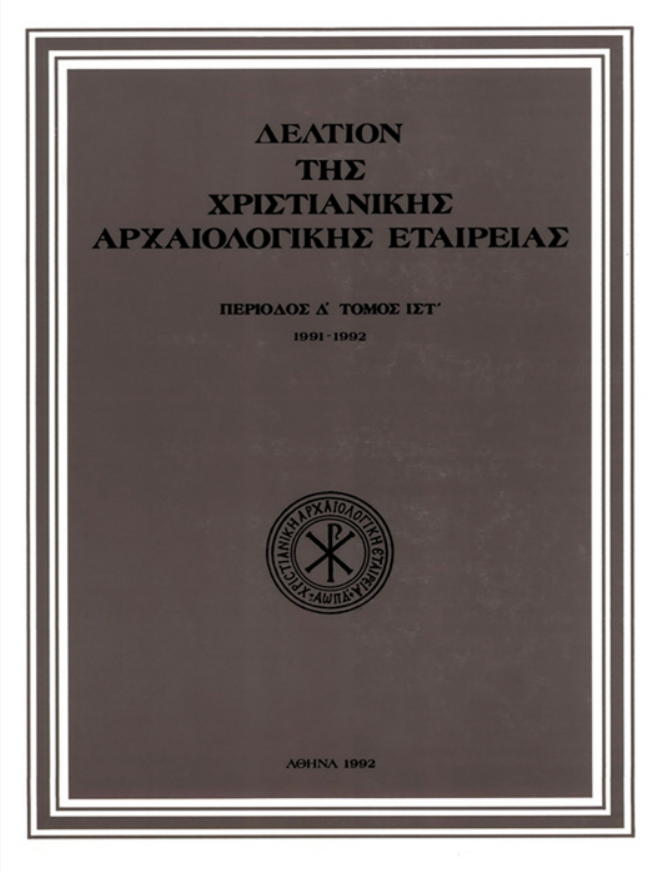
ePublishing
ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

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

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

https://epublishing.ekt.gr | **e-Εκδότης:** ΕΚΤ | **Πρόσβαση:** 23/02/2025 03:36:11

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

ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE
e-Publishing

www.deltionchae.org

Μ. Γαρίδης

ΤΟ ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟ ΣΤΟΙΧΕΙΟ ΣΤΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΟΥ 16ου ΑΙΩΝΑ*

Στοιχεῖα φανταστικοῦ χαρακτήρα μέσα στό τοιχογραφικό ἔργο τοῦ Φράγκου Κατελάνου, ἰδιαίτερα στή σύνθεση τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου στό καθολικό τῆς μονῆς Βαρλαάμ, τοῦ 1548, στά Μετέωρα, τράβηξαν τήν προσοχή μου, τόσο γιά τή δυναμικότητα καί τήν ἐκφραστική τους δεινότητα, ὅσο καί γιά τό ἀσυνήθιστο καί ἀταίριαστο ὕφος τους, μέσα σέ μιά σύνθεση αὐστηρά παραδοσιακή ὡς πρός τά ὑπόλοιπα συστατικά της στοιχεῖα

Τά φανταστικά στοιχεῖα ἐντοπίζονται μέσα στή μάζα τῶν δώδεκα νεφῶν, πού ὁδηγημένα — ἐκτός ἀπό ἕνα, τοῦ ἀποστόλου Θωμᾶ — ἀπό ἱπτάμενο ἄγγελο, μεταφέρουν, σάν ἀτομικά ἱπτάμενα ὀχήματα, τούς δώδεκα ἀποστόλους, προκειμένου νά παρασταθοῦν στήν Κοίμηση, τήν κηδεία καί (εἰδικότερα στήν παραλλαγή τῆς συγκεκριμένης σύνθεσης, στό Βαρλαάμ) στή Μετάσταση τῆς Θεοτόκου στούς οὐρανούς. Μέσα στή μάζα των συννέφων διαγράφονται, σάν σκιαγράφηση κυρίως ἀλλά καί μέ ἐπιμέλεια σχεδιασμένες, σειρά ἀπό ἀνθρώπινες μάσκες σάν ἀναμνήσεις προσωποποιήσεων ἤ μάσκες καί κεφάλια τεράτων, πτηνῶν καί ζώων, δύο τουλάχιστον ἀλλά τίς πιό πολλές φορές καί περισσότερες, στό κάθε σύννεφο[1] (Εἰκ. 1-5).

Τό ἀσυνήθιστο τοῦ πράγματος — κάπως ἀταίριαστο ἤ καί ξένο πρός τή βυζαντινή παράδοση — στάθηκε ἀφορμή γιά νά ἐπιχειρήσω, μέ αὐτόν τόν συγκεκριμένον πιά στόχο, μιά κάπως πιό συστηματική ἔρευνα μέσα στή ζωγραφική τοῦ 16ου αἰώνα, ἀνατρέχοντας βέβαια καί σέ παλαιότερα ἔργα, προκειμένου νά ἀνιχνευτοῦν καί νά ἐντοπιστοῦν οἱ πρῶτες ἐκδηλώσεις ἑνός τέτοιου φαινομένου εἰσαγωγῆς μέσα στή ζωγραφική τῆς βυζαντινῆς παράδοσης καί, σέ ὁρισμένες συγκεκριμένες συνθέσεις, στοιχείων ἁπλῶν στήν ἀρχή, πού νά ἀνάγονται στήν περιοχή τοῦ φανταστικοῦ.

Ἐκτός ἀπό τή σύνθεση τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου, τέτοια φανταστικά στοιχεῖα ἐντόπισα καί στή σύνθεση τῆς Δευτέρας Παρουσίας ἤ καί στή Μεταμόρφωση τοῦ Σωτῆρος. Ἐνδεχόμενα εὑρίσκονται καί μέσα σέ ἄλλες συνθέσεις. Δέν τά συνάντησα μέχρι τώρα παρά σάν μάσκες καί τερατώδεις μορφές, πού ἐγγράφονται καί συγχέονται μέσα στή μάζα τῶν συννέφων.

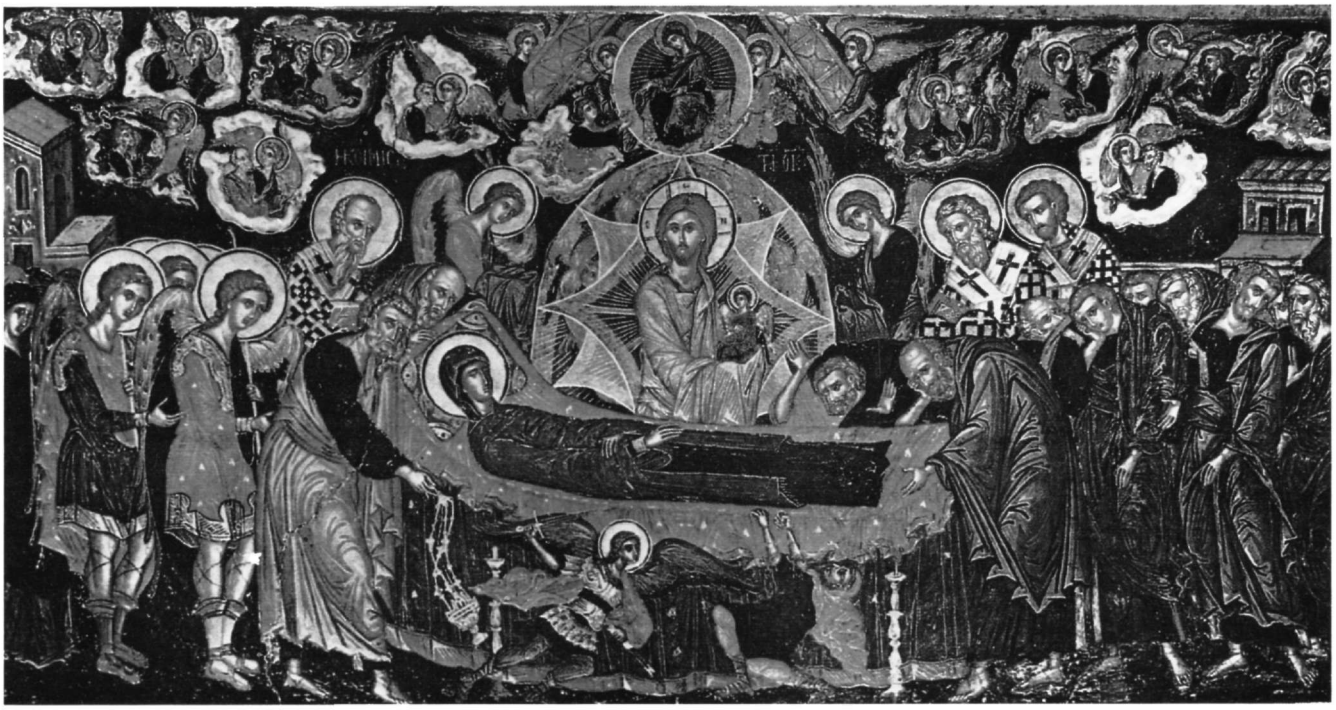
Λίγα τέτοια στοιχεῖα συγκέντρωσα. Ἀσφαλῶς θά ὑπάρχουν πολύ περισσότερα καί, ἐνδεχόμενα, διαφορετικοῦ τύπου. Δέν θεωρῶ πώς οἱ περιπτώσεις ὅπου τό φαινόμενο ἀναγνωρίζεται ἐξαντλοῦνται ἔτσι. Μπορῶ ὅμως νά πῶ μέ κάποια βεβαιότητα πώς δέν παρουσιάζει αὐτό τό φαινόμενο μεγάλη διάδοση κατά τόν 16ον αἰώνα καί μετά, πώς ἐμφανίζεται μέ ἁπλά στοιχεῖα στήν ἀρχή καί σέ μικρό σχετικά ποσοστό ἔργων, καί πώς φθάνει στή μεγαλύτερή του ἔνταση, ἀνάπτυξη καί ὡριμότητα στό συγκεκριμένο ἔργο τοῦ Φράγκου Κατελάνου, ὅπου καί τό ἐντόπισα γιά πρώτη φορά.

Παραθέτω τά μνημεῖα ὅπου συνάντησα τέτοιου τύπου φανταστικά στοιχεῖα στά σύννεφα, παραλείποντας τά παραδείγματα ὅπου τά φανταστικά στοιχεῖα μποροῦν νά ἀμφισβητηθοῦν λόγω κακῆς φωτογράφησης ἤ ἐκτύπωσης:

- Δύο εἰκόνες τῶν μέσων τοῦ 16ου αἰώνα μέ θέμα τήν Κοίμηση τῆς Θεοτόκου, στό Ἑλληνικό Ἰνστιτοῦτο τῆς Βενετίας, παριστάνουν ἡ καθεμιά ἀπό δύο σύννεφα — οὐράνια ὀχήματα — πού μεταφέρουν τούς ἀποστόλους καί συγκλίνουν πρός τόν κεντρικό ἄξονα τῆς σύνθεσης. Τό πρός τά ἀριστερά σύννεφο φέρνει, στήν πρός τό κέντρο ἄκρη του, κεφάλι πουλιοῦ, ἐνῶ τό ἀπέναντι ἀνθρώπινη μάσκα, ἀνάμνηση προσωποποίησης[2]. Ἀσφαλῶς μιά περισσότερο «ὀρθολογιστική» ἀντίληψη καί στάση ἐπιβάλλει τήν παρουσία ἑνός ὁδηγοῦ γιά τά οὐράνια ὀχήματα. Πρόκειται ἀκριβῶς γιά μιά φόρμουλα πού — ὅπως παρακάτω θά ἔχουμε τήν εὐκαιρία νά ἀναπτύξουμε — μᾶς γίνεται γιά πρώτη

* Παραθέτω, ἐπιλεκτικά, σειρά ἀπό μελέτες γιά τό φανταστικό στοιχεῖο στήν τέχνη, ἰδιαίτερα 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, Ἀθήνα (Κ. Σπανός) 1989, σ. 197, εἰκ. 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 (ἀριθ. 15), σ. 33-34, πίν. 15 (ἀριθ. 16). Ἔχει παρατηρηθεῖ στήν περιγραφή ἡ εἰσαγωγή τοῦ νεωτερικοῦ σχετικά στοιχείου. Δέν ἐπιχειρεῖται ὅμως ἑρμηνεία τοῦ φαινομένου.



Εἰκ. 1. Μετέωρα. Καθολικό μονῆς Βαρλαάμ. Κοίμηση τῆς Θεοτόκου, ζωγράφος Φράγκος Κατελάνος. 1548.

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

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

Εἰκ. 5. Μετέωρα. Καθολικό μονῆς Βαρλαάμ. Κοίμηση τῆς Θεοτόκου. Λεπτομέρεια (φωτ. Δημ. Σαμπανίκου μέ τήν ἄδεια τῆς μονῆς Βαρλαάμ).

φορά γνωστή, καί μέσα στήν ἴδια σύνθεση, στήν Περίβλεπτο τοῦ Μυστρᾶ, τό 1360-1370. Τήν ξαναβρίσκουμε χωρίς ἀλλαγές στόν 15ον καί στόν 16ον αἰώνα.

- Σέ μιάν εἰκόνα τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου, τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 15ου αἰώνα, τῆς Σχολῆς τοῦ Τβέρ, στό Μουσεῖο Τρετιακώφ στή Μόσχα, παρεμβάλλονται — μέσα στά δώδεκα σύννεφα πού ὁδηγοῦνται ἐδῶ ἀπό ἀγγέλους — μορφές πουλιῶν χωρίς σχῆμα καί περίγραμμα, καθώς καί ἀκαθόριστες μάσκες ζώων, ἴσως καί ἀνθρώπων[3].

- Μιά εἰκόνα πάλι μέ τήν Κοίμηση τῆς Θεοτόκου, τῶν ἀρχῶν τοῦ 16ου αἰώνα, τῆς Σχολῆς τοῦ Νοβγκορόντ, πού προέρχεται ἀπό τήν Καρελία καί βρίσκεται στό Ρωσικό Μουσεῖο, στήν Ἁγία Πετρούπολη. Παρουσιάζει μάσκες ἀνθρώπων ἤ ζώων στίς ἄκρες τῶν τεσσάρων συννέφων πού μεταφέρουν ἀποστόλους καί ὁδηγοῦνται ἀπό ἀγγέλους[4].

- Στόν Ἅγιο Νικόλαο Ἀναπαυσᾶ, τοῦ 1527, στά Μετέωρα, πρῶτο γνωστό ἔργο τοῦ Θεοφάνη καί πρώτη, φαίνεται, παρουσία τῶν Κρητικῶν στήν ἠπειρωτική Ἑλλάδα, στή Δευτέρα Παρουσία καί μέσα στή μάζα τῶν νεφῶν πού μεταφέρουν στήν Κρίση χορούς Δικαίων, διαγράφονται ἔντονα καί μέ μεγάλη ἀκρίβεια, αὐστηρά ἤρεμες ἀνθρώπινες μάσκες[5].

- Στό καθολικό τῆς Μεγίστης Λαύρας στό Ἅγιον Ὄρος, ἔργο τοῦ Θεοφάνη, τοῦ 1535, στή σύνθεση τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου[6] καί μέσα στά σύννεφα πού ὁδηγοῦνται ἀπό ἀγγέλους, διαγράφονται ὁρισμένος ἀριθμός — μία, δύο ἤ καί τρεῖς σέ κάθε σύννεφο — μάσκες, ἀνθρώπινες οἱ περισσότερες καί μάλλον ἤρεμες.

Μορφές ἀνθρώπινες σχηματίζονται καί στόν ὄγκο τῶν συννέφων μέσα στή μεγάλη σύνθεση τῆς Δευτέρας Παρουσίας[7], στήν Τράπεζα τῆς μονῆς τῆς Λαύρας.

- Στό καθολικό τῆς μονῆς Διονυσίου, στόν Ἄθω, τοῦ 1547, δέν φαίνεται καλά ἄν ὑπάρχουν μάσκες στά σύννεφα στήν Κοίμηση τῆς Θεοτόκου[8]. Εἶναι βέβαιο, ὅμως, πώς ὑπάρχουν στά σύννεφα τῆς Δευτέρας Παρουσίας στήν Τράπεζα τῆς μονῆς Διονυσίου[9].

- Δύο τουλάχιστον μικροσκοπικές ἀνθρώπινες μάσκες, πολύ διακριτικά σχεδιασμένες, προβάλλουν μέσα ἀπό τά σύννεφα στή σύνθεση τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου, στή διακόσμηση τοῦ 1552, στό νέο καθολικό τῆς μονῆς τῆς Μεταμόρφωσης στό Μεγάλο Μετέωρο[10].

- Ὑπάρχουν ἀκόμα μάσκες ἀνθρώπων ἤ ζώων μέσα στά σύννεφα, στή σύνθεση τῆς Δευτέρας Παρουσίας τοῦ 1568, στή μονή Δοχειαρίου[11].

- Ἀκόμα, ἀόριστες καί φευγαλέες μορφές διαγράφο-

Εἰκ. 6. Δυτική Μακεδονία. Δρυόβουνο. Μονή Μεταμόρφωσης. Κοίμηση τῆς Θεοτόκου. Ζωγράφος Νικόλαος ἀπό τό Λινοτόπι. 1652.

3. Igor Grabar - Otto Demus - Victor Lazareff, Icônes 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, εἰκ. 140-141 (ἀριθ. 201), σ. 235-236 (τό πρόβλημα δέν ἀντιμετωπίζεται). Μάσκες-στοιχεῖα φανταστικοῦ συναντᾶμε καί στή σύνθεση τῆς Μεταμόρφωσης τοῦ Σωτῆρος. Βλ. μεταξύ ἄλλων, εἰκόνα τοῦ 16ου αἰώνα μέ αὐτό τό θέμα στό Μουσεῖο 'Ιστορίας καί Παλαιῶν Μνημείων, στό Γιαροσλάβλ, στή Ρωσία, ὅπου στά δύο σύννεφα πού μεταφέρουν τούς προφῆτες 'Ηλία καί Μωυσῆ, σχηματίζονται ἀπό μία μικροσκοπική ἀνθρώπινη μάσκα (M. Alpatov, Feofan grek (Theophanus the Greek), Μόσχα (Izobrazitel' noje Iskusstvo) 1990, εἰκ. 109.

4. 'Εκτέθηκε τό 1966 στό Ρωσικό Μουσεῖο, Λένινγκραντ, Κατάλογος Drevnerusskoje Iskusstvo, Λένινγκραντ - Μόσχα 1966, σ. 25, εἰκ. 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, ὅ.π. (ὑποσημ. 1), εἰκ. 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 'Ιορδάνη, βλέπουμε καί στή σύνθεση τῆς Βάπτισης τοῦ Χριστοῦ, πάλι στή Λαύρα (βλ. Millet, ὅ.π., πίν. 123.2).

7. Millet, ὅ.π., πίν. 149.1-2.

8. Ὅ.π., πίν. 197.2.

9. Ὅ.π., πίν. 210.2.

10. Μανόλης Χατζηδάκης - Δημήτριος Σοφιανός, Τό Μεγάλο Μετέωρο, 'Ιστορία καί τέχνη (ἑλληνικά - ἀγγλικά), 'Αθήνα (Interamerican) 1990, εἰκ. σ. 144-145.

11. Millet, ὅ.π., πίν. 216.1, 248.1.

7

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

Εἰκ. 8. Νησί 'Ιωαννίνων. Μονή 'Αγίου Νικολάου Ντίλιου. Νάρθηκας καθολικοῦ. 1543. Λεπτομέρεια ἀπό τή Δευτέρα Παρουσία (Χορός ἀποστόλων) (φωτ. Γ. Χουλιάρα).

Εἰκ. 9. Νησί Ιωαννίνων. Μονή 'Αγίου Νικολάου Ντίλιου. Νάρθηκας καθολικοῦ. 1543. Λεπτομέρεια ἀπό τή Δευτέρα Παρουσία (Χοροί ἁγίων μοναχῶν καί νεαρῶν ἁγίων) (φωτ. Γ. Χουλιάρα).

Εἰκ. 10. Νησί 'Ιωαννίνων. Μονή 'Αγίου Νικολάου Ντίλιου. Νάρθηκας καθολικοῦ. 1543. Λεπτομέρεια ἀπό τή Δευτέρα Παρουσία (Χορός ἁγίων γυναικῶν) (φωτ. Γ. Χουλιάρα).

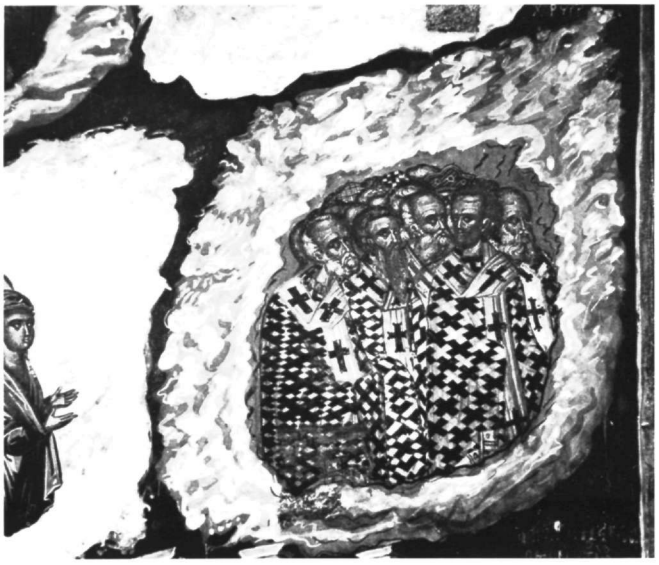
Εἰκ. 11. Νησί 'Ιωαννίνων. Μονή 'Αγίου Νικολάου Ντίλιου. Νάρθηκας καθολικοῦ. 1543. Λεπτομέρεια ἀπό τή Δευτέρα Παρουσία (Χοροί ἱεραρχῶν καί ὁσίων παρθένων) (φωτ. Γ. Χουλιάρα).

8

9

10

11



νται μέσα στή μάζα τῶν συννέφων στή σύνθεση τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου, στό καθολικό τῆς μονῆς Κουτλουμουσίου, τοῦ 1540[12]. 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 ἁπλή μορφή τους, σχεδόν ὅπως ἀκριβῶς τά πρωτογνωρίσαμε τόν 14ον αἰώνα στήν Περίβλεπτο στόν Μυστρᾶ.

- Ὅμοια περίπου στοιχεῖα φανταστικοῦ θά παρουσιάζονται — ἀρκετά σπάνια ὅμως — ἀκόμα καί στή διάρκεια τοῦ 17ου αἰώνα ἤ καί ἀργότερα. Τά βρίσκουμε (μάσκες ἀνθρώπινες μέ γένεια, μέσα στά σύννεφα) στήν παράσταση τῆς Κοίμησης καί Μετάστασης τῆς 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 Μακρυαλέξη[14].

- Στόν νάρθηκα τοῦ ναοῦ τῆς Ἁγίας Τριάδας στήν κωμόπολη τῆς Ἁγιᾶς Λαρίσης, ἀναπτύσσεται μεγάλη σύνθεση τῆς Δευτέρας Παρουσίας. Χρονολογεῖται μέ ἐπιγραφή στά 1715[15]. 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 χαμηλούς χρωματικούς τόνους.

- Ἀπό μία μάσκα παριστάνεται καί διαγράφεται ἁδρά 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 ἐπιζωγραφήσεις τοῦ 18ου καί τοῦ 19ου αἰώνα[16].

Γνωρίζω μία μόνον περίπτωση χρησιμοποίησης φανταστικῶν στοιχείων πού ξεπερνοῦν, ποσοτικά, ὡς πρός 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 ἕνα ἀπό τά ἑπτά 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 μία τοῦ βοριᾶ[17].

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

Ἡ βυζαντινή τέχνη ἐπί σειρά αἰώνων δέν παριστάνει

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).

σύννεφα στίς συγκεκριμένες συνθέσεις πού ἔχουμε ἤδη ἀναφερθεῖ, ὅπως ἐξάλλου καί γενικότερα ἡ ἀναπαράσταση συννέφων εἶναι κάτι τό σχεδόν ἀνύπαρκτο στή βυζαντινή ζωγραφική. Ἡ παρουσία τους τονίζει στοιχεῖα τοπίου καί ἀναφορές σέ κάποιον πραγματικό καί γήινο περιβάλλοντα χῶρο, κάτι πού στήν πράξη ἀπορρίπτει ἡ βυζαντινή εἰκαστική παράδοση μέχρι τουλάχιστον καί τόν 11ον αἰώνα, στήν προσπάθεια ἀπόδοσης καί κυρίως ὑποβολῆς ἑνός συμβατικοῦ καί ὑπερβατικοῦ χρόνου καί χώρου. Ἤδη ὅμως ἀπό τόν 11ον-12ον αἰώνα, σύννεφα εἰσάγονται στήν παράσταση τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου στήν Ἁγία Σοφία τῆς Ἀχρίδας[18] ἤ στή νεώτερη ἀπό τίς ἐκκλησίες στό Τοκαλέ τῆς Καππαδοκίας[19]. Ὑποβάλλουν τήν ἰδέα τῆς κατά θαῦμα ὑπερφυσικῆς καί ἐξωπραγματικῆς μεταφορᾶς τῶν ἀποστόλων ἀπό περάτων τῆς γῆς γιά νά παρευρεθοῦν στήν κηδεία τῆς Παναγίας καί χρησιμεύουν σάν ἐναέρια ὑπεργήινα ὀχήματα γι' αὐτή τή μεταφορά. Ἀντιμετωπίζεται βέβαια ἔτσι ἕνα πρόβλημα σύνθεσης, διατυπώνεται μιά καινούργια ἐννοιολογική σύμβαση, δέν ἀποφεύγεται ὅμως πιά καί ἡ ἀναφορά σέ κάποιον πραγματικό γήινο περιβάλλοντα χῶρο.

Φαίνεται ὅτι πρόκειται γιά υἱοθέτηση καί ἐπανάληψη ἑλληνιστικοῦ σχήματος[20] — μαζί μέ τόσα ἄλλα ἑλληνιστικά στοιχεῖα αὐτή τήν ἐποχή «Ἀναγέννησης» — μιᾶς φόρμουλας (ὁμάδες θεῶν τοῦ Ὀλύμπου πάνω σέ σύννεφα) πού ὑπέβαλε τήν ἰδέα τῆς Ἀποθέωσης τοῦ νεκροῦ, ὅταν τόν παρουσίαζαν νά πατάει ψηλά, ὄρθιος πάνω σέ σύννεφο· ἤ ἀκόμα καί ὅραμα, θεοφάνεια. Ἐπανάληψη δηλαδή τῆς ἑλληνιστικῆς σύμβασης-φόρμουλας, ἐν μέρει καί κατά τό περιεχόμενο. Γιατί καί στήν Κοίμηση τῆς Θεοτόκου πρόκειται γιά ἀποθέωση τῆς ψυχῆς της πού ἀνεβαίνει στούς οὐρανούς, ὅπως καί γιά ἀναγνώριση τῆς ἁγιότητας τῶν ἀποστόλων πού μεταφέρονται μέ ὑπερφυσικό ἀέρινο ὄχημα γιά νά παραστοῦν σάν μάρτυρες στήν Ἀποθέωση τῆς νεκρῆς Θεοτόκου.

Καί στή σύνθεση τῆς Δευτέρας Παρουσίας, ὅταν περίπου τήν ἴδια περίοδο ἀρχίζουν νά προσέρχονται στήν Κρίση οἱ χοροί τῶν Δικαίων πάνω σέ σύννεφα - ἐναέρια ὑπερφυσικά ὀχήματα, βρίσκουν ἐκεῖ ἤδη, καί μετά τήν μετά θάνατον ἀναγνώρισή τους σάν Δίκαιοι, κάτι σάν Ἀποθέωση.

Συχνά, πρός τά τέλη τοῦ 14ου αἰώνα κυρίως, ὅπως στήν ἐκκλησία τῶν Ἁγίων Κωνσταντίνου καί Ἑλένης στήν Ἀχρίδα[21], ἕνας ἤ δύο ἱπτάμενοι φτερωτοί ἄγγελοι σπρώχνουν καί ὁδηγοῦν τά σύννεφα, ἰδιαίτερα στήν παράσταση τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου. Καί αὐτό, γιατί μέσα στή γενική τάση πρός περισσότερο ρεαλισμό, τά σύννεφα - αὐτοκινούμενα ὀχήματα ἀποτελοῦν μιάν ἀντινομία, καί — ἔστω καί σάν ἀέρινα ὀχήματα — ἔχουν ἀνάγκη ἀπό ὁδηγό στό ταξίδι τους. Στήν Περίβλεπτο (1360-1370) στόν Μυστρᾶ, στή Ravanica (1385-1387) στή Σερβία, πάλι στήν Κοίμηση τῆς Θεοτόκου, τά σύννεφα-ἀέρινα ὀχήματα δέν ὁδηγοῦνται πιά ἀπό ἀγγέλους. Στό πρός τά ἀριστερά σύννεφο καί στήν ἄκρη του πού συγκλίνει πρός τό κέντρο σχηματίζεται κεφάλι πουλιοῦ πού, σάν πετούμενο πού εἶναι, ὁδηγεῖ τό σύννεφο «δικαιολογημένα καί φυσικά»· στό πρός τά δεξιά σύννεφο καί πάλι στήν ἄκρη πού συγκλίνει πρός τό κέντρο, σχηματίζεται στή Ravanica κεφάλι πάλι πουλιοῦ, ἐνῶ στή σύνθεση τῆς Περιβλέπτου κεφάλι-μάσκα ἀνθρώπινη[22], ἀνάμνηση ἀπό προσωποποίηση ἀνέμου ἤ ἄλλης φυσικῆς δύναμης, δανεισμένη πάλι ἀπό φόρμουλες τοῦ τέλους τῆς Ἀρχαιότητας. Θά μποροῦσε νά συσχετιστεῖ μέ σειρά προσωποποιήσεις πού ἐπανέρχονται σάν συμβολικές συμβατικές μορφές μέσα στόν κορμό τῆς βυζαντινῆς τέχνης, σάν ἀποτέλεσμα καινούργιων ἐπαφῶν μέ τήν ὕστερη Ἀρχαιότητα ἀπ' ὅπου ἐμπνέονται καί πάλι οἱ Βυζαντινοί καλλιτέχνες. Καί στίς δύο περιπτώσεις πρόκειται γιά μιά λύση σ' ἕνα πρόβλημα διαπιστωμένης, τώρα πιά, ἀντινομίας καί γιά προσπάθεια ἐξισορρόπησης. Ἡ εἰκονογραφική φόρμουλα-σύμβαση, πού ἀναγνωρίζουμε γιά πρώτη φορά διαμορφωμένη στήν Περίβλεπτο τοῦ Μυστρᾶ, ἐπιβάλλεται σιγά σιγά σάν δοσμένο σχῆμα καί λύση γιά τή βυζαντινή παράδοση στούς ἑπόμενους αἰῶνες, τίς περισσότερες φορές χω-

12. Ὅ.π., πίν. 163.1.

13. Αναστασία Τούρτα, Οἱ ναοί τοῦ Ἁγίου Νικολάου στή Βίτσα καί τοῦ Ἁγίου Μηνᾶ στό Μονοδένδρι. Προσέγγιση στό ἔργο τῶν ζωγράφων ἀπό τό Λινοτόπι, Ἀθήνα (Ταμεῖο Ἀρχαιολογικῶν Πόρων) 1991, σ. 86-87, πίν. 125β.

14. Τώρα στά ἐργαστήρια καθαρισμοῦ καί συντήρησης στό Μουσεῖο Ἰωαννίνων.

15. Τζών Κουμουλίδης - Λάζαρος Δεριζιώτης, Ἐκκλησίες τῆς Ἁγιᾶς Λαρίσης, Ἀθήνα (Ι. Ζαχαρόπουλος) 1985, σ. 91-104, ἰδιαιτ. σ. 94-95, εικ. 7 (σ. 103).

16. Φωτογραφίες πού ἀνήκουν στόν συγγραφέα. Α. Ξυγγόπουλος, Σχεδίασμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετά τήν Ἅλωσιν, Ἀθῆναι 1957, σ. 308.

17. Θεοπίστη Λίβα-Ξανθάκη, Οἱ τοιχογραφίες τῆς μονῆς Ντίλιου, Ἰωάννινα (Ἐκδόσεις Ι.Μ.Ι.Α.Χ.) 1980, σ. 177 καί 180, εἰκ. 78, 79, 80, 85, 87. Περιγράφεται καί ἀναφέρεται τό φαινόμενο. Garidis, ὅ.π. (ὑποσημ. 1), σ. 177, εἰκ. 28.

18. G. Millet - A. Frolow, 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, εἰκ. 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, Μυστρᾶς, Ἀθήνα 1956², σ. 78, πίν. 20 (Κοίμηση της Θεοτόκου). Γιά τή Ravanica βλ. B. Živković, Ravanica. Les dessins des fresques, Beograd 1990, σχέδ. VI.15.

ρίς τροποποίηση οὔτε μεγαλύτερη ἀνάπτυξη πρός τήν κατεύθυνση τοῦ φανταστικοῦ. Σάν τέτοια θά τήν παραλάβουν καί θά τήν προωθήσουν καί οἱ «Κρητικοί» ζωγράφοι τοῦ 16ου αἰώνα.

Ἡ παρουσίαση, μέσα στή διάχυτη μάζα τοῦ νέφους, μορφῶν ἀνθρώπων καί ζώων θά μποροῦσε 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 (μάντορλας) τοῦ Χριστοῦ στήν Κοίμηση τῆς Θεοτόκου ἤ στήν Εἰς Ἅδου Κάθοδον. Ἀκόμα θά μποροῦσε 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 Ἰταλῶν ζωγράφων τῆς πρώιμης Ἀναγέννησης[23].

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).

Ἡ ἀναπαράσταση συννέφων, σχεδόν ἀνύπαρκτη ὅπως εἴδαμε στήν τέχνη τοῦ Βυζαντίου, δέν εἶναι πολύ περισσότερο ἐμφανής στή ρωμανική ἤ 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 ἰρανοϊσλαμική τέχνη. Ἔτσι τό συμβατικό κινέζικο σύννεφο, τό tchi, ἀναπτύσσεται σάν ἁπλό κορδόνι μέ διακοσμητικό σχῆμα κίνησης, σάν μαίανδρος σέ δίχρωμες, ὄχι αὐστηρά σχεδιασμένες ζῶνες, μά καί σάν συμβατικό σύννεφο, ὅπου τό θέμα ἐπιβάλλει ἤ ὑπαινίσσεται τήν παρουσία συννέφου[24].

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 ἤ στή σελήνη, στόν στρόβιλο τοῦ ἀέρα, στό σῶμα ἀνθρώπων καί ζώων[25], μέσα στόν ὄγκο καί μέσα στά περιγράμματα ἀντικειμένων[26]. Πρόκειται δηλαδή γιά ἔδαφος, γιά χώρους καί σχήματα πού, ἀφοῦ προσφέρονται σέ φαντασιώσεις καί μυστικισμούς, σέ φόβους, ἐξορκισμούς, ἀγωνίες, οἰωνούς καί μηνύματα, γίνονται καί χῶροι κατοίκησης τέτοιων ὄντων πού προσωποποιοῦν παρόμοιες φαντασιώσεις. Ὅμως τό πρῶτο ξεκίνημα προέρχεται συχνά ἀπό μιά παράδοση διαφορετικῆς πολιτιστικῆς καταγωγῆς.

Ὁ J. Baltrušaitis μελετᾶ τήν καταγωγή αὐτῶν τῶν ἀντικειμένων καί φανταστικῶν ὄντων μέσα ἀπό τή μυθική Ἀρχαιότητα ἤ, κυρίως, ἀπό τήν Ἄπω Ἀνατολή μέ ἐνδιάμεσο τό Ἰσλάμ[27]. Τό σύννεφο ὅμως πού ἐλάχιστα παριστάνεται ἤ 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 καί δοξασίες, σέ ὁμαδικοῦ χαρακτήρα προγονικές καί μαζικές ἀπωθήσεις ἀπέναντι στό ἄμορφο ἄπλαστο στοιχεῖο πού ἑρμηνεύεται σάν ἀποκλειστικός μεταφορέας θεϊκῶν ἤ καί σατανικῶν μηνυμάτων καί οἰωνῶν.

Στή Δύση οἱ ζωγράφοι, στήν πρώιμη ἀκόμα Ἀναγέννηση, μπάζουν μαζικά τό σύννεφο στίς συνθέσεις τους μέσα στήν προσπάθεια ἀπόδοσης, μέ φυσιοκρατική «ἐπιστημονική» προοπτική, τοῦ περιβάλλοντος ζωγραφικοῦ χώρου. Οἱ Bellini (Giovanni, 1462-1516, Gentile, 1421-1501, ἡ Jacoppo, 1400-1464), ὁ Mantegna (1436-1506), ὁ Corregio (1494-1534) ἤ ὁ Dürer (1471-1528) καί τόσοι ἄλλοι χρησιμοποιοῦν τήν ὀμίχλη ἤ τά σύννεφα στίς συνθέσεις τους, προσδιορίζοντάς τους ρόλους καί λειτουργικότητα, ὅσους τουλάχιστον τούς ἀποδίδονται μέσα σέ κείμενα τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης. Στό ἔργο τοῦ Mantegna καί, μετά, τοῦ Corregio, τά σύννεφα, ἄμορφα σχεδόν καί ἀπροσδιόριστα, γίνονται ἀντικείμενα καί σήματα μέ μορφή σχεδόν χωρίς σχῆμα, ἐπιτρέπουν στόν ζωγράφο νά τά φορτίζει κατά βούληση μέ σχήματα καί συμβολικές μορφές πού θελληματικά τίς ἀφήνει νά συγχέονται μέσα στή γενική ἄμορφη μάζα[28]. Ἐπιτρέπουν ἀκόμα τήν ἀντιμετώπιση καί λύση προβλημάτων σύνθεσης, προσφέροντας βάση καί στήριγμα γιά συνθέσεις πού παριστάνουν ὁράματα καί θεοφάνειες, ἐκεῖ ἀκριβῶς πού ἡ φυσιοκρατική ἀναγεννησιακή ἀντίληψη συγκρούεται μέ ὑπερφυσικές καί ἐξωγήινες παρασταστικές μορφές καί συνθέσεις. Σειρά ἀπό θεωρίες ἔχουν διατυπωθεῖ γιά τό σύννεφο, γιά τή θέση καί τή λειτουργία του μέσα στήν ἀναγεννησιακή καί στή μετααναγεννησιακή ζωγραφική.

Σέ δύο τουλάχιστον πίνακες τοῦ Mantegna, ὁ ζωγράφος διαγράφει μέσα στά σύννεφα μορφές ἀνθρώπινες, ζῶα καί σύμβολα[29] συγγενικές στή σύλληψή τους μέ

23. Βλ. πρόχειρα Bernard Berenson, Les peintres italiens de la Renaissance, σέ γαλλική ἔκδοση, London (Phaidon Press) 1953, εἰκ. 298 (Στέψη τῆς Παναγίας καί δύο ἅγιοι, τοῦ Niccolò da Foligno (1430-1502), στό Foligno, San Niccolò), εἰκ. 290 (Παναγία, ἄγγελοι, δύο ἅγιοι καί δύο δωρητές, τοῦ Ottaviano Nelli (1375-1444), στό Gubbio, Santa Maria Nuova).

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

25. Ὅ.π., σ. 212 κ.ἑ., εἰκ. 145, 147, 148, 149 κ.ἑ. André Grabar - Carl Nordenfalk, La peinture romane du onzième au treizième siècle, Genève (Skira) 1958, σ. 155, 156, 157, 168, 174 (φανταστικά ζῶα μέσα στά ἀρχικά γράμματα).

26. Φανταστικά ὄντα φαίνονται νά διαγράφονται μέσα στή μάζα φτερῶν, σέ πούπουλα καί φτερωτά λοφία σέ τσέχικο εἰκονογραφημένο χειρόγραφο τοῦ 1517 περίπου, στό Gradual του Litoměřice, σέ μικρογραφία πού παριστάνει τή θανάτωση ἐπί τῆς πυρᾶς του Jan Hus (βλ. Josef Krasa, České iluminované Rukopisy 13/16 stoleti, Praha (Odeon) 1990, σ. 332, εἰκ. 192).

27. Baltrušaitis, ὅ.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.ἑ.

Εἰκ. 14. Φανταστική σχιίτικη σύνθεση, «Μέσα στό στρόβιλο τοῦ μυστικοῦ δερβίσικου χοροῦ». Μικρογραφία-σχέδιο. Ἰράν, 16ος-17ος αἰώνας. Λεπτομέρεια.

τίς μορφές πού οἱ ζωγράφοι τοῦ ἰσλαμικοῦ, τοῦ κινέζικου καί τοῦ γοτθικοῦ Μεσαίωνα φόρτωσαν βράχους, δέντρα καί φυλλώματα[30]. Βρισκόμαστε δηλαδή ἀπέναντι στό ἑξῆς παράδοξο: Ἐνῶ τά σύννεφα εἰσάγονται στή ζωγραφική σάν σύμβολα τῆς φυσιοκρατικῆς ἀναγεννησιακῆς ἀντίληψης, φορτίζονται ταυτόχρονα μέ ἐπιβιώσεις μεσαιωνικῶν ἀντιλήψεων ὑπερβατικοῦ ἐξωγήινου καί ἀντιφυσιοκρατικοῦ χαρακτήρα· δηλαδή, στό ἔργο αὐτῶν τῶν ζωγράφων — σάν ἀντίδραση πρός τήν ὀρθολογιστική ἀναγεννησιακή ἀντίληψη — προστίθεται καί μία διάσταση διαφορετική, φανταστικοῦ καί ὑπερβατικοῦ χαρακτήρα.

Φανταστικά χαρακτηριστικά — φορτισμένα μέ συμβολισμούς, οἰωνούς καί μηνύματα — ἀποδίδονται στά σύννεφα καί στίς συνεχεῖς μεταμορφώσεις τοῦ ὄγκου καί τῆς ὑφῆς τους, καί μέσα σέ λογοτεχνικά κείμενα τήν ἐποχή τῆς Ἀναγέννησης. Ἀναφέρω χαρακτηριστικά, μέσα ἀπό τόν Ἅμλετ τοῦ William Shakespeare, στιχομυθία ἀνάμεσα στόν Ἅμλετ καί στόν Πολώνιο, σχετική μέ ἕνα σύννεφο πού εἶχε πάρει μορφή καμήλας, ἤ 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 Shakespeare[31].

Ὁ Φράγκος Κατελάνος, στό μοναδικό γνωστό μέχρι τώρα ἔργο του, στή σύνθεση τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου στή μονή Βαρλαάμ στά Μετέωρα, ὅπου ἀναπτύσσει ἰδιαίτερα ἔντονα, καί σέ ποσότητα σχεδόν ἴση μέ τόν ζωγράφο τοῦ Ντίλιου, τό στοιχεῖο τοῦ φανταστικοῦ, συνεχίζει ἐπιλεκτικά, κατ' ἀρχήν, παλαιότερη παράδοση[32]. Δηλαδή, τά σύννεφα-ἀέρινα ὀχήματα, φορτωμένα μέ προσωποποιήσεις καί σύμβολα, γίνονται ἐνδιαιτήματα πλήθους ἀναπτυγμένων καί διαφορετικῶν φανταστικῶν μορφῶν, προσωποποιήσεων ἤ τεράτων γεμάτων μυστικισμό, ἀγωνίες, φόβους, μηνύματα μά καί ἐξορκισμούς. Ὅπως ἀκριβῶς παρουσιάζονται καί οἱ μορφές μέσα στόν ὄγκο τῶν βουνῶν ἤ τῶν βράχων ἤ μέσα στά δέντρα — ἀκόμα καί μέσα σέ φτερά καί πούπουλα, ὅπως εἴδαμε —, πού δημιούργησε, σάν στοιχεῖα φανταστικοῦ, ἡ ζωγραφική τοῦ ρωμανογοτθικοῦ, τοῦ ἰσλαμικοῦ καί τοῦ κινέζικου Μεσαίωνα, διαιωνίζοντας, ἀναπαράγοντας καί τροποποιώντας, συχνά, δημιουργίες τῆς βουδδιστικῆς Κεντρικῆς Ἀσίας[33]. Τό φαινόμενο ἐπιβιώνει — τό εἴδαμε — στή ζωγραφική τῆς Ἀναγέννησης, μά καί στήν περίπου σύγχρονή της ἰσλαμοπερσική ζωγραφική.

Τά φανταστικά τέρατα τοῦ Φράγκου Κατελάνου μοιάζουν πολύ μέ τίς μορφές μέσα σέ βράχια — πού κι αὐτά θυμίζουν σύννεφα — σέ περσικό εἰκονογραφημένο χειρόγραφο, τοῦ 1442 περίπου, ἀπό τό Χεράτ, τῆς British Library[34] (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 τή δίνη μυστικοῦ ἰλίγγου χοροῦ Δερβίσηδων, ἔργο ἀνώνυμου Πέρση σχιίτη ζωγράφου τοῦ 16ου ἤ τοῦ 17ου αἰώνα[35] (Εἰκ. 14).

Ὁ Φράγκος Κατελάνος μετέχει ἔτσι μέ ἕνα καί μόνον ἔργο του σ' ἐκείνη τήν κατηγορία ζωγράφων σάν τόν Hieronymus Bosch (1450-1516)[36], τόν Pieter Brueghel τόν Παλαιό (1525/30-1569)[37] ἤ τόν Matthias Grünewald (1460/70-1528)[38], ζωγράφων ἀνήσυχων, ἀνοικτῶν σέ μεταφυσικά, μεσαιωνικά ὁράματα καί βιώματα, πού συχνά τά ἀντλοῦν ἀπό μυστικές πλευρές τῆς δικῆς τους καλλιτεχνικῆς παράδοσης. Κι αὐτές τίς ἀνησυχίες τους τίς ἐκφράζουν — μέ παράλληλους τρόπους — μέσα καί δίπλα σέ μπαρόκ ἀνήσυχες φόρμες καί σέ ἐπιτεύγματα πού, ἀπό ἄλλες πλευρές, τείνουν νά ἀφομοιώσουν ἀναγεννησιακά καί φυσιοκρατικά διδάγματα. Δηλαδή βρίσκει ἔτσι ὁ ζωγράφος τρόπους, διέξοδο καί εὐκαιρίες γιά νά ἐκφράσει προσωπικές κυρίως μά καί συλλογικές ἀγωνίες, ἀποκυήματα ταραγμένης φαντασίας, εὐαισθησίες, φόβους, φαντασιώσεις. Προσπερνᾶ ἔτσι τίς οὐδέτερες, σκληρές καί ἄψογες «κλασικές» ἁρμονίες, καί μεταφέρει μηνύματα μιᾶς ταραγμένης καί ἀνήσυχης προσωπικότητας.

Μέσα στά πολύ στενά περιθώρια πού τοῦ ἄφηνε ἡ τέχνη τῆς βυζαντινῆς παράδοσης, ὁ Φράγκος Κατελάνος, καθώς καί ὁ ζωγράφος τοῦ Ντίλιου, ἀφήνουν νά διαφαίνεται μιά μυστική πλευρά τῆς προσωπικότητάς τους, ἀλλοιώνοντας τό «κλασικό» ὕφος τῆς ζωγραφικῆς τοῦ 16ου αἰώνα καί ἐμπλουτίζοντάς το μέ δυναμικά μπαρόκ χαρακτηριστικά.

Ἡ ἀνάπτυξη τοῦ φανταστικοῦ στοιχείου στό ἔργο τῶν παραπάνω ζωγράφων ἐκφράζει παρόμοιες ἀνησυχίες μέ ἐκεῖνες πού γέννησαν τούς τερατόμορφους διαβόλους, πού πληθαίνουν κατά τόν 16ον αἰώνα μέσα σέ συνθέσεις σάν τή Δευτέρα Παρουσία ἤ καί ἄλλες, στή Μολδαβία μά καί στίς ἑλληνικές χῶρες, κάτω ἀπό τήν ἐπίδραση δυτικῶν καί ἀνατολίτικων μεσαιωνικῶν προτύπων[39]. Ἐδῶ ὅμως, τό πλαίσιο εἶναι ἤδη ἀναγνωρισμένο καί περισσότερο παραδοσιακό.

Τό γεγονός πώς ἤδη ἀπό τόν 14ον αἰώνα εἶχαν ἀρχίσει, μέσα στή βυζαντινή ζωγραφική, νά κατοικοῦν στά σύννεφα πουλιά ἤ μάσκες καί προσωποποιήσεις, ἄνοιξε τόν δρόμο καί ἔδωσε τά περιθώρια καί τήν ἔμπνευση στόν Φράγκο Κατελάνο καί στόν ζωγράφο τοῦ Ντίλιου γιά νά χρησιμοποιήσουν ἤδη δοσμένα σχήματα καί νά τά ἀναπτύξουν, γιά νά ἐκφράσουν, νομίζω, προσωπικά τους βιώματα.

Τό φαινόμενο θά βρεῖ λίγους μιμητές μετά τόν 16ον αἰώνα. Πρόκειται, κυρίως, γιά μιμητές μέ λιγότερο δυ-

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

Ἡ συνύπαρξη καί συμβίωση τῶν νεώτερων μετααναγεννησιακῶν — καί μπαρόκ — τάσεων δίπλα σέ μυστικιστικές ἐπιβιώσεις πού προέρχονται ἀπό ἰδεολογήματα ἑνός παρωχημένου ἤδη Μεσαίωνα, δέν θά ἐπιζήσουν πολύ μετά τόν 16ον καί τόν 17ον αἰώνα.

29. Ettore Camesarca, Mantegna, Milano (Club del Libro) 1964, εἰκ. 44-45 (ὁ ἅγιος Σεβαστιανός 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 Editionale 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, ὅ.π. (ὑποσημ. 24), σ. 212 κ.ἑ., εἰκ. 145, 147, 148, 149.

31. Ἀναφέρονται καί σχολιάζονται ἀπό τόν Ernst Gombrich, L'écologie des images, Paris (Flammarion) 1983 (Πρόλογος 1982), σ. 57 ("La psychanalyse de l'histoire de l'art").

32. Ἀκόμα καί ὅταν ὁ Φράγκος Κατελάνος ζωγραφίζει τό ἴδιο θέμα, τήν Κοίμηση τῆς Θεοτόκου, στό μοναδικό διάκοσμο πού φέρει τήν ὑπογραφή του, στό παρεκκλήσιο του Ἁγίου Νικολάου στή Μεγίστη Λαύρα στόν Ἄθω, τό 1560, δέν ἐπαναλαμβάνει τά φανταστικά στοιχεῖα. Ἀκόμα καί τά σύννεφα λείπουν (βλ. Millet, ὅ.π. (ὑποσημ. 6), πίν. 260.2).

33. Baltrušaitis, ὅ.π. (ὑποσημ. 24), σ. 99-142, 187-220.

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

35. Μέσα στόν συλλογικό τόμο Le Monde de l'Islam, ὑπό τήν διεύθυνση του Bernard Lewis, Antwerpen (Fonds Mercator) - Londres (Thames and Hudson) 1976, βλ. Roger M. Savory, 10. "L'empire du lion et du soleil. L'epanouissement 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, γαλλική ἔκδοση: Paris (Société française du livre) 1974. Πρωτότυπη ἔκδοση: Stuttgart (Office du Livre) 1973.

39. Garidis, ὅ.π. (ὑποσημ. 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 τήν βυζαντινήν τέχνην. Συμβολή εἰς τήν ἔρευναν τῆς ὀρθοδόξου ζωγραφικῆς καί γλυπτικῆς, Θεσσαλονίκη 1980.

Miltos Garidis

LE FANTASTIQUE DANS LA PEINTURE BYZANTINE DU XVIe 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 XVIe 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 choeurs 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 XVIe siècle, en commen-

çant 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 XVIe 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 XVe et XVIe siècles. Ces éléments fantastiques seront plus rares, très conventionnels et schématiques dans certaines peintures murales et icônes, pendant le XVIIe et le XVIIIe 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 XIVe siècle dans les peintures de la Perivleptos de Mystra (1360-1370). Les «Crétois» du XVIe 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 XIe 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 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 XIVe 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 dégré dans l'œuvre du peintre de Saint-Nicolas Dilios, de Jannina, il s'agit de la reprise d'une tradition du XIVe 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 XVe et XVIe 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.