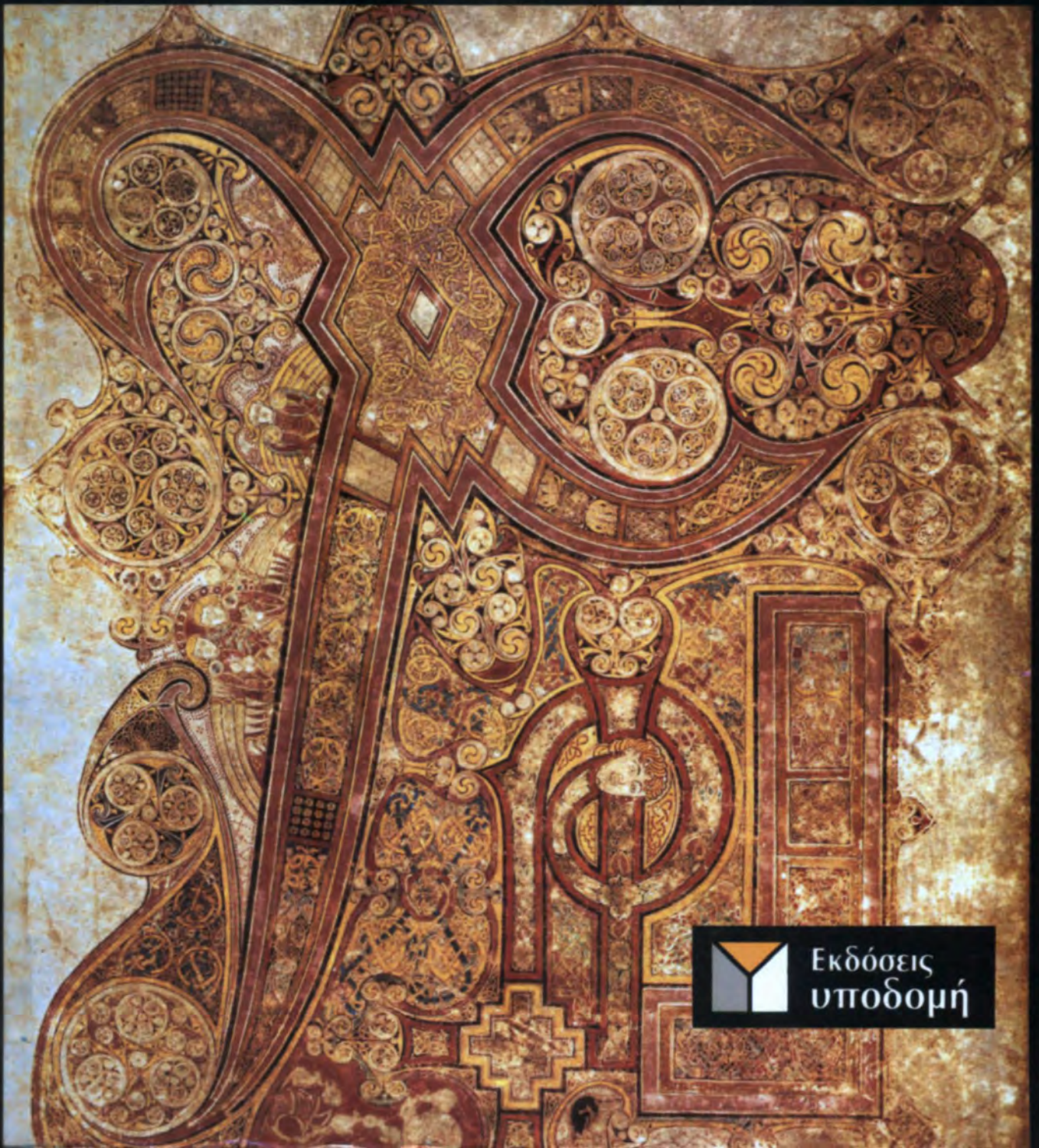


Χιού Χόνορ  
Τζον Φλέμινγκ

# Ιστορία της Τέχνης

# 2



Εκδόσεις  
ΥΠΟΔΟΜΗ

Ο Χιού Χόνορ σπούδασε στο St Catherine's College του Κέμπριτζ. Έχει γράψει τις κλασικές μονογραφίες *Neoclassicism* (1968) και *Romanticism* (1979) και έχει συνεργαστεί με τους Νικόλαους Πέβονερ και Τζον Φλέμινγκ στο *The Penguin Dictionary of Architecture* (1966) και με τον Τζον Φλέμινγκ στο *The Penguin Dictionary of Decorative Arts* (1977).

Ο Τζον Φλέμινγκ σπούδασε στο Trinity College του Κέμπριτζ. Μαζί με τον μόνιμο συνεργάτη του Χιού Χόνορ είναι υπεύθυνος για τη σειρά «Style and Civilization» των εκδόσεων Penguin και έχει συνεργαστεί στα *The Penguin Dictionary of Architecture* και *The Penguin Dictionary of Decorative Arts*.

**ΜΕ 295 ΕΙΚΟΝΕΣ ΑΠΟ ΤΙΣ  
ΟΠΟΙΕΣ ΟΙ 117 ΕΓΧΡΩΜΕΣ**

**ΧΟΝΟΡ-ΦΛΕΜΙΝΓΚ**  
**ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ**



**Χιού Χόνορ-Τζον Φλέμινγκ**

**ΙΣΤΟΡΙΑ  
ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ  
Τόμος 2**

**Μετάφραση: Ανδρέας Παππάς**

**ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΥΠΟΔΟΜΗ  
ΑΘΗΝΑ 1991**

Τίτλος πρωτοτύπου  
**A WORLD HISTORY OF ART**

© Fleming Honour Ltd 1982, 1991

This book was designed and produced  
by John Calman and King Ltd, London.

© Copyright για την ελληνική γλώσσα 1991

**ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΥΠΟΔΟΜΗ ΕΠΕ**

Θεμιστοκλέους 54, ΑΘΗΝΑ, τηλ. 3301449

ISBN SET (πανόδετο) 960-7183-00-2

ISBN SET (χαρτόδετο) 960-7183-05-3

ISBN T2 (πανόδετο) 960-7183-02-9

ISBN T2 (χαρτόδετο) 960-7183-07-X

# ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

|   |            |
|---|------------|
| <b>Βουδισμός και τέχνη της Ανατολής</b> .....                     | <b>8</b>   |
| Η Βουδιστική τέχνη στην Ινδία .....                               | 10         |
| Ινδουιστική τέχνη .....   | 20         |
| Βουδιστική και Ινδουιστική τέχνη στη Σρι Λάνκα και την Ιάβα ..... | 31         |
| Βουδιστική και Ινδουιστική τέχνη της νοτιοανατολικής Ασίας .....  | 36         |
| Κομφουκιανή, Ταοϊστική και Βουδιστική τέχνη στην Κίνα .....       | 41         |
| Σιντοϊκή και Βουδιστική τέχνη στην Ιαπωνία .....                  | 62         |
| <b>Πρωτοχριστιανική και Βυζαντινή τέχνη</b> .....                 | <b>72</b>  |
| Οι απαρχές της Χριστιανικής τέχνης .....                          | 72         |
| Βυζαντινή τέχνη .....   | 88         |
| Η Χριστιανική τέχνη στη βόρεια Ευρώπη .....                       | 100        |
| Η Χριστιανική τέχνη στη δυτική Ευρώπη .....                       | 104        |
| <b>Πρωτοϊσλαμική τέχνη</b> .....                                  | <b>110</b> |
| Η τέχνη των Ομεϊάδων .....  | 112        |
| Η τέχνη των Αβασιδών .....  | 118        |
| Η ισλαμική Ισπανία .....  | 121        |
| Η αρχιτεκτονική των Σαμανιδών και των Σελτζούκων .....            | 124        |
| Η ισλαμική διακόσμηση .....                                       | 126        |
| <b>Ο Μεσαίωνας στην Ευρώπη</b> .....                              | <b>132</b> |
| Οθωνική τέχνη .....   | 135        |
| Η Ρομανική αρχιτεκτονική στην Ιταλία .....                        | 138        |
| Ρομανική τέχνη και αρχιτεκτονική στη βόρεια Ευρώπη .....          | 142        |
| Γοτθική τέχνη και αρχιτεκτονική .....                             | 153        |
| Διεθνές Γοτθικό ύφος .....  | 178        |

# 6.

## Βουδισμός και τέχνη της Ανατολής

Ο μονολιθικός, λεπτός, λείος κίονας ύψους 10 μ. (μ' ένα λιοντάρι καθισμένο στα πίσω πόδια του στην κορυφή), που σώζεται κοντά στο χωριό Λαουρίγια των βορειο-ανατολικών Ινδιών, είναι ένα μνημείο με πολλαπλή καλλιτεχνική, πολιτική και θρησκευτική σημασία (6,1). Τόσο το κιονόκρανό του σε σχήμα λωτού όσο και το λιοντάρι από ασβεστόλιθο της κορυφής θυμίζουν έντονα τη γλυπτική της Περσέπολης (3,34), και γενικότερα την τέχνη των Αχαιμενιδών (βλ. Κεφ. 3). Η επιγραφή που υπάρχει στο στέλεχος του αναφέρει πως στήθηκε από τον Ασόκα (272-32 π.Χ.), εγγονό του ιδρυτή της δυναστείας των Μαουρία και θεμελιωτή της πρώτης ινδικής αυτοκρατορίας. Παρόμοιους κίονες της εποχής του Ασόκα συναντάμε σε όλη σχεδόν την έκταση της ινδικής υποηπείρου, από τα Ιμαλάια ως την περιοχή του Ντεκάν στο νότο (6,2). Τα ιδιότυπα αυτά μνημεία κατάγονται ενμέρει από παλιότερους ινδικούς κίονες, που είχαν μεγάλη θρησκευτική σημασία ως σύμβολα του άξονα του σύμπαντος, και ενμέρει από τις στήλες που κατέγραφαν τις κατακτήσεις και τα άλλα κατορθώματα των ηγεμόνων της Μεσοποταμίας (2,10). Το μήνυμα των επιγραφών του Ασόκα ήταν πάντως πρωτότυπο και ασυνήθιστο: ένα εγκώμιο στη μη βία και μια δήλωση προσχώρησης στη διδασκαλία του Βούδα. Σε μια από τις στήλες αυτές διαβάζουμε ότι ένιωθε «βαθιά θλίψη και τύψεις, γιατί η κατάκτηση ενός αδούλωτου ως τότε λαού συνεπάγεται σφαγές, θάνατο και εκπατρισμό», κι ότι ο Βούδας τον δίδαξε να θεωρεί «την ηθική κατάκτηση ως μοναδική αυθεντική κατάκτηση».

Μια άλλη στήλη γράφει ότι ο Ασόκα είχε στείλει ιεραπόστολους να κηρύξουν το Βουδισμό στους ηγεμόνες των ελληνιστικών βασιλείων. Παρόλο ότι στην ελληνιστική φιλολογία δεν υπάρχει κάποια αναφορά στο γεγονός, είναι ωστόσο σίγουρο ότι βουδιστές ιεραπόστολοι δίδαξαν στην Αλεξάνδρεια του Ιου μ.Χ. αιώνα, χωρίς όμως, απ' ό,τι φαίνεται, να τους δοθεί ιδιαίτερη προσοχή και σημασία. Οι δεσμοί ανάμεσα στην Ινδία και τα ελληνιστικά βασίλεια —ή αργότερα τη Ρώμη— ήταν κυρίως εμπορικοί. Τα έργα τέχνης ακολουθούσαν μερικές φορές κι αυτά τους εμπορικούς δρόμους, αλλά μάλλον από τη Δύση προς την Ανατολή παρά το αντίστροφο. Παρόλο ότι ήδη από τους Κλασικούς χρόνους εισάγονταν στις χώρες της Μεσογείου κινέζικα υφάσματα, οι τέχνες και οι ιδέες της Ινδίας παρέμειναν σχεδόν άγνωστες στους ευρωπαίους για πολλούς ακόμα αιώνες.

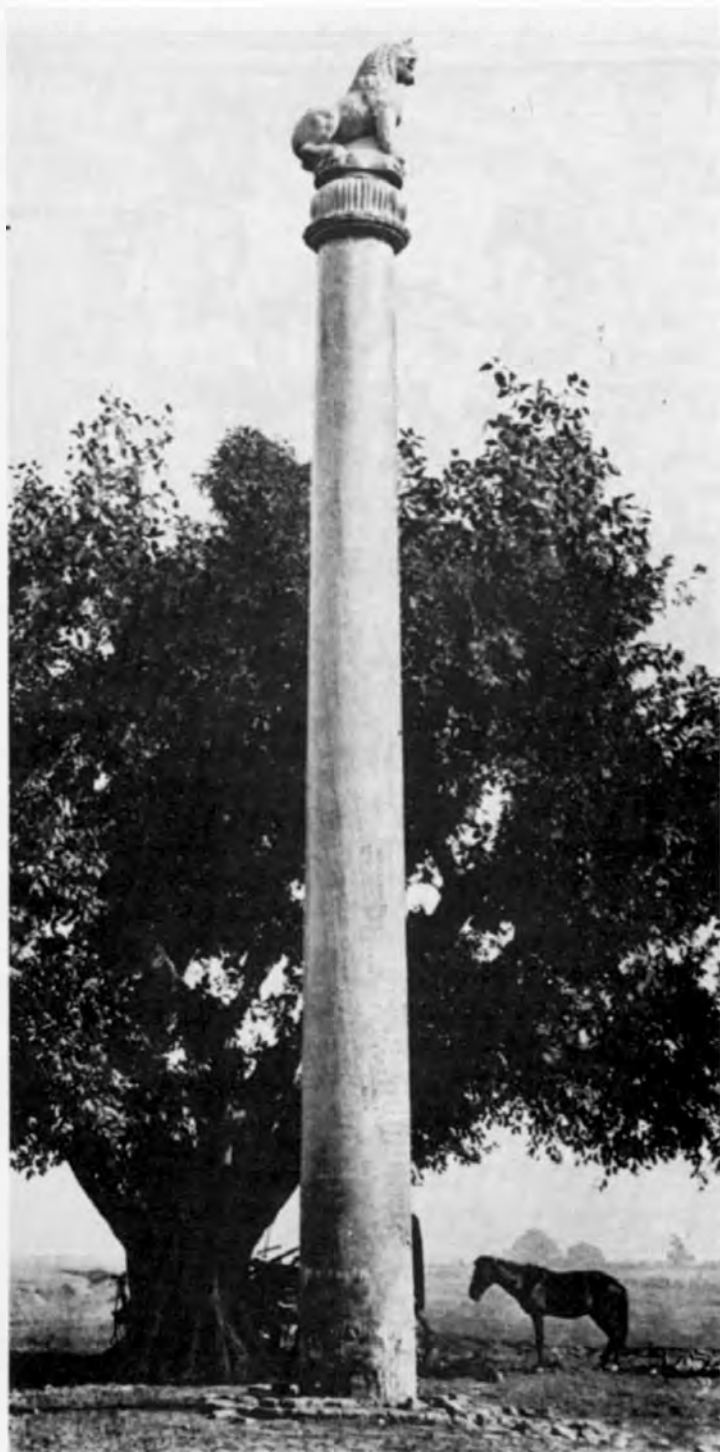
Ένα γλυπτό από ελεφαντόδοντο που έχει βρεθεί στην Πομπηία αποτελεί το μοναδικό ίσως γνωστό δείγμα ινδικής τέχνης στην Ευρώπη της ρωμαϊκής εποχής (6,3). Μολονότι δεν υπάρχει εδώ η αρτιότητα στην εκτέλεση και η εξαιρετική αισθαντικότητα ανάλογων έργων του 2ου μ.Χ. αιώνα (6,4), ο τρόπος με τον οποίο αποδίδεται η κάθε λε-

πομέρεια δείχνει ένα ήδη υψηλό επίπεδο τεχνικής. Η μορφή της Εικόνας 6,3, με το τεράστιο κεφάλι της και τους δυο ακολούθους που φτάνουν μόνο ως τη μέση της, δείχνει πόσο ξένες ήταν στην Ανατολή ιδέες για την ομορφιά όπως εκείνες των αρχαίων Ελλήνων. Έστω κι αν έχει για μοναδικό ρούχο τα κοσμήματά της, που πλαισιώνουν και αναδεικνύουν εκείνα ακριβώς τα σημεία του σώματος που η *Venus pudica* (4,34) φροντίζει να κρύψει, η γυναικεία αυτή φιγούρα από ελεφαντόδοντο δεν θυμίζει σε τίποτε τη χοντροκοπιά, και συχνά τη χυδαιότητα, πολλών ερωτικών γλυπτών και παραστάσεων της Πομπηίας.

Αν και προοριζόταν μάλλον για στήριγμα μικρού τραπεζιού και λέγεται ότι απεικονίζει μια εταιίρα, η μορφή αυτή θυμίζει έντονα το *γιάκσι* (πνεύμα της φύσης) από την πύλη της *Μεγάλης Στούπας του Σανσί*, που, ντυμένο μόνο μ' ένα περιδέραιο, μια ζώνη και δυο βραχιόλια και κρατώντας τα κλαδιά ενός δέντρου, κινείται ρυθμικά με τη γνωστή στάση της *τριμπχάνγκα* (τριπλής κάμψης) — μια στάση που θα κυριαρχήσει στην Ινδική τέχνη για πολλούς αιώνες και θα δώσει στα ινδικά γλυπτά τη χαρακτηριστική τους κυματιστή γοητεία και χάρη (6,5). Οι μορφές αυτές, που δείχνουν ν' αποτελούνται από μαλακή, εύπλαστη σάρκα και καθόλου κόκαλα, αποπνέουν κάτι το αιθέριο και καταγράφουν με τον καλύτερο δυνατό τρόπο τον ιδιότυπο εκείνο συνδυασμό αισθαντικότητας και πνευματικότητας, που διακρίνει όχι μόνο την Ινδική τέχνη, αλλά και τον Ινδικό πολιτισμό γενικότερα. Η *Μεγάλη Στούπα του Σανσί* (6,6), απ' όπου προέρχεται η μορφή της Εικόνας 6,5, αποτελεί ένα από τα γνωστότερα βουδιστικά ιερά των πρώτων π.Χ. αιώνων, αφιερωμένο σ' εκείνον που δίδαξε ότι οι οδύνες και οι λύπες της ύπαρξης πηγάζουν από την επιθυμία, την προσκόλληση στον εαυτό μας, και τις άλλες εφήμερες απολαύσεις των αισθήσεων.

Τα *γιάκσις* προέρχονταν από θρησκευτικές παραδόσεις και πεποιθήσεις που προϋπήρχαν του Βουδισμού, αλλά και συνυπήρξαν μαζί του. Ως πνεύματα των δέντρων και των πηγών λατρεύονταν ήδη από τους Δραβίδες, τους κατοίκους δηλαδή των Ινδιών πριν από την κάθοδο των Αρίων, τη 2η π.Χ. χιλιετία. Οι Άριοι έφεραν μαζί τους ένα πάνθεον που προσωποποιούσε τα στοιχεία της φύσης, χωρίς όμως λατρευτικές εικόνες και ναούς. Ο Ίντρα, θεός του ατμοσφαιρικού αέρα και του κεραυνού, ήταν κάτι σαν τον Δία των Ελλήνων, ενώ ο Σούρια, ο θεός-ήλιος, το αντ'στοιχο του Απόλλωνα. Οι θεοί αυτοί υμνούνται και δοξάζονται στους περίφημους Βεδικούς ύμνους, γραμμένους ανάμεσα στο 1500 και το 800 π.Χ. στα σανσκριτικά (μια γλώσσα συγγενική με τα ελληνικά, τα κελτικά και τα γερμανικά). Ο συγκερασμός και η σύνθεση των θρησκευτικών παραδόσεων Αρίων και Δραβιδών οδήγησε σ' ένα σύστημα φιλοσοφικών αντιλήψεων και λατρευτικών συνη-





6,1 Στήλη με lionτάρι στην κορυφή. Λαουρίγια, 243 π.Χ.

θειών που είναι γνωστό στη Δύση με το γενικό όρο Ινδουισμός. Η μεταφυσική των *Ουπανισάδων*, που γράφτηκαν στην περίοδο 800-600 π.Χ. ως σχόλια στις *Βέδες*, επικεντρώνεται όχι τόσο στις διάφορες ανθρωπομορφικές θεότητες όσο σε αφηρημένες έννοιες και ιδέες: το *βράχμα*, το οικουμενικό πνεύμα ή ψυχή του κόσμου, το *άτμαν*, την αιώνια ανθρώπινη ψυχή, το *μάγια*, την κοσμική ροή που ζωοδοτεί τα πάντα. Στόχος των θρησκευτικών τελετών και ασκήσεων δεν ήταν —όπως στις περισσότερες θρησκείες της εποχής— να επηρεαστούν ή να εξευμενιστούν οι υπερκόσμιες δυνάμεις, αλλά να επιτευχθεί η απορρόφηση του *άτμαν* στο *βράχμα*, κι έτσι ν' απελευθερωθεί η ψυ-



6,2 Κιονόκρανο από στήλη του Ασόκα, 3ος π.Χ. αιώνας. Ψαμμόλιθος, ύψος 2,14 μ. Μουσείο Σαρνάθ.

χή από την «καταδίκη» του *κάρμα*, από τις *αέναιες* δηλαδή ενσαρκώσεις της με ανθρώπινη ή άλλη μορφή.

Η πίστη στο *κάρμα* είχε τόσο κοινωνικές όσο και ηθικές συνέπειες. Από μια άποψη, δικαιολογούσε και νομιμοποιούσε τις κάστες και τη συνακόλουθη κοινωνική διαίρεση σε ιερείς (βραχμάνους), πολεμιστές (ξατρίγιας), καλλιεργητές (βαϊσίγιας), και δουλοπάροικους (σούντρας). Μόνο οι βραχμάνοι μπορούσαν να ξεφύγουν από τον κύκλο των διαδοχικών γεννήσεων μέσω του ασκητισμού και ορισμένων θυσιών, των οποίων το τελετουργικό μόνο εκείνοι γνώριζαν: οι υπόλοιποι, το μόνο που μπορούσαν να ελπίζουν, αν ζούσαν με υποδειγματικό τρόπο και



6,3 (αριστερά) Γυναικεία μορφή από το Αντράν, 79 μ.Χ. Ελεφαντόδοντο, ύψος 25 εκ. Εθνικό Μουσείο, Νεάπολη.

6,4 (δεξιά) Λεπτομέρεια από ανάγλυφο της περιόδου Κουσάν, πριν το 241 μ.Χ. Ελεφαντόδοντο. Μουσείο Καμπούλ.



με την απαραίτητη αυταπάρνηση, ήταν ν' ανταμειφθούν με μια νέα ενσάρκωση ως βραχμάνοι. Η απόλυτη αυτή πνευματική αλλά και κοσμική εξουσία των βραχμάνων αμφισβητήθηκε από τους θεμελιωτές των δυο μεγάλων θρησκευτικών κινήματων που εμφανίστηκαν τον 6ο π.Χ. αιώνα: του Ζαϊνισμού και του Βουδισμού. Ενώ, όμως, ο Ζαϊνισμός δεν θα ξεπεράσει ποτέ τα όρια μιας μικρής σχετικώς αίρεσης περιορισμένης στην Ινδία, ο Βουδισμός θ' αποτελέσει πραγματική επανάσταση όχι μόνο για την τέχνη, αλλά και γενικότερα για τη σκέψη όλης της νότιας και ανατολικής Ασίας.

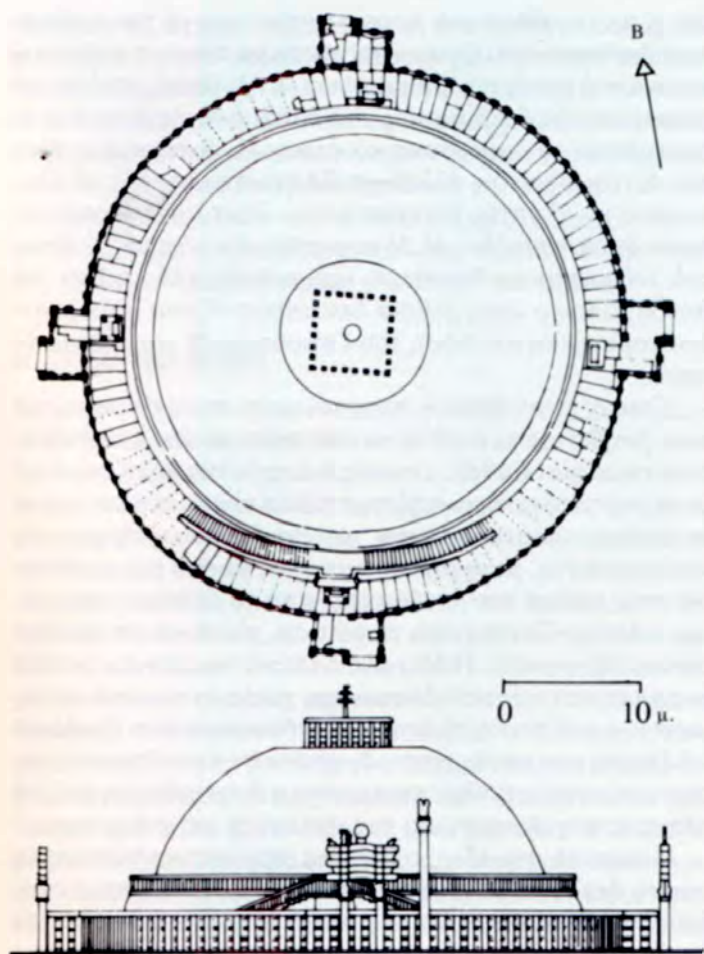
## Η Βουδιστική τέχνη στην Ινδία

Η λέξη Βούδας σημαίνει «ο φωτισμένος» και στόχος του Βουδισμού είναι η απελευθέρωση του ανθρώπου από τις οδύνες της ύπαρξης, όχι μέσω του ασκητισμού και της τήρησης κάποιων λατρευτικών συνηθειών, αλλά κυρίως μέσω της φώτισης, που επιτυγχάνεται με την εξάλειψη κάθε επιθυμίας και, τελικά, και του ίδιου μας του εαυτού. Ο δρόμος της φώτισης και της σωτηρίας ήταν ανοιχτός για όσους ακολουθούσαν τις αρχές της ορθής γνώσης ή κατανόησης, των ορθών κινήτρων, των ορθών πράξεων, της ορθής ομιλίας, του ορθού τρόπου ζωής, της ορθής προσπάθειας, του ορθού αυτοελέγχου, του ορθού διαλογισμού. Ο θεμελιωτής του Βουδισμού, ο Σιντάρτα Γκαουτάμα (περ. 563-483 π.Χ.), ήταν πρίγκιπας της οικογένειας Σάκια (γι' αυτό και συχνά αποκαλείται Σακιαμούνι = Ο σοφός Σάκια), στα σύνορα του σημερινού Νεπάλ. Αποσύρθηκε από τον κόσμο, σπούδασε με βραχμάνους δασκάλους, αλλά τελικά αρνήθηκε τον ασκητισμό τους και έφτασε στη φώτιση μετά από μια μακρά περίοδο διαλογισμού κάτω από το Δέντρο της Φώτισης στην Γκάγια. Την

υπόλοιπη ζωή του την αφιέρωσε στο να μεταδώσει το μήνυμά του σε όλες τις κάστες της βόρειας Ινδίας. Όταν πέθανε, ή, κατά τη βουδιστική ορολογία, έφτασε στη νιρβάνα, το έργο του συνεχίστηκε από τους ολοένα και πληθύνοντες οπαδούς του. Όπως αναφέρθηκε ήδη, τον 3ο π.Χ. αιώνα ο Βουδισμός υιοθετήθηκε από τον Ασόκα ως επίσημη θρησκεία του κράτους του, που κάλυπτε το μεγαλύτερο μέρος των σημερινών Ινδιών.

6,5 Γιάκσι από την ανατολική πύλη της Μεγάλης Στούπας του Σανσί, 1ος π.Χ. αιώνας.





6,6α Κάτωψη της Μεγάλης Στούπας του Σανσί.

6,6β Μεγάλη Στούπα, Σανσί, 2ος-1ος π.Χ. αιώνας.

Η ανάπτυξη της ινδικής θρησκευτικής τέχνης ήταν άμεση συνέπεια της εξάπλωσης του Βουδισμού. Οι βραχμάνοι δεν χρησιμοποιούσαν ούτε ναούς ούτε λατρευτικές εικόνες για να κάνουν προσιτά στο λαό τα μυστήρια της θρησκείας τους. Απ' ολόκληρη τη χιλιετία που ακολούθησε την εξαφάνιση του πολιτισμού της Κοιλιάδας του Ινδού (βλ. Κεφ. 2) δεν υπάρχουν καθόλου έργα γλυπτικής ή ζωγραφικής. Ο πρώτος μεγάλος βουδιστής ηγεμόνας, ο Ασόκα, ήταν και ο πρώτος μεγάλος προστάτης των τεχνών στην Ινδία. Εκτός από τις γνωστές στήλες του με τις επιγραφές (6,1· 6,2), στην εποχή του εμφανίστηκαν για πρώτη φορά και οι στούπες, τεχνητοί τύμβοι όπου φιλοξενούνταν τα λείψανα του Βούδα (που ο αυτοκράτορας φρόντισε να διασκορπιστούν σε διάφορες περιοχές της Ινδίας ως μέσα «ηθικής κατάκτησης»). Αν και δεν σώζεται καμιά στούπα της περιόδου αυτής, ο βασικός τύπος — εμπνευσμένος από τους φυσικούς τύμβους πάνω από τους τάφους των βραχμάνων και των μελών επιφανών οικογενειών — διατηρείται και στη μεταγενέστερη κατά δυο περίπου αιώνες Στούπα του Σανσί, στην κεντρική Ινδία (6,6β), που πιθανότατα αποτελεί επέκταση κάποιας προγενέστερης, της εποχής του Ασόκα.

Εκτός από άμεση και ορατή υπενθύμιση της ύπαρξης και της ζωής του Βούδα, η στούπα αποτελεί κι ένα συμβολικό αρχιτεκτονικό διάγραμμα του σύμπαντος, προσανατολισμένο και σχεδιασμένο σύμφωνα μ' ένα περίπλοκο σύστημα αναλογιών με μυστική σημασία. Πρόκειται για ένα συμπαγές ημισφαίριο που παραπέμπει στον ουράνιο θόλο· στην επίπεδη κορυφή του, υπάρχει μια τετράγωνη κατασκευή, μ' έναν ιστό στο κέντρο που αναπαριστά τον κοσμικό άξονα. Οι τρεις επιφάνειες σε σχήμα ομπρέλας



που κοσμούν τον ιστό αυτό ονομάζονται *τσάτρας* και συμβολίζουν είτε τα Τρία Κοσμήματα του Βουδισμού (την κοινότητα των μοναχών, το Νόμο και τον Βούδα), είτε τους ουρανούς των θεών, με κορυφαίο εκείνον του Βράχμα (6,6α· 6,6β).

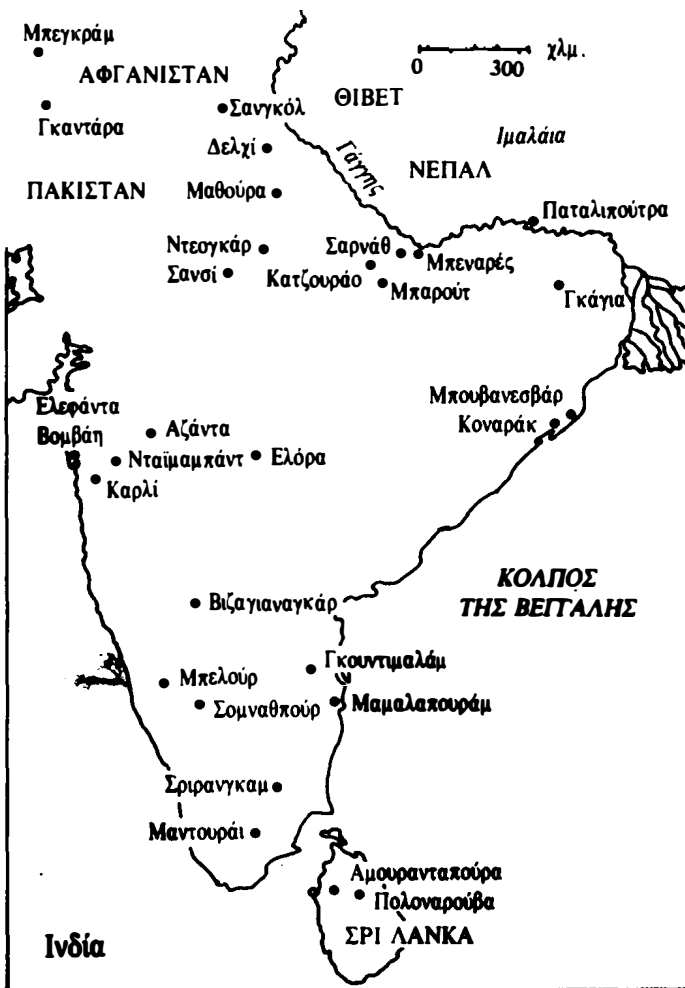
Η *στούπα* περιβάλλεται από έναν πέτρινο φράχτη με ύψος πάνω από 3 μέτρα, που θυμίζει αντίστοιχες ξύλινες κατασκευές. Οι τέσσερις πύλες ή *τοράνας* είναι επίσης πέτρινες, αλλά, τόσο από άποψη μορφής όσο και από άποψη κατασκευής, εμπνέονται από την αρχιτεκτονική του ξύλου. Ο λόγος για τον οποίο τα παλιότερα ξύλινα πρωτότυπα αναπαράγονται τόσο πιστά — παρά τις τεράστιες δυσκολίες που παρουσιάζουν παρόμοιες κατασκευές από σκληρή πέτρα — παραμένει πάντοτε σκοτεινός. Πρόκειται πάντως για ένα φαινόμενο που το συναντάμε και σε άλλους πολιτισμούς, όπως, λ.χ., στην Αίγυπτο, την Ελλάδα, ή την αυτοκρατορική Ρώμη. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η μορφή του φράχτη έχει εδώ κάποια συμβολική σημασία, που συνδέεται ίσως με τους ευκαιριακούς υπαίθριους βωμούς των βραχμανικών θυσιών και τελετουργιών. Επιπλέον, ο προσανατολισμός των πυλών της *στούπας* στα τέσσερα σημεία του ορίζοντα — όπως και το ότι, λόγω των τοίχων που υπήρχαν πίσω από τις εισόδους, ο επισκέπτης ήταν αναγκασμένος να στραφεί αμέσως προς τ' αριστερά

και ν' ακολουθήσει μια πορεία αντίστοιχη με την καθημερινή διαδρομή του ήλιου — αντανakλά σίγουρα κοσμολογικές αντιλήψεις των βραχμάνων. Ενώ, όμως, σε όλες τις φάσεις και τις διαδικασίες της βραχμανικής λατρείας αποφεύγεται το διακοσμητικό στοιχείο, οι *τοράνας*, τόσο στο Σανσί όσο και αλλού, καλύπτονται σχεδόν εξ ολοκλήρου με γλυπτές διακοσμήσεις. Ζώα και *γιάκσις* της προβεδικής περιόδου (6,5) συνυπάρχουν εδώ με σύμβολα των ινδουιστικών θεοτήτων και σκηνές από τη ζωή του Βούδα, όπου ο ίδιος βέβαια δεν απεικονίζεται ποτέ (η ανθρωπομορφική απόδοση του Γκαουτάμα θ' αρχίσει αργότερα).

Όποια κι αν ήταν η προηγούμενη σημασία τους, για τους βουδιστές οι *τοράνας* απέκτησαν με τον καιρό ιδιαίτερη σημασία. Καθώς ο πιστός διέσχισε την πύλη και άρχιζε να περπατάει γύρω από τη *στούπα* και να συγκεντρώνει τη σκέψη του στα λείψανα του Βούδα που υπήρχαν στο εσωτερικό της, μεταφερόταν από τον κόσμο των αισθήσεων στον κόσμο του πνεύματος, από το εφήμερο στο αιώνιο, προσεγγίζοντας έτσι τη φώτιση, αλλά και τη συνείδηση του σύμπαντος. Η *Μεγάλη Στούπα του Σανσί* αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα του πώς η ενσωμάτωση του μεταφυσικού περιεχομένου του Ινδουισμού στο Βουδισμό (αλλά και των πανάρχαιων δραβιδικών πεποιθήσεων, που είχαν σε μεγάλο βαθμό παραμείνει η θρησκεία των μαζών) οδήγησε στη γέννηση και την ανάπτυξη μιας νέας τέχνης.

Η έμφαση που έδινε ο Βούδας στην αυτοσυγκέντρωση και το διαλογισμό ωθούσε όλο και περισσότερους οπαδούς του ν' αποσυρθούν σε μοναστήρια που ονομάζοντο *βιχάρας*. Οι πρώτοι βουδιστές μοναχοί φαίνεται ότι έζησαν σε πολύ απλά αχυρένια και ξύλινα κτίσματα, ή ακόμα, όπως οι παλιότεροι ινδοί ερημίτες, και σε φυσικά σπηλαια. Από τον 3ο π.Χ. αιώνα περίπου, άρχισαν να λαξεύονται σε βράχους πιο εξελιγμένα από αρχιτεκτονική άποψη ενδαιτήματα, το σημαντικότερο από τα οποία είναι η *Σαϊτίγια του Καρλί* (6,7α). Η πρόσοψη με την τεράστια κυματοειδή αψίδα είναι κι εδώ λαξευμένη έτσι ώστε να μιμείται παλιότερες ξύλινες κατασκευές, ενώ το ίδιο συμβαίνει και με το εσωτερικό, που χωρίζεται σ' ένα μεσαίο και δυο πλάγια κλίτη από κιονοστοιχίες (6,7β). Στην πραγματικότητα, οι κίονες αυτοί αποτελούν έργο γλυπτικής και όχι αρχιτεκτονικής, αφού είναι λαξευμένοι πάνω στο βράχο. Πρώτα ανοίχτηκε στο βράχο ένα απλό πέρασμα σαν τούνελ, μετά λαξεύτηκε η οροφή με τις εικονικές της ακτίνες (χωρίς να στηθούν σκαλωσιές), και τελικά προχώρησαν προς τα κάτω, λαξεύοντας τους κίονες και τη μικρή *στούπα* στο βάθος και διαμορφώνοντας τη λεία επιφάνεια του δαπέδου.

Για να φτάσει ο πιστός στο χώρο του ιερού, όπου βρισκόταν η *στούπα*, είτε ακολουθούσε το μεσαίο κλίτος είτε περνούσε από το μικρό άνοιγμα ανάμεσα στους κίονες και τον τοίχο. Η *στούπα* φωτιζόταν από ένα μεγάλο άνοιγμα πάνω από την κύρια είσοδο, και, αν κανείς ρίξει μια φευγαλέα ματιά από το πλάι μέσα από τα κενά που αφήνουν μεταξύ τους οι κίονες, βλέπει να πλημμυρίζει το εσωτερικό του ναού από ένα αιθέριο φως που εκπέμπει (κατ' αντανάκλαση) η *στούπα*. Το διακοσμητικό στοιχείο περιορίζεται στους κίονες — διαθέτουν μια βάση σε σχήμα στάμνας ή δοχείου, ένα στέλεχος με 16 πλευρές, ένα κιο-

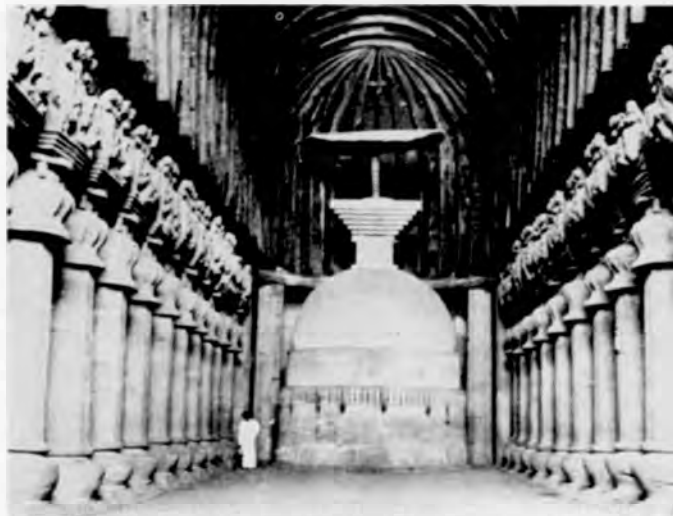


νόκρανο σε σχήμα καμπάνας, κι ένα ζευγάρι ελέφαντες (από τη μεριά του μεσαίου κλίτους) ή άλογα (από τη μεριά του πλάγιου κλίτους) στην κορυφή —, ενώ και η πρόσοψη είναι διακοσμημένη με γλυπτές μορφές γιάκσις και γιάκσας (το αρσενικό τους ισοδύναμο). Σαφέστερη πάντως εικόνα της εισόδου ενός βουδιστικού ναού μπορεί κανείς ν' αποκτήσει από τον επίσης λαξευμένο στο βράχο, μεταγενέστερο και πλουσιότερο ναό της Αζάντα (6,8), όπου και υπάρχουν απεικονίσεις του ίδιου του Βούδα.

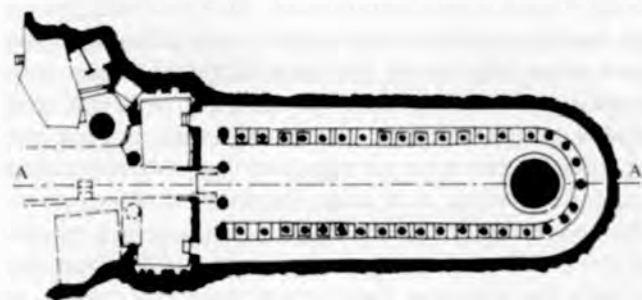
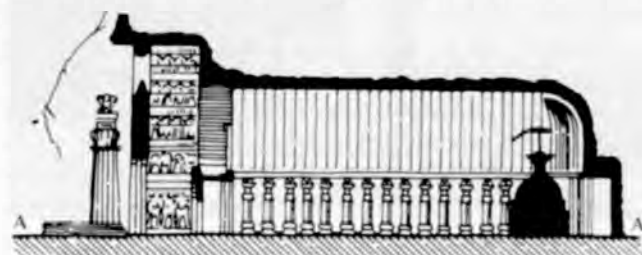
### Η εικόνα του Βούδα

Οι πρώτες αναπαραστάσεις της μορφής του Σακιαμούνι χρονολογούνται από τον 1ο μ.Χ. αιώνα. Ός τότε, ο Βούδας λατρευόταν ως ένας θνητός δάσκαλος, που έφτασε στη φώτιση και τελικά στη νιρβάνα. Μόνο αφηρημένες φόρμες, όπως της *στούπας*, μπορούσαν να εκφράσουν την τελειώσή του και την πορεία του προς τη φώτιση. Όσο, όμως, ο Βουδισμός εξαπλωνόταν και αποκτούσε πολυάριθμους οπαδούς, η ανάγκη για οπτικά σύμβολα και εικόνες μεγάλωνε. Στο δεύτερο μισό του 1ου μ.Χ. αιώνα, οι εισοδοί στις *στούπες* άρχισαν να διακοσμούνται με ανάγλυφες σκηνές από τη ζωή του Βούδα. Σε μια τέτοια παράσταση από τη *Στούπα του Μπαρουτ*, στη βόρεια Ινδία, απεικονίζεται ένας βασιλιάς που επισκέπτεται τον Γκαουτάμα (6,9). Βρισκόμαστε εδώ μπροστά σ' ένα παράξενο μείγμα νατουραλιστικής και νοητικής προσέγγισης του θέματος. Ενώ ορισμένες μορφές είναι ψηλότερες από τους κίονες δίπλα στους οποίους στέκονται, σε άλλα σημεία κυριαρχεί η νατουραλιστική — και μάλιστα με έντονα ιλουζιονιστικά στοιχεία — απεικόνιση. Παρά τη σχεδόν εξουχιστική παράθεση λεπτομερειών, ο ίδιος ο Βούδας αποδίδεται μόνο συμβολικά, ως τροχός πάνω από τον στρωμένο με λουλούδια θρόνο του. Ο τροχός, που στη δυτική Ασία ήταν συνδεδεμένος με τον ηλιακό δίσκο, απέκτησε στην Ινδία μια επιπλέον σημασία ως το πολλαπλό σύμβολο της γέννησης, της ωρίμανσης και του θανάτου — αλλά και των κοσμικών περιστροφών στον αέναο κύκλο του *νταρματσάκρα* (Τροχού του Νόμου), που τέθηκε σε κίνηση όταν ο πρόσφατα φωτισμένος Γκαουτάμα έκανε την πρώτη του προσευχή φωτίζοντας έτσι (όπως ο δίσκος του ήλιου) κάθε γωνιά της γης και δίνοντας πνευματικό φως σε όλους τους ανθρώπους. Σε άλλες ανάγλυφες αναπαραστάσεις των πρώτων αιώνων μετά το θάνατό του, η άφατη παρουσία του Βούδα υποδηλώνεται με το άλογο που ίππευσε όταν εγκατέλειψε το σπίτι του πατέρα του, με το Δέντρο της Φώτισης κάτω από το οποίο διαλογίζόταν, μ' ένα άδειο κάθισμα, ή και με τ' αχνάρια και μόνο των ποδιών του. Η έμφαση δίνεται όχι στο πρόσωπο του Σακιαμούνι-Βούδα, αλλά στη διδασκαλία του και στις αναφορές του σε προηγούμενες ενσαρκώσεις του.

Η εμφάνιση μιας νέας σχολής βουδιστικής σκέψης, που ονομάστηκε από τους οπαδούς της Μαχαγιάνα [= Μεγάλο Όχημα (προς τη Σωτηρία)], σε αντιδιαστολή προς την παλιότερη Χιναγιάνα (= Μικρό Όχημα) — ή, κατά τους οπαδούς της, Θεραβάντα (= Ο δρόμος των Αρχαίων) —, είχε σημαντικές επιπτώσεις και στην τέχνη. Ο Βουδισμός Μαχαγιάνα έδινε μεγαλύτερη έμφαση στο πρόσωπο του Βούδα, γι' αυτό και η ανάμιξή του με άλλες



6,7α Εσωτερικό της Σαϊτίγια του Καρλί, περ. 50 μ.Χ.



6,7β Κάτοψη και τομή της Σαϊτίγια του Καρλί.

προσωποκεντρικές θρησκείες της Κίνας και της Ιαπωνίας υπήρξε, όπως θα δούμε, πιο εύκολη. Από υπερβατική άποψη, το ιστορικό πρόσωπο Βούδας άρχισε ν' αντιμετωπίζεται ως ψευδαισθήση σ' έναν κόσμο ψευδαισθήσεων, πράγμα που — παραδόξως — επέτρεπε πια την απεικόνισή του, μια και όλες οι εικόνες είναι επίσης απατηλές. Επιπλέον, ο Βουδισμός Μαχαγιάνα άνοιξε το δρόμο για τη λατρεία μιας ολόκληρης σειράς από ανθρωπομορφικές βουδιστικές θεότητες. Σημαντικότερες απ' αυτές ήταν οι *μποτισάτβας* (= δυνάμει, εν εξελίξει Βούδες), οι οποίοι, για τη σωτηρία και τη λύτρωση της ανθρωπότητας, είχαν αρνηθεί τη *νιρβάνα* που θα μπορούσαν να είχαν κατακτήσει.



6,8 Εξωτερικό του σκαμμένου στο βράχο ναού της Αζάντα, 4ος μ.Χ. αιώνας.

Μια πρώτη απεικόνιση του Βούδα με ανθρώπινη μορφή έχουμε στα νομίσματα του Κανίσκα (6,10). Ο Κανίσκα ήταν οπαδός του Βουδισμού Μαχαγιάνα και το 78 μ.Χ. έγινε ηγεμόνας της αυτοκρατορίας των Κουσάν, τα όρια της οποίας εκτείνονταν από το σημερινό Αφγανιστάν ως το Μπενάρς του Γάγγη. Στη μικροσκοπική αυτή μορφή είναι ήδη ορατά όλα τα μεταγενέστερα διακριτικά γνωρίσματα του Βούδα, όπως, λ.χ., το κρανιακό εξόγκωμα που υποδηλώνει την ανώτερη πνευματική γνώση (*ουσνίσα*), οι επιμηκνυμένοι (λόγω των κοσμημάτων που κρεμούσε ως νεαρός πρίγκιπας) λοβοί των αυτιών, το ανυψωμένο σε μια κίνηση ευλογίας και αυτοπεποίθησης χέρι, το μοναστικό ένδυμα, τα φωτοστέφανα της αγιότητας γύρω από το κεφάλι και το σώμα.

Οι πρώτες αυτές μορφές του Βούδα, που μόνο κατά προσέγγιση μπορούν να χρονολογηθούν, ανήκουν βασικά σε δυο διαφορετικές τεχνοτροπίες: η μια αναπτύχθηκε στην Γκαντάρα (γύρω από το Πесаβάρ του σημερινού Πακιστάν), ενώ η άλλη στο νότιο άκρο της αυτοκρατορίας των Κουσάν, στη Μαθούρα (140 χλμ. νοτιότερα από το Νέο Δελχί). Η περιοχή της Γκαντάρα είχε δεχτεί την επίδραση του Ελληνιστικού πολιτισμού όταν αποτελούσε τμήμα του Βασιλείου της Βακτριανής, οι ηγεμόνες του οποίου — ανάμεσά τους και ο πλακουτσομύτης Ευθύδημος (5,13) — ήταν ελληνικής καταγωγής. Στην περίοδο της αυτοκρατορίας των Κουσάν, ανάμεσα στην Γκαντάρα και τον Μεσογειακό κόσμο παρεμβάλλονταν οι Πάρθοι

(βλ. Κεφ. 5), χωρίς όμως αυτό να σταματήσει τη ροή έργων και καλλιτεχνών από τον ελληνιστικό — και ρωμαϊκό αργότερα — κόσμο. Η παράδοση αυτή αμοιβαία γονιμοποίηση δυο τόσο διαφορετικών πολιτισμών, του Ινδικού και του Ρωμαϊκού, θα οδηγήσει σε μια τέχνη που διακρίνεται για τη βαθιά πνευματικότητα και τη γαλήνη των μορφών της. Στις πρώτες απεικονίσεις του Βούδα που επιχειρήσαν, οι γλύπτες της Γκαντάρα εμπνεύστηκαν από αγάλματα των ελληνικών και ρωμαϊκών θεών, όπως ακριβώς έκαναν και οι χριστιανοί καλλιτέχνες δυο περίπου αιώνες αργότερα, όταν χρειάστηκε ν' αποδώσουν για πρώτη φορά τη μορφή του Χριστού (βλ. Κεφ. 7). Τα φωτοστέφανα που πλαισιώνουν τόσο τον Βούδα όσο και τον Χριστό δεν αποκλείεται να έχουν κοινή προέλευση.

Οι καλλιτέχνες της Γκαντάρα δεν άντλησαν μόνο εικονογραφικές ιδέες από τη Δύση. Σ' έναν από τους πρώτους Βούδες της σχολής αυτής (6,11), μπορεί κανείς να διακρίνει ορισμένα στοιχεία που προέρχονται κατευθείαν από την Κλασική παράδοση. Οι πτυχώσεις του ρούχου αναδεικνύουν τη διάπλαση και την κίνηση του σώματος, όπως ακριβώς και στα περίπου σύγχρονα ρωμαϊκά ανάγλυφα και αγάλματα (5,50, 5,65). Η κάπως σπειροειδής στάση του σώματος παραπέμπει στη γλυπτική της Όψιμης Αρχαιότητας, ενώ το κεφάλι θυμίζει Απόλλωνα. Τα κυματιστά μαλλιά καλύπτουν την ουσνίσα και μόνο η ούρνα (η τούφα των μαλλιών ανάμεσα στα φρύδια) και οι μακριοί λοβοί των αυτιών έχουν απομείνει από τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του Βούδα. Η τέχνη της Δύσης δεν είχε πάντως παρουσιάσει ως τότε μια τόσο εύγλωττη απόδοση της υψιπετούς και γεμάτης ευγένεια γαληνεμένης ψυχής. Σ' έναν άλλο, πιθανότατα μεταγενέστερο,

6,9 Ο βασιλιάς Πρασενατζίτ επισκέπτεται τον Βούδα. Λεπτομέρεια ανάγλυφου από τη Στούπα του Μπαρούτ, αρχές 2ου π.Χ. αιώνα. Κόκκινος ψαμμόλιθος, ύψος 67 εκ. Πινακοθήκη Freer, Smithsonian Institution, Ουάσιγκτον.





6,10 Χρυσό νόμισμα του Κανίσκα με παράσταση του Βούδα, 1ος-2ος μ.Χ. αιώνας.



6,11 Βούδας από το Χότι-Μαρντάν του σημερινού Πακιστάν, 1ος-2ος μ.Χ. αιώνας.

Βούδα, η ελληνική συμμετρία, ισορροπία και ηρεμία συνδυάζονται με την καθαρά ινδική αισθαντική πνευματικότητα, για να μας δώσουν μια κορυφαία εικόνα ανατολικής γαλήνης, έναν ανατολίζοντα Απόλλωνα (6,12). Η συνάντηση Ανατολής και Δύσης στην τέχνη της Γκαντάρα διαμόρφωσε ένα νέο τύπο ανθρώπινης ομορφιάς, που έκτοτε θα σημαδέψει την εικόνα του Βούδα όχι μόνο στην Ινδική, αλλά και στην Κινέζικη τέχνη.

Όπως προκύπτει κι από την ανάγλυφη μορφή από κόκκινο ψαμμόλιθο της Εικόνας 6,13, οι Βούδες της Μαθούρα είναι, αντίθετα, καθαρά ινδικοί. Εδώ, ο Βούδας —ή μάλλον, σύμφωνα και με τη σχετική επιγραφή, ο Σακιαμούνη πριν ακόμα γίνει φωτισμένος— διαλογίζεται καθισμένος στη λεγόμενη στάση του λωτού, κάτω από το Δέντρο της Φώτισης. Η αρχοντική του καταγωγή υποδηλώνεται από το θρόνο με τα λιοντάρια στη βάση κι από τους δυο ακολούθους του, ενώ η πνευματική του δύναμη από τα ουράνια όντα που πετούν από πάνω του και τους χαραγμένους στις παλάμες και τις πατούσες του τροχούς. Τέλος, το κορμί με το τεντωμένο δέρμα δίνει την ίδια εκείνη αίσθηση πνευματικής ωριμότητας και βάθους που είναι φανερή στα γιάκσις του Σανσί (6,5), ή ακόμα και στα ειδώλια της Κοιλιάδας του Ινδού, τρεις περίπου χιλιετίες πριν (2,19). Το ίδιο μπορεί να ειπωθεί και για μια πολύ διαφορετική (ιδιαίτερα αρρενωπή, δυναμική και μνημειώδη, παρά το μικρό της μέγεθος) μορφή Μαϊτρέγια (του Βούδα του μέλλοντος), που όχι μόνο φοράει κοσμήματα ανάλογα μ' εκείνα των *μποτισάτβας*, αλλά και αφήνει να φανούν σαφώς τα σύμβολα του ανδρισμού κάτω από το ροχό (6,14).

Σ' ένα ανάγλυφο της Γκαντάρα (6,15), ο Βούδας περιτοιχίζεται από μορφές που θα μπορούσαν κάλλιστα να προέρχονται από ρωμαϊκή σαρκοφάγο της ίδιας περίπου

εποχής. Εδώ, ένας άντρας φοράει κάτι σαν τήβεννο, ενώ ένας άλλος δίπλα του εντυπωσιάζει με την Κλασική του στάση και την ασυνήθιστη για την Ινδική τέχνη απόλυτη γύμνια του. Αντίθετα, ο καλλιτέχνης φαίνεται ν' αντιμετωπίζει κάποια προβλήματα με τη στάση του λωτού, για την οποία δεν υπήρχε Δυτικό πρότυπο. Στο ανάγλυφο αυτό, απεικονίζονται διαδοχικά η γέννηση του Γκαουτάμα, ο διαλογισμός του κάτω από το Δέντρο της Φώτισης, η πρώτη του προσευχή στο Πάρκο των Ελαφιών (συμβολίζεται από έναν τροχό ανάμεσα σε δυο ελάφια στη βάση του θρόνου), και ο θάνατός του. Το διαφορετικό μέγεθος συνδέεται με τη σημασία κάθε προσώπου. Στο ανάγλυφο της Μαθούρα (6,13) ο Βούδας είναι πολύ μεγαλύτερος από τους ακολούθους του, που αποδίδονται ως σκιώδεις απλώς παρουσίες δίπλα στο δάσκαλο. Στο ανάγλυφο, όμως, της Γκαντάρα (6,15), οι μορφές των ακολούθων, αν και μικροσκοπικές, είναι γεμάτες ζωντάνια και κίνηση, ενώ ο ίδιος ο Βούδας δείχνει αποστασιοποιημένος στη μνημειακή του ακινησία. Βρισκόμαστε ήδη μπροστά στον απομακρυσμένο από τις χαρές και τις λύπες του κόσμου τούτου «θεό», που θα κυριαρχήσει στη μεταγενέστερη βουδιστική τέχνη.

Τόσο η τέχνη της Γκαντάρα όσο κι εκείνη της Μαθούρα συνέβαλαν στη διαμόρφωση αυτού που ονομάζουμε «κλασικό ύφος» της Ινδικής τέχνης, ενός ύφους που φτάνει στην ωριμότητά του στην περίοδο Γκούπτα (ονομάστηκε έτσι από τον Τσάντρα Γκούπτα Α', που, το 320 μ.Χ., αναγορεύτηκε βασιλεύς των βασιλείων στην παλιά πρωτεύουσα των Μαουρία, την Παταλιπούτρα). Ένα από τα αριστουργήματα της τέχνης αυτής, αλλά και της παγκόσμιας θρησκευτικής τέχνης, είναι το έκτυπο ανάγλυφο της Εικόνας 6,16, όπου εικονίζεται η πρώτη προσευχή του Βούδα. Παρόλο ότι η υψηλού επιπέδου τεχνική οφείλει εδώ πολλά στους γλύπτες της Γκαντάρα, η άψογη ακρίβεια των λεπτομερειών και η αισθαντικά λεπτή απόδοση της φόρμας ξεπερνούν σίγουρα κάθε παλιότερο ανάλογο έργο.



6,12 Κεφάλι Βούδα από την Γκαντάρα, 3ος μ.Χ. αιώνας. Ασβεστόλιθος, ύψος 41 εκ. Μουσείο Βικτωρίας και Αλβέρτου, Λονδίνο.

Σε αντίθεση με τη γλυπτική της Γκαντάρα, όπου απεικονίζεται ως ένας ανθρωπομορφικός Δυτικού τύπου θεός, ο Βούδας δεν είναι εδώ παρά θεία υπόσταση και καθαρό πνεύμα. Πρόκειται για ένα έργο προορισμένο να παρακινεί στο διαλογισμό, με τα σύμβολα των παλιότερων παραστάσεων να έχουν αφομοιωθεί και υποταγεί στη γενική εντύπωση. Τα εξαιρετικά εκφραστικά χέρια του Βούδα κάνουν μια από τις χειρονομίες (μούντρας) που συγκροτούν την εσωτερική, συμβολική του γλώσσα. Η υπερκόσμια γαλήνη υποβάλλεται από την άψογα συμμετρική ισορροπία και το συνδυασμό των πιο στοιχειωδών γεωμετρικών σχημάτων. Οι μεγάλοι κύκλοι του φωτοστέφανου “αντηχούν” στις ζάρες του λαιμού, στη μέση, και στο ρούχο κάτω από τα πόδια· δυο τρίγωνα —το ένα με γωνίες τα δυο γόνατα και την κορυφή του κεφαλιού, το άλλο με γωνίες τα δυο ουράνια όντα στην άκρη του φωτοστέφανου και τον αφαλό— αλληλοτέμνονται· το κεφάλι είναι ωοειδές και οι έντονες γραμμές των φρυδιών και των βλεφάρων επαναλαμβάνουν τις καμπύλες του. Αποτελεί πραγματικό επίτευγμα του γλύπτη το πώς μια τόσο αφηρημένη και αυστηρά γεωμετρική φόρμα μπορεί ν' αποπνέει μια τόσο γλυκιά και ευγενική ανθρωπιά, το πώς η μορφή του Σακιαμούνι προβάλλει έντονα μετα-φυσική και υπερ-φυσική, χωρίς ωστόσο να είναι καθόλου, και από καμιά άποψη, μη φυσική.



6,14 Μαϊτρέγια από το Ραμναγκάρ, 2ος μ.Χ. αιώνας. Κόκκινος ψαμμόλιθος, ύψος 66 εκ. Εθνικό Μουσείο, Νέο Δελχί.

6,13 (αριστερά) Καθιστός Βούδας από την Κάτρα της Μαθούρα, 2ος μ.Χ. αιώνας. Ψαμμόλιθος, ύψος 69,2 εκ. Κυβερνητικό Μουσείο, Μαθούρα.







6,15 Λεπτομέρειες από ανάγλυφο της Γκαντάρα (απεικονίζεται η Πρώτη Προσευχή στο Πάρκο των Ελαφιών και ο θάνατος του Βούδα), τέλη 2ου-αρχές 3ου μ.Χ. αιώνα. Γκριζογάλανος σχιστόλιθος, ύψος 67 εκ. Πινακοθήκη Freer, Smithsonian Institution, Ουάσιγκτον.

Όπως συμβαίνει συχνά στην Ινδική τέχνη, η μορφή είναι κι εδώ σε μικρότερο από το φυσικό μέγεθος. Η αναζήτηση της εσωτερικής πνευματικότητας απάλλαξε τους Ινδούς καλλιτέχνες από τη Δυτική εμμονή στην επιδίωξη της αληθοφάνειας, από το νατουραλισμό. Οι κανόνες που διαμορφώθηκαν για τις σωματικές αναλογίες ήταν βασισμένοι σε μαθηματικές σχέσεις, και επομένως, απ' αυτή την άποψη, προσέγγιζαν περισσότερο την Αιγυπτιακή τέχνη παρά την τέχνη της Κλασικής Ελλάδας. Βάση του όλου συστήματος αποτελούσε η απόσταση ανάμεσα στο πηγούνι και το μέτωπο, που πολλαπλασιαζόταν επί εννέα για να βρεθεί το συνολικό μέγεθος της μορφής. Η πιστή τήρηση του κανόνα αυτού δεν εμπόδιζε, ωστόσο, τον πιο ελεύθερο και πιο αισθησιακό χειρισμό του θέματος, όπου οι συνθήκες το απαιτούσαν (λ.χ., για ν' αποδοθεί η φύση ενός *μποτισάτβα*). Η φυσική ομορφιά όχι μόνο τραβούσε την προσοχή, αλλά και προδιέθετε θετικά το νου για ένα διαλογισμό που να υπερβαίνει τόσο τις αισθήσεις όσο και τη νόηση. Ένα τόρσο από κόκκινο ψαμμόλιθο, μεταγενέστερο ίσως από την περίοδο των Γκούπτα αλλά λαξευμένο με ανάλογη τεχνική αρτιότητα, δείχνει την εξαιρετική ευαισθησία με την οποία μπορούσαν οι Ινδοί καλλιτέχνες ν' αποδίδουν τη βελούδινη αλλά και σφιχτοδεμένη ταυτόχρονα νεανική σάρκα (6,17). Για μια ακόμα φορά, η στάση της *τριμπχάνγκα* (6,5) χρησιμοποιείται εδώ για να υποδηλώσει με τον πιο γοητευτικό τρόπο τη ζωτικότητα και την προκλητικά λικνιστική στάση του σώματος. Ακόμα μεγαλύτερος είναι ο νατουραλισμός σ' ένα ανάγλυφο της Αζάντα, με τον θεό-φίδι Ναγκαράτζα σε μια στάση βασιλικής άνεσης μαζί με τις δυο συζύγους του (6,18).

Όπως προκύπτει από τις περίφημες τοιχογραφίες στους σκαμμένους στο βράχο ναούς της Αζάντα (γνωστούς ως «σπήλαια»), η ζωγραφική γνώρισε στην περίοδο των Γκούπτα ανάλογη άνθηση με τη γλυπτική. Ο σε μεγαλύτερο από το φυσικό μέγεθος *μποτισάτβα* της Εικόνας 6,19 αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα αυτής της τέχνης. Η τεχνική εδώ θυμίζει αρκετά εκείνη της νωπογραφίας: η επιφάνεια του βράχου καλυπτόταν μ' ένα στρώμα από πηλό και άλλες ουσίες, και στη συνέχεια με ασβέστη· μετά, χαράσσονταν με κόκκινο χρώμα τα περιγράμματα, ακολουθούσε το «γέμισμά» τους με χρώματα, και τέλος περνούσαν όλη την επιφάνεια μ' ένα στιλπνό βερνίκι ή λούστρο.

Μια οπτασιακή αρμονία και μια αίσθηση οικουμενικής ευεξίας διαπερνούν τις ζωγραφικές παραστάσεις της Αζάντα. Παρά το πλήθος των μορφών, δεν υπάρχει εδώ τίποτα που να πλεονάζει· δεν πρόκειται για τον αρνητικό φόβο του κενού, αλλά για τη θετική αγάπη για πληρότητα. Στ' αριστερά του *μποτισάτβα* διακρίνεται ένα ζευγάρι ξαπλωμένων εραστών, ενώ στα δεξιά δεσπόζει μια μελαψή γυναικεία μορφή με κοσμήματα στα μαλλιά της. Στο βάθος, ανάμεσα σε δέντρα, υπάρχουν πίθηκοι, παγόνια, και άλλα εξωτικά ζώα. Η κάθε μορφή πρέπει να παρατηρείται και να εξετάζεται χωριστά, και όχι ως μέρος μιας σύνθεσης στο «χώρο» κατά τα Δυτικά πρότυπα — οι διαφορές ανάμεσα στις τοιχογραφίες της Αζάντα και τη Δυτική ζωγραφική δεν είναι λιγότερες από τις διαφορές ανάμεσα στην Ινδική και την Ευρωπαϊκή μουσική.

Ο *μποτισάτβα* της Εικόνας 6,19 έχει τη στάση της *τριμπχάνγκα* και μια έκφραση στοχαστικής τρυφερότητας. Τα χαρακτηριστικά του ανταποκρίνονται απόλυτα στα



6,16 Βούδας που διδάσκει, 5ος μ.Χ. αιώνας (περίοδος Γκούπτα). Ψαμμόλιθος, 1,57 μ. Μουσείο Σαρνάθ.

πρότυπα της υπερκόσμιας ομορφιάς, σύμφωνα με τη βουδιστική φιλολογία: φρύδια σαν ινδικά τόξα, μάτια σαν πέταλα λωτού, κ.λπ. Το διάδημα με τα κοσμήματα, το περιδέραιο με πολύτιμους λίθους, και το νήμα με μαργαριτάρια που φορούσαν στο στήθος τους οι βραχμάνοι δείχνουν σαφώς υψηλή καταγωγή. Το συμβολικό γαλάζιο άνθος λωτού στο χέρι υποδηλώνει πως πρόκειται για τον Αβαλοκιτεσβάρα (= ο ικανός για φωτισμένη ενδοσκόπηση) Παντμαπάνι, μια από τις σημαντικότερες φυσιογνωμίες του Βουδισμού Μαχαγιάνα, που λατρευόταν στην Κίνα ως Κουάν-γιν και στην Ιαπωνία ως Κβάνον (βλ. παρακάτω). Τα βασιλικά του εμβλήματα σχετίζονται αφενός με το ρόλο του ως ουράνιου ηγεμόνα και αφετέρου με τη νεότητα



6,17 Τόρσο μοπισιάτβα από το Σανσί, 5ος μ.Χ. αιώνας. Ψαμμόλιθος, ύψος 87 εκ. Μουσείο Βικτωρίας και Αλβέρτου, Λονδίνο.

6,18 Ο Ναγκαράτζα και οι βασίλισσές του. Αζάντα (Σπήλαιο 19), τέλος 5ου μ.Χ. αιώνα.





6,19 Μποισιάτβα. Νωπογραφία στο Σπήλαιο Ι της Αζάντα, 7ος μ.Χ. αιώνας.

του ιστορικού Βούδα ως πρίγκιπα. Προσωποποιώντας τη θεία ευσπλαχνία και συμπάθεια για την ανθρωπότητα, η μορφή του Αβαλοκιτεσβάρα ανταποκρινόταν καλύτερα στις συναισθηματικές και λατρευτικές ανάγκες του πιστού απ' ό,τι μια απόμακρη μορφή που είχε φτάσει στη νιρβάνα — και επομένως ήταν πια όχι τόσο ένας δάσκαλος όσο ένα απλό σύμβολο της ενύπαρκτης σε κάθε άνθρωπο δυνατότητας λύτρωσης. Άλλωστε, μ' αυτή του τη μορφή, ο Βούδας ήταν και πολύ πιο κοντινός στις πανταχού παρούσες παραδοσιακές ινδικές θεότητες — το άνθος του λωτού τον συνδέει άμεσα με την προβεδική Λάκσμι, αλλά και με τον Βισνού και τον Βράχμα.

Τον 7ο μ.Χ. αιώνα, εποχή των νωπογραφιών της Αζάντα, ο Βουδισμός Μαχαγιάνα έτεινε ήδη να «συγχωνευτεί» με τις παλιότερες ινδικές θρησκευτικές παραδόσεις. Μετά την Ισλαμική εισβολή, που άρχισε τον 11ο μ.Χ. αιώνα, ξεριζώθηκε εντελώς στο βορρά (γι' αυτό και τα μνημεία που σώζονται εκεί είναι ελάχιστα), ενώ στο νότο ενσωματώθηκε ουσιαστικά στον Ινδουισμό, με τον Βούδα στο ρόλο μιας απλής ενσάρκωσης του Βισνού. Κάθε μεταγενέστερη εξέλιξη στη βουδιστική τέχνη ελάχιστη σχέση θα έχει πια με όσα συμβαίνουν στην Ινδία.

## Ινδουιστική τέχνη

Σε όλη τη διάρκεια της 1ης μ.Χ. χιλιετίας, ο Βουδισμός, ο Ζαϊνισμός και ο Ινδουισμός αναπτύχθηκαν παράλληλα, χωρίς συγκρούσεις και με αμοιβαίες συχνά επιδράσεις και γονιμοποιήσεις. Έστω κι αν οι ζαϊνιστές και οι βουδιστές δεν εφάρμοσαν πάντοτε την απόλυτη μη βία που υποστήριζαν —όπως άλλωστε και οι χριστιανοί—, ουδέποτε καταδίωξαν τους ινδουιστές, ούτε και καταδιώχτηκαν απ' αυτούς. Οι τέχνες των τριών θρησκειών διαφέρουν τελικά μεταξύ τους όχι τόσο στο ύφος όσο στην εικονογραφία, κι αυτό είναι ιδιαίτερα αισθητό στη γλυπτική.

Οι *τιρτανκάρας* ή *τζίνας* (νικητές) του Ζαϊνισμού (οι 24 άνδρες που διαμέσου των αιώνων έφτασαν στην απόλυτη γνώση) εικονίζονται επίσης σε στάση γιόγκι, και μόνο το ότι είναι γυμνοί τους διαφοροποιεί από τους κάθε είδους Βούδες. Τα *γιάκσις* είναι επίσης κοινά και στις τρεις θρησκείες, έστω κι αν οι πιο αξιομνημόνευτες αναπαραστάσεις τους προέρχονται σίγουρα από βουδιστικές *στούπες*, όπως αυτή που βρέθηκε πρόσφατα στο Σανγκόλ — απ' όπου και η μορφή με τους λικνιζόμενους γοφούς και το προκλητικό χαμόγελο της Εικόνας 6,20.

Η καλλιτεχνική κληρονομιά του Ινδουισμού, που παρέμεινε πάντοτε και παραμένει ως τις μέρες μας η θρησκεία της μεγάλης πλειοψηφίας των Ινδών, είναι πολύ πλουσιότερη από εκείνη του Ζαϊνισμού, ή του ινδικού Βουδισμού. Γλυπτά που απεικονίζουν ινδουιστικές θεότητες ξέρουμε ότι καταστράφηκαν από τους μουσουλμάνους κατακτητές με πολύ μεγαλύτερο μένος απ' ό,τι οι εικόνες του Βούδα. Στο Γκουντιμαλάμ, ωστόσο, της νοτιοανατολικής Ινδίας (κοντά στο Μαντράς), σώζεται ένα τέτοιο γλυπτό, που εξακολουθεί και σήμερα ν' αποτελεί αντικείμενο λατρείας. Πρόκειται για μια απεικόνιση του Σίβα — ή μάλλον του πρόδρομού του Ρούντρα-Άγκνι, του κνηγού θεού της φωτιάς που αναφέρεται για πρώτη φορά στην

πανάρχαια *Ριγκ Βέδα* — ανεβασμένου στους ώμους ενός νάνου, με μια νεκρή αντιλόπη στο ένα χέρι και ένα αγγείο και το όπλο του στο άλλο (6,21). Ο νατουραλισμός ξεπερνάει εδώ κάθε ανάλογη βουδιστική παράσταση. Ο γιγάντιος φαλλός που διακρίνεται κατάγεται προφανώς από παλιότερες γηγενείς λατρείες της γονιμότητας. Παρόλο ότι η *Ριγκ Βέδα* μιλάει με περιφρόνηση για τους λαούς που λάτρευαν το πέος ως θεό, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι τελικά ο Ινδουισμός υπήρξε ένα κράμα των θρησκευτικών πε-

6,20 Στύλος κιγκλιδώματος από το Σανγκόλ, 2ος μ.Χ. αιώνας. Κόκκινος ψαμμόλιθος, ύψος 1,01 μ.



ποιηθήσεων των Αρίων μ' εκείνες των παλιότερων πληθυσμών της περιοχής.

Η ινδουιστική εικονογραφία είναι αρκετά περίπλοκη, καθώς περιλαμβάνει πολυάριθμες θεότητες και με πολλές συχνά σημασίες. Σ' ένα ανάγλυφο της περιόδου Γκούπτα από το Ναό του Ντεογκάρ στην κεντρική Ινδία (6,22), μπορεί κανείς να δει συγκεντρωμένες όλες τις βασικές ινδουιστικές θεότητες. Ο Βισνού, στον οποίο και είναι αφιερωμένος ο ναός, δεσπόζει. Απεικονίζεται κοιμισμένος πάνω στις σπείρες του γνωστού με την επωνυμία Ανάντα (= χωρίς τέλος) φιδιού, που ζει στα νερά του σύμπαντος, απ' όπου όλα τα όντα, θεία και επίγεια, ζωοδοτούνται. Τόσο ο θεός όσο και το φίδι, που τα εννιά κεφάλια του σχηματίζουν ένα σκέπαστρο πάνω από το κεφάλι του Βισνού, αποτελούν εκφάνσεις μιας ενιαίας συμπαντικής υπόστασης, της ενέργειας που βρίσκεται μέσα σε κάθε μορφή ζωής. Ο κόσμος και όλα τα όντα παρουσιάζονται συχνά στην ινδουιστική φιλολογία αλληγορικά, ως απλά αποκυήματα ενός ονείρου του Βισνού — γι' αυτό και η απεικόνισή του στη στάση του ύπνου. Το δεξί πόδι του θεού το βαστάει και το χαϊδεύει η γυναίκα του Λάκσμι, θεά της τύχης και μεσολαβήτρια ανάμεσα στο θεό και τον πιστό, που κατάγεται (όπως άλλωστε συμβαίνει πιθανότατα και με το φίδι) από τα πνεύματα της προβεδικής περιόδου. Στο κέντρο του πάνω διαζώματος, διακρίνεται μια μορφή στη στάση του λωτού, που είναι ο Βράχμα, και όχι ο Βούδας όπως νομίζει κανείς από πρώτη ματιά. Στο αριστερό άκρο είναι ο Ίντρα πάνω στον ελέφαντά του, ενώ στα δεξιά ο Σίβα και η σύντροφός του πάνω σ' έναν ταύρο. Οι πέντε ανδρικές και μια γυναικεία μορφή στη βάση του ανάγλυφου, που σε αντίθεση με τη γενική ατμόσφαιρα χαλάρωσης δείχνουν πολυάσχολες και ανήσυχες, αποτελούν επίγειες ενσαρκώσεις άλλων θεών. Η ιστορία τους σχετίζεται με την ενσάρκωση του Βισνού ως Κρίσνα που περιγράφεται στη *Μπαγκαβάτ Γκιτά*, το περίφημο θρησκευτικό ποίημα του 2ου π.Χ. αιώνα, που σηματοδοτεί την εμφάνιση ενός θειστικού Ινδουισμού με πλατιά λαϊκή απήχηση στη θέση της παλιάς εσωτερικής βεδικής θρησκείας των βραχμάνων. Από άποψη ιστορίας της ινδικής θρησκείας, αξίζει ίσως να παρατηρήσει κανείς πως το ανάγλυφο του Ντεογκάρ από τη μια μεριά τοποθετεί σε δεύτερη μοίρα τον Βράχμα (την ψυχή του κόσμου, κατά τους βραχμάνους) κι από την άλλη αναφέρεται υπαινικτικά μόνο στον Κρίσνα, του οποίου η λατρεία διαδόθηκε αργότερα ευρύτατα στην Ινδία, για να παραμείνει κυρίαρχη ως σήμερα.

Η ορθόδοξη ινδουιστική τριάδα αποτελείται από τον Βράχμα, δημιουργό του σύμπαντος, τον Βισνού, αυτόν που εξασφαλίζει τη ζωή του σύμπαντος και τη συνέχειά του, και τον Σίβα, τον καταστροφέα του. Οι ρόλοι των τριών θεοτήτων είναι πάντως εναλλάξιμοι, μια και η υπόστασή τους είναι κοινή. Στο ναό του που βρίσκεται στη νήσο Ελεφάντα (10 χλμ. περίπου έξω από το λιμάνι της Βομβάης), ο Σίβα απεικονίζεται ως συμπύκνωση ολόκληρης της τριάδας στο πρόσωπό του. Σε μια σκοτεινή κόγχη απέναντι από την είσοδο του ναού, υπάρχει μια τεράστια (πάνω από 5 μ.) προτομή του (6,23). Η αυστηρή, αρρενωπή μορφή στ' αριστερά αντισταθμίζεται από τη γυναικεία μορφή με τα φιλήδονα χείλια και τη φροντισμένη κόμμω-



6,21 Λίνγκαμ με τη μορφή του Σίβα, 1ος π.Χ. αιώνας. Πέτρα, ύψος 1,5 μ. Γκουντιμαλάμ.

ση στα δεξιά. Πρόκειται για αναφορές στην αρσενική και θηλυκή, καταστροφική και δημιουργική, αρχή, που απορρέουν και οι δυο από τη θεία υπόσταση, από το Απόλυτο, υπέροχα συμπυκνωμένο στην απόμακρη, ανδρόγυνη κεντρική μορφή. Το επιβλητικό αυτό γλυπτό —τόσο διαφορετικό από τις απλοϊκά, θα έλεγε κανείς, ανθρωπομορφικές θεότητες της Μεσογειακής αρχαιότητας— μορφοποιεί με τον πιο γόνιμο και “συγκεκριμένο” τρόπο το μυστήριο της διάχυσης του Απόλυτου στη δυαδικότητα του κόσμου των φαινομένων. Το άγαλμα του Σίβα δεν αποτελούσε, ωστόσο, το κύριο λατρευτικό αντικείμενο του ναού. Ένα ιερό με τέσσερις εισόδους στο βάθος του ναού φιλοξενούσε έναν πέτρινο φαλλό (λίνγκαμ), το σύμβολο της κοσμικής δημιουργικής ενέργειας. Παρόμοια ιερά συναντάμε σε όλους τους ναούς του Σίβα (6,24). Η λατρεία του λίνγκαμ ίσως να κατάγεται από προϊστορικές ιεροτε-

λεστίες γονιμότητας — τα ευρήματα της Κοιλιάδας του Ινδού περιλαμβάνουν και μια σειρά από αρκετά ρεαλιστικές αναπαραστάσεις φαλλών. Μέσω και της πολύ πιο λιτής, σχεδόν γεωμετρικής, απεικόνισής του, το πανάρχαιο αυτό σύμβολο επενδύθηκε με τον καιρό από τον Ινδουισμό με μια εντελώς διαφορετική, υπερβατική και υπερφυσική ταυτόχρονα, σημασία. Η φόρμα του γίνεται όλο και λιγότερο συγκεκριμένη, έτσι ώστε να υπαινίσσεται την ευρύτερη, συμβολική σημασία του. Χωρίς ποτέ να πάψει να εκφράζει τη δημιουργική ενέργεια του Σίβα, συμβολίζει επίσης τη μεταλλαγή της σεξουαλικής δύναμης σε πνευματική, τη μετάβαση από το σωματικό στο υπερβατικό επίπεδο μέσω του διαλογισμού. Συχνά το *λίνγκαμ* τοποθετείται πάνω σ' ένα γιόνι, το σύμβολο του γυναικείου γεννητικού οργάνου, έτσι ώστε να εκφράζουν μαζί την ενότητα μέσα στα πλαίσια της δυαδικότητας του κοσμικού σύμπαντος. Στην πορεία αυτή προς την αφαίρεση, μόνο ένα παραπέρα βήμα μπορούσε να υπάρξει: στο Ναό του Σινταμπαράμ, νότια του Μαντράς, ο πιστός βρίσκεται μπροστά σ' ένα αιθέριο, αόρατο *λίνγκαμ*!

Η ιδέα ενός αόρατου συμβόλου είναι ίσως αντιφατική για το Δυτικό μυαλό. Ούτε η Ινδική τέχνη, όμως, ούτε η θρησκευτική φιλοσοφία με την οποία αυτή συνδέεται υπόκεινται σε ορθολογική ανάλυση. Ένα ινδικό γλυπτό δεν αποτελεί απατηλή μίμηση — είτε με την πλατωνική είτε με την αριστοτελική έννοια —, αλλά μέρος ενός ορατού

6.22 Ανάγλυφο από το Ναό του Βισνού στο Ντεογκάρ, 5ος μ.Χ. αιώνας.



6.23 Σίβα Μαχαντέβα. Από το Ναό του Σίβα στην Ελεφάντα, 6ος μ.Χ. αιώνας. Πέτρα, ύψος 5,44 μ.

κόσμου, που είναι στο σύνολό του απατηλός. Δεν υπάρχει εδώ διάκριση ανάμεσα στο πραγματικό και το ιδεατό, το νατουραλιστικό και το συμβολικό.

Αλλά και η Δυτική διάκριση σε συμπαγή ύλη και περιβάλλοντα χώρο είναι για τους Ινδούς αδιανόητη. Κατά την Ινδική κοσμολογία, ο ορατός κόσμος συντίθεται από μια διάχυτη ακτινοβολούσα ουσία, το *ακάσα* (αιθέρα), ένα μικρό μέρος του οποίου συμπυκνώνεται και σχηματίζει τον αέρα. Με ανάλογη διαδικασία, από τον αέρα προκύπτει η φωτιά, από τη φωτιά το νερό, κι από το νερό η γη. Εφόσον ο αέρας έχει ανάλογη υπόσταση με τα άλλα τρία στοιχεία, δεν υπάρχει στο διάστημα κενός χώρος, και επομένως το τόσο περίπλοκο για τους Δυτικούς καλλιτέχνες ζήτημα της ιλουζιονιστικής απόδοσης του χώρου απλώς δεν υφίσταται. Όταν λάξευε τις μορφές του (κατά κανόνα κατευθείαν πάνω στο βράχο), ο Ινδός γλύπτης ακολουθούσε μια διαδικασία που παραπέμπει στον τρόπο με τον οποίο —κατά την Ινδική κοσμολογία πάντοτε— ο αιθέρας αποκτά υπόσταση κάτω από τη δημιουργική επίδραση της θεότητας.

Η δύναμη αυτών των ιδεών και η επίδρασή τους στην Ινδική τέχνη φαίνεται καθαρά σ' ένα λαξευμένο πάνω σε γρανίτη ανάγλυφο στο Μαμαλαπούραμ, νότια του Μαντράς (6,25). Εδώ, το θέμα είναι είτε η Κάθοδος του Γάγγη στη γη μέσα από τα μαλλιά του Σίβα, είτε ένα επεισόδιο από το έπος *Μαχαμπαράτα*, όπου ο Αρτζούνα εξασφαλίζει τη βοήθεια του Σίβα στον πόλεμο — χωρίς ν' αποκλείεται ένας συνδυασμός των δυο θεμάτων. Πάνω από εκατό μορφές ζώων, ανθρώπων, ημίθεων και θεών (ανάμεσά τους και ελέφαντες σε φυσικό μέγεθος) καλύπτουν τις δυο πλευρές μιας φυσικής σχισμής, στην οποία πλέουν ο βασιλιάς και η βασίλισσα των *νάγκας* (πνευμάτων των νερών, που κατάγονται από την προβεδική εποχή). Η τεράστια



6,24 Λίνγκαμ από το Ναό του Σίβα στην Ελεφάντα, 6ος μ.Χ. αιώνας.

επιφάνεια του βράχου, που έχει ύψος 6 μ. και μήκος 24 μ., σφύζει από ζωή, ενώ σε εξαιρετικές περιπτώσεις το θέμα θα πρέπει να ήταν ακόμα πιο εντυπωσιακό, καθώς έτρεχε στη σχισμή νερό από μια κοντινή δεξαμενή. Η σκηνή που απεικονίζεται είναι η στιγμή που ο Γάγγης κατεβαίνει από τους ουρανοί για να γονιμοποιήσει τη γη. Αυτό πάντως δεν εμποδίζει την απεικόνιση και προηγούμενων επεισοδίων του ίδιου μύθου, τα οποία ανακατεύονται μάλλον με την υπόλοιπη σύνθεση αντί να παρατίθενται με αφηγηματική σειρά. Δυο γιόγκι που διαλογίζονται δίπλα σ' ένα ναό, στην αρχή της αριστερής πλευράς, ανήκουν στις απαρχές της ιστορίας (6,26), ενώ δυο βραχμάνοι ακριβώς ακατάω δείχνουν να προέρχονται από τον κόσμο και την εποχή του καλλιτέχνη. Η τέχνη αυτή, που αγνοεί τη Δυτική αντίληψη για το χώρο, υπερβαίνει και την έννοια του συγκεκριμένου χρόνου. Δεν υπάρχει εδώ ούτε συνέχεια ούτε διαδοχή των γεγονότων. Κάθε χρόνος είναι αιώνια παρών, γιατί — για να χρησιμοποιήσουμε τους στίχους του Τ.Σ. Έλιοτ — «η αρχή και το τέλος υπήρχαν πάντοτε, πριν την αρχή και μετά το τέλος».

Αυτή η ινδική αντίληψη για την αιωνιότητα και την «αιώνια στιγμή» προβάλλεται έμμεσα και σε μια ανάγλυφη παράσταση σ' έναν σκαμμένο στο βράχο γειτονικό ναό

(6,27). Η γυναίκα που εικονίζεται εδώ καβάλα σ' ένα λιοντάρι, ακολουθούμενη από μια στρατιά νάνων κι ενώ επιτίθεται σ' έναν άντρα με κεφάλι βίσονα, είναι μια από τις προσωποποιήσεις της Μεγάλης Θεάς. Ο χαρακτήρας αυτής της θεότητας είναι τόσο σύνθετος και αντιφατικός, ώστε, ανάλογα με τους αλληλοδιαπλεκόμενους ρόλους της, παίρνει και διαφορετικά ονόματα. Είναι η τρομερή Κάλι που συμβολίζει τη δύναμη του θανάτου, αλλά και η ευγενική Παρβάτι, σύντροφος και θηλυκό συμπλήρωμα του ήρεμου και αγαθοποιού Σίβα. Εδώ αποδίδεται ως Ντούργκα, ενσάρκωση της ενέργειας, εξοπλισμένη από τους θεούς ώστε να συντρίψει τον πανίσχυρο βίσονα-δαίμονα. Πρόκειται για μια ακόμα απεικόνιση της σύγκρουσης καλού και κακού, με την προσδοκόμενη νίκη της Ντούργκα να συμβολίζει την ανθρώπινη ολοκλήρωση. Το τόξο της θεάς στο κέντρο της σύνθεσης ξεχωρίζει σαφώς τις δυνάμεις του καλού από τις δυνάμεις του κακού, ενώ ο δαίμονας και οι ακόλουθοί του έχουν μόλις αρχίσει να υποχωρούν. Οι ανθρώπινες διαστάσεις και προεκτάσεις τού περιστατικού υπογραμμίζονται από το νατουραλισμό των μορφών, όχι μόνο σε ό,τι αφορά τη στάση, αλλά και την κλίμακα. Παρόλο ότι αποτελεί το επίκεντρο της σύνθεσης, η λεπτή Ντούργκα είναι αρκετά μικρότερη από το δαίμονα και τους οπαδούς του. Είναι φανερό ότι ο καλλιτέχνης δεν επιδιώκει να δημιουργήσει μια ακόμα λατρευτική εικόνα με τον νικημένο δαίμονα στα πόδια της θεάς, αλλά, πριν απ' όλα, ν' αφηγηθεί μια ιστορία.

Στο Μαμαλαπούράμ, τρεις μεγάλοι λίθيني όγκοι λαξεύτηκαν ώστε να μετατραπούν σε ολόγλυφα αγάλματα ζώων (ελέφαντα, λιονταριού και ταύρου), ενώ πέντε μεγάλοι γρανιτένιοι βράχοι μετατράπηκαν σε μονολιθικά ιερά, που συνήθως αποκαλούνται — εσφαλμένα — *ράθας* ή «άρματα» (6,28). Όπως ήδη αναφέρθηκε, οι πρώτοι γνωστοί ινδικοί ναοί ήταν σκαμμένοι μέσα στο βράχο (6,7). Με τον καιρό όμως, οι βράχοι άρχισαν να λαξεύονται γύρω γύρω, ώστε να σχηματίζονται περίοπτοι ναοί. Στην Ελόρα, έναν πανάρχαιο ιερό τόπο όπου ζούσαν όχι μόνο βραχμάνοι ασκητές αλλά και βουδιστές μοναχοί, μια ολόκληρη πλευρά του βουνού σκάφηκε με τέτοιο τρόπο ώστε να "προβάλλει" ο ύψος 30 μ. *Ναός του Καϊλασανάθ* (6,29). Ο ναός αυτός είναι αφιερωμένος στον Σίβα ως Κύριο του Καϊλάσα, ενός βουνού στη βόρεια Ινδία, που θεωρείται το γήινο ισοδύναμο του Όρους Μερού, του κατακόρυφου άξονα του σύμπαντος (γι' αυτό και ο ναός ήταν αρχικά βαμμένος άσπρος, σαν χιονισμένη κορυφή των Ιμαλαΐων). Η επιφάνεια του βράχου είναι καλυμμένη από ένα πλήθος γλυπτά, που όχι μόνο βγαίνουν κυριολεκτικά μέσα από την πέτρα, αλλά και μοιάζουν ν' αποτελούν μέρος της αρχιτεκτονικής, παίζοντας συχνά ρόλο υπέρθυρου ή υποστυλώματος (6,30).

Πολλά στοιχεία των ινδικών ναών, είτε αυτοί είναι σκαμμένοι στο βράχο είτε όχι, προέρχονται από την παλιότερη αρχιτεκτονική του ξύλου και του καλαμιού. Ιδιαίτερα αισθητή είναι αυτή η επίδραση στο Μαμαλαπούράμ, όπου το πάνω μέρος του *Νταρμαράτζα Ράθα* κοσμεύεται με μικρά ομοιώματα ναών που θυμίζουν το παρακείμενο *Μπίμα Ράθα*, με την απομίμησή του της στέγης από καλάμια. Οι άμεσοι πρόδρομοι αυτών των ιερών ήταν πάντως ναοί από πέτρα, που έδιναν επίσης τη χαρακτηριστικά ιν-



6.25 Η Κάθοδος του Γάγγη. Μαμαλαπούραμ, 6ος-7ος μ.Χ. αιώνας.

6.26 (δεξιά) Λεπτομέρεια από την Κάθοδο του Γάγγη. Μαμαλαπούραμ, 6ος-7ος μ.Χ. αιώνας.



6.27 Η Ντούργκα και ο δαίμονας. Σπήλαιο Μαχισασαραμαρντί, Μαμαλαπούραμ, 6ος-7ος μ.Χ. αιώνας.





δική αίσθηση του ζωντανού και όχι αδρανούς λαξευμένου όγκου.

Τα παλαιότερα δείγματα ολόγλυφων ινδουιστικών ναών προέρχονται από την περίοδο Γκούπτα (περ. 300-500 μ.Χ.). Το μέγεθός τους είναι μικρό, αλλά αρκετό για τον προορισμό τους, που ήταν να στεγάσουν απλώς την απεικόνιση μιας θεότητας ή ένα *λίνγκαμ*, εξασφαλίζοντας ταυτόχρονα τον απαραίτητο στοιχειώδη χώρο για τις σχετικές ιεροτελεστίες. Το προορισμένο αποκλειστικά για τον ιερέα τμήμα του ναού παρέμεινε πάντοτε μικρό. Καθώς οι ναοί επεκτείνονταν προς τα πάνω και προς τα έξω, ο αρχικός αυτός χώρος μετατρεπόταν με τον καιρό σε κάτι σαν περικλειστό ιερό, με τον απαραίτητο περιμετρικό διάδρομο γύρω του. Ένα είδος βεράντας, που υπήρχε μπροστά κι από τον απλούστερο ναό, επεκτάθηκε με τον καιρό ώστε να δημιουργηθούν διαδοχικά πρόστυλα (*μαντάπας*) στον άξονα του ιερού, το οποίο διακρίνει κανείς αμυδρά ήδη από την είσοδο. Από μακριά ο ναός είναι ορατός στον πιστό ή τον επισκέπτη χάρη στη *σικχάρα*, έναν πύργο σε σχήμα θολωτής κυψέλης που υψώνει την ιερότητά του προς τον ουρανό. Ενώ τα εσωτερικά των ινδικών

ναών είναι σχεδόν πάντοτε σκοτεινά και με περιορισμένη γλυπτή διακόσμηση, τα εξωτερικά τους καλύπτονται από ανάγλυφες παραστάσεις που λαμποκοπούν στο ζωηρό φως των Ινδιών, εντυπωσιάζοντας τον πιστό και μεταδίδοντάς του το βασικό θρησκευτικό μήνυμα πριν ακόμα μπει στον καθαυτό ιερό χώρο.

Οι ναοί χτίζονταν συνήθως σε μέρη που είχαν ήδη κάποια θρησκευτική σημασία και ακολουθούσαν τον άξονα ανατολής-δύσης. Η αστρονομία και η αστρολογία — έννοιες ταυτόσημες για την ινδική σκέψη — έπαιζαν σημαντικό ρόλο στο σχεδιασμό τους και στην κατασκευή τους. Ο ναός του ηλιακού θεού Σούρια στο Κοναράκ, λ.χ., ολοκληρώθηκε και εγκαινιάστηκε μια πολύ ξεχωριστή μέρα του 1258, την ημέρα που τα γενέθλια του θεού συνέπιπταν με την Κυριακή των Αρίων (κάτι που συμβαίνει κάθε επτά χρόνια). Ο ινδουιστικός ναός συνδέεται επίσης με τη μορφή και τη δομή του σύμπαντος, αποτελώντας στην ουσία μικρογραφία του βασισμένη σε μια περίπλοκη κλίμακα μαθηματικών αναλογιών. Η κλίμακα πηγάζει από τη μυστική αριθμητική βάση του σύμπαντος, της οποίας διαγραμματική αποτύπωση αποτελεί και ο τέλειος κύκλος

6.28 Μπίμα Ράθα (αριστερά) και Νταρμαράτζα Ράθα. Μαυαλαπούραμ, 630-670 μ.Χ.





6.29 Ναός του Καίλασανάθ, Ελόρα, περ. 750-850 μ.Χ.

του *μαντάλα*. Όλα αυτά αποσκοπούσαν στο να κάνουν το ναό κατάλληλο ενδιαίτημα για τον Σίβα, ή όποια άλλη θεότητα. Επιπλέον, όχι μόνο τα επιμέρους στοιχεία (υπέρθυρα, στέγες, προσόψεις), αλλά και το βασικό σχήμα του κτίσματος, επαναλαμβάνονται επανειλημμένα στον ίδιο ναό. Οι αριθμοί πάντοτε γοήτευαν τους Ινδούς. Μια μόνο ενσάρκωση του Ίντρα λέγεται ότι διαρκεί 306.720.000 χρόνια, ενώ του Βράχμα 1.103.760 φορές περισσότερο! Η ανθρώπινη ψυχή μπορεί, ωστόσο, να υπερβεί την εγκοσμιότητα και να ξεφύγει από τον κύκλο των διαδοχικών γεννήσεων, επιτυγχάνοντας την ένωσή της με το Απόλυτο. Αυτή ακριβώς τη δυνατότητα συμβολίζει και η απόληξη της *σικχάρα*, που έχει το σχήμα είτε μιας φυσαλίδας που σπάζει στη «μη ύπαρξη», είτε ενός μπουμπουκιού λωτού, που ανοίγει για ν' απελευθερώσει την «καθαρή ουσία».

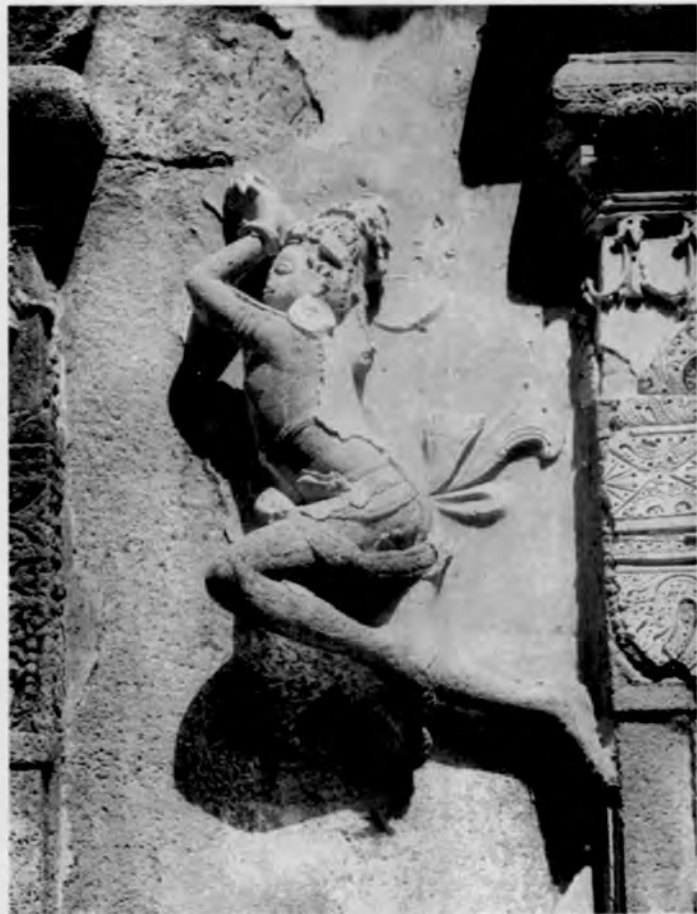
Από την άλλη μεριά, οι κατασκευαστικές πρακτικές επηρεάζονταν καθοριστικά από συντηρητικές οικοδομικές παραδόσεις. Οι ναοί από πέτρα χτιζόνταν σχεδόν πάντοτε χωρίς κονίαμα. Τα υποστυλώματα, τα υπέρθυρα και οι τραβέρσες συγκρατούνταν μόνο από το ίδιο τους το βάρος, γι' αυτό και δίνουν αυτή την έντονη αίσθηση όγκου και επιβλητικότητας. Παρόλο ότι η αρχιτεκτονική του τόξου και οι αρχές της θολοδομής ήταν γνωστές από πολύ παλιά, τόσο στους ινδουιστικούς όσο και στους ζαϊνιστικούς ναούς δεν γίνεται καμιά χρήση τους. Στις εισό-

δους και τα άλλα ανοίγματα χρησιμοποιούνταν μονολιθικά υπέρθυρα (συχνά λαξεύονταν σ' ένα σχήμα που να θυμίζει αψίδα), ενώ τα εσωτερικά των ναών καλύπτονταν από πλάκες σε οριζόντια διάταξη.

Υπάρχουν πάντως αξιόλογες υφολογικές διαφορές από περιοχή σε περιοχή κι από περίοδο σε περίοδο — πράγμα φυσικό, αν θυμηθούμε ότι πρόκειται για μια ολόκληρη υποήπειρο και για ένα διάστημα 10 περίπου αιώνων. Τα ονόματα των αρχιτεκτόνων και των κατασκευαστών αυτών των τεράστιων συχνά κτισμάτων μάς είναι εντελώς άγνωστα. Γνωστοί είναι μόνο κάποιοι ηγεμόνες που χρηματοδοτούσαν παρόμοια έργα, σε μια προσπάθεια να ενισχύσουν το κύρος τους και να δείξουν την ευσεβεία τους.

Στο Κατζουράο, την πρωτεύουσα ενός μικρού βασιλείου της κεντρικής Ινδίας, ο *Ναός του Κανταρίγια Μαχαντέβα* αποτελεί τον τελευταίο από τρεις ναούς στο ίδιο αρχιτεκτονικό ιδίωμα κι ένα από τα τελειότερα δείγματα της ινδουιστικής αντίληψης για την αρχιτεκτονική (6,31·6,32). Ο ναός του Κατζουράο είναι χτισμένος σε κρηπίδωμα, από το οποίο μια σκάλα οδηγεί στο πρόστυλο, κι από εκεί στη μεγάλη αίθουσα του ιερού με τον περιμετρικό της διάδρομο. Ο πιστός περνάει έτσι από το φως του ήλιου στη σκιά του πρόστυλου, κι από το αμυδρά φωτισμένο εσωτερικό στο σκοτάδι του βωμού. Η επιβλητική *σικχάρα* υψώνεται 30 μ. πάνω από την επιφάνεια του κρηπίδωματος, θυμίζοντας κορυφή βουνού και ενισχύοντας τη γε-

6.30 Λεπτομέρεια από το Ναό του Καίλασανάθ, περ. 750-850 μ.Χ.



νική αίσθηση οργανικής ενότητας και ώθησης «προς τα πάνω».

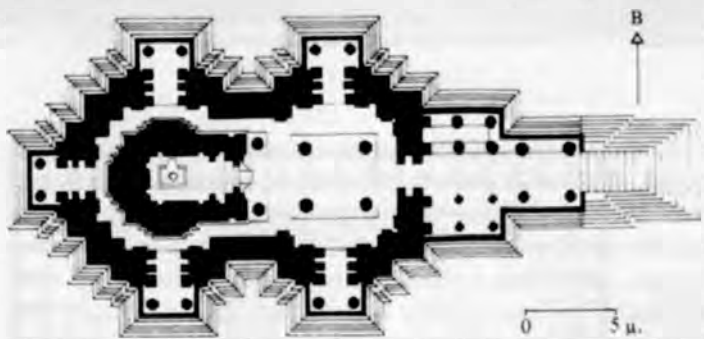
Ο Ναός του *Λινγκαράτζα* στο Μπουβανεσβάρ, έργο του ΙΙου αιώνα με κάποιες μεταγενέστερες προσθήκες, δίνει την εντύπωση ενός πραγματικού ορεινού τοπίου. Η *σικχάρα* του αποτελεί ίσως το κορυφαίο δείγμα ενός πρότυπου που αναπτύχθηκε στην περιοχή αυτή, την Ορίσα, για 400 περίπου χρόνια (6,33). Η γενική αίσθηση του κατακόρυφου διακόπτεται από λιοντάρια που υποβαστάζουν τον "τρούλο" και εξισορροπείται από τις οριζόντιες γραμμές της γλυπτής διακόσμησης. Στις πλευρές υπάρχουν ανάγλυφα με την ίδια *σικχάρα*, ανάμεσα σε λωρίδες ή «ορόφους» με μοτίβα που κατάγονται από τις *σαιτίγια* (6,34). Δεν υπάρχει ίσως πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα της τάσης των Ινδών για επαναληπτικότητα — η επανάληψη των μοτίβων έχει εδώ την ίδια «υπνωτική» δύναμη και δράση που έχουν και οι επαναλαμβανόμενες φράσεις σ' ένα ιερό κείμενο ή άσμα.

Η βασική φόρμα του Ναού του *Λινγκαράτζα* στο Μπουβανεσβάρ επαναλαμβάνεται, σε μεγαλύτερη κλίμακα, στο ναό του θεού-ήλιου Σούρια, στο γειτονικό Κοναράκ (6,35). Ο Ναός του Σούρια μιμείται το άρμα με το οποίο ο θεός διασχίζει καθημερινά τον ουρανό (τεράστιοι τροχοί στη βάση, άλογα στην πρόσοψη, κ.ο.κ.). Ο περίπου σύγχρονός του Ναός του *Κεσάβα* στο Σομναθπούρ της νότιας Ινδίας, που άρχισε να χτίζεται το 1268, είναι εντελώς διαφορετικός. Εδώ, η έμφαση δίνεται στις οριζόντιες γραμμές και στα τρία διαδοχικά αστερόσχημα ιερά, που καταλήγουν στο ορθογώνιο *μαντάπα* (6,36- 6,37). Πρόκειται για το αξιολογότερο ίσως έργο που χτίστηκε στην περίοδο της δυναστείας Χοϊσάλα, και για τον πιο περίτεχνα διακοσμημένο ναό σε ολόκληρη την υποήπειρο. Η συνάρθρωση αρχιτεκτονικής και γλυπτικής είναι εδώ τόσο άψογη, ώστε δύσκολα θα μπορούσε κανείς να πει αν πρόκειται πρωταρχικά για έργο αρχιτεκτονικής ή γλυπτικής — τα ίδια τα γλυπτά αποτελούν συχνά και μέρος του δομικού σκελετού (υπέρθυρα ή υποστυλώματα). Τα γλυπτά του Ναού του *Κεσάβα* και των άλλων ναών της περιόδου Χοϊσάλα, που έχουν λαξευτεί στη σκληρή πέτρα της περιοχής, διακρίνονται για την τολμηρή τους πλαστικότητα και για μια κομψότητα στις λεπτομέρειες που θυμίζει έργα μεταλλοτεχνίας (6,38). Για πρώτη φορά επίσης εδώ — και ίσως να μην πρόκειται για απλή σύμπτωση — σε πολλά απ' αυτά τα έργα διακρίνεται η υπογραφή του καλλιτέχνη.

Ο ρόλος των γλυπτών στους ινδουιστικούς ναούς δεν είναι ποτέ αποκλειστικά διακοσμητικός. Εκτός από τις κάθε είδους θεότητες, τα γλυπτά αυτά απεικονίζουν και πολυάριθμες μορφές που δείχνουν να προέρχονται απευθείας από τον κόσμο των αισθήσεων. Γυμνές — ή σχεδόν γυμνές — γυναίκες επιδεικνύουν τα στήθη τους και λικνίζουν τους γοφούς τους, καθώς χορεύουν ή παίζουν μουσικά όργανα. Στο βορρά κυρίως, και ειδικότερα στο Κατζουράο και το Κοναράκ, ολόκληρες επιφάνειες καλύπτονται από ζευγάρια σε ποικίλες, συνηθισμένες ή ασυνήθιστες, ερωτικές στάσεις (6,39). Η ακριβής αρχική σημασία αυτών των συμπλεγμάτων παραμένει αδιευκρίνιστη. Κάποιοι τα θεωρούν μεταφορικές αναπαραστάσεις της εκστατικής ένωσης της ανθρώπινης ψυχής με το θείο.



6.31 Ναός του *Κανταρίγια Μαχαντέβα*, Κατζουράο, περ. 1000 μ.Χ.



6.32 Κάτοψη του Ναού του *Κανταρίγια Μαχαντέβα*.

Άλλοι πάλι τα συνδέουν με την αντίληψη της Τάντρα Γιόγκα ότι η θηλυκή αρχή είναι η κυρίαρχη δύναμη του σύμπαντος, και χωρίς αυτή η αρσενική αρχή δεν μπορεί να ενεργοποιηθεί. Τέλος, έχει υποστηριχτεί ότι τα συμπλέγματα του Κοναράκ αναπαριστούν οργιαστικές ιεροτελεστίες, που τελούνταν αρχικά στο ναό και απαγορεύτηκαν αργότερα από τους «ορθόδοξους βραχμάνους». Όποια πάντως κι αν είναι η αλήθεια, πρόκειται για ένα καθαρά ινδικό φαινόμενο. Κανένας άλλος πολιτισμός δεν έχει δώσει τόσο εξέχουσα θέση στον αποκάλυπτο ερωτισμό — την ίδια στιγμή μάλιστα που τονίζει τόσο εμφατικά την ασκητική πνευματικότητα.

Όπως προκύπτει κι από τη γνωστή *Κάμα σούτρα* (μια τολμηρή περιγραφή της τέχνης του έρωτα που γράφτηκε στα σανσκριτικά μεταξύ 4ου και 7ου μ.Χ. αιώνα), ο Ινδουισμός κάθε άλλο παρά αποκήρυσε τις σαρκικές ηδονές. Στη θρησκευτική του τέχνη, ο αισθησιασμός είναι κυρίως ένα μέσο για την προώθηση των πνευματικών ιδεών. Οι



6.33 Ναός του Λινγκαράτζα, Μπουβανεσβάρ, περ. 1100 μ.Χ.

6.34 Ναός του Λινγκαράτζα, Μπουβανεσβάρ. Λεπτομέρεια της σικχάρα.

αναπαραστάσεις των θεών, αν και υπακούουν περισσότερο απ' ό,τι άλλα γλυπτά σε κάποιες εικονογραφικές παραδόσεις, εκφράζουν και ενσαρκώνουν επίσης τα ιδανικά της νεανικής φυσικής ομορφιάς. Δεν υπάρχουν ινδικές θεότητες, αρσενικές ή θηλυκές, που ν' αποδίδονται σε προχωρημένη ηλικία. «Όταν οι εικόνες είναι όμορφες, η θεότητα πλησιάζει», γράφει ένα ινδουιστικό κείμενο. Μια λατρευτική εικόνα δίνει μορφή στο άμορφο, γεφυρώνει το χάσμα ανάμεσα στον φυσικό και τον πνευματικό κόσμο, τον γιόγκι και το αντικείμενο του διαλογισμού του. Πρέπει, επομένως, να συμπυκνώνει τις διάφορες όψεις της θεότητας σε κάθε συγκεκριμένη έκφασή της (*αβατάρ*), αφού η σχέση εικόνας και θεού είναι ανάλογη με τη σχέση θεού και Απόλυτου.

Για να εκφραστούν οι πολυσχιδείς δυνάμεις και ιδιότητες του Σίβα Ναταράτζα (= Κύριου του χορού), που αποτελεί ένα από τα αγαπημένα θέματα των ινδικών ορειχάλκινων ειδωλίων της περιόδου Τσόλα (9ος-13ος μ.Χ. αιώνας), απαιτούνται τέσσερα χέρια (6,40). Ο συμβολισμός δεν περιορίζεται εδώ στο θρόνο του χορού του Σίβα (*ναντάντα*), αλλά επεκτείνεται στην ευρύτερη ινδική αντίληψη για τη ζωή ως ένα αιώνιο γίνεσθαι. Σύμφωνα με την ινδουιστική κοσμολογία, στους κύκλους της δημιουργίας τίποτε δεν τελειώνει ποτέ, τίποτε δεν χάνεται, όλα είναι εναλλάξιμα. Ο Σίβα προσωποποιεί τις δυνάμεις του κοσμικού συστήματος, τη ροή της συμπαντικής ενέργειας, τη δυναμική της συνεχούς αποσύνθεσης και ανανέωσης. Στο πάνω δεξί του χέρι βαστάει ένα μικρό τύμπανο, που υπονοεί τον ήχο (και κατ' επέκταση τον αιθέρα, από τον οποίο απορρέουν όλα τ' άλλα στοιχεία), ενώ στο πάνω



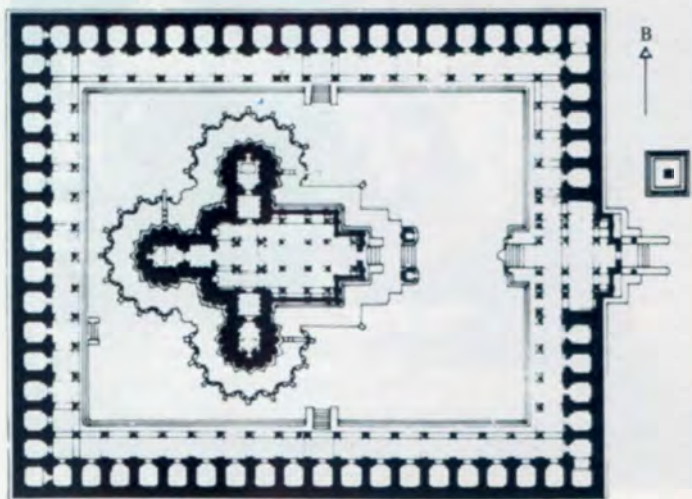


6.35 Ναός του Σούρια, Κοναράκ, 13ος μ.Χ. αιώνας.



6.36 Ναός του Κεσάβα, Σομναθπούρ, άρχισε το 1268 μ.Χ.

6.37 (δεξιά) Κάτοψη του Ναού του Κεσάβα στο Σομναθπούρ.



0 15μ.

αριστερό του χέρι υπάρχει μια πύρινη γλώσσα, παραπέμποντας έτσι στη φωτιά που θα καταστρέψει το σύμπαν. Οι δημιουργικές και οι καταστροφικές δυνάμεις ισορροπούν και αντισταθμίζονται αμοιβαία. Το κάτω δεξί του χέρι κάνει μια χειρονομία που σημαίνει «μη φοβάσαι» και απευθύνεται στον πιστό, του οποίου η προσοχή συγκεντρώνεται, μέσω του κάτω αριστερού χεριού, στο ανασηκωμένο πόδι. Το πόδι αυτό συμβολίζει με τη σειρά του

την απόδραση από τις ψευδαισθήσεις του κόσμου τούτου, συμπυκνωμένες στο πρόσωπο του δαίμονα που συνθλίβεται κάτω από το άλλο πόδι του θεού. Τα μακριά μαλλιά, πανάρχαιο σύμβολο ασκητισμού, ρέουν κι από τις δυο πλευρές του κεφαλιού, τυλίγοντας στ' αριστερά και μια μικρή αναπαράσταση του Γάγγη. Στη γοητευτική αυτή σύνθεση δεν υπάρχει ούτε κίνηση ούτε στάση — ή μάλλον υπάρχουν και τα δυο ταυτόχρονα.



6,38 Μορφή από το Ναό του Τσενακεσάβι στο Μπελούρ, περ. 1117.

Μια ινδική λατρευτική εικόνα ήταν συχνά προϊόν ενός εκστατικού διαλογισμού, ανάλογου μ' εκείνον στον οποίο επιδίωκε να ωθήσει. «Ο εικονοποιός ας δημιουργεί εικόνες στους ναούς, διαλογιζόμενος τις θεότητες που αποτελούν το αντικείμενο της λατρείας του», γράφει μια από τις πολυάριθμες ινδικές καλλιτεχνικές πραγματείες. Η προσωπική οπτική γωνία του καλλιτέχνη αναφορικά με το φυσικό και το υπερφυσικό κατευθυνόταν πάντως και επικαθοριζόταν από την παράδοση. Η ατομικότητα με τη

Δυτική έννοια του όρου ήταν μάλλον ξένη στην ινδουιστική σκέψη. Οι άνθρωποι αντιμετωπιζόνταν κατά κανόνα ως τυπικά δείγματα της κάστας τους, του επαγγέλματός τους, του φύλου τους, της ηλικίας τους. Οι καλλιτέχνες δεν μπορούσαν ν' αποτελούν εξαίρεση απ' αυτόν τον κανόνα· η κλίση τους και η εκπαίδευσή τους ήταν κληρονομική, καθώς αποτελούσαν ένα είδος υπο-κάστας, με προαιώνιες και προσεκτικά συντηρούμενες παραδόσεις όχι μόνο στην τεχνική αλλά και στην εικονογραφία τους. Ίσως αυτός να είναι και ο λόγος που η Ινδική τέχνη από την εποχή του Ασόκα —αν όχι από την περίοδο του πολιτισμού της Κοιλιάδας του Ινδού— ως την Ισλαμική Εισβολή διακρίνεται από μια έντονη αίσθηση συνέχειας. Σε όλο αυτό το διάστημα, οι καλλιτέχνες δεν έπαψαν ποτέ να διατηρούν κάτι από την αίγλη του παλιού σαμάνου ή μάγου. Οι πραγματείες που συμβουλευόνταν τους παρότρυναν να δουλεύουν «μόνοι ή μαζί μ' έναν άλλο καλλιτέχνη, αλλά ποτέ μπροστά στον πρώτο τυχόντα», γιατί ήταν «όργανα» μιας θεότητας, απ' όπου πηγάζει η μυστική δύναμη των εικόνων.

Η Ινδική τέχνη έχει σχεδόν αποκλειστικά θρησκευτικό περιεχόμενο (τα έργα μη θρησκευτικής τέχνης που σώζονται από την περίοδο πριν το 16ο μ.Χ. αιώνα είναι ελάχιστα), γι' αυτό και η ιστορία της ακολουθεί κατά πόδας την ιστορία της θρησκείας: εμφάνιση και εξάπλωση του Βουδισμού, αλληλεπιδράσεις Βουδισμού και Ινδουισμού,

6,39 Λεπτομέρεια από το εξωτερικό του Ναού του Κανταρίγια Μαχάντβα στο Κατζουράο.





6,40 Ναταράτζα Σίβα της περιόδου Τσόλα, 12ος-13ος μ.Χ. αιώνας. Ορείχαλκος, ύψος 33 εκ. Πινακοθήκη Νέλσον-Μουσείο Άτκινς, Κάνσας Σίτι.

διάδοση των ταντρικών πρακτικών και αντιλήψεων, περιοδική αναζωπύρωση των τοπικών προβεδικών λατρειών. Όλες οι εκφάνσεις και όλες οι παραλλαγές της Ινδικής τέχνης που μας είναι γνωστές αντανακλούν κάτι από την ένταση και το βάθος της ινδικής θρησκευτικής σκέψης. Μετά, ωστόσο, το 13ο μ.Χ. αιώνα, παρατηρείται μια ποιοτική παρακμή. Οι γλυπτές διακοσμήσεις στους ναούς χάνουν πια την ευαισθησία τους και την πλαστικότητα τους και γίνονται σε μεγάλο βαθμό αυτοσκοπός. Ο βασικός (αλλά όχι μόνος) λόγος για την αρνητική αυτή εξέλιξη θα πρέπει να ήταν η Ισλαμική Εισβολή και η αρκετά μεταγενέστερη ίδρυση της Αυτοκρατορίας των Μογγόλων, που απαιτούσε άλλου είδους και άλλης παράδοσης καλλιτέχνες. Παρόλο ότι οι διωγμοί ινδουιστών ήταν σπάνιοι, η ισλαμική κατάκτηση προκάλεσε καταστροφές σε αρκετά μνημεία. Μόνο στα ινδουιστικά κράτη του νότου, που δεν γνώρισαν ποτέ την εισβολή του Ισλάμ, εξακολούθησαν να χτίζονται ναοί, και μάλιστα μεγαλύτεροι από ποτέ (βλ. Κεφ. 12).

## Βουδιστική και Ινδουιστική τέχνη στη Σρι Λάνκα και την Ιάβα

Η Ινδική τέχνη και τεχνοτροπία διαδόθηκε στη νοτιοανατολική Ασία και την Ινδονησία ακολουθώντας την εξάπλωση των ινδικών θρησκευτικών πεποιθήσεων. Ο Βουδισμός ήταν η πρώτη «πανανθρώπινη» στις προθέσεις της θρησκεία, που έσπασε την παράδοση των τοπικών θεοτήτων και των ιδιαίτερων λατρευτικών συνηθειών κάθε λαού. Ο Ασόκα, που, όπως ήδη αναφέρθηκε, είχε στείλει ιεραπόστολους να διδάξουν το Βουδισμό στα ελληνιστικά βασίλεια, έστειλε και τον ίδιο το γιο του στην Κεϊλάνη (Σρι Λάνκα). Η επιτυχία ήταν εδώ πολύ μεγαλύτερη. Ο

Βουδισμός με την παλιότερη μορφή του (Θεραβάντα) έγινε σύντομα η επίσημη θρησκεία του νησιού, ενώ η επιρροή του Βουδισμού Μαχαγιάνα παρέμεινε πάντοτε πολύ περιορισμένη. Ήδη τον 3ο π.Χ. αιώνα, εμφανίζονται οι πρώτες *στούπες*, που η τοπική ονομασία τους ήταν *νταγκάμπα* και που, όπως κι εκείνη του Σανσί (βλ. παραπάνω), συχνά επεκτεινόταν με τον καιρό. Η *Μαχαθούπα Ρουβανβελισέγια*, μια *στούπα* με μεγάλη λατρευτική παράδοση στην πρώτη πρωτεύουσα του νησιού, την Αμουρανταπούρα, φτάνει σε ύψος τα 91,5 μ. (6,41). Συχνά οι βασιλιάδες προσπαθούσαν να επισκιάσουν τη φήμη των προκατόχων τους χτίζοντας ολοένα και μεγαλύτερες *στούπες*. Τον 4ο μ.Χ. αιώνα χτίστηκε στην Αμουρανταπούρα μια νέα *στούπα* ύψους 122 μ., που σήμερα δεν είναι παρά ένα πραγματικό βουνό από τούβλα μέσα στην πυκνή βλάστηση. Τα κτίσματα αυτά είχαν μια λιτή ομορφιά, που συμβολίζει την αγνότητα του Βουδισμού Θεραβάντα, την ιδέα της απελευθέρωσης από κάθε σαρκική και άλλη επιθυμία. Οι διαφορές ανάμεσά τους εντοπίζονται κυρίως στο σχήμα του τρούλου (ημισφαιρικός, σε σχήμα καμπάνας, φουσαλλίδας, κ.ο.κ.), που στεφανώνεται πάντοτε από έναν σπειροειδή πύργο. Σε ορισμένες περιπτώσεις, η *στούπα* περιβαλλόταν αρχικά από μονολιθικούς κίονες που στήριζαν ξύλινες στέγες, κάτω από τις οποίες μπορούσαν να κυκλοφορούν οι πιστοί. Ήδη τον 8ο αιώνα, είχε εξάλλου κάνει την εμφάνισή του ένα είδος κτίσματος που το συναντάμε στη Σρι Λάνκα και μόνο. Πρόκειται για το *βαταντάγκε*, μια κυκλική εξέδρα, με μία ή δύο σειρές κίονες που περιβάλλουν μια *νταγκάμπα*, και με τέσσερα αγάλματα του Βούδα (σύμβολα της αποστασιοποίησης από τον κόσμο) απέναντι. Το εντυπωσιακότερο απ' αυτά τα κτίσματα βρίσκεται στην Μεντιριγκίριγια, κοντά στην Πολοναρούβα, και είναι έργο του 11ου αιώνα (6,42).

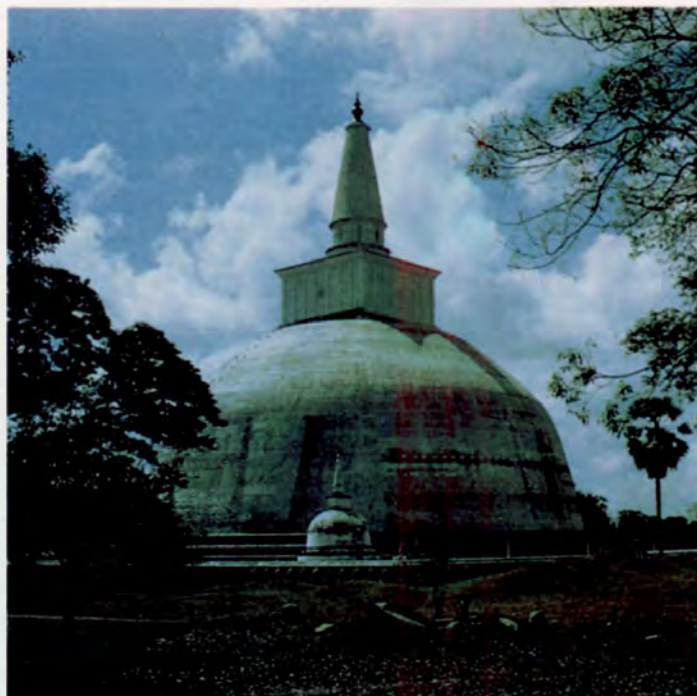
Οι παλιότερες αναπαραστάσεις του Βούδα που σώζονται από τη Σρι Λάνκα είναι έργα του 3ου μ.Χ. αιώνα και ακολουθούν τα ινδικά πρότυπα — χωρίς, ωστόσο, την έντονη σαρκικότητα της γλυπτικής της Μαθούρα. Παρά κάποια στοιχεία νατουραλισμού που παρατηρούνται σε ελάσσονες μορφές των βουδιστικών ναών και ιερών, τα αγάλματα του ίδιου του Βούδα παραμένουν πάντοτε στατικά και ψυχρά. Κατά κανόνα, ο Βούδας απεικονίζεται εσωστρεφής, σε στάση διαλογισμού, με τα χέρια διπλωμένα, και χωρίς κανένα στοιχείο που θα μπορούσε ν' αποσπάσει την προσοχή του πιστού από τη διδασκαλία του. Τα τρία γιγάντια, σκαμμένα στο βράχο, αγάλματα της Πολοναρούβα — ο Βούδας ενώ διαλογίζεται, ο θάνατός του (*παραινιρβάντα*) και ο αγαπημένος του μαθητής Ανάντα (6,43· 6,44) — διακρίνονται για το αρχαϊκό τους ιδίωμα, έστω κι αν αποτελούν έργα του 12ου αιώνα. Οι διαφορές ανάμεσα στα γλυπτά αυτά και τα αγάλματα του Σίβα Ναταράτζα (6,40) ή άλλων ινδουιστικών θεοτήτων είναι εξίσου εντυπωσιακές όσο και οι διαφορές ανάμεσα στις λιτές *νταγκάμπα* της Σρι Λάνκα και τους πληθωρικά διακοσμημένους με γλυπτά ινδουιστικούς ναούς.

Ο Βουδισμός Θεραβάντα ενθάρρυνε το συντηρητισμό στις τέχνες και περιόριζε την εικονογραφία σε θέματα που συνδέονταν άμεσα με τον Σακιάμουνη-Βούδα. Αντίθετα, ο Βουδισμός Μαχαγιάνα, με τις έντονα πνευματικές του

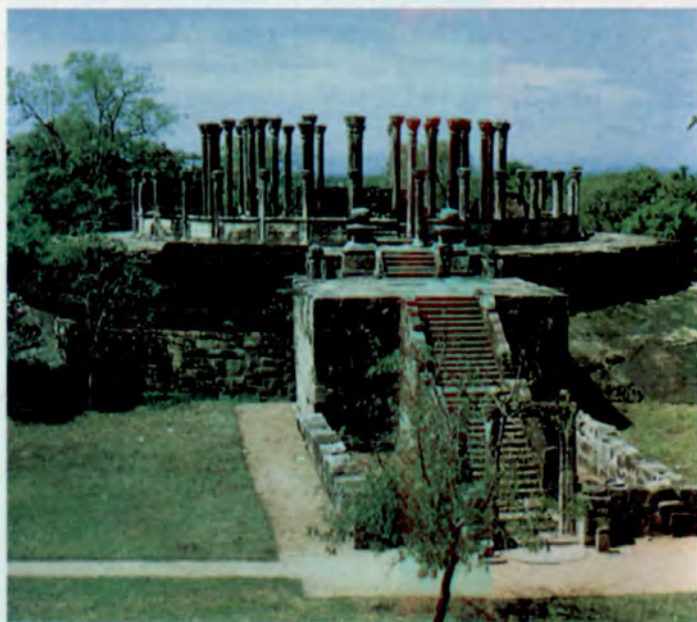
τάσεις, την πίστη του στους *μποτισάτβας* και τον κόσμο τους, τις εσωτεριστικές του ανησυχίες και τις ταντρικές του πρακτικές, ενέπνευσε μια τέχνη ανάλογη σε αισθητική και ευρύτητα θεμάτων μ' εκείνη του Ινδουισμού.

Χαρακτηριστική απ' αυτή την άποψη είναι η περίπτωση της *Ιάβας*, όπου τόσο ο Βουδισμός όσο και ο Ινδουισμός διαδόθηκαν την ίδια περίπου εποχή. Τα παλιότερα κτίσματα που σώζονται εδώ είναι μικρών διαστάσεων ναοί του 7ου αιώνα, αφιερωμένοι στον Σίβα. Το περίφημο *Μπορομπουντούρ* άρχισε να χτίζεται το 775-80 ως ινδουιστικός πιθανότατα ναός, για να εξελιχτεί, μετά από διαδοχικές επεκτάσεις, σ' ένα από τα αριστουργήματα της βουδιστικής τέχνης, γύρω στο 840. Καθώς οι ενδιά του εξώστες είναι χτισμένοι γύρω από τον "σκληρό πυρήνα" ενός φυσικού βράχου, δεν υπάρχει «εσωτερικό», με εξαίρεση ίσως τον σφραγισμένο θάλαμο στην κορυφή, όπου υπήρχε αρχικά ένα άγαλμα του Βούδα (6,45). Παρόλο ότι το ύψος του *Μπορομπουντούρ* είναι 35 μ. και η διάμετρος της βάσης του περίπου 100 μ., αυτό που εντυπωσιάζει δεν είναι τόσο οι τεράστιες διαστάσεις του, όσο οι δαιδαλώδεις του λεπτομέρειες. Η αρχική βουδιστική *στούπα* έχει μάλλον πολλαπλασιαστεί παρά μεγεθυνθεί. Μόνο στους πάνω εξώστες υπάρχουν 72 μικρές *στούπες* σε σχήμα καμπάνας, που περιστοιχίζουν την κεντρική *στούπα* — και πολλές άλλες βέβαια χαμηλότερα. Σε καθεμία απ' αυτές υπάρχει ένα άγαλμα του Βούδα καθισμένου στη στάση του λωτού, και με διαφορετική σε κάθε περίπτωση κίνηση των χεριών του (*μούντρα*). Άλλωστε, και η ίδια η ονομασία *Μπορομπουντούρ* (ή *Μπαραμπουντούρ*) σημαίνει πιθανότατα «βουνό από Βούδες».

Η κάτοψη του κτιρίου, που περιλαμβάνει τέσσερις ομόκεντρους κύκλους εγγεγραμμένους σε τετράγωνα μ' ένα άνοιγμα στο κέντρο κάθε πλευράς (6,46), θυμίζει *μαντάλα* (ένα κυκλικό διάγραμμα που συναντάμε στον τα-



6,41 *Μαχαβούπα Ρουβανβελισέγια*, Αμουρανταπούρα, Σρι Λάνκα. Άρχισε το 2ο π.Χ. αιώνα.



6,42 *Βαταντάγκε* της Μεντιριγκίριγια, τέλη 11ου μ.Χ. αιώνα.

ντρικό Βουδισμό, αρχικά ως βοήθημα στο διαλογισμό και αργότερα ως ένα είδος ξόρκι). Το σχήμα του *Μπορομπουντούρ*, που δεν είναι στην ουσία παρά μια κόλουρη πυραμίδα μ' έναν κώνο ως επιστέγασμα, συνδυάζει το συμβολισμό του Όρους Μερού μ' εκείνον της *στούπας*: γη και ουρανός, ύπαρξη και *νιρβάνα*. Τα ανάγλυφα που κοσμούν τους τοίχους στους ορθογώνιους εξώστες έχουν καθαρά διδακτικό περιεχόμενο, πλαισιώνοντας μια βουδιστική «πορεία του προσκυνητή» από τον κόσμο των ψευδαισθήσεων στην υπέρτατη πραγματικότητα. Τα γλυπτά του





6.43 Ο Βούδας σε στάση διαλογισμού. Πολοναρούβα, Σρι Λάνκα, τέλη 12ου μ.Χ. αιώνα. Ύψος περ. 7,6 μ.

πρώτου εξώστη (με σκηνές από τον κύκλο των διαδοχικών γεννήσεων) πρέπει να ήταν σχεδόν αόρατα, εξαιτίας του συμπαγούς εξωτερικού τοίχου, που χτίστηκε την τελευταία στιγμή για δομικούς μάλλον λόγους και όχι — όπως υποστηρίζεται απ' ορισμένους — για να συμβολίσει τον κάτω κόσμο. Σκηνές αποκάλυπτα αισθησιακές (6,47), που χρησίμευαν ως απλό κοντράστο στα πνευματικά θέματα που ακολουθούσαν πιο πάνω, απομακρύνθηκαν έτσι (ίσως και σκόπιμα) από το οπτικό πεδίο του πιστού. Στην πρώτη στοά, τα ανάγλυφα αποτυπώνουν τις διαδοχικές ενσαρκώσεις του Σακιαμούνι σε δυο ζώνες — μια για την πνευματική και μια για την υλική ζωή του. Τον βλέπουμε, λ.χ., να βουτάει σ' ένα ποτάμι, μια πράξη κάθαρσης που προηγήθηκε της πάλης του με τις δυνάμεις του κακού, ενώ ακριβώς από κάτω αποδίδεται η αποβίβασή του στο νησί Χιρούκα, ως Χιρού σε μια προηγούμενη *αβατάρ* (6,48). Ανεβαίνοντας τις σκάλες, ο πιστός περνάει στις ιδέες και τις μορφές του Βουδισμού Μαχαγιάνα, που κυριαρχούν στα ανάγλυφα των τριών τελευταίων στοών. Η θεωρία του Μαχαγιάνα αποδίδεται με την πνευματική πορεία του Σουντάνα, γιου ενός πλούσιου εμπόρου, που, λίγο μετά την *παρανιρβάνα* του Σακιαμούνι-Βούδα, επιδίωξε τη φώτιση, συναντώντας στην πορεία του αυτή τους *μποτισάτβας*, και ειδικότερα τον Μαϊτρέγια, τον Βούδα του Μέλλοντος που θα κατέβει κάποτε στη γη

6.44 Ο Ανάντα και ο θάνατος (*παρανιρβάνα*) του Βούδα. Πολοναρούβα, Σρι Λάνκα, τέλη 12ου μ.Χ. αιώνα. Μήκος περ. 15,2 μ.





6.45 Μπορομπουντούρ, Ιάβα.  
Ολοκληρώθηκε περ. 840 μ.Χ.



0 50 100μ. 6.46 Κάτοψη του Μπορομπουντούρ.

(6,49). Η χαρακτηριστική αυτή ιστορία προετοιμάζει τον πιστό για την άνοδο στους συμβολικά κυκλικούς ανώτερους εξώστες, όπου αιθέριοι, υπερβατικοί Βούδες-σωτήρες απεικονίζονται καθισμένοι σε στάση διαλογισμού κάτω από διάτρητες στούπες, μια από τις οποίες έχει σήμερα αφαιρεθεί (6,50).

Παρά την ινδική καταγωγή των θεμάτων, του συμβολισμού, και ενίοτε της φόρμας τους, τα γλυπτά του Μπορομπουντούρ δεν θα μπορούσαν ποτέ να είναι έργα ινδών καλλιτεχνών. Οι διαφορές δεν περιορίζονται στα χαρακτηριστικά των μορφών, που θυμίζουν σαφώς κατοίκους της Ιάβας. Στην παράσταση της Εικόνας 6,51, ο Βούδας

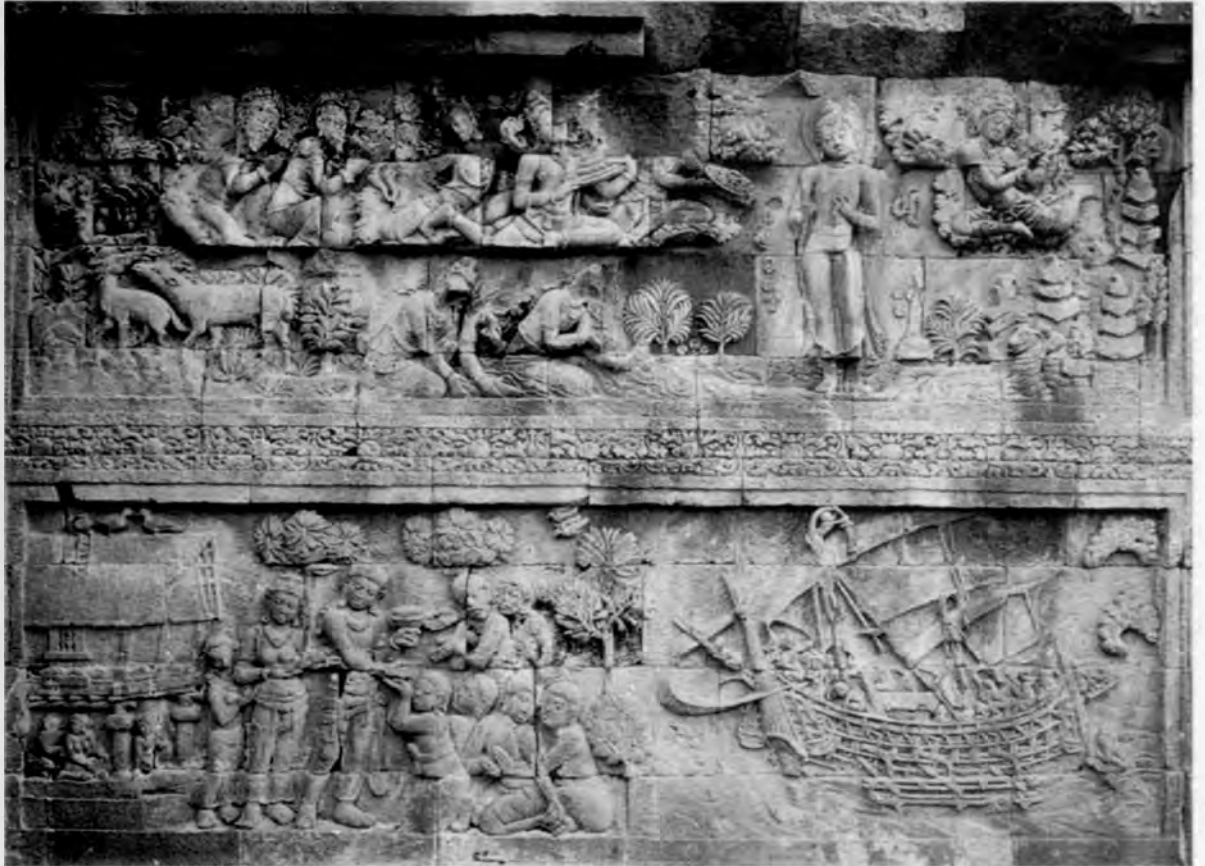
εικονίζεται να κόβει τα μαλλιά του, στα πλαίσια της προετοιμασίας του για την ασκητική ζωή. Ο Γκαουτάμα αποδίδεται εδώ ως κομψός νεαρός και όχι ως απροσδιόριστη ηλικίας σοφός, ενώ ολόκληρη η σκηνή έχει συλληφθεί με φαντασιακούς μάλλον παρά υπερβατικούς και συμβολικούς όρους. Το συγκεκριμένο γεγονός έχει πάρει τη μορφή ιεροτελεστίας, με τους ακόλουθους και τους τέσσερις προσευχόμενους θεατές να προσδίδουν στη σκηνή μια καθαρά λογική, αφηγηματική διάσταση. Οι ανθρώπινες μορφές είναι εδώ σε σωστή αναλογία μεγέθους μεταξύ τους, δείχνουν να διαθέτουν τριδιάστατη υπόσταση, και αποδίδονται με στοιχειώδη αίσθηση του προοπτικού βάθους. Στο ανάγλυφο με τον Βούδα να βουτάει στο ποτάμι ακολουθούνται οι ίδιες λίγο-πολύ αρχές, και μόνο η μορφή του Γκαουτάμα είναι κάπως πιο εξιδανικευμένη, ίσως για να υποδηλώσει ότι βρίσκεται πια αρκετά κοντά στη φώτιση (6,48). Αντίθετα, στην παράσταση ακριβώς από κάτω (ένα πλοίο στη θάλασσα και ο Χιρού περιστοιχισμένος από άντρες και γυναίκες στη στεριά), ο νατουραλισμός είναι έντονος, ενώ η απόδοση του μακρινού σπιτιού στ' αριστερά ακολουθεί κάποια στοιχεία προοπτικής. Στο ανάγλυφο πάντως με τον Σουντάνα σε μυστική επικοινωνία μ' έναν *μποτισιάτβα* (6,49), κάθε στοιχείο του απατηλού και πεπερασμένου κόσμου σχεδόν αγνοείται.

Την ίδια περίπου εποχή που τελειώνει το Μπορομπουντούρ (γύρω στο 835), όχι πολύ μακριά, κοντά στο σημερινό χωριό Πραμπανάν, άρχισε να χτίζεται ένα μεγαλοπρεπές συγκρότημα ναών, αφιερωμένων στον Σίβα, στον Βισνού και στον Βράχμα (6,52). Η έμφαση στον κατακόρυφο άξονα είναι εδώ φανερή. Καθένας από τους ναούς αυτούς, που παρουσιάζουν αρκετές διαφορές μεταξύ τους, έχει συλληφθεί ως ένα είδος ιερού βουνού, προορισμένου όμως να το παρατηρεί κανείς από τη βάση του και όχι καθώς το ανεβαίνει, όπως το Μπορομπουντούρ. Κατά τ' άλλα, τα πολυάριθμα ανάγλυφα είναι πολύ σχετικά μ' εκείνα του Μπορομπουντούρ — ορισμένα ίσως να προέρχονται κι από τους ίδιους γλύπτες. Σ' ένα απ' αυτά, ο Σίβα θυμίζει έντονα *μποτισιάτβα*, ενώ και οι άλλες μορφές μοιάζουν να έχουν μεταπηδήσει με ευκολία από τη βουδιστική στην ιν-

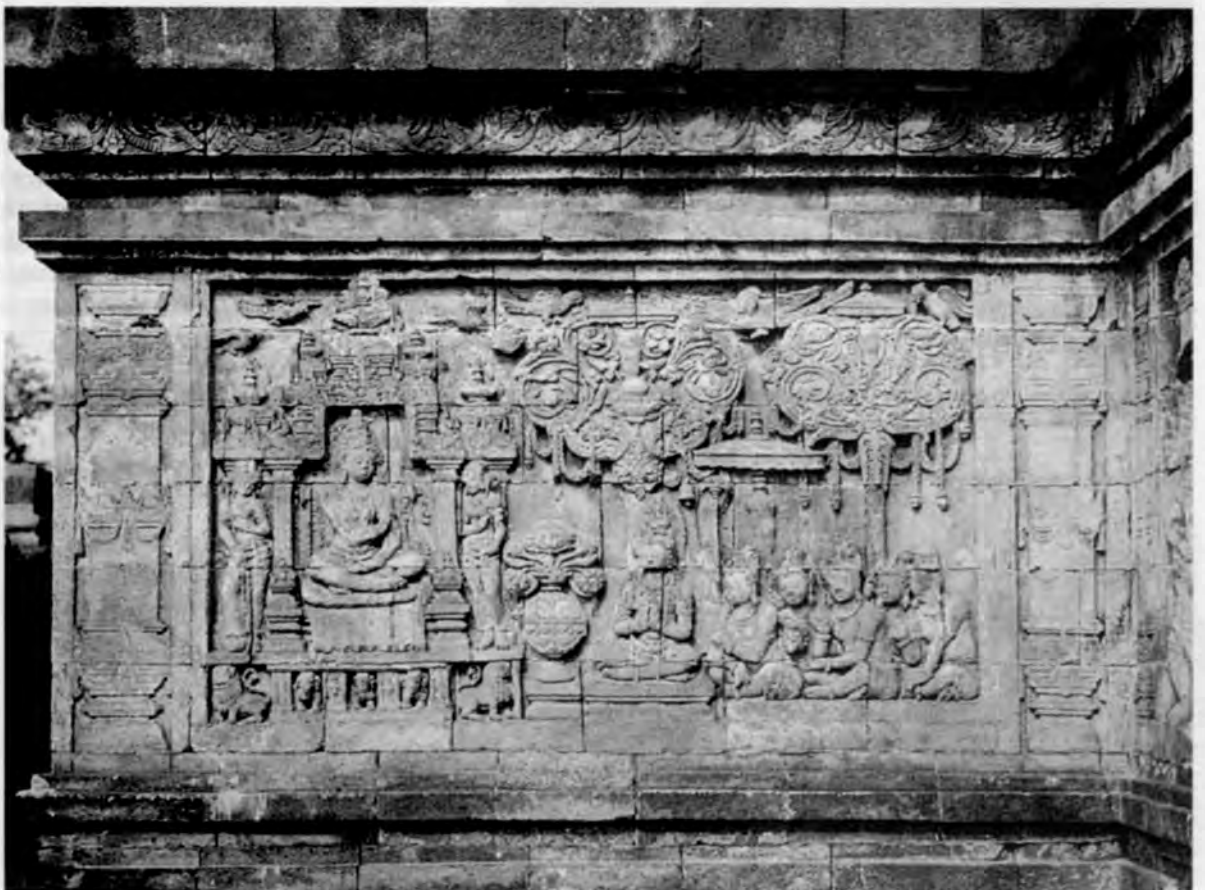
6.47 Σκηνές από την επίγεια ζωή, Μπορομπουντούρ, περ. 780 μ.Χ. Ανάγλυφο σε ανδεσίτη.



6.48 Σκηνές από τη ζωή του Βούδα, Μπορομπουντούρ, περ. 780-90 μ.Χ. Ανάγλυφο σε ανδρείτιη, πλάτος 2,74 μ.



6.49 Σκηνές από τη ζωή του Βούδα, Μπορομπουντούρ, περ. 790 μ.Χ. Ανάγλυφο σε ανδρείτιη ύψος περ. 1,26 μ.



δουιστική εικονογραφία (6,53). Το Μπορομπουντούρ χτίστηκε στα χρόνια των βουδιστών ηγεμόνων της δυναστείας Σαϊλάντρα, ενώ οι ναοί του Πραμπανάν από τον πρώτο βασιλιά της δυναστείας Σάντζα, που κυβέρνησε την Ιάβα από το 832 και προώθησε τον Ινδουισμό — χωρίς πάντως και να καταδιώξει το Βουδισμό. Όπως και στην Ινδία, έτσι και στην Ιάβα η συνδρομή των ηγεμόνων ήταν απαραίτητη για τη χρηματοδότηση κτισμάτων τόσο μεγάλης κλίμακας. Η βασιλική εύνοια μετατοπιζόταν εδώ από τον Ινδουισμό στο Βουδισμό και αντίστροφα, καθώς οι δυναστείες διαδέχονταν η μία την άλλη. Στις αρχές του 13ου αιώνα, η βασίλισσα Ντέντες απεικονίστηκε, σ' ένα από τα ωραιότερα δείγματα γλυπτικής της νοτιοανατολικής Ασίας, ως Πρατζναπαραμίτα (βουδιστική προσωποποίηση της θείας σοφίας) που γυρίζει τον Τροχό του Νόμου (6,54).



6,50 Βούδας σε στάση διαλογισμού, Μπορομπουντούρ, περ. 810 μ.Χ. Ανδεσίτης, ύψος περ. 1,2 μ.

6,51 Σκηνή από τη ζωή του Βούδα, Μπορομπουντούρ, περ. 780-90 μ.Χ. Ανάγλυφο σε ανδεσίτη, πλάτος 2,74 μ.

## Βουδιστική και Ινδουιστική τέχνη της νοτιοανατολικής Ασίας

Ο Βουδισμός διαδόθηκε στη σημερινή Καμπότζη από προσκυνητές και εμπόρους που κινούνταν μεταξύ Ινδιών και Κίνας. Γύρω στον 7ο μ.Χ. αιώνα, μια ομάδα ασκητές από την Ινδία εισήγαγαν στην ίδια περιοχή τη λατρεία του Σίβα, προσηλυτίζοντας μάλιστα και αρκετούς τοπικούς ηγεμόνες. Η τελετουργική παρέμβαση του ηγεμόνα θεωρούνταν εδώ απαραίτητη για να μεταδοθεί η δύναμη του Σίβα στο λαό και στη γη, ενώ και η γενικότερη τάση για ταύτιση του ηγεμόνα με τις θεότητες ήταν πάντοτε έντονη. Η γλυπτική της Καμπότζης ακολούθησε αρχικά τα ινδικά πρότυπα της περιόδου Γκούπτα. Γύρω στο 7ο αιώνα ωστόσο, ένα πρωτότυπο τοπικό γλυπτικό ιδίωμα κάνει την εμφάνισή του. Χαρακτηριστικό απ' αυτή την άποψη είναι το άγαλμα του Χαριχάρα (6,55), ενός θεού που συνδύαζε τις ιδιότητες και τις δυνάμεις του Σίβα και του Βισνού. Κάτω από τη λεία, απαλή σάρκα, που αναδεικνύεται ακόμα περισσότερο χάρη στις επιδέξια λαξευμένες πτυχώσεις του ρούχου, υποβάλλεται η αίσθηση της συμπυκνωμένης ενέργειας και της εσωτερικής ζωτικότητας, ενώ και τα χαρακτηριστικά του προσώπου είναι φανερό ότι ακολουθούν καμποτζιανά πρότυπα.

Στις αρχές του 9ου αιώνα, οι Κμερ, ένας λαός που ζούσε κοντά στην Τονλέ Σαπ (= Μεγάλη Λίμνη, 240 χλμ. βόρεια της σημερινής Πνομ Πενχ), κυριάρχησε σε ολόκληρη την Καμπότζη. Το 802, ο ηγεμόνας τους Τζαγιαβαρμάν Β' ανακήρυξε τον εαυτό του «υπέρτατο μονάρχη», με μια ιεροτελεστία όπου τα όρια μεταξύ θρησκείας και πολιτικής ήταν ασαφή. Έκτοτε κάθε βασιλιάς Κμερ θεωρούσε τον εαυτό του Νταβαράτζα (μια σανσκριτική λέξη που σήμαινε «βασιλιάς των θεών», ενώ για τους Κμερ κατέληξε να σημαίνει «θεοποιημένος βασιλιάς»), καλλιεργώντας έτσι μια αντίληψη εντελώς ξένη προς την ινδική σκέψη. Η αυτοκρατορία των Κμερ σύντομα επεκτάθηκε στο σημερινό Βιετνάμ και στη σημερινή Ταϊλάνδη, κυριάρχησε σε ολόκληρη την ηπειρωτική νοτιοανατολική Ασία, και δημιούργησε έναν πολιτισμό που άφησε πίσω του πλούσια αρχιτεκτονική και γλυπτική κληρονομιά.





6.52 Ναός του Σίβα, Πραμπανάν, Ιάβα. Άρχισε περ. 835 μ.Χ.

Το κυριότερο καλλιτεχνικό επίτευγμα των Κμερ ήταν οι τεράστιοι ναοί από πέτρα που έχτισαν οι διάφοροι ηγεμόνες ανάμεσα στον 9ο και το 12ο αιώνα. Συνήθως, οι ναοί αυτοί «στεφάνωναν» πόλεις χτισμένες από λιγότερο ανθεκτικά υλικά, που σήμερα έχουν εξαφανιστεί στα βάθη της ζούγκλας. Το *Αγκόρ Βατ* (= Ναός της πρωτεύουσας) είναι αναμφισβήτητα το μεγαλύτερο από τα κτίσματα των Κμερ και ίσως ο μεγαλύτερος ναός στον κόσμο.



Πρόκειται για ένα πραγματικό βουνό λαξευμένης πέτρας, με ύψος 60 μ. και μια τάφρο με περιφέρεια 4 χλμ. γύρω του (6,57), που άρχισε να χτίζεται στην περίοδο της βασιλείας του Σουριαβαρμάν Β' (1112-52), ως τάφος του ηγεμόνα και ναός του Βισνού ταυτόχρονα. Η διάταξη των διαφόρων τμημάτων του *Αγκόρ Βατ* αντανακλά και συμβολίζει τα στοιχεία του σύμπαντος. Η αξονικά συμμετρική του κάτοψη αποτελείται από εγγεγραμμένους σε τετράγωνα σταυρούς, με μέτωπο προς τη δύση (6,56). Τόσο το κεντρικό ιερό, όπου υπήρχε αρχικά ένα άγαλμα του Βισνού, όσο και τα τέσσερα μικρότερα ιερά στις γωνίες καταλήγουν σε σπειροειδείς πύργους, που κατάγονται από την ινδική *σικχάρα* και συμβολίζουν τις πέντε κορυφές του Όρους Μερού. Η τάση της ινδικής αρχιτεκτονικής για επανάληψη των ίδιων στοιχείων σε διαφορετική κλίμακα οδηγείται εδώ στα άκρα. Αυτό, ωστόσο, που κάνει το *Αγκόρ Βατ* να ξεχωρίζει από άλλους τεράστιους ναούς, όπως ο *Ναός του Λινγκαράτζα* στο Μπουβανεσβάρ (6,34), είναι η λογική συνοχή και συνέχεια που το διακρίνει. Η θέση του ναού είναι τέτοια ώστε από τη δυτική του είσοδο μπορούσε κανείς να δει τον ήλιο ν' ανατέλει πάνω

6.54 Η βασίλισσα Ντέντες ως Πρατζναπαράμιτα, 1280-90. Ανδεσίτης, ύψος 1,26 μ. Εθνικό Μουσείο, Τζακάρτα.

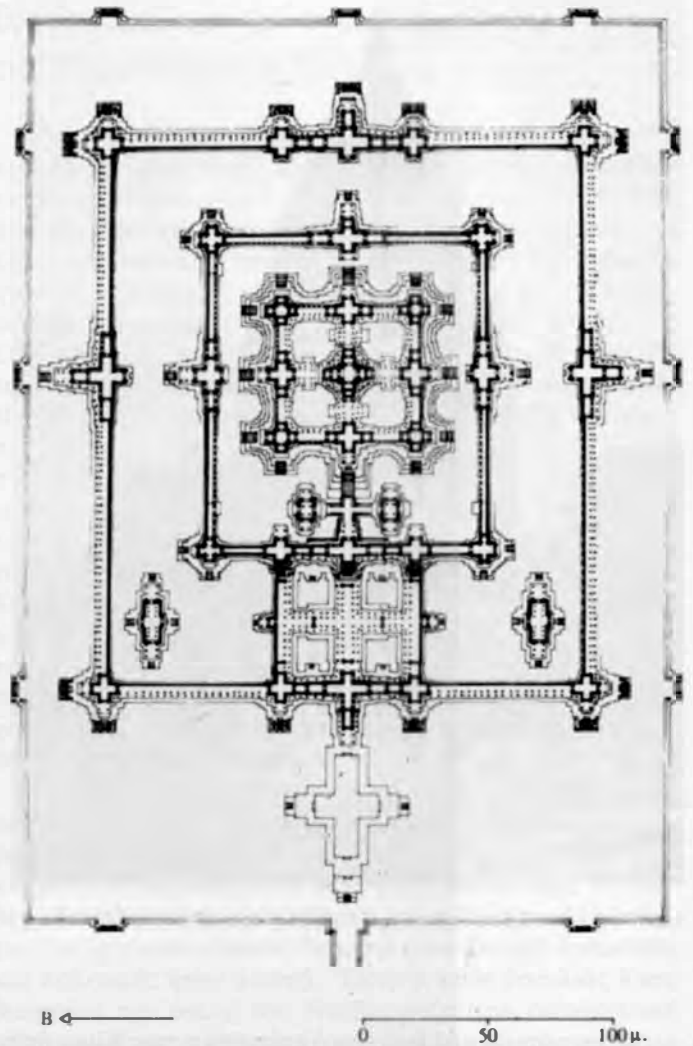
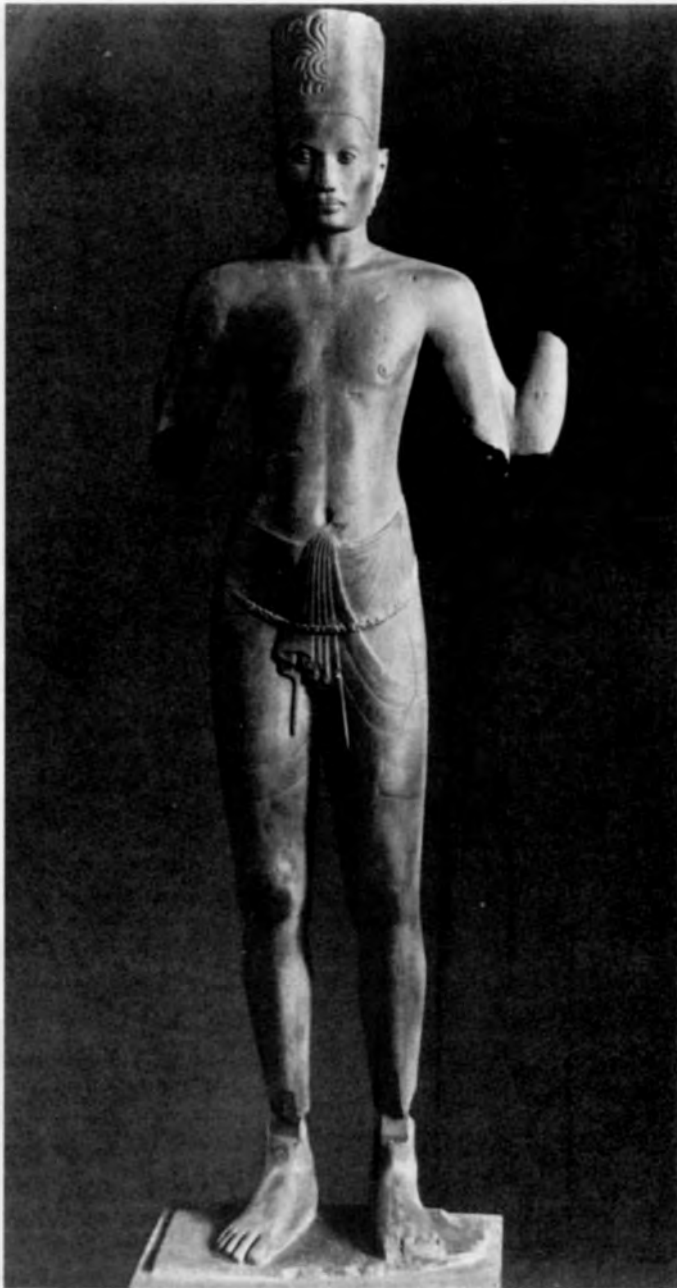


6.53 Ο Σίβα με τους ακολούθους του. Ναός του Σίβα, Πραμπανάν, περ. 850 μ.Χ. Ανάγλυφο σε ανδεσίτη.

από τον κεντρικό πύργο στις 21 Ιουνίου (την πρώτη μέρα του ηλιακού έτους κατά την ινδική αστρολογία), όπως ταίριαζε σ' ένα μνημείο του Σουριαβαρμάν, που τ' όνομά του σήμαινε «προστατευόμενος του ήλιου». Επιπλέον, η απόσταση από τη δυτική είσοδο ως το κεντρικό ιερό είναι 1.728 χατ (μονάδα μέτρησης των Κμερ), που αντιστοιχούν στα 1.728 χρόνια της πρώτης Χρυσής Εποχής του σύμπαντος, σύμφωνα με την ινδουιστική παράδοση.

Στην κατασκευή του εντυπωσιακού αυτού μνημείου δεν έχει χρησιμοποιηθεί κονίαμα (οι τεράστιοι ογκόλιθοι συγκρατούνται και συνδέονται μεταξύ τους με σιδηρόδεσμους), ενώ στις στέγες των σκεπαστών στοών χρησιμοποιείται το εκφορικό σύστημα και όχι η θολοδομή. Η αί-

6.55 Χαριχάρα από το Πρασάτ Αντέτ, Καμπότζη, 7ος μ.Χ. αιώνας. Ύψος 1,95 μ. Μουσείο Πνομ Πενχ.



6.56 Κάτοψη του Ανγκόρ Βατ.

σθηση της απέραντης έκτασης ενισχύεται από τις τεράστιες στοές που συνδέουν τους πύργους, καθώς κι από τις μεγάλες και απότομες σκάλες που οδηγούν στα διαδοχικά επίπεδα. Τα ανάγλυφα στους τοίχους των στοών διακρίνονται για την υψηλή τους τεχνική και την κομψότητά τους. Εκατοντάδες όμοιες μορφές παρατάσσονται η μια δίπλα στην άλλη. Στρατιώτες απεικονίζονται σε πορεία, ενώ *απσάρας* (πνεύματα του ουρανού και μέλη της ακολουθίας του Ίντρα) αποδίδονται σε ομαδικές χορευτικές φιγούρες (6,58), θυμίζοντας, με τις ερωτικές τους στάσεις και τις ρυθμικές τους κινήσεις, τα αισθαντικά ινδικά *γιάκσις*.

Είναι πραγματικά εντυπωσιακό ότι ο τεράστιος όγκος του Ανγκόρ Βατ όχι μόνο χτίστηκε αλλά και διακοσμήθηκε με γλυπτά σε 30 μόνο χρόνια περίπου. Σε άλλα σημεία της αυτοκρατορίας των Κμερ και την ίδια περίπου εποχή χτίστηκαν και αρκετοί άλλοι — μικρότεροι, αλλά εξίσου πλούσιοι σε γλυπτές διακοσμήσεις — ναοί. Ένας απ' αυτούς, το *Φανόμ Ρουγκ* (στη σημερινή Ταϊλάνδη), είναι



6.57 Ανγκόρ Βατ, Καμπότζη, αρχές 12ου μ.Χ. αιώνα.

χτισμένος στην κορυφή ενός λόφου, που δεσπόζει στον εκτεταμένο κάμπο. Καθώς πλησιάζει κανείς τον κυρίως ναό, από τα κιγκλιδώματα της μνημειώδους σκάλας προβάλλουν *νάγκας* με κεφάλια κόμπρας. Το ιερό, που βρίσκεται στο κέντρο ενός ορθογώνιου περιβόλου με στοές, καλύπτεται στο εξωτερικό του από κάθε είδους ανάγλυφα, που τα διακρίνει η ίδια ζωντάνια και ευαισθησία που συναντάμε σε όλα τα δείγματα της τέχνης των Κμερ (6.59).

Οι ηγεμόνες των Κμερ δεν ήταν όλοι ινδουιστές. Ορισμένοι ακολουθούσαν το Βουδισμό Μαχαγιάνα, όπως λ.χ., ο Τζαγιαβαρμάν Ζ', που το 1178 ένωσε και πάλι την αυτοκρατορία, δίνοντάς της την παλιότερη αίγλη και ισχύ της. Καθώς η πρωτεύουσα είχε λεηλατηθεί από εισβολείς, ο Τζαγιαβαρμάν Ζ' έχτισε μια νέα, το Ανγκόρ Τομ, ακολουθώντας την αρχή του πολεοδομικού κάναβου. Στα πολυάριθμα δημόσια κτίρια της νέας πρωτεύουσας περιλαμβάνονταν όχι μόνο ναοί, αλλά και αναπαυτήρια και δεξαμενές, καθώς το ιδανικό του νέου μονάρχη φαίνεται πως ήταν ένα είδος θεοκρατικού κράτους πρόνοιας. Στο κέντρο του Ανγκόρ Τομ έχτισε το Μπαγιόν, ένα ναό ελάχιστα μικρότερο από το Ανγκόρ Βατ, με την ίδια λίγο-πολύ κάτοψη και με το πρόσωπο του βασιλιά ως *μποτισάτβα* και στις τέσσερις πλευρές των σπειροειδών πύργων (6.60). Η ιδέα της ομορφιάς του θείου — αλλά και του θείου χαρακτήρα της ομορφιάς ταυτόχρονα —, που τη συναντάμε ήδη τον 1ο μ.Χ. αιώνα στη γλυπτική της Γκαντάρα (βλ. παραπάνω), επιβιώνει σ' αυτά τα γλυκά και ευγενικά —

αν και γιγάντια — κεφάλια. Παρά τις βουδιστικές προτιμήσεις του Τζαγιαβαρμάν Ζ', τόσο η αρχιτεκτονική όσο και η γλυπτική του Μπαγιόν είναι φανερά επηρεασμένες από τα παλιότερα ινδουιστικά πρότυπα, δείχνοντας έτσι την τάση του Βουδισμού Μαχαγιάνα προς το συγκρητισμό και τη μεγάλη του ικανότητα να ενσωματώνει στοιχεία από άλλες παραδόσεις.

Το Μπαγιόν είναι πάνω απ' όλα ένα μνημείο στο ιδεώδες του θεού-μονάρχη. Ολόκληρος ο πληθυσμός της αυτοκρατορίας ήταν στην υπηρεσία του βασιλιά: όχι μόνο οι στρατιώτες που πολεμούσαν για λογαριασμό του, αλλά και οι κάθε είδους χτίστες και καλλιτέχνες, όπως και οι χωρικοί που εξασφάλιζαν την τροφοδοσία των ναών. Σε μια επιγραφή της εποχής διαβάζουμε ότι ένας μόνο ναός είχε στην ιδιοκτησία του 3.140 χωριά, που συντηρούσαν 18 αρχιερείς, 2.740 ιερείς, 2.202 βοηθούς και 615 χορευτές και χορεύτριες του ναού!

Τα σχέδια για τη γλυπτική διακόσμηση του Μπαγιόν δεν πρόφτασαν να ολοκληρωθούν. Μετά το θάνατο του Τζαγιαβαρμάν Ζ', το 1220 περίπου, η αυτοκρατορία των Κμερ άρχισε να συρρικνώνεται. Παράλληλα, ο Βουδισμός Θεραβάντα εκτόπισε το Βουδισμό Μαχαγιάνα, με σημαντικές συνέπειες για την τέχνη (η εικονογραφία έγινε πιο περιορισμένη και οι στούπες αντικατέστησαν βαθμιαία τους ναούς). Στην περιοχή της σημερινής Ταϊλάνδης, η επίδραση της γλυπτικής των Κμερ επέζησε σε αναπαραστάσεις του Βούδα, όπως, λ.χ., το μεγαλοπρεπές ορειχάλκινο κεφάλι από το Σανκαμπούρι, αρχαία πόλη σ' ένα από



6.58 Ανάγλυφο από το *Αγκόρ Βατ*. Ύψος 60 εκ. Μουσείο Γκιμέ, Παρίσι.

6.59 *Φανόμ Ρουνγκ*, Ταϊλάνδη, αρχές 12ου μ.Χ. αιώνα.



τα μικρότερα κράτη που δημιουργήθηκαν το 13ο αιώνα (6,61). Από την άλλη μεριά, στο Σουκοτάι, την πρωτεύουσα του πρώτου βασιλείου των Τάι (μεταναστών από τη νότια Κίνα) που άκμασε στην περίοδο 1225-1378, αναπτύχθηκε ένα γλυπτικό ιδίωμα ριζικά διαφορετικό από εκείνο των Κμερ. Εδώ ο Βούδας αποδίδεται με ωσειδές λείο πρόσωπο, κομψά χαρακτηριστικά, τρυφερή μάλλον παρά επιβλητική έκφραση. Ανάλογη κομψότητα και χάρη διακρίνει και τις πολυάριθμες *στούπες*, που παραμένουν άθικτες (μόνο αυτές) μέσα στα ερείπια της πόλης (6,62).

Ακόμα μεγαλύτερες είναι οι διαφορές ανάμεσα στην αρχιτεκτονική των Κμερ και τους μεγάλους ναούς της Βιρμανίας. Ο Βουδισμός μεταδόθηκε εδώ αρκετά νωρίς από την Ινδία. Σύμφωνα με την παράδοση, η μεγάλη *στούπα* στη Ρανγκούν, που είναι γνωστή ως (*Χρυσή*) *Παγόδα Σβενταγκόν*, είναι έργο του 5ου π.Χ. αιώνα (η σημερινή της εμφάνιση είναι αποτέλεσμα επεκτάσεων και μετατροπών το 19ο αιώνα). Στη Βιρμανία, όπου κυριαρχούσε και κυριαρχεί ο Βουδισμός Θεραβάντα, υπάρχουν κατάλοιπα από 2.000 περίπου βουδιστικά κτίσματα (του 11ου, 12ου και 13ου αιώνα) στο Παγκάν, μια πόλη στον ποταμό Ιραγουάντι που κάλυπτε έκταση 41 τ.χλμ. Ένα από τα καλύτερα διατηρημένα κτίσματα είναι ο *Ναός του Ανάντα* (6,63· 6,64). Πρόκειται για ένα κτίσμα με κάτοψη ελληνικού σταυρού, έναν κεντρικό πύργο που θυμίζει *σικχάρα* χωρίς όμως να καλύπτει κάποιο ιερό όπως στους ινδουιστικούς ναούς, και πλήθος μικρούς σπειροειδείς πυργίσκους. Η διακόσμηση εδώ περιλαμβάνει πλακίδια από επισμαλτωμένη τερακότα στη βάση των τοίχων και γύρω από τις εισόδους, ανάγλυφες παραστάσεις στους τοίχους των τεσσάρων βραχιόνων και των περιμετρικών διαδρόμων, καθώς και τέσσερις κολοσσιαίους Βούδες ύψους 10 μ. στο κεντρικό τμήμα του ναού.

Το 1287, το Παγκάν λεηλατήθηκε από τους Μογγόλους του Κουμπλάι Χαν, που πρόσφατα είχε αναγορεύσει τον εαυτό του αυτοκράτορα της Κίνας (βλ. Κεφ. 12). Ολόκληρη η Βιρμανία ερημώθηκε και θα περάσουν αρκετοί αιώνες πριν υπάρξει οποιαδήποτε αναγέννηση της τέχνης.





6,60 Μπαγιόν, Ανγκόρ Τομ.

## Κομφουκιανή, Ταοϊστική και Βουδιστική τέχνη στην Κίνα

### *Η δυναστεία των Χαν*

Η διδασκαλία του Βούδα διαδόθηκε στην Κίνα τον 1ο μ.Χ. αιώνα, σε μια περίοδο ευημερίας και εθνικής αυτοπεποίθησης, που δεν ευνοούσε ιδιαίτερα την υιοθέτηση μιας ξενόφερτης και υπερβατικής θρησκείας. Μετά τη μακρά περίοδο εμφύλιων συγκρούσεων που ακολούθησε την αποσύνθεση της αυτοκρατορίας των Τσου (βλ. Κεφ. 3), η χώρα ενώθηκε και πάλι κάτω από την αποτελεσματική αλλά σύντομη εξουσία του πρώτου αυτοκράτορα της δυναστείας Τσιν (περ. 221-209 π.Χ.). Η περίοδος των Χαν (209 π.Χ.-220 μ.Χ.) υπήρξε για την Κίνα μια από τις λαμπρότερες περιόδους της ιστορίας της. Οι βάρβαροι εισβολείς απωθήθηκαν και τα σύνορα της αυτοκρατορίας επεκτάθηκαν, για να φτάσουν — στο απόγειο της ισχύος

της— από τον Ειρηνικό Ωκεανό ως το Παμίρ, κι από την Κορέα ως τη νοτιοανατολική Ασία. Πολύ αργότερα, οι κινέζοι εξακολουθούσαν ν' αυτοαποκαλούνται με περηφάνια «γιοι των Χαν». Στους τέσσερις περίπου αιώνες αστάθειας που μεσολάβησαν από την πτώση των Χαν ως την επικράτηση της δυναστείας Τανγκ το 617 μ.Χ. (κι ενώ ένα μεγάλο μέρος της βόρειας Κίνας βρισκόταν υπό ξενική κατοχή), ο Βουδισμός απέκτησε για πρώτη φορά μαζική απήχηση — χωρίς πάντως να πάψει ποτέ ν' αντιμετωπίζει τον έντονο "συναγωνισμό" του Ταοϊσμού και του Κομφουκιανισμού.

Ο Κομφούκιος (551-479 π.Χ.) ήταν σύγχρονος του Βούδα (563-480 π.Χ.). Οι ιδέες του, ωστόσο, χρειάστηκαν αρκετούς αιώνες ώσπου να κωδικοποιηθούν και ν' αποτελέσουν ένα συγκροτημένο και συνεκτικό φιλοσοφικό σύστημα, τον Κομφουκιανισμό. Αυτό συνέβη στην περίοδο των Χαν, κι από τότε η διδασκαλία του Κομφούκιου δεν θα πάψει ποτέ ν' αποτελεί συστατικό στοιχείο της κινέζικης σκέψης. Στην κινέζικη παιδεία ειδικότερα, θα κυριαρχήσει για πολλούς αιώνες σχεδόν αποκλειστικά ο Κομφουκιανισμός και η επιδιωγή του να προετοιμάσει τους νέους για τις περίφημες γραπτές εξετάσεις (ίσχυαν ήδη από το 2ο π.Χ. αιώνα), που άνοιγαν το δρόμο για μια

6,61 Κεφάλι από άγαλμα του Βούδα, περ. 1300. Ορείχαλκος, ύψος 30 εκ. Εθνικό Μουσείο, Μπανγκόκ.





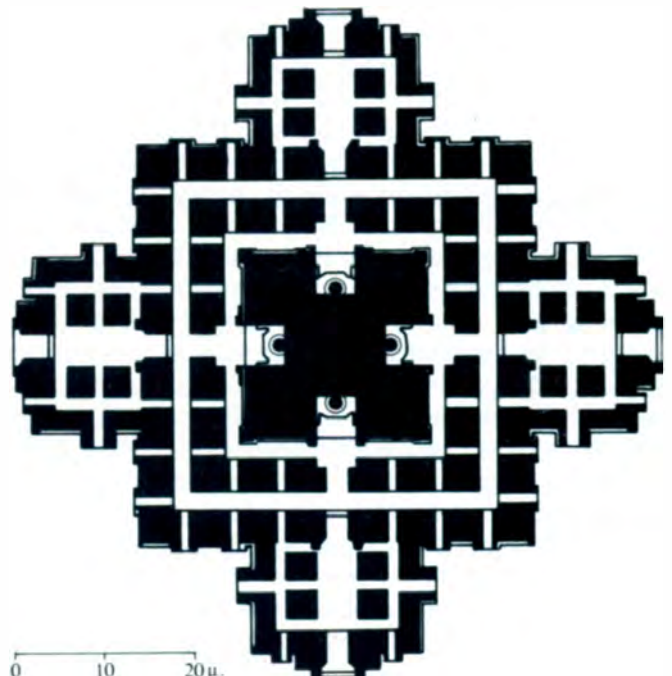
6.62 Άγαλμα του Βούδα, τέλη 13ου αιώνα. Λατερίτης και ασβεστοκονίαμα. Σουκοτάι, Ταϊλάνδη.

6.63 Ναός του Ανάντα, Παγκάν, Βιρμανία. Άρχισε το 1091 μ.Χ.



σταδιοδρομία κρατικού αξιωματούχου. Θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι ο Κομφουκιανισμός ως φιλοσοφία μετέτρεψε τις αρετές του ευσυνείδητου κρατικού λειτουργού σε γενικής ισχύος ηθικό κώδικα. Έχοντας κύριο μέλημά του τη συμπεριφορά και τα αμοιβαία καθήκοντα αρχόντων και αρχομένων, γονέων και παιδιών, γέρων και νέων, εργοδοτών και εργαζομένων, ο Κομφούκιος υπογράμμισε τη σημασία της συμμόρφωσης προς τους κανόνες, την αξία της παράδοσης. Η κοινωνία έπρεπε ν' αποτελεί την αντανάκλαση της ηθικής τάξης του σύμπαντος, ενώ η αρετή δεν ήταν τίποτε άλλο από τη σωστή και αρμόζουσα σε κάθε περίπτωση συμπεριφορά. Όλα αυτά είχαν φυσικά τις επιπτώσεις τους και στις αντιλήψεις για την τέχνη. Όπως έγραφε ένας λόγιος του 19ου αιώνα, «η ζωγραφική προάγει τον πολιτισμό και ενισχύει τις αρχές της ορθής συμπεριφοράς· διεισδύει σε όλες τις εκφάνσεις του οικουμενικού πνεύματος». Η ζωγραφική και η στενά συνδεδεμένη μαζί της τέχνη της καλλιγραφίας — όχι όμως και η γλυπτική ή η αρχιτεκτονική, που τοποθετούνταν μάλλον στις εφαρμοσμένες, τις στενά χειρωνακτικές τέχνες — αποτελούσαν μέρος του επίσημου εκπαιδευτικού προγράμματος. Αποτέλεσμα της θέσης αυτής των καλών τεχνών ήταν ένα ανεπανάληπτο σε οποιονδήποτε άλλο πολιτισμό πλήθος από ερασιτέχνες καλλιτέχνες. Κάθε μορφωμένος κινέζος γνώριζε απαραίτητα την τεχνική της ζωγραφικής και της καλλιγραφίας, ενώ συχνά ανώτεροι κρατικοί αξιωματούχοι — ακόμα και αυτοκράτορες — διακρίνονταν για τις καλλιτεχνικές τους αρετές και επιδόσεις.

6.64 Κάτοψη του Ναού του Ανάντα.



Ο Κομφουκιανισμός δεν ήταν ουσιαστικά θρησκεία, παρόλο ότι από την αρχή υιοθέτησε την παραδοσιακή κινέζικη ευσέβεια προς τα πνεύματα των προγόνων. Ο Ταοϊσμός, αντίθετα, είχε μια πολύ πιο έντονη πνευματική και μεταφυσική διάσταση. Θεμελιωτής του συστήματος αυτού, που πήρε την οριστική του μορφή επίσης στην περίοδο Χαν, ήταν ο Λάο Τσε, που λέγεται ότι έζησε τον 6ο π.Χ. αιώνα. Όπως και στον Ινδουισμό ή το Βουδισμό, έτσι και στη διδασκαλία του Λάο Τσε υπάρχουν διάφορα επίπεδα πρόσληψης και κατανόησης. Το Ταό είναι η ίδια η κοσμική ενέργεια, ενώ απώτερος στόχος του ανθρώπου είναι η κατάσταση εκείνη ενόρασης και ενδοσκοπήσης (μινγκ), όπου η διάκριση σε «εσωτερικό» και «εξωτερικό» κόσμο, σε «εγώ» και «τα πράγματα», σβήνει μέσα σε μια σχεδόν εκστατική εναρμόνιση με τους νόμους της φύσης και του σύμπαντος. Οι ταοϊστές μιλούσαν για μια παλιότερη, «χρυσή» εποχή, όταν οι άνθρωποι βρίσκονταν σε απόλυτη αρμονία με το περιβάλλον τους, η ζωή κυλούσε αβίαστα όπως η διαδοχή των εποχών του χρόνου, και οι δυο βασικές αρχές του κόσμου, το αρσενικό και το θηλυκό (γιανγκ και γιν), δεν συγκρούονταν, αλλά συνυπήρχαν αρμονικά. Ιδανικό της φιλοσοφίας του Λάο Τσε ήταν τελικά ο ερημίτης, που εγκαταλείπει κάθε εγκόσμια και καθημερινή φιλοδοξία για να καλλιεργήσει τις εσωτερικές του δυνατότητες και να φτάσει στην εσωτερική γαλήνη και ευδαιμονία. Ο Κομφουκιανισμός ενθάρρυνε τη συμμόρφωση με ορισμένους κανόνες, τη μετριοπάθεια, τη λογική σκέψη· ο Ταοϊσμός την ατομικότητα, το πάθος, τη φαντασία. Εκτός, όμως, από αντιθετικά, τα δυο αυτά ρεύματα σκέψης είναι και συμπληρωματικά. Όπως λέει και ένας σύγχρονος κινέζος συγγραφέας, «είμαστε κοινωνικά κομφουκιανοί και ατομικά ταοϊστές».

Ο Βουδισμός έφερε στην Κίνα ένα εντελώς διαφορετικό σύστημα πνευματικών και διανοητικών αξιών. Κέντρο της προσοχής του ήταν μια αντίληψη για τη σωτηρία που όχι μόνο βρισκόταν πολύ μακριά από τα ενδιαφέροντα και τις προτεραιότητες του Κομφουκιανισμού, αλλά διέφερε αρκετά κι από την ταοϊστική προσήλωση στην εσωτερική ζωή του ατόμου. Το ιδεώδες του Βουδισμού μπορεί να συμπυκνωθεί στη μορφή ενός μοναχού που ζει στα πλαίσια μιας θρησκευτικής κοινότητας. Όταν έφτασε στην Κίνα, ο Βουδισμός ήταν ήδη ένα εξελιγμένο θρησκευτικό σύστημα, με τα ιερά του κείμενα, τους μοναχούς και τους ιερείς του, το τελετουργικό και τις ιερές εικόνες του. Παρόλο ότι με τον καιρό επηρεάστηκε από τον Κομφουκιανισμό και τον Ταοϊσμό (επηρεάζοντάς τους ταυτόχρονα) και παρά τη μεγάλη της εξάπλωση και άνθηση ανάμεσα στον 5ο και το 12ο μ.Χ. αιώνα, οπότε και ενέπνευσε μεγάλης αξίας και εμβέλειας έργα τέχνης, η διδασκαλία του Βούδα δεν έπαψε ποτέ ν' αποτελεί ένα ξένο, κατά κάποιον τρόπο, σώμα στην κινέζικη σκέψη, κουλτούρα και κοινωνία.

Στους τάφους από τους οποίους αντλούμε τις γνώσεις και τις πληροφορίες μας για την τέχνη των Χαν, τα ταοϊστικά και κομφουκιανιστικά στοιχεία συνυπάρχουν (σ' ένα ανάγλυφο, μάλιστα, απεικονίζονται πλάι πλάι ο Κομφούκιος και ο Λάο Τσε αυτοπροσώπως). Οι είσοδοι αυτών των τάφων φρουρούνται από μυθικά τέρατα, που αποστολή τους είχαν να διώχνουν τα κακά πνεύματα. Στους νε-

κρικούς θαλάμους και τις γειτονικές αίθουσες, όπου τοποθετούνταν οι προσφορές των απογόνων προς το νεκρό, υπάρχουν συχνά διακοσμήσεις από το παραδοσιακό κινέζικο, αλλά κι από το ταοϊστικό, πάνθεον. Κτίρια σε μικρογραφία και αγαλματίδια προγόνων και ζώων υπενθυμίζουν την πανάρχαιη πρακτική να θυσιάζονται οι επιζώντες ώστε να συνοδεύσουν το νεκρό στον άλλο κόσμο. Ο μεγαλομανής πρώτος αυτοκράτορας των Τσιν, που ήταν και φανατικός πολέμιος των κομφουκιανών, θάφτηκε το 209 π.Χ. μ' έναν ολόκληρο στρατό από πλήλινους πολεμιστές. Απ' αυτούς, 500 περίπου ήρθαν στο φως το 1974, όταν ανασκάφηκε μια από τις αίθουσες του τάφου του στο Λιντουνγκ του Σενσί (6,65). Ενμέρει χυτευμένες και ενμέρει λαξευμένες (τα χέρια και τα κεφάλια τους έχουν δουλευτεί χωριστά και μετά προστέθηκαν στα σώματα), οι μορφές αυτές σε φυσικό μέγεθος από τερακότα ανήκουν σε μια μακρά παράδοση ταφικής τέχνης. Ακόμα μεγαλύτερη είναι, ωστόσο, η καλλιτεχνική αξία μικρών ειδωλίων από τους τάφους της περιόδου Χαν, όπως, λ.χ., το άρμα που βρέθηκε το 1980 κοντά στον τάφο του πρώτου αυτοκράτορα των Τσιν (6,66), ή το περίφημο ορειχάλκινο «ιπτάμενο άλογο» από το Βουβεί του Κανσού (6,67). Το άλογο αυτό, που ισορροπεί υπέροχα πατώντας το ένα του πόδι σ' ένα ιπτάμενο χελιδόνι, αποτελεί πραγματικό αριστούργημα περίοπτης γλυπτικής και εκφραστικής απεικόνισης ζώου. Τόσο το συγκεκριμένο άλογο της Εικόνας 6,67 όσο και άλλα μικρότερα από τον ίδιο τάφο ανήκουν στη λεγόμενη «ουράνια» ράτσα, που ήρθε στην Κίνα από την κεντρική Ασία γύρω στο 100 π.Χ. και έγινε σύντομα σύμβολο ανώτερης κοινωνικής θέσης — ο συγκεκριμένος τάφος ανήκε σ' έναν διοικητή επαρχίας.

Στους περισσότερους τάφους της περιόδου Χαν τονίζεται η αξία της επίγειας ζωής. Οι κυβερνητικοί αξιωματούχοι με τη συνοδεία τους αποτελούν εδώ ένα από τα αγαπημένα θέματα των ζωγραφικών παραστάσεων, που τους απεικονίζουν να κινούνται με κόσμια επισημότητα, σύμφωνα με τις αρχές του Κομφουκιανισμού. Κάποιες άλλες παραστάσεις με θέματα ηθικοπλαστικού και διδακτικού περιεχομένου χαράσσονταν πάνω σε πέτρα, με μια τεχνική που συνηθιζόταν ειδικά στην Κίνα των Χαν και που πρόβλεπε τη λείανση των μορφών και τη γραμμοσκίαση του φόντου. Οι τοίχοι των νεκρικών θαλάμων κοσμούσαν επίσης με ανάγλυφες ή ζωγραφικές παραστάσεις πάνω σε κεραμικά πλακίδια. Σε μια από τις παραστάσεις αυτές, δυο αξιωματούχοι απεικονίζονται σε στάσεις και εκφράσεις που συμπυκνώνουν με τον πιο γλαφυρό τρόπο το κομφουκιανό ιδεώδες της ιεραρχίας και του σεβασμού προς τους ανώτερους (6,68). Σε αντιδιαστολή με τα έντονα περιγράμματα των ελληνικών αγγείων και των ινδικών νωπογραφιών (λ.χ., στην Αζάντα), η πινελιά του κινέζου ζωγράφου προσαρμόζεται στο βάρος, τη σταθερότητα και την κίνηση των μορφών: αλλού είναι παχιά, αλλού απότομη και αυστηρή, αλλού τρεμοσβήνει. Η εκφραστικότητα είναι εδώ ανάλογη μ' εκείνη της κινέζικης καλλιγραφίας. Στα ανάγλυφα πάνω σε πλακίδια, οι μορφές απλώς σκιαγραφούνται. Οι θεριστές και οι τοξότες της Εικόνας 6,69 αποκαλύπτουν βαθιά γνώση και οξυδερκή απόδοση της ανθρώπινης μορφής σε κίνηση. Τα ψάρια αποδίδονται αρκετά σχηματικά, σαν να πλέουν στην επιφάνεια του νε-



6,65 Τοξότης από τον τάφο του αυτοκράτορα Σιχ Χουάνγκ-τι, περ. 221-209 π.Χ. Τερακότα, φυσικό μέγεθος. Λιντούνγκ, κοντά στο Σιάν.

6,67 (δεξιά) Ιπτάμενο άλογο από το Βουβέι. Περίοδος των Ανατολικών Χαν, 2ος μ.Χ. αιώνας. Ορείχαλκος, 34,3 x 45 εκ.



ρού, ενώ τα φύλλα και τα άνθη του λωτού διακρίνονται για την ευαίσθητη απόδοσή τους και ξεχωρίζουν σαφώς από ανάλογες αναπαραστάσεις του ίδιου φυτού στην Ινδική τέχνη. Αν και έργα επαρχιακών καλλιτεχνών, οι παραστάσεις αυτές αντανακλούν πιθανότατα την τέχνη της αυτοκρατορικής αυλής, από την οποία δεν σώζεται ούτε ένα δείγμα (κατά τη λεηλασία της πρωτεύουσας των Χαν, το 190 μ.Χ., ολόκληρη η αυτοκρατορική συλλογή καταστράφηκε).

Ορισμένα έργα τέχνης της περιόδου Χαν που προέρχονται από πρόσφατες ανασκαφές μοιάζουν κάπως απομωμένα. Στο Χσιγκκίινγκ, κοντά στο Σιάν, στον τάφο ενός στρατηγού που πέθανε το 117 π.Χ., βρέθηκαν το 1957 μεγάλων διαστάσεων λαξευμένες μορφές ζώων, όπως, λ.χ., ένας ξαπλωμένος νεροβούβαλος από σκαλισμένη πέτρα, σύμβολο της δύναμης που βρίσκεται πρόσκαιρα σε λανθάνουσα κατάσταση (6,70). Εξάλλου, σε τάφους του 2ου π.Χ. αιώνα κοντά στο Τσανγκσά του Χουνάν,

6,66 Άρμα με τέσσερα άλογα και ηνίοχο από τον τάφο του αυτοκράτορα Σιχ Χουάνγκ-τι, περ. 210 π.Χ. Ορείχαλκος με χρυσά και επιχρυσωμένα τμήματα, μήκος 32,8 μ., ύψος 1,04 μ. Λιντούνγκ, κοντά στο Σιάν.



βρέθηκαν το 1973 τα παλιότερα γνωστά έργα ζωγραφικής σε μετάξι. Πρόκειται για προϊόντα ενός επαρχιακού πολιτισμού της νότιας Κίνας, που εκφράζουν παλιότερες θρησκευτικές πεποιθήσεις (της εποχής των Σανγκ), σ' ένα ιδίωμα του οποίου αποτελούν τα μόνα γνωστά δείγματα. Ποια ακριβώς ήταν η σχέση των έργων αυτών με τα έργα ζωγραφικής που περιλάμβανε η συλλογή των αυτοκρατόρων Χαν είναι άγνωστο.

Οι πληροφορίες μας για τα πρώτα βήματα της ζωγραφικής σε ρόλους από μετάξι, που οι Κινέζοι τη θεωρούσαν την ανώτερη μορφή εικονιστικής τέχνης, προέρχονται μόνο από φιλολογικές πηγές κι από μεταγενέστερα αντίγραφα (απ' αυτή την άποψη, η μελέτη της ζωγραφικής της αρχαίας Κίνας θυμίζει τη μελέτη της αρχαιοελληνικής ζωγραφικής). Το έργο του 10ου αιώνα με τίτλο *Νουθεσίες της εκπαιδευτριάς στις κυρίες της Αυλής* θεωρείται αντίγραφο παλιότερου έργου του Κου Κάι-τσι (περ. 344-406). Ο Κου Κάι-τσι είχε δουλέψει στην αυλή του Νανκίν, του πολιτισμικού κέντρου της Κίνας, όπου και επιβίωσε ο Κομφουκιανισμός μετά την αποσύνθεση της αυτοκρατορίας των Χαν. Πρόκειται για μια σειρά ζωγραφικές παραστάσεις ανάμεσα στις οποίες παρεμβάλλονται κείμενα διαπαιδαγώγησης. Η σκηνή της Εικόνας 6,71 συνοδεύεται από την υπόδειξη: «Αν τα όσα λες είναι καλοειπωμένα,



6,69 Κυνήγι πάπιας και θερισμός ρυζιού, 2ος μ.Χ. αιώνας. Αποτύπωμα από πλακίδιο τάφου, ύψος 42 εκ. Μουσείο Τσουνγκίνγκ.

6,68 Διο αξιωματούχοι (λεπτομέρεια από τάφο), τέλη 1ου π.Χ.-αρχές 1ου μ.Χ. αιώνα. Κεραμικά πλακίδια, 73,8 x 240,7 εκ. Μουσείο Καλών Τεχνών, Βοστώνη.



όλοι οι άντρες σε απόσταση χιλίων λευγών θ' ανταποκριθούν. Αν, όμως, ξεφύγεις από την αρχή αυτή, ακόμα και ο σύντροφός σου θα δυσπιστεί». Προφανώς, ο άντρας για τον οποίο γίνεται λόγος είναι ο αυτοκράτορας και η γυναίκα μια παλλακίδα του. Η αντιπαράθεσή τους, ωστόσο, σε στάση τριών τετάρτων και προφίλ αντίστοιχα, υπαινίσσεται κάποια ιδιότυπη ή περίπλοκη ψυχολογική σχέση μεταξύ τους. Ο Κου Κάι-τσι, ξακουστός και ως προσωπογράφος που είχε την ικανότητα ν' αποδίδει όχι μόνο την εμφάνιση αλλά και το πνεύμα και το χαρακτήρα των μοντέλων του, υπήρξε ένας μάλλον εκκεντρικός ταοιστής, με αρκετές επιφυλάξεις για την εγκόσμια κομφουκιανή ηθική του κειμένου που εικονογραφεί εδώ.

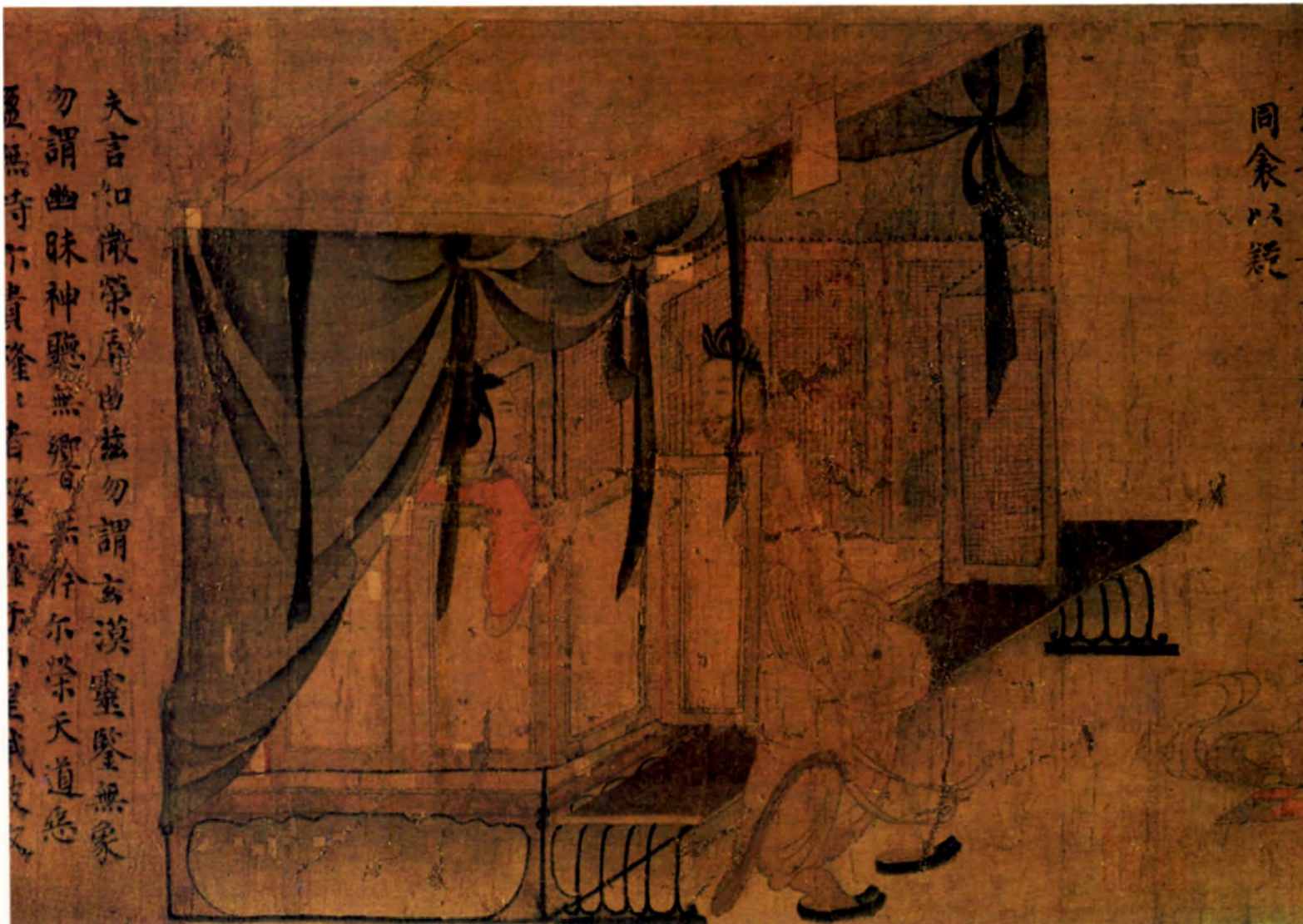
Αν και αρχικά έγραφαν με γραφίδα που έδινε ομοιόμορφο πάχος στα γράμματα, με τον καιρό οι Κινέζοι καλλιέργησαν την καλλιγραφία με εύκαμπτο πινέλο, όχι μόνο ως τρόπο γραφής και επικοινωνίας, αλλά και ως ένα είδος εικαστικής έκφρασης. Ανάλογα με το πόσο απαλά ή έντονα χαράσσονται τα γράμματα, και ανάλογα με τον τρόπο που συνδέονται μεταξύ τους, ένα κείμενο μπορεί να μην γράφεται απλώς, αλλά και να ερμηνεύεται. Η καλλιγραφία υπήρξε, βέβαια, πάντοτε τέχνη μιας μορφωμένης μειοψηφίας, μιας ελίτ που γνώριζε να γράφει και να διαβάζει. Συχνά, οι ίδιοι οι αυτοκράτορες επιδίδονταν στην καλλιγραφία, και οι γραμμένες με το ίδιο τους το χέρι αποφάσεις τους αναπαράγονταν σε πέτρινες στήλες (έτσι ώστε να διατηρηθεί όχι μόνο το τι έγραψαν, αλλά και το πώς το έγραψαν), ενώ το ίδιο συνέβαινε και με τα κείμενα των κινέζων κλασικών. Μια πλήρης σειρά από 114 τέτοιες στήλες, που χαράχτηκαν το 837, φιλοξενούνται σήμερα στο Ιστορικό Μουσείο του Σιάν.



6,70 Νεροβούβαλος από τάφο στο Χοιγκκπίνγκ, περ. 117 π.Χ.

6,71 Κου Κάι-τσι, λεπτομέρεια από τις *Νουθεσίες της εκπαιδευτριάς* στις κυρίες της Αυλής, τέλη 4ου-αρχές 5ου μ.Χ. αιώνα. Μελάνι και χρώμα σε μετάξι, ύψος 24,8 εκ. Βρετανικό Μουσείο, Λονδίνο.

Ένας ρόλος από μετάξι του 10ου αιώνα με τις προσωπογραφίες διάσημων αυτοκρατόρων είναι πιθανότατα πιστό αντίγραφο έργου του Γεν Λι-πεν (περ. 600-73), του διασημότερου καλλιτέχνη της εποχής του στην αυλή των Τανγκ (6,72). Παρά τις μικρές τους διαστάσεις, οι μορφές διακρίνονται εδώ για την ήρεμη αυτοπεποίθησή τους, την αυτοκρατορική τους μεγαλοπρέπεια, και τη μνημειακότητά τους. Στις τοιχογραφίες από τον πρόσφατα ανασκαμμένο τάφο του πρίγκιπα Τσανγκ Χουάι (αρχές 8ου αιώνα), κοντά στο Σιάν, καταγράφονται άλλες, ελαφρότερες πλευρές της ζωής στην αυλή των Τανγκ. Άντρες που κυνηγάνε ή παίζουν πόλο και γυναίκες που αναπαύονται νωχελικά στον κήπο αποδίδονται με μεγάλη οικονομία γραμμών και με σιγουριά στην πινελιά, έτσι ώστε να συλλαμβάνεται και η πιο φευγαλέα στιγμή (6,73). Πρόκειται πάντως, κατά πάσα πιθανότητα, για έργα καλλιτεχνών που θεωρούνταν απλοί τεχνίτες, σε αντιδιαστολή προς τον Γεν Λι-πεν και τους ομοίους του, που ήταν παράλληλα όχι μόνο λόγιοι, αλλά και μανδαρίνοι με σημαντική θέση στην κρατική γραφειοκρατία.





6,72 Γεν Λι-πεν, λεπτομέρεια από τις Προσωπογραφίες αυτοκρατόρων, 7ος μ.Χ. αιώνας. Μελάνι και χρώμα σε μετάξι, ύψος 21 εκ. Μουσείο Καλών Τεχνών, Βοστώνη.

Μια σειρά από ξένες τεχνοτροπίες στη ζωγραφική, τη γλυπτική και την αρχιτεκτονική “εισέβαλαν” στην Κίνα παράλληλα με το Βουδισμό, ακολουθώντας το λεγόμενο Δρόμο του Μεταξιού, διαμέσου της κεντρικής Ασίας. Ξεκινώντας από το Τουνχουάνγκ, οι δρομοί αυτοί —μέσω των οποίων το κινέζικο μετάξι έφτανε στην Ινδία, το Ιράν και την Ευρώπη— περνούσαν από το σημερινό Σινκιάνγκ, την τεράστια σε έκταση δυτική επαρχία της Κίνας που συνορεύει με την ΕΣΣΔ προς βορρά και με το Θιβέτ προς νότο. Παρόλο ότι τον 1ο μ.Χ. αιώνα στην περιοχή αυτή κατοικούσαν νομαδικές κυρίως φυλές, υπήρχαν και ορισμένες πόλεις-κράτη, που δέχονταν έντονη την ινδική (και γενικότερα Δυτική) πολιτισμική επίδραση. Στο Μιράν, ένα προκεχωρημένο φυλάκιο της τέχνης της Γκαντάρα (βλ. παραπάνω) μόλις 480 χλμ. δυτικά του Τουνχουάνγκ, έχουν βρεθεί έργα ζωγραφικής του 2ου-3ου μ.Χ. αιώνα με βουδιστικά θέματα, που υπογράφονται από κάποιον Τίτα ή Τίτους (προφανώς προερχόμενο από μια ανατολική ρωμαϊκή επαρχία). Στα βορειοανατολικά, το μικρό κράτος Κούτσα στον ποταμό Ταρίμ εξελίχτηκε γύρω στον 4ο μ.Χ. αιώνα σε αξιόλογο βουδιστικό κέντρο, με σημαντική καλλιτεχνική παραγωγή σε λαξευμένους στο βράχο ή περίοπτους ναούς. Όλες αυτές οι πόλεις της κεντρικής Ασίας, που η αίγλη τους μνημονεύεται από αρκετούς κινέζους ταξιδιώτες της περιόδου 400-600 μ.Χ., καταστράφηκαν ως επακόλουθο των μουσουλμανικών ει-

σβολών και του ξεριζώματος του Βουδισμού τον 11ο μ.Χ. αιώνα. Οι σκαμμένοι στο βράχο ναοί που σώζονται στο Τουνχουάνγκ (μεθοριακή πόλη-σταθμό, σε μια όαση στην Έρημο του Γκόμπι) είναι περίπου 500. Απ’ αυτούς, οι μισοί περίπου είναι διακοσμημένοι στα τοιχώματα και την οροφή τους με ζωγραφικές παραστάσεις, που είναι έργα της περιόδου ανάμεσα στον 5ο και τον 11ο αιώνα και διατηρούνται σε πολύ καλή κατάσταση. Στις παλιότερες από τις παραστάσεις αυτές είναι φανερή η επίδραση της Ινδικής τέχνης. Οι Βούδες και οι *μποτισάτβας* είναι προφανώς έργα καλλιτεχνών από την κεντρική Ασία, ενώ στα *απσάρας* (τους άγγελους του Βουδισμού Μαχαγιάνα), που κυριαρχούν στις οροφές, και στις ιστορίες από τη ζωή του Βούδα, που καλύπτουν τα τοιχώματα, είναι αισθητή η ολοένα και μεγαλύτερη επιρροή της Κινέζικης τέχνης. Σε μια τοιχογραφία με την ενσάρκωση του Βούδα ως χρυσή γαζέλα (6,74), τα ζώα δείχνουν να κατάγονται από το Ιράν, ενώ τα βουνά και η γονατιστή μορφή με τις πτυχώσεις του αναπεπταμένου της ρούχου έχουν σίγουρα τις ρίζες τους στην Κίνα και την παλιότερη τέχνη της (3,38· 6,70). Από την άλλη μεριά, η ανθρωπομορφική λατρευτική εικόνα που καθιέρωσαν οι βουδιστές ήταν κάτι εντελώς πρωτόγνωρο για την Κίνα. Καθώς το μήνυμα του Βούδα απευθυνόταν σε όλες τις κοινωνικές τάξεις, τα κείμενα, που μόνο μια μειοψηφία μπορούσε να διαβάσει, ήταν απαραίτητο να συμπληρώνονται από εικόνες. Τα κείμενα, λοιπόν, που λαξεύονταν παλιότερα σε στήλες αντικαταστάθηκαν με τον καιρό από ανάγλυφες διδακτικές ή αφηγηματικές σκηνές, όπως εκείνη της Εικόνας 6,75 (των αρχών του 8ου αιώνα), όπου οι μορφές του Βούδα πλαισιώνονται με σκηνές από τη ζωή του.

Τα αξιολογότερα έργα πρώιμης κινέζικης βουδιστικής τέχνης (με εξαίρεση κάποιες τοιχογραφίες, κυρίως στο Τουνχουάνγκ) είναι γλυπτά — ο Κομφουκιανισμός αντίθετα ήταν σαφώς αρνητικός απέναντι στο είδος αυτό τέχνης. Το παλιότερο δείγμα είναι ένα ορειχάλκινο αγαλματίδιο με χρονολογία που αντιστοιχεί στο 338 μ.Χ. Οι βίαιοι διωγμοί κατά των βουδιστών και η ολοσχερής καταστροφή των ναών τους το 444 μ.Χ. είχαν ως αποτέλεσμα να

6,73 Τοιχογραφία από τον τάφο του πρίγκιπα Τσανγκ Χουάι, κοντά στον Σιάν, αρχές 8ου μ.Χ. αιώνα. Μουσείο Επαρχίας Σενσί, Σιάν.





6.74 Ο Βούδας ενσαρκωμένος σε γαζέλα. Τοιχογραφία από το Τουνχουάνγκ, 5ος μ.Χ. αιώνας.

καταστραφεί ένα μεγάλο μέρος της καλλιτεχνικής αυτής παραγωγής. Ωστόσο, το 452 μ.Χ., όταν στο θρόνο της βόρειας αυτοκρατορίας Βέι (ενός από τα τρία βασίλεια στα οποία ήταν διαιρεμένη η χώρα την εποχή εκείνη) ανέβηκε ένας βουδιστής, εγκαινιάστηκε μια νέα περίοδος καλλιτεχνικής άνθησης. Από το 460 έως το 494 μ.Χ., ένας ψαμμολιθικός βράχος στο Γιουνκάνγκ του Σανσί (όχι πολύ μακριά από το Σινικό Τείχος) μετατράπηκε στον εντυπωσιακότερο ίσως από τους σκαμμένους στο βράχο βουδιστι-

κούς ναούς (6,76). Πηγή έμπνευσης των επιβλητικών αυτών κτισμάτων θα πρέπει να ήταν τα ανάλογα ιερά των Ινδιών, ενώ τα κολοσσιαία αγάλματα που τα κοσμούσαν κατάγονταν προφανώς από δυο περίφημα αγάλματα, ύψους 37 και 53 μ. αντίστοιχα, που λαξεύτηκαν κατευθείαν στο βράχο του Μπαμιγιάν (στο σημερινό Αφγανιστάν), από το 2ο έως τον 5ο μ.Χ. αιώνα. Με τις τεράστιες διαστάσεις τους, τα γλυπτά αυτά συμβόλιζαν τη φύση του οικουμενικού Βούδα, το ισοδύναμο του ίδιου του κοσμικού σύμπαντος. Μια από τις προσόψεις του ναού στο Γιουνκάνγκ αποκάλυψε, όταν έπεσε, έναν Βούδα ύψους 14 μ., πλαισιωμένον από δυο *μποτισιάτβας*. Η ιερή αυτή τριάδα θα έδειχνε σίγουρα πολύ πιο μυστηριώδης και υποβλητική όσο ο χώρος κίνησης του θεατή-πιστού ήταν αρκετά περιορισμένος και το σπήλαιο πολύ πιο αδύναμα φωτισμένο (6,77). Παρόλο ότι η στάση και η αμφίεση θυμίζουν τον προσευχόμενο Βούδα της Μαθούρα (6,13), κάθε στοιχείο νατουραλισμού έχει εδώ εξοβελιστεί. Το πρόσωπο του κολοσσού του Γιουνκάνγκ είναι μια μάσκα που χαμογελάει ανεπιχνιάστα, ενώ το κρανιακό εξόγκωμα και οι μακροί λοβοί των αυτιών έχουν γίνει πια καθαρές συμβάσεις, θυμίζοντας βασιλικά σύμβολα που θα μπορούσαν και ν' αφαιρεθούν. Σε μικρής κλίμακας γλυπτά εξάλλου — στα τοιχώματα του σπηλαίου 6,76 και στη στήλη της Εικόνας 6,75 — βλέπουμε τον Βούδα καθισμένο, με σταυρωμένα τα πόδια και με στέμμα στο κεφάλι. Πρόκειται για μια καθαρά βασιλική στάση, που συνδέει άμεσα τη θρησκεία με την εξουσία του αυτοκράτορα των βόρειων Βέι.

6.75 Βουδιστική στήλη, αρχές 6ου μ.Χ. αιώνα. Σπήλαια Μαιτζαϊσάν, Κανσού.

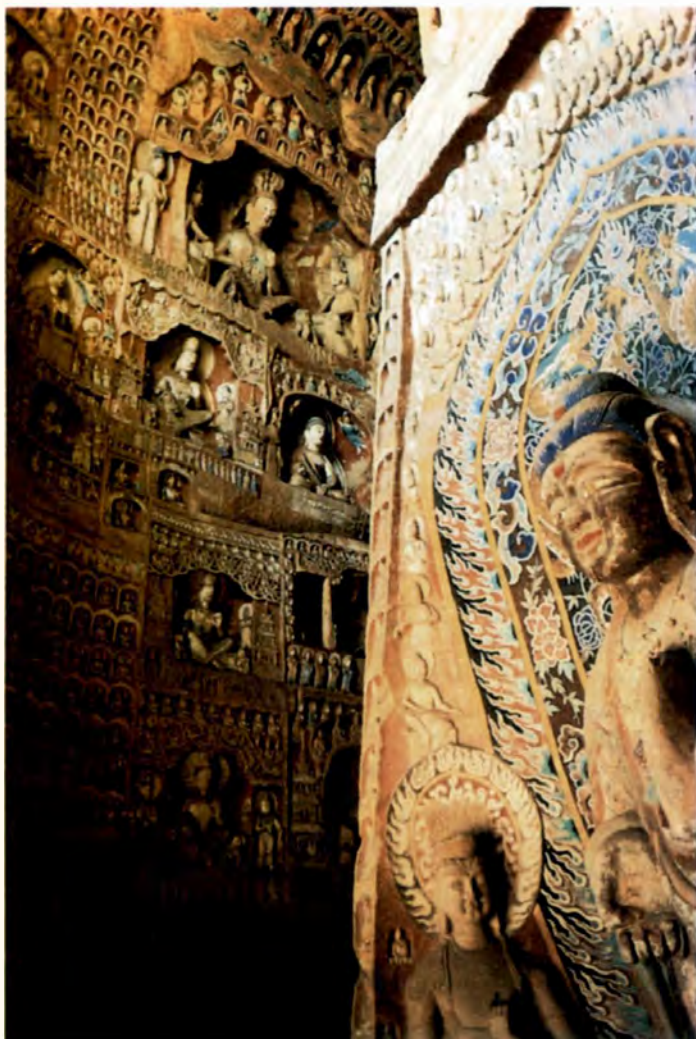




Αξιόλογα είναι και τα κάθε είδους έργα της περιόδου αυτής από ορείχαλκο. Όπως ήδη αναφέρθηκε, οι Κινέζοι γνώριζαν από πολύ παλιά την τέχνη της χύτευσης του ορείχαλκου. Η λειψανοθήκη πάντως της Εικόνας 6,78 (έργο του 524 μ.Χ.) απηχτεί εντελώς διαφορετικές ευαισθησίες και εκφραστικές τάσεις τόσο από τα τελετουργικά σκεύη της περιόδου Σανγκ με τους μυστηριώδεις δράκους (2,59) όσο κι από τις μεταγενέστερες νατουραλιστικές παραστάσεις ζώων από τους τάφους της περιόδου Χαν (6,70). Η κεντρική μορφή του Βούδα, οι μικροσκοπικοί *μποτισάτβας* στα πόδια του, και τα *απσάρας* που πεταρίζουν στην άκρη του φωτοστέφανου κατάγονται όλα από ινδικά πρότυπα. Η όλη σύνθεση πάλλεται από μια τρεμουλιαστή σπιθα ζωής, φέρνοντας στο νου το θρύλο ότι το σώμα του Σακιαμούνι αναδύθηκε άθικτο από τη νεκρική πυρά, αλλά και υποδηλώνοντας την ανάταση του πνεύματος.

Οι γλύπτες και οι ζωγράφοι κάθε λατρευτικής τέχνης προσπαθούν κατά κανόνα να δώσουν θρησκευτικά αποτελεσματικές εικόνες χωρίς να παραβιάσουν κάποιο — λιγότερο ή περισσότερο αυστηρό— πλαίσιο εικονογραφικών κανόνων. Στην αναπαράσταση των πιστών οι βουδιστές καλλιτέχνες είχαν μεγαλύτερη ευχέρεια επιλογών

6,76 Εσωτερικό του Σπηλαίου VI στο Γιουνκάνγκ, τέλη 5ου μ.Χ. αιώνα.



6,77 Κολοσσιαίος Βούδας από το Γιουνκάνγκ, 5ος μ.Χ. αιώνας. Βράχος, ύψος 13,7 μ.

και κινήσεων, όπως προκύπτει κι από ένα ανάγλυφο με μια ευσεβή αυτοκράτειρα και τις ακολούθους της (6,79). Σε αντιδιαστολή με τους στατικούς, σχεδόν γεωμετρικά συμπαγείς Βούδες και *μποτισάτβας*, οι μορφές του ανάγλυφου αυτού (που προέρχεται από το Λουνγκμέν) είναι ταυτόχρονα νατουραλιστικές και άυλες, σε μια προσπάθεια ίσως να τονίσουν τη διάκριση ανάμεσα σε αιώνιες αλήθειες και απατηλά, πρόσκαιρα φαινόμενα. Ντυμένες με ρούχα που πέφτουν φυσικά από τους ώμους τους, η φασματική σχεδόν βασίλισσα και οι ακόλουθοί της κινούνται σαν να τις φυσάει μια ελαφριά αύρα και υπακούουν σ' ένα είδος πρωτόγονης προοπτικής. Η ικανότητα των ζωγράφων της περιόδου Χαν να δίνουν υπόσταση στις μορφές τους με ελάχιστες γρήγορες πινελιές, που σχηματίζουν το δικό τους ζωντανό ρυθμικό μορφότυπο, μεταφέρεται εδώ στη γλυπτική, χωρίς να χάσει τίποτε από τη λεπτότητα και τη χάρη της.

### *Η δυναστεία των Τανγκ και οι Πέντε Δυναστείες*

Στα χρόνια των πρώτων αυτοκρατόρων της δυναστείας Τανγκ (618-906 μ.Χ.), η ενωμένη και πάλι Κίνα γνώρισε μια περίοδο εσωτερικής ειρήνης και εξωτερικής ακτινοβολίας. Οι τέχνες άνθισαν περισσότερο από ποτέ επί Μινγκ Χουάνγκ (713-56 μ.Χ.), ιδρυτή της Αυτοκρατορικής Ακαδημίας, που εξακολουθεί, με άλλη ονομασία, να υπάρχει ως σήμερα. Το 715 μ.Χ. πάντως, αφού πρώτα μουσουλμάνοι κατέλαβαν το Κινεζικό Τουρκεστάν, ξέσπασε μια εσωτερική εξέγερση που εξασθένησε σημαντικά την αυτοκρατορική εξουσία και εγκαινίασε μια περίοδο παρακμής. Η παραλλαγή του Βουδισμού Μαχαγιάνα που είχε σχεδόν επικρατήσει πια στην Κίνα κατηγορήθηκε

από τους ταοϊστές και τους κομφουκιανιστές ως υπεύθυνη για τη διοχέτευση πόρων και ανθρώπων στους ναούς, τα μοναστήρια και άλλους «αντιπαραγωγικούς» θρησκευτικούς θεσμούς. Το 845 μ.Χ., ο αυτοκράτορας απαγόρευσε κάθε «ξενόφερτη» θρησκεία, και ιδιαίτερα το Βουδισμό. Περίπου 4.600 ναοί και 40.000 ιερά καταστράφηκαν, ενώ 200.000 μοναχοί υποχρεώθηκαν να ξαναγίνουν καλλιεργητές της γης. Τα σκληρά αυτά μέτρα όχι μόνο δεν κράτησαν πολύ (σύντομα εκδηλώθηκε μια βουδιστική αναγέννηση), αλλά και δεν μπόρεσαν ν' αναζωογονήσουν οικονομικά και πολιτικά την Κίνα, που σύντομα πέρασε σε μια φάση γενικευμένης αναταραχής γνωστή ως Περίοδο των Πέντε Δυναστειών.

6.78 Λειψανοθήκη με τον Μαιτρέγια Βούδα, 524 μ.Χ. Επιχρυσωμένος ορείχαλκος, ύψος 76,8 εκ. Μητροπολιτικό Μουσείο, Νέα Υόρκη.



6.79 Η αυτοκράτειρα ως δωρήτρια με τις ακόλουθους της. Από το Λουνγκμέν του Χονάν, περ. 522 μ.Χ. Ασβεστόλιθος με ίχνη χρώματος, 1,93 x 2,76 μ. Πινακοθήκη Νέλσον-Μουσείο Άτκινς, Κάνσας Σίτι.

Ένα από τα αξιολογότερα δείγματα της γλυπτικής των Τανγκ — αλλά και μια από τις πιο εντυπωσιακές λατρευτικές εικόνες σε ολόκληρο τον κόσμο, που αρχικά την περιέβαλλε ένας ξύλινος ναός — δεσπόζει μπροστά από ένα βράχο στο Λουνγκμέν (6,80). Η διαφορά ανάμεσα σ' αυτή τη γιγάντια αλλά γαλήνια μορφή και τον επίσης τεράστιο, κομψό και εκλεπτυσμένο Βούδα στο σπήλαιο του Γιουνγκάνγκ (6,77) είναι εντυπωσιακή. Στο Λουνγκμέν δεν εικονίζεται πια ο ιστορικός Βούδας, αλλά ο Βαϊροκάνα: δεν πρόκειται πια για τον φωτισμένο σωτήρα, αλλά για την προσωποποιημένη έκφραση μιας φιλοσοφικής έννοιας.

Το Λουνγκμέν βρίσκεται κοντά στην πόλη Λογιάνγκ, μια από τις δυο πρωτεύουσες της αυτοκρατορίας των Τανγκ. Τα καλλιτεχνικά ιδιώματα που αναπτύχθηκαν στο Λογιάνγκ διαθόθηκαν ευρύτατα, φτάνοντας ως το Τουνχουάνγκ, όπου ακόμα και σήμερα σώζονται ναοί με γλυπτά και ζωγραφικές παραστάσεις από την εποχή εκείνη. Λόγω έλλειψης πέτρας στην απομακρυσμένη αυτή άσση, τα γλυπτά κατασκευάζονταν από ένα είδος γύψου και επιζωγραφίζονταν. Η χρήση αυτού του μέσου ενίσχυε τις νατουραλιστικές τάσεις, κυρίως στις μορφές των *μποτισάτβας* και των ένοπλων φρουρών που περιστοιχίζουν τον εξαύλωμένο Βούδα (6,81). Οι τοίχοι, εξάλλου, καλύπτονταν από τη βάση ως την κορυφή με ζωγραφικές παραστάσεις, που αναπαριστούν τον ουρανό όπως περιγράφεται στις *σούτρες* του Βουδισμού Μαχαγιάνα, σαν ένα αυτοκρατορικό ανάκτορο με συμμετρικά διαταγμένα κτίρια και κήπους (6,82) — ο ποιητής και ζωγράφος του 8ου αιώνα Βανγκ Βέι παρομοίαζε τους κήπους του αυτοκράτορα λίγο έξω από το Λογιάνγκ με τους κήπους των αθάνατων στους εννιά ουραμούς.

Στην ύστερη αυτή φάση του κινέζικου Βουδισμού, εξέχουσα θέση κατέχει μια μορφή που ανταποκρινόταν σε συναισθηματικές μάλλον παρά πνευματικές ανάγκες: ο



Κουάν-γιν, ο Μποτισάτβα του Ελέους. Παρόλο ότι κατάγεται από τον Αβαλοκιτεσβάρα της Ινδίας (βλ. παραπάνω), η απόδοση του Κουάν-γιν στην Εικόνα 6,83, όπου προβάλλει ντυμένος με κομψά και περίτεχνα διακοσμημένα κινέζικα μεταξωτά, δεν έχει τίποτε το ινδικό. Μετά από επίκληση μιας μικρής κυρίας, πιθανότατα της δωρήτριας της λατρευτικής αυτής εικόνας, κατεβαίνει από την ουράνια διαμονή του, που εικονίζεται στο πάνω αριστερό μέρος. Η διάκριση ανάμεσα στο θείο και το ανθρώπινο έχει πια ατονήσει· ο Κουάν-γιν αποδίδεται σε μεγαλύτερο από το φυσικό μέγεθος, αλλά και εξίσου νατουραλιστικά με τη δωρήτρια, με τη μορφή ουσιαστικά ενός πρίγκιπα του κόσμου τούτου. Παρ' όλη την από πρώτη άποψη απλοϊκή αναπαράσταση της θεότητας, η σύνθεση όχι μόνο εντυπωσιάζει με την άψογη απόδοση των λεπτομερειών της, αλλά και είναι διαποτισμένη από μια ατμόσφαιρα φιλεύσπλαχνης τρυφερότητας, που ενισχύεται από τις ζεστές και τρυφερές καμπύλες και τα παλλόμενα χρώματα.

Αργότερα, ο Κουάν-γιν, που εδώ απεικονίζεται ακόμα με μουστάκι και αυτοκρατορικό υπογένειο, μετατράπηκε σε γυναικεία φιγούρα, συνδεδεμένη με τη μητέρα-θεά της κινέζικης παράδοσης. Οι *μποτισάτβας* δεν έχουν φύλο (όπως οι άγγελοι): διαθέτουν τις πνευματικές αρετές και των

6,80 (αριστερά) Βαϊροκάνα Βούδας, 672-5 μ.Χ. Βράχος, ύψος 15 μ. Λουνγκμέν, Χονάν.

6,81 Βούδας και μποτισάτβας, 7ος-8ος αιώνας. Ζωγραφισμένος γύψος, Σπήλαιο 45, Τουνχουάνγκ.





6,82 Βουδιστικός παράδεισος, τέλη 9ου μ.Χ. αιώνα. Τοιχογραφία, Σπήλαιο 12, Τουνχουάνγκ.

δύο φύλων και εμφανίζονται είτε με θηλυκή είτε με αρσενική μορφή. Η συγχώνευση αυτή είναι φανερή σ' ένα ξύλινο άγαλμα της περιόδου Σουνγκ (6,84). Τα σεξουαλικά όργανα και τα άλλα φυσικά χαρακτηριστικά που συναντάμε στους ελληνικούς ερμαφρόδιτους αγνοούνται εδώ εντελώς, ώστε ν' αποδοθεί η ανδρόγυνη αγάπη που υπερβαίνει τη σεξουαλικότητα. Η ιδέα του καθαρού, «αποσταγμένου» ανθρωπιστικού πνεύματος εκφράζεται με τον καλύτερο τρόπο στην αισθησιακή αυτή μορφή. Τα κοσμήματα, οι πτυχώσεις των ρούχων και οι εσάρπες που ανεμίζουν αποτελούν συστατικά στοιχεία ενός γενικότερου ρυθμού, ενώ η ασυμμετρία ενισχύει την αίσθηση της ζωής και της κίνησης.

### Η δυναστεία Σουνγκ

Οι Σουνγκ ανέβηκαν στο θρόνο το 960 μ.Χ. και, μέσα σε 20 χρόνια, ένωσαν και πάλι την Κίνα κάτω από το σκήπτρο τους. Στα χρόνια των Σουνγκ, οι ανώτερες τάξεις έπαψαν ν' ασχολούνται με το κυνήγι, το πόλο ή τις πολεμικές τέχνες (όπως στην περίοδο Τανγκ). Αντίθετα, καλλιεργώντας τη λογοτεχνία, τη μουσική και τη ζωγραφική, διαμόρφωσαν ένα ιδεώδες ζωής και πολιτισμού που δεν

θα πάψει έκτοτε να επηρεάζει και να εμπνέει τους μορφωμένους κινέζους. Δυστυχώς, όμως, οι Σουνγκ αποδείχτηκαν ανίκανοι ν' αντισταθούν στις επιδρομές των «βαρβάρων». Στο βορρά, στίφη εισβολέων κατέλαβαν το Πεκίνο (= βόρεια πρωτεύουσα), δημιούργησαν την αυτοκρατορία Λιάο, που εκτεινόταν από τη Μαντζουρία ως τη Μογγολία, και, από το 1004, υποχρέωσαν τους Σουνγκ να πληρώνουν φόρο υποτέλειας. Λίγο αργότερα, τουρκικά φύλα που ονόμαζαν τους εαυτούς τους δυναστεία Τζιν προήλασαν από την κεντρική Ασία και, το 1127, κατέλαβαν την πρωτεύουσα των Σουνγκ, το Καϊφένγκ, συλλαμβάνοντας τον αυτοκράτορα και την αυλή του αιχμαλώτους. Ένας νεαρός πρίγκιπας κατάφερε να ξεφύγει, πέρασε τον Γιανγκτσέ, και ίδρυσε στο Χανγκτσόου την αυτοκρατορία των Νότιων Σουνγκ, που το 1279 υποτάχτηκε με τη σειρά της στους Μογγόλους εισβολείς.

Στην αυλή των Σουνγκ κυριαρχούσε ο Νεοκομφουκιανισμός, μια σύνθεση των κομφουκιανών ηθικών αρχών με την ταοϊστική μεταφυσική και το βουδιστικό διαλογισμό της αυτογνωσίας. Ο Βουδισμός Μαχαγιάνα, με τους ουράνιους κήπους του και τους *μποτισάτβας*, εξελίχτηκε με

6,83 Ο Κουάν-γιν ως Οδηγός των Ψυχών. Τουνχουάνγκ, 10ος μ.Χ. αιώνας. Ζωγραφική σε μετάξι, 80 x 53,3 εκ. Βρετανικό Μουσείο, Λονδίνο.

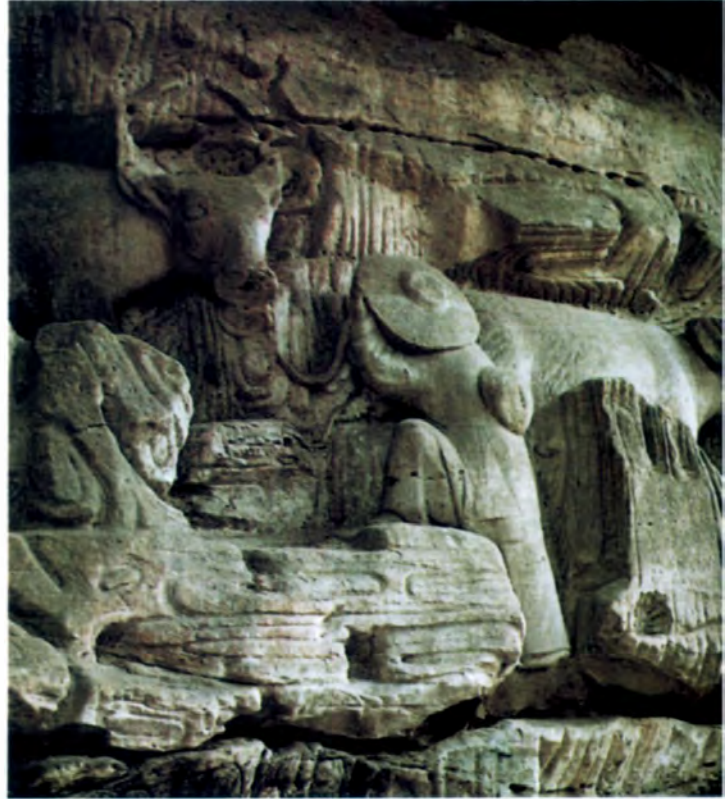




6.84 Κουάν-γιν, 11ος-12ος μ.Χ. αιώνας. Πολύχρωμο ξύλο, ύψος 2,41 μ. Πινακοθήκη Νέλσον-Μουσείο Άτκινς, Κάνσας Σίτι.

τον καιρό σε μια λαϊκή, σχεδόν πληβειακή, θρησκεία. Αυτός ήταν και ο λόγος που οι λατρευτικές και άλλες εικόνες του χαρακτηρίζονται από μια αμεσότητα και απλότητα, που συνήθως αποκλείει την κομψότητα και την εκλέπτυνση. Στο Τατσού, λ.χ., στον Άνω Γιανγκτσέ, κοντά στο σημερινό Τσουνγκίνγκ, ανάμεσα στο 1179 και το 1249 λαξεύτηκαν σ' ένα βράχο μια σειρά παραστάσεις, από τις οποίες άλλες απεικονίζουν σκηνές από την καθημερινή ζωή (τις βλαβερές συνέπειες του αλκοόλ, κ.ο.κ.) και άλλες τα μαρτύρια των αμαρτωλών στην κόλαση (6,85). Ένα τμήμα αυτών των παραστάσεων αποτελεί αλληγορία της συμμόρφωσης με τη διδασκαλία του Βούδα, που συμβολίζεται με την εξημέρωση και τη φύλαξη των ζώων, σ' ένα είδος «ποιμενικής ηθογραφίας» (6,86). Η ανδρική μορφή με τα φαρδιά παντελόνια και το αχυρένιο καπέλο — τόσο κοντινή μ' αυτό που και σήμερα συναντάει κανείς στην περιοχή αυτή, αλλά και στη νοτιοανατολική Ασία γενικότερα — διακρίνεται για το νατουραλιστικό τρόπο με τον οποίο αποδίδεται η αυτοπεποίθησή της και η ηρεμία της.

Στις παρυφές της επικράτειας των Σουνγκ, στην αυτοκρατορία Λιάο (βλ. παραπάνω) της βορειοδυτικής Κίνας, όπου ο Βουδισμός ήταν η επίσημη θρησκεία, αναπτύχθηκε μια λιγότερο πληβειακή αλλά εξίσου νατουραλιστική γλυπτική. Οι *μποτισάτβας* από επιζωγραφισμένο πηλό, που προέρχονται από το μοναστήρι Χουαγιάν στο Τατούνγκ και φιλοτεχνήθηκαν στις αρχές του 11ου αιώνα (6,87) είναι



6,86 Ποιμενική σκηνή, 12ος-13ος μ.Χ. αιώνας. Λαξευμένος βράχος, Τατσού, Σετσουάν.

6,85 Τα μαρτύρια της Κόλασης, 12ος-13ος μ.Χ. αιώνας. Λαξευμένος και ζωγραφισμένος βράχος, Τατσού, Σετσουάν.



πιο κομψοί, αλλά και πιο νατουραλιστικοί ταυτόχρονα, σε σύγκριση με τα γλυπτά της περιόδου Τανγκ στο Τουνχουάνγκ (6,81), από τα οποία και κατάγονται ενμέρει. Ακόμα πιο έντονος είναι πάντως ο νατουραλισμός σ' ένα άγαλμα από επισμαλτωμένη τερακότα που προέρχεται επίσης από την αυτοκρατορία Λιάο (6,88). Το πρόσωπο που απεικονίζεται εδώ είναι ένας από τους λουοχάν του Βουδισμού Θεραβάντα, μοναχούς που έφταναν στη φώτιση μέσω του διαλογισμού και της αυτογνωσίας, χωρίς καμιά υπερφυσική βοήθεια. Η συγκεκριμένη μορφή ανήκε αρχικά σ' ένα σύνολο παρόμοιων γλυπτών (σήμερα έχουν διασκορπιστεί), που, αν και διέφεραν μεταξύ τους στη φυσιογνωμία, στη θέση των χεριών και στις πτυχώσεις του ρούχου, κατάφερναν ωστόσο όλα τους να μεταδίδουν την ένταση της σκέψης και την αυτοσυγκέντρωση που απαιτούσε η προσπάθεια των μοναχών ν' απελευθερωθούν από κάθε επιθυμία. Ο ρεαλισμός στην απόδοση των χαρακτηριστικών, που φαίνεται ίσως ασύμβατος με την ιδέα της άρνησης του εγώ, αποτελεί εδώ συνειδητή επιλογή, θέλοντας να δείξει πως ο δρόμος της απελευθέρωσης και της φώτισης είναι ανοιχτός για τον κάθε πιστό, άσχετα από τις ιδιαιτερότητές του.

6,87 Μποτισάτβα, αρχές 11ου μ.Χ. αιώνα. Ζωγραφισμένος ασβεστόγυψος. Μοναστήρι Χουαγιάν, Σαντούγκ.



6,88 Λουοχάν, 10ος-13ος μ.Χ. αιώνας. Τρίχρωμη επισμαλτωμένη τερακότα, ύψος 1,02 μ. Πινακοθήκη Νέλσον-Μουσείο Άτκινς, Κάνσας Σίτι.

Το άγαλμα της Εικόνας 6,88 αποτελεί έναν από τους τελευταίους σταθμούς μιας μακράς παράδοσης νατουραλιστικών πήλινων γλυπτών, μιας παράδοσης που ξεκίνησε με μορφές από τάφους της περιόδου Τσιν (6,65) και αναπτύχθηκε παραπέρα στην περίοδο των Χαν και των Τανγκ, οπότε και καθιερώθηκε η πρακτική της επισμαλτώσεως. Από την περίοδο της δυναστείας Τανγκ σώζονται και πολυάριθμα πήλινα ειδώλια, που μας δίνουν όμως μια όχι πολύ ακριβή εικόνα τόσο για την τέχνη της εποχής εκείνης όσο και για την Κινέζικη τέχνη γενικότερα. Τα κάθε είδους ειδώλια δεν εκτιμώνταν ποτέ ιδιαίτερα από τους Κινέζους, που προτιμούσαν πάντοτε τις καθαρές φόρμες και τις απαλές επιφάνειες των αγγείων και των βάζων από πορσελάνη (6,89). Άλλωστε, και η μεγάλης κλίμακας γλυπτική μικρό μόνο ρόλο έπαιξε στη γενική γραμμή εξέλιξης της Κινέζικης τέχνης με την υποχώρηση του Βουδισμού, που την είχε κατεзоχήν ευνοήσει και προωθήσει, η παρακμή της ήταν άμεση και αναπόφευκτη.

Η πλατιά διάδοση και η εκλαΐκευση του Βουδισμού είχαν και μια άλλη πολύ σημαντική συνέπεια: την εμφάνιση της ξυλογραφίας. Οι ταντρικές αντιλήψεις, που έρχονταν είτε από το Θιβέτ είτε κατευθείαν από την Ινδία ήδη από τον 7ο μ.Χ. αιώνα και που έδιναν έμφαση στις εσωτερικές τελετουργίες και μαγανείες, προκάλεσαν μια αυξημένη ζήτηση για φυλαχτά και λατρευτικές εικόνες. Άμεση απάντηση στη ζήτηση αυτή υπήρξε η αποτύπωση σε φύλλα χαρτιού ή μεταξιού ξυλογραφιών εμποτισμένων με

6,89 Βάζο της περιόδου Σουνγκ, 12ος μ.Χ. αιώνας. Πορσελάνη και χείλος από χαλκό, ύψος 25 εκ. Ίδρυμα Κινέζικης Τέχνης Percival David, Λονδίνο.

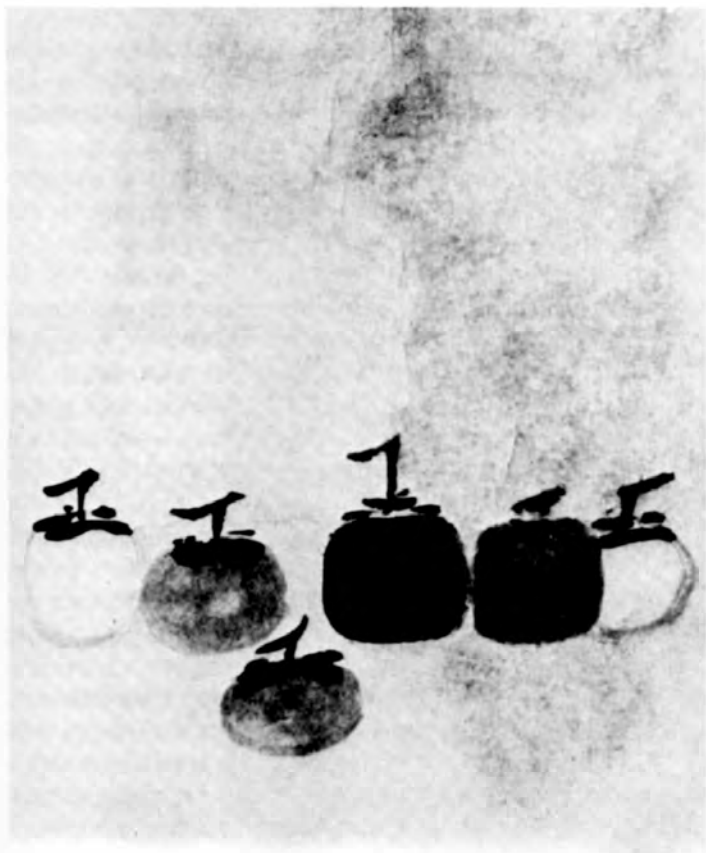


6,90 Τοπίο με ανθρώπινες μορφές, 984-991 μ.Χ. Ξυλογραφία. Μουσείο Fogg, Πανεπιστήμιο Χάρβαρντ, Κέμπριτζ Μασαχουσέτης.



μελάνι, ενώ το επόμενο βήμα ήταν η αποτύπωση εικονογραφημένων κειμένων. Η *Διαμαντένια σούτρα*, ένα βουδιστικό κείμενο που βρέθηκε στο Τουνχουάνγκ και βρίσκεται σήμερα στη Βρετανική Βιβλιοθήκη, στο Λονδίνο, είναι έργο του 868 και αποτελεί το παλιότερο δείγμα «τυπωμένου» κειμένου που σώζεται. Τον επόμενο αιώνα, τόσο για τα αυτοκρατορικά διατάγματα όσο και για τα πρώτα χαρτονομίσματα στον κόσμο χρησιμοποιήθηκε η τυπογραφική μέθοδος της ξυλογραφίας, ενώ και ο εξαιρετικά φιλόδοξος στόχος να τυπωθούν βιβλία μ' αυτόν τον τρόπο (μια ξυλογραφία για κάθε σελίδα) άρχισε να γίνεται πραγματικότητα λίγο αργότερα. Τα κλασικά κείμενα του Κομφουκιανισμού, του Ταοϊσμού και του Βουδισμού ήταν φυσικό ν' αναπαραχθούν πρώτα μ' αυτή τη μέθοδο. Ωστόσο, ήδη από το 12ο αιώνα, υπήρχαν και άλλα «τυπωμένα» βιβλία, όπως εγκυκλοπαίδειες, δυναστικές ιστορίες, ιατρικοί οδηγοί, κατάλογοι συλλογών τέχνης. Η φύση πάντως της κινέζικης γραφής, με τους 20.000 περίπου χαρακτήρες της, δεν επέτρεψε την εμφάνιση μιας τυπογραφίας ανάλογης μ' εκείνη των Ευρωπαίων, που να μπορεί να παράγει βιβλία φτηνότερα από τα χειρόγραφα. Εξάλλου, η ιδιαίτερη εκτίμηση των Κινέζων στην προσωπική τεχνική και το προσωπικό ύφος του καλλιτέχνη δεν ευνοούσε την αναγνώριση της ξυλογραφίας ως ισότιμης με τις άλλες τέχνες. Όπως προκύπτει κι από την παράσταση της Εικόνας 6,90, όπου ένας βουδιστής σοφός περιστοιχίζεται από τους μαθητές του στη μέση ενός τοπίου, οι δυνατότητες του καλλιτεχνικού αυτού μέσου ήταν μεγάλες. Για όλους, όμως, τους λόγους που αναφέρθηκαν, παρέμειναν αναξιοποίητες. Ώς το 16ο αιώνα, οι περισσότερες ξυλογραφίες





6,91 Μου-τσι, Ἐξι διόσπυροι, 13ος μ.Χ. αιώνας. Μελάνι σε χαρτί, 36,2×38,1 εκ. Νταϊτοκούτσι, Τόκιο.

ήταν ή τεχνικά διαγράμματα, ή θρησκευτικές εικόνες που κυκλοφορούσαν ανάμεσα στα κατώτερα μόνο κοινωνικά στρώματα.

Μια άλλη εξέλιξη που άσκησε σημαντική και άμεση επίδραση στις τέχνες ήταν η άνθηση του λεγόμενου Βουδισμού Τσαν (στην Ιαπωνία, Ζεν). Αν και εμφανίστηκε ως σχολή στις αρχές του 6ου μ.Χ. αιώνα, το Τσαν άρχισε ν' ασκεί μαζική επιρροή μόλις τον 9ο αιώνα. Αρχές του ήταν ότι δεν υπήρχε άλλος Βούδας παρά μόνο ο Βούδας του κάθε ανθρώπου, ότι οι τελετουργίες, οι πράξεις λατρείας και οι μελέτες των κειμένων δεν είχαν καμιά αξία, κι ότι η ταύτιση με το Απόλυτο ή την Πρώτη Αρχή ήταν αποτέλεσμα διαλογισμού και αιφνίδιας, κατά κανόνα, φώτισης. Η υπερβατική αυτή εμπειρία δεν μπορούσε ποτέ να περιγραφεί με λόγια· μπορούσε, όμως, ν' αποτυπωθεί σ' ένα έργο τέχνης [λ.χ., ένα έργο ζωγραφικής, όπου εικονίζεται ένα άγριο τοπίο, ένα φυτό, ή έξι διόσπυροι (6,91)], που όχι μόνο να εκφράζει την εσωτερική ζωή και ουσία των πραγμάτων, αλλά και να υποβοηθήσει την προσπάθεια του θεατή για φώτιση. Ένα άλλο αγαπημένο θέμα αυτής της τέχνης ήταν οι φανταστικές προσωπογραφίες κάθε είδους απλών ανθρώπων, και όχι απαραίτητα αγίων και φωτισμένων δασκάλων. Με καμιά δεκαριά μόνο γρήγορες πινελιές και με περίσσεια αυθόρμητης έμπνευσης, ο Λιάνγκ Κάι (που αποκαλούσε τον εαυτό του Λιάνγκ Ο Τρελός, περ. 1140-1210) συμπύκνωσε το πνεύμα του πότη και καλοζωιστή ποιητή του 8ου αιώνα Λι Πο (6,92). Οι ιδέες του Βουδισμού Τσαν βρίσκονταν πολύ κοντά μ' εκείνες των ταοιστών, οι οποίοι θεωρούσαν την τοπιογραφία ως το καταλληλότερο μέσο για να εκφράσουν τις αντιλήψεις



6,92 Λιάνγκ Κάι, Ο ποιητής Λι Πο, 13ος μ.Χ. αιώνας. Μελάνι σε χαρτί, 78 x 33 εκ. Εθνικό Μουσείο, Τόκιο.

τους για το διάχυτο κοσμικό πνεύμα. Αν κανείς συνυπολογίσει σε όλα αυτά ότι και η νεοκομφουκιανή φιλοσοφία, που αναπτύχθηκε στην περίοδο των Σουνγκ, μιλούσε επίσης για άμεση, διαισθητική, μη διαμεσολαβημένη ταύτιση με το φυσικό κόσμο, γίνεται αντιληπτό γιατί η τοπιογραφία απέκτησε στην Κίνα πολύ μεγαλύτερη σημασία απ' ό,τι σε οποιονδήποτε άλλο πολιτισμό.

### Τοπιογραφία

Η βουδιστική τέχνη ήταν κατά κανόνα δημόσια· οι ει-

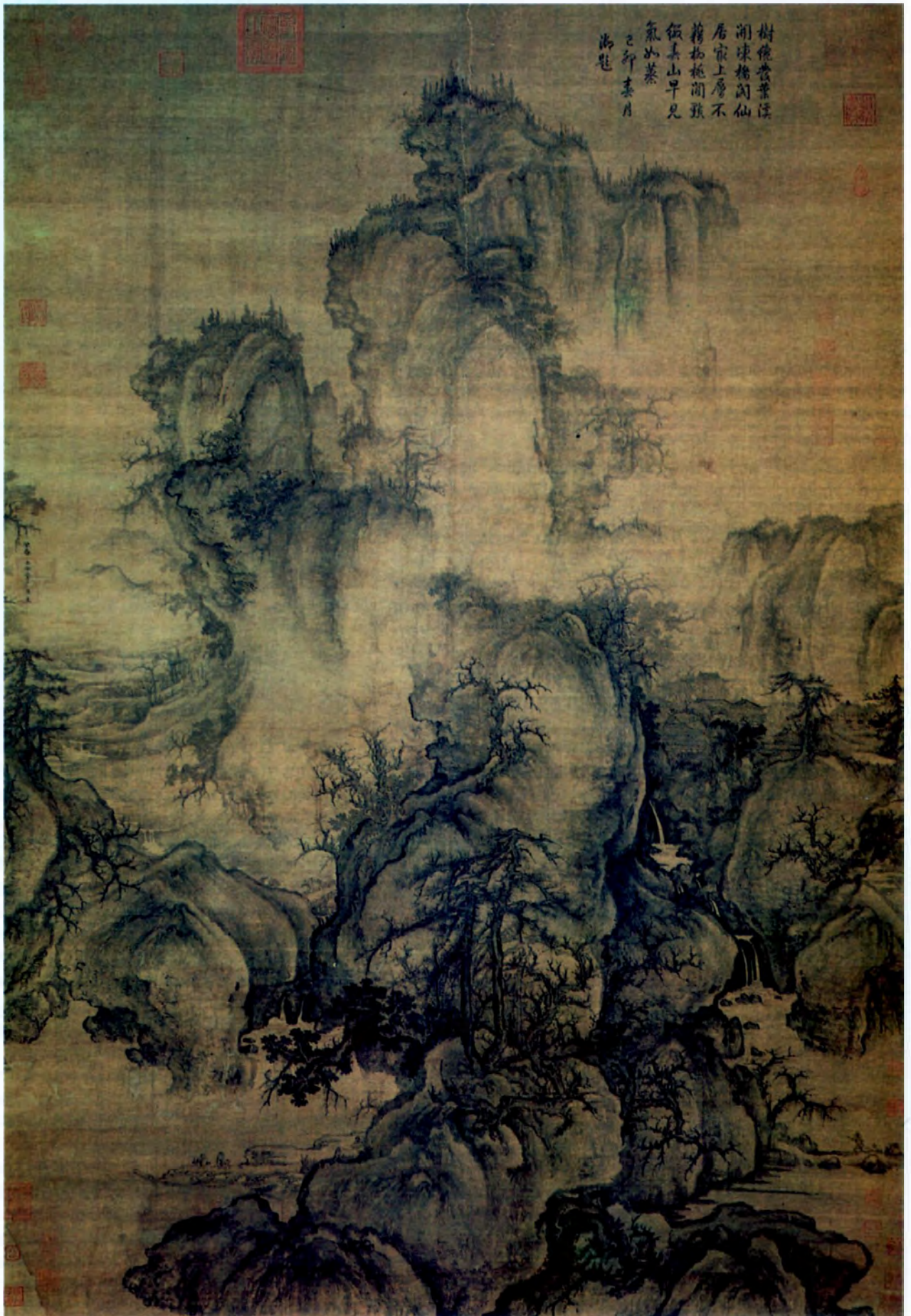
κόνες που προορίζονταν για τα σπίτια των πιστών αποτελούσαν απλές αναπαραγωγές σε μικρότερη κλίμακα των έργων που κοσμούσαν τους ναούς. Αντίθετα, η κινέζικη τοπιογραφία είναι μια καθαρά ιδιωτική, σχεδόν ελιτίστικη μορφή τέχνης, έργο εξαιρετικά καλλιεργημένων καλλιτεχνών (συνήθως ερασιτεχνών ευγενών) και προορισμένη για ένα στενό κύκλο εξίσου καλλιεργημένων φιλότεχνων.

6.93 Λι Τσενγκ, Βουδιστικός ναός στους λόφους μετά τη βροχή, περ. 950. Μελάνι και λίγο χρώμα σε μετάξι, 111,8 x 55,9 εκ. Πινακοθήκη Νέλσον-Μουσείο Άτκινς, Κάνσας Σίτι.



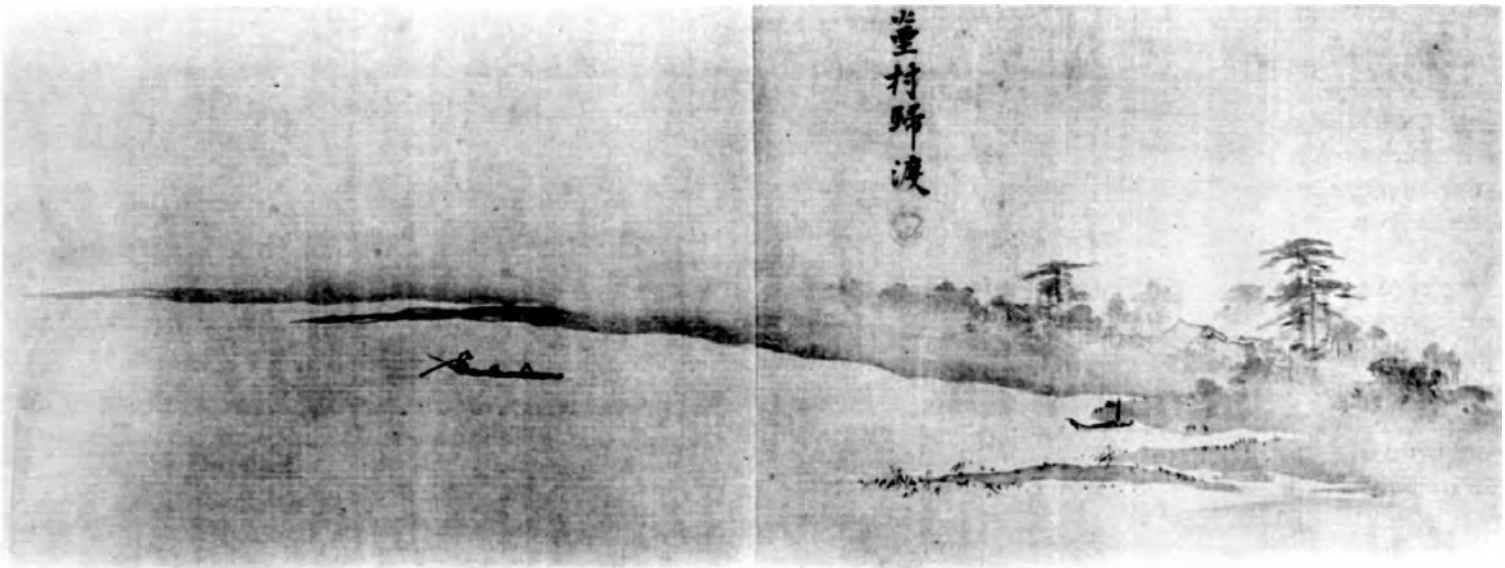
Μόνο οι «μυημένοι» μπορούσαν να καταλάβουν απόλυτα τις έξι κάπως αινιγματικές αρχές που διακρίνουν ένα «καλό έργο ζωγραφικής» και που ήταν (σε ελεύθερη μετάφραση): η αρμονία με το κοσμικό πνεύμα, ο χειρισμός του πινέλου, η πιστότητα, το χρώμα, το σχέδιο, και η αναπαραγωγή των παλιών προτύπων. Οι έξι αυτές αρχές, που διατυπώθηκαν από τον Χσιέχ Χο στις αρχές του 6ου μ.Χ. αιώνα, αποτελούν τη βάση της κινέζικης θεωρίας της τέχνης. Η πρώτη αρχή είναι χαρακτηριστικό ότι αναφέρεται σε μια ιδιότητα για την οποία δεν αρκεί ούτε η τεχνική δεξιότητα ούτε η λογική ανάλυση, ενώ η τελευταία συνδέεται με το σεβασμό στους «παλιούς Δασκάλους» και με τη συνήθεια ν' αντιγράφονται τα έργα τους — γι' αυτό και η εντυπωσιακή συνέχεια και συνοχή της κινέζικης ζωγραφικής για 1.500 σχεδόν χρόνια.

Στην παλιότερη κινέζικη λογοτεχνία υπάρχουν αρκετές αναφορές στους τοπιογράφους της περιόδου Τανγκ, μερικοί από τους οποίους μάλιστα διακρίνονταν για τον άκρατο υποκειμενισμό τους και τις ανορθόδοξες επιλογές τους. Ένας απ' αυτούς τους καλλιτέχνες λέγεται ότι χρησιμοποιούσε για το άπλωμα του μελανιού χαλασμένα πινέλα, ή τα δάχτυλά του· όταν ρωτήθηκε πού έμαθε αυτή την τεχνική, απάντησε: «εξωτερικά, δάσκαλός μου υπήρξε η φύση· εσωτερικά όμως, ακολουθώ τις πηγές έμπνευσης της καρδιάς μου». Παρόλο ότι παρόμοιες διηγήσεις επηρέασαν πολλούς μεταγενέστερους καλλιτέχνες (βλ. Κεφ. 12), ελάχιστα τοπία της περιόδου αυτής έχουν σωθεί (έστω και σε αντίγραφο). Τα πρώτα γνωστά έργα ζωγραφικής που απηχούν τις ιδέες της περιόδου Τανγκ ανήκουν στο 10ο αιώνα. Ένα από τα καλύτερα είναι οπωσδήποτε και το *Βουδιστικός ναός στους λόφους μετά τη βροχή* (6,93), που προέρχεται από την αυτοκρατορική συλλογή των Σουνγκ και αποδίδεται στον Λι Τσενγκ (ακμ. 940-67), τον χαρακτηριστικότερο ίσως εκπρόσωπο του κινέζικου ιδεώδους για τον καλλιτέχνη. Ο Λι Τσενγκ ήταν γόνος καλής οικογένειας, πολύ μορφωμένος, αφοσιωμένος στην τέχνη της ζωγραφικής, και γεμάτος περιφρόνηση για τους ευγενείς και τους κρατικούς αξιωματούχους. Ένας βιογράφος του αναφέρει πως μοναδική του φιλοσοφία ήταν να ζήσει μια ήσυχη ζωή και πως «η έμπνευσμένη του ευστροφία αποτελούσε την πεμπτουσία του πνεύματος, ξεπερνώντας κατά πολύ τις συνηθισμένες ανθρώπινες δυνατότητες». Η σκηνή της Εικόνας 6,93 είναι φανταστική, όπως και τα περισσότερα άλλωστε κινέζικα τοπία· μολταύτα, διαπνέεται από μια λεπτή και βαθιά κατανόηση της φύσης, που μόνο η οξυδερκής παρατήρηση και η μεγάλη αγάπη του περιβάλλοντος μπορεί να εξασφαλίσει. Οι κινέζοι καλλιτέχνες επισκέπτονταν συχνά την ύπαιθρο. Πολλοί απ' αυτούς σχεδίαζαν ό,τι έβλεπαν, κι έτσι τα έργα τους — αν και ζωγραφισμένα στο εργαστήρι τους — αντλούν την έμπνευσή τους από πραγματικά τοπία. Στόχος του κινέζου τοπιογράφου ήταν ν' αναπαραστήσει την ίδια την ουσία της φύσης, και όχι απλώς κάποιες όψεις της φυσικής ομορφιάς. Η κινέζικη λέξη για το τοπίο είναι *σανσούι* (= εικόνα βουνού και νερού) και η αξιοποίηση και απόδοση της σχέσης ανάμεσα στα δυο αυτά στοιχεία είναι κατά κανόνα όχι μόνο εικαστική αλλά και πνευματική. Ο Κομφούκιος έλεγε «στους σοφούς αρέσουν τα νερά, στους ενάρετους τα βουνά», ενώ και για τους ταϊ-



樹能蒼葉深  
 湖疎榜閩仙  
 居寂上層不  
 藉松栢間蹊  
 飯真山早見  
 氣如蒸  
 己卯暮月  
 湯魁

6,94 Σου Σι, Αρχές της Άνοιξης, 1072. Μελάνι και λίγο χρώμα σε μετάξι, 1,58 x 1,08 μ. Εθνικό Μουσείο Ταϊπέι, Ταϊβάν.



6,95 Χσία Κουέι, Δώδεκα απόψεις από μια αχυροκαλύβα (λεπτομέρεια), περ. 1200-1230 μ.Χ. Μελάνι σε χαρτί, ύψος 28 εκ. Πινακοθήκη Νέλσον-Μουσείο Άτκινς, Κάνσας Σίτι.

στές το νερό είχε ιδιαίτερη σημασία ως έκφραση και συμπύκνωση του Ταό (τα κείμενά τους εκθειάζουν τα σημεία συγκέντρωσης των ρευμάτων που κατεβαίνουν από τα βουνά).

Το Βουδιστικός ναός στους λόφους μετά τη βροχή είναι ζωγραφισμένο με μελάνι και ελάχιστο χρώμα πάνω σε μετάξι. Καλλιτέχνες όπως ο Λι Τσενγκ απέφευγαν τα ζωηρά χρώματα που χρησιμοποιούσαν οι λιγότερο λόγιοι ζωγράφοι στα καθαρά διακοσμητικά τους έργα· προτιμούσαν πάντοτε το μελάνι που χρησιμοποιείται στην καλλιγραφία (την υψηλότερη μορφή τέχνης κατά τους Κινέζους), περιορίζοντας έτσι την τεχνική και τα θέματα της τοπιογραφίας. Η δεξιοτεχνία και η ευαισθησία των καλλιτεχνών αυτών εμπνέεται σε μεγάλο βαθμό από την καλλιγραφία, που απαιτεί ζωντάνια στη γραμμή, σταθερά και ρωμαλέα γράμματα, και αυστηρό έλεγχο της σύνθεσης σε ολόκληρη τη “σελίδα”. Το τελικό αποτέλεσμα πάντως δεν είναι στενά γραμμικό με τη Δυτική έννοια του όρου· οι πινελιές δεν είναι ομοιόμορφες, ενώ η ελεύθερη χρήση αραιωμένου χρώματος και οι πιτσιλιές από μελάνι σπάζουν την ενδεχόμενη μονοτονία. Αλλά και η Δυτική αντίληψη για τη σύνθεση είναι εδώ αδιανόητη. Στο έργο της Εικόνας 6,93 διακρίνουμε τρεις έντονα κατακόρυφους άξονες, η απόσταση υποδηλώνεται με ευδιάκριτα διαφορετικά επίπεδα (που χωρίζονται μεταξύ τους από όγκους ομίχλης), ενώ τα πιο κοντινά αντικείμενα απλώς σκιαγραφούνται. Σε αντιδιαστολή με τους ρόλους που ξετυλίγονται αποκαλύπτοντας λίγο λίγο το τοπίο, ο ρόλος αυτός, που προορίζεται για να κρεμαστεί στον τοίχο, προσφέρει μια άμεση και συνολική εικόνα στο θεατή — χωρίς έτσι να μειώνεται η σημασία των λεπτομερειών του. Το μάτι παρακινείται ν’ ακολουθήσει τον προσκυνητή (κάτω αριστερά) στην περιπλάνησή του, να διασχίσει τη γέφυρα, να σταθεί στις καλύβες όπου υπάρχουν άνθρωποι που τρώνε, πίνουν και κουβεντιάζουν, να σκαρφαλώσει μέσα από τα φθινοπωρινά δέντρα ως το ναό, ν’ αγναντέψει τις πιο μακρινές βουνοκορφές. Ταυτόχρονα όμως, το μάτι παραμένει και καθηλωμένο στην επιφάνεια, χάρη στην εντυπωσιακή φινέτσα και σβελτάδα της πινελιάς του καλλιτέχνη, και χάρη στις εκφραστικές πιτσιλιές από μελάνι, με τις

οποίες οι βράχοι αποκτούν την απαραίτητη πλαστικότητα.

Γιατί ζωγραφίζουμε τοπία; αναρωτιόταν ο Σου Σι (περ. 1020-90), μέλος της αυτοκρατορικής Ακαδημίας, στην αρχή του έργου του *Συμβουλές για την τοπιογραφία*. Η απάντηση που ο ίδιος πρότεινε απέδιδε τη σημασία που δίνουν όλοι στην τοπιογραφία «στην αγάπη και τη νοσταλγία για τα δάση και τα ποτάμια, την πάχνη και την αχλύ», που δεν πρέπει να ικανοποιείται μόνο με όνειρα. Δεν θα πρέπει, ωστόσο, να θεωρήσει κανείς ότι αυτή η τάση προς το φυσικό — το “άγριο” καμιά φορά — τοπίο ήταν καθαρά αισθητική ή συναισθηματική, όπως η αντίστοιχη τάση των Ευρωπαίων αρκετούς αιώνες αργότερα. Για τον Σου Σι, η τοπιογραφία ήταν ένα μέσο για να μεταδοθεί η αίσθηση ολότητας του φυσικού κόσμου, ή ακόμα και του σύμπαντος. Χαρακτηριστικό απ’ αυτή την άποψη είναι το έργο του *Αρχές της άνοιξης* (6,94), μια φανταστική σύνθεση, που ωστόσο βασίζεται στην προσεκτική μελέτη δέντρων, βράχων και ρυακιών. Εδώ, το μάτι οδηγείται από τις μικροσκοπικές μορφές του πρώτου πλάνου προς το ναό πάνω στο βράχο κι από κει “μέσω” της πάχνης, στις μακρινές βουνοκορφές. «Το ανοιξιάτικο βουνό τυλίγεται σ’ ένα πέπλο ονειροπόλας πάχνης και καταχνιάς και οι άνθρωποι είναι χαρούμενοι», έγραφε ο Σου Σι.

Σ’ ένα μεταγενέστερο τοπίο, της περιόδου των Νότιων Σουνγκ, το ύφος είναι απαλότερο και πιο ατμοσφαιρικό (6,95). Το έργο αυτό αποτελεί τμήμα ενός μακρού ρόλου με τίτλο *Δώδεκα απόψεις από μια αχυροκαλύβα*, ζωγραφισμένου από τον Χσία Κουέι (περ. 1180-1230), επίσημο ζωγράφο της αυτοκρατορικής αυλής. Από δεξιά προς τ’ αριστερά διακρίνει κανείς μακρινές βουνοκορφές, μια μεγάλη λίμνη με μια βάρκα, ψαράδικα δίχτυα στην παραλία. Στο έργο αυτό λαμβάνεται υπόψη τόσο ο χρόνος όσο και ο χώρος. Καθώς κανείς παρατηρεί τις διαδοχικές σκηνές με τίτλους όπως «Μακρινά βουνά και αγριόπαπιες», ή «Ψαράς που παίζει τη φλογέρα του το σούρουπο», αισθάνεται όπως περίπου όταν ακούει μουσική, ή διαβάσει ένα ποίημα: η προηγούμενη φράση αντηχεί ακόμα στη μνήμη, ενώ το αυτί ή το μάτι περνάει στην επόμενη. Η



6,96 Παγόδα Ταγιάντα, Σιάν, 647 μ.Χ.

μετάβαση από τη μια εικόνα στην άλλη είναι τόσο αέρινη, τόσο ανεπαίσθητη, σχεδόν απαρατήρητη. Παρά το κλίμα αδιάκοπης ονειροπόλησης που κυριαρχεί, η μονοτονία αποφεύγεται χάρη στις εναλλαγές έντονης πινελιάς και αχνού (αραιωμένου) χρώματος, υπαινικτικής απόδοσης της φόρμας και έμφασης στις λεπτομέρειες. Ένα μεγάλο μέρος της μετάξινης επιφάνειας παραμένει λευκό, ενώ η βάρκα και άλλα στοιχεία της σύνθεσης αποδίδονται με λεπτές γραμμές και κηλίδες μελανιού. Η τέχνη του εικαστικού "υπαινιγμού" έχει οδηγηθεί εδώ στις ακρότατες συνέπειές της.

Το τοπίο ήταν για τους Κινέζους μια απεικόνιση της πραγματικότητας (οι καθαρά φανταστικές σκηνές αποκλείονταν και τα συμβατικά φυσικά τοπία αντιμετωπιζόνταν με δυσπιστία), αλλά και μια αυτόνομη πραγματικότητα ταυτόχρονα: μια έκφανση του κοσμικού πνεύματος διαμεσολαβημένη από το χέρι του καλλιτέχνη και σε απόλυτη αρμονία μαζί του. Ένας σύγχρονός του συγγραφέας επέκρινε τον Λι Τσενγκ για την υπερβολική σημασία που έδινε στην εξωτερική όψη των αντικειμένων, για το ότι ζωγράφιζε τα κτίρια από μια συγκεκριμένη οπτική γωνία και όχι «από τη γωνία της ολότητας». Κάθε αντικείμενο έπρεπε να είναι ευδιάκριτο, χωρίς όμως ο «κατακερματισμός» αυτός να οδηγεί σε απώλεια της «ουσίας».

## Αρχιτεκτονική

Το κτίριο που διακρίνεται στο κέντρο του Βουδιστικού ναού στους λόφους μετά τη βροχή (6,93) παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον εκτός απ' όλα τ' άλλα και γιατί απαθανατίζει έναν τύπο κτίσματος από τον οποίο σώζονται ελάχιστα δείγματα. Ο Βουδισμός ήταν αυτός που έφερε στην Κίνα όχι μόνο τον σκαμμένο στο βράχο ναό, αλλά και την περίοπτη αρχιτεκτονική της πέτρας. Από τους γνωστούς με την επωνυμία παγόδες (πορτογαλική λέξη με ασαφή προέλευση) πέτρινους ή πλίνθινους ναούς σε σχήμα πύργου, σώζονται λίγα μόνο παραδείγματα. Η παγόδα της εικόνας 6,96, που χτίστηκε στο Σιάν για λογαριασμό ενός ηγούμενου που είχε πάει για προσκύνημα στην Ινδία, οφείλει αρκετά τόσο στην ινδική αρχιτεκτονική όσο και στους πύργους-παρατηρητήρια της περιόδου των Χαν (γνωστούς από πλήηνα ομοιώματά τους σε τάφους). Τα γείσα της στηρίζονται σε τούβλινους πρόβολους (φουρούσια), που μιμούνται τους συνηθισμένους στην Κίνα ξύλινους βραχίονες. Το ξύλο ήταν το κύριο δομικό υλικό των Κινέζων, ενώ η πέτρα και το τούβλο χρησιμοποιούνταν κυρίως στα οχυρωματικά έργα. Οι παγόδες ήταν αρχικά επίσης από ξύλο, γι' αυτό και ελάχιστα τέτοια κτίσματα σώζονται. Η παλιότερη είναι εκείνη στο Γινγκχσιέν του Σανσί (ύψος 66 μ.), που χτίστηκε το 1058 και έχει εννέα ορόφους, από τους οποίους οι τέσσερις έχουν παράθυρα και στεγάζουν αγάλματα του Βούδα και των *μποτισάτβας* (6,97).

Η παγόδα αποτελεί το μόνο είδος θρησκευτικού κτίσματος που εμφανίστηκε στην Κίνα. Πρόκειται για ένα καθαρά συμβολικό οικοδόμημα, που σηματοδοτεί την πίστη στο μεγαλείο του Βούδα, στεφανώνει τα ιερά λείψανα που υποτίθεται ότι στεγάζει, και διακρίνει ένα βουδιστικό

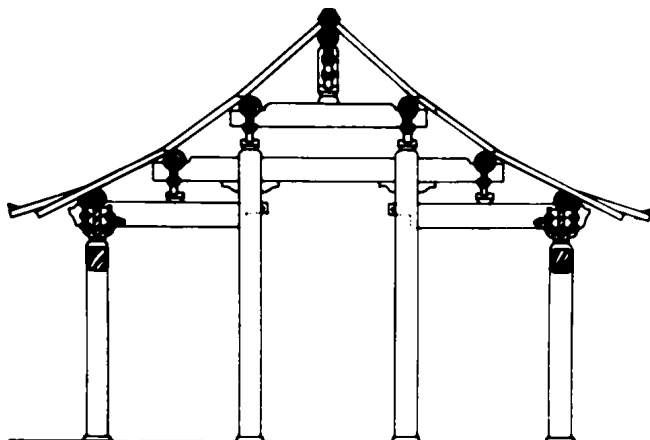
6,97 Παγόδα Φοκονγκάι, Γινγκχσιέν, 1058 μ.Χ.



ναό από τους ναούς άλλων θρησκειών κι από τα κάθε είδους ανάκτορα. Κατά τ' άλλα, οι εξωτερικές διαφορές ανάμεσα στα ανακτορικά και τα θρησκευτικά οικοδομικά σύνολα ήταν ανύπαρκτες. Και στις δυο περιπτώσεις, τα επιμέρους κτίρια ήταν διαταγμένα στον ίδιο άξονα, με μεγαλύτερο και πλουσιότερο πάντοτε το κτίριο που έβλεπε προς το νότο (αίθουσα του θρόνου στα ανάκτορα, ναός με το πιο εντυπωσιακό άγαλμα του ένθρονου Βούδα στα μοναστήρια). Η βουδιστική αρχιτεκτονική "εθνικοποιήθηκε" πολύ πιο γρήγορα από τη βουδιστική γλυπτική και μεταμορφώθηκε ριζικά μέσα από μια πορεία προσαρμογής στις κινέζικες μεθόδους ξυλοδομής. Το νέο αρχιτεκτονικό ύφος που αναδείχτηκε απ' αυτή τη διαδικασία — και που ελάχιστα πια θύμιζε την αρχιτεκτονική των Ινδιών — δεν άργησε να εξαχθεί και στην Ιαπωνία (ακολουθώντας το Βουδισμό), όπου και σώζονται τα παλιότερα και αξιολογότερα δείγματά του (6,104).

Η βασική διαφορά της κινέζικης αρχιτεκτονικής από την αρχιτεκτονική της Δύσης είναι η σημασία και η έμφαση που δίνεται στη στέγη — οι Αιγύπτιοι και οι Ασύριοι έδιναν ανάλογη σημασία στους τοίχους, οι Έλληνες στους κίονες. Στην κινέζικη στέγη ακολουθούνται οι βασικές αρχές της αρχιτεκτονικής της δοκού, με τη διαφορά ότι τα οριζόντια τμήματα "θηλυκώνουν" με το πάνω μέρος των κατακόρυφων (6,98). Οι αρθρώσεις αυτές ενισχύονται, δομικά και οπτικά, από βραχίονες, που ο ρόλος τους είναι λειτουργικός, και όχι απλά συμβολικός ή διακοσμητικός. Οι αποστάσεις ανάμεσα στις κατακόρυφες δοκούς εξαρτώνται σε μεγάλο βαθμό από το μήκος των διαθέσιμων ξύλων, ενώ το πλάτος ενός κτιρίου μπορούσε να επεκταθεί με μια απλή διαδικασία επανάληψης. Τα ξυλοκέραμα — ή τα κεραμίδια σε κάποια μεγαλύτερα κτίρια — της στέγης στηρίζονται με τραβέρσες, που τους δίνουν και τη χαρακτηριστική τους κλίση. Τα γείσα είναι μεγάλα, για να προστατεύουν το κτίσμα από τις καταρρακτώδεις βροχές και να εξασφαλίζουν την απαραίτητη σκιά, ενώ οι γωνίες τους κλίνουν προς τα πάνω για αισθητικούς και όχι πρακτικούς λόγους. Κάτω από τις μεγάλες αυτές στέγες, δεν υπήρχαν φέροντες τοίχοι, αλλά μόνο μεσότοιχοι· όλο το βάρος του κτίσματος φέρεται από τις οριζόντιες και κατακόρυφες δοκούς. Το δομικό αυτό πρότυπο υιοθετήθηκε σύντομα σε ολόκληρη την ανατολική και νοτιοανατολική Ασία, προκειμένου για θρησκευτικά κτίρια

6,98 Σχέδιο του συστήματος στήριξης της στέγης στους κινέζικους ναούς.



και βασιλικά ανάκτορα. Τα παλιότερα πάντως δείγματα του είδους σώζονται στην Ιαπωνία, όπου ήδη από τον 6ο αιώνα χρησιμοποιήθηκαν κινέζοι και κορεάτες τεχνίτες για το χτίσιμο βουδιστικών μοναστηριών.

## Σιντοϊκή και Βουδιστική τέχνη στην Ιαπωνία

Παρόλο ότι μόνο 150 χλμ. περίπου χωρίζουν την Ιαπωνία από την ηπειρωτική Ασία και παρά τις επαφές μέσω Κορέας, η κινέζικη πολιτισμική διείσδυση υπήρξε για πολλούς αιώνες ανύπαρκτη στη «χώρα του ανατέλλοντος ηλίου». Την τεχνική της κατεργασίας του σιδήρου και του ορείχαλκου οι Ιάπωνες την έμαθαν πιθανότατα από τους Κορεάτες τον 3ο π.Χ. αιώνα, ενώ υπήρχαν σίγουρα και κάποιες εισαγωγές ορειχάλκινων καθρεφτών της περιόδου Χαν. Αυτή η «λαμπρά απομόνωση» θα διακοπεί ουσιαστικά για πρώτη φορά τον 6ο αιώνα, οπότε και παρατηρείται μια πραγματική κινέζικη πολιτιστική εισβολή. Τόσο ο Βουδισμός όσο και η νέα γραφή, ζωγραφική, γλυπτική και αρχιτεκτονική "εισάγονται" τότε από την Κίνα και γίνονται αμέσως δεκτά. Ο Ιαπωνικός πολιτισμός ήταν βέβαια ήδη αρκετά προηγμένος και ώριμος, ώστε να μπορεί ν' αφομοιώνει παρόμοιες, αρκετά προχωρημένες, ξένες επιρροές. Άλλωστε, οποτεδήποτε στη μακρόχρονη ιστορία τους οι Ιάπωνες υποθέτησαν κινέζικα πρότυπα και κινέζικες αντιλήψεις αυτό έγινε με την απόλυτη θέλησή τους, χωρίς κανέναν εξαναγκασμό, και συνήθως με πρωτοβουλία των κυρίαρχων τάξεων, ομάδων και οικογενειών.

Η τοπική θρησκεία Σίντο (= Δρόμος των Θεών) ήταν μια πολυθεϊκή λατρεία χωρίς δόγματα, γραφές, ή εικόνες. Γι' αυτούς ακριβώς τους λόγους, ελάχιστα πράγματα είναι γνωστά για τα πρώτα της βήματα, με εξαίρεση όσα μπορεί να συμπεράνει κανείς από ταφικά ευρήματα. Στη λεγόμενη περίοδο Κοφούν (περ. 300-600), οι τάφοι των ηγεμόνων περιβάλλονταν από τεράστια προχώματα ή τάφρους. Γύρω από τους τάφους τοποθετούνταν κυλινδρικές μορφές από τερακότα, που είχαν ύψος 60 εκ. περίπου και αποκαλούνταν *χανίβα* (6,99). Οι μορφές αυτές, που, παρά τις απλές γεωμετρικές φόρμες τους και τα ανέκφραστα πρόσωπά τους, διαθέτουν μια ιδιότυπη εκφραστικότητα, αποτελούσαν, κατά την παράδοση, υποκατάστατα όσων δολοφονούνταν για να συνοδεύσουν τον αφέντη τους ή τον αρχηγό τους στον τάφο — κάτι ανάλογο με τα ειδώλια στους κινέζικους τάφους της περιόδου Τανγκ.

Τα πρώτα σιντοϊστικά ιερά δεν ήταν πιθανότατα παρά περιφραγμένοι υπαίθριοι χώροι. Ήδη πάντως τον 3ο μ.Χ. αιώνα, χτίζονταν ιερά που ακολουθούσαν το πρότυπο της πρωτόγονης ιαπωνικής καλύβας-κατοικίας (ένας ορθογώνιος χώρος, με μια αχυροσκεπή στηριγμένη σ' ένα πλέγμα αλληλοτεμνόμενων νευρώσεων από μπαμπού και σ' έναν «καβαλάρη»). Η αρχική μορφή του πιο γνωστού απ' αυτά τα ιερά, στο Ίζε, έχει περισωθεί ως σήμερα — χάρη στη συνήθεια να χτίζεται κάθε 20 χρόνια ένα όμοιο ιερό, λίγο πιο πέρα από το παλιό, που καταστρεφόταν στα πλαίσια μιας θρησκευτικής τελετουργίας, αλλά και για να διατηρηθεί η πρωταρχική καθαρότητα (6,100). Με τη λογική α-

6,99 Χανίβα, 300-600 μ.Χ.  
Τερακότα, ύψος 61 εκ.  
Μουσείο Γκιμέ, Παρίσι.



6,100 Ιερό του Ίζε, κυρίως κτίσμα  
(όπως αναστυλώθηκε το 1973).



πλότητα της δομής και των υλικών τους, τα σιντοϊστικά ιερά αποτελούν μια πρώτη εκδήλωση της χαρακτηριστικά γιαπωνέζικης αγάπης προς την αγροτική αρχιτεκτονική, που με τον καιρό θα εξελιχτεί σε μία εξαιρετικά εκλεπτυσμένη και επιτηδευμένη αισθητική. Ο Σιντοϊσμός δέχτηκε σίγουρα σημαντικές επιδράσεις από το Βουδισμό, και με τη σειρά του τον επηρέασε. Οι δυο θρησκείες δεν ήταν κατ' ανάγκη ανταγωνιστικές μεταξύ τους, και ποτέ δεν έπαψαν να συνυπάρχουν στην ιαπωνική κοινωνία.

Το παλιότερο σωζόμενο δείγμα βουδιστικής αρχιτεκτονικής στην Ιαπωνία είναι το μοναστήρι Χοριούτζι (τζι = ναός), κοντά στη Νάρα, στα νότια της Χονσού, της κύριας νήσου του Ιαπωνικού Αρχιπελάγους. Το Χοριούτζι, που χτίστηκε το 607, αρχικά φαίνεται πως είχε μια αξονικά συμμετρική κάτοψη, όπως και άλλα μοναστήρια, που σώζονται μόνο τα θεμέλιά τους (λ.χ., το πολύ μεγαλύτερο Χοκόσι, που ολοκληρώθηκε το 596) (6,102). Όταν, όμως, το 670 το Χοριούτζι ξαναχτίστηκε μετά μια πυρκαγιά, η παγόδα και το κόντο (= Χρυσή Αίθουσα, όπου και τα αγάλματα) τοποθετήθηκαν όχι πια το ένα πίσω από το άλλο, αλλά δίπλα, ενώ η είσοδος μετατοπίστηκε ελαφρά από τον κεντρικό άξονα, έτσι ώστε να εξισορροπείται το κενό ανάμεσα στα δυο ανισομεγέθη κτίρια. Αποτέλεσμα όλων αυτών των αλλαγών ήταν να δημιουργηθεί μια πολύ πιο ενδιαφέρουσα συνολική διάταξη και σύνθεση των όγκων, που θα μπορούσε να θεωρηθεί ήδη χαρακτηρι-

στικά γιαπωνέζικη (6,101). Τα τρία βασικά κτίρια που σώζονται άθικτα (με συνεχείς, φυσικά, βελτιώσεις και ανακαινίσεις) ακολουθούν κινέζικα πρότυπα και έχουν στέγη από κεραμίδια, αντί της συνηθισμένης γιαπωνέζικης στέγης από ξυλοκέραμα. Το ίδιο ισχύει και για το *Γιουμεντόνο* (= Αίθουσα των Ονείρων), σε άλλο σημείο του μοναστηριού (6,103), ενώ το Αναγνωστήριο στο βόρειο άκρο της κεντρικής αυλής αποτελεί προσθήκη του 10ου αιώνα και διακρίνεται για τη γιαπωνέζικη τεχνοτροπία στέγης του — μ' έναν «καβαλάρη» μήκους όσο και το κτίριο, που τονίζει το οριζόντιο στοιχείο, εμπλουτίζοντας έτσι τη βασικά κατακόρυφη αρχιτεκτονική του συνόλου.

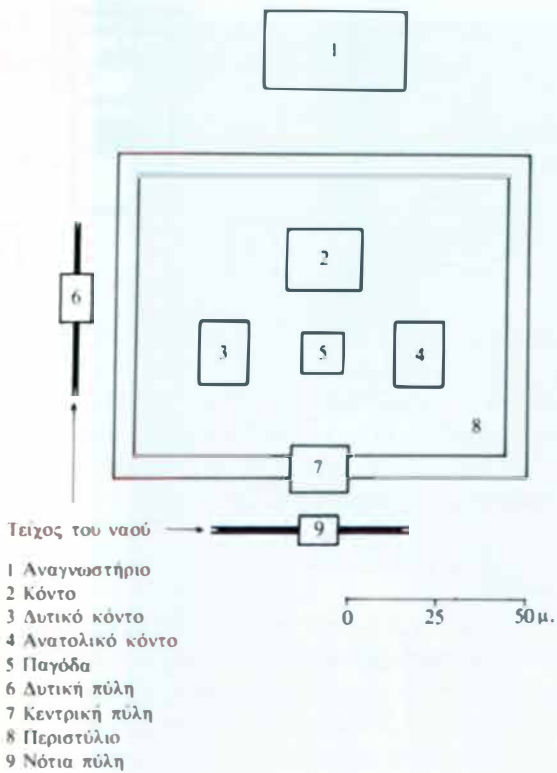
Το κόντο του *Χοριούτζι* δείχνει απ' έξω ότι έχει δυο ορόφους, ενώ στην πραγματικότητα έχει μόνο έναν· αποστολή του λεπτοδουλεμένου πάνω μέρους είναι να αναδεικνύει και να προβάλλει τη σημασία του κτιρίου. Στο εσω-

τερικό, τα αγάλματα που υπάρχουν στις τέσσερις πλευρές και πάνω σ' ένα κρηπίδωμα περιβάλλονται από έναν περιμετρικό διάδρομο, που ο πιστός τον ακολουθεί όπως και στις ινδικές *στούπες* (βλ. παραπάνω). Στο κόντο, όμως, ενός άλλου μοναστηριού κοντά στη Νάρα, του *Τοσονταϊτζι*, που ιδρύθηκε το 759 από έναν κινέζο ιεραπόστολο και λέγεται ότι χτίστηκε με βάση τα σχέδια ενός επίσης κινέζου αρχιτέκτονα-μοναχού, τα αγάλματα του Βούδα και των *μποτισάτβας* βρίσκονται όλα μπροστά από ένα πέτασμα και βλέπουν προς το νότο — θυμίζοντας αυτοκράτορα στο θρόνο του, περιστοιχισμένο από τους αυλικούς του (6,104). Η λαξευμένη ξύλινη οροφή είναι εδώ αναρτημένη από τη στέγη, που με τη χαρακτηριστική της κλίση στις γωνίες εξακολουθεί ν' αποτελεί το κύριο εξωτερικό γνώρισμα — ανυψώθηκε ακόμα περισσότερο αργότερα μ' ένα πολύπλοκο σύστημα υποστηριγμάτων (6,105).

6.101 Χοριούτζι, Νάρα, 670 μ.Χ.







6.102 Κάτοψη του Χοκόσι.

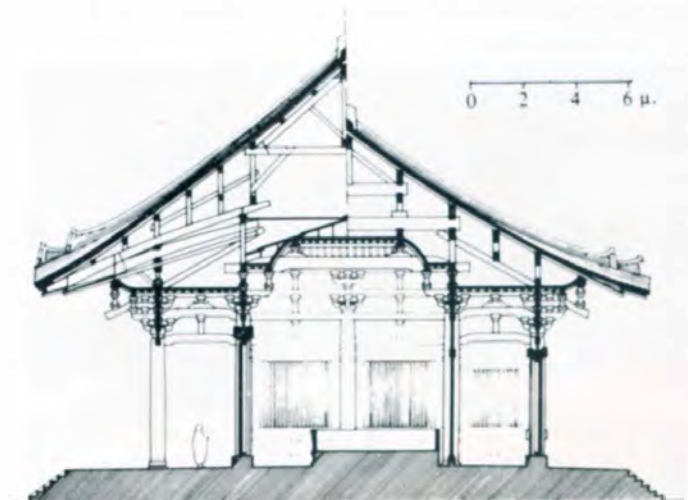
6.103 Γιουμεντόνο, μοναστήρι Χοριούτζι, Νάρα.

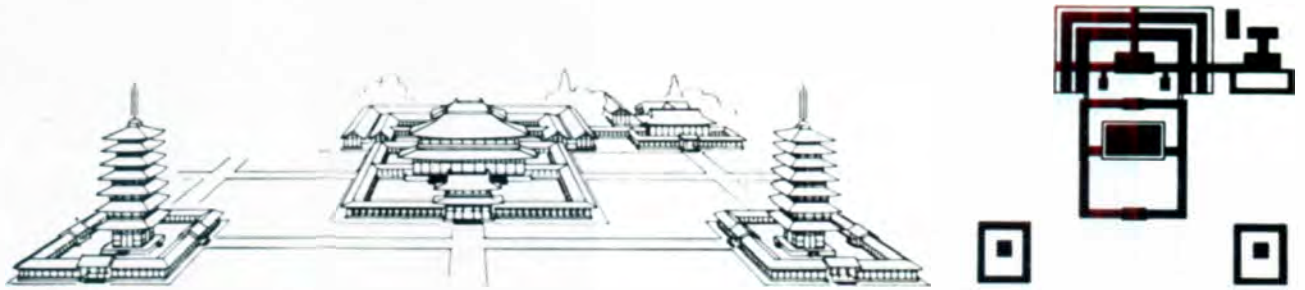


6.104 Κόντο στο Τσοσονταϊτζι της Νάρα, 8ος μ.Χ. αιώνας (άποψη του εσωτερικού από ανατολικά).

Στις αρχές του 8ου αιώνα, ο Βουδισμός είχε ήδη γίνει κυρίαρχη θρησκεία στην Ιαπωνία, ενώ ο Κομφουκιανισμός, που είχε διαδοθεί την ίδια περίπου εποχή, βοήθησε σημαντικά στην αναδιοργάνωση της χώρας και της διακυβέρνησής της σύμφωνα με τα κινέζικα πρότυπα. Και οι δυο αυτές θρησκείες είχαν την ενεργό υποστήριξη της αυτοκρατορικής οικογένειας. Όταν το 710 ιδρύθηκε η Νάρα ως μόνιμη πρωτεύουσα της αυτοκρατορίας, σχεδιάστηκε με βάση τον πολεοδομικό κάναβο και σε απομίμηση του Τσανγκάν. Ο χώρος που διατέθηκε εδώ για το

6.105 Σχέδιο της αρχικής (δεξιά) και της σημερινής (αριστερά) στέγης του κόντο στο Τσοσονταϊτζι.



6.106 Κάτοψη του νταϊμπουτσουντέν στο *Τονταϊτζι* της Νάρα.

ανάκτορο και το κυρίως μοναστήρι, το *Τονταϊτζι*, ήταν ανάλογος, καθώς το *Τονταϊτζι* αποτελούσε και διοικητικό κέντρο όλων των μοναστηριών της Ιαπωνίας.

Το *Τονταϊτζι* ακολουθούσε σαφώς κινέζικα πρότυπα, με τη συμμετρική διάταξη των κτιρίων του, τις δίδυμες παγόδες του, και τη Μεγάλη Αίθουσα του Βούδα (*νταϊμπουτσουντέν*) στο κέντρο, προορισμένη να στεγάσει τον ύψους 15 μ. ορειχάλκινο Βούδα που παρήγγειλε ο αυτοκράτορας Σόμου, το 743 (6,106). Παρόλο ότι τα αρχικά κτίσματα καταστράφηκαν, το άγαλμα του Βούδα σώθηκε και εξακολουθεί ακόμα και σήμερα να εντυπωσιάζει με τον όγκο του — παρά την κάπως βάνουση αποκατάσταση που έχει υποστεί. Το *νταϊμπουτσουντέν* του *Τονταϊτζι*, που αργότερα ξαναχτίστηκε σε λίγο μικρότερη κλίμακα αλλά ακολουθώντας το αρχικό σχέδιο, διακρίνεται για τον ασυνήθιστο στη γιαπωνέζικη αρχιτεκτονική όγκο του και εξακολουθεί ν' αποτελεί το μεγαλύτερο ξύλινο κτίσμα στον κόσμο, την ίδια στιγμή που οι στέγες του δείχνουν να μετεωρίζονται πάνω από τους όγκους και δίνουν στο κτίριο μια ανάλαφρη και ανοδική αίσθηση (6,107).

Τον 8ο αιώνα, οι γιαπωνέζοι αρχιτέκτονες άρχισαν πάντως να πειραματίζονται, να ξεφεύγουν από τα κινέζικα πρότυπα, και να διαμορφώνουν ένα δικό τους ιδίωμα. Χαρακτηριστικό δείγμα της νέας αυτής αρχιτεκτονικής αποτελεί η ανατολική παγόδα στο *Γιακουσίτζι* της Νάρα (6,108), που διαφέρει σημαντικά από την παγόδα του *Χοριούτζι*. Ο κύριος πύργος της παγόδας έχει εδώ μια πιο

πλατιά βάση και στέγες με διαφορετικό η καθεμιά μέγεθος, που του προσδίδουν έναν σχεδόν καλλιγραφικό χαρακτήρα. Παράλληλα, δίνεται μεγάλη έμφαση στους βραχίονες (που συγκρατούν τα γείσα και τους εξώστες), μ' έναν τρόπο που υπακούει σε αισθητικά μάλλον παρά λειτουργικά κριτήρια.

### Γλυπτική

Στα πρώτα βήματα της βουδιστικής γλυπτικής στην Ιαπωνία παρατηρείται ό,τι και με την αρχιτεκτονική: οι τεχνικές και τα εικονογραφικά πρότυπα εισάγονται από την Κίνα, μέσω Κορέας. Είναι γνωστό πως τον 6ο αιώνα είχαν έρθει στην Ιαπωνία όχι μόνο έργα ζωγραφικής και γλυπτικής, αλλά και καλλιτέχνες από την Κορέα — ο

6.108 Παγόδα στο *Γιακουσίτζι* της Νάρα, 8ος μ.Χ. αιώνας.6.107 Νταϊμπουτσουντέν στο *Τονταϊτζι*, 8ος μ.Χ. αιώνας (αναστυλώθηκε γύρω στο 1700).



6,109 Κβάνον, 623 μ.Χ. Επιχρυσωμένο ξύλο, ύψος 1,96 μ. Χοριούτζι, Νάρα.



6,110 Φουρούνα, περ. 734 μ.Χ. Ζωγραφισμένη ξερή λάκα, ύψος 1,49 μ. Κοφουκούτζι, Νάρα.

πρώτος σημαντικός γιαπωνέζος γλύπτης, ο Τόρι Μπούσι (ακμ. 600-630), ήταν εγγονός ενός μετανάστη μεταλλοτεχνίτη. Καθώς, όμως, πολύ λίγα κινέζικα και κορεάτικα έργα μεγάλης κλίμακας σώζονται απ' αυτή την περίοδο, δεν είναι δυνατόν να εντοπιστούν οι επιδράσεις τους στα πρώτα γιαπωνέζικα γλυπτά. Το περίφημο ξύλινο άγαλμα του *μποτισάτβα* Κβάνον (του Κουάν-γιν των Κινέζων), έργο του 7ου αιώνα στο Χοριούτζι της Νάρα (6,109), θα πρέπει να φιλοτεχνήθηκε από γιαπωνέζο καλλιτέχνη, έστω κι αν αποκαλείται *Κουντάρα Κβάνον*, από τ' όνομα του κορεάτικου βασιλείου Κουντάρα (Πεκέ). Το διάτρητο χάλκινο στέμμα, οι κομψές λεπτομέρειες στο φλογόμορφο φωτοστέφανο, και η ρέουσα και ανάλασχη απόδοση των πτυχώσεων, όχι μόνο δίνουν την αίσθηση ότι ο Κβάνον ανεβαίνει αργά αργά προς τον ουρανό, αλλά μαρτυρούν κι ένα πολύ υψηλό επίπεδο τεχνικής δεξιοτήτας, άγνωστο στην Κορέα του 7ου αιώνα.

Τα τρία αγάλματα στο *Τσονταϊτζι* της Νάρα (6,104) έχουν κι αυτά τον διαφορούμενο χαρακτήρα της επηρεασμένης από την Κίνα και την Κορέα πρώιμης γιαπωνέζικης γλυπτικής — τα ονόματα των καλλιτεχνών στις βάσεις είναι γιαπωνέζικα, ενώ τα χρονικά του ναού τα αποδί-

δουν σε κινέζους, που έφερε πιθανότατα στην Ιαπωνία ο Τζιανζέν, περίφημος βουδιστής δάσκαλος και ιδρυτής του μοναστηριού. Τα επιβλητικά, σε μεγαλύτερο από το φυσικό μέγεθος, αυτά αγάλματα είναι από λάκα, ένα υλικό που, αν και πρωτοεμφανίστηκε στην Κίνα (βλ. Κεφ. 3), χρησιμοποιήθηκε ευρύτατα και με εντυπωσιακά αποτελέσματα στην Ιαπωνία της περιόδου Νάρα, πιθανόν ως υποκατάστατο του ορείχαλκου (όλα τα αποθέματα της χώρας σε χαλκό είχαν διατεθεί για τον τεράστιο Βούδα του *Τονταϊτζι*). Η ξερή λάκα πρέπει να στηρίζεται σ' ένα σκελετό από ξύλο ή καλάμι, γι' αυτό και απαιτεί κατακόρυφη ισορροπία και ακαμψία στη στάση. Ταυτόχρονα, όμως, επιτρέπει μεγάλη χάρη στις λεπτομέρειες, όπως, λ.χ., στη μορφή του Φουρούνα (του Πούρνα των Ινδών, του πρεσβύτερου από τους δέκα Μεγάλους Μαθητές του Βούδα), ο οποίος αποδίδεται ως μοναχός με ξυρισμένο κεφάλι, συνοφρωμένος και με μια έκφραση ανήσυχης κάπως καλοσύνης (6,110). Το συνηθισμένο υλικό της γιαπωνέζικης γλυπτικής — όχι μόνο στα πρώτα βήματα, αλλά και αργότερα — ήταν πάντως το ξύλο, που είχε το μειονέκτημα να είναι λιγότερο ανθεκτικό από τη λάκα, και επομένως να καταστρέφεται εύκολα.

## Οι περίοδοι Χειάν, Φουτζιβάρα και Καμακούρα (794-1333)

Η συμμαχία ανάμεσα στο κράτος και τη θρησκεία, ανάμεσα στο Βουδισμό κι ένα σύστημα διακυβέρνησης βασισμένο στις αρχές του Κομφουκιανισμού, υπήρξε βραχύβια. Στο δεύτερο μισό του 8ου αιώνα, η επιρροή των μοναχών στην αυτοκρατορική αυλή προκάλεσε έντονες αντιδράσεις. Για ν' αποφύγει ενδεχόμενες συγκρούσεις, ο αυτοκράτορας Κάμου εγκατέλειψε τη Νάρα (που παρέμεινε έκτοτε, ως σήμερα, θρησκευτικό κέντρο) και, το 794, θεμελίωσε μια νέα πρωτεύουσα, 40 χλμ. βορειότερα, που την ονόμασε Χειάν-κίο (= πρωτεύουσα της ειρήνης και της γαλήνης). Η νέα αυτή πόλη, το σημερινό Κιότο, παρέμεινε για περισσότερα από 1.000 χρόνια η έδρα της αυτοκρατορικής αυλής — όχι όμως πάντοτε και το ουσιαστικό κέντρο της πολιτικής εξουσίας. Από τα τέλη του 9ου αιώνα, ο ρόλος του αυτοκράτορα περιορίστηκε κυρίως στα τελετουργικά και εθιμοτυπικά του καθήκοντα, ενώ αντίπαλες φατρίες συγκρούονταν μεταξύ τους διεκδικώντας την πραγματική εξουσία. Τελικά, τα μέλη της οικογένειας Φουτζιβάρα επικράτησαν (δίνοντας τ' όνομά τους στην περίοδο 895-1185), ενώ το 1192 ο πρώτος σογκούν (= αρχιστράτηγος) μετέφερε το διοικητικό κέντρο της χώρας στην Καμακούρα, 320 χλμ. βορειότερα, κοντά στην ανατολική ακτή και το σημερινό Τόκιο, εγκαινιάζοντας έτσι την ομώνυμη περίοδο (1192-1333).

Στην περίοδο Φουτζιβάρα οι τέχνες απέκτησαν έναν πιο έντονα και πιο ξεκάθαρα γιαπωνέζικο χαρακτήρα. Η διακοπή των στενών θρησκευτικών, διπλωματικών και εμπορικών σχέσεων με την Κίνα απομάκρυνε τους γιαπωνέζους καλλιτέχνες από τις εξελίξεις στην ηπειρωτική Ασία. Αν και οι επαφές αποκαταστάθηκαν τον 11ο αιώνα, δεν ξανάγιναν ποτέ τόσο στενές όσο στην περίοδο Νάρα. Στο μεταξύ, τοπικά θρησκευτικά δόγματα, επηρεασμένα από τον ταντρικό Βουδισμό του Θιβέτ και έχοντας ενσωματώσει στοιχεία από τον αυτόχθονα Σιντοϊσμό, γνώρισαν σημαντική ανάπτυξη, καλλιεργώντας μια στοχαστική, συχνά μυστηριακή, τέχνη. Παράλληλα, όμως, παρατηρήθηκε και μια αιφνίδια άνθηση της μη θρησκευτικής τέχνης, που αντανakλούσε το εθνικιστικό και ηδονιστικό κλίμα της αυτοκρατορικής αυλής. Από την ίδια εποχή προέρχεται και το πρώτο μεγάλο — ίσως το μεγαλύτερο ως σήμερα — έργο της γιαπωνέζικης λογοτεχνίας, η *Ιστορία του Γκέντζι* της κυρίας Μουρασάκι (περ. 980-1030), όπως και το επίσης περίφημο *Βιβλίο του μαξιλαριού* του Σέι Σοναγκόν (γεν. 965). Και τα δυο αυτά έργα περιγράφουν με ζωηρές λεπτομέρειες την πνευματική και καθημερινή ζωή μιας κυρίαρχης τάξης, που καλλιεργούσε τις τέχνες χωρίς ποτέ να χάνει την επαφή της με τις απλές ανθρώπινες αλήθειες και συνήθειες.

Παρόλο ότι τα ανάκτορα και άλλα αυλικά κτίρια της περιόδου Φουτζιβάρα, όπου εκτυλίσσεται και η *Ιστορία του Γκέντζι*, έχουν εξαφανιστεί, διαθέτουμε αρκετά στοιχεία γι' αυτά από διάφορες πηγές. Ενώ τα διοικητικά κτί-



6,111 Αίθουσα του Φοίνικα (χούντο), ναός Μπιοντόιν, Ούτζι (κοντά στο Κιότο), 11ος μ.Χ. αιώνας.

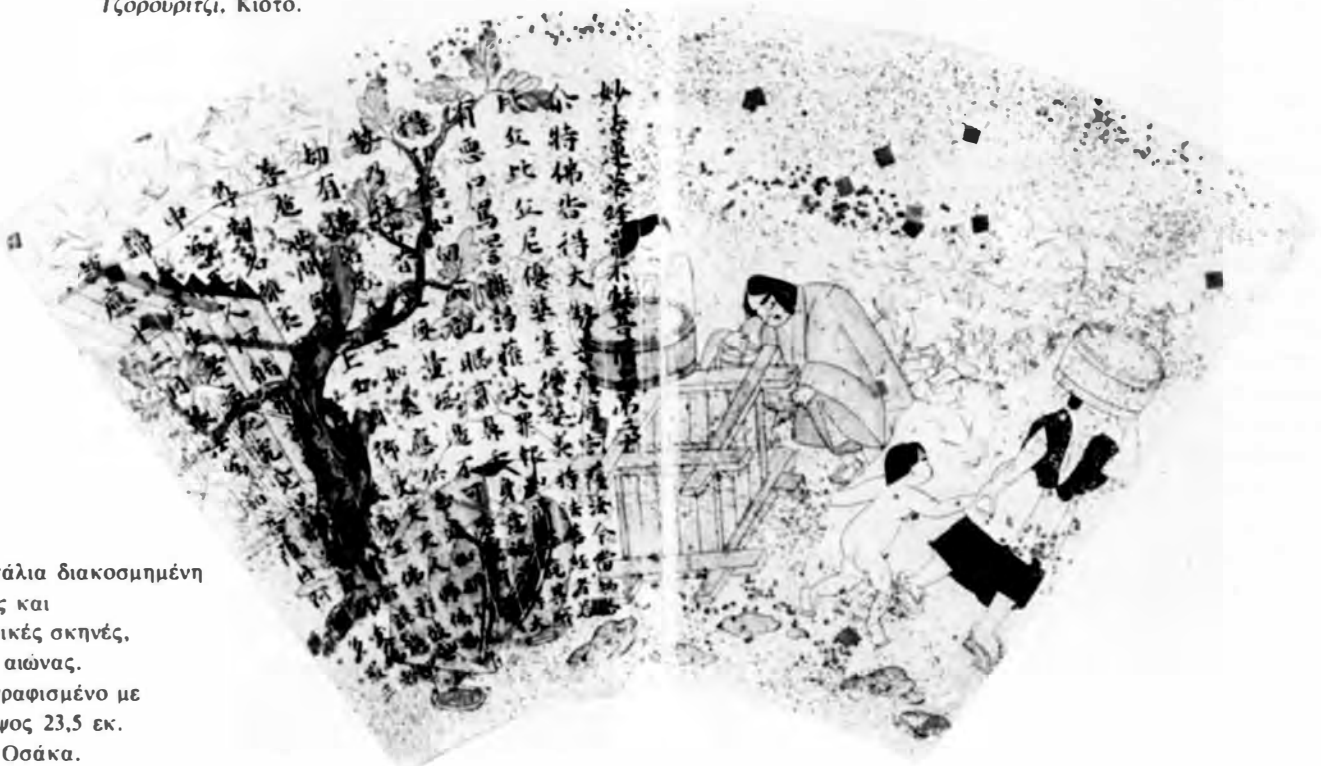


6,112 Κιτσιτζοτέν, 12ος μ.Χ. αιώνας.  
Πολύχρωμο ξύλο, ύψος 88,6 εκ.  
Τζορουρίτζι, Κιότο.

ρια ακολουθούσαν βασικά τα κινέζικα πρότυπα, τα ιδιωτικά διαμερίσματα των αυτοκρατόρων στο Κιότο ξεφεύγουν από τον κανόνα της αξονικής συμμετρίας. Το εσωτερικό τους είχε ξύλινα δάπεδα και χωριζόταν σε επιμέρους χώρους από μετακινούμενες μεγάλες οθόνες με ζωγραφικές παραστάσεις, ενώ το εξωτερικό τους ήταν ανάλογο μ' εκείνο των ναών της ίδιας περιόδου, με λαμπρότερο παράδειγμα το *χούντο* (= Αίθουσα του Φοίνικα) του ναού Μπιοντόιν, στο Ούτζι, κοντά στο Κιότο (6,111).

Ο ναός Μπιοντόιν, τμήμα του οποίου αποτελεί αυτή η αίθουσα, ήταν αφιερωμένος στον Αμίτα Βούδα, Κύριο του Απεριόριστου Φωτός. Οι πιστοί της βουδιστικής σχολής της Καθαρής Γης πρέσβευαν ότι, πιστεύοντας στον Αμίτα και επαναλαμβάνοντας αδιάκοπα τ' όνομά του, θα μπορούσαν να γίνουν δεκτοί στο δυτικό παράδεισο, του οποίου το *χούντο* αποτελεί προείκασμα. Ο εύκολος δρόμος προς τη λύτρωση που υποδείκνυε η σχολή της Καθαρής Γης είχε ως αποτέλεσμα την εξάπλωσή της στους ιαπωνικούς αυλικούς —και όχι μόνο— κύκλους, αλλά και τη συμβολή της στην εμφάνιση εξαιρετικών σε ποσότητα (αν και ελάχιστα πνευματικών) έργων βουδιστικής τέχνης. Επιπλέον, η σχολή της Καθαρής Γης υποσχόταν τη σωτηρία και στις γυναίκες, ενώ όλες οι παλιότερες και αυστηρότερες βουδιστικές σχολές υποστήριζαν πως για να φτάσει μια γυναίκα στη *νιρβάνα* πρέπει πρώτα να περάσει από μια αρσενική μετενσάρκωση.

Σε ό,τι αφορά τη γλυπτική της εποχής, χαρακτηριστικό δείγμα αποτελεί το μικροσκοπικό, ζωγραφισμένο με ζωηρά χρώματα άγαλμα της θεάς της ευτυχίας Κιτσιτζοτέν (6,112). Αν συγκρίνει κανείς το έργο αυτό με το σχεδόν σύγχρονό του κινέζικο άγαλμα του Κουάν-γιν (6,84), διαπιστώνει σημαντική εξέλιξη και διαφοροποίηση στα γιαπωνέζικα αισθητικά ιδεώδη. Η στρουμπουλή Κιτσιτζοτέν



6,113 Βεντάλια διακοσμημένη  
με σούτρες και  
ρωπογραφικές σκηνές,  
12ος μ.Χ. αιώνας.  
Χαρτί ζωγραφισμένο με  
το χέρι, ύψος 23,5 εκ.  
Σιτενότζι, Οσάκα.

δεν έχει πάνω της τίποτα το υπερβατικό, ή έστω το διαφορούμενο. Είναι μια καθαρά γήινη θεά, ντυμένη με πλούσια και όμορφα φορέματα. Αν έλειπε μάλιστα και το βάθρο της σε σχήμα λωτού, θα μπορούσε εύκολα να εκληφθεί ως μια από τις κυρίες της αυλής που συναντάμε στην *Ιστορία του Γκέντζι*.

Από την ίδια αυτή περίοδο προέρχονται και μια σειρά βεντάλιες (με αποσπάσματα από τις βουδιστικές *σούτρες* και με σκηνές από την καθημερινή ζωή), ζωγραφισμένες με το χέρι και, σε ορισμένα σημεία, χρυσωμένες (6,113). Ο συνδυασμός ιερών κειμένων και ρωπογραφικών σκηνών σε μια εξαιρετικά κομψή και επιτηδευμένη σύνθεση είναι καθαρά γιαπωνέζικη επινόηση και μια από τις πρώτες εκφάνσεις της αγάπης των γιαπωνέζων για τα διακοσμητικά σχέδια και για τη μη θρησκευτική αφηγηματική ζωγραφική (βλ. Κεφ. 12). Πολλές απ' αυτές τις βεντάλιες ήταν αναθήματα στο ναό *Σιτενότζι* της Οσάκα, κι αυτό ίσως εξηγεί την προτίμησή τους για θέματα σχετικά με τις λαϊκές τάξεις. Οι σκηνές που απεικονίζονται δεν έχουν περιέργως καμιά σχέση με το κείμενο της *σούτρα*, που μόνο μια μορφωμένη μειοψηφία του πληθυσμού μπορούσε να το διαβάσει, καθώς ήταν γραμμένο με κινέζικους χαρακτήρες.

Η ικανότητα να διαβάζουν και να γράφουν κινέζικα ήταν πάντοτε διακριτικό γνώρισμα και προνόμιο των μορφωμένων γιαπωνέζων. Ο ρόλος που έπαιζαν τα κινέζικα στην Ιαπωνία θα μπορούσε ίσως να συγκριθεί με το ρόλο των λατινικών, ως γλώσσας της εκκλησίας, της κρατικής γραφειοκρατίας και της εκπαίδευσης, στην Ευρώπη

της ίδιας εποχής. Οι γιαπωνέζοι αντιμετώπιζαν πάντως σοβαρές δυσκολίες στο να μεταγράψουν την πολυσυλλαβική και κλινόμενη γλώσσα τους, με τις πλήθος καταλήξεις της στα ρήματα και τα επίθετα, σε χαρακτήρες που προέρχονταν από τα μονοσυλλαβικά και άκλιτα κινέζικα. Τον 9ο αιώνα, διαμορφώθηκε τελικά ένα σύστημα προσαρμογής των απλών κινέζικων χαρακτήρων στις ισοδύναμες τους συλλαβές· η γραφή που άρχισε τότε να χρησιμοποιείται στα επίσημα έγγραφα ήταν βασικά γωνιώδης, ενώ στις απλές επιστολές, την ποίηση και τη λογοτεχνία προτιμούσαν μια πιο ρέουσα κυρτή γραφή, που ονομάστηκε *χιραγκάνα*. Οι διαφορές ανάμεσα στον Ιαπωνικό και τον Κινέζικο πολιτισμό είναι σ' αυτό το σημείο ολοφάνερες. Η κινέζικη καλλιγραφία παρέμεινε πάντοτε αυστηρά πειθαρχημένη, προσηλωμένη στις αρετές των παλιών Δασκάλων, και με κύρια χαρακτηριστικά της τη σαφήνεια, το σφρίγος και την ισορροπία (12,50· 12,51). Από την άλλη μεριά, η *χιραγκάνα* ρέει με εμφανή ελευθερία και αυθορμητισμό, με την αβίαστη φυσική χάρη που εξασφαλίζει στο χορευτή του μπαλέτου η επίμονη εξάσκηση. Συχνά επιλέγονταν έγχρωμα χαρτιά με χρυσά ή ασημένια διακοσμητικά μοτίβα, έτσι ώστε το φόντο να συνδυάζεται αρμονικά με την καλλιγραφία και το περιεχόμενο του κειμένου, σ' ένα απαράμιλλο έργο τέχνης που απευθύνεται τόσο στο μάτι όσο και στο μυαλό. Χαρακτηριστικό είναι απ' αυτή την άποψη ένα φύλλο λευκώματος των αρχών του 12ου αιώνα με δυο ποιήματα του ποιητή του 10ου αιώνα Κι νο Τσουραγιούκι (6,116). Οι τρεις στήλες στα δεξιά γράφουν (σε ελεύθερη μετάφραση): «Κάποιος που ως χτες



6.114 (αριστερά) Ουνκέι, Νίο, 1203 μ.Χ. Ξύλο, ύψος 8 μ. Κοφουκούτζι, Νάρα.

6.115 Ουνκέι, Μουτζάκου, 1208 μ.Χ. Ξύλο, ύψος 1,92 μ. Κοφουκούτζι, Νάρα.

6.116 Καλλιγραφία που αποδίδεται στον καλλιτέχνη των αρχών του 12ου μ.Χ. αιώνα Φουτζιβάρα νο Σαντανόμπου. Μελάνι, ασήμι και χρυσός σε βαμμένο χαρτί, 20,3 × 16,1 εκ. Πινακοθήκη Freer, Smithsonian Institution, Ουάσιγκτον.



τον συναντούσα, έφυγε σήμερα, εξαφανίστηκε σαν σύννεφο πίσω απ' το βουνό». Ο τύπος αυτός ποιήματος με 31 συλλαβές αφήνει περιθώρια στον ποιητή να εκφράζεται μέσα σε κάποια αρκετά χαλαρά πλαίσια — όπως και η *χιραγκάνα* στον καλλιγράφο.

Οι αισθητικές αντιλήψεις που αναπτύχθηκαν στην εκλεπτυσμένη ατμόσφαιρα της αυλής του Κιότο επιβίωσαν και μετά τους εμφύλιους πολέμους στο τέλος της περιόδου Φουτζιβάρα, όταν καταστράφηκαν πάμπολλα κτίσματα και έργα τέχνης. Μετά τη μεταφορά της διοικητικής πρωτεύουσας από το Κιότο στην Καμακούρα, η εξουσία λίγων άμπλουτων, καλλιεργημένων και ηδονιστών αριστοκρατών αντικαταστάθηκε από ένα φεουδαρχικό καθεστώς με ευρύτερη κοινωνική βάση. Η ρωμαλέα και αρρενωπή απλότητα ήταν πια το αισθητικό ιδεώδες, και κανείς δεν το εξέφρασε καλύτερα από τον επιφανή γλύπτη της εποχής Ουνκί (πεθ. 1223). Το γνωστότερο έργο του Ουνκί είναι σίγουρα τα δυο κολοσσιαία ξύλινα αγάλματα θεικών φρουρών που πλαισιώνουν την είσοδο του βουδιστικού ναού *Τονταϊτζι*, στη Νάρα (6,114). Με το βλοσυρό τους βλέμμα, τους τεντωμένους μυς τους, και τα στροβιλιζόμενα ρούχα τους, οι μορφές αυτές έχουν πάνω τους κάτι το δαιμονικό. Παρά το τεράστιο μέγεθός τους και παρά το γεγονός ότι είναι έργα περισσότερων καλλιτεχνών κάτω από την εποπτεία του Ουνκί, μια εκρηκτική,

ηφαιστειώδης δύναμη και μια ανεπανάληπτη στην Ιαπωνική τέχνη ένταση και ζωτικότητα είναι τα κύρια χαρακτηριστικά τους.

Αν εξαιρέσει πάντως κανείς τα συγκεκριμένα γλυπτά, ο Ουνκί υπήρξε ένας βαθιά ανθρώπινος και τρυφερός καλλιτέχνης, που διακρίθηκε πάνω απ' όλα για τις (φανταστικές ή μη) προσωπογραφίες του. Το άγαλμα του Μουτζάκου, ενός από τους πρώτους δάσκαλους του Βουδισμού Μαχαγιάνα που οι Ινδοί αποκαλούσαν Ασάνγκα, είναι ένα πραγματικό αριστούργημα θρησκευτικής γλυπτικής. Παρόλο ότι ο δάσκαλος αποδίδεται εδώ ως ένας κοινός άνθρωπος και χωρίς κανένα στοιχείο συμβολισμού, η γαλήνια μορφή του αποπνέει πνευματικότητα και αγιότητα (6,115). Εκτός από απεικόνιση ενός σοφού και αγίου ανθρώπου, το γλυπτό αυτό αποτελεί και μια έμμεση ομολογία πίστης στη βουδιστική αρχή ότι ο καθένας μπορεί να υπερβεί την ανθρώπινη κατάσταση. Τα γλυπτά του Ουνκί ήταν ίσως και τα τελευταία μεγάλα έργα ιαπωνικής βουδιστικής τέχνης. Παρόλο ότι ο Βουδισμός δεν θα πάψει ποτέ ν' αποτελεί μια ζωντανή δύναμη και πραγματικότητα, η επίδρασή του στην καλλιτεχνική δημιουργία θα περιοριστεί σημαντικά (με εξαίρεση ίσως τη σχολή του Ζεν) μετά το 13ο αιώνα. Έκτοτε, η τέχνη της Ιαπωνίας θα είναι σχεδόν αποκλειστικά μια μη θρησκευτική τέχνη (βλ. Κεφ.12).

# 7.

## Πρωτοχριστιανική και Βυζαντινή τέχνη

Στις αρχές του 2ου μ.Χ. αιώνα, ο ρωμαίος ιστορικός Τάκιτος έγραφε:

Πρόσωπα μισητά για τα ανομήματά τους, που αποκαλούνται Χριστιανοί. Ο Χριστός, στον οποίο οφείλουν την ονομασία τους, είχε καταδικαστεί σε θάνατο επί αυτοκράτορα Τιβέριου, με απόφαση του διοικητή της Ιουδαίας Πόντιου Πιλάτου. Η ολέθρια πρόληψη γύρω από το άτομό του περιορίστηκε αρχικά, για να φουντώσει αργότερα όχι πια μόνο στην Ιουδαία, την πηγή της επιδημίας, αλλά και στην ίδια την πρωτεύουσα, όπου συγκεντρώνονται και αναπτύσσονται όλα τα κακά του κόσμου (Χρονικά, XV 44).

Αυτή ήταν η άποψη ενός επιφανούς γεροϋσιαστή και κυβερνητικού αξιωματούχου. Στα χρόνια του Τάκιτου, ο Χριστιανισμός δεν ήταν παρά μια μικρή «αίρεση», που την ασπάζονταν κυρίως μικρομαγαζάτορες και τεχνίτες. Για τον μη μυημένο, οι διαφορές του από άλλες ανατολικής προέλευσης λατρείες που μιλούσαν για ζωή «πέραν του τάφου» ήταν μικρές. Υπήρχαν, ωστόσο, στο Χριστιανισμό κάποια στοιχεία που τον έκαναν επικίνδυνο για την κρατική εξουσία.

Ο Χριστιανισμός είχε τις ρίζες του στον Ιουδαϊσμό (όπως ο Βουδισμός στο Βραχμανισμό). Ταυτόχρονα, όμως, αποτελούσε και μια ριζική τομή σε σχέση μ' αυτόν, με αποτέλεσμα, ενώ οι χριστιανοί καταδιώκονταν στη Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία, οι Ιουδαίοι να μην αντιμετωπίζουν κανένα διωγμό. Η ταπεινοφροσύνη, που οι Ρωμαίοι τη θεωρούσαν αδυναμία του χαρακτήρα, αναγορευόταν από τους χριστιανούς σε αρετή, με ύψιστο παράδειγμα την ενσάρκωση και το μαρτύριο του ίδιου του Χριστού. Η ζωή του Ιησού ήταν το πρότυπο της χριστιανικής συμπεριφοράς. Ενώ οι Ρωμαίοι συνήθιζαν ν' αποσυνδέουν την ηθική από τη θρησκεία και τις λατρευτικές συνήθειες από την καθημερινή συμπεριφορά, για τους χριστιανούς τέτοιες διακρίσεις ήταν αδιανόητες. Άλλωστε, η υποδειγματική ζωή του Χριστού, από την οποία και εμπνέονταν, ήταν ένα σχετικά πρόσφατο, αδιαμφισβήτητο ιστορικό γεγονός.

Ήδη το 2ο αιώνα κυκλοφορούσαν αρκετά κείμενα με τη ζωή και τη διδασκαλία του Χριστού, προκαλώντας συχνά διαφωνίες και διαμάχες για την αυθεντικότητά τους. Με τον καιρό, ορισμένα απ' αυτά θα συναποτελέσουν τη λεγόμενη Καινή Διαθήκη, ενώ κάποια άλλα θα εξοστρακιστούν και οι οπαδοί τους θα κατηγορηθούν για αίρεση. Στις παλιότερες θρησκείες δεν είχαν ποτέ τεθεί παρόμοια προβλήματα αυθεντικής ερμηνείας, ορθοδοξίας και αποκλίσεων. Στους λεγόμενους εθνικούς δεν υπήρχε καν η άποψη ότι μια θρησκεία ήταν ανώτερη, ή ασύμβατη με τις άλλες. Η ρωμαϊκή θρησκεία ειδικότερα, εμπεριείχε και ενσωμάτωνε διάφορες τοπικές λατρείες, και επομένως το

ίδιο θα μπορούσε να είχε συμβεί και με το Χριστιανισμό. Σύντομα, όμως, οι χριστιανοί άρχισαν ν' αποτελούν μια κοινότητα ατόμων με στενούς δεσμούς μεταξύ τους και με έντονη την αίσθηση ότι ανήκουν στην Εκκλησία, τη συνάθροιση των «ανθρώπων του Θεού» τόσο στη γη όσο και μετά θάνατον. Η τάση αυτή για συσπείρωση και αλληλοϋποστήριξη, ενώ αποτελούσε πηγή δύναμης για τους ίδιους τους χριστιανούς, άρχισε με τον καιρό ν' ανησυχεί σοβαρά τους υπόλοιπους πολίτες της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας.

Παρά τη γρήγορη σχετικά διάδοσή του, στην εποχή των Αντονίνων αυτοκρατόρων (τέλος 2ου αιώνα) ο Χριστιανισμός εξακολουθούσε ν' αποτελεί μια αριθμητικά μικρή δύναμη, που προκαλούσε αντιδράσεις και εχθρότητες σε τοπικό μόνο επίπεδο. Στις αρχές του 3ου αιώνα όμως, τα σύνορα της αυτοκρατορίας είχαν αρχίσει να παραβιάζονται, η κοινωνική της διάρθρωση ν' αλλάζει, ο έλεγχος του στρατού να περνά στους βαρβάρους, η διοίκηση να παραλύει, η οικονομία να κλονίζεται. Το 249, ο νέος αυτοκράτορας Δέκιος, φιλοδοξώντας ν' αποκαταστήσει την παλιά τάξη πραγμάτων, εξέδωσε ένα διάταγμα που υποχρέωνε όλους τους πολίτες να θυσιάζουν στους παλιούς θεούς. Σκοπός του Δέκιου ήταν να ενισχύσει τις θρησκευτικές πρακτικές στις οποίες πίστευε ότι είχε στηριχτεί η ακμή και η ευημερία της αυτοκρατορίας. Καθώς οι χριστιανοί αρνήθηκαν να συμμορφωθούν (κάτι τέτοιο θα ισοδυναμούσε με ιεροσυλία), άρχισε ο πρώτος συστηματικός και μαζικός διωγμός τους. Ο προσηλυτιστικός τους ζήλος, ο άκαμπτος μονοθεϊσμός τους και η έλλειψη ανοχής προς τις άλλες λατρείες και θρησκείες απέκλειαν για τους χριστιανούς κάθε λατρεία των συμβόλων της αυτοκρατορικής εξουσίας και του ίδιου του αυτοκράτορα. Η μη απότιση φόρου τιμής στην εικόνα του αυτοκράτορα ισοδυναμούσε με προδοσία, γι' αυτό και οι διωγμοί υπήρξαν έκτοτε συνεχείς και άγριοι. Παρ' όλες, ωστόσο, τις διώξεις, η νέα πίστη κέρδιζε συνεχώς έδαφος σε όλη τη διάρκεια του 2ου και 3ου αιώνα. Ο τελευταίος μεγάλος διωγμός ήταν εκείνος του Διοκλητιανού το 305, όταν πια και ο ίδιος ο ρωμαϊκός στρατός είχε "διαβρωθεί" σε μεγάλο βαθμό. Λιγότερο από δέκα χρόνια αργότερα, το 313, ο Κωνσταντίνος θα νομιμοποιήσει οριστικά τη νέα θρησκεία με το Διάταγμα του Μεδιολάνου.

### Οι απαρχές της Χριστιανικής τέχνης

Έστω κι αν αυτό αποτελεί ειρωνεία της τύχης, η πρώτη αναπαράσταση του σταυρικού θανάτου του Χριστού που σώζεται είναι ένα σκαρίφημα του 2ου αιώνα στον τοίχο του καταλύματος των αυτοκρατορικών ακολούθων στη





7,1 Λεπτομέρεια  
σαρκοφάγου  
με μονόγραμμα Χ-Ρ,  
περ. 340. Μουσεία  
Βατικανού, Ρώμη.

Ρώμη. Δείχνει έναν άνθρωπο που παρατηρεί μια σταυρωμένη μορφή και γράφει: «Ο Αλεσάμενος λατρεύει το θεό». Παρόλο ότι από την αρχή οι Χριστιανοί είχαν υιοθετήσει το σταυρό ως σύμβολο και σημείο αναγνώρισης, απέφευγαν, ωστόσο, τις απροκάλυπτες απεικονίσεις της σταύρωσης — ταπεινωτικής οπωσδήποτε, αφού ήταν η ποινή για τους κοινούς εγκληματίες. Παράλληλα, ώς τα τέλη του 3ου και τις αρχές του 4ου αιώνα, ήταν πολύ διστακτικοί στο ν' αναπαραστήσουν τον ίδιο τον Χριστό. Το δόγμα της ενσάρκωσης, σύμφωνα με το οποίο ο θεός πήρε τη μορφή του Χριστού, γεννούσε το πρόβλημα αν η απεικόνιση του προσώπου του ήταν επιθυμητή, ή ακόμα και δυνατή — ερώτημα που δεν θα πάψει ν' απασχολεί τους Χριστιανούς για 500 περίπου χρόνια.

Η απαραίτητη, λόγω των διώξεων, σύνεση και μυστικότητα ήταν φυσικό να ενθαρρύνει την εμφάνιση μιας απόκρυφης και έντονα συμβολικής εικονογραφίας, προσιτής μόνο στους μυημένους. Τα πρώτα χριστιανικά σύμβολα ήταν μάλλον σημειολογικού (ή ακόμα και γλωσσικού) παρά αναπαραστασιακού χαρακτήρα. Το μονόγραμμα Χ-Ρ, λ.χ., αποτελούσε απλό συνδυασμό των δυο πρώτων γραμμάτων της λέξης Χριστός στα ελληνικά (7,1). Καθώς η ελληνική λέξη ιχθύς περιλαμβάνει τα αρχικά της φράσης Ιησούς Χριστός Θεός Υμών Σωτήρ, ένα από τα πρώτα χριστιανικά σύμβολα ήταν το ψάρι. Άλλα πάλι σύμβολα σπριζόνταν σε λογοτεχνικές μεταφορές (όπως, λ.χ., ο αμνός, από την περιγραφή του Αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή «Ϊδού ο Αμνός του Θεού, ο αίρων τις αμαρτίες του κόσμου»), ενώ τα λόγια του ίδιου του Χριστού «Είμαι ο ποιμένας· ο καλός ποιμένας δίνει τη ζωή του για το ποίμνιό του» συμπυκνώνονταν στη συμβολική μορφή του βοσκού (7,2). Όλες αυτές οι παραστάσεις δεν αποτελούσαν «απεικονίσεις» του Χριστού. Όπως αναφέρθηκε ήδη (Κεφ. 6), ανάλογα φαινόμενα παρατηρούνται και στην εξέλιξη της βουδιστικής εικονογραφίας. Οι πρώτες βουδιστικές λατρευτικές εικόνες είναι εξίσου απόκρυφα συμβολικές με τις πρωτοχριστιανικές, ενώ οι απεικονίσεις του ίδιου του Βούδα — όπως κι εκείνες του Χριστού — είναι αρκετούς αιώνες μεταγενέστερες. Υπάρχουν μάλιστα και ορι-

σμένες εντυπωσιακές ομοιότητες ανάμεσα στα πρώτα σύμβολα του Βουδισμού και του Χριστιανισμού, όπως, λ.χ., ο κενός θρόνος (6,9· 7,3). Στην εικόνα 7,3, ο κενός θρόνος συμβολίζει τον Πατέρα, το διάδημα και η χλαμύδα τον Υιό, το περιστέρι το Άγιο Πνεύμα, και τα ελάφια τους πιστούς, δηλαδή την Εκκλησία.

Τα πρώτα χριστιανικά σύμβολα κυριαρχούν και στις νωπογραφίες που σώζονται στις κατακόμβες της Ρώμης. Αυτά τα υπόγεια νεκροταφεία αποτελούσαν ήδη από το 2ο αιώνα τόπο συνάθροισης και ταφής των χριστιανών (όπως άλλωστε και των εβραίων, ή των οπαδών άλλων θρησκευμάτων) και βρίσκονταν κατά κανόνα στις παρυφές της πόλης, όπου η γη ήταν φτηνότερη. Λόγω της πίστης τους στην ανάσταση του σώματος, οι πρώτοι χριστιανοί επέμεναν στην ταφή των νεκρών και αντιτίθενταν στην αποτέφρωση. Τόσο οι οροφές όσο και οι τοίχοι των υπόγειων θαλάμων και διαδρόμων που αποτελούσαν τις κατακόμβες καλύπτονταν κατά κανόνα με τις γνωστές χριστιανικές συμβολικές παραστάσεις, όπως μονογράμματα Χ-Ρ, ψάρια, άγκυρες ελπίδας, μορφές του Καλού Ποιμένα, κ.ά.

Πολλές από τις ζωγραφικές αυτές παραστάσεις επιδέχονταν — σκόπιμα — περισσότερες από μια ερμηνείες. Οι καθισμένες στο τραπέζι ανδρικές και γυναικείες μορφές μπορεί ν' απεικονίζουν απλώς μια αγάπη, το δείπνο δηλαδή των πρώτων χριστιανών. Από την άλλη μεριά όμως, μπορεί και ν' αναφέρονται σε δυο από τα γνωστότερα θαύματα του Χριστού (τη μετατροπή του νερού σε κρασί στην Κανά και τον πολλαπλασιασμό των άρτων και των οίνων), ή και να παραπέμπουν στο Μυστικό Δείπνο, και κατ' επέκταση στο μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας (7,4). Τα θέματα από την Παλαιά Διαθήκη που προεικάζουν την εμφάνιση και το μαρτύριο του Χριστού είναι επίσης πολύ συνηθισμένα: η Θυσία του Αβραάμ, η Κιβωτός



7,2 Ο Καλός Ποιμένας, περ. 300.  
Μάρμαρο, ύψος 92 εκ.  
Μουσεία Βατικανού, Ρώμη.

του Νώε, ο Ιωνάς και η φάλαινα, οι Τρεις Παιδες εν τη Καμίνω, ο Δανιήλ στο Λάκκο των Λεόντων, κ.ο.κ. Στο βαθμό που μπορούσε να τους δοθεί μια χριστιανική ερμηνεία, δεν αγνοούνταν ακόμα και θέματα από την ελληνική και τη ρωμαϊκή μυθολογία, όπως, λ.χ., ο μύθος του Έρωτα και της Ψυχής ως αλληγορία της σχέσης σώματος και ψυχής. Οι καλλιτέχνες που είχαν την ευθύνη για τις παραστάσεις αυτές δεν ήταν απαραίτητα χριστιανοί, αλλά συχνά απλοί επαγγελματίες, που, παράλληλα, διακοσμούσαν με νύμφες, φαύνους και άλλες θεότητες τα σπίτια των ευκατάστατων ρωμαίων της εποχής. Η ζωγραφική των κατακομβών δεν διακρίνεται για την υφολογική της πρωτοτυπία· οι χριστιανοί της Ρώμης κληρονόμησαν την εικαστική — και λογοτεχνική — γλώσσα των ειδωλοατρών, επενδύοντας απλώς τις παλαιές εικόνες με νέα σημασία.

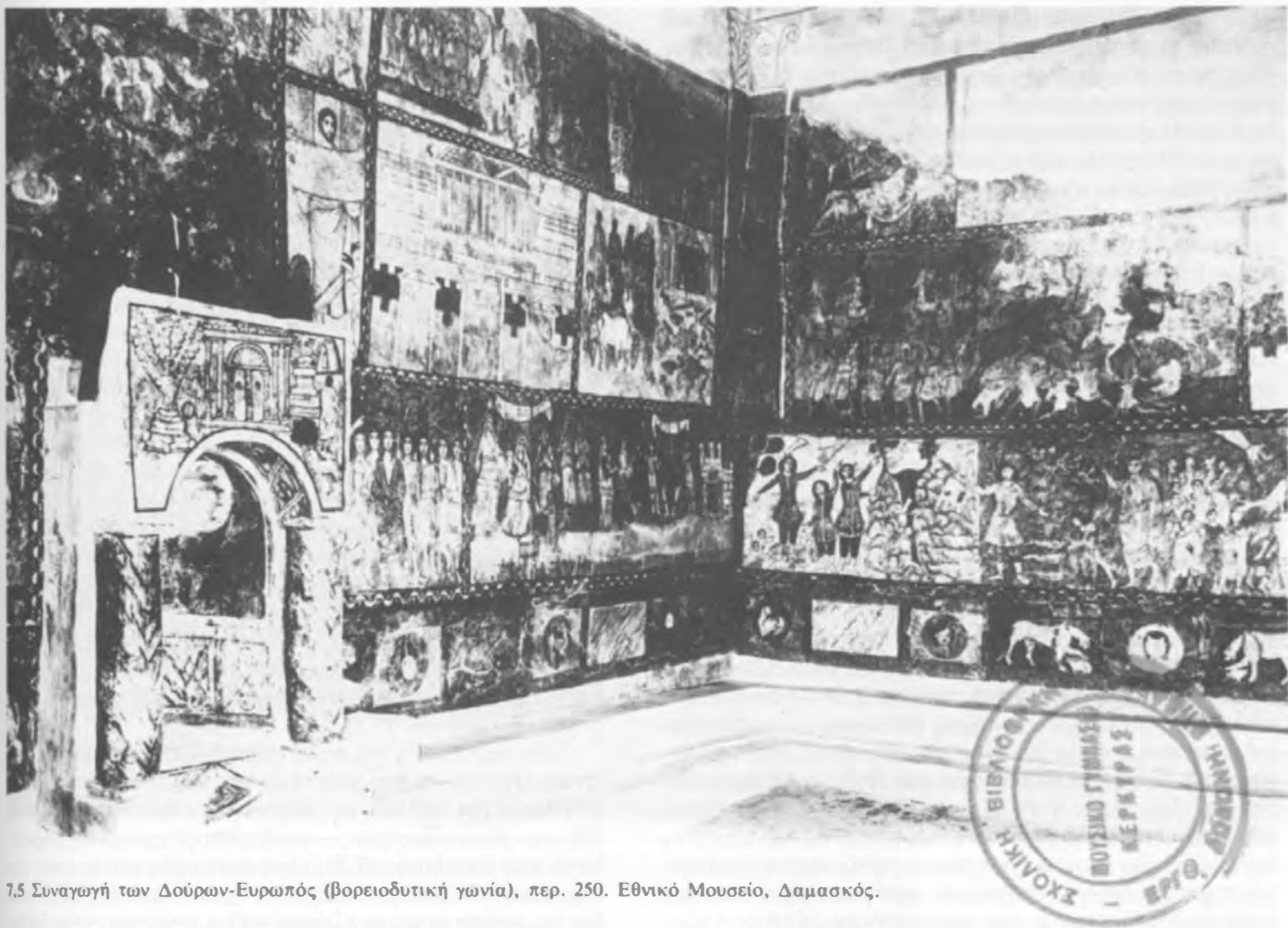
7.3 Ο θρόνος του τριαδικού θεού (έργο, πιθανότατα, τεχνίτη από την Κωνσταντινούπολη), περ. 400. Μάρμαρο, 167 x 84 εκ. Ίδρυμα Πρωσικής Πολιτισμικής Κληρονομιάς, Βερολίνο.



7.4 Το κόψιμο του ψωμιού, τέλη 2ου αιώνα. Τοιχογραφία στην Κατακόμβη της Πρίσκιλλας, Ρώμη.

Διαφορετικής κλίμακας και τεχνοτροπίας έργα χριστιανικής ζωγραφικής έχουν βρεθεί στα Δούρα Ευρωπός, μια πόλη της Συρίας που άκμασε ως εμπορικός κόμβος και μεθοριακός σταθμός των Ρωμαίων από το 165 ως το 256. Ο Καλός Ποιμένας, ο Αδάμ και η Εύα στον Κήπο της Εδέμ, ο Δαβίδ που εξοντώνει τον Γολιάθ, και δυο θαύματα του Χριστού (το βάδισμα πάνω στα κύματα και η θεραπεία του παραλυτικού) είναι τα θέματα των νωπογραφιών που έχουν βρεθεί εδώ. Παρόλο που η άσχημη κατάστασή τους δεν αφήνει πολλά περιθώρια για εκτίμηση της αξίας τους, το γεγονός ότι οι παραστάσεις αυτές σχεδόν ταυτίζονται υφολογικά με τις καλοδιατηρημένες νωπογραφίες μιας γειτονικής συναγωγής (7,5) επιτρέπει κάποια συμπεράσματα. Η ιουδαϊκής προέλευσης απαγόρευση «κάθε ομοιότητας με ό,τι βρίσκεται στον ουρανό, ή κάτω από τη γη» ερμηνευόταν ήδη την εποχή εκείνη αρκετά ελαστικά (μόνο η απεικόνιση του προσώπου του Θεού παρέμενε απόλυτη) και τα εβραϊκά ιερά κείμενα που εικονογραφούνταν αποτέλεσαν ένα πολύτιμο πρότυπο και σημείο αναφοράς για τους πρώτους χριστιανούς καλλιτέχνες.

Οι ζωγράφοι της συναγωγής στα Δούρα Ευρωπός αφήφουν όλες τις νατουραλιστικές τεχνικές που είχαν αναπτύξει οι καλλιτέχνες της Ελληνιστικής και της Ρωμαϊκής περιόδου. Εδώ δεν υπάρχει τάση για "άνοιγμα" στην επιφάνεια του τοίχου, ή για δημιουργία ενός τεχνητού χώρου. Οι σκηνές δεν συνδέονται εικαστικά ούτε μεταξύ τους, ούτε με το συνολικό σχήμα της αίθουσας. Οι μορφές αποδίδονται μετωπικά και διακρίνονται για την ακινησία τους· δεν ενδιαφέρει η πραγματική τους υπόσταση, αλλά η σημασία τους. Και σε άλλα κτίσματα των Δούρων Ευρωπός — στους ναούς του Δία, του περσικού θεού Μίθρα και του μεσοποταμιακού θεού Μπελ — συναντάμε ανάλογες τοιχογραφίες που διακρίνονται για τη σχηματικότητά τους. Δεν γνωρίζουμε αν η απόλυτη αυτή άγνοια ή αδιαφορία για τις ιλουζιονιστικές τεχνικές είναι απόρροια των θρησκευτικών και αντιυλιστικών αντιλήψεων των καλλιτεχνών, ή απλά προϊόν μιας ανατολικής μάλλον παρά ρωμαϊκής καλλιτεχνικής κουλτούρας και εκπαίδευσης. Αξίζει πάντως να σημειωθεί ότι στο μικρό αυτό επαρχιακό κέντρο της αυτοκρατορίας υπήρχαν ναοί αφιερωμένοι σε



7,5 Συναγωγή των Δούρων-Ευρωπός (βορειοδυτική γωνία), περ. 250. Εθνικό Μουσείο, Δαμασκός.

16 διαφορετικούς θεούς — χαρακτηριστικό κι αυτό της πνευματικής αναταραχής και σύγχυσης που κυριαρχούσε στα τέλη του 2ου και τον 3ο μ.Χ. αιώνα.

### Η πορεία προς τη Βασιλική

Ο τόπος συγκέντρωσης και λατρείας των χριστιανών στα Δούρα Ευρωπός, που είναι και το παλιότερο σχετικό κτίριο που σώζεται, δεν είχε χτιστεί «επί τούτω». Ήταν μια κοινή ιδιωτική κατοικία, σε μια φτωχή μάλλον περιοχή της πόλης. Δυο από τα δωμάτια που περιέβαλλαν την κεντρική αυλή είχαν ενωθεί ώστε να μπορούν να φιλοξενήσουν 50 περίπου άτομα, ενώ μια άλλη αίθουσα — όπου και οι τοιχογραφίες — διέθετε ένα νιπτήρα, απαραίτητο για τη μνητική διαδικασία του βαπτίσματος. Στον πάνω όροφο, ίσως να υπήρχε και κάποιο δωμάτιο όπου τελούσαν το μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας. Οι χώροι αυτοί, στους οποίους συνήθιζαν να συγκεντρώνονται οι χριστιανοί στα χρόνια των διωγμών, ονομάζονταν *domus ecclesiae*. Οι ναοί που άρχισαν να χτίζονται μετά τη νομιμοποίηση του Χριστιανισμού το 313 διατήρησαν την εξωτερική απλότητα των προδρόμων τους, μετατρέποντας ταυτόχρονα το ρωμαϊκό αίθριο σ' ένα είδος προαύλιου. Ό-

μως, τα μεγάλα πλήθη, που άρχισαν σύντομα να συρρέουν σ' αυτούς τους χώρους, απαιτούσαν ένα ευρύχωρο εσωτερικό. Τόσο για λόγους ρήξης με το παγανιστικό παρελθόν, όσο και εξαιτίας του περιορισμένου χώρου που άφηνε για τους πιστούς, ο ρωμαϊκός ναός αποκλείστηκε ως αρχιτεκτονικό πρότυπο. Οι πρώτες χριστιανικές εκκλησίες, που χτίστηκαν επί Κωνσταντίνου, χρησιμοποίησαν για πρότυπά τους τα γνωστά ως βασιλικές ρωμαϊκά δημόσια κτίρια — για πρακτικούς κυρίως λόγους, αλλά και για να συμβολίσουν ίσως τη θέληση του αυτοκράτορα να συνδεθεί ο Χριστιανισμός με την αυτοκρατορική παράδοση.

Ο ρόλος του Κωνσταντίνου στην εμπέδωση και διάδοση του Χριστιανισμού μπορεί να παραβληθεί με το ρόλο του Ασόκα στην εξάπλωση του Βουδισμού στην Ινδία (βλ. Κεφ. 6). Εκτός από τις προσωπικές τους κλίσεις και προτιμήσεις, και οι δυο αυτοκράτορες θεωρούσαν τη θρησκεία το πιο αποτελεσματικό μέσο για την πολιτική ενοποίηση και συνοχή της επικράτειάς τους. Ο Κωνσταντίνος διαδέχτηκε τον πατέρα του ως ηγεμόνας των βορειοδυτικών ρωμαϊκών επαρχιών το 306, απέκτησε τον έλεγχο της Ιταλίας το 312, και το 324 έγινε κύριος των πλούσιων ανατολικών επαρχιών, όπου και ίδρυσε τη νέα του πρωτεύουσα, την Κωνσταντινούπολη. Τα ιδεολογικά θεμέλια της αυτοκρατορίας είχαν αρχίσει να κλονίζονται

πολύ πριν έρθει στην εξουσία ο Κωνσταντίνος. Η παλιά ρωμαϊκή θρησκεία, της οποίας ο εκάστοτε αυτοκράτορας ήταν μέγας αρχιερέας, είχε εκτοπιστεί από διάφορες — ανατολικής κατά κανόνα προέλευσης — λατρείες, ενώ η εικόνα του «αυτοκράτορα-θεού» είχε δεχτεί σοβαρά πλήγματα από την πολιτική αστάθεια και αναταραχή που επικρατούσε σε όλο σχεδόν το 2ο μ.Χ. αιώνα. Οι χριστιανοί ειδικότερα, αρνούσαν ακόμα και τη συμβατική δήλωση αφοσίωσης που απαιτούσαν οι αυτοκράτορες. Όταν, όμως, ο Κωνσταντίνος όρισε τον εαυτό του επικεφαλής της εκκλησίας τους και ένα είδος «αντιβασιλέα» ή τοποτηρητή του Χριστού, οι αντιρρήσεις και οι επιφυλάξεις τους εξέλιπαν. Παρά το γεγονός ότι βαπτίστηκε μόνο λίγο πριν πεθάνει, ο Κωνσταντίνος θεωρούσε τον εαυτό του «υπηρέτη του θεού», ηγήθηκε του αγώνα κατά του Άρειου, και οργάνωσε τη Σύνοδο της Νικαίας, όπου διατυπώθηκε το «Πιστεύω», η βασική ομολογία πίστης όλων σχεδόν των χριστιανών ως σήμερα. Μια ενιαία αυτοκρατορία είχε ανάγκη από μια ενιαία εκκλησία για θεμέλιό της. Σ' ένα στρατιωτικό εγχειρίδιο του 4ου αιώνα, γραμμένο μετά την αναγόρευση του Χριστιανισμού σε επίσημη θρησκεία της αυτοκρατορίας, υπάρχει συμπυκνωμένη η νέα σχέση εκκλησίας και πολιτικής εξουσίας: «Από τη στιγμή που ο αυτοκράτορας έχει πάρει τον τίτλο του Αυγούστου, οφείλεται πίστη και υπακοή στο πρόσωπό του, όπως σε μια ενσαρκωμένη θεότητα. Γιατί, σε πόλεμο και σε ειρήνη, είναι υπηρεσία προς το θεό ν' ακολουθεί κανείς πειθήνια αυτόν που κυβερνά με θεϊκή διαταγή». Φυσικό επακόλουθο της εξέλιξης αυτής ήταν οι απλές λατρευτικές συνήθειες των πρώτων χριστιανών να μετατραπούν σε πανηγυρικές τελετές, ανάλογες μ' εκείνες που συνηθίζονταν στην αυτοκρατορική αυλή — γεγονός με τεράστιες συνέπειες για κάθε μεταγενέστερη μορφή χριστιανικής τέχνης.

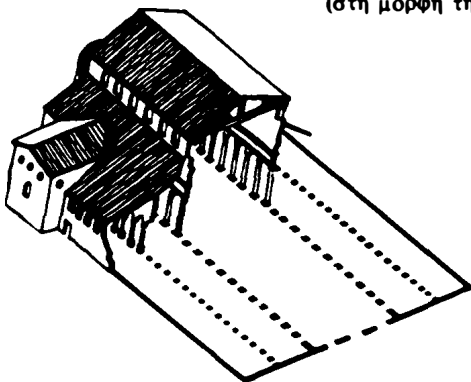
Το 313, ο Κωνσταντίνος παραχώρησε στη χριστιανική κοινότητα της Ρώμης ένα αυτοκρατορικό ενδιαίτημα για έδρα του επισκόπου της, καθώς κι ένα κομμάτι γη για να χτιστεί μια εκκλησία. Τα θεμέλια του κτίσματος αυτού, που έχουν εντοπιστεί κάτω από τον σημερινό καθεδρικό ναό (το ναό όπου βρίσκεται ο θρόνος, η *καθέδρα*, του επισκόπου) του *Αγίου Ιωάννη του Λατερανού* στη Ρώμη, αποκαλύπτουν ότι επρόκειτο για ένα κτίσμα κατά τα πρότυπα της ρωμαϊκής βασιλικής (7,6). Οι βασιλικές της Ρωμαϊκής περιόδου διέφεραν μεταξύ τους σημαντικά τόσο

στη μορφή όσο και στη λειτουργία. Άλλοτε χρησιμοποιούνταν ως αίθουσες του θρόνου, άλλοτε ως χώροι δικαστηρίου, και άλλοτε ως απλοί τόποι συναλλαγών, ή σκεπαστές αγορές. Η συνηθισμένη τους μορφή περιλάμβανε ένα μεγάλο κεντρικό χώρο με δυο μικρότερους στα πλάγια, ενώ ο ένας τοίχος "άνοιγε" κατά κανόνα, σχηματίζοντας μια ημικυκλική ή ορθογώνια κόγχη. Από τον γενικό αυτό τύπο κτιρίου, ο αρχιτέκτονας της πρώτης εκκλησίας στο Λατερανό κράτησε τα στοιχεία εκείνα που θ' αποτελέσουν με την πάροδο του χρόνου το πρότυπο της χριστιανικής βασιλικής: μια μακρόστενη αίθουσα με ξύλινη στέγη, που δυο σειρές κίωνων τη χωρίζουν σ' ένα καλά φωτισμένο μεσαίο κλίτος και δυο πλάγια κλίτη — με κυρίαρχο στοιχείο τον επιμήκη άξονα από την είσοδο ως την κόγχη του ιερού. Στη ρωμαϊκή βασιλική, η κόγχη φιλοξενούσε το θρόνο του αυτοκράτορα, ή την έδρα του δικαστή, πλαισιωμένα από θέσεις για τους άλλους αξιωματούχους. Οι χριστιανοί τοποθέτησαν στο χώρο αυτό τον επισκοπικό θρόνο και τις θέσεις για τους κληρικούς που τελούν τη θεία λειτουργία. Η *Αγία Σαβίνα* της Ρώμης — όπου οι κίονες και τα κιονόκρανα είναι ρωμαϊκής προέλευσης, ίσως από κάποιον προϋπάρχοντα ειδωλολατρικό ναό — αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα της πρωτοχριστιανικής αυτής αρχιτεκτονικής κι ένα από τα καλύτερα διατηρημένα παραδείγματα βασιλικής των πρώτων χριστιανικών αιώνων (7,7).

Στην περίπτωση της πολύ μεγαλύτερης εκκλησίας του *Αγίου Πέτρου* — που χτίστηκε στο λόφο του Βατικανού στη δεκαετία του 320, με χρήματα και υποστήριξη του ίδιου του Κωνσταντίνου — υιοθετήθηκε μια άλλη παραλλαγή της βασιλικής (7,8). Οι ανασκαφές κάτω από τον σημερινό ναό του *Αγίου Πέτρου* έχουν αποκαλύψει ότι εδώ για πρώτη φορά οι πλάγιοι τοίχοι επεκτείνονται δεξιά και αριστερά, ώστε να δημιουργηθεί το λεγόμενο εγκάρσιο κλίτος. Στο άκρο του μεσαίου κλίτους υπήρχε μια τεράστια αψίδα, μ' ένα ψηφιδωτό όπου ο Κωνσταντίνος, συνοδευόμενος από τον Άγιο Πέτρο, προσφέρει ένα ομοίωμα της εκκλησίας στον Χριστό. Η διαίρεση του χώρου σε δυο βασικά μέρη αντανακλούσε το διπλό χαρακτήρα και τη διπλή αποστολή της συγκεκριμένης εκκλησίας. Καθώς ο Άγιος Πέτρος ήταν από τη μια μεριά ένα *μαρτύριον* (ναός χτισμένος πάνω από τον τάφο κάποιου αγίου) κι από την άλλη ένας τόπος όπου θάβονταν οι πιστοί, το εγκάρσιο κλίτος φιλοξενούσε τη λειψανοθήκη του αγίου, ενώ το μεσαίο και τα πλάγια κλίτη αποτελούσαν τόπους ταφής.

Η λειψανοθήκη αποτελούσε το επίκεντρο, την "καρδιά" του *Αγίου Πέτρου*. Πίσω ακριβώς απ' αυτή υπήρχε η κόγχη του ιερού. Ο πιστός που προχωρούσε προς το μέρος της από την είσοδο περνούσε κάτω από μια αψίδα — ένα πολύ παλιό αρχιτεκτονικό σύμβολο του ουρανού, αλλά και κληρονομιά ίσως από τις θριαμβικές αψίδες της αυτοκρατορικής Ρώμης. Ένα σκέπαστρο ανάλογο μ' εκείνο των αυτοκρατορικών θρόνων (*κιβώριον*) κάλυπτε τα λείψανα του αγίου (τους σπειροειδείς κίονες που το στήριζαν τους είχε στείλει ο ίδιος ο Κωνσταντίνος από την Ελλάδα και λέγεται πως προέρχονταν από το Ναό του Σολομώντα). Ο Πέτρος, στον οποίο ο Χριστός είχε πει «Εσύ είσαι ο Πέτρος και πάνω στην πέτρα αυτή θα οικοδομήσω την εκκλησία μου», ήταν ο ιδρυτής της χριστιανικής κοι-

7.6 Αξονομετρική αναπαράσταση της Βασιλικής του Λατερανού, Ρώμη (στη μορφή της του 320).



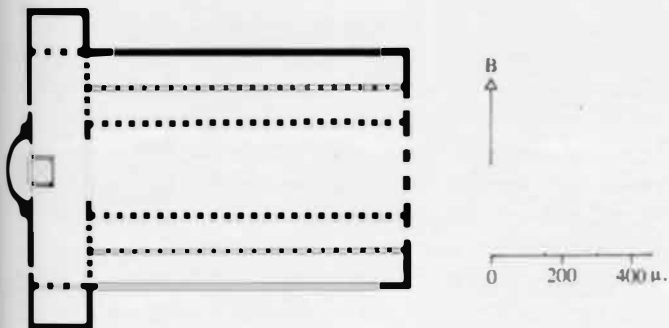


7.7 Αγία Σαβίνα, Ρώμη, 423-32.

νότητας της Ρώμης και ο πρώτος της επίσκοπος· απ' αυτόν αντλούν το κύρος και την εξουσία τους όλοι οι μεταγενέστεροι επίσκοποι της Ρώμης, που είναι ταυτόχρονα, αυτοδικαίως, και πάπες. Η κάτοψη και η αρχιτεκτονική της εκκλησίας που έχτισε προς τιμήν του ο Κωνσταντίνος είχε επομένως προφανή συμβολική σημασία.

Εκκλησίες, όμως, χτίστηκαν από τον Κωνσταντίνο και στη νέα πρωτεύουσά του, την Κωνσταντινούπολη, αλλά και στους Αγίους Τόπους. Παρόλο ότι ελάχιστα πράγματα σώζονται από τους ναούς αυτούς, γνωρίζουμε ότι ο Πανάγιος Τάφος λίγο έξω από την Ιερουσαλήμ, όπου λέγεται ότι τοποθετήθηκε το σώμα του Χριστού μετά τη σταύρωση, πλαισιώθηκε από ένα κυκλικό κτίσμα με τρούλο και 12 ζεύγη κιόνων (από τον αριθμό των Αποστόλων). Ο κύκλος αποτελούσε πανάρχαιο θρησκευτικό σύμβολο πολλών πολιτισμών. Όπως ήδη αναφέρθηκε, η ημισφαιρική βουδιστική στούπα συμβόλιζε τον κόσμο (βλ.

7.8 Κάτοψη του παλιού Αγίου Πέτρου, Ρώμη.



Κεφ. 6), ενώ και οι Έλληνες και οι Ρωμαίοι συνήθιζαν να χτίζουν κυκλικούς ναούς για τους θεούς τους και κυκλικά ιερά για τους θεοποιημένους ή ημιθεοποιημένους ήρωές τους. Ο τύπος αυτός ναού υιοθετήθηκε από τη χριστιανική αρχιτεκτονική, κυρίως σε συσχέτισμό με κάποιο γεγονός της ζωής του Χριστού, ή με το μαρτυρικό θάνατο κάποιου χριστιανού αγίου (γι' αυτό και ο όρος *μαρτύριον*). Χαρακτηριστικά απ' αυτή την άποψη κτίσματα ήταν το *Ιερό του Παναγίου Τάφου* στην Ιερουσαλήμ, αλλά και ο τάφος της κόρης του Κωνσταντίνου Κωνσταντίας στη Ρώμη (σήμερα *Αγία Κοσταντζα*: 7,9· 7,10· 7,11· 7,12), ή, λίγο αργότερα, ο *Άγιος Συμεών ο Στυλίτης* στο Καλάτ Σιμάν της Συρίας (7,30).

Οι όροι Υστερορωμαϊκή και Πρωτοχριστιανική, που χρησιμοποιούνται συνήθως για την τέχνη του 4ου και 5ου μ.Χ. αιώνα, είναι εξίσου ορθοί προκειμένου για την *Αγία Κοσταντζα*, ένα λαμπρό δείγμα συγχώνευσης της παγανιστικής φόρμας με τη χριστιανική σημασία. Ο τρούλος στηρίζεται εδώ σε 12 ζεύγη κίονες από γρανίτη, με περίτεχνα και περίπλοκα κιονόκρανα, που προφανώς προέρχονται από κάποιο παλιότερο κτίσμα. Στα τόξα του περιμετρικού διαδρόμου που περιβάλλει τον κυρίως χώρο υπάρχουν ψηφιδωτά, που επίσης είναι πολύ πιθανό να προέρχονται από κάποιο ρωμαϊκό μέγαρο ή ναό. Οι σκηνές τρύγου που διακρίνονται εδώ (7,11), έστω κι αν προέρχονται από παλιότερα παγανιστικά ψηφιδωτά, έχουν τη μεταφορική τους χριστιανική σημασία, που συνδέεται με τη ρήση του Χριστού «Είμαι η πραγματική άμπελος και ο Πατέρας μου είναι ο αμπελουργός».

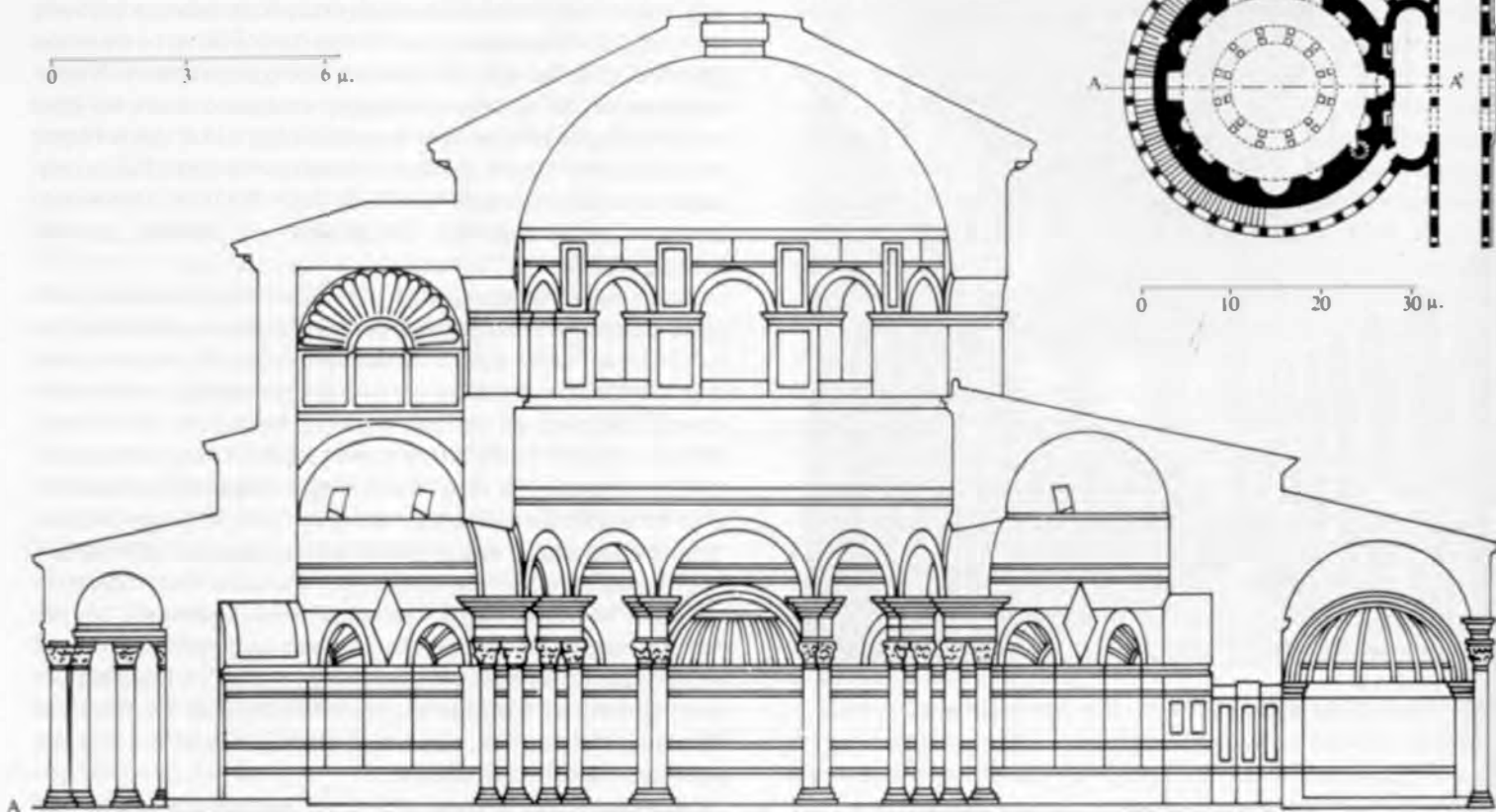
Στο άνοιγμα απέναντι από την κύρια είσοδο, πάνω από την κόγχη όπου υπήρχε η περίτεχνα λαξευμένη σαρκοφάγος από πορφυρίτη της Κωνσταντίας (σήμερα στα Μουσεία του Βατικανού), δέσποζε αρχικά ένα ψηφιδωτό με τους Απόστολους ως αμνούς του Θεού. Στον τρούλο εξάλλου, υπήρχαν σκηνές από την Παλαιά Διαθήκη, που χωρίζονταν μεταξύ τους από επιχρυσωμένες καρυάτιδες με πάνθηρες στα πόδια τους. Η γενική εικόνα και αίσθηση από τις πλούσιες και θεαματικές αυτές διακοσμήσεις (από τις οποίες τίποτε δεν σώζεται) θα πρέπει σίγουρα να ήταν πολύ διαφορετική — αν όχι και διαμετρικά αντίθετη — από εκείνη των λιτά διακοσμημένων τάφων που, μόλις μισόν αιώνα πριν, φιλοξενούνταν στις κατακόμβες της Ρώμης και άλλων πόλεων.

### Η εικόνα του Χριστού

Όταν ο Χριστιανισμός έπαψε πια να είναι «εκτός νόμου», γεννήθηκε η ανάγκη όχι μόνο για μια νέα αρχιτεκτονική — ανάλογη με το αυξημένο πια κύρος του και την αναγόρευσή του σε θρησκεία του κράτους — αλλά και για μια νέα, λιγότερο απόκρυφη και υπαινικτική, εικαστική γλώσσα. Οι μεγάλης έκτασης παραστάσεις με θέματα από τη Βίβλο που ζωγραφίστηκαν στους τοίχους του *Αγίου Πέτρου* και της *Βασιλικής του Λατερανού* αποτελούσαν προφανώς μια πρώτη απάντηση στις νέες ανάγκες. Δυστυχώς, τα όσα γνωρίζουμε γι' αυτές είναι ελάχιστα, και η υπόθεση ότι πρέπει να είχαν κοινά στοιχεία με τις τοιχογραφίες στα Δούρα Ευρωπός (7,5) είναι μάλλον αυθαίρετη. Οι αυθεντικότερες και ασφαλέστερες ενδείξεις για τα

7.10 Τομή της Αγίας Κωνσταντίας.

7.9 Κάτωψη της Αγίας Κωνσταντίας.



7.11 Αγία Κωνσταντία, Ρώμη, περ. 350.

7.12 Εξωτερική άποψη της Αγίας Κωνσταντίας.



πρώτα βήματα της νέας, επίσημης χριστιανικής τέχνης προέρχονται από ανάγλυφες παραστάσεις σε σαρκοφάγους της εποχής. Τα παλιότερα δείγματα πρωτοχριστιανικών σαρκοφάγων που σώζονται θυμίζουν τόσο έντονα τις ζωφόρους της *Αψίδας του Κωνσταντίνου* (5,72), ώστε θα μπορούσαν να προέρχονται από το ίδιο εργαστήριο. Σύμφωνα, όμως, η μίμηση παλιότερων, Κλασικών σαρκοφάγων επικράτησε — ανάλογα φαινόμενα είχαν παρουσιαστεί και στην τέχνη της Γκαντάρτα, 200 περίπου χρόνια πριν, όταν ο Βουδισμός αναζητούσε και ψηλαφούσε τη δική του εικαστική γλώσσα (βλ. Κεφ. 6). Στην πρωτοχριστιανική *Σαρκοφάγο των "Δύο Αδελφών"*, λ.χ. (7,13), ορισμένες μορφές — και ειδικότερα ο γυμνός άνδρας του κάτω διαζώματος — αποτελούν απευθείας αντίγραφα Κλασικών προτύπων. Σε αντιδιαστολή, ωστόσο, με την παραδοσιακή σαρκοφάγο, όπου απεικονίζεται συνήθως μια μόνο σκηνή σε μια μόνο ζώνη, οι μορφές εδώ στριμώχνονται και "περιφέρονται" σε δυο χωριστές ζώνες, χωρίς να υπακούουν σ' ένα ενιαίο αφηγηματικό σχήμα. Στο πάνω διάζωμα, ο Χριστός ανασταίνει τον Λάζαρο και προλέγει στον Πέτρο ότι θα τον αρνηθεί, ο Αβραάμ ετοιμάζεται να θυσιάσει τον Ισαάκ, και ο Πόντιος Πιλάτος «νίπτει τας χείρας του»· στο κάτω, ο Άγιος Πέτρος συλλαμβάνεται από ρωμαίους στρατιώτες, ενώ ο Δανιήλ εικονίζεται μπροστά στο Λάκκο των Λεόντων.

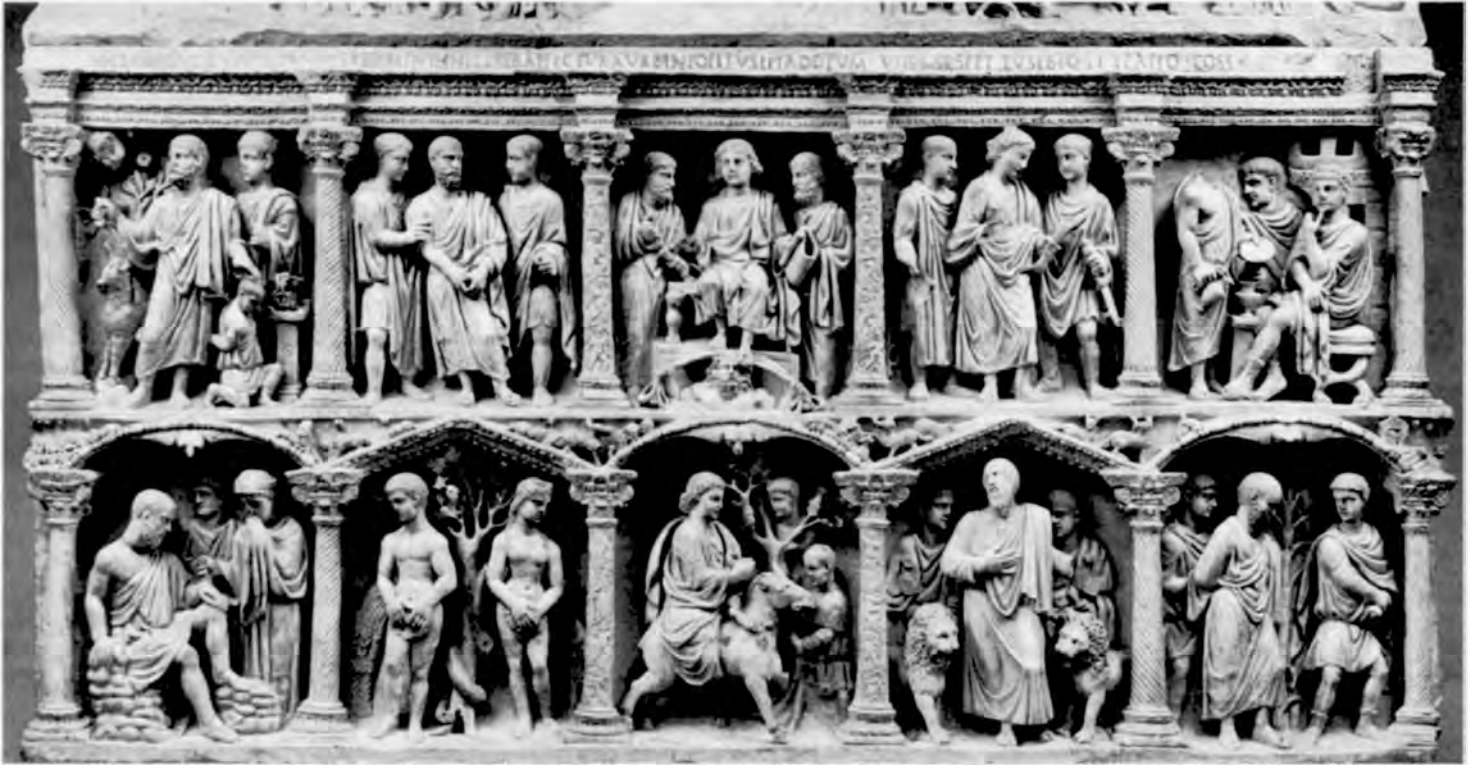
Η *Σαρκοφάγος του Ιούνιου Βάσου*, ρωμαίου αξιωματούχου που πέθανε το 359 μ.Χ., είναι οπωσδήποτε ένα πολύ πιο άρτιο και λεπτοδουλεμένο έργο, λαξευμένο πάντα με βάση τις αρχές της Κλασικής τέχνης (7,14). Κι εδώ πά-

ντως η θέληση να ειπωθούν πολλά πράγματα σε περιορισμένο χώρο είναι φανερή (ακόμα και τα τύμπανα της τοξοστοιχίας στο κάτω διάζωμα είναι καλυμμένα με μορφές αμνών που αναπαριστούν σκηνές από τη Βίβλο). Η αφηγηματική συνέχεια των παραστάσεων έχει αποκατασταθεί στη *Σαρκοφάγο του Ιούνιου Βάσου*, αλλά με μια καινοτομία: καθεμιά απ' αυτές είναι "σκηνοθετημένη" χωριστά και πλαισιωμένη από κιονίσκους, ώστε να μπορεί να συγκεντρώνει από μόνη της την προσοχή του θεατή. Επιπλέον, ο Χριστός δεν είναι πια, όπως, λ.χ., στη *Σαρκοφάγο των "Δύο Αδελφών"*, μια μορφή ανάμεσα στις άλλες· η θέση που κατέχει στη σύνθεση είναι κεντρική, παραπέμποντας έτσι στον καθοριστικό του ρόλο για τη σωτηρία του ανθρώπου. Στο κάτω διάζωμα, απεικονίζεται η θριαμβευτική είσοδος του στην Ιερουσαλήμ την Κυριακή των Βαΐων, ενώ ακριβώς από πάνω αποδίδεται καθισμένος στο θρόνο του, ανάμεσα στον Πέτρο και τον Παύλο. Η πλαισιωμένη από δυο ακολούθους καθιστή μορφή είναι μια ρωμαϊκής προέλευσης συμβολική ένδειξη κύρους και εξουσίας, που τη συναντάμε ακόμα και στο Βουδισμό (ο Βούδας ανάμεσα σε δυο *μποτισάτβας*). Τα πόδια του Χριστού στην παράσταση του άνω διαζώματος ακουμπάνε σ' ένα σκέπαστρο, που το στηρίζει ο ρωμαϊκός θεός Ουρανός· μ' αυτόν τον τρόπο, ο καλλιτέχνης κάνει ακόμα σαφέστερο πως ο θρόνος του «Υιού του Θεού» βρίσκεται πάνω από το στερέωμα, στους ουρανούς.

Στη σαρκοφάγο της Εικόνας 7,14, ο Χριστός δεν φοράει ρωμαϊκή τήβεννο, αλλά τον ελληνικό εκείνο μανδύα που οι ρωμαίοι συνέδεαν συνήθως με μορφές φιλοσόφων

7,13 *Σαρκοφάγος των "Δύο Αδελφών"*, περ. 330-50 μ.Χ. Μουσεία Βατικανού, Ρώμη.





7,14 Σαρκοφάγος του Ιουίνου Βάσου, 359 μ.Χ. Κρύπτη του Αγίου Πέτρου, Ρώμη.

και άλλων δασκάλων. Επίσης, το πρόσωπό του είναι φρέσκο και νεανικό, χωρίς τα γνωστά μεταγενέστερα γένια, που κι αυτά θεωρούνταν από τους ρωμαίους χαρακτηριστικό των φιλοσόφων. Ο γλύπτης δείχνει να έχει χρησιμοποιήσει εδώ για μοντέλο κάποιον νεαρό Απόλλωνα. Αυτή η εικόνα της αιώνιας νεότητας κυριαρχεί στην Πρωτοχριστιανική τέχνη. Σ' ένα ψηφιδωτό της Ραβέννας ο χωρίς γένια Χριστός, φορώντας πορφυρό χιτώνα, εμφανίζεται με ανοιγμένα τα χέρια να ευλογεί τους άρτους και τα ψάρια, που τα κρατούν στα χέρια τους τέσσερις οπαδοί του (7,15). Η μορφή του νεαρού αυτού Εμμανουήλ (= ο Θεός μαζί μας) θα συνεχίσει να χρησιμοποιείται συστηματικά για την απεικόνιση του Χριστού ως τα χρόνια του Μεσαίωνα.

Η εντελώς διαφορετική εικόνα ενός Χριστού λιπόσαρκου, με μακριά μαλλιά και γενειοφόρου εμφανίζεται για πρώτη φορά σε μια τοιχογραφία κατακόμβης του 4ου μ.Χ. αιώνα. Με τον ίδιο περίπου τρόπο αποδίδεται ο θεμελιωτής του Χριστιανισμού και σε μια σαρκοφάγο που λαξεύτηκε πιθανότατα το 390 στο Μιλάνο — σημαντικό τότε κέντρο της χριστιανοσύνης και δυτική πρωτεύουσα της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας (7,16). Εδώ, ο Χριστός απεικονίζεται μπροστά στις πύλες της ουράνιας Ιερουσαλήμ (με τους Απόστολους συμβολικά ως αμνούς στα πόδια του), ενώ παραδίδει το Νέο Νόμο στον Πέτρο, όπως ακριβώς ο Θεός παρέδωσε τις Δέκα Εντολές στον Μωυσή. Είναι φανερό πως με τον καιρό μια ωριμότερη εμφάνιση από εκείνη του αμούστακου νεαρού θεωρήθηκε πιο κατάλληλη για τον νομοθέτη Χριστό, που ταύτιζε ουσιαστικά τον εαυτό του με τον Πατέρα-Θεό. Πατέρας των παλιών ελλη-

νικών και ρωμαϊκών θεών ήταν ο Δίας, και επομένως δεν είναι περιεργό ότι οι καλλιτέχνες στράφηκαν προς τη δική του μορφή ως πηγή έμπνευσης και πρότυπο. Σε ψηφιδωτά όπως εκείνα της Αγίας Πουδεντιανής (7,17), ή των Αγίων Κοσμά και Δαμιανού (αρχές του 6ου αιώνα) στη Ρώμη, η μορφή του Χριστού, ακολουθώντας σταθερά τις νέες τάσεις και απόψεις, έχει γίνει ακόμα πιο αυστηρή και πατρική. Η εικόνα ενός πάσχοντος Ιησού ήταν επίσης σχεδόν άγνωστη στους πρώτους χριστιανούς καλλιτέχνες. Για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα, ο Χριστός απεικονιζόταν σχεδόν αποκλειστικά ως θαυματουργός-θεραπευτής, δάσκαλος, ή νομοθέτης. Οι τυχόν απεικονίσεις των Παθών του απέφευγαν επιμελώς τις ταπεινώσεις που υπέστη, και ειδικότερα τη σταύρωσή του — όπως χαρακτηριστικά προκύπτει κι από τον πρώτο γνωστό κύκλο με σκηνές από τα Ευαγγέλια στον Άγιο Απολλινάριο τον Νέο της Ραβέννας (περ. 490). Για αρκετούς αιώνες, ο σταυρός δεν αποτελούσε σύμβολο μαρτυρίου και θανάτου, αλλά θριάμβου και ανάστασης.

Οι δυο αυτές εντελώς διαφορετικές εικόνες του Χριστού, που συνυπήρχαν στο μυαλό των πρώτων χριστιανών, δεν πρέπει να ξεχνάμε πως συνυφαινονται και με θεολογικά ζητήματα. Το μίσος που έτρεφαν οι χριστιανοί — όπως και οι εβραίοι — για τα είδωλα και τον παγανισμό, ώθούσε ορισμένους στην απόλυτη απαγόρευση κάθε αναπαραστασιακής τέχνης. Ο Τερτυλλιανός (περ. 160-225 μ.Χ.) υποστήριζε πως «οι γλύπτες, οι ζωγράφοι και αυτοί που εκτελούν κάθε είδους προσωπογραφίες είναι δημιουργήματα του διαβόλου». Η αυστηρή απαγόρευση απεικόνισης του θεού που πρόβλεπε ο Μωσαϊκός Νόμος όχι μόνο





7.15 Το θαύμα του χορτασμού του πλήθους, περ. 504. Ψηφιδωτό. Άγιος Απολλινάριος ο Νέος, Ραβένα.

7.16 Λεπτομέρεια σαρκοφάγου, 390. Άγιος Αμβρόσιος, Μιλάνο.



7.17 Λεπτομέρεια ψηφιδωτού, 402-17. Αγία Πουδεντιανή, Ρώμη.



υιοθετήθηκε απόλυτα — μόνο μετά το 12ο αιώνα θα επιχειρηθεί ν' αποδοθεί εικαστικά ο Θεός, αρχικά σαν ένα χέρι που κατεβαίνει από τον ουρανό (7,44· 7,64) —, αλλά σε ορισμένες περιπτώσεις επεκτάθηκε και στον Χριστό. Όταν η αδελφή του Κωνσταντίνου ζήτησε από έναν επίσκοπο μια προσωπογραφία του Χριστού, δέχτηκε εκατοντάδες παρατηρήσεις και της αποδόθηκαν ειδωλολατρικές τάσεις. Εξάλλου, στα τέλη του 4ου αιώνα, ο επίσκοπος Σαλαμίνας Επιφάνειος, σε μια επιστολή του προς τον αυτοκράτορα Θεοδόσιο, έθετε το ερώτημα: «Ποιος από τους Πατέρες ζωγράφισε ποτέ μια εικόνα του Χριστού και την τοποθέτησε είτε στην εκκλησία, είτε στο σπίτι του; Ποιος από τους παλιούς επισκόπους ατίμασε ποτέ τον Χριστό ζωγραφίζοντάς τον σε παραπέτασμα;». Αλλά και οι απεικονίσεις των αγίων ήταν — κατά τον ίδιο συγγραφέα — απαράδεκτες, γιατί τις περισσότερες φορές οι καλλιτέχνες «ψεύδονταν», ή «αυθαιρετούσαν», αποδίδοντάς τους άλλοτε σαν γέρους, άλλοτε σαν σφριγηλούς νέους, κ.ο.κ. «Επομένως», έλεγε ο Επιφάνειος, ο αυτοκράτορας έπρεπε να φροντίσει να εξαφανιστεί ή να σβηστεί κάθε απεικόνιση και «ν' απαγορευτεί σε όλους να ζωγραφίζουν στο μέλλον μ' αυτόν τον τρόπο».

Η πλατιά διαδεδομένη επιθυμία για εικόνες μπορούσε πάντως να επικαλεστεί κι αυτή θεολογικά επιχειρήματα. Το Σύμβολο της Νικαίας, που διατυπώθηκε το 325, έλεγε ότι ο Χριστός ήταν «ομοούσιος» με τον Πατέρα και «ενανθρωπίστηκε» για τη σωτηρία μας. Κατά συνέπεια, η αναπαράστασή του με ανθρώπινη μορφή ήταν όχι μόνο θεμιτή, αλλά και απάντηση στην — ισχυρή ανάμεσα στους Γνωστικούς του 3ου μ.Χ. αιώνα — άποψη ότι η παρουσία του στη γη ήταν φασματική. Αλλά και αργότερα, όταν τον 5ο αιώνα η επιρροή του Μονοφυσιτισμού (που υποστήριζε ότι η θεία φύση του Χριστού επισκίαζε την ανθρώπινη), ήταν μεγάλη, η απεικόνιση του Χριστού αποτελούσε και μια έμμεση επιβεβαίωση της ορθοδοξίας.

Η τέχνη της αυτοκρατορικής Ρώμης, από την οποία αντλούσαν την αρχική τους εικονογραφία οι χριστιανοί, δεν έπαψε ποτέ να τροφοδοτεί με τα απαραίτητα πρότυπα τη μη θρησκευτική τέχνη της εποχής. Σ' ένα ασημένιο πιάτο που φιλοτεχνήθηκε το 388 για τον πανηγυρισμό των 10 χρόνων από την άνοδο στο θρόνο του αυτοκράτορα Θεοδόσιου, οι παγανιστικοί ερωτιδείς δεν έχουν μετατραπεί ακόμα σε αγγέλους (7,18). Κατά τ' άλλα, όμως, η γενική εικόνα είναι ελάχιστα Κλασική· η έμφαση έχει μετατοπιστεί από το σωματικό στο άυλο, από την αληθοφάνεια στο συμβολισμό. Ο Θεοδόσιος εικονίζεται στο θρόνο του, μπροστά σε μια ασίδα με αέτωμα. Το εξιδανικευμένο κεφάλι του περιβάλλεται από φωτοστέφανο — μια εικαστική σύμβαση που κατάγεται πιθανότατα από την Ελληνιστική τέχνη και την τέχνη των Σασανιδών (ως σύμβολο του θεοποιημένου μονάρχη) και που με τον καιρό κατέληξε να υποδηλώνει τη θεία φύση είτε του Βούδα (6,10), είτε του Χριστού και των αγίων του. Το βλέμμα του αυτοκράτορα είναι στραμμένο κατευθείαν μπροστά, στην πηγή της θείας του εξουσίας, τον ουρανό. Η κλίμακα συνδέεται κι εδώ με τη θέση του κάθε προσώπου στην ιεραρχία· οι συναυτοκράτορες του Θεοδόσιου αποδίδονται απλώς μικρότεροι, ενώ οι στρατιώτες της φρουράς του σχεδόν νάνοι. Η ανάμιξη και αμοιβαία τροφοδότηση στοιχείων τό-



7,18 Αναμνηστικό του αυτοκράτορα Θεοδόσιου, 388. Άργυρος, διάμετρος 73,4 εκ. Βασιλική Ακαδημία Ιστορίας, Μαδρίτη.

σο από την αυτοκρατορική όσο κι από τη θρησκευτική παράδοση είναι πια φανερή στην τέχνη μιας αυτοκρατορίας που κυβερνάται από έναν χριστιανό αυτοκράτορα με θείας "προέλευσης" κύρος και εξουσία.

Ακόμα και μετά την απαγόρευση κάθε μη χριστιανικής λατρείας το 392 από τον Θεοδόσιο, πολλοί από τους εκπροσώπους των ανώτερων κυρίως τάξεων συνέχισαν να λατρεύουν τους παλιούς θεούς. Υπήρχαν καλλιτέχνες που δεν έπαψαν να δουλεύουν τόσο για χριστιανούς όσο και για παγανιστές πελάτες, σ' ένα ύφος που συχνά ήταν συνειδητά «Κλασικίζον». Οι δυο πλάκες από ελεφαντόδοτο των Εικόνων 7,19 και 7,20 (η μια με χριστιανικό και η άλλη με παγανιστικό θέμα) προέρχονται σαφώς από το ίδιο εργαστήριο του τέλους του 4ου αιώνα. Το φυτικό διακοσμητικό μοτίβο του πλαισίου είναι το ίδιο και στις δύο. Στην πρώτη, που προοριζόταν για μια παλιά ρωμαϊκή οικογένεια οπαδό της παγανιστικής αναβίωσης, βλέπουμε μια σαφώς αριστοκρατικής καταγωγής ιέρεια να θυσιάζει στον Βάκχο, ή στον Δία (7,19). Η δεύτερη, όπου εικονίζεται η επίσκεψη των ευσεβών γυναικών στον Χριστό την ημέρα της Ανάστασης, διαφέρει από την προηγούμενη ως προς το ότι αποτελείται από δυο διαδοχικές σκηνές. Στο πάνω μέρος, οι στρατιώτες έχουν χάσει τις αισθήσεις τους, καθώς επίκειται η κάθοδος του αγγέλου που θ' αφαιρέσει την ταφόπετρα, ενώ στο κάτω ο άγγελος πληροφορεί τις ευσεβείς γυναίκες ότι ο Χριστός αναστήθηκε. Στις πάνω γωνίες, διακρίνονται και τα σύμβολα των δυο ευαγγελιστών που περιγράφουν το γεγονός (7,20). Η κομψή ακρίβεια των λεπτομερειών, η αίσθηση του χώρου και της φόρμας, και η ευαισθησία στην απόδοση του σώματος και των πτυχώσεων του ρούχου είναι ανάλογη — αν όχι ίδια — τόσο στην παγανιστική όσο και στη χριστιανική παράσταση. Η σαφής αλλά και αισθαντική εικαστική γλώσσα της Κλασικής παράδοσης έχει πια προσαρμοστεί με μεγάλη λεπτότητα και ευαισθησία στις ανάγκες της Χριστιανικής τέχνης. Την ίδια, άλλωστε, εποχή ο Άγιος Αυγουστίνος (354-430) διαμόρφωνε, με βάση τον Κικέρωνα, ένα

κομψό αλλά και ακριβές λατινικό ιδίωμα, ικανό να εκφράσει τα περίπλοκα νοήματα της χριστιανικής θεολογίας, ενώ ο Άγιος Ιερώνυμος (περ. 348-420) μετέφραζε τη Βίβλο σε μια απλούστερη λατινική (πιο κοντά στην καθημερινή γλώσσα), που θ' αποτελέσει την ενιαία και ενοποιητική γλώσσα της Δυτικής χριστιανοσύνης για περισσότερα από 1.000 χρόνια.

Μετά το θάνατο του Θεοδοσίου, οι ρωγμές που είχαν εμφανιστεί ανάμεσα στο ανατολικό και το δυτικό τμήμα της αυτοκρατορίας ενισχύθηκαν από το διαμελισμό της ανάμεσα στους δυο γιούς του. Ενώ η ανατολική αυτοκρατορία παρέμεινε ευημερούσα και εδαφικά ακέραια, η δυτική άρχισε ν' αποσυντίθεται, κάτω κι από την πίεση των λεγόμενων «βαρβάρων». Όταν το 410 οι Βησιγότθοι λεηλάτησαν τη Ρώμη, το μόνο που έκανε ο αυτοκράτορας στην Κωνσταντινούπολη ήταν να κηρύξει τριήμερο πένθος. Το 455, η λεηλασία επαναλήφθηκε από τους Βανδάλους, ενώ το 476 ολόκληρη η Ιταλία θα υποταγεί τελικά στον Οδόακρο, που σύντομα θ' ανατραπεί με τη σειρά του από τον Θεοδώριχο, βασιλιά των Οστρογότθων.

7,19 *Ιέρεια που θυσιάζει*, περ. 400 μ.Χ. Ελεφαντόδοντο, 29,5 x 12 εκ. Μουσείο Βικτωρίας και Αλβέρτου, Λονδίνο.

7,20 *Οι ευσεβείς γυναίκες στον τάφο του Χριστού*, περ. 400. Ελεφαντόδοντο, 37 x 13,5 εκ. Φρούριο των Σφόρτσα, Μιλάνο.

7,21 *Σάντα Μαρία Ματζόρε*, Ρώμη, περ. 432-40. Μεσαίο κλίτος.



Κι όμως, όσο κι αν φαίνεται παράδοξο, σε όλη αυτή την ταραγμένη περίοδο οι τέχνες ανθούσαν. Ποτέ ως το 17ο αιώνα δεν χτίστηκαν στη Ρώμη τόσο πολλές εκκλησίες όσες στον αιώνα αυτό (τον 5ο) των ανακατατάξεων. Η βασιλική επιβλήθηκε ως βασικός τύπος χριστιανικής εκκλησίας, όπως προκύπτει από την *Αγία Σαβίνα* (7,7), ενώ με τη *Σάντα Μαρία Ματζόρε*, που ολοκληρώθηκε το 440, η Εκκλησία της Ρώμης αρχίζει να διεκδικεί τη λάμψη και τη δόξα του αυτοκρατορικού παρελθόντος της πόλης (7,21). Οι επίσκοποι της Ρώμης, που ήδη αποκαλούσαν τον εαυτό τους πάπα, θα προβάλουν με τον καιρό την αξίωση ν' αναγνωριστούν ως κεφαλή της παγκόσμιας εκκλησίας. Ο Σίξτος Γ', που έχτισε τη *Σάντα Μαρία Ματζόρε*, αναφέρεται στην ευδιάκριτη επιγραφή πάνω από την κόγχη του ιερού ως *episcopus plebi dei* (= επίσκοπος του λαού του Θεού), ενώ σ' ένα γειτονικό ψηφιδωτό ο Ναός του Σολομώντα έχει τη μορφή του αφιερωμένου στη θεά Ρώμη ναού στο *Forum*, υποδηλώνοντας έτσι το ρόλο της Ρώμης ως νέας Ιερουσαλήμ.

Στα ψηφιδωτά της *Σάντα Μαρία Ματζόρε* είναι ορατά πολλά στοιχεία που κατάγονται από τη Ρωμαϊκή τέχνη. Οι καλλιτέχνες τους γνώριζαν καλά όχι μόνο την αφηγηματική ανάγλυφη γλυπτική του 2ου μ.Χ. αιώνα, αλλά και την πολύ πιο πρόσφατη διακοσμητική γλυπτική, ζωγραφική, και εικονογράφηση βιβλίων (7,22). Σ' ένα από τα ψηφιδωτά που κοσμούν το χώρο κάτω από τα παράθυρα του υπερώου απεικονίζονται οι Ισραηλίτες στην πορεία τους προς τη Γη της Επαγγελίας, να απειλούν τον Μωυσή με εξέγερση, και να λιθοβολούν τον Μωυσή, τον Ααρών και τον Ιησού του Ναυή, που τους προστατεύει ένα θεόσταλτο σύννεφο (7,23). Όπως και στη *Στήλη του Μάρκου Αυρηλίου* (5,61), έτσι κι εδώ η αφήγηση της ιστορίας γίνεται με έντονη αίσθηση του δραματικού στοιχείου, σχετική περιφρόνηση για τα ζητήματα κλίμακας και διάταξης των μορφών, και έμφαση στις εκφράσεις των προσώπων και τις χειρονομίες.

7,22 *Η Διδώ ενώ θυσιάζει*. Εικονογράφηση από την *Αινειάδα* του Βιργίλιου, αρχές 5ου αιώνα. Περγαμνή, πλάτος σελίδας 33,2 εκ. Αποστολική Βιβλιοθήκη, Βατικανό.



7,23 *Οι Ισραηλίτες απειλούν να εξεγερθούν και Ο λιθοβολισμός του Μωυσή*, 432-40. Ψηφιδωτό. Σάντα Μαρία Ματζόρε, Ρώμη.

### Ραβένα

Στις πρώτες χριστιανικές εκκλησίες της Ρώμης οι τοίχοι καλύπτονταν με νωπογραφίες. Τα πιο ανθεκτικά ψηφιδωτά κόστιζαν πολύ περισσότερο, και γι' αυτό η χρήση τους ήταν περιορισμένη. Η τέχνη του ψηφιδωτού είχε γνωρίσει μεγάλη ανάπτυξη στα Ελληνιστικά χρόνια (βλ. Κεφ. 5) — κυρίως σε ό,τι αφορούσε τη διακόσμηση δαπέδων. Τον 1ο μ.Χ. αιώνα, η αντικατάσταση των χαλικιών που χρησιμοποιούνταν παλιότερα από ελαφρότερους κύβους χρωματισμένου γυαλιού και η εμφάνιση ενός νέου τύπου τσιμέντου κατάλληλου για το «δέσιμό» τους, ευνόησε την εκτεταμένη χρήση ψηφιδωτών για τη διακόσμηση τοίχων και οροφών. Το γυαλί όχι μόνο διέυρνε το φάσμα των χρωμάτων που είχε στη διάθεσή του ο καλλιτέχνης, αλλά, με την προσθήκη φύλλων χρυσού στο φόντο και την τοποθέτηση των μικρών κύβων λίγο λοξά, επέτρεπε στο φως ν' αντανακλάται, δημιουργώντας μια ατμόσφαιρα μαρμαρυγής. Οι τεχνικές αυτές πρόοδοι δεν συνοδεύτηκαν, ωστόσο, από ανάλογες εξελίξεις στα σχέδια. Τα ψηφιδωτά συνέχισαν ν' αντιμετωπίζονται σαν τμήμα κάποιου δαπέδου, όπως, λ.χ., εκείνα της *Αγίας Κοστάντζας* (7,11), που θυμίζουν μάλλον «χαλιά απλωμένα στο ταβάνι». Μόνο τον 5ο αιώνα οι νέες δυνατότητες του μέσου θ' αξιοποιηθούν απόλυτα σε εκκλησίες της Ρώμης, του Μιλάνου, και κυρίως της Ραβέννας, της σημαντικότερης πόλης της Ιταλίας από το 402 μ.Χ. ως τα μέσα του 8ου αιώνα (πρωτεύουσας των δυτικών αυτοκρατόρων ως το 455, του Θεοδώριχου και της εκρωμαϊσμένης αυλής του στη συνέχεια, και έδρα των βυζαντινών αντιβασιλέων μετά την ανάκτηση της Ιταλίας από τον Ιουστινιανό τον 6ο αιώνα).



7,24 Ο Καλός Ποιμένας. Μαυσωλείο της Γάλλας Πλακίδιας, Ραβένα, περ. 425. Ψηφιδωτό.

7,25 Ο Ιουστινιανός και η ακολουθία του. Άγιος Βιτάλιος, Ραβένα, περ. 547. Ψηφιδωτό στην κόγχη του ιερού.



Το λεγόμενο *Μαυσωλείο της Γάλλας Πλακίδιας* είναι το παλιότερο κτίσμα της Ραβέννας όπου διατηρούνται άθικτα τα ψηφιδωτά. Αρχικά συνδεόταν με μια εκκλησία που είχε ιδρύσει η Γάλλα Πλακίδια, κόρη του Θεοδοσίου και — ως μητέρα του αυτοκράτορα Βαλεντινιανού Γ' — αυτοκράτειρα της Δύσης από το 425 ως το 450. Η κάτοψη του μαυσωλείου είναι σταυροειδής, ακολουθώντας τις υποδείξεις του επισκόπου του Μιλάνου και μεγάλου θεολόγου Αγίου Αμβροσίου, που θεωρούσε το είδος αυτό εκκλησίας συμβολικά ιδεώδες. Στο ημικυκλικό τύμπανο πάνω από την κύρια είσοδο, ένα ψηφιδωτό εικονίζει τον Καλό Ποιμένα σ' ένα τοπίο που θυμίζει τοιχογραφία της Πομπηίας (7,24). Μια υποτυπώδης προοπτική επιτυγχάνεται εδώ με την τοποθέτηση των βράχων στο βάθος, τον τρόπο απόδοσης των προβάτων, και τον ουρανό που σκουραίνει βαθμιαία. Πάνω ακριβώς από το σημείο τομής των τόξων, ο θόλος παίρνει τη μορφή έναστρης νύχτας, μ' ένα χρυσό σταυρό, που συμβολίζει τη βασιλεία των ουρανών, να λάμπει στο κέντρο. Οι ιλουζιονιστικές τεχνικές της ελληνιστικής και ρωμαϊκής ζωγραφικής που συναντάμε στο *Μαυσωλείο της Γάλλας Πλακίδιας* σύντομα θα εγκαταλειφθούν. Στον *Άγιο Απολλινάριο τον Νέο*, μια βασιλική που χτίστηκε το 490 ως ανακτορική εκκλησία του Θεοδώριχου, οι μορφές έχουν ήδη χάσει τη "σταθερότητά" τους και αποδίδονται σ' ένα απλό χρυσό φόντο, χωρίς ουσιαστική εικαστική σχέση μεταξύ τους, στατικά και όχι ως μέρη ενός ενιαίου αφηγηματικού σχήματος (7,15).

Μισόν περίπου αιώνα αργότερα, με τα ψηφιδωτά στον *Άγιο Βιτάλιο*, η τέχνη της Ραβέννας φτάνει στην κορυφαία της στιγμή. Εδώ, και η μικρότερη επιφάνεια στραφταλίζει μέσα σε μια πανδαισία χρωμάτων και αποχρώσεων, όπου κυριαρχούν τα κάθε είδους πράσινα και γαλάζια. Τα σχέδια, περίπλοκα αλλά ποτέ φανταχτερά, ενσωματώνονται τόσο αρμονικά στη δομή του κτίσματος, ώστε αρχιτεκτονική και ψηφιδωτά, φόρμες και επιφάνειες, δείχνουν ν' αποτελούν μέρη μιας ενιαίας σύλληψης. Μια ελεγχόμενη και όχι προκλητική μεγαλοπρέπεια είναι η κυρίαρχη αίσθηση του επισκέπτη. Η αισθητική αρτιότητα δεν ήταν, ωστόσο, το μοναδικό μέλημα των καλλιτεχνών στον *Άγιο Βιτάλιο*: κάθε μοτίβο έχει και τη συμβολική του σημασία, ενώ στις εικονιστικές παραστάσεις το ενοποιητικό θέμα και στοιχείο είναι το μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας. Καθώς τα υπέροχα αυτά ψηφιδωτά είναι έργα της δεκαετίας του 540 — όταν δηλαδή η Ραβέννα και η υπόλοιπη Ιταλία είχε περάσει από τα χέρια των Οστρογόθων στους Βυζαντινούς — ήταν φυσικό να υπηρετούν και κάποιες πολιτικές προεκτάσεις και φιλοδοξίες.

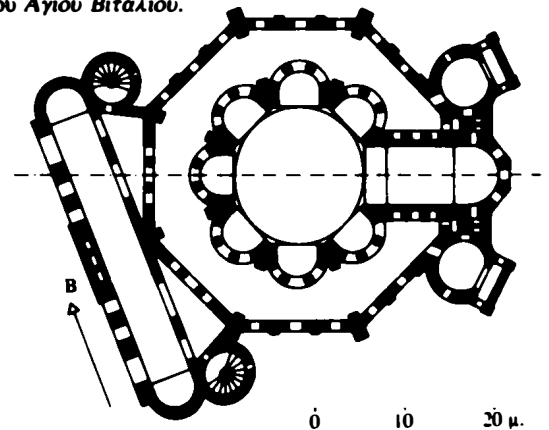
Στο κέντρο του τεταρτοσφαιρίου της κόγχης δεσπόζει ένας νεαρός Χριστός χωρίς γένια, περιστοιχισμένος από δυο αγγέλους. Στο δεξιό άκρο διακρίνεται ο επίσκοπος Εκκλησίας (αυτός που έχτισε τον *Άγιο Βιτάλιο*) κρατώντας στα χέρια του ένα ομοίωμα της εκκλησίας, ενώ στο αριστερό άκρο απεικονίζεται ο ίδιος ο *Άγιος Βιτάλιος* (7,28). Η σκηνή εκτυλίσσεται στους ανθισμένους κήπους του παραδείσου, ενώ ο Χριστός αποδίδεται καθισμένος πάνω στον πλανήτη μας, ντυμένος με το πορφυρό ρούχο των αυτοκρατόρων, και τη στιγμή ακριβώς που με μια ελαφρά μόνο κλίση του κεφαλιού δίνει στον *Άγιο Βιτάλιο* το στέφανο του μαρτυρίου. Οι μορφές αποδίδονται κι εδώ

μετωπικά, κοιτάζοντας κατευθείαν μπροστά προς το μέρος του θεατή και επικοινωνώντας μεταξύ τους με χειρονομίες μόνο.

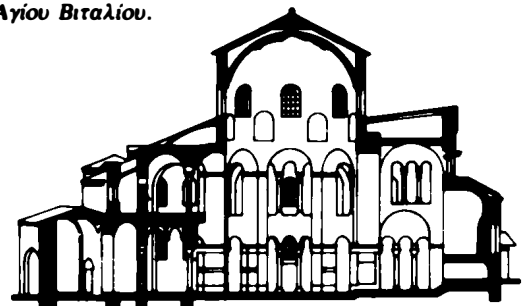
Στα ψηφιδωτά που καλύπτουν τον πλευρικό τοίχο της κόγχης του ιερού περνάμε από την επουράνια αυλή στην αυλή του βυζαντινού αυτοκράτορα Ιουστινιανού (527-65) και της συζύγου του Θεοδώρας. Ο Ιουστινιανός (με φωτοστέφανο) περιβάλλεται από τους σωματοφύλακές του, τρεις ανώτερους αξιωματούχους, και τρεις κληρικούς, ανάμεσα στους οποίους και ο Μαξιμιανός, επίσκοπος της Ραβέννας όταν ολοκληρώθηκε η εκκλησία (7,25). Ο τρόπος που αποδίδονται τα κεφάλια και τα χαρακτηριστικά ενισχύει την υπόθεση ότι πρόκειται μάλλον για προσωπογραφίες. Παρόλο ότι η απόδοση των προσώπων είναι μετωπική, η στάση του διάκονου που βαστάει το θυματήρι δείχνει ότι στην πραγματικότητα η όλη πομπή κινείται προς τα δεξιά, προς το κέντρο της κόγχης.

Λίγα χρόνια αφού ολοκληρώθηκε ο *Άγιος Βιτάλιος*, το ιερό του *Αγίου Απολλινάριου του Παλαιού* ή *Αγίου Απολλινάριου in Classe* (Classis ήταν το λιμάνι της Ραβέννας, κοντά στον τάφο του αγίου) διακοσμήθηκε επίσης με εντυπωσιακά ψηφιδωτά (7,29). Οι ιλουζιονιστικές τεχνικές χρησιμοποιούνται εδώ μόνο στις μορφές των επισκόπων της Ραβέννας, που καλύπτουν το χώρο ανάμεσα στα παράθυρα. Ακριβώς από πάνω, ο κήπος του παραδείσου αποδίδεται χωρίς κανένα στοιχείο ιλουζιονισμού ή προοπτικής, σχεδόν επίπεδα, θέλοντας ίσως να υποδηλώσει πως στην ουράνια αυτή ζώνη — σε αντίθεση με ό,τι συμβαίνει επί της γης — δεν υπάρχει ούτε χρόνος ούτε χώρος. Ο *Άγιος Απολλινάριος*, πρώτος επίσκοπος της Ραβέννας, καταλαμβάνει το κέντρο του παραδείσου αυτού τοπίου, με τα χέρια του σε στάση δέησης, φορώντας το επισκοπικό του

7,26 Κάτοψη του Αγίου Βιταλίου.



7,27 Τομή του Αγίου Βιταλίου.





7.24 Άγιος Βιτάλιος, Ραβένα, περ. 540-7.

ένδυμα και με δώδεκα πρόβατα (τους δώδεκα Αποστόλους, προφανώς) να τον περιστοιχίζουν. Λίγο ψηλότερα, τρία ακόμα πρόβατα συμβολίζουν τους Άγιους Πέτρο, Ιωάννη και Ιάκωβο, ενώ παρακολουθούν τη Μεταμόρφωση. Κατά το Ευαγγέλιο του Ματθαίου, ο Χριστός τους πήρε μαζί του στην κορυφή ενός βουνού «και μεταμορφώθηκε ενώπιόν τους... και, ιδού, εμφανίστηκαν ο Μωυσής και ο Ηλίας και μίλησαν μαζί του». Στο ψηφιδωτό, οι δυο προφήτες εικονίζονται να προβάλλουν μέσα από τα σύννεφα, ενώ η εκτυφλωτική παρουσία του Χριστού εν δόξη συμβολίζεται από τον διακοσμημένο με πολύτιμους λίθους σταυρό, που δεσπόζει σ' έναν σκουρογάλανο έναστρο δίσκο. Αν λάβει κανείς υπόψη του ότι στην κορυφή διακρίνεται και το χέρι του ίδιου του Θεού που κατεβαίνει μέσα από τα σύννεφα, πρόκειται για ένα εικονογραφικό σχήμα

που όχι μόνο δεν στηρίζεται σε κάποιο ανάλογο προηγούμενο, αλλά και που δεν θα το ξανασυναντήσουμε σύντομα.

Παρόλο ότι τόσο ο Άγιος Βιτάλιος όσο και ο Άγιος Απολλινάριος *in Classe* άρχισαν να χτίζονται επί Θεοδώριχου με χρήματα που πρόσφερε ένας τραπεζίτης, ολοκληρώθηκαν μετά το 540. Οι κίονες και τα σκαλιστά κιονόκρανα των δυο εκκλησιών προέρχονται από την ανατολική Μεσόγειο. Ενώ, όμως, ο Άγιος Απολλινάριος *in Classe* είναι μια κλασική πρωτοχριστιανική βασιλική, ο Άγιος Βιτάλιος ακολουθεί ένα νέο πρότυπο, που είχε πρωτοεμφανιστεί στην Ανατολή. Δεν αποκλείεται ο επίσκοπος Εκκλήσιος, που επισκέφτηκε ως πρέσβης την Κωνσταντινούπολη λίγο πριν το 525, να έφερε μαζί του επιστρέφοντας είτε κάποιον βυζαντινό αρχιτέκτονα, είτε απλώς τα σχέδια για τον Άγιο Βιτάλιο. Ο οκταγωνικός κεντρικός χώρος με το προορισμένο για τις γυναίκες υπερώο ίσως να ήταν εμπνευσμένος από το ανακτορικό παρεκκλήσιο της Κωνσταντινούπολης. Σε αντιδιαστολή με την απλότητα και την αρχιτεκτονική σαφήνεια που χαρακτηρίζουν τόσο τις βασιλικές όσο και τις σταυροειδείς κυκλικές κατόψεις των άλλων πρωτοχριστιανικών εκκλησιών, ο Άγιος Βιτάλιος χαρακτηρίζεται από μια κομψή αλληλοδιδύση κενών και όγκων, φωτεινών και σκοτεινών χώρων, που δημιουργεί μια ατμόσφαιρα δέους και μυστηρίου. Απ' αυτή την άποψη, η συγγενείά του με τα ανάλογα

7.29 Άγιος Απολλινάριος *in Classe*, Ραβένα, περ. 549.



κτίσματα της ίδιας εποχής στην Κωνσταντινούπολη είναι τόσο έκδηλη, ώστε θα μπορούσε να τον θεωρήσει κανείς δείγμα όχι πια πρωτοχριστιανικής αλλά βυζαντινής αρχιτεκτονικής.

## Βυζαντινή τέχνη

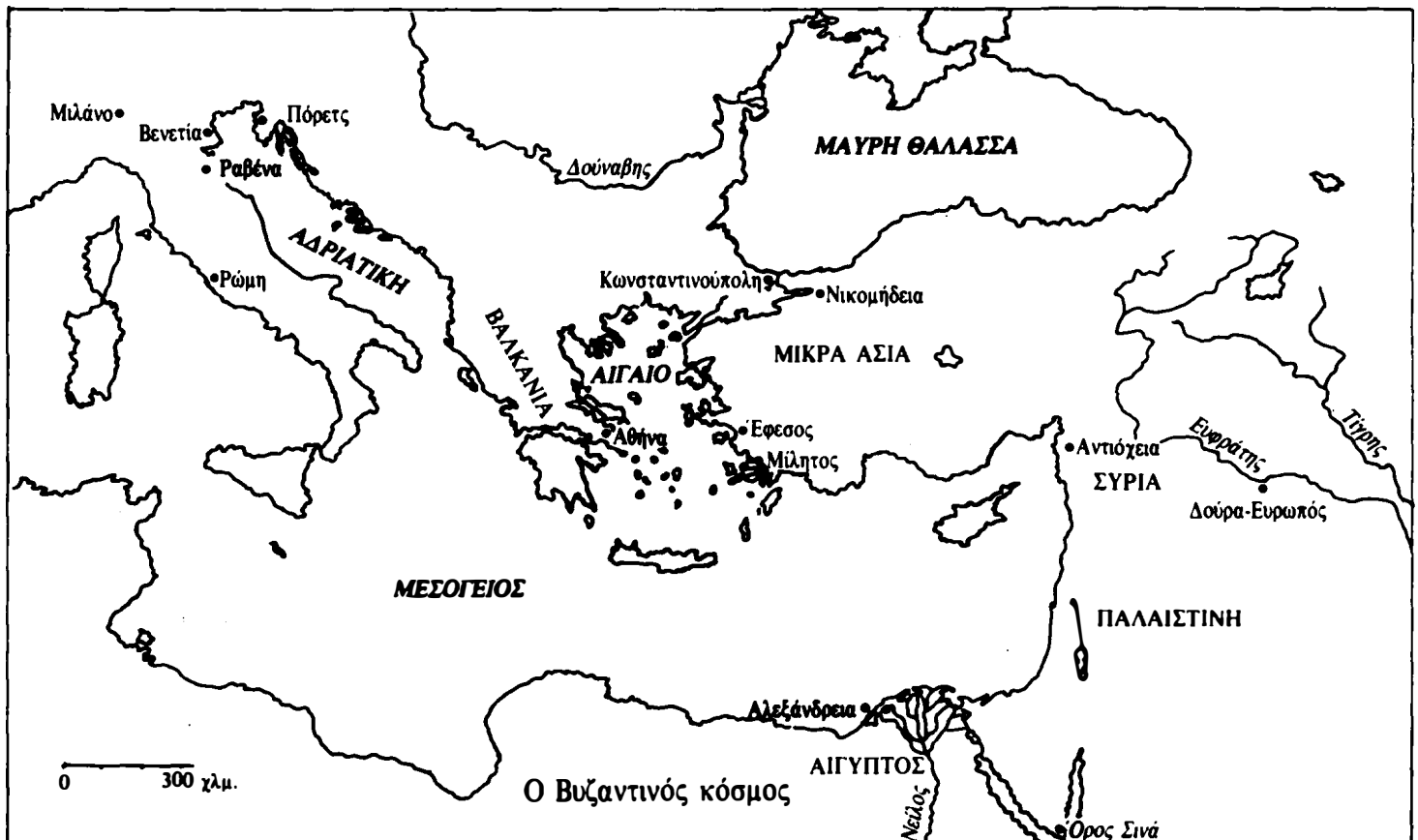
Οι συνέπειες που είχε η ίδρυση της Κωνσταντινούπολης το 330 — στο σημείο ακριβώς όπου βρισκόταν η αρχαία ελληνική αποικία Βυζάντιον — ήταν μακροπρόθεσμα τεράστιες. Πρόθεση πάντως του Κωνσταντίνου δεν ήταν η οριστική διαίρεση της Αυτοκρατορίας, αλλά μάλλον το αντίθετο· δεσπόζοντας στη στενή λωρίδα θάλασσας που χωρίζει την Ασία από την Ευρώπη, η νέα πρωτεύουσα θα βρισκόταν ακριβώς στο κέντρο βάρους της ρωμαϊκής επικράτειας. Άλλωστε, ο κανόνας «όπου βρίσκεται ο αυτοκράτορας, εκεί βρίσκεται και η Ρώμη» ίσχυε ήδη, αφού από τις αρχές του 3ου αιώνα σπάνια ο αυτοκράτορας ζούσε στη Ρώμη. Στα χρόνια μάλιστα του Διοκλητιανού, το Μιλάνο, οι Τρέβηροι στη Γερμανία και η Νικομήδεια στη Μικρά Ασία είχαν οριστεί και επίσημα ως αυτοκρατορικοί τόποι διαμονής και διοικητικά κέντρα, έστω κι αν καμιά από τις πόλεις αυτές δεν διέθετε την πληθυσμιακή, οικονομική και πολιτισμική ανάπτυξη της Ρώμης, της Αλεξάνδρειας, ή της Αντιόχειας. Στο βαθμό, λοιπόν, που η Κωνσταντινούπολη αποτελούσε τον 4ο αιώνα τη συνηθέστερη έδρα του αυτοκράτορα, ήταν φυσικό

να γίνει με τον καιρό η πλουσιότερη πόλη της αυτοκρατορίας και το βασικό της πολιτισμικό κέντρο.

### Εκκλησιαστική αρχιτεκτονική

Τα ίχνη από τα κτίσματα του Κωνσταντίνου και των διαδόχων του στη νέα πρωτεύουσα είναι ελάχιστα, ενώ οι περιγραφές που έχουν αφήσει αυτόπτες μάρτυρες, και όπου κατά κανόνα εκθειάζεται η μεγαλοπρέπιά τους, δεν αποτελούν πάντοτε ακριβείς και αξιόπιστες πηγές. Στις εκκλησίες που έχτισε ο Κωνσταντίνος περιλαμβάνονταν σίγουρα μια βασιλική και μια πιο πρωτότυπη στο σχέδιο κατασκευή, αφιερωμένη στους *Αγίους Αποστόλους* και προορισμένη για μαυσωλείο του αυτοκράτορα. Έχουν ακόμα βρεθεί και ερείπια δυο ανακτόρων του τέλους του 4ου και των αρχών του 5ου αιώνα, με κύριο χαρακτηριστικό τους τις κοίλες ημικυκλικές προσόψεις και τα κυκλικά ή "εφοδιασμένα" με φαρδιές κόγχες δωμάτια — η συγκάλυψη της δομής που επιτυγχάνεται με τις πολλές και βαθιές κόγχες θ' αποτελέσει ένα από τα χαρακτηριστικά της βυζαντινής αρχιτεκτονικής.

Σε άλλες περιοχές της Ανατολικής Αυτοκρατορίας, σώζονται αξιόλογα δείγματα από εκκλησίες του 5ου αιώνα. Ανάμεσά τους ξεχωρίζουν τα ερείπια του *Αγίου Συμεών του Στυλίτη* στο Καλάτ Σιμάν της βόρειας Συρίας, όπου ο περίφημος ασκητής Άγιος Συμεών ο Στυλίτης (περ. 390-459) πέρασε τις τελευταίες δεκαετίες της ζωής του πάνω σε μια κολόνα ύψους 18 μ., δίνοντας πνευματικές συμ-





7,30 Άγιος Συμεών ο Στυλίτης,  
Καλάτ Σιμόν, Συρία, περ. 480.  
Νότια άποψη.



βουλές σε όλους όσους έρχονταν από κάθε γωνιά της αυτοκρατορίας για να τον ακούσουν. Μετά το θάνατό του, τα πλήθη συνέχισαν να συρρέουν και, γύρω από το σημείο όπου είχε ζήσει, χτίστηκε μια μεγάλη σταυροειδής εκκλησία μ' έναν οκταγωνικό χώρο στο κέντρο, όπου και βρισκόταν η ιερή κολόνα (7,30). Σιγά σιγά, το κεντρικό αυτό κτίσμα επεκτάθηκε, για ν' αποτελέσει με τον καιρό ό,τι θα ονομαζόταν αργότερα μοναστηριακό συγκρότημα — απαραίτητο για τις κοινότητες ασκητών και μοναχών που είχαν ήδη αρχίσει να δημιουργούνται. Οι τοίχοι αποτελούνταν από καλοδοουλεμένη λιθοδομή — που ποτέ δεν αντικαταστάθηκε από το ρωμαϊκό σκυρόδεμα στην Ανατολή —, ενώ η στέγη της εκκλησίας ήταν ξύλινη. Στις διακοσμικές λεπτομέρειες ακολουθούνταν τα Κλασικά πρότυπα, με τις γνωστές βέβαια παραλλαγές που κυριαρχούσαν στην ανατολική Μεσόγειο ήδη από τους Ελληνιστικούς χρόνους. Οι εσωτερικοί χώροι ήταν ευδιάκριτα χωρισμένοι μεταξύ τους, με τους τέσσερις βραχίονες του βασικού σταυρού να σχηματίζουν τέσσερις επιμέρους τρίκλιτες βασιλικές (η ανατολική μάλιστα απ' αυτές κατέληγε και σε τρεις κόγχες). Πάνω από το κεντρικό οκτάγωνο, υπήρχε ίσως ένας ξύλινος τρούλος, καλυμμένος με μέταλλο. Αυτό το είδος τρούλου, που είχε τις ρίζες του στην Εγγύς Ανατολή, θα χρησιμοποιηθεί αργότερα πολύ συχνά στη βυζαντινή αρχιτεκτονική ως σύμβολο του σύμπαντος, του ουρανού, του θανάτου και της ανάστασης. Η όλη σύλληψη του Αγίου Συμεών του Στυλίτη, όπως κι εκείνη των Αγίων Αποστόλων στην Κωνσταντινούπολη, προαναγγέλλει — σε εμβρυακή έστω μορφή — την κάτω-

ψη του εγγεγραμμένου σε τετράγωνο σταυρού, που θα κυριαρχήσει στη βυζαντινή αρχιτεκτονική του 9ου και 10ου αιώνα (βλ. παρακάτω).

Μια από τις πρώτες ενδείξεις για τις νέες κατευθύνσεις της βυζαντινής αρχιτεκτονικής αποτελούν τα κιονόκρανα. Στις πρώτες χριστιανικές εκκλησίες της Ρώμης, τα ακριβά αυτά διακοσμητικά εξαρτήματα προέρχονταν από τους εγκαταλειμμένους παγανιστικούς ναούς. Όταν με τον καιρό γεννήθηκε η ανάγκη — κυρίως στην Ανατολή — να λαξεύονται καινούργια κιονόκρανα, τα Κορινθιακά κιονόκρανα που διακοσμούσαν συνήθως τα σημαντικά δημόσια κτίρια άρχισαν ν' αντιγράφονται με κάποιες παραλλαγές που γίνονταν ολοένα και εμφανέστερες. Οι έλικες αντικαταστάθηκαν βαθμιαία με κεφάλια ανθρώπων και ζώων, τα άκαμπτα ως τότε φύλλα ακάνθου έγιναν πιο κυματιστά, ενώ συχνά ενσωματώθηκαν και χριστιανικά σύμβολα. Τα νατουραλιστικά στοιχεία που είχαν χρησιμοποιήσει οι Έλληνες στους Κλασικούς ρυθμούς σηματοποιήθηκαν και έχασαν την αρχική εικαστική τους λογική (βλ. Κεφ. 4)· το Κλασικό ιδεώδες της συμμετρίας και της ομοιογένειας τροποποιήθηκε. Στις αρχές του 6ου αιώνα, ένας νέος τύπος κιονόκρανου, που επέτρεπε σημαντικές παραλλαγές στις λεπτομέρειές του, είχε ήδη όχι μόνο εμφανιστεί, αλλά και τελειοποιηθεί. Όπως προκύπτει από την Εικόνα 7,31, κυρίαρχο στοιχείο ήταν πια η ποικιλία και η πολυμορφία, ενώ η λειτουργία συγκαλυπτόταν μ' έναν πολύ χαρακτηριστικά βυζαντινό τρόπο. Το πλούσιο λαξευμένο τριδιάστατο φύλλωμα ακάνθου του Κορινθιακού κιονόκρανου αντικαθίσταται από επίπεδα μορφό-

τυπα που θυμίζουν δαντέλα, σκαλισμένα σε βάθος με το τρυπάνι. Τα «καλαθωτά» αυτά κιονόκρανα δίνουν μια αίσθηση ανάλαφρου κεντήματος και συγκαλύπτουν την κρίσιμη από δομική άποψη άρθρωση οριζόντιων και κατακόρυφων στοιχείων· το άυλο και το μυστηριώδες έχει υποκαταστήσει εδώ το πρόδηλο και το συμπαγές.

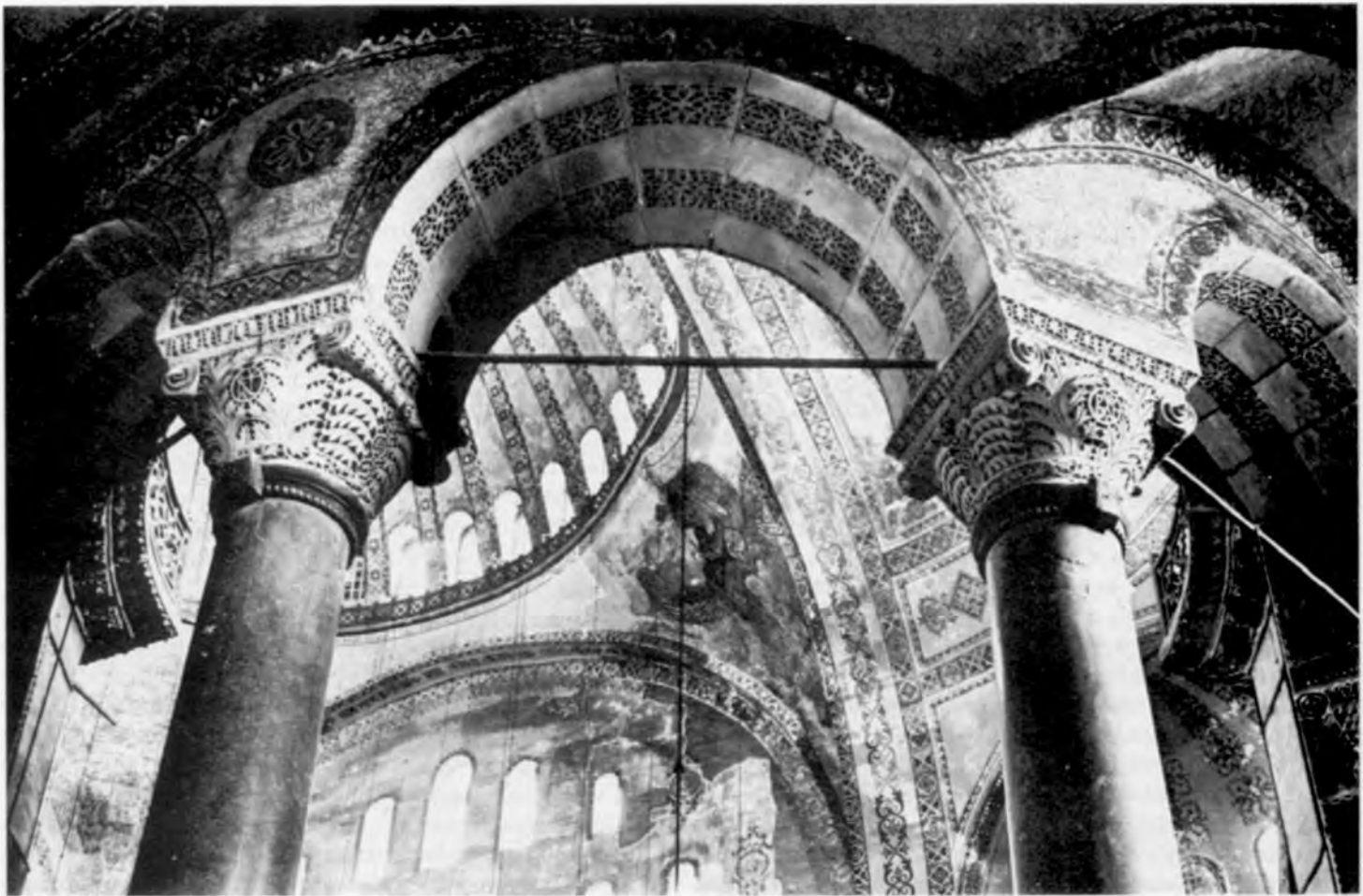
### Αγία Σοφία

Η βυζαντινή αρχιτεκτονική χαρακτηρίζεται στο μεγαλύτερο μέρος της απ' αυτό που έχει αποκληθεί «διαλεκτική της κατάφασης και της άρνησης» — κάτι που γίνεται ιδιαίτερα αισθητό στο μεγαλύτερο μνημείο της, την *Αγία Σοφία* της Κωνσταντινούπολης (7,32· 7,33· 7,34· 7,35). «Χάρη στην αρμονία των αναλογιών της, διακρίνεται για την απεριγραπτή ομορφιά της», έγραφε ο ιστορικός της αυλής του Ιουστινιανού Προκόπιος, που έζησε από κοντά το χτίσιμό της. Τα μαθηματικά θεωρούνταν την εποχή εκείνη η ανώτερη ίσως απ' όλες τις επιστήμες, και οι δυο αρχιτέκτονες της *Αγίας Σοφίας*, ο Ανθέμιος από τις Τράλλεις και ο Ισίδωρος από τη Μίλητο, ήταν γνωστοί κυρίως ως μαθηματικοί. Ο Ανθέμιος ειδικότερα περιέγραφε την αρχιτεκτονική ως «εφαρμογή της γεωμετρίας στη συμπα-

γή ύλη», και η εντύπωση που αποκομίζει κανείς κοιτάζοντας την *Αγία Σοφία* είναι πως η αρχιτεκτονική έχει χρησιμοποιηθεί ακριβώς για να συγκαλύψει, ή ακόμα και ν' αποκρύψει, τη συμπαγή μάζα. Στον τεράστιο και υποβλητικό χώρο της, το μάτι δεν μπορεί να εκτιμήσει τη λεπτότητα των γεωμετρικά υπολογισμένων αναλογιών της, ή να συλλάβει τα ακριβή όρια των επιμέρους στοιχείων της κάτοψής της. Οι όγκοι δεν είναι ευδιάκριτοι, όπως, λ.χ., στο *Πάνθεον*, αλλά διεισδύουν ο ένας στον άλλο. Η ατμόσφαιρα μυστηρίου και λαμπρότητας θα πρέπει να ήταν εντονότερη αρχικά, όταν ο τρούλος, πλούσια φωτισμένος από τα πολυάριθμα παράθυρα της βάσης του, καλυπτόταν από ένα χρυσό ψηφιδωτό. Όπως έγραφε ο Προκόπιος: «Θα μπορούσε κανείς να πει πως ο χώρος δεν φωτίζεται από το φως του ήλιου, που έρχεται απ' έξω, αλλά από μια εσωτερική ακτινοβολία».

Η *Αγία Σοφία* χτίστηκε με εντολή του Ιουστινιανού και με διακηρυγμένο στόχο να επισκιάσει κάθε προηγούμενο χριστιανικό κτίσμα. Λέγεται ότι στα εγκαίνιά της, το 537 (5 μόλις χρόνια μετά τη θεμελίωσή της), ο αυτοκράτορας αναφώνησε: «Σε νίκησα, Σολομών!». Η στιγμή ήταν κατάλληλη για ένα τόσο φιλόδοξο εγχείρημα, τόσο από πολιτική όσο κι από καλλιτεχνική άποψη. Ο Ιουστινιανός ήθελε αφενός ν' αναβιώσει τη δόξα της αυτοκρατορίας

7.31 *Αγία Σοφία*, Κωνσταντινούπολη, 532-7. Άποψη από το υπερώο.





7.32 Αγία Σοφία, ανατολική άποψη (οι μιναρέδες έχουν αφαιρεθεί από τη φωτογραφία).

και αφετέρου να εμπεδώσει τη δική του απόλυτη εξουσία, που είχε κινδυνεύσει πρόσφατα από τη λεγόμενη Στάση του Νίκα. Με δική του επίσης πρωτοβουλία συντάχθηκαν νέοι κώδικες νόμων, ενώ ο στρατός του, με επικεφαλής τον ικανότατο στρατηγό Βελισσάριο, είχε ήδη αρχίσει ν' ανακτά μεγάλο μέρος από την παλιά Δυτική Αυτοκρατορία. Δεν είναι, λοιπόν, τυχαίο ότι αυτή ακριβώς την εποχή έκαναν την εμφάνισή τους και οι νέες αρχιτεκτονικές ιδέες και επινοήσεις. Οι δυο αρχιτέκτονες της *Αγίας Σοφίας*, που άλλωστε προέρχονταν από μια παράδοση εντελώς διαφορετική από εκείνη των ρωμαίων κατασκευαστών δημόσιων κτιρίων, αποδείχτηκαν τελικά αρκετά τολμηροί και εφευρετικοί, ώστε να σχεδιάσουν και να φέρουν σε πέρας ένα πρωτόγνωρο στη δομή και τη φόρμα του έργου.

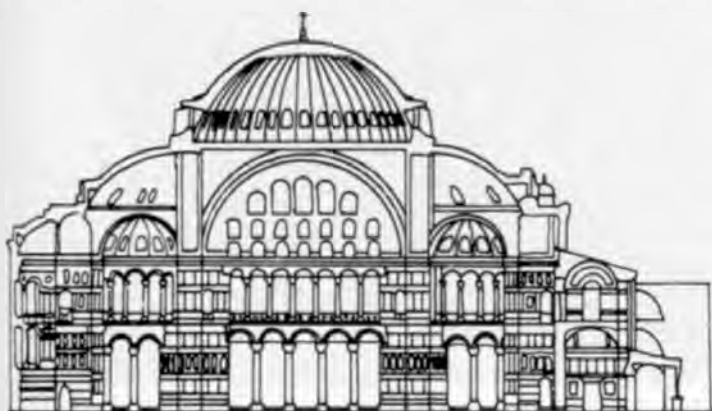
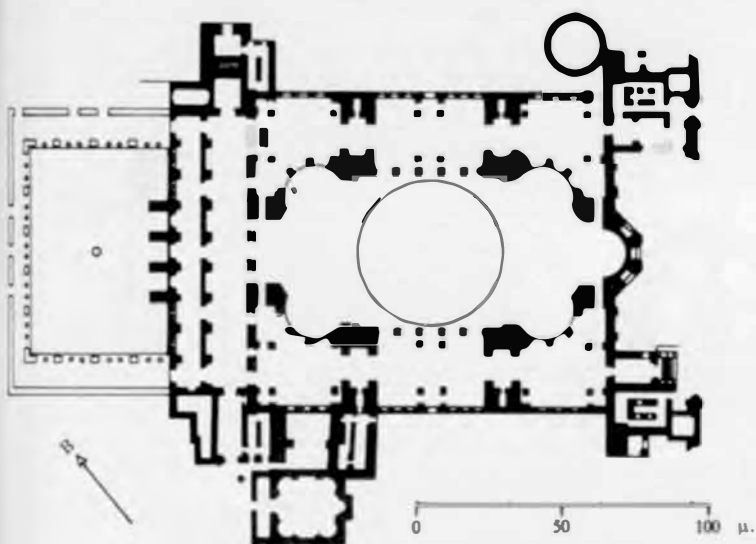
Η κάτοψη της *Αγίας Σοφίας* είναι εντυπωσιακά απλή: ένα μεγάλο ορθογώνιο περικλείνει έναν τετράγωνο χώρο, στις γωνίες του οποίου υπάρχουν τέσσερα τεράστια υποστυλώματα που στηρίζουν τον τρούλο. Είναι σαν μια εκκλησία μ' έναν κεντρικό οκταγωνικό χώρο (λ.χ., ο *Άγιος Βιτάλιος* στη Ραβένα) να έχει χωριστεί σε δυο ίσα μέρη, ανάμεσα στα οποία έχει τοποθετηθεί ένας άλλος χώρος, σκεπασμένος με τρούλο. Το στοιχείο πάντως που δεσπόζει είναι αναμφισβήτητα ο τρούλος, ένας τρούλος που δεν

στηρίζεται σε τύμπανο, όπως, λ.χ., εκείνος του *Πανθέου*, αλλά σε τέσσερα τριγωνικά κομμάτια τρούλου (τα λοφία), που, ξεκινώντας από τα υποστυλώματα, αποτελούν κατά κάποιον τρόπο ό,τι έχει απομείνει από έναν υποθετικό μεγαλύτερο και πιο χαμηλά τοποθετημένο τρούλο. Οι ρίζες του τρούλου με λοφία βρίσκονται σίγουρα στην Εγγύς Ανατολή, αλλά η τελειοποίησή του αποτελεί σαφώς έργο των βυζαντινών — τη μεγαλύτερή τους ίσως συνεισφορά στα θέματα δομικής μηχανικής. Ανατολικά και δυτικά από τον κεντρικό τρούλο υπάρχουν τεταρτοσφαίρια με την ίδια διάμετρο, και κάτω απ' αυτά μικρότερα τεταρτοσφαίρια (7,32).

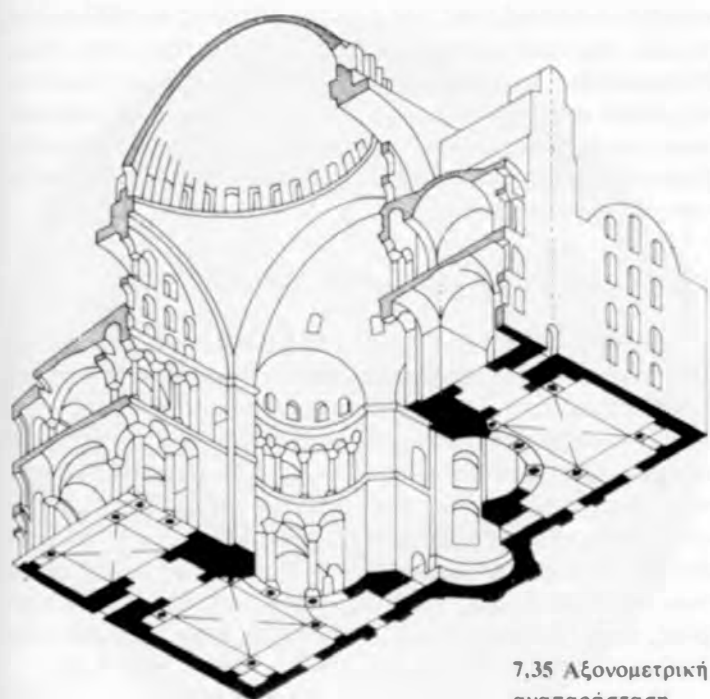
Τόσο από άποψη φόρμας όσο κι από άποψη υλικών, οι διαφορές ανάμεσα στην *Αγία Σοφία* και τις κατασκευές (από σκυρόδεμα) με τρούλο των Ρωμαίων είναι σημαντικές. Τα υποστυλώματα είναι εδώ από λιθοδομή, ενώ οι τοίχοι και τα τόξα από πλινθοδομή με κονίαμα. Η χρήση τούβλων στη στέγαση μιας τόσο μεγάλης έκτασης ήταν υπερβολικά τολμηρή: το 558, ο τρούλος κατέρρευσε και αντικαταστάθηκε από έναν νέο, λίγο ψηλότερο, το 563. Την ίδια εξάλλου εποχή, αλλά και αργότερα, χρειάστηκε να γίνουν και άλλες αλλαγές και βελτιώσεις, ώστε να εξασφαλιστεί η σταθερότητα της βασικής κατασκευής. Στην ουσία, το εξωτερικό της *Αγίας Σοφίας* όπως τη βλέπουμε



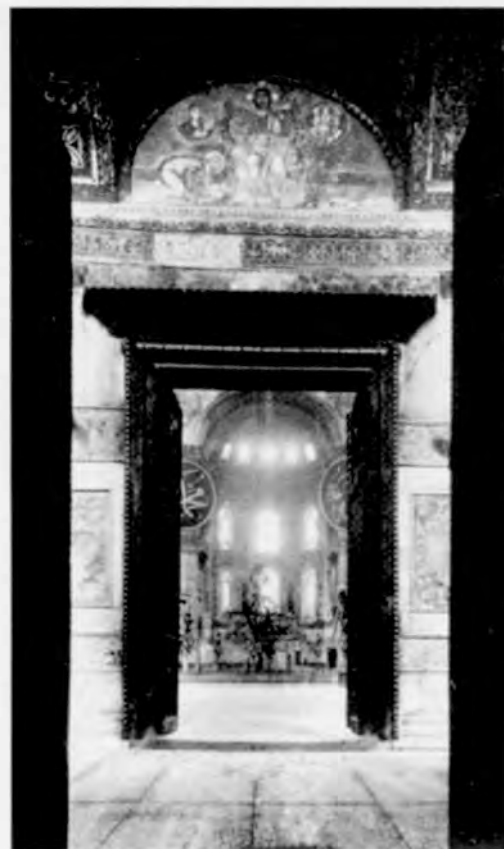
7,33 (απέναντι) Αγία Σοφία. Εσωτερικό.



7,34 Κάτοψη και τομή της Αγίας Σοφίας.



7,35 Αξονομετρική αναπαράσταση της Αγίας Σοφίας.



7,36 Αγία Σοφία. Εσωτερική άποψη από την είσοδο.

σήμερα (7,32) είναι μάλλον αποτέλεσμα επανειλημμένων επινοήσεων και επεμβάσεων για την καλύτερη στήριξη του τρούλου παρά προμελετημένη αρχιτεκτονική επιλογή.

Στην *Αγία Σοφία* δεν υπάρχει πρόσοψη με τη συνηθισμένη έννοια του όρου. Η προσοχή του επισκέπτη συγκεντρώνεται στο ύψος της και το "ανέβασμά" της προς τον ουρανό και όχι στην είσοδό της. Και σ' αυτό το σημείο, οι διαφορές από τη ρωμαϊκή αρχιτεκτονική είναι εμφανείς. Στα δημόσια κτίρια της Ρώμης, οι τρούλοι κάθε άλλο παρά τονίζονταν· στην περίπτωση του *Πανθέου*, λ.χ., ο τρούλος μόλις και μετά βίας ήταν ορατός πίσω από το αέτωμα της εισόδου (5,45). Στις πρωτοχριστιανικές εξάλλου εκκλησίες, οι τρούλοι στριμώχνονταν και καλύπτονταν πίσω από πλίνθινους τοίχους, κάνοντας αισθητή την παρουσία τους μόνο στο εσωτερικό, ως σύμβολα του στερεώματος (7,12).

Χτισμένη πάνω σ' ένα ύψωμα, η *Αγία Σοφία* στεφάνωνε την Κωνσταντινούπολη. Ο τρούλος της ήταν ορατός από πολύ μακριά, αλλά ελάχιστοι ήταν εκείνοι που είχαν "δικαίωμα" σε κάτι περισσότερο από τη μακρινή αυτή εντύπωση. Το δέος που αισθάνεται ο σημερινός επισκέπτης μόλις περάσει την πόρτα της ήταν προνόμιο ορισμένων μόνο ατόμων. Η *Αγία Σοφία* ήταν η εκκλησία της αυτοκρατορικής αυλής· δεν προοριζόταν για τις καθημερινές λατρευτικές ανάγκες κάποιας κοινότητας πιστών, αλλά μόνο για ορισμένες τελετές, χαρακτηριστικά βυζαντινές στην πολυπλοκότητα και τη μεγαλοπρέπειά τους.



7,37 Μεταμόρφωση, περ. 550-65. Ψηφιδωτό. Μοναστηριακή Εκκλησία Όρους Σινά.

Το τεράστιο μεσαίο κλίτος της ήταν απλώς ο τόπος πανηγυρικής διέλευσης των κληρικών καθ' οδόν προς το ιερό, ή του αυτοκράτορα και της συνοδείας του καθ' οδόν προς τον ειδικό χώρο όπου στέκονταν. Οι πιστοί, που στοιβάζονταν στο υπερώο και τα πλάγια κλίτη (από τη μια μεριά οι γυναίκες, από την άλλη οι άντρες), μπορούσαν να δουν ένα μέρος από την εκκλησία και τη λειτουργία. Κάτω από

7,38 Ποιμενική σκηνή, 7ος μ.Χ. αιώνας. Ψηφιδωτό δαπέδου από το περιστύλιο του Αυτοκρατορικού Ανακτόρου, Κωνσταντινούπολη.



το ανατολικό άκρο του τρούλου, στο πιο περίοπτο ίσως σημείο, ο πατριάρχης και ο αυτοκράτορας αντάλασσαν το φιλί της ειρήνης αμέσως μετά το μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας, μέσα σε μια αχλύ ουράνιου φωτός. Το τελετουργικό αυτό αγκάλιασμα των δυο επίγειων αντιπροσώπων του Θεού αποτελούσε ίσως την πιο πανηγυρική επιβεβαίωση και προβολή των θεοκρατικών βάσεων της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας.

### Η Κλασική παράδοση

Τα κτίρια που χτίστηκαν επί Ιουστινιανού αποτελούσαν μέρος του φιλόδοξου σχεδίου να δημιουργηθεί ένα μονολιθικό κράτος, με ενιαία νομοθεσία, ενιαία πίστη, και ενιαία κεντρική εξουσία, θωρακισμένη με το κύρος του επίγειου αντιπροσώπου του Θεού. Ο Προκόπιος, προφανώς με εντολή του ίδιου του αυτοκράτορα, έγραψε έναν ολόκληρο τόμο για τα θρησκευτικά και άλλα κτίρια που έχτισε, ανοικοδόμησε και ανακαίνισε ο Ιουστινιανός, και που σκόπιμα βρίσκονταν σε κάθε γωνιά της αυτοκρατορίας, από τα Βαλκάνια ως τη βόρεια Αφρική κι από την Ιταλία ως τις απόκρημνες πλαγιές του Όρους Σινά.

Η μοναστηριακή εκκλησία του Όρους Σινά παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον κυρίως για τα ψηφιδωτά της, που

διατηρούνται σε εξαιρετική κατάσταση — έργα πιθανότατα καλλιτεχνών από την Κωνσταντινούπολη. Στην κόγχη του ιερού, η *Μεταμόρφωση* του Χριστού πλαισιώνεται από μετάλλια με τις μορφές των Αποστόλων, των Προφητών και του βασιλιά *Δαβίδ* (7,37). Όπως ήδη αναφέρθηκε, απεικόνιση της *Μεταμόρφωσης* έχουμε την ίδια περίπου εποχή και στον *Άγιο Απολλινάριο in Classe* της Ραβένας (7,29). Στο Σινά, όμως, ο Χριστός και οι τρεις μαθητές του δεν είναι πια σύμβολα, αλλά άνθρωποι με σάρκα και οστά. Τόσο αυτοί όσο και οι δυο προφήτες, ο Μωυσής και ο Ηλίας, είναι μορφές με υλική υπόσταση και σωματικότητα, έστω κι αν δείχνουν να υπερίπτανται κάπως και όχι να πατάνε στη γη. Το τοπίο έχει εδώ περιοριστεί σε τρεις λωρίδες σκούρου πράσινου, ανοιχτού πράσινου και κίτρινου χρώματος. Στο κέντρο, ο Χριστός εικονίζεται μέσα σ' ένα αμυγδαλόσχημο φωτοστέφανο (με τέσσερις αποχρώσεις του μπλε), ντυμένος σε «λευκή σαν το φως», όπως λένε και τα Ευαγγέλια, ενδυμασία. Από το σταυρό, στο κέντρο ακριβώς της κόγχης, μια φωτεινή δέσμη συνοδεύει το χέρι του Θεού και διαθλάται στις επτά ακτίνες που ξεκινούν από τον Χριστό, διαποτίζοντας όλη τη σύνθεση με θεία ακτινοβολία.

Αν και έργο της ίδιας περίπου εποχής, ένα τεράστιο ψηφιδωτό δαπέδου από το Αυτοκρατορικό Ανάκτορο στην Κωνσταντινούπολη διακρίνεται για το εντελώς διαφορετικό του ύφος (7,38). Ποιμενικές σκηνές με ανθρώπους και ζώα σε φυσικές, καθημερινές στάσεις αποδίδονται εδώ σε χρωματικές διαβαθμίσεις πρωτοφανείς για το είδος αυτό τέχνης. Χωρίς καμιά συμβολική πρόθεση ή φιλοδοξία, οι μορφές αυτές διατηρούν ζωντανές τις Κλασικές παραδόσεις, που δεν είχαν πάψει να επηρεάζουν καθοριστικά την πάντοτε αισθαντική και πολυτελή μη θρησκευτική τέχνη της Κωνσταντινούπολης. Ός τα μέσα πε-

7,39 Καθισμένος γιδοβοσκός, 527-66 μ.Χ. Ασημένιο πιάτο. Ερμιτάζ, Λένινγκραντ.



7,40 Ρεβέκκα και Ελιέζερ, 6ος αιώνας. Περγαμηνή, 33,5 x 25 εκ. Αυστριακή Εθνική Βιβλιοθήκη, Βιέννη.

ρίπου του 6ου μ.Χ. αιώνα, σάτυροι και νύμφες που χορεύουν και αρχαιοελληνικές θεότητες που επιδεικνύουν με περηφάνια τα αθλητικά τους σώματα θα εξακολουθήσουν να κοσμούν μια σειρά από αξιόλογα ασημένια σκεύη. Στο ασημένιο πιάτο της Εικόνας 7,39, η κομψή μορφή του ποιμένα — ή μάλλον γιδοβοσκού — είναι φανερό πως δεν έχει καμιά σχέση με το αρχέτυπο του Καλού Ποιμένα και πως, αντίθετα, παραπέμπει κατευθείαν, και με κάποια νοσταλγία ίσως, στην τέχνη και τη βουκολική ποίηση της Αρχαίας Ελλάδας και της Ρώμης.

Τα περισσότερα έργα της περιόδου του Ιουστινιανού που σώζονται είναι πάντως θρησκευτικού χαρακτήρα. Πολλά απ' αυτά — κυρίως έργα από ελεφαντόδοντο και εικονογραφημένα χειρόγραφα — είναι σε πολύ μικρή κλίμακα. Για πρώτη φορά την εποχή εκείνη, η μικρογραφία και η τέχνη της διακόσμησης των βιβλίων γνωρίζουν μεγάλη άνθηση και εξελίσσονται σε αυτοτελείς μορφές τέχνης. Το βιβλίο, δηλαδή φύλλα περγαμηνής δεμένα μεταξύ τους και προστατευμένα μ' ένα κάλυμμα, εμφανίζεται για πρώτη φορά στα τέλη του 1ου μ.Χ. αιώνα και βαθμιαία εκτοπίζει τον κυλινδρικό ρόλο παπύρου. Ο νέος αυτός τύπος αναπαραγωγής των κειμένων ήταν πολύ πιο εύκολος στο διάβασμα και πολύ λιγότερο ευπαθής, ενώ ταυτόχρονα πρόσφερε και πολύ μεγαλύτερες διακοσμητικές δυνατότητες (7,22). Η σημασία του βιβλίου για το Χριστιανισμό ειδικά — που απέδιδε πολύ μεγάλη σημασία στις Γραφές και περιλάμβανε την ανάγνωση αποσπασμάτων από τα Ευαγγέλια και άλλα ιερά κείμενα στη λειτουργία του — ήταν τεράστια. Δεν θα ήταν ίσως υπερβολή να ισχυριστεί κανείς ότι ο Χριστιανισμός αποτελεί την κατεξοχήν «θρησκεία του βιβλίου».

Τρία θαυμάσια δείγματα εικονογράφησης βιβλίων του 6ου μ.Χ. αιώνα που σώζονται περιλαμβάνουν δυο Ευαγγέλια και μια Γένεση. Το κείμενό τους είναι γραμμένο με χρυσά και ασημένια γράμματα πάνω σε περγαμηνή, ενώ το πορφύρεο χρώμα των διακοσμήσεών τους δείχνει πως προορίζονταν για αυτοκρατορική χρήση. Σε μια σελίδα του κειμένου της Γένεσης εικονογραφείται η ιστορία της Ρεβέκκας και του Ελιέζερ, του δούλου του Αβραάμ που στάλθηκε να βρει γυναίκα για τον Ισαάκ (7,40). Η Ρεβέκ-

κα εικονίζεται δυο φορές: πηγαίνοντας προς το πηγάδι, και δίνοντας νερό στον Ελιέζερ. Από τις δέκα καμήλες που αναφέρονται στη Βίβλο διακρίνονται όλα τα κεφάλια, αλλά λίγα μόνο σώματα και πόδια. Τόσο η οχυρωμένη πόλη στο βάθος όσο και η νύμφη που συμβολίζει την πηγή του νερού κατάγονται σαφώς από προχριστιανικά πρότυπα. Η εικόνα δεν καλύπτει εδώ διακοσμητικές μόνο ανάγκες, αλλά συμβάλλει και στην ανάδειξη του βαθύτερου νοήματος της ιστορίας. Η Ρεβέκκα, σύζυγος του Ισαάκ και μητέρα του Ησαύ και του Ιακώβ, είναι πρόδρομος της Παρθένου Μαρίας· η συνάντησή της με τον Ελιέζερ θα μπορούσε να προαναγγέλλει την επίσκεψη του αγγέλου στην Μαρία για να της ανακοινώσει ότι θα γεννήσει τον Υιό του Θεού.

### Εικόνες και Εικονοκλάστες

Τα όρια ανάμεσα στην εικόνα ως βοήθημα της προσευχής και ως καθαυτό αντικείμενο λατρείας έγιναν δυσδιάκριτα στη διάρκεια του 6ου και 7ου αιώνα. Οι φορητές εικόνες του Χριστού, της Παναγίας και διαφόρων αγίων είχαν ολοένα και μεγαλύτερη ζήτηση στη Βυζαντινή Αυτοκρατορία. Η αμεσότητά τους και η συναισθηματική τους δύναμη ήταν αναμφισβήτητα μεγαλύτερη από εκείνη των καθαρά διανοητικών συμβόλων και αλληγοριών της Πρωτοχριστιανικής τέχνης. Το 692, η Εν Τρούλω Οικουμενική Σύνοδος διακήρυξε και επίσημα την απομάκρυνση από το συμβολισμό: «Μέσω της μορφής Του (του Χριστού) συνειδητοποιούμε τε μέγεθος της ταπεινώσής Του και τείνουμε να θυμόμαστε την ενσάρκωσή Του, το μαρτύριό Του, το λυτρωτικό Του θάνατο και τη συνακόλουθη σωτηρία του κόσμου». Για όλους αυτούς τους λόγους, ένα πιο νατουραλιστικό ύφος ήταν πια απαραίτητο. Στην Εικόνα 7,44 τα κεφάλια των δυο αγγέλων αποδίδονται μ' έναν τρόπο που θυμίζει ζωγράφο της Ελληνιστικής περιόδου, η Παναγία και το Βρέφος έχουν υλική υπόσταση και βάρος, ενώ οι δυο άγιοι — και ιδιαίτερα ο Άγιος Θεόδωρος αριστερά — θα μπορούσαν ν' αποτελούν προσωπογραφίες ασκητών της εποχής. Παρά τη μετωπική τους στάση, οι μορφές αποτελούν εδώ κάτι περισσότερο από απλό βοήθημα στην προσευχή και την περισυλλογή, καλώντας τον πιστό σε μια «πρόσωπο με πρόσωπο συνάντηση» μαζί τους. Εικόνες όπως αυτή είχαν καταλήξει να λατρεύονται σαν ιερά λείψανα, και αποτελεί μάλλον έκπληξη ότι ξέφυγαν από την καταστροφική μανία των Εικονοκλαστών, που, στις αρχές του 8ου αιώνα, εξαπέλυσαν σφοδρή επίθεση κατά των ειδωλολατρικών — όπως τις αποκαλούσαν — αυτών πρακτικών.

Ένα διάταγμα του αυτοκράτορα Λέοντα Γ', το 730, επέβαλλε την καταστροφή κάθε ανθρωπομορφικής αναπαράστασης του Χριστού, της Παναγίας, των αγίων και των αγγέλων. Τα επόμενα 113 χρόνια, η Βυζαντινή Αυτοκρατορία θα ζήσει μια λυσσαλέα σύγκρουση ανάμεσα στους Εικονοκλάστες ή Εικονομάχους και τους αντίπαλους τους Εικονολάτρες (στη Δύση, ο πάπας αποκήρυξε από την αρχή το διάταγμα του 730). Ίσως ποτέ άλλοτε μια διαμάχη γύρω από «έργα τέχνης» δεν προκάλεσε τόσο βίαια πάθη και δεν εξέφρασε έμμεσα τόσες κοινωνικές, οικονομικές και πολιτικές αντιθέσεις. Υπήρξαν περίοδοι



7,41 Αυτοκράτορες που κυνηγούν, τέλη 8ου-9ου μ.Χ. αιώνας. Μεταξωτό ύφασμα. Κρατικά Μουσεία, Βερολίνο.

που η κατοχή μιας εικόνας μπορούσε να επισύρει ποινές όπως μαστίγωμα, ακρωτηριασμό, ή τύφλωση, ενώ μονο στις περιοχές εκείνες της αυτοκρατορίας που είχαν ήδη καταληφθεί από τους Άραβες μπορούσε κανείς να λατρεύει ανενόχλητος τις εικόνες του Χριστού και των αγίων!

Οι Εικονοκλάστες δεν ήταν πάντως εναντίον της τέχνης γενικά. Στα χρόνια της επικράτησής τους, οι εκκλησίες διακοσμοούνταν με αξιόλογα ψηφιδωτά, χρυσοποίκιλτους σταυρούς, ή αναπαραστάσεις του κήπου του Παράδεισου, ενώ ακόμα πιο πλούσια ήταν η διακόσμηση των ανακτόρων. Κινέζοι πρεσβευτές της αυλής των Τανγκ στην Κωνσταντινούπολη σχολίαζαν με θαυμασμό την αφθονία αντικειμένων από ελεφαντόδοντο, χρυσό και κρύσταλλο («μια χρυσή ανθρώπινη μορφή που σημαίνει τις ώρες χτυπώντας καμπανάκια»), καθώς και τις τεχνικές επινοήσεις των βυζαντινών για να διατηρούν δροσερά τα δωμάτια το καλοκαίρι. Απ' όλον αυτόν τον πλούτο τίποτε σχεδόν δεν έχει σωθεί, με εξαίρεση ίσως ορισμένα μεταξωτά με εραλδικά τυποποιημένα μορφότυπα (7,41). Η επίδραση των περσικών υφασμάτων είναι εδώ αισθητή, υπενθυμίζοντάς μας πως, παρά την απώλεια των ανατολικών του επαρχιών, το Βυζάντιο είχε ήδη στραμμένο το βλέμμα πολύ περισσότερο στην Ανατολή απ' ό,τι στη Δύση.

Η ήττα των Εικονοκλαστών επικυρώθηκε επίσημα την πρώτη Κυριακή της Σαρακοστής του 843, οπότε και γιορ-



τάζεται από την Ανατολική Εκκλησία ο Θρίαμβος της Ορθοδοξίας. Σε ό,τι αφορά τις τέχνες, η άποψη που διατυπώθηκε για την αξία και τη σημασία των εικόνων επενδύθηκε έκτοτε με το κύρος απαράβατου δόγματος. Οι εικόνες συνιστώνται όχι ως λατρευτικά αντικείμενα, αλλά «γιατί, όσο συχνότερα είναι ορατοί μέσω της αναπαράστασής τους ο Χριστός και οι άγιοι, τόσο περισσότερο τείνουν οι πιστοί να θυμούνται, να μιμούνται και να τιμούν το πρόσωπό τους». Όλα αυτά βέβαια αφορούσαν μόνο τα ψηφιδωτά και τις κάθε είδους ζωγραφικές παραστάσεις, όχι όμως και τη γλυπτική. Η Ανατολική Εκκλησία ποτέ δεν ενέκρινε ή δεν αποδέχτηκε τα γλυπτά, κι αυτός είναι ο λόγος που η βυζαντινή γλυπτική είναι ουσιαστικά ανύπαρκτη.

Στον αιώνα που ακολούθησε το Θρίαμβο της Ορθοδοξίας και που υπήρξε μια περίοδος οικονομικής και πολιτικής σταθερότητας, στους θόλους των μεγαλύτερων εκκλησιών της Κωνσταντινούπολης εμφανίστηκαν σιγά σιγά και πάλι ψηφιδωτά με εικονιστικές παραστάσεις. Το ψηφιδωτό της Εικόνας 7,42, από το ιερό της Αγίας Σοφίας, αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα της νέας αυτής τέ-

7,42 Θεοτόκος, τέλη 9ου αιώνα. Λεπτομέρεια ψηφιδωτού. Αγία Σοφία, Κωνσταντινούπολη.



7,43 Θεοτόκος, περ. 550. Λεπτομέρεια ψηφιδωτού. Καθεδρικός Ναός του Πόρετς, Γιουγκοσλαβία.

χνης. Το θέμα του δεν είναι άλλωστε τυχαίο, αφού το γεγονός της Ενσάρκωσης αποτελούσε και το κύριο θεολογικό επιχείρημα υπέρ της δυνατότητας απεικόνισης του Χριστού.

Μετά το 431, όταν η Σύνοδος της Εφέσου την ανακήρυξε Μητέρα του Θεού, η μορφή της Παναγίας είχε αποκτήσει πολύ μεγαλύτερη σημασία για τους χριστιανούς. Τότε ακριβώς άρχισε να καθιερώνεται και η αναπαράσταση της μαζί με το Θείο Βρέφος στην κόγχη πάνω από την αγία τράπεζα. Το πρώτο γνωστό δείγμα παρόμοιας σύνθεσης προέρχεται από το Πόρετς της σημερινής Γιουγκοσλαβίας και χρονολογείται από το 550 περίπου (7,43). Μετά

και το τέλος της Εικονομαχίας, στις περισσότερες βυζαντινές εκκλησίες η κόγχη του ιερού καλυπτόταν με τις μορφές της Παναγίας και του Θεού Βρέφους, ενώ το κέντρο του τρούλου με τη μορφή του Χριστού ως Παντοκράτορα, να «κοιτάζει από την άκρη του ουρανού προς τα κάτω», όπως έγραφε ένας βυζαντινός λόγιος. Ο Παντοκράτωρ που κοσμούσε το κέντρο του χρυσού τρούλου της Αγίας Σοφίας μετά τα τέλη του 9ου αιώνα καταστράφηκε όταν η εκκλησία μετατράπηκε σε τέμενος. Στο Δαφνί, όμως, κοντά στην Αθήνα, σώζεται ως σήμερα ένας από τους επιβλητικότερους Παντοκράτορες της Βυζαντινής τέχνης (7,45). Πρόκειται για έναν Χριστό κυβερνήτη του κόσμου και αυστηρό κριτή, την πιο ανθρώπινη ίσως εικόνα της θείας παντοδυναμίας σε όλη τη Χριστιανική τέχνη. Ο ρόλος της Παναγίας, που καταλαμβάνει κι εδώ την κόγχη του ιερού, είναι αυτός της απλής μεσολαβήτριας προς τον Υιό του Θεού.

Οι βυζαντινοί αυτοκράτορες ήταν ζωντανά σύμβολα της θείας εξουσίας, τοποτηρητές του Χριστού επί της γης. Ένα ψηφιδωτό πάνω από την κεντρική είσοδο της Αγίας

7,44 Η Παρθένος και το Βρέφος ανάμεσα στον Άγιο Θεόδωρο και τον Άγιο Γεώργιο, 6ος αιώνας. Ζωγραφική σε ξύλο, 68,6 x 47,9 εκ. Μοναστήρι Αγίας Αικατερίνης, Όρος Σινά.



7,45 Παντοκράτορας, περ. 1020. Ψηφιδωτό τρούλου. Δαφνί.

Σοφίας δείχνει τον Λέοντα ΣΤ' (886-912) γονατιστό μπροστά στον Χριστό (7,36). Με τον ίδιο ακριβώς τρόπο έπρεπε να γονατίζουν και όλοι όσοι πλησίαζαν τον αυτοκράτορα — όταν σήκωναν το βλέμμα τους, έβλεπαν το θρόνο του ανυψωμένο με τη βοήθεια κάποιας σχετικής εφεύρεσης (ο επίσκοπος Κρεμόνας Λιουτπράνδος περιέγραφε κατάπληκτος το σχετικό θέαμα, το 949). Η θείκη προέλευση της αυτοκρατορικής εξουσίας γινόταν αισθητή στο ευρύτερο κοινό και μέσω των νομισμάτων. Ο Ιουστινιανός Β' (685-95, 705-11) έκοψε νομίσματα με το κεφάλι του Χριστού στη μια όψη και τον εαυτό του να κρατάει ένα σταυρό στην άλλη (7,47). Η πρακτική αυτή εγκαταλείφθηκε στα χρόνια της Εικονομαχίας, για να επανέλθει αμέσως μετά την ήττα των Εικονοκλαστών. Σ' ένα νόμισμα του Βασιλείου Α' (869-79) εικονίζεται και πάλι ο Χριστός στο θρόνο του στη μια πλευρά, και ο αυτοκράτορας με το γιο του και τον πατριαρχικό σταυρό στην άλλη (7,48). Ο αυτοκράτορας ήταν, ωστόσο, πάνω απ' όλα σύμβολο, γι' αυτό και μπορούσε ν' ανατρέπεται, ή ακόμα και ν' ακρωτηριάζεται, χωρίς να πλήττεται η ιδέα που εκπροσωπούσε και ενσάρκωνε. Όπως και στη Βυζαντινή τέχνη, έτσι και στην πολιτική ζωή των Βυζαντινών οι θείες ιδέες είχαν πολύ μεγαλύτερη σημασία από τη γήινη πραγματικότητα.

Σύμφωνα με τις αρχές της πρόσφατα επιβεβαιωμένης Ορθοδοξίας, οι βυζαντινοί καλλιτέχνες της μεταεικονοκλαστικής περιόδου άρχισαν ν' αναζητούν τα πρότυπά



146 Αρχίγραμμα από το Βιβλίο του Κελς, αρχές 9ου αιώνα. Μεμβράνη, 33 x 25 εκ. Βιβλιοθήκη Κολεγίου Αγίας Τριάδας, Δουβλίνο.



7,47 Νόμισμα του  
Ιουστινιανού Β' (685-95).  
Βρετανικό Μουσείο, Λονδίνο.

7,48 Νόμισμα του  
Βασιλείου Α' (869-79).  
Βρετανικό Μουσείο, Λονδίνο.

τους στον 6ο μ.Χ. αιώνα. Όλη η μεταγενέστερη Βυζαντινή τέχνη είναι επίμονα συμβολική και υπακούει σε αυστηρούς κώδικες συμβάσεων. Η μορφή του αγίου πρέπει να κοιτάζει το θεατή κατά πρόσωπο, ώστε να λειτουργεί σαν «διάυλος προσευχής» προς αυτόν. Οι σκηνές από τη Βίβλο ακολουθούν σταθερούς εικονογραφικούς κανόνες, ενώ οι χειρονομίες και τα χρώματα έχουν πάντοτε καθορισμένη σημασία. Στους ισχνούς από οικονομική άποψη αιώνες που ακολούθησαν, το μέγεθος των εκκλησιών περιορίστηκε· η κάτοψη του λεγόμενου εγγεγραμμένου σε τετράγωνο σταυρού μ' έναν μικρό κεντρικό τρούλο — και τέσσερις ακόμα μικρότερους στις γωνίες μερικές φορές — επικράτησε οριστικά. Παράλληλα, εμπεδώθηκε ένα ενιαίο σύστημα διακοσμητικών κανόνων, που επιδίωκε ν' ανταποκριθεί στον τριπλό ρόλο των βυζαντινών εκκλησιών: της μικρογραφίας του ουράνιου και επίγειου κόσμου, της γήινης κατοικίας του Χριστού, και του τόπου τέλεσης των θρησκευτικών τελετών. Η κόγχη του ιερού περέπεμπε συνήθως στο Σπήλαιο της Βηθλεέμ, και επομένως καλυπτόταν από τη μορφή της Παναγίας Θεοτόκου (= αυτής που έτεκεν τον Θεό), ενώ ο Παντοκράτορας — όπως αναφέρθηκε ήδη — κοιτάζε τους πιστούς από το κέντρο του τρούλου.

Η επίδραση της Βυζαντινής τέχνης σε ολόκληρη τη χριστιανοσύνη υπήρξε αισθητή και παρατεταμένη. Μια πλήρης, ωστόσο, υιοθέτηση των συμβάσεων της παρατηρείται μόνο στις περιοχές εκείνες που θεωρούσαν πάντοτε την Κωνσταντινούπολη — και όχι τη Ρώμη — θρησκευτικό τους σημείο αναφοράς. Ο χριστιανισμός έγινε επίσημη θρησκεία των Βουλγάρων το 864 και των Ρώσων το 988. Ο ηγεμόνας του Κιέβου Βλαντιμίρ (980-1015), που οργάνωσε το ρωσικό κράτος κατά τα πρότυπα της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας, έφερε από την Κωνσταντινούπολη ιερείς, για να βαπτίσουν και να διδάξουν τους υπηκόους του, αλλά και αρχιτέκονες, ζωγράφους, και τεχνίτες ψηφιδωτών. Τόσο στο Κίεβο όσο και σε διάφορα σημεία των Βαλκανίων, δεν άργησαν ν' αναπτυχθούν τοπικές παραλλαγές του βυζαντινού ύφους. Παρά την ακαμψία των εικονογραφικών της συμβάσεων και το βασικά αρνητικό σε νέες ιδέες χαρακτήρα της, η Βυζαντινή τέχνη συνέχισε να εξελίσσεται, για να γνωρίσει μια νέα (τελευταία) άνθηση στα τέλη του 13ου και στις αρχές του 14ου αιώνα (βλ. Κεφ. 9). Η Κωνσταντινούπολη διατήρησε την αίγλη της μητρόπολης των χριστιανικών σπουδών και τεχνών σε ολόκληρη την περίοδο του ευρωπαϊκού Μεσαίωνα, παραμένοντας ταυτόχρονα πάντοτε η μεγαλύτερη και μεγαλοπρεπέστερη πόλη ολόκληρης της Ευρώπης ως την κατάληψή της από τους Τούρκους, το 1453.

## Η Χριστιανική τέχνη στη βόρεια Ευρώπη

Στα 500 περίπου χρόνια σύγχυσης και επιδρομών από την Ανατολή που ακολούθησαν την κατάρρευση της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας τον 4ο αιώνα, στην Ιρλανδία και τα μικρά και απομονωμένα νησιά των βόρειων ακτών της Βρετανίας παρατηρείται μια ξαφνική άνθηση της Χριστιανικής τέχνης. Παρόλο ότι οι ρίζες του φαινομένου είναι ανιχνεύσιμες στην ιστορία της θρησκείας και της τέχνης, η έκταση και ο αιφνίδιος χαρακτήρας μιας τέτοιας έξαρσης στις εσχαιές του τότε γνωστού κόσμου δεν πάντως να εκπλήσσουν. Το ύφος που αναπτύχθηκε εδώ έχει κατά καιρούς αποκληθεί Κελτικό, Ιρλανδικό, Ιβερνοσαξονικό, ή Νησιώτικο. Κύρια έκφανση αυτής της απομονωμένης από το κύριο ρεύμα των καλλιτεχνικών εξελίξεων τέχνης υπήρξαν ορισμένα από τα εντυπωσιακότερα εικονογραφημένα χειρόγραφα που μας είναι γνωστά. Ο συγγραφέας του 12ου αιώνα Τζιράλντους ντε Μπάρι έγραψε όταν είδε ένα απ' αυτά στην Ιρλανδία — πιθανόν το *Βιβλίο του Κελς* (7,46): «Εξετάστε το με προσοχή και θα διεισδύσετε στα άγια των αγίων της τέχνης».

Στην Αγγλία, ο Χριστιανισμός, αν και είχε γνωρίσει κάποια διάδοση στα χρόνια της ρωμαϊκής κατάκτησης, δεν επιβίωσε μετά την αποχώρηση των τελευταίων λεγεώνων το 407 και τις διαδοχικές εισβολές Άγγλων, Σαξόνων, και άλλων λαών από την ηπειρωτική Ευρώπη. Την ίδια, ωστόσο, εποχή είχε ήδη προσηλυτιστεί στο Χριστιανισμό η Ιρλανδία, χάρη κυρίως στο αποστολικό έργο του Αγίου Πατρικίου. Τον 5ο αιώνα, υπαίθριες κοινότητες μοναχών — κατά τα πρότυπα της Συρίας και της Αιγύπτου — εξαπλώθηκαν σε ολόκληρη την Ιρλανδία, ενώ τον 6ο αιώνα ιρλανδοί μοναχοί εγκατέστησαν ιεραποστολικούς σταθμούς και στις γειτονικές ακτές της Σκωτίας και της νήσου Ιόνας. Το 634, μοναχοί από την Ιόνα εγκαταστάθηκαν στο νησί Λίντισφαρν, μετατρέποντάς το σύντομα σ' ένα από τα σημαντικότερα κέντρα θρησκευτικής σκέψης και τέχνης της Βρετανίας.

Στο μεταξύ, μια αποστολή που είχε σταλεί κατευθείαν από τη Ρώμη το 597 είχε αρχίσει να διαδίδει το Χριστιανισμό στη νότια Αγγλία αρχικά, και βορειότερα αργότερα. Καθώς η Εκκλησία της Ιρλανδίας είχε διαφορετικές αρχές και πρακτικές απ' ό,τι εκείνη της Ρώμης, όταν οι δυο ιεραποστολές συναντήθηκαν η σύγκρουση ήταν αναπόφευκτη. Η Σύνοδος του Ουίτμπι (644), με την οποία η Αγγλία "επιδικάστηκε" στην πνευματική εξουσία της Ρώμης, είχε άμεσες συνέπειες όχι μόνο στη μοναστική ζωή, αλλά και στην αρχιτεκτονική και την τέχνη. Όταν το 674 και το 682 ο Άγιος Βενέδικτος θέλησε να χτίσει δυο εκκλησίες στην περιοχή του Ντάραμ, κάλεσε τεχνίτες από τη Γαλλία και τους ζήτησε να του χτίσουν «μια πέτρινη εκκλησία κατά τα ρωμαϊκά πρότυπα που αγαπούσε πάντοτε». Τα ερείπια και των δυο αυτών εκκλησιών μάς αποκαλύπτουν κτίσματα με παχιούς τοίχους και μικρά ημικυκλικά παράθυρα. Ο ίδιος αυτός άγιος έφερε από τη Ρώμη και πολλά έργα θρησκευτικής ζωγραφικής, «ώστε, όποιος μπαίνει στην εκκλησία, ακόμα κι αν δεν ξέρει να διαβάσει, ν' αντικρίξει (όπου κι αν στρέψει το βλέμμα του) τις όλο χάρη μορφές του Χριστού ή των αγίων του, έστω

και σε αναπαράσταση...». Η επίδραση, ωστόσο, των μεσογειακών προτύπων δεν ξεπέρασε ποτέ ορισμένα όρια: το εικονογραφημένο χειρόγραφο του *Αμιατινού Κώδικα* (7,51) αποτελεί το μοναδικό ίσως "κατάλοιπο" αυτής της διείσδυσης. Οι τοπικές καλλιτεχνικές παραδόσεις, που παρέμειναν πάντοτε ισχυρότατες, σύντομα θα γνωρίσουν νέα άνθηση με μια σειρά αριστοτεχνικά εικονογραφημένα χειρόγραφα, που κάνουν για πρώτη φορά την εμφάνισή τους στα τέλη του 7ου αιώνα στην Ιρλανδία και τα άλλα μικρότερα γειτονικά νησιά.

Όταν ο Άγιος Κολούμπα ρωτήθηκε αν στους ιρλανδούς ποιητές θα έπρεπε να επιτρέπεται να συνθέτουν μπαλάντες στην καθομιλουμένη, απάντησε θετικά. Η ίδια "ελευθερία" αναγνωρίστηκε και στους μεταλλοτεχνίτες, τους σημαντικότερους ίσως καλλιτέχνες της εποχής, οι οποίοι και συνέχισαν να χρησιμοποιούν τα παλιά μοτίβα, που συχνά τους αποδίδονταν υπερφυσικές δυνάμεις. Μια τοπική παραλλαγή Κελτικής τέχνης της περιόδου *Λα Τεν* (βλ. Κεφ. 4) εξακολουθούσε πάντοτε να επιβιώνει στην Ιρλανδία. Ένα "κορδόνι" από ορείχαλκο (με ενθέσεις από σμάλτο που έχουν χαθεί) αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα ιρλανδικής μεταλλοτεχνίας της εποχής (7,52). Το βασικό διακοσμητικό μοτίβο είναι εδώ το συνηθισμένο στην Κελτική τέχνη *τρίσκελον*: τρία "πόδια" ξεκινούν από το ίδιο σημείο και σχηματίζουν ελικώσεις, που καταλήγουν σε κεφάλι πουλιού (οι μεγαλύτερες) και σ' ένα είδος κόμμα (οι μικρότερες).

Ανάλογες σπειροειδείς γραμμές, που συχνά καταλήγουν σε κεφάλια ζώων, συναντάμε και στα κεφαλαία γράμματα των ιρλανδικών χειρογράφων του 6ου-7ου αιώνα, αλλά και σε ωριμότερα έργα της ίδιας τεχνοτροπίας, όπως τα *Ευαγγέλια του Λίντισφαρν*. Στη σελίδα της Εικόνας 7,53 το πλαίσιο διακοσμείται από παράξενα πουλιά δεμένα μεταξύ τους με "κορδέλες" που συνδέουν τα φτερά του ενός με το κεφάλι του επόμενου, ενώ το μοτίβο

7,50 Σταυρός του Μπιούκαστλ, τέλη 7ου αιώνα. Πέτρα, ύψος 1,44 μ. (χωρίς τη βάση). Μπιούκαστλ, Αγγλία.



των αλληλοδιαπλεκόμενων λωρίδων κυριαρχεί και στο εσωτερικό μορφότυπο. Η διάταξη αυτής της σελίδας θα μπορούσε κανείς να πει ότι θυμίζει ψηφιδωτά δάπεδα ρωμαιοβρετανικών επαύλεων (ορισμένα από τα οποία είχαν ενσωματωμένους σταυρούς και άλλα χριστιανικά σύμβολα στα σχέδιά τους), αν και η συνολική εντύπωση βρίσκεται οπωσδήποτε πιο κοντά στα κοσμήματα των λαών που είχαν εισβάλει σχετικά πρόσφατα στην Ευρώπη από την Ανατολή. Μια χρυσή πόρπη με ενθέσεις από φιλιγκράν, γρανάτη και χρωματιστό γυαλί (7,54) θυμίζει αρκετά στα διακοσμητικά της μορφότυπα και μοτίβα όχι μόνο τις σελίδες από τα *Ευαγγέλια του Λίντισφαρν* (7,53), αλλά και τη λεγόμενη Ζωομορφική Τεχνοτροπία της προϊστορικής κεντρικής Ασίας (βλ. Κεφ. 4). Το εντυπωσιακό αυτό κόσμημα βρέθηκε στο Σάτον Χου της ανατολικής Αγγλίας, σ' ένα πλοίο θαμμένο κάτω από τον τύμβο-μνημείο κάποιου τοπικού βασιλιά του 7ου αιώνα. Στο ίδιο ακριβώς σημείο, έχουν βρεθεί επίσης χρυσά νομίσματα των Μεροβίγγειων βασιλέων της Γαλλίας κι ένα μεγάλο βυζαντινό κύπελλο, ενώ σ' έναν τάφο της ίδιας περίπου περιόδου στο Χέλγκε της Σουηδίας έχει βρεθεί ένα ορειχάλκινο ειδώλιο



7,49 Ακρόπρωρο από το πλοίο-τάφο του Όσεμπεργκ, περ. 825. Ξύλο, ύψος 12,7 εκ. Πανεπιστημιακή Συλλογή, Όσλο.

του Βούδα! Είναι, λοιπόν, προφανές πως η βόρεια Ευρώπη κάθε άλλο παρά απομονωμένη από τον υπόλοιπο κόσμο ήταν την εποχή εκείνη.

Η προέλευση του μορφότυπου των αλληλοδιαπλεκόμενων λωρίδων, που θυμίζει δαντέλα και που τόσο συχνά διακοσμεί εικονογραφημένα χειρόγραφα όπως τα *Ευαγγέλια του Λίντισφαρν*, είναι αμφισβητούμενη. Παρόμοια



7,51 Ο Προφήτης Έζρα, από τον *Αμιατινό Κώδικα*, αρχές 8ου αιώνα. Μεμβράνη, 35,6 x 25,4 εκ. Λαυρεντιανή Βιβλιοθήκη, Φλωρεντία.



7,52 "Κορδόνι" υποδήματος, 2ος μ.Χ. αιώνας  
Ορείχαλκος, μήκος 13 εκ.  
Ιρλανδικό Εθνικό Μουσείο,  
Δουβλίνο.

διακοσμητικά μοτίβα υπάρχουν και στη χριστιανική (Κοπτική) τέχνη της Αιγύπτου, αλλά και σε πολλούς άλλους πολιτισμούς. Στη Σκανδιναβία, συναντάμε ανάλογα μορφότυπα — θυμίζουν δεμένα σχοινιά με τους κόμπους τους — όχι μόνο σε κοσμήματα, όπλα, ταφόπετρες, αλλά και στα ακρόπρωρα των πλοίων με τα οποία οι Βίκινγκς όργωναν τις ακτές της βόρειας Ευρώπης από τον 8ο ως τον



7,53 Εισαγωγική σελίδα από τα *Ευαγγέλια του Λίντισφαρν*, πριν το 698. Μεμβράνη, 34,3 x 24,8 εκ. Βρετανική Βιβλιοθήκη, Λονδίνο.

7,54 Αρθρωτή πόρπη από το Σάτον Χου, 7ος μ.Χ. αιώνας. Χρυσός διακοσμημένος με γυαλί, γρανάτη και φιλιγκράν. Βρετανικό Μουσείο, Λονδίνο.



11ο αιώνα (7,49). Ορισμένες φορές, η αντίθεση ανάμεσα στο συγκεκριμένο μορφότυπο και τους πέτρινους σταυρούς που διακοσμούσε ήταν φανερή, όπως, λ.χ., στην περίπτωση της Εικόνας 7,50. Άσχετα πάντως με το αν οι αλληλοδιαπλεκόμενες λωρίδες έχουν κάποια έννοια και πια είναι αυτή (έχει υποστηριχτεί, λ.χ., πως επιδίωκαν να διώξουν τα κακά πνεύματα, δείχνοντας την ανθρώπινη επιθυμία να λυθούν οι σχετικοί κόμποι), πουθενά η χρήση τους δεν έφτασε σε τόσο ψηλά επίπεδα καλλιτεχνικής αρτιότητας όσο στα βρετανικά εικονογραφημένα χειρόγραφα. Το να ζωγραφιστούν όλα αυτά τα χιλιάδες σημεία, όπου πρέπει η γραμμή να μιμηθεί με τον πιο άψογο τρόπο το πάνω-κάτω πέρασμα της βελόνας, απαιτούσε μια τερατώδη υπομονή, που ίσως οι καλόγεροι τη θεωρούσαν μέρος των "ασκήσεων" για να υποτάξουν τη σάρκα τους και να σώσουν την ψυχή τους. Η τεράστια προσπάθεια και ο τεράστιος χρόνος που απαιτούσε η διακόσμηση κάθε χωριστής σελίδας, όπως και η εξονυχιστική αντιγραφή του κειμένου των Ευαγγελίων, ήταν τελικά μια ακόμα υπηρεσία και οφειλή τους προς το Θεό.

Ο καλλιτέχνης του Ευαγγελίου του Λίντισφαρν (πιθανότατα ο επίσκοπος Ήντφριθ) πρέπει να είχε αντιγράψει το κείμενο από ένα ιταλικό χειρόγραφο, εικονογραφημένο με παραστάσεις όπως εκείνη της Εικόνας 7,51. Αγνοώντας, ωστόσο, τις ιλουζιονιστικές τεχνικές του προτύπου, μετέτρεψε τις μορφές σε σχηματοποιημένα, απλά

μορφότυπα πλακάτου χρώματος, ρίχνοντας το βάρος στις αφηρημένες διακοσμήσεις των σελίδων που προηγούνταν κάθε Ευαγγελίου (7,53). Οι σελίδες αυτές, που τις συναντάμε για πρώτη φορά στο Βιβλίο του Ντάρου (Βιβλιοθήκη Κολεγίου Αγίας Τριάδας, Δουβλίνο) και αποτελούν χαρακτηριστικό γνώρισμα ειδικά της τέχνης της Ιρλανδίας και των άλλων Βρετανικών Νησιών, δεν είναι ακριβώς εικονογραφήσεις, αλλά ένα είδος υπαινικτικής αναφοράς στην πνευματική ομορφιά και σημασία του κειμένου.

Μια άλλη σημαντική καινοτομία της εποχής ήταν τα λεπτοδουλεμένα αρχικά γράμματα. Η τέχνη αυτή φτάνει στο απόγειό της με το Βιβλίο του Κελς, έργο μοναχών της Ιόνας αμέσως μετά τη λεηλασία του νησιού από τους Βίκινγκς το 807, ή όταν πια εγκαταστάθηκαν στην κεντρική Ιρλανδία. Τα 2.000 περίπου αρχιγράμματα του Βιβλίου του Κελς, έστω κι αν διαφέρουν αρκετά μεταξύ τους, είναι όλα σχεδιασμένα, χρωματισμένα και διακοσμημένα μ' έναν εξαιρετικά περίτεχνο και πληθωρικό τρόπο. Η απόσταση από τα λιτά, αυστηρά σύμβολα της Πρωτοχριστιανικής τέχνης (7,1) ως το αρχίγραμμα της Εικόνας 7,46 είναι σίγουρα μεγάλη. Ενώ τα πρωτοχριστιανικά σύμβολα απευθύνονταν στο νοητικό και μόνο του πιστού, εδώ πια συμμετέχουν όχι μόνο το μάτι, αλλά και όλες οι αισθήσεις. Παρόλο ότι διακρίνονται από ένα στοιχείο ανατολικής σχεδόν πληθωρικότητας και πολυτέλειας, τα αρχι-

7,55 Η Μαρία και ο Ιωσήφ καθ' οδόν προς τη Βηθλεέμ, 8ος-10ος αιώνας. Λεπτομέρεια νωπογραφίας, Σάντα Μαρία Φόρις Πόρτας, Καστελσέπριο.



γράμματα του *Βιβλίου του Κελς* δεν παύουν ν' αποτελούν χαρακτηριστικό — και ίσως κορυφαίο — δείγμα μιας καθαρά βορειοευρωπαϊκής τέχνης, που αποτελούσε ήδη σοβαρό ανταγωνιστή της Εκκλησίας της Ρώμης και των, Κλασικής συνήθως έμπνευσης, καλλιτεχνικών της προτύπων.

## Η Χριστιανική τέχνη στη δυτική Ευρώπη

Η χριστιανική τέχνη της δυτικής Ευρώπης δεν ξέφυγε ποτέ από τις Κλασικές της ρίζες. Οι τευτονικής καταγωγής λαοί, που κατέκλυσαν την πρώην Δυτική Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία τον 5ο και 6ο μ.Χ. αιώνα, σύντομα υιοθέτησαν το Χριστιανισμό και, μαζί του, την ιταλική και βυζαντινή τέχνη της εποχής. Στην παλιά Γαλατία, οι Φράγκοι συνέχισαν να χτίζουν εκκλησίες κατά τα πρότυπα της Υστερορωμαϊκής Περιόδου, ενώ το ίδιο συνέβη και με τους Βησιγόθους στην Ισπανία. Στην Ιταλία, οι τοπικές παραδόσεις διατηρούνταν, αν και συχνά η επίδραση του Βυζαντίου ήταν αισθητή. Όπως ήδη αναφέρθηκε, ορισμένα από τα ωραιότερα κτίσματα της Ραβέννας προέρχονται από την περίοδο που η πόλη ήταν πρωτεύουσα του Θεοδώριχου, βασιλιά των Οστρογόθων. Μετά μια σύντομη σχετικά παρένθεση βυζαντινής κυριαρχίας (535-63), το 568 οι Λομβαρδοί, ένας άλλος γερμανικός λαός, εισέβαλαν στην Ιταλική Χερσόνησο και εγκατέστησαν την πρωτεύουσά τους στην Παβία, κοντά στο Μιλάνο. Στα χρόνια της λομβαρδικής επικυριαρχίας εξακολούθησαν να χτίζονται εκκλησίες, μικρές, όμως, κατά κανόνα λόγω έλλειψης χρημάτων. Τα ανθεκτικά αλλά και ακριβά μάρμαρα και ψηφιδωτά αποφεύγονταν, και οι διακοσμήσεις ήταν συνήθως γύψινα γλυπτά και ζωγραφικές παραστάσεις. Το γύψινο ανάγλυφο της *Σάντα Μαρία ιν Βάλε* στο Τσιβιντάλε (έργο του 760-70) σώζεται άθικτο μόνο και μόνο γιατί καλύφθηκε μεταγενέστερα από κάποιο νεότερο τοίχο. Έξι μορφές αγίων σε μεγαλύτερο από φυσικό μέγεθος, που εντυπωσιάζουν με την Κλασική τους ηρεμία και την αυστηρή κομψότητά τους, πλαισιώνουν εδώ μια αψίδα διακοσμημένη με Κορινθιακούς κίονες και δαντελωτά μοτίβα (7,56). Σε ποίο βαθμό οι μοναχικές αυτές γυναικείες μορφές από τον ιταλικό Μεσαίωνα αποτελούν χαρακτηριστικά δείγματα μιας ευρύτερα διαδεδομένης τεχντροπίας είναι δύσκολο να προσδιοριστεί. Οι νωπογραφίες πάντως του Καστελσέπριο, κοντά στο Μιλάνο, που έχουν έρθει πρόσφατα στο φως και που είναι ίσως επίσης έργα του 8ου αιώνα, είναι χαρακτηριστικό ότι διακρίνονται, αντίθετα, για τις έντονες βυζαντινές τους επιδράσεις (7,55).

Η επιβίωση μιας κατά βάση Κλασικής εικαστικής γλώσσας στη Χριστιανική τέχνη ήταν οπωσδήποτε συνδεδεμένη με τη διατήρηση των λατινικών ως γλώσσας της λειτουργίας και των θεολογικών κειμένων. Καθώς, όμως, η μεγάλη πλειοψηφία των «πέραν των Άλπεων» χριστιανών χρησιμοποιούσε ολοένα και λιγότερο τα λατινικά, μια κάποια φθορά και αλλοίωση της παλιάς γλώσσας ήταν αναπόφευκτη — τουλάχιστον ως την εποχή που ο Καρλομάγνος έγινε βασιλιάς των Φράγκων (771) και εγκαίνιασε μια συστηματική προσπάθεια ανανέωσής της.

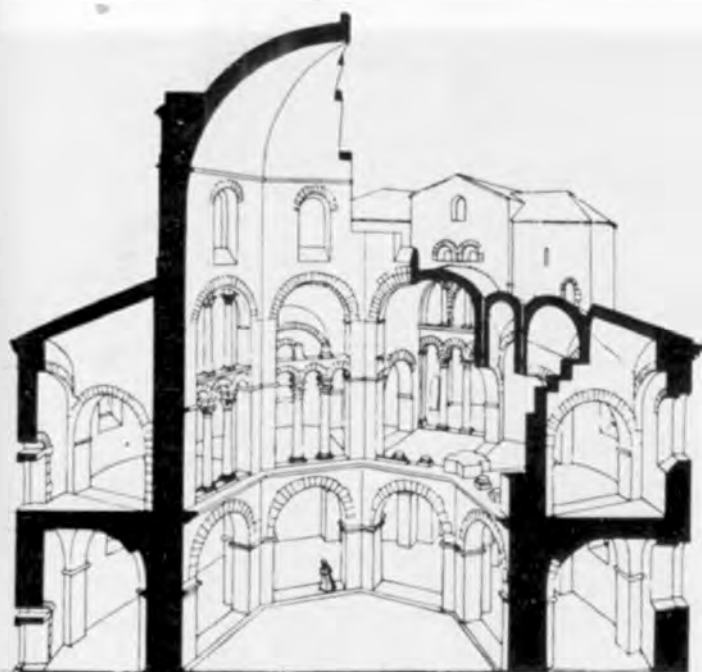


7,56 Τρεις αγίες, περ. 770. Γύψινα ανάγλυφα, μέγεθος μεγαλύτερο του φυσικού. Σάντα Μαρία ιν Βάλε, Τσιβιντάλε ντελ Φριούλι.

## Η Καρολίγγεια Αναγέννηση

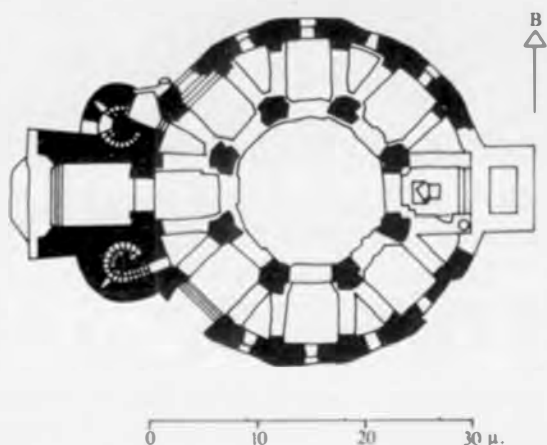
Ο Καρλομάγνος (περ. 742-814) κληρονόμησε ένα βασίλειο που περιλάμβανε (με σημερινούς γεωγραφικούς όρους) μέρος της Γερμανίας, την Ελβετία, το Βέλγιο, και ολόκληρη σχεδόν τη Γαλλία και την Ολλανδία. Στην τεράστια αυτή επικράτεια πρόσθεσε μέσα σε λίγα χρόνια το λομβαρδικό βασίλειο της Ιταλίας, την υπόλοιπη σχεδόν σημερινή Γερμανία και Αυστρία, και εδάφη στα σύνορα της Ισπανίας. Αν και άνθρωπος της δράσης κυρίως, ο Καρλομάγνος προστάτευσε τα γράμματα και τις τέχνες σε βαθμό εντυπωσιακό για την εποχή του. Παρόλο ότι μητρική του γλώσσα ήταν τα γερμανικά, έμαθε να μιλάει λατινικά και αναγνώρισε τη σημασία της χρήσης τους από τη διοίκηση και την εκκλησία. Όπως αναφέρει ο φίλος και σύμβουλός του Άινχαρντ, «προσπάθησε σκληρά να μάθει να γράφει, αλλά άρχισε σε μεγάλη ηλικία και δεν κατάφερε να προχωρήσει πολύ». Λόγιοι απ' όλη την Ευρώπη — κυρίως την Ιταλία — συνέρρεαν στην αυλή του Καρλομάγνου, με σκοπό να εκπαιδεύσουν μια νέα τάξη κληρικών-κρατικών υπαλλήλων. Τα λατινικά αποκαταστάθηκαν ως γλώσσα των γραμμάτων, οι βαρβαρισμοί που είχαν παρεισφύσει στη γλώσσα εξοβελίστηκαν, η προφορά άλλαξε, κι ένας νέος τύπος χαρακτήρων, ευδιάκριτων και κατάλληλων για δημόσια έγγραφα, έκανε την εμφάνισή του. Η μελέτη και αντιγραφή των Κλασικών κειμένων προωθήθηκε επίσης, ενώ ένα μεγάλο μέρος της λατινικής ποίησης και γραμματείας (λ.χ., η πραγματεία για





7,57 Αξονομετρική αναπαράσταση του Ανακτορικού Παρεκκλησίου.

7,58 Κάτωψη του Ανακτορικού Παρεκκλησίου.



την αρχιτεκτονική του Βιτρούβιου) σώθηκε χάρη στους λόγιους και τους αντιγραφείς της εποχής. Οι χαρακτήρες των χειρογράφων της Καρολίγγειας Αναγέννησης, γνωστοί ως καρολίγγεια μικρογράμματα, υιοθετήθηκαν από τους πρώτους τυπογράφους του 15ου αιώνα, για ν' αποτελέσουν έκτοτε το πρότυπο όλων των λεγόμενων πεζών γραμμάτων που χρησιμοποιούμε σήμερα (το παλιό ρωμαϊκό αλφάβητο περιλάμβανε μόνο κεφαλαία γράμματα).

Η αποκατάσταση της κομψότητας και της σαφήνειας των κλασικών λατινικών συνοδεύτηκε από μια ανάλογη απόπειρα ανανέωσης των εικαστικών τεχνών. Προκειμένου πάντως για την περίοδο του Καρλομάγνου και των διαδόχων του, ο όρος Αναγέννηση χρησιμοποιείται λιγότερο με την έννοια της αναβίωσης ενός νεκρού παρελθόντος και περισσότερο με την έννοια της ανανέωσης μιας ζωντανής παράδοσης. Είναι χαρακτηριστικό απ' αυτή την άποψη πως το Ανακτορικό Παρεκκλήσιο στο Άαχεν έχει αρχιτεκτονικό του πρότυπο τον Άγιο Βιτάλιο της Ραβέννας και τον σκεπασμένο με τρούλο κεντρικό οκταγωνικό του χώρο (7,57· 7,58· 7,59). Κίονες από γρανίτη και



7,59 Ανακτορικό Παρεκκλήσιο του Καρλομάγνου, Άαχεν, 792-805.

μάρμαρο με περίτεχνα λαξευμένα Κορινθιακά κιονόκρανα μεταφέρθηκαν στο Άαχεν (αγαπημένο τόπο διαμονής του Καρλομάγνου τα τελευταία χρόνια της ζωής του) από την Ιταλία, και ειδικότερα από τη Ραβένα. Παρ' όλα αυτά πάντως, οι διαφορές ανάμεσα στον Άγιο Βιτάλιο και το Ανακτορικό Παρεκκλήσιο του Άαχεν είναι και σημαντικές και εύκολα ορατές.

Το Ανακτορικό Παρεκκλήσιο, έργο του φράγκου αρχιτέκτονα Όντο του Μετς, δεν διαθέτει την κομψότητα και τη μυστηριακή ατμόσφαιρα που έχει ο Άγιος Βιτάλιος. Ο χώρος είναι εδώ συμπιεσμένος και ο κατακόρυφος άξονας είναι πιο αισθητός από τον οριζόντιο. Το κτίριο είναι γενικά πιο συμπαγές και ογκώδες, ενώ τα στιβαρά υποστυλώματα του τρούλου τονίζουν ιδιαίτερα. Οι κίονες υπηρετούν διακοσμητικές μάλλον παρά δομικές ανάγκες, όπως άλλωστε συμβαίνει και στον εξωτερικό πυλώνα της Μονής του Λορς στη Ρηνανία — από τα αγαπημένα μοναστήρια του Καρλομάγνου (7,60). Ορισμένες διαφορές ανάμεσα στα δυο κτίσματα οφείλονται στα υλικά και τις κατασκευαστικές τεχνικές (λιθοδομή αντί για ταούβλα και την τερακότα της Ραβέννας), ενώ άλλες έχουν λειτουργικές ρίζες και αιτίες. Ο θρόνος του Καρλομάγνου βρισκόταν στο πρώτο υπερώο, πάνω από την είσοδο, κοιτάζοντας κατά μήκος του κεντρικού χώρου προς την τετράγωνη κόγχη της αγίας τράπεζας, που αντικαταστάθηκε αργότερα από ένα Γοτθικό χοροστάσιο. Το σημείο του κτιρίου όπου βρισκόταν ο θρόνος τονιζόταν από ένα είδος



7,60 Εξωτερικός πυλώνας της Μονής του Λορς, Γερμανία, περ. 768-74.

7,61 Άγιος Ιωάννης. Από τα Ευαγγέλια της Στέφης, τέλη 8ου αιώνα. Περγαμνή 32,4 x 24,9 εκ. Θησαυροφυλάκιο, Βιέννη.



7,62 Άγιος Μάρκος. Από τα Ευαγγέλια του Έμπο, 816-35. Περγαμνή, 25,4 x 20,3 εκ. Δημοτική Βιβλιοθήκη, Επερναί.

δυτικής πρόσοψης — σημαντικότερη ίσως προσθήκη της καρολίγγειας εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής στον τύπο της βασιλικής. Πρόκειται ουσιαστικά για ένα πρόστω, πλαισιωμένο από δυο πύργους (στους οποίους υπάρχουν σκάλες που οδηγούν στο υπερώο) και προεκτεινόμενο προς το μεσαίο κλίτος. Ένα αρκετά χαρακτηριστικό παράδειγμα του νέου αυτού αρχιτεκτονικού στοιχείου, που ίσως οι ρίζες του να βρίσκονται και στις ρωμαϊκές εισόδους των πόλεων (5,69), αποτελεί και ο λίγο μεταγενέστερος Άγιος Παντελεήμων της Κολονίας (9,4), έργο του 980 περίπου.

Αν και το Ανακτορικό Παρεκκλήσιο είναι το μόνο σημαντικό έργο καρολίγγειας αρχιτεκτονικής που σώζεται, μπορεί κανείς ν' αντλήσει αρκετά στοιχεία για τις αλλαγές στον βασικό τύπο της βασιλικής που επιχειρήθηκαν την εποχή του Καρλομάγνου κι από περιγραφές ή αρχεία μονών. Η μοναστηριακή εκκλησία στο Σαιν Ρικιέ (Τσέντουλα), λ.χ., στη Γαλλία ήταν ένα πραγματικά επαναστατικό κτίσμα του τέλους του 8ου αιώνα, γνωστό μόνο από περιγραφές. Η αρκετά μεταγενέστερη (τέλη του 11ου αιώνα) Μαρία Λάαχ (9,30) μπορεί να μας δώσει μια αμυδρά έστω εντύπωση του νεωτερικού για την εποχή του κτίσματος στο Σαιν Ρικιέ. Ένα σχέδιο, τέλος, του 820 περί-



7.63 Οι Άγγελοι του Κυρίου αιφνιδιάζουν τους εχθρούς των Ισραηλιτών, περ. 820-32. Εικονογραφημένο χειρόγραφο από τη Ρενς, πλάτος 12 εκ. Πανεπιστημιακή Βιβλιοθήκη, Ουτρέχτη.

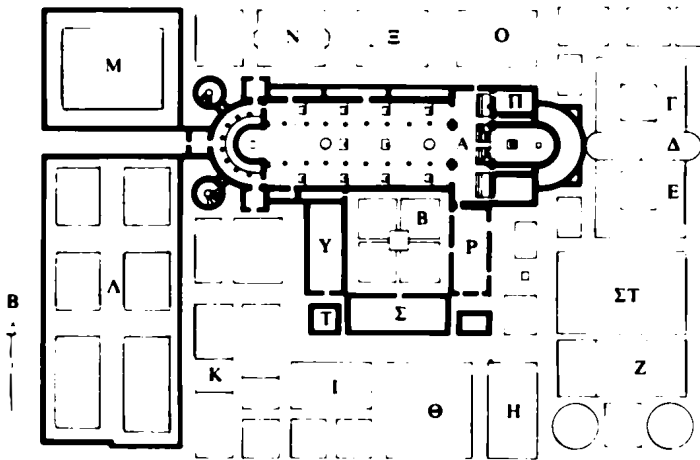
7.64 Η Σταύρωση του Χριστού και η Ανάσταση των Νεκρών, περ. 820-30. Ελεφαντόδοντο σε κάλυμμα των Περικοπών του Ερρίκου Β΄ (αρχές 11ου αιώνα· χρυσός, σμάλτο, πολύτιμοι λίθοι) 42,3 x 31,5 εκ. Βαυαρική Κρατική Βιβλιοθήκη, Μόναχο.



7.65 Σκηνές από τη ζωή του Αγίου Αμβροσίου, περ. 850. Άργυρος με επιχρυσώσεις, 85 x 220 εκ. Άγιος Αμβρόσιος, Μιλάνο.

που για τη *Μονή του Αγίου Γάλλου* στην Ελβετία (7,66) όχι μόνο ακολουθεί τις καινοτομίες του Σαιν Ρικιέ στον τύπο της βασιλικής, αλλά παρουσιάζει και μεγάλο ενδιαφέρον για τον "τακτικό", ορθολογικό, και με μεγάλη επίδραση στο μέλλον τρόπο διάταξης των διαφόρων μοναστηριακών χώρων (σύμφωνα με τους κανόνες του Αγίου Βενέδικτου, και σε πλήρη αντίθεση με την ακατάστατη διάταξη των παλιότερων μονών στην Αίγυπτο και την Ιρλανδία).

Την ημέρα των Χριστουγέννων του 800, ο Καρλομάγνος στέφθηκε αυτοκράτορας τον Άγιο Πέτρο της Ρώμης από τον πάπα Λέοντα Γ΄, αναλαμβάνοντας ταυτόχρονα το ρόλο του προστάτη της Ρωμαϊκής Εκκλησίας. Σε μια, μάλιστα, περίπτωση, ο φράγκος ηγεμόνας δεν δίστασε να επέμβει ακόμα και στις διαμάχες της Ανατολικής Εκκλησίας. Όταν το 787, σε μια ανάπαυλα της Εικονομαχίας, συγκλήθηκε από τον βυζαντινό αυτοκράτορα και τον πατριάρχη Σύνοδος που αποφάνθηκε υπέρ της λατρείας των εικόνων, ο Καρλομάγνος διαμαρτυρήθηκε και έδωσε εντολή στους θεολόγους του να διατυπώσουν γραπτά την άποψη ότι οι εικόνες δεν μπορούσαν να είναι τίποτε περισσότερο από μέσα υπενθύμισης «συμβάντων».



|    |                 |   |                       |   |            |
|----|-----------------|---|-----------------------|---|------------|
| Α  | Εκκλησία        | Η | Σταποθήκη             | Ξ | Σχολείο    |
| Β  | Περίβολος       | Θ | Εργαστήρια            | Ο | Ηγουμενείο |
| Γ  | Νοσοκομείο      | Ι | Αρτοποιείο-Ζυθοποιείο | Π | Βιβλιοθήκη |
| Δ  | Παρεκκλήσιο     | Κ | Στάβλοι               | Ρ | Κοιτώνες   |
| Ε  | Δωμάτια Δοκίμων | Λ | Μάντρες ζώων          | Σ | Εστιατόριο |
| Στ | Νεκροταφείο     | Μ | Ξενώνας               | Τ | Κουζίνες   |
| Ζ  | Κήπος           | Ν | Κτίριο Επισκεπτών     | Υ | Κελάρια    |

7,66 Τοπογραφικό σχέδιο της Μονής του Αγίου Γάλλου, περ. 820.

### Εξελίξεις στη χριστιανική εικονογραφία

Το πιο ενδιαφέρον από τα εικονογραφημένα χειρόγραφα της εποχής του Καρλομάγνου είναι σίγουρα τα *Ευαγγέλια της Στέφης*, που οφείλουν την ονομασία τους στο ότι, από τον 11ο αιώνα, χρησιμοποιούνταν στη στέψη των αυτοκρατόρων της Αγίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας. Το κείμενο είναι εδώ γραμμένο με χρυσά και ασημένια γράμματα σε περγαμνή βαμμένη με το πορφυρό εκείνο χρώμα που στην Ανατολή προοριζόταν για αυτοκρατορική χρήση. Αν και σ' ένα από τα περιθώρια διακρίνεται ένα ελληνικό όνομα, που πρέπει ν' αναφέρεται στον καλλιτέχνη, οι τέσσερις "προσωπογραφίες" των ευαγγελιστών (μοναδικές εικονιστικές παραστάσεις του έργου) ελάχιστα θυμίζουν Βυζαντινή τέχνη. Η μορφή του Αγίου Ιωάννη (7,61) έχει σίγουρα κάποιες ρίζες σε ανάλογες εικονογραφήσεις του 5ου αιώνα (7,22), ή του *Αμιατινού Κώδικα* (7,51), με τον καλλιτέχνη να μην διστάζει να χρησιμοποιήσει και ένα αρκετά προχωρημένο ιλουζιονιστικό τέχνασμα, προβάλλοντας το υποπόδιο του ευαγγελιστή έξω από το βασικό, εξαιρετικά ευδιάκριτο πλαίσιο.

Αν δεν υπήρχε το φωτοστέφανο, θα μπορούσε κανείς να εκλάβει τον Άγιο Ιωάννη για κάποιον σεμνό ρωμαίο συγγραφέα που σκέφτεται την επόμενη φράση του. Σ' ένα χειρόγραφο Ευαγγελίου που είναι έργο του αυτοκρατορικού βιβλιοθηκάρου — και στη συνέχεια επισκόπου της Ρενς — Έμπο, η μορφή του Αγίου Μάρκου αποδίδεται με πολύ διαφορετικό τρόπο (7,62). Όλα εδώ είναι πιο ρωμαϊκά, ενώ κάθε υπόνοια προοπτικής απουσιάζει. Καθώς βουτάει την πένα του στο μελανοδοχείο, ο ευαγγελιστής κοιτάζει με αγωνία το σύμβολό του (το λιοντάρι), τόσο παραγμένος που τα μαλλιά του ν' ανασηκώνονται και το σώμα του να τρέμει. Τα ήρεμα και σταθερά Κλασικά ιδεώ-

δη των *Ευαγγελίων της Στέφης* έχουν εγκαταλειφθεί, στα πλαίσια ίσως της αναζήτησης μιας πιο ζωντανής και εκφραστικής γλώσσας. Στο λεγόμενο *Ψαλτήριο της Ουτρέχτης* (έργο του 830 περίπου, που στηρίζεται πιθανότατα σε κάποιο πρότυπο του 5ου αιώνα), παρόλο ότι τα γράμματα παραμένουν καθαρά ρωμαϊκής έμπνευσης, ο τρόπος με τον οποίο αποδίδονται οι μικροσκοπικές ανθρώπινες μορφές χαρακτηρίζεται από μια πρωτόγνωρη ένταση και ενεργητικότητα (7,63). Ανάλογες τάσεις φαίνεται πάντως ότι παρατηρούνταν και στη λογοτεχνία. Γύρω στο 830, ο Λούπος του Φεριέρ, ένας από τους σημαντικότερους λόγιους της εποχής, διαμαρτυρόταν στον Άινχαρντ ότι οι συγγραφείς είχαν αρχίσει «να παρεκκλίνουν από τη μεγαλοπρέπεια του Κικέρωνα και των άλλων Κλασικών, που οι αξιολογότεροι χριστιανοί συγγραφείς είχαν προσαθήσει πάντοτε να μιμηθούν».

Τα *Ευαγγέλια της Στέφης* αποτελούν την πιο Κλασική εκδοχή της Καρολίγγιας τέχνης. Η προσπάθεια, όμως, επανόδου στην καθαρότητα της Πρωτοχριστιανικής τέχνης είναι εμφανέστερη απ' οπουδήποτε αλλού στα ανάγλυφα από ελεφαντόδοντο. Εδώ οι καλλιτέχνες μιμούνται σε τέτοιο βαθμό ανάλογα έργα του τέλους του 4ου αιώνα (7,19· 7,20), ώστε ορισμένα απ' αυτά ν' αμφισβητείται αν είναι έργα του 4ου ή του 8ου αιώνα! Το περίτεχνα σκαλισμένο ελεφαντόδοντο της Εικόνας 7,64 διακοσμεί το εξωτερικό κάλυμμα ενός βιβλίου. Στην κορυφή, το χέρι του θεού κατεβαίνει προς τη γη πλαισιωμένο από τον Απόλλωνα και την Άρτεμη στα άρματά τους, ως σύμβολα του ήλιου και της σελήνης. Στη μέση, απεικονίζεται η Σταύρωση και η επίσκεψη των τριών γυναικών στον τάφο του Χριστού, ενώ στο κάτω μέρος το άνοιγμα των τάφων που, κατά τον Ματθαίο, ακολούθησε τη Σταύρωση.

Η Σταύρωση, που, όπως αναφέρθηκε ήδη, ήταν αρκετά σπάνια στην Πρωτοχριστιανική τέχνη, αρχίζει την εποχή εκείνη να εμφανίζεται όλο και πιο συχνά στη χριστιανική εικονογραφία. Η αιτία αυτής της εξέλιξης δεν είναι εύκολο να εντοπιστεί με ακρίβεια. Στις παλιότερες απεικονίσεις του θέματος, το κεφάλι του Χριστού είναι όρθιο και τα μάτια του ανοιχτά, ενώ η γνωστή ατμόσφαιρα αγωνίας και θανάτου απουσιάζει (λ.χ., στην ξύλινη πόρτα της Αγίας Σαβίνας, στη Ρώμη). Στην Εικόνα 7,64 από την άλλη μεριά, το σώμα εικονίζεται βασανισμένο και το κεφάλι πεσμένο στον ώμο. Οι δυο αυτοί τύποι Σταύρωσης συνπήρξαν για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα· ο ένας έδινε έμφαση στην ήττα του θανάτου από τον Χριστό, ενώ ο άλλος, που με τον καιρό θα επικρατήσει στη Δύση, στο μαρτύριό του για να «άρει τις αμαρτίες του κόσμου». Στην Ανατολή, οι απεικονίσεις του πάσχοντος Χριστού ήταν πάντοτε πιο τελετουργικές και τυπολατρικές, λόγω και μιας διαφορετικής στάσης απέναντι στη θρησκευτική τέχνη γενικότερα. Ο πάπας Γρηγόριος Α' (590-604) έγραφε σ' έναν επίσκοπο που είχε καταστρέψει τις εικόνες για να μην λατρεύονται από τους πιστούς με ειδωλολατρικό τρόπο: «Άλλο είναι να λατρεύει κανείς τις εικόνες, και άλλο να διδάσκει αυτό που πρέπει να λατρεύεται με τη βοήθειά τους». Και συνέχιζε: «Ό,τι είναι τα κείμενα για τους μορφωμένους, είναι οι εικόνες για τους αγράμματους· βλέπουν αυτό που πρέπει να πιστέψουν και διαβάζουν αυτό που δεν μπορούν να διαβάσουν στα βιβλία». Αυτή ήταν



7,67 Κρύσταλλο του Λοθάριου, 865(;) Ορεία κρύσταλλος, διάμετρος 10,5 εκ. Βρετανικό Μουσείο, Λονδίνο.

η βάση της Δυτικής άποψης για τον διδακτικό βασικά ρόλο της θρησκευτικής τέχνης, που διέφερε από τις αντιλήψεις τόσο των Εικονολατρών όσο και των Εικονοκλαστών της Ανατολής.

Η τέχνη της Δυτικής Εκκλησίας θα γίνει με τον καιρό ολοένα και περισσότερο εικονιστική. Το ανάγλυφο από ελεφαντόδοντο της Εικόνας 7,64, λ.χ., επιδιώκει πάνω απ' όλα να βοηθήσει τον πιστό να σχηματίσει την εικόνα του γεγονότος. Οι μορφές γύρω από τον Εσταυρωμένο εκφράζουν την τραγικότητα της στιγμής, ενώ λίγο πιο κάτω κυριαρχεί το δέος των τριών γυναικών που βρίσκουν τον τάφο άδειο. Η τοποθέτηση του ανάγλυφου στο συγκεκριμένο εξώφυλλο βιβλίου έγινε τον 11ο αιώνα, οπότε και φιλοτεχνήθηκαν τα μετάλλια με τις μορφές του Χριστού και των Αποστόλων ως διάμεσων ανάμεσα στα ουράνια και τον πιστό. Οι δυο αισθητά διαφορετικοί ρόλοι που καλείται να επιτελέσει η χριστιανική εικονογραφία, οι δυο διαφορετικές εκδοχές της που κυριάρχησαν στη Δύση και την Ανατολή αντίστοιχα, συνδυάζονται εδώ σχεδόν προμελετημένα στο ίδιο έργο θρησκευτικής τέχνης.

Για ένα εκκλησίασμα που το αποτελούσαν κατά βάση αγράμματοι (αντίθετα με ό,τι συνέβαινε στο Βυζάντιο ή την Ιταλία των Πρωτοχριστιανικών χρόνων), οι αφηγηματικές παραστάσεις ήταν όχι απλά χρήσιμες, αλλά σχεδόν απαραίτητες. Ο ίδιος ο Καρλομάγνος ενθάρρυνε τη διακόσμηση των εκκλησιών με σκηνές από τη Βίβλο για διδακτικούς λόγους, ενώ ανάλογες τάσεις παρατηρούνται και στην εικονογράφηση των ιερών κειμένων — ακόμα κι εκείνων όπως οι *Ψαλμοί* που δεν έχουν αφηγηματικό περι-

χόμενο (7,63). Τα μέσα έκφρασης ήταν πολλά και ποικίλα. Σ' ένα δίσκο από ορεία κρύσταλλο του βασιλιά της Λοθαριγγίας Λοθάριου Β', η ιστορία της άδικα κατηγορημένης Σουζάννας εικονογραφείται με τη βοήθεια μικροσκοπικών εγχάρακτων μορφών, που διακρίνονται για τις ζωηρές τους χειρονομίες (7,67). Και η θεματολογία, όμως, διευρύνθηκε με τον καιρό, για να περιλάβει όχι πια μόνο σκηνές από την Παλαιά και την Καινή Διαθήκη, αλλά και επεισόδια από τη ζωή πιο πρόσφατων αγίων — το παλαιότερο ίσως γνωστό παράδειγμα αποτελεί ο κύκλος της ζωής του Αγίου Αμβροσίου, στο πίσω μέρος μιας μεγαλοπρεπούς αγίας τράπεζας από χρυσό και άργυρο, στον Άγιο Αμβρόσιο του Μιλάνου (7,65).

Γύρω στον 9ο αιώνα, οι καλλιτέχνες εγκαταλείπουν βαθμιαία τη λογική διάταξη των Κλασικών προτύπων τους και υιοθετούν μια νέα εικαστική γλώσσα (κυρίως στις στάσεις και τις χειρονομίες των προσώπων). Πρόκειται για μια γλώσσα που δίνει μεγαλύτερη έμφαση στα συναισθήματα και τις ψυχικές καταστάσεις, επιτρέποντας έτσι την έκφραση βαθύτερων πνευματικών αληθειών, έστω και σ' ένα διακοσμητικό συχνά ιδίωμα. Αυτή ήταν ίσως και η μεγαλύτερη συνεισφορά της Καρολίγγειας εικονογραφίας στη μεταγενέστερη δυτικοευρωπαϊκή τέχνη. Τόσο στα *Ευαγγέλια του Έμπο* (7,62), όσο και στο *Ψαλτήριο της Ουτρέχτης* (7,63), ή το *Κρύσταλλο του Λοθάριου* (7,67), οι συμπαγείς μορφές της Κλασικής τέχνης έχουν δεχτεί τη σαρωτική επίδραση μιας έντονα διακοσμητικής, αλλά και εσωτερικής ταυτόχρονα, αντίληψης για την τέχνη, που οι συνέπειές της και οι τεράστιες δυνατότητές της θα γίνουν σύντομα αισθητές και σε έργα μεγάλης κλίμακας.

Στη μεγάλη αίθουσα του *Ανακτόρου του Ίνγκελχαϊμ*, που ολοκληρώθηκε στα χρόνια του γιου του Καρλομάγνου Λουδοβίκου του Ευσεβούς, τον ένα τοίχο διακοσμούσαν ζωπογραφίες με τον Κύρο, τον αυτοκράτορα της Περσίας, τον Ρωμύλο και τον Ρέμο, τους ιδρυτές της Ρώμης, τον Μέγα Αλέξανδρο, και τον Αννίβα. Στον άλλο τοίχο, σύμφωνα με μια περιγραφή του 835-6, υπήρχαν ζωγραφισμένες οι μορφές του Κωνσταντίνου, του Θεοδοσίου, και του Καρλομάγνου με τον πατέρα του και τον παππού του. Η συνύπαρξη αυτή δεν ήταν τόσο αυθαίρετη όσο θα μπορούσε κανείς από πρώτη άποψη να υποστηρίξει· ο Καρλομάγνος ήταν πράγματι, κατά μία έννοια, ο τελευταίος μεγάλος ηγεμόνας της αρχαιότητας. Η αυτοκρατορία του είχε αρχικά περισσότερα ίσως κοινά στοιχεία μ' εκείνη του Αλέξανδρου (από την έκταση ως τον σύντομο διαμελισμό της), παρά με την Αγία Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία των επόμενων αιώνων και την περίπλοκη φεουδαρχική δομή της. Αλλά και για την ιστορία της τέχνης, η Καρολίγγεια Αναγέννηση αποτελεί το κύκνειο άσμα της Κλασικής παράδοσης και επισφραγίζει το τέλος του αρχαίου κόσμου. Με τον Καρλομάγνο, το κέντρο του Δυτικού πολιτισμού μετατοπίζεται από τη Μεσόγειο προς το τρίγωνο Βόρεια Θάλασσα-Ρήνος-Λείγης, όπου και θα παραμείνει ως την εκδήλωση της Ιταλικής Αναγέννησης, 600 περίπου χρόνια αργότερα.

# 8.

## Πρωτοϊσλαμική τέχνη

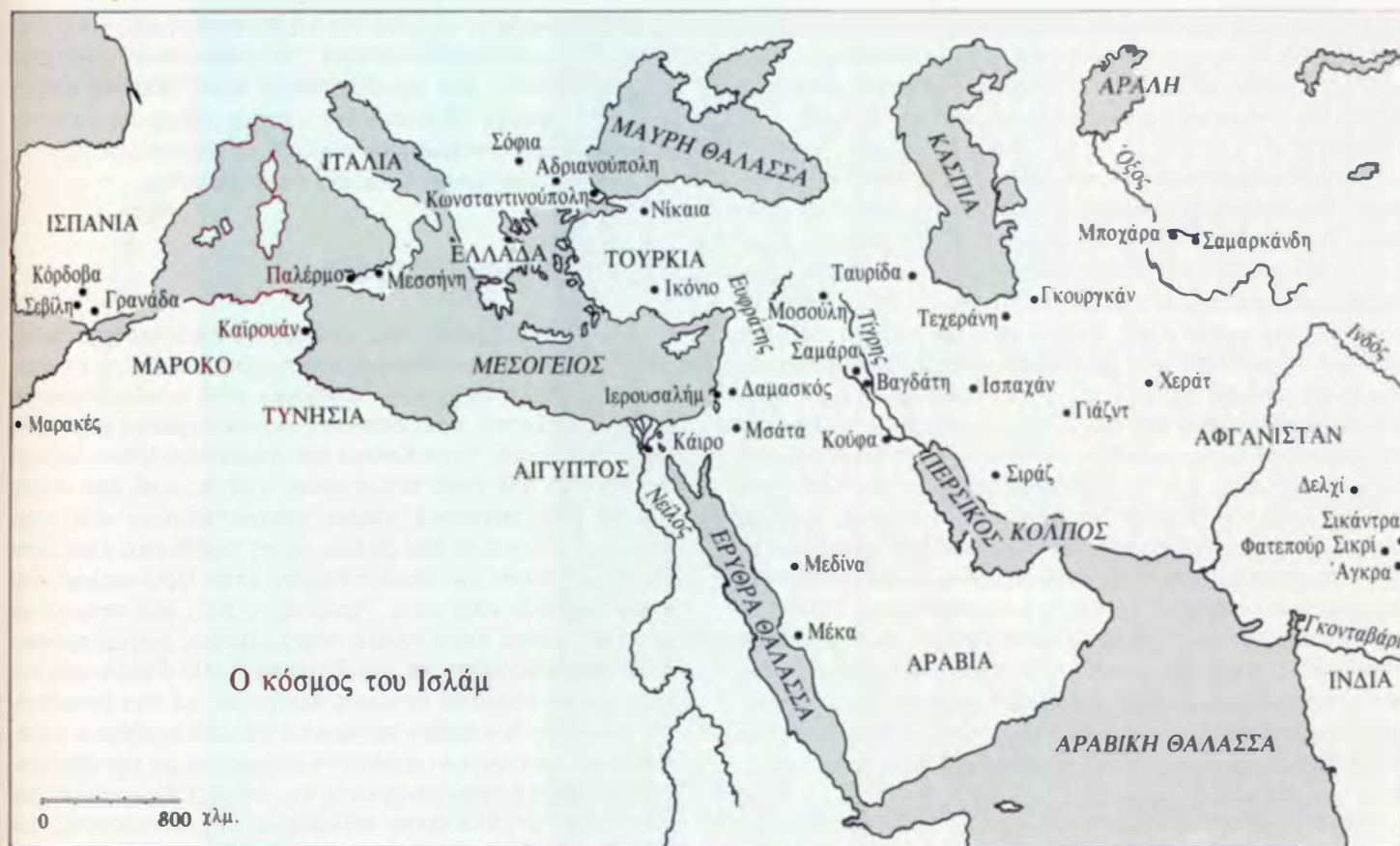
Η ρίζα των λέξεων «Ισλάμ» και «μουσουλμάνος» στα αραβικά σημαίνει «υποταγή» και «υποταγμένος» αντίστοιχα — υποταγή, φυσικά, στη θέληση του Αλλάχ, του ενός και μοναδικού θεού, όπως αυτή αποκαλύφθηκε από τον προφήτη του Μωάμεθ (πεθ. 632) και αποτυπώθηκε στο *Κοράνιο*. Για τους κατοίκους, όμως, της Εγγύς Ανατολής και των νότιων ακτών της Μεσογείου, το Ισλάμ σήμανε τελικά και υποταγή στις στρατιές που, με αφετηρία την Αραβική Χερσόνησο, εξόρμησαν για να κατακτήσουν πολύ σύντομα τεράστιες εκτάσεις. Οι κάθε είδους καλλιτέχνες της εκτεταμένης αυτής περιοχής, που ως τότε είχε αποτελέσει διαδοχικά μέρος της Ρωμαϊκής, της Βυζαντινής και της Περσικής (των Σασανιδών) Αυτοκρατορίας, αναγκάστηκαν σύντομα να προσαρμοστούν στις προτιμήσεις και τις απαιτήσεις των νέων (αράβων) εργοδοτών τους, αναπτύσσοντας ένα εντελώς νέο καλλιτεχνικό ύφος, στο οποίο και ενσωμάτωσαν στοιχεία της παλιότερης ανατολικής, ελληνιστικής και ρωμαϊκής παράδοσης.

Η στάση των πρώτων μουσουλμάνων απέναντι στις εικαστικές τέχνες ήταν επιφυλακτική· επηρεαζόταν από τη μια μεριά από την επιθυμία τους ν' αντιπαρατεθούν στις άλλες θρησκείες κι από την άλλη από την προσπάθειά τους να εκφράσουν καλλιτεχνικά τις δικές τους πεποιθήσεις. Σε αντιδιαστολή με ό,τι είχε προηγηθεί, η θρησκευτική τους τέχνη έπρεπε να είναι απαλλαγμένη από κάθε είδους ανθρωπομορφική απεικόνιση. Ακόμα και τα οπτικά σύμβολα αποφεύγονταν (η ημισέληνος αποτελεί πολύ μεταγενέστερο, και δευτερογενώς μόνο θρησκευτικό, έμβλημα). Η Ισλαμική τέχνη είναι πάνω απ' όλα μια τέχνη σημείων και θρησκευτικών επιγραφών, και όχι μια τέχνη συμβόλων ή εικόνων. Η καλλιγραφία καλλιεργήθηκε στο Ισλάμ όσο σχεδόν και στην Κίνα και την Ιαπωνία και επέδρασε καθοριστικά στη ρέουσα γραμμικότητα των ισλαμικών διακοσμήσεων. Οι επιγραφές που κοσμούν τα πρωτοϊσλαμικά κτίρια, τα κάθε είδους αντικείμενα από μέταλλο, ελεφαντόδοντο, γυαλί, ύφασμα, κ.λπ., αλλά και τα ίδια τα ιερά κείμενα (8,1), υπενθυμίζουν επίμονα στον πιστό ότι ο κόσμος όπου ζούμε είναι εφήμερος και, επομένως, ότι όλα τα ανθρώπινα δημιουργήματα εμπεριέχουν το στοιχείο της ματαιότητας.

Ο γάλλος ανθρωπολόγος Κλοντ Λεβί-Στρως έχει περιγράψει το Ισλάμ ως την τρίτη «μεγάλη θρησκευτική απόπειρα της ανθρωπότητας ν' απαλλαγεί από την "καταδίωξη" των νεκρών, την κακοβουλία του επέκεινα, το άγχος της μαγείας». Όπως και ο Βουδισμός και ο Χριστιανισμός, το Ισλάμ ήταν στις απαρχές του μια μεγάλη απελευθερωτική δύναμη. Και οι τρεις αυτές θρησκείες μετέτρεψαν ένα σύνολο τοπικών πεποιθήσεων και συνηθειών σ' ένα συνεκτικό πνευματικό και ηθικό σύστημα με σωτηριολογικές προεκτάσεις. Η κωδικοποίηση όλων αυτών

των αρχών είναι πολύ αυστηρότερη στο Ισλάμ απ' ό,τι στον πολύ πιο χαλαρό και ελαστικό απ' αυτήν την άποψη Βουδισμό. Το *Κοράνιο* αποτελεί έναν πλήρη και περιεκτικότατο οδηγό για την πνευματική, αλλά και την καθημερινή, ζωή του πιστού. Ακόμα και οι βασικές αρχές συγκρότησης ενός ισλαμικού κράτους εμπεριέχονται στο *Κοράνιο*, που, κατά τους μουσουλμάνους πάντοτε, υπαγορεύτηκε στον Μωάμεθ από το θεό και πήρε την ιερή και απαράβατη μορφή του λίγο μετά το θάνατο του Προφήτη.

Ο Μωάμεθ δεν επικαλέστηκε ποτέ κάποια θεία καταγωγή του — σ' αυτό το σημείο θυμίζει τον Βούδα. Αποστολή του θεωρούσε να σώσει τους συνανθρώπους του (αρχικά τους ομοεθνείς του, αργότερα ολόκληρη την ανθρωπότητα) από την αιώνια καταδίκη, επαναφέροντάς τους στη λατρεία του ενός και μοναδικού θεού. Ο Μωάμεθ γεννήθηκε γύρω στο 570 στη Μέκα, σημαντικό εμπορικό κόμβο στο δρόμο των καραβανιών που συνέδεε την Αραβική Χερσόνησο με τη Μεσόγειο. Στην Αραβία της εποχής εκείνης κυριαρχούσαν διάφοροι νομάδες αρχηγοί στα υψίπεδα και τις κοιλάδες, και η τάξη των εμπόρων στις λιγοστές και αρκετά απομονωμένες μεταξύ τους πόλεις. Οι θρησκείες ήταν κι αυτές πολλές και ποικίλες, ξεκινώντας από τον ανιμισμό και τη λατρεία των προγόνων και φτάνοντας ως ένα είδος μονοθεϊσμού. Αλλά και οι ξένης προέλευσης θρησκείες (ο περσικός Ζωροαστρισμός, ο Ιουδαϊσμός, και ο Χριστιανισμός των Μονοφυσιτών και των Νεστοριανών), είχαν επίσης αρκετούς οπαδούς. Κατά τον Μωάμεθ, όλοι αυτοί οι άνθρωποι είχαν παρεκκλίνει από το δρόμο του πραγματικού και αυθεντικού μονοθεϊσμού. Αν και αναγνώριζε το κύρος της εβραϊκής *Πεντατεύχου* και αποδεχόταν τον Ιωάννη τον Βαπτιστή και τον «Ιησού, τον γιο της Μαρίας» ως εμπνευσμένους προφήτες, ο Μωάμεθ διαφωνούσε ρητά με τις θρησκευτικές πρακτικές των Εβραίων και τα περίπλοκα χριστιανικά δόγματα (κυρίως με το δόγμα της Αγίας Τριάδας). Στη διδασκαλία του κυριαρχεί η ιδέα της «τελικής κρίσης», που θα επιβάλει σε κάθε άτομο την αιώνια τιμωρία ή σωτηρία. Ο Ισλαμισμός είναι η πιο απόλυτα και αδιάλλακτα μονοθεϊστική θρησκεία, καθώς στηρίζεται στην άμεση — μη διαμεσολαβημένη από αγίους στον ουρανό, ή ιερείς στη γη — σχέση του πιστού με το θεό. Ο κάθε άνθρωπος βρίσκεται «ενώπιος ενωπίω» με το θεό. Το τελετουργικό στοιχείο απουσιάζει εντελώς από το Ισλάμ και μόνη υποχρέωση του πιστού είναι να προσεύχεται πέντε φορές την ημέρα. Οι υποχρεώσεις του καλού μουσουλμάνου είναι απλές: προσευχή, νηστεία τις ημέρες του Ραμαζανιού, αποχή από το ποτό και ορισμένα φαγητά (κυρίως το χοιρινό), ελεημοσύνες, προσκύνημα (μια φορά τουλάχιστον σ' όλη του τη ζωή) στη Μέκα, και, φυσικά, αυστηρή τήρηση του ηθικού νόμου που περιέχεται στο *Κοράνιο*.



Ο Μωάμεθ δεν ήταν μόνο θρησκευτικός, αλλά και κοινωνικός μεταρρυθμιστής. Η ιδέα της αδελφότητας των πιστών, που ισχύει σε πολύ μεγάλο βαθμό ακόμα και σήμερα, ξεκίνησε απ' αυτόν κι από τη διδασκαλία του ότι όλοι οι πιστοί είναι ίσοι μεταξύ τους. Παρόμοιες ιδέες ήταν φυσικό να προκαλέσουν την αντίδραση των πλούσιων εμπόρων και τοκογλύφων της Μέκας. Το 622, ο Μωάμεθ, ακολουθούμενος από την οικογένειά του και λιγοστούς οπαδούς του, αναγκάστηκε να καταφύγει στη Μεδίνα. Πρόκειται για τη λεγόμενη *εγίρα* (= έξοδος, μετανάστευση),

№1 Σελίδα από το Κοράνιο σε κουφικούς χαρακτήρες. Συρία ή Μεσοποταμία, 8ος-9ος αιώνας. Περγαμηνή, 21,6 x 32,5 εκ. Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης, Βερολίνο.



που αποτελεί και την απαρχή της μουσουλμανικής χρονολογίας. Στη νέα του έδρα, ο Προφήτης διακήρυξε και άσκησε το διπλό του ρόλο, ως θρησκευτικός και πολιτικός-στρατιωτικός ηγέτης (σημείο στο οποίο διαφέρει ριζικά από τους θεμελιωτές τόσο του Βουδισμού όσο και του Χριστιανισμού). Μέσα σε μια δεκαετία, το μεγαλύτερο μέρος της Αραβίας είχε ενωθεί κάτω από την πνευματική και πολιτική του εξουσία. Τη χρονιά του θανάτου του, το 632, οργάνωσε και το πρώτο προσκύνημα (*χατζ*) στην *Καάμπα* της Μέκας, όπου και υπήρχε ένα πανάρχαιο ιερό, συνδεδεμένο με τον μακρινό πρόγονο των Αράβων, τον Αβραάμ.

Ο ίδιος ο Μωάμεθ ζούσε και ασκούσε τα θρησκευτικά του καθήκοντα σε πολύ λιτό περιβάλλον. Το σπίτι του στη Μεδίνα ήταν πλίνθινο, με κορμούς φοινικιάς για κίονες, και φύλλα φοινικιάς ανακατεμένα με λάσπη για στέγη. Τα μικρά δωμάτιά του κατέληγαν σε μια ενμέρει σκιασμένη αυλή, μ' ένα σκέπαστρο όπου μπορούσαν να βρουν καταφύγιο οι πιο φτωχοί οπαδοί του. Λέγεται χαρακτηριστικά πως κάποτε δήλωσε: «τίποτε δεν είναι λιγότερο ουσιώδες για τον πιστό από την αρχιτεκτονική». Μια άλλη φράση που του αποδίδεται είναι ότι «οι άγγελοι δεν θα μουν ποτέ σ' ένα σπίτι όπου υπάρχει εικόνα ή σκύλος» — απ' εδώ αντλούν και τα επιχειρήματά τους υπέρ της απόλυτης απαγόρευσης κάθε εικονιστικής τέχνης ορισμένοι μουσουλμάνοι. Οι παρατηρήσεις αυτές δεν προέρχονται πάντως από το Κοράνιο, αλλά από μια συλλογή παραδοσιακών ρήσεων, που οπωσδήποτε έχει μικρότερο κύρος. Αν εξαιρέσει κανείς το ότι αποκαλεί τα είδωλα «εξευτελισμό», το Κοράνιο δεν αναφέρεται πουθενά ούτε στη γλυ-

πτική ούτε στη ζωγραφική. Η επιφύλαξη προς την τέχνη γενικά, και προς την εικονιστική τέχνη ειδικότερα, προέρχεται κυρίως από το μεταγενέστερο *Χαντίθ*, ένα ιερό βιβλίο με προφορικές παραδόσεις για τις εντολές του Προφήτη.

Οι προσευχές των μουσουλμάνων μπορούν να ειπωθούν οπουδήποτε: στο σπίτι, στο εργαστήρι, ή στο χωράφι τους. Ακόμα και για τη σύναξη της Παρασκευής, όταν ο ιμάμης απευθύνεται στους πιστούς, δεν χρειάζεται τίποτε περισσότερο από ένα χώρο όπου να μπορούν να γονατίσουν με το γνωστό τους τρόπο. Από τη στιγμή που δεν υπάρχουν θρησκευτικές τελετές και ιερείς, δεν υπάρχουν και τελετουργικά σκεύη και ρούχα. Η διδασκαλία στηρίζεται αποκλειστικά και μόνο στο λόγο του θεού και όχι στη ζωή του Προφήτη (άλλη μια σημαντική διαφορά από το Χριστιανισμό, ο οποίος δίνει ιδιαίτερη έμφαση στη ζωή του Χριστού και των αγίων). Ούτε και η ύπαρξη πολυτελών, ή έστω καλαισθητών, αντίγραφων του *Κορανίου* ήταν απαραίτητη, αφού τα ιερά κείμενα αποστηθίζονταν και απαγγέλλονταν κατά κανόνα από μνήμης. Τέλος, αφού για τους μουσουλμάνους η τέχνη φαινόταν ν' αποτελεί στην καλύτερη περίπτωση απλό στοιχείο καλλωπισμού και στη χειρότερη ανώφελο περισπασμό του πιστού, ήταν απόλυτα φυσικό ν' απουσιάζει από τον Πρωτοϊσλαμικό πολιτισμό κάθε αναφορά σε αισθητικές θεωρίες ή αντιλήψεις.

Πολύ πριν την εμφάνιση του Προφήτη, η Αραβία είχε δεχτεί όχι μόνο θρησκευτικές, αλλά και καλλιτεχνικές επιδράσεις από τους γειτονικούς της πολιτισμούς. Σε αρκετά σημεία της Αραβικής Χερσονήσου υπήρχαν τοπικές παραλλαγές ελληνιστικής, βυζαντινής, περσικής και αιθιοπικής γλυπτικής και αρχιτεκτονικής. Όταν, μετά το θάνατο του Μωάμεθ, το Ισλάμ άρχισε να επεκτείνεται, τα έργα τέχνης με τα οποία ήρθε σ' επαφή ήταν και πολύ περισσότερα και ανώτερης ποιότητας. Στη Συρία και την Παλαιστίνη, οι διάδοχοι του Προφήτη (οι χαλίφες) συνάντησαν επιβλητικές πρωτοχριστιανικές και βυζαντινές εκκλησίες από πέτρα, ενώ στο Ιράν και τη Μεσοποταμία βρέθηκαν μπροστά στα εντυπωσιακά κτίσματα των Σασανιδών. Το *Ανάκτορο του Χοσρόη* στην Κτησιφώντα (κοντά στη Βαγδάτη), έργο των μέσων του 6ου μ.Χ. αιώνα, ήταν ίσως το σημαντικότερο απ' αυτά τα οικοδομήματα (8,2). Με το τεράστιο *ιβάν* του (αίθουσα υποδοχής), που κατέληγε στην ελαφρά οξυκόρυφη αψίδα της εισόδου, και τις διακοσμήσεις του με γύψινα άνθη και φύλλα (8,3), το κτίσμα αυτό θ' ασκήσει τεράστια επίδραση στην εξέλιξη της μεταγενέστερης ισλαμικής αρχιτεκτονικής και διακόσμησης.

Ο ρυθμός επέκτασης του Ισλάμ ήταν πραγματικά εντυπωσιακός. Το 647 είχαν ήδη καταληφθεί το Ιράν, η Συρία, η Μεσοποταμία, η Παλαιστίνη, η Αίγυπτος, η Κυρηναϊκή και η Τριπολίτις, ενώ δύο μόλις χρόνια αργότερα, αραβικές στρατιές έφτασαν ως τον Ινδό. Το 670, καταλήφθηκε όλη η βόρεια Αφρική. Το 710, οι Άραβες αποβιβάστηκαν στην Ευρώπη· σύντομα κατέλαβαν τα βησιγοθικά βασίλεια της Ισπανίας, πέρασαν τα Πυρηναία και έφτασαν ως το Πουατιέ της Γαλλίας, όπου και αναχαιτίστηκαν από τον Κάρολο Μαρτέλο (παππού του Καρλομάγνου), το 732. Σε όλες αυτές τις χώρες, οι μουσουλμάνοι κατακτητές

χρησιμοποιούσαν αρχικά για τις θρησκευτικές τους ανάγκες τα προϋπάρχοντα κτίρια, είτε αυτά ήταν χριστιανικές εκκλησίες, είτε ζωροαστρικοί ναοί. Από τη στιγμή που δεν περιείχε είδωλα, κάθε κτίσμα μπορούσε να μετατραπεί σε μουσουλμανικό τέμενος (αραβικά *μασζίντ* = το μέρος όπου μπορεί κανείς να γονατίσει).

## Η τέχνη των Ομευάδων

Τα πρώτα χρόνια της ισλαμικής επέκτασης, τεμένη χτίζονταν μόνο εκεί όπου δεν υπήρχαν παλιότερα κτίσματα κατάλληλα να χρησιμοποιηθούν από τη νέα θρησκεία. Αρχικά μάλιστα, αρκούσε ένας περιφραγμένος χώρος, δίχως καν σκεπή. Στην Κούφα του σημερινού Ιράκ, διαμορφώθηκε το 638 ένας τετράγωνος χώρος, ενώ δυο σειρές κίονες από γειτονικά κτίρια τοποθετήθηκαν στο νότιο τμήμα του (εκείνο που βλέπει προς τη Μέκα), έτσι ώστε να σχηματιστεί μια κιονοστοιχία. Στην Ιερουσαλήμ, που καταλήφθηκε από τους Άραβες το 637, δεν υπήρχε για αρκετά χρόνια παρά «ένας τετράπλευρος χώρος προσευχής, που μπορούσε να φιλοξενήσει 3.000 άτομα και που είχε κατασκευαστεί εντελώς πρόχειρα, με την τοποθέτηση μεγάλων δοκαριών πάνω από κάποια ερείπια ή κατάλοιπα παλιότερων κτισμάτων» (σύμφωνα με την περιγραφή ενός χριστιανού επισκέπτη της πόλης). Οι εργασίες για το πρώτο μεγάλο έργο ισλαμικής αρχιτεκτονικής, τον *Τρούλο του Βράχου* (8,4), άρχισαν μόλις το 685, με εντολή του Αμπντ αλ-Μαλίκ, ενός από τους πρώτους χαλίφες της Δυναστείας των Ομευάδων, που κατάγονταν από ένα σύντροφο του Προφήτη. Το τέμενος αυτό, σκόπιμα μεγαλοπρεπές σε σχέση με όλους τους προηγούμενους χώρους λατρείας, χτίστηκε πολύ κοντά στο χώρο όπου υπήρχε παλιότερα ο θρυλικός Ναός του Σολομώντα. Το σχέδιό του — οκτάγωνο με δυο ομόκεντρα περιστύλια που περιβάλλουν ένα κεντρικό χώρο σκεπασμένο από τον τρούλο — όφειλε πολλά στα γνωστά ως *μαρτύρια* πρωτοχριστιανικά κτίρια, το γνωστότερο από τα οποία ήταν το *Ιερό του Παναγίου Τάφου*, στην άλλη άκρη της Ιερουσαλήμ.

8,2 *Ανάκτορο του Χοσρόη*, Κτησιφών, μέσα 6ου μ.Χ. αιώνα (από φωτογραφία του 19ου αιώνα· σήμερα σώζεται πολύ μικρότερο τμήμα).





8,3 Σασανιδικό διακοσμητικό ανάγλυφο.  
Κτησιφών, 6ος μ.Χ. αιώνας. Ύψος 102 x 103 εκ.  
Μουσείο Ισλαμικής Τέχνης, Βερολίνο.



Η φυσική κοιλότητα που περιβάλλεται από τον *Τρούλο του Βράχου* λατρευόταν από τους Εβραίους ως ο τάφος του Αδάμ, αλλά και ως το σημείο όπου ο Αβραάμ ετοιμαζόταν να θυσιάσει τον Ισαάκ. Κατά τη μουσουλμανική παράδοση, απ' εδώ αναλήφθηκε ο Μωάμεθ στον ουρανό, κατά τη διάρκεια του νυχτερινού ταξιδιού που περιγράφει το *Κοράνιο*. Η εντυπωσιακή τομή που αποτελεί ο *Τρούλος του Βράχου* σε σχέση με τις προγενέστερες μουσουλμανικές αρχιτεκτονικές συνήθειες δευτερευόντως μόνο μπορεί ν' αποδοθεί στη βραχώδη σύσταση του εδάφους. Ένας άραβας συγγραφέας του 10ου αιώνα αναφέρει ότι ο χαλίφης Αμπντ αλ-Μαλίκ «βλέποντας το μεγαλείο του μαρτυρίου του Αγίου Τάφου, θέλησε να εντυπωσιάσει τους μουσουλμάνους και γι' αυτό έχτισε τον *Τρούλο του Βράχου*, που σώζεται ως σήμερα». Στόχος λοιπόν του χαλίφη ήταν ν' ανεγερθεί ένα εντυπωσιακό μνημείο, που να επισκιάσει τις χριστιανικές εκκλησίες της Ιερουσαλήμ, ή ακόμα και την *Καάμπα* της Μέκας, που βρισκόταν τότε στα χέρια ενός αντίπαλου χαλίφη. Όσο για την αρχαία συμπαντική και συμβολική σημασία του τρούλου, είναι πολύ αμφίβολο αν έπαιξε κάποιο ρόλο στο σχέδιο του Αμπντ αλ-Μαλίκ, ή ακόμα κι αν του ήταν καν γνωστή.

Παρόλο ότι το επιβλητικό θέαμα που αντικρίζει ο σημερινός επισκέπτης της Ιερουσαλήμ (8,4) οφείλει πολλά σε μεταγενέστερες επεμβάσεις (τα μωσαϊκά των εξωτερικών τοίχων αντικαταστάθηκαν το 16ο αιώνα από επιχρυσωμένα κεραμικά πλακίδια), η αρχική εικόνα του κτίσματος δεν πρέπει να ήταν λιγότερο συναρπαστική, καθώς

ο επιχρυσωμένος τρούλος του και τα χρυσά και πολύχρωμα μωσαϊκά του στραφτάλιζαν στο φως του ήλιου. Στο εσωτερικό σώζονται οι περισσότερες από τις διακοσμήσεις του 7ου αιώνα: τοίχοι και κίονες επενδυμένοι με πολύχρωμα μάρμαρα, ανάγλυφα πάνω σε επιχρυσωμένα μέταλλα, ψηφιδωτά με παραστάσεις φύλλων και λουλουδιών (8,6). Υπάρχουν ακόμα επιγραφές με αποσπάσματα από το *Κοράνιο*, που απευθύνονται ειδικότερα στους χριστιανούς. «Ω, συ λαέ της Βίβλου», γράφει μια απ' αυτές, «ο Μεσίας Ιησούς, Γιός της Μαρίας, δεν είναι παρά απόστολος του Θεού, ο Λόγος του που μεταδόθηκε στην Μαρία, ένα Πνεύμα που εκπορεύεται απ' Αυτόν. Πίστεψε λοιπόν στο Θεό και στους αποστόλους του και πάψε να μιλάς για "Τριάδα". Θα είναι καλύτερα για σένα. Ο Θεός είναι ένας και μοναδικός. Απέχει πολύ από το μεγαλείο και τη δόξα του να έχει γιο».

Ο *Τρούλος του Βράχου* απέβλεπε σαφώς στο να «θαμπώσει τους χριστιανούς» και ν' αποτρέψει την (αντίστροφη) έλξη που θα μπορούσαν ν' ασκήσουν στους μουσουλμάνους οι χριστιανικές εκκλησίες. Το ίδιο ισχύει και για το *Μεγάλο Τέμενος της Δαμασκού*, που χτίστηκε το 706-15 από το γιο και διάδοχο του Αμπντ αλ-Μαλίκ, τον χαλίφη Αλ Ουαλίντ, στην πρωτεύουσά του. Παρά τις επανειλημμένες λεηλασίες που έχει υποστεί, πρόκειται για το παλιότερο τέμενος που σώζεται σε αρκετά καλή κατάσταση και για το πρώτο όπου συνειδητά επιδιώκεται η μεγαλοπρέπεια τόσο στην αρχιτεκτονική φόρμα όσο και στη διακόσμηση (8,5). Η επίδραση του *Μεγάλου Τεμένους*



8,4 Τρούλος του Βράχου, Ιερουσαλήμ, τέλη 7ου αιώνα.

8,5 Μεγάλο Τέμενος της Δαμασκού, περ. 715. Άποψη της αυλής.





8,6 Λεπτομέρεια μωσαϊκού από τον Τρούλο του Βράχου, 691-2.

8,8 Λεπτομέρεια μωσαϊκού από το Μεγάλο Τέμενος της Δαμασκού.



της Δαμασκού στη "νεογέννητη" ισλαμική αρχιτεκτονική υπήρξε πολύ μεγάλη — αν και οι καλλιτέχνες που δούλεψαν σ' αυτό ήταν κατά κύριο λόγο μη Άραβες, και πιθανότατα ούτε καν μουσουλμάνοι.

Ως χώρος επιλέχτηκε η ορθογώνια έκταση ενός παλιού παγανιστικού ναού, που, στα τέλη του 4ου αιώνα, είχε μετατραπεί σε χριστιανική εκκλησία. Όταν, το 635, οι μουσουλμάνοι κατέλαβαν τη Δαμασκό, μετέτρεψαν ένα μέρος του χώρου σε υπαίθριο τέμενος. Το 705, ο Αλ Ουαλίντ

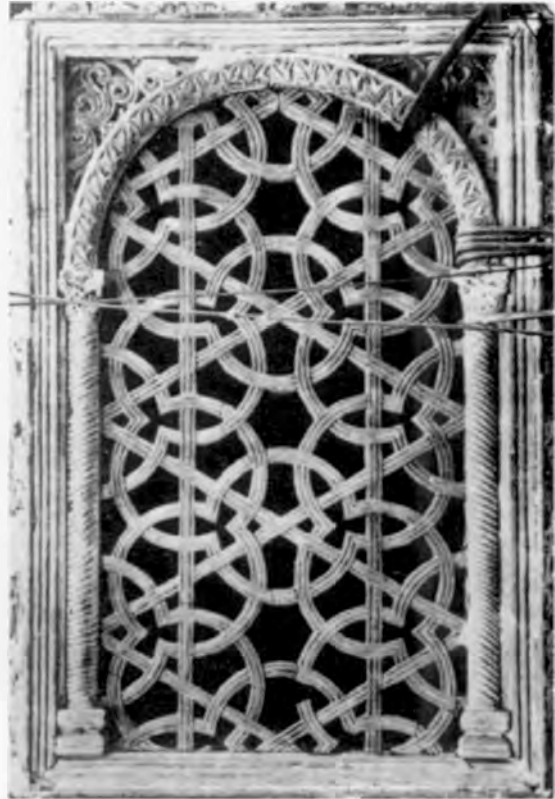
8,7 Λεπτομέρεια μωσαϊκού από το Μεγάλο Τέμενος της Δαμασκού.



γκρέμισε την εκκλησία και άρχισε να χτίζει το μεγαλύτερο τέμενος όλου του τότε ισλαμικού κόσμου. Το μόνο τμήμα του παλιού οικοδομήματος που διατηρήθηκε ήταν το ρωμαϊκής προέλευσης τείχος με τους τέσσερις γωνιακούς του πύργους, που μετατράπηκαν σε μιναρέδες (το μέρος απ' όπου ο πιστός καλείται σε προσευχή). Κίονες και κιονόκρανα Κορινθιακού κυρίως ρυθμού από τα προηγούμενα κτίσματα χρησιμοποιήθηκαν ως υποστηρίγματα της στοάς που περιέβαλλε τις τρεις από τις τέσσερις πλευρές της αυλής. Στην τέταρτη πλευρά, τοποθετήθηκε το καθαυτό ιερό, η αίθουσα προσευχής, που χωριζόταν σε τρία κλίτη, σε μεγάλο βαθμό κατά το πρότυπο της χριστιανικής βασιλικής. Η εικόνα, ωστόσο, που έχει κανείς όταν μπαίνει σ' έναν τέτοιο χώρο είναι εντελώς διαφορετική απ' ό,τι όταν μπαίνει σε μια χριστιανική εκκλησία. Η αίσθηση του απροσδιόριστου πλάτους — και όχι του μήκους — είναι αυτή που κυριαρχεί εδώ· δεν υπάρχει ούτε αγία τράπεζα για να εστιαστεί το μάτι, ούτε επομένως και ο επιμήκης άξονας από το ένα άκρο στο άλλο. Αυτή η κάτωψη επέτρεπε στο μεγαλύτερο δυνατό αριθμό πιστών να προσεύχονται δίπλα δίπλα, στραμμένοι προς την *κίμπλα* (= τον τοίχο που βλέπει προς τη Μέκα), της οποίας η σημασία τονιζόταν από τρεις αβαθείς κόγχες γνωστές ως *μίχραμπ*. Ενώ η χριστιανική βασιλική αντανακλά την ιεραρχική δομή της Εκκλησίας (λαϊκοί-κληρικοί-επίσκοπος με το θρόνο του στην κόγχη του ιερού), το τέμενος εκφράζει σαφώς την ισλαμική αντίληψη της αδελφοσύνης απέναντι στο θεό, στον οποίο ο κάθε πιστός έχει άμεση πρόσβαση μέσω της προσευχής.

Παλιότερες περιγραφές του *Μεγάλου Τεμένους της Δαμασκού* αναφέρονται στη λαμπρότητα των διακοσμήσεών του, από τις οποίες οι περισσότερες έχουν καταστραφεί από λεηλασίες και πυρκαγιές (η τελευταία και σοβαρότερη, το 1893). Από τις έγχρωμες ορθομαρμαρώσεις των τοίχων και των υποστυλωμάτων, σώζονται ελάχιστα ίχνη. Σε έξι πάντως παράθυρα σώζονται τα μαρμάρινα κιγκλιδώματά τους (8,9). Πρόκειται για έργα πιθανότατα αιγύπτιων καλλιτεχνών, που τα αλληλοδιαπλεκόμενα μορφότυπά τους θυμίζουν διακοσμητικές σελίδες βορειοευρωπαϊκών χειρογράφων της ίδιας εποχής (7,53) — ίσως λόγω κοινής (Κοπτικής) πηγής έμπνευσης. Σώζονται επίσης αποσπάσματα από τα μωσαϊκά που διακοσμούσαν την αυλή του τεμένους, και ειδικότερα τα τύμπανα, το εσωτερικό των αψίδων, και τμήματα του τοίχου (8,5· 8,7· 8,8). Πολλά από τα μωσαϊκά αυτά ήταν σίγουρα έργα βυζαντινών καλλιτεχνών, όπως προκύπτει κι από το τοπίο της Εικόνας 8,5, που θυμίζει σαφώς ρωμαϊκές-ελληνιστικές τοιχογραφίες σαν εκείνες της Πομπηίας. Έχουν διατυπωθεί πολλές απόψεις για το αν τα απόκοσμα, ακατοίκητα κτίρια και περιβόλια των μωσαϊκών της Δαμασκού αναπαριστούν κάποιο συγκεκριμένο τοπίο της πόλης, ή αποτελούν σύμβολα και οράματα ενός ειρηνικού ισλαμικού κόσμου (και, γιατί όχι, του παραδείσου).

Ανάλογης τεχνοτροπίας μωσαϊκά έχουν βρεθεί και σε δάπεδα ανακτόρων χτισμένων στην ύπαιθρο για τα μέλη της οικογένειας των Ομευάδων, στους οποίους παραχωρούσαν η γη που εγκατέλειπαν οι χριστιανοί (οι λεγόμενοι Πύργοι της Ερήμου). Εδώ, συναντάμε και εικονιστικές ζωγραφικές παραστάσεις, πράγμα που επιβεβαιώνει ότι



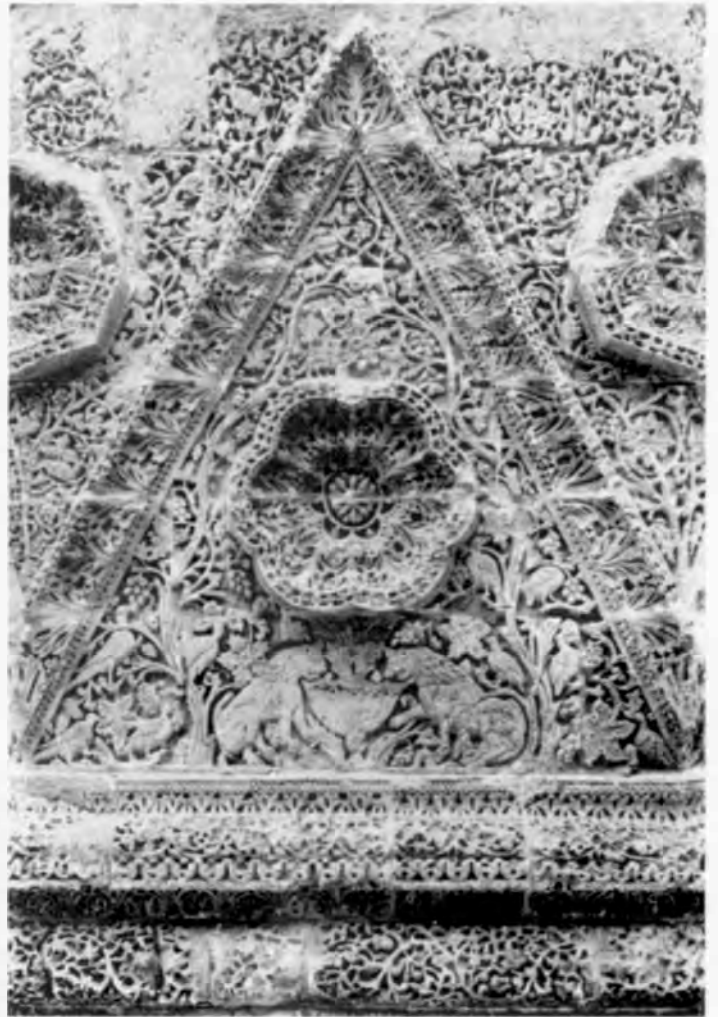
8,9 Μαρμάρινο κιγκλιδώμα παραθύρου. *Μεγάλο Τέμενος της Δαμασκού*, περ. 715.

η απαγόρευση των εικόνων δεν ήταν απόλυτη προκειμένου για μη θρησκευτικούς χώρους. Πολλά απ' αυτά τα έργα ζωγραφικής εμπνέονται, όπως και τα μωσαϊκά, από ελληνιστικά πρότυπα — αν κι ένα από τα πιο ζωντανά (με μορφές μουσικών κάτω από αψίδες κι έναν καβαλάρη που κυνηγάει γαζέλες) φέρνει στο νου την τέχνη των Σασανιδών και πρέπει να εμπνέεται από περσικά πρότυπα (8,10). Στα πέτρινα ανάγλυφα του περιφημότερου από τα ανάκτορα αυτά των Ομευάδων, στη Μσάτα της σημερινής Ιορδανίας, λιοντάρια, πουλιά και μυθικά θηρία, που κατάγονται από την τέχνη των Σασανιδών και των παλιότερων πολιτισμών της Εγγύς Ανατολής, διαπλέκονται με κληματίδες, που οι ρίζες τους βρίσκονται στην τέχνη της Κοπτικής Αιγύπτου (8,11). Το αποτέλεσμα αυτής της «συνάντησης» είναι ένα εντελώς νέο καλλιτεχνικό ύφος, έτσι ώστε, στην περίπτωση των διακοσμητικών τριγώνων μ' ένα ρόδακα στο κέντρο, να μπορεί να γίνει για πρώτη φορά λόγος για καθαρά ισλαμική τέχνη. Οι διακοσμητικές αυτές παραστάσεις ήταν άσχετες με τη δομή του κτίσματος και στερούσαν οποιασδήποτε συμβολικής ή άλλης σημασίας· μοναδικός τους ρόλος ήταν ν' αναδείξουν τη σημασία και τη μεγαλοπρέπεια του ανακτόρου. Στο κάθε τρίγωνο, τα φυτικά μοτίβα και οι μορφές ζώων, τα οργανικά και τα γεωμετρικά στοιχεία, συνδυάζονται και εξισορροπούνται αρμονικά, χωρίς κανένα να κυριαρχεί σε βάρος του άλλου. Τα μοτίβα αναπαράγονται (έστω και ελαφρά παραλλαγμένα) από τρίγωνο σε τρίγωνο, δίνοντας έτσι μια αίσθηση ρυθμικής επανάληψης, που τη συναντάμε όχι μόνο στη μεταγενέστερη ισλαμική διακοσμητική τέχνη, αλλά και στην αραβική μουσική και λογοτεχνία.

Η Μσάτα, που η κατασκευή της σταμάτησε γύρω στο 744 αφήνοντάς την ημιτελή, ήταν το τελευταίο μεγάλο ανάκτορο των Ομευάδων. Τα ερείπια άλλων 50 περίπου παρόμοιων κτισμάτων που σώζονται (όπως, λ.χ., στο Κιρμπάτ αλ-Μαφτζάρ της σημερινής Ιορδανίας) είναι κατά κανόνα αρκετά μακριά από τις πόλεις — όχι, όπως υποστηρίζεται ορισμένες φορές, για να ικανοποιείται η νοσταλγία των Αράβων για τις μεγάλες ακάλυπτες εκτάσεις, αλλά για να δεσπόζουν σε ευρύτερες περιοχές. Με την πολυτέλεια και τη λάμψη τους, τα κτίσματα αυτά αποτελούν τον αντίποδα σχεδόν των απλών σκηνών όπου ζούσαν οι νομάδες της κεντρικής Αραβίας, αλλά και του πλινθόκτιστου σπιτιού του Προφήτη στη Μεδίνα, έναν μόλις αιώνα πριν. Τα μεγαλύτερα από τα ανάκτορα των Ομευάδων είχαν συμμετρική κάτοψη και περιλάμβαναν το απαραίτητο τέμενος, μια αίθουσα υποδοχής, ιδιαίτερα διαμερίσματα, λουτρά, κ.λπ. Τα μεγαλοπρεπή αυτά κτίσματα σηματοδοτούν το τέλος της πρώτης φάσης στην ιστορία της ισλαμικής αρχιτεκτονικής, όπως άλλωστε και το τέλος της ύπαρξης ενιαίου ισλαμικού κράτους.

Η αυτοκρατορία των Ομευάδων εκτεινόταν από τον Ατλαντικό ως την κεντρική Ινδία. Η τεράστια επέκτασή της δεν οφειλόταν μόνο στη δύναμη των όπλων. Οι μουσουλμάνοι αποδείχτηκαν ανεκτικοί και ευέλικτοι κατακτητές: σύντομα πολλοί από τους κατοίκους των κατακτημένων περιοχών υιοθέτησαν τη νέα θρησκεία, είτε έχοντας πειστεί για την ανωτερότητά της, είτε για ν' αποφύγουν απλώς το φόρο που οι κατακτητές επέβαλλαν στους μη μουσουλμάνους. Ειδικότερα στους χριστιανούς, η α-

8,10 Ζωγραφική δαπέδου από το Κασρ αλ-Χαϊρ αλ Γκάρμπι της Συρίας, περ. 730. Νωπογραφία. Εθνικό Μουσείο, Δαμασκός.



8,11 Λεπτομέρεια ζωφόρου από το ανάκτορο των Ομευάδων στη Μσάτα της Ιορδανίας, περ. 743. Ασβεστόλιθος, ύψος περ. 2,9 μ. Κρατικά Μουσεία, Βερολίνο.

πλή και απέριτη θεολογία του *Κοράνιου* ασκούσε σημαντική έλξη. Με την πάροδο, ωστόσο, του χρόνου οι προσήλυτοι και οι απόγονοί τους άρχισαν να δυσφορούν και να εξεγείρονται γιατί (σε αντίθεση με τις επιταγές του Προφήτη) αντιμετώπιζονταν ως δεύτερης κατηγορίας μουσουλμάνοι από την κυρίαρχη αραβική ελίτ. Ήδη, άλλωστε, από το 661, είχαν εμφανιστεί και ανάμεσα στους ίδιους τους Άραβες διενέξεις για τη διαδοχή του χαλιφάτου. Οι διενέξεις αυτές θα οδηγήσουν τελικά στο σχίσμα ανάμεσα στους ορθοδόξους Σουνίτες και τους πιο μυστικιστές αλλά και φανατικούς Σιίτες — σχίσμα που διατηρείται ως τις μέρες μας. Στη δεκαετία του 740, οι Σιίτες ενώθηκαν με άλλες δυσανεστημένες ομάδες, επαναστάτησαν στο Ιράν, ανέτρεψαν (το 750) το χαλίφη της Δαμασκού, και κατέσφαξαν όλους τους συγγενείς του, με εξαίρεση έναν που κατέφυγε στην Ισπανία. Ο μοναδικός αυτός απόγονος των Ομευάδων της Δαμασκού θα πάρει έκτοτε τον τίτλο του εμίρη της Κόρδοβας, ξεκινώντας έτσι μια νέα δυναστεία και εγκαινιάζοντας την ανεξάρτητη ανάπτυξη του δυτικού τμήματος της κάποτε ενιαίας αυτοκρατορίας (βλ. παρακάτω).

## Η τέχνη των Αβασιδών

Οι Αβασίδες χαλίφες, που διαδέχτηκαν τους Ομεϋάδες, ήταν απόγονοι του Αμπάς, θείου του Προφήτη. Αν και τα αραβικά παρέμειναν πάντοτε η νομική και θρησκευτική γλώσσα σε όλο το Ισλάμ (κατ' ανάγκη, αφού το Κοράνιο απαγορευόταν να μεταφραστεί), η εξουσία άρχισε με τον καιρό να περνάει όλο και περισσότερο σε άτομα άλλης εθνικής προέλευσης. Παράλληλα, η αυτοκρατορία αντικαταστάθηκε από ανεξάρτητα ουσιαστικά κράτη, που συνήθως αναγνώριζαν την πνευματική μόνο ηγεσία του χαλίφη. Οι ανατολικές επαρχίες ειδικότερα, δέχονταν τη συνεχή πίεση των Μογγόλων, που τελικά, το 1258, κατέλυσαν το κράτος των Αβασιδών και τους ανάγκασαν να καταφύγουν στην Αίγυπτο. Τα 500 περίπου χρόνια που μεσολάβησαν από την εγκαθίδρυση του κράτους των Αβασιδών ως την εξαφάνισή του θεωρούνται γενικά η Κλασική Περίοδος του Ισλαμικού πολιτισμού. Ο σημαντικότερος από τους αβασίδες χαλίφες υπήρξε ο γνωστός από τις *Χίλιες και μία νύχτες* Ααρούν αλ-Ρασίντ (πεθ. 809), ένας σύγχρονος του Καρλομάγνου, με τον οποίο και αλληλογραφούσε. Στα χρόνια του, η μουσική, η λογοτεχνία και οι εικαστικές τέχνες άνθησαν, ενώ το ίδιο συνέβη και με τις επιστήμες. Η συμβολή των αράβων σοφών στη διάσωση των αρχαιοελληνικών κειμένων και στην αξιοποίηση και παραπέρα ανάπτυξη ορισμένων αρχαιοελληνικών ιδεών υπήρξε τεράστια (οι Άραβες και όχι οι Χριστιανοί υπήρξαν ουσιαστικά οι απευθείας κληρονόμοι των στοιχείων εκείνων του ελληνικού πολιτισμού που είχαν διατηρηθεί ζωντανά στην Εγγύς Ανατολή). Επιπλέον, οι Άραβες ήταν οι πατέρες της άλγεβρας, της χημείας, της αλχημείας, καθώς και οι πρώτοι που ασχολήθηκαν επιστημονικά με την οπτική και την αστρονομία. Ένα άλλο στοιχείο του πολιτισμού τους ήταν η ενιαία αντίληψή τους για την παιδεία και την καλλιέργεια, και η συνακόλουθη στενή σχέση τέχνης και επιστήμης (ο Ομάρ Καγιάμ υπήρξε εκτός από ποιητής και αξιόλογος μαθηματικός). Δεν πρέπει, εξάλλου, να ξεχνάμε πως πολλές από τις λέξεις που μεταχειριζόμαστε έχουν αραβική προέλευση (άλγεβρα, αλκαλικός, αζιμούθιο, ζενίθ, ναδίρ, κ.λπ.) και πως στους Άραβες χρωστάμε τους αριθμούς που χρησιμοποιούμε, χωρίς τους οποίους η ανάπτυξη των μαθηματικών και άλλων συγγενών επιστημών θα ήταν προβληματική.

Το 762, ο δεύτερος αβασίδης χαλίφης Αλ Μανσούρ μετέφερε την πρωτεύουσά του από τη Δαμασκό στις όχθες του Τίγρη, όπου και έχτισε τη Μαντινάτ ας-Σαλάμ (Πόλη της Ειρήνης), γνωστότερη ως Βαγδάτη. Η κίνηση αυτή μετατόπιζε σαφώς το κέντρο βάρους της αυτοκρατορίας προς την ανατολή. Δεν είναι ίσως τυχαίο ότι η Βαγδάτη δεν ακολούθησε το καθιερωμένο σε όλη τη Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία πρότυπο του ορθογώνιου κάναβου, αλλά ένα κυκλικό πολεοδομικό σχέδιο, με βαθιές ρίζες στην περιοχή της Εγγύς Ανατολής. Η μέρα που τέθηκαν τα θεμέλιά της καθορίστηκε με αστρολογικά κριτήρια, που μαρτυρούν περσικές επιδράσεις. Το σύστημα αναλογιών που ακολούθησε ήταν απλό: τα τούβλα που χρησιμοποιήθηκαν είχαν επιφάνεια ίση με 1 κύβιτον (38 τ.εκ.), το εξωτε-

ρικό τείχος είχε περίμετρο 16.000 κύβιτα, το ανάκτορο ήταν 400 τετραγωνικά κύβιτα, το τέμενος 200 τετραγωνικά κύβιτα, κ.ο.κ. Η αίθουσα του θρόνου βρισκόταν στο κέντρο ακριβώς του ανακτόρου· από πάνω της βρισκόταν ένα δωμάτιο με τις ίδιες διαστάσεις, "στεφανωμένο" από τον περίφημο Πράσινο Τρούλο, που δέσποζε σε όλη την πόλη. Η είσοδος στο ανάκτορο γινόταν από ένα *ιβάν* (8,2) — σημάδι κι αυτό της ολοένα και μεγαλύτερης περσικής επίδρασης στην αυλή των Αβασιδών. Το κυρίως ανάκτορο, το τέμενός του και τα γειτονικά διοικητικά κτίρια αποτελούσαν πραγματική «πόλη μέσα στην πόλη»· περιβάλλονταν από ένα επιβλητικό τείχος με τέσσερις πύλες, που συνδέονταν με τις πύλες του εξωτερικού τείχους με αψιδωτές στοές μήκους 275 μ. Η μεγάλη μάζα του πληθυσμού της πόλης ζούσε πάντως στοιβαγμένη σ' έναν μικρό δακτύλιο πλάτους μόλις 300 μ. (αλλά μήκους 8 χλμ.), δίπλα στο εξωτερικό τείχος. Και μόνο το γεγονός αυτό αρκεί ίσως για να δείξει την κυρίαρχη στο κράτος των Αβασιδών αντίληψη για το χαλίφη ως τον απόλυτο θρησκευτικό και κοσμικό ηγέτη, διάδοχο του προφήτη του ενός και μοναδικού θεού.

Σύντομα η Βαγδάτη ξεπέρασε τους περιορισμούς του αρχικού της αυστηρού, κυκλικού σχεδίου και εξελίχθηκε σε μια από τις πλουσιότερες, πιο πυκνοκατοικημένες και ξακουστές πόλεις του κόσμου. Οι περιγραφές του πλούτου και του μεγαλείου της τόσο στις *Χίλιες και μία νύχτες* όσο και στα κείμενα περιηγητών της εποχής από τη Δύση και την Ανατολή είναι εντυπωσιακές. Ο περίκλειστος χώρος του ανακτόρου ήταν ένας «παράδεισος» (με την αρχική περσική έννοια του όρου), ένας υπέροχος τόπος αναψυχής, όπου τα κομψά περίπτερα περιβάλλονταν από κήπους. Στα περίχωρα της πόλης, έξω συχνά από τα τείχη της, εύποροι αξιωματούχοι και αυλικοί έχτιζαν τα δικά τους μικρά ανάκτορα. Σε αντιδιαστολή με την αυστηρή τυπικότητα του αρχικού σχεδίου της πόλης, τα κτίσματα αυτά διακρίνονταν για την πολύ πιο ελεύθερη κατασκευή τους και τη σαφώς χαλαρότερη σχέση μεταξύ τους. Μ' αυτόν τον τρόπο, η αρχιτεκτονική και διακοσμητική παράδοση των Σασανιδών διατηρήθηκε ζωντανή, έτσι ώστε ν' αναβιώσει αργότερα στο Ιράν με τον πιο πανηγυρικό τρόπο (βλ. Κεφ. 12). Τα κανάλια, οι λίμνες, οι πελούζες, τα λουλούδια και τα οπωροφόρα δέντρα των κήπων, συνέδεαν εδώ την παράδοση της ρωμαϊκής έπαυλης με την ισλαμική αντίληψη και εικονογραφία για τον παράδεισο, διαμορφώνοντας ένα πρότυπο που θα το ξανασυναντήσουμε στο σαφαβιδικό Ιράν και στην αυλή των μογγόλων αυτοκρατόρων της Ινδίας (βλ. Κεφ. 12).

Απ' όλον αυτό τον πλούτο και το μεγαλείο δεν έχει σωθεί τίποτε. Το 1258, οι ορδές των Μογγόλων λεηλάτησαν και κατέστρεψαν τη Βαγδάτη, σφάζοντας τους τελευταίους Αβασίδες μαζί με τους 800.000 κατοίκους της πόλης. Οι καλλιτεχνικοί θησαυροί που χάθηκαν τότε θα πρέπει να ήταν ανυπολόγιστοι· οι γνώσεις μας για την Ισλαμική τέχνη και οι αναφορές μας σ' αυτή δεν μπορεί, επομένως, παρά να είναι ελλιπείς.

Στη Σαμάρρα, 96 χλμ. βορειότερα από τη Βαγδάτη, οι ανασκαφές έχουν φέρει στο φως τα ερείπια μιας δεύτερης πρωτεύουσας των Αβασιδών, που χτίστηκε το 836-8 από ένα γιο του Ααρούν αλ-Ρασίντ. Στο *Ανάκτορο της Σαμά-*

ρας δούλεψαν επίσης καλλιτέχνες απ' όλον τον ισλαμικό κόσμο· πολλών μάλιστα έχουν βρεθεί οι υπογραφές, σε συριακούς, ελληνικούς, ή αραβικούς χαρακτήρες. Η γενική εικόνα πρέπει να ήταν συνειδητά κοσμοπολίτικη· οι αφηρημένες γύψινες διακοσμήσεις και οι εικονιστικές τοιχογραφίες μαρτυρούν κινέζικες, περσικές και ευρωπαϊκές επιδράσεις. Το χαρέμι ήταν ίσως το πλουσιότερα διακοσμημένο τμήμα του ανακτόρου. Εδώ, η αντίληψη για την τέχνη ως καθαρή απόλαυση και ως στοιχείο της αριστοκρατικής ζωής συνδυαζόταν με την αίσθηση της παροδικότητας του ανθρώπου, και επομένως της ματαιιότητας της τέχνης. Σημαντική θέση στη Σαμάρα, όπως και σε όλα τα μουσουλμανικά ανάκτορα, έπαιζαν και τα περίπτερα του κήπου, που ήταν (προμελετημένα) εύθραυστες και αέρινες κατασκευές, και όφειλαν μεγάλο μέρος της χάρης τους στα πολύτιμα αντικείμενα και τα πολύχρωμα υφάσματα με τα οποία διακοσμούσαν.

Εντελώς διαφορετικές αρχές κυριαρχούσαν στη «θηρσκευτική» αρχιτεκτονική. Το Τέμενος της Σαμάρας ήταν το μεγαλύτερο του κόσμου (240 x 156 μ.) και μπορούσε να φιλοξενήσει 100.000 πιστούς. Από τη μεγάλη του αίθουσα προσευχής και τα 216 υποστυλώματα από τετράγωνα

τούβλα που στήριζαν τη στέγη δεν σώζεται σχεδόν τίποτε. Αντίθετα, ο μιναρές παραμένει σχεδόν άθικτος, θυμίζοντάς μας με το σχήμα του τους σπειροειδείς πύργους του Ιράν (8,13).

Η εξέλιξη της αρχιτεκτονικής του μουσουλμανικού τέμενους καθορίστηκε σε μεγάλο βαθμό από τη λειτουργική ανάγκη να εξασφαλίζεται ο αναγκαίος ανοιχτός (ή έστω ενμέρει σκεπασμένος) χώρος για την προσευχή της Παρασκευής όλου του αρσενικού πληθυσμού της περιοχής. Οι απλές, χαμηλές περιφράξεις, που ακούσαν στα πρώτα χρόνια της ισλαμικής επέκτασης, αποδείχτηκαν εντελώς ανεπαρκείς με την πάροδο του χρόνου και την αύξηση των πιστών. Ο απαραίτητος επιπλέον χώρος εξασφαλιζόταν είτε με τμηματικές προσθήκες, είτε με τη συνολική καταδάφιση και ανοικοδόμηση, χωρίς ποτέ να παραβιάζονται οι συχνά συντηρητικές τοπικές προϊσλαμικές παραδόσεις. Το Μεγάλο Τέμενος του Καϊρουάν (8,14), λ.χ., άρχισε να χτίζεται το 724, όταν ο κυβερνήτης της πόλης πήρε την άδεια από το χαλίφη να επεκτείνει το τέμενος χρησιμοποιώντας έναν γειτονικό κήπο και προσθέτοντας έναν επιβλητικό τετράγωνο μιναρέ. Το 772-4 (και πάλι το 836), όλο το τέμενος, με εξαίρεση το μιναρέ, γκρεμίστηκε και



8,12α· 8,12β Αποσπάσματα γύψινων διακοσμήσεων από το Ανάκτορο της Σαμάρας, 836-8.



ξαναχτίστηκε από την αρχή. Το 862-3, έγιναν κάποιες αλλαγές, με κυριότερη την προσθήκη ενός ξύλινου τρούλου πάνω από τον προορισμένο για τον κυβερνήτη χώρο, μπροστά στο *μίχραμπ*. Την ίδια εποχή το *μίχραμπ* διακοσμήθηκε από την αρχή με πλακίδια από φαγεντιανή που είχαν έρθει από τη Μεσοποταμία, ενώ δίπλα του τοποθετήθηκε ένα ξύλινο *μίνμπαρ* (= ο "άμβωνας" από τον οποίο ο ιμάμης απευθύνεται στους πιστούς και διευθύνει την προσευχή, 8,15). Μετά από μια περίπου δεκαετία, η αίθουσα της προσευχής επεκτάθηκε προς τη μια πλευρά και προς την αυλή, ενώ ένας δεύτερος τρούλος τοποθετήθηκε πάνω από την κεντρική είσοδο. Παρόλο ότι το Καϊρουάν λεηλατήθηκε και ερημώθηκε από τους Βερβέρους το 1054-5, το μεγαλύτερο μέρος του *Μεγάλου Τεμένους* σώθηκε, για να πάρει τη σημερινή του μορφή με κάποιες μικρές προσθήκες που έγιναν στα τέλη του 13ου αιώνα. Το *Τέμενος του Καϊρουάν* αποτελεί χαρακτηριστικό και αξιοσημείωτο παράδειγμα επίμονης προσαρμοστικότητας και καλλιτεχνικού συντηρητισμού ταυτόχρονα. Μια χριστιανική εκκλησία δεν θα είχε ποτέ επεκταθεί και ξαναχτιστεί τόσες φορές σε διάστημα τόσων αιώνων χωρίς κάποιες σημαντικές υφολογικές μεταβολές στη βασική της αρχιτεκτονική και στις διακοσμητικές της λεπτομέρειες.

Με τη σημερινή του μορφή, το *Μεγάλο Τέμενος του Καϊρουάν* αποτελεί έργο πολλών διαδοχικών περιόδων· η τυπολογία μάλιστα ορισμένων τμημάτων του ανάγεται σε προϊσλαμικές εποχές. Η βασική αρχή είναι εδώ το ημικυκλικό τόξο (ελαφρά "πιεσμένο" ώστε να πάρει το σχήμα πέταλου, όπως το πρωτοσυναντάμε στις χριστιανικές εκκλησίες της Συρίας), που στηρίζεται σε κίονες με Κορινθιακά κιονόκρανα. Καθεμιά από τις 16 αψιδοστοιχίες που κατευθύνονται προς την *κίμπλα* περιλαμβάνει 7 τόξα. Η μονοτονία αποφεύγεται — ίσως και συμπτωματικά — με τη χρησιμοποίηση κίωνων διαφορετικού τύπου και ύψους, που πρέπει όλοι να προέρχονται από παλιότερα, ρωμαϊκά ή πρωτοχριστιανικά, κτίσματα. Παρ' όλες, ωστόσο, τις διαδοχικές βελτιώσεις, επεκτάσεις και προσθήκες, τίποτε δεν έρχεται να διαταράξει την ομοιογένεια και την καθαρά ισλαμική ηρεμία του τεμένους, την ατμόσφαιρα που απαιτούσε και απαιτεί η προσευχή της Παρασκευής.

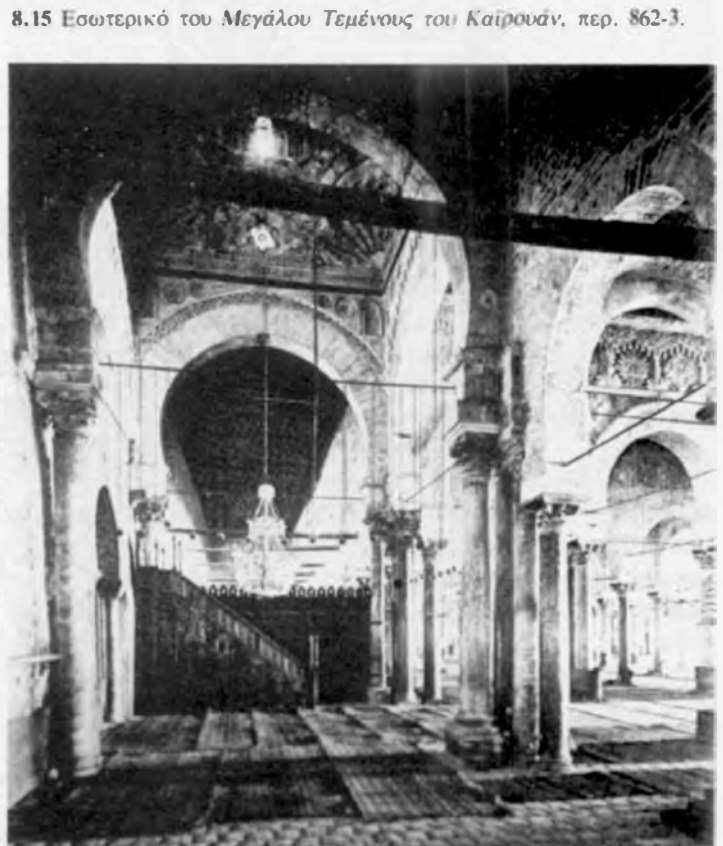
Το πρόβλημα του χώρου που ήταν απαραίτητος για τους ολοένα και περισσότερους πιστούς δεν μπορούσε να λύνεται πάντοτε με τη μέθοδο της επέκτασης. Καινούργια τεμένη έπρεπε να χτίζονται συνεχώς, κιένα απ' αυτά ήταν το *Τέμενος που Ιμπν Τουλούν* στο Κάιρο, το ωραιότερο ίσως τέμενος του ισλαμικού κόσμου. Το διαμάντι αυτό της ισλαμικής αρχιτεκτονικής, που χτίστηκε το 877-9 χωρίς ποτέ έκτοτε να επεκταθεί ή να υποστεί οποιαδήποτε αλλαγή, αποτελεί ίσως τη συμπύκνωση του πρωτοϊσλαμικού αρχιτεκτονικού ιδεώδους. Ο Ιμπν Τουλούν γεννήθηκε στη Σαμάρα το 835 και ήταν γιος τούρκου σκλάβου από την Μποχάρα. Οι ικανότητές του τράβηξαν την προσοχή του χαλίφη και γρήγορα ανέβηκε όλα τα σκαλοπάτια της αυλικής ιεραρχίας. Το 869, ονομάστηκε κυβερνήτης της Αιγύπτου, που τόσο αυτός όσο και οι απόγονοί του τη μετέτρεψαν σε ημιανεξάρτητο κράτος ως το 907. Το τέμενός του χτίστηκε με τούβλινα υποστυλώματα αντί για κίονες, λόγω έλλειψης των απαραίτητων υλικών και επειδή (κατά



8.13 Μινταρές και τράπεζα του Τεμένους της Σαμάρρας, περ. 848-52.



8.14 Μεγάλο Τέμενος του Καϊρουάν (Τυνησία), περ. 772-863.



8.15 Εσωτερικό του Μεγάλου Τεμένους του Καϊρουάν, περ. 862-3.



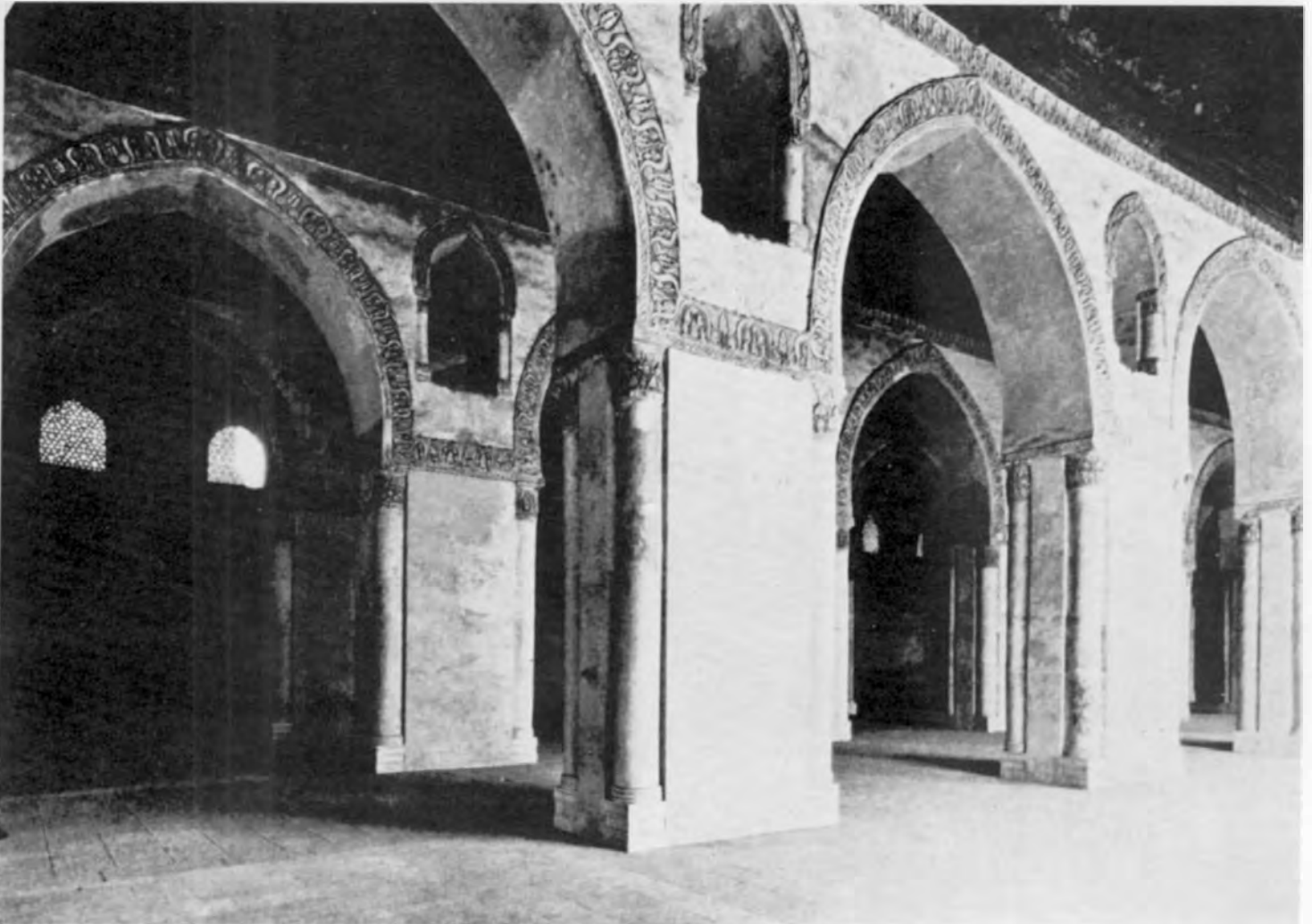
την παράδοση) αρνήθηκε να λεηλατήσει τις χριστιανικές εκκλησίες για να προμηθευτεί τους 300 περίπου κίονες που απαιτούσε ένα τόσο μεγάλο έργο. Όπως προκύπτει από το μιναρέ, είναι πολύ πιθανό να ήθελε να μιμηθεί το *Μεγάλο Τέμενος της Σαμάρας*, που είχε γνωρίσει στην παιδική του ηλικία. Και στα δυο αυτά τεμένη, τα υποστυλώματα έχουν ψευδοκίονες στις άκρες τους, που στην περίπτωση μάλιστα του *Τεμένους του Ιμπν Τουλούν (8,16)* τονίζουν τον όγκο τους και προσδίδουν στις μεγάλες αφιδοδοστοιχίες μια επιβλητικότητα ανάλογη μ' εκείνη ορισμένων ρωμαϊκών κτιρίων.

Ενώ στη Σαμάρα τα υποστυλώματα στήριζαν απευθείας μια επίπεδη στέγη, στο Κάιρο μεσολαβούν οξυκόρυφα τόξα. Το σχήμα των τόξων αυτών, που τονίζεται ακόμα περισσότερο χάρη στις ανάγλυφες διακοσμητικές τους ζώνες, επαναλαμβάνεται και στα παράθυρα που τα πλαίσιώνουν (8,16) και που οφείλουν την ύπαρξή τους είτε στην ανάγκη να εξοικονομηθεί οικοδομικό υλικό και να ελαττωθεί το βάρος που φέρουν τα υποστυλώματα, είτε στην επιθυμία να περνάει περισσότερο φως στο εσωτερικό.

## Η ισλαμική Ισπανία

Το να αυξήσει το φως σε μια εκτεταμένη αίθουσα προσευχής ήταν ίσως και ο λόγος που ο αρχιτέκτονας του *Τεμένους της Κόρδοβας* επινόησε ένα ανεπανάληπτο ως τότε σύστημα διπλών τόξων. Οι κίονες που είχε στη διάθεσή του ήταν ανόμοιοι (λείοι, ή με αυλακώσεις) και είχαν διαφορετικό ύψος και διάμετρο. Αν καλούνταν να στηρίξουν απλές τοξοστοιχίες με το συνηθισμένο τρόπο, το τελικό αποτέλεσμα θα θύμιζε σκοτεινό σπήλαιο. Πάνω, λοιπόν, στα κιονόκρανα τοποθετήθηκαν επιστύλια για να στηρίξουν τα τόξα (που αποτελούνται από αφιδόλιθους και κόκκινα τούβλα εναλλάξ), αλλά και τα πέτρινα υποστυλώματα ύψους 1,8 μ., απ' όπου ξεκινούν άλλα ψηλότερα τόξα. Αυτή η ιδέα, που πρωτοχρησιμοποιήθηκε στο παλιότερο τμήμα του *Τεμένους της Κόρδοβας* το 786, ήταν τόσο επιτυχημένη, ώστε επαναλήφθηκε με ελαφρές μόνο παραλλαγές καθώς η αίθουσα προσευχής επεκτεινόταν βαθμιαία, για να φτάσει στη σημερινή της (τετραπλάσια από την αρχική) έκταση το 987-8 (8,18).

8.16 Αφιδοδοστοιχία από το *Τέμενος του Ιμπν Τουλούν*, Κάιρο, περ. 877-9.





8.17 Τρούλος πάνω από το μίχραμπ του Μεγάλου Τεμένους της Κόρδοβας, περ. 961-76.

Η παλιά ρωμαϊκή πόλη της Κόρδοβας είχε επιλεγεί ως πρωτεύουσα της ισλαμικής Ισπανίας μετά την κατάκτηση της Ιβηρικής Χερσονήσου από τους Άραβες το 710-11. Ο μοναδικός από τους Ομευάδες που γλίτωσε στη σφαγή του 750 (βλ. παραπάνω) κατέφυγε εδώ, όπου και αναγορεύτηκε από τον τοπικό αραβικό πληθυσμό στρατιωτικός διοικητής (εμίρης). Οι απόγονοί του κράτησαν τον τίτλο αυτό ως τις αρχές του 10ου αιώνα· τότε, άρχισαν ν' αυτοαποκαλούνται χαλίφες, αμφισβητώντας έτσι την εξουσία και το κύρος τόσο των Αβασιδών της Βαγδάτης, όσο και των Φατιμίδων της βόρειας Αφρικής (που κατάγονταν από την Φατίμα, κόρη του Προφήτη). Κάτω από τη δεσποτική αλλά και γενναιόδωρη εξουσία των Ομευάδων, η

Κόρδοβα εξελίχτηκε σύντομα στην πλουσιότερη πόλη της Ευρώπης και στο σημαντικότερο κέντρο ισλαμικού πολιτισμού μετά τη Βαγδάτη. Λέγεται ότι μόνο μέσα στα τείχη της υπήρχαν 300 δημόσια λουτρά και 3.000 τεμένη. Το τέμενος που σώζεται, και για το οποίο έγινε ήδη λόγος, ήταν το σημαντικότερο απ' αυτά· συνδεόταν με το ανάκτορο με μια γέφυρα πάνω από το δρόμο, έτσι ώστε ο χαλίφης να μπορεί να μπαίνει χωρίς να διασχίζει το πλήθος των πιστών. Το *Μεγάλο Τέμενος της Κόρδοβας* αποτελούσε, κατά κάποιον τρόπο, το ισλαμικό ισοδύναμο μεγάλων χριστιανικών αυτοκρατορικών εκκλησιών, όπως η *Αγία Σοφία* στην Κωνσταντινούπολη (7,33) και το *Ανακτορικό Παρεκκλήσιο* στο Άαχεν (7,59). Οι διακοσμήσεις των

8.18 Εσωτερικό του *Μεγάλου Τεμένους* της Κόρδοβας, περ. 961-76.





8.19 Μίχραμπ του Μεγάλου Τεμένους της Κόρδοβας, περ. 961-76.

τοιχών — και ιδιαίτερα της *κίμπλα*, που χρονολογούνται από τη δεκαετία του 960 — διακρίνονται εδώ για τον πληθωρικό αλλά και περίτεχνο χαρακτήρα τους. Το *μίχραμπ* αποτελείται από μια μικρή αίθουσα με τρούλο, στην οποία μπαίνει κανείς από μια αψιδωτή πύλη σχήματος πετάλου. Γύρω από την είσοδο αυτή υπάρχουν διακοσμήσεις από λαξευμένη πέτρα (τόσο φίνες που θυμίζουν έργα από ελεφαντόδοντο), μωσαϊκά με φυτικά μοτίβα, καθώς και απροσπάσματα από το *Κοράνιο* από χρυσό και πολύχρωμο γυαλί. Τέλος, ο χώρος μπροστά στο *μίχραμπ* χωρίζεται από την υπόλοιπη αίθουσα προσευχής με κίονες, όπου στηρίζονται πολύλοβα και αλληλοδιαπλεκόμενα τόξα, που εντυπωσιάζουν με τη μαθηματική σχεδόν αρμονία τους (8,19). Καθένας από τους τρεις τρούλους του τεμένους αποτελείται από οχτώ αλληλοτεμνόμενα τόξα και διακρίνεται για τη γεωμετρική ακρίβεια των γραμμών του (8,17).

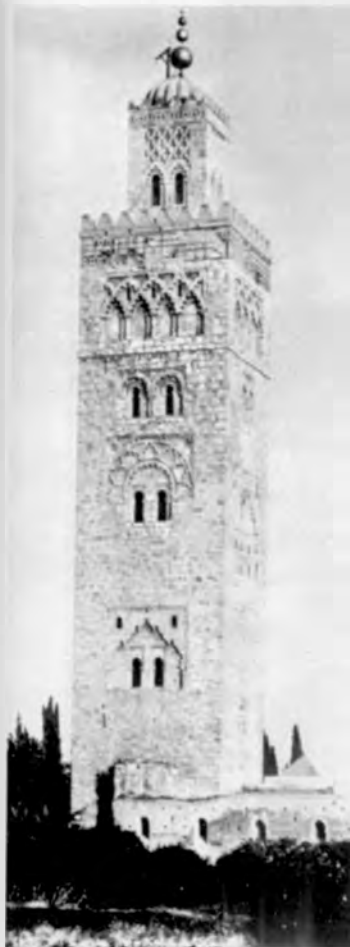
Μια σύγκριση ανάμεσα στα συστήματα θολοδομής της *Αγίας Σοφίας* (7,33) και του *Μεγάλου Τεμένους της Κόρδοβας* (8,17) αποκαλύπτει όχι μόνο διαφορετικές κατασκευαστικές μεθόδους, αλλά και διαφορετικές αισθητικές προσεγγίσεις. Η *Αγία Σοφία*, με μεγάλο κόστος εργασίας και ιδιαίτερη επινοητικότητα, καταφέρνει να κρύψει τη δομή της για υπερβατικούς, σε τελική ανάλυση, λόγους. Το *Τέμενος της Κόρδοβας*, αντίθετα, αποκαλύπτει τη δομή του, σε μια προσπάθεια ν' αναδειχτούν τόσο οι τεχνικές αρετές της όσο και η γεωμετρική ομορφιά των διακοσμήσεών της. Οι αρχιτέκτονες της πρωτοϊσλαμικής

περιόδου δεν εκμεταλλεύτηκαν πάντως όλες τις τεχνικές τους δυνατότητες, ούτε και επιδόθηκαν στη θολοδομηση ευρύτερων εκτάσεων (αυτή θα επιχειρηθεί για πρώτη φορά μερικούς αιώνες αργότερα από χριστιανούς αρχιτέκτονες). Έχει κανείς την αίσθηση ότι — όπως και με το οξυκόρυφο τόξο — οι αρχιτέκτονες των πρώτων ισλαμικών αιώνων αρκέστηκαν στα επιτεύγματά τους στο πεδίο της θολοδομής και της δομικής και διακοσμητικής κομψότητας, αφήνοντας την παραέρα πρακτική αξιοποίησή τους σε άλλους. Το ενδιαφέρον τους για τα δομικά προβλήματα ήταν — θα έλεγε κανείς — πριν απ' όλα διανοητικό, ενώ τα καθαρά αρχιτεκτονικά τους ενδιαφέροντα ήταν εστιασμένα στο διακοσμητικό και καλλωπιστικό στοιχείο.

Το ύψος δεν ήταν καθόλου απαραίτητο σ' ένα χώρο όπου κανείς παραμένει γονατιστός την περισσότερη ώρα· γι' αυτό και στα πρώτα τεμένη δίνεται έμφαση στον οριζόντιο άξονα, με μοναδικό κατακόρυφο στοιχείο τον (εξωτερικό ουσιαστικά) μιναρέ. Όπως ήδη αναφέρθηκε, οι πρώτοι μιναρέδες, στο *Μεγάλο Τέμενος της Δαμασκού*, αποτελούσαν μετεξέλιξη των γωνιακών πύργων ενός προϋπάρχοντος παγανιστικού κτίσματος. Ο παλιότερος γνωστός μιναρές που χτίστηκε «επί τούτω» ήταν ο μιναρές στο *Τέμενος του Καϊρούαν*, ύψους 31 μ. (8,14). Υποτίθεται ότι αποστολή του μιναρέ είναι ν' αποτελεί το σημείο απ' όπου ο μουεζίνης καλεί τους πιστούς σε προσευχή. Από ένα σημείο και πάνω όμως, είναι γνωστό πως η φωνή δεν ακούγεται δυνατότερη, αλλά πιο σιγανή· οι πολύ ψηλοί μιναρέδες θα πρέπει επομένως να εξυπηρετούσαν οπτικούς μάλλον παρά ακουστικούς σκοπούς, όπως, λ.χ., να σημαδεύουν τον τόπο του τεμένους σε μια αρκετά εκτεταμένη και πολυάνθρωπη πόλη (κάτι ανάλογο συνέβαινε αργότερα και με τα κωδωνοστάσια των χριστιανικών εκκλησιών). Ο μιναρές του Καϊρούαν αποτέλεσε πάντως το πρότυπο για όλα τα ανάλογα ισλαμικά κτίσματα στην Ισπανία και τη βόρεια Αφρική. Στο Μαρακές του Μαρόκου σώζεται ένα αξιόλογο δείγμα του αρχιτεκτονικού αυτού είδους από το 12ο αιώνα, με ιδιότυπες αψιδωτές διακοσμήσεις μέσα σε πλαίσια (8,20). Ένας ανάλογος μιναρές που χτίστηκε την ίδια περίπου εποχή στη Σεβίλη δεν χρειάστηκε παρά ελάχιστες "διορθώσεις" για να μετατραπεί σε κωδωνοστάσιο του καθεδρικού ναού της πόλης, μετά την ανάκτηση της νότιας Ισπανίας από τους χριστιανούς. Πρόκειται ίσως για μια από τις σπάνιες εκείνες περιπτώσεις που ένας τύπος κτίσματος διαγράφει μια ολόκληρη πορεία, για να καταλήξει και πάλι στις τυπολογικές του ρίζες!

## Η αρχιτεκτονική των Σαμανιδών και των Σελτζούκων

Στο άλλο άκρο του ισλαμικού κόσμου, στις εκτεταμένες πεδιάδες της κεντρικής Ασίας γύρω από τον ποταμό Όξο (σημερινό Τουρκμενιστάν και Ουζμπεκιστάν), έκανε την εμφάνισή του την ίδια περίπου εποχή ένα άλλο αρχιτεκτονικό ιδίωμα. Οι Σαμανίδες, που κυριαρχούσαν στην περιοχή αυτή από το 874 ως το 999 ως εμίρηδες ανεξάρτητοι ουσιαστικά από το χαλιφάτο, ήταν μια παλιά περσική



8.20 Μιναρές του  
Τεμένους Κουτουμπίγια  
στο Μαρακές, 1196.

αριστοκρατική οικογένεια, που είχε εγκαταλείψει το Ζωροαστρισμό για να προσηλυτιστεί στο Ισλάμ. Το μαυσωλείο που χτίστηκε στην Μποχάρα για έναν σασανίδα ηγεμόνα (πιθανότατα τον Ισμαήλ, που πέθανε το 907) είναι το αξιολογότερο δείγμα της αρχιτεκτονικής αυτής και, παρά το μικρό του μέγεθος, ένα από τα σημαντικότερα κτίσματα της εποχής του σε όλον τον κόσμο (8,21). Το βασικό σχέδιο, με τους τέσσερις κίονες που στηρίζουν μια στέγη με τρούλο, φαίνεται πως κατάγεται από τους ζωροαστρικούς ναούς· η διακοσμητική του, όμως, επεξεργασία είναι εντελώς πρωτότυπη. Τόσο για την κατασκευή όσο και για τη διακόσμηση το υλικό που χρησιμοποιήθηκε ήταν αποκλειστικά το τούβλο — με την απλή προσθήκη κάποιων επιφανειών από τερακότα σε οριστικά σημεία. Η δομή και η διακόσμηση συνυπάρχουν εδώ με απόλυτη αρμονία και αποτελεσματικότητα, έστω κι αν η πρώτη δεν «εκφράζεται» από τη δεύτερη. Οι γωνιακοί κίονες δεν έχουν καμιά δομική λειτουργία — ούτε καν οπτική, όπως εκείνοι στα υποστυλώματα του *Τεμένους του Ιμπν Τουλούν* (8,16). Η τελική εντύπωση είναι λιγότερο ενός συμπαγούς, βαριού όγκου από τούβλα, και περισσότερο ενός ανάλαφρου «περιπτέρου» από κλαδιά λυγαριάς (μερικά από τα μορφότυπα της εξωτερικής επιφάνειας εμπνέονται πράγματι από την καλαθοπλεκτική). Σε αντίθεση με τα περισσότερα ταφικά μνημεία από την εποχή ήδη των Πυραμίδων, το *Μαυσωλείο της Μποχάρας* υποδηλώνει το

πεπερασμένο και το εφήμερο του ανθρώπου, αντανακλώντας έτσι την κυρίαρχη στο Ισλάμ αντίληψη για το θάνατο.

Το *Κοράνιο* αναφέρει ότι οι νεκροί πρέπει να θάβονται με τη μεγαλύτερη δυνατή απλότητα, ενώ το *Χαντίθ* αποδίδει στον Μωάμεθ την απαγόρευση κτισμάτων πάνω από τους τάφους. Η τάση, ωστόσο, για αναμνηστικά και δοξαστικά μνημεία ήταν τόσο ισχυρή — κυρίως στις οικογένειες των ηγεμόνων και των άλλων αξιωματούχων — ώστε σύντομα η επιταγή αυτή ατόνησε. Τα επιβλητικότερα και αξιολογότερα ταφικά μνημεία προέρχονται από τους Σελτζούκους, μια τουρκικής καταγωγής δυναστεία από τις στέπες της Ανατολής, που, αφού πρώτα κατέλαβαν το Ιράν και τη Μεσοποταμία, το 1055 υπέταξαν ουσιαστικά τους Αβασίδες χαλίφες της Βαγδάτης, περιορίζοντάς τους στην πνευματική και μόνο εξουσία τους. Οι τάφοι των Σελτζούκων είχαν συνήθως τη μορφή επιβλητικών, αγέρωχων πύργων που δέσποζαν στο τοπίο, αποτελώντας διαχρονικά μνημεία και σύμβολα της σελτζουκικής ισχύος και εξουσίας. Ένας από τους πρώτους αυτούς τάφους, το *Γκουμπάντ-ι-Καπούς* (*Τάφος του Καπούς*, ενός ηγεμόνα που πέθανε το 1012) στο Γκουργκάν του βορειοανατολικού Ιράν, φτάνει σε ύψος τα 58 μ. (8,22). Πρόκειται για μια εμπνευσμένη, σχεδόν αφηρημένη σύνθεση καμπυλόγραμμης και αιχμηρής φόρμας, που, παρά την έλλειψη οποιουδήποτε διακοσμητικού στοιχείου, επιτυγχάνει ένα άρτιο αισθητικό αποτέλεσμα.

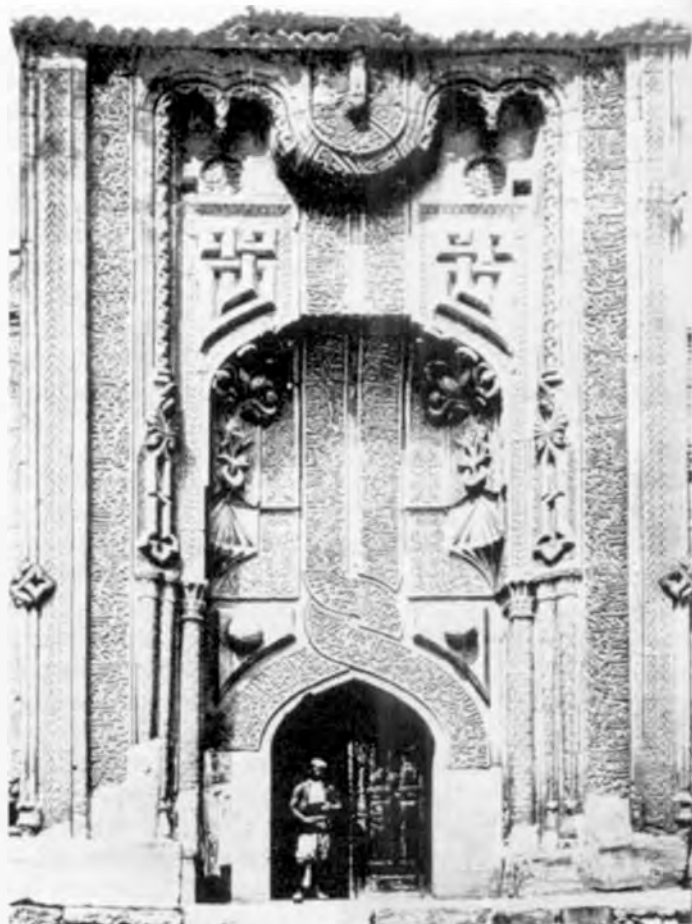
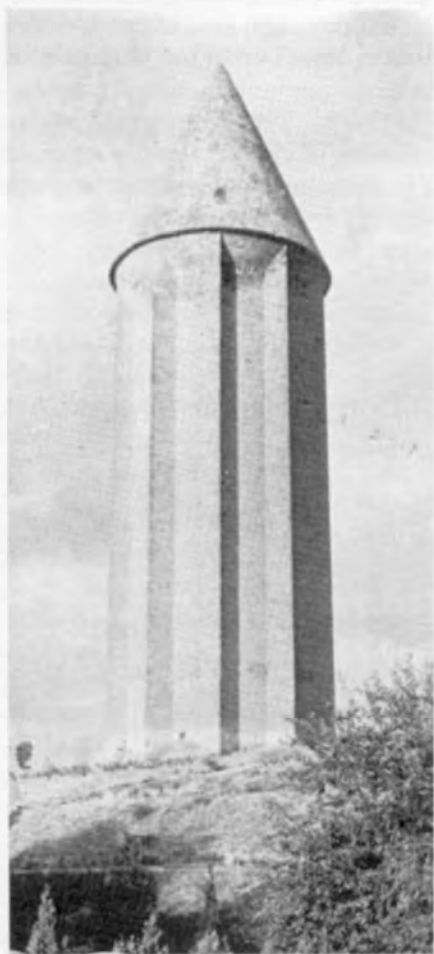
Η μεταγενέστερη αρχιτεκτονική των Σελτζούκων θα ξεφύγει πάντως από την αρχική αυτή λιτότητα και αυστηρότητα, κάνοντας εκτεταμένη χρήση μιας οπτοπλινθοδομής με πλούσια μορφότυπα, όπως εκείνη του *Μαυσωλείου*

8.21 *Μαυσωλείο των Σαμανιδών*, Μποχάρα, πριν το 943.



των Σαμανιδών στην Μποχάρα. Ιδιαίτερα στην Ανατολία, όπου οι Σελτζούκοι έδωξαν τους Βυζαντινούς και ίδρυσαν το σουλτανάτο τους τον 11ο αιώνα, τα κτίσματά τους διακρίνονται για την πληθωρική τους διακόσμηση. Το εντυπωσιακότερο δείγμα του νέου αυτού σελτζουκικού αρχιτεκτονικού ιδιώματος είναι ίσως η πρόσοψη του *Μαντρασά* (= ιεροδιδασκαλείου) του *Ιντζέ Μιναρέ*, στην πρωτεύουσά τους, το Ικόνιο (8,23). Το βασικό σχέδιο ακολουθεί εδώ το πρότυπο της χριστιανικής εκκλησίας, μ' έναν πυλώνα μέσα σε ψηλή κόγχη, περιστοιχισμένο από εφαπτόμενους μεταξύ τους κίονες. Η πληθωρική διακοσμητική επεξεργασία αυτού του βασικού σχήματος οδηγεί σ' ένα τελικό αποτέλεσμα που θυμίζει μια επιφάνεια "τυλιγμένη" σε διάφορα είδη υφασμάτων. Η τέχνη της ύφανσης ανθούσε στους λαούς της κεντρικής Ασίας από τους προϊστορικούς ήδη χρόνους (βλ. Κεφ. 2 και 4). Οι Σελτζούκοι ήταν οι πρώτοι που επιδόθηκαν στη συστηματική παραγωγή χαλιών (τους προδρόμους των περιόφημων τουρκικών χαλιών), και τα κοινά στοιχεία ανάμεσα στα μοτίβα και τα μορφότυπα που συναντάμε στα χαλιά τους και τις διακοσμητικές παραστάσεις πάνω από την πύλη του *Μαντρασά* του *Ικονίου* είναι πολλά.

8,22 Γκουμπάντ-ι-Καμπούς, Γκουργκάν, περ. 1012.



8,23 *Μαντρασά*ς του *Ιντζέ Μιναρέ*, Ικόνιο, 1258.

## Η ισλαμική διακόσμηση

Παρόλο ότι η μεγαλύτερη συνεισφορά του Ισλάμ στην τέχνη ήταν η αρχιτεκτονική του, και παρά την αδιαμφισβήτητη επινοητικότητα των αρχιτεκτόνων του στον τομέα, λ.χ., της θολοδομής, τα ισλαμικά κτίσματα σπάνια χαρακτηρίζονται από δομική πρωτοτυπία. Αντίθετα, ένα ιδιαίτερο ισλαμικό ύφος είναι εξαιρετικά σαφές και ευδιάκριτο στο πεδίο της διακόσμησης. Ακόμα, όμως, και στις διακοσμητικές τέχνες, πολλά από τα μοτίβα προέρχονταν αρχικά από άλλους πολιτισμούς. Άλλωστε, τα κάθε είδους θρησκευτικά σύμβολα, αλλά και οι μορφές ζώων και ανθρώπων, προσέκρουαν στην καταρχήν αρνητική τοποθέτηση του Ισλάμ.

Το πρώτο καθαρά ισλαμικό διακοσμητικό στοιχείο ήταν οι κουφικοί χαρακτήρες. Η καλλιγραφία ήταν η κατεξοχήν τέχνη που εκτιμούσαν οι πρώτοι μουσουλμάνοι: τα μόνα ονόματα καλλιτεχνών που αναφέρονται στα πρωτοισλαμικά κείμενα αφορούν επαγγελματίες ή ερασιτέχνες καλλιγράφους — συχνά ανώτερους αξιωματούχους. Τα κουφικά (από την πόλη Κούφα του Ιράκ, όπου υποτίθεται ότι πρωτοεμφανίστηκαν) ήταν μια επίσημη μορφή αραβικής γραφής. Παρόλο ότι χρησιμοποιούνταν και στην

καθημερινή ζωή, η κύρια χρήση τους σχετιζόταν με το *Κοράνιο* και τις χειρόγραφες αναπαραγωγές του. Καθώς η κάθε είδους εικονογράφηση ήταν απαγορευμένη προκειμένου για το ιερό βιβλίο του Ισλάμ, ο μόνος τρόπος να δοθεί μεγαλοπρέπεια στα αντίγραφα του ήταν η χρήση εξαιρετικά κομψών χαρακτήρων και η περιστασιακή προσθήκη αφηρημένων διακοσμητικών παραστάσεων (8,1). Τα πρώτα αυτά *Κοράνια* διαβάζονταν από αρκετούς πιστούς ταυτόχρονα, γι' αυτό και οι σελίδες τους είναι άνετες και με λίγες μόνο αραιογραμμένες αράδες. Οι παχείς, βαριοί, αλλά και αιχμηροί σαν ξίφη, χαρακτήρες τους χρησιμοποιούνταν κατ' επέκταση και σε μνημειώδεις επιγραφές, ενώ το μορφότυπο που σχημάτιζαν εμπνεόταν συχνά από τα φυτικά ποικίλματα που το συνόδευαν, όπως, λ.χ., στο *μίχραμπ* του *Μεγάλου Τεμένους της Κόρδοβας* (8,17- 8,19).

Οι επιγραφές με κουφικούς χαρακτήρες ήταν αρκετά συνηθισμένες και στη διακόσμηση πολυτελών αντικειμένων, όπως οι κασετίνες από ελεφαντόδοντο. Σε μια απ' αυτές, φιλοτεχνημένη σ' ένα εργαστήριο κοντά στην Κόρδοβα (8,26), διαβάζουμε: «Η εικόνα που προσφέρω είναι εκείνη του υπερήφανου στήθους μιας κοπέλας... Προορισμός μου είναι να φιλοξενώ μόσχο, κάμφορα και άμπαρι». Πολύ διαφορετικά από το πληθωρικό αυτό σκεύος είναι ορισμένα πήλινα πιάτα που διακρίνονται για τη λιτή, απέρριτη και αυστηρή ομορφιά τους: μοναδική τους διακόσμηση είναι συνήθως μια απλή επιγραφή με παραινέσεις, ή άλλα αποστάγματα σοφίας, όπως, λ.χ., «η υπομονετική μάθηση είναι στην αρχή πικρή, αλλά στο τέλος γίνεται γλυκύτερη κι από το μέλι» (8,27). Εδώ, οι διακοσμητικές δυνατότητες των κουφικών χαρακτήρων αξιοποιούνται απόλυτα — σε βαθμό που πολλοί μεταγενέστεροι καλλιτέχνες, αν και ανίκανοι να τους διαβάσουν, τους μιμούνται, χρησιμοποιώντας τους ως αφηρημένα διακοσμητικά μοτίβα.



8,24 Γρύπας, 11ος-12ος αιώνας. Ορείχαλκος, ύψος 101, 6 εκ. Μουσείο dell' Opera della Primaziale, Πίζα.



8,25 Μανδύας στέψης του Ρογήρου Β', 1134. Μεταξωτό κεντημένο με χρυσό και μαργαριτάρια. Θησαυροφυλάκιο, Βιέννη.



8,26 Κασετίνα από ελεφαντόδοντο. Από εργαστήριο κοντά στην Κόρδοβα, περ. 965-70. Ύψος 16 εκ. Ισπανική Εταιρία της Αμερικής, Νέα Υόρκη.

Πολλά από τα πιάτα αυτά του 9ου και 10ου αιώνα παρουσιάζουν ενδιαφέρον κι από μια άλλη άποψη. Πρόκειται για τα πρώτα δείγματα ισλαμικής τέχνης που προορίζονται για καθημερινή χρήση, και όχι για κάποιο τέμενος, ανάκτορο, ή άλλο ενδιαίτημα ηγεμόνα. Όπως και στην Ευρώπη, έτσι και στην Εγγύς Ανατολή η αγγειοπλαστική αντιμετωπιζόταν για πολλούς αιώνες ως κατώτερη τέχνη, κατάλληλη για την κατασκευή χρηστικών κυρίως σκευών. Διαφορετική ήταν, όμως, η κατάσταση στην Κίνα, όπου οι καλλιτέχνες της Περιόδου Τανγκ (βλ. Κεφ. 6) κατασκεύαζαν ήδη υπέροχα κεραμικά, που δεν απείχαν πολύ από τα μεταγενέστερα πορσελάνινα αριστουργήματα (η πραγματική πορσελάνη έκανε την εμφάνισή της λίγο αργότερα). Η εντυπωσιακή, σχετικά ξαφνική, ανάπτυξη της ισλαμικής αγγειοπλαστικής πυροδοτήθηκε σε μεγάλο βαθμό από την εισαγωγή πολλών και ποικίλων κινέζικων αγγείων από πορσελάνη ή επιχρισμένο γυαλί, στα χρόνια των Αβασιδών.

Αφού το απαραίτητο για την κατασκευή πραγματικής πορσελάνης υλικό (ο καολίνης) δεν υπήρχε στην Εγγύς Ανατολή, επινοήθηκε ένας νέος τύπος αγγειοπλαστικής: η φαγεντιανή ή μαγιόλικα, λείος δηλαδή πηλός με μια εξίσου στιλπνή επιφάνεια, που αποτελεί ιδεώδες υλικό για έγχρωμες διακοσμητικές παραστάσεις. Επιπλέον, σύντομα διαπιστώθηκε ότι τα αγγεία από φαγεντιανή μπορούν ν' αποκτήσουν μια ιριδίζουσα μεταλλική επιφάνεια αν επιχριστούν μ' ένα είδος βερνικιού πριν ψηθούν για δεύτερη φορά. Οι εξελίξεις αυτές επηρέασαν καθοριστικά όχι μόνο τη μορφή των κάθε είδους σκευών, αλλά και την αρχιτεκτονική του Ισλάμ. Όπως ήδη αναφέρθηκε, το *μίχραμπ* του *Μεγάλου Τεμένους του Καϊρού*ν διακοσμήθηκε με ανάλογα πλακίδια ήδη το 862-3. Με τον καιρό, τα επιχρισμένα και επισμαλτωμένα πλακίδια, με επιγραφές, γεωμετρικά μορφότυπα, και φυτικές διακοσμήσεις σε ψυχρά συνήθως χρώματα (μαύρο, λευκό, διάφορα πράσινα και

γαλάζια), θα εξελιχθούν σ' ένα από τα διακριτικά γνωρίσματα της ισλαμικής αρχιτεκτονικής.

Παρόλο ότι η κατασκευή σκευών από χρυσό ή άργυρο ήταν επισήμως απαγορευμένη, σύντομα κι αυτός ο "κανόνας" παραβιάστηκε. Υποκινητές της εξέλιξης αυτής ήταν περισσότερο οι έμποροι και άλλοι εκπρόσωποι της μουσουλμανικής μεσαίας τάξης και λιγότερο οι αυλικοί και αξιωματούχοι, που μπορούσαν έτσι κι αλλιώς να προμηθευτούν ανάλογα αντικείμενα από την Κίνα. Τα σημαντικότερα κέντρα μεταλλοτεχνίας βρίσκονταν στη Χεράτ (στο σημερινό Αφγανιστάν) και στη Μοσούλη (στο σημερινό βόρειο Ιράκ), όπου, από την εποχή των Σελτζούκων ως τα τέλη του 15ου αιώνα, παράγονταν μαζικά αξιόλογα ορειχάλκινα κηροπήγια, υπέροχες λεκάνες και κανάτες, και άλλα αξιόλογα έργα μεταλλοτεχνίας, συχνά με ενθέσεις ή επίχρισμα από χρυσό ή άργυρο. Ανάλογο ενδιαφέρον παρουσιάζουν και έργα από ορείχαλκο, χαλκό και άλλα μέταλλα που παράγονταν στην Αίγυπτο στα χρόνια των Φατιμιδών (990-1171), ή στην Ισπανία. Ο ορειχάλκινος γρύπας της Εικόνας 8,24, που λέγεται ότι τον έφερε στην Ιταλία ο σταυροφόρος βασιλιάς της Ιερουσαλήμ Αμάριχος Α' (1162-73), αποτελεί το πιο ολοκληρωμένο ίσως δείγμα περίοπτης γλυπτικής που έχει να επιδείξει η Ισλαμική τέχνη.

Από τα πρώτα της ήδη βήματα, η Ισλαμική τέχνη έχαιρε ιδιαίτερης εκτίμησης στην Ευρώπη. Έργα αγγειοπλαστικής, μεταλλοτεχνίας και μεταξωτά εισάγονταν από τα βασικά κέντρα του Ισλαμικού πολιτισμού. Οι εμπορικές ανταλλαγές ανάμεσα στο Ισλάμ και την Ευρώπη δεν διακόπηκαν ποτέ, ούτε καν κατά τη διάρκεια των Σταυροφοριών και των πολέμων για την ανάκτηση της Ισπανίας. Από τη στιγμή που η διακόσμησή τους δεν περιλάμβανε θρησκευτικά σύμβολα, τα κάθε είδους έργα ισλαμικής τέχνης ήταν εύκολο να γίνουν δεκτά και να χρησιμοποιούνται από τους χριστιανούς. Στη Σικελία, λ.χ., οι μουσουλμάνοι τεχνίτες διατήρησαν αναλλοίωτο το ύφος της δουλειάς τους πολύ μετά την κατάληψη της Μεσσήνης από τους Νορμανδούς, το 1061. Το αξιολογότερο δείγμα ισλαμικής υφαντουργίας που σώζεται, ένα κόκκινος μεταξωτός μανδύας κεντημένος με χρυσή κλωστή και μαργαριτάρια, προέρχεται από το Παλέρμο και προοριζόταν για



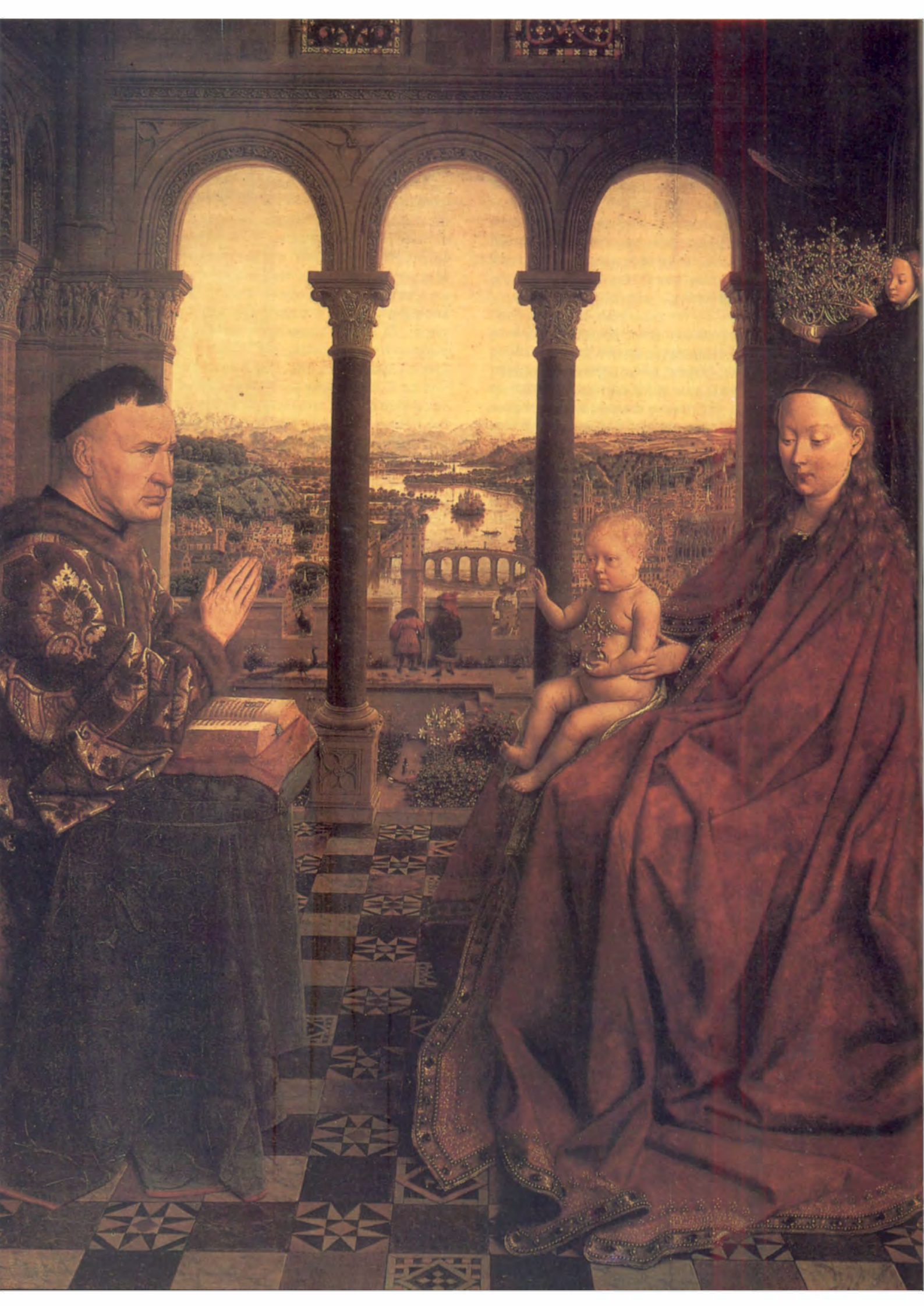
8,27 Πιάτο με κουφική επιγραφή. Νισαπούρ, 10ος αιώνας. Διάμετρος 45,7 εκ. Μητροπολιτικό Μουσείο, Νέα Υόρκη.



τον νορμανδό βασιλιά Ρογήρο Β΄ (8,25). Εδώ το πανάρχαιο στην τέχνη της Εγγύς Ανατολής μοτίβο του λιονταριού που επιτίθεται σε μια καμήλα αναπαράγεται κι από τις δυο πλευρές ενός περσικού δέντρου της ζωής, ενώ μια επιγραφή με κουφικούς χαρακτήρες στην άκρη εύχεται κάθε ευτυχία στον κάτοχο και αποτυπώνει τη χρονολογία ύφανσης (528 του μουσουλμανικού ημερολογίου, δηλαδή 1133-4). Μετά το 16ο αιώνα, τον υπέροχο αυτό μανδύα τον χρησιμοποιούσαν στη στέψη των αυτοκρατόρων της Αγίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας.

Η Ισλαμική τέχνη γεννά ορισμένα ερωτήματα για τη φύση της τέχνης, και ειδικότερα για το καλλιτεχνικό ύφος και τη διαμόρφωσή του. Όπως ήδη επισημάνθηκε, ένα σταθερό, χαρακτηριστικό και ευδιάκριτο «ισλαμικό ύφος» είναι αισθητό από την πρώτη στιγμή, ακόμα και σε έργα τέχνης που αντλούν στοιχεία από άλλους, συχνά διαφορετικούς μεταξύ τους, πολιτισμούς. Ο μουσουλμανικός χαρακτήρας του *Τρούλου του Βράχου*, λ.χ., είναι αδιαμφισβήτητος, έστω κι αν τα δομικά και μορφολογικά του πρότυπα προέρχονται από τη χριστιανική αρχιτεκτονική. Πρόκειται για ένα φαινόμενο που καλύπτει όλη την τεράστια γεωγραφική και χρονολογική έκταση του Ισλάμ και συνδέεται με λαούς εντελώς διαφορετικής εθνικής και πο-

λιτισμικής ταυτότητας. Η κοινή θρησκεία δεν αρκεί για να ερμηνεύσει την ύπαρξη του ιδιαίτερου αυτού ύφους, γιατί πολλά έργα ισλαμικής τέχνης δεν έχουν καμιά σχέση με τη θρησκεία — μια θρησκεία αρνητικά προδιατεθειμένη, άλλωστε, απέναντι στις εικαστικές τέχνες. Επιπλέον, αρκετά από τα πιο χαρακτηριστικά και σημαντικά ισλαμικά έργα τέχνης είναι γνωστό πως σχεδιάστηκαν και φιλοτεχνήθηκαν από μη μουσουλμάνους καλλιτέχνες. Μια σύγκριση, επομένως, της Ισλαμικής με τη Βουδιστική ή τη Χριστιανική τέχνη θα ήταν εξίσου άστοχη και ατελέσφορη όσο και η παραβολή της με οποιαδήποτε εθνική τέχνη. Κι όμως, ορισμένα σταθερά και χαρακτηριστικά γνωρίσματά της, όπως, λ.χ., ο ανεικονικός και μη συμβολικός χαρακτήρας της, μπορούν ν' αποδοθούν, αν όχι στο ίδιο το *Κοράνιο* και το *Χαντίθ*, τουλάχιστον στο μήνυμα της διδασκαλίας του Προφήτη, με την πιο πλατιά και βαθιά έννοια του όρου. Για το μουσουλμάνο, ο θεός είναι η μόνη πραγματικότητα. Ο κόσμος των αισθήσεων είναι εφήμερος και μάταιος· η ομορφιά του είναι φευγαλέα, χωρίς, όμως, αυτό να σημαίνει και ότι πρέπει κανείς ν' αποφεύγει να την καλλιεργεί και να την απολαμβάνει. Αν η τέχνη του Ισλάμ δεν υπήρξε μια θρησκευτική τέχνη, θα ήταν πάντως υπερβολή να ισχυριστούμε πως ήταν και μια τέχνη άσχετη με τη θρησκεία.



(απάντη) Γιαν βαν Άυκ, *Η Παναγία του Καρδινάλιου Ρολέν* (λεπτομέρεια), περ. 1433-4. Λάδι σε μουσαμά, 66 x 62 εκ. Λούβρο, Παρίσι.

## 9. Ο Μεσαίωνας στην Ευρώπη

Ένας εσταυρωμένος στον *Καθεδρικό Ναό της Κολωνίας* (9,1) είναι έργο της ίδιας ακριβώς δεκαετίας του 10ου αιώνα με το *μίχραμπ* στο *Μεγάλο Τέμενος της Κόρδοβας* (8,19). Η απόσταση, όμως, ανάμεσα στη σπαρακτική αυτή εικόνα και τα ιδεώδη του Ισλάμ — ή και τα ιδεώδη οποιασδήποτε από τις άλλες μεγάλες θρησκείες του κόσμου — είναι τεράστια. Ο ταπεινωμένος και πάσχων θεός με τα τόσα ανθρώπινα χαρακτηριστικά είναι μια καθαρά χριστιανική εικόνα. Παρόμοιες αντιλήψεις για τον Χριστό διαδόθηκαν πλατιά και κυριάρχησαν στα χρόνια που συνήθως ονομάζουμε Μεσαίωνα. Οι πρώτοι χριστιανοί απεικόνιζαν τον Χριστό ως θεραπευτή, δάσκαλο, νομοθέτη, ή κριτή (7,15· 7,16· 7,17). Σ' αυτούς, ο σταυρός ήταν σύμβολο του θριάμβου επί του θανάτου και οι απεικονίσεις της Σταύρωσης σπάνιες. Μετά την Εικονομαχία, ορισμένοι βυζαντινοί καλλιτέχνες άρχισαν ν' αποδίδουν πε-

9,1 Σταυρός του Γκέρο, 969-76. Ξύλο, ύψος 1.87 μ. Καθεδρικός Ναός της Κολωνίας.



ριστασιακά το Θείο Πάθος, αλλά μ' έναν συγκρατημένο, αποστασιοποιημένο, τελετουργικό κάπως τρόπο, που έδινε έμφαση περισσότερο στη βαθύτερη σημασία του γεγονότος και λιγότερο στην αμεσότητα του ανθρώπινου πόνου. Σε ό,τι αφορά τη μορφή του ενσαρκωμένου θεού, τα ελληνικά ιδεώδη της φυσικής ομορφιάς εξακολουθούσαν ν' αποτελούν τη βασική πηγή έμπνευσης.

Δεν υπάρχει προηγούμενο για τη βλοσυρή, κάθε άλλο παρά εξιδανικευμένη, μορφή του *Καθεδρικού Ναού της Κολωνίας*. Πρόκειται για έναν Χριστό εξουθενωμένο από το σωματικό μαρτύριο, με το στομάχι του πρησμένο, το κεφάλι πεσμένο, τα μάτια κλειστά, το στόμα μόλις ν' ανοίγει. Το ξυλόγλυπτο είναι έργο του Γκέρο, αρχιεπίσκοπου της Κολωνίας (969-76), και αποτελεί το πρώτο γνωστό δείγμα του ιδιαίτερου ενδιαφέροντος για την αγωνία του Χριστού, που αποτελεί διακριτικό γνώρισμα της Δυτικής χριστιανικής παράδοσης. Γύρω στο 1020, ο Βερνάρδος του Ανζού διακήρυξε ότι μόνο ο Χριστός στο σταυρό ήταν κατάλληλη εικόνα για μια εκκλησία. Μόνο στη Δύση παρέμεινε πάντοτε ζωντανή η πίστη ότι η αναπαραγωγή των πληγών (των λεγόμενων «στιγμάτων») του Χριστού στο σώμα ενός πιστού αποτελούσε δείγμα θείας χάρις. Ο Άγιος Φραγκίσκος της Ασίζης το 1224 και η Αγία Αικατερίνη της Σιένας αργότερα (στην περίπτωση της χωρίς ορατά αποτυπώματα, αλλά μόνο με την αίσθηση του πόνου) αποτελούσαν απ' αυτή την άποψη χαρακτηριστικά παραδείγματα. Μόνο στη Δύση υπήρχαν αδελφότητες μοναχών που αυτομαστιγώνονταν δημόσια, σε βαθμό που, όπως περιγράφει ένας συγγραφέας του 13ου αιώνα, οι θεατές «έχυναν ποταμούς δακρύων, σαν να παρακολουθούσαν το ίδιο το Θείο Πάθος». Ένας, λοιπόν, από τους κύριους στόχους των καλλιτεχνών της Δυτικής Ευρώπης το Μεσαίωνα ήταν — σε αντιδιαστολή με τους βυζαντινούς συναδέλφους τους — να παρουσιάζουν γεγονότα από τα Ευαγγέλια, και ειδικότερα από τα Πάθη, με τόσο ζωντανό και ζωηρό τρόπο, ώστε οι πιστοί να νιώθουν πως συμμετέχουν στα τεκταινόμενα.

Μια εντελώς διαφορετική εικόνα του Χριστού συναντάμε σ' ένα μεγάλο λιθάρι από το Γέλιγκ της Δανίας, λαξευμένο ανάμεσα στο 965 και το 985 (9,3). Τα μορφώματα των αλληλοδιαπλεκόμενων σχοινιών με κόμπους είναι εδώ ανάλογα μ' εκείνα των εικονογραφημένων χειρογράφων της Βρετανίας, δυο περίπου αιώνες πριν (7,53). Ο Χριστός εμφανίζεται να έχει ήδη ενσωματωθεί σε μια βορειοευρωπαϊκή παράδοση θεοτήτων και πνευμάτων. Η τετάστια αυτή πέτρα λαξεύτηκε με εντολή του βασιλιά Χάραλντ του Κυανόδοντα, ο οποίος, όπως αναφέρει η ρουνική επιγραφή, «κατέκτησε ολόκληρη τη Δανία και τη Νορβηγία και έκανε τους Δανούς χριστιανούς». Για περισσότερα από 100 χρόνια, οι λαοί αυτοί προκαλούσαν



δέος στη χριστιανική Ευρώπη, που τους θεωρούσε άγριους ειδωλολάτρες. Σε πολλές λιτανείες του 9ου αιώνα ακουγόταν η φράση «ο καλός θεός ας μας σώσει από τη μανία των ανθρώπων του Βορρά». Η απόπειρα του Χάραλντ να επιβάλει το Χριστιανισμό στους υπηκόους του απέτυχε και οδήγησε στην εκθρόνισή του. Ο εκχριστιανισμός της Δανίας και της Νορβηγίας θα καθυστερήσει έτσι έναν ακόμα αιώνα, ενώ της Σουηδίας περισσότερο. Παρ' όλα αυτά, οι καλλιτεχνικές παραδόσεις (και ειδικότερα τα μορφότυπα) του Βορρά άσκησαν σημαντική επίδραση στη διαμόρφωση της τέχνης της μεσαιωνικής Δυτικής χριστιανοσύνης.

Πολύ διαφορετικός στο πνεύμα και τη σημασία του — αν και ελάχιστα μεταγενέστερος — είναι ένας μεγαλοπρεπής χρυσός σταυρός από το Ανακτορικό Παρεκκλήσιο του Άαχεν, διακοσμημένος με σμαράγδια, ρουμπίνια, αμέθυστους και μαργαριτάρια (9,2). Όταν υπήρχαν οι απαραίτητοι πόροι, οι σταυροί, τα εκκλησιαστικά σκεύη και οι λειψανοθήκες αυτής της περιόδου καλύπτονταν με πολύτιμους λίθους, ανάλογους μ' εκείνους που, κατά την Αποκάλυψη του Ιωάννη, θα χρησιμοποιούνταν για το χτίσιμο της ουράνιας Ιερουσαλήμ. Μερικές φορές μάλιστα, χρησιμοποιούνταν και αρχαία κοσμήματα, παρά τις παγανιστικές τους παραστάσεις (στο σταυρό από το Άαχεν



9,2 Σταυρός του Λοθάριου.  
περ. 1000. Χρυσός,  
σμάλτο, πολύτιμοι λίθοι,  
ύψος 49,8 εκ.  
Θησαυροφυλάκιο, Άαχεν.



διακρίνεται ανάμεσα στ' άλλα κι ένα κόσμημα με τις Τρεις Χάριτες). Τα βασικά, ωστόσο, διακοσμητικά στοιχεία επιλέγονταν με ιδιαίτερη προσοχή. Έτσι, διακρίνει κανείς στο κέντρο ένα ρωμαϊκό καμέο με τη μορφή του Αυγούστου και τα αυτοκρατορικά εμβλήματα, ενώ στο κάτω μέρος ένα ιντάλιο από ορεία κρύσταλλο με το κεφάλι του Λοθάριου Β' (855-69), εγγονού του Καρλομάγνου και βασιλιά της Λοθαριγγίας (Λοραίνης). Η ιδέα ενός τέτοιου σταυρού με κοσμήματα (*crux gemmata*) έχει τις ρίζες της στο έμβλημα που υιοθέτησε ο Κωνσταντίνος, ο πρώτος χριστιανός αυτοκράτορας. Ο εντυπωσιακός σταυρός της εικόνας 9,2 είναι χαρακτηριστικό ότι φιλοτεχνήθηκε για λογαριασμό του Όθωνα Γ' (983-1002), του αυτοκράτορα της Αγίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας που φιλοδοξούσε

ν' αναβιώσει μια πραγματική αυτοκρατορία στη Δύση. Ο θρίαμβος του Χριστού συμβολίζεται με τη βοήθεια της αυτοκρατορικής εικονογραφίας. Στην πίσω, ωστόσο, πλευρά του σταυρού είναι χαραγμένος ένας νεκρός ή θνήσκων Χριστός, που θυμίζει περισσότερο ανάλογες βυζαντινές παραστάσεις και λιγότερο τον εσταυρωμένο του αρχιεπίσκοπου Γκέρο (9,1). Το χέρι του Θεού-Πατέρα εμφανίζεται εδώ να κατεβαίνει από τον ουρανό, κρατώντας ένα στεφάνι μέσα στο οποίο διακρίνεται το Άγιο Πνεύμα με τη μορφή περιστεριού. Στις στέψεις των αυτοκρατόρων, αυτή η πλευρά του σταυρού ήταν στραμμένη προς τον κλήρο, ενώ η άλλη προς τον αυτοκράτορα. Μ' αυτόν τον τρόπο, ο σταυρός συμβόλιζε την ένωση της εκκλησίας και του κράτους υπό το σκήπτρο ενός αυτοκράτορα που αντλούσε το χρίσμα και το στέμμα του από τον ίδιο τον πάπα — ένωση που σπάνια επιτεύχθηκε στο Μεσαίωνα, παρά τις σχετικές προσδοκίες.

Ο περίπλοκος και αντιφατικός χαρακτήρας του Πρώιμου Μεσαιωνικού πολιτισμού έχει τις ρίζες του στους παραγμένους αιώνες που ακολούθησαν το θάνατο του Καρλομάγνου, το 814. Πολύ γρήγορα, η τεράστια αυτοκρατορία του άρχισε να τρίζει. Στα τρία τμήματα όπου κυβερνούσαν οι διάδοχοί του (αντιστοιχούσαν κατά προσέγγιση στη σημερινή Γαλλία, τη σημερινή Γερμανία, και μια ενδιάμεση λωρίδα που ξεκινούσε από τη σημερινή Ολλανδία και έφτανε ως τη σημερινή Ελβετία) άρχισε να επικρατεί αναρχία. Οι επιθέσεις από το εξωτερικό ήταν συνεχείς. Οι Άραβες της Ισπανίας έκαναν συνεχώς επιδρομές στη νότια και κεντρική Γαλλία, αναζητώντας λάφυρα και δούλους. Οι Βίκινγκς κυριαρχούσαν στις ακτές του Βορρά και της Δύσης και, ακολουθώντας το ρου των ποταμών,



9,3 Πέτρα με ρουνική  
επιγραφή, 965-86.  
Γρανίτης, ύψος 2,44 μ.  
Γέλινγκ, Δανία.

έφταναν ως την καρδιά της αυτοκρατορίας. Σύντομα μια νέα απειλή έκανε την εμφάνισή της. Ξεκινώντας από την κεντρική Ασία, οι Μαγυάροι σάρωσαν την Ευρώπη, φτάνοντας ως την Παβία το 899 και τη νότια Γαλλία το 917. Το 924, όμως, απωθήθηκαν στην Ουγγαρία, όπου και εγκαταστάθηκαν μόνιμα.

Το 911, ο αρχηγός κάποιων Βίκινγκς που είχαν εγκαταθεί στην περιοχή που ονομάστηκε απ' αυτούς Νορμανδία πήρε από το βασιλιά των δυτικών Φράγκων τον τίτλο του δούκα και βαπτίστηκε χριστιανός. Οι Νορμανδοί έπαιξαν ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο στη μεσαιωνική Ευρώπη, και ειδικότερα στην παρατεταμένη σύγκρουση ανάμεσα στους πάπες και τους αυτοκράτορες της Αγίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας. Το 1053, νορμανδοί τυχodiώκτες εξαφάνισαν και την τελευταία βυζαντινή παρουσία από τη νότια Ιταλία, ενώ σύντομα έδωξαν και τους Άραβες από τη Σικελία. Την ίδια περίπου εποχή, το 1066, ο Γουλιέλμος ο Κατακτητής νικούσε στη μάχη του Χάστινγκς και εγκαίνιαζε τη νορμανδική κυριαρχία στην Αγγλία.

Αν ο αιώνας που ακολούθησε το θάνατο του Καρλομάγνου ήταν ο πιο ταραγμένος στην ιστορία της Ευρώπης, ήταν πάντως και η περίοδος όπου τέθηκαν οι βάσεις του λεγόμενου Μεσαιωνικού πολιτισμού της. Η Γερμανία και η Γαλλία άρχισαν να διαμορφώνονται ως ιδιαίτερες κρατικές και πολιτισμικές οντότητες. Στο εσωτερικό τους, έκανε την εμφάνισή του αυτό που σήμερα ονομάζουμε φεουδαρχία ή φεουδαλικό σύστημα, και που βέβαια κάθε άλλο παρά ενιαίο και ομοιόμορφο ήταν παντού. Παράλληλα, κι ενώ ο μοναстиσμός γνώριζε σταθερή ανάπτυξη αποκτώντας βαθμιαία τη σημασία υπερεθνικής δύναμης, γύρω στις αρχές του 10ου αιώνα εκδηλώνεται και μια πρώτη αναγέννηση στις τέχνες.

## Οθωνική τέχνη

Η πρώτη χώρα όπου η αναρχία και η αστάθεια υποχώρησαν ήταν η Γερμανία. Ο Ερρίκος Α' (919-36) αποκατέστησε μια σταθερή διακυβέρνηση, ενώ ο γιος του Όθων Α' (936-73) στέφτηκε το 962 στη Ρώμη από τον πάπα αυτοκράτορας της Αγίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας. Η Οθωνική τέχνη πήρε τ' όνομά της από τον Όθωνα Α' και τους απογόνους του, που βασιλεύσαν στη Γερμανία και τη βόρεια Ιταλία ως το 1056, και αποτελούσε σε σημαντικό βαθμό μια συνειδητή αναβίωση της Καρολίγγειας τέχνης, με έντονες επεκτατικές τάσεις. Η εκκλησία-αβαείο του *Αγίου Παντελεήμονα* στην Κολονία, που χρηματοδοτήθηκε από τον αρχιεπίσκοπο Μπρούνο (νεότερο αδελφό του Όθωνα Α'), οφείλει πολλά στην κάτοψη των καρολίγγειων εκκλησιών — το δυτικό τμήμα παρέμεινε σχεδόν αναλλοίωτο όταν τους επόμενους αιώνες η υπόλοιπη εκκλησία ξαναχτίστηκε σχεδόν από την αρχή (9,4).

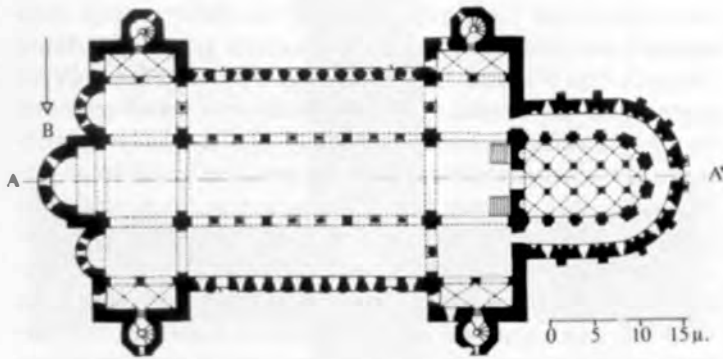
Η επιβλητική δυτική πρόσοψη, όπως αυτή του *Αγίου Παντελεήμονα*, είναι χαρακτηριστικό γνώρισμα της Οθωνικής τέχνης — έστω κι αν οι ρίζες της βρίσκονται αναμφισβήτητα στην Καρολίγγεια Αναγέννηση. Παρά τα στοιχεία που αντλεί από την εποχή του Καρλομάγνου, η Οθωνική τέχνη δεν είναι μια τέχνη που κοιτάζει προς τα πίσω. Η διάταξη των όγκων στη δυτική πλευρά του *Αγίου Πα-*

*ντελεήμονα* διακρίνεται για την τολμηρότητά της, ενώ στο εσωτερικό του *Αγίου Μιχαήλ του Χίλντεσχαϊμ* είναι φανερή μια νέα αίσθηση του εσωτερικού χώρου. Ο *Άγιος Μιχαήλ* έχει δύο ιερά, δύο εγκάρσια κλίτη και δύο κόγχες ιερού, από τις οποίες η δυτική βρίσκεται πάνω από ένα ημιπύγιο παρεκκλήσιο-κρύπτη (9,5). Τα επιμέρους τμήματα του κτίσματος ενοποιούνται από ένα γενικότερο μαθηματικό σχήμα, που βασίζεται στα ίσα τετράγωνα. Το μεσαίο κλίτος αποτελείται από τρία τετράγωνα με πεσσούς στις γωνίες και κίονες στα ενδιάμεσα — ένα σύστημα εναλλαγής των υποστυλωμάτων που γνώρισε μεγάλη διάδοση στη Γερμανία για έναν περίπου αιώνα. Η πιο σύνθετη αυτή κάτοψη αποτελεί αποφασιστική τομή σε σχέση με τους μονότονους διαδοχικούς κίονες, που χαρακτηρίζουν τις πρωτοχριστιανικές βασιλικές. Στο Χίλντεσχαϊμ το εσωτερικό έχει συλληφθεί ως συνολικός χώρος: οι κύριως είσοδοι έχουν τοποθετηθεί στη νότια πλευρά, έτσι ώστε το πλάγιο κλίτος όπου οδηγούν ν' αποτελέσει ένα είδος νάρθηκα σε ορθή γωνία με τον κύριο άξονα του ναού (ο *Άγιος Μιχαήλ του Χίλντεσχαϊμ* καταστράφηκε σχεδόν ολοσχερώς στο Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και ξαναχτίστηκε).

Ο επίσκοπος του Χίλντεσχαϊμ Μπέρνβαρντ (περ. 960-1022, ανακηρύχτηκε άγιος το 1192), που υπήρξε παιδαγωγός του Όθωνα Γ' και τον συνόδευσε στη Ρώμη το 1001,

9,4 *Άγιος Παντελεήμων*, Κολονία, περ. 980.

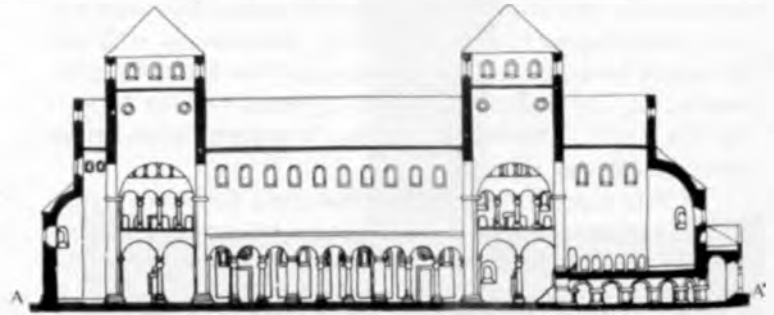




9,5· 9,6 Κάτοψη και τομή του Αγίου Μιχαήλ του Χίλντεσχαίμ.

ήταν ο κινητήριος νους της ανέγερσης του Αγίου Μιχαήλ. Η απομάκρυνση από το πρότυπο της βασιλικής πρέπει να ήταν εσκεμμένη και δεν αποκλείεται να συνδέεται με το ταξίδι του επισκόπου Μπέρνβαρντ στην Ιταλία. Ένας σύγχρονός του βιογράφος περιγράφει τον επίσκοπο ως «διακεκριμένο συγγραφέα, έμπειρο ζωγράφο, εξαιρετο στη χύτευση του ορείχαλκου και την αρχιτεκτονική». Είναι, επομένως, πολύ πιθανό η σχέση του με τα αξιόλογα έργα μεταλλοτεχνίας στον Άγιο Μιχαήλ να μην ήταν απλώς σχέση εργοδότη. Στα έργα αυτά από ορείχαλκο ανήκει και ο ύψους 3,65 μ. κίονας με σπειροειδείς ανάγλυφες παραστάσεις (9,8), που είναι φανερά εμπνευσμένος από τη Στήλη του Τραιανού (5,60) και τη Στήλη του Μάρκου Αυρήλιου (5,61) στη Ρώμη, απεικονίζει σκηνές από τη ζωή του Χριστού, και είχε αρχικά έναν τεράστιο σταυρό στην κορυφή (καταστράφηκε το 1544). Άθικτες σώζονται και δυο πόρτες ύψους 4,5 μ., με μορφές σε τόσο έκτυπο ανάγλυφο ώστε ορισμένα κεφάλια να δείχνουν σχεδόν ολόγλυφα (9,7). Κάθε πόρτα περιλαμβάνει 8 σκηνές· αριστερά απεικονίζονται επεισόδια από τη Γένεση, που "διαβάζονται" από πάνω προς τα κάτω, ενώ δεξιά σκηνές από τα Ευαγγέλια, με σειρά από κάτω προς τα πάνω. Μ' αυτόν τον τρόπο, ο πειρασμός του Αδάμ και της Εύας βρίσκεται απέναντι από τη Σταύρωση, αντιπαραθέτοντας την πώση με τη λύτρωση του ανθρώπου. Παρόλο ότι ανάλογες παραστάσεις συναντάμε και σε εικονογραφημένα χειρόγραφα της εποχής, τα ορειχάλκινα αυτά ανάγλυφα διακρίνονται για την ασυνήθιστη ανθρωπιά τους και τη δραματική τους έκφραση. Οι γυμνές μορφές είναι εδώ ελάχιστα ή καθόλου επηρεασμένες από την Κλασική παράδοση. Αν κάτι τις χαρακτηρίζει, αυτό είναι μια φυσική αδεξιότητα, ένα βαρύ σώμα συνδυασμένο με ανάλαφρα άκρα, που ίσως υπαινίσσεται την αδυναμία του εγκλωβισμένου στη σάρκα πνεύματος. Όταν ο Αδάμ πρωτοσυναντάει την Εύα δείχνουν και οι δυο δειλοί και φοβισμένοι. Στη σκηνή του πειρασμού αποκτούν κάποια αυτοπεποίθηση, αλλά, όταν ο Θεός στρέφει καταδικαστικά το δάχτυλό του προς το μέρος τους, ζαρώνουν καταντροπιασμένοι, με τον Αδάμ να κατηγορεί την Εύα κι αυτή με τη σειρά της το φίδι, που έχει μορφή δράκου και σέρνεται στα πόδια της.

Στη ζωγραφική γίνεται επίσης αισθητή την ίδια εποχή μια μεγαλύτερη τάση για έκφραση των συναισθημάτων, που εκδηλώνεται κυρίως σ' ένα νέο τύπο λειτουργικού βι-



9,7 Ορειχάλκινη πόρτα με σκηνές από την Παλαιά και την Καινή Διαθήκη, περ. 1015. Άγιος Μιχαήλ (Καθεδρικός Ναός) του Χίλντεσχαίμ.





9,8 Λεπτομέρεια από κίονα, περ. 1015. Ορείχαλκος, διάμετρος 53,3 εκ. Άγιος Μιχαήλ του Χίλντεσχαϊμ.

βλίου, τις *Περικοπέδες*. Εδώ, τα κείμενα είναι διαταγμένα με βάση τις ανάγκες της λειτουργίας. Δεν υπάρχουν πια περιθώρια για "προσωπογραφίες" των ευαγγελιστών, που προηγούνταν πάντοτε από το κείμενο των Ευαγγελίων στα χειρόγραφα της εποχής του Καρλομάγνου. Στη θέση τους κάνουν την εμφάνισή τους επεισόδια από τη ζωή του Χριστού, που αρχικά εμπνέονταν από ανάλογες βυζαντινές παραστάσεις. Παρά τους στενούς δεσμούς ανάμεσα στην Οθωνική αυλή και την Κωνσταντινούπολη, που μάλιστα επισφραγίστηκαν με το γάμο του Όθωνα Β΄ με τη βυζαντινή πριγκίπισσα Θεοφανώ το 972, η τέχνη που αναπτύχθηκε στα εδάφη της Αγίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας απομακρύνθηκε σύντομα από τις βυζαντινές επιδράσεις.

Μια σειρά από αξιόλογα εικονογραφημένα χειρόγραφα της εποχής συνδέονται συνήθως με το Αβαείο του Ράιχενου (στη Λίμνη της Κωνσταντίας), παρόλο ότι δεν υπάρχουν αποδείξεις πως προέρχονται πράγματι από εκεί.

Το νέο αυτό ύφος είναι φανερό σε μια εικονογράφηση από το *Ευαγγέλιο του Όθωνα Γ΄* (9,9). Η σκηνή απεικονίζει τον Χριστό ενώ ετοιμάζεται να πλύνει τα πόδια των μαθητών του — μια πράξη ταπεινότητας, που τόσο ο βυζαντινός αυτοκράτορας όσο και ο πάπας την επαναλάμβαναν συμβολικά κάθε χρόνο. Υπάρχουν εδώ στοιχεία που έχουν κληροδοτηθεί από την Αρχαιότητα μέσω Βυζαντίου και που βρίσκονται εντελώς «εκτός κλίματος», όπως, λ.χ., συμβαίνει και με τα ενσωματωμένα στο *Σταυρό του Λοθάριου* ρωμαϊκά κοσμήματα. Ο μαθητής που λύνει το σανδάλι του στο δεξιό άκρο είναι μακρινός απόγονος κάποιου ελληνιστικού αγάλματος αθλητή. Η μορφή του Χριστού — χωρίς γένια, όπως στην Πρωτοχριστιανική τέχνη — ανάγεται σε ακόμα παλιότερα ρωμαϊκά ανάγλυφα, όπου ένας ασθενής γιατρεύεται από κάποιον θεραπευτή. Ο Χριστός και ο Άγιος Πέτρος, που έχει πάρει τη θέση του ασθενή, αποδίδονται μεγαλύτεροι από τις υπόλοιπες μορφές, προφανώς για λόγους ιεραρχίας. Το δεξί χέρι του Χριστού επιμηκύνεται έντονα για να τονιστεί η χειρονομία της ευλογίας, ενώ ο Άγιος Πέτρος "μιλάει" με τα χέρια του, μ' έναν τρόπο που σύντομα θα καθιερωθεί στην εικαστική γλώσσα της μεσαιωνικής Ευρώπης. Τα κτίρια που διακρίνονται στην κορυφή κατάγονται επίσης από τοιχογραφίες και σκηνικά της Ρωμαϊκής εποχής (5,26). Κάθε,

9,9 Ο Χριστός πλένει τα πόδια των Αποστόλων, περ. 1000. Εικονογράφηση από το *Ευαγγέλιο του Όθωνα Γ΄*. Βαυαρική Κρατική Βιβλιοθήκη, Μόναχο.



ωστόσο, στοιχείο προοπτικής έχει χαθεί και όλα αυτά τα κτίσματα, που υποδηλώνουν μια εγκόσμια Ιερουσαλήμ, έχουν ισοπεδωθεί σ' ένα απλώς συμμετρικό μοτίβο.

Απ' αυτή τη χαρακτηριστικά οθωνική μικρογραφία απουσιάζει κάθε στοιχείο Κλασικού ορθολογισμού. Εδώ, η επίσημη μνημειακότητα συνδυάζεται με μια παλλόμενη εσωτερικότητα, η οραματική, σχεδόν απόκοσμη, ατμόσφαιρα με την οξυδερκή παρατήρηση της πραγματικότητας, τα ρέοντα μορφότυπα και τα φωτεινά χρώματα με τον έντονο συναισθηματισμό. Όλα αυτά τα στοιχεία και οι συνδυασμοί τους αποτελούν χαρακτηριστικά γνωρίσματα της Οθωνικής Αναγέννησης και των αμέσως επόμενων αιώνων. Σε συνδυασμό με τον εσταυρωμένο στον *Καθεδρικό Ναό της Κολονίας* και τις ορειχάλκινες πόρτες του Χίλντεσχαϊμ, η μικρογραφία της Εικόνας 9,9 σηματοδοτεί τις απαρχές μιας νέας περιόδου στην ιστορία της ευρωπαϊκής τέχνης.

## Η Ρομανική αρχιτεκτονική στην Ιταλία

Το 961-2, ο Όθων Α' αποκατέστησε στην Ιταλία μια σχετική πολιτική σταθερότητα, μετά από 100 και πάνω χρόνια εσωτερικής αναρχίας, που επιδείνωναν οι επιθέσεις των Μαγυάρων, αλλά και των Αράβων από τη βόρεια Αφρική. Με την ειρήνευση της χώρας, δημιουργήθηκαν ευνοϊκές προϋποθέσεις όχι μόνο για την οικονομική ανάκαμψη, αλλά και για την εμφάνιση των πρώτων πόλεων-δημοκρατιών. Η ανάπτυξη των ιταλικών εμπορικών πόλεων αποτέλεσε το σημαντικότερο γεγονός της ιταλικής ιστορίας μετά την πτώση της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας και θα επηρεάσει καθοριστικά κάθε σχεδόν πλευρά της πολιτικής και πολιτισμικής ζωής στους επόμενους αιώνες.

Γύρω στο 1000, όπως έγραφε και ο μοναχός Ραούλ Γκλαμπέρ λίγες δεκαετίες αργότερα, «σε ολόκληρο σχεδόν τον κόσμο, αλλά ιδιαίτερα στην Ιταλία και τη Γαλλία, παρατηρήθηκε το φαινόμενο να ξαναχτίζονται από την αρχή οι εκκλησίες, έστω κι αν ορισμένες απ' αυτές ήταν σε καλή κατάσταση και δεν χρειάζονταν ανοικοδόμηση. Όλα τα έθνη της Χριστιανοσύνης συναγωνίζονταν τώρα μεταξύ τους ποιο θα λατρεύει το θεό στα πιο ευπρεπή κτίσματα. Είχε κανείς την αίσθηση ότι ο όλος ο κόσμος πέταγε από πάνω του τα παλιά του ρούχα και ντυνόταν μ' ένα λευκό πέπλο από εκκλησίες». Στην Ιταλία, το ρεύμα αυτό οικοδόμησης και ανοικοδόμησης εκκλησιών, που εκδηλώθηκε στα τέλη του 10ου και τις αρχές του 11ου αιώνα, δεν έφερε κάποια άμεση αλλαγή στα αρχιτεκτονικά πρότυπα. Ο συντηρητισμός ήταν η κυρίαρχη τάση της εποχής. Στη Ρώμη ειδικότερα, οι πρωτοχριστιανικές κατόψεις και διακοσμήσεις αναβίωναν, έτσι ώστε ο Άγιος Κλήμης, που ξαναχτίστηκε σχεδόν από την αρχή μετά το 1084, να εκλαμβάνεται αργότερα για βασιλική του 4ου αιώνα. Οι κατασκευαστές εκκλησιών στην περιοχή του Μιλάνου επανήλθαν σ' ένα αρχιτεκτονικό ιδίωμα βασισμένο στα τούβλα και στους θόλους από ακατέργαστη πέτρα, που πρωτοεμφανίστηκε γύρω στο 800. Στην Τοσκάνη, από την άλλη μεριά, παρόλο ότι εξακολουθούσαν να προσφεύγουν στις παραδοσιακές κατόψεις, αναπτύχθηκε ένα

νέο, κλασικίζον ιδίωμα για την εξωτερική όψη. Οι νέες αυτές τάσεις, που εκδηλώνονται κυρίως στην Πίζα και τη Φλωρεντία, αποκαλούνται από ορισμένους Τοσκανική Πρωτοαναγέννηση.

Η εκκλησία του *Σαν Μινιάτο αλ Μόντε* (άρχισε να χτίζεται το 1018), σ' ένα ύψωμα πάνω από την Φλωρεντία, αποτελεί το παλιότερο δείγμα του νέου αυτού ρυθμού (9,10). Εδώ, το εσωτερικό, που έχει μορφή βασιλικής μ' ένα ψηλότερο μεσαίο κλίτος, προβάλλεται στην πρόσοψη. Το κάτω μέρος της πρόσοψης είναι μια αβαθής τοξοστοιχία, με Κορινθιακούς κίονες που πλαισιώνουν τρεις πραγματικές πόρτες και — για λόγους συμμετρίας — δυο ψευδοπόρτες. Το μεταγενέστερο (12ος αιώνας) πάνω μέρος μιμείται την πρόσοψη Κλασικού ναού — με την κάθε άλλο παρά Κλασική προσθήκη μιας ψευδοτοξοστοιχίας ανάμεσα στο αέτωμα και το θριγκό. Οι λευκές και πράσινες ορθομαρμαρώσεις που καλύπτουν τις περισσότερες επιφάνειες διακρίνονται για τα κομψά γεωμετρικά τους μορφότυπα, δημιουργώντας μια ατμόσφαιρα αξιοπρεπούς αυτοσυγκράτησης και πνευματικότητας, που χαρακτηρίζει και τη μεταγενέστερη τέχνη της Τοσκάνης. Ανάλογο ύφος κυριαρχεί και στο εξωτερικό του *Βαπτιστηρίου*, που είναι αφιερωμένο στον προστάτη της πόλης Άγιο Ιωάννη τον Βαπτιστή (9,11).

Στην Πίζα, 80 χλμ. δυτικότερα, οι εκκλησίες χτίζονταν με εξίσου παραδοσιακές κατόψεις, αλλά διακοσμούνταν μ' έναν ολοένα και πιο διαφορετικό τρόπο. Το «λευκό πέπλο από εκκλησίες» του μοναχού Ραούλ Γκλαμπέρ έρχεται στο νου μας όσο πουθενά αλλού όταν βρεθούμε στην

9,10 *Σαν Μινιάτο αλ Μόντε*, Φλωρεντία, άρχισε το 1018.

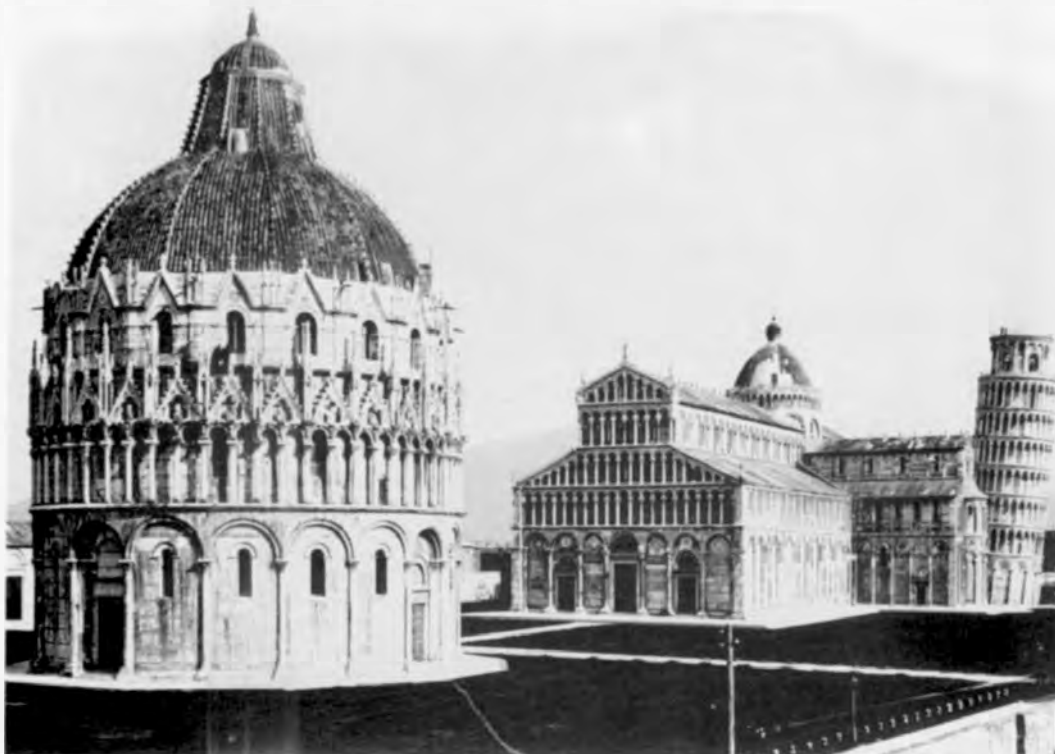




9,11 Βαπτιστήριο, Φλωρεντία, περ. 1060-1150.

Πλατεία του Καθεδρικού Ναού, ή Πλατεία των Θαυμάτων, στην Πίζα (9,12· 9,13). Το Βαπτιστήριο, ο Καθεδρικός Ναός με τις λευκές του ορθομαρμαρώσεις που λαμπυρίζουν, ο περίφημος Κεκλιμένος Πύργος, που δεν είναι παρά το κωδωνοστάσιο (Καμπανίλε) του Καθεδρικού Ναού, και το νεκροταφείο (Καμποσάντο) με τον μακρύ του τοίχο, θαμπώνουν ακόμα και σήμερα με το μεγαλείο και την

9,12 Βαπτιστήριο, Καθεδρικός Ναός και Κωδωνοστάσιο, Πίζα, 1053-1272.



ακτινοβολία τους. Ο Καθεδρικός Ναός άρχισε να χτίζεται το 1063, με σχέδια ενός αρχιτέκτονα του οποίου την εντοχισμένη σαρκοφάγο διαβάζουμε στα λατινικά: «Απαράμιλλος είναι ο ναός από χιονάτο μάρμαρο που χτίστηκε κυριολεκτικά χάρη στο ταλέντο του Μπουσκέτο». Αυτός, λοιπόν, ο Μπουσκέτο πρέπει να ήταν υπεύθυνος για το αξιόλογο διακοσμητικό σχέδιο με τις πολλές, αβαθείς, κομψά οξυκόρυφες αψίδες, όπου τα παράθυρα και τα ρομβοειδή χρωματιστά μάρμαρα εναλλάσσονται.

Η ιδέα της επένδυσης των κτιρίων με μάρμαρο κατάγεται, φυσικά, από την αρχαία Ρώμη. Οι κάτοικοι της Πίζας, ειδικότερα, είχαν τη δυνατότητα να προμηθεύονται τα απαραίτητα μάρμαρα από τα γειτονικά λατομεία, που λειτουργούσαν από την εποχή του Αυγούστου. Όπως το μάρμαρο, έτσι και οι κίονες εξευγενίζουν και δίνουν αίγλη. Στην Πίζα, οι κίονες χρησιμοποιούνται επίσης πλουσιοπάροχα, αποσπασμένοι μάλιστα συνήθως από τους τοίχους, σε αψιδοστοιχίες και στοές στην πρόσοψη, στην κόγχη, ή στο κωδωνοστάσιο του Καθεδρικού Ναού (9,12). Η πληθωριστική παρουσία κίωνων (σε διαδοχικές σειρές) στην πρόσοψη των εκκλησιών έγινε το "σήμα κατατεθέν" ενός ύφους που επεκτάθηκε όχι μόνο στις γειτονικές περιοχές, αλλά και παντού όπου η Πίζα ασκούσε σημαντική επιρροή, όπως, λ.χ., στη Σαρδηνία, την Κορσική, τη νότια Ιταλία.

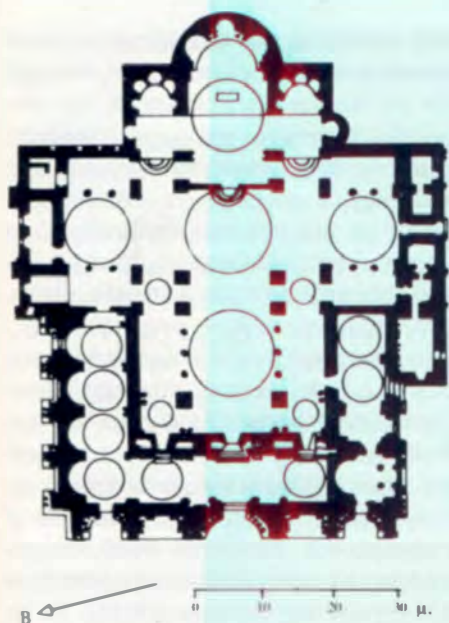
Η Πίζα γνώρισε τέτοια άνθηση — χάρη στο εμπόριό της με την ανατολική Μεσόγειο — ώστε, στις αρχές του ΙΙου αιώνα, αναγνωρίστηκε ως ελεύθερη δημοκρατία. Με συμμάχους τους Γενούτες αρχικά και τους Νορμανδούς της νότιας Ιταλίας αργότερα, η Πίζα αντιμετώπιζε με επιτυχία τους Άραβες. Τα λάφυρα από μια νίκη κατά των Αράβων στον Κόλπο του Παλέρμου το 1062 αποτέλεσαν

9,13 Τοπογραφικό σχέδιο της Πλατείας του Καθεδρικού Ναού, Πίζα.





9.14 Άγιος Μάρκος, Βενετία, άρχισε το 1053. Εσωτερικό.



9,15 Κάτοψη του Αγίου Μάρκου.



9,16 Άγιος Μάρκος, Βενετία.

9,17 Ο Χριστός-κριτής και οι τέσσερις Ευαγγελιστές. Λεπτομέρεια από το Pala d' Oro του Αγίου Μάρκου, 1105. Χρυσός, σμάλτο και πολύτιμοι λίθοι, 19,5 x 12 εκ.



το αρχικό κεφάλαιο για το χτίσιμο του *Καθεδρικού Ναού της Πίζας*. Σύμφωνα μ' ένα χρονικογράφο της εποχής, «οι Πιζάνοι διακήρυξαν ομόφωνα ότι επιβάλλεται να χτιστεί ένας μεγαλοπρεπής ναός, αντάξιος του θείου μεγαλείου και ικανός να προκαλεί τον παγκόσμιο θαυμασμό». Μετά από 90 χρόνια, για να πανηγυρίσουν τη νίκη τους κατά του Αμάλφι (μιας ανταγωνίστριας χριστιανικής ναυτικής δύναμης στη νότια Ιταλία), άρχισαν να χτίζουν το *Βαπτιστήριο*. Τα εντυπωσιακά κτίσματα της Πλατείας του Καθεδρικού Ναού στην Πίζα αποτελούν επομένως άμεση αντανάκλαση της μεγάλης ευημερίας και ανάπτυξης που απολάμβανε η πόλη — και που αυξήθηκε ακόμα περισσότερο στις αρχές του 12ου αιώνα, χάρη στη μεταφορά των σταυροφόρων στους Αγίους Τόπους με υψηλό αντίτιμο. Τα κτίρια αυτά, όπως και οι ναοί στην Αρχαία Ελλάδα, εκτός από τον καθαρά θρησκευτικό τους ρόλο αποτελούσαν και μνημεία προορισμένα να διατρανώνουν τη δόξα και την ευημερία της συγκεκριμένης πόλης. Είναι ίσως χαρακτηριστικό απ' αυτή την άποψη ότι, σε μια εποχή που συνήθιζαν να λένε ότι ένα κτίριο ανεγέρθηκε «από» τον επίσκοπο ή το βασιλιά που το 'παρήγγειλε'', οι κάτοικοι της Πίζας εντοίχιζαν στα κτίσματα επιγραφές με τα ονόματα των αρχιτεκτόνων τους: Μπουσκέτο, Ραϊνάλντο (που ξεκίνησε την πρόσοψη του Καθεδρικού Ναού), Ντιοτισάλβι (που έκανε τα σχέδια για το Βαπτιστήριο), κ.ο.κ.

Τα κτίρια στην Πλατεία των Θαυμάτων της Πίζας, όπως και ο *Σαν Μινιάτο αλ Μόντε* και το *Βαπτιστήριο* στη Φλωρεντία, αποκαλούνται συνήθως Ρομανικά. Ο όρος, που αρχικά σήμαινε νόθο, υποβαθμισμένο ρωμαϊκό, χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά στις αρχές του 19ου αιώνα για να χαρακτηρίσει τη μεσαιωνική εκείνη αρχιτεκτονική που διατηρούσε ακόμα τους κίονες και το ημικυκλικό τόξο, πριν την εμφάνιση του Γοτθικού Ρυθμού με τα χαρακτηριστικά οξυκόρυφα τόξα. Οι τεχνοτροπίες που καλύπτει ο όρος (ο οποίος με τον καιρό επεκτάθηκε και στη γλυπτική και τη ζωγραφική) παρουσιάζουν σημαντικές διαφορές μεταξύ τους, καλύπτοντας όλο το φάσμα από τις μεγάλες εκκλησίες και τα αβαεία της Γερμανίας ή της Γαλλίας ως τα κτίσματα της Νορμανδικής περιόδου στη Σικελία, που οφείλουν στο Ισλάμ όσα περίπου και στη Ρώμη. Από τον όρο και το χαρακτηρισμό Ρομανική εξαιρείται πάντως η πρώιμη μεσαιωνική αρχιτεκτονική της Βενετίας.

Ο *Άγιος Μάρκος* στη Βενετία είναι βασικά Βυζαντινού Ρυθμού. Σχεδιάστηκε το 1063 από έναν έλληνα αρχιτέκτονα, ακολουθώντας αρκετά πιστά το πρότυπο των *Αγίων Αποστόλων* της Κωνσταντινούπολης (έργο του 10ου αιώνα· καταστράφηκε το 1469) με τους πέντε τρούλους, από τους οποίους ένας κεντρικός που δεσπόζει (9,14· 9,15· 9,16). Είναι χτισμένος δίπλα ακριβώς από το *Ανάκτορο των Δόγηδων*, των αιρετών ηγετών της Ενετικής Δημοκρατίας, και η λειτουργία του ήταν ανάλογη μ' εκείνη της *Αγίας Σοφίας* στην Κωνσταντινούπολη, ή του *Ανακτορικού Παρεκκλήσιου* στο *Άαχεν*: να διαλαλεί και ν' απαθανάτσει τη δύναμη της Βενετίας. Παρόλο, ωστόσο, ότι όφειλε να υπηρετεί παρόμοιους εγκόσμιους, μη θρησκευτικούς σκοπούς, ο *Άγιος Μάρκος* διακρίνεται κατεξοχήν για τη βαθιά πνευματική ατμόσφαιρα του εσωτερικού του, που τη συνθέτουν το θαμπό φως, οι γεμάτοι μυστήριο χώ-

ροι, και τα εξαυλωμένα πρόσωπα των αγίων που μας κοιτάζουν από τα χρυσοποίκιλτα ψηφιδωτά στους τοίχους και την οροφή.

Η Βενετία ιδρύθηκε τον 5ο αιώνα και αρχικά βρισκόταν στη σφαίρα επιρροής της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας. Στα τέλη του 9ου αιώνα, έγινε ανεξάρτητη πόλη (δημοκρατία στον τίτλο, αλλά με μια ολιγαρχική ουσιαστικά κυβέρνηση) και απέκτησε μεγάλο πλούτο χάρη στο εμπόριο ανάμεσα στην Ευρώπη και την Εγγύς Ανατολή. Οι Βενετσιάνοι επικαλούνταν τη μακρινή τους σχέση με το Βυζάντιο όποτε αυτό τους εξυπηρετούσε. Ο *Άγιος Μάρκος* χτίστηκε από το 1063 ως το 1094, όταν η πόλη είχε επικεφαλής τρεις φιλοβυζαντινούς δόγηδες — ο ένας απ' αυτούς είχε παντρευτεί την αδελφή βυζαντινού αυτοκράτορα. Αμέσως μετά την ολοκλήρωσή του, στο χρυσό ρετάμπλ της κυρίας αγίας τράπεζας (το λεγόμενο *Pala d' Oro*), προστέθηκαν εξαιρετικά δείγματα σμαλτοτεχνικής, που είτε ήρθαν από την Κωνσταντινούπολη, είτε ήταν έργα βυζαντινών καλλιτεχνών της Βενετίας (9,17). Το λεπτοδουλεμένο χρώμα τους και η κομψότητα της γραμμής τους αναδεικνύουν τις παραστάσεις του *Pala d' Oro* σε κορυφαία δείγματα Βυζαντινής τέχνης της εποχής.

Μεγάλο μέρος της σημερινής εμφάνισης του *Αγίου Μάρκου* (χωρίς να εξαιρείται και το *Pala d' Oro*) είναι πάντως αρκετά μεταγενέστερο. Το 1204, οι Βενετσιάνοι άλλαξαν την πορεία της Δ' Σταυροφορίας και οι σταυροφόροι, αντί να πολεμήσουν τους Μουσουλμάνους, κατέλαβαν και λεηλάτησαν την Κωνσταντινούπολη. Τους επόμενους αιώνες, καθώς η Βενετία πλούτιζε ολοένα και περισσότερο πουλώντας τα προϊόντα της Ανατολής στην κεντρική και βόρεια Ευρώπη, το εσωτερικό του *Αγίου Μάρκου* διακοσμήθηκε βαθμιαία με ψηφιδωτά που απομακρύνονται σημαντικά από τα βυζαντινά πρότυπα. Τα περισσότερα παράθυρα κλείστηκαν ώστε ν' αυξηθεί η επιφάνεια των τοίχων, μειώνοντας έτσι στο ελάχιστο το φως, που τόσο σημαντικό το θεωρούσαν οι βυζαντινοί αρχιτέκτονες (βλ. Κεφ. 7). Ο *Άγιος Μάρκος* αποτελεί το σύμβολο της ανάδειξης της Βενετίας σε διεθνή δύναμη, αλλά και της ουσιαστικής ανεξαρτησίας της από τον πάπα. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Καθεδρικός Ναός της Βενετίας, όπου και η έδρα του επίσκοπου, είναι ένα σχεδόν ασήμαντο κτίσμα σε σχέση με τον *Άγιο Μάρκο*, σ' ένα απόμακρο σημείο της πόλης, μακριά από το *Ανάκτορο των Δόγηδων*.

## Ρομανική τέχνη και αρχιτεκτονική στη βόρεια Ευρώπη

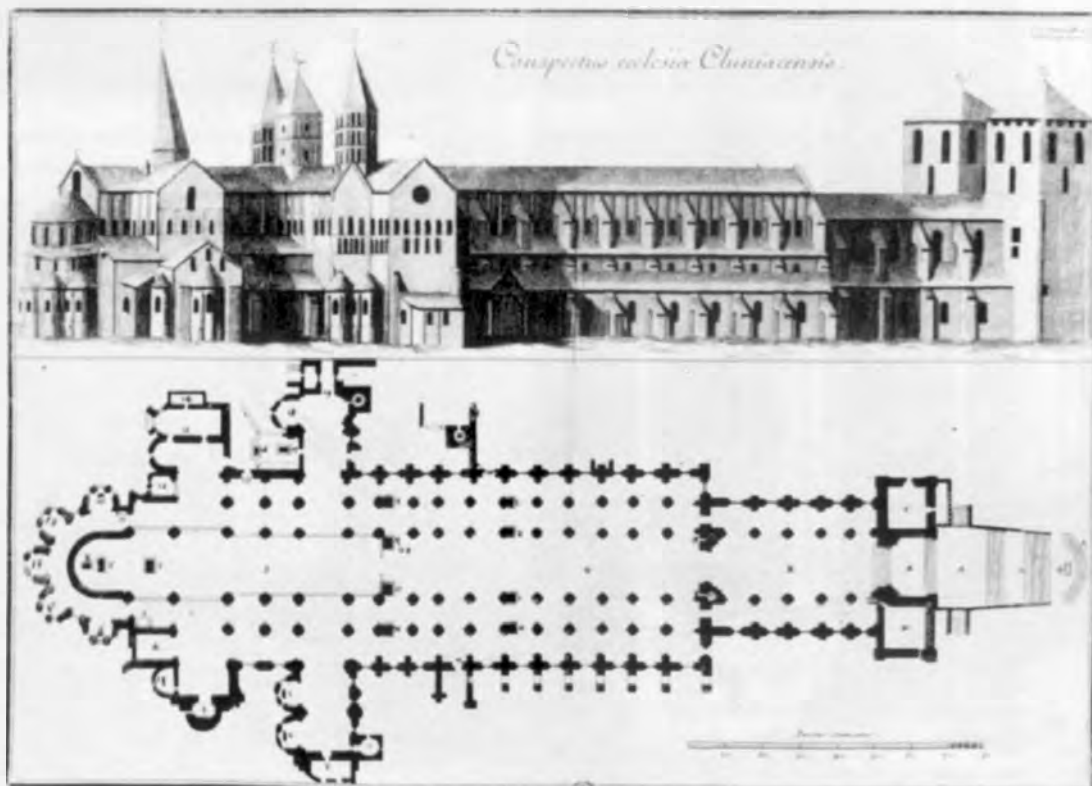
Η άνθηση της Ρομανικής τέχνης και αρχιτεκτονικής, που παρατηρείται στα τέλη του 11ου αιώνα στη Γαλλία, ήρθε μετά από μια μακρά περίοδο αναταραχών και πολιτισμικής παρακμής. Η Γαλλία υπέφερε περισσότερο απ' ό,τι η Γερμανία από την αποσύνθεση της αυτοκρατορίας του Καρλομάγνου· πολλές πόλεις είχαν ερημωθεί και λεηλατηθεί από τις επιδρομές των Βίκινγκς, των Σαρακηνών και των Μαγυάρων. Το 987, οι δυτικοί Φράγκοι ηγεμόνες (δύσκολα θα μπορούσε κανείς να μιλήσει ακόμα για Γάλλους), που ασκούσαν την εξουσία σ' ένα συνονθύλευμα από ανεξάρτητα δουκάτα και κομητείες, εξέλεξαν

βασιλιά τον μάλλον άσημο Ούγο Καπέτο. Η περιοχή της Ιλ ντε Φρανς, που βρισκόταν κάτω από τον άμεσο έλεγχο του νέου βασιλιά, ήταν μικρότερη και φτωχότερη από τις εκτάσεις όπου κυριαρχούσαν οι πανίσχυροι, τυπικά μόνο υποτελείς στο βασιλιά, τοπικοί ηγεμόνες — ανάμεσά τους ξεχωριστή θέση κατείχαν οι δούκες της Νορμανδίας, που έγιναν βασιλείς της Αγγλίας το 1066, δημιουργώντας έτσι ένα σχετικά ευνομούμενο και καλοδιοικούμενο κράτος κι από τις δυο πλευρές της Μάγχης. Η εκκλησία, που κατείχε μεγαλύτερες εκτάσεις γης από οποιονδήποτε κοσμικό ηγεμόνα, ήταν ο μόνος ενοποιητικός θεσμός της εποχής, επικαλύπτοντας σε πολλές περιπτώσεις κάθε άλλη εξουσία. Ορισμένοι επίσκοποι ήταν στην ουσία μεγάλοι φεουδάρχες, ενώ πολλοί σημαντικοί εκκλησιαστικοί παράγοντες (ηγούμενοι, επίσκοποι, κ.λπ.) προέρχονταν από οικογένειες ευγενών. Δυο γαλλικά μοναστήρια, του Κλυνύ και του Σιτώ αργότερα, αποτέλεσαν το λίκνο μιας θρησκευτικής μεταρρύθμισης που εξακτινώθηκε σε ολόκληρη τη Δυτική χριστιανοσύνη, με εξαιρετικά σημαντικές συνέπειες για τις εικαστικές τέχνες, και ιδιαίτερα για την αρχιτεκτονική.

Το 910, ο Δούκας της Ακουιτανίας κληροδότησε μια μεγάλη έκταση για να χτιστεί ένα μοναστήρι στο Κλυνύ της νότιας Βουργουνδίας, με τον μάλλον ασυνήθιστο όρο να μην υπόκειται σε κανενός είδους επέμβαση, είτε της θρησκευτικής είτε της πολιτικής εξουσίας. Επωφελούμενος απ' αυτή την ιδιότητα, ο Άγιος Όδων (879-942), δεύτερος ηγούμενος του Κλυνύ, ίδρυσε ένα είδος μοναστικής αυτοκρατορίας, θέτοντας ταυτόχρονα τις βάσεις ενός αναγεννημένου καθολικισμού, που έκανε ιδιαίτερα αισθητή την παρουσία του τον 11ο αιώνα. Τόσο ο πάπας Γρηγόριος Ζ', που ταπεινώσε τον γερμανό αυτοκράτορα Ερρίκο Δ'



9,19 Τρίτη Εκκλησία του Κλυνύ. Νότιο άκρο του εγκάρσιου κλίτους.



9,18 Τομή και κάτοψη της τρίτης Εκκλησίας του Κλυνύ, περ. 1095-1100. Από χαρακτηριστικό του 18ου αιώνα.

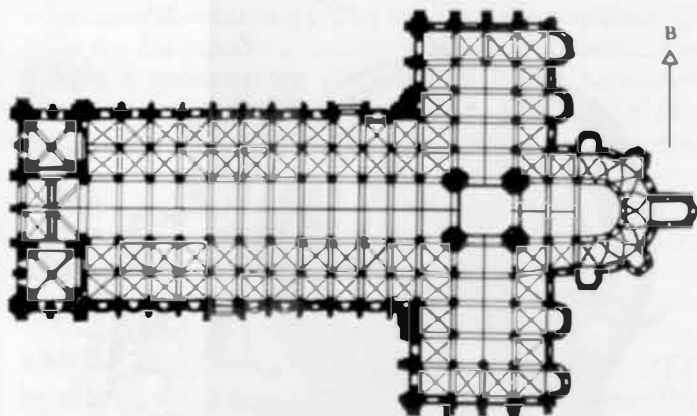


9,20 Άγιος Σερνίνος, Τουλούζη, περ. 1080-1120.



9,21 Λεπτομέρεια από το Πέτασμα του Μπαγέ, περ. 1073-83. Λινό με κεντήματα από μαλλί, ύψος 50,8 εκ. Μουσείο Επισκοπής, Μπαγέ.





9,22 Κάτοψη του Αγίου Σερνίνου, Τουλούζη.

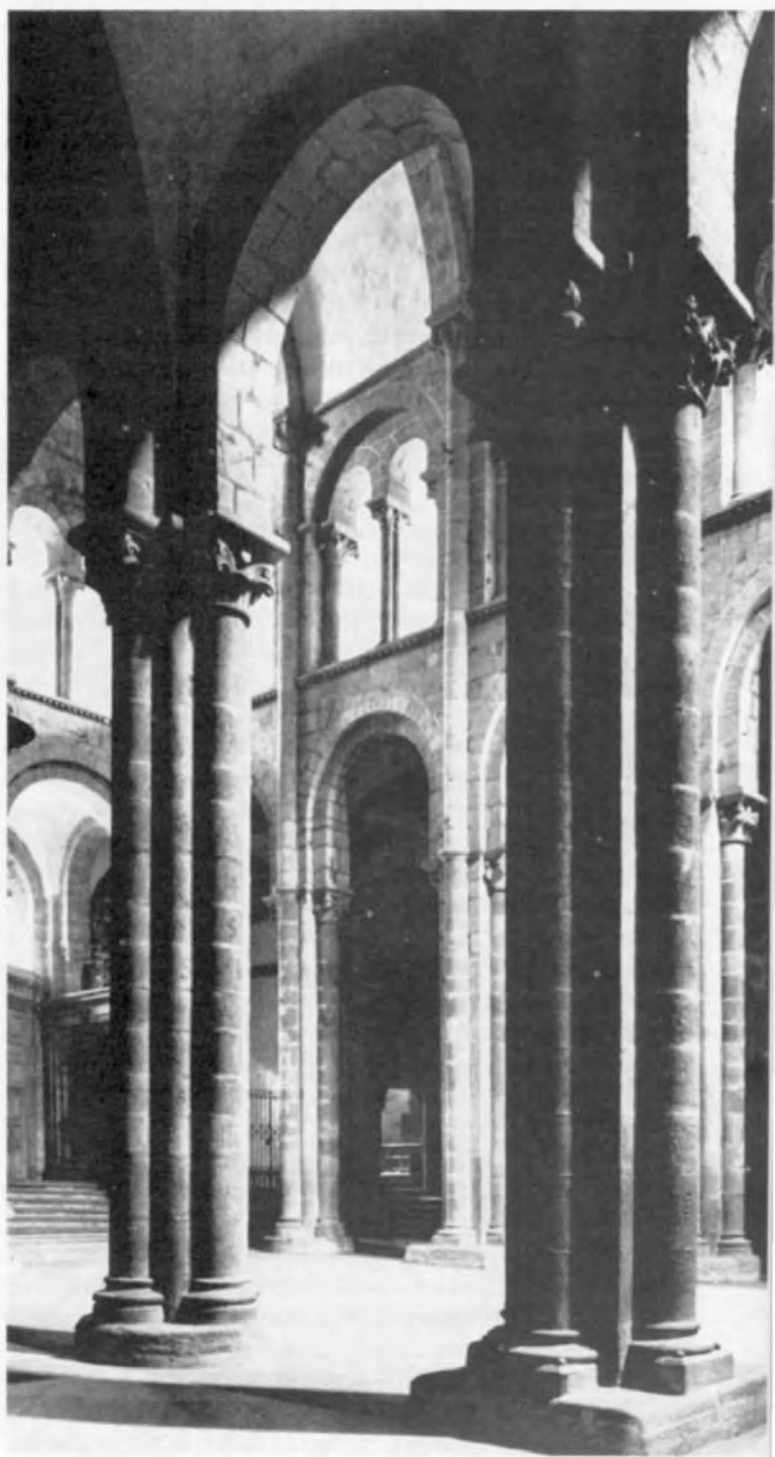
στην Κανόσα το 1077, όσο και ο πάπας Ουρβανός Β', που κήρυξε την Α' Σταυροφορία το 1095, ξεκίνησαν την εκκλησιαστική τους σταδιοδρομία ως μοναχοί στο Κλυνύ. Το αρχικό κτίσμα στο Κλυνύ είχε αποδειχτεί μικρό ήδη από το 955, οπότε και άρχισε να χτίζεται μια νέα θολωτή εκκλησία από πέτρα. Τη νέα εκκλησία περιέβαλλαν αυλές, κοιτώνες, εστιατόριο, στάβλοι, και άλλα κτίσματα, όλα σε ορθογώνια κάτοψη. Σύντομα, η νέα αυτή εκκλησία αποδείχτηκε επίσης ανεπαρκής. Άρχισε τότε (1088) να χτίζεται μια τρίτη, μεγαλύτερη (9,18), που για αρκετούς αιώνες παρέμεινε η μεγαλύτερη εκκλησία στον κόσμο και που καταστράφηκε το 1810, με εξαίρεση το νότιο άκρο του εγκάρσιου κλίτους (9,19).

Το Τάγμα του Κλυνύ διαμόρφωσε νέα πρότυπα όχι μόνο για τη θρησκευτική ζωή και τη μοναστηριακή οργάνωση, αλλά και για την αρχιτεκτονική των εκκλησιών (μεγάλα, εντυπωσιακά κτίσματα, με τολμηρή κάτοψη και συμπαγή θολοδομή από πέτρα). Στην περίπτωση του Κλυνύ δεν μπορεί να γίνει λόγος για απαρχές ενός νέου αρχιτεκτονικού ύφους, αλλά μάλλον για επιτάχυνση εξελίξεων που είχαν ήδη αρχίσει αλλού το 10ο αιώνα. Ο Άγιος Σερνίνος στην Τουλούζη — σύγχρονος με την τρίτη εκκλησία του Κλυνύ, αν και αρκετά μικρότερος — έχει τις ρίζες του στο ίδιο ρεύμα αρχιτεκτονικής ανανέωσης και εκφράζει ανάλογες δομικές και λειτουργικές τάσεις (9,20· 9,22). Οι αναλογίες επηρεάζονται εδώ από την εκτεταμένη χρήση της θολοδομής: ένας μεγάλος κυλινδρικός θόλος κατά μήκος του μεσαίου κλίτους, ενισχυμένος με εγκάρσια τόξα, που αντικαταθιστά την επίπεδη ξύλινη οροφή πάνω από το μεσαίο κλίτος των παλιότερων εκκλησιών. Πολλές γαλλικές εκκλησίες με ξύλινες οροφές είχαν καεί στα παραγμένα χρόνια του 9ου και 10ου αιώνα. Δεν ήταν, ωστόσο, αυτή (το να μειωθεί ο κίνδυνος πυρκαγιάς) η μόνη αιτία για την τάση αναβίωσης των μεγάλων θόλων. Η πέτρα όχι μόνο ενίσχυε την αίσθηση μεγαλείου και επισημότητας, αλλά και εξασφάλιζε καλύτερη ακουστική για το Γρηγοριανό μέλος, που είχε πια εξελιχτεί σε βασικό στοιχείο της θρησκευτικής ακολουθίας, ιδιαίτερα στις μοναστηριακές εκκλησίες.

Στο εξωτερικό του Αγίου Σερνίνου δίνεται έμφαση στο ανατολικό άκρο, που περιβάλλει το χοροστάσιο και την

κυρίως αγία τράπεζα, ενώ η δυτική πλευρά με τους δίδυμους πύργους της παραμένει ημιτελής. Από το μεγάλης σχετικά έκτασης ιερό και από τον ανατολικό τοίχο του εγκάρσιου κλίτους προβάλλουν μικρές κόγχες, δημιουργώντας ένα τολμηρό σύνολο από καμπύλες, που στεφάνωνεται από τον μεγάλο οκταγωνικό πύργο. Οι μικρές αυτές κόγχες περιλαμβάνουν παρεκκλήσια με τη δική του αγία τράπεζα το καθένα, έτσι ώστε η θεία λειτουργία να μπορεί να τελείται σε πολλά σημεία και από πολλούς ιερείς ταυτόχρονα. Παρόμοιες κατόψεις εκκλησιών, που

9,23 Άγιος Ιάκωβος της Κομποστέλας, περ. 1120. Εσωτερική άποψη.



ενσωματώνουν μια σειρά από μικρά παρεκκλήσια σε μια ενιαία οργανική δομή, κάνουν όλο και πιο συχνά την εμφάνισή τους τον 11ο αιώνα, για ν' ανταποκριθούν στη σχετικά νέα πρακτική της καθημερινής τέλεσης της θείας λειτουργίας από κάθε ιερέα — ένα ακόμα επακόλουθο του μεγάλου μεταρρυθμιστικού θρησκευτικού κινήματος των μέσων του 10ου αιώνα. Τα παρεκκλήσια γύρω από το ιερό του *Άγιου Σερνίνου* χρησιμοποιούν επίσης για να φυλάσσονται λείψανα αγίων, ορατά από τον περιμετρικό διάδρομο που τα χώριζε από το ιερό. Το μακρύ μεσαίο κλίτος και τα φαρδιά εγκάρσια κλίτη μπορούσαν να στεγάσουν μεγάλο αριθμό προσκυνητών, μια και ο *Άγιος Σερνίνος* ήταν μια από τις πολλές εκκλησίες-τόπους προσκυνήματος, στο δρόμο που οδηγούσε κατά μήκος της Γαλλίας προς τον *Άγιο Ιάκωβο της Κομποστέλας*, στο βορειοδυτικό άκρο της Ισπανίας.

Ο *Άγιος Ιάκωβος της Κομποστέλας* είναι οπωσδήποτε πιο επιβλητικός από τον *Άγιο Σερνίνο* της Τουλούζης. Το εσωτερικό του είναι το πιο εντυπωσιακό ίσως Ρομανικό εσωτερικό (9,23). Ένας τεράστιος κυλινδρικός θόλος υποβασιάζεται από τέσσερα τετραγωνισμένα πέτρινα υποστυλώματα (με τέσσερις ενσωματωμένους ημικίονες το καθένα), που αφενός διαιρούν το συνολικό χώρο στα συστατικά του μέρη και αφετέρου διαμορφώνουν ένα δομικά και οπτικά ενιαίο και συνεκτικό σύνολο. Ένας από τους ημικίονες καλύπτει ολόκληρο το ύψος του μεσαίου κλίτους (21 μ.), ώστε να στηρίζει ένα εγκάρσιο τόξο, ενώ ένας άλλος, στην άλλη πλευρά του υποστυλώματος, στηρίζει ένα τόξο του πλάγιου κλίτους. Οι άλλοι δύο, τέλος, ημικίονες στηρίζουν την υπερυψωμένη ημικυκλική τοξοστοιχία και, αφού "συνεχιστούν" στη λιθοδομή, επανεμφανίζονται στη διπλή τοξοστοιχία του υπερώου. Ενώ γενικά ο φωτισμός του μεσαίου κλίτους είναι έμμεσος και προέρχεται από τα εξωτερικά παράθυρα των πλάγιων κλιτών και του υπερώου, στο σημείο διασταύρωσης γίνεται άμεσος και πλημμυρίζει το κέντρο του ναού με ήλιο. Οι γεωμετρικά απλοί όγκοι του τεράστιου εσωτερικού χώρου, όπου κυριαρχεί μια σχεδόν συνεχής λιθοδομή, προσδίδουν σ' αυτό το αριστούργημα του Ρομανικού Ρυθμού κύρος, αυτοπεποίθηση, σταθερότητα. Εδώ περισσότερο απ' οπουδήποτε αλλού, γίνεται φανερό πως ο Ρομανικός Ρυθμός έχει τις ρίζες του όχι τόσο στους ναούς και τις βασιλικές της Ρωμαϊκής εποχής, όσο στη χρησιμοθηρική δημοσία αρχιτεκτονική και μηχανική των Ρωμαίων.

«Η λέξη προσκυνητής», έγραφε ο Δάντης γύρω στα 1292, «μπορεί να έχει ευρύτερη ή στενότερη έννοια. Με την ευρεία έννοια, όποιος βρίσκεται μακριά από την ιδιαίτερη πατρίδα του είναι προσκυνητής· με τη στενή έννοια, προσκυνητής είναι αυτός που ταξιδεύει προς ή από τον *Άγιο Ιάκωβο*». Από τις αρχές ήδη του 11ου αιώνα, ολοένα και μεγαλύτερα πλήθη διέσχισαν συχνά πάνω από 1.600 χλμ., για να φτάσουν, μέσω της Γαλλίας και της δύσβατης βόρειας Ισπανίας, στον *Άγιο Ιάκωβο της Κομποστέλας*. Η μεγάλη ακμή και αίγλη του *Άγιου Ιακώβου* ως τόπου προσκυνήματος δεν είναι εύκολο να εξηγηθεί· η δυσκολία να φτάσει κανείς εκεί ίσως να ευνόησε, παράδοξως, αυτή την εξέλιξη — σε μια εποχή που η Ιερουσαλήμ ήταν απρόσιτη και στη Ρώμη έφτανε κανείς μάλλον άνετα. Στο δρόμο προς τον *Άγιο Ιάκωβο*, οι Αυγουστινια-



9,24 Αρχικό γράμμα Q από εικονογραφημένο χειρόγραφο με σχόλια στο Βιβλίο του *Ιώβ*, 1111. Δημοτική Βιβλιοθήκη, Ντιζόν.

νοί και άλλα θρησκευτικά τάγματα οργάνωσαν μοναστήρια-χώρους υποδοχής και συχνά επωφελούνταν από τις γενναιόδωρες προσφορές. Οι πιστοί πραγματοποιούσαν το ταξίδι-προσκύνημα είτε για να προσευχηθούν απλώς, είτε για να εκπληρώσουν διάφορα τάματα, είτε για ν' απαλλαγούν από το βάρος των αμαρτιών τους. Έτσι ή αλλιώς πάντως, το προσκύνημα αποτελούσε ενοποιητική δύναμη της μεσαιωνικής ζωής και κοινωνίας. Φέρνοντας σ' επαφή κληρικούς και λαϊκούς, πλούσιους και φτωχούς, ανθρώπους από διαφορετικές περιοχές της Ευρώπης που μιλούσαν διαφορετικές γλώσσες, επιτάχυνε και διευκόλυνε την πολιτισμική όσμωση, τη διάδοση των κάθε είδους — θρησκευτικών ή μη — νέων ιδεών.

Ανεξάρτητα από τον θρησκευτικό ή όχι χαρακτήρα τους, η τέχνη και ο πολιτισμός εξαρτώνταν από την προστασία και την υποστήριξη της Εκκλησίας. Επιφανείς κληρικοί χρησιμοποιούσαν τα λατινικά που μάθαιναν στα μοναστήρια για να γράψουν όχι μόνο εκκλησιαστικούς ύμνους και βίους αγίων, αλλά και ποιήματα στο ύφος του Οβιδίου, όπου αναπολούσαν με κάποια μελαγχολία τις χαρές της ανέμελης νιότης τους. Την ίδια, ωστόσο, εποχή, η γαλλική ποίηση γνώριζε μια πρώτη άνθηση με τα χαριτωμένα *chansons de toile* (τραγούδια αγάπης που τραγουδούσαν οι κυρίες την ώρα που έραβαν) και τα επικά *chansons de geste* (τραγούδια που αφηγούνταν ιπποτικά ανδραγαθήματα). Ως εικαστικό ισοδύναμο των *chansons de geste* μπορεί να θεωρηθεί το *Πέτασμα του Μπαγιέ*, που διακρίνεται για την ανάλογη αφηγηματική του δομή. Το *Πέτασμα του Μπαγιέ* — στην πραγματικότητα όχι ακριβώς πέτασμα, αλλά λωρίδα λινού υφάσματος μήκους 73 μ. περίπου κεντημένη με χρωματιστό μαλλί — θεωρείται έργο γυναικών που υπηρετούσαν ως ακόλουθοι στην αυλή της Ματίλντας, συζύγου του Γουλιέλμου του Κατακτητή. Σε μια σειρά από διαδοχικές σκηνές, που περιλαμβάνουν εικόνες αλλά και κείμενα, καταγράφονται εδώ τα γεγονότα που οδήγησαν στη Νορμανδική Κατάκτηση της Αγγλίας (9,21). Δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στις κάθε είδους κινήσεις και χειρονομίες, ενώ οι λεπτομέρειες στα κοστούμια, τα όπλα, τις πανοπλίες, τα πλοία, τα αμάξια,

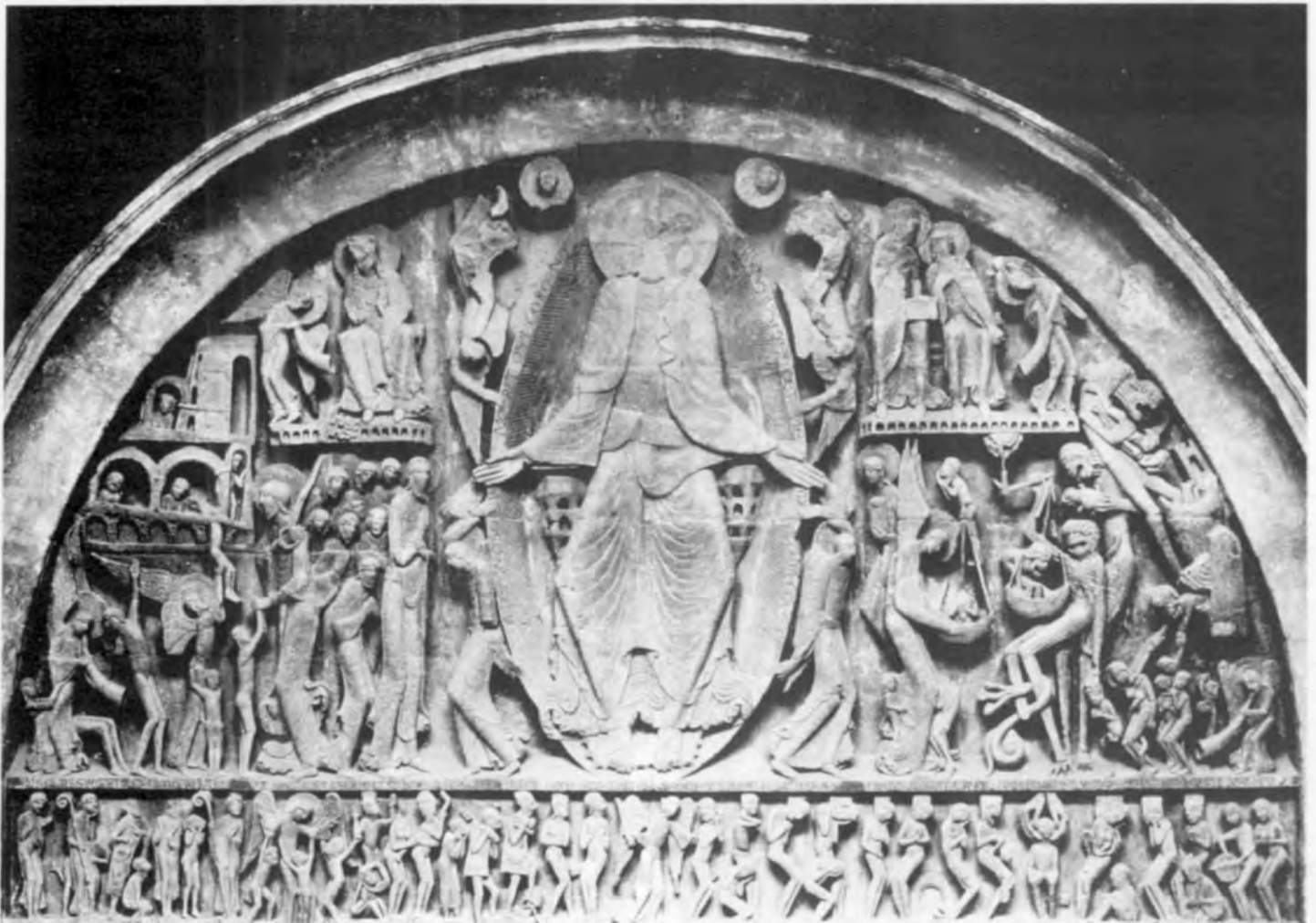
κ.λπ. αποδίδονται με μεγάλη προσοχή και ακρίβεια. Παρόλο ότι διατηρούνται ακόμα αρκετές συμβάσεις, είναι φανερή η απόπειρα για μια νατουραλιστική προσέγγιση του θέματος. Οι μορφές έχουν όλες το ίδιο περίπου μέγεθος, ανεξάρτητα από τη θέση τους στην κοινωνική και πολιτική ιεραρχία, ενώ τα καράβια στο βάθος της εικόνας είναι εμφανώς μικρότερα από εκείνα του πρώτου πλάνου. Άλλα πάντως ανάλογα έργα της ίδιας εποχής δεν σώζονται, όπως δεν σώζονται και πολλά δείγματα από τα έργα τέχνης μη θρησκευτικού περιεχομένου, που κοσμούσαν τα φεουδαρχικά κάστρα και τα ενδιαίτηματα των επισκόπων του 11ου αιώνα.

Ο ολοένα και μεγαλύτερος πλούτος των μοναστηριών (ιδιαίτερα του Κλυνύ) και ο όλο και πιο πολυτελής τρόπος ζωής των ηγούμενων και άλλων κληρικών προκάλεσε ένα νέο κύμα μεταρρυθμίσεων στο μοναστικό βίο. Το 1098, ιδρύθηκε στο Σιτώ (24 χλμ. νότια της Ντιζόν) το πιο αυστηρό στους κανόνες του Τάγμα των Κιστερκιανών. Εδώ, σύμφωνα με τους αρχικούς κανόνες του Αγίου Βενέδικτου, οι ώρες των μοναχών μοιράζονταν ανάμεσα στον ύπνο, την προσευχή, και τη δουλειά. Μια από τις εργασίες που συνηθίζονταν στα μοναστήρια των Κιστερκιανών ήταν και η εικονογράφηση χειρογράφων όχι μόνο με θρη-

σκευτικές παραστάσεις, αλλά και με σκηνές από την καθημερινή ζωή. Σ' ένα χειρόγραφο με σχόλια στο Βιβλίο του Ιάβ, λ.χ., βλέπουμε δυο μοναχούς να κόβουν ένα κορμό δέντρου σχηματίζοντας ταυτόχρονα το γράμμα Q (9,24). Ακόμα κι αυτοί οι αθώοι περισπασμοί, όμως, αποδοκιμάζονταν από τον Άγιο Βερνάρδο του Κλαιβώ (1090-1153), τον πιο αυστηρό επικριτή των μοναστικών καταχρήσεων και ελευθεριοτήτων, που τέθηκε επικεφαλής του Τάγματος των Κιστερκιανών το 1134. Σ' ένα γράμμα του το 1127, όπου καταδικάζει τις συνήθειες και την ατμόσφαιρα που επικρατούσαν στα μοναστήρια (και ιδίως εκείνο του Κλυνύ), ο Άγιος Βερνάρδος μάς δίνει μια εξαιρετικά γλαφυρή περιγραφή των γλυπτών διακοσμήσεων που συναντούσε κανείς στα μοναστηριακά κτίσματα.

Στον περίβολο της μονής, κάτω από τα μάτια των αδελφών που είναι αφοσιωμένοι στην ανάγνωση, τι δουλειά έχουν αυτά τα γελοία τέρατα... αυτές οι βρομερές μαϊμούδες, αυτά τα άγρια λιοντάρια, αυτοί οι πολεμιστές την ώρα της μάχης, αυτοί οι κυνηγοί με τα βούκινά τους; Εδώ διακρίνει κανείς ένα κεφάλι με πολλά σώματα, πιο πέρα ένα σώμα με πολλά κεφάλια· ένα τετράποδο με ουρά φιδιού, ή ένα ψάρι με κεφάλι τετράποδου· ένα ζώο που είναι άλογο από μπροστά και τράγος από πίσω, ή άλογο με κέρατα στο κεφάλι. Τελικά, με

9.25 Τύμπανο, έργο του Ζισλεμπερτύς, περ. 1130. Καθεδρικός Ναός του Ωτέν.



όλη αυτή την ποικιλία γύρω, είναι πιο ευχάριστο να διαβάζει κανείς τα μαρμάρινα γλυπτά παρά τα χειρόγραφα, να περνάει την ημέρα του θαυμάζοντας αυτά τα έργα αντί να μελετάει και να σκέφτεται το λόγο του θεού (*Apologia ad Willelmum Abbatem Sancti Theodorici*).

Όταν ο Άγιος Βερνάρδος έγραφε αυτό το καταδικαστικό κείμενο, η Ρομανική γλυπτική ανθούσε στη Γαλλία. Μετά την πτώση της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, τα μεγάλης κλίμακας γλυπτά σε πέτρα ελάχιστα συνηθίζονταν στην Ευρώπη. Όμως, τον 11ο αιώνα, αρκετά τοπικά γλυπτικά ιδιώματα έκαναν την εμφάνισή τους, σχεδόν ταυτόχρονα στην κεντρική και νότια Γαλλία. Η νέα αυτή γλυπτική περιοριζόταν πάντως στα κιονόκρανα και στις κύριες εισόδους των εκκλησιών. Ο Ρομανικός πυλώνας, που περιλαμβάνει κατά κανόνα ένα μεγάλο ημικυκλικό τύμπανο στηριγμένο σ' ένα υπέρθυρο και διακοσμημένο με γλυπτές παραστάσεις, αποκτά τη χαρακτηριστική του μορφή γύρω στο 1100. Το πιο συνηθισμένο και αγαπημένο θέμα ήταν η Δευτέρα Παρουσία, με τον Χριστό στο κέντρο και τις άλλες μορφές λαξευμένες σε πολύ μικρότερη κλίμακα. Μ' αυτόν τον τρόπο, ο πιστός έμπαινε στην εκκλησία κάτω από το αυστηρό βλέμμα του παντεπόπτη κριτή. Στη σχετική παράσταση πάνω από τη δυτική είσοδο του *Καθεδρικού Ναού του Ωτέν (9,25)* διακρίνεται και το όνομα του καλλιτέχνη. Πρόκειται για τον Ζισλεμπερτύς (*Gislebertus*), έναν από τους λίγους επώνυμους γλύ-



9,27 Μεσόθυρο στο *Αβείο του Σουιγιάκ*, περ. 1125.

9,26 *Μαρία η Μαγδαληνή*, Βεζελαί. Είσοδος στο μεσαιό κλίτος, 1120-32.



πτες της Ρομανικής Περιόδου, στα έργα του οποίου η μεγάλη δραματική ένταση συνδυάζεται με την επιτηδευμένη κομψότητα της γραμμής. Στ' αριστερά του Χριστού διακρίνονται οι ψυχές των νεκρών που «ζυγίζονται» — μια σκηνή που την πρωτοσυναντήσαμε στην τέχνη των Αιγυπτίων (3,18). Αιθέριες μορφές αγγέλων, με πρόσωπα και χειρονομίες που αποπνέουν ευγένεια και γλύκα, αντιπαρατίθενται σε δαίμονες με ανοιχτά στόματα, που διεκδικούν τις ψυχές των αμαρτωλών. Σ' ένα άλλο σημείο της τεράστιας σύνθεσης, διακρίνονται ανάμεσα σ' αυτούς που σώζονται και προσκυνητές: ορισμένοι απ' αυτούς φέρουν ένα σταυρό στο ρούχο τους, δείχνοντας έτσι ότι έχουν επισκεφθεί την Ιερουσαλήμ, ενώ άλλοι φέρουν το κοχύλι-έμβλημα του Αγίου Ιακώβου, ως απόδειξη της λυτρωτικής τους επίσκεψης στον Άγιο Ιάκωβο της Κομποστέλας. Ανάμεσα στους καταδικασμένους είναι χαρακτηριστική και η παρουσία του φιλάργυρου, που το θανάσιμο αμάρτημά του τον απέτρεψε και από κάθε είδους δωρεά προς την Εκκλησία.

Τα γλυπτά πάνω από την είσοδο που συνδέει το νάρθηκα με το μεσαιό κλίτος στην εκκλησία του Βεζελαί (αβείο του Τάγματος του Κλυνύ στο βασικό δρόμο των προσκυνητών) διακρίνονται για το ακόμα πιο ρωμαλέο ιδίωμά τους (9,26). Εδώ, ο Χριστός εικονίζεται «εν δόξη» στο κέντρο της σύνθεσης, ενώ αναθέτει στους Αποστόλους να προσηλυτίσουν τους εθνικούς, να θεραπεύσουν τους ασθενείς, και να διώξουν το διάβολο από τους δαιμονισμένους

— που καταλαμβάνουν το υπέρθυρο και το εσωτερικό ημικύκλιο του τόξου. Στο εξωτερικό ημικύκλιο, που πλαισιώνει τη βασική σύνθεση, διακρίνονται ανθρώπινες μορφές που επιδίδονται στις εργασίες των διαφόρων μηνών, καθώς και τα πανάρχαια σημεία του ζωδιακού κύκλου ως σύμβολα, πιθανότατα, της κυριαρχίας του Χριστού πάνω στον κύκλο του χρόνου. Στην κορυφή ακριβώς του ημικυκλίου, έχει κουλουριαστεί ένας άνθρωπος σχηματίζοντας τέλειο κύκλο. Πρόκειται για μια εικόνα με αβέβαιη σημασία, αλλά και με πανάρχαιες ρίζες, που φτάνουν ως τα μινωικά κοσμήματα. Ανάμεσα στις πολυάριθμες μικροσκοπικές φιγούρες διακρίνονται και άνθρωποι με κεφάλι σκύλου (αριστερά από το χέρι του Χριστού), ή με τεράστια αυτιά σαν φτερούγες (στο δεξιό τμήμα του υπέρθυρου), κάτοικοι μακρινών τόπων, που περιγράφονταν από τον Πλίνιο και "εισέβαλαν" στη φαντασία του μεσαιωνικού ανθρώπου μέσω των εγκυκλοπαιδικών έργων του Ισιδώρου της Σεβίλης, ενός αρχιεπίσκοπου του 7ου αιώνα. Ειδικότερα εδώ πάντως, δείχνουν μάλλον να εικονογραφούν ένα χωρίο του Ησαΐα, που θεωρούσαν τότε ότι προφητεύει όχι μόνο τη δράση των Αποστόλων γενικά, αλλά και την «απελευθέρωση» των Αγίων Τόπων από τους σταυροφόρους. Άλλωστε, αυτή η τάση να συνδυάζονται στοιχεία από την Παλαιά και την Καινή Διαθήκη με γεγονότα της εποχής είναι χαρακτηριστικό γνώρισμα της Μεσαιωνικής τέχνης και σκέψης.

Παρόλο ότι ο καλλιτέχνης του τύμπανου στην *Μαρία τη Μαγδαληνή* του Βεζελαί έχει διδαχτεί πολλά από την τέχνη των εικονογραφημένων χειρογράφων (λ.χ., στην απόδοση των πτυχώσεων στο αριστερό γόνατο του Χριστού), οι μορφές του διακρίνονται για την τριδιάστατη υπόστασή τους και οντότητα. Η συμβατική στάση των εικονογραφημένων χειρογράφων με τα λυγισμένα γόνατα αξιοποιείται εδώ με τέτοιο τρόπο ώστε ο Χριστός δείχνει να «ενσαρκώνεται από την πέτρα». Το ημικυκλικό σχήμα του τόξου επηρεάζει οπωσδήποτε τη διάταξη των μορφών, και γενικά τη σύνθεση. Από δομική ή λειτουργική άποψη, το τύμπανο δεν έχει καμιά αποστολή· υπάρχει μόνο ως χώρος υποδοχής ανάγλυφων παραστάσεων. Μοναδικό προηγούμενο και ισοδύναμο αποτελούν ανάλογες επιφάνειες με ψηφιδωτά ή ζωγραφικές παραστάσεις στις βυζαντινές εκκλησίες (7,25· 7,37) — οι ομοιότητες θα πρέπει να ήταν πολύ πιο ορατές όσο τα γλυπτά των τύμπανων διατηρούσαν τα ζωηρά τους χρώματα. Όπως και τα βυζαντινά ψηφιδωτά στην κόγχη του ιερού, το τύμπανο παρουσιάζει μια εικόνα του ουρανού, συνδέοντας το συγκεκριμένο κτίσμα με το πρωτότυπό του στην ουράνια Ιερουσαλήμ. Η ιδέα πάντως ενός πέτρινου τύμπανου με γλυπτές παραστάσεις στο εξωτερικό της εκκλησίας, έτσι ώστε να είναι ορατό από τους προσκυνητές και τους άλλους επισκέπτες, φαίνεται πως γεννήθηκε στη Γαλλία.

9,28 Ράινερ του Huy, λεπτομέρεια από κολυμπήθρα, 1107-18. Ορείχαλκος, ύψος 63,5 εκ. Άγιος Βαρθολομαίος, Λιέγη.



9,29 Ο Χριστός εν δόξη από τη Βιβλία του Σταβελό, 1093-7. Περγαμηνή, 57,5 x 37 εκ. Βρετανική Βιβλιοθήκη, Λονδίνο.

Στο μεσόθυρο που στηρίζει το τύμπανο κυριαρχούσε επίσης η πλούσια γλυπτική διακόσμηση. Χαρακτηριστικό — αλλά και ακραίο — παράδειγμα αποτελεί το *Αβαείο του Σουιγιάκ*, στο Περιγκόρ της νοτιοανατολικής Γαλλίας (9,27). Τερατώδη πουλιά με τα κεφάλια τους στραμμένα προς τα πίσω σκαρφαλώνουν το ένα πάνω στο άλλο ως την κορυφή του κίονα, όπου ένα απ' αυτά επιτίθεται σε μια γυμνή ανθρώπινη μορφή. Πρόκειται για ενσαρκώσεις των κακών πνευμάτων που λυμαινούνται τις ανθρώπινες ψυχές, όπως περιγράφονται από τον Μαρμόπο της Ρεν (περ. 1035-1123). Παρόμοιες γλυπτές παρα-

στην εκκλησία του Σουιγιάκ, στο Περιγκόρ της νοτιοανατολικής Γαλλίας (9,27). Τερατώδη πουλιά με τα κεφάλια τους στραμμένα προς τα πίσω σκαρφαλώνουν το ένα πάνω στο άλλο ως την κορυφή του κίονα, όπου ένα απ' αυτά επιτίθεται σε μια γυμνή ανθρώπινη μορφή. Πρόκειται για ενσαρκώσεις των κακών πνευμάτων που λυμαινούνται τις ανθρώπινες ψυχές, όπως περιγράφονται από τον Μαρμόπο της Ρεν (περ. 1035-1123). Παρόμοιες γλυπτές παρα-

στάσεις στα κιονόκρανα των εκκλησιών της νότιας Γαλλίας προκαλούσαν την αγανάκτηση και τις αποδοκιμασίες του Αγίου Βερνάρδου (βλ. παραπάνω).

Την ίδια περίπου εποχή, ένα εντελώς διαφορετικό είδος γλυπτικής εμφανίζεται σε μια ορειχάλκινη κολυμπήθρα από τη Λιέγη (ευημερούσα πόλη στην κοιλάδα του Μόζα), έργο του Ράινερ του Huy (9,28). Η έμπνευση εδώ προέρχεται από τη βιβλική περιγραφή του προαύλιου στο Ναό του Σολομώντα στην Ιερουσαλήμ, όπου υπήρχε μια τεράστια δεξαμενή. Η βάπτισμα του Ιησού από τον Άγιο Ιωάννη και τέσσερις ακόμα σκηνές βαπτίσματος αποδίδονται με μορφές τόσο περίοπτες, ώστε να θυμίζουν αγαλματίδια που θα μπορούσε κανείς ν' αποσπάσει από την επιφάνεια της κολυμπήθρας. Ως προς τις αναλογίες, τις στάσεις, τις χειρονομίες και την ενδυμασία τους, οι μορφές θυμίζουν Κλασικά πρότυπα. Τα μισόγυμνα σώματά τους έχουν τη στιλπνή αθλητική σάρκα, ή ακόμα και το χτένισμα, των αρχαιοελληνικών γλυπτών. Οι διαφορές τους από τον γυμνό Αδάμ στην πόρτα του Καθεδρικού Ναού του Χίλντεσχαϊμ (9,7), ή τις μορφές στα Ρομανικά τύμπανα της Γαλλίας, είναι εντυπωσιακές και εξόφθαλμες. Είναι πολύ πιθανό ο γλύπτης της κολυμπήθρας της Λιέγης να είχε δει αρχαιοελληνικά αγάλματα. Ίσως είχε ακολουθήσει τον Γοδεφρείδο ντε Μπουγιόν στην Α' Σταυροφορία και είχε περάσει το 1096 από την Κωνσταντινούπολη (καθ' οδόν προς τους Αγίους Τόπους), όπου και είχε την ευκαιρία να

έρθει σ' επαφή με γλυπτά από την Αρχαία Ελλάδα. Πάντως, ο κλασικισμός των μορφών στην κολυμπήθρα της Λιέγης είναι πραγματικά πρωτόγνωρος για την τέχνη του Όψιμου Μεσαίωνα.

Μια ανάλογη τάση προς τη μνημειακότητα είναι ορατή και στη μικρογραφία με τον Χριστό «εν δόξη», σε μια Βίβλο από το πλούσιο και σημαντικό μοναστήρι του Σταβελό, στο σημερινό Βέλγιο (9,29). Εδώ η πλαστικότητα είναι εντονότερη απ' ό,τι συνήθως, οι γραμμές πιο αποφασιστικές, αν όχι νευρικές. Ο Χριστός δείχνει να προεκτείνεται και πέρα από το πλαίσιο που τον περιβάλλει, ενώ ο ευθύγραμμος μαϊάνδρος στην άκρη διακόπτεται από στρογγυλά "μετάλλια" με τα σύμβολα των τεσσάρων Ευαγγελιστών — τα ανάγλυφα και επισμαλτωμένα μέταλλα που χρησιμοποιούνται προέρχονται πιθανότατα από την ανθούσα τότε στην περιοχή του Μόζα σμαλτοτεχνική.

### Καινοτομίες της Ρομανικής αρχιτεκτονικής

Οι μεγάλης σημασίας εξελίξεις στην αρχιτεκτονική, που εμφανίζονται στα τέλη του 11ου αιώνα τόσο στη Γαλλία όσο και στη Γερμανία, ήταν και απόρροια της κοινής απαίτησης για μεγαλύτερη ενότητα στη γενική οπτική εντύπωση. Οι τεχνικές γνώσεις και ικανότητες που απαιτούνται για την κάλυψη μεγάλων χώρων με λιθοθολοδομή είχαν πια κατακτηθεί στα μέσα περίπου του αιώνα — ό-

9.30 *Μαρία Λάαχ*, Γερμανία, τέλη 11ου αιώνα.





9,31 Εσωτερικό του Καθεδρικού Ναού του Σπάιερ, περ. 1082-1106.

9,32 Εσωτερικό του Αγίου Στεφάνου της Καν, αρχές 12ου αιώνα.



πως είδαμε και παραπάνω. Τα μεσαία κλίτη των εκκλησιών καλύπτονταν με απλούς κυλινδρικούς θόλους, ή με εγκάρσια τοποθετημένες σειρές κυλινδρικών θόλων. Ο Άγιος Φιλιβέρτος του Τουρνύ αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα εγκάρσιας θολοδομής. Με την παράλληλη ανάπτυξη των δυο αυτών βασικών συστημάτων, των κυλινδρικών και των εγκάρσιων θόλων, έγιναν φανερά τα πλεονεκτήματα του σταυροθόλιου, ενός συγκερασμού δηλαδή των δύο. Σ' ένα σταυροθόλιο το βάρος το φέρουν οι τέσσερις γωνίες και όχι πια ολόκληρος ο τοίχος, γι' αυτό και τα δομικά προβλήματα που προκύπτουν είναι μεγαλύτερα. Σταυροθόλια χρησιμοποιήθηκαν για πρώτη φορά για τη ζεύξη ενός τεράστιου μεσαίου κλίτους στον Καθεδρικό Ναό του Σπάιερ, στη Ρηνανία, όταν, στην περίοδο 1082-1106, αντικαταστάθηκε η παλιά ξύλινη οροφή (9,31). Το μεσαίο κλίτος στο Σπάιερ έχει πλάτος 14 μ. και ύψος 33 μ. Είναι, δηλαδή, ψηλότερο και φαρδύτερο από το Κλυνύ (πλάτος 12 μ., ύψος 30 μ.) και ελάχιστα μικρότερο από το πιο ψηλό Γοτθικό μεσαίο κλίτος, στο Μπωβαί. Μεγαλοπρεπής και αυστηρός, ο Καθεδρικός Ναός του Σπάιερ

9,33 Μεσαίο κλίτος του Καθεδρικού Ναού του Ντάραμ, άρχισε το 1128.



αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα γερμανικής Ρομανικής εκκλησίας. Οι τεράστιοι πεσσοί του μεσαίου κλίτους εναλλάσσονται με ημικίονες που σχηματίζουν τυφλές τοξοστοιχίες και, με την αυστηρή τους επισημότητα, θυμίζουν ρωμαϊκό υδραγωγείο — ας μην ξεχνάμε πως η ρωμαϊκή βασιλική στο Τριρ (Τρέβηροι) απείχε μόνο 150 χλμ. περίπου από το Σπάιερ. Δυστυχώς, το εξωτερικό του *Καθεδρικού Ναού του Σπάιερ* έχει υποστεί σημαντικές μεταβολές στο πέρασμα του χρόνου. Μπορεί, ωστόσο, κανείς να σχηματίσει μια αρκετά σαφή αντίληψη για την εντυπωσιακή διάταξη των (οκταγωνικών, στρογγυλών και τετράγωνων) πύργων του, των διπλών εγκάρσιων κλιτών, και των διπλών ιερών του από τη σύγχρονη του *Μαρία Λάαχ*, κοντά στο Κόμπλεντς (9,30).

Παρόλο ότι στο Σπάιερ η θολοδομή εξακολουθούσε να έχει ανάγκη τα εγκάρσια τόξα, ένα εξαιρετικά σημαντικό βήμα είχε ήδη γίνει. Η εκτεταμένη αρχιτεκτονική χρήση του σταυροθόλιου, και μάλιστα του σταυροθόλιου με νευρώσεις, δεν άργησε να εξαπλωθεί σε χώρες όπως η Αγγλία, η Γαλλία, η Ιταλία: στον *Καθεδρικό Ναό του Ντάρμα* (1093-1130), στον *Άγιο Αμβρόσιο του Μιλάνου* (λίγο μετά το 1117), στον *Άγιο Στέφανο της Καν* (1115-20· ανακατασκευάστηκε το 17ο αιώνα) (9,32).

Η εισαγωγή του σταυροθόλιου με νευρώσεις έλυσε σχεδόν το πρόβλημα του μεσαιωνικού αρχιτέκτονα, που ήταν η κατασκευή ενός καλά φωτισμένου, επιβλητικού, άφλεκτου και αισθητικά ενοποιημένου εσωτερικού. Το ερώτημα που προκύπτει είναι σε ποιο βαθμό η εξέλιξη της θολοδομής ήταν αποτέλεσμα αισθητικών προτιμήσεων. Παρόλο ότι οι δομικές ανάγκες έπαιξαν αναμφισβήτητα το ρόλο τους, η άποψη ότι οι εξελίξεις ήταν πάνω απ' όλα απόρροια τεχνικών επιτευξών αποτελεί μια μάλλον λανθασμένη και μονόπλευρη ερμηνεία, που κυριαρχούσε το 19ο αιώνα. Όπως τονίστηκε ήδη, οι αισθητικές ανησυχίες και τα αισθητικά κίνητρα φαίνεται πως συμβάδιζαν με τις τεχνικές βελτιώσεις και εξελίξεις.

Οι κυλινδρικοί θόλοι δεν αποτελούσαν ικανοποιητική λύση. Κι αυτό, όχι μόνο γιατί τα ογκώδη πέτρινα υποστυλώματα και οι βαριοί συνεχείς τοίχοι (που απαιτούνταν για να φέρουν το βάρος των θόλων και να εξουδετερώνουν την ώθησή τους) ήταν δαπανηρά και δυσκίνητα, αλλά και γιατί συνέβαλλαν σημαντικά στη χαρακτηριστική βαρύτητα της Ρομανικής αρχιτεκτονικής. Το φως μπορούσε να φτάσει στο μεσαίο κλίτος και το ιερό μόνο από τα παράθυρα πάνω από τα πλάγια κλίτη, όπως στον *Άγιο Ιάκωβο της Κομποστέλας* (9,23). Τα σταυροθόλια, κατανέμοντας το βάρος τους, άφηναν χώρο για ένα υπερώο με παράθυρα. Από την άλλη μεριά, τα σταυροθόλια παρουσίαζαν αρκετές δυσκολίες, καθώς απαιτούσαν μεγάλης έκτασης ξύλινα υποστηρίγματα ώσπου να ολοκληρωθεί η κατασκευή τους, και μερικές φορές κατέληγαν σε απρόβλεπτα αποτελέσματα. Το πρακτικό πλεονέκτημα που παρουσίαζαν τα σταυροθόλια με νευρώσεις ήταν ότι οι νευρώσεις αποτελούσαν οι ίδιες υποστηρίγματα και κατασκευάζονταν πρώτες (το τμήμα του θόλου ανάμεσά τους συμπληρωνόταν αργότερα με ελαφρότερη πέτρα, ή άλλο υλικό), καταργώντας έτσι τις γιγάντιες ξυλοκατασκευές που χρησιμοποιούνταν ως τότε στη φάση της οικοδόμησής. Εξίσου σημαντικό ρόλο έπαιζε πάντως και η τελική,

συνολική εικόνα. Κάθε άνοιγμα ενσωματώνεται πια σ' ένα ευρύτερο σύνολο, ενώ το εσωτερικό της εκκλησίας γεννά στον πιστό ένα αίσθημα ελαφρύτερο, λιγότερο αυστηρό και απαγορευτικό. Ειδικά οι νευρώσεις είναι πολύ πιθανό ότι καθιερώθηκαν για αισθητικούς — και όχι δομικούς — αρχικά λόγους, όπως συνέβη και με τους προδρόμους τους στο Ισλάμ. Στην ισλαμική αρχιτεκτονική, ήδη από το 10ο αιώνα βλέπουμε να χρησιμοποιούνται προεξέχουσες νευρώσεις σε τρούλους και άλλες θολοκατασκευές, χωρίς να υπακούουν σε κάποια δομική ή κατασκευαστική ανάγκη (8,18).

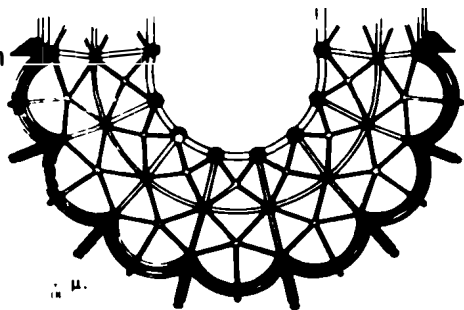
Το σταυροθόλιο με νευρώσεις ήταν το σημαντικότερο μέσο που επινοήθηκε για να περιοριστούν και να ελαφρύνουν οι αδρανείς μάζες της Ρομανικής αρχιτεκτονικής, τόσο από άποψη ουσίας όσο κι από άποψη εμφάνισης. Η γενική οπτική εντύπωση υπογραμμιζόταν πάντως κι από το συνδυασμό με υψηλούς και λεπτούς ημικίονες, που προστίθενταν στα υποστυλώματα. Οι ημικίονες αυτοί άλλοτε εκτείνονται από το δάπεδο ως την οροφή και άλλοτε δείχνουν σαν να προεκτείνονται σε νευρώσεις, οδηγώντας πάντοτε το μάτι προς τα πάνω. Στον *Άγιο Στέφανο της Καν* εμφανίζεται για πρώτη φορά μια ακόμα τολμηρή καινοτομία: ο εξαμερής θόλος (9,32). Με την προσθήκη μιας δεύτερης εγκάρσιας νευρώσης, που τέμνει το θόλο από τη

9.34 *Αβαείο του Σαιν Ντενί*, 1104-40. Περιμετρικός διάδρομος του ιερού.





9.35 Σαιν Ντενί. Κάτωψη της κόγχης του ιερού.



μια άκρη στην άλλη διαιρώντας τον σε έξι μέρη, ενισχύεται η ενιαία αίσθηση και ο ενιαίος χαρακτήρας του εσωτερικού χώρου. Στον *Καθεδρικό Ναό του Ντάραμ* είναι φανερή μια τρίτη — και ίσως πιο σημαντική — καινοτομία: ο συνδυασμός του σταυροθόλιου με νευρώσεις με τα οξυκόρυφα τόξα (9,33), που σχεδόν προαναγγέλλει τα επιτεύγματα του Γοθτικού Ρυθμού. Πάντως, η κυρίαρχη εικόνα στο Ντάραμ παραμένει πάντοτε Ρομανική, μεταδίδοντας στον πιστό μια αίσθηση αυθεντίας και απόλυτης εξουσίας. Ο *Καθεδρικός Ναός του Ντάραμ* αποτελεί ένα από τα πιο ευγενικά δημιουργήματα της περιόδου επιβελίωσης και αυτοπεποίθησης που υπήρξε για τη Δυτική χριστιανοσύνη το τέλος του 11ου αιώνα, όταν οι μεταρρυθμίσεις στη Ρώμη είχαν θριαμβεύσει, ο πάπας Γρηγόριος Ζ΄ είχε ταπεινώσει τον αυτοκράτορα Ερρίκο Δ΄ στην Κανόσα, η τελευταία μεγάλη άνθηση του μοναχισμού ξεκινούσε από το Σιτώ, και οι ευρωπαίοι ιππότες επιχειρούσαν την πρώτη τους Σταυροφορία για την ανακατάληψη των Αγίων Τόπων.

## Γοθική τέχνη και αρχιτεκτονική

Ο περιμετρικός διάδρομος του *Αβαιείου του Σαιν Ντενί*, στα βόρεια προάστια του Παρισιού, κατέχει μια εξαιρετικά σημαντική θέση στην ιστορία της ευρωπαϊκής αρχιτεκτονικής (9,34-9,35). Πρόκειται για το μόνο τμήμα που σώζεται από το ανατολικό άκρο της εκκλησίας, που ολοκληρώθηκε το 1144 και αποτελούσε το πρώτο ίσως δείγμα αυτού που αργότερα θ' αποκληθεί Γοθικός Ρυθμός. Εδώ βρίσκονται οι ρίζες κάθε μεταγενέστερης Γοθικής εκκλησίας που χτίστηκε οποτεδήποτε (ακόμα και το 19ο αιώνα, ή στις μέρες μας) και σε οποιοδήποτε μέρος του κόσμου. Φυσικά, εκείνοι που έχτισαν το ανατολικό άκρο του *Αβαιείου του Σαιν Ντενί* είναι μάλλον απίθανο να γνώριζαν τη σημασία του εγχειρήματός τους. Ακόμα και στις λεπτομερειακές περιγραφές της κατασκευής και της διακόσμησης που έγραψε ο Συζέ (1081-1151), ηγούμενος του *Σαιν Ντενί* και ψυχή όλων των καινοτομιών, δεν φαίνεται να συνειδητοποιείται η σημασία των νέων κτισμάτων, ούτε και μνημονεύεται ο αρχιτέκτονας που είχε την ευθύνη τους.

Ένα προς ένα, τα στοιχεία που συναντάμε στο *Σαιν Ντενί* δεν ήταν βέβαια νέα ή πρωτόγνωρα. Ήδη στον *Άγιο Σερνίνο* (9,22) υπήρχε μια κόγχη ιερού με ακτινωτά παρεκκλήσια, έστω κι αν η κατασκευή τους δεν επέτρεπε την (ανεμπόδιστη από τοίχους) συνεχή ροή του χώρου. Τα οξυκόρυφα τόξα και τα σταυροθόλια με νευρώσεις — κύρια χαρακτηριστικά των Γοθικών εσωτερικών χώρων — είχαν επίσης χρησιμοποιηθεί και παλιότερα, όχι όμως με

τρόπο που να μετατρέπουν τους συμπαγείς, φέροντες τοίχους της Ρομανικής αρχιτεκτονικής σ' έναν όγκο με λεπτά υποστηρίγματα, όπου η σφύζουσα ενέργεια αντικαθιστά την αδρανή ύλη. Η αρχιτεκτονική επανάσταση που συντελέστηκε στο *Σαιν Ντενί* αφορά μάλλον τις δομικές σχέσεις παρά τη φόρμα. Υπάρχουν εδώ πολλά κοινά γνωρίσματα με το κίνημα του λεγόμενου Σχολαστικισμού στη φιλοσοφία, που επίσης δεν εισήγαγε πρωτότυπες ιδέες, αλλά δημιούργησε ένα νέο, ανθεκτικό στο χρόνο, σύστημα σκέψης, συνδυάζοντας διαλεκτικά τις αλήθειες της πίστης και της λογικής, της θεολογίας και της φιλοσοφίας, της Βίβλου και του Αριστοτέλη. Αυτό που εντυπωσιάζει στο *Σαιν Ντενί* είναι ο τρόπος με τον οποίο παλιές, δοκιμασμένες κατασκευαστικές μέθοδοι συνδυάζονται μεταξύ τους με τέτοιο τρόπο ώστε να διαμορφώνουν ένα εσωτερικό με πρωτοφανή σαφήνεια όγκων και διαφάνεια. Όπως έγραφε και ο ίδιος ο Συζέ, χάρη στα παρεκκλήσια του περιμετρικού διαδρόμου η εκκλησία πλημμύριζε «από υπέροχο, μη διακοπτόμενο φως».

Παρόλο ότι ο Συζέ ελάχιστα πράγματα έγραψε και καταλάβαινε για τις αρχιτεκτονικές πρακτικές, τα κείμενά του είναι γεμάτα από αναφορές στους στόχους του και στο ρόλο του ως εμπνευστή και προστάτη των καινοτομιών. Όταν στις 11 Ιουνίου 1144 εγκαινιάστηκε το ανατολικό άκρο, 5 αρχιεπίσκοποι και 14 επίσκοποι έψαλαν τη θεία λειτουργία «τόσο πανηγυρικά και με τέτοια έξαρση ώστε... το υλικό να συνδέεται άμεσα με το άυλο, το σωματικό με το πνευματικό, το ανθρώπινο με το θείο» — όπως, δηλαδή, ακριβώς συμβαίνει και με τη Γοθική αρχιτεκτονική γενικά.

Μια τουλάχιστον από τις πηγές έμπνευσης του Συζέ μάς είναι γνωστή. Η βιβλιοθήκη της μονής είχε στη διάθεσή της ένα χειρόγραφο με κείμενα που αποδίδονταν στον Διονύσιο (τον λεγόμενο, αργότερα, ψευδο-Αρεοπαγίτη), έναν αξιόλογο θεολόγο που έζησε γύρω στο 500 στη Συρία και που ταυτιζόταν — εσφαλμένα — με τον Άγιο Διονύσιο (Σαιν Ντενί στα γαλλικά). Πάντως, η σύγχυση αυτή είχε μάλλον θετικές συνέπειες. Από τον Διονύσιο, που είχε συνδυάσει τη φιλοσοφία του Πλωτίνου (βλ. Κεφ. 5) με τη χριστιανική θεολογία, ο Συζέ άντλησε την ιδέα του θεού ως «υπερούσιου φωτός», που αντανάκλασή του αποτελεί η γήινη «αρμονία και ακτινοβολία». Γι' αυτό και το ιερό με τα ακτινωτά του παρεκκλήσια (το *chevet*) έπρεπε, κατά τον Συζέ, «να διαποτίζεται από το νέο φως». Οι ζωνόχρωμοι πολύτιμοι λίθοι, με τους οποίους ο Συζέ φρόντισε να διακοσμηθούν η αγία τράπεζα, τα λειτουργικά σκεύη (9,36) και ο μεγάλος σταυρός, αντανάκλασαν επίσης το θείο φως «μεταφέροντας καθετί υλικό στη σφαίρα του άυλου» και τον πιστό «από τον κατώτερο στον ανώτερο κόσμο...».

Ο ρόλος, όμως, της νέας εκκλησίας δεν ήταν μόνο θρησκευτικός, αλλά και πολιτικός. Το *Σαιν Ντενί* ήταν ένα βασιλικό αβείο, που φιλοξενούσε τα λείψανα του προστάτη-άγιου της Γαλλίας. Από την εποχή ήδη του Ούγου Καπέτου (10ος αιώνας), οι βασιλείς της Γαλλίας θάβονταν εδώ. Ο ίδιος ο Συζέ διατηρούσε στενούς δεσμούς με το βασιλικό οίκο και τα κύρια ενδιαφέροντά του ήταν πολιτικά μάλλον παρά θρησκευτικά. Όταν εκλέχτηκε ηγούμενος του *Σαιν Ντενί* το 1122, τα κτίσματα της μονής βρι-

σκονταν σε πολύ άσχημη κατάσταση, οι τεράστιες εκτάσεις γης που κατείχε έπασχαν από κακή διαχείριση, και η ηθική των μοναχών ήταν αρκετά χαλαρή. Είναι χαρακτηριστικό ότι κάποιος συγγραφέας της εποχής αποκαλούσε το *Σαιν Ντενί* «συναγωγή του Σατανά». Ο Συζέ θεώρησε υποχρέωσή του ν' αλλάξει αυτή την κατάσταση. Το 1124 άρχισε να συγκεντρώνει χρήματα για την ανοικοδόμηση, ενώ ταυτόχρονα δεν έπαψε ν' αγωνίζεται και για την αποκατάσταση του κύρους και της εξουσίας του βασιλιά Λουδοβίκου Ζ' (1108-37), του οποίου και ήταν ένα είδος πρωθυπουργού.

Πέντε χρόνια αργότερα, ο Άγιος Βερνάρδος του Κλαιρβώ, πωσ ώς τότε ήταν σκληρός επικριτής του *Σαιν Ντενί*, αναγκάστηκε να συγχαρεί τον Συζέ για το μεταρρυθμιστικό του έργο. Η επίδραση του Αγίου Βερνάρδου στα σχέδια της νέας εκκλησίας είναι δύσκολο να προσδιοριστεί ακριβώς. Πάντως, γύρω στο 1130, ο αρχιεπίσκοπος της Σανς, που επηρεαζόταν έντονα από τον Άγιο Βερνάρδο, άρχισε να χτίζει στον *Καθεδρικό Ναό της Σανς* ένα ιερό με ακτινωτά παρεκκλήσια, με υποστυλώματα και θολοδομή ανάλογα μ' εκείνα που συναντάμε στο *Σαιν Ντενί*. Παρόλο ότι οι διαφορές ανάμεσα στον Άγιο Βερνάρδο και τον ηγούμενο Συζέ ήταν μεγάλες (ο ένας ήταν αριστοκρατικής καταγωγής, υψηλόφρων και ασκητικός, ενώ ο άλλος ταπεινής καταγωγής, αφοσιωμένος στο βασιλιά και επιρρεπής στα εγκόσμια), και οι δυο έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην εμφάνιση και τα πρώτα βήματα του Γοτθικού Ρυθμού.

9.36 Δισκολότηρο, περ. 1140. Αχάτης και επιχρυσωμένος άργυρος, ύψος 19 εκ. Εθνική Πινακοθήκη, Ουάσιγκτον.



9.37 Αβαείο του Φοντεναί, περ. 1147.

Ο Άγιος Βερνάρδος επηρεάστηκε επίσης από το Νεοπλατωνισμό, αλλά μ' έναν τρόπο πολύ διαφορετικό απ' ό,τι ο Συζέ. Με μια χαρακτηριστικά νεοπλατωνική εικόνα, αποκαλεί κάπου την ένωση της ψυχής με το Θεό «βύθιση στον απέραντο ωκεανό της φωτεινής αιωνιότητας». Αυτή η πνευματική, σχεδόν μυστικιστική, αντίληψη τον ώθησε να ενώσει τη φωνή του με τους επικριτές του Τάγματος του Κλυνύ, οι εκκλησίες του οποίου διακρίνονταν για το τεράστιο μέγεθός τους, την πολυτέλειά τους, και τις γλυπτές και ζωγραφικές παραστάσεις τους, που «αποσπούν την προσοχή του πιστού». Κατά τον Άγιο Βερνάρδο, οι μοναχοί έπρεπε «ν' απαρνηθούν καθετί πολύτιμο και όμορφο για χάρη του Χριστού», καθετί προορισμένο να τέρπει την όραση, την ακοή, την όσφρηση, τη γεύση, ή την αφή. Το *Αβαείο του Φοντεναί* (1139-47), που χτίστηκε όταν ήταν ο ίδιος ηγούμενος εκεί, είναι ένα αποκαθαμένο Ρομανικό οικοδόμημα που αντικατοπτρίζει τις απόψεις του (9,37). Με ανάλογο κάπως τρόπο, οι Κιστερκιανοί δημιούργησαν μια παραλλαγή του Γοτθικού Ρυθμού, που ανταποκρινόταν στα ασκητικά τους ιδεώδη και κυριαρχούσε υποχρεωτικά σε όλα τους τα κτίσματα. Οι εκκλησίες τους δεν έχουν ιερό με παρεκκλήσια αλλά ένα απλό χοροστάσιο στο ανατολικό άκρο, διαθέτουν μόνο στενά Γοτθικά παράθυρα, και διακρίνονται για την άψογη τοιχοποιία τους και τις απλές αλλά αρμονικές αναλογίες τους. Τα αβαεία και άλλα κτίσματα των Κιστερκιανών που σώζονται (συχνά σε ερείπια) μας υπενθυμίζουν ότι η επίθεση του Αγίου Βερνάρδου κατά της αρχιτεκτονικής του Τάγματος του Κλυνύ δεν είχε αρνητικές μόνο συνέπειες, καθώς συνέβαλε σημαντικά στο να στραφεί η προσοχή από τη διακόσμηση και τον καλλωπισμό στη φόρμα και τη δομή.

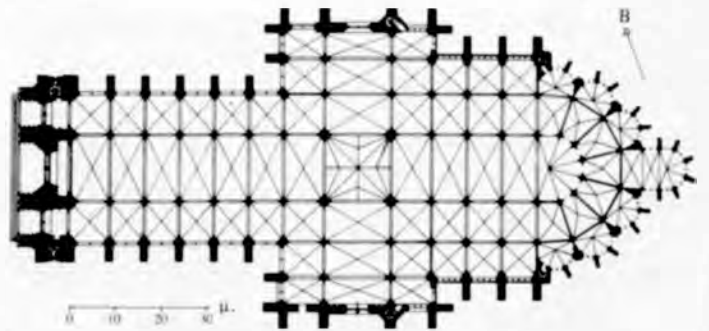
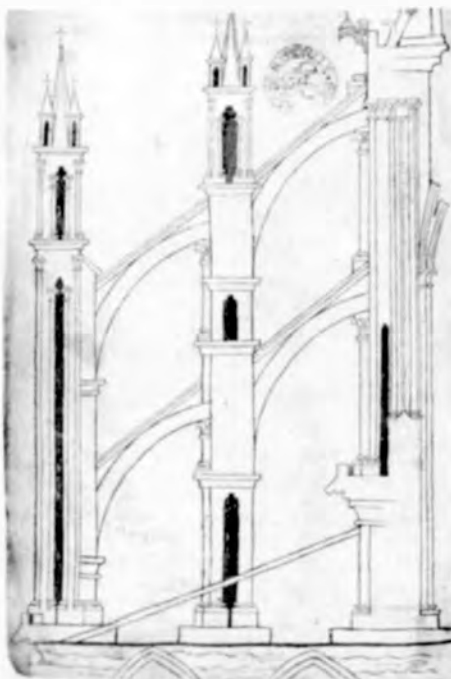
9.38 (απέναντι). Χοροστάσιο του Καθεδρικού Ναού του Καντέρμπουρι, άρχισε το 1175.



Το γεγονός ότι στόχος των Κιστερκιανών και άλλων σύγχρονών τους μεταρρυθμιστικών κινήματων ήταν η επιστροφή στην πρωταρχική αγνότητα και απλότητα εξηγεί — ενμέρει τουλάχιστον — και κάποιες αναλογίες ανάμεσα στις βασικές αρχές της Γοθικής αρχιτεκτονικής και τις πανάρχαιες παραδόσεις των κατασκευών από ξύλο. Στη βόρεια Ευρώπη το ξύλο ήταν άφθονο, γι' αυτό και υπήρξε πάντοτε το "φυσιολογικό" οικοδομικό υλικό — όπως η αργοπλινθοδομή στην Εγγύς Ανατολή, ή η λιθοδομή στη νότια Ευρώπη. Το βασικό κατασκευαστικό μοντέλο είχε εδώ τις ρίζες του στους αχυρώνες των υποστατικών: τέσσερις κατακόρυφοι ορθοστάτες που οι κορυφές τους συνδέονται με δοκάρια, όπου και στηρίζονται οι επικλινείς πλευρές μιας στέγης (σε τομή, ένα τετράγωνο εγγεγραμμένο σε τρίγωνο). Μπορεί βέβαια να υποθέσει κανείς πως αυτός ο σκελετός αποτέλεσε την πηγή έμπνευσης για τα «ανοίγματα», που διαιρούν το μεσαίο κλίτος σε πολλά, ίσα μεταξύ τους, τμήματα, και που διαφοροποιούν εκκλησίες όπως ο Άγιος Μιχαήλ του Χίλντεσχαϊμ ή ο Άγιος Ιάκωβος της Κομποστέλας από τις ιταλικού τύπου βασιλικές. Στη Γοθική αρχιτεκτονική της Ιλ ντε Φρανς (όπου τα κτίσματα από ξύλο ήταν πολύ συνηθισμένα) υπάρχουν επίσης στοιχεία που παραπέμπουν, άμεσα ή έμμεσα, στους παλιότερους ξύλινους σκελετούς.

Στις δεκαετίες που ακολούθησαν τα επίσημα εγκαίνια του Σαιν Ντενί, νέοι Γοθικοί καθεδρικοί ναοί άρχισαν να χτίζονται στην Ιλ ντε Φρανς: του Νουαγιόν (περ. 1150), της Λαν (περ. 1160) και του Παρισίου (1163). Η διάδοση του Γοθικού Ρυθμού υπήρξε γρήγορη και εκτεταμένη. Όταν το χοροστάσιο του Καθεδρικού Ναού του Καντέρμπουρι κάηκε (το 1174), οι μοναχοί ανέθεσαν το νέο κτίσμα στον Γουλιέλμο από τη Σανς (9,38). Ένας από τους μοναχούς του Καντέρμπουρι, ο Γερβάσιος, γράφοντας για το γεγονός της ανοικοδόμησης, συνόψισε τις αρετές του

9,39 Βιλάρ ντ' Ονεκούρ, σελίδα από το βιβλίο του με αρχιτεκτονικά σχέδια. Μελάνι σε περγαμνή, 24 x 16 εκ. Εθνική Βιβλιοθήκη, Παρίσι.



9,40 Κάτοψη του Καθεδρικού Ναού της Αμιένης.



9,41 Μεσαίο κλίτος του Καθεδρικού Ναού της Αμιένης, περ. 1220-36.

νέου ρυθμού συγκρίνοντάς τον με τον παλιότερο Ρομανικό:

Τα υποστυλώματα είναι ίδια στη φόρμα και το πάχος, αλλά διαφέρουν στο ύψος. Τα νέα υποστυλώματα είναι 3,5 μ. ψηλότερα. Τα παλιά κιονόκρανα ήταν απλά, ενώ τα νέα πλούσια σε γλυπτά. Στην περίμετρο του χοροστασίου υπήρχαν 22 κίονες, που τώρα έγιναν 28. Τα τόξα ήταν επίσης απλά, ενώ τώρα είναι λαξευμένα με περίτεχνο τρόπο. Οι μαρμάρيني

κίονες απουσίαζαν εντελώς, ενώ τώρα είναι πολυάριθμοι. Οι θόλοι στον περιμετρικό διάδρομο του ιερού ήταν απλοί και απέρητοι, ενώ τώρα έχουν πλούσιες νευρώσεις και κλειδες. Ο τοίχος που χώριζε το χοροστάσιο από τις διασταυρώσεις των τόξων δεν υπάρχει πια. Τα σταυροθόλια συγκλίνουν στο κέντρο ενός μεγάλου θόλου, που ακουμπάει στα τέσσερα βασικά υποστυλώματα. Η ξύλινη οροφή με τις όμορφες ζωγραφικές παραστάσεις έχει αντικατασταθεί από έναν καλοφτιαγμένο θόλο από πέτρα και ελαφρό πορώλιθο (R. Willis, *Η αρχιτεκτονική ιστορία του Καθεδρικού Ναού του Καντέρμπουρι*, Λονδίνο 1845, σ. 58-60).

### Η ακμή του Γοθτικού Ρυθμού

Το εντυπωσιακό επίτευγμα των γάλλων αρχιτεκτόνων και πρωτομαστόρων των αρχών του 12ου αιώνα ήταν η ενότητα δομής, κατασκευής και φόρμας. Το σύστημα, ωστόσο, που διαμόρφωσαν ήταν τόσο ευέλικτο, ώστε όχι μόνο επέτρεπε κάθε είδους παραλλαγές στην κάτοψη, αλλά και υποκινούσε δυναμικές εξελίξεις στις λεπτομέρειες και τη γλυπτική διακόσμηση. Τρεις νέοι επιβλητικοί καθεδρικοί ναοί στη βόρεια Γαλλία αποτελούν τα ορόσημα της μετάβασης από τον Πρώιμο Γοθτικό Ρυθμό του Σαιν Ντενί και της Σανς στον λεγόμενο Ώριμο Γοθτικό Ρυθμό: ο *Καθεδρικός Ναός της Σαρτρ* (1194-1220), ο *Καθεδρικός Ναός της Ρενς* (άρχιζε το 1212), και ο *Καθεδρικός Ναός της Αμιένης* (άρχιζε το 1220). Ο Ζαν ντ' Ορμπαί, ο αρχιτέκτονας της Ρενς, είναι φανερό πως είχε διδαχτεί πολλά από τον ανώνυμο αρχιτέκτονα της Σαρτρ, ενώ ο Ρομπέρ ντε Λυζάρς, που σχεδίασε το μεσαίο κλίτος της Αμιένης, όφειλε πολλά και στους δύο. Οι μάστορες και πρωτομάστορες-αρχιτέκτονες της εποχής ταξίδευαν πολύ, και είναι σχεδόν βέβαιο ότι σκισσάριζαν ή αντέγραφαν στο χαρτί ό,τι τους εντυπωσίαζε από τα κτίρια που έβλεπαν. Ο Βιλάρ ντ' Ονεκούρ (ακμ. 1225-35), συγγραφέας του μόνου βιβλίου που σώζεται με αρχιτεκτονικά σχέδια της εποχής, σχεδίασε κατόψεις, τομές και διακοσμήσεις όχι μόνο από τη Σαρτρ, τη Ρενς, τη Λαν, κ.λπ., αλλά κι από περιοχές τόσο μακρινές όσο η Ουγγαρία (9,39).

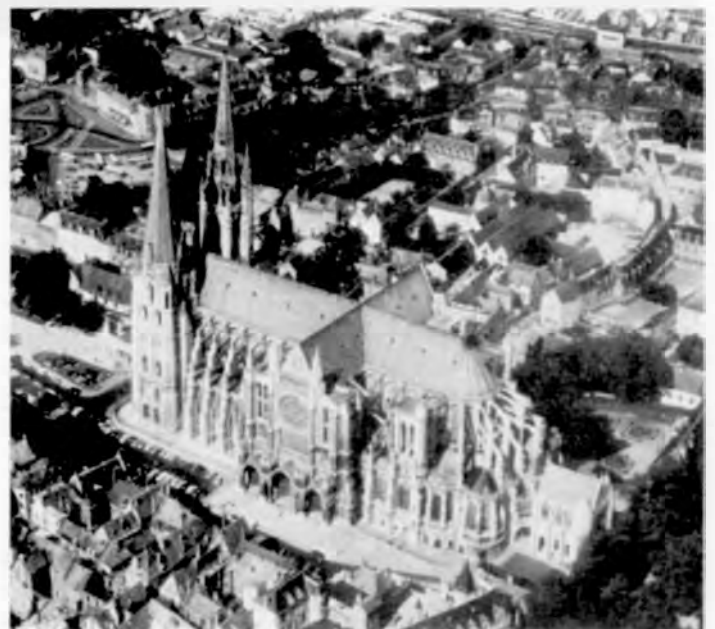
Η Αμιένη αποτελεί το απόγειο του Ώριμου Γοθτικού Ρυθμού σε ό,τι αφορά τη διαμόρφωση του εσωτερικού χώρου (9,40· 9,41). Σ' αυτόν τον τεράστιο χώρο που το ύψος του είναι τριπλάσιο από το πλάτος του, κάθε ανάμνηση Ρομανικού βάρους και όγκου έχει εξαφανιστεί. Αλλά και η κάτοψη είναι εδώ πρωτότυπη. Το μεσαίο κλίτος, το ιερό κίενα εγκάρσιο κλίτος στο μέσον περίπου του ναού (όπως στη Σαρτρ και στη *Νοτρ Νταμ* του Παρισιού) δένουν μεταξύ τους αρμονικά. Το εσωτερικό δεν κατακερματίζεται πια, όπως στις Ρομανικές εκκλησίες, σε πολλούς επιμέρους χώρους (που πρέπει να συνδεθούν οπτικά ώστε να διαμορφωθεί η συνολική εικόνα), αλλά σε τρεις βασικές χωρικές μονάδες — με το εγκάρσιο κλίτος να παίζει το ρόλο του κέντρου βάρους. Η γενική εικόνα και εντύπωση είναι σαφώς κατακόρυφη. Τα υποστυλώματα δεν παίζουν πια ρόλο μεμονωμένων στηριγμάτων που, όπως και οι Κλασικοί κίονες, διακόπτουν την οριζόντια ροή· στηρίζουν, κατά κανόνα, κυκλικά κιονόκρανα, ενώ ορισμένα απ' αυτά φτάνουν ως τα παράθυρα του υπερώου και προεκτείνονται ως τις νευρώσεις των θόλων. Τα ανοίγματα των θόλων δεν είναι πια τετράγωνα (και στατικά), αλλά

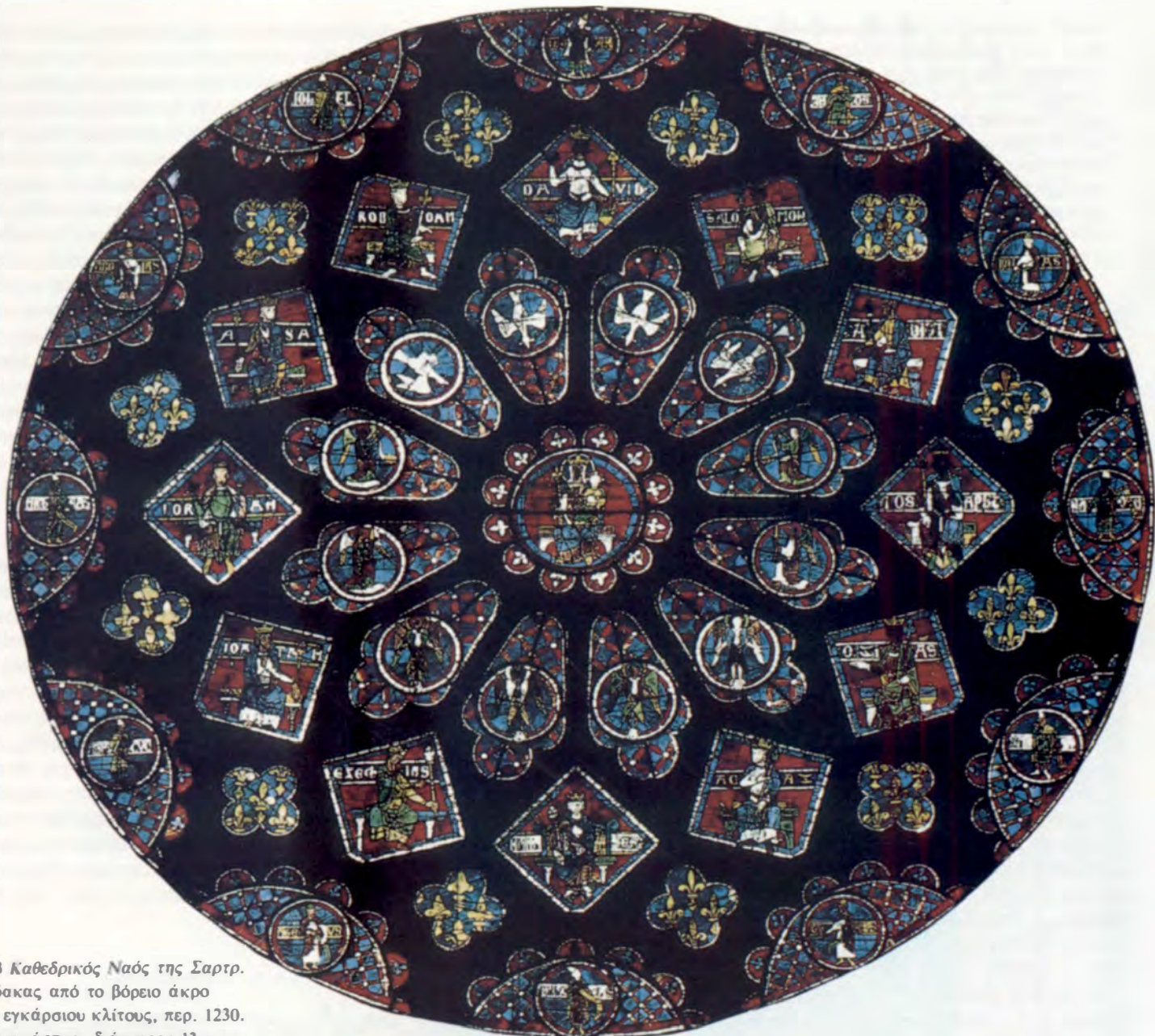
επιμήκη. Τα τόξα της βασικής αψιδοστοιχίας είναι στενότερα από πριν, ενώ ανάμεσα σ' αυτά και τα παράθυρα του υπερώου παρεμβάλλεται ένα χαμηλό τριφώριο, έτσι ώστε τίποτε να μην εμποδίζει την πορεία του βλέμματος προς τα πάνω. Στην κόγχη του ιερού, η αψιδοστοιχία γίνεται στενότερη και τα τόξα πιο οξυκόρυφα, ενώ τον τοίχο πίσω από το τριφώριο αντικαθιστούν παράθυρα, ενισχύοντας έτσι τον παραδοσιακό άξονα δύσης-ανατολής, από την κεντρική είσοδο προς την αγία τράπεζα. Τα διαδοχικά μεγαλεπήβολα τόξα κατά μήκος του μεσαίου κλίτους δημιουργούν στον πιστό μια ζωογόνα αίσθηση «ανάβασης» και προώθησης. Η λεπτή και παράτολμη ισορροπία ανάμεσα στους δυο αυτούς άξονες (τον κατακόρυφο και τον άξονα είσοδος-αγία τράπεζα) δίνει τελικά στο εσωτερικό της εκκλησίας μια παλλόμενη ζωντάνια και μια ελαστική ένταση, που οπτικά στηρίζεται συχνά σε γραμμές τόσο λεπτές και τεντωμένες όσο και οι χορδές ενός καλοκουρδισμένου μουσικού οργάνου.

### Υαλογραφήματα και επίστεγες αντηρίδες

Το εσωτερικό του *Καθεδρικού Ναού της Αμιένης* αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα του τρόπου με τον οποίο όλα τα μέρη ενός Γοθτικού κτίσματος συνδέονται αρμονικά μεταξύ τους και με το σύνολο, τόσο από άποψη φόρμας όσο κι από άποψη αναλογιών. Αυτή η οπτική λογική και διαύγεια ανυψώνονται σε ανώτερα ακόμα — σχεδόν υπερβατικά — επίπεδα, χάρη στο κάπως απόκοσμο φως που περνάει μέσα από τα υαλογραφήματα, πλημμυρίζοντας το χώρο με άυλα χρώματα. Ήδη από τον 4ο αιώνα, τα παράθυρα των εκκλησιών καλύπτονταν συχνά με χρωματιστό γυαλί. Από τις αρχές του 11ου αιώνα, στα παράθυρα συναντάμε μορφές που θυμίζουν διαφανή ψηφιδωτά από χρωματισμένο γυαλί, επιζωγραφισμένες με μαύρο χρώμα για να τονιστούν κάποιες λεπτομέρειες. Στο Σαιν

9.42 Καθεδρικός Ναός της Σαρτρ. Αεροφωτογραφία.





9.43 Καθεδρικός Ναός της Σαρτρ.  
Ρόδακας από το βόρειο άκρο  
του εγκάρσιου κλίτους, περ. 1230.  
Υαλογράφημα, διάμετρος 13 μ.

λική σημασία: άγγελοι, αρχάγγελοι και τέσσερα λευκά περιστέρια (σύμβολα του Αγίου Πνεύματος, αλλά και των Ευαγγελίων), οι βασιλείς του Ισραήλ που μνημονεύονται από τον Ματθαίο ως πρόγονοι του Ιωσήφ σε τετράγωνα ανοιγματα, και τέλος, στην άκρη, οι Προφήτες. Κάθε επιμέρους στοιχείο οδηγεί στην Παναγία με το Βρέφος, μέσα από ένα περίπλοκο δίκτυο που συνδέει την Παλαιά με την Καινή Διαθήκη. Σε άλλα παράθυρα του Καθεδρικού Ναού της Σαρτρ εικονίζονται σκηνές από τη ζωή αγίων (9,44). Εδώ, οι συνθέσεις είναι λιγότερο διανοητικά περίπλοκες και μαρτυρούν την τάση για μια μορφή θρησκευτικής τέχνης πιο άμεση και πιο κατανοητή από το λαό.

Λέγεται συχνά ότι τα υαλογραφήματα αποτελούσαν ένα είδος Βίβλου των αγράμματων και των φτωχών. Είναι, ωστόσο, αμφίβολο αν θα μπορούσε κανείς ν' αναγνωρίσει τις εικονιζόμενες μορφές χωρίς τη βοήθεια των επεξηγηματικών επιγραφών. Η μυστική-συμβολική σημασία του

Ντενί τα υαλογραφήματα με ανθρώπινες μορφές αποκτούν για πρώτη φορά τη σημασία που θα έχουν για αρκετούς αιώνες στη βόρεια Ευρώπη. Ο ηγούμενος Συζέ, που έβλεπε σ' αυτά ένα διπλό συμβολισμό καθώς το θέμα τους εμπλουτιζόταν από το διάχυτο νέο φως (*lux nova*) του Ευαγγελίου, χρησιμοποίησε τον όρο «θαυμαστό» για να περιγράψει το φως που περνούσε μέσα από τα «ιερά αυτά παράθυρα».

Τα υαλογραφήματα του Καθεδρικού Ναού της Σαρτρ, πηγή όχι μόνο φυσικού αλλά και πνευματικού φωτισμού, σώζονται σχεδόν ακέραια. Οι μορφές σε κάθε παράθυρο συνδέονται εδώ θεολογικά τόσο μεταξύ τους, όσο και με τα δόγματα που γενικά εικονογραφούν. Η Παναγία με τον Χριστό στα γόνατά της καταλαμβάνει το κέντρο του μεγάλου ρόδακα στο βόρειο άκρο του εγκάρσιου κλίτους (9,43). Γύρω από την κεντρική αυτή παράσταση όλα τα διακοσμητικά μοτίβα σχηματίζουν δωδεκάδες με συμβο-



9.44 Σκηνή από τη ζωή του Αγίου Ευσταθίου.  
του Καθεδρικού Ναού της Σαρτρ.

φωτός που διαχέεται από τα υαλογραφήματα δεν ήταν εύκολο να εντοπιστεί και να αξιολογηθεί από τον πιστό. Αντίθετα, καθένας μπορούσε να συνειδητοποιήσει και ν' αξιολογήσει το γεγονός ότι η ατμόσφαιρα που δημιουργούσαν διέφερε ριζικά από εκείνη του καθημερινού εξωτερικού κόσμου. Τα κυρίαρχα κόκκινα και μπλε δίνουν στο φως μια βιολετί απόχρωση, που διαποτίζει την εκκλησία, διαχέοντας από κάθε σημείο της μια γλυκιά, αλλά και απόκοσμη ταυτόχρονα, λάμψη και μαρμαρυγή. Για να επιτευχθεί, όμως, το αποτέλεσμα, ήταν απαραίτητο να υπάρχουν μεγάλες επιφάνειες καλυμμένες με υαλογραφήματα. Καθώς η Γοτθική αρχιτεκτονική εξελισσόταν, οι τοίχοι εκτοπίζονταν βαθμιαία από παράθυρα, που κάλυπταν τα διαστήματα ανάμεσα στα όλο και πιο λεπτά υποστηρίγματα. Σ' ένα κτίσμα όπως η *Σαιντ Σαπέλ* στο Παρίσι (το επίσημο παρεκκλήσιο των βασιλέων της Γαλλίας), το εσωτερικό έχει πια μετατραπεί σ' έναν ενιαίο ψηλό χώρο, που — με εξαίρεση μια μικρή ζώνη στο κάτω μέρος — καλύπτεται αποκλειστικά από γυαλί (9,45). Οι πέτρινες λωρίδες που χωρίζουν τα κομμάτια του γυαλιού, και που στη Σαρτρ είναι ακόμα εμφανείς, περιορίζονται με τον καιρό σ' ένα ανάλαφρο πλέγμα από κιγκλιδώματα, περισσότερο ευδιάκριτα απ' έξω παρά από μέσα. Τα κιγκλιδώματα, που χωρίζουν τα παράθυρα σε περισσότερους από έναν χώρους, ήταν μια καθαρά Γοτθική επινόηση, που την

9.45 *Σαιντ Σαπέλ*. Παρίσι, 1243-8.



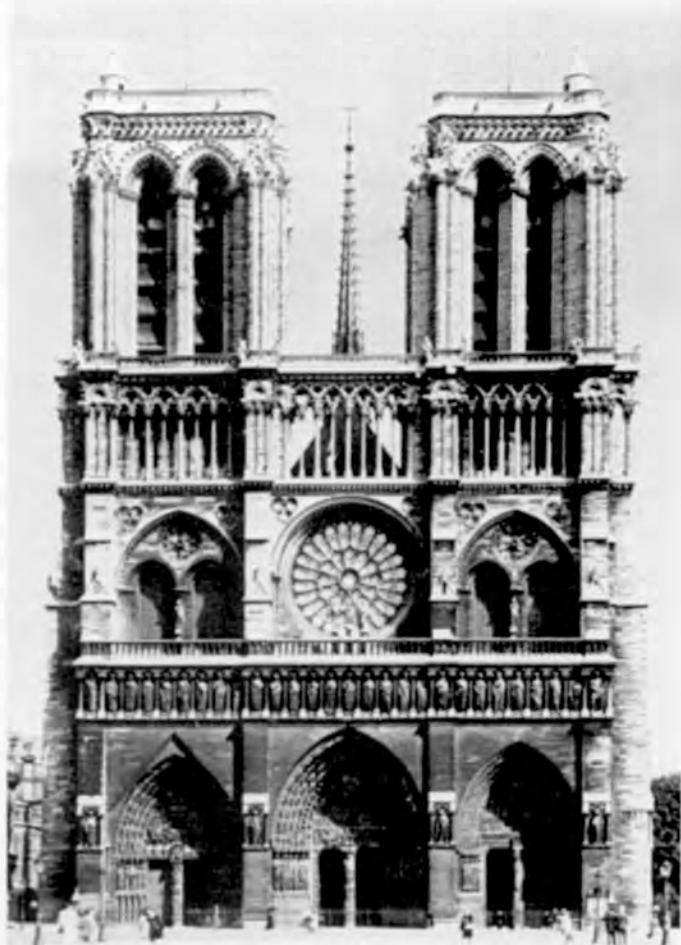
εξέλιξη της μπορούμε να την παρακολουθήσουμε βήμα προς βήμα από τη Σαρτρ στη Ρενς κι από τη Ρενς στην Αμιένη. Η επιθυμία για φως και η τάση προς το ύψος συμβάδιζε στη Γοτθική αρχιτεκτονική με την απαίτηση για όλο και μεγαλύτερο ύψος. Τα παράθυρα του υπερώου γίνονταν όλο και ψηλότερα, ενώ το ύψος του θόλου έφτασε τα 37 μ. στη Σαρτρ, τα 43 μ. στην Αμιένη και, τέλος, τα 48 μ. στο Μπωβαί (1230-40)! Στο Μπωβαί πάντως ο αρχιτέκτονας μάλλον υπερέβαλε τις δυνάμεις του. Το 1284, οι θόλοι κατέρρευσαν και μόνο το ανατολικό άκρο επέζησε (η εκκλησία ξαναχτίστηκε βαθμιαία τους επόμενους αιώνες, χωρίς ποτέ να τελειώσει εντελώς το μεσαιό κλίτος της).

Οι βαριοί θόλοι απαιτούσαν εξωτερικά υποστηρίγματα, κι αυτό οδήγησε σε μια άλλη καινοτομία του Γοτθικού Ρυθμού. Πρόκειται για τις επίστεγες ή μετέωρες αντηρίδες, που στη Σαρτρ περιβάλλουν το ανατολικό άκρο (9,42). Ο δομικός ρόλος των αντηρίδων φαίνεται καθαρά σ' ένα σκίτσο του Βιλάρ ντ' Ονεκούρ, που δείχνει πως οι βραχιόνες τους "απορροφούν" την προς τα έξω ώθηση της θολοδομής (9,39). Ένα ανάλαγο σύστημα κατανομής της ώθησης χρησιμοποιούσε και η Ρομανική αρχιτεκτονική, αλλά με τις αντηρίδες κρυμμένες ανάμεσα στη στέγη και τους εξώστες πάνω από τα πλάγια κλίτη. Για ν' αφή-



9,47 Πρόσοψη του Καθεδρικού Ναού της Ρενς, άρχισε το 1211.

9,46 Πρόσοψη της Notre Dame, Παρίσι, 1163-1250.



σουν το φως να μπαίνει πλουσιοπάροχα, οι αρχιτέκτονες του Γοτθικού Ρυθμού κατήργησαν τους εξώστες και άφησαν τις αντηρίδες να φανούν. Επιπλέον, για να συμβάλουν στη γενική τάση του κτίσματος «προς τα πάνω», συχνά οι αντηρίδες εμπλουτίστηκαν με γλυπτές διακοσμήσεις και στεφανώθηκαν με οβελίσκους, έστω κι αν αυτό ερχόταν σε οπτική αντίφαση με τη δομική τους λειτουργία. Οι επίστεγες αντηρίδες βοηθάνε, σε τελική ανάλυση, να ενσώματωθεί τόσο το εσωτερικό όσο και το εξωτερικό μιας Γοτθικής εκκλησίας σ' ένα οργανικό σύνολο. Το ίδιο μπορεί κανείς να πει και για τις Γοτθικές προσόψεις, που επαναλαμβάνουν την οριζόντια τριόροφη διάταξη (βασική τοξοστοιχία, τριφόριο, υπερώο) του μεσαιού κλίτους. Στη Notre Dame ειδικότερα, το εξωτερικό προβάλλει σαφώς το γεωμετρικό σύστημα στο οποίο στηρίζεται το όλο σχέδιο (9,46). Πρόκειται για μια τάση εξορθολογισμού της ουσιαστικά Ρομανικής ακόμα πρόσοψης του Αγίου Στεφάνου της Καν και του Σαιν Ντενί, όπου και εμφανίζεται μια πρώτη μορφή του Γοτθικού ρόδακα πάνω από την κύρια είσοδο. Αργότερα, στην Αμιένη και τη Ρενς (9,47), τα Ρομανικά οριζόντια κατάλοιπα της Notre Dame υποχωρούν, καθώς η έμφαση που δίνεται στις κατακόρυφες γραμμές είναι πια πολύ μεγαλύτερη.

#### Οικονομία και θεολογία

Κανένας από τους καθεδρικούς ναούς του Όριμου Γοτθικού Ρυθμού δεν έχει όσους πύργους και οβελίσκους πρόβλεπε το αρχικό σχέδιο. Αντί για οχτώ που προβλέπονταν, ο Καθεδρικός Ναός της Σαρτρ έχει μόνο δύο — από



τους οποίους ο ένας είναι του 12ου αιώνα και ο άλλος προστέθηκε μόλις το 16ο αιώνα. Το χτίσιμο των καθεδρικών ναών ξεκινούσε κατά κανόνα από το χοροστάσιο, συνεχίζονταν κατά μήκος του μεσαίου κλίτους, και συνήθως έφτανε στην πρόσοψη αφού είχαν τελειώσει τα διαθέσιμα χρήματα. Η ανέγερση των μεγαλοπρεπών αυτών ναών αποτελούσε τεράστιο οικονομικό εγχείρημα και, σύμφωνα με ορισμένους ιστορικούς, επηρέασε σοβαρά την οικονομική σταθερότητα της Γαλλίας. Οι πηγές χρηματοδότησης ήταν πολλές. Βασικά, τα χρήματα προέρχονταν από την απόδοση των τεράστιων εκτάσεων γης που κατείχε η Εκκλησία κι από τους φόρους που εισέπρατταν οι επίσκοποι. Ο Συζέ, λ.χ., διέθετε ένα μέρος από τα ετήσια έσοδα της *Μονής του Σαιν Ντενί* για τη χρηματοδότηση των οικοδομικών του σχεδίων. Στη Σαρτρ, οι εφημέριοι του ναού λέγεται ότι παραιτήθηκαν από το μισθό τους για τρία χρόνια, ώστε να μπορέσουν, το 1194, ν' αρχίσουν τα έργα. Σημαντική πηγή χρηματοδότησης αποτελούσαν επίσης και οι κάθε είδους προσφορές — όχι μόνο βασιλέων και ευγενών, αλλά και απλών προσκυνητών και πιστών. Οι πλούσιοι προτιμούσαν, όπως φαίνεται, ν' αναλαμβάνουν το κόστος συγκεκριμένων έργων (υαλογραφημάτων, γλυπτών διακοσμήσεων, κ.λπ.), με τα οποία και συνέδεαν τ' όνομά τους. Τα παράθυρα της βορεινής πλευράς στο εγκάρσιο κλίτος της Σαρτρ (9,43), λ.χ., ήταν προσφορά της βασίλισσας Λευκής, μητέρας του Λουδοβίκου Θ' (Αγίου Λουδοβίκου). Σημαντικές ήταν επίσης και οι προσφορές των συντεχνιών, πανίσχυρων ενώσεων που ρύθμιζαν όχι μόνο την οικονομική, αλλά και την κοινωνική και θρησκευτική ζωή των τεχνιτών και των εμπόρων του Μεσαίωνα.

Είτε έμμεσα με τη φορολογία είτε άμεσα με τις δωρεές τους, οι 10.000 περίπου κάτοικοι της Σαρτρ συνέβαλαν αποφασιστικά στο χτίσιμο του καθεδρικού ναού, που δέσποζε — και ακόμα δεσπίζει -- στην πόλη τους. Η ζωή της πόλης και των κατοίκων της περιστρεφόταν γύρω από τον καθεδρικό ναό: η απονομή της δικαιοσύνης γινόταν στην είσοδό του, ενώ οι μεγάλες εμποροπανηγυρεις γίνονταν στους γειτονικούς δρόμους και στις γειτονικές πλα-

τείες, που ανήκαν στη δικαιοδοσία του. Ο καθεδρικός ναός ήταν, λοιπόν, κέντρο τόσο της θρησκευτικής όσο και της κοινωνικής ζωής, ενώ οι προσκυνητές που τον επισκέπτονταν αποτελούσαν σημαντική πηγή εσόδων για την πόλη. Είναι χαρακτηριστικό ότι οι κάτοικοι του Στρασβούργου ανέλαβαν το 13ο αιώνα να χτίσουν με δικά τους έξοδα και δική τους ευθύνη το μεσαίο κλίτος και την πρόσοψη του καθεδρικού ναού, αφαιρώντας τις σχετικές αρμοδιότητες από τον επίσκοπο και το εκκλησιαστικό συμβούλιο.

Εκτός από τ' όνομά τους — κι αυτό όχι πάντοτε — ελάχιστα πράγματα είναι γνωστά για τους αρχιτέκτονες αυτών των τεράστιων οικοδομημάτων. Ο Ρομπέρ ντε Λυζάρς της Αμιένης ή ο Ζαν ντ' Ορπαί της Ρενς είναι για μας εξίσου σκοτεινές προσωπικότητες όσο και οι τρεις ανώνυμοι αρχιτέκτονες που φαίνεται ότι είχαν διαδοχικά το «γενικό πρόσταγμα» στη Σαρτρ. Όπως συνέβαινε πάντοτε στο Μεσαίωνα, όλοι αυτοί πρέπει να είχαν αναδειχτεί μέσα από τη συντεχνία των τεκτόνων, ξεκινώντας συχνά τη σταδιοδρομία τους ως απλοί μαθητευόμενοι λιθοξόοι. Οι γνώσεις τους σε θέματα αρχιτεκτονικής, μηχανικής, γεωμετρίας και αναλογιών προέρχονταν από τη μακρά και ζηλότυπα φυλαγμένη παράδοση των τεκτονικών συντεχνιών, που κάθε μάστορας ή πρωτομάστορας φρόντιζε να μεταδώσει στους επόμενους.

9,49 Δυτικός πυλώνας του Καθεδρικού Ναού της Σαρτρ, περ. 1145-70.



9,48 Κιονόκρανο με αμπελόφυλλα από τη Μοναστηριακή Εκκλησία του Σάουθγουελ, περ. 1290.



9,50 Λεπτομέρεια από τον δυτικό πυλώνα του Καθεδρικού Ναού της Σαρτρ.

Αν λάβουμε υπόψη την επαγγελματική καταγωγή και προπαίδευση των αρχιτεκτόνων, φαίνεται μάλλον εύλογο ότι στα Γοτθικά κτίσματα κυριαρχεί η λαξευμένη πέτρα. Οι ραβδώσεις γίνονται ολοένα και πιο περίπλοκες και οι κάθε είδους λαξευμένες μορφές πολλαπλασιάζονται συνεχώς (στον Καθεδρικό Ναό της Σαρτρ υπάρχουν 1.800 περίπου γλυπτά κάθε μεγέθους!). Ήδη στον περιμετρικό διάδρομο του ιερού στο Σαιν Ντενί (9,34), τα κιονόκρανα που καταδίκασε ο Άγιος Βερνάρδος αντικαθίστανται από νατουραλιστικά φυλλώματα, διαμορφώνοντας έτσι ένα μορφότυπο που θα κυριαρχήσει αργότερα σε ολόκληρη τη βόρεια Ευρώπη. Η ομοιομορφία είναι μεγαλύτερη στον Πρώιμο και Ώριμο Γοτθικό Ρυθμό, παρά στο Ρομανικό. Τα Γοτθικά κιονόκρανα και τα μορφότυπά τους μοιάζουν αρκετά μεταξύ τους, χωρίς όμως και να είναι ίδια. Οι παραλλαγές στις λεπτομέρειες που χαρακτηρίζουν τις Γοτθικές εκκλησίες συμβάλλουν σημαντικά σε μια γενική εικόνα πειθαρχίας, αλλά και ζωντάνιας ταυτόχρονα.

9,51 Λεπτομέρεια από τον δυτικό πυλώνα του Καθεδρικού Ναού της Ρενς, περ. 1225-45.



9,50 Λεπτομέρεια από τον δυτικό πυλώνα του Καθεδρικού Ναού της Σαρτρ.



9,52 Η Επίσκεψη της Παναγίας στην Αγία Ελισάβετ. Από τον δυτικό πυλώνα του Καθεδρικού Ναού της Ρενς, περ. 1225-45.

Ο Άγιος Θωμάς ο Ακινάτης (1225-74), ή κάποιος από τους μαθητές του, όριζε την ομορφιά ως «αρμονία διαφορετικών στοιχείων». Ο Ακινάτης ήταν ο μεγαλύτερος θεολόγος του Μεσαίωνα. Στο έργο του *Summa theologica*, που έμεινε ημιτελής όπως και πολλοί καθεδρικοί ναοί, επιχείρησε μια συστηματική παρουσίαση όλων των χριστιανικών δογμάτων. Στο μυαλό του μεσαιωνικού ανθρώπου μια εκκλησία αποτελούσε μικρογραφία της Καθολικής Εκκλησίας και της Παρθένου Μαρίας ως προσωποποίησης της. Με τους οβελίσκους του, που προσπαθούσαν να τρυπήσουν «το σύννεφο του αγνώστου», και με τα υαλογραφήματά του, που το άγιο φως τα διαπερνά όπως το Άγιο Πνεύμα διείσδυσε στο σώμα της Παρθένου και όπως φωτίζει την Εκκλησία, ο Γοτθικός καθεδρικός ναός δεν ήταν μόνο σύμβολο, αλλά και τόπος θριάμβου της χριστιανικής πίστης. Οι κληματίδες ή τα φύλλα βελανιδιάς μπορεί να είχαν τη συμβολική τους σημασία, αλλά ταυτόχρονα διακήρυσσαν ότι «η γη κι ό,τι υπάρχει σ' αυτή ανήκει στον Κύριο». Κάθε λεπτομέρεια αυτών των επιβλητικών κτισμάτων διαλαλούσε τη δόξα του θεού και το θαύμα της δημιουργίας (9,48). Η αίρεση των Αλβιγνών ή Καθαρών, που τόσο πολύ καταδιώχτηκε στις αρχές του 13ου αιώνα, υποστήριζε τη δυαδική άποψη ότι η ύλη είναι κακή



9,53 Παρθένος και Βρέφος, περ. 1300. Ελεφαντόδοντο με επιχρυσώσεις, ύψος 40,6 εκ. Λούβρο, Παρίσι.

9,54 Ο Αβραάμ και οι Τρεις Άγγελοι. Από το Ψαλτήριο του Αγίου Λουδοβίκου, 1253-70. Περγαμνή, 21 x 14,5 εκ. Εθνική Βιβλιοθήκη, Παρίσι.



και μόνο το πνεύμα καλό. Κάθε καθεδρικός ναός, επομένως, αποτελούσε μια *summa theologica* (= θεολογική σύνοψη), αλλά και μια έμμεση απάντηση σε παρόμοιες αιρετικές απόψεις.

### Γλυπτική και ζωγραφική

Η τάση να θεωρούνται τα πάντα εκφάνσεις της θεότητας ενίσχυσε σημαντικά τις νατουραλιστικές τάσεις στην τέχνη, και ειδικότερα στη γλυπτική. Στο δυτικό (βασιλικό) πυλώνα του *Καθεδρικού Ναού της Σαρτρ*, που λαξεύτηκε στη δεκαετία του 1140 και επέζησε από την πυρκαγιά του 1194, οι κίονες εξακολουθούν να διακοσμούνται με γεωμετρικά μορφότυπα. Παράλληλα, οι μορφές βασιλέων και βασιλισσών, ισχνές και κιονόσχημες, έχουν ήδη αρχίσει ν' αυτονομούνται από το αρχιτεκτονικό φόντο (9,49· 9,50). Η τάση αυτή ενισχύεται ακόμα περισσότερο και οι μορφές αποκτούν μεγαλύτερη ατομικότητα στο νότιο πυλώνα του εγκάρσιου κλίτους, το 1215-20. Στον δυτικό πυλώνα του *Καθεδρικού Ναού της Ρενς*, που λαξεύτηκε το 1225-45, οι μορφές αγίων και αγγέλων σε ηρωική κλίμακα αποσπώνται εντελώς από το κτίσμα· συλλαμβάνονται όχι πια ως ανάγλυφα, αλλά ως περίοπτα αγάλματα (9,51). Παρά τη μεγαλοπρεπή τους κλίμακα και τις αποστασιοποιημένες εκφράσεις και στάσεις τους, τα γλυπτά

9,55 *Καθεδρικός Ναός του Λίνκολν*. Θόλος του μεσαιού κλίτους, περ. 1240-50.



9,56 *Τάφος του Percy*. Από τη Μοναστηριακή Εκκλησία του Μπέβερλι, μετά το 1339.

της Ρενς είναι πια ανθρώπινες μορφές, που καταλαμβάνουν τον ίδιο χώρο και αναπνέουν τον ίδιο αέρα με τον πιστό που τα παρατηρεί.

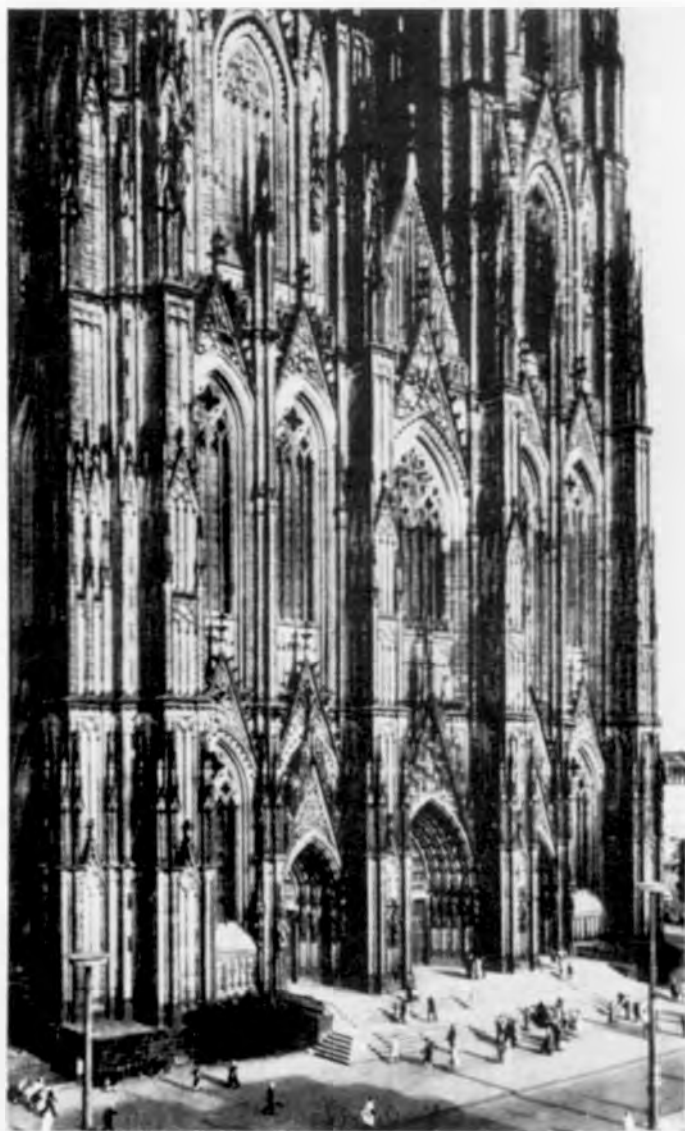
Η *Επίσκεψη της Παναγίας στην Αγία Ελισσάβετ* από τον δυτικό πυλώνα της Ρενς (9,52) μπορεί να ερμηνευτεί και σαν μια ήρεμη συνομιλία ανάμεσα στη μέλλουσα μητέρα του Ιησού και τη μητέρα του Αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή. Τόσο το φυσικό όσο και το ηθικό βάρος των δυο γυναικών υποδηλώνεται από τις έντονες πτυχώσεις του ρούχου τους. Όπως και ο Νικόλαος του Βερντέν λίγες δεκαετίες πριν (βλ. παρακάτω), ο γλύπτης της Ρενς πρέπει να είχε δει και να είχε μελετήσει ρωμαϊκά αγάλματα. Οι πτυχώσεις αποδίδονται μ' έναν τρόπο εντελώς ασυνήθιστο στην Πρωτοχριστιανική και Μεσαιωνική τέχνη, ενώ και η στάση των δυο γυναικείων μορφών (με το γόνατο λυγισμένο) έχει τις ρίζες της στα Κλασικά πρότυπα. Ο τρόπος, ωστόσο, με τον οποίο ο γλύπτης της Ρενς αντλεί στοιχεία από την τέχνη της Αρχαιότητας θυμίζει σαφώς τον τρόπο με τον οποίο οι σχολαστικοί θεολόγοι της εποχής υιοθετούσαν επιχειρήματα ή λογικούς συλλογισμούς του Αριστοτέλη. Πρόκειται για μια ελεύθερη και δημιουργική χρήση των Κλασικών στοιχείων, που υπηρετεί τους δικούς της πρωτότυπους στόχους και χαρακτηρίζεται από πρωτόγνωρη ζεστασιά και αγάπη για τον άνθρωπο.

Η Παναγία στ' αριστερά των δύο μορφών της *Επίσκεψης* είναι έργο άλλου γλύπτη, σ' ένα ελαφρώς διαφορετικό

ιδίωμα. Εδώ, η απόδοση των πτυχώσεων είναι πιο νατουραλιστική, αφήνοντας το σφριγηλό γυναικείο σώμα ν' αναδεικνύεται υπερήφανο. Όσο για τον άγγελο που χαμογελάει στο αριστερό άκρο, πρέπει να είναι λίγο μεταγενέστερος, προέρχεται σίγουρα από ένα τρίτο χέρι, και αρχικά βρισκόταν σε άλλο σημείο της πρόσοψης. Οι πτυχώσεις δείχνουν εδώ εντελώς ανεξάρτητες από το σώμα, ενώ τα καθαρά διακοσμητικά κριτήρια κυριαρχούν (9,51). Στην έξοχη *Παρθένο και Βρέφος* από ελεφαντόδοντο (ένα αγαλματίδιο που για μεγάλο χρονικό διάστημα βρισκόταν στη *Σαιντ Σαπέλ* του Παρισιού), κάνει ήδη την εμφάνισή της μια σπειροειδής στάση, που επαναλαμβάνεται συχνά στη μεταγενέστερη Γοτθική τέχνη (9,53). Πάντως, οι τρεις γλύπτες της Ρενς μπορεί κανείς να πει πως έχουν απομακρυνθεί από τις συμβάσεις της Ρομανικής τέχνης όσο και ο αρχιτέκτονας της πρόσοψης. Η δομική διαύγεια του κτίσματος συμβαδίζει αρμονικά και αλληλοσυμπληρώνεται με το νατουραλισμό των γλυπτών του.

Όλες οι εικαστικές τέχνες συμμετείχαν στην κατασκευή και διακόσμηση των μεγάλων καθεδρικών ναών του τέλους του 12ου και των αρχών του 13ου αιώνα. Σύντομα, το Γοτθικό ιδίωμα έπαψε ν' αφορά αποκλειστικά την αρχιτεκτονική. Σε μια σελίδα από το *Ψαλτήριο του Αγίου Λουδοβίκου*, όπου οι τρεις άγγελοι επισκέπτονται τον Αβραάμ, διακρίνουμε στο φόντο ένα κτίριο με οξυκόρυφα τόξα, ρόδακες, και πλούσια διακοσμημένες αντηρί-

9,57 Έκεχαρτ και Γιούτα, περ. 1250-60. Καθεδρικός Ναός του Νάουμπουργκ.



9,58 Καθεδρικός Ναός της Κολονίας (άρχισε το 1248, ολοκληρώθηκε το 1880). Δυτική είσοδος.

δες (9,54). Τα έντονα περιγράμματα των μορφών και οι εκτεταμένες επιφάνειες με ζωηρά κόκκινα και μπλε χρώματα θυμίζουν σαφώς παράθυρο με υαλογραφήματα. Ο αριστερός άγγελος, εξάλλου, μοιάζει εντυπωσιακά με το αντίστοιχο άγαλμα στον δυτικό πυλώνα του *Καθεδρικού Ναού της Ρενς* (9,51). Και στις δυο αυτές μορφές είναι φανερή η επιθυμία του καλλιτέχνη για πιο ανθρώπινη απόδοση — μια επιθυμία που διαφοροποιεί σαφώς τη Γοτθική από τη Ρομανική τέχνη. Η αλληγορική σημασία, που ως τότε αποτελούσε το κύριο μέλημα, διατηρείται πάντοτε, περνώντας όμως πια σε δεύτερη μοίρα και υποτασσόμενη στις ανάγκες της δραματικής αναπαράστασης.

### Ο Γοτθικός Ρυθμός στην Αγγλία και τη Γερμανία

Όπως ήδη αναφέρθηκε, από τα πρώτα του κιόλας βήματα ο Γοτθικός Ρυθμός μεταδόθηκε και στην Αγγλία. Η εμφάνιση των τοπικών παραλλαγών του πριν το τέλος



9,59 Κέντημα σε κόκκινο βελούδο· με ασημένια και χρυσή κλωστή, μετάξι, μαργαριτάρια και πράσινες χάντρες, 1335-6. Μουσείο Βικτωρίας και Αλβέρτου, Λονδίνο.

του 12ου αιώνα συνέπεσε εδώ με την εμφάνιση μιας πρώτης αίσθησης εθνικής ταυτότητας (τα αγγλικά χρησιμοποιούνται για πρώτη φορά ως επίσημη γλώσσα σ' ένα έγγραφο των μέσων του 13ου αιώνα). Στο μεσαίο κλίτος του Καθεδρικού Ναού του Λίνκολν, λ.χ., οι νευρώσεις των σταυροβολίων πολλαπλασιάζονται και εμπλουτίζονται, δημιουργώντας ένα αστεροειδές μορφότυπο, που θυσιάζει συνειδητά τη λογική για χάρη του διακοσμητικού στοιχείου (9,55). Ο λεγόμενος Διακοσμημένος Γοθικός Ρυθμός, που χαρακτηρίζεται από την έντονη παρουσία του κυματοειδούς τόξου και τη μετατροπή των κιγκλιδωμάτων σε περίτεχνα λίθινα δικτυωτά, αναπτύχθηκε στην Αγγλία στο δεύτερο μισό του 13ου αιώνα (9,56), πολύ πριν εμφανιστεί στη Γαλλία ο αντίστοιχος του Φλογόμορφος. Η ίδια ελευθερία στην έμπνευση και αγάπη για τα καμπυλόγραμμα ποικίλματα είναι φανερή και στα λεπτοδουλεμένα ενδύματα που παράγονταν στην Αγγλία την ίδια περίπου εποχή (9,59). Τα περίτεχνα κεντημένα ρούχα αποτε-

λούσαν ειδικότητα των Άγγλων και εκτιμούνταν ιδιαίτερα σε ολόκληρη την Ευρώπη, όπου ήταν γνωστά ως *opus Anglicanum*.

Ός τα τέλη του 12ου αιώνα, η Γερμανία παρέμεινε πεισματικά προσκολλημένη στο Ρομανικό Ρυθμό, που ήταν άλλωστε άμεσα συνδεδεμένος με την Αγία Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία. Οι πρώτες ενδείξεις για τις επερχόμενες υφολογικές αλλαγές προέρχονται από έργα μικρής κλίμακας. Η *Λειψανοθήκη των Τριών Μάγων*, έργο του Νικόλαου του Βερντέν (περ. 1140-1216) για τον Καθεδρικό Ναό της Κολονίας (9,60), αν και Ρομανική σε ό,τι αφορά τους χαμηλούς κίονες και τα ημικυκλικά τόξα, προαναγγέλλει με τα γλυπτά της σε έκτυπο ανάγλυφο τα κατά 20 περίπου χρόνια μεταγενέστερα αγάλματα στον Καθεδρικό Ναό της Ρενς (9,52). Οι πτυχώσεις, που ακολουθούν το σχήμα αλλά και την κίνηση του σώματος κάτω από το ρούχο, αναπαράγουν εδώ ένα ύφος που έχει τις ρίζες του στην Αρχαία Ελλάδα και τη Ρώμη, ενώ ταυτόχρονα τα σκεπτικά κεφάλια με τα έντονα χαρακτηριστικά έχουν ήδη την πνευματικότητα των γλυπτών του Γοθικού Ρυθμού. Ο νατουραλισμός που χαρακτηρίζει τη λειψανοθήκη της Κολονίας οδηγείται στις ακραίες του συνέπειες στα εξαιρετικά ρεαλιστικά αγάλματα των δυο ιδρυτών του Καθεδρικού Ναού του Νάουμπουργκ: του γεροδεμένου μαργράβου Έκεχαρτ και της κομψής γυναίκας του Γιούτας (9,57). Η

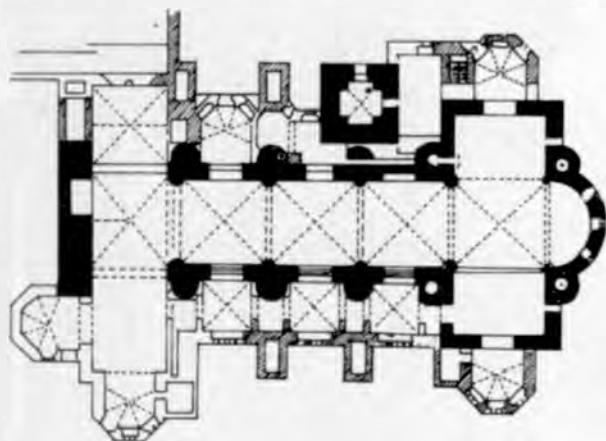
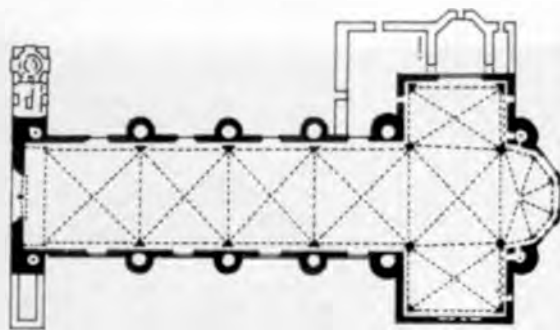
9,60 Νικόλαος του Βερντέν, *Ο Προφήτης Ιωνάς*, περ. 1182-90. Από τη Λειψανοθήκη των Τριών Μάγων στον Καθεδρικό Ναό της Κολονίας. Χρυσός, σμάλτο και πολύτιμοι λίθοι.





9,61 Μεσαίο κλίτος του Αβαιείου της Φοσανόβα, 1187-1208.

9,62 Μεσαίο κλίτος του Αγίου Φραγκίσκου στην Ασίζη, 1228-53.



9,63 Άγιος Φραγκίσκος, Ασίζη. Κάτοψη της Πάνω και της Κάτω Εκκλησίας.



9,64 Μοναβεντούρα Μπερλινγκιέρι,  
Άγιος Φραγκίσκος, 1235. 1,52 x 1,07 μ.  
Άγιος Φραγκίσκος, Ασίζη.



εμφάνιση, τέλος, της Γοθτικής αρχιτεκτονικής στη Γερμανία συνοδεύτηκε από σημαντική αύξηση τόσο της κλίμακας όσο και του διακοσμητικού πλούτου των κτισμάτων. Ο Καθεδρικός Ναός της Κολωνίας άρχισε να χτίζεται το 1248 με πρόθεση ν' αποτελέσει την ψηλότερη και μεγαλύτερη σε μήκος Γοθική εκκλησία — άσχετα, βέβαια, αν χρειάστηκε να φτάσουμε στο 19ο αιώνα για να ολοκληρωθεί (9,58).

### Ο Γοθικός Ρυθμός στην Ιταλία

Η εισαγωγή της Γοθικής αρχιτεκτονικής στην Ιταλία ήταν έργο των Κιστερκιανών. Αβαεία όπως αυτό της Φοσανόβα, νότια της Ρώμης, μοιάζουν να έχουν μεταφερθεί εδώ αυτούσια από τη Γαλλία (9,61). Ο Άγιος Φραγκίσκος της Ασίζης, που άρχισε να χτίζεται το 1239 και εγκαινιάστηκε το 1253, είναι πολύ διαφορετικός (9,62). Παρόλο ότι το μόνο κοινό που έχει με τους μεγάλους Γοθικούς καθεδρικούς ναούς είναι τα σταυροθόλια με νευρώσεις και τα οξυκόρυφα παράθυρα με κιγκλιδώματα, ο Άγιος Φραγκίσκος χαρακτηρίζεται από μια περίεργη συγγένεια

με κάποιες πρώιμες Γοθικές εκκλησίες που είχαν χτιστεί στη δυτική Γαλλία πριν έναν περίπου αιώνα. Οι σκοποί του αρχιτέκτονα είναι εδώ διαφορετικοί — σχεδόν αντίθετοι — από τους σκοπούς των γάλλων συγχρόνων του. Η εξαύλωση είναι μικρότερη, χωρίς αυτό να επηρεάζει την ευγένεια του τελικού αποτελέσματος. Η κάτοψη διακρίνεται για την ευθύγραμμη απλότητά της — ένας λατινικός σταυρός με μια πεντάπλευρη κόγχη ιερού (9,63). Οι οριζόντιες και οι κατακόρυφες γραμμές εξισορροπούνται απόλυτα, δημιουργώντας ένα εντυπωσιακά άρτιο αποτέλεσμα στη λεγόμενη Πάνω Εκκλησία (Κάτω Εκκλησία αποκαλείται η ασυνήθιστα μεγάλη σε έκταση και ύψος κρύπτη). Πλάγια κλίτη δεν υπάρχουν εδώ, ενώ το φαρδύ μοναδικό κλίτος, που φωτίζεται και αερίζεται πλουσιοπάροχα, χωρίζεται σε μικρότερα τμήματα από κίονες κολλημένους στον τοίχο. Αν εξαιρέσει κανείς τα μάλλον απείριττα κιονόκρανα, δεν υπάρχει πουθενά γλυπτή διακόσμηση. Οι επιφάνειες είναι ομοιόμορφα λείες, υπογραμμίζοντας τον όγκο των τοίχων. Αυτό που διακρίνει τον Άγιο Φραγκίσκο της Ασίζης γενικά είμαι μια τάση προς το συμπαγές και το ογκομετρικά διαυγές, κοινή, όπως θα δού-



με, όχι μόνο στην αρχιτεκτονική αλλά και στη γλυπτική και τη ζωγραφική της μεσαιωνικής και μεταμεσαιωνικής Ιταλίας.

Ο Άγιος Φραγκίσκος ήταν μια νέου τύπου εκκλησία, σχεδιασμένη έτσι ώστε ν' ανταποκρίνεται στις ανάγκες των Φραγκισκανών, του νέου θρησκευτικού τάγματος που ίδρυσε ο Άγιος Φραγκίσκος της Ασίζης (περ. 1181-1226), ο Φτωχούλης του Θεού, με στόχο να επαναφέρει τους πιστούς στην πίστη και τη μετάνοια. Οι διαστάσεις και η φόρμα της εκκλησίας επηρεάστηκαν καθοριστικά από τον αριθμό των πιστών που συνέρρεαν, ενώ η διακόσμηση της από την απαίτηση για μια άμεση, μη αλληγορική έκθεση των χριστιανικών δογμάτων, επικεντρωμένη στη ζωή του Χριστού αφενός και του ιδρυτή του τάγματος αφετέρου. Ο Άγιος Φραγκίσκος απαρνήθηκε όλα τα εγκόσμια αγαθά για να «παντρευτεί τη φτώχεια», όπως ο ίδιος έλεγε. Το 1211, ο πάπας έδωσε στον ίδιο και σε 11 οπαδούς του την άδεια να περιοδεύουν και να κηρύττουν το λόγο του Θεού, παρόλο ότι κανένας τους δεν ήταν ιερωμένος. Αυτοί οι πρώτοι αδελφοί, που αυτοαποκαλούνταν *Fratrī minori*, εφάρμοζαν στη ζωή τους την ταπεινότητα που κήρυτταν. Σύντομα, πολλοί άντρες και γυναίκες — ανάμεσα σ' αυτές και η Αγία Κλάρα (περ. 1194-1253), που ίδρυσε το αδελφό γυναικείο τάγμα — ακολούθησαν τον Φραγκίσκο και τους οπαδούς του, επιλέγοντας την απόλυτη φτώχεια και ζώντας από χειρωνακτικές μικροεργασίες και ελεημοσύνες. Η αντίδραση πάντως του Αγίου Φραγκίσκου για την προσκόλληση της Εκκλησίας στα εγκόσμια εκφραζόταν αποκλειστικά και μόνο με το παράδειγμα της πενίας που έδιναν οι Φραγκισκανοί, χωρίς να

9,65 Η Κοίμηση της Θεοτόκου (λεπτομέρεια), 1258-64. Νωπογραφία. Αγία Τριάδα, Σοποτσάνι, Γιουγκοσλαβία.



9,66 Παρεκκλήσιο της Μονής της Χώρας, Κωνσταντινούπολη, περ. 1303-20.

επεκτείνεται σε ανοιχτές επιθέσεις και απαίτηση για κατάργηση κάθε εκκλησιαστικής ιδιοκτησίας (έναν περίπου αιώνα πριν, ο Αρνόλντο της Μπρέσιας, που επιχείρησε μια τέτοια κατά μέτωπο επίθεση, κήκε ζωντανός).

Την ίδια ακριβώς εποχή, ο ισπανός Άγιος Δομήνικος (1170-1221) ίδρυσε ένα άλλο τάγμα, τους Δομηνικανούς, με αποστολή επίσης να κηρύττουν το λόγο του Θεού και ν' αποτελέσουν τη δύναμη κρούσης κατά της αίρεσης των Αλβιγινών — αργότερα οι Δομηνικανοί αποτέλεσαν την κύρια πηγή στελέχωσης της Ιεράς Εξέτασης. Όπως και ο Άγιος Φραγκίσκος, ο Άγιος Δομήνικος ενδιαφερόταν πάνω απ' όλα για την πνευματική ζωή των λαϊκών και όχι των κληρικών. Οι πιο μορφωμένοι και αξιόλογοι άνθρωποι του 13ου αιώνα ήταν σχεδόν όλοι τους μέλη των δυο αυτών μεταρρυθμιστικών ταγμάτων: ο Αλβέρτος ο Μέγας (1206-80) και ο μαθητής του Θωμάς Ακινάτης ήταν δομηνικανοί, ενώ ο Ντουνς ο Σκότος (περ. 1265-1308) ήταν φραγκισκανός. Και τα δυο τάγματα είχαν μεγάλη απήχηση στους φτωχούς και τους αγράμματος. Τα κηρύγματά τους, που γίνονταν σ' ένα απλό, ζωηρό και ανεπιτήδευτο ύφος, ήταν γεμάτα από ζωντανές περιγραφές, ή αναφορές σε επεισόδια από την υποδειγματική ζωή κάποιων αγίων.



9,67 Τσιμαπούε, Η Παναγία εν δόξη με αγγέλους και προφήτες, περ. 1280-90. Τέμπρα σε ξύλο, 3,84 x 2,24 μ. Πινακοθήκη Ουφίτσι, Φλωρεντία.

Στην Ιταλία, όπου τα λατινικά παρέμεναν πάντοτε η επίσημη γραπτή γλώσσα, τα κηρύγματα των Φραγκισκανών και τον Δομηνικανών στην απλή γλώσσα του λαού συνέτειναν στην εμφάνιση μιας λογοτεχνίας στην καθομιλουμένη ιταλική, που κορυφαία της έκφανση αποτελεί το έργο του Δάντη (1251-1321).

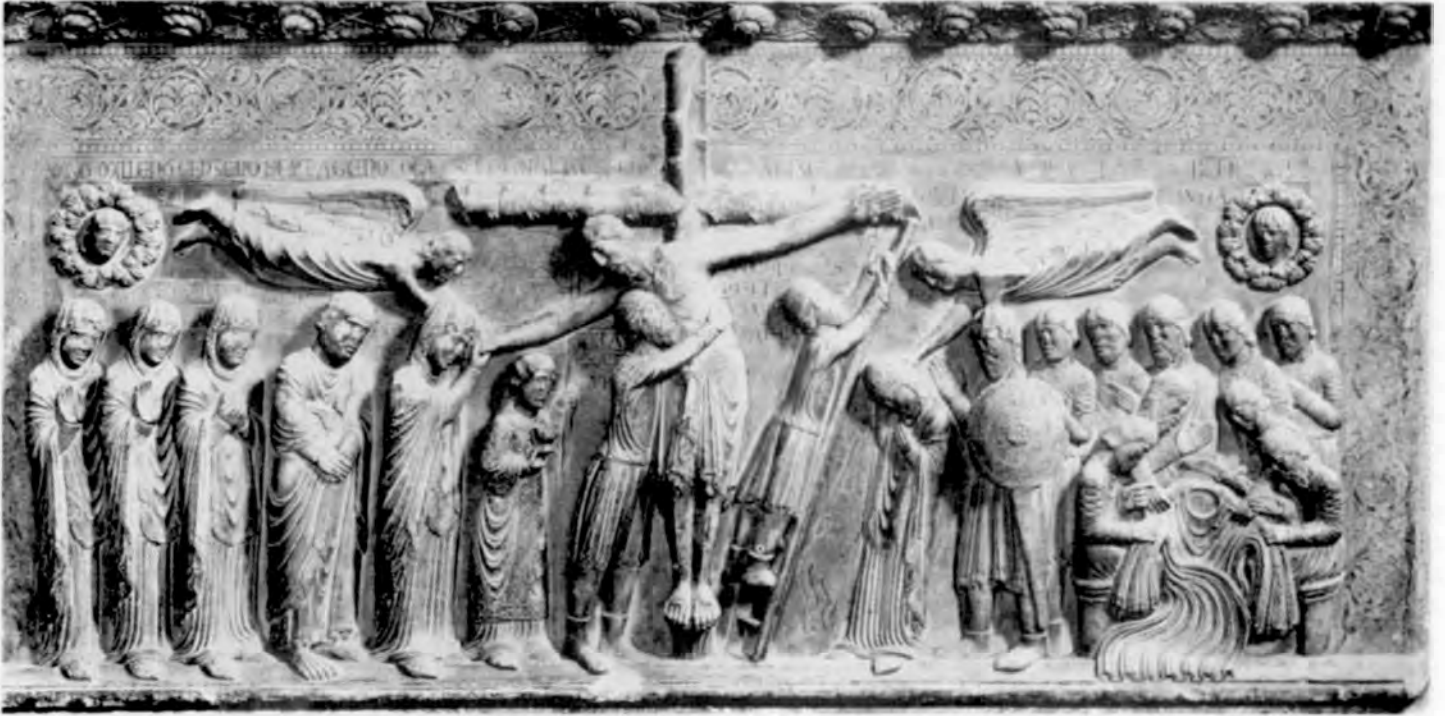
Σημαντική ήταν η επίδραση των νέων ταγμάτων και του κηρύγματός τους και στην εξέλιξη των εικαστικών τεχνών, καθώς η απαίτηση για μια πιο ζωντανή και πιο «ευκολοδιάβαστη» εικονογραφία έγινε επιτακτική. Όπως ακριβώς η ιταλική λογοτεχνία αρχίζει ουσιαστικά με το *Τραγούδι των δημιουργημάτων* (*Cantico delle creature*) του Αγίου Φραγκίσκου, ένα έργο περιώνυμο για την απλότητα και την αμεσότητά του, έτσι και η ιταλική ζωγραφική μπορεί κανείς να πει ότι αρχίζει στον Άγιο Φραγκίσκο

της Ασίζης, και ειδικότερα με τις νωπογραφίες του Τσιμαπούε και του Τζιότο (βλ. παρακάτω).

Η απεικόνιση του Αγίου Φραγκίσκου από τον Μποναβεντούρα Μπερλινγκιέρι (ακμ. 1228-35) φιλοτεχνήθηκε 9 μόλις χρόνια μετά το θάνατο του Φτωχούλη του Θεού και μπορεί κάλλιστα να στηρίζεται στην πραγματική εμφάνισή του (9,64). Όμως, ακόμα και σ' αυτή την περίπτωση, η εικόνα είναι λιγότερο μια προσωπογραφία και περισσότερο ένα είδος συναρμογής επιμέρους χαρακτηριστικών, γνωστών κυρίως από περιγραφές: τραχύ γκριζό ένδυμα, ζώνη από σχοινί (με τρεις κόμπους, που συμβολίζουν την πενία, την αγνότητα και την υπακοή), ασκητικό πρόσωπο με λίγα γένια, ξυρισμένο κεφάλι, χέρια και πόδια σημαδεμένα από τα στίγματα. Οι έξι σκηνές που περιβάλλουν τη μορφή του αγίου διακρίνονται λιγότερο για τις εκφραστικές τους αρετές και περισσότερο για τις πληροφορίες που δίνουν στο θεατή — θυμίζοντάς του πως ο Άγιος Φραγκίσκος δέχτηκε τα στίγματα (πάνω αριστερά), μιλούσε με τα πουλιά (αριστερά, στο μέσον), ή απάλλαξε την πόλη του Αρέτσο από τα κακά πνεύματα (κάτω δεξιά). Η συγκεκριμένη απεικόνιση του Αγίου Φραγκίσκου προέρχεται από ένα ρετάμπλ (= εικόνα, γλυπτό, ή άλλη παράσταση τοποθετημένη πάνω και πίσω από την αγία τράπεζα μιας εκκλησίας· τα ρετάμπλ, που η παρουσία τους στις καθολικές εκκλησίες είναι πολύ συνηθισμένη, εμφανίστηκαν το 10ο-11ο αιώνα, όταν οι ιερείς άρχισαν να τελούν τη θεία λειτουργία με μέτωπο προς το ιερό, και επομένως προς την αγία τράπεζα). Οι μορφές και το αρχιτεκτονικό φόντο στις έξι παραστάσεις που πλαισιώνουν τον Άγιο Φραγκίσκο έχουν πάντως αποδοθεί με βάση τις γενικά παραδεκτές ακόμα τότε βυζαντινές συμβάσεις. Έχει κανείς την αίσθηση πως ένας από τους στόχους του καλλιτέχνη είναι να ενσωματώσει τον πρόσφατα ανακηρυγμένο άγιο στην παράδοση των φορητών εικόνων των Βυζαντινών, και της Ανατολής γενικά.

Απ' αυτό ακριβώς το «ελληνικό ιδίωμα» (*maniera greca*) ήρθε να ελευθερώσει την Ιταλική τέχνη ο Τζιότο. Στην πραγματικότητα, ορισμένοι βυζαντινοί καλλιτέχνες είχαν ήδη εγκαταλείψει την παραδοσιακή ιερατική ακαμψία των μορφών. Στο δεύτερο μισό του 12ου αιώνα, οι συνθέσεις είχαν αρχίσει να γίνονται πιο περίπλοκες, οι μορφές πιο δυναμικές, και οι πτυχώσεις των ενδυμάτων ζωηρότερες, όχι μόνο στην ανατολική Μεσόγειο, αλλά και στην Ιταλία (κυρίως τη Βενετία), ή τη νορμανδική τότε Σικελία. Το 13ο αιώνα, στην τέχνη της τοιχογραφίας έκαναν την εμφάνισή τους ρωμαλέες μορφές με έντονα περιγράμματα και πλούσια χρώματα, με φόντο αρχιτεκτονικά ή φυσικά τοπία όπου γίνεται φανερή μια νέα αίσθηση του όγκου και του βάθους. Οι Απόστολοι στη μοναστηριακή εκκλησία του Σοποτσάνι, στη Γιουγκοσλαβία, συνωθούνται με τις γιγάντιες μορφές τους μπροστά στο νεκροκρέβατο της Παρθένου Μαρίας. Τα κεφάλια και τα σώματά τους πάλλονται, την ίδια στιγμή που παραμένουν πάντοτε συγκρατημένα, χάρη ίσως στα τεράστια αποθέματα εσωτερικής ενέργειας που διαθέτουν (9,65).

Η αντικατάσταση των αρκετά δαπανηρών ψηφιδωτών από τοιχογραφίες ήταν ενμέρει και απόρροια της οικονομικής κρίσης που παρατηρήθηκε στο πρώτο μισό του 13ου αιώνα, μετά την κατάληψη της Κωνσταντινούπολης από



9,68 Μπενεντέο Αντέλαμι, *Αποκαθήλωση*, 1178. Ανάγλυφο, πλάτος 2,30 μ. Καθεδρικός Ναός της Πάρμας.

τους Σταυροφόρους, το 1204. Στα τελευταία, ωστόσο, χρόνια της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας, και στο πλαίσιο της λεγόμενης Παλαιολόγεια Αναγέννησης, η τέχνη του ψηφιδωτού γνώρισε μια νέα άνθηση, ενσωματώνοντας τη μεγαλύτερη ελευθερία στην απόδοση και τη μεγαλύτερη εκφραστικότητα που είχε κατακτήσει στο μεταξύ η ζωγραφική. Τα αξιολογότερα ψηφιδωτά αυτής της εποχής βρίσκονται στη *Μονή της Χώρας (Καχριέ Τζαμί)*, στην Κωνσταντινούπολη, και ειδικότερα στο παρεκκλήσιό της (9,66). Το παλιό βυζαντινό ιδίωμα επιβιώνει εδώ μόνο στις μορφές των αγίων, που στέκουν σαν φρουροί στους τοίχους, "στριμωγμένοι" μέσα στα βαριά τους ρούχα. Στην οροφή, αντίθετα, οι μορφές σφύζουν από ενεργητικότητα και ζωή, όπως, λ.χ., στην *Κάθοδο στον Άδη*, νωπογραφία στην κόγχη του ιερού, όπου ο Χριστός τραβάει τον Αδάμ και την Εύα έξω από τους τάφους τους. Το ότι έργα ζωγραφικής με ανάλογη δραματική ένταση κάνουν την εμφάνισή τους την ίδια περίπου εποχή και στην Ιταλία δεν μπορεί σίγουρα να είναι συμπτωματικό.

Το μόνο έργο του Τσιμαμπούε για το οποίο υπάρχουν σίγουρες πληροφορίες είναι ένα ψηφιδωτό στον Καθεδρικό Ναό της Πίζας. Η φήμη του Τσιμαμπούε (1240-1302;) ως θεμελιωτή της ιταλικής σχολής ζωγραφικής στηρίζεται σ' ένα απόσπασμα από τη *Θεία Κωμωδία* του Δάντη, όπου αναφέρεται:

Ο Τσιμαμπούε πίστευε ότι κυριαρχούσε στη ζωγραφική, αλλά τώρα ο Τζιότο είναι αυτός που έχει αποκτήσει μεγάλη φήμη, τόσο που η δόξα του προκατόχου του να έχει εξασθενήσει.

9,69 (κάτω) Νικόλα Πιζάνο, *Αλληγορία της Δύναμης*, 1260. Μάρμαρο, ύψος 56 εκ. Άμβωνας του Βαπτιστηρίου της Πίζας.



Για 200 χρόνια μετά το θάνατό του, σχεδόν κανένα έργο δεν αποδιδόταν με βεβαιότητα στον Τσιμαμπούε. Απ' όσα έργα ζωγραφικής θεωρούν δικά του οι σημερινοί ειδήμονες, το πιο εντυπωσιακό είναι αναμφισβήτητα ένα ρετάρμπλ ασυνήθιστα μεγάλου ύψους με την Παναγία και το θείο Βρέφος «εν δόξη», περιστοιχισμένη από αγγέλους και προφήτες (9,67). Παρόλο ότι 50 μόνο χρόνια χωρίζουν το έργο αυτό από τον Άγιο Φραγκίσκο του Μπωναβεντούρα Μπερλινγκιέρι (9,64), οι αλλαγές στο ύφος είναι ριζικές. Τόσο η φόρμα όσο και το χρώμα της σύνθεσης είναι αυστηρά ελεγχόμενα, και μόνο το Θείο Βρέφος σπάει τη γενική συμμετρία, τραβώντας έτσι αυτόματα την προσοχή του θεατή. Οι μορφές διακρίνονται για την ανήσυχη ακινησία τους, τα ρωμαλέα τους περιγράμματα, και την αίσθηση σωματικότητας που αποπνέουν με τη βοήθεια και των τονικών διαβαθμίσεων. Το βάθος αποδίδεται κυρίως με την αρχιτεκτονική του θρόνου, που διακρίνεται για τις διαδοχικές του βαθμίδες. Όλα είναι ποτισμένα με χρυσό ουράνιο φως, που τρεμοφέγγει στις πτυχές των ρούχων και σπινθηρίζει στα φωτοστέφανα.

Η Παρθένος Μαρία (η Μαντόνα των ιταλών), που λατρεύονταν σε ολόκληρη τη χριστιανοσύνη από τον 4ο αιώνα, άρχισε με τον καιρό να καταλαμβάνει στο νου και την ψυχή των πιστών μια θέση ανάλογη μ' εκείνη του Χριστού. Στη Δύση ειδικά, η λατρεία της Παναγίας ενθαρρύνθηκε και καλλιεργήθηκε ιδιαίτερα από τους Φραγκισκανούς. Ένας φραγκισκανός μοναχός του 13ου αιώνα έγραψε τον περίφημο ύμνο «Stabat Mater dolorosa», για την Παναγία που στέκει δίπλα στο σταυρό και θρηνεί. Παρόμοιοι ύμνοι και ποιήματα αποτελούσαν πηγή έμπνευσης για τους γλύπτες και τους ζωγράφους, που σύντομα προσπάθησαν ν' αποδώσουν εικαστικά το Θείο Πάθος (9,68· 9,70).

9,71 Λορέντζο Μαιτάνι, Οι κολασμένοι. Λεπτομέρεια από το ανάγλυφο της Δευτέρας Παρουσίας. Μάρμαρο. Καθεδρικός Ναός του Ορβιέτο.



9,70 Τζοβάνι Πιζάνο, Άμβωνας, άρχισε το 1297. Μάρμαρο. Άγιος Ανδρέας, Πιστόγια.





9.72 Ντούτσιο, *Μαεστά* (κυρίως παράσταση), 1308-11. 2,13 × 3,96 μ. Μουσείο Καθεδρικού Ναού, Σιένα.

9.73 Τζιότο, *Ο Γάμος στην Κανά, Η Ανάσταση του Λαζάρου, Ο θρήνος για τον νεκρό Χριστό, «Μη μου άπτου»*, περ. 1304-13. Νωπογραφίες από το Παρεκκλήσιο Σκροβένι, Πάντοβα.





9,74 Ντούτσιο, *Η τρίτη άρνηση (του Πέτρου)*. Από τη *Maestà*, 1308-11. Περ. 49,5 x 54 εκ. Μουσείο Καθεδρικού Ναού, Σιένα.

Η *Αποκαθήλωση* του Μπενεντέτο Αντέλαμι (ακμ. 1178-96) αποτελεί ένα αριστούργημα συγκρατημένου ύφους, που επιδρά στο θεατή όπως περίπου και το Γρηγοριανό μέλος με τον αργό του ρυθμό (9,68). Η αυστηρή γεωμετρία της σύνθεσης και οι όλο αξιοπρέπεια μορφές της συμβάλλουν στον έλεγχο των συναισθημάτων. Η γενική εντύπωση έχει κάτι το μυσταγωγικό. Μια ανθρώπινη τραγωδία αγωνίας και θανάτου μετατρέπεται σ' ένα είδος επίσημης ιεροτελεστίας και σε σύμβολο εξιλέωσης. Η *Σταύρωση* του Τζοβάνι Πιζάνο (ακμ. 1265-1314) στον άμβωνα του Αγίου Ανδρέα της Πιστόγιας, 100 περίπου χρόνια αργότερα, είναι ήδη πολύ διαφορετική. Εδώ η έμφαση δίνεται στη ζωντανή οπτικοποίηση και αναπαράσταση των πραγματικών περιστατικών — όπως στο «*Stabat Mater*» και άλλους ύμνους της εποχής. Ο Χριστός κρέμεται κυριολεκτικά από το σταυρό, με το σώμα του εξαντλημένο, σχεδόν παραμορφωμένο, σχηματίζονται με τα δυο του χέρια ένα μεγάλο V, τη στιγμή ίσως που κραυγάζει «Θεέ μου, γιατί με εγκατέλειπες». Την προσοχή, ωστόσο, του θεατή τραβούν εξίσου και οι μορφές γύρω από το σταυρό: ο Άγιος Ιωάννης που κλαίει στ' αριστερά, οι τρομαγμένοι άνδρες στα δεξιά, και πάνω απ' όλα η Παρθένος Μαρία, που δείχνει έτοιμη να λιποθυμήσει.

Ο πατέρας του Τζοβάνι Πιζάνο, ο Νικόλα Πιζάνο (ακμ. 1258-78), είχε έρθει σ' επαφή με την Κλασική τέχνη στην αυλή του γερμανού αυτοκράτορα Φρειδερίκου Β' Χόχενσταουφεν (1212-50), που ζούσε κυρίως στη Σικελία. Μελετώντας τη γλυπτική της Αρχαιότητας, ο Νικόλα Πιζάνο διαμόρφωσε το πρωτοαναγεννησιακό — όπως θα μπορούσαμε να το ονομάσουμε — ύφος του, με πολλά δάνεια και πολλές επιδράσεις από τις ρωμαϊκές σαρκοφάγους, όπως, λ.χ., στον άμβωνα του *Βαπτιστήριου της Πί-*

*ζας* (9,69). Ο Τζοβάνι Πιζάνο, που αναφέρεται για πρώτη φορά ως βοηθός του πατέρα του στον άμβωνα του *Καθεδρικού Ναού της Σιένας* το 1265, συμπλήρωσε τη μαθητεία του κοντά στον πατέρα του με στοιχεία και επιδράσεις από την τέχνη της βόρειας Ευρώπης. Τα Γοτθικά τόξα στον άμβωνα της Πιστόγιας έχουν σαφώς γαλλικές ρίζες, ενώ οι μορφές που χωρίζουν μεταξύ τους τις ανάγλυφες παραστάσεις (9,70) έχουν τη στάση των γλυπτών στην πρόσοψη του *Καθεδρικού Ναού της Ρενς*. Με τον Νικόλα και τον Τζοβάνι Πιζάνο είναι φανερή η διαμόρφωση μιας νέας εικαστικής γλώσσας, ικανής να εκφράζει τα θρησκευτικά ιδεώδη της εποχής.

Η επίδραση του Τζοβάνι Πιζάνο ήταν διάχυτη στην κεντρική Ιταλία των αρχών του 14ου αιώνα. Χαρακτηριστικά απ' αυτή την άποψη είναι τα ανάγλυφα του Λορέντζο Μαϊτάνι (περ. 1275-1330) στην πρόσοψη του *Καθεδρικού Ναού του Ορβιέτο*. Εδώ, οι μορφές των κολασμένων αποδίδονται με τέτοια ζωντάνια και γλαφυρότητα, ώστε να προκαλούν τη συμπόνοια μας — όπως και οι αμαρτωλοί στην *Κόλαση* του Δάντη — άσχετα από τις προθέσεις του καλλιτέχνη (9,71). Η νέα εικαστική γλώσσα του Νικόλα και του Τζοβάνι Πιζάνο αποτέλεσε πολύτιμη βοήθεια όχι μόνο για τους γλύπτες, αλλά και για τους ζωγράφους της εποχής. Η μνημειακότητα της *Παναγίας του Τσιμαμπούε* (9,67) οφείλει ίσως στον κλασικισμό του Νικόλα Πιζάνο όσα και στη Βυζαντινή τέχνη. Το ίδιο θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί και για τη *Maestà* (= Η Παρθένος με το Βρέφος «εν δόξη»), που ζωγράφησε ο Ντούτσιο ντι Μπουονινσένια (ακμ. 1278-1318), για την αγία τράπεζα του Καθεδρικού Ναού της πατρίδας του, της Σιένας (9,72). Εδώ, η αγαλματινή, επιβλητική μορφή της Παναγίας δεσπόζει, ενώ οι άγγελοι και οι άγιοι είναι τοποθετημένοι με ιεραρχική σειρά δεξιά και αριστερά της. Στις μικρών διαστάσεων σκηνές, που αρχικά ήταν γύρω στις 70 και βρίσκονταν πάνω, κάτω και πίσω από τη βασική παράσταση, είναι φανερός ο απόηχος των πιο πρόσφατων εξελίξεων στη Βυζαντινή τέχνη — έστω κι αν ο Ντούτσιο οφείλει κατά βάση την αφηγηματική του ικανότητα και την αίσθηση του χώρου που τον διακρίνει στην παραμονή του Τζοβάνι Πιζάνο στη Σιένα από το 1285 ως το 1297.

Σε μια απ' αυτές τις μικρών διαστάσεων σκηνές διατηρείται η παλιά σύμβαση της αφαίρεσης του ενός τοίχου, ώστε να φανεί το εσωτερικό ενός κτίσματος (9,74). Το συγκεκριμένο πάντως δωμάτιο είναι ένας σαφώς κυβικός χώρος που, παρά την υποτυπώδη του προοπτική, αποτελεί ένα εικαστικά αποτελεσματικό σκηνικό για την απεικόνιση του Θεϊού Δράματος. Με δεμένα τα μάτια αλλά αξιοπρεπής, ο Χριστός εικονίζεται στο κέντρο της σκηνής, ενώ δέχεται τις λοιδωρίες του πλήθους κι ενώ ο αρχιερέας (δεξιά) ετοιμάζει την ετυμηγορία του. Κι όμως, η προσοχή μας στρέφεται βασικά προς τον Πέτρο, που βρίσκεται έξω από τον κυρίως χώρο και δείχνει να βασανίζεται, καθώς για τρίτη φορά απαρνείται το Δάσκαλό του.

Όταν η *Maestà* ολοκληρώθηκε το 1311, ακολούθησε η περιφορά της στους δρόμους της Σιένας, κάτω από τον ήχο κάθε είδους μουσικών οργάνων και κωδωνοκρουσιών. Στη βάση του θρόνου της Παναγίας, ο Ντούτσιο υπέγραψε με τ' όνομά του, παρόλο ότι τυπικά δεν ήταν παρά ένας ημερομίσθιος τεχνίτης στην υπηρεσία των επιτρό-

πων του Καθεδρικού Ναού, οι οποίοι και του προμήθευαν τα χρώματα και τα εργαλεία του.

### Τζιότο

Η φήμη του λίγο μεταγενέστερου φλωρεντινού Τζιότο ντι Μποντόνε (περ. 1267-1337) επισκίασε με τον καιρό εκείνη του Ντούτσιο — ενμέρει και εξαιτίας του πατριωτισμού των φλωρεντινών, που ήταν οι συγγραφείς των πρώτων ιστοριών της Ιταλικής τέχνης. Οι επιτυχίες και η αναγνώριση που είχε ο Τζιότο όσο ζούσε δεν μπορούν ν' αμφισβητηθούν. Υπάρχουν στοιχεία που δείχνουν όχι μόνο την οικονομική του ευεξία, αλλά και τις επιχειρηματικές και επενδυτικές του ικανότητες (σπίτια, αγροτικές εκτάσεις, εκμίσθωση αργαλειών, κ.λπ.). Εκτός απ' όσα αναφέρονται στους γνωστούς στίχους του Δάντη (βλ. παραπάνω), πριν ακόμα από τα μέσα του 14ου αιώνα, σε μια ιστορία της Φλωρεντίας, ο Τζιότο είναι ο μόνος καλλιτέχνης που συγκαταλέγεται στους μεγάλους άνδρες της πόλης. Παρ' όλη, ωστόσο, την τεράστια φήμη του, παραμένει πάντοτε αρκετά συγκεχυμένο ποια ακριβώς υπήρξαν τα πιο σημαντικά έργα του και ποια απ' όσα του αποδίδονται είναι σίγουρα δικά του. Ενώ, λ.χ., είναι βέβαιο ότι δούλεψε στον Άγιο Φραγκίσκο της Ασίζης, δεν μπορεί κανείς ν' αποφανθεί κατηγορηματικά αν οι σκηνές από τη ζωή του Αγίου Φραγκίσκου στην Πάνω Εκκλησία (ή έστω μερικές απ' αυτές και ποιες) υπήρξαν πράγματι έργα του.

Οι νωπογραφίες του Τζιότο στο *Παρεκκλήσιο Σκροβέ-νι* (ή *Παρεκκλήσιο της Αρένας*) στην Πάντοβα, που αποτελούν πραγματικό σταθμό στην ιστορία της τέχνης, μπορούν πάντως να θεωρηθούν με βεβαιότητα έργα του. Ός τότε, τα σημαντικότερα έργα θρησκευτικής τέχνης παραγγέλλονταν κατά κανόνα από τους ηγεμόνες, την εκκλησία, ή τις τοπικές αρχές. Ο Ενρίκο Σκροβέ-νι, όμως, δεν ήταν παρά ένας πολύ πλούσιος απλός πολίτης, που δήλωνε ότι έχτισε το παρεκκλήσιο «όχι μόνο για να τιμήσει την Παρθένο Μαρία, αλλά και για να δοξάσει και να κοσμήσει την Πάντοβα». Το παρεκκλήσιο, που χτίστηκε στην περιοχή όπου υπήρχε παλιά μια ρωμαϊκή αρένα (γι' αυτό και η ονομασία), διακοσμήθηκε με πρωτοφανή για ιδιωτικό κτίσμα πολυτέλεια, σε μια προσπάθεια ίσως να εξιλεωθούν οι αμαρτίες του πατέρα Σκροβέ-νι, περιώνυμου τοκογλύφου της εποχής του. Στη *Δευτέρα Παρουσία* πάνω από την κύρια είσοδο, βλέπουμε τοκογλύφους και άλλους αμαρτωλούς ν' αντιπαρατίθενται στην ευδιάκριτη μορφή του Ενρίκο Σκροβέ-νι, που παρουσιάζει ένα πρόπλασμα του παρεκκλήσιου στην Παναγία (9,75). Στους πλαϊνούς τοίχους υπάρχουν τρεις ζώνες νωπογραφιών, με σκηνές από τη ζωή της Παρθένου και του Χριστού. Κάτω από τη χαμηλότερη ζώνη, υπάρχουν εξάλλου μια σειρά απεικονίσεις των Αρετών και των Αμαρτημάτων σε *grisaille* (= μονοχρωματική ζωγραφική σε τόνους του γκριζου ή του μπλε), από τις οποίες είναι χαρακτηριστικό ότι απουσιάζει η Φιλαργυρία! Γενικά, ο κύκλος των νωπογραφιών στο *Παρεκκλήσιο της Αρένας* ανταποκρίνεται στις οδηγίες του επίσκοπου Σικάρντο (περ. 1155-1215), που σε μια πραγματεία του υποστήριζε ότι οι παραστάσεις που κοσμούν μια εκκλησία πρέπει «να θυμίζουν στον πιστό γεγονότα του παρελθόντος, στρέφοντας ταυτόχρονα

την προσοχή του σε καταστάσεις του παρόντος (αρετές και αμαρτήματα) και του μέλλοντος (τιμωρίες και ανταμοιβές)».

Οι τοιχογραφίες στο *Παρεκκλήσιο Σκροβέ-νι* είναι έργο ενός ώριμου καλλιτέχνη, που έχει αφομοιώσει δημιουργικά τις επιδράσεις της Πρωτοχριστιανικής τέχνης, του Τσιμαμπό-ντε, του Πιέτρο Καβαλίνι (ακμ. 1273-1309), και των Νικόλα και Τζοβάνι Πιζάνο. Παρόλο ότι ο Τζιότο δανείζεται το εικονογραφικό του υλικό από την παλιότερη τέχνη, οι αναθεωρήσεις και οι μεταπλάσεις στις οποίες το υποβάλλει, εξοστρακίζοντας καθετί περιττό, το κάνουν πραγματικά αγνώριστο. Στην Εικόνα 9,73 βλέπουμε τέσσερα περιστατικά από τα Ευαγγέλια ν' αποδίδονται με τέτοια συνεκτική απλότητα και σαφήνεια, ώστε κάθε είδους έμφαση σε βίαιες κινήσεις ή συσπάσεις του προσώπου να περιττεύει. Όλα δείχνουν εντελώς φυσικά. Με την πιο απλή και ευγενική κίνηση του χεριού, ο αναστημένος Χριστός λέει στη Μαρία Μαγδαληνή «*Μη μου άπτου*» (κάτω δεξιά). Στο *Θρήνο για τον νεκρό Χριστό* (κάτω αριστερά και 9,76), ακόμα και οι μορφές που έχουν γυρισμένη την πλάτη τους στο θεατή διακρίνονται για την εκφραστικότητα τους. Η επισιμότητα και η βαρύτητα της στιγμής δεν οδηγεί ποτέ στην ακαμψία και την ακινησία, ενώ οι πτυχώσεις συμβάλλουν κι αυτές σε μια γενική αίσθηση μορφικής πειθαρχίας, υποβλητικότητας, και αιώνιας γαλήνης. Στο *Παρεκκλήσιο της Αρένας* κάθε επιμέρους στοιχείο υπηρετεί την ενότητα του συνόλου. Οι σκηνές που απεικονίζονται συνδέονται μεταξύ τους όχι μόνο θεματικά, αλλά κι από άποψη σύνθεσης: η *Ανάσταση του Λαζάρου* (πάνω δεξιά) συνδέεται όχι μόνο με την Ανάσταση του ίδιου του Χριστού, αλλά και διαγώνια με τη γραμμή του λόφου στο *Θρήνο*. Πάνω απ' όλες, εξάλλου, τις σκηνές διακρίνεται ο ίδιος ανέφελος, γαλάζιος ουρανός, που, καθώς επεκτείνεται και στη θολωτή οροφή του παρεκκλήσιου, λειτουργεί ενοποιητικά και συνδετικά για ολόκληρο το εικονογραφικό υλικό.

Έστω κι αν ο Τζιότο χρησιμοποιεί πολύ πιο συστηματικά απ' ό,τι ο Ντούτσιο τη ρωμαϊκή παράδοση της «ευρυγώνιας» προοπτικής για ν' αποδώσει τους εσωτερικούς χώρους, οι σκοποί των δυο καλλιτεχνών είναι περίπου οι ίδιοι. Και οι δυο τους μεταμορφώνουν την επίπεδη επιφάνεια της εικόνας σ' ένα είδος παράθυρου, μέσα από το οποίο προβάλλουν ολοζώντανες οι σκηνές από το Ευαγγέλιο. Το ενδιαφέρον του Τζιότο ήταν πάντως στραμμένο τόσο στον ψυχικό κόσμο και την ψυχική κατάσταση των μορφών του όσο και στην εξωτερική τους εμφάνιση. Στο *Θρήνο*, όπου όλοι οι παρόντες διακρίνονται για την ιδιαίτερη εκφραστικότητά τους, η Παναγία αγκαλιάζει τον νεκρό της γιο και τον κοιτάζει στα κλειστά του μάτια, προσφέροντάς μας μια αξέχαστη εικόνα πένθιμης, αλλά και αξιοπρεπούς — σχεδόν ελεγχόμενης — θλίψης (9,76).

Στο *Παρεκκλήσιο Σκροβέ-νι* υπάρχουν δυο επίπεδα πραγματικότητας (ή μη πραγματικότητας): το θρησκευτικό και το εγκόσμιο, το ποιητικό και το πεζό. Την ίδια στιγμή που ο αφηγηματικός κύκλος εξυψώνει το νου του πιστού, το μάτι του επιχειρείται να ξεγελαστεί και να εντυπωσιαστεί με απομιμήσεις ενθέσεων από πορφυρίτη, λαζουρίτη και άλλους ημιπολύτιμους λίθους, ενώ στη ζώνη με τα *grisaille* είναι φανερή η απομίμηση ορθομαρμαρώσε-





Το βιβλίο των Χιού Χόνορ και Τζον Φλέμινγκ, που θεωρείται ήδη κλασικό στο είδος του, παρουσιάζει την ιστορία της τέχνης ως ουσιαστικό στοιχείο της ιστορίας του ανθρώπινου είδους, καλύπτοντας όχι μόνο το σχετικά οικείο πεδίο της ευρωπαϊκής τέχνης, αλλά και τις τέχνες των άλλων ηπείρων. Όπως χαρακτηριστικά έγραψε ένας κριτικός: «Πρόκειται για μια εξαιρετική ιστορία της τέχνης, πολύτιμη για το σπουδαστή και το μελετητή, αλλά και απολαυστική για τον απλό αναγνώστη». Η ελληνική έκδοση του έργου, που βασίζεται στην 3η, συμπληρωμένη και βελτιωμένη, αγγλική έκδοση του 1991, περιλαμβάνει 4 τόμους και θα ολοκληρωθεί μέσα στο 1992.



ISBN SET (πανόδετο) 960-7183-00-2  
ISBN SET (χαρτόδετο) 960-7183-05-3  
ISBN T2 (πανόδετο) 960-7183-02-9  
ISBN T2 (χαρτόδετο) 960-7183-07-X