

ΦΟΙΒΟΣ Ι. ΠΙΟΜΠΙΝΟΣ

Σκέψεις πάνω στη θεματική της ὁρθόδοξης εἰκονογραφίας

Σκέψεις πάνω στη θεματική
της ὁρθόδοξης εἰκονογραφίας ^[*]

Μνήμη Γιάννη Πιομπίνου

Ἀνέκαθεν μὲ ἐντυπωσίαζαν οἱ τεράστιες διαφορές, εἰκονογραφικῆς καὶ ἄρα θεολογικῆς φύσεως, πού συναντᾷ κανεῖς συγκρίνοντας ἕναν θρησκευτικό πίνακα τῆς Δύσης μὲ μιὰν ἀντίστοιχου θέματος εἰκόνα τῆς αὐστηρὰ ὁρθόδοξης παράδοσης. Οἱ διαφορές ἐτούτες ἐκφράζουν ἄλλωστε καὶ τὶς ἀγεφύρωτες ἰδεολογικὲς διαφορὲς πού ὑπάρχουν ἀνάμεσα ἀφενὸς στοῦ ὁρθόδοξο καὶ ἀφετέρου σὲ ὅποιοδήποτε ἄλλο χριστιανικὸ δόγμα, τὰ ὁποῖα χωρίζει ἀβυσσαλέα διάσταση ὅχι μόνον ὡς πρὸς τὶς θεολογικὲς ἀπόψεις –τοῦτο εἶναι τελικὰ ἔλασσον ζήτημα-, ἀλλὰ προπάντων ὡς πρὸς τὴν ἐν γένει θεώρηση τοῦ κόσμου, δηλαδὴ ὡς πρὸς τὴν κοσμοαντίληψη. Τέτοιες διαφορὲς γίνονται βέβαια ἐμφανέστατες στὴν Τέχνη, ἡ ὁποία ἀπεικονίζει πάντοτε εὐγλωττα τὴν κοινωνία ἐντὸς τῆς ὁποίας καλλιιεργεῖται. Παρατηρώντας τὰ προϊόντα τῆς Τέχνης ἑνὸς λαοῦ, μπορεῖ κανεῖς νὰ καταλάβει τὸν λαὸ αὐτὸν πληρέστερα παρὰ μέσα ἀπὸ τὴν ὅποια βαρυσήμαντη, περισπούδαστη μελέτη ἔχει πραγματοποιηθεῖ γι' αὐτὸν στοῦ πλαίσιο τῆς κοινωνικῆς, πολιτισμικῆς, πολιτικῆς καὶ οἰκολογικῆς ἀνθρωπολογίας.

Ἀξίζει νὰ ὑπενθυμιστεῖ τί παραδίδεται περὶ τῶν ἱερῶν εἰκόνων ἀπὸ τὴν Ὁρθοδοξία. Σύμφωνα, λοιπόν, μὲ τὴν ἱερὴ παράδοση τῆς Ὁρθόδοξης Ανατολικῆς Ἐκκλησίας, ὁ εὐαγγελιστὴς Λουκᾶς ὑπῆρξε ὁ πρῶτος ζωγράφος φορητῶν εἰκόνων καὶ μάλιστα ὁ προσωπογράφος τῆς Παναγίας, τὴν ὁποία ζωγράφισε ἐκ τοῦ φυσικοῦ. Ὅπως θρυλεῖται, ἡ ἴδια ἡ Παναγία τοῦ ὑπέδειξε ἐπακριβῶς πῶς νὰ τὴν ἀπεικονίσει, τοῦ ὑπέδειξε δηλαδὴ τὴν ὑπέρβαση τῆς ἀπεικόνισής Της ὡς μιᾶς συγκεκριμένης γυναίκας, ὀνόματι Μαρίας, γιὰ τὴν πνευματικότερη ἀπεικόνισή Της ὡς Θεομήτορος. Ὁ θρύλος αὐτὸς μᾶς ὑποδηλώνει πῶς ἡ φορητὴ εἰκόνα ἀπετέλεσε ἐξαρχῆς ὑπέρβαση τῆς ρεαλιστικῆς ἀναπαράστασης ἑνὸς θέματος, σὲ ἀντίθεση πρὸς τὸν δυτικὸ, θρησκευτικοῦ περιεχομένου, πίνακα, ἀφοῦ ἐπιδιώκει νὰ ἀποδώσει τὴν αἰθερικὴ ὑπόσταση τῆς μορφῆς τὴν ὁποία ἀπεικονίζει. Ἄλλωστε καὶ οἱ αἰθερικὲς εἰκόνες τῶν θείων Ἰδεῶν βρίσκονται σὲ ἀνώτερο ἐπίπεδο ἀπὸ ἐκεῖνο τῶν ὑλομορφοποιήσεών τους.

Πληροφορίες



Φοῖβος Ι. Πιομπίνος

Προβολὴ πλήρους προφίλ

Σελίδες

Αρχικὴ σελίδα

Ἡ γένεση τῶν μορφῶν

Οἱ διακρίσεις τῶν ὑλικῶν μορφῶν καὶ τὰ χαρακτηριστικά τους

Ἡ διερεύνηση τῶν μορφῶν

Ὁ ἄνθρωπος καὶ οἱ λοιπὲς φυσικὲς μορφές

Περὶ τῆς μοναδικότητος τῶν μορφῶν

Περὶ δυσμορφίας καὶ τερατομορφίας

Σκέψεις πάνω στὴν ἰσοτιμία τῶν φυσικῶν μορφῶν

Ὁ ἄνθρωπος ὡς δημιουργὸς ὑλικῶν μορφῶν

Ἀπόλλων Σωτήρ, ὁ Ἑλληνας Λόγος

Ὁ ἀρχαῖος ἑλληνικὸς ναὸς καὶ ὁ Δικέφαλος Ἄετὸς

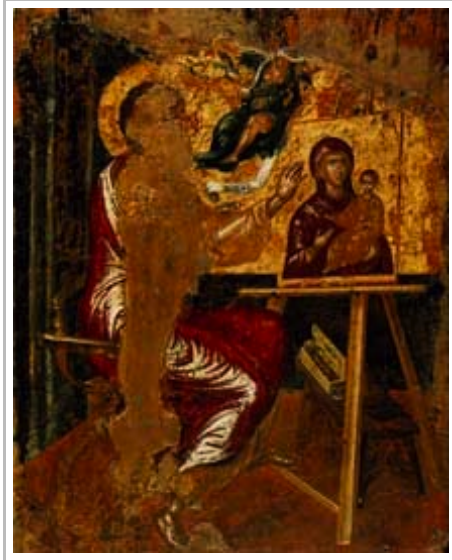
Ἡ Ἑλλάδα ὡς ὀμφαλὸς καὶ ὁ Δικέφαλος Ἄετὸς

Ἡ συμβολικὴ παρουσία τοῦ λιονταριοῦ στὴν Ἀργολίδα

Σκέψεις πάνω στὴ θεματικὴ τῆς ὁρθόδοξης εἰκονογραφίας

Ἡ μέσω τῆς τέχνης διαφορετικὴ πνευματικὴ ὀπτικὴ Ἑλλάδας καὶ Δύσης

Σκέψεις πάνω στὶς διαφορὲς



Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, ὁ ἐπονομαζόμενος Ἑλ Γκρέκο, «Ὁ εὐαγγελιστὴς Λουκᾶς ζωγραφίζει τὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας» (πρὶν ἀπὸ τὸ 1567), αὐγοτέμπερα σὲ ξύλο, Μουσεῖο Μπενάκη, Αθήνα.

Στὸν ἑλληνισμό, δηλαδή στὴν εὐρύτερη ἀπὸ τὸν σημερινὸ ἑλλαδικὸ χώρο περιοχὴ ἀκτινοβολίας τῶν ἑλληνικῶν ιδεῶν, δὲν ὑπῆρξε, ἐπὶ αἰῶνες, κοσμικὴ ζωγραφικὴ ἀλλὰ μόνο θρησκευτικὴ, λατρευτικὴ, λειτουργικὴ. Ἡ εἰκονογραφία παρέμεινε ἐπὶ αἰῶνες ἡ μοναδικὴ ζωγραφικὴ ἑκφρασί του, δηλαδή μιὰ βαθύτατα καὶ οὐσιαστικὰ παραδοσιακὴ, διαχρονικὴ τέχνη, μιὰ ἀποκλειστικὰ ἐκκλησιαστικὴ τέχνη, καθόσον ἄρρηκτα συνδεδεμένη μὲ τὴν ὀρθόδοξη Ἐκκλησία καὶ τὶς λειτουργικὲς τῆς παραδόσεις, μιὰ κατ' οὐσίαν θρησκευτικὴ καὶ ὄχι καλλιτεχνικὴ πράξη.

Οἱ φορητὲς εἰκόνες θεωροῦνταν στοὺς πρωτοχριστιανικοὺς χρόνους ἀχειροποίητες ἢ ἀποδίδονταν στὸ χρωστήρα τοῦ εὐαγγελιστῆ Λουκᾶ. Οἱ ἀγιογράφοι δὲν ὑπηρετήσαν ποτὲ τὴν εἰκονογραφία ὡς καλλιτέχνες, μὲ τὸ νόημα ποὺ δίνει ἡ δυτικὴ θεώρηση τῆς λέξης, ἀλλὰ ὡς διάμεσα. Ἄλλωστε, ἐπὶ αἰῶνες, οἱ ἀγιογράφοι προέρχονταν ἀπὸ τὶς τάξεις τοῦ μοναχισμοῦ καὶ τοῦ εὐρύτερου κλήρου καὶ ὡς ἐκ τούτου δὲν ἔβλεπαν τὴν εἰκονογραφία ὡς τέχνη ἀλλὰ ὡς καθημερινὴ ἀσκηση. Θεωρώντας, λοιπόν, κατὰ κανόνα τὸν ἑαυτὸ τους ταπεινὸ θεράποντά της, κράτησαν αὐστηρὰ τὴν ἀνωνυμία τους. Αὐτὸ τὸ ἥθος τὸ ἐξέφρασαν μοναδικὰ στὸν κόσμο οἱ ὀρθόδοξοι ζωγράφοι φορητῶν εἰκόνων, τοιχογράφοι καὶ μικρογράφοι, ἀκόμα κι ὅταν ἄρχισαν νὰ ὑπογράφουν τὰ ἔργα τους, καὶ δὴ μὲ ἐκεῖνο τὸ ἀνεπανάληπτο «διὰ χειρὸς» ποὺ προέτασσαν τῆς ὑπογραφῆς τους. Τοῦτο συνέβη ἀφότου οἱ εἰκόνες ἄρχισαν, στὰ μεταβυζαντινὰ κυρίως χρόνια, νὰ φιλοτεχνοῦνται σὲ ἐργαστήρια τῆς ἐνετοκρατούμενης Κρήτης ἀλλὰ καὶ τῶν Ἑπτανήσων κατόπιν παραγγελίας καὶ ὡς ἐκ τούτου νὰ ἀποτελοῦν ἀντικείμενα ἐμπορίου, βιοπορισμοῦ καὶ πλουτισμοῦ. Οἱ ἐπαγγελματίες πλέον, καὶ ὄχι κατ' ἀνάγκην μοναχοί, εἰκονογράφοι βγήκαν ἀπὸ τὴν ἀνωνυμία τῶν βυζαντινῶν ὁμοτέχνων τους, ἐπιζητώντας κάποιαν ἔστω ἐλάχιστη προβολή, ἀλλὰ διατηρώντας παρὰλληλα τὴν ταπεινότητά τους.

Ἐν πάσῃ περιπτώσει, ἡ ζωγραφικὴ τῶν ἑλληνικῶν πληθυσμῶν,

μεταξὺ τῆς ἱερῆς εἰκόνας καὶ τοῦ
θρησκευτικοῦ πίνακα

Σκόρπιες σκέψεις πάνω στὴν
ἑλληνικὴ γραμμὴ

Apollon Sauveur, le Logos Grec.

Réflexions sur la thématique de
l'iconographie orthodoxe

L'art en tant que révélateur des
divergences spirituelles entre la
Grèce et l'Occident

Réflexions sur les différences entre
une icône et un tableau religieux

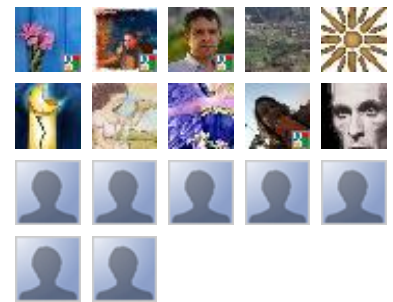
Αναγνώστες



Γίνετε μέλος αὐτοῦ ἱστότοπου

Google Friend Connect

Μέλη (17)



Εἶστε ἤδη μέλος; [Σύνδεση](#)

Αρχειοθήκη ιστολογίου

► **2010** (1)

καθὼς καὶ τῶν ἄλλων ὀρθόδοξων λαῶν τῆς νοτιοανατολικῆς Εὐρώπης, ἐξακολούθησε καὶ μετὰ τὴν ἄλωση τῆς Πόλης νὰ διακρίνεται ἔντονα ἀπὸ ἐκείνη τῆς Δύσης, μὲ κύριο χαρακτηριστικὸ τὴν προσήλωσή της στὶς παραδόσεις τῆς βυζαντινῆς τέχνης ποὺ ἐπικράτησε ἐπὶ δεκαπέντε σχεδὸν αἰῶνες καί, παρ' ὅλο τὸν «συντηρητικὸ» χαρακτήρα της, δὲν ἔπαψε νὰ εἶναι ζωντανὴ ἔκφραση, μέχρι τουλάχιστον τὴν ἱδρυση τοῦ συρρικνωμένου ἑλληνικοῦ κράτους.

Τὶς προάλλες, θαύμαζα μία φωτογραφικὴ ἀναπαραγωγή τῆς ἐντυπωσιακῆς «Ἀνάστασης» τοῦ Κυρίου, τὴν ὁποία φιλοτέχνησε γύρω στὸ 1463 ὁ Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα (Piero della Francesca, 1410/20-1492) γιὰ τὸ Κοινοτικὸ Μέγαρο τῆς ἰδιαίτερης πατρίδας του, τοῦ χωριοῦ Σὰν Σεπόλκρο (San Sepolcro) στὴν Τοσκάνη. Καὶ συνειδητοποίησα τὸ πόσο διαφέρει ὁ τρόπος ἀπεικόνισης τοῦ μέγι-



Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα, «Ἡ Ἀνάσταση τοῦ Χριστοῦ» (περ. 1463),
νωπογραφία, 225X220 ἐκ., Δημοτικὴ Πινακοθήκη τοῦ Σὰν Σεπόλκρο, Τοσκάνη.

στου τούτου πνευματικοῦ γεγονότος, τὸν ὁποῖο ἔχει υἱοθετήσει ἡ Δυτικὴ Ἐκκλησία, ἀπὸ τὸν συνήθη τρόπο ἀπεικόνισής του ἀπὸ τὴν Ἀνατολικὴ Ὄρθοδοξη Ἐκκλησία. Σημειωτέον ὅτι στὴ δυτικὴ θρησκευτικὴ ζωγραφικὴ δίδεται μεγαλύτερη ἔμφαση στὴ Σταύρωση τοῦ Κυρίου καὶ γενικότερα στὸ μαρτύριό Του, παρὰ στὴν Ἀνάστασή Του, ἢ ὁποία εἰκονίζεται μὲ τὸν ἴδιο πάντοτε τρόπο. Κατ' αὐτόν, ὁ Χριστὸς ἱστορεῖται νὰ ἐξέρχεται ὀρμητικὰ καὶ θριαμβευτικὰ, σὰν νὰ ἐκτινάσσεται, ἀπὸ τὸν τάφο πρὸς τὰ οὐράνια, κρατώντας λευκὸ σινὴθως λάβαρο. Χαρακτηριστικὸ δείγμα αὐτοῦ τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου εἶναι ἡ «Ἀνάσταση» ποὺ ζωγράφισε ὁ ἡμέτερος Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, γνωστότερος στὴν Ἑσπερία ὡς Ἐλ Γκρέκο, μετὰξὺ τῶν ἐτῶν 1590 καὶ 1595, καὶ ποὺ φυλάσσεται στὸ Μουσεῖο Πράντο τῆς Μαδρίτης. Μιὰ ἄλλη, παρόμοιας ἀντίληψης, ἐμβληματικὴ «Ἀνά-



Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, ὁ ἐπονομαζόμενος Ἐλ Γκρέκο, «Ἡ Ἀνάσταση τοῦ Κυρίου», ἐλαιογραφία σὲ μουσαμά, Μουσεῖο Πράντο, Μαδρίτη.

σταση» πὺ μὺ ἔρχεται πρόχειρα στὴ θύμηση εἶναι ἐκείνη πὺ καλύπτει τὸ δεξιὺ πλευρικὸ φύλλο τοῦ κεντρικοῦ τριπτύχου ἀπὸ τὸ γνωστὸ προσέρεσμα βωμοῦ ἀπὸ τὸ Ἰζενχάιμ (Isenheimer Altar), φιλοτεχνημένο γύρω στὸ 1515 ἀπὸ τὸν Γερμανὸ Ματίας Γκρύνεβαλντ (Mathias Grünewald, περ. 1475-1528), τὸ ὁποῖο ἐκτίθεται στὸ Μουσεῖο Unterlinden, στὸ Κολμάρ τῆς Ἀλσατίας.



Ματίας Γκρύνεβαλντ, «Ἡ Ἀνάσταση τοῦ Χριστοῦ» (γύρω στὸ 1515), δεξιὺ πλευρικὸ φύλλο τοῦ κεντρικοῦ τριπτύχου στὸ προσέρεσμα βωμοῦ ἀπὸ τὸ Ἰζενχάιμ (Isenheimer Altar), Μουσεῖο Unterlinden, Κολμάρ τῆς Ἀλσατίας.

Ὁ παραπάνω εἰκονογραφικὸς τύπος υἱοθετήθηκε βέβαια καὶ

ἀπὸ ὁρθόδοξους εἰκονογράφους. Τοῦτο συνέβη ὅμως στὰ μεταβυζαντινὰ χρόνια ὑπὸ τὴν ἐπίδραση τῆς δυτικῆς ζωγραφικῆς ποὺ πέρασε στὴν Ἑλλάδα μέσω κυρίως τῶν ἐνετοκρατούμενων ἐλληνικῶν περιοχῶν. Τέτοιες φορητὲς εἰκόνες τοῦ 16ου καὶ τοῦ 17ου αἰώνα φυλάσσονται ἐκτὸς τῶν ἄλλων καὶ στὸ Βυζαντινὸ καὶ Χριστιανικὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν. Πόσο ὥστόσο στερεῖται ὁ δυτικότερος τοῦτος τύπος εἰκονογράφησης τοῦ πνευματικοῦ καὶ μυστικοῦ νοήματος ποὺ ἔχει ἡ βυζαντινὴ ἀπεικόνιση τῆς Ἀνάστασης! Κατὰ τὴν ὁρθόδοξη βέβαια εἰκονογραφία, δὲν πρόκειται κατ' οὐσίαν γιὰ τὴν Ἀνάσταση ἀλλὰ γιὰ τὴν «Εἰς Ἄδου Καθόδου» τοῦ Κυρίου, γιὰ τὴν ὁποία ἔγραψε ὁ ἐπίσκοπος Κύπρου Ἐπιφάνιος (ἀρχὲς 4ου αἰ.-403), ἂν καὶ δὲν ἀναφέρεται αὐτὴ πουθενὰ στὰ *Εὐαγγέλια*. Ὅμως καὶ γιὰ τὴν Ἀνάσταση αὐτὴ καθαυτὴ τοῦ Κυρίου σιγοῦν τόσο τὰ *Εὐαγγέλια* ὅσο καὶ ἡ ἱερὴ Παράδοση, ἀφοῦ ἔγινε θεοπρεπῶς, μὲ τρόπο ἀπρόσιτο γιὰ τὰ ἀνθρώπινα μάτια, καὶ δὲν ὑπῆρξαν αὐτόπτες μάρτυρες γιὰ νὰ τὴν περιγράψουν. Πῶς λοιπὸν μπορεῖ ἡ δυτικὴ θρησκευτικὴ ζωγραφικὴ νὰ εἰκονογραφεῖ ἓνα γεγονός ποὺ ὁ ἴδιος ὁ Χριστὸς τὸ κράτησε μυστικὸ ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους; Γι' αὐτό, ἡ ὁρθόδοξη εἰκονογραφία εἰθιστὴ νὰ μὴν ἱστορεῖ τὴν Ἀνάσταση τοῦ Κυρίου ἀλλὰ τὴ νίκη Του ἐναντίον τοῦ θανάτου μὲ τὴν καθόδὸ Του στὸν Ἄδη. Γιὰ τὴν Ὁρθοδοξία, ἡ Ἀνάσταση τοῦ Χριστοῦ παραμένει οὐσιαστικὰ ἀνεικόνιστη.

Στὶς πιὸ μνημειακὲς ἀναπαραστάσεις τῆς «Εἰς Ἄδου Καθόδου» συγκαταλέγεται ἡ ἀριστουργηματικὴ τοιχογραφία ποὺ κοσμεῖ τὸ ἡμιθόλιο πάνω ἀπὸ τὴν ἀψίδα στὸ παρεκκλήσιο τῆς Μονῆς τοῦ Σωτῆρος τῆς Χώρας (νῦν Khariye Camii), στὴν Κωνσταντινούπολη,



«Ἡ Ἀνάστασις» (γύρω στὸ 1320), νωπογραφία, Μονὴ τῆς Χώρας (Khariye Camii), Κωνσταντινούπολη.

ποὺ εἰκάζεται πῶς φιλοτεχνήθηκε γύρω στὸ 1320 καὶ ἀποτελεῖ ἑξοχο δεῖγμα τῆς παλαιολόγειας τέχνης. Στὸν νοῦ μου ἔρχεται πρῶχειρα ἡ ἰδίῃς ἐπίσης θέματος τοιχογραφία τοῦ 14ου αἰώνα ποὺ κοσμεῖ τὴν ἐκκλησίαν τοῦ Ἀγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ, στὴ

Θεσσαλονίκη, καθὼς καὶ ἐκείνη τοῦ 1539, ἡ ὁποία ἀποδίδεται στὸν Φράγκο Κατελάνο, στὴ Μονὴ Μυρτιάς Αἰτωλίας. Ἐξάλλου, ἀπὸ τοῦ ἰδίου θέματος ψηφιδωτὰ ἃς ἀναφερθοῦν ἐνδεικτικὰ ἐκεῖνα τοῦ 11ου αἰῶνα, ποὺ κοσμοῦν τὸν κυρίως ναὸ τόσο τῆς Μονῆς Ὁσίου Λουκᾶ Βοιωτίας ὅσο καὶ τῆς Μο-



«Ἡ Ἀνάστασις» (11ος αἰ.), ψηφιδωτό, Μονὴ Ὁσίου Λουκᾶ, Βοιωτία.

νῆς Δαφνίου, καθὼς καὶ ἐκεῖνο τοῦ 13ου αἰῶνα, ποὺ φιλοτεχνήθηκε ἀπὸ βυζαντινοὺς ψηφοθέτες στὴ βασιλικὴ Giudizio Universale, στὸ νηράκι Τορτσέλλο (Torcello) τῆς λιμνοθάλασσας τῆς Βενετίας. Σημειωτέον ὅμως ὅτι ὅλα τὰ παραπάνω εἰκονογραφικὰ παραδείγματα ἐπιγράφονται ὡς «Ἀναστάσεις».



«Ἡ Ἀνάστασις» (13ος αἰ.), ψηφιδωτό, βασιλικὴ Giudizio Universale, Τορτσέλλο Βενετίας.

Στὴν «Εἰς Ἄδου Κάθοδον» εἰκονίζονται στὸν «κάμπο» ἀπότομα βραχώδη βουνά, μὲ τὶς πέτρες σχισμένες σὰν σκαλόνια ὅπως εἶναι στοὺς βράχους ποὺ λέγονται σχιστίτες. Ὁ Χριστὸς στέκεται ὀρθίος, συνήθως κατ' ἐνώπιον, καὶ πολὺ σπανιότερα στραμμένος πρὸς τὰ δεξιὰ τῆς εἰκόνας, φορῶντας ἀστραφτερὸ ἱμάτιο μὲ χρυσοκονδυλιά. Πατάει πάνω σὲ δύο θυρόφυλλα ποὺ κεῖτονται τὸ ἓνα πάνω στὸ ἄλλο σταυρωτά. Μὲ τὸ δεξιὸ Του χέρι τραβάει τὸν Ἀδὰμ καὶ μὲ τὸ ἀριστερὸ τὴν Εὐὰ ἀπὸ τὰ μνήματα. Τὰ χέρια καὶ τὰ πόδια Του ἔχουν «τὸν τύπον τῶν ἡλίων». Γύρω Του βρίσκονται σκορπισμένα κλειδιά

καὶ κλεῖθρα καὶ μοχλοί, σὰν νὰ τὰ ἐκσφενδόνισε κάποια ὑπερφυσικὴ δύναμη, γιὰ νὰ εἰκονιστεῖ ἡ προφητεία τοῦ Ἡσαΐα ποὺ λέει: «Θύρας χαλκᾶς συντρίψω καὶ μοχλοὺς σιδηροὺς συγκλάσω» (Ἡσ. με', 2). Κάτω ἀπὸ τὰ θυρόφυλλα εἰκονίζεται ἕνας ἀναμαλλιασμένος ἡμίγυμνος καὶ ἀλυσσοδεμένος ἔντρομος γέρος, ὁ ὁποῖος παριστάνει τὸ θάνατο. Σὲ μεταγενέστερης ἐποχῆς εἰκόνες, ὁ Ἄδης ζωγραφίζεται ὡς δαίμονας ποὺ τὸν δένουν πισθάγκωνα δύο ἄγγελοι. Ὁ θάνατος ἔχει πλέον νικηθεῖ συντριπτικά.

Ἐντύπωση προκαλεῖ σὲ ἕναν ὁρθόδοξο χριστιανὸ τὸ γεγονὸς ὅτι στὴ δυτικὴ τέχνη, ἐνῶ πλεονάζουν οἱ θρησκευτικοὶ πίνακες ποὺ παριστάνουν τὴ Σταύρωση, τὴν Ἀποκαθήλωση καὶ γενικότερα τὰ πάθη τοῦ Ἰησοῦ, ἐξαίροντας ἔτσι τὸ μαρτύριο, εἶναι σημαντικὰ λιγότεροι ἐκεῖνοι ποὺ δείχνουν τὴν Ἀνάστασή Του. Στὴν ὁρθόδοξη ἀπεναντίας Ἐκκλησίᾳ ὅπου κυριαρχεῖ τὸ ἀναστάσιμο μήνυμα, τὸ βάρος δίδεται στὴν κάθοδο τοῦ Χριστοῦ στὸν Ἄδη γιὰ τὴ λύτρωση τοῦ ἀνθρώπινου γένους. Τοῦτο ἄλλωστε μᾶς λέει καὶ τὸ τροπάριο τῆς Ἀναστάσεως: «Κατῆλθες ἐν τοῖς κατωτάτοις τῆς γῆς, καὶ συνέτριψας μοχλοὺς αἰωνίους, κατόχους πεπεδημένων, Χριστέ, καὶ τριήμερος, ὡς ἐκ κήτους Ἰωνᾶς, ἐξανέστης τοῦ τάφου». Γιατὶ, γιὰ τοὺς ὁρθοδόξους, τὸ πρωτεύον στο βίῳ τοῦ Ἰησοῦ δὲν εἶναι ὅτι ἀναστήθηκε ὁ Χριστός, κάτι τὸ τελείως ἀναμενόμενο καὶ φυσικὸ γιὰ τὸν Λόγο. Ἄλλωστε ὁ Χριστὸς δὲν πέθανε ποτὲ ὥστε νὰ χρειαστεῖ νὰ ἀναστηθεῖ. Ὁ Λόγος, ὁ φορέας τῆς Ζωῆς, δὲν νοεῖται νὰ πεθαίνει. Γιὰ τὸν Ἰησοῦ τὰ ἀνθρώπινα πάθη Του ἦταν μόνο ἡ ἐκπλήρωση ἑνὸς τμήματος τῆς ἀποστολῆς Του. Τὸ κυριότερο μέρος τῆς ἐπρεπε νὰ τὸ ἐκπληρώσει μετὰ τὸν γήινο θάνατο, ὡς Πνεῦμα, νικώντας τὶς δυνάμεις τοῦ σκότους. Ὁ σταυρικὸς θάνατος ἦταν μονάχα ἡ προϋπόθεση γι' αὐτὴ τὴ νίκη. Ἐκεῖνο ἐπομένως ποὺ μετράει γιὰ τοὺς ὁρθοδόξους στὸν πασχάλιο κύκλο εἶναι ὅτι ὁ Χριστὸς κατασυνέτριψε, μὲ τὸν σταυρικὸ θάνατο, τὸ κράτος καὶ τὴν ἰσχὺ τοῦ Ἄδου ὅπου κατῆλθε καὶ ἄνοιξε τὴ δίοδο γιὰ νὰ περάσουν ὅλες οἱ ἐγκλωβισμένες ἐκεῖ ψυχές τῶν δικαίων. Ἐπομένως ἔχουμε «Ἀνάσταση» γιὰ τὴν Δυτικὴ Ἐκκλησίᾳ καὶ «Εἰς Ἄδου Κάθοδον» γιὰ τὴν Ἀνατολική. Ἐνῶ λοιπὸν στὴ δυτικὴ θρησκευτικὴ τέχνη ἡ Ἀνάσταση φαίνεται πῶς ἀφορᾷ μόνο τὸν Χριστὸ ποὺ θαμπώνει καὶ συντρίβει τοὺς ἀνθρώπους μὲ τὴν ὑπερφυσικὴ Του δύναμη, στὴν ἀνατολικὴ ὁρθόδοξη εἰκονογραφία ἡ Ἀνάσταση εἶναι ἄρρηκτα συνδεδεμένη μὲ τὴν ἀνάσταση τοῦ ἀνθρώπου.

Στὴν «Εἰς Ἄδου Κάθοδον» ὁ Χριστιανισμὸς συναντᾷ τὴν ἀρχαιοελληνικὴ μυθολογία. Σύμφωνα μὲ αὐτὴν, ὁ Θησεὺς συνόδευσε τὸν φίλο του Πειρίθοα στὸν Ἄδη γιὰ νὰ ἀπαγάγει τὴν Περσεφόνη καὶ νὰ τὴ νυμφευτεῖ. Οἱ δύο φίλοι ἔφτασαν καλὰ ὡς τὸν Κάτω Κόσμο, ἀλλὰ δὲν κατάφεραν νὰ βγοῦν ἀπὸ ἐκεῖ. Στὴ συνέχεια, ὁ Ἡρακλῆς κατέβηκε, μέσα ἀπὸ τὸ Ταίναρο, στὸν Ἄδη γιὰ νὰ φέρει τὸν τρικέφαλο Κέρβερο στὸν Εὐρυσθέα, ἐκπληρώνοντας ἔτσι τὸν δωδέκατο ἄθλο του. Ἐκεῖ συνάντησε τὸν Θησέα καὶ τὸν Πειρίθοα ζωντανούς ἀλλὰ ἀλυσσοδεμένους. Μὲ τὴν ἄδεια τῆς Περσεφόνης, ὁ Ἡρακλῆς ἀπελευθέρωσε τὸν Θησέα, ὅμως ὁ Πειρίθους ὑποχρεώθηκε νὰ παραμείνει στὸν Ἄδη, τιμωρούμενος γιὰ τὸ θράσος του. Στὸν Ἄδη κατέβηκε ἐπίσης ὁ Ὀρφεὺς γιὰ νὰ ζητήσει τὴν πολυαγαπημένη του Εὐρυδίκη. Καὶ ὁ Ὀδυσσεὺς ὥστόσο προσπάθησε νὰ μπεῖ στὸ βασίλειο τῶν νεκρῶν, ὅμως δὲν ἔφτασε μέχρι τὰ Ἠλύσια Πεδία, ἀλλὰ συνομίλησε μὲ τοὺς ἥρωες, τοὺς ὁποῖους κάλεσε ἔξω ἀπ' αὐτά. Ἐξάλλου, στὴν κωμωδία του

Βάτραχοι, ὁ Ἀριστοφάνης κατέβασε στὸν Ἄδη τὸν θεὸ Διόνυσο μὲ τὸν ὑπηρέτη του Ξανθία κι ἓνα γαῖδουράκι γιὰ νὰ ἐπαναφέρουν στὴ γῆ τὸν Αἰσχύλο ἢ τὸν Εὐριπίδη, ὥστε νὰ ἀναζωογονηθεῖ τὸ ψυχορραγοῦν δραματικὸ θέατρο, τοῦ ὁποῖου προστάτης ἦταν ὁ Βάκχος. Ἄς ἀναφερθοῦν ἐπίσης τὰ ἔργα *Νεκρικοὶ Διάλογοι* καὶ *Μένιππος ἢ Νεκρομαντεία* τοῦ περίφημου σοφιστῆ καὶ συγγραφέα Λουκιανοῦ τοῦ Σαμοσατέως (2ος μ.Χ. αἰ.). Εἰδικότερα στὸ δεύτερο ἀπὸ τὰ παραπάνω ἔργα, ὁ Λουκιανὸς ἀφηγεῖται τί εἶδε ὁ κυνικὸς φιλόσοφος Μένιππος στὸν Ἄδη.

Ἐνα ἄλλο θεολογικὸ θέμα, ποὺ ἡ φράγκικη θρησκευτικὴ τέχνη τὸ χειρίζεται τόσο διαφορετικὰ ἀπὸ τὴν ὀρθόδοξη ἀγιογραφία, εἶναι τὸ θέμα τῆς Ἀγίας Τριάδας. Ὡς παράδειγμα τῆς δυτικότεροπης ἀπεικόνισης τοῦ ἐν λόγω θέματος ἂς ἀναφερθεῖ ὁ θρησκευτικὸς πίνακας τῆς «Ἀγίας Τριάδας» τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰώνα, ποὺ ἀποδίδεται στὴν Αὐστριακὴ Σχολή καὶ ἐκτίθεται στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη τοῦ Λονδίνου (ἀριθ. 3662).



«Ἡ Ἀγία Τριάδα» (ἀρχές τοῦ 15ου αἰ.), Αὐστριακὴ Σχολή, ξύλο, 117X115 ἐκ., Ἐθνικὴ Πινακοθήκη τοῦ Λονδίνου (ἀριθ. 3662).

Ἡ Ἀγία Τριάδα εἰκονίζεται μὲ τὸν συνήθη στὴ δυτικὴ τέχνη τοῦ 14ου, 15ου καὶ 16ου αἰώνα τύπο. Κατ' αὐτόν, εἰκονίζεται ὁ Πατὴρ, ὡς σεβάσμιος γέροντας μὲ πάλλευκα μαλλιά, νὰ κάθεται σὲ λευκὸ, γοτθικοῦ ρυθμοῦ, θρόνο, πλαισιωμένος ἀπὸ δύο ἀγγέλους, στραμμένους πρὸς αὐτόν, ὁ ἓνας, ὁ ἀριστερός, μὲ χρυσοκόκκινο ἔνδυμα καὶ πράσινες φτεροῦγες, κι ὁ ἄλλος, ὁ δεξιός, μὲ χρυσοπράσινο ἔνδυμα καὶ κόκκινες φτεροῦγες. Ὁ Πατὴρ κρατᾷε στὰ χέρια Του τὸ σταυρὸ μὲ τὸν ἐσταυρωμένο Υἱὸ Του, στὸ φωτοστέφανο τοῦ ὁποῖου ἀκουμπᾷ ἡ λευκὴ περιστερά, ποὺ συμβολίζει φυσικὰ, τὸ Ἅγιο Πνεῦμα. Ἀλλὰ καὶ στὰ καθ' ἡμᾶς σώζεται μεταβυζαντινὴ φορητὴ εἰκόνα τῆς «Θείας Λειτουργίας», ἔργο τοῦ 1579-1584, φιλοτεχνημένο ἀπὸ τὸν Μιχαὴλ Δαμασκηνό. Στὸ κέντρο τῆς ὅλης σύνθεσης εἰκονίζεται νὰ εὐλογεῖ τὴ Θεία

Λειτουργία ἡ Ἁγία Τριάδα ὑπὸ τὸν Υἱό, τὸν λευκοντυμένο καὶ ψαρομάλλη Πατέρα, στὰ ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀντιστοίχως καὶ ἐλαφρὰ πιὸ πίσω ἀπὸ μία κόκκινη ἀγία τράπεζα, καὶ τῇ λευκῇ περιστερὰ ἀνάμεσά Τους.



Μιχαὴλ Δαμασκηνός, «Ἡ Θεία Λειτουργία» (1579-1584), ἔκθεση εἰκόνων καὶ κειμηλίων Ἱερᾶς Ἀρχιεπισκοπῆς Κρήτης, Ἡράκλειο.

Πόσο μακριὰ βρίσκεται ὁ εἰκονογραφικὸς αὐτὸς τύπος ἀπὸ τὸν ἐντελῶς συμβολικὸ καὶ τελείως ἐσωτερικὸ τρόπο τὸν ὁποῖο ἔχει υἱοθετήσει ἡ ὀρθόδοξη εἰκονογραφία γιὰ νὰ σημαίνει τὴν Ἁγία Τριάδα! Ἀναφέρομαι στὴ «Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ» ὅπως τόσο ἔξοχα τὴν ἀπέδωσε, μεταξὺ ἄλλων, ὁ Ρώσος Ἀντρέι Ρουμπλιόφ (1370 -περ. 1430), ἀντάξιος μαθητὴς τοῦ Θεοφάνη τοῦ Ἑλλήνα, στὴν πασίγνωστη φορητὴ εἰκόνα του ποὺ φυλάσσεται στὸ μοσχοβίτικο Μουσεῖο Τρετιακόφ καὶ χρονολογεῖται στὸ 1410. Ἡ εἰκόνα αὐτὴ δείχνει τρεῖς ἀγγέλους -κατὰ τὴν παράδοση τὸν Μιχαήλ, τὸν Ραφαήλ καὶ τὸν Γαβριήλ, ἀπὸ τὰ ἀριστερὰ πρὸς τὰ δεξιὰ- γύρω ἀπὸ ἓνα ὀρθογώνιο τραπέζι, στὸ ὁποῖο ὑπάρχει ἓνα σὰν δισκοπότηρο σκεῦος. Ὁ ἓνας ἄγγελος κάθεται στὴ μέση τοῦ τραπεζιοῦ, ἐνῶ οἱ δύο ἄλλοι στὰ ἄκρα του, στραμμένοι ὅμως πρὸς τὸν μεσαῖο. Ὁ εἰκονογραφικὸς αὐτὸς τύπος παραπέμπει σὲ ἐδάφιο τῆς *Γένεσης* (18, 1-8) τῆς *Παλαιᾶς Διαθήκης* ὅπου γίνεται λόγος γιὰ τὴ φιλοξενία ποὺ πρόσφερε ὁ Ἀβραάμ σὲ τρεῖς ξένους, οἱ ὁποῖοι ἦταν ἄγγελοι. Ἐξάλλου, παραπέμπει καὶ σὲ ἐδάφιο τῆς *Καينῆς Διαθήκης*, ἡ ὁποία ὑποδεικνύει τὸ καθήκον τῆς φιλοξενίας, ἐντελλόμενη «τῆς φιλοξενίας μὴ ἐπιλανθάνεσθε» (Ἑβρ. 13, 2· πρβλ. Ρωμ. 12, 13 καὶ Α' Πέτρ. 4, 9 καὶ ἄλλου) καὶ τὴ θεωρεῖ πῶς συντείνει στὴ σωτηρία: «ἐπέινασα γὰρ καὶ ἐδῶκατέ μοι φαγεῖν, ἐδίψησα καὶ ἐποτίσατέ με, ξένος ἦμην καὶ συνηγάγετέ με» (Ματθ. 25. 35).



Αντρέι Ρουμπλιόφ, «Ἡ φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ» (1410), φορητὴ εἰκόνα, Μουσεῖο Τρετιακόφ, Μόσχα.

Στὶς ἀντιστοιχίαι θέματος βυζαντινὲς καὶ μεταβυζαντινὲς φορητὲς εἰκόνες ἐμφανίζονται συνήθως ἐπιπλέον ὁ Ἀβραάμ καὶ ἡ Σάρα, οἱ ὅποιοι πλαισιώνουν τὸν μεσαῖο ἄγγελο καὶ βρίσκονται ὁ μὲν Ἀβραάμ μετὰ τοῦ ἀριστεροῦ καὶ τοῦ μεσαίου ἀγγέλου, ἡ δὲ Σάρα μετὰ τοῦ μεσαίου καὶ τοῦ δεξιῦ ἀγγέλου, ὅπως λόγου χάριν σὲ εἰκόνα τοῦ 14ου αἰώνα πού ἐκτίθεται στὸ Μουσεῖο Μπενάκη καθὼς καὶ σὲ εἰκόνα τῶν μέσων τοῦ 16ου αἰώνα πού ἀπόκειται στὸ Βυζαντινὸ καὶ Χριστιανικὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν.



«Ἡ φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ» (14ος αἰ.), φορητὴ εἰκόνα, Μουσεῖο Μπενάκη, Ἀθήνα.



«Ἡ φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ» (μέσα τοῦ 16ου αἰ.), φορητὴ εἰκόνα, Βυζαντινὸ καὶ Χριστιανικὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν.

Ἐξάλλου, σὲ γνωστότατη τοιχογραφία τοῦ 12ου αἰῶνα ποὺ κοσμεῖ τὴ Μονὴ Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου, στὴν Πάτμο, ὁ μεσαῖος ἄγγελος -πιθανότατα ἐκεῖνος ποὺ συμβολίζει τὸν Πατέρα- εἰκονίζεται ἐμφανέστατα μεγαλύτερος καὶ ἐπιβλητικότερος ἀπὸ τοὺς δύο πλαϊνοὺς του ἀγγέλους, ἐνῶ ἱστορεῖται μόνο ὁ Ἀβραάμ - καὶ μάλιστα σὲ πολὺ μικρότερο μέγεθος ἀπὸ τοὺς ἀγγέλους, ἔτσι ὅπως εἴθισται νὰ παριστάνονται οἱ δωρητὲς τῶν εἰκόνων ἢ οἱ κτήτορες τῶν ναῶν καὶ τῶν μοναστηριῶν- νὰ προσέρχεται ἀπὸ τὰ ἀριστερὰ προσφέροντας μία γαβάθα μὲ φαῖ.



«Ἡ φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ» (12ος αἰ.), νωπογραφία, Μονὴ Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου, Πάτμος.

Διαφορετικὰ θεματικὰ στοιχεῖα παρουσιάζει ἐπίσης ἡ βυζαντινὸτροπη ἀπεικόνιση τῆς κοίμησης τῆς Θεοτόκου ἀπὸ τὴν ἀντίστοιχη δυτικὸτροπη. Στὴ βυζαντινὴ τέχνη ἡ «Κοίμηση τῆς Θεοτόκου» ἄρχισε νὰ εἰκονίζεται μετὰ τοὺς εἰκονομαχικοὺς χρόνους καὶ μάλιστα μετὰ τὸν 10ο αἰῶνα. Ὡς βάση γιὰ τὴ

δημιουργία τῆς παράστασης χρησίμευσε ἀπόκρυφη διήγηση φερόμενη ὑπὸ τὸ ὄνομα τοῦ ἁγίου Ἰωάννη τοῦ Θεολόγου, τῆς ὁποίας περιλήψη εἶναι τὰ ἀναγραφόμενα στὰ συναξάρια. Στὴ συνήθη καὶ ἀπλούστερη ἀπεικόνιση αὐτῆς τῆς σκηνῆς ἀπὸ τοὺς ὁρθόδοξους ἁγιογράφους, ἡ νεκρὴ Θεοτόκος παριστάνεται ξαπλωμένη, ἀπὸ τὰ ἀριστερὰ πρὸς τὰ δεξιὰ τῆς εἰκόνας, σὲ κλίνη γύρω ἀπὸ τὴν ὁποία παρευρίσκονται οἱ ἀπόστολοι, μὲ ἐπικεφαλῆς τὸν Πέτρο καὶ τὸν Παῦλο, καθὼς ἐπίσης καὶ οἱ ἱεράρχες Διονύσιος ὁ Ἀρεοπαγίτης, Ἰερόθεος καὶ Τιμόθεος. Στὸ κέντρο τῆς ὅλης σύνθεσης καὶ πίσω ἀπὸ τὴν κλίνη εἰκονίζεται πάντοτε κατ' ἐνώπιον ὁ Χριστός, κρατώντας στὰ χέρια Του τὴν ψυχὴ τῆς Θεομήτορος ὑπὸ τὴ μορφή - σχεδὸν πάντοτε - μικροσκοπικῆς σπαργανωμένης ὥριμης γυναίκας, ὅπως π.χ. σὲ φορητὴ εἰκόνα τοῦ 1546 ποὺ βρίσκεται στὴν ἁγιορεϊτικὴ Μονὴ Σταυρονικήτα. Τοῦτο μᾶς ὑποδηλώνει ὅτι, ὅπως ἡ Παναγία ὑπῆρξε ἡ γεννήτωρ τοῦ Χριστοῦ στὸν κόσμον τοῦτο καὶ ὡς Βρεφοκρατοῦσα Τὸν κράτησε στὴν ἀγκαλιά Της, ἔτσι καὶ ὁ Χριστός, «ὁ ἀμήτωρ ἐκ πατρὸς καὶ ἀπάτωρ ἐκ μητρός», ἔγινε ὁ γεννήτωρ τῆς μητέρας Του. Ἀπὸ τὸν 14ο αἰώνα ἡ ἀπεικόνιση τῆς «Κοίμησις τῆς Θεοτόκου» γίνεται συνθετότερη καθὼς προστίθενται νέα ἐπεισόδια σὲ αὐτήν, ὅπως μεταξὺ ἄλλων ὁ ἄγγελος ποὺ ἀποκόβει μὲ ρομφαία τὰ βέβηλα χέρια τοῦ Ἑβραίου Ἰεφωνία, ὁ ὁποῖος τόλμησε νὰ ἀγγίξει τὴν κλίνη τῆς Παναγίας.



«Ἡ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου» (1546), φορητὴ εἰκόνα, Μονὴ Σταυρονικήτα, Ἅγιον Ὄρος.

Στοὺς ἰδίου θέματος θρησκευτικοὺς πίνακες τῆς Δύσης, ποὺ εἶναι φιλοτεχνημένοι μὲ ρεαλιστικότερο τρόπο, δὲν ἀπεικονίζεται βέβαια ἡ ψυχὴ τῆς Παναγίας.^[1] Στὴ Δυτικὴ Ἐκκλησίᾳ ἄλλωστε εἰκονίζεται συνήθως ἡ Μετάσταση τῆς Παναγίας (λατ. *assumptio*), ἡ ὁποία στὴν ὁρθόδοξη εἰκονογραφία δὲν ἔχει βρεῖ τὴν ἀντίστοιχη βαρὺτητα μὲ τὴν Κοίμησίν Της (λατ. *dormitio*), μολονότι τὸ οὐσιώδες δὲν εἶναι ὅτι κοιμήθηκε ἡ Θεοτόκος, ἀλλὰ ὅτι μετέστη στοὺς οὐρανούς. Στὴν Ὁρθοδοξία ὡστόσο βλέπουμε συχνὰ τὴ

θεομητορική Κοίμησις καὶ Μετάστασις νὰ συνυπάρχουν στὴν ἴδια φορητὴ εἰκόνα. Ἔτσι, σὲ πολλές ἀπεικονίσεις τῆς «Κοίμησις τῆς Θεοτόκου», πάνω ἀπὸ τὸν παριστάμενο Χριστό, ἱστορεῖται ἡ Θεοτόκος στὰ οὐράνια ἐν πλήρη δόξῃ, περιστοιχισμένη ἀπὸ πλήθος ἱπτάμενων καὶ δοξολογούντων ἀγγέλων.

Ἐξάλλου, σὲ καμία βυζαντινὴ ἀπεικόνιση τοῦ «Εὐαγγελισμοῦ τῆς Θεοτόκου» δὲν ἱστορεῖται ὁ ἀρχάγγελος Γαβριὴλ νὰ προσφέρει στὴν Παναγία ἕνα κρίνο νὰ μυρίσει, ὅπως τὸ βλέπουμε συνήθως νὰ συμβαίνει στοὺς παρόμοιου θέματος θρησκευτικοὺς πίνακες τῆς Δύσης. Ἄς ἀναφεροῦν ἐνδεικτικὰ οἱ «Εὐαγγελισμοὶ» τοῦ Σιμόνε Μαρτίνι (Simone Martini περ. 1284-1344) καὶ τοῦ Λεονάρδου ντὰ



Σιμόνε Μαρτίνι, «Ὁ Εὐαγγελισμὸς τῆς Θεοτόκου» (1333), τέμπρα σὲ ξύλο, 184X210 ἐκ., Galleria degli Uffizi, Φλωρεντία.



Λεονάρδος ντὰ Βίντσι, «Ὁ Εὐαγγελισμὸς» (λεπτομέρεια, περ. 1472-1475), λάδι καὶ ὑδατόχρωμα σὲ ξύλο, 98X217 ἐκ., Galleria degli Uffizi, Φλωρεντία.

Βίντσι (Leonardo da Vinci, 1459-1519), πού ἐκτίθενται στὴ φλωρεντινὴ Galleria degli Uffizi. Ἄλλωστε κάτι τέτοιο δὲν ἀναφέρεται στὰ *Εὐαγγέλια*. Στὶς ρωμαϊκὲς μάλιστα κατακόμβες ὁ ἀρχάγγελος Γαβριὴλ εἰκονίζεται χωρὶς φτεροῦγες, ἐνῶ στὴ βυζαντινὴ εἰκονογραφία κρατᾷ ράβδο, ὅπως γιὰ παράδειγμα σὲ ψηφιδωτὸ τοῦ 11ου αἰῶνα στὴ Μονὴ Δαφνίου, καθὼς καὶ σὲ φορητὴ εἰκόνα τοῦ 14ου αἰῶνα, στὸ ναὸ τοῦ Ἀγίου Κλήμεντος στὴν Ἀχρίδα.



«Ὁ Εὐαγγελισμὸς τῆς Θεοτόκου» (11ος αἰ.), ψηφιδωτό, Μονὴ Δαφνίου.



«Ὁ Εὐαγγελισμὸς τῆς Θεοτόκου» (14ος αἰ.), φορητὴ εἰκόνα, προερχόμενη ἀπὸ ἐργαστήριο τῆς Κωνσταντινούπολης, ναὸς τοῦ Ἀγίου Κλήμεντος, Ἀχρίδα.

Ἐντυπωσιακά, ἀλλὰ ὄχι ἀνεξήγητα, διαφορετικὸς εἶναι ἐπίσης ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ἡ βυζαντινὴ ἀγιογραφία ἀπεικονίζει τὸ παιδίον Ἰησοῦ ἀπὸ τὸν ἀντίστοιχο τῆς ἐν γένει δυτικῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς. Σὲ ὅλες ἀνεξαιρέτως τὶς ἱερὲς εἰκόνες ὅπου ἀπεικονίζονται οἱ διάφοροι τύποι τῆς Βρεφοκρατούσας (π.χ. Γαλακτοτροφούσα, Γλυκοφιλοῦσα, Γοργοεπήκοος, Διασώζουσα, Ἐλεοῦσα, Μυρτιδιώτισσα, Ὁδηγήτρια, τοῦ Πάθους, Παρηγορήτισσα, Παμμακάριστος, Πορταῖτισσα, Προυσιώτισσα, Φανερωμένη) οἱ

βυζαντινοὶ ἀγιογράφοι δίνουν πάντοτε στὸ παιδίον Ἰησοῦ τὰ χαρακτηριστικὰ προσώπου ἐνήλικα ἄντρα, σὲ σμίκρυνση θὰ ἔλεγε κανεῖς. Ὁ Ἰησοῦς εἰκονίζεται σοβαρότατος, σὲ ἱεροπρεπὴ στάση, ποὺ δὲν ταιριάζει διόλου σ' ἓνα κανονικὸ παιδί, καὶ πάντως οὔτε γυμνὸς οὔτε σπαργανωμένος ἀλλὰ συχνὰ ντυμένος μὲ ἱερατικὴ ἐνδυμασία, νὰ εὐλογεῖ τὸ ἐκκλησίασμα ἢ τοὺς προσκυνητὲς τῆς εἰκόνας. Ἀπεναντίας, σὲ ὅλους τοὺς δυτικούς θρησκευτικούς πίνακες, τὸ θεῖο Βρέφος εἰκονίζεται τελείως ρεαλιστικὰ στὴν ἀγκαλιὰ τῆς Θεοτόκου ὡς ἓνα ὁποιοδήποτε μωρό, πάντοτε γυμνό, μὲ ροδαλὰ τὰ στρουμπουλὰ, ὅλο σαρκικὲς δίπλες, μέλη του, ἢ ἄλλοτε νὰ παίζει μ' ἓνα ἄλλο μωρὸ ποὺ εἶναι, ὑποτίθεται, ὁ Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος [βλ. λ.χ. τὴν «Παρθένο τῶν βράχων» (1483) τοῦ Λεονάρδου ντὰ Βίντσι, τὴν «Παναγία τῆς καρδερίνας» (1505-1506) τοῦ Ραφαήλου, τὴν «Ὁμορφὴ κηπουρὸ» (1507) τοῦ Ραφαήλου ἐπίσης καθὼς καὶ τὴν «Παναγία τοῦ καλαθιοῦ» (1615) τοῦ Πέτερ Πάουλ Ροῦμπενς].



Λεονάρδος ντὰ Βίντσι, «Ἡ Παναγία Benois» (περ. 1480), ἐλαιογραφία σὲ καμβά, 49,5x31,5 ἐκ., Μουσεῖο Ἑρμιτάζ, Πετρούπολη.



«Βρεφοκρατούσα» (14ος αἰ.), φορητὴ εἰκόνα προερχόμενη ἀπὸ τὸ
θησαυροφυλάκειο τῆς Μονῆς Βλατάδων, ναὸς Ἀγίου Νικολάου τοῦ Ὁρφανοῦ,
Θεσσαλονίκη.

Στὴν ὀρθόδοξη ἀγιογραφία βλέπουμε συχνότατα στὴν ἴδια εἰκόνα νὰ λατρεύονται δύο ἅγιοι. Ἐπίσης συναντοῦμε ἱεροὺς ναοὺς νὰ εἶναι ἀφιερωμένοι σὲ δίδυμο ἁγίων. Ἔτσι ἔχουμε τὸν ἅγιο Κωνσταντῖνο πάντοτε μαζί μὲ τὴν ἁγία Ἑλένη, τὸ δίδυμο τῶν ἁγίων Ἀναργύρων, τῶν ἀποστόλων Πέτρου καὶ Παύλου (καὶ μάλιστα ἀνταλλάσσοντας ἀσπασμό), πολλὲς φορὲς τῶν ἁγίων Θεοδώρων ἢ τῶν ἀρχαγγέλων Μιχαὴλ καὶ Γαβριήλ, σπανιότερα τῶν ἁγίων Δημητρίου καὶ Γεωργίου ἢ τῶν ἁγίων Ἰσιδώρων κ.ἄ.

Ὁ εἰκονογραφικὸς τοῦτος τύπος ὑποδηλώνει κρυπτικὰ τὴν ἔννοια τῆς διπολικότητος, τῆς ἀρρενας καὶ τῆς θήλειας πνευματικῆς φύσης, ἢ ὁποῖα μάλιστα ἐκφέρεται στὶς εἰκόνες ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ φύλο τῶν εἰκονιζόμενων ἁγίων. Ἡ διπολικότητα αὐτὴ ἀποτελεῖ ἐκδίπλωση, στὸν κόσμον τοῦτο τῆς ὕλης, τῆς ἔκφρασης τῆς Σοφίας καὶ τῆς Ἀγάπης τοῦ Θεοῦ, τῆς ἀνώτατης θείας δημιουργικῆς Δυνάδας, ἢ ὁποῖα ἀκόμα πιὸ κρυπτικὰ ἐκφράζεται σχηματικὰ μὲ τὸ ἀρχέτυπο τοῦ Δικέφαλου Ἀετοῦ. Ἄλλωστε, ἀπὸ τὰ βᾶθη τῆς ἀνθρωπότητος, ἔχουν διασωθεῖ πληροφορίες, ἀναφορὲς καὶ παραστάσεις ζευγῶν ἱερῶν προσώπων, ὅπως ὁ Οὐρανὸς καὶ ἡ Γαῖα, ὁ Κρόνος καὶ ἡ Ρέα, ὁ Ζεὺς καὶ ἡ Ἥρα, ὁ Ὅσιρις καὶ ἡ Ἴσις κ.ἄ. Στὴ μυθολογία ἔχουμε, μεταξὺ ἄλλων, τὰ ζεύγη τοῦ Ὁρφέα καὶ τῆς Εὐρυδίκης, τοῦ Θησέα καὶ τῆς Ἀριάδνης, τοῦ Ἰάσονα καὶ τῆς Μήδειας τοῦ Κάστορα καὶ τοῦ Πολυδεύκη, ἐνῶ καὶ στὴ Βίβλο πάμπολλα ζεύγη ἀναφέρονται, ἐκτὸς βέβαια ἀπὸ τοὺς προπάτορες Ἀδὰμ καὶ Εὐά, ὅπως π.χ. ὁ Ἀβραὰμ καὶ ἡ Σάρα, ὁ Ἰακώβ καὶ ἡ Ρεβέκκα, ὁ Σολομὼν καὶ ἡ βασίλισσα τοῦ Σαββᾶ, ὁ Ζαχαρίας καὶ ἡ Ἐλισάβετ, ὁ Ἰωακείμ καὶ ἡ Ἄννα. Αὐτὰ τὰ δίπολα, ἢ διπολικότητα τέτοιων θείων ζευγῶν, μᾶς προβάλλουν τὴν ἰσοτιμία τῶν δύο δημιουργικῶν θείων ἐκφράσεων: τῆς Ἀγάπης καὶ τῆς Σοφίας.

Ὅπως στὸ σύμπαν, ἔτσι καὶ μέσα στὸν ἄνθρωπον πρέπει νὰ ἐναρμονιστεῖ ἡ ἀγάπη καὶ ἡ σοφία, ὥστε διὰ τῆς ταυτόχρονης

ἐκφρασῆς τους νὰ ἐκδηλωθεῖ ἡ ἱερὴ Μονάδα ἐντὸς του, εἰδάλλως δὲν εἶναι δυνατόν νὰ ὑπάρξουν ἀκεραιωμένα δημιουργικὰ ἀποτελέσματα γιατί, χωρὶς ἀγάπη, ἡ γνώση γίνεται σκληρότητα, καὶ χωρὶς σοφία, ἡ ἀγάπη γίνεται ἐπιπολαιότητα, ἀνοησία.

Καθὼς μέσα στοῦ σύμπαν εἶναι διάχυτη ἡ ἄρρενα θεία Ἀρχὴ ἡ ἐνεργητικὴ θεία Δύναμη καὶ ἡ θήλεια θεία Ἀρχὴ ἡ δεκτικὴ θεία Δύναμη, πάμπολλα εἶναι τὰ σύμβολα τὰ ὅποια κατὰ καιροὺς υἱοθετήθηκαν στοῦ χώρου τῆς μύησης καὶ στὰ ὅποια ἀνευρίσκουμε τὴ θεία δημιουργικὴ Δυνάδα Ἀγάπη-Σοφία. Ἐνδεικτικὰ ἀναφέρουμε τὸ σύμβολο τῆς Ἰσιδας, ποὺ συντίθεται ἀπὸ τὸν ἐρυθρὸ ἡλιακὸ δίσκο, ὁ ὁποῖος ἀκουμπάει μέσα στοῦν ἀργυρὸ σεληνιακὸ μηνίσκο, τὸν μινωικὸ διπλοῦν πέλεκυ τῶν Κρητῶν (τὸν λάβρυ), τὸ μινωικὸ καὶ πάλι σύμβολο τῶν δύο κεράτων τοῦ ταύρου, τὶς δύο στῆλες Γιακὶν καὶ Μποᾶζ τοῦ ναοῦ τοῦ Σολομῶντος, τοὺς δύο ὄφεις τοὺς τοποθετημένους ἀντικριστὰ στὴν κορυφὴ τῆς ποιμαντικῆς ράβδου τῶν ἀρχιερέων, τὴ ζυγαριὰ καθὼς καὶ ὅλα τὰ διπλὰ ἀντωπά, δηλαδὴ ἀντικριστὰ ἱστάμενα, ἢ μὲ περιπλεγμένους λαιμοὺς ζῶα ἢ πτηνὰ (λιοντάρια, παγώνια, περιστέρια κ.ἄ.), μὲ προεξάρχοντα τὸν ἀετὸ μὲ τὶς δύο κεφαλές.

Στὴ χριστιανικὴ θρησκεία σημειώνεται ἐπίσης ἡ παρουσία τοῦ ἱεροῦ Διπόλου Ἀγάπης - Σοφίας στοῦ μυστήριό τῆς θείας Κοινωνίας, μέσα ἀπὸ τὴν ὁποία ὁ κοινωνῶν δέχεται μετουσιωμένο ἄρτο καὶ οἶνο σὲ σῶμα καὶ αἷμα Χριστοῦ, δηλαδὴ σὲ Ἀγάπη καὶ Σοφία Θεοῦ.

Ἡ Ὁρθοδοξία ἐξάλλου, μόνη αὐτὴ ἀπὸ τὰ λοιπὰ χριστιανικὰ δόγματα, ἀπέδωσε μὲ ἐντελῶς εὐρηματικό, ὑψηλὸ καὶ κρυπτικό τρόπο, μέσω τῆς ἑλληνικῆς κυρίως εἰκονογραφίας, τὸ ἱερό, ὅπως προαναφέρθηκε, Δίπολο τῆς Ἀγάπης καὶ τῆς Σοφίας τοῦ Θεοῦ, κάνοντας χρῆση τοῦ ὕψιστου συμβόλου πνευματικῆς Ἀρχῆς ποὺ εἶναι ὁ Δικέφαλος Ἀετός. Συγκεκριμένα, ἡ ὁρθόδοξη εἰκονογραφία τῆς μεταβυζαντινῆς κυρίως περιόδου ἀπεικονίζει τὸν Ἰωάννη τὸν Βαπτιστὴ ὡς πετρωτὸ Ὄν μὲ τεράστιες φτεροῦγες ποὺ φτάνουν ὡς τὴ γῆ καὶ μὲ δύο κεφαλές, ἂν καὶ ἡ μία μέσα σὲ πινάκιο.



«Ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος» (τέλη τοῦ 17ου αἰ.), φορητὴ εἰκόνα, Βυζαντινὸ καὶ Χριστιανικὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν.

Ἡ ζωγραφικὴ ἐτούτῃ παράσταση τοῦ Ἰωάννη τοῦ Βαπτιστῆ, ποὺ γι' αὐτὸ ἄλλωστε ὀνομάστηκε ἐπίσης Ἀποκεφαλισθεὶς, εἶναι συνήθης σὲ φορητὲς εἰκόνες. Μὲ τὸ σεπτὸ κεφάλι του μέσα σὲ πινάκιο ἀκουμπισμένο στὰ πόδια του παριστάνεται σὲ ἑλληνικὲς εἰκόνες ἀπὸ τὸν 15ο αἰώνα, ἐνῶ μὲ τὴν ἀποτετμημένη κάρα του στὰ χέρια του ἀπαντᾶται γιὰ πρώτη φορὰ σὲ εἰκόνα τοῦ 16ου αἰώνα ἀπὸ τὸ Νόβγκοροντ τῆς Ρωσίας. Ὡς πτερωτὸ ὄν ὁ Ἰωάννης ὁ Βαπτιστὴς εἰκονίζεται γιὰ πρώτη φορὰ σὲ βυζαντινὴ νωπογραφία ἀπὸ τὸν 14ο αἰώνα.

Ἡ μοναδικὴ ἄλλη χαρακτηριστικὴ περίπτωση ἀπεικόνισης ἀπὸ τὴ βυζαντινότητα, πλὴν ὅμως λαϊκὴ αὐτὴ τὴ φορὰ, ἀγιογραφία τοῦ ἱεροῦ Δικέφαλου, στὴ θήλεια ὅμως ἔκφρασή του, εἶναι ἐκείνη τῆς ἁγίας Παρασκευῆς, ἡ ὁποία εἰκονίζεται συχνὰ μὲ δύο κεφαλές ἐπίσης, ἀκόμα πιὸ ὑπαινικτικὰ ὥστόσο, ἀφοῦ κατὰ κανόνα κρατᾷ ἐνὰ πινάκιο ποὺ περιέχει τὰ δύο μάτια τῆς κι ἐντελῶς σπανιότατα ἐνὰ δεῦτερο κεφάλι.



«Ἡ ἁγία Παρασκευή», σύγχρονη λαϊκὴ χρωμολιθογραφία.

Ἄς ἀναφερθοῦν ἐδῶ ἐπίσης δύο φορητὲς εἰκόνες σπανιότατης ἀπεικόνισης τοῦ ἁγίου Γεωργίου ὡς Κεφαλοφόρου, ὅπως ἀποκαλεῖται ὁ ἅγιος ὅταν «φέρει» δύο κεφαλές. Χαρακτηριστικὰ δείγματα αὐτοῦ τοῦ τύπου εἶναι δύο εἰκόνες ποὺ ἐκτίθενται στὸ Μουσεῖο Μπενάκη. Ἡ μία εἶναι κρητικοῦ ἐργαστηρίου τῶν τελῶν τοῦ 16ου ἢ τῶν ἀρχῶν τοῦ 17ου αἰώνα, προερχόμενη ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη, καὶ ἡ ἄλλη τοῦ δευτέρου τετάρτου τοῦ 17ου αἰώνα καὶ φέρει τὴν ὑπογραφή τοῦ Γεωργίου Βλαστοῦ. Σὲ ὅλες ὅμως αὐτοῦ τοῦ τύπου τὶς εἰκόνες ὁ ἅγιος Γεώργιος εἶναι ἄπτερος.



«Ὁ ἅγιος Γεώργιος Κεφαλόφωρος» (16ος-17ος αἰ.), φορητὴ εἰκόνα τῆς Κρητικῆς Σχολῆς, 70x51 ἐκ., Ἱστορικὸ Μουσεῖο Μόσχας.

Ἐξάλλου, καὶ σὲ φορητὲς εἰκόνες τῆς ἁγίας Αἰκατερίνας, ἄλλης μιᾶς θήλειας ἑκφρασης τοῦ ἱεροῦ Δικεφάλου, βλέπουμε τὸ ὑπέρτατο τοῦτο σύμβολο νὰ εἰκονίζεται στὸ μανδύα τῆς ἁγίας μὲ τρόπο πὺν ἡ καθεμιὰ κεφαλὴ τοῦ Δικεφάλου Ἀετοῦ νὰ ἀποτυπώνεται στὸ κάθε μέρος τοῦ ἐνδύματος (βλ. τέτοιες εἰκόνες στὸ Βυζαντινὸ καὶ Χριστιανικὸ Μουσεῖο τῶν Ἀθηνῶν, ὅπως π.χ. ἐκεῖνες πὺν φιλοτεχνήθηκαν τὸν 17ο αἰῶνα ἀπὸ τοὺς ἁγιογράφους Βίκτορα καὶ ἱερομόναχο Σίλβεστρο).



Σίλβεστρος ἱερομόναχος, «Ἡ ἁγία Αἰκατερίνα» (17ος αἰ.), φορητὴ εἰκόνα, Βυζαντινὸ καὶ Χριστιανικὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν.

Ἀπὸ τὴν παραπάνω συνοπτικὴ παράθεση κάποιων εἰκονογραφικῶν τύπων στὴν Ὁρθόδοξία, ἀντιλαμβάνεται κανεὶς τὴ βαθύτερη νοηματικὴ οὐσία ποὺ κρύβουν οἱ εἰκόνες, ἀφοῦ καὶ ἡ παραμικρότερη θεματικὴ λεπτομέρεια ἔχει τὴ συμβολικὴ θέση της στὸ εἰκονιζόμενο συμβάν καὶ εἶναι φορτισμένη μὲ βαθὺ θεολογικὸ νόημα, ποὺ πρέπει πρῶτοι νὰ τὸ καθιέρωσαν ἄγνωστοι μὲν, πλὴν ὅμως σοφότατοι θεολόγοι, οἱ ὁποῖοι κατεῖχαν εἰς βάθος τὴ συμβολικὴ ἐπιστήμη. Οἱ μετέπειτα εἰκονογράφοι, ἀκολουθώντας ἀνὰ τοὺς αἰῶνες τὴν ἐκκλησιαστικὴ παράδοση ὡς πιστοὶ θεματοφύλακές της, διέσωσαν ὅλον ἐτοῦτο τὸν πλούσιο εἰκονογραφικὸν συμβολισμό, ἀκόμα κι ἂν ἐνδεχομένως εἶχαν πιά ξεχάσει τὴν ἐρμηνεία του καὶ ἀγνοοῦσαν τὴ δυναμικὴ του. Ἐνα ἀπὸ τὰ πολλὰ ἐνδεικτικὰ παράδειγμα ἀποτελεῖ ἡ εἰκονογραφικὴ παράσταση τῶν ἁγίων Γεωργίου καὶ Δημητρίου, οἱ ὁποῖοι φέρουν ὀνόματα ποὺ παραπέμπουν στὴ γεωργία καὶ τὴν καλλιέργεια τῶν δημητριακῶν. Σύμφωνα μὲ τὸ τυπικὸ τῆς ὁρθόδοξης εἰκονογραφίας, ὅπως αὐτὴ ἔχει αὐστηρὰ καὶ ἀπαρέγκλιτα κωδικοποιηθεῖ ἀπὸ σημαντικὸ ἀριθμὸ χειρογράφων μὲ ἀνώνυμες Ἑρμηνεῖες τῆς ζωγραφικῆς^[2] κατὰ τὴν Τουρκοκρατία, καὶ οἱ δύο ἅγιοι εἰκονίζονται συνήθως ἑφιπποι. Καὶ ὁ μὲν ἅγιος Δημήτριος, ἵππεύοντας ἐρυθρὸ ἄλογο, φονεύει ἕναν ἄνθρωπο, τὸν ἐθνικὸ Λυαῖο, ὁ δὲ ἅγιος Γεώργιος σκοτώνει ἀπὸ τὸ λευκὸ ἄτι τοῦ ἕναν δράκοντα. Σὲ πολλὰς μάλιστα μεταβυζαντινὰς εἰκόνες βλέπουμε στὸ ἄλογο τοῦ ἁγίου Γεωργίου νὰ κάθεται πτωκὴς μὴ μὴ μικροσκοπικὴ, σὲ σύγκριση μὲ τὸν ἅγιο, περιγικιποπούλα. Ἐφόσον δεχτοῦμε τὴ σύμβαση ὅτι τὸ ἄλογο συμβολίζει ἕνα ὄχημα, ἀφοῦ μεταφέρει τὸν ἀναβάτη του, τότε ὁ ἅγιος Δημήτριος εἶναι ἐκεῖνος ποὺ μὲ ὄχημα τὴν ἀγάπη, τὴν ὁποία τὸ κόκκινο χρῶμα τοῦ ἁλόγου συμβολίζει, κατορθώνει νὰ νικήσῃ τὴν ἀνθρώπινη φύση, τὸ κακὸ μέσα του. Ὁ ἅγιος Γεώργιος, ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, εἶναι ἐκεῖνος ποὺ μὲ ὄχημα τὴν ἀγνότητα, τὴν ὁποία τὸ λευκὸ χρῶμα τοῦ ἁλόγου συμβολίζει, κατορθώνει νὰ κατατροπώσῃ τὸ ἀπρόσωπο κακὸ καὶ νὰ ἐλευθερώσῃ καὶ νὰ διασώσῃ τὴν ψυχὴ τοῦ ἀνθρώπου, ἡ ὁποία προσωποεῖται ἀπὸ τὴν περιγικιποπούλα.



Ἑμμανουὴλ Τζάνες, «Ὁ ἅγιος Δημήτριος καὶ σκηνὲς τοῦ βίου του» (1646), φορητὴ εἰκόνα, Βυζαντινὸ καὶ Χριστιανικὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν.



«Ὁ ἅγιος Γεώργιος» (16ος αἰ.), φορητὴ εἰκόνα, Βυζαντινὸ καὶ Χριστιανικὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν.

Σημειωτέον ὅτι ἡ ἀπεικόνιση τοῦ ἁγίου Δημητρίου ὡς καβαλάρη ποὺ φονεύει τὸν Λυαῖο εἶναι ἡ κατευθεῖαν ζωγραφικὴ ἀπόδοση τῆς ἐπιτύμβιας, ἀναθηματικῆς στήλης τοῦ εὐγενοῦς Ἀθηναίου ἱππέα Δεξίλεω, ὁ ὁποῖος ἔπεσε μόλις εἰκοσαετῆς στὸ πεδίο τῆς μάχης, στὴν Κόρινθο, τὸ 394 π.Χ. Στὸ ἐν λόγω μαρμάρينو ἔκτυπο ἀνάγλυφο, ἄριστο ἔργο ἀττικοῦ ἐργαστηρίου, τὸ ὁποῖο μπορεῖ κανεὶς νὰ θαυμάσει στὸ Μουσεῖο τοῦ Κεραμικοῦ, βλέπουμε τὸν ἑφιππο Δεξίλεω ὡς ἄλλον ἅγιο Δημήτριο νὰ σκοτώνει πεζὸν ἐχθρό.



«Επιτάφιο ἀνάγλυφο τοῦ Δεξίλεω» (394 π.Χ.), Μουσεῖο Κεραμικοῦ, Ἀθήνα.

Ἀπ’ ὅλα, λοιπόν, τὰ παραπάνω, παρατηροῦμε πὼς ἡ θρησκευτικὴ ζωγραφικὴ στὴ Δύση στόχευε κυρίως στὴν αἰσθητικὴ ἱκανοποίηση ἐκείνων ποὺ τὴν παράγγελναν, μέσω ἄψογης τεχνικῆς, σύνθεσης καὶ ἐκτέλεσης, ἐξ οὗ καὶ ἡ ρεαλιστικὴ ἀπεικόνιση τῶν διαφορῶν βιβλικῶν ἀφηγήσεων καὶ ἐπεισοδίων. Γι’ αὐτὸ οἱ περίφημες μαντόνες τῶν ξακουστῶν ζωγράφων μπορεῖ νὰ ἀπεικονίζουσιν ὑπέροχα ζωγραφισμένες χωριατοπούλες, ἑταῖρες ἢ ἀστές, ὅμως Παναγίες δὲν εἶναι. Ἡ θρησκευτικὴ φράγκικη ζωγραφικὴ εἶναι φλύαρη, γεμάτη θεατρικὲς χειρονομίες, ἐπιδείξεις δεξιότητων ὅπως ἡ προοπτικὴ, ἐκκοσμηκευμένη νοοτροπία καὶ ἀνεκδοτολογικὸ ἢ ψυχολογικὸ χαρακτήρα. Παριστάνει τὴν ψευδαισθητικὴ πραγματικότητα τοῦ κόσμου τῶν αἰσθήσεων καὶ τῶν αἰσθημάτων κατὰ τὸν τρόπο ποὺ τὸν βλέπει κάθε καλλιτέχνης, ἀπηχώντας τὸ προσωπικὸ –εἴτε καλὸ εἴτε κακὸ– γοῦστο του.

Σὲ ἀντίθεση πρὸς τὸν θρησκευτικὸ πίνακα, ἡ ἱερὴ εἰκόνα δὲν εἶναι ἀντικείμενο ποὺ παρέχει αἰσθητικὴ ἀπόλαυση –ἂν καὶ δὲν ἀποκλείεται αὐτὴ– ἢ ποὺ ὑποκινεῖ ἐπιστημονικὴ περιέργεια. Ἡ εἰκόνα εἶναι μία ἀγιογραφία, ὅχι μία ζωγραφιὰ θρησκευτικὴ, ἔχει τὸν δικό της χαρακτήρα, τοὺς ἰδιαίτερους κανόνες της καὶ δὲν προσδιορίζεται ἀπὸ τὸ ὕφος ἑνὸς αἰῶνα ἢ μιᾶς ἐθνικῆς ἰδιοφυΐας, ἀλλὰ ἀπὸ τὸ κατὰ πόσο μένει πιστὴ στὸν προορισμό της, ποὺ εἶναι οἰκουμενικός. Ἡ εἰκόνα εἶναι λακωνικὴ, ἀφοῦ δείχνει μόνο ὅ,τι εἶναι οὐσιαστικὸ, χωρὶς τὴν ἐπίδειξη περιττῶν πραγμάτων, μόνο καὶ μόνο ἐπειδὴ ἀρέσουν στὸν ζωγράφο καὶ τέρπουν αἰσθητικὰ τὸν θεατὴ. Οἱ λεπτομέρειες ἐπιτρέπονται μόνο ἐφόσον εἶναι θεολογικὰ ἀπαραίτητες. Ἡ εἰκόνα παριστάνει τὴν ἀλήθεια ποὺ δὲν εἶναι τοῦ πεπτωκότος τούτου κόσμου, εἶναι κατὰ κάποιον τρόπο μιὰ ζωγραφιὰ καμωμένη ἐκ τοῦ φυσικοῦ –ὅπως μᾶς τὸ ἔδειξε ὁ Θρύλος γιὰ τὸν εὐαγγελιστὴ Λουκά–, ὅχι ὅμως ἀπὸ τὴ χαλασμένη καὶ ἀμαρτωλὴ φύση, ἀλλὰ ἀπὸ τὴν ἀνακαινισμένη, μὲ τὴ βοήθεια τῶν συμβόλων, φύση. Τέλος, ἡ εἰκόνα δὲν ἀναιρεῖ τὴν καλλιτεχνικὴ αἰσθητικὴ τοῦ πίνακα, ἀλλὰ τὸ ἀποϊεροποιημένο ἦθος του. Θρησκευτικοὶ λοιπὸν πίνακες στὴ Δύση, εἰκόνες στὴν Ὀρθοδοξία, «ζωγραφιές, κάδρα στὴ Δύση, καὶ εἰκόνες, εἰκονίσματα στὴν Ὀρθοδοξία», ὅπως ἔλεγε ὁ Φώτης Κόντογλου. ^[3]

Κλείνω αὐτὴ τὴν παρουσίαση τῶν σκέψεών μου μὲ τὴν ἀφήγηση ἑνὸς ἔντονου βιώματος ποὺ μοῦ συνέβη κάποτε νὰ ζήσω ἀπροσδόκητα. Εἶχε ἤδη νυχτώσει γιὰ τὰ καλὰ ὅταν, περνώντας μιὰ μέρα ἔξω ἀπὸ τὴ Μονὴ Ἀσωμάτων Πετράκη, σκέφτηκα νὰ μπῶ μέσα γιὰ ν’ ἀνάψω ἕνα κεράκι. Ὁ ναὸς ἦταν σχεδὸν κατασκότεινος κι ἔρημος. Κάποια μονάχα ἀναμμένα καντήλια φώτιζαν ἀμυδρὰ τὶς δεσποτικὲς εἰκόνες στὸ ξυλόγλυπτο εἰκονοστάσι ὅπως καὶ κάποιες ἄλλες ἐδῶ κι ἐκεῖ, ἐπιτείνοντας τὴ διάχυτὴ κατανυκτικὴ ἀτμόσφαιρα. Καθὼς διάβηκα τὸ μαρμάρινο κατώφλι τοῦ νάρθηκα, ἀνατρίχιασα ἀπὸ τὴν παλλόμενη, βαθιὰ σιγὴ ποὺ βασίλευε στὸ χῶρο καὶ ἔκανε τ’ ἀφτιά μου νὰ βουίζουν. Ἀόρατες ἀρχαγγελικὲς παρουσίες δονοῦσαν τὴν περιρρέουσα ἀτμόσφαιρα, ἐνῶ τεράστιες σκιὲς τρεμόπαιζαν πάνω στὶς ξεθωριασμένες τοιχογραφίες,

κάνοντας νὰ προβάλλουν περιστασιακὰ οἱ ἀσκητικές, ἀποστεωμένες μορφές διαφόρων ἀγίων μέσα στὸ μισοσκόταδο.

Κοντοστάθηκα ἐντυπωσιασμένος ἀπὸ τὸ δυναμισμό τοῦ χώρου κι ὕστερα προχώρησα πρὸς τὸν κυρίως ναό, κοιτάζοντας μὲ θαυμασμό τὶς μεγάλες δεσποτικές εἰκόνες τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Χριστοῦ, ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ τῆς Ωραίας Πύλης. Στὸ ἡμίφως τῶν καντηλιῶν ἔλαμπε ὁ χρυσὸς «κάμπος» τῶν εἰκόνων, ἐνῶ ἀπὸ τὶς κατ' ἐνώπιον εἰκονιζόμενες σὲ προτομή πάνσεπτες μορφές διακρινόταν μόνο τὸ περίγραμμά τους, πὺν τὶς ἔκανε νὰ μοιάζουν μὲ ὑπερμεγέθεις κλειδαρότρυπες, ἔτσι κατασκότεινες πὺν φάνταζαν. Καὶ τότε ἀντιλήφθηκα ἄλλη μιὰ ὕψιστη λειτουργία τῆς πνευματικῆς διάστασης τῶν εἰκόνων. Ὁ κάθε πιστὸς πὺν πλησιάζει τὶς ἱερὲς εἰκόνες μπορεῖ, μὲ τὴ μεσολάβηση τῶν εἰκονιζόμενων ἀγίων καὶ ὁσιομαρτύρων, νὰ περάσει σὰν μέσα ἀπὸ μία κλειδαρότρυπα ἀπὸ τὸν βέβηλο καὶ χονδροειδῆ τοῦτο κόσμο τῶν μορφῶν καὶ τῆς ψευδαίσθησης στὸ ἄπλετο χρυσὸ φῶς τοῦ νοητοῦ ἡλίου, πὺν συμβολίζεται ἀπὸ τὸν καλυμμένο μὲ φύλλα γνήσιου χρυσοῦ «κάμπος». Ἔτσι, οἱ φορητὲς εἰκόνες ἀναβιβάζονται σὲ διόδους ἐπικοινωνίας τοῦ ὁρατοῦ κόσμου μας μὲ τὸν ἀόρατο κόσμο τῶν αἰώνων θεῶν Ἰδεῶν.

Σημειώσεις

1. Μία ἀπὸ τὶς ἐλάχιστες ἐξαιρέσεις ἀπεικόνισης, στὴ δυτικὴ ζωγραφικὴ, τοῦ Χριστοῦ νὰ κρατᾷ τὴν ψυχὴ τῆς Παναγίας ἀποτελεῖ, καθ' ὅσον εἶμαι σὲ θέση νὰ γνωρίζω, ὁ «Θάνατος τῆς Παρθένου» ἀπὸ τὸ Βιβλίον τῶν Ὁρῶν τοῦ Etienne Chevalier, ἕνα εἰκονογραφημένο (1452-1460) ἀπὸ τὸν Ζὰν Φουκὲ (Jean Fouquet) χειρόγραφο, τὸ ὁποῖο φυλάσσεται στὸ Μουσεῖο Κοντέ (Condé) τῆς γαλλικῆς πόλης Σαντιγύ (Chantilly). [Πίσω](#)



Ζὰν Φουκὲ, «Ὁ θάνατος τῆς Παρθένου» (1452-1460), εἰκονογραφημένο χειρόγραφο ἀπὸ τὸ Βιβλίον τῶν Ὁρῶν τοῦ Ἐτιέν Σεβαλιέ, Μουσεῖο Κοντέ, Σαντιγύ.

2. Πρόκειται γιὰ κείμενα ποὺ προορίζονταν γιὰ πρακτικὴ χρῆση τῶν εἰκονογράφων καὶ ὡς ἐκ τούτου περιεῖχαν, μεταξὺ ἄλλων, τεχνικὲς ὁδηγίες καὶ συνταγὲς καθὼς καὶ τὴν περιγραφὴ τῶν κύριων εἰκονογραφικῶν στοιχείων. Στὴν ἴδια χορεία κειμένων συγκαταλέγεται καὶ τὸ ὀνομαστὸ σύγγραμμα *Ερμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης καὶ αἱ κύριαι πηγαὶ αὐτῆς*, τὸ ὁποῖο ὀλοκλήρωσε ὁ μοναχὸς καὶ ζωγράφος Διονύσιος ὁ ἐκ Φουρνᾶ Εὐρυτανίας, μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1728 καὶ 1733, μὲ τὴ συνδρομὴ τοῦ ἐπίσης ἱερομονάχου Κυρίλλου Φωτεινοῦ τοῦ Χίου (+1753). Τοῦτο τυπώθηκε καὶ μεταφράστηκε πολλὰς φορὲς, γιὰ τὸν 19ο αἰῶνα ὑπερτιμήθηκε ἢ σημασία του: θεωρήθηκε ὅτι παρεῖχε τοὺς βασικοὺς κανόνες γιὰ τὴ σύνθεση καὶ τὴν ἐκτέλεση καὶ συνεπῶς τὴν κατανόηση ὀλόκληρης τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς.

3. Γιὰ περισσότερα περὶ εἰκόνων βλ. Λεωνίδα Οὐσπένσκη, *Ἡ εἰκόνα. Λίγα λόγια γιὰ τὴ δογματικὴ ἔννοιά της*, μτφρ. Φώτη Κόντογλου, ἐκδ. οἶκος «ΑΣΤΗΡ» Ἀλ. & Ε. Παπαδημητρίου, Ἀθῆναι 1952, σελ 79. Ἐπίσης, Φώτη Κόντογλου, *Ἐκφράσεις τῆς ὀρθοδόξου εἰκονογραφίας*, ἐκδ. οἶκος «ΑΣΤΗΡ» Ἀλ. & Ε. Παπαδημητρίου, Ἀθῆναι 1960, τ. Α', κείμε. σελ 513, τ. Β', κείμε. σελ. 27, εἰκ. 230. [Πίσω](#)

*Πρωτοδημοσιεύτηκε στὸ περιοδικὸ *ΠΑΡΟΔΟΣ*, τχ 35, Μάρτ. 2010, σσ. 4190-4200.



[Δοκίμὴ σελίδα](#)

Εγγραφή σε: [Αναρτήσεις \(Atom\)](#)