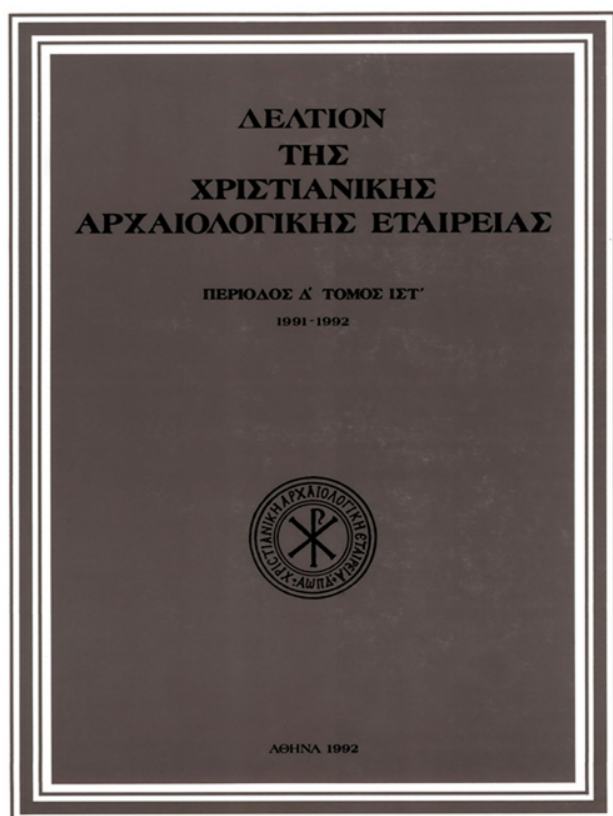


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 16 (1992)

Δελτίον ΧΑΕ 16 (1991-1992), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του André Grabar (1896-1990)



Το φανταστικό στοιχείο στη βυζαντινή
ζωγραφική του 16ου αιώνα

Μίλτος ΓΑΡΙΔΗΣ

doi: [10.12681/dchae.1070](https://doi.org/10.12681/dchae.1070)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΓΑΡΙΔΗΣ Μ. (1992). Το φανταστικό στοιχείο στη βυζαντινή ζωγραφική του 16ου αιώνα. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 16, 239–252. <https://doi.org/10.12681/dchae.1070>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Το φανταστικό στοιχείο στη βυζαντινή ζωγραφική
του 16ου αιώνα

Μίλτος ΓΑΡΙΔΗΣ

Δελτίον ΧΑΕ 16 (1991-1992), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του
André Grabar (1896-1990) • Σελ. 239-252

ΑΘΗΝΑ 1992

Μ. Γαρίδης

ΤΟ ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟ ΣΤΟΙΧΕΙΟ ΣΤΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΟΥ 16ου ΑΙΩΝΑ*

Στοιχεία φανταστικού χαρακτήρα μέσα στο τοιχογραφικό έργο του Φράγκου Κατελάνου, ιδιαίτερα στη σύνθεση της Κοίμησης της Θεοτόκου στο καθολικό της μονής Βαρλαάμ, του 1548, στά Μετέωρα, τράβηξαν τήν προσοχή μου, τόσο για τή δυναμικότητα και τήν έκφραστική τους δεινότητα, όσο και για τό ασυνήθιστο και αταίριαστο ύφος τους, μέσα σέ μία σύνθεση αυστηρά παραδοσιακή ως πρός τά υπόλοιπα συστατικά της στοιχεία

Τά φανταστικά στοιχεία έντοπίζονται μέσα στή μάζα των δώδεκα νεφών, πού όδηγημένα — έκτός από ένα, του άποστόλου Θωμά — από ίπτάμενο άγγελο, μεταφέρουν, σάν άτομικά ίπτάμενα όχήματα, τούς δώδεκα άποστόλους, προκειμένου νά παρασταθούν στήν Κοίμηση, τήν κηδεία και (ειδικότερα στήν παραλλαγή της συγκεκριμένης σύνθεσης, στο Βαρλαάμ) στή Μετάσταση της Θεοτόκου στους ούρανους. Μέσα στή μάζα των συννέφων διαγράφονται, σάν σκιαγράφηση κυρίως αλλά και μέ επιμέλεια σχεδιασμένες, σειρά από ανθρώπινες μάσκες σάν άναμνήσεις προσωποποιήσεων ή μάσκες και κεφάλια τεράτων, πτηνών και ζώων, δύο τουλάχιστον αλλά τίς πιό πολλές φορές και περισσότερες, στο κάθε σύννεφο¹ (Εικ. 1-5).

Τό ασυνήθιστο του πράγματος — κάπως αταίριαστο ή και ξένο πρός τή βυζαντινή παράδοση — στάθηκε άφορμή για νά επιχειρήσω, μέ αυτόν τόν συγκεκριμένο πιά στόχο, μία κάπως πιό συστηματική έρευνα μέσα στή ζωγραφική του 16ου αιώνα, ανατρέχοντας βέβαια και σέ παλαιότερα έργα, προκειμένου νά άνιχνευτούν και νά έντοπιστούν οι πρώτες έκδηλώσεις ενός τέτοιου φαινομένου εισαγωγής μέσα στή ζωγραφική της βυζαντινής παράδοσης και, σέ όρισμένες συγκεκριμένες συνθέσεις, στοιχείων άπλών στήν άρχή, πού νά άνάγονται στήν περιοχή του φανταστικού.

Έκτός από τή σύνθεση της Κοίμησης της Θεοτόκου, τέτοια φανταστικά στοιχεία έντόπισα και στή σύνθεση της Δευτέρας Παρουσίας ή και στή Μεταμόρφωση του Σωτήρος. Ένδεχόμενα εύρίσκονται και μέσα σέ άλλες συνθέσεις. Δέν τά συνάντησα μέχρι τώρα παρά σάν μάσκες και τερατώδεις μορφές, πού έγγράφονται και συγχέονται μέσα στή μάζα των συννέφων.

Λίγα τέτοια στοιχεία συγκέντρωσα. Άσφαλώς θά

υπάρχουν πολύ περισσότερα και, ένδεχόμενα, διαφορετικού τύπου. Δέν θεωρώ πώς οι περιπτώσεις όπου τό φαινόμενο άναγνωρίζεται έξαντλούνται έτσι. Μπορώ όμως νά πω μέ κάποια βεβαιότητα πώς δέν παρουσιάζει αυτό τό φαινόμενο μεγάλη διάδοση κατά τόν 16ον αιώνα και μετά, πώς εμφανίζεται μέ άπλά στοιχεία στήν άρχή και σέ μικρό σχετικά ποσοστό έργων, και πώς φθάνει στή μεγαλύτερή του ένταση, άνάπτυξη και ώριμότητα στο συγκεκριμένο έργο του Φράγκου Κατελάνου, όπου και τό έντόπισα για πρώτη φορά.

Παραθέτω τά μνημεία όπου συνάντησα τέτοιου τύπου φανταστικά στοιχεία στα σύννεφα, παραλείποντας τά παραδείγματα όπου τά φανταστικά στοιχεία μπορούν νά άμφισβητηθούν λόγω κακής φωτογράφισης ή έκτύπωσης:

- Δύο εικόνες των μέσων του 16ου αιώνα μέ θέμα τήν Κοίμηση της Θεοτόκου, στο 'Ελληνικό 'Ινστιτούτο της Βενετίας, παριστάνουν ή καθεμία από δύο σύννεφα — ούράνια όχήματα — πού μεταφέρουν τούς άποστόλους και συγκλίνουν προς τόν κεντρικό άξονα της σύνθεσης. Τό προς τά άριστερά σύννεφο φέρνει, στήν προς τό κέντρο άκρη του, κεφάλι πουλιού, ένω τό άπέναντι ανθρώπινη μάσκα, άνάμνηση προσωποποίησης². Άσφαλώς μία περισσότερο «όρθολογιστική» άντίληψη και στάση επιβάλλει τήν παρουσία ενός οδηγού για τά ούράνια όχήματα. Πρόκειται άκριβώς για μία φόρμουλα πού — όπως παρακάτω θά έχουμε τήν εύκαιρία νά αναπτύξουμε — μάς γίνεται για πρώτη

* Παραθέτω, επιλεκτικά, σειρά από μελέτες για τό φανταστικό στοιχείο στήν τέχνη, ιδιαίτερα στή ζωγραφική:

Marcel Brion, *Art fantastique*, Paris (Albin Michel) 1961.

Claude Roy, *Arts fantastiques*, Paris (Robert Delpire) 1960.

René de Solier, *L'art fantastique*, Paris (Jean-Jacques Pauvert) 1961.

1. Miltiadis-Miltos Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère*, 'Αθήνα (Κ. Σπανός) 1989, σ. 197, εικ. 38.

2. Manolis Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut hellénique*, Venise (Neri Pozza) 1962, σ. 35-36, πίν. 14 (άρθ. 15), σ. 33-34, πίν. 15 (άρθ. 16). Έχει παρατηρηθεί στήν περιγραφή ή εισαγωγή του νεωτερικού σχετικού στοιχείου. Δέν επιχειρείται όμως έρμηνεία του φαινομένου.



Είκ. 1. Μετέωρα. Καθολικό μονής Βαρλαάμ. Κοίμηση τῆς Θεοτόκου, ζωγράφος Φράγκος Κατελάνος. 1548.

Είκ. 2. Μετέωρα. Καθολικό μονής Βαρλαάμ. Κοίμηση τῆς Θεοτόκου. Λεπτομέρεια (φωτ. Δημ. Σαμπανίκου μέ τήν ἄδεια τῆς μονῆς Βαρλαάμ).





Είκ. 3-4. Μετέωρα. Καθολικό μονής Βαρλαάμ. Κοίμηση τῆς Θεοτόκου. Λεπτομέρειες (φωτ. Δημ. Σαμπανίκου μέ τήν ἄδεια τῆς μονῆς Βαρλαάμ).





Είκ. 5. Μετέωρα. Καθολικό μονής Βαρλαάμ. Κοίμηση της Θεοτόκου. Λεπτομέρεια (φωτ. Δημ. Σαμπανίκου με τήν άδεια της μονής Βαρλαάμ).

φορά γνωστή, καί μέσα στην ίδια σύνθεση, στην Περιβλεπτο του Μυστρά, τό 1360-1370. Τήν ξαναβρίσκουμε χωρίς αλλαγές στόν 15ον καί στόν 16ον αιώνα.

- Σέ μιάν εικόνα της Κοίμησης της Θεοτόκου, του πρώτου μισού του 15ου αιώνα, της Σχολής του Τβέρ, στο Μουσείο Τρετιακόφ στη Μόσχα, παρεμβάλλονται — μέσα στά δώδεκα σύννεφα πού οδηγούνται έδω από άγγέλους — μορφές πουλιών χωρίς σχήμα καί περίγραμμα, καθώς καί ακαθόριστες μάσκες ζών, ίσως καί ανθρώπων³.

- Μιά εικόνα πάλι μέ τήν Κοίμηση της Θεοτόκου, των άρχων του 16ου αιώνα, της Σχολής του Νοβγορόντ, πού προέρχεται από τήν Καρελία καί βρίσκεται στο Ρωσικό Μουσείο, στην 'Αγία Πετρούπολη. Παρουσιάζει μάσκες ανθρώπων ή ζών στίς άκρες των τεσσάρων συννέφων πού μεταφέρουν αποστόλους καί οδηγούνται από άγγέλους⁴.

- Στόν 'Αγιο Νικόλαο 'Αναπαυσά, του 1527, στά Μετέωρα, πρώτο γνωστό έργο του Θεοφάνη καί πρώτη, φαίνεται, παρουσία των Κρητικών στην ήπειρωτική 'Ελλάδα, στη Δευτέρα Παρουσία καί μέσα στη μάζα των νεφών πού μεταφέρουν στην Κρίση χορούς Δικαίων, διαγράφονται έντονα καί μέ μεγάλη ακρίβεια, αύστηρά ήρεμες ανθρώπινες μάσκες⁵.

- Στο καθολικό της Μεγίστης Λαύρας στο 'Αγιον Όρος, έργο του Θεοφάνη, του 1535, στη σύνθεση της Κοίμησης της Θεοτόκου⁶ καί μέσα στά σύννεφα πού οδηγούνται από άγγέλους, διαγράφονται όρισμένος αριθμός — μία, δύο ή καί τρείς σέ κάθε σύννεφο — μάσκες, ανθρώπινες οί περισσότερες καί μάλλον ήρεμες.

Μορφές ανθρώπινες σχηματίζονται καί στόν όγκο των συννέφων μέσα στη μεγάλη σύνθεση της Δευτέρας Παρουσίας⁷, στην Τράπεζα της μονής της Λαύρας.

- Στο καθολικό της μονής Διονυσίου, στόν 'Αθω, του 1547, δέν φαίνεται καλά αν υπάρχουν μάσκες στά σύννεφα στην Κοίμηση της Θεοτόκου⁸. Είναι βέβαιο, όμως, πώς υπάρχουν στά σύννεφα της Δευτέρας Παρουσίας στην Τράπεζα της μονής Διονυσίου⁹.

- Δύο τουλάχιστον μικροσκοπικές ανθρώπινες μάσκες, πολύ διακριτικά σχεδιασμένες, προβάλλουν μέσα από τά σύννεφα στη σύνθεση της Κοίμησης της Θεοτόκου, στη διακόσμηση του 1552, στο νέο καθολικό της μονής της Μεταμόρφωσης στο Μεγάλο Μετέωρο¹⁰.

- 'Υπάρχουν ακόμα μάσκες ανθρώπων ή ζών μέσα στά σύννεφα, στη σύνθεση της Δευτέρας Παρουσίας του 1568, στη μονή Δοχειαρίου¹¹.

- 'Ακόμα, όριστες καί φευγαλέες μορφές διαγράφο-



Είκ. 6. Δυτική Μακεδονία. Δρυόβουνο. Μονή Μεταμόρφωσης. Κοίμηση της Θεοτόκου. Ζωγράφος Νικόλαος από τό Λινοτόπι. 1652.

3. Igor Grabar - Otto Demus - Victor Lazareff, *Icons anciennes de Russie*, Album U.N.E.S.C.O., New York 1958, πίν. XVI. V. J. Antonova - N. E. Mneva, *Katalog drevnerusskoj živopisi XI-nacala XVIII vv. Gos. Tretjakovskaja Gallereja*, tom I, Μόσχα 1963, εικ. 140-141 (ἀριθ. 201), σ. 235-236 (τό πρόβλημα δέν ἀντιμετωπίζεται). Μάσκες-στοιχεία φανταστικού συναντᾶμε καί στή σύνθεση τῆς Μεταμόρφωσης τοῦ Σωτῆρος. Βλ. μεταξύ ἄλλων, εἰκόνα τοῦ 16ου αἰώνα μέ αὐτό τό θέμα στό Μουσεῖο Ἱστορίας καί Παλαιῶν Μνημείων, στό Γιαροσλάβλ, στή Ρωσία, ὅπου στά δύο σύννεφα πού μεταφέρουν τοὺς προφῆτες Ἥλῖα καί Μωσῆ, σχηματίζονται ἀπό μία μικροσκοπική ἀνθρώπινη μάσκα (M. Alpatov, *Feofan grek (Theophanus the Greek)*, Μόσχα (Izobrazitel' noje Iskusstvo) 1990, εικ. 109.

4. Ἐκτέθηκε τό 1966 στό Ρωσικό Μουσεῖο, Λένινγκραντ, Κατάλογος *Drevnerusskoje Iskusstvo*, Λένινγκραντ - Μόσχα 1966, σ. 25, εικ. ἀριθ. 13 τοῦ Καταλόγου.

5. Miltiadis K. Garidis, *Études sur le Jugement Dernier post-byzantin du XVe à la fin du XIXe siècle. Iconographie, Ésthétique, Θεσσαλονίκη (Εταιρεία Μακεδονικῶν Σπουδῶν) 1985*, πίν. XII (24), XIII (25). Garidis, δ.π. (ὑπόσημ. 1), εικ. 134.

6. Gabriel Millet, *Monuments de l'Athos. I. Les peintures*, Album, Paris 1927, πίν. 132.1, 433.1-2. Μάσκες, προσωποποιήσεις τῶν πηγῶν τοῦ ποταμοῦ Ἰορδάνη, βλέπουμε καί στή σύνθεση τῆς Βάπτισης τοῦ Χριστοῦ, πάλι στή Λαύρα (βλ. Millet, δ.π., πίν. 123.2).

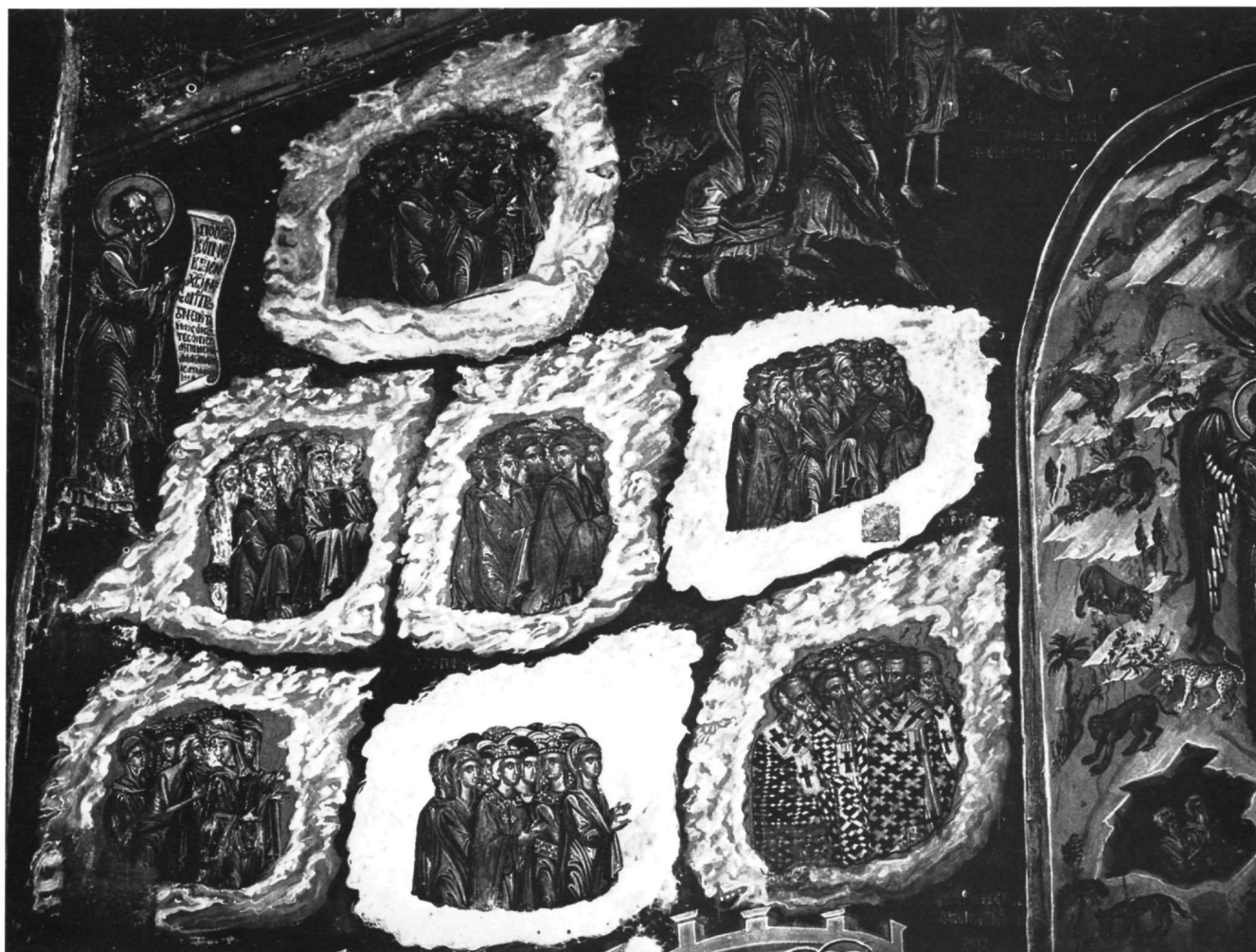
7. Millet, δ.π., πίν. 149.1-2.

8. Ὁ.π., πίν. 197.2.

9. Ὁ.π., πίν. 210.2.

10. Μανόλης Χατζηδάκης - Δημήτριος Σοφιανός, *Τό Μεγάλο Μετέωρο*, Ἱστορία καί τέχνη (ἐλληνικά - ἀγγλικά), Ἀθήνα (Interamerican) 1990, εικ. σ. 144-145.

11. Millet, δ.π., πίν. 216.1, 248.1.



7

Είκ. 7. Νησί Ιωαννίνων. Μονή Αγίου Νικολάου Ντίλιου. Νάρθηκας καθολικοῦ. Τμήμα σύνθεσης τῆς Δευτέρας Παρουσίας. 1543 (φωτ. Γ. Χουλιάρα).

Είκ. 8. Νησί Ἰωαννίνων. Μονή Ἀγίου Νικολάου Ντίλιου. Νάρθηκας καθολικοῦ. 1543. Λεπτομέρεια ἀπὸ τῆ Δευτέρα Παρουσία (Χορὸς ἀποστόλων) (φωτ. Γ. Χουλιάρα).

Είκ. 9. Νησί Ιωαννίνων. Μονή Ἀγίου Νικολάου Ντίλιου. Νάρθηκας καθολικοῦ. 1543. Λεπτομέρεια ἀπὸ τῆ Δευτέρα Παρουσία (Χοροὶ ἁγίων μοναχῶν καὶ νεαρῶν ἁγίων) (φωτ. Γ. Χουλιάρα).

Είκ. 10. Νησί Ἰωαννίνων. Μονή Ἀγίου Νικολάου Ντίλιου. Νάρθηκας καθολικοῦ. 1543. Λεπτομέρεια ἀπὸ τῆ Δευτέρα Παρουσία (Χορὸς ἁγίων γυναικῶν) (φωτ. Γ. Χουλιάρα).

Είκ. 11. Νησί Ἰωαννίνων. Μονή Ἀγίου Νικολάου Ντίλιου. Νάρθηκας καθολικοῦ. 1543. Λεπτομέρεια ἀπὸ τῆ Δευτέρα Παρουσία (Χοροὶ ἱεραρχῶν καὶ δοσίων παρθένων) (φωτ. Γ. Χουλιάρα).

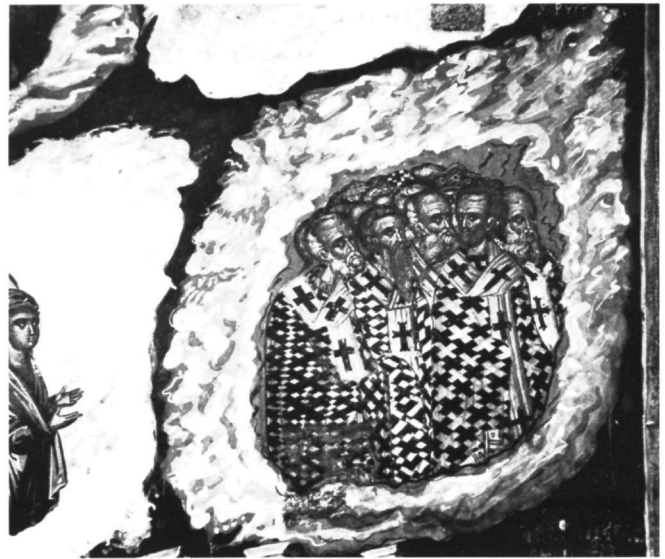


8



9

10



11

νται μέσα στη μάζα των συννέφων στη σύνθεση της Κοίμησης της Θεοτόκου, στο καθολικό της μονής Κουτλουμουσίου, τοῦ 1540¹². Καί τὰ δύο παραπάνω μοναστήρια, στό Ἅγιον Ὄρος.

Ὁ Θεοφάνης καί οἱ ἄλλοι «Κρητικοί» ζωγράφοι τοῦ 16ου αἰώνα μεταφέρουν ἐπιλεκτικά σέ διακοσμήσεις πού ἐκτέλεσαν στά Μετέωρα ἢ στό Ἅγιον Ὄρος καί χωρίς παραπέρα ἀνάπτυξη, τὰ φανταστικά στοιχεῖα πού συγχέονται μέσα στη μάζα των συννέφων — σάν μάσκες ζώων καί ἀνθρώπων ἢ σάν προσωποποιήσεις — στίς συνθέσεις πού ἔχουν ἤδη ἐμπλουτιστεῖ μέ σύννεφα. Τά μεταφέρουν στήν ἀρχική ἀπλή μορφή τους, σχεδόν ὅπως ἀκριβῶς τὰ πρωτογνωρίσαμε τόν 14ον αἰώνα στήν Περίβλεπτο στόν Μυστρά.

- Ὅμοια περίπου στοιχεῖα φανταστικοῦ θά παρουσιάζονται — ἀρκετά σπάνια ὅμως — ἀκόμα καί στη διάρκεια τοῦ 17ου αἰώνα ἢ καί ἀργότερα. Τά βρίσκουμε (μάσκες ἀνθρώπινες μέ γένεια, μέσα στά σύννεφα) στήν παράσταση της Κοίμησης καί Μετάστασης της

Εἰκ. 12. Νησί Ἰωαννίνων. Μονή Ἁγίου Νικολάου Ντίλιου. Νάρθηκας καθολικοῦ. 1543. Λεπτομέρεια ἀπό τό σύννεφο τοῦ χοροῦ τῶν ἱεραρχῶν στη Δευτέρα Παρουσία (φωτ. Γ. Χουλιάρα).



Θεοτόκου στη μονή της Μεταμόρφωσης στό Δρυόβουνο (Δυτική Μακεδονία), ἔργο τοῦ λινοτοπίτη ζωγράφου Νικολάου, τοῦ 1652 (Εἰκ. 6)¹³. Ἐνδεχόμενα καί σέ μιά εἰκόνα μέ τό ἴδιο θέμα καί μέ χρονολογία 1653 ἀπό τή μονή Μακρυαλέξη¹⁴.

- Στόν νάρθηκα τοῦ ναοῦ της Ἁγίας Τριάδας στήν κωμόπολη της Ἁγιάς Λαρίσης, ἀναπτύσσεται μεγάλη σύνθεση της Δευτέρας Παρουσίας. Χρονολογεῖται μέ ἐπιγραφή στά 1715¹⁵. Στά τέσσερα, ἀρκετά σχηματικά, σύννεφα πού μεταφέρουν καί ἐκεῖ τοὺς ἀποστόλους περιέχονται τέρατα καί μάσκες ἀνθρώπων καί ζώων — ἴσως γουρουνιῶν — ἀδέξια καί πλαδαρά σχεδιασμένες καί σέ χαμηλοῦς χρωματικούς τόνους.

- Ἀπό μία μάσκα παριστάνεται καί διαγράφεται ἀδρά καί εὐδιάκριτα, στά μεγάλα σχηματοποιημένα σύννεφα στη Δευτέρα Παρουσία στόν ἐξωνάρθηκα τοῦ καθολικοῦ της μονής Βατοπεδίου, στόν Ἄθω, ὅπως ἔχει τώρα ἡ σύνθεση — ἀσφαλῶς πρέπει νά εἶναι παλαιότερη — μετά ἐπισκευές καί ἐπιζωγραφήσεις τοῦ 18ου καί τοῦ 19ου αἰώνα¹⁶.

Γνωρίζω μία μόνον περίπτωση χρησιμοποίησης φανταστικῶν στοιχείων πού ξεπερνοῦν, ποσοτικά, ὡς πρὸς τήν ἀνάπτυξη των μορφῶν, τὰ στοιχεῖα ἐκεῖνα πού μπάζει ὁ Φράγκος Κατελάνος μέσα στά σύννεφα, στη σύνθεση της Κοίμησης της Θεοτόκου στη μονή Βαρλαάμ, ἐνῶ παράλληλα τὰ πλησιάζουν σέ δραματική ἔνταση καί σέ δύναμη ἔκφρασης. Πρόκειται γιά φανταστικά στοιχεῖα, ἐλεύθερα σχεδιασμένα μέσα στόν ὄγκο της μάζας των συννέφων, στη σύνθεση της Δευτέρας Παρουσίας στόν ἀνατολικό τοῖχο τοῦ νάρθηκα στο καθολικό της μονής τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ντίλιου (ἢ Στρατηγόπουλου) στό Νησί τῶν Ἰωαννίνων, πού χρονολογεῖται τό 1543, πολύ λίγα χρόνια νωρίτερα ἀπό τίς τοιχογραφίες τοῦ Φράγκου Κατελάνου στη μονή Βαρλαάμ τοῦ 1548. Σχετικά μεγάλος ἀριθμός ἀπό μορφές — μέχρι καί πάνω ἀπό δέκα μάσκες ἀνθρώπων ἢ ζώων ἢ καί φηγοῦρες πετεινῶν — κατοικοῦν σέ κάθε ἓνα ἀπό τὰ ἑπτὰ σύννεφα μέσα σ' αὐτή τή σύνθεση καί διαγράφονται μέσα στίς μάζες των ὀγκῶν τους (Εἰκ. 7-12). Στήν ἴδια σύνθεση παρεμβάλλονται καί δύο προσωποποιήσεις ἀνέμων, ἡ μία τοῦ βοριᾶ¹⁷.

Πρόκειται γιά τήν πρώτη, χρονολογικά, γνωστή ἀνάπτυξη τοῦ φανταστικοῦ στοιχείου σέ τόση διάσταση καί δυναμικότητα στη ζωγραφική της βυζαντινῆς παράδοσης τοῦ 16ου αἰώνα. Θά πρέπει ἴσως νά ὑπενθυμίσουμε πῶς ὁ ζωγράφος τοῦ Ντίλιου, ὅπως καί ὁ Φράγκος Κατελάνος, ἀνατρέχουν στήν ἴδια παράδοση, πῶς ἀντλοῦν καί ἐμπνέονται ἀπό τίς ἴδιες πηγές της ζωγραφικῆς τοῦ 14ου καί τοῦ 15ου αἰώνα στόν βορειοδυτικό ἐλλαδικό χῶρο.

Ἡ βυζαντινὴ τέχνη ἐπὶ σειρά αἰώνων δέν παριστάνει

σύννεφα στίς συγκεκριμένες συνθέσεις πού έχουμε ήδη αναφερθεί, όπως εξάλλου και γενικότερα ή αναπαράσταση συννέφων είναι κάτι τό σχεδόν ανύπαρκτο στη βυζαντινή ζωγραφική. Η παρουσία τους τονίζει στοιχειά τοπίου και αναφορές σε κάποιον πραγματικό και γήινο περιβάλλοντα χώρο, κάτι πού στην πράξη απορρίπτεται ή βυζαντινή εικαστική παράδοση μέχρι τουλάχιστον και τόν 11ον αιώνα, στην προσπάθεια απόδοσης και κυρίως υποβολής ενός συμβατικού και υπερβατικού χρόνου και χώρου. Ήδη όμως από τόν 11ον-12ον αιώνα, σύννεφα εισάγονται στην παράσταση της Κοίμησης της Θεοτόκου στην 'Αγία Σοφία της 'Αχρίδας¹⁸ ή στη νεότερη από τίς εκκλησίες στό Τοκαλέ της Καππαδοκίας¹⁹. Υποβάλλουν τήν ιδέα της κατά θαύμα υπερφυσικής και εξωπραγματικής μεταφοράς τών αποστόλων από περάτων της γης για νά παρευρεθούν στην κηδεία της Παναγίας και χρησιμεύουν σάν έναέρια υπεργίγαντα όχηματα γι' αυτή τή μεταφορά. Αντιμετωπίζεται βέβαια έτσι ένα πρόβλημα σύνθεσης, διατυπώνεται μιá καινούργια έννοιολογική σύμβαση, δέν αποφεύγεται όμως πιά και ή αναφορά σε κάποιον πραγματικό γήινο περιβάλλοντα χώρο.

Φαίνεται ότι πρόκειται για υιοθέτηση και επανάληψη ελληνιστικού σχήματος²⁰ — μαζί μέ τόσα άλλα ελληνιστικά στοιχειά αυτή τήν εποχή-«'Αναγέννησης» — μιās φόρμουλας (όμάδες θεών του 'Ολύμπου πάνω σε σύννεφα) πού υπέβαλε τήν ιδέα της 'Αποθέωσης του νεκρού, όταν τόν παρουσίαζαν νά πατάει ψηλά, όρθιος πάνω σε σύννεφο· ή ακόμα και όραμα, θεοφάνεια. Επανάληψη δηλαδή της ελληνιστικής σύμβασης-φόρμουλας, εν μέρει και κατά τό περιεχόμενο. Γιατί και στην Κοίμηση της Θεοτόκου πρόκειται για αποθέωση της ψυχής της πού ανεβαίνει στους ουρανούς, όπως και για αναγνώριση της αγιότητας τών αποστόλων πού μεταφέρονται μέ υπερφυσικό άέρινο όχημα για νά παραστούν σάν μάρτυρες στην 'Αποθέωση της νεκρής Θεοτόκου.

Και στη σύνθεση της Δευτέρας Παρουσίας, όταν περίπου τήν ίδια περίοδο αρχίζουν νά προσέρχονται στην Κρίση οί χοροί τών Δικαίων πάνω σε σύννεφα-έναέρια υπερφυσικά όχηματα, βρίσκουν εκεί ήδη, και μετά τήν μετά θάνατον αναγνώρισή τους σάν Δίκαιοι, κάτι σάν 'Αποθέωση.

Συχνά, πρὸς τά τέλη του 14ου αιώνα κυρίως, όπως στην εκκλησία τών 'Αγίων Κωνσταντίνου και 'Ελένης στην 'Αχρίδα²¹, ένας ή δύο ιπτάμενοι φτερωτοί άγγελοι σπρώχνουν και οδηγούν τά σύννεφα, ιδιαίτερα στην παράσταση της Κοίμησης της Θεοτόκου. Και αυτό, γιατί μέσα στη γενική τάση πρὸς περισσότερο ρεαλισμό, τά σύννεφα-αυτοκινούμενα όχηματα αποτελούν μιάν άντινομία, και — έστω και σάν άέρινα όχηματα — έχουν ανάγκη από οδηγό στό ταξίδι τους.

Στην Περίβλεπτο (1360-1370) στον Μυστρά, στη Ravanica (1385-1387) στη Σερβία, πάλι στην Κοίμηση της Θεοτόκου, τά σύννεφα-άέρινα όχηματα δέν οδηγούνται πιά από άγγέλους. Στό πρὸς τά άριστερά σύννεφο και στην άκρη του πού συγκλίνει πρὸς τό κέντρο σχηματίζεται κεφάλι πουλιού πού, σάν πετούμενο πού είναι, οδηγεί τό σύννεφο «δικαιολογημένα και φυσικά»· στό πρὸς τά δεξιά σύννεφο και πάλι στην άκρη πού συγκλίνει πρὸς τό κέντρο, σχηματίζεται στη Ravanica κεφάλι πάλι πουλιού, ενώ στη σύνθεση της Περίβλεπτο κεφάλι-μάσκα ανθρώπινη²², ανάμνηση από προσωποποίηση άνέμου ή άλλης φυσικής δύναμης, δανεισμένη πάλι από φόρμουλες του τέλους της 'Αρχαιότητας. Θα μπορούσε νά συσχετιστεί μέ σειρά προσωποποιήσεις πού επανέρχονται σάν συμβολικές συμβατικές μορφές μέσα στον κορμό της βυζαντινής τέχνης, σάν αποτέλεσμα καινούργιων επαφών μέ τήν ύστερη 'Αρχαιότητα άπ' όπου εμπνέονται και πάλι οί Βυζαντινοί καλλιτέχνες. Και στίς δύο περιπτώσεις πρόκειται για μιá λύση σ' ένα πρόβλημα διαπιστωμένης, τώρα πιά, άντινομίας και για προσπάθεια εξισορρόπησης. Η εικονογραφική φόρμουλα-σύμβαση, πού αναγνωρίζουμε για πρώτη φορά διαμορφωμένη στην Περίβλεπτο του Μυστρά, επιβάλλεται σιγά σιγά σάν δοσμένο σχήμα και λύση για τή βυζαντινή παράδοση στους επόμενους αιώνες, τίς περισσότερες φορές χω-

12. "Ο.π., πίν. 163.1.

13. Αναστασία Τούρτα, Οί ναοί του 'Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του 'Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι. Προσέγγιση στο έργο τών ζωγράφων από τό Λινοτόπι, 'Αθήνα (Ταμείο 'Αρχαιολογικών Πόρων) 1991, σ. 86-87, πίν. 125β.

14. Τώρα στα εργαστήρια καθαρισμού και συντήρησης στο Μουσείο 'Ιωαννίνων.

15. Τζών Κουμουλίδης - Λάζαρος Δεριζιώτης, 'Εκκλησίες της 'Αγιάς Λαρίσης, 'Αθήνα (Ι. Ζαχαρόπουλος) 1985, σ. 91-104, ιδιαιτ. σ. 94-95, εικ. 7 (σ. 103).

16. Φωτογραφίες πού ανήκουν στον συγγραφέα. 'Α. Ξυγγόπουλος, Σχεδιάσμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά τήν "Αλωση", 'Αθήνα 1957, σ. 308.

17. Θεοπίστη Λίβα-Ξανθάκη, Οί τοιχογραφίες της μονής Ντίλιου, 'Ιωάννινα ('Εκδόσεις Ι.Μ.Ι.Α.Χ.) 1980, σ. 177 και 180, εικ. 78, 79, 80, 85, 87. Περιγράφεται και αναφέρεται τό φαινόμενο. Garidis, δ.π. (ύποσημ. 1), σ. 177, εικ. 28.

18. G. Millet - A. Frolov, La peinture du Moyen Age en Yougoslavie, Album, Fasc. I, Paris 1954, πίν. 5. Vojislav J. Djurić, L'église de Sainte-Sophie à Ohrid (Jugoslavija) 1963, εικ. 37.

19. G. de Jerphanion, Églises rupestres de Cappadoce, I-XIII, Paris 1925-1942, πίν. 83.1.

20. A. Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, Paris (Paul Geuthner) 1928, σ. 276 (σημ. 3, 5, 6)-277 (σημ. 1), 323.

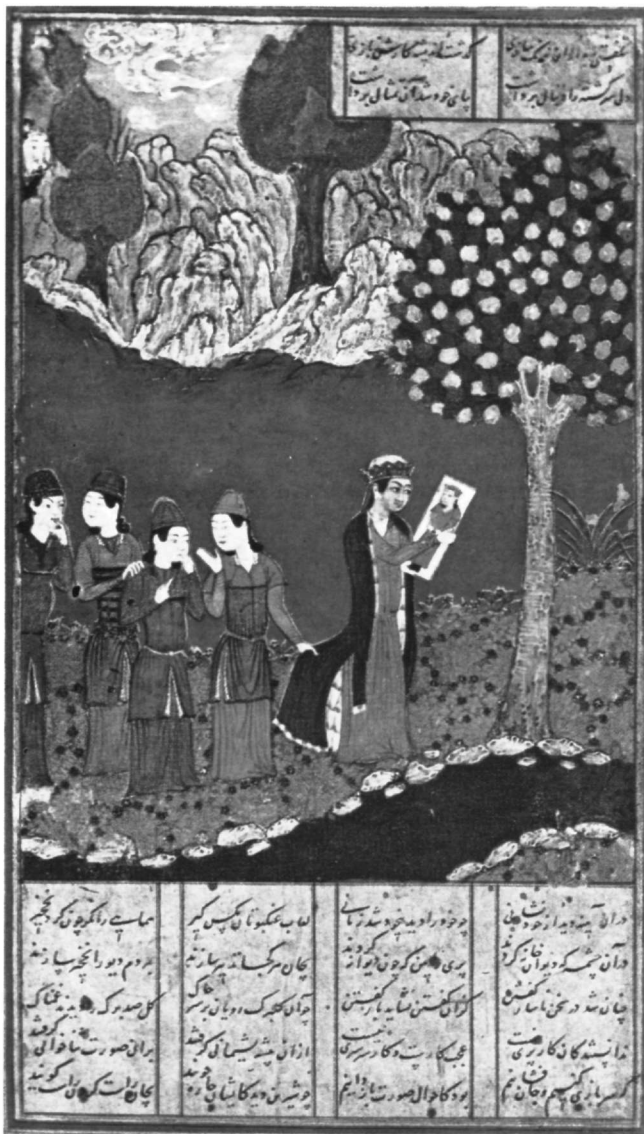
21. Gojko Subotić, Sveti Konstantin i Jelena u Ohridu, Belgrade 1971, πίν. 3 (διάγραμμα).

22. G. Millet, Monuments byzantins de Mistra, Paris 1910, πίν. 116.4, 124.2. Μανόλης Χατζηδάκης, Μυστράς, 'Αθήνα 1956², σ. 78, πίν. 20 (Κοίμηση της Θεοτόκου). Για τή Ravanica βλ. B. Živković, Ravanica. Les dessins des fresques, Beograd 1990, σχέδ. VI.15.

ρίς τροποποίηση ούτε μεγαλύτερη ανάπτυξη προς τήν κατεύθυνση του φανταστικού. Σάν τέτοια θά τήν παραλάβουν καί θά τήν προωθήσουν καί οί «Κρητικοί» ζωγράφοι τοῦ 16ου αἰώνα.

Ἡ παρουσίαση, μέσα στή διάχυτη μάζα τοῦ νέφους, μορφῶν ἀνθρώπων καί ζώων θά μπορούσε νά συσχετιστεῖ καί μέ τήν παράσταση πλήθους μορφῶν ἀγγέλων πού καλύπτουν συχνά, κατά τόν 14ον-16ον αἰώνα, σχεδιασμένες ἐλαφρά μέ grisailles, ὅλο τό φῶς τῆς Δόξας (μάντορας) τοῦ Χριστοῦ στήν Κοίμηση τῆς Θεοτόκου ἢ στήν Εἰς Ἄδου Κάθοδον. Ἀκόμα θά μπορού-

Εἰκ. 13. Περσικό εἰκονογραφημένο χειρόγραφο ἀπό τό Χεράτ. 1442 περίπου. Khamsa τοῦ Νιζαμί. British Library Add. 25900, f. 41r (Ἡ Σιρίν κοιτάζει εἰκόνα τοῦ Χοσρόη).



σε νά συσχετιστεῖ μέ τίς μορφές τῶν κολασμένων — μέ ἐλαφρό γραμμικό σχέδιο — πού διαγράφονται συχνά, σ' αὐτή τήν ἴδια περίοδο, μέσα στά κόκκινα κύματα τοῦ πύρηνου ποταμοῦ στή σύνθεση τῆς Δευτέρας Παρουσίας, τόσο σέ εἰκόνες ὅσο καί σέ τοιχογραφίες. Παρόμοιες Δόξες φωτός, κατοικημένες ἀπό ἀγγέλους, θά βροῦμε καί στό ἔργο Ἱταλῶν ζωγράφων τῆς πρώιμης Ἀναγέννησης²³.

Ἡ ἀναπαράσταση συννέφων, σχεδόν ἀνύπαρκτη ὅπως εἶδαμε στήν τέχνη τοῦ Βυζαντίου, δέν εἶναι πολύ περισσότερο ἐμφανής στή ρωμανική ἢ στή γοτθική τέχνη καί στή Δυτική Εὐρώπη. Περισσότερο συμβατική, λιγότερο ἄμεσα δεμένη μέ τήν ἀρχαία παράδοση καί συνέχεια, αὐτή ἡ τέχνη ἐμπνέεται εὐκολότερα ἀπό σχήματα καί σύμβολα πού ἔρχονται ἀπό ἀρκετά νωρίς ἀπό τήν Ἀπω Ἀνατολή καί τήν Κεντρική Ἀσία, μέ ἐνδιάμεσο τήν ἱρανοϊσλαμική τέχνη. Ἐτσι τό συμβατικό κινεζικό σύννεφο, τό tchi, ἀναπτύσσεται σάν ἀπλό κορδόνι μέ διακοσμητικό σχῆμα κίνησης, σάν μαϊνάνδρος σέ δίχρωμες, ὄχι αὐστηρά σχεδιασμένες ζῶνες, μά καί σάν συμβατικό σύννεφο, ὅπου τό θέμα ἐπιβάλλει ἢ ὑπαινίσσεται τήν παρουσία συννέφους²⁴.

Ὁ J. Baltrušaitis, στή μελέτη του γιά τό φανταστικό στοιχεῖο στήν τέχνη τοῦ γοτθικοῦ Μεσαίωνα, κάνει λόγο γιά τέρατα καί φανταστικά ὄντα πού διαγράφονται μέσα στόν ὄγκο βουνῶν καί βράχων, σέ πρασινάδες, δέντρα καί φυλλώματα, στά ἀστέρια, στόν ἥλιο ἢ στή σελήνη, στόν στρόβιλο τοῦ ἀέρα, στό σῶμα ἀνθρώπων καί ζώων²⁵, μέσα στόν ὄγκο καί μέσα στά περιγράμματα ἀντικειμένων²⁶. Πρόκειται δηλαδή γιά ἔδαφος, γιά χώρους καί σχήματα πού, ἀφοῦ προσφέρονται σέ φαντασιώσεις καί μυστικισμούς, σέ φόβους, ἐξορκισμούς, ἀγωνίες, οἰωνούς καί μηνύματα, γίνονται καί χώροι κατοίκησης τέτοιων ὄντων πού προσωποποιοῦν παρόμοιες φαντασιώσεις. Ὅμως τό πρώτο ξεκίνημα προέρχεται συχνά ἀπό μιᾶ παράδοση διαφορετικῆς πολιτιστικῆς καταγωγῆς.

Ὁ J. Baltrušaitis μελετᾷ τήν καταγωγή αὐτῶν τῶν ἀντικειμένων καί φανταστικῶν ὄντων μέσα ἀπό τή μυθική Ἀρχαιότητα ἢ, κυρίως, ἀπό τήν Ἀπω Ἀνατολή μέ ἐνδιάμεσο τό Ἰσλάμ²⁷. Τό σύννεφο ὅμως πού ἐλάχιστα παριστάνεται ἢ προβάλλεται στήν τέχνη τοῦ δυτικοῦ Μεσαίωνα ἔμεινε ἔξω ἀπό αὐτές τίς μεταμορφώσεις. Σύννεφα κατοικημένα ἀπό φανταστικά ὄντα δέν φαίνονται νά ἐμφανίζονται στή γοτθική τέχνη. Εἶναι περίεργο γιατί τό σύννεφο χωρίς συγκεκριμένη μορφή καί σχῆμα, μέ συνεχεῖς καί ἀδιάκοπες ἀπό τήν ἴδια τή φύση του μεταβολές, στόν ὄγκο, στή μορφή, στή σύστασή του ἀκόμα, θά προσφερόταν γιά τέτοια χρήση, τουλάχιστον ὅσο τά βράχια καί τά φυλλώματα.

Αὐτή ἡ ἀντιμετώπιση θά ὀφείλεται ἀσφαλῶς σέ σειρά ἀπό φόβους καί ἀπαγορεύσεις, σέ ἀποτροπαϊκούς

συμβολισμούς και δοξασίες, σέ ομαδικού χαρακτήρα προγονικές και μαζικές άπωθήσεις άπέναντι στο άμορφο άπλαστο στοιχείο πού έρμηνεύεται σάν άποκλειστικός μεταφορέας θεϊκών ή και σατανικών μηνυμάτων και οίωνων.

Στή Δύση οί ζωγράφοι, στήν πρώτη ακόμα 'Αναγέννηση, μάζουν μαζικά τό σύννεφο στίς συνθέσεις τους μέσα στήν προσπάθεια άπόδοσης, μέ φυσιοκρατική «έπιστημονική» προοπτική, του περιβάλλοντος ζωγραφικού χώρου. Οί Bellini (Giovanni, 1462-1516, Gentile, 1421-1501, ή Jacoppo, 1400-1464), ό Mantegna (1436-1506), ό Corregio (1494-1534) ή ό Dürer (1471-1528) και τόσοι άλλοι χρησιμοποιούν τήν όμίχλη ή τά σύννεφα στίς συνθέσεις τους, προσδιορίζοντάς τους ρόλους και λειτουργικότητα, όσους τουλάχιστον τούς άποδίδονται μέσα σέ κείμενα της Παλαιάς Διαθήκης. Στο έργο του Mantegna και, μετά, του Corregio, τά σύννεφα, άμορφα σχεδόν και άπροσδιόριστα, γίνονται άντικείμενα και σήματα μέ μορφή σχεδόν χωρίς σχήμα, έπιτρέπουν στόν ζωγράφο νά τά φορτίζει κατά βούληση μέ σχήματα και συμβολικές μορφές πού θεληματικά τίς αφήνει νά συγχέονται μέσα στή γενική άμορφη μάζα²⁸. 'Επιτρέπουν ακόμα τήν άντιμετώπιση και λύση προβλημάτων σύνθεσης, προσφέροντας βάση και στήριγμα γιά συνθέσεις πού παριστάνουν όράματα και θεοφάνειες, εκεί άκριβώς πού ή φυσιοκρατική άναγεννησιακή άντίληψη συγκρούεται μέ ύπερφυσικές και έξωγήνες παραστατικές μορφές και συνθέ-

σεις. Σειρά άπό θεωρίες έχουν διατυπωθεί γιά τό σύννεφο, γιά τή θέση και τή λειτουργία του μέσα στήν άναγεννησιακή και στή μετααναγεννησιακή ζωγραφική.

Σέ δύο τουλάχιστον πίνακες του Mantegna, ό ζωγράφος διαγράφει μέσα στά σύννεφα μορφές ανθρώπινες, ζώα και σύμβολα²⁹ συγγενικές στή σύλληψή τους μέ

23. Βλ. πρόχειρα Bernard Berenson, *Les peintres italiens de la Renaissance*, σέ γαλλική έκδοση, London (Phaidon Press) 1953, εικ. 298 (Στέψη της Παναγίας και δύο άγιοι, του Niccolò da Foligno (1430-1502), στο Foligno, San Niccolò), εικ. 290 (Παναγία, άγγελοι, δύο άγιοι και δύο δωρητές, του Ottaviano Nelli (1375-1444), στο Gubbio, Santa Maria Nuova).

24. Jurgis Baltrušaitis, *Le Moyen Age fantastique, Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris (Flammarion) 1981 (1η έκδοση 1955), σ. 247-248, εικ. 174, 175, 176.

25. "Ο.π., σ. 212 κ.έ., εικ. 145, 147, 148, 149 κ.έ. André Grabar - Carl Nordenfalk, *La peinture romane du onzième au treizième siècle*, Genève (Skira) 1958, σ. 155, 156, 157, 168, 174 (φανταστικά ζώα μέσα στα αρχικά γράμματα).

26. Φανταστικά όντα φαίνονται νά διαγράφονται μέσα στή μάζα πτερών, σέ πούπουλα και πτερωτά λοφία σέ τσέχικο εικονογραφημένο χειρόγραφο του 1517 περίπου, στο Gradual του Litoměřice, σέ μικρογραφία πού παριστάνει τή θανάτωση επί της πυράς του Jan Hus (βλ. Josef Krasa, *České iluminované Rukopisy 13/16 století*, Praha (Odeon) 1990, σ. 332, εικ. 192).

27. Baltrušaitis, δ.π.

28. Hubert Damish, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris (Seuil) 1972, σ. 27, 61-99 (σ. 89), 77, 180-193 (σ. 184), 200-210 κ.έ.

Εικ. 14. Φανταστική σχίτικη σύνθεση, «Μέσα στο στρόβιλο του μυστικού δερβίσιου χορού». Μικρογραφία-σχέδιο. Ιράν, 16ος-17ος αιώνας. Λεπτομέρεια.



τίς μορφές πού οί ζωγράφοι τοῦ Ἰσλαμικοῦ, τοῦ κινέζικου καί τοῦ γοτθικοῦ Μεσαίωνα φόρτωσαν βράχους, δέντρα καί φυλλώματα³⁰. Βρισκόμαστε δηλαδή ἀπέναντι στό ἐξῆς παράδοξο: Ἐνῶ τά σύννεφα εἰσάγονται στή ζωγραφική σάν σύμβολα τῆς φυσιοκρατικῆς ἀναγεννησιακῆς ἀντίληψης, φορτίζονται ταυτόχρονα μέ ἐπιβιώσεις μεσαιωνικῶν ἀντιλήψεων ὑπερβατικοῦ ἐξωγῆινου καί ἀντιφυσιοκρατικοῦ χαρακτήρα· δηλαδή, στό ἔργο αὐτῶν τῶν ζωγράφων — σάν ἀντίδραση πρὸς τήν ὀρθολογιστικὴ ἀναγεννησιακὴ ἀντίληψη — προστίθεται καί μία διάσταση διαφορετικῆ, φανταστικοῦ καί ὑπερβατικοῦ χαρακτήρα.

Φανταστικά χαρακτηριστικά — φορτισμένα μέ συμβολισμούς, οἰωνούς καί μηνύματα — ἀποδίδονται στά σύννεφα καί στίς συνεχεῖς μεταμορφώσεις τοῦ ὄγκου καί τῆς ὕψους τους, καί μέσα σέ λογοτεχνικά κείμενα τήν ἐποχὴ τῆς Ἀναγέννησης. Ἀναφέρω χαρακτηριστικά, μέσα ἀπὸ τὸν Ἀμλετ τοῦ William Shakespeare, στιχομυθία ἀνάμεσα στὸν Ἀμλετ καί στὸν Πολώνιο, σχετικὴ μέ ἓνα σύννεφο πού εἶχε πάρει μορφή καμήλας, ἢ ἀκόμα στιχομυθία πού ἀναφέρεται στά μεγαλειώδη σχήματα πού παίρνουν τά σύννεφα μέσα στίς συνεχεῖς ἀλλαγές τῆς μορφῆς τους, στὸν Ἀντώνιο καί Κλεοπάτρα, πάλι τοῦ William Shakespeare³¹.

Ὁ Φράγκος Κατελάνος, στό μοναδικό γνωστό μέχρι τώρα ἔργο του, στή σύνθεση τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου στή μονὴ Βαρλαάμ στὰ Μετέωρα, ὅπου ἀναπτύσσει ἰδιαίτερα ἔντονα, καί σέ ποσότητα σχεδὸν ἴση μέ τὸν ζωγράφο τοῦ Ντίλιου, τό στοιχεῖο τοῦ φανταστικοῦ, συνεχίζει ἐπιλεκτικά, κατ' ἀρχὴν, παλαιότερη παράδοση³². Δηλαδή, τά σύννεφα-ἄερινα ὀχήματα, φορτωμένα μέ προσωποποιήσεις καί σύμβολα, γίνονται ἐνδιαιτήματα πλήθους ἀναπτυγμένων καί διαφορετικῶν φανταστικῶν μορφῶν, προσωποποιήσεων ἢ τεράτων γεμάτων μυστικισμοῦ, ἀγωνίες, φόβους, μηνύματα μὰ καί ἐξορκισμούς. Ὅπως ἀκριβῶς παρουσιάζονται καί οἱ μορφές μέσα στὸν ὄγκο τῶν βουνῶν ἢ τῶν βράχων ἢ μέσα στά δέντρα — ἀκόμα καί μέσα σέ φτερά καί πούπουλα, ὅπως εἶδαμε —, πού δημιούργησε, σάν στοιχεῖα φανταστικοῦ, ἡ ζωγραφικὴ τοῦ ρωμανογοτθικοῦ, τοῦ Ἰσλαμικοῦ καί τοῦ κινέζικου Μεσαίωνα, διαιωνίζοντας, ἀναπαράγοντας καί τροποποιώντας, συχνά, δημιουργίες τῆς βουδδιστικῆς Κεντρικῆς Ἀσίας³³. Τό φαινόμενο ἐπιβιώνει — τό εἶδαμε — στή ζωγραφικὴ τῆς Ἀναγέννησης, μὰ καί στήν περίπου σύγχρονη τῆς ἰσλαμοπερσικῆς ζωγραφικῆς.

Τά φανταστικά τέρατα τοῦ Φράγκου Κατελάνου μοιάζουν πολὺ μέ τίς μορφές μέσα σέ βράχια — πού κι αὐτὰ θυμίζουν σύννεφα — σέ περσικὸ εἰκονογραφημένο χειρόγραφο, τοῦ 1442 περίπου, ἀπὸ τό Χεράτ, τῆς British Library³⁴ (Εἰκ. 13).

Τά τέρατα τῆς φαντασίας τοῦ Φράγκου Κατελάνου μοιάζουν ἀκόμα μέ τά πλάσματα τοῦ Θεοῦ — ἀνθρώπους, ζῶα, ψάρια, ἔντομα καί πετούμενα —, πού μπλέκονται καί παρασύρονται μέσα στὸν στρόβιλο καί τῇ δίνῃ μυστικοῦ ἱλίγγου χοροῦ Δερβίσηδων, ἔργο ἀνώνυμου Πέρση σχιῖτη ζωγράφου τοῦ 16ου ἢ τοῦ 17ου αἰώνα³⁵ (Εἰκ. 14).

Ὁ Φράγκος Κατελάνος μετέχει ἔτσι μέ ἓνα καί μόνον ἔργο του σ' ἐκείνη τὴν κατηγορία ζωγράφων σάν τὸν Hieronymus Bosch (1450-1516)³⁶, τὸν Pieter Brueghel τὸν Παλαιό (1525/30-1569)³⁷ ἢ τὸν Matthias Grünewald (1460/70-1528)³⁸, ζωγράφων ἀνήσυχων, ἀνοικτῶν σέ μεταφυσικά, μεσαιωνικά ὁράματα καί βιώματα, πού συχνά τά ἀντλοῦν ἀπὸ μυστικὲς πλευρές τῆς δικῆς τους καλλιτεχνικῆς παράδοσης. Κι αὐτές τίς ἀνήσυχίες τους τίς ἐκφράζουν — μέ παράλληλους τρόπους — μέσα καί δίπλα σέ μαρὸκ ἀνήσυχες φόρμες καί σέ ἐπιτεύγματα πού, ἀπὸ ἄλλες πλευρές, τείνουν νά ἀφομοιώσουν ἀναγεννησιακά καί φυσιοκρατικά διδάγματα. Δηλαδή βρίσκει ἔτσι ὁ ζωγράφος τρόπους, διέξοδο καί εὐκαιρίες γιὰ νά ἐκφράσει προσωπικὲς κυρίως μὰ καί συλλογικὲς ἀγωνίες, ἀποκυήματα ταραγμένης φαντασίας, εὐαισθησίες, φόβους, φαντασιώσεις. Προσπερνᾷ ἔτσι τίς οὐδέτερες, σκληρὲς καί ἄψογες «κλασικὲς» ἁρμονίες, καί μεταφέρει μηνύματα μιᾶς ταραγμένης καί ἀνήσυχης προσωπικότητας.

Μέσα στά πολὺ στενά περιθώρια πού τοῦ ἄφηνε ἡ τέχνη τῆς βυζαντινῆς παράδοσης, ὁ Φράγκος Κατελάνος, καθὼς καί ὁ ζωγράφος τοῦ Ντίλιου, ἀφήνουν νά διαφαίνεται μιὰ μυστικὴ πλευρὰ τῆς προσωπικότητάς τους, ἀλλοιώνοντας τό «κλασικόν» ὕφος τῆς ζωγραφικῆς τοῦ 16ου αἰώνα καί ἐμπλουτίζοντάς το μέ δυναμικά μαρὸκ χαρακτηριστικά.

Ἡ ἀνάπτυξη τοῦ φανταστικοῦ στοιχείου στό ἔργο τῶν παραπάνω ζωγράφων ἐκφράζει παρόμοιες ἀνήσυχίες μέ ἐκεῖνες πού γέννησαν τοὺς τερατόμορφους διαβόλους, πού πληθαίνουν κατὰ τὸν 16ον αἰώνα μέσα σέ συνθέσεις σάν τῇ Δευτέρᾳ Παρουσίᾳ ἢ καί ἄλλες, στή Μολδαβία μὰ καί στίς ἐλληνικὲς χώρες, κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση δυτικῶν καί ἀνατολίτικων μεσαιωνικῶν προτύπων³⁹. Ἐδῶ ὅμως, τό πλαίσιο εἶναι ἤδη ἀναγνωρισμένο καί περισσότερο παραδοσιακό.

Τό γεγονός πὼς ἤδη ἀπὸ τὸν 14ον αἰώνα εἶχαν ἀρχίσει, μέσα στή βυζαντινὴ ζωγραφικὴ, νά κατοικοῦν στά σύννεφα πουλιά ἢ μάσκες καί προσωποποιήσεις, ἀνοιξε τὸν δρόμο καί ἔδωσε τά περιθώρια καί τὴν ἐμπνευση στὸν Φράγκο Κατελάνο καί στὸν ζωγράφο τοῦ Ντίλιου γιὰ νά χρησιμοποιήσουν ἤδη δοσμένα σχήματα καί νά τά ἀναπτύξουν, γιὰ νά ἐκφράσουν, νομίζω, προσωπικά τους βιώματα.

Τό φαινόμενο θά βρεῖ λίγους μιμητὲς μετὰ τὸν 16ον αἰώνα. Πρόκειται, κυρίως, γιὰ μιμητὲς μέ λιγότερο δυ-

ναμισμό, πού συχνά μιμούνται συμβατικά, σχηματικά και χωρίς προσωπική συμμετοχή.

Ἡ συνύπαρξη καὶ συμβίωση τῶν νεώτερων μεταναγεννησιακῶν — καὶ μπαρόκ — τάσεων δίπλα σέ μυστικιστικές ἐπιβιώσεις πού προέρχονται ἀπὸ ἰδεολογήματα ἐνὸς παρωχημένου ἤδη Μεσαίωνα, δὲν θὰ ἐπιζήσουν πολὺ μετὰ τὸν 16ον καὶ τὸν 17ον αἰῶνα.

29. Ettore Camesarca, Mantegna, Milano (Club del Libro) 1964, εἰκ. 44-45 (ὁ ἅγιος Σεβαστιανὸς τοῦ Kunsthistorisches Museum, Βιέννη), πίν. XXIII (ὁ θρίαμβος τῆς Ἀρετῆς, Louvre, Παρίσι), πίν. IV, εἰκ. 56. Giuseppe Fiocco, Mantegna. La Cappella Ovetari nella chiesa degli Eremitani, Milano (Silva Editonale d'arte) 1978, σ. 27, εἰκ. 6, 30. Ὁ ἴδιος, L'arte di Andrea Mantegna, Venezia (Neri Pozza) 1959. Lionello Puppi, Il trittico di Andrea Mantegna per la Basilica di San Zeno Maggiore in Verona, Verona (Centro Grafico) 1972.
30. Baltrušaitis, δ.π. (ὑπόσημ. 24), σ. 212 κ.ε., εἰκ. 145, 147, 148, 149.
31. Ἀναφέρονται καὶ σχολιάζονται ἀπὸ τὸν Ernst Gombrich, L'écologie des images, Paris (Flammarion) 1983 (Πρόλογος 1982), σ. 57 ("La psychanalyse de l'histoire de l'art").
32. Ἀκόμα καὶ ὅταν ὁ Φράγκος Κατελάνος ζωγραφίζει τὸ ἴδιο θέμα,

τὴν Κοίμηση τῆς Θεοτόκου, στό μοναδικό διάκοσμο πού φέρει τὴν ὑπογραφή του, στό παρεκκλήσιο τοῦ Ἀγίου Νικολάου στὴ Μεγίστη Λαύρα στὸν Ἀθῶ, τὸ 1560, δὲν ἐπαναλαμβάνει τὰ φανταστικά στοιχεῖα. Ἀκόμα καὶ τὰ σύννεφα λείπουν (βλ. Millet, δ.π. (ὑπόσημ. 6), πίν. 260.2).

33. Baltrušaitis, δ.π. (ὑπόσημ. 24), σ. 99-142, 187-220.

34. Χειρόγραφο Khamsa τοῦ Νιζαμί, British Library Add. 25900, φ. 41a.

35. Μέσα στὸν συλλογικό τόμο Le Monde de l'Islam, ὑπὸ τὴν διεύθυνση τοῦ Bernard Lewis, Antwerpen (Fonds Mercator) - Londres (Thames and Hudson) 1976, βλ. Roger M. Savory, 10. "L'empire du lion et du soleil. L'épanouissement de la civilisation iranienne", σ. 247-274 (254-255), εἰκ. 375.

36. J. de Boschère, Jérôme Bosch, Bruxelles (éditions Cercle d'art) 1947.

37. F. Timmermans, La vie passionnée de Peter Brueghel, Internationale du Livre, 1955.

38. M. Brion, Grünewald, Paris (Plon) 1939. P. Schmidt (Πρόλογος) - H. Geissler - B. Saran - J. Harnest - A. Mischlewski (Κείμενα), Matthias Grünewald: Le retable d'Issenheim, γαλλικὴ ἔκδοση: Paris (Société française du livre) 1974. Πρωτότυπη ἔκδοση: Stuttgart (Office du Livre) 1973.

39. Garidis, δ.π. (ὑπόσημ. 5), σ. 31-62, σχέδια 1-38, εἰκ. 11-16, 25, 47, 57, 64-65, 67, 69. M. Garidis, L'évolution de l'iconographie du Démon dans la période post-byzantine, L'Information d'histoire de l'art, 12e année, No 4, 1967, σ. 143-155, 6 εἰκόνες. Θωμᾶς Προβατάκης, Ὁ Διάβολος εἰς τὴν βυζαντινὴν τέχνην. Συμβολὴ εἰς τὴν ἐρευναν τῆς ὁρθοδόξου ζωγραφικῆς καὶ γλυπτικῆς, Θεσσαλονίκη 1980.

Miltos Garidis

LE FANTASTIQUE DANS LA PEINTURE BYZANTINE DU XVI^e SIÈCLE

J'ai observé pour la première fois des éléments de fantastique dans la peinture de Frangos Catélanos et, plus particulièrement, dans la masse des nuages-véhicules aériens transportant les Apôtres dans la composition de la Dormition de la Vierge au Catholicon du Monastère de Barlaam, de 1548, aux Météores. Intéressé par ce problème j'ai entrepris une petite recherche, tant pour les antécédents éventuels que, plus généralement, pour la peinture byzantine du XVI^e siècle.

J'ai ainsi retrouvé un nombre important d'éléments fantastiques, presque aussi expressifs ou dramatiques que

chez Frangos Catélanos, dans la masse des nuages qui transportent les chœurs des Justes dans le Jugement Dernier, sur le mur est du narthex du Catholicon du Monastère de Dilios (Stratigopoulos) de 1543 dans l'île du lac de Jannina.

C'est surtout dans les nuages et dans ces deux compositions que sont localisés les éléments fantastiques.

J'ai encore retrouvé des éléments fantastiques en plus petit nombre, moins tourmentés — survivances plutôt et souvenirs de personnifications hellénistiques — dans l'œuvre des peintres crétois du XVI^e siècle, en commen-

cant par la première décoration murale de Théophane, en 1527, au Monastère de Saint-Nicolas Anapavsas aux Météores, dans le narthex. Là ces éléments figurent dans les nuages de la composition du Jugement Dernier.

On en trouvera aussi dans les peintures «crétoises» du XVI^e siècle aux monastères de Lavra (Jugement Dernier) (1535), de Dionysiou (1547), de Koutloumoussiou (1540), de Docheiariou (1568) au Mont-Athos, ainsi que dans les peintures de 1552 du Nouveau Catholicon de la Transfiguration des Météores; et également dans certaines icônes grecques ou russes des XV^e et XVI^e siècles. Ces éléments fantastiques seront plus rares, très conventionnels et schématiques dans certaines peintures murales et icônes, pendant le XVII^e et le XVIII^e siècle. Ce genre d'éléments est introduit plutôt comme des personnifications — sous l'influence de l'art de la fin de l'Antiquité — et pour la première fois à ma connaissance, au XIV^e siècle dans les peintures de la Perivleptos de Mystra (1360-1370). Les «Crétois» du XVI^e siècle reprennent modérément cette tradition et l'appliquent sans la développer et sans modifications.

L'art byzantin n'avait pas représenté de nuages au moins jusqu'au XI^e siècle. Il commence à les introduire timidement à cette époque et dans certains sujets iconographiques, pour résoudre des problèmes de composition, en contredisant ainsi ses propres fondements théologiques.

Dans l'art du Moyen Âge occidental et sous l'influence des arts islamique, chinois ou d'Asie centrale bouddhiste, ces éléments fantastiques apparaissent dans la masse des rochers et des montagnes, dans le feuillage ou les plumages, dans les tourbillons de l'air, sur les corps humains ou ceux d'animaux, dans les contours des objets. Ils habitent dans la masse de ces éléments, s'imbriquent entre eux et se présentent comme des monstres

hybrides et imaginaires, comme des masques humains ou d'animaux. Ils expriment des fantasmes, des craintes, des mysticismes et des exorcismes, des augures et des messages, parfois très personnels.

Mais, curieusement, dans l'art médiéval de l'Occident, dans celui de l'Islam ou de l'Asie bouddhiste, les nuages, pour des raisons non ressenties très clairement, ne sont jamais — à ma connaissance — habités par des monstres fantastiques.

C'est dans l'art byzantin du XIV^e siècle — et cela très timidement — et dans celui des débuts de la Renaissance (chez Mantegna par exemple) que les nuages servent d'habitacles pour les monstres ou de personnifications exprimant des messages.

Dans l'œuvre de Frangos Catelanos ou encore et à un moindre degré dans l'œuvre du peintre de Saint-Nicolas Dilios, de Jannina, il s'agit de la reprise d'une tradition du XIV^e siècle, mais développée et modifiée. Les peintres, en commençant par s'inspirer de conventions déjà «classiques», arrivent à exprimer des angoisses personnelles ou collectives, des fantasmes, des craintes et des signes apotropaïques. Ils y représentent des créations de leur imagination troublée qui laissent apparaître un côté mystique et secret de leur personnalité. Ils font partie ainsi de cette catégorie de peintres européens à l'inspiration bouillonnante qui, en pleine Renaissance et en plein renouveau de l'antique, reprennent — et au même moment — des idées et des visions mystiques, survivances moyennâgeuses qui altèrent, avec le baroque, leur nouvelle idéologie ou vision esthétique «classique». Ils se rapprochent, curieusement, de peintres du XV^e et XVI^e siècle irano-islamiques qui expriment — à la même époque et par des moyens très ressemblants — la même quête du mystique, de l'imaginaire et des fantasmes personnels.