

Οί άπαροχές τής χριστιανικῆς τέχνης (Α΄ -Γ΄ αἰῶνες)

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ Π. ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΔΗ*

Έρευνώντας τή χριστιανική τέχνη στους τρεῖς πρώτους αἰῶνες, δηλαδή από τή γέννηση τοῦ Ἰησοῦ Χριστοῦ μέχρι τὸ ἔτος 300 μ.Χ., πρέπει νά μελετήσουμε τίς πρώτες ἀρχιτεκτονικές κατασκευές γιά τή δημόσια λατρεία, τίς ζωγραφικές (κυρίως σέ τοιχογραφίες) ἀπεικονίσεις προσώπων καί ἄλλων ἐπεισοδίων ἀπό τήν Ἁγία Γραφή καί συμβόλων ἀπό τόν εἰδωλολατρικό κόσμο, ὡς καί τὰ ὀλόγλυφα, λίγα ἀσφαλῶς, καί τὰ πολλὰ ἀνάγλυφα πού ἀφοροῦν τή γλυπτική.

Ἱστορία - Ἀρχιτεκτονική

Οἱ πρώτοι χριστιανοί τῶν μεγάλων ἑλληνιστικῶν κέντρων, ἐπηρεασμένοι ἀπό τή διδασκαλία τοῦ ἀπ. Παύλου ἀποτελοῦντο ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ἀπό ἰουδαίους καί πρώην ἐθνικούς πού εἶχαν ἤδη συνενωθεῖ μέ τίς ἰουδαϊκές λατρεῖες. Τὸ κήρυγμα τοῦ ἀπ. Παύλου καί οἱ πρώτες συναθροίσεις προσευχῆς συνέβησαν στίς τοπικές συναγωγές.

Ὁ ἐσωτερικός χώρος τῶν συναγωγῶν καθοριζόταν ἀπό δύο πόλους, τήν κιβωτὸ καί τήν καθέδρα τοῦ Μωυσῆ. Ἡ κιβωτὸς ἦταν ξύλινο κιβώτιο, πού περιεῖχε τὰ χειρόγραφα τῆς Torah, προστατευόμενη ἀπό βῆλο καί φωτιζόμενη μέ ἑπτὰ κεριά τῆς menorah. Ἦταν τοποθετημένη ἀπέναντι τῆς εἰσόδου τοῦ τόπου τῆς προσευχῆς, προσανατολισμένης πρὸς τὰ Ἁγία τῶν Ἁγίων τοῦ ναοῦ τῶν Ἱεροσολύμων, ὅπου ὑποστηριζόταν, ὅτι ὁ Θεὸς πρὸ τῆς ἐξορίας εἶχε παρουσιάσθει ἐν μέσῳ τοῦ λαοῦ του. Ἡ καθέδρα τοῦ Μωυσῆ ἦταν ἕνας τελετουργικός θρόνος, τοποθετημένος στό κέντρο τοῦ ἐσωτερικοῦ χώρου, πέριξ τοῦ ὁποῖου συναθροιζόταν ἡ κοινότητα γιά νά ἀκούσει τόν ραββῖνο. Συχνά στήν καθέδρα ἐντασσόταν μία ὑπερυψωμένη θέση μέ ἀναλόγιο καί καθίσματα, ὀνομαζόμενη

* Ὁ Κωνσταντῖνος Π. Χααραλαμπίδης εἶναι Ὁμότιμος Καθηγητῆς τοῦ Ἀριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.

βῆμα, ἀπ' ὅπου ὁποιοδήποτε μέλος τῆς κοινότητος μποροῦσε νὰ ἀναγνώσει τὰ κείμενα ἢ νὰ προσευχηθεῖ, ὀδηγώντας τοὺς παρόντες.

Οἱ συναγωγὲς ἔμοιαζαν ἐνωρὶς μὲ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ μορφή τῶν ρωμαϊκῶν βασιλικῶν. Ἔχουν βρεθεῖ τὰ ἐρείπια τέτοιων συναγωγῶν στὴν Καπερναοὺμ καὶ στὴν Beth She Aarim, τοῦ Β' καὶ Γ' αἰ. Προτύπωση τοῦ χριστιανικοῦ χώρου θεωρεῖται ἐπίσης τὸ ρωμαϊκὸ μισραῖο, κοντὰ στὴν Porta Maggiore τῆς Ρώμης, ἀποδιδόμενο σὲ κάποια πυθαγόρεια αἴρεση, τοῦ Α' αἰ. μ.Χ., ἀλλὰ μὲ τεχνικὰ χαρακτηριστικὰ καὶ ἀναλογίες διάφορες ἀπὸ τὶς παλαιοχριστιανικὲς βασιλικές.

Ἡ ἀρχικὴ διείσδυση τοῦ χριστιανισμοῦ προκάλεσε μιὰ ἀστική ὁμάδα μικρῶν ἰουδαίω-χριστιανικῶν κοινοτήτων πέριξ τῆς τοπικῆς συναγωγῆς, πάντοτε προσανατολισμένης στὸν ἱεροσολυμιτικὸ ναό, δηλαδὴ στὴν παρουσία γεωγραφικὰ ἐντοπισμένη τοῦ Θεοῦ στὴ γῆ τοῦ λαοῦ του.

Τέτοιες ὁμάδες ἐξατομικεύθηκαν ὡς αἰρέσεις τῶν Ναζαρηνῶν, ἐκ μέρους τῶν ἀντιπάλων Ἰουδαίων, ὡς «ecclesiae» (ἐκκλησίες) μὲ τὴν ἴδια σημασία τῆς συναγωγῆς, ἀπὸ τοὺς μεταστραφέντες ἰουδαίω-χριστιανούς. Ὁ ὅρος «κοινοτήτες χριστιανῶν» ὑπῆρξε διατύπωση πού χρησιμοποιήθηκε γιὰ πρώτη φορὰ ἀπὸ τοὺς ἐθνικοὺς τῆς Ἀντιόχειας, γιὰ νὰ ἐξατομικευθοῦν τὰ μέλη τῆς τοπικῆς ὁμαδοποίησης τῶν ὁπαδῶν τοῦ Χριστοῦ.

Ἐπὶ τὴν ἀσφάλειν ἀναφορὲς γιὰ τὴν «κλάση τοῦ ἄρτου» ἢ τὸν Μυστικὸ Δεῖπνο (Coena Domini), ἤδη στὸ βιβλίον τῶν Πράξεων τῶν Ἀποστόλων. Ἐπίσης σῶζονται πληροφορίες γιὰ τὴν Κυριακὴ ὡς ἡμέρα τοῦ Κυρίου, προορισμένη στὴ λατρεία τοῦ Θεοῦ μὲ τὴ συνοδεία φιλανθρωπικοῦ ἔργου γιὰ τοὺς γέροντες, τοὺς ἀσθενεῖς καὶ τοὺς χρήζοντες βοήθειας μέχρι καὶ τὴν πλήρη παροχὴ τῶν ἀγαθῶν, ὡς καὶ τὴν τακτικὴ τέλεση τῶν δύο μυστηρίων τοῦ βαπτίσματος καὶ τῆς θείας εὐχαριστίας μὲ πλούσιες ἀναφορὲς τῶν ἐκκλησιαστικῶν συγγραφέων τῆς Διδαχῆς, τοῦ Ἰουστίνου, τῆς Ἀποστολικῆς Παράδοσης, τοῦ Ἰππολύτου, τῆς Διδασκαλίας τῶν Ἀποστόλων καὶ τῶν Ἀποστολικῶν Διαταγῶν ἢ ἀκόμη τοῦ Ἀνγούστίνου Ἰππῶνος, τοῦ Γκαουδεντίου τῆς Brescia καὶ τοῦ Ζήνωνα τῆς Verona.

Ὅλες αὐτὲς οἱ λατρευτικὲς ἐκδηλώσεις συνιστοῦν τὸ ἀντικείμενο μελέτης τῶν σχέσεων λειτουργίας καὶ ἀρχιτεκτονικῆς, τῆς δομῆς ἐκκλησιαστικῶν χώρων λειτουργικὰ καὶ συμβολικὰ συναφῶν μὲ τὴ λατρευτικὴ πράξη, ἀπὸ μιὰ ἐσωτερικὴ μεταφυσικὴ ἀνάγκη καὶ μορφωτικὴ ἀπαίτηση τῆς ἐποχῆς ἐκείνης.

Στὴ Συρία ἰδρύθηκε ταχύτατα ἡ Ἐκκλησία τῆς Ἀντιόχειας, προωθητικὸ κέντρο τοῦ ἀνατολικοῦ χριστιανισμοῦ, μὲ πλεῖστες ὅσες λειτουργικὲς ἐκφράσεις.

Ἡ κοινότητα τῆς Ἐφέσου στή Μικρὰ Ἀσία ἦταν ἡ πρώτη μεταξύ ἐκείνων πού εὐαγγελίστηκε ὁ ἅπ. Παῦλος. Ὡς ἔδρα τῶν λατρευτικῶν πράξεων καί τοῦ κηρύγματος καθορίστηκαν ἰδιωτικά σπίτια τῶν μελῶν τῆς κοινότητας.

Ἀπό τὸν Α' αἰ. ἔγινε ἡ μετάδοση τοῦ χριστιανικοῦ εὐαγγελίου στή Ρώμη, ἀυξήθηκε ὁ χριστιανικὸς πληθυσμὸς καί στερεώθηκε ἡ Ἐκκλησία στὸ αἷμα τῶν μαρτύρων, θυμάτων τῶν διωγμῶν.

Ἡ Ἱερουσαλήμ, συμβολικὴ παράσταση τοῦ ναοῦ καί τῆς πόλεως στή χριστιανικὴ λειτουργία, ἔχει διαδραματίσει τὸν κεντρικὸ ρόλο τῆς στὴν ἐξέλιξη τῆς παλαιοχριστιανικῆς ναοδομίας. Ἦδη πρὸ τῆς κωνσταντινείας ἐποχῆς (περίπου 200 ἕως 311-313) οἱ χριστιανικὲς κοινότητες εἶχαν διοργανωθεῖ εἰς τρόπον ὥστε νὰ κατέχουν χρηματικὴ περιουσία καί ἀκίνητα, γιὰ τὴν ἄσκηση ἐνὸς μορφωτικοῦ - πολιτιστικοῦ βίου καί τῆς φιλανθρωπίας. Ἐκκλησία ἦταν ἀφ' ἐνὸς τὸ ὄνομα ἀπόδοσης τῆς ἔννοιας σύγκλησης τῶν χριστιανῶν ἐπὶ τὸ αὐτὸ μὲ σκοπὸ τὴ σωτηρία τους καί ἀφ' ἑτέρου ὁ τόπος στὸν ὁποῖο συναθροίζονταν οἱ πιστοὶ γιὰ τὴν τέλεση τῆς Θείας Εὐχαριστίας.

Στὴν προκωνσταντινεία ἐποχὴ (περίπου 200 ἕως 311-313) οἱ ὄροι *domus ecclesiae* καί *titulus* ἀποδίδονταν στοὺς πρώτους τὸνους τῶν χριστιανικῶν συναντήσεων, στή Ρώμη. Οἱ πρώτες *domus ecclesiae* (κατ' οἶκον ἐκκλησίαις) ἐρμηνεύονται ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ὡς κέντρα τοῦ κοινοτικοῦ βίου, ἱκανὰ νὰ διεξάγουν κάθε μορφὴ ἐκκλησιαστικῆς - πολιτιστικῆς δραστηριότητας, ὅπως λατρευτικὴ, σχολικὴ κατήχησις, φιλανθρωπικὴ καί ξενοδοχειακὴ γιὰ τὸν ἱερὸ κλῆρο καί τοὺς προσκυνητὲς στή Ρώμη.

Οἱ ρωμαϊκοὶ *tituli*, πού ἔλαβαν τὴν ὀνομασία αὐτὴ ἀπὸ τὶς πινακίδες τῆς εἰσόδου, μὲ τὴν ἔνδειξη τοῦ ἰδιοκτήτη, ἦταν ἀκίνητα μὲ περισσότερα ἐπίπεδα καί πολυάριθμα διαμερίσματα πού λειτουργοῦσαν ὡς οἰκιακὲς ἐκκλησίες καί ἦταν στὴ διάθεση τῆς κοινότητας ἀπὸ εὐποροῦς χριστιανούς. Ἡ λατρευτικὴ συναξὴ πραγματοποιεῖτο πιθανῶς σὲ μιὰ αἴθουσα τοῦ πρώτου ὀρόφου. Σύμφωνα μὲ τὸ *Liber Pontificalis* εἶναι γνωστὴ ἡ παρουσία στή Ρώμη εἴκοσι-πέντε *tituli*, δραστηριοποιημένων στὸν Β' αἰ. καί ἀκόμα ὑφισταμένων στὸν Δ', μὲ ἱκανὸ ἀριθμὸ κληρικῶν, διανεμημένων σὲ κάθε ἓνα ἀπ' αὐτούς. Ἀρχαιολογικὲς ἔρευνες ἔχουν ἐπιβεβαιώσει τὶς πρώτες τοπο-ὀνομαστικὲς ἐνδείξεις, ἐξαγόμενες ἀπὸ τὶς φιλολογικὲς πηγές, γιὰ τὴν ὑπαρξὴ κατ' οἶκον ἐκκλησιῶν τὸν Β' καί Γ' αἰ. (τοιχοὶ καί ἴχνη ἀνακατασκευῶν), κάτω ἀπὸ τὶς παλαιοχριστιανικὲς βασιλικὲς τοῦ *San Clemente*, *Sant' Anastasia* καί *Santi Giovanni e Paolo*. Κάτω ἀπὸ τὴ σημερινὴ ἐκκλησία τῶν *Santi Silvestro e Martino ai Monti* τῆς ρωμαϊκῆς πρωτεύουσας, ἔχει ἀποκαλυφθεῖ ὁ πιθανὸς *titulus Equitii*. Οἱ ἴδιες ἀποκαλύ-

ψεις έγιναν επίσης κάτω από τις σημερινές κατασκευές των παλαιοχριστιανικών βασιλικών Ρώμης San Crisogono, Santa Sabina, Santa Susanna, San Sisto, Santa Pudenziana, San Callisto, Santa Cecilia και San Marcello με επέκταση και πολλών άλλων κατά τον Δ' και Ε' αιώνα.

Όταν οι χριστιανικές κοινότητες απέβησαν πολυάριθμες, δημιουργήθηκαν χωροταξικά προβλήματα, που λύθηκαν μέχρι κάποιο όρισμένο σημείο με τον μετασχηματισμό προϋπαρχόντων κτιρίων. Οι χριστιανικές κοινότητες ήταν μερικές φορές μέλη των collegia tenuiores (μικρότερα κολλέγια) και κάποτε ως collegia cultores verbi (κολλέγια, θεραπευτές, έραστες του λόγου), των οποίων η νομική σύσταση είχε νεκρικό σκοπό, αλλά με λατρευτικές και θρησκευτικές συνεπαγωγές.

Η πιό αξιοσημείωτη και σπουδαία domus ecclesiae μεταξύ όλων είναι αυτή που ανακαλύφθηκε στην Dura Europos, μικρή πόλη στα άκραία ανατολικά σύνορα της Αυτοκρατορίας, κοντά στον ποταμό Εύφρατη, στην εξελληνισμένη Μεσοποταμία, που κατοικήθηκε από Πέρσες επιδρομείς το 256. Η ως άνω κατ' οίκον εκκλησία ανακαλύφθηκε από αρχαιολόγους του πανεπιστημίου Yale και της Académie des Inscriptions, μεταξύ του 1931 και 1932.

Το κτίριο σχεδόν παρακείμενο σε μία συναγωγή, έχει την πολύ συνήθη μορφή μιας ρωμαϊκής κατοικίας με περιστύλιο, σε δύο όρόφους, με χώρους διαφόρων διαστάσεων, προορισμένους στο μέν ανώτερο για κατοικίες, στον δέ ισόγειο για τη χριστιανική λατρεία. Υπάρχουν δύο ευρείες αίθουσες, η μὲν πρώτη ως τόπος λατρευτικής τέλεσης και η δεύτερη, πιθανώς, για τους κατηχουμένους, ενώ πλείστα άλλα αρχιτεκτονικά στοιχεία απαρτίζουν το κτίριο αυτό, όπως το βαπτιστήριο και άλλα.

Πρώτος λατρευτικός χώρος, σύμφωνα με τις φιλολογικές πηγές, υπήρξε το ανώγειο, όπου έλαβε χώρα ο Μυστικός Δείπνος του Χριστού, στο όποιο, μετά τον θάνατο του Ίησού Χριστού, η Θεοτόκος και οι μαθητές συγκεντρώνονταν για να προσευχηθούν. Παρόμοιοι χώροι θα ήταν ασφαλώς εκείνοι που ήταν προορισμένοι για τις κυριακές συνάξεις, ήδη μνημονευόμενοι από την Διδαχή και τον Ίουστίνο, με αναφορά επίσης σε ένα τόπο αποπλύσεων, ίσως το βαπτιστήριο.

Στο τέλος του Β' αιώνα, ο Μινούκιος Φήλιξ με τον όρο sacraia (ιερά οικήματα) έννοουσε τους λατρευτικούς χώρους. Οι Κλημέντιες Άναγνωρίσεις (Recognitiones Clementinae) γράφουν για την καθιέρωση σε εκκλησίες της κατοικίας του χριστιανού Θεοφίλου. Στον Γ' αιώνα, ο Λακτάντιος Νικομηδείας πληροφορεί για μία μεγάλη εκκλησία, την όποία ο αυτοκράτωρ Διοκλητιανός είχε δει από το ανάκτορό του στο Split της Δαλματίας. Ο άγιος Γρηγόριος Νύσ-

σης άφηγγείται στον Βίο του Γρηγορίου του Θαυματουργού, μαθητή του Ώριγένη και κατασκευαστή μιᾶς μεγάλης ἐκκλησίας στην Νεοκαισάρεια του Πόντου πρὸς τὸ 240, ὅπου τὰ μέλη τῆς κοινότητας συμμετεῖχαν στην ἀνοικοδόμηση με προσφορὲς καὶ με χειρωνακτικὴ προσωπικὴ ἐργασία.

Αὐτὲς καὶ ἄλλες καινοδιαθηκικὲς μαρτυρίες γιὰ μιὰ ἐπιβεβαίωση τῆς χριστιανικῆς ἀρχιτεκτονικῆς στοὺς πρώτους αἰῶνες καταδεικνύουν τὴν ὑπαρξὴ λατρευτικῶν ἐδρῶν, διακεκριμένων ἀπὸ τὶς ἰδιωτικὲς κατοικίες στὴ Συρία, στὴ Βόρεια Ἀφρική, στὴν Παλαιστίνη καὶ σὲ πολλὲς ἄλλες τοποθεσίες. Τὰ σπάνια ἀρχαιολογικὰ εὐρήματα δὲν καθιστοῦν ψευδῆ τὴν ἀξιολογία τέτοιων εἰδήσεων, ὑποστηριζόμενι ἀπὸ σπουδαῖα ἱστορικὰ δεδομένα, ἀκριβῆ καὶ γενικά, ὅπως ἡ ἀνθιστὴ καὶ ἡ εὐμάρεια πολλῶν χριστιανικῶν κοινοτήτων στὰ μακρὰ διαλείμματα μεταξὺ τῶν διωγμῶν τῶν τριῶν πρώτων αἰῶνων.

Τὸ βαπτιστήριον, ὡς τύπος χριστιανικῆς μύησης καὶ ἀντικείμενο λατρευτικῆς διοργάνωσης, μαρτυρεῖται στὴν Διδαχὴ καὶ στὴν Ἀπολογία τοῦ Ἰουστίνου. Στὸν Γ' αἰ. ἡ τελετὴ τοῦ μυστηρίου τοῦ βαπτίσματος ἦταν συνδεδεμένη με τὴν πασχάλινὴν περίοδο γιὰ νὰ ἐξαρθεῖ, σὲ σύγκριση, με τὸ πάθος, τὸν θάνατο καὶ τὴν ἀνάστασι τοῦ Χριστοῦ, ἡ διάβασι ἀπὸ τὸν θάνατο στὴ νέα ζωὴ, *dies natalis* (γενέθλια ἡμέρα) τοῦ νεόφυτου.

Στιγμὴ φωτισμοῦ καὶ ἀναγέννησις, τὸ βάπτισμα ἀκολουθεῖτο ἀπὸ τὴν τέλεσι τῆς θείας εὐχαριστίας. Γι' αὐτὸν τὸν λόγο τὰ βαπτιστήρια, καὶ μάλιστα μετὰ τὸν Γ' αἰ., στὴν ἐξέλιξί τους, ἀνεγείρονταν πάντοτε πολὺ κοντὰ στὶς ἐκκλησίες, με τὶς ὁποῖες συνδέονταν με νάρθηκα ἢ αἶθριο. Μερικὲς φορὲς ἦταν τοποθετημένα κοντὰ στὴν ἀψίδα ἢ πίσω ἀπ' αὐτήν. Ἡ βαπτισματικὴ λεκάνη εἶχε τὸ σχῆμα τετραγώνου, ἐξάγωνου, ὀκτάγωνου, κύκλου, σταυροῦ, πολύλοβου καὶ ἦταν διακοσμημένη με μάρμαρα καὶ ψηφιδωτὰ ἐπιστεφόμενα ἀπὸ πέτρινο κιβώριο (*tegurium*).

Φαίνεται, ὅτι κατὰ τὸ δεύτερο μισὸ τοῦ Γ' αἰ., σύμφωνα με ἀρχαιολογικὲς καὶ φιλολογικὲς μαρτυρίες, ἀνιδρῦθηκαν αὐτοτελεῖς ἐκκλησίες, ἐνῶ συνέβησαν λειτουργικὲς μεταρρυθμίσεις ποὺ προετοίμασαν τὴν περαιτέρω ναοδομικὴ ἐξέλιξι καὶ τὸν λατρευτικὸ ἐμπλουτισμὸ τῆς ἀρχαίας Ἐκκλησίας, μετὰ τὸ διάταγμα τῶν Μεδιολάνων, τὸ 313. Προτύπωση τῆς παλαιοχριστιανικῆς βασιλικῆς τοῦ Ε'-ΣΤ' αἰ. συνιστοῦν δύο ἀρχιτεκτονικὰ μνημεῖα τοῦ Γ' αἰ., στὸν Σάλωνα Δαλματίας καὶ στὴν Ἀκυληῖα τῆς Βόρειας Ἰταλίας. Αὐτὴ ἡ ἀρχιτεκτονικὴ πράξι τῆς πρώιμης παλαιοχριστιανικῆς περιόδου συνιστᾷ πλέον τὴν ἀρχὴ καὶ τὸ ἔναυσμα γιὰ τὴν καθιέρωση τῆς ἐκκλησίας τοῦ τύπου τῆς βασιλικῆς, κατὰ τοὺς ἐπόμενους αἰῶνες, σ' ὅλες τὶς χῶρες πέραξ τῆς Μεσογείου.

Ζωγραφική

Ἡ τελευταία ειδωλολατρική τέχνη τοῦ ἑλληνορωμαϊκοῦ κόσμου προετοίμασε τὴν ἔλευση τῆς χριστιανικῆς τέχνης. Εἰδικότερα κατὰ τὸν Γ΄ αἰ. ἡ χριστιανική τέχνη πραγματοποιοῦσε τὰ πρῶτα βήματά της. Τὰ ἴχνη τῶν ἀρχῶν στους δύο πρώτους αἰῶνες συνιστοῦν ἓνα καλλιτεχνικὸ σύνολο σὲ περιορισμένη κλίμακα –ἐπηρεασμένο ἀρκετὰ ἀπὸ τὴν ειδωλολατρικὴ ἀντίληψη περὶ τέχνης– πὺ ἀφορᾶ διακοσμήσεις τῶν λατρευτικῶν καὶ τὰ ὑπόλοιπα μιᾶς ἐντοίχιας ζωγραφικῆς μὲ βιβλικὰ θέματα σ΄ ἓνα ἐκκλησιαστικὸ κτίριο. Ἡ ρωμαϊκὴ Δύση διατήρησε τὶς πρῶτες παραστάσεις ταφικῆς τέχνης, πὺ ἐξελίχθηκε προοδευτικὰ καὶ διαμορφώθηκε μίᾶ πρώτη χριστιανικὴ εἰκονογραφικὴ παράδοση στὸν Δ΄ αἰ. Δὲν γνωρίζει κανεὶς προηγούμενες καλλιτεχνικὲς ἀπεικονίσεις, διότι τὰ γραπτὰ κείμενα παρέχουν ἐλάχιστες εἰδήσεις. Ὁ Εἰρηναῖος Λουγδούνου ἀναφέρει τὴν ὑπαρξὴ θρησκευτικῶν ἔργων πὺ ἀπεικονίζουν τὸν Χριστό, μεταξὺ τῶν αἵρετικῶν συγκρητικῶν, γράφοντας ὅτι τέτοιες εἰκόνες τοῦ Χριστοῦ πὺ ζωγραφήθηκαν ἀπὸ τὸν Πλάτο κατὰ τὴν ἐποχὴ πὺ ζοῦσε ὁ Θεάνθρωπος μεταξὺ τοῦ λαοῦ, ἦταν ἐκτεθειμένες δίπλα σὲ ἄλλες τῶν ειδωλολατρῶν φιλοσόφων, δηλαδὴ τοῦ Πυθαγόρα, τοῦ Πλάτωνα, τοῦ Ἀριστοτέλη καὶ ἄλλων, δεχόμενες (οἱ πρῶτες) ὅλες τὶς τιμές, ὅπως καὶ οἱ εἰκόνες τῶν ἐθνικῶν (Ἐλεγχος καὶ ἀνατροπὴ τῆς ψευδωνύμου γνώσεως, PG 71, 496-497).

Τὰ γραπτὰ κείμενα τοῦ Γ΄ αἰ. εἶναι ἐπίσης ἀποκαλυπτικά. Σὲ μίᾶ ἐποχὴ πὺ οἱ χριστιανοὶ προσάρμοζαν τὴ χρῆση τῶν εἰκόνων γιὰ τὸ δικό τους ὄφελος, οἱ ἐκκλησιαστικοὶ συγγραφεῖς παρέμεναν ἀπαθείς ἢ ἐντελῶς ἐχθρικοὶ σ΄ αὐτὴ τὴ χρῆση, σὰν νὰ ἦταν ἡ εἰκόνα στενὰ συνδεδεμένη μὲ τὴν ειδωλολατρία.

Ἐξετάζοντας τὴν *domus ecclesiae* (κατ' οἶκον ἐκκλησία) στὴν Dura Europos, στὸν ποταμὸ Εὐφράτη, ἐξοπλισμένη σχεδὸν κρυφὰ στὸ πρῶτο μισὸ τοῦ Γ΄ αἰ., περιλαμβάνει τὸ μοναδικὸ πρότυπο πὺ παρέμεινε, τῶν βαπτιστηρίων, πρὸ τῆς ἐποχῆς τοῦ Μεγάλου Κωνσταντίνου. Διακοσμημένο τὸ κτίριο μὲ τοιχογραφίες, προσφέρει ἓνα παράδειγμα περιπυτοῦ μοναδικὸ μνημειακῆς σκηνογραφίας μὲ λατρευτικὸ προορισμό. Ἐπάνω ἀπὸ τὴ βαπτισματικὴ λεκάνη ἐμφανίζεται ὁ Καλὸς Ποιμὴν μὲ τὸ πρόβατο στους ὤμους, ἐνῶ ἀπὸ κάτω παρίστανται ὄρθιοι ὁ Ἀδάμ καὶ ἡ Εὐᾶ, γιὰ νὰ τονισθεῖ ἔτσι ἡ σωτηριολογικὴ ἔννοια, τόσο διαδομένη στὴν ἐκκλησιαστικὴ γραμματεία. Στους τοίχους ὑπάρχουν δύο ὑπεριθέμενες ζῶνες ζωγραφικῆς. Στὴν πρώτη ἀπεικονίζονται σὲ συνεχῆ ἀφήγηση, μερικὰ θαύματα τοῦ Χριστοῦ, ὅπως ἡ θεραπεία τοῦ παραλυτικοῦ καὶ πλησίον ὁ Χριστός, τείνοντας τὸ χέρι του γιὰ νὰ ἐγγίσει τὸν ἀπ. Πέτρο στὰ λι-

μναΐα νερά. Στην ανώτερη ζώνη εμφανίζονται οί μυροφόρες γυναικίκες με λαμπάδες στο χέρι, εμπρός από σαρκοφάγο διακοσμημένη με δύο άστρα. Επίσης προστίθενται οί σκηνές τής Σαμαρείτιδος στο φρέαρ και του νικητή Δαβίδ κατά του Γολιάθ.

Παρά τον χονδροκομμένο και έπαρχιακό χαρακτήρα της, ή ζωγραφική αυτή άνήκει στο μεγάλο έλληνο-ανατολικό ρεϋμα τής έποχής, μαρτυρούμενο από τó σύνολο των λατρευτικών κτιρίων τής ζώνης. Ένα μισραίο, ένας ναός άφιερωμένος στους θεούς τής Παλμύρας και τὰ ιερά προσκνήματα, άφιερωμένα στην Άσάρτη, στην Άρτεμη, στον Δία και στον Άδωνη, μαρτυροϋν για μία τοπική αισθητική πού συνάπτει τήν έλληνική με τήν ίρανική παράδοση. Ένα εϋρόν εικονογραφικό πρόγραμμα άποδίδει μιá σειρά βιβλικών θεμάτων. Η θυσία του Ίσαάκ παρίσταται επάνω από τήν κόγχη τής δυτικῆς πλευράς, με ένα έκλεπτυσμένο τρόπο. Επίσης, ό Όρφεϋς με τόν παραδοσιακό φρύγιο πιλίσκο ήχει τή λύρα του εμπρός σε ομάδα ζώων, όπου διακρίνονται λιοντάρι και άετός. Ο συμβολισμός είναι εϋγλωττος, διότι ένσαρκώνει τόν Δαβίδ ή τόν άναμενόμενο Μεσσία. Ο Μωυσης εμφανίζεται δύο φορές, τή μία εμπρός στη φλεγόμενη βάτο και τήν άλλη άνερχόμενος στο όρος Σινά για τήν παραλαβή των πλακών του Νόμου. Δίπλα, μία άλλη σκηνή είναι άφιερωμένη στην έξοδο από τήν Αίγυπτο. Στην κεντρική ζώνη ό Ίακώβ εύλογεί τὰ παιδιά του και τούς άνηψιούς του Έφραϊμ και Μανασσή. Επίσης παρίστανται ό Μωυσης, ό Έσδρας και ό Άβραάμ. Τέσσερις άφηγηματικές σκηνές περιβάλλουν τó κεντρικό τρίπτυχο. Άναγνωρίζονται ή στρατοπέδευση στην έρημο με τó φρέαρ τής Beer, ή καθιέρωση τής σκηνῆς του μαρτυρίου με τήν παρουσίαση των προσφορών, ό ναός του Σολομώντα με τόν πυλώνα, τὰ άκρωτήρια και τὰ τείχη, ή Κιβωτός τής Διαθήκης των Φιλισταίων, ή άμαξα και οί χρυσοί ποντικοί. Στην κατώτερη ζώνη εξέλισσονται οί σκηνές του Ήλία πού άνιστá τόν γιο τής χήρας, του Μαροχαίου θριαμβευτῆ στον βασιλικό ίππο, του Σαμουήλ πού χρίει τόν Δαβίδ και του Μωυσή, σωσμένου από τὰ νερά του ποταμού Νείλου, χάρη στη θυγατέρα του Φαραώ.

Η νότια και βόρεια πλευρά έχουν χάσει μεγάλο μέρος των διακοσμήσεων. Στην πρώτη άναγνωρίζεται ή διέλευση του προφήτη Ήλία στην Sarepta, ή νίκη του όρους Κάρμηλος επί των προφητών του Βάαλ και ή θυσία στον έπισκευασμένο βωμό, όπου ή θαυματουργική φωτιά καταστρέφει τó δλόκαυστο και τó ξύλο. Στον δεύτερο τοίχο, υπάρχουν τρεις υπεριθέμενες σκηνές. Σ' ένα μικρό τετράγωνο χώρο, μοναδικό υπόλειμμα τής ανώτερης ζώνης, παρίσταται τó όνειρο του Ίακώβ, ένw στην κεντρική ζώνη ή μάχη τής Eben. Τέλος ή κατώτερη ζώ-

νη εἶναι πλήρως καλυμμένη ἀπὸ τὸ ὄραμα τοῦ Ἰεζεκιήλ, ἐξελισσόμενο σὲ συνεχῆ ἀφήγηση.

Ἡ συμβολὴ τῆς ζωγραφικῆς τῆς Dura Europos, εἰδωλολατρικῆς, ἐβραϊκῆς ἢ χριστιανικῆς ἔμπνευσης, συνιστᾷ ἓνα τοπικὸ σύνθετο ἑλληνικὸ ὕφος καὶ ἀνατολίτικο. Ἡ ζωγραφικὴ αὐτὴ παραπέμπει στὴν ἀρχαία Ἀνατολή. Τὰ πρόσωπα στερημένα βάρους εἶναι τοποθετημένα σὲ μία ἐπιφάνεια μὲ ἐνιαῖο χρωματισμό. Τὸ ὕφος εἶναι γραμμικόν, ἡ γραμμὴ τοῦ σχεδίου ἀκολουθεῖται προσεκτικὰ καὶ σηματοδοτεῖ σχολαστικὰ τὰ διάφορα στοιχεῖα τοῦ συνόλου, δηλαδή τὶς πτυχῆς τῶν ἐνδυμάτων, τὰ ἀρχιτεκτονικὰ μέρη, τὰ ἀντικείμενα καὶ τὶς σχηματοποιημένες διακοσμῆσεις. Ἡ ἐκτέλεση τῶν προσώπων παραβάλλεται μὲ ἐκείνο τὸ ὕφος μιᾶς ἀρχικῆς ἰδιορρυθμίας. Ὅπως στὰ θρησκευτικὰ καὶ νεκρικὰ ἀνάγλυφα τῆς ἐποχῆς, τὰ διάφορα ἱστορικὰ πρόσωπα ἔχουν ζωγραφιστεῖ σταθερὰ κατ' ἐνώπιον μὲ τοὺς ὀφθαλμοὺς ἀκίνητους σ' αὐτὸν ποῦ τὰ βλέπει. Ὅπως στὴν Παλμύρα, ἡ τέχνη ἀπευθύνεται σ' ἓνα κοινὸ καλὰ καθορισμένο. Τὸ ζωγραφικὸ σύνολο τῆς Dura Europos προμηνύει μυστηριωδῶς τὴ μεγάλη διαδοχικὴ χριστιανικὴ τέχνη.

Οἱ μεγάλες ζωγραφικὲς παραστάσεις τῆς πρωτοχριστιανικῆς Δύσης, ὅπως καὶ οἱ γλυπτικὲς καὶ οἱ ἐγχάρακτες ἀνήκουν στὴν νεκρικὴ τέχνη. Ὅπως «ἡ ζωὴ ἐν Χριστῷ» ἀρχίζει ἀπὸ τὸν τάφο καὶ τὴν ἀνάσταση τοῦ Σωτῆρα, ἔτσι καὶ ἡ πρώτη χριστιανικὴ τέχνη ἔχει τὶς ἀπαρχῆς τῆς στὰ ἀρχαιότερα χριστιανικὰ νεκροταφεῖα, ἢ ἐπὶ τὸ πνευματικότερο, στὰ κοιμητήρια, στὶς κατακόμβες. Ἡ ἀποστροφή τῶν χριστιανῶν κατὰ τῆς συνήθειας τῆς Ρώμης γιὰ ἀποτέφρωση τῶν νεκρῶν σωμάτων καὶ ἡ διδασκαλία τῆς Ἐκκλησίας γιὰ τὴν ἀνάσταση τοῦ σώματος καὶ ἡ, ὡς ἐκ τούτου, ἐπιθυμία τους νὰ διατηρήσουν τὰ σώματα τῶν νεκρῶν γιὰ τὴν Δευτέρα Παρουσία, εὐνόησαν τὴν ταχεῖα διάδοση τοῦ τύπου ταφῆς στὶς ρωμαϊκῆς κατακόμβες καὶ σ' ἄλλες περιοχῆς τοῦ τότε γνωστοῦ ἑλληνορωμαϊκοῦ κόσμου. Ὅμως, σὲ πρώτη ὄψη, οἱ χριστιανικὲς κατακόμβες δὲν ἐμφανίζονται διαφορετικῆς ἀπὸ τὶς εἰδωλολατρικῆς καὶ τὶς ἐβραϊκῆς. Κάθε ὑπόγεια νεκρόπολη περιλαμβάνει ἓνα μεγάλο ἀριθμὸ στοῶν, μὲ κόγχες σκαμμένες καὶ προορισμένες γιὰ τὴν ταφὴ τῶν νεκρῶν. Οἱ τάφοι (loculi) ἦσαν κλειστοὶ μὲ καλυπτήριες πλάκες ποῦ ἔφεραν ἐγχάρακτες ἐπιγραφές στὴ λατινικὴ ἢ στὴν ἑλληνικὴ γλῶσσα. Οἱ τοῖχοι διακοσμημένοι μὲ τοιχογραφίες ἢ καὶ ψηφιδωτὰ (σήμερα κατεστραμμένα λόγῳ κακῶν καιρικῶν συνθηκῶν) ἀντανανκλοῦν μίαν πλούσια ἀτμόσφαιρα γεμάτη μὲ στάχυα, ἄνθη καὶ κληματίδες μὲ σταφύλια. Οἱ σκηνῆς βαλσάμωσης, ταφῆς ἢ τῆς κηδείας παρίστανται σπανιότατα. Τὰ μοιρολόγια ἀπουσιάζουν, ἐνῶ τίποτε δὲν ἀναφέρεται στὴν ἀποχώρηση τῶν κεκοιμημένων ἀπὸ τὸν

επίγειο κόσμο. Ἡ τέχνη τῶν κατακομβῶν, ἂν καὶ ταφικὴ, δὲν ἐπιτρέπει νὰ διαφαινεται ὁ τρόμος καὶ ὁ φόβος τοῦ Ἄδῃ. Τὸ εἰκαστικὸ λεξιλόγιο τῆς ἐποχῆς συνιστᾷ τὸ οὐσιαστικὸ μέρος τῆς διακόσμησης. Βρίσκονται διεσπαρμένοι οἱ κύκλοι τῶν τεσσάρων ἐποχῶν, οἱ ἀγροτικὲς ἐργασίες, οἱ ἐναλλαγὲς τῶν πλανητῶν καὶ οἱ διονυσιακοὶ ἀμπελώνες. Οἱ «κεκοιμημένοι» παίρνουν θέση στὸ βουκολικὸ περιβάλλον, ἐνῶ οἱ ζωγραφισμένες προσωπογραφίες, σύμφωνα μὲ ἰδεαλιστικὸ πρότυπο, παρίστανται συχνὰ πλαισιωμένες κατὰ μίαν ἀρχιτεκτονικὴ διακόσμηση σκηνογραφικοῦ χαρακτήρα. Ὁ θάνατος ἔχει μετασχηματισθεῖ σὲ αἰώνια ἄνοιξη. Ἡ ἀρχαία διακόσμηση, στερημένη τῶν εἰδωλολατρικῶν προσωπογραφικῶν χαρακτηριστικῶν, περνᾷ φυσικὰ στὸ χριστιανισμό. Ὁ Κυπριανὸς Καρθαγένης περιγράφει τὸν θάνατο ὅχι ὡς μίαν ὀριστικὴν ἔξοδο, ἀλλὰ ὡς μίαν διάβαση πρὸς τὴν αἰωνιότητα (De Mortalitate PL3, 607).

Τὰ χριστιανικὰ ὑπόγεια (κοιμητηριακοὶ τόποι) συνυπάρχουν μὲ τὰ εἰδωλολατρικὰ ὑπόγεια. Μεταξὺ αὐτῶν, ἡ κρύπτη τοῦ Clodio Ermete συνιστᾷ ἓνα ἀπὸ τὰ πρῶτα παραδείγματα. Ὁ τάφος τοποθετεῖται στὴν *via Appia* τῆς Ρώμης, κάτω ἀπὸ τὴν *triclia* (ἀναδενδράδα στὸν κῆπο), ὅπου συγκεντρώνονταν οἱ προσκυνητὲς χριστιανοὶ γιὰ νὰ ἀναμνησθοῦν τοὺς δύο πρωτοκορυφαίους ἀποστόλους Πέτρο καὶ Παῦλο. Ἡ ζωγραφισμένη ὄροφή, μεταγενέστερης κατασκευῆς, εἶναι χριστιανικὴ. Ἡ ὑπαρξὴ πλευρικῶν τάφων ἀποδεικνύει τὴν μετάβαση ἀπὸ τὴν κάυση τῶν νεκρῶν στὸν ἐνταφιασμό τους, ποὺ ἀνάγεται στὰ μισὰ τοῦ Β' αἰ. Οἱ πλευρὲς εἶναι ζωγραφισμένες μὲ βουκολικὲς παραστάσεις, μὲ σταφύλια, πτηνὰ καὶ ἓνα πιάτο γεμάτο μὲ νωποὺς καρπούς, ποὺ συμβολίζουν τὴν ἀνθρώπινη ψυχὴ, ἀναζητώντας τὴν εὐτυχία της. Ἐπίσης προστίθενται καὶ ἄλλες ἀνθρώπινες ἢ φυσικὲς παραστάσεις. Στὴν ὄροφή ὑπεράνω τῆς εἰσόδου διακρίνεται ὁ Καλὸς Ποιμὴν, ὡς ὁ Σωτὴρ Χριστὸς ποὺ φέρει τὴν ἀμνάδα ἐν μέσῳ τῆς ἀγέλης προβάτων, ἓνα μεγάλο δεῖπνο, στὸ ὁποῖο μετέχουν ὄρθιες ἀνθρώπινες μορφὲς καὶ ὁμάδες καθιστῶν δειπνιστῶν πέριξ τραπεζίων, ἴσως μίαν ἀπλὴ σκηνὴ νεκροδείπνου ἢ ἡ παράσταση τῆς διανομῆς τῶν ἄρτων στοὺς πέντε χιλιάδες ἀκολούθους. Τέλος, στὴ δεξιὰ πλευρὰ ἀπεικονίζεται ἀγέλη χοίρων, πέφτοντας σὲ χεῖμαρρο νεροῦ, ἐνῶ ὁ φύλακας τρέχει ἀσθμαίνοντας. Πρόκειται ἴσως γιὰ τὴν ἀνάκληση ἑνὸς θαύματος ποὺ ἔγινε ἀπὸ τὸν Χριστὸ στὴ χώρα τῶν Γαδαρηνῶν, μὲ τὴν ἀπελευθέρωση τοῦ δαιμονιζόμενου καὶ γιὰ τοὺς χοίρους, ποὺ κατεχόμενοι ἀπὸ δαιμόνια καὶ καταδιωκόμενοι, πέφτουν στὴ θάλασσα γιὰ νὰ βροῦν τὸν θάνατο.

Ἡ κατακόμβη τῆς Domitilla συνιστᾷ ἓνα ἄλλο παράδειγμα τοῦ φαινομένου εἰδωλολατρικῶς - χριστιανικῶς κόσμου, ὅπως ἐπίσης τὸ ὑπόγειο τῶν Φλαβίων

(Flavii), που αντιπροσωπεύει το πιο αρχαίο τμήμα της κοιμητηριακής περιοχής που αναγνωρίζεται ζωγραφική απεικόνιση του μύθου του Έρωτα και της Ψυχής. Στο κέντρο γιρλαντών στολισμένων με άνθη και πτηνά, τρεις περιγραφικές σκηνές παριστούν την ιστορία αυτής (Ψυχή), που υπαίτια, διότι είχε χάσει τον σύζυγο (Έρωτα), αγωνίζεται με τον πόνο της μέχρι την ημέρα κατά την οποία, εξαγνισμένη από την δοκιμασία της, τον επανευρίσκει και ενώνεται με αυτόν στον αιώνιο γάμο. Η Ψυχή με φτερά πεταλούδας, εμφανίζεται κοντά στον Έρωτα σ' ένα πρασινωπό τόπο, στον οποίο οι δύο σύζυγοι συλλέγουν άνθη, τοποθετώντας τα σ' ένα καλάθι. Η Ψυχή προσεγγίζει την άθνασία μέσω της υπέρβασης των δοκιμών της ύπαρξης και απολαμβάνει, χάρη στον θρίαμβο της αγάπης, τις αιώνιες μακαριότητες. Η επόμενη διακόσμηση της κατακόμβης αυτής είναι σημείο ενός ολοκληρωτικού εκχριστιανισμού. Οι βιβλικοί ήρωες, οι άξιοι μάρτυρες και οι άφοσιωμένοι νεκροί παίρνουν θέση στις πλευρές των τοίχων και στις καμάρες, αποτελώντας το μέγιστο παράδειγμα της εξέλιξης της χριστιανικής νεκρικής εικονογραφίας, μεταξύ του Γ' και του Ε' αϊ.

Στα πλέον σπουδαία ρωμαϊκά κοιμητήρια σώζονται οι πιο αρχαίες χριστιανικές τοιχογραφίες. Οι νεκρικοί θάλαμοι (cubicula) της κατακόμβης του San Callisto συνιστούν σχεδόν ένα μικρόκοσμο αυτής της τέχνης, όπου οι απεικονίσεις αλληλοδιαδέχονται ή μία την άλλη και επαναλαμβάνονται χωρίς να υπακούουν σ' ένα σταθεροποιημένο πρόγραμμα. Τα επεισόδια της Παλαιάς και της Καινής Διαθήκης αναμιγνύονται και διεισδύουν μεταξύ τους ελεύθερα. Στη λεγόμενη «κρύπτη των μυστηρίων» παρίστανται ο Καλός Ποιμήν, το βάπτισμα του Χριστού, ή θεραπεία του παραλυτικού, ή συνάντηση με τη Σαμαρείτιδα, ή έγερση του Λαζάρου, ή θυσία του Άβραάμ, ο Μουσής που τρυπᾶ τον βράχο και η ιστορία του Ίωνᾶ. Στην κρύπτη της Lucina, σ' αυτή την καταχώρηση προστίθεται η παράσταση του Δανιήλ στο λάκκο των λεόντων. Από τις κατακόμβες του San Callisto στις κατακόμβες της Priscilla, ο κύκλος διαμορφώνεται και περιγράφεται. Στη ζώνη, τη λεγόμενη του Arenario (αγωνιστής της Αρένας), σώζεται η πιο αρχαία ζωγραφική απεικόνιση της Θεοτόκου. Ένας προφήτης, ο Βαλαάμ ή ο Ήσαϊας, καταδεικνύει με το ανυψωμένο χέρι ένα άστρο, τοποθετημένο επάνω από τη Θεομήτορα με το θείο βρέφος. Η περιοχή της κρυπτοστοᾶς (cryptoporticus) αποκαλύπτει την απεικόνιση, θεωρούμενη ως μία εκ των αρχαιότερων παραστάσεων του προπατορικού ἁμαρτήματος. Ο Ἀδάμ και η Εὐά εικονίζονται πέριξ του περιελισσόμενου φιδιού στο δέντρο της γνώσης του καλού και του κακού με τον καρπό στον φάρυγγα. Στην cappella greca (έλληνικό παρεκκλήσιο) βρίσκεται η προσκύνηση των Μάγνων, ο Νῶε στην κιβωτό,

οί τρεις παῖδες ἐν καμίνῳ καὶ ἡ Σωσάννα πού κατηγορήθηκε ἀπὸ τοὺς γέροντας. Οἱ πρῶτες τοιχογραφίες τοῦ κοιμητηρίου τῶν Santi Pietro e Marcellino, πού ἔγιναν πρὸς τὸ τέλος τοῦ Γ' αἰ., συνεχίζουν καὶ ἀναπτύσσουν τὰ πρότυπα τῆς ἐποχῆς. Ἀπὸ τὸν γάμο ἐν Κανᾶ μέχρι τῆ σύσταση τῆς θείας εὐχαριστίας, τὰ θαύματα πού ἐπαναλαμβάνονται ἀνασυνιστοῦν βαθμιαῖα τὸν βίον τοῦ Χριστοῦ. Τίποτε δὲν φαίνεται νὰ διακρίνει τὴ νέα ἀπὸ τὴν παλαιὰ διαθήκη. Σύμβολα, μορφές καὶ σκηνές ὁμάδων ἐναλλάσσονται μὲ ἀταύτιστες ἀπεικονίσεις, ὅπως ἡ ὁμάδα τῶν ἑπτὰ, ἐνωμένη σὲ ἡμισελήνοειδῆ παρόραση πέριξ ἐνὸς τραπεζιοῦ, ἡ Δεόμενη, δευτέρη μεγάλη ἀπεικόνιση μετὰ τὸν Καλὸ Ποιμένα, πού συμβολίζει τὴν σωσμένη καὶ λυτρωμένη ἀνθρώπινη ψυχή, πού ὑψώνει τὰ χέρια, ὡς σημεῖο προσευχῆς, ὁ νεκροθάφτης μὲ τὸ φτυάρι στὸν ὄμο, ὁ φαράς μὲ τὸ ἀλιευμένο ψάρι, ὁ φοῖνιξ (πηνὸ) στὴν πυρὰ, τὰ ἑπτὰ κάνιστρα ἄρτων, τοποθετημένα σὲ τρίποδο τραπέζι, τὸ ψάρι μὲ ἓνα καλάθι ἀπὸ λυγαριὰ στὴ ράχη του καὶ ἓνα ποτήρι κρασιοῦ σκεπασμένο μὲ ἄρτους. Ἡ ἀρχαία διακόσμηση ἐπισφραγίζει τὸ πᾶν μὲ τὰ διακοσμητικὰ κεφάλια, τὰ μικρὰ δαιμόνια, τὸ πλέγμα τῶν γιρλαντῶν, τὰ πτηνὰ καὶ τὰ διακοσμητικὰ στοιχεῖα. Ἡ διάταξη τῶν σκηνῶν ἀκολουθεῖ πιστὰ τοὺς τύπους τῆς ἐποχῆς. Οἱ μορφές τῶν καμαρῶν χωρίζονται μὲ διάχωρα ὀροθετημένα ἀπὸ παιχνίδια τροχῶν καὶ ὀρθογώνιες γραμμές, ἐνὼ τὰ θέματα τῶν πλευρικῶν τοιχογραφιῶν εἶναι ἐγγεγραμμένα σὲ διάχωρα, χαραγμένα μὲ γραμμές. Τὸ σύνολο καὶ τὰ διακοσμητικὰ στοιχεῖα εἶναι κλασικά, τὸ ρωμαϊκὸ λεξιλόγιο προσαρμόζεται στὴν ἔκφραση τῆς χριστιανικῆς πίστεως, μόνο τὰ πρόσωπα πού κατέχουν τὸν ἀπεικονισμένο χῶρο ἔχουν ἀλλάξει.

“Ὅπως τὰ πρόσωπα τῆς Ἀγίας Γραφῆς, οἱ παριστάμενοι νεκροὶ ἀγνοοῦν τὸν φόβο καὶ τὴν τραγωδία τοῦ θανάτου. Στὸ κοιμητηριακὸ περιβάλλον τῆς Priscilla, στὸν θάλαμο τὸν λεγόμενο τῆς Velatio (λήψη βήλου) μία γυναῖκα, ἐφοδιασμένη μὲ βῆλο, ντυμένη μὲ χιτῶνα καὶ δαλματική, κατέχει τὸ κέντρο τοῦ ἀρκοσολίου. Σὲ θέση δεόμενης μορφῆς ἐμφανίζεται ὄρθια, μεταξὺ δύο διακεκριμένων ἀπεικονίσεων. Στὰ ἀριστερὰ ὑπάρχει σκηνὴ ὁμάδας μὲ γέροντα καθισμένο καὶ ἓνα νέο ζεῦγος. Στὰ δεξιὰ φαίνεται γυναῖκα, καθισμένη μὲ βρέφος στὴν ἀγκαλιά της. Τὸ σύνολο αὐτὸ ἐρμηνεύθηκε μὲ δύο τρόπους. Ὁ πρῶτος διαπιστώνει τὴν Θεοτόκο, τὴν καθιέρωση καὶ τὴ θεία μητρότητα. Ὁ δεῦτερος ὑποστηρίζει, ὅτι πρόκειται γιὰ νεκρὴ πού ἀπεικονίζει ἀπὸ τὸ ἓνα μέρος μία νέα νύμφη καὶ ἀπὸ τὸ ἄλλο μία νέα μητέρα. Ὅποια καὶ ἂν εἶναι ἡ ταυτότητα τοῦ προσώπου αὐτοῦ, ἡ ἀπεικόνιση τῆς Δεόμενης μὲ τὰ πελώρια χέρια καὶ τὸ βλέμμα πού θεωρεῖ τὸ ἄπειρο ἀποδίδει στὸ ἔργο μία δύναμη στενὰ πνευματικῆ. Στὴν κατακόμβη τοῦ San Callisto, τὴ λεγόμενη τῶν πέντε ἀγίων, μία ὁμάδα εὐθυγραμμισμένη δεομέ-

ων μορφῶν ξεχωρίζει σ' ένα βάθος πλούσιο, με καρποφόρους κλάδους, ἐνῶ κάτω προβάλλουν δύο παγώνια ἀντιμέτωπα καὶ τρία περιστέρια ἐνωμένα ἐμπρὸς ἀπὸ τρεῖς ἀμφορεῖς. Ἐνα ὄνομα, συνοδευόμενο ἀπὸ τὴν ἀναφώνηση *in pace* (ἐν εἰρήνῃ) ἐμφανίζεται δίπλα σὲ κάθε μορφή. Ἡ *Dionysia*, ὁ *Nemesio*, ὁ *Procopio*, ἡ *Elidora* καὶ ἡ *Zoe* εἶναι στὸν οὐράνιο παράδεισο, ἀλλὰ τὰ ὀνόματά τους δὲν εἶναι γνωστὰ στὶς ἀγιολογικὲς πηγές, ἅγιοι ποὺ λησμονήθηκαν ἢ ἀπλοὶ πιστοί, ἐπανευρίσκονται ἐνωμένοι εἰρηνικά. Οἱ ὄψεις τους γλυκὲς καὶ εἰρηνικὲς, φαίνονται ἀπαθεῖς ἔναντι τῶν βασανιστηρίων καὶ τοῦ πόνου.

Ἐπανερχόμενοι στὶς κύριες παραστάσεις τοῦ Καλοῦ Ποιμένα καὶ τῆς Δεόμενης παρατηροῦμε τὴν κυρίαρχη θέση τῆς πρώτης μορφῆς σ' ἓνα βουκολικὸ περιβάλλον. Στὶς περισσότερες εἰκονογραφικὲς περιπτώσεις ὁ ποιμὴν παρίσταται ἄτριχος, ἔχοντας τὸν δεξιὸ ὦμο γυμνὸ, ντυμένος μὲ κοντὸ χιτῶνα, μὲ ζῶνη στὴ μέση, σανδαλοφόρος ἢ κοθοροφόρος, μὲ ἓνα μικρὸ παγούρι ἢ ἓνα δισάκι στὸ λαιμό. Ἡ ἀρχαία ἀπεικόνιση εἶναι τοῦ κριοφόρου Ἐριμῆ. Τὸ πρότυπο αὐτὸ χρησιμοποιήθηκε ἀπὸ τοὺς χριστιανοὺς καὶ σχηματίστηκε ἔτσι στὴν ἀπεικόνιση τοῦ Κυρίου τῆς Ἁγίας Γραφῆς (Ψαλμ. 23,2. Ἦσ. 40,11. Ἰεζ. 34,2,15,16. Λουκ. 15,5. Ἐβρ. 13,20). Ἡ μορφή αὐτὴ ἀποκαλύπτεται ἀπρόσωπη καὶ γενικὴ. Μερικὲς φορὲς ὅμως προστίθενται καὶ ἄλλες εἰκονογραφικὲς λεπτομέρειες. Ὁ ποιμὴν τῆς κρύπτης τῆς *Lucina* κρατεῖ κάδο γάλακτος στὸ δεξιὸ χέρι. Ἡ ἀπεικόνιση, συμβολικὴ ἢ μόνο ζωγραφικὴ, παραπέμπει στὸ ὄραμα τῆς Περπέτουας, στὸ ὁποῖο ἓνας ποιμὴν καταφθάνει γιὰ νὰ φέρει ὡς ὑπέριστα μεταλήψη γάλα προβάτου πηγμένο, χορηγούμενο στὰ κρυφὰ στὴ μέλλουσα μάρτυρα.

Καθισμένος ὁ Καλὸς Ποιμὴν ἀναλαμβάνει τὴν ὄψη τοῦ Ὁρφέα, τοῦ ἱεροφάντη μουσικοῦ, τοῦ ὁποῖου τὸ ἄσμα φέρει τὴν εἰρήνην μέχρι τὸν Ἄδη. Στὴν κατακόμβη τῆς *Domitilla*, ἐμφανίζεται σ' ἓνα ἀγροτικὸ τοπίο μὲ λύρα στὸ χέρι. Περιβάλλεται ἀπὸ μερικὰ πτηνά, ἓνα παγῶνι, ἓνα λιοντάρι, ἓνα λύκο, ἓνα ἄλογο, ἓνα κριό, ἓνα ποντίκι, μία σαῦρα, μία χελώνα, ἓνα λιοντάρι, μία καμήλα, ἓνα κριάρι καὶ μία στρουθοκάμηλο. Σὲ μία ἄλλη τοιχογραφία ὁ ζωϊκὸς κόσμος εἶναι μικρότερος στὸν ἀριθμὸ, περιλαμβάνοντας ἓνα τράγο καὶ δύο πρόβατα. Ὁ Ὁρφεὺς σ' αὐτὴ τὴν περίπτωσι, ἔχει τὸν πλαγίαυλο τοῦ θεοῦ Πάνα, ὁ μυθικὸς ἀοιδὸς ὅμως ἐμφανίζεται διαφορετικὸς ἀπὸ τὸν θεὸ τῶν ποιμένων. Ἡ παράστασι τοῦ Ὁρφέα, προσφιλὴς στὴν εἰκονογραφία τῶν πρώτων χριστιανῶν, παραμένοντας στερημένη κάθε βιβλικὸ χαρακτηριστικὸ γνωρίσματος, παράδειγμα ἕφους ἐντελῶς εἰδωλολατρικοῦ, προσαρμόζεται ὡς μία οὐδέτερη μορφή, ἔτοιμη νὰ δεχθεῖ τὰ μεσσιανικὰ σύμβολα. Μόνο τὰ συμφραζόμενά της ἀποδίδουν μία χριστιανικὴ ταυτότητα.

Ἡ Δεόμενη μορφή, ἡ δεύτερη σπουδαία συμβολικὴ ἀπεικόνιση ὅλης τῆς παλαιοχριστιανικῆς νεκρικῆς τέχνης, εἶναι πανταχοῦ παρούσα. Ἡ ἀρχαία παράσταση τῆς pietas (εὐσέβεια) καθίσταται ἐκείνη τῆς εὐτυχοῦς καὶ χαίρουσας ψυχῆς τοῦ χριστιανοῦ ἀπέναντι στὸν θάνατο, ἀπεικόνιση ποὺ εἶναι πανταχοῦ παρούσα στὰ βιβλία τῆς Ἁγίας Γραφῆς (Ψαλμ. 141,2. Θρήν. 3,41. Α΄ Τιμόθ. 2,8).

Ἐνσαρκωμένη παράσταση τῆς προσευχῆς, ἡ μορφή τῆς Δεόμενης παρίσταται ἐξ ὀλοκλήρου μὲ τὰ χέρια ἐκτεταμένα. Πρόκειται γιὰ τὴ σωσμένη ψυχὴ τοῦ χριστιανοῦ καὶ τὴν ἀπολύτρωσή του ἀπὸ τὰ ποικίλα δεινὰ τοῦ γήινου κόσμου. Κατὰ τὸ μεγαλύτερο μέρος τῶν περιπτώσεων πρόκειται γιὰ μία γυναικεία μορφή καὶ σὲ πρῶτο βαθμὸ συνιστᾷ τὴν ἀπεικόνιση σύμβολο τῆς ἀπελευθερωμένης ψυχῆς ποὺ προσφέρεται στὸν Θεὸ διὰ τῆς προσευχῆς. Ἀφηρημένη παράσταση, τὴ συναντᾷ κανεὶς στοὺς τάφους τῶν γυναικῶν, ὡς καὶ στοὺς τάφους τῶν ἀνδρῶν καὶ τῶν μικρῶν παιδιῶν. Ἡ ἀνδρική μορφή, ἂν καὶ περισσότερο σπάνια, εἶναι ὄρατὴ καὶ αὐτὴ σὲ τάφους νεκρῶν καὶ τῶν δύο φύλων καὶ ὄλων τῶν ἡλικιῶν. Ἡ ἀφηρημένη ἔννοια δὲν ἐμποδίζει τὴν προσωποποίηση τῆς ἀπεικόνισης. Οἱ μορφὲς τοῦ Δανιὴλ ἐν μέσῳ τῶν λεόντων, τῶν τριῶν παιδῶν στὴν πυρακτωμένη κάμινο καὶ τῆς Σωσάννας, κατηγορούμενης ἀπὸ τοὺς γέροντες, συνιστοῦν τρεῖς ἰδιαίτερες παραστάσεις τοῦ συγκεκριμένου τύπου τῆς Δεόμενης ψυχῆς. Οἱ ἰδεαλιστικὲς ὄψεις τοὺς παραμένουν ξένες στοὺς κανόνες τῆς προσωποποιημένης φυσιοκρατικῆς προσωπογραφίας. Ἡ μνημειακὴ καὶ ἱερατικὴ ψυχὴ ἀκίνητοποιεῖται στὴν εἰρήνη, κατὰ τὴν καινοδιαθηκικὴ διδασκαλία περὶ ἐφαρμογῆς τοῦ θελήματος τοῦ Θεοῦ, ὡς παράγοντα παραμονῆς τοῦ ἀνθρώπου στὴν αἰώνια ζωὴ καὶ στὴν εἰρήνη τοῦ Θεοῦ.

Ἀπὸ τὸ παλαιοδιαθηκικὸ βιβλίον τοῦ προφήτου Δανιὴλ προέρχονται τρεῖς κύριες ἀπεικονίσεις ποὺ ἀναφέραμε παραπάνω, δηλαδὴ τοῦ προφήτη πεσμένου στὸ λάκκο τῶν λεόντων, τῶν τριῶν παιδῶν στὴν κάμινο καὶ τῆς Σωσάννας προσευχόμενης. Ὁ Δανιὴλ ἐμφανίζεται σὲ ὄροφὴ τῆς κρύπτῆς τῆς Lucina, ὅπου καταλαμβάνει τὴν προνομιούχο θέσιν τοῦ ζενίθ. Δεόμενος, εἰκονίζεται ἐν μέσῳ τῶν λεόντων, ὑψώνοντας πρὸς τὸν Θεὸ τὰ χέρια του, τὸ σῶμα καὶ τὴν ψυχὴ του. Οἱ τρεῖς ἔβραιοι πεσμένοι στὴ φωτιά, ντυμένοι κατὰ τὸν περσικὸ τρόπο ἔνδυσης μὲ κοντὸ χιτῶνα, φουσκωτὰ παντελόνια καὶ φρύγιον πιλίσκο, παρίστανται μὲ τὸ ἴδιον ἀνάστημα. Ὁ Δανιὴλ καὶ οἱ τρεῖς νέοι, μορφὲς τῆς σωτηρίας καὶ τῆς βοήθειας, συμφιλιωμένους ἀπὸ τὸν Θεὸ, παριστοῦν ἐπίσης τὴν ὑπεσχημένη ἀνάσταση. Ὁ Τερτυλλιανὸς τονίζει τὴ μὴ προσβολὴ ἀπὸ τὴ φωτιά οὔτε τῶν πιλίσκων, οὔτε τῶν παντελονιῶν τους, ἀλλὰ τὴν πλήρη σωτηρία τους (De Resur-

rectione carnis, PL2, 880BC). Ἡ Σωσάννα ἀκολουθεῖ τὴν ἴδια διαδρομὴ. Ὅπως ὁ Δανιήλ, ὁ Ἄνανίας, ὁ Ἄζαρίας καὶ ὁ Μισαήλ, προσεύχεται μὲ ἀνοικτὰ τὰ χέρια. Ἡ διδασκαλία τοῦ Ἱππολύτου Ρώμης εἶναι σαφὴς ὡς πρὸς τὸν συμβολισμό τοῦ παραδείγματος τῆς Σωσάννας, ὅπου, ὅπως ὁ διάβολος στὸν παράδεισο κρυμμένος, κάτω ἀπὸ τὴ μορφή τοῦ φιδιοῦ, καθ' ὅμοιο τρόπο ὁ ἴδιος κρύφτηκε καὶ στοὺς γέροντες γιὰ νὰ χαθεῖ ἡ Εὐὰ μία δευτέρη φορά (Σχόλια εἰς τὸν Δανιήλ, PG10, 672BC). Ἡ Σωσάννα ἐνοχλημένη καὶ κατηγορούμενη ἄδικα ἀπὸ τοὺς δύο γέροντες, εἶναι ἡ ἀπεικόνιση τῆς νέας Ἐκκλησίας, καθαρῆς καὶ ἄσπιλης, ἰχνηλατημένη καὶ καταδιωκόμενη ἀπὸ τοὺς Ἑβραίους καὶ τοὺς ἐθνικούς, βοηθημένη καὶ ἐνισχυμένη ἀπὸ τὸν Θεό, ἐγείρεται λαμπρῆ καὶ φωτεινῆ ἀπὸ ὁμορφιά σὰν παράδεισος μέσα στὸν κόσμον, κατὰ τὴ διδασκαλία τοῦ Εἰρηναίου Λουγδούνου (Ἐλεγχος καὶ ἀνατροπὴ τῆς ψευδωνύμου γνώσεως, PG7¹, 484BC).

Τὸ σύντομο βιβλίον τοῦ Ἰωνᾶ ἐμπνέει τὴ χριστιανικὴ εἰκονογραφία μὲ ἕνα κύκλο ποὺ γρήγορα διαδόθηκε καταπληκτικά. Ἡ κληρονομία τῆς ἀρχαιότητος εἶναι σαφής. Ὁ προφήτης ποὺ ἀναπαύεται κάτω ἀπὸ τὴν ἀναδενδράδα ἀποτελεῖ τὴν ἀντίγραφο τοῦ προτύπου τοῦ Ἐνδυμίωνα ξαπλωμένου νωθρὰ κάτω ἀπὸ κολοκυθιά. Τὸ γραφικὸ τοπίο μὲ τὸ πλοῖο καὶ τὸ θαλάσσιο κῆτος εἶναι ἀκριβῆ ἀντίγραφα ἀρχαίων προτύπων. Ἡ χριστιανικὴ σημασία τῆς σκηνῆς ἐπιτρέπει ποικίλες ἐρμηνεῖες. Στὸ εὐαγγέλιον κατὰ Ματθαῖο (12,40) ὁ Ἰωνᾶς παριστᾷ τὸ σύμβολο τῆς καθόδου τοῦ Χριστοῦ στὸν Ἄδη. Ὁ Τερτυλλιανὸς γράφει ὡς πρὸς αὐτὸ γιὰ τὸ σημεῖο τῆς θείας δυνάμεως τῆς ἀνάστασης (De Resurrectione carnis, PL2, 840AC).

Σχετικὰ μὲ τὴ χριστολογικὴ σκηνογραφία στὴ ζωγραφικὴ τῶν κατακομβῶν, παρατηρεῖται ὁ τονισμὸς κατ' ἀρχὰς τῆς παράστασης τοῦ προσώπου τοῦ Χριστοῦ περισσότερο ἀπὸ τὴν ἀπεικόνιση σκηνῶν τοῦ βίου του. Ὁ Καλὸς Ποιμὴν εἶναι ὁ ἀκρογωνιαίος λίθος τοῦ κόσμου, ὁ ἀληθὴς Δαβίδ. Ὁ κρυμμένος θησαυρὸς τῆς Ἁγίας Γραφῆς ἀποκαλύπτεται στὶς σκηνές καὶ στοὺς τύπους, ποὺ τὸν προεικονίζουν. Οἱ φιλολογικές, ἠθικὲς καὶ μυστικὲς ἀναγνώσεις τῆς Ἁγίας Γραφῆς ἀναμυγνύονται καὶ συμπλέκονται ἐλεύθερα. Οἱ εὐαγγελικὲς σκηνὲς συνίστανται προοδευτικά καὶ ἡ μορφή τῆς Θεοτόκου βρεφοκρατούσας δὲν προκαλεῖ μεγάλο ἐνδιαφέρον. Ἡ ἀπεικόνιση, τῆς ὁποίας τὸ πιὸ ἀρχαῖο πρότυπο σώζεται στὴν κατακόμβη τῆς Priscilla, δὲν παρουσιάζει κάποια ἰδιαιτερότητα. Ὁ παγκόσμιος ἀντιπροσωπευτικὸς τύπος τῆς γυναίκας μὲ τὸ βρέφος ἐφαρμόζεται πιστά. Ἡ Θεοτόκος καὶ ὁ Ἰησοῦς Χριστὸς εἶναι παρόμοιοι, εἴτε μὲ τὴν Ἀφροδίτη καὶ τὸν Ἔρωτα, εἴτε μὲ τὴν Ἴσιδα καὶ τὸν Ὄρο. Ἡ γέννησις καὶ ἡ

παιδική ηλικία του Χριστού έχουν περιορισθεί στην προσκύνηση των Μάγων. Οί τρεις Μάγοι προερχόμενοι από την Ανατολή, ντυμένοι κατά τον φρύγιο τρόπο, προχωρούν τείνοντας τα δώρα τους προς την καθισμένη βρεφοκρατούσα Θεομήτορα. Το είκονογραφικό σχήμα εμπνέεται από το θέμα του νικητή αυτοκράτορα, που συμπαρίσταται στην παράδοση των ήττημένων έχθρων. Το βάπτισμα εγκαινιάζει τον δημόσιο βίο του Χριστού. Οί δύο μορφές που τέθηκαν σε σύγκριση αποδεικνύουν ένα ύψηλο άνδρα στην πράξη βάπτισμας ενός αγοριού. Ακολουθώντας την παράδοση της αρχαίας είκονογραφίας, το πρόσωπο που δίδει την επιβεβαίωση παρίσταται πιο μεγάλο σε σύγκριση με εκείνο που τη λαμβάνει και που μαρτυρεί τη διδασκαλία του Τερτυλλιανού, όταν αναφέρει, ότι ο Θεός έγινε μικρός, διότι ο άνθρωπος θα γινόταν μέγιστος (*Adversus Marcionem*, PL2, 317CD). Η άπεικόνιση ενός μικρού Χριστού που δέχεται το βάπτισμα από ένα μεγάλο Ίωάννη Βαπτιστή φαίνεται, ότι αντανακλά το θέμα της πνευματικής νηπιότητας, αγαπητής στη χριστιανική σκέψη.

Δεν υπάρχει γι' αυτό κάποια ανασύνθεση σε άπεικόνισεις του βίου του Χριστού. Το σωτηριώδες έργο του ανακαλείται στη μνήμη μας μόνο από κάποιο γεγονός. Η θεραπεία του παραλυτικού και η συνάντηση με τη Σαμαρείτιδα καθιστούν πιο σαφή ακόμη μία φορά την αναγεννητική λειτουργία των υδάτων. Ο πολλαπλασιασμός των άρτων είναι ένα προανάκρουσμα στη θεία εύχαριστία, ενώ η έγερση του Λαζάρου καταδεικνύει την αιώνια ζωή, την οποία απολαμβάνει ο πιστός. Ο Χριστός εγείρει τον φίλο του, που αναπαύεται. Η δράση εστιάζεται στον Μεσσία που ύψώνει τους βραχίονες στην κατεύθυνση του τάφου, ενώ το περιζωσμένο πτώμα είναι πάντοτε τυλιγμένο με τις νεκρικές ταινίες. Οί πολυάριθμες σκηές του συμποσίου φαίνονται να ενώνουν σε μία μόνη άπεικόνιση το θαύμα του πολλαπλασιασμού των άρτων, την κλάση του άρτου (*fractio panis*) και τη θεία εύχαριστία. Το είκονογραφικό βάθος είναι παραδοσιακό. Πρόκειται για μία επικήδεια «αγάπη», ειδωλολατρικό έθιμο, προσαρμοσμένο σε ένα όρθο τύπο από τους χριστιανούς. Η «αγάπη», ανεχόμενη από την Έκκλησία, εκτελείται διάχυτα από τις χριστιανικές κοινότητες μετά τον Ε' αί. Η επιβίωσή της είναι το σύμβολο της ένωσης των ζώντων και των νεκρών δια των γευμάτων στα κοιμητήρια. Το πρότυπο παρουσιάζει δύο παραλλαγές. Στην πρώτη οί προσκεκλημένοι στο γεύμα παρίστανται συγκελισμένοι και ζωηροί, ένωμένοι περίξ της τράπεζας. Στη δεύτερη άπεικονίζονται ήρεμοι και φιλοφρονητικοί. Το γρήγορο γεύμα είναι μία επανάληψη του ειδωλολατρικού συμποσίου και η παράστασή του δείχνει τα γεύματα των ζώντων που εορτάζουν τη μνήμη των νεκρών τους. Οί προσκεκλημένοι στο γεύμα, αν-

δρες, γυναίκες και παιδιά, βρίσκονται γύρω από την τράπεζα για να ένωθούν με τους νεκρούς τους και να μοιραστούν με αυτούς το οικογενειακό γεύμα. Σε μία επιγραφή ενός ονόματι Stafide, χρονολογημένη στο 299, ανακαλούνται στη μνήμη μας τα καταναλωμένα γεύματα από τα μέλη μιᾶς οικογένειας στη μνήμη τῆς χαμένης μητέρας: «Ἐχουμε αποφασίσει να ἐτοιμάσουμε μία τράπεζα στην ὁποία θὰ θυμηθοῦμε τὸ πλῆθος τῶν πραγμάτων πού αὐτὴ ἔχει κάμει. Ὅταν θὰ φθάσουν τὰ φαγητά, τὰ κύπελλα καὶ ὅλα τὰ ἀναγκαῖα γιὰ τὸ γεῦμα, γιὰ νὰ ἐλαττώσουμε τὴ μεγάλη λύπη πού ἔχουμε στὴν καρδιά, τὸ βράδυ ἀργὰ θὰ ἀφηγηθοῦμε ἀνέκδοτα καὶ θὰ ἐγκωμιάσουμε τὴν τιμώμενη μητέρα μας. Αὐτὴ κοιμάται» (Corpus Inscriptionum Latinarum, VIII, ἀριθ. 20277). Τὰ τελετουργικά γεύματα παρουσιάζουν ἀναμφίβολα μερικὰ χριστιανικὰ χαρακτηριστικά. Ἑπτὰ πρόσωπα εἶναι διευθετημένα ἀρμονικὰ πέριξ τῆς τράπεζας, σύμβολο τῆς πληρότητας. Ὁ ἀριθμὸς ἑπτὰ καταδεικνύει πιθανῶς ὀλόκληρη τὴν ἀνθρωπότητα πού ἔχει κληθεῖ στὴ σωτηρία ἀπὸ τὸν Θεό. Ὁ ἄρτος, ὁ ἰχθὺς καὶ ὁ οἶνος βρίσκουν θέση στὴν τράπεζα. Ὅλα μαζί συνιστοῦν τὴν τροφὴ τῆς ζωῆς, πού ἀναγγέλθηκε μὲ τὸν πολλαπλασιασμὸ τῶν ἄρτων καὶ ἐγκαινιάσθηκε μὲ τὴν σύσταση τῆς θείας εὐχαριστίας. Στὴ σκηνὴ ἐμφανίζονται ἐπίσης κάνιστρα πλήρη ἄρτων, παριστάμενα εὐθυγραμμισμένα, ποικίλλοντα στὸν ἀριθμὸ, ἀπὸ μία ὁμάδα στὴν ἄλλη, συνήθως ἀπὸ ἑπτὰ σὲ δώδεκα. Πρόκειται γιὰ δύο ἀριθμοὺς πού ἀναμφίβολα ἐμφανίζονται στὴν εὐαγγελικὴ συμβολικὴ. Ἡ «ἀγάπη», παράσταση τοῦ πολλαπλασιασμοῦ τῶν ἄρτων ἢ ἐπίκληση τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου, προσλαμβάνει μία λειτουργικὴ ὄψη. Οἱ προσκεκλημένοι, κατὰ τὴ διδασκαλία τοῦ Ἰγνατίου Ἀντιοχείας (Πρὸς Ἐφεσίους, PG 5, 661) βρίσκονται σὲ μία ἀκατάρρευση ἐνότητα τοῦ πνεύματος, κλώντας τὸν ἴδιο ἄρτο, βοήθεια τῆς ἀθανασίας μας, ἀντίδοτο τοῦ θανάτου, χορηγοῦ «ἐν Ἰησοῦ Χριστῷ» αἰώνιας ζωῆς.

Τὸ πάθος τοῦ Χριστοῦ εἶναι σχεδὸν ἀπόλυτα ἀπὸν. Ἡ μωρία τοῦ σταυροῦ, περισσότερο σοφὴ ἀπὸ τὴν ἀνθρώπινη σοφία, ἀναπτύχθηκε εὐρέως ἀπὸ τοὺς ἐκκλησιαστικὸς συγγραφεῖς. Κατὰ παράδοξο τρόπο αὐτὴ ἢ σκέψη, θεμελιώδης γιὰ τὴ χριστιανικὴ πίστη, δὲν βρῆκε καμία εἰκονογραφικὴ ἀναφορά. Ἡ ὄψη τοῦ Χριστοῦ, περισσότερο συμβολικὴ ἀπὸ ἀκριβῶς φυσικὴ, δὲν εἶναι ἐμπνευσμένη ἀπὸ ἓνα μοναδικὸ πρότυπο. Ὁ ἀπολογητὴς Ἰουστίνος (Λόγος πρὸς Ἕλληνας, PG 6, 288AB) γράφει, ὅτι ὅταν ὁ Χριστὸς ἦλθε στὸν Ἰορδάνη, ἐθεωρεῖτο στὴν ἐποχὴ του ὁ υἱὸς τοῦ Ἰωσήφ τοῦ ξυλουργοῦ, ἦταν χωρὶς ὁμορφιά καὶ γινόταν ἀποδεκτὸς ὡς ἓνας ξυλουργός. Στὴν πρώιμη χριστιανικὴ τέχνη, πού ἐξετάζουμε, οἱ ἀπεικονίσεις τοῦ προσώπου τοῦ Χριστοῦ δανείζονται τὰ χαρακτηριστικὰ ἀπὸ τὸν Ἀπόλλωνα, τὸν Ὀρφέα καὶ τὸν Διόνυσο. Γλυκὺς καὶ

νεανικός, μερικές φορές παρίσταται ως ένας ώριμος άνδρας, με τετραγωνισμένη και γενειοφόρο ὄψη, ἐνσαρκώνοντας τὴν παλαιοδιαθηκὴ ρήση «ὡς μύρον ἐπὶ κεφαλῆς, τὸ καταβαῖνον ἐπὶ πώγωνα, τὸν πώγωνα τοῦ Ἀαρὼν, τὸ καταβαῖνον ἐπὶ τὴν ὦαν τοῦ ἐνδύματος αὐτοῦ» (Ψαλμ. 133,2).

Τεμάχιο σαρκοφάγου, ἐκτιθέμενο στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο τῆς Ρώμης, τὸν ἀναπαριστᾷ ὡς Δία-Ἀσκληπιό, ντυμένο μὲ ἀπλὸ ἱμάτιο, καθισμένο μὲ γυμνὸ στήθος σ' ἓνα βράχο καὶ μὲ τὸ χέρι ὑψωμένο, ὡς ἔνδειξη ὀμιλίας. Ὁριμος, νεανικός ἢ βρέφος, ὁ Χριστὸς ἔχει μιὰ συμβολικὴ ὄψη.

Τόσο στὴν Ἀνατολή, ὅσο καὶ στὴ Δύση, οἱ βιβλικὲς μορφὲς βρίσκουν τὶς πρώτες ἀπεικονίσεις τους. Ὁ ὄγκος τῶν καινοδιαθηκικῶν σκηνῶν δημιουργεῖ τὴν ὑπόθεση ὑπαρξῆς μιᾶς σύγχρονης ἐβραϊκῆς τέχνης ποὺ θὰ εἶχε ἐμπνεύσει τὶς χριστιανικὲς κοινότητες τοῦ Γ' αἰ. Ἡ ὑπόθεση αὐτὴ προβλήθηκε ἀπὸ μερικοὺς χωρὶς νὰ ἀποδειχθεῖ καὶ ἀπορρίφθηκε ἀπὸ ἄλλους. Ἡ ἐβραϊκὴ τέχνη ἄρχισε νὰ διαμορφώνεται στὴν ἑλληνιστικὴ ἐποχὴ, κατὰ τὴ στιγμή ποὺ ὁ ἑλληνικὸς πολιτισμὸς ἄφησε τὴ δική του ἀποτύπωση στὴ θρησκεία καὶ στὸν ἐβραϊκὸ πολιτισμὸ. Τὰ ἴχνη αὐτῆς τῆς τέχνης παρουσιάζουν καλλιτεχνικοὺς τύπους ποὺ κληρονομήθηκαν, ἐπὶ τῶν ὁποίων ἔχουν τοποθετηθεῖ οἱ σφραγίδες τῆς, μεταξὺ τῶν ὁποίων οἱ πιὸ σπουδαῖες εἶναι ἡ κιβωτὸς καὶ τὰ ἀντικείμενα λατρείας. Ἡ συναγωγή τῆς Dura Europos παριστᾷ μοναδικὸ παράδειγμα ὡς πρὸς τὸ θέμα, μὲ μιὰ πλαστικὴ γλῶσσα ποὺ εἰσέρχεται στοὺς κανόνες τῆς τοπικῆς τέχνης τῆς περιοχῆς καὶ διαμορφώθηκε κατὰ τὴ διαδρομὴ τῶν πρώτων δύο αἰῶνων τῆς χριστιανικῆς ἐποχῆς. Ἡ ζωγραφικὴ τῆς παραπάνω συναγωγῆς, ὅπως εἴπαμε ἤδη, παρουσιάζει μιὰ ἐπιλογὴ ἀπεικονίσεων τῶν ὁποίων ἡ κρυμμένη σημασία συνεχίζει νὰ προκαλεῖ ἀμφισβητήσεις μεταξὺ τῶν μελετητῶν. Μία μελετημένη ἀνάγνωση ὁμῶς τὴν ἐπεξηγεῖ ὡς τὴν δημιουργία μιᾶς τρέχουσας μυστικῆς ζωγραφικῆς, χωρισμένης ἀπὸ τὸν ραββινικὸ ἐβραϊσμὸ. Ἡ ἀφηγηματικὴ θεματικὴ καὶ οἱ συντελεσμένοι τύποι δημιουργοῦν τὴν ὑπόθεση ὑπαρξῆς εἰκονογραφημένων ἑλληνο-ἐβραϊκῶν ὑμνολογίων, ὅπως τὰ κοσμικὰ χειρόγραφα τῆς ἐποχῆς. Ἀπ' αὐτὴ τὴν ὑποθετικὴν παράδοση δὲν ἀπέμεινε κανένα ἴχνος, κατ' ἐξαιρέση σ' ὅ,τι γίνεται ἀντιληπτὸ στὴ μνήμη μας ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες τῆς Dura Europos. Αὐτὴ ἡ συριακὴ μαρτυρία δείχνει ἓνα εἰκονογραφικὸ βάθος, τοῦ ὁποῦ τὰ θέματα καὶ τὸ ὕφος ἐπανευρίσκονται μόνο σπάνια στὶς ρωμαϊκὲς χριστιανικὲς κατακόμβες. Τὰ ἐβραϊκὰ κοιμητήρια ποὺ ἀντιστοιχοῦν σ' αὐτές, παρουσιάζουν τὶς ἴδιες κοσμικὲς διακοσμήσεις χωρὶς ποτὲ νὰ προσφέρουν θρησκευτικὲς ἀπεικονίσεις. Τὰ βιβλικὰ πρόσωπα δὲν ὑπεισέρχονται μεταξὺ τῶν ἐμπνευσμένων ἀπεικονίσεων. Ὅταν ἡ Τύχη καὶ ὁ Πήγασος κάνουν τὴν ἐμφά-

νισή τους μεταξύ τῶν δαιμονίων, κανένα ἴχνος ἀφήνει νὰ διαισθανθοῦμε μία οἰαδήποτε παράσταση τῶν προφητῶν τοῦ Ἰαβέ.

Ἡ πανταχοῦ παρουσία τοῦ Νῶε, τοῦ Ἀβραάμ, τοῦ Μωυσῆ, τοῦ Δανιήλ καὶ τοῦ Ἰωνᾶ στὰ χριστιανικὰ κοιμητήρια δὲν παρουσιάζει κανένα ἰουδαῖον στοιχεῖο. Ἐνάντια στὸν γνωστικισμό καὶ στὶς αἱρέσεις, ἡ Ἐκκλησία ἐπιβεβαιώνει τὴν ἀκεραιότητα τῆς Ἁγίας Γραφῆς καὶ τὴ μοναδικότητα τῶν δύο Διαθηκῶν. Ὁ Ὠριγένης (Περὶ ἀρχῶν, PG 11, 177 AC) γράφει, ὅτι ἐνῶ τὰ κοσμικὰ βιβλία εἶναι ἓνα πλῆθος, ὅλα τὰ ἱερά βιβλία στὸ σύνολό τους εἶναι ἓνα μόνο βιβλίο. Ἡ Παλαιὰ καὶ ἡ Καινὴ Διαθήκη ἀποτελοῦν ἓνα μοναδικὸ ὅλον.

Ἡ χριστιανικὴ τέχνη τῶν ἀρχῶν ἐπεξεργασμένη στὸν Γ' αἰ., ἐξελίχθηκε κατὰ τοὺς ἐπόμενους αἰῶνες. Μετὰ τὴ διακήρυξη τοῦ διατάγματος τῶν Μεδιολάνων, τὸ 313, ἡ Ἐκκλησία διήλθε ἀπὸ τὸν ἀγῶνα στὴν ἀναγνώριση καὶ ἄρχισε νὰ λάμπει μὲ τὸ δικό της φῶς. Ἡ νεκρικὴ τέχνη βρέθηκε στὸν κολοφῶνα. Ἡ θρησκευτικὴ τέχνη στὶς ἀρχές της υἰοθέτησε τοὺς ἐπεξεργασμένους κύκλους γιὰ νὰ τοὺς μεταφέρει πρὸς νέες διαστάσεις. Ὁ ἐκχριστιανισμὸς τοῦ ἀρχαίου κόσμου ἐξελίχθηκε καὶ ὁ νέος χρησιμοποίησε τοὺς τύπους τοῦ ἀρχαίου, ἂν καὶ παρέμειναν μερικὲς αἰσθητικὲς διαφορές. Ἡ διατύπωση ἑνὸς ὕφους εἰδικὰ χριστιανικοῦ καθορίστηκε βαθμιαία, ἡ ἄμπελος τοῦ Διονύσου προσέλαβε μία πνευματικὴ διάσταση καὶ ἀπ' αὐτὴ τὴ στιγμή καὶ ὕστερα οἱ ἄγιοι ἦταν οἱ κληματαῖδες καὶ οἱ μάρτυρες τὰ τσαμπιά-σταφύλια. Οἱ νεκρωτικοὶ χῶροι ἀπελευθερώθηκαν καὶ ὑποδέχθηκαν τὸ πλοῖο-Ἐκκλησία, ὀδηγούμενο ἀπὸ τὸν Χριστό. Ὁ σταυρὸς εἶναι τὸ πρωτεύον δέντρο, ὁ φοίνικας καὶ τὸ στεφάνι.

Γλυπτικὴ

Ἡ μακρὰ εἰδωλολατρικὴ παράδοση παραγωγῆς ὀλογλύφων, ἢ ἀλλιῶς ἀγαλμάτων, ἀναπαράστασης θεῶν καὶ θεαινῶν ἢ ἄλλων κοσμικῶν καὶ θρησκευτικῶν θεμάτων υἰοθετήθηκε κατ' ἀρχὰς μὲ φειδῶ καὶ ἀπὸ τοὺς χριστιανούς, κατὰ τοὺς πρώτους χρόνους τῆς Ἐκκλησίας. Ὁ Καλὸς Ποιμὴν, ὁ Ὀρφεὺς κροῦοντας τὴ λύρα του, ἄλλες σπάνιες εὐαγγελικὲς σκηνὲς συνιστοῦν τὰ ἀρχαιότερα χριστιανικὰ ὀλόγλυφα, σωζόμενα μέχρι σήμερα. Ἡ προοδευτικὴ ὁμῶς κατάχρηση αὐτῶν, ἡ ἔλλειψη ἀνατολικῆς πνευματικότητας, ἡ ἔκφραση μιᾶς ὑλικότητας καὶ τῆς ἀρχαίας εἰδωλολατρικῆς παράδοσης, ἀντέβαιναν καὶ ἐναντιώνονταν στὴ θεολογικὴ, βιβλική, λατρευτικὴ καὶ μεταφυσικὴ διδασκαλία τῆς Ἀνατολικῆς Ἐκκλησίας ἰδιαίτερα, ἀλλὰ καὶ τῆς Δυτικῆς, δηλαδή τῆς ἀρχαίας

ένωμένης Ἐκκλησίας. Ἀντί λοιπὸν τῶν ἀρχαίων χριστιανικῶν ὀλογλύφων ἐπιβλήθηκαν, γιὰ θεολογικούς καὶ ἐκκλησιαστικούς λόγους, τὰ ἀνάγλυφα ἔργα, μὴ ὑπενθυμίζοντας πλέον τὴν ἀρχαία εἰδωλολατρία, ἀλλὰ μία πνευματικὴ τέχνη, ποὺ ἀνταποκρίνεται περισσότερο στὶς λατρευτικὲς ἀνάγκες τῶν πιστῶν καὶ στὴν «ὀρθόδοξη» βίωση τῆς χριστιανικῆς διδασκαλίας.

Οἱ πρῶτες χριστιανικὲς σαρκοφάγοι συνιστοῦν τὴ γλυπτὴ ἐρμηνεῖα τῆς ζωγραφικῆς τῶν κατακομβῶν. Ἡ ἐμφάνισή τους, μὲ εὐρεῖα διάδοση στὴν πρωτοχριστιανικὴ οἰκουμένη προκλήθηκε ἀπὸ τὴν ἐγκατάλειψη τῆς ἀποτέφρωσης τῶν νεκρῶν σωμάτων, χάρις τοῦ ἐνταφιασμοῦ αὐτῶν, πρὸς τὰ μέσα τοῦ Β' αἰ. Μὲ τὴν ἐξαφάνιση τῆς τεφροδόχου ὑδρίας, ἡ σαρκοφάγος κατέλαβε μίαν κύρια θέση στὴ ρωμαϊκὴ νεκρική τέχνη. Οἱ διακοσμητικὲς ομάδες ἀναγλύφων παραστάσεων ἀπέβησαν πολὺ προσφιλεῖς. Οἱ ἀπεικονίσεις ἐξελίσσονταν σὲ συνεχὲς διάζωμα, κοσμούμενο μὲ ἀρχιτεκτονικὰ στοιχεῖα, θαλάσσιες σκηνὲς καὶ βουκολικὲς. Ἡ ὀγκώδης ἐπανεμφάνιση στὶς κυματοειδεῖς ἀυλακώσεις ἄνοιξε τὸν δρόμο γιὰ γυμνὲς διακοσμήσεις, βασισμένες σὲ ἀτομικὲς μορφές, ἐγκλεισμένες σὲ καθορισμένα ἀψιδώματα. Ἡ ἐκλογή τῆς γλυπτικῆς διακόσμησης συμμορφώνεται μὲ τὶς διαφορὲς πνευματικῆς εὐαισθησίας. Οἱ παθητικὲς σκηνὲς τοῦ ἀγῶνα καὶ τῆς πάλης, πολυάριθμες στὸν Β' αἰ., ἐλαττώθηκαν γιὰ νὰ ἀφήσουν χῶρο στὶς αὐξανόμενες εἰρηνικὲς σκηνὲς, κυριαρχούμενες ἀπὸ τὶς μορφές τοῦ φιλόσοφου καὶ τῆς μούσας. Οἱ ποιμενικὲς καὶ οἱ θαλάσσιες ἀπεικονίσεις ἐμπνέουν τὸν γλυπτὸ χῶρο στὴν πέτρα καὶ στὸ μάρμαρο. Οἱ σταθεροποιημένοι κανόνες ἔχουν ἀκόμη μίαν φορὰ υἰοθετηθεῖ ἀπὸ Ἑβραίους καὶ χριστιανούς. Ἑβραϊκὴ σαρκοφάγος, ἐκτιθέμενη στὸ μουσεῖο τῶν Θερμῶν (Terme), προερχόμενη ἀπὸ τὴν ἑβραϊκὴ κατακόμβη τῆς Vigna Randanini, στὴ Ρώμη, παριστᾷ περωτὲς νίκες, τὶς ἐποχὲς καὶ τοὺς ἐρωτιδεῖς ποὺ συνθλίβουν τὸ σταφύλι. Τὸ ἑβραϊκὸ στοιχεῖο ἔχει ἐλαττωθεῖ σὲ μίαν λυχνία, χαραγμμένη σὲ μετάλλιο, φερόμενο ἀπὸ τὶς νίκες. Ἡ ἀρχαία διακόσμηση εἶναι ἐκμηδενισμένη καὶ κατέστη ἰουδαϊκὴ ἀπὸ ἓνα λατρευτικὸ σύμβολο. Ἡ χριστιανικὴ προσέγγιση εἶναι παρόμοια. Ἐνῶ συνεχίζεται ἡ εἰδωλολατρικὴ παραγωγή, τὰ μονοθεϊστικὰ ἔργα παρεμβάλλονται σὲ μίαν σταθεροποιημένη παράδοση, χωρὶς γι' αὐτὸ νὰ συσταθεῖ ἓνα στοιχεῖο διάστασης καὶ ρήξης. Ἡ νέα τέχνη πράγματι δὲν παρουσιάζει καμία ὑφολογικὴ πρωτοτυπία, οἱ κληρονομημένες σκηνὲς εἶναι ἀπογυμνωμένες ἀπὸ ὅλα ποὺ εἶναι ἐπιδεκτικὰ εἰδωλολατρίας γιὰ νὰ κάμουν χῶρο σὲ μορφὲς καὶ σύμβολα χριστιανικά. Οἱ βιβλικὲς προσωπικότητες εἰσῆλθαν προοδευτικὰ στὴ σκηνή. Οἱ πρῶτοι πυρῆνες ἐξελίχθηκαν γιὰ νὰ συστήσουν αὐθεντικούς καθορισμένους κύκλους σ' ἐκείνους τῆς ἐντοίχιας ζωγραφικῆς.

Οι πιό αρχαίες χριστιανικές σαρκοφάγοι που σώζονται μέχρι σήμερα ανάγονται στο τελευταίο τέταρτο του Γ' αι. Τα πρότυπα που προηγούνται της περιόδου της κωνσταντίας ειρηνευτικής περιόδου (311-313 έως 337), διαμόρφωσαν μία μέτρια ομάδα, εκτιμώμενη σε ένα αριθμό τριάντα παραδειγμάτων. Τα ύψη και οι θεματικές ομάδες ποικίλλουν αισθητά. Η συγκριτική εξέταση επιτρέπει να δούμε μία φάση κυοφορίας που εισάγει στην τέχνη του Δ' αι. Η χριστιανική ταυτότητα των πρώτων ταφών είναι ύποθετική. Η σαρκοφάγος της Gaiola είναι διακοσμημένη με ένα βουκολικό διάζωμα, απεικονίζοντας ένα άλιεα με το καλάμι άλιείας, μία δεόμενη νέα γυναίκα, ένα καθισμένο φιλόσοφο και ένα Καλό Ποιμένα. Πρόκειται για μορφές κληρονομημένες από την αρχαιότητα, υιοθετημένες, που κατέστησαν λαϊκές από τη χριστιανική εικονογραφία. Η απουσία κάθε μορφής σαφώς βιβλικής και η παρουσία του Ήλιου και του Άδη στα δύο άκρα νομιμοποιούν την πιθανότητα της ειδωλολατρικής προέλευσης. Η σαρκοφάγος της via Salaria, στην ιταλική πρωτεύουσα, θέτει τα ίδια ερωτηματικά. Σ' ένα διάζωμα οριοθετημένο από δύο κριούς, ο Καλός Ποιμήν εμφανίζεται καθισμένος μεταξύ ενός άνδρα και μίας γυναίκας, ιδεαλιστική προσωπογραφία ενός ζεύγους νεκρών ή προσωποποίηση της σοφίας και της ευσέβειας. Η νύμφη περιβάλλεται από μία μουσα και από μία δεόμενη μορφή, ο νυμφίος συμπαρίσταται από δύο μαθητές. Η πνευματική σημασία του έργου παραμένει ακαθόριστη. Για την ομάδα, πιθανώς ισχύουν οι θρησκευτικές ερμηνείες, είτε ειδωλολατρικές, είτε χριστιανικές. Η σαρκοφάγος ενός βρέφους, εκτιθέμενη στα μουσεία του Καπιτωλίου της Ρώμης, έργο γύρω στο έτος 290, παρουσιάζει ένα παραδοσιακό σχήμα με διαδοχικές απεικονίσεις, διαχωρισμένες σε άψιδώματα. Ένας διανοούμενος και μία δεόμενη γυναίκα καταλαμβάνουν τις δύο γωνίες της γλυπτής επιφάνειας. Η προτομή ενός βρέφους εμφανίζεται σε ένα μέταλλο, ανυψούμενο από δύο πτηνά, ενώ κάτω διακρίνεται ποιμενικό ειδύλλιο. Δεξιά, καθισμένος φιλόσοφος εκτυλίσσει το χειρόγραφο μεταξύ μίας ομάδας παρισταμένων προσώπων. Αριστερά, η παράσταση της έγερσης του Λαζάρου αποδίδει στο έργο τη χριστιανική ταυτότητα. Η παρεμβολή των βιβλικών προσωποποιήσεων παράγει την πρώτη χριστιανική γλυπτική. Σε μία σαρκοφάγο του λεγόμενου Museo Pio Cristiano, στην πόλη του Βατικανού, διακρίνεται μία σύνθετη σκηνή επικεντρωμένη στην ιστορία του Ίωνά. Γραφικές απεικονίσεις άλιείας και ποιμενικού βίου εμπνέουν τη διακόσμηση. Στο κέντρο της ομάδας, κάτω από τα μάτια του ήλιου και του ανέμου, προσωποποιημένων, από τη μία πλευρά το θαλάσσιο κήτος χωρίζεται σε δύο για να καταπιεί τον προφήτη Ίωνά, που έπεσε από το πλοίο, ενώ από την άλλη

παρίσταται νὰ τὸν ἔξεμεϊ. Ὁ κύκλος περατώνεται μὲ τὴν ἀνάπαυση τοῦ Ἰωνᾶ στὴ σκιὰ τῆς ἀναδενδράδας. Ἄλλα βιβλικά ἐπεισόδια ἐμφανίζονται σὲ συνεχή ἀφήγησι. Ἡ κιβωτὸς τοῦ Νῶε ἐπιπλέει στὰ κατακλυσμαῖα νερά, ἐμπρὸς ἀπὸ τὸ θαλάσσιο κῆτος, ἐνῶ οἱ Ἰσραηλῖτες πού ὑποφέρουν ἀπὸ δίψα ἐπιτίθενται στὸν Μωυσῆ. Πλησίον τους ὁ δούλος τοῦ Ἰαβὲ πλήττει τὸν βράχο, ἐνώπιον τριῶν ἀνδρῶν πού ἀντλοῦν νερὸ ἀπὸ τὴν πηγὴ. Τέλος, στὴ γωνία ἀριστερά, ὁ Χριστὸς ἀνιστᾷ τὸν Λάζαρο μὲ τὴν παρουσία τῶν ἀδελφῶν του γυναικῶν καὶ τῶν δούλων. Οἱ τύποι εἶναι καθορισμένοι, δηλαδή ἡ δεόμενη μορφὴ, ὁ ποιμὴν καὶ ὁ διανοούμενος ἄνδρας ἐναλλάσσονται μὲ τὰ βιβλικά ἐπεισόδια. Ἡ σαρκοφάγος τῆς κεντροϊταλικῆς πόλης Velletri συνιστᾷ ἕνα τυπικὸ παράδειγμα αὐτῆς τῆς τέχνης. Οἱ ἀνοικτοὶ βραχίονες, ἡ ψυχὴ «ἐν εἰρήνῃ», σχηματίζουν τὸν κεντρικὸ ἄξονα τῆς μαρμάρινης αὐτῆς πλάκας. Δύο ποιμένες εἶναι τοποθετημένοι στὶς πλευρὲς τῆς ὁμάδας. Ὁ πρῶτος εἶναι σκεπτικὸς ἔφηβος, καθισμένος δίπλα στὸν θάμνο, ὁ δευτέρος γενειοφόρος ἄνδρας καὶ εὖσωμος, φέρει τὸ πρόβατο στοὺς ὄμους. Ὁ χώρος μεταξὺ τῶν τριῶν μορφῶν εἶναι καλυμμένος μὲ μία σειρὰ ἀπεικονίσεων, μικροτέρων διαστάσεων. Ἀριστερὰ βρίσκονται ἡ τριλογία τοῦ Ἰωνᾶ, ὁ Δανιὴλ προσευχόμενος στὸ λάκκο τῶν λιονταριῶν καὶ ἕνας φιλόσοφος πού ἐκτυλίσσει τὸ εἰλητάριό του ἀπὸ περγαμινῆ, ἐνῶ δεξιὰ διακρίνονται ὁ Ἀδὰμ καὶ ἡ Εὐὰ μαζί, ὁ Νῶε στὴν κιβωτὸ καὶ ὁ πολλαπλασιασμοὸς τῶν ἄρτων.

Τὰ παραδείγματα πολλαπλασιάζονται. Στὴ σαρκοφάγο τῆς βασιλικῆς Santa Maria Antiqua, στὴ ρωμαϊκὴ ἀγορὰ τῆς Ρώμης, ἕνα ζεῦγος μὲ πρόσωπα μὴ σχηματοποιημένα, λαμβάνει θέση στὸ κέντρο μεταξὺ τοῦ κοιμωμένου Ἰωνᾶ, τοῦ καλοῦ Ποιμένα καὶ τῆς βάπτισης τοῦ Χριστοῦ. Οἱ καθορισμένες ὁμάδες ἐμφανίστηκαν «ἔτοιμες γιὰ χρῆση», σὲ ἀναμονὴ νὰ λάβουν τὴν τελικὴ ἀφή πού θὰ ἔδινε σ' αὐτὲς τὰ χαρακτηριστικὰ στοιχεῖα τῶν παραγγελόντων. Ἡ ἑξαιτομίκευση τῆς ἀνθρώπινης ὄψης παραμένει ἀδιαχώριστη ἀπὸ τὴν ἐξιδανίκευσή της, σημεῖο τῆς ἀναμονῆς θείας ἀποτύπωσης. Ἡ ποιότητα τῆς γλυπτικῆς ἐξισώνει σπάνια τὰ μεγάλα εἰδωλολατρικὰ πρότυπα τῆς ἐποχῆς. Οἱ πρῶτες χριστιανικὲς σαρκοφάγοι, συγκρινόμενες μὲ τὴ σαρκοφάγο τοῦ Ostigliano ἢ τὴ λεγόμενη τοῦ Γορδιανοῦ Γ', ἐμφανίζονται ἀρκετὰ μέτριες. Τὸ ἀνάγλυφο διστάζει νὰ ἀντιμετωπίσει τὸ ὀλόγλυφο, οἱ ὄγκοι καὶ τὰ σχήματα εἶναι ἀπλοποιημένα καὶ ἡ χρῆσι τοῦ τρυπανιοῦ τονίζει τὶς ἀντιθέσεις τοῦ φωτός. Ὅμως τὰ σώματα καὶ τὰ ἐνδύματα παραμένουν συνδεδεμένα μὲ τὰ φυσιοκρατικὰ πρότυπα καὶ οἱ ἀνθρωπομορφικὲς καὶ οἱ ζωϊκὲς μορφὲς διατηροῦν μία ὀρισμένη ζωτικότητα. Τὸ ἀνάγλυφο ὅμως ἀμβλύνοντας τὸ σχεδιασμένο, παραμένει συνδεδεμένο μὲ

τὰ ζωντανὰ σχήματα καὶ τὴν κίνηση, ἴδια τῆς ἑλληνιστικῆς τέχνης.

Ἡ τρισδιάστατη ἀγαλματοποιία περιορίζεται σ' ἓνα μειωμένο ἀριθμὸ ἔργων, τελευταίων ἀμυδρῶν φώτων μιᾶς τέχνης καταδικασμένης νὰ ἐξαφανισθεῖ. Τὰ πιὸ ἐντυπωσιακὰ παραδείγματα εἶναι μία ομάδα πέντε ἀγαλμάτων ἀβέβαιης προέλευσης, πού φυλάσσονται στὸ μουσεῖο τῆς ἀμερικανικῆς πόλης Cleveland τῆς πολιτείας Ohio. Τὸ πρῶτο ἀγαλμα συνιστᾷ μία παραλλαγὴ τοῦ Καλοῦ Ποιμένα, παριστάμενου ὀρθίου, μὲ τὰ τέσσερα πόδια τοῦ προβάτου σφικτὰ στὸ ἀριστερὸ χέρι, σύμφωνα μὲ ἓνα πρότυπο πού ὀλοκληρώνεται τέλεια σὲ μία σειρὰ ἀφιερωμένη στὸ ἴδιο θέμα, διεσπαρμένη σὲ διάφορα μουσεῖα ὄλου τοῦ κόσμου. Τὰ ἄλλα τέσσερα γλυπτὰ, μοναδικὰ πρότυπα, διαθέτουν σὲ ὀλόγλυφη μορφή τὴν ἱστορία τοῦ Ἰωνᾶ, ἀπεικονιζόμενη σὲ περισσότερες ἐπαναλήψεις στὶς τοιχογραφίες τῶν κατακομβῶν καὶ στὰ νεκρικὰ ἀνάγλυφα. Ὁ προφήτης, καταβροχθισμένος ἀπὸ τὸ θαλάσσιο κῆτος, δείχνει μόνον τὸ κατώτερο μέρος τοῦ σώματος. Βγαλμένος ἀπὸ τὸ στόμα τοῦ ζώου, ἐμφανίζεται μὲ γυμνὸ στήθος καὶ τοὺς βραχίονες ἀνοικτούς. Ἡ φυσιγνωμία ἔχει τροποποιηθεῖ, ὁ Ἰωνᾶς δὲν εἶναι πλέον ὁ συνήθης ἔφηβος νέος. Ὡριμος καὶ γενειοφόρος, φαίνεται ὅτι ἔχει προσλάβει τὰ χαρακτηριστικὰ γνωρίσματα τῶν προσωποποιημένων ποταμῶν. Μὲ ρωμαλέα σωματικότητα, ντυμένος μὲ βραχὺ χιτῶνα, παρίσταται νὰ κοιμᾶται ἐλαφρὰ, ξαπλωμένος στὴ ράχη του, κάτω ἀπὸ φυλλοφόρο κορμό.

Τὰ ἀγάλματα, πού ἐμπίπτουν στὴ μεγάλη ἑλληνιστικὴ παράδοση, εἶναι ἐξαιρετικῆς κατασκευῆς. Ἡ ἐνωμένη ομάδα σχηματίζει ἓνα σύνολο, τοῦ ὁποῦ ἡ ἀρχικὴ λειτουργία δὲν ἔχει ἀκόμη ἐξατομικευθεῖ. Οἱ διατυπωμένες ὑποθέσεις τὴν ἀνάγουν τώρα σὲ μία νεκρικὴ διακόσμηση, ἢ σ' ἓνα βαπτιστήριο, ἐνῶ μία τρίτη τὴν συνδέει μὲ μία ἰδιωτικὴ πηγὴ νεροῦ (fons aquae). Ἔργο λατρείας, νεκρικὴ ἢ ἀπλὴ διακόσμηση ἐκπέμπει τὸ κύκνειο ἄσμα μιᾶς προγονικῆς τέχνης γιὰ μακρὸ χρόνο κυρίαρχης σὲ ὅλες τὶς ἄλλες.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ἀπὸ τὴν πυκνὴ εὐρωπαϊκὴ βιβλιογραφικὴ παραγωγὴ πού ἀφορᾷ τὴν παλαιοχριστιανικὴ ἀρχιτεκτονικὴ, ζωγραφικὴ καὶ γλυπτικὴ (Α΄-ΣΤ΄ αἰ.) στὸ σύνολό της βλ. TESTINI P., *Archeologia Cristiana. Nozioni generali dalle origini alla fine del sec. VI*, Roma-Parigi-Tournai-New York 1958. GRABAR A., *Le premier art chrétien (200-395)*, Paris 1966 (ὄπου καὶ ἡ προηγούμενη βιβλιογραφία).

DELVOYE C. , *L' art byzantin*, Paris 1967. GERKE F., *La fin de l' art antique et les debuts de l' art chrétien*, Paris 1970. WEITZMANN K., *Age of Spirituality, Late Antique and Early Christian Art*, New York 1978. H.P. L' Orange, *L' impero romano*, Milano 1985. EFFENBERGER A., *Frühchristliche Kunst und Kultur (von den Anfängen bis zum 7 Jahrhundert*, München 1986. MATHEWS T.F., *The clash of gods*, Princeton University 1993. CRIPPA M.A., M. Zibawi, *L' arte paleocristiana (Visione e spazio dalle origini a Bisanzio)*, Milano 1998 (όπου λεπτομερής βιβλιογραφία). ΓΟΥΝΑΡΗ Γ., *Εισαγωγή στην παλαιοχριστιανική αρχαιολογία, Α' Αρχιτεκτονική, Θεσσαλονίκη* 1999. ΤΟΥ ΙΔΙΟΥ, *Εισαγωγή στην παλαιοχριστιανική αρχαιολογία, Β', Ζωγραφική, Θεσσαλονίκη* 2007.