



# ΟΦΕΛΤΗΣ

ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ 2003





**ΕΞΩΦΥΛΛΟ:** Σκαλιστή πλάκα από ελεφαντόδοντο, που αποτελούσε μέρος δικόσμησης ενός θρόνου προερχόμενου από τάφο της Σαλανίνος. Παριστάνει σφίγγα ανάμεσα σε λοτούς, που φέρει τα στέμματα της Άνω και Κάτω Αιγύπτου. Είναι των αρχών του 7ου π.Χ. αιώνα, όπως και παρόμοιας τεχνοτροπίας πλάκες από ελεφαντόδοντο που βρέθηκαν στο ανάκτορο Νιμρούντ στη Συρία. Ο ρυθμός είναι γνωστός ως φοινικικός-αιγυπτιακών. Βρίσκεται στο Κυπριακό Μουσείο.

Ο Όμιλος Αρχαιολογίας ιδρύθηκε το 2001 από μια ομάδα φοιτητών, το ενδιαφέρον των οποίων, για την επιστήμη της αρχαιολογίας, ήταν έντονο. Σκοπός του ομίλου ήταν τόσο η προβολή του αρχαιολογικού πλούτου, εντός και εκτός των γεωγραφικών ορίων της Κύπρου, όσο και η παρότρυνση του ευρύτερου κοινού και ιδίως της πανεπιστημιακής κοινότητας για ενασχόληση με την επιστήμη της Αρχαιολογίας.

Η έντονη δράση του συμβουλίου όσο και αρκετών μελών του ομίλου συνέβαλαν στην ενεργό συμμετοχή του ομίλου μας. Κατά τη διάρκεια του μηνός Οκτωβρίου του 2001 προβλήθηκε η ταινία "Κύπρος, Το Μεγάλο Νησί", με μοναδικά ντοκουμέντα της Κύπρου τη δεκαετία του '20 και '40. Εν συνεχεία, το μήνα Νοέμβριο, πραγματοποιήθηκε ανοιχτή συζήτηση με θέμα "Ποια η τύχη των αρχαιολογικών μας χώρων σήμερα στην κατεχόμενη Κύπρο", στην οποία-οι τέσσερις ομιλητές άφησαν τις καλύτερες εντυπώσεις.

Κατά τη διάρκεια του ίδιου μήνα πραγματοποιήθηκε με επιτυχία διήμερη εκπαιδευτική εκδρομή στην Πάφο. Οι συμμετέχοντες παρακολούθησαν ξηναγήσεις στη Χοιροκοιτία, στην Καλαβασό-Τέντα, στη Λέμπα, στην Εγκλειστρα του Αγίου Νεοφύτου και στις Βασιλικές του Αγίου Γεωργίου της Πέγειας, τόσο από επιστήμονες αρχαιολόγους όσο και από φοιτητές-μέλη του Ομίλου.

Το 2002, προβλήθηκε η κινηματογραφική ταινία "Gladiator" και πραγματοποιήθηκε καρναβαλίστικο πάρτι με βράβευση των καλύτερων αρχαιολογικών/ιστορικών αμφιθέσεων.

Επιπλέον, ο όμιλος προσφέρθηκε να βοηθήσει στον καθαρισμό και συντήρηση αρχαιολογικών χώρων σε συνεργασία με το Τμήμα Αρχαιοτήτων, με αποτέλεσμα μια τέτοια ενέργεια να πραγματοποιηθεί πιθανόν στο προσεχές μέλλον.

Κατά το μήνα Απρίλιο του 2002 πραγματοποιήθηκε μονοήμερη εκδρομή με ξηναγήση από το Δρ. Δημήτρη Μιχαηλίδη, καθηγητή του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας στην Αμαθούντα και στο Κούριον.

Κατά την περίοδο του καλοκαιριού αρκετά μέλη του ομίλου συμμετείχαν σε ανασκαφές που διεξάγονταν στην επαρχία της Λευκωσίας.

Με την αρχή της ακαδημαϊκής χρονιάς 2002-3 πραγματοποιήθηκαν δύο μονοήμερες ξηναγήσεις στο Ιερό του Απόλλωνα Υλάτη και στην Παλαίπαφο από την Δρ. Μαρία Ιακώβου και στην Ταμασσό, Άγιο Ηρακλείδιο και στο Φικάρδου από την Δρ. Ευφροσύνη Ηγουμενίδου-Ριζοπούλου και τον Δρ. Χάρη Χοτζάκογλου.

Φέτος έχουν προβληθεί δύο ταινίες που αφορούσαν την Αίγυπτο. Σε συνεργασία με το μάθημα της Δρ. Βασιλικής Κασσιανίδου πραγματοποιήθηκε μονοήμερη εκδρομή στη Χοιροκοιτία και στο καράβι "Κερύνεια-Ελευθερία" όπου μας ξηναγήσε ο κ. Καρίολου. Επίσης σε συνεργασία με το μάθημα του Δρ. Χαράλαμπου Χοτζάκογλου, πραγματοποιήθηκε διήμερη εκδρομή με ξηναγήσεις στα Παλαιοχριστιανικά μνημεία της Κύπρου.

Ελπίδα μας είναι ότι η προσπάθεια αυτή δε θα πάει χαμένη αλλά θα υπάρξουν κι άλλοι συνεχιστές.



**Οφέλτης:** Η πρωιμότερη ελληνική επιγραφή που βρέθηκε χαραγμένη πάνω σε οβελό σε θαλαμοειδή τάφο (μηκηναϊκού τύπου) στην τοποθεσία Σκάλες της Παλαίπαφου. Ο τάφος χρονολογείται στον 11<sup>ο</sup> με 10<sup>ο</sup> αιώνα π.Χ.. Η επιγραφή αυτή, που διασώζει το όνομα ενός Έλληνα στη γενική (*o-pe-le-ta-u*), είναι μεγάλης σημασίας γιατί δείχνει ότι στο τέλος της 2<sup>ης</sup> χιλιετίας είχε διαμορφωθεί η Αρκαδοκυπριακή διάλεκτος. Η πρώιμη εμφάνιση της ελληνικής γλώσσας στην Παλαίπαφο έρχεται να επιβεβαιώσει τη μυθική παράδοση που θέλει τον Αγαπήνορα, αρχηγό των Αρκάδων στην τρωική εκστρατεία, να ιδρύει την Παλαίπαφο μετά τα τρωικά.

# Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

## Δ Ε Κ Ε Μ Β Ρ Ι Ο Σ 2 0 0 3

4. Οι πυραμίδες της Αιγύπτου
6. Η Βίβλος των νεκρών
7. Συνέντευξη από τον κ. Α. Δημητρίου, πρόεδρο του Συνδέσμου Αρχαιολόγων Κύπρου
8. Οι τοιχογραφίες από τον πρώτο όροφο της Ξεστής 3 στο Ακρωτήρι της Θήρας
10. Ερυθρόμορφος ρυθμός, η τελειότητα του μεγαλείου
12. Τα Καβείρια Μυστήρια
14. Αφιέρωμα στην πρώτη αποκλειστική ανασκαφή του Πανεπιστημίου Κύπρου στη Γεροσκήπου "Άγιοι Πέντε"
16. Παλμύρα, η Πόλη του Σολωμόντα
19. Μύθος το λευκό χρώμα των αγαλμάτων της αρχαιότητας;
20. Ισλαμική Τέχνη
22. Η Γέννηση του Χριστού στη Βυζαντινή εικονογραφία
25. Το τμήμα μας εν δράσει...
26. Η Κύπρος των Ευρωπαίων
27. Βιβλιοπαρουσίαση

Κρατάτε στα χέρια σας τη δεύτερη έκδοση του περιοδικού "ΟΦΕΛΤΗΣ" του Ομίλου Αρχαιολογίας. Αυτό αποτελεί μεγάλη ικανοποίηση για μας γιατί η προσπάθεια που αρχίσαμε πέρυσι έχει συνέχεια. Το περιοδικό περιέχει άρθρα που γραφτήκαν από άτομα που ενδιαφέρονται για την επιστήμη της αρχαιολογίας. Ελπίζουμε αυτή η επίπονη προσπάθεια να συνεχιστεί και η ετήσια έκδοση του να αποτελέσει θεσμό στις δραστηριότητες του Ομίλου Αρχαιολογίας.

ΑΠΟ ΤΗ ΣΥΝΤΑΞΗ

### ΦΟΙΤΗΤΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ "ΟΦΕΛΤΗΣ"

Ιδιοκτησία: Όμιλος Αρχαιολογίας Πανεπιστημίου Κύπρου

Δια νόμου υπεύθυνη: Ντόρια Νικολάου

Αρχισυνταξία: Εύη Καρυδά, Ντόρια Νικολάου

Συντακτική ομάδα: Νίκος Αργυρίδης, Κωνσταντίνος Βότσος, Άρτεμις Γεωργίου, Χριστίανα Κλαβαριώτη, Μαρία Κτωρή, Μαργαρίτα Κυπριανού, Μαρία Μιχαήλ, Σάββας Νεοκλέους, Μαρία Ττίκκα, Εύη Χαραλάμπους, Σκεύη Χριστοδούλου,

Διορθώσεις κειμένων: Εύη Χαραλάμπους, Μαρία Κτωρή

Επιμέλεια Έκδοσης: Ντόρια Νικολάου, Εύη Καρυδά

Ηλεκτρονική σελίδωση & διαχωρισμός χρωμάτων: DELFI COMMUNICATIONS

Εκτύπωση: Τυπογραφείο Γ. Βαρνάβα



ΟΜΙΛΟΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ  
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΚΥΠΡΟΥ

# Οι Πυραμίδες της Αιγύπτου

της Μαρίας Ττίκα, ΙΣΑ 3ο

Ο όρος πυραμίδα (αγγλ. pyramid, γαλλ. pyramide) στην αρχιτεκτονική αναφέρεται σε ένα μνημειακό οικοδόμημα κατασκευασμένο ή επικαλυμμένο με πέτρα ή πλίνθους, το οποίο έχει τετράγωνη βάση και τέσσερις επικλινείς τριγωνικές έδρες που συναντώνται σε μια κορυφή.

Οι πυραμίδες της Αιγύπτου ήταν ταφικά μνημεία. Οι πρώτες χρονολογούνται ήδη από το 2700π.Χ., ενώ τα τελευταία δείγματα είναι κατασκευασμένα λίγο πριν η πτολεμαϊκή Αίγυπτος κατακτηθεί από τους Ρωμαίους. Η καθ' εαυτή όμως "εποχή των πυραμίδων" άρχισε με την 3η (2686 π.Χ.) Δυναστεία και τελείωσε με την 6η (2354π.Χ.) οπότε και οι πυραμίδες αποτελούν τον αποκλειστικό τύπο βασιλικού τάφου.

Περίπου 80 βασιλικές πυραμίδες έχουν βρεθεί στην Αίγυπτο, πολλές από αυτές όμως δεν είναι πλέον παρά λόφοι από χαλάσματα και οι θησαυροί τους έχουν από παλιά διαρπαγεί. Μέχρι σήμερα έχουν ταυτιστεί και επισκευαστεί οι 40 περίπου πυραμίδες που ανήκουν σε βασιλείς από την 3η ως τη 13η Δυναστεία, περίοδο που καλύπτει μια περίπου χιλιετία. Το σχέδιο της πυραμίδας ήταν ο μασταμπάς, τύπος τάφου γνωστός στην Αίγυπτο από τις απαρχές της δυναστεϊκής περιόδου. Χαρακτηριζόταν από μια ορθογώνια πλίνθινη ανωδομή, με επίπεδο το πάνω μέρος της.

Το επόμενο εξελκτικό βήμα των πυραμίδων πραγματώνεται στη βαθμιδωτή πυραμίδα του Φαραώ Ζοζέρ (3η Δυναστεία) στη νεκροπολή της Σακάρας. Ο Ζοζέρ ζήτησε από τον αρχιτέκτονα Ιμχοτέπ να του κατασκευάσει ένα μασταμπά εξ ολοκλήρου από πέτρα, ένα υλικό που χρησιμοποιούσαν για μεμονωμένα τμήματα κτιρίων. Η αρχική κατασκευή είναι ένα τετράγωνο οικοδόμημα με μήκος πλευράς βάσης πάνω από 70 μέτρα και ύψους 8 μέτρα, από τοπικό πέτριμα, που επικαλύπτεται με ένα εξωτερικό στρώμα από ασβεστόλιθο. Από τη στιγμή που η κατασκευή του ολοκληρώθηκε, οι βάσεις του επεκταθηκαν και προς τις τέσσερις πλευρές, ενώ

το ύψος του αυξήθηκε με το κτίσιμο ορθογώνιων προσθηκών, μικρότερου κάθε φορά μεγέθους, τοποθετημένων η μια πάνω στην άλλη.

Έτσι, ο αρχικός μασταμπάς του Ζοζέρ έγινε μια ογκώδης βαθμιδωτή κατασκευή που ανερχόταν με 6 άμισα επίπεδα (βαθμίδες) σε ύψος 60 περίπου μέτρων. Η βάση της είχε διαστάσεις 120 X 108 μέτρων. Το μνημείο αυτό είναι γνωστό ως βαθμιδωτή πυραμίδα και είναι πιθανότατα το πρώτο σημαντικό λίθινο κτήριο που κτίστηκε στην Αίγυπτο. Ο Ιμχοτέπ, που ήταν επίσης μέγας ιερέας του Θεού Ήλιου, αναμφίβολα θέλησε να καταδείξει με αυτήν τη συμβολική μορφή γιγάντιας σκάλας, που κατευθύνεται προς τον ουρανό, τον πόθο του βασιλιά να διαφύγει από τον υπόγειο κόσμο των νεκρών και ν' ανέβει σε αυτόν των θεών.

Οι βαθμιδωτές πυραμίδες γρήγορα θα παραχωρήσουν τη θέση τους στη γνωστή, κλασική θα λέγαμε, μορφή της πυραμίδας. Η πρώτη πυραμίδα στην οποία οι βαθμίδες "γεμίζουν" διαμορφώνοντας το γνωστό γεωμετρικό σχήμα ήταν αυτή του Φαραώ Σνοφρού, ιδρυτή της 4ης Δυναστείας (2723-2563 π.Χ.). Ο Σνοφρού κατασκεύασε στο Νταχσούρ δύο πυραμίδες: Την περίφημη ρομβοειδή και τη βόρεια.

Αυτός, όμως, που θα τολμήσει να κατασκευάσει μια πυραμίδα με συνολικό όγκο 2.600.000 κυβικά μέτρα και ύψος 147μ, είναι ο γιος του Σνοφρού. Η πυραμίδα οικοδομήθηκε κοντά στην Γκίζα και εθεωρείτο από τους Αρχαίους Έλληνες ως ένα από τα επτά θαύματα.

Η Μεγάλη Πυραμίδα του Χέοπα έχει μήκος πλευρών στη βάση 230,4μ. και κλίση 51ο 52Α. Το βάρος των ογκόλιθων που την απαρτίζουν, ξεπερνά τους 6.000.000 τόνους. Οι ογκόλιθοι εξορύσσονται κοντά στο Σινά, στη συνέχεια μεταφέρονταν ακατέργαστο πάνω σε ειδικές σχεδίες κοντά στο χώρο ενέγερσης και στο τέλος μεταφέρονται στη βάση του έργου. Οι Αιγύπτιοι δεν διέθεταν ανυψωτικές μηχανές για



κάθετη ανύψωση γι' αυτό κατασκεύαζαν κεκλιμένα επίπεδα, δηλαδή ράμπες πάνω στις οποίες με τη βοήθεια κορμών δέντρων και της μυϊκής δύναμης χιλιάδων εργατών μεταφέρονταν στο επιθυμητό ύψους. Τέλος, οι λιθοξόοι ολοκλήρωναν, αφού ο ογκόλιθος βάρους 2,5 έως και 15 τόνων είχε τοποθετηθεί στη θέση του, την κατεργασία του με τέτοιο περίτεχνο τρόπο, ώστε η συναρμογή των λίθων να αφήνει στη χειρότερη περίπτωση διάκενο μισού έως ενός χιλιοστού. Ο Ηρόδοτος, για τη Μεγάλη Πυραμίδα, αναφέρει ότι εργάστηκαν 100.000 εργάτες για 20 χρόνια, αριθμοί οι οποίοι δεν πρέπει να απέχουν πολύ από την πραγματικότητα. Εκτός από τον όγκο και τη στέρεα κατασκευή αυτό που εντυπωσιάζει στη Μεγάλη Πυραμίδα είναι το αρχιτεκτονικό και στατικό σχέδιο της Μεγάλης Γαλαρίας και του θαλάμου του βασιλιά, όπου ογκόλιθοι και πλάκες πολλών τόνων, χωρίς καμία συνδετική ύλη με μόνο το βάρος τους και την αριστοτεχνική μεταφορά των φορτίων στους πλαϊνούς λίθους, στέκουν εδώ και 4500 χρόνια, χωρίς να έχουν υποστεί την παραμικρή ρωγμή.

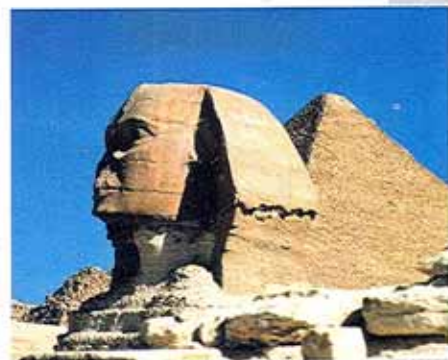
Κοντά στην πυραμίδα του Χέοπα στέκουν άλλες δύο πυραμίδες, αυτή του Χέρφινος (αδερφού του Χέοπα) με ύψος 142μ. και μήκος πλευράς της 216μ. και του Μυκερρικού με ύψος 86μ. και μήκος πλευράς 108μ. Η κατασκευή της τελευταίας έχει γίνει με ευτελέστερα υλικά.

Οι τρεις αυτές πυραμίδες δεν έχουν σήμερα το ύψος που αναφέραμε, γιατί έχουν προ πολλού χάσει την ασβεστολιθική τους επικάλυψη. Το θέαμα που θα προσέφεραν, τότε που ολοκληρώθηκε η ανέγερσή τους, θα ήταν πράγματι εντυπωσιακό. Θα έλαμπαν κυριολεκτικά

**Ο προσανατολισμός και η κατασκευή των πυραμίδων αποτελούν για τους αποκρυφιστές πλήρη διδασκαλία τόσο από αστρονομικής άποψης, αφού ο κεντρικός τους διάδρομος αναλογεί απευθείας προς την κατεύθυνση του τότε πολικού αστέρα**

κάτω από τον ήλιο και ίσως να μην απέχει πολύ από την πραγματικότητα ότι οι ακμές των πυραμίδων δεν ήταν τίποτα άλλο παρά η απολίθωση των ακτίνων του. Τα ταφικά αυτά μνημεία με την εξαιρετική καθαρότητα της θεωρίας τους, έτσι όπως ξεχωρίζουν στον ούρανό της ερήμου πάνω από τους νεκρικούς θαλάμους των Φαραώ και κοιτάζουν με τις τέσσερις πλευρές τους τα τέσσερα σημεία του ορίζοντα, υπαγορεύουν σε ορισμένους τη σκέψη ότι είναι δημιουργήματα μιας μυστηριώδους δύναμης και όχι καρπός μακρών διεργασιών και αναζητήσεων.

Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει η θέση των αιγυπτιακών πυραμίδων στη λεγόμενη αποκρυφιστική φιλολογία. Η πυραμίδα, ως γεωμετρικό σχήμα, αποτελείται από τρίγωνο στηριζόμενο πάνω σε ένα τετράγωνο. Το μεν τρίγωνο αντιπροσωπεύει τη μεγάλη αρχή της ζωής. Το δε τετράγωνο αποτελεί κυρίαρχο σύμβολο της ερμητικής επιστήμης που περικλείει μαγικές δυνάμεις. Ο προσανατολισμός και η κατασκευή των πυραμίδων αποτελούν για τους αποκρυφιστές πλήρη διδασκαλία τόσο από αστρονομικής άποψης, αφού ο κεντρικός τους διάδρομος αναλογεί απευθείας προς την κατεύθυνση του τότε πολικού αστέρα (του ΑΑ του Δράκοντος), όσο και από τη μαθηματική κλειδα του αριθμού Π (3,1416) η οποία συνήθως, έστω και κατά προσέγγιση, βρίσκεται αν διαιρέσει κανείς την περίμετρο της βάσης της πυραμίδας με το διπλάσιο του ύψους της.



# Η Βίβλος των Νεκρών



της Μαρίας Κτώρη,  
ΙΣΑ 20

**Βιβλιογραφία:**  
Budge, Wallis, *The Book of the Dead*, εκδό. Πόρινος Κόσμος, Αθήνα 1993.

Μια απ' τις σημαντικότερες πτυχές της ζωής των αρχαίων Αιγυπτίων ήταν η θρησκευτική και συνήθως καθόριζε τις πράξεις και τις ενέργειες όχι μόνο του απλού λαού αλλά και των ανώτερων τάξεων (κάστες). Η θρησκεία τους ήταν πολύθεική κι είχε έντονο το στοιχείο της μεταθανάτιας ζωής καθώς και της μετενάρκωσης. Στα πλαίσια αυτά, οι Αιγύπτιοι ιερείς εκτελούσαν πολύπλοκες θρησκευτικές τελετές με γνωστότερη την ταρίχευση. Το σώμα τοποθετείτο μέσα στη σαρκοφάγο που θα μπορούσε να παρομοιαστεί με το σημερινό φέρετρο. Μαζί με το σώμα, οι ιερείς τοποθετούσαν κείμενα γραμμένα σε παπίρους και διακοσμημένα μ' όμορφες εικόνες (βινιέτες), και πίστευαν ότι θα βοηθούσαν το νεκρό να υπερνικήσει τους κινδύνους στον Κάτω Κόσμο και να κερδίσει τη μεταθανάτια ζωή στα Ηλύσια Πεδία.

Οι πάπυροι αυτοί προέρχονται από διαφορετικές σαρκοφάγους κι οι αιγυπτιολόγοι τους έδωσαν τ' όνομα Βίβλος των Νεκρών. Τ' όνομα αυτό όμως είναι μάλλον ακατάλληλο, αφού οι Αιγύπτιοι χρησιμοποιούσαν τ' όνομα **Περτ Εμ Χρου**, που κυριολεκτικά σημαίνει Ανάδυση στο Φως της Ημέρας. Η ανάδυση, είναι μια είσοδος στο φως της μέρας κι η λέξη ημέρα εδώ έχει πλατύτερο νόημα, αφού δεν πρόκειται για τη μέρα με τους άρους που τη γνωρίζουμε και που καθορίζεται απ' την πορεία του ήλιου, αλλά για μια εσωτερική, μεταφυσική διάσταση, έναν ίσως παράλληλο κόσμο μ' έντονη τη θεϊκή παρουσία να φωτίζει ως πνευματικός ήλιος θεούς, πνεύματα και δικαίμενους νεκρούς.

Τα παπυρικά αυτά κείμενα παρέχουν πολύτιμες πληροφορίες στους αιγυπτιολόγους τόσο για τα θρησκευτικά πιστεύω της εποχής, τη διαχρονικότητα και τις παραλλαγές τους, αλλά και για τις κοινωνικές δομές. Η ιστορία της Βίβλου μπορεί να διαιρεθεί σε τέσσερις περιόδους που αντιπροσωπεύονται από τέσσερις αποδόσεις του κειμένου, την ηλιουπολιτική, τη θηβαϊκή, την ιερατική και τη σάιτική. Η πρώτη πλήρης Βίβλος χρονολογείται στα μέσα του 15ου αι.π.Χ., αλλά οι τελετουργικοί ύμνοι κι οι επωδές έχουν μια ιστορία που ανάγεται στο 2500 π.Χ. Μερικές απ' τις επωδές προέρχονται από κείμενα που βρέθηκαν σκαλισμένα μ' ιερογλύφα στους τοίχους στην αΐθουσα και στον προθάλαμο της πυραμίδας του φαραώ Ούνας (2345 π.Χ.). Το περιεχόμενο του πρώτου αυτού γραπτού δείγματος δείχνει ότι πολλοί απ' τους ύμνους υπήρχαν ήδη από αιώνες.

Το βιβλίο στην τελική του μορφή περιέχει 189 κεφάλαια ή επωδές, αν και μερικά απ' αυτά είναι ελλιπή. Συχνά εμφανίζονται κενά στη μέση του κειμένου κάνοντας δυσκολότερη την κατανόησή του. Τα κείμενα συνοδεύονται σχεδόν πάντα από ρουμπρικές που περιέχουν πρακτικές συμβουλές για το τυπικό και για την κατασκευή φυλακτών. Θεμέλιο της Βίβλου αποτελεί το δράμα του Όσιρη, στον οποίο ο νεκρός καλείται να μοιάσει, και εν τέλει να ταυτιστεί μαζί του. Μέρος του δράματος παιζόταν στις διάφορες γιορτές από θηοποιούς-ιερείς

και με τη συμμετοχή του πλήθους. Ένα πιο εσωτερικό και συμβολικό μέρος αναπαρίστατο στ' άδεια των ναών από μύστες διαφόρων βαθμών.

Οι πάπυροι αναφέρουν διάφορα μέρη του Άλλου Κόσμου (Δούστ) από τα οποία έπρεπε να περάσει ο νεκρός για να μπει στο βασίλειο του Όσιρη μετά το ζύγισμα της καρδιάς του. Ο άλλος κόσμος έμοιαζε μπορούμε να πούμε με την κοιλάδα του Νείλου και βρισκόταν στην άλλη πλευρά των βουνών που περιβάλλαν την Αίγυπτο. Άλλου ήταν έρημοι, αλλού υπήρχε φοβερό σκοτάδι, αλλού υπήρχαν δάση, υπήρχαν πατάμα και φοβερά θηρία. Η περιοχή Σεχέτ Χετεπέτ, δηλαδή Ηλύσια Πεδία, και συγκεκριμένα στο τμήμα της Σεχέτ Αραρού που αντιστοιχεί στον Ασφοδελό Λειμώνα των αρχαίων Ελλήνων, ήταν ο χώρος κατοικίας του Όσιρη και της αυλής του (διακρίεται σε 15 περιοχές). Για να φτάσει εκεί μια ψυχή και ν' αναγεννηθεί ταυτιζόμενη με τον Όσιρη έπρεπε να περάσει από πολλά εμπόδια. Η τοποθεσία του παραδείσου ήταν αόριστη και δε διασφαχνίζεται ποθενά.

Το κείμενο μας πληροφορεί επίσης για την πεποίθηση ότι ο άνθρωπος αποτελείται από 7 σώματα. Το φυσικό σώμα ως σύνολο, ονομαζόταν **χατ**, μια λέξη που συνδέεται με την ιδέα κάποιου πράγματος επιρρεπούς στη φθορά. Εφαρμόζεται επίσης στο μοιμοποιημένο σώμα που έπρεπε να διατηρηθεί ώστε να μεταλλαχθεί σε πνευματικό σώμα, το **σάχου**. Αυτό γινόταν με τις προσευχές και τελετουργίες τη μέρα της ταφής. Μερικές φορές προσδιορίζεται και με τον όρο **χατ** σημαίνοντας ότι έχει ανεβεί επίπεδο και γίνει διαρκές, σοφό κι άθαρτο. Στενά συνδεδεμένη με το χατ και το σάχου είναι η καρδιά, το **κα**. Μεταδίδει το νόημα του ειδώλου των αρχαίων Ελλήνων κι ήταν αποδέκτης των ταρικών προσφορών. Ενοικούσε στο άγαλμα ενός ανθρώπου όπως ακριβώς το κα ενός θεού ενοικούσε στ' αντίστοιχο άγαλμα. Το μέρος βεβαία που απολάμβανε αιώνια ύπαρξη στον ουρανό σε μια κατάσταση δόξας, ήταν το βα, η ψυχή. Σε φύση κι υπόσταση περιγραφόταν ως εξαιρετικά λεπτοφυής κι αιθερική. Αν και ενοικεί στο κα είναι ανεξάρτητη, μπορεί να πάρει όποιο σχήμα θέλει, να βρίσκεται στον ουρανό και να συνομιλεί με τις εκεί τέλειες ψυχές, να επισκέπτεται το σώμα στον τάφο και να το επανειμψώνεται και να συνομιλεί μαζί του. Είναι επιρρεπής στη φθορά γιατί μετέχει των θυσιαστικών προσφορών. Ανάλογο με τη σκιά των Ελλήνων και την ύπιδρα των Ρωμαίων ήταν το χαϊβίτ, η σκιά του ανθρώπου. Έχει ολότελα δική της ύπαρξη και μπορεί να χωριστεί απ' το σώμα. Όπως το κα και το βα, κινείται όπου θέλει, μετέχει των θυσιαστικών προσφορών κι επισκέπτεται τον τάφο κατά βούληση. Σπουδαίο και φαινομενικά αιώνιο τμήμα είναι το φωτεινό σώμα, το **χου**. Μπορεί να οριστεί ως φωτεινό ή διάφανο, άφαιστο κέλυφος ή περιβλήμα του σώματος, που συχνά απεικονίζεται με τη μορφή μούμιαις. Τα φωτεινά σώματα των θεών ζούσαν στον ουρανό και κατεύθυναν αυτά των ανθρώπων, όταν το επέτρεπαν οι προσευχές που λέγονταν πάνω του. Ένα άλλο μέρος τ' ανθρώπου που υψίσταται στους ουρανοίς είναι το **σεχέμ**, η δύναμη. Συνδέεται με την ψυχή και το φωτεινό σώμα και κάποτε ταυτίζεται με την καρδιά. Τελευταίο σώμα, που κι αυτό υψίσταται στον ουρανό είναι το **ρεν**, τ' όνομα. Είναι ο Λόγος που ενσρκώνεται στον άνθρωπο και αναφέρεται ως σώμα όταν αυτά υπολογίζονται ως εννιά. Εκτός απ' τη Βίβλο των Νεκρών έχουν βρεθεί σε παπίρους ή στους τοίχους των τάφων κι άλλα βιβλία, που όλα μαζί μας αποκαλύπτουν το πόσο συναρπαστικός για μελέτη είναι ο κόσμος των αρχαίων Αιγυπτίων.

# ΣΥΝΔΕΣΜΟΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΩΝ ΚΥΠΡΟΥ

κ. Δημητρίου πότε ιδρύθηκε ο Σύνδεσμος Αρχαιολόγων Κύπρου;

- Ιδρύθηκε το 1993. Ήταν μια περίοδος που ήρθαν πάρα πολλοί νέοι επιστήμονες από το εξωτερικό κι' απεράσισαν να οργανώσουν το Σύνδεσμο Αρχαιολόγων Κύπρου. Ο Σύνδεσμος έχει καταστατικό το οποίο είναι κατατεθειμένο στον Έφορο Εταιρειών κι' έτσι ισχύει ως επιστημονική εταιρεία. Μια προσπάθεια που καταβάλλουμε τώρα είναι να μετατρέψουμε το Σύνδεσμο σε Αρχαιολογική Εταιρεία για να εντάξουμε κι' άλλους ανθρώπους που δεν έχουν σπουδάσει κατ' ανάγκη αρχαιολογία αλλά την αγαπούν.

Ποιοί είναι οι στόχοι του Συνδέσμου σας;

-Πρώτος μας στόχος είναι η προώθηση της αρχαιολογίας. Ένας άλλος στόχος είναι και η αναδιάρθρωση του Τμήματος Αρχαιοτήτων. Πιστεύουμε ότι πρέπει να δημιουργηθούν καινούριες θέσεις τις οποίες να διεκδικήσουν νέοι επιστήμονες επαξίως.

Είναι απαραίτητο κάθε φορά να προκαθορίζεται η ειδικότητα του αρχαιολόγου που έχει ανάγκη το Τμήμα Αρχαιοτήτων και να διορίζεται ο κατάλληλος.

Ως Σύνδεσμος επιδιώκουμε τη σωστή λειτουργία του Τμήματος Αρχαιοτήτων. Πολλές φορές παρομοιάζω το ρόλο του Συνδέσμου με την αλογόμυγα του Σωκράτη που ενοχλεί το άλογο και κινείται. Έτσι και ο Σύνδεσμος ενοχλεί το Τμήμα Αρχαιοτήτων να κινείται.

Ποιοί έχουν τη δυνατότητα να γραφτούν ως μέλη του Συνδέσμου;

- Μέλη μας είναι επιστήμονες αρχαιολογίας οι οποίοι έχουν αποπερατώσει τις σπουδές τους και είναι Κύπριοι. Τώρα με την Ευρωπαϊκή Ένωση οποιοσδήποτε αρχαιολόγος ενδιαφέρεται να γίνει μέλος και βρίσκεται στην Κύπρο θα μπορεί να γίνει, αφού πρώτα υπάρξει κάποια τροποποίηση του καταστατικού.

Σήμερα είναι εγγεγραμμένα 55 μέλη από τα οποία μόνο 20 είναι ενεργά αναμεμιγμένοι στο Σύνδεσμο. Στην πραγματικότητα είμαστε λίγοι αλλά σύμφωνα με τα δεδομένα της Κύπρου πρέπει να δουλέψουμε μ' αυτούς τους λίγους. Οι απόφοιτοι των ελληνικών πανεπιστημίων με πτυχίο Ιστορίας-Αρχαιολογίας ενεργοποιούνται στο Σύνδεσμο ενόσω είναι άνεργοι. Από τη στιγμή που θα διοριστούν στη Δημόσια Εκπαίδευση, ο βιοποριστικός παράγοντας υπερνικά την αρχαιολογική επιθυμία. Κάποιος που αγαπά την αρχαιολογία πρέπει να νιώθει ότι επιστημονικά ανήκει στον τομέα της αρχαιολογίας, έστω και αν δεν εργοδοτηθεί ποτέ στον τομέα αυτό. Θα πρέπει να ενεργοποιηθεί σ' αυτό το Σύνδεσμο γιατί μοιραία δεν υπάρχει άλλος. Όταν ιδρύθηκε ο Σύνδεσμος Αρχαιολόγων δεν υπήρχε ούτε το Πανεπιστήμιο Κύπρου, ούτε τα πολιτιστικά ιδρύματα τραπεζών, ούτε και τα ιδιωτικά πολιτιστικά ιδρύματα όπως για παράδειγμα το Λεβέντειο, για να υπάρχει αρχαιολογική δραστηριότητα. Υπήρχε μόνο ο Σύνδεσμος Αρχαιολόγων Κύπρου και το Τμήμα Αρχαιοτήτων. Εξού

και δεν ήταν καθόλου αγαπητός από το Τμήμα Αρχαιοτήτων.

Ποιά η δράση του Συνδέσμου Αρχαιολόγων Κύπρου;

- Παλαιότερα όταν δεν υπήρχαν άλλοι αρχαιολογικοί φορείς, η δραστηριότητα του Συνδέσμου ήταν ευρύτερη. Τότε διοργανώναμε διαλέξεις, για παράδειγμα το Ανοικτό Πανεπιστήμιο μια ολόκληρη περίοδος ήταν οργανωμένη από εμάς με διαλέξεις από μέλη του Συνδέσμου. Γενικά είχαμε να παρουσιάσουμε πολυποίκιλη δράση. Φέρναμε πολλούς επιστήμονες από το εξωτερικό, ενώ είχαμε καθιερώσει ως ετήσιο θεσμό την προσέλευση ενός Ελλαδίτη επιστήμονα. Μετά, με την έλευση του Αμερικανικού Ινστιτούτου, τη δημιουργία του Πανεπιστημίου και με τους υπόλοιπους φορείς αντιληφθήκαμε ότι πλέον θα ήταν μια απλή διάλεξη κι' είπαμε ότι δεν αξίζει τον κόπο. Ένα πλάνο που δοκίμασαμε να εισαχθεί από το Τμήμα Αρχαιοτήτων, πού έχει και τη δυνατότητα, ήταν να κάνουμε διαλέξεις σε κοινότητες που επικάθονται σε αρχαιολογικά ευρήματα όπως για παράδειγμα η Παρεκκλησιά, Πόλη Χρυσοχούς κλπ. Θέλαμε να δείξουμε ότι μπορεί αυτές οι αρχαιότητες να μην επέφεραν πολλά έσοδα αλλά είναι σημαντικές από επιστημονικής πλευράς. Αυτό έγινε μία φορά στον Αγ. Τύχωνα αλλά δεν επαναλήφθηκε. Κάποτε μας είχε ζητήσει το ελληνικό περιοδικό «Αρχαιολογία» να παρουσιάσουμε την ιστορία της Κύπρου σε 2 τόμους. Στον πρώτο τόμο ασχοληθήκαμε από την Προϊστορική μέχρι την Ελληνιστική περίοδο της Κύπρου. Στο δεύτερο τόμο καλύψαμε τη Ρωμαϊκή μέχρι τον Όψιμο Μεσαίωνα.

Πέραν αυτού ο Σύνδεσμος έχει δικό του περιοδικό το οποίο ονομάζαμε «Archeologia Cyprica», όμως κάποια μέλη ήθελαν να έχει ελληνικό τίτλο και το ονομάσαμε με διπλό τίτλο «Κυπριακή Αρχαιολογία - Archeologia Cyprica». Το περιοδικό εκδίδεται κάθε 4 χρόνια.

Πώς τοποθετείστε στα σημερινά τρέχοντα ζητήματα της Κυπριακής αρχαιολογίας, όπως για παράδειγμα στο Παλαιό Δημαρχείο, ο Απ. Ανδρέας ΠΑΣΥΔΥ;

- Για το θέμα του Παλαιού Δημαρχείου πρέπει να πω ότι η αιτία για να ανασκαφεί ο χώρος δεν ήταν το Τμήμα Αρχαιοτήτων αλλά ο Σύνδεσμος Κυπρίων Αρχαιολόγων. Στο χώρο ήταν γνωστό ότι υπήρχαν αρχαιότητες εν τούτοις όμως το Τμήμα Αρχαιοτήτων έδωσε άδεια για έναρξη των εργασιών για ανέγερση του Δημαρχείου. Το ίδιο είχε συμβεί και στην περίπτωση του χώρου της ΠΑΣΥΔΥ Ο Σύνδεσμος ήταν αυτός που έδωσε δημοσιότητα στο θέμα.

Θέση μας είναι να τελειώσουν οι ανασκαφές στο χώρο του Παλαιού Δημαρχείου, να αξιολογηθούν τα ευρήματα και τότε μόνο να ληφθεί απόφαση για το αν θα κτιστεί εκεί το Δημαρχείο ή όχι.

Κύριε Δημητρίου σας ευχαριστούμε πολύ



Αεροφωτογραφία του αρχαιολογικού χώρου της Αμθούνας



Ανασκαφές στο Παλαιό Δημαρχείο στη Λευκωσία

# Οι τοιχογραφίες από τον πρώτο όροφο της Ξεστής 3 στο ΑΚΡΩΤΗΡΙ ΤΗΣ ΘΗΡΑΣ



Από την:  
Άρτεμις Γεωργίου  
ΙΣΑ 30

Με την έναρξη των ανασκαφών στη θέση Ακρωτήρι στη Θήρα (Ξαντορήνη), το 1967 από τον Σπυριδωνα Μαρινάτο και τη συνέχεια τους από τον Χρήστο Ντούμα στο φως έρχεται μια πόλη που σταμάτησε στο χρόνο. Εγκαταλελειμμένη από τους κατοίκους της, έρχεται σε μας σήμερα με τη μορφή που είχε στα μέσα της 2ης χιλιετίας π.Χ. πριν την καταστροφική έκρηξη του ηφαιστείου. Η έκρηξη του ηφαιστείου της Θήρας, αποτέλεσε τόσο την αιτία καταστροφής του οικισμού όσο και την αιτία διατήρησής του ιδίου και των ευρημάτων του. Το τεράστιο στρώμα ηφαιστειακής τέφρας (κίσηρης) που αποτέθηκε στον οικισμό σε ύψος μέχρι και 50 μέτρα, εξασφάλισε στις τοιχογραφίες τις κατάλληλες συνθήκες υγρασίας και θερμοκρασίας, διατηρώντας τα χρώματα και επιτρέποντας την αναγνώριση των συνθέσεων.

Οι τοιχογραφίες είναι μεγίστης σημασίας για την μελέτη του θρησκειού πολιτισμού αφού μας παρέχουν άμεσες πληροφορίες για όλες τις εκφάνσεις της ζωής τους. Μας μιλούν για τη θρησκεία τους, την τεχνολογία, τη ναυπηγική τους, την υφαντική, την αρχιτεκτονική, τη χλωρίδα και την πανίδα και πλήθος άλλων πληροφοριών. Λειτουργούν για μας σήμερα σαν ένας φακός που φωτογράφησε την ζωή των ανθρώπων στο Ακρωτήρι, 3.500 χρόνια πριν. Η τεχνική που ακολουθείται στη Θήρα είναι παρόμοια με αυτή της Κρήτης. Οι λιθόκτιστοι τοίχοι καλύπτονται με μείγμα λάσπης και καλαμιών και έπειτα, από ένα λεπτό στρώμα ασβεστοκονιάματος. Το βασικό χρώμα τοποθετείται στην επιφάνεια του ασβεστοκονιάματος και απορροφάται. Τα χρώματα των τοιχογραφιών προέρχονται κυρίως από ορυκτές ουσίες (αζουρίτης), αλλά συχνά για τις λεπτομέρειες χρησιμοποιούνται οργανικά υλικά όπως είναι το ασπράδι αυγού. Για την επεξήγηση των τοιχογραφιών πρέπει να έχουμε υπόψιν μας κάποιες χρωματικές συμβάσεις που χρησιμοποιούν οι καλλιτέχνες, όπως για παράδειγμα τη χρήση του λευκού για τις γυναικείες μορφές και του καφέ (κίτρινο σε άλλες μορφές) για τις αντρικές.

Έχουν βρεθεί 10 κτίρια από τον προϊστορικό οικισμό, τα περισσότερα από τα οποία διακοσμούνται με μεγαλοπρεπείς τοιχογραφίες. Ένα από τα κτίρια αυτά είναι η Ξεστή 3, ένα τεράστιο

σύμπλεγμα στα Νοτιοδυτικά του οικισμού. Πρόκειται για ένα τουλάχιστον τριώροφο οικοδόμημα, με 14 δωμάτια στο ισόγειο και 14 στον πρώτο όροφο. Βρέθηκε δωμάτιο καθαρωμών το μοναδικό στη θέση, που είναι στοιχείο χαρακτηριστικό για τα μινωικά ανάκτορα. Η Ξεστή 3 παρουσιάζει τη μεγαλύτερη συγκέντρωση τοιχογραφιών, κάτι που δηλώνει ότι ίσως πρόκειται για δημόσιο κτίριο.

Τοιχογραφίες έχουν βρεθεί και στο ισόγειο της οικίας, κάτι ιδιαίτερα ασυνήθιστο για την περίοδο.

**Οι τοιχογραφίες λειτουργούν για μας σήμερα σαν ένας φακός που φωτογράφησε την ζωή των ανθρώπων στο Ακρωτήρι, 3.500 χρόνια πριν.**

Στο ισόγειο γίνεται κατά κανόνα η αποθήκευση ή η κατασκευή αγγείων και κατά συνέπεια η χρήση τοιχογραφιών είναι αχρείαστη. Αντίθετα, οι πάνω όροφοι λειτουργούν σαν χώροι κατοίκησης, όπως μαρτυρεί η παρουσία πολυθύρων, δηλαδή ανοιγμάτων στους τοίχους, που επιτρέπουν στο φως και τον αέρα να περνούν, εξασφαλίζοντας τις κατάλληλες συνθήκες για ανθρώπινη κατοίκηση. Το στοιχείο της ύπαρξης

τοιχογραφιών και στο ισόγειο της Ξεστής 3 ενισχύει τις απόψεις των αρχαιολόγων για το δημόσιο χαρακτήρα του συγκροτήματος.

Οι τοιχογραφίες του ισόγειου είναι μάλλον τελετουργικής φύσεως, όπως άλλωστε θα ταίριαζε στη φύση του κτιρίου. Παρουσιάζονται γυναίκες να κατευθύνονται προς ένα οικοδόμημα που διακοσμείται από κέρατα καθοσώσεως από τα οποία στάζει αίμα, ένας βωμός πιθανότατα. Το ισόγειο διακοσμείται επίσης από τοιχογραφίες με τέσσερις μορφές: ένα νεαρό αγόρι, δύο έφηβους και ένα πιο ώριμο άντρα. Η διαφορετικότητα των ηλικιών, καθώς και τα αντικείμενα που κρατούν οδήγησε τους μελετητές στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για μια τελετή ενηλικίωσης.

Οι τοιχογραφίες του πρώτου ορόφου, κινούνται μέσα σε παρόμοια θεματική βάση, έχοντας έντονο το θρησκευτικό στοιχείο. Το δωμάτιο 3α, ακριβώς πάνω από το δωμάτιο καθαρωμών, διακοσμείται με τοιχογραφίες στον Ανατολικό και στο Βόρειο τοίχο. Στον ανατολικό τοίχο, το θέμα της μεσοσίας ζώνης παρουσιάζει τη σύνθεση που είναι γνωστή ως «Οι κροκοσυλλέκτριες». Σ' ένα πετρώδες περιβάλλον, με φυτά κρόκων στο βάθος, δύο γυναικείες μορφές συλλέγουν κρόκους, το φυτό που είναι υπεύθυνο για το κίτρινο χρώμα. Και οι δύο φορούν μινωικού τύπου φούστα καθώς επίσης και πλούσια





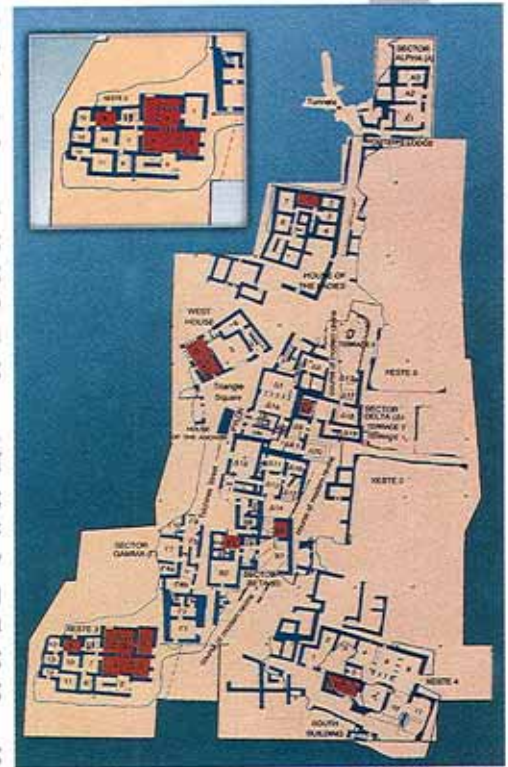
κοσμήματα. Τα ενώτια που φέρει η μορφή στα αριστερά είναι πανομοιότυπα με αντίστοιχα που βρέθηκαν στο λακκοειδή τάφο III στις Μικτήνες. Αυτό μας δίνει μια έμμεση απόδειξη για τις επαφές της Θήρας με τον Μινωϊκό πολιτισμό. Η γυναίκα στα αριστερά, ενώ έχει το σώμα της κατά μέτωπο, το κεφάλι της το φέρνει σε προφίλ, κοιτάζοντας τη γυναικεία μορφή δίπλα της. Τα πλούσια κοντά και σγουρά μαλλιά της δηλώνουν γυναίκα ώριμης ηλικίας, κι αυτό εξηγεί το ότι φαίνεται να επιτηρεί την κοπέλα στα δεξιά, η οποία κοιτάζει διστακτικά προς τα πάνω περιμένοντας την επιδοκιμασία της μεγαλύτερης γυναίκας για τη δουλειά της. Το δικό της κεφάλι είναι ξυρισμένο, όπως δηλώνεται συμβατικά με το μπλε χρώμα, εκτός από μια μακριά τούφα στο πίσω μέρος και μια μικρή μπροστά, δείγμα του νεαρού της ηλικίας της. Και οι δύο κρατούν καλάθια στα οποία βάζουν τα φυτά που μαζεύουν.

Στο βόρειο τοίχο, έχουμε σύνδεση με τον ανατολικό τοίχο όπου μια μορφή που φέρει παρόμοια ενδυμασία και κοσμήματα με τις κροκοσυλλέκτριες αποθέτει το περιεχόμενο του καλάθιού της, σ' ένα μεγαλύτερο καλάθι. Ενώ είναι ελαφρά σκυμμένη κοιτάζει δελά, προς τα πάνω, όπου βρίσκεται μια μεγαλοπρεπής γυναικεία μορφή, καθισμένη σ' ένα τριμερές, βαθμιδωτό οικοδόμημα. Είναι μεγαλύτερης κλίμακας από τις υπόλοιπες μορφές και φέρει πιο περίπλοκα κοσμήματα. Στο ένα της περιδέραιο οι χάντρες έχουν τη μορφή πάπιας, και στο άλλο τη μορφή λιβελούλλης. Στα μαλλιά της ξεχωρίζει κάτι που μοιάζει με τούφα, αλλά στην πραγματικότητα είναι ένα ψίδι που έρπεται πάνω της και που μάλιστα έχει βγάλει έξω τη διχαλωτή του γλώσσα. Μπροστά της ένας πύθηκος ζωγραφισμένος με γαλάζιο χρώμα για να δοθεί συμβατικά το γκριζό, την πλησιάζει προσφέροντας της μια δέσμη κρόκων, την οποία σκύβει για να παραλάβει. Πίσω της παραστέκεται ένας γρύπας με ανοιγμένα τα φτερά του. Είναι μια θεά στο μέσο του ζωικού βασιλείου. Αντιπροσωπεύει όλες τις εκφάνσεις της φύσης. Είναι χθόνια (ψίδι), επίγεια (πύθηκος), εναέρια (γρύπας). Είναι μάλιστα μια θεότητα που παρου-

σιάζεται να επιφάνεται, αφού αν και η γυναικεία μορφή μπροστά της μοιάζει να έχει καρφωμένο το βλέμμα της πάνω της, φαίνεται ότι την φαντάζεται περισσότερο, παρά ότι την βλέπει πραγματικά. Η επιφάνεια είναι ένα συνηθισμένο στοιχείο στη Μινωϊκή θρησκεία και λατρεία. Πίσω από τη σύνθεση αυτή, βρισκόταν ένα μεγάλο παράθυρο, από το οποίο ο καλλιτέχνης δεν φαίνεται να εμποδίζεται στη διάταξη της σύνθεσης του. Πίσω και από το παράθυρο υπάρχει μια άλλη κροκοσυλλέκτρια, με πυκνά σγουρά μαλλιά, η οποία κρατά το καλάθι της στον ώμο.

Στο δωμάτιο 3β του πρώτου πάντα ορόφου, σώζονται οι τοιχογραφίες τριών γυναικών μαζί με ελόβια πουλιά όπως πάπιες. Οι γυναίκες αυτές είναι μεγαλοπρεπώς ζωγραφισμένες με περίπλοκες κομμώσεις, ποικιλία κοσμημάτων και πλούσια ενδύματα. Απουσιάζει η λεπτομέρεια στα χείλη τα οποία απλά περιγράφονται στο προφίλ, αλλά δεν τους δίνεται χρώμα όπως συνηθίζεται σε άλλες τοιχογραφίες.

Οι θηραϊκές τοιχογραφίες είναι οι περισσότερες και οι καλύτερα διατηρημένες στον Αιγαϊκό χώρο. Στην τέχνη τους αναγνωρίζονται κρητικές ρίζες, αλλά ξεχωρίζουν για την μοναδικότητα τους στον αυθορμητισμό και τον πρωτότυπο χαρακτήρα της κυκλαδικής παράδοσης. Παρά το γεγονός της ποικιλίας των θεμάτων, πάντοτε στις τοιχογραφίες του Ακρωτηρίου της Θήρας στο επίκεντρο είναι ο άνθρωπος σε σχέση με τη φύση. Δεν παρουσιάζονται ούτε τερατόμορφοι θεοί ούτε ισχυροί ηγέτες, αλλά απλοί άνθρωποι στις καθημερινές τους ασχολίες και μάλιστα στην συντριπτική πλειοψηφία γυναίκες και παιδιά. Τα έργα τέχνης στην κυκλαδική παράδοση δεν λειτουργούν σαν προπαγάνδα, αλλά σαν ένας τρόπος έκφρασης, γι' αυτό και παρουσιάζουν πλούτο θεμάτων, συνεχή ανανέωση και δίνουν την αίσθηση ελευθερίας, που δεν μπορεί παρά να είναι στοιχεία που αντανακλούν τον τρόπο σκέψης τους και το πως οι ίδιοι έβλεπαν τους εαυτούς του.



Κάτοψη του κτηρίου

# ΕΡΥΘΡΟΜΟΡΦΟΣ ΡΥΘΜΟΣ, Η ΤΕΛΕΙΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΜΕΓΑΛΕΙΟΥ

της Εύης Χαράλαμους  
ΙΣΑ 2ο

Καμία ιστορία δεν μπορεί να γραφτεί χωρίς τη μελέτη κατάλοιπων, ούτε καν η πρόσφατη γιατί η αρχιτεκτονική, τα χρηστικά αντικείμενα και η τέχνη αποτελούν αδιάσπαστο στοιχείο του κόσμου, του πολιτισμού και πολλές φορές επηρεάζουν και τα ίδια τα γεγονότα. Ο αρχαίος ελληνικός κόσμος είναι από τους πιο πολυσυζητημένους και μελετημένους πολιτισμούς, τόσο για την πλούσια και γεμάτη γεγονότα ιστορία του αλλά κυρίως για τον πολιτισμό που αναπτύχθηκε και εξελίχθηκε στα πλαίσια των αρχαίων χρόνων. Ο ελληνικός πολιτισμός είναι ένας πολιτισμός που ξεχωρίζει τόσο για την ομορφιά του όσο και για την τέχνη του αλλά και τη δημιουργικότητά του.

Το αποκορύφωμα της ελληνικής δημιουργίας είναι το περίγραμμα κτίσμα στην Ακρόπολη, ο περίφημος Παρθενώνας, εντούτοις πριν και μετά απ' αυτόν υπήρξαν και άλλα οικοδομήματα που συμπληρώνουν τη δημιουργία. Μια απόλυτη δημιουργία η οποία εξελίχθηκε μόνο κάτω από το κλίμα που εξελίσσονται όλες οι περίφημες δημιουργίες, τη δημοκρατία. Αν ο Παρθενώνας είναι το αποκορύφωμα της αρχιτεκτονικής στην Αττική και το περίφημο άγαλμα της Αθηνάς το μεγαλύτερο επίτευγμά της γλυπτικής τότε σίγουρα ο ερυθρόμορφος ρυθμός στην αγγειογραφία προσφέρει το ανώτερο αποτέλεσμα μιας τέχνης που ξεκίνησε και εξελίσσεται σε μια συνεχή πορεία για να καταλήξει πεντακάσια χρόνια μετά σε ένα ρυθμό ο οποίος αποτελούσε κάτι το ξεχωριστό αλλά συγχρόνως και αποτέλεσμα των όσων προηγήθηκαν αυτού.

Τα αρχαία ελληνικά αγγεία αποτελούν ξεχωριστό σύνολο ανάμεσα σε όλες τις παγκόσμιες τέχνες, μοναδικό σύνολο ποιότητας και πολυμορφίας. Έχουν σωθεί σε μεγαλύτερο αριθμό από όλα τα υλικά κατάλοιπα που σώζονται από την αρχαία Ελλάδα. Η Αττική, η Κόρινθος, η Λακωνία, Εύβοια, η Βοιωτία, οι Κυκλάδες είναι μόνο λίγες από τις περιοχές που ανέπτυξαν αυτή την τέχνη. Σώζονται γύρω στα 80000 διακοσμημένα αγγεία, και αυτά χωρίς να υπολογίζονται τα όστρακα, η ποσότητα αυτή υπολογίζεται ότι δεν ξεπερνά το 1% της συνολικής παραγωγής. Ο μεγάλος αριθμός σωζόμενων αγγείων επιτρέπει την μελέτη τους και την ασφαλή εξαγωγή συμπερασμάτων όσο αφορά τον ιδιωτικό, δημόσιο και θρησκευτικό βίο των αρχαίων Ελλήνων. Οι παραστάσεις και απεικονίσεις μύθων ή σκηνών της καθημερινής ζωής δίνει μια άλλη πτυχή της αρχαίας ζωής. Μύθοι οι οποίοι δεν έχουν σωθεί σε γραπτές πηγές γίνεται γνωστή τουλάχιστο η

ύπαρξή τους ενώ σκηνές της καθημερινής ζωής που κανένα σύγγραμμα δεν σώζει βγαίνουν προς τα έξω. Ο μυθικός και προσωπικός κόσμος των ανθρώπων αυτών γίνεται ένα με τα αγγεία αυτά και μέσα από τους καλύτερους αγγειογράφους της εποχής έρχεται να μοιραστεί μαζί μας, 2500 χιλιάδες χρόνια μετά τα μυστικά του.

Αρχαία ελληνικά αγγεία βρίσκονται διασκορπισμένα σε όλο τον ελληνικό χώρο αλλά και στη ανατολική Ασία, στην Κύπρο, Σικελία, Ιταλία και γενικά διασπαρμένα στην δυτική και κεντρική Ευρώπη. Η Ετρουρία ωστόσο υπήρξε ο χώρος "λατρείας" των αγγείων αυτών, ο χώρος όπου η Αττική αγγειογραφία έλαμψε και αγαπήθηκε τόσο για τον πορφυρό πυλό της όσο και για την καλλιτεχνική έκφραση όλων εκείνων των αγγείων τα οποία εξάγονταν εκεί.

**Τα αρχαία ελληνικά αγγεία αποτελούν ξεχωριστό σύνολο ανάμεσα σε όλες τις παγκόσμιες τέχνες, μοναδικό σύνολο ποιότητας και πολυμορφίας.**

Η Ελλάδα είναι μια περιοχή πλούσια σε κοιτάσματα πηλού εξαιρετικής ποιότητας. Υπάρχουν διάφορα είδη πηλού σε όλη την Ελλάδα. Κάθε περιοχή είχε την δυνατότητα να εξάγει το δικό της πηλό. Το πορφυρό του χρώμα από τα πολλά οξειδία σιδηρού που υπήρχαν σ' αυτόν, έκανε τον αττικό πηλό να ξεχωρίζει και να αγαπηθεί όσο κανένας άλλος. Αν και στον μελανόμορφο ρυθμό προηγήθηκε η Κόρινθος, η

Αττική της έκλεψε τη δόξα όχι μόνο λόγω της διακόσμησης πάνω στα αγγεία αλλά τεράστιο ρόλο έπαιξε και το ίδιο το χρώμα του αττικού πηλού.

Οι περίοδοι της εξέλιξης της αγγειογραφίας δεν ταυτίζονται απόλυτα ούτε με τα χρονικά πλαίσια που έχουν θέσει οι ιστορικοί αλλά ούτε και με την εξέλιξη των υπόλοιπων τεχνών της αρχαίας Ελλάδας. Το μεγαλύτερο πρόβλημα όμως έγκειται στο ότι η αγγειογραφία εξελίσσεται σε διαφορετικά χρονικά πλαίσια κατά περιοχή και πολλές φορές συναντάμε περιοχές που είτε προπορεύονται μιας εξέλιξης είτε καθυστερούν στην υιοθέτησή της.

Ο πρωτογεωμετρικός ρυθμός αναφέρεται στην τεχνική της αγγειογραφίας που κυριαρχεί στον ελληνικό χώρο κατά τα χρόνια 1050/25 έως και το 900 π.Χ. όποτε και ακολουθεί ο γεωμετρικός. Το 700 π.Χ. εμφανίζεται στον ελληνικό χώρο μια καινούργια τάση η οποία θα ονομασθεί συμβατικά Ανατολικών ρυθμός, εδώ η Αττική αγγειογραφία διαφοροποιείται και τα αγγεία της περιόδου αυτής ονομάζονται πρωτοαττικά.

Η πρωτοαττική αγγειογραφία εμφανίζεται το 700 π.Χ. περίπου και τελειώνει το περί το 630π.Χ., σημαντικό έργο και καθοριστικά έργα της περιόδου αυτής έχουν αφήσει αγγειογράφοι όπως ο Ζωγράφος της Οινόχης



**Αττική ερυθρόμορφη  
κύλικα, 515-510 π.Χ**

των Κριών και ο Ζωγράφος του Πολυφήμου. Την είσοδο σε ένα καινούργιο ρυθμό, ο οποίος θα επικρατήσει για ένα αιώνα περίπου, θα την κάνουν αγγειογράφοι όπως ο Ζωγράφος του Νέσσου και θα φτάσει στην κορύφωση του με ζωγράφους όπως είναι ο Εξηκίας.

Στο μελανόμορφο ρυθμό, οι μορφές απεικονίζονται μελανές, ενώ κύριο χαρακτηριστικό του ρυθμού αυτού είναι η χάραξη και η χρήση των επίθετων χρωμάτων όπως το λευκό και το ιώδες. Το αγγείο François είναι η απόδειξη του μεγαλείου του ρυθμού αυτού και το καλύτερο δείγμα της εξαιρετικής τεχνικής που μπορεί να αναπτύξει, είναι το αριστούργημα του ρυθμού αυτού. Οι επιγραφές καθιερώνονται στα αγγεία και αποτελούν μέχρι και διακοσμητικά στοιχεία. Οι μύθοι ζωντανεύουν, οι μορφές τυποποιούνται και όλα πια στα μάτια των αρχαίων ελλήνων λένε μια ιστορία. Ακόμη και στην Ετρουρία, και αν οι μύθοι αυτοί δεν έχουν την ίδια σημασία, η ομορφιά των αγγείων αυτών τα κάνει πολυπόθητα και προϊόντα τεράστιας ζήτησης.

Μέχρι το 530 π.Χ. ο μελανόμορφος ρυθμός εξαντλεί τις δυνατότητες του, ενώ την ίδια περίοδο εμφανίζεται σε ένα κεραμείο ένας ζωγράφος που πρώτος εισάγει κάτι το διαφορετικό. Ο ζωγράφος του Ανδοκίδη ζωγραφίζει αμφορείς γνωστές σαν δίγλωσσοι, δηλαδή αμφορείς ενώ στην μια τους όψη χρησιμοποιείται ο μελανόμορφος ρυθμός, στην άλλη όψη υπάρχει ο ερυθρόμορφος. Ο ζωγράφος αυτός όμως έχει δημιουργήσει τεραστία προβλήματα στους αρχαιολόγους.

Στους πρώτους δίγλωσσους αμφορείς εμφανίζεται ο ερυθρόμορφος ρυθμός αλλά είναι σε τέτοια εξέλιξη που δημιουργεί το εύλογο ερώτημα ποτέ υπήρξε η παιδεία για τον ρυθμό αυτό, και πώς εμφανίζεται τόσο απότομα. Ο αττικός μελανόμορφος ρυθμός αντιγράφηκε από τον κορινθιακό αλλά ο ερυθρόμορφος είναι αττικό δημιούργημα. Πολλά έχουν γραφτεί για τον Ζωγράφο του Ανδοκίδη, κανείς δεν μπορεί να πει με απόλυτη σιγουριά ότι ο ίδιος αγγειογράφος εργάζεται και στις δυο όψεις του ίδιου αγγείου ή πώς ο ζωγράφος αυτός έμαθε ή αν ακόμη εφηύρε τον ρυθμό αυτό.

Ο ερυθρόμορφος ρυθμός καθιερώθηκε στην Αττική και απομόνωσε τον μελανόμορφο, ο οποίος εμφανίζεται για λίγο ακόμη καιρό μόνο στους Παναθηναϊκούς αμφορείς. Η μορφή των ερυθρόμορφων αγγείων μας στρέφει προς την γλυπτική. Είναι γνωστό ότι τα αγάλματα βάζονταν με

διάφορα επίθετα χρώματα και τα μέρη του σώματος έμειναν στο λευκό χρώμα του μαρμάρου. Ο ερυθρόμορφος ρυθμός αντιγράφει αυτή ακριβώς την τακτική, η διάφορα όμως είναι ότι στην αγγειογραφία απουσιάζει η πολυχρωμία. Η στροφή προς τον ρυθμό αυτό δεν είναι απλά η άλλη ομορφιά που δίνει στα αγγεία. Αλλά και τα τεραστία προβλήματα που λύνει τα οποία υπήρχαν στον μελανόμορφο ρυθμό.

Στον ερυθρόμορφο ρυθμό οι μορφές και τα σχέδια μένουν στο χρώμα του πηλού, οι λεπτομέρειες γίνονται γραμμικά με πινέλο και μαύρο χρώμα πάνω από τον πορφυρό αττικό πηλό. Έτσι μπορούν να δοθούν λεπτομέρειες της ανατομίας του σώματος και οι μορφές να γίνουν πιο φυσιοκρατικές. Αποτελεί πλέον ένα πιο ελεύθερο εκφραστικό μέσο. μετά το 500 π.Χ. περίπου καθιερώνονται οι πτυχώσεις στα ενδύματα, οι πλάγιες όψεις και η προοπτική βράχυνση. Τα ενδύματα πλέον διαμορφώνονται βάση της κίνησης του σώματος και όλη η παράσταση αποκτά περισσότερη ζωντάνια.

Τα θέματα των μύθων αν και εξακολουθούν να χρησιμοποιούνται. Παραχωρούν μια τιμητική θέση στα θέματα της καθημερινής ζωής, θέματα από αθλητικές δραστηριότητες και συμπόσια. Εξάλλου αυτή είναι μια ειρηνική περίοδος στην Αττική, μια περίοδος όπου όλες οι τέχνες βρίσκονται στην κορύφωση τους. Εκεί δούλεψαν σπουδαίοι αγγειογράφοι όπως ο Ευθυμίδης, ο Ευφρόνιος, ο ζωγράφος του Κλεοφράδου και ο Δούρις.

Η ελληνική αγγειογραφία έχει την δική της ιστορία και μέσα από τις χιλιάδες παραστάσεις που απεικονίζονται σ' αυτή γράφεται μια άλλη ιστορία για τον αρχαίο ελληνισμό. Σίγουρα μια Αρχαία Ελληνική ιστορία η οποία αγνοεί ή παραμελεί κομμάτια από την Αρχαία αγγειογραφία είναι ελλιπής. Μια τέχνη η οποία σήμερα βρίσκεται σε πολλά μουσεία και καταλαμβάνει δικό της χώρο στην ιστορία της τέχνης, μια τέχνη η οποία δε μπορεί να αφήσει κανένα αρχαιολόγο αλλά ούτε και άνθρωπο ασυγκίνητο. Μια τέχνη η οποία όμως το 320 π.Χ. θα λήξει άδοξα η εξελισσόμενη πορεία της και θα παραμείνουν μόνο τα κατάλοιπα να μας θυμίζουν ότι ο αρχαίος ελληνικός κόσμος υπήρξε σπουδαίος!



**Αττικός ερυθρόμορφος  
οξυπύθμενος  
αμφορέας, 500-495 π.Χ**

#### ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Cook R.M., *Ελληνική Αγγειογραφία*, Αθήνα 31994  
Robertson Martin, *The Art of Vase-Painting in Classical Athens*, Cambridge University Press, Cambridge U.K. 1992  
Τιβέριος Μιχάλης, *Ελληνική Τέχνη. Αρχαία Αγγεία*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1996

# “Τα Καβείρια Μυστήρια”



“Οστις δε τα Καβείρων ὄργια μεμύηται, τα Σαμοθρήικες επιτελεύσει παραλαβόντες παρά Πελασγῶν, οὗτος ωνῆς σῖδε το λέγω. τὴν γὰρ Σαμοθρήικην οἰκεὼν προτερον Πελασογοι οὗτοι οἱ περ-Αθηναίοισι σύνοικοι ἐγένοντο, καὶ παρά τούτων Σαμοθρήικες τὰ ὄργια παραλαμβάνουσι... (Ηροδότου Ιστορία 2,15).

εικ. 1

του Κωνσταντίνου  
Βότσου ΙΣΑ 4ο

Η λέξη μυστήρια προέρχεται απ' το αρχαίο ελληνικό ρήμα μύω (Κλείνω τα μάτια και τα χείλη), καθώς πρόκειται για απόκρυφες θρησκευτικές τελετές, στις οποίες έπρεπε κανείς να εισαχθεί (μυηθεί). Τα μυστήρια ή ὄργια, όπως συχνά επιγράφονται, προσέφεραν στους μυημένους σ' αυτά ένα είδος επαφής με το θεό.

Η μύηση στην αρχαία Ελλάδα ήταν θέμα προσωπικής επιλογής και οι μύστες (οπαδοί της λατρείας) παρακολουθούσαν τα ίδια δράματα και τις ιεροτελεστίες, συμμετείχαν σε κοινά γεύματα, κοινούς χορούς κι ένοιωθαν το αίσθημα της ασφάλειας ως μέλη της ίδιας μυστηριακής κοινότητας.

Ανάμεσα στα μυστήρια του αρχαίου κόσμου, που ακτινοβόλησαν ως το τέλος της ρωμαϊκής περιόδου, είναι και τα Καβείρια μυστήρια, με μεγαλύτερο κέντρο λατρείας τους το Καβετρίο της Σαμοθράκης. Η φύση και η προέλευση των Καβείρων Θεών είναι ιδιαίτερα προβληματική και υπάρχουν διαφορετικές ερμηνείες απ' τους αρχαίους μυθογράφους. Ο όρος, Κάβειροι, που τους αποδίδουν οι αρχαίοι συγγραφείς (Ηρόδοτος, Στράβων) δεν εντοπίζεται στην επιγραφή

της Σαμοθράκης, όπου οι Θεοί ονομάζονται απλά “Θεοί” ή “Μεγάλοι Θεοί”. Σύμφωνα με τον Ηρόδοτο, τα μυστήρια παραδόθηκαν στο νησί απ' τους

Πελασγούς ενώ σύγχρονοι μελετητές συνδέουν την ετοιμολογία της λέξης “Κάβειροι” με τη σημαντική λέξη Kabir (πληθ. Kabirim), που σημαίνει “μεγάλος, δυνατός”, και αντιστοιχεί βέβαια με το “Μεγάλοι Θεοί”. Μια μόνο πηγή της Ελληνιστικής περιόδου μας παραδίδει τα ονόματα των Καβείρων της Σαμοθράκης. Με βάση αυτή, οι Κάβειροι ήταν τέσσερις, ένα ζεύγος θηλυκών θεοτήτων, η Αλιέρος και η Αλιόκερσα, οι οποίες ταυτίστηκαν με τη Δήμητρα και την Περσεφόνη, και ένα ζευγάρι αρσενικών θεοτήτων που ονομάζονται Αλιόκερσος και Κάδμιλος, που ταυτίστηκαν με τον Άδη (ή το Διόνυσο) ο πρώτος και με τον Ερμή ο δεύτερος. Η Αλιέρος (είτε η Αλιόκερσα) αποτελεί το κεντρικό πρόσωπο της λατρείας, μια “Μεγάλη Μητέρα” που είχε χαρακτηριστικά όμοια με αυτό της Κυβέλης.

Ο τέταρτος Κάβειρος (Κασμίλος, Κάσμιλος, Καδμίλος, Κάδμιλος) ήταν ένας ιβυφαλλικός θεός της γονιμότητας, προσκολλημένος στη Μεγάλη



εικ.3 Μαρμάρινη στήλη με ελληνική και λατινική επιγραφή που απαγόρευε την είσοδων αμυήτων στο άδητο του ανακτόρου

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

J. Mc. Greve, J.R.G. Roux, S. M. Shaw, J. Kurtich (1992), *The Rodonda of Arsinoe, Samothrace, Excavations conducted by the Institute of Fine Arts, New York University*  
Δ. Μάτσας, Α. Πακιρτζής (2001), *Σαμοθράκη μικρός πολιτισμικός οδηγός, Σαμοθράκη*

Μητέρα. Η ταύτιση αυτή των ξένων αυτών για το ελληνικό Πάνθεο Θεοτήτων με τη Δήμητρα, την Περσεφόνη, τον Άδη και τον Ερμή, προδίδει το χθόνιο και γονιμικό χαρακτήρα των θεοτήτων και τη σύνδεση τους με το θάνατο και τη μεταθανάτια ζωή. Επίσης οι δύο Κάβειροι ταυτίστηκαν και με τους Διόσκουρους, προστάτες των ναυτικών.

Σε αντίθεση με τους Θεούς της Σαμοθράκης, υπάρχουν αρκετές πληροφορίες για την ηρωική μυθολογία του νησιού που σχετίζεται με τα μυστήρια. Η Ηλέκτρα μία από τις Πλειάδες, κόρες του Άτλαντα κατοικούσε στη Σαμοθράκη όπου έσμιξε με το Δία και γέννησε το Δάρδανο, τον Ιασίωνα και την Αρμονία. Ο Ιασίων συνδέεται με τους μύθους της Δήμητρας. Και με βάση τον Ησίοδο συνευρέθη με τη θεά και καρπός της ένωσης τους ήταν ο Πλούτος. Παρόμοια τύχη με αυτή της Περσεφόνης ακολουθεί η Αρμονία, την οποία κλέβει ο Κάδμος και ο γάμος τους γίνεται στη Σαμοθράκη. Ο Δάρδανος τέλος (απ' όπου και Δαρδανία η αρχαία ονομασία της Σαμοθράκης) είχε μνηθεί απ' το Δία στα μυστήρια του νησιού. Γι' αυτό οι δύο Κάβειροι ταυτίζονται και με τους αδελφούς Δάρδανο και Ιασίωνα.

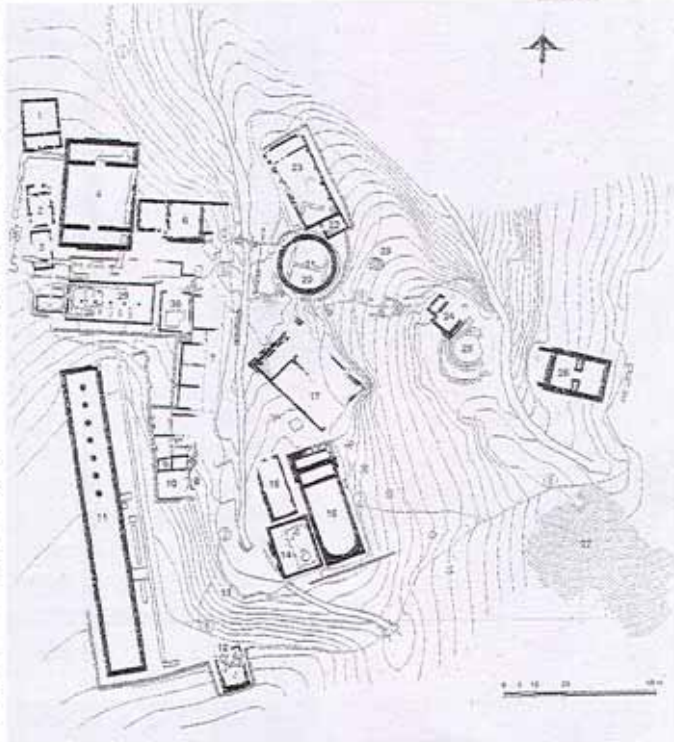
Αναφορικά με το τελετουργικό των μυστηρίων οι γνώσεις μας είναι ελλιπείς. Στη μεγάλη ετήσια γιορτή του καλοκαιριού (Πιθανόν προς τα τέλη Ιουλίου), έπαιρναν μέρος αντιπρόσωποι (θεωροί) από ελληνικές πόλεις. Υπήρχαν κι' εδώ, όπως στα Ελευσίνια Μυστήρια, δύο βαθμοί μύησης: η μύηση και η εποπτεία, που τελούνταν τη νύχτα στο φως των πυρών, τα βήθρα των οποίων ανακαλύφθηκαν παράλληλα στο χώρο του ιερού (εικ.1). Αρχικά η προετοιμασία για τη μύηση γινόταν στην Ιερή οικία (εικ. 2,22) όπου οι υποψήφιοι μύστες άλλαζαν ενδυμασία. Στη συνέχεια κρατώντας ο καθένας από ένα λυχνάρι, εισερχόταν στο Ανάκτορο (εικ. 2,23) όπου γινόταν παλιότερα ίσως ένα είδος καθαρισμού, αργότερα σπονδή απ' το μύστη, ο οποίος πρέπει να επιτελούσε κάποια τελετουργική πράξη και στη συνέχεια του αποκαλύπτονταν ιερά σύμβολα. Επίσης κατά τη διάρκεια της μύησης, ο πιστός μετά από ένα εξαγιστικό λουτρό, έδενε γύρω απ' το υπογάστριο μια πορφύρα ζώνη και φορούσε ένα δαχτυλίδι που αντιπροσώπευε τη συνένωση του με το θείο. Μετά την τελετή της μύησης, ο πιστός μπορούσε να

προχωρήσει αμέσως στον ανώτερο βαθμό της εποπτείας σε αντίθεση με τα Ελευσίνια μυστήρια, όπου έπρεπε να περάσει ένας χρόνος. Στο στάδιο αυτό ο πιστός έπρεπε να εξομολογηθεί στον αρμόδιο ιερέα τη χειρότερη πράξη της ζωής του (ανομώτατον, δεινότατον), ενώ στη συνέχεια ακολουθούσε μια καθαρτήρια τελετή στο σήκο του Ιερού (εικ.1). Πιθανόν να επιβαλλόταν ένα είδος νηστείας για την εισαγωγή του πιστού στις τελετές της μνήμης και της εποπτείας,

που κατέληγε σε πανηγυρικών χαρακτήρα συμπόσια, που διοργανώνονταν στα εσπιατόρια (εικ.2) με άφθονη κατανάλωση κρασιού σε βαθμό μέθης. Ανάμεσα στις εκδηλώσεις αυτές, θα συμπεριλαμβανόταν κι' ένα ιερό δράμα σχετικά με την αρπαγή της κόρης απ' το θεό του κάτω κόσμου.

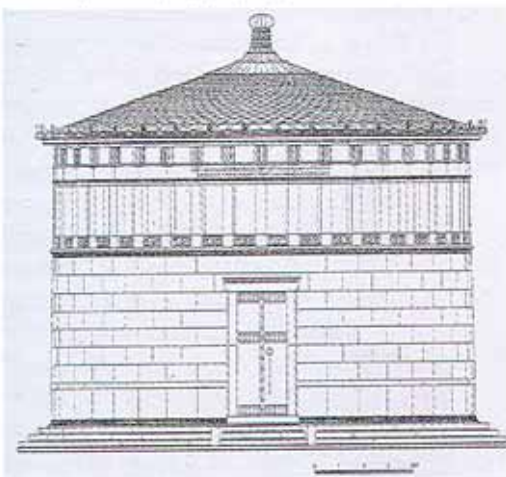
Σε αντίθεση με την Ελευσίνα στα Καβείρια μυστήρια μπορούσε να μνηθεί όποιος ήθελε (Έλληνας είτε βάρβαρος, δούλος είτε ελεύθερος, άνδρας ή γυναίκα), κάτι που τα έκανε προσιά σε όλους και παραπέμπει στο πανανθρώπινο ευαγγελικό κάλεσμα. Οι μνημένοι σ' αυτά εξασφάλιζαν την ελπίδα της καλής τύχης, την προστασία στα θαλασσινά ταξίδια και ίσως την προοπτική για ηθική βελτίωση κι' ευτυχισμένη μεταθανάτια ζωή. Ανάμεσα στις μεγάλες προσωπικότητες που επισκέφθηκαν το νησί, ξεχωρίζουν ο Φίλιππος ο Β', όπου εδώ με βάση την παράδοση γνώρισε την Ολυμπιάδα καθώς και οι διάδοχοι του Μ. Αλεξάνδρου Φίλιππος Γ, Αρριδαίος και Αλέξανδρος Δ' που αφιέρωσαν ένα περίτεχνο δωρικό κτίριο (εικ. 2,24). Ιδιαίτερες σχέσεις με το νησί ανέπτυξαν η Αρσινόη, στην οποία ανήκει η περίφημη Θόλος (εικ. 4), καθώς και ο Πτολεμαίος Β' που αφιέρωσε το Πρόπυλο (εικ. 2,26), ενώ στους ρωμαϊκούς χρόνους η λατρεία των Μεγάλων Θεών φτάνει στο απόγειο της. Άλλο σημαντικό κέντρο λατρείας των Καβείρων, ήταν η Λήμνος, όπου οι δύο Κάβειροι θεωρούνται γιοι του Ήφαιστου και της Βοιωτία, όπου γίνεται πιο φανερό η σχέση της λατρείας με τη Δήμητρα.

Η ικανότητα των Καβείρων να εναλλάσσονται από τόπο σε τόπο με συγγενείς μυθικές μορφές και θεότητες, η λατρεία τους που αποκτά ηθικό και κάποιες φορές εσχατολογικό περιεχόμενο αλλά και η ευρεία αποδοχή μυστών είναι λόγοι που οδήγησαν στην εξαπλώσή τους σε όλο τον αρχαίο κόσμο. Τα μυστήρια των Καβείρων παρακάμζον σταδιακά μετά τον 3ο αιώνα, διατήρησαν ωστόσο μια διαχρονική γοητεία που κορυφώθηκε στην εποχή του ρομαντισμού.



εικ.2 Ιερό των Μεγάλων Θεών

- 1-3. Αταύτιστα υπερροελησιακά κτίρια
4. Ατελείωτο πρώιμο ελληνιστικό κτίριο
5. Μεσαιωνικό οχυρό
6. Ανόθημα Μιλησίου
- 7,30. Εσπιατόρια
- 8,10. Χώροι με οδικοκρίνιστο προορισμό
9. Αρχαϊστική κόγχη
11. Σταύ
12. Μνημείο της Νίκης
13. Θέατρο
14. Αυλή του Βωμού
15. Το Ιερόν
16. Αίθουσα των Αναθημάτων
17. Κτίριο με τις Χορεύτριες
19. Ιερός Βρόχος
20. Θόλος Αρσινόης β'
21. Κτίσμα με τους Ορθοστάτες
22. Ιερή οικία
23. Ανάκτορο
24. Ανόθημα Φιλίππου Γ' και Αλεξάνδρου Δ'
25. Κυκλικός Χώρος
26. Πρόπυλο Πτολεμαίου Β'
27. Νότιο νεκρόπολη
28. Δωρική Θόλος
29. Νεώριον



εικ.4 Θόλος Αρσινόης Β' (288-270), αποκατάστασήφης (ελληνιστική περίοδος)

# ΓΕΡΟΣΚΗΠΟΥ “ΑΓΙΟΙ ΠΕΝΤΕ”



Επιμέλεια: Τα τελευταία χρόνια το Πανεπιστήμιο Κύπρου, σε συνεργασία με διάφορους φορείς διεξήγαγε ανασκαφές σε διάφορες θέσεις, όπως στο Αρχαίο Ιδάλιο, Ποταμιά κ.α. Το φετινό Ιούλιο όμως το Πανεπιστήμιο Κύπρου άρχισε την πρώτη συστηματική ανασκαφή για την οποία έχει την αποκλειστική ευθύνη στην τοποθεσία «Άγιοι Πέντε» της Γεροσκήπου. Στην ανασκαφή, την οποία διευθύνει ο καθηγητής μας Δρ. Δ. Μιχαηλίδης, έλαβαν μέρος φοιτητές και απόφοιτοι του Πανεπιστημίου Κύπρου αλλά και άλλοι εθελοντές. Για τις ανασκαφές αυτές μας μίλησε ο Δρ. Δ. Μιχαηλίδης:



Αεροφωτογραφία του χώρου

«Ο χώρος βρέθηκε τυχαία κατά τη διάρκεια του ανοίγματος του βόρειου παρακαμπτήριου της Γεροσκήπου. Ο ευρύτερος χώρος ήταν γνωστός αρχαιολογικά για τις νεκροπόλεις της Ύστερης Εποχής του Χαλκού και της Ελληνιστικής Περιόδου που ανασκάφηκαν εκεί στο παρελθόν. Αυτές οι νεκροπόλεις είναι πολύ γνωστές στην κυπριακή βιβλιογραφία εξαιτίας του πλούτου των κτερισμάτων τους. Έκπληξη προκάλεσε το γεγονός ότι εκεί βρέθηκαν παλαιохριστιανικά κατάλοιπα που μέχρι τότε ήταν άγνωστα στην περιοχή.

Το πρώτο πράγμα που εντοπίστηκε ήταν ένας μεγάλος τάφος επενδυμένος με μάρμαρο, πολύ ασυνήθιστος για τα κυπριακά δεδομένα. Τότε έγινε μια προκαταρκτική έρευνα από το Τμήμα Αρχαιοτήτων υπό τη διεύθυνση του Δρ. Ε.

Ράπτου. Σ' αυτές τις εργασίες εντοπίστηκαν δύο ψηφιδωτά και έτσι έγινε αμέσως αντιληπτό ότι ο χώρος είναι πολύ σημαντικός, με αποτέλεσμα να σταματήσουν οι εργασίες διάνοιξης του δρόμου για να ληφθούν ορισμένες αποφάσεις. Στο στάδιο αυτό ο Δήμαρχος Γεροσκήπου έγραψε στο Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Κύπρου ζητώντας τη συνεργασία του. Η επιστολή αυτή του δημάρχου γράφτηκε κατόπιν εισήγησης του Διευθυντή του Τμήματος Αρχαιοτήτων Δρ. Σ. Χατζησάββα αφού όπως ο ίδιος εξήγησε το Τμήμα δεν ήταν σε θέση να αναλάβει μια συστηματική ανασκαφή εκείνη τη δεδομένη στιγμή. Μετά από συνάντηση που είχα με τον Δρ. Χατζησάββα μου εισηγήθηκε να του κάνω εγώ γραπτή αίτηση για να εκδόσει την σχετική άδεια, πράγμα το οποίο έπραξα. Έτσι όταν εκδόθηκε η σχετική άδεια και οργανωθήκαμε πήγαμε στο χώρο. Η πρώτη μας δουλειά ήταν να καθαρίσουμε τα μπάζα που είχαν αφήσει πίσω οι χωματουργικές εργασίες και οι σωστικές ανασκαφές. Κατά τη διάρκεια αυτών των εργασιών φάνηκε ότι δυστυχώς σε κάποιο στάδιο είχαν χρησιμοποιηθεί μεγάλοι εκκακαφείς οι οποίοι κατέστρεψαν μέρος των αρχαιοτήτων.

Μέχρι τώρα, η φύση και η χρήση του χώρου δεν έχει ξεκαθαρίσει. Μάλλον πρόκειται για σειρά μικρών δωματίων που έχουν ψηφιδωτά δάπεδα ή/και ταφές. Πολύ πιθανόν αρχικά οι ταφές να ήταν καλυμμένες με ψηφιδωτά δάπεδα τα οποία έσπασαν οι τυμβορύχοι και οι χωματουργικές εργασίες. Αυτό το ξέρουμε από το γεγονός ότι ο χώρος ήταν διάσπαρτος από σπασμένα ψηφιδωτά. Για την καταστροφή των επιφανειακών ψηφιδωτών, κάποιο ρόλο θα έπαιξε και το όργωμα της περιοχής.

Τα μέχρι σήμερα ευρήματα από το χώρο, είναι σχετικά λίγα δηλαδή δεν είναι όπως σε μια οικία που υπάρχει πληθώρα ευρημάτων. Είναι όμως ομοιογενή και χρονολογούνται στην Ύστερη Αρχαιότητα (5ον - 6ον αιώνα). Αυτή είναι η χρονολογία που φαίνεται να έχουν και τα ψηφιδωτά. Από πλευράς κεραμικής, υπάρχουν πολλά όστρακα αμφορέων Γάζας και Υστερορωμαϊκού Τύπου 1 καθώς επίσης όψιμων τύπων αγγείων terra sigillata.

Τα ψηφιδωτά είναι γεωμετρικά και έχουν το χαρακτηριστικό στύλ του ουράνιου τόξου (rainbow style). Παρόμοια έχουμε στο Κούριον στο κτήριο του Ευστολίου και στη Βασιλική της Αγίας Τριάδας στη Γιαλούσα. Το σημαντικό είναι ότι ένα από τα ψηφιδωτά φέρει τρεις επιγραφές. Πρόκειται για χωρία από τους Ψαλμούς στη μετάφραση των Εβδομήκοντα, και



Αυτό θα γίνει στα πλαίσια της συνεργασίας που υπάρχει με το Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης πράγμα που φαίνεται με τη δουλειά που γίνεται στον αρχαιολογικό χώρο του Αγ. Γεωργίου της Πέγειας, που ερευνά και μελετά εδώ και χρόνια.

Τα επιστημονικά έξοδα και τη σίτηση της ομάδας για το βράδυ επιωμίστηκε το Πανεπιστήμιο Κύπρου. Τη διαμονή και το μεσημεριανό τα παρέχει ο Δήμος Γεροσκήπου, τον οποίο ευχαριστούμε θερμά. Τον ευχαριστήσουμε επίσης για κάθε είδους βοήθεια που πρόθυμα και άμεσα μας προσέφερε κατά τη διάρκεια των ανασκαφών.

Η άδεια ανασκαφής από το Τμήμα Αρχαιοτήτων είναι διετής και ανανεώνεται αφού εκδηλωθεί ενδιαφέρον και μεσολαβήσουν οι σχετικές δημοσιεύσεις. Αναμένεται να συνεχίσουμε και του χρόνου όταν τελειώσουν οι φοιτητές τις τελικές τους εξετάσεις. Ήδη μου έχουν γίνει προτάσεις από διάφορα ξένα Πανεπιστήμια για συνεργασία, αλλά για την ώρα θα προτιμήσω να συνεχίσουμε τις ανασκαφές μόνοι. Αυτό είναι καλύτερο για τους φοιτητές, για να ταυτιστούν καλύτερα μαζί της. Πρέπει επίσης να σημειώσω ότι και εγώ διευθύνω την αποστολή αλλά το υλικό δεν μπορώ να το δημοσιεύσω μόνος μου. Καλό θα ήταν οι φοιτητές που εμπλέκονται να αρχίσουν να σκέφτονται μελλοντικά διδακτορικά ή άλλες δημοσιεύσεις που μπορούν να βγούν από την ανασκαφή. Επίσης οι φοιτητές πρέπει να μάθουν τις γνώσεις και εμπειρίες που τους παρέχει η ανασκαφή στους "Άγιους Πέντε" για να αναζητήσουν ευρύτερα θέματα που άπτονται της κυπριακής, και όχι μόνο, αρχαιολογίας.»

Σ' αυτό το σημείο εκφράζουμε τις θερμές μας ευχαριστίες στον Δρ Μιχαηλίδη για το χρόνο που μας αφιέρωσε.

Η εμπειρία που προσέφερε η ανασκαφή αυτή στους φοιτητές ήταν πραγματικά μοναδική. Η άμεση επαφή με το ερευνητικό πεδίο παρέχει στους φοιτητές την εξάσκηση που χρειάζονται για την αρχαιολογική κατάρτιση. Σ' αυτό βοήθησε ιδιαίτερα η ανασκαφή αυτή του Τμήματος γιατί οι φοιτητές συζητώντας με τον υπεύθυνο αρχαιολόγο λαμβάνουν μέρος στη λήψη αποφάσεων. Οι συνθήκες της ανασκαφής ήταν πραγματικά ιδανικές αφού υπήρχε πολύ καλό κλίμα συνεργασίας στην ομάδα. Σ' αυτό συνέβαλε επίσης ο Δήμος Γεροσκήπου με την άψογη φιλοξενία του. Μας προσέφερε διαμονή σε πολυτελή διαμερίσματα καθώς και το μεσημεριανό γεύμα. Για το γεύμα αυτό πηγαίναμε στο Κέντρο Ενηλίκων του Δήμου όπου η κυρία Γιώτα και η ομάδα της μας έφτιαχναν καθημερινά θαυμάσιο σπιτικό φαγητό γεμάτο αγάπη. Έτσι και εμείς σπεύδουμε να τις ευχαριστήσουμε ιδιαίτερα.

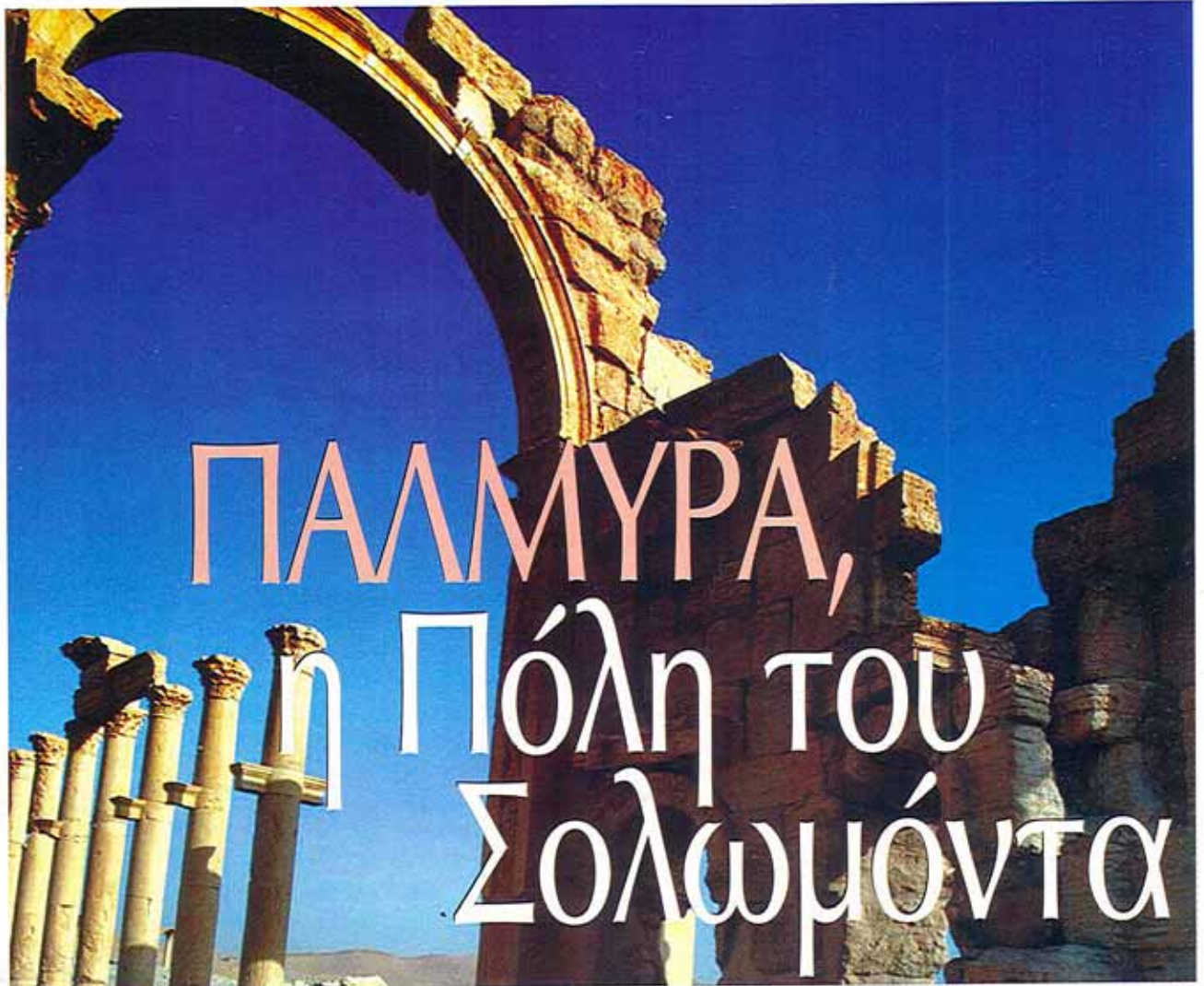
Όλοι οι φοιτητές που θα ήθελαν να ασχοληθούν με την αρχαιολογία θα ήταν καλό στη διάρκεια των σπουδών τους να λάβουν μέρος σε μια ανασκαφή, και η ανασκαφή του τμήματός μας είναι η κατάλληλη ευκαιρία.



είχαν και τα τρία την έννοια του "καλωσορίσματος" και της ευχής. Ακόμα δεν ξέρουμε αν πρόκειται για ευχές προς τον επισκέπτη ή αν οι επιγραφές αποτείνονται στις ψυχές των νεκρών που θα πάνε στον άλλο κόσμο αφού κοντά τους έχουν βρεθεί δύο μεγάλα οστεοφυλάκια.

Επειδή αυτά είχαν συληθεί και τα οστά δεν βρέθηκαν στη θέση τους, δεν ξέρουμε αν πρόκειται για κανονικές ταφές που διαταράχθηκαν από τους τυμβορύχους ή για κανονικά οστεοφυλάκια. Αν και συλημένα και στα δύο αυτά οστεοφυλάκια βρέθηκαν πάρα πολλά ορυχάλκινα νομίσματα. Στο ένα βρέθηκαν 650, ενώ στο άλλο μικρότερος αριθμός. Παραδόξως αρκετά χρυσά κοσμήματα, κυρίως σκουλαρίκια, διέφυγαν της προσοχής των τυμβορύχων. Βρέθηκε επίσης ένας ωραίος σφραγιδολίθος από κορνήλιο λίθο (cornelian) με απεικόνιση ενός διονυσιακού προσώπου.

Νομίσματα δεν βρέθηκαν μόνο στα οστεοφυλάκια αλλά σε όλο το χώρο της ανασκαφής. Σχεδόν όλα είναι μικρών διαστάσεων και βάρους, καθαρά υποβαθμισμένης αξίας και χαρακτηριστικά της Ύστερης Αρχαιότητας. Περισσότερες πληροφορίες θα έχουμε όταν αυτά συντηρηθούν και μελετηθούν. Η συντήρησή τους, όπως και αυτή των θραυσμάτων των ψηφιδωτών έχει ήδη αρχίσει. Σημειώνω ότι έχω ήδη γράψει στο Υπουργείο Πολιτισμού της Ελλάδας για να μας βοηθήσουν με την αποκόλληση ενός ψηφιδωτού.



# ΠΑΛΜΥΡΑ, η Πόλη του Σολωμόντα

της Σκευής Χριστοδούλου  
απόφοιτη ΙΣΑ

Η Παλμύρα βρίσκεται στη μεγάλη οάση στη έρημο της Συρίας, ανατολικά της Homs (Εμεσα). Λόγω της στρατηγικής της θέσης γνώρισε πολλούς κατακτητές από τα προϊστορικά χρόνια. Αναπτύχθηκε στο τέλος της ελληνιστικής περιόδου και άνθισε μέχρι τον τρίτο αιώνα μ.Χ. κυρίως εξαιτίας του εμπορίου των καραβανιών μεταξύ της Ρωμαϊκής και Παρθικής αυτοκρατορίας.

Σύμφωνα με τον Αππιανό, η έρημος της Συρίας ήταν σημαντική όχι γιατί η ίδια ήταν εύφορη, αλλά γιατί αποτελούσε δρόμο επικοινωνίας. Σταθμός για τα καραβάνια αποτελούσε η Παλμύρα. Όπως αναφέρουν οι πηγές, η πόλη κτίστηκε από το Σολωμόντα. Ο Μαλάλας αναφέρει ότι ο Σολωμόντας επέλεξε τη θέση αυτή για το κτίσιμο της πόλης γιατί εδώ ο Δαυίδ σκότωσε το Γολιάθ.

Η παλμυρινή τέχνη ακολούθησε την ανατολική και την ελληνιστική παράδοση της Συρίας και της Μεσοποταμίας, με μια έντονη επίδραση από την Κεντρική Ασία, συγκεκριμένα από την Ινδία και την Περσία. Η ελληνιστική επίδραση στην αισθητική της ήταν πολύ έντονη και ξεκινά στο δεύτερο αιώνα. Η παλμυρινή τέχνη παράγει κυρίως γλυπτική για λατρευτικούς και ταφικούς σκοπούς. Τα ανάγλυφα δεσπόζουν, ενώ η αγαλματοποιία σπανίζει. Τα ανάγλυφα μπορούν να χωριστούν σε δυο κατηγορίες μυθολογικού ή λατρευτικού περιεχομένου (κυρίως για ταφικά έθιμα). Γενικά, η παλμυρινή τέχνη είναι στάσιμη, εξιδανικευμένη και ακολουθεί τη μόδα, δίνοντας λίγη σημασία στη δραματική απεικόνιση και στην τεχνική της προσωπογραφίας.

Οι Παλμυρινοί ξεχώριζαν σε αρκετές εκφάνσεις της αρχιτεκτονικής, αλλά το εξαιρετικό τους επίτευγμα ήταν ο τάφος, ιδίως ο πυργόσχημος. Στο πεδίο της λατρευτικής αρχιτεκτονικής έκτισαν και επανίδρυσαν αρκετούς ναούς. Η πλούσια διακόσμηση στην παλμυρινή λατρευτική αρχιτεκτονική αναπτύχθηκε στο τέλος περίπου του πρώτου αιώνα π.Χ. επηρεασμένη από την ανατολική και την

ελληνορωμαϊκή παράδοση (κολώνες, θριγκός, διάζωμα), με τη διατήρηση ωστόσο συριακών παραδόσεων, όπως πελώριες αιλές αδύτων, μνημειακούς βωμούς, παράθυρα στο σπικό, επάλξεις και κονσόλες στις κολώνες για την τοποθέτηση τιμητικών αγαλμάτων. Χαρακτηριστικό επίσης της αρχιτεκτονικής είναι τα κορινθιακά κιονόκρανα, η καταγωγή των οποίων ανάγεται στην Αντιόχεια.

Η παλμυρινή λατρεία χαρακτηρίζεται από εκλεκτισμό και συγκρητισμό. Το πάνθεον της πόλης απαρτιζόταν από έξι θεότητες και άνω, με επικεφαλής το βαβυλωνιακό θεό Βελ/Δία, που συχνά συνοδευόταν από τον Yarithbol/Ήλιο και τον 'Aglibol/Σελήνη. Ο Nabu/Απόλλων, γιος του Βελ, ήταν επίσης ευρέως γνωστός στην πόλη, όπως και στην υπόλοιπη περιοχή. Ο κανανιτικής προέλευσης Ba'alshamin ήταν ο αρχηγός μιας άλλης τριάδας. Η Allat/Αθηνά, αραβική θεά, και η Arsu -η αραβική Radu- είχαν επίσης τους ναούς τους στην πόλη. Παρά το μεγάλο πάνθεον, ωστόσο δε συναντούμε ρωμαϊκούς θεούς, που να παίρνουν το τοπικό χρώμα.

Στην Παλμύρα υπήρχαν δύο πολιτιστικά κέντρα, που αντιπροσωπεύονται το ένα από το ιερό του Βελ και το άλλο





από το Στρατόπεδο του Διοκλητιανού και ενώνονταν από την κύρια λεωφόρο. Η πλούσια αυτή πόλη, αν και ανήκε στη Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία, δεν ήταν μια τυπική ρωμαϊκή πόλη αφού στερείτο των χαρακτηριστικών κτιρίων των πόλεων της Ελληνικής Ανατολής, όπως το γυμνάσιο, τα δημόσια λουτρά και το αμφιθέατρο.

Ο ναός του Βελ στα ανατολικά, που αποκαλείται 'Ναός του Ήλιου' στα αρχαία κείμενα, είναι το μεγαλύτερο και πιο επιβλητικό κτίριο στην Παλμύρα, καθώς και το αρχαιότερο σωζόμενο (32 μ.Χ.). Παρατηρούμε ότι τα ονόματα στις επιγραφές που βρέθηκαν είναι όλα ελληνικά, γεγονός που μαρτυρεί την παρουσία Ελλήνων καλλιτεχνών στην Παλμύρα. Πιο ανατολικά βρίσκεται ο ναός του Ba'alshamin, που αφιερώθηκε το 132 μ.Χ., δύο χρόνια μετά την επίσκεψη του Αδριανού στην Παλμύρα, και τέλος το ναό του Nabu. Υπάρχει ακόμη ένας ναός αφιερωμένος σε Αραβικές θεότητες, της Allat, στα βόρεια.

Ένας πλατύς κιονοστοιχιζόμενος δρόμος κατευθύνεται ΒΔ του ναού του Βελ, ενώνοντας τα περισσότερα από τα κτίρια. Οι κιονοστοιχίες ήταν χαρακτηριστικό των πόλεων της Ανατολικής Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας. Παρόμοιες κιονοστοιχίες συναντούμε στην Αντιόχεια και στα Γέρασα. Η προέλευσή τους είναι αμφιλεγόμενη, ωστόσο είναι πιθανόν να ανάγεται στην Αντιόχεια, κάτω από τη διαίχηση του Ηράκλη.

Το άνοιγμα είναι 40 περίπου μέτρα πλατύ και χρονολογείται από το πρώτο μισό του τρίτου αι. μ.Χ. Η μεγάλη λεωφόρος έχει 1100 μέτρα μήκος σε άξονα Βορρά-Νότου και το μεγαλύτερο μέρος της υλοποιήθηκε κατά τη διάρκεια του 2ου αιώνα. Οι περισσότερες κορινθιακές κολώνες παραμένουν in situ και στην πλειονότητά τους έχουν ύψος 9,5 μέτρων και 95 εκατοστά διάμετρο και είναι διακοσμημένες με κοινά στοιχεία. Μια μνημειακή αψίδα με τρία ανοίγματα και μεγαλοπρεπή διακόσμηση σηματοδοτεί την αρχή της και ένα τετράπυλο το τέλος. Στα νότια, η κιονοστοιχία περνά δίπλα από το θέατρο.

Το θέατρο (μέσα 2ου αι. μ.Χ.) ανεγέρθηκε σε επίπεδο εδάφους, διαθέτει κοίλο (cavea) με 13 καλά σωζόμενες κερκίδες καθισμάτων, μια λιθόστρωτη ορχήστρα από μεγάλες ορθογώνιες πλάκες και scena frons. Οι πέντε πόρτες της scenae frons οποίες ανοίγουν σε τρεις εξόδους -μια ημικυκλική στο μέσο και δύο τετράγωνα στα πλάγια- με πολύ καλά φτιαγμένα πλαίσια. Κορινθιακές κολώνες διακοσμούν το μέσο της πρόσοψης. Το θέατρο περιβάλλεται από μια ημικυκλική αυλή με κιονοστοιχία στο εξωτερικό. Πιθανότατα χρησιμοποιείτο περισσότερο για δημόσιες ανακοινώσεις, συγκεντρώσεις και εκφωνήσεις λόγων παρά για δραματικές παραστάσεις.

Δυτικά του θεάτρου, ένα μικρό κτίριο με περίστυλη αυλή και ένα δωμάτιο με κερκίδες από καθίσματα διακονισμένα σε ημικύκλιο, είναι πιθανότατα η Σύγκλητος.

Η μεγάλη αγορά, που χρονολογείται κι αυτή στις αρχές του δεύτερου αι. μ.Χ., είναι ένας τετράγωνος τοιχισμένος χώρος, ο οποίος περιβαλλόταν στο εσωτερικό από τέσσερις στοές. Περισσότερες από 200 κοινά στους κίονες ή στους τοίχους έφεραν αγάλματα Ρωμαίων και Παλμυρινών αξιωματούχων, Ρωμαίων στρατιωτών και αρχηγών караβανιών. Στην κεντρική πύλη υπήρχαν τα αγάλματα του αυτοκράτορα Σεπτίμιου Σεβήρου και της οικογένειάς του. Στη ΒΔ γωνιά υπήρχε αίθουσα συνεστιάσεων. Οι περισσότερες στοές πρέπει να ανεγέρθηκαν την εποχή του Αδριανού.

Το τετράπυλο ή τετρακίονιο, το οποίο έχει αναστηλωθεί, στηρίζεται σε λιθόστρωτη βάση δύο βαθμιδών. Οι 16 κολώνες (18 περίπου μέτρα ύψους) από γρανίτη επικλινούνται σε τέσσερις ογκώδεις βάσεις και καλύπτονται με κορινθιακά κιονόκρανα και ένα ανάγλυφο θριγκό. Στο μέσο κάθε πεσσού υπήρχε ένα άγαλμα.

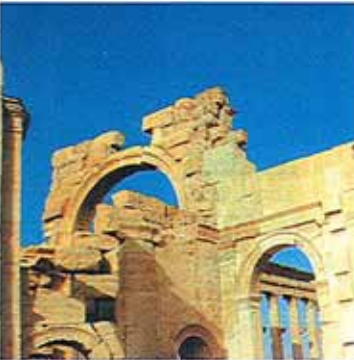
Παρατηρούμε μια εξαιρετική ομοιότητα, όσον αφορά τα τετρακίονια, στην Παλμύρα, στα Γέρασα, στη Philirropolis-Shahba, στην Αντιόχεια και αλλού. Τα τετρακίονια θεωρούνται δημόσια κτίρια, τα οποία εμφανίζονται σε όλες τις ρωμαϊκές πόλεις της Εγγύς Ανατολής. Συνήθως βρίσκονται στη διασταύρωση των δρόμων και συχνά στο

μέσο μιας κυκλικής πλατείας.

Το σύμπλεγμα των κτιρίων ή το παλάτι, νότια της λεωφόρου, αποκαλείται το Στρατόπεδο του Διοκλητιανού και απλώνεται πάνω απ' αυτό το δρόμο στις πλαγιές του βουνού που οχυρώνει τη θέση από τα δυτικά. Πέραν της τριπλής πύλης απλώνεται μια μεγάλη τετράπλευρη περιοχή, χωρισμένη σε τέσσερα τετράγωνα, κατάλοιπα δύο δρόμων που τέμνονταν καθέτως. Η κύρια θέση, διαρρύθμιση και ανάγλυφη διακόσμηση εισηγούνται ότι αυτό ήταν το παλάτι των πριγκιπών της Παλμύρας και συγκεκριμένα της Ζηνοβίας, που επαναδιευθετήθηκε αργότερα από τους Ρωμαίους κυβερνήτες.

Ανατολικά του ναού του Βελ συναντούμε οικίες ελληνιστικού τύπου (3ος αιώνας μ.Χ.). Σε μια από τις κολώνες των οικιών σώζεται μια εβραϊκή επιγραφή, γεγονός που μαρτυρεί πιθανότατα την ύπαρξη εβραϊκής κοινότητας στην πόλη. Μπορεί επίσης να ήταν και μια συναγωγή. Οι οικίες εμφανίζουν εξαιρετικά ψηφιδωτά μυθολογικού περιεχομένου. Ο χαρακτήρας τους είναι ωστόσο ανατολικός και δεν ακολουθούν τον κλασικό τύπο της ελληνο-ρωμαϊκής παράδοσης.

Στην Οικία του Αχιλλέα σώζεται ένα ψηφιδωτό που διακοσμεί τη στοά μιας μικρής περίστυλης αίθουσας και απεικονίζει τον Αχιλλέα στην Σκύρο, ένα θέμα ευρέως διαδεδομένο στη ρωμαϊκή τέχνη. Το επεισόδιο αυτό είναι ευρέως διαδεδομένο όχι μόνο στην τέχνη του ψηφιδωτού αλλά και σε σαρκοφάγους. Την ίδια σκηνή σε ψηφιδωτό



συναντούμε στην Σπάρτη, στα Τιπάσα και στο Κούριον.

Στην ίδια οικία συναντούμε ένα άλλο ψηφιδωτό, στην οροφή, που απεικονίζει τον Ασκληπιείο αγένειο, ένθρονο με το πάνω μέρος του σώματος κατά πρόσωπο και τα πόδια στραμμένα στο πλάι. Η απεικόνιση αυτή του θεού είναι σπάνια και η ταύτιση γίνεται χάρη στην επιγραφή.

Στην Οικία της Κασσιόπειας, όπου σώζεται αποσπασματικά η επιγραφή, απεικονίζεται η Κρίση των Νηρηίδων. Η κρίση είναι περί κάλλους ανάμεσα στις Νηρηίδες και τη βασίλισσα της Αιθιοπίας Κασσιόπεια. Η απεικόνιση του μύθου της Κασσιόπειας ή Κασσιέπειας φαίνεται να εντάσσεται σε μια τοπική συριακή παράδοση. Το ίδιο θέμα, με όχι ακριβώς την ίδια απεικόνιση, απαντάται μόνο σε δύο άλλα ψηφιδωτά, τα οποία ωστόσο εξελίσσονται οριζόντιως, σαν σε ζωφόρο, αντίθετα με το ψηφιδωτό της Παλμύρας που είναι κυκλικό και εγγεγραμμένο σε ένα τετράγωνο. Σε κανένα ωστόσο δε συναντούμε το πλήθος μορφών που έχουμε στην Παλμύρα. Το πρώτο βρίσκεται στην Απόμεια και απεικονίζει την ίδια σκηνή με 13 μορφές, οι οποίες ταυτίζονται με επιγραφές. Το άλλο ψηφιδωτό βρίσκεται στην Οικία του Αιώνα στη Νέα Πάφο στην Κύπρο, και έχει πολλές ομοιότητες με αυτό της Απόμειας. Στην περίπτωση της Κύπρου παρατηρούμε μια μοναδική απεικόνιση σε ψηφιδωτό (η μορφή ενός γηραιού άνδρα με σκήπτρο και φωτοστέφανο, που ταυτίζεται από τη σωζόμενη επιγραφή με τον Αιώνα. Αξιοσημείωτο είναι ότι το πρόσωπό του παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με αυτό του Ποσειδώνα στο ψηφιδωτό της Απόμειας.

Οι ανασκαφές στην Παλμύρα αποκάλυψαν τέσσερις νεκρόπολεις: τη νότια, τη νοτιοδυτική, την Κουλάδα των Τάφων και τη βόρεια νεκρόπολη και πολλά υπόγεια κοντά στο Στρατόπεδο του Διοκλητιανού. Στα ΒΑ το τείχος του Διοκλητιανού έχει εντάξει ένα σημαντικό αριθμό πύργων



στην περίμετρό του. Οι διάφοροι τύποι τάφων αρχίζουν να εμφανίζονται από τον πρώτο αιώνα π.Χ. και συνεχίζονται μέχρι τον πρώτο μ.Χ. Υπάρχουν τέσσερις κύριοι τύποι τάφων: α) πύργοι με εξωτερικά loculi, β) πύργοι με loculi στο εσωτερικό και γυριστή κλίμακα, γ) κανονικοί πύργοι και δ) κανονικοί πύργοι με αρχιτεκτονική διακόσμηση.

Η κοιλιά διασώζει οχυρωμένους τάφους, οι οποίοι ανήκαν στις πλουσιότερες οικογένειες της πόλης του πρώτου αιώνα μ.Χ., με μερικούς να χρονολογούνται στον πρώτο αι. π.Χ. Οι τάφοι περικυκλώνουν την πόλη και απαντώνται σε διάφορους τύπους: α) πυργόσχημοι (Iambliku, Atenatan, Elahbel) που θεωρείται ο χαρακτηριστικός τύπος των Παλμυριτών (πάνω από 150), β) τάφοι οικίες, (τάφος του Διονύσου) είναι και οι αρχαιότεροι και γ) υπόγεια, λαξευμένα σε πολύ ανθεκτικό βράχο που έχουν συνήθως το σχήμα σταυρού (Υπόγειο του Yarhai, Hairan και των Τριών Αδελφών).

Κτισμένη στο σταυροδρόμι των καραβανιών μεταξύ του Ευφράτη και της Μεσογείου, η Παλμύρα έγινε το σημαντικότερο εμπορικό κέντρο κατά τη διάρκεια των τριών πρώτων μεταχριστιανικών αιώνων. Μια εξέχουσα μορφή, η Ζηνοβία, που όπως υποστήριξε η ίδια ήταν απόγονος της Κλεοπάτρας, οδήγησε την Παλμύρα στο απόγειο του πλούτου και της δόξας της, κάνοντάς την έτσι πρωτεύουσα μιας αυτοκρατορίας και επίφοβο αντίπαλο της Ρώμης. Η αναπόφευκτη όμως σύγκρουση των δύο θα γκρεμίσει τα όνειρα της βασίλισσας και θα επιβεβαιώσει τη ρωμαϊκή υπεροχή. Η Αυτοκράτειρα της Ερήμου θα οδηγηθεί στην καταστροφή. Δεν ξέρουμε αν η Ζηνοβία είχε σκοπό να διδάξει στη Ρώμη ένα μάθημα, να αποκτήσει τον έλεγχο και να γίνει πλούσια ή να συνεχίσει την πορεία που ξεκίνησε η Σεμίραμις και η Κλεοπάτρα.

Η φιλοδοξία της Ζηνοβίας και η ανοδική πορεία της Παλμύρας ανάγκασαν τον αυτοκράτορα Αυρηλιανό να ενεργήσει γρήγορα, κατακτώντας τον παλμυρινό στρατό στην Αντίχεια και την Έμεσα. Οι αρχαίοι συγγραφείς παραθέτουν διαφορετικές εκδοχές για το τέλος της Ζηνοβίας.

Το 297 ο αυτοκράτορας Διοκλητιανός συνήψε ειρήνη με τους Πέρσες με τη συνθήκη της Νισίβης, που μετακίνησε τα συριακά σύνορα στον ποταμό Khabur. Η Παλμύρα έγινε το κέντρο επικοινωνίας των δρόμων με κύρια αρτηρία την οδό Diocletiana, που ένωσε τη Δαμασκό με τον Ευφράτη. Μέσα στην πόλη εγκαταστάθηκε ένα ρωμαϊκό στρατόπεδο και οι οχυρώσεις μετατράπηκαν με σκοπό να προστατέψουν το στρατόπεδο. Πρώτα ο Διοκλητιανός και έπειτα ο Ιουστινιανός οχύρωσαν την πόλη εναντίον των Περσών. Η

πόλη παραδόθηκε στους μουσουλμάνους το 637 μ.Χ. και εξασθένησε κάτω από την κυριαρχία των Αββασιδών. Κατά τη διάρκεια της Οθωμανικής περιόδου (1516-1619) συρρικνώθηκε σε ένα χωριό νομαδικών φυλών.

#### ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Appian, *Bellum Civitatis*, The Loeb Classical Library: Harvard University Press, τ. IV, Cambridge 1990.
- Dio Cassius, *Roman History VI: L-LV*, The Loeb Classical Library: Harvard University Press, τ. VI, Cambridge 1980.
- Pliny, *Historia Naturalis II: III-VII*, B. G. Teubner: Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, Lipsiae 1986.
- Amy, R. - Seyrig, H., "Recherches dans la necropolis de Palmyre", *Syria* 17, 1936, 229-266.
- Balty, J. Ch., "Nouvelles remarques sur les mosaïques de Palmyre", *Études et Travaux XV, Travaux du Centre d'Archéologie Méditerranéenne de l'Académie Polonaise des Sciences*, 1988, τ. 30.
- Bounni, A., "Palmyra", *The Oxford Encyclopedia of Archaeology in the Near East* (επιμ. E. M. Meyers), New York-Oxford, 1977, τ. IV, 238-244.
- Colledge, M., *The Art of Palmyra*, London 1976.
- Frézouls, E., "Recherches sur les théâtres de l'orient Syrien", *Syria* 36, 1959, 202-227.
- Gawlikowski, M., *Palmyre VI: Le temple Palmyrenien*, Warsaw 1973.
- Giuliano, A., "Arte Palmirena", *Enciclopedia Dell'Arte Antica (Classica e Orientale)*, Roma 1963, τ. V, 908-917.
- Michalowski, K., "Palmyra", *Enciclopedia Dell'Arte Antica (Classica e Orientale)*, Roma 1963, τ. V, 900-908.
- Michalowski, K., "Rapport sommaire sur les fouilles de l'agora de Palmyre", *Scripta Varia: Mélanges d'archéologie et d'histoire* στο BAH, Paris 1985, τ. 125.
- Stoneman, R., *Palmyra and its Empire: Zenobia's Revolt Against Rome*, United States of America 1995.
- Teixidor, J., *The Pantheon of Palmyra*, Leiden 1979.
- Will, E., "La tour funéraire de Palmyre", *Syria* 26, 1949

# Μύθος το ΛΕΥΚΟ ΧΡΩΜΑ των Αγαλμάτων της Αρχαιότητας;

της Μαρίας Μιχαήλ, ΙΣΑ 1ο

ΚΛΑΣΣΙΚΗ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ

Στις 21 Οκτωβρίου 2003, στην Ερευνητική Μονάδα της Αρχαιολογίας, ο καθηγητής Ελληνικής Ιστορίας και Παλαιομού στο Πανεπιστήμιο της Προβηγκίας (Aix-Marseille I), Philippe Jockey, έδωσε μια διπλή διάλεξη όσον αφορά την πολυχρωμία των αρχαίων ελληνικών αγαλμάτων, καταρρίπτοντας το μύθο των λευκών κλασικών αγαλμάτων της αρχαιότητας. Τα θέματα που αναπτύχθηκαν ήταν τα εξής: «Νέες έρευνες πάνω στην πολυχρωμία της γλυπτικής στην αρχαιότητα» και «Η ιστορία της ελληνικής γλυπτικής από την τεχνική πλευρά».

Όπως φαίνεται, η Δήλος είναι ο κατάλληλος τόπος για μια έρευνα στην πολυχρωμία των αγαλμάτων. Έχουν βρεθεί πάρα πολλά αγαλματα τόσο στο ιερό του Απόλλωνα, όσο και στο θέατρο αλλά και σε σπίτια. Ο Papposilène, για παράδειγμα, όταν είχε ανεβρεθεί, είχε έντονες ενδείξεις κόκκινου χρώματος πάνω στο τύμπανο που κρατούσε, ενώ το σώμα του είχε καστανό χρώμα και το στεφάνι από φύλλα στο κεφάλι του ήταν πράσινο. Το παράδοξο είναι ότι κανένα από αυτά τα χρώματα δεν έχει σωθεί! Το μόνο που έχουμε είναι κάποιες ασπράδαμρες φωτογραφίες και οι περιγραφές, μαζί με ορισμένα σχέδια, των αρχαιολόγων που πρόσεξαν τα χρώματα

στο άγαλμα πριν ακόμα καθαριστεί. Επιπρόσθετα, για την Artemis Elaphebole, έχουμε περιγραφή των χρωμάτων της παρόλα ταύτα, οι αρχαιολόγοι δεν έδωσαν κομιά σημασία. Το ίδιο συνέβει και με το σύμπλεγμα της Κυβέλης, το άγαλμα της Αφροδίτης κτλ. Φυσικά, δεν ήταν μόνο οι αρχαιολόγοι που έφταιγαν αποκλειστικά για την εξαφάνιση των χρωμάτων. Υπήρχε αδυναμία στο να τα διατηρήσουν, γιατί δεν είχαν γίνει οποιοδήποτε μελέτες πάνω στο θέμα αυτό, ενώ οι συντηρητές δεν έδωσαν ιδιαίτερη σημασία στο γεγονός αυτό. Σε κάποιες περιπτώσεις, έφταιγε το ίδιο το χρώμα ή η βάση του χρώματος, με αποτέλεσμα να ξεθωριάζει από μόνο του. Το θλιβερό είναι ότι ενώ οι αρχαιολόγοι πίστευαν στο ότι ναοί και κτήρια ήταν βαμμένα (φαίνεται άλλωστε από διάφορα εξώφυλλα βιβλίων τους όπου χρησιμοποιούν πολύχρωμες φωτογραφίες ναών!), δεν επέδειξαν το ίδιο ενδιαφέρον και για τα αγάλματα.

Στη δεκαετία του '80 όμως αλλάζουν τα πράγματα. Τρεις μελέτες πάνω στην πολυχρωμία των αγαλμάτων, με πρώτη τη διατριβή του κ. Υφαντίδη το 1984 ("Die Polychromie der Hellenistischen Plastik"), αποτελούν μια προσπάθεια αναπαράστασης των χρωμάτων. Εντούτοις, δεν φτάνουν για να κατανοήσουμε τα χρώματα των αγαλμάτων, ενώ πολλά άλλα ερωτήματα εγείρονται μέσα από την έρευνα, όπως π.χ. με ποιους τρόπους ζωγράφιζε ο καλλιτέχνης το άγαλμα, αν ο ίδιος ο καλλιτέχνης που έκανε και το γλυπτό έκανε και την χρωματιστή διακόσμηση, πώς τοποθετούσε το χρώμα. Μετά το 1997, έγιναν μελέτες στα αρχεία του μουσείου των Αθηνών και ανεβρέθηκαν πολλές ασπράδαμρες φωτογραφίες αγαλμάτων πριν και μετά τον καθαρισμό και την αποκατάστασή τους. Το θλιβερό που ανακάλυψαν οι ερευνητές ήταν ότι ενώ υπήρχαν έντονες ενδείξεις για χρώματα πάνω στα αγάλματα, κανείς δεν προσπάθησε να τα διατηρήσει. Οι μέθοδοι συντήρησης, όπως με διάφορα οξέα, έχουν κάνει πολύ δύσκολο να φανούν ακόμα και τα ελάχιστα κατάλοιπα των χρωμάτων. Για αυτό επιβαλλόταν να βρεθούν εξειδικευμένοι μέθοδοι που θα έφερναν στο φως απτές αποδείξεις για την ύπαρξη χρωμάτων στα αγάλματα, αφού δεν ήταν πλέον ορατά, έστω φωτογραφίες και περιγραφές

αρχαιολόγων δεν μπορούσαν να βοηθήσουν ιδιαίτερα.

Έτσι, αναπτύχθηκαν οι εξής τεχνικές φωτογράφισης: infra-rouge (υπεριώδεις ακτίνες), ultravioletes (υπερυβρες ακτίνες), en lumière rasante (πλάγιος φωτισμός) και macrophotographie. Με τις υπεριώδεις ακτίνες είχαν καταπληκτικά αποτελέσματα, αφού κατάφεραν να φανούν ταινίες ροζ και μπλε π.χ. στο σύμπλεγμα της Άρτεμις, φάνηκαν ροζ και μπλε ταινίες στην άκρη του ιματίου της, το κορδόνι του παπουτσιού της, και το ύφασμα κάτω από το χέρι της ότι ήταν πιο λεπτό από το πέπλο που φορούσε και ήταν ζωγραφισμένο στο χέρι της και όχι ανάγλυφο. Με το βίντεο-μικροσκόπιο, εμφανίστηκαν σε όλη την επιφάνεια του αγάλματος διάφορα υπολείμματα χρωμάτων κ.ό.κ. Χρώματα όπως το κόκκινο, κίτρινο, μπλε, πράσινο αλλά και πιο πολύπλοκα όπως το μαύρο και το μοβ βρέθηκαν με αυτές τις μεθόδους. Επιπλέον, κατάφεραν να καθορίσουν και ποια χρώματα χρησιμοποιούνταν σαν βάσεις, π.χ. το αιγυπτιακό μπλε ήταν συνήθως με βάση άσπρη, ενώ τα πιο πολύπλοκα χρώματα έγιναν κατανοητά από τους κόκκους του

**Ο Papposilène, για παράδειγμα, όταν είχε ανεβρεθεί, είχε έντονες ενδείξεις κόκκινου χρώματος πάνω στο τύμπανο που κρατούσε, ενώ το σώμα του είχε καστανό χρώμα και το στεφάνι από φύλλα στο κεφάλι του ήταν πράσινο. Το παράδοξο είναι ότι κανένα από αυτά τα χρώματα δεν έχει σωθεί!**

δευτέρου χρώματος που χρησιμοποιήσουν για να το φτιάξουν, π.χ. το μοβ, βρήκαν χρώμα ροζ με κόκκους μπλε - όσο πιο μικροί οι κόκκοι, τόσο πιο ανοικτόχρωμο πιθανώς να ήταν το χρώμα. Το χρυσό χρώμα αποτελεί μυστήριο, γιατί δεν γνωρίζουν οι μελετητές πώς τοποθετούνταν πάνω στο άγαλμα: σε σκόνη ή σε φύλλα. Το πραγματικά αξιοθαύμαστο είναι ότι ανακάλυψαν ενδείξεις αποκατάστασης των αγαλμάτων και συντήρησης τους από τους αρχαίους χρόνους! Βρέθηκε άγαλμα όπου στο ρούχο που φορούσε είχε κίτρινο χρώμα πάνω σε χρυσό! Μια πιο προσεκτική παρατήρηση απέδειξε ότι ο ίδιος ο γλύπτης χάραζε κάποιες γραμμές, π.χ. ταινίες πάνω σε φόρεμα, οι οποίες επρόκειτο να βαφτούν με διαφορετικό χρώμα από ότι το υπόλοιπο ρούχο. Άρα, η

δουλειά του γλύπτη ήταν στενά συνυφασμένη με του ζωγράφου αφού τον υποβοηθά και του δίνει ενδείξεις για το τι να κάνει. Μια γραπτή πηγή επιβεβαιώνει το συμπέρασμα αυτό: ο Πλίνιος ο Πρεσβύτερος έγραψε για τη συνεργασία του Πραξτέλη και του Νικία επαιώντας το αποτέλεσμα της δουλειάς τους. Μήπως παράλληλα είναι και απόδειξη ότι διαφορετικός καλλιτέχνης αναλάμβανε τα της γλυπτικής και διαφορετικός της ζωγραφικής; Αυτό δεν το γνωρίζουμε, γιατί δεν υπάρχουν περισσότερες γραπτές πηγές που να το υποστηρίζουν. Ανακεφαλαιώνοντας, οι αρχαιολόγοι, στις πρώτες επαφές τους με τα αγάλματα, θεώρησαν ότι ήταν κατάλευκα και χωρίς χρώματα. Δεν μπορούμε όμως να τους κατηγορήσουμε, γιατί όπως και ο Σλήμαν, ήταν οι πρωτεργάτες και πριν από αυτούς δεν υπήρξαν τέτοιου είδους έρευνες. Προσπάθειες που άρχισαν από τη δεκαετία του '80 και συνεχίζονται μέχρι σήμερα, έχουν φέρει στο φως πάρα πολλά τεκμήρια. Πολλά ερωτήματα όμως εξακολουθούν να παραμένουν αναπάντητα, γεγονός που προκύπτει και από την έλλειψη γραπτών πηγών, και μπορεί να παραμείνουν αναπάντητα για πάντα. Ο γρίφος της αρχαιότητας πολεμά για να παραμείνει γρίφος, ενώ ο άνθρωπος προσπαθεί, ίσως και μάταια, να βρει μια άκρη...



**Κόρη από την Ακρόπολη της Αθήνας (περί 510π.Χ.), στην οποία διακρίνονται τα χρώματα, Αθήνα Μουσείο Ακροπόλεως.**

ΟΦΕΝΤΗΣ

# ΙΣΛΑΜΙΚΗ ΤΕΧΝΗ

της Χριστίνας Κλαβαριώτη  
ΣΑ 46

Η Ισλαμική τέχνη άνθισε το 10ο με 15ο αιώνα, δηλαδή τρισημί αιώνες μετά την εμφάνιση του Ισλάμ στον αραβικό κόσμο. Η ενοποίηση του αραβικού κόσμου κάτω από τη δυναστεία των Ομειαδών άνοιξε μεν τα σύνορα σε ποικίλες επιρροές, έγινε δε ο λόγος για τη γέννηση μιας καινούριας τέχνης. Τους τρεις πρώτους αιώνες της εμφάνισης του Ισλάμ οι Άραβες χρησιμοποιούσαν κυρίως στη διακόσμηση όχι μόνο των τζαμιών αλλά και των κοσμητικών κτιρίων

τους μοτίβα επηρεασμένα από τη βυζαντινή, τη συριακή, την παλαιστινιακή και την περσική τέχνη. Με την πάροδο του χρόνου όμως αυτή η τέχνη επηρεάστηκε από το ισλαμικό πνεύμα και εξελίχθηκε σε μια μορφή καθαρά ισλαμική χωρίς όμως να πετύχει απόλυτα την αποβολή όλων των ξένων στοιχείων.

Ο όρος "αραβουργήματα" που χρησιμοποιείται στην ελληνική γλώσσα για να καθορίσει τη διακοσμητική τέχνη των Αράβων, στη διεθνή ορολογία εκφράζεται με τον όρο "arabesque". Ο όρος αυτός είναι μια ευρωπαϊκή και όχι μια αραβική λέξη, ο οποίος χρονολογείται περίπου από το 15ο ή το 16ο αιώνα, όταν οι καλλιτέχνες της αναγέννησης χρησιμοποιούσαν τα ισλαμικά

σχέδια για τη διακόσμηση βιβλίων καθώς και ως διακόσμηση στα εξώφυλλα των βιβλίων. Ο όρος "αραβουργήματα" δε χρησιμοποιείται μόνο για την ισλαμική τέχνη αλλά αναφέρεται επίσης και σε έργα τέχνης που έχουν το στοιχείο της φαντασίας, είναι επηρεασμένα από τη φύση και δέχονται μια προτίμηση προς τις έντονες κυματιστές και κομπύλες γραμμές.

Αυτή η μορφή τέχνης αναπτύχθηκε κυρίως διότι στον ισλαμικό κόσμο απαγορεύεται η απεικόνιση ιερών προσώπων σε οποιοδήποτε χώρο είτε δημόσιο είτε ιδιωτικό καθώς και η εικονογράφηση τους σε βιβλία, αν και δεν υπάρχει ρητή απαγόρευση στο Κοράνι. Οπότε ο ισλαμικός κόσμος αναγκάστηκε να αναπτύξει μια διαφορετική μορφή τέχνης για να διακοσμήσει τα μνημεία του.

Τα αραβουργήματα έχουν τις ρίζες τους σε φόρμες της ύστερης αρχαιότητας όπως είναι η άκανθος από τα κορινθιακά κιονόκρανα, τα φύλλα από τα αμπέλια καθώς και το κέρατος της Αμάλθειας. Έχουν επηρεαστεί επίσης και από την ελληνιστική περίοδο. Μέχρι την περίοδο των Ομειαδών δεν είχαν αναπτυχθεί πλήρως, πήραν το κλασικό τους σχήμα τον 9ο αιώνα, στην περίοδο των Αββασιδών, όταν η πρωτεύουσα της Ισλαμικής Αυτοκρατορίας μεταφέρθηκε από τη Δαμασκό στη Βαγδάτη και η αυτοκρατορία πήρε μια πιο ισλαμική μορφή

στην προσπάθειά της να αποβάλει τα ξένα στοιχεία. Για το λόγο αυτό, είναι πιθανό τα αραβουργήματα να ανακαλύφθηκαν στη Βαγδάτη, την πολιτιστική πρωτεύουσα του Ισλαμικού κόσμου, γύρω στο 10ο αιώνα και από εκεί εξαπλώθηκαν με ταχύ ρυθμό σ'όλο τον ισλαμικό κόσμο. Το παλαιότερο παράδειγμα αυτής της πρωτότυπης εξέλιξης βρίσκεται στο Μεγάλο Τέμενος της Κόρδοβας. Έφτασαν στην πλήρη ανάπτυξη τους τον 11ο αιώνα υπό τις δυναστείες των Σελτζούκων, των Φατιμίδων και των Μουρ. Από το 14ο αιώνα τα αραβουργήματα αντικαταστάθηκαν από πιο ελεύθερα σχέδια όπως, μοτίβα από χρυσάνθεμα, παιωνίες, και λωτούς επηρεασμένα από την κινεζική τέχνη και από τη φανταστική φυλλώδη διακόσμηση του λαϊκού στυλ Szaz. Αυτό το στυλ έγινε ιδιαίτερα δημοφιλές κατά την περίοδο των Οθωμανών, το 16ο αιώνα. Στα τέλη του 17ου αιώνα τα αραβουργήματα έπαψαν να χρησιμοποιούνται καθώς μια καινούρια μορφή τέχνης, το baroque, εισήχθηκε στην ισλαμική τέχνη από τη δύση και έγινε ιδιαίτερα δημοφιλές. Το 19ο αιώνα με την εμφάνιση του δυτικού ενδιαφέροντος για τις ισλαμικές τέχνες και τη χειροτεχνία αναβίωσαν στον ισλαμικό κόσμο οι παραδοσιακές τεχνικές και τα μοτίβα συμπεριλαμβανομένων και των αραβουργημάτων. Στον 20ο αιώνα τα περισσότερα αραβουργήματα βασίζονται κυρίως σε ιστορικά παραδείγματα και δεν απεικονίζουν ένα καινούριο στυλ.

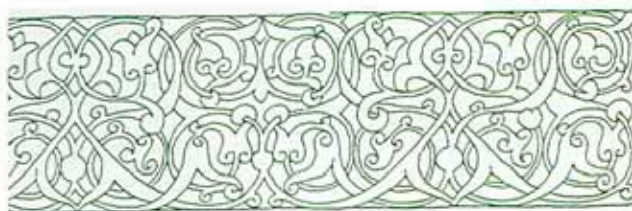
Οι Άραβες υιοθέτησαν ορισμένα διακοσμητικά στοιχεία από τον αρχαίο κόσμο, όπως παραδείγματος χάριν τα σχέδια των φύλλων, και τα ανέπτυξαν σ'ένα καινούριο τύπο διακόσμησης που φέρει το όνομα arabesque. Αρχικά χρησιμοποιούσαν στη διακόσμηση κλασικά μοτίβα σε συνδυασμό με διάφορες φόρμες. Η διακόσμηση αυτή μπορούσε να συνεχίζεται επ' άπειρο και προς οποιαδήποτε κατεύθυνση. Με την πάροδο του χρόνου οι νατουραλιστικές επιρροές στη διακόσμηση περιορίστηκαν, τα σχήματα έγιναν πιο αφηρημένα και ένα νέο στυλ ενσωματώθηκε στα αραβουργήματα τα οποία εξελίχθηκαν.

Τα αραβουργήματα μπορούν να συνδυαστούν με κάθε είδος γεωμετρικής διακόσμησης. Στις επιγραφές μπορούν είτε να αποτελέσουν ένα φόντο για την καλλιγραφία είτε τα γράμματα να καταλήγουν σε αραβουργήματα είτε αραβουργήματα και γράμματα μπορούν να αναμειγνύονται.

Οι Οθωμανοί προτιμούσαν ως διακοσμητικό στοιχείο κατά κύριο λόγο τα λουλούδια τόσο στο εσωτερικό όσο και στο εξωτερικό αρκετών τεμενών και παλατιών στην Κωνσταντινούπολη, τα οποία μοιάζουν με ανθισμένους κήπους. Το κλασικότερο παράδειγμα αραβουργημάτων για την οθωμανική περίοδο είναι το παλάτι των Οθωμανών Σουλτάνων Τοπκαπί στην Κωνσταντινούπολη.

Ενώ τα αραβουργήματα χρησιμοποιούνται καθαρά ως διακοσμητικό στοιχείο, με





και το λευκό. Υπάρχουν μερικά παραδείγματα αυτής της περιόδου στο Τέμενος του Μουράτ του Π, στην Προύσα.

Η μέση περίοδος ονομάζεται ορισμένες φορές και ως "Δαμασκηνό Στίλ". Χαρακτηρίζεται από περισσότερη ποικιλία στα χρώματα, τα οποία αποτελούνται από διάφορες αποχρώσεις του μπλέ και του σταχτοπράσινου ενώ από το 1540 προστέθηκε και το καφέ. Τα χαρακτηριστικά μοτίβα στη διακόσμηση είναι οι καμπανούλες και τα γαρίφαλα. Η ύστερη περίοδος ονομάζεται "Ροδιακή". Χαρακτηρίζεται από μια νέα τεχνική μιας κεκαλυμμένης ζωγραφικής και από ακόμη μεγαλύτερη ποικιλία στα χρώματα. Ένα από τα αγαπημένα τους σχέδια για τη διακόσμηση ήταν η τουλίπα. Τα καλύτερα παραδείγματα αυτής της περιόδου βρίσκονται στο Τέμενος του Ρουστέμ Πασά (1550) και στο Τέμενος του Σκόκλη Μεχμέτ Πασά (1571) στην Κωνσταντινούπολη, καθώς και στο Παλάτι και σε άλλα Τεμένη του 17ου αιώνα όπως και στο Τέμενος του Σουλτάν Αχμέτ (1609-1616).

Κατασκευάζονταν επίσης ψηφιδωτά με χριστιανικά θέματα, παραδείγματα των οποίων διατηρούνται ακόμη στον Αρμενικό Καθεδρικό Ναό στα Ιεροσόλυμα.

Η Ισλαμική τέχνη η οποία γεννήθηκε στις αχανείς εκτάσεις της ερήμου, όπου δεν υπάρχουν μορφές, όπου κυβερνά αποκλειστικά η έκταση, όπου δεν υπάρχει αρχή και τέλος βρήκε την απόλυτη έκφραση της στην τέχνη των

αροβουρημάτων. Γιατί όπως και η ερήμος έτσι και τα αροβουρημάτα δεν έχουν αρχή και τέλος και το βλέμμα δεν μπορεί να σταματήσει πάνω τους. Με τις διάφορες κατακτήσεις όμως η τέχνη αυτή διαδόθηκε και σε άλλους γειτονικούς λαούς όπως είναι οι Σελτζούκοι, οι Οθωμανοί και άλλοι οι οποίοι έδωσαν το δικό τους καθοριστικό στίγμα στην τέχνη αυτή. Έτσι συναντούμε διάφορες μορφές της ανάλογα με το που βρισκόμαστε. Δεν παύει όμως να αποτελεί αποκλειστικότητα του ισλαμικού κόσμου και να απεικονίζει την ποικιλομορφία και τις διαφορές που υπάρχουν μέσα στον κόσμο αυτό καθώς και τις εξελίξεις που σημειώνονταν. Με αυτό τον τρόπο επιβεβαιώνεται για μια ακόμη φορά ότι οι άνθρωποι σε όλες τις εποχές επηρεάζονται από τα βιώματά και το περιβάλλον τους και ανάλογα με αυτά διαμορφώνεται όχι μόνο η προσωπικότητα αλλά και ο πολιτισμός και η τέχνη τους.

#### ΑΓΓΛΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. David Talbot Rice, *Islamic Art*, Frederick A. Praeger, Publishers, Washington 1965.
2. *Encyclopedia of Islam*, Vol. I, Leiden E.J. Brill, Netherlands 1986, pp. 558-561.
3. Fanny Davis, *The Palace of Topkapi*, Charles Scribner's Sons, New York 1970.
4. *Introduction to Islamic Civilisation*, editor, R.M. Savory, C.U.P., New York 1976. pp.89-108.
5. *The Dictionary of Art*, Vol.2, edited by Jane Turner, Macmillan Publishers Limited, 1996, pp. 244-245.

#### ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Ελί Φωρ, *Ιστορία της Τέχνης, Η τέχνη του Μεσαίωνα*, Εξάντας, Αθήνα 1993

τα ψηφιδωτά συμπληρώνεται η έλλειψη παρουσίας μορφών και εικόνων και σπάει η μονοτονία της συνεχούς παρουσίας των αροβουρημάτων.

Τα ψηφιδωτά όπως και τα αροβουρημάτα άρχισαν να εξελίσσονται την περίοδο της βασιλείας των Ομεισίων. Τα καλύτερα δείγματα ψηφιδωτών της περιόδου αυτής βρίσκονται στο Θόλο του Βράχου (Dome of the Rock), στα Ιεροσόλυμα και στο Μεγάλο Τζαμί της Δαμασκού.

Στη συνέχεια οι Σελτζούκοι καλλιέργησαν την κατασκευή ψηφιδωτών και ανέπτυξαν τις τεχνικές για την κατασκευή τους. Μάλιστα είχαν φέρει από την Περσία μια τεχνική για να κόβουν ψηφίδες και να φτιάχνουν σχήματα. Είχαν φέρει επίσης το σχήμα των αστεριών, το οποίο ήταν πολύ δημοφιλές ανάμεσα στους Σελτζούκους καθώς και το οκταγωνικό σχήμα των ψηφιδωτών. Τα καλύτερα παραδείγματα ψηφιδωτών της εποχής των Σελτζούκων βρίσκονται στο Ικόνιο, την πρωτεύουσα του Σελτζουκικού κράτους. Στην εποχή των Σελτζούκων η τέχνη της τοποθέτησης των ψηφιδωτών είχε φτάσει στην τελειότερη μορφή της. Τα χρώματα είχαν περιοριστεί στο μπλέ, το άσπρο και το μαύρο και οι ψηφίδες τοποθετούνταν με τέτοιο τρόπο ώστε να σχηματίζουν πολύπλοκα αγκυλωτά σχήματα. Πολλά από τα μοτίβα και ειδικότερα τα βασικά σχέδια έχουν έντονες επιρροές από την Άπω Ανατολή.

Αργότερα οι Οθωμανοί εγκατέλειψαν τις τεχνικές των Σελτζούκων και έφτιαχναν μεγαλύτερες τετράγωνες είτε ορθογώνιες ψηφίδες και τις τοποθετούσαν ανά τέσσερις ή και σε μεγαλύτερο αριθμό για να δημιουργήσουν ένα ψηφιδωτό. Στη διακόσμησή τους χρησιμοποιούσαν λουλούδια και σπειροειδείς διακοσμήσεις σε διάφορα χρώματα σε αντίθεση με τους Σελτζούκους.

Το σημαντικότερο κέντρο παραγωγής ψηφιδωτών στην εποχή των Οθωμανών ήταν η Νίκαια από όπου γινόταν και εξαγωγή ψηφιδωτών, τα περισσότερα όμως προορίζονταν για την Κωνσταντινούπολη. Στην Κωνσταντινούπολη βρίσκονται και διατηρούνται τα καλύτερα δείγματα ψηφιδωτών της Οθωμανικής περιόδου. Τα προϊόντα της Νίκαιας χωρίζονται σε τρεις κύριες ομάδες:

1. Την πρώιμη περίοδο από το 1490 μέχρι το 1525.
  2. Τη μέση περίοδο από το 1525 μέχρι το 1535.
  3. Την ύστερη περίοδο από το 1550 μέχρι και τις αρχές του 18ου αιώνα.
- Μετά την ύστερη περίοδο το κέντρο της παραγωγής μεταφέρθηκε στην Κιουτάχεια όπου και αναπτύχθηκε ένα καινούριο στίλ.

Κατά τη διάρκεια της πρώιμης περιόδου τα χρώματα περιορίζονταν στο μπλέ



# Η ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ

## ΣΤΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ

του Σάββα Νεοκλέους, ΙΣΑ 4ο

Η Παρθένος σήμερα τον υπερούσιον τίκτει...



**Τοιχογραφία στην εκκλησία της Παναγίας του Άρακα στα Λαγουδερά, 1192**

Το κορυφαίο γεγονός της Ενανθρώπισης και Σαρκώσεως του Χριστού αποτελεί μια από τις συχνότερες σκηνές στην τέχνη των ορθόδοξων εκκλησιών σε ολόκληρο το βυζαντινό κόσμο. Η Γέννηση απεικονίζεται σε εντοιχία ψηφιδωτά, τοιχογραφίες, φορητές εικόνες, μικρογραφίες χειρογράφων, γλυπτά και αντικείμενα μικροτεχνίας.

Ύστερα από τη λήξη της Εικονομαχίας με την αναστήλωση των εικόνων, το 843, η Γέννηση του Χριστού έλαβε με τη διαμόρφωση των νέων εικονογραφικών προγραμμάτων σταθερή στα υψηλά και εμπρόθευσα θέση στη ζωγραφική διακόσμηση των ναών με ψηφιδωτά και τοιχογραφίες. Η παράσταση της Γέννησης εμφανίζεται σε χρόνους μετά την Εικονομαχία συγκροτημένη στον κανονικό εικονογραφικό τύπο που επικράτησε κατά τη μέση και την ύστερη βυζαντινή εποχή.

Τα συστατικά μέρη του εικονογραφικού τύπου ανάγουν γενικά την αρχή στην παλαιοχριστιανική και πρωτοβυζαντινή τέχνη, με οψιμότερη την εμφάνιση των δοξολογούντων αγγέλων και ίσως τη σκηνή του λουτρού, που σπάνια ύστερα παραλείπεται στη μεγάλη ζωγραφική. Τα ευαγγελικά αναγνώσματα, προφητικές εξαγγελίες και απόκρυφες διηγήσεις, πατερικές ομιλίες και ύμνοι αποτελούν τις πηγές της σπουδαίας για το δόγμα παράστασης.

Σε σύμπνοια με τη λειτουργία, η παράσταση της Γέννησης παρέχει με την προέχουσα παρουσία της στη μνημειακή ζωγραφική των βυζαντινών ναών ορατή μαρτυρία της Ενανθρώπισης του Θείου Λόγου. Αναγνώσματα, ομιλίες και ύμνοι ψαλλόμενοι κατά τα προεόρτια και την ημέρα των Χριστουγέννων, έβρισκαν ευτυχή επαλήθευση στα εικονογραφικά συμφραζόμενα της ψηφιδωτής ή τοιχογραφημένης παράστασης, που έτερπε και οικείωνε τους πιστούς με τη διδασκαλία της Εκκλησίας για το κοσμογονικό γεγονός.

Στη Βυζαντινή τέχνη υπάρχει ένα βασικό εικονογραφικό σχήμα το οποίο ακολουθείται σε όλες τις βυζαντινές απεικονίσεις. Στο κέντρο της παράστασης τοποθετείται η Θεοτόκος μαζί με το βρέφος, μέσα σε σπηλιά. Περιμετρικά του κεντρικού θέματος τοποθετούνται τα δευτερεύοντα επεισόδια. Στο κάτω ήμισυ της σκηνής τοποθετούνται ο Ιωσήφ και το λουτρό του βρέφους. Στο επάνω ήμισυ βρίσκονται οι άγγελοι. Στο μέσο περίπου και αριστερά τοποθετούνται οι Μάγοι ενώ δεξιά οι ποιμένες. Οι παραπληρωματικές σκηνές χωρίζονται μεταξύ τους και από το κεντρικό θέμα με τις πτυχώσεις που σχηματίζει το έδαφος ή ο βράχος της σπηλιάς. Ο κεντρικός κάθετος άξονας της παράστασης ορίζεται και τονίζεται από τις ακτίνες φωτός, οι οποίες προβάλλουν από τον ημικυκλικό ουρανό στο κέντρο της άνω παρυφής και έχουν κατεύθυνση το Θείο Βρέφος.

Ο Χριστός παριστάνεται σπαργανωμένος, στοιχείο το οποίο απαντάται ήδη από την παλαιοχριστιανική τέχνη, μέσα σε κβωτώσχημη φάτνη, η οποία άλλοτε δίνει την εντύπωση ισοδομικής κτιστής κατασκευής και άλλοτε μαρμάρινης λάρνακας, με ανάγλυφες φυτικές διακοσμήσεις στις όψεις της. Οι εμφανίσεις της φάτνης, οι οποίες θυμίζουν άλλοτε αρχαίο κτιστό ή μαρμάρινο βωμό και άλλοτε μαρμάρινη σαρκοφάγο παραπέμπουν στο νόημα της θυσίας του Χριστού. Το Θείο Βρέφος άλλοτε κοιτάζει τη μητέρα του και άλλοτε κοιμάται. Δίπλα του, και πίσω από τη φάτνη, προβάλλουν τα κεφάλια του βοδιού και του όνου.

Το δεύτερο κεντρικό πρόσωπο της παράστασης, η Θεοτόκος, δεν αντιμετώπιστηκε από τους βυζαντινούς ζωγράφους με την ίδια εικονογραφική αυστηρότητα, η οποία ισχύει στην περίπτωση του Θείου Βρέφους. Είναι χαρακτηριστικό ότι τέσσερις παραλλαγές σε ό,τι αφορά την τοποθέτηση και τη στάση της Παναγίας βρίσκουμε διαχρονικά στη βυζαντινή εικονογραφία του θέματος.

Συγκεκριμένα, ήδη από τον 11ο αι. η Θεοτόκος παριστάνεται καθισμένη μπροστά στη φάτνη. Η στάση αυτή συνδέεται με τη θεολογική ιδέα περί ανώδυνου τοκετού της Θεοτόκου και τονίζεται η θεία προέλευση του Χριστού. Ο ζωγράφος καθίζει άνετα τη Θεοτόκο δίπλα στο Χριστό, να τον κοττά με γαλήνιο βλέμμα, χωρίς ένδειξη κούρασης ή καταπόνησης (π.χ. τοιχογραφία Γέννησης στην εκκλησία της Παναγίας Μουτουλλά, 1280). Σπάνια η Θεοτόκος στη στάση αυτή απλώνει τα χέρια της για να σγκαλιώσει το Χριστό μέσα στη φάτνη. Την τρυφερή αυτή εκδήλωση της μητρικής αγάπης ενισχύει η αγωνιώδης έκφραση του προσώπου της Παναγίας, η οποία προαισθάνεται το μελλοντικό Πάθος.

Ο κυρίαρχος τύπος στη βυζαντινή τέχνη είναι η Θεοτόκος ξαπλωμένη ή ανασηκωμένη επάνω σε στρώμα, μπροστά ή ακριβώς δίπλα στη φάνη. Με τη στάση αυτή τονίζεται περισσότερο το ανθρώπινο στοιχείο τόσο του εσαρκωμένου Θεού, όσο και της λεχάνας μητέρας του που υπέφερε κατά τη θεία Γέννηση όπως κάθε γυναίκα. Η δήλωση του βαθμού της κούρασης της Θεοτόκου εξαιρείται ορισμένες φορές με περιγραφικές λεπτομέρειες, όπως η στήριξη στον αγκώνα (π.χ. φορητή εικόνα Γεννήσεως στην εκκλησία του Αγ. Νικολάου, στο Κλωνάρι Λεμεσού, 16ος αι. και τοιχογραφία Γεννήσεως στην εκκλησία του Αρχαγγέλου Μιχαήλ, στη Βυζακιά, 16ος αι.) ή η εντελώς οριζόντια τοποθέτηση. Στη στάση αυτή η Θεοτόκος κοιτά άλλοτε το Χριστό, με θλίψη και αγωνία, και άλλοτε προς το Λουτρό. Στη δεύτερη περίπτωση η ματιά του θεατή κατευθύνεται προς το δευτερεύον αυτό επεισόδιο.

Ο τύπος της γονατιστής Θεοτόκου μπροστά στη φάνη κυριαρχεί στη δυτική ζωγραφική από την περίοδο της Αναγέννησης, και από εκεί πέρασε και στη μεταβυζαντινή τέχνη. Η ιδέα η οποία προβάλλεται με τη στάση αυτή είναι πως ο εσαρκωμένος Λόγος είναι και ο Κύριος των πάντων, και προς αυτόν κλίνουν άπαντες με δέος και ευλάβεια, ακόμα και η ίδια η μητέρα του. Ο τύπος αυτός πρωτοεμφανίζεται στην τοιχογραφία του Θεοράνη του Κρητός, στο καθολικό της Μονής Σταυρονικήτα στον Άθω, το 1545-46. Το στοιχείο της γονυπετούς Θεοτόκου επανεμφανίζεται και σε άλλα αθωνικά καθολικά, καθώς και στη Μονή Βαρλαάμ Μετεώρων (1548).

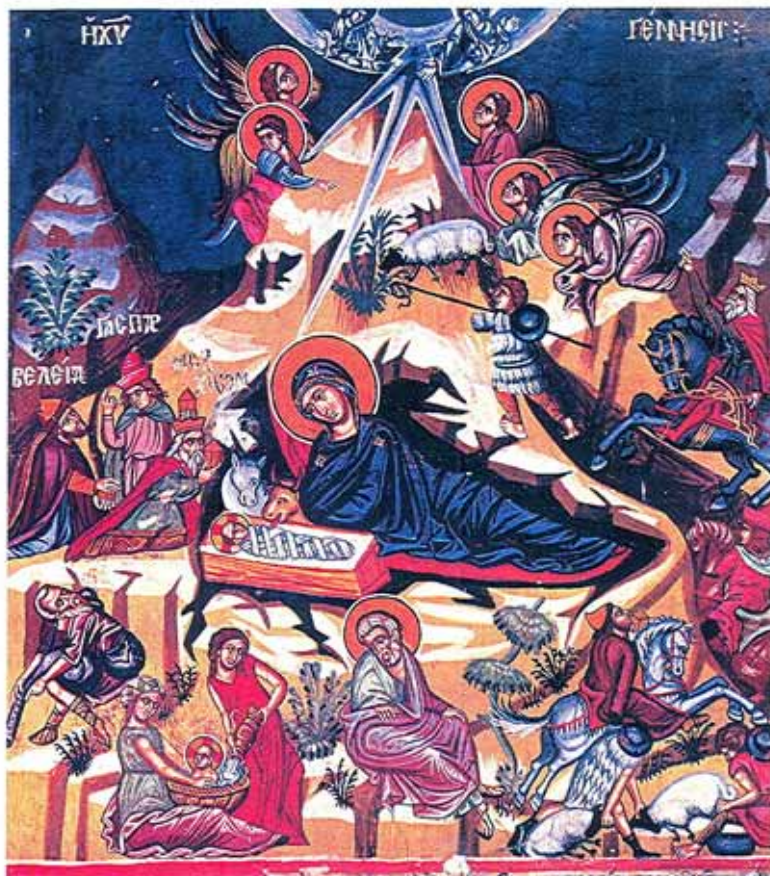
Τέταρτη και σπανιότερη στάση της Θεοτόκου είναι εκείνη κατά την οποία κρατεί το Χριστό και τον θηλάζει. Τον τύπο αυτό της Θεοτόκου, ο οποίος συνδέεται και με τον εικονογραφικό τύπο της Γαλακτοτροφούσας στις τοιχογραφίες και στις φορητές εικόνες, συναντάμε στην Όμορφη Εκκλησία στην Αίγινα (1289), στην Αγία Άννα στον οικισμό Ανωσάρκι Κανδάνου Κρήτης (1462) και στην τοιχογραφία στην εκκλησία του Αγίου Νικολάου της Στέγης στο χωριό Κακοπετριά στην Κύπρο (μέσα 14ου αι.).

Πολλές φορές στο μαφόριο της Παναγίας υπάρχουν τρεις αστέρες που δηλώνουν το αειπάρθενο της Θεοτόκου, πριν, κατά και μετά τη γέννηση του Χριστού (π.χ. τοιχογραφία Γέννησης στην εκκλησία του Αρχαγγέλου Μιχαήλ, στον Πεδουλά, 1474, τοιχογραφία Γέννησης στην εκκλησία της Παναγίας της Ασίνου, στο Νικητάρι, τρίτο τέταρτο 14ου αι., τοιχογραφία Γέννησης στην εκκλησία του Σταυρού του Αγιασμάτι, στην Πλατανιστάσα, 1494, τοιχογραφία Γέννησης στο παρεκκλήρι του Ακαθιστου Ύμνου στη Μονή του Αγίου Ιωάννη του Λαμπατιστή, στον Καλοπαναγιώτη, γύρω στο 1500).

Κοντά στην Παναγία τοποθετείται συχνά και ένα δένδρο. Το στοιχείο αυτό δεν είναι μόνο διακοσμητικό και δηλωτικό του περιβάλλοντος χώρου, αλλά συνδέεται με την ιδιότητα της Θεοτόκου ως «Μητέρας της Ζωής».

Το κεντρικό θέμα της Γέννησης, το οποίο συνθέτουν η Θεοτόκος και ο Χριστός, περιβάλλεται από δευτερεύοντα επεισόδια, τα οποία αντλούν τα στοιχεία της απεικόνισής τους από τα ευαγγελικά χωρία, τα απόκρυφα ευαγγέλια και τη γραπτή παράδοση της Εκκλησίας.

Στο άνω ήμισυ της παράστασης τοποθετούνται οι άγγελοι. Εικονίζονται η ουράνια στρατιά η οποία υμνεί το νεογέννητο Μεσσία και ο άγγελος ο οποίος εμφανίζεται στους ποιμένες για να τους δηλώσει να μη φοβούνται γιατί τους φέρνει μεγάλη χαρά. Ο αριθμός των αγγέλων οι οποίοι απαρτίζουν τη στρατιά, που τοποθετείται στο άνω αριστερό ως προς το θεατή ήμισυ της παράστασης, ποικίλει και εξαρτάται από το πρότυπο το οποίο ακολουθείται από τον καλλιτέχνη, τον διαθέσιμο για επέκταση του θέματος χώρο, εάν πρόκειται για τοιχογραφία ή ψηφιδωτό, αλλά και από τις αισθητικές αρχές κατά την περίοδο εκτέλεσής του έργου. Στις βυζαντινές παραστάσεις παρατηρείται ότι ο αριθμός των αγγέλων με το πέρασμα των αιώνων αυξάνεται σταδιακά, ενώ στους μετά την Άλωση χρόνους πλήθος αγγέλων συνωστίζονται εκατέρωθεν της κορυφής του σπηλαίου. Στο άνω δεξιό ήμισυ της παράστασης τοποθετείται το επεισόδιο του ευαγγελισμού των ποιμένων. Εδώ απεικονίζεται συνήθως ζεύγος αγγέλων, εκ των οποίων ο ένας



Τοιχογραφία στην εκκλησία του Σταυρού του Αγιασμάτι στην Πλατανιστάσα, 1494

κοιτά προς το κεντρικό θέμα της Γέννησης και ο άλλος στρέφεται αντίθετα προς τους βοσκούς. Μερικές φορές εικονίζεται μόνο ένας βοσκός.

**Στη Βυζαντινή τέχνη υπάρχει ένα βασικό εικονογραφικό σχήμα το οποίο ακολουθείται σε όλες τις βυζαντινές απεικονίσεις. Στο κέντρο της παράστασης τοποθετείται η Θεοτόκος μαζί με το βρέφος, μέσα σε σπηλιά. Περιμετρικά του κεντρικού θέματος τοποθετούνται τα δευτερεύοντα επεισόδια.**

Συνήθως όμως η ομάδα των ευαγγελιζόμενων βοσκών αποτελείται από τρία άτομα, των οποίων οι στάσεις και οι ηλικίες τους ποικίλουν, ανάλογα με το πρότυπο που ακολουθείται και την αφηγηματική διάθεση του εικονογράφου. Συνθέστερα βλέπουμε ένα αγένειο νεό να κάθεται, με τα πόδια σταυρωτά, σε βράχο και να παίζει τον αυλό του εικονογραφώντας τη φράση «παύσατε αγραυλούντες» που είπε ο άγγελος στους ποιμένες ανακοινώνοντάς τους τη Γέννηση του Χριστού. Πίσω του με το βλέμμα στραμμένο προς τον άγγελο είναι οι δύο άλλοι βοσκοί, ο ένας μεσήλικας και ο άλλος γέροντας, ντυμένος με προβιά και σπριζόμενος σε ραβδί. Σε παραστάσεις μνημείων του 14ου αι. και μετέπειτα το επεισόδιο εμπλουτίζεται και με την παρουσία ενός ή δύο βοσκών μπροστά στον Ιωσήφ, ο οποίος κάθεται στην είσοδο του σπηλαίου. Στην περίπτωση που οι βοσκοί είναι δύο ο ένας είναι νέος, ο άλλος γέρος, ντυμένος με

προβιά και σπριζείται σε γκλίτσα. Την παράσταση συμπληρώνει το βουκολικό τοπίο με την πλούσια βλάστηση, τα τρεχούμενα νερά και τα πρόβατα. Κάτω από τη σκηνή του Ευαγγελισμού των ποιμένων ή στην άλλη γωνία της παράστασης τοποθετείται ο Ιωσήφ. Η παρουσία του επιβάλλεται από τη διαρκή αναφορά του στις πηγές, αλλά και ως λογική συνέπεια της σχέσης του με τη Θεοτόκο. Όμως η βυζαντινή τέχνη δεν τον τοποθέτησε ποτέ δίπλα στη Μαρία, αλλά πάντα μεμονωμένο, προκειμένου εικονογραφικά να τονιστεί το κεντρικό θέμα της Γέννησης με την παρουσία και μόνο των δύο κύριων προσώπων, της Θεοτόκου και του Χριστού, αλλά και να εξαρθεί το μυστήριο της θείας Ενσάρκωσης. Ο Ιωσήφ κάθεται συνήθως σε βράχο και σπανιότερα σε σαμάρι, το οποίο υποδηλώνει το ταξίδι από τη Ναζαρέτ στη Βηθλεέμ. Συνήθως φέρει το ένα του χέρι στο πρόσωπο ή κάτω από το πηγούνι σε ένδειξη απορίας ή σπανιότερα

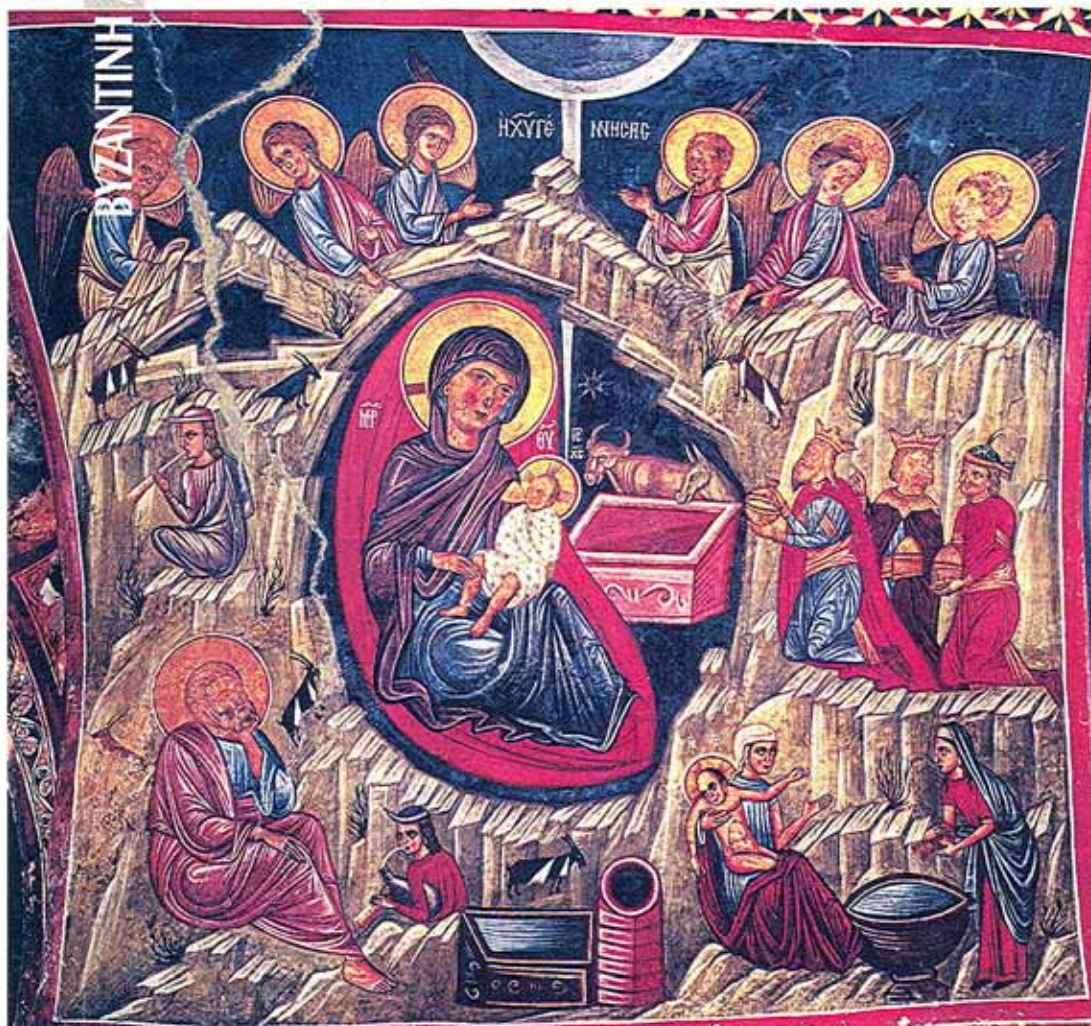
**Τοιχογραφία στην εκκλησία του Αγίου Νικολάου της Στέγης, στην Κακοπετριά. Μέσα 14ου αιώνα**

κρατά τον καρπό του. Άλλοτε κοιτά με βλέμμα απλάνες το Λουτρό του Βρέφους, άλλοτε έχει στραμμένη την πλάτη του προς τα διαδραματιζόμενα στο κέντρο της σκηνής, απομονωμένος και βυθισμένος στις σκέψεις του. Η απορία του πηγάζει από την επιβεβαίωση των λόγων του αγγέλου, ο οποίος είχε εμφανιστεί στον ύπνο του και του είχε αναγγείλει το γεγονός της άμωμης σύλληψης του Χριστού. Αντιδιαμετρικά της θέσης του Ιωσήφ βρίσκεται το επεισόδιο

Καλοπαναγώτη, γύρω στο 1500). Απέναντι από τη μεσλήκη γυναίκα βρίσκεται όρθια μια νεαρή βοηθός, η Σαλώμη, η οποία κρατά υδρία και αδειάζει το νερό στην κολυμβήθρα. Συνήθως είναι όρθια, μερικές όμως φορές γονατίζει και σπάνια παραλείπεται.

Στα αριστερά του σπηλαίου και στο μέσο της παράστασης εικονίζεται η άφιξη στη Βηθλεέμ των τριών μάγων. Σε αυτούς, τον Βαλτάσαρ, τον Μελχιάρ και τον Γασπάρ, αποδόθηκαν τα

χαρακτηριστικά ανδρών που καλύπτουν τις τρεις φάσεις του βίου, τη νεανική, τη μέση και την τρίτη ηλικία. Για το λόγο αυτό ο ένας είναι νέος και αγένειος, ο δεύτερος μεσόκοπος και ο τρίτος έχει άσπρα γένη. Το θέμα των Μάγων απαντάται σε τρεις διαφορετικούς τύπους. Στον πρώτο τύπο εικονίζονται άλλοτε πεζοί, να κοιτούν και να δείχνουν προς το αστέρι, οπότε χρονικά δηλώνεται το ταξίδι τους (π.χ. φορητή εικόνα εκκλησίας Αγίου Νικολάου στο Κλωνάρι Λεμεσού, 16ος αι.) και άλλοτε να στέκονται εμπρός στην είσοδο του σπηλαίου και να κοιτούν προς τη φάτνη, οπότε δηλώνεται η άφιξη τους και η στιγμή πριν την προσκύνηση (π.χ. τοιχογραφία Γέννησης στην εκκλησία της Παναγίας του Μουτουλλά, 1280). Ανάλογα με το εικονογραφικό πρότυπο, φορούν χιτώνα και ιμάτιο, ή λιγότερο αρχαιοπρεπή και περισσότερο ανατολιζόντα ενδύματα, ανοξυρίδες (μπότες) και σχεδόν πάντα τον χαρακτηριστικό περσικό πιλό (καπέλο). Στα χέρια τους κρατούν πυξίδες (κιβωτίδια) πλούσια διακοσμημένες, οι οποίες περιέχουν τα δώρα τους, «χρυσόν και λίβανον και σμύρναν». Στο δεύτερο τύπο παριστάνονται έφηβοι, με τα αλογά τους σε ζωφόρο καλπασμό, να ακολουθούν το άστρο (π.χ. τοιχογραφία Γεννήσεως στην εκκλησία του Αρχαγγέλου Μιχαήλ, στη Βυζακιά, 16ος αι. και τοιχογραφία στον καθεδρικό ναό του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου, στη Λευκωσία, 1740-50). Ο τύπος αυτός φαίνεται πως



**Βιβλιογραφία:**

1. Αχειμάστου - Ποταμιανού Μυρτάλη, «Η Γέννηση του Χριστού στο Βυζάντιο: Η Γέννηση του Χριστού στη βυζαντινή μνημειακή ζωγραφική», *Η Καθημερινή* *Επτά Ημέρες*, 23 Δεκεμβρίου 2001, σσ. 14-20
2. Βοκοτόπουλος Παναγιώτης Λ., «Η Γέννηση του Χριστού στην Τέχνη: Μέση και Ύστερη Βυζαντινή περίοδος», *Ιστορικά*, 27 Δεκεμβρίου 2001, τ.115, σσ. 12-19
3. Λεβέντης Αντώνης Χ., «Η Γέννηση του Χριστού στη Βυζαντινή Τέχνη», *Corpus*, Ιανουάριος 2000, τ.12, σσ. 80-85.

του Λουτρού του Βρέφους, το οποίο εμφανίζεται στη χριστιανική τέχνη από τον 6ο αι. Η συνέχεια της αρχαίας παράδοσης διαφαίνεται στην εικονογραφία του θέματος αυτού, καθώς σε αρχαίες παραστάσεις αναπτύσσεται το λουτρό του Διονύσου από τις νύμφες. Στη βυζαντινή τέχνη το θέμα απαντάται σε δύο τύπους. Στον ένα, και χρονολογικά παλαιότερο, παριστάνεται το κυρίως λουτρό, όπου ο Χριστός βρίσκεται ήδη στο νερό, βασταζόμενος από τη μαία (π.χ. τοιχογραφία Γεννήσεως στην εκκλησία της Παναγίας του Μουτουλλά, 1280). Στο δεύτερο τύπο εικονίζεται η προπαρασκευή του λουτρού, όπου η μαία καθισμένη στο έδαφος κρατά στην αγκαλιά της το νεογνό και συνήθως βυθίζει το ένα της χέρι στο νερό για να δοκιμάσει τη θερμοκρασία του (π.χ. φορητή εικόνα εκκλησίας Αγίου Νικολάου στο Κλωνάρι Λεμεσού, 16ος αι. τοιχογραφία Γεννήσεως στην εκκλησία του Αρχαγγέλου Μιχαήλ, στη Βυζακιά, 16ος αι.) ή και με τα δύο της χέρια κρατά πάνω από την κολυμβήθρα το βρέφος και ετοιμάζεται να το βουτήξει (π.χ. τοιχογραφία Γέννησης στο παρεκκλήσι του Ακαθίστου Ύμνου στη Μονή του Αγίου Ιωάννη του Λαμπαδιστή, στον

έχει την καταγωγή του σε μνημεία και εικονογραφικά πρότυπα της Ανατολής και εμφανίζεται στα ελληνικά μνημεία το 12ο αι. Εξαπλώνεται στην τέχνη του 14ου αι. και επικρατεί στη μεταβυζαντινή ζωγραφική, στους χρόνους μετά την Άλωση. Τρίτος τύπος, σύνθετος και σπάνιος, είναι εκείνος στον οποίο εικονίζονται οι μάγοι δύο φορές: αριστερά να ταξιδεύουν και δεξιά να προσκυνούν το Θείο Βρέφος ή αντίστροφα (π.χ. τοιχογραφία Γεννήσεως στην εκκλησία του Σταυρού του Αγιασμάτι, στην Πλατανιστάσα, 1494).

Σε ελάχιστο όψιμα μνημεία περιλαμβάνονται στην παράσταση της Γεννήσεως και άλλες σκηνές του εικονογραφικού κύκλου της παιδικής ηλικίας του Χριστού όπως η φυγή στην Αίγυπτο και η σφαγή των νηπίων.

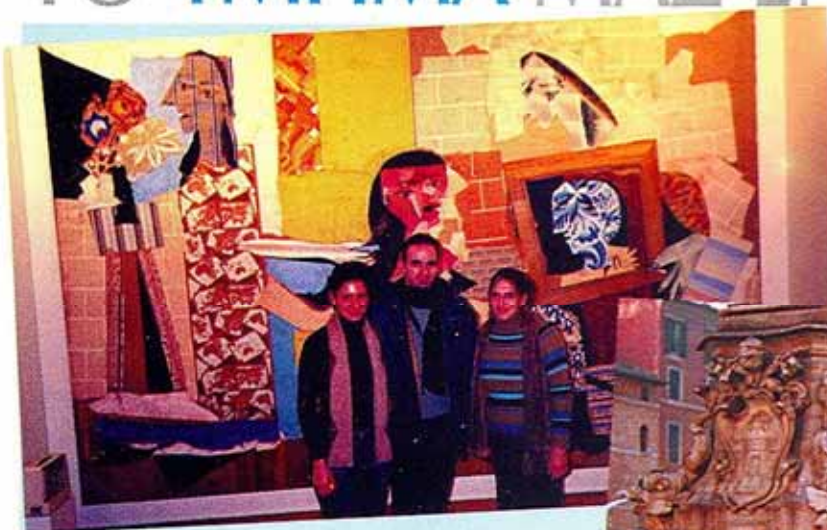
Η κτίση λοιπόν συμμετέχει στο μυστήριο της Γεννήσεως του Θεού, γύρω από τη φάτνη του Θεανθρώπου. Όλα τα κτίσματα σκύβουν εκστατικά και προσφέρουν δείγματα ευλάβειας «οι Άγγελοι τον ύμνον, οι ουρανοί τον Αστέρα, οι Μάγοι τα δώρα, οι Ποιμένες το θαύμα, η γη το σπήλαιον, η έρμημος την φάτνην, ημείς δε(οι άνθρωποι) Μητέρα Παρθένον».



# ΤΟ ΤΜΗΜΑ ΜΑΣ ΕΝ ΔΡΑΣΕΙ...

ΦΩΤΟΡΕΠΟΡΤΑΖ

ΣΤΟ ΠΑΡΙΣΙ...



ΣΤΗ ΡΩΜΗ...



ΣΤΗ ΡΩΜΗ...



ΣΤΗΝ ΚΕΡΚΥΡΑ...



ΣΤΟ ΛΙΒΑΝΟ...



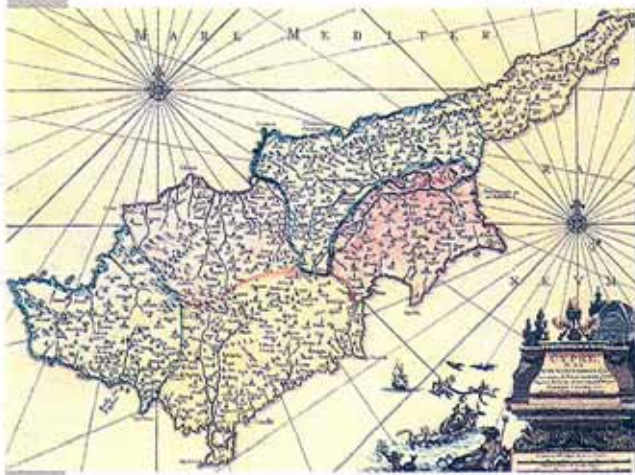
ΟΦΕΛΙΗΣ

# Η ΚΥΠΡΟΣ ΤΩΝ ΕΥΡΩΠΑΙΩΝ

(16ος - 20ός αιώνας)

Από τους  
Μαργαρίτα Κυπριανού-ΙΣΑ 2ο  
και Νίκο Αργυριδη-ΙΣΑ 2ο

## Χάρτης της Κύπρου του Pieter van de Aa, 1714 ή 1730



## Ο πρώτος χάρτης της Ασίας του Claudius Ptolemaeus, 1698

Μια αξιόλογη έκθεση σπάνιων χαρτών λαμβάνει χώρα στο Πολιτιστικό Ίδρυμα της Τράπεζας Κύπρου στη Φανερωμένη. Η έκθεση θα διαρκέσει από τις 14 Οκτωβρίου 2003 μέχρι τις 11 Ιανουαρίου 2004. Στο ειδικά διαμορφωμένο εκθεσιακό δωμάτιο του ιδρύματος παρουσιάζονται 98 αντιπροσωπευτικοί χάρτες χωρισμένοι σε εννιά ενότητες. Την κάθε ενότητα συνοδεύουν πληροφοριακά κείμενα στα αγγλικά και στα ελληνικά.

Η πρώτη ενότητα με τίτλο "Αρχαίοι Κοσμογράφοι" περιλαμβάνει 13 χάρτες αρχαίων κοσμογράφων σε αντίγραφα από το Μεσαίωνα και την Αναγέννηση. Στην ενότητα αυτή ξεχωριστή θέση καταλαμβάνουν τα αντίγραφα των χαρτών του Αλεξανδρινού χαρτογράφου Κλαυδίου Πτολεμαίου ο οποίος πρώτος αποδίδει ορθότερα το γεωγραφικό σχήμα της Κύπρου.

Η δεύτερη ενότητα ονομάζεται "Ιστορικοί Χάρτες της Ανατολικής Μεσογείου" περιλαμβάνει 5 χάρτες όπου βλέπουμε να χαρτογραφούνται σημαντικά γεγονότα που σημάδεψαν την ιστορία της Ανατολικής Μεσογείου και της Εγγύς Ανατολής από την Αρχαιότητα ως την Τουρκοκρατία.

Στην τρίτη ενότητα "Από τους Πορτογάλους στους ναυτικούς χάρτες" παρουσιάζεται ο μοναδικός χειρόγραφος χάρτης της Κύπρου του Joanne Oliva. Οι Πορτογάλοι χάρτες στηρίζονται κυρίως στην εμπειρική παρατήρηση, απεικονίζουν κυρίως τις ακτές και τα λιμάνια και περιλαμβάνουν επίσης οδηγίες πλεύσης. Στην ίδια ενότητα ανήκουν και τρία ησιολόγια (isolaria=χάρτες ησιών της Μεσογείου) με χαρακτηριστικότερο αυτό του

Benedetto Bordone. Πέντε ναυτικοί χάρτες και τέσσερις χάρτες λιμανιών συμπληρώνουν την ενότητα. Πρότυπο για τους ναυτικούς χάρτες αποτελούσε ο ναυτικός χάρτης του Ολλανδού χαρτογράφου Willem Janszoon Blaeu που είναι από τα σπανότερα εκθέματα. Στους ναυτικούς χάρτες χαρτογραφούνται με μεγάλη ακρίβεια τα νότια παράλια του νησιού και δεν περιλαμβάνονται τα τοπωνύμια του εσωτερικού του νησιού.

Στην τέταρτη ενότητα παρουσιάζονται 17 χάρτες της



## Χάρτης της Κύπρου του Vincenzo Maria Coronelli, 1696

περιόδου της Βενετοκρατία -16ου αιώνα που αποτελεί και το χρυσό αιώνα της κυπριακής χαρτογραφίας. Ο χάρτης του Giovanni Francesco Camocio ξεχωρίζει για την πληθώρα τοπωνυμίων και φανερώνει τις προηγμένες μεθόδους χαρτογράφησης των Βενετών. Επίσης στην ίδια ενότητα ανήκουν χάρτες που εκδόθηκαν στις εφημερίδες της Ευρώπης κατά τον Βενετοτουρκικό πόλεμο του 1570-1 καθώς και χάρτες των οχυρώσεων της Λευκωσίας και της Αμμοχώστου. Η Κύπρος ήταν τότε στο κέντρο του ενδιαφέροντος της Ευρώπης.

Ειδική ενότητα αποτελούν οι χάρτες του Abraham Ortelius, του μεγάλου αυτού Ολλανδού χαρτογράφου ο οποίος το 1570 εξέδωσε τον περίφημο άτλαντα Theatrum Orbis Terrarum. Ο Ortelius ήταν αυτός που διέδωσε στην Ευρώπη τον χάρτη της Κύπρου του Giacomo Franco, ο οποίος έμεινε ο εγκυρότερος χάρτης της Κύπρου ως προς το σχήμα ως τον 19ο Αιώνα.

Η εντυπωσιακότερη ενότητα της έκθεσης αποτελείται από 6 χάρτες με διακοσμητικά στοιχεία που κυκλοφόρησαν τον 17ο και τον 18ο αιώνα. Ξεχωρίζουν οι χάρτες με διακόσμηση από μυθολογικά θέματα όπως αυτός στον οποίο η Αφροδίτη σύρεται από κύκνους και τη συνοδεύουν φερωτοί έρωτες.

Αξιόλογη είναι επίσης η ενότητα με τους χάρτες των Ευρωπαίων χαρτογράφων κατά τον 17ο και τον 18ο αιώνα. Τους χάρτες αυτούς τους έφτιαξαν κυρίως προσκυνητές προς τους Άγιους τόπους και πολλές φορές το σχήμα της Κύπρου απέχει κατά πολύ από το πραγματικό.

Στη 8η ενότητα της έκθεσης παρουσιάζονται τρεις νεότεροι χάρτες της Κύπρου του 19ου αιώνα. Απ' αυτούς ξεχωρίζει ο υδατογραφικός χάρτης του πλοίαρχου Thomas Graves (1851) με το πολύ σωστό περίγραμμα της Κύπρου και τα σχέδια των λιμανιών Λεμεσού, Λάρνακας, Αμμοχώστου και Κερύνειας. Στην τελευταία ενότητα δεσπόζει η τριγωνομετρική χαρτογράφηση της Κύπρου Άγγλο αξιωματικό Horatio Herbert Kitchener. Εντύπωση προκαλεί και ο χάρτης του Αμερικανικού στρατού του 1974 που καταδεικνύει με πόση λεπτομέρεια γνωρίζουν ακόμη και τα υψόμετρα των διαφόρων περιοχών του νησιού.

Μέσα από αυτή την εξαιρετική έκθεση φαίνεται η πορεία της χαρτογράφησης της Κύπρου από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα καθώς και η ιστορία του νησιού αλλά και ποια σημασία είχε η Κύπρος για τους Ευρωπαίους στις διάφορες εποχές. Αξίζει πραγματικά να την επισκεφτεί κανείς.

# ΣΚΙΑΠΟΔΕΣ ΣΤΕΡΝΟΦΘΑΛΟΙ ΚΥΝΟΚΕΦΑΛΟΙ

Χαράλαμπος Γ. Χοτζάκογλου, Σκιάποδες, Στερνόφθαλμοι, Κυνοκέφαλοι, προέλευση και πρόσληψη τριών αρχαιοελληνικών τεράτων στη Βυζαντινή τέχνη και η σχολή των Θιβών [Βραβεία Μελετήματα Αρχαιολογίας και Ιστορίας της Τέχνης - Ι] Λευκωσία 2003, σσ. 140, εικ. 86, ISBN 9963-590-85-8

Μια περιήγηση στον κόσμο τριών αρχαιοελληνικών τεράτων προσφέρει το βιβλίο που μόλις κυκλοφόρησε από τις εκδόσεις της Ιεράς Μονής Κύκκου και της Ερευνητικής Μονάδας Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Κύπρου.

Πρόκειται για τους Κυνοκέφαλους, ανθρώπους με κεφαλή σκύλου, τους Στερνόφθαλμους, ακεφαλα πλάσματα που είχαν τα μάτια τους στο στέρνο και τους Σκιάποδες, μορφές οι οποίες είχαν ένα τεράστιο πόδι και το υψώναν πάνω από το κεφάλι τους για να κάνουν σκιά και να προστατευθούν από τις ακτίνες του ηλίου. Ο συγγραφέας παρουσιάζει τις φιλολογικές αναφορές της ελληνικής αρχαιότητας, οι οποίες πηγάζουν από τις εκστρατείες των αρχαίων Ελλήνων σε αγνώστους και ανεξερευνητούς τόπους ξεκινώντας από τον Περσέα και τον Ηρακλή μέχρι τον Μεγάλο Αλέξανδρο και αναφέρονται τα τεράτα της παρούσας μελέτης μεταξύ πολλών άλλων, όπως οι Τρογόνες, οι Μονόκεροι κ.ά. Τη διάδοσή τους στη Δυτική Ευρώπη, όχι μόνον δεν ανέκοψε η επικράτηση του Χριστιανισμού, αλλά αντίθετως διέδωσε ευρύτερα, όπως φαίνεται από τις σχετικές αναφορές στους εκκλησιαστικούς συγγραφείς και τη διάχυτη πίστη του μεσαιωνικού ανθρώπου στην ύπαρξη τεράτων.

Ο συγγραφέας παραθέτοντας πλούσια έγχρωμο φωτογραφικό υλικό μελετά την απεικόνιση των τεράτων αυτών στην τέχνη της Δύσης (γλυπτική, χειρόγραφα, τοιχογραφίες, εμβλήματα κλπ.) και εξετάζει την πρόσληψή τους στον Βυζαντινό κόσμο.

Ο Άγιος Χριστόφορος, ο Άγιος Μερκούριος, αλλά και αυτός ακόμη ο απόστολος Ανδρέας συνδέθηκαν με τον εκχριστιανισμό των Κυνοκεφάλων, οι οποίοι απεικονίσθηκαν σε εικόνες, χειρόγραφα και σε δεκάδες μεταβυζαντινές τοιχογραφίες. Η προέλευση της απεικόνισης των τεράτων αυτών στη μεταβυζαντινή ζωγραφική συνδέθηκε με το γνωστό έργο της «σχολής των Θιβών».

Ο Χαράλαμπος Γ. Χοτζάκογλου, που διδάσκει Βυζαντινή

ΒΡΑΒΕΙΑ ΜΕΛΕΤΗΜΑΤΑ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ  
ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ - Ι

ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΣ Γ. ΧΟΤΖΑΚΟΓΛΟΥ

ΣΚΙΑΠΟΔΕΣ  
ΣΤΕΡΝΟΦΘΑΛΜΟΙ  
ΚΥΝΟΚΕΦΑΛΟΙ

ΜΟΥΣΕΙΟΝ ΙΕΡΑΣ ΜΟΝΗΣ ΚΥΚΚΟΥ

ΛΕΥΚΩΣΙΑ 2003



Τέχνη στο Πανεπιστήμιο Κύπρου, πέρα από την πλούσια, έγχρωμη εικονογράφηση, παραθέτει επίσης τη σχετική ελληνική και ξενόγλωσση βιβλιογραφία, ευρετήρια και αγγλική περίληψη. Την εκδοτική επιμέλεια του βιβλίου είχε ο Στυλιανός Πετρόδης, Διευθυντής του Μουσείου της Ι. Μονής Κύκκου και την καλλιτεχνική, ο Γεώργιος Σιμώνης.

Το βιβλίο είναι αφιερωμένο στον Johannes Koder, καθηγητή βυζαντινολογίας του Πανεπιστημίου της Βιέννης και μέλος της Αυστριακής Ακαδημίας των Επιστημών, ο οποίος μεταξύ άλλων έχει τιμηθεί και με το παράσημο του Ταξίαρχου του Φοίνικος από τον Πρόεδρο της Ελληνικής Δημοκρατίας για την προσφορά του στις βυζαντινές σπουδές.

Το βιβλίο διατίθεται στην τιμή των Λ.Κ. 8,00 από το Μουσείο της Ιεράς Μονής Κύκκου (Τ.Θ. 28183, Λευκωσία, τηλ.: 22.370.002, τηλεμοίτυπο: 22.386.154, ηλεκτρονικό ταχυδρομείο: mimk@cy.net) και στα βιβλιοπωλεία.



ΟΜΙΛΟΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ  
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΚΥΠΡΟΥ