


## ΦΟΙΒΟΣ Ι. ΠΙΟΜΠΙΝΟΣ

### Σκέψεις πάνω στις διαφορές μεταξύ της ιερής εικόνας και του θρησκευτικού πίνακα

Σκέψεις πάνω στις διαφορές μεταξύ της ιερής εικόνας και του θρησκευτικού πίνακα 

Στη Δόξα Πιομπίνου

Το λειτουργικό περιεχόμενο της εικόνας χάθηκε από την ανθρώπινη ψυχή στη Δύση από τον 13ο αιώνα ή ας πούμε μετά τον Τζιόττο (Giotto, περ. 1266-1337), όποτε η δυτική θρησκευτική τέχνη απέβαλε τη μεσαιωνική της ιεροπρέπεια και τελικά μολύνθηκε από την αναγεννησιακή, έκκοσμιευμένη κοσμοθεώρηση. Έμφανως μετά την Ιταλική Αναγέννηση η Δύση άρχισε από την Ιταλική χερσόνησο να μη φιλοτεχνεί εικόνες αλλά έκκοσμιευμένους ζωγραφικούς πίνακες θρησκευτικού περιεχομένου.

Η ορθόδοξη Ανατολή δεν έπαψε ποτέ να φιλοτεχνεί εικόνες, αφού η ζωγραφική υπήρξε επί αιώνες σχεδόν αποκλειστικά θρησκευτική. Εντούτοις το περιεχόμενο της εικόνας άρχισε να νοθεύεται σταδιακά κατά τον 16ο, 17ο και 18ο αιώνα, ανάλογα με την παρακμή ή την παραμόρφωση του πνευματικού βίου στην καθεμιά ορθόδοξη χώρα ή περιοχή. Στην Ελλάδα ίσαμε την Επανάσταση του 1821 οι άγιογράφοι παρέμεναν αρκετά πιστοί στην παράδοση του Βυζαντίου. Η παρακμή άρχισε όταν ξέπεσε το θρησκευτικό αίσθημα κι έγινε κοσμικό με την έλευση της όπερετικής βαυαρικής αύλης στη χώρα και τη διαμόρφωση μιάς νέας, δυτικοτρόπης αστικής τάξης, όποτε εμφανίστηκε και η κοσμική ζωγραφική. Πάντως η θρησκευτική ζωγραφική δεν έπαψε ποτέ να είναι βυζαντινότροπη.

Άβυσσαλέο χάσμα χωρίζει την εικονογραφία από τη θρησκευτική ζωγραφική. Τουτό είναι τελείως φυσικό, αφού άβυσσαλέο είναι, λόγω έλλειψης αλληλοκατανόησης, το χάσμα μεταξύ άφενός της Λατινικής και άφετέρου της Ανατολικής Ορθόδοξης Εκκλησίας και η τέχνη δεν θά μπορούσε να μὴν αποτυπώσει, να μὴν εκφράσει αὐτὴ τὴ διάσταση.

Η κοσμική ζωγραφική τέχνη ενδιαφέρεται και προσπαθεί, λιγότερο ή περισσότερο επιτυχώς, να αποδώσει την ψευδαισθητική πραγματικότητα του περιβάλλοντος κόσμου μέσα από την προσωπική ματιά του κάθε καλλιτέχνη, ό οποίος εκφράζει μέσ' απ' αὐτόν τις αἰσθήσεις ή τὰ συναισθήματα πού του γεννᾶ ἀκριβώς ό κόσμος ἐτούτος, όχι ὅμως τὴν Ἀλήθεια. Ἀλλά και ή

### Πληροφορίες



Φοῖβος Ι. Πιομπίνος

[Προβολή πλήρους προφίλ](#)

### Σελίδες

[Αρχική σελίδα](#)

[Ἡ γένεση τῶν μορφῶν](#)

[Οἱ διακρίσεις τῶν ὑλικῶν μορφῶν καὶ τὰ χαρακτηριστικά τους](#)

[Ὁ ἄνθρωπος καὶ οἱ λοιπὲς φυσικὲς μορφές](#)

[Ὁ ἄνθρωπος ὡς δημιουργὸς ὑλικῶν μορφῶν](#)

[Σκέψεις πάνω στὴν ἰστομμία τῶν φυσικῶν μορφῶν](#)

[Σκόρπιες σκέψεις πάνω στὴν ἑλληνικὴ γραμμὴ](#)

[Περὶ τῆς μοναδικότητος τῶν μορφῶν](#)

[Περὶ δυσμορφίας καὶ τερατομορφίας](#)

[Ἀπόλλων Σωτὴρ, ὁ Ἑλληνας Λόγος](#)

[Ἡ Ἑλλάδα ὡς ὀμφαλὸς καὶ ὁ Δικέφαλος Ἀετὸς](#)

[Ἡ συμβολικὴ παρουσία τοῦ λιονταριοῦ στὴν Ἀργολίδα](#)

[Σκέψεις πάνω στὴ θεματικὴ τῆς οἰοδόξης εἰκονογραφίας](#)

[Apollon Sauveur, le Logos Grec.](#)

[Le temple antique grec et l'Aigle Biciphale](#)

[Réflexions sur la thématique de l'iconographie orthodoxe](#)

Θρησκευτική ζωγραφική στη Δύση από την ίδια έκκοσμηκευμένη νοοτροπία έμφορεΐται· απλώς στην περίπτωση της ή θεματική της είναι θρησκευτική, όμως ή ζωγραφική απόδοση των θεμάτων γίνεται με νατουραλιστικό τρόπο. Άλλωστε στη ζωγραφική είτε δέχεται κανείς την απεικόνιση της πραγματικότητας είτε την απορρίπτει, κι επομένως πρόκειται τότε για μιαν αισθητική έντελώς ξένη προς τη ζωγραφική τέχνη.

Βάσει λοιπόν των προαναφερθέντων, ή θρησκευτική ζωγραφική στη Δύση δεν μπορούσε να μη στοχεύει κι αυτή κυρίως στην αισθητική ικανοποίηση εκείνων που την παράγγελλαν ή την επιχορηγούσαν, μέσω άψογης τεχνικής σύνθεσης και εκτέλεσης, έξ ου και ή ρεαλιστική απεικόνιση των διαφόρων βιβλικών αφηγήσεων και έπεισοδιών. Άλλος όμως ό όφθαλμός της πίστης, και άλλος ό όφθαλμός της τέχνης. Γι' αυτό, οί περίφημες μαντόνες των ξακουστών δυτικών ζωγράφων μπορεί να απεικονίζουν υπέροχα ζωγραφισμένες χωριατοπούλες, έταΐρες ή άστές, όμως Παναγίες δεν είναι.

Η άγιογραφία, τέχνη ιερατική, είναι αντιπαραστατική ζωγραφική, άφου τó ζητούμενο σέ αυτή δεν είναι ή αναπαράσταση του περιβάλλοντος κόσμου, όσο τέλεια κι άν μπορεί να έπιτευχθεί αυτή. Τó ζήτημα δεν τίθεται καν στο να απεικονίσει ό ζωγράφος ένα δέντρο, τη στιγμή που είναι άπειρως καλύτερα να πάει κανείς να τó θαυμάσει, τó ίδιο, στο φυσικό του περιβάλλον, αλλά να δείξει τί είναι στην ουσία του ένα δέντρο. Έπομένως, ή άγιογραφία δεν ενδιαφέρεται για ζητήματα αισθητικής τάξεως· και ως έκ τούτου δεν την άπασχολούν ή προοπτική, ό σκιοφωτισμός, ή τρίτη διάσταση, δηλαδή διαδικασίες πού, επιδιώκοντας την όσο τó δυνατόν πιστότερη μίμηση του όπτικού φαινομένου, ενδίδουν στο νατουραλισμό.

Η άγιογραφία προσπαθεί «διά της υπερβολής», «της παραμορφώσεως» να έκφράσει «τά υπέρ φύσιν», «τó κάλλος του άοράτου φωτός», τόν ούράνιο και υπεрайσθητό κόσμο αντί να άναπαριστάνει μορφές του καθημερινού βίου, αντί να άναπαριστάνει την έποχή της όπως συμβαίνει στη δυτική ζωγραφική· ή άγιογραφία άποφεύγει κοντολογίς την απεικόνιση των ιερών μορφών «κατά την φυσικήν πραγματικότητα».

Όμως, άκόμα κι όταν ή άγιογραφία άναγκάζεται, ως έκ του θέματός της, να άναπαρστήσει και στοιχεία του ίδιου κόσμου τόν όποιο απεικονίζει και ή δυτική θρησκευτική ζωγραφική (όπως λόγου χάριν δέντρα, πτηνά, σπίτια κ.ά.), τó πραγματοποιεί με συμβολικό τρόπο· άναπαριστάνει τόν κόσμο άποκαθαρμένο, άνακαινισμένο έν Θεώ. Ός έκ τούτου, δεν συνεργεί στην «άπάτη» της προοπτικής, δεν άποπειράται να έξαπατήσει, να παραπλανήσει τόν πιστό πώς είναι κάτι περισσότερο άπό ένα μπογιατισμένο σανίδι. Έν τέλει δεν ύπάρχει τίποτα τó λιγότερο ρεαλιστικό στη ζωγραφική άπό μιá εικόνα.

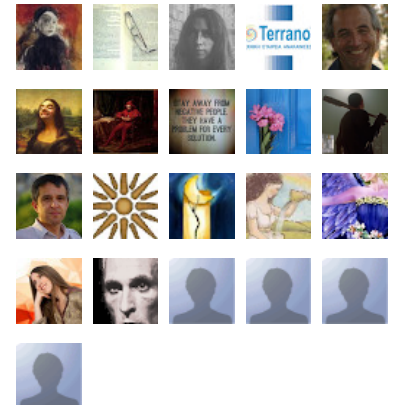
Στην όρθόδοξη άγιογραφία θριαμβεύει ή σύνθεση του υπέρλογου με τόν λόγο της φύσης που με τόσο μοναδικό τρόπο συντελέστηκε στον έλληνικό κόσμο, ή άνεπανάληπτη μείξη του άνοίκειου με τó οίκειο. Τά τοπία στις εικόνες, άν μπορούμε ή έχουμε τó δικαίωμα να τά χαρακτηρίσουμε ως τέτοια, αίωρούνται στο κενό σαν να ταξιδεύουν στον άπερίοριστο χώρο και τόν άπειρο χρόνο, και γύρω άπό τά υπερκόσμια πρόσωπα των άγίων τó

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

Followers (23) [Next](#)



[Follow](#)

## Αρχειοθήκη ιστολογίου

▼ 2010 (1)

▼ 05/16 - 05/23 (1)

[ΕΡΓΑ Έλληνες άγιογράφοι μέχρι τó 1821. 1η έξδ....](#)

φεγγίον, τὸ φωτοστέφανο, δείχνει ἀκριβῶς ὅτι τὰ πρόσωπα αὐτὰ ἔχουν μεταρσιωθεῖ ἀπὸ τὸ γήινο ἐπίπεδο στὸ ἀπειροαιώνιο ἐπίπεδο τοῦ Πνεύματος.

Καθὼς ἡ ἀγιογραφία δείχνει μόνο τὸ οὐσιῶδες, οἱ λεπτομέρειες δὲν ἐπιτρέπονται στὶς ἱερὲς εἰκόνες, ἀπὸ δογματικὴ τουλάχιστον ἄποψη, παρὰ μόνον ὅταν εἶναι θεολογικὰ ἐντελῶς ἀπαραίτητες. Ἡ ἱερὴ εἰκόνα εἶναι λακωνικὴ, γι' αὐτὸ ἀποφεύγει τὴν ἐπίδειξη περιττῶν πραγμάτων, μόνο καὶ μόνο ἐπειδὴ ἀρέσουν στὸν ζωγράφο καὶ τέρπουν αἰσθητικὰ τὸ κοινό. Ἔτσι, στὴν εἰκόνα ἀπουσιάζει ἡ προοπτικὴ, ἀναιρεῖται ἡ εὐθύγραμμη διάδοση τοῦ φωτός, σὰν νὰ ὑπάρχουν πολλαπλὲς ἐστίες φωτός ποὺ ἔχουν ὡς ἀποτέλεσμα νὰ ἀναιροῦν τὶς ἐριμμένες σκιές (μὲ τὴν ἰσομερὴ καὶ διάχυτη διανομὴ τοῦ φωτός). Στὴν εἰκόνα ἐξαφανίζεται ἡ γραμμὴ τοῦ ὀρίζοντα. Ἡ εἰκόνα ἀπεικονίζει τὴ θεοφάνεια ἀπαλλαγμένη καὶ ἐλεύθερη ἀπὸ τὰ ἐπίγεια. Στὴν εἰκόνα τὰ πράγματα παρουσιάζονται δίχως ὄγκο, δίχως βάρος, δίχως τελικὰ ὑλικὴ ὑπόσταση. Διὰ μέσου της τὸ ἀόρατο καθίσταται ὁρατό.

Ἡ ὀρθόδοξη ἀγιογραφία ἀφίσταται ἐν τέλει τόσο πολὺ ἀπὸ κάθε νατουραλιστικὴ ἀναφορά, ὥστε δὲν θὰ ἦταν διόλου παρακινδυνευμένο νὰ χαρακτηρίσουμε τὴν εἰκονογραφία ὡς ἀφαιρετικὴ τέχνη, ἂν ὁ ὅρος «ἀφαίρεση» δὲν εἶχε πάρει στὶς μέρες μας ἐντελῶς ἄλλή σημασία.

Ἡ ἀγιογραφία ἀποβλέπει στὴν ἀπεικόνιση τοῦ ἀόρατου ὡς ἀπαυγασματος τοῦ φωτός τῆς Ἰδέας, ἐνῶ ἡ δυτικὴ τέχνη, ἀκόμα κι ὅταν ἔχει θρησκευτικὸ περιεχόμενο, εἶναι ἀναπαράσταση καὶ ἀπομίμηση τοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου, εἶναι δηλαδὴ εἰδῶλο εἰδῶλου. Γι' αὐτὸ στὶς ἱερὲς εἰκόνες ἀπουσιάζει παντελῶς ἡ φυσικότητα, ὁ ρεαλισμός, ἐνῶ ἐπικρατεῖ ἓνας στεγνός, ἀσκητικὸς, ἱεροπρεπὴς χαρακτήρας. Οἱ εἰκονιζόμενοι ἅγιοι ἔχουν ἄκαμπτα ὅπως τὰ νευρόσπαστα μέλη, ρικνὲς ἐπιδερμίδες, τραβηγμένα σώματα, ἀδρὰ χαρακτηριστικὰ προσώπου, ρουφηγμένα μάγουλα, τεράστια μάτια, μακριὲς μύτες καὶ μετωπικὲς στάσεις. Ἔτσι ποὺ κοιτᾶζουν πάντοτε κατ' ἐνώπιον, κατάματα, τοὺς δεομένους, ἀποκαθιστοῦν μυστικὴ ἐπικοινωνία μαζί τους καὶ συγχρόνως μεσιτεύουν γι' αὐτοὺς πρὸς τὸν Θεό <sup>[1]</sup>. Σὲ πλάγια στάση ἀπεικονίζονται στὶς διάφορες σύνθετες βιβλικὲς σκηνές, κυρίως τοῦ Δωδεκάορτου, μόνον ὅσα λίγα πρόσωπα δὲν ἀπέκτησαν τὴν ἀγιότητα καὶ ὡς ἐκ τούτου δὲν χρειάζεται νὰ ἔρχονται σὲ ὀπτικὴ ἐπαφὴ μὲ τοὺς πιστοὺς. Ποὺ τὰ συστρεφόμενα σώματα τῶν ἁγίων στὴ δυτικὴ ζωγραφικὴ; Ποὺ τὰ θολὰ ἀπὸ τὰ δάκρυα μάτια τους ποὺ ἀλλοιοθεύουν πρὸς τὸν οὐρανὸ; Ποὺ ὁ κλαυθμὸς καὶ ὁ ὀδυρμὸς τῆς Παναγίας καὶ οἱ λιποθυμίες τῶν ἄλλων γυναικῶν στὴ Σταύρωση; Ποὺ οἱ πομπῶδεις, ἐμφατικὲς χειρονομίες, ἡ ἐκζήτηση καὶ τὸ μελοδραματικὸ ὕφος τῶν μαρτύρων; Ἀπέραντη γαλήνη, ἀπάθεια, σοβαρότητα, ἱεροπρέπεια καὶ κυριαρχημένες μορφές δεσπόζουν στὶς ἱερὲς εἰκόνες.



Άντρεά ντέλ Σάρτο, «Ο Έπιτάφιος Θρήνος» (περ. 1525), έλαιογραφία σέ ξύλο, 238x198 εκ., Παλάτσο Πίττι, Φλωρεντία.



«Ο Έπιτάφιος Θρήνος», λεπτομέρεια φορητής εικόνας (1620-1645), ναός της Ύπαπαντης, Πάτμος.

Δύο είναι οι βασικές ιδιότητες της βυζαντινής ζωγραφικής: ή έρμηνευτική και ή ιστορική. Έτσι, οι ιερές εικόνες: α) έρμηνεύουν, έπεξηγούν ζωγραφικά τὰ ιερά κείμενα και β) άπεικονίζουν πρόσωπα ιστορικά, τὰ όποία πραγματικά έζησαν και έδρασαν επί της γής.

Η εικόνα έχει βαθιά διδακτική σημασία και συμβολική διάσταση. Τό παραμικρό στοιχείο στη σύνθεσή της έχει τó λόγο

ὑπαρξής του, πού δὲν εἶναι διόλου διακοσμητικὸς ἀλλὰ θεολογικός. Καὶ τοῦτο ἐπειδὴ ἡ εἰκόνα δὲν εἶναι ἀπλῶς ἔργο τέχνης ἀλλὰ διερμηνευτὴς τῶν ἱερῶν κειμένων, ὅπως προαναφέρθηκε· εἶναι μιὰ γλώσσα θεολογική, μιὰ γλώσσα πού ἐκφράζει ζωγραφικὰ τὸ ὀρθόδοξο δόγμα καὶ φρόνημα ἐξίσου καλὰ μὲ τὸν γραπτό λόγο. Ἡ εἰκόνα εἶναι ὅ,τι οἱ λέξεις γιὰ τοὺς ἀγραμμάτους καὶ τοὺς ἀδαεῖς. «Ζωγραφία σιωπῶσα ἐν τοίχῳ λαλεῖ πλείονα καὶ ὠφελιμώτερα» λέει, ἀναφερόμενος σὲ τοιχογραφίες, ὁ ἅγιος Γρηγόριος ὁ Νύσσης (331 - τέλη 4ου αἰ.), ὁ ὁποῖος χαρακτηρίζει ἀλλοῦ «γλωττοφόρα βιβλία» τὶς εἰκόνες. Ἕνα εἶδος λεκτικῆς ἀπεικόνισης δὲν εἶναι ἄλλωστε καὶ οἱ Γραφές; Ἀπεναντίας ὁ ζωγραφικὸς πίνακας εἶναι μιὰ ζωγραφιὰ γιὰ τὴν τέρψη τοῦ θεατῆ καὶ ὅχι πρωτίστως γιὰ τὴν ἀγωγή του. Οἱ πίνακες, στοὺς ὁποίους προεξάρχει συχνὰ ἓνας συναισθηματικὸς ρεαλισμός, ἔχουν χαρακτήρα ἐξόχως ἀφηγηματικό, ἀνεκδοτολογικὸ ἢ ψυχολογικό.

Σὲ ἀντίθεση πρὸς τὸν θρησκευτικὸ πίνακα, ἡ ἱερὴ εἰκόνα δὲν ἀποσκοπεῖ στὴν αἰσθητικὴ ἀπόλαυση – ἂν καὶ δὲν ἀποκλείεται διόλου αὐτὴ –, οὔτε εἶναι ἀντικείμενο πού κινεῖ ἐπιστημονικὴ περιέργεια· δὲν εἶναι διακοσμητικὸ στοιχεῖο τῶν ἱερῶν ναῶν, ἀφοῦ ἔχει κεντρικὴ σημασία στὴν ἐκκλησιαστικὴ λατρεία. Ἡ εἰκόνα εἶναι μιὰ ἀγιογραφία, ὅχι μιὰ ζωγραφιὰ θρησκευτική· ἔχει τὸν δικό της χαρακτήρα, τοὺς ἰδιαίτερους κανόνες της καὶ δὲν προσδιορίζεται ἀπὸ τὸ ὕφος ἐνὸς αἰῶνα ἢ μιᾶς ἐθνικῆς ἰδιοφυΐας, ἀλλὰ ἀπὸ τὸ ἂν καὶ κατὰ πόσο μένει πιστὴ στὸν προορισμό της, πού εἶναι οἰκουμενικός.

Τὰ πάντα στὴν εἰκόνα πρέπει νὰ παραπέμπουν σ' ἓναν κόσμον διαφορετικὸ ἀπὸ τὸν ὑλικό. Γι' αὐτὸ ἡ Ὁρθοδοξία δὲν παραδέχεται εἰκόνες καμωμένες ἐκ τοῦ φυσικοῦ ἢ κατὰ φαντασίαν τοῦ ζωγράφου, οὔτε προϋποθέτει τὴν ἐκ μέρους του γνώση τῆς ἀνατομίας. Κι ὅμως, τελικά, ἡ εἰκόνα εἶναι φιλοτεχνημένη ἐκ τοῦ φυσικοῦ, σύμφωνα βέβαια μὲ τὴν ἀληθινὴ φύση τῶν πραγμάτων. Ὅπως λέει ὁ ἅγιος Θεόδωρος ὁ Στουδίτης (759-826): «Παντὸς εἰκονιζομένου προσώπου οὐχ ἡ φύσις ἀλλ' ἡ ὑπόστασις εἰκονίζεται». Γι' αὐτό, τὸ μόνο πού δὲν χαρακτηρίζει τὶς εἰκόνες εἶναι ἡ φυσικότητα τῶν εἰκονιζομένων. Ἐπὶ τοῦ προκειμένου ἀξίζει νὰ ὑπενθυμιστεῖ τί παραδίδεται περὶ τῶν ἱερῶν εἰκόνων ἀπὸ τὴν Ὁρθοδοξία. Σύμφωνα, λοιπόν, μὲ τὴν ἱερὴ παράδοση τῆς Ὁρθόδοξης Ἀνατολικῆς 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 Ἰδία 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.





Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, ο έπονομαζόμενος Έλ Γκρέκο, «Ο ευαγγελιστής Λουκάς ζωγραφίζει την εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας» (πριν από το 1567), αύγοτέμπερα σε ξύλο, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα.

Ο παραπάνω θρύλος μάς υποδηλώνει πώς η φορητή εικόνα απέτέλεσε έξαρχής υπέρβαση της ρεαλιστικής παράστασης ενός θέματος, σε αντίθεση προς τον δυτικό, θρησκευτικού περιεχομένου, πίνακα, αφού επιδιώκει να αποδώσει την αιθερική υπόσταση της μορφής την οποία απεικονίζει. Άλλωστε και οι αιθερικές προτυπώσεις, εικόνες των θείων Ίδεων, βρίσκονται σε ανώτερο επίπεδο από εκείνο των υλομορφοποιήσεών τους.

Η εικόνα παριστάνει την αλήθεια που δεν είναι του πεπρωκότος τούτου κόσμου· είναι κατά κάποιον τρόπο μια ζωγραφιά καμωμένη μὲν ἐκ τοῦ φυσικοῦ – ὅπως μάς τὸ ἔδειξε ὁ θρύλος γιὰ τὸν εὐαγγελιστὴ Λουκᾶ –, 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. Ἐχουμε, λοιπόν, θρησκευτικοὺς πίνακες στὴ Δύση, εἰκόνες στὴν Ὁρθοδοξία· «ζωγραφιές, κάδρα στὴ Δύση, καὶ εἰκόνες, εἰκονίσματα στὴν Ὁρθοδοξία», ὅπως ἔλεγε ὁ Φώτης Κόντογλου.



Άλμπρεχτ Ντύρερ, «Η Παναγία και τὸ Θεῖο Βρέφος με καρδερίνα, τὸν μικρὸ ἅγιο Ἰωάννη τὸν Βαπτιστὴ καὶ ἀγγέλους» (1506), ἐλαιογραφία σὲ ξύλο, 91x76 ἐκ., Πινακοθήκη Βερολίνου.



Ἄγγελος Ἀκοτάντος, «Παναγία ἢ Καρδιώτισσα» (15ος αἰ.), φορητὴ εἰκόνα, 121x96,5 ἐκ., Βυζαντινὸ καὶ Χριστιανικὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν.

Ἡ μεγάλη διαφορὰ τῶν ἱερῶν εἰκόνων ἀπὸ ὅλες τὶς ἀπεικονίσεις τῶν θύραθεν καλῶν τεχνῶν ἔγκειται ἀκριβῶς στὴν ἱεροπρέπεια τῆς ἀγιογραφικῆς τεχνοτροπίας καὶ ὄχι στὴν καλλιτεχνικὴ ἀρτιότητα οὔτε ἔστω στὴν ἀπλὴ εὐπρέπεια τῆς

ἀπεικόνισης. Οἱ θρησκευτικοὶ πίνακες ἀπὸ τὴ μεριά τους δὲν ἐκφράζουν οὔτε ἀληθινὸ αἶσθημα οὔτε μεταφυσικό, παρὰ μονάχα κοσμικό. Ὑποκατάσταται, συχνὰ καταλήγουν νὰ εἶναι ἔργα ἐπιδεικτικά, ἐπιτηδευμένα, τετριμμένα, πολλές δὲ φορές ἀκόμα καὶ ἀδιάφορα, ἂν ὅχι ἐπιπόλαια.

Ἡ εἰκόνα στὴν ὀρθόδοξη Ἐκκλησία δὲν ἀποτελεῖ ἀξία καλλιτεχνική καὶ κατ' ἐπέκταση χρηματιστηριακή, οὔτε ἔχει καμία σχέση μὲ τὴν κοσμικότητα τῆς τέχνης στὸν Δυτικὸ Κόσμο. Ἡ εἰκόνα εἶναι ἀποκλειστικά καὶ μόνο ἱερό, λατρευτικὸ ἀντικείμενο, γι' αὐτὸ μπορεῖ νὰ ἀρθεῖ ὡς τὶς ἀνώτερες σφαῖρες τῆς ἀληθινῆς τέχνης.

Δὲν μπορούμε οὔτε νὰ καταλάβουμε οὔτε νὰ ἐξηγήσουμε οὔτε νὰ νιώσουμε ἀληθινὰ τὴν ἐκκλησιαστικὴ τέχνη ἔξω ἀπὸ τὴν Ἐκκλησία καὶ ἀπὸ τὴ ζωὴ της, ἔξω δηλαδὴ ἀπὸ τὸν φυσικὸ της χώρο. Οἱ ἱερὲς εἰκόνες, μὴ ὄντας ἀμιγῶς καλλιτεχνικά ἔργα, ἀσχετῶς ἂν ἡ αἰσθητικὴ τους καὶ πάντως ὅπωςδήποτε ἡ πνευματικὴ τους ἀξία εἶναι συνήθως ὑψηλότερες, δύσκολα λειτουργοῦν ἐκτεθειμένες στὶς προθήκες ἐνὸς μουσείου, ἀφοῦ ὁ λόγος τῆς δημιουργίας τους, ὁ λόγος ὑπαρξῆς τους εἶναι παντελῶς ἀσύμβατος μὲ τὸ λόγο ὑπαρξῆς, ἀπὸ ἰδεολογικὴ ἄποψη, ἐνὸς μουσειακοῦ χώρου. Βγάζοντας τὴν εἰκόνα ἀπὸ τὸ κατανυκτικὸ μισοσκοτάδιο τοῦ ὀρθόδοξου ναοῦ, ὅπου φωτίζεται ἀμυδρὰ ἀπὸ τὸ τρεμάμενο φῶς τῶν καντηλιῶν καὶ τῶν κεριῶν, καὶ τοποθετώντας τὴν στὴν αἴθουσα ἐνὸς μουσείου, ὅσο καλαίσθητη κι ἂν εἶναι ἡ ἔκθεσή της, ἡ προβολὴ της, τὴ στερούμε ἀπὸ τὸν ζωτικὸ της χώρο, ὅπου μόνο μέσα σ' αὐτὸν μπορεῖ νὰ ἀναπνέει καὶ νὰ λειτουργεῖ.

Τὸ ζήτημα τῆς ἔκθεσης ἢ μὴ τῶν ἱερῶν εἰκόνων σὲ μουσεῖο, προκειμένου νὰ διαφυλαχθοῦν ἀπὸ τὴ φθορὰ ἢ τὴν κλοπὴ, εἶχε ἤδη τεθεῖ ἀπὸ τὸν κοσμοκαλόγερο τῶν ἐλληνικῶν γραμμάτων, τὸν Ἀλέξανδρο Παπαδιαμάντη, τότε ποὺ ὁ βυζαντινολόγος Γ. Α. Σωτηρίου [2] συνέλαβε τὴν ἰδέα νὰ ἰδρύσει τὸ Χριστιανικὸ καὶ Βυζαντινὸ Μουσεῖο τῶν Ἀθηνῶν γιὰ νὰ συγκεντρώσει σ' αὐτὸ ὅσες πὰ πολὺτιμες εἰκόνες κινδύνευαν ἀπὸ τοὺς ἀρχαιοκάπηλους καὶ τὸ φθοροποιὸ πέρασμα τοῦ χρόνου. Περιττεῦει, νομίζω, νὰ ἐκθέσω ποιά ὑπῆρξε ἡ αὐτονόητη θέση τοῦ ἑνδοξοῦ Σκιαθίτη ὡς πρὸς τὸ ὅλο ζήτημα ποὺ εἶχε προκύψει, ἓνα ζήτημα ἰδεολογικὰ ἄλυτο. Καὶ βέβαια ἐπεκράτησε ἡ πραγματιστικὴ – καὶ ὅχι κατ' ἀνάγκην πνευματικὴ – ἄποψη τῶν ἀρχαιολόγων. Σύμφωνα μὲ τὰ προλεχθέντα, γίνεται ἀπόλυτα κατανοητὴ, τουλάχιστον γιὰ ἓναν χριστιανὸ ὀρθόδοξο, ἡ ἀντίδραση μιᾶς ἀπλοϊκῆς ἡλικιωμένης Μοσχοβίτισσας, ἡ ὁποία σὲ κάποια ἐπίσκεψή της στὸ περίφημο Μουσεῖο Τρετιακόφ τῆς πόλης της ἐννοοῦσε νὰ σταυροκοπιέται μπρὸς ἀπ' ὅλες τὶς εἰκόνες ποὺ ἐκτίθενται ἐκεῖ καὶ νὰ ἐπιχειρεῖ ἐπιπλέον νὰ τὶς προσκυνήσει, θέτοντας ἄθελά της σὲ λειτουργία τὸ σύστημα συναγερμού τοῦ μουσείου καὶ ἀλαφιάζοντας τοὺς φύλακες. Καὶ ὅλα αὐτὰ συνέβαιναν τὴν ἐποχὴ τῆς σκλήρυνης τοῦ μπολσεβικισμοῦ ἐπὶ τῶν ἡμερῶν τοῦ Λεονίντ Μπρέζνιεφ. Ἡ φίλη Γαλλίδα ποὺ βρισκόταν μαζί μου, ἀδυνατώντας νὰ καταλάβει τὴν ὑγιέστατη, κατ' ἐμέ, ἀντίδραση τῆς μπάμπουσας μὲ τὸ ἄσπρο τσεμπέρι, ἐγκλωβισμένη καθὼς ἦταν ὅπως ὅλοι οἱ καλλιεργημένοι Δυτικοὶ μέσα σ' ἓναν στεῖρο, διανοομενίστικο αἰσθητισμὸ καὶ μιὰ



παιδαριώδη έκλογίκευση των πάντων, σχολίαζε είρωνικότατα την αφέλεια της κυρούλας, που χρόνων ιδεολογική πλύση έγκεφάλου δεν είχε έντούτοις κατορθώσει να τη διαστρέψει, να την αποκόψει από τη ζώσα επικοινωνία με το Θεϊόν, ούτε να αμβλύνει κατά το ελάχιστο τη ζέση της πηγαίας πίστης της.

Το να μιλάει κανείς για έργα τέχνης αναφερόμενος στις φορητές εικόνες είναι άτυχέστατο, αφού πρόκειται για πνευματικές δημιουργίες που χρησιμεύουν για λατρευτικούς και τελετουργικούς σκοπούς, άσχετως αν μπόρεσαν να αποκτήσουν αισθητική αξία και αν μεταφέρθηκαν από ένα ιερό μουσείο, που είναι ο ναός, σε έναν βέβηλο ναό της τέχνης, που είναι το μουσείο.

Οι φορητές εικόνες θεωρούνταν στους πρωτοχριστιανικούς χρόνους άχειροποίητες ή αποδίδονταν, όπως προαναφέρθηκε, στο χρωστήρα του ευαγγελιστή Λουκά. Οι άγιογράφοι δεν υπηρέτησαν ποτέ την εικονογραφία ως καλλιτέχνες, με το νόημα που δίνει η δυτική θεώρηση της λέξης, αλλά ως διάμεσα. Άλλωστε επί αιώνες οι άγιογράφοι προέρχονταν από τις τάξεις του μοναχισμού και του ευρύτερου κλήρου και ως εκ τούτου δεν έβλεπαν την εικονογραφία ως τέχνη αλλά ως καθημερινή άσκηση. Θεωρώντας, λοιπόν, κατά κανόνα τον εαυτό τους ταπεινό θεράποντά της, κράτησαν αύστηρά την άνωθυμία τους. Αυτό το ήθος το εξέφρασαν μοναδικά στον κόσμο οι όρθόδοξοι ζωγράφοι φορητών εικόνων, τοιχογράφοι, ψηφιδογράφοι και μικρογράφοι, ακόμα κι όταν άρχισαν να υπογράφουν τα έργα τους, με εκείνο το ανεπανάληπτο «διὰ χειρός» που προέτασαν της υπογραφής τους [3]. Τουτό συνέβη αφοτό οι εικόνες άρχισαν, στα μεταβυζαντινά κυρίως χρόνια, να φιλοτεχνούνται σε εργαστήρια της ένετοκρατούμενης Κρήτης αλλά και των Έπτανήσων κατόπιν παραγγελίας και ως εκ τούτου να αποτελούν αντικείμενα έμπορίου, βιοπορισμού και πλουτισμού. Οι έπαγγελματίες πλέον, και όχι κατ' ανάγκην μοναχοί, εικονογράφοι βγήκαν, λοιπόν, από την άνωθυμία των βυζαντινών όμοτέχνων τους, έπιζητώντας κάποιαν έστω ελάχιστη προβολή, αλλά διατηρώντας παράλληλα το ήθος της ταπεινότητάς τους.

Η μεταβολή στα ήθη των άγιογράφων συντελέστηκε πολύ άργα υπό την καταλυτική έπιρροή της δυτικής και ιδιαίτερα της ιταλικής τέχνης. Οι άγιογράφοι άρχισαν σιγά σιγά να μιμούνται δυτικές χαλκογραφίες [4] που έφταναν ως τα μοναστήρια και που τις άντέγραφαν έξ όλοκλήρου, τροποποιώντας τες βέβαια σύμφωνα, κατά κάποιον τρόπο, με τις άρχές του όρθόδοξου δόγματος και της ελληνικής άγιογραφικής παράδοσης. Και ένω στη σύνθεση των φορητών εικόνων και στο στήσιμο των ιερών προσώπων άκολούθησαν τη δυτικότροπη όπτική, και ένω άρχισαν να στοχεύουν στη συναισθηματική έμπλοκή του θεατή-πιστού μέσω του «έξανθρωπισμού» του Θείου, κυρίως δέ της μορφής του Χριστού και της Παναγίας, έξακολούθησαν να εικονογραφούν σύμφωνα προς τα στερεότυπα της όρθόδοξης λατρευτικής ζωγραφικής· έξακολούθησαν να εφαρμόζουν τα «παραδοσιακά σχήματα» ως προς την άπεικόνιση των άγίων, τη στυλιζαρισμένη πτυχολογία των ένδυμάτων, τη χρήση του χρυσού κάμπου ως τρόπου απόδοσης του υπερβατικού, την άγνόηση των χρωματικών

τονικών διαβαθμίσεων και της ατμοσφαιρικής προοπτικής. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της νέας αυτής τάσης είναι «Η Προσκύνηση των Μάγων» (1667) από τον Ρεθύμνιο Έμμανουήλ Τζάνε, τόν λεγόμενο Μπουνιαλή (1610-1690). Γεγονός πάντως είναι πώς οι όνομαστότεροι εικονογράφοι, οι μαΐστορες, των καιρών εκείνων μπορούσαν να φιλοτεχνούν με αξιοσημείωτη εύκολία εικόνες «alla maniera greca» και εικόνες «alla maniera latina», σύμφωνα με την όρολογία της εποχής, δύο δηλαδή διακριτών τεχνοτροπιών.



Έμμανουήλ Τζάνε, «Η Προσκύνηση των Μάγων» (1667), φορητή εικόνα, αύγοτέμπερα σε ξύλο, 85x60 εκ., Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών.

Στη ζωγραφική μόνο ένας Έλληνας, ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, πάντρεψε επιτυχέστατα τα αντιθετικά στοιχεία μεταξύ άφενός της βυζαντινής παράδοσης όπως την προσέλαβε από τη μαθητεία του σε άγιογραφικό εργαστήριο της γενέτειράς του Κρήτης, και αφετέρου της αναγεννησιακής αισθητικής, την οποία διδάχτηκε, ώριμος πια άγιογράφος, στην Ιταλία και αργότερα στην Ισπανία όπου και πέθανε το 1614· μόνο ο Θεοτοκόπουλος συνεδύασε ιδιοφυώς την πνευματικότητα και το ήθος της άγιογραφίας με την αναγεννησιακή θεματική και κυρίως τεχνική, δηλαδή την ουσία της άγιογραφίας με την καινοτομία της Αναγέννησης [5].



Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, ό έπονομαζόμενος Έλ Γκρέκο, «Ό άγιος Άνδρέας και ό άγιος Φραγκίσκος τής Άσσίζης» (1595), έλαιογραφία σέ μουσαμά, 167x 113 εκ., Μουσείο Πράντο, Μαδρίτη.

Η αλλοίωση τής «εικονιστικής» αισθητικής είχε ως φυσικό επακόλουθο οί άγιογράφοι νά μετατραπούν σταδιακά από άπρόσωποι κατασκευαστές λατρευτικών αντικειμένων, όπως είναι οί εικόνες, σέ καλλιτέχνες μέ κάποιαν άτομικότητα και δημιουργικότητα, ή όποία τούς ώθησε νά υπογράφουν πιά τά έργα τής τέχνης τους. Ήδη από τόν 15ο αιώνα έχουμε υπογεγραμμένες εικόνες Κρητών και Έπτανησίων, πού είτε μαθήτευσαν στή Βενετία είτε έγκαταστάθηκαν εκεί σέ αναζήτηση καλύτερης πελατείας. Για τούς παλαιότερους άνώνυμους άγιογράφους γνωρίζουμε από προφορικές μαρτυρίες πού διασώθηκαν από τούς χρονογράφους. Η συνήθεια τών άγιογράφων νά υπογράφουν τά έργα τους και νά έλευθεριάζουν στή σύνθεση και τó έργο γενικεύθηκε κατά τόν 17ο αιώνα άκόμα κι από τούς μέτριους, ιδίως στά Έπτάνησα. Για τούς άγιογράφους τών ένετοκρατούμενων έλληνικών περιοχών διαθέτουμε, κυρίως στήν Κρήτη, πάμπολλες συμβολαιογραφικές – νοταριακές, σύμφωνα μέ τó ιδίωμα τών χρόνων εκείνων – πληροφορίες. Κατά τόν 17ο και 18ο αιώνα ή έπώνυμη άγιογραφία έξασκήθηκε και από ήπειρώτες, πελοποννήσιους και στερεοελλαδίτες ζωγράφους, οί όποιοι, περιερχόμενοι τίς σλαβικές χώρες και ιδίως τή Ρουμανία, άφησαν πλήθος φορητών εικόνων σέ νεότευκτους ή ανακαινιζόμενους ναούς, τούς όποιους συχνά τοιχογράφησαν μέ βυζαντινότροπη πάντοτε τεχνοτροπία.



Τοιχογραφία (1802) του χιονιαδίτη άγιογράφου Μιχαήλ στο καθολικό της Μονής της Αγίας Τριάδας Βυθού (τ. Ντόλου) κοντά στο Πεντάλοφο (τ. Ζουπάνι) της έπαρχίας Βοίου Κοζάνης.

Έν πάση περιπτώσει, ή ζωγραφική τών έλληνικών πληθυσμών, καθώς και τών άλλων όρθόδοξων λαών της Νοτιοανατολικής Εύρώπης, έξακολούθησε και μετά την άλωση της Πόλης νά διακρίνεται έντονα από εκείνη της Δύσης, μέ κύριο χαρακτηριστικό την προσήλωσή της στη βυζαντινή τέχνη παρ' όλη την ξένη έπιρροή, μιá τέχνη που έπικράτησε επί δεκαπέντε αιώνες και δέν έπαψε νά είνai ζωντανή έκφραση, άκόμα και στα τέλη του 17ου και τίς άρχές του 18ου αιώνα, και πάντως μέχρι τουλάχιστον την ίδρυση του συρρικνωμένου έλληνικού κράτους [6]. Μόνη έξαίρεση στην Ελλάδα άποτελεί ή Έπανησιακή Σχολή, ή όποία προσπάθησε νά άνανέώσει ζωγραφικά την άγιογραφική τέχνη, αλλά τελικά έκφυλίστηκε σέ έναν κακόγουστο «νεο-βυζαντανισμό», που εύτυχώς περιορίστηκε γεωγραφικά στο Ίόνιο.

Οί κύριοι εκπρόσωποι της Έπανησιακής Σχολής Παναγιώτης Δοξαράς (1662-1729) και Νικόλαος Δοξαράς (1690/1710-1775), πατέρας και γιός, Νικόλαος Κουτούζης (1741-1813), Νικόλαος Καντούνης (1768-1834) και από κοντά κι άλλοι όπως ό Ίερώνυμος (Γερόλυμος) Πλακωτός (περ. 1670-1728), ό έπονομαζόμενος Πιττόρος, και ό Ίωάννης Κοράης (; -1799) δέν έχουν βέβαια καμία σχέση μέ άγιογράφους, άν και εργάστηκαν σέ θρησκευτικούς πίνακες και τά περισσότερα έργα τους κόσμησαν έπανησιακές εκκλησίες. Αύτοι κατάργησαν τό ξύλινο υπόστρωμα, υιοθέτησαν την τεχνική της έλαιογραφίας (πίνακες σέ μουσαμά) και έκφράστηκαν μέ νατουραλιστικό τρόπο, που στηριζόταν έξ ολοκλήρου στη δυτικοευρωπαϊκή όπτική και τεχνική, έτσι που ή θρησκευτική καλλιτεχνική έκφραση στα Έπάνησα νά παρεκκλίνει τελικά στην κοσμική ζωγραφική. Όχρη έπαρχιακή απομίμηση της ιταλικής ζωγραφικής, ή ζωγραφική τους άποτελεί κοντολογίς μέρος της δυτικής τέχνης και έντάσσεται στην αναγεννησιακή ή, χειρότερα, στην μπαρόκ αισθητική, σέ πλήρη αντίθεση προς τη βυζαντινή τέχνη και τό όρθόδοξο φρόνημα.





Νικόλαος Δοξαράς, «Τὸ γενέσιον τῆς Παναγίας» (2ο ἡμισυ 18ου αἰ.), ἀπὸ τὴν «Οὐρανία» (ὄροφή) τοῦ ναοῦ τῆς Φανερωμένης τῆς Ζακύνθου, ἐλαιογραφία σὲ μουσαμά, 400x300 ἐκ., Βυζαντινὸ Μουσεῖο Ζακύνθου.

Μὲ τὴν ἰδρυση τοῦ ἐλληνικοῦ κράτους καὶ τὴ μεταφορὰ τῆς πρωτεύουσάς του ἀπὸ τὸ Ναύπλιο στὴν Ἀθήνα τὸ 1833, καὶ ὑπὸ τὴν καταλυτικὴ ἐπήρεια τῶν ξένων ἠθῶν ποὺ ἔφερε μὲς στὶς ἀποσκευές της ἡ βαυαρικὴ βασιλικὴ αὐλή, παρατηρεῖται, κατ' ἀπομίμηση τῶν Ναζαρηνῶν ζωγράφων, τέτοια δραματικὴ μεταβολὴ τῆς εἰκονογραφίας, τόσο ὡς πρὸς τὴν τεχνικὴ ὅσο καὶ ὡς πρὸς τὴ θεματικὴ καὶ τὸ ἐν γένει ἥθος της, ὥστε τοῦ λοιποῦ νὰ κάνουμε λόγο καὶ στὴν Ἑλλάδα γιὰ ἐκκλησιαστικὴ ζωγραφικὴ. Οἱ Ναζαρηνοὶ τῆς Ἑλλάδας, ὅπως καὶ οἱ ἐππανησιῶτες ὁμότεχνοί τους, ὁραματίζονταν τὴ βελτίωση, κατὰ τὴν ἄποψή τους, τῆς βυζαντινῆς τέχνης, εἰσάγοντας τὴν τριδιάστατὴ ἐλαιογραφία σὲ μουσαμά καὶ υἱοθετώντας τὴ νατουραλιστικὴ ἀπόδοση τῶν μορφῶν [7]. Ἡ μεταναζαρηνὴ τεχνοτροπία καθιερώθηκε βαθμιαῖα ὡς ἐπίσημο στοιχεῖο τῆς νεοελληνικῆς θρησκευτικῆς τέχνης, ἀκόμα καὶ στὶς λαϊκότερες ἐκφάνσεις της, μιᾶς τέχνης ἡ ὁποία κάλυψε τρεῖς γενιές ζωγράφων ἐπὶ μία ἑκατονταετία καὶ ἐξέθρεψε τὴ διαμάχη μεταξὺ βυζαντινότροπης καὶ δυτικότητροπης ἐκκλησιαστικῆς ζωγραφικῆς. Ἡ πεισματικὴ ὥστόσο ἐμπλοκὴ κυρίως τοῦ Φώτη Κόντογλου στὴν καταπολέμηση τῆς δυτικίζουσας αὐτῆς ζωγραφικῆς εὐνόησε στὰ μέσα τοῦ 20οῦ αἰῶνα τὴν ἐπιστροφὴ στὸ ὀρθόδοξο εἰκονογραφικὸ ἥθος. Ἡ δυναμικὴ ἐμφάνιση, ἡ δεσπόζουσα παρουσία τοῦ Φώτη Κόντογλου στὰ εἰκαστικὰ τῆς χώρας, συνεπικουρούμενου κι ἀπὸ ἄλλους εἰκαστικούς καλλιτέχνες τῆς περιβόητης Γενιάς τοῦ '30 (Σπύρος Παπαλουκάς, Ἀγὴνων Ἀστεριάδης, Σπύρος Βασιλείου κ.ἄ.), ἔφερε ἄνεμο ἀνανέωσης καὶ στὰ βυζαντινὰ πρότυπα.

Στοὺς ζωγραφικοὺς πίνακες, ἀκόμα καὶ σὲ ἐκείνους ποὺ



έχουν θρησκευτικό περιεχόμενο, κυριαρχεί το προσωπικό στοιχείο του καλλιτέχνη που τους φιλοτέχνησε, το ψυχολογικό, το πρωτότυπο, το έκκεντρικό. Ο υποκειμενισμός είναι ο μεγάλος υπαίτιος για την κρίση που έχει βαθιά πλήξει την τέχνη, αφού η τέχνη πρέπει να έχει αντικειμενικούς στόχους και να διαπαιδαγωγεί, να βελτιώνει τους ανθρώπους. Ο δυτικός ζωγράφος γοητεύεται από το είδωλο του κόσμου που αντικρίζουν τα μάτια του, παραπλανάται ο ίδιος προτού να παραπλανήσει με τη σειρά του τον θεατή με το δικό του είδωλο που του προβάλλει, για τον απλούστατο λόγο ότι αδυνατεί να δει την έκφραση του Θείου μέσα στην ύλη, την πανταχού παρουσία Του. Άλλωστε γι' αυτό ο *κόσμος* ονομάστηκε έτσι στα ελληνικά. Κατά συνέπεια, από τη θρησκευτική, φράγκικη ζωγραφική εξαφανίζεται, απουσιάζει η οίκουμενικότητα, η οποία χαρακτηρίζει τις εικόνες, και το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα είναι συχνότατα φλύαρο, πομπώδες, γεμάτο θεατρικότητα, επιδείξεις δεξιοτήτων όπως λόγου χάριν ή προοπτική, έκκοσμιευμένο φρόνημα και πάντως άκρατο υποκειμενισμό. Και πώς να είναι αλλιώς, αφού παριστάνει ψευδαισθητικά την ούτως ή άλλως ψευδαισθητική πραγματικότητα του κόσμου των αισθήσεων και των συναισθημάτων κατά τον τρόπο που τον βλέπει, που τον αντιλαμβάνεται ο κάθε καλλιτέχνης, απηχώντας το προσωπικό – είτε καλό είτε κακό– γούστο του; Στα χρόνια δε της Αντιμεταρρύθμισης, στους θρησκευτικούς πίνακες του ρυθμού μπαρόκ έκδηλη είναι η παντελής απουσία πνευματικότητας· δύσσομος αέρας ήθικης παρακμής τους διαπνέει, κι ο θεατής υφίσταται συναισθηματική «επίθεση» από την όλο ζωνρότητα και ωμότητα έκφραση των παθών του καλλιτέχνη (βλ. χαρακτηριστικό παράδειγμα το έργο του Καραβάτζιο, στο γύρισμα του 16ου προς τον 17ο αιώνα, με τους τόσο γήινους αγίους).



Μικελάντζελο Μερίζι, ο έπονομαζόμενος Καραβάτζιο, «'Ο 'Επιτάφιος Θρήνος» (περ. 1603), έλαιογραφία σέ μουσαμά, 300x203 εκ., Πινακοθήκη Βατικανού,

Ρώμη.

Στην ὀρθόδοξη εἰκονογραφία ἀντιθέτως ἡ προσωπικότητα τῶν ἁγιογράφων ὑπαισχύεται μονάχα στὸ βαθμὸ καὶ τὴ δύναμη μὲ τὴν ὁποία θὰ καταφέρει αὐτὸς νὰ μεταδώσει στὸν πιστὸ τὸ δόγμα τῆς θρησκείας του συμπυκνωμένο, ἐπιδιώκοντας νὰ τὸν κάνει νὰ ἐπιτύχει τὴ μεταρσίωση, τὴν ὑπέρβαση. Ἡ προσωπικότητα τοῦ ἁγιογράφου δὲν πρέπει νὰ παρεμβαίνει παρεμποδιστικά μεταξύ τοῦ πιστοῦ καὶ τῆς πραγματικότητας τῆς Ἐκκλησίας. Γι' αὐτό, στὰ βυζαντινὰ χρόνια, οἱ ἁγιογράφοι δὲν ὑπέγραφαν τὰ ἔργα τους καὶ διατηροῦσαν τὴν ἀνωνυμία τους.

Ἡ λειτουργικὴ καὶ πνευματικὴ ποιότητα τῆς ἁγιογραφίας εἶναι, φυσικά, ἀνάλογη πρωτίστως μὲ τὴν πνευματικὴ ἐλευθερία τοῦ ἁγιογράφου καὶ δευτερευόντως μὲ τὴ ζωγραφικὴ του δεξιότητα, ὅπου ὡς ἐλευθερία νοεῖται «ἡ τελεία λύτρωση ἀπὸ ὅλα τὰ πάθη καὶ ἀπὸ τὰς ἐπιθυμίας, τὰς κοσμικὰς καὶ σαρκικὰς», κατὰ τὸν ἅγιο Συμεὼν τὸν Νέο Θεολόγο (Λόγος 87ος). Γιὰ νὰ γίνει κανεὶς ἁγιογράφος δὲν ἀρκοῦσε ἡ πολυετής μαθητεία του, ὅπως στὴ Δύση, πλὴν σὲ ἱκανοὺς δασκάλους. Ὁ ἁγιογράφος ἔπρεπε νὰ διάγει αὐστηρό, ἀνεπίληπτο βίον καὶ νὰ ἐμφορεῖται ἀπὸ βαθιὰ πίστη, νὰ εἶναι ὅπως ὅποτε καλὸς χριστιανός, εὐσεβής, καὶ νὰ ἐπιτελεῖ μία ἢ δύο ἀγρυπνίες καὶ νὰ νηστεύει ἐπὶ μία τουλάχιστον ἑβδομάδα πρὶν καταπιαστῇ μὲ τὴ ζωγράφισή μιᾶς εἰκόνας [8].

Ἐκεῖνο τὸ ὑπέροχο «διὰ χειρὸς» ποὺ προέτασαν τῆς ὑπογραφῆς τους οἱ Ἕλληνες ἁγιογράφοι, ἀφότου βέβαια μπῆκαν στὸν πειρασμὸ νὰ ὑπογράψουν τὰ ἔργα τους, εἶναι, ἂν δὲν ἀπατῶμαι, μοναδικὸ δείγμα σὲ ὁλόκληρο τὸν κόσμον τοῦ πῶς ἓνας γνήσιος καλλιτέχνης ὀφείλει νὰ τοποθετεῖται ἀπέναντι στὸ δημιούργημά του, ὅχι ὅμως ἀπὸ ψευδοταπεινότητα ἀλλ' ἀντιθέτως ἀπὸ σωστὴ συναίσθηση τοῦ ρόλου, τὸν ὁποῖο καλεῖται – ἢ μᾶλλον ἔχει κληθεῖ – νὰ διαδραματίσει μέσα στὴν ἀνθρωπότητα. Μὲ τὸ «διὰ χειρὸς» ὑποδηλώνεται ὅτι τὴν εἰκόνα τὴ ζωγράφησε ἡ θεία Χάρις καὶ ὅτι ὁ ζωγράφος παραχώρησε μονάχα τὸ χέρι του καὶ τὶς γνώσεις του γιὰ τὴ φιλοτέχνησή της.

Ἀπευθυνόμενος στοὺς ἁγιογράφους, ὁ Πάβελ Ἀλεξάντροβιτς Φλορένσκι [9] γράφει: «Ὅμως δὲν εἶστε ἐσεῖς ποὺ προσφέρετε στὰ ἱλάρὰ μάτια μας αὐτὲς τὶς ζῶσες ἰδέες... ἔκεῖνο ποὺ κάνατε εἶναι νὰ παραμερίσετε τὰ ἐμπόδια ποὺ ἔκρυβαν τὸ φῶς τους... Χάρη σὲ σὰς βλέπουμε τώρα τί δὲν εἶναι πιά δικό σας ἔργο ἀλλὰ ἡ ἀπόλυτη πραγματικὴ ὕπαρξη αὐτῶν τῶν Προσώπων».

Σύμφωνα μὲ τὸ τυπικὸ τῆς ὀρθόδοξης εἰκονογραφίας, ὅπως αὐτὴ ἔχει αὐστηρὰ καὶ ἀπαρέγκλιτα κωδικοποιηθεῖ ἀπὸ σημαντικὸ ἀριθμὸ χειρογράφων μὲ ἀνώνυμες *Ἑρμηνεῖες τῆς ζωγραφικῆς* [10] κατὰ τὴν Τουρκοκρατία, ὁ ἁγιογράφος ὀφείλει νὰ ἀκολουθεῖ ἀπαράβατους εἰκονογραφικοὺς κανόνες, οἱ δὲ συνθέσεις δὲν σκορπίζονται τυχαῖα στοὺς τοίχους τῆς ἐκκλησίας ἀλλὰ κατὰ διάταξη σύμφωνη μὲ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ διάθεση καὶ τὸ δόγμα. Ἐντούτοις ὁ ἁγιογράφος τοὺς ἐφαρμόζει, ὡς εἶναι φυσικό, μὲ τὸν δικό του τρόπο, ποὺ καθορίζεται καὶ χρωματίζεται ἀπὸ τὰ ἰδιάζοντα χαρακτηριστικὰ τῆς μοναδικῆς καὶ ἀνεπανάληπτης προσωπικότητάς του. Γι' αὐτό, παρὰ τὸν «συντηρητικὸ» χαρακτήρα τῆς ἁγιογράφησης, παρὰ τὴ φαινομένη ἀπεικονιστικὴ

της δυσκαμψία λόγω των σχηματοποιημένων μορφών και της στατικότητάς τους, και παρ' όλους τους ποικίλους περιορισμούς που θέτει στον άγιογράφο, τελικά αναγνωρίζεται ή σφραγίδα αυτής ακριβώς της ανώνυμης προσωπικότητάς του. Ένώ ωστόσο παραμένει ή σφραγίδα αυτή, ενώ είναι αναγνωρίσιμη ή ιδιάζουσα προσωπικότητα του άγιογράφου, καταργείται ή ατομικότητά του και ή ανεξάρτητη έκφρασή του. Ο άγιογράφος παύει να είναι άτομο, παραμένοντας ωστόσο πρόσωπο.

Ο δυτικός ζωγράφος νοιάζεται πάνω απ' όλα να επιδείξει τη δεξιότητά του. Τουτό βέβαια πραγματοποιείται εις βάρος της αλήθειας του έργου του. Έτσι, το κεντρικό θέμα του πίνακά του χάνεται εν μέσω πολυάριθμων λεπτομερειών που παραμορφώνουν το περιεχόμενό του και αποπροσανατολίζουν τον θεατή, στέλνοντάς του έσφαλμένα μηνύματα και αποσκοπώντας μόνο να του προκαλέσουν αισθητική καθαρά απόλαυση και να τον καταπλήξουν με την επιδεξιότητα του καλλιτέχνη. Με αυτό τον τρόπο ο δυτικός ζωγράφος, ή δυτική νοοτροπία, υποβίβασε τη λειτουργική σχέση της Έκκλησίας με τους πιστούς σε σχέση αισθητική.

Οί άγιογράφοι δεν είναι – και δεν χρειάζεται άλλωστε να είναι – χρωματιστές (κολορίστες). Τα χρώματα στις εικόνες παραμένουν διακεκριμένα, χωρίς να αναμειγνύονται μεταξύ τους, χωρίς να διαχέονται το ένα μέσα στο άλλο, χωρίς να μιμούνται το χρώμα κάποιου αντικειμένου.

Οί Δυτικοί άπεναντίας, όταν ζωγραφίζουν πίνακες τόσο με κοσμικά όσο και με θρησκευτικά θέματα, αναδεικνύονται συχνά σε εξαίρετους, σε κορυφαίους από δεξιολογική και καθαρά ζωγραφική άποψη, καλλιτέχνες. Οί πίνακές τους χρειάζονται ωστόσο τον κατάλληλο φωτισμό προκειμένου να αναδειχθούν, πράγμα που δεν χρειάζεται να συμβεί με τις εικόνες. Αύτες αντίθετως χρειάζονται, θαρρείς, το μισοσκόταδο και την κατανυκτική ατμόσφαιρα των έκκλησιών όπου λάμπουν από μόνες τους, από ένα έσωτερικό, άκτιστο φώς που εκπέμπουν γύρω τους· και χρειάζονται βέβαια την άγνη πίστη εκείνων που τις προσκυνούν. Η πίστη ειδικά των δεομένων μετουσιώνει τις ιερές εικόνες.

### Άνακεφαλαίωση

Η δογματική σημασία της εικόνας καθορίστηκε σαφώς από την Έκκλησία κατά τα χρόνια της εικονομαχίας τον 8ο και 9ο αιώνα. Για την Όρθοδοξία, με τις εικόνες δεν παραβιάζεται ούτε απογυμνώνεται το άπερίγραπτο του Θεού, όπως φρονούσαν οί εικονομάχοι και υποστηρίζει ο Ιουδαϊσμός και ο Μωαμεθανισμός. Σύμφωνα με την επίσημανση του μεγαλύτερου υπερασπιστή των εικόνων, του αγίου Γρηγορίου του Νύσσης, ο οποίος δεν άρνείται την άκαταληψία του Θεού, όλοι οί προφήτες της Παλαιάς Διαθήκης είδαν κάποιαν εικόνα του Θεού, όχι την άληθινή Του ουσία. Άλλωστε και ο Θεός δημιουργεί εικόνες. Γεννά τον Υιόν Του τον Μονογενή που είναι ή ζωντανή και φυσική εικόνα του Πατρός που δημιουργεί τον άνθρωπο κατ' εικόνα Του. Η εικόνα άποτελεί, λοιπόν, όμοίωμα ενός ύπαρκτου προσώπου, ενός αγίου

ή του Θεανθρώπου. Έξάλλου υπάρχει ουσιώδης διαφορά μεταξύ της εικόνας και του εικονιζόμενου πρωτοτύπου.

Οι εικόνες αποκαλύπτουν την απρόσιτη στους όφθαλμούς πραγματικότητα. Και βέβαια δεν απεικονίζεται ο άορατος Θεός στην εικόνα, αλλά η σάρκα που είναι ορατή. Και ενώ στον Ίουδαϊσμό δεν μπορούσαν να απεικονίσουν εκείνο που δεν είδαν, έμεις οι χριστιανοί το μπορούμε επειδή Τον είδαμε.

Οι εικόνες είναι λειτουργικά σκεύη, τα οποία φέρνουν τους πιστούς σε άμεση σχέση με τη χάρη και την υπόσταση του εικονιζόμενου προσώπου, αφού και η ύλη αγιάζεται μέσα στην Έκκλησία. Δεν είναι είδωλα ούτε αντικείμενα λατρείας αλλά προσκύνησης, αφού τη λατρεία την αποδίδουμε μόνο στον Θεό. Άλλωστε τα είδωλα διαφέρουν από τις εικόνες επειδή περιέχουν πάντοτε το ψεύδος, είτε ως προς τη μορφή, αφού εικονίζουν ανύπαρκτα όντα, είτε ως προς το περιεχόμενο όταν αναπαριστάνουν ανύπαρκτους θεούς. Οι εικόνες αντιθέτως αποτελούν ύπομνησεις προσώπων ή θαυμάτων ή γεγονότων. Έπομένως, οι εικόνες διαφέρουν από τα είδωλα επειδή: α) αποτελούν απεικονίσεις πραγματικών ιστορικών προσώπων και γεγονότων, τα οποία βρίσκονται σε άμεση προσωπική και ουσιαστική σχέση αγιότητας με τον Ένα και μόνο αληθινό Θεό, και β) δεν τις θεοποιούμε.

Οι φορητές εικόνες μπορεί να μην είναι έργα τέχνης, υπό την κυριολεκτική έννοια, αλλά έχουν ανυπολόγιστη εικονογραφική αξία, επειδή συμπληρώνουν μαζί με τις νωπογραφίες, τα ψηφιδωτά και τις μικρογραφίες το πλουσιότατο «λεύκωμα του μεγάλου και ποικιλωτάτου όρθοδόξου εικονογραφικού Έπους». Για τους Βυζαντινούς, η αγιογραφία είναι μια εικονική γραφή για τη μετάδοση της ιστορίας και του δόγματος.

Οι τεράστιες διαφορές μεταξύ των ιερών εικόνων και των θρησκευτικών πινάκων είναι θεολογικής, μορφολογικής, ήθολογικής και εύρύτερα πολιτιστικής φύσεως και ως εκ τούτου θα πρამείνουν έσαει άγεφύρωτες.

Η Όρθοδοξία είναι ο χριστιανισμός της εικόνας στον ίδιο βαθμό που ο Ρωμαιοκαθολικισμός είναι ο χριστιανισμός του αγάλματος και «ο Προτεσταντισμός του λειτουργικού άσματος και της μουσικής», άρέσκεται να εύφυσολογεί ο γάλλος πάστορας Μισέλ Λεπλάι (Michel Lepalay). Και δικαίως, συμφωνώ έγώ, αφού θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε τα χορωδιακά των διαμαρτυρομένων ως ήχητικές εικόνες.

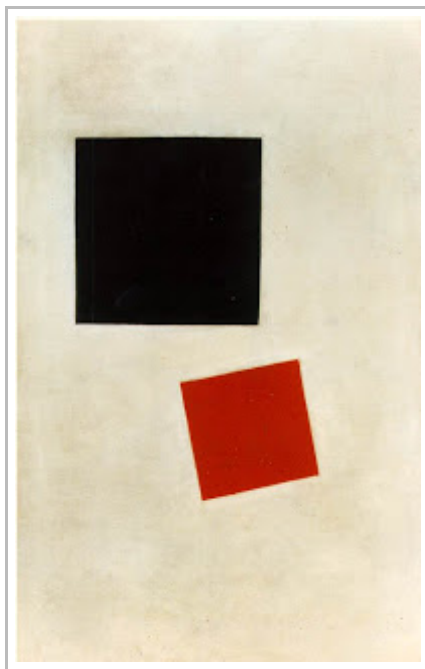
Μια ιερή εικόνα συμπυκνώνει ολόκληρο το Βυζάντιο. Γι' αυτό, αν στίψεις ολόκληρο το Βυζάντιο, τί απομένει τελικά; Μια Γλυκοφιλούσα, μια Βρεφοκρατούσα, μια Παντάνασσα ' και οι Χαιρετισμοί της Θεοτόκου βέβαια.

Η άδιαφορία της Δύσης προς την εικονογραφία όφείλεται στην αντίληψη ότι ο εικονογράφος είναι μάλλον ένας χειροτέχνης, ένας τεχνίτης, παρά ένας καλλιτέχνης. Όστόσο, κι αν παραδεχτούμε αυτή την άποψη – αφού ο καλλιτέχνης δεν είναι βέβαια όπως η Δύση θεωρεί τον καλλιτέχνη –, δεν είναι ούτε κανονικός βιοτέχνης. Είναι ένας ιδιάζων βιοτέχνης που όφείλει να διάγει έναν όρισμένο βίο, να έχει κάποια αγιότητα και κάποια χρηστότητα. Ούτε όμως και οι βυζαντινοί εικονογράφοι θεωρούσαν τον έαυτό τους καλλιτέχνη και συνεπώς ούτε θεωρούσαν τις δημιουργίες τους έργα τέχνης.

Ὁ ἀγιογράφος ἀδιαφορεῖ γιὰ τὴν ἀπευθείας παρατήρηση, ἀφοῦ δὲν ἐνδιαφέρεται νὰ δείξει πῶς εἶναι ὁ κόσμος, ἔστω καὶ κατὰ τὴν προσωπικὴ του ἀντίληψη καὶ ἄποψη, ἀλλὰ νὰ ἀνεβάσει τὸν πιστὸ σὲ ἄλλους κόσμους πνευματικότερους. Ὁ ὑποκειμενισμὸς ἀπουσιάζει ἐντελῶς ἀπὸ τὴν ὀρθόδοξη ζωγραφικὴ.

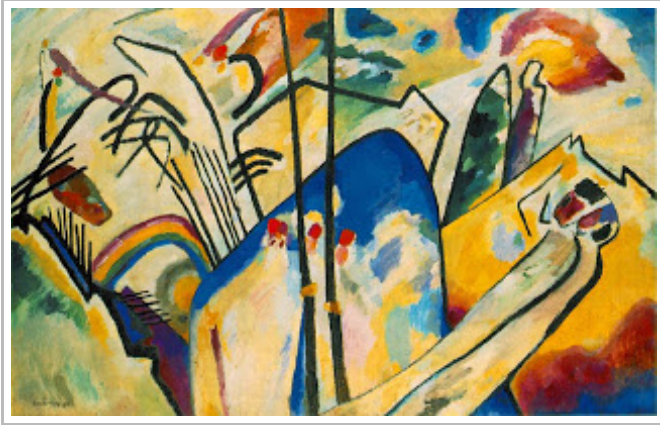
Οἱ Ἕλληνες καὶ γενικότερα οἱ ὀρθόδοξοι ἀγιογράφοι θεολογοῦν ἐκεῖ ὅπου οἱ δυτικοὶ ζωγράφοι θρησκευτικῶν πινάκων διακοσμοῦν καὶ στὴ χειρότερη περίπτωση πολυλογοῦν.

Στὴ Δύση, ἡ μεγάλη στροφή τοῦ ἐνδιαφέροντος τῶν φιλοτέχνων πρὸς τὶς εἰκόνες ἔγινε στὶς ἀρχές τοῦ 20οῦ αἰῶνα, ἐπειδὴ ἄρχισε ἡ ἀποκατάστασή τους, ἡ συντήρησή τους, καὶ ἔγιναν ἔτσι εὐρύτερα γνωστές. Πάντως γεγονὸς εἶναι ὅτι δὲν μπορεῖ νὰ γίνει κατανοητὴ ἡ μεγάλη καμπὴ στὴ ζωγραφικὴ τοῦ 20οῦ αἰῶνα χωρὶς τὴν ἀνακάλυψη, τὴν ἐπανεκτίμηση καὶ τὴν ἐπίδραση τῆς εἰκόνας κι ἐπίσης χωρὶς τὴν καταλυτικὴ συμβολὴ σλάβων, καὶ συνεπῶς ὀρθοδόξων στὴν πίστη, στὴν κοσμοθεώρηση, ζωγράφων, ὅπως λόγου χάριν ὁ Βασίλι Καντίνσκι (1866-1944) καὶ τὸ εἰκαστικὸ κίνημα τῶν ρώσων κονστρουκτιβιστῶν καὶ σουπρεματιστῶν μὲ προεξάρχοντα τὸν Καζιμίρ Μαλέβιτς (1878-1935).



Καζιμίρ Μαλέβιτς, «Μαῦρο τετράγωνο καὶ κόκκινο τετράγωνο» (1915).





Βασίλι Καντίνσκι, «Σύνθεση IV» (1911), λάδι σε μουσαμά, 159,5x250,5 εκ.,  
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

### Σημειώσεις

1. Ἡ δυτική ζωγραφική διέρρηξε παντελῶς τὸν κανόνα τῆς κατὰ πρόσωπον, κατ' ἐνώπιον, ἀπεικόνισης τῶν μορφῶν στοὺς θρησκευτικοὺς πίνακες, δηλαδή τὸν κανόνα τῆς μετωπικότητος, τὸν ὁποῖο ἀνέκαθεν σεβάστηκαν οἱ Ἕλληνες, μέχρι τουλάχιστον ποὺ ἄρχισαν κι αὐτοὶ νὰ ζωγραφίζουν πίνακες, μέχρι δηλαδή ποὺ ἄρχισαν, τὸν 19ο αἰῶνα, νὰ ἀπεικονίζουν τὴν πραγματικότητα, ἢ ὅποια ἕως τότε ἦταν ἔξω ἀπὸ τὸ πεδίο τοῦ ἐνδιαφέροντός τους. Ὁ κανόνας τῆς μετωπικότητος ἐνσωματώθηκε ἐντούτοις σὲ διάφορες ἐκφράσεις τοῦ γνήσιου λαϊκοῦ μας πολιτισμοῦ. Αὐτὸ τὸν κανόνα, λόγου χάριν, τηροῦν σεβαστικά ἴσαμε σήμερα οἱ ρεμπέτικες κομπανίες μὲ τὸν τρόπο ποὺ κάθονται ὅλα τὰ μέλη τους στὸ πάλλκο, ἀπὸ τὰ πρωταγωνιστικά ὡς τὰ δευτερότερα, σὲ μία σειρά, στραμμένα κατὰ πρόσωπο πρὸς τοὺς θαμῶνες τῶν λαϊκῶν κέντρων διασκέδασης. [Πίσω](#)

2. Γεώργιος Α. Σωτηρίου (Σπέτσες 1880 - Ἀθήνα 1965) ἔφορος Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων (ἀπὸ τὸ 1915), διευθυντῆς τοῦ Βυζαντινοῦ καὶ Χριστιανικοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν (1922-1961). Μαζὶ μὲ τὸν Ἀναστάσιο Ὁρλάνδο (1887-1979), θεωρεῖται θεμελιωτῆς τῆς βυζαντινῆς ἀρχαιολογίας στὴν Ἑλλάδα. [Πίσω](#)

3. Ἄξιο μνείας εἶναι τὸ πῶς αὐτοχαρακτηρίζονται διάφοροι ἀγιογράφοι ἀπὸ τὴ στιγμή ποὺ ἀρχίζουν νὰ ὑπογράφουν τὰ ἔργα τους. Ἔτσι, μαζὶ μὲ τὴν ὑπογραφή τους, ποὺ ἀκολουθεῖ ἀπαραιτήτως τὸ «διὰ χειρός», συχνὰ διαβάζουμε στὶς διάφορες, ἀνορθόγραφες συνήθως, ἐπιγραφές κάποιους συγκινητικούς αὐτοχαρακτηρισμούς, ὅπως π.χ.: «ὁ τάχα ζωγράφος», «γραφεὺς πενιχρός», «ἐλάχιστος, ταπεινός, τλήμων ἱστοριογράφος», «εὐτελής, ὕστατος ἀγιογράφος», «οἰκτρός, ταπεινός ζωγράφος», «ὁ ταπεινὸς δούλος», «ὁ ἀρετῆς πάσης ξένος», καθὼς καὶ ἄλλες ἐκφράσεις ταπεινοφροσύνης, ὅπως λ.χ.: «σὺν Θεῷ ἐτελειώθη ὁ παρὼν πόνος διὰ χειρὸς ἐμοῦ τοῦ τλήμονος χωριογράφου». [Πίσω](#)

4. Οἱ ἐν λόγῳ χαλκογραφίες, ποὺ οἱ περισσότερές τους χρονολογοῦνται τὸν 16ο αἰῶνα καὶ ἀναπαριστοῦν πίνακες διάσημων ζωγράφων τῆς ἐποχῆς τους, ὅπως π.χ. τοῦ Ραφαήλ ἀπὸ

τὸν Ἰταλὸ Marcantonio Raimondi (περ. 1480 - περ. 1534), κυκλοφοροῦσαν στὴ Δύση ὅπως οἱ σημερινὲς φωτογραφικὲς ἀναπαραγωγὲς ζωγραφικῶν ἔργων τέχνης. Στὴν Ἑλλάδα κυκλοφόρησαν εὐρέως στὶς ἐνετοκρατούμενες περιοχὲς, κυρίως στὰ Ἐπάνησα, καὶ ὀφείλονταν στὴ συντριπτικὴ πλειονότητά τους σὲ φλαμανδοὺς χαρακτεῖς, μεταξύ τῶν ὁποίων ἄς ἀναφερθοῦν ἐνδεικτικὰ οἱ: Cornelis Cort (περ. 1533 - περ. 1578), Jan Sadeler (1550-1600) καὶ Hieronymus Wierix (1553-1619). Γιὰ περισσότερες λεπτομέρειες περὶ τοῦ ζητήματος τούτου βλ. Ἰωάννης Ρηγόπουλος, «Ὁ ἀγιογράφος Θεόδωρος Πουλάκης καὶ ἡ φλαμανδικὴ χαλκογραφία», Ἀθῆναι 1979. Ἐπίσης βλ. Γιάννης Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικὲς ἐπιδράσεις στὴ μεταβυζαντινὴ ζωγραφικὴ. Προβλήματα πολιτιστικοῦ συγκρητισμοῦ*, ἐκδ. Μπάστας - Πλέσσας, Ἀθήνα 1998. [Πίσω](#)

5. Στὸ ἔργο του *Ἀνίχνευση τῆς ἐλληνικότητος*, 2η ἔκδ., Ἀστρολάβος/Εὐθύνη, Ἀθήνα 1994, σσ. 84-86, ὁ Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας ἀναφέρει πολὺ εὐστοχα: «... ὁ Γκρέκο παίρνει τὸ πιὸ περίτεχνο καὶ τὸ πιὸ ἀνθελληνικὸ στυλ τῆς Ἰταλικῆς ζωγραφικῆς, καὶ τὸ μετατρέπει ὥς τὰ μύχια σὲ κάτι τὸ βαθύτατα ἀνθρώπινο καὶ μυστικότατο ἱερό [...] Ἡ ἐλληνικότητα τοῦ Θεοτοκόπουλου δὲν βρίσκεται στὰ τεχνικὰ μέσα ποὺ μεταχειρίζεται καὶ ποὺ ἀνήκουν στὴν Ἰταλία, οὔτε στὸν τρόπο τῆς λατρείας του ποὺ ἀνήκει στὸν Καθολικισμό, οὔτε στὶς μορφὲς καὶ στὰ σχήματα ποὺ ἀνήκουν στὴν Ἰσπανία, ἀλλὰ σ' αὐτὸ τοῦτο τὸ γεγονὸς ὅτι εἶναι ὁ μόνος ζωγράφος ποὺ φαίνεται ξένος καὶ ἄλλος μέσα στὴ Δυτικὴ ζωγραφικὴ τὴν ὁποία καὶ μόνος του δικαιώνει [...] Στὸν Θεοτοκόπουλο βλέπουμε ἓνα θρησκευτικὸ πάθος γιὰ τὸ ἔργο του, γιὰ τὸ θέμα του, γιὰ τὴ ζωὴ του τὴν ἴδια - παρόμοιο μὲ τὸ πάθος ἐνὸς βυζαντινοῦ, παρόμοιο ἀκόμη μὲ τὸ πάθος ἐνὸς ἀρχαίου. Τὸ πάθος τοῦτο χαρακτηρίζει κάθε τι τὸ ἐλληνικὸ καὶ εἶναι πάντοτε συγκρατημένο, εἴτε εἶναι βίαια συγκρατημένο, ὅπως σὲ μιὰν ἀρχαϊκὴ Κόρη τῆς Ἀκρόπολης [...], εἴτε πρόκειται γιὰ τὴ βυζαντινὴ μεγαλοψυχία τῶν ἀποστόλων τῆς Ἀγίας Σοφίας τῆς Θεσσαλονίκης, ἢ τοῦ Παντοκράτορος τοῦ Δαφνιοῦ [...], εἴτε πρόκειται γιὰ τὴν ἐγκόσμια τέχνη τῆς Πομπηίας [...]

6. Ὅπως ἀναφέρει ὁ Φώτης Κόντογλου στὸ ἄρθρο του *Ἡ ρωμέικη ζωγραφικὴ, ἡ καταφρονεμένη*, «στὰ χρόνια τῆς λεγόμενης "παρακμῆς", ἀγράμματοι καλογέροι καὶ λαϊκοὶ φτιάξανε "εἰκονογραφικοὺς τύπους", ὅπως τοὺς λένε, πολὺ σπουδαίους καὶ σύμβολα πιὸ βαθιά ἀπὸ πολλοὺς ποὺ ἔχανε δημιουργηθεῖ πρωτύτερα. Γιὰ παράδειγμα φέρνω τὸν ἅγιο Γιάννη Πρόδρομο [...] Στὴν ἐποχὴ τῆς σκλαβιάς σχηματίστηκε ἓνα παράξενο πνεῦμα, βαθὺ καὶ πολὺ λεπτό, τὸ ρωμέικο, "ροῦμ" τούρκικα. Οἱ χριστιανοὶ ποὺ βρεθῆκανε κάτ' ἀπὸ τὸν Τούρκο εἴχανε αὐτὸ τὸ πνεῦμα. Οἱ ζωγραφιεῖς μέσα στὶς ἐκκλησιὰς εἶναι γιομάτες πάθος καὶ παλληκαριά. Τὸ λαϊκὸ πνεῦμα ποὺ βασιλεύει μέσα σὲ τούτη τὴ βάρβαρη ἐποχὴ, τοῦ δίνει βάθος καὶ ἐσωτερικότητα». [Πίσω](#)

7. Τὶς νεοαναγεννησιακὲς ἀντιλήψεις τῶν Ναζαρηνῶν πρῶτος εἰσήγαγε στὴν Ἑλλάδα ὁ Βαυρὸς Λουδοβίκος Θείρσιος (Ludwig Thiersch, 1825-1907) μὲ ἀφετηριακὸ ἔργο του τὴν τοιχογράφηση μαζὶ μὲ τοὺς μαθητὲς του, μεταξύ τῶν ὁποίων ὁ Νικηφόρος Λύτρας (1832-1904), τῆς Σωτείας τοῦ Λυκοδήμου (Ρωσικὴ

έκκλησία) της οδού Φιλελλήνων, στη δεκαετία του 1850. Ο Θείρισιος δίδασκε στο Σχολείο των Τεχνών (την τότε Σχολή Καλών Τεχνών) της Αθήνας από το 1852 ως το 1855, όποτε αναχώρησε αιφνιδίως από την Ελλάδα και ούδέποτε επέστρεψε. Εκτός από τον Θείριο, κύριοι εκπρόσωποι της μεταναζαρηνής τεχνοτροπίας είναι οι: Κωνσταντίνος Φανέλλης (1791-1863), Σπυρίδων Χατζηγιαννόπουλος (1832-1905), που διακόσμησε μεταξύ άλλων το ναό της Αγίας Ειρήνης στην οδό Αιόλου, και Κωνσταντίνος Αρτέμης (1878-1972). Οι έν λόγω ζωγράφοι φιλοτέχνησαν σε μουσαμά έντοιχίους ιστορικούς πίνακες με θρησκευτικό απλώς περιεχόμενο, παντελώς ξένο ωστόσο προς τη θεματική της όρθόδοξης εικονογραφίας, όπως λ.χ. «Η όμιλία του άποστόλου Παύλου στον Άρειο Πάγο» ή «Άφετε τὰ παιδία». Για περισσότερα πάνω σε τούτο το θέμα βλ. Δ. Παπαστάμος, *Η επίδραση της ναζαρηνής σκέψης στη νεοελληνική εκκλησιαστική ζωγραφική. Κωνσταντίνος Φανέλλης, Λουδοβίκος Θείρισιος, Σπυρίδωνας Χατζηγιαννόπουλος, Κωνσταντίνος Αρτέμης*, Μουσείον Αλεξάνδρου Σούτζου - Έθνική Πινακοθήκη, Αθήνα 1977, σ. 273.

[Πίσω](#)

8. Χαρακτηριστικό του κλίματος μέσα στο όποιο ζωγραφίζονταν άλλοτε οι εικόνες είναι το απόσπασμα ενός χρονικού που αναφέρεται στο πώς ό άγιορείτης άσκητής Ιάμβλιχος Ρωμανός φιλοτέχνησε το 1648 αντίγραφο της θαυματουργής Παναγίας Πορταίτισσας της άθωνικής Μονής Ιβήρων. Η εικόνα αυτή, την όποία ό Πατριάρχης Παρθένιος απέστειλε ως δώρο, το 1654, στον τσάρο της Ρωσίας Άλέξιο Α΄ Μιχαήλοβιτς, φυλάσσεται σήμερα στη Μόσχα, σε ναύδριο της Έρυθράς Πλατείας, το όποιο αναγέρθηκε ειδικά για τη φύλαξη της. Αναφέρονται λοιπόν τὰ εξής: «Η σανίς επί της όποίας έζωγραφίσθη το αντίγραφον ηύλογήθη προηγουμένως και έπλύθη δι' άγιασμού, εις τὰ χρώματα προσετέθη κόνις έκ πολυτίμων άγίων λειψάνων, κατά την διάρκειααν δέ της άντιγραφής έτέλουν εις την Μονήν όλονύκτιον παράκλησιν δις της έβδομάδος, ενώ ό ζωγράφος είργάζετο νηστικός, τρώγων κατά Σάββατον και Κυριακήν μόνον».

[Πίσω](#)



Παναγία ή Πορταίτισσα, φορητή εικόνα, Μονή Ίβήρων, Άγιον Όρος.

9. Πάβελ Άλεξάνδροβιτς Φλορένσκι (1882-1937) ῥώσος φιλόσοφος καὶ ἐπιστήμονας - ἐγκυκλοπαιδιστής. Τὸ 1911 ἔγινε ἱερέας. Ἐπὶ σοβιετικοῦ καθεστῶτος διώχτηκε καὶ φυλακίστηκε ὡς «σκοταδιστής» καὶ «ἀντιδραστικός». Ἡ ζωὴ τοῦ Φλορένσκι, ποὺ ὀνομάστηκε «ῥώσος Λεονάρντο ντὰ Βίντσι», διακόπηκε σ' ἓνα ἀπὸ τὰ σταλινικὰ στρατόπεδα. [Πίσω](#)

10. 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 *Ἑρμηνεία 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 φορές, γιὰ τὸν 19ο αἰῶνα ὑπερτιμήθηκε ἢ σημασία του: θεωρήθηκε ὅτι παρείχε τοὺς βασικοὺς κανόνες γιὰ τὴ σύνθεση καὶ τὴν ἐκτέλεση καὶ συνεπῶς τὴν κατανόηση ὁλόκληρης τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς. [Πίσω](#)

\*Δημοσιεύτηκε ἐπίσης στὸ περιοδικὸ *Ἑμβόλιμον*, τχ 65-66, Καλοκαίρι-Φθινόπωρο 2012, σσ. 31-40.

Τὸ κείμενο αὐτὸ ἔχει κυκλοφορήσει σὲ βελτιωμένη ἐκδοχὴ ὑπὸ τὸν τίτλο *Περὶ τῶν διαφορῶν ἱερῆς εἰκόνας καὶ θρησκευτικοῦ πίνακα* ἀπὸ τὴς Ἑκδόσεις τοῦ Φοίνικα, Ἀθήνα 2017, 23Χ15,5, σελ. 87.



[Δοχικὴ σελίδα](#)

Εγγραφή σε: [Αναρτήσεις \(Atom\)](#)