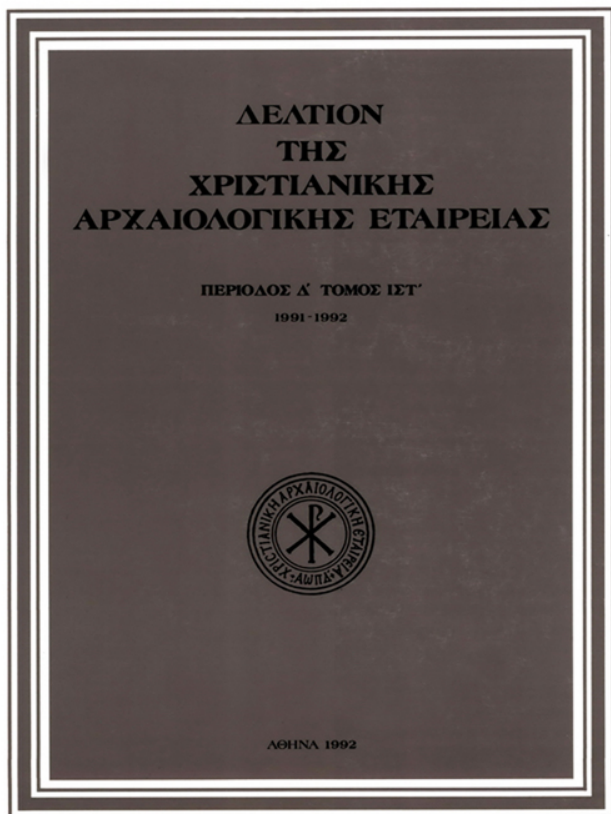


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

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 άταίριαστο ύφος τους, μέσα σε μιά σύνθεση αόστηρά παραδοσιακή ως προς τά υπόλοιπα συστατικά της στοιχειά

Τά φανταστικά στοιχεία έντοπίζονται μέσα στη μάζα των δώδεκα νεφών, πού όδηγημένα — έκτός από ένα, του άποστόλου Θωμά — από ίπτάμενο άγγελο, μεταφέρουν, σάν άτομικά ίπτάμενα όχηματα, τούς δώδεκα άποστόλους, προκειμένου νά παρασταθούν στην Κοίμηση, τήν κηδεία και (ειδικότερα στην παραλλαγή της συγκεκριμένης σύνθεσης, στο Βαρλαάμ) στη Μετάσταση της Θεοτόκου στους ούρανοους. Μέσα στη 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 πιο πολλές φορές και περισσότερες, στο κάθε σύννεφο¹ (Εικ. 1-5).

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

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

Λίγα τέτοια στοιχεία συγκέντρωσα. Άσφαλώς θά

υπάρχουν πολύ περισσότερα και, ένδεχόμενα, διαφορετικού τύπου. Δέν θεωρώ πως οι περιπτώσεις όπου τό φαινόμενο άναγνωρίζεται έξαντλούνται έτσι. Μπορώ όμως νά πω μέ κάποια βεβαιότητα πως δέν παρουσιάζει αυτό τό φαινόμενο μεγάλη διάδοση κατά τόν 16ον αιώνα και μετά, πως εμφανίζεται μέ άπλά στοιχεία στην άρχή και σε μικρό σχετικά ποσοστό έργων, και πως φθάνει στη μεγαλύτερη 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 καθεμιά από δύο σύννεφα — ούράνια όχηματα — πού μεταφέρουν τούς άποστόλους και συγκλίνουν προς τόν κεντρικό άξονα της σύνθεσης. Τό προς τά άριστερά σύννεφο φέρνει, στην προς τό κέντρο άκρη του, κεφάλι πουλιού, ένω τό άπέναντι ανθρώπινη μάσκα, άνάμνηση προσωποποίησης². Άσφαλώς μιά περισσότερο «όρθολογιστική» αντίληψη και στάση επιβάλλει τήν παρουσία ενός οδηγού για τά ούράνια όχηματα. Πρόκειται άκριβώς για μιά φόρμουλα πού — όπως παρακάτω θά έχουμε τήν εύκαιρία νά αναπτύξουμε — μās γίνεται για πρώτη

* Παραθέτω, επιλεκτικά, σειρά από μελέτες για τό φανταστικό στοιχείο στην τέχνη, ιδιαίτερα στη ζωγραφική:

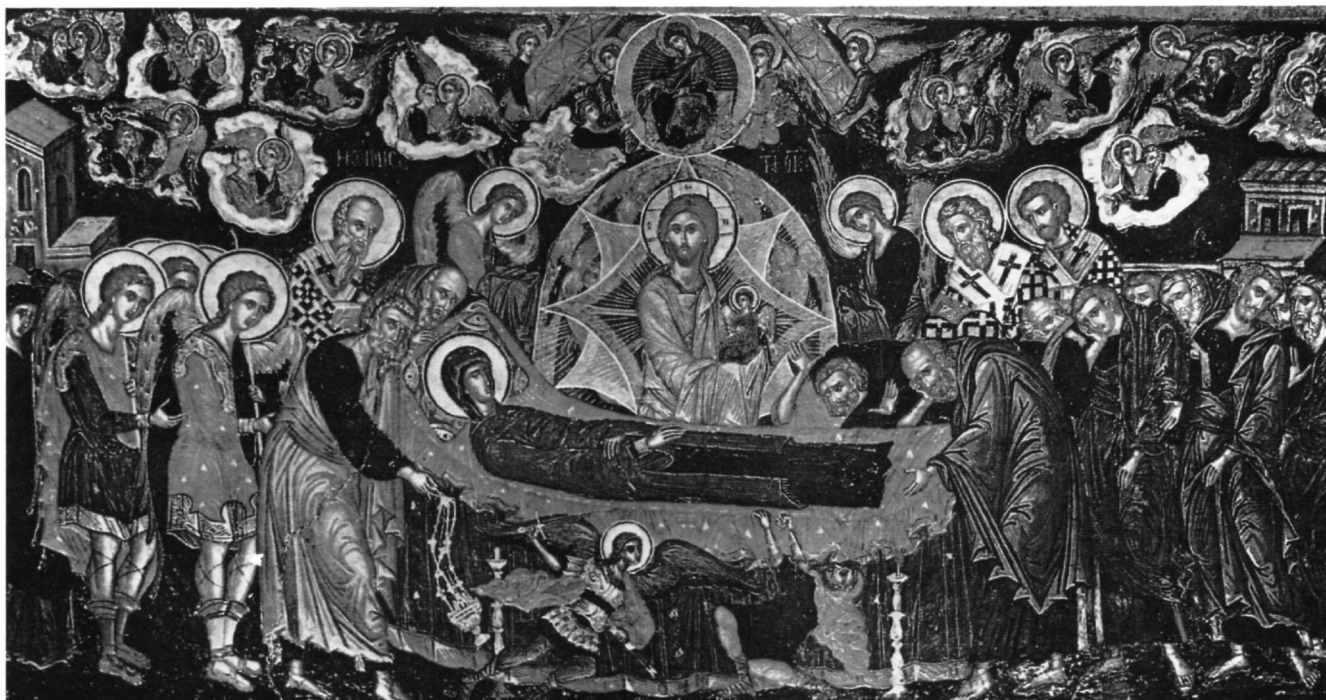
Marcel Brion, *Art fantastique*, Paris (Albin Michel) 1961.

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*, Άθήνα (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 στην περιγραφή ή εισαγωγή του νεωτερικού σχετικά 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 τής Θεοτόκου. Λεπτομέρειες (φωτ. Δημ. Σαμπανίκου με τήν άδεια τής μονής Βαρλαάμ).





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

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

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

- Μιά εικόνα πάλι μέ τήν Κοίμηση της Θεοτόκου, των άρχων του 16ου αιώνα, της Σχολής του Νοβγκορόντ, πού προέρχεται από τήν Καρελία και βρίσκεται στό Ρωσικό Μουσείο, στην Άγία Πετρούπολη. Παρουσιάζει μάσκες ανθρώπων ή ζώων στις άκρες των τεσσάρων συννέφων πού μεταφέρουν άποστόλους και οδηγούνται από άγγέλους⁴.

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

- Στό καθολικό της Μεγίστης Λαύρας στό Άγιον Όρος, έργο του Θεοφάνη, του 1535, στη σύνθεση της Κοίμησης της Θεοτόκου⁶ και μέσα στά σύννεφα πού οδηγούνται από άγγέλους, διαγράφονται όρισμένος αριθμός — μία, δύο ή και τρεις σε κάθε σύννεφο — μάσκες, ανθρώπινες οί περισσότερες και μάλλον ήρεμες.

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

- Στό καθολικό της μονής Διονυσίου, στόν Άθω, 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, στό νέο καθολικό της μονής της Μεταμόρφωσης στό Μεγάλο Μετέωρο¹⁰.

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

- Άκόμα, άόριστες και φευγαλέες μορφές διαγράφο-



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

3. Igor Grabar - Otto Demus - Victor Lazareff, *Icones anciennes de Russie*, Album U.N.E.S.C.O., New York 1958, πίν. XVI. V. J. Antonova - N. E. Mneva, *Katalog drevnerusskoj živorisi 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 τούς προφήτες Ἥλια καί Μωσῆ, σχηματίζονται ἀπό μία μικροσκοπική ἀνθρώπινη μάσκα (M. Aipaton, *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, Esthétique, Θεσσαλονίκη (Εταιρεία Μακεδονικῶν Σπουδῶν)* 1985, πίν. XII (24), XIII (25). Garidis, δ.π. (ύποσημ. 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).

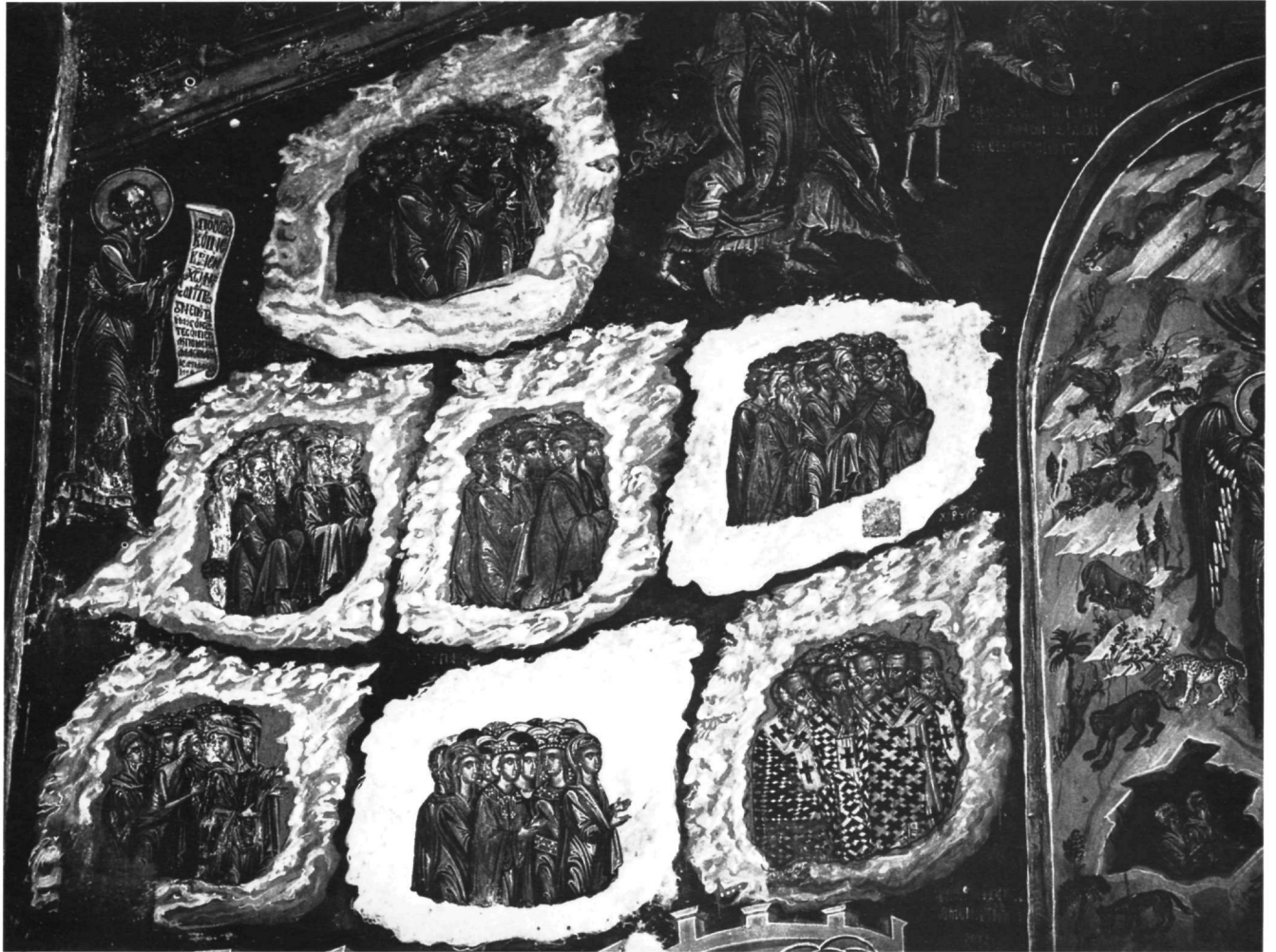
7. Millet, δ.π., πίν. 149.1-2.

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.



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

Είκ. 8. Νησί Ἰωαννίνων. Μονή Ἁγίου Νικολάου Ντίλιου. Νάρθηκας καθολικοῦ. 1543. Λεπτομέρεια ἀπό τῆ Δευτέρα Παρουσία (Χορός ἀποστόλων) (φωτ. Γ. Χουλιάρα).

Είκ. 9. Νησί Ιωαννίνων. Μονή Ἁγίου Νικολάου Ντίλιου. Νάρθηκας καθολικοῦ. 1543. Λεπτομέρεια ἀπό τῆ Δευτέρα Παρουσία (Χοροί ἁγίων μοναχῶν καί νεαρῶν ἁγίων) (φωτ. Γ. Χουλιάρα).

Είκ. 10. Νησί Ἰωαννίνων. Μονή Ἁγίου Νικολάου Ντίλιου. Νάρθηκας καθολικοῦ. 1543. Λεπτομέρεια ἀπό τῆ Δευτέρα Παρουσία (Χορός ἁγίων γυναικῶν) (φωτ. Γ. Χουλιάρα).

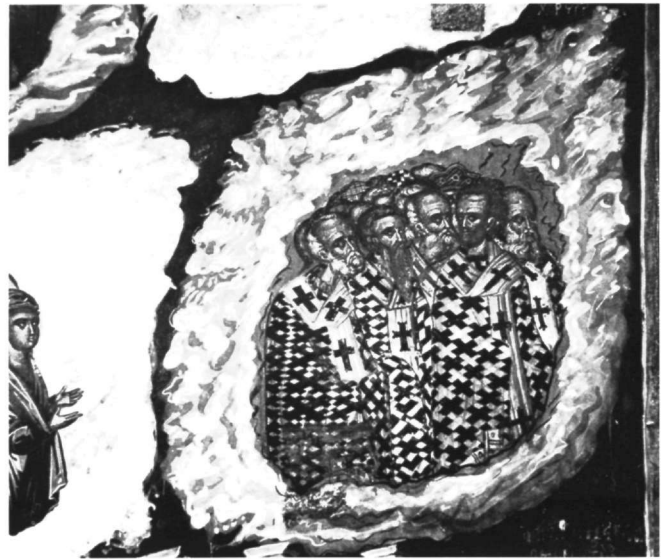
Είκ. 11. Νησί Ἰωαννίνων. Μονή Ἁγίου Νικολάου Ντίλιου. Νάρθηκας καθολικοῦ. 1543. Λεπτομέρεια ἀπό τῆ Δευτέρα Παρουσία (Χοροί ἱεραρχῶν καί δσίων παρθένων) (φωτ. Γ. Χουλιάρα).





9

10



11

νται μέσα στη μάζα τῶν συννέφων στη σύνθεση τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου, στό καθολικό τῆς μονῆς Κουτλουμουσίου, τοῦ 1540¹². Καί τά δύο παραπάνω μοναστήρια, στό Ἅγιον Ὄρος.

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

- Ὅμοια περίπου στοιχεῖα φανταστικοῦ θά παρουσιάζονται — ἀρκετά σπάνια ὁμως — ἀκόμα καί στή διάρκεια τοῦ 17ου αἰώνα ἤ καί ἀργότερα. Τά βρίσκουμε (μάσκες ἀνθρώπινες μέ γένηια, μέσα στά σύννεφα) στήν παράσταση τῆς Κοίμησης καί Μετάστασης τῆς

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



Θεοτόκου στή μονή τῆς 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 τῆς Ἁγίας Τριάδας στήν κωμόπολη τῆς Ἁγίας Λαρίσης, ἀναπτύσσεται μεγάλη σύνθεση τῆς Δευτέρας Παρουσίας. Χρονολογεῖται μέ ἐπιγραφή στά 1715¹⁵. Στά τέσσερα, ἀρκετά σχηματικά, σύννεφα πού μεταφέρουν καί ἐκεῖ τούς ἀποστόλους περιέχονται τέρατα καί μάσκες ἀνθρώπων καί ζώων — ἴσως γουρουνιῶν — ἀδέξια καί πλαδαρά σχεδιασμένες καί σέ χαμηλοῦς χρωματικούς τόνους.

- Ἀπό μιά μάσκα παριστάνεται καί διαγράφεται ἀδρά καί εὐδιάκριτα, στά μεγάλα σχηματοποιημένα σύννεφα στή Δευτέρα Παρουσία στόν ἐξωνάρθηκα τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Βατοπεδίου, στόν Ἄθω, ὅπως ἔχει τώρα ἡ σύνθεση — ἀσφαλῶς πρέπει νά εἶναι παλαιότερη — μετά ἐπισκευές καί ἐπιζωγραφῆσεις τοῦ 18ου καί τοῦ 19ου αἰώνα¹⁶.

Γνωρίζω μιά μόνον περίπτωση χρησιμοποίησης φανταστικῶν στοιχείων πού ξεπερνοῦν, ποσοτικά, ὡς πρὸς τήν ἀνάπτυξη τῶν μορφῶν, τά στοιχεῖα ἐκεῖνα πού μπάζει ὁ Φράγκος Κατελάνος μέσα στά σύννεφα, στή σύνθεση τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου στή μονή Βαρλαάμ, ἐνῶ παράλληλα τά πλησιάζουν σέ δραματική ἔνταση καί σέ δύναμη ἔκφρασης. Πρόκειται γιά φανταστικά στοιχεῖα, ἐλεύθερα σχεδιασμένα μέσα στόν ὄγκο τῆς μάζας τῶν συννέφων, στή σύνθεση τῆς Δευτέρας Παρουσίας στόν ἀνατολικό τοῖχο τοῦ νάρθηκα στό καθολικό τῆς μονῆς τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ντίλιου (ἤ Στρατηγόπουλου) στό Νησί τῶν Ἰωαννίνων, πού χρονολογεῖται τό 1543, πολύ λίγα χρόνια νωρίτερα ἀπό τίς τοιχογραφίες τοῦ Φράγκου Κατελάνου στή μονή Βαρλαάμ τοῦ 1548. Σχετικά μεγάλος ἀριθμός ἀπό μορφές — μέχρι καί πάνω ἀπό δέκα μάσκες ἀνθρώπων ἤ ζώων ἤ καί φιγοῦρες πετεινῶν — κατοικοῦν σέ κάθε ἓνα ἀπό τά ἑπτὰ σύννεφα μέσα σ' αὐτή τή σύνθεση καί διαγράφονται μέσα στίς μάζες τῶν ὄγκων τους (Εἰκ. 7-12). Στήν ἴδια σύνθεση παρεμβάλλονται καί δύο προσωποποιήσεις ἀνέμων, ἡ μιά τοῦ βοριά¹⁷.

Πρόκειται γιά τήν πρώτη, χρονολογικά, γνωστή ἀνάπτυξη τοῦ φανταστικοῦ στοιχείου σέ τόση διάσταση καί δυναμικότητα στή ζωγραφική τῆς 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 τῆς ζωγραφικῆς τοῦ 14ου καί τοῦ 15ου αἰώνα στόν βορειοδυτικό ἐλλαδικό χῶρο.

Ἡ βυζαντινὴ τέχνη ἐπὶ σειρά αἰῶνων δέν παριστάνει

σύννεφα στίς συγκεκριμένες συνθέσεις πού έχουμε ήδη αναφερθεί, όπως εξάλλου και γενικότερα ή αναπαράσταση σύννεφων είναι κάτι τό σχεδόν άνύπαρκο στη βυζαντινή ζωγραφική. Η παρουσία τους τονίζει στοιχειά τοπίου και αναφορές σε κάποιον πραγματικό και γήινο περιβάλλοντα χώρο, κάτι πού στην πράξη άπορρίπτει ή βυζαντινή εικαστική παράδοση μέχρι τουλάχιστον και τόν 11ον αιώνα, στην προσπάθεια άπόδοσης και κυρίως ύποβολής ενός συμβατικού και ύπερβατικού χρόνου και χώρου. "Ήδη όμως άπό τόν 11ον-12ον αιώνα, σύννεφα εισάγονται στην παράσταση της Κοίμησης της Θεοτόκου στην Άγία Σοφία της Άχρίδας¹⁸ ή στη νεότερη άπό τίς εκκλησίες στό Τοκαλέ της Καπαδοκίας¹⁹. Υποβάλλουν τήν ιδέα της κατά θαύμα ύπερφυσικής και έξωπραγματικής μεταφοράς τών άποστόλων άπό περάτων της γής για νά παρευρεθούν στην κηδεία της Παναγίας και χρησιμεύουν σάν έναέρια ύπεργήινα όχηματα γι' αυτή τή μεταφορά. Αντιμετωπίζεται βέβαια έτσι ένα πρόβλημα σύνθεσης, διατυπώνεται μιá καινούργια έννοιολογική σύμβαση, δέν άποφεύγεται όμως πιά και ή αναφορά σε κάποιον πραγματικό γήινο περιβάλλοντα χώρο.

Φαίνεται ότι πρόκειται για υιοθέτηση και επανάληψη έλληνιστικού σχήματος²⁰ — μαζί με τόσα άλλα έλληνιστικά στοιχειά αυτή τήν εποχή «Άναγέννησης» — μιáς φόρμουλας (όμάδες θεών του Όλύμπου πάνω σε σύννεφα) πού υπέβαλε τήν ιδέα της Άποθέωσης του νεκρού, όταν τόν παρουσίαζαν νά πατάει ψηλά, όρθιος πάνω σε σύννεφο ή άκόμα και όραμα, θεοφάνεια. Επανάληψη δηλαδή της έλληνιστικής σύμβασης-φόρμουλας, έν μέρος και κατά τό περιεχόμενο. Γιατί και στην Κοίμηση της Θεοτόκου πρόκειται για άποθέωση της ψυχής της πού άνεβαίνει στους ούρανοίς, όπως και για αναγνώριση της αγιότητας τών άποστόλων πού μεταφέρονται με ύπερφυσικό άέρινο όχημα για νά παραστούν σάν μάρτυρες στην Άποθέωση της νεκρής Θεοτόκου.

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

Συχνά, προς τά τέλη του 14ου αιώνα κυρίως, όπως στην εκκλησία τών Άγίων Κωνσταντίνου και Έλένης στην Άχρίδα²¹, ένας ή δύο ιπτάμενοι φτερωτοί άγγελιοι σπρώχνουν και οδηγούν τά σύννεφα, ιδιαίτερα στην παράσταση της Κοίμησης της Θεοτόκου. Και αυτό, γιατί μέσα στη γενική τάση προς περισσότερο ρεαλισμό, τά σύννεφα-αυτοκινούμενα όχηματα άποτελούν μιάν άντινομία, και — έστω και σάν άέρινα όχηματα — έχουν ανάγκη άπό 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 άπό άγγέλους. Στό προς τά άριστερά σύννεφο και στην άκρη του πού συγκλίνει προς τό κέντρο σχηματίζεται κεφάλι πουλιού πού, σάν πετούμενο πού είναι, οδηγεί τό σύννεφο «δικαιολογημένα και φυσικά»· στό προς τά δεξιά σύννεφο και πάλι στην άκρη πού συγκλίνει προς τό κέντρο, σχηματίζεται στη Ravanica κεφάλι πάλι πουλιού, ένω στη σύνθεση της Περίβλεπτο κεφάλι-μάσκα άνθρώπινη²², άνάμνηση άπό προσωποποίηση άνέμου ή άλλης φυσικής δύναμης, δανεισμένη πάλι άπό φόρμουλες του τέλους της Άρχαιότητας. Θα μπορούσε νά συσχετιστεί με σειρά προσωποποιήσεις πού επανέρχονται σάν συμβολικές συμβατικές μορφές μέσα στον κορμό της βυζαντινής τέχνης, σάν άποτέλεσμα καινούργιων επαφών με τήν ύστερη Άρχαιότητα άπ' όπου εμπνέονται και πάλι οι 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, Οι ναοί του Άγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Άγίου Μηνά στο Μονοδένδρι. Προσέγγιση στο έργο τών ζωγράφων άπό τό Λινοτόπι, Άθήνα (Ταμείο Άρχαιολογικών Πόρων) 1991, σ. 86-87, πίν. 125β.

14. Τώρα στα εργαστήρια καθαρισμού και συντήρησης στο Μουσείο Ίωαννίνων.

15. Τζών Κουμουλίδης - Λάζαρος Δεριζιώτης, Εκκλησίες της Άγιάς Λαρίσης, Άθήνα (Ι. Ζαχαρόπουλος) 1985, σ. 91-104, ιδίαιτ. σ. 94-95, εικ. 7 (σ. 103).

16. Φωτογραφίες πού ανήκουν στον συγγραφέα. Ά. Ξυγγόπουλος, Σχεδιάσμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά τήν "Άλωσιν, Άθήνα 1957, σ. 308.

17. Θεοπίστη Λίβα-Ξανθάκη, Οι τοιχογραφίες της μονής Ντίλιου, Ίωάννινα (Έκδόσεις Ι.Μ.Ι.Α.Χ.) 1980, σ. 177 και 180, εικ. 78, 79, 80, 85, 87. Περιγράφεται και αναφέρεται τό φαινόμενο. Garidis, ό.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'eglise 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.

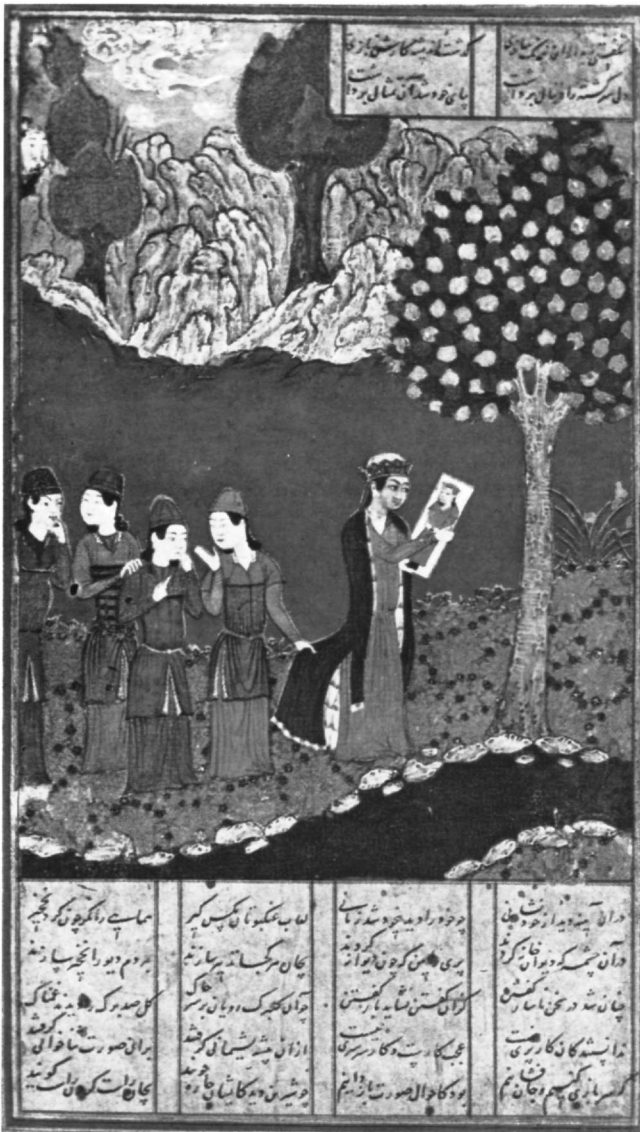
21. Gojko Subotić, Sveti Konstantin i Jelena u Ohridu, Belgrade 1971, πίν. 3 (διάγραμμα).

22. G. Millet, Monuments byzantins de Mistra, Paris 1910, πίν. 116.4, 124.2. Μανόλης Χατζηδάκης, Μυστράς, Άθήνα 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 του 16ου αιώνα.

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

Εἰκ. 13. Περσικό εἰκονογραφημένο χειρόγραφο ἀπό τό Χεράτ. 1442 περίπου. Khamsa του Νιζαμί. British Library Add. 25900, f. 41r (Ἡ Σιρίν κοιτάζει εἰκόνα του 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 του 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 του 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 Ἄπω Ἀνατολή καί τήν Κεντρική Ἀσία, μέ ἐνδιάμεσο τήν ἱρανοϊσλαμική τέχνη. Ἔτσι τό συμβατικό κινεζικό σύννεφο, τό tchi, ἀναπτύσσεται σάν ἀπλό κορδόνι μέ διακοσμητικό σχῆμα κίνησης, σάν μαϊανδρος σέ δίχρωμες, ὄχι αὐστηρά σχεδιασμένες ζῶνες, μά καί σάν συμβατικό σύννεφο, ὅπου τό θέμα ἐπιβάλλει ἢ ὑπαινίσσεται τήν παρουσία συννέφου²⁴.

Ὁ J. Baltrušaitis, στή μελέτη του γιά τό φανταστικό στοιχεῖο στήν τέχνη του 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 του ἀέρα, στό σῶμα ἀνθρώπων καί ζῶων²⁵, 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, ἔξορκισμούς, ἀγωνίες, οἰωνούς καί μηνύματα, γίνονται καί χώροι κατοίκησης τέτοιων ὄντων πού προσωποποιοῦν παρόμοιες φαντασιώσεις. Ὅμως τό πρώτο ξεκίνημα προέρχεται συχνά ἀπό μιά 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 Ἄπω Ἀνατολή μέ ἐνδιάμεσο τό Ἰσλάμ²⁷. Τό σύννεφο ὅμως πού ἐλάχιστα παριστάνεται ἢ προβάλλεται στήν τέχνη του 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, σε ομαδικού χαρακτήρα προγονικές και μαζικές άπωθήσεις απέναντι στο άμορφο άπλαστο στοιχείο που έρμηνεύεται σαν αποκλειστικός μεταφορέας θεϊκών ή και σατανικών μηνυμάτων και οίωνων.

Στή Δύση οι ζωγράφοι, στην πρώιμη ακόμα 'Αναγέννηση, μάζουν μαζικά τό σύννεφο στίς συνθέσεις τους μέσα στην προσπάθεια απόδοσης, μέ φυσιοκρατική «έπιστημονική» προοπτική, του περιβάλλοντος ζωγραφικού χώρου. Οι Bellini (Giovanni, 1462-1516, Gentile, 1421-1501, ή Jacoppo, 1400-1464), ο Mantegna (1436-1506), ο Correggio (1494-1534) ή ο Dürer (1471-1528) και τόσοι άλλοι χρησιμοποιούν την όμίχλη ή τά σύννεφα στίς συνθέσεις τους, προσδιορίζοντάς τους ρόλους και λειτουργικότητα, όσους τουλάχιστον τούς αποδίδονται μέσα σε κείμενα τής Παλαιάς Διαθήκης. Στο έργο του Mantegna και, μετά, του Correggio, τά σύννεφα, άμορφα σχεδόν και άπροσδιόριστα, γίνονται αντικείμενα και σήματα μέ μορφή σχεδόν χωρίς σχήμα, έπιτρέπουν στόν ζωγράφο νά τά φορτίζει κατά βούληση μέ σχήματα και συμβολικές μορφές που θεληματικά τίς αφήνει νά συγχέονται μέσα στην γενική άμορφη μάζα²⁸. 'Επιτρέπουν ακόμα την αντιμετώπιση και λύση προβλημάτων σύνθεσης, προσφέροντας βάση και στήριγμα για συνθέσεις που παριστάνουν δράματα και θεοφάνειες, εκεί ακριβώς που ή φυσιοκρατική αναγεννησιακή αντίληψη συγκρούεται μέ υπερφυσικές και έξωγήινες παρασταστικές μορφές και συνθέ-

σεις. Σειρά από θεωρίες έχουν διατυπωθεί για τό σύννεφο, για τή θέση και τή λειτουργία του μέσα στην αναγεννησιακή και στην μετααναγεννησιακή ζωγραφική.

Σέ δύο τουλάχιστον πίνακες του Mantegna, ο ζωγράφος διαγράφει μέσα στα σύννεφα μορφές ανθρώπινες, ζώα και σύμβολα²⁹ συγγενικές στην σύλληψή τους μέ

23. Βλ. πρόχειρα Bernard Berenson, *Les peintres italiens de la Renaissance*, σε γαλλική έκδοση, London (Phaidon Press) 1953, εικ. 298 (Στέψη τής 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 στην μάζα φτερών, σε πούπουλα και φτερωτά λοφία σε τσέχικο εικονογραφημένο χειρόγραφο του 1517 περίπου, στο Gradual του Litoměřice, σε μικρογραφία που παριστάνει τή θανάτωση επί τής 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 μουσικού δερβίσιμου χορού». Μικρογραφία-σχέδιο. Ίράν, 16ος-17ος αιώνας. Λεπτομέρεια.



τίς μορφές πού οί ζωγράφοι τοῦ Ἰσλαμικοῦ, τοῦ κινέζικου καί τοῦ γοθτικοῦ 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 ἐξωγήνιου 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 τόν Ἄμλετ τοῦ William Shakespeare, στιχομυθία ἀνάμεσα στόν Ἄμλετ καί στόν 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, στόν Ἀντώνιο καί Κλεοπάτρα, πάλι τοῦ William Shakespeare³¹.

Ἐνῶ ὁ Φράγκος Κατελάνος, στό μοναδικό γνωστό μέχρι τώρα ἔργο του, στή σύνθεση τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου στή μονὴ Βαρλαάμ στά Μετέωρα, ὅπου ἀναπτύσσει ἰδιαίτερα ἔντονα, καί σέ ποσότητα σχεδόν ἴση μέ τόν ζωγράφο τοῦ Ντίλιου, τό στοιχεῖο τοῦ φανταστικοῦ, συνεχίζει ἐπιλεκτικά, κατ' ἀρχὴν, παλαιότερη παράδοση³². Δηλαδή, τά σύννεφα-ἀέρινα ὀχήματα, φορτωμένα μέ προσωποποιήσεις καί σύμβολα, γίνονται ἐνδιαιτήματα πλήθους ἀναπτυγμένων καί διαφορετικῶν φανταστικῶν μορφῶν, προσωποποιήσεων ἢ τεράτων γεμάτων μυστικισμό, ἀγωνίες, φόβους, μηνύματα μά καί ἐξορκισμούς. Ὅπως ἀκριβῶς παρουσιάζονται καί οἱ μορφές μέσα στόν ὄγκο τῶν βουνῶν ἢ τῶν βράχων ἢ μέσα στά δέντρα — ἀκόμα καί μέσα σέ φτερά καί πούπουλα, ὅπως εἶδαμε —, πού δημιούργησε, σάν στοιχεῖα φανταστικοῦ, ἢ ζωγραφικῆ τοῦ ρωμανογοθτικοῦ, τοῦ Ἰσλαμικοῦ καί τοῦ κινέζικου Μεσαίωνα, διαιώνιζοντας, ἀναπαράγοντας καί τροποποιώντας, συχνά, δημιουργίες τῆς βουδδιστικῆς Κεντρικῆς Ἀσίας³³. Τό φαινόμενο ἐπιβιώνει — τό εἶδαμε — στή ζωγραφικὴ τῆς Ἀναγέννησης, μά καί στήν περίπου σύγχρονή της ἰσλαμοπερσικὴ ζωγραφικὴ.

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 στόν στρόβιλο καί τὴ δίνη μυστικοῦ ἰλίγγου χοροῦ Δερβίσηδων, ἔργο ἀνώνυμου Πέρση σχιίτη ζωγράφου τοῦ 16ου ἢ τοῦ 17ου αἰώνα³⁵ (Εἰκ. 14).

Ἐνῶ ὁ Φράγκος Κατελάνος μετέχει ἔτσι μέ ἓνα καί μόνον ἔργο του σ' ἐκείνη τὴν κατηγορία ζωγράφων σάν τόν Hieronymus Bosch (1450-1516)³⁶, τόν Pieter Brueghel τόν Παλαιό (1525/30-1569)³⁷ ἢ τόν Matthias Grünewald (1460/70-1528)³⁸, ζωγράφων ἀνήσυχων, ἀνοικτῶν σέ μεταφυσικά, μεσαιωνικά δράματα καί βιώματα, πού συχνά τά ἀντλοῦν ἀπὸ μυστικὲς πλευρὲς τῆς δικῆς τους καλλιτεχνικῆς παράδοσης. Κι αὐτὲς τίς ἀνησυχίες τους τίς ἐκφράζουν — μέ παράλληλους τρόπους — μέσα καί δίπλα σέ μαπαρόκ ἀνήσυχες φόρμες καί σέ ἐπιτεύγματα πού, ἀπὸ ἄλλες πλευρὲς, τείνουν νά ἀφομοιώσουν ἀναγεννησιακά καί φυσιοκρατικά διδάγματα. Δηλαδή βρίσκει ἔτσι ὁ ζωγράφος τρόπους, διέξοδο καί εὐκαιρίες γιὰ νά ἐκφράσει προσωπικὲς κυρίως μά 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 «κλασικὸ» ὕφος τῆς ζωγραφικῆς τοῦ 16ου αἰώνα καί ἐμπλουτίζοντάς το μέ δυναμικά μαπαρόκ χαρακτηριστικά.

Ἡ ἀνάπτυξη τοῦ φανταστικοῦ στοιχείου στό ἔργο τῶν παραπάνω ζωγράφων ἐκφράζει παρόμοιες ἀνησυχίες μέ ἐκεῖνες πού γέννησαν τοὺς τερατόμορφους διαβόλους, πού πληθαίνουν κατὰ τόν 16ον αἰώνα μέσα σέ συνθέσεις σάν τὴ Δευτέρα Παρουσία ἢ καί ἄλλες, στή Μολδαβία μά καί στίς ἐλληνικὲς χώρες, κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση δυτικῶν καί ἀνατολίτικων μεσαιωνικῶν προτύπων³⁹. Ἐδῶ ὅμως, τό πλαίσιο εἶναι ἤδη ἀναγνωρισμένο καί περισσότερο παραδοσιακὸ.

Τό γεγονός πὼς ἤδη ἀπὸ τόν 14ον αἰώνα εἶχαν ἀρχίσει, μέσα στή βυζαντινὴ ζωγραφικὴ, νά κατοικοῦν στά σύννεφα πουλιά ἢ μάσκες καί προσωποποιήσεις, ἀνοιξε τόν δρόμο καί ἔδωσε τά περιθώρια καί τὴν ἔμπνευση στόν Φράγκο Κατελάνο καί στόν 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 τόν 16ον αἰώνα. Πρόκειται, κυρίως, γιὰ μιμητὲς μέ λιγότερο δυ-

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

Ἡ συνύπαρξη καὶ συμβίωση τῶν νεώτερων μεταναγεννησιακῶν — καὶ μπαρόκ — τάσεων δίπλα σέ μυστικιστικές ἐπιβιώσεις πού προέρχονται ἀπὸ ἰδεολογήματα ἑνὸς παρωχημένου ἤδη Μεσαίωνα, δέν θά 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 μοναδικὸ διάκοσμο πού φέρει τὴν ὑπογραφή του, στό παρεκκλήσιο τοῦ Ἁγίου Νικολάου στὴ Μεγίστη Λαύρα στὸν Ἄθω, τὸ 1560, δέν 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 συλλογικὸ 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. Bion, 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 ἔρευναν τῆς ὀρθοδόξου 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 Anapavvas 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 théoriques.

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 fantômes, 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 fantômes, 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 fantômes personnels.