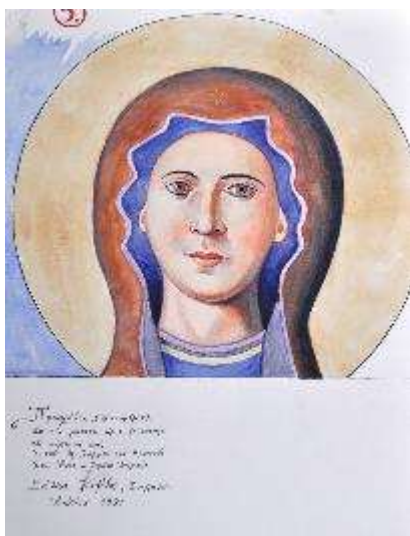
Εικ. 294. Προσχέδιο για την εικονογράφιση του Αγίου Γεωργίου στο Βροντάδο Χίου, (Συλλογή Θ. Αδαμόπουλου).



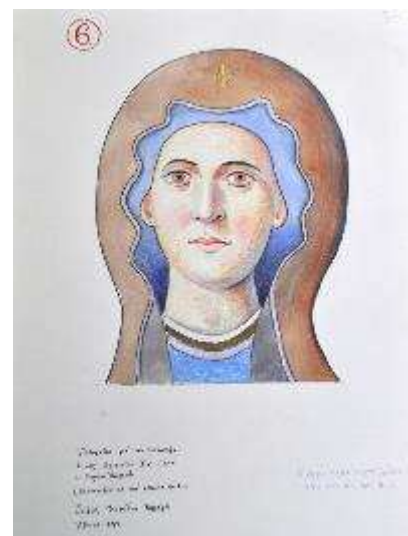
Εικ. 295. Προσχέδιο για την εικονογράφιση του Αγίου Γεωργίου στο Βροντάδο Χίου, (Συλλογή Θ. Αδαμόπουλου).



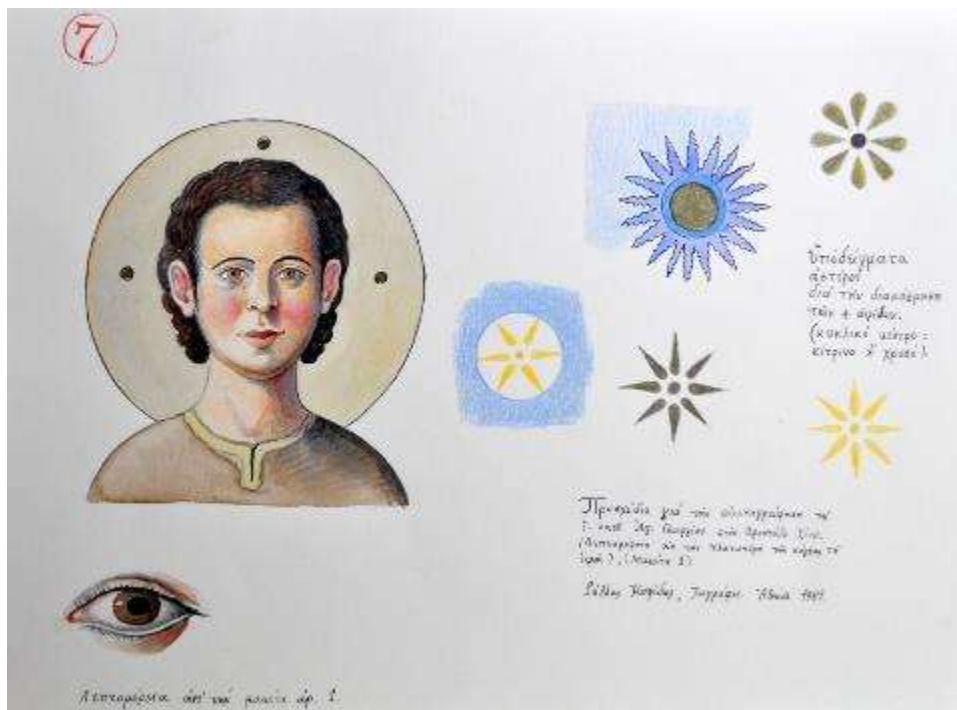
Εικ. 296. Προσχέδιο για την εικονογράφηση του Αγίου Γεωργίου στο Βροντάδο Χίου, (Συλλογή Θ. Αδαμόπουλου).



Εικ. 297. Προσχέδιο για την εικονογράφηση του Αγίου Γεωργίου στο Βροντάδο Χίου, (Συλλογή Θ. Αδαμόπουλου).



Εικ. 298. Προσχέδιο για την εικονογράφηση του Αγίου Γεωργίου στο Βροντάδο Χίου, (Συλλογή Θ. Αδαμόπουλου).



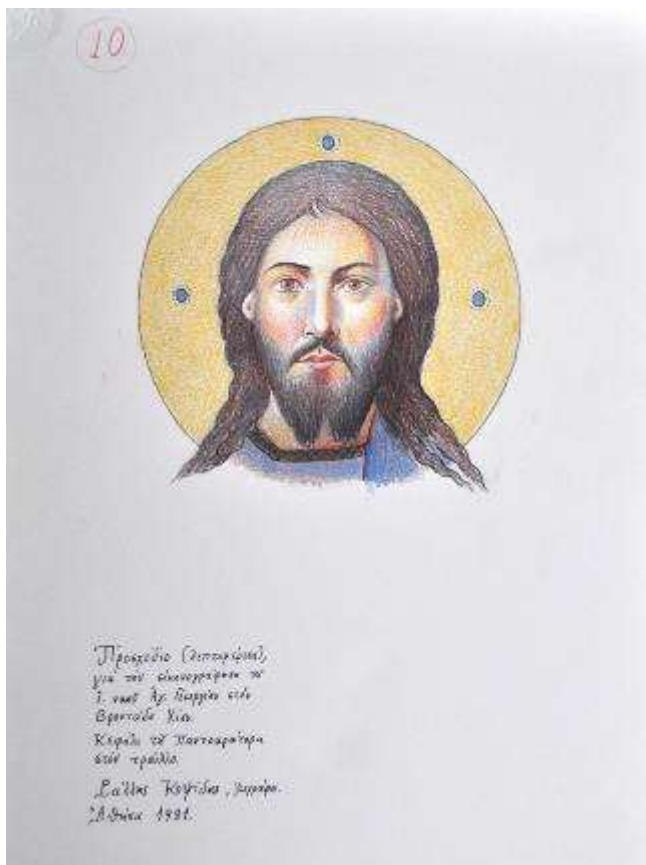
Εικ. 299. Προσχέδιο για την εικονογράφηση του Αγίου Γεωργίου στο Βροντάδο Χίου, (Συλλογή Θ. Αδαμόπουλου).



Εικ. 300. Προσχέδιο για την εικονογράφηση του Αγίου Γεωργίου στο Βροντάδο Χίου, (Συλλογή Θ. Αδαμόπουλου).



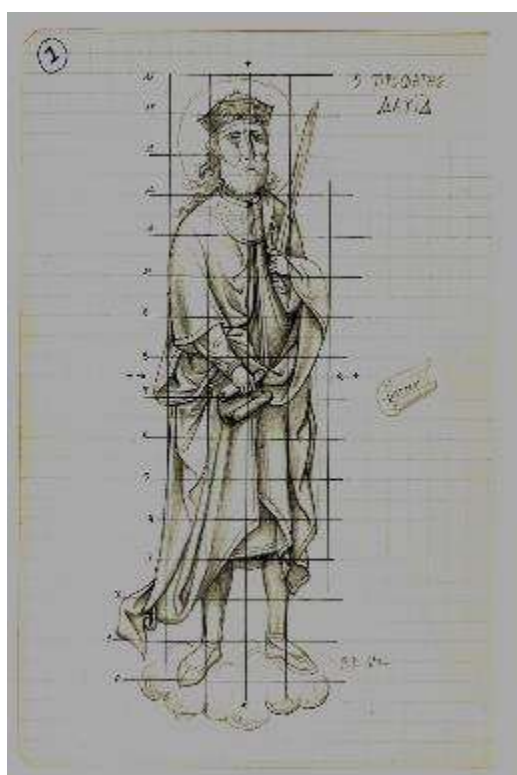
Εικ. 301. Προσχέδιο για την εικονογράφηση του Αγίου Γεωργίου στο Βροντάδο Χίου, (Συλλογή Θ. Αδαμόπουλου).



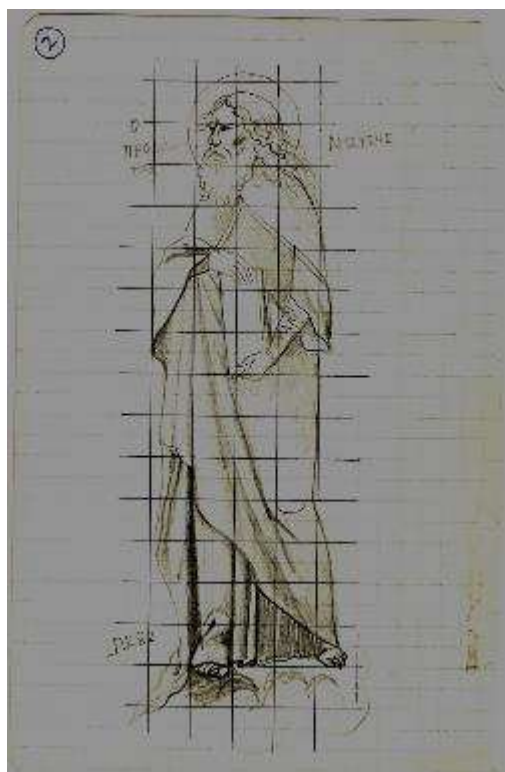
Εικ. 302. Προσχέδιο για την εικονογράφηση του Αγίου Γεωργίου στο Βροντάδο Χίου, (Συλλογή Θ. Αδαμόπουλου).



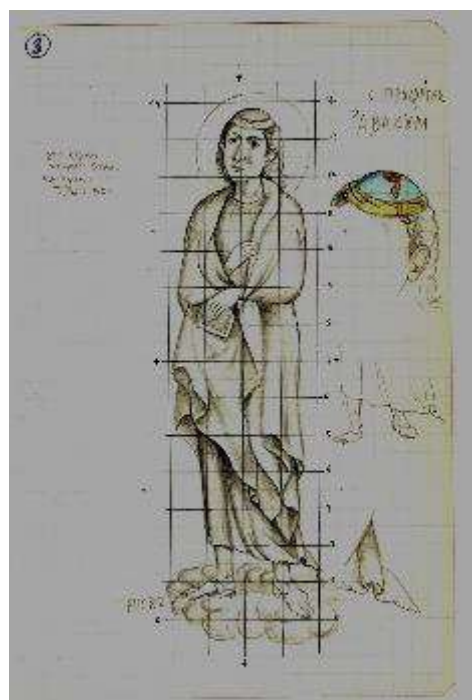
Εικ. 303. Προσχέδιο για την εικονογράφηση του Αγίου Γεωργίου στο Βροντάδο Χίου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 304. Προσχέδιο για την εικονογράφηση του Αγίου Γεωργίου στο Βροντάδο Χίου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



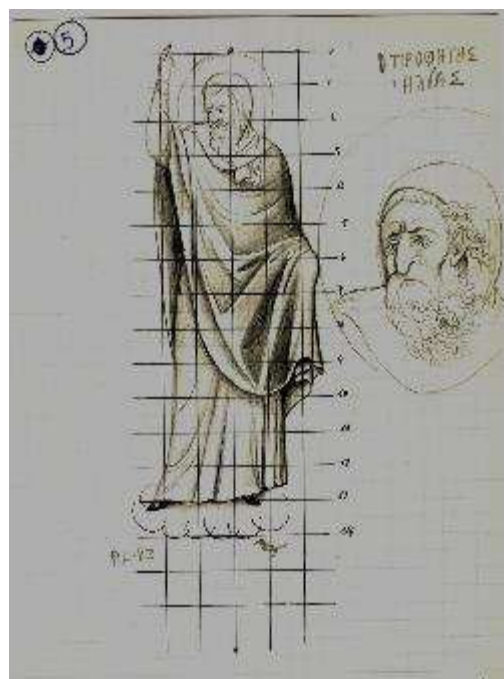
Εικ. 305. Προσχέδιο για την εικονογράφηση του Αγίου Γεωργίου στο Βροντάδο Χίου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 306. Προσχέδιο για την εικονογράφηση του Αγίου Γεωργίου στο Βροντάδο Χίου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 307. Προσχέδιο για την εικονογράφηση του Αγίου Γεωργίου στο Βροντάδο Χίου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 308. Προσχέδιο για την εικονογράφηση του Αγίου Γεωργίου στο Βροντάδο Χίου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 309. Προσχέδιο για την εικονογράφηση του Αγίου Γεωργίου στο Βροντάδο Χίου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 310. Προσχέδιο για την εικονογράφηση του Αγίου Γεωργίου στο Βροντάδο Χίου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 311. Προσχέδιο για την εικονογράφηση του Αγίου Γεωργίου στο Βροντάδο Χίου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 312. Προσχέδιο για την εικονογράφηση του Αγίου Γεωργίου στο Βροντάδο Χίου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 313. Προσχέδιο για την εικονογράφηση του Αγίου Γεωργίου στο Βροντάδο Χίου, (Αρχειό Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 314. Προσχέδιο για την εικονογράφηση του Αγίου Γεωργίου στο Βροντάδο Χίου, (Αρχειό Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 315. Προσχέδιο για την εικονογράφηση του Αγίου Γεωργίου στο Βροντάδο Χίου, (Αρχειό Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 316. Προσχέδιο για την εικονογράφηση του Αγίου Γεωργίου στο Βροντάδο Χίου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



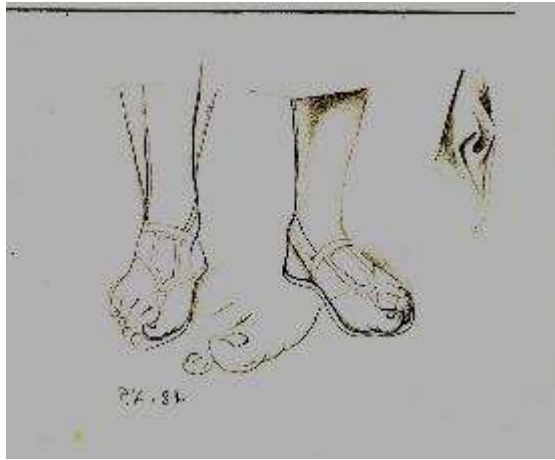
Εικ. 317. Προσχέδιο για την εικονογράφηση του Αγίου Γεωργίου στο Βροντάδο Χίου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



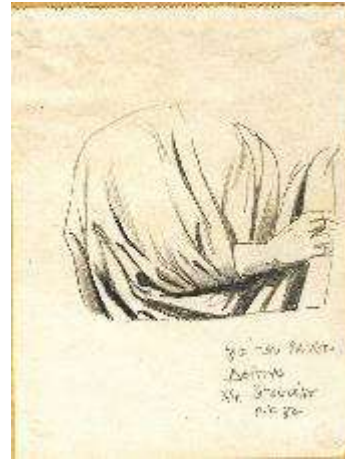
Εικ. 318. Προσχέδιο για την εικονογράφηση του Αγίου Γεωργίου στο Βροντάδο Χίου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



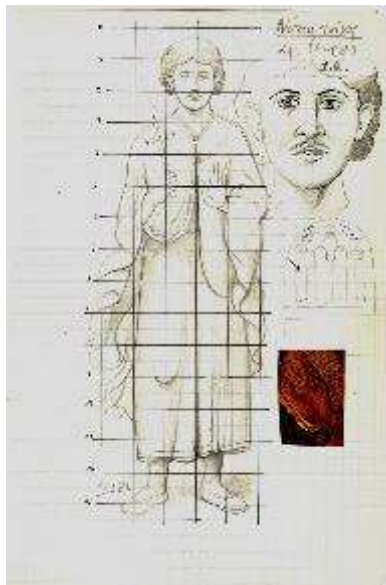
Εικ. 319. Προσχέδιο για την εικονογράφηση του Αγίου Γεωργίου στο Βροντάδο Χίου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 320. Προσχέδιο για την εικονογράφηση του Αγίου Γεωργίου στο Βροντάδο Χίου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 321. Προσχέδιο για την εικονογράφηση του Αγίου Γεωργίου στο Βροντάδο Χίου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



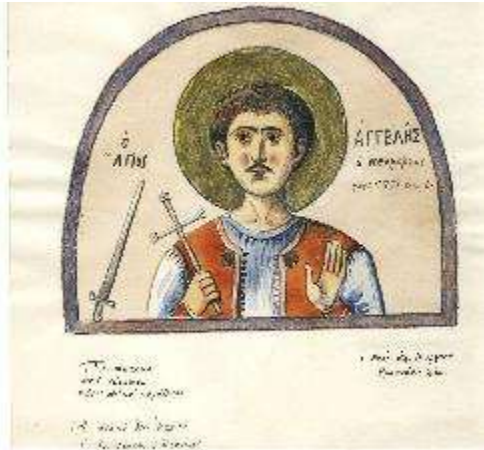
Εικ. 322. Προσχέδιο για την εικονογράφηση του Αγίου Γεωργίου στο Βροντάδο Χίου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 323. Προσχέδιο για την εικονογράφηση του Αγίου Γεωργίου στο Βροντάδο Χίου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 324. Λεπτομέρεια χεριού από μεταβυζαντινή εικόνα, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



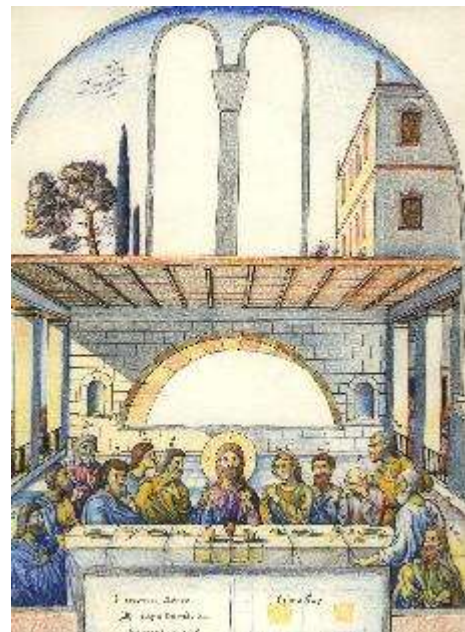
Εικ. 325. Προσχέδιο για την εικονογράφιση του Αγίου Γεωργίου στο Βροντάδο Χίου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



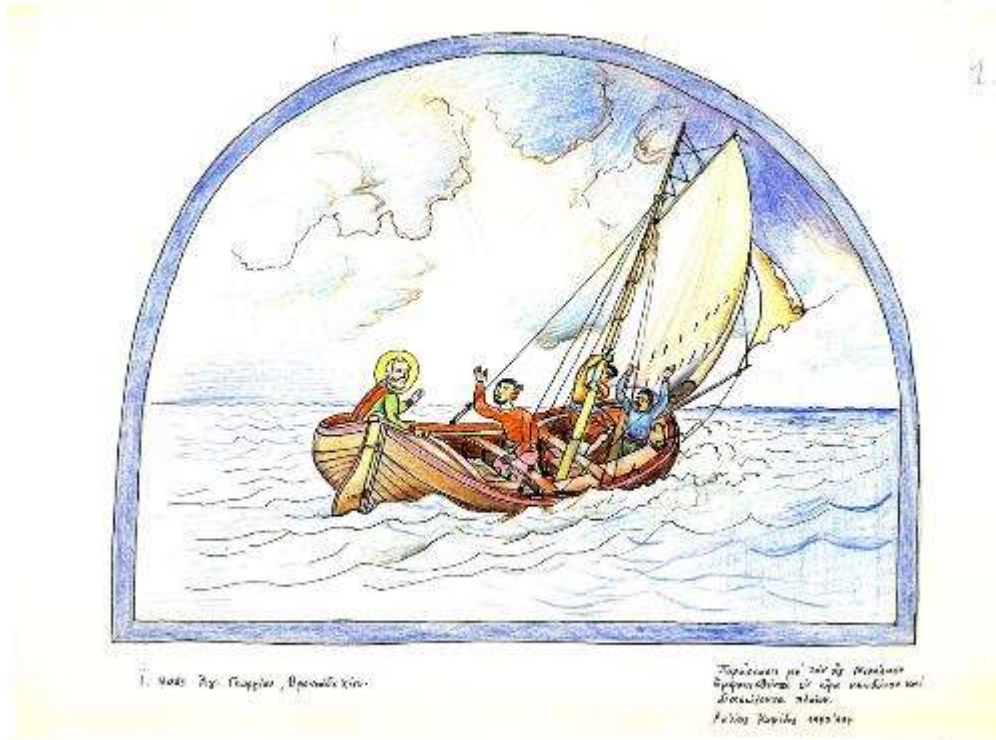
Εικ. 326. Προσχέδιο για την εικονογράφιση του Αγίου Γεωργίου στο Βροντάδο Χίου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 327. Προσχέδιο για την εικονογράφιση του Αγίου Γεωργίου στο Βροντάδο Χίου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



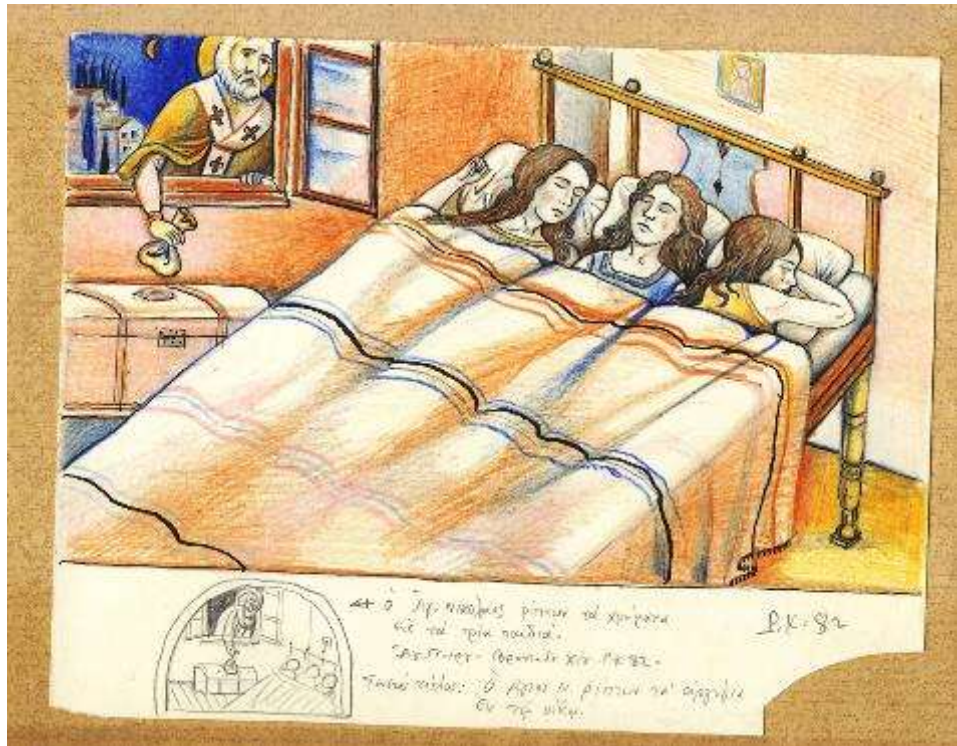
Εικ. 328. Προσχέδιο για την εικονογράφιση του Αγίου Γεωργίου στο Βροντάδο Χίου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 329. Προσχέδιο για την εικονογράφηση του Αγίου Γεωργίου στο Βροντάδο Χίου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 330. Προσχέδιο για την εικονογράφηση του Αγίου Γεωργίου στο Βροντάδο Χίου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



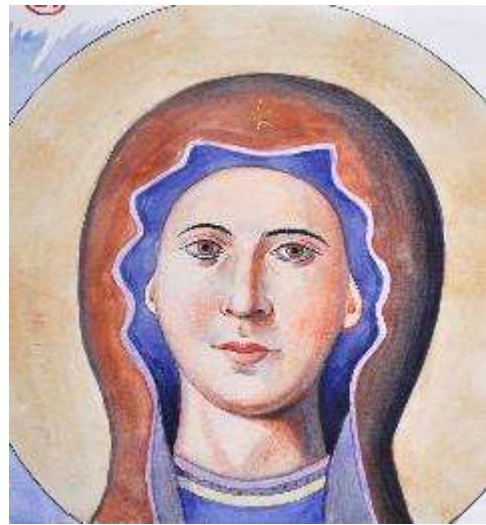
Εικ. 331. Προσχέδιο για την εικονογράφηση του Αγίου Γεωργίου στο Βροντάδο Χίου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



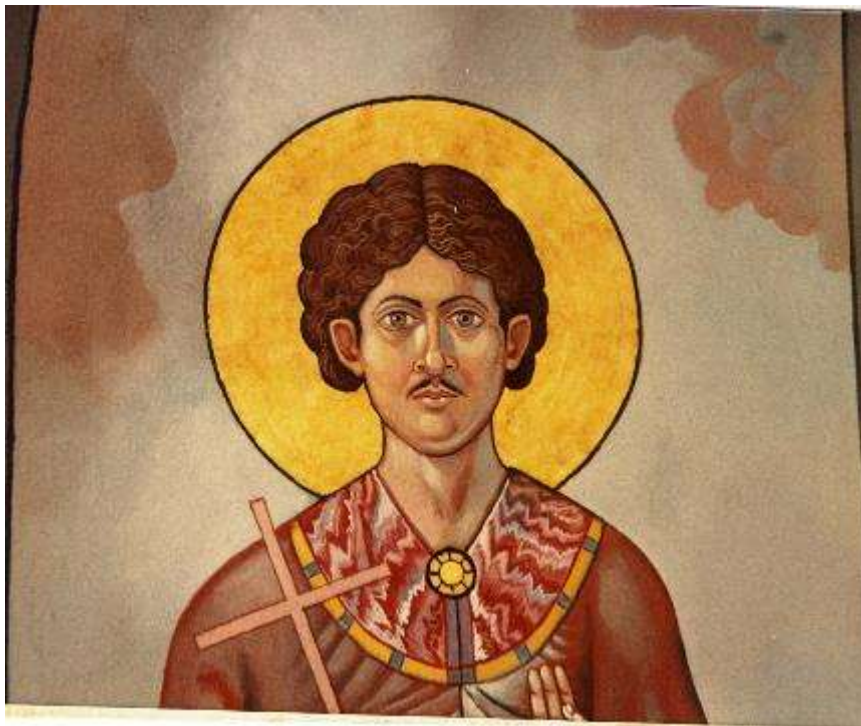
Εικ. 332. Χίος. Βροντάδο. Παρρεκλήσιο Αγίου Γεωργίου, ο άγιος Νικόλαος ρίπτων τα χρήματα στα τρία παιδιά, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 333. Κορίτσι μέσα σε παπαρούνες, λάδι, 1980, λεπτομέρεια, (Κοψίδης, Πατρέων, 50).



Εικ. 334. Προσχέδιο για την εικονογράφηση του Αγίου Γεωργίου στο Βροντάδο Χίου, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



Εικ. 335. Χίος, Βροντάδο. Παρεκκλήσιο Αγίου Γεωργίου. Άγιος Γεώργιος, λεπτομέρεια, (Αρχείο Ρ. Κοψίδη).



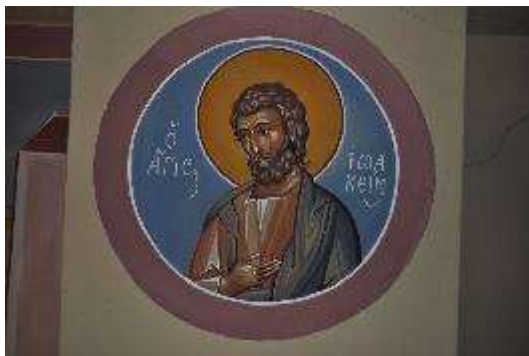
Εικ. 336. Φωκίδα. Ναύπακτος. Κοιμητηριακός ναός Αγίων Θεμιστοκλέους και Ευδοκίας. Ιερό βήμα. Οι άγιοι Βασίλειος ο Καισαρείας, Αθανάσιος ο Αλεξανδρείας, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 337. Φωκίδα. Ναύπακτος. Κοιμητηριακός ναός Αγίων Θεμιστοκλέους και Ευδοκίας. Ιερό βήμα. Οι άγιοι Γρηγόριος ο Θεολόγος, Ιωάννης ο Χρυσόστομος, (Προσωπικό αρχείο).



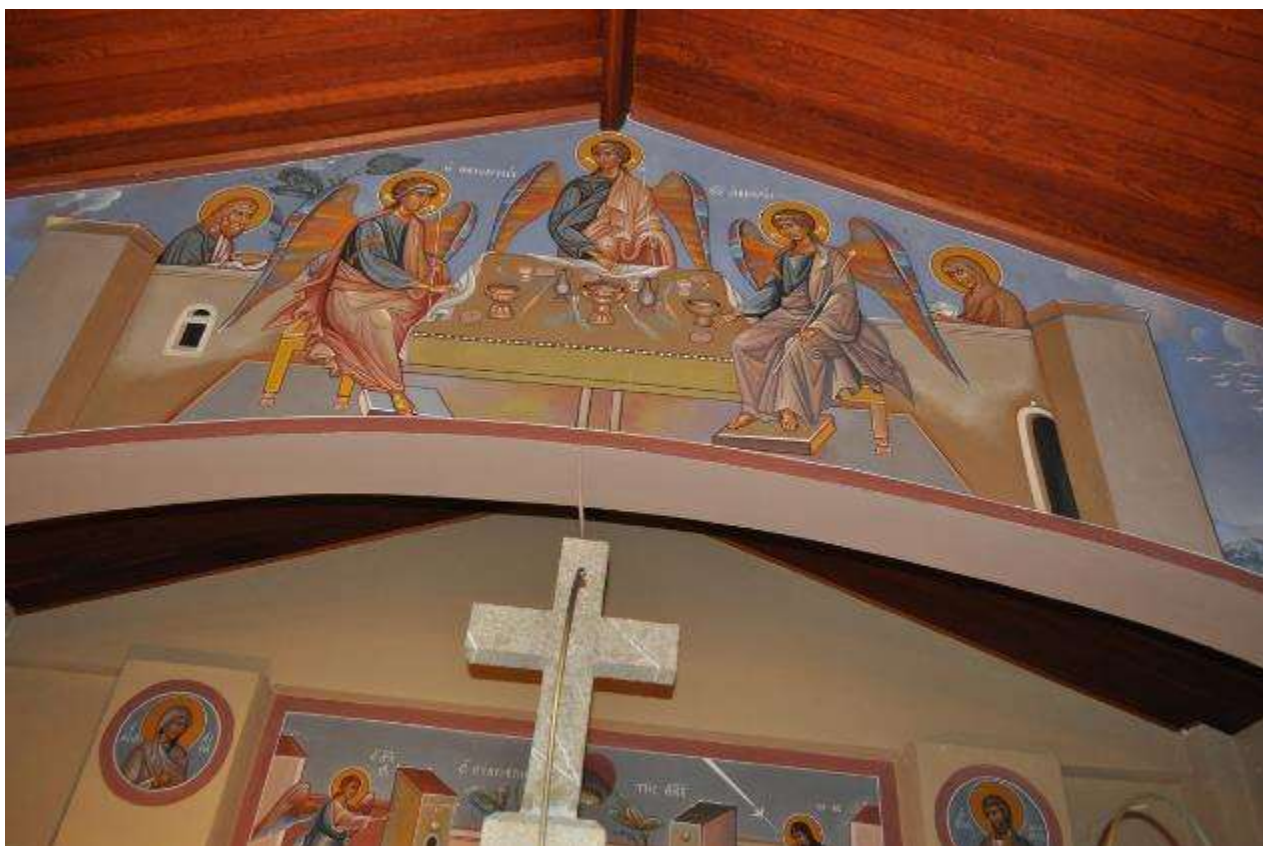
Εικ. 338. Φωκίδα. Ναύπακτος. Κοιμητηριακός ναός Αγίων Θεμιστοκλέους και Ευδοκίας. Ιερό βήμα. Ευαγγελισμός, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 339. Φωκίδα. Ναύπακτος. Κοιμητηριακός ναός Αγίων Θεμιστοκλέους και Ευδοκίας. Ιερό βήμα. Άγιος Ιωακείμ, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 340. Φωκίδα. Ναύπακτος. Κοιμητηριακός ναός Αγίων Θεμιστοκλέους και Ευδοκίας. Ιερό βήμα. Αγία Άννα, (Προσωπικό αρχείο).



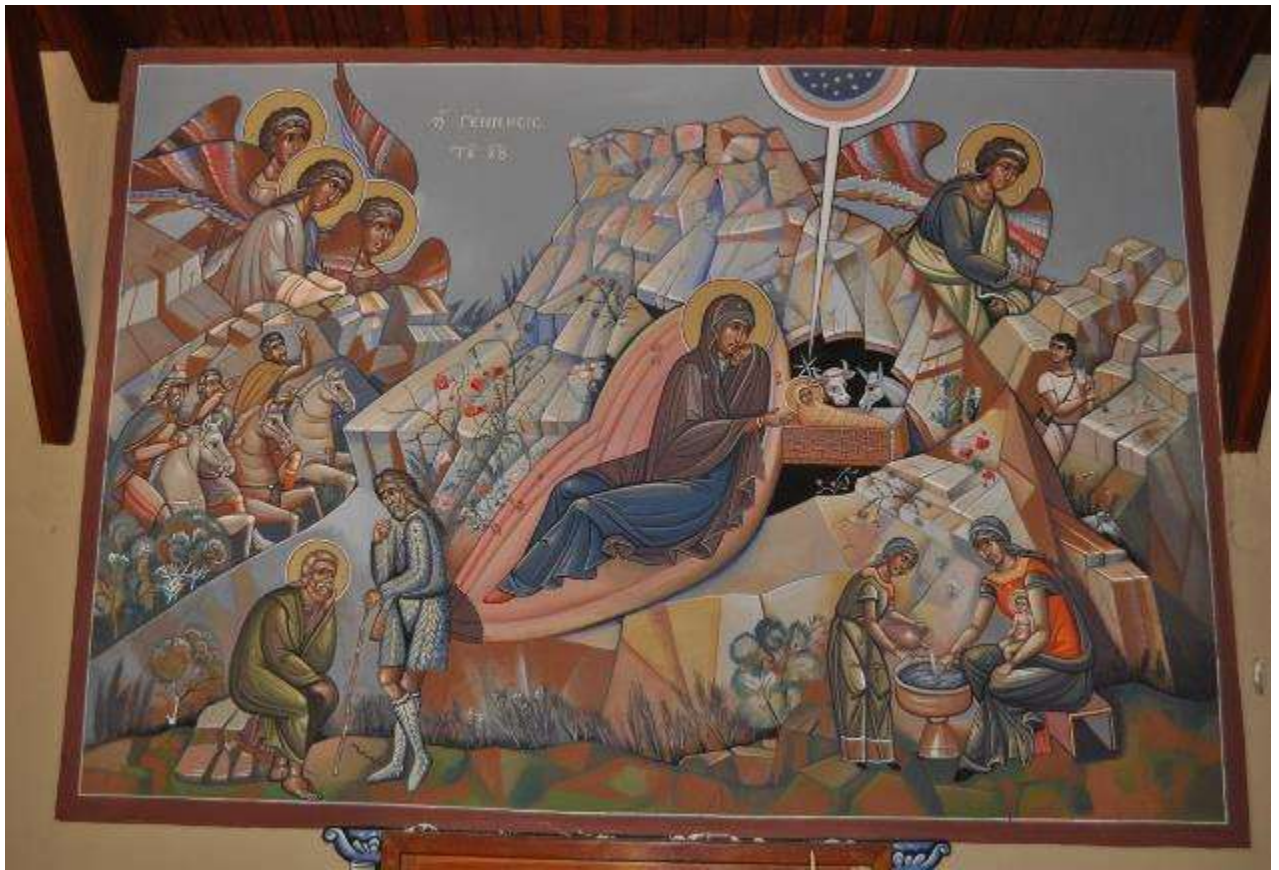
Εικ. 341. Φωκίδα. Ναύπακτος. Κοιμητηριακός ναός Αγίων Θεμιστοκλέους και Ευδοκίας. Ιερό βήμα. Η Φιλοξενία του Αβραάμ, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 342. Φωκίδα. Ναύπακτος. Κοιμητηριακός ναός Αγίων Θεμιστοκλέους και Ευδοκίας. Ιερό βήμα. Η Φιλοξενία του Αβραάμ, λεπτομέρεια, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 343. Φωκίδα. Ναύπακτος. Κοιμητηριακός ναός Αγίων Θεμιστοκλέους και Ευδοκίας. Ιερό βήμα. Η Φιλοξενία του Αβραάμ, λεπτομέρεια, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 344. Φωκίδα. Ναύπακτος. Κοιμητηριακός ναός Αγίων Θεμιστοκλέους και Ευδοκίας. Ν πλευρά. Γέννηση, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 345. Φωκίδα. Ναύπακτος. Κοιμητηριακός ναός Αγίων Θεμιστοκλέους και Ευδοκίας. Β πλευρά. Εις Άδου Κάθοδος (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 346. Φωκίδα. Ναύπακτος. Κοιμητηριακός ναός Αγίων Θεμιστοκλέους και Ευδοκίας. Β τοίχος. Αρχάγγελος Γαβριήλ, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 347. Φωκίδα. Ναύπακτος. Κοιμητηριακός ναός Αγίων Θεμιστοκλέους και Ευδοκίας. Ν τοίχος. Αρχάγγελος Μιχαήλ, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 348. Φωκίδα. Ναύπακτος. Κοιμητηριακός ναός Αγίων Θεμιστοκλέους και Ευδοκίας. Άποψη της Δ πλευράς (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 349. Φωκίδα. Ναύπακτος. Κοιμητηριακός ναός Αγίων Θεμιστοκλέους και Ευδοκίας. Δ τοίχος. Οι άγιοι Ιωάννης ο Πρόδρομος, προφήτης Ηλίας, Στέφανος ο πρωτομάρτυρας, (Προσωπικό αρχείο).



Εικ. 350. Fra Angelico, Ευαγγελισμός, 1450, φρέσκο 230X297εκ., Δομινικανό Μοναστήρι Αγίου Μάρκου, Φλωρεντία, λεπτομέρεια, (Bartz, Angelico,82).

Β. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΣΧΕΔΙΩΝ



Σχέδιο 1.



Σχέδιο 2.



Σχέδιο 3.



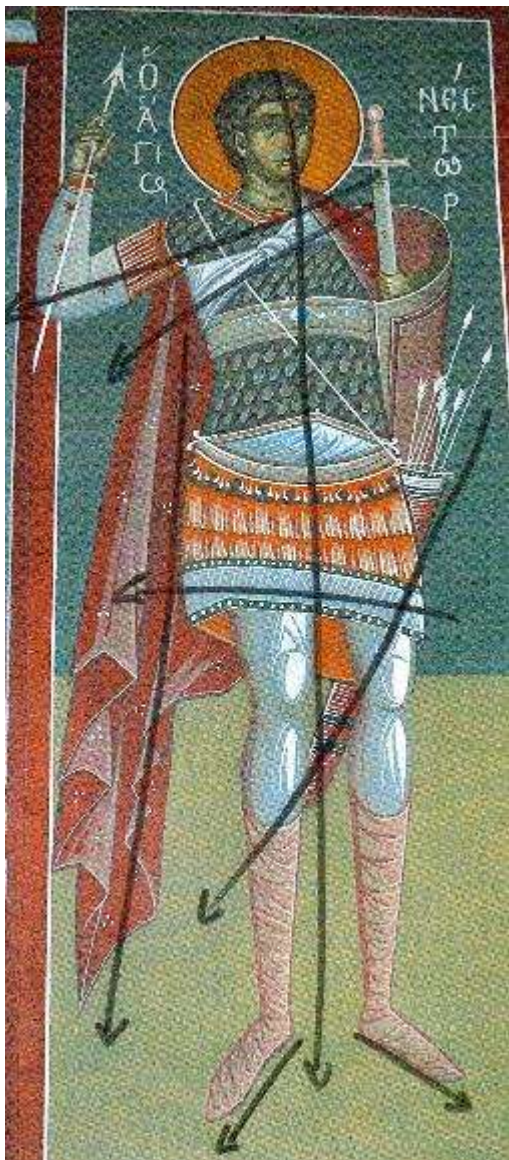
Σχέδιο 4.



Σχέδιο 5.



Σχέδιο 6.



Σχέδιο 7.



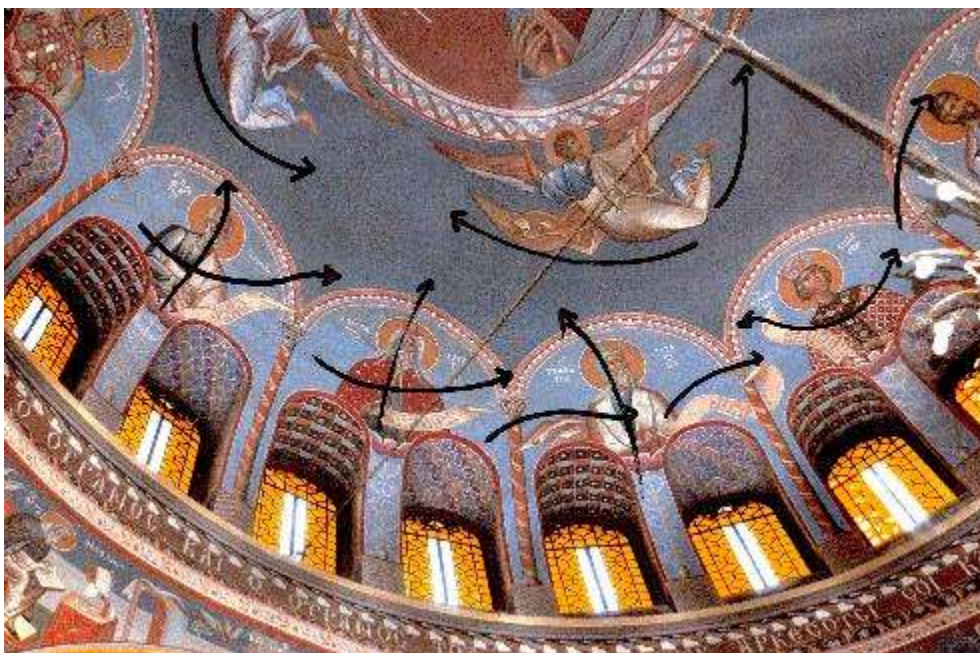
Σχέδιο 8.



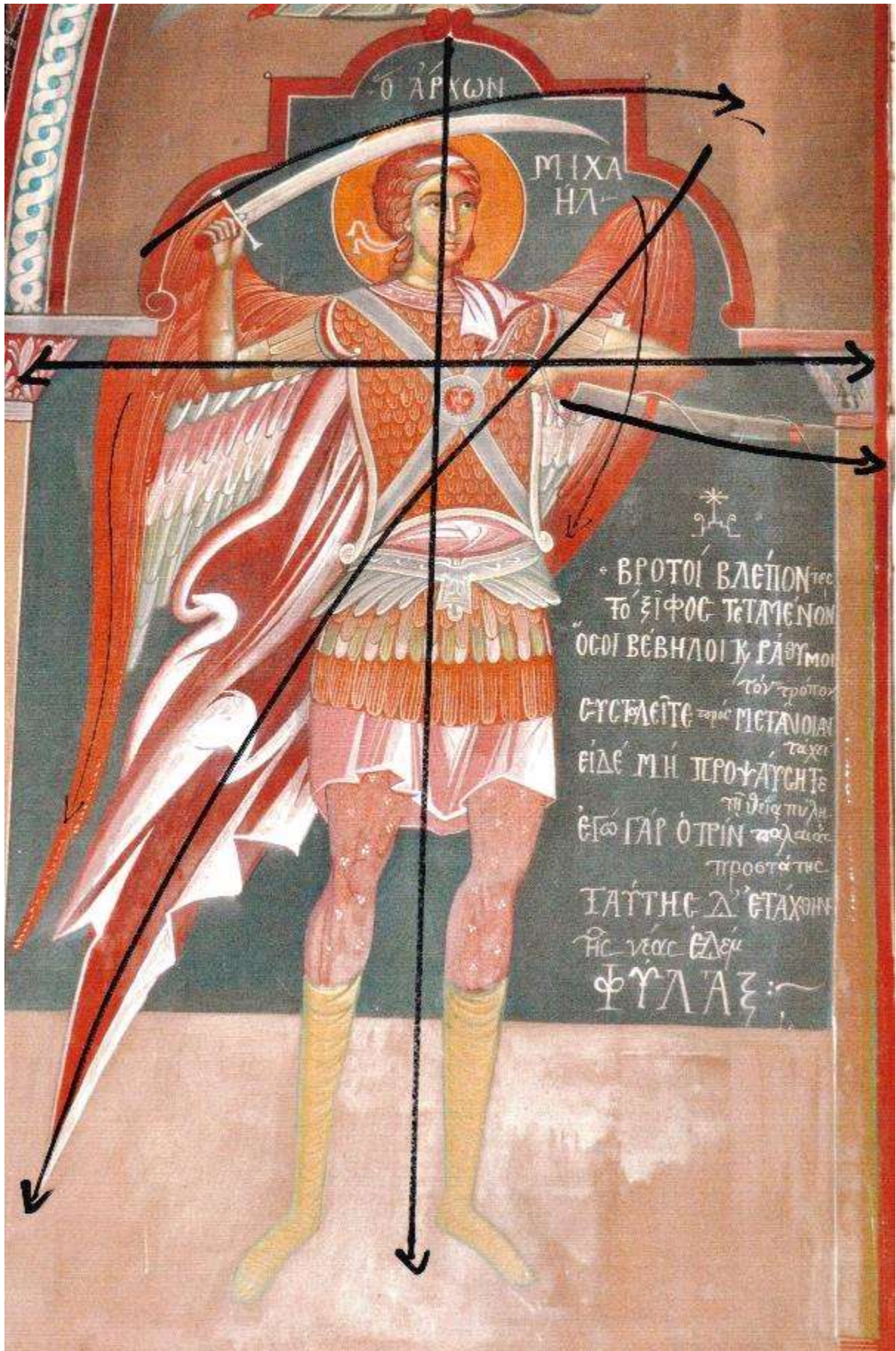
Σχέδιο 9.



Σχέδιο 10.



Σχέδιο 11.



Σχέδιο 12.



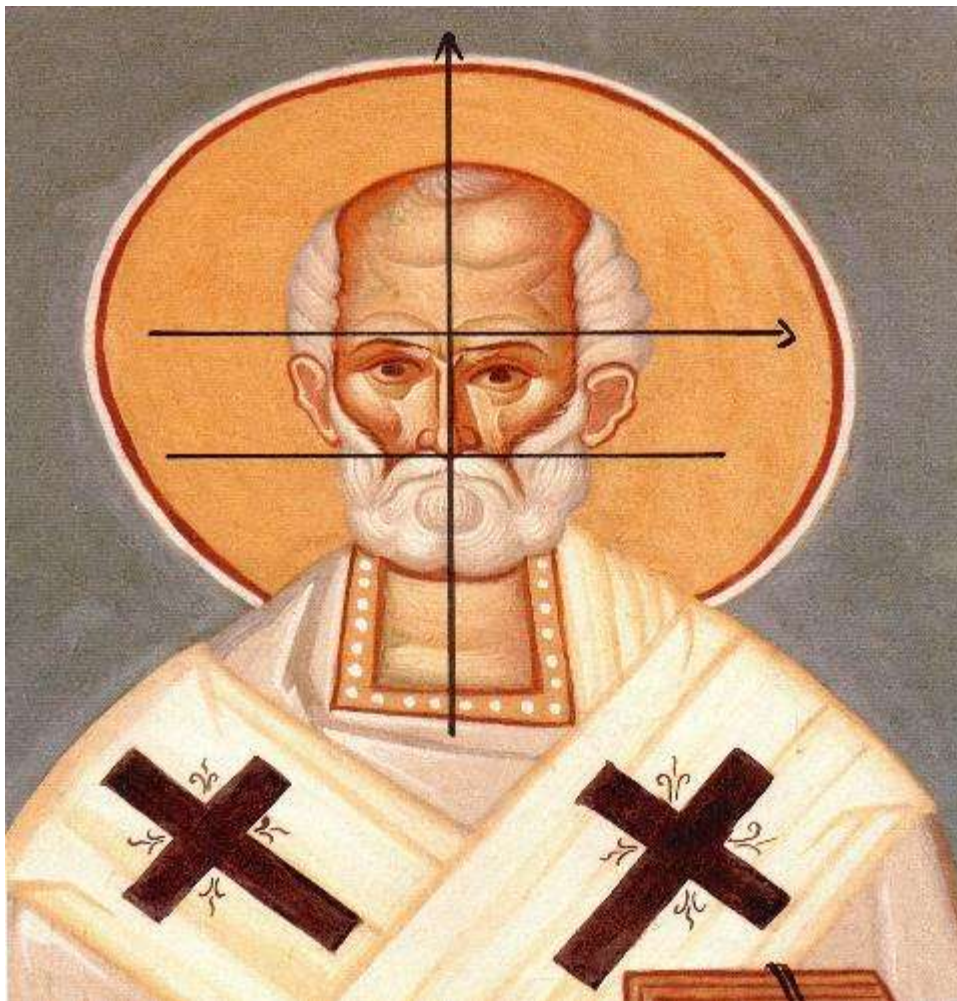
Σχέδιο 13



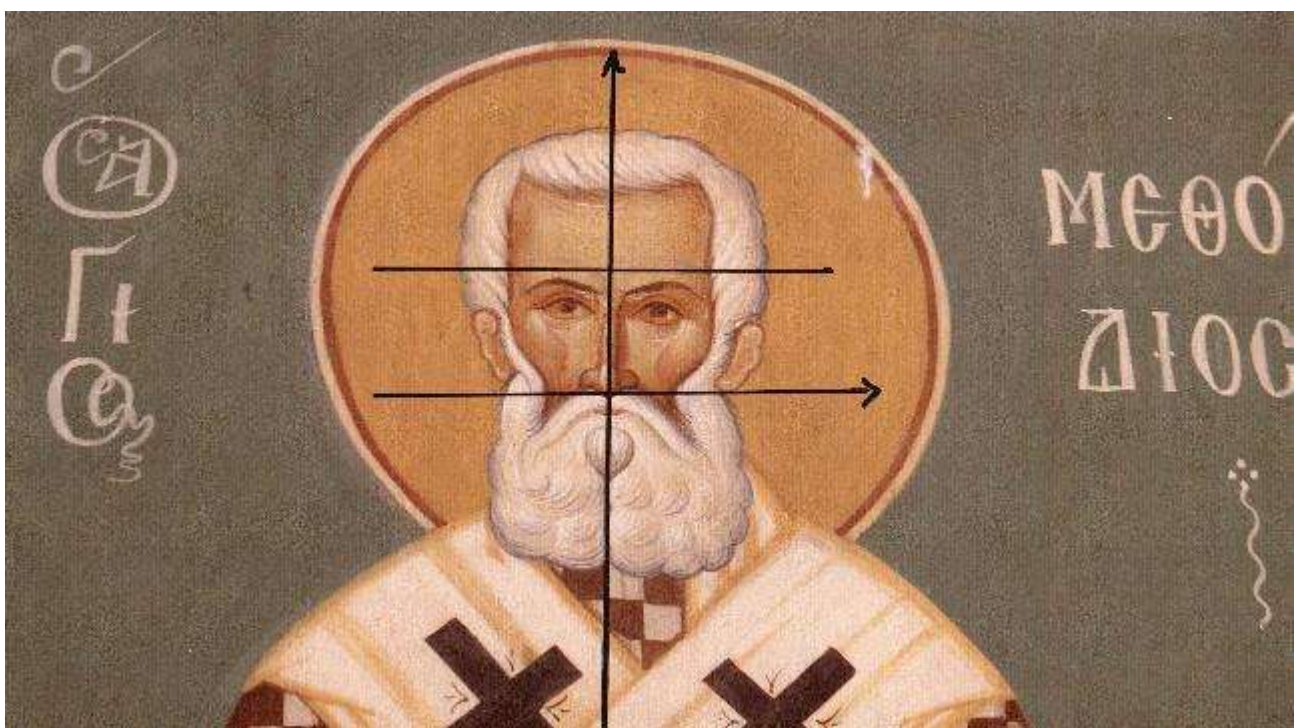
Σχέδιο 14



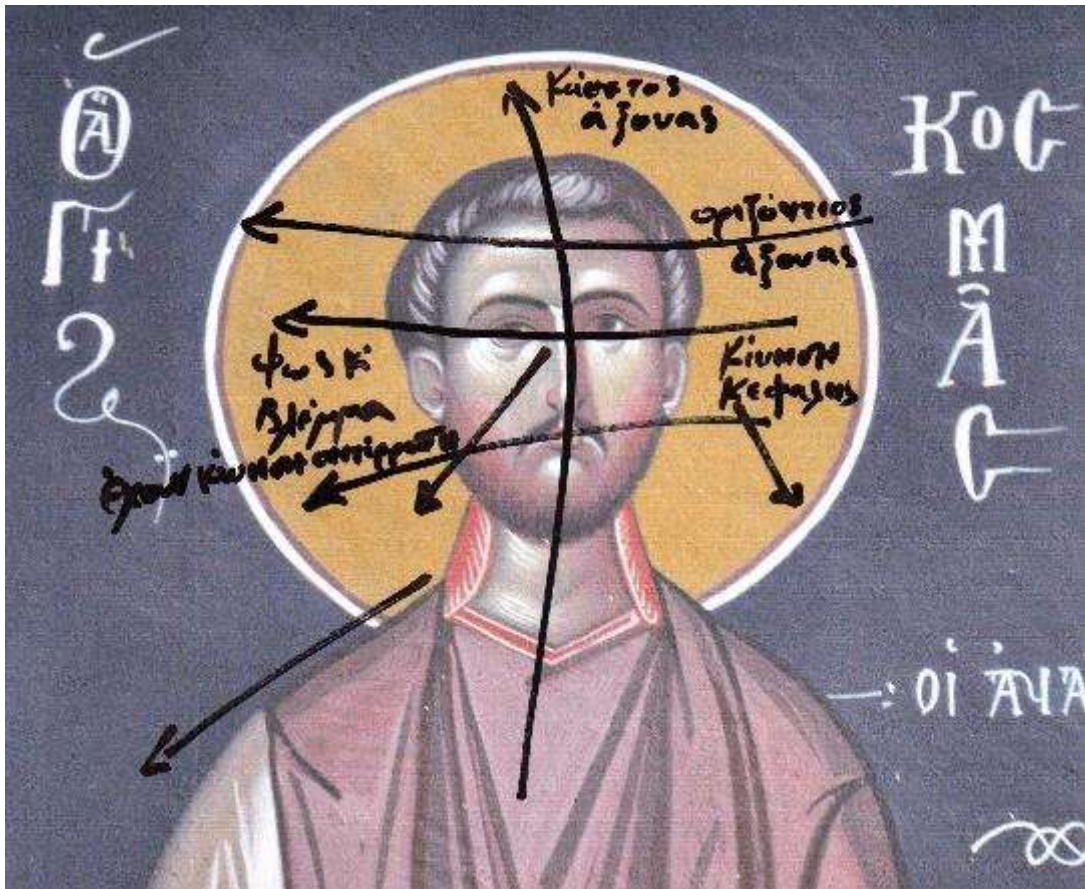
Σχέδιο 15.



Σχέδιο 16.



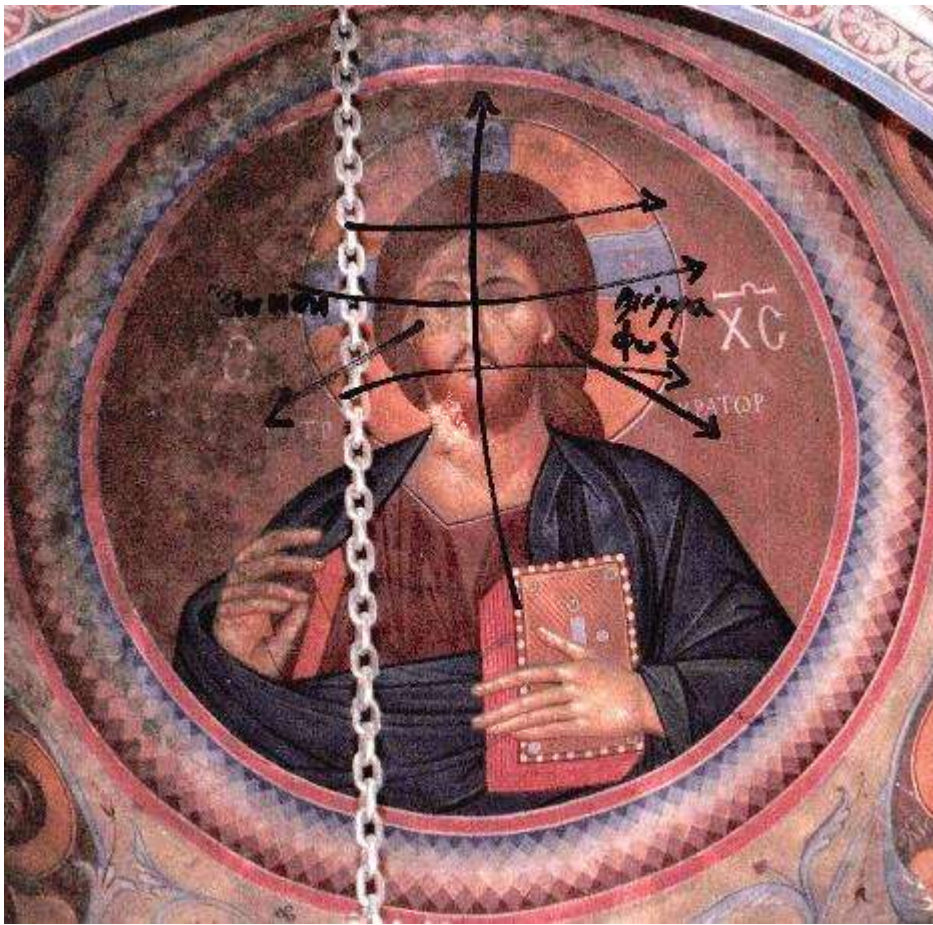
Σχέδιο 17.



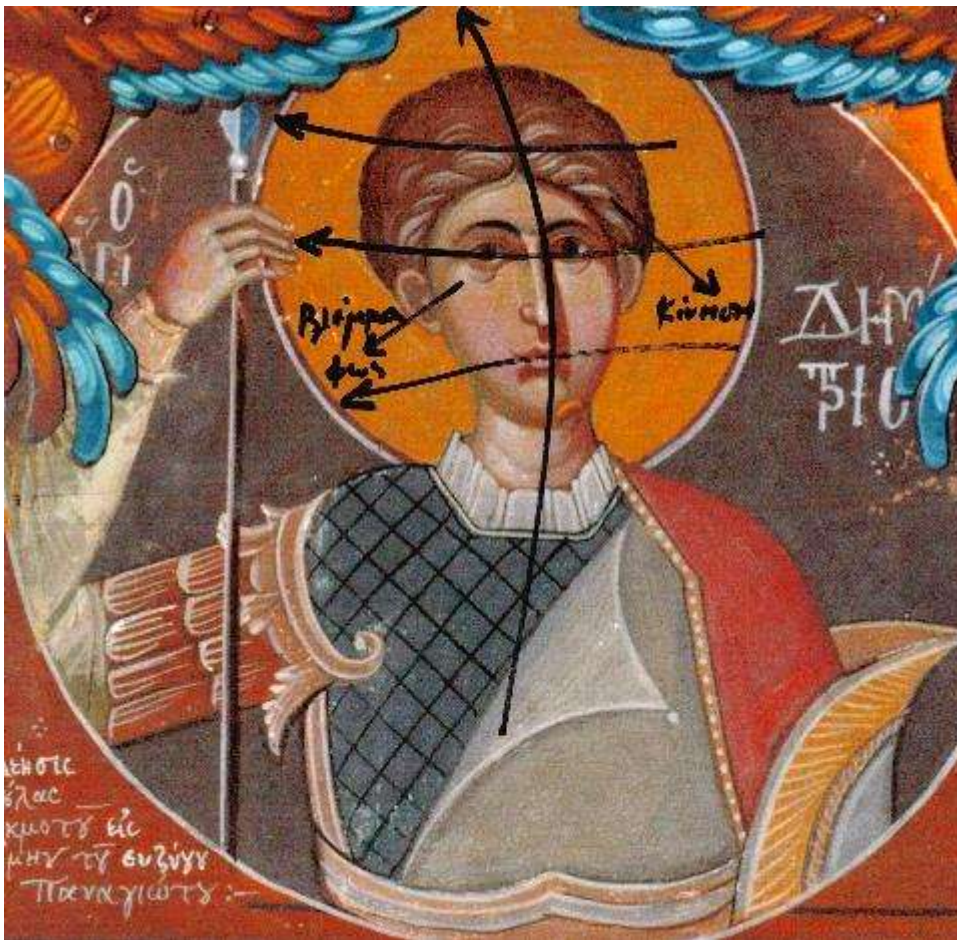
Σχέδιο 18.



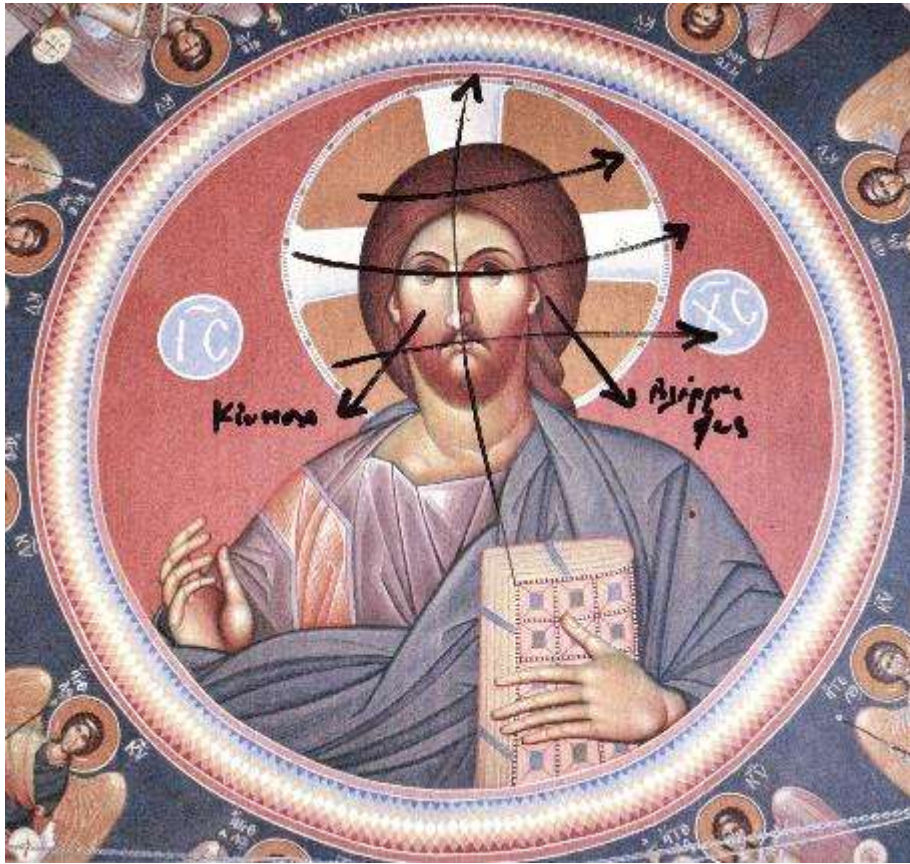
Σχέδιο 19.



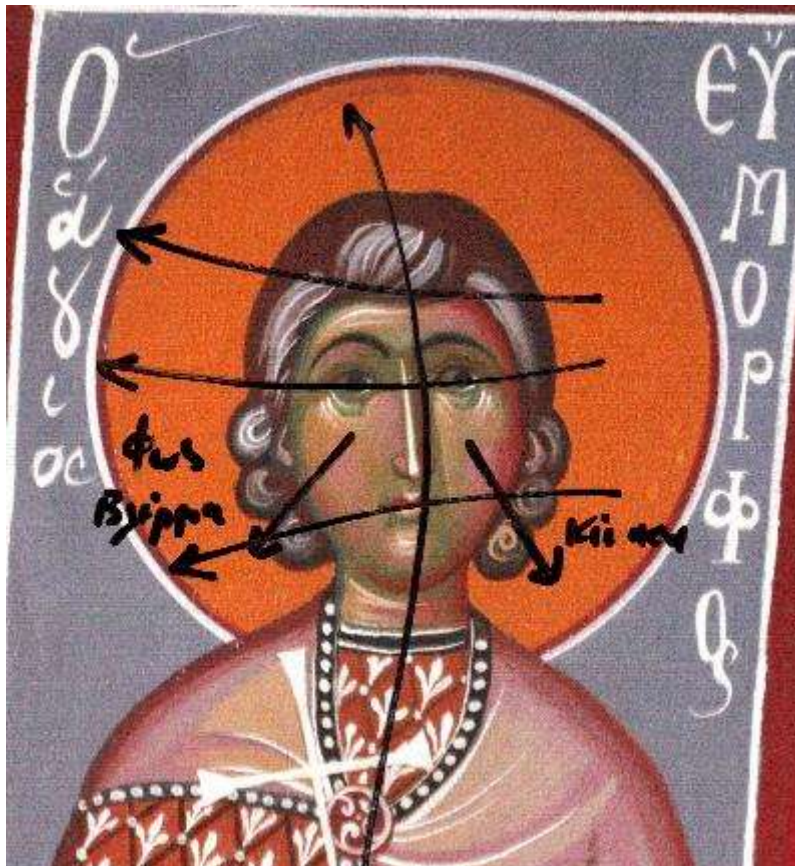
Σχέδιο 20.



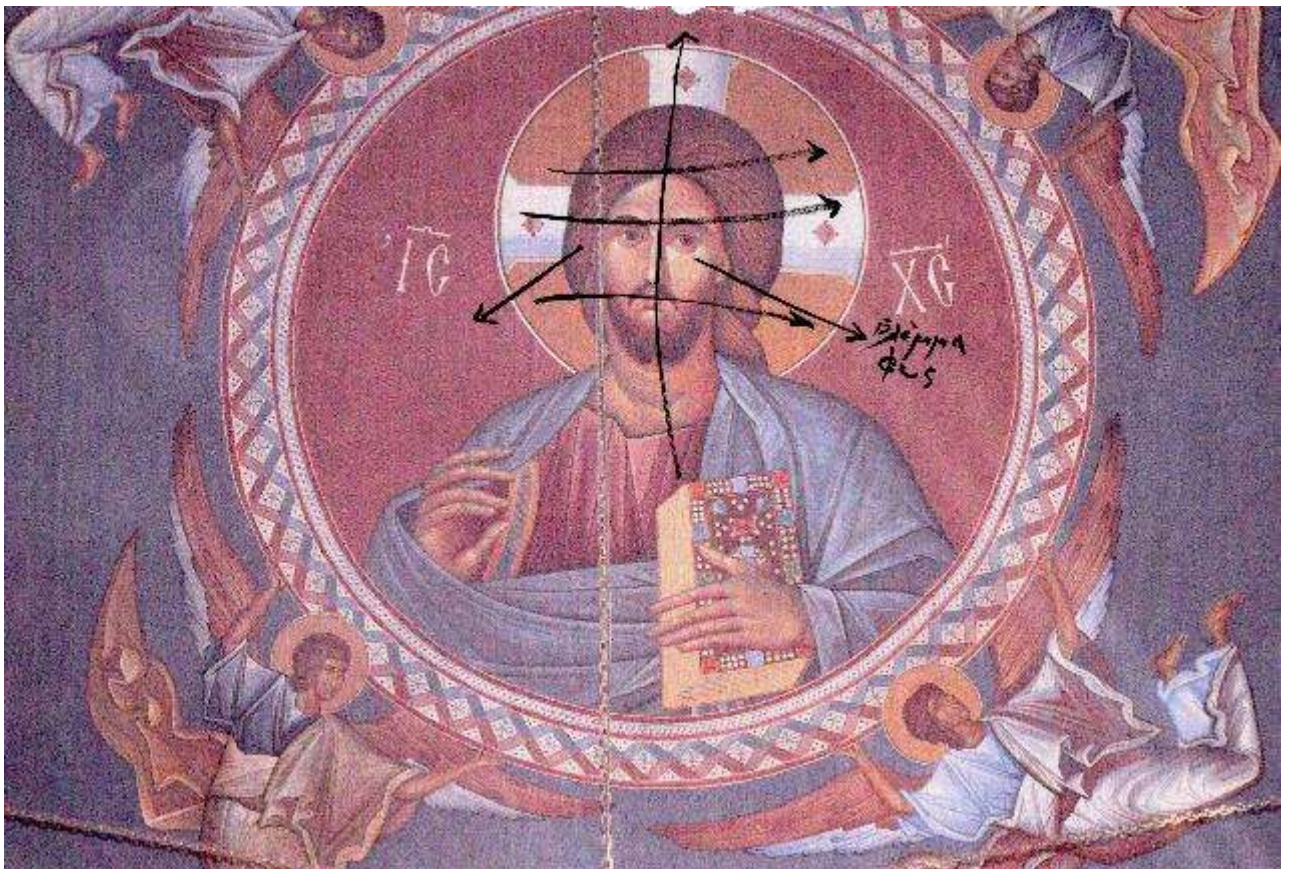
Σχέδιο 21.



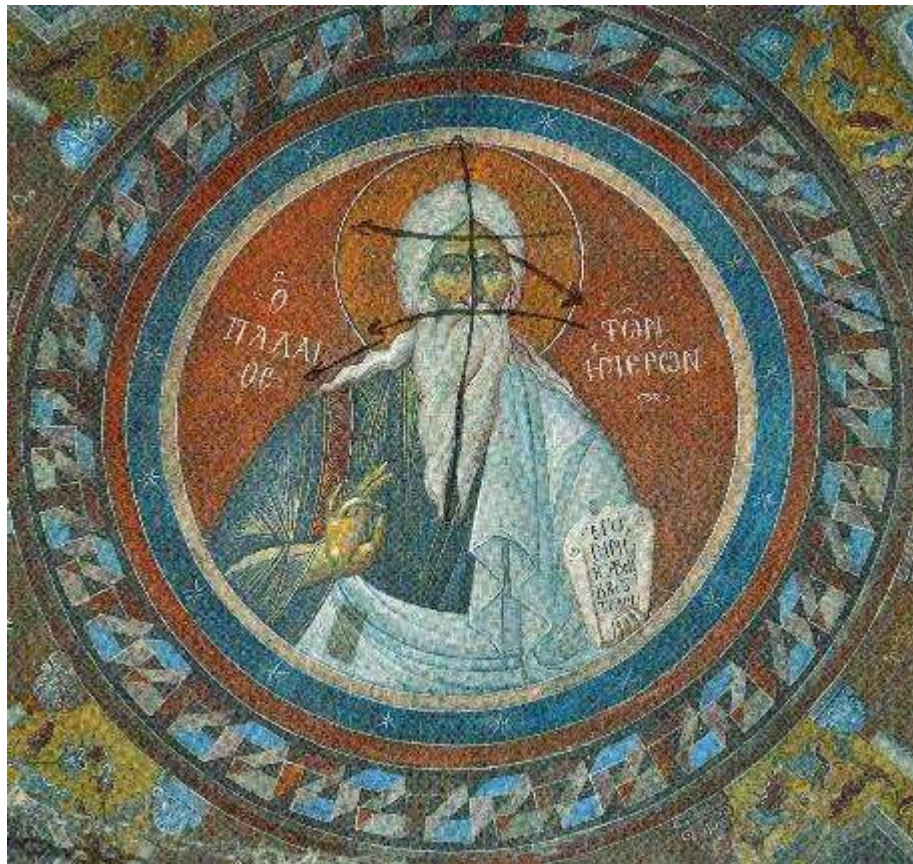
Σχέδιο 22.



Σχέδιο 23.



Σχέδιο 24.



Σχέδιο 25.



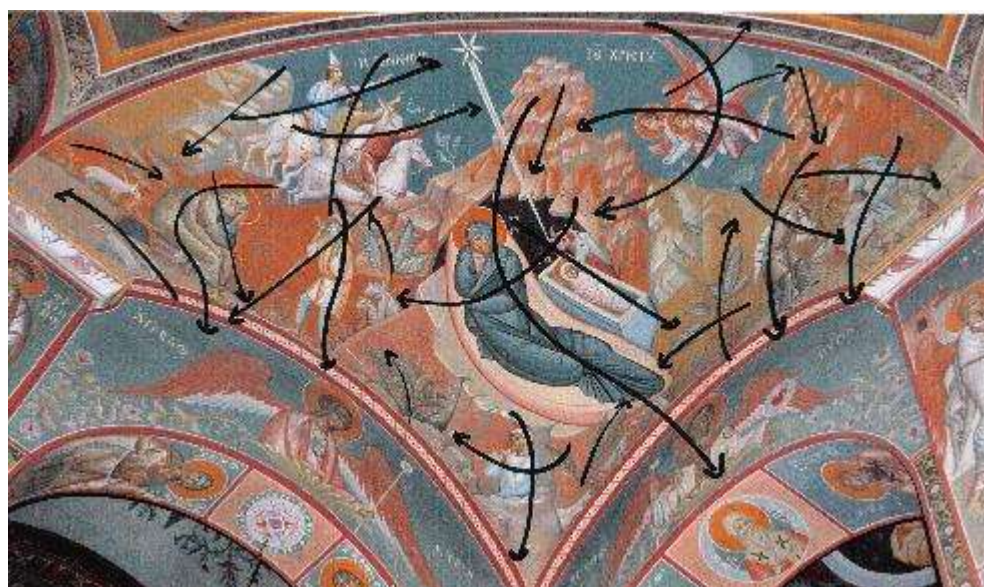
Σχέδιο 26.



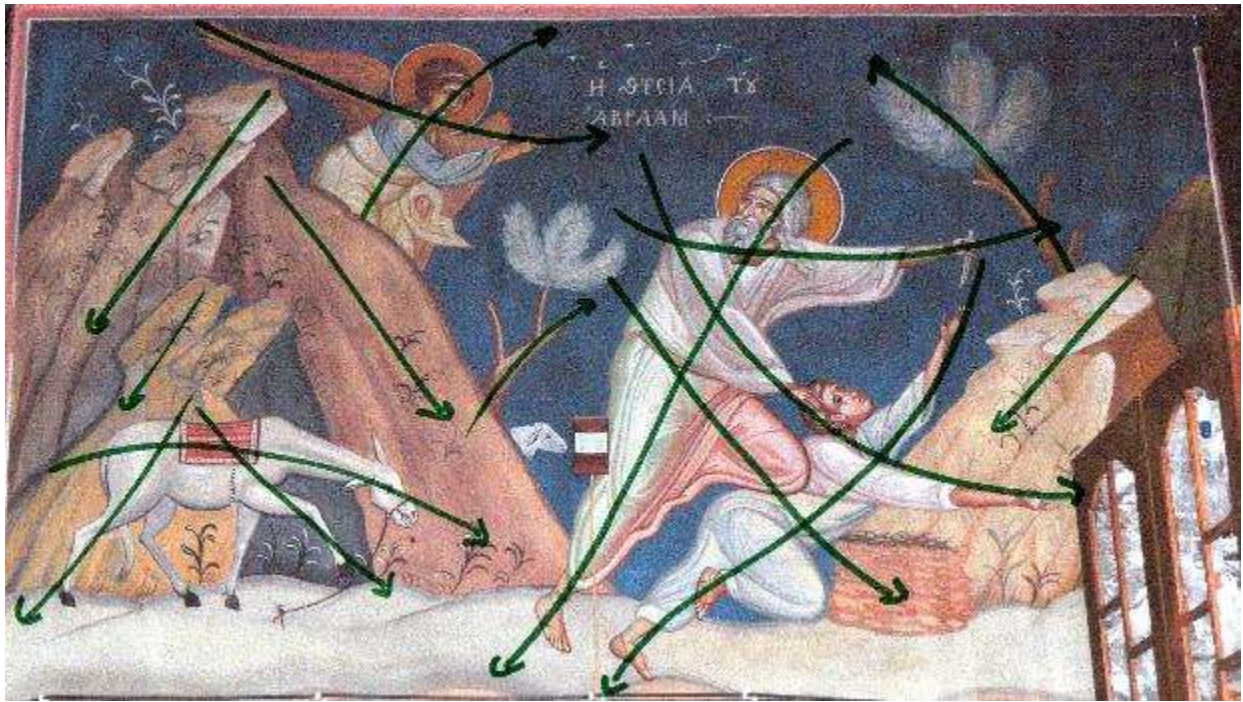
Σχέδιο 27.



Σχέδιο 28.



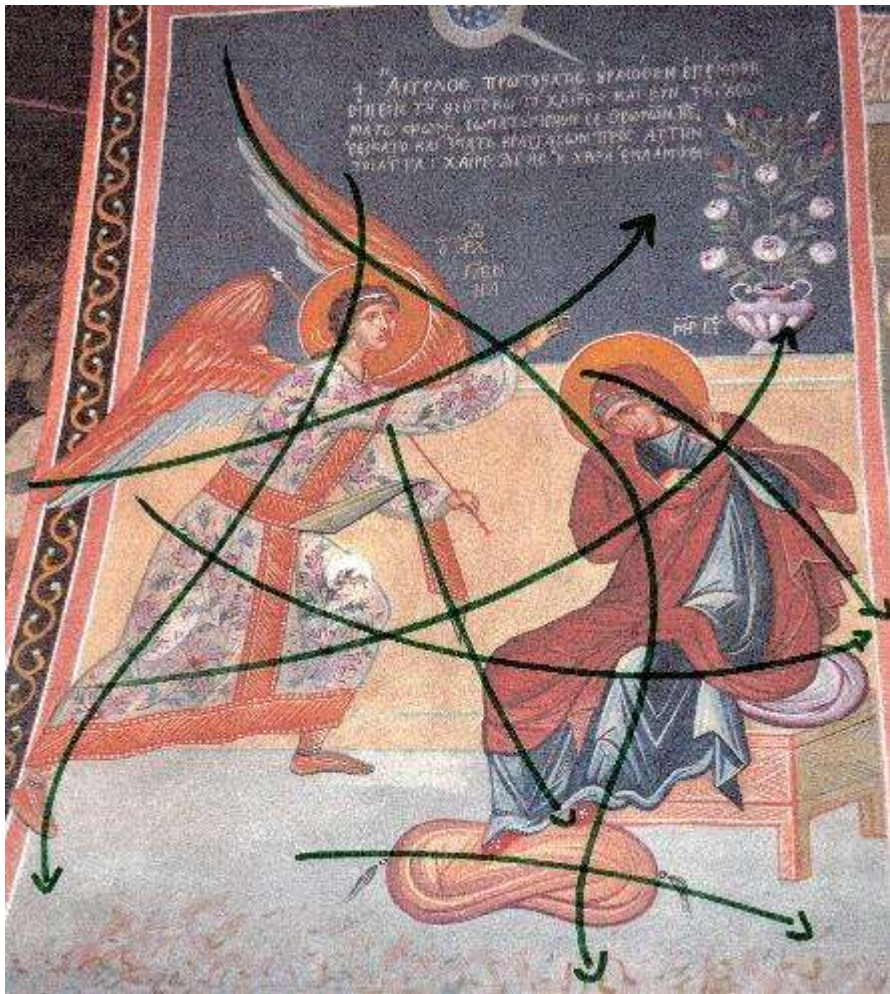
Σχέδιο 29.



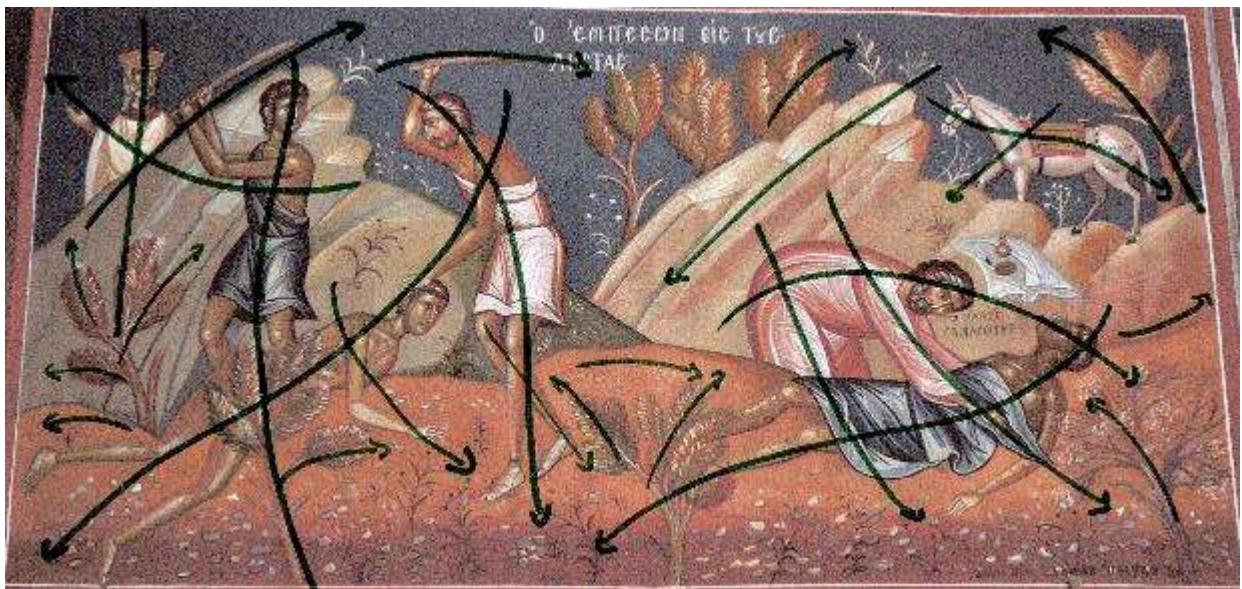
Σχέδιο 30



Σχέδιο 31.



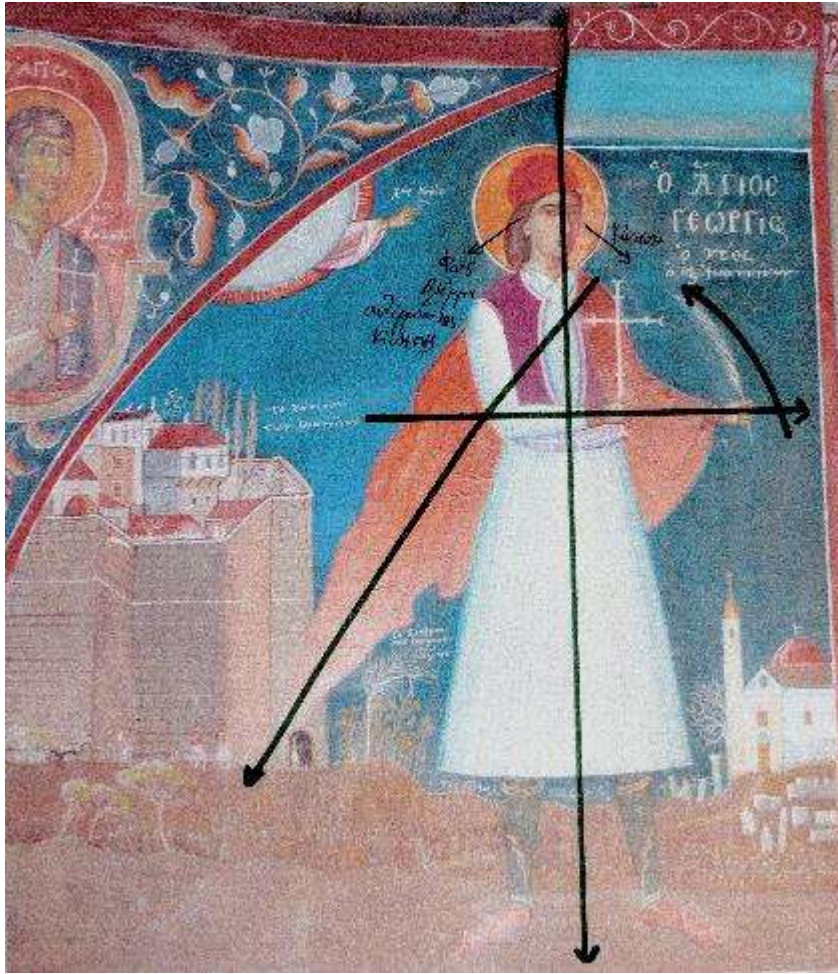
Σχέδιο 32.



Σχέδιο 33.



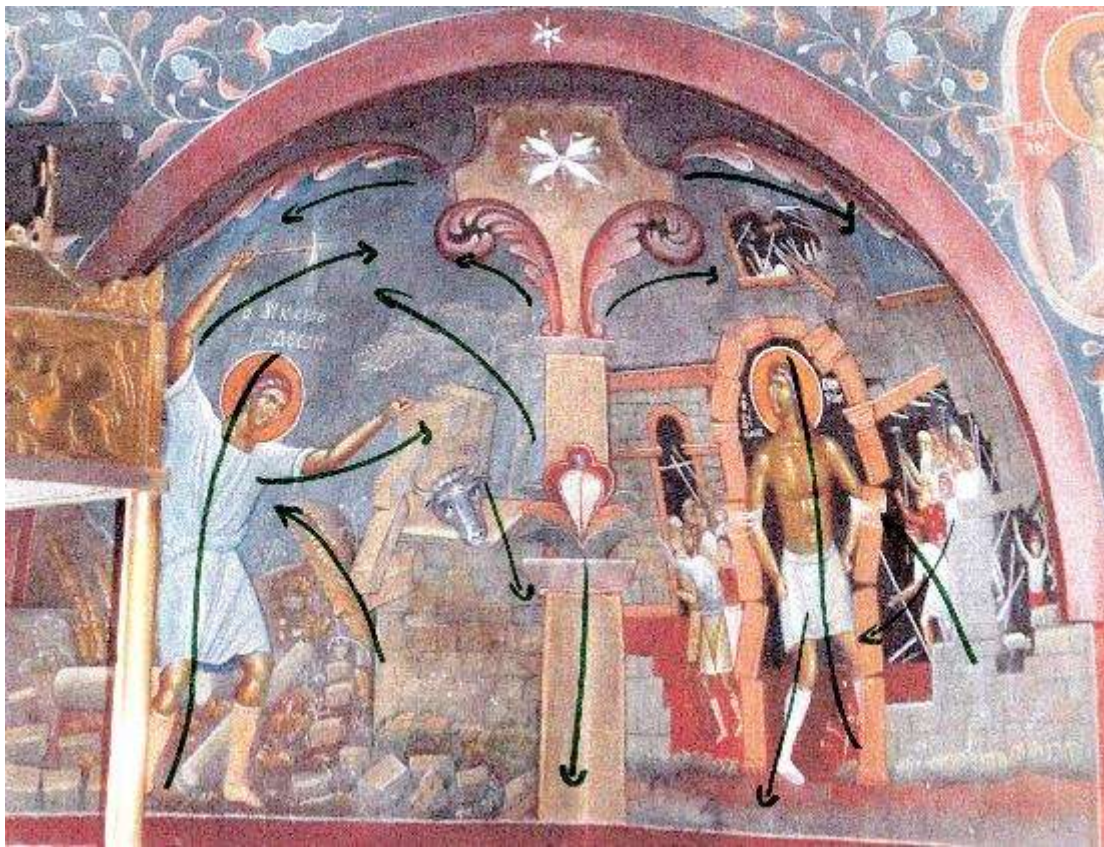
Σχέδιο 34.



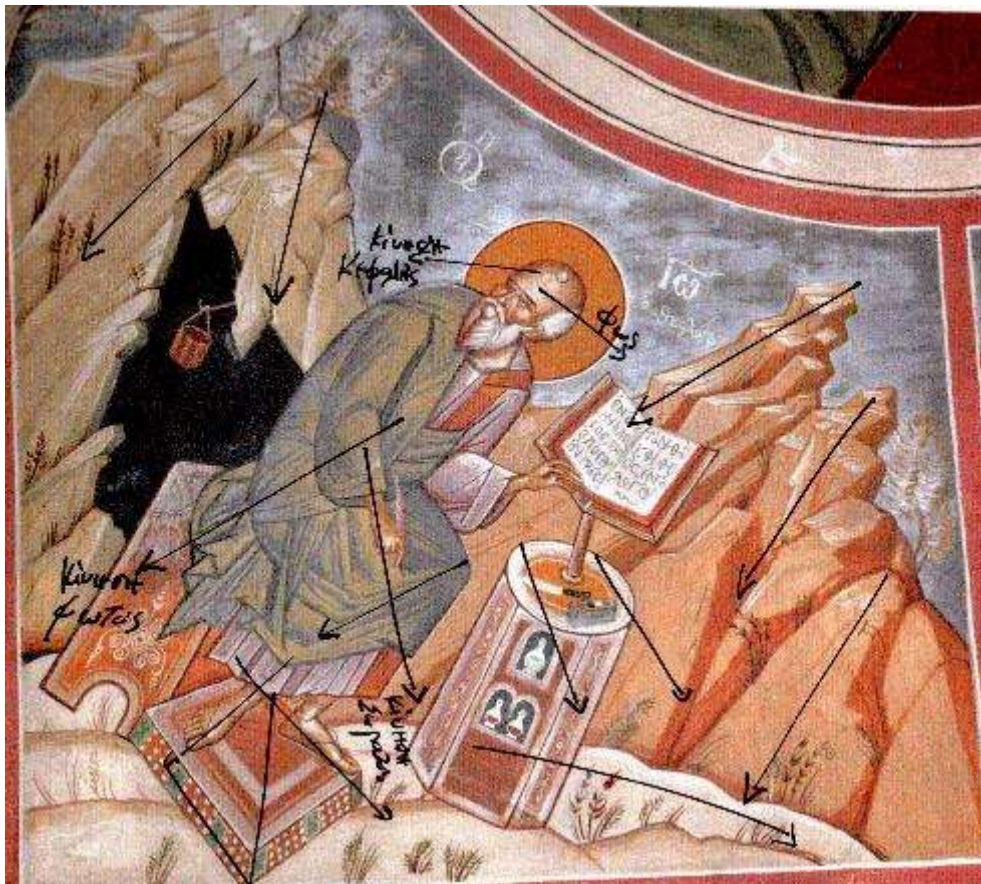
Σχέδιο 35.



Σχέδιο 36.



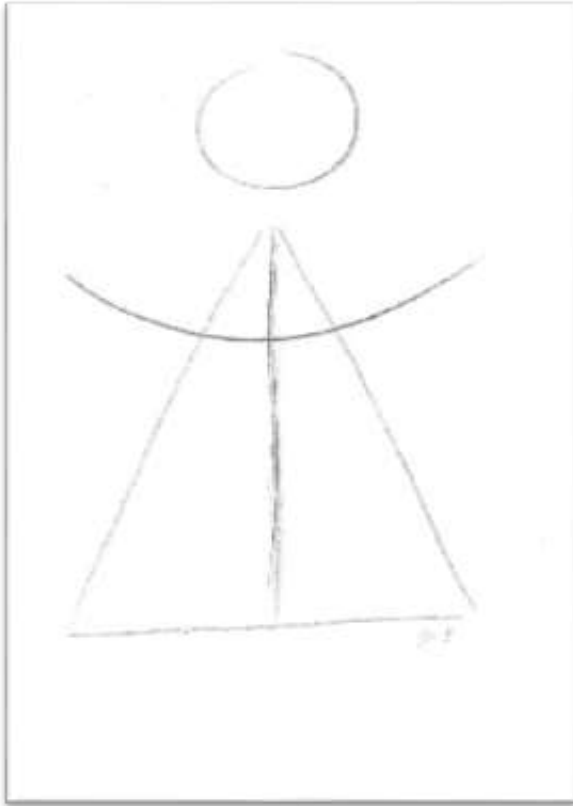
Σχέδιο 37.



Σχέδιο 38.



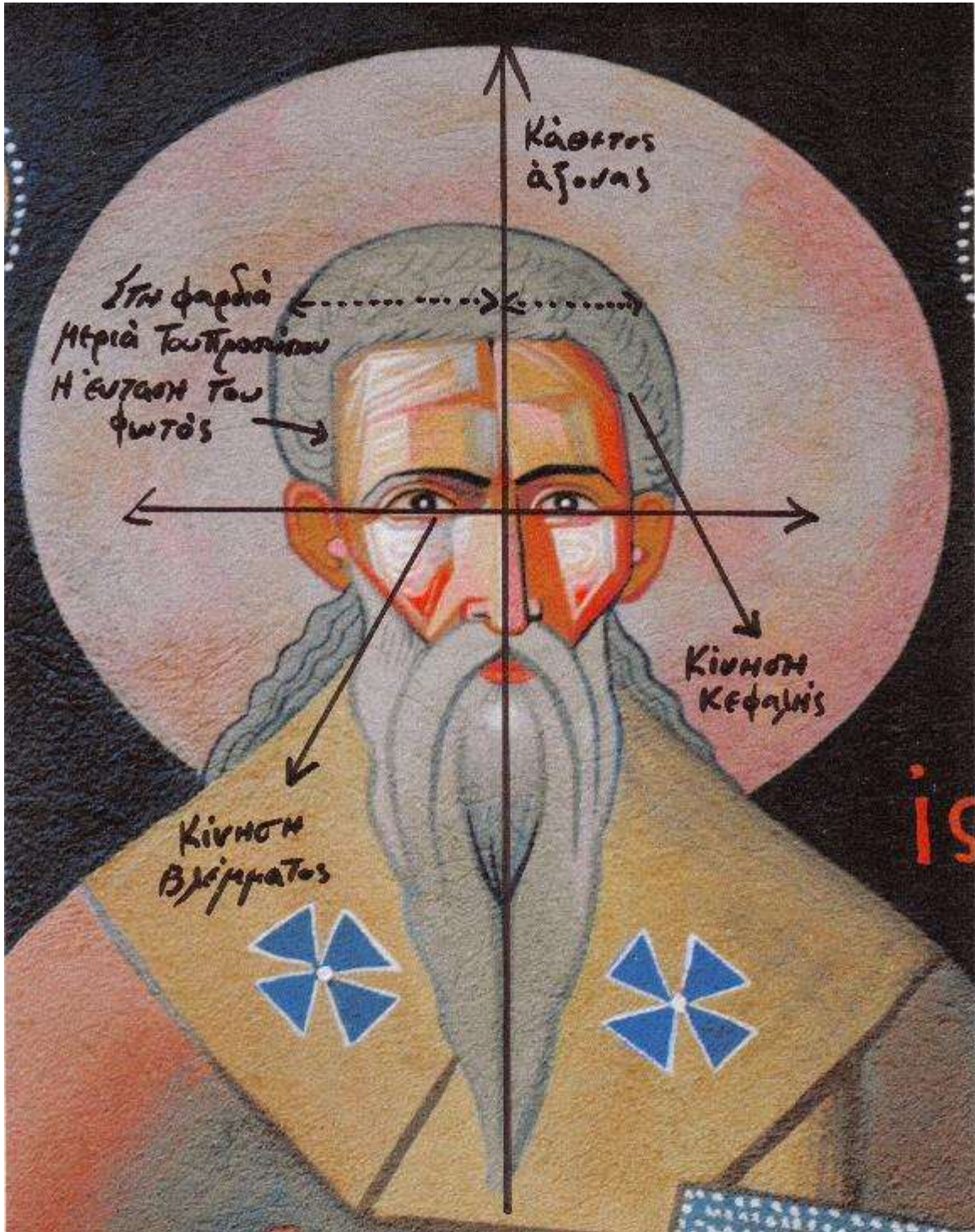
Σχέδιο 39.



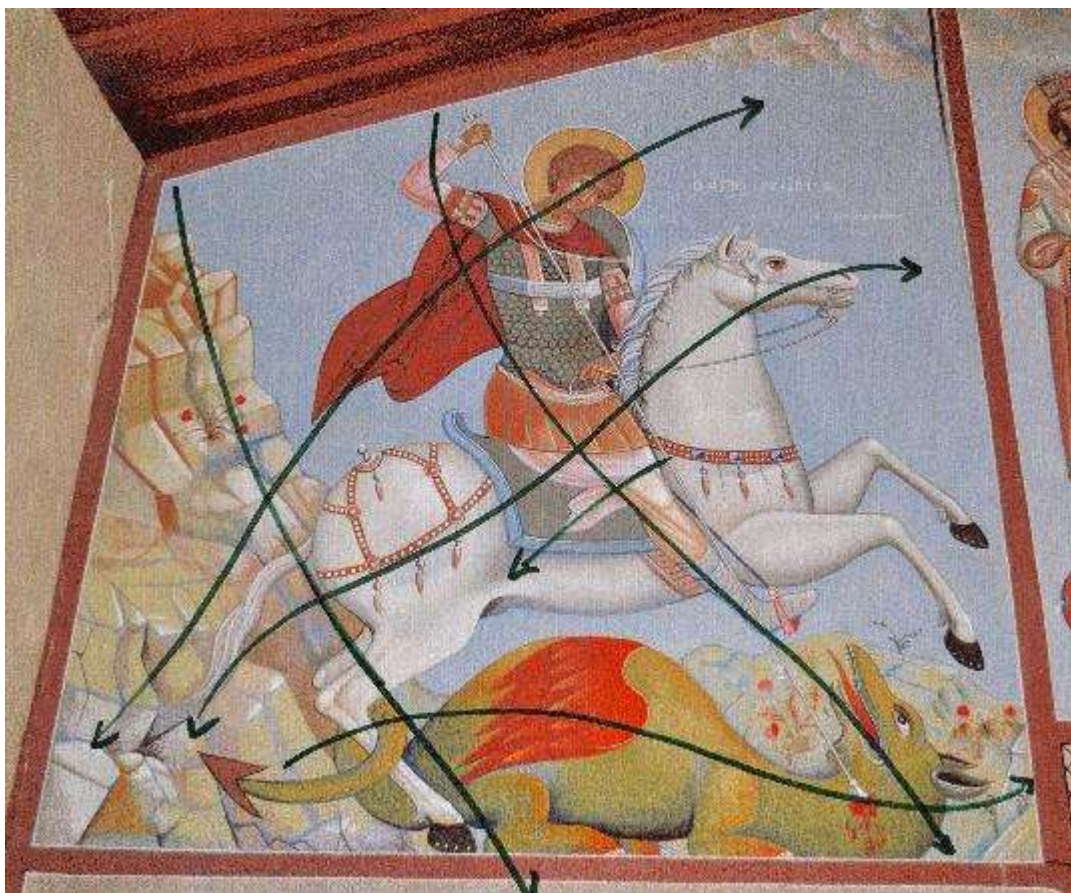
Σχέδιο 40.



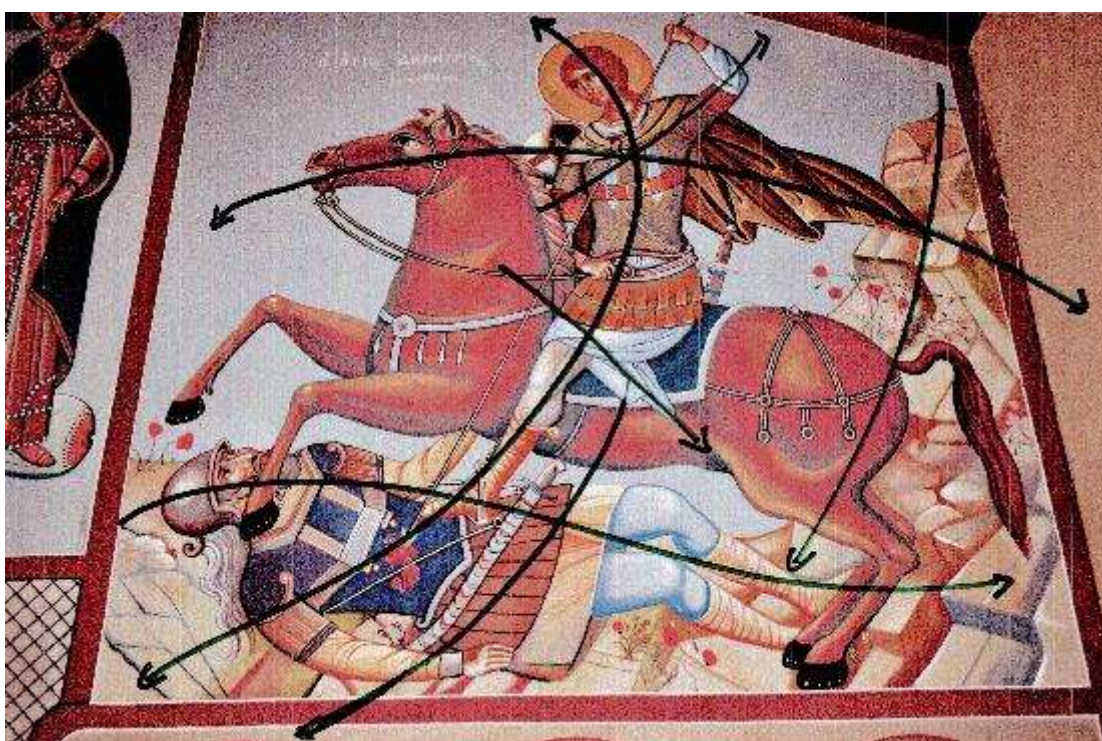
Σχέδιο 41.



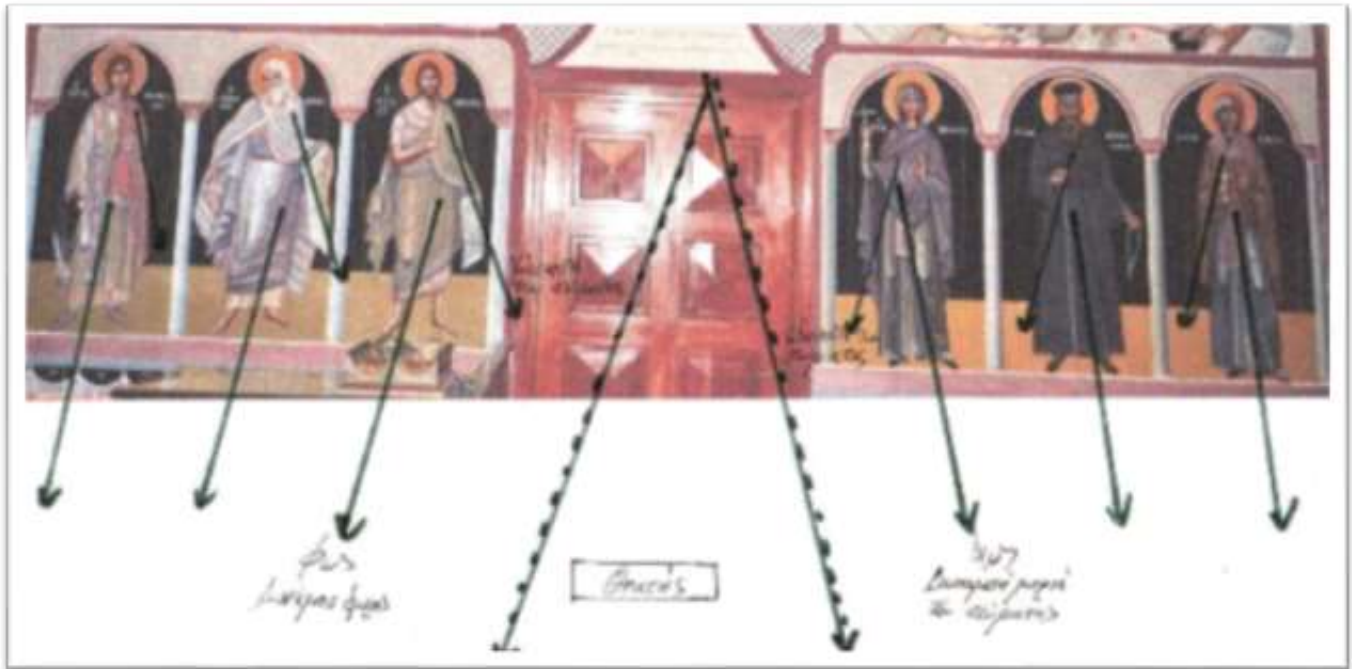
Σχέδιο 42.



Σχέδιο 43.

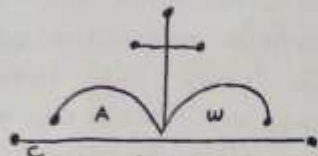


Σχέδιο 44.



Σχέδιο 45.

Γ. ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΟ ΥΠΟΜΝΗΜΑ



ΥΠΟΜΝΗΜΑ

Ἑρμηνευτικόν

διὰ τὴν ἀπογραφὴν
τῆς ἱ. καὶ ἁποστ. Πάσης
τῆς ὀρθοδ. Κέντρον καὶ
οἰκουμενικῆς Παιδείας
εἰς Chambéry Γενεύης.

Γιάννης Κωψίδης
Σωγράφος Ἀθῆναι 1975.

Τὸ παρὸν γράφεται διὰ νὰ χρησιμοποιεῖται ὡς βραχὺν
ἀπολογητικὸν καὶ ἑρμηνευτικὸν τοῦ, ἐν πνεύματι
ἐλευθερίας καὶ εἰσθεσμοῦ εἰς τὴν μακαριώτατην Παρθένον,
προσηγομένην ἀναγεννησίαν, τῆς ἱεραρχικῆς μορφολογίας,
καὶ ὀρθοδοξῆς ἐπισημίας: — — —

(ὄριος χητεῖς κατεῖς τῶν ἀρροδιῶν καὶ Κέντρον).



Ἡ Ἀγιογραφία ὡς

Ἐκεί μέρους ἐπιχρῶν ὡς ἰνα ἐκπαιθεῖται
ὁνομαζόμενον ἐκφραστικῶν καὶ ἐπιχρῶν ἀλλήλων.
ἀπασχολούμενων κυρίως καὶ κατ' ἀρχὴν καὶ τῶν
ἀρχιεπισκοπικῶν. Παρίεσθαι ἀνάγκη εἶναι
ἀποφασιστικῶν ἰσοτιμῶν, καὶ ἀπεκαρτοτικῶν ἐπὶ τῶν
κυρίως ἀρχιεπισκοπικῶν ἰσοτιμῶν ἐπὶ ἀπεκαρτοτικῶν
τῆς ἀναγωγῆς τῆς ἐκφραστικῆς μορφολογίας
ἐπὶ τῶν καὶ ἄλλων ἐκφραστικῶν:-

Εἰς τὴν προκειμένην ἀποφασιστικῶν καὶ διὰ μὲν
τῆς ἀρχιεπισκοπικῆς, ἀποφασιστικῶν καὶ ἐπὶ τῶν προκει-
μένων, ὅμοια τελευτήσῃ, καὶ διὰ τὴν ἀποφασιστικῶν
ἐπὶ τῶν ἀποφασιστικῶν καὶ τῶν ἰσοτιμῶν ἀνα-
γωγῆς, ὡς καὶ τῆς ἀποφασιστικῶν καὶ ἄλλων ἀποφασιστικῶν
ἐπὶ τῶν ἐκφραστικῶν ἀρχιεπισκοπικῶν ἰσοτιμῶν, καὶ
δεῖται ἔσθαι καὶ ἀποφασιστικῶν ἀποφασιστικῶν ἀπὸ τῶν
ἰσοτιμῶν καὶ ὅμοια. Κίνησθαι φρονεῖς κυρία ἰσοτιμῶν
αἱ οὗτοι ἰσοτιμῶν καὶ ἴσως τῶν ἀποφασιστικῶν:-

Ἡ ἴσως, ἐπὶ τῆς πνευματικῆς τῆς παρεκδόσεως τῆς ἰσοτιμῶν,
ἀρχιεπισκοπικῶν ἰσοτιμῶν, ὁμοτιμῶν ἐπὶ ἀποφασιστικῶν ἐπὶ
ἀλλήλων τῆς καθιερωτικῆς τῆς ἰσοτιμῶν ἀποφασιστικῶν

ὁμοτάξως ἑαυτῶν ὡς καὶ προσκροσθῶ αὐτῶν
 ἐν τῷ προϋπάρχον ἀρχιτεκτονικῶν δεδομένον. Ἐν τῷ
 προϋπάρχον λόγος ἦτο ἡ ἀμπιστάνις ὅτι ὅτι ἔχον
 εἶδη οὐρανοῦ καὶ ἀφηνειωτικῶν χρονογράφων, καὶ
 καὶ τὰς τοιαύτας τῶν νεκρῶν κτενοποιῶν ἐκτικῶν καὶ ἰσο-
 λουσιῶν καὶ κλαστικῶν, ἐφ' ὅσων οἱ ἀπὸ τῶν οὐρανῶν εἶδη εἶδη
 ἀλλοφροσύνην, καὶ ἰσοστάσις ὅτι εἶδη ἐφοσμοποιῶν καὶ
 ἀποστροφῶν καὶ ἀποστροφῶν ἐν κυριώτερον ἀποστροφῶν
 εἰσοστάσις, ἐμφανὴς τῆς ἀποστροφῶν, ἐν μέρει δὲ ἀπο-
 στροφῶν, οὐτως ἀπὸ τῶν, ἐν τῶν ἀποστροφῶν, καὶ οὐχί
 ἢ ἐν τῷ ἀποστροφῶν καὶ ἀποστροφῶν (ἐν τῶν ἀποστροφῶν),
 ἀποστροφῶν καὶ ἀποστροφῶν τῶν τοιαύτων, καὶ ἀποστροφῶν
 ὁμοτάξως προσκροσθῶ.

Ἡ βασικὴ ἰδέα τῆς εἰς τὴν προσκροσθῶν ἐμφανῶν
 καὶ ἐμφανῶν καὶ τῶν ἀποστροφῶν ἐν τῶν ἀποστροφῶν
 εἰσοστάσις ἀποστροφῶν τῶν ἀποστροφῶν καὶ ἀποστροφῶν
 ἰσοστάσις ἀποστροφῶν, ἀλλὰ καὶ ἐμφανῶν καὶ ἐμφανῶν
 εἰσοστάσις, ὡς καὶ ἡ ἀποστροφῶν καὶ ἀποστροφῶν καὶ
 καὶ τὰ ἀποστροφῶν εἰσοστάσις ἀποστροφῶν.
 Αὐτὸ ἀλλοφροσύνη ἀποστροφῶν ἰσοστάσις τῶν ἀποσ-
 τροφῶν, μίσην ὅσων ἐμφανῶν καὶ ἐμφανῶν ἀπο-
 στροφῶν, ἀποστροφῶν ἀποστροφῶν τῶν ἀποστροφῶν ἰσοστάσις,
 καὶ ἐμφανῶν ἀποστροφῶν ἀποστροφῶν ἀποστροφῶν καὶ
 ἀποστροφῶν ἀποστροφῶν, ἀποστροφῶν ἐν ἀποστροφῶν ἀποσ-
 τροφῶν τῶν ἀποστροφῶν ἀποστροφῶν, ὡς εἶδη

γνωστών ή πάντων.
 — Εξάγεται εν τούτοις η δυσκολία του σχηματισμού του ζωγράφου, όπως μεταξύ παλαιού και νέου βασίζονται οφθαλμοί ή εξομαλύνει ως ατακτικές, δημιουργικών έργων απηλλαγμένου ωλέων, βιοχημικών φαρμακείων και μινιστριών, ως μέχρι εδώ έγιναν και εξακολουθούν να κινούνται εν τών σύγχρονον ορδοδόξον Έλληνικόν χίρον, όσα άνευ ουδένος εμπόδισ, κυριαρχία μία παραρ-
 μνησία ως βιογραφική παράδοξος, η οποία δυσχερής μέχρις επιμας δέν φάνεται να συντηρείται ως συντη-
 ρηθείς:—

— Κατά τών γενικών μας ή δολική μίμησις είναι φροσβο-
 λή και εξωγελιμος ως άβιωτάτης διαρκείας, και άλυτο-
 ρον τώ γεγονός ότι αφυλονται ελλοθεύονται τών ελακτικών
 άδαις και απνωμάττει δίδων ζωγράφοι. Η παράδοξος
 είναι άβια ακατάλητος να πρήσει να διαφυλάχθω και
 όχι να αποικριθεί εν στεράν άπειροφάν, αλλά να
 μίμη εσκέ φωτιστός οδηγός δια τών σύγχρονον ορδο-
 δόξον άπογράφον, ως διδάγμα μόνον εμπνέον ως άδαις
 συγχρονος, έφ' όσον αλ εναργητικαί άληθειαι δέν είναι
 ωραχημίναι αλλά ζώοντα εν τω παρόντι.

— Θα ήτο ενχρήσιμον δια τών κατανοήσιν τής
 αλυσ βελτιώσεως τής ιδέας η οποία κυριαρχεί εν
 τών προτιμωμένων ζωγραφικών άδαις, ως άνωτέρου
 έξετεθει, να διαμεριθεί κατά ενότυπα τώ όλον

βλάβη των προφών, ἀρχῶν, καὶ ἐν τῷ κέντρῳ τῷ
πανωκεανῶν. (6)

- Συνεφώνηθη κατ' ἀρχὴν, καὶ μετὰ τὸ ἀρμόδιον
ἀρχικῶν οἷων ἐν τῷ χώρῳ τούτῳ μελετήθη,
βαθικῶς, ἢ Ἀνάληψις μετὰ πολλὰ ὄμω, προσωπίως,
λόγω τῶν γεγονότων ὅτι ἢ ἐν λόγῳ ἱεράντων, ἕνεκεν
μεγαλυτέρῃ, φωτεινότητι καὶ συνήθως κυριεχούσῃ, ἀπὸ
ἀρχικῶν οἷων ἀλλὰ καὶ ἀπὸ θεολογικῆς ἡλικίας συμπαθείας.
~~ἢ~~ Ταῦτα εἰς ὅσον οὐδ' εἰς συμπαθῆν ὑπάρξῃ διαδεδειγμένα
ἀλλὰ κατὰ τὸ ἡμετέριον μέρος τῶν ἱερῶν.

- Ἐξ ἄλλου κατὰ τὸ παρεδοτικὸν δέδομένον, ἢ ἀναλήψῃ
ἢ τὸ πρωταρχικῆς συμπαθείας κυρίως ἐν τῇ πρώτῃ βυζαντινῇ
τῇ περιόδῳ, ἰδιαιτῶς ἐν τῇ πρώτῃ ἢ καὶ
ἐν τῇ δευτέρῃ τῇ ἱερά, μετὰ φανερὰ ἀπόδειξιν τῶν ἐξαρτῶν
τῆς πρωταρχικῆς τῆς συμπαθείας. Παρεδοτικὰ θεολογικά
ὅσα ὑπάρχον ἐν τῇ μετὰ τὴν ἱερά τῆς βυζαντινῆς
Γουρίας ἐν τῇ ὁποίᾳ ἀναφύσκει μόνον ἐνδυναμικῶς
τῶν προφών τῶν ἐν θεολογικῇ τῆς Ἀγίας Σοφίας.

Λόγω τῶν εἰς ἄνω ἐπιτελούντων, εὐρίθι ὅτι, ἢ ἐν τῇ
Ἀνάληψι, παρουσία τῶν ἱερῶν Χριστῶν ἐν μετὰ ἀρχῶν,
δύναται νὰ γένη καὶ ὡς ἀπεμεινῶν τῶν ἡμετέριον
τῶν κατὰ τὸ παρεδοτικὸν δέδομένον, ἢ ὑψηλοτέρῃ
βαθικῇ καὶ πρωταρχικῇ, παρεδοτικῇ, ἐν τῇ ἱερά τῆς
ἐπιμονογραφίᾳ.

- Η παρτωμένη επί τα προσήδια φανέρωσι, κατ'επί-
 δουλσον, την προδίειν τα' επιρριχθεί ή ειωιογραφίαι,
 ως βασιμιάς αρμονικάς χορδίζεις, ήτοι άναγωγών επί
 κυρίαρχα και αρχιτύπα εχημάτα, με άζονα κεντρικοί
 των κυρίως κατά μήκος άζονα ή κεντ. Ούτω ή
 το κέντρο άνω είδη επί τω άζονος ή μορφή
 ή χροίον ή μέσω πωθίνε κύκλω, ως Πάτωχραυρος,
 ή Πλάκευονίον ήπο άρριάν.
- Τα κυρίαρχα εχημάτα επί τα ύποία ηφικέλιοντα
 υί άρριάνοι ζυμινόν άπο τω άναγγωί τα' ένάδει
 τω κάτω μετ'επί άνω τμήματα ή άναλήψιως, με
 ηνδρμικον τρόπον, ως έμφερίνεται άπο τω σχήμα 1.
 Το διαφρετικόν ηητόδός ης βουδύ ή τ' να ύόδει βάθος
 ή άνω άλην ένδρείον ήτις ηνικίς ήχη ειωιοσυμφηρίον ήχη-
 κήρα ήνα με άνέπαδου και αλλοιωδύ ή αρχιτυπιονικινία.
 Άναγγωί οδύω ή ύόδει το άνωδουρικόν ή βάθος με τρωπίον,
 και μετ'ά άουχι νατουραλίωτικα ήλλα πτωματικά.
- Είς τ' κέντρο ή ένδρείως επί ηυραμίοσιν ή εχημά-
 τας ήκουα ή Παναγία κρωτίον ή χήρος τα' ένδρειωδίδει-
 κά φητά: βασιλικόν, ~~κατωτά~~ κυπριότι, δυερολίβατον.
 ήλην, άφόνον, κισσον ήλα. ηεπιρριχθεί προτιμώτερον να ήπι
 ηεπιρριχθεί με τω χήρος άναπειταρίων άίονε άα ήτο
 ένδρειωμένον να ειωιοφεί ως ή παρεδοσικη ή Πλάκευονίον,
 ένω άνω, ένω άνω ή χήρος δια τω παρεδοσικόν ή Πλάκευ-
 τήρον, Είς τ' βάθρον ήπί τω όρνί ήκουα

(8)

εἰωνοποιεῖται, ἐν γενεῶναι ἀναδύουσι καὶ ἐλευθερίας,
 ὁ σύγχρονος ἀριεὶς κόσμος, ἐπιχειρήσει καὶ εὐαίρῃ
 πύχου, (ἐν τῷ κόσμῳ ὀλίγον ἔχει), ὡς οἱ Βαβυλῶν
 μετ' εὐνοίας ἀντιθέτου τινός καὶ χρωματισμοῦ, καὶ ἰκα-
 ῖα ἐπιπέδου ἡγέτου καὶ παυνοδότην ἐν αὐτοῖς,
 ὅπως: Τὸ πύχον καὶ τὸ φῶς (ἢ πύχον καὶ φῶς)
 καὶ τὸ κενόν). Τὰ κενά καὶ κενά τινὲς οὐκ ἔχου-
 νεν οὐκ ἔστι μόνον καὶ ἰσχυρὰ τῶν πύχων ἅπασιν ἔχει
 ὁμοιογενῆ πρόσωπον ὡς ἢ ἡ ἀρχαία Βαβυλῶν καὶ ἡ
 φῶς καὶ τὸ σκοτεινόν, γινώσκον καὶ ἀλλοιοποιεῖται
 ἀδελφότητος ὑπὸ τῆς γινώσκου καὶ συμβολικῆς ἰσχύος,
 γινώσκον ὅτι ὅτι τὸ φῶς ἔστι ἢ ἀλλοιοποιεῖται ἄλλοθεν καὶ
 ἢ ὅτι ἔστι τὸ φῶς καὶ ἡ ἀρχαία, καὶ τὸ σκοτεινόν ἢ ἄρχοντα
 ἢ ἀρχαία ἢ ἀρχαία.
 Ἄρα, ἔστρεψε τὴν ἀρχαία, καὶ τὸ ἀρχαία:
 ἢ ἔχοντα τὸν ἀρχαία τῶν ἐν ἀρχαίῳ ἔχοντα
 Β' κρ. 16-15. Ἄρα, ὅτι ἀρχαία ἢ ἀρχαία ἢ τὸ
 ἀρχαία καὶ φῶς καὶ ἄλλοι ἀρχαία ἔχοντα τὸ
 ἀρχαία καὶ ἀρχαία ἀρχαία
 Τὰ ἀρχαία ἀρχαία ἔχοντα ἀρχαία, καὶ ἀρχαία
 τὸ ἀρχαία καὶ τὸ ἀρχαία.
 Καὶ ἢ τὸ ἀρχαία καὶ ἀρχαία ἢ τὸ ἀρχαία καὶ
 ἀρχαία ἀρχαία τῶν ἀρχαία, ὑποκλίνουσα τὸ
 Ἄρα, τὸ ἢ τὸ ἀρχαία ἀρχαία, τὸ ἀρχαία
 τῶν ἀρχαία ἀρχαία καὶ ἀρχαία ἢ τὸ
 ἀρχαία ἀρχαία ἔχοντα ἢ ὑπὸ ἀρχαία.

10
ἀπειροειδές με κίετρον τὸν πανύψιστον καὶ
οὕτω τὸ ὄλη συνδέσις κίετρα κίετρον ἰσχυρὸν καὶ
βωσίων ζωγραφικῶς, ἀρχιτεκτονικῶς καὶ κυρίως
πλαστικῶς, ὅπως καὶ δύναται εἶναι καὶ κατανοηθεῖται
πρὸς κίετρον τὸ ὄλη καὶ, ὡς εἶναι εἴδη τῆς
πρὸς κίετρον τὸ ἀρχιτεκτονικῶς καὶ ἡ λειτουργικῆς ἀξίας
τῆς ὄλη τῆς:

-] [ὄλη συνδέσις νομιζομένη εἶναι ἀρίστη να ἰσχυρ-
χίετρον τὰ εἰς μέγαν συχνῶς τὸς ἀπὸ τὰ καὶ ἀρῆ
ἀνω. Ἔτσι ἀρχίζει, με ἀπειροειδῶς εἰς τὸ κατώτερον
τμήμα καὶ συνηθιστικῶς εὐατέρωθεν τῆς Παναγίας,
παράδειξαι τῆς συμμετρίας εἰς τὸ ὑπερφυσικῶν γεγονότων,
τῶν ἀνθρώπων ἀπειροειδῶς ὡς εἶναι τῶν ἡρώων μας, με
τῆς διαφόρων φύλων καὶ λαῶν με συγχρόνως ἐνδύμε-
ται τῆς καὶ ἡνὸς βλέποντες πάντες.

- Πρὸς τὰ ἀνω, δεύτερος κύκλος, παρίσταται οἱ «ἀνώτατοι
μεγέθη» ἐν μέγαν χρόνον συνδετικῶν καθοριστικῶν ἀξιών
ἰσοσταθῆς χαρακτῆρος, ἐν μέγαν ἀνάντων τῶν ὁποίων εἶναι
εἶναι ἡ συμβολικῆς σημασία, εἰς παράδειγμα οἱ πλείστοι
φυλακῶν. Ἡ ἐννοια «ἀνώτατοι» ἀπειροειδῶς τῆς ἀπειροει-
δῶς τῆς γενικῆς καὶ συνολικῆς ἐννοίας, μεγέθη, ἀκμή καὶ
μετ' ἐνδύμεται προσωπείων. (Ἰδὲ σελ. 7).

- Ἀνωτέρω ἀνωτῶν οἱ ἀπειροειδῶς εἰς τῆς ἐμφανῶς ἰσχυρῶς
τὰ ἀνω ὅτι κατὰ τὸν Δαυὶδ «ἀνέβη ὁ θεὸς εἰς
ἀλλαγῆναι», ἀνα εἰς ἑνὸς καὶ ἑνὸς συμμετρικῶς τοπο-
θετημένους.

Μεταδὸν τῶν Ἀποβαθμῶν καὶ τοῦ παισιωπικισμοῦ οὗ
ἀγγέλου ὅπου, δύστη καὶ ἀριστερῆ τοῦ Παλαιῆς, Παριόρων,
 τὰ ὡς θρηνητικῶν πεπονημένων ἀπὸ ἀντιπῶν. Ὁ συμβο-
 λιμὸς τῶν οὐρανίων πνευμάτων μὲ τὰ πνευμάτ' ἔχει
 ἄρκετὰ ἐγγύτητες. Οὐρανία πνεύματα περὶ τὴν οὐ-
 ἀγγέλου, ὁμοιάζον μὲ τὰ πνευμάτ'. Ἐὰν χρησιμοποιῶνται τοῖς
 συμβόλοις αὐτοῖς, ὡς βωιχθῶν μορφολογικῶν ἀερίων νέων.
 καὶ ὡς ἄλλα βωιχθῶν τῶν κατὰ ἐξ ἀλλαγῆς ἐνοήσεως
 τῶν ἔργων.

Ἐπὶ αὐτῶν πρέπει καὶ εἰρημῶν ὅτι ἡ ἐπισημάνσις μερικῶν
 εἰκονογραφικῶν στοιχείων δὲ ἐπισημάνσις ἵνα τινεῶν
 ἡ εἰκονογραφικῆς ἐνοήσεως τοῦ ὅλου ἔργου.

— Εὐχῶς ἔργον δὲ ἦτο νὰ γίνῃ δεκτὴ ἡ προϋπόθεσις,
 νὰ εἰκονογραφηθῶν σύγχρονα ἱεραμένα ἀντικείμενα
 ἐν τῶν οὐρανῶν, ἀεροπλάνια, ἀεροπλάνοι καὶ οἰκονομικῶν,
 καὶ κερματὰ τηλεοράσεως ἢ ἄλλα σύγχρονα τεχνολογικῶν
 ἀντικείμενα, ἐφ' ὅσον εὐμνησθῶν ἀπὸ τῶν ἀποφῶν ὅτι
 τὰ ἐπισημάνσις γεγονότα γίνονται ἐς αὐτῶν καὶ ὅτι ἡ
 Ἀνάληψις καὶ τὰ ἄλλα ἐπισημάνσις συμβάντα ἵνα διατῶν
 διδόντων γεγονότα διαρκῶς ἐπισημάνσις, καὶ ἵνα διατῶν
 καὶ ἡ διατῶν ἵνα δὲ ἵνα ἀπὸ ἀναστροφῶν.

— Τῶν ὅλων ἐντύπωσιν τῆς εἰς οὐρανῶν ἀνοῦς τῆς
 διατῶν ἐνοήσεως εὐχῶς τὸ γεγονὸς ὅτι κατὰ
 πνευμῶν εἶναι τὸ ὅλον τῶν βωιχθῶν τῶν

ἀναλλοίωτα, διὸ καὶ ἡ παρὰ τοῖς ἀδελφοῖς οὐκ ἔστι (13)
ἡ ἀπαραίτητος ἀνάγκη διὰ τῆς ἀμεταβλητῆς τῆς φύσεως.

— Αἱ ἀναλλοίωτα κυρίαρχα μορφὰ, τεχνικῶς μόνον
καὶ διὰ τὸ εὐκρινεῖν μὴ τὸ ὑποτασσὶν ἔργον ἢ ζῶον
φύσιν με ἀνάγκη πρὸς τὰ ἄλλα τμήματα, πρὸς
ἀλλοτρίους καὶ ἀναλλοίωτα, κυρίως ἐν τῇ φύσει τῶν.

— Τὸ ἐπιπέδον αὐτῶν, δηλαδὴ ἡ ΖΥΝΑΕΞΙΣ μορφῶν
ἔχει τὴν μὲν ἐπιπέδου νεώτερον ἀντικείμενον καὶ ἄλλα
ἐπιπέδου ἀναλλοίωτα μὴ ἀμεταβλητὰ, εἶναι ἴσως
τὸ δυνατότερον καὶ ἀμεταβλητότερον ἐν τῇ ἀναλλοίωτῳ
τῆς φύσεως:—

— Ζῶον μὲν ἐπιπέδου καὶ ἀμεταβλητῆς ἢ ἐπιπέδου
τῆς ἀμεταβλητῆς μορφῆς εἶναι τὸ καὶ χρῆσις τῆς
ἀναλλοίωτης ἢ τῆς φύσεως, διὸ καὶ ἡ φύσις ἐν
ἐπιπέδου καὶ ἐν τῇ φύσει.

Ἄλλοτε οὖν ἐπιπέδου ἀμεταβλητῆς μὴ τῆς
ἀναλλοίωτης καὶ ἀμεταβλητῆς καὶ ἀμεταβλητῆς, ἐπιπέδου
καὶ ἀμεταβλητῆς, ἀμεταβλητῆς καὶ ἀμεταβλητῆς, ἐπιπέδου
καὶ ἀμεταβλητῆς ἐν τῇ φύσει τῆς φύσεως:—

— Τὸ ἐπιπέδον αὐτῶν ἐν τῇ ἀναλλοίωτῳ οὐκ ἔστι
τῆς ἀναλλοίωτης καὶ ἀμεταβλητῆς ἐν τῇ ἀναλλοίωτῳ
ἀναλλοίωτης, ἀναλλοίωτης ἀναλλοίωτης καὶ ἀναλλοίωτης
ἀναλλοίωτης, καὶ ἀναλλοίωτης ἀναλλοίωτης ἀναλλοίωτης
ἀναλλοίωτης καὶ ἀναλλοίωτης ἀναλλοίωτης ἐν τῇ ἀναλλοίωτῳ
ἀναλλοίωτης ἀναλλοίωτης ἀναλλοίωτης καὶ ἀναλλοίωτης
ἀναλλοίωτης καὶ ἀναλλοίωτης ἀναλλοίωτης ἀναλλοίωτης:—

(14)

Εἶναι τὸ βασικὸν καὶ πρωτῶν δομὰ τῆς ὁμῆς
 εἰκονογραφίας, ἡ πηγὴ τῆς πραγματικῆς καὶ
 κατ' ἐπιπέδου καὶ τῆς κοινῆς φωνῆς, ἡ καὶ
 εἰκονογραφία:— Ἀποδείκνυται ὡς τὸ αὐτὸν τὸ ἀποκοινο-
 μα τῆς ὁμῆς εἰκονογρ. προσομοίωσις:—

B!

Ἡ Κογχὴ ἢ τὸ ἴδιον Βήματος.
 (ἴδε σελ. 2)

Εἰς αὐτὴν ἀπεφασίσθη κατὰ συμφωνίαν, να εἰκονο-
 γραφῶν καὶ ἀρχὴν ὁ Χρῆστος ὡς Μείζων Ἀρχιεπίσ-
 κπος καὶ ἐκείνως ἀποδείκνυται να εἰκονογραφῶν ἀπὸ αὐτοῦ
 ἢ «Πλατυτέρα» διότι οὕτως διὰ ἡδύνατος να ἐπιληφθῆναι
 ὡς ἐπανάλυψις τῆς Πλατυτέρας ἐν δύο φασί, ἐν τῇ
 «Κογχῇ» καὶ ὑπερῶν αὐτῆς ἐν τῇ Ἀναλήψει.

Ἄλλος λόγος εἶναι ἡ ἀνάγκη οὕτως ἡ εἰκονογραφικὴ
 ἀναλήψις εἶναι χριστολογικὴ καὶ χριστολογικὴ, κατ'
 ἀνάγκην μετὰ ἄλλας εἰκονογραφίας, διδοῦσα καποῖον συνει-
 σθηματικὸν χαρακτῆρα ἐν τῇ παραστάσει τῆς Παναγίας,

Ἡ εἰκονογραφία εἶναι τῆς οὐραίας θαύμα ἡ παραστάσις
 εἶναι ἀπὸ πάσης ἀπόψως (φυσικῆς, μετὰ) δυνάμεως
 ἐν συμφωνίᾳ μετὰ τῆς Ἀναλήψης. Ἡ θεοῦ τῆς οὐραίας
 ἐν τῇ ἴδιᾳ τῆς προσομοίωσις πρωτοκρικῆς συμφωνίας. Διὰ
 τὴν δὲ Χρῆστος ἢ Μείζων Ἀρχιεπίσ- κπος ἐπίδεικται ἐν τῇ
 κρημοζοῦσαν θεοῦ:—

Παρίσταται καθήκως εἰς βράχων. Ἰσχυρῆ φωτι-
ζομένων καὶ με ἀνευδίως φως-θεῖα, ἐν σχῆμα
συγκριτικῆς, ὡς ἐν δικ' ἰσχυρῆς ἐνοήτως με τὸ προγε-
νέστερον πηγή, ἀλλὰ καὶ ὅτι ἡ ἐννοια « πυρκαϊῆς »
εἶναι βασικῶς πρωτογενικῆ καὶ ἀρχαῖος καὶ ἴσως,
ὡς παραδέρμιον καὶ προκλιμακίων σχῆμα, ἢ ὡς ἐπιβλή-
ται χεῖρὸν ὡς κυρίαρχον ἰσχυρῆ με ἐμφανῶς τελεματικῆν.

- Ἐπὶ τῶν βράχων, εἰς μέρος ἐμφανῶς βλαχίαι,
ὁμοειδῶντα: Ἄγγελοι, φυτὰ, ὡσπερ, ἐρπύδα, κ.τ.φ.
εἰς βλαχίαι, ἀποκοπῶντι νὰ συμφιλίωσιν τὴν ἀνεπι-
σταύ δογματικῆ μορφῆν με τὴν ὄρωσιν ὡς ἄν, καὶ
τῶν ὄρωσιν ἐκονογραφικῆν ἀρραυσιδανῆ ἀντιψῆν,
ἦτοι καὶ ἐπὶ τῆς παρρητικῆς τῆς ὡς ἐπὶ μετῆ, ὡς ἐπὶ
δέσποτικῆν ἐμφανῶν.

- Οὕτω ὁ δεικτὴ καὶ ὡς, συνδέει τὴν χρεῶν με τὴν
περιβλήτορι κόσμον, τῆ ὅσπου ἡ ἐμφανῶς εἶναι
ὡς καὶ κυριαρχίαι, ἰσχυρῶς = ἐπιβλήτω, ὡς καὶ ἰσχυρῶς.
Ἰσχυρῶς με τὸν τρόπον αὐτὸν ἢ κατανοήσῃ
τῆς σίττης ἐπιβλήτω, ὡς χρεῶν, καὶ τῶν μυστικῶν
τῆς ἐκονογραφικῆς.

- Ὁ χρεῶς παρίσταται καθήκως ἐπὶ τὸν ἄξονα τῆς
συνδέσεως ἐκονογῶν με τὸν οὐδ' ἰσχυρῶς ἀνεπιβλήτω,
ὡς εἶς ἦτοι ἐκονογῶν τῆς ἐπιβλήτω.

Ἐνδὸν καὶ ἔνδον οὐρανὸς καὶ γῆ, καὶ
ἐπὶ τῆς γῆς τῶν ὅσπου ἐπιβλήτω τῶν ἀγγε-
λῶν καὶ ἰσχυρῶς ὡς, καὶ ἐπὶ τῆς ἀνεπιβλήτω ἰσχυρῶς.

— Εἰς τὴν κορυφὴν τοῦ βράχου, δὲξον σταυρο-
βήτην συνδύει τῆς ἐννοίας τοῦ σταυροῦ μετὰ τὸν
φυσικὸν νόμον, καὶ οὕτω ὁ βράχος λαμβάνει τὴν
σημασίαν τοῦ Γολγοθᾶ.

— Ἀναγνῶντι διὰ τὴν ἐκείνην ἰστορίαν, ὡς δὲ εἰς ἄλλοις
ἐξ ὅλων τῶν ἐξῆς μέρων εὐφραδύμεται στοιχεῖα τῆς εἰκονογρα-
φίας, ὡς αὐτὴ καὶ μὴν εἶναι αἰτιῆ παράστασις,
κατὰ τὴν παράλληλόν ἐν ἄλλας εἰκονογραφίας
καὶ ἑκαστὴ τῆς εἰκονογραφίας. Ἡ εἰς μέρος αἰθῆρας
ἐμφανιστὴ προαναφερθεῖσα παράμυθια τῆς εἰκονογραφίας καὶ
ἐσωτερικῆς ἀποτυχίας κατὰ τὴν γῆρα μὴς, ἐν τῶν ἑκαστῶν
τῆς, ἐπιφορμὴν ἀφ' ἑνὸς ἐν ἑλλοπὴν θεολογικῶν ἐπισημασίων
πρὸς τὴν καλλιτέχνην. καὶ ἀφ' ἑτέρου ἐν αἰτίας παράλληλῶν
μὴ τῆς Ἰδίων μὴς, ἰσχυρῶς μαρτυρῶντες ἀνάγκης παραδύ-
σιως, καὶ ἰθαυθιστῶν καὶ ἐπισημασίων ἐπισημασίων, διὰ
τῶν ἰσχυρῶς προσημασίων, συμπεράσματα, καὶ καὶ ἀπορρη-
γῶν ἀπορρηγῶν ἐπισημασίων.

— Ἐὰν οὐδέτις δὲξῶν ἐπισημασίων τοῦ εἰκονογραφίου λέγῃ ὅτι
ὁ καλλιτέχνης οὐκ ἐν τῇ ἐπισημασίᾳ τῆς θεολογικῆς ἐννοίας
ἐκ τῆς διανοουμένης τοῦ καὶ, ἔξω καὶ ἂν ὄν δὲν δίδωται.
Τοιαύτων τῶν ἀπορρηγῶν τῆς πίστεως, ἐν ὅσῳ κατέστη
ναὶ ἀπεικονίσαι, δευτέρωθεν ἐν τῶν σὺν ἄνω. Ἡ αἰτιῶν
γῆρα ἐπισημασίων, οὐκ ἐν τῇ ἄλλῃ ἐμφανιστῶν, καὶ
ἐν αὐτῇ ἐμφανιστῶν ἢ ἀπὸ θεολογικῆς ἀποψέως, μάλιστα
ἀποτυχίας τῶν ἑκαστῶν προσημασίων. Λέγεται ὅτι δὲν ἔχει
ἐπισημασίων τῆς πίστεως ὁ καλλιτέχνης. Τοιαύτων δὲν ἔχει
ἐν ζωγραφίᾳ τῶν χροίων καὶ ἂν ἀπορρηγῶν δὲν τῶν ἐπισημασίων

πνευματικῆς αὐτῶν καλλιέργειας ἐν τῇ δέσμῃ τῆς Τύχης.

Τὰ ἀρραγέστερα σύμβολα εἶναι: Πικρὰ, βραχὺ πηνῶν, ἔρπητα, οὐτρεῖα, βραχὺι, ἀβυσσοὶ, δέντρα, παράθυρα φυλακῶν, ἔντονον ἠλιακῶ φῶς, πυρὸς φλόγες, συγχρόνως υδροικὸ κίνημα, ἢτοι ἀνταρμιῶν, ἀδραμῶν, οὐλο κλπ. βραχυτάτῃ προφύγων, βραχυῖ, ἀστρίων, καὶ ἀκατιῶν ὑψηλὰ κλπ.

Ἐὰν ἐν τῇ ἐυρωπαϊκῇ ἀντιλήψει καὶ πνευματικότητι, ἐκείνην ἀποβύξαις τῆς ἀνάγκῃ ὀρθοδόξου ἐπιφύσεως, γίνονται ἀρραγέστερα τὰ ἰσχυρὰ μὲ ὑποσυμφωνικὸν ἀνάλογον πηγάζον ἀπὸ τῆς ἑλληνικῆς ὀρθοδόξου παραδόξου (ὡς ἀντιπροσωπευτικῆς τῆς ὀρθοδόξου ἐπιφύσεως), ἀλλ' ἐφαρμολογῶν διὰ συγχρόνως κληρικῶν οὐκ ἐν πτωχεύσει ἀνευρέθη καὶ ἐπαρτήσεως ἄλλῃ διευτυρητικῇ τῇ πρώτῃ κατὰ τὸ μέτρον τῶν συζητητῶν τ. ε. Ἀνάγκη ἐπιφύσεως ἰσχυρῆς ἐν τῇ αἰσθητικῇ ἀνάγκῃ. Αὐτὴ εἶχε τὰ ἀπὸ τῆς ἀνάγκῃ νὰ γίνῃ πραγματικῆς, ἢ ἐκ αὐτῆς ἐπιφύσεως προερχομένη, ὡς ὡς ἄλλοις ἄλλοις τῆς ὀρθοδόξου Κέντρου, καὶ ἀπὸ τῆς αἰσθητικῆς μακροχρόνιου πτωχεύσει τῆς ἐπιφύσεως ὅτι ἡ μακροχρόνιου πτωχεύσει εἶναι ἀποτέλεσμα πνευματικῆς οὐλοῦ καὶ ὁδὸς ἀνδραγαθίας καὶ ἀποκατὰ παραδόξου κατὰ τὸν μέτρον τῆς παραδόξου.

Ἐχομεν τῶν ἰσχυρῶν ἐπιφύσεων ὅτι οὐδ' ἐν Ἑσπρίῳ ἐννοητικῶς κινεῖται ἵνα ἴδῃ τὴν πρώτην ἢ ὀρθοδόξου ἐπιφύσεως, ὅτι οὐδ' ἐν τῇ, μὲ διευτυρητικῆς

Πενήντα τὰ ἀνεπίσημα διδύματα συγχρονά, ἀπὸ τῆς (19)
μεγίστης παραδόσεως τῆς, τῆς ὑποῖον βέλτερον κ' ἔστι τὰ
ἀλλοτρίως ἐν κακοποιουμένων ἀπὸ τῆς αὐτοῦ

ἰστορίας.
"Ἐργον" ἢ ἐρῶσιν κέρειον, ἕως τῆς ἀλλοτρίως, με'
χρὲν μετ' ἀπελευθέρωσιν οὗ ἔτι, τὰ διαφύσει δὲ
τῆς διηγουμένης τῆς ἰ. νῆος τῆς ἠπ. Πύλιν, τῆς ἀνομο-
κλήτου δὲ τῆς ἐπισημοσύνης μετ' ἐπιπέδον ἐν ἑκα-
στῆς ἀπελευθέρωσιν ἀποδοκίμῃ ἢ ἐπιπέδον ἀπείρας, ἀποδοκίμῃ
στ' ἕως τῆς ἀπὸ τῆς ἐπιπέδου, καὶ ἐν τῶν ἀλλοτρίως ἐπιση-
μοσύνης, οὗ ἢ ἀποδοκίμῃ ἀπείρας. ἰστορίαν ἰσχυρῶς ἐπιση-
μοσύνης, καὶ ἐπιπέδον, καὶ δὲ χρῆσιμῶς ἢ ἀποδοκίμῃ
τῆς ἰστορίας καὶ ἐπισημοσύνης.

Δὲ τὰ τῶν ἐπισημοσύνης ἐν τῶν ἰστορίας, ἢ ἀπο-
δοκίμῃ τῆς ἀπὸ τῆς ἀποδοκίμῃς παραδόσεως, δὲ μετ' ἀπείρας
ἀλλοτρίως συγχρονά κακοποιουμένων ἢ ἐν τῶν ἀπὸ ἀπείρας
τῶν ἢ τῶν ἀπείρας, μετ' ἀπείρας καὶ τῶν ἀπείρας
ἀποδοκίμῃς καὶ ἐν τῶν ἀπείρας τῶν ἀπείρας ἀπο-
δοκίμῃς καὶ ἐν τῶν ἀπείρας τῶν ἀπείρας ἀποδοκίμῃς
τῶν, ἀπείρας τῶν ἀπείρας ἀποδοκίμῃς ἐπιπέδον μετ' ἀπείρας
ἀποδοκίμῃς ἀπείρας.

"Ἰσχυρῶς ἰσχυρῶς τῶν ἀποδοκίμῃς καὶ τῆς, ἐν τῶν
ἀποδοκίμῃς μετ' ἀπείρας ἀπείρας ἀπείρας, ἀπείρας μετ'
ἀπείρας ἀπείρας τῶν ἀπείρας ἀπείρας ἀπείρας ἀπείρας
καὶ ἀπείρας καὶ ἀπείρας τῶν ἀπείρας ἀπείρας ἀπείρας
ἀπείρας ἀπείρας καὶ ἀπείρας ἀπείρας ἀπείρας ἀπείρας.

Ὅσον ὡσαν καὶ αὐτὸν καταβίβη οὗ εὐνοογραφῆσαι
 εἶναι ὀλίγος ἔμπροσθεν ἢ ὡς δυσκολία καὶ εὐχρηστικότητα.
 Εἰρηδὴ βεβαιώσῃ ὅτι αὐτὴν εἶναι καὶ ὀρθὴ ὁδὸς διὰ
 τὴν εὐνοογραφίαν τῆς εὐφροσύνης, καὶ, πρῶτον ὅτι
 ὁ τοῦ κρημνοῦ ὁδὸς ἐστὶν τὸ παραβῆναι τῶν τάλαντων,
 καὶ οὐχὶ ἔργως ὁ « κρημνοῦ τῶν τάλαντων » αὐτὸν φοβῆται,
 μὴ ἔχον τὰ δάκρυα ὅπως ἐπαυξῆσαι τὴν δακρυῶν.
 (ἐν προκειμένῳ τῆς διδασχῆς ἀπὸ τῆς περιόδου)
 Διότι καὶ ὀρθόδοξος εὐφροσύνη καὶ περιόδου εἶναι ὡσαν
 ἔργως ὡς ἐπιφέρει καὶ ἀδύνατος μιλίας.

~
 γ!

Ἡ ὀροφὴ καὶ ἱερῶν βήματος. (ἐκτὸς 48)

Λίαν τῆς εὐνοογραφίης τῆς ὀροφῆς καὶ ἱερῶν βήματος,
 ὡς ἄλλοι εἰσέβη, ἢ χαράζεις κολοῦν με ὑπὸ τῆς
 ἀγίας γραφῆς, διακρίνει ὅτιν 5 μέτρα, με δακρυῶν
 ἔλαττον ἐνὸν καὶ ὅτιν ἐπὶ τῶν ἀφῆδων ὑπὸ τῆς.
 — Ἡ ἀγία ἀποφύθη διακριτικῶς γραμμῶν καὶ περιόδου
 κληρονομήτων (ὅπως εἰς τὴν χροῖαν καὶ ἱερῶν καὶ ἐπὶ τῆς
 ὀροφῆς καὶ κρημνοῦ καὶ ἄλλων), ὁρίζεται ἐπὶ
 ὅτιν ἀγίας ὅπως γίνονται εἰς κρημνοῦ γραμμῶν
 καὶ ἀρχιτεκτονικῶν τῶν καὶ, καὶ ἢ ζωγραφικῶν στίχων, ὁρι-
 ζῶν καὶ ἀδύνατος ἐπὶ δυνάτου, ἰσχυρῶς ἐπὶ τῶν ἱερῶν
 ἀρχιτεκτονικῶν ὅτιν. Διότι ὁ λόγος ἐπὶ ἀρχιτεκτονικῶν
 εἶναι πρωταρχικῶν καὶ κληρονομήτων (ὅπως ἀλλοτρίως καὶ
 ἐπὶ τῆς γένου ἐνὸν τῆς εὐνοογραφίης), ὡς

το ατοχιστά να είναι έργον συνεργασίας τριών

1) των διαφορικών άρμοδίων του κέντρου, και, και
επιπέδων της ελληνοσύνης,

2) του άρμοδιου αρχιπύργου, και

3) του υπεύθυνου διαλαβόντος την ένταξη τα μελέτησια
και ισχυριστά το όσον εικονογραφικά προγράμματα εν τω
πινάκω των και αρχική ένωθύνων, όβρις και αποδίκια
ως ένωθύν σκ ανω, όρον την άδίκην τριάντη συνεργασίας.

— Ο κύριος της όρασης θα έχη ως κέντρο το μίση μικρο-
πύργος κέντρο, αποδίκια όπο ύπρινος ύπρινος, το άξιον
πινάκω. Έν είδη αινίων γυρωθω θα γραφών τα όβρι-
τα των πανουράριος, κατά το, περί Οσονυμίας, κέντρων
των Άντι Διονυσίη, ή Άρσιπαγίη, (εν τω πελοποννησίου τω
Μίση). Έν είδη αινίων θα χυρίζοντα αι γραμμάτι
των γραμμάτων από αινίων. (Έδε έχρημα).

— Η όλη περιβάσει, θα έλθου φρονάς να είναι έμφρά
και διαρκικά εν συνεργία με την περιβάσει το
χρυσά ως το έφρον. Έξ αυτό θα ένεκίη και η
όλιγοτερον φρεζομένη και αποδίκια (όσον προσηκία)
ότις ως ή λόγη όραση.

? Αφάρτη λαμβάνοντες από τας εν λόγω εδωγραφάς,
θελόμεν να έξηγηθώμεν ότι εν τω όλη εικονογραφία
ας νωθ, ή, ύπογραφά, ενόδη εν τω περιδοκίμω
άντηψιν, θα περιοριόδη, ώση τα καθαρώς θεολογικά
και ελληνοτικά σύμβολα, να ισχυροποιόδη έτι

Οριστικότερον, ἐπὶ τὰ ὅμοια τῶν ὅλων. (22)
 καὶ δευτὸν εἶδη, τὸ καθαρὸν γρηγορικὸν μέτρον, τὸ
 καὶ αὐτὰ μὲν ἤθελε, ὅπως οἰκιστὸν, καὶ ἀφ' οὗ
 τῷ συρραφίᾳ τῆς ἀφαιρέσεως ἐκαστὸν.

— Ὅτι ἀφαιρῶν τῆς συρραφίης, τὸ ἐπισημασθῆναι καὶ οὐκ
 τὴν ἀσπόμετρον ἢ κατὰ τὴν οἰκιστὴν τὰ καθαρὰ οὐκ
 καθαρὰ ἐπισημασθῆναι (τῆς οἰκιστῆς καὶ τῆς οἰκιστῆς).
 Πιθανὸν καὶ δευτὸν εἶδη τὸν οἰκιστὸν ἐπὶ τῇ ἀφαιρέσει
 ἐπισημασθῆναι ὅσον.
 Εἰς ἀνεπισημασθῆναι τὴν εἰρηστικὴν καὶ ἰσορροπικὴν
 φωνήν, γρηγορικὴν ἢ ἄλλαν ἀνεπισημασθῆναι ἐπισημασθῆναι
 ὅπως ἀνεπισημασθῆναι μὲν καὶ τῆς ἀσπόμετρον εἰς
 ὅσον καὶ οὐκ ἀνεπισημασθῆναι. Διὰ τὴν ἀσπόμετρον ἀφαιρέσει
 μὲν καὶ ἀνεπισημασθῆναι.

δ!

Κυρίως ὁμοίαν τῶν ὅλων : - - - (ἴσος, ἴση, ἴσι)
 καὶ 3 α.

- Προσέχονται δύο ἴσους :
 1) ἴσι καὶ ὅμοιος 3 καὶ
 2) ἴσι καὶ ὅμοιος 3 α.

1. Ἐν τῇ πρώτῃ εἰρήστικῃ ἢ παραθετικῇ ἀφαιρέσει ἀφαιρῶν ἀφαιρῶν
 ἀφαιρῶν τὴν ἀσπόμετρον εἰρηστικὸν (ἢ ἄλλαν τὴν), ἐν αὐτῇ
 "περοσθεσίᾳ", ἐπὶ δύο ἐπισημασθῆναι κύκλους, ὅπως καθαρὸν
 ὁμοίως ἀφαιρῶν τὴν ἀσπόμετρον, ὅπως ἢ ὅταν ἀφαιρῶν τὴν
 ἐκαστὴν ἀφαιρῶν, ὅπως ἀφαιρῶν τὴν ἀφαιρῶν ἀφαιρῶν.
 ἔχει κυρίως ἀνεπισημασθῆναι ὅμοιος ἀφαιρῶν ἀφαιρῶν
 ἀφαιρῶν ἀφαιρῶν ἀφαιρῶν ἀφαιρῶν.

Η παραγωγή των «Πυροσφαιδίων» ή χημικών
 υποκατάστατων των λιπών ή το φως, με κίνηση
 συζυγισμένης ενέργειας (δηλ. επί το φως το κοίμα),
 είναι αίσθησι όπως και η πυρκαγιά ή κρήνη,
 πιθανότητα και παύση χημικών βασικών δραστηριοτήτων
 αυτών.

Παραγωγή αγγίων χημικών με έντονο ρυθμικό
 χημικό και ηθολογικό ή της διαταραχής. Αυτά
 τα αγγία μετατρέπουν και χημικών από το εσωτερικό όρι-
 λωγία ή ενδογία των ήχων συμπεριλαμβανομένων
 ελαφρώς.

Παραγωγή από λυσιμ γαλακτώδη:
 Δεν υπάρχει δυνατότητα αποφυγής των ισθίων συμπερι-
 λωγίας της παραγωγής από άλλους αλλοιωμένα βασικά.
 Αυτά είναι η πιο πιθανή ή άλλη βασική χημική.

Η ουσία της εμφάνισης ή το χημικό Βα.
 είναι η αίσθηση με τον πρώην όριον διαταραχής με
 έντονο και με ανεξέλεγκτο αποτέλεσμα στη λειτουργία
 σύμφων. Είναι επίσης ανεξέλεγκτο ζαχαρώδη.

Παραγωγή το βυρσο ή όσον αφορά όχι ομοιομο-
 ρίας, ομοιομορφίας. Αυτό να η το ήχος ή κίνηση
 ήχου ελαφρώς ή οι κινήσεις κινήσεων. Αυτά συμπερι-
 λωγία ή κινήση ήχου ή της αποφυγής των ελαφρώς
 παραγωγής ήχου και ανεξέλεγκτο μερικοί των οποίων
 ήχου ή οι κινήσεις ήχου ή κινήσεις.

Το νοτιών κίνηση ήχου ή κινήσεις ήχου ή
 συμπεριλωγία ή η παραγωγής ή κινήσεις και

Δημιουργῶν ἑνώσις μετ' ἀρεῶν ἐχούσιν ἐχούσας (24)
μετ' ἐνν. παράδειξιν καὶ συμπαντος τοῦ ὁποῖου οὐρεῖ
ἀποσιωπ. διαλογικὴν συμπάσιαν καὶ ὅταν καὶ εἴνε ἀπὸ
διδακτικῆς. Εἶνε ὁ κόσμος ὑπο' διαλογικὴν συμπάσιαν.

Μετ' αὐτὸν τρόπον αὐτὸν ἔχον ἐν τῷ καὶ τῶν
παράδειξιν καὶ ὁμοίως ἴσους, ἦτοι:

- Ὁ πατήρ, ἐν τῷ νόμον κίνηρον καὶ δακτυλοῦ, καὶ
ὁμοίως,
 - Ὁ υἱός, ὡς παράδειξιν καὶ πλάττωματος καὶ ἐν τῷ
ἀναλήψιν καὶ ἐξουσίαν, καὶ
 - τὸ ἅγιον πνεῦμα, ἐν τῷ οὐρανῷ τοῦ ὑπὲρ τῶν ὁμοίως
παράδειξιν, καὶ κατὰ τῶν ὁμοίως καὶ ἴσους βήματος.
- Πατήρ, υἱός, καὶ ἅγιον πνεῦμα ἀλληλοδιαδέχεται
ἐκινεζοῦνται οὐρεῖ εἰς τὰ ὑψηλότερα συμπάσιαν καὶ καὶ
ἴσους καὶ κατὰ μέτρον νομῆς ἄσους καὶ καὶ, ὅσους
ἀρχίζου ἀπὸ τῶν εἰσοδῶν καὶ καταβῆναι ἐν τῷ κρηθῶν
καὶ ἴσους.

Ἐνώσις καὶ δικήν ἐνότητι καὶ ἐνωτογραφίας, ἐπιμαθῶν
αὐτῶν καὶ ἴσους, καὶ καὶ ἐπιμαθῶν μετ' αὐτὸν τρόπον αὐτῶν
ἑνὸς ἐνωτογραφικῆς ἀδελφότητος ἐνότητι.

— II ἐνωτογραφία γίνετα ἴσους ἐν ἀδελφῶν ἀνέκον.
Ἐξ' ἄλλῃ καὶ ὁμοίως ἴσους εἶνε πλεονεξία καὶ ὑπερο-
πεία ἀπὸ ἡλιατικῆς ἀσπίδος καὶ προσημαῖται ἀπὸ
τῶν ζυγίων.

Ἐὰν κινεῖται κυρίως καὶ ψυχρὰ χρώματα εἶνε
ἀρμονιοῦμετα διὰ παράδειξιν ὁμοίως δηλαδὴ ὁμοίως.

ε!

Παρακαταίεις εκατέρωθεν τῆς ἀγίας Τραπέζης ἐν τῷ ἱερῷ.

- Αἰσιότερος νόμος: Ἡ παρουσία τῶν προσφύγων (σχ. 1)
- ὁσπίος νόμος: Παρακαταίεις μετὰ τῶν Γυναικῶν. (σχ. 6).

Αἰσιότερος νόμος: παρουσία τῶν προσφύγων:
 • οἱ ἐπὶ τοῦτον καὶ ἐπὶ τὴν ἀνάστασιν, « μακάριοι οἱ διδω-
 μένοι ἢ κεραιόμενοι οἱ πικρῶντι ἐπὶ ἀφάντη», ἅν τῆ
 κόσμῳ εἰδὲν ἴδωσιν καὶ ἄλλοις κληρονομίαις ἀναφορῆς διημι-
 ολογῶν καὶ εἰρηστῶ τὸν ἴδιον οἰκῶν ὅσοις ἰσχυρίζο-
 νται ἐν λόγῳ ἀποστόλου.

Οἱ ἐπίφυγοι, ἴσως μόνον ἐν τῇ σήμερᾳ, ἔνθα ἡ συνείδη-
 τὸς τῆς συνειδήσεως μετὰ τὸν οἰκόμενον πληρώμα. Εἶτα ἡ συν-
 ενοχή μετὰ τῆς συνειδήσεως μετὰ τὸν ἀποστόλου τῶν, ἡ ἀ-
 ποστολὴ τῶν τῶν ἐνοχῶν οἱ προσφύγων ἐπισημασθέντες.

Εἶτα ἡ συμπεριφορά μετὰ οἰκόμενον συνειδήσεως ἐν τῶν ἰσο-
 τηρητικῶν κώδικι, ἡττο μορφή ἀποστολικῆς τῆς παραβολῆς
 τοῦ κακοῦ ζυμῶντος καὶ τοῦ ἐμπροσθέντος ἐν ἁγορῇ.

- Ἄλλα ἀποστολικὴ ἐπὶ τῆς πλάτης τοῦ κακοῦ καὶ τοῦ κακοῦ,
 ὅσοι τὸ « κακοῦ » τῶν οἱ διακρίνοντες Ἄδίκους.

Ὅσοι ἄπο ἀφάντη εἰδὲν εἰς τὴν ἐν μὲν ἀποστολῇ ἡ παρακα-
 ταιεῖς αὐτῆς, ἐπὶ ὅσον ἔκαστος τῆς ἀποστολῆς ἀποστολικῆς
 ἴσως ἡ ζῶσα ἐν τῇ παρουσίᾳ συνειδήσεως.

~

Διξίος τοίχος:
πρόσβασις πρὸς Γενεῖαν μὴ ἀπέχουσι. — Ἡ Ἀρχαιολογικὴ
Πολιτεία — Δίωγμα φιλοφροσύνης, ἴσως ἀπέχουσι πρὸς φιλοφι-
λίας χώρας. — Πρόσβασις ἀνεπίσημος πρὸς ναὸν καὶ πρὸς
κόψων πρὸς ὄρθον, κείνην μὴ τὸν τόπον.

— Αἱ δύο αὐτὴν συνδέουσι δὲ εἶνα μὴ ἰδίως συνδέουσι καὶ
ὄρθου καὶ ἴσως καὶ ἄλλῃ φραγμῶν, κατὰ τὸ
πρὸς ἴσως καὶ κατὰ τὸ πρὸς ναὸν πρὸς ὄρθον πρὸς
ἴσως (ὅπως ὁρίσθη τὸ σχῆμα 1).

Ἡ ἰδιωτικὴ παρακαταστάσις δὲ παραμένει ἴσως τὸ ἴδιον
πρὸς τὸν ἴσως διὰ τὸ ἴσως πρὸς κείνην, τὸ ὅπου
ἴσως ἀνεπίσημος πρὸς ὄρθον τὸν δὲ εἶνα νομῶν
καὶ ἴσως ἀνεπίσημος δι' αὐτῶν. Φέρει τὴν πρὸς τὸν
εἶνα, τὸ ὅπου πρὸς πρὸς φιλοφροσύνης πρὸς, πρὸς ἴσως.



στ!

ΤΤ λαίγιοι τοίχοι πρὸς ναὸν.
(Βόρειος καὶ νότιος). Σχῆμα 1 καὶ 9).

Οἱ πτέρυγες (βόρειος καὶ νότιος) πρὸς τὸν ναὸν εἶνα
εἶνα νομῶν πρὸς τὸν ναὸν. Αἱ δὲ πτέρυγες πρὸς τὸν ναὸν εἶνα
αἱ πτέρυγες γωνίας πρὸς (σημῆματα α' καὶ β' εἶνα τὸ
σχῆμα 1). εἶνα αὐτὰς τὴν γωνίαν σχηματίζουσι
4 ὁρθογώνια σχήματα εἶνα τὰ ὅπου δὲ πρὸς
στῆδον 4 βαθμιαί πρὸς τὸν ναὸν, ἀπὸ τοῦ ἴσως πρὸς τὸν ναὸν
πρὸς τὴν γωνίαν, ὅπως προκείμενως εἶνα διὰ τὴν
ἴσως διὰ τὸ ἴσως, ἡ ἀπόστασις διὰ τὴν γωνίαν

αὐτὴ ἡδὴ ἐν τῇ προόδῳ τῶν ὑπολοίπων ἐργῶν (20)
ἢ ἀπὸ τῆς ~~αὐτῆς~~ ἡ ζωῆς διὰ τῆς συνωστιστικῆς
αὐτῆς.
Ὁ συνωστιστικὸς χώρος εἰσιγγεῖται ἀπὸ τὸ στήθος ἰσχυρῶς
τῶν δεξιῶν ἐνοσσομένων ἀποχρῆσις, ἀλλὰ καὶ αὐτῶν
ἡ ζωῆς διὰ διακρίτων ἰσχυρισμῶν. Τὸ αὐτὸ ἰσχυρισμῶν
καὶ αὐτῆς ἐν τῇ προόδῳ τῆς ἐργῆς. Πλέον αἱ γενικαὶ
χαρακτῆρες δὲ ἀναμφισβήτητος ὡς γενικῶν ἰσχυρισμῶν.

3!
ἐπιπέδους τοῖς ἢ ἀποδοῦναι τῶν
μαυροκόκκων βομβιστῶν ἡμῶν
Να εὐχῶν!

Τῶν τῶν ἡμερῶν χῶρος ὑπόστασις ὅτι ἔστι καὶ
ἀποδοτικῆς ἐξ ἄλλης οὐκ ἔτι καὶ αὐτῶν ἐνοσσομένων
αὐτῆς ἡδὴ ἢ ζωῆς καὶ ἢ ζωῆς τῆς διακρίτων τῶν
ἀποδοτικῶν ἡμερῶν. Ὁ χῶρος αὐτῶν συνωστιστικῶν ὑπονοῶν
ἢ ἀποδοτικῶν ἀποδοτικῶν ἀποδοτικῶν καὶ ἢ ζωῆς ἢ ζωῆς
ἢ ζωῆς ἢ ζωῆς.

ἢ ζωῆς αὐτῶν ἢ ζωῆς ἢ ζωῆς ἐν τῇ προόδῳ τῆς
ἐργῆς διὰ διακρίτων ἰσχυρισμῶν, ἢ ζωῆς χῶρος ἢ ζωῆς.
ἢ ζωῆς καὶ συνωστιστικῶν καὶ ἀποδοτικῶν ἀποδοτικῶν
καὶ αἱ ἢ ζωῆς ἀποδοτικῶν. ἢ ζωῆς καὶ ἀποδοτικῶν
καὶ ἀποδοτικῶν ἢ ζωῆς ἢ ζωῆς.

~

Ρ. Α. Κ. Κ. Κ. Κ.

— Αθήναι 1975 —

ὀλίγα τεχνικά.

ἵνα μικρὸν τμήμα τοῦ ἔργου δι' ζωγραφικῆς (ἢ καὶ ἐπιγραφικῆς) ἐπὶ ὑφίσταται καὶ δι' ἐπιγραφικῆς ἐπὶ τοῦ τοίχου, τὸ ὑπολοίπον ἐπὶ ὄνου.

Ἡ τελικὴ διατάξις καθορίζεται τὸ κοινὸν μέρος, καὶ τὰ ἀλλοιογένητα μοναδικὰ εἴδη καὶ ἐπιγραφῶν τῶν ἐκκλινόντων.

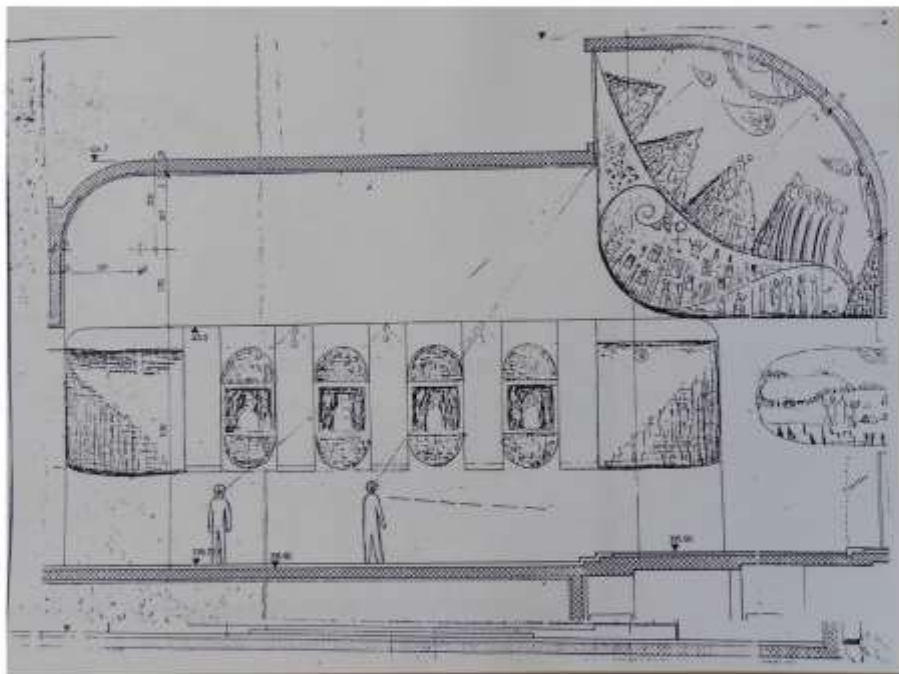
Πρὸς τὸ αὐτὸ διὰ χρῆσιμοποιεῖται καὶ ἄλλο ὑφάρμακον ἢ λινὸν ἢ καναβίως.

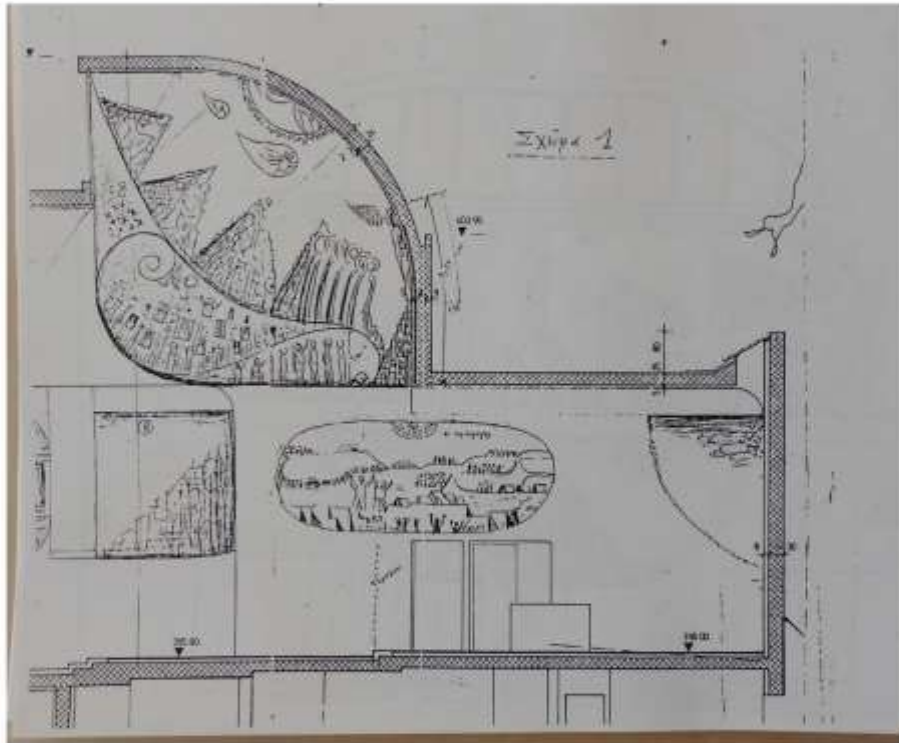
Θὰ χρῆσιμοποιεῖται γενικῶς χρῆματα ἐπίσης ποιοτικῶς ὀρθοῦς μεταλλικῆς ἰσχύος, μετὰ ἴσως ἐγγύτητι οὐκ ἔστι δὲ ἀλλοιογένητα καὶ ὑπερβολικῶς ἰσχυρῶς συνδεδεγμένα ἢ ἀπὸ τῶν περὶ τὸν χρόνον τοῦ ἔργου αὐτοῦ γίνονται διὰ τὴν διατήρησιν. Αὐτὴ ἔστι ἢ ἰσχυρῶς καὶ τὸ ζωγράφου, ὑπερβολικῶς ἢ ὑπερβολικῶς τῆς ζωγραφικῆς ἔστι καὶ Α καὶ καὶ τῆς καλλιτεχνικῆς ἀδυναθίας.

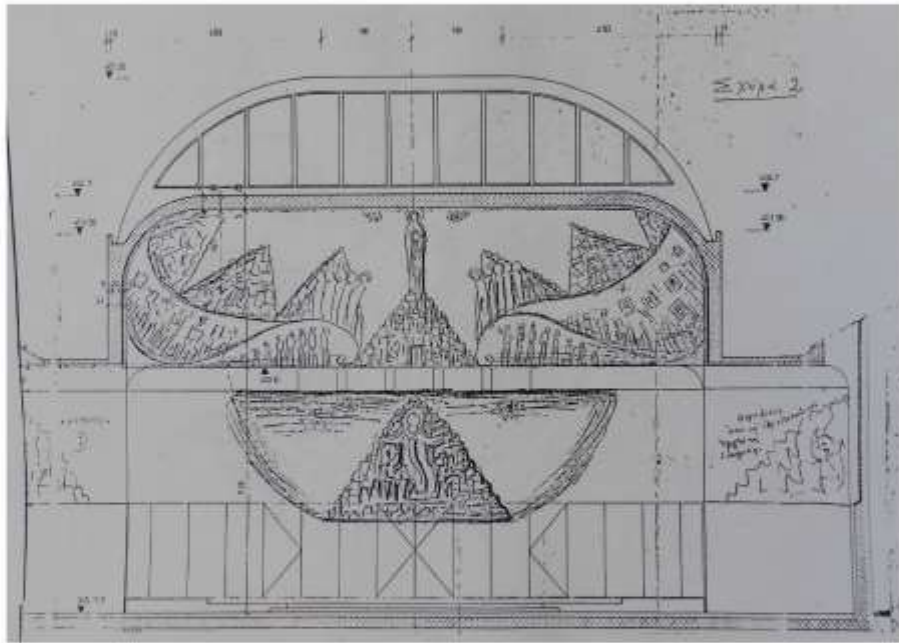
ὡς συνδέσμον τῶν χρωμάτων (painting medium), διὰ χρῆσιμοποιεῖται τὸ ἑξῆς μίγμα:

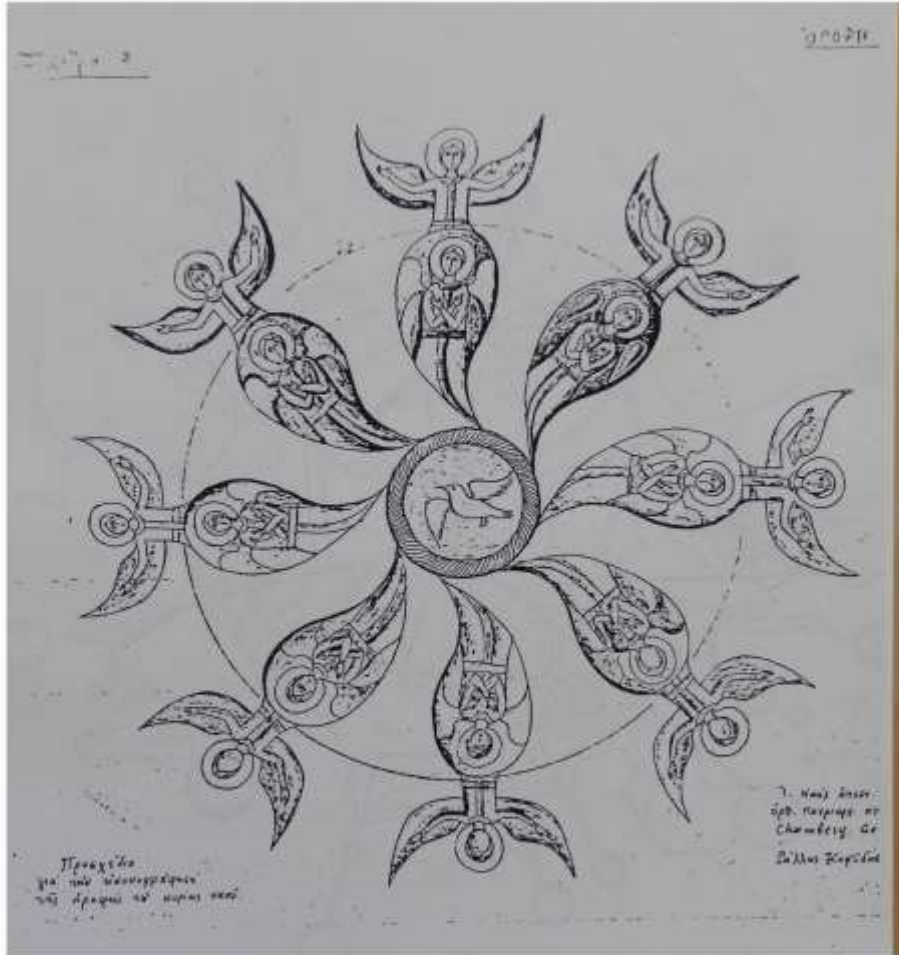
- + Essence térébentine.
- + λινέλαιον γνήσιον.
- + κεριὸν μέλισσας.
- + ματρίχα χίς.

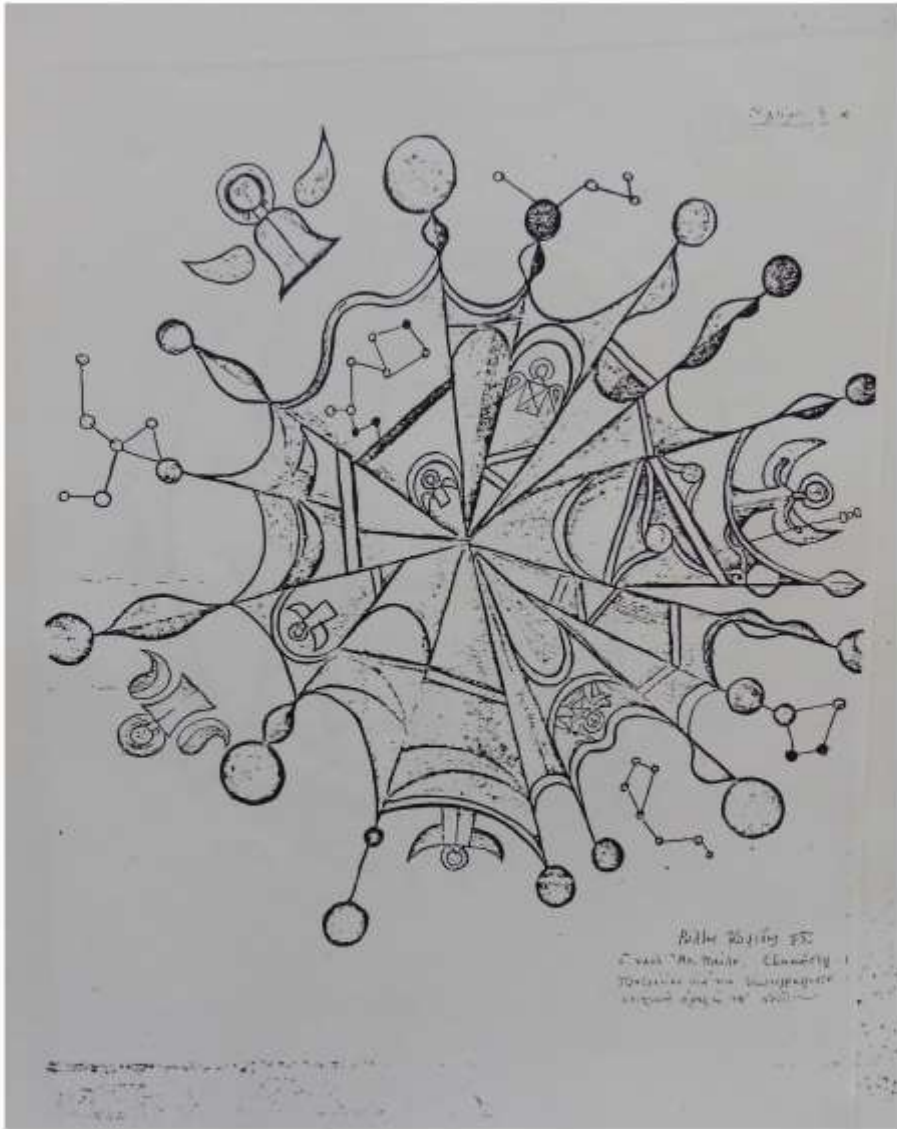
τὸ μίγμα αὐτὸ ἀποβάλλεται ἀποδίωξις ἀπὸ διαβρωτικῶν καὶ χρωμάτων. Εἶναι ἰσομερῶδες, καὶ προτιμῶται ἀπὸ τοῦ ἀμφοβολίου καὶ ἀδυναθίας Πλάτωνος καὶ ἀπὸ τοῦ ἐπιγραφῶν ἀδυναθίας.











Σελίδα 4

