

Εἰκόνα καὶ Μαρτυρία στὴ νεώτερη Ἑλλάδα

Ἡ ζωγραφικὴ τῆς Ἐκκλησίας ἐν μέσω ἐμπορίας καὶ ἀπορίας

ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ ΝΕΥΡΟΚΟΠΛΗ*

Μέσα ἀπὸ τὴ συναρμολόγηση στὸν τίτλο δύο φαινομενικὰ διαφορετικῶν πραγμάτων, προδηλώνεται ἡ ἀπόπειρα μιᾶς θεώρησης καὶ ἡ διατύπωση μιᾶς ἐρμηνευτικῆς πρότασης γιὰ τὴν εἰκόνα (πρᾶγμα) ὡς μαρτυρία (πράξη). Μὲ τὸν ὑπότιτλο ἐντούτοις νὰ αἰωρεῖται ἀμήχανα καὶ ἴσως δυσάρεστα, ὑποφαίνεται ἡ πρόθεση νὰ μὴν παραβλέψουμε τὶς ἄχαρες –γιὰ τὴ δική μας σημερινὴ πραγματικότητα– διαπιστώσεις ἀλλὰ καὶ νὰ ἀντικρῦσουμε ὑπὸ τὸ φῶς αὐτῆς τῆς ἐρμηνευτικῆς πρότασης τὴν καίρια ἐρώτηση γιὰ τὸ πῶς ἀντιλαμβάνεται καὶ πῶς χειρίζεται ἡ ἐκκλησία τὴν τέχνη τῆς εἰκόνας στὴ νεότερη Ἑλλάδα. Ἡ πρόταση εἶναι πῶς ἡ εἰκόνα –παρότι ἓνα καλλιτεχνικὸ ἀντικείμενο– ἔχει καταγωγή, περιεχόμενο καὶ ἐμβέλεια ποὺ ξεπερνᾷ κατὰ πολὺ αὐτὸ ποὺ ὀνομάζουμε καλλιτεχνικὴ ἀξία καὶ συνήθως ἀπασχολεῖ μία ἰδιαίτερη κατηγορία ἀνθρώπων μὲ καλλιτεχνικὲς εὐαισθησίες καὶ εἰδικὲς γνώσεις. Αὐτὸ ποὺ πρωταρχικὰ καὶ κύρια εἶναι ἡ εἰκόνα, μπορεῖ νὰ φωτισθεῖ μὲ τὴ βιβλικὴ λέξη «μαρτυρία» –λέξη δηλωτικὴ μιᾶς πράξης ποὺ ἀφορᾷ αὐτὸ τὸ «εἶναι» τῆς ἐκκλησίας: τὴ φανέρωση, δηλαδή, καὶ ἔκφραση –μέσα ἀπὸ μορφές, χρώματα καὶ σχήματα– τῆς ζωῆς καὶ τῆς ἀλήθειας, ἔτσι ὅπως βιώνεται κάθε φορὰ σὲ κάθε τόπο ἀπὸ αὐτὴν, ὥστε νὰ εἶναι δυνατὸς ὁ εὐαγγελισμὸς καὶ «ἡ ἐνότητα ὄχι μόνον τῶν ἀνθρώπων ἀλλὰ καὶ τοῦ συνόλου τῆς κτιστῆς δημιουργίας»¹.

* Ὁ Ἀθανάσιος Νευροκοπλῆς ἐργάζεται ὡς Θεολόγος – καθηγητῆς στὴ Δευτεροβάθμια Ἐκπαίδευση.

1. Στὸ παρὸν μελέτημα ὁ προσεκτικὸς ἀναγνώστης θὰ ἀναγνωρίσει τὸ ρίζωμα καὶ τὶς ὀφειλὲς στὴ θεολογικὴ σκέψη καὶ συμβολὴ τοῦ καθηγητῆ Πέτρου Βασιλειάδη σχετικὰ μὲ τὸ εἶδος, τὸ εὔρος καὶ τὶς προοπτικὲς τῆς ὀρθόδοξης χριστιανικῆς μαρτυρίας στὸ σύνθετο περιβάλλον τῆς νεωτερικότητας, ὅπως αὐτὴ ἀπορρέει ἀπὸ τὴ βαθιὰ κατανόηση τῆς λειτουργικῆς θεολογίας («*Lex Orandi*», ἐκδόσεις Ἰνδικτος 2005) καὶ θεμελιώνεται στὸ ἐγχειρίδιο ἱεραποστολῆς «Ἐνότητα καὶ Μαρτυρία», ἐκδόσεις Ἐπίκεντρο 2007, ἀπ' ὅπου καὶ τὸ παράθεμα στὴ σελ. 15.

ι. Τὸ πρόβλημα

Ἡ διαπίστωση, πὸν μᾶς ἀναγκάζει νὰ ἀναμετρηθοῦμε μὲ τὴ δική μας πραγματικότητα, προκύπτει ἀπὸ μία στοιχειώδη παρατήρηση: ἂν ἐπιχειρήσει κανεὶς μία –ἔστω καὶ πρόχειρη– περιδιάβαση στὴν εἰκονογραφικὴ παραγωγή τῆς ὀρθόδοξης ἐκκλησίας στὴ νεότερη Ἑλλάδα, θὰ ἔρθει ἀντιμέτωπος μὲ ἐπιλογές καὶ ἀποφάσεις, πὸν δημιουργοῦν ἕναν προβληματισμὸ ὁ ὁποῖος δὲν μπορεῖ νὰ ἀφήσει ἀδιάφορη τὴ θεολογία. Ἐπιγραμματικά, αὐτὲς εἶναι οἱ ἐξῆς:

α. Ἡ εἰκονογραφία στὴ νεότερη Ἑλλάδα –μετὰ τὴν ὀλικὴ ἐπαναφορὰ στὴν παραδοσιακὴ τεχνοτροπία, πὸν ἐπιχειρήθηκε καὶ ἐντέλει ἐπιβλήθηκε μὲ πρωτεργάτη τὸν ἀείμνηστο Φώτῃ Κόντογλου– χαρακτηρίζεται ἀπὸ μία κραυγαλέα καὶ πανθομολογούμενη στασιμότητα. Αἰτία –ἀλλὰ καὶ ἔκφραση αὐτῆς τῆς στασιμότητας– εἶναι ἡ ἀπολυτοποίηση τῆς βυζαντινῆς τεχνοτροπίας καὶ ἡ συνακόλουθη προσκόλληση καὶ ἐμμονὴ στὴ “βυζαντινότη” μορφοκρατία. Ἡ “νεοβυζαντινὴ” λεγόμενη εἰκονογραφία βυθίζεται ἔκτοτε ὅλο καὶ πιὸ πολὺ σὲ ἕνα τέλμα ἀπομίμησης, δουλικῆς ἀντιγραφῆς καὶ γραφικότητας, σὲ βαθμὸ πὸν νὰ δικαιώνονται ὅσοι εἶχαν σταθεῖ ἐπιφυλακτικοὶ σὲ αὐτὴ τὴν ἐπιλογὴ τῆς ἐπιστροφῆς, εἴτε χαρακτηρίζοντάς τὴν ὡς ἕνα ἐξαπάτηση καὶ ἕνα «μασκάρεμα μὲ ἔνδυμα βυζαντινὸ»² εἴτε ἐπισημαίνοντας τὸν κίνδυνο νὰ καταστήσουν τὰ ἔργα τῆς «ὡς τὰ ψεύτικα τρόφιμα πὸν ἔχουν τὰ ψυγεῖα στὶς βιτρίνες»³.

β. Ἡ εἰκονογραφικὴ παραγωγή στὰ νεότερα χρόνια –καθλωμένη σὲ ἕνα βυζαντινὸ ναρκισσισμὸ– ἀντὶ νὰ περιέχει καὶ νὰ ἐκφράζει τὴν ἀλήθεια τῆς ἐκκλησίας στὴ συγχρονικότητα καὶ τὴν καθολικότητά της, ἔγινε συχνὰ ἡ αἰχμὴ τοῦ δόρατος στὴν ἀντιπαράθεσή της μὲ τὴ νεωτερικότητα. Μέσα ἀπὸ εὐρύτερες διεργασίες –στενὰ συνδεδεμένες μὲ τὴν ἱστορικὴ διαδρομὴ τοῦ νεότερου ἑλληνισμοῦ– ἀναδείχθηκε σὲ ἕνα ἰδιότυπο πεδίο ἀνάδυσης καὶ ἔκφρασης ψυχογενῶν μηχανισμῶν ἑνὸς ὀργανισμοῦ πὸν βρίσκεται σὲ ἄμυνα: εἴτε ὡς ἀναπόληση καὶ πεισματικὴ ἐμμονὴ στὸ ἔνδοξο παρελθὸν εἴτε ὡς ἄρνηση καὶ διαφυγὴ ἀπὸ τὴν πραγματικότητα εἴτε ὡς ἕνα ὑπερναπλήρωση ἀποτυχῶν καὶ μαται-

2. ΜΑΛΕΑΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ, *Εἰκόνες λαϊκῆς ἀρχιτεκτονικῆς, Ἱστορικὴ καὶ Λαογραφικὴ Βιβλιοθήκη*, ἀρ. 6, Ἀθήνα 1929, Πρόλογος. Τὸ κείμενο ἔχει γραφτεῖ τὸ 1927.

3. ΤΣΑΡΟΥΧΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ, *Ὡς στρουθὶον μονάζον ἐπὶ δώματος, Ἀναστάσιμη συνομιλία*, ἐκδόσεις Καστανιώτῃ 1987, σελ. 90: «Ἡ μορφὴ εἶναι τὸ πᾶν καὶ δὲν εἶναι καὶ τίποτα μαζί, ἂν ἡ ζωὴ δὲν τῆς δίνει νόημα. Ὅλα μπορεῖ νὰ καταστήσουν ὡς τὰ ψεύτικα τρόφιμα πὸν ἔχουν τὰ ψυγεῖα στὶς βιτρίνες. (...) Καλὰ εἶναι νὰ διατηροῦνται ὅλα, ἀλλὰ ὄχι εἰς βάρος τοῦ λόγου γιὰ τὸν ὁποῖο ὑψώθηκαν σὲ σύμβολα».

ώσεων μέσα από τη φαντασιακή ανασύσταση ενός κόσμου (της βυζαντινής αυτοκρατορίας), πού όμως είχε πιά παρέλθει.

γ. Προϊόντος του χρόνου, ή εικόνα έχει απολέσει ολοφάνερα την ικανότητά της να επικοινωνεί με τον γύρω κόσμο, ό οποίος βέβαια αλλάζει δίχως να κοιτάζει τη δική μας μελαγχολία· κυρίως όμως έχει αντιστρέψει τόν προσανατολισμό αυτής της μαρτυρίας για τη ζωή και την αλήθειά της: *από μία προσδοκία κι ένα άνοιγμα στο επερχόμενο σε μία έπιστροφή κι ανάκληση σε περασμένα μεγαλεία.*

Αυτές οι διαπιστώσεις μπορούν να συνοψισθούν σε ένα δύσκολο, βασανιστικό και ιδιαίτερα κρίσιμο ερώτημα, πού ή θεολογία όφείλει να θέσει στον έαυτό της και κατ' επέκταση στην ίδια την εκκλησία: *Λειτουργεί πράγματι ή εικόνα ως μαρτυρία της εκκλησίας σε αυτό τό σύνθετο περιβάλλον της ύστερης νεωτερικότητας;* Η ερώτηση μπορεί να επαναληφθεί τμηματικά στα καιρία σημεΐα της:

α. *Λειτουργεί⁴ πράγματι ή εικόνα, έχει δηλαδή δημιουργική αναφορά στην κοινωνία;*

β. *Λειτουργεί ή εικόνα ως μαρτυρία, και ποιά ποιότητα ζωής και αλήθειας αποκαλύπτει;*

γ. *Ποιά καινούργια δεδομένα και προκλήσεις προσθέτει στην εικόνα τό γεγονός ότι απευθύνεται σε έναν κόσμο τελείως διαφορετικό, αυτόν της ύστερης νεωτερικότητας; Τά ύποψιάζεται άραγε και πώς άπαντά σε αυτά⁵;*

4. ΣΤΑΜΑΤΑΚΟΥ ΙΩΑΝΝΟΥ, *Λεξικόν της Αρχαίας Έλληνικής γλώσσης*: «δημι-ουργός, ποιητ. δημι-οεργός, όν (δήμος+έργω, έργον): ό εργαζόμενος (μετερχόμενος έργον [δημιουργία] όφέλιμον) διά τόν λαόν» και «λειτ-ουργός, όν (λείτος ή λείτος+έργον): ό έπιτελών δημόσιαν ύπηρεσίαν (λειτουργίαν), ό ύπηρετών την Πολιτείαν». Στο Λεξικό μάλιστα τών Liddell & Scott ό δημιουργός όρίζεται «κατ' αντίθεσιν προς τό ιδιώτης, βλ. Πλάτωνος Πολιτεία 298C, Πρώτ. 327C, Ίωνι 531C». Άς σημειωθεί έπίσης ότι οι λέξεις δημιουργία και λειτουργία, χάρη στο δεύτερο συνθετικό τους [έργο], ύπονοούν δυναμική μεταβολή ή εξέλιξη και πάντως όχι στατικότητα και επανάληψη.

5. ΠΕΤΡΟΥ ΙΩΑΝΝΗΣ, *Η κοινωνική διάσταση της πνευματικότητας και ή ανανέωση της ανθρώπινης κοινωνίας*: «Και αν ακόμα αποδεικνύονταν ότι στην παραδοσιακή κοινωνία ύπήρχε μία ιδανική κατάσταση, πράγμα τελείως άπίθανο, θα ήταν μία ιδανική κατάσταση με τη χρησιμοποίηση ύλικών πού διαφέρουν πολύ από τά σημερινά. Και τό σημαντικό είναι τί μπορεί να κάνει ό άνθρωπος με τά σημερινά ύλικά. Κάθε έποχή έχει τούς δικούς της προβληματισμούς και ή απάντησή μας πρέπει να ανταποκρίνεται σε αυτούς και όχι τό αντίθετο». [Εισήγηση στο Διαχριστιανικό Συμπόσιο πού συνδιοργάνωσε τό τμήμα Θεολογίας Α.Π.Θ. και τό *Antoniamium* της Ρώμης στη Βενετία (5-8.9.1994) με θέμα: *Τό Άγιο Πνεύμα και ή Έκκλησία. Η εκκλησιακή/κοινωνική διάσταση της πνευματικότητας*. Αναδημοσιεύ-

ii. Ἡ προέλευση τῆς εἰκόνας

“Ὅπως ἔχει ἤδη εἰπωθεῖ, σὴν ἀπόπειρα νὰ ἀναμετρηθοῦμε μὲ τὰ παραπάνω δύσκολα ἐρωτήματα, δύο δρόμοι ἀνοίγονται: μποροῦμε νὰ προσεγγίσουμε τὴν εἰκόνα εἴτε μὲ τὸν τρόπο τῆς Αἰσθητικῆς⁶, ὡς ἓνα αἰσθητικό ἀντικείμενο, εἴτε ὡς ἔκφραση τῆς εἰκαστικῆς θεολογίας καὶ κατ’ ἐπέκταση ὡς μαρτυρία τῆς Ἐκκλησίας.

Στὴν πρώτη περίπτωση, ποῦ εἶναι καὶ ἡ πιὸ διαδεδομένη στὶς μέρες μας, ἡ εἰκόνα ἀντιμετωπίζεται σὰν ἓνα “ἔργο” ἢ “ἀντικείμενο” καλλιτεχνικό, μὲ θεολογικό(;) ὑπόβαθρο καὶ συμβολισμό, αἰσθητικά ιδιαίτερο χαρακτήρα, τεχντροπικὴ ἰδιοτυπία καὶ μία κάποια “ἱερότητα”. Αὐτὴ ἡ κατὰ βάση αἰσθητικὴ προσέγγιση τῆς εἰκόνας ἀναγνωρίζει σὲ αὐτὴν μία αὐταξία, ἓνα μνημεῖο πολιτισμοῦ. Γι’ αὐτὸ καὶ θεωρεῖται αὐτονόητο νὰ ἀποσπασθεῖ ἀπὸ τὸν φυσικό του χῶρο (τὴν ἐκκλησιαστικὴ κοινότητα), ὥστε νὰ προστατευθεῖ καὶ νὰ σωθεῖ ἀπὸ τὴ φυσικὴ φθορά, νὰ συντηρηθεῖ, νὰ μελετηθεῖ. Ὁ ἀπώτερος στόχος, ποῦ δικαιώνει τὴ βία αὐτῆς τῆς ἀπόσπασσης, εἶναι πάντα πολιτιστικός: ἡ προοπτικὴ νὰ “ἐκτεθεῖ” σὲ κάποιο μουσεῖο ἢ νὰ “ἐκδοθεῖ” σὲ ἓναν ἐπιμελημένο τόμο – πάντοτε ὅμως ἑτεροτοπικά καὶ ἑτεροχρονισμένα– διαλύει κάθε ὑποψία εὐθύνης ἢ ἐνοχῆς γιὰ μία τέτοια βαρβαρότητα⁷.

Μὲ κάθε εἰλικρίνεια ὅμως, πρέπει νὰ ὁμολογήσουμε πὼς –πίσω ἀπὸ τὴν ἐπιμέλεια γιὰ συντήρηση, ἀποκατάσταση καὶ προβολὴ τῆς εἰκόνας– κρύβεται μία διαπίστωση καὶ μία ἀπόφαση: ὅτι πρόκειται γιὰ ἀπομεινάρια καὶ βαλσαμω-

θηκε στὸ Εἰκοσιπενταετηρικό-Ἀφιέρωμα στὸν μητροπολίτη Νεαπόλεως καὶ Σταυρουπόλεως κ. Διονύσιο, Θεσσαλονίκη 1999, σελ. 552].

6. Ὁ ὄρος «Αἰσθητικὴ» ἐπινοήθηκε καὶ εἰσήχθη στὸν ἐπιστημονικό χῶρο ἀπὸ τὸν Γερμανὸ φιλόσοφο ALEXANDER GOTTLIEB BAUMGARDEN (1714-1762) τὸ 1750 μὲ τὴν ἐκδοση τῆς *Aesthetica* [ἑλληνέκδοση Georg Olms Verlag, Hildesheim-New York 1970], σὲ μία προσπάθεια νὰ ἐντοπισθεῖ ἡ φύση, ἡ ἀξία καὶ τὸ νόημα τοῦ *κάλλους*. Ἡ Αἰσθητικὴ γιὰ τὸν Baumgarten εἶναι μία ἐπιστῆμη γνωσιολογικὴ ποῦ ἐξετάζει τὸ «πὼς γνωρίζουμε ἓνα ἀντικείμενο μὲσφ τῶν αἰσθήσεων».

7. Ὁρθὰ παρατηρεῖ ὁ MARTIN HEIDEGGER, *Ἡ προέλευση τοῦ ἔργου τέχνης*, [*Der Ursprung des Kunstwerkes-Holzwege*], σὲ μετάφραση τοῦ Γιάννη Τζαβάρα, ἐκδόσεις Δωδώνη 1986, σελ. 67: «Αὐτὰ τοῦτα τὰ ἔργα τέχνης στέκονται καὶ κρέμονται στὶς συλλογὲς καὶ στὶς ἐκθέσεις. Ἀλλὰ εἶναι ἐδῶ τὰ καλλιτεχνήματα καθ’ ἑαυτὰ ποῦ εἶναι, ἢ μῆπως μᾶλλον ἔχουν ἤδη γίνει ἀντικείμενα τοῦ καλλιτεχνικοῦ πάρε-δῶσε;» Γιὰ νὰ ἀναρωτηθεῖ στὴ συνέχεια: «Μὰ συναπτοῦμε τὰ ἴδια τὰ ἔργα μέσα σὲ ὅλες αὐτὲς τὶς μηχανορραφίες;» [ὡς «μηχανορραφίες» ἐννοεῖ τὴ συντήρηση, τὶς τεχνοκριτικὲς μελέτες, τὴν ἱστορία καὶ ἐμπορία τῆς τέχνης].

μένο λείψανο ενός πολιτισμοῦ πού δὲν ὑπάρχει πιά καί, ἐπομένως, δικαιούμαστε ὡς τέτοιο νά τὸ μεταχειριζόμαστε. Ἡ ἐργασία αὐτὴ σκοπεύει καὶ δικαιώνεται μὲ τὸ νά “ἐκτεθεῖ” καὶ νά “ἐκδοθεῖ” τὸ ταριχευμένο λείψανό της στὸ εὐρὺ κοινό. Ἡ εἰκόνα ὁμως σὲ αὐτὴ τὴν περίπτωσι, κείμεται ἀπέναντί μας ὡς «ἀντικείμενο, ξεσηκωμένο κι ἀνήσυχο» κατὰ τὴν ἔκφραση τοῦ Heidegger⁸, –καθὼς δὲν βρίσκεται σὲ αὐτὸ πού τὴν περιέβαλλε, δηλαδὴ στὸν ἑαυτὸ της. “Ὅμως ἡ εἰκόνα σὲ αὐτὸ τὸ ἐκκλησιαστικὸ περιβάλλον γεννήθηκε· ἐκεῖ ἀνέπνεε, ἐκεῖ φανέρωνε τὴν ἀλήθειά της, ἐκεῖ ζοῦσε. Γι’ αὐτὸ καί, παρὰ τὶς φιλότιμες προσπάθειές μας, παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι τῆς ἐπιφυλάσσουμε μία ἐξαιρετικὴ θέση ὡς μέρος τῆς πνευματικῆς κληρονομιάς καὶ τοῦ πολιτισμοῦ μας, παράδοξο δὲν εἶναι πὸς ἡ προσπάθεια γνωριμίας μαζί της –ἐκτὸς τοῦ φυσικοῦ της χώρου– μένει συχνὰ μετέωρη.

Σὲ κάθε περίπτωσι, αὐτὴ ἡ αἰσθητικὴ ἀντίληψη –μὲ τὴν ἐπιστημονικὴ καὶ ἐργαλειακὴ ὑπόδομή της (ἀρχαιολογία, ἱστορία τῆς τέχνης, συντήρησι, ἀποκατάστασι καὶ μουσειολογία)– κρίνει, ἐκτιμᾷ καὶ χειρίζεται τὴν εἰκόνα, ὡς ἀντικείμενο: ἱκανὸ νά διεγείρει στὸν θεατὴ/ὑποκείμενο ὑψηλὰ αἰσθήματα ἢ ἀλλιῶς «βιώματα»⁹. Δὲν πρέπει ὁμως νά μᾶς διαφεύγει τὸ γεγονὸς, ὅτι αὐτὴ ἡ ἐργώδης περιστροφὴ καὶ ἐνασχόλησι μὲ τὸ «βίωμα» ἔχει δεχθεῖ καὶ ἐκ τῶν ἔνδον τὴν

8. HEIDEGGER MARTIN, ὁ.ἀ., σελ. 67: «Τὸ ὅτι μετατέθηκαν, τὰ ἀπέκοψε ἀπὸ τὸν κόσμον τους· (...) ὁ κόσμος τῶν ὑπαρκτῶν αὐτῶν ἔργων τέχνης ἔχει ἀποσυντεθεῖ. Ἡ ἀποκοπὴ καὶ ἡ ἀποσύνθεσι τοῦ κόσμου δὲν μποροῦν ποτὲ πιά νά ἀκυρωθοῦν. Τὰ ἔργα τέχνης δὲν εἶναι πιά αὐτὰ πού ἦταν. (...) Ἐφεξῆς παραμένουν μόνο σὰν ἀντικείμενα». – Τὸ “ξεσηκωμα” αὐτὸ περιγράφεται μὲ ἀπαράμιλλο, σχεδὸν ἀνατριχιαστικὸ, τρόπο ἀπὸ τὸν ΑΛΕΞΑΝΔΡΟ ΠΑΠΑΔΙΑΜΑΝΤΗ, Λαμπριάτικος Ψάλτης, Ἄπαντα, τόμος 2ος, κριτικὴ ἔκδοσι Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, ἐκδόσεις Δόμος 1982, σελ. 524: «Τὸ πρόσωπον τοῦ Δεσπότη Χριστοῦ ἔλαμπε μὲ ἄγιον φῶς (...). Ἡ μορφή τῆς Δεσποίνης Θεοτόκου ἤστραπτεν (...) Ἡ ὄψις τοῦ τιμίου Προδρόμου ἐσελαγίζετο ἐκ μυστικῆς εὐφροσύνης (...) Καὶ ὁ ἡγαπημένος μαθητὴς ἦτο ἀκόμη ἐκεῖ, καὶ συνέχαιρεν ἐπὶ τῇ Ἀναστάσει, ἂν καὶ πτυχὴ τὶς μερίμνης συνέστελλε τὸ ὑψηλὸν μέτωπόν του, προβλέποντος ὅτι θρασὺς ἱερόσυλος ἔμελλε μετ’ οὐ πολὺ νά τὸν ἀρπάσῃ ἐκ τῆς κόγχης του διὰ νά τὸν μεταφέρῃ εἰς Ἀθήνας καὶ νά τὸν καθιδρῶσῃ ὄχι εἰς ναὸν καὶ ὀλοκαύτωμα καὶ θυσιαστήριον, ὄχι εἰς τόπον τοῦ καρπῶσαι, ἀλλ’ εἰς Μουσεῖον, Ὑψιστε Θεέ! εἰς Μουσεῖον, ὡς νά εἶχε παύσει ν’ ἀσκήται εἰς τὸν τόπον τοῦτον ἢ χριστιανικὴ λατρεία, καὶ τὰ σκευὴ αὐτῆς ν’ ἀνήκον εἰς θαμνένον παρελθόν, καὶ νά ἦσαν ἀντικείμενον περιεργείας!... Ὡλεως γενοῦ αὐτοῖς, Κύριε!»

9. Ἡ ἔννοια «βίωμα» εἶναι μία σχετικὰ πρόσφατη ἔννοια πού καλλιεργήθηκε μέσα στὸ δεῦτερο μισὸ τοῦ 19ου αἰῶνα, κυρίως ἀπὸ τὸν WILHELM DILTHEY στὸ ἔργο του: *Τὸ βίωμα καὶ ἡ ποίησι* (Das Erlebnis und die Dichtung) καὶ στὴ συνέχεια ἀπὸ τὸν Edmund Husserl.

ὀξεῖα κριτική της¹⁰. Ὅπως ἐπισημαίνει, στή βαρυσήμαντη κριτική πού ἀσκεῖ στήν ἔννοια τοῦ «καλλιτεχνικοῦ βιώματος» (*Erlebnis*) καί στήν Αἰσθητική ἐν γένει, ὁ Martin Heidegger: «Ἴσως ὁμως, τὸ βίωμα εἶναι ἐκεῖνο τὸ στοιχεῖο, μέσα στοῦ ὁποῖο ἡ τέχνη πεθαίνει»¹¹. Σύμφωνα μετὸν Heidegger τὸ «βίωμα» ὑποβιβάζει τὸ ἔργο τέχνης καὶ ἀπομονώνει τοὺς ἀνθρώπους διαχωρίζοντάς τους σὲ καλλιτεχνικά εὐαίσθητους καὶ ἀναίσθητους. «Ἀντίθετα, ἡ ἀλήθεια τοῦ ἔργου τέχνης δὲν ἀπομονώνει τοὺς ἀνθρώπους μέσα στὰ βιώματά τους, ἀλλὰ τοὺς εἰσάγει στή συνύπαρξη μετὴν –μέσα στοῦ ἔργο συμβαίνουσα– ἀλήθεια καὶ ἔτσι θεμελιώνει τὴ διαλληλία (: δι' ἀλλήλους [*füreinandersein*] δηλ. νὰ μποροῦν οἱ ἄνθρωποι νὰ ὑπάρχουν ὁ ἕνας γιὰ τὸν ἄλλον) καὶ τὴ συναλληλία (: σὺν ἀλλήλοις [*miteinandersein*] δηλ. νὰ ὑπάρχουν ὁ ἕνας μετὸν ἄλλον)»¹².

Ἐὰν τώρα θελήσουμε νὰ θεωρήσουμε τὴν εἰκόνα ὡς «μαρτυρία» καὶ εἰκαστική ἔκφραση τῆς θεολογίας τῆς Ἐκκλησίας ἢ, μετὴν διατύπωση τοῦ πατρὸς Γεωργίου Φλωρόφσκυ, σὰν μία «θεολογία τῶν χρωμάτων, ἕνα εἶδος δογματικοῦ κειμένου»¹³, θὰ πρέπει νὰ ἀκολουθήσουμε τὴν ἀντίστροφη πορεία ἀπὸ αὐτὴν τῆς Αἰσθητικῆς: νὰ ἀναζητήσουμε καταρχὴν τὴν προέλευσή της, ἀκολουθώντας μία πορεία αἰτιολογική. Ξεκινώντας ἀπὸ τὸ ἀποτέλεσμα (εἰκόνα), νὰ ἀναχθοῦμε στὰ καταγωγικά της αἴτια, σὲ αὐτὰ δηλαδὴ πού τὴν καθιστοῦν εἰκόνα. Μέσα ἀπὸ μία τέτοια διαδρομὴ πρὸς αὐτὸ πού βρίσκεται πίσω ἀπὸ ἡ μέσα στήν εἰκόνα, θὰ μπορέσουμε νὰ ἀντιληφθοῦμε αὐτὸ πού εἶναι εἰκόνα καὶ ὄχι ἀπλῶς αὐτὸ πού φαίνεται ἢ ποιῆς ἐντυπώσεις καὶ συναισθήματα μᾶς προκαλεῖ. Αὐτὴ ἡ ἀνάστροφη πορεία¹⁴ καθόλου δὲν σημαίνει ὅτι ἀρνόμαστε νὰ δοῦμε τὴν εἰκόνα σὰν ἔργο τῆς τέχνης· τὸ ἀντίθετο μάλιστα. Αὐτὸ πού ἐπιχειροῦμε,

10. Χωρὶς νὰ μᾶς διαφεύγει καὶ τὸ τεράστιο εὔρος τῶν οικονομικῶν μεγεθῶν, πού διακινοῦνται ἀπὸ τὴν ἐμπορεία αὐτῶν τῶν «βιωμάτων». Δὲς σχετικὰ τίς ὀξεῖες παρατηρήσεις τοῦ καθηγητῆ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΚΑΛΟΚΥΡΗ, *Ἡ ζωγραφικὴ τῆς Ὁρθόδοξης*, ἐκδόσεις Πουρνάρα 1972, σελ. 109-110, ὅπου ὀμιλεῖ γιὰ «μόδα» (...) ἀρξαμένη ὑπὸ πολλῶν ἰδιωτῶν καὶ ξένων, ἴδια τουριστῶν» καὶ γιὰ «συρμόν τινὰ περὶ τὰ βυζαντινά, ὅστις (...) καταβιβάζει αὐτὴν [τὴν ἀγιογραφία] εἰς τὴν ἀγοραϊὰν καθημερινότητα (...) χάριν τοῦ ὀφέλους μετρίων ζωγράφων», οἱ ὁποῖοι «μεταμφιέννυνται, ἀπὸ τῆς μιᾶς ἡμέρας εἰς τὴν ἄλλην, ἀπὸ κοσμικοὶ ζωγράφοι εἰς βυζαντινοὺς ἀγιογράφους (!)».

11. HEIDEGGER MARTIN, ὁ.ἀ., σελ. 133.

12. HEIDEGGER MARTIN, ὁ.ἀ., σελ. 113-114.

13. ΦΛΩΡΟΦΣΚΥ ΓΕΩΡΓΙΟΣ, *Ἡ κληρονομιά καὶ ὁ σκοπὸς τῆς Ὁρθόδοξης Θεολογίας*, περιοδικὸ Θεολογία, τόμος 81, τεῦχος 4, Ὀκτώβριος – Δεκέμβριος 2010, σελ. 26.

14. Σὲ αὐτὴν τὴν διαδρομὴν, θὰ ἔχουμε κατὰ νοῦ νὰ ἐπισημαίνουμε sporadiká τίς νεοελλαδικὲς ἀποκλίσεις καὶ ἀσυνέχειες.

είναι να ξαναδοῦμε την εικόνα στη σχέση της με την ἀλήθεια· την εικόνα ὡς μία ἐν ἔργῳ καὶ πράγματι παράσταση τῆς ἀλήθειας.

Σύμφωνα με τὸν Ἀριστοτέλη¹⁵, τὰ αἶτια πὺν προκαλοῦν –καὶ μέσα ἀπὸ τὰ ὁποῖα συντίθεται– ἓνα ἔργο τέχνης, ὅπως καὶ ἡ εἰκόνα, εἶναι τέσσερα. Αὐτὰ εἶναι:

α. Ἡ ὕλη (*causa materialis*), δηλαδή τὸ ὑλικὸ ἀπὸ τὸ ὁποῖο κατασκευάζεται ἓνα ἔργο. Ἡ συνειδητοποίηση ὅτι ἡ εἰκόνα εἶναι καταρχὴν τὸ ὑλικὸ, ἀπὸ τὸ ὁποῖο κατασκευάζεται καὶ τὸ ὁποῖο τῆς δίνει τὴ δυνατότητα νὰ ὑπάρχει ὡς εἰκόνα, ἔχει τεράστια καλλιτεχνικὴ ἀλλὰ καὶ θεολογικὴ σημασία. Ἡ ἀποδοχὴ καὶ ἐκκλησιοποίηση τῆς ὕλης («καὶ σέβων οὐ παύσομαι τὴν ὕλην, δι' ἧς ἡ σωτηρία μου εἴργασται»¹⁶) εἶναι μία μεγάλη κατάρκτηση τῆς θεολογίας τῆς Ζ' Οἰκουμενικῆς Συνόδου¹⁷, πὺν ἔδωσε τὸ ἔναυσμα γιὰ τὴ δημιουργικὴ ἐκτίναξη τῆς ἐκκλησιαστικῆς τέχνης. Εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι στὸν *Ἑβδομο Ὅρο τῆς ἀγίας μεγάλης καὶ οἰκουμενικῆς ἐν Νικαίᾳ συνόδου τὸ δεύτερον* (787 μ.Χ.), οἱ εἰκόνες ὀνοματίζονται καταρχὴν με ἀναφορὰ στὸ ὑλικὸ τους («ἐκ χρωμάτων καὶ ψηφίδος καὶ ἐτέρας ὕλης ἐπιτηδείως ἐχούσης, ἐν ταῖς ἀγίαις τοῦ Θεοῦ ἐκκλησίαις, ἐν ἱεροῖς σκεύεσι καὶ ἐσθήσι, τοίχοις τε καὶ σανίσιν, οἴκοις τε καὶ ὁδοῖς»)¹⁸. Αὐτὸ πὺν κυρίως κατοχυρώθηκε καὶ καθιερώθηκε με τὴν ἐπικράτηση τῶν εἰκόνων, ἦταν ἡ ἀμετακίνητη πίστη καὶ παραδοχὴ τῆς ἐκκλησίας ὅτι ὁ σαρκωμένος Λόγος τοῦ Θεοῦ δὲν εἶναι ἓνα φάντασμα, ἓνα διανοητικὸ κατασκεύασμα ἢ ἓνα ἰδεολόγημα, ἀλλὰ μία ὄρατὴ καὶ ἀπτή πραγματικότητα – ἓνα πρόσωπο πὺν μπορεῖ νὰ παρασταθεῖ καὶ νὰ κοινωνηθεῖ σωματικά.

Αὐτὴ ἡ παραδοχὴ τῆς δυνατότητας τοῦ ἀνθρώπου νὰ δεῖ καὶ νὰ παραστήσει τὸν Θεό, ἀφοῦ Αὐτὸς εἰσῆλθε στὴν ἱστορία με σάρκα καὶ ὀστᾶ, σηματοδοτεῖ οὐσιαστικὰ μία μετάβαση ποιοτικὴ στὴ σχέση Θεοῦ καὶ ἀνθρώπου. Ὁ ἀνθρώπος δὲν εἶναι πια μόνον «ὑπήκοος τοῦ Θεοῦ», ἀλλὰ «ὀρῶν καὶ ὀρώμενος ὑπ' Αὐτοῦ». Ἐλεύθερος νὰ σταθεῖ πρὸς Αὐτόν –«πρόσωπον πρὸς πρόσωπον»– σὲ μία σχέση κατεξοχὴν διαλεκτικὴ καὶ ὄχι ὑποτακτικὴ. Ἀλλὰ καὶ κάτι περισσότε-

15. ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ, *Φυσικά* 195a32, *Μεταφυσικά* 1013a 24-b9.

16. ΙΩΑΝΝΟΥ ΤΟΥ ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΥ, *Λόγος Α' πρὸς τοὺς διαβάλλοντας τὰς ἀγίας εἰκόνας*, PG 94,1245 A-B.

17. Ἡ θεολογία ἀντιστάθηκε σθεναρὰ στὴν καχυποψία ἔναντι τῆς ὕλης, ὅπως καὶ σὲ κάθε ἀπόπειρα ὑποτίμησής της. Δὲς Ἰωαννης Δαμασκηνος, *Λόγος Β' πρὸς τοὺς διαβάλλοντας...*, PG 94, 1297C: «σὺ δέ, εἰ κακὴν ταύτην [ὕλην] λέγεις, ἢ οὐκ ἐκ Θεοῦ ταύτην ὀμολογεῖς ἢ τῶν κακῶν αἰτίων ποιεῖς τὸν Θεόν».

18. Mansi XIII, 377D.

ρο· με μία ἐλευθερία πού θά ἔχει, μέσα ἀπό τήν καθημερινή λατρευτική πράξη, τή δυνατότητα νά ἐκφραστῆ ὡς ἀγάπη. Ἐξ οὗ καί ἡ πατροπαράδοτη συνήθεια τῶν πιστῶν νά φιλοῦν καί νά ἀσπάζονται («καί ὀφθαλμοῖς καί χεῖλεσι καί καρδία») ¹⁹ τῆς εἰκόνες τοῦ Χριστοῦ καί τῶν ἁγίων του.

Αὕτη ἀκριβῶς ἡ ζωτική σημασία πού ἔχει γιά τήν τέχνη –καί τήν πρωταρχική σχέση τοῦ ἀνθρώπου πού θεμελιώνεται μέσα ἀπό αὐτήν– ἡ εἰλικρίνεια στή χρήση καί τή διαπραγμάτευση τῶν ὑλικῶν, ἀναδεικνύει τήν κρισιμότητα ἐκείνου τοῦ συμπτώματος πού ἔχει νά κάνει μέ τήν εὐκολία στό ψεῦτισμα ²⁰ καί τόν «ἐξωτισμό μέ τὰ δικά μας πράγματα» (Ζήσιμος Λορεντζάτος). Τό σύμπτωμα βέβαια ἐπισημάνθηκε ἔγκαιρα ἀπό ἀνθρώπους μέ ὀξυμένη εὐαισθησία καί κριτήρια, ὅπως ὁ Ἀλέξανδρος Παπαδιαμάντης: «Τὰ κίβδηλα καί ψευδόχρυσά τὰ ὁποῖα βλέπετε εἰς ἓνα ἢ δύο τῶν ἀθηναϊκῶν ναῶν, καί ὑπούλως καί θρασέως εἰσαγόμενα, ἀναρμοδίως ὅλως, ὑπό ἀνθρώπων ἀμαθῶν καί ἀπειροκάλλων, δῆθεν ἐπιτρόπων τῶν ναῶν τούτων, ἔπρεπε νά ἀπαγορευθῶσιν...» ²¹.

β. Τό εἶδος (*causa formalis*), δηλαδή ἡ μορφή πού ἀποκτᾶ τὸ ὑλικό. Ἡ Μορφή –πού δέν εἶναι τίποτε ἄλλο ἀπὸ τή συνάντηση Φύσης καί Ἱστορίας, ὅπως προκύπτει μέσα ἀπὸ τήν ἐπέμβαση τοῦ καλλιτέχνη πάνω στήν ὕλη– εἶναι αὕτη πού δίδει στήν ἀλήθεια τὸν προσωπικό χαρακτήρα της· τή δυνατότητα νά ὑπάρξει μέ τὸν δικό της μοναδικό καί ἀνεπανάληπτο τρόπο ὡς αὐθύπαρκτη καί σταθερὴ ὄντοτητα. Ἐπομένως, μέσα ἀπὸ τή μορφή ἐκείνο πού θεμελιώνεται –πέραν τῆς ὕλης– εἶναι αὕτη ἡ ἱστορία: ὡς ἀναμέτρηση μέ τή φύση καί τὸ νόημα στό παρόν. Ἡ μορφή εἶναι αὕτη πού κάνει τήν ἀλήθεια «γεγονός πού συμβαίνει» καί ὄχι «πού ἀπλῶς εἶναι». Σημειώνει χαρακτηριστικά ὁ Heidegger: «Ἡ ποιητικὴ προβολὴ τῆς ἀλήθειας, ἡ ὁποία ἐντάσσεται μέσα στό ἔργο τέχνης, δέν πραγματώνεται ποτὲ μέσα στό κενό καί στό ἀκαθόριστο. Ἀντίθετα, ἡ ἀλή-

19. Κατὰ τὴ διατύπωση τοῦ ἁγίου Ἰωάννη Δαμασκηνοῦ, *Πρὸς τοὺς διαβάλλοντας...*, Λόγος Β', 10 – Ρῦ 94 1293B: «... προσκυνοῦμεν, καί περιπτυσσόμεθα καί καταφιλοῦμεν, καί ὀφθαλμοῖς, καί χεῖλεσι, καί καρδία ἀσπάζόμεθα».

20. Σταχυολογώντας νεοελλαδικὰ ψεῦτισματα: ἐπικαλύψεις τῶν ναῶν (πού εἶναι χτισμένοι μέ μετέον) μέ πλακίδια “βυζαντινοῦ” τύπου, ὥστε νά ὁμοιάζουν μέ τοὺς παραδοσιακοὺς ναοὺς· ἐπικολημένοι τοῖχοι μέ μουσαμάδες ἐν εἶδει τοιχογραφίας· πλαστικοποιημένες εἰκόνες καί εἰκονίτσες χάριν “εὐλογίας” ἢ ὡς μπομπονιέρες(!): ἠλεκτρικοὶ πολυέλαιοι μέ λαμπτήρες σὲ σχῆμα κερικοῦ· ἠλεκτρικὸς ἰσοκράτης ἀντὶ ψαλτῶν· καί ὁ κατάλογος μέ τὰ “ἐκκλησιαστικά” φῶ μπιζοῦ μπορεῖ νά συνεχίζεται.

21. ΠΑΠΑΔΙΑΜΑΝΤΗΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ, *Ὁ Ἐπιτάφιος καί ἡ Ἀνάστασις εἰς τὰ χωρία*, Ἀπατά, τόμος Ε', ἐκδόσεις Δόμος, σελ. 119.

θεια του έργου τέχνης βάλλεται προς τους μελλοντικούς ἀληθεύοντες, δηλαδή προς μία ιστορικά καθορισμένη ἀνθρωπότητα». Για να διακηρύξει λίγο πιό κάτω ότι μέσα από την παροντοποίηση της ἀλήθειας, χάρη στην τέχνη, θεμελιώνεται και ἡ ἴδια ἡ ιστορία: «Ὅποτεδήποτε συμβαίνει τέχνη, δίνεται στην ιστορία μία ὄψη, ἡ ιστορία πρωτοξεκινᾷ ἢ ξαναξεκινᾷ. Ὡς ἐγκαθίδρυση ἡ τέχνη εἶναι κατ' οὐσίαν ιστορική. Ἡ τέχνη εἶναι ιστορία με τὸ οὐσιαστικὸ νόημα ὅτι θεμελιώνει τὴν ιστορία»²². Χάρη στην ιστορικότητα της τέχνης ἡ ἀλήθεια δὲν «εἶναι ἀπλῶς» σὲ μία τετελεσμένη διατύπωση, ἀλλὰ «συμβαίνει» σὰν νὰ εἶναι ἡ πρώτη φορά! Κι ἔτσι, χάρη σὲ αὐτὸ τὸ συμβάν, θεμελιώνεται και ἡ ἴδια ἡ ιστορία.

Αὐτὴ ἡ ἀναμέτρηση τῆς ιστορίας με τὴν ὕλη προϋποθέτει, ἰσχυροποιεῖ και ἐγκαθιδρύει μέσω τῆς Μορφῆς μία συγκεκριμένη στάση τοῦ ἀνθρώπου· ἕνα παράδειγμα, διαφορετικὸ κάθε φορά, πολιτισμοῦ²³. Ἀντίθετα, κάθε φορά πού ἡ Μορφὴ προκύπτει μέσα ἀπὸ τὴν ὑπεκφυγὴ τῆς ἀναμέτρησης με τὴν ιστορία (ὡς ἐπιτακτικὸ ἀλλὰ και ἀπρόσμενο παρόν), οὐσιαστικὰ ὑποκρινόμαστε, ψευτίζουμε και τὴ διαστρέφουμε σὲ μόρφωμα· καρικατούρα και ἐξωτισμὸ χωρὶς μέτρο²⁴.

γ. Τὸ πόθεν ἡ ἀρχὴ τῆς κινήσεως (*causa efficiens*), δηλαδή αὐτὸς πού προκαλεῖ τὴν κίνηση ἢ ὅποια θὰ ὀδηγήσει στοὺς καλλιτεχνικὸ ἀποτέλεσμα. Στὴν εἰκόνα κινήτριος μοχλὸς δὲν εἶναι ὁ καλλιτέχνης ὡς αὐτονομημένο ὑποκείμενο, ἀλλὰ ὁ ἴδιος ὁ λαὸς πού ἀναγνωρίζει σὲ αὐτὴν τὸ «συλλογικὸ ἐστιακὸ κέ-

22. HEIDEGGER MARTIN, ὁ.ἀ., σελ. 127-130.

23. Σύμφωνα με τὸν ΓΙΑΝΝΑΡΑ ΧΡΗΣΤΟ (*Ἡ ἐλευθερία τοῦ ἥθους*, ἐκδόσεις Γρηγόρη 1979, στὸ κεφάλαιο Τὸ ἦθος τῆς λειτουργικῆς τέχνης, σελ. 300-344), αὐτὸ τὸ παράδειγμα μπορεῖ νὰ ἀφορᾷ: εἴτε «τὴν ἐνταξί του στην καθολικὴ ἐνότητα τοῦ κόσμου, τὴν ὑποταγὴ του στοὺς νόμους τῆς κοσμικῆς ἀρμονίας και τάξης» [ἀρχαιοελληνικὸ παράδειγμα] εἴτε τὴν προσπάθειά του «νὰ ὑποτάξει τὸ ὕλικὸ σὲ δεδομένες μορφές» ἀλλὰ και τὴν ἴδια «τὴν ἀλήθεια στην ἀτομικὴ διάνοια, (...) τιθασσεύοντάς τὴν με μιὰ ὑπέροχη βία» [γοθικὸ παράδειγμα] εἴτε, τέλος, μέσα ἀπὸ μιὰ «προσωπικὴ και ἐλεύθερη σπουδὴ τοῦ “λόγου” τῆς ὕλης (...) νὰ τὴν “ἐκκλησιάσει”, πού θὰ πεῖ: νὰ τὴν ὀδηγήσει στοὺς “τέλος” ἢ τὸν σκοπὸ τῆς ὑπαρξῆς της, νὰ ἀποτελεῖ ἡ ὕλη σάρκα τοῦ Θεοῦ Λόγου» [βυζαντινὸ παράδειγμα].

24. Δὲς σχετικὰ ΣΜΕΜΑΝ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ, *Εὐχαριστία*, σὲ μετάφραση Ἀνδρέα & Μαρίκας Χελιώτη, ἐκδόσεις Ἀκρίτας 1987, σελ. 23: «Οἱ ναοὶ μας τώρα δὲν εἰκονογραφοῦνται, ἀλλὰ εἴτε καλύπτονται ἀπὸ πλῆθος εἰκόνων πού συχνὰ δὲν ἔχουν καμία ἀπολύτως σχέση πρὸς τὸ σύνολο, εἴτε διακοσμοῦνται με κάθε εἶδους πετεινά, οἱ λεπτομέρειες τῶν ὁποίων συνεχῶς κυριαρχοῦν στοὺς σύνολο και μέσα στὶς ὁποῖες ἡ εἰκόνα γίνεται λεπτομέρεια κάποιου διακοσμητικοῦ συνόλου».

ντρο»²⁵ τῆς ἀλήθειας στήν ὁποία μετέχει. Ἄλλωστε, «ἡ τέχνη καί τὰ ἔργα τέχνης δέν ἀποτελοῦν φαινόμενα οὔτε αὐτόνομα οὔτε αὐτογέννητα. Γεννιοῦνται καί προέρχονται ἀπό ἀνθρώπους ἐκφράζοντας τόν τρόπο ζωῆς, τή συνειδησιακή κατάσταση καί τήν ποιότητα τῆς ὑπάρξεώς τους. Ἡ ζωὴ καί ἡ ὑπαρξὴ προηγούνται τῆς καλλιτεχνικῆς ἐκφράσεως καί μορφῆς, ἐνῶ εἶναι ἀδύνατο νὰ συμβαίνει τὸ ἀντίθετο»²⁶. Ἡ εἰκόνα εἶναι κατεξοχὴν γέννημα καί θρέμμα τῆς ἀνάγκης ἑνὸς ὁλόκληρου κόσμου – μέσα ἀπὸ τὸν ὁποῖον ἐκπηγάξει καί μέσα στὸν ὁποῖο ἀναπνέει, φανερώνοντας τὴν ἀλήθειά του. Αὐτὴ ἡ «ἀνάγκη» πρέπει νὰ νοηθεῖ μὲ τὴν εὐαγγελικὴ σημασία της, ὡς ἀνάγκη γιὰ μαρτυρία. Σύμφωνα μὲ τὴ διατύπωση τοῦ ἀποστόλου Παύλου, Α΄ Κορ. 9, 16: «Ἐὰν γὰρ εὐαγγελίζομαι, οὐκ ἔστι μοι καύχημα· ἀνάγκη γὰρ μοι ἐπίκειται· οὐαὶ δὲ μοι ἐστίν, ἐὰν μὴ εὐαγγελίζομαι». Μὲ βάση αὐτὴν τὴν παραδοχὴ, ὀφείλουμε νὰ διαγνώσουμε τὸν καταγωγικὸ χαρακτήρα τῆς εἰκόνας σὲ αὐτὸν τὸν κόσμο, δηλαδὴ τὴν ἐκκλησία. Μόνον ἔτσι μπορεῖ νὰ κατανοηθεῖ ἡ διάκριση ἡ ὁποία γίνεται μὲ κατηγορηματικὸ τρόπο ἀπὸ τὴν Ζ΄ Οἰκουμενικὴ Σύνοδο: «Οὐ ζωγράφων ἐφεύρεσις ἢ τῶν εἰκόνων ποιήσις, ἀλλὰ τῆς καθολικῆς ἐκκλησίας ἔγκριτος θεσμοθεσία καί παράδοσις. (...) μενοῦνγε αὐτῶν [τῶν πνευματοφόρων πατέρων ἡμῶν] ἡ ἐπίνοια καί ἡ παράδοσις, καί οὐ τοῦ ζωγράφου. Τοῦ γὰρ ζωγράφου ἡ τέχνη μόνον, ἡ δὲ διάταξις πρόδηλον τῶν δειμαμένων ἁγίων Πατέρων»²⁷.

Ἡ ὀργανικὴ σχέση ἐκκλησιολογίας καί αἰσθητικῆς ἔκφρασης, ὅπως ἐγγράφεται πάνω στὴν εἰκόνα ἀλλὰ καί στίς ὑπόλοιπες ἐκκλησιαστικὲς τέχνες, εἶναι

25. Κατὰ τὴν ἔκφραση τοῦ BROWN PETER, *Ἡ κοινωνία καί τὸ Ἅγιο στὴν ὕστερη Ἀρχαιότητα* [Society and the Holy in Late Antiquity], μετάφραση Ἀλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου, ἐκδόσεις Ἄρτος Ζωῆς 2000, στὸ κεφάλαιο *Μία μεσαιωνικὴ κρίσις: πτυχὲς τῆς Εἰκονομαχίας*, σελ. 276. Σύμφωνα μὲ τὸν Brown, ἡ θέση τοῦ ἁγίου καί τῆς εἰκόνας του «στὴ συλλογικὴ νοοτροπία τοῦ βυζαντινοῦ κόσμου τὸν 6ο καί τὸν 7ο αἰῶνα ἐδράζονταν σὲ ἕναν βαθιὰ ριζωμένο μηχανισμό, ποὺ θὰ μπορούσαμε νὰ τὸν ἀποκαλέσουμε *μηχανισμό ἔσπασμοῦ*. Μὲ δύο λόγια, οἱ ἄνθρωποι μπορούσαν νὰ ἐναποθέσουν πάνω σὲ κάτι (στὴν προκειμένη περίπτωση πάνω στὴ σιωπηλὴ μορφὴ τοῦ ἐρημίτη) τοὺς φόβους καί τὶς ἐλπίδες, ποὺ διαφορετικὰ θὰ διασκορπιζόνταν καί θὰ χάνονταν στὸν ἀπόμετρο θόλο τοῦ οὐρανοῦ. Ὁ ἅγιος ἦταν προσιτός...».

26. ΚΕΣΣΕΛΟΠΟΥΛΟΣ ΑΝΕΣΤΗΣ, *Ἡ τέχνη στὸν Ἀλέξανδρο Παπαδιαμάντη*, στὸ συλλογικὸ τόμο *Θεολογία καί Τέχνη*, ἐκδόσεις Παλίμνηστον 1998, σελ. 63. – Ἐπίσης καί ΖΙΑΣ ΝΙΚΟΣ, *Ἡ νεοελληνικὴ ἐκκλησιαστικὴ ζωγραφικὴ, περιοδικὸ Σύνταξι* 24/1987, σελ. 52: «Ἐν γενικότερα ἡ τέχνη ἐκφράζει τὴν κοινωνία καί γεννιέται μέσα σ' αὐτή, γιὰ τὴν Ἐκκλησία εἶναι ἀκόμη σαφέστερη αὐτὴ ἡ σύνδεση, ἀφοῦ ὁ ζωγράφος δέν εἶναι παρὰ τὸ χέρι ποὺ θὰ ἐκφράσει τὴν ἐκκλησιαστικὴ σύνταξι. Ἡ φιλοτέχνηση τῆς εἰκόνας εἶναι τελικὰ ἔργο «συνπάσης τῆς ἐκκλησίας», ἔργο ὅλων μας».

27. Mansi, XIII, 252 B-C.

σχέση περιεχομένου και μορφής. Δεν μπορεί το ένα να υπάρξει χωρίς το άλλο. Ούτως ή άλλως, αλήθεια απογυμνωμένη από τη μορφή δεν μπορεί να υπάρξει – τουλάχιστον στα ανθρώπινα²⁸. Έπομένως, μόνον εφόσον γίνει αποδεκτή αυτή ή πρωταρχική σχέση της εικόνας με την εκκλησία, μπορούμε να εξετάσουμε στη συνέχεια το πώς υπάρχουν σε αυτήν οργανικά ως δευτερεύουσες αρχές –και όχι αυτόνομα ούτε ισότιμα– οι όποιες αισθητικές κατηγορίες²⁹. Το ίδιο ισχύει και για την αξιολόγηση και άλλων πολιτισμικών κατηγοριών, όπως για παράδειγμα η εθνική ή πολιτιστική ταυτότητα. Η οποία ανάγκη για διαφύλαξη ή διατήρηση εθνικής ταυτότητας στην τέχνη της εκκλησίας, μπορεί να νοηθεί μόνο ως δευτερεύουσα αξία. Όταν ιεραρχείται ισότιμα ή παράλληλα προς την εκκλησιαστική, καταλήγει εν τέλει να λειτουργεί εις βάρος της.

δ. Το οὐ ἔνεκα (*causa finalis*), δηλαδή ο τελικός σκοπός ή ο αποδέκτης για τον οποίο προορίζονται οι εικόνες. Η απάντηση στο κρίσιμο αυτό ερώτημα δεν μπορεί να είναι μονοσήμαντη και, κυρίως, δεν πρέπει να αγνοεί τη σύνδεση εικόνας και μαρτυρίας, εικονολογίας και εκκλησιολογίας. Η θεολογία της εκκλησίας, όπως απορρέει από την Ζ΄ Οικουμενική Σύνοδο, αντιλαμβάνεται ως αποδέκτη της εικόνας τον κάθε άνθρωπο: «Τὴν ἱερὰν εἰκόνα τοῦ κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ ὁμοτίμως τῇ βίβλῳ τῶν ἁγίων εὐαγγελίων προσκυνεῖσθαι θεοσπίζομεν· ὥσπερ γὰρ διὰ τῶν ἐμφερομένων ἐν αὐτῇ συλλαβῶν τῆς σωτηρίας ἐπιτυγχάνουσιν ἅπαντες, οὕτω διὰ τῆς τῶν χρωμάτων εἰκονουργίας καὶ σοφοὶ καὶ ἰδιῶται πάντες τῆς ὠφελείας ἐκ τοῦ προχείρου παραπολαύουσιν»³⁰.

Προϊόντος τοῦ χρόνου, ὁ «ὀρίζοντας ὑποδοχῆς»³¹ τῆς εἰκόνας (ἅπαντες, [...] καὶ σοφοὶ καὶ ἰδιῶται) στένεψε πολλές φορές δραματικά – τόσο στὴ δυτικὴ ὅσο

28. Ἀλλὰ καὶ στὸν ἴδιο τὸν Δημιουργὸ παρατηροῦμε, διαβάζοντας τὸ κείμενο τῆς Γένεσης, ὅτι σταματᾷ κάθε φορὰ πού ολοκληρώνει ἓνα μέρος τῆς δημιουργίας Του καὶ θεωρεῖ τὴ μορφή καὶ ἐποπτεύει τὸ ποίημά Του «ὅτι καλόν»· ὅτι δηλαδή ἁρμονίσθηκε ἡ μορφή μετὰ τὸ περιεχόμενο τῆς βούλησός Του.

29. Τὸ ἐπισημαίνουμε αὐτό, διότι δὲν εἶναι λίγες οἱ περιπτώσεις πού ἡ ἐκ τοῦ ἀποτελέσματος (εἰκόνα) καὶ ὄχι ἐκ τῆς αἰτίας (ἐκκλησία) μερικὴ καὶ ἀποσπασματικὴ ἀπόπειρα κατανόησης καὶ ἐρμηνείας, ὀδήγησε σὲ παραπλανητικὰ στρεβλώσεις καὶ ἄγονες ἀντιπαραθέσεις. – Στὴν ἴδια διαπίστωση καταλήγει καὶ ὁ ΜΑΡΙΝΗΣ ΣΠΥΡΙΔΩΝ, Νεοβυζαντινισμός, πρωτοπορία j kitch;., ἐκδόσεις Ἄρμος 1996, σελ. 35-36.

30. ΜΑΝΣΙ XVI, 400, Héfélé, *Historie des Conciles*, σελ. 869-870. Ἡ παραπομπὴ καὶ στὸν ΟΥΣΠΕΝΣΚΥ ΛΕΩΝΙΔΑ, *Ἡ θεολογία τῆς εἰκόνας στὴν ὁρθόδοξη ἐκκλησία*, μετάφραση Σπύρου Μαρίνη, ἐκδόσεις Ἄρμος 1998, σελ. 238.

31. Γιὰ τὸν ὀρίζοντα ὑποδοχῆς τοῦ ἔργου τέχνης, δὲς ΚΩΤΙΑΗ ΑΝΤΩΝΗ, *Μοντερνισμός καὶ «Παράδοση» στὴν ἐλληνικὴ τέχνη τοῦ μεσοπολέμου*, ἐκδόσεις University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1993.

καὶ στὴν ἀνατολικὴ ἐκκλησία. Καὶ ἐὰν στὴ δυτικὴ Εὐρώπη ἡ ἱστορία τῆς θρησκευτικῆς εἰκόνας εἶναι «ἡ ἱστορία μίας ἀπόσπασης τῆς εἰκόνας ἀπὸ τὴν ἀρχική της συνάφεια, δηλαδή τὴ σύνδεσή της μὲ τὴ λειτουργία, τὴ λατρεία, τὴ προσευχή, τὸ κήρυγμα, τὸν χῶρο τῆς Ἐκκλησίας»³², στὴν ἀνατολικὴ ἐκκλησία ὁ ὀρίζοντας ὑποδοχῆς τῆς εἰκόνας σταδιακὰ συρρικνώθηκε σὲ ἐπικίνδυνο βαθμὸ «στοὺς πιστοὺς καὶ μόνο»³³, δημιουργώντας ἔτσι ἓνα χάσμα ἀκοινωνησίας μὲ τοὺς ἐκτὸς αὐτῆς ἀλλὰ καὶ τὸν εὐρύτερο πολιτισμικὸ περίγυρο³⁴. Ἡ τάση αὐτὴ κατέστη κυρίαρχη στὴ σύγχρονη Ὁρθόδοξη εἰκονολογία, ὑπακούοντας σὲ μίαν ἐκκλησιολογία ἐσωστρεφεῖ πού αὐτοπεριορίσθηκε στὸ ἀσφαλές –πλὴν ἀφιλόξενο γιὰ τὴν τέχνη καὶ τὴ ζωή– πεδίο τῆς «Παραδόσεως»³⁵. Καὶ βέβαια, ἀποσου-

32. ULRICH LUZ (ὁμότιμος καθηγητὴς στὸ Πανεπιστήμιο τῆς Βέρνης), *Κειμενικὴ ἐρμηνεία καὶ εἰκονογραφία*, περιοδικὸ Ἄρτος Ζωῆς 23B/2005, σελ. 151-173.

33. Σύμφωνα μὲ τὸν ΚΟΡΔΗ ΓΙΩΡΓΟ, *Πρόοδος καὶ Παράδοση στὴν Ὁρθόδοξη Εἰκονογραφικὴ τέχνη*, ἐκδόσεις Πορθμὸς 2003, σελ. 17: «Ἡ Ἐκκλησία μὲ τὴν εἰκόνα ἀπευθύνεται στὸν πιστὸ καὶ τὸν τρέφει πολλαπλῶς». Καὶ ἄλλου (σελ. 10): «Ἡ εἰκόνα ὑπηρετεῖ τὴν ὑπόθεση τῆς σωτηρίας τῶν πιστῶν ἀνὰ τοὺς αἰῶνες».

34. ΜΑΤΣΟΥΚΑΣ ΝΙΚΟΣ, *Θεολογία καὶ Πολιτισμὸς, στὸ συλλογικὸ τόμο Θεολογία καὶ Τέχνη*, ἐκδόσεις Παλίμψηστον 1998, σελ. 80: «Ἐρχομαι, λοιπόν, νὰ σᾶς μιλήσω γιὰ τὸν πολιτισμὸ καὶ τὴ θεολογία ὡς πρόβλημα, ἐνῶ ἄλλοτε, στὴν παράδοσή μας, ἡ σχέση πολιτισμοῦ καὶ θεολογίας ἦταν ἄμεση καὶ ζωντανή· ἐπιβαλλόταν ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ ζωὴ, ἐνῶ σήμερα εἶναι τὸ ζητούμενο καὶ ἀποτελεῖ πρόβλημα». – Ἐπίσης Μητροπολίτης Περγάμου ΖΗΖΙΟΥΛΑΣ ΙΩΑΝΝΗΣ, *Εὐρωπαϊκὸ πνεῦμα καὶ ἑλληνικὴ Ὁρθόδοξία*, περιοδικὸ Εὐθύνη 1985, Φυλλάδιο Νεοελληνικοῦ Προβληματισμοῦ/163, σελ. 332-333: «Ἄν ρωτήσουμε ἓνα σύγχρονο συνομιλητὴ μας τί ἐννοεῖ μὲ τὸν ὄρο “ὀρθόδοξη παράδοση”, θὰ μᾶς πεῖ συνήθως, ὅτι ἔχει κατὰ νοῦ τὴ δογματικὴ, λατρευτικὴ καὶ ἀσκητικὴ παράδοση, ὅπως διαμορφώθηκε στὰ χρόνια τοῦ Βυζαντίου καὶ ὀλοκληρώθηκε τὸ ἀργότερο τὸν 14ο αἰῶνα μὲ τὸν Ἡσυχασμὸ καὶ τὴ Θεολογία τοῦ Ἁγίου Γρηγορίου τοῦ Παλαμᾶ. Ὅλα τὰ μετὰ τὴν ἐποχὴ αὐτὴ ἀποτελοῦν ὀρθόδοξη παράδοση μόνο στὸν βαθμὸ πού συνεχίζουν ἢ μᾶλλον ἐπαναλαμβάνουν καὶ ἀντιγράφουν ἀκόμη καὶ στίς ἐξωτερικὲς τοὺς λεπτομέρειες τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ἐποχῆς ἐκείνης. Πρόκειται γιὰ ἓναν κλασικισμὸ, ἀνάλογο μὲ ἐκεῖνον τῆς ἀρχαίας Ἑλληνικῆς παιδείας, πού ἀποτελέσε τὴ βάση τῆς διαμορφώσεως τῆς νεοελληνικῆς αὐτοσυνειδησίας στὰ νεότερα χρόνια. Ἡ ἀντίληψη αὐτὴ γιὰ τὴν ὀρθόδοξη παράδοση δημιουργεῖ τεράστιο πρόβλημα στὴ γεφύρωσή της μὲ τὸν σύγχρονον πολιτισμὸ. Μὲ τὴν ἐπιμονή της νὰ ἀντιγράφει πιστὰ τὸ παρελθὸν κινδυνεύει ἢ ἀντίληψη αὐτὴ νὰ μεταβάλλει τὴν Ὁρθόδοξία σὲ ἐξωτερικὸ φαινόμενο, προορισμένο νὰ περιθωριοποιηθεῖ καὶ νὰ προκαλεῖ ἀπλῶς τὴν περιέργεια τοῦ σύγχρονου κόσμου, χωρὶς νὰ ἐπηρεάζει τὸ ἱστορικὸ γίνεσθαι. Πᾶρτε ὡς παράδειγμα τὴν Ἁγιογραφία, ἢ ὅποια ἀνθεῖ σήμερα στὸν ὀρθόδοξο χῶρο, κυρίως μετὰ τὸν ἀείμνηστο Φώτη Κόντογλου. Πρόκειται γιὰ πιστὸ ἀντίγραφο τοῦ παρελθόντος, τὸ ὁποῖο δὲν ρίχνει καμία ἀπολύτως γέφυρα στὸ σύγχρονο πολιτισμὸ».

35. Εἶναι διαφωτιστικὸς –γιὰ τὰ ὅρια καὶ τὰ ἀδιέξοδα στὰ ὁποῖα ὀδηγεῖ μίαν τέτοια προσέγγιση– ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ἐπιχειρηματολογεῖ ὁ Γιώργος Κόρδης στίς ἀναζητήσεις

νέδεσε την εικόνα από τη μαρτυρία, αποδυναμώνοντας ταυτόχρονα τὸν προφητικό χαρακτήρα τῆς εἰκαστικῆς θεολογίας. Τὸ γεγονός, ὅτι αὐτὴ ἡ ἐπιλογή ἔγινε στὸ ὄνομα τῆς «διαφύλαξης καὶ διατήρησης τῆς Παραδόσεως», μᾶς ὀδηγεῖ νὰ ἀσχοληθοῦμε μὲ αὐτὴν καὶ νὰ ἐξετάσουμε πῶς καὶ γιατί –καὶ μὲ ποιὲς ὀλέθριες συνέπειες ὄχι μόνο γιὰ τὴν τέχνη ἀλλὰ καὶ τὴ ζωὴ τῆς Ἐκκλησίας– παραμερίζεται ἡ σχέση μὲ τὸ ἱστορικὸ παρὸν καὶ προκρίνεται ἡ ἀναδρομὴ στὴν ἀσφάλεια τοῦ παρελθόντος³⁶.

iii. Τὸ «πρόβλημα» τῆς Παράδοσης καὶ τὸ ἀδιέξοδο τῆς “παράδοσης”

Τὸ γεγονός, ὅτι ἡ σχέση τῆς Παράδοσης μὲ τὴν ἴδια τὴ ζωὴ –πού ἀπὸ τὴ φύση τῆς θέλει νὰ ἀνανεώνεται καὶ νὰ καινοτομεῖ– παρουσιάζεται καὶ ὀνοματίζεται μὲ μία ἀρνητικὴ φόρτιση ὡς «πρόβλημα», μόνο τυχαῖο δὲν εἶναι καὶ ἔχει τὴ λογικὴ ἐξήγησή του. Ἀφορᾶ καὶ ἀπασχολεῖ σὲ τελικὴ ἀνάλυση ὅλες ἐκεῖνες τὶς χώρες, ὅπως ἡ Ἑλλάδα, ἡ Ἰταλία, ἡ Γαλλία καὶ οἱ ἄλλες Εὐρωπαϊκὲς χώρες, πού ἔχουν μακροαίωνα παράδοση πολιτισμοῦ³⁷. Σὲ ὅλες αὐτὲς τὶς περιπτώσεις «ἡ φωνὴ τῆς παραδόσεως ὑψώνεται ὡς ἀντίδραση», κάθε φορὰ «πού ἔρχεται ἡ ζωὴ ἐπιτακτικὴ καὶ ζητᾶ νὰ καινοτομήσῃ στὶς πόλεις, στὴ θρησκευτικὴ ἀρχιτεκτονικὴ, εἴτε στὴν τέχνη καὶ γενικότερα στὰ ἥθη καὶ στὰ ἔθιμα»³⁸. Γιὰ τοὺς

τοῦ καθηγητῆ Ulrich Luz «γιὰ μία ἀντίληψη περὶ εἰκόνας, πού νὰ μὴν ἀπομονώνει τὶς εἰκόνες ἀπὸ τὴν κοινωνία στὴν ὁποία δημιουργήθηκαν καὶ στὴν ὁποία ἐπιδροῦν». Δὲς σχετικὰ ΚΟΡΔΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ, *Εἰκόνα: Ἀλήθεια καὶ τέχνη* (Μὲ ἀφορμὴ ἄρθρο τοῦ καθηγητῆ Ulrich Luz μὲ τίτλο «Κειμενικὴ ἐρμηνεία καὶ εἰκονογραφία» [Δ.Β.Μ. 23Β/2005, σελ. 151-173]), στὸ περιοδικὸ Δελτίο Βιβλικῶν Μελετῶν 24Β/2006, σελ. 241-251. Δίκαια μπορεῖ κάποιος νὰ ἀναρωτηθεῖ: μποροῦν νὰ λυθοῦν προβλήματα τοῦ παρόντος μὲ ἀναδρομὲς σὲ κατορθώματα ἑνὸς πολὺ διαφορετικοῦ πολιτισμοῦ ἀπὸ τὸν δικό μας; Ὅμως, στὸ βιβλίο τοῦ *Πρόσδος καὶ Παράδοση...*, ὁ.ἀ., σελ. 10, ὁ Γιῶργος Κόρδης ὑποστηρίζει ὅτι «δὲν θεωροῦμε τὴν ἀνανέωση καὶ τὴν πρόοδο ὡς μία ἀναγκαιότητα πού πρέπει ἐναγωνίως νὰ ἀναζητοῦμε. Τὸ ἀντίθετο μάλιστα».

36. ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗΣ ΠΕΤΡΟΣ, *Ἐνότητα καὶ Μαρτυρία*, στὸ κεφάλαιο *Ἡ ἐσχατολογικὴ κατανόηση τῆς χριστιανικῆς ἱεραποστολῆς*, ἐκδόσεις Ἐπίκεντρο 2007, σελ. 112-113.

37. Δὲς σχετικὰ ΜΙΧΕΛΗΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ, *Αἰσθητικὰ θεωρήματα*, τόμος Γ', Ἀθήνα 1972, στὸ κεφάλαιο *Νεωτερισμὸς καὶ Παράδοση*, Ἀθήνα 1972, σελ. 52-58.

38. ΜΙΧΕΛΗΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ, ὁ.ἀ. σελ. 52. Σύμφωνα μὲ τὸν Μιχαὴλ αὐτὴ ἡ ἀντίδραση ἐκφράζεται εἴτε ἀρνητικὰ ὡς «μορφωκρατικὸς συντηρητισμὸς» εἴτε θετικὰ ὡς «συντηρητισμὸς ἀξιών».

φορείς και τους ταγμένους στην υπεράσπιση τῆς παράδοσης, ἡ ἱστορική μνήμη –διογκωμένη σὲ βαθμὸ ὑπερτροφικό– μεταβάλλεται σὲ ἓνα ψυχολογικὸ καταφύγιο ὑπεκφυγῆς ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ ζωὴ καὶ σὲ ἓνα ὑποκατάστατό τῆς³⁹ –χωρὶς ὅμως τὴ ζωτικότητα τοῦ παρόντος. Διότι, ὅπως εὐστοχα σημειώνει ὁ Παναγιώτης Μιχαλῆς, «παρὸν γιὰ τὴν ἱστορική μνήμη εἶναι τὸ νεκρὸ παρελθόν»⁴⁰. Ἀποτέλεσμα, στὸ βαθμὸ πού ἡ ἱστορική μνήμη καθίσταται κυρίαρχη πραγματικότητα στὴν ἐκκλησιαστική ἢ κοινωνική ζωὴ, νὰ ἀγνοεῖται ἡ ἴδια ἡ ζωὴ, νὰ παρασιωπῶνται οἱ ἀνάγκες τοῦ παρόντος καὶ τὸ πιὸ «τρομακτικὸ γεγονὸς, μέτρο κρίσεως τοῦ παρόντος νὰ καθίσταται τὸ παρελθόν καὶ ὄχι τὸ μέλλον»⁴¹. Κάτω ἀπὸ αὐτὸ τὸ πρῶσιμα ἐρμηνεύοντας τὰ πολιτικὰ καὶ πολιτισμικὰ πράγματα, δὲν εἶναι καθόλου τυχαῖα ἡ συνολικὴ ὀπισθοχώρηση τῶν Εὐρωπαϊκῶν χωρῶν ἔναντι τῶν πρωτοπόρων τοῦ Νέου Κόσμου, πού τόλμησαν «ν’ ἀναθεωρήσουν τὰ πάντα ἀρχίζοντας ἀπὸ τὴν ἀρχή»⁴², ἀφοῦ πρῶτα ἀντικατέστησαν τὴν παντοκρατορία τῆς ἱστορικῆς μνήμης μὲ τὴ φιλοσοφία τοῦ πραγματισμοῦ.

Σὲ αὐτὸ τὸ σημεῖο εἶναι χρήσιμο νὰ ἐξετάσουμε πιὸ συστηματικὰ τὰ πιθανὰ μοντέλα-παραδείγματα τῆς σχέσης μὲ τὴν Παράδοση πού μπορεῖ νὰ ἔχει ὁ σημερινὸς ἄνθρωπος, καθὼς καὶ τὶς συνέπειες καὶ τὶς προοπτικὲς πού διαμορφώνει τὸ καθένα ἀπὸ αὐτά.

α. Τὸ πρῶτο παράδειγμα, πού δὲν εἶναι ἄλλο ἀπὸ τὸ νεωτερικὸ, θὰ μπορούσαμε νὰ τὸ ὀνομάσουμε *εἰκονοκλαστικὸ* ἢ *ριζοσπαστικὸ*, εἶναι αὐτὸ πού διαρρηγνύει κάθε σχέση μὲ τὸ παραδεδομένο, αὐτὸ πού μὲ νεανικὸ θάρρος –ἢ καὶ θράσος, κάποιος θὰ πεῖ– τολμᾷ καὶ στὴ θέση τῆς ἱστορικῆς μνήμης τοποθετεῖ μία *tabula rasa*, ὥστε νὰ ἀναθεωρηθοῦν τὰ πάντα καὶ νὰ ἀρχίσουν ἀπὸ τὴν ἀρχή⁴³. Θυμίζει τὴ φράση τοῦ σπουδαίου γλύπτη Ροντέν, πού ὅταν τὸν ρώτησαν

39. Σύμφωνα καὶ μὲ τὸν ΔΗΜΗΤΡΙΟ ΠΑΛΛΑ, *Ὁρθοδοξία καὶ Παράδοση – Δοκιμὴ Αὐτοβιογραφίας*, Πανεπιστημιακὲς ἐκδόσεις Κρήτης, Ἡράκλειο 2005, σελ. 137: «ὑπάρχουν βέβαια καὶ ἄλλοι, πού ἀγαποῦν τὸ παρελθόν ἢ τὸ ἀτενίζουν σὰν κάτι μὲ ποιότητα μεταφυσική, ἀμετακίνητη καὶ πού δένονται μαζί του δρώντας ἀνασταλτικὰ ἀπέναντι τοῦ παρόντος».

40. ΜΙΧΑΗΛΗΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ, ὁ.ἀ. σελ. 53.

41. ΜΙΧΑΗΛΗΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ, ὁ.ἀ. σελ. 53. Σὲ ἄλλο σημεῖο τοῦ ἴδιου ἄρθρου [σελ. 57] ὁ Μιχαλῆς διαπιστώνει: «Ἡ ὑπερφύτωση τῆς μνήμης παρουσιάζεται καὶ ὑπὸ ἄλλῃ μορφῇ: τὸν ἱστορισμὸ. Οἱ ἱστορικὲς γνώσεις μᾶς κατακλύζουν καὶ χάνουμε ἔτσι τὸ ὄραμα τοῦ μέλλοντος. Ζοῦμε περισσότερο στὸ παρελθόν παρὰ στὸ παρὸν. (...) Ὁπισθοχωροῦμε μπροστὰ στὸ μέλλον προτιμοῦμε νὰ τρεφώμεθα ἀπὸ τὸ παρελθόν καὶ νὰ ὀνειρευώμεθα τὸ παρελθόν. Ζοῦμε μέσα στὰ Μουσεῖα».

42. ΜΙΧΑΗΛΗΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ, ὁ.ἀ. σελ. 53.

43. Κατὰ τὸν ΜΙΧΑΗΛΗ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗ, ὁ.ἀ., στὸ κεφάλαιο *Πρωτοτυπία καὶ Νεωτερικισμὸς*

γιατί ἐγκατέλειψε τὸ φημισμένο δάσκαλό του, ἀποκρίθηκε πὼς κανένα δεντρὶ πὺν βρίσκεται κάτω ἀπὸ τὴ βαριὰ σκιά κάποιου ἄλλου δένδρου δὲν μπορεῖ νὰ μεγαλώσει, νὰ ὑψωθεῖ καὶ νὰ καρποφορήσει, ἂν δὲν τολμήσει νὰ ἀποχωριστεῖ αὐτὴ τὴ σκιά.

Βέβαια, μπορεῖ νὰ ἀντεῖπει κανεὶς πὼς αὐτὴ ἡ ἰδέα τῆς προόδου, πὺν ἀντιπαλεῖ τὴν ἱστορικὴ μνήμη καὶ ἀπαιτεῖ νὰ ἀνανεωθεῖ τὸ κάθε τί, εἶναι ἀντίθετη μὲ τὴν τέχνη πὺν ἀπὸ τὴ φύση τῆς εἶναι ξένη πρὸς τὴν προόδο⁴⁴. Ἐκτὸς αὐτοῦ, σχεδὸν ὅλοι σήμερα, μετὰ ἀπὸ ἕνα σχεδὸν αἰῶνα μοντερνισμοῦ καὶ διαρκοῦς καινοτομίας στὴν τέχνη, ὁμολογοῦν πὼς αὐτὴ ἡ ἰδέα τῆς προόδου ἔχει καταστεῖ ἀγωνία καὶ ἄγχος⁴⁵, χωρὶς νὰ περιέχει πάντα αὐτονόητα λόγο προοδευτικὸ καὶ νόημα οὐσιαστικὸ. Ὅπως δὲν μπορεῖ νὰ σταθεῖ τέχνη γιὰ τὴν τέχνη (*art pour art*), πολὺ περισσότερο ἀστήριχτη καὶ ἐπιπόλαιη εἶναι μία ἀποψη πὺν συνηγορεῖ ὑπὲρ μιᾶς πρωτοτυπίας γιὰ τὴν πρωτοτυπία⁴⁶.

β. Τὸ δεῦτερο παράδειγμα, πὺν δὲν εἶναι ἄλλο ἀπὸ τὸ παραδοσιακὸ, θὰ μπορούσαμε νὰ τὸ ὀνομάσουμε *εἰκονολατρικὸ ἢ συντηρητικὸ*, εἶναι αὐτὸ πὺν

στὴν τέχνη σήμερα, σελ. 61: «Ὁ σημερινὸς κόσμος νεάζει, σὰν νὰ βγαίνει γιὰ πρώτη φορὰ ἀπὸ τὸ αὐτὸ τῆς δημιουργίας, θέλει ν' ἀνακαλύψη τὰ πάντα ἐκ νέου μὲ ἄλλη μορφή ἀπὸ ἐκείνη πὺν βλέπει στὰ ἔργα τῶν παρελθουσῶν γενεῶν». – Καθὼς παρατηρεῖ καὶ παρατρύνει ὁ CÉZANNE: «Ἐνα λεπτὸ στὴ ζωὴ τοῦ κόσμου περνᾷ! Ἄς τὸ ζωγραφίσουμε στὴν πραγματικότητά του καὶ ἄς ξεχάσουμε ὀ,τιδήποτε γι' αὐτὸ! Τὸ νὰ γίνουμε αὐτὸ τὸ λεπτὸ, τὸ νὰ γίνουμε ἡ εὐαίσθητη πλάκα... νὰ δώσουμε τὴν εἰκόνα αὐτοῦ πὺν βλέπουμε, ξεχνώντας ὀ,τιδήποτε ἔχει ἐμφανιστεῖ στὴν ἐποχὴ μας...». Ἀπὸ τὸ βιβλίο τοῦ BERGER JOHN, *Ἡ εἰκόνα καὶ τὸ βλέμμα*, σὲ μετάφραση Ζᾶν Κονταράτου, ἐκδόσεις Ὅδυσσέας 1986, σελ. 31.

44. ΜΙΧΕΛΗΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ, ὀ.ἀ., σελ. 60: «Τὸ ἄγχος τοῦ νεωτερισμοῦ εἶναι ἀσθένεια τῶν καιρῶν, διότι πραγματικὰ νέο εἶναι μόνο τὸ καλλιτεχνικὰ ἀξιόλογο, τὸ τέλειο, καὶ ὀχι ἀπλῶς τὸ πρωτόφαντο».

45. ΜΙΧΕΛΗΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ, ὀ.ἀ., σελ. 60: «Ὅμως ἡ τέχνη τῆς ἐποχῆς μας ἔπαθε τὸ ἄγχος τοῦ νεωτερισμοῦ καὶ τὴν κυρίεσε ὀ φόβος τῆς ἐπαναλήψεως». Καὶ λίγο πιὸ κάτω: «Ὁ νεωτερισμὸς εἶναι ἀσθένεια διότι οἱ ἐπιδιώξεις του δὲν ἔχουν τέρμα, οἱ νεωτερισμοὶ δὲν ἱκανοποιοῦν τὴν ψυχὴ καὶ τῆς προκαλοῦν ἀγωνία ἀπὸ ἔλλειψη σταθερότητος καὶ ἀδυναμία τελειότητος».

46. ΜΙΧΕΛΗΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ, ὀ.ἀ. σελ. 59: «Ἡ ἀναζήτηση τῆς πρωτοτυπίας στὴν τέχνη τῆς ἐποχῆς μας δὲν ὀφείλεται πάντοτε στὴν προσπάθεια δημιουργίας γνήσιων καλλιτεχνικῶν ἔργων, ὀσο στὴν προσπάθεια δημιουργίας ἀσυνήθιστων ἐντυπώσεων, τῶν ὀποῖων ἡ ἀξία γρήγορα ἀποθνήσκει, ἐνῶ τὰ ἀληθινὰ ἔργα διατηροῦν τὴν ἀξία τους καὶ μὲ τὴν πάροδο τοῦ χρόνου τὴν ἐπιβάλλουν. Τὴ συνεχτὴ ἀλλαγὴ τῶν μορφῶν πρὸς δημιουργία ἐντυπώσεων προκαλεῖ μᾶλλον τὸ ἄγχος τοῦ νεωτερισμοῦ, πὺν χαρακτηριστικὸ του δὲν εἶναι ἡ ὀρμὴ πρὸς τὴν κατάκτηση τῶν καλλιτεχνικῶν ἀξιών, ὀσο ἡ φυγὴ ἀπὸ τὶς καθιερωμένες μορφές καὶ ὀ ὑπερκερασμὸς τῶν ἀξιών μὲ τεχνάσματα». – Δὲς σχετικὰ καὶ ΤΣΑΡΟΥΧΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ, ὀ.ἀ., σελ. 90: «Προτιμῶ τὴ συντηρητικότητα ἀπὸ τὴ χυδαίότητα τοῦ δῆθεν ἐλεύθερου στοχαστῆ. Ἀπεχθᾶνομαι τὶς περιπτές ἐλευθερίες, ὀσο μεγάλες καὶ ἂν εἶναι».

ἀπὸ ἀγάπη πρὸς τὸ παρελθόν – ἢ καμιὰ φορὰ κι ἀπὸ ἀδυναμία γιὰ τὸ παρὸν και φόβο πρὸς τὸ μέλλον – ἀτενίζει πρὸς αὐτὸ σὰν κάτι μεταφυσικὸ κι ἀμετακίνητο και δένεται μαζί του δρώντας ἐχθρικὰ και ἀνασταλτικὰ ἀπέναντι στοῦ παρόν⁴⁷. Σὲ αὐτὴ τὴν περίπτωση, ἡ σχέση με τὴν “παράδοση” δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο ἀπὸ μία ἀνέξοδη ὑπεκφυγή⁴⁸, μία ἄρνηση ἔντιμης και εἰλικρινοῦς ἀναμέτρησης με τὸν ἴδιο τὸν Ἐαυτὸ και τὸν Ἄλλο, μία ἔκφραση ἀπιστίας ποῦ ἀδυνατεῖ νὰ λυτρώσει τὸν χρόνο μετατρέποντάς τον σὲ Καιρό. Ἀρκετὰ ἔχουν ἤδη εἰπωθεῖ, ὡς κριτικὴ σὲ αὐτὸ τὸ εἶδος σχέσης με τὴν “παράδοση” και γιὰ τὴν ἐξ αὐτῆς προερχόμενη «αἰσθητικὴ τῆς ἰθαγένειας»⁴⁹. Μόνο δύο ἐπισημάνσεις ἐπιπλέον ποῦ

47. Γιὰ μία καλύτερη κατανόηση αὐτῆς τῆς στάσης ψυχικοῦ ἐγκλιωτισμοῦ στὴν ἀσφάλεια ἐνὸς ἰθαγενοῦς “ἐνδοξοῦ” παρελθόντος, εἶναι χρήσιμη ἡ ἀναφορὰ στοῦ φαινόμενο τοῦ Νατιβισμού (nativism: ἰθαγενισμὸς ἢ “στροφή στὶς ρίζες μας”, στὴ δικὴ μας “παράδοση”). Ὁ *Νατιβισμὸς* χαρακτηρίζεται τὰ κινήματα ποῦ συγκροτοῦν τὰ μέλη μίας κοινότητας (ἐνὸς “ἔθνους”), μετὰ ἀπὸ μία περίοδο βαθιᾶς κρίσης ἢ ὁποῖα εἶναι πάντοτε προῖον μίας ἐξωτερικῆς εἰσβολῆς (ἰμπεριαλισμὸς, κατάκτηση, πολιτιστικὴ ἢ πολιτικὴ ἀλλοτρίωση). Ἡ κρίση ἀρχικὰ ὀδηγεῖ σὲ ἐκφυλισμὸ, ἐνῶ στὴ συνέχεια μπορεῖ νὰ ἀχθεῖ στὴν ἐμπρακτὴ ἀναζήτηση μίας καλύτερης ζωῆς. Ἡ ἀναζήτηση στοχεύει καταρχὴν στὴν ἐξουδετέρωση ἢ και τὴν ἐκρίζωση ἀπὸ τὸν πολιτισμὸ τῆς συγκεκριμένης ομάδας ὄλων τῶν προσώπων, τῶν ἀντικειμένων, τῶν ἰδεῶν και τῶν συνηθειῶν – ἐθίμων ποῦ ἔχουν ἀλλότρια προέλευση. Χαρακτηριστικὸ παράδειγμα τὸ κίνημα *Ghost dance* (χορὸς τῶν φαντασμάτων, δηλ. τῶν προγόνων), ποῦ ἀναπτύχθηκε ἀπὸ τὸ 1879 ὡς τὸ 1900 στὴ Νεβάδα τῶν Η.Π.Α. ἀπὸ τὶς φυλὲς τῶν Ἰνδιάνων Σιού, Σοσόνι, Παβιότσο, Γιούτ κ.ἄ. ἐναντίον τῶν λευκῶν ἀποίκων και τῆς ἀμερικανικῆς κυβέρνησης. Τέλος, ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ πρόσφατα νατιβιστικὰ κινήματα εἶναι ἡ Ἰρανικὴ ἐπανάσταση (θρησκευτικὴ και ἐθνικὴ) στὴν Περσία τοῦ Χομεϊνί.

48. Ἡ ἀντιγραφή και ἡ μίμηση, ἢ ἀτέρμονη ἐπανάληψη και ἡ προσκόλληση στοῦ τυπικοῦ εἶναι διαδικασίες εὐκόλες και ἀκίνδυνες. Τὸ γεγονός ὅτι κάποιοι ἄλλοι, πνευματικοὶ πρόγονοι, ἀναμετρήθηκαν και ἐπινόησαν τὴ ζωὴ με πρωτοτυπία, θὰ ἔπρεπε νὰ μᾶς ὠθεῖ νὰ πράξουμε τὸ ἴδιο ὡς στάση ζωῆς και ὄχι ὡς μιμιδικὴ διατύπωση. Γράφει σχετικὰ ὁ ΜΑΤΣΟΥΚΑΣ ΝΙΚΟΣ, *Πολιτισμὸς αὐθρας λεπτῆς, ἐκδόσεις Τὸ Παλίμψηστον 2000*, στοῦ κεφάλαιο Ἑλληνορθόδοξη παράδοση και πολιτισμὸς, σελ. 177: «Ὁ ἀρχαῖος Ἕλληνας λόγου χάρι (ὅπως και ὁ Βυζαντινὸς ἄλλωστε) ἦταν πλάνης σὲ Ἀνατολὴ και Δύση. Τοῦτο δὲν τὸν ἐμπόδισε, ἐπειδὴ εἶχε συνειδητὴ πολιτιστικὴ ταυτότητα, νὰ δημιουργήσει ἀμύπητα πρωτότυπα πράγματα. Γιὰ τοὺς παραπάνω λόγους θὰ συμφωνοῦσε κανεὶς με τὸν ζωγράφο Γιάννη Τσαρούχι, ὅτι ἡ παράδοση δὲν εἶναι ἕνα λεωφορεῖο ποῦ μᾶς πᾶει στὸν παράδεισο· ἂν δὲν κατανοεῖ ἕνας λαὸς τὰ μνημεῖα του, δὲν ὑπάρχει λόγος νὰ τὰ διατηρεῖ και νὰ τὰ συντηρεῖ. Ἡ παράδοση πρέπει νὰ ’ναι ζωντανὴ και προσαρμοστικὴ στὰ ἐκάστοτε νέα δεδομένα τῶν πολιτισμῶν τῆς οἰκουμένης». – Παράβαλε και ΛΟΡΕΝΤΖΑΤΟΣ ΖΗΣΙΜΟΣ, *Μελέτες*, τόμος Β’, Ὁ ἀρχιτέκτονας Δ. Πικιώνης Α’, ἐκδόσεις Δόμος 1994, σελ. 30: «Εἶναι ἀμέτρητα πολυτιμότερο και πιὸ δύσκολο νὰ τηρεῖς τὴν πίστη, παρὰ νὰ διατηρεῖς τὰ μνημεῖα τῆς».

49. Δὲς σχετικὰ ΤΖΙΟΒΑΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ, *Οἱ μεταμορφώσεις τοῦ ἐθνικισμοῦ και τὸ ἰδεολογικὸν τῆς ἐλληνικότητος στὸ μεσοπόλεμο*, Ἀθήνα 1989, σελ. 73-93.

καταδεικνύουν πώς αυτή ή εικονολατρική σχέση με την “παράδοση” άδικει κατάφωρα, εκτός από τη ζωή, και την ίδια Παράδοση⁵⁰.

Πρώτη έπισήμανση: Ένω τὸ εικονοκλαστικό/ριζοσπαστικό παράδειγμα, ὅπως εἶδαμε, ἐπιχειρεῖ –γιὰ χάρη τῆς ζωῆς– μίαν “ἔξωση” στὴν Παράδοση, τὸ εικονολατρικό/συντηρητικό μοντέλο προβαίνει σὲ αὐτὸ τὸ «τρομακτικό» ἐγγείωμα, νὰ κάνει “ἔξωση” στὴ ζωὴ γιὰ χάρη τῆς “παράδοσης”. “Ὅμως αὐτοῦ τοῦ εἶδους ἡ ἀρνητικὴ σχέση μετὰ τὴ ζωὴ δὲν εἶναι καθόλου παραδοσιακὴ καί, ὅσο κι ἂν προσπαθῆσει κανεὶς, δὲν θὰ βρεῖ οὔτε ἓνα παράδειγμα τέχνης παραδοσιακῆς ποὺ νὰ ἀρνεῖται τὴ ζωὴ καὶ νὰ διαπνέεται ἀπὸ μῖσος γι’ αὐτήν!

Δεύτερη ἐπισήμανση: Μελετώντας τὴν Παράδοση διαπιστώνουμε ὅτι ἡ μεγάλη δημιουργία πάντοτε ἔρχονταν σὲ μία ρήξη μετὰ τὸ παρελθὸν καὶ ποτὲ δὲν δεσμεύονταν δουρικὰ πρὸς αὐτό⁵¹. Εἶναι χαρακτηριστικὸ τὸ περιστατικὸ ἀπὸ τὴν ἀρχαία Ἑλλάδα: ὅταν οἱ Πέρσες κατέστρεψαν τὰ ἱερὰ τῆς Ἀκρόπολης, οἱ Ἕλληνες δὲν κοίταξαν νὰ τὰ ἀναστηλώσουν, ἀλλὰ τὰ ἰσοπέδωσαν, ἔθαψαν τὰ ὑπολείμματα στὸ χῶμα καὶ ἔχτισαν ἄλλα –καλύτερα– στὴ θέση τους. Ἀντίθετα, σὲς μέρες ποὺ ἀκολούθησαν τὸ δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, παντοῦ στὴν

50. Δὲς σχετικὰ ΚΩΤΙΔΗΣ ΑΝΤΩΝΗΣ, *Μοντερνισμὸς καὶ «Παράδοση»* στὴν ἑλληνικὴ τέχνη τοῦ μεσοπολέμου, ἐκδόσεις *University Studio Press*, Θεσσαλονίκη 1993, σελ. 44: «Εἶναι λοιπὸν αὐτονόητο ὅτι ἡ χρῆση τύπων, μοτίβων ἢ μορφῶν ἀπὸ τὴν ἱστορικὴ παράδοση τῆς ἑλληνικῆς τέχνης, ἀρχαίας καὶ πρόσφατης, δὲν δικαιολογεῖ κυριολεκτικὴ χρῆση τοῦ ὄρου «Παράδοση». Μόνον κατ’ οἰκονομία, καὶ μὲ εἰσαγωγικά, γιὰ νὰ δηλώνεται τὸ ψευδεπίγραφο τοῦ ὄρου ὅταν ἐφαρμόζεται στὴν τέχνη ποὺ ἔχει αὐτὰ τὰ δάνεια, θὰ ἀναφέρομαι σ’ αὐτὸ τὸ ρεῦμα ποὺ πραγματικὰ κυριάρχησε στὸ μεσοπόλεμο, καὶ ὄχι μόνον στὴν τέχνη, ἀλλὰ καὶ στὴ λογοτεχνία, τὴ μουσικὴ, τὸν κριτικὸ καὶ πολιτικὸ λόγο». Γι’ αὐτὸ τὸ λόγο ὁ Κωτίδης, ὅταν ἀναφέρεται σὲ αὐτὴ τὴν τάση, βάζει τὴν λέξη σὲ εἰσαγωγικά, ὁ.ἀ., σελ. 22: «Μὲ τὸν ὄρο παράδοση, νοεῖται ἡ προσάρτηση στοιχείων ποὺ ἀνακαλοῦν μὲ κάποιον πρόδηλο τρόπο τὰ ἐκφραστικὰ μέσα ἀπὸ φάσεις τῆς ἱστορικῆς πορείας τῆς ἑλληνικῆς τέχνης».

51. BERGER JOHN, ὁ.ἀ., σελ. 11: «Ἡ ἱστορία πάντα ἀποτελεῖ τὴ σχέση ἀνάμεσα σὲ ἓνα παρὸν καὶ τὸ παρελθὸν του. Συνεπῶς ὁ φόβος τοῦ παρόντος ὀδηγεῖ στὸν φαναρισμὸ τοῦ παρελθόντος. Τὸ παρελθὸν δὲν εἶναι γιὰ νὰ τὸ ζοῦμε. Εἶναι μία πηγὴ συμπερασμάτων ἀπὸ τὴν ὁποία ἀντλοῦμε γιὰ νὰ δράσουμε». – Ὁρθὰ σημειώνει ὁ ΚΩΤΙΔΗΣ ΑΝΤΩΝΗΣ, [ὁ.ἀ., σελ. 22] ἀναφερόμενος στοὺς ἐκφραστὲς αὐτοῦ τοῦ παραδείγματος, ὅτι «ὀρισμένοι προτιμοῦν, ἀντὶ γιὰ τὴν ἐνσωμάτωση στοιχείων μέσα ἀπὸ τὴ νοήμονα ἐπεξεργασία, τὴν ἀνακουφιστικὴ ἐμπιστοσύνη στὴν αὐτάρχεια τῆς τέχνης τοῦ παρελθόντος: προπολεμικὰ στὴ ναοδομία ὁ Ἀριστοτέλης Ζάχος (Ἅγιος Νικόλαος, Ἅγιος Κωνσταντῖνος στὸ Βόλο) καὶ μεταπολεμικὰ, σὲ μεγαλύτερο βαθμὸ, στὴν ἀγιογράφηση ὁ Φώτης Κόντογλου, δίνουν ἔργα ποὺ δημιουργοῦν τὴν ἐντύπωση μίας μεταφυσικῆς προσήλωσης σὲ δεδομένες μορφὲς τῆς ἱστορίας τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς καὶ ἀρχιτεκτονικῆς, στὴν οὐσία παγιδεύοντας κάθε προοπτικὴ ἐξέλιξης σ’ αὐτοὺς τοὺς δύο τομεῖς μέχρι σήμερα».

Εὐρώπη καταβλήθηκε ἐργώδης προσπάθεια νὰ ἀναστηλωθοῦν τὰ μνημεῖα, ἀκόμη καὶ πόλεις ὁλόκληρες ὅπως ἦταν ἀρχικά⁵². Εἶναι ἀπὸ δειλία καὶ φόβο, πῶς δὲν θὰ μπορέσουν οἱ σύγχρονοι νὰ φτιάξουν ἔργα ἀντάξια τῶν παλαιῶν; Ἡ μήπως, γιατί πράγματι ἐνδόμυχα μέσα τους ἀναγνωρίζουν πῶς «ἡ μεγάλη τέχνη πέθανε», ὅπως τὸ προεῖπε ὁ Hegel⁵³, καὶ ἡ τέχνη τους δὲν μπορεῖ νὰ δημιουργήσει σύμβολα αἰωνιότητας, ἔργα πού νὰ ἀντέξουν στὸ χρόνο;

γ. Τὸ τρίτο τέλος παράδειγμα, πού θὰ μπορούσαμε νὰ τὸ ὀνομάσουμε *εἰκονοπλαστικό* ἢ *διαλεκτικό*, εἶναι αὐτὸ πού ὀρᾷ καὶ συνθέτει παρελθὸν καὶ μέλλον μέσα ἀπὸ μία διαυγὴ ἀντίληψη τοῦ παρόντος. Γεννᾶται ὅμως τὸ ἐρώτημα: τί εἶναι αὐτὸ τὸ παρὸν καὶ πῶς μπορεῖ νὰ ὑπάρξει; Ἄν τὸ παρελθὸν εἶναι τελεσίδικο καὶ ἀμετακίνητο ἐνὸς τὸ μέλλον ἄδηλο καὶ ἐνδεχόμενο, τὸ παρὸν –ἂν καὶ στιγμιαῖο, σχεδὸν φευγαλέο– μπορεῖ νὰ ὑπάρξει, ὡς ἔννοια καὶ ὡς πραγματικότητα, μόνο διαλεκτικά. Τὸ παρὸν εἶναι κάτι «ἐν τῷ μεταξύ», ἕνας διασκελισμὸς σὰν τῶν ἀρχαίων κούρων: μὲ τὰ πέλματα καὶ τῶν δύο ποδιῶν νὰ πατοῦν καὶ ταυτόχρονα νὰ μετεωρίζονται ἀνάμεσα στὸ πρὶν καὶ τὸ μετὰ. Πλὴν ὅμως μόνο αὐτὸ τὸ παρὸν, αὐτὴ ἡ στιγμή, εἶναι πού ἀνήκει πραγματικά στὸν ἄνθρωπο καὶ τοῦ δίδει τὴ μία καὶ μοναδικὴ εὐκαιρία νὰ ἀναγεννηθεῖ⁵⁴ καὶ νὰ ὑπάρξει.

52. ΜΙΧΕΛΗΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ὁ.ἀ., σελ. 56.

53. GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, Werke in 20 Bänden. Suhrkamp Verlag, Band 13. und 14., Vorlesungen über die Ästhetik, σελ. 24 & 140-141. [τὰ παραθέματα σὲ μετάφραση τοῦ Γιάννη Τζαβάρα, ἀπὸ τὸ βιβλίο τοῦ ΧΑΪΝΤΕΠΕΡ ΜΑΡΤΙΝ, Ἡ προέλευση τοῦ ἔργου τέχνης, ὁ.ἀ., σελ. 60/ὑπ. 69 καὶ 135/ὑπ. 203]. Καθὼς γράφει λοιπὸν ὁ ΧΕΓΚΕΛ στὰ *Μαθήματα Αἰσθητικῆς*, σελ. 140-141: «Ἡ τέχνη εἶναι αὐτὴ πού θέτει στὴ συνείδησή μας τὴν ἀλήθεια κατὰ τὸν τρόπο τῆς αἰσθητῆς διαμόρφωσης. (...) Ὅπου ἡ τέχνη ὑπάρχει μέσα στὴν πῶς ὑψηλὴ τῆς τελείωσης, περιέχει μέσα στὸν ἀπεικονιστικὸ τῆς τρόπου ἐκείνη τὴν παρουσίαση, ἡ ὁποία ἀντιστοιχεῖ ἀπόλυτα καὶ κατ' οὐσίαν πρὸς τὸ περιεχόμενο τῆς ἀλήθειας. Ἔτσι π.χ. γιὰ τοὺς Ἕλληνες ἡ τέχνη ἦταν ἡ ἀνώτατη μορφή, μὲ τὴν ὁποία ὁ λαὸς παρίστανε τοὺς θεοὺς καὶ παρεῖχε στὸν ἑαυτό του μία ἀντίληψη τῆς ἀλήθειας. (...) Γιὰ ἐμᾶς δὲν ἰσχύει πιά ἡ τέχνη σὰν ἀνώτατος τρόπος, μὲ τὸν ὁποῖο ἡ ἀλήθεια παρέχει ὑπαρξὴ στὸν ἑαυτό της». Καὶ σὲ ἄλλο σημεῖο, σελ. 24, ἐπαναλαμβάνει: «Ἡ τέχνη δὲν παρέχει πιά ἐκείνη τὴν ἱκανοποίηση τῶν πνευματικῶν ἀναγκῶν, τὴν ὁποία ἀναζητήσαν μέσα της καὶ μόνο μέσα τῆς βροχικῆς παλαιότεροι αἰῶνες καὶ λαοὶ –μία ἱκανοποίηση πού τουλάχιστον ἀπὸ μέρους τῆς θρησκείας ἦταν ἄρρηκτα συνδεδεμένη μὲ τὴν τέχνη. Οἱ ὥραϊες ἡμέρες τῆς ἐλληνικῆς τέχνης καθὼς καὶ ἡ χρυσὴ ἐποχὴ τοῦ ὕστερου Μεσαίωνα ἔχουν παρελθεῖ».

54. Μιλώντας ὁ ΓΙΑΝΝΗΣ ΤΣΑΡΟΥΧΗΣ, ὁ.ἀ., σελ. 56, γιὰ τὸν χαρακτηρισμὸ τῆς ζωγραφικῆς του ὡς ἀναγεννησιακῆς, λέει χαρακτηριστικά: «Αὐτὸ πού ὀνομάζουν σήμερα ἀναγέννηση στὴ ζωγραφικὴ μου, συνεχίζει μὲ μαθηματικὴ ἀκρίβεια τὴν ἐπανάστασή μου νὰ εἶμαι κοντὰ στὴ ζωὴ. Δὲν ἐνδιαφέρομαι γιὰ ἐπαίνους παλαιῶν πολεμιστῶν».

Μέσα σὲ αὐτὸ τὸ ἐλάχιστο ζωτικὸ πεδίο ἔκφρασης τῆς ἐλευθερίας του, πρέπει νὰ συμπυκνώσει κρίση καὶ ὄραμα. Κρίση, γιὰ τὸ τί ἀπὸ τὰ πρὶν ἔχει ἀκόμα δυνατότητα κίνησης καὶ πληρότητα ζωῆς, καὶ ἐπομένως ἀξίζει νὰ κρατηθεῖ, καὶ τί ἔχει κενωθεί καὶ πρέπει νὰ ἀφεθεῖ πίσω. Καὶ ταυτοχρόνως ὄραμα, βγαλμένο ἀπὸ τὴν ἔγνοια γιὰ τὶς τωρινὲς ἀλλὰ καὶ τὶς μελλούμενες ἀνάγκες· ὄραμα χρησιμοδοτικὸ πὺν νὰ ὑποδεικνύει ρῆξεις, τομὲς καὶ ἀλλαγὴ πορείας, ὥστε νὰ δώσει μορφή καὶ σχῆμα στὴν Ἀλήθεια καὶ τὸ Ὁραϊό⁵⁵, πλάθοντας τὴν εἰκόνα τοὺς σύμφωνα μὲ τὸ πνεῦμα καὶ τὶς ἀνάγκες τῆς ἐποχῆς [*Zeitgeist*].

Μέσα ἀπὸ μία τέτοια διεργασία, ὁ ἄνθρωπος –πὺν ὡς εἰκόνα Θεοῦ συνεχίζει τὸ δημιουργικὸ ἔργο Του– «πλάθει» ξανὰ τὴ ζωὴ. «Ἐμφυσᾷ» σὲ αὐτὴν «πνοὴν ζωῆς» πὺν τῆς ξαναδίνει τὴ χαμένη ζωντάνια καὶ ζωικότητα· ἀντλώντας ἀπὸ τὸ βάθος τοῦ περασμένου, ἐκπλήσσοντας μὲ τὴ δροσιά τοῦ πρωτοφανέρωτου καὶ ἀτενίζοντας μὲ ἐλπίδα πρὸς τὸ ἔσχατο. Αὐτὴ τὴ διαλεκτικὴ ἔνταση –ἀνάμεσα στὸ πρὶν καὶ τὸ μετὰ, στὴ συντήρηση καὶ τὴν ἐπανάσταση, στὸ νόμο καὶ τὴ χάρη– τὴν ἀπαραίτητη σὲ κάθε γέννα ζωῆς ἰχνογραφεῖ μὲ τὸ δικὸ του τρόπο ὁ π. Ἀλέξανδρος Σμέμαν στὸ Ἡμερολόγιο: «Στὴν περιοχὴ τῆς τέχνης, πάντοτε μπορούμε νὰ βροῦμε ἓνα νόμο νὰ κρύβεται πίσω ἀπὸ τὴν ὁμορφιὰ κάθε γνήσιου ἔργου τέχνης. Ἡ ὁμορφιὰ ὅμως δὲν γεννιέται ἀπὸ τὸν νόμο, ἀλλὰ ἀπὸ τὴν ἐκπλήρωσή του. Ἡ ὁμορφιὰ γεννιέται ἀπὸ τὴ χάρη. Ἐκπληρώνοντας τὸν νόμο, ἡ ὁμορφιὰ ταυτόχρονα τὸν ὑπερβαίνει. Ὅταν ἡ τέχνη παραμένει ὑπὸ τὸν νόμο καὶ γεννιέται μέσα στὸν νόμο (πρβ. τοὺς σύγχρονους εἰκονογράφους πὺν συχνὰ δὲν εἶναι παρὰ ἀντιγραφεῖς), γίνεται μανιέρα καὶ πεθαίνει· τότε ὁ νόμος γίνεται ὁ θάνατος τῆς τέχνης»⁵⁶.

55. Δὲς σχετικὰ καὶ HEIDEGGER MARTIN, ὁ.ἀ., σελ. 135-136, ὑποσ. 204: «Τὸ Ὁραϊό», σύμφωνα μὲ τὴν χαϊντεγκεριανὴ σκέψη, ἔχει ὄντολογικὴ καταγωγή· «εἶναι ἡ ἐμφάνιση τοῦ εἶναι». Θεωρεῖ ὁ φιλόσοφος (σελ. 93), πὺν μέσω τοῦ ἔργου τέχνης «φωταγωγεῖται τὸ αὐτοκρυβόμενο εἶναι. Ἡ ἔτσι διαμορφωμένη φωτεινότητα ρίχνει τὸ φέγγος τῆς στὸ ἔργο τέχνης. Τὸ φέγγος πὺν ἔχει ριχτεῖ στὸ ἔργο τέχνης εἶναι τὸ ὄραϊο. Ἡ ὁμορφιὰ εἶναι τρόπος ὑπαρξῆς τῆς ἀλήθειας ὡς μη-κρυπτότητας». Σύμφωνα μὲ τὸν ΜΙΧΕΛΗ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗ, *Αἰσθητικὰ Θεωρήματα*, τόμος Α', Ἀθήνα 1989, σελ. 76: «ἡ ἐμφυτη γνώση τῆς ὁμορφιᾶς εἶναι μιὰ μνήμη ὑπερβατικὴ, ἀδηλη, πὺν ἀνακαλεῖ τὴν ἀξία τοῦ Ὁραίου, καὶ τὴν ἀναγνωρίζει μὸλις φανερωθεῖ στὸ ἔργο, σὰν νὰ τὴ γνώριζε ἀπὸ πάντοτε».

56. ΣΜΕΜΑΝ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ, *Ἡμερολόγιο 1973-1983*, μετάφραση Ἰωσήφ Ροηλίδης, ἐκδόσεις Ἀκρίτας 2002, σελ. 165-167.

iv. Ἐπιλεγόμενα

Καθὼς δρασκελίζουμε ἤδη τὰ πρῶτα μας βήματα σὲ ἕναν περίπλοκο καὶ ἀβέβαιο αἰῶνα, ἄστοχο δὲν ἦταν νὰ ἀναλογισθοῦμε πῶς πορεύτηκε καὶ πῶς ἐκφράστηκε μέσα ἀπὸ τὴν τέχνη τῆς ἑλλαδικῆς ἐκκλησία στους νεότερους χρόνους· μὲ ποιῆς ἐπιλογὲς ζωῆς καὶ μαρτυρίας, καθὼς καὶ πού ὀδηγεῖ αὐτὸς ὁ δρόμος. Ὅπως τὸ προείπαμε, ἡ τέχνη τῆς ὀρθόδοξης ἑλλαδικῆς ἐκκλησίας βρῖσκεται σήμερα σὲ μία ἐξαιρετικὰ δυσχερῆ θέση. Ἀπέναντι στὸν πολιτισμὸ τῆς νεωτερικότητος ἀρνήθηκε τὸν διάλογο μὲ αὐτὸν καὶ ὀχυρώθηκε –ἀμήχανα καὶ κάποιες φορὲς φαρισαϊκά– σὲ μία θέση ἀμυντικῆ ἔναντι τῆς ἴδιας τῆς ζωῆς. Σὲ αὐτὴν κυρίως τὴν ἀρνητικὴ ἀπόφασή τῆς ὀφείλεται αὐτὴ ἡ παρατεταμένη κρίση ταυτότητας πού διέρχεται ἀπὸ τὸν δεύτερο μεγάλο πόλεμο καὶ μετὰ. Διότι τέχνη –ἀλλὰ κατ’ ἐπέκταση καὶ ἐκκλησία– πού ἀρνεῖται τὴ ζωὴ, ὑπονομεῦει καὶ ἐντέλει ἀρνεῖται τὸν ἴδιο τῆς τὸν ἑαυτό.

Συνοψίζοντας αὐτὸν τὸν προβληματισμὸ, ἀξίζει τὸν κόπο νὰ ξαναδιαβάσουμε τὰ λόγια τοῦ Γιάννη Τσαρούχη⁵⁷, ὁ ὁποῖος ἔγκαιρα ἐπεσήμανε αὐτὸν τὸν ἰδιότυπο καλλιτεχνικὸ, πολιτισμικὸ καὶ πνευματικὸ μονοφυσιτισμὸ στὸν ὁποῖο ἐγκλωβίστηκε –ἐν ὀνόματι τῆς ἐπιστροφῆς στὶς ρίζες τῆς Ὁρθοδοξίας– ὁ δάσκαλος τοῦ Φώτης Κόντογλου ἀλλὰ καὶ ὅσοι ἐπίγονοί του ἀκολούθησαν τὸ παράδειγμά του: «Ὁ ὕπουλος ἐχθρὸς τοῦ ὀρθόδοξου εἶναι ὁ μονοφυσιτισμὸς, πού σὰν διθητικὸς ἰὸς μπαίνει παντοῦ ἀπὸ τὰ παράθυρα καὶ ἀπὸ τοὺς πόρους. Ἡ Κυριακὴ προσευχὴ τὸ λέει καθαρά. Ὡς ἐν οὐρανῷ καὶ ἐπὶ τῆς γῆς καὶ ἡ ἴδια ἡ ἐνσάρκωση τοῦ Χριστοῦ δείχνει φανερὰ πῶς οὔτε ἡ γῆ εἶναι καταραμένο ἔργον τοῦ Σατανᾶ, ὅπως πιστεύουν οἱ μονοφυσῖτες, οὔτε τὸ ἀνθρώπινο σῶμα εἶναι βρωμερὸ δημιούργημα τοῦ διαβόλου. (...) Ὁ Χριστὸς μᾶς ὀνόμασε υἱοὺς Θεοῦ καὶ τὸν ἑαυτό του Υἱὸ τοῦ ἀνθρώπου. Θέλησε νὰ ἐνώσει τὰ πρὶν διεστώτα. (...) Ζωγραφίζοντας τὸν τελευταῖο τῶν ἀνθρώπων ψάχνω νὰ βρῶ τὰ στοιχεῖα τοῦ ἐκεῖνα πού τὸν κάνουν νὰ ὀνομάζεται υἱὸς τοῦ Θεοῦ».

57. ΤΣΑΡΟΥΧΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ, ὁ.ἀ. σελ. 92-93. – Πρβλ. τὸν προβληματισμὸ πού διατυπώνει ὁ π. ΣΜΕΜΑΝ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ στὸ *Ἡμερολόγιό* του, ὁ.ἀ., σελ. 57-58, ὅπου μιλά γιὰ «ἱστορικὴ κρίση τῆς Ὁρθοδοξίας», τὴν ὁποία ἐντοπίζει στὴν «ἄρνηση τῆς ἀλλαγῆς: στὴν ἀρνητικὴ ἀρνηση πού δὲν ἐπιτρέπει τὴν κατανόηση τῆς ἀλλαγῆς, τὴν ἐκτίμησή τῆς στὸ πλαίσιο τῆς πίστεως, τὴ ρεαλιστικὴ συνάντηση μαζί της». Ἐν τέλει στὴν ἀρνηση τῆς σάρκωσης καὶ τὴν καταφυγὴ στὴν ἀναπηρία τοῦ μονοφυσιτισμοῦ ἐν ὀνόματι τῆς “Ὁρθοδοξίας”. – Δὲς σχετικὰ ΣΤΑΜΟΥΛΗΣ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΣ, Ἔρως καὶ θάνατος – Δοκιμὴ γιὰ ἕναν πολιτισμὸ τῆς σάρκωσης, ἐκδόσεις Ἀκρίτας 2009.

Κάθε φορά που μία εικόνα μαρτυρεί με σχήματα και χρώματα αυτή την ενσάρκωση του Χριστού και τη θέωση του ανθρώπου, γίνεται ένα αληθινό εὐαγγέλιο τῆς Βασιλείας τοῦ Θεοῦ, μία νέα εἰκαστική διατύπωση τῆς Διαθήκης Του. Αὐτὸς ὁ σταθερὸς προσανατολισμὸς στὴ Βασιλεία τοῦ Θεοῦ ὑπαγορεύει στὴν ἐκκλησία καὶ τὴν τέχνη τῆς μία στάση συνεχοῦς ἀναζήτησης καὶ ἀνακάλυψης –ἀκόμη καὶ στὴ σημερινὴ μετα-χριστιανικὴ κοινωνία– ὄλων ἐκείνων τῶν στοιχείων καὶ τῶν «σημείων» τῆς ἐνεργοῦ ἢ κεκρυμμένης παρουσίας τοῦ Θεοῦ. Πρᾶγμα ποὺ μεταφράζεται, σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὶς τεχνοτροπικὲς ἢ ὑφολογικὲς ἐπιλογές (style), πὼς αὐτὰ τὰ νέα εὐαγγέλια-εἰκόνες τῆς Βασιλείας τοῦ Θεοῦ θὰ πρέπει νὰ εἶναι πάντοτε ἀνοικτὰ καὶ ὄχι κλειστὰ⁵⁸, περιεκτικὰ καὶ ὄχι ἀφοριστικά, προσκλητικὰ καὶ ὄχι ἀποκλειστικά· μαρτυρίες ἐλπίδας καὶ προσμονῆς γιὰ τὸ ἐπερχόμενο Φῶς.

58. ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗΣ ΠΕΤΡΟΣ, *Ἐνότητα καὶ Μαρτυρία*, σὸ κεφάλαιο *Βιβλικὴ θεώρηση τῆς χριστιανικῆς ἱεραποστολῆς*, ἐκδόσεις Ἐπίκεντρο 2007, σελ. 41: «Σὲ τελευταία ἀνάλυση, ὁ ἀληθινὸς εὐαγγελισμὸς δὲν θὰ πρέπει πρωταρχικὰ νὰ ἀποσκοπεῖ σὸ νὰ φέρει τὰ ἔθνη μέσα σὲ μία δική μας “κλειστή” θρησκευτικὴ πραγματικότητα, ἀλλὰ νὰ ἐπιχειρεῖ δυναμικὸ “ἄνοιγμα”, ἀφήνοντας ἐλεύθερο τὸ Ἅγιο Πνεῦμα νὰ χρησιμοποιεῖ καὶ τὰ δύο μέρη, εὐαγγελιστὲς καὶ εὐαγγελιζομένους γιὰ τὴν ἐγκαθίδρυση στὴ γῆ τῆς Βασιλείας τοῦ Θεοῦ, ὡς ἀρραβῶνα καὶ προληπτικὴ φανέρωση τῆς ἐσχατολογικῆς δόξας τοῦ τριαδικοῦ Θεοῦ».