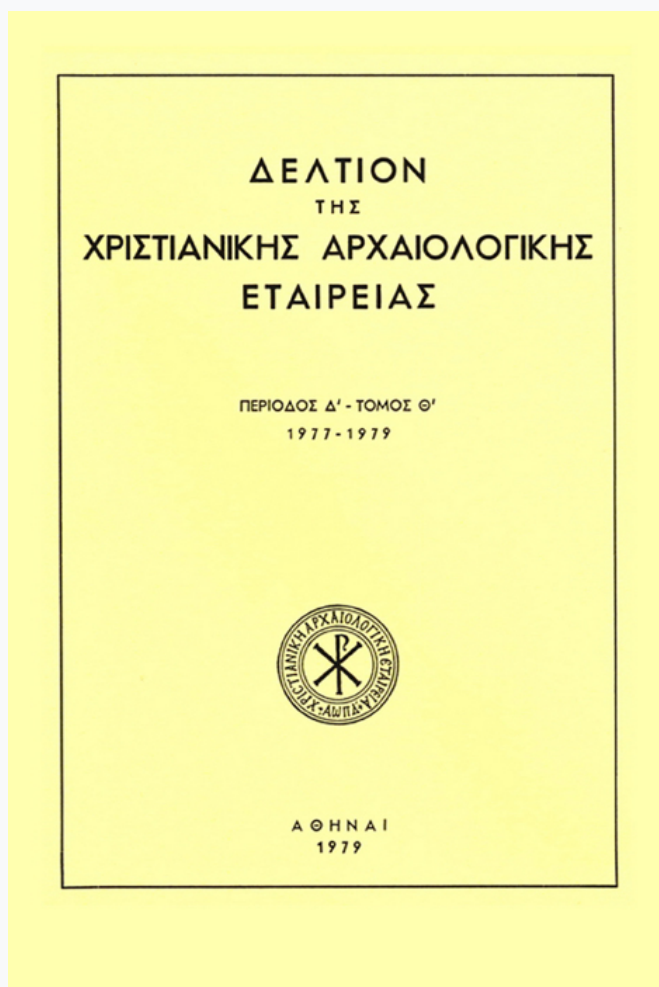


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 9 (1979)

Δελτίον ΧΑΕ 9 (1977-1979), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη της Μαρίας Γεωργίου Σωτηρίου (1888-1979)



Μερικές παρατηρήσεις στις προοπτικές συμβάσεις μιας εικόνας του Ανδρέα Ρίτζου (πίν. 99-102)

Μαρία ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΗ

doi: [10.12681/dchae.879](https://doi.org/10.12681/dchae.879)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΗ Μ. (1979). Μερικές παρατηρήσεις στις προοπτικές συμβάσεις μιας εικόνας του Ανδρέα Ρίτζου (πίν. 99-102). *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 9, 249-260. <https://doi.org/10.12681/dchae.879>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Μερικές παρατηρήσεις στις προοπτικές συμβάσεις
μιας εικόνας του Ανδρέα Ρίτζου (πίν. 99-102)

Μαρία ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΗ

Δελτίον ΧΑΕ 9 (1977-1979), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη της
Μαρίας Γεωργίου Σωτηρίου (1888-1979) • Σελ. 249-260

ΑΘΗΝΑ 1979

ΜΕΡΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΙΣ ΠΡΟΟΠΤΙΚΕΣ ΣΥΜΒΑΣΕΙΣ
ΜΙΑΣ ΕΙΚΟΝΑΣ ΤΟΥ ΑΝΔΡΕΑ ΡΙΤΖΟΥ*

(ΠΙΝ. 99 - 102)

Σύμφωνα με τις τελευταίες αρχαιακές έρευνες στη Βενετία¹, ο ζωγράφος 'Ανδρέας Ρίτζος έζησε και έξάσκησε τὸ ἐπάγγελμά του στὸ 'Ηράκλειο τῆς Κρήτης, στὸ β' μισὸ τοῦ 15ου αἰώνα, στὴν ἴδια πόλη δηλαδὴ καὶ στὴν ἴδια περίοδο ποὺ διαμορφώθηκε στὴ ζωγραφικὴ ἢ λεγόμενη κρητικὴ σχολή². 'Επειδὴ τὸ πρόβλημα τῆς καταγωγῆς καὶ τῆς ὀριστικῆς διατύπωσης τῶν χαρακτηριστικῶν τῆς σχολῆς αὐτῆς μένει ἀκόμη ἀνοιχτό³, τὸ ἔργο τοῦ

*Τὸ κείμενο ποὺ ἀκολουθεῖ εἶναι ἡ ἀνακοίνωση, μετὰ τὴν προσθήκη ὑποσημειώσεων, ποὺ ἔγινε στὸ Δ' Διεθνὲς Κρητολογικὸ Συνέδριο ('Ηράκλειο Κρήτης, Αὐγουστος 1976).

1. M. Cattapan, Nuovi documenti riguardanti pittori cretesi dal 1300 al 1500, Πραγμένα τοῦ Β' Διεθνoῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου, 3, 'Αθῆναι 1968, 29 - 46. Τοῦ Ἰδίου, Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1500, Θησαυρίσματα 9 (1972), 202 - 235. Τοῦ Ἰδίου, I pittori Andrea e Nicola Rizo da Candia, Θησαυρίσματα 10 (1973), 238 - 282.

2. M. Chatzidakis, Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italogrecque, Μνημόσυον Σοφίας 'Αντωνιάδης, Βενετία 1974, καὶ Études sur la peinture post-byzantine, Variorum Reprints, London 1976, IV, 175 - 182, ὅπου καὶ ἡ προηγούμενη βιβλιογραφία. Τοῦ Ἰδίου, Essai sur l'école dite «italogrecque» précédé d'une note sur les rapports de l'art vénitien avec l'art crétois, jusqu'à 1500, Venezia e il Levante fino al secolo XV a cura di Agostino Pertusi, vol. II, Φλωρεντία 1974, 69 - 124.

3. M. Chatzidakis, Contribution à l'étude de la peinture post-byzantine, L'Hellénisme Contemporain 1953, καὶ Études sur la peinture postbyzantine, Variorum Reprints, London 1976, I, 11 - 14. Α. Ξυγγόπουλου, Σχεδίασμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν 'Αλωσιν, 'Αθῆναι 1957, 80 - 112. M. Chatzidakis, Icones de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut, Venise 1962 καὶ M. Χατζηδάκης, Εἰκόνες τοῦ 'Αγίου Γεωργίου τῶν 'Ελλήνων καὶ τῆς Συλλογῆς τοῦ Ἰνστιτοῦτου. Λεύκωμα VIII + 79 πίν., Βενετία 1975. A. Embircos, L'école crétoise. Dernière phase de la peinture byzantine, Paris 1967. V. Lazareff, Saggi sulla pittura veneziana dei secoli XII - XIV, la maniera greca e il problema della scuola cretese (II^o), Arte Veneta 20 (1967), 48 - 61. M. Chatzidakis, Recherches sur le peintre Théophane le crétois, DOP 23 - 24 (1969 - 1970) καὶ Études sur la peinture postbyzantine, Variorum Reprints, London 1976, V, 335 - 343. Τοῦ Ἰδίου, Les débuts... ὁ.π. 169 - 211, πίν. Ζ' - ΑΔ'. Τοῦ Ἰδίου, La peinture des «Maddonneri» ou «Vénéto-crétoise» et sa destination, στὸ Venezia Centro di Mediazione tra Oriente e Occidente (secoli XV - XVI). Aspetti e Problemi. Atti del II Convegno Internazionale di Storia della Civiltà

Ἀνδρέα Ρίτζου, πὺ εἶναι ἀναμφισβήτητα ζωγράφος μὲ δυνατὸ ταλέντο, ἀποκτᾷ πολὺ μεγάλη σημασία, καὶ κάθε ἐρμηνευτικὸ στοιχεῖο γιὰ τὴν κατανόηση τῆς ζωγραφικῆς του εἶναι ιδιαίτερα χρήσιμο⁴. Γιὰ τὸ λόγο αὐτὸ θὰ ἠθέλα νὰ ἐκθέσω μερικὲς παρατηρήσεις σχετικὰ μὲ τὶς προοπτικὲς συμβάσεις⁵ πὺ χαρακτηρίζουν τὴ δομὴ τῆς εἰκόνας του μὲ τὴν παράσταση τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου, πὺ βρίσκεται στὴν πινακοθήκη Sabaudo τοῦ Τουρίνου, μὲ τὴν ἐλπίδα ὅτι θὰ συμβάλω στὴ μελέτη τοῦ ἔργου του⁶. Γιὰ νὰ τοποθετήσω χονδρικὰ σὲ ὁρισμένα πλαίσια καὶ τέλος νὰ προσδιορίσω τὰ στοιχεῖα πὺ θὰ προκύβουν ἀπὸ τὴν ἀνάλυση τῆς εἰκόνας, θὰ ἐξετάσω κάτω ἀπὸ τὸ ἴδιο πρίσμα τὶς παραστάσεις τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου στὴν Περίβλεπτο τοῦ Μυστρᾶ καὶ στὸν Ἅγιο Νικόλαο Ἀναπαυσᾶ τῶν Μετεώρων, γιὰτὶ ἔχει ἤδη ὑποστηριχθεῖ ὅτι ἡ εἰκόνα αὐτὴ τοῦ Ρίτζου μένει πιστὴ στὰ πρότυπα τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων⁷, καὶ μάλιστα, ὅτι ὁρισμένα τεχνοτροπικὰ τῆς χαρακτηριστικὰ θυμίζουν τὴν Περίβλεπτο τοῦ Μυστρᾶ καὶ δὲν ξαναβρίσκονται στὴ ζωγραφικὴ τοῦ 16ου αἰῶνα⁸. Ἐξάλλου ἡ παλαιότερη παράσταση τῆς Κοίμησης πὺ θὰ μπορούσε νὰ θεωρηθεῖ ἀντιπροσωπευτικὴ τῆς λεγόμενης κρητικῆς σχολῆς, τουλάχιστον σύμφωνα μὲ ὅσα ξέρουμε μέχρι σήμερα, εἶναι αὐτὴ πὺ ζωγράφησε ὁ Θεοφάνης στὸν Ἅγιο Νικόλαο Ἀναπαυσᾶ τῶν Μετεώρων τὸ 1527⁹.

Veneziana... (1973), II, Φλωρεντία 1977, 673 - 690. Τὸ ὅ ἴδιον, Εἰκόνες τῆς Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς, Ἑθνικὴ Τράπεζα τῆς Ἑλλάδος, Ἀθήνα 1977, 24 - 27.

4. Μ. Χατζηδάκη, Ἡ μεταβυζαντινὴ τέχνη (1453 - 1700) καὶ ἡ ἀκτινοβολία τῆς, Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους, I' 421. Τὸ ὅ ἴδιον, La peinture des «Madonneri». ..., ὁ.π. 676.

5. Θερμὰ εὐχαριστῶ τὸν ἀρχιτέκτονα κ. Ἀπόστολο Βέττα, βοηθὸ τῆς Ἑδρας Εἰκαστικῶν Τεχνῶν τῆς Πολυτεχνικῆς Σχολῆς τοῦ Ἀριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, πὺ μὲ βοήθησε στὴ μελέτη αὐτή. Στὶς ὑποδείξεις καὶ κατευθύνσεις του ὀφείλει πολλὰ ἡ ἐργασία.

6. Ἡ εἰκόνα αὐτὴ καὶ μία ἄλλη, πὺ βρίσκεται στὸ Ἑθνικὸ Μουσεῖο Δυτικῆς Τέχνης, στὸ Τόκιο, μὲ κεντρικὲς παραστάσεις τὴν Ἀνάληψη καὶ τὴν Ἑτοιμασία τοῦ Θρόνου, Koichi Koshi, Über eine kretische Ikone des 15. Jahrhunderts von Andreas Ritzos im Nationalmuseum für Westliche Kunst in Tokio, Bulletin annuel du Musée National d'Art Occidental 7 (Tokyo 1973), Ἱα., γερμανικὴ περίληψη σ. 37 - 44, pl. 1, εἶναι οἱ μόνες ἐνυπόγραφες εἰκόνες πὺ ξέρουμε ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Α. Ρίτζου μὲ ἀπεικόνιση σκηνῶν. Μ. Χατζηδάκη, Εἰκόνες τῆς Πάτμου, ὁ.π. πίν. 200 - 201.

7. J. F. Willumsen, La jeunesse du peintre El-Greco, Paris 1927, I, 54 - 64. Α. Ξυγγόπουλου, Σχεδιάσμα, ὁ.π. 162.

8. Μ. Chatzidakis, Les débuts..., ὁ.π. 177.

9. Μ. Chatzidakis, Aspects de la peinture religieuse dans les Balkans (1300 - 1550), Études sur la peinture postbyzantine, Variorum Reprints, London 1976, II, 194 - 195. Τὸ ὅ ἴδιον, Recherches, ὁ.π. 315 - 317, 327.

Ἡ παράσταση τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου εἶναι μία ἀπὸ τὶς πλουσιότερες τῆς βυζαντινῆς εἰκονογραφίας, γιατί σ' αὐτὴν πολλὰ καὶ διάφορα σὲ χῶρο καὶ χρόνο γεγονότα συντίθενται σὲ ἓνα σύνολο¹⁰. Εἶναι ἐπομένως ἡ πιὸ κατάλληλη σύνθεση γιὰ τὴ μελέτη τῶν προοπτικῶν συμβάσεων μὲ τὶς ὁποῖες ἀποδίδονται τόσο οἱ λεπτομέρειες ὅσο καὶ ἡ συνολικὴ σκηνή.

Μία ἐνδογενὴς ἀδυναμία τῆς μελέτης εἶναι ἡ παράλληλη ἐξέταση εἰκόνας καὶ τοιχογραφιῶν, ἀδυναμία ποὺ θὰ πρέπει πάντα νὰ τὴν ἔχουμε ὑπόψη. Ἡ ὁρολογία ἐπίσης σχετικὰ μὲ τὴν προοπτικὴ καὶ τὴν τρίτη διάσταση χρησιμοποιεῖται κατὰ προσέγγιση, καθὼς ἀναφέρεται σὲ μιὰ προοπτικὴ ἐμπειρική, χωρὶς συνειδητοὺς καὶ συστηματικοὺς κανόνες, ἡ ὁποία πολὺ ἀπέχει ἀπὸ τὴν ἀκρίβεια τῆς γεωμετρικῆς προοπτικῆς τῆς Ἀναγέννησης.

Εἶναι ἤδη γνωστὸ ὅτι ἡ προοπτικὴ ἀρχὴ ποὺ χαρακτηρίζει τὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ ἀποβλέπει στὸ νὰ ἀποδώσει πολλὰ ὅψεις καὶ πολλαπλὲς ἀπόψεις τῶν μορφῶν καὶ τῶν ἀντικειμένων, μὲ πολλὰ σημεῖα ὄρασης¹¹. Ἡ κλίμακα τῶν εἰκονιζομένων θεμάτων καὶ τῶν ἐπιμέρους λεπτομερειῶν συνήθως ὑποτάσσεται στὴν ἀρχὴ αὐτή· πολλὰς φορὲς ὅμως ἡ κλίμακα μπορεῖ νὰ εἶναι μόνο ἀξιολογική. Οἱ μορφὲς καὶ τὰ ἀντικείμενα ποὺ βρίσκονται σὲ διαφορετικὰ ἐπίπεδα δὲν σχεδιάζονται μὲ σχετικὴ μείωση ἢ αὐξηση τοῦ μεγέθους τους. Τὰ σημεῖα ὄρασης τῶν μορφῶν καὶ τῶν ἀντικειμένων καὶ συχνὰ τῶν ἐπιμέρους λεπτομερειῶν τους βρίσκονται σὲ διάφορες θέσεις, ἀνάλογα μὲ τὸ τί θέλει νὰ παραστήσει ἢ νὰ προβάλλει ὁ καλλιτέχνης¹².

Ἐνα σχεδὸν σταθερὸ χαρακτηριστικὸ ποὺ προκύπτει ἀπὸ τὴν ἐφαρμογὴ τῆς προοπτικῆς αὐτῆς ἀρχῆς εἶναι ἡ ὑπερύψωση τῶν ἐπιπέδων ποὺ θὰ μπορούσε νὰ ὀνομαστεῖ σύμβαση «τῆς ὑπερύψωσης». Στὰ πρόσωπα δηλαδὴ, μιὰ μορφή ποὺ βρίσκεται πιὸ πίσω ζωγραφίζεται σὰν νὰ εἶναι τοποθετημένη σὲ ψηλότερο ἐπίπεδο σὲ σχέση μὲ τὶς ἄλλες ποὺ βρίσκονται μπροστὰ της, γιὰ νὰ φαίνεται ὅσο γίνεται περισσότερο. Στὰ ἀντικείμενα, ὁ καλλιτέχνης προσπαθεῖ νὰ δείξει καὶ τὴν ἐπάνω ὄψη τους. Στὰ ἀντικείμενα ἡ προοπτικὴ αὐτὴ σύμβαση ἐφαρμόζεται μὲ δύο «τύπους»: α) Σὲ ἓνα ὀρθογώνιο παραλλη-

10. Ludmila Wratislaw-Mitrović et N. Okunev, *La Dormition de la sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe*, Byzantinoslavica 3 (1931), 134 - 180, πίν. I - XIX.

11. Miriam Schild Bunim, *Space in Medieval Painting and the Forerunners of Perspective...*, New York 1940, 39 - 41. Liliane Brion-Guerry, *L'espace et les perspectives*, Χρονικὰ Αἰσθητικῆς 13 - 14 (1974 - 1975), 30 - 32.

12. Tania Velmans, *Le rôle du décor architectural et la représentation de l'espace dans la peinture des Paléologues*, Cah. Arch. 14 (1964), 183 - 216. Anka Stojaković, *La conception de l'espace défini par l'architecture peinte dans la peinture murale serbe du XIII^e siècle*, L'art byzantin du XIII^e siècle, Symposium de Sopoćani 1965, Beograd 1967, 169 - 178, βλ. κυρίως σ. 175.

λεπίπεδο (Πίν. 99α) ή γωνία 1 (ω_1) είναι μικρότερη από τη γωνία 2 (ω_2) και αυτή μικρότερη από τη γωνία 3 (ω_3), ($\omega_1 < \omega_2 < \omega_3$). 'Αντίστοιχος στη φυσική προοπτική μπορεί να θεωρηθεί «ό τύπος» $\omega_1 > \omega_2 > \omega_3$. β) Στο ίδιο ὀρθογώνιο παραλληλεπίπεδο (Πίν. 99β) ή γωνία 1 είναι περίπου ἴση με τη γωνία 2 και αυτή περίπου ἴση με τη γωνία 3 ($\omega_1 \simeq \omega_2 \simeq \omega_3$). «'Ο τύπος» αὐτὸς θὰ μποροῦσε νὰ παραλληλισθεῖ με τὴν ἀπεικόνιση τῶν πολὺ μικρῶν ἀντικειμένων πὺν θὰ ἔδινε ἡ φυσικὴ προοπτικὴ. Αὐτὸ συμβαίνει ὅταν οἱ ἀκμὲς τῶν πλευρῶν τείνουν νὰ συναντηθοῦν στὸ ἄπειρο. Οἱ παράλληλες γραμμὲς μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν ὅτι ἔχουν κάποια ἀντιστοιχία με τοὺς νόμους τοῦ ἀξονομετρικοῦ παραστατικοῦ σχεδίου. Τὰ χρώματα μετὶς δικές τους συμβάσεις δὲν θὰ μελετηθοῦν στὴν ἀνάλυση πὺν ἀκολουθεῖ, παρὰ μόνο ὅπου παίζουν ἰδιαίτερο ρόλο στὴν προοπτικὴ ἀπεικόνιση.

Στὴν εἰκόνα τοῦ Ρίτζου (Πίν. 100) μποροῦν νὰ διακριθοῦν συμβατικὰ ἑπτὰ μικρότερες ἐνότητες, γιὰ νὰ ἐξετασθοῦν οἱ προοπτικὲς συμβάσεις πὺν τὴ διέπουν:

- α) ὁ Χριστὸς μέσα στὴ δόξα με τοὺς ἀγγέλους·
- β) ἡ Παναγία στὴν κλίνη, τὸ ὑποπόδιο καὶ τὰ κηροπήγια·
- γ) οἱ ἀπόστολοι καὶ οἱ ἱεράρχες·
- δ) 1. ἡ ὁμάδα τῶν ἀγγέλων μετὶς στρατιωτικὲς στολές·
2. οἱ γυναῖκες στὸ ἀριστερὸ ἄκρο τῆς εἰκόνας·
- ε) οἱ ἀπόστολοι μέσα στὰ σύννεφα·
- στ) τὰ κτίσματα·
- ζ) ἡ σκηνὴ τῆς Μετάστασης καὶ ἡ πύλη τοῦ οὐρανοῦ.

Ἡ προοπτικὴ σύμβαση πὺν χαρακτηρίζει τὴν πρώτη ἐνότητα, τὸ Χριστὸ μέσα στὴ δόξα με τοὺς ἀγγέλους, εἶναι «τῆς ὑπερύψωσης». Οἱ ἄγγελοι πὺν εἶναι πὺν πίσω ὑπερυψώνονται γιὰ νὰ φαίνονται ὅσο γίνεται περισσότερο. Μετὶς μονοχρωματικὴ τους ὁμως ἀπόδοση ἐξαίρουν τὴν κεντρικὴ μορφὴ τοῦ Χριστοῦ. Οἱ φωτοστέφανοι πὺν περιβάλλουν τὰ πρόσωπα τῶν ἀγγέλων εἶναι κύκλοι καὶ ὄχι ἐλλείψεις, σὰν νὰ ἦταν ἡ ἀπεικόνισή τους μετωπικὴ, ἐνῶ ὅλα τὰ πρόσωπα εἶναι ζωγραφισμένα σὲ τρία τέταρτα ἢ κροταφικά¹³.

Στὴ δεύτερη ἐνότητα κατατάσσεται ἡ Παναγία μετὶς κλίνη, τὸ ὑποπόδιο καὶ τὰ κηροπήγια. Ὁ φωτοστέφανος τῆς Παναγίας εἶναι κυκλικός, ἂν καὶ ἡ κεφαλὴ της εἶναι ζωγραφισμένη σὲ τρία τέταρτα. Ἡ κλίνη εἰκονίζεται ἀπὸ γωνία καὶ σὲ ὄψη καὶ ἀπὸ ἐπάνω. Στὴν ἀριστερὴ πλευρὰ ἡ ἐπάνω ἀκμὴ ἀποκλίνει καθὼς κατευθύνεται πρὸς τὸ βάθος, ὥστε $\omega_1 < \omega_2$. Στὴ δεξιὰ ὁμως πλευρὰ, ἡ ἐπάνω ἀκμὴ εἶναι σχεδὸν παράλληλη μετὶς κάτω, ὥστε $\omega_1 \simeq \omega_2$. Ἡ

13. Ἡ παρατήρηση ἰσχύει, ἐὰν δεχθοῦμε ὅτι οἱ φωτοστέφανοι εἶναι φωτεινοὶ δίσκοι (κύκλοι καὶ ὄχι σφαῖρες), πὺν περιβάλλουν τὶς κεφαλὰς τῶν ἁγίων, πρόχειρα Cabrol-Lecleercq, Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie, XII, col. 1275.

ορίζοντια ἐπιφάνεια τοῦ κρεβατιοῦ φαίνεται ὁλόκληρη, ἀποδίδεται δηλαδὴ ἡ κάτοψή της. Αὐτὸ ἐπιτυγχάνεται μὲ τὸ συνδυασμὸ «τῶν τύπων» $\omega_1 > \omega_2$ τῆς φυσικῆς προοπτικῆς καὶ $\omega_1 \simeq \omega_2$ (βλ. στὸν Πίν. 100 τὶς ἀκμὲς τῆς ἐπάνω ὄψης ποὺ σημειώνονται μὲ διακεκομμένες γραμμές). Οἱ κάθετες πλευρὲς τοῦ κρεβατιοῦ φέρουν μακρὺ κάλυμμα μὲ κοσμήματα. Ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ἔχουν σχεδιαστεῖ τὰ διακοσμητικὰ θέματα τοῦ καλύμματος ἀλλοιώνει τὴν προοπτικὴ αἴσθηση. Οἱ ρόμβοι δηλαδὴ στὶς γωνίες τοῦ καλύμματος καὶ ὁ κύκλος στὴ μέση τῆς μακρᾶς πλευρᾶς ἀπεικονίζονται μετωπικά. Οἱ δύο ταινίες ἐπίσης, στὴν ἐπάνω καὶ κάτω παρυφῇ τοῦ καλύμματος, φέρουν σχηματοποιημένο φυτικὸ κόσμημα ποὺ ἐπαναλαμβάνεται ὁμοιόμορφα ὡς τὶς ἄκρες. Μόνο στὸ ἀριστερὸ ἄκρο τῆς ἐπάνω ταινίας παρατηρεῖται κάποια συμπίκνωση στὰ κοσμήματα, ποὺ θὰ μπορούσε νὰ θεωρηθεῖ ὡς ὑποτυπώδης δῆλωση προοπτικῆς. Τὰ πόδια τῆς κλίνης, ἀκολουθώντας τὴ φορά της, δίνουν αἴσθηση προοπτικῆς. Τὸ ὑποπόδιο εἶναι ζωγραφισμένο ἀπὸ γωνία, σὲ ὄψη καὶ ἀποδίδεται καὶ ἡ ἐπάνω του πλευρά, μὲ τὸ συνδυασμὸ «τῶν τύπων» $\omega_1 < \omega_2$ καὶ $\omega_2 \simeq \omega_3$. Τὰ κηροπήγια φαίνονται σὲ ὄψη, ἐνῶ ὁ δίσκος τῆς βάσης τῶν κεριῶν ἀποδίδεται σὲ σχῆμα ἔλλειψης ποὺ εἶναι κάπως ἀνοιγμένη, «ὑπερύψωση». Τὸ δεξιὸ κηροπήγιο, ἀκολουθώντας τὴν ἀπόκλιση τοῦ κρεβατιοῦ, εἰκονίζεται σὲ ψηλότερο ἐπίπεδο ἀπὸ τὸ ἀριστερό, πράγμα ποὺ δίνει τὴν αἴσθηση τῆς τρίτης διάστασης.

Ἡ προοπτικὴ σύμβαση «τῆς ὑπερύψωσης» χαρακτηρίζει τὰ πρόσωπα τῆς τρίτης ἐνότητας, τοὺς ἀποστόλους δηλαδὴ μὲ τοὺς ἱεράρχες στὴ δεξιὰ πλευρὰ τῆς εἰκόνας.

Στὴν τέταρτη ἐνότητα: 1. ἡ ὁμάδα τῶν ἀγγέλων μὲ τὶς στρατιωτικὲς στολὲς ἀκολουθεῖ κατὰ κάποιο τρόπο τὴ φυσικὴ προοπτικὴ, μὲ ἓνα σημεῖο ὄρασης. Ἄν καὶ οἱ κεφαλὲς τῶν ἀγγέλων εἶναι ζωγραφισμένες σὲ τρία τέταρτα, οἱ φωτοστέφανοι ἔχουν ἀποδοθεῖ μετωπικά σὰν κύκλοι ποὺ ὅμως κρύβονται ὅλο καὶ περισσότερο, ὅπως ἔχουν διαταχθεῖ σὲ σχῆμα πυραμίδας. Ἡ σχεδιάσή τους δηλαδὴ εἶναι σχεδὸν προοπτικὴ. Σὰν ἀπλὴ παρατήρηση σημειώνεται ὅτι ὁ ὀρίζοντας ποὺ διαγράφεται περνᾷ περίπου ἀπὸ τὰ μάτια τοῦ Χριστοῦ. Μὲ τὴν προοπτικὴ τῆς ὁμάδας τῶν ἀγγέλων δημιουργεῖται ἡ αἴσθηση τῆς τρίτης διάστασης καὶ ἡ ἐξωτερικὴ ἐλλειπτικὴ δόξα τοῦ Χριστοῦ φαίνεται σὰν νὰ βρίσκεται σὲ δεῦτερο ἐπίπεδο· 2. οἱ γυναῖκες ἔχουν ἀποδοθεῖ σύμφωνα μὲ τὴ σύμβαση «τῆς ὑπερύψωσης» ἡ μία ὅμως γυναῖκα ἀπὸ τὴν ὁμάδα τῶν τριῶν ποὺ βρίσκονται πίσω ἀπὸ τοὺς ἀγγέλους παρουσιάζει μειώσεις ποὺ ἀκολουθοῦν τοὺς κανόνες τῆς φυσικῆς προοπτικῆς.

Στὴν πέμπτη ἐνότητα ἡ ἀπεικόνιση τῶν ἀποστόλων στὰ σύννεφα εἶναι σχεδὸν μετωπικὴ. Διαφοροποιοῦνται ἀπὸ τὸ σύνολο τῆς σκηνῆς μὲ τὸ χρῶμα, ἐπειδὴ ἀνήκουν σὲ ἄλλο χῶρο καὶ χρόνο.

Στὴν ἕκτη ἐνότητα ἀνήκουν τὰ κτίσματα στὶς δυὸ ἐπάνω γωνίες τῆς εἰκό-

νας. Είναι σχεδιασμένα και τὰ δύο ἀπὸ τὴν ἴδια πλάγια θέση καὶ φαίνονται καὶ μετωπικά καὶ ἀπὸ ψηλά. Πιὸ συγκεκριμένα, στὸ ἀριστερὸ κτίσμα, ἐκεῖ ὅπου μποροῦν νὰ φανοῦν οἱ ἀποκλίσεις τῶν ἀκμῶν, ἐφαρμόζεται «ὁ τύπος» $\omega_1 < \omega_2$ ἀλλὰ μὲ μικρὴ διαφορὰ γωνιῶν, ὥστε οἱ ἀκμὲς νὰ εἶναι περίπου παράλληλες, ὁπότε εἶναι σχεδὸν $\omega_1 \simeq \omega_2$. Κάτω οἱ ἀκμὲς τῶν πλευρῶν κρύβονται. Μὲ τὴν ὁμοιόμορφη ἐπανάληψη ὅμως τοῦ κοσμήματος ποὺ ἀποδίδεται μετωπικά στὴ βάση τοῦ κτηρίου οἱ πλευρὲς δίνουν τὴν ἐντύπωση ὅτι εἰκονίζονται κατὰ μέτωπο. Τὰ ἀνοίγματα ἀκολουθοῦν τὴ γωνιακὴ ἀπεικόνιση τοῦ κτηρίου. Τὸ δεξιὸ κτίσμα ἔχει τὴν ἴδια φορὰ μὲ τὸ ἀριστερὸ καὶ ἀκολουθεῖ τοὺς ἴδιους κανόνες προοπτικῆς. Φαίνεται σχεδὸν μετωπικά καὶ ἀπὸ τὶς δύο πλευρὲς· τὰ ἀνοίγματα ἀκολουθοῦν τὴ γωνιακὴ ἀπεικόνιση τοῦ κτηρίου καὶ φαίνεται ἡ κάτοψη τῶν στεγῶν. Ἔχει χρησιμοποιηθεῖ ἡ προοπτικὴ σύμβαση «τῆς ὑπερύψωσης» μὲ «τοὺς τύπους» $\omega_1 < \omega_2$ ποὺ εἶναι σχεδὸν $\omega_1 \simeq \omega_2$. Τὸ δεξιὸ κτήριο εἶναι μικρότερο ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ καὶ φαίνεται σὰν νὰ βρίσκεται πιὸ πίσω. Ἡ κλίμακα τῶν ἀνοιγμάτων γενικὰ εἶναι δυσανάλογη πρὸς τῶν κτισμάτων καὶ καθορίζεται περισσότερο ἀπὸ τὴν κλίμακα τῶν προσώπων. Ἡ πόρτα τοῦ ἀριστεροῦ κτηρίου π.χ. παίξει κάποιον ρόλο μεταβατικὸ ἀπὸ τὴν κλίμακα τῶν προσώπων στὴν κλίμακα τῶν κτισμάτων.

Μποροῦμε λοιπὸν νὰ ποῦμε ὅτι ἡ ἀπεικόνιση τῶν κτισμάτων ἐγινε μὲ αἴσθηση τρίτης διάστασης, ἡ ὁποία ἀλλοιώνεται ἀπὸ τὴ μετωπικὴ ἀπόδοση ὁρισμένων τμημάτων καὶ ἀπὸ τὴ δυσανάλογη κλίμακα τῶν ἀνοιγμάτων. Μὲ τὸν τρόπο ἐξάλλου ποὺ ἔχει ἀποδοθεῖ ἡ γωνία τῶν κτισμάτων δημιουργεῖται στὴ σύνθεση αἴσθηση προοπτικῆς. Οἱ πλευρὲς τοὺς δηλαδὴ ποὺ βλέπουν πρὸς τὰ μέσα, ἂν προεκταθοῦν νοητά, συγκλίνουν πρὸς τὰ πίσω.

Στὴν ἑβδομὴ ἐνότητα ἀνήκει ἡ Παναγία μέσα στὴν ἑλλειπτικὴ δόξα ποὺ κρατοῦν οἱ ἄγγελοι, ὁ Θωμᾶς καὶ ἡ πύλη τοῦ οὐρανοῦ. Ἡ Παναγία στὴ δόξα μὲ τοὺς ἀγγέλους ποὺ τὴν κρατοῦν καὶ ὁ Θωμᾶς ἔχουν ἀποδοθεῖ μὲ τὴ σύμβαση «τῆς ὑπερύψωσης». Τὰ θυρόφυλλα τῆς πύλης τοῦ οὐρανοῦ κατευθύνουν, μὲ τὴν κλίση ποὺ ἔχουν, τὴν ὄραση πρὸς τὰ ἐπάνω.

Ὁ Ἀνδρέας Ρίτζος λοιπὸν ἀπὸ τὴν ἄποψη τῶν προοπτικῶν συμβάσεων βρίσκεται μέσα στὴ βυζαντινὴ παράδοση. Ἐφαρμόζεται στὴν εἰκόνα ποὺ ἐξετάσαμε ἡ προοπτικὴ σύμβαση «τῆς ὑπερύψωσης» ποὺ, ὅταν πρόκειται γιὰ ἀντικείμενα, ἐκφράζεται μὲ «τοὺς τύπους» $\omega_1 < \omega_2 < \omega_3$ καὶ $\omega_1 \simeq \omega_2 \simeq \omega_3$. Τὰ κοσμήματα καὶ οἱ κύκλοι ἀποδίδονται μετωπικά. Παρόλα αὐτὰ ὅμως ὑπάρχουν, σὲ ἄλλῃ ἐνότητα περισσότερο σὲ ἄλλῃ λιγότερο, καὶ στοιχεῖα ἐμπειρικῆς προοπτικῆς ἀπεικόνισης, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ ἔχει ἡ δομὴ τῆς εἰκόνας μία αἴσθηση τρίτης διάστασης. Ἡ Παναγία στὴν κλίνη, γιὰ νὰ ἀναφέρουμε τὰ πιὸ σημαντικὰ στοιχεῖα, παρουσιάζεται σὲ πρῶτο ἐπίπεδο, ἐξαιτίας τῶν προοπτικῶν στοιχείων ποὺ ἔχει ἡ ὁμάδα τῶν ἀγγέλων τῆς τέταρτης ἐνότητας· ὁ Χριστὸς ἐπίσης προβάλλεται, ἐξαιτίας τῆς μονοχρωματικῆς ἀπόδο-

σης τῶν ἀγγέλων στήν ἐξωτερική ἑλλειπτική δόξα. Τὰ κτήρια ἐξάλλου, μετὴ γωνιακὴ ἀπόκλιση ποὺ ἔχουν, κατευθύνουν τὴν ὄραση πρὸς τὸ βάθος, ἐνῶ ἡ πύλη τοῦ οὐρανοῦ πρὸς τὰ ἐπάνω.

Στὴν παράσταση τῆς Κοίμησης στήν Περίβλεπτο τοῦ Μυστρᾶ (Πίν. 101) μποροῦν νὰ διακριθοῦν συμβατικά ὀκτὼ μικρότερες ἐνότητες:

- α) ὁ Χριστὸς μετὰ τοὺς ἀγγέλους μέσα στήν ἑλλειπτική δόξα·
- β) ἡ Παναγία στήν κλίνη καὶ τὰ κηροπήγια·
- γ) τὸ ἐπεισόδιο τοῦ Ἰεφωνία·
- δ) οἱ ἀπόστολοι, οἱ ἱεράρχες καὶ οἱ γνωστοὶ τῆς Παναγίας·
- ε) ἡ ὁμάδα τῶν ἀγγέλων μετὰ τὶς στρατιωτικὲς στολές·
- στ) οἱ ἀπόστολοι μέσα στὰ σύννεφα·
- ζ) τὰ κτίσματα·
- η) ἡ σκηνὴ τῆς Μετάστασης.

Στὴν πρώτη ἐνότητα, στήν ὁποία εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς μετὰ τοὺς ἀγγέλους στήν ἑλλειπτική δόξα, ὁ καλλιτέχνης χρησιμοποιεῖ τὴ σύμβαση «τῆς ὑπερύψωσης». Οἱ φωτοστέφανοι εἶναι κύκλοι, ἂν καὶ οἱ κεφαλὲς εἶναι στραμμένες σὲ τρία τέταρτα.

Στὴ δευτέρη ἐνότητα, ὅπου εἰκονίζεται ἡ Παναγία στήν κλίνη καὶ τὰ κηροπήγια, ὁ φωτοστέφανος τῆς Παναγίας εἶναι κυκλικός, μολονότι ἡ κεφαλὴ της εἶναι στραμμένη σὲ τρία τέταρτα καὶ ἡ κλίνη εἰκονίζεται ἀπὸ τὶς τρεῖς πλευρὲς καὶ εἶναι ὑπερυψωμένη, ὥστε νὰ φαίνεται καὶ ἡ ἐπάνω της ὄψη· ἐφαρμόζονται δηλ. σ' αὐτὴν «οἱ τύποι» $\omega_1 < \omega_2$ καὶ $\omega_2 \simeq \omega_3$. Τὰ κοσμήματα ποὺ ἔχει τὸ κάλυμμα εἰκονίζονται μετωπικά (βλ. τὴν β' ἐνότητα τῆς εἰκόνας τοῦ Ρίτζου) Στὰ κηροπήγια ἡ κάτω βάση ἔχει σχεδιαστεῖ ἑλλειπτικὴ ἀλλὰ κάπως ἀνοιγμένη, ἔτσι ποὺ νὰ φαίνεται καὶ ἡ ἐπάνω της ὄψη· ὑπάρχει δηλαδὴ κάποια προοπτικὴ ἀπόδοση συνδυασμένη μετὰ τὴ σύμβαση «τῆς ὑπερύψωσης». Ἐπάνω ὁ δίσκος ποὺ ἀποτελεῖ τὴ βάση τῶν κεριῶν ἔχει σχῆμα ἑλλειψης, ὅπως ἀπαιτεῖ ἡ προοπτικὴ.

Στὴν τρίτη ἐνότητα τὸ ἐπεισόδιο τοῦ Ἰεφωνία εἰκονίζεται ἐμπρὸς ἀπὸ τὸ κρεβάτι, ἀλλὰ ἀποδίδεται σὲ πολὺ μικρὴ κλίμακα· μ' αὐτὸ τὸν τρόπο δὲν ἐμποδίζει καθόλου τὴ θέα τῶν λεπτομερειῶν τῆς σκηνῆς ποὺ εἶναι ζωγραφισμένες πιὸ πίσω. Ὁ ἄγγελος εἶναι στραμμένος σὲ τρία τέταρτα ἀλλὰ ὁ φωτοστέφανος ἀποδίδεται κυκλικός.

Στὴν τέταρτη ἐνότητα οἱ ἀπόστολοι, οἱ ἱεράρχες καὶ οἱ γνωστοὶ τῆς Παναγίας γύρω ἀπὸ τὴν κλίνη ἔχουν ἀποδοθεῖ σύμφωνα μετὰ τὴ «σύμβαση τῆς ὑπερύψωσης». Ἄν καὶ οἱ ἱεράρχες εἶναι στραμμένοι σὲ τρία τέταρτα, οἱ φωτοστέφανοι ποὺ φέρουν καὶ οἱ σταυροὶ ποὺ κοσμοῦν τὰ ὠμοφόρια καὶ τὰ φαλόνια ἔχουν ἀποδοθεῖ μετωπικά.

Στὴν πέμπτη ἐνότητα οἱ ἄγγελοι τοῦ ἀριστεροῦ ἄκρου τῆς εἰκόνας ἔχουν ἀπεικονιστεῖ μετὰ κάποια προοπτικὴ. Οἱ ἄγγελοι ποὺ βρίσκονται πιὸ πίσω

ἀποκρύβονται ἀπὸ αὐτοὺς ποὺ εἰκονίζονται μπροστά, ἔτσι ὥστε νὰ φαίνεται μόνο ἓνα τμήμα τῆς κεφαλῆς καὶ τοῦ φωτοστεφάνου τους. Μπορεῖ νὰ σημειωθεῖ καὶ ἐδῶ, ὅπως καὶ στὴν εἰκόνα τοῦ Ρίτζου (δ' ἐνότητα), ἡ διαγραφὴ ἐνὸς ὀρίζοντα ποὺ περνᾷ ἀπὸ τὰ μάτια τοῦ Χριστοῦ.

Στὴν ἕκτη ἐνότητα, ὅπου εἰκονίζονται οἱ ἀπόστολοι μέσα στὰ σύννεφα, οἱ μορφές ποὺ βρίσκονται ἔμπρὸς παριστάνονται μεγαλύτερες, καὶ μικρότερες αὐτὲς ποὺ εἶναι πιὸ πίσω.

Στὴν ἑβδομὴ ἐνότητα τὰ κτήρια, σὲ σύγκριση μὲ τὰ κτήρια τῆς εἰκόνας τοῦ Ρίτζου, δὲν ἔχουν σαφήνεια. Ἡ ἡμικυκλικὴ ὄψη ἐνὸς ἀδιάνγνωστου κτισματος ποὺ καταλαμβάνει σχεδὸν ὅλο τὸ πλάτος τῆς παράστασης, τονίζει ἀπλῶς τὴν κυκλικὴ δομὴ τῆς σύνθεσης. Ἡ σκεπὴ τοῦ ἔχει ὑπερυψωθεῖ καὶ φαίνεται ἀπὸ ἐπάνω. Τὰ ἀνοίγματα ἔχουν σχεδιαστεῖ σὰν νὰ φαίνονται ἀπὸ τὸ κέντρο. Δύο μικρὰ κτήρια ποὺ προεξέχουν ἔχουν ἀποδοθεῖ ἀπὸ γωνία, καὶ φαίνεται καὶ ἡ ἐπάνω τους ὄψη, σύμφωνα μὲ «τὸν τύπο» $\omega_1 \simeq \omega_2$. Στὰ ἄκρα δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ εἰκονίζονται δύο ὑψηλὰ διώροφα κτήρια. Φαίνονται καὶ τὰ δύο ἀπὸ γωνία καὶ ἀπὸ ἐπάνω καὶ ἀποδίδονται κυρίως μὲ «τὸν τύπο» $\omega_1 \simeq \omega_2$. Ἐφαρμόζεται ὁμοίως καὶ «ὁ τύπος» $\omega_1 < \omega_2$ (βλ. τὶς διακεκομμένες γραμμὲς τῶν προεκτάσεων τῶν ἀκμῶν τῶν στεγῶν στὸν Πίν. 101). Τὰ ἀνοίγματα ποὺ διακρίνονται στὸ δεξιὸ κτήριο φαίνονται ἀπὸ κάτω καὶ δεξιὰ, ἔξω δηλαδὴ ἀπὸ τὴ σύνθεση. Οἱ χαρακτηριστικὲς ἀκμὲς ποὺ δίνουν οἱ στέγες τοῦ κτηρίου, ἐὰν προεκταθοῦν πρὸς τὰ μέσα, συναντιῶνται σὲ ἓνα κεντρικὸ σημεῖο τῆς σύνθεσης¹⁴.

Στὴν ὄγδοη ἐνότητα ἡ σκηνὴ τῆς Μετάστασης ἔχει ἀποδοθεῖ μετωπικά, ἂν καὶ οἱ κεφαλὲς τῶν ἀγγέλων εἶναι ζωγραφισμένες σὲ τρία τέταρτα.

Ἡ προοπτικὴ σύμβαση λοιπὸν ποὺ χαρακτηρίζει τὴ δομὴ τῆς παράστασης εἶναι «ἡ ὑπερύψωση», ποὺ διατυπώνεται στὴν περίπτωσι τῶν ἀντικειμένων μὲ «τὸν τύπο» $\omega_1 \simeq \omega_2 \simeq \omega_3$. Ἐφαρμόζεται καὶ «ὁ τύπος» $\omega_1 < \omega_2 < \omega_3$ ἀλλὰ πολὺ λιγότερο ἀπὸ ὅσο στὴν εἰκόνα τοῦ Ρίτζου. Τὸ κύριο θέμα προβάλλεται ἐξαιτίας τῆς κεντρικῆς τοῦ θέσης καὶ ἐξαιτίας τῆς κλίμακάς του. Ὅλες οἱ λεπτομέρειες μοιάζουν νὰ τονίζουν τὴν κεντρικὴ σκηνὴ (*perspective rayonnante*)¹⁵. Τὰ κοσμήματα καὶ οἱ κύκλοι ἀποδίδονται μετωπικά καὶ κάποια αἴσθησι προοπτικῆς, ποὺ δίνει ἡ ζωγραφικὴ ἀπόδοσι τῶν ἀγγέλων καὶ τῶν ἀποστόλων μέσα στὰ σύννεφα, φαίνεται ξένη πρὸς τὴν ὅλη σύνθεση.

Τέλος, στὸν Ἅγιο Νικόλαο Ἀναπαυσᾶ τῶν Μετεώρων, ὅπου ἡ ἴδια

14. Anka Stojaković, ὁ.π. 176 - 177, εἰκ. 4, 5, 6, 8.

15. Χαρακτηρίζεται «*perspective rayonnante*» μὲ κάποια προσέγγισι. Δὲν πρόκειται γιὰ τὴν τυπικὴ μορφή ὅπως τὴν περιγράφει γιὰ τὴν πρώτην χριστιανικὴ τέχνη ὁ A. G r a b a r, Plotin et les origines de l'esthétique médiévale, Cah. Arch. 1 (1961), 21 - 22, 26 πίν. 2 καὶ L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age I, Paris 1968, 19 - 20, 23, Album εἰκ. 1β.

παράσταση είναι λιτή (Πίν. 102α), μπορούν να διακριθούν συμβατικά τέσσερις ενότητες:

- α) ο Χριστός με τους αγγέλους μέσα στην έλλειπτική δόξα·
- β) η Παναγία στην κλίνη, το βάθρο και τα κηροπήγια·
- γ) οι απόστολοι, οι ιεράρχες και οι γυναίκες·
- δ) τα κτίσματα.

Στην πρώτη ενότητα ο Χριστός προβάλλεται χάρη στη χρωματική διαφοροποίησή του από τους αγγέλους της έξωτερικής έλλειπτικής δόξας. Οι φωτοστέφανοι είναι κύκλοι, αν και τα πρόσωπα είναι στραμμένα σε τρία τέταρτα (βλ. την α' ενότητα της εικόνας του Ρίτζου).

Στη δεύτερη ενότητα ο φωτοστέφανος της Παναγίας είναι κυκλικός, μολοντί το πρόσωπό της είναι ζωγραφισμένο σε τρία τέταρτα. 'Η κλίνη αποδίδεται από γωνία με τις δύο όψεις και φαίνεται και από επάνω, με το συνδυασμό «των τύπων» $\omega_1 < \omega_2$ και $\omega_1 \simeq \omega_2$. 'Η κάτοψή της αποδίδεται με «τους τύπους» $\omega_1 > \omega_2$ και $\omega_1 \simeq \omega_2$ (βλ. στον Πίν. 102α τις άκμές που σημειώνονται με διακεκομμένες γραμμές, βλ. την κλίνη στην εικόνα του Ρίτζου, β' ενότητα). Τα κοσμήματα στο κάλυμμα του κρεβατιού αποδίδονται μετωπικά (βλ. το αντίστοιχο κόσμημα της εικόνας του Ρίτζου, β' ενότητα, και της τοιχογραφίας της Περιβλέπτου, β' ενότητα). Τα πόδια της κλίνης όμως έχουν αποδοθεί προοπτικά. Το βάθρο (Πίν. 102β) εικονίζεται σε όψη από γωνία και φαίνεται και από επάνω, με την εφαρμογή «των τύπων» $\omega_1 < \omega_2$ και $\omega_2 \simeq \omega_3$ (βλ. το ύποπόδιο στην εικόνα του Ρίτζου, β' ενότητα). Το κηροπήγιο που είναι άκουμπισμένο επάνω του αποδίδεται σχεδόν προοπτικά, όπως φαίνεται από την έλλειπτική σχεδίαση της βάσης ενώ η παράλληλη προς τη βάση πλευρά είναι έλλειψη με «υπερύψωση». Τα πλαινά κηροπήγια έχουν αποδοθεί σε όψη, με έλλειπτική σχεδίαση και «υπερύψωση» της βάσης των κεριών.

Στην τρίτη ενότητα (Πίν. 102α), στην οποία εικονίζονται οι απόστολοι, οι ιεράρχες και οι γυναίκες, ισχύει η σύμβαση «της υπερύψωσης». Τα σταυρόσχημα κοσμήματα στα φαιλόνια και στα ώμοφóρια των ιεραρχών αποδίδονται μετωπικά (βλ. την δ' ενότητα της τοιχογραφίας της Περιβλέπτου).

Τα κτίσματα της τέταρτης ενότητας (Πίν. 102α), είναι σχεδιασμένα και τα δύο από την ίδια γωνία και φαίνονται τόσο σε όψη όσο και από επάνω. 'Αποδίδονται με την εφαρμογή «του τύπου» $\omega_1 < \omega_2$ που είναι σχεδόν $\omega_1 \simeq \omega_2$. Σε μερικές λεπτομέρειες όμως ισχύει και «ό τύπος» $\omega_1 > \omega_2$ της φυσικής προοπτικής (βλ. στον Πίν. 102α τις γωνίες των άκμών που οι προεκτάσεις τους έχουν σημειωθεί με διακεκομμένες γραμμές). 'Η κατεύθυνση που δίνουν τα κτήρια στη σύνθεση, με τη γωνία που έχουν ζωγραφιστεί, είναι προοπτική, γιατί οι πλευρές που βλέπουν προς τα μέσα συγκλίνουν νοητά προς τα πίσω (βλ. την στ' ενότητα της εικόνας του Ρίτζου).

Ἡ προοπτική σύμβαση λοιπὸν ποὺ ἐπικρατεῖ στὴν τοιχογραφία τοῦ Θεοφάνη εἶναι «ἡ ὑπερύψωση», μὲ τὴν ἐφαρμογὴ «τῶν τύπων», ὅταν πρόκειται γιὰ ἀντικείμενα, $\omega_1 < \omega_2 < \omega_3$ καὶ $\omega_1 \simeq \omega_2 \simeq \omega_3$. Τὰ κοσμήματα καὶ οἱ κύκλοι ἀποδίδονται μετωπικά. Ὑπάρχουν ὅμως λεπτομέρειες ποὺ ἀποδίδονται προοπτικά. Ἐτσι ἡ δομὴ τῆς σύνθεσης δημιουργεῖ τὴν αἴσθησι τῆς τρίτης διάστασης. Ἡ Παναγία π.χ. εἰκονίζεται σ' ἓνα πρῶτο ἐπίπεδο καὶ ὁ Χριστὸς προβάλλεται, χάρις στὴ μονοχρωμία τῶν ἀγγέλων τῆς ἐξωτερικῆς ἐλλειπτικῆς δόξας. Τὰ κτήρια ἐπίσης μὲ τὴν ἀπόκλιση τῶν πλευρῶν κατευθύνουν τὴν ὄραση πρὸς τὸ βάθος. Ἡ ὅλη σύνθεση, χωρὶς νὰ ἔχει ἓνα σημεῖο ὄρασης, διατηρεῖ παρόλα αὐτὰ ὀπτική ἐνότητα.

Ἀπὸ τὴν ἀνάλυση τῶν παραστάσεων τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου στὴν εἰκόνα τοῦ Ρίτζου καὶ στὶς τοιχογραφίες τῆς Περιβλέπτου τοῦ Μυστρᾶ καὶ τοῦ Ἀγίου Νικολάου Ἀναπαυσᾶ τῶν Μετεώρων ἔγινε, νομίζω, φανερὸ ὅτι καὶ οἱ τρεῖς ἀπεικονίσεις βρίσκονται μέσα στὴν ἴδια παράδοση ἀπὸ ἀποψη προοπτικῆς. Καὶ στὶς τρεῖς ἐφαρμόζεται βασικά ἡ ἴδια προοπτικὴ σύμβαση «τῆς ὑπερύψωσης» καὶ ἀποδίδονται πολλὲς ὄψεις καὶ πολλαπλὲς ἀπόψεις τῶν μορφῶν καὶ τῶν ἀντικειμένων, μὲ πολλὰ σημεῖα ὄρασης. Πρόκειται γιὰ συνθέσεις μὲ «διαχωρικὴ» καὶ διαχρονικὴ ἀντίληψη. Οἱ κύκλοι καὶ τὰ διακοσμητικὰ θέματα ἀποδίδονται μετωπικά, στοιχεῖο ποὺ τονίζει τὴν ἀπουσία τρίτης διάστασης. Παρόλα αὐτὰ ὅμως ὑπάρχουν μερικὲς λεπτομέρειες ποὺ μαρτυροῦν προοπτικὴ ἀντίληψη τοῦ χώρου. Κι αὐτές, ἀνάλογα μὲ τὸν ἀριθμὸ καὶ τὴ θέση ποὺ ἔχουν μέσα στὴ σύνθεση, μποροῦν κάποτε νὰ παίξουν ρόλο στὴ δομὴ τοῦ συνόλου. Κάτι τέτοιο δὲν διαπιστώθηκε στὴν Περίβλεπτο. Στὸ Θεοφάνη ὅμως ἡ δομὴ τῆς σύνθεσης εἶναι διαφορετικὴ. Ἄν καὶ οἱ δυνατότητες εἶναι περιορισμένες σὲ σύγκριση μὲ τὶς ἄλλες παραστάσεις, γιατί ἡ σκηνὴ εἶναι περισσότερο λιτὴ καὶ τὰ πρόσωπα πιὸ λίγα, ὑπάρχουν ὥστόσο λεπτομέρειες μὲ προοπτικὴ ἀπεικόνιση καὶ διαφαίνεται στὴ σύνθεση ἡ τρίτη διάσταση. Τὴν ἴδια αἴσθησι δίνει καὶ ἡ εἰκόνα τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου. Ἡ πολυπρόσωπη παράσταση βέβαια, ἡ κορμοστασιά τῶν μορφῶν καὶ ἡ κίνησή τους θυμίζουν τὴν τοιχογραφίαν τῆς Περιβλέπτου. Ἡ δομὴ ὅμως τῆς σύνθεσης τῆς εἰκόνας τοῦ Ρίτζου εἶναι πολὺ πιὸ κοντὰ στὴν τοιχογραφίαν τοῦ Θεοφάνη, ὅπως καὶ οἱ λεπτομέρειες τῶν προοπτικῶν συμβάσεων ποὺ τὴν διέπουν. Ἡ εἰκόνα λοιπὸν τοῦ Ρίτζου, ἀπὸ τὴν ἄποψη τῶν προοπτικῶν συμβάσεων, ἔχει ἤδη τὰ στοιχεῖα ποὺ χαρακτηρίζουν τὴ σχολὴ ποὺ ἔγινε γνωστὴ μὲ τὸ Θεοφάνη¹⁶.

ΜΑΡΙΑ ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΗ

16. Μ. Χατζηδάκη, Εἰκόνες τῆς Πάτμου, δ.π. 26 - 27.

Ἡ φωτογραφία τοῦ Πίν. 100 προέρχεται ἀπὸ τὸ φωτ. ἀρχεῖο τῆς Πινακοθήκης Sabaudo τοῦ Τουρίνου, τοῦ Πίν. 101 ἀπὸ τὸ φωτ. ἀρχεῖο τοῦ Μουσείου Μπενάκη καὶ τῶν Πίν. 102α-β ἀπὸ τὸ φωτ. ἀρχεῖο τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν.

SUMMARY

SOME OBSERVATIONS ON THE PERSPECTIVE IN AN ICON OF ANDREAS RITZOS

(Pl. 99 - 102)

This article is a comparative analysis of the treatment of perspective in three depictions of the Dormition: an icon by Andreas Ritzos, and two frescoes, one in the church of the Peribleptos at Mystras, and one in that of Aghios Nikolaos Anapausas at Meteora, by Theophanes. The analysis springs from an assessment of the perspective techniques used by Andreas Ritzos, whose work falls in the second half of the 15th century and is of considerable importance in the formation of the Cretan school.

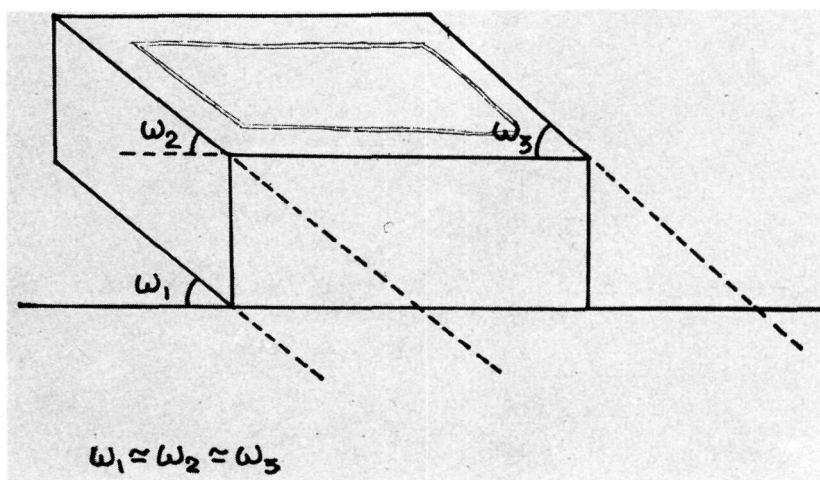
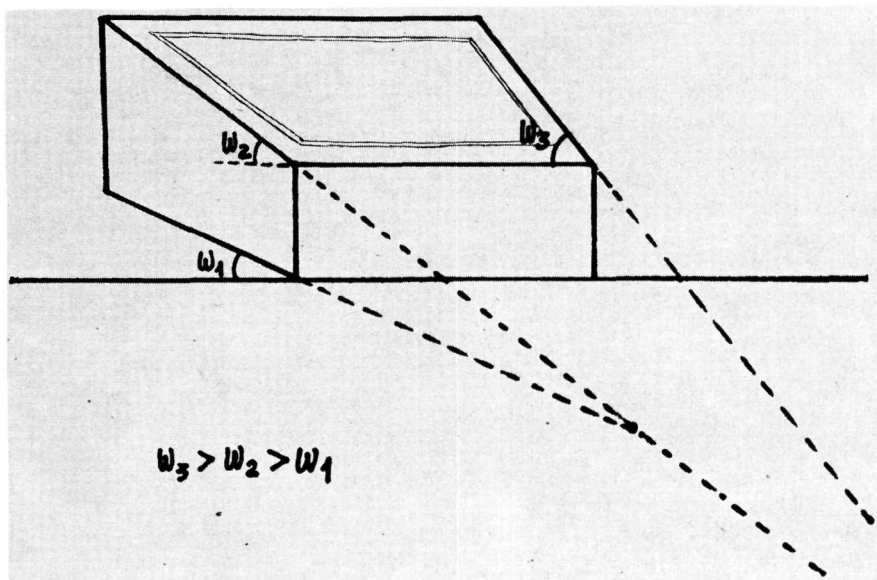
The icon by Ritzos (Pl. 100) may be divided into seven units for the purpose of the analysis: a) Christ in the glory with the angels; b) the Virgin on the bed, with the footstool and the candlesticks; c) the apostles and the archbishops; d) 1: the group of angels wearing military uniform, 2: the women at the left edge of the icon; e) the apostles in the clouds; f) the buildings; g) the scene of the Assumption and the gate of heaven. The predominant perspective convention deployed is that of «superimposition»: in the case of the human figures, this involves figures in the background being placed on a higher level, and in the case of objects, the use of the formulae $\omega_1 < \omega_2 < \omega_3$ (Pl. 99a) and $\omega_1 \simeq \omega_2 \simeq \omega_3$ (Pl. 99b). The ornaments and the circles in the icon are rendered frontally. There are also, however, some elements of practical perspective which are more pronounced in some of the units than in others; the result is to give the icon a certain three-dimensional effect. The most important of these elements are as follows: the perspective treatment of the angels in the fourth unit has the effect of projecting the Virgin on the bed into the foreground; the figure of Christ also stands out as a result of the monochrome rendering of the angels in the outer elliptical glory. Finally, the lines of the buildings deviate from the vertical and lead the eye into the background, while the gate of heaven leads it upwards.

The fresco in the Peribleptos (Pl. 101) is divided into eight units: a) Christ with the angels in an elliptical glory; b) the Virgin on the bed with the candlesticks; c) the episode of Hiephonias; d) the apostles, the archbishops and the friends of Mary; e) the group of angels wearing military uniform; f) the apostles in the clouds; g) the buildings; h) the scene of the Assumption. The perspective convention used is again that of «superimposition» which, in the case of the objects is normally expressed by the formula $\omega_1 \simeq \omega_2 \simeq \omega_3$ and more rarely $\omega_1 < \omega_2 < \omega_3$. The main motif stands out by virtue of its central position, the scale on which it is executed, and the fact that all the details appear to be designed to emphasize the central scene. The decorations and circles are rendered frontally, and the slight feeling of perspective evoked by the painting of the angels is foreign to the rest of the composition.

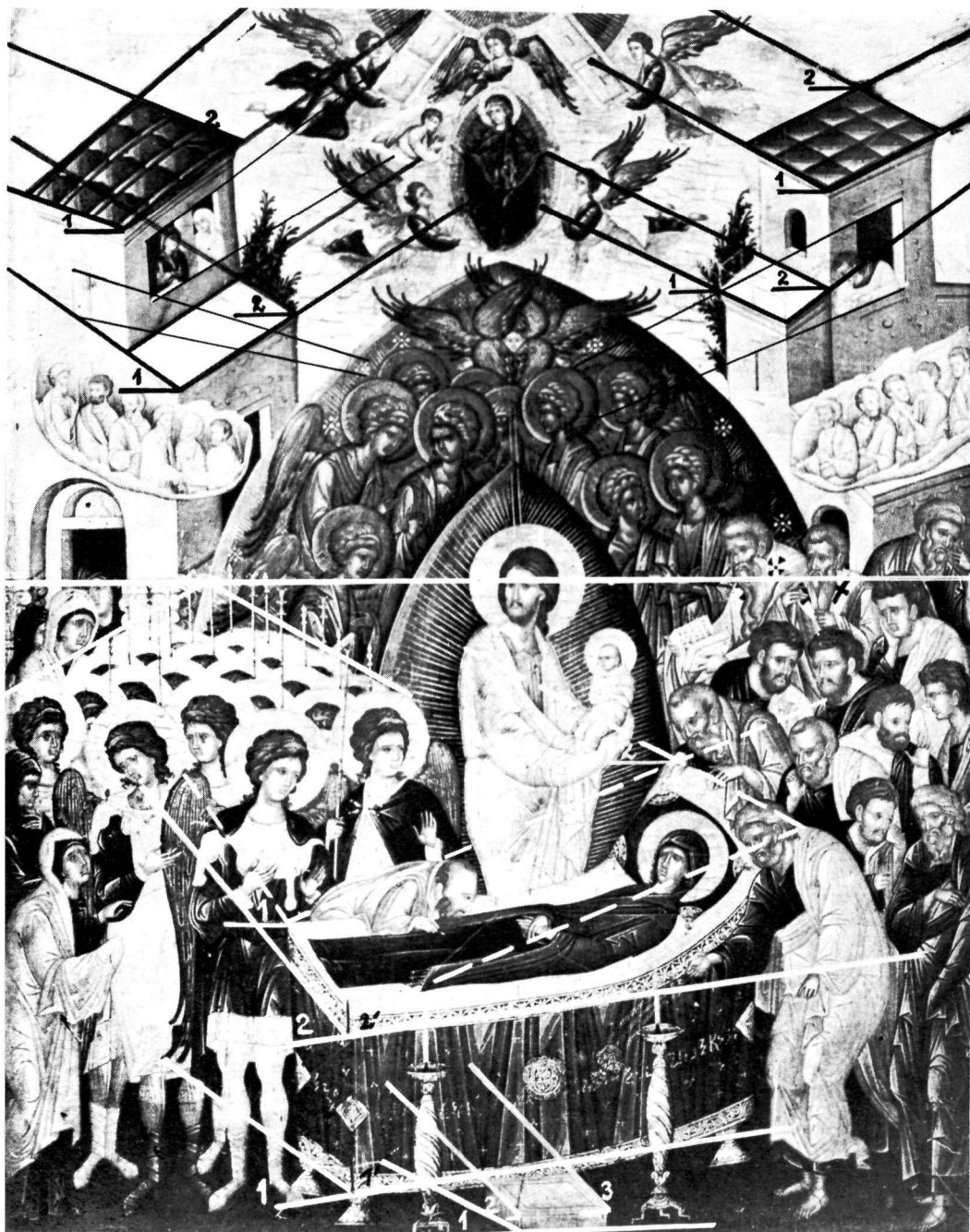
Finally, the fresco of the church of Aghios Nikolaos Anapausas at Meteora (Pl. 102a) is divided into four units: a) Christ with the angels in the elliptical glory; b) the Virgin on the bed with the pedestal and the candlesticks (Pl. 102b); c) the apostles, the archbishops and the women; d) the buildings. Again the predominant perspective convention is that of «superimposition», with the formulae $\omega_1 < \omega_2 < \omega_3$ and $\omega_1 \simeq \omega_2 \simeq \omega_3$ applied to the objects. The decorations and circles are again rendered frontally. A number of details are rendered in perspective, however, so that the structure of the composition has a certain three-dimensional effect. Mary, for example, is portrayed in the foreground, and Christ stands out because of the monochrome treatment of the angels in the outer elliptical glory. The sides of the buildings incline and lead the eye into the background. The composition as a whole has a visual unity, despite the fact that it is not conceived from a single centre of vision.

The analysis of the three paintings thus indicates that the structure of the composition in the icon by Ritzos is closer to the fresco of the church of Aghios Nikolaos Anapausas at Meteora; consequently, we may conclude that, at least in terms of its perspective treatment, the Cretan school was already formed in the work of Andreas Ritzos, in the second half of the 15th century.

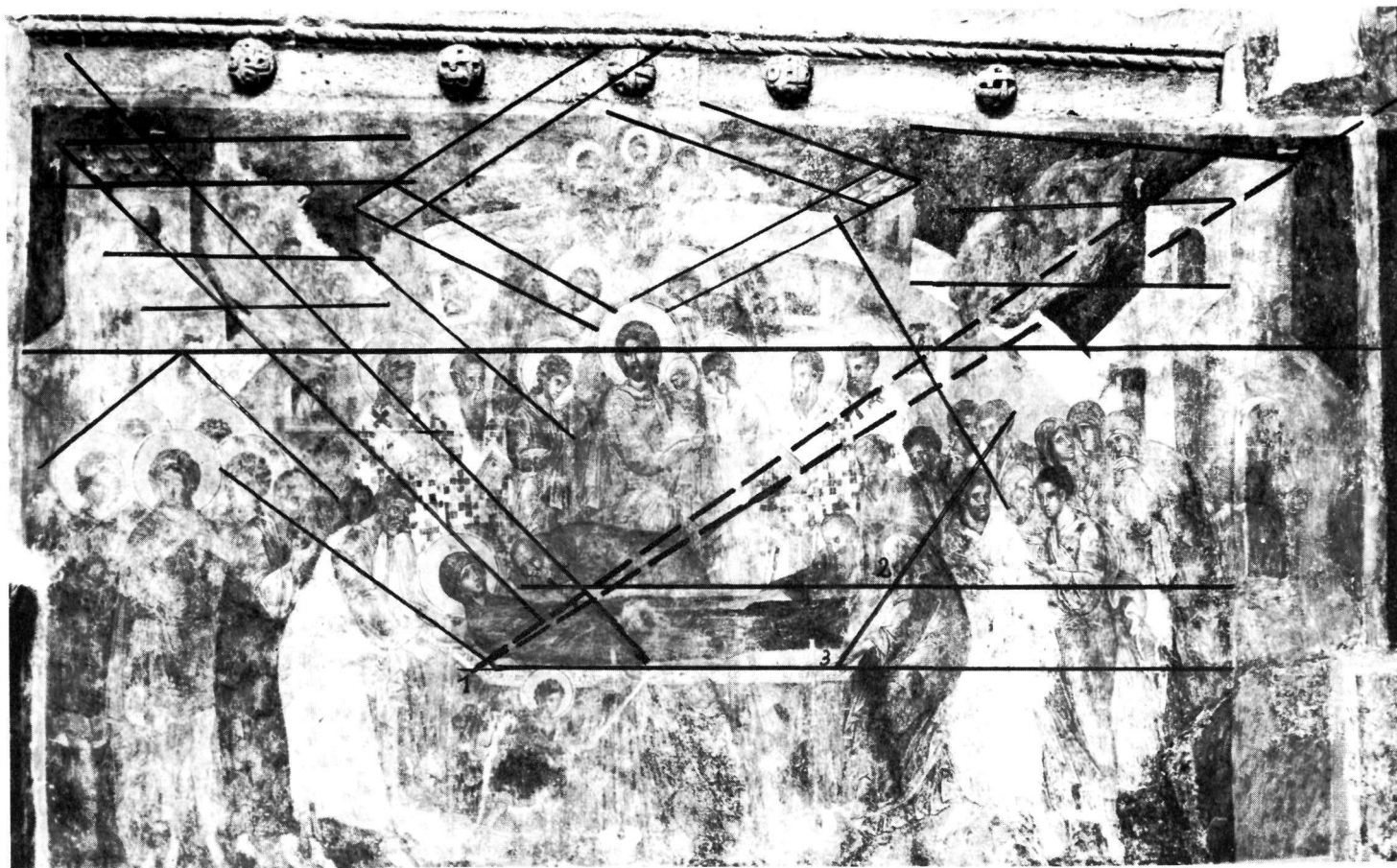
MARIA PANAYOTIDI



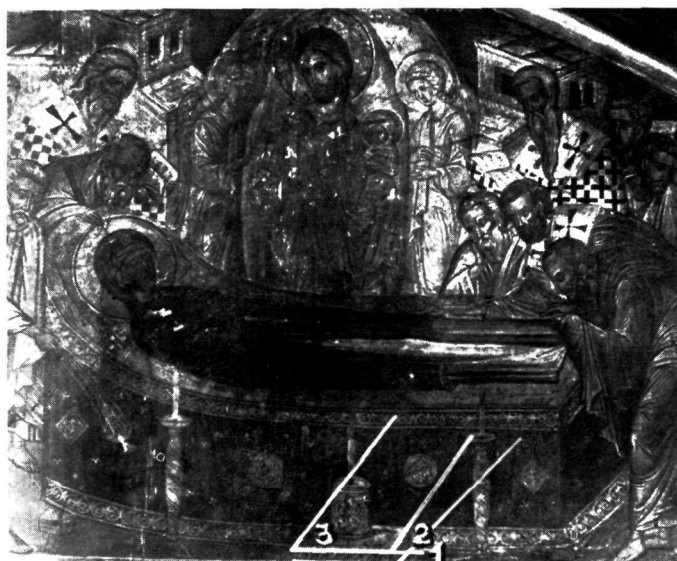
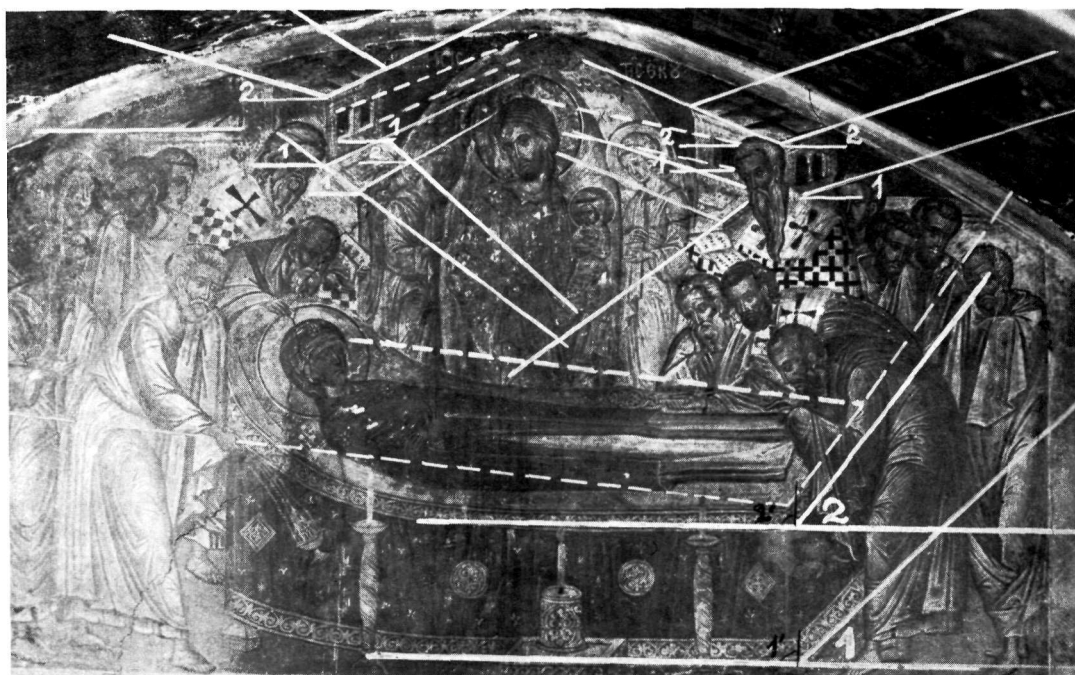
Σχηματική παράσταση ὀρθογωνίου παραλληλεπιπέδου ὅπου ἰσχύει:
 α) $\omega_1 < \omega_2 < \omega_3$, β) $\omega_1 \approx \omega_2 \approx \omega_3$.



Κοίμηση τῆς Θεοτόκου, εἰκόνα με τὴν ὑπογραφή τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου, Πινακοθήκη Sabaudo, Τοῦρίνο.



Κοίμηση τῆς Θεοτόκου, τοιχογραφία, Περίβλεπτος, Μυστράς.



α. Κοίμηση της Θεοτόκου, τοιχογραφία, "Άγιος Νικόλαος" Άναπαυσάς, Μετέωρα. β. Λεπτομέρεια της ίδιας τοιχογραφίας.