



ΟΙ ΦΙΛΟΙ ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΜΠΕΝΑΚΗ

ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ – ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ 1986

**ΤΑ ΝΕΑ ΤΩΝ ΦΙΛΩΝ**





# ΤΑ ΝΕΑ ΤΩΝ ΦΙΛΩΝ

---

Γ' ΕΤΟΣ - ΤΕΥΧΟΣ 4/1986

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

	σελ.
ΦΙΛΟΙ ΚΑΙ ΦΙΛΙΑ .....	3
Η ΓΕΝΝΗΣΗ ΣΤΙΣ ΣΕΝΤΕΦΕΝΙΕΣ ΠΟΡΠΕΣ ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΜΠΕΝΑΚΗ .....	4-14
ΝΑ ΓΝΩΡΙΣΟΥΜΕ ΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΑΣ Η ΔΙΑΚΟΣΜΗΤΙΚΗ ΙΔΙΟΜΟΡΦΙΑ ΕΝΟΣ ΣΠΑΝΙΟΥ ΗΠΕΙΡΩΤΙΚΟΥ ΣΠΑΘΙΟΥ .....	15-18
ΚΑΙΝΟΥΡΓΙΑ ΑΠΟΚΤΗΜΑΤΑ ΠΑΛΑΙΟΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΟ ΚΑΝΤΑΡΙ .....	19-22
ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΕΥΤΙΚΟ ΔΕΙΓΜΑ ΤΗΣ ΓΑΛΛΙΚΗΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ ΤΟΥ 18ου αί. ....	23-27
ΝΕΟΕΛΛΗΝΕΣ ΜΑΙΚΗΝΕΣ ΣΟΦΙΑ ΧΡΥΣΟΧΟΪΔΗ-ΛΑΜΠΡΙΔΗ .....	28-29
ΔΙΟΡΘΩΣΗ .....	30
ΕΥΧΕΣ .....	31

---



Άγαπητοί Φίλοι,

Όταν, σέ νεαρή ηλικία, μέ ρωτούσαν:

- "Έχεις πολλούς φίλους;
- Ναι, άπαντούσα, έχω πολλούς, άληθινούς, όμως μόνο δύο.

Αργότερα, στην κρησάρα της ζωής, έχουμε την εύκαιρία νά επανεκτιμήσουμε πρόσωπα και καταστάσεις, νά κρίνουμε ελαστικώτερα τούς συνανθρώπους μας, πράγμα πού πετυχαίνουμε μέ μία, όσο γίνεται, σοβαρή αυτοκριτική.

Άν τό φέρει τό ριζικό και περάσουμε από μεγάλη δοκιμασία, τότε είναι πού πραγματικά νιώθουμε, μέ ευχάριστη έκπληξη, ότι μας πλησίασαν και μας στάθηκαν άληθινοί φίλοι γιατί, πραγματικά, όπως λέει και ό άγραφος νόμος:

«Ό καλός φίλος στις δύσκολες στιγμές φαίνεται».

Έμεις, τούς φίλους του Μουσείου Μπενάκη μας συνδέει μία μεγάλη αγάπη, ή αγάπη για τό Μουσείο μας. Τό αγαπούμε γιατί έχουμε όλο ένα κοινό ενδιαφέρον γύρω από την όμορφιά στη Τέχνη, αλλά και κάτι άκόμα: θαυμάζουμε τη ζωντάνια του. Γιατί τό Μουσείο Μπενάκη είναι ένα ζωντανό ίδρυμα πού εκπέμπει κάποιο μαγνητισμό χάρη στην ποιικιλία των σπάνιων έκθεμάτων και στην ποιότητά τους, αλλά και χάρις στο έξοχο ανθρώπινο δυναμικό πού τό κινεί.

Ό μαγνητισμός όμως αυτός, όφειλεται και στο Σωματείο των Φίλων πού, εδώ και 29 χρόνια, προσπαθεί άκούραστα, νά μεταδόση στά μέλη του την ώφέλεια από την εξέλιξη του Μουσείου αλλά και ν' ανταποδόση σ' αυτό ήθική και ύλική στήριξη, έθελοντική εργασία και πρόσθετη κοινωνική προβολή.

Φέτος τό σωματείο μας αριθμεί 817 μέλη.

Νά μή βασκαθούμε!

Είμαστε λοιπόν μία μεγάλη δύναμη πού μπορεί νά κάνει θαύματα. Αύτη ή ανθρώπινη δύναμη πηγάζει από την έκφραση της φιλίας μας. Γι' αυτό και ή όργάνωση από μέρους μας του Διεθνούς συμποσίου του Νοεμβρίου στην Άθήνα, μέ κύριο θέμα τό ρόλο των Φίλων των Μουσείων. Η έλπίδα όλων είναι ότι τά συμπεράσματα αυτού του συμποσίου θά δώσουν νέα ώθηση στην έμπρακτη φιλία προς τό Μουσείο μας και ότι θά δούμε τούς φίλους όχι μόνο νά άντλούν από τά προσφερόμενα στό Μουσείο, αλλά νά άποδείξουν περύτερα ότι τό νοιάζονται. Ότι τό νοιάζονται στις καλές και στις δύσκολες στιγμές του όπως, στη μεταβατική αυτή φάση της λειτουργίας του, πού σχεδιάζεται ή άπαραίτητη επέκτασή του για τό καλό ανθρώπων και έκθεμάτων.

Ήρθε λοιπόν ή εύκαιρία για ν' άποδείξουμε άκόμα μία φορά την άληθινή μας φιλία.

Σας εύχομαι, μαζί μέ τό Διοικητικό Συμβούλιο των Φίλων, θερμότατες και όλόψυχες εύχές για τά Χριστούγεννα και ένα Νέο Χρόνο γεμάτο ύγεία, εύτυχία, αγάπη και άληθινή φιλία.

Ό Πρόεδρος  
ΝΙΚΟΣ ΡΩΚ-ΜΕΛΑΣ





Είκ. 1. Μουσειο Μπενάκη, άρ. Εύρ. 3733. Ή Γέννηση του Θ. Πουλάκη, 17ος αί.



## Η ΓΕΝΝΗΣΗ ΣΤΙΣ ΣΕΝΤΕΦΕΝΙΕΣ ΠΟΡΠΕΣ ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΜΠΕΝΑΚΗ

Ἡ Γέννηση, ἀπό τίς μεγαλύτερες γιορτές τῆς Χριστιανοσύνης, γιορτῆ «ἀναδημιουργίας» (Γρηγόριος Ναζιανζηνός, Λόγος λη) καί τεκμήριο τῆς ἐνανθρωπήσεως, ἀπεικονίστηκε ἐπαναλημμένα ἀπό τοὺς παλαιοχριστιανικοὺς χρόνους σέ μία ἀδιάσπαστη ἀλυσιδωτῆ συνέχεια πάνω σέ τοιχογραφίες, ψηφιδωτά, γλυπτά, φορητές εἰκόνες ἀλλά καί σέ ἔργα τῆς μικροτεχνίας.

Γενικά στίς παραστάσεις αὐτές δέν παρατηρεῖται ποικιλία στό θεματολόγιο. Φόρμες καθιερωμένες ἀπό τὴν παράδοση καί ἐνταγμένες μέσα σέ αὐστηρά εἰκονογραφικά πλαίσια, ἐπαναλαμβάνονται ἐπὶ αἰῶνες ἀπὸ γενιές τεχνιτῶν, δίνοντας μέσα ἀπὸ τὸ κοπιαστικὸ ἐξαντλητικὸ δούλεμά τους τὴν πληρότητα πού ἀπορρέει ἀπὸ τὴν ἁρμονικὴ σὺζευξη μορφῆς καί νοήματος.

Οἱ παραστάσεις, ἀφηγηματικὲς ἢ λατρευτικὲς, ἀπεικονίζουν μὲ καθαρότητα τὸ δόγμα τῆς ἐκκλησίας καί συνάμα διδάσκουν φέρνοντας κοντὰ τὸν πιστὸ καί τὸ θεῖο. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ ἡ καθιερωμένη μέσα ἀπὸ τοὺς αἰῶνες εἰκονογραφία, ἀπόλυτα κατανοητῆ, ἀποτελοῦσε διμεσο τρόπο ἐπικοινωνίας μὲ τὸν πιστὸ, μορφωμένο ἢ μὴ καί συνάμα ἐπλεκε ἀνάμεσα σ' αὐτὸν καί τὸ θεῖο ἀκατάλυτους δεσμούς.

Στίς παραστάσεις τῆς Γέννησης διακρίνεται ἓνα κεντρικὸ θέμα καί ποικίλα δευτερεύοντα ἐπεισόδια τὰ ὁποῖα πλασιώνουν τὸ κεντρικὸ, συνήθως σέ κυκλικὴ διάταξη. Τὸ πρῶτο, περιλαμβάνει τὸν Χριστὸ καί τὴν Μητέρα του ἐνῶ τὰ δευτερεύοντα, ἀγγελικὰ ὄντα πού ἀναγγέλλουν τὴν γέννηση στους ἀπλοϊκοὺς βοσκούς, τοὺς ἀγραυλοῦντες ποιμένες, τοὺς Μάγους ἀπὸ τὴν Ἀνατολή, τὸν Ἰωσήφ, τὸ λουτρὸ τοῦ παιδιοῦ.

Στὸ κεντρικὸ θέμα, μέσα σέ βραχῶδες τοπίο τριγωνικῆς κατασκευῆς μὲ ἀπότομες τμήσεις τοῦ βράχου πού δίνονται μὲ τίς βαθμιδωτές διατάξεις τῶν ὄγκων, ὅπως συνηθίζεται στὸν συμβατικὸ τρόπο τῆς ζωγραφικῆς τῶν Βυζαντινῶν, ἀνοίγεται τὸ σπήλαιο τῆς Βηθλεέμ, μὲ τὴν φάτνη τῶν ἀλόγων, ὅπου ἀπεικονίζεται τὸ σπαργανωμένο Βρέφος. Ὁ τύπος αὐτὸς τοῦ σπαργανωμένου (emmailloté), γνωστὸς ἀπὸ τὴν παλαιοχριστιανικὴ τέχνη ἐπικρατεῖ γενικώτερα στὴ Βυζαντινὴ ἐποχὴ μέχρι τὴν Ἀναγέννηση ὁπότε ἡ Δυτικὴ Τέχνη ἀρχίζει νὰ ἐμφανίζει τὸ θεῖο Βρέφος γυμνὸ (πρβλ. τὴν φορητὴ εἰκόνα τῆς Γέννησης τοῦ Θ. Πουλάκη (17ος αἰ.). Εἰκ. 1.

Συνήθως στὰ ἀριστερὰ καί μπροστὰ του ἢ σπανιώτερα στὰ δεξιὰ εἰκονίζεται ἡ Θεοτόκος· πίσω ἀπὸ τὴν φάτνη προβάλλουν οἱ κεφαλές τοῦ βοδιοῦ καί τοῦ ὄνου πού θερμαίνουν μὲ τὴν ἀναπνοή τους τὸ Παιδί. Ἡ γραφικὴ αὐτὴ λεπτομέρεια πού δέν λείπει ἀπὸ τίς σχετικὲς παραστάσεις τῆς Γέννησης βασίζεται σέ χωρὶο παρμένο ἀπὸ τὸν Ἰσαΐα (Ἰσ. α'3) καθὼς καί στὸ ἀπόκρυφο Εὐαγγέλιο τοῦ Ματθαίου (Εὐαγγέλιο ψευδο-Ματθαίου (στὰ Λατινικά) ὅπου σημειώνεται καί τὸ εἶδος τῶν ζώων «bos et asinus adoraverunt eum»). Τὸ κεφάλι τοῦ βρέ-

φους περιβάλλεται από φωτοστέφανο (nimbus) είτε απλό είτε σταυροφόρο.

Τά έπεισοδία άναπτύσσονται όλόγυρα και χωρίζονται από τίς πτυχώσεις του όρεινου τοπίου. Άκριβώς πάνω από τήν κορυφή του σπηλαίου και στην προέκταση τής κορυφής του τριγώνου αποδίδεται ο ούρανός με ήμικυκλικό σχήμα ένώ στό κέντρο του προβάλλει άστέρι πού τό φώς του ξεχύνεται και κατεβαίνει μέχρι τό Βρέφος. Κάτω στό κέντρο ή σε μία γωνία του τριγώνου « περιγράφεται » τό λουτρό του παιδιού ένώ στην άπέναντι συνήθως γωνία άπεικονίζεται ο Ίωσηφ, σκεπτικός, νά κάθεται σέ βράχο, στηρίζοντας τό κεφάλι στό χέρι του.

Πάνω άριστερά άπεικονίζονται συνήθως οι άγγελοι και λίγο πιό κάτω οι Μάγοι πού προσκομίζουν τά δώρα. Έξω από τό τρίγωνο αλλά δεξιά και σέ συμμετρική διάταξη πρός τούς Μάγους αποδίδονται οι βοσκοί με τόν ευαγγελιζόμενο άγγελο. Οι ποιμένες είναι συνήθως τρεις ή σπανιώτερα δύο, ο ένας νέος, ο άλλος ήλικιωμένος νά στηρίζεται σέ ποιμενικό ραβδί. Πρόβατα, φυτά, τρεχούμενα νερά συχνά συμπληρώνουν τήν παράσταση.

Η διάταξη αυτή, τυπική τής Είκονογραφίας τής Γέννησης στους βυζαντινούς χρόνους τροποποιείται στά μεταβυζαντινά χρόνια δεχόμενη επιδράσεις κυρίως από τήν Ίταλική Άναγέννηση και γενικώτερα από τήν δυτική τέχνη. Οι επιδράσεις αυτές άσκήθηκαν πρώτα μέσω των όρθόδοξων άγιογράφων από τήν Κρήτη πού βρίσκονταν σέ μεγάλη έπικουριώνα με τή Δύση και παρατηρούνται σέ μεγάλα μοναστικά κέντρα όπως είναι τά Μετέωρα ή ο Άθως.

Ένδιαφέρον παρουσιάζει ή άπεικόνιση τής Παναγίας ή όποία αποδίδεται άλλοτε με πρόσωπο γαλήνιο, καθιστή μπροστά από τήν φάνη, άλλοτε ξαπλωμένη, και πιό σπάνια νά θηλάζει τό βρέφος. Σέ μεταγενέστερες αποδόσεις ή Θεοτόκος άπεικονίζεται γονατιστή.

Με τόν πρώτο τύπο θεωρήθηκε ότι έκφράζεται έντονώτερα ή θεολογική ιδέα τής άνώδυνης γέννησης, όπως δίνεται μέσα από τήν γραπτή παράδοση π.χ. ο Ίωάννης ο Δαμασκηνός (8ος αί.) γράφει ότι « άνωδίνως (τίκτεται ο Χριστός) υπέρ θεσμόν γεννήσεως » ής γάρ ήδονή ού προηγήσατο, ούδέ ώδίν έπηκολούθησε, κατά τόν προφήτην τόν λέγοντα: πριν ώδίνησεν, έτεκεν. » (PG 94, 1150). Ο τύπος τής Παναγίας πού άπεικονίζεται ξαπλωμένη ή έλαφρά άνασηκωμένη πάνω σέ στρωμένη διαγώνια τοποθέτησης είναι ο περισσότερο διαδομένος τύπος στην όρθόδοξη τέχνη και άπαντά συχνά σέ τοιχογραφίες, ψηφιδωτά, φορητές εικόνες, είκονογραφημένα χειρόγραφα. Η άνεκεκλιμένη Θεοτόκος στις παραστάσεις αυτές όπου σχηματίζεται κορυφή του όρους θεωρήθηκε ότι άποτελεί συμβολισμό τής παρθενίας άφου ή Παναγία ύμνεϊται σαν « όρος άλατόμητον » κατά τήν προφητεία του Δανιήλ (κεφ. Β΄34 και 45).

Ο τύπος τής θηλάζουσας θεωρείται σπανιώτερος » συναντιέται ήδη στά 1289 σέ τοιχογραφία τής Όμορφης Έκκλησίας στην Αίγινα και θυμίζει άνατολικά πρότυπα. Στη Δύση, στον 13ο αί. ή Θεοτόκος άπαντά νά θηλάζει, ξαπλωμένη όμως κατά τήν βυζαντινή τεχνοτροπία.

Ο τύπος τής Θεοτόκου πού γονατίζει μπροστά ή στό πλάϊ τής





φάντης θεωρείται πολύ μεταγενέστερος και άπαντάται για πρώτη φορά ζωγραφισμένος από τον Θεοφάνη τον Κρήτα στο καθολικό της μονής Σταυρονικήτα του αγίου Όρους στα 1546, στο καθολικό της μονής Βαρλαάμ των Μετεώρων στα 1548, στη μονή Διονυσίου στα 1558, στο παρεκκλήσι του αγίου Νικολάου της Λαύρας 'Αγίου Όρους στα 1560 και σε πολλές φορητές εικόνες.

Ο τύπος αυτός που όφειλεται στην Ίταλική Αναγέννηση και αναφέρεται στην Έρμηνεία της Ζωγραφικής του Διονυσίου εκ Φουρνά τον 18ο αί., τελικά θα άποτελέσει την παράσταση που θα ύπερισχύσει, τουλάχιστον στα έργα της μικροτεχνίας. Η γονατιστή Θεοτόκος σχετίζεται με την έξαρση της ιδέας της Θεότητας του Βρέφους και έκφραζει τα συναισθήματα εϋλάβειας, δέους και ύποταγής με τα όποια Αυτό περιβάλλεται από τους πάντες ακόμα και από την μητέρα του ή όποια αναφέρεται στον Εϋαγγελισμό σαν «δούλη Κυρίου» (Λουκά, α', 38).

Στην τέχνη της Δύσης από τον 14ο αί. η παράσταση της Γέννησης αντικαταστάθηκε με την σκηνή της Προσκύνησης του Θείου Βρέφους, με την Παναγία γονατιστή (genuflexa) και με τα χέρια σταυρωμένα μπροστά στο στήθος σε στάση δέησης.

Ο μεταγενέστερος τύπος της γονατιστής Παναγίας είναι αυτός που θα επικρατήσει σε μία σειρά από πόρπες σεντεφένιες του Μουσειού Μπενάκη, άδημοσίευτες στο σύνολό τους. Γενικό χαρακτηριστικό των παραστάσεων της Γέννησης ή όποια και άποτελεί τό κύριο θέμα των πορπών αυτών είναι η έκφραση του μεταγενέστερου εικονογραφικού τύπου όπως αυτός δίνεται από τον Διονύσιο τον εκ Φουρνά στο παρά πάνω αναφερόμενο έργο του και ακόμα ό περιορισμός του θέματος στην κεντρική σκηνή με παράλειψη των δευτερευόντων έπεισοδίων που περιγράφονται σε έργα της «μειζονος» Τέχνης. Η άπόδοση των πρωταγωνιστικών μορφών προφανώς όφειλεται σε λόγους οικονομίας του χώρου άφου ό τεχνίτης είχε νά διακοσμήσει μία έπιφάνεια περιωρισμένη την όποια επέβαλε τό ίδιο τό μέγεθος του αντικειμένου.

Στίς πόρπες αυτές διακρίνονται ώρισμένοι από τους βασικούς κανόνες της λαϊκής τέχνης όπως ό κανόνας της άπόλυτης συμμετρίας που πετυχαίνεται με την διάταξη δύο μορφών «ισοκέφαλων» στην προκειμένη περίπτωση (Μαρία-Ίωσηφ) τοποθετημένων δεξιά και άριστερά ενός κατακόρυφου άξονα που σε όλα τα παραδείγματα που δημοσιεύονται δίνεται με την κάθετη διάταξη της δέσμης του φωτός και του άστεριού, ενώ τό βρέφος άποτελεί τό κέντρο όπου συγκεντρώνεται η προσοχή. Σε όλες τίς πόρπες παρατηρείται ακόμα ό κανόνας της μορφής, βασικός και αυτός κανόνας της λαϊκής τέχνης. Σύμφωνα με τον κανόνα αυτό άπαιτείται ό καθορισμός και η έξαρση του θέματος με τη βοήθεια ενός περιγράμματος ή κάποιου διακοσμητικού πλαισίου.

Παράγοντες «έξωκαλλιτεχνικοί» έπεμβαίνουν επίσης καθοριστικά και άφίνουγ έντονα ίχνη στην διαμόρφωση των αντικειμένων αυτών. Ένας από αυτούς είναι η ύλη που έχει χρησιμοποιηθεί: τό σεντέφι έπιτρέπει περιωρισμένες σχεδιαστικές δυνατότητες στον τεχνίτη-



χρυσικό ό όποτος δουλεύει μέ λεπτά έργαλειά χαρακτηκής όότε ή τεχνική πού έφαρμόζεται – αυτή τής χάραξης – δέν έπιτρέπει άνετο και γρήγορο δούλεμα τών περιγραμμάτων και τών λεπτομερειών. Ή χρήση του άντικειμένου άποτελεί έναν άλλο έξωκαλλιτεχνικό παράγοντα πού έπιδρα στή μορφή του. Προορισμός λατρευτικός, έπιβάλλει συγκεκριμένα, άποδεκτά άπό τήν λαϊκή κοινότητα θέματα, τά όποια λειτουργούν άμεσα έφ' όσον άποτελούν μία «κοινή γλώσσα» πού συνδέει τόν φέροντα τήν πόρπη (Ιερέα, έπίσκοπο κλπ.) άπ' τή μιά μεριά και τόν θεατή (άπλό μέλος τής κοινότητας) άπό τήν άλλη.

Άπόδειξη τής έπίδρασης πού τά πολύτιμα αυτά άντικείμενα μέ τίς θρησκευτικές παραστάσεις άσκησαν στή λαϊκή φαντασία άποτελεί ή μίμηση τους σε άντικείμενα «κοσμικά», όπως σε γυναικέα κοσμήματα π.χ. σε θρακιώτικα κοσμήματα κεφαλόδεσμου ή σε έγκόλπια άπό τήν Ίδια περιοχή όπου παρατηρήθηκαν παραστάσεις Γέννησης. Είκ. 2.



Τό σεντέφι-μάργαρο ή δστρακο (άγγλ. mother of pearl, γαλλ. mère de perle, γερμ. perlmutter, (ταλ. madre di perla, madre perla), ύλικό θαλασσινής προέλευσης, μέ τίς ίριδίζουσες άνταύγειες καί τά λαμπερά παιχνιδίσματα τών χρωματικών του τόνων, προκάλεσε τήν προσοχή του άνθρώπου από τά προϊστορικά χρόνια.

Άρχικά του άποδόθησαν (διοτητες μαγικο-άποτρεπτικές καί γονιμικές.

Τά σεντεφένια περίαπτα-φυλαχτά, φορεμένα σάν όλόκληρα δστρακα ή σάν έπεξεργασμένα κομμάτια, έξασφάλιζαν όχι μόνο τή γονιμότητα αλλά καί τήν προστασία από ποικίλους έχθρους όρατους καί άόρατους χωρίς νά παραγνωρίζεται ή καθαρά αίσθητική ίκανοποίηση ένός ξεχωριστά « όμορφου » ύλικού.

Σέ μεταγενέστερες έποχές, σέ βιβλικά κείμενα καί εικονογραφημένα μεσαιωνικά χειρόγραφα όπως π.χ. στόν Φυσιολόγο, τό σεντέφι συμβολίζει τόν Χριστό. Ή πολυσήμαντη έννοια μέ τονισμένο τό χριστιανικό συμβολισμό υπήρξε καθοριστικός παράγοντας τής εύρύτατης διάδοσης καί χρήσης του ύλικού πού άπαντά συχνότατα από τόν 16ο αί. καί έδω. Οί προσκυνητές τών Άγίων Τόπων κατά τήν περίοδο τής Τουρκοκρατίας έπέστρεφαν από τά Ίεροσόλυμα — σημαντικό κέντρο έπεξεργασίας του ύλικού — μέ ποικίλα σεντεφένια ένθυμήματα.

Οί Τούρκοι ήδη μέσα στόν 15ο αί. έπεξεργάζονται έντατικά τό μάργαρο μέσα στά βασιλικά έργαστήρια — μέ πάτρωνα τόν ίδιο τόν Σουλτάνο — ένώ οί Βαλκάνιοι στους χρόνους τής Όθωμανικής κατοχής δουλεύουν χωρίς διακοπή τό σεντέφι διακοσμώντας μέ τό ύλικό αυτό ποικίλα άντικείμενα. Οίκονομικοί παράγοντες συμβάλουν στή μεγάλη διάδοση του ύλικού καθώς αυτό άποτελεί φθηνό ύποκατάστατο τών πανάκριβων καί σχετικά σπάνιων γιά τήν έποχή πολύτιμων λίθων.

Στόν Έλλαδικό χώρο τό σεντέφι καλύπτει ένα εύρύτατο φάσμα καί ίκανοποιεί άνάγκες όχι μόνο τής έκκλησίας αλλά καί τής κοσμικής Τέχνης όπου σημειώνεται ένα συνονθύλευμα μαγικών, αίσθητικών καί θρησκευτικών έννοιών. Στήν Έρμηνεία τής Ζωγραφικής του Διονυσίου του εκ Φουρνά, βασικής πηγής τών εικονογραφικών ζωγραφικών θεμάτων τής Νότιο-Άνατολικής Εύρώπης κατά τόν 17ο-18ο αί. ό Χριστός ταυτίζεται πρός τό πολύτιμο μαργαριτάρι.

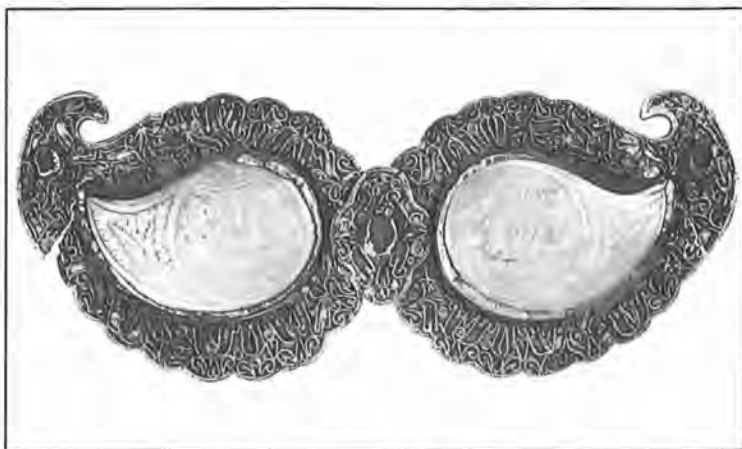
Μέσα στόν 17ο αί. ξεχωρίζουν οί σεντεφένιες διακοσμήσεις τών μεγάλων μοναστηριακών κέντρων, ιδιαίτερα τών Άθωνίτικων μοναστηριών, ένώ από τόν 18ο αί. καί έδω άπαντούν έπιπλα έκκλησιαστικής χρήσης μέ ένθετο τό σεντεφένιο διάκοσμο (βημόθυρα, όμβωνες, προσκυνητάρια, άναλόγια, λειψανοθήκες) καθώς καί ποικίλα έκκλησιαστικά (ποιμαντορικές ράβδοι, έκκλησιαστικές πόρπες).

Παράλληλα, τό ύλικό χρησιμοποιείται εύρύτατα σέ παραδείγματα τής « άστικής » ξυλογλυπτικής (Ήπειρώτικες καί Μακεδονίτικες κασέλλες μέ τυποποιημένο άνθικό καί γεωμετρικό διάκοσμο-κυπαρίσσια, άστερόσχημα, « ήλιοι » ) καθώς καί σέ ποικίλα κοσμικά είδη (φυλλόσχημες καί κυκλικές πόρπες, φυλαχτά). Σεντεφένιος διάκοσμος παρατηρείται καί στό « ντύσιμο » μιάς ιδιαίτερης κατηγορίας ντουφεκιών, άγαπητών κυρίως στήν Ήπειρο πού χρονολογούνται στίς πρώτες δεκαετίες του 18ου αί.





## ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ



Εικ. 3. Μουσείο Μπενάκη. Σεντεφένια πόρπη, άρ. Εύρ. Τ.Α. 251.

### ΠΟΡΠΗ (εικ. 3)

Χρονολόγηση: 18ος αί. Προέλευση: Μικρά Άσία

Υλικό: άσήμι, άσήμι έπιχρυσωμένο, σμάλτο, σεντέφι, κόκκινες, γυάλινες πέτρες.

Ύψος 9 εκ., πλ. 23 εκ. Τεχνική: χυτή, ένθετη χαρακτή.

Άθήνα, Μουσείο Μπενάκη άρ. εύρ. Τ.Α. 251.

Πόρπη φυλλόσχημη, σπαστή σέ δύο. Στο μεγαλύτερο τμήμα της έπιφάνειας κάθε φυλλόσχημου άπό ένα ένθετο σεντεφένιο κομμάτι ( ύψος 5 εκ. πλ. 7,5 εκ.). Οι ύποδοχές παρουσιάζουν πλατύ τελείωμα μέ διάκοσμο συρματερό ό όποϊος σχηματίζει « θήκες » πού φέρουν έντονα ίχνη πράσινου σμάλτου.

Στά φυλλόσχημα σεντεφένια κομμάτια παράσταση Γέννησης πού περικλείεται μέσα σέ κυκλικό θέμα. Ή Παναγία άριστερά, ό Ίωσήφ δεξιά, μέ τά χέρια στό στήθος, κλίνουν έλαφρά πρός τά έσω παισιώνοντας τό σπαργανωμένο βρέφος. Άπό τό ήμικυκλικό σχήμα του ούρανοϋ μέσα στόν όποϊο διακρίνονται τά άστρικά σύμβολα (ήλιος - σελήνη) ξεκινούν τρεις άκτίνες. Ή μεσαία, μακρύτερη, άπολήγει σέ άστεροειδές πού σταματά πάνω άπό τό βρέφος.

Οί κεφαλές τών ζώων « έκ του πλαιγίου » άκουμποϋν στό κεφάλι καί τά πόδια του βρέφους. Στά δεξιά του κύκλου της Γέννησης φυλλωτά έπάλληλα θέματα παισιώνουν δύο μεγαλύτερα κυπαρισσοειδή αντί-ωτης τοποθέτησης.

Στό πίσω μέρος της πόρπης μεγαλογράμματη καλλιγραφημένη επιγραφή ΑΓΙΑ ΤΡΑΠΕΖΑΝ + Ν (στό ένα τμήμα) και ΒΑΚΟΥΦΙΠΟΤΟΣ\* (ΒΑΚΟΥΦΙΤΟΠΟΣ) (στό άλλο).

\* Βακούφιο και βακούφι (άραβουρκ. vakif από τό άραβ. βάκφ = αφιέρωμα: πράγματα, ιδίως κτήματα αφιερωμένα σέ εύαγεΐς σκοπούς (μονές, σχολεία κλπ.) Οί ιδρυτές τους απέβλεπαν σέ άποφυγή δήμευσης, κατάσχεσης και διάσωσης τής περιουσίας από τίς άρπακτικές διαθέσεις τών Όθωμανών. Μέ τήν συνθήκη τής Λωζάνης (1923) τά βακούφια χαρακτηρίστηκαν σάν ανταλλάξιμα.



Εικ. 4. Μουσείο Μπενάκη, άρ. Εύρ. Τ.Α. 993.

#### ΠΟΡΠΗ ΚΑΙ ΖΩΝΗ (εϊκ. 4)

Χρονολόγηση: 1777. Προέλευση: Ίεροσόλυμα

Υλικό: άσήμι, σεντέφι, ίχνη χρώματος.

Υψος 7 εκ. πλ. 20,5 εκ. Τεχνική: χυτή, ένθετη, χαρακτή.

Άθήνα, Μουσείο Μπενάκη, άρ. εύρ. Τ.Α. 993.

Πόρπη φυλλόσχημη, σπαστή σέ δύο' ό μετάλλινος κύκλος πού κρύβει τό θηλυκωτάρι (κούμπωμα) μέ διακόσμηση συρματερή και μικρούς άσημένιους κόμπους. Στά ένθετα φυλλόσχημα σεντεφένια τμήματα ή Γέννηση. Στό κέντρο τό σπαργανωμένο βρέφος πλαισιώνεται από τόν Ίωσήφ (στά άριστερά του ενός τμήματος) και τήν Παναγία (στά δεξιά) οί όποιοι κλίνουν τό σώμα έλαφρά πρός τό κέντρο άπεικονιζόμενοι σέ στάση δέησης (στό δεξί τμήμα τής πόρπης οί μορφές άποδίδονται αντίστροφα στα άριστερά ή Παναγία, ό Ίωσήφ στα δεξιά). Στό άνώτατο σημείο του κέντρου, από έναστρο ήμικυκλικό «ούρανό» πού άπολήγει σέ άκτινωτά θέματα, ξεκινά ή δέσμη του φωτός πού διακόπτεται από τό άστέρι και συνεχίζει σταματώντας στό κέντρο τής όρθογώνιας φάτνης' οί κεφαλές τών ζώνων διακρίνονται δεξιά και άριστερά τής φάτνης ενώ τή σκηνή κλείνουν δύο όλόσωμοι άγγελοί



σέ στάση δέησης. Διακρίνονται χρωματιστές κουκκίδες στους φωτοστέφανους τῶν θείων μορφῶν, στό ἀστέρι, στό περίγραμμα τῆς φάντης καί στά ἀκριανὰ τελειώματα ὅπου ἀποδίδεται συμβατική παράσταση τοῦ ὄρεινου τοπίου μέ ἐπάλληλους λοφίσκους.

Ἡ ζῶνη ὑφασμάτινη μέ μεγαλογράμματες κεντημένες ἐπιγραφές Η ΑΓΙΑ ΠΟΛΙΣ ΙC+ΧC 1777 ΙΕΡΟΥ ΣΑΛΗΜ.



Εἰκ. 5. Μουσεῖο Μπενάκη, ἀρ. Εὐρ. Εα 141.

### ΠΟΡΠΗ (εἰκ. 5)

Χρονολόγηση: 19ος αἰ.

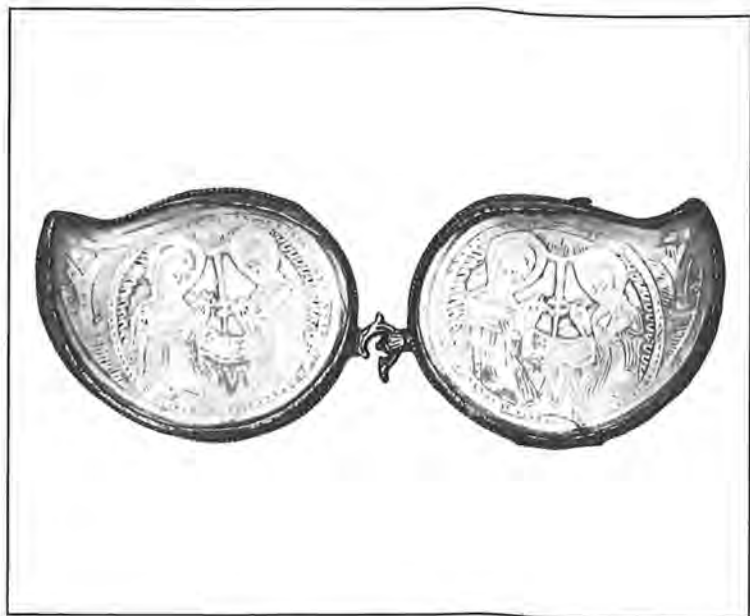
Ὑλικό: ἀσήμι, σεντέφι.

Ὑψος 8,7 πλ. 18 ἐκ. Τεχνική: χυτή, ἐνθετη, χαρακτή.

Ἀθήνα, Μουσεῖο Μπενάκη, ἀρ. εὐρ. Εα 141.

Πόρπη διμερής, σπαστή σέ δύο ἀποτελούμενη ἀπό δύο κυκλικά σεντεφένια κομμάτια, ἐνθετα σέ ἀσημένιες ὑποδοχές· οἱ θήκες ἀπολήγουν σέ μικρά κυκλικά συρματερά θέματα. Παράσταση Γέννησης. Ἡ Παναγία καί ὁ Ἰωσήφ γονατιστοί, μέ τά χέρια στό στήθος πλαισιώνουν τό βρέφος. Ἀπό τό ἡμικυκλικό θέμα τοῦ « οὐρανοῦ » ὁ ὅποιος ἀπολήγει σέ τριγωνικά θέματα ἀκτινωτῆς διάταξης, ξεχύνεται κατακόρυφη ἀκτίνα πού διακόπτεται ἀπό τό ἀστέρι γιά νά καταλήξει, ἀποτελώντας τόν καθοριστικό κάθετο ἄξονα πάνω ἀπό τό σπαραγμανμένο βρέφος· ἡ φάντη, ὀρθογώνια, γεμίζει μέ φυλλωτό θέμα. Πάνω ἀπό τό βρέφος διακρίνονται οἱ κεφαλές τῶν δύο ζῶων πού ἀκουμποῦν ἡ μία στήν ἄλλη. Δύο ὀλόσωμες μορφές ἀγγέλων δεξιά καί ἀριστερά μέ τά χέρια σταυρωμένα στό στήθος κλείνουν τή σκηνή.

Τό ὄρεινό τοπίο ἀποδίδεται στό κάτω μέρος συμβατικά μέ ἡμικύκλια καί ἐνδείξεις χορταριοῦ.



Είκ. 6. Μουσείο Μπενάκη, άρ. Εύρ. Εα 2028.

### ΠΟΡΠΗ (είκ. 6)

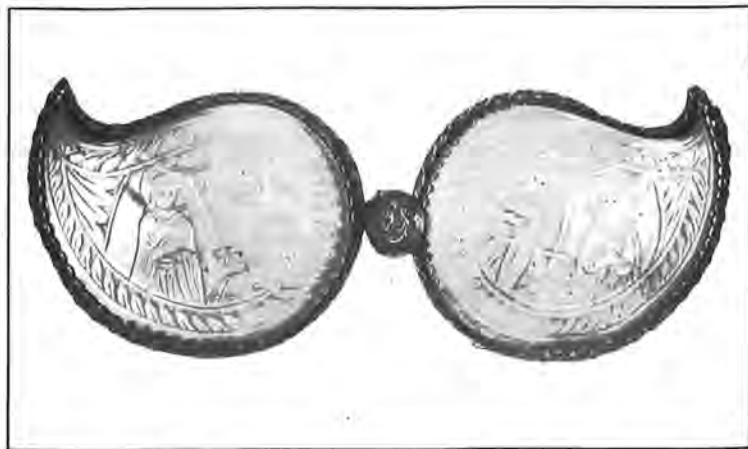
Χρονολόγηση: 19ος αί.

Υλικό: άσήμι έπιχρυσωμένο, σεντέφι, ίχνη χρώματος.

Ύψος 7,4 έκ. πλ. 20 έκ. Τεχνική: χυτή, ένθετη, χαρακτή.

Άθήνα, Μουσείο Μπενάκη άρ. εύρ. Εα 2028.

Πόρπη φυλλόσχημη, σπαστή σέ δύο. Τά δύο σεντεφένια κομμάτια ένθετα σέ ύποδοχές έπιχρυσωμένες μέ σχοινοειδές τελείωμα. Ή Γέννηση άποδίδεται μέσα σέ κυκλικό χώρο. Τό σπαργανωμένο βρέφος στό κέντρο πλασιώνεται άπό τήν Παναγία (στά άριστερά) καί τόν Ίωσήφ (στά δεξιά) πού άποδίδονται γονατιστοί μέ τά χέρια σέ στάση δέησης. Οί φωτιστέφανοι πού περιβάλλουν τίς κεφαλές τους ύπερβολικά πλατειές. Άπό τό ήμικυκλικό ούρανό ό όποίος φέρει πικνές χαρακτές γραμμές ξεκινά ή δέσμη του φωτός πού διακόπτεται άπό τό άστέρι. Οί κεφαλές τών ζών άπομονωμένες, άκουμπούν άφύσικα πάνω στό βρέφος. Φυλλωτά θέματα κλείνουν τήν κυκλική παράσταση δεξιά καί άριστερά. Στά πλαϊνά τελείωματα τής πόρπης, λοξές χαρακτές γραμμές καί στό κέντρο «κορμός» δένδρου.



Εικ. 7. Μουσείο Μπενάκη, άρ. Εύρ. Εα 2029.

### ΠΟΡΠΗ (είκ. 7)

Χρονολόγηση: 19ος αί.

Υλικό: άσήμι, σεντέφι, ίχνη χρώματος.

Ύψος: 8,5 έκ. πλ. 23 έκ. Τεχνική: χυτή, ένθετη, χαρακτή.

Άθήνα, Μουσείο Μπενάκη άρ. Εύρ. Εα 1029.

Πόρπη φυλλόσχημη, σπαστή στα δύο. Το θηλυκωτάρι κρύβεται από κυκλικό άσημένιο τμήμα μέ φυλλωτά θέματα. Στο κέντρο παράσταση Γέννησης. Τό βρέφος σπαργανωμένο άκουμπά στο « έδαφος». Δεξιά και άριστερά ό Ίωσήφ και ή Μαρία άντίστοιχα, σέ στάση μετωπική. Ό Ίωσήφ κρατά μακρύ ραβδί. Από τόν ήμικυκλικό ούρανό ξεκινά δέσημη φωτός πού καταλήγει σέ σταυρικού σχήματος « άστέρι» πού σταματά πάνω από τό βρέφος. Όλόγυρα ταινία από έπάλληλα λοξά θέματα. Τό πλαίσιο άσημένιο, μέ άπλά και συρματερά στριφτά σύρματα.

KATERINA KOPPE

### Βιβλιογραφία

A. Haberlandt, Volkskunst der Balkanländer, 1919· Γ. Σωτηρίου, Κειμήλια του Οίκου-μενικού Πατριαρχείου, 1938· Κων. Δ. Καλοκύρη, Ή Γέννησις του Χριστου εις την Βυζαντινήν Τέχνην της Ελλάδος, 1956· Chatzidakis, Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l' Institut, 1962· Κων. Δ. Καλοκύρη, Ή Θεοτόκος εις την εικονογραφίαν Άνατολής και Δύσεως, 1972· Μονή Σταυρονικήτα, έκδ. Έθν. Τραπ., 1974· Κατερίνας Κορρέ, Νεοελληνική Ζώνη, 1976· Κων. Δ. Καλοκύρη, Μελετήματα Χριστιανικής Άρχαιολογίας και Τέχνης, 1980· Verena Han, Décoration artistique de la nacre dans les pays Balkaniques pendant la domination Ottomane, Balkan Studies, 24, 2, 1983· Κατερίνας Κορρέ, Θρησκευτικές άπεικονίσεις σέ Θρακιώτικα νεοελληνικά κοσμήματα, Άρχαιολογία 13, 1984.

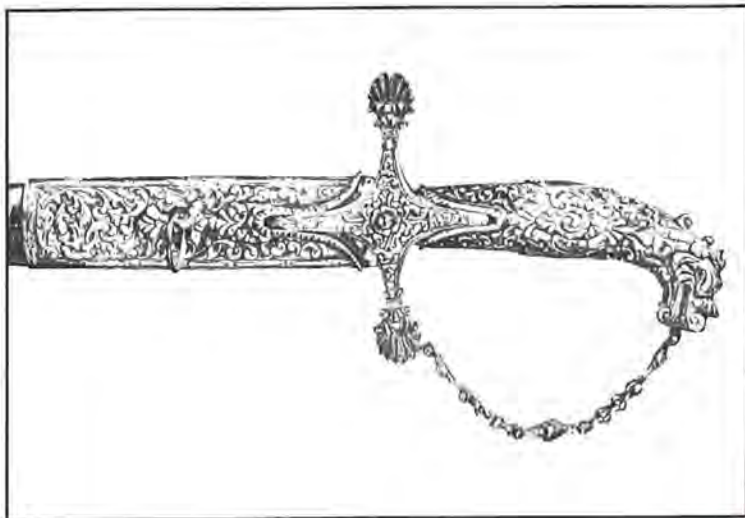
### Η ΔΙΑΚΟΣΜΗΤΙΚΗ ΙΔΙΟΜΟΡΦΙΑ ΕΝΟΣ ΣΠΑΝΙΟΥ ΗΠΕΙΡΩΤΙΚΟΥ ΣΠΑΘΙΟΥ

Τό Μουσείο Μπενάκη είναι γνωστό για τις πολλές και αξιόλογες συλλογές έργων τέχνης πού το συγκροτούν. Άνάμεσά τους, ξεχωριστή θέση κατέχει η σημαντική συλλογή τών όπλων του Μουσείου.

Η συλλογή τών όπλων έχει δημιουργηθή από άγχέμαχα και πυροβόλα όπλα κυρίως του 18ου και του 19ου αιώνα τά όποια μέ προσοχή και άγάπη συνέλεξαν κατά κύριο λόγο από τήν Βόρεια Άφρική και τήν Εύρώπη, ό Άντώνιος Μπενάκης και ό Χρ. Λαμπίκης. Η συλλογή έχει συμπληρωθή από πολυάριθμες μικρές δωρεές πρός τό Μουσείο, ένθυμίων κυρίως, τής πολεμικής δραστηριότητας τών Έλλήνων στίς άρχές του 19ου αιώνα.

Τήν συλλογή του Μουσείου μπορούμε νά ταξινομήσουμε σέ τρεις μεγάλες κατηγορίες όπλων. Η πρώτη περιλαμβάνει όπλα από τήν Δυτική και τήν Κεντρική Εύρώπη, ή δεύτερη περιλαμβάνει όπλα του Μουσουλμανικού κόσμου, από τις Ίνδίες μέχρι τήν Β.Δ. Άφρική και ή τρίτη περιλαμβάνει όπλα τών Βαλκανικών λαών.

Σ' αυτή τήν τελευταία κατηγορία άνήκει ένα αξιόλογο σπαθί του τέλους του 18ου αιώνα, ( άριθ. καταλόγου Μουσείου Μπενάκη 5976 ) τό



Είκ. 8. Μουσείο Μπενάκη, άρ. Εύρ. 5976. Σπαθί ηπειρώτικο.



όποιο προέρχεται από την Ήπειρο. Τό σπαθί αυτό αποτελεί ένα από τά ωραιότερα δείγματα τής διακοσμητικής τέχνης τών άργυροχόων τής Ήπειρου καί δωρήθηκε στό Μουσείο από τόν φιλότεχνο Χρ. Λαμπίκη τό 1943. Περισσότερες πληροφορίες γιά τήν προέλευση καί τήν ιστορία του δέν υπάρχουν.

Γιά τούς βαλκάνιους πολεμιστές του τέλους του 18ου αιώνα, τό πιό αγαπητό από τά όπλα τους ήταν ή σπάθη ή τό σπαθί τους. Ή άδυναμία πρός τό σπαθί ή τήν σπάθη έξηγείται από τό ότι τά άγχέμαχα αυτά όπλα χρησιμοποιόνταν σέ συμπλοκές σώμα με σώμα, με χαρακτήρα μονομαχίας, όπου ό πολεμιστής έρχόταν σέ άμεση έπαφή με τόν αντίπαλό του, καί από τήν ικανότητά του νά χειρίζεται τό σπαθί· από τήν άντοχή, τό βάρος, τήν κόψη καί τήν εύελιξία του όπλου έξαρτιόταν αυτή ή ίδια ή ζωή του.

Ήταν λοιπόν άπόλυτα δικαιολογημένη ή έπιθυμία τών πολεμιστών νά έχουν γεροφιαγμένα σπαθιά, πού τούς έδιναν τήν αίσθηση τής σιγουριάς καί τής ασφάλειας στήν μάχη. Ό χαρακτήρας όμως του σπαθιού ως προσωπικού όπλου τούς έσπρωχνε νά διακοσμούν τά σπαθιά ώστε ή εμφάνισή τους νά δημιουργεί μία εύχάριστη αισθητική έντύπωση.

Ή λεπίδα του ήπειρωτικού σπαθιού του Μουσείου προέρχεται από ένα παλαιότερο εύρωπαϊκό, μάλλον στρατιωτικό σπαθί, του τέλους του 17ου αιώνα. Είναι άμφίστομη, εύρεία, με σχήμα εύθύ καί καταλήγει σέ μία όξύτατη αιχμή. Καμμία σφραγίδα, έπιγραφή ή ύπογραφή δέν είναι όρατα πάνω στήν φθαρμένη μεταλλική έπιφάνειά της ώστε νά έπιτρέπει τήν άναγνώριση του δημιουργού της.

Ή λεπίδα προστατεύεται από μία ξύλινη θήκη, καλυμμένη με μαύρο δέρμα. Οι άκρες της, είναι «ντυμένες» με άργυρά έλάσματα, πλούσια διακοσμημένα με άνάγλυφα φυτικά συμπλέγματα τά όποία ξεκινούν από τό στόμα ενός δελφινιού καί άναπτύσσονται άρμονικά σέ όλο τό μήκος τών άργυρών έλασμάτων. Τά διακοσμητικά θέματα τής θήκης καί ή τεχντροπία του καλλιτέχνη, είναι έντονα έπιρρεασμένα από τήν άνατολική καί ειδικώτερα από τήν περσική διακοσμητική τέχνη, ή όποία χρησιμοποιεί εύρύτητα τά λουλούδια, τά φύλλα καί τά εύκαμπτα κλαδιά ως διακοσμητικά θέματα. Ό άγνωστος καλλιτέχνης χρησιμοποιεί τά στοιχεία αυτά με χάρη, κομψότητα καί φαντασία, ενώ τά έχει προσαρμόσει με άρμονία στή διακοσμημένη έπιφάνεια.

Ή φυτική διακόσμηση έξελίσσεται πάνω στις άργυρές έπιφάνειες τής θήκης με κυματοειδή άνάπτυξη, κυριαρχούμενη από τό παιγχνίδισμα τών καμπύλων γραμμών. Τά κυματοειδή φυτά συμπλέκονται καί διασταυρώνονται μεταξύ τους με χάρη καί ίσορροπία ενώ τά όξύμορφα φύλλα τους ακολουθούν τήν ίδια φορά με αυτά.

Ή άργυρή λαβή του σπαθιού είναι κυλινδρική καί κατασκευασμένη άνατομικά κατά τρόπο ώστε τό χέρι πού κρατά τό σπαθί νά εφαρμόζει γερά επάνω στήν έπιφάνειά του καί νά μήν γλιστρά. Στήν κορυφή τής λαβής ύπάρχει στερεωμένη μία μικρή ήμισφαιρική πέτρα «turκούάζ» από εκείνες πού πίστευαν ότι προφύλατταν όποιον τίς φοροδισε από



τίς βασκανίες και τούς αφνίδιους κινδύνους.

Ἡ λαβή χωρίζεται ἀπό τήν λεπίδα μέ ἓνα ἀργυρό σταυροειδῆ φυλακτήρα πλούσια διακοσμημένο μέ τήν ἀναστροφή και τήν ἀντιστροφή, γύρω ἀπό ἓνα κυκλικό λουλούδι, πολύπλοκων ἀφηρημένων διακοσμήσεων. Γιά νά ἀποφύγῃ τήν μονοτονία τῆς ἐπανάληψης ἔχει δώσει στίς καταλήξεις τῶν βραχιόνων τοῦ φυλακτήρα σχῆμα βεντάλιας.

Ὀλόκληρη ἡ ἐπιφάνεια τῆς λαβῆς εἶναι διακοσμημένη μέ ἐγχάρακτες και ἀνάγλυφες καμπυλόμορφες διακοσμήσεις. Ἡ συμμετρία και ἡ ἰσορροπία χαρακτηρίζουν τή διακόσμηση τῆς λαβῆς.

Στή μέση περίπου τῆς λαβῆς ὑπάρχει ἀνάγλυφο ἓνα ὀκταπέταλο ἄνθος γύρω ἀπό τό ὅποιο ἀναπτύσσεται ἡ ὅλη διακόσμηση. Ταίνες και καμπυλόμορφα φύλλα, μερικά ἀπό τά ὅποια ἔχουν τήν ὄψι πουλιῶν περιστοιχίζουν και στεφανώνουν τό ἄνθος.

Ἡ φυτική διακόσμηση, στό ἐπάνω μέρος τῆς λαβῆς εἶναι ἀμφίπλευρη, ὁμοιόμορφη και ταξινομημένη κατά τρόπο ὥστε νά σχηματίζεται στό σημεῖο αὐτό τῆς λαβῆς τό ἀπειλητικό κεφάλι ἑνός δράκου. Τά μάτια, τό στόμα, τά ρουθούνια και γενικά τά χαρακτηριστικά τῆς ἀγριωπῆς μορφῆς ἔχουν σχηματισθεῖ ἀπό τίς ἴδιες ἔξεργες καμπυλόμορφες διακοσμήσεις πού διακοσμοῦν και τήν ὑπόλοιπη λαβή. Ἡ μεταμόρφωση αὐτή τῆς διακόσμησης ἀπό φυτική σέ ζωομορφική, αἰσθητικά εἶναι ἀπόλυτα ἰσορροπημένη και βρῖσκεται σέ ἀπόλυτη ἁρμονία μέ τήν ὑπόλοιπη διακόσμηση τῆς λαβῆς. Μόνον τά ἐγχάρακτα τριγωνικά δόντια τοῦ δράκου ἀπομακρύνονται ἀπό τό ὕψος τῆς ὅλης διακόσμησης.

Ἀπό τό ἀνοικτό στόμα τοῦ δράκου, ξεκινᾷ μιά τριπλῆ ἀργυρῆ ἀλύσιδα ἐνισχυμένη μέ μικρά παραλληλόγραμμα ἀργυρά ἐλάσματα, ἡ ὅποια καταλήγει στήν ἄκρη τοῦ ἐσωτερικοῦ βραχιόντα τοῦ φυλακτήρα. Σκοπός τῆς ἀλύσιδας αὐτῆς ἦταν νά προστατεύει τό χέρι τοῦ πολεμιστῆ, πού κρατοῦσε τό σπαθί, ἀπό τά πλαῖνά κτυπήματα πού θά τοῦ κατέφερε ὁ ἀντίπαλός του μέ τό δικό του σπαθί.

Ἡ ἐπιλογή τοῦ δράκου, ὡς διακοσμητικοῦ θέματος, γιά νά στεφανώσει τήν κορυφή τῆς λαβῆς, ἡ ὅποια ἀποτελεῖ και τό πιό εὐδιάκριτο σημεῖο τοῦ σπαθιοῦ, δέν εἶναι τυχαία οὔτε ἄστοχη. Ἀποτελεῖ ἐμπνευση τοῦ καλλιτέχνη παρμένη ἀπό τήν ἑλληνική και εἰδικώτερα ἀπό τήν ἠπειρωτική παράδοση. Στά παραμύθια και τά δημοτικά τραγούδια τῶν Ἑλλήνων, οἱ δράκοι, δημιουργήματα τῆς φαντασίας, παρουσιάζονταν ὡς μεγάλα, ἰσχυρά, μαχητικά και θηριώδη ὄντα, τά ὅποια δύσκολα φονεύονταν ἀπό σπαθί, λόγχη ἢ βέλος. Τά ἀπόκοσμα αὐτά ὄντα, ζοῦσαν συνήθως ἀπομονωμένα σέ ἀπόμερες και δυσπρόσιτες περιοχές. Τό σῶμα τους τό φαντάζονταν μωῶδες και κυλινδρικό σάν τῶν φιδιῶν. Τό σχῆμα ἀκριβῶς αὐτό ἔχει και ἡ λαβή τοῦ σπαθιοῦ. Ὅταν βλέπει κανεῖς τήν λαβή ἀπό κάποια ἀπόσταση, ἔχει τήν ἐντύπωση ὅτι ἀντικρῶζει τό ἀνορθωμένο σῶμα ἑνός δράκου τοῦ ὁποίου ὁ λαίμος κλείνει ἐλαφρά πρός τά ἐμπρός. Γιά ὀρισμένους ἀπό τούς δράκους πίστευαν ὅτι εἶχαν τόση δύναμη, ὥστε μέ τήν εἰσπνοή τους και μόνον ρουφούσαν ἀνθρώπους και ζῶα.

Ένα παλαιό ηπειρώτικο δημοτικό τραγούδι μάς αφήνει να αντιληφθούμε τό μέγεθος τής υπερφυσικής δύναμης πού ή παράδοση καί ή λαϊκή φαντασία είχε προσδώσει στά μυθικά αυτά πλάσματα.

« .....  
ταράζει τά ποδάρια του, τά δέντρα ξεριζώνει  
στριγκιά φωνήν έφώναξε βογκάν βουνά καί ράχαις  
.....

Η άγρια φυσική όμορφιά τωv βουνών τής Ηπειρού βοηθούσε τή φαντασία τών άπλων ανθρώπων νά δημιουργεί όντα άπόκοσμα μέ υπερφυσική δύναμη καί άντοχή, τά όποία άποκτοΰσαν πνοή καί ζωή στους θρύλους, τά παραμύθια καί τά τραγούδια τής ηπειρώτικης παράδοσης. Η παράδοση αυτή, άποτελεί άνεξάντλητη πηγή καλλιτεχνικής δημιουργίας καί άπό αυτήν δανείστηκε ό καλλιτέχνης πού φιλοτέχνησε τή λαβή του σπαθιοϋ, τό κεφάλι του δράκου ώς διακοσμητικό θέμα μέ σύμβολική μεταφορική σημασία.

Τό κεφάλι του δράκου λοιπόν ώς διακοσμητικό στοιχείο στήν κορυφή τής λαβής του σπαθιοϋ, έναρμονίζεται άπόλυτα μέ τόν φονικό προορισμό του όπλου αυτού. Ο δράκος συμβολίζει τήν άντοχή, τή δύναμη, τήν έπιθετικότητα καί τήν άπαράμιλλη μαχητικότητα. Στίς έννοιες αυτές, οι όποίες άποτελοΰσαν τίς άξίες κάθε καλού ηπειρώτη καί γενικώτερα κάθε βαλκάνιου πολεμιστή τής έποχής εκείνης, κάνει άναφορά ό καλλιτέχνης, φιλοτεχνόντας τό κεφάλι του δράκου στή λαβή του σπαθιοϋ.

Σπαθές καί σπαθιά, αυτού του τύπου μέ δρακοντοκεφαλές στίς λαβές τους, άπεικόνισε ό ζωγράφος Λ. Ιατρίδης στά έργα του μέ θέμα τό θάνατο του Μάρκου Μπότσαρη. Τά έργα αυτά του λίγο γνωστού αλλά έκλεκτου ζωγράφου, σώζονται στό Μουσείο τής Ιστορικής καί Έθνολογικής Έταιρείας τής Ελλάδος. Πρόσφατα άκόμη γενική ήταν ή έντύπωση ότι ή άπεικόνιση τών ηπειρώτικων σπαθών καί σπαθιών μέ τίς δρακοντόμορφες λαβές, ήταν δημιουργήματα τής φαντασίας του καλλιτέχνη. Τό σπαθί όμως του Μουσείου Μπενάκη, διέψευσε τήν έντύπωση αυτή.

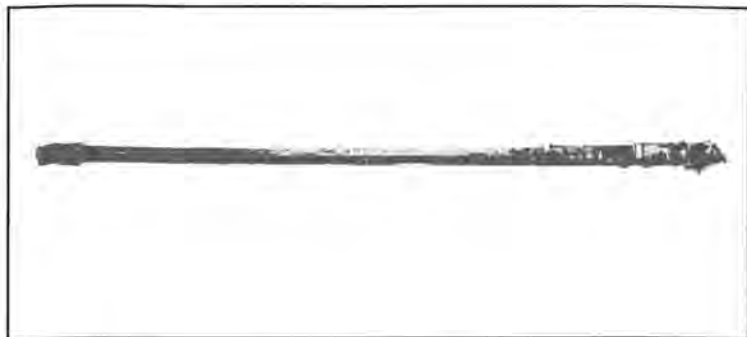
Σήμερα τέσσερα άκόμη όπλα αυτού του τύπου είναι γνωστά. Ένα βρίσκεται στή Βασιλική συλλογή τής Άγγλίας, στό Windsor Castle, (No. 1709), ένα βρίσκεται στήν Wallace Collection του Λονδίνου (No. 1697), ένώ δύο άκόμη βρίσκονται στή Δανία, στή συλλογή Brons Hansen.

*Ντ.* ΒΑΣΙΛΑΤΟΣ

### Βιβλιογραφία:

1. Π. ΑΡΑΒΑΝΤΙΝΟΥ « Συλλογή δημοδών άσμάτων τής Ηπειρού » Πέτρου Πέρρη 'Αθήναι 1880.
2. Ν. Γ. ΠΟΛΙΤΟΥ « Μελέται περί του βίου καί τής γλώσσης του Έλληνικού λαού » Π.Δ. Σακελλαρίου, 'Αθήναι, 1904. Μέρος 4ον σ. 628, Μέρος Β. 629-1348.
3. OFFICE DU LIVRE « ORNEMENTS POLYCHROMES » Βιβλιοθήκη Μαρσαλλί.
4. AUTHOR, UPLAND D. POPE « A survey of Persian art » Editor Phyllis Adrenyan Oxford Il. Press - London 1938-1939.
5. MOSER HENRI CHARTO HENFELO « Armes et Armures orientales » Carl W. Hiersemann Leipzig 1912.

ΠΑΛΑΙΟΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΟ ΚΑΝΤΑΡΙ, ΔΩΡΕΑ  
ΤΟΥ κ. Δ. Σ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΣΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ



Είκ. 1. Τό παλαιοχριστιανικό χάλκινο καντάρι τής δωρεάς Δ. Σ. Κωνσταντίνου ( Άρ. Εύρ. 28112 ).

Τό Μάρτιο τοῦ 1986, ὁ κ. Δ. Σ. Κωνσταντίνου, διευθύνων σύμβουλος τῆς YALCO, προσέφερε στό Μουσείο Μπενάκη ἕνα ἀξιόλογο χάλκινο παλαιοχριστιανικό καντάρι, τό ὁποῖο σύμφωνα μέ τίς πληροφορίες τοῦ προμηθευτή - ἀρχαιοπώλη, βρέθηκε πρῖν ἀπό μερικά χρόνια στή θάλασσα, στή νῆσο Δονούσα (εἰκ. 1-3).

Τό καντάρι ἔχει μήκος 127 ἐκ. Ἀποτελεῖται ἀπό μία ράβδο ρομβοειδοῦς διατομῆς προσαρμοσμένη σέ στέλεχος μέ δύο σημεῖα ἀνάρτησης καί καταλήγει σέ δύο ζωόμορφα κεφάλια, κάπρου στό ἕνα ἄκρο (εἰκ. 2) καί λέαινας στό ἄλλο (εἰκ. 3).

Ὅπως εἶναι γνωστό, τά καντάρια χρησιμοποιήθηκαν συστηματικά ἀπό τά ρωμαϊκά χρόνια<sup>1</sup>. Τό κύριο πλεονέκτημά τους ἔναντι τοῦ ζυγοῦ ἦταν ὅτι μέ ἕνα μόνο ἀντίβαρο, συνήθως στόν τύπο τῆς προτομῆς<sup>2</sup>, μπορούσαν νά προσδιορίσουν πολλαπλάσια βάρη, τουλάχιστον δεκαπλάσια τοῦ ἀντίβαρου.

Γιά νά ζυγίσουν ἕνα ἀντικείμενο, τό ἀναρτοῦσαν μέ ἀλυσίδες καί γάντζους ἀπό τό στενό λαϊμό τῆς κεφαλῆς τοῦ κάπρου (εἰκ. 4), ἐνῶ μετακινούσαν τό ἀντίβαρο τύπου προτομῆς πάνω στή ράβδο, ὥσπου νά ἰσορροπήσει. Ἡ ἔνδειξη τῆς ράβδου στό σημεῖο αὐτό, ἔδινε τό βάρος τοῦ ἀντικειμένου σέ λίτρες<sup>3</sup>.

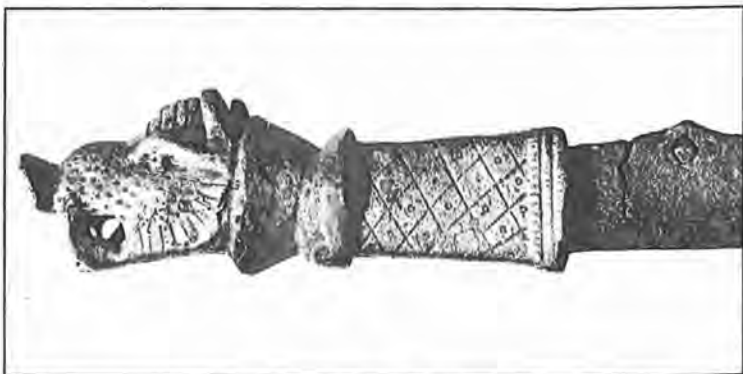
Ὅταν στά Ἔργαστήρια Συντήρησης τοῦ Μουσείου Μπενάκη ἀφαιρέθηκε ἀπό τή Μαρίνα Λυκιαρδοπούλου τό παχύ στρῶμα ἀπό ἀνομοιογενῆ καί σαθρή ὀξειδωση πού ἐκάλυπτε τό καντάρι, ἀποκαλύφθηκε στό στέλεχος μιᾶ δυσανάγνωστη ἐγγράρακτη ἐπιγραφή, πιθανόν



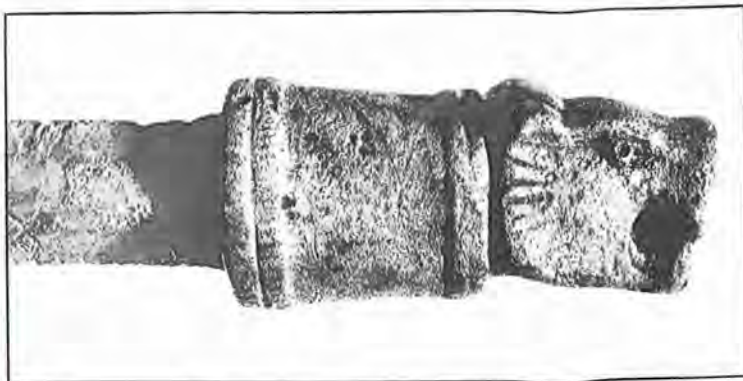
μέ τό όνομα τοῦ ἰδιοκτῆτῆ<sup>4</sup>, καθώσ καί οἱ ἐξῆς ἐγγάρακτες ὑποδιαίρέσεις, σέ δύο ἀπέναντι ὄψεις τῆς χάλκινης ράβδου, ἀριθμημένες μέ στοιχεῖα τοῦ ἑλληνικοῦ ἀλφαβῆτου:

Ι (10) - Κ (20) - Λ (30) - Μ (40) - Ν (50) - Ξ (60) - Ο (70) - Π (80)  
Q (90) - Ρ (100) - Ι (110) - Κ (120) - Λ (130) - Μ (140) - Ν (150) - Ξ (160)  
- Ο (170) - Π (180) - Q (190) - C (200) - Ι (210) - Κ (220) - Λ (230) - Μ  
(240) - Ν (250) - Ξ (260).

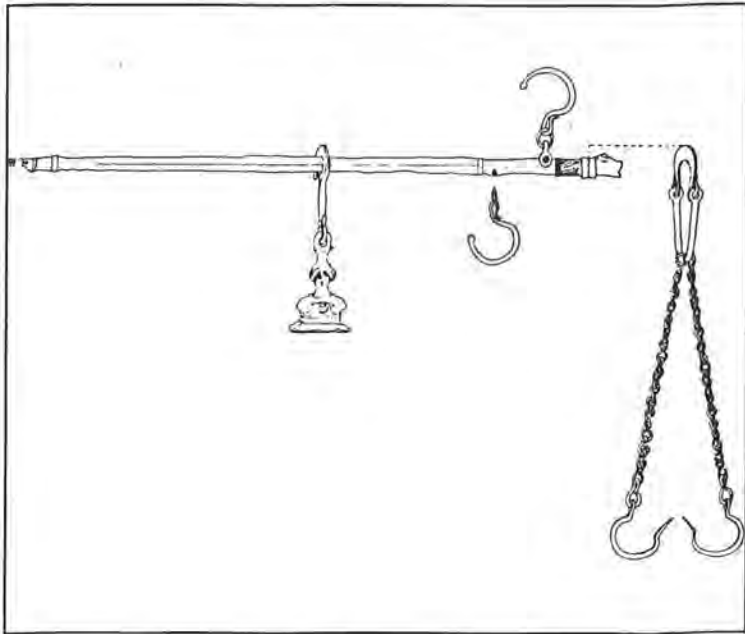
Οἱ ὑποδιαίρέσεις αὐτές διαβάζονται ἀπό δεξιά πρὸς τά ἀριστερά καί ἀνάμεσά τους παρεμβάλλεται σταθερά ἡ ὑποδιαίρεση Ε (ἐν δευτέρῳ). Μέ ἄλλα λόγια, οἱ ὑποδιαίρέσεις τῆς πρώτης σειρᾶς πού ἀντιστοιχοῦν στό δεξιὸ στοιχεῖο ἀνάρτησης κυμαίνονται ἀπό μία ὠσ 80 λίτρες, ἐνῶ τῆς δευτέρας, πού ἀντιστοιχοῦν στό ἀριστερό, ἀκράϊο σημεῖο ἀνάρτησης, κυμαίνονται ἀπό 80 ὠσ 260 λίτρες.



Εἰκ. 2. Παλαιοχριστιανικό χάλκινο καντάρι, κεφαλὴ κἀπρου.



Εἰκ. 3. Παλαιοχριστιανικό χάλκινο καντάρι, κεφαλὴ λέαινας.



Είκ. 4. Τό καντάρι τοῦ Yassi Ada, σχέδιο.

Τό πλησιέστερο ἀπό τὰ γνωστά καντάρια πρὸς τὸ νέο ἀπόκτημα τοῦ Μουσείου Μπενάκη εἶναι ἐκεῖνο πού βρέθηκε στό ναυάγιο τοῦ Yassi Ada<sup>6</sup>, τὸ ὁποῖο χρονολογεῖται στὶς ἀρχές τοῦ 7ου αἰώνα. Τό καντάρι αὐτὸ ἔχει μῆκος 140 ἐκ. καὶ θεωρεῖται τὸ μεγαλύτερο τοῦ εἴδους. Τό καντάρι τοῦ Yassi Ada καταλήγει ἐπίσης σὲ δύο κεφάλια ζώων, κάπως πιὸ σχηματοποιημένα ἀπὸ τοῦ Μουσείου Μπενάκη, καὶ λειτουργοῦσε μὲ ἀντίβαρο τύπου προτομῆς Ἀθηνᾶς<sup>6</sup>. Συμπτωματικά, στὶς συλλογές τοῦ Μουσείου Μπενάκη περιλαμβάνεται ἓνα τέτοιο ἀντίβαρο (εἰκ. 5).

Θερμές εὐχαριστίες ἐκφράζονται στὸν κ. Κωνσταντίνου γιὰ τὴ δωρεὰ αὐτοῦ τοῦ σημαντικοῦ χάλκινου ἔργου πού παρουσιάζει καὶ μεγάλο ἐνδιαφέρον γιὰ τὴ μελέτη τῆς βυζαντινῆς μετρολογίας, ἐνῶ παράλληλα συμπληρώνει τὴν ἀξιόλογη συλλογὴ ἀπὸ παλαιοχριστιανικά μέτρα καὶ σταθμά τοῦ Μουσείου Μπενάκη. Πρόσθετο ἐνδιαφέρον προσδίδουν στό νέο ἀπόκτημα οἱ πληροφορίες γιὰ τὴν προέλευσή του, πιθανόν ἀπὸ κάποιο ναυάγιο στὴ νῆσο Δονούσα.

ΛΑΣΚΑΡΙΝΑ ΜΠΟΥΡΑ  
Υπεύθυνη τῆς Βυζαντινῆς Συλλογῆς





Εικ. 5. Αντίβαρο τύπου προτομής Ἀθηνᾶς (Μουσείο Μπενάκη, Ἀρ. Εὐρ. 11524).

#### ΥΠΟΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. D. K. Hill, When Romans Went Shopping, *Archaeology* 5 (1952), 51-55.
2. Y. Meriçboyu - S. Atasoy, Steelyard Weights in the Form of Busts, Archaeological Museum of Istanbul 1983.
3. Ἡ βυζαντινὴ λίτρα κυμαίνεται τὸν 6ο καὶ 7ο αἰῶνα μεταξύ 313 καὶ 322 γραμμαρίων: E. Schilbach, *Byzantinische Metrologie*, München 1970, 166.
4. Στὸ καντάρι τοῦ Yassi Ada εἶναι χαραγμένο στὴν ἴδια θέση τὸ δνομα τοῦ ναυκλήρου τοῦ καραβιοῦ, πρεσβυτέρου Γεωργίου.
5. G. K. Sams, The Weighing Implements, in G. F. Bass - F. H. Doornink, Yassi Ada I, Texas University Press 1982, 212-218.
6. C. W. Elliot, A Bronze Counterpoise of Athena, *Hesperia* 45 (1976), 163-170.

**ΕΝΑ ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΕΥΤΙΚΟ ΔΕΙΓΜΑ**  
**ΤΗΣ ΓΑΛΛΙΚΗΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ ΤΟΥ 18ου αι.**  
**ΑΠΟ ΤΙΣ ΣΥΛΛΟΓΕΣ ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΜΠΕΝΑΚΗ**

Ἡ κυρία Σοφία Χρυσοχοϊδῆ - Λαμπρίδῆ εἶναι ἤδη γνωστὴ ὡς δωρῆ-τρια τοῦ Μουσείου Μπενάκη μιᾶς σημαντικῆς συλλογῆς πού περιλαμβάνει ἕναν ὀλόκληρο θησαυρὸ ἀπὸ κοσμήματα ἀγγλικῆς κατασκευῆς τῆς Βικτωριανῆς κυρίως ἐποχῆς. Συνεχίζει ὁμως νὰ ἐκδηλώνει τὸ ἐνδιαφέρον τῆς γιὰ τὸν πλουτισμὸ τοῦ Μουσείου, προσφέροντας καὶ πολλὰ ἄλλα ἀξιόλογα ἀντικείμενα. Ἀνάμεσά τους ξεχωρίζει ἕνα μεγάλο ρολοὶ τοῦ τοῖχου (ἀρ. εὐρ. 28000) μὲ τὴν ὑπογραφή τοῦ Leroy στὸ μηχανισμό καὶ χρονολογία 1726 (διαστάσεων: ὕψ: 1,15 μ., μεγ. πλάτ.: 41 ἐκ., διαμ. ρολογιοῦ: 23 ἐκ.).

Τὸ ρολοὶ αὐτὸ, ἀγορασμένο στὴν Ἑλλάδα, εἶναι ἀπὸ ἐπιχρυσωμένο ὀρείχαλκο μὲ μιὰ θεαματικὴ ποικιλία ἀπὸ χυτὰ, σκαλιστὰ καὶ ὀλόγλυφα διακοσμητικὰ στοιχεῖα μὲ σκαλιστές καὶ ἐγγράρακτες λεπτομέρειες. Ὅλα τὰ ἐπιμέρους στοιχεῖα τοῦ διακόσμου εἶναι δουλεμένα ἀνεξάρτητα καὶ ἐνώνονται μὲ βίδες. Στὸ κέντρο τῆς σύνθεσης δεσπόζει ἡ στρογγυλὴ ἄσπρη πλάκα μὲ λατινικοὺς ἀριθμοὺς σὲ μαῦρο χρῶμα γιὰ τὴν ἐνδειξὴ τῶν ὥρων, ἀραβικοὺς ἀνὰ πεντάλεπτα διαστήματα καὶ, τὴν ὑπογραφή Thiéry A Paris καὶ δύο ὀπές γιὰ τὸ κούρδισμα τοῦ μηχανισμοῦ. Οἱ δείκτες εἶναι ἐπίχρσοι μὲ διάτρητη φυλλοειδῆ διακόσμηση καὶ ὀλόκληρη ἡ πλάκα καλύπτεται μὲ ἕνα γυάλινο καπάκι. Τὸ πᾶν μέρος εἶναι πλαισιωμένο ἀπὸ κλαδιὰ μὲ τριαντάφυλλα καὶ ἄλλα ἄνθη, rocaille καὶ στριφτὰ φύλλα, πού ἀπολήγουν σὲ μιὰ ἐπίστεψη μὲ ἕνα φτερωτὸ δράκοντα κι ἕναν ὀλόγλυφο ἐρωτιδεά. Ἡ κίνηση τῶν χειρῶν τῆς μικρῆς φτερωτῆς μορφῆς δείχνει ὅτι ἀρχικὰ πρέπει νὰ κρατοῦσε ἕνα – χαμένο σήμερα – αἰχμηρὸ ὄπλο μὲ τὸ ὁποῖο χτυποῦσε τὸ δράκοντα.

Ὁ διάκοσμος στὴν ἀπόληξη τοῦ κάτω τμήματος εἶναι πολὺ πιὸ σύνθετος καὶ φορτωμένος. Μεγάλια φύλλα ἄκανθας πού καταλήγουν σὲ rocaille καὶ στριφτὰ φύλλα πλαισιώνουν μιὰ παράσταση μάσκας μὲ τὴ μορφή ἑνὸς γενειοφόρου πού ἔχει τὸ πρόσωπο στραμμένο πρὸς τὰ πάνω καὶ φυσᾷ. Πάνω ἀπὸ τὴ μάσκα δύο ὀλόγλυφοι ἀντικρυστοὶ φτερωτοὶ δράκοντες μὲ κουλουριασμένα σώματα πού ἀπολήγουν σὲ τρίλοβες φυλλόσχημες οὐρές. Στὶς πλάγιες ὀψεις τοῦ ρολογιοῦ ἕνα ἐπίχρσο δικτυωτὸ πλέγμα ὀρίζεται ἀπὸ γιρλάντα πού ἐφαρμόζει στὸν τοῖχο. Ὁ μηχανισμὸς τοῦ ρολογιοῦ εἶναι προσιτὸς ἀπὸ ἕνα τετράγωνο ἄνοιγμα μὲ κάλυμμα πού ὑπάρχει στὴν πίσω πλευρὰ καὶ φέρει στὸ κάτω μέρος ἐγγάρακτη ὑπογραφή μὲ χρονολογία.

LÉROY  
HORLOGER DU ROY  
A PARIS  
1726  
66



Ἡ χρονολογημένη ὑπογραφή στό μηχανισμό τοῦ ρολοιοῦ ἀλλά καί γενικότερα τά μορφολογικά καί τεχντροπικά χαρακτηριστικά τό τοποθετοῦν χρονολογικά στήν ἐποχή τῆς γαλλικῆς Ἀντιβασιλείας καί τό ἐντάσσουν στό δώδικο στυλ, πού εἶναι γνωστό ὡς Régence<sup>1</sup>. Ἡ διακυβέρνηση τοῦ γαλλικοῦ κράτους ἀπό τόν Δούκα τῆς Ὁρλεάνης, ἐπίτροπο τοῦ ἀνήλικου ἀκόμη Λουδοβίκου XV, σημαδεύει τό ἱστορικό πλαίσιο καί ὀριοθετεῖ μιά μεταβατική περίοδο τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας ἀπό τό στυλ τοῦ Λουδοβίκου XIV στό μετέπειτα ὄριμο ροκοκό. Τά χρονικά ὄρια αὐτοῦ τοῦ στυλ περιορίζονται μεταξύ τῶν ἐτῶν 1710 μέ 1723 ἐπεκτείνονται ὅμως καί μέχρι τό 1730.

Ὁ πλούσιος ἀνθισκος καί φυλλοειδῆς διάκοσμος μέ τήν ποικιλία ἀπό λουλούδια, στριφτά φύλλα, rocaille σχέδια καί γιρλάντες χαρακτηρίζει τό στυλ Ἀντιβασιλείας καθώς καί τοῦ ροκοκό. Ἀνάλογα θέματα ἐμφανίζονται στήν ἀρχιτεκτονική, τή διακόσμηση ἐσωτερικῶν χώρων – ὀροφές, ξύλινες ἐπενδύσεις τοίχων –, σέ διακοσμητικά ἀντικείμενα ὅπως πολυέλαιιοι, κορνίζες γιά μεγάλους καθρέφτες τοίχου, κηροπήγια, ρολόγια τοίχου, ἀσημένια χρηστικά σκεύη<sup>2</sup> καί ἄλλα ἀκόμη.

Ἀπό τά πιό ἐνδιαφέροντα διακοσμητικά στοιχεῖα τοῦ ρολοιοῦ εἶναι ἡ μάσκα πού βρίσκεται στό κάτω τμήμα καί ἀποτελεῖ πιθανότατα τήν προσωποποίηση τοῦ ἀνέμου. Τό θέμα τῆς ἀνθρωπόμορφης μάσκας<sup>3</sup> παισιωμένο μέ φύλλα ἔκλανθας ἢ φύκια ἀνάγεται στήν ἀρχαιότητα καί κυρίως στή ρωμαϊκή τέχνη ἀπ' ὅπου ἔχουμε ἀνάλογα παραδείγματα σέ ἀρχιτεκτονική διακόσμηση – κιονόκρανα – τοιχογραφίες καί ψηφιδωτά δαπέδου, πού συσχετίζονται μέ προσωποποιήσεις ὑδάτων ἢ Ὠκεανῶν. Τό ἴδιο θέμα ὑπῆρξε ἰδιαίτερα ἀγαπητό στή δυτική μεσαιωνική τέχνη καί κυρίως στή γοτθική.

Μάσκες καί ὀλόσωμες ἀνθρωπόμορφες παραστάσεις ἀπαντοῦν πάλι στό 18ο αἰ. σέ χρηστικά σκεύη ἀπό ποικίλο ὕλικό. Συχνά σέ ἐπιτραπέζια καί ἀντίστοιχα ρολόγια τοίχου γαλλικῆς καί ἰδίως ἀγγλικῆς κατασκευῆς ἐμφανίζεται ἡ μορφή ἐνός ἠλικιωμένου γενειοφόρου πού εἶναι ἡ προσωποποίηση τοῦ Χρόνου<sup>4</sup>. Παράσταση μάσκας παισιωμένης μέ φτερά πού ἀποτελεῖ προσωποποίηση τοῦ ἀνέμου ἀπαντᾷ σάν διακοσμητικό μοτίβο σέ διάφορα ἀντικείμενα<sup>5</sup>. Παραστάσεις μέ ἀνθρώπινη μορφή, πού εἶναι προσωποποιήσεις ἀνέμων καί ἀνάγονται σέ προγενέστερες ἐποχές, βρίσκουμε καί στήν Ἀθήνα. Τό ὕδραυλικό ὠρολόγιο τοῦ Ἀνδρόνικου τοῦ Κυρρήστου<sup>6</sup>, γνωστό καί σάν Πύργος τῶν Ἀνέμων, χτίστηκε λίγο μετά τά μέσα τοῦ 1ου π.Χ. αἰ. Φτιαγμένο ἀπό ἄσπρο μάρμαρο σέ σχῆμα ὀκτάγωνου πύργου ἔχει στό ἐπιστύλιο ἀνάγλυφες ἀνδρικές παραστάσεις τῶν ὀκτώ κυριότερων ἀνέμων μέ τοῦς συμβολισμούς τοῦς.

Σύμφωνα μέ τά παραπάνω μπορούμε νά θεωρήσουμε τή μάσκα τοῦ ρολοιοῦ τῆς συλλογῆς σάν προσωποποίηση τοῦ ἀνέμου, δεδομένου ὅτι, στόν 18ο αἰ. καί εἰδικότερα τήν περίοδο τοῦ ροκοκό, οἱ ἀρχαῖοι ἑλληνικοί μῦθοι ὑπῆρξαν ἀνεξάντλητη πηγή ἐμπνευσης γιά τοῦς καλλιτέχνες. Τά ὑπόλοιπα θέματα πού συμπληρώνουν τό διάκοσμο, οἱ φτερωτοί δράκοντες μέ τήν ἀγριωπή ἐμφάνιση, κάτοικοι σπηλαίων πηλσίον πηγῶν, προέρχονται ἀπό τό ρεπερτόριο τοῦ γαλλικοῦ μπα-





ρόκ και επιβιώνουν στις επόμενες τεχνοτροπίες. Η παρουσία του έρωτιδέα μπορεί να συσχετισθεί με το υγρό στοιχείο που συμβολίζει ο Ποσειδώνας και η άκολουθία του, οι τρίτωνες και οι νηριδές. Γι' αυτό, διόλου άπίθανο, ο φτερωτός έρωτιδέας να κρατούσε τρίαίνα στο χέρι προκειμένου να φονεύσει τον δράκοντα.

Η χρονολογημένη ύπογραφή με το όνομα Leroy ανάφεται στον Julien Leroy, γάλλο ώρολογοποιό, που γεννήθηκε στην Tours τό 1866 και πέθανε στο Παρίσι τό 1759. Τό 1713 γίνεται δεκτός στη συντεχνία τών ώρολογοποιών και στη συνέχεια κατορθώνει να ξεπεράσει τούς "Άγγλους, που κατείχαν μέχρι τότε τά πρωτεία στην ώρολογοποιία, και στη θέση τους να τοποθετήσει τούς Γάλλους. Παρόλο που δέν υπήρξε τόσο διάσημος όσο ο γιός του Pierre, ως προς τό σχέδιο και την έργασία τών ρολογιών του φθάνει στο επίπεδο τών καλύτερων Άγγλων κατασκευαστών. Ο Βολταίρος, λίγο μετά τή μάχη του Fontenoy είχε πει σ' έναν από τούς γιούς του Leroy ότι ο στρατάρχης του Saxe και ο πατέρας του (Leroy) νίκησαν τούς "Άγγλους. Ο Julien Leroy ήταν έγκατεστημένος στο Λούβρο με την ιδιότητα του ώρολογοποιού του βασιλιά.

Ο διψήφιος αριθμός 66 χαραγμένος κάτω από την ύπογραφή και τή χρονολογία ίσως να δηλώνει τόν αυξαντα αριθμό τών ρολογιών του Leroy. Η δεύτερη ύπογραφή, Thiéry, ανάφεται στον κατασκευαστή της νέας πλάκας που αντικατέστησε την παλαιότερη και τοποθετείται χρονολογικά γύρω στα 1800.

Οι συλλογές του Μουσείου Μπενάκη, εκτός από μερικά ρολόγια τσέπης, περιλαμβάνουν ένα μόνο ακόμη ρολόι γαλλικής κατασκευής, έπιτραπέζιο όμως, με τό σύμπλεγμα του άρματολοο που σώζει μία γυναίκα, συμβολική παράσταση της Ελλάδας (άρ. εύρ. 8838). Με τή δωρεά της κυρίας Σοφίας Λαμπρίδη τό Μουσείο αποκτά τό πρώτο του ρολόι τοίχου και συγχρόνως πλουτίζεται με ένα περίτεχνο δημιούργημα γαλλικής τέχνης του 18ου αί.

KATE ΣΥΝΟΔΙΝΟΥ

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. H. Donaldson Eberlein, A. McClure, E. Stratton Holloway, **The Practical Book of Interior Decoration**, Φιλαδέλφεια 1919, σποράδην.
2. **Rococo, Art and Design in Hogarth's England**, The Victoria and Albert Museum, Λονδίνο 1984, κατάλογος εκθέσεως, σελ. 107, άρ. κατ., εικ. G2.
3. Doula Mouriki, **The Mask Motif in the Wall Paintings of Mistra. Cultural implications of a Classical Feature in Late Byzantine Painting**, Δελτίο Χριστιανικής Αρχαιολογικής Έταιρείας, 1' (1981) σποράδην.
4. **Rococo**, ό.π., σελ. 152, άρ. κατ., εικ. K7, σελ. 204, άρ. κατ. M 15, πιν. XVI, σελ. 250-251, άρ. κατ., εικ. 020.
5. **Rococo**, ό.π., σελ. 182, άρ. κατ., εικ. L4.
6. J. Stuart, N. Revett, **The Antiquities of Athens**, τ. 1, Λονδίνο 1762, σελ. 14, πιν. 3, 12-19· Έλευθερουδάκη, Έγκυκλοπαιδικόν Λεξικόν, Άθήναι 1930, τ. 8, σελ. 334, στο λήμμα **Κυρρήστου Πύργος**.
7. P. Larousse, **Grand Dictionnaire Universel du XIX<sup>e</sup> siècle**, τ. 10, Παρίσι, σελ. 399 στο λήμμα **Leroy ( Julien )**· G. H. Baillie, **Watches, Their History, Decoration and Mechanism**, Λονδίνο 1928, σελ. 255-256.



8. Tardy, Dictionnaire des Horlogers Français, Παρίσι 1972, στο λήμμα **Thiéry**: όπου μεταξύ άλλων πιθανότερος είναι κάποιος του οποίου δέν αναφέρεται το μικρό όνομα με την έξηξ ένδειξη: Paris, Rue de Harlay 1815.
9. Άνάλογα ρολόγια τούχου άπεικονίζονται: The Toledo Museum of Art, Τολέδο, Όχάιο 1976, κατάλογος, σελ. 64-65, άρ. 8· **Acquisitions et Dons**, Musée d' art et d' histoire, Γενεύη 1977, κατάλογος έκθέσεως, σελ. 62-63, άρ. κατ. 125-127.

### **Εύχαριστίες**

Έπιθυμώ νά έκφράσω τίς εύχαριστίες μου για τή βοήθειά τους, στους Α. Δεληβορριά, διευθυντή του Μουσείου Μπενάκη, Λασκαρίνα Μπούρα, Έλέκτρα Γεωργούλα, Πίτσα Τσάκωνα, Γιούλα Ρίσκα καί τόν Ί. Γιαννοΰκο, άρχαιοπώλη. Η φωτογράφιση έγινε από τόν Κ. Μανώλη.

**ΣΟΦΙΑ ΧΡΥΣΟΧΟΪΔΗ - ΛΑΜΠΡΙΔΗ**  
**Πώς η αγάπη για το ώραίο μετουσιώνεται**  
**σέ συλλεκτικό πάθος πρὸς ὄφελος τοῦ συνόλου.**

Ἡ Σοφία Χρυσοχοΐδη - Λαμπρίδη, γεννημένη στὴν Ἀθήνα ἀπὸ πατέρα Γιαννιώτη καὶ μητέρα Ἀνδριώτισσα ἀνατράφηκε σύμφωνα μὲ τὰ πρότυπα τῶν εὐκατάστατων οἰκογενειῶν τῆς ρομαντικῆς Ἀθήνας. Ἀπὸ μικρὴ ἔδειξε ἰδιαίτερη κλίση στὴ μουσικὴ καὶ γιὰ πολλὰ χρόνια σπούδαζε πιάνο στὸ Ἑλληνικὸ Ὄρειο κοντὰ στὸν ἐξαιρετὸ καθηγητὴ Θρησᾶ Πίνδιο. Ὁ θαυμασμός καὶ ἡ ἐκτίμηση πού ἐνιωθε γιὰ τὸν καθηγητὴ τῆς μετουσιώθηκε σ' ἓναν ἀκατάλυτο δεσμό ἐλικρινσοῦς φιλίας καὶ ἀγάπης. Ὁ θάνατός του τὴν γέμισε μὲ ἀπογοήτευση καὶ τὴν ὀδήγησε στὴ διακοπὴ τῶν σπουδῶν τῆς. Αὐτό, ὅμως, δὲν ἐσήμανε καὶ τὸ τέλος τῆς ἀγάπης τῆς πρὸς τὴν μουσικὴ πού τὴν ἀκολούθησε γιὰ πάντα.

Παράλληλα μὲ τὴ μουσικὴ ἔδειξε ἓνα ἐνδιαφέρον καὶ μιὰ ἰδιαίτερη εὐαισθησία γιὰ κάθε τι τὸ ώραίο, κομψὸ ἢ περίεργο πού συναντοῦσε καὶ πού σιγὰ σιγὰ ἐξελίχθηκε σέ συλλεκτικὸ πάθος. Ἐτσι, ἀπὸ μικρὴ, ἄρχισε νὰ συγκεντρώνει τίς χαριτωμένες χάρτινες «μινιατούρες» πού στόλιζαν τὰ καπάκια τῶν κουτιῶν γιὰ τίς καραμέλλες, ἀργότερα τὰ διακοσμητικὰ «χερούλια» πού εἶχαν οἱ ὀμπρέλλες τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, μετὰ τὰ κουταλάκια, μετὰ τίς πορσελάνες, μετὰ ... μετὰ ... καὶ ἔφθασε νὰ μαζεύει χαρακτηριστικὰ καὶ πίνακες γνωστῶν καλλιτεχνῶν.

Γοητεύθηκε ἀπὸ τὰ ἔργα τῆς Κινέζικης τέχνης μὲ τὸ πλούσιο θεματολόγιό τους καὶ ἀπόκτησε ριθρὸς dures, ἐπιπλα καὶ ἄλλα κομψοτεχνήματα. Πολλὲς φορὲς τὸ ἀσίγαστο πάθος τῆς τὴν ἔκανε νὰ ἀγοράζει ἐντυπωσιακὰ κομμάτια πού δὲν μποροῦσε νὰ τὰ χρησιμοποιήσει καὶ τελικὰ ὑποχρεωνόταν νὰ τὰ ἀποχωριστεῖ.

Ἐτσι, σώθηκε ἀπὸ τὸ παλιὸ σπιτί τῆς γνωστῆς ἀθηναϊκῆς οἰκογένειας Σκουζέ, ἓνας ώραϊος ἐπίχρυσος πολυέλαιος, ἐποχῆς Λουδοβίκου ΙΕ', πού στολιζει σήμερα ἓναν ἐσωτερικὸ χῶρο τοῦ ξενοδοχείου «Κίνγκ Τζῶρτζ» στὴν Ἀθήνα.

Ἀπὸ τὰ ἐφηβικὰ τῆς χρόνια ἄρχισε νὰ ἐνδιαφέρεται γιὰ τὴν χρυσοχοϊκὴ τέχνη καὶ μὲ τὰ κοσμήματα τῆς μητέρας τῆς, μετὰ τὸ θάνατό τῆς, σχημάτισε τὸν πρῶτο πυρήνα τῆς συλλογῆς τῆς. Μὲ τὸν καιρὸ τὸ ἐνδιαφέρον τῆς ἐπικεντρώθηκε στὰ βικτωριανὰ κοσμήματα σέ μιὰ ἐποχὴ πού ἡ σημασία τους δὲν εἶχε ἀκόμη ἀναγνωριστεῖ. Ἐνα ἀλάνθαστο αἰσθητήριο γιὰ τὰ ἔργα τῆς τέχνης, μιὰ σπάνια αἴσθηση τῆς ποιότητος, ἓνα ἐκπληκτικὸ κριτήριο καὶ ἡ πείρα τὴν ὀδήγησαν στὴ δημιουργία τῆς ἐξαιρετικῆς συλλογῆς μὲ τὴν πολύπλευρη καλλιτεχνικὴ καὶ ἱστορικὴ σημασία πού δώρησε στὸ Μουσεῖο Μπενάκη.

Τὸ πάθος καὶ ἡ συστηματικὴ ἀσχολία μὲ τὴν ἔρευνα, τὴν ἐπιλογὴ καὶ τὴν ἀγορὰ τῶν καλύτερων «κομματιῶν» τὴν ὤθησαν στὸ νὰ ταξιθεύει συνεχῶς καὶ νὰ ἐπισκέπτεται τὴν διεθνή εὐρωπαϊκὴ ἀγορὰ.

Σημαντική υπήρξε η ενθάρρυνση και η βοήθεια που της πρόσφερε ο σύζυγός της, ο γνωστός άντικέρ και συλλέκτης Φρτζος Λαμπρίδης. Κινούμενη, έτσι, συνεχώς σ' ένα «καλλιεργημένο» κύκλο ανθρώπων, σέ μία εποχή που την χαρακτήριζε η έφεση για δημιουργία και προσφορά πολύτιμων συλλογών, άφοσιώθηκε ολοκληρωτικά στή συγκέντρωση του βικτωριανού θησαυρού της.

Σήμερα, αποτραβηγμένη από την έντονη κοινωνική ζωή, ζει στο παλιό αθηναϊκό διαμέρισμά της και συμπληρώνει, όπως έκανε πρόσφατα, μέ μερικά αξιόλογα δείγματα χρυσοχοΐας τή συλλογή της, μία και η διαρκής αναζήτηση έργων τέχνης εξακολουθεί νά είναι τό κύριο πάθος τής συλλέκτριας.

*KATE ΣΥΝΟΔΙΝΟΥ*

#### ΔΙΟΡΘΩΣΗ

Στό τεύχος 'Ιουλίου-Σεπτεμβρίου 1986 των Φίλων του Μουσείου Μπενάκη, στην ανακοίνωση για την αγορά της εικόνας του Άγγελου με τον Άγιο Γιώργη Καβαλλάρη με δωρεά του Ίδρυματος Α. Γ. Λεβέντη, δέν αναφέρθηκε ότι μελέτη για την εικόνα αυτή έχει καταθέσει στο υπό έκτύπωσιν Άφιέρωμα Γεωργίου Μυλωνά, ό καθηγητής Βυζαντινής Αρχαιολογίας στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης Π. Λ. Βοκοτόπουλος.







Ἀγαπητοὶ Φίλοι,

Σὰς εὐχόμεσθε καλὲς γιορτές. Θὰ θέλαμε νὰ σᾶς θυμήσουμε ὅτι στὸ Πωλητήριο τοῦ Μουσείου Μπενάκη διατίθενται ὠραιότατες κάρτες, βιβλία καθὼς καὶ ἀντικείμενα – ἀντίγραφα τοῦ Μουσείου – στὴν γνωστὴ ἐκλεκτὴ ποιότητα, πού μποροῦν νὰ ἀποτελέσουν θαυμάσια Χριστουγεννιάτικα δῶρα.





