



ΜΕΓΑΛΗ ΟΡΘΟΔΟΞΗ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΕΙΑ

ΜΕΓΑΛΗ ΟΡΘΟΔΟΞΗ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΕΙΑ

© COPYRIGHT: ΣΤΡΑΤΗΓΙΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ Ε.Π.Ε.

Λόντου 6 - 106 81, Αθήνα

Τηλ.: (210) 3824773, 3836042, 3822793

Φαξ: (210) 3823370

e-mail: info@stratigikes.com

www.stratigikes.com

2013

πνευματική ιδιοκτησία αποκτάται χωρίς καμιά διατύπωση και χωρίς την ανάγκη ρήτρας απαγορευτικής των προσβολών της. Επισημαίνεται ότι
ά τον Ν. 2121/1993 και κατά τη Διεθνή Σύμβαση της Βέρνης, απαγορεύεται η αναδημοσίευση και γενικά η αναπαραγωγή του παρόντος έργου,
οποιοδήποτε τρόπο, η αποθήκευσή του σε βάση δεδομένων, η αναμετάδοσή του και η ηχογράφησή του με οποιοδήποτε τρόπο, τμηματικά ή
περιληπτικά, στο πρωτότυπο ή σε μετάφραση ή άλλη διασκευή, χωρίς τη γραπτή άδεια του εκδότη.

ISBN SET 978-960-8094-59-8



9 789608 094598

ISBN ΤΟΜΟΣ 8^{ος} 978-960-8094-76-5



9 789608 094765

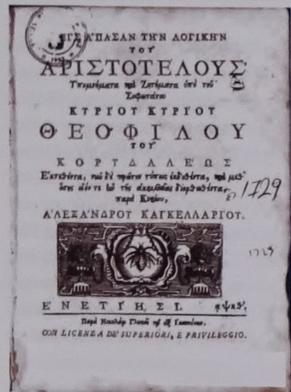


ΜΕΓΑΛΗ ΟΡΘΟΔΟΞΗ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΕΙΑ

ΤΟΜΟΣ 8
Ηλιάδης - Ιλαρίων

Στρατηγικές
Εκδόσεις

το πρότυπο των ελληνικών σχολείων κατά τη διάρκεια της τουρκοκρατίας. Παράλληλα εκάρη μοναχός, με το όνομα Θεοδόσιος, αργότερα όμως αποσχματίστηκε. Το 1640 επανεντάχθηκε στον κλήρο και χειροτονήθηκε μητροπολίτης Ναυπιάκτου, αλλά καθαιρέθηκε γρήγορα με αποτέλεσμα να αποουρθεί στην Αθήνα, όπου συνέχισε να διδάσκει μέχρι



τον θάνατό του το 1645. Το έργο του απαρτίζεται κυρίως από φιλοσοφικές πραγματείες και σχόλια στον Αριστοτέλη. Από τα άλλα έργα του ξεχωρίζουν οι *Επιστολικό τύποι*, εγχειρίδιο με οδηγίες για σύνταξη διαφόρων ειδών επιστολών, το οποίο επανεκδόθηκε και αντιγράφηκε πολλές φορές κατά τη διάρκεια της τουρκοκρατίας. Η φιλοσοφική μέθοδος του Κορυδαλλέα, που ονομάστηκε «κορυδαλλισμός», αποτέλεσε τη βάση της παιδείας του ελληνισμού κατά την διάρκεια της τουρκοκρατίας. Ωστόσο, κατά την περίοδο του Διαφωτισμού, ο όρος «κορυδαλλισμός» ταυτίστηκε με τον σχολαστικισμό και δέχτηκε επικρίσεις από εκφραστές νεωτερικών πνευματικών και παιδαγωγικών τάσεων.

Έργα. Περί Επιστολικών Τύπων, εν οίς περιέχονται και έτερων διδασκάλων Επιστολαί, και Αφθονίον προχυμνάσματα. Έτι ... περί ρητορικής εκθέσεως (Λονδίνο 1625, και επανεκδόσεις). Περί γενέσεως και φθοράς κατ' Αριστοτέλη (Βενετία 1780), Είσοδος φυσικής ακροάσεως κατ' Αριστοτέλη (Βενετία 1779), Είς άπασαν την λογικήν του Αριστοτέλους υποσημνήματα και ζητήματα (Βενετία 1729).

Βιβλιογραφία:
Tsoukas, Cleobule D., Les debuts de l'enseignement philosophique et de la libre pensée dans Balkans: la vie et l'oeuvre de Theophile Corydaléas (1570-1646), Thessalonique [Greece]: Institute for Balkan Studies 1967.

Θεόφιλος Χατζημικαήλ. Λαϊκός ζωγράφος, γεννημένος στη Βαρεία της Μυτιλήνης.

Ο βίος. Σύμφωνα με τους βιογράφους του η χρονολογία της γέννησής του τοποθετείται ανάμεσα στα έτη 1868 με 1870. Γονείς του ήταν ο Γαβριήλ Χατζημικαήλ και η Πινελόπη, το γένος Ζωγράφου. Οι γονείς του απέκτησαν συνολικά οκτώ παιδιά, τέσσερα αγόρια και τέσσερα κορίτσια· ο Θεόφιλος ήταν ο πρωτότοκος. Από τα πρώτα χρόνια της ζωής του έδειξε την κλίση του στη ζωγραφική. Ο παππούς του από την πλευρά της μητέρας του ήταν ζωγράφος-αγιογράφος, όμως, ούτε δίδαξε τον εγγονό του ούτε ήσκησε καμιά επιρροή στην τεχνοτροπία του, επειδή οι σχέσεις τους δεν υπήρξαν ποτέ εγκάρδιες.

Σοβαρές ασθένειες στην παιδική του ηλικία, προξένησαν στον Θεόφιλο τραυλισμό και σωματική καχεξία για όλη του την ζωή. Επίσης ήταν αριστερόχειρας, που για την εποχή του ήταν μειονέκτημα, και ως τέτοιο το εξέλαβε ο ίδιος και ο κοινωνικός περίγυρός του δημιουργώντας τον πλέγμα μειονεξίας. Όλα τον οδηγούν στην απομόνωση και το καταφύγιο του γίνεται το υπόγειο και το καταφύγιο του γίνεται το υπόγειο και το σπιτιού του, στο οποίο ασκείται στη ζωγραφική. Ο ασθενικός, κακοκυαγμένος και περιφρονημένος Θεόφιλος δημιουργεί με τη ζωή και την τέχνη του ένα φανταστικό πρωικό κόσμο, μέσα στον οποίο θα αναπνέει και θα δημιουργεί. Από τη νεανική ηλικία φέρει ως ένδυμα την φουστάνελα. Αν και δεν είναι η τοπική φορεσιά της πατρίδας του, αποτελεί γι' αυτόν την πρωική κλεφτουριά, το αρματολίκι και την λεβεντιά, αυτή που του στέργει η ζωή. Τις Απόκριες γίνεται Μέγας Αλέξανδρος με στολή δικής του κατασκευής και έμπνευσης και περιφέρεται στα σοκάκια της Σμύρνης και του Βόλου, των άλλων δύο πόλεων που τον φιλοξένησαν στα υπόλοιπα χρόνια της ζωής του.

Στα νεανικά του ακόμα χρόνια φεύγει από τη Βαρεία της Μυτιλήνης και πηγαίνει στην κοσμοπολίτικη Σμύρνη. Κινείται γύρω από το ελληνικό Προάξιο και έρχεται σε επαφή, εκτός του ελληνικού στοιχείου που κυριαρχεί, και με Τούρκους, Εβραίους, Αρμένιους και με Φραγκολεβαντίνους. Στη Σμύρνη διαμορφώνει την εικαστική του γλώσσα, σχηματίζει το βασικό θεματολόγιό του από τον κόσμο της αρχαιότητας, του Βυζαντίου και τις νεότερες Ελλάδας και

κάνει επάγγελμα τη ζωγραφική. Με την κήρυξη του ελληνoturκικού πολέμου του 1897 φεύγει για την Ελλάδα, με την πρόθεση να καταταγεί εθελοντής. Οι εχθροπραξίες σταματούν πριν προλάβει να γνωρίσει τις πραγματικές συνθήκες του πολέμου, τόσο διαφορετικές από τον πεδίο της ζωγραφικής. Όταν φτάνει στον Βόλο, η πόλη βρίσκεται υπό τουρκική κατοχή, η οποία λήγει την άνοιξη του 1898.

Ο ιδιόρρυθμος ζωγράφος με τη φουστάνελα έδωσε τροφή για αστεισμούς και διασκεδασίους στους κατοίκους του Βόλου. Τα χλευαστικά σχόλια δεν τα αντιμετώπιζε τόσο έντονα από τους κατοίκους των κοντινών χωριών, όπου βρήκε την αποδοχή. Συνοδοιπόρο του η απομό-



Ο ζωγράφος Θεόφιλος και η αδερφή του Ειρήνη το 1904, Συλλογή Εταιρείας Λεσβιακών Μελετών, Μυτιλήνη

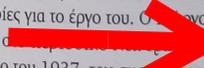
νωση και η φτώχεια στην περιδιάβαση του Βόλου και των χωριών του Πηλίου (Πορταριές και Μακρινιώτες), όπου ζωγραφίζει τους τοίχους των μικρομάγαζων. Η αμοιβή του ήταν λίγα κέρματα, ίσα για να αγοράσει χρώματα και ένα πενιχρό γεύμα. Ο Γιάννης Κοντός, εύπορος μυλωνάς από την Ανακασιά του αναθέτει στα 1912 την τοιογραφία Ζωγραφίζει ένα μεγάλο και επιβλητικό σύνολο με σκηνές από την επανάσταση του 1821, τους αρχαίους θεούς, τοπία και διακοσμικά θέματα. Το σπίτι σήμερα ανήκει στο Υπουργείο Πολιτισμού, μετά από ανασταλωτικές εργασίες που έχουν γίνει. Ο Θεόφιλος κάνει, επίσης, και πίνακες σε χαρτόνι, σανίδι, πανί και τεχνέξ.

Μετά τη Μικρασιατική καταστροφή, όταν οι πρόσφυγες στήνουν τις παράγκες τους, του αναθέτουν τη διακόσμηση των μικρομάγαζων (μαγείρικων, παστα-

τοϊδικών, ραφτιάδικων, τσαγκαράδικων). Είναι το κατάλληλο πρόσωπο να τους εκφράσει, μιας και σχημάτισε το ζωγραφικό του ύφος στη χαμένη του πατρίδα, τη Σμύρνη. Ο πρωικός κόσμος του ζωγράφου ξεδιπλώνεται μπροστά τα μάτια τους: ο Έκτωρ και Μεγαλέξανδρος, ο Κολοκοτρώνης και ο Αθανάσιος Διάκος, ο Παύλος Μελάς και η πρωίδα Ελένη, ο Κουταλιανός και ο Σαμψών. Οι δύο τελευταίοι μάλιστα συνιστούν νοσταλγικά σύμβολα σωματικής ρώμης, κάτι που έλειπε από τον ίδιο και το αναπλήρωνε με τη ζωγραφική ανάληψη αυτών των δυο πρώων. Επίσης ζωγράφιζε τοπία από την Πόλη, τη Σμύρνη και τα μικρασιατικά χωριά. Πρότυπά του, λαϊκές χαλκογραφίες και λιθογραφίες, επιστολικά δελτάρια, αποκόμματα εφημερίδων και περιοδικών, φωτογραφίες. Έπλασε ένα κόσμο ποίησης και ομορφιάς, ελεύθερο και φωτεινό, με καθάρια και ζωηρά χρώματα δίνοντας ως αποτέλεσμα μια μουσική αρμονία.

Με επιρροές από τη βυζαντινή τέχνη δεν χρησιμοποιεί την τρίτη διάσταση, την ψευδαίσθηση της προοπτικής στα έργα του. Δυστυχώς το σύνολο σχεδόν του έργου του στις προσφυμικές παράγκες καταστράφηκε από πυρκαγιά λίγα χρόνια αργότερα.

Στα 1927 επιστρέφει στο γενέθλιο νησί του, τη Μυτιλήνη, τραυματισμένος στο σώμα, μα κυρίως στην ψυχή από συνδρομικές αστεισμούς που του έκαναν. Ο παιδικός του κόσμος, που ξαναβρίσκει στο τοπίο της Λέσβου, τον ημερεύει και απαλύνει τις πικρίες του. Η μεγάλη συνάντηση έρχεται, όταν τον ανακαλύπτει ο Μυτιληνός τεχνοκρίτης Στρατής Ελευθεριάδης, που διαπρέπει στο Παρίσι με το εκγαλλισμένο επίθετο Τερνάντ. Ο Ελευθεριάδης είχε γνωρίσει το έργο του Θεόφιλου μέσα από φωτογραφίες που του έστειλαν από την Ελλάδα οι ζωγράφοι Φ. Κόντογλου και Γιώργος Γουναρόπουλος· έτσι, όταν επέστρεψε το καλοκαίρι στη Μυτιλήνη αναζητήθηκε και συνάντησε τον Θεόφιλο. Η άμεση επαφή με το έργο του επιβεβαιώνει αυτό που είχε άμεσα διαπισθανθεί. Μιλάει στον Θεόφιλο με ενθουσιασμό για την δουλειά του και του υπόσχεται έκθεση στο Παρίσι. Του αγοράζει υλικά για να ζωγραφίζει και αναθέτει στον πατέρα του να παραλαμβάνει όσα έργα ετοιμάζει ο Θεόφιλος. Τα θέματα του τώρα είναι οικεία, καθημερινά και κοντινά: το τοπίο, οι απλές χαρές των χωρικών, η

οικογενειακή θalπωρή, ο μόχθος του αγροτικού βίου, η γυναικεία ομορφιά. Στα έργα αυτής της περιόδου συναντάμε τον υφάντρα, τον λυράρη, το φουρνάρι, το υπαίθριο κουρείο, το μάζεμα των ελιών και άλλα. Δεν αλλάζει μόνο θεματολογία στα έργα του, η γραμμή γίνεται πιο ήρεμη, το χρώμα λιγότερο ζωγραφίζει το χρώμα της φυλλωσιάς των λυόμεντων, το καθρέφτισμα του ήλιου στα νερά της θάλασσας, το πράσινο της βλάστησης. Τον Μάρτιο του 1934 ανήσυχτοι οι γείτονες, επειδή είχε να φανεί δύο μέρες, σπρώχνουν την πόρτα του άθλιου δωματίου του και τον βρίσκουν νεκρό σε αρχόμενη σήψη. Η ιατρική νεκροψία αναφέρει ως αιτία θανάτου ανακοπή της καρδιάς, άλλοι μιλούν για τροφική δηλητηρίαση. Έτσι ο ταπεινός φουστανέλας ζωγράφος έφυγε, μόνος και αβοήθητος, από τη ζωή, μόλις άρχισε να του χαμογελά η τύχη, αλλά όχι η ζωή. Στις 20 Σεπτεμβρίου 1935 ο Τερνάντ δημοσιεύει στην αθηναϊκή εφημερίδα Αθηναϊκά Νέα συνέντευξη, όπου χαρακτηρίζει τον Θεόφιλο «άγνωστο μεγάλο Έλληνα ζωγράφο». Τον επόμενο χρόνο διοργανώνεται στο Παρίσι έκθεση των έργων του. Στον ελλαδικό χώρο τώρα σχολούνται μαζί του οι Έλληνες λόγιοι. Εφημερίδες αφιερώνουν σχόλια και πληροφορίες για το έργο του. Ο Γενικός Σεφέρης,  τον Μάρτιο του 1937, τον συστήνει με τον Μακρυγιάννη. Ο ζωγράφος Γιάννης Τσαρούχης μιλά με ενθουσιασμό για τη δουλειά του. Έντονη, όμως, είναι και η αντίδραση από τους συντηρητικούς. Στα 1939 ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου, δημοσιεύει στα Νεοελληνικά Γράμματα συνέντευξη. Αρνείται κάθε αξία στον Θεόφιλο και γενικά στη λαϊκή τέχνη. Το φθινόπωρο του 1939 εκδίδεται στον Βόλο το βιβλίο του Κίτσου Μακρή Ο ζωγράφος Θεόφιλος στο Πήλιο, που ξεσηκώνει θύελλα κατακρίσεων από τους αρνητές του Θεόφιλου, αλλά και ευνοϊκά σχόλια. Τον Μάιο του 1947 οργανώνεται στο Βρετανικό Συμβούλιο της Αθήνας μεγάλη έκθεση έργων του Θεόφιλου. Στα εγκαίνια μιλά ο Γ. Σεφέρης. Με τους υποστηρικτές του συντάσσονται πλουσιότατο υλικό για αντίλογο πληροφάνη, με σκοπό την εκπόνηση ερευνητικών εργασιών, ειδικών μελετών και διατριβών ή τη δημιουργία πλούσιων εκπαιδευτικών προγραμμάτων.

ο Μαρίνος Καλλιγάς, ο Άγγελος Σικελιανός και ο Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος. Το κλίμα έχει αλλάξει ριζικά υπέρ του Θεόφιλου. Τα έργα του παρουσιάζονται στην Αθήνα, στη Μυτιλήνη, στη Θεσσαλονίκη, στον Βόλο και σε μεγάλες ευρωπαϊκές πόλεις. Τον Αύγουστο του 1965 εγκαινιάζεται στην πατρίδα του Βαρεία το Μουσείο Θεόφιλου, δωρεά του Στρατή Ελευθεριάδη-Τερνάντ. Ο ποιητής Οδυσσεάς Ελύτης δημοσίευσε το 1973 ένα σημαντικό κείμενο για το έργο του Θεόφιλου. Έργα του ζωγράφου σήμερα βρίσκονται στο μουσείο της Βαρείας στη Μυτιλήνη, στο Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης στη Αθήνα, στο Δημαρχείο του Βόλου και σε πολλές ιδιωτικές συλλογές.

Βιβλιογραφία:

Μακρής, Κ.Α., Ο ζωγράφος Θεόφιλος στο Πήλιο, Βόλος 1939. Κατσιμπαλής, Γ.Κ., Βιβλιογραφία Θεόφιλου Γ. Χατζημικαήλ, Αθήνα 1957. Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, Θεόφιλος, Αθήνα 1966. Λαμπρινή, Ηρώ, Ο ζωγράφος Θεόφιλος στη Σμύρνη, Αθήνα 1973. Ελύτης, Οδυσσεάς, Ο ζωγράφος Θεόφιλος, Αθήνα 1973. Πετράς, Γιώργος, Ο ζωγράφος Θεόφιλος, Αθήνα 1979. Εθνική Πινακοθήκη, Θεόφιλος, Αθήνα 1983. Δήμος Μυτιλήνης, Θεόφιλος, Αθήνα 1986. Μακρής, Κ.Α., «Θεόφιλος (1878-1934)», στον τόμο Οι Έλληνες ζωγράφοι. 1. Από τον 19° αι. στον 20°, Αθήνα: Μέλισσα 1975, σ. 440-449. Καρακασίνη, Αγάπη, «Η ζωγραφική του Θεόφιλου», στον τόμο Οι Έλληνες Ζωγράφοι, ό.π. σ. 452-465. Διαμαντοπούλου, Ευαγγελία, Ο Θεόφιλος στο Πήλιο. Ζητήματα ζωγραφικής σκηνοθεσίας, Αθήνα: Αλεξάνδρεια 2007.

Μουσικές εκφάνσεις στο έργο του Θεόφιλου. 1. Εισαγωγικά. Το έργο του λαϊκού ζωγράφου Θεόφιλου, εκτός από την καλλιτεχνική και αισθητική του αξία, αποτελεί πηγή πληροφάνη για πολλούς επιστημονικούς τομείς, ανάμεσα στους οποίους, οπωδήποτε, συγκαταλέγεται η Μουσικολογία και η Χορολογία με τις επιμέρους κατευθύνσεις της Εθνομουσικολογίας, της Μουσικής Λαογραφίας και Ανθρωπολογίας, της Λαϊκής Οργανολογίας, της Ιστορικής Μουσικολογίας, αλλά και της Λαϊκής Ενδυματολογίας. Είναι δε τόσο από τους αρνητές του Θεόφιλου, αλλά και ευνοϊκά σχόλια. Τον Μάιο του 1947 οργανώνεται στο Βρετανικό Συμβούλιο της Αθήνας μεγάλη έκθεση έργων του Θεόφιλου. Στα εγκαίνια μιλά ο Γ. Σεφέρης. Με τους υποστηρικτές του συντάσσονται πλουσιότατο υλικό για αντίλογο πληροφάνη, με σκοπό την εκπόνηση ερευνητικών εργασιών, ειδικών μελετών και διατριβών ή τη δημιουργία πλούσιων εκπαιδευτικών προγραμμάτων.

Με μια εμφανειακή ματιά στο έργο του Θεόφιλου, αποκομίζει κανείς την εντύπωση ότι ο λαϊκός ζωγράφος απλώς αποτύπωνε μουσικοχορευτικές σκηνές. Όμως, με λεπτομερέστερη παρατήρηση βεβαιώνεται πως κάθε πτυχία των παραστάσεων του είναι μελετημένη και σπρί-



Ο Θεόφιλος, με φουστάνελα, και κρατώντας καραμούζα

ζεται σε βαθύτατη γνώση των μουσικών οργάνων, των παραδοσιακών χωρών και των λαϊκών δρωμένων.



Ο Θεόφιλος με τον «μικρό του θίασο»

Ο αλαφροσκόπιωτος μικρός, που κλεινόταν με τις ώρες στο ημιμόγειο του σπιτιού του «και ζωγράφιζε, τραγουδώντας αυτοσχέδια πρωικά άσματα» ή «δικής έμπνευσης κλέφτικα τραγούδια» και ο «λίγο αργότερα» νεαρός αλλόκοτος ζωγράφος «με τη μόνιμη μεταμείωση σε ήρωα του '21...», (που φωτογραφίση ζήτησε να τον ζήσει στο χέρι και με «καραμούζα» στο άλλο), «...όσο και ην

την περιστασιακά (στολή) του Μεγαλέξανδρου, για χάρη των θεατρικών δράσεων, που διοργάνωνε... στο δρόμο...», οι οποίες περιελάμβαναν «αυτοσχέδια τραγούδια με φουσαρμόνικα, ζωγραφικά και ταύτιση της τέχνης με την καθημερινότητα...» και «με Μακεδόνες πολεμιστές τα χαμίνια, που μάζευε από την πιο λαϊκή γειτονιά...», φτιάχνοντας μόνος του αυτοσχέδια κρουστά και πνευστά όργανα, αλλά και «όλες τις στολές, τους θώρακες, τα ξίφη και τις ασπίδες...» (βλ. Χατζηγιαννάκη, σ. 28, 32, 39, 55-57), είναι εμφανές ότι είχε στενότατη σχέση με τη μουσική. Πολλές και οι σχετικές μαρτυρίες γι' αυτό. Ο ίδιος διηγείται: «Τέλος φθάσαμε στην Αθήνα κι εγώ περπάτησα μοναχός στο δρόμο και κράταγα τη σημαία μου και τραγουδούσα πολεμικά τραγούδια, στον δρόμο που πάει από τον Πειραιά στην Αθήνα...» Φαίνεται, πως ο Θεόφιλος και με την Ψαλτική καταπιανόταν, εφόσον «κατά τον Σεφέρη- στο περίφημο μπαουλάκι του βρέθηκε ο Οκτώπους μαζί με άλλες φυλλάδες πρωικών και ερωτικών ασμάτων (Χατζηγιαννάκη, σ. 70, 96). Από την άλλη πλευρά οι ευαισθησίες και αναζητήσεις του λαϊκού ζωγράφου δεν πρέπει να περιορίζονται μόνο στη διά των χρωμάτων έκφραση. Σίγουρα, πριν ζωγραφίσει τον Ρωμαιο και την Ιουλιέτα θα είχε μελετήσει, έστω και στην εκλαϊκευμένη της εκδοχή, την ιστορία του ρομαντικού ειδυλλίου, πριν δε από τις τόσες φορές που απεικόνισε τον Ερωτόκριτο με την Αρετούσα δεν μπορεί να μην είχε ακούσει και σιγοψιθυρίσει τη χαρακτηριστική επική ερμηνεία του οικείου ποιήματος από τους παλαιούς Κρητικούς λυράρηδες. Αλλά, αρκούν οι εικασίες. Το ίδιο το έργο του Θεόφιλου θα αποκαλύψει την ερωτική σχέση του καλλιτέχνη και με τη βασιλίδα των τεχνών, τη Μουσική.

2. Μουσικές εκφάνσεις στο έργο του. Κατά την εξέταση των έργων του Θεόφιλου συγκεντρώθηκε πλήθος παραστάσεων, στις οποίες απεικονίζονται μουσικά ή χορευτικά θέματα. Οι παραστάσεις αυτές αποτυπώνονται στα εξής, κατά χρονολογική σειρά, έργα (Οι εντός εισαγωγικών λέξεις μεταφέρθηκαν διασπράττας τη γραφή του ζωγράφου): 1905:1. Ο ατρόμητος Κατσαντώνης (Ιδιωτική Συλλογή). 1910: 2. Ο Κατσαντώνης εις τα Τζουμέρκα (Μουσείο Κοντού, Ανακασιά

Βόλου). 3. Ο Κατοαντώνης εις τα Τζουμέρκα (Μουσείο Κοντού, Ανακασιά Βόλου· μεταφορά). 4. Ο Ρήγας Φεραίος εξάπτει τον υπέρ της ελευθερίας της Ελλάδος προς τους Έλληνες έρωτα (Μουσείο Κοντού Ανακασιά Βόλου). 5-6. Η Αρπούσα θέτει επί της κεφαλής του Ερωτόκριτου τον στέφανο της νίκης (Ιδιωτική Συλλογή και Φούρνος Βελέντζα, Άλλη Μεριά Βόλου). 7. Ίδιο θέμα (Τμήμα τοιογραφίας από το σπίτι Λυκιαρδοπούλου. Λαογραφικό Κέντρο Κίτσου Μακρή, Βόλος). 8. Ο χαιρετισμός του Μάν (Λαογραφικό Κέντρο Κίτσου Μακρή, Βόλος). 9. Άγγελος σαλπίζων (Απόσπασμα. Λαογραφικό Κέντρο Κίτσου Μακρή, Βόλος). 10. Άγγελος σαλπίζων (Αποσπάσματα τοιογραφίας από το σπίτι του Δ. Γκουντέλια, στον Βόλο, μετά τους σεισμούς του 1955. Λαογραφικό Κέντρο Κίτσου Μακρή, Βόλος).



Ο καφετζής, ιδιωτική συλλογή

1911: 11. Ο Κατοαντώνης εις τα Τζουμέρκα (Καφενείο Μ. Γκρέκου, Μακρινίτσα Πηλίου).

1912: 12. Ο Θεόδωρος Κολοκοτρώνης συναθροίζει εις την λίμνην Λέρνην τους νικητές του Δράμαλη (Μουσείο Κοντού, Ανακασιά Βόλου).

1915: 13. Η νίκη του Πέτρου Μαυρομικάλη και των Λακώνων περί την Βέργαν (Οικία Λυκιαρδοπούλου, Ανακασιά Βόλου).

1926: 14. Ραψωδός, Η ανάγνωση του Ομήρου (Μουσείο Teriade, Βαρεία Μυτιλήνης).

1927: 15. Οθωμανός «πιανίζει» Τουρκικών παιγνίδιον Μπαγλαμά (Μουσείο Teriade, Βαρεία Μυτιλήνης).

1929: 16. Ο Χορός του Ζαλόγγου (Μουσείο Teriade, Βαρεία Μυτιλήνης). 17. Έλληνες Χορεύτρια (Μουσείο Teriade, Βαρεία Μυτιλήνης).

1930: 18. «Αγιασιόπιτες Χορεύοντες» εις την Καρόννην (Μουσείο Teriade, Βαρεία Μυτιλήνης). 19. Πανήγυρις της ειοσοδείας του Κονιάκ του Ανδρέου Καμπά εν Πειραιεί (Ιδιωτική Συλλογή, Μυτιλήνη).

20. Τοιρίτολγου Ζεγπέκ «Καπιτάνιος» του Αϊδινίου το 1870 (Μουσείο Teriade, Βαρεία Μυτιλήνης). 21. Η ωραία Αδριάντα των Αθηνών (Εθνική Πινακοθήκη της Ελλάδος). 22. Ραψωδός, Η ανάγνωση του Ομήρου (Μουσείο Teriade, Βαρεία Μυτιλήνης).

1932: 23. Η ποιήτρια της νήσου Λέσβου Σαφώς και ο «κυθαροβόδός» Αλκαίος (Μουσείο Teriade, Βαρεία Μυτιλήνης). 24. Οι Αλβανοί Χορεύοντες (Μουσείο Teriade, Βαρεία Μυτιλή-

νης). 25. Εν Σμύρνην κάμπλι φορτηγού (Μουσείο Teriade, Βαρεία Μυτιλήνης). 1933: 26. Το 1822. Ο Στρατηγός της «Πελοποννήσου» Θεόδωρος Κολοκοτρώνης εις τον κάμπον της Λέρνης (Μουσείο Teriade, Βαρεία Μυτιλήνης). 27. Ο Χορός... εις τα Μέγαρα (Μουσείο Teriade, Βαρεία Μυτιλήνης). 28. Μέγα Τουρκικόν εξωκικόν Καφενεϊόν του Αϊδινίου. Η Διασκεδάσις...

Ι. Μουσικά Όργανα.

Στην ενόπιτα αυτή, που είναι και η μεγαλύτερη αριθμητικώς, επισημάνθηκαν δύο γενικές κατηγορίες απεικονίσεων. Στην πρώτη ομαδοποιήθηκαν τα έργα εκείνα, που αφορούν σύγχρονες του Θεόφιλου, άρα οικείες σ' αυτόν και βιοματικές μουσικές παραδόσεις, δηλαδή, την ελληνική, κυρίως, και την οθωμανική μουσική παράδοση. Στη δεύτερη τοποθετήθηκαν όσα έργα προβάλλουν παλαιές ή ξένες, άρα μη οικείες σ' αυτόν παραδόσεις, όπως η αρχαία ελληνική και η δυτική ευρωπαϊκή μουσική, τις οποίες δεν ήταν δυνατόν να γνωρίζει με τρόπο βιωματικό, αλλά, απλώς πληροφοριακό, διά της ακοής και της οράσεως.

Ακολουθώς οι παραστάσεις του Θεόφιλου παρουσιάζονται ταξινόμημένες σύμφωνα με τις οικογένειες των απεικονιζόμενων σε αυτές μουσικών οργάνων, Κρουστά, Πνευστά, Έγχορδα και κατά τις αντίστοιχες υποκατηγορίες αυτών, π.χ. Πνευστά με Ασκό, Έγχορδα με Δοξάρι και τα όμοια.

α) Μουσικά όργανα σύγχρονων με τον Θεόφιλο παραδόσεων.

1. Όργανα Ελληνικής Μουσικής Παραδόσεως. 1.1. Κρουστά: Από την κατηγορία των κρουστών οργάνων στις παραστάσεις του ο Θεόφιλος μεταχειρίζεται τα λεγόμενα μεμβρανόφωνα ντέφια, νταϊρέδες -που παίζονται με την παλάμη- και νταούλια, τουμπάκια -που κρουτούνται με τη βοήθεια «κόπανων»- τα οποία, πάντως, ο ίδιος δεν ονοματίζει στους τίτλους των έργων του. Άλλωστε, δεν αποτελούν το κύριο θέμα του.

Παίζουν μόνο βοηθητικό ρόλο στη συνάφεια των ζωγραφικών ενοτήτων. 1.1.1. Μεμβρανόφωνα χωρίς Κρουστήρες: Ντέφι, Νταϊρές, Ντα(χ)αρές. Τα ποικίλου τύπου και μεγέθους ρυθμικά αυτά όργανα παίζονται διά γυμνών χειρών -χωρίς τη βοήθεια κάποιου είδους κρουστήρα- και συνήθως, αλλά όχι πάντα, φέρουν μεταλλικά ζιγία, απαντούν σε όλες σχεδόν τις ορχήστρες των τοπικών μουσικών παραδόσεων του ελληνισμού. Επισημάνθηκαν σε δύο ιστορικού-πολεμικού περιεχομένου έργα του Θεόφιλου, σύνθετα και πολύπλοκα, όπου, συν τοις άλλοις, παριστάνονται γλέντια, χοροί και ευωχίες. Αυτά είναι τα ακόλουθα:

α) Ο Κατοαντώνης εις τα Τζουμέρκα. Ο Κατοαντώνης με τα παλικαριά του σε στιγμές χαλάρωσης, ευθυμίας, φαγοποτιού, κραιοκατανύξεως και γλέντιου - Ζυγιά με σουραύλι και ντέφι. β) Το 1822 ο Στρατηγός της Πελοποννήσου Θεόδωρος Κολοκοτρώνης εις τον κάμπον της Λέρνης (Λίμνης συναθροίζει τους Νικητές του Δράμαλη. Φτωχότερη και λιτότερη η ανάπαυλα του Κολοκοτρώνη σε σχέση με την προηγούμενη του Κατοαντώνη, αλλά το κέφι αμείωτο-Ορχήστρα με τζαμάρα (είδος φλογέρας), ταμπουρά και ντέφι. Και στις δύο παραστάσεις είναι εμφανή τα «ζιγία», τα μεταλλικά πατίνια που φέρουν τα ντέφια, για να προσδίδεται μεγαλύτερη έμφαση στον ρυθμό. Η πιστότητα των απεικονίσεων είναι αδιαμφισβήτητη. Ακριβής είναι και ο συνδυασμός των οργάνων της ορχήστρας.

Ο μουσικός του Κατοαντώνη φαίνεται να χτυπά το ντέφι ανάποδα, ενώ ο αντίστοιχος του Κολοκοτρώνη παριστάνεται να κρατά και να κρούει σωστά το όργανο, με χαρακτηριστική κίνηση, γεμάτη έξαρση και μουσικό οίστρο. Πιθανότατα, η διόρθωση αυτή οφείλεται στην εν τω μεταξύ αποκτηθείσα εμπειρία του ζωγράφου, δεδομένου ότι μεσολαβούν είκοσι και πλέον έτη από την πρώτη (1910) ως τη δεύτερη (1933).

1.1.2. Μεμβρανόφωνα με κρουστήρες: τουμπά, τουμπάκι, ντα(β)ούλι. Το νταούλι στις διάφορες ανάλογα με το μέγεθος εκδοχές του, το ρυθμικό αυτό όργανο που παίζεται με τη βοήθεια ξύλινων κρουστήρων, ενός κόπανου και μίας βέργας, αποτελεί μέρος της μουσικής ζυγιάς στη Θράκη, Μακεδονία, Ήπειρο, Θεσσαλία, Πήλιο, Ρούμελι, Μοριά, καθώς και στα νησιά του Αιγαίου. Παραστάσεις του εντοπιστικώς σε τρία έργα του Θεόφιλου, ένα πολεμικού περιεχομένου και δύο πανηγυρικού:

α) Ο χαιρετισμός του Μάν. Πρόκειται για το λαϊκό δρώμενο των Μάνδων, που τελούνται στη Μακρινίτσα του Πηλίου μέχρι τις τελευταίες δεκαετίες του περασμένου αιώνα και αναβιώνει σήμερα. Σ' αυτό οι άντρες μεταμφιέζονταν σε ζειμπέκδες, τσολλαδες, γριές, νύφες, ζώα και άλλα παρόμοια για να υποδεχθούν την άνοιξη. Ένα τέτοιο γεγονός εικονογραφείται στον παρόμοιο για να υποδεχθούν την άνοιξη. Ένα τέτοιο γεγονός εικονογραφείται στον παρόμοιο για να υποδεχθούν την άνοιξη. Ένα τέτοιο γεγονός εικονογραφείται στον παρόμοιο για να υποδεχθούν την άνοιξη.

β) Η νίκη του Πέτρου Μαυρομικάλη και των Λακώνων περί την Βέργαν. Στη σύνθετη αυτή ιστορική παράσταση της

μαχίας του Πέτρου Μαυρομικάλη, το νταούλι χρησιμοποιείται σαν πολεμικό όργανο. Απεικονίζεται πεσμένο μαζί με β) Το 1822 ο Στρατηγός της Πελοποννήσου Θεόδωρος Κολοκοτρώνης εις τον κάμπον της Λέρνης (Λίμνης συναθροίζει τους Νικητές του Δράμαλη. Φτωχότερη και λιτότερη η ανάπαυλα του Κολοκοτρώνη σε σχέση με την προηγούμενη του Κατοαντώνη, αλλά το κέφι αμείωτο-Ορχήστρα με τζαμάρα (είδος φλογέρας), ταμπουρά και ντέφι. Και στις δύο παραστάσεις είναι εμφανή τα «ζιγία», τα μεταλλικά πατίνια που φέρουν τα ντέφια, για να προσδίδεται μεγαλύτερη έμφαση στον ρυθμό. Η πιστότητα των απεικονίσεων είναι αδιαμφισβήτητη. Ακριβής είναι και ο συνδυασμός των οργάνων της ορχήστρας.

Ο μουσικός του Κατοαντώνη φαίνεται να χτυπά το ντέφι ανάποδα, ενώ ο αντίστοιχος του Κολοκοτρώνη παριστάνεται να κρατά και να κρούει σωστά το όργανο, με χαρακτηριστική κίνηση, γεμάτη έξαρση και μουσικό οίστρο. Πιθανότατα, η διόρθωση αυτή οφείλεται στην εν τω μεταξύ αποκτηθείσα εμπειρία του ζωγράφου, δεδομένου ότι μεσολαβούν είκοσι και πλέον έτη από την πρώτη (1910) ως τη δεύτερη (1933).



Πανήγυρις της ειοσοδείας του κονιάκ (1930), ιδιωτική συλλογή

λοσχηματισμένο κόπανο. Εντύπωση, ακόμη, προκαλεί η ακριβής επιλογή του τύπου του οργάνου, ανάλογα με το θέμα των παραστάσεων: μεγάλο νταούλι στην πολεμική σκηνή, μικρό τουμπάκι στην «πανήγυριν του Καμπά» Θεσσαλία, Πήλιο, Ρούμελι, Μοριά, καθώς και στα νησιά του Αιγαίου. Παραστάσεις του εντοπιστικώς σε τρία έργα του Θεόφιλου, ένα πολεμικού περιεχομένου και δύο πανηγυρικού:

α) Ο χαιρετισμός του Μάν. Πρόκειται για το λαϊκό δρώμενο των Μάνδων, που τελούνται στη Μακρινίτσα του Πηλίου μέχρι τις τελευταίες δεκαετίες του περασμένου αιώνα και αναβιώνει σήμερα. Σ' αυτό οι άντρες μεταμφιέζονταν σε ζειμπέκδες, τσολλαδες, γριές, νύφες, ζώα και άλλα παρόμοια για να υποδεχθούν την άνοιξη. Ένα τέτοιο γεγονός εικονογραφείται στον παρόμοιο για να υποδεχθούν την άνοιξη. Ένα τέτοιο γεγονός εικονογραφείται στον παρόμοιο για να υποδεχθούν την άνοιξη.

β) Η νίκη του Πέτρου Μαυρομικάλη και των Λακώνων περί την Βέργαν. Στη σύνθετη αυτή ιστορική παράσταση της

αποτελούν κεντρικό θέμα του Θεόφιλου, αλλά παίζουν βοηθητικό ρόλο στις παραστάσεις.

1.2.1. Πνευστά με στόμιο: σουραύλι, φλογέρα, τζαμάρα. Τα πνευστά με στόμιο, όσα δηλαδή δέχονται άμεσα τον αέρα του φυσήματος, χωρίς τη μεσοδιάθεση κάποιας βοηθητικής εισόδου (καλαμάκι-πιπίνη), είναι πολλών ειδών, ανάλογα με την τοπική προέλευσή τους, το υλικό κατασκευής τους, το μέγεθός τους και τον τόνο της κλίμακας που χρησιμοποιούν. Αυτό φαίνεται ότι τον γνώνει καλά ο Θεόφιλος. Έτσι:

α) Ο Κατοαντώνης εις τα Τζουμέρκα. Στην παράσταση αυτή ο μουσικός του Κατοαντώνη, που βαστά τον χορό και το γλέντι με πνευστό όργανο, είναι σαφές από το μέγεθός του ότι παίζει σουραύλι. Ο οξύς και διαπεραστικός ήχος του είναι κατάλληλος για υπαίθριες διασκεδάσεις και κατορθώνει να υπερκαλύπτει τη δύναμη του νταούλιου.

β) Μουσούνιτσα παρά την γέφυρα της Αλαμάνας. Βουκολικό τοπίο, στο οποίο ο φουσταναγλός βοσκός παίζει ξύλινη φλογέρα. Τόσο το μέγεθος του οργάνου, όσο και η χρήση του, βεβαιώνουν κάτι τέτοιο. Κάποιος «σκάρος» σίγουρα πχεί εκεί στη γέφυρα της Αλαμάνας.

γ) Ποιμένες «Χειμάρας» εκ της «παρχείας» Ηπείρου. Θέμα όμοιο με το προηγούμενο, αν και περισσότερο έντεχνο και σύνθετο, ως νεότερο χρονικά. Κι εδώ είναι αναμφίβολο ότι ο περίτεχνα στολισμένος ποιμένας παίζει φλογέρα.

δ) Ο Θεόδωρος Κολοκοτρώνης συναθροίζει εις την λίμνην Λέρνην τους νικητές του Δράμαλη. Ο καθισμένος μουσικός δεξιά της παράστασης, παρότι δυσδιάκριτος, παίζει μια μακρύτερη φλογέρα, που θα μπορούσε και λόγω της λοιπής ορχήστρας (συνοδεία ταμπουρά, βλ. κατωτέρω) και λόγω του ευρύτερου περιβάλλοντος που αναπαριστά, να ταυτιστεί με το είδος, που καλείται τζαμάρα, λίγο μεγαλύτερη μεταλλική φλογέρα.

ε) Το 1822 ο Στρατηγός της Πελοποννήσου Θεόδωρος Κολοκοτρώνης εις τον κάμπον της Λέρνης (Λίμνης συναθροίζει τους νικητές του Δράμαλη. Το μέγεθος του οργάνου και η συνοδεία του από ταμπουρά δίνει πολλές πιθανότητες στην εικασία το απεικονιζόμενο όργανο να είναι τζαμάρα.

στ) Ο Χορός του Ζαλόγγου. Θάνατος, αρθρομικό τοιογραφιών ή και φορητών έργων. Και εδώ, όμως, τα όργανα δεν

καί τολμη ψυχής στο ίδιο έργο. Άλλη μία παράξενη ζυγιά, αποτελούμενη από άσκαυλο (μάλλον γκάνινα, κρίνοντας από το απεικονιζόμενο περιβάλλον) και φλογέρα ή τζαμάρα.

Δεν είναι δυνατό να πει κανείς με βεβαιότητα ότι τα πνευστά με τα ποικίλα μεγέθη, που ζωγραφίζει ο Θεόφιλος (σουραύλι, φλογέρα, τζαμάρα, καβάλι), είναι τυχαία ή ενσυνείδητα απεικονισμένα. Προσωπική εκτίμηση είναι ότι πρόκειται για προϊόντα σοβαρής μουσικής γνώσης ή τουλάχιστον βαθιάς βιωματικής μουσικής εμπειρίας.

Στη ζυγιά με σουραύλι (μικρή φλογέρα) και ντέφι ο μουσικός παίζει με ένα χέρι, γεγονός προβληματικό, που παρουσιάζεται, πάντως, και στους δύο μουσικούς της ίδιας τοιογραφίας (στο αριστερό της μέρος), οι οποίοι συνοδεύουν με φλογέρες τον Κατοαντώνη.

Καβάλι: α) Βοσκός. Απόσπασμα μιας ακόμη βουκολικού περιεχομένου παραστάσεως, στην οποία ο γνωστός τύπος φουσταναελοφόρου βοσκού παίζει μια πολύ μακριά φλογέρα, αναλογικά με το σώμα και τις παλάμες του. Βάσει αυτού του στοιχείου, εικάζεται πως πρόκειται



Ο βοσκός, Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονος Τέχνης

για τον τύπο ξύλινου πνευστού με την ονομασία καβάλι.

β) Χορός ευζώνων Χωρικών και Δεσποινίδων εις τα Μέγαρα. Στην πανέ-

μορφη αυτή απεικόνιση, η παράξενη, όντως, ζυγιά οργάνων αποτελείται από άσκαυλο (στην προκειμένη περίπτωση, μάλλον τσαμπούνα) και μακριά φλογέρα, το λεγόμενο καβάλι, καθώς οι συνδυαζόμενες χορεύοντες τον χαρακτηριστικό μεγαρίτικο χορό.

1.2.2. Πνευστά με καλάμι: ζουρνάς, πίπιζα, καραμούζα. Στα πνευστά με καλάμι, εκείνα τα οποία παίζονται με ειδικό καλαμένιο πιπίνη, ανήκουν ο ζουρνάς και τα παραπλήσια πίπιζα και καραμούζα.



Ο χαιρετισμός του Μάν (1910), Λαογραφικό Κέντρο Κ. Μακρή, Βόλος

α) Ο χαιρετισμός του Μάν. Είναι αδύνατον ο Θεόφιλος να μην είχε προσωπική εμπειρία από το συγκεκριμένο λαϊκό δρώμενο των Μάνδων. Γι' αυτό και η όλη αναπαράστασή του στη συγκεκριμένη εικόνα είναι ακριβέστατη. Εξάλλου, είναι γνωστό ότι ο ζουρνάς αποτελούσε αναπόσπαστο τμήμα της πληθυσμιακής μουσικής παράδοσης, συνοδεύοντας από μεγάλο νταούλι.

β) Η Συναξίς των χωρικών από διάφορων πόλεων της παύσεως της αμπέλου... Κι εδώ ο ζουρνάς κυριαρχεί και συνοδεύεται από μικρό νταούλι.

Ο ζουρνάς με τον οξύ και διαπεραστικό του ήχο, κατάλληλος για γλέντια σε ανοικτούς χώρους, κατέφθασε στη σύγχρονη ελληνική μουσική παράδοση απευθείας από τις διονυσιακές τελετές της αρχαιότητας, που επέζησαν ως στις μέρες μας ως δρώμενα καρναβαλιού και ξέφρενα ονομαστικού χαρακτήρα πανηγύρια. Και στις δύο παραστάσεις οι απεικονισμένοι οργάνοι με τις τεχνικές του παιζιματός του είναι πιστότατες. Εντύπωση κάνει η ενδυματική απόδοση του ζουρνάζη με φράγκικα ρούχα, σε αντίθεση με τον βρακοφόρο νταουλιέρη.

1.2.3. Πνευστά με ασκό: γκάνινα, τσαμπούνα. Σε δύο μόνο περιπτώσεις των έργων του Θεόφιλου απαντούν πνευστά όργανα με ασκό, δηλαδή, άσκαυλοι. Ο κυριότερος εκπρόσωπος της κατηγορίας είναι η σπεριανή γκάνινα και η νησιώτικη τσαμπούνα, η διαφοροποίηση των

οποίων έγκεται στους προσαρμοσμένους στον ασκό αυλούς. Πρόκειται για τα έργα:

α) Ο Χορός του Ζαλόγγου. Εδώ η γκάιντα συνοδεύεται από φλογέρα του τύπου τζαμάρα. Ο οξής ήχος της γκάιντας επιτέλεση να συνοδεύει την τραγική αυτοθυσία των πρώων του Ζαλόγγου.

β) Χορός ευζώνων Χωρικών και Δεσποινίδων εις τα Μέγαρα. Εδώ ο μεγαρικό χορός συνοδεύεται από γκάιντα και καβάλι.

Μέσα από σχετικές συγκρίσεις και μελέτες, προκύπτει ότι η γνώση του Θεόφιλου για τις λεπτομερείς διαφοροποιήσεις της νησιώτικης ταμπουράς από τη στεριανή γκάιντα αλλά και από τη σκοτσέζικη γκάιντα είναι πράγματι εντυπωσιακή.

1.2.4. Πνευστά με Κλειδιά: κλαρίνο. Πνευστά όργανα με κλειδιά είναι όσα μεταχειρίζονται συνδυασμούς μεταλλικών ελασμάτων, προκειμένου ο μουσικός να «πατά», να κλείνει, δηλαδή, τις σπές του οργάνου ανά μία ή σε συνδυασμούς, ώστε να παράγει διαφορετικό κάθε φορά ήχο-μουσικό φθόγγο. Τέτοια πνευστά όργανα στην ελληνική μουσική παράδοση είναι μόνο τα κλαρίνα, το δάνειο των κλαρινέτων της ευρωπαϊκής ορχήστρας, το οποίο στα ελληνικά δάκτυλα έλαβε ξεχωριστή τεχνική παίξιματος και χρώμα.

Κλαρίνο επισημάνθηκε σε ένα μόνον έργο του Θεόφιλου: Αγιασιώτισες «χορευόντες» εις την Καρύνην. Στο γλέντι αυτό στην Αγιάσο της Μυτιλήνης προτάσσεται έντονα και σε μεγάλο μέγεθος ο χορός των νεαρών και νεανίδων (θα γίνει λόγος παρακάτω), η δε ορχήστρα ευρίσκεται σε δεύτερο πλάνο, κάτω αριστερά, σε μικρότερο μέγεθος, για να επιτευχθεί το εικονικό βάθος. Πάντως, η παράσταση της ορχήστρας είναι σχεδιασμένη με περισσή προσοχή, όπως αποδεικνύεται από τις λεπτομέρειες επάνω στο μικρό αναλογικώς τραπέζι των μουσικών (εδέσματα, ποτήρια, κανάτες, μπουκάλια με κρασί, μαχαίροπύρινα κ.ά.). Για το είδος της ορχήστρας μπορούν να γίνουν πολλές εικασίες. Προσωπικά μας άποψη είναι, ότι πρόκειται για μπουζούκι, κλαρίνο και βιολιά ή βιολόλυρα. Στο συμπέρασμα αυτό καταλήγουμε, μάλλον ασφαλώς, από διάφορα εσωτερικά κριτήρια, όπως το μέγεθος και οι αναλογίες των οργάνων σε σχέση με τα σώματα των

οργανοπαίκτων, ο τρόπος με τον οποίο οι μουσικοί τα κρατούν, αλλά και η ίδια η δυτικοτρόπη αμφίση των μουσικών, τα καπέλα τους, το γενικότερο στυλ τους, που έντονα θυμίζει ρεμπέτες εποχής. Παραξενεύει, βέβαια, η απουσία σατυριού ή λαούτου, αλλά μπορεί να δικαιολογηθεί από την πραγματικότητα ότι οι κομπανίες στα ελληνικά γλέντια πολλές φορές είναι αυτοσχεδίες και περιστασιακές. Απαρτίζονται, δηλαδή, από ό,τι όργανο υπάρχει και όχι πάντα από τα όργανα που θα έπρεπε να αποτελούν την τοπική παραδοσιακή ορχήστρα. Αν ο Θεόφιλος αποτύπωνε μία σκηνή ενός πραγματικού πανηγυριού, όπως συνήθιζε, είναι πολύ δικαιολογημένα να κατέγραφε και την ορχήστρα που έλαβε μέρος. Από αυτήν την άποψη η καταγραφή μπορεί να έχει και ειδικό ιστορικό ενδιαφέρον.

Συγκεκριμένα για το κλαρίνο (για τα έγχορδα όργανα θα γίνει λόγος παρακάτω) σημειώνεται εδώ ότι αναγνωρίζεται από το σχήμα του (έχει άνοιγμα καρμάνας μπροστά), από το μέγεθος του, από κάποια υποψία παρουσίας κλειδιών στην απεικόνιση και από τον τρόπο που ο μουσικός το κρατά. Εάν επρόκειτο για αουρνά θα ήταν μικρότερο και πιθανότατα ο μουσικός να το κρατούσε ελαφρώς ανασκωμένο, να είχε μεγαλύτερη ένταση στο σώμα και φουσκωμένα μάγουλα στο πρόσωπο.

1.3. Έγχορδα: Και από την οικειότητα των Έγχορδων οργάνων ο Θεόφιλος φαίνεται πως γνωρίζει να διακρίνει τα «μέλη» της. Μάλιστα, δεν θα ήταν υπερβολική η άποψη ότι τα όργανα αυτά του είναι περισσότερο οικεία και αγαπητά, εφόσον είναι και τα συχνότερα εμφανιζόμενα στα έργα του. Από τα έγχορδα λαουτοειδή απαντούν ταμπουράδες, μαντολίνα και μπουζούκια, ενώ από τα έγχορδα με δοξάρι έχει απεικονίσει λύρες, βιολιά και βιολόλυρες με θασμασιτή, ομολογουμένως επίγνηση που λεπτομερειών τους.



Αγιασιώτισες χορεύουσες... (1930), Μουσείο Teriade, Βαρεία Μυτιλήνης

1.3.1. Έγχορδα Λαουτοειδή. Μαντολίνο: Ο Ρήγας Φεραίος εξάπτει τον υπέρ της ελευθερίας της Ελλάδος προς τους Έλληνες έρωτα. Πιθανότατα αντιγραφμένη από προϋπάρχον, ευρύτατα κυκλοφορημένο έργο, η παρούσα παράσταση απεικονίζει τον Ρήγα Φεραίο να βαστά έγχορδο λαουτοειδές όργανο. Είναι σαφές, όμως, ότι δεν πρόκειται για ταμπουρά, διότι: α) ο «μάνικας» του οργάνου και η απόληξη του στα κλειδιά χορδίσματος είναι πλατύς, β) το σκάφος του οργάνου τείνει να είναι στρογγυλό και όχι ωοειδές, και γ) το μέγεθος, η αναλογία του οργάνου σε σχέση με το σώμα του Ρήγα, καθώς και ο τρόπος παιξίματος, δεν θυμίζουν ταμπουρά ούτε κάποιο άλλο λαϊκό όργανο. Δεν μπορεί, λοιπόν, παρά να είναι μαντολίνο. Εξάλλου, η αμφίση του Ρήγα συνάδει πολύ με αυτό το ευρωπαϊκής προελεύσεως όργανο.

Ταμπουράς: Ο ταμπουράς είναι έγχορδο λαουτοειδές όργανο με μεγάλη ποικιλία στο μέγεθος και το κούρδιομα. Πάντως, ο Θεόφιλος στις παρακάτω παραστάσεις -με εξαίρεση μία του Κατσαντώνης εις τα Τζουμέρκα- επέλεξε να σχεδιάσει μικρούς ταμπουράδες στο μέγεθος του μπαγλαμά:

α) Ο Ατρώμπτος Κατσαντώνης. Λεπτομέρεια από μεγάλη σύνθεση με το προσφιές στον Θεόφιλο θέμα του Κατσαντώνη στα Τζουμέρκα, ο οποίος, ακουμπισμένος σε δέντρο και έχοντας το όπλο του παρατημένο οριζόντια στα γόνατά του, παίζει με έκσταση τον ταμπουρά του.

β) Ο Κατσαντώνης εις τα Τζουμέρκα. Ίδια με την προηγούμενη, απεικόνιση του Κατσαντώνη με τον ταμπουρά του. Τον συνοδεύει ομάδα παλικαριών του, που παίζουν φλογέρες, ενώ ένας από τους άντρες, ξαπλωμένος κοντά του, απολαμβάνει με αφοσίωση τον μουσικό σκοπό. Λίγο παράμερα μια άλλη κομπανία, μια ζυγιά με σουραύλι και ντέφι, έχει στήσει το δικό της γλέντι.

γ) Ο Κατσαντώνης εις τα Τζουμέρκα. Παράσταση πολύ όμοια με την προηγούμενη. Κι εδώ ο Κατσαντώνης παίζει τον μικρού μεγέθους ταμπουρά.

δ) Ο Κατσαντώνης εις τα Τζουμέρκα. Έργο όμοιο με την προηγούμενη, απλούστερο ως προς τη σύνθεσή της, όμως ο ταμπουράς του Κατσαντώνη δεσπόζει με το μέγεθός του σε ολόκληρο το έργο.

ε) Ο Θεόδωρος Κολοκοτρώνης συναθροίζει εις την λίμνην Λέρνην τους νικητές του Δράμαλη. Ο καθισμένος μουσικός δεξιά της παράστασης παίζει έναν μικρό ταμπουρά, ο οποίος φαίνεται καθαρά τα ημικυκλικά ανοίγματα στο καπάκι του πχείου της λύρας

νήσου Θεόδωρος Κολοκοτρώνης εις τον κάμπον της Λέρνης Λίμνην... Στην ίδια στάση καθισμένος ο μουσικός που παίζει ταμπουρά εδώ συνοδεύεται όχι μόνον από πνευστό (τζαμάρα) αλλά και από κρουστό (ντέφι).

Είναι ευδιάκριτη η διαφορά του οργάνου που βαστά ο Ρήγας Φεραίος, του μαντολίνου, με όλα τα υπόλοιπα, τους ταμπουράδες του Κατσαντώνη και των μουσικών του Κολοκοτρώνη. Επίσης, ευδιάκριτη είναι ως προς το μέγεθος και η διαφοροποίηση του μεγαλύτερου ταμπουρά της προαναφερθείσας απεικόνισης του Κατσαντώνη.

Μπουζούκι: Αγιασιώτισες «χορευόντες» εις την Καρύνην. Όπως προαναφέρθηκε, για το είδος της ορχήστρας σημειώθηκε ότι μπορούν να γίνουν πολλές εικασίες - εδώ προτείνεται η σύνθεσή της από μπουζούκι, κλαρίνο και βιολιά ή βιολόλυρα. Καταλήγουμε στο συμπέρασμα για το μπουζούκι από το σχήμα του, από το φάρδος του μάγουλού του, από το άνοιγμα στο καπάκι του σκάφους του, από το μέγεθός του, γενικότερα, αλλά και από τον τρόπο που ο μουσικός το κρατά. Εάν επρόκειτο για ταμπουρά θα είχε τα χαρακτηριστικά του οργάνου, όπως αποτυπώνεται στα παραπάνω έργα. Βεβαίως, η κομπανία του κλαρίνου και του βιολιού θα έδενε καλύτερα με λαούτο, όμως το μικρό σκάφος του οργάνου αποκλείει μια τέτοια άποψη. Πάντως, και τα ενδυματολογικά στοιχεία του μουσικού παραπέμπουν σε ρεμπέτα λαϊκό οργανοπαίκτη.

1.3.2. Έγχορδα με δοξάρι: Στα έγχορδα με δοξάρι της ελληνικής μουσικής παράδοσης συγκαταλέγονται οι πάσης φύσεως και προελεύσεως λύρες (θρακιώτικες, ποτακικές, νησιώτικες,

κρητικές, πολιτικές κ.ά.), οι οποίες, ως μουσική ορχήστρα, μετασχηματίσθηκαν σε βιολιά και επέστρεψαν πάλι στον ελλαδικό χώρο ως δάνειο.

δ) Ο Κατσαντώνης εις τα Τζουμέρκα. Λύρα Λίμνη: α) «Λίμνιος» Κεχαγιάς. Ο πολύ γνωστός αυτός πίνακας του Θεόφιλου έχει ως μοναδικό θέμα του έναν βροκαφόρο τσομπάνο (κεχαγιά ή τσοκαγιά) της Λίμνης, με τη χαρακτηριστική άσπρη γιορτινή βράκα του. Ο θροίζει εις την λίμνην Λέρνην τους νικητές του Δράμαλη. Ο καθισμένος μουσικός δεξιά της παράστασης παίζει έναν μικρό ταμπουρά, ο οποίος φαίνεται καθαρά τα ημικυκλικά ανοίγματα στο καπάκι του πχείου της λύρας και οι χορδές της. Ακριβής είναι ο τρόπος που ο μουσικός κρατά το δοξάρι, καθώς και το πώς στηρίζει το όργανο στο αριστερό του γόνατο.

Όσον αφορά τη λύρα, τα κλειδιά της είναι καρφωτά κήθετα επάνω στο μάνικα, κατά τον τύπο της πολιτικής λύρας. Μάλιστα, είναι αρκετά μακριά, ώστε να στηρίζεται το όργανο στο στέρνο του μουσικού. Τα κλειδιά, όμως, της κεχαγιάδικης λύρας είναι από τα πλάγια καρφωμένα στον μάνικα, κατά τον τύπο του ταμπουρά. Αυτό φαίνεται πως το είχε παρατηρήσει προσεκτικά ο Θεόφιλος και με το έργο του αυτό παρέδωσε μια σπουδαία για την εποχή της μαρτυρία κατασκευής του συγκεκριμένου οργάνου.

Βιολιά: α) Αγιασιώτισες «χορευόντες» εις την Καρύνην. Για το έγχορδο με δοξάρι καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι, τελικώς, πρόκειται για βιολιά, που ο μουσικός παίζει, κρατώντας κατά τον συνηθισμένο στους παραδοσιακούς μουσικούς τρόπο, που διαφοροποιείται από το παίξιμο και το κράτημα του κλασικού βιολιού δυτικής ορχήστρας. Εξάλλου, η βιολόλυρα είναι αχλαδόσχημη, με στενότερο κι ωοειδές το άνω μισό του οργάνου, ενώ το σχήμα του βιολιού μοιάζει περισσότερο με τον αριθμό 8.

1.4. Ιδιόφωνα: Ιδιόφωνα όργανα χαρακτηρίζονται όλα εκείνα τα αντικείμενα, τα οποία με κάποιο τρόπο παράγουν έναν συγκεκριμένο ήχο, συγκεκριμένες συνθήκες οξύτητας. Τέτοια είναι τα κουδούνια, οι μασιές, τα τζιτζιά και άλλα παρόμοια, τα οποία, όπως φαίνεται σαφές, δεν αποτελούν όργανα ορχήστρας, αλλά χριστικά είδη της καθημερινής ζωής, που εξυπηρετούν πρακτικές ανάγκες των ανθρώπων.

Κουδούνια: Εν Σμύρνην κάμπλοι φορητοί. Στον πίνακα αυτό, παρότι δεν είναι από τους πλέον λεπτομερείς και πλούσιους, ο Θεόφιλος δεν παραλείπει να σχεδιάσει τα κουδούνια στους λαϊμούς των καμβλών.

2. Όργανα Οθωμανικής Μουσικής Παράδοσεως.

2.1. Κρουστά: Από την κατηγορία των κρουστών οργάνων στις παραστάσεις του ο Θεόφιλος μεταχειρίζεται τα λεγόμενα μεμβρανόφωνα ντέφια, νταϊρέ-



«Λίμνιος» Κεχαγιάς (1930), Μουσείο Teriade, Βαρεία Μυτιλήνης

δες -που παίζονται με την παλάμη και νταουλίνα, τουμπάκια -που κρουτούν με τη βοήθεια «κόπανων»-, τα οποία, πάντως, ο ίδιος δεν ονοματίζει στους τίτλους των έργων του. Άλλωστε, δεν αποτελούν το κύριο θέμα του. Παίζουν μόνο βοηθητικό ρόλο στη συνάφεια των ζωγραφικών εννοιών.

2.1.1. Μεμβρανόφωνα χωρίς Κρουστές. Ντέφι: α) Ο Αρκουδιάρης. Στη σκοτεινή αυτή παράσταση του αρκουδιάρη με τον βοηθό του και την αρκούδα που «χορεύει», η προσοχή πέφτει στο φωτεινό ντέφι με τα πολλά ζιλα. Το τελευταίο αυτό χαρακτηριστικό είναι και η ειδοποιός διαφορά μεταξύ του ελληνικού και του τουρκικού ντεφιού. β) Η άρκτος χορεύουσα. Όμοια, αλλά περισσότερο εκλεπτυσμένη απεικόνιση του αρκουδιάρη με την αρκούδα του, όπου, επίσης, το λευκό δέρμα του ντεφιού κατορθώνει να τραβά την προσοχή του παρατηρητή. Κι εδώ το ντέφι φέρει μεγάλο αριθμό ζιλιών.

γ) Οι Αλβανοί χορευόντες. Σύνθετο έργο, στο οποίο δεσπόζει ο φουσανελάς χορευτής. Η διάσπαρτη μέσα στον πίνακα ορχήστρα αποτελείται από μουσικούς που παίζουν σάζι, σουραύλι και ντέφι, ενώ η σμήνη των παρευρισκόμενων συνοδεύει ρυθμικά τον χορευτή με παλαμάκια.

2.1.2. Μεμβρανόφωνα με κρουστές. Νταουλίνα: α) Μέγα Τουρκικό εξωκίον Καφενείον του Αϊδινίου... Στην εξαιρετικά πολυσύνθετη αυτή παράσταση του τουρκικού καφενέου προβάλλεται φορτωμένο με πραμάτιες, η φύση αποτυπώνεται πλουσιότατη σε βλάστηση και τοπία και οι διάφορες ομάδες πανηγυριστών είναι οργανωμένες σε παρέες παρακαθήμενων, μαγεϊρών, κεραστών, φρουρών και χορευτών. Η δε ορχήστρα αποτελείται από δύο καθισμένους μουσικούς. Ο ένας εξ αυτών παίζει ζουρνά (θα γίνει λόγος παρακάτω), ενώ ο άλλος παίζει ένα μάλλον στενόμακρο, μικρό νταουλίνα, το οποίο κρατά στα γόνατά του και το χτυπά με δύο κρουστές (κόπανους).



«Καπινάνιος» του Αϊδινίου (1930), Μουσείο Teriade, Βαρεία Μυτιλήνης

2.2. Πνευστά. 2.2.1. Πνευστά με σόμιο. Ζουρνάς: Μέγα Τουρκικό εξωκίον Καφενείον του Αϊδινίου... Ο μουσικός που παίζει ζουρνά στην εν λόγω παράσταση είναι καθισμένος, γεγονός μάλλον ασυνήθιστο για ζουρνάτση, που γραφισμένο ανεπιτήδευτα δίπλα στην όργανο, όμως, σε τίποτε δεν διαφέρει από τα αντίστοιχα που είδαμε στην Ελλάδα των ελληνικών οργάνων.

2.3. Έγχορδα: 2.3.1. Έγχορδα Λαουτοειδή. Σάζι, μπαγλαμάς: α) Τσιρίτογλου

Ζεγκέ «Καπινάνιος» του Αϊδινίου το 1870. Η επιβλητική μορφή του καπινάν Τσιρίτογλου με το ντουφέκι στον ώμο σαν ποιμενική γκλίτσα έχει κρεμασμένο από τη ζώνη της μέσης ένα μικρό όργανο, το μήκος του οποίου δεν φθάνει παρά μέχρι τη ρίζα του μηρού του Τσιρίτογλου. Πρόκειται για ένα λαουτοειδές έγχορδο, το σάζι, το οποίο μοιάζει με τον ελληνικό ταμπουρά.

β) Οθωμανικές «παιανιές» Τουρκικών παιγνιδίων Μπαγλαμά. Κι εδώ η νεαρή «οθωμανική» κοπέλα παίζει σάζι, μεγαλύτερο, όμως, μεγέθους από εκείνο της προηγούμενης παράστασης του Τσιρίτογλου, γι' αυτό οσώς ο Θεόφιλος το χαρακτηρίζει μπαγλαμά.

γ) Οι Αλβανοί Χορευόντες [Εικ. 24]. Γράφτηκε ήδη ότι η ορχήστρα στον παρόντα πίνακα αποτελείται από σάζι, σουραύλι και ντέφι. Ο μουσικός που παίζει σάζι είναι καθισμένος σταυροπόδι στα αριστερά της παράστασης. Ο τρόπος που κρατά το όργανο θυμίζει τους Έλληνες μουσικούς που παίζουν ταμπουρά στα έργα του Θεόφιλου με τον Κολοκοτρώνη ή τον Κατσαντώνη.

Η διαφορά του ελληνικού ταμπουρά από το οθωμανικό παραδόσεως σάζι είναι ότι το τελευταίο δεν έχει άνοιγμα στο καπάκι του πχείου του, ενώ μπορεί να κατασκευάζεται από ένα συμπλεγμένο κομμάτι ξύλου, το οποίο σκάπτεται. Αντίθετα, ο ταμπουράς κατασκευάζεται με «δούσιες» (λωρίδες ξύλου).

β) Μουσικά όργανα παιδιών ή ξένων στον Θεόφιλο παραδόσεων

1. Όργανα Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής Παράδοσεως

1.1. Κρουστά. 1.1.1. Μεμβρανόφωνα χωρίς Κρουστές. Ντέφι: α) Ελληνική Χορεύτρια. Η νεαρή κοπέλα με τη μάλλον προκλητική αρχαιοελληνική αμφίση, αλλά με την τόσο σύμφωνη έκφραση και στάση του σώματός της, κρατά με τα δυο της χέρια ένα καλοσχεδιασμένο ντέφι με ζιλα.

β) Ραψωδός. Η ανάγνωση του Ομήρου. Στην παρούσα παράσταση του Ραψωδού, που απαγγέλλει τα έπη του Ομήρου, εκτός από την αρχαία εξάχρονη κιθάρα, η οποία δεσπόζει ανάμεσα στους ακροατές, ένα ντέφι μεγάλο σχετικάς μεγέθους είναι αφημένο (ζωγραφισμένο ανεπιτήδευτα) δίπλα στην όργανο, όμως, σε τίποτε δεν διαφέρει από τα αντίστοιχα που είδαμε στην Ελλάδα των ελληνικών οργάνων.

2.3. Έγχορδα: 2.3.1. Έγχορδα Λαουτοειδή. Σάζι, μπαγλαμάς: α) Τσιρίτογλου

ακριβώς ίδιος και στις δύο περιπτώσεις. Στο ντέφι διακρίνονται σαφώς τα Ζιλια του.

1.2. Πνευστά. 1.2.1. Πνευστά χωρίς Στόμιο. Σάλπιγγα: α) Άγγελος σάλπιγγων. Στα τρία αυτά αποσπάσματα (σπαράγματα) τοιχογραφικών θεμάτων παριστάνονται δύο πρόσωπα, που θυμίζουν τον αρχαϊκό ύφος θεό Έρωτα (ή μίμπος αγγέλιος;) με φτερά στην πλάτη, αλλά γυμνοί, σάλπιγγοντας με μεγάλες χάλκινες σάλπιγγες.

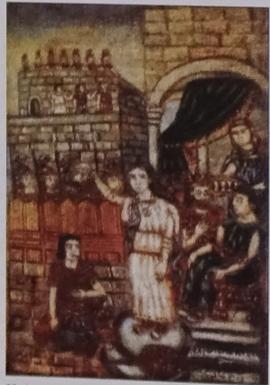


Άγγελος σάλπιγγων (1910), Λαογραφικό Κέντρο Κ. Μακρή, Βόλος

β) Η Αρετούσα θέτει επί της κεφαλής του Ερωτόκριτου το στέφανο της νίκης. Στο γνωστό και προσφιλέστερο στον Θεόφιλο θέμα της στέφωας του Ερωτόκριτου από την Αρετούσα απεικονίζεται εξάπαντος τεϊκή κόσμου και πολεμικές επάλξεις, επανδρωμένες με ομάδες ανδρών. Πρόκειται, αφενός, για πολεμιστές με πλήρη στρατιωτική εξάρτηση μεσαιωνικού εξοπλισμού, αφετέρου, για μουσικούς που παίζουν με πολεμικές χάλκινες σάλπιγγες.

Οι απεικονιζόμενες σάλπιγγες δεν φέρουν καμία ένδειξη κλειδίων ή οπών. Πρόκειται, προφανώς, για τα πολεμικής χρήσεως χάλκινα όργανα (όπως βεβαιώνεται και από το καφέ-χρυσάφι χρώμα τους), που είναι εξέλιξη του παλαιότερου πνευστού οργάνου κέρας, του παραγόμενου από κέρατα ζώων. Τα εν λόγω χάλκινα πνευστά ανοικτού χάρου ήταν μεγάλης δυνάμεως και οξυτάτης εντάσεως, στα οποία το τονικό ύψος των παραγόμενων μουσικών φθόγων επιτυχανόταν με τη λεγόμενη «διαφραγματική» τεχνική του μουσικού, δηλαδή, με χρήση του μύθους του διαφράγματος του σώματός του.

1.3. Έγχορδα. 1.3.1. Έγχορδα χωρίς Πλήκτρο. Αρχαϊκή κιθάρα: α) Ραψωδός, Η ανάγνωση του Ομήρου. Στην παράσταση αυτή του Ραψωδού κατά την ανάγνωση του Ομήρου επισημαίνεται λεπτομερής και ακριβέστατα απεικονίζεται αρχαία εξάχορδη κιθάρα. Διακρίνονται σαφώς οι χορδές, το πκείο αλλά και οι στροφίγγες χορδίσματος του οργάνου. β) Ραψωδός, Η ανάγνωση του Ομήρου. Παρόμοια όμοια με την προηγούμενη, ίσως κάπως πιο εκλεπτυσμένη, στην οποία ο Ραψωδός κρατά μία καλοσχεδιασμένη αρχαία εξάχορδη κιθάρα.



Η Αρετούσα στεφανώνει τον Ερωτόκριτο (1910), ιδιωτική συλλογή

γ) Η Πούπρια της νύσσης Λέουβα Σαπφώ και ο κιθαρωδός Αλκαίος. Η παρούσα διμερής παράσταση συγκεντρώνει αριστερά όλους τους ακροατές της ποίησης και της μουσικής, ενώ δεξιά μόνο

Πατινία, αρμόνικες, γκάντες, τύμπανο: Πηδώντες τη φωτιά. Ξιφομαχία Άγγλων Σκοτσέζων και άλλοι «παιανίζων» τα όργανα της μουσικής. Στην όμορφη αυτή παράσταση με τα ζωγρά χρώματα και τον πλούσιο διάκοσμο, ένας πολεμικός χορός γύρω από φωτιά συνοδεύεται από πλούσια ορχήστρα Σκοτσέζων μουσικών, αμφισμένων με τις χαρακτηριστικές παραδοσιακές τους ενδυμασίες.

Οι Σκοτσέζοι μουσικοί παίζουν τα εξής όργανα (από αριστερά προς τα δεξιά): ο πρώτος, πατινία, μεταλλικό κρουστό, αποτελούμενο από δύο χάλκινα πατινία, που κρούονται μεταξύ τους ρυθμικά· ο δεύτερος παίζει αρμόνικα, ένα είδος πρώιμου ακορντέον με φυσοσύνα, μικρού μεγέθους, χωρίς πολλά ή με καθόλου πλήκτρα· ο τρίτος και ο τέταρτος μουσικός παίζουν σκοτσέζικες γκάντες, οι οποίες είναι ακριβέστατα ζωγραφισμένες και σαφώς διαφραγματούμενες από τα αντίστοιχα ελληνικά όργανα, που επισημάνθηκαν σε προηγούμενα έργα του Θεόφιλου· τέλος, ο τελευταίος μουσικός παίζει ένα μικρό τύμπανο, που κρατά το ρυθμό με τη βοήθεια μικρών κρουστήρων.

2. Όργανα Δυτικής Ευρωπαϊκής Μουσικής Παραδόσεως. II. Μουσική Έκφραση. Στη δεύτερη αυτή ενότητα εντάχθηκαν δύο γενικές κατηγορίες. Στην πρώτη ομαδοποιήθηκαν όσα έργα του Θεόφιλου απεικονίζουν πρόσωπα, τα οποία ούτε παίζουν μουσικό όργανο, ούτε τραγουδούν, αλλά κάθονται απλώς, και εκστατικά απολαμβάνουν τη μουσική, που κάποιος άλλος παίζει. Στη δεύτερη κατηγορία συγκεντρώθηκαν όσες παραστάσεις αποτυπώνουν ζώα μαγεμένα από τη μουσική -σαν από κάποιον νέο Ορφέα- που στρέφονται προς την πηγή της μουσικής και το πρόσωπο που τη δημιουργεί, εγκταταλείποντας κάθε άλλη βιοτική ενσώχολσή τους.

1. Έκφραση Προσώπων. Στην ενότητα αυτή των προσώπων που εκστατικά ή απολαυστικά ακούν τη μουσική εντάσσονται οι σίγουροι ή περιπτώσεις των παραστάσεων του Κατσαντώνη. Ενώ ο κεντρικός ήρωας παίζει ταμπουρά, άλλοι μαγειρεύουν, άλλοι πίνουν, άλλοι παίζουν σε ορχήστρες και άλλοι χορεύουν, ένας «κλέφτης», φίλος και μιστικός ίσως του Κατσαντώνη είναι ξαπλωμένος πλάι του και με το δεξί χέρι για προσκέφαλο ακούει με αφοσίωση και χαρακτηριστική ηρεμία.

Με την ίδια προσοχή αλλά και έκδηλη έκπληξη ακούν οι Έλληνες τον Ρίγα Φεραίο να τραγουδά τα έργα του. Ο Κολοκοιτώνης -και ο υπασπιστής του (-)· καμαρώνει τα παλιάρια του να παίζουν μουσική και να χορεύουν. Το ίδιο και ο Γκερ Αλή Ζεγκέκ με τον υπαρχηγό του Μπαμαξή Άραπι φαίνονται να διασκεδάζουν στο τουρκικό καφενείο του Αϊδινίου.

Με εμφανή ένταση, που δηλώνεται στα μεγάλα μάτια των ακροατών, παρακολουθούν οι αρχαίοι Έλληνες τον Ραψωδό, που απαγγέλλει τα ομηρικά έπη, αλλά και τον κιθαρωδό Αλκαίο η Σαπφώ και η παρέα της.

Τα βλέμματα όλων των παρισταμένων, ακόμη και των μουσικών της ορχήστρας, είναι καρφωμένα στην κορυφαία μορφή του Αλβανού χορευτή, ο οποίος με αξιοπρόσεκτη έκφραση στο πρόσωπο και ένταση στο σώμα χορεύει τον πολεμικό χορό με τα σπαθιά.

Σε όλα τα βουκολικού περιεχομένου έργα, τον φουστανατέλο τσοπανάκο, που παίζει τη φλογέρα του, ακούει προσεκτικά και με έκδηλο έρωτα -αν αποτολμούσαμε κάποια εικαστική κρίση- μια όμορφη βοσκοπούλα, έχοντας ακουμπισμένο το πρόσωπό της στην παλάμη του αριστερού της χεριού. Τα γουρλωμένα μάτια της συμβάλλουν εμφαντικά στην εξωτερική του συναισθημάτων της. Τόσο στους «ποιμένες Χιμάρας» όσο και στη «Μουσούντσα» το θέμα είναι παρόμοιο.

2. Αφοσίωση Ζώων. Εκεί, όμως, που ο Θεόφιλος αποδεικνύει περίτρανα την προσοχή του αγάπη για τη μουσική και εξωτερικεύει, ίσως, με τον τρόπο αυτό δικά τα αισθήματα, είναι η απεικόνιση ζώων, να παρακολουθούν εκστατικά ή αφοσιωμένα τα αφεντικά τους, που παίζουν μουσική. Δεν θα ήταν τάχα και τα τελευταία κάθε άλλη βιοτική ενσώχολσή τους.

1. Έκφραση Προσώπων. Στην ενότητα αυτή των προσώπων που εκστατικά ή απολαυστικά ακούν τη μουσική εντάσσονται οι σίγουροι ή περιπτώσεις των παραστάσεων του Κατσαντώνη. Ενώ ο κεντρικός ήρωας παίζει ταμπουρά, άλλοι μαγειρεύουν, άλλοι πίνουν, άλλοι παίζουν σε ορχήστρες και άλλοι χορεύουν, ένας «κλέφτης», φίλος και μιστικός ίσως του Κατσαντώνη είναι ξαπλωμένος πλάι του και με το δεξί χέρι για προσκέφαλο ακούει με αφοσίωση και χαρακτηριστική ηρεμία.

Μάλιστα, στη «Μουσούντσα» και τον «Βοσκό» το σώμα του σκύλου είναι γυρισμένο αντίθετα, ώστε να γίνει ακόμη εμφανέστερη η στροφή της κεφαλής του προς την πηγή της μουσικής. Ανάλογη είναι και η στάση του σκύλου του «Λίμνου Κεκαγιά», του δεύτερου κεντρικού «προσώπου» στο έργο, ο οποίος στέκεται «προσοχή» στα πόδια του κυρίου του, σαν να λαμβάνει τροφή καλύτερη από την υλική, που εκείνος θα μπορούσε να του προσφέρει.

Κλείνοντας την ενότητα αυτή οφείλεται μία παρατήρηση. Είναι αξιοπεριεργό και διερευνησιμο το γεγονός ότι σε όλα τα έργα του Θεόφιλου με μουσικά θέματα δεν εμπονιούνται ούτε ένα πρόσωπο, το οποίο να τραγουδά. Όλων τα στόματα είναι ερμητικά κλειστά και πουθενά δεν παρατηρείται η παραμικρή υποψία, πως κάποιος από τους μουσικούς, τους χορευτές ή τους παρευρισκόμενους μπορεί να τραγουδά. Δεν γνωρίζουμε αν το φαινόμενο μπορεί να ερμηνευτεί ψυχολογικά με τη βοήθεια των οικειών επιστημών, πάντως, εδώ θα αποτολμούσαμε την εκτίμησή μας ότι ο ζωγράφος μας με την τόσο αγάπη στη μουσική, δεν μπορούσε ή δίσταζε να τραγουδήσει ο ίδιος, καταφεύγοντας στις αυτοσχέδιες ορχήστρες και τους θιάσους του.

III. Χορός. Στην τρίτη και τελευταία ενότητα της παρουσίας μελέτης θα γίνει ένας σύντομος σχολιασμός των παραστάσεων του Θεόφιλου, στις οποίες ο ζωγράφος αποτύπωσε σκηνές χορού. Αυτές δεν είναι καθόλου περιπτώσεις απαντούν σε σύνθετα ζωγραφικά θέματα, παράλληλα με τις απεικονίσεις των μουσικών ορχηστρών σε γλέντια και ευωχίες. Ο Θεόφιλος δεν ζωγράφιζε ποτέ μόνες τους χορευτικές σκηνές. Από την άλλη πλευρά, οι χορευτές ποτέ βρισκόταν σε πρώτο πλάνο και, ως εκ τούτου, στο περικόπιτο του θέματος και τότε σε δεύτερο επίπεδο, στις παραστάσεις που δεσπόζει κάποιο πρόσωπο ή άλλη σύνθεση, όπως, για παράδειγμα, τα ορχήστρα των μουσικών.

Στις παραστάσεις του Κατσαντώνη και του Κολοκοιτώνη φουστανατέλαδες κλέφτες σε δεύτερο πλάνο χορεύουν χέρι-χέρι, αλλά με τεντωμένα τα χέρια τους. Ετσι, δημιουργείται απόσταση μεταξύ των σωμάτων των χορευτών. Από τον σχεδιασμό τους φαίνεται

πως πρόκειται για ζωγρά χορό. Δεν θα απέχει από την πραγματικότητα η υπόθεση, ότι πρόκειται για τον γνωστό εξάσπμο ρυθμού τοιάμικο. Στην άποψη αυτή συνηγορεί και η χορευτική φυγούρα του πρωτοχορευτή στις δύο περιπτώσεις του Κολοκοιτώνη. Ο Θεόφιλος τον ζωγράφιζε -σωστά- να κρατιέται με μαντίλι από τον δεύτερο και να βρίσκεται σε τέτοια στάση, που αφήνει τη φαντασία να συμπεράνει τις χορευτικές του δεξιότητες.

Στον «Χαιρεσμό του Μάν», οι χορευτές σε πρώτο πλάνο, υπό τους ήχους του ζουρνά και του νταουλίου, χορεύουν «ξετσάκωτο» χορό με τα χέρια σπικωμένα ψηλά. Θα μπορούσε να θεωρηθεί αντικριστός χορός (καρσιλαμάς), λόγω



Ξιφομαχία Άγγλων και Σκοτσέζων (1933), Μουσείο Teriade, Βαρσία Μυτιλήνης

και της μεταμφίσεως των ανδρών σε ζειμπέκδες, αλλά το πιο πιθανό είναι, να πρόκειται για τον λιτό χορό επτά-παιών καλαματινού ρυθμού, γνωστού ως πληροειπική πατινάδα.

Στον «Χορό του Ζαλόγγου», άντρες και γυναίκες σε πρώτο πλάνο και πλήρη ανάπτυξη στον πίνακα, πισμένοι με μακριά μαντίλια, χορεύουν έναν κυκλικό χορό και βουτούν στο κενο. Κρίνοντας από το γνωστό δημοτικό τραγούδι, που παραπέμπει στη θυσία των Σουλιωτιστών («Έχετε γεια, βρυσούλες...»), ο αναπαριστώμενος χορός πιθανότατα είναι σουρτοκαλαματιανός επίσπμο ρυθμού. Εμφαντικά σε πρώτη διάσταση έχουν τοποθετηθεί οι Αγιασώτες χορευτές στο περικόπιτο, στις παραστάσεις που δεσπόζει κάποιο πρόσωπο ή άλλη σύνθεση, όπως, για παράδειγμα, τα ορχήστρα των μουσικών. Στις παραστάσεις του Κατσαντώνη και του Κολοκοιτώνη φουστανατέλαδες κλέφτες σε δεύτερο πλάνο χορεύουν χέρι-χέρι, αλλά με τεντωμένα τα χέρια τους. Ετσι, δημιουργείται απόσταση μεταξύ των σωμάτων των χορευτών. Από τον σχεδιασμό τους φαίνεται

πως πρόκειται για ζωγρά χορό. Δεν θα απέχει από την πραγματικότητα η υπόθεση, ότι πρόκειται για τον γνωστό εξάσπμο ρυθμού τοιάμικο. Στην άποψη αυτή συνηγορεί και η χορευτική φυγούρα του πρωτοχορευτή στις δύο περιπτώσεις του Κολοκοιτώνη. Ο Θεόφιλος τον ζωγράφιζε -σωστά- να κρατιέται με μαντίλι από τον δεύτερο και να βρίσκεται σε τέτοια στάση, που αφήνει τη φαντασία να συμπεράνει τις χορευτικές του δεξιότητες.

Στον «Χαιρεσμό του Μάν», οι χορευτές σε πρώτο πλάνο, υπό τους ήχους του ζουρνά και του νταουλίου, χορεύουν «ξετσάκωτο» χορό με τα χέρια σπικωμένα ψηλά. Θα μπορούσε να θεωρηθεί αντικριστός χορός (καρσιλαμάς), λόγω

και της μεταμφίσεως των ανδρών σε ζειμπέκδες, αλλά το πιο πιθανό είναι, να πρόκειται για τον λιτό χορό επτά-παιών καλαματινού ρυθμού, γνωστού ως πληροειπική πατινάδα.

Στον «Χορό του Ζαλόγγου», άντρες και γυναίκες σε πρώτο πλάνο και πλήρη ανάπτυξη στον πίνακα, πισμένοι με μακριά μαντίλια, χορεύουν έναν κυκλικό χορό και βουτούν στο κενο. Κρίνοντας από το γνωστό δημοτικό τραγούδι, που παραπέμπει στη θυσία των Σουλιωτιστών («Έχετε γεια, βρυσούλες...»), ο αναπαριστώμενος χορός πιθανότατα είναι σουρτοκαλαματιανός επίσπμο ρυθμού. Εμφαντικά σε πρώτη διάσταση έχουν τοποθετηθεί οι Αγιασώτες χορευτές στο περικόπιτο, στις παραστάσεις που δεσπόζει κάποιο πρόσωπο ή άλλη σύνθεση, όπως, για παράδειγμα, τα ορχήστρα των μουσικών. Στις παραστάσεις του Κατσαντώνη και του Κολοκοιτώνη φουστανατέλαδες κλέφτες σε δεύτερο πλάνο χορεύουν χέρι-χέρι, αλλά με τεντωμένα τα χέρια τους. Ετσι, δημιουργείται απόσταση μεταξύ των σωμάτων των χορευτών. Από τον σχεδιασμό τους φαίνεται

πως πρόκειται για ζωγρά χορό. Δεν θα απέχει από την πραγματικότητα η υπόθεση, ότι πρόκειται για τον γνωστό εξάσπμο ρυθμού τοιάμικο. Στην άποψη αυτή συνηγορεί και η χορευτική φυγούρα του πρωτοχορευτή στις δύο περιπτώσεις του Κολοκοιτώνη. Ο Θεόφιλος τον ζωγράφιζε -σωστά- να κρατιέται με μαντίλι από τον δεύτερο και να βρίσκεται σε τέτοια στάση, που αφήνει τη φαντασία να συμπεράνει τις χορευτικές του δεξιότητες.

Στον «Χαιρεσμό του Μάν», οι χορευτές σε πρώτο πλάνο, υπό τους ήχους του ζουρνά και του νταουλίου, χορεύουν «ξετσάκωτο» χορό με τα χέρια σπικωμένα ψηλά. Θα μπορούσε να θεωρηθεί αντικριστός χορός (καρσιλαμάς), λόγω

και της μεταμφίσεως των ανδρών σε ζειμπέκδες, αλλά το πιο πιθανό είναι, να πρόκειται για τον λιτό χορό επτά-παιών καλαματινού ρυθμού, γνωστού ως πληροειπική πατινάδα.

Στον «Χορό του Ζαλόγγου», άντρες και γυναίκες σε πρώτο πλάνο και πλήρη ανάπτυξη στον πίνακα, πισμένοι με μακριά μαντίλια, χορεύουν έναν κυκλικό χορό και βουτούν στο κενο. Κρίνοντας από το γνωστό δημοτικό τραγούδι, που παραπέμπει στη θυσία των Σουλιωτιστών («Έχετε γεια, βρυσούλες...»), ο αναπαριστώμενος χορός πιθανότατα είναι σουρτοκαλαματιανός επίσπμο ρυθμού. Εμφαντικά σε πρώτη διάσταση έχουν τοποθετηθεί οι Αγιασώτες χορευτές στο περικόπιτο, στις παραστάσεις που δεσπόζει κάποιο πρόσωπο ή άλλη σύνθεση, όπως, για παράδειγμα, τα ορχήστρα των μουσικών. Στις παραστάσεις του Κατσαντώνη και του Κολοκοιτώνη φουστανατέλαδες κλέφτες σε δεύτερο πλάνο χορεύουν χέρι-χέρι, αλλά με τεντωμένα τα χέρια τους. Ετσι, δημιουργείται απόσταση μεταξύ των σωμάτων των χορευτών. Από τον σχεδιασμό τους φαίνεται

του, προκειμένου να παίξει τον ταμπουρά του. Στο γλέντι του Κολοκοτρώνη τα όπλα είναι σημεμένα παράμερα, στο δεξί μέρος των παραστάσεων. Για τη διασκέδαση του Βαϊρασίου τα όπλα είναι επιδεικτικά κρεμασμένα στα δένδρα. Ακόμη και στα ήρεμα βουκολικά τοπία το όπλο του τσοπάνη είναι



Η Θεά της γεωργίας Δήμητρα (1933), Μουσείο Teriade, Βαρειά Μυτιλήνης

αφημένο παράμερα, στους «ποιμένες Χιμάρας» στην πλάτη του βοσκού, και στη «Μουσουλίνισσα» κρεμασμένο στο δέντρο. Ακόμη και στην παράσταση του «Χορού του Ζαλόγγου», το τραγικό γεγονός της αυτοθυσίας των γυναικών συνοδεύεται από χορό και μουσική, ενώ τα όπλα είναι εμφανώς ακουμπισμένα στα γόνατα και την πλάτη των μουσικών.

Ως γενικό συμπέρασμα της παρούσης συγκριτικής μελέτης, διεξάγεται η βεβαιότητα, ότι ο ζωγράφος Θεόφιλος δεν ήταν απλώς ένας παρατηρητής του μουσικού φαινομένου, αλλά ένας βιογραφικά παιδευμένος και καλά ζυμωμένος με το ελληνικό λαϊκό πολιτισμό Έλληνας. Κ.ΚΑ.

Βιβλιογραφία:

Μακρής, Κ.Α., Ο Ζωγράφος Θεόφιλος στο Πήλιο, Βόλος 1996. Δαμδούδης, Ν., Θεόφιλος - Ζωγραφικοί Πίνακες, Αθήνα 2001. Σκινιά, Αθηνά, Θεόφιλος - Έργα από τη Συλλογή των Μουσείων ΘΕΟΦΙΛΟΥ και ΤΕΡΙΑΔΕ της Μυτιλήνης, Μυτιλήνη 2002. Βομβάς, Μάρκος, Ο «Ζωγραφιστής Θεόφιλος στην Αγία Μαρίνα της Λέσβου», Αθήνα 2005. Διαμαντιοπούλου, Ε., Ο Θεόφιλος στο Πήλιο. Ζητήματα ζωγραφικής σκηνοθεσίας, διδ. διατριβή, Αθήνα 2007. Καϊζιγιαννάκη, Άννα, Θεόφιλος, Αθήνα 2007. Αναγνωστακή, Φοίβη, Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα, Αθήνα 1976, 1991.

Θεοφύλακτος, Όσιος και ομολογητής. Λόγιος εικονοφίλος κληρικός και κατόπιν μητροπολίτης Νικομηδείας, που έδρασε κυρίως κατά τη δεύτερη περίοδο της εικονομαχίας (813-843) ως υπέρμαχος της τιμής των ιερών Εικόνων, γεγονός στο οποίο οφείλει και την επωνυμία «ομολογητής». Γεννήθηκε σε άγνωστη στην έρευνα περιοχή της Μικράς Ασίας μετά τα μέσα του 8^{ου} αι., πιθανότατα περί το 765, ως γόνος φωτικής οικογένειας, όπου δεν είναι δυνατόν να διευκρινιστεί αν έλαβε την πρώτη του μόρφωση, πράγμα σχεδόν άπιθανο. Πολύ νωρίς, περίπου το 780, πήγε στην Κωνσταντινούπολη, όπου συνδέθηκε με τον πρωτοσκηπτή τότε και μετέπειτα Πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως Ταράσιο (784-806), υπό την προστασία του οποίου τέθηκε και εντάχθηκε στο στενό κύκλο των μαθητών του. Με προτροπή του εγκαταβίωσε, περί το 785, μαζί με άλλους στη μονή Στενού στον Βόσπορο, όπου κι έλαβε καλή παιδεία ή συμπλήρωσε τη μόρφωσή του. Από τη μονή της μετάνοιάς του κλήθηκε από τον Πατριάρχη Ταράσιο στην Κωνσταντινούπολη, προκειμένου να τον συνδράμει στο έργο του, καθιστάμενος ένας από τους πλέον στενούς συνεργάτες του. Οπωσδήποτε μετά 787 και πριν από το 806, με πιθανότερο το διάστημα μέχρι το 790 ή 795, ο Θεοφύλακτος εξέλεξε και χειροτονήθηκε από τον Ταράσιο μητροπολίτης Νικομηδείας. Στην επαρχία του, όπως αναφέρει ο Βίος του, επεδίωξε την τόνωση κι ενίσχυση του μοναχικού και γενικώς του πνευματικού βίου, διακρίθηκε για τη φιλανθρωπική και εν γένει εκκλησιαστική του δράση με την ίδρυση πολλών ευαγών ιδρυμάτων και μονών, αλλά και για τη συλλογή εικονοφιλικών έργων, τα οποία εξέδωσε το 815 στην Κωνσταντινούπολη ο αυτοκράτορας Λεοκτίδης Δ΄ ο Αρμένιος (813-820), ο οποίος έλαβε την έγκρισή του σχέδια, πράγμα που αποτέλεσε την αφορμή όχι μόνο για την απόλεια του θρόνου του, αλλά και για την εξορία και απομονώσή του για τριάντα ολόκληρα χρόνια στην πόλη-φρούριο Σπρόβιλο της Καρίας, όπου και παρέμεινε μέχρι την κοίμησή του. Κατά το διάστημα της παραμονής του εκεί, ο Θεοφύλακτος έζησε βίο ασκητικό, εξακολουθώντας να εργάζεται ποιμαντικά με ευρεία κτηρυκτική δράση και σπουδαίο φιλανθρωπικό έργο, διατηρώντας παράλληλα

τακτική, όπως φαίνεται, αλληλογραφία με εικονοφίλους κληρικούς κυρίως στην Κωνσταντινούπολη. Ταλαιπωρημένος από χρόνια νόσο, κοιμήθηκε εξοριστός στη Σπρόβιλο σε αρκετά μεγάλη ηλικία, ογδόντα ετών περίπου, πριν από τα μέσα του 9^{ου} αι., μεταξύ των ετών 840 και 845, στις 8 Μαρτίου. Λίγο αργότερα, πιθανότατα προς το τέλος της πατριαρχίας του Κωνσταντινουπόλεως αγίου Μεθοδίου (842-847), λόγω της οσιακής του ζωής, της σθεναρής και στάσης έναντι των εικόνων, αλλά και του πολυσχιδούς φιλανθρωπικού του έργου, κατατάχθηκε στο αγιολόγιο της Εκκλησίας και τιμήθηκε ως όσιος και ομολογητής της πίστεως, ενώ τα ιερά του λείψανα μεταφέρθηκαν στη Νικομήδεια και αποτεύχθηκαν στη μονή των Αγίων Αναργύρων Κοσμά και Δαμιανού, την οποία ο ίδιος είχε ανοικοδομήσει. Ένεκα του γεγονότος αυτού θα πρέπει να συντάχθηκε, το 847, και ο σωζόμενος Βίος του από τον μαθητή και πιθανώς συνεργάτη του μοναχό Θεοφύλακτο, τον οποίο και αντλούνται όσα βιογραφικά στοιχεία διαθέτουμε για τον όσιο. Το κείμενό του παραδίδεται από τον Κώδικα Δ 84 της μονής της Μεγίστης Λαύρας του Αγίου Όρους, τον οποίο εξέδωσε ο Α. Vogt. Παράλληλα του ανωτέρω Βίου, με πολλά σφάλματα και ανακρίβειες, αποτελεί ο Βίος που παραδίδεται από τον Κώδικα 736 της μονής του Ευαγγελιστού Ιωάννου της Πάτρας, τον οποίο εξέδωσε ο F. Halkin. Παρά το γεγονός, τέλος, ότι ο Θεοφύλακτος έλαβε σημαντική παιδεία και ανέπτυξε ευρεία εκκλησιαστική δράση, όχι μόνο δεν έχει διασωθεί συγγραφικό του έργο, αλλά ούτε και μαρτυρία στις πηγές για ύπαρξή του. Η μνήμη του τιμάται από την Εκκλησία στις 8 Μαρτίου. π.Ε.ΠΡ.

Βιβλιογραφία:

Θεοφύλακτος μοναχός, Βίος και πολιτεία του οποίου πατρός ημών Θεοφύλακτου, αρχιεπισκόπου Νικομηδείας (BHG 2451), έκδ. Α. Vogt, "S. Theophylacte de Nicomédie", AnBoll 50 (1932) 67-82. Βίος και πολιτεία του οποίου πατρός ημών και ομολογητού Θεοφύλακτου, αρχιεπισκόπου Νικομηδείας (BHG 2452), 13, έκδ. F. Halkin, *Hagiologie Byzantine. Textes inédits publiés en grec et traduits en français*, Bruxelles 1986, σ. 175-182. Janin, R., *Les Églises et les monastères des Grands Centres Byzantins*, Bithynie, Hellespont, Latros, Galésios, Tréboziano, Athènes, Thessalonique, Paris 1975. Ševcenko, I., "Hagiography of the Iconoclast Period", στον τόμο A. Bryer-J. Herrin (επιμ.), *Iconoclasm. Papers Given at the 9th Spring Symposium of Byzantine Studies*, Birmingham 1977, σ. 113-131. Speck, P., *Kaiser Konstantin VI. Die Legitimation einer Fremden und der Versuch einer eigenen Herrschaft*, München 1978. Fedalto, G., *Hierarchia Ecclesiastica*

Orientalis, I. *Patriarchatus Constantinopolitani Series Episcoporum Ecclesiarum Christianarum Orientalium*, Padova 1988. Treadgold, W.T., *The Byzantine Revival 780-842*, Stanford, California 1988. Εστρατιάδης, Σωφρ., *Αγιολόγιο της Ορθόδοξης Εκκλησίας*, Αθήνα: Αποστολική Διακονία 1995. Matantséva, T., "La conférence sur la vénération des images en Décembre 814", *REB* 56 (1998) 250-257. Παναγιώτου, Ι.Α., Ο Οικουμενικός Πατριάρχης Μεθόδιος Α΄ ο Ομολογητής (843-847) και το έργο του, διδ. διατριβή, Αθήνα 2002.

Θεοφύλακτος Λεκαπνός, Πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως (933-956).

Γεννήθηκε το 917 και ήταν ο τέταρτος γιος του αυτοκράτορα Ρωμανού Α΄ του Λεκαπνού. Μετά από απαίτηση του πατέρα του, που τον προόριζε από πολύ νωρίς για τον πατριαρχικό θρόνο, ο Πατριάρχης Νικόλαος ο Μυστικός χειροτόνησε τον Θεοφύλακτο υποδιάκονο και τον κατέστησε σύγκλητο. Χρειάστηκε όμως να περιμένει να έλθει η σειρά του. Μετά τον θάνατο του Νικόλαου του Μυστικού, Πατριάρχης έγινε ο Στέφανος Β΄ (925-928) και στη συνέχεια ο Τρύφων (928-931). Ο Θεοφύλακτος έγινε Πατριάρχης δύο χρόνια αργότερα σε ηλικία 16 ετών. Ο πατέρας του μάλιστα εξασφάλισε και την έγκρισή του πάπα Ρώμης. Η χειροτονία του έγινε στις 2 Φεβρουαρίου 933 παρουσία του πάπα Ιωάννη ΙΑ΄. Ο Θεοφύλακτος με επιστολές του προς τους Πατριάρχες ανωτέρω Βίου, με πολλά σφάλματα και ανακρίβειες, αποτελεί ο Βίος που παραδίδεται από τον Κώδικα 736 της μονής του Ευαγγελιστού Ιωάννου της Πάτρας, τον οποίο εξέδωσε ο F. Halkin. Παρά το γεγονός, τέλος, ότι ο Θεοφύλακτος έλαβε σημαντική παιδεία και ανέπτυξε ευρεία εκκλησιαστική δράση, όχι μόνο δεν έχει διασωθεί συγγραφικό του έργο, αλλά ούτε και μαρτυρία στις πηγές για ύπαρξή του. Η μνήμη του τιμάται από την Εκκλησία στις 8 Μαρτίου. π.Ε.ΠΡ.

Θεοφύλακτος μοναχός, Βίος και πολιτεία του οποίου πατρός ημών Θεοφύλακτου, αρχιεπισκόπου Νικομηδείας (BHG 2451), έκδ. Α. Vogt, "S. Theophylacte de Nicomédie", AnBoll 50 (1932) 67-82. Βίος και πολιτεία του οποίου πατρός ημών και ομολογητού Θεοφύλακτου, αρχιεπισκόπου Νικομηδείας (BHG 2452), 13, έκδ. F. Halkin, *Hagiologie Byzantine. Textes inédits publiés en grec et traduits en français*, Bruxelles 1986, σ. 175-182. Janin, R., *Les Églises et les monastères des Grands Centres Byzantins*, Bithynie, Hellespont, Latros, Galésios, Tréboziano, Athènes, Thessalonique, Paris 1975. Ševcenko, I., "Hagiography of the Iconoclast Period", στον τόμο A. Bryer-J. Herrin (επιμ.), *Iconoclasm. Papers Given at the 9th Spring Symposium of Byzantine Studies*, Birmingham 1977, σ. 113-131. Speck, P., *Kaiser Konstantin VI. Die Legitimation einer Fremden und der Versuch einer eigenen Herrschaft*, München 1978. Fedalto, G., *Hierarchia Ecclesiastica*

χριστιανισμό οι Ούγγροι και μάλιστα ο πρώτος επίσκοπος τους Γερόθεος χειροτονήθηκε από τον Θεοφύλακτο. Μετά τον θάνατό του το πολυτελές ιπποστάσιο του μετατράπηκε σε γεροκομείο. Π.Σ.ΤΡ.

Βιβλιογραφία:

Τεβάν, Μ., *Πατριαρχικοί Πίνακες*, Αθήνα 1996. Nicol, D.M., *Βιογραφικό Λεξικό της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας*, μετ. Ε. Πιερράς, Αθήνα 1993. Ουστρουζόγλου, Γ., *Ιστορία του Βυζαντινού Κράτους*, Ουστρουζόγλου, Γ., *Ιστορία του Βυζαντινού Κράτους*, Ουστρουζόγλου, Γ., *Ιστορία του Βυζαντινού Κράτους*, τ. 2, Αθήνα: Βασιλόπουλος 1979. Φειδάς, Β., *Εκκλησιαστική Ιστορία*, τ. Β΄, Αθήνα 1994.

Θεοφύλακτος, Αρχιεπίσκοπος Αχρίδος. Σπουδαία πνευματική φυσιογνωμία του 11^{ου} αι.

Ι. Βίος-δράση. Γεννήθηκε περί το 1050-1060 στην Εύβοια. Μετέβη για σπουδές, όπως εικάζεται, αρχικώς στην Αθήνα και κατόπιν στην Κωνσταντινούπολη, όπου και μαθήτευσε στον περίφημο καθηγητή της φιλοσοφίας Μιχαήλ Ψελλό, με τον οποίο συνδέθηκε με προσωπική φιλία. Σπούδασε φιλοσοφία, ρητορική, ιατρική και μουσική. Λόγω της εξαιρετικής παιδείας του, διορίστηκε Μαϊστώρ σε ηλικία 16 ετών. Ο πατέρας του μάλιστα εξασφάλισε και την έγκρισή του πάπα Ρώμης. Η χειροτονία του έγινε στις 2 Φεβρουαρίου 933 παρουσία του πάπα Ιωάννη ΙΑ΄. Ο Θεοφύλακτος με επιστολές του προς τους Πατριάρχες ανωτέρω Βίου, με πολλά σφάλματα και ανακρίβειες, αποτελεί ο Βίος που παραδίδεται από τον Κώδικα 736 της μονής του Ευαγγελιστού Ιωάννου της Πάτρας, τον οποίο εξέδωσε ο F. Halkin. Παρά το γεγονός, τέλος, ότι ο Θεοφύλακτος έλαβε σημαντική παιδεία και ανέπτυξε ευρεία εκκλησιαστική δράση, όχι μόνο δεν έχει διασωθεί συγγραφικό του έργο, αλλά ούτε και μαρτυρία στις πηγές για ύπαρξή του. Η μνήμη του τιμάται από την Εκκλησία στις 8 Μαρτίου. π.Ε.ΠΡ.

στην ομιλουμένη του 19^{ου} αι. από τον Αλέξανδρο Μωραϊτίδη και σε απλή δημοτική από τον Γ. Γκαμίλη (20^{ος} αι.). Οι λόγοι και οι εορταστικές ομιλίες του αναδεικνύουν περισσότερο την υπαγία σκέψη του Θεοφύλακτου και παρουσιάζουν μεγαλύτερη πρωτοτυπία. Επίσης, στο μοναχικό αντιρρηκτικό του κείμενο, όπου ασκεί αυστηρή κριτική στο λατινικό δόγμα του filioque, δεν αρκείται στην υιοθέτηση των θέσεων του Ιερού Φωτίου, αλλά προσθέτει και τη δική του επιχειρηματολογία. Ειδικότερα, σημειώνει ότι η λατινική ερμηνεία του Ιω 20:22, επί της οποίας βασίζεται η διδασκαλία των Δυτικών περί εκπορεύσεως του Αγίου Πνεύματος και εκ του Υιού, συγκρούει τη βασική διάκριση μεταξύ αιδίου εκπόρευσης και χρονικής καθορισμένης πέμψεσθαι. Περαιτέρω, θεωρεί ότι ο πάπας, παρόλο που είναι ο πρώτος κατά τα προεβεία επίσκοπος της χριστιανοσύνης, δεν μπορεί απ' εαυτού να διατυπώνει τις δογματικές αλήθειες. Αυτό είναι έργο της καθόλου Εκκλησίας, όταν αυτή εκφράζεται εν συνόδω. Γενικώς, η θεολογική σκέψη του Θεοφύλακτου ήσυχασε επιρροή στη Δύση, κυρίως στην εποχή της Αναγεννήσεως. Ο Θεοφύλακτος προσπάθησε να ενσωματώσει στον Βίο του αγίου Κλήμεντος την ιστορία της χριστιανικής Βουλγαρίας, όπως αυτή καταγράφεται στην κυριλλομεθόδια παράδοση από αγιολογικούς κείμενους. Τα κείμενα αυτά αποτέλεσαν το δομικό υλικό της ιδεολογικής βάσης, επί της οποίας επικείμενος να γεφυρώσει τις εκκλησιαστικές και πολιτικές διαφορές Κωνσταντινουπόλεως και Βουλγαρίας.

ΙΙ. Συγγράμματα. Εξηγητικά έργα: Πρόκειται για υπομνήματα σε όλα τα βιβλία της Καινής Διαθήκης, καθώς και στα βιβλία πέντε μικρών προφητών της Παλαιάς Διαθήκης. Συγκεκριμένα: *Ερμηνεία εις τὸ κατὰ Ματθαῖον Εὐαγγέλιον* (PG 123:139-488), *Ερμηνεία εις τὸ κατὰ Μάρκον Εὐαγγέλιον* (PG 123:487-682), *Ερμηνεία εις τὸ κατὰ Λουκᾶν Εὐαγγέλιον* (PG 123:683-1126), *Ερμηνεία εις τὸ κατὰ Ἰωάννην Εὐαγγέλιον* (PG 123:1127-1348, PG 124:9-318). Η εξάρτησή του από τα χρυσόστομα κείμενα παραβόλες του Χριστού. Ο άγιος Νικόδημος ο Αγιορείτης μετέφρασε και συμπλήρωσε τα υπομνήματα των παλαιών επιστολών. Το συνολικό ερμηνευτικό του έργο μεταγλωττίστηκε

Εξήγησις εις τὰς ἐπιστολάς τοῦ ἁγίου Παύλου (PG 124:335-1358, PG 125:9-404).

Και εδώ, κύρια πηγή παραμένει ο Ιωάννης ο Χρυσόστομος, Επίσκοπος, αξιολογούνται ερμηνείες του Κλήμεντος Αλεξανδρέως, του Μεθοδίου, του Γρηγορίου Θεολόγου, του Μ. Βασιλείου, του Κυρίλλου Αλεξανδρείας και του ψευδο-Διονυσίου Αρεοπαγίτη. Παρατηρούνται ταυτολογικές εξαρτήσεις από τον Ευθύμιο Ζηζυρνίδη.

Εξήγησις ἀκριβῆς τῶν καθολικῶν ἐπιστολῶν (PG 125:1131-1288, PG 126:9-104), όπου παρατρέπει τα εξάρτημα και από τον Οικουμενίο. Στο έργο αυτό εκτός από υπομνήματα στις Καθολικές Επιστολές περιλαμβάνεται και υπομνήματα στις Πράξεις των Αποστόλων με τον τίτλο *Ἐκ τῶν ἐξηγητικῶν τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Χρυσόστομου και τινῶν ἐκ τῶν πατέρων ἐξηγήσεις εις τὰς Πράξεις κατὰ ἀρχιεπισκόπου πάσης Βουλγαρίας*, PG 126:151-222. Κριτική έκδοση από τον Ι. Πιέβ, *Fontes Graeci Historiae Bulgariae* 9 (1994) 42-79. Σε έκδοση, μετάφραση και σχόλια του έργου αυτού προχώρησε και ο Π. Βλακάκος (Π. Βλακάκος, «Εισαγωγή, κείμενο, μετάφραση, σχόλια», Θεοφύλακτος Αχρίδος, *Οι δεκαπέντε μάρτυρες της Τιβεριούπολης*, Αθήνα: Ζήτρος 2008, σ. 213-422).

2. Ρητορικά μνημεία: Λόγος εις τὸν πορφυρογέννητον κύρ Κωνσταντῖνον (έκδ. P. Gautier, *Theophylacte d'Achrida. Discours, Traités, Poésies*. Introduction, texte, traduction et note [CFHB Series Thessalonicensis 16.], Association de Recherches Byzantines, Thessalonique 1980, σ. 179-211).

Λόγος εις τὸν αυτοκράτορα κύρην Ἀλέξιον τὸν Κομνηνόν (έκδ. P. Gautier, ο.π., σ. 215-243).

Πρὸς τοὺς αὐτοῦ μαθητὰς ἀτακτιστοὺς (έκδ. P. Gautier, ο.π., σ. 131-165).

3. Επιστολογραφία: Οι τρεις πρώτες επιστολές του Θεοφύλακτου περιλαμβάνονται στον P. Gautier, ο.π., σ. 131-175. Το σύνολο των επιστολών του έχει εκδοθεί στο *Επιστολάκι, Theophylacte d'Achrida. Lettres*. Introduction, texte, traduction et notes par P. Gautier [CFHB Series Thessalonicensis 16.2], Association de Recherches Byzantines, Thessalonique 1986, σ. 133-597.

4. Εορταστικές Ομιλίες: Σώζεται μία ομιλία αφιερωμένη στην προσκύνηση του Τιμίου Σταυρού (Λόγος εις τὴν προσκύνησιν τοῦ Τιμίου Σταυροῦ ἐν τῇ μεσσηνοστήμῳ, PG 126:105-130), μία αναφερόμενη στη εισοδία της Θεοτότου (Λόγος εις τὴν εἰσοδίαν τῆς ὑπερᾶγιας Θεοτότου, ο.π., σ. 131-140). Η ομιλία της αρχαιότερης ελληνικής φιλοσοφίας σκέψης επί διαμόρφωσης της πολιτικής χριστιανικής συνείδησης

126:129-144), και μία τελευταία εις την κοίμησιν του Ιωάννη του Ευαγγελιστή (Υστάτον μέρος τῆς ὁμιλίας εις τὸ ΙΑ΄ ἐθῶνον εὐαγγέλιον, PG 126:145-150).

5. Αγιολογικές πραγματείες: Βίος και πολιτεία, ὁμολογία τε και μερικὴ θαυμάτων διήγησις τοῦ ἐν ἁγίοις πατρὸς ἡμῶν Κλήμεντος Ἀρχιεπισκόπου Βουλγαρίας (PG 126:1193-1240). Κριτική έκδοση από τον Α. Milev, *Theofylakt, Kliment Ohridski, Prevod, uvod I bezelki*, Sofia 1955. Πβ. Ι. Αναστασίου, «Βίος Κωνσταντίνου-Κυρίλλου, Βίος Κλήμεντος (μετάφρασις)», Βίος Κλήμεντος Αχρίδος, *ΕΕΒΕΠΘ* 12 (1968) 162-184.

Μαρτύριον τῶν ἁγίων ἐνόδων ἱερομαρτύρων ἸΕ΄ τῶν ἐν Τιβεριούπολει τῆ βουλγαρικῆς ἐπονομαζομένη Στρουμιτζί μαρτυρησάντων ἐπὶ τῆ βασιλείας τοῦ δυσσεβοῦς Σουλτανῶ τοῦ Παραβάτου, συγγνωστοῦ τοῦ Χρυσόστομου και τινῶν ἐκ τῶν πατέρων ἐξηγήσεις εις τὰς Πράξεις κατὰ ἀρχιεπισκόπου πάσης Βουλγαρίας, PG 126:151-222. Κριτική έκδοση από τον Ι. Πιέβ, *Fontes Graeci Historiae Bulgariae* 9 (1994) 42-79. Σε έκδοση, μετάφραση και σχόλια του έργου αυτού προχώρησε και ο Π. Βλακάκος (Π. Βλακάκος, «Εισαγωγή, κείμενο, μετάφραση, σχόλια», Θεοφύλακτος Αχρίδος, *Οι δεκαπέντε μάρτυρες της Τιβεριούπολης*, Αθήνα: Ζήτρος 2008, σ. 213-422).

6. Αντιρρηκτικό έργο: Προσολαλί τινι τῶν αὐτοῦ ὀμιλητῶν περὶ ὧν ἐκαλοῦνται Λατινῶν, έκδ. P. Gautier, *Theophylacte d'Achrida. Discours, Traités, Poésies*, ο.π., σ. 247-285. Η διαλλακτική αυτή πραγματεία του χρησιμοποίησε ως υπόδειγμα στον Δημήτριο Χωματιανό και σε μεταγενέστερους ενωτικούς, κυρίως δε στον Ιωάννη Βέσκο.

7. Ποιητικό έργο: *Ποιήματα*, έκδ. P. Gautier, ο.π., σ. 347-377. Α.Γ.ΛΑ.

Βιβλιογραφία:

Ευαλάτος Δ., «Θεοφύλακτος ο Βουλγαρίας και η δράση αυτού εν Αχρίδι», *Θεολογία* 16 (1938) 228-240. Μπαλάνος, Δημ., *Οι Βυζαντινοί εκκλησιαστικοί συγγραφείς από το 800 μέχρι του 1453*, Αθήνα 1951. ΘΕΕ 6 (1965) 417-419. ΜΕΕ 12 (1968) 548. Gautier, P., "L'Épiscopat de Theophylacte Ephépiastος archévêque de Bulgarie", *Thessalonique* 1986, σ. 133-597. *Soifia 1940*. Καϊσιέ, Ρ., «Βιογραφικό περί Θεοφύλακτου αρχιεπισκόπου Αχρίδος», *ΕΕΒΕΠΘ* (1960-1961) 364-385. Δράβας, Γεώργιος, «Θεοφύλακτος αρχιεπίσκοπος (Αχρίδος) Βουλγαρίας, φύλακος αρχιεπίσκοπος (Αχρίδος) Βουλγαρίας, ομιλία αφιερωμένη στην προσκύνηση του Τιμίου Σταυρού (Λόγος εις τὴν προσκύνησιν τοῦ Τιμίου Σταυροῦ ἐν τῇ μεσσηνοστήμῳ, PG 126:105-130), μία αναφερόμενη στη εισοδία της Θεοτότου (Λόγος εις τὴν εἰσοδίαν τῆς ὑπερᾶγιας Θεοτότου, ο.π., σ. 131-140). Η ομιλία της αρχαιότερης ελληνικής φιλοσοφίας σκέψης επί διαμόρφωσης της πολιτικής χριστιανικής συνείδησης