



Αγίων Αποστόλων στη Θεσσαλονίκη, η οποία ιδρύθηκε από τον Πατριάρχη Νήφωνα Α΄ ανάμεσα στα 1310-1314, είναι της υψηλότερης τέχνης ενώ δεν υπάρχουν στοιχεία που να μας αποκαλύπτουν τους δημιουργούς αυτών (τα ψηφιδωτά δεν ολοκληρώθηκαν το 1314 λόγω της εκθρόνισης του Πατριάρχη Νήφωνα, ενώ οι τοιχογραφίες θα πρέπει να έχουν γίνει γύρω στα 1314 ή κάποια χρόνια ύστερα). Επίσης, για την ταυτότητα των ζωγράφων, που διακόσμησαν με εντυπωσιακές τοιχογραφίες τον μικρό ναό του Αγίου Νικολάου των Ορφανών στη Θεσσαλονίκη μεταξύ του 1310 και του 1320, υπάρχουν μόνον υποθέσεις. Σε άλλες σημαντικές εκκλησίες της Θεσσαλονίκης, όπως ο Άγιος Παντελεήμονας, ο Προφήτης Ηλίας και η Αγία Αικατερίνη, όπου αδιαμφισβήτητα εργάστηκαν οι καλύτεροι καλλιτέχνες, σώζονται μόνο λίγα αποσπάσματα τοιχογραφιών της παλαιολόγειας περιόδου, καθώς οι εκκλησίες αυτές υπέστησαν συστηματική καταστροφή κατά την περίοδο της τουρκοκρατίας. Στον Άγιο Παντελεήμονα, ειδικότερα, τα αποσπάσματα των τοιχογραφιών είναι πολύ μικρά και ελάχιστα. Σε ορισμένους άλλους ναούς της ευρύτερης Μακεδονίας, όπου οι τοιχογραφίες είναι αξιόλογες αλλά όχι και οι αντιπροσωπευτικότερες της παλαιολόγειας περιόδου, επίσης δεν βρίσκουμε κάποια ξεκάθαρα στοιχεία για τους υπεύθυνους αγιογράφους, όπως συμβαίνει για παράδειγμα στον ναό της παλαιάς μητροπόλεως Εδέσσης, που αγιογραφήθηκε μεταξύ του 1375 και του 1389. Υπάρχουν βέβαια και άλλοι αξιοσημείωτοι ναοί στα ευρύτερα Βαλκάνια, όπως ο ναός του Αγίου Αχιλλείου στο Αρίλιε της Σερβίας, όπου το 1296 εργάστηκαν τόσο οι σπουδαίοι αλλά σε μας δυστυχώς ανώνυμοι Έλληνες ζωγράφοι (πιθανώς από τη Θεσσαλονίκη) όσο και οι συγκριτικά λιγότερο καινοί συνεργάτες τους. Στην επιβλητική μονή Visoki Dečani, στο Κόσοβο και Μετόχια της Σερβίας, ο τοιχογραφικός διάκοσμος του ναού ολοκληρώθηκε το 1348 και ο διάκοσμος του νάρθηκα το 1350. Παρότι στη μονή Visoki Dečani συνεργάστηκαν πολλοί αγιογράφοι ποικίλων ικανοτήτων, που προέρχονταν πιθανότατα από διάφορα μέρη, μόνον ένας άφησε την υπογραφή του, «ο Σέργιος ο αμαρτωλός».

Αν και υπάρχει τόσο μεγάλος αριθμός ανώνυμων ζωγράφων της παλαιολόγει-

ας περιόδου, βάσει των διασωθέντων στοιχείων, θα μπορούσαμε να πούμε ότι τα τέλη του 13<sup>ου</sup> και οι αρχές του 14<sup>ου</sup> αι. είναι η περίοδος, που σηματοδοτείται από τον Μανουήλ Πανσέλννο, τον Μιχαήλ Ασπραπά και τον βοηθό του Ευτύχιο. Το ύφος αυτών των ζωγράφων είναι σήμερα γενικά γνωστό ως «Μακεδονική σχολή». Ωστόσο, όπως υποστηρίζει και ο καθηγητής Ευθύμιος Τσιγαρίδας, χωρίς να υποβαθμίζεται ο ρόλος της Κωνσταντινούπολης, σωστότερο είναι να ονομάσουμε τη σχολή τους «σχολή της Θεσσαλονίκης», επειδή η Θεσσαλονίκη ήταν το κέντρο, στο οποίο διαμορφώθηκαν τόσο αυτοί όσο και οι άλλοι, ανώνυμοι, καλλιτέχνες της εποχής. Όπως θα δούμε μετά, την ίδια εποχή εργάστηκε και ένας άλλος εξίσου σπουδαίος αγιογράφος που μας άφησε το όνομά του, ο Γεώργιος Καλλιέργης. Οι προαναφερθέντες αγιογράφοι ολοκλήρωσαν τα καλύτερα από τα έργα τους μεταξύ του 1261 και του 1320/21 επί Βυζαντινού αυτοκράτορα Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγου και, κυρίως, επί του υιού αυτού, αυτοκράτορα Ανδρόνικου Β΄ Παλαιολόγου (1282-1328). Προκειμένου να αναδείξουμε τη βαθύτερη σημασία του έργου του Μανουήλ Πανσελίνου, στο παρόν λήμμα θα παρουσιάσουμε το έργο του μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο της ιστορίας της ύστερης βυζαντινής ζωγραφικής. Πρώτα θα σχολιάσουμε την προγενέστερη βυζαντινή ζωγραφική παράδοση του Πανσελίνου και στη συνέχεια θα αναλύσουμε κάποιες τοιχογραφικές συνθέσεις αυτού στον ναό του Πρωτάτου. Στο τελευταίο μέρος του κειμένου θα αναφερθούμε σε ορισμένα σημαντικά τοιχογραφικά σύνολα καθώς και σε συγκεκριμένα έργα αγιογράφων της παλαιολόγειας εποχής που συγγενεύουν έκδηλα με το ύφος του Μανουήλ Πανσελίνου -πλην των σχετικών τοιχογραφιών της μεσαιωνικής πόλης του Μυστρά, στις οποίες αναφερθήκαμε σε

ξεχωριστό λήμμα, το οποίο συνδέεται άμεσα με το παρόν.

Στις αρχές του 13<sup>ου</sup> αι., λόγω της λατινικής κατάκτησης, οι Έλληνες αγιογράφοι διασκορπίστηκαν στα ευρύτερα Βαλκάνια και σε άλλες περιοχές, μεταλαμπαδεύοντας το μητροπολιτικό ύφος



Εικ. 1. Ο Επιτάφιος Θρήνος (με ενδεικτικό σχέδιο επάνω στη φωτογραφία). Τοιχογραφία στον ναό του Αγίου Παντελεήμονα στο Νέρετζι (FYROM)



Εικ. 2. Ο Επιτάφιος Θρήνος (1164). Τοιχογραφία στον ναό του Αγίου Παντελεήμονα στο Νέρετζι, (FYROM)



Εικ. 3. Αποκαθήλωση (1592-1595). Πίνακας του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου. Λάδι σε καμβά, 1.20x1.45 μ. Comtesse de la Béraudière, Παρίσι

της πρωτεύουσας πέρα από τα όρια της αυτοκρατορίας. Το έργο του Μανουήλ Πανσέλννου εμφανίζεται, όπως θα δούμε, προς τα τέλη του 13<sup>ου</sup> αι., για να κορυφωθεί μια μακραιώνη εξέλιξη αλλά και να επιπράσει τις μετέπειτα

εξελίξεις. Στα τέλη του 13<sup>ου</sup> αι., μετά την απελευθέρωση της Κωνσταντινούπολης από τους Λατίνους, η εντοχία βυζαντινή ζωγραφική είχε όλες τις κατάλληλες συνθήκες για να αναπτυχθεί ακόμα περισσότερο. Πρέπει όμως να σημειωθεί ότι πολύ πριν από τη λατινική κατάκτηση της Κωνσταντινούπολης το 1204, το ζωγραφικό ύφος που διέκρινε τους ζωγράφους της πρωτεύουσας διαδιδόταν σταδιακά και σε άλλα μέρη της αυτοκρατορίας. Για παράδειγμα, στον μικρό ναό της μονής του Αγίου Παντελεήμονα στο Νέρετζι (σήμερα στη FYROM), κτισμένο το 1164 στην περίοδο της δυναστείας των Κομνηνών (1081-1185) σώζονται τοιχογραφίες, οι οποίες με την υψηλή τους ποιότητα ξεχωρίζουν από τις τοιχογραφίες της ίδιας περιόδου στην Ελλάδα και στα ευρύτερα Βαλκάνια -όπου είναι φανερές οι καλλιτεχνικές ιδιοσυγκρασίες τοπικού επιπέδου. Σημειωτέον, ορισμένες ομοιότητες με τις τοιχογραφίες του Αγίου Παντελεήμονα βρίσκουμε στα αποσπάσματα τοιχογραφιών της μονής Djurdževi Stupovi (1168) στη Σερβία και εν μέρει στη μονή Bačkonο στη Βουλγαρία. Το ύφος του τοιχογραφικού διακόσμου στη μονή του Αγίου Παντελεήμονα, που χαρακτηρίζεται από την τολμηρή και καλλιτεχνικά επιδέξια αναζήτηση και από την έμφαση στον ουμανισμό των μορφών (εικ. 2), οδήγησε τους περισσότερους ερευνητές στο συμπέρασμα ότι οι εν λόγω αγιογράφοι είχαν μάθει την τέχνη τους στο μεγάλο κέντρο της τέχνης, την Κωνσταντινούπολη. Στην τοιχογραφία που απεικονίζει τον Επιτάφιο Θρήνο στον Άγιο Παντελεήμονα (εικ. 2), η τραγικότητα του γεγονότος του θανάτου του Χριστού αποδίδεται αποτελεσματικά μέσα από το δυναμικό και αφηγηματικό σχέδιο της σύνθεσης. Το οριζόντιο σώμα του Χριστού σαν να αιωρείται μόνο του, ενώ το κρατούν με τα χέρια τους η Παναγία στα αριστερά

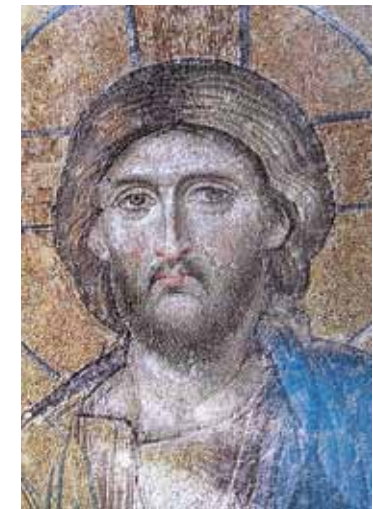
και ένας από τους αποστόλους (ο Πέτρος;) στα δεξιά. Η καμπυλωτή γραμμή του λοφώδους τοπίου εναρμονίζεται με το περίγραμμα του σώματος του Χριστού και της Παναγίας, ενώ από πάνω ο βαθύς μπλε ουρανός σαν να ωθεί όλη τη σκηνή προς τα κάτω. Όπως δείχνει η εικόνα 1, ένα από τα πιο εντυπωσιακά στοιχεία της τοιχογραφίας αυτής είναι το γεγονός ότι η γραμμή του αριστερού χεριού του Χριστού φαίνεται να βρίσκει τη συνέχειά της στη γραμμή της πλάτης του προσκυνούντος αγίου Ιωάννου και να καταλήγει ουσιαστικά στην περιοχή των πορτρέτων των δύο αποστόλων που



Εικ. 4. Απομίμηση της εντύπωσης της τεχνικής του ψηφιδωτού στη λεπτομέρεια του φόντου της τοιχογραφικής σύνθεσης της καθιστής Παναγίας στη μονή Mileševa στη Σερβία (1222-1228), πηγή: V. Djurić, Vizantijske Freske u Jugoslaviji, Jugoslavija: Drugo izdanje 1975

προσκυνούν τον Χριστό στα δεξιά. Η ίσια και σχεδόν οριζόντια απόδοση του υφάσματος κάτω από το νεκρό σώμα του Χριστού δημιουργεί την εντύπωση ότι το σώμα βρίσκεται επάνω σε κάποια οριζόντια επιφάνεια -επιπέδισμα, με το οποίο ο ζωγράφος υπαινίσσεται, με αφηγηματικό τρόπο, την ταφή που θα ακολουθήσει. Επίσης, η αυστηρά οριζόντια απόδοση του σώματος του Χριστού διευκολύνει τη λειτουργικότητα του αφηγήματος. Βάσει, δηλαδή, της οριζόντιας διάρθρωσης, αρχίζοντας από αριστερά προς τα δεξιά σαν σε κανονικό κείμενο, παρατηρεί κανείς πρώτα τη θρηνούσα Παναγία που κρατεί τον Χριστό, και μετά τον νεαρό άγιο Ιωάννη σε στάση προσκύνησης και ευλάβειας, φτάνοντας τελικά στις δύο μορφές αποστόλων που με λύπη κρατούν τα πόδια του Χριστού

στα δεξιά. Η γυναικεία μορφή στη δεξιά άκρη θα πρέπει να είναι της Μαρίας Μαγδαληνής. Όπως δείχνει η εικόνα 1, όλα τα πορτρέτα της σύνθεσης συνδέονται μεταξύ τους μέσα από το εύρυθμο γραμμικό σχέδιο, ενώ οι άγγελοι στο πάνω μέρος της σύνθεσης φαίνονται να κατεβαίνουν από τον ουρανό. Αν συγκρίνουμε αυτά τα χαρακτηριστικά της εν λόγω τοιχογραφίας με την απόδοση του Επιτάφιου Θρήνου της Αποκαθήλωσης του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου (Ελ Γκρέκο) στην εικόνα 3, διαπιστώνουμε την ανάλογη αφηγηματική διάθεση που ανά τους αιώνες διατηρήθηκε στην ελληνική ζωγραφική. Στο έργο του Γκρέκο παρατηρούμε ότι το αριστερό χέρι, με το οποίο η Παναγία κρατεί το σώμα του Χριστού, διασταυρώνεται με το αριστερό χέρι του Χριστού με τον ίδιο τρόπο όπως στην τοιχογραφία που περιγράψαμε ήδη. Περίπου 65 χρόνια μετά την αγιογράφηση στον Άγιο Παντελεήμονα ολοκληρώθηκαν οι τοιχογραφίες στον ναό της μονής Mileševa στη Σερβία. Οι θαυμάσιες αυτές τοιχογραφίες χρονολογούνται μεταξύ του 1222 και του 1228 και είναι έργο των Ελλήνων ζωγράφων, μαθητευόμενων δίχως αμφιβολία σε ένα από τα μεγάλα κέντρα της τότε βυζαντινής αυτοκρατορίας, δηλαδή την Κωνσταντινούπολη (που εκείνη την εποχή ήταν λατινοκρατούμενη περίπου είκοσι



Εικ. 7. Πορτρέτο του Χριστού από το ψηφιδωτό της Δέησης στην Αγία Σοφία της Κωνσταντινούπολης (τέλη 13<sup>ου</sup> αι.)

χρόνια), τη Νίκαια ή τη Θεσσαλονίκη. Οι καλλιτέχνες αυτοί ήταν πιθανότατα και μάστορες της τεχνικής του ψηφιδωτού. Σε αυτό συνηγορεί και το γεγονός

ότι το κίτρινο-χρυσό φόντο, το οποίο εφαρμόστηκε στις τοιχογραφίες του ναού και σε μια σύνθεση πάνω από την είσοδο στον ναό από τον νάρθηκα, οι καλλιτέχνες χάραξαν μικρούς κύβους ως απομίμηση της εντύπωσης της τεχνικής του ψηφιδωτού (εικ. 4), ενώ οι



Εικ. 5. Πορτρέτο της γυναίκας, από την περιοχή του Φαγιούμ (περ. 117-138 μ.Χ.), πηγή: E. Δοζιάδη, Τα πορτρέτα του Φαγιούμ, Αθήνα: Αδάμ 31997

τοιχογραφίες του ιερού και του νάρθηκα έχουν μπλε φόντο χωρίς την απομίμηση του ψηφιδωτού. Όπως σημειώνει ο Vojislav Djurić, επειδή ήταν από τους καλύτερους τεχνίτες του ψηφιδωτού, οι εν λόγω καλλιτέχνες πραγματοποίησαν



Εικ. 8. Ψηφιδωτό πορτρέτο νεαρής γυναίκας από την ελληνιστική πόλη Ζεύγμα στη σημερινή νοτιοανατολική Τουρκία. Το πορτρέτο, που πιθανώς ανάγεται στη ρωμαϊκή εποχή, είναι πλέον γνωστό ως πορτρέτο «νεαρής τοιγάνας», ενώ οι ερευνητές το σχετίζουν με τη θεά Γαία. Zeugma Mosaic Museum, Τουρκία

με ευκολία τη σύλληψη του ιδρυτή της μονής, δηλαδή την προβολή της τεχνικής του ψηφιδωτού μέσα από την τεχνική της εντοχίας ζωγραφικής. Αν συγκρίνουμε το πρόσωπο του Λευκού Αγγέλου, καθήμενου δίπλα στον τάφο του Χριστού στην τοιχογραφία του ναού της μονής Mileševa (εικ. 6),

με το πρόσωπο του Χριστού από το ψηφιδωτό της Δέησης στην Αγία Σοφία της Κωνσταντινούπολης (εικ. 7), που χρονολογείται πιθανότατα στα τέλη του 13<sup>ου</sup> αι., διαπιστώνουμε αξιοσημείωτες ομοιότητες, όπως την έντονη, σοφή και πολυσήμαντη έκφραση του βλέμματος



Εικ. 6. Ο Λευκός Άγγελος καθήμενος στον τάφο του Χριστού (λεπτομέρεια), τοιχογραφία στη μονή Mileševa στη Σερβία (1222-1228), πηγή: V. Djurić, Vizantijske Freske u Jugoslaviji, Jugoslavija: Drugo izdanje 1975

και, στην απόδοση του πορτρέτου, τα λεπτά περάσματα από μια χρωματική απόχρωση στην άλλη. Από καλλιτεχνική άποψη και τα δύο πορτρέτα αυτά ανιχνεύουν τις ρίζες τους τόσο στα νεκρικά πορτρέτα του Φαγιούμ -που ήδη έχουμε αναφέρει (εικ. 5)- όσο και στα ψηφιδωτά πορτρέτα της ελληνιστικής και ρωμαϊκής περιόδου, όπως είναι το πλέον περίφημο γυναικείο πορτρέτο πιθανότατα της θεάς Γαίας (εικ. 8), γνωστότερο όμως ως πορτρέτο της «νεαρής τοιγάνας», που βρέθηκε στην ελληνιστική πόλη Ζεύγμα στη σημερινή νοτιοανατολική Τουρκία. Ο ερχομός των Ελλήνων αγιογράφων στη Σερβία για την αγιογράφηση της μονής Mileševa οφείλεται όχι απλώς στις τότε συχνές μεταναστεύσεις των Βαλκανίων καλλιτεχνών, αλλά και στις καλύτερες σχέσεις ανάμεσα στους ευγενείς Βυζαντινούς και στον μέλλοντα τότε



Εικ. 9. Καθιστή Παναγία (του Ευαγγελισμού) στη μονή Mileševa στη Σερβία, τοιχογραφία (1222-1228), πηγή: V. Djurić, Vizantijske Freske u Jugoslaviji, Jugoslavija: Drugo izdanje 1975

βασιλέα της Σερβίας Vladislav. Στις τοιχογραφίες διακρίνουμε τρεις προσεγγίσεις που πιθανότατα ανήκουν σε τρεις αγιογράφους. Άλλωστε, κοντά στη μορφή του Αγίου Δημητρίου, τον διάκοσμο υπέγραψαν τρεις αγιογράφοι: ο Δημήτριος, ο Γεώργιος και ο Θεόδωρος. Οι μορφές που απέδωσαν οι καλλιτέχνες αυτοί χαρακτηρίζονται από τον κλασικισμό τους και από την ελληνιστική τους αύρα.

Βλέποντας την απόδοση του περίφημου Λευκού Αγγέλου, διαπιστώνει κανείς την έκδηλη σχέση με κλασικά αγάλματα των καθιστών θεοπέπων ή φιλοσόφων (εικ. 10). Με το αριστερό του χέρι ο Άγγελος δείχνει τον άδειο τάφο του Χριστού, ενώ το αριστερό πτερό του, αν και ακολουθεί τον ίδιο άξονα, απλώνεται προς την αντίθετη κατεύθυνση και αποτελεί τη συνέχεια αυτής της ενιαίας κίνησης. Δηλαδή, το αριστερό χέρι που δείχνει, επικαλύπτει το μπούστο του Αγγέλου, ενώ το αριστερό πτερό ανοίγει προς την κατεύθυνση των φοβισμένων μυροφόρων γυναικών,



Εικ. 10. Ο Λευκός Άγγελος καθισμένος στον τάφο του Χριστού, τοιχογραφία στη μονή Mileševa στη Σερβία (1222-1228), πηγή: V. Djurić, Vizantijske Freske u Jugoslaviji, Jugoslavija: Drugo izdanje 1975

αναγγέλλοντας με αυτόν τον τρόπο την Ανάσταση του Χριστού. Το κέντρο της σύνθεσης είναι το σημείο από το οποίο το αριστερό πτερό του Αγγέλου ανοίγει προς τα δεξιά, όπου είναι οι μυροφόρες, αναγγέλλοντας την Ανάσταση που διαπιστώνεται στον άδειο τάφο. Σύναμα, το βλέμμα του Αγγέλου είναι ιδιαίτερα εκφραστικό, καθώς μαρτυρεί την αλήθεια της Ανάστασης (εικ. 6). Οι κοιμημένοι



Εικ. 11. Η Μετάληψη των Αποστόλων (λεπτομέρεια), τοιχογραφία στο ιερό του ναού της μονής Sorocani στη Σερβία (1265)



Εικ. 12. Η Μετάληψη των Αποστόλων (λεπτομέρεια), τοιχογραφία στο ιερό του ναού της μονής Sorocani στη Σερβία (1265)

στρατιώτες απεικονίζονται κάτω από τη φιογούρα του Αγγέλου και χώρια από την κύρια σύνθεση. Στην περίοδο που ακολούθησε την απελευθέρωση της Κωνσταντινουπόλεως



Εικ. 13. Οι μορφές των Αποστόλων στη σύνθεση της Κοίμησης της Θεοτόκου (λεπτομέρεια), τοιχογραφία στον ναό της μονής Sorocani στη Σερβία (1265)

από τους σταυροφόρους (1261), το ανανεωμένο ενδιαφέρον για την αρχαιοελληνική και την ελληνιστική καλλιτεχνική κληρονομιά είχε ως αποτέλεσμα την αρμονικότερη και πιο μελετημένη από-

δοση της ανθρώπινης φόρμας, καθώς και τις ιδιαίτερα ελαφρές χρωματικές μεταβάσεις. Τα ρούχα ζωγραφίζονται με περισσότερη χάρη. Στα αρχιτεκτονικά στοιχεία, στο φόντο, δόθηκε περισσότερη προσοχή από ό,τι στις προηγούμενες περιόδους, και η απόδοση του τοπίου απέκτησε περισσότερη φαντασία. Οι τοιχογραφίες της μονής Sorocani στη Σερβία, που χρονολογούνται στα 1265, αποτελούν το κυριότερο παράδειγμα των απαρξών αυτής της καινούριας εξέλιξης. Στην ίδια περίπου περίοδο και κατηγορία με αυτές εντάσσονται και οι τοιχογραφίες της Αγίας Σοφίας Τραπεζούντος και τα ελάχιστα λείψανα τοιχογραφιών στο παρεκκλήσι του Πύργου της Μεταμορφώσεως της μονής Χιλανδαρίου στο Άγιον Όρος.

Έχει ειπωθεί ευστόχως ότι οι τοιχογραφίες στη μονή Sorocani ίσως να είναι πρώ-

μο έργο του Μανουήλ Πανσέλννου (Κόρδης, 2010). Όπως και στη μονή Mileševa έτσι και στη μονή Sorocani στο κίτρινο-χρυσό φόντο οι καλλιτέχνες, που πρέπει να ήταν και μάστο-



Εικ. 14. Οι μορφές των Αποστόλων στη σύνθεση της Κοίμησης της Θεοτόκου (λεπτομέρεια με ενδεικτικό σχέδιο επάνω στη φωτογραφία), τοιχογραφία στον ναό της μονής Sorocani στη Σερβία (1265)

ρες του ψηφιδωτού, χάραξαν μικρούς κύβους ως απομίμηση της εντύπωσης της τεχνικής του ψηφιδωτού. Εκείνο που καθιστά τις τοιχογραφίες της μονής Sorocani ιδιαίτερες και από ιστορική άποψη σημαντικές, είναι το γεγονός ότι το ύφος τους παρουσιάζει την προσεκτική αλλά και αποφασιστική μετάβαση από το ύφος της ζωγραφικής της κομνηνικής εποχής (π.χ. Νέρεζι) στο ύφος της παλαιολόγειας ζωγραφικής. Σε γενικές γραμμές, στην κομνηνική ζωγραφική κυριαρχεί περισσότερο η γραμμικότητα και η διακοσμητικότητα, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι παραμελείται ο όγκος. Μιλώντας συγκριτικά, στην παλαιολόγεια ζωγραφική, όπως θα δούμε, ενώ διατηρούνται οι αισθητικές αντιλήψεις της κομνηνικής εποχής, επικρατεί μια έκδηλη πλαστικότητα και, ειδικά μετά το 1290, δίνεται περισσότερη έμφαση στην αφηγηματικότητα των σκηνών που συχνά χαρακτηρίζονται από το έντονο δράμα (εικ. 18) ή από την απόκοσμη-εσατολογική ατμόσφαιρα των απεικονιζόμενων θεμάτων (εικ. 23). Η προαναφερθείσα μεταβατική ιδιαιτερότητα των τοιχογραφιών της μονής Sorocani μπορεί να διαπιστωθεί ακόμα και όταν τις συγκρίνουμε με παραδείγματα τοιχογραφιών, οι οποίες ολοκληρώθηκαν αρκετά μετά την εποχή της δυναστείας των Κομνηνών (1081-1185).

Για παράδειγμα, σε σύγκριση με τη φιογούρα του Λευκού Αγγέλου (εικ. 10) ή σε σύγκριση με την καθιστή Παναγία στη Mileševa (εικ. 9), που ζωγραφίστηκαν ανάμεσα στα 1222 και 1228, οι όρθιες μορφές των αποστόλων στην αψίδα της μονής Sorocani (εικ. 11 και 12), όπως και οι μορφές στη σύνθεση της Κοίμησης της Θεοτόκου (εικ. 13), παρουσιάζουν έναν κλασικισμό ακόμα πιο έκδηλο. Όπως δείχνει η εικόνα 14, ο κλασικισμός της απόδοσης συνοδεύεται με ρυθμική και ισορροπημένη, συμμετρική κίνηση της μορφής. Στη δεδομένη περίπτωση, τη συμμετρικότητα της κίνησης επιτυγχάνει ο ζωγράφος κάνοντας τη μορφή στα αριστερά να αντανakλά τη στάση και την κίνηση της μορφής στα δεξιά. Οι διαφορές στις θέσεις των χεριών και ποδιών συμβάλλουν στη διάσπαση της μονοτονίας -η οποία θα υπήρχε σε περίπτωση απόλυτης συμμετρίας- και έτσι επιτυγχάνεται ένα δυναμικό σχέδιο που κρατά την προσοχή του θεατή. Όπως δείχνει η εικόνα 14, το κεφάλι του αποστόλου στα δεξιά κλίνει προς τα δεξιά και βρίσκεται σε παράλληλη κίνηση με τα κεφάλια των αποστόλων που βρίσκονται πίσω, ενώ το κεφάλι του αποστόλου στα αριστερά κλίνει προς την αντίθετη κατεύθυνση, αποφεύγοντας ομοίως τη μονοτονία. Η στάση contrapposto της φιογούρας στα αριστερά εμπνέεται από κλασικά ελληνικά αγάλματα. Το σχέδιο το οποίο κάναμε πάνω στη φωτογραφία της εν λόγω τοιχογραφίας (εικ. 14) επιδιώκει να αποδείξει την ύπαρξη δομικών ρυθμικών ρευμάτων στη σύνθεση και να εξηγήσει πώς οι επιμέρους κινήσεις των μορφών εντάσσονται αλλά και ορίζονται από αυτά τα νοητά ρεύματα του σχεδίου, τα οποία αναλογούν στις ιδιότητες του ρυθμού στη μουσική. Δηλαδή, ο ζωγράφος χρησιμοποιεί τη γραμμή ως μέσο με το οποίο ορίζεται ο ρυθμός, ενώ το χρωματικό σύστημα

ως μέσο για την απόδοση της αρμονίας. Αυτό διαπιστώνεται όχι μόνο στην απομονωμένη λεπτομέρεια, αλλά και σε ολόκληρη τη σκηνή της Κοίμησης της Θεοτόκου. Όπως δείχνει η εικόνα 16,



Εικ. 15. Η Κοίμηση της Θεοτόκου (με ενδεικτικό σχέδιο επάνω στη φωτογραφία), τοιχογραφία στον ναό της μονής Sorocani στη Σερβία (1265)



Εικ. 16. Η Κοίμηση της Θεοτόκου, τοιχογραφία στον ναό της μονής Sorocani στη Σερβία (1265)



Εικ. 17. Η Κοίμηση της Θεοτόκου (με ενδεικτικό σχέδιο επάνω στη φωτογραφία), τοιχογραφία στον ναό της μονής Sorocani στη Σερβία (1265)

η φιογούρα του Χριστού που κρατά την ψυχή της Θεοτόκου είναι ο κεντρικός άξονας της σύνθεσης. Όλη η σύνθεση διαπλατώνεται σχεδόν συμμετρικά από αυτόν τον άξονα, σαν απόηχος μιας καμπάνας, προς τα αριστερά και δεξιά. Τα δύο σχέδια που κάναμε πάνω στη φωτογραφία της Κοίμησης της Θεοτόκου (εικ. 15 και 17) δείχνουν ότι η

σύνολη σύνθεση περιέχει τόσο την κυκλική κίνηση προς τα έξω όσο και την κυκλική κίνηση προς τα μέσα, φαινόμενο το οποίο δημιουργεί την εντύπωση απόκοσμης ατμόσφαιρας, που θυμίζει αφηρημένους πίνακες κορυφαίων μοντερνιστών ζωγράφων του 20<sup>ου</sup> αι., όπως αυτούς του Vasily Kandinsky. Όλα τα προαναφερθέντα χαρακτηριστικά των τοιχογραφιών της μονής Sorocani μάς πληροφορούν ότι η έμφαση στη γραμμικότητα, η οποία επικρατούσε στην κομνηνική εποχή (λ.χ. Ο Επιτάφιος Θρήνος στον Άγιο Παντελεήμονα στο Νέρεζι), και η συνεχιζόμενη τάση προς την απόδοση κλασικών μορφών στις αρχές του 13<sup>ου</sup> αι. (Mileševa) είναι στοιχεία, τα οποία στην πρώτη παλαιολόγεια περίοδο (1261-1290) αποτελούσαν την ουσιαστική βάση για την καινούρια εξέλιξη που οδήγησε σε μια αρκετά έκδηλη αφηγηματική ζωγραφική. Επίσης, στις τοιχογραφίες της μονής Sorocani συνδυάζεται ένα είδος ρεαλισμού με μια τάση προς την αφαίρεση περισσότερο μελετημένη και ελεγχόμενη σε σχέση με προηγούμενες περιόδους. Η αντίστροφη ή μη-ρεαλιστική προοπτική, στις προηγούμενες περιόδους της βυζαντινής ζωγραφικής, αποδιδόταν κυρίως με απεικόνιση των μορφών του βάθους σε ίδιο ή σε δυσανάλογο μέγεθος με αυτές του πρώτου πλάνου. Στην παλαιολόγεια περίοδο η αντίστροφη προοπτική αποδίδεται πιο ξεκάθαρα μέσα από το σχέδιο των αρχιτεκτονημάτων του βάθους. Βλέπουμε ότι τα κτήρια και άλλα γεωμετρικά αντικείμενα παρουσιάζουν μια σκόπιμη «αντικανονικότητα», ενώ ουσιαστικά ορίζονται από ιδιαίτερους κανόνες, κατά τους οποίους οι γραμμές των κτηρίων δεν συναντιούνται στο βάθος -όπως συμβαίνει στη φυσιοκρατική προοπτική- αλλά διευρύνονται προς αυτό. Η έμφαση στην αφηγηματικότητα είναι προφανής, καθώς σε αντίθεση με τη ζωγραφική της

κομνηνικής περιόδου, ανάμεσα στις συνθέσεις της ζωγραφικής της παλαιολόγειας περιόδου δεν συνηθίζονται οι διαχωριστικές ζώνες. Οι συνθέσεις της δεύτερης φάσης της παλαιολόγειας



Εικ. 18. Οι σκηνές της Αποκαθλήσεως και του Επιτάφιου Θρήνου μαζί σε ενιαία σύνθεση στον νάρθηκα του ναού της μονής Βατοπαιδίου στο Άγιον Όρος, τοιχογραφία (1312)

ζωγραφικής (1290-1321) αποδίδονται διαδοχικά μέσα από μια συνεχιζόμενη ζωγραφική αφήγηση. Για παράδειγμα, η εικόνα 18 δείχνει την τοιχογραφία του εξωνάρθηκα της μονής Βατοπαιδίου, όπου το θέμα της Αποκαθλήσεως και το θέμα του Επιτάφιου Θρήνου εντάσσονται σε μια συνεχιζόμενη αφηγηματική σύνθεση. Άρα, στη σύνθεση αυτή βλέπουμε να επαναλαμβάνονται οι μορφές



Εικ. 19. Η Σταύρωση (λεπτομέρεια), τοιχογραφία στον ναό του Πρωτάτου του Αγίου Όρους (φωτο: Ούρεσης Τοντόροβιτς, 2007)

του Χριστού και της Παναγίας σε δύο διαδοχικά θέματα αντίστοιχα. Στην τοιχογραφία της Σταύρωσης στο Πρωτάτο, το κεφάλι του Χριστού αποδίδεται με έντονη κλίση προς τη δεξιά πλευρά του (εικ. 19). Το αποτέλεσμα είναι ότι το περίγραμμα του προσώπου του Χριστού εναρμονίζεται με τα κάτω περιγράμματα του στήθους, με τρόπο



