

Ηθική. Περιοδικό φιλοσοφίας

Αρ. 16-17 (2023)



Από τον θεοειδή στον καθαγιασμένο ανθρωπισμό:
η «συμφιλίωση» (;) αρχαιοελληνικής και
βυζαντινής τέχνης στο έργο του Κώστα
Παπαϊωάννου

Γιάννης Ψωμάκης

doi: [10.12681/ethiki.33680](https://doi.org/10.12681/ethiki.33680)

Βιβλιογραφική αναφορά:

Ψωμάκης Γ. (2023). Από τον θεοειδή στον καθαγιασμένο ανθρωπισμό: η «συμφιλίωση» (;) αρχαιοελληνικής και βυζαντινής τέχνης στο έργο του Κώστα Παπαϊωάννου. *Ηθική. Περιοδικό φιλοσοφίας*, (16-17), 104-114.
<https://doi.org/10.12681/ethiki.33680>

II. Τέχνη και Θρησκεία

Από τον θεοειδή στον καθαγιασμένο ανθρωπισμό: η «συμφιλίωση» (;) αρχαιοελληνικής και βυζαντινής τέχνης στο έργο του Κώστα Παπαϊωάννου

ΓΙΑΝΝΗΣ ΨΩΜΑΚΗΣ

Περίληψη: Το παρόν άρθρο επιχειρεί να εξετάσει τον τρόπο με τον οποίο ο Κώστας Παπαϊωάννου επεξεργάζεται το γεγονός της διάστασης και συγχρόνως της συμφιλίωσης του αρχαιοελληνισμού και του χριστιανισμού στο πεδίο της Τέχνης, μέσα από τις τρεις αισθητικές μελέτες του: *Τέχνη και πολιτισμός στην αρχαία Ελλάδα, Βυζαντινή και ρωσική ζωγραφική* και *Η κληρονομιά του Αλεξάνδρου*. Αν υπάρχει ένας κοινός παρονομαστής που συνδέει εξαρχής την αρχαία ελληνική τέχνη και τη βυζαντινή χριστιανική παράδοση, αυτός δεν είναι άλλος, κατά τον Παπαϊωάννου, παρά τα «υλικά» από τα οποία είναι καμωμένες οι αισθητικές αυτές δημιουργίες. Πρόκειται για την καθαρή *ανθρωπικότητα* και την απόλυτη *θεϊκότητα*, στοιχεία που —για τον διανοητή μας— θα συγχωνευτούν αβίαστα και αρμονικά από διαφορετικές αισθητικές «διαδρομές», τόσο στο αρχαιοελληνικό (αγαλμάτινο) σώμα όσο και στο βυζαντινό (εικονιστικό) πρόσωπο. Συγχρόνως, όμως, αμφότερα τα καλλιτεχνικά αυτά δημιουργήματα δε στερούνται τίποτε από τη βαθιά κοσμικότητα και τη μεγαλειώδη πνευματικότητα. Προς επίρρωση, επομένως, των παραπάνω συμπερασμάτων του νεοέλληνα φιλοσόφου, επιχειρώ τη σύνοψη των αισθητικών του παρατηρήσεων εντάσσοντας τες στα παρακάτω τρία χαρακτηριστικά σημεία: τον νατουραλισμό της αρχαιοελληνικής αισθητικής έναντι του μυστικισμού της ορθόδοξης εικόνας· τον θεοειδή ουμανισμό του αρχαιοελληνικού ειδώλου έναντι του καθαγιασμέ-

νου ανθρωπισμού της εκκλησιαστικής αιογραφίας· την απρόσωπη φύση των κλασικών αγαλμάτων έναντι της απόδερωμένης όψης των βυζαντινών προσωπογραφιών.

Λέξεις-κλειδιά: Αισθητική; Τέχνη; Νατουραλισμός; Βυζαντινισμός; Πνευματικότητα

Στο παρόν άρθρο θα επιδιώξω —δικαιολογώντας εμμέσως και τον τίτλο του συνεδρίου αναφοράς— να αναδείξω εν συντομία¹ τον τρόπο με τον οποίο ο Κώστας Παπαϊωάννου επεξεργάζεται το γεγονός της συμφιλίωσης (;) του αρχαιοελληνισμού και του χριστιανισμού στο πεδίο της Τέχνης, μέσα από τις τρεις αισθητικές μελέτες του: *Τέχνη και πολιτισμός στην αρχαία Ελλάδα, Βυζαντινή και ρωσική ζωγραφική* και *Η κληρονομιά του Αλεξάνδρου*. Στο σημείο αυτό οφείλω να διευκρινίσω εξαρχής την απόλυτα συνειδητή επιλογή της λέξης «συμφιλίωση», αντί των όρων «συνέχεια» ή «σύνθεση», που παραπέμπουν σε ελληνοκεντρικά ερμηνευτικά μοντέλα, τα οποία κάθε άλλο παρά συνάδουν με την παπαϊωάννεια προσέγγιση και οπτική.

Τα έργα του Παπαϊωάννου, *Τέχνη και πολιτισμός στην αρχαία Ελλάδα και Βυζαντινή και ρωσική ζωγραφική*, θα αναγνωριστούν εγκαίρως στο διεθνές ακαδημαϊκό περιβάλλον, σε αντίθεση με το όψιμο και περιορισμένο ενδιαφέρον που έτυχαν από την εγχώρια πνευματική κοινότητα. Γραμμένες αρχικά στη γαλλική (το πρώτο το 1972 και το δεύτερο το 1965), αμφότερες οι μελέτες του στοχαστή μας μεταφράζονται σε δεκάδες ευρωπαϊκές γλώσσες, ακόμα και στα ιαπωνικά, για να κυκλοφορήσουν στις ελληνικές προθήκες χάρη στην πρωτοβουλία των Εναλλακτικών Εκδόσεων. Το τρίτο αισθητικό δοκίμιο του Έλληνα στοχαστή —ενσωματωμένο αρχικά στο έργο *Τέχνη και πολιτισμός στην αρχαία Ελλάδα*— εκδόθηκε αυτοτελώς από τον ίδιο εκδοτικό οίκο με τον τίτλο *Η κληρονομιά του Αλεξάνδρου* (2013). Σε αυτό ο Παπαϊωάννου επιχειρεί να τεκμηριώσει ενδελεχέστερα τη μετάβαση από την αρχαία ελληνική στη βυζαντινή τέχνη και την επίδραση που άσκησε ο ελληνιστικός πολιτισμός, από τη λατινική Δύση μέχρι το βουδιστικό βασίλειο των Κουσάν και τα πέ-

ρατα της Κίνας.² Και τα τρία έργα του στοχαστή χαρακτηρίζονται από μια αδιάπτωτη νοηματική και υφολογική συνάφεια, η οποία τα κάνει να συλλαμβάνονται από τον μέσο κιάλας αναγνώστη ως μια αυτοτελής αισθητική μελέτη.

Αν υπάρχει ένας κοινός παρονομαστής που συνδέει εξ αρχής την αρχαία ελληνική τέχνη και τη βυζαντινή χριστιανική παράδοση, αυτός δεν είναι άλλος, κατά τον Παπαϊωάννου, παρά τα «υλικά» από τα οποία είναι καμωμένες οι αισθητικές αυτές δημιουργίες. Πρόκειται για *την καθαρή ανθρωπικότητα³ και την απόλυτη θεϊκότητα⁴*, στοιχεία που —για τον διανοητή μας— θα συγχωνευτούν αβίαστα και αρμονικά τόσο στο αρχαιοελληνικό (αγαλμάτινο) σώμα όσο και στο βυζαντινό (εικονιστικό) πρόσωπο. Συγχρόνως, όμως, αμφότερα τα καλλιτεχνικά αυτά δημιουργήματα δε στερούνται τίποτε από τη βαθιά κοσμικότητα και τη μεγαλειώδη πνευματικότητα. Προς επίρρωση, επομένως, των παραπάνω συμπερασμάτων του νεοέλληνα φιλοσόφου, επιχειρώ τη σύνοψη των αισθητικών του παρατηρήσεων στα παρακάτω τρία χαρακτηριστικά σημεία:

1. Θεοειδής ουμανισμός & καθαγιασμένος ανθρωπισμός:

α. Από τον θρησκευτικό πρωτογονισμό στον κλασικό θεομορφισμό: Οι κλασικές δημιουργίες του 6^{ου} και 5^{ου} π.Χ. αιώνα χαρακτηρίζονται, κατά τον Παπαϊωάννου, από έναν *θεοειδή ανθρωπισμό*, τον οποίο διακρίνει στα ειδώλια της κυκλαδικής και μινωικής εποχής. Όπως γράφει ο στοχαστής, πρόκειται για «προϊόντα μιας τέχνης που αντιμετωπίζει με το ίδιο γαλήνιο αίσθημα το ιερό και το εγκόσμιο» και τα οποία «[...]αφήνουν να διακρίνουμε έναν κόσμο νοησιарχικό, απελευθερωμένο από τους πρωτόγονους φόβους και τις εμμονές»⁵. Αυτός ο ομηρικής έμπνευσης θεοείκελος κόσμος εκτοπίζει την αρχαϊκή αγριότητα και μεταγγίζεται γνήσιος και ατόφιος, πρώτα και κύρια, στην κλασική τέχνη.

Ιδίως στη γλυπτική αναδεικνύονται για τον Παπαϊωάννου τα δυο νέα σύμβολα-μοντέλα. Πρόκειται —κατά τον φιλόσοφο— για «τον Κούρο, άνθρωπο ή θεό αδιακρίτως, και την Κόρη, τελειοποίηση της θηλυκότητας, δεύτερη φιγούρα μιας ανθρωπότητας που επιτέλους

“εξομοιώθηκε” και “εξισώθηκε” με τους θεούς⁶, τα οποία εγκαινιάζουν για τον στοχαστή την έλευση του κλασικού θεομορφισμού. Με λίγα λόγια, συντελείται, όπως γράφει ο φιλόσοφος, η μετάβαση από «την ανθρωπομορφική, ρεαλιστική, ανεκδοτική και σχεδόν γελοιογραφική τέχνη της προκλασικής εποχής» στην «αναπαράσταση μιας ανθρωπότητας πραγματικά “ίσης” και “όμοιας” με τη θεότητα»⁷.

Οι απτικές μορφές αναγγέλλουν, για τον Παπαϊωάννου, την κατάργηση κάθε αίσθησης ιεραρχίας και απόστασης μεταξύ ανθρώπινου και υπερβατικού.⁸ Έχει συντελεστεί πια η στροφή από την υπερβατική και δυσθεώρητη ανατολίτικη αναπαράσταση στη γήινη και φυσική απόδοση της πραγματικότητας. Τούτο είναι το νέο που κομίζει η κλασική τέχνη, στην οποία ο στοχαστής διακρίνει το πεδίο συνύπαρξης και συμφιλίωσης ανθρώπινου και θείου, φυσικού και υπερβατικού. Αυτή η αποθέωση —και παράλληλα η συμφιλίωση με ό,τι υπερβατικό και θείο— είναι το στοιχείο που δημιουργεί τις προϋποθέσεις συνάντησης αρχαιοελληνικής και ορθόδοξης τέχνης.

β. Από την αποκαλυψιακή υπερβατικότητα στον καθαγιασμένο ανθρωπισμό: Ο θεοειδής ανθρωπισμός της αρχαιότητας θα μετουσιωθεί, για τον Παπαϊωάννου, σε έναν *καθαγιασμένο ανθρωπισμό*, όπως εκφράζεται στο Βυζάντιο με τη μεγάλη διαμάχη για τη φύση του Χριστού και διασώζεται «από το ναυάγιο το οποίο υπέστη στη μονοφυσική και ισλαμική Ανατολή και στην εκβαρβαρισμένη Δύση»⁹. Η Σύνοδος της Χαλκηδόνας είναι, για τον φιλόσοφο, η ιστορική στιγμή, κατά την οποία εισάγεται και θεμελιώνεται η ιδέα της συγχώνευσης θείου και ανθρώπινου, η οποία, μάλιστα, ανήγαγε τη διατύπωση του «άσυγγχως στις αδιαιρέτως» σε δογματική αρχή.

Στις εικόνες, τα ψηφιδωτά και τις νωπογραφίες που διακόσμησαν τους βυζαντινούς χριστιανικούς ναούς, ο Παπαϊωάννου διαβλέπει ακέραια τη σφραγίδα της δογματικής διατύπωσης που κατόρθωσε να απαλλάξει την Ορθοδοξία από τη μονοφυσική υπερβατικότητα και τους ανατολικούς φετιχισμούς: τις ανεικονικές προκαταλήψεις και την αποστροφή για κάθε ανθρώπινο και εγκόσμιο.¹⁰ Στην εκμηδένιση της απόστασης μεταξύ ανθρώπινου και θείου κόσμου, ο Παπαϊωάννου αναγνωρίζει τις ελληνικές ρίζες της ορθόδοξης ομολογίας.¹¹

Αυτή η μοναδική αίσθηση συγχώνευσης του αρχαιοελληνικού ανθρωπομορφισμού και της χριστιανικής ιεροσύνης αναγγέλλεται και αποθεώνεται με τον πλέον ανεπανάληπτο τρόπο στην κορυφαία για το στοχαστή καλλιτεχνική στιγμή του κλασικού βυζαντινισμού: την εικόνα της Παναγίας της Γλυκοφιλούσας, για την οποία παρατηρεί ότι «είναι ίσως η υψηλότερη έκφραση της ένωσης χωρίς μείξη της καθαρά ανθρώπινης υπόστασης και της καθαρά θεϊκής, όπως την εννοούσε το Βυζάντιο». Αυτή η καλλιτεχνική δημιουργία συνοψίζει — για τον Παπαϊωάννου — μια ενισχυμένη αίσθηση του ιερού, η οποία είναι συγχρόνως διαποτισμένη από μια συγκινητική ανθρωπιά, «ένα καινούργιο ύφος όπου η εμπειρία της Χάριτος υπερσχύει της μυσταγωγικής αντικειμενικότητας και της εκστατικής πνευματικότητας της μακεδονικής εποχής»¹².

2. Αρχαιοελληνικός νατουραλισμός & βυζαντινός μυστικισμός

α. Η φυσική γεωμετρία ως ορισμός της αιώνιας τάξης: Εκείνο που διακρίνει ο Παπαϊωάννου στα έργα τέχνης του αρχαιοελληνισμού είναι η αποθέωση ό,τι φυσικού και αντικειμενικού. Αυτή, βέβαια, η έμφαση και εμβάθυνση των ελληνικών αγαλμάτων στη φυσική γεωμετρία και ανατομία μπορεί να στερείται του βάθους της εσωτερικότητας και της πνευματικότητας μιας βυζαντινής εικόνας, όμως, «ανάμεσα στους χαριτωμένους Κούρους της Θήρας και της Μήλου και το άγαλμα του Κροίσου της Αναβύσσου», ο Παπαϊωάννου διακρίνει τη «λογική ιστορία της μυστηριώδους ανάμιξης (όπως έλεγε ο Πλάτων) του ιδεώδους και του φυσικού που η κλασική τέχνη δεν θα πάψει ποτέ να επαναπροσδιορίζει και να εμβαθύνει»¹³.

Για τον Παπαϊωάννου, στα θεμέλια αυτών των μαρμάρινων μορφών, καμπυλόγραμμων γλυπτών και αρμονικών όγκων, κρύβεται η αρχαιοελληνική πίστη στην αιωνιότητα του κόσμου. Το φυσικό σχήμα της γένεσης και της φθοράς κλείνεται και ανανεώνεται αενάως μέσα στη σφαίρα του ήρεμου μεγαλείου και της πλαστικότητας των αρχαιοελληνικών μορφών, που τοποθετούνται έτσι έξω από την ευθύγραμμη κίνηση του χρόνου. Ενσαρκώνουν τα πρότυπα μιας αιώ-

νίας και άφθαρτης φυσικής τελειότητας που ο χρόνος δεν πρόκειται ποτέ να αλλοιώσει ή να σβήσει, αφού συμμορφώνεται στους κανόνες της κυκλικής περιστροφής και αιώνιας τάξης του κόσμου.

Η κανονιστική αυτή διάνοια —για τον στοχαστή μας— βρήκε την απόλυτη έκφρασή της στον Παρθενώνα, το σύμβολο του μέτρου και της αναλογίας. Έτσι τα μνημεία αυτά, βγαλμένα από ένα αιώνιο παρόν, διασώζουν το πνεύμα της φύσης στην απόλυτη και αμετάβλητη μορφή του κατά τον ίδιο τρόπο που, όπως εύστοχα σημειώνει ο Παπαϊωάννου, «τα πόδια [...] είναι το αρχετυπικό πόδι, η “ποδικότητα” του ποδιού (όπως θα έλεγαν οι αριστοτελικοί του Μεσαίωνα), η ίδια η ιδέα της ζωής η οποία βρίσκεται εκεί»¹⁴.

β. Η εικονογραφία ως αφύπνιση της υποκειμενικότητας:

Το χριστιανικό πνεύμα διαπνέεται απ' αυτές τις προοπτικές που θα επιτρέψει στη φύση του αρχαιοελληνισμού να ευδοκιμήσει και να από-θεωθεί. Η θέση του Παπαϊωάννου για τον τρόπο της συνύπαρξης των δυο μεγεθών είναι κάτι παραπάνω από εύγλωττη.¹⁵ Στο εξής η φύση του αρχαιοελληνισμού εμβολιάζει το πνεύμα του βυζαντινισμού· το αντικείμενο μεταμορφώνεται σε υποκείμενο· το σώμα διαπνέεται από την ψυχή· το πρόσωπο ζωντανεύει μέσα από τους οφθαλμούς· το αδιάφορο βλέμμα φωτίζεται από την προσωπική ματιά.¹⁶ Η ορθολογική τάξη του αρχαίου κόσμου αναβαπτίζεται στην εμπειρία του ασώματος και μυστηριακού φωτός που χαρακτηρίζει —κατά τον φιλόσοφο— ολόκληρη τη βυζαντινή μεταφυσική παράδοση και μεταφέρεται στο καλλιτεχνικό σύστημα του Βυζαντίου.¹⁷

Η στροφή συντελείται βαθμιαία, αντικρίζοντας κανείς τα πρόσωπα του 3^{ου} και του 4^{ου} αιώνα. Πρόκειται για τη στιγμή κατά την οποία η τέχνη δεν επικεντρώνεται πια «στην εξύμνηση του σώματος αλλά στην ένταση του βλέμματος. Εδώ, το αρχαίο μάτι —“στενός συγγενής του ήλιου”, που έλεγε ο Πλάτων— χάνει την ηλιακή αδιαφορία του και γίνεται η αντανάκλαση φωτεινών και σκοτεινών δυνάμεων που στο εξής θα διαφεντεύουν το σύμπαν»¹⁸. Είναι εμφανή για τον νεοέλληνα στοχαστή τα κληροδοτήματα της κλασικής κοσμιότητας στη βυζαντινή τέχνη. Πρόκειται για τον καμβά της αρχαιοελληνικής τεχνικής, πάνω στον οποίο θα «πατήσει» η βυζαντινή παράδοση για

να αποτυπώσει, στην ιδέα του αφηρημένου όντος που επεξεργάστηκαν οι Έλληνες, τον ιδιαίτερο τρόπο ύπαρξης του προσώπου.¹⁹

Κατά τον Παπαϊωάννου, χαρακτηριστικό παράδειγμα συνύπαρξης της φυσικής ομορφιάς και του υπερκόσμου ανέμου αποτελούν τα ψηφιδωτά της Ροτόντας του Αγίου Γεωργίου,²⁰ ενώ η ίδια αίσθηση του γήινου και του υπερβατικού συναντιούνται και διασταυρώνονται στα ιουστινιάνεια ψηφιδωτά του βου αιώνα, τα οποία «ανυψώνουν τον νατουραλισμό της εποχής σε μια πρωτόγνωρη εαρινή πανδαισία»²¹. Ο γεωμετρικός διάκοσμος πολλών εκκλησιών —κυρίως κατά την παλαιολόγια περίοδο— αποδεικνύουν αυτό ακριβώς που ο Παπαϊωάννου αποκαλεί «βυζαντινό διπολισμό»²², ο οποίος ισορροπεί ανάμεσα στον ελληνικό νατουραλισμό και τον ορθόδοξο μυστικισμό. Στον τελευταίο «η ενδυναμωμένη έννοια του ιερού δεν αποκλείει τη γήινη ομορφιά», στοιχείο που κληροδοτεί η κλασική εγκράτεια «στις χάρες του καινούργιου πνεύματος»²³.

3. Από την απρόσωπη φύση στην αποϊερωμένη όψη

α. Η εξιδανίκευση του σώματος στον αρχαιοελληνισμό: Την ίδια στιγμή που στην αισθητική του κλασικού κόσμου αποθεώνεται η ιδέα της φύσης, ο Παπαϊωάννου δε διατάζει να σημειώσει «μια κάποια αίσθηση πνευματικού κενού»²⁴ σ' αυτά τα δημιουργήματα. Διακρίνει στην καλλιτεχνική μεθοδολογία, που γεννούσε μια ομορφιά καθολική και σχηματική, ένα μειονέκτημα: αδυνατούσε ως έναν βαθμό να αναπαραστήσει μορφές ικανές να αποδώσουν προσωπικότητες με έκφραση και συναίσθημα.

Η άποψη του Παπαϊωάννου, για την απουσία της προσωπογραφίας στο καλλιτεχνικό ρεπερτόριο του αρχαίου Έλληνα καλλιτέχνη, επιβεβαιώνεται και από τον σπουδαίο Αυστριακό ιστορικό της τέχνης, Ερνστ Γκόμπριχ.²⁵ Εντούτοις, ο τελευταίος διαφωνεί με τον Παπαϊωάννου στην παντελή έλλειψη εσωτερικότητας, αφού σημειώνει πως «το ανθρώπινο σώμα σε οποιαδήποτε στάση ή κίνηση μπορούσε να χρησιμοποιηθεί για να καθρεφτίσει την εσωτερική ζωή των μορφών [...] Οι Έλληνες καλλιτέχνες είχαν πράγματι κατακτήσει τα εκφραστικά μέσα που χρειαζόνταν για να φανερώσουν κάτι

από τα σιωπηλά συναισθήματα που δημιουργούνται ανάμεσα στους ανθρώπους»²⁶.

Ο Παπαϊωάννου, ωστόσο, επιμένει ότι, όσο και αν η λάμψη της εσωτερικής ζωής φωτίζει τα πρόσωπα του Κούρου και της Κόρης, τα δημιουργήματα αυτής της περιόδου εμφανίζουν «μια ιδιαιτερότητα όμοια με αυτή της πινδαρικής ποίησης: δεν προσπαθούν να εκφράσουν τα ψυχολογικά στοιχεία ή την προσωπική φυσιογνωμία, αλλά το ιδανικό σώμα του ολοκληρωμένου όντος»²⁷.

β. Η εξατομίκευση της μορφής στον βυζαντινισμό: Στον εκκοσμικευμένο ρεαλισμό που θα διαφανεί κατά το δεύτερο μισό του 13^{ου} μ.Χ. αιώνα (με χαρακτηριστικό παράδειγμα τις νωπογραφίες της Αγίας Σοφίας στην Τραπεζούντα),²⁸ ο Παπαϊωάννου τοποθετεί τα ιστορικά όρια του κλασικού βυζαντινισμού. Είναι η εποχή που συμπίπτει με την εδαφική συρρίκνωση του γεωγραφικού χώρου που τον γέννησε. Έτσι αυτό που ο φιλόσοφος βλέπει να διεισδύει και σταδιακά να αναδύεται στον ορίζοντα αυτής της ζωγραφικής είναι ο «αποϊερωμένος» κόσμος» της δυτικής νατουραλιστικής παρατήρησης και της ψυχολογικής ανάλυσης.²⁹

Για τον στοχαστή μας οι αξιώσεις της δυτικής τέχνης, που αναπτύχθηκαν στους άξονες της «πασκάλειας» ανησυχίας και της «καρτεσιανής» αμφιβολίας, έχουν ήδη αρχίσει να διαφαίνονται. Πρόκειται περισσότερο για ζωγραφική θρησκευτικού περιεχομένου και όχι για εκκλησιαστική αγιογραφία. Βρισκόμαστε στο ιστορικό εκείνο σημείο, κατά το οποίο το Βυζάντιο ποτέ άλλοτε «δεν ψηλάφισε από τόσο κοντά το “ανθρώπινο, πολύ ανθρώπινο”: ποτέ δεν έσπρωξε τόσο μακριά την ψυχολογική διερεύνηση όσο στα “πορτραίτα” των αγίων που ζωγράφισε ο Πανσέληνος στο Πρωτάτον»³⁰.

Στην απεικόνιση αυτών των ψυχολογικών μορφών και των ταραγμένων πληθών του Πανσέληνου,³¹ ο Παπαϊωάννου θεωρεί ότι χαράσσονται «τα έσχατα όρια του βυζαντινισμού»³². Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο κόσμος της κλασικής κοσμιότητας και του πνευματικού κάλλους σβήνει από την παρουσία και την αβεβαιότητα αυστηρά ατομικών και γήινων υπάρξεων και όχι από τον υπαρκτικό και οντολογικό προβληματισμό που αποπνέουν.

Συμπεράσματα

Ο Παπαϊωάννου παρεμβαίνει στο διάλογο σχετικά με τον χαρακτήρα της ελληνικής πολιτιστικής παράδοσης. Στη συζήτηση αυτή, οργανωμένη από τις δύο κυρίαρχες απόψεις, ο φιλόσοφος στέκεται στη μέση: από τη μια η «ελληνοκεντρική» πτέρυγα υποστηρίζει σθεναρά την αδιάκοπη συνέχεια και καθαρότητα του ελληνικού πολιτισμού· από την άλλη οι «οικουμενικοί» διαδηλώνουν ανοικτά υπέρ της αποϋπόθετης «παγκοσμιότητας» και διαπολιτισμικότητάς του.

Για τον Παπαϊωάννου, η ιστορία —είτε των ιδεών είτε της Τέχνης— προχωράει με ρηγματώσεις και μεταβάσεις. Αρχαιοελληνική τέχνη και βυζαντινή παράδοση δεν μπορούν να ιδωθούν ούτε ως μια αδιάσπαστη ενότητα ούτε ως εντελώς ασύμπτωτα μεγέθη. Θεός και άνθρωπος, φύση και πρόσωπο, ύλη και πνεύμα, κοσμικό και υπερβατικό είναι μερικά μόνο από τα θεματικά δίπολα που διαπερνούν και συνέχουν το εσωτερικό της κλασικής και βυζαντινής τέχνης αντίστοιχα και γίνονται συγχρόνως τα σημεία αναφοράς και σύγκρισης των δύο «κόσμων». Σύγκρουση και συμφιλίωση —κατά το εγγελιανό σχήμα της θέσης/αντίθεσης— δημιουργούν για τον νεοέλληνα φιλόσοφο τις προϋποθέσεις θεώρησης της κλασικής και βυζαντινής αισθητικής.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Εκτενέστερη ανάλυση για τη σχέση αρχαιοελληνικής και βυζαντινής τέχνης στο έργο του Κώστα Παπαϊωάννου μπορεί κανείς να βρει στο σχετικό κεφάλαιο της δημοσιευμένης διπλωματικής διατριβής, βλ. σχ. Ιωάννης Ψωμάκης, *Φιλοσοφία και θρησκεία στο έργο του Κώστα Παπαϊωάννου* (Αθήνα: Bookstars, 2018), 114-154.
2. Κώστας Παπαϊωάννου, *Η κληρονομιά του Αλεξάνδρου*, μτφρ. Χρ. Σταματοπούλου (Αθήνα: Εναλλακτικές Εκδόσεις, 2013).
3. Ο Παπαϊωάννου επιλέγει να αποδίδει τη λατινική λέξη *humanitas* ως ανθρωπικότητα και όχι ως ανθρωπότητα, βλ. Κώστας Παπαϊωάννου, *Οντολογία και αλλοτρίωση*, μτφρ. Β. Τομανάς (Αθήνα: Εναλλακτικές Εκδόσεις, 2009), 64-65.
4. Κώστας Παπαϊωάννου, *Βυζαντινή και ρωσική ζωγραφική*, μτφρ. Ελ. Νάκου (Αθήνα: Εναλλακτικές Εκδόσεις, 2007), 27.
5. Κώστας Παπαϊωάννου, *Τέχνη και Πολιτισμός στην αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Χρ. Σταματοπούλου (Αθήνα: Εναλλακτικές Εκδόσεις, 2009), 27.
6. Παπαϊωάννου, *Τέχνη και Πολιτισμός στην αρχαία Ελλάδα*, 185.
7. Παπαϊωάννου, *Τέχνη και Πολιτισμός στην αρχαία Ελλάδα*, 206.

8. Κατά τον Παπαϊωάννου «στην ελληνό-ρωμαϊκή αρχαιότητα, η τέχνη ήταν μια ελεύθερη δημιουργία ομορφιάς, όπου η εξύψωση των φυσικών μορφών και η επιθυμία για αρμονία και μέτρο έτειναν να εξαλείφουν κάθε διαφορά ανάμεσα σε ανθρώπου και θεούς», βλ. Παπαϊωάννου, *Η κληρονομιά του Αλεξάνδρου*, 64.
9. «Εκεί που το Βυζάντιο μπόρεσε να εκφράσει τη μυστηριακή 'ένωση χωρίς μείξη' της καθαρής ανθρωπικότητας και της απόλυτης θεϊκότητας είναι στα μεγάλα έργα της κλασικής εποχής (από τον 10ο έως τον 12ο αιώνα)», βλ. Παπαϊωάννου, *Βυζαντινή και ρωσική ζωγραφική*, 27-28.
10. «Στην εικονομαχία, είδαν την τελευταία αναβίωση της μονοφυσιτικής υπερβατικότητας που αρνείται την ενσάρκωση και, κατά συνέπεια, τη μεσολάβηση που επέτρεψε ο Χριστός ανάμεσα στον ουρανό και τη γη, ανάμεσα στα ορατά και τα αόρατα πράγματα. [...] Εάν είναι φτιαγμένη 'σωστά', δηλαδή εάν αναπαράγει πρότυπα, την αυθεντικότητα των οποίων εγγυάται η παράδοση, η εικόνα γίνεται μια 'αντανάκλαση' του θείου προτύπου και συμμετέχει στην αγιότητά του. Ανάμεσα στην εικόνα και το ιερό υπάρχει η ίδια σχέση με εκείνη ανάμεσα στον Υίο και τον Πατέρα, [...]. Ο Χριστός είναι η 'εικών του Θεού του άορατου', εντός του οποίου 'κατοικεί πᾶν τό πλήρωμα τῆς θεότητος σωματικῶς'», Παπαϊωάννου, *Βυζαντινή και ρωσική ζωγραφική*, 63.
11. Τη σχέση ελληνικής και χριστιανικής τέχνης αναγνωρίζει και ο Ερνστ Γκόμπριχ: «Όταν ζητήθηκε για πρώτη φορά από τους χριστιανούς καλλιτέχνες να παραστήσουν τον Σωτήρα και τους Αποστόλους του, βρήκαν και πάλι βοήθεια στην παράδοση της ελληνικής τέχνης. [...] πόσο κοντά βρίσκεται ακόμη μια τέτοια παράσταση στις μεθόδους της ειδωλολατρικής ελληνιστικής τέχνης: για να δείξει ο καλλιτέχνης ότι ο θρόνος του Χριστού είναι ψηλότερα από τον ουρανό, έβαλε τα πόδια του να πατούν επάνω στο θόλο του στερεώματος, που τον κρατά ο αρχαίος θεός του ουρανού», βλ. Hans-Ernst Gombrich, *Το χρονικό της τέχνης*, μτφρ. Α. Κάσδαγλη (Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1998), 128.
12. Παπαϊωάννου, *Βυζαντινή και ρωσική ζωγραφική*, 90-91.
13. Παπαϊωάννου, *Τέχνη και Πολιτισμός στην αρχαία Ελλάδα*, 236.
14. Παπαϊωάννου, *Τέχνη και Πολιτισμός στην αρχαία Ελλάδα*, 246.
15. Οι δύο επόμενες παρατηρήσεις του Παπαϊωάννου αποτυπώνουν πλήρως τη θέση του φιλοσόφου: «[...] ο ελληνισμός μπόρεσε να δείξει τις πραγματικές του δυνατότητες, ακριβώς, μέσα από τον τρόπο που επεξεργάστηκε τη βυζαντινή ορθοδοξία» και «[...] εάν το Βυζάντιο αποτελεί μια δεύτερη άνθηση του ελληνισμού το καινούργιο μπόλι υπήρξε ο χριστιανισμός, που είχε ένα ανανεωτικό αποτέλεσμα κεφαλαιώδους σημασίας», βλ. σχ. Παπαϊωάννου, *Βυζαντινή και ρωσική ζωγραφική*, 24.
16. «Εκεί όπου άλλοτε υπήρχε η αναζήτηση του ανάγλυφου, η προσπάθεια στρέφεται προς το ζωγραφικό αποτέλεσμα με τη χρήση της αντίθεσης φωτός και σκιάς. Η αντικατάσταση της ομίλης από το τρυπάνι αποκαλύπτει το πέρασμα από την απτική αισθητική της Αρχαιότητας στην οπτική αρχή που υπερισχύει στον καινούργιο κόσμο», Παπαϊωάννου, *Βυζαντινή και ρωσική ζωγραφική*, 17.
17. Γράφει σχετικά ο Παπαϊωάννου: «Η αρχαία τέχνη αγνούσε την υποκειμενικό-

τητα [...]. Έτσι, οι ωραιότερες μορφές του ελληνισμού φαντάζουν βυθισμένες μέσα σ' έναν απρόσωπο κόσμος: τα μάτια, ταυτόχρονα ανοιχτά και κλειστά, όπως του ζώου, το ίδιο αδιάφορα απέναντι στην ελπίδα και την απελπισία», Παπαϊωάννου, *Βυζαντινή και ρωσική ζωγραφική*, 18.

18. Παπαϊωάννου, *Βυζαντινή και ρωσική ζωγραφική*, 18-19.

19. Τη μετάβαση από την αφηρημένη ιδέα της αρχαιοελληνικής γλυπτικής προς την προσωπική υπόσταση της βυζαντινής εικονολογίας επισημαίνει και ο Χρήστος Γιανναράς: «[...] Οι ρίζες της αρχαιοελληνικής τέχνης διαμορφώνουν μία τεχνική που επιτρέπει την αφαίρεση των ατομικών και περιστατικών γνωρισμάτων του εικονιζόμενου προσώπου ή αντικειμένου, προκειμένου να πετύχει την αναγωγή του συγκεκριμένου στην άμεση θέα του λόγου ή της ουσίας του. [...] Έτσι, η αρχαιοελληνική τέχνη "ετοιμάει την οδό" της βυζαντινής αγιογραφίας. [...] Για τον βυζαντινό αγιογράφο η μόνη υπαρκτική πραγματικότητα [...] είναι το πρόσωπο, η δυναμική υπέρβαση της ατομικότητας, που συνιστά μεταβολή του τρόπου της υπάρξεως», βλ. σχ. Χρήστος Γιανναράς, *Η ελευθερία του ήθους* (Αθήνα: Ίκαρος, 2002³), 362-364, ιδίως το κεφ. *Το ήθος της λειτουργικής τέχνης*.

20. Παπαϊωάννου, *Βυζαντινή και ρωσική ζωγραφική*, 41-42.

21. Παπαϊωάννου, *Βυζαντινή και ρωσική ζωγραφική*, 46.

22. Παπαϊωάννου, *Βυζαντινή και ρωσική ζωγραφική*, 101.

23. Παπαϊωάννου, *Βυζαντινή και ρωσική ζωγραφική*, 113.

24. Παπαϊωάννου, *Βυζαντινή και ρωσική ζωγραφική*, 307.

25. Ο Γκόμπριχ επισημαίνει ότι «όσο παράξενο και αν φαίνεται, η ιδέα της προσωπογραφίας δεν απασχόλησε τους Έλληνες πριν από τα τέλη του τέταρτου περίπου αιώνα» και συμπληρώνει: «Ο καλλιτέχνης δεν αναπαράστανε ποτέ το σχήμα της μύτης του, τις ρυτίδες του μετώπου του ή την προσωπική του έκφραση. [...] Οι Αρχαίοι Έλληνες καλλιτέχνες, [...], απέφευγαν να δώσουν στα πρόσωπα κάποια ιδιαίτερη έκφραση», βλ. σχετικά Gombrich, *Το χρονικό της τέχνης*, 94.

26. Gombrich, *Το χρονικό της τέχνης*, 106.

27. Παπαϊωάννου, *Τέχνη και Πολιτισμός στην αρχαία Ελλάδα*, 241.

28. Παπαϊωάννου, *Βυζαντινή και ρωσική ζωγραφική*, 96.

29. Παπαϊωάννου, *Βυζαντινή και ρωσική ζωγραφική*, 98.

30. Παπαϊωάννου, *Βυζαντινή και ρωσική ζωγραφική*, 98.

31. Ο Παπαϊωάννου αναφέρεται στον αγιογράφο Μανουήλ Πανσέληνο, κύριο εκπρόσωπο της λεγόμενης Μακεδονικής Σχολής. Εκτιμάται ότι έζησε και έδρασε στη Θεσσαλονίκη μεταξύ του 13ου και 14ου μ.Χ. αιώνα. Θεωρείται από τους τελευταίους σπουδαίους βυζαντινούς καλλιτέχνες της παλαιολόγειας αναγέννησης. Η απουσία, ωστόσο, βιογραφίας εγείρει αμφισβήτηση γύρω από την ύπαρξη του προσώπου του περισσότερο για τον Μανουήλ Πανσέληνο βλ. σχ. Κατερίνα Νικολάου (επιμ.), *Ο Μανουήλ Πανσέληνος και η εποχή του* (Αθήνα: Ινστιτούτο Βυζαντινών Ερευνών/Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 1999).

32. Παπαϊωάννου, *Βυζαντινή και ρωσική ζωγραφική*, 98.