

Τὸ ἐντοίχιό ψηφιδωτὸ κατὰ τὴ μεσοβυζαντινὴ περίοδο

ΓΕΡΑΣΙΜΟΥ ΡΕΝΤΙΦΗ*

α. Εἰσαγωγικὲς παρατηρήσεις

Ἡ βυζαντινὴ μνημειακὴ τέχνη ὡς δημιούργημα τῆς γόνιμης σύζευξης τῆς ἑλληνορωμαϊκῆς παράδοσης, τῶν ἀνατολικῶν ἐπιρροῶν καὶ τῆς νέας θρησκευτικῆς πραγματικότητος τοῦ Χριστιανισμοῦ, ἀνέπτυξε μιὰ ξεχωριστὴ καὶ εὐδιάκριτη φυσιογνωμία, ἡ ὁποία ἔφθασε στὸ ὕψιστο ἐπίπεδο τῆς δημιουργικῆς τῆς δυνάμεις κατὰ τὴ μεσοβυζαντινὴ περίοδο (843-1204 μ.Χ.). Ἡ τέχνη τῆς βυζαντινῆς αὐτοκρατορίας, καθρεφτίζοντας μὲ μοναδικὴ καθαρότητα τὴ σύνθεση τοῦ βυζαντινοῦ πολιτισμοῦ, χρησιμοποιήθηκε ὡς μέσο ἔκφρασης τοῦ ὑπερβατικοῦ χαρακτήρα τῆς Ὁρθόδοξης πίστεως καὶ ὡς μέσο διδασχῆς τῶν δογμάτων τῆς Χριστιανικῆς θρησκείας. Ἐπὶ πλέον, ἐπειδὴ κατὰ τὴ βυζαντινὴ περίοδο ὁ αὐτοκράτορας θεωρεῖται ὡς τοποτηρητὴς τοῦ Θεοῦ στὴ Γῆ, ἡ βυζαντινὴ τέχνη χρησιμοποιήθηκε καὶ ὡς μέσο τῆς αὐτοκρατορικῆς προπαγάνδας, ἡ ὁποία στόχευε στὴν ἀνάδειξη τῶν ἀρετῶν καὶ τῶν θριάμβων του, προκειμένου νὰ προπαγανδίσει τὴν ὑπερχρονικὴ καὶ ὑπεράνθρωπη διάσταση τῆς αὐτοκρατορικῆς ἐξουσίας. Ἡ βασικὴ, λοιπόν, λειτουργία τῆς βυζαντινῆς τέχνης ἦταν νὰ ἐξυμνήσει τὸ ὑπερφυσικὸ μεγαλεῖο τοῦ αὐτοκράτορα καὶ τῆς Ἐκκλησίας, νὰ δημιουργήσει τὸ πολυτελὲς πλαίσιο γιὰ τὴν τέλεση τῶν λειτουργιῶν, νὰ εἰκονογραφή-

* Ὁ Γεράσιμος Ρεντίφης εἶναι ἀπόφοιτος τοῦ Τμήματος Φιλοσοφίας Παιδαγωγικῆς Ψυχολογίας τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν καὶ τοῦ Προγράμματος Σπουδῆς στὸν Ἑλληνικὸ Πολιτισμὸ τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἀνοικτοῦ Πανεπιστημίου. Πραγματοποίησε τίς Μεταπτυχιακὲς Σπουδῆς στὴ Φιλοσοφικὴ Σχολή τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, ὅπου ἔλαβε τὸ Μεταπτυχιακὸ Δίπλωμα μὲ εἰδίκευση τὴν Ἱστορία τῆς Φιλοσοφίας καὶ στὸ Χαροκόπειο Πανεπιστήμιον, ὅπου ἔλαβε τὸ Μεταπτυχιακὸ Δίπλωμα μὲ εἰδίκευση τὴ Διοίκηση καὶ τὴ Διαχείριση Ἐκπαιδευτικῶν Μονάδων. Τὸ 2012 ἔλαβε τὸ Διδακτορικὸ Δίπλωμα ἀπὸ τὴ Φιλοσοφικὴ Σχολὴ τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν.

σει τῆ θεϊκῆ φύση τῆς ἀποστολῆς τους καὶ μὲ τὴν ὑπερβατικὴ τῆς ὑπόστασις νὰ «ἐπιβληθεῖ» στοὺς πιστοὺς, στοὺς ὑπηκόους καὶ στοὺς γειτονικοὺς λαοὺς¹.

Ὁ αὐτοκράτορας ὡς ἡ κορυφὴ τῆς διοικητικῆς ἱεραρχίας τῆς Βυζαντινῆς Αὐτοκρατορίας² θεωρεῖται ὡς πρόσωπο θεῖο καὶ ἱερό³. Βέβαια δὲν τιμᾶται σὰν Θεός, ὅπως παρατηρεῖται σὲ περιόδους τῆς ρωμαϊκῆς ἱστορίας, ἀλλὰ μετεξελίχθη ποιητικὰ μὲ τὴ μεταστροφή τοῦ Μ. Κωνσταντίνου, ὁ ὁποῖος μετέφερε τὴν πρωτεύουσα τοῦ κράτους ἀπὸ τὴ Ρώμη στὴ Νέα Ρώμη – Κωνσταντινούπολη θεμελιώνοντας τὴ νέα ἐποχὴ, ἐνῶ ἤδη εἶχε νομοθετικὰ κατοχυρώσει τὴν ἀνεξιθρησκεία. Σύμφωνα μὲ τὴ βυζαντινὴ πολιτικὴ ἰδεολογία ὁ αὐτοκράτορας ἐκλέ-

1. DELVOYÉ CH., *Βυζαντινὴ Τέχνη*, μτφρ. Μ. Παπαδάκη, ἐκδ. Παπαδήμα, Ἀθήνα 1998, σελ. 14.

2. Σ. Ν. ΤΡΩΙΑΝΟΥ, Ι. ΒΕΛΙΣΣΑΡΟΠΟΥΛΟΥ - ΚΑΡΑΚΩΣΤΑ, *Ἱστορία δικαίου* (παν. παρ.), Ἀθήνα - Κομοτηνὴ 2002, σελ. 232. Πρβλ L. BURGSMANN, *Die Gesetze der byzantinischen Kaiser*, ἐν: XXe congrès international des études byzantines, Collège de France - Sorbonne, 19-25 Août 2001. Préactes: I: Séance plénieres, 5, Bilan de recherches sur le droit byzantin, Paris 2001, σελ. 162-166.

3. ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ 95.380: «...Βασιλείαν κραταίαν, ἰσχυρᾶν, καὶ ἔντιμον ἔδωκε ἐν τῇ χειρὶ σου ὁ τῶν ὄλων Δεσπότης καὶ Κύριος, θεοστήρικτε δέσποτα. Ἐμβλεψον εἰς ἀρχαίας γενεὰς τῶν εὐσεβεστάτων καὶ πιστῶν βασιλέων, πῶς ἡ δόξα καὶ ἡ εὐπρέπεια αὐτῶν ἀτελεύτητος ὑπάρχει. Ἐτάφησαν ἐν εἰρήνῃ, καὶ οἱ τάφοι αὐτῶν, καὶ τὰ ὄσα αὐτῶν ἀναθάλλει ἐκ τοῦ τόπου αὐτῶν, καὶ βασιλεύει αὐτῶν Κύριος, ὅτι ψυχὰι αὐτῶν ἐν χειρὶ αὐτοῦ εἰσί. Μιμήσαι τὸν εὐσεβῆ καὶ τὸν φιλόθεον βασιλέα Κωνσταντῖνον, υἱὸν τῆς μακαρίας Ἐλένης...». *Θεμίστιος*, Προτρεπτικός Οὐαλεντιανῶ νέω 128.b.3-128.d.3: «Ἡμεῖς ὃ θεϊότατε βασιλεῦ...». Ο ΙΔΙΟΣ, Πρεσβευτικὸς εἰς Θεοδόσιον αὐτοκράτορα, 180β.: «Τέως μὲν, ὃ θειοειδέστατε βασιλεῦ...». Ο ΙΔΙΟΣ, Πρὸς τοὺς αἰτιασαμένους ἐπὶ τῷ δέξασθαι τὴν ἀρχὴν 7.11: «Ἄλλ' οὐχ ὁ γὰρ θειοειδέστατος αὐτοκράτωρ...». *Σωζομενός*, 2.27.6: «Καθὼς προσέταξεν ἡ θεοφιλῆς σου εὐσέβεια δέσποτα βασιλεῦ...». Ο ΙΔΙΟΣ, Λόγος 5.3: «Οἱ μὲν ἄλλοι, θεϊότατε βασιλεῦ...». Ο ΙΔΙΟΣ, Λόγος 6.2: «[Ἔδει] ποτέ, θεϊότατε βασιλεῦ, τὴν πάντα κρῖνουσαν φιλοσοφίαν...». Ο ΙΔΙΟΣ, Λόγος 9.2: «Ἔοικας μοί, θεϊότατε βασιλεῦ, ἀφθόνω πηγῇ...». *Ψελλός*, Λόγος εἰς τὸν βασιλέα μονομάχον (2), 5.3: «Οἱ μὲν ἄλλοι, θεϊότατε βασιλεῦ...», 6.2: «Ἔδει ποτέ, θεϊότατε βασιλεῦ...», 6.261: «Ὅρᾶς, ὃ θεϊότατε βασιλεῦ...», 9.2: «θεϊότατε βασιλεῦ...». Ὅπως γίνεται φανερὸ καὶ ἀπὸ τὸ «De cerimoniis» ἀκόμη καὶ οἱ πανηγυρικὲς ἐπευφημίαι στὸ πλαίσιο τῶν τελετῶν τοῦ «ἱεροῦ» παλατίου ἐμπειρεῖσαν φράσεις ἐνέχουσες χαρακτηρισμοὺς ἀνάλογους: (Κ. Πορφυρογέννητος, *De cerimoniis*, 611.16 - 612.16): «θεοπροβλήτων βασιλέων πολλὰ τὰ ἔτη ... θεοκυβερνήτων βασιλέων πολλὰ τὰ ἔτη ὀρθοδόξων βασιλέων πολλὰ τὰ ἔτη ... υἱὲ Θεοῦ, συμβασιλευσον αὐτοῖς ... αὖξει ἡ πίστις τῶν Χριστιανῶν ... πολυχρόνιον ποιήσει ὁ Θεὸς τὴν ἁγίαν βασιλείαν ἡμῶν εἰς πολλὰ ἔτη...». Ἡ χρῆσις μύρου στὴ στέψη τοῦ αὐτοκράτορα τόνιζε τὸ θεῖο χαρακτηριστὸ τῆς βασιλείας καὶ τῆς ἀπέδωσε ἕναν οἰονεῖ μυστηριακὸ χαρακτηριστὸ, βλ. ἀντὶ ἄλλων Α. Ρ. ΚΑΖΗΔΑΝ - Α. W. ΕΡΣΤΕΙΝ, *Change in Byzantine Culture in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Berkeley - L. Angeles - London 1985 μτφρ. Α. Παππά, μτφρ. Τσουγκαράκη, Ἀθήνα 1997 (ἀνατ. Ἀθήνα 2004), σελ. 255.

γεται και κυβερνᾶ «ἐλέω Θεοῦ»⁴ και ὡς ἐκλεκτὸς τοῦ Θεοῦ ἔχει καθῆκον νὰ μεριμνᾶ γιὰ τὴν εὐημερία και τὴν εἰρήνη τῆς Πολιτείας και τῆς Ἐκκλησίας διατηρώντας μιὰ ἐπίγεια βασιλεία ὡς μίμηση τῆς οὐράνιας. Ἡ θεοκρατική αὐτή ἀντίληψη τῆς βυζαντινῆς πολιτείας, ἐὰν και ἦταν ἀπλή στὴν σύλληψή της, παρουσίαζε στὴν πραγματοποίησή της ἀρκετὲς διαφοροποιήσεις, ἀφοῦ ἦρθε σὲ σύγκρουση ὁ ἑλληνικὸς πολιτισμὸς μὲ τὴ φιλοσοφική θεώρηση τῶν πραγμάτων⁵.

Τὸ τέλος τῆς Εἰκονομαχίας σήμανε μιὰ σημαντική ἀλλαγὴ γιὰ τὴ θρησκευτική τέχνη. Οἱ Χριστιανοὶ μπορούσαν πλέον νὰ λατρεύουν τὶς εἰκόνες μὲ τὰ θεῖα πρόσωπα. Μποροῦσαν ἐπίσης νὰ παρακολουθοῦν τὴ θεῖα Λειτουργία μέσα σὲ ναοὺς, τῶν ὁποίων ὁ διάκοσμός τους ὑπενθύμιζε ἢ τοὺς δίδασκε τὰ κυριότερα γεγονότα τῆς ζωῆς τοῦ Χριστοῦ και τοὺς ἔφερε σὲ ὀπτική και ψυχική ἐπαφή μὲ τὸν Χριστὸ και τοὺς Ἁγίους⁶. Μέσα σ' αὐτὸ τὸ πλαίσιο τὸ ἐντοίχιο ψηφιδωτὸ⁷ συνιστᾶ τὸ σπουδαιότερο ἐπίτευγμα τῆς βυζαντινῆς τέχνης, τὸ ὁποῖο

4. Σ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΗ - ΜΑΡΑ, *Οἱ πολιτικὲς ἀντιλήψεις τῶν βυζαντινῶν διανοητῶν ἀπὸ τὸ δέκατο ὡς τὸ δέκατο τρίτο αἰῶνα μ.Χ.*, ἐκδ. Ἡροδότου, Θεσσαλονίκη 2002, σελ. 38. Ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς ἐπικρατήσεως τῆς Principatus και πολὺν περισσότερό της Dominatus καλλιιεργήθηκε στὴν πολιτική ἰδεολογία τῆς αὐτοκρατορίας ἡ ἀποψη ὅτι ὁ λαὸς τῆς ἐποχῆς τῆς Δημοκρατίας εἶχε ἀναθέσει ὅλες του τὶς ἐξουσίες στὸν ἡγεμόνα και μετέπειτα αὐτοκράτορα, ἔτσι γίνεται κατανοητὸ ὅτι ναὶ μὲν ὁ Θεὸς ἐπιλέγει τὸν ἐκλεκτὸ αὐτοκράτορα ἀλλὰ ὁ λαὸς συναινεῖ. Ὁ αὐτοκράτορας εἶναι προϊὸν συνδυασμοῦ θεῖας ἐπιλογῆς και λαϊκῆς συναίνεσης. Ἡ θεωρία αὐτὴ καλλιιεργήθηκε ἰδιαιτέρως ἀπὸ τὴν ἀνάληψη τῆς ἐξουσίας ἀπὸ τὸν αὐτοκράτορα Διοκλητιανό, C. S. ΜΑΚΚΑΥ, *Ἀρχαία Ρώμη. Στρατιωτική και πολιτική Ἱστορία* μτφρ. Δ. Γ. Ζαννῆ, ἐπιμ. Ι. Κ. Ξυδόπουλου, Ἀθήνα 2007, σελ. 393.

5. RUNCIMAN St., *The Byzantine Theocracy*, Cambridge University Press, London 1977, σελ. 3-4.

6. ΑΛΑΜΠΙΑΝΗ ΤΖ., *Τέχνες Ι: Ἑλληνικὲς Εἰκαστικὲς Τέχνες, Ἐπισκόπηση Ἑλληνικῆς Ἀρχιτεκτονικῆς και Πολεοδομίας*, τόμ. Β', ἐκδ. Ε. Α. Π., Πάτρα 1999, σελ. 100.

7. Μωσαϊκὸ ἢ ψηφιδωτὸ εἶναι ἡ ἐπένδυση ἐπιφανειῶν μὲ μικρὲς τετράγωνες ψηφίδες κομμένες ἀπὸ φυσικὲς πέτρες ἢ ὑάλωμαζα, οἱ ὁποῖες προσκολλῶνται σὲ ὑπόστρωμα ἀπὸ ἀβεστοκονίασμα, ὥστε νὰ σχηματίσουν ποικίλα διακοσμητικὰ θέματα. Οἱ ψηφίδες λέγονται και «ψηφοί», «ἀβάκια», «ἀβάβισκοι» κ.λπ. Τὸ μωσαϊκὸ, τὸ ὁποῖο ἀποκαλεῖται και «μουσαϊκὸ», «μουσίωμα», «μουσίωσις», opus musivum», προέκυψε ἀρχικῶς ἀπὸ τὴν ἀνάγκη τοῦ ἀπλοῦ ἀνθρώπου νὰ ἐπενδύσει τὸ δάπεδο τῆς οἰκίας του μὲ τρόπο διακοσμητικὸ χρησιμοποιώντας ἀνέξοδα και ἀνθεκτικὰ ὑλικά, ὅπως βότσαλα τὰ ὁποῖα μάζευε ἀπὸ τὸ ποτάμι και τὴν ἀκρογιαλιά. Τὸν 8ο αἰῶνα π.Χ. σὲ σπῖτια τῆς φρυγικῆς πόλης Γόρδιο συναντᾶμε τὶς πρῶτες ἀπόπειρες διακόσμησης τῶν δαπέδων μὲ μαῦρα και ἄσπρα χαλίγια, τὰ ὁποῖα διευθετοῦνται ἔτσι ὥστε νὰ δημιουργοῦνται λεπτὲς ταινίες και σχηματοποιημένες μορφές. Βλ. Ν. ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ, «Σύντομη ἱστορική ἀναδρομὴ στὴ δημιουργία και τὴν ἐξέλιξη τοῦ ψηφιδωτοῦ», στὸ Πρακτικὰ ἡμεριδᾶς

διακοσμεῖ ἀρκετοὺς ναοὺς καὶ εἶναι τοποθετημένο μὲ τέτοιο τρόπο, ὥστε νὰ δημιουργεῖ ὅσο τὸ δυνατὸν ἐντονότερο τὸ παιγνίδισμα τοῦ φωτὸς καὶ νὰ τονίζει μ' αὐτὸν τὸν τρόπο τὸν ὑπερβατικὸ χαρακτήρα τῆς ἐσωτερικῆς διακόσμησης τοῦ ναοῦ.

β. Τὸ ἐντοίχιο ψηφιδωτὸ στὴ Βυζαντινὴ τέχνη

Ἀπὸ πολὺ νωρὶς οἱ Χριστιανοὶ χρησιμοποίησαν τὴν τέχνη τοῦ ψηφιδωτοῦ γιὰ νὰ διακοσμήσουν τοὺς τοίχους τῶν ἱερῶν ναῶν. Προϋπόθεση γιὰ τὰ ἐντοίχια ψηφιδωτὰ ἦταν ἡ ἀνάγκη νὰ καλυφθοῦν τὰ ὑψηλὰ μέρη τῶν τοίχων μὲ τρόπο ἀνάλογο πρὸς τὴν πολυτελεῆ ἐπένδυση, δηλαδή, μὲ πολύχρωμες μαρμαρίνες πλάκες τῶν χαμηλῶν μερῶν⁸. Οἱ Βυζαντινοὶ χρησιμοποιοῦσαν δύο τεχνικὲς γιὰ τὴ ζωγραφικὴ διακόσμηση τῶν τοίχων, τὸ ψηφιδωτὸ ἀπὸ σμάλτο καὶ τὴν τοιχογραφία. Ἡ πρώτη τεχνικὴ θὰ πρέπει νὰ ἐφευρέθηκε στὴ Ρώμη κατὰ τὰ μέσα τοῦ α' αἰ. π.Χ. καὶ μ' αὐτὴν κοσμοῦσαν τὰ τοιχώματα τῶν τεχνητῶν σπηλαίων, τὰ ὁποῖα ἦταν ἀφιερωμένα στὶς Μοῦσες. Οἱ κύβοι ἀπὸ τὴν χρωματισμένη ὑαλομαζα μὲ τὴν ἀπορρόφηση καὶ ἀντανάκλαση τοῦ φωτὸς ἔκαναν τὰ χρώματα νὰ λάμπουν ζωηρά. Ἡ κατασκευή τοῦ ἐντοίχιου ψηφιδωτοῦ ὕστερα ἀπὸ χτυπήματα μὲ αἰχμηρὸ ἀντικείμενο στὸν τοῖχο, προκειμένου ἢ ἐπιφάνεια νὰ καταστῆ τραχιά. Στὴ συνέχεια στὴν ἐπιφάνεια αὐτὴ ἀπλωνόταν ἓνα πρῶτο στέρεο στρῶμα χονδροῦ ἀσβεστοκονιάματος, πάνω στὸ ὁποῖο θὰ τοποθετοῦνταν οἱ ψηφίδες. Ὅμως, ἡ σύνθεση καὶ ἡ φιλοτέχνηση τοῦ ψηφιδωτοῦ δὲν γινόταν κατ' εὐθείαν στὴν ἐπιφάνεια γιὰ τὴν ὁποία προοριζόταν, ἀλλὰ στὸ ἐργαστήριο ἢ στὸ ἔδαφος. Τὸ σχέδιο, λοιπόν, τῆς ψηφιδωτῆς παράστασης χαρασσόταν πάνω σὲ λινάτσα καὶ πάνω σ' αὐτὴ οἱ ψηφοθέτες τοποθετοῦσαν ἀνάποδα τὶς ψηφίδες. Στὴ συνέχεια ἡ στερέωση γινόταν μὲ ἰσχυρὴ κόλλα, ἢ ὁποῖα χυνόταν πάνω στὶς ψηφίδες καὶ τὶς συγκρατοῦσε ἀπὸ κάθε ἐνδεχόμενο κίνδυνο διάλυσης τῆς παράστασης. Τέλος, ἀκολουθοῦσε ἡ στερέωση τοῦ ψηφιδωτοῦ στὴν εἰδικὰ προετοιμασμένη ἐπιφάνεια τοῦ τοίχου⁹.

«Ψηφίδα τὴν ψηφίδα» - Δημιουργία καὶ συντήρηση ψηφιδωτοῦ, ἐκδ. Βυζαντινοῦ καὶ Χριστιανικοῦ Μουσείου, Ἀθήνα 2008, σελ. 11-19.

8. ΑΝΤΟΥΡΑΚΗ Γ., *Χριστιανικὴ Ἀρχαιολογία καὶ Ἐπιγραφικὴ - Ζωγραφικὴ Βυζαντινὴ καὶ Μεταβυζαντινὴ*, ἐκδ. Γ. Γκέλμπεση, Ἀθήνα 2003, σελ. 179.

9. Βλ. ΦΕΙΔΑ, *Περίγραμμα βυζαντινῆς ζωγραφικῆς*, Ἀθήνα 1982, σελ. 23.

Τὸ ἐντοίχιο ψηφιδωτὸ ἀνταποκρινόταν στὶς ἀνάγκες μιᾶς τέχνης, ἡ ὁποία ὡς ἀποστολὴ εἶχε νὰ ἐκφράσει τὴν πνευματικὴ οὐσία μὲσῶ τῶν εἰκονιζόμενων παραστάσεων καὶ γι' αὐτὸ ἔπρεπε νὰ παρουσιάσει μορφές ἀπαλλαγμένες ἀπὸ ὀτιδήποτε θὰ μποροῦσε νὰ θυμίζει ἔντονα τὴ γήινη καὶ τὴ σαρκικὴ ὕλη. Γιὰ τοὺς Βυζαντινοὺς ἡ εἰκόνα ἔπρεπε νὰ ἀποκαλύπτει τὶς πνευματικὲς ἀξίες, οἱ ὁποῖες κρύβονταν πίσω ἀπὸ τὶς μορφές τῆς ὕλης καὶ νὰ μαρτυροῦν τὴν ὑπαρξὴ ἑνὸς ὑπεργήινου κόσμου¹⁰. Ἔτσι στὶς καμπυλωτὲς ἐπιφάνειες, ὅπου τὸ φῶς εἶναι ἀπαλότερο, οἱ ψηφίδες –ποὺ λόγῳ τῆς θέσης τους ἔχουν μεγαλύτερη κλίση– σκορπίζουν τὸ φῶς ἐντονότερα καὶ μὲ περισσότερους ἰριδισμοὺς δημιουργώντας μιὰ θαυμάσια ὀπτικὴ ἐντύπωση. Αὐτὴ ἡ φαντασμαγορικὴ ἐντύπωση τῶν ψηφιδωτῶν καθίσταται ἐντονότερη τὴ νύχτα μὲ τὸ φῶς τῶν κεριῶν, ὁπότε καὶ οἱ ἐντοίχιες ἐπιφάνειες ἀναδύουν κάτι σάν «μεταφυσικὴ οὐσία»¹¹. Ὡστόσο, τὸ ὑψηλὸ κόστος τοῦ ὑλικοῦ δὲν ἐπέτρεπε στοὺς χορηγοὺς τὴν ὀλοκλήρωση τῆς διακόσμησης καὶ γιὰ τὸ λόγο αὐτὸ οἱ δευτερεύουσες ἐπιφάνειες τοῦ ναοῦ καλύπτονταν συνήθως μὲ τοιχογραφίες¹².

Τὰ ἐντοίγια ψηφιδωτὰ τῆς μεσοβυζαντινῆς περιόδου μετουσιώθηκαν σ' ἓνα σπουδαῖο καλλιτεχνικὸ εἶδος ἔκφρασης τοῦ βυζαντινοῦ πνεύματος καὶ τοῦ αἰσθητικοῦ ιδεώδους. Ὁ μεγαλύτερος ἀριθμὸς ἐκκλησιῶν μὲ ἐντοίγια ψηφιδωτὴ διακόσμηση βρῖσκεται σήμερα στὶς μεγάλες πόλεις, τὴν Κωνσταντινούπολη καὶ τὴν Θεσσαλονίκη, ἐνῶ τὰ περισσότερα ἐντοίγια ψηφιδωτὰ σώζονται σὲ ναοὺς τῆς Ἑλλάδας. Ὡστόσο, ἐπειδὴ τὰ περισσότερα μνημεῖα τῆς πρωτεύουσας τοῦ Βυζαντίου ἔχουν χαθεῖ, ἰδιαίτερη σημασία ἀποκοτῶν τὰ μνημεῖα τῆς περιφέρειας, τὰ ὁποῖα ἀποτελοῦν συχνὰ ἀντιπροσωπευτικὰ δείγματα τῆς αυτοκρατορικῆς τέχνης¹³.

γ. Ἐντοίχιες ψηφιδωτὲς συνθέσεις στὴν Ἁγία Σοφία τῆς Κωνσταντινούπολης

Ἡ Κωνσταντινούπολη, ἡ «βασιλεύουσα πόλις», ἡ «Πόλις τῶν Βυζαντινῶν», χτισμένη στὸ σταυροδρόμι τῆς Εὐρώπης καὶ τῆς Ἀσίας, τοῦ Εὐξείνου Πόντου

10. VELMANS T., *Βυζάντιο - Τέχνη καὶ διακόσμηση*, μτφρ. Μ. Σακκῆ, ἐκδ. Καρακώτσου, Ἀθήνα 2004, σελ. 13.

11. ΑΝΤΟΥΡΑΚΗ Γ., ὅ.π., Ἀθήνα 2003, σελ. 180.

12. ΑΝΤΟΥΡΑΚΗ Γ., *Ἡ τέχνη τοῦ ψηφιδωτοῦ καὶ ἡ τεχνικὴ του*, ἐκδ. Βότσαλο, Ἀθήνα 2002, σελ. 103.

13. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ Ν., *Ἑλληνικὴ Τέχνη - Βυζαντινὰ ψηφιδωτὰ*, ἐκδ. Ἀθηνῶν, Ἀθήνα 1985, σελ. 14.

καὶ τῆς Μεσογείου, πρωτεύουσα τοῦ ἀνατολικοῦ, ἑλληνορωμαϊκοῦ κόσμου, σύμβολο τοῦ Χριστιανισμοῦ, πρωτεύουσα τῆς βυζαντινῆς αὐτοκρατορίας γιὰ πάνω ἀπὸ δέκα αἰῶνες, ὑπῆρξε ἡγέτιδα στὰ ζητήματα τέχνης. Ὁχυρωμένη με θαυμάσια τείχη, κοσμημένη με δημόσια κτίρια, ἀγορὲς καὶ ἐκκλησίες, ἀντανακλούσε τὴν εἰκόνα τοῦ Θεοῦ, ἀλλὰ καὶ τοῦ ἀντιπροσώπου του ἐπὶ τῆς Γῆς, δηλαδὴ τοῦ αὐτοκράτορα. Μετὰ τὴν εἰκονομαχικὴ κρίση καὶ τὴν ἀποκατάσταση τῆς Ὁρθοδοξίας, με αὐτοκρατορικὴ πρωτοβουλία προωθεῖται ἡ ἀνέγερση νέων ἐκκλησιῶν, κυρίως τῶν εἰκονομαχικῶν. Ἡ διακόσμηση τῆς Ἁγίας Σοφίας τῆς Κωνσταντινούπολης¹⁴ ἔχει χαρακτηριστὰ ἀποσπασματικὰ, καθὼς πραγματοποιήθηκε σταδιακὰ σὲ διάφορες ἐποχὲς καὶ ἀπὸ διαφορετικούς καλλιτέχνες.



Πρώτη ψηφιδωτὴ σύνθεση: Ἡ Παναγία ἢ Βρεφοκρατοῦσα ἀνάμεσα στοὺς αὐτοκράτορες Μ. Κωνσταντῖνο καὶ Ἰουστινιανὸ Α΄.

14. Ἡ μεγαλύτερη ἐκκλησία τῆς πρωτεύουσας τοῦ Βυζαντίου, κτίστηκε ἀπὸ τὸν Ἰουστινιανὸ, ὁ ὁποῖος φιλοδοξοῦσε νὰ ιδρύσει ἓνα ναὸ μοναδικὸ στὸν κόσμο. Τὸ ἔργο ἀνέθεσε στοὺς ἰδιοφυεῖς ἀρχιτέκτονες Ἀνθέμιο καὶ Ἰσίδωρο ἀπὸ τὴ Μικρὰ Ἀσία καὶ ἡ ἀνοικοδόμηση ὁλοκληρώθηκε στὶς 27 Δεκεμβρίου τοῦ 537. Μοναδικὸ ἐπίτευγμα τεχνικῆς ἀποτελεῖ ὁ τεράστιος ἡμισφαιρικός τρούλος, ὁ ὁποῖος στεγάζει τὸν εὐρύτατο κεντρικὸ χῶρο τῆς τρικλήτης βασιλικῆς, σὲ ὕψος 55 μέτρων. Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμηση πραγματοποιήθηκε ἀπὸ ἀριστοὺς καλλιτέχνες, σὲ διαφορετικὲς ἐποχὲς, ἀπὸ τὸν 6ο ἕως τὸν 13ο αἰῶνα, χωρὶς νὰ ἀκολουθεῖται ἐνιαῖο εἰκονογρα-

Ἡ ψηφιδωτὴ αὐτὴ παράσταση ἀνήκει σὲ ἐντοίχιο ψηφιδωτὸ καὶ διακοσμῆ τὸ τύμπανο τῆς νότιας θύρας τοῦ νάρθηκα τῆς ἐκκλησίας τῆς Ἁγίας Σοφίας στὴν Κωνσταντινούπολη καὶ χρονολογεῖται στὰ τέλη τοῦ θ' ἢ στὶς ἀρχὲς τοῦ ι' αἰῶνα. Οἱ αὐτοκράτορες Μ. Κωνσταντῖνος καὶ Ἰουστινιανὸς Α', οἱ ὁποῖοι συνιστοῦν τὰ σύμβολα τῆς βυζαντινῆς αὐτοκρατορίας, πλαισιώνουν τὴν ἔνθρονη Βρεφοκρατοῦσα Παναγία, ἡ ὁποία κρατᾷ τὸ Χριστό-βρέφος καὶ τῆς προσφέρουν προπλάσματα τῆς Κωνσταντινούπολης καὶ τοῦ ναοῦ τῆς Ἁγίας Σοφίας ἀντιστοίχως¹⁵. Στὸ ψηφιδωτὸ ὑπάρχουν ἐπιγραφές μὲ τὸν Ἰουστινιανὸ ὡς *Βασιλιά* καὶ τοῦ Κωνσταντῖνου ὡς *Μέγα Βασιλιά*. Ἐπὶ πλέον μεγάλες ροζέτες μὲ γράμματα δεξιὰ καὶ ἀριστερά τῆς Παναγίας δηλώνουν ὅτι εἶναι ἡ Μητέρα τοῦ Θεοῦ. Ἡ ψηφιδωτὴ σύνθεση ἀνταποκρίνεται στὸ σχῆμα τῆς δέησης¹⁶ καὶ ἔτσι οἱ δύο προσφορὲς τίθενται κάτω ἀπὸ τὴν προστάσια τῆς Παναγίας. Παράλληλα οἱ δύο ἀνθρώπινες μορφές, οἱ ὁποῖες εἰκονίζονται ἐπίπεδες, στατικές καὶ ἄκαμπτες, ἔχουν ὅμοια κόμμωση καὶ φοροῦν ὅμοιοι τύπου στέμματα καὶ ἐνδυμασίες μὲ βαρύτιμο λῶρο, ὁ ὁποῖος ἀναδιπλώνεται χιαστὶ μπροστὰ στὸ στήθος¹⁷. Ἐπιπρόσθετα οἱ παραστάσεις τόσο τῆς Θεοτόκου ὅσο καὶ τῶν δύο αὐτοκρατόρων χαρακτηρίζονται γιὰ τὴ φυσικὴ ὠραιότητα, γιὰ τὴν ἀναλογία τῶν σωμάτων καὶ γιὰ μία ψυχρὴ τυπικότητα, ἡ ὁποία θὰ μπορούσαμε νὰ ἀναφέρουμε ὅτι συνιστᾷ ἀπόρροια μιᾶς κλασικιστικῆς διάθεσης. Ἐπιπλέον διακρίνουμε συμπαγῆ χρώματα μὲ ὑπεροχὴ τοῦ ἰοχρόου (αὐτοκράτορες) σὲ ἀρμονικὴ σύνθεση πρὸς τὸ κυανὸ (Θεοτόκος), γεγονός τὸ ὁποῖο συνιστᾷ γνώρισμα τῆς λαϊκῆς καταγωγῆς. Συνεπῶς, ὁ κλασικισμὸς συμπλέκεται ἐδῶ μὲ στοιχεῖα τοῦ λαϊκοῦ πολιτισμοῦ¹⁸.

φικὸ πρόγραμμα καὶ σήμερα διατηρεῖται ἀποσπασματικά, ὅπως οἱ ἀνεικονικὲς παραστάσεις παραστάσεις ἀπὸ τὸν 6ο αἰῶνα, ἡ Παναγία Βρεφοκρατοῦσα μὲ δύο ἀγγέλους στὴν κόγχη καὶ στὸ τόξο τοῦ ἱεροῦ, μοναχικὲς μορφὲς ἱεραρχῶν καὶ πατριαρχῶν Κωνσταντινουπόλεως στὰ τύμπανα ἀπὸ τὸν 9ο ἕως τὸν 12ο αἰῶνα στοὺς νάρθηκες καὶ στὰ ὑπερώα καὶ μία μοναδικὴ παράσταση Δέησης ἀπὸ τὸν 13ο αἰῶνα στὸ νότιο ὑπερώο.

15. ΑΛΜΠΙΑΝΗ ΤΖ., ὅ.π., Πάτρα 1999, σελ. 100.

16. Οἱ ὄροι «preces», «supplicatio» - «supplicio» τῆς Λατινικῆς καὶ οἱ ὄροι «δέησις» καὶ «δέομαι» συνιστοῦν ὄρους τοῦ βυζαντινο-ρωμαϊκοῦ δικαίου δανεισμένους ἀπὸ τὸ χῶρο τῆς θρησκείας, στὸν ὁποῖο δὲν ἔπαυσαν νὰ εἶναι σὲ χρῆση, ἀντίθετα μὲ τοὺς μεταγενέστερους νομικοὺς ὄρους στὸ πλαίσιο τοῦ βυζαντινο-ρωμαϊκοῦ δικαίου, οἱ ὁποῖοι ἐξαφανίσθηκαν μὲ τὴν κατάλυση τῆς Βυζαντινῆς Αὐτοκρατορίας. Τὸ περιεχόμενο τῶν ὄρων αὐτῶν ἀφορᾷ τὴ διαδικασία ἐπικοινωνίας τῶν ἀνθρώπων μὲ τὸ «θεῖον».

17. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ Ν., *Ἑλληνικὴ τέχνη-Βυζαντινὰ ψηφιδωτά*, Ἐκδοτικὴ Ἀθηνῶν, Ἀθήνα 1985, σελ. 233.

18. ΠΑΛΛΑ Δ., *Ψηφιδωτά, ἀνάτυπον ἐκ τῆς «Θρησκευτικῆς καὶ Ἠθικῆς Ἐγκυκλοπαιδείας», τόμος ΙΒ'*, Ἀθήνα 1968, σελ. 1177.

Με τὸ ἐντοίχιο αὐτὸ ψηφιδωτὸ ὁ βυζαντινὸς θεατὴς λάμβανε ἓνα μήνυμα ὡς πρὸς τὴ δύναμη καὶ τὸ κῦρος τοῦ βυζαντινοῦ μονάρχου. Ὁ Μ. Κωνσταντῖνος ἦταν ὁ ἰδρυτὴς τῆς Αὐτοκρατορίας καὶ γι' αὐτὸ πρόσφερε στὴν Παναγία πρόπλασμα τῆς περιτειχισμένης πόλης τῆς Κωνσταντινούπολης, ἐνῶ ὁ Ἰουστινιανός, ὁ ὁποῖος ἦταν ὁ ἰδρυτὴς τῆς μεγαλύτερης ἐκκλησίας τῆς ἴδιας, τῆς Ἁγίας Σοφίας, πρόσφερε ἓνα πρόπλασμα τῆς ἐκκλησίας. Οἱ αὐτοκράτορες, λοιπόν, πρόσφεραν στὴν Παναγία καὶ τὸν Χριστὸ τὴν ἐκκλησία καὶ τὴν Πόλη καὶ με αὐτὴ τὴν χειρονομία τους ἐκλιπαροῦν γιὰ εὐλογία, στὴν ὁποία ὁ Χριστὸς ἀνταποκρίνεται.

Ὁ πιστὸς εἰσερχόμενος στὴν ἐκκλησία «διάβαζε» τὰ μηνύματα τῆς ἐξουσίας καὶ ἀντιλαμβάνονταν τὴ γενναιοδωρία τῶν ἀπεικονιζομένων αὐτοκρατόρων πρὸς τὴν Πόλη καὶ τὴν ἐκκλησία. Μποροῦσε, δηλαδή, ὁ πιστὸς νὰ ἀντικρούσει τίς ἐπιγραφές δίπλα ἀπὸ τοὺς αὐτοκράτορες καὶ νὰ πληροφορηθεῖ ὅτι πρόκειται γιὰ τὸν ἔνδοξο αὐτοκράτορα Ἰουστινιανὸ καὶ γιὰ τὸν Μ. Κωνσταντῖνο. Παράλληλα, ὁ πιστὸς ὅταν θὰ βρισκόταν μέσα στὴν ἐκκλησία, θὰ ἔνοιωθε δέος καὶ θὰ αἰσθανόταν εὐσταθῆς, διότι ὅπως ὁ Χριστὸς εὐλογεῖ αὐτοὺς τοὺς δύο αὐτοκράτορες ἔτσι θὰ συνέχιζε νὰ εὐλογεῖ τὴν ἐκκλησία, τὴν πόλη καὶ τὸν λαό. Ἐπομένως, με τὸ συγκεκριμένο ἐντοίχιο ψηφιδωτὸ ὑπογραμμίζεται ἡ ἔννοια τῆς συνέχειας καὶ τῆς παράδοσης, τὴν ὁποία εἰσπράττει ὁ πιστὸς ἀπὸ τοὺς διαδόχους αὐτῶν τῶν δύο αὐτοκρατόρων¹⁹. Ἔτσι με τὸ ψηφιδωτὸ αὐτὸ ἀφιέρωμα²⁰, ὁ Βασίλειος Β΄ ὁ Βουλγαροκτόνος ἐπιβεβαιώνει τὴν κυριαρχία του, καθὼς με αὐτὸ ἐξομοιώνεται με τοὺς δύο μεγάλους αὐτοκράτορες, τῶν ὁποίων τὸ ἔργο θεωρεῖ ὅτι συνεχίζει²¹. Συνεπῶς, προβάλλεται ἀφ' ἑνὸς ἡ ἰδέα τῆς ρωμαϊκῆς αὐτοκρατορικῆς παράδοσης καὶ ἡ ἐπ' αὐτῆς νομιμότητα τοῦ Βυζαντίου καὶ ἀφ' ἑτέρου ὑπονοεῖται μία ἐποχὴ ἰσορροπίας μεταξὺ κοσμικῆς καὶ θρη-

19. ΛΟΥΥΝΤΕΝ ΤΖ., *Πρώμη Χριστιανικὴ καὶ Βυζαντινὴ Τέχνη*, ἐκδ. Καστανιώτη, Ἀθήνα 1999, σελ. 194.

20. Ἡ αὐτοκρατορικὴ χορηγία καὶ φιλανθρωπία, ὅπως ἐκφράζεται μέσω τῆς ἴδρυσης καὶ τῆς παροχῆς οικονομικῶν πόρων καὶ προνομίων σὲ θρησκευτικὰ ἰδρύματα, ἀποτελοῦσε θεμελιώδη ἀρχὴ τῆς πολιτικῆς ἰδεολογίας καὶ ἀσκοῦνταν ἀπὸ τὸν αὐτοκράτορα καὶ τὴ σύζυγό του, καθὼς καὶ τὰ μέλη τῆς αὐτοκρατορικῆς οἰκογένειας. Στὶς σκοπιμότητες πέρα ἀπὸ τὴν εὐσέβεια καὶ τὴν ἀφοσίωση στὰ ἰδεώδη τῆς Χριστιανικῆς θρησκείας καταλογίζονται ἰδιωτικῆς φύσης κίνητρα καὶ κυρίως πολιτικοὶ λόγοι.

21. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ Ν., ὁ.π., Ἀθήνα 1985, σελ. 233.

σχευτικῆς ἐξουσίας στό ἐσωτερικό τῆς Αὐτοκρατορίας, μέ τήν κοσμική ἐξουσία νά συνιστᾶ τόν φορέα τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ ιδεώδους²².



Δεύτερη ψηφιδωτή σύνθεση: Ὁ Χριστός ἀνάμεσα στόν αὐτοκράτορα Κωνσταντῖνο Θ' Μονομάχο καί τή σύζυγό του Ζωή.

Ἡ ψηφιδωτή αὐτή παράσταση ἀνήκει σέ ἐντοίχιο ψηφιδωτό καί διακοσμεῖ τὸ νότιο ὑπερῶο τῆς ἐκκλησίας τῆς Ἁγίας Σοφίας στή Κωνσταντινούπολη καί χρονολογεῖται μεταξύ 1042-1055 μ.Χ. Ὁ αὐτοκράτορας Κωνσταντῖνος Μονομάχος καί ἡ αὐτοκράτειρα Ζωή πλαισιώνουν τὸν Χριστὸ προσφέροντάς του «ἀποκόμβιον» (πouγκί με χρυσάφι) καί χρυσόβουλο ἀντίστοιχα. Ἡ προσφορά τους εἶναι σέ ἀνάμνηση πρὸς τὴν ἐκκλησία. Μὲ τὴ δωρεὰ αὐτὴ θὰ καλύπτονταν οἱ μισθοὶ περισσότερων κληρικῶν ἔτσι ὥστε νὰ τελεῖται καθημερινὰ ἡ Θεία

22. ΠΑΛΛΑ Δ., ὁ.π., Ἀθῆναι 1968, σελ. 1176.

Λειτουργία και όχι μόνο τὰ Σαββατοκύριακα²³. Ὁ Χριστὸς βρίσκεται στὸ κέντρο τῆς παράστασης εἶναι ἔνθρονος, φορᾶ γαλάζιο χιτῶνα καὶ ἱμάτιο καὶ τὸ ἀριστερὸ χέρι κρατᾷ Εὐαγγέλιο μὲ πολύτιμη στάχωση καὶ μὲ τὸ δεξιὸ εὐλογεῖ. Πλάι του καὶ ἀριστερὰ βρίσκεται ὁ αὐτοκράτορας Κωνσταντῖνος Μονομάχος (γενειοφόρος) καὶ δεξιὰ του βρίσκεται ἡ αὐτοκράτειρα Ζωή. Καὶ οἱ δύο βρίσκονται σὲ στάση δέησης καὶ κρατοῦν τὰ σύμβολα τῶν προσφορῶν τους πρὸς τὴν ἐκκλησία τῆς Ἁγίας Σοφίας καὶ τὸν Χριστό. Οἱ ἐνδυμασίες τους εἶναι πλούσια κοσμημένες μὲ πολύτιμες πέτρες καὶ καλύπτουν τὰ σώματα τῶν αὐτοκρατόρων μὲ ὁμοίμορφο τρόπο. Σὲ ἀντίθεση ἔρχονται τὰ ἐνδύματα τοῦ Χριστοῦ, μὲ τὶς πολλαπλὲς ἀναδιπλώσεις τοῦ ἱματίου, τὸ ὁποῖο ἀφήνει νὰ διαφαίνεται ὁ ὄγκος τῆς καθισμένης του μορφῆς²⁴. Τὰ στέμματα τους εἶναι ἐπίσης διακοσμημένα μὲ πολύτιμους λίθους καὶ ἀντανεκλοῦν τὸ κῦρος ἐνὸς αὐτοκράτορα. Ἐπὶ πλέον τὸ ψηφιδωτὸ διέπεται ἀπὸ τὴ γραμμικὴ ἀντίληψη τῆς καλλιτεχνικῆς μορφῆς μὲ προσπάθεια, ὅμως, νὰ ἀποδοθεῖ τὸ ἀνάγλυφο μὲ πλαστικὴ καθαρότητα²⁵.

Τὴν περίοδο αὐτὴ, ἡ δομὴ τῆς κοινωνίας καθίσταται διαρκῶς πρὸ ἀριστοκρατικὴ καὶ τείνει στὴν ἐπίδειξη τῆς ὑπερβολικῆς πολυτέλειας μέσῳ τῶν λαμπρῶν καὶ δαπανηρῶν ἐνδυμασιῶν, οἱ ὁποῖες εἶναι κατὰκοσμες μὲ πολύτιμους λίθους, καθὼς καὶ μὲ χρυσὰ καὶ ἀργυρὰ κεντήματα. Ὅμως, ὁ ἀσκητικὸς τύπος τῆς κεφαλῆς τοῦ Χριστοῦ, ὁ πλατὺς τύπος τῆς κεφαλῆς τῶν αὐτοκρατόρων καὶ ἡ σχηματοποίηση στὸ πλάσιμο συνιστοῦν ἐνδείξεις γιὰ τὴν ταπεινὴ προέλευση τῶν τεχνιτῶν, στοὺς ὁποίους ἀπευθυνόταν ἡ αὐλὴ τῶν βασιλέων²⁶.

Στὴ συγκεκριμένη ψηφιδωτὴ παράσταση παρατηροῦμε τὶς κύριες συνθετικὲς ἀρχὲς τῆς βυζαντινῆς τέχνης, δηλαδὴ τὴ διαφοροποίηση τῆς κλίμακας τῶν στοιχείων τῆς παράστασης, ἡ ὁποία ἀκολουθεῖ μίαν ἱεραρχία ἀξιῶν. Ἡ κλίμακα στὴν ὁποία εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς, εἶναι κατὰ κανόνα σὲ μεγαλύτερη κλίμακα ἀπὸ τὶς ἄλλες μορφὲς καὶ βρίσκεται σὲ ὑψηλότερο σημεῖο ἀπὸ τὰ ἄλλα δύο πρόσωπα τῆς παράστασης. Τὸ ἐντοίχιο αὐτὸ ψηφιδωτὸ εἶχε ὡς σκοπὸ νὰ μεταδώσει στὸν εἰσερχόμενον πιστὸ τῆς Ἁγίας Σοφίας ἓνα μήνυμα σχετικὸ μὲ τὴ δύναμη καὶ τὸ κῦρος τοῦ βυζαντινοῦ αὐτοκράτορα. Ἐπιπλέον ἐπεδίωκε νὰ ἀναδείξει τὴ γενναιοδωρία καὶ τὴν εὐλάβεια τῶν προκατόχων αὐτοκρατόρων καὶ ὅτι τὸ αὐτοκρατορικὸ ζεῦγος μὲ τὴ συγκεκριμένη γενναιοδωρὴ πράξη του πρὸς

23. ΑΛΜΠΑΝΗ ΤΖ., ὁ.π., Πάτρα 1999, σελ. 107.

24. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ Ν., ὁ.π., Ἀθήνα 1985, σελ. 233.

25. ΠΑΛΛΑ Δ., ὁ.π., Ἀθήνα 1968, σελ. 1178.

26. Ὁμοίως, σελ. 1178.

τήν ἐκκλησία ἐπιζητοῦσε τὴν εὐλογία τοῦ Χριστοῦ²⁷. Ἐπιπλέον, μὲ τὸν τρόπο αὐτό ὁ αὐτοκράτορας Κωνσταντῖνος Θ΄ Μονομάχος ἐμφανίζεται ὡς ἐκλεκτός τοῦ Θεοῦ καὶ ἐπίγειος ἀντιπρόσωπός του, ὁ ὁποῖος πράττει σύμφωνα καὶ κατ' ἀναλογία μαζί του καὶ μεταφορικά συμπληρώνει τὸ θεῖο ἔργο ἐπὶ τῆς Γῆς.

δ. Ἡ ἀπήχηση τῆς τέχνης τοῦ μεσοβυζαντινοῦ ψηφιδωτοῦ

Ἡ βυζαντινὴ τέχνη καὶ συγκεκριμένα ἡ τέχνη τοῦ ψηφιδωτοῦ προήλθε κυρίως ἀπὸ τὴν πρωτεύουσα τῆς αὐτοκρατορίας, τὴν Κωνσταντινούπολη, ἀλλὰ ἐπεκτάθηκε στὸ μεγαλύτερο τμήμα τοῦ μεσογειακοῦ κόσμου καὶ ἀνατολικά ὡς τὴν Ἀρμενία. Ὁ αἰὼνας εἶναι ἡ ἐποχὴ τῶν μεγάλων ψηφιδωτῶν συνόλων τοῦ ἑλλαδικοῦ χώρου, δηλαδή τῆς Μονῆς τοῦ Ὁσίου Λουκά, τῆς Νέας Μονῆς Χίου καὶ τῆς Μονῆς Δαφνίου. Οἱ ψηφιδωτὲς αὐτὲς διακοσμήσεις ἀπηχοῦν τρεῖς διαφορετικὲς τεχνοτροπικὲς τάσεις, οἱ ὁποῖες διαμορφώθηκαν ἀναμφισβήτητα στὴν πρωτεύουσα τῆς αὐτοκρατορίας. Συγκεκριμένα, ἡ Μονὴ τοῦ Ὁσίου Λουκά ἀντιπροσωπεύει μία γραμμικὴ, ἱερατικὴ τεχνοτροπία, ἡ ὁποία εὐνοήθηκε ἀπὸ τοὺς συντηρητικὸς θεολογικοὺς κύκλους τῆς Κωνσταντινούπολης (κυρίως τῆς Μονῆς Στουδίου). Ἡ τέχνη τῶν ψηφιδωτῶν τῆς Νέας Μονῆς τῆς Χίου συνδυάζει γραμμικὰ στοιχεῖα μὲ ἓνα ἰδιαίτερο ζωγραφικὸ ἰδίωμα, τὸ ὁποῖο ἐμπυχώνεται ἀπὸ ἔντονες ἐναλλαγὲς φωτὸς καὶ σκιᾶς καὶ τολμηρὲς ἀντιθέσεις θερμῶν καὶ ψυχρῶν χρωμάτων, ἐνῶ στὴ Μονὴ Δαφνίου, στὸ τέλος τοῦ αἰὼνα ἀναδύεται μία τέχνη οὐμανιστικὴ, γεμάτη χάρη καὶ ὁμορφιά²⁸.

Ὑστερα ἀπὸ τὸν ἐκχριστιανισμὸ τῶν Ρώσων, οἱ καλλιτέχνες τῆς Κωνσταντινούπολης κλήθηκαν ἀπὸ τὸ βασιλεῖα Βλαδίμηρο γιὰ νὰ διακοσμήσουν τὶς πρῶτες χριστιανικὲς ἐκκλησίαι στὸ Κίεβο. Ἐπίσης, τὸ μεγάλο μοναστηριακὸ κέντρο στὴ Γελάτι τῆς Γεωργίας, τὸ ὁποῖο ἴδρυσε ὁ βασιλεὺς Δαβὶδ Δ΄ καὶ ἀποτέλεσε ἐστία καλλιέργειας τῆς κλασικῆς παιδείας, διακοσμήθηκε μὲ ψηφιδωτὰ ἀπὸ ζωγράφους τῆς Κωνσταντινούπολης, οἱ ὁποῖοι συνεργάστηκαν μὲ γηγενεῖς τεχνίτες. Ἡ διακόσμηση τῆς ἀψίδας μὲ τὴν Παναγία Βρεφοκρατοῦσα

27. ΛΟΟΥΝΤΕΝ ΤΖ., ὀ.π., Ἀθήνα 1999, σελ. 250-251.

28. ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ Ν., «Σύντομη ἱστορικὴ ἀναδρομὴ στὴ δημιουργία καὶ τὴν ἐξέλιξη τοῦ ψηφιδωτοῦ», στὸ Πρακτικὰ ἡμερίδας «Ψηφίδα τὴν ψηφίδα» - Δημιουργία καὶ συντήρηση ψηφιδωτοῦ, ἐκδ. Βυζαντινοῦ καὶ Χριστιανικοῦ Μουσείου, Ἀθήνα 2008, σελ. 17.

πλαισιωμένη από δύο άγγέλους, ή όποία όλοκληρώθηκε γύρω στο 1130 μ.Χ., έχει τή σφραγιδα τής τέχνης τών άρχών του ιβ' αιώνα με τονισμένα περιγράμματα, αλλά με μεγαλύτερη λάμψη στο χρώμα τών ψηφίδων²⁹. Έπιπλέον όμοιότητα με τήν καλλιτεχνική τάση τών ψηφιδωτών του Όσίου Λουκά παρουσιάζει ό ψηφιδωτός διάκοσμος του μητροπολιτικού ναού τής Άγίας Σοφίας του Κιέβου, γεγονός τό όποιο ένισχύει τήν άποψη για κοινή καλλιτεχνική πηγή και τών δύο ψηφιδωτών συνόλων, ή όποία δέν φαίνεται νά είναι άλλη από τήν Κωνσταντινούπολη³⁰.

Παράλληλα, και στή Βενετία καλούνται από τόν ια' αιώνα καλλιτέχνες από τήν Κωνσταντινούπολη νά προβοϋν στή διακόσμηση τών νέων έκκλησιών. Έτσι με έντοίγια ψηφιδωτά διακοσμήθηκε ό κατεστραμμένος ναός του Άγίου Νικολάου στο Λίντο, ένω σώζονται σήμερα σπουδαία ψηφιδωτά σύνολα στον Άγιο Μάρκο, καθώς και στις έκκλησίες και στα νησάκια Τορτσέλο και Μουράνο. Η ψηφιδωτή διακόσμηση στις έκκλησίες αυτές πραγματοποιήθηκε τμηματικά σε διαφορετικές εποχές, είτε από Έλληνες ψηφοθέτες, πού έφθαναν από τήν πρωτεύουσα του Βυζαντίου, είτε από άλλους καλλιτέχνες, οι όποιοι είχαν μαθητεύσει σε έργαστήρια και χρησιμοποιούσαν σχεδιασματάρια ζωγράφων τής Κωνσταντινούπολης³¹.

Τέλος, δείγματα ψηφιδωτών διακοσμήσεων στα όποια δυνάμεθα νά παρατηρήσουμε τήν άπήχηση του μεσοβυζαντινού ψηφιδωτού, παρατηρούμε στο ναό τής Παρηγορήτισσας στην Άρτα (γύρω στο 1290 μ.Χ.), στην έκκλησία τής Πόρτα-Παναγιάς έξω από τά Τρίκαλα στή Θεσσαλία, πού ιδρύθηκε από τό γιό του δεσπότη τής Ήπειρου Ίωάννη Κομνηνό γύρω στο 1285 μ.Χ., και στή Μονή Βατοπεδίου στο Άγιο Όρος, όπου συμπληρώνεται τήν ίδια περίπου εποχή ή διακόσμηση με δύο ψηφιδωτές παραστάσεις.

Όμως κατά τήν ύστεροβυζαντινή περίοδο παρατηρείται έξαιτίας τής δύσκολης τεχνικής και τών οικονομικών δυσκολιών, ό περιορισμός τής χρήσης του ψηφιδωτού και ή διακόσμηση τών μνημείων με τοιχογραφίες. Συνεπώς, οι ψηφιδωτές διακοσμήσεις περιορίστηκαν στα παλάτια και σε σπουδαία έκκλησιαστικά οικοδομήματα τών βασιλέων, τής άριστοκρατίας και του κλήρου, στο

29. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ Ν., *ό.π.*, Άθήνα 1985, σελ. 22.

30. Ι. ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ, *Χριστιανική και βυζαντινή άρχαιολογία και τέχνη*, έκδ. Παρησία, Άθήνα 2011, σελ. 337.

31. Όμοίως, σελ. 24.

κέντρο και στην περιφέρεια, και, όλο και σπανιότερες, στὸν πρώιμο ἰδ' αἰῶνα ἐξέλιπαν ἀπὸ τοὺς ναοὺς³².

ε. Τελικὲς παρατηρήσεις

Στὴν ἐποχὴ μας, ἡ ὁποία σημαδεύεται ἀπὸ ὀδυνηρὲς ἀνακατατάξεις, ἡ ἀνάγκη νὰ προβληθοῦν οἱ ἀνθρωπιστικὲς ἀξίες συνιστᾶ ὕψιστο ἠθικὸ χρέος, προκειμένου ὁ σύγχρονος χειμαζόμενος ἄνθρωπος νὰ πορευτεῖ στὰ μονοπάτια τῆς αἰεφόρου κοινωνικῆς ἀνάπτυξης καὶ τῆς πνευματικῆς ἀφύπνισης. Ἡ πίστη εἶναι τὸ μέτρο τῆς πληρότητας καὶ ἡ βυζαντινὴ τέχνη μὲ τὴ διαχρονικὴ καὶ τὴν ἐξελικτικὴ τῆς πορεία ἀποτελεῖ τὴν ἀστείρευτὴ πηγὴ τῆς ζωοδόχου πνευματικῆς μας ὑπόστασης καὶ συνιστᾶ καθοριστικὴ συντεταγμένη τοῦ ἠθικοῦ μας προσορισμοῦ. Ἡ τέχνη καὶ ἡ τεχνικὴ τῶν βυζαντινῶν ψηφιδωτῶν μὲ τὴ συνδρομὴ τῆς χριστιανικῆς ζωγραφικῆς ἀποτελοῦν ἀναπόσπαστο ὀργανικὸ στοιχεῖο τῆς Ὁρθόδοξου πραγματικότητος, διότι πηγάζουν ἀπὸ τὴν θεολογία καὶ τὴν ἐμπειρία τῆς Ἐκκλησίας κατὰ τὴν ἄσκηση τῆς ἱστορικῆς τῆς ἀποστολῆς στὸν κόσμον καὶ συνδέεται μὲ τὴν εἰκονογράφηση σκηνῶν τοῦ βίου τοῦ Ἰησοῦ Χριστοῦ, τῆς Θεοτόκου, Ἁγίων προσώπων, βιβλικῶν σκηνῶν καὶ παραστάσεων σύμφωνα μὲ καθορισμένη τεχνοτροπία³³. Συμπερασματικά, λοιπόν, θὰ μπορούσαμε νὰ ἀναφέρουμε ὅτι ὁ θρησκευτικὸς χαρακτήρας τῶν καλλιτεχνημάτων τῆς βυζαντινῆς τέχνης θὰ πρέπει νὰ ἀποδοθεῖ κυρίως στὴ βαθιὰ θρησκευτικὴ τοῦ μεσαιωνικοῦ ἀνθρώπου καὶ στὸν ρόλο τῆς Ὁρθόδοξης Χριστιανικῆς Ἐκκλησίας, ἡ ὁποία ἐπέδωκε τὴν ἀνύψωση τοῦ μεγαλείου τοῦ Θεοῦ. Συνεπῶς, ἡ βυζαντινὴ τέχνη καὶ συγκεκριμένα τὸ ἐντοίχιο ψηφιδωτὸ χρησιμοποιήθηκε γιὰ νὰ διδάξει τίς ἀφηρημένες ἰδέες τῆς Χριστιανικῆς θρησκείας καὶ νὰ προπαγανδίσει τὴν ἐξουσία τοῦ αὐτοκράτορα, ὁ ὁποῖος θεωρεῖτο ὡς τοποτηρητὴς τοῦ Θεοῦ στὴ Γῆ. Ἐπιπλέον πολλὰ ἔργα τέχνης παραγγέλλονταν ἀπὸ τοὺς πιστοὺς, ὅπως μᾶς πληροφοροῦν οἱ ἐπιγραφὰς ποὺ τὰ συνοδεύουν, ὡς δῶρον πρὸς τὸν Θεό, μὲ ἐπιδίωξη τὴν προστασία του ἀλλὰ καὶ τὴν εὐνοϊκὴ κρίση του κατὰ τὴ Δευτέρα Παρουσία³⁴.

32. Μ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ - ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Ἑλληνικὴ τέχνη-Βυζαντινὲς τοιχογραφίες*, Ἐκδοτικὴ Ἀθηνῶν, Ἀθήνα 1985, σελ. 11.

33. Βλ. ΦΕΙΔΑ, *Περιγραμματα βυζαντινῆς ζωγραφικῆς*, Ἀθήνα 1982, σελ. 7.

34. ΑΛΜΠΑΝΗ ΤΖ., *ὁ.π.*, Πάτρα 1999, σελ. 20.