



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΟΝ ΤΟΜΕΑΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ
ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ
ΙΔΡΥΤΗΣ: ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΠΕΤΡΟΣ ΧΑΡΗΣ

ΤΟΜΟΣ ΠΕΝΤΗΚΟΣΤΟΣ ΤΡΙΤΟΣ

ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ – ΙΟΥΝΙΟΣ

1953



© ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ 2006



ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΤΕΧΝΗ

Ι. ΤΑ ΒΑΣΙΚΑ ΤΗΣ ΓΝΩΡΙΣΜΑΤΑ

Τό Βυζάντιο ἔχει τό ὄφος του. Στή μουσική του, τήν ποίησή του, τήν ἀρχιτεκτονική του, στή ζωγραφική του, στίς διακοσμητικές τέχνες του, μ' ἓνα λόγο στά ἔργα τῆς πνευματικῆς του δημιουργίας ἀναγνωρίζομε τήν ἰδιότυπη ἔκφρασή του. Εἶναι ὁ οἰκογενειακός του ἀέρας, πού ἐξασφαλίζει στά ἔργα του μιᾶ εὐκόλη ἀναγνώριση μέσα στό πλῆθος τῶν δημιουργημάτων πού ἄφησε τό ἀνθρώπινο γένος σ' ὄλα τά γεωγραφικά πλάτη, στήν ἐπική πορεία του ἀπό τά προϊστορικά σπήλαια ὡς τοὺς οὐρανοξύστες τοῦ Μανχάτταν.

Ποιά εἶναι τά χαρακτηριστικά γνωρίσματα τῆς φυσιογνωμίας τῆς βυζαντινῆς τέχνης;

Τό πρῶτο γνώρισμά της εἶναι ὁ μυστικισμός της. Πηγή της εἶναι ἡ πίστη σέ πνεύματα ἢ ὑπερφυσικές ὑποστάσεις πού ἐπιδρῶν στήν ἀνθρώπινη μοῖρα, τήν ἐξουσιάζουν καί τήν κυβερνοῦν, μέ τήν παρουσία τους, καί στή ζωή τῆ φυσική καί στή ζωή τήν ὑπερφυσική πού ἐξακολουθεῖ μετά θάνατο. Ὁ μυστικός χαρακτήρας τῆς βυζαντινῆς τέχνης ὑπάρχει καί στά ἐκκλησιαστικά καί στά βέβηλα ἔργα της. Οἱ προσωπογραφίες τοῦ αὐτοκράτορα Ἰουστινιανοῦ, τῆς Θεοδώρας καί τῆς αὐλικῆς ἀκολουθίας τους, πού διασώθηκαν στά ψηφιδωτά τοῦ Ἁγίου Βιτάλιου τῆς Ραβέννας ἔχουν τήν ἴδια θεϊκή αὐστηρότητα μέ τίς εἰκόνες τῆς οὐράνιας ἱεραρχίας πού συναντοῦμε στίς βυζαντινές ἐκκλησίες. Ὁ αὐτοκράτορας καί ἡ Αὐλή του ἀποτελοῦν γήινες ἀντιστοιχίες τοῦ Παντοκράτορα καί τῶν ὑπερφυσικῶν δυνάμεων πού τόν περιστοιχίζουν στή βασιλεία τοῦ πνευματικοῦ του κόσμου. Καί στίς δύο περιπτώσεις ἡ πίστη στίς θεῖες ἐξουσίες ὁδηγεῖ τή σκέψη καί τό χέρι τοῦ καλλιτέχνη. Ὁ μυστικισμός τῆς βυζαντινῆς τέχνης ἦταν ἡ ψυχολογική προϋπόθεση γιά τήν ἐξέλιξή της στό χιλιόχρονο δρόμο τῆς ἀνατολικῆς χριστιανικῆς αὐτοκρατορίας. Ἡ νέα θρησκεία ἔδωσε, στήν μυστική πίστη τῶν Βυζαντινῶν, τίς μορφές πού βοήθησαν κι αὐτήν νά συνταχθῆ σέ Ἐκκλησία, σέ δόγμα

θεολογικό, σέ λειτουργία, τέλος σέ πολιτικό καί πνευματικό καθεστῶς· σέ αὐτοκρατορία.

Τό δεύτερο γνώρισμά της εἶναι ὁ χριστιανισμός της. Ὅχι πῶς ἡ βυζαντινὴ τέχνη δέν ὑπηρετεῖ κοσμικές ἀνάγκες. Ἀλλά ἡ αἰσθητική καί ἡ τεχνική της πλάθονταν σύμφωνα μέ τό πνεῦμα καί τίς πρακτικές ἐπιταγές τῆς χριστιανικῆς θρησκείας. Τό ἀρχιτεκτονικό ἢ τό ζωγραφικό πρόγραμμα τῶν ἐκκλησιῶν ἔχει ὡς ὁδηγό του πάντα τό εὐαγγελικό δράμα, τήν ἱστορική καί συμβολική του σχέση μέ τήν Παλιὰ Διαθήκη, τήν ἐρμηνεία τῶν κειμένων πού συνδέονται μέ τή διουπόστατη φύση τοῦ Χριστοῦ, τό βίο καί τά ἔργα τῆς Παρθένου, τῶν ἡρωϊκῶν προσώπων πού διαδραματίζονται στό χριστιανικό μῦθο ἓνα ρόλο μαρτυρίου καί θυσίας.

Τό τρίτο γνώρισμά της εἶναι ἡ κοινωνικότητά της. Προέρχεται ἀπό τήν ἀνώδυμη συλλογικότητα καί ἀπευθύνεται σ' αὐτήν. Ὁ σκοπός τῆς βυζαντινῆς τέχνης δέν εἶναι νά διασκεδάσῃ τήν δραση ἑνός ἰδιότροπου πελάτη. Εἶναι νά συγκρατήσῃ τά πλήθη σέ μιᾶ ἠθική καί πνευματική πειθαρχία. Αὐτή ἡ σπουδαία κοινωνική ἀποστολή της ἐξηγεῖ τήν ἐμμονή της στή παράδοση καί τήν τάση της στή στερεοτυπία. Κυκλώνεται ἀπό περιορισμούς καί ἀπαγορεύσεις, ἀπό κανόνες ἱεροῦς, παράδοξους, φοβερούς, πού τήν θωρακίζουν ἀπό τίς προσβολές, τήν προστατεύουν ἀπό τίς καινοτομίες τῶν ἀτόμων, τῆς δίνουν σχήμα σαφές, εὐκολονόητο, προσιτό στή μάζα. Εἶναι μιᾶ γραφή συμβολική, μέ ἀρχιτεκτονικά καί εἰκαστικά σχήματα καθάρᾳ, πού διαβάζεται χωρίς δυσκολία ἀπό τόν ἀγράμματο καί τόν γραμματισμένο, ἀπό τόν Ἕλληνα καί τό βάρβαρο. Ἡ βυζαντινὴ τέχνη ἐπιδιώκει τήν ἀπλότητα μέ τή σχηματοποίηση τῶν μορφῶν, τό στυλιζάρισμα. Τό ὄφος της εἶναι ρυθμικό καί τυπικό, μέ δύνναμη ἐπιβολῆς στό συναίσθημα καί ἀντικειμενικό κῆρος στήν κοινή συνείδηση. Ἡ βυζαντινὴ τέχνη εἶναι συντηρητική γιά τόν ἴδιο λόγο πού ἡ γραφή καί ἡ σύνταξη μιᾶς γλώσσας δέν με-

ταβάλλονται κάθε στιγμή. Γιατί είναι και οι δυο σταθερά όργανα επικοινωνίας ανάμεσα στα μέλη της κοινωνικής οικογένειας.

Το τέταρτο γνώρισμά της είναι ο μοναρχισμός της. Το πειθαρχημένο ύφος της εξυπηρετεί τις πνευματικές ανάγκες και την ήθικη όμοιογένεια του πλήθους, αλλά ιεραρχείται από μια τάξη έθιμοτυπίας, αξιοπρέπειας, άρχοντικού μεγαλείου, μια τάξη που μοιάζει με πυραμίδα. Η πυραμίδα αυτή είναι κοινωνική και πολιτική. Κορυφώνεται από ένα χρυσό πυραμίδιο· τον παντοδύναμο βασιλέα. Στους μακεδονικούς χρόνους η διάταξη των μορφών του εικονογραφικού προγράμματος ακολουθεί την κλίμακα αξιών της αυτοκρατορικής Αύλης. Στο θόλο είναι ο Κύριος. Γύρω του, στο τύμπανο, οι μάγιστροι προφήτες. Στις κόγχες και στις υψηλότερες ζώνες ο Υιός στον επίγειο άγωνα της Σωτηρίας. Στις χαμηλότερες ζώνες Άγιοι και Όσιοι. Το πρωτόκολλο των τελετών, που κωδικοποιείται στην Αύλη των Μακεδόνων και διασώζεται από τη γραφίδα του Κωνσταντίνου Πορφυρογέννητου, είχε ισχύ και στην ούράνια έθιμοτυπία που δραματίστηκε ο βυζαντινός ψηφιδογράφος. Η βυζαντινή εκκλησιαστική τέχνη ήταν μια προβολή έμπειρίας κι' αίσθημάτων από τον όρατο στον άορατο κόσμο.

Το πέμπτο γνώρισμά της είναι η άνα-

τολικότητά της. Δεμένη με περιορισμούς και απαγορεύσεις, κλεισμένη σ' έναν κύκλο μαγικό, τιμωρημένη να εξασφαλίζει την ήθικη πειθαρχία των θερμών πληθυσμών της Μεσογείου και της Άσίας, η βυζαντινή τέχνη εκδικείται τις δυνάμεις που την καταπιέζουν με μια δραπέτευση των ένστικτων της προς το χρωματικό αίσθησιασμό της Άνατολής. Αντισταθμίζει το χωρισμό της από τη γλυπτική παράδοση του παγανισμού, άγκαλιάζοντας το διακοσμητικό πάθος, την άσωτη πολυχρωμία, τον άχαλίνωτο έρεθισμό των αισθήσεων σε όργιο χλιδής από ώραία λαμπερά πετράδια, μάρμαρα, ψηφιδωτά, φρέσκα, φαγεντιανά, σμάλτα, κεντήματα με χρυσό, άσημι, μαργαριτάρι και μετάξι.

Οι άρχές της γλυπτικής παράστασης των μορφών την αφήνουν άδιάφορη ή προοπτική, ο πλασμός του όγκου, ή τρίτη διάσταση του βάθους. Έξοικονομεί τα σχέδιά της στην επίπεδη έπιφάνεια για να γίνη μια τέχνη με δυο μόνο διαστάσεις στη ζωγραφική και στη γλυπτική. Στην Άγια-Σοφιά ή βυζαντινή τέχνη όλοκλήρωσε το στυλ αυτό της επίπεδης έπιφάνειας, χωνεύοντας στους τοίχους όλα τα φέροντα στοιχεία της δομικής κατασκευής, για ν' αφήση τις έπιφάνειες άτάραχες, για το χρυσό μαντύα της ψηφιδογραφίας.

II. ΟΙ ΠΗΓΕΣ ΤΗΣ

Η έλεξη της βυζαντινής τέχνης από την Άνατολή όφείλεται σ' ένα μαγνητικό κέντρο· στην Περσία των Σασανιδών. Από τον 3ο ως τον 5ο αιώνα σημειώνεται στο Ίράν μια έθνικη αναγέννηση. Η έλληνιστική έπίδραση χάνει τη δύναμή της και μια ζωή γηγενής αναβλύζει από την άρχαία τούτη πηγή της Άνατολής. Αναστηλώνεται η θρησκεία των μάγων, καλλιεργείται στα γράμματα ή λαϊκή γλώσσα, ένα ισχυρό κράτος διεκδικεί τα χαμένα έδάφη του. Η περσική τέχνη ξαναγυρίζει στις άρχαϊκές παραδόσεις της· στο νόμο της μετωπικότητας, στην αντίστροφη προοπτική, στη σχηματοποίηση. ένω μια πείνα των αισθήσεων για ύλικές χαρές δίνει στη διακοσμητική, ένταση και πλούτο. Η τέχνη γίνεται ρεαλιστική μέσα στη σχηματικότητά της, διηγηματική και περιγραφική μέσα στην άλύγιστη συμμετρία της, αισθησιακή μέσα στο πάθος της μαγείας και του δογματισμού της.

Η Περσία των Σασανιδών είναι μια πηγή της βυζαντινής τέχνης, αλλά δεν είναι ή μόνη. Στην Άλεξάνδρεια, στην Έφεσο, στην Αντιόχεια οι άρχαϊες έστιές του Έλληνισμού διατηρούν άσβηστες τις πυρές τους, την ίδια έποχή που ή Ιρανική και σημιτική Άνατολή ξυπνά από το λήθαργό της. Η έλληνιστική τέχνη έρχεται προς το Βυζάν-

τιο με τη γοητεία του Λόγου, τον κοσμοπολιτισμό της, τον έρωτά της για το κάλλος της ανθρώπινης μορφής, την εύγένεια των κινήσεων, τη χάρη των πτυχώσεων, τη γραφικότητα και τη διαύγεια. Έχει πίσω της μια παράδοση άρχοντιάς και πνευματικής λάμψης που συγκινεί την άριστοκρατική κοινωνία της Κωνσταντινούπολης. Και με τη σειρά της ή έλληνιστική αισθητική καταχτά στη Νέα Ρώμη μια ήγεμονική θέση.

Αυτές οι δυο δυνάμεις από την Περσία και την άλεξανδρινή Έλλάδα, μολονότι τόσο αντίθετες μεταξύ τους, ζευγαρώνονται και γονιμοποιούν στο Βυζάντιο την ιδιότυπη τέχνη του. Ρεαλιστική και ιδεαλιστική, συγκεκριμένη και άφηρημένη, αισθησιακή και πνευματική, ή βυζαντινή τέχνη έχει κάτι από τη διουπόστατη φύση του Χριστού της· είναι ανθρώπινη και είναι θεία. Η ανθρώπινη φύση της κατάγεται από την Άνατολή. Η θεία φύση της από την Έλλάδα. Το ώραϊότερο παράδειγμα του διπλού χαρακτήρα της βυζαντινής τέχνης προσφέρεται στο Δαφνί με τις εικόνες του Παντοκράτορα και του Χριστού της Βάπτισης. Η πρώτη μορφή συμβολίζει το ρεαλισμό της Άνατολής. Η δεύτερη μορφή τον ιδεαλισμό της Έλλάδας. Στην Κωνσταντινούπολη, οι δυο αυτές αντίδικες δυνάμεις ίσορροπούν,

δαμάζονται και συνεργάζονται σε μια σύνθεση, σε μια μορφή τέχνης νέας, σε μια βυζαντινή έκφραση που έζησε, σοβαρή και λυ-

πημένη, και μετά την πτώση της αυτοκρατορίας.

III. ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΕΠΟΧΕΣ ΤΗΣ

Η αρχή της βυζαντινής τέχνης δεν συνδέεται αναγκαστικά με την ίδρυση της Κωνσταντινούπολης. Η τέχνη της Νέας Ρώμης δεν είχε, αρχικά, πρωτοτυπία. Τ' ανάγλυφα της άψιδας του Γαλέριου στη Θεσσαλονίκη, καθώς και αυτά του όβελίσκου του Θεοδοσίου Α' στην Πόλη μαρτυρούν μια παρακμή του έλληνορωμαϊκού γούστου. Ωστόσο στην Ανατολή προετοιμάζεται το καινούριο στυλ, πριν επιβληθεί στην Κωνσταντινούπολη του Ιουστινιανού. Η Συρία πρωτοστατεί, σ' αυτήν την πειραματική περίοδο, με τις αρχιτεκτονικές δημιουργίες της. Η έκκλησιά του Τουρμανίν και το μοναστήρι του Αγίου-Συμεών του Στυλίτη (τέλος 5ου αιώνα) αποτελούν παραδείγματα του τύπου της συριακής λιθόχτιστης βασιλικής, που εμπνέουν και τον αρχιτέκτονα της βασιλικής της μακεδονικής πόλης των Φιλίππων. Στη Θεσσαλονίκη είναι ο Άγιος Δημήτριος το παράδειγμα της πεντάκλιτης βασιλικής, ή Άγια Παρασκευή της τρίκλιτης βασιλικής, και η Άγια Σοφιά, του 5ου κι' αυτή αιώνα, της βασιλικής με τρούλλο. Αναστηλωμένος σήμερα ο Άγιος Δημήτριος, με αποκαταστημένα τα λίγα μωσαϊκά, που διασώθηκαν από την πυρκαϊά του 1917, μάς δίνει και πάλι κάτι από την μεγαλοπρέπεια των αυτοκρατορικών καιρών του. Στη Θεσσαλονίκη συναντούμε ακόμη έναν κυκλικό τύπο ιεροῦ κτιρίου, τη λεγομένη ροτόντα του Αγίου Γεωργίου, που μοιάζει με κτίσμα Μαρτυρίου, δηλαδή ταφικού ναού που κτίζεται κυκλικά γύρω από τον τάφο ενός μάρτυρα και στεγάζεται μ' ένα μεγάλο θόλο. Ο πρόσφατος καθαρισμός των ψηφιδωτών του θόλου της ροτόντας αυτής μάς έδωσε, στην πάνω ζώνη, άγνωστες έως τώρα μορφές προϊουστινιανής τέχνης. Συγγενικά προς τα Μαρτύρια ήταν τα Βαπτιστήρια και τα Μαυσωλεία, άλλοτε κυκλικά, άλλοτε πολυγωνικά και άλλοτε σταυρικά. Το κτίριο του Αγίου Βιτάλιου της Ραβέννας είναι πολυγωνικό (όκτάγωνο), ενώ το Μαυσωλείο της Γκάλλα Πλατσίντια στην Ίδια πόλη είναι σταυρικό. Η μωσαϊκή διακόσμηση του δεύτερου μνημείου με τα βαθυγάλανα φόντα της και τη θεοκριτική σκηνή του Καλού Ποιμένα, φανερώνει μια έλληνοιστική ακτινοβολία στη Δύση των κέντρων του αλεξανδρινού πολιτισμού της Ανατολής, όπως ήταν το πνευματικό κέντρο της Αντιόχειας.

Ο οικοδομικός αυτός όργανισμός στο χώρο της νέας θρησκείας, που ανέβηκε στα χρόνια του Κωνσταντίνου, από τις κατακόμβες στην ελεύθερη επιφάνεια της γης, δημιουργήσε, στους τρεις πρώτους χριστιανι-

κούς αιώνες του Βυζαντίου, μια πολύτιμη κατασκευαστική εμπειρία. Το αρχιτεκτονικό πρόβλημα έντοπιζόταν όλοένα και περισσότερο στη συνεκτική σχέση τρούλλου και βασιλικής. Στις ανατολικές επαρχίες η λύση είχε δοθεί με τη στήριξη του τρούλλου σε όχτω στήριγματα, έτσι ώστε η μετάβαση από το όχτάγωνο στον κύκλο να γίνεται με τις σπασμένες γωνιακές κόγχες. Τέτοια παραδείγματα έχουμε και στην Ελλάδα, αν και πολύ μεταγενέστερα (11ος αιώνας). Είναι του Δαφνίου, του Όσιου Λουκά, της Νέας Μονής της Χίου.

Το πρόβλημα αντιμετώπιστηκε στην Άγια-Σοφιά του Ιουστινιανού με μια λύση επαναστατική. Οι μικρασιάτες αρχιτέκτονες Ανθέμιος και Ίσιδωρος στήριξαν τη στεφάνη του ημισφαιρικού τρούλλου στις τέσσερις καμάρες του ναού, γεμίζοντας τα κενά με τέσσερα αδιάσπαστα σφαιρικά τρίγωνα, τα λοφία, που οι αναποδογυρισμένες βάσεις τους σχημάτιζαν μια δεύτερη κυκλική στεφάνη, που ακούμπησε κι' έσμιξε με την πρώτη. Οι κορυφές των λοφίων διοχέτευσαν το βάρος του θόλου σε τέσσερις πεσσούς, γερὰ θεμελιωμένους στη γη, που έσθριζαν τις τέσσερις καμάρες. Έπειτα ο θόλος της Άγια-Σοφιάς (έσωτερική διάμετρος 32,50) αντιζυγίστηκε με δυο ισόμετρα ημιθόλια, κι αυτά, με τη σειρά τους, σε τρεις ημικυκλικές κόγχες. Έτσι με το συνδυασμό αυτό των ημιθολίων εξασφαλίστηκε η ισορροπία των δομικών βαρών και λύθηκε το στατικό πρόβλημα του μεγάλου κεντρικού θόλου, που απασχόλησε τρεις αιώνες τους τεχνίτες της βυζαντινής αυτοκρατορίας. Βέβαιοι οι αρχιτέκτονες της Άγια-Σοφιάς για τη λύση τους, ανύψωσαν τώρα το θόλο στα 56 μέτρα, κι έλευθέρωσαν το χώρο, στο τετράγωνο κτίσμα της έκκλησιάς που αντιστοιχοῦσε στην περιφέρεια του τρούλλου, και σ' όλο το ύψος του ναού από το πλακόστρωτο ως την κορυφή του. Έτσι έδωσαν στην έκκλησιά το μέγιστο δυνατό ύψος, αλλά και το μέγιστο δυνατό κενό. Το αισθητικό αποτέλεσμα ήταν ότι εξουδετερώθηκε οπτικά ο όγκος και το βάρος του κτιρίου. Η κατασκευή πανάλαφρη έγινε το μέσο για την ανύψωση του πιστού ως τον ούρανο κόσμο της όπτασias του. Στις 27 Δεκεμβρίου 537 ο Ιουστινιανός εγκαινίασε την Άγια-Σοφιά. Έίχε δημιουργήσει το υποδειγματικό μνημείο που αναζητούσαν οι προηγούμενοι χριστιανικοί αιώνες. Το πρώτο αριστούργημα της βυζαντινής αυτοκρατορίας.

Κύριος, στο πλούσιο έδαφος της μοναρχίας του, ο Ιουστινιανός, καίσαρας και πά-

πας, νικητής του φεουδαρχικού αποκεντρωτισμού των έπαρχιών της αυτοκρατορίας, σκληρός εκδικητής της κομματικής αντιπολίτευσης που εκπροσωπούσαν οι Πράσινοι και οι Βένετοι στην Κωνσταντινούπολη, είχε στη διάθεσή του όλα τα μέσα για να στολίσει το εκκλησιαστικό του έργο. Δεν λογάρισε δαπάνες, κόπους και θυσίες. Πλακώστρωσε την εκκλησία με αλάβαστρα και πορφυρίτες, που τα νερά τους σχημάτιζαν μύρια σχέδια εξωτικά. Έστησε κολόννες πράσινες, κόκκινες από αιγυπτιακό πορφυρίτη, στις στοές που ξεχωρίζουν τα πλάγια κλίτη από τον εύρύχωρο σηκό. Ορθομαρμάρωσε τους τοίχους με πλάκες χρωματιστές, που τα νερά τους σμίγουν στους άρμους και σχεδιάζουν τραγιά και αποκαλυπτικά φαντάσματα. Πάνω από την ορθομαρμάρωση απλώσε ένα χρυσό ταπέτο ψηφιδωτών, με μοτίβα συμβολικά, όπως συνήθιζαν στα χρόνια του. Αργότερα, στον καιρό των Μακεδόνων, ένσωματώθηκαν στις χρυσές επιφάνειες μορφές θείες και ανθρώπινες, που αποκαλύπτουν σήμερα οι καθαριστικές έργασίες των Αμερικανών. Η Αγια-Σοφιά έγινε έτσι το σύμβολο της μίας και μοναδικής εκκλησιαστικής πίστης, που θέλησε ο Ίουστινιανός να επιβάλει στην ένιαίαν και αδιάσπαστη δυτικο-ανατολική αυτοκρατορία του. Έγινε ακόμη το ψυχικό μνημείο του έξιλασμού του για την αίματοχυσία της στάσης του Νίκα, ή μεγάλη πράξη συμψηφισμού της προσωπικής του ταπείνωσης μ' ένα έργο μεγαλείου και θριάμβου του.

Η Αγιά-Σοφιά ήταν το κορυφαίο έργο του Ίουστινιανού όχι όμως και το μοναδικό. Οι δυο εκκλησιές του "Αγίου Απολλινάριου, και ο ναός του "Αγίου Βιτάλιου στη Ραβέννα, οι κωνσταντινουπολίτικες εκκλησιές "Αγιοι Σέργιος και Βάκχος, "Αγία Ειρήνη, "Αγιοι Απόστολοι (καταστράφηκε στα 1453), ο "Αγιος Γιάννης της Έφέσου είναι μερικές μαρτυρίες της μεγάλης οικοδομικής δραστηριότητας του άνισου εκείνου αυτοκράτορα. Αυτή ήταν η πρώτη χρυσή εποχή της βυζαντινής τέχνης.

Ακολούθησαν τρεις αιώνες καλλιτεχνικής ύφεσης. Ήταν πρώτα η εξάντληση μετά την έξαψη και τον έρεθισμό των μεγάλων έργων. Έπειτα οι επιθέσεις των Περσών, των Σλαύων, των Αράβων που έθεσαν σε κίνδυνο την ύπόσταση της ανατολικής χριστιανικής αυτοκρατορίας. Τέλος η θρησκευτική κρίση της εικονομαχίας που είχε θλιβερές συνέπειες στην εικαστική δημιουργία. Και πρέπει να φθάσουμε στα χρόνια της εικονολατρικής Μακεδονικής δυναστείας (867-1057) και των Κομνηνών (1081-1185) για να ξαναβρούμε το ζήλο των μεγάλων έργων και το κέφι για τη διακόσμηση των εκκλησιών, με προγράμματα εικονογραφικά μακράς πνοής όπως του Δαφνιού, του "Οσιου Λουκά και της Νέας Μονής της Χίου.

Το κορυφαίο έργο της δεύτερης αυτής

χρυσής εποχής της βυζαντινής τέχνης ήταν η Νέα Έκκλησιά, που έχτισε στην Πόλη ο Βασίλειος Α'. Δυστυχώς δεν απόμεινε από το έργο αυτό άλλο σημάδι εκτός από τις περιγραφές των χρονογράφων της εποχής της. Ήταν ένα υποδειγματικό εκκλησιαστικό μνημείο, γραμμένο σε μιά κάτοψη ελληνικού σταυρού, μ' ένα θόλο μεγάλο στο κέντρο του και τέσσερις μικρότερους τρούλλους στις γωνιές του τετραγώνου.

Στην περίοδο αυτή διαμορφώνεται το εικονογραφικό πρόγραμμα των εκκλησιών μ' ένα πνεύμα δογματικό και λειτουργικό. Η διάταξη των ψηφιδωτών εικόνων δεν ακολουθεί τώρα πιά την ιστορική και χρονολογική σειρά των έπεισοδιών του θείου δράματος. Η Έκκλησία ζητά να διδάξει και όχι να εξιστορήσει. Και η διδαχή αυτή οργανώνεται με σύστημα δογματικό. Ακολουθεί μιά τάξη ιεραρχική, αρχίζοντας από τον Παντοκράτορα του τρούλλου για να περάσει στους Αρχάγγελους, Προφήτες κι Ευαγγελιστές, να προχωρήσει με τις δώδεκα Δεσποτικές γιορτές, στην επίγεια Έκκλησία με τα πάθη του Χριστού, τη ζωή και το θάνατο της Παρθένου, την κοινωνία των Αποστόλων, τη στρατιά των αγίων και δσίων και να κλείσει με τη συνταρακτική σκηνή της Δεύτερης Παρουσίας, που ιστορείται πάνω από την δυτική πύλη του ναού, σύμβολο συνοχής του θείου με το ανθρώπινο δράμα. Στο νέο αυτό πρόγραμμα παρουσιάζονται τώρα για πρώτη φορά μερικές από τις πιο ωραίες εικονογραφικές συνθέσεις της βυζαντινής τέχνης: Η Κοίμηση της Θεοτόκου, ή Κάθοδος στον "Αδη (Ανάσταση), ή Πεντηκοστή, ή Δεύτερη Παρουσία.

Η σημασία που αποδίδεται στη Θεοτόκο και στους Απόστολους, στα εικονογραφικά προγράμματα αυτής της περιόδου, δεν είναι άσχετη με τα πολιτικά και κοινωνικά γεγονότα. Στην αναστήλωση των εικόνων πρωτοστάτησαν βασίλισσες της μακεδονικής δυναστείας όπως η Ζωή, ή Ειρήνη, ή Θεοδώρα και στην έξαπλωση του πολιτισμού της αυτοκρατορίας στις σλαυϊκές χώρες έπαιξαν δραστήριο ρόλο αποστολικές ιδιοσυγκρασίες μοναχών.

Μιά νέα κρίση διαδέχεται την δεύτερη άκμη του Βυζαντίου. Τη φορά αυτή η κρίση είναι έθνική και πολιτική. Οι Φράγκοι από τη Δύση, οι Τούρκοι από την Ανατολή διαγράφουν απειλητικούς κύκλους γύρω από τη βασιλίδα. Οι σταυροφόροι μπαίνουν στην Κωνσταντινούπολη στα 1204 και την ρημάζουν. Όταν ξαναγύρισε ο Μιχαήλ Η' ο Παλαιολόγος στην Πόλη το Μεγάλο Παλάτιο είχε γίνει σταύλος και στον αύλγυρο της Αγια-Σοφιάς είχε στηθεί ένα βρωμερό παζάρι. Ο Κωνσταντίνος Ζ' ο Πορρογέννητος ζήτησε να ξαναδώσει στο Παλάτι των Βλαχερνών λίγη ψευδαίσθηση μεγαλείου. Αλλά ήταν τέτοια η φτώχεια του θρόνου, που ο Ίωάννης ΣΤ' ο Καντακουζην-

νός φόρεσε στη στέψη του γυαλιά άντις για πετράδια και φτηνά άντις για πολύτιμα μέταλλα. Ή αυτοκρατορία είχε κουρελιαστεί. Ή Μικρά Άσία είχε χαθεί. Τά νησιά τὸ ἴδιο. Ή Ἑλλάδα βρισκόταν ἀκόμη στὰ χέρια τῶν Φράγκων. Ὅ,τι ἀπόμεινε στὸ Βυζάντιο ἦταν ἡ Νίκαια, ἡ Ἀδριανούπολη, ἡ Μακεδονία, ὁ Μυστράς, ἡ Ρόδος καὶ ἡ Σαμοθράκη.

Στὴ μελαγχολικὴ αὐτὴ ἑσπέρα τῆς ἀνατολικῆς χριστιανικῆς αυτοκρατορίας μιὰ τελευταία ἀναλαμπὴ φωτίζει με χρώματα πορφυρὰ καὶ χρυσὰ τὸ βαρὺ, με προμηνύματα θανάτου, οὐρανὸ τῆς. Ήταν τὸ τελευταῖο ρίγος τοῦ Βυζαντίου, προαἶσθημα τῆς μεσογειακῆς Ἀναγέννησης. Στὴ μονὴ τῆς Χώρας στὴν Πόλη (Καχριε Τζαμί), συντελέστηκε ἡ ἀριστουργηματικὴ τελετὴ τοῦ ἀποχαιρετισμοῦ με μιὰ σειρά ψηφιδωτῶν ποὺ ἐμπνέονται ἀπὸ τίς γραφικὲς ἱστορίες τῶν ἀποκρύφων Εὐαγγελίων καὶ τῶν μοναχικῶν δμιλίων τῆς Ἀνατολῆς. Τὸ δογματικὸ καὶ λειτουργικὸ πνεῦμα τῶν Μακεδόνων δίνει τώρα τὴ θέση του στὸ ἀνθρώπινο καὶ περιγραφικὸ στοιχεῖο. Κι' αὐτὸ τὸ ξέσπασμα τῆς ἀνθρωπιᾶς ἐκφράζεται με μιὰ τεχνικὴ ζωηρὴ, εὐχάριστη, ποὺ συμφιλιώνεται με τὴν ἡλιακὴ φωτοσκίαση καὶ τὴν ὀρθὴ προ-

πτικὴ, ποὺ δὲν διατάζει νὰ μεταχειριστῆ τόνους ἀτμοσφαιρικοὺς, χρωματικὲς ἀξίες ἡχηρὲς, μ' ἓνα γνήσιο ἐμπρεσιονιστικὸ συναῖσθημα.

Στὴν Καστοριά καὶ στὸ Μυστρά ἡ παλαιολογικὴ τέχνη ξεδιπλώνεται σὲ φρέσκα ζωηρὰ, ποὺ δέχονται ἐπιδράσεις ἀπὸ τὴν ἑλληνιστικὴ ἐποχὴ, τὴν Ἀνατολὴ καὶ τὴ Δύση, ἀπὸ τὴν παράδοση, ἀλλὰ ποὺ ἀναχωνεύουν ἐντὸς τους τὸ παρελθὸν καὶ τὸ προαἶσθημα τοῦ μέλλοντος σὲ μιὰ ἑκφραση δική τους, με μιὰ συνείδηση Ἑλλάδας ποὺ τὴν ἐκπροσωπεῖ πιὸ ἔντονα ἀπὸ κάθε ἄλλον ἢ σκέψη τοῦ Γεμιστοῦ.

Στὶς 29 Μαΐου 1453 ἡ Κωνσταντινούπολις δὲν ὑπάρχει πιά. Μένει ὅμως τὸ πνεῦμα τῆς ποὺ ἐμψυχώνει τοὺς ἀγιογράφους τοῦ Ἁγίου Ὁρους στὸν ΙΣΤ' αἰῶνα, τοὺς Κρητικοὺς καὶ τοὺς Ἐφτανησιῶτες στὸ ΙΖ' καὶ ΙΗ' αἰῶνα, τέλος τὸ ὑπόδουλο ἔθνος ποὺ δίνει στὴν Ἀπελευθέρωση τὴν εἰκονογραφημένη Ἱστορία τοῦ Εἰκοσιένα με τὸ κοντύλι τοῦ Παναγιώτου Ζωγράφου, ἀγωνιστῆ καὶ ἀγιογράφου ἀπὸ τὴ Μάνη.

Τὸ πνεῦμα τοῦ Βυζαντίου ζεῖ στὴ μνήμη τοῦ σύγχρονου Ἑλληνισμοῦ ὡς τίς ἡμέρες μας. Ἡ σχολὴ τοῦ Φώτη Κόντογλου εἶναι ἢ ἀπόδειξη τῆς ἐκπληκτικῆς ἐπιζῶης του.

ΑΓΓΕΛΟΣ Γ. ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ

