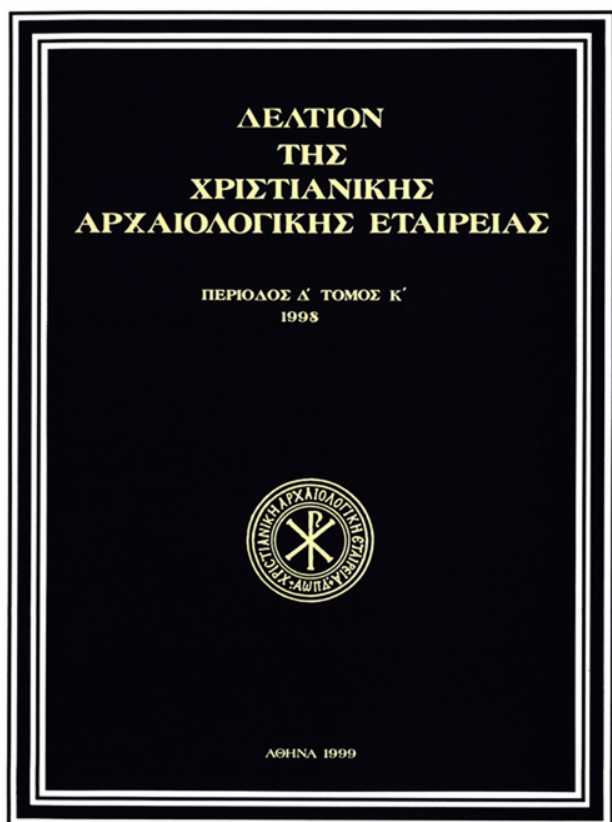


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 20 (1999)

Δελτίον ΧΑΕ 20 (1998-1999), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Δημητρίου Ι. Πάλλα (1907-1995)



«Θηβαΐς»: Αυτή η πλευρά του παραδείσου Τάσος ΤΑΝΟΥΛΑΣ PDF 317-334

Τάσος ΤΑΝΟΥΛΑΣ

doi: [10.12681/dchae.1219](https://doi.org/10.12681/dchae.1219)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΤΑΝΟΥΛΑΣ Τ. (1999). «Θηβαΐς»: Αυτή η πλευρά του παραδείσου Τάσος ΤΑΝΟΥΛΑΣ PDF 317-334. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 20, 317-334. <https://doi.org/10.12681/dchae.1219>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

«Θηβαΐς»: Αυτή η πλευρά του παραδείσου

Τάσος ΤΑΝΟΥΛΑΣ

Δελτίον ΧΑΕ 20 (1998), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του
Δημητρίου Ι. Πάλλα (1907-1995) • Σελ. 317-334

ΑΘΗΝΑ 1999

Τάσος Τανούλας

«ΘΗΒΑΪΣ»:
ΑΥΤΗ Η ΠΛΕΥΡΑ ΤΟΥ ΠΑΡΑΔΕΙΣΟΥ*

Το δεύτερο μέρος της 8ης συμφωνίας του Μάλερ είναι η πιο προγραμματική από τις προγραμματικές μουσικές του κόσμου που γνωρίζω. Ο συνθέτης δεν έχει απλά σχολιάσει με μουσική ένα πολύ συγκεκριμένο περιεχόμενο, αλλά έχει οργανώσει τη μουσική και το κείμενο (στο οποίο το περιεχόμενο έχει κρυσταλλωθεί) σε μία σύνθετη μορφή. Έργα με τέτοιες προδιαγραφές κανονικά ορίζονται ως καντάτες ή ορατόρια, όπως το τελευταίο μέρος της 9ης συμφωνίας του Μπετόβεν. Όμως στο δεύτερο (και τελευταίο) μέρος της όγδοης συμφωνίας του, ο Μάλερ απαιτεί από τον ακροατή της να λάβει υπ' όψιν του όχι μόνο το κείμενο, αλλά και τις συγκεκριμένες σκηνικές οδηγίες που συνοδεύουν τον λόγο του δράματος που επέλεξε να μελοθετήσει: την τελευταία σκηνή από το δεύτερο μέρος του *Φάουστ* του Γκαίτε. Είναι σαφές ότι το μουσικό αυτό έργο έχει συλληφθεί και συντεθεί ως μελόδραμα και θα έπρεπε, στην πραγματικότητα, να εκτελείται επίσης ως μελόδραμα, δηλαδή με σκηνικό εξοπλισμό και δράση¹. Η μεγάλη ορχηστρική εισαγωγή υποβάλλει την αίσθηση του τοπίου που περιγράφεται στις σκηνικές οδηγίες που δίνει ο Γκαίτε: «Φαράγγια. Δάσος, βράχος, ερημιά. Άγιοι αναχωρητές μοιρασμένοι στην πλαγιά βουνού, κατοικούν ανάμεσα σε χαράδρες». Προς το τέλος της εισαγωγής η χορωδία και η «ηχώ» της, στην ουσία η φωνή του τοπίου, προσθέτουν περισσότερα στοιχεία της εικόνας που θα έπρεπε να είχε μπροστά στα

μάτια του το κοινό μιας ολικής, δηλαδή μελοδραματικής, εκτέλεσης του έργου: «δάσος, κυματίζει προς τα 'δω, / βράχοι, βαραίνουν απ' εκεί, / ριζώνουν, αγκυρώνονται, / σύδεντρα υψώνονται πυκνά. / Κύματ' αφρίζουν, κυνηγούνται, / σπηλιά, η πιο βαθιά, σκεπάζει. / Λιοντάρια, γλιστρουν σιωπηλά, / μας γυροφέρνουν φιλικά, / τιμούν τον αγιασμένο τόπο / τον άγιο τόπο της αγάπης».

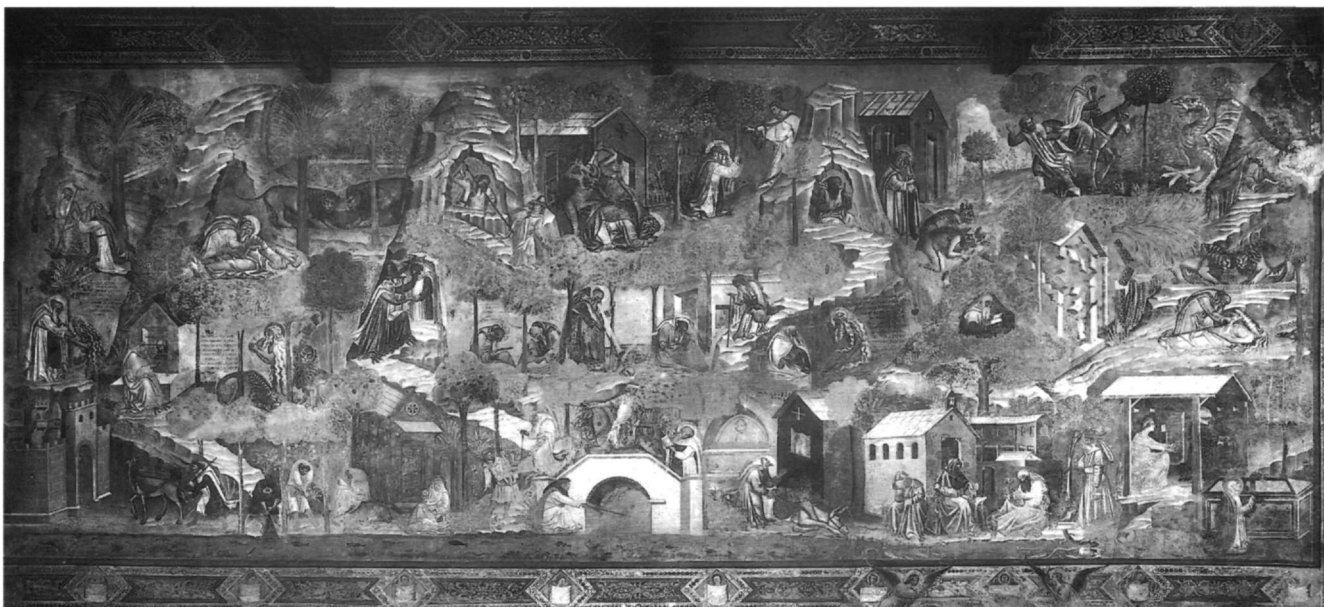
Τα στοιχεία που συνθέτουν την σκηνική εικόνα του έργου παραπέμπουν άμεσα σε κάποιες ιταλικές ζωγραφικές παραστάσεις του 14ου και του 15ου αιώνα, που το θέμα τους ορίζεται στα ιταλικά ως «Tebaide». Ο όρος αυτός κατάγεται από το γεγονός ότι η Θηβαΐδα, η περιοχή των Θηβών της Αιγύπτου, ήταν ο τόπος όπου κατέφευγαν οι πρώτοι αναχωρητές (4ος αι. μ.Χ.)². Χάριν ευκολίας, ο όρος «Tebaide» θα αποδίδεται στη συνέχεια ως «Θηβαΐς», μολονότι αυτό δεν είναι απολύτως ορθό, αφού στα ιταλικά η έννοια της λέξης «tebaide» έχει απομακρυνθεί από την γεωγραφική και ιστορική της έννοια που μόλις αναφέραμε και έφθασε να δηλώνει ευρύτερα τόπο απομόνωσης, τόπο ερημικό για αναχωρητές ή, ακόμη, τόπο έρημο και αφιλόξενο. Η εικόνα με την οποία εισάγεται η τελική σκηνή του δεύτερου μέρους του *Φάουστ*, είναι ποιητική μετάπλαση μιας μεγάλης παράστασης Θηβαΐδας, που ανήκει σε σύνολο τριών τοιχογραφιών στο Camposanto της Πίζας (Εικ. 1)³. Η είσοδος στον εικαστικό χώρο της Θηβαΐδας

*Ευχαριστώ τους φίλους Τίτο Παπαμαστοράκη, βυζαντινολόγο, και Τούλα Σιετή, μεταφράστρια γερμανικής λογοτεχνίας, που, ο καθένας με τον τρόπο του, με βοήθησαν να ολοκληρώσω αυτή τη μελέτη. Ευχαριστώ επίσης την Άννα Χατζηνικολάου για την παραχώρηση των φωτογραφιών των Εικ. 7-10.

1. Goethe, *Faust der Tragödie zweiter Teil*, Πέμπτη Πράξη, στίχοι 11844-12111. Οι σκηνικές οδηγίες του Γκαίτε υπάρχουν επάνω στις παρτιτούρες του συνθέτη, πράγμα που σημαίνει ότι αποτελούσαν πηγή έμπνευσης. Εν τούτοις ο Μάλερ έβλεπε την 8η ως καθαρή συμφωνία.

2. Για το θέμα αυτό βλ. D.J. Chitty, *The Desert A City*, Οξφόρδη 1966. Επίσης βλ. C. Mango, *Βυζάντιο. Η αυτοκρατορία της Νέας Ρώμης*, Αθήνα 1988 (τίτλος πρωτοτύπου: *Byzantium. The Empire of New Rome*, Λονδίνο 1980), σ. 128 κ.ε.

3. Ο Γκαίτε γνώριζε τις τοιχογραφίες αυτές από χαλκογραφίες του C. Lasinio, *Pitture a fresco del Campo Santo intagliate dal professore Cavaliere Carlo Lasinio conservatore del medesimo*, Πίζα 1812. Ο Γκαίτε είχε στην κατοχή του την έκδοση του 1822. Βλ. G.G. Wiesner, *Goethes Faust. Ein geistiger Überblick*, Νυρεμβέργη 1968, σ. 153 κ.ε., πίν. 8. E. Neis, *Erläuterungen zu Goethes Faust, Teil II*, Hollfeld/



Εικ. 1. Θηβαΐς. Τοιχογραφία στο Camposanto της Πίζας. Παλαιότερα αποδιδόταν στον Traini, τελευταία όμως έχει επικρατήσει η άποψη ότι τη ζωγράφησε ο Buffalmacco γύρω στο 1340 (φωτογραφία Alinari).

γίνεται από την πάνω αριστερά πλευρά της παράστασης που έχει ως θέμα τον Θρίαμβο του Θανάτου (Εικ. 2-3). Στο πάνω μέρος δεξιά της παράστασης αυτής, άγγελοι που κρατούν ψυχές σεσωσμένων νεκρών λειτουργούν εικαστικά και θεματικά ως στοιχείο μετάβασης στην επόμενη προς τα δεξιά παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας (Εικ. 4-5). Το σύνολο των τριών αυτών τοιχογραφιών αποδίδεται στον Buonamico Buffalmacco και χρονολογείται γύρω στο 1340⁴.

Οποσδήποτε ο Θρίαμβος του Θανάτου (Εικ. 2-3), κεντρικό θέμα της τριλογίας, είναι μια υπόθεση όχι απόλυτη αλλά σχετική, όπως δείχνει η ανάπτυξη των εικονογραφικών θεμάτων που τον πλαισιώνουν. Το πώς η ζωή πάνω στην γη τελειώνει μίαν ημέρα είναι αξίωμα, όμως τα πράγματα δεν σταματούν εδώ. Προς τα δεξιά δηλώνεται πως, μόλις η άφθαρτη ψυχή εγκαταλείψει το φθαρτό σώμα, ξεκινά για ένα ταξίδι που θα λήξει οριστικά με την Τελική Κρίση στην Δευτέρα Παρουσία (Εικ. 4-5). Η απόφαση του υπέρτατου Κριτή μπορεί να

είναι για αιώνια ζωή ή για αιώνια καταδίκη, και εξαρτάται από την εν ζωή πολιτεία ενός εκάστου. Προς γνώσιν και συμμόρφωσιν των θεατών παραδίπλα εικονίζεται μια υποδειγματική πολιτεία, με την οποία οι άνθρωποι μπορεί να προετοιμάσουν εν ζωή την σωτηρία της ψυχής τους στο Τέλος του Χρόνου. Είναι η παράσταση της πολιτείας αναχωρητών που πραγματώνουν το ιδεώδες της *vita contemplativa*, παράσταση που στην ιστορία της δυτικής τέχνης ορίζεται, όπως είπαμε παραπάνω, ως «Θηβαΐς»⁵ (Εικ. 1). Τα χωρία του Φάουστ που παρατέθηκαν στην αρχή αποδίδουν πιστά την Θηβαΐδα του Camposanto: πλαγιά βραχώδους όρους με προεξέχουσες κωνικές κορυφές που περιέχουν σπήλαια κατοικημένα από ερημίτες· κτίσματα, ενδιαιτήματα αναχωρητών ή εκκλησίες· στις χαράδρες και τα πλατώματα ανάμεσα στα ογκηρά στοιχεία του τοπίου φοίνικες, εσπεριδοειδή και άλλα οπωροφόρα δηλώνουν πλούσια βλάστηση· μονοπάτια στον απότομο βράχο αποκαθιστούν τις λειτουργικές σχέσεις των τμημάτων του το-

Ofr. 1981, σ. 61-62. Γενικά για το Camposanto βλ. C. Barachini - E. Castelnovo (εκδ.), *Il Camposanto di Pisa*, Τορίνο 1996, με πλούσια βιβλιογραφία. Ειδικά για το συγκεκριμένο σύνολο τοιχογραφιών βλ. ό.π., σ. 22 κ.ε., πίν. 50-80, 168, 171, 176, εικ. 32, 41-42, 44, 56, 81, 91-92.

4. A. Caleca, *Costruzione e decorazione dalle origini al secolo XV*, στο

Barachini - Castelnovo, ό.π., σ. 22-26. Παλαιότερα είχε αποδοθεί στον Orcagna και αργότερα στον Traini.

5. Βλ. και E. Callmann, *A Quattrocento Jigsaw Puzzle*, *BurlMag* 99 (1957), σ. 149-155 και ιδιαίτερα σημ. 5.



Εικ. 2-3. Ο Θρίαμβος του Θανάτου. Τοιχογραφία στο Camposanto της Πίζας (φωτογραφία: Il Camposanto di Pisa, εικ. 51).

πίου που είναι σπαρμένο με μοναχούς σε διάφορες ασχολίες πρακτικές ή πνευματικές, συντροφευμένους συχνά απά ήμερα λιοντάρια. Το πρώτο επίπεδο στο κάτω μέρος της παράστασης καταλαμβάνεται από το υδάτινο στοιχείο, ένα ποτάμι γεμάτο ψάρια που, προφανώς, εικονίζει τον Νείλο. Στην Θηβαΐδα του Camposanto κυκλοφορεί ο Εωσφόρος και σε διάφορες μεταμορφώσεις του πειράζει τους αναχωρητές, υποδηλώνοντας ότι ακόμη και σε αυτό τον τόπο η σωτηρία της ψυχής δεν έχει διασφαλισθεί απόλυτα. Αντίθετα, η Θηβαΐδα του Γκαίτε και του Μάλερ είναι απαλλαγμένη από αυτό το ανησυχαστικό στοιχείο και ορίζεται ως γήινος παράδεισος. Πράγματι, ο Γκαίτε έχει φροντίσει να απαλλάξει την τραγωδία του από τον σατανά μόλις στην προηγούμενη σκηνή της.

Η τριλογία του Camposanto είναι μια σύνθεση με σαφέ-

στατο περιεχόμενο, που οργανώνει σε ένα άμεσα κατανοητό σύνολο εικονογραφικά θέματα που προέρχονται από διάφορες φιλολογικές πηγές. Τα επεισόδια που εικονίζονται στην Θηβαΐδα, συγκεκριμένα, προέρχονται από το βιβλίο *Vite de' santi padri* του Cavalca⁶. Όπως, όμως, έχουν παρατηρήσει πρώτος ο Muñoz και κατόπιν ο Martin⁷, η Θηβαΐδα του Camposanto περιέχει και κάποια εικονογραφικά θέματα που δεν έχουν σχέση με το κείμενο του Cavalca, αλλά προέρχονται απευθείας από την εικονογραφία της Κοίμησης του οσίου Εφραίμ του Σύρου, που θεωρείται βυζαντινό προϊόν (Εικ. 11-12). Η πιο γνωστή από τις Θηβαΐδες που ακολούθησαν αυτήν του Camposanto βρίσκεται στο Μουσείο των Uffizzi, έχει αποδοθεί στον Gherardo Starnina (Εικ. 6)⁸, είναι νεότερη κατά 60 τουλάχιστον χρόνια (τοποθετείται γενικά στις αρχές του 15ου αι.) και έχει

6. F. Antal, *Florentine Painting and its Social Background*, Λονδίνο 1947, σ. 188. Caleca, ό.π., σ. 24. Για το κείμενο του Cavalca βλ. B. Sorio - A. Racheli (εκδ.), *Vite de' santi padri de Frate Domenico Cavalca*, Τεργέστη 1858. Το κείμενο του Cavalca έχει βασισθεί σε παλαιότερα ελληνικά κείμενα, κατ' ουσίαν στο κείμενο 'Η κατ' Αἴγυπτον τῶν μοναχῶν ἱστορία, βλ. A.J. Festugière, *Historia Monachorum in Aegypto*, SubHGr 34, Βρυξέλλες 1961.

7. A. Muñoz, *Le EKΦΡΑΣΕΙΣ nella letteratura bizantina e i loro*

rapporti con l'arte figurata, *Recueil d'études, dédiés à la mémoire de N. P. Kondakov*, Πράγα 1926, σ. 142 (στο εξής: Muñoz, Εκφράσεις). J. Martin, *The Death of Ephraim in Byzantine and Early Italian Painting*, *ArtB* 33 (1951), σ. 224 (στο εξής: Martin, *The Death of Ephraim*).

8. Ορισμένοι μελετητές έχουν αποδώσει την Θηβαΐδα των Uffizzi στον Fra Angelico ή τον κύκλο του. Βλ. C.B. Strehlke, *Fra Angelico Studies, Painting and Illumination in Early Renaissance Florence 1300-1450*, Νέα Υόρκη 1994, σ. 26-27, σημ. 8, εικ. 16.



Εικ. 4-5. Η Δευτέρα Παρουσία, τοιχογραφία στο Camposanto της Πίζας (φωτογραφία: Il Camposanto di Pisa, εικ. 60).

πολύ στενή σχέση με την εικονογραφία της Κοίμησης του Εφραίμ⁹. Ανάμεσα στους έλληνες ερευνητές μόνον ο Δημήτριος Πάλλας και ο Μίλτος Γαρίδης έχουν αντιληφθεί την μεγάλη σημασία των δύο αυτών εικονογραφικών θεμάτων, για την κατανόηση των σχέσεων ανάμεσα στην βυζαντινή και στην ιταλική τέχνη κατά τον όψιμο Μεσαίωνα και την πρώιμη Αναγέννηση¹⁰. Στην υπόθεση εμπλέκεται και μια βυζαντινή *Ἐκφρασις*, του

πρώτου μισού του 15ου αιώνα, δηλαδή μια περιγραφή παράστασης Κοίμησης του Εφραίμ, που αποδίδεται στον Μάρκο Ευγενικό, γεγονός που κάνει το όλο θέμα πιο σύνθετο και, συνακόλουθα, πιο ενδιαφέρον¹¹. Επειδή μερικοί μελετητές αποδίδουν την συγκεκριμένη *Ἐκφραση* στον Ιωάννη Ευγενικό, αδελφό του Μάρκου, ο συγγραφέας της *Ἐκφρασης* θα αναφέρεται στο εξής ως Ευγενικός, διότι η απόδοσή της συγκεκριμένα

9. Martin, *The Death of Ephraim*, σ. 223-224.

10. Δ.Ι. Πάλλας, *Εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Εὐσταθίου στή Σαλαμίνα, Χαριστήριον εἰς Ἀναστάσιον Ὁρλάνδον*, Γ', Ἀθήναι 1966, σ. 328-369, πίν. ΧCIII-CX, ιδιαίτ. σ. 355-365 (στο εξής: Πάλλας, Ἅγιος Εὐστάθιος). Μ. Γαρίδης, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Ἀθήνα 1989, σ. 143-145.

11. C.L. Kayser (εκδ.), *Philostatei Libri de Gymnastica, Accedunt*

Marci Eugenici imagines et epistolae nondum editae, Heidelbergae MDCCCXL, σ. 142 κ.ε. Βλ. και υποσημ. 10. Επίσης βλ. Ευαγγελία Ιωαννιδάκη-Ντόστογλου, *Εφραίμ ο Σύρος και Μάρκος Ευγενικός, ΔΧΑΕ ΙΕ'* (1989-1990), σ. 279-282. Η ίδια, *Παραστάσεις κοιμήσεως οσίων και ασκητών 14ου-15ου αιώνα*, ΑΔ 42 (1987), Μελέτες, σ. 99-151. Περί *Εκφράσεων* γενικά βλ. Α. Hohlweg, *Ekphrasis, RbK II*, 33-75.



Εικ. 6. ΘηβαΪς. Πίνακας στο Μουσείο Uffizzi. Αρχές 15ου αι. Αποδίδεται στον *Stamina* ή κατ' άλλους στον *Fra Angelico* ή τον κύκλο του (φωτογραφία Alinari).

σε έναν από τους δύο αδελφούς δεν θα επηρέαζε τον προβληματισμό της προκειμένης μελέτης¹².

Τα εικονογραφικά στοιχεία της Κοίμησης του οσίου Εφραίμ του Σύρου, όπως προκύπτουν από την Έκφραση του Ευγενικού και από τις παραστάσεις που σώζονται, συνοψίζονται ως εξής (Εικ. 11-12): βραχώδης και μάλλον αιχμηρή ύπαιθρος. Στο κέντρο της, στο κάτω μέρος, η σορός του οσίου σαβανωμένη με το ράσο του. Περιστοιχίζεται από ομήγυρι μοναχών και ερημιτών, ανάμεσα στους οποίους διακρίνεται ένας επίσκοπος. Το τοπίο οργανώνεται με κωδωνόσχημους βράχους, οι περισσότεροι από τους οποίους περιέχουν σπήλαια κατοικημένα από μοναχούς που εικονίζονται σε καθημερινές ασχολίες τους, πρακτικές ή πνευματικές: προσευχή, ανάγνωση, κατασκευή αντικειμένων και άλλα τέτοια. Ένας μοναχός κρούει το σήμαντρο καλώντας σε σύναξη για την κηδεία του Εφραίμ, και σε αυτή την πρόσκληση ανταποκρίνονται μοναχοί και ερημίτες, προσερχόμενοι ο καθένας όπως μπορεί. Έμφαση δίνεται στην προσέλευση γερόντων και ανήμπο-

ρων πια μοναχών: ένας έρχεται με δεκανίκια, ένας στη ράχη ενός νεότερου μοναχού, άλλος σε φορείο που το φέρουν δύο νεότεροι και ευρωσσότεροι, υπάρχει πάντα αυτός που έρχεται πάνω στη ράχη ενός γαιδάρου, ενώ δεν λείπει ποτέ ο μοναχός που έρχεται καθισμένος στη ράχη ενός ήμερου λιονταριού. Συνήθως εικονίζεται ένα τουλάχιστον κτίσμα που είναι εκκλησία. Δεν παραλείπεται και η παράσταση ενός στυλίτη, που έχει κατεβάσει ένα καλάθι και είναι έτοιμος να το τραβήξει επάνω με προμήθειες που έχει προσκομίσει ένας μαθητής του.

Η Έκφραση του Ευγενικού οδήγησε τον Ξυγγόπουλο να θεωρήσει την εικονογραφία της Κοίμησης του Εφραίμ δημιούργημα της παλαιολόγιας ζωγραφικής¹³. Όπως, όμως, παρατηρεί ο Martin, πολλά από τα θέματα που συγκροτούν την παράσταση εντοπίζονται μεμονωμένα σε εικονογραφημένα χειρόγραφα της *Ουβρανίας Κλίμακος* του Ιωάννη του Σιναΐτη (Εικ. 7-10). Οι παλαιότερες από αυτές τις μικρογραφίες ανάγονται στον 11ο αιώνα¹⁴, όμως τα παλαιότερα ζωγραφικά έρ-

12. Βλ. υποσημ. 11. Εκτός από τη μικρή μετάθεση του *terminus ante quem* για τη χρονολόγηση της εικόνας, στην οποία αναφέρεται η Έκφραση (ο Μάρκος πέθανε το 1445, ο Ιωάννης το 1453), η απόδοση της τελευταίας σε έναν από τους δύο αδελφούς δεν επηρεάζει ουσιαστικά τον προβληματισμό που αναπτύσσεται στην προκειμένη μελέτη, βλ. και Δ. Πάλλας, Αί αισθητικά ιδέαι τών Βυζαντινών πρό της Άλώσεως (1453), *ΕΕΒΣ ΛΔ'* (1965), σ. 326

και σημ. 3 (στο εξής: Πάλλας, Αισθητικά ιδέαι).

13. Α. Ξυγγόπουλος, *Σχεδιάσμα ιστορίας τής θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωσιν*, Άθήναι 1957, σ. 180 (στο εξής: Ξυγγόπουλος, *Σχεδιάσμα*).

14. Martin, *The Death of Ephraim*, σ. 220-222. Ο ίδιος, *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton N. J. 1954, σ. 124-127.



Εικ. 7-8. Ιωάννης της Κλίμακος, Princeton University Library, Garrett 16.1081. Κοιμώμενος μοναχός (φ. 22r) και δύο ερημίτες σε σπήλαιο (φ. 140r) (φωτογραφίες: Αρχείο Άννας Χατζηνικολάου).

γα, στα οποία τα ίδια μικρογραφικά θέματα οργανώνονται ως μέρη μιας σύνθεσης με κεντρικό θέμα την κοίμηση αγίου και τα χαρακτηριστικά στοιχεία που περιγράφηκαν στην προηγούμενη παράγραφο, χρονολογούνται στον 13ο αιώνα. Το ένα έργο, μια πολύ κατεστραμμένη εικόνα που εικόνιζε την κοίμηση ενός αγίου, ίσως του Αρσενίου, προέρχεται από τον χώρο του Βυζαντίου και βρίσκεται σήμερα στη μονή της Αγίας Αικατερίνης στο Σινά¹⁵. Το άλλο έργο είναι ιταλικό και, δεδομένου ότι η εικόνα του Σινά είναι τόσο κατεστραμμένη ώστε οι λεπτομέρειες της εικονογραφίας της να μην μπορούν να αποκατασταθούν, το ιταλικό έργο εί-

ναι και το παλαιότερο που διατηρεί την σύνθεση στην ολότητά της¹⁶.

Η επόμενη χρονολογικά βυζαντινή παράσταση της Κοίμησης του Εφραίμ που σώζεται είναι μια τοιχογραφία στο μικρό ναό του Αγίου Ιωάννη στον Κουδουμά της Κρήτης και χρονολογείται στο 1360¹⁷. Στην πραγματικότητα η τοιχογραφία αυτή είναι και η μόνη σωζόμενη βυζαντινή παράσταση της Κοίμησης του Εφραίμ με τη σύνθετη εικονογραφία όπως ορίστηκε παραπάνω¹⁸. Όλες οι άλλες χρονολογούνται μετά την πτώση του Βυζαντίου και σχετίζονται έμμεσα ή άμεσα με την Κρήτη. Η εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου (Εικ. 11),

15. Πάλλας, Άγιος Ευστάθιος, σ. 356-357. M. Chatzidakis, Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italogrecque, *Μνημόσυνον Σοφίας Αντωνιάδη*, Βενετία 1974, σ. 194, πίν. ΚΕ' 1 (στο εξής: Chatzidakis, Les débuts).

16. G. Achenbach, An Early Italian Tabernacle, *GBA LXXXVI* (1944), σ. 46, εικ. 129 κ.ε. Martin, The Death of Ephraim, σ. 218, 223, εικ. 5.

17. M. Bougrat, L'église Saint-Jean près de Koudoumas, Crète, *CahArch* 30 (1982), σ. 147-174. Ειδικά για την επιγραφή με την χρονολόγηση βλ. ό.π., σ. 148-150.

18. Η Κοίμηση του Εφραίμ του Σύρου στον Άγιο Βασίλειο της Γλώσσας στην Κρήτη (μάλλον 14ος αι.), είναι μια πολύ απλή σύνθεση, βλ. Bougrat, ό.π., σ. 166-167.



Εικ. 9-10. Ιωάννης της Κλίμακος, Princeton University Library, Garrett 16.1081. Η μονή του όρους Σινά (φ. 165r) και ερημίτες σε σπήλαιο (φ. 169v) (φωτογραφίες: Αρχείο Άννας Χατζηνικολάου).

η οποία φέρεται ως η αρχαιότερη, δεν μπορεί να χρονολογηθεί πριν από το 1457¹⁹, ενώ η Κοίμηση της μονής Ιβήρων (που τελευταία χρονολογήθηκε στα μέσα του 15ου αι.) δεν είναι δυνατόν να ζωγραφίστηκε πριν από τα τέλη του 15ου αιώνα, όπως δηλώνει το τοπίο που φαίνεται στο άνοιγμα των βράχων στο βάθος²⁰.

Η Κοίμηση του αγίου Σάββα στην Λευκάδα (Εικ. 12)

ακολουθεί επακριβώς την εικονογραφία της Κοίμησης του Εφραίμ και πρόσφατα έχει χρονολογηθεί επανειλημμένα γενικώς στον 15ο αιώνα²¹. Η αντίστοιχη εικόνα του Οικουμενικού Πατριαρχείου έχει χρονολογηθεί στο τρίτο τέταρτο του 15ου αιώνα²², η εικόνα του Παβία στον Άγιο Κωνσταντίνο των Ιεροσολύμων χρονολογείται στο δεύτερο μισό του 15ου αιώνα ή στις αρχές

19. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Η Κοίμηση του οσίου Εφραίμ του Σύρου σε μια πρώιμη κρητική εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών, *Ευφρόσυνον, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, 1, Αθήνα 1991, σ. 41-56, πίν. Α' και 1-8.

20. Βλ. *Θησαυροί του Αγίου Όρους, Κατάλογος της Έκθεσης*, Θεσσαλονίκη 1997, σ. 99-100 (Ε.Ν. Τσιγαρίδας), όπου η εικόνα χρονολογείται στα μέσα του 15ου αιώνα. Το τοπίο με τα γαλάζια βουνά και το ιταλικό πόλισμα στο βάθος αποδίδεται με τρόπο που δεν γενικεύεται στην ζωγραφική της βόρειας Ιταλίας πριν από τα τέλη του 15ου αιώνα (Mantegna, Carpaccio, Botticelli κλπ.) και επομένως δεν επιτρέπει μια χρονολόγηση στα μέσα του 15ου αιώνα. Εξάλλου, στο πρώτο μισό του 15ου αιώνα τα σύννεφα στον γαλάζιο ουρανό ήταν ένα θέμα πολύ «μοντέρνο», ακόμη και για ιταλικά ζωγραφικά έργα και, επομένως, είναι πολύ δύσκολο να πι-

στέψει κανείς ότι πέρασε αμέσως σε μια πολύ συντηρητική, κατά τα άλλα, βυζαντινή εικόνα. Είναι, λοιπόν, βέβαιο ότι το τοπίο στο βάθος της Κοίμησης της μονής Ιβήρων ζωγραφίστηκε σε μια εποχή κατά την οποία η μείξη στοιχείων της βυζαντινής ζωγραφικής με στοιχεία αναγεννησιακά είχε καταστεί, πλέον, κοινός τόπος. Βλ. και παρακάτω στο κείμενο και υποσημ. 61.

21. *From Byzantium to El Greco, Greek Frescoes and Icons*, Αθήνα 1987, σ. 115 εικ. 47, 180 (Ν. Τσελέντη). *Byzantine and Post-Byzantine Art*, Αθήνα 1986, σ. 128-129 εικ. 130 (Ν. Τσελέντη). *Affreschi e icone dalla Grecia (X-XVII secolo)*, Αθήνα 1986, σ. 134, 136, εικ. 86 (Ν. Τσελέντη). Η Α. Χατζηνικολάου, *ΑΔ* 22 (1967), Χρονικά, σ. 371, πίν. 276α, έχει προτείνει τη χρονολόγηση της εικόνας στον 16ο αιώνα.

22. Πάλλας, *Αι αισθητικά ιδέαι*, σ. 357. Ο Chatzidakis, *Les débuts*, σ. 190, δεν χρονολογεί την εικόνα, αλλά αναφέρει τα τρία διαφο-

του 16ου αιώνα²³, η εικόνα της Πάτμου γύρω στο 1500²⁴, ενώ όλες οι άλλες είναι ακόμη μεταγενέστερες και αποδίδονται στον 16ο ή στον 17ο αιώνα²⁵. Όλες οι γνωστές παραστάσεις κοίμησης αγίων ασκητών έχουν κοινά τα χαρακτηριστικά που περιγράφηκαν παραπάνω ως καθοριστικά της εικονογραφίας της Κοίμησης του Εφραίμ.

Είναι, λοιπόν, φυσικό, για να προσεγγίσουμε τα χαμένα βυζαντινά πρότυπα των μεταβυζαντινών εικόνων που σώζονται και μπορούν να μελετηθούν, να καταφύγουμε στην Έκφραση του Ευγενικού. Το κείμενο αυτό είναι μια σπουδαία μαρτυρία για το πώς θα ήταν μια εικόνα Κοίμησης του Εφραίμ του Σύρου που θα μπορούσε να δει ένας βυζαντινός λόγιος στο πρώτο μισό του 15ου αιώνα και για το τι θα μπορούσε να εκτιμήσει σε αυτήν. Εκτός από τα στοιχεία που περιγράψαμε παραπάνω ως τυπικά χαρακτηριστικά της εικονογραφίας της Κοίμησης του οσίου, η εικόνα που περιγράφεται στην Έκφραση του Ευγενικού περιελάμβανε και τα εξής: μικρά οικήματα αναχωρητών που κάνουν την έρημο να μοιάζει με κατοικημένη πολιτεία: δύο αγγέλους που κρατούν ανάμεσά τους την ψυχή του κεκοιμημένου με τη μορφή ωραίας κόρης· σύννεφα σε έναν ουρανό λαμπερό γαλάζιο· φυτά, ανάμεσά τους φοίνικες με καρπούς· λαγούς, πέρδικες, ένα ζαρκάδι, μια αλεπού, έναν παπαγάλο, ένα φασιανό· έλος με καλαμιώνια και νηκτικά πτηνά, μια πάπια που καθρεφτίζεται στο νερό, ένα μεγαλόπρεπο κύκνο. Όλα τα έμβια κινούνται με άνεση στο φυσικό τους περιβάλλον παρ'απέναντί τον συγγραφέα της Έκφρασης να νομίζει ότι δεν πρόκειται «για πράγματα ζωγραφισμένα μα για πράγματα αληθινά».

Ο Muñoz, ο Martin και ο Πάλλας υποστηρίζουν ότι, παρά την ρητορική καλλιλογία, δεν υπάρχει λόγος να αμφισβητηθεί η αξιοπιστία της Έκφρασης του Ευγενικού²⁶. Πράγματι, ο τρόπος με τον οποίο εκφράζεται ο Ευγενικός κάνει σαφές το πότε αναφέρεται σε αυτό

που πραγματικά βλέπει και πότε εισάγει λογοτεχνικά σχήματα, όπως η μεταφορά ή η παρομοίωση. Είναι μάλιστα χαρακτηριστικό ότι δεν είναι το κύριο θέμα της εικόνας – ο θάνατος του οσίου και ο αντίκτυπός της στην κοινωνία των μοναχών –, αλλά η φύση που το περιβάλλει, με την πανίδα και την χλωρίδα και τον ουρανό με τα σύννεφα, που τον παρασέρνει να ξεχαστεί και να νομίζει πως όσα φαίνονται μέσα στην εικόνα είναι και πραγματικά. Και δεν πρέπει να υποτιμήσει κανείς το γεγονός ότι αυτά τα θέματα που εικονογραφούν το φυσικό περιβάλλον τα συνοψίζει ως «όλα αυτά που δίνουν αξία σε μια ζωγραφιά».

Αν προσπαθήσουμε να αναγνωρίσουμε τις σχέσεις της Έκφρασης του Ευγενικού με τις εικόνες που γνωρίζουμε, θα δούμε ότι όσον αφορά την κοίμηση του οσίου και τον αντίκτυπό της στην κοινωνία των αναχωρητών, η αντιστοιχία είναι ουσιαστικά απόλυτη. Εξάλλου, ως προς την διευθέτηση των βράχων με τα σπήλαια και τους μοναχούς που τα κατοικούν, ως προς την διευθέτηση των μορφών που προσέρχονται και αυτών που περιβάλλουν την σορό του οσίου, οι περισσότερες εικόνες είναι σχεδόν πανομοιότυπες, γεγονός που πρέπει να οφείλεται, όπως ήδη έχει παρατηρηθεί, στην ύπαρξη ενός κοινού προτύπου²⁷. Οι διαφορές των εικόνων μεταξύ τους και με την Έκφραση του Ευγενικού εντοπίζονται κυρίως στο φυσικό περιβάλλον που εικονίζουν. Η εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου (Εικ. 11), η εικόνα του Οικουμενικού Πατριαρχείου, η εικόνα της μονής Ιβήρων και η εικόνα της Πάτμου, ως προς τα στοιχεία του φυσικού περιβάλλοντος, επαναλαμβάνουν η μία την άλλη: η βλάστηση είναι υποτυπώδης, από τα ζώα που αναφέρει ο Ευγενικός υπάρχει μόνο ένα ζευγάρι λαγών, το υγρό στοιχείο απουσιάζει παντελώς. Πρέπει να παρατηρήσει κανείς ότι η εικόνα της μονής Ιβήρων διαφέρει από τις άλλες ως προς το πόλισμα και τα βουνά στο βάθος και ως προς τον γαλάζιο ουρανό με σύννεφα που, όπως ο ουρανός που περιγρά-

ρετικά συμπεράσματα στα οποία κατέληξαν οι: Πάλλας, ό.π. (τρίτο τέταρτο του 15ου αι.), Γ. Σωτηρίου, *Κεμήλια του Οικουμενικού Πατριαρχείου*, Αθήνα 1937, σ. 31 κ.ε., πίν. 21 (πρώτο μισό του 15ου αι.). Συγγόπουλος, *Σχεδιάσμα*, σ. 163 σημ. 2, 180 (2ο μισό του 16ου αι.).

23. Chatzidakis, *Les débuts*, σ. 189 κ. ε. Π. Βοκοτόπουλος, *Ελληνική Τέχνη, Βυζαντινές εικόνες*, Αθήνα 1995, σ. 226, εικ. 159.

24. Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, Αθήνα 1995², σ. 74-75, εικ. 20.

25. Chatzidakis, *Les débuts*, σ. 190 κ.ε. Muñoz, *L'art byzantin à l'expo-*

sition de Grottaferata, Ρώμη 1906, σ. 34 κ.ε. (στο εξής: Muñoz, *L'art byzantin*), όπου χρονολογεί στον 16ο αιώνα την εικόνα του Τζανφουνάρη. Για τις μεταβυζαντινές τοιχογραφίες με το ίδιο θέμα βλ. Garidis, ό.π., σ. 143-145, 152, 159, 166, 171, 182, εικ. 646-648, 653-659. 26. Βλ. Muñoz, *Εκφράσεις*, μελέτη που έχει στόχο να αποδείξει ότι η Έκφραση του Ευγενικού περιγράφει με ακρίβεια έναν υπαρκτό πίνακα. Επίσης βλ. Martin, *The Death of Ephraim*, σ. 221. Πάλλας, Άγιος Ευστάθιος, σ. 357-363.

27. Πάλλας, Άγιος Ευστάθιος, σ. 358. *Βυζαντινή Τέχνη - Τέχνη*



Εικ. 11. Η Κοίμηση του Εφραίμ του Σύρου. Εικόνα στο Βυζαντινό Μουσείο της Αθήνας. Μετά το 1456 (φωτογραφία: Βυζαντινό Μουσείο Αθήνας).

φει ο Ευγενικός, απλώνεται πάνω από όλο το τοπίο. Η εικόνα του Παβία στα Ιεροσόλυμα είναι πανομοιότυπη με τις προηγούμενες, εισάγει όμως το υγρό στοιχείο με τη μορφή ενός ποταμού στο κάτω δεξιό τμήμα της εικόνας, ενώ η πανίδα του τοπίου πλουτίζεται με δύο ζαρκάδια και τρία νηκτικά πτηνά. Ακόμη πιο κοντά στην εικόνα που περιγράφει ο Ευγενικός βρίσκεται η εικόνα της Κοίμησης του αγίου Σάββα στην Λευκάδα

(Εικ. 10)²⁸: η βλάστηση είναι όχι μόνο πολύ πλουσιότερη από την βλάστηση στις άλλες Κοιμήσεις που αναφέρθηκαν παραπάνω, αλλά αποτελείται από δέντρα διαφόρων ειδών, που διακρίνονται από τον διαφορετικό τρόπο με τον οποίο έχουν σχεδιαστεί. Όπως και στην Έκφραση του Ευγενικού, υπάρχουν φοίνικες, στο κάτω αριστερό τμήμα της εικόνας. Η παρουσία τους εκεί δικαιολογείται από την παρουσία του υγρού

Ευρωπαϊκή, Αθήνα 1964, Κατάλογος έκθεσης (στο εξής: *Βυζαντινή Τέχνη*), σ. 285-287 (Ντ. Μουρίκη). Chatzidakis, *Les débuts*, σ. 190 κ.ε. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, ό.π. (υποσημ. 19), σ. 47-48. Βοχολόπουλος, ό.π. (υποσημ. 23), σ. 226. Η παρουσία της εικόνας της

Οδηγήτριας στην εικόνα της Κοίμησης του Βυζαντινού Μουσείου είναι ένα θέμα μοναδικό και οφείλεται, ίσως, σε υπόδειξη του χορηγού της εικόνας (βλ. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, ό.π., σ. 49-51). 28. Βλ. παραπάνω υποσημ. 21.

στοιχείου: ένα ποτάμι εικονίζεται να ρέει στο πρώτο επίπεδο κατά μήκος της κάτω πλευράς της εικόνας, στο νερό του κολυμπούν ψάρια και νηκτικά πτηνά και αρμενίζει ένα ιστιοφόρο. Όπως και στην εικόνα του Παβία εικονίζονται δύο ζαρκάδια, στην εικόνα της Λευκάδας υπάρχει, όμως, επιπλέον ένας μοναχικός λαγός. Στην εικόνα με το ίδιο θέμα της συλλογής Henpiker-Heaton²⁹ εικονίζονται επίσης φοίνικες, στην περίπτωση όμως αυτή βρίσκονται στην επάνω δεξιά γωνία της εικόνας, ενώ στην κάτω δεξιά γωνία διακρίνεται ένα ποταμάκι παρόμοιο με της εικόνας του Παβία, με ζαρκάδι και νηκτικά πτηνά.

Οι εικόνες που αναφέρθηκαν παραπάνω έχουν την οριζόντια διάστασή τους μεγαλύτερη από την κατακόρυφη. Η εικόνα της συλλογής Εμπειρικού, του 16ου αιώνα³⁰, έχει μεγαλύτερο ύψος από πλάτος, γεγονός που προξενεί αναγκαστικά αλλαγές στην οργάνωση των εικονογραφικών στοιχείων. Παράλληλα, εισάγει και νέα στοιχεία που δεν υπάρχουν στις προηγούμενες εικόνες: πλούσια βλάστηση, ποτάμι που μπαίνει στο τοπίο από το διάσελο στην μέση των βράχων και στρέφεται προς τα αριστερά, μια δεύτερη εκκλησία κάτω αριστερά, και το επεισόδιο με τον Σισώη στον τάφο του Αλεξάνδρου. Παρόμοιο σχήμα και διάταξη και το επεισόδιο με τον Σισώη έχει και η εικόνα του Τζανφουρνάρη³¹ που, όπως και η προηγούμενη, χρονολογείται στον 16ο αιώνα. Όπως παρατηρεί η Ντ. Μουρίκη, οι επιδράσεις της δυτικής ζωγραφικής είναι εμφανέστερες στις όρθιες αυτές εικόνες, παρά στις οριζόντιες εικόνες που αναφέρθηκαν παραπάνω³². Οπωσδήποτε, όμως, ιταλικές επιδράσεις παρατηρούνται σε όλες τις εικόνες που αναφέραμε, εκτός ίσως από την εικόνα του Σινά, η οποία όμως είναι τόσο κατεστραμμένη που, όπως έχει επισημάνει ο Πάλλας³³, δεν μπορεί να χρησιμεύσει για συγκρίσεις.

Στη μελέτη του για την εικόνα του αγίου Ευσταθίου ο Πάλλας μελέτησε το σύνολο των γνωστών εικόνων που σχετίζονται με την εικονογραφία της Κοίμησης του Εφραίμ και την αντίστοιχη Έκφραση του Ευγενικού, επεκτείνοντας το πεδίο της έρευνάς του και σε έργα της δυτικής ζωγραφικής που έχουν σχέση με το θέμα, εισάγοντας νέα στοιχεία σε εκείνα που είχαν εντοπίσει παλαιότερα οι Muñoz και Martin, και κάνοντας βαθιές τομές στον σχετικό προβληματισμό. Κρίνω, λοιπόν, σκόπιμο να μην επαναλάβω μια δουλειά που έχει ήδη γίνει με σοφία, αλλά να επιδιώξω να συνοψίσω τον προβληματισμό και να τοποθετηθώ απέναντί του. Ο Πάλλας δεν αμφισβήτησε την βυζαντινή καταγωγή του εικονογραφικού θέματος της Κοίμησης του Εφραίμ³⁴, αλλά διατύπωσε την άποψη ότι το έργο που περιγράφεται στην Έκφραση του Ευγενικού είναι δυτικό ή, έστω, έχει έντονες δυτικές επιδράσεις, δεδομένο που ο Πάλλας θεώρησε ενδεικτικό των αισθητικών αντιλήψεων που είχαν επικρατήσει στην βυζαντινή κοινωνία τις τελευταίες δεκαετίες πριν από την πτώση της αυτοκρατορίας. Ο Πάλλας τεκμηρίωνε ικανοποιητικά τα επιχειρήματά του αλλά, πέραν αυτού και προς τιμήν του, όσο περνούν τα χρόνια πληθαίνουν τα στοιχεία που πείθουν ότι οι απόψεις του είναι ορθές. Το γεγονός ότι αυτές ακριβώς οι απόψεις, που ο Πάλλας διατύπωσε το 1965, έχουν αντιμετωπισθεί αρνητικά πιο πρόσφατα δείχνει πόσο προχωρημένες ήταν για την εποχή τους³⁵.

Στο Βυζάντιο, τον 11ο και τον 12ο αιώνα, διαμορφώνονται νέες αισθητικές αντιλήψεις γύρω από την ζωγραφική. Τα νέα πρότυπα δημιουργούνται κάτω από την επίδραση μνημείων του λόγου και επιδιώκουν εικόνες εναργείς στην αφήγηση και στην απόδοση της συγκίνησης των εικονιζόμενων προσώπων³⁶. Είναι βέβαιο ότι οι σταυροφορίες, και ιδιαίτερα μετά την άλω-

29. Martin, *The Death of Ephraim*, σ. 217, 220-221, 224, εικ. 3. Ο Martin δεν προτείνει χρονολόγηση για την εικόνα αυτή, πρέπει όμως να χρονολογείται το νωρίτερο στον 16ο αιώνα.

30. *Βυζαντινή Τέχνη*, σ. 287, εικ. 269.

31. Muñoz, *L'art byzantin*, σ. 32-38, εικ. 14. Ο ίδιος, *Εκφράσεις*. Martin, *The Death of Ephraim*, σ. 219, εικ. 1. Ο Martin νομίζει ότι η ανοικτή σαρκοφάγος με την παρακείμενη μορφή αναφέρεται στην ανεύρεση των οστών του Εφραίμ που ανέδιδαν μύρο, όμως δεν υπάρχει αμφιβολία ότι πρόκειται για τον Σισώη μπροστά στον τάφο του Αλεξάνδρου (το θέμα αναγνώρισε η Μουρίκη, *Βυζαντινή Τέχνη*, σ. 287). Για το εικονογραφικό αυτό θέμα βλ. R. Stichel, *Studien zum Verhältnis von Text und Bild spät- und nachbyzantinischer Vergänglichkeitsdarstellungen*, Βιέννη 1971, σ. 83-112, εικ. 10-16.

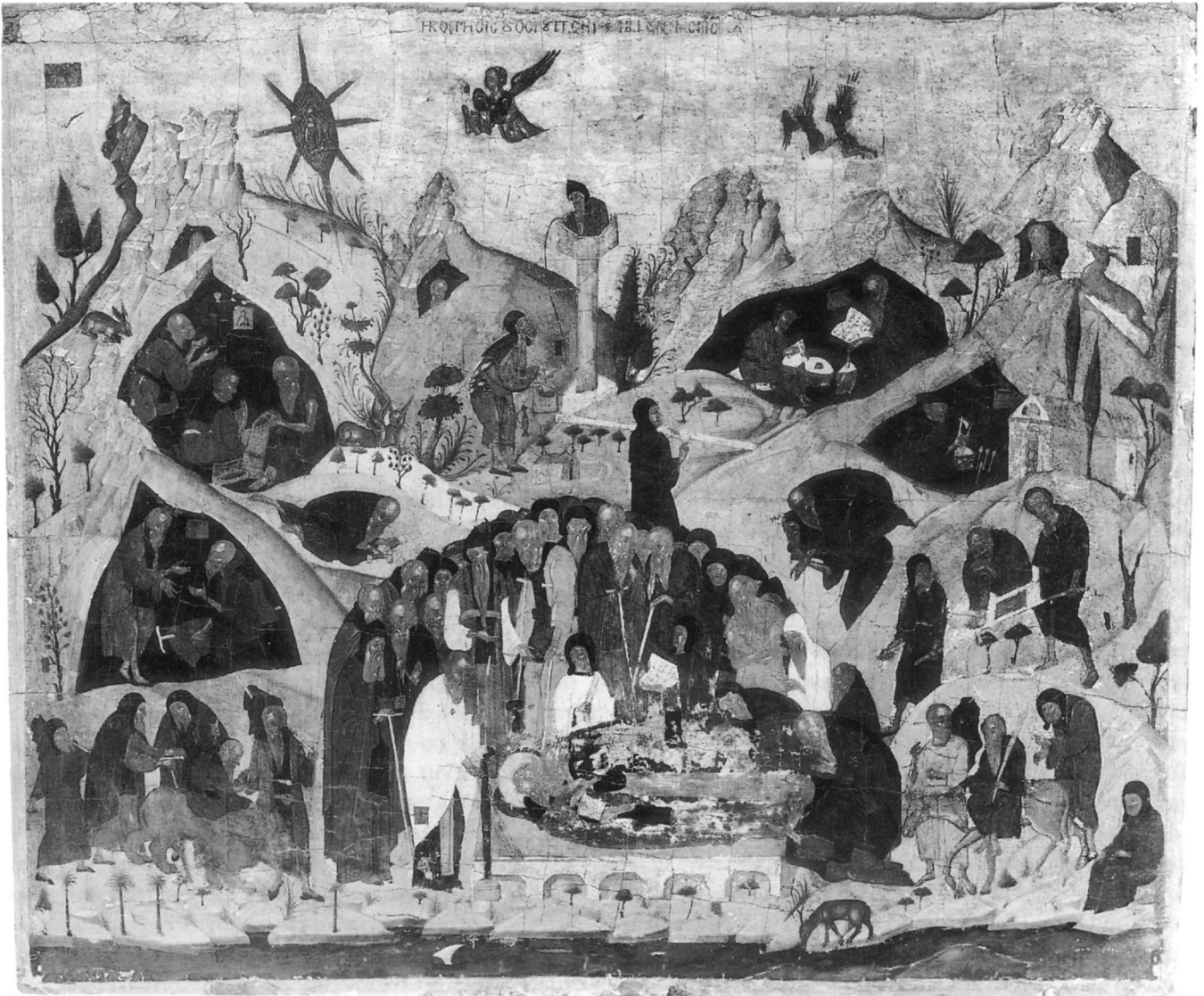
32. *Βυζαντινή Τέχνη*, σ. 286.

33. Πάλλας, *Άγιος Ευστάθιος*, σ. 356-357. Η Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π. (υποσημ. 19), σ. 47 σημ. 26 θεωρεί, από αβλεψία προφανώς, ότι ο Πάλλας αγνοούσε την εικόνα της Κοίμησης του αγίου Αρσενίου στο Σινά.

34. Εν τούτοις του έχει αποδοθεί η άποψη ότι θεωρεί το θέμα δυτικής προέλευσης, βλ. Chatzidakis, *Les débuts*, σ. 193 σημ. 85. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π., σ. 47 σημ. 26.

35. Βλ. Chatzidakis, ό.π. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π.

36. H. Belting, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, Σικάγο-Λονδίνο 1994 (τίτλος πρωτοτύπου: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Μόναχο 1990), σ. 261 κ.ε.



Εικ. 12. Η Κοίμηση του αγίου Σάββα. Λευκάδα, Συλλογή Βιβλιοθήκης. 15ος αι. (φωτογραφία: Αρχείο ΤΑΠ).

ση και δήωση της Κωνσταντινούπολης το 1204, κατάργησαν τα στεγανά ανάμεσα σε Ανατολή και Δύση, και επέτρεψαν ή επέβαλαν μια στενότερη γνωριμία ανάμεσα στους δύο αυτούς διαφορετικούς κόσμους³⁷. Τον 13ο αιώνα πλέον, οι βυζαντινές εικόνες αντιμετωπίζονται στην Ιταλία ως αξεπέραστα πρότυπα των εικονιζομένων ιερών προσώπων και εισάγονται από τους

«Αγίους Τόπους», στους οποίους εγγράφονται η Ελλάδα, η Κωνσταντινούπολη, η Αρμενία, η Συρία, η Παλαιστίνη και η Αίγυπτος³⁸. Η δημιουργία μιας σύνθεσης με κύριο θέμα την κοίμηση του Εφραίμ του Σύρου, στο οποίο εμπλέκονται θέματα που σχετίζονται με άλλους αναχωρητές που έδρασαν στην ίδια περιοχή, θα ήταν φυσικό να συνδέεται με μοναστικές κοινότητες

37. R. Cormack, *Painting the Soul*, Λονδίνο 1997, σ. 170. Για το θέμα της διακίνησης ιδεών και πραγμάτων κατά τον 13ο αιώνα βλ. ό.π., σ. 204.

38. A. Perrig, *Painting and Sculpture in the Late Middle Ages*, στο R.

Toman (εκδ.), *The Art of the Italian Renaissance*, Κολωνία 1995, σ. 35 κ.ε. Βλ. επίσης τις πολλαπλές όψεις του φαινομένου στο Belting, ό.π., σ. 330 κ.ε.

στην περιοχή της Συρίας ή, γενικότερα, στην ασιατική Μέση Ανατολή. Ίσως θα πρέπει να αποδοθεί ιδιαίτερη σημασία στο γεγονός ότι, αναμφισβήτητα, η αρχαιότερη σωζόμενη βυζαντινή εικόνα με αυτό το θέμα βρίσκεται στο όρος Σινά, στην μονή της Αγίας Αικατερίνης. Αν δεχθεί κανείς τα παραπάνω, θα πρέπει να θεωρήσει πολύ φυσικό ότι, μια τέτοια σύνθεση, με πλούτο αφηγηματικό και εικονογραφικό, έφτασε στην Ιταλία μέσα από τα ρεύματα διακίνησης έργων και ιδεών, που τον 13ο αιώνα (προτεινόμενο από τον Martin ως χρόνο δημιουργίας του θέματος, που δεν έχει αμφισβητηθεί)³⁹ είχαν εξαιρετικά μεγάλη κινητικότητα⁴⁰. Το συγκεκριμένο μάλιστα θέμα, καθώς σχολιάζει την καθημερινή πραγματικότητα μιας κοινωνίας μοναχών, όπου ακόμη και ο θάνατος προκαλεί υψηλή συγκίνηση και παρηγορία, ήταν φυσικό να ενδιαφέρει την ιταλική κοινωνία, στους κόλπους της οποίας κατά τον 13ο αιώνα δημιουργήθηκαν δύο μεγάλα μοναχικά κινήματα, που σφράγισαν την κοινωνία και την τέχνη στον όψιμο Μεσαίωνα και την πρώιμη Αναγέννηση: οι Φραγκισκανοί και οι Δομινικανοί μοναχοί⁴¹. Στην υπόθεση αυτή συνηγορεί η ύπαρξη μιας τουλάχιστον πρώιμης ιταλικής εικόνας με το θέμα αυτό, της τοσκανικής Κοίμησης της Συλλογής Earl of Crawford and Balcarres, που χρονολογείται στα τέλη του 13ου αιώνα⁴².

Τον 14ο αιώνα το βιβλίο του Cavalca, *Vite de' santi padri* χρησιμεύει ως κάναβος για να στηθεί στο Camposanto το εικονογραφικό πρόγραμμα της πρώτης Θηβαΐδας, που είναι το δυτικό παράλληλο του βυζαντινού εικονογραφικού προτύπου. Εκτός από τον έντονο δραματικό χαρακτήρα των περισσότερων επεισοδίων που εικονίζονται, η Θηβαΐδα του Camposanto (Εικ. 1) εισάγει το υδάτινο στοιχείο και πλούσια χλωρίδα με οπωροφόρα, μεταξύ των οποίων και φοίνικες, όπως αρμόζει σε ένα νειλωτικό τοπίο. Η ουσιαστική απουσία βυζαντινών εικόνων της Κοίμησης του Εφραίμ, που να χρονολογούνται πριν από τα μέσα του 15ου αιώνα, δυσκολεύει την κατανόηση της παράλληλης εξέλιξης των δύο αυτών εικονογραφικών θεμάτων. Με βάση το δημο-

σιευμένο υλικό, προκειμένου να εξηγήσουμε: α) την παρουσία στοιχείων Θηβαΐδας (λ.χ. του υδάτινου στοιχείου) σε μια βυζαντινή Κοίμηση, σε έναν τόπο τόσο ξεκομμένο από τους μεγάλους δρόμους διακίνησης υλικών και πνευματικών αγαθών όσο ο Κουδουμάς, σε μια χρονολογία τόσο πρώιμη όσο το 1360, β) την παρουσία, σχεδόν απόφιας, της Κοίμησης του Εφραίμ στην Θηβαΐδα του Starnina στις αρχές του 15ου αιώνα στην Φλωρεντία (Εικ. 6), και γ) το γεγονός ότι η Έκφραση του Ευγενικού φαίνεται να περιγράφει μια εικόνα που έμοιαζε πολύ με την Θηβαΐδα του Starnina και με τις πλέον ιταλίζουσες από τις μεταβυζαντινές Κοιμήσεις που μας έχουν σωθεί, θα πρέπει να παραδεχθούμε ότι από τον 13ο έως τον 15ο αιώνα Θηβαΐδες και Κοιμήσεις αντάλλασσαν τα εικονογραφικά τους στοιχεία με σχετική άνεση. Και αυτό είναι παραπάνω από πιθανό, αφού εντάσσεται στη γενικότερη ιστορική πραγματικότητα, την οποία θα προσπαθήσω να συνοψίσω αμέσως παρακάτω.

Εδώ και δυο-τρεις δεκαετίες τα φαινόμενα των ανταλλαγών στον χώρο της βυζαντινής τέχνης περιγράφονταν ως «όσμωση», και αναγνωρίζονταν σε δάνεια ύφους και θεμάτων, δάνεια που έδειχναν μια διάθεση για περισσότερη αφηγηματική και φυσιοκρατική άνεση⁴³. Σήμερα γνωρίζουμε ότι, τουλάχιστον κατά τον 14ο-15ο αιώνα, η διακίνηση ιδεών και έργων τέχνης ανάμεσα σε Ανατολή και Δύση ήταν όχι μόνο πυκνή αλλά και αμφίδρομη⁴⁴. Συνεπώς το ερώτημα: «είναι δυνατόν η Έκφραση του Ευγενικού να περιγράφει ένα δυτικό έργο;» καταντάει ρητορικό. Πράγματι, όπως θα φανεί παρακάτω, στο Βυζάντιο υπήρχαν έργα δυτικής τέχνης, από τα οποία άλλα είχαν εισαχθεί από την Ιταλία και άλλα είχαν κατασκευασθεί σε βυζαντινό έδαφος.

Είναι γνωστό ότι η Κρήτη, από την στιγμή που πέρασε στους Βενετούς το 1210, έγινε πεδίο συγκρητισμού των δύο κόσμων σε όλους τους τομείς που τους απαρτίζουν⁴⁵. Το γεγονός ότι όλες οι παραστάσεις Κοίμησης του Εφραίμ είναι έργα κρητικά δεν είναι τυχαίο και θα πρέπει να συνδέεται με το γεγονός ότι το εικονογραφι-

39. Martin, *The Death of Ephraim*, σ. 222.

40. Βλ. παραπάνω, υποσημ. 37-38.

41. Antal, ό.π. (υποσημ. 6), σ. 65-116 (*History of Religious Sentiment*). Perrig, ό.π., σ. 36 κ.ε. Belting, ό.π., σ. 349 κ.ε.

42. Martin, *The Death of Ephraim*, σ. 218, 223. Achenbach, ό.π. (υποσημ. 16), σ. 129 κ.ε.

43. D. Mouriki, *Palaeologan Mistra and the West*, στο *Βυζάντιο και Ευρώπη, Α' Διεθνής Βυζαντινολογική Συνάντηση*, Αθήνα 1987, σ.

208-246. Η ίδια, *The Wall Paintings of the Pantanassa at Mistra: Models of a Painter's Workshop in the Fifteenth Century*, στο S. Curčić-D. Mouriki, *The Twilight of Byzantium*, Princeton 1991, σ. 217-250. 44. Πάλλας, Άγιος Ευστάθιος, σ. 359 κ.ε. Ο ίδιος, *Αισθητικά ιδέαι*, σ. 320 κ.ε. Belting, ό.π. (υποσημ. 36), σ. 330-333, 337 κ.ε. Cormack, ό.π. (υποσημ. 37), σ. 170 κ.ε.

45. Μ. Καζανάκη-Λάππα, *Ζωγραφική, Γλυπτική, Αρχιτεκτονική - Η συμβολή των αρχαϊκών πηγών στην ιστορία της τέχνης*,

κό αυτό θέμα, όπως μας παραδίδεται από τα έργα και τις πηγές, είναι προϊόν συγκρητισμού μεταξύ Ανατολής και Δύσης⁴⁶. Εκτός όμως από την Κρήτη, και τα μεγάλα αστικά κέντρα του Βυζαντίου λειτουργούσαν επίσης ως κέντρα, αν όχι συγκρητισμού, τουλάχιστον συνάντησης και ανταλλαγών σε όλα τα επίπεδα. Στην Θεσσαλονίκη λ.χ. θα μπορούσε να δει κανείς έργα δυτικής τέχνης, όπως οι ξυλόγλυπτοι πίνακες που κοσμούν το ένα από τα αναλόγια του Ανδρονίκου Παλαιολόγου στη μονή Βατοπεδίου. Στους πίνακες αυτούς, όχι μόνον τα διακοσμητικά θέματα των πινάκων που εναλλάσσονται με τις παραστάσεις, αλλά και οι ίδιες οι παραστάσεις στην σύλληψή τους, στην σύνθεση και στις λεπτομέρειές τους δείχνουν ότι έχουν γίνει κάτω από την άμεση επίδραση συγκεκριμένων δυτικών προτύπων ή, ακόμη, και από δυτικό εργαστήριο⁴⁷. Στην Κωνσταντινούπολη, στην μονή της Χώρας, διατηρείται το κάτω τμήμα επιτύμβιας νωπογραφίας, που θα μπορούσε να συγκριθεί με ώριμα έργα του Quattrocento⁴⁸. Στο πρώτο μισό του 15ου αιώνα, δύο τουλάχιστον εξαίρετοι ζωγράφοι που δημιουργούν στην Κρήτη έχουν όμως στενή σχέση με την Κωνσταντινούπολη, όπως ο ζωγράφος του «πολυπύχου» της Απουλίας⁴⁹ και ο Άγγελος Ακοτάντος, αποδεικνύονται αριστοτέχνες τόσο στο βυζαντινό όσο και στο ιταλικό (στην περίπτωση τους γοτθικό) ύφος⁵⁰. Έχει παρατηρηθεί τα τελευταία χρόνια ότι πολλοί από τους καλύτερους ζωγράφους

που ήταν εν δράσει στην Κρήτη πριν από την Άλωση προέρχονταν από την Κωνσταντινούπολη ή είχαν, έστω, με την Βασιλεύουσα στενούς δεσμούς⁵¹. Τίποτα δεν αποκλείει ζωγράφοι όπως αυτοί, με σχέσεις και, πιθανώς, παρελθόν στην πρωτεύουσα της αυτοκρατορίας, να είχαν μνηθεί εκεί στους δυτικούς τρόπους της τέχνης, ενώ άλλοι ζωγράφοι είχαν εκπαιδευθεί στην Βενετία⁵². Δεν πρέπει να ξεχνάει κανείς τις ευημερούσες παροικίες Ιταλών που υπήρχαν στην Θεσσαλονίκη και την Κωνσταντινούπολη, καθώς και σε άλλες μεγάλες πόλεις του Βυζαντίου⁵³.

Από τα παραπάνω γίνεται φανερό πως πυκνώνουν ολοένα οι πληροφορίες που πείθουν ότι, κατά τα τελευταία χρόνια ζωής του Βυζαντίου, τα μέλη της ανώτερης βυζαντινής κοινωνίας είχαν αρκετά εξοικειωθεί με την δυτική τέχνη, έργα με την τεχνοτροπία της οποίας μπορούσαν να παραγγείλουν, αν το επιθυμούσαν, σε βυζαντινούς καλλιτέχνες. Πώς αλλιώς θα μπορούσε κανείς να εξηγήσει τις μορφές των αρχαγγέλων στην αψίδα του παρεκκλησίου των Αγίων Αναργύρων στην μονή Βατοπεδίου⁵⁴, που θα τους ζήλευε ακόμη και ο καλύτερος εκπρόσωπος του γοτθικού ύφους στην Ιταλία, ή την ζωγραφική στο καθολικό της μονής Οδηγητρίας στην Λευκάδα⁵⁵;

Είναι, λοιπόν, βέβαιο ότι ένας βυζαντινός διανοούμενος που ανήκε στην ανώτερη κοινωνία είχε την δυνατότητα να δει έργα δυτικής τέχνης. Πολύ περισσότερο

⁴⁶ *Όψεις της ιστορίας του βενετοκρατούμενου Έλληνισμού. Αρχαιολογικά τεκμήρια*, Αθήνα 1993, σ. 435 κ.ε. Cormack, ό.π. (υποσημ. 37), σ. 175 κ.ε.

⁴⁷ Bougrat, ό.π. (υποσημ. 17), σ. 163-167 ιδιαίτερα 167.

⁴⁸ Ευχαριστώ τον φίλο βυζαντινολόγο κ. Τίτο Παπαμαστοράκη που έστρεψε την προσοχή μου στο αναλόγιο της Βατοπεδίου. Βλ. Ν. Νικονάνος, *Τά ξυλόγλυπτα, Τερά Μεγίστη Μονή Βατοπαίδιου*, Β', Άγιον Όρος 1996, σ. 542-546, εικ. 488-489, 491-492. Ο ίδιος, *Θησαυροί του Άγίου Όρους*, Θεσσαλονίκη 1997, σ. 264-265.

⁴⁹ P.A. Underwood, *The Kariye Djami*, Νέα Υόρκη, 1, 1966, σ. 292-295 τ. 3, πίν. 548-549.

⁵⁰ Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, *Ένθρονη βρεφοκρατούσα και άγιοι, σύνθετο έργο ιταλοκρητικής σχολής, ΔΧΑΕ ΙΖ'* (1993-1994), σ. 285-302 (στο εξής: Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, *Ένθρονη βρεφοκρατούσα*).

⁵¹ Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, *Παρεξηγημένες κρητικές εικόνες του δέκατου πέμπτου αιώνα, Ογδοο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης*, Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων, Αθήνα 1988, σ. 57-58. Η ίδια, *Ένθρονη βρεφοκρατούσα*, σ. 301 υποσημ. 73. Για έγχρωμη εικόνα του μόνου σωζόμενου γοτθικής τεχνοτροπίας έργου του Άγγελου Ακοτάντου, βλ. Ν. Χατζηδάκη, *Από τον Χάνδακα στη*

Βενετία. Ελληνικές εικόνες στην Ιταλία, 15ος-16ος αι., Αθήνα 1993, σ. 148-151 (με προηγούμενη βιβλιογραφία), η οποία όμως χρονολογεί την εικόνα στον 16ο αιώνα.

⁵² Καζανάκη-Λάππα, ό.π. (υποσημ. 45), 435 κ.ε. Ν. Χατζηδάκη, *Η τέχνη των κρητικών εικόνων στο 15ο αι., Ογδοο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης*, Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων, Αθήνα 1988, σ. 57-58. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, *Ένθρονη βρεφοκρατούσα*, σ. 300-301.

⁵³ Καζανάκη-Λάππα, ό.π., σ. 436.

⁵⁴ Με την Κωνσταντινούπολη συνδέονται και οι τοιχογραφίες της μονής Οδηγητρίας στην Λευκάδα, οι οποίες έχουν έντονες δυτικές επιδράσεις, τόσο στην οργάνωση και απόδοση του τοπίου όσο και στην απόδοση των μορφών. Βλ. Πάλλας, Άγιος Ευστάθιος, σ. 363 σημ. 167. Ο ίδιος, *The Ascension*, στο *From Byzantium to El Greco. Greek Frescoes and Icons*, Αθήνα 1987, σ. 66 εικ. 5, 148. Ο ίδιος, *The Ascension*, στο *Byzantine and Post-Byzantine Art*, Αθήνα 1986, σ. 60-63, εικ. 62-63.

⁵⁵ Ε.Ν. Τσιγαρίδας, *Τά ψηφιδωτά και οι βυζαντινές τοιχογραφίες*, στο *Τερά Μεγίστη Μονή Βατοπαίδιου, Παράδοση - Ιστορία - Τέχνη*, Α', Άγιον Όρος 1996, σ. 281, 283, εικ. 240-241.

⁵⁶ Βλ. υποσημ. 53.

ο Μάρκος Ευγενικός, που είχε παρακολουθήσει την Σύνοδο στην Φερράρα και την Φλωρεντία το 1438 και το 1439, και θα είχε την δυνατότητα να δει και να θαυμάσει τον εικαστικό κόσμο του Quattrocento, που είχε ήδη απομακρυνθεί πολύ από τα βυζαντινά πρότυπα⁵⁶. Δεν αποκλείεται, μάλιστα, η Έκφραση για την Κοίμηση του Εφραίμ να αναφέρεται σε πίνακα που είδε στην Ιταλία, ίσως σε μια από τις Θηβαίδες του πρώτου μισού του 15ου αιώνα, κάποιες από τις οποίες έχουν διασωθεί έως σήμερα⁵⁷. Μια Θηβαίδα του Fra Angelico βρισκόταν στην κατοχή του Λαυρέντιου του Μεγαλοπρεπούς την εποχή του θανάτου του το 1492⁵⁸. Θα ήταν πολύ τολμηρό να υποθέσει κανείς ότι ο πίνακας αυτός το 1439 βρισκόταν ήδη στο περιβάλλον των Μεδίκων, όπου σύχναζαν πολλοί Βυζαντινοί που μετείχαν της Συνόδου⁵⁹.

Η Έκφραση, λοιπόν, του Ευγενικού περιγράφει μια εικόνα όχι απλά δυτικής τεχνοτροπίας αλλά μια εικόνα του Quattrocento. Για να καταλήξει κανείς στο συμπέρασμα αυτό, θα αρκούσε η φράση: *Καὶ νεφῶν τινα ἰδέαν ἔγραψεν ὁ τεχνίτης καὶ οὐρανὸν αὐτὸν κυανοειδὴ τὸ ἄνθος*. Όπως επεσήμανα παραπάνω, τα σύννεφα σε γαλάζιο ουρανό εμφανίζονται δευτέρω στην ιταλική ζωγραφική στις αρχές του 15ου αιώνα. Ίσως, μάλιστα, η Θηβαίδα του Starnina (Εικ. 6) να είναι το πιο πρώιμο γνωστό παράδειγμα⁶⁰. Έως τότε οι ουρανοί της ιταλικής ζωγραφικής μπορεί να είχαν αγγέλους, διαβόλους, πουλιά, ουράνια σώματα, αλλά δεν είχαν σύννεφα. Τα σύννεφα ήταν ένα θέμα πολύ «μοντέρνο» ακόμα και για την ιταλική ζωγραφική και, επομένως, θα ήταν πολύ παράξενο ένας βυζαντινός καλλιτέχνης να ζωγραφίσει γαλάζιο ουρανό με σύννεφα σε μια βυζαντινή εικόνα στο πρώτο μισό του 15ου αιώνα, αφού ακόμη και σε έντονα ιταλίζουσες βυζαντινές, δηλαδή κρητικές,

εικόνες σύννεφα δεν εμφανίζονται πριν από το τελευταίο τέταρτο του 15ου αιώνα⁶¹.

Μια σύγκριση των τοσκανικών Θηβαίδων του 15ου αιώνα με τις σωζόμενες Κοιμήσεις του Εφραίμ αποδεικνύει ότι οι έλληνες ζωγράφοι, όσον αφορά τα φυσιοκρατικά στοιχεία του φυσικού περιβάλλοντος, δεν αυτοσχεδιάζουν αλλά ακολουθούν κάποια ιταλικά πρότυπα, που πρέπει να είναι αρκετά συγκεκριμένα. Πολύ χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα της Κοίμησης της Λευκάδας που, όπως παρατήρησα παραπάνω, είναι η ιταλοπρεπέστερη όλων (Εικ. 12). Το ποτάμι μοιάζει πολύ με αυτό του Buffalmacco (Εικ. 1) και του Starnina (Εικ. 6): φαίνεται να έρχεται από το βάθος μιας ενδοχώρας στα δεξιά και κυλάει κατά μήκος της κάτω πλευράς της εικόνας. Άλλα στοιχεία στην εικόνα της Λευκάδας, λ.χ. το ιστιοφόρο και η μορφή του καθιστού μοναχού κάτω δεξιά, θυμίζουν σε αξιόλογο βαθμό αντίστοιχα στοιχεία της Θηβαίδας του Starnina. Η εικαστική συγγένεια των εικόνων της Λευκάδας και των Uffizzi δεν μπορεί να ερμηνευθεί με απλή επήρεια του έλληνα ζωγράφου από το κείμενο του Ευγενικού, αλλά μόνο με την οπτική επαφή του με μια συγγενή ιταλική εικόνα ή, έστω, με ένα αντίγραφο της.

Έχουμε, λοιπόν, ένα βυζαντινό εικονογραφικό θέμα εξιδανίκευσης του μοναχικού βίου που, μολονότι στο Βυζάντιο ο μοναχισμός ήταν εξαιρετικά διαδεδομένος, ευδοκίμησε περισσότερο στην Δύση, όπου και επιβίωσε μέσα από έργα μεγάλης τέχνης τουλάχιστον έως τις αρχές του αιώνα μας. Μια ιστορική αναδρομή θα μπορούσε ίσως να ερμηνεύσει το φαινόμενο. Είναι γνωστό ότι ο μοναχισμός στο Βυζάντιο δεν οργανώθηκε ποτέ ως ενιαίο σώμα και, ως προς τη νομή της εξουσίας έμεινε ουσιαστικά στο περιθώριο και έξω από την επίσημη Εκκλησία. Εκτός από τους λίγους, σε σχέση με τον συνολι-

56. Και ο Ιωάννης Ευγενικός είχε βρεθεί στην Σύνοδο ως μέλος της ελληνικής αντιπροσωπείας. Επιπλέον, έχει γράψει Εκφράσεις για δύο υφαντά με παραστάσεις δυτικής τεχνοτροπίας, βλ. Πάλλας, *Αισθητικά ιδέαι*, σ. 320-331.

57. Σήμερα είναι γνωστά περί τα δώδεκα έργα που εικονίζουν την Θηβαίδα. Είναι όλα τοσκανικά και χρονολογούνται από τα μέσα του 14ου αι. έως τα τέλη του 15ου. Βλ. Callmann, *ό.π.* (υποσημ. 5), σ. 149-155, εικ. 13-18.

58. Strehlke, *ό.π.* (υποσημ. 8), σ. 26-27.

59. Υπενθυμίζω ότι ένας αριθμός μελετητών αποδίδει την Θηβαίδα των Uffizzi στον Fra Angelico και όχι στον Starnina, βλ. παραπάνω υποσημ. 8. Αν δεχθούμε αυτή την άποψη θα μπορούσα-

με να υποθέσουμε ότι η Έκφραση του Ευγενικού περιγράφει την Θηβαίδα των Uffizzi, η οποία στην ανά χείρας μελέτη αναφέρεται συχνά ως Θηβαίδα του Starnina (Εικ. 6). Όμως στο έργο που περιγράφει ο Ευγενικός εικονίζονταν και το θέμα του στυλίου, το οποίο απουσιάζει από την Θηβαίδα των Uffizzi.

60. Το σημειώνει και ο Πάλλας, *Άγιος Ευστάθιος*, σ. 361.

61. Βλ. *From Byzantium to El Greco. Greek Frescoes and Icons*, σ. 118 εικ. 49, 181 (Ν. Χατζηδάκη), όπου πάνω από τα βουνά υπάρχει μια στενή ζώνη ουρανού με σύννεφα. Το τοπίο έχει έντονα τα χαρακτηριστικά της τέχνης του Quattrocento και η εικόνα χρονολογείται στο τελευταίο τέταρτο του 15ου αιώνα.

κό αριθμό μοναχών, φωτισμένους επώνυμους διανοούμενους, το ανθρώπινο δυναμικό του μοναχικού κόσμου ήταν ακαλλιέργητο και συντηρητικό⁶². Μολονότι η παρουσία επισκόπου πλάι στον νεκρό του οσίου δηλώνει σύγκλιση μοναχισμού και επίσημης Εκκλησίας, το εικονογραφικό θέμα στο σύνολό του δεν ξεπέρασε ποτέ τα όρια του αρχικού συμβολισμού του για να γίνει φορέας του έντονου προβληματισμού που επικρατούσε στην τελευταία και δυσκολότατη περίοδο της βυζαντινής ιστορίας. Αυτό εξηγεί εν μέρει την αδυναμία εξέλιξης και την στερεότυπη επανάληψη του εικονογραφικού θέματος της Κοίμησης του Εφραίμ του Σύρου, το οποίο μόνον επιφανειακές επιδράσεις κατόρθωσε να ενσωματώσει από τους πλουσιότερους σε μορφή και περιεχόμενο ιταλικούς επιγόνους του.

Αντίθετα, στην Ιταλία ο 13ος αιώνας σημαδεύεται από την ίδρυση δύο μοναχικών ταγμάτων, των Φραγκισκανών και των Δομινικανών, που κατόρθωσαν να προσεγγίσουν τις αστικές τάξεις, οι οποίες τότε διαμορφωνόνταν και αναπτύσσονταν⁶³. Ένα εικονογραφικό θέμα, λοιπόν, που περιγράφει την αγιότητα του μοναστικού βίου ήταν φυσικό να γίνει αποδεκτό από τους οπαδούς των μοναχικών αυτών ταγμάτων που έφτασαν να παίζουν σοβαρό πολιτικό ρόλο. Η Θηβαΐδα του Camposanto εγκαινιάζει την ιταλική εκδοχή του βυζαντινού προτύπου και, όπως επισημαίνει ο Antal, εικονογραφεί «το ιδεώδες του αναχωρητισμού, ιδεώδες των θρησκευόμενων μικροαστών, την *vita contemplativa*», ιδεώδες που θα έπαιζε στο μέλλον σημαντικό ρόλο σε κινήματα μέσα στους κύκλους των μοναχικών ταγμάτων και των αστών⁶⁴. Το εικονογραφικό θέμα της Θηβαΐδας που, όπως δείχνει το έργο του Starnina, ενσωμάτωσε καθ' οδόν την Κοίμηση του Εφραίμ, επιλέγοντας το νεκρωτικό τοπίο ως χώρο της ιδανικής πολιτείας των αναχωρητών, πήρε τον χαρακτήρα επίγειου παράδεισου. Το εικονογραφικό αυτό θέμα εξακολούθησε να είναι επίκαιρο έως τα τέλη του 15ου αιώνα⁶⁵.

Το βυζαντινό θέμα της Κοίμησης του Εφραίμ αντανakλούσε έναν κόσμο που δεν κατάφερε να εξελιχθεί με τρόπο τέτοιο, ώστε να συμβάλει άμεσα και δραστικά στην ίδρυση της νέας εποχής. Το ιταλικό αντίστοιχό του, η Θηβαΐς, ταυτίστηκε με κοινωνικά φαινόμενα που είχαν όλον εκείνο τον δυναμισμό που δημιούργησε την Αναγέννηση και τον σύγχρονο κόσμο, γι' αυτό και μπόρεσε να ξεπεράσει τις ιστορικές συνθήκες που το δημιούργησαν και να αναφανεί πέντε σχεδόν αιώνες μετά την πρώτη εμφάνισή του στο Camposanto, αυτή την φορά σε ένα αριστούργημα του λόγου, τον *Φάουστ* του Γκαίτε⁶⁶. Μετά τον Διαφωτισμό και την Γαλλική Επανάσταση, ο Γκαίτε τόλμησε κάτι που κανείς δεν είχε τολμήσει έως τότε: να λυτρώσει από την κόλαση τον άνθρωπο που συνεργάστηκε ακόμη και με τον διάβολο προκειμένου να κερδίσει την Γνώση. Η λύτρωση του Φάουστ γίνεται στην τελική σκηνή του δεύτερου μέρους της τραγωδίας που ανοίγει, όπως είδαμε στην αρχή, με μία Θηβαΐδα, έναν χώρο αγιασμένο, χώρο της αγάπης, όπως ο παράδεισος των πρωτοπλάστων: με γη, νερό, βλάστηση, θηρία φίλους του ανθρώπου. Στην συνέχεια της τελικής σκηνής η Θηβαΐδα διευρύνεται συνεχώς προς τον ουρανό πλουτίζοντας με κάποια θέματα που είναι εμπνευσμένα από τα άλλα μέρη της τριλογίας του Buffalmacco: Οι άγγελοι στον ουρανό που κρατούν την αθάνατη ψυχή του Φάουστ και οι διάβολοι, από τους οποίους οι άγγελοι επαιρόνται πως την άρπαξαν, κατάγονται από την τοιχογραφία με θέμα τον Θρίαμβο του Θανάτου⁶⁷ (Εικ. 2-3). Η Παναγία-Ένδοξη Μητέρα, που από τις «ανώτερες σφαίρες» στέργει την σωτηρία της Μαργαρίτας και του Φάουστ, έχει ως πρότυπό της την Παναγία της Δευτέρας Παρουσίας (Εικ. 4-5)· ο Φάουστ, την σωτηρία του οποίου στέργουν οι άγγελοι και η Παναγία, αντανakλά την μορφή του δωρητή δεξιά από το μέσον, στο κάτω μέρος της Δευτέρας Παρουσίας, ο οποίος οδηγείται από έναν αρχάγγελο στην ομάδα των λυτρωμένων, ενώ ψη-

62. H.G. Beck, *Η βυζαντινή χιλιετία*, Αθήνα 1990 (τίτλος πρωτοτύπου: *Das byzantinische Jahrtausend*, Μόναχο 1978), σ. 285-315.

63. Antal, ό.π. (υποσημ. 6), κυρίως σ. 11-98. Perrig, ό.π. (υποσημ. 38), σποράδην. E. Welch, *Art and Society in Italy 1350-1500*, Οξφόρδη - Νέα Υόρκη 1997, σ. 167 κ.ε.

64. Antal, ό.π., σ. 188.

65. Callmann, ό.π. (υποσημ. 5), σ. 150. Ο Uccello ζωγράφησε μια εξαιρετικά ιδιότυπη Θηβαΐδα το 1465, βλ. F. Borsi - S. Borsi, *Paolo Uccello*, Λονδίνο 1994, σ. 240-249, 336-338. Ο Uccello έχει ζωγρα-

φήσει και άλλα έργα με θέματα από την ζωή των μοναχών, ό.π., σ. 196-203.

66. Για το συμβολικό περιεχόμενο του δεύτερου μέρους του *Φάουστ*, βλ. E. Emrich, *Die Symbolik von Faust II. Sinn und Vorformen*, Βόννη 1957· Wiesner, ό.π. (υποσημ. 3), σ. 153 κ.ε.· Neis, ό.π. (υποσημ. 3).

67. Οι άγγελοι που κρατούν την ψυχή και οι ηττημένοι διάβολοι υπάρχουν και σε ορισμένες εικόνες Κοίμησης του Εφραίμ.

λότερα στο κέντρο της σύνθεσης εικονίζεται η ψυχή του, με μορφή γυναικεία, υπό την σκέπη άλλης αρχαγγελικής μορφής⁶⁸.

Περίπου οκτώ δεκαετίες αργότερα, σε μια περίοδο μεγάλων και πολλαπλών ανακατατάξεων επάνω στον πλανήτη, ο Μάλερ διαλέγει να μελοθετήσει την τελική σκηνή του Δεύτερου Φάουστ προτείνοντας, ως όψιμος ρομαντικός, την φυγή σε μια μουσική Θηβαΐδα στα μέτρα του σύμπαντος αυτή την φορά. Είναι χαρακτηριστικά όσα έγραψε ο ίδιος ο Μάλερ για την 8η συμφωνία του το 1906: «...Φαντάσου ότι το σύμπαν αρχίζει να

ηχεί και να σημαίνει. Αυτές δέν είναι πλέον ανθρώπινες φωνές, αλλά πλανήτες και άστρα που περιστρέφονται πάνω στην τροχιά τους»⁶⁹. Μέσα από τα τεράστια μεγέθη που επιβάλλονται στην συνείδησή του, ο καλλιεργημένος αστός του 20ού αιώνα καλείται να βρει λύτρωση από τις ασφυκτικές σύγχρονες μητροπόλεις μέσα στον χώρο που περιγράφηκε στην αρχή της «σκηνής των αναχωρητών» και ορίζεται στην καταληκτική στροφή του *Φάουστ*, αυτήν του Μυστικού Χορού: «Όλα τα εφήμερα / είναι μόνο μια σκιά. / Ό,τι ατελές / εδώ τελειούται. / Το απερίγραπτο / εδώ υπάρχει...».

68. Η συγκεκριμένη γυναικεία μορφή ενέπνευσε στον Γκαίτε τον χαρακτήρα της Μαργαρίτας στην τελευταία σκηνή του δεύτερου

Φάουστ.

69. H. Blaukopf, *Gustav Mahler, Briefe*, Βιέννη-Αμβούργο 1982, σ. 312.

“THEBAID”: THIS SIDE OF PARADISE

The second part of Gustav Mahler's eighth symphony is the last scene of Goethe's *Faust II* set to music. All evidence shows that Mahler wanted the listeners of this part of his symphony to bear in mind not only the sung words of the drama, but also Goethe's instructions for the setting. Both the instructions and Goethe's poetry for this scene reflect a subject of the 14th and 15th c. Tuscan painting, known as “Thebaid” (Fig. 1), and particularly a Thebaid fresco belonging to a group of three frescoes in the Camposanto of Pisa, which Goethe knew from a book by Lasinio, a copy of which was in the poet's possession; these frescoes, namely the “Triumph of Death” (Figs 2-3), the “Last Judgment” (Figs 4-5) and the “Thebaid”, are attributed to Buffalmacco and dated around 1340.

Buffalmacco's Thebaid depicts anchorites busy with practical or spiritual tasks, scattered in caves, ravines or small cells in a rocky landscape fairly rich with trees, while a river, certainly the Nile, flows along the lowest part of the composition. This painting, the oldest with this subject, drew its iconography from a book, the *Vite de' santi padri* by Cavalca. Muñoz and Martin have observed, that some incidents depicted in this Thebaid have their origin in a Byzantine subject, the Dormition of Saint Ephraim the Syrian. This is even more evident in a later Thebaid panel, today in the Uffizzi, attributed to Starnina or Fra Angelico, dated in the beginning of the 15th c. (Fig. 6). Among Greek scholars, D.I. Pallas and M. Garidis have been the only to perceive how important this is for studying the relations between Byzantine and Italian art in the late Middle Ages and early Renaissance.

The iconography of the Dormition of Saint Ephraim the Syrian can be studied through a Byzantine *Ekphrasis*, from the first half of the 15th c., attributed to Marcos Eugenikos or to his brother Ioannes, describing a painting depicting this subject, and through surviving icons. Martin has observed that isolated episodes depicted in those icons are encountered in Byzantine illuminated manuscripts of the Heavenly Ladder since the 11th c. (Figs 7-10), but it is only in the 13th c. that they appear as parts of a composition

centered on the death of an anchorite. There are only two surviving 13th-century examples: the one, in Mount Sinai, is Byzantine but too damaged to allow general conclusions; the other is Italian, depicts the Dormition of St. Ephraim and is based on an unknown Byzantine model. With the exception of a provincial fresco in a church at Koudoumas, Crete, dated in 1360, all the other surviving Byzantine icons or frescoes are dated after the middle of the 15th c. Eugenikos' *Ekphrasis*, emphasising the naturalistic elements of the painting it describes, is very important not only for allowing conjectures on the iconography of the lost Byzantine models, but also for allowing us to grasp what “good” painting should be like, according to the taste of a Byzantine cultural elite in the first half of the 15th c. The comparison of the *Ekphrasis* with the surviving corresponding paintings shows that, although from the iconographic point of view they practically conform with Eugenikos' *Ekphrasis*, they have very little of the naturalistic style which the *Ekphrasis* presupposes (Fig. 11); nonetheless, individual naturalistic or narrative elements intrude in the iconography, in a manner indicating Italian influence which becomes more evident in later icons. The Dormition of St. Savvas in Leucas is a particularly interesting example because, although it seems to be one of the earliest surviving icons (15th c.), it has several iconographic elements that definitely derive directly from Italian Thebaid (Fig. 12).

Dimitrios Pallas suggested, in 1966, that Eugenikos' *Ekphrasis* describes a western (Italian) painting and is indicative of the changing taste of a Byzantine intellectual elite towards a naturalistic painting in the Italian style. Although Pallas' suggestion was later unfavourably received, recent discoveries corroborate his ideas and allow a reassessment of the relations between Byzantine and Italian art in the last centuries of the Middle Ages, as follows: the “new style” introduced in Byzantine painting in the 11th and 12th c., aiming to create icons full of life and movement, impressed the Crusaders who imported many of them in Italy where they had an immense impact on both the general public and painters. The iconography of the Dor-

mition of Saint Ephraim the Syrian, a composite creation of the 13th c. referring to the earthly paradise that a holy community of anchorites is supposed to be, must have especially appealed to the Italian society which at that time was giving birth to the Franciscan and Dominican orders that were to play a fundamental role in the Renaissance. Research during the last two decades has proved that in Crete, Constantinople, Thessaloniki and other urban centres of the Byzantine world, works of western or westernising art were available or accessible to the inhabitants, whether Greeks or Latins (eg. the wooden lectern of Andronikos Palaeologos and the Archangels in the apse of the St. Anargyroi chapel in the Vatopedi Monastery, the frescoes in the church of the Hodegetria Monastery in Leucas and the fresco of tomb G in the Kariye Djami). Such works could be imported from the west or made by local artists, who usually were competent in both styles, Byzantine and Latin. Under these circumstances, the influences between the Byzantine and Italian versions of the Dormition/Thebaid subject must have been mutual and continuous. These and

other facts leave no doubt that Eugenicos' *Ekphrasis* refers to a western or westernising painting, more specifically a painting in the style of the Quattrocento.

The formalized depiction of the Dormition of Saint Ephraim the Syrian, which is encountered in the surviving Byzantine or post-Byzantine examples, reflects the conservative nature of monasticism in the East and the declining late Byzantine society which did not possess the vigour and the social structures which would allow it to play an active rôle in the making of the modern world. In Italy the Thebaid was identified with the petit-bourgeois ideal of the *vita contemplativa* and the young and vigorous Orders of the Franciscans and the Dominicans which dominated spiritual and artistic life since the 13th c. and throughout the Renaissance. This explains the survival of the Thebaid down to the 19th c. in Goethe's *Faust II* and, through the latter, down to the 20th c. in Mahler's eighth symphony, suggesting the salvation of the cultivated bourgeois of the big modern cities in an earthly paradise achieved through meditation and spiritual exaltation.