

Το άτομο μέσα από τις εργόχειρες κεντητές υφαντές υπογραφές των Μεταβυζαντινών και Νεοελληνικών χρόνων.

Η υπογραφή, κεντημένη, υφασμένη, χαραγμένη, γραπτή, σκαλιστή, ένθετη, πάνω σε ένα υλικό (ύφασμα, ξύλο, πέτρα, πηλό) εκφράζει με ενάργεια την ψυχολογική ανάγκη της ανθρώπινης ύπαρξης να αποτυπώσει με κάθε δυνατό μέσο τα ίχνη της μέσα στο χρόνο, εξασφαλίζοντας ένα είδος «αθανασίας».

Ο άνθρωπος είτε ως «ποιήσας» ή ως αναθέτης με αυτό τον τρόπο ήδη από την ελληνική αρχαιότητα προβάλλει το έργο του και συνάμα αυτο-προβάλλεται όχι μόνο στους σύγχρονους αλλά και στους επγενόμενους:

Ἀλλὰ νῦν ἐποίησεν ὁ Νόχσιος, ἀλλ' εἰδείσεθε

στην επιτύμβια στήλη του Ορχομενού¹ (πρώιμος 5ος αι. π.Χ.) του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου της Αθήνας.

Κατερίνα Κορρέ-Ζωγράφου

Επ. Καθηγήτρια Πανεπιστημίου Αθηνών

Οι ενυφασμένες ή κεντημένες υπογραφές στους Μεταβυζαντινούς - Νεοελληνικούς χρόνους - στους πρώτους συνήθως παρέχεται σαφέστερη πληροφορία - μπορούν να ενταχθούν σε ποικίλες κατηγορίες, όπως π.χ. σε:

1) υπογραφές τεχνιτών με συχνές επί πλέον ενδείξεις που είναι δυνατό να αναφέρονται α) στον τόπο καταγωγής (π.χ. «Διά χειρός έμου Ἀποστόλου εἰς Ἀθηνών» σε αντιμήνιο της Μονής Δριανού Β. Ηπειρού² (1659) β) στον τόπο δράσης (π.χ. «πόνημα Γρηγορίου... έδουλεύει εἰς Κωνσταντινούπολιν» σε ποδέα της Μονής Ἰβήρων³ (1818), ή, «μου τό εὔτασαν ή κυρά Τεάρια εἰς τήν μόλῃν εἰς γαλατά» σε επιτραχήλιο της Μονής Δριανού Β. Ηπειρού⁴ (1733) γ) στην ασχολία του κατασκευαστή (π.χ. «κόπος Γερασίμου ἱερομόναχου» σε επιγονάτιο της Μονής Σωτηρῶν Χριστοῦ Ἀρκαδίου Κρήτης⁵ (1721).

2) υπογραφές αναθετών/αφιερωτών ή δωρητῶν (π.χ. σε αέρα του Μουσείου Μηνιάκη που προέρχεται από τη Μονή Προδρόμου Σερρών⁶ «ΔΙΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ ΤΟΥ ΕΜΑΝΟΥΗΛ Χ(ατ-ζή) ΑΒΡΑΜΠΑΚΟΥ ΚΑΙ ΔΑΠΑΝΗΣ ΤΟΥ ΣΤΑ/ΜΑΤΗ ΒΑΛΚΑΝΟΥ· ΚΑΙ ΜΑΡΓΑΡΙΤΤΙ ΟΕΟΧΑΡΗ· ΕΚ ΧΟΡΙΘΝ ΤΟΥΤΛΗΝ Φ(ε)υ Ρ(ουαριου) 7 1799 Π(Ρ)Ο Δ(ι)ρό Μ(ου)» ή, «Δώρον δωρηθέν παρά του Ὑψηλοτάτου Ι(α)άννου ΜΧ(ι)χαήλ Κς(Κωνσταντινού) ΣΤ

(Στουρζα) Β-Β (Βοεβόδα). Προς τον ταπεινόν Μητροπολίτην ΒΖ(Βιζύης) ΔΑ(Δανιήλ) ΠΤΜ(Πατριμόν) 1795» σε ωμοφόριο που ανήκε στο Οικουμενικό Πατριαρχείο⁷.

3) υπογραφές όπου ο κατασκευαστής/τεχνίτης και ο αναθέτης αναφέρονται μαζί (π.χ. σε εικόνα του αγ. Νικολάου του Μουσείου Μηνιάκη⁸ (1705):

«ΠΕΛΩ ΛΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑΣ ΑΓΝΟΥ ΠΟΙΜΕΝΟΣ· ΓΕΡΑΣΙΜΟΥ ΚΤΕΑΝΟΝ./ ΑΥΙΟΥ ΔΑΠΑΝΗ ΕΥΦΡΟΣΗΝΗΣ ΜΕΝ ΘΕΙΟΣ ΠΙΘΟΣ ΚΑΙ ΠΟΝΟΣ. ΔΕΙΞΙΣ ΔΕ ΔΕΣΠΟΙΝΕΤΑΣ ΤΗΣ ΑΡΓΥΡΙΑΣ· ΑΨΕ», ή, σε επιτύμβιο του Μουσείου Μηνιάκη⁹: «ΣΙΜΕΟΝΗΣ ΤΟΥ ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ ΘΕΟΔΩΣΗΝ ΤΗΣ ΠΟΥΛΟΠΟΣ 1599 (ε.κ. 1).

4) υπογραφές κατόχου (π.χ. «του ταπεινού Μητροπολίτου Νικολάου Πορφύριου, ΖΡΜΒ» (1634) σε ωμοφόριο που ανήκε στο Οικουμενικό Πατριαρχείο⁹.

5) υπογραφές εμπνερισμένες σε τυποποιημένες, ανάλογα με την εποχή, εκφράσεις, συχνά λόγιες, όπως επισημαίνεται κυρίως σε παραδείγματα της εκκλησιαστικής χρυσοκεντητικής π.χ. «Διά χειρός άφρείος Δεσποίνετας, ή(μ)ών Δεσποίνης δούλης φειλομένηται τό παρόν έν Κωνσταντινούπολει», στον επιτύμβιο της Άγκυρας (1682) στο Μουσείο Μηνιάκη¹⁰, ή, λαϊκές π.χ. «κόπος και έξοδος Ματθέου» σε επιμόνικα της Μονής Αρκα-

δίου Κρήτης¹¹ (1/80).

Στην έμφυτη τάση της καταγραφής προσωπικών ονομάτων οφείλεται ή διάδοση πολλών υπογραφών καλλιτεχνών ή αφιερωτών· όταν μάλιστα οι τελευταίοι τυχαίνει να είναι επώνυμοι ή να ταυτίζονται σε γραπτό ή επιγραφικό κείμενα, τότε, το έργο των πρώτων αποκτά μεγαλύτερη σημασία αφού φωτίζει ενδεικτικά τις γενικότερες καλλιτεχνικές τάσεις της εποχής· έτσι, μεταξυτό ύφασμα¹² που αποδίδει αρχαίον γεωμετρικό μοτίβο και φέρει το μονόγραμμα του αυτοκράτορα Ηρακλείου (610-641), (Λιέν, Musée Diocésain) επισημαίνει τη συνειδητή στροφή των τεχνιτών προς την αρχαιότητα, γεγονός αισθητό σε ολόκληρα αρμόια αντικείμενα, ενώ το νεκρικό ύφασμα του επισκόπου Günther (†1065) στο Bamberg¹³, που απεικονίζει την παράσταση του Βριδάμου του Βασιλείου του Β', υπαινίσσεται την ακμή της υφαντοτεχνίας στην εποχή της Μακεδονικής δυναστείας οπότε οι υφαντές εκτός από τις οπασπινδικές επιδράσεις αρχίζουν να δέχονται επιρροές από την τέχνη των Αθσσοιδών.

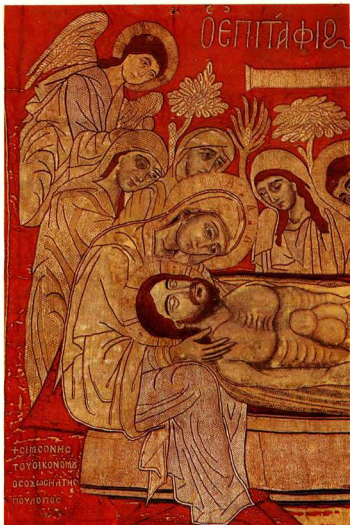
Οι αφιερωματικές επιγραφές αρχικά αναφέρονται ονόματα αυτοκρατόρων αλλά όχι υφαντών π.χ. το ύφσμα με λινότνια στην Αυκερ¹⁴ έφερε το όνομα του Λέοντος, προφανώς του Λέοντος του Σ' (886-912) ή εκείνου του Siegburg¹⁵ τα ονόματα του Ρω-

μανού του Α' του Λεκαπνού και του γιου του Χριστόφορου (921-951). Η χαρακτηριστική ανωνυμία που καλύπτει τους Βυζαντινούς χρυσοκλαβάριους - χρυσοκεντήτες των πρώιμων χρόνων υποτέθηκε¹⁶ ότι πρέπει να αποδοθεί στη χαμηλή κοινωνική υπόσταση του χειροτέχνη ο οποίος δε λογίζονταν σπουδαιότερος από τον κοινό τεχνίτη. Ενδεικτική είναι η πληροφορία¹⁷ της αποστολής από την αρχόντισσα των Πατρών — γνωστού κέντρου Χρυσοκεντητικής — Δανηλίδας, στον αυτοκράτορα Βασίλειο τον Μακεδόνα, 100 κεντητριών, προφανώς για να χρησιμοποιηθούν για την κατασκευή των περιήριμων «ολοσθηκίων» που δουλεύονταν σε ιδιαίτερο αλυκό κτίσμα, το «χρυσόκλαβον», που ο νόμος τα θεωρούσε «ως όμοια όντα του χρυσίου» και που η παραγωγή και η διάθεσή τους τελούσε κάτω από αυστηρό κρατικό έλεγχο.

Η μαζική αποστολή — 100 άτομα — υπαινίσσεται με ενάργεια το αναφαίρετο δικαίωμα του άρχοντα να διακινήσει μια τεράστια ομάδα ανθρώπων για την εξυπηρέτηση μαζικών αναγκών της αυλής (ανόλογο γνωστό παράδειγμα¹⁸ μετακίνησης το αποδιδόμενο στο Σουλτάνο Σελίμ τον 1ο ο οποίος λίγους αιώνες μετά, στα 1514, θα μεταφέρει στο Ισνικ από το Tabriz οικογένειες τεχνιτών Περσών για να δουλέψουν κεραμικά).

Οι ορθόδοξοι καλλιτέχνες αρχίζουν να δίνουν ενυπόγραφα έργα από τα μέσα του 16ου αι. με αυξανόμενο ρυθμό καθώς οι αιώνες περνούν (σπάνιες εξαιρέσεις αποτελούν ο επιτάφιος του Ιωάννη Συρόπουλου¹⁹ στη Μονή Χιλανδαρίου — μέσα 14ου αι. — και ο επιτάφιος του Βερατίου²⁰ κεντημένος στα 1376 «διά χειρός Γεωργίου του Άριανίτη και χρυσοκλαβάρη, επί της αυθεντίας των ύψηλοτάτων αυθέντων Σερβίας και Ρωμανίας και πάσης Άλθάνου, δι' έδου και κόπου του πανευφράτου επίσκοπου Καλλίστου Γλαβενίτζης και Βελεγράδων») ή παρουσία των υπογραφών από τον 16ο αι. και εδώ πιθανότατα οφείλεται σε δική, κυρίως εντική, επίδραση. Έτσι γίνει ευρύτερα αποδεκτό ότι στη Δύση ο τεχνίτης έχανε γενικότερη υπολήψης κατέχοντας συχνά εξαιρετικά υψηλή κοινωνική θέση, ενώ οι φτωχότεροι ηγεμόνες της Αναγέννησης θεωρούσαν κακήγυα να συμπεριλαμβάνεται στο δυναμικό της αυλής τους κάποιος άξιος καλλιτέχνης²¹.

Σχετικά με τα ενυπόγραφα έργα της Μεταβυζαντινής-Νεοελληνικής Κεντητικής/Υφαντικής, παρατηρούνται ποικίλες διακρίσεις που σηματοδοτούνται όχι μόνο μέσα από κοινωνικές δομές αλλά αλλά εκφράζουν μια γε-



1. Επιτάφιος Μουσείου Μπενάκη, Αθήνα αρ. αντκ. 9338.

νικότερη αντίληψη που αφορά όχι μόνο τις «μειζονες» Τέχνες σε ευρύτερο φάσμα αλλά και την «χειροτεχνία» ειδικότερα καθώς και την αξιολόγηση και θεώρηση της τελειότητας, ανάλογα με την εποχή, σε δημιουργία αξιολογής ή μη.

Ειδικά, όσον αφορά στη Μεταβυζαντινή Εκκλησιαστική Χρυσοκεντητική, άγνωστα παραμένουν τα ονόματα πολλών τεχνιτών, οι συνθήκες δουλειάς, ο τρόπος ζωής τους και ο μελετητήριος για να αποδοθεί στο ίδιο εργαστήριο ή στον ίδιο τεχνίτη συγκεκριμένα έργα, πρέπει να ακολουθήσει το δύσκολο δρόμο της σύνδεσης διαφορετικών εργαστηρίων ή διαφορετικών τόπων, βασιζόμενος σε κριτήρια τεχνολογικά ή εικονογραφικά. Το γεγονός μάλιστα ότι δεν υπάρχουν σαφείς μαρτυρίες συντεχνιακής οργάνωσης των τεχνιτών, αποτελεί υπαινιγμό της θεώρησης της δουλειάς τους ως έργου όχι εξαιρετικά σημαντικού ενώ δεν πρέπει να αποκλειστεί η πιθανότητα ότι οι αφανείς αυτοί χειροτέχνες αποτελούσαν βοηθητικό ή δευτερεύοντα κλάδο μιας άλλης συντεχνίας π.χ. των υφαντών ή των ραπτών.

Στο Κλητορολόγιο του Φιλοθέου

725,²²² γίνεται λόγος για «τους ράπτας τούς βασιλικούς και τούς χρυσοκλαβάριους και τούς χρυσοχούς», που οργανωμένοι σε ιδιαίτερες ομάδες ακολουθούσαν με αυστηρά καθορισμένη από το τυπικό σειρά της επίσημης τελείας. Ενώ λοιπόν από την μία μεριά τα κείμενα συχνά αναφέρονται σε προσφωρές χρυσοκεντητών υφαντών, δείγματα ύμησης τιμής ή φόρου υποτέλειας σε ηγεμόνες ξένων κρατών (ορισμένα αιώθηκαν σε σκευοφυλάκια Ευρωπαϊκών εκκλησιών), αντίθετα, οι τεχνίτες παραμένουν στην αφάνεια.

Η συνθήκη της προσφωρίας πολύτιμων χρυσοκεντημάτων παρατηρείται και κατά την εποχή της Τουρκοκρατίας οπότε κοιτίζαμπαδές και προεστοί, οι άρχοντες της εποχής, συνεχίζοντας την παλιά παράδοση της ευπαισίας τα προσφέρουν σε εκκλησίες και μονές παρόμοια κεντήματα παραγγέλλονταν για δώρα και από την αυλή του Αλή πασά.

Στους Μεταβυζαντινούς χρόνους το άτομο δρα με ταπεινοφροσύνη και σε αντίθεση προς τις αρχαιοελληνικές αντιλήψεις, ο καλλιτέχνης παραγωνίζεται ή και εξαφανίζεται. Οι επιγραφές μιλούν πολύ συχνά για



πύλη της Μονής Παναχράντου

Ἄνδρου (1743)³⁰.

«ἔτελειόθ ὁ ἀέρας ἐμού ἱερομνά-
χου Γαβριὴλ ὑπὸ χειρὸς ὀνόματι
Φλορίου» (1703) στὴ Μονὴ Ἀγ. Ἰωάν-
νου Θεολόγου Πάτμου³¹.

«πόνημα Γηγορίου... ἐδουλεύθη εἰς
Κωνσταντινούπολιν» σε ποῦδα τῆς
Μονῆς Ἰθῆρων³².

Μετὰ τὴ συνθήκη τοῦ Κιουσιούκ-
Καιρارتζή (1774) (καὶ χωρὶς να παρα-
νωρίζονται τοπικὲς ιδιαιτερότητες,
ὅπως στὴν Κρήτη, τὰ Εἰπάνθηρα κ.α.
που οφείλονται σε εἰδικὲς ιστορικὲς
συνθήκες που οδηγοῦν σε προτε-
ραϊότητες ἐμφάνισης στὴν Τέχνη), τὸ
κέντρο βάρους μετατίθεται ἀπὸ τὴν
Εκκλησία στὴν Παιδεία: ἡ ανερχόμε-
νη τάξη τῶν ἐμπόρων, τῶν βιοτε-
χνῶν, τῶν ναυτικῶν, ὁ στενὲς πνευ-
ματικὲς καὶ οικονομικὲς σχέσεις ἀνά-
μεσα στα αὐτὰ τουργοκρατούμενα
κέντρα καὶ ἐκεῖνα τῆς διασποράς, θὰ
συντελέσουν στὸ φούντωμα τῆς καλ-
λιτεχνικῆς παραγωγῆς καὶ στὴν ἀνά-
πτυξη ὅλων τῶν κλάδων τῆς χειροτε-
χνίας.

Σχετικὰ μετὰ τὰ ἐνυπόγραφα ἔργα,
υφανά καὶ κεντήτα, παρατηροῦνται
τοπικὲς ἰδιομορφίες (ὑπάρχει πάντα
ἡ σαφὴς διάκριση ἀνάμεσα στὰ
ἐκκλησιαστικὰ που συχνὰ ὑπογράφ-
ονται καὶ στα κοσμικὰ, ὅπου οἱ ὑπο-
γραφὲς σπανίζουν), ἐνῶ, ἡ ἐμπρόθε-
ρη παραγωγὴ ἀκολουθεῖ τοὺς γενικὸς
κανόνες σύμφωνα με τοὺς οἰσίουσ
ο παραδοσιακὸς τεχνίτης δρᾶ με «τα-
πειοφροσύνῃ» μῆσα στα ὅρια τῆς
καλλιτεχνικῆς παραδόσης τοῦ τόπου
που με αὐστηρὰ καθορισμένους περι-
ορισμοὺς ἔκφρασης, τεχνικῆς, θεμα-
τολογίου καὶ συνήθως ἀρκεῖται στὴν
ἐξυπηρετήση ἐνὸς περιορισμένου
κύκλου συντοπιτῶν του.

Ἡ ἀντίληψη στοιχείων ἀπὸ τὸν παρῶν
τοπικὸ καλλιτεχνικὸ ἀπόθεμα καὶ ἡ
παράτηρησή τῶν ἐπὶ μέρους στοι-
χείων καταπειθοῦν ὅτι καὶ ὅταν ἀκό-
μῃ πιστευτεῖται ἀπὸ τὴν κοινότητα ὅτι
πρόκειται γιὰ νέα δημιουργία οφειλό-
μενη σε συγκεκριμένον τεχνίτη (π.χ.
«τὸ σχέδιον τοῦ Πέτρου» σε κλιμὶ ἀπὸ
τὸ χωριὸ Πρίνος — παλιὸ Κалаθίτι —
τῆς Θάσου ἢ «τῆς Λαγοθέταινας, ἡ
κορφίτσα»³³, που εἶναι μικρὸ με
μετόδην κλωστή κεντημένο σε Σκια-
θίτικο ποικύμασι κλαδί ἀποδοθένον
στὴν κεντήτρα Λαγοθέταινα), ὁμῶς,
στὴν πραγματικότητα πρόκειται γιὰ
μια νέα σύνθεσι τῶν ἰδίων ἐκκοσι-
κῶν «γραμμάτων» ἢ «λέξεων», δια-
φορετικὰ τοποθετημένων ὡστε σχη-
ματικὰ καὶ χρωματικὰ να παρουσιάζε-
ται ὁμοιομορφία με τὰ λοιπὰ σχέδια
τα γνωστὰ στὴν περιοχή.

Σίγουρες μαρτυρίες³⁴ προερχόμε-
νες ἀπὸ διαφορετικὰ σμῆματα τοῦ ἐλ-
λαδικοῦ ἀλλά καὶ τοῦ μεζόνος Ἑλλη-
νικοῦ χώρου θεβαιῶνων τῆν ὑπαρξῆ

«πόνο» (κόπο) του κατασκευαστή και το ἔργο εκτελεῖται «διὰ χειρὸς...» Ἡ τελευταία ἔκφραση που ἀποτελεῖ ἐπίδρασι ἀπὸ τὴ μείζονα Τέχνη τῆς Ζωγραφικῆς, τοῖσιεῖ τὸν ρόλο του κεντήτη ὡς ἐνδιάμεσου ἢ ἀπλοῦ με-
σολαθῆτη. Ἀκόμα καὶ κεντήστρες-
δημιουργοὶ σαν τὴ Δεσποινέτα του Ἀργύρη (17ος αἰ.), με ἔργο διεθνούς
για τὴν ἐποχὴ ἀκτινοβολίας (ἔργα τῆς
βρίσκονται στὴ Ρουμανία, Σινά, Κύπρο,
στὴς Μονῆς τῆς Ἑλλάδας καὶ γενικῶς
σε ὅλα τὰ μεγάλα κέντρα τῆς Ὀρθοδόξιας)
δεν ξεφεύγουν ἀπὸ τοὺς «κωδικοποιημένους»
τρόπους ὡς πρὸς τὴν διατύπωση τῆς ὑπο-
γραφῆς («πόνος ἀρχαῖος Δεσποινέτας»).
Ἀς σημειωθεῖ ὅτι το «εγὼ» σπάνια
προβάλλεται ὅπως σε ποτηροκάλυμα
τοῦ Μουσεῖου Μπενάκη³⁵ (17
αἰ.): «ΕΓΩ ΚΑΤΕΡΜΑ ΒΑΓΙΑ-
ΝΟΠΟΥΛΑ ΗΚΑΜΑ ΤΟ ΠΑΡΟΝ».

Σε ὁρισμένους ἐπιγραφὰς ὑπάρχουν
ἐνδείξεις συνεργασίας μετὰ τῶν τεχνι-
τῶν που ὑπαίτιοσσονται ἐπιρῶτερα τὴ
δημιουργία «Σχολῶν», οἱ οἰσίουσ
ὡς πρὸς τὴν λειτουργία μῆσα στα γνωστὰ
ἀσφρακτικὰ γιὰ τὴν προβολὴ τοῦ ἀτό-
μου πλάσιᾶ.

Χαρακτηριστικὲς εἶναι ὁρισμένους
ἐκφράσεις που δίνουν καὶ τὸ σῆμα

τῆς γενικότερης θεώρησις τοῦ ἔργου
τῶν κατασκευαστῶν τῶν ἐκκλη-
σιαστικῶν χρυσοκεντημάτων. Ἀπὸ
αὐτὲς σταχυολογοῦνται ἐνδεικτικὰ οἱ
ἐξῆς:

«Διὰ χειρὸς ἐμού Ἀρσενίου μονα-
χοῦ» στὸν ἐπιτάφιο τῆς Μονῆς Τα-
ξιαρχῶν Αἰγίου (1590)³⁶.

«διὰ χειρὸς καὶ κόπου μνημοσύνου
χάρην τῆς Δεσποινέτας τοῦ Ἀργύρου
τῆς ἐκ Διπλοῦ Κιονίου» σε πύλη τοῦ
ναοῦ Καστοριάς (1694)³⁷.

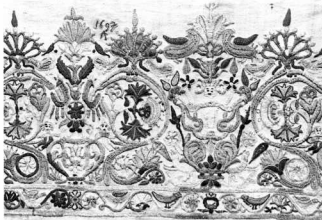
«διὰ χειρὸς καὶ κόπου κυρίας Θαμῆς
τῆς διὰ τοῦ θείου καὶ ἀγγελικοῦ οχη-
ματος Σοφίας μοναχῆς» σε ἐπιταρχή-
λιο τῆς Μονῆς Ἰθῆρων (1600)³⁸.

«χειρ Ἀντωνίου πέλει» σε πύλη τοῦ
ναοῦ Ἀγίου Νικολάου Κοζάνης
(1750)³⁹.

«Τὼ παρῶν ἡγογνάτην ὑπάρχη τοῦ
Μινωαστηρίου τῆς Κοσινίτζας καὶ ἡ
ἐπίσσε αὐτῆ κυρὰ Ἀργυρῆ ἀπὸ τῆς
Κωνσταντινούπολιν» 18ος αἰ., σε
ἐπιγονάτιο τῆς Μονῆς Κοσσοεινεί-
σης Σερρών⁴⁰.

«Ὁ παρὼν ἐπιτάφιος ἡκοδομήθη ἐκ
χειρὸς τοῦ καμοῦ ἐπιτρόπου Δημητρά-
κη Στοιουτζᾶς (Στουρτζᾶς) τῆς σι-
βίας αὐτοῦ Πανόριας διὰ χειρὸς τῆς
ἑτελιόθῃ» (1776)⁴¹.

«πόνημα κοκῶνας τοῦ Ἰωάννου» σε



2. Κρητικός ποδόγυρος, χρονολογία 1697, Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη.



3. Κρητικός ποδόγυρος πουκαίου, Victoria and Albert Museum, Λονδίνο, αρ.-αντικ. 2054-1876.

υφαντών/υφαντρίνων καθώς και κεντητών που ασκούσαν τις τέχνες αυτές επαγγελματικά.

Στο Κώπικο³⁵ παραμύθι της Γιοβρούδας γίνεται αναφορά μιας παράνομης «πλουμιστριάς άποικης μαθήτρες, κ' ημάθειαν τες να πλουμίζουν άπάνω σέ πανιά λoής λoής πλουμιά. Η πλουμιστριά ήτο καλή και άξα πολύ, πού πλουμίζε πουκάμια, πεσκόρια, ψησιμάντλια, μακραμάδες, μαντήλια, σπαρβέρια με τές πόρτες τε, σεντόνια, μαξελάρια, και λoής λoής περάδες ρουχικές...»

Οι παλαιότερες επιγραφικές μαρτυρίες με κεντημένες χρονολογίες και ονόματα κατασκευαστών σε κοσμικά κεντήματα, προέρχονται από την Κρήτη.

Το πιο παλιό, με κεντημένη τη χρονολογία — 1697 — και ένα αρχικό γράμμα — Α — που προφανώς αναφέρεται στην κεντήστρα/υφαντριά, ανήκει σε πουκάμιο που βρίσκεται στο Metropolitan Museum της Νέας Υόρκης³⁶, (εικ. 2). Πρόκειται για εξελιγμένο σχήμα που προϋποθέτει μακρόχρονη κεντητική παράδοση· παρ' όλα ταύτα μέχρι στιγμής μας διαφεύγουν παλιότερα κοσμικά χρονολογημένα παραδείγματα, γεγονός οφειλόμενο σε ποικίλους λόγους (φθαρτό υλικό, ο συνηθιζόμενος ενταξιασμός με τα «καλά ρούχα» κλπ.). Ας σημειωθεί άλλωστε ότι στο έμμετρο πόνημα του Ροδίου Εμμωνιάδη Γεωργιάδα «Το Θανάτιο της Ρόδου»³⁷ (γύρω στα 1500), γίνεται χαρακτηριστική αναφορά σε περίτεχνα κεντήματα χωρίς όμως να γίνεται μνεία κατασκευαστών:

*πλουμάκια και πλατιφύλλα με τέχνην και με πράξυν
έπανω εις φίλα λινά λογαίς όχραις με τάνυν
νά χρυσοκλαβαρίζουσιν μ' άσημν και χρυσαφιν,
με πσσαν τέχνην μουσικην ώσαν καλοί ζωγράφου,
παρμέραις μαξελάρια κουρτινάς και μαντήλια
με κιδωνιάς, τριαντάφυλλα, κληματα και σπαρούλια,
άνθη και ρόδα και μурταις, πασιλο-*

*γα λουλούδια,
μέ ποθων να πλουμίζουσιν, με χαράς και τραυοόδια.*

Ένα δεύτερο παράδειγμα με κεντημένη χρονολογία — 1726 — ανήκει και αυτό στις Συλλογές του Metropolitan Museum³⁸ και ακολουθούν τρία παραδείγματα, και αυτά Κρητικά, που ανήκουν στις Συλλογές του Victoria and Albert Museum, Λονδίνο³⁹, (Nos 2054-1876, T. 97-1967, 2051-1876 με χρονολογίες 1733, 1757, 1762 αντίστοιχα.

Στο Κρητικό παράδειγμα του Victoria and Albert Museum, (εικ. 3), με τη χρονολογία 1733 (το 3 ανεστραμμένο) ακολουθεί μικρογράμματα κεντημένη με μετάξι σε λινόβάμβακο κάμφο επιγραφή σε σύντμηση:

εγογε(ωργία:) γραμ(α) (τι) κο(πουλα:) η(καμ)

Στο Κρητικό λινόβάμβακο πουκάμιο του Victoria and Albert Museum σΰζεται, κεντημένη με μπλε μετάξι, η χρονολογία και το όνομα της κεντήστρας:

«1757 ΜΑΡΙΑ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΑ»

Από το νησί της Θάσου, (Μουσείο Μπενάκη, αρ. αντικ. ΕΕ 838)⁴⁰, (εικ. 4), προέρχεται κόκκινο μεταξωτό, πλατύ, χρυσοκεντημένο μανίκι που ανήκει σε νυφιάτικο πουκάμιο και φέρει μεγαλογράμματα επιγραφή και πρώιμη χρονολογία:

«1775 ΜΑΙΟΥ 28 ΡΟΞΟΥΛΑ ΤΙΣ ΠΟΤΕ ΜΙΛΙΣΙΝΙΣ»

Μετά την έλευση του Όθωνα, οι κεντήστρες, ακολουθώντας μια γενικότερη «μόδα», αρχίζουν να αντιγράφουν από χαρακτηρισικά πρότυπα στο πρώτο μισό του 19ου α. η Μαρία Μηριάκου υπογράφει παράσταση του βασιλικού ζεύγους (Όθων-Αμαλία), σε κεντήμα που βρίσκεται σήμερα στο Μουσείο της Πόλης των Αθηνών και του οποίου αντίστοιχα πατηρούονται στη Νεοελληνική αργυροχοΐα⁴¹.

Μετά το δεύτερο μισό του 19ου α. καθιερώνονται, προφανώς από δυτική επίδραση και μέσω των καλλιγραφιών που κυκλοφορούσαν, τα αρχικά, «μάρκες» ή «ψηφία» (ψηφία), δηλαδή μονογράμματα κεντητά. Σημειώνον-

ται τοπικές ιδιομορφίες π.χ. στη Νήσο το πρώτο γράμμα εκπροσωπούσε τη νοικοκυρά-κέντητρα που συνήθως ήταν και η κεντήτρα, και το δεύτερο, το όνομα του πατέρα της και όχι το επώνυμο (το ίδιο γίνεται στην Κύπρο, τη Μικρασία κ.α.).

Προφορικές Νισυριακές παραδόσεις⁴² αναφέρουν περιήψεις «άλεφαντού(δ)ες» ή «άνυφαντού(δ)ες» ή «λεφανταρίες» που από τα 1850 μέχρι τα 1900 δημιουργήσαν αξιοσημείωτο έργο υφαντικό σαν την Καλή του Φρατή, την Καλή του Κοντού, την Καλή του Παπά. Ο ίδιος χαρακτηριστικός τρόπος αναφοράς συνηθιζόταν μέχρι πρόσφατα σε Μικρασιάτισσες⁴³ που πάντα υπογράφουν με το πατρώνυμο τους π.χ. Πολυέξη του Ζαφείρη (1890-1975) σε πετσέτα του Λουσού από το Κατράκι Νικομηθίας Μ. Ασίας. Σε μεταγενέστερα υφαντά και κεντήματα επικρατούν συχνά λόγιες εκφράσεις και αποβηδύματα όπως π.χ. σε Κρητική πάντα⁴⁴:

«τό πεπρωμένον φυγήν αδύνατο» ενώ ακολουθεί το όνομα της κατασκευάστριάς:

«Καλήρη Σκουλάκη».

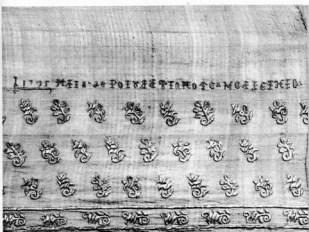
Βασιλικό οικόσημο και το βασιλικό ζεύγος (Γεώργιος Α' - Όλγα) αποτελούσαν το κύριο θέμα.

Σε άλλα παραδείγματα χαρακτηριστική τριφύλλη κρητική πατανιά⁴⁵ υπάρχει η μεγαλογράμματα επιγραφή:

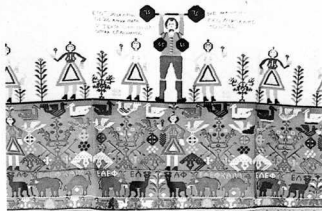
ΕΤΟΣ 1893 ΑΠΡΗΛΙΟΥ ΤΗ 26 ΑΝΝΙΑ ΠΑΠΑΤΣΑΡΩΝΟΠΟΥΛΑ ΟΡΘΙΑ ΕΠΙΛΟΜΙΣΕ ΤΗΣ ΜΑΡΙΓΩΣ ΓΕΩ ΝΙΚΟΛΑΚΟΠΟΥΛΑΣ

Η επιγραφή είναι ενδεικτική της ύπαρξης στην Κρήτη (προφανώς το ίδιο συνέβαινε και αλλού) υφαντρίνων που ασκούσαν την υφαντική Τέχνη για την πλήρωση τοπικών αναγκών.

Συμπερασματικά, οι κεντήτρες και υφαντρίες των Μεταβυζαντινών και Νεοελληνικών χρόνων ζουν και δρουν αδέρβια και δημιουργούν — οι περισσότεροι θεωρημένοι στην αρσένια — ωσαν ταπεινά εργάτες, υπερωτόντας λειτουργικές ανάγκες αλλά πασχίζοντας, ο κάθε ένας με



4. Μαντίλα από ποκάμισο Θάσου. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα αρ. πιν. EE 838.



5. Κρητική πατάνια ενυπόγραφη. Απεικόνιση του αθλητή Κουταλιανού. Ιδιωτική Συλλογή.

το δικό του τρόπο και κάποτε με μια σεμνή αναφορά στο όνομά τους, για κάποια ποιότητα, μέσα όμως στα όρια της παράδοσης και χωρίς καθόλου να ζεφεύγουν από αυτήν.

Παραπομπές

- Σημ.: Στο κείμενο ακολουθείται η ορθογραφία των επιγραφών, των κεντημάτων και των υφαντών.
1. Semni Parapsidi. Guide du Musée National 1927, σ. 31.
 2. Π. Παυλίτα, Επιγραφαι και ενδυμιας εκ της Βορείας Ηπειρώ, Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών Ε 1928, σ. 59. Ευγ. Βελ-Κατζήδου, Μουσείον Μπενάκη, Εκκλησιαστικά Κεντήματα 1993, σ. 70.
 3. Ευγ. Βελ-Κατζήδου, ό.π., σ. 70.
 4. Π. Παυλίτα, Επιγραφαι και ενδυμιας εκ της Βορείας Ηπειρώ, ό.π., σ. 59. Ευγ. Βελ-Κατζήδου, Εκκλησιαστικά Κεντήματα, ό.π., σ. 75.
 5. Της ίδιας, ό.π., σ. 52.
 6. Γ. Α. Σωτηρίου, Κεραμικά του Οικουμενικού Πατριαρχείου 1937, σ. 43.
 8. Ευγ. Βελ-Κατζήδου, Εκκλησιαστικά Κεντήματα, ό.π., σ. 31 (εικόνα), 12 (επιτόμιον).
 9. Γ. Α. Σωτηρίου, ό.π., σ. 43.
 10. Ευγ. Βελ-Κατζήδου, Εκκλησιαστικά Κεντήματα, ό.π., σ. 27, 72.
 11. Της ίδιας, ό.π., σ. 74.
 12. Η Βυζαντινή Τέχνη, Κατάλογος 1964, σσ. 420, 427.
 13. Η Βυζαντινή Τέχνη, ό.π., σ. 422.
 14. Η Βυζαντινή Τέχνη, ό.π., σ. 422.
 15. Η Βυζαντινή Τέχνη, ό.π., σ. 423.
 16. G. Mathew, Byzantine Aesthetics, 25-πβλ. Κατερίνας Ζωγράφου-Κορρέ, Μεταβυζαντινή - Νεοελληνική Εκκλησιαστική Χρυσοκεντητική 1985, σ. 14.

17. Μαρίας Σ. Θεοχάρη, Εκκλησιαστικά Χρυσοκεντήματα 1986, σ. 9.
18. Arthur Lane, Later Islamic Pottery 1971, σ. 49.
19. Ευγ. Βελ-Κατζήδου, Εκκλησιαστικά Κεντήματα, ό.π., σ. 75.
20. Μαρίας Θεοχάρη, ό.π., σ. 8.
21. Βλ. Κατερίνας Ζωγράφου-Κορρέ, ό.π., σ. 14.
22. Bury, The imperial administrative system in the ninth century 1911, σ. 144.
23. Ευγ. Βελ-Κατζήδου, Εκκλησιαστικά Κεντήματα, ό.π., σ. 55.
24. Της ίδιας, ό.π., σ. 71.
25. Της ίδιας, ό.π., σ. 72.
26. Της ίδιας, ό.π., σ. 73.
27. Της ίδιας, ό.π., σ. 70.
28. Της ίδιας, ό.π., σ. 71.
29. Της ίδιας, ό.π., σ. 72.
30. Της ίδιας, ό.π., σ. 73.
31. Της ίδιας, ό.π., σ. 78.
32. Της ίδιας, ό.π., σ. 71.
33. Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος, Τα Υφαντά της Μακεδονίας και της Θράκης σ. 53, 1965.
34. Αγ. Χατζημιχάλη, Σκυριός 1925, σσ. 84, 105-αφοσώδους Κοκκομάλε, Βυζαντινών Βίος και Πολιτισμός Β' 1948, σσ. 216-217. Πελοποννησιακά Λογαριασμοί Ιδρυματ. Καταλόγος Ειδώσεως 1981, σ. 24. Ροδούλα Σταθάκη-Κουμαρά, Τα Υφαντά της Κρήτης, 1987, σ. 87.
35. R. M. Dawkins, Forty-five stories from the Dodekanese 1950, σ. 369.
36. Metropolitan Museum of Art Bulletin, April 1943, σ. 254.
37. G. Wagner, Carmina Graeca Medii Aevi 1874, σσ. 37-38.
38. Pauline Johnstone, A Guide to Greek Island Embroidery 1972, σ. 9.
39. Pauline Johnstone, ό.π., σσ. 9, 100, 102.
40. Μουσείο Μπενάκη, Ελληνικά Κεντήματα, Εισαγωγή Ελένης Πολυχρονιάδη, 1980, σσ. 13, 98.
41. Κατερίνας Κορρέ, Ευρωπαϊκά Χαρακτικά και Νεοελληνική Αργυροχορία, Ζυγός 53, 1982, σ. 62.

42. Μχ. Ειμ. Αρφαρά, Η Κεντητική και Υφαντική Τέχνη της Νιούρου 1984, σσ. 52-53, 68-69.
43. Τατιάνα Ιωάννου-Γιαννάρα, Ελληνικές Κλωστοτεχνικές συνθέσεις 1986, σ. 166 εκ. 127.
44. Ροδούλα Κουμαρά - Σταθάκη, Τα Υφαντά της Κρήτης ό.π. σσ. 98, 166 εκ. 104.
45. Της ίδιας, ό.π., σσ. 86, 148 εκ. 83.

Απεικονίζεται στη μνήμη της Άλκης Κυριακίδου-Νέστορος.

The Individual Through the Hand-made Embroidered and Woven Signatures of the Post-byzantine and Modern Greek Period.

K. Korre-Zographou.

The signature, either embroidered, woven, incised, written, carved or inlaid in various media — tissue, wood, stone, clay — expresses clearly the psychological need of the human being to imprint, by any means, his existence through time and thus, to gain and secure a kind of «immortality».

In this way, and already since the ancient Greek age man, either as a creator or as dedicator, has promoted his work, which in return has distinguished him not only among his contemporaries, but also among his descendants.

Γλωσσάριο (Ν. Κορρέ)

- Αβδαβέας (α)**: (δυναστεία Αβδαβέων 32-56 E/749- 258 μ.Χ.) η τέχνη της εποχής εκφρασθεί με τις νέες αισθητικές τάσεις της Ισλαμικής Τέχνης. Τα φυτικά θέματα, δοκιμάσει με τρόπο αφηρημένο συντελούν στην εξέλιξη του αραβοβυζαντινισμού.
- αίρη (α)**: λειτουργικό ύφανση χρυσοκεντήτου που καλύπτει το ιερό σκέλη της Αγ. Τράπεζας.
- αντήμιον (το)**: ύφανση, συνήθως λινό, με διάκοσμο σταμνιωτό, κεντητό ή ζωγραφιστό που αρχικά χρησιμοποιεί για την τέλεση της λειτουργίας αντικαθιστώντας την Αγία Τράπεζα.
- επιγονάτιο (το)**: ρομβοσχημο χρυσοκεντημένο όμφρο που κρημνιστά με τη ζώνη οβυρωματούχης της εκκλησίας με τη συμβολική έννοια της ρομφαίας.
- επιτόμιον-αίρη (α)**: λειτουργικό ύφανση χρυσοκεντήτου που χρησιμοποιεί για κάλυμμα των Τριών Δώρων στην πομπή της Μεγάλης Εβδομάδας.
- επιτομή (το)**: πολύτιμη, συνήθως μεταβλήτη λουρίδα, χαρακτηριστικό γνώρισμα του ιερού που περιβάλλει τον τρούχλο και καταβάνει εμπρός μέχρι τα πόδια.
- ολοσχημικά (τα)**: ολομέταξα.
- ποδιά (η)**: υφαντόμινο κομμάτι τοποθετημένο σαν ποδιά στο κάτω τρίμημο των εικόνων.
- πύλη (η)**: εκκλησιαστικό ύφανση που κρημνιστά σαν καταπέτασμα στο ψηλό τέμπλο πάνω από χαμηλό θησόδιο.
- σακκοειδής (α)**: περασός.
- σπαρθέρι (τα)**: θάρια ολοκέντητη κουρτίνα που σαν κουκουέρα κυκλώνει το κρεβάτι σπερμωμένο στο πάνω μέρος από το μηλοσπέρθερο (κυρίως στα δωδεκάησρα, μερικώς χρήση στις Καλύδες).
- χρυσοκαλθάρια (α)**: χρυσοκεντητές.