

**ΔΕΛΤΙΟΝ
ΤΗΣ
ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ
ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ**

**ΠΕΡΙΟΔΟΣ Δ' ΤΟΜΟΣ ΙΔ'
1987-1988**



ΑΘΗΝΑ 1989

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΚΛΟΝΤΖΑ ΣΤΟ ΣΕΡΑΓΕΒΟ ΚΑΙ ΤΑ ΕΠΑΛΛΗΛΑ ΕΠΙΠΕΔΑ ΣΗΜΑΣΙΩΝ ΤΗΣ

Στο Ε΄ Συμπόσιο της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας (Θεσσαλονίκη 1985) και στη συνέχεια στο ΙΒ΄ τόμο του ΔΧΑΕ ο Παναγιώτης Βοκοτόπουλος παρουσίασε μια πολύ ενδιαφέρουσα εικόνα με εξαιρετικά πρωτότυπο θέμα¹. Την απέδωσε όχι απλώς σε κρητικό εργαστήριο, αλλά μπόρεσε να αναγνωρίσει και το χέρι του Γεωργίου Κλοντζά, που μας έχει άλλωστε συνηθίσει σε πρωτότυπες συνθέσεις. Η εικόνα βρίσκεται στο Μουσείο της Παλιάς Ορθόδοξης Εκκλησίας στο Σεράγεβο και έχει διαστάσεις 81×63×2,5 εκ. Ο ιδιότυπος διδακτισμός της και τα ποικίλα νοήματα που άμεσα ή έμμεσα εκπέμπει έδωσαν την αφορμή για την προσπάθεια ανάγνωσης που επιχειρείται εδώ. Θα εξεταστούν το θέμα του έργου και οι μορφολογικές πρωτοτυπίες του, με στόχο να αποκρυπτογραφηθούν οι ιδέες που περιέχονται και να εντοπιστεί η καταγωγή τους. Οι μαρτυρίες της ίδιας της μορφής του έργου, σε συνδυασμό με τις ιδέες που εικονογραφεί, μπορούν να βοηθήσουν στη συνέχεια να κατανοήσουμε τη σημασία που είχαν οι ιδέες αυτές και τα εικονογραφικά σχήματα, με τα οποία αποδίδονται, κατά τη συγκεκριμένη εποχή και στον κοινωνικό χώρο που δημιουργήθηκε το έργο. Μπορεί δηλαδή να εξακριβωθεί τι σημαίνει για τους δημιουργούς και τους αρχικούς χρήστες του έργου αυτό που σε μας σήμερα φαίνεται παράξενο και ενδεχομένως δυσερμήνευτο. Μπορεί σε τελευταία ανάλυση να «διαβαστεί» το έργο μέσα στα ιστορικά συμφραζόμενα της εποχής του, όσο αυτό είναι εκ των υστέρων δυνατόν².

Ι. Η εικόνα διαιρείται σε τρεις άνισες ζώνες (Εικ. 1). Η ανώτερη με τη μεσαία συμπλέκονται, δεν χωρίζονται από κάποια διαχωριστική γραμμή, ενώ αντίθετα η κατώτερη χωρίζεται με ευκρίνεια από τη μεσαία. Στην ανώτερη απεικονίζονται οι ουρανοί: Ο Χριστός, καθισμένος μέσα στα σύννεφα, περιβάλλεται από αγγέλους, άλλους ολόσωμους, άλλους με το μισό σώμα κρυμμένο μέσα στα σύννεφα, και από αγγέλους-έρωτες, ολόσωμους και γυμνούς ή με τη μορφή φτερωτών κεφαλών. Στη μεσαία, φαρδύτερη, ζώνη παριστάνεται με ακρίβεια το εσωτερικό μιας ορθόδοξης εκκλησίας σε ώρα κηρύγματος. Με λεπτομέρειες αποδίδεται το τέμπλο³. Στην Ωραία Πύλη στέκεται ο ιερέας και αριστερά, στον άμβωνα, κηρύσσει ο ιεροκήρυκας. Το εκ-

κλησίασμα χωρίζεται σε δύο ομίλους, τοποθετημένους σχεδόν συμμετρικά δεξιά και αριστερά. Μπροστά τους ζητιανεύουν επαίτες με κουρελιασμένα ρούχα και στάσεις ικετευτικές. Η παρουσία τους και οι πολλές διευκρινιστικές επιγραφές κάνουν φανερό ότι το περιεχόμενο του κηρύγματος που εκφωνεί ο ιεροκήρυκας αφορά την ελεημοσύνη. Από το νόημα όλων των επιγραφών προκύπτει ότι οι πιστοί πρέπει να δίνουν ελε-

1. Π. Α. Βοκοτόπουλος, Μία άγνωστη εικόνα στο Σεράγεβο, ΔΧΑΕ, περ. Δ΄ τ. ΙΒ΄ (1984), σ. 383-398. Σε μια πρώτη του μορφή το κείμενο που ακολουθεί επρόκειτο να παρουσιαστεί στο Έβδομο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, τον Απρίλιο του 1987, βλ. Πρόγραμμα και περιλήψεις ανακοινώσεων, Αθήνα 1987, σ. 26-27. Η ανακοίνωση δεν πραγματοποιήθηκε τότε για λόγους υγείας. Ευχαριστώ τον καθηγητή Παναγιώτη Βοκοτόπουλο για την προθυμία του να μου προσφέρει φωτογραφικό υλικό. Η φωτογραφία της Εικ. 1 είναι δική του. Το φωτογραφικό της υλικό έθεσε επίσης στη διάθεσή μου η κ. Μ. Κωνσταντουδάκη. Ευχαριστώ θερμά την κ. Β. Αναπλιώτου, συντηρήτρια στο Βυζαντινό Μουσείο, για τις χαράξεις της Εικ. 2, και την κ. Α. Λεβαντίνοβου για τη μικρή έρευνα που έκανε για χάρη μου σε βιβλιοθήκες του Λονδίνου. Για την προσεκτική ανάγνωση του χειρογράφου και τις παρατηρήσεις τους ευχαριστώ τις κυρίες Μαρία Κωνσταντουδάκη, Ευγενία Χαλκιά, Μυρτάλη Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Διευθύντρια του Βυζαντινού Μουσείου, και την καθηγήτρια κ. Ντούλα Μουρίκη.

2. Τα προβλήματα ερμηνείας που τίγονται εδώ κατάγονται από τη μεθοδολογία της εικονολογίας. Δύο από τις παλιότερες μελέτες του Ε. Panofsky, στις οποίες αναπτύσσεται η μέθοδος και οι οποίες είναι χάρη στις αναδημοσιεύσεις τους βιβλιογραφικά προσιτότερες, είναι: Ε. Panofsky, Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, στον τόμο Ε. Panofsky, Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin 1964, σ. 85-97. Ο ίδιος, Iconography and Iconology. An Introduction to the Art of Renaissance, στον τόμο Meaning in the Visual Arts, New York 1955, σ. 26-54. Για τη νεότερη συζήτηση και την πιο πρόσφατη βιβλιογραφία πρβλ. J. K. Eberlein, Inhalt und Gehalt: Die ikonografisch-ikonologische Methode, στον τόμο H. Belting, H. Dilly, W. Kemp, W. Sauerländer, M. Warnke, Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin 1986, σ. 164-185. Την ανανέωση της προβληματικής για την αναζήτηση της σημασίας των έργων με γνώμονα όχι μόνο την εικονολογική μέθοδο αλλά γενικότερα τα ιστορικά και κοινωνικά συμφραζόμενα και τη λειτουργία και χρήση του έργου κατά την εποχή του βλ. στο H. Belting, Das Werk im Kontext, ό.π., σ. 186-202, όπου και η προηγούμενη βιβλιογραφία. Πρβλ. Sv. Alpers, Is Art History?, Daedalus 106 (Summer 1977), σ. 1-13. W. Sauerländer, Kunst ohne Geschichte?, Kritische Berichte 13 (1985), Heft 4, σ. 61-65, και τελευταία Α. Beyer, Aufbruch in die Bedeutungslosigkeit? Zur aktuellen Debatte um ikonologische Ansätze in der Kunstgeschichte, Kritische Berichte 15 (1987), Heft 3-4, σ. 20-27.

3. Βοκοτόπουλος, ό.π., σ. 385-389.

ημοσύνη, αν δεν θέλουν να βρεθούν στην κόλαση, όταν θα έρθει η ώρα της Κρίσεως. Η κόλαση, πολύ άμεσα, εικονίζεται στην τρίτη ζώνη, χωρισμένη σχεδόν με ευθεία γραμμή από το δάπεδο της εκκλησίας. Εκεί οι νεκροί αμαρτωλοί, μέσα στη φωτιά και αλυσοδεμένοι, ώστε να μην μπορούν να ξεφύγουν, υφίστανται όλα τα γνωστά μαρτύρια, με βασανιστές φτερωτούς διαβόλους και αμφίβια τέρατα.

Την ιδιορρυθμία της εικόνας αποτελεί η μεσαία ζώνη. Το θέμα της είναι μοναδικό, ο τρόπος που αποδίδεται επίσης. Όχι μόνο δεν εικονίζεται ένα από τα συνήθη εικονογραφικά θέματα της μεταβυζαντινής τέχνης ούτε και κάποιο επεισόδιο από τις Γραφές ή κάποιο έστω γεγονός από την εκκλησιαστική ιστορία, αλλά τουναντίον παριστάνεται μια συνηθισμένη στιγμή ενός κοινού εκκλησιασμού. Επιλέγεται η ώρα του κηρύγματος, όπως δείχνει ο ανεβασμένος στον άμβωνα ιεροκήρυκας με την έντονη χειρονομία λόγου. Το εκκλησίασμα χωρίζεται, όπως είδαμε, σε δύο ομάδες και η τοποθέτησή τους αυτή συντείνει στην απόδοση του βήθους: αυτός όμως δεν είναι ο λόγος που χωρίζονται στα δύο. Οι πιστοί της αριστερής ομάδας είναι καθισμένοι, της δεξιάς όρθιοι. Και στις δύο ομάδες απευθύνουν τις ικεσίες τους ζητιάνοι. Ανάμεσα στους δύο ομίλους, στο δάπεδο, εκτείνεται μια τετράστιχη επιγραφή, που βοηθάει το θεατή να αντιληφθεί σωστά τα εικονιζόμενα: *Πρέπον ἐστὶ πάντας εἰς νοῦν βαλεῖν τὸ πρᾶγμα, ἵνα μὴ κατακριθῶμεν εἰς τὸν τόπον τοῦτον τῆς Κολάσεως. Φροντίσωμεν λοιπὸν τῶν πενήτων καὶ μὴ παρορῶμεν διὰ τῆς μακρολογίας, ὅπως λυτρωθῶμεν ταύτης τῆς φοβερᾶς καταδίκης*⁴. «Ο τόπος οὗτος τῆς Κολάσεως» και «αὕτη ἡ φοβερὰ καταδίκη» εικονίζονται αμέσως πιο κάτω, στην κατώτερη, τρίτη ζώνη. Και η επιγραφή εκτός των άλλων χρησιμεύει για να συνδέσει τις δύο ζώνες. Στην ίδια, τρίτη, ζώνη παραπέμπουν και τα απειλητικά λόγια του ιεροκήρυκα: *Οὐ βλέπετε τὸ τέλος ὑμῶν πῶς ἔχει γενέσθαι, οὐαὶ ὑμῖν!* Για τη λύτρωση από τη φοβερή αυτή καταδίκη, σύμφωνα με την επιγραφή, απαιτείται η φροντίδα των πενήτων, εμπόδιο στην οποία γίνεται η «μακρολογία». Με την έκθεση αυτή των σχέσεων ανάμεσα στην ελεημοσύνη, τη μακρολογία και την κόλαση η τετράστιχη επιγραφή αποτελεί την ανακεφαλαίωση ὅσων λέγονται σε όλες τις παραπάνω επιγραφές, τις μοιρασμένες γύρω από τις επιμέρους μορφές του πίνακα. Έτσι, ο ἄγγελος που βρίσκεται πάνω από τον ιεροκήρυκα, στο αριστερό άκρο της εικόνας, λέγει: *Φεῦ! Τόπον μακρολογίας τὸν οἶκον τῆς προσευχῆς ποιοῦνται, σχολιάζοντας τη συμπεριφορά μιας μερίδας του εκκλησιάσματος, εκείνων που δεν δίνουν ελεημοσύνη. Αυτές τις φλυαρίες τους, που τις χρησιμοποιούν ως πρόφαση για να μη δίνουν ελεημοσύνη καταγράφουν δύο ἄγγελοι στα ανοιγμένα τους κατάστιχα, που εικονίζονται στην αντίστοιχη θέ-*

ση δεξιά. Το δείχνει η στάση τους, αλλά το εξηγεί και η επιγραφή πάνω από τα υψωμένα τους φτερά: *Οἱ ἀπογραφόμενοι τὰ ρήματα ἄγιοι ἄγγελοι.* Στην παραστάδα, αριστερότερα από τους ἀγγέλους αυτούς, αναγράφεται: *Ὅρα μήποτε ἀπέλθης ἀντὶ τοῦ μισθοῦ λαβεῖν ἐπὶ δοξολογία τοῖς βλασφημοῦσι τὸ ὄνομα τοῦ Θεοῦ καὶ καταδικασθῆς· εἶθε δὲ ἀνωφελῶς καὶ μὴ ἐπιβλαβῶς.* Με ανάλογο νόημα συνεχίζει η επιγραφή πάνω από τα κεφάλια του δεξιού ομίλου του εκκλησιάσματος: *Οὐ μόνον οὐ λέγεις δόξαν, ἀλλὰ καὶ ἐτέρῳ ἐμπόδιον γένῃ.* Πράγματι, στον ὄμιλο αυτό των ὄρθιων πιστών παριστάνονται σχεδόν ὅλοι με στραμμένα τα κεφάλια ο ἓνας προς τὸν ἄλλο, συχνά να ψιθυρίζουν κάτι στο αυτί του διπλανού τους, να μακρολογούν, να αλληλοπαρασύρονται δηλαδή σε βλάσφημα σχόλια και να μη δοξολογούν τον Κύριο, αδιαφορώντας συγχρόνως και για τις ικεσίες των ἐπειτών. Η επιγραφή αυτή αναφέρεται ἄμεσα στα αναγραφόμενα στο ειλητό του Δαβίδ, στην πάνω αριστερή κόγχη: *Ἐν τῷ ναῷ τοῦ Θεοῦ πᾶς τις λέγει δόξαν.* Στην αντίστοιχη κόγχη δεξιά, δίπλα στον ἄγγελο, ως αντιφώνηση: *Ἄγγελοι ἔργον δοξολογεῖν Θεόν.* Οι δύο πατέρες Ιωάννης ο Χρυστόστομος και Βασίλειος, που καταλαμβάνουν τις κόγχες αριστερά και δεξιά από την ἀψίδα του ιερῦ, θυμίζουν με τις επιγραφές τους την ἐνέργεια των δαιμόνων και την Κρίση. Στο ειλητό του Χρυσοστόμου διαβάζουμε: *Ἄλυσις πονηρὰ καὶ χαλεπὴ τῶν δαιμόνων ἐστὶν ἡ ἐνέργεια.* Στον τοῖχο, δίπλα στο Βασίλειο, αναγράφεται: *Οὐχ ὑπέχετε τὰς ἀκοὰς λόγοις Θεοῦ καὶ στο ειλητό του: Ἄκουέτωσαν τῶν ρημάτων τοῦ ψαλμοῦ καὶ ἐντραπήτωσαν οἱ τοῖς μακροῖς λόγοις ἑαυτοῦς ἐπιδίδοντες. Οὐ τρέμετε τὴν κρίσιν, ἄνθρωποι;*

Ο ὄμιλος των καθιστῶν πιστῶν είναι, σε ἀντίθεση προς τους ὄρθιους, πιο ἥρεμος, με λιγότερη κίνηση. Ορισμένοι φαίνονται να σχολιάζουν κάτι με συγκατάβαση, δεν μοιάζουν ὡστόσο από τη στάση τους να «μακρολογοῦν». Οι τρεις ζητιάνοι που βρίσκονται μπροστά σ' αυτό τον ὄμιλο ἔχουν και αυτοί πιο ἥρεμες στάσεις, μοιάζει σχεδόν να ἔχει ικανοποιηθεῖ η ικεσία τους, ἐνῶ οι ζητιάνοι που βρίσκονται μπροστά στο δεξιό, ως προς το θεατή, ὄμιλο, μια ρακένδυτη γυναίκα με τρία παιδιά, το ένα από αυτά ἀκόμη στην ἀγκαλιά, και ἓνας γέρος με ἓνα παιδί, κινούνται με στάσεις ἐντονῆς ικεσίας προς τους ὄρθιους «μακρολογούντας», δείχνοντας σ' αυτούς και στο θεατή ὅσο το δυνατόν πειστικότερα την ἐξαθλίωσή τους. Η διαφορά αυτή στη διάταξη των δύο ὀμίλων του εκκλησιάσματος και των ζητιάνων, σε συνδυασμό με τις επιγραφές που τους περιβάλλουν, μας επιτρέπει να διακρίνουμε στους καθιστούς τους *ἐκ δεξιῶν* του Κυρίου, στους ὄρθιους τους *ἐξ ἐναντίων* του κατὰ Ματθαῖον 25, 31-4. Την ἀκριβή μεταγραφή των επιγραφῶν βλ. Βοκοτόπουλος, ὁ.π., σ. 389 κ.ε.



Εικ. 1. Η εικόνα του Γεωργίου Κλόντζα στο Σεράγεβο.

46: ...Καί συναχθήσεται ἔμπροσθεν αὐτοῦ πάντα τὰ ἔθνη, καὶ ἀφοριεῖ αὐτοὺς ἀπ' ἀλλήλων, ὥσπερ ὁ ποιμὴν ἀφορίζει τὰ πρόβατα ἀπὸ τῶν ἐρίφων. Καὶ στήσει τὰ μὲν πρόβατα ἐκ δεξιῶν αὐτοῦ, τὰ δὲ ἐρίφια ἐξ εὐωνύμων. Τότε ἐρεῖ ὁ βασιλεὺς τοῖς ἐκ δεξιῶν αὐτοῦ: Δεῦτε οἱ εὐλογημένοι τοῦ πατρός μου, κληρονομήσατε τὴν ἡτοιμασμένην ὑμῖν βασιλείαν ἀπὸ καταβολῆς κόσμου. Ἐπείνασα γὰρ καὶ ἐδώκατέ μοι φαγεῖν... Τότε ἐρεῖ καὶ τοῖς ἐξ εὐωνύμων: Πορεύεσθε ἀπ' ἐμοῦ, οἱ κατηραμένοι, εἰς τὸ πῦρ τὸ αἰώνιον, τὸ ἡτοιμασμένον τῷ διαβόλῳ καὶ τοῖς ἀγγέλοις αὐτοῦ. Ἐπείνασα γὰρ καὶ οὐκ ἐδώκατέ μοι φαγεῖν... Προφανῶς τὸ κήρυγμα που εικονογραφεῖται βασίζεται σὲ αὐτὴ ἀκριβῶς τὴν περικοπή.

Με τὴν ἐρμηνεῖα τῶν καθισμένων καὶ ὀρθίων ἐκκλησιαζομένων, ὡς τῶν μελλοντικῶν δικαίων καὶ ἀδίκων τῆς Κρίσεως, καὶ ἡ μεσαία ζώνη τῆς εἰκόνας προσλαμβάνει περιεχόμενο Δευτέρας Παρουσίας συνδέοντας ὀργανικά τὶς δύο ἄλλες ζώνες, τὴν πάνω με τὸν υἱὸν τοῦ ἀνθρώπου ἐν τῇ δόξῃ αὐτοῦ καὶ πάντας τοὺς ἁγίους ἀγγέλους μετ' αὐτοῦ (Ματθ. 25, 31) καὶ τὴν κάτω με τὸ πῦρ τὸ αἰώνιον (Ματθ. 25, 41). Ἡ ἐπιγραφή που ἀναγράφεται ὡς ἐπικεφαλίδα ολόκληρης τῆς εἰκόνας, πάνω ἀπὸ τὴν παράσταση τοῦ Χριστοῦ, Πάρεστιν ὁ Κύριος τὰς διαθέσεις τῶν εἰσιόντων ἐπισκοπῶν συνηγορεῖ σὲ αὐτὴ τὴν ἐρμηνεῖα. Επομένως, τὸ περιεχόμενο τῆς Δευτέρας Παρουσίας διαπερνᾷ καὶ τὶς τρεῖς ζώνες τῆς εἰκόνας, ἀλλὰ ἐκφράζεται τελικὰ με ἕναν ἰδιότυπο καὶ ἔμμεσο τρόπο.

Π. Ὅσο ἐπιτυχημένα καὶ ἀνυπομνηματίζουν τὴν εἰκόνα οἱ ἐπιγραφές, δὲν συντάχθησαν ὡστόσο γιὰ τὸ σκοπὸ αὐτό. Πηγὴ τους εἶναι ἕνα κείμενο που συνδέει τὴ Μέλλουσα Κρίση με τὴν ἐλεημοσύνη καὶ τὴ σωστὴ συμπεριφορὰ κατὰ τὸν ἐκκλησιασμό: ἡ ομιλία τοῦ Μεγάλου Βασιλείου στὸν 28ο ψαλμό. Ἀπὸ τὸν ψαλμὸ αὐτὸ ὁ στίχος Ἐν τῷ ναῷ τοῦ Θεοῦ πᾶς τις λέγει δόξαν ἀναγράφεται στὸ εἰλητό τοῦ Δαβίδ⁵. Ὁ 28ος ψαλμὸς, περὶ «ἐξοδίου σκηνῆς», περιέχει λειτουργικὲς παραγγελίες πρὸς τοὺς ἱερεῖς τῶν Εβραίων γιὰ τὴν ἐξοδο τῆς σκηνῆς ἀπὸ τὸ ναό. Σύμφωνα ὁμως με τὴν ἐρμηνεῖα τοῦ Μεγάλου Βασιλείου πρόκειται γιὰ ἀλληγορικὰ παραγγέλματα που προετοιμάζουν τοὺς πιστοὺς γιὰ τὴν ἐξοδο τῆς ψυχῆς ἀπὸ τὸ σῶμα καὶ τοὺς προτρέπουν στα ἀγαθὰ ἔργα που θα τοὺς εξασφαλίσουν τὴ δίκαιη ἀνταπόδοση κατὰ τὴ Δευτέρα Παρουσία: Ἐξόδιον δὲ σκηνῆς ἢ ἀπὸ τοῦ βίου τούτου ἀναχώρησις πρὸς ἡν παρασκευάζεσθαι ἡμᾶς ὁ λόγος παρεγγυᾷ, τάδε τινὰ καὶ τάδε κομίζοντας τῷ Κυρίῳ· ἐπεὶ περ ἢ ἐνταῦθα ἐργασία ἐφόδιόν ἐστι πρὸς τὸ μέλλον. Καὶ ὁ ἐνταῦθα διὰ τῶν ἀγαθῶν ἔργων δόξαν φέρων καὶ

τιμὴν τῷ Κυρίῳ, οὗτος δόξαν ἑαυτῷ καὶ τιμὴν κατὰ τὴν δικαίαν τοῦ κριτοῦ ἀνταπόδοσιν θησαυρίζει⁶. Ἡ ἐρμηνεῖα αὐτὴ τοῦ 28ου ψαλμοῦ επικράτησε στὴν ὀρθόδοξη ἐκκλησία καὶ ἐπαναλαμβάνεται στὸ ἐξῆς καὶ ἕως τὴ νεότερη ἐποχὴ. Τὴν υιοθετεῖ ὁ Εὐθύμιος Ζυγαβηνός στὴ δικὴ του Ἐρμηνεῖα⁷ καὶ τὴν ἐπαναλαμβάνει στὴ μεταγλωττισμένη καὶ συμπληρωμένη ἔκδοσή του Ζυγαβηνοῦ ὁ Νικόδημος ὁ Ἀγιορείτης⁸. Ὅλες οἱ ἐπιγραφές τῆς εἰκόνας, ἐκτὸς ἀπὸ τρεῖς, δηλαδὴ ἀπὸ τὸ στίχο τοῦ ψαλμοῦ, ἀπὸ τὰ ἀναγραφόμενα στὸ εἰλητό τοῦ Χρυσοστόμου καὶ τὰ ἐκφωνούμενα ἀπὸ τὸν ἱεροκήρυκα, προέρχονται ἀπὸ τὴν ομιλία αὐτὴ τοῦ Βασιλείου καὶ μάλιστα ἀπὸ τὴν παράγραφο τῆς που σχολιάζει τὸ στίχο Ἐν τῷ ναῷ τοῦ Θεοῦ πᾶς τις λέγει δόξαν. Στὴν ἀρχικὴ τους μορφή τὰ σχόλια τοῦ Βασιλείου ἔχουν ὡς ἐξῆς:

Καὶ ἐν τῷ ναῷ αὐτοῦ πᾶς τις λέγει δόξαν. Ἀκουέτωσαν τῶν ρημάτων τοῦ ψαλμοῦ καὶ ἐντραπήτωσαν οἱ τοῖς μακροῖς λόγοις ἑαυτοὺς ἐπιδιδόντες. Τί φησιν ὁ ψαλμὸς;... Ἐστήκασιν οἱ ἀπογραφόμενοι τὰ ρήματα ἅγιοι ἄγγελοι· πάρεστιν ὁ Κύριος τὰς διαθέσεις τῶν εἰσιόντων ἐπισκοπῶν. ...Οἱ οὐρανοὶ διηγούνται δόξαν Θεοῦ. Ἀγγέλοις ἔργον δοξολογεῖν Θεόν. ... Ἄνθρωποι δὲ ἔλεινοι ... οὐχ ὑπέχουσι τὰς ἀκοὰς λόγοις Θεοῦ ... οὐ τρέμουσι τὴν κρίσιν· ἀλλὰ ... τόπον μακρολογίας τὸν οἶκον ποιοῦνται τῆς προσευχῆς, παρακούοντες τοῦ ψαλμοῦ τοῦ διαμαρτυρομένου καὶ λέγοντος, ὅτι Ἐν τῷ ναῷ τοῦ Θεοῦ πᾶς τις λέγει δόξαν· Σὺ δὲ οὐ μόνον οὐ λέγεις, ἀλλὰ καὶ ἐτέρῳ ἐμπόδιον γίνῃ ... Ὅρα μήποτε ἀπελθῆς, ἀντὶ τοῦ μισθοῦ λαβεῖν ἐπὶ δοξολογία, τοῖς τὸ ὄνομα τοῦ Θεοῦ βλασφημοῦσι συγκαταδικασθεῖς. ... Ταῦτα οὐκ ἀχρήστως ἐν παρεκβάσει εἴρηται εἰς τὸ Ἐν τῷ ναῷ αὐτοῦ πᾶς τις λέγει δόξαν, διὰ τὸ τοὺς ἐν τῷ ναῷ τοῦ Θεοῦ ἅπαντα γλωσσαλοῦντας καὶ ἀνωφελῶς εἰσιόντας· εἶθε δὲ ἀνωφελῶς καὶ μὴ ἐπιβλαβῶς⁹.

Σαφῆς εἶναι ἡ ἀναφορὰ καὶ τῆς ἐπιγραφῆς τοῦ εἰλητοῦ τοῦ Χρυσοστόμου στὴ Δευτέρα Παρουσία καὶ μάλιστα στὴν τιμωρία τῆς κολάσεως. Στὴ μετὰ θάνατον τιμωρία ἀναφέρεται καὶ ἡ ἐπιγραφή δίπλα στὸν ἱεροκήρυκα (οὐ βλέπετε τὸ τέλος ὑμῶν πῶς ἔχει γενέσθαι, οὐαὶ ὑμῖν), που πιθανῶς προέρχεται ἐπίσης ἀπὸ ομιλία τοῦ Χρυσοστόμου¹⁰. Στὴν εἰκόνα μας λοιπὸν ἕνα κεντρικὸ νόημα Δευτέρας Παρουσίας, στὸ πνεῦμα τῆς περικοπῆς τοῦ κατὰ Ματθαῖον 25, 31 κ.ε., εἰκονογραφεῖται ἔμμεσα, με πηγὴ ἐμπνευσης ἕνα κείμενο ἐκκλησιαστικῆς ρητορικῆς: τὴν ομιλία τοῦ Βασιλείου στὸν 28ο ψαλμό, στὴν ὁποία συνδέονται οἱ μετὰ θάνατον τύχες τῶν ψυχῶν με τὰ καλὰ ἔργα στὴν ἐπίγεια ζωὴ. Τὸ κείμενο τοῦ Βασιλείου, διαλυμένο σὲ ἐπιλεγμένες φράσεις, χρησιμοποιεῖται γιὰ νὰ υπομνηματίσει ἕνα εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα ἐπινοημένο ἀκριβῶς ἀπὸ αὐτό

το ίδιο. Στην εικόνα ουσιαστικά υπογραμμίζονται τα νοήματα που περιέχονται στον Πρόλογο του Βασιλείου στην Ομιλία του για τον 28ο ψαλμό, όπου εξισώνεται η δοξολογία προς τον Κύριο με την ελεημοσύνη (*ἀγαθὰ ἔργα* κατά το Βασίλειο) και αυτή με την προϋπόθεση της σωτηρίας κατά τη Μέλλουσα Κρίση.

III. Τα κείμενα από τα οποία αντλεί την εικονογραφία της η εικόνα, αλλά κυρίως ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζονται τα νοήματά της, της προσδίδουν μίαν επιπλέον σημασία: αν η ελεημοσύνη είναι προϋπόθεση της σωτηρίας, το μέσο για να επιτευχθεί είναι η ίδια η Εκκλησία. Το νόημα αυτό προκύπτει κυρίως από τη διάρθρωση της σύνθεσης. Η δομή δηλαδή της εικόνας μας επιτρέπει να ερμηνεύσουμε ότι ως Εκκλησία νοείται αφ' ενός ο κάθε ιερός ναός που λειτουργείται και στον οποίο οι πιστοί εκκλησιάζονται, αφ' ετέρου όμως και ολόκληρη η εκκλησιαστική κοινότητα, ολόκληρος ο θεσμός, ως η μόνη νόμιμη εκπροσώπηση του Θεού στη γη. Αυτό φαίνεται στην εικόνα μας με την άρρηκτη διαπλοκή της ανώτερης ζώνης, του ουρανού, με τη μεσαία ζώνη, της εκκλησίας. Έτσι, στο αρχιτεκτονικό βάθος πάνω από το τέμπλο, στις κόγχες, τοποθετούνται ο προφήτης Δαβίδ, οι πατέρες Ιωάννης ο Χρυσόστομος και Βασίλειος και ένας άγγελος με τα ειλητά τους, που προφανώς ανήκουν στη ζώνη του ουρανού, διαφορετικά θα έπρεπε να τους φανταστούμε ως ζωγραφική διακόσμηση των κογχών, δηλαδή ως τοιχογραφημένες παραστάσεις. Αυτή την εκδοχή θα πρέπει να την αποκλείσουμε και για λόγους μορφολογικούς¹¹ και για λόγους ουσίας: από τη σημασία που έχουν οι απεικονιζόμενες στις κόγχες μορφές στη λειτουργική πρακτική. Ο Δαβίδ ως συγγραφέας του Ψαλτηρίου, οι Ιωάννης ο Χρυσόστομος και Βασίλειος ως σχολιαστές των ψαλμών και των Ευαγγελίων και ως συγγραφείς των Λειτουργιών, κατέχουν μίαν ιδιαίτερη θέση στο εκκλησιαστικό τυπικό και οπωσδήποτε ρόλο μεσολαβητικό στη μεταφορά του θείου λόγου στο εκκλησίασμα. Οι άγγελοι που βρίσκονται χαμηλότερα, στις δύο πλευρές του τέμπλου, καθισμένοι σε σύννεφα, φαίνεται να έχουν αμεσότερη συμμετοχή στο κήρυγμα, αφού, όπως δείχνουν οι επιγραφές τους, μεταφέρουν τους λόγους του Βασιλείου στο εκκλησίασμα και παρακολουθούν από κοντά τη συμπεριφορά των πιστών. Δεν είναι παρά εκπρόσωποι του Θεού, της ζώνης του ουρανού, του υπερβατικού, μέσα στην εκκλησία, στη ζώνη του γήινου και του παρόντος. Η συνθετική αυτή διαπλοκή των δύο ζωνών είναι γεμάτη από σημασίες. Κρύβει νοήματα που αποσκοπούν να εξισώσουν και να εξυψώσουν το χώρο της εκκλησίας, της συγκεκριμένης εκκλησίας, πιθανώς του Χάνδακα, με τον ουράνιο, υπερβατικό χώρο. Εύ-

γλωττα από την άποψη αυτή είναι και τα βλέμματα, κυρίως του Χριστού, αλλά και των αγγέλων που τον περιβάλλουν, από τους ουρανούς προς το εσωτερικό της εκκλησίας, προς τους ανυποψίαστους «μακρολογούντας και μη δοξολογούντας», οι οποίοι και μόνο αν παρακολουθούσαν τη φορά της χειρονομίας του ιεροκήρυκα θα ήξεραν, θα «έβλεπαν», ότι βρίσκονται στην κυριολεξία στον οίκο του Θεού¹².

IV. Η παράσταση του εσωτερικού της εκκλησίας δίνει την αίσθηση εσωτερικού χώρου με πραγματικό βάθος, το αρχιτεκτονικό βάθος δεν είναι απλό σκηνικό. Χαρακτηρίζεται από αμεσότητα και ρεαλιστική διάθεση, ιδιότητες που επιτυγχάνονται κυρίως με τη χρήση, αν και μερική, της γεωμετρικής προοπτικής ενισχυμένης με φωτοσκιάσεις και κατά δεύτερο λόγο με την επιδέξια απόδοση λεπτομερειών του χώρου, καθώς και με τη ζωνάνια και την έντονη κίνηση των ανθρώπινων μορφών. Πέρα λοιπόν από το θέμα της, το εγχείρημα της γεωμετρικής απόδοσης του βάθους αποτελεί μια από τις καινοτομίες της εικόνας. Μια άλλη καινοτομία είναι η σε μεγάλη έκταση συμπλήρωση της εικαστικής αφήγησης με γραπτά κείμενα. Σε ένα τελειώς πρωτότυπο εικονογραφικό θέμα κρίθηκαν φαίνεται απαραίτητες οι γραπτές επεξηγήσεις, ώστε να μην υπάρξει δυνατότητα παρερμηνείας των εικονιζομένων,

5. Ό.π., σ. 392.

6. Ομιλία του Μεγάλου Βασιλείου στον 28ο ψαλμό, PG 29, στ. 280 κ.ε. Το χωρίο που παρατίθεται εδώ στη στ. 281.

7. PG 128, στ. 332.

8. Έρμηνεία εις τοὺς ἑκατὸν πενήντα ψαλμοὺς τοῦ προφητᾶνακτος καὶ θεοπάτορος Δαβίδ. Συγγραφεῖσα μὲν πάσαι ἑλληνιστί παρά τοῦ ὁσιωτάτου ἐν μοναχοῖς καὶ ὑπερτίμου τῶν φιλοσόφων κυρίου Εὐθυμίου τοῦ Ζυγαβηνοῦ μεταφρασθεῖσα δὲ εἰς τὴν ἄπλουστέραν διάλεκτον παρά τοῦ ἐν μοναχοῖς ἐλαχίστου κυρίου Νικοδήμου ἁγιοφρείτου, καὶ σειρᾷ πλουσία ἐν εἴδει ὑποσημειώσεων καταπλουτισθεῖσα, ἣτις συνηρανίσθη ἔκ τε τῆς ἀνεκδότου σειρᾶς τοῦ σοφοῦ Νικήτου καὶ τῆς ἐκδεδομένης γραικολατινιστί καὶ ἔκ τινων ἄλλων... Ἐτυπώθη ἐν τῇ κατὰ τὴν Κωνσταντινούπολιν τοῦ γένους τυπογραφίᾳ. Ἐν τοῖς Πατριαρχείοις ἁθ', σ. 225.

9. PG 29, στ. 301-304. Τα σχόλια αυτά του Βασιλείου δεν περιλαμβάνονται στην Ερμηνεία του Ψαλτηρίου του Ευθυμίου Ζυγαβηνού, παραφράζονται όμως στην έκδοσή της από το Νικόδημο Αγιορείτη (ό.π., σ. 231), πράγμα που αποτελεί ένδειξη για μια παράλληλη με την ερμηνεία του Ζυγαβηνού παράδοση των πατερικών σχολίων έως την όψιμη τουρκοκρατία.

10. Δεν στάθηκε δυνατό να εντοπιστεί η πηγή των δύο αυτών επιγραφών στο έργο του Χρυσόστομου ή και αλλού. Ως ρητορικοί τόποι θα μπορούσαν να περιέχονται σε πληθώρα ομιλιών.

11. Βοκοτόπουλος, ό.π., εικ. 7.

12. Παρόμοια σύνδεση του ουράνιου με το χώρο της εκκλησίας, συμβολισμένου μάλιστα με απεικόνιση τέμπλου, παρουσιάζεται στις μικρογραφίες του χειρογράφου Vat. gr. 2137, που αποδόθηκε από τον Π. Βοκοτόπουλο επίσης στο Γεώργιο Κλόντζα: Π. Α. Βοκοτόπουλος, Οι μικρογραφίες ενός κρητικού χειρογράφου του 1600, ΔΧΑΕ, περ. Δ' τ. ΙΓ' (1985-1986), σ. 191-208.



Εικ. 2. Προοπτικές χαράξεις της Εικ. 1.

αλλά και να αποδοθεί με ακρίβεια ο ρητορικός λόγος, ένας λόγος ανθολογημένος, όπως είδαμε, από κείμενα με κύρος σχεδόν ισάξιο των Γραφών. Από την άλλη μεριά το διδακτικό περιεχόμενο της εικόνας είχε ανάγκη να ενισχυθεί και από το λόγο για να γίνει πλήρως κατανοητό, σε μίαν εποχή που ήταν συνηθισμένη να αποκρυπτογραφεί εύκολα άλλου είδους θέματα, έστω και αν εικονογραφούσαν πολύπλοκα δογματικά σχήματα.

Αλλά ας επιμείνουμε για λίγο στην προοπτική. Το βάθος επιχειρείται να αποδοθεί με μαθηματικά ορθό τρόπο στις παραστάδες που πλαισιώνουν το τέμπλο. Τα επίκράνα τους σχεδιάζονται να συγκλίνουν προς κοινό σημείο φυγής, που βρίσκεται ακριβώς στην κορυφή του τόξου της Ωραίας Πύλης (Εικ. 2). Οι εσωτερικές παρειές τους σκιάζονται, ώστε να ενισχύουν αυτή την εντύπωση του βάθους. Προς το ίδιο σημείο φυγής συγκλίνει και η ορθογώνια πρόσοψη του άμβωνα. Οι γεωμετρικές χαράξεις όμως σταματούν εδώ. Άλλα ορθογώνια ή ευθείες γραμμές, που να κατευθύνονται προς το βάθος, δεν υπάρχουν σε ολόκληρο τον πίνακα. Τα υψηλά αρχιτεκτονικά μέρη, πάνω από το τέμπλο, διαρθρώνονται σε τόξα και κόγχες. Οι παρειές του δαπέδου «κρύβονται» από τους ομίλους των πιστών, ενώ λείπει κάθε είδους διακόσμηση του δαπέδου (πλακάκια, γεωμετρικά σχήματα κτλ.), που θα έδινε την ευκαιρία για προοπτική απόδοση. Μόνον ο αριστερός όμιλος των πιστών φαίνεται να πατάει σε κάποιο βάθρο, που δεν σχεδιάζεται πάντως σε όλη την έκταση της πλευράς αυτής. Η νοητή προέκταση του βάθρου δεν συναντάται με το κοινό σημείο φυγής, αλλά τέμνει τον κατακόρυφο άξονα της ζωγραφικής επιφάνειας λίγο χαμηλότερα από τη μέση του ανοίγματος της Ωραίας Πύλης, πάνω στο σώμα του ιερέα, πράγμα που δείχνει την απουσία μιας ενιαίας γεωμετρικής σύλληψης του χώρου. Ωστόσο, και χωρίς ευθείες γραμμές η φυγή των δύο ομίλων προς το βάθος του χώρου, που δημιουργείται έτσι, και μάλιστα συμμετρικά ως προς τον κατακόρυφο άξονα και προς το νοητό ορίζοντα του πίνακα, στο ύψος του σημείου φυγής, όχι μόνο δεν αντιβαίνει προς το γεωμετρικά κατασκευασμένο χώρο, αλλά φαίνεται να υποτάσσεται σε αυτόν. Η τοποθέτηση των δύο ομίλων αρκετά χαμηλότερα από το σημείο φυγής και τον ορίζοντα έχει ως αποτέλεσμα να βρίσκονται χαμηλότερα από το μάτι του θεατή. Αυτή η από ψηλά άποψη επιτρέπει να διακρίνονται εκτός από την πρώτη σειρά του εκκλησιάσματος και οι επόμενες στο βάθος, χωρίς να παραβιάζονται οι αρχές της γεωμετρικής προοπτικής. Παρ' όλα αυτά δεν τηρούνται με συνέπεια οι βραχύνσεις, τις οποίες συνεπάγεται μια γεωμετρική απόδοση του βάθους και που στην ιστορία της ζωγραφικής συ-

νοδεύουν τη χρήση της επιστημονικής προοπτικής. Έτσι, η μορφή του ιερέα, παρότι στο βάθος, είναι μεγαλύτερη από τις μορφές των πιστών, ακόμη και από αυτές που βρίσκονται σε πρώτο επίπεδο. Ακόμη μικρότερες είναι οι μορφές των ζητιάνων του πρώτου πλάνου. Δυσανάλογα μεγάλες ως προς τους πιστούς και τον ιερέα είναι επίσης οι εικόνες του τέμπλου και μάλιστα οι δεσποτικές. Παράλληλα δηλαδή με την εφαρμογή αρχών της γεωμετρικής προοπτικής διατηρείται από την παράδοση της βυζαντινής ζωγραφικής και μια δεύτερη, αξιολογική προοπτική, που ρυθμίζει τις αναλογίες των εικονιζόμενων μορφών σύμφωνα με τη σημασία ή την ιερότητά τους και όχι σύμφωνα με τη θέση τους στο χώρο.

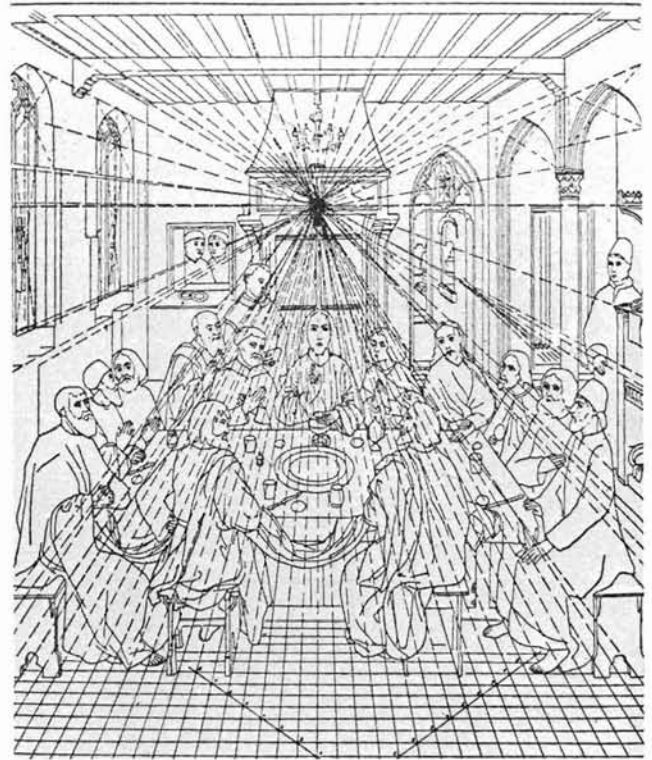
Ενώ λοιπόν ο τρόπος που σχεδιάζονται οι παραστάδες και ο άμβωνας δίνουν μια γεωμετρικά ορθή απόδοση του βάθους, ο προοπτικός αυτός χώρος ουσιαστικά σταματά ακριβώς στις παραστάδες και τον άμβωνα, αφού καμιά από τις γραμμές που κατευθύνονται σε βάθος δεν φτάνει ως τις παρυφές της ζωγραφικής επιφάνειας, το πλαίσιό της¹³. Οι δύο όμιλοι του εκκλησιάσματος εντάσσονται σε αυτό το χώρο, και κατευθύνονται προς το βάθος, ακόμη και αν χρησιμοποιούνται για να «κρύψουν» κάθε ευθεία γραμμή του δαπέδου που θα προσδιόριζε ακριβέστερα αυτό το βάθος. Σε μεγάλο βαθμό όμως βρίσκονται έξω από το τετράγωνο που σχηματίζεται ανάμεσα στον άμβωνα, τις παραστάδες και το τέμπλο, έξω δηλαδή από εκείνο το κομμάτι του εσωτερικού χώρου που αποδίδεται προοπτικά. Αυτό γίνεται σαφέστερο αν συγκρίνουμε την παράστασή μας με έργα όπως ο Μυστικός Δείπνος του Dirk Bouts (Εικ. 3), στον οποίο οι μορφές τοποθετούνται μέσα στο χώρο¹⁴. Στην εικόνα μας η τοποθέτηση μεγάλου μέρους των δύο ομίλων έξω από τον καθαυτό προοπτικά αποδοσμένο χώρο, μαζί με τη χρήση της αξιολογικής προοπτικής αλλά και με τη μερική χρήση ενός δεύτερου σημείου φυγής, συντελεί ώστε να διασπάται η ενότητα του χώρου. Βέβαια, με τη φωτοσκίαση στις παρειές των παραστάδων, στο δάπεδο και στα ψηλά αρχιτεκτονικά μέρη επιχειρείται με τρόπο εμπειρικό να ενισχυθεί η εντύπωση του γεωμετρικού βάθους. Όμως η εμμονή σε κάποιες από τις αρχές της ανεστραμμένης προοπτικής δεν επιτρέπει να παρουσια-

13. Την ολοκληρωμένη μορφή απεικόνισης ενός εσωτερικού χώρου σύμφωνα με τις αρχές της μαθηματικής προοπτικής δείχνει το σχήμα, στο οποίο ο Μυστικός Δείπνος του Dirk Bouts σχεδιάζεται από τον G. Döhlemann μαζί με τις προοπτικές του χαράξεις. Βλ. E. Panofsky, Die Perspektive als «symbolische Form», στο E. Panofsky, Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin 1964, σ. 12, σχέδ. 7 και εδώ Εικ. 3.

14. Παραδείγματα μερικότερης ένταξης των εικονιζόμενων προσώπων στο χώρο βλ. ό.π., σ. 115 και 117.

στεί ένας ενιαίος και αδιάσπαστος εσωτερικός χώρος, γεγονός που έχει σημαντικές συνέπειες για το ιδιαίτερο νόημα που παίρνουν οι έτσι απεικονισμένες επιμέρους μορφές¹⁵. Πριν δούμε το νόημα αυτό, είναι ανάγκη να παρακολουθήσουμε τον τρόπο, με τον οποίο οι άλλες δύο ζώνες της εικόνας συμπεριφέρονται προς την κεντρική, στην οποία εφαρμόζεται η γεωμετρική προοπτική. Όπως είδαμε, με το χώρο αυτό συμπλέκεται άρρηκτα η ζώνη του ουρανού. Ο προφήτης Δαβίδ, ο άγγελος, οι δύο πατέρες τοποθετούνται σε κόγχες αυτού του εσωτερικού χώρου, άλλοι άγγελοι ακόμη πιο χαμηλά, αλλά κυρίως η κίνηση όλων των μορφών που ως προς την ιδιότητά τους ανήκουν στον υπερβατικό κόσμο του ουρανού, οι υψωμένες φτερούγες των αγγέλων, η φορά των βλεμμάτων¹⁶, παρακολουθούν τις νοητές διαγώνιες στο χώρο της μεσαιάς ζώνης: εντάσσονται έτσι και συνθετικά μέσα σε ένα σχεδόν κοινό χώρο. Έξω από τη σχέση αυτή μένει η τρίτη, κατώτερη ζώνη, με την παράσταση της κόλασης. Δεν συνδέεται μορφολογικά με τον εσωτερικό χώρο της εκκλησίας, μένει κυριολεκτικά «κάτω κόσμος», «κάτω» από το δάπεδο της εκκλησίας, και δεν εντάσσεται στα σχήματα, που με γεωμετρικό ή εμπειρικό τρόπο δείχνουν το βάθος στις παραπάνω ζώνες. Η παράθεσή της με αυτές την κάνει να φαίνεται επίπεδη. Όμως, η τοποθέτηση μιας σχεδόν επίπεδης ζώνης κάτω από μίαν απεικόνιση εσωτερικού χώρου με βάθος, μιας ζώνης που επιπλέον καταλαμβάνει ολόκληρο το διαθέσιμο πλάτος της ζωγραφικής επιφάνειας, σε αντίθεση με την αμέσως παραπάνω ζώνη, αυτός ακριβώς ο τρόπος τοποθέτησης την προωθεί συγχρόνως σε πρώτο επίπεδο, πιο κοντά στο θεατή, με άμεσες ψυχολογικές συνέπειες στη δική του κατανόηση του ζωγραφικού έργου. Η μερική χρήση της μαθηματικής προοπτικής έχει ως αποτέλεσμα ένα μέρος των απεικονιζομένων να εντάσσεται σε έναν ενοποιημένο χώρο. Με την ταυτόχρονη χρήση προοπτικών συμβάσεων της μεσαιωνικής απεικόνισης του χώρου παρουσιάζεται ένα άλλο μέρος των απεικονιζομένων σε χώρο δισδιάστατο, εξωπραγματικό, τελικά υπερβατικό, με τρόπους καθιερωμένους από μια πρακτική αιώνων, οικείους στο θεατή και εύκολα αποκρυπτογραφησίμους από αυτόν. Γίνεται έτσι ο συνδυασμός της χρήσης παλιότερων σχημάτων απεικόνισης του χώρου και της μερικής εφαρμογής της μαθηματικής προοπτικής, εκφραστικό μέσο με εξαιρετική αποτελεσματικότητα¹⁷.

Τον προχωρημένο 16ο αιώνα, όπου χρονολογείται η εικόνα που μας απασχολεί και στο περιβάλλον από το οποίο προέρχεται, η μερική αυτή χρήση της γεωμετρικής προοπτικής καταλαμβάνει συνεχώς έδαφος. Ο Κλόντζας είναι ένας από τους πρωτοπόρους της εφαρμογής της στην Κρήτη¹⁸. Δεν μπορούμε βέβαια να



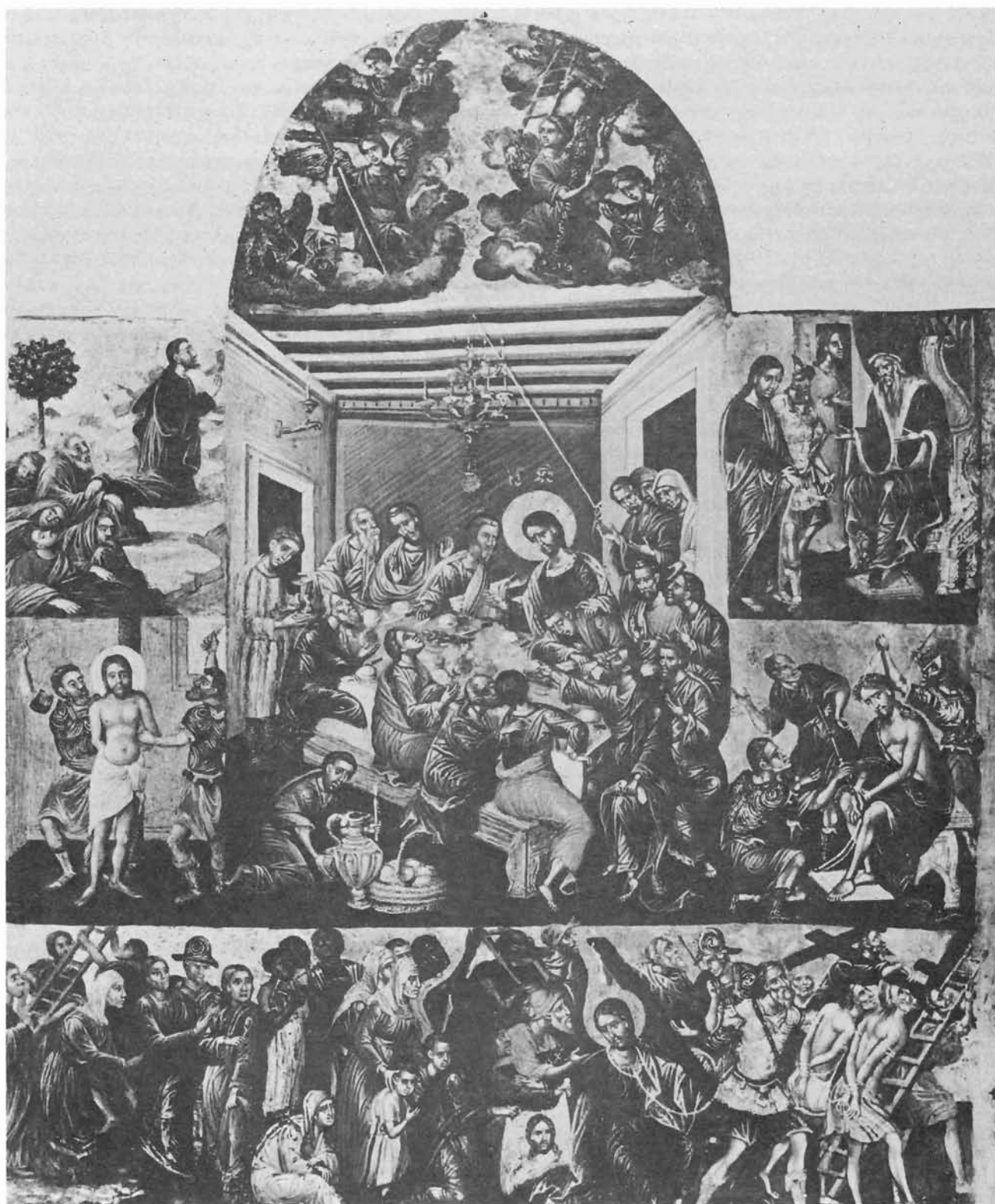
Εικ. 3. Dirk Bouts, Μυστικός Δείπνος. Προοπτικές χαραξείς από την G. Döhlemann.

γνωρίζουμε αν είχε μελετήσει τις πολλές πραγματείες που είχαν γραφτεί για το θέμα αυτό στην Ιταλία το 15ο και το 16ο αιώνα, ήξερε όμως οπωσδήποτε καλά την εφαρμογή των αρχών τους από τα ιταλικά ζωγραφικά έργα, που ασφαλώς γνώριζε, και τα χαρακτηριστικά, που θα του ήταν οικεία. Μέσα στο 15ο αιώνα η μελέτη των νόμων της γεωμετρικής προοπτικής και η εφαρμογή της στη ζωγραφική είχε ολοκληρωθεί τόσο στην Ιταλία, όπου εμπειρικά και πειραματικά δοκιμαζόταν ήδη

15. Έτσι στις κόγχες του Δαβίδ και του Χρυσοστόμου (Βοκοτόπουλος, ό.π. (υποσημ. 1), εικ. 7) χρησιμοποιείται το μοτίβο της αχιβάδας για να αποδοθεί το βάθος του κοίλου χώρου, όμως στη μια περίπτωση (Δαβίδ) η βάση της αχιβάδας καμπυλώνεται προς τα πάνω, στην άλλη (Χρυσοστόμος) προς τα κάτω, σαν να βλέπεται η καθεμιά κόγχη από διαφορετικό ύψος. Με αυτό τον τρόπο επιχειρείται να αποδοθεί η διαφορετική θέση που έχουν οι δύο αυτές κόγχες στον εσωτερικό χώρο της εκκλησίας, αλλά αυτό γίνεται με μέσα εμπειρικά και όχι μαθηματικά. Για τις σημασίες της ανεστραμμένης ή της μικτής προοπτικής πρβλ. Β. Uspensky, *The Semiotics of the Russian Icon*, Lisse 1976, σ. 31 κ.ε.

16. Για τη σημασία των βλεμμάτων στην απόδοση του χώρου πρβλ. J. Paris, *Drei Augenblicke*, στο W. Kemp, *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985, σ. 85 κ.ε.

18. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Κοίμηση της Θεοτόκου σε δύο κρητικές εικόνες της Κω*, ΔΧΑΕ, περ. Δ' τ. ΙΓ' (1985-1986), σ. 136, 137.



Εικ. 4. Γεωργίου Κλόντζα (:). Τρίπτυχο σε ιδιωτική συλλογή. Λεπτομέρεια.

από την εποχή του Duccio, όσο και στις Κάτω Χώρες, όπου αρχικά η χρήση της ήταν περισσότερο εμπειρική και δεν υπάκουε αυστηρά σε μαθηματικούς κανόνες, με ανάλογα βέβαια εκφραστικά αποτελέσματα. Το 16ο αιώνα πια η νέα απόδοση του χώρου ήταν για τη δυτική τέχνη θέμα οριστικά λυμένο, γεγονός που συμβάδιζε με τις γενικότερες κοσμοθεωρητικές αντιλήψεις της νεότερης εποχής¹⁹. Στο χώρο της ζωγραφικής, που βρίσκεται ακόμη στην ακτίνα της βυζαντινής πολιτισμικής σφαίρας, πρώτες απόπειρες εμπειρικής εφαρμογής της νέας απόδοσης του χώρου έχουν ήδη παρατηρηθεί από το τέλος του 15ου αιώνα, όμως σε δευτερεύουσες λεπτομέρειες του ζωγραφικού έργου, χωρίς να επηρεάζουν σε γενικές γραμμές τα κύρια χαρακτηριστικά ενός χώρου, που παραμένει άυλος και υπερβατικός, έξω από συγκεκριμένο τόπο και χρόνο, ενός χώρου που ο θεατής μπορεί να τον κοιτάζει από πολλά σημεία συγχρόνως²⁰. Στα έργα του Κλόντζα εμφανίζεται ένα πολύ προχωρημένο στάδιο της απόδοσης του ενιαίου χώρου με τα μέσα της γεωμετρικής προοπτικής, η οποία ωστόσο ποτέ δεν εφαρμόζεται με απόλυτη ακρίβεια ούτε και περιλαμβάνει ολόκληρη τη ζωγραφική επιφάνεια, αλλά μόνο κάποιο μέρος της, κάποια από τις συνήθως πολλές και πυκνές απεικονιζόμενες στιγμές, όπως ακριβώς και στην εικόνα που εξετάζεται εδώ²¹. Χαρακτηριστικότερο ίσως παράδειγμα είναι η σκηνή του Μυστικού Δείπνου στο αριστερό φύλλο τριπτύχου, άλλοτε σε γαλλική ιδιωτική συλλογή, όπου με μια λοξή προοπτική γίνεται προσπάθεια να ενταχθεί το τραπέζι στην ενιαία απεικονισμένη αίθουσα, ενώ συγχρόνως διατηρείται μια αξιολογική και όχι προοπτική αναλογία στην απόδοση των ανθρώπινων μορφών (Εικ. 4). Δεν επιχειρείται η τοποθέτηση των καθρονιών της οροφής με κατεύθυνση προς το βάθος, όπως είναι το χαρακτηριστικό των απεικονίσεων του χώρου αυτή την εποχή στη Δύση, αλλά σχεδιάζονται παράλληλα προς τον οριζόντιο άξονα²². Και πάλι, αυτή η προσπάθεια προοπτικής απόδοσης γίνεται μόνο σε μια από τις πολλές σκηνές του φύλλου του τριπτύχου. Ένα άλλο χαρακτηριστικό των έργων του Κλόντζα, που σχετίζεται με την επιθυμία του για μια φυσικότερη απόδοση του χώρου, έξω από τις καθιερωμένες πρακτικές της βυζαντινής ζωγραφικής, είναι οι απόψεις από ψηλά. Μια τέτοια άποψη είδαμε στον εσωτερικό χώρο της εκκλησίας στην εικόνα που εξετάζεται εδώ. Είναι όμως συνηθέστατη και αλλού, όπως στο τρίπτυχο της Πάτμου και ιδιαίτερα στη σκηνή της Ύψωσης του Τιμίου Σταυρού, όπου μάλιστα χρησιμοποιείται αυτό το τέχνασμα για να δοθεί μια ενιαία αντίληψη του χώρου, χωρίς όμως να γίνεται αυστηρή χρήση των γεωμετρικών κανόνων της προοπτικής²³, στο τοπίο του Σινά σε τρίπτυχο ιδιωτικής επίσης συλλογής²⁴, στον πίνακα με τη Ναυμαχία της Ναυπά-

κτου²⁵, στο τρίπτυχο της Ραβέννας, ιδίως στη σκηνή της Σταύρωσης²⁶ και στην εικόνα της Κοπεγχάγης (Εικ. 6)²⁷. Η ερμηνεία ότι μεταφέρει τις λύσεις που είχαν δοθεί στα πρότυπά του, παρόλο που δεν βρίσκεται μακριά από την αλήθεια, δεν μπορεί να αποτελέσει επαρκή εξήγηση. Ο Κλόντζας δεν είναι από τους ζωγράφους που αντιγράφουν μηχανικά τα πρότυπά τους. Δέχεται έντονα ερεθίσματα από τη δυτικοευρωπαϊκή ζωγραφική της Αναγέννησης, που τον οδηγούν να επινοήσει, με όλο του τον εκλεκτισμό, συχνά πρωτότυπες συνθέσεις με μεγάλη εκφραστική δύναμη. Τα παραδείγματα του παρατέθηκαν, αλλά και άλλα πολλά δείχνουν μάλλον ένα δισταγμό στην ολοκληρωτική προσχώρηση στις αρχές της γεωμετρικής προοπτικής, στον οποίο ενδεχομένως να οφείλεται και η προτίμηση των από ψηλά πανοραμικών απόψεων, αλλά και η στροφή προς παλιότερα φλαμανδικά πρότυπα (τρίπτυχο της Ραβέννας), που τα χαρακτηρίζουν ανάλογες ιδιότητες (πανοραμική από ψηλά άποψη και ατελής χρήση της ενιαίας απόδοσης του χώρου)²⁸. Ο δισταγμός αυτός δείχνει κυρίως τη δυσκολία του ζωγράφου να εγκαταλείψει μια μακρότατη παράδοση απεικόνισης του χώρου, που του προσέδιδε πλουσιότατους συμβολισμούς και σημασίες. Από τις σημασίες και τους συμβολισμούς αυτούς δεν ήταν δυνατό να παραιτηθούν ζωγράφοι όπως ο Κλόντζας, που δημιουργούσαν στον κόσμο ιδεών της ορθόδοξης εκκλησίας, ούτε ήταν εύκολο να επινοήσουν για αυτές άλλου είδους εκφραστικούς τρόπους. Ο συνδυασμός της παλιάς και της νέας προοπτικής χρησιμοποιείται από τον Κλόντζα ηθελημένα ως εκφραστικό μέσο. Γιατί, όπως έχει επισημάνει ο Panofsky, «έχει ουσιώδη σημασία για τις επιμέρους εποχές της τέχνης και τις επιμέρους καλλιτεχνικές περιοχές όχι μόνο το αν έχουν προοπτική, αλλά και το τι είδους προοπτική έχουν»²⁹.

Ξαναγυρνώντας στο έργο που εξετάζουμε, ας προσπαθήσουμε να διευκρινίσουμε πώς οι διάφορες προοπτικές του σχετίζονται με τις σημασίες του. Αναλύοντας τη δομή του παρατηρήσαμε πόσο προβάλλεται από τον τρόπο παρουσίασης η εκκλησία ως μέσον για τη μη καταδίκη των χριστιανών κατά τη Μέλλουσα Κρίση. Η τοποθέτηση του τέμπλου παράλληλα με τον ορίζοντα του εσωτερικού χώρου και με τον οριζόντιο άξονα του πίνακα και η ταυτόχρονη χρήση της αξιολογικής προοπτικής, που επιτρέπει οι εικόνες του τέμπλου και ο ιερέας της Ωραίας Πύλης να είναι μεγαλύτερα από τις μορφές που βρίσκονται σε πρώτο επίπεδο, υπογραμμίζει την ιδιαίτερη σημασία που έχουν αυτά τα απαραγνώριστα σύμβολα του ιερού ναού. Η θέση του τέμπλου και του ιερέα είναι τέτοια, ώστε ο θεατής τα βλέπει ακριβώς απέναντί του, στο δικό του περίπου ύψος ή λίγο ψηλότερα από τη θέση του. Ταυτόχρονα όμως ο θεατής βλέπει το χώρο, όπως διαμορ-

φώνεται από τις παραστάδες και τους δύο ομίλους των πιστών με το υψηλό σημείο φυγής, από ψηλά. Προκύπτει δηλαδή μια διαφορετική στάση του θεατή απέναντι στο τέμπλο και τον ιερέα και απέναντι στους ομίλους του εκκλησιάσματος. Τα πρώτα, από το σημείο θέασής τους και μόνο, αποκτούν τα χαρακτηριστικά του σταθερού και αιώνιου, του απολύτως αληθούς, ενώ οι δεύτεροι κοιτάζονται από μια οπτική που τους θέτει υπό κρίσιν και επομένως υπό αμφισβήτησιν. Το αβέβαιο μέλλον τους μετά τη Δευτέρα Παρουσία γίνεται, χάρη στη γωνία από την οποία τους παρατηρεί ο θεατής, ακόμη πιο αβέβαιο. Ο ζωγράφος επομένως εκμεταλλεύεται τις δυνατότητες που του παρέχει η χρήση διαφορετικών προοπτικών σχημάτων μέσα στην ίδια σκηνή, για να ενισχύσει τα νοήματα που εκφράζονται στο έργο, τοποθετώντας τον ίδιο το θεατή σε διαφορετική ψυχολογική στάση απέναντι στα επιμέρους στοιχεία της σκηνής. Παρατηρήσαμε ήδη ότι ο εσωτερικός χώρος δεν κλείνει από πλάγιους τοίχους, δεν απεικονίζεται ένας χώρος με κλειστά όρια. Οι όμιλοι των πιστών «βγαίνουν» και έξω από το χώρο, του οποίου το βάθος δηλώνεται σαφώς, φτάνουν ως τις δύο πλάγιες παρυφές της ζωγραφικής επιφάνειας, ξεχειλίζουν κατά κάποιο τρόπο τον πίνακα και εκτείνονται επομένως ως το χώρο έξω από αυτόν, εκεί που βρίσκεται και ο ίδιος ο θεατής. Είδαμε από την άλλη μεριά ότι η κατώτερη ζώνη που απεικονίζει την κόλαση μένει έξω από τις συμβάσεις απόδοσης του χώρου που κυριαρχούν στην υπόλοιπη εικόνα και με τον τρόπο αυτό μένει σε χώρο ουδέτερο, προωθείται σε μπροστινό επίπεδο, κοννότερα στο θεατή από τα υπόλοιπα μέρη της εικόνας. Με τον τρόπο αυτό ο θεατής, παρατηρητής αφ' ενός του αβέβαιου και απειλητικού μέλλοντος του εκκλησιάσματος, γίνεται αφ' ετέρου ένας από αυτούς, αφού κατά κάποιο τρόπο βρίσκεται στο χώρο τους. Η απειλή που διατυπώνεται στο κήρυγμα αφορά και τον ίδιο, και σ' αυτό συντελεί και το κείμενο της τετράστιχης επιγραφής που διατυπώνεται στο α' πληθυντικό πρόσωπο, υποβοηθώντας να συμπεριλαμβάνεται ο εκάστοτε θεατής στους ακροατές του κηρύγματος και των απειλών του: *Πρέπον ἐστὶ πάντας εἰς νοῦν βαλεῖν τὸ πρᾶγμα, ἵνα μὴ κατακριθῶμεν εἰς τὸν τόπον τοῦτον τῆς Κολάσεως. Φροντίσωμεν λοιπὸν τῶν πηνήτων καὶ μὴ παρορῶμεν διὰ τῆς μακρολογίας, ὅπως λυτρωθῶμεν ταύτης τῆς φοβερᾶς καταδίκης.* Με τους τρόπους αυτούς, δηλαδή με τη διάρθρωση του έργου, με την ιδιόμορφη απεικόνιση του χώρου, με την ένταξη του θεατή μέσα σ' αυτόν και την επιλογή και τοποθέτηση των γραπτών κειμένων, η μετά θάνατον καταδίκη γίνεται κοντινή και άμεση. Αυτό που μένει τελικά στο θεατή από την παρατήρηση της εικόνας είναι πάνω απ' όλα μια φοβερή απειλή.

V. Μια απειλή που χρησιμοποιείται πάντως διδακτικά, με σκοπό να φρονιματίσει. Ο διδακτισμός, με μνείες στις συμφορές της κόλασης και τις χαρές του παραδείσου είναι συνηθισμένος στην ηθικοπλαστική ποίηση και συγχρόνως γεμάτος από κοινούς τόπους. Μέσα στις απαιτούμενες αρετές για την απαλλαγή από τα δεινά της κόλασης δεν λείπει ποτέ η ελεημοσύνη. Το σχετικό χωρίο από το κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο δίνει τότε όχι μόνο τον κεντρικό ιστό, ότι όποιος δεν ελεεί αυτούς που έχουν ανάγκη είναι σαν να μην έχει βοηθήσει τον ίδιο το Χριστό, αλλά δανείζει και το λεξιλόγιό του. 'Ενα, όπως φαίνεται, πολύ διαδεδομένο στιχοῦργημα του Ιβου αιώνα που διαβάστηκε πολύ στην Κρήτη και αλλού, το «Πένθος θανάτου, ζωής μάταιον καὶ πρὸς Θεὸν ἐπιστροφὴ» (πρώτη έκδοση Βενετία 1524)³⁰, μπορεί να μας χρησιμεύει ως παράδειγμα.

19. E. Panofsky, Die Perspektive als «symbolische Form», ό.π., σ. 123 κ.ε.

20. Παραδείγματα μερικής προοπτικής απόδοσης σε έργα του Ανδρέα Ριτζου και του Θεοφάνη: Μ. Παναγιωτίδη, Μερικές παρατηρήσεις στις προοπτικές συμβάσεις μιας εικόνας του Ανδρέα Ριτζου, ΔΧΑΕ, περ. Δ' τ. Θ' (1977-1979), σ. 249-258.

21. Η απόδοση του ενιαίου χώρου εμφανίζεται συχνότερα στα χειρόγραφα του Κλόντζα. Αθ. Δ. Παλιούρας, Ο ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας (1540-1608) και οι μικρογραφίες του κώδικος αυτού, Αθήνα 1977, εικ. 15, 27, 58. Βοκοτόπουλος, ό.π. (υποσημ. 12), εικ. 2.

22. Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, Τρίπτυχο του Γεωργίου Κλόντζα (:) άλλοτε σε ξένη ιδιωτική συλλογή, Πεπραγμένα του Ε' Κρητολογικού Συνεδρίου, 1981, Β', Ηράκλειο 1985, σ. 217-220, πίν. ΜΖ'.

23. Μ. Χατζηδάκης, Εικόνες της Πάτμου, Αθήνα 1977, εικ. 62.

24. Π. Α. Βοκοτόπουλος, 'Ενα άγνωστο τρίπτυχο του Γεωργίου Κλόντζα, Πεπραγμένα του Ε' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, 1981, Β', Ηράκλειο 1985, σ. 64-73, πίν. 6.

25. Στο Εθνικό Ιστορικό Μουσείο. Πρβλ. Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, Πίνακας του Γεωργίου Κλόντζα (:) με τη ναυμαχία της Ναυπάκτου, Πέμπτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης. Πρόγραμμα και περιλήψεις ανακοινώσεων, Αθήνα 1985, σ. 43. Βλ. και ΙστΕΕ, Γ', σ. 316-317.

26. Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, Τρίπτυχο με σκηνές από το πάθος του Χριστού στη Δημοτική Πινακοθήκη της Ραβέννας, Θησαυρίσματα 18 (1981), σ. 145-176, κυρίως πίν. Θ'.

27. Βλ. εδώ, σ. 25, 27. Για το πρόβλημα της πατρότητας των παραπάνω έργων στον Κλόντζα βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π., σ. 136. Ανάλογες από ψηλά απόψεις παρουσιάζουν οι μικρογραφίες και στο χειρόγραφο του Βατικανού. Βλ. Βοκοτόπουλος, ό.π. (υποσημ. 12), εικ. 7, 8.

28. E. Panofsky, Early Netherlandish Painting, New York 1971², σ. 7 κ.ε.

29. Ο ίδιος, Die Perspektive als «symbolische Form», ό.π. (υποσημ. 13), σ. 108.

30. Κ. Θ. Δημαράς, Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας, Αθήνα 1968⁴, σ. 69 κ.ε. Για τις σχέσεις με την κρητική λογοτεχνία: Λ. Πολίτης, Παρατηρήσεις στον «Απόκοπο» του Μπεργαδή, Προσφορά εις Στίλπωνα Π. Κυριακίδη (Ελληνικά, Παράρτημα 4), Θεσσαλονίκη 1953, σ. 546-560. Για τη διάδοση της έκδοσης του 1528 στην Ήπειρο: Δ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, ΑΔ 32 (1977), Χρονικά, σ. 170 και πίν. 106β.

Σὺ δὲ Θεὲ φιλόανθρωπε ταύτης τῆς καταδίκης
 στ. 590 καὶ φοβερᾶς κολάσεως ρῦσαι με πρὸ τῆς δίκης,
 μὴ γένωμαι κατάβρωμα καὶ σπάραγμα τοῦ
 λύκου
 τοῦ νοητοῦ καὶ δράκοντος, ἐχθροῦ καὶ ἀντι-
 δίκου.
 Εἰ γὰρ καὶ ἀμαρτάνομεν, Δέσποτα, καθ’
 ἐκάστην,
 ἀλλὰ κ’ Ἐσὲ δοξάζομεν δημιουργὸν καὶ
 πλάστην
 595 καὶ εὐεργέτην τῶν καλῶν καὶ ρύστην τῶν
 κινδύνων.
 διὸ ἀξίωσον τυχεῖν τῶν ἀγαθῶν ἐκείνων
 καὶ τῆς εὐκταίας σου φωνῆς: Δεῦτε οἱ εὐλο-
 γημένοι
 τὴν βασιλείαν λάβετε, ἣτις ἠτοιμασμένη
 ὑμῖν πρὸ κόσμου κτίσεώς ἐστιν καὶ κληρο-
 νόμους
 600 αὐτῆς ὑμᾶς ποιούμεν νῦν· πιστοὺς γὰρ οἴκο-
 νόμους
 εὐρον ὑμᾶς καὶ βοηθοὺς αἰεὶ τῶν δεομένων,
 γυμνῶν, πενήτων, ἀσθενῶν καὶ τῶν ἀδικου-
 μένων
 καὶ πρὸς τοὺς ἐν ταῖς φυλακαῖς πᾶσαν παρα-
 μυθίαν
 ἐδείξατε καὶ πρόνοιαν, σπουδὴν καὶ προ-
 θυμίαν³¹.

[.]

Στο απόσπασμα αυτό διατυπώνονται λίγο πολύ ανάλο-
 γες ιδέες με εκείνες της εικόνας μας. Εκτός από το
 ζεύγος Ελεημοσύνη-Μέλλουσα Κρίση συγκρίσιμη εί-
 ναι και η αποφασιστική σημασία που δίνεται, τόσο
 στο ποίημα όσο και στην εικόνα, στην ευσέβεια, στο
 να δοξάζει κανείς το δημιουργό και πλάστη (στ. 594).
 Η διαφορά είναι ότι στο στιχούργημα οι ιδέες αυτές
 διατυπώνονται από την πλευρά του πιστού, στην εικό-
 να από την πλευρά του ιεροκήρυκα και της Εκκλη-
 σίας. Παρά τη μνεία της φοβερής τιμωρίας εξάλλου,
 στο ποίημα γρήγορα ο λόγος στρέφεται προς την ελ-
 πίδα της δίκαιης ανταμοιβής των καλών πράξεων και
 της δοξολογίας.

Οι κοινές αυτές ιδέες υποδηλώνουν όχι αναγκαστικά
 κάποιαν άμεση εξάρτηση, αλλά μάλλον ένα κοινό
 κλίμα ιδεών της εποχής, που απαντούσε και στην Κρή-
 τη, ενδεχομένως μάλιστα εντονότερα εκεί, και που δεν
 αφορούσε μόνο τις εκκλησιαστικές πρακτικές, αλλά
 είχε μιαν ευρύτερη κοινωνική απήχηση. Έχοντας κα-
 τά νου το γεγονός αυτό μπορούμε να αντιληφθούμε
 καλύτερα πόσο εύληπτα ήταν για το σύγχρονο θεατή
 τα μηνύματα που εξέπεμπε η εικόνα μας. Η περικοπή
 του κατά Ματθαίον Ευαγγελίου 25, 31-46 βρίσκεται
 τόσο πίσω από το απόσπασμα του «Πένθους θανάτου»

που παρατέθηκε, όσο και από το κήρυγμα που εικονο-
 γραφεί η εικόνα στο Σεράγεβο. Συγχρόνως αποτελεί
 την ευαγγελική ανάγνωση της Κυριακής των Από-
 κρεω, κατά την οποία τῆς Δευτέρας καὶ ἀδεκάστου
 Παρουσίας τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ μνεῖαν
 ποιούμεθα³². Ο συσχετισμός δηλαδή της ελεημοσύνης
 με τη Δευτέρα Παρουσία δεν πηγάζει απλώς από το
 ευαγγελικό κείμενο, αλλά κυρίως από το ίδιο το εκ-
 κλησιαστικό τυπικό και εορτολόγιο. Παίρνοντας
 αφορμή από την ευαγγελική περικοπή της ημέρας το
 κήρυγμα της Κυριακής των Απόκρεω θα πρέπει να
 ήταν συχνότατα αφιερωμένο στην ελεημοσύνη και τη
 σημασία της κατά τη Δευτέρα Παρουσία. Κήρυγμα με
 θέμα την ελεημοσύνη σε συσχετισμό με τη Δευτέρα
 Παρουσία και ευρύτατα σχόλια στην κατά Ματθαίον
 περικοπή αφιερώνει στην Κυριακή των Απόκρεω το
 «Κυριακοδρόμιον» του κρητικού Αγάπιου Λάνδου,
 που εκδόθηκε για πρώτη φορά στη Βενετία το 1657 και
 περιέχει ομιλίες για όλες τις Κυριακές του χρόνου³³.
 Το έργο δεν είναι πρωτότυπο, αλλά αποτελεί κατά κά-
 ποιο τρόπο κωδικοποίηση των κηρυγμάτων και της
 θεματολογίας τους όπως είχε αποκρυσταλλωθεί τα
 προηγούμενα χρόνια³⁴. Από τις έντυπες συλλογές του
 16ου αιώνα βρίσκουμε στις «Διδαχές» του Αλεξίου
 Ραρτούρου (1560)³⁵ κήρυγμα της Κυριακής των Από-
 κρεω που σχολιάζει την ίδια περικοπή του κατά Ματ-
 θαίον Ευαγγελίου. Είναι η *Διδαχή σὺν Θεῷ τρίτῃ εἰς
 τὴν κρίσιν τοῦ Θεοῦ λεγομένη εἰς τὴν Κυριακὴν τῆς
 Ἀποκρέω*. Στο κήρυγμα αυτό δεν τονίζεται ιδιαίτερα
 η ελεημοσύνη, αλλά περιέχεται ολόκληρη σειρά
 προϋποθέσεων για τη σωτηρία με όλα τα έργα φιλαν-
 θρωπίας, τη μετάνοια και την εξομολόγηση. Ιδιαίτερη
 διάδοση το 16ο αιώνα, όπως άλλωστε και πολύ αργό-
 τερα, είχε η συλλογή κηρυγμάτων του Δαμασκηνοῦ
 Στουδίτη με την επωνομασία «Θησαυρός»³⁶. Η πρώτη
 του έκδοση έγινε το 1528 και επανεκδόθηκε αρκετές
 φορές ήδη μέσα στον αιώνα. Γραμμένος σε γλώσσα
 δημοτική αποτέλεσε προσφιλές λαϊκό ανάγνωσμα κα-
 τὰ την τουρκοκρατία. Στο «Θησαυρό» το κήρυγμα που
 προορίζεται για την Κυριακή των Απόκρεω αναφέρε-
 ται στα *περὶ συντελείας τοῦ κόσμου καὶ περὶ δευτέρας
 παρουσίας*, ενώ το κήρυγμα της επόμενης Κυριακής,
 της Τυρινῆς (Αποτυρώσεως), κατά την οποία η εκ-
 κλησία μνημονεύει την έξοδο των πρωτοπλάστων από
 τον παράδεισο, αφιερώνεται στην ελεημοσύνη³⁷, που
 συσχετίζεται με την υποχρέωση των πιστών κατά την
 περίοδο της νηστείας.

Κατά την έκδοση του «Θησαυρού» του 1589, μετά πια
 το θάνατο του Δαμασκηνοῦ Στουδίτη (1577), περιλαμ-
 βάνονται στο τέλος της συλλογῆς επτά λόγοι σταχυο-
 λογημένοι από τους δεκαεννέα που περιέχονται στο
 πολύκροτο βιβλίο του Ιωαννίκιου Καρτάνου «Ἄνθος

Παλαιᾶς καὶ Νέας Διαθήκης»³⁸. Οι επτά αυτοὶ λόγοι επανεκδίδονται στο εἶδος σε ὅλες τις μεταγενέστερες εκδόσεις του «Θησαυροῦ». Ανάμεσά τους εἶναι οἱ «Περὶ φιλαργυρίας» καὶ «Περὶ ελεημοσύνης». Καὶ στους δύο αυτοὺς λόγους περιέχονται ιδέες ἀνάλογες με αὐτές που εἶδαμε στην εικόνα του Σεράγεβο για τὴ σχέση τῆς ελεημοσύνης με τὴ Δευτέρα Παρουσία. Γίνονται ἀναφορές καὶ στὴ γνωστὴ κατὰ Ματθαῖον περικοπὴ. Τὸ γενικότερο πάντως πνεῦμα τῶν ομιλιῶν αὐτῶν εἶναι πολὺ λιγότερο ἀπειλητικὸ ἀπὸ ὅ,τι ἡ εικόνα. Κυριαρχεῖ ἡ ἐλπίδα τῆς σωτηρίας καὶ ὄχι ἡ ἀπειλὴ τῆς κολάσεως, ὅπως καὶ στο ἀπόσπασμα τοῦ «Πένθους θανάτου» που παρατέθηκε.

Λόγος Γ΄ Περὶ φιλαργυρίας

Νὰ σὰς εἰπῶ θέλω καὶ περὶ τῶν φιλαργύρων, οἵτινες ἔχουν τὸν βίον καὶ φυλάγουν τὸν ... Τοὺς τοιοῦτους ἀνελεήμονας ὁ Θεὸς τοὺς βάλλει εἰς τὴν αἰώνιον κόλασιν, καὶ χάνουν καὶ τὸν βίον τους καὶ τὴν ψυχὴν τους. ... Λοιπὸν, ἀδελφοί, παρακαλῶ τὴν ὑμετέραν ἀγάπην, ὅσοι ἔχετε τὴν φιλαργυρίαν, παρακαλῶ σας διὰ τὴν ἀγάπην τοῦ Θεοῦ, νὰ τὴν ἀφήσετε, καὶ νὰ ἦσθε μεταδοτικοί, καὶ εὐσπλαγχοὶ πρὸς τοὺς πτωχοὺς, καὶ ὄχι ἄσπλαγχοὶ καὶ ἀνελεήμονες· διότι ἔτζι γίνεται καὶ ὁ Θεὸς εἰς ἑσὰς. Ἐνθυμηθῆτε τὸν θάνατον, ὅτι εἴσθε ὡς ἄνθος τοῦ χόρτου, ὅπου τὸ ξηραίνει ὁ ἥλιος, καὶ χάνεται· [. . .]

Ὁ λόγος ὅμως καταλήγει ὡς ἐξῆς:

Διὰ τοῦτο, ἀδελφοί, παρακαλῶ, ἅς δίδωμεν ἐξ ὧν ἔχομεν ... διὰ νὰ ἀπολαύσωμεν τὴν αἰώνιον βασιλείαν, ἐν Χριστῷ Ἰησοῦ τῷ Κυρίῳ ἡμῶν ᾧ ἡ δόξα εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰῶνων. Ἀμήν.

Καὶ ὁ λόγος Δ΄ Περὶ ελεημοσύνης, συντομότερος, με πολλές μνείες στους προφῆτες καὶ στὴν κατὰ Ματθαῖον περικοπὴ καταλήγει:

Διὰ τοῦτο ὅλοι σὰς παρακαλῶ, ἅς ἦσθε ἐλεήμονες, ἵνα ἐλεηθῆτε παρὰ τοῦ Χριστοῦ ἐν τῇ ἡμέρᾳ, ἐν ἣ μέλλει κρίναι ζῶντας καὶ νεκρούς, καὶ ἀκούσητε τὴν μακαρίαν ἐκείνην φωνήν. Δεῦτε οἱ εὐλογημένοι τοῦ Πατρὸς μου, κληρονομήσατε τὴν ἡτοιμασμένην ὑμῖν βασιλείαν. Ἀμήν»³⁹.

Τα κηρύγματα αὐτὰ αποτελοῦσαν, ὅπως εἰπώθηκε, λαϊκὸ ἀνάγνωσμα καὶ δείχνουν τι περίπου θα περίμενε να ἀκούσει ὁ πιστὸς σε ἕνα κήρυγμα με θέμα τὴν ελεημοσύνη. Πιθανῶς να αποτελοῦσαν καὶ ἕνα εἶδος οδηγοῦ για ιεροκήρυκες. Στὴν Κρήτη ὡστόσο τοῦ β΄ μισοῦ τοῦ 16ου αἰῶνα, ὅπου ἀνθίζε ἡ ἐκκλησιαστικὴ ρητορικὴ, δὲν θα πρέπει να φανταστοῦμε τὸν Κλόντζα

ἢ τὸν παραγγελιοδότη του να ανατρέχουν σε αὐτές τις ἐντυπες συλλογές κηρυγμάτων για να ἀντλήσουν τις ιδέες που ἀπεικόνισαν. Ἡ ἐπιθυμία τους να τόνισουν τὴ σημασία τοῦ κηρύγματος μέσα στὴ ζωὴ τῆς ἐκκλησίας τους οδήγησε να ἐπινοήσουν μιὰ παράσταση με κύριο θέμα τὸ ἴδιο τὸ κήρυγμα, βασιζόμενοι σε ιδέες

31. Γ. Θ. Ζώρας, Πένθος θανάτου, ζωῆς μάταιον καὶ πρὸς θεὸν ἐπιστροφή, Αθήνα 1970 (Βιβλιοθήκη Βυζαντινῆς καὶ Νεοελληνικῆς Φιλολογίας, ἀριθ. 49).

32. Τριῶδιον, Αθήνα 1960, σ. 31.

33. Για τὸν Ἀγάπιο Λάνδο καὶ τὸ ἔργο του: Δέσποινα Δ. Κωστούλα, Ἀγάπιος Λάνδος ὁ Κρησ. Συμβολὴ στὴ μελέτη τοῦ ἔργου του (Ἔρευνες στὴ νέα ἐλληνικὴ φιλολογία, 6), Ἰωάννινα 1983, ὅπου καὶ ἡ προηγούμενη βιβλιογραφία.

34. Κατὰ τὴ δήλωση τοῦ τίτλου τοῦ περιέχονται «διδασκαί καὶ ὁμιλίας... συλλεγεῖσαι παρὰ Ἀγαπίου Μοναχοῦ ἐκ διαφόρων διδασκάλων». Οἱ πηγές του δὲν ἔχουν ἐρευνηθεῖ. Ἀσφαλῶς βασίζεται σε παλιότερες ἀνάλογες συλλογές ἀλλὰ καὶ σε πατερικὲς ὁμιλίες στα εὐαγγέλια. Για τὰ παλιότερα ἀνεκδότα Κυριακοδρόμια πρβλ. Κωστούλα, ὁ.π., σ. 163 κ.ε.

35. Διδασκαί Ἀλεξίου Ἱερέως τοῦ Ραρτοῦρου καὶ Χαρτοφύλακος Κερκύρας τοῦτὶ τὸ βιβλίον καλεῖται, ἐπεὶ περιέχει ἐν ἑαυτῷ τὰς ἰδίας αὐτοῦ διδασκὰς οὕτω καθ' εἰρμόν καὶ τάξιν διηρημένας εὐρύθμως καὶ τεχνικῶς σὺν τοῖς αὐτῶν προομιῖσις ἠθικαῖς τε καὶ ἐπιλόγοις καὶ ἐρμηνευθεῖσας παρ' αὐτοῦ εἰς κοινὴν διάλεκτον πρὸς μεγίστην ὠφέλειαν παντὸς τοῦ χριστιανικοῦ λαοῦ, Βενετία 1560. Τα κηρύγματα τοῦ Ραρτοῦρου κινούνται στὸ πνεῦμα τῆς καθολικῆς ἐκκλησίας. Χαρακτηριστικὸς ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ εἶναι ὁ τονισμὸς τῆς σημασίας τῶν ἔργων φιλανθρωπίας. Κ. Κούρκουλας, Ἡ ἐκκλησιαστικὴ ρητορεία εἰς τὰ Ἐπτάνησα ἀπὸ τοῦ 15' μέχρι τοῦ 19' αἰῶνος, Παρνασσός, περ. Β΄ 6 (1964), σ. 324-325. Ὁ ἴδιος, Ἡ θεωρία τοῦ κηρύγματος κατὰ τοὺς χρόνους τῆς τουρκοκρατίας, Αθήνα 1957, σ. 17 κ.ε.

36. Δημαράς, ὁ.π., σ. 90. Πρόσφατη ἐκδοσὴ τοῦ «Θησαυροῦ» με εἰσαγωγὴ Εὐαγγ. Δεληδήμου, Θεσσαλονίκη 1971. Ε. Legrand, Bibliographie hellénique, XV-XVI siècles, ἀριθ. 151. Ζ. Ν. Τσιρπανλῆς, Οἱ Μακεδόνες σπουδαστές τοῦ Ἑλληνικοῦ Κολλεγίου Ρώμης καὶ ἡ δράση τους στὴν Ελλάδα καὶ Ἰταλία (16ος αἰ.-1650), Θεσσαλονίκη 1971, σ. 20-22. Πρβλ. Χριστόφορος Φιλητάς, Περὶ Ἰωαννικίου Καρτάνου, Δαμασκηνοῦ Στουδίτου καὶ Παχωμίου Ρουσάνου ἐπιστολμαῖα διάλεξις, Κέρκυρα 1847.

37. Τίτλοφορεῖται: «Δαμασκηνοῦ μοναχοῦ τοῦ ὑποδιακόνου καὶ Στουδίτου Λόγος κοινῇ γλώττῃ εἰς τὴν ἐξορίαν τοῦ Ἀδάμ, ἐν ᾧ καὶ περὶ ελεημοσύνης λόγος κδ'».

38. «Τὸ Παρόν βιβλίον εἶναι ἡ παλαιὰ τε καὶ νέα διαθήκη ἥτοι τὸ ἄνθος καὶ ἀναγκαῖον αὐτῆς, τὸ ὅποῖον ἐτυπώθη τότε νέα. Ἐδιορθώθησαν δὲ καὶ ἐξέβησαν τινὰ πράγματα ἐσφαλμένα ἄπερ εἶχεν πρότερον, μετὰ πολλῆς ἐπιμελείας. Ἐν Βενεταῖσις. Αἰτήσις κυρίου Ἰακώβου τοῦ Λεογκίνου. Ἐτει τῷ ἀπὸ ἐνσάρκου οικονομίας ἀφῆξ'». Πρβλ. Legrand, ὁ.π., ἀριθ. 641. Δημαράς, ὁ.π., σ. 89-90. Φιλητάς, ὁ.π. Ελένη Κακουλίδη-Πάνου, Ἰωαννίκιος Καρτάνος, Συμβολὴ στὴ δημόδη πεζογραφία τοῦ 16ου αἰῶνα, Ἐκδοτικὰ Ἐπιχειρήματα 12 (1975), σ. 218-256. Πολέμιος τοῦ Καρτάνου καὶ τοῦ «Ἀνθους» ἦταν ὁ Παχώμιος Ρουσάνος, ὁ ὁποῖος κατηγορεῖ τὸν Καρτάνο για φιλοκαθολικὲς ιδέες καὶ δράση. Ι. Ν. Καρμίρης, Ὁ Παχώμιος Ρουσάνος καὶ τὰ ἀνεκδότα δογματικὰ καὶ ἄλλα ἔργα αὐτοῦ, Αθήνα 1935, σ. 35 κ.ε. καὶ σ. 41.

39. Τα ἀποσπάσματα που παρατίθενται ἐδῶ μεταφέρονται ἀπὸ τὴν ἐκδοσὴ τοῦ «Θησαυροῦ» τοῦ 1628.

όπως φαίνεται κοινές στην εκκλησιαστική ρητορική. Τα αποσπάσματα που παρατέθηκαν δείχνουν, ως ένα βαθμό, τον τρόπο με τον οποίο εκφραζόταν μια τρέχουσα επιχειρηματολογία βασισμένη στην ευαγγελική περικοπή της ημέρας. Η εποχή έχει να επιδείξει λαμπρούς εκκλησιαστικούς ρήτορες, οι διασημότεροι από τους οποίους ήταν κρητικοί ή έδρασαν στην Κρήτη (Μελέτιος Βλαστός, Μελέτιος Πηγάς, Μελέτιος Συρίγος, Μάξιμος Μαργούνιος, για να μνημονεύσουμε τους πιο γνωστούς). Πολλά από τα κηρύγματά τους παραδίδονται και γραπτά. Συγχρόνως έγραφαν και πραγματείες για την τεχνική του κηρύγματος⁴⁰. Τα πατερικά κείμενα της πρώτης ακμής της εκκλησιαστικής ρητορικής θα αποτελούσαν την κύρια πηγή τους. Το κήρυγμα είναι ένα λογοτεχνικό είδος της εποχής της κρητικής λογοτεχνικής ακμής, που αγγίζει ένα πολύ πλατύ κοινό, αφού απαγγέλλεται στις εκκλησίες⁴¹. Το φαινόμενο είναι ευρωπαϊκό και η Κρήτη που, για ποικίλους λόγους, ακολουθεί την εποχή αυτή τις ευρωπαϊκές εξελίξεις δεν εξαιρείται⁴². Το κήρυγμα όμως ακμάζει την ίδια εποχή και στην τουρκοκρατούμενη Ελλάδα, όπου οι κοινωνικοί όροι διαφέρουν. Ο συγγραφέας του «Θησαυρού» Δαμασκηνός Στουδίτης καταγόταν από τη Θεσσαλονίκη. Ο Νικόλαος Μαλαξός, αν και κήρυττε στη Βενετία, στον Άγιο Γεώργιο (μεταξύ 1522 και 1574), και στην Κρήτη, ήταν πρωτόπαπας Ναυπλίου. Εξοχότερος πάντως από τους εκτός Κρήτης ιεροκήρυκες ήταν ο Μελέτιος Πηγάς, γεννημένος στο Χάνδακα, του οποίου τα κηρύγματα που εκφώνησε στην Κωνσταντινούπολη ως τοποτηρητής του πατριαρχικού θρόνου άφησαν εποχή⁴³.

VI. Ένα από τα κύρια προβλήματα της μελέτης του κηρύγματος ως φιλολογικού είδους αλλά και ως εκκλησιαστικής πρακτικής είναι η σχέση του ή ο βαθμός επίδρασής του από τη Δύση και πιο συγκεκριμένα από την πολιτισμική ακτινοβολία της καθολικής εκκλησίας. Το πρόβλημα επανέρχεται επίμονα στη βιβλιογραφία χωρίς ακόμη να έχει εξαντληθεί⁴⁴. Απαρνώριστο γεγονός είναι ότι τα δύο μεγάλα κέντρα εκπαίδευσης ιεροκηρύκων βρίσκονταν στη Δύση και ανήκαν στον κύκλο ιεραποστολικής δραστηριότητας της καθολικής εκκλησίας ή σε χώρους που παρά τις συγκρούσεις επηρεάζονταν από αυτήν: το Ελληνικό Κολλέγιο του Αγίου Αθανασίου στη Ρώμη, που ιδρύθηκε ακριβώς για το σκοπό αυτό το 1577, και η Φλαγίνειος Σχολή στη Βενετία⁴⁵. Οι περισσότεροι από τους γνωστούς εκκλησιαστικούς ρήτορες βρέθηκαν σε κάποια σχέση με τα ιδρύματα αυτά, των οποίων η ακτινοβολία στις ενετοκρατούμενες και τουρκοκρατούμενες ελληνικές χώρες ξεπερνούσε το καθαυτό εκπαιδευτικό έργο. Πάντως η εκπαίδευση ιεροκηρύκων

της ορθόδοξης εκκλησίας υπήρξε πολιτική που ακολούθησε με επιμονή και συνέπεια το Βατικανό, ιδίως μετά τη Σύνοδο του Τριδέντου (1543-1563). Την πολιτική αυτή ενίσχυε ανάλογα με τις περιστάσεις και η βενετική δημοκρατία, στο βαθμό που αφορούσε περιοχές υπό την κατοχή της. Η δραστηριότητα αυτή είναι μια μικρή μόνο εκδήλωση του μεγάλου ρεύματος της Αντιμεταρρύθμισης, η οποία ορίζεται χρονολογικά ακριβώς από τη Σύνοδο του Τριδέντου και η οποία συγκλόνισε την Ευρώπη όσο και η Μεταρρύθμιση. Από τη σύγκρουση των δύο κινήματων δεν έμεινε ανεπηρέαστη ούτε η ορθόδοξη εκκλησία ούτε ο πνευματικός κόσμος της Ανατολής⁴⁶. Ήδη από την εποχή τους τόσο ο Ραρτούρος και ο Καρτάνος όσο και ο Αγάπιος Λάνδος θεωρήθηκαν φιλοκαθολικοί. Τα κηρύγματά τους απηχούν τις αντιλήψεις της καθολικής εκκλησιαστικής ρητορικής⁴⁷. Όπως είναι γνωστό, τα κύρια όπλα στον πόλεμο των δύο δυτικών εκκλησιών, που χρησιμοποιήθηκαν κατά κόρον και από τους δύο αντιπάλους, ήταν η τυπογραφία (η διάδοση των ιδεών με βιβλία και φυλλάδια), η εικόνα (τυπωμένες ή ζωγραφικές απεικονίσεις των δογμάτων που επιδοκιμάζονταν ή αποδοκιμάζονταν) και το κήρυγμα (η προφορική ερμηνεία των δογμάτων και η πολεμική κατά του αντιπάλου), που γνώρισε κατά το 16ο και 17ο αιώνα πρωτοφανή άνθηση.

Ένα φιλομεταρρυθμιστικό μονόφυλλο, που εκδόθηκε στη Νυρεμβέργη το 1529, συνδυάζει και τα τρία αυτά όπλα στρέφοντάς τα κατά της καθολικής εκκλησίας. Απεικονίζει, τη μία δίπλα στην άλλη, δύο σκηνές κηρύγματος (Εικ. 5). Κάτω από την κάθε σκηνή ένα τρίστηλο έμμετρο κείμενο σχολιάζει τα εικονιζόμενα και γενικότερα το χαρακτήρα του ευαγγελικού (προτεσταντικού) και παπικού κηρύγματος. Χαρακτήρας της ξυλογραφίας είναι ο Georg Pencz, συντάκτης του έμμετρου κειμένου ο Hans Sachs, μαχητικοί και οι δύο υποστηρικτές της Μεταρρύθμισης στη Γερμανία⁴⁸. Αριστερά εικονίζεται το ευαγγελικό κήρυγμα. Ο ιεροκήρυκας στέκεται σε έναν απλό άμβωνα και κηρύσσει έχοντας ανοιγμένη τη Βίβλο. Οι πιστοί τον παρακολουθούν προσεκτικά, πολλοί κρατώντας επίσης τη Βίβλο. Δεξιά εικονίζεται ο καθολικός ιεροκήρυκας, ιδιαίτερα παχύς και πλούσια ντυμένος, να κηρύσσει από ένα διακοσμημένο άμβωνα. Βαρύτιμα είναι και τα ρούχα των καθολικών πιστών, που δεν κρατούν Βίβλο αλλά ροζάρια. Στη μεταρρυθμιστική προπαγάνδα της εποχής τα ροζάρια σατίριζαν τη μηχανική και χωρίς καμιά ψυχική συμμετοχή άσκηση των θρησκευτικών καθηκόντων από τους πιστούς της καθολικής εκκλησίας. Τα κείμενα κάτω από τα χαρακτηριστικά πληροφορούν για το περιεχόμενο των δύο κηρυγμάτων. Στο ευαγγελικό κήρυγμα τονίζεται η πίστη στο Θεό ως η μοναδική



Εικ. 5. Φιλομεταρρυθμιστικό μονόφυλλο. Νυρεμβέργη 1529.

40. Πρβλ. επιστολή «Περί τεχνικής του θείου κηρύγματος» που έστειλε ο Μάξιμος Μαργούνιος το 1587 στο Λαυρέντιο Μαρίνο, ηγούμενο της μονής Βροντησίας και μαθητή του: Ν. Β. Τωμαδάκης, Λαυρέντιος Μαρίνος Κρης και Λεόντιος Ευστράτιος Κύπριος, Περί Παραδείσου (1591), ΕΕΒΣ 45 (1981-82), σ. 5-41, ιδίως σ. 16 κ.ε.

41. Mario Vitti, Η ακμή της κρητικής λογοτεχνίας και το ευρωπαϊκό σύνολο (ιστ' - ιζ' αι.), Πεπραγμένα του Γ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, Ρέθυμνο 1971, Β', Αθήνα 1974, σ. 372-373.

42. Για τη σημασία που πήρε το κήρυγμα την εποχή της σύγκρουσης της καθολικής εκκλησίας με τη Μεταρρύθμιση, βλ. παρακάτω.

43. Μελετίου Πηγά, Χρυσοπηγή. Επιμέλεια Γ. Βαλέτα, Αθήνα 1958, και βιβλιοκρισία Μ. Μανούσακα, ΕΕΒΣ 28 (1958), σ. 554-562. Ο ίδιος, Ο υπ' αρ. 1254 παρισινός ελληνικός κώδιξ και η χειρόγραφος παράδοσις των ομιλιών του Μελετίου Πηγά, ΕΜΑ 3 (1951), σ. 3-26. Ο Μελέτιος Πηγάς, ως πατριάρχης Αλεξανδρείας, προσπαθεί να επηρεάσει τα εκκλησιαστικά πράγματα της Κρήτης με στόχο να περιοριστεί η επίδραση της καθολικής εκκλησίας, που ήταν ισχυρή στο νησί. Ανάμεσα στα άλλα παρεμβαίνει και στα του κηρύγματος, όπως βλέπουμε σε επιστολή του προς το Μελέτιο Βλαστό, του οποίου επιπλήττει ακριβώς για τη χρήση που έκανε του Ιερού Βήματος. Αγ. Νινολάκης, Η προς Κρήτας αλληλογραφία Μελετίου του Πηγά ή προσετέθη και το περισοπούδατον έργον αυτού κατά της αρχής του πάπα, Χανιά 1908, σ. 69. Πρβλ. Ν. Β. Τωμαδάκης, Μελέτιος ο Πηγάς και η εξάρτησις της Εκκλησίας Κρήτης εκ του Πατριαρχείου Αλεξανδρείας, Αλεξάνδρεια 1953.

44. Αθ. Καραθανάσης, Η εκκλησιαστική ρητορική στον Άγιο Γεώργιο των Ελλήνων της Βενετίας (1534-1788), Θεσσαυρίσματα 9 (1972), σ. 137-179. Ζ. Ν. Τσιρπανλής, Το Ελληνικό Κολλέγιο της Ρώμης και οι μαθητές του (1576-1700). Συμβολή στη μελέτη της μορφωτικής πολιτικής του Βατικανού (Ανάλεκτα Βλατάδων 32), Θεσσαλονίκη 1980, passim. Ο ίδιος, Σχέσεις της Ορθοδόξου Εκκλησίας με τις Εκκλησίες της Δύσεως, Ιστ.ΕΕ. Ι', Αθήνα 1974, σ. 115-117. D. D. Triantaphyllopoulos, Die nachbyzantinische Wandmalerei auf Kerkyra und den anderen ionischen Inseln, München 1985, σ. 59.

45. Ζ. Ν. Τσιρπανλής, Το ελληνικό Κολλέγιο της Ρώμης. Άθ. Καραθανάσης, Η Φλαγγίνειος Σχολή της Βενετίας, Θεσσαλονίκη 1975.

46. Βλ. υποσημ. 44. Κ. Θ. Δημαράς, Το δυτικό βιβλίο στον ελληνικό χώρο, Το βιβλίο στις προβιομηχανικές κοινωνίες, Πρακτικά του Α' Διεθνούς Συμποσίου του Κέντρου Νεοελληνικών Ερευνών, Αθήνα 1982, σ. 175-176.

47. Κούρκουλας, ό.π., σ. 325. Κωστούλα, ό.π., σ. 16 κ.ε. Φιλητάς, ό.π. Πρβλ. και υποσημ. 38.

48. W. Hofmann (επιμ.), Luther und die Folgen für die Kunst (Κατάλογος της ομώνυμης έκθεσης στην Hamburger Kunsthalle), München 1983, αριθ. 68, σ. 195, όπου και η προηγούμενη βιβλιογραφία. Ο τίτλος του μονόφυλλου είναι: Inhalt zweierley predig. yede in gemein in einer kurtzen summ begriffen.

προϋπόθεση για την άφεση αμαρτιών. Στο καθολικό κήρυγμα αντίθετα ο ιεροκήρυκας επιμένει στην τήρηση όλων των παραδομένων εκκλησιαστικών τελετουργιών και στις καλές πράξεις των πιστών, από τις οποίες θα εξαρτηθεί η σωτηρία τους την ώρα της Κρίσεως.

VII. Το μονόφυλλο αυτό δεν μας δίνει μόνο μια καλή εικόνα της σημασίας που πήρε το κήρυγμα από τα πρώτα χρόνια της σύγκρουσης ανάμεσα στη Μεταρρύθμιση και την καθολική εκκλησία, αλλά μας φέρνει πολύ κοντά και σε μια ουσιώδη διαφορά στη διδασκαλία των δύο εκκλησιών, που είχε σημαντικές επιδράσεις και στην τέχνη, αφού υπαγόρευε μιαν ολόκληρη σειρά εικονογραφικών θεμάτων. Πρόκειται για την προϋπόθεση της σωτηρίας, που για το Λούθηρο ήταν η συμμόρφωση με το θείο νόμο και η πίστη, για την καθολική εκκλησία οι καλές πράξεις, όπως ορίζονται από την κατά Ματθαίον περικοπή 25, 35-36, που μας απασχόλησε εδώ⁴⁹. Μας φέρνει έτσι το μονόφυλλο πολύ κοντά στις ιδέες που περιέχονται στην εικόνα μας. Πρέπει πάντως να σημειωθεί ότι και η διδασκαλία του Λουθήρου βασιζόταν στο σημείο αυτό στο ίδιο απόσπασμα από το κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο. Καταδικάζοντας ρητά την επαιτεία, τόσο ο Λούθηρος όσο και ο Καλβίνος, εξήραν συγχρόνως την εργασία. Η διδασκαλία τους αυτή έχει ερμηνευτεί ως αποτέλεσμα των νέων συνθηκών που επικράτησαν το 16ο αιώνα στις κεντροευρωπαϊκές πόλεις, όπου η συρροή φτωχών και οι νέες οικονομικές και κοινωνικές σχέσεις έκαναν επιτακτική την ανάγκη να οργανωθεί η κοινωνική πρόνοια από τις ίδιες τις πόλεις, ενώ η προηγούμενη φιλανθρωπική δράση των μοναχικών ταγμάτων και της εκκλησίας αποδεικνυόταν στις νέες συνθήκες απολύτως ανεπαρκής. Ο Λούθηρος και η Μεταρρύθμιση προμήθευσαν τότε τα θεολογικά επιχειρήματα για να λυθεί ένα κοινωνικό πρόβλημα ζητώντας να μεταφράσουν τη χριστιανική αγάπη προς τον πλησίον σε μια νέου τύπου κοινωνική πρόνοια, διαφορετική από τη μεσαιωνική, που ήταν έργο αποκλειστικά της εκκλησίας⁵⁰. Αυτές οι θέσεις της λουθηρανικής εκκλησίας ανάγκασαν σε αντεπίθεση την καθολική, που ήταν τώρα υποχρεωμένη να υπερασπιστεί την εξουσία της σε όλους τους χώρους της κοινωνικής ζωής. Δεν ήταν δύσκολο να το πετύχει αυτό, αφού βασιζόταν σε μια παράδοση αιώνων, πλούσια όχι μόνο σε πρακτική συμμετοχή στα κοινά αλλά και σε θεωρητική τεκμηρίωση. Το οικοδόμημα της μεσαιωνικής ηθικής που ακόμη επιζούσε επιστρατεύτηκε κατά της Μεταρρύθμισης. Τα επιχειρήματα αναζητήθηκαν στα γραπτά των παλιών πατέρων και ιδίως στο Θωμά Ακινάτη. Σύμφωνα λοιπόν με το σύστημα των μεσαιωνικών αξι-

ών η επαιτεία δεν ήταν απλώς ανεκτή, αλλά επιθυμητή, μια και έδινε την ευκαιρία στους πλούσιους, που κατά το Θωμά αλλά και τους παλιότερους πατέρες, όπως τον Ιωάννη το Χρυσόστομο, ήταν απλώς οι διαχειριστές του επίγειου πλούτου, να ελεούν τους φτωχούς, που θεωρούνταν πως εκπροσωπούσαν με έναν ιδιαίτερο τρόπο τον Κύριο, και έτσι να εξασφαλίζουν τη σωτηρία τους στη μέλλουσα ζωή⁵¹. Μετά τη Σύνοδο του Τριδέντου οι ιδέες αυτές της καθολικής εκκλησίας διαδίδονται συστηματικά τόσο με το κήρυγμα όσο και με τη νέα εικονογραφία που προωθείται στο εξής. Οι καλές πράξεις, τα έργα της φιλευσπλαχνίας, συνδέονται όλο και περισσότερο με τη Δευτέρα Παρουσία ακολουθώντας την παράδοση του όψιμου μεσαιωνικού διδακτισμού⁵².

Η σύνδεση της ελεημοσύνης με τη Δευτέρα Παρουσία στην εικόνα του Κλόντζα, αλλά και στα κηρύγματα του Καρτάνου ή του Αγάπιου Λάνδου, βρίσκεται ακριβώς μέσα στο πνεύμα αυτό της Αντιμεταρρύθμισης, όπως σύντομα εκτέθηκε εδώ⁵³. Ακόμη περισσότερο η ιδιότυπη προβολή του ίδιου του κηρύγματος και η υπογράμμιση της σημασίας της Εκκλησίας και του εκκλησιασμού για την τελική σωτηρία μας οδηγεί πραγματικά στο κλίμα μετά το Τριδέντο. Σύμφωνα με τα παραπάνω το περιεχόμενο του κηρύγματος που απεικονίζει η εικόνα του Σεράγεβο θα μπορούσε να είχε γίνει σε καθολική εκκλησία, όχι όμως σε διαμαρτυρόμενη, αν και η τελευταία χρησιμοποιούσε με τον ίδιο ζήλο το κήρυγμα για τους δικούς της σκοπούς. Σημαίνει η διαπίστωση αυτή ότι έχουμε μιαν εικόνα με φιλοκαθολικό περιεχόμενο; Ειπώθηκε ήδη ότι η καθολική εκκλησία μέσα στην έντονη προπαγανδιστική εκστρατεία της επιχείρησε συστηματικά να εκπαιδεύσει ιεροκήρυκες για την ορθόδοξη εκκλησία, των οποίων προφανώς η διδασκαλία θα συνέκλινε με τη δική της. Μεταξύ άλλων και με τη διδακτική δραστηριότητα του Κολλεγίου της Ρώμης οι ιδέες της Αντιμεταρρύθμισης διαθλώνται στο χώρο της ορθόδοξης εκκλησίας, ανεξάρτητα από την τυχόν ενσυνείδητη ή όχι προσχώρηση κάποιων λογίων στον καθολικισμό⁵⁴. Προς το τέλος του αιώνα, όταν άρχισαν να αναπτύσσονται και ανταγωνισμοί ανάμεσα στην καθολική προπαγάνδα και την ορθόδοξη εκκλησία, η δεύτερη χρησιμοποίησε στον πόλεμο αυτό τα ίδια όπλα με του αντιπάλου, και το κήρυγμα ήταν ένα από αυτά⁵⁵. Ειδικότερα όμως στην Κρήτη, της οποίας η εκκλησία ήταν με πολλούς τρόπους, και μάλιστα και διοικητικά, εξαρτημένη από την καθολική, υπήρχαν πολλές ευκαιρίες να αφομοιωθούν μερικές από τις βασικές ιδέες της⁵⁶. Μπορούμε επομένως να υποθέσουμε ότι ο παραγγελιοδότης του Κλόντζα, ίσως κάποιος ιερωμένος, ενδεχομένως δραστήριος ιεροκήρυκας ο

ίδιος, ο οποίος προφανώς θα συνεργάστηκε με το ζωγράφο για το εικονογραφικό πρόγραμμα της εικόνας, κινούνταν μέσα σε ένα κλίμα ιδεών της Αντιμεταρρύθμισης, που ωστόσο στην Κρήτη της εποχής θα ήταν οικείο σε πολλούς και οπωσδήποτε σε κάποια κοινωνικά στρώματα κυρίαρχο⁵⁷.

VIII. Γεννιέται μετά τα παραπάνω το ερώτημα για τις σχέσεις του ίδιου του ζωγράφου με τις ιδέες αυτές. Πόσο, δηλαδή, γνώριζε την καταγωγή των ιδεών που απεικονίζονταν στην εικόνα του, γιατί βέβαια το μέγεθος των καινοτομιών που έχει η εικόνα προϋποθέτει έναν ευρύτερο προβληματισμό τόσο από την πλευρά του ζωγράφου όσο και από την πλευρά του παραγγελιοδότη. Ένα τέτοιο ερώτημα μας οδηγεί σε χώρους υποθέσεων που μπορεί να αποδειχθούν φανταστικές. Ωστόσο, για την περίπτωση του ζωγράφου μας διαθέτουμε μια έμμεση ένδειξη ότι γνώριζε τη σημασία της Συνόδου του Τριδέντου και τα διατάγματά της. Στον Κλόντζα, στον οποίο αποδόθηκε η εικόνα του Σεράγεβο, έχει επίσης αποδοθεί και μια εικόνα της Έβδομης Οικουμενικής Συνόδου που βρίσκεται στην Κοπεγχάγη (Εικ. 6)⁵⁸. Ανεξάρτητα από το γενικότερο πρόβλημα της πατρότητας των πολλών εικόνων που αποδίδονται στον Κλόντζα⁵⁹, οι δύο αυτές εικόνες, του Σεράγεβο και της Κοπεγχάγης, παρουσιάζουν απαραγνώριστες ομοιότητες σε πολλά σημεία. Ιδίως οι ιδιότητες και πολλές μορφές των εικονιζόμενων προσώπων με τις έντονες κινήσεις, που θυμίζουν μάλλον πορτραίτα συγχρόνων παρά στερεότυπα, πείθουν ότι έχουν βγει και στις δύο εικόνες από το ίδιο χέρι. Η ανάλογη χρήση εξάλλου των προοπτικών συμβάσεων και το πλήθος των πρωτοτυπιών στην απεικόνιση ενός γνωστού θέματος με νέα μέσα συνηγορούν επίσης στην απόδοση των δύο εικόνων στον ίδιο ζωγράφο, που πιθανότατα είναι ο Γεώργιος Κλόντζας.

Η εικόνα της Κοπεγχάγης παρουσιάζει ένα γνωστό και συνηθισμένο την εποχή θέμα με νέο εντελώς τρόπο. Η παράσταση μοιράζεται σε δύο σκηνές, τη σκηνή της Συνόδου και τη σκηνή της θριαμβευτικής πομπής της αυτοκράτειρας, του ανήλικου αυτοκράτορα, του πατριάρχη και της ιεραρχίας με εικόνες και αναμμένα κεριά, μετά την οριστική νίκη των εικόνων. Η προοπτική απόδοση του χώρου, αν και δεν εφαρμόζεται με μαθηματική συνέπεια, δίνει την εντύπωση ότι η σκηνή

λογική φόρτιση την εποχή της Αντιμεταρρύθμισης. Πρβλ. Realexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Stuttgart 1937, I, στ. 1457-1468 (λήμμα Barmherzigkeit) και E. Mâle, L'art religieux après le Concile de Trente, Paris 1932, σ. 86 κ.ε.

50. Harold J. Grimm, Luther's Contribution to Sixteenth Century Organisation of Poor Relief, Archiv für Reformationsgeschichte 61 (1972), σ. 222-234, όπου και οι αναφορές στα έργα του Λουθήρου. R. Tawney, Η θρησκεία και η άνοδος του καπιταλισμού (μετάφραση Δ. Κούρτοβικ), Αθήνα 1979, σ. 125 κ.ε. Max Weber, Η προτεσταντική ηθική και το πνεύμα του καπιταλισμού (μετάφραση Δ. Κούρτοβικ), Αθήνα 1978, σ. 231, σημ. 45.

51. Weber, ό.π., σ. 143 κ.ε. Tawney, ό.π., σ. 263-264. *Εἰ δὲ μὴ δύνασθε πάντα, ἀντὶ πάντων ἐκείνο, παρακαλῶ, μέμνησθε διηνεκῶς, ὅτι τὸ μὴ μεταδίδοναι πένησιν ἐκ τῶν οἰκειῶν χρημάτων ἀρπαγὴ πενήτων ἐστὶ καὶ ἀποστέρησις τῆς ἐκείνων ζωῆς· καὶ οὐ τὰ ἡμέτερα ἀλλὰ τὰ ἐκείνων κατέχομεν*: Ιωάννου Χρυσοστόμου, Εἰς τὸν Λάζαρον λόγος δεύτερος, PG 48, στ. 991-992. ΘΗΕ 11, στ. 854.

52. Mâle, ό.π., σ. 87. Craig Harbison, The Last Judgement in Sixteenth Century Northern Europe: A Study of the Relation between Art and Reformation, New York-London 1976, σ. 108 και αριθ. 79, εικ. 53.

53. Για τις σχέσεις του Αγάπιου Λάνδου με τις δοξασίες της καθολικής εκκλησίας βλ. Κωστούλα, ό.π., σ. 16 κ.ε. Για τον Καρτάνο πρβλ. υποσημ. 38, για το Ραρτούρο, υποσημ. 35.

54. Ο Ζ. Τσιρπανλής συζητάει συχνά σε πολλές μελέτες του το αν και κατά πόσον οι σπουδαστές του Κολλεγίου είχαν προσχωρήσει ενσυνείδητα στον καθολικισμό ή αν στις περισσότερες περιπτώσεις εκπροσωπούσαν μια ορθόδοξη αντίσταση απέναντι στην Propaganda Fidei. Το πλουσιότατο υλικό που δημοσιεύει δείχνει πάντως ότι δεν ήταν πάντοτε η προσωπική ηθική στάση των λογίων η αποφασιστική για τη διακίνηση των ιδεών. Βλ. ενδεικτικά τη βιβλιογραφία της υποσημ. 44 και επίσης: Ζ. Ν. Τσιρπανλής, Οι Μακεδόνες σπουδαστές του Ελληνικού Κολλεγίου Ρώμης. Ο ίδιος, Ο Νεόφυτος Ροδίνος στην Ήπειρο (α' μισό 17ου αι.), Δωδώνη 1 (1972), σ. 313-331.

55. Χαρακτηριστική είναι η μεταβολή στη στάση του Μελετίου Πηγά απέναντι στο Κολλέγιο που, ενώ αρχικά (1576) ήταν θετική, μετατρέπεται σταδιακά σε επιφύλαξη και αντίθεση. Μαζί με το Μάξιμο Μαργουάνιο, το Γαβριήλ Σεβήρο και τον Κύριλλο Λούκαρι γίνονται οι κύριοι αντίπαλοι της καθολικής προπαγάνδας στη σφαίρα επιρροής της ορθόδοξης εκκλησίας. Ζ. Ν. Τσιρπανλής, Το Ελληνικό Κολλέγιο της Ρώμης, ό.π., σ. 198-200. Πρβλ. και υποσημ. 43.

56. Ζ. Ν. Τσιρπανλής, Νέα στοιχεία σχετικά με την εκκλησιαστική ιστορία της βενετοκρατούμενης Κρήτης (13ος-17ος αι.) από ανέκδοτα βενετικά έγγραφα, Ελληνικά 20 (1967), σ. 42-106. Ο ίδιος, Η επισκοπή Κισάμου και η θρησκευτική πολιτική της Βενετίας και του Βατικανού, Πεπραγμένα του Γ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, Ρέθυμνο 1971, Β', Αθήνα 1974, σ. 315-332. Πρβλ. για τη λίγο παλιότερη εποχή: Μ. Χαιρέτη, Νέα στοιχεία περί της χειροτονίας ορθοδόξων ιερέων Κρήτης επί Βενετοκρατίας, ό.π., σ. 333-341.

57. Η διάσωση της εικόνας στο Σεράγεβο ενισχύει τις σκέψεις αυτές, γιατί και αν ακόμη ήταν ο αρχικός της προορισμός, υπήρχαν και εκεί ανάλογες συνθήκες.

58. H. P. Gerhard, Welt der Ikonen, Recklinghausen 1972², εικ. 18. Την απόδοση στον Κλόντζα έκαναν ανεξάρτητα οι Π. Βοκοτόπουλος, ό.π. (υποσημ. 3), σ. 395, και Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, ό.π. (υποσημ. 22), σ. 216, σημ. 25. Βλ. και Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π. (υποσημ. 18).

59. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π., σ. 133, υποσημ. 28 και σ. 136. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, ό.π., σ. 246 κ.ε.

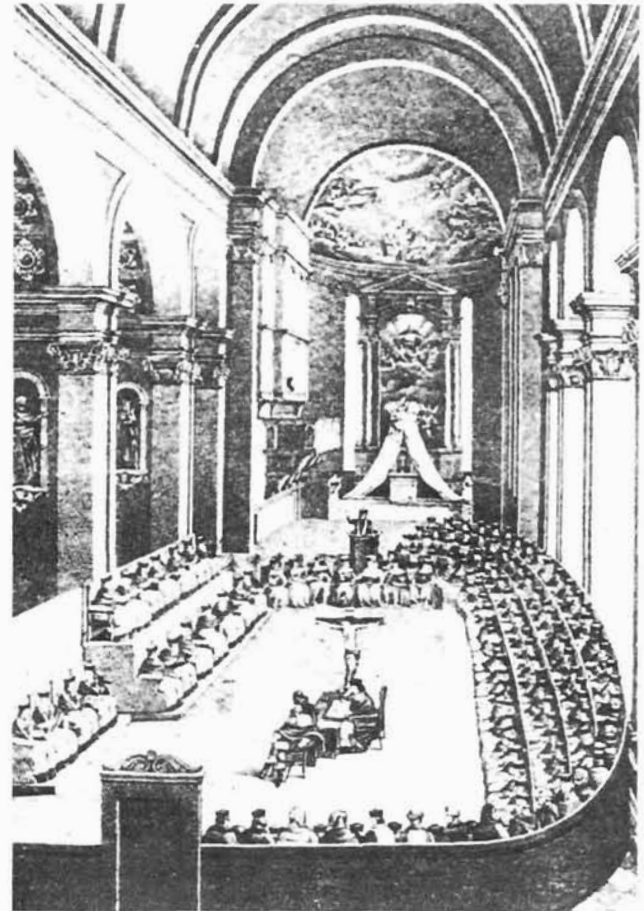


Εικ. 6. Γεωργίου Κλόντζα (:). Έβδομη Οικουμενική Σύνοδος. Εικόνα στην Κοπεγχάγη.

της πομπής, που απεικονίζεται στην κάτω ζώνη, λαμβάνει χώρα σε πρώτο επίπεδο ενός ενιαίου χώρου, στον οποίο διαδραματίζονται και οι δύο σκηνές. Η σκηνή της πάνω ζώνης —ή του βάθους— με την απεικόνιση της καθαυτού συνόδου έχει τις περισσότερες ιδιορρυθμίες. Βυζαντινές παραστάσεις συνόδων θυμίζει κατά κάποιο τρόπο μόνο η τοποθέτηση των αρχιερέων σε έδρανα, που εδώ τοποθετούνται σε δύο σειρές και αμφιθεατρικά ακολουθώντας το ημικύκλιο της αίθουσας, στην οποία τοποθετείται η σκηνή. Η αίθουσα ορίζεται από το ημικυκλικό αρχιτεκτονικό βάθος και τα πλακάκια του δαπέδου, που με τις προοπτικές φυγές τους δημιουργούν την αίσθηση ενός ενιαίου χώρου μπροστά στα μάτια του θεατή. Ένας άμβωνας με ιερωμένο ομιλητή βρίσκεται στο αριστερό άκρο των εδράνων. Το ημικύκλιό τους καταλήγει αριστερά, δίπλα στον άμβωνα, σε θρόνο, στον οποίο κάθονται η αυτοκράτειρα Ειρήνη και ο μικρός Κωνσταντίνος, και δεξιά σε χαμηλότερο θρόνο, στον οποίο κάθεται ο Πατριάρχης. Στο κέντρο της αίθουσας, μέσα στο ημικύκλιο που δημιουργούν τα έδρανα, εικονίζεται ένα τραπέζι, πάνω στο οποίο είναι τοποθετημένος σταυρός με Εσταυρωμένο και στις τρεις πλευρές του οποίου κάθονται τρεις ιερωμένοι πρακτικογράφοι. Φαίνονται να παρακολουθούν προσεκτικά τον ομιλητή και συγχρόνως να συμβουλευονται τα ανοιγμένα τους βιβλία. Στο δάπεδο, μπροστά στα έδρανα, η μοναδική επιγραφή της εικόνας: *ΟΣΤΙΣ ΟΥ ΠΡΟΣΚΥΝΕΙ ΤΑΣ ΣΕΠΤΑΣ ΚΑΙ ΑΓΙΑΣ ΕΙΚΟΝΑΣ ΑΝΑΘΕΜΑ*. Πάνω από το αρχιτεκτονικό βάθος, μέσα σε κυκλικές δόξες και περιτοιχισμένη από αγγέλους, παράσταση της Αγίας Τριάδας. Η διάταξη αυτή και μάλιστα η απεικόνιση της Συνόδου, με τα στοιχεία της αμεσότητας που περιέχει, την εντύπωση του αυθεντικού στιγμιότυπου που δίνει, με τον ομιλητή στο βήμα και τους γραμματείς με τις εκφραστικές στάσεις και κινήσεις, αποτελούν στοιχεία ξένα στην ως τότε εικονογραφία των συνόδων, όπως είχε παραδοθεί από το Βυζάντιο. Το χαρακτηριστικό του στιγμιότυπου επιβεβαιώνει η σύγκριση της παράστασης της Συνόδου στην εικόνα της Κοπεγχάγης με μια σειρά από χαρακτηριστικά που πραγματικά απεικονίζουν στιγμιότυπα από τη μεγάλη Σύνοδο του αιώνα, τη Σύνοδο του Τριδέντου. Τα χαρακτηριστικά αυτά απεικονίζουν πάντοτε έναν πραγματικό εσωτερικό χώρο, το πλάγιο κλίτος της Santa Maria Maggiore του Trento, όπου συνεδρίαζε κατά την τελευταία της περίοδο η Σύνοδος⁶⁰ (Εικ. 7-8). Τις περισσότερες φορές δείχνουν



Εικ. 7. Η Σύνοδος του Τριδέντου. Χαρακτικό.



Εικ. 8. Η Σύνοδος του Τριδέντου. Χαρακτικό.

60. Φωτογραφίες τέτοιων χαρακτηριστικών δημοσιεύονται στις παρακάτω μελέτες: Giulio de Carli, La «città del Concilio» alla vigilia del grande evento, Settimane Culturali Storico-Umanistiche. Discorsi e Relazioni (Centro di Studi in Trento dell'università di Bologna), Bologna 1965, εικ. 18, πρβλ. και σ. 227 κ.ε. για τη S. Maria Maggiore.

την πλάγια όψη και μάλιστα από ψηλά, σαν να είχε επιτραπέι σε παρατηρητές να παρακολουθήσουν τη συγκέντρωση από κάποιο υπερώο. Ο χώρος στην εικόνα μας είναι αντίθετα φανταστικός. Στα χαρακτηριστικά η Σύνοδος απεικονίζεται από το πλάι, στην εικόνα μετωπικά, ώστε να δίνεται η αίσθηση του χώρου που παρατηρήσαμε, αλλά κυρίως οι απαιτούμενες συμμετρίες, η αξιολογική διάταξη των νοημάτων, που ήταν βεβαίως απαραίτητη στην εικόνα με θέμα την αναστήλωση των εικόνων και τα σχετικά δόγματα. Στα στιγμιότυπα του Τριδέντου οι αντίστοιχες ιεραρχήσεις είχαν μικρότερη σημασία. Όμοια είναι ωστόσο η αμφιθεατρική διευθέτηση των εδράνων, ο άμβωνας με τον ομιλητή και το τραπέζι στο κέντρο της αίθουσας με τους γραμματείς και τον Εσταυρωμένο, απαραγνώριστες μαρτυρίες ότι η εικόνα εξαρτάται από τις επίκαιρες απεικονίσεις της σύγχρονης της Συνόδου.

Η τελευταία περίοδος της Συνόδου του Τριδέντου (1563) έκλεισε με την ψήφιση του διατάγματος για την προσκύνηση των εικόνων, που συντάχθηκε μετά από προσπάθειες, διαβουλεύσεις και επιμέρους συναντήσεις ενός ολόκληρου χρόνου. Το διάταγμα αποτελούσε την απάντηση στην αμφισβήτηση της λατρείας των εικόνων, αλλά και των αγίων και των λειψάνων, που είχε προκαλέσει και στους κόλπους της καθολικής εκκλησίας η κριτική της Μεταρρύθμισης. Με το διάταγμα αυτό η καθολική εκκλησία αντικρούει επιθετικά τη Μεταρρύθμιση υποστηρίζοντας ακριβώς τις αντίθετες θέσεις. Η λατρεία των εικόνων και των λειψάνων παίρνει πια μian εξαιρετική θέση, ενώ υπογραμμίζεται ο διδακτικός ρόλος της τέχνης που συμπληρώνει το κήρυγμα και, με έμμεσους αλλά σαφείς τρόπους, προωθούνται νέα εικονογραφικά θέματα. Κατά τη σύνταξη του ίδιου του διατάγματος, αλλά και κατά τις προπαρασκευαστικές συναντήσεις έγιναν επανειλημμένες μνείες στις αποφάσεις της Συνόδου της Νικαίας του 787. Η νίκη κατά της βυζαντινής εικονομαχίας θεωρήθηκε ότι αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της ιστορίας της εκκλησίας και χρησιμοποιήθηκε κατά της νέας εικονομαχίας της Μεταρρύθμισης⁶¹.

Όταν επομένως ο Κλόντζας παίρνει ερεθίσματα από την απεικόνιση μιας σύγχρονης του Συνόδου, που συγκλόνησε τα εκκλησιαστικά πράγματα της εποχής στον καθολικό τουλάχιστον κόσμο, για να εικονογραφήσει τη Σύνοδο που πάταξε τη βυζαντινή εικονομαχία, δεν πρόκειται απλώς για μορφολογικό δάνειο. Γνωρίζει ως φαίνεται το διάταγμα του Τριδέντου για τις εικόνες και το συσχετίζει με εκείνο της Νικαίας, ακριβώς όπως και οι καρδινάλιοι και οι επίσκοποι της καθολικής Συνόδου συσχέτισαν την απόφασή τους με το διάταγμα της βυζαντινής Συνόδου. Γνωρίζει επομέ-

ως ο ζωγράφος μας πολύ καλά και τις αποφάσεις της Συνόδου του Τριδέντου και τη σημασία τους και τις ασπάζεται. Η διαπίστωση ότι ο Κλόντζας γνώριζε το διάταγμα του Τριδέντου κάνει τώρα θεμιτή την υπόθεση ότι ήταν εξοικειωμένος και με όλο τον προβληματισμό που είχε αναπτυχθεί στο χώρο ακτινοβολίας της καθολικής εκκλησίας όχι μόνο για τις εικόνες αλλά και για τη σημασία του κηρύγματος, των καλών πράξεων και της συσχέτισής τους με τη Δευτέρα Παρουσία⁶², τα θέματα δηλαδή που συναντήσαμε στην εικόνα του Σεράγεβο, και ότι ενσυνείδητα προσάρμοζε την τέχνη του σε ένα διδακτισμό που ενίσχυε τις ιδέες αυτές. Με τον τρόπο αυτό όμως απομακρυνόταν από τα ουσιώδη χαρακτηριστικά της βυζαντινής εικόνας, η οποία υπαινίσσεται μάλλον δόγματα παρά επεξηγεί κηρύγματα. Μεγάλος βαθμός της πρωτοτυπίας του ως ζωγράφου βρίσκεται ακριβώς στη δυνατότητά του να συνδυάζει αυτούς τους δύο αλληλοσυγκρουόμενους τρόπους έκφρασης.

ΙΧ. Ωστόσο, εκτός από τα θεολογικά ζητήματα η εικόνα του Σεράγεβο, με το να εικονίζει ως κύριο θέμα της μια πραγματική σκηνή, εικονογραφεί και μια κοινωνική πραγματικότητα, προς την οποία εξάλλου απευθύνεται και η διδαχή της. Στον τρόπο με τον οποίο αποδίδεται αυτή η κοινωνική πραγματικότητα μπορούμε να διακρίνουμε ένα κομμάτι, μικρό ίσως αλλά ενδεικτικό, των νοοτροπιών της εποχής, κυρίως όμως των δημιουργών της εικόνας και του αρχικού κοινού της. Όπως είδαμε, το εκκλησίασμα χωρίζεται σε δύο ομάδες, τους ελεήμονες και τους ανελεήμονες. Σε καμιά από τις δύο αυτές ομάδες δεν υπάρχει γυναίκα. Οι διδαχές για τη σωτηρία των ψυχών δεν αφορούσαν φαίνεται τις γυναικείες ψυχές ή ήταν απλώς βέβαιο ότι και στη μέλλουσα ζωή θα βρίσκονταν στο πλευρό του συζύγου τους! Αντίθετα, στο μονόφυλλο της Νυρεμβέργης γυναίκες είναι παρούσες τόσο στο ευαγγελικό όσο και στο παπικό κήρυγμα (Εικ. 5). Σε καμιά από τις δύο ομάδες των εκκλησιαζομένων δεν ανήκουν ούτε οι ζητιάνοι. Δεν παρακολουθούν οι ίδιοι το κήρυγμα, παριστάνονται εκεί, μέσα στην εκκλησία, την ώρα του κηρύγματος, μόνο για να ζωντανέψουν τα λόγια του ιεροκήρυκα, ενώ η πραγματική τους θέση θα ήταν έξω από την εκκλησία⁶³. Κατά παράβαση των αρχών της γεωμετρικής προοπτικής, αν και βρίσκονται σε πρώτο επίπεδο, παριστάνονται μικρότεροι από το εκκλησίασμα και τον ιερέα, επειδή αξιολογικά είναι πιο ασήμαντοι από αυτούς. Υπάρχουν εκεί μόνο για να δώσουν σε τελευταία ανάλυση την ευκαιρία στους αστούς (του Χάνδακα;) να σώσουν την ψυχή τους, όχι για τις δική τους ψυχή, εικονογραφούν δηλαδή τη θέση της παιδείας στη μεσαιωνική ηθική, όπως την ερμηνεύει ο

Max Weber⁶⁴. Αυτό που εμείς σήμερα ονομάζουμε κοινωνική ανισότητα φαίνεται έτσι σαν φυσική ιδιότητα των ανθρώπων και οπωσδήποτε φυσικότερη από τη διάκρισή τους σε ελεήμονες και μη.

Το κήρυγμα απευθύνεται σε ένα ευκατάστατο στρώμα αστών. Σε αυτούς απευθύνεται και η κοινωνική κριτική που εμπεριέχει το απειλητικό περιεχόμενο της εικόνας. Η κριτική που τους γίνεται αφορά την απομάκρυνσή τους από την εκκλησία, το ότι δεν «δοξολογούν» τον Κύριο, το ότι δεν ακολουθούν τις εντολές της, το ότι τελικά κάνουν επιλογές προς όφελος της επίγειας υλικής ζωής τους. Γι' αυτό και η τιμωρία που τους περιμένει είναι βέβαιη και ανελέητη. Η κριτική αυτή όπως είδαμε δεν αφορά ούτε τους ζητιάνους ούτε τις γυναίκες, αφορά όμως ορισμένους κληρικούς που απεικονίζονται κυρίως στο βάθος της δεξιάς ομάδας, των ανελεημόνων.

Χ. Μετά από τις παρατηρήσεις που προηγήθηκαν τίθεται το ερώτημα για τον προορισμό της πολυσήμαντης αυτής εικόνας. Εξετάζοντας για μιαν ακόμη φορά τη μορφή της παρατηρούμε ότι, παρά τη φαινομενικά συμμετρική διάταξη, εμφανίζεται κάποια ανισορροπία στη σύνθεση της εικόνας του Σεράγεβο. Συγκεκριμένα: Το αρχιτεκτόνημα απεικονίζεται συμμετρικό. Στον κύριο κατακόρυφο άξονα, όπου και το σημείο φυγής, εικονίζονται ο Χριστός, ο Σταυρός του τέμπλου, ο ιερέας στην ανοιχτή Ωραία Πύλη. Ο Χριστός παρουσιάζει έντονο χιασμό, είναι στραμμένος λίγο προς τα αριστερά και πλαισιώνεται από τους αγγέλους σε μια ισορροπημένη σύνθεση όχι όμως εραλδικά συμμετρική. Την κίνηση του Χριστού προς τα αριστερά και λίγο προς τα κάτω επαναλαμβάνουν οι τρεις άγγελοι που βρίσκονται αμέσως δεξιά του. Η στροφή του κεφαλιού τους και ιδίως η κατεύθυνση των βλέψεων τους μας οδηγεί στην κόγχη του Δαβίδ που και αυτός σε στάση έντονου χιασμού, με τα βλέμμα και τη στροφή του κεφαλιού του, οδηγεί το βλέμμα μας ακόμη χαμηλότερα. Αμέσως κάτω από το Δαβίδ ο άγγελος —με υψωμένες τις φτερούγες, στραμμένα προς τα πάνω το κεφάλι και τα χέρια και με το βλέμμα να κατευθύνεται προς το Χριστό— αποτελεί το αντίβαρο όλης αυτής της κίνησης, η οποία όμως δεν τελειώνει εδώ, συνεχίζεται στη στροφή του ιεροκήρυκα που κοιτάζει το εκκλησίασμα κάτω από τον άμβωνα του, με το αριστερό του χέρι να δείχνει προς τα κάτω, προς την κόλαση, αλλά με το δεξί του σε έντονη χειρονομία λόγου, να δείχνει προς τα πάνω, προς το Χριστό, στην αντίθετη φορά από την κίνηση που μόλις παρακολουθήσαμε. Μια αμφίδρομη κίνηση οδηγεί λοιπόν το βλέμμα μας από το Χριστό στον ιεροκήρυκα και από τον ιεροκήρυκα στο Χριστό και συγχρόνως πλαισιώνει τη σύν-

θεση από την πάνω αριστερή πλευρά. Ο πίνακας στην πλευρά αυτή κλείνει με το ζευγάρι των αγγέλων στην πάνω αριστερή γωνία, στραμμένων προς το εσωτερικό, προς το κέντρο της σύνθεσης, προς το οποίο είναι στραμμένος και ο Χρυσόστομος, που βρίσκεται στην κόγχη διαγώνια κάτω από αυτούς. Αυτό το κλείσιμο της σύνθεσης που παρατηρούμε στην αριστερή πλευρά δεν επαναλαμβάνεται όμως στη δεξιά πλευρά της εικόνας. Η σύνθεση μένει ανοιχτή προς τα δεξιά και με τις κινήσεις και τα βλέμματα των μορφών μας οδηγεί έξω από τον πίνακα. Έτσι ο Βασίλειος από την κόγχη του και οι μικροί άγγελοι-έρωτες στα σύννεφα λίγο πιο πάνω είναι στραμμένοι δεξιά και φαίνονται να κοιτάζουν έξω από τον πίνακα. Ο άγγελος στη διπλανή κόγχη είναι στραμμένος και αυτός προς τα δεξιά με το πρόσωπο και το βλέμμα λίγο προς τα κάτω και λοξά, σε μια φορά παράλληλη με εκείνη της πορείας του ομίλου των αδικών, που όμως οδηγεί και αυτή έξω από το πλαίσιο δεξιά. Με στραμμένο το κεφάλι προς τα δεξιά παριστάνεται και ο ένας από τους δύο αγγέλους, που καταγράφουν τα ρήματα των ασεβών. Την κίνηση προς τα δεξιά και έξω από τα όρια της εικόνας τονίζει και η πορεία του γέροντα στο πρώτο επίπεδο του δεξιού ομίλου του εκκλησιάσματος, που μοιάζει να φεύγει, αλλά και η έντονη στροφή του κεφαλιού μιας αιγιματικής μορφής στο βάθος του ίδιου

H. Swoboda, *Trient und die kirchliche Renaissance*, Wien 1915¹, σ. 73, 81 και 123 καθώς και την προμετωπίδα. A. Galante, *Kulturhistorische Bilder aus der Trientiner Konzilzeit*, Innsbruck 1911, εικ. 17 και 18. Peter Burke, *Städtische Kultur in Italien zwischen Hochrenaissance und Barock*, Berlin 1986, σ. 47. Όλα τα χαρακτηριστικά που ήταν δυνατό να εντοπιστούν χρονολογούνται στο 17ο αιώνα, το γεγονός όμως ότι ο Τισιανός ζωγράφισε άποψη της Συνόδου σημαίνει ότι οι πρώτες απεικονίσεις της ήταν σύγχρονες (Oskar Fischel, *Tizian*, Stuttgart-Leipzig 1911, εικ. 242 και σ. 279). Ο χαρακτήρας άλλωστε του στιγμιότυπου είναι, όπως ειπώθηκε, σε όλες σαφής. Ο Κλόντζας έχει χρησιμοποιήσει ως πρότυπο και σε άλλη περίπτωση εικονογραφημένο προπαγανδιστικό μονόφυλλο με θέμα επίκαιρο. Στο χρησολογικό κώδικα της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης αντιγράφει μονόφυλλο που αναφερόταν στη Ναυμαχία της Ναυπάκτου: Τρ. Σκλαβενίτης, *Χρησολογικό εικονογραφημένο μονόφυλλο των αρχών του 18ου αιώνα*, Μνήμων 7 (1978), σ. 46-59.

61. ΘΗΕ, 11, σ. 854. Hubert Jedin, *Entstehung und Tragweite des Trientiner Dekrets über die Bilderverehrung*, ThQ 160 (1935), σ. 143-188 και 404-429. Ο ίδιος, *Das Tridentinum und die bildenden Künste*, ZK 74 (1963), σ. 323 κ.ε. και passim.

62. Jedin, *Entstehung*, ό.π., σ. 424-425. Το 1583 εκδόθηκαν και ελληνικά τα διατάγματα της Συνόδου: Ματθαίος Δεβαρής, *Κανόνες και δόγματα της ιερής και άγιας οικουμενικής εν Τριδέντω γενομένης Συνόδου*, Ρώμη 1583, πράγμα που επιβεβαιώνει την υπόθεση ότι οι αποφάσεις ήταν γνωστές στην Κρήτη.

63. Φ. Κουκουλές, *Βυζαντινών βίος και πολιτισμός*, Β1, Αθήνα 1948, σ. 94-95.

64. Weber, ό.π., σ. 143 κ.ε. Για την αντιμετώπιση των ζητιάνων από την υψηλή ιταλική τέχνη πρβλ. Burke, ό.π., σ. 68 κ.ε.

ομίλου, του μοναδικού νέου και αγένειου από ολόκληρο το ακροατήριο, που έχει προσηλωμένο το βλέμμα του κάπου έξω από την εικόνα μας⁶⁵. Όλη αυτή η κίνηση προς τα δεξιά υπογραμμίζεται από το ίδιο το τέμπλο που δεν είναι συμμετρικό, έχει μόνο πύλη της πρόθεσης αριστερά και όχι και πύλη διακονικού. Η έλλειψη αυτή γίνεται περισσότερο φανερή με την ένταξη του τέμπλου στο συμμετρικό αρχιτεκτόνημα. Μοιάζει λοιπόν η εικόνα μας να ανοίγει προς τα δεξιά και να οδηγεί το βλέμμα μας προς ένα συμπλήρωμά της που βρίσκεται έξω από αυτήν: σαν να ζωγραφίστηκε για να τοποθετηθεί δίπλα σε μιαν ισομεγέθη αντίστοιχη της εικόνα, με την οποία θα αποτελούσε σύνολο⁶⁶.

Θα απεικονίσει η υποθετική αυτή εικόνα ίσως το εσωτερικό μιας εκκλησίας που θα έκλεινε τη σύνθεση προς τα δεξιά. Το θέμα της θα ήταν συγγενικό, θα συμπλήρωνε κατά κάποιο τρόπο τα νοήματα της εικόνας του Σεράγεβο. Στην εικόνα αυτή είδαμε ότι υπερτονίζεται η επερχόμενη τιμωρία, ότι η απειλή της κολάσεως είναι ασυνήθιστα έντονη και δεν αφήνονται περιθώρια για τη μνεία της ανταμοιβής των δικαίων. Μια εικόνα με συμπληρωματικό νόημα θα μπορούσε να αναφέρεται στη μετάνοια και την άφεση των αμαρτιών. Η ευαγγελική περικοπή της Κυριακής της Τυρινής, αφιερωμένης στην έξοδο των πρωτοπλάστων από τον παράδεισο, ευνοεί ως θέμα κηρύγματος τη μετάνοια, που μπορεί να εικονογραφηθεί με την εξομολόγηση. Το Κυριακοδρόμιο του Αγαπίου Λάνδου αφιερώνει στην Κυριακή της Τυρινής κήρυγμα με θέμα την προετοιμασία για τη νηστεία, στο οποίο ρητά προτρέπει στην εξομολόγηση. Η θέση της Κυριακής της Τυρινής στο εορτολόγιο μετά από την Κυριακή των Απόκρεω, με την οποία συσχετίστηκε το θέμα της εικόνας του Σεράγεβο ενισχύει αυτές τις σκέψεις για το θέμα της υποθετικής εικόνας. Εξάλλου, από τα επτά κηρύγματα του Καρτάνου που προστέθηκαν μετά την έκδοση του 1589 στο «Θησαυρό» του Δαμασκηνού Στουδίτη είναι και τα «Περί μετανοίας» και «Περί εξομολόγησης». Παραστάσεις εξομολόγησης γνωρίζουμε από πολύ νεότερη εποχή⁶⁷. Τα στοιχεία που διαθέτουμε δεν επιτρέπουν επομένως να προχωρήσουμε στην έστω και υποθετική ανασύνθεση της εικόνας που θα «συμπλήρωνε» την εικόνα του Σεράγεβο. Η υπόθεση που διατυπώθηκε εδώ αποσκοπεί απλώς να απαντήσει σε κάποια από τα ερωτήματα που θέτει η εικόνα με την παράσταση κηρύγματος. Είναι αδύνατον όμως να επιβεβαιωθεί χωρίς νέα ευρήματα, αφού προς το παρόν και το θέμα της εικόνας του Σεράγεβο αποτελεί άπαξ. Και είναι φυσικά πολύ πιθανό να αποτελούσε ανάλογο άπαξ και το θέμα της δεύτερης εικόνας, αν πράγματι ποτέ υπήρξε.

XI. Ανεξάρτητα από την ύπαρξη δεύτερης υποθετικής εικόνας πρέπει να παρατηρηθεί ότι παρά τη σύνδεση του θέματος της εικόνας μας με την εορτή της Κυριακής των Απόκρεω και παρά την ενδεχόμενη πρόθεση των δημιουργών της για εκκλησιαστική χρήση, δεν ήταν πολύ εύκολο μια εικόνα με τέτοιου είδους παράσταση να καθιερωθεί ως λατρευτική⁶⁸. Η ακρίβεια και η αμεσότητα με την οποία απεικονίζει τα νοήματά της δεν της επιτρέπουν να έχει το βαθμό αφάιρεσης που απαιτούσε μια μακρότατη παράδοση για τις εικόνες στο χώρο της ορθόδοξης εκκλησίας. Γιατί το κύριο εικονογραφικό μέρος του έργου που μας απασχόλησε καταλαμβάνει ένας συγκεκριμένος, πραγματικός χώρος, μια εκκλησία με τους ιερείς, το εκκλησίασμα και τους ζητιάνους. Συνωθούνται στο χώρο αυτό ένα πλήθος ανθρώπινες μορφές λαϊκών. Όσο και αν παρουσιάζονται σε συμφραζόμενα Δευτέρας Παρουσίας, δεν απεικονίζονται την ώρα της Κρίσεως, δηλαδή σε χώρο και χρόνο υπερβατικό, αλλά στην επίγεια και αμαρτωλή ζωή τους. Παρά το θρησκευτικό περιεχόμενο του έργου, το κύριο μέρος καταλαμβάνουν πρόσωπα βέβηλα (profanes), ούτε άγιοι ούτε δίκαιοι, αλλά απλοί θνητοί και μάλιστα πολλοί αμαρτωλοί. Χάνεται έτσι η απαραίτητη για την ορθόδοξη εικόνα υπερβατικότητα. Το έργο έγινε για να φρονιματίσει, μπορούσε πραγματικά να θυμίσει τα ευαγγελικά αποσπάσματα και μερικές από τις διδασκαλίες της εκκλησίας στους πιστούς, δεν μπορούσε όμως να δημιουργήσει καταστάσεις ενόρασης, να γίνει αντικείμενο λατρείας και προσκύνησης. Γι' αυτό φαίνεται ότι και το θέμα δεν είχε συνέχεια στην ορθόδοξη εικονογραφία. Πρόκειται απλώς για έναν πίνακα θρησκευτικής ζωγραφικής. Μια ανάλογη διάθεση έχει παρατηρηθεί και σε άλλα έργα του Κλόντζα. Ο Μ. Χατζηδάκης γράφει για τον Κλόντζα με αφορμή το τρίπτυχο της Πάτμου: «Στις εικόνες της άλλης πλευράς ο Κλόντζας προσπαθεί, με την ευρηκτική του φαντασία και με τη βοήθεια χαρακτηριστικών τυπωμάτων, μανιεριστικού συχνά χαρακτήρα, να δημιουργήσει νέες συνθέσεις πολυάνθρωπες, με σιλουέτες ψηλόλιγνες που κινούνται με χάρη αλλά ασταμάτητα μέσα σε κάποιο χώρο σχεδόν τρισδιάστατο, που το βάθος του γεμίζει με κτίρια αναγεννησιακά και υστερογοτθικά, με παράδοξες προοπτικές φυγές. Με τα μέσα αυτά που έχει χρησιμοποιήσει με περισσότερη τόλμη, κυρίως σε έργα όπου οι σκηνές αποκτούν μικρογραφικό χαρακτήρα, ο Κλόντζας δημιουργεί ένα είδος εκκλησιαστικής ζωγραφικής για ορθόδοξους, περίπτωση μοναδική όπου κάποιος έντονος προσωπικός χαρακτήρας ξεχωρίζει τα δημιουργήματα ενός αγιογράφου»⁶⁹.

Μια συγκρίσιμη τάση εκκοσμίκευσης εμφανίζεται και στην εικόνα της Έβδομης Οικουμενικής Συνόδου της

Κοπεγχάγης και επιτυγχάνεται με την αντικατάσταση της στερεότυπης απεικόνισης της Συνόδου από μια σύγχρονη και επίκαιρη σκηνή. Αυτό συντελεί στο να μετατραπούν τα δόγματα, οι αιώνιες αλήθειες της εκκλησίας, σε ζητήματα σύγχρονα και άμεσα. Η αμεσότητά τους ακριβώς είναι που λειτουργεί ως εκκοσμίκευση.

Ανάλογη πορεία είχε αρχίσει στη δυτικοευρωπαϊκή ζωγραφική έναν αιώνα πριν. Ο Χάνδακας του 16ου αιώνα έδινε το κοινωνικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο θα μπορούσε ενδεχομένως το εγχείρημα να μεταφτευθεί, χωρίς να πρόκειται απλώς για μορφολογικές μιμήσεις χαρακτηριστικών προτύπων, που δημιουργήθηκαν σε άλλο πολιτισμικό περιβάλλον. Αυτό επιχειρεί ο Κλόντζας και ο κύκλος του. Η προσπάθεια δεν θα συνεχιστεί για πολύ στην Κρήτη. Εκεί όμως δημιουργούνται οι προϋποθέσεις, ώστε η εξέλιξη αυτή να μπορέσει να μεταφτευθεί στα ενετοκρατούμενα Επτάνησα, ενώ στην τουρκοκρατούμενη Ελλάδα η «μετα-βυζαντινή» φάση της εκκλησιαστικής ζωγραφικής συνεχίζεται έως σχεδόν το 19ο αιώνα.

Η ανάλυση των μορφολογικών ιδιορρυθμιών και του πρωτότυπου θέματος της εικόνας του Σεράγεβο επέτρεψε να εντοπιστεί στο κρητικό αυτό έργο έντονη η επίδραση των ιδεών της Αντιμεταρρύθμισης. Οι ιδέες αυτές εκφράζονται κυρίως με τη σύνδεση της Δευτέρας Παρουσίας με τις καλές πράξεις και μάλιστα την ελεημοσύνη, την προβολή και εικονογράφηση της σημασίας του κηρύγματος και τον τονισμό του ρόλου της εκκλησίας στη διαδικασία σωτηρίας των πιστών. Άλλες από τις ιδέες αυτές εκφράζονται άμεσα, άλλες μόνον έμμεσα, είδαμε όμως ότι για τους συγχρόνους της ήταν εύκολα αναγνωρίσιμες. Για το σκοπό αυτό επιστρατεύεται ένα κείμενο του Μεγάλου Βασιλείου, από το οποίο σταχυολογούνται αυτούσια παραθέματα, όπως ακριβώς στα κείμενα της εκκλησιαστικής ρητορικής. Η εικονογράφηση του πατερικού κειμένου εντάσσεται στο εικονογραφικό σχήμα της Δευτέρας

Παρουσίας. Το αποτέλεσμα είναι ένας θρησκευτικός ηθικοπλαστικός πίνακας, που χρησιμοποιεί μια ρητορεία ανάλογη με εκείνη του κηρύγματος. Οι ιδιότητες της λατρευτικής εικόνας σχεδόν απουσιάζουν. Αποτελεί επομένως η εικόνα του Σεράγεβο την ένδειξη για μια τομή στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Διακρίνεται η τάση να μεταβληθεί ο χαρακτήρας της εικόνας τόσο ως λατρευτικού αντικειμένου όσο και ως είδους ζωγραφικής⁷⁰. Τις πραγματικές διαστάσεις και τη σημασία της μεταβολής θα μπορούσε να οριοθετήσει η μελλοντική έρευνα, που θα εξέταζε την αλληλοεξάρτηση των αλλαγών στη χρήση και των μεταβολών στη μορφή των εικόνων, διευρύνοντας και εμπλουτίζοντας μερικούς από τους προβληματισμούς που εκτέθηκαν εδώ.

65. Πρβλ. υποσημ. 16

66. Ανάλογο άνοιγμα της σύνθεσης αλλά προς τα αριστερά παρατηρούμε στην εικόνα της Κοπεγχάγης (Εικ. 6), που εν μέρει μόνο δικαιολογείται από τις ανάγκες του θέματος, την απεικόνιση δηλαδή της πορείας προς τα ανάκτορα μετά την αναστήλωση των εικόνων.

67. Βυζαντινό Μουσείο Τ 750 και Τ 754 (και οι δύο του 19ου αιώνα). Ειδική Έκθεση Κειμηλίων Προσφύγων, Αθήνα 1982, αριθ. 35 και 37.

68. Μια πιθανή ένσταση ότι η εικόνα με το ιδιότυπο αυτό θέμα θα προοριζόταν για ιδιωτική χρήση προσκρούει στο ίδιο το περιεχόμενό της αλλά και στο μεγάλο σχήμα της. Και τα δύο υποδηλώνουν έργο που απευθύνεται σε ευρύτερο κοινό και προορίζεται για δημόσιο χώρο.

69. Μ. Χατζηδάκης, Εικόνες της Πάτμου, Αθήνα 1977, σ. 107-108. Για το πρόβλημα της εκκοσμίκευσης στη μεταβυζαντινή ζωγραφική πρβλ. Triantaphyllopoulos, ό.π., *passim* και ιδίως σ. 389 κ.ε.

70. Πρόκειται δηλαδή για μεταβολές στη λειτουργία και χρήση του φορητού πίνακα στο χώρο της ορθόδοξης εκκλησίας, που έχει αναπόφευκτες επιπτώσεις στη μορφή του. Για τις σχέσεις χρήσης και μορφής στα έργα ζωγραφικής βλ. H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981, σ. 25 κ.ε. Ο ίδιος, *Das Werk im Kontext*, ό.π. (υποσημ. 2), όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

Olga Gratziou

THE ICON BY GEORGIOS KLONTZAS AT SARAJEVO
AND ITS SUCCESSIVE LEVELS OF MEANING

At the 5th symposium held by the Christian Archaeological Society (Thessaloniki 1985), and subsequently in the XII volume of the *Deltion* of the Society, Panayotis Vocotopoulos presented a very interesting icon from the Old Orthodox Church in Sarajevo. On the icon attributed by him to the Cretan painter Georgios Klontzas, is represented a highly original subject. The unusually didactic nature of the work, and the variety of meanings it conveys, both directly and indirectly, supplied the stimulus for the attempt to understand it in the present article.

The icon is divided into three unequal registers. The one at the top, showing the heavens, and the one at the bottom, depicting Hell, are reminiscent of scenes of the Last Judgement. The middle register has a representation of the earth at the present time, in the form of the interior of a church. It contains an accurate rendering of the iconostasis, the priest at the Royal Doors, the preacher in the pulpit, and the crowded congregation, divided into two groups. In front of them beggars are asking for charity from the faithful. Their inclusion, and the large number of texts, make clear the content of the sermon: the faithful must show charity; if they are not prepared to do so, then when the Day of Judgement arrives they will find themselves in Hell, which is depicted with great immediacy below their feet. Most of the elucidatory texts are taken from the Homily of Basil the

Great on Psalm 28, one verse of which is inscribed on the scroll held by David in the bottom left corner of the icon. According to Basil, the Psalm refers to the Last Judgement, and the best way for the faithful to prepare for the hour of Judgement is through Good Works. However, this overemphasis on charity reflects the ideas of the Counter-reformation, when the Catholic church withdrew Good Works from the Christian tradition, in order to use them as a weapon in its struggle with the Reformation, which condemned mendicancy. The representation of the preaching in the main register of the icon attests to an affinity with Counter-reformation too. The painter, and presumably also the commissioner of the icon seem to have been familiar with the decisions of the Council of Trent; this is clear from the icon by Klontzas in Copenhagen (Fig. 6) depicting the Seventh Ecumenical Council, which is apparently based on a series of engravings depicting the Italian Council. The present icon, painted in the golden age of the sermon, uses a rhetoric similar to that of the church as an expressive means. The use of a mixed perspective system, with geometric and reversed perspective, underlines the meanings. The result is a moralizing religious painting that has lost some of the basic characteristics of a cult icon. The question thus arises as to how far there was in this period a general tendency to transform the icon, both as a religious object and as a kind of painting.