

# ΧΡΩΜΑΤΑ ΚΑΙ ΦΩΣ ΩΣ ΣΥΝΕΧΙΣΗ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΑΓΙΟΓΡΑΦΙΚΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΗΣ

ΧΡΙΣΤΙΝΑΣ ΣΤΕΦΑΝ-ΚΑΪΣΗ

«φενδεῖς ἀρέσκται καὶ μάταιον κάλλος γυναικός· γυνή γὰρ συνετὴ εὐλογεῖται,  
φόβον δὲ Κυρίου αὐτὴ αἰνεῖται. δότε αὐτῇ ἀπὸ καρπῶν χειρῶν αὐτῆς...»

Παρ. 31. 30-31

**Ε**δῶ καὶ χρόνια, τὸ εἰκονογραφικὸ ἐργαστήριον τοῦ Ἱεροῦ Κοινοβίου Εὐαγγελισμοῦ τῆς Θεοτόκου στὴν Ὁρμούλια ἀσχολεῖται συστηματικὰ μὲ τὸν τομέα τῶν χρωμάτων<sup>1</sup>. Εἶναι χαρακτηριστικὸ γιὰ τὶς ἀγιογράφους τῆς Μονῆς ὅτι ἐκπαιδεύονται σπουδάζοντας τὴν χρῆσιν τῶν χρωμάτων σὲ ἔργα τῆς αὐθεντικῆς βυζαντινῆς παράδοσης, σὲ μία ἐλεύθερη δημιουργικὴ ἔκφραση τῆς παλέτας, παραμένοντας πάντως πιστὲς στὸ ἀληθινὸ τῆς νόημα.

Οἱ σκέψεις ποὺ ἀκολουθοῦν ἀποσκοποῦν νὰ καταδείξουν τὸ ἀφετηριακὸ σημεῖο καὶ τὴν ἐξελικτικὴ πορεία αὐτοῦ τοῦ ἐργαστηρίου.

Σκοπὸς τῆς βυζαντινῆς τέχνης ἦταν πάντοτε νὰ διαβιβάσει στὸν πιστὸ τὶς πνευματικὲς ἀλήθειες μέσῳ τῶν αἰσθήσεων. Γιὰ νὰ πετύχουν τὸ στόχο τους οἱ βυζαντινοὶ τεχνίτες ἀκολουθοῦσαν μὲ σεβασμὸ τὴν παράδοση στὸν τρόπο ἀπεικόνισης τῶν μορφῶν καὶ χρησιμοποιοῦσαν τὰ χρώματα ἔχοντας βαθεῖα γνώση τῶν ιδιοτήτων τους.

Κατὰ τὴν πορεία τῶν αἰώνων, οἱ βυζαντινοὶ τεχνίτες ἀνέπτυξαν, ὄχι μόνον μία πλήρη τεχνικὴ τῆς ζωγραφικῆς, ἀλλὰ καὶ ἓνα σύστημα χρωμάτων μεγάλης εὐαισθησίας, μὲ τὴ βοήθεια τοῦ ὁποῦ μμποροῦσαν νὰ ἐκφράσουν τὸ θεολογικὸ συμβολισμὸ τῶν εἰκόνων.

Μία ἀπὸ τὶς πιὸ συνηθισμένες ἐμπειρίες τοῦ ἀνθρώπου εἶναι τὸ γεγονός ὅτι ὅλα ὅσα βλέπει ἀποτελοῦνται ἀπὸ φῶς καὶ χρῶμα. Σπάνια ὅμως ἔχει συνείδηση τῆς ἐπενέργειας ποὺ ἀσκοῦν ἐπάνω του τὸ φῶς καὶ τὰ χρώματα. Γιὰ τὸ σημερινὸ ἄνθρωπο τὰ χρώματα μιᾶς εἰκόνας ἔχουν συχνὰ διακοσμητικὴ μόνον σημασία. Αὐτὸς ὁ τρόπος θεώρησης βρίσκεται σὲ πλήρη ἀντίφαση πρὸς τὴ βυζαντινὴ θεώρηση. Ἡ κρίση τῶν Βυζαντινῶν γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία διακατεχόταν ἀπὸ τὴν ἀντίληψη ὅτι ἡ ὠραιότητα ἐνὸς ἔργου ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴν εὐχαρίστηση (ἡδεῖα) ποὺ προξενεῖ στὸν θεατῆ<sup>2</sup>. Κατὰ τὴ μεσαιωνικὴ σκέψη ἡ ἡδεῖα τοῦ θεατῆ δὲν ἐξαρτᾶται ὅμως μόνον ἀπὸ τὴν κατάσταση τοῦ ἀποδέκτη ἀλλὰ κυρίως ἀπὸ συγκεκριμένες ιδιότητες ποὺ τὸ ἔργο κατέχει καθεαυτὸ.

Ἐργὸ τοῦ βυζαντινοῦ καλλιτέχνη ἦταν νὰ ἀποκαλύψει αὐτὲς τὶς ιδιότητες τῶν ὑλικῶν καὶ νὰ τὶς ἐμφανίσει στὰ μάτια μας. Ἰδίως μία

ιδιότητα ἀπολάμβανε γενικῆς ἀποδοχῆς: ἡ λάμψη. Γιὰ τοὺς Βυζαντινοὺς τὸ φῶς καὶ τὰ χρώματα εἶχαν ἀμεση καὶ ἀδιαχώριστη σχέση μὲ τὸ Θεό. Ὁ ἴδιος ὁ Θεὸς εἶναι ἡ Πηγὴ τοῦ φωτός. Τὸ ἐκπεμπόμενο ἀπὸ τὸ Θεὸ φῶς περιλούει τὰ χρώματα τῶν εἰκονιζόμενων μορφῶν καὶ μὲ τὸ φῶς, ποὺ ἐγκαθίσταται καὶ ἐνοικεῖ μέσα τους, ἀποκτοῦν αὐτὰ τὴν ἀληθινὴ ὁμορφιά τους. Τὰ χρώματα ποὺ χρησιμοποίησαν οἱ βυζαντινοὶ καλλιτέχνες ἀξιολογήθηκαν ἀνάλογα μὲ τὴ φωτεινότητά τους<sup>3</sup>. Φωτεινὰ χρώματα, ἰδίως τὸ λαμπερὸ χρυσό, προσέγγισαν τὴν ἀρχέτυπη ὁμορφιά. Τὸ πολυχρῶμο φῶς ποὺ διαχέουν οἱ εἰκόνες καὶ οἱ τοιχογραφίαι στοὺς πιστοὺς συμβόλιζε τὸ ὑπερκόσμιον φῶς, τοῦ ὁποῦ ἡ πηγὴ εἶναι ὁ Θεός. Μία παρατήρηση τοῦ ἱστορικοῦ Προκόπιου ἀπὸ τὴν Ἰουστινιάνεια ἐποχὴ ἀποδεικνύει ὅτι ἡ φωτεινότητα τῶν ψηφιδωτῶν στὸν ἐσωτερικὸ χῶρον τῆς Ἀγ. Σοφίας τῆς Κωνσταντινούπολης ἦταν ἐκεῖνη ποὺ ἀποσβόλωνε τοὺς πιστοὺς καὶ θύμιζε τὸ ἀρχέγονον φῶς τῆς δημιουργίας: «...φαίης ἂν οὐκ ἔξωθεν καταλάμπεσθαι ἠλίψ τὸν χῶρον, ἀλλὰ τὴν αἴγλην ἐν αὐτῷ φύεσθαι: τσαύτη τοῦ φωτός περιουσία ἐς τοῦτο δὴ τὸ ἱερὸν περιέχεται»<sup>4</sup>.

Κατὰ συνέπεια, οἱ εἰκόνες ἀποσκοποῦν, μετὰξὺ ἄλλων, νὰ παραστήσουν, ὅσο αὐτὸ εἶναι ἀνθρωπίνως δυνατό, τὸν θεϊκὸ φωτισμὸ. Τὰ ἔργα ποὺ πέτυχαν, μὲ τὴ βοήθεια τῆς φωτεινότητος τῶν χρωμάτων καὶ τῆς τεχνικῆς, τὸν παραπάνω στόχο, θεωρήθηκαν στὸ Βυζάντιον «ὠραῖα». Ἡ παρατήρηση τοῦ Διονυσίου Ἀρεοπαγίτη, σχετικὰ μὲ τὴν ἐπίτευξη ἀρχέτυπης ὁμορφιάς μέσῳ τοῦ φωτισμοῦ, ἀφορᾷ, νομίζω, καὶ τὰ ἐμπνευσμένα ἔργα τῶν βυζαντινῶν τεχνιτῶν ποὺ τεκμηριώνουν τούτη τὴν πορεία: «Τὸ δὲ ὑπερούσιον καλὸν κάλλος μὲν λέγεται διὰ τὴν ἀπ' αὐτοῦ πᾶσι τοῖς οὔσι μεταδιδόμενην οἰκείως ἐκάστω καλλονήν, καὶ ὡς τῆς πάντων εὐαρμοστίας καὶ ἀγλαΐας αἴτιον, δίκην φωτὸς ἐναστράπτου ἅπασιν τὰς καλλοποιούς τῆς πηγαίας ἀκτίνος αὐτοῦ μεταδόσεις, καὶ ὡς πάντα πρὸς ἑαυτὸ καλοῦν (ὅθεν καὶ κάλλος λέγεται) καὶ ὡς ὅλα ἐν ὅλοις εἰς ταῦτο συνάγον»<sup>5</sup>.

Ἡ ὠραιότητα τῶν εἰκόνων εἶναι λοιπὸν συνέπεια τοῦ φωτός ποὺ ἐνοικεῖ μέσα τους, καὶ στὴ θέαση τῆς ὁμορφιάς τούτων τῶν ἔργων βρίσκεται

1. Πρὸβλ. Σ. ΚΙΣΣΑ, «Καλλιτεχνικὴ χειροτεχνία», Ὁρμούλια – Ἱερὸ Κοινόβιον Εὐαγγελισμοῦ τῆς Θεοτόκου, Ἀθήνα 1992, σελ. 145. 2. Πρὸβλ. γενικὰ R. ASSUNTO, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Κολωνία 1982, σελ. 36 ἐπ. 3. Σχετικὰ μὲ τὰ χρώματα στὴν ἑλληνικὴ τέχνη, πρὸβλ. Ε. Α. ΒΑΡΕΛΛΑ, «Τετραχρωμία – Μία Διαχρονικὴ Εἰκαστικὴ Πρόταση», Πίσω ἀπὸ τὸ Μαῦρον Τετράγωνον, Θεσσαλονίκη, 2002, σσ. 101-114. 4. Πρὸβλ. σχετικὰ Ν. ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ, «Ἡ Βυζαντινὴ Ζωγραφικὴ καὶ ἡ Πλαστικὴ τῆς Γλώσσα, Χῶρος, Σύνθεση, Φῶς καὶ Χρῶμα», Πίσω ἀπὸ τὸ Μαῦρον Τετράγωνον, Θεσσαλονίκη, 2002, σσ. 83-100, ἀπ' ἐπου καὶ τὸ χωρίον (σελ. 99). 5. ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ἈΡΕΟΠΑΓΙΤΟΥ, *Περὶ Θεῶν Ὀνομάτων*, IV, 7, κείμενον καὶ μετάφραση Ἰγνάτιου Σακαλῆ, Ἀθήνα 1978, σελ. 60.

τὸ κλειδί τῆς γνώσης τοῦ ὑπερκόσμου ὡραίου, ποῦ εἶναι ὁ Θεός, ἡ μόνη πηγή κάθε φωτισμοῦ. Μποροῦμε συνεπῶς νὰ ἰσχυριστοῦμε ὅτι μέρος τῆς ἀποστολῆς τῆς ζωγραφικῆς εἶναι νὰ παράγει μία ἀπεικόνιση τοῦ ἀληθινοῦ θεικοῦ φωτός, μέσῳ τῆς ὡραιότητας τῶν διαθέσιμων φυσικῶν χρωμάτων καὶ τῆς φωτεινότητάς τους. Αὐτὸ ἴσως εἶναι καὶ τὸ νόημα τῶν ἀκόλουθων διαπιστώσεων τοῦ ἁγίου Γρηγορίου Νύσσης: «ὡσπερ τοίνυν τὰς ἀνθρωπίνας μορφὰς διὰ χρωμάτων τινῶν ἐπὶ τοὺς πίνακας οἱ γραφεῖς μεταφέρουσι, τὰς οἰκείας τε καὶ καταλλήλους βαφὰς ἐπαλείφοντες τῷ μιμήματι, ὡς ἂν δι' ἀκριβείας τὸ ἀρχέτυπον κάλλος μετενεχθῆι πρὸς τὸ ὁμοίωμα· οὕτω μοι νόει καὶ τὸν ἡμέτερον πλάστην, οἷόν τισι βαφαῖς τῇ τῶν ἀρετῶν ἐπιβολῇ πρὸς τὸ ἴδιον κάλλος τὴν εἰκόνα περιανθίσαντα, ἐν ἡμῖν δεῖξαι τὴν ἰδίαν ἀρχήν»<sup>6</sup>.

Ἦταν ἔργο τοῦ ζωγράφου νὰ βρεῖ τὰ κατάλληλα χρώματα, ποῦ ἀνταποκρίνονταν καλύτερα στὴν ἀρχέτυπη ὁμορφιά. Κατὰ τὴ βυζαντινὴ ἀντίληψη, ἡ καλλιτεχνικὴ διαδικασία καὶ τὸ ἔργο στὸ ὁποῖο κατέληγε, μποροῦσε νὰ θεωρηθεῖ μίμηση. Μίμηση ἦταν ἡ προσπάθεια νὰ μεταφερθεῖ τὸ ἀρχέτυπο πρότυπο σὲ μία αὐθεντικὴ καὶ συνεπῶς διατηροῦσα τὸ νόημά της ἐπανάληψη ἀπὸ τὸ ἀπώτατο παρελθὸν στὸ σῆμερα. Ἡ μίμηση τῶν Βυζαντινῶν δὲν ἦταν πάντως δουλικὴ ἀντιγραφή. Μέσα σὲ ὀρισμένα ὅρια ἦταν ἐπιτρεπτές κάποιες ὑποτυπώδεις ἕως καὶ σημαντικὲς ἀποκλίσεις στὴ μορφή, τὴ σύνθεση καὶ τὸ χρῶμα. Τὸ θεολογικὸ αἶτημα γιὰ ἀλήθεια ἰσχύει ὄχι μόνο γιὰ τὸ γραπτὸ λόγο ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴ θρησκευτικὴ ζωγραφικὴ. Τοῦτο ἔχει ὡς συνέπεια νὰ μὴν μποροῦν οἱ ἁγιογράφοι νὰ διακοσμοῦν τὶς παραστάσεις τους κατὰ τὴν ὑποκειμενικὴ τους κρίση μὲ μεταβαλλόμενα στοιχεῖα, ἀλλὰ νὰ ὑποχρεοῦνται νὰ ἀκολουθοῦν ἓνα ὀρισμένο ἀρχέτυπο.

Τὰ μορφολογικὰ χαρακτηριστικὰ τῶν ἀρχετύπων ἀποτελοῦν ἀπὸ τὴν πρώιμη βυζαντινὴ περίοδο τὸν ὀπτικὸ κανόνα τῆς Ὁρθόδοξης Ἐκκλησίας, στὸν ὁποῖο δύσκολα κάτι μπορεῖ νὰ προστεθεῖ, νὰ ἀφαιρεθεῖ ἢ νὰ μεταβληθεῖ. Παραπέμποντας πάντοτε στὰ ἀρχέτυπα, ἡ βυζαντινὴ τέχνη διακατέχεται ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῆς ἐπανάληψης<sup>7</sup>. Ἐπανάληψη εἶναι, κατὰ τὴν ἀντίληψη αὐτή, μία διαρθρωτικὴ ἀναγκαιότητα. Ἡ μίμηση παλαιῶν προτύπων ἔγινε ὅμως ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς Ἀναγέννησης αἰσθητικὸ πρόβλημα καὶ στὸν ἑλληνικὸ χῶρο, ἐπειδὴ κυριάρχησαν οἱ ἀρχές τῆς δυτικῆς παράδοσης τῆς τέχνης. Ὡς γνωστόν, ἡ τελευταία ἐξαναγκάζει τοὺς καλλιτέχνες σὲ πρωτοτυπία, δηλαδὴ σὲ διαρκὴ παραλλαγή κι ἔτσι σὲ παρέκκλιση ἀπὸ τὰ παλαιότερα ἔργα.

Σῆμερα ὑφίσταται στοὺς ἁγιογραφικοὺς κύκλους ξανά εὐρεία συναίνεση γιὰ συνειδητὴ προσέγγιση τῶν παλαιῶν προτύπων καὶ μάλιστα, τόσο σχετικὰ μὲ τὸν εἰκονογραφικὸ τύπο ὅσο καὶ μὲ τὴν τεχνοτροπία<sup>8</sup>. Ἀντίθετα, δὲν ὑπάρχει τέτοια στάση σχετικὰ μὲ τὴν βυζαντινὴ χρωματικὴ κλί-

μακα. Ἡ σπουδαιότητα τῆς βυζαντινῆς θεωρίας τῶν χρωμάτων δὲν εἶναι πάντοτε συνειδητὴ. Πολλὲς φορές ἡ παλέτα ἐκτιμᾶται μὲ ἀπλή ὀπτικὴ παρατήρηση, ἐνῶ κατὰ κανόνα λείπει καὶ ἡ ἐπιστημονικὴ γνώση. Ἡ ἰδιαιτερότητα τοῦ ἁγιογραφικοῦ ἐργαστηρίου τῆς Ὁρμύλιας ἔγκειται ἀκριβῶς στὸ γεγονός τοῦ ἐπιστημονικοῦ προσδιορισμοῦ καὶ τῆς σταθεροῦς ἀναφορᾶς στὴ βυζαντινὴ χρωματικὴ κλίμακα. Οἱ ἀδελφές ἀντλοῦν ἀπὸ τὶς ποικίλες προσπάθειες ἀναβίωσης τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς παράδοσης τὰ δικά τους συμπεράσματα καὶ καταβάλλουν προσπάθεια σύντηξης τῶν προτύπων διαφόρων μεγάλων βυζαντινῶν μαϊστόρων γιὰ τὴν δημιουργία ἰδίου ὕφους.

Καρπὸς τῆς δημιουργικῆς ἐνασχόλησης τοῦ εἰκονογραφικοῦ ἐργαστηρίου μὲ τὴ θεώρηση τοῦ χρώματος καὶ τοῦ φωτός στὸ Βυζάντιο εἶναι ἀρκετὲς λειτουργικὲς εἰκόνες, ποῦ χαρακτηρίζονται ἀπὸ τὴν λεπταίσθητη χρῆση τῆς χρωματικῆς παλέτας.

Τὸ χρῶμα χρησιμοποιεῖται στὴν Ὁρμύλια ὄχι μόνο ὡς φορέας συμβόλων ἀλλὰ καὶ ὡς φορέας ἔκφρασης. Μὲ τὶς ιδιότητες αὐτὲς τὸ χρῶμα ὑποστηρίζει ἀποφασιστικὰ τὴν ὀπτικὴ διαβίβαση τοῦ θεολογικοῦ μηνύματος. Ἐπειδὴ οἱ εἰκόνες εἶναι παραστάσεις τοῦ θεοῦ παρουσιάζουν τὸν μεταφυσικὸ κόσμο καὶ συνεπῶς δὲν θὰ ἔπρεπε νὰ περιμένουμε ὅτι τὰ χρώματα προσανατολίζονται πρὸς τὴν φυσικὴ ἐμφάνιση τῶν πραγμάτων. Σύμφωνα μὲ τὸ πνεῦμα τῆς βυζαντινῆς παράδοσης τὸ χρῶμα ἐκλαμβάνεται ὡς ὄρατὴ μορφή τοῦ φωτός τῆς ὑπερβατικῆς θεότητας. Γι' αὐτὸ οἱ εἰκόνες χαρακτηρίζονται ἰδιαίτερα ἀπὸ τὰ λαμπερὰ χρώματα καὶ τὴν ἐμμενῆ φωτεινότητά τους.

Ἡ παλέτα περιέχει συνειδητὰ χρωματικὲς ἀξίες ποῦ εἶναι ξένες πρὸς τὴν πραγματικότητα, θὰ ἔλεγε κανεὶς σχεδὸν «ἀντι-μιμητικές». Παράδειγμα χρησιμοποίησης τοῦ χρώματος ὡς φορέα ἔκφρασης τῆς λύπης εἶναι ἡ «Σταύρωση τοῦ Κυρίου» (Εἰκόνα 14). Τὰ ἐνδύματα τῶν πενθούντων ἀπολειπομένων ἀποδίδονται μὲ σκούρο μπλὲ καὶ καφέ καθὼς καὶ θαμπὲς ἀποχρώσεις ὠχρας, ἐνῶ ἡ χλωμὴ σάρκα τοῦ προσώπου των μὲ ἀποχρώσεις τοῦ γκριζοῦ. Μὲ τὸ ψυχρὸ μπλὲ-γκρι χρῶμα τοῦ χαμηλοῦ τοίχου πίσω ἀπὸ τὸ Σταυρὸ ἀποδίδεται ἡ αἴσθησις τοῦ θανάτου.

Πρέπει νὰ τονισθεῖ ὅτι τὸ χρῶμα δρᾷ σὲ συνδυασμὸ μὲ τὰ ὑπόλοιπα ὀπτικο-αισθητικὰ στοιχεῖα τῆς σύνθεσης, ὅπως τὸ διαστάσιμο τῶν μορφῶν καὶ οἱ ἀντι-προοπτικὲς ἀρχές τοῦ χώρου, ὥστε νὰ καταστήσει σαφῆ τὴν ἀντίθεση πρὸς τὴν πραγματικότητα. Αὐτὴ ἡ σύλληψη εἶναι ἐμφανέστατη στὴν «Μεταμόρφωση τοῦ Κυρίου» (Εἰκόνα 11). Ἡ σύνθεση ἀπλώνεται σὲ δύο ἐπίπεδα ποῦ ἀνταποκρίνονται σὲ δύο διαφορετικὲς σφαῖρες. Τὸ κάτω, πρόσθιο ἐπίπεδο χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὰ γήινα-φυσικὰ χρώματα τοῦ ὀρεινοῦ τοπίου καὶ τὸ οἰκεῖο πράσινο τοῦ δενδρυλλίου καὶ τῶν φυτῶν. Μέσα στὸ γήινο τοπίο ἐμφανίζονται οἱ ἀπόστολοι Πέτρος, Ἰάκωβος καὶ Ἰωάν-

6. ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ ΝΥΣΣΗΣ, J.-P. Migne, *Ἑλληνικὴ Πατρολογία*, τόμος 44, 137A. 7. Γιὰ τὶς ἀρχὲς αὐτὲς γενικὰ βλ. J. ASSMANN, *Das kulturelle Gedächtnis - Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992, σσ. 87 ἐπ., σσ. 103 ἐπ. 8. Γιὰ τὶς κύριες κατευθύνσεις τῆς νεοελληνικῆς ζωγραφικῆς στὸν 19<sup>ο</sup> καὶ 20<sup>ο</sup> αἰῶνα πρβλ. Α. ΠΑΡΑΣ, «Ökumenische Implikationen der Ikonenmalerei», *Philia*, 1998, σσ. 131-135 (131). Γιὰ τὸ διάστημα 1900-1940, βλ. ἀναλυτικὰ Ε. ΓΕΩΡΓΙΑΔΟΥ-ΚΟΥΝΤΟΥΡΑ, *Θρησκευτικὰ θέματα στὴ νεοελληνικὴ ζωγραφικὴ*, δ.δ., Θεσσαλονίκη 1984.

νης καθώς και ή μορφή του Χριστού, ο οποίος κατά το χρόνο του εικονιζόμενου συμβάντος μετείχε και της επίγειας ζωής. Ο Κύριος εμφανίζεται ντυμένος στα λευκά ως απαστράπτουσα πηγή φωτός. Τον περιβάλλει μια τριπλή δόξα –σύμβολο της τριαδικής θεότητας– σε αποχρώσεις του μπλε πρὸς τὸ λευκό, ἀπὸ τὴν ὁποία ἐκτοξεύονται χρυσές ἀκτίνες.

Στὸ πάνω ἐπίπεδο τῆς θεικῆς Μεταμόρφωσης ἐμφανίζονται ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ τοῦ Χριστοῦ οἱ προφῆτες Ἡλίας καὶ Μωυσῆς. Πατοῦν στίς κορυφές δύο βράχων, πὺν χρωματικὰ δὲν ἀνταποκρίνονται στὴ γήινη πραγματικότητα, ἀλλὰ μποροῦν λόγῳ τοῦ ἰώδους χρώματός των νὰ χαρακτηρισθοῦν ὡς σύμβολα ἐνὸς ὑπερβατικῶν κόσμου.

Ἡ παρουσία τῶν Προφητῶν τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης ἐπαυξάνει τὴν ἐκτακτη σημασία τῆς στιγμῆς ἀφοῦ, ὄχι μόνο τίθενται ἐκτὸς ἰσχύος στὴ γῆ οἱ νόμοι τοῦ χώρου καὶ τοῦ χρόνου, ἀλλὰ καθίσταται ὄρατο καὶ τὸ «ἀκτιστο φῶς», τὸ ὁποῖο βασικὰ εἶναι ἀόρατο στὸ ἀνθρώπινο μάτι. Εἶναι τέτοιας λαμπρότητας ὥστε οἱ τρεῖς αὐτόπτες μάρτυρες τῆς Μεταμόρφωσης πέφτουν θαμπωμένοι στὸ χῶμα. Ὅπως ἀπαιτεῖ ἡ βυζαντινὴ παράδοση, τὸ «ἀκτιστο φῶς» παριστάνεται καὶ στὴν Ὁρμύλια μὲ μπλε τόνους συνδυασμένους μὲ λευκό, τὸ καθαρότερο χρῶμα τῆς παλέτας. Τὸ λευκὸ χρῶμα μὲ τὸ ὁποῖο ἐμφανίζεται ἡ μορφή τοῦ Κυρίου κατὰ τὴν Μεταμόρφωση ἀντανακλᾷ σὲ ὅλες τὶς ἐπιφάνειες τῶν βράχων καὶ στὰ ἐνδύματα τῶν μορφῶν.

Κατὰ τὸν ἅγιο Γρηγόριο Παλαμᾶ, εἰδικὰ ἡ παράσταση τῆς Μεταμόρφωσης ἔχει –ἐξαιτίας τοῦ ὁράματος τοῦ Θείου Φωτός– ἰδιαίτερη σπουδαιότητα: «Ἐλαμπρύνθη μὲν οὖν τῷ αὐτῷ φωτὶ καὶ τὸ προσκυνητὸν ἐκεῖνο τοῦ Χριστοῦ σῶμα καὶ τὰ ἱμάτια, ἀλλ’ οὐκ ἐπίσης· τὸ μὲν γὰρ πρόσωπον αὐτοῦ ὡς ὁ ἥλιος ἔλαμψε, τὰ δὲ ἱμάτια ὡς ἐγγίζοντα τῷ σώματι ἐκείνου φωτεινὰ ἐγένετο, καὶ διὰ τούτων ἔδειξε, τίνες αἱ στολαὶ τῆς δόξης, ἃς ἐνδύσονται κατὰ τὸν μέλλοντα αἰῶνα οἱ ἐγγίζοντες τῷ Θεῷ» καὶ καταλήγει παροτρύνοντας τοὺς πιστοὺς: «Θεώμεθα τοιγαροῦν τοῖς ἐνδον ὀφθαλμοῖς τὸ μέγα θέαμα τοῦτο, τὴν ἡμετέραν φύσιν, αὐτῷ συνδαιωνίζουσαν θεότητος πυρί· ...καὶ φωτισθῶμεν προσδραμόντες, καὶ συνδαιωνίσωμεν φωτιζόμενοι εἰς δόξαν τῆς τρισηλίου καὶ μοναρχικωτάτης φαιδρότητος»<sup>9</sup>.

Τὰ μέλη τοῦ εἰκονογραφικοῦ ἐργαστηρίου ἐργάζονται σήμερα μὲ τρόπο πὺν ἐμφανίζει μεγάλη ὁμοιότητα μὲ τὴν αὐθεντικὴ δημιουργικὴ διάθεση τῶν βυζαντινῶν ζωγράφων. Χαρακτηριστικὸ εἶναι ὅτι λειτουργεῖ ὡς ἀνώνυμη ὁμάδα. Πρόθεση τῶν ἀδελφῶν δὲν εἶναι ἡ δημιουργία «καλ-

λιτεχνιμάτων», πὺν θὰ μποροῦσαν νὰ ἀποδοθοῦν σὲ ἓνα συγκεκριμένο δημιουργό. Πρόκειται γιὰ «ιεροτελεστία», πὺν ἀποσκοπεῖ στὴ δημιουργία ἔργων γιὰ λατρευτικὴ χρῆση, ἀπαραίτητων γιὰ τὴν καθημερινὴ προσευχή. Τοῦτο συμβαδίζει μὲ τὴν ἐννοια τῆς βυζαντινῆς παράδοσης, κατὰ τὴν ὁποία οἱ βυζαντινοὶ μαῖστορες δὲν θεωροῦνται «καλλιτέχνες» μὲ τὴ σημερινὴ ἐννοια τοῦ ὄρου. Εἶναι ἐξαιρετικὰ ἱκανοὶ τεχνίτες οἱ ὁποῖοι ὑπηρετοῦν τὸ θρησκευτικὸ ἔργο πὺν δημιουργοῦν ὄχι ἀπὸ προσωπικὴ φιλοδοξία ἀλλὰ ἀπὸ βαθεῖα πίστη.

Παράλληλα μὲ τὶς δραστηριότητες τοῦ εἰκονογραφικοῦ ἐργαστηρίου στὸν τομέα τῶν εἰκόνων γιὰ λατρευτικὴ χρῆση, δημιουργήθηκαν στὰ τελευταῖα χρόνια οἱ τοιχογραφίες τοῦ Καθολικοῦ, λεπταίσθητα χρωματιστὰ ἔργα, προσανατολισμένα κυρίως κατὰ τὴν τεχνικὴ καὶ τὸ χρῶμα, στὰ ἔργα τῆς Παλαιολόγειας ἐποχῆς καὶ ἰδίως σὲ ἐκεῖνα τοῦ Μανουὴλ Πανσέληνου.

Γιατὶ ἄραγε συγκεντρώνει ὁ βυζαντινὸς αὐτὸς ζωγράφος τὸ μεγαλύτερο ἐνδιαφέρον<sup>10</sup>, ἐνῶ εἶναι γνωστοὶ γιὰ τὴν ὑψηλὴ καλλιτεχνικὴ τους ποιότητα καὶ πολλοὶ ἄλλοι σύγχρονοι καλλιτέχνες, ὅπως ὁ Μιχαὴλ καὶ ὁ Εὐτύχιος Ἀστραπᾶς<sup>11</sup>, ὁ Καλλιέργης<sup>12</sup>, οἱ ἀνώνυμοι καλλιτέχνες τῆς Μονῆς τῆς Χώρας<sup>13</sup> καὶ τῆς Παμμακάριστου<sup>14</sup> στὴν Κωνσταντινούπολη ἢ τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης<sup>15</sup>; Σὲ τί ἐγκριεῖται ἡ προσφορά τοῦ Πανσέληνου, ὥστε νὰ ἀναγνωρίζεται ὡς ὁ μέγιστος τῶν καλλιτεχνῶν; Ἦταν οἱ καινοτομίες τοῦ ζωγραφικῆς-τεχνικῆς φύσης; Ἦ βρῆκε μία νέα τεχνοτροπία, πὺν ἀνανέωσε ἐκ βᾶθρων τὶς καλλιτεχνικὲς ἐξελίξεις τῆς ἐποχῆς του;

Στὸ πλαίσιο τοῦ θέματός μας θὰ τονίσουμε μόνο μία ἀπὸ τὶς καινοτομίες του, δηλαδὴ τὸν τρόπο ζωγραφικῆς τῶν προσώπων. Μὲ αὐτὴν ἀκριβῶς τὴ συνάφεια ἀναφέρεται τὸ ὄνομα τοῦ Πανσέληνου στὴν Ἑρμηνεία τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ<sup>16,17</sup>. Ποιὰ ἦταν λοιπὸν ἡ μέθοδος τοῦ Πανσέληνου; Χαρακτηριστικὸ τῆς τεχνικῆς του εἶναι τὰ φωτεινὰ χρώματα πάνω σὲ σκοῦρο ὑπόστρωμα. Πάνω σὲ ἓνα λαδοπράσινο προπλασμὸ τοποθετοῦσε, σὲ πολλαπλὰ στρώματα, τὴ «σάρκα», ὥστε νὰ δημιουργεῖται ἓνα διαυγὲς χρῶμα προσώπου. Οἱ χρωματικὲς ἀρμογὲς γίνονται μὲ τέτοια εὐαισθησία, ὥστε ἡ μετάβαση νὰ γίνεται μὲ ἀπαλὲς διαβαθμίσεις. Ἡ πλαστικότητα πὺν ἐπιτυγχάνεται ἀποτελεῖ χαρακτηριστικὸ γνώρισμα τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Πανσέληνου.

Ἐνα ἀπὸ τὰ καλύτερα παραδείγματα γιὰ τὴν ὑψηλὴ τεχνικὴ τοῦ Πανσέληνου ἀποτελεῖ τὸ πρόσωπο τοῦ Ἐνθρονου Χριστοῦ στὸ Πρωτάτο (βλ. σελ. 210). «Τὸ κεφάλι αὐτὸ ὀφείλει νὰ ἐρευνηθεῖ, νὰ μελετηθεῖ καὶ νὰ ἀντιγράψει ὁ κάθε μαθητευόμενος ἀγιογράφος, μέχρι νὰ ἀποστηθεῖ

9. ΕΠΕ 10, ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ ΠΑΛΑΜΑ, Ὁρμύλια ΔΕ', σσ. 388 καὶ 404-6. 10. Πλ. πρόσφατα Μ. ΒΑΣΙΛΑΚΗ, Ὑπῆρξε Μανουὴλ Πανσέληνος; Ὁ Μανουὴλ Πανσέληνος καὶ ἡ ἐποχὴ του (Ἐθνικὸ Ἴδρυμα Ἑρευνῶν, Ἰνστιτοῦτο Βυζαντινῶν Ἑρευνῶν, Τὸ Βυζάντιο σήμερα 3), Ἀθήνα 1999, σσ. 39-55, ὅπου καὶ πλήρης βιβλιογραφία. 11. Ρ. ΜΙΛΚΟΒΙΤΣ-ΠΕΡΕΚ, Deloto na zografite Mihailo i Eutihij, Skopje 1967, σσ. 120-200. 12. Γ. ΓΟΥΝΑΡΗ, Χριστὸς Βέροιας, Θεσσαλονίκη 1991, ὅπου καὶ βιβλιογραφία. 13. Ρ. Α. UNDERWOOD, The Kariye Djami, I-III, New York 1966, IV Princeton 1975. 14. Η. BELTING-C. MANGO-D. MOURIKI, «The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos at Istanbul», Dumbarton Oaks Studies 15, Washington D.C. 1978. 15. C. STEPHAN, Ein byzantinisches Bildensemble - die Mosaiken und Fresken der Apostelkirche zu Thessaloniki, Worms 1986. 16. ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΤΟΥ ΕΚ ΦΟΥΡΝΑ, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, ὑπὸ Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Πετροῦπολις 1909. 17. «Πολὺ ἐπιδέξια εἰκονογραφία» βεβαιώνει τὸ 1744 καὶ ὁ Ρῶσος προσκυνητὴς Μπάρσκυ. Πρβλ. Α. Α. ΤΑΧΙΑΟΥ, «Ἐνα ἀγιορεῖτικο Μοναστήρι πὺν χάθηκε: ἡ παλαιὰ Μονὴ Ρωσικοῦ ὅπου τὴν περιγράφει ὁ Βασίλειος Γρηγόροβιτς-Μπάρσκυ», Ἀφιέρωμα στὴ μνήμη τοῦ Σωτήρη Κίτσα, Θεσσαλονίκη 2001, σελ. 621.



ΚΥΡ-ΜΑΝΟΥΗΛ ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΣ, «ΕΝΘΡΟΝΟΣ ΧΡΙΣΤΟΣ», ΠΡΩΤΑΤΟΝ ΑΓΙΟΥ ΟΡΟΥΣ

τά μαθήματα της τελειότητας του μεγάλου αυτού διδασκάλου»<sup>18</sup>. Με τέτοιες συστάσεις προς τους σύγχρονους άγιογράφους φαίνεται απόλυτα συνεπής, σχεδόν αναγκαία, ή έντατική άπασχόληση με τη ζωγραφική του Πανσέληνου.

Άντίστοιχα προς τη ζωγραφική τεχνική του Πανσέληνου ή άγιογραφική ομάδα χρησιμοποιεί για τα πρόσωπα ένα λαδοπράσινο προπλασμό, πάνω στον οποίο τοποθετούνται άπανωτά διαυγή στρώματα «σάρκας», για

νά καταλήξουν στις πιο φωτεινές «ψιμμυθίες». Το όπτικό αποτέλεσμα που επιτυγχάνεται με την τεχνική αυτή είναι εμφανές σε όλες τις τοιχογραφίες του Ναού, ιδιαίτερα όμως στο πρόσωπο του Παντοκράτορα στον κεντρικό τρούλο (Εικόνα 23). Έχει άπαλή έκφραση και μοιάζει να φωτίζεται εκ των ένδον. Τα ήμάτια του είναι δουλεμένα με τον ίδιο τρόπο, λάμπουν, φωτίζουν, εκπέμπουν έσωτερικό φώς. Δεν είναι τυχαίο, ότι στην ειδική όρολογία των άγιογράφων ή έννοια «φώτισμα» χαρακτηρίζει μέχρι σήμερα τον παραδοσιακό τρόπο ζωγραφικής, που κάνει τις μορφές κυριολεκτικά να λάμπουν.

Μία ιδιαιτερότητα των παραστάσεων είναι ότι δεν μπορεί να προσδιορισθεί μία συγκεκριμένη πηγή φωτός, που φωτίζει το σύνολο των μορφών στις έπιμέρους σκηνές από όρισμένη πλευρά. Αυτό γίνεται με πρόθεση, καθόσον στη βασιλεία του Θεού που είναι γεμάτη με Άγίους και Μάρτυρες, συνεπώς με φωτισμένους από τη Θεία Χάρη, δεν μπορεί να ύφίστανται σκοτεινές περιοχές. Σκιά, δηλαδή σκότος, είναι ή έλλειψη του θείου φωτός, και στις ιερές εικόνες δεν έχει θέση. Για το λόγο αυτό το θείκο φώς δεν μπορεί κατά τη βυζαντινή παράδοση να έχει συγγενικές ιδιότητες με το φώς του φυσικού κόσμου.

Μέσω των μορφών και των χρωμάτων διαβιβάζονται θεολογικά μηνύματα. Το Καθολικό της Όρμούλιας, σύμφωνα με την άφιέρωση της Μονής στον «Ευαγγελισμό της Θεοτόκου», εκφράζει το χαρμόσυνο μήνυμα για τον έρχομο του Σωτήρα των ανθρώπων.

Η Θεοτόκος και ο Άρχάγγελος Γαβριήλ (Εικόνα 30) κατέχουν κεντρική θέση στην τοπογραφία του έσωτερικού του Καθολικού και ξεχωρίζουν όπτικά από τις υπόλοιπες μορφές του εικονογραφικού συνόλου. Τα χρυσά φωτοστέφανα και οι άπαστράπτουσες χρυσοκονδυλιές των ένδυμάτων τους συμβολίζουν το θείκο φώς που έλαμψε στον κόσμο. Με τον Ευαγγελισμό αρχίζει το λυτρωτικό έργο της θείας οικονομίας. Το προπατορικό άμάρτημα νοηματοδοτείται πλέον διαφορετικά στη ζωή του ανθρώπου. Το θεολογικό αυτό μήνυμα άπεικονίζεται στην κοντινή παράσταση της «Άνάστασης» στη βόρεια κόγχη του Ναού (Εικόνα 44). Ο Άναστάς Κύριος έξάγει τους προπάτορες από τους κευθμῶνες του Άδη στο φωτεινό χῶρο της Βασιλείας Του. Το φώς της Άνάστασης, που φέρνει ο Χριστός στον κόσμο, συμβολίζεται με τα λευκά ήμάτια του Κυρίου καθώς και με τη φωτεινή «δόξα» που τον περιβάλλει. Με το λευκό χρώμα διαβιβάζεται όπτικά το συγκεκριμένο μήνυμα της διάλυσης του σκότους των άμαρτιών από το θείκο φώς.

Άπέναντι από την παράσταση της Άνάστασης, στη νότια κόγχη του Ναού, τοποθετήθηκε με θεολογικό νόημα ή σκηνή της «Βάπτισης του Κυρίου», που άποτελεί το μέγα μυστήριο της φανέρωσης του τριαδικού Θεού (Εικόνα 35). Το Φώς το εκ Φωτός κλείνει τον αύχένα στον Πρόδρομο Ιωάννη και δέχεται το βάπτισμα έλευθερώνοντας τον άνθρωπο από την δουλεία του σκότους. Η άνοδος μας προς τον Θεό γίνεται πλέον

<sup>18</sup> I. ΒΡΑΝΟΥ, *Η Τεχνική της Άγιογραφίας*, Θεσσαλονίκη 1994, σελ. 212.

δυνατή μέσω της κατάδυσης στα αγιασμένα ύδατα του βαπτίσματος<sup>19</sup>. Κατά τον Άγιο Διονύσιο Άρεοπαγίτη: «ὁ τελούμενος τῷ φωτίσματι κοσμεῖται, καὶ εἶδος φωτὸς δέχεται καὶ τέκνον φωτὸς δείκνυται. ...ἐνοῦται γὰρ διὰ τοῦ βαπτίσματος τῷ θεαρχικῷ Πνεύματι»<sup>20</sup>. Ὁ φωτισμὸς τοῦ Ἁγίου Πνεύματος, πὸ συμβολικὰ ἀπεικονίζεται ὡς λευκὴ περιστέρα, ἐπενεργεῖ ἀναγεννητικὰ στοὺς βαπτιζόμενους, οἱ ὁποῖοι διὰ τῶν λευκῶν ἐνδυμάτων δηλώνουν τὴν ἐπέδυσή τῆς Θεότητος.

Ὅπως προκύπτει ἀπὸ αὐτὴ τὴ σύντομη περιγραφή τμημάτων τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος τοῦ Καθολικοῦ, τὸ «φῶς» καὶ ὁ «φωτισμὸς» ἀποτελοῦν οὐσιώδη καθοριστικὰ στοιχεῖα τῶν τοιχογραφιῶν, τὰ ὁποῖα ἐπανεμφανίζονται καὶ σὲ ἄλλες ἀφηγηματικὲς σκηνές, ὅπως ἡ «Πεντηκοστή» (Εἰκόνα 51), «Ὁ Χριστὸς καὶ ἡ Σαμαρεῖτις» καὶ ἰδίως στὴ «Μεταμόρφωση» (Εἰκόνα 36).

Μετοχή στὸ Θεῖο Φῶς ἀποκτᾶ ὡς γνωστὸν ὁ ἄνθρωπος, κατὰ τὴ διδασκαλία τοῦ Διονυσίου Ἁρεοπαγίτη, μέσω τῶν οὐρανίων καὶ ἐκκλησιαστικῶν ἱεραρχιῶν<sup>21</sup>. Ἔτσι βλέπουμε στὸν κεντρικὸ τροῦλο τὴν ἐπιβλητικὴ μορφή τοῦ Παντοκράτορα, πὸ περιβάλλεται ἀπὸ οὐράνιες δυνάμεις διακονοῦσες σὲ μιὰ ἀέναη θεῖα λειτουργία (Εἰκόνες 22, 23, 24). Γίνονται φῶς γιὰ τοὺς μοναχοὺς, οἱ ὁποῖοι μὲ τὴν ἀσκητικὴ τους ζωὴ καθίστανται φῶς γιὰ τὸν κόσμο.<sup>22</sup>

Στὴν πρώτη ζώνη τοῦ Ἱεροῦ Βήματος εἰκονίζονται οἱ μορφές τῶν ἐπιφανέστερων Ἱεραρχῶν τῆς Ἀνατολικῆς Ἐκκλησίας, οἱ ὁποῖοι κρατοῦν ἀνοικτὰ εἰλητάρια, ὅπου ἀναγράφονται χαρακτηριστικὰ ἀποσπάσματα λειτουργικῶν κειμένων τους (Εἰκόνα 54). Ἀνάμεσά τους διακρίνονται οἱ ἅγιοι Αἰμιλιανὸς ἐπίσκοπος Κυζίκου καὶ Βησσαρίων ἀρχιεπίσκοπος Λαρίσης (Εἰκόνες 56, 55). Στὰ εἰλητάρια τους ἀναγράφονται ἀντίστοιχα: «Μνήσθητι Κύριε τοῦ πατρὸς καὶ κτίτορος τῆς ἁγίας Μονῆς ταύτης Αἰμιλιανοῦ Καθηγουμένου καὶ πάσης τῆς ἐν Χριστῷ ἀδελφότητος» καὶ: «Μνήσθητι Κύριε τῆς Καθηγουμένης τῆς Ἱερᾶς Μονῆς ταύτης Νικοδήμης καὶ τῆς συνοδείας αὐτῆς». Στὴ δευτέρη ζώνη ἀπεικονίζονται στηθαῖοι Ἱεράρχες, τὰ ὀνόματα τῶν ὁποίων φέρουν μέλη τῆς ἀδελφότητος καὶ ὡς ἐκ τούτου τιμῶνται ἰδιαίτερα. Ὅλοι οἱ μεγάλοι αὐτοὶ Πατέρες μὲ τὸν ἰσάγγελο βίον καὶ τὴν διδασκαλία τους εἶναι τὰ καθαίροντα, φωτίζοντα καὶ συντελοῦντα στὴν τελείωση μέλη τῆς Ἐκκλησίας.

Δὲν εἶναι τυχαῖο πὸ τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ κυρίως Ναοῦ τονίζει ἰδιαίτερα τὸ ρόλο τῶν μαθητριῶν τοῦ Χριστοῦ στὸ σωτήριο ἔργο του. Ἦταν γυναῖκες οἱ πρῶτες πὸ πῆραν τὴν εὐχάριστη εἰδηση γιὰ τὴν Ἀνάσταση τοῦ Κυρίου, ὅπως ἐκφράζεται στὶς σκηνές «Τὸ Χαῖρε τῶν Μυροφόρων» (Εἰκόνα 46), «Ἴδε ὁ τόπος» (Εἰκόνα 45) καὶ «Μὴ μου ἄπτου» (Εἰκόνα 49), καὶ ἀνήγγειλαν στοὺς μαθητὲς τὸ χαρμόσυνο γεγονός (Ακ. 24, 11). Ἔτσι, οἱ γυναῖκες σύμφωνα μὲ τὴ Βίβλο δραστηριοποιήθηκαν

ἐνεργὰ στὴ διάδοση τοῦ εὐαγγελικοῦ μηνύματος, ἓνα λειτούργημα τὸ ὁποῖο σήμερα στὴ Μονὴ τῆς Ὁρμύλιας δὲν ἐκφράζεται μόνον στὰ ἔργα ἀγάπης, φροντίδας καὶ διακονίας γιὰ τὸ συνάνθρωπο, ἀλλὰ καὶ στὶς τοιχογραφίες τοῦ Καθολικοῦ πὸ κυριολεκτικὰ ὀδηγοῦν τὸν πιστὸ ἐπισκέπτη στὸ Φῶς.

Τὸ ὅτι ἡ χαρμόσυνη εἰδηση ἀποτελεῖ τὴ βάση τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος φαίνεται καὶ σὲ μιὰ παράσταση, ἡ ὁποία ἀπὸ τὴ φύση τῆς ἀποπνέει βαθύτατο πένθος: πρόκειται γιὰ τὴν «Ἀποκαθήλωση τοῦ Κυρίου» (Εἰκόνα 42). Ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς παράστασης τῆς Ἀποκαθήλωσης στὴν Ὁρμύλια ἀνάγεται σὲ πρότυπο τῆς ὕστερης Παλαιολόγειας ἐποχῆς πὸ διασώζεται σὲ ἓνα δίπτυχο πὸ φυλάσσεται σήμερα στὴν Ἱερὰ Μονὴ Σινᾶ. Ἡ τοιχογραφία τοῦ Καθολικοῦ ἀναπλάθει δημιουργικὰ τὸ πρότυπο ὡς πρὸς τὴ σύνθεση καὶ τοὺς χρωματισμούς, διατηρώντας μὲ σεβασμὸ τὴ μυστικὴ ὑπέρβαση. Ὁ ἐπισκέπτης βιώνει τὴν ἀπολυτρωτικὴ θυσία τοῦ Κυρίου ὡς εὐφρόσυνη εἰδηση τῆς σωτηρίας τοῦ ἀνθρώπου. Σ' αὐτὸ συμβάλλει ἡ συνδυασμένη ἀφειδώλευτη χρῆση ψυχρῶν καὶ θερμῶν φωτεινῶν τόνων, μὲ κυριαρχοῦν τὸ χρυσαφίζον χρῶμα τοῦ Ἐσταυρωμένου ὡς συμβόλου τοῦ σωτήριου ἔργου, τὸ ὁποῖο ὀλοκληρώνεται μὲ τὴ Σταύρωση. Τὸ μαῦρο χρῆσιμοποιεῖται μόνον γιὰ τὸ σπῆλαιον κάτω ἀπὸ τὸ Σταυρὸ, στὸ ὁποῖο –ὡς σύμβολο τοῦ προπατορικοῦ ἁμαρτήματος– ἐμφανίζεται τὸ κρανίον τοῦ Ἀδάμ.

Ὅταν ἡ ἀδελφότητα ἄρχισε τὸ 1996 τὴν ἀγιογράφηση τοῦ Καθολικοῦ, ἡ εἰκονογραφικὴ ὁμάδα βρέθηκε ἀντιμέτωπη μὲ τὴν ὑλοποίηση ἑνὸς μοναδικοῦ καὶ δυσχεροῦς ἔργου. Ἡ τεχνικὴ τῆς τοιχογραφίας διαφέρει σὲ βασικὰ σημεῖα ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ τῶν φορητῶν εἰκόνων. Πέρα ἀπὸ τὰ ἐντελῶς διαφορετικὰ φυσικὰ μεγέθη οἱ ἀρχιτεκτονικὲς ἰδιαιτερότητες τοῦ χώρου ἐπιβάλλουν μιὰ διαφορετικὴ καλλιτεχνικὴ ἀντιμετώπιση. Σὲ αὐτὰ προστίθενται καὶ δυσχέρειες ἐντελῶς διαφορετικῆς φύσης. Τὰ κτίσματα εἶναι ἐκτεθειμένα σὲ καιρικὲς μεταβολές καὶ στὴ διεσδυσση τῆς ὑγρασίας, πὸ συνεπάγεται γιὰ τὶς τοιχογραφίες κίνδυνον ἀμεσης φθορᾶς.

Παράλληλα, ἔπρεπε νὰ ἀντιμετωπιστοῦν εἰδικὰ ζητήματα τεχνικῆς τῆς τοιχογραφίας, καθόσον ἀκόμη καὶ σήμερα ἡ γνώση μας γιὰ αὐτὰ εἶναι πολὺ περιορισμένη. Τὸ τεχνικὸ μέρος τῆς Ἑρμηνείας τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ περιέχει βέβαια κάθε εἶδος χρήσιμα στοιχεῖα γιὰ τὶς μεσαιωνικὲς ζωγραφικὲς τεχνικὲς, μεθόδους παραγωγῆς χρωμάτων, χρυσώματα καὶ ὀδηγίες γιὰ τὴν προετοιμασία τῶν ἐπιφανειῶν τῆς τοιχογραφίας. Σὲ ὀρισμένα βασικὰ σημεῖα ἡ πληροφόρηση πὸ μᾶς παρέχεται εἶναι ὅμως ἀτελής. Ἰδιαίτερα, ἀναφορικὰ μὲ τὴν τεχνικὴ τῆς τοιχογραφίας, εἶναι δυσχερὲς νὰ ἀνασυστήσουμε μὲ βάση τὴν Ἑρμηνεία τὴν πρωτογενῆ διαδικασίαν δημιουργίας τῶν τοιχογραφιῶν.

Οἱ Βυζαντινοὶ δὲν χρησιμοποιοῦσαν γιὰ τὶς τοιχογραφίες μιὰ καθαρὴ

19. Πρβλ. Ὁρθρος Θεοφανείων, δ' στιχηρὸν αἶνον, ἤχος α'. 20. ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ἈΡΕΟΠΑΓΙΤΟΥ, J.-P. Migne, Ἑλληνικὴ Πατρολογία, τόμος 3, II, 424A. 21. Γιὰ τὸ θέμα αὐτὸ βλ. καὶ G. B. LADNER, *Handbuch der frühchristlichen Symbolik*, Stuttgart/Zürich 1992, σελ. 215. 22. Πρβλ. LADNER, ὁ.π., σελ. 215. Σχετικὰ μὲ τὴ σύνδεση ἀγγέλων καὶ μοναχῶν βλ. τὸν Ἅγιο Ἰωάννη τῆς Κλίμακος, ὁ ὁποῖος χαρακτηρίζει τοὺς ἀγγέλους ὡς φῶς τῶν μοναχῶν καὶ τὴν ἀσκητικὴ ζωὴ ὡς φῶς τῶν ἀνθρώπων: πρβλ. *Scala Paradisi* 26, PG 88:1020D.

τεχνική νωπογραφίας αλλά μία σύνθετη μικτή τεχνική. Γεώδεις και όρυκτες χρωστικές ουσίες, διαλυμένες σε άσβεστογόνο και με προσθήκη μικρού ποσοστού αυγού ως συνδετικού μέσου, απλώνονται σε προσεκτικά προετοιμασμένο νωπό άσβεστοκονίαμα. Η ολοκλήρωση της ζωγραφικής στο στεγνό πλέον σοβά γίνεται με τη χρήση του ίδιου συνδετικού μέσου.

Ήδη, από την πολύ γενική αυτή περιγραφή προκύπτει πόσοι πολλοί τεχνικοί παράγοντες πρέπει να συντρέχουν για ένα ικανοποιητικό και προπαντός διαρκές αποτέλεσμα. Δεν επαρκεί να μελετήσει κανείς την παλέτα των χρωμάτων των παλαιών δασκάλων. Πρέπει να έχει ακριβείς γνώσεις για την προετοιμασία των υποστρωμάτων, ποιά χρώματα είναι κατάλληλα για την τοιχογραφία, ποιά ειδικά συνδετικά μέσα και χρώματα μπορούν να χρησιμοποιηθούν για την ζωγραφική. Το να αποκτήσουμε σαφή γνώση για τα θέματα αυτά δεν είναι μόνο ένα αίτημα της σχετικής έρευνας αλλά και της σημερινής αγιογραφικής πρακτικής, που πασχίζει να προσανατολισθεί στην αυθεντική βυζαντινή παράδοση. Αν δεν διευκρινισθεί όριστικά ποιά χρώματα και συνδετικά χρησιμοποιούσαν οι Βυζαντινοί και ποιές ήταν οι μέθοδοι ζωγραφικής, η μνημειακή αγιογραφία κατά τον παραδοσιακό βυζαντινό τρόπο είναι μόνο περιορισμένα δυνατή.

Στο Καθολικό οι τοιχογραφίες γίνονται επί ξηρού πατητού σοβά αλλά χρησιμοποιούνται οι παραδοσιακές χρωστικές και το αυγό ως συνδετικό μέσο. Το εργαστήριο της Ορμύλιας χρησιμοποιεί σήμερα την τεχνική της ξηρογραφίας με στόχο την κατά το δυνατό έγγύτερη προσαρμογή της σύγχρονης τοιχογραφίας στα βυζαντινά πρότυπα.

Αφετηρία των προσπαθειών του αγιογραφικού εργαστηρίου της Μονής να επανακτήσει τις αυθεντικές τεχνικές βυζαντινής ζωγραφικής υπήρξε αρχικά η πολύχρονη σωρευμένη έμπειρία, την οποία απέκτησαν οι μοναχές κατά τη δημιουργία εικόνων σε διαφορετικές βάσεις και σε ποικίλα μέσα. Η λεγόμενη «ακριβής αποτύπωση», η μέθοδος δηλαδή δημιουργίας εικόνων κατά το πρότυπο γνωστών παλαιών τοιχογραφιών, όπως διασώζονται σήμερα, έχει ιδιαίτερη σημασία.

Με πλήρη συνείδηση του γεγονότος ότι η διερεύνηση των παραδοσιακών τεχνικών βυζαντινής ζωγραφικής, των χρωμάτων, των μέσων σύνδεσης και των βερνικιών έπρεπε να έντατικοποιηθεί, το Ίερό Κοινόβιο αποφάσισε τη δημιουργία δικού του Διαγνωστικού Κέντρου.

Το γεγονός ότι μάς παραδόθηκαν ελάχιστες αποσπασματικές γραπτές μαρτυρίες για τα βυζαντινά χρώματα και τις τεχνικές, καθιστά εξαιρετικά δύσκολη την ανάκτηση των παλαιών μεθόδων κατασκευής. Μένουν όμως τα αυθεντικά έργα που μπορούν να μάς πληροφορήσουν για τον τρόπο δημιουργίας τους. Το Διαγνωστικό Κέντρο επιτρέπει, με τη βοήθεια ειδικών επιστημονικών ερευνητικών μεθόδων, να πληροφορηθούμε χωρίς άμφιβολία ποιά χρώματα χρησιμοποιήθηκαν, πώς είναι κα-

τασκευασμένη ή βάση, ποιές τεχνικές χρησιμοποίησε ο καλλιτέχνης και πολλά άλλα.

Στο Διαγνωστικό Κέντρο αναζητούνται επιστημονικά οι απολεσθείσες γνώσεις των βυζαντινών προγόνων στα θέματα της ζωγραφικής. Έδω μπορούν να υποβληθούν εικόνες και χειρόγραφα σε εξονυχιστική ανάλυση των υλικών τους, αλλά και να διεξαχθούν συστηματικά πειράματα, που μάς πληροφορούν για τα υλικά και τις μεταβολές που έχουν υποστεί, λόγω της διαδικασίας γήρανσης ή των κλιματικών επενεργειών. Το σύγχρονο αυτό Κέντρο καθιστά δυνατή την αναβίωση παραδοσιακών αγιογραφικών τεχνικών, παρέχοντας τη δυνατότητα επαληθεύσιμων πορισμάτων.

Η όμορφα και ή γάρη ενός μεσαιωνικού θρησκευτικού έργου δεν είναι συμπτωματική. Το έργο δεν είχε προορισμό την αισθητική απόλαυση του κοινού, αλλά έπιτελούσε πάντοτε μια αναγωγική λειτουργία. Την αναγωγή έξυπηρετούν οι εικόνες, συνεπικουρώντας στη θέαση ύψηλότερων αξιών. Αναγωγικά λειτουργούν το φως και τα χρώματα στο υποβλητικό περιβάλλον του ναού<sup>23</sup>. Αναγωγικά λειτουργεί και η αρχιτεκτονική μορφή της Μονής, καθιστάμενη σύμβολο του σύμπαντος.

Στόν προσκυνητή του Ίερού Κοινόβιου του Εύαγγελισμού της Θεοτόκου ανοίγεται, καθώς φθάνει στη Μονή, μια θέα που ανταποκρίνεται με ακρίβεια στην συμβολική σημασία του ιερού τόπου. Ο ψηλός φράχτης που περιβάλλει το μοναστηριακό συγκρότημα διαχωρίζει την ιερή περιοχή από τον έξω κόσμο. Ένα στενό καλντερίμι ανάγει τον επισκέπτη από την εξωτερική πύλη στην αυλή του Αρχονταρικού. Πριν περάσει στον έσωτερο χώρο, διασχίζει την αυλή του παλαιού Μετοχίου, ή ανατολική πύλη της οποίας οδηγεί στο Καθολικό. Όσο βαθύτερα εισχωρεί κανείς στο συγκρότημα τόσο έντονότερη καθίσταται ή έντύπωσή του ότι πέρασε σε κάποιο διαφορετικό κόσμο. Σ' αυτό συντελούν κυρίως οι άσυνήθιστοι χρωματισμοί των κτισμάτων: εξαιρετικά οικείοι και ταυτόχρονα ξένοι.

Με την έξωτερική μορφή και το χρωματισμό των κτισμάτων μπορούμε να αντιληφθούμε άμέσως, πώς τα σχήματα και το φως μπορούν να υποβάλουν σιωπηρά στο θεατή την αίσθηση ενός πνευματικού χώρου. Το συγκρότημα μπορεί να έκληφθεί ως ένας ενδιάμεσος κόσμος, όμοιος και συνάμα άνόμιος προς τον υλικό, ένα άπεικασμα του ούρανο. Όπως το καλντερίμι μετά την πύλη οδηγεί τους επισκέπτες στους ιερούς χώρους της Μονής, έτσι και το πνεύμα με τη βοήθεια μορφών και χρωμάτων ανάγεται από τον όρατο κόσμο στην ύψηλότερη άόρατη πραγματικότητα.

Μπροστά από την κεντρική πύλη του Ναού ο επισκέπτης αντίκρύζει το βοτσαλωτό «Ή Κιβωτός του Νώε» (βλ. σσ. 128-131). Ή Κιβωτός λειτούργησε ως το όργανο διάσωσης της δημιουργίας και της γνώσης. Δεν έπιτελεί άνάλογη λειτουργία το Ίερό Κοινόβιο στόν ειδικό τομέα της επιστημονικά τεκμηριωμένης αγιογραφικής παράδοσης;

23. Για το θέμα αυτό βλ. R. ASSUNTO, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Κολωνία, 1982, σελ. 27 έπ.