



Ἐπὶ τοῖς ἱεροῖς Γενεθλίοις τοῦ Κυρίου καὶ Θεοῦ καὶ Σωτῆρος ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ

## Ἡ Εἰκόνα τῆς Γεννήσεως \* «Δεῦτε ἴδωμεν πιστοί...»

Νίκου Ζία, Ἀρχαιολόγου \*\*

**Ἡ Γέννηση** τοῦ Χριστοῦ γιορτάζεται ἀπὸ τὴν Ἁγία Ὁρθόδοξη Ἐκκλησία δοξολογικὰ καὶ συνάμα κατανοητικὰ. Ἡ ἡδυμελὴς ὑμνογραφία καὶ ἡ εἰρηνόχυτη εἰκονογραφία μὲ θαυμαστὸ τρόπο ἐκφράζουν τὸ μέγα γεγονός. Μέσα στὸ χῶρο τῆς Ἐκκλησίας ὁ Ὁρθόδοξος Χριστιανὸς ζεῖ τὸ Μυστήριον τῆς Σαρκώσεως μὲ τὶς αἰσθήσεις του, ποὺ μεταμορφώνονται γιὰ νὰ γίνουν μέσα ἐπικοινωνίας μὲ τὸ ἄρρητο. Προσκυνώντας τὴν εἰκόνα τῆς Γεννήσεως ἀνταποκρίνεται στὸ κέλευσμα τῆς ψαλμωδίας «δεῦτε ἴδωμεν πιστοὶ» καὶ «βλέπει» μὲ τὰ μάτια του τὴν θεολογία τῆς Σαρκώσεως αισθανόμενος τὴν εὐφροσύνη τῆς θείας συγκαταβάσεως καὶ κενώσεως.

Τὸ πνευματικὸ μεγαλεῖο, τὸ μυστικὸ βάθος καὶ τὸ αἰσθητικὸ κάλλος τῆς Ὁρθοδόξου τέχνης συνεργοῦν στὴ μετοχὴ τοῦ πιστοῦ στὸ καλοάγγελτο γεγονός τῆς Ἐνανθρώπησης.

\* \* \*

**Παραστάσεις** μὲ θέμα τὴ Γέννηση ἀπαντοῦν ἀπὸ τὴν Παλαιοχριστιανικὴ ἐποχὴ, ἀλλὰ ἡ εἰκόνα, μὲ ὀλοκληρωμένο τὸν εἰκονογραφικὸ τύπο, ἐμφανίζεται κυρίως στὰ χρόνια μετὰ τὴν εἰκονομαχικὴ ταραχὴ, στὴν ἀκμὴ τῆς μεσοβυζαντινῆς περιόδου ἀκολουθώντας κατοπινὰ μιὰ πορεία μὲ μικρὰς παραλλαγὰς ἀνάλογες μὲ τὶς γενικώτερες συνθῆκες τόπου καὶ ἐποχῆς.

Γύρω στὸν 11ο αἰ. βρίσκουμε στὰ μεγάλα μνημειακὰ σύνολα τῶν ψηφιδωτῶν παραστάσεις τῆς Γεννήσεως πὸ συγκεντρῶνουν ὅλα τὰ ἐπιμέρους εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα. Τὰ ψηφιδωτὰ τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς τοῦ Ὁσίου Λουκά (ἀρχές 11ου αἰ.) καὶ τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς Δαφνίου (τέλος 11 αἰ.) εἶναι δύο χαρακτηριστικὰ καὶ προσιτὰ δείγματα, πὸ μποροῦν νὰ μᾶς δώσουν τὴν αὐθεντικὴ εἰκονογραφικὴ σύνθεση.



*Ἱερὰ Εἰκὼν τῆς Γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ, ψηφιδωτὸ τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς τοῦ Ὁσίου Λουκά (ἀρχές 11ου αἰ.).*

Στὸ κέντρο τῆς εἰκόνας ὑψώνεται βουνὸ «βραχώδες,

ἀλλ' εὐχαρὶ καὶ φωτεινόχρωμο» (Φ. Κόντογλου, Ἔκφρασις τῆς Ὁρθοδόξου Εἰκονογραφίας, ἐκδ. οἶκος Ἄσπῆρ 1960, τόμ. Α', σελ. 156), μὲ μία μεγάλη σκοτεινόχρωμη σπηλιά. Μέσα στὴ σπηλιά ἡ κτιστὴ –συχνὰ ἰσοδυναμικὰ– φάτνη μὲ τὸν σπαργανωμένο, ἀρπιγέννητο νήπιο Χριστό. Δίπλα ἡ Παναγία Μητέρα πάνω σὲ στρῶμα κάθετη ἢ εἶναι μισοξαπλωμένη καὶ σὲ μεταγενέστερους χρόνους γονατίζει.

Πίσω ἀπὸ τὴν φάτνη προβάλλουν τὰ κεφάλια τοὺς δυὸ ἀγαθὰ ζῶα, βόδι καὶ ὄναριο. Ἐξω ἀπὸ τὸ σπήλαιο στὸ ἓνα ἄκρο τῆς εἰκόνας κάθετη συλλογιζόμενος ὁ Ἰωσήφ. Στὸ ἄλλο ἄκρο τὸ πρῶτο λουτρὸ τοῦ Βρέφους πὸ γίνεται μὲ τὴν βοήθεια δύο γυναικῶν· συχνὰ ἡ μία δοκιμάζει μὲ τὸ χέρι τῆς τὴ θερμοκρασίαν τοῦ νεροῦ.

Στὸ ἐπάνω μέρος οἱ ὀλόσωμοι Ἄγγελοι προσκυνοῦν καὶ δοξολογοῦν τὸν τεχθέντα Θεὸν καὶ μὲ χαρὰ ἀναγγέλλουν στοὺς τσοπάνους, τὸ χαρούμενο μήνυμα τῆς γέννησης τοῦ Σωτήρα. Οἱ ποιμένες, πὸ ξενυχτώντας βόσκουν τὰ κοπάδια τοὺς, δέχονται ἐκστατικοὶ τὸ ἄγγελμα. Συχνὰ ἓνας ἀπ' αὐτοὺς παίξει τὸ σουραῦλι του, ἐνῶ ἄλλος συνομιλεῖ μὲ τὸν Ἰωσήφ.

Ἡ σύνθεση ὀλοκληρῶνεται μὲ τὴν προσκύνηση τῶν Μάγων, πὸ ἐρχονται ντυμένοι μὲ τὶς ἐξωτικές τοὺς στολὲς καὶ κομίζοντας τὰ βασιλικά τοὺς δῶρα. Ὁ λαμπρὸς ἀστέρας, πὸ τοὺς ὀδηγοῦσε, ἔχει σταθεῖ πάνω ἀπὸ τὸ σπήλαιο «ὡσάν δροσοσταλίδα κρεμασμένη ἄνωθεν τῆς κεφαλῆς τοῦ Χριστοῦ» (Φ. Κόντογλου, σελ. 156).

Τὸ τοπίο, πὸ μέσα διαδραματίζεται τὸ θαυμαστὸ αὐτὸ γεγονός, εἶναι λιτὸ καὶ ἀπέριπτο. «Ἄγρια πρινάρια καὶ εὐώδη χόρτα, μυρσίνες, θυμάρια καὶ ἄλλα στολίζουν ταπεινὰ τοὺς βράχους, ὅπως τὰ βλέπει κανένας στὰ εὐλογημένα βουνὰ τῆς πατρίδος μας» (Φ. Κόντογλου, σελ. 158). Συχνὰ ἔχει ἓνα χαρακτήρα πιὸ εἰδυλιακὸ μὲ ρυάκια κ.λ.π. (Δαφνί) καὶ σπανιότερα πιὸ δραματικὸ μὲ τὸ βουνὸ ζωγραφισμένο σὲ κοφτερὰ, κρυσταλικά επίπεδα (Περίβλεπος Μυστρᾶ).

Ἡ εἰκονογραφικὴ αὐτὴ σύνθεση στὴν ἱστορικὴ πορεία τῆς Ὁρθοδοξίας δέχεται διάφορες μικρὲς ἢ κάποτε καὶ σημαντικὲς παραλλαγές πὸ θὰ τὶς δοῦμε παρακάτω.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν συνοπτικὴ αὐτὴ εἰκόνα ὑπάρχει καὶ εὐρύτερος εἰκονογραφικὸς κύκλος, πὸ ἀρχίζει ἀπὸ τὰ γεγονότα πρὶν τὴν Γέννηση (Ὁνειρο τοῦ Ἰωσήφ, Ταξείδι πρὸς τὴν Βηθλεέμ, Ἀπογραφὴ στὸν ἄρχοντα Κυρήνιο), κορυφώνεται μὲ τὴν σύνθεση τῆς Γεννήσεως καὶ συνεχίζεται μὲ τὴν ἀπεικόνιση τῶν Μάγων (Ταξείδι τῶν Μάγων, οἱ Μάγοι μπροστὰ στὸν Ἡρώδη, ὁ Ἡρώδης ἐρωτᾷ τοὺς Γραμματεῖς, Ἡ Ἐπιστροφὴ τῶν Μάγων) καὶ κλείνει μὲ τὰ γεγονότα μετὰ τὴν Γέννηση (Φυγὴ στὴν Αἴγυπτο καὶ Βρεφοκτονία). Ἕνας τέτοιος ἀφηγηματικὸς κύκλος ἔχει διασωθεῖ στὰ ἐξαίσια ψηφιδωτὰ τῆς Μονῆς τῆς Χώρας (Καχριὲ Τζαμί) στὴ Κωνσταντινούπολη ἀπὸ τὶς ἀρχές τοῦ 14ου αἰ. (Βλ. Paul Underwood, *The Kariye Djami*, τομ. 2, πίν. 99-111, σελ. 148-203). Σὲ πολλὰς ὅμως ἄλλες ἐκκλησίες ἀπαντοῦν ὀρισμένες ἀπὸ τὶς σκηνές αὐτές, ὅπως π.χ. στὸ Δαφνί, ἡ Προσκύνηση τῶν Μάγων πὸ ἀκολουθεῖ ἀκριβέστερα τὴν Εὐαγγελικὴ διήγηση: «καὶ ἐλθόντες εἰς τὴν οἰκίαν εἶδον τὸ παιδίον μετὰ Μαρίας τῆς Μητρὸς αὐτοῦ καὶ πεσόντες προσεκύνησαν καὶ ἀνοίξαντες τοὺς θυσαυροὺς αὐτῶν προσήνεγκαν δῶρα, χρυσὸν καὶ λίβανον καὶ σμύρναν» (Ματθ. 2, 11). Τὴν ἴδια εἰκονογραφία περιγράφει καὶ ὁ Διονύσιος ὁ ἐκ Φουρνᾶ: «Σπίτι καὶ ἡ Παναγία καθημένη εἰς σκαμνί, βαστάζουσα ὡς βρέφος τὸν Χριστὸν εὐλογοῦντα...» (Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, σελ. 86, § 6). Ἄς σημειωθεῖ ὅτι ἡ Προσκύνηση τῶν Μάγων εἶναι ἀρχαιοτάτη παράσταση, ἀφοῦ ἀπαντᾷ ἤδη στὶς κατακόμβες (Ἀγ. Καλλίστου καὶ Δομιτῆλης), σὲ ἀνάγλυφες μαρμάρινες σαρκοφάγους, σὲ ψηφιδωτὰ τῆς Ραυέννας (6ος αἰ.) κ.ἄ.

\* \* \*

**Ἄς ἐπανέλθουμε** ὅμως στὴν παράσταση τῆς Γεννήσεως πὸ ἀποτελεῖ μιὰ ἀπὸ τὶς βασικὲς σκηνές τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος τῆς

Ἐκκλησίας καθὼς περιλαμβάνεται στὸ Δωδεκάορτο καὶ ἀποτελεῖ τὴν «μητρόπολιν πασῶν τῶν ἑορτῶν» (Migne, P.G. 49, 351) κατὰ τὸν ἱερὸ Χρυσόστομο.

Ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος διαμορφώθηκε ἔτσι ὥστε νὰ συνοψίζει τὴν θεολογία τῆς Γεννήσεως ντύνοντάς τιν με ἄρτια αἰσθητικὴ μορφή. Ἡ παράσταση ἔχει ὀργανωθεῖ ἀντιρραλιστικὰ καὶ συμβολικὰ συνθέτοντας στοιχεῖα ἀπὸ τὴν ἱστορικὴ πραγματικότητα με πνευματικὰ καὶ διαχρονικὰ. Τὸ βουνό, τὸ σπήλαιο, ἡ φάτνη, τὰ ζῶα συνυπάρχουν με τὸν χρυσὸ κάμπο ποὺ εἶναι ὁ πνευματικὸς χῶρος τοῦ οὐρανοῦ. Ἔτσι ἡ εἰκόνα ἀμέσως παρουσιάζει τὴν σύνθεση τοῦ γήϊνου καὶ τοῦ οὐράνιου, τοῦ ἀνθρώπινου καὶ τοῦ θείου. Ἡ Ὁρθόδοξη ζωγραφικὴ οὔτε ἀνθρωποποιεῖ τὴν παράσταση σὰν μιὰ παχυλὴ εἰδωλοποίηση τῶν μορφῶν ἢ μιὰ ἀπλὴ ἀφήγηση, οὔτε πάλι τὴν ἀπογυμνώνει ἀπὸ τὴν ἱστορικότητα ἀφαιρώντας τὶς ἀναφορὲς στὴν πραγματικότητα. Ἡ πνευματικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ αὐτὴ κατεύθυνση παρέχει στὸ ζωγράφο πολλὰς ἐλευθερίες ὅπως π.χ. τὴν ὑπέρβαση τῶν φυσικῶν ἀναλογιῶν τῶν παριστανομένων μορφῶν καὶ τὴν ἀνάπλασή τους μέσα στὴν εἰκόνα σύμφωνα με τὴν δεσπόζουσα κεντρικὴ ἰδέα.

Ὅλες οἱ μορφὲς ἔχουν εἰδικὸ νόημα καὶ συμβολισμό. Ἡ Γέννηση τοποθετεῖται μέσα σὲ σπήλαιο, στοιχεῖο ποὺ δὲν προέρχεται ἀπὸ τὰ Εὐαγγέλια, ἀλλὰ τὴν Παράδοση ποὺ ξεκινάει μὲν ἀπὸ τὸ ἀπόκρυφο τὸ λεγόμενο Πρωτοεὐαγγέλιο τοῦ Ἰακώβου (κεφ. XVII): «καὶ εὔρε σπήλαιον ἐκεῖ καὶ εἰσήγαγε αὐτήν» (C. Tischendorf, Εὐαγγέλια Ἀπόκρυφα, ἐκδ. οἶκος Σπανοῦ, σελ. 32), ἀλλὰ τὴν παίρνει ὁ Ὁρθόδοξος θεολογικὸς σταχασμὸς (Ἰουστίνος ὁ φιλόσοφος καὶ μάρτυς) καὶ τὴν καθιερώνει ἢ ὑμνογραφία με τὸν Ρωμανό: «καὶ ἡ γῆ τὸ σπήλαιον τῷ ἀπροσίτῳ προσάγει» (Κοντάκιον), καὶ τοὺς ἄλλους Ὑμνωδοὺς τῶν Χριστουγέννων: «Τί σοὶ προσενέγκωμεν Χριστέ, ὅτι ὤφθης ἐπὶ γῆς ὡς ἄνθρωπος... ἡ γῆ τὸ σπήλαιον» (Ἰδιόμελον Ἑσπερινοῦ Χριστουγέννων) ἢ «τῷ σήμερον ἐν σπηλαίῳ τεχθέντι» (Κάθισμα Ὁρθροῦ Χριστουγέννων) κ.ἄ. Τὸ σκοτεινόχρωμο σπήλαιο συνδέεται καὶ με τὸν Ἄδην ποὺ θὰ φωτίσει ὁ Χριστὸς με τὴν Ἀνάστασή Του. Συμβολίζει ὅμως καὶ τὴν σκοτεινιὰ τοῦ προχριστιανικοῦ κόσμου, στὴν ὁποία θὰ λάμπει τὸ χαρούμενο, λυτρωτικὸ φῶς: «ὁ λαὸς ὁ καθήμενος ἐν σκότει εἶδε φῶς μέγα καὶ τοῖς καθημένοις ἐν χώρα καὶ σκιᾷ θανάτου φῶς ἀνέτειλεν αὐτοῖς» (Ματθ. 4, 16). Ὅπως σημειώθηκε πρὶν, στὴ φάτνη ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται σπαργανωμένος. Ἡ εἰκονογραφία ἐδῶ ἀκολουθεῖ πιστὰ τὴν εὐαγγελικὴ διήγηση: «καὶ ἐσπαργά-

ωσεν αὐτὸν καὶ ἀνέκλινε αὐτὸν ἐν τῇ φάτνῃ» (Λουκ. 2, 7). Τὸ φασκιωμένο βρέφος παραπέμπει ὀπτικά σὲ μορφές νεκρῶν, ὅπως τοῦ Λαζάρου, δίνοντάς μας ἔτσι μιὰ ἀκόμη νήξη γιὰ τὸ σάβανο καὶ τὴν ταφὴ τοῦ Κυρίου.

Ἡ θέσις τῆς Παναγίας εἶναι καίρια στὴν εἰκόνα δείχνοντας μ' αὐτὸ τὸν τρόπο τὸν ρόλο Της στὸ ἔργο τῆς σωτηρίας. Εἰκονίζεται σὲ ἄμεση σχέση μὲ τὸ γλυκύτατο Τέκνο της, ἀλλὰ διατηρεῖ καὶ κάποια ἀπόστασι ἀπ' Αὐτό, ὑπαγορευομένη ἀπὸ τὴν γνώσι τῆς θεότητός Του.

Γιὰ τὴν στάσι στὴν ὁποία ζωγραφίζεται ἡ Θεοτόκος ἔχει διατυπωθεῖ ἡ ἄποψη ὅτι καθορίζεται κυρίως ἀπὸ τὴν ἀντίληψι γιὰ τὸν μὲ ἢ χωρὶς ὠδίνες τοκετό. Ἡ ὑμνολογία ὅμως τῆς Ἐκκλησίας ἀποφαίνεται μὲ σαφήνεια ὅτι ἔτεκεν ἀνωδίνως: «τὰς ὠδῖνας φυγοῦσα ὑπερφυῶς...» (Θ' ὠδὴ τοῦ Κανόνος τοῦ Μ. Σαββάτου), ἀλλοῦ τὴν προσφωνεῖ: «Ἄχραντε ἀκόπως βαστάσα» (Δ' ὠδὴ τοῦ Κανόνος τοῦ Ἀκαθίστου). Ἀλλὰ καὶ μεγάλοι Πατέρες τῆς Ἐκκλησίας ὅπως ὁ Μ. Φώτιος διατυπώνουν ἀνάλογες θέσεις: «τῇ ἀνωδύνῳ κυήσει» (Ὁμιλία ΚΗ', Εἰς τὴν Γέννησι τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ).

Ἡ ζωγραφικὴ εἶδαμε ὅτι ἀπεικονίζει τὴν Παναγία καθιστή, ἀνακεκλιμένη καὶ σὲ μεταγενέστερη ἐποχὴ γονατιστή.

Ἡ ἀνακεκλιμένη, πού βλέπουμε σὲ σημαντικότερα ἔργα (Δαφνὶ 11ος αἰ., Μονὴ Χώρας 14ος αἰ., Περίβλεπτος Μυστῆρᾶ 14ος αἰ., Θεοφάνης 16ος αἰ.), θεωρήθηκε ὅτι ἀπνεχεῖ ἀπόψεις γιὰ μὲ ὠδίνες γέννησι ἐκφράζοντας «περισσότερον τὸ ἀνθρώπινον στοιχεῖον (ἐνανθρώπησις), ὅτι ὁ Κύριος ἐνεδύθη τὴν ἀνθρωπίνην φύσι καὶ ἡ Μήτηρ αὐτοῦ, ὡς ὄντως μήτηρ, ἐδοκίμασε τοὺς σχετικούς πόρους ὡς πᾶσα τίκτουσα γυνή» (Κ. Καλοκύρης, Ἡ Γέννησι τοῦ Χριστοῦ εἰς τὴν Βυζαντινὴν τέχνην τῆς Ἑλλάδος, Ἀθῆναι 1956, σελ. 31).



*Ἱερά Εἰκὼν τῆς Γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ,  
Περίβλεπτος Μυστῆρᾶ (14ου αἰ.).*

Ὁ εἰκονογραφικὸς ὅμως τύπος τῆς ἀνακεκλιμένης Παναγίας ἐπεκράτησε τὰ τελευταῖα βυζαντινὰ χρόνια καὶ εἶναι ἀπίθανο νὰ ἔρχεται σὲ ἀντίθεσι μὲ τὴν διδασκαλία καὶ τὴν ὑμνολογία τῆς Ἐκκλησίας. Γι' αὐτὸ πρέπει νὰ ὑποθέσουμε ὅτι τὸ ἀνθρώπινον στοιχεῖο τονίζεται μὲ τὴν

αναπαυτικότερη στάση που δίνει στην Παναγία ο ζωγράφος χωρίς όμως αυτή να φανερώσει υποχρεωτικά ωδίνες τοκετού. Η μητρική τρυφερότητα (Πρωτάτο 14ος αϊ.) και κάποια προορατική αίσθηση της ρομφαίας που θα διαπεράσει την καρδιά της (Περίβλεπτος) ίσως προσδιορίζουν αυτή την στάση της Θεομήτορος.

Μέσα στο σπήλαιο δεν υπάρχει άλλο πρόσωπο από την Μητέρα και το Βρέφος. Μόνο τα δύο ζώα (βόδι και όναριο), που η παρουσία τους είναι μια ζωγραφική υπόμνηση των καυτερών για τον Ίσραήλ λόγων του Ήσαϊα: «ἔγνω βοῦς τὸν κτησάμενον καὶ ὄνος τὴν φάτνην τοῦ κυρίου αὐτοῦ. Ἰσραὴλ δέ με οὐκ ἔγνω καὶ ὁ λαός με οὐ συνῆκε» (Ἠσ. 1, 3). Ἡ ἀποστασία τοῦ ἐκλεκτοῦ λαοῦ τοῦ Θεοῦ σπλιτεύεται μὲ τὸν διακριτικὸ αὐτὸν τρόπο μέσα στὴν εἰκόνα.

Εἶπαμε ὅτι ὁ Ἰωσήφ κἀθετα ἔξω καὶ κάπως ἀπόμακρα ἀπὸ τὸ σπήλαιο. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο διατρανώνει ἡ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ τὴν θεμελιώδη πίστη τῆς Ἐκκλησίας γιὰ τὴν ἀπείρανδρο γέννηση τοῦ Ἰησοῦ, ὅπως ἄλλωστε γίνεται καὶ μὲ τὴν ὑμνολογία. Ὁ Ἰωσήφ εἶναι ὁ μνήστωρ ποὺ ξέρει ὅτι ἡ Μαρία ἦταν ἡ «ἀπειρόζυγος δάμαλις» (Δοξαστικὸ ΣΤ΄ Ὁρας τῶν Χριστουγέννων). Ἡ ζωγραφικὴ τῆς Ἀναγέννησης, ποὺ δὲν ἐνδιαφερότανε γιὰ τὴν θεολογικὴ ἔκφραση διὰ τῆς εἰκόνας, τοποθέτησε τὸν Ἰωσήφ γονατιστὸ μέσα στὸ στάβλο σὲ συμμετρικὴ θέση μὲ τὴν Παναγία, ἐξισώνοντάς τον ζωγραφικὰ μὲ τὴν Θεοτόκο καὶ μὴ διακρίνοντας τὴν χαώδη διαφορὰ στὴ σχέση Θεοτόκου - Ἰησοῦ καὶ Ἰωσήφ - Ἰησοῦ. Ἀπὸ δυτικὴ ἐπίδραση ἔχουμε στὰ μεταβυζαντινὰ χρόνια ἀνάλογη ἀπεικόνιση τοῦ Ἰωσήφ καὶ σὲ ὀρθόδοξες εἰκόνες.

Στὴν αὐθεντικὴ ὀρθόδοξη ἔκφραση ὁ Ἰωσήφ κἀθετα συλλογισμένος, σὲ μερικὲς περιπτώσεις μάλιστα (Δαφνὶ) μοιάζει σὰν ἔχει σὰν πρότυπο ἀγάλματα σκεπτομένων μορφῶν. Ἡ στάση αὐτὴ ὑποσημαίνει τὶς ἀμφιβολίες ποὺ φαίνεται ἀκόμη νὰ ἔχει: «Ζάλην ἔνδοθεν ἔχων λογισμῶν ἀμφιβόλων, ὁ σῶφρων Ἰωσήφ ἐταράχθη πρὸς τὴν ἄγαμόν σε θεωρῶν καὶ κλεψίγαμον ὑπονοῶν Ἄμεμπτε» (Ἀκάθιστος Ὕμνος). Ἀλλὰ καὶ στὴν ὑμνολογία τῶν Χριστουγέννων ὑπάρχουν ἀκόμη πιὸ ἔντονες ἐκφράσεις τῆς στενοχώριας καὶ τῆς ἀμφιβολίας τοῦ Ἰωσήφ ποὺ ἐκφράζεται μὲ δραματικὸ τρόπο: «τάδε λέγει Ἰωσήφ πρὸς τὴν Παρθένον· Μαρία, τί τὸ δράμα τοῦτο, ὃ ἐν σοὶ τεθέαμαι; Ἀπορῶ καὶ ἐξίσταμαι καὶ τὸν νοῦν καταπλήττομαι...» (Δοξαστικὸ Α΄ Ὁρας τῶν Χριστουγέννων). Σὲ μερικὲς εἰκόνες μπροστὰ στὸν Ἰωσήφ στέκεται καὶ συνομιλεῖ ἓνας τσοπάνος, συνήθως γέρος, κακόμορφος (σὲ σπανιότερες περιπτώσεις ἔχει κέρατα

καὶ οὐρά), πὺ σύμφωνα μὲ τὰ Ἐπίκρυφα εἶναι ὁ διάβολος μεταμορφωμένος σὲ τσοπάνη πὺ πειράζει τὸν Ἰωσήφ δείχνοντας τὴν ροζιασμένη μαγκούρα του καὶ λέγοντας εἰρωνικά, πὺς ἂν αὐτὸ τὸ ξεραμένο ξύλο βλαστήσει μὲ φύλλα καὶ κλαδιά, τότε μπορεῖ καὶ μιὰ Παρθένα νὰ γεννήσει. Σὲ κάποιες μάλιστα εἰκόνες, σὺν ἄλλῃ μιᾷ ἐπίρρωση τῆς Παρθενίας τῆς Θεοτόκου, ζωγραφίζεται βλαστημένη ἡ ποιμενικὴ ράβδος. Ἡ ἔνταξη τῶν ἀμφιβολιῶν τοῦ Ἰωσήφ στὴν



*Ἱερὰ Εἰκὼν τῆς Γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ, ψηφιδωτὸ τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς Δαφνίου (ἀρχὲς 11ου αἰ.).*

εἰκόνα τῆς Γεννήσεως, ἐνῶ ἔχει ἤδη πάρει στὸ ἐνύπνιό του τὴν πληροφορία γιὰ τὸ μυστήριό τῆς Ἐνανθρωπήσεως, ἔχει χαρακτῆρα διδακτικό. «Στὸ πρόσωπο τοῦ ἁγίου Ἰωσήφ, ἡ εἰκόνα ἀφηγεῖται ἕνα παγκόσμιο δράμα πὺ παράγεται διὰ μέσου ὄλων τῶν αἰῶνων... Τὸ Μυστήριό τοῦ Εὐαγγελίου ἀπευθύνεται στὴν πίστη καὶ συναντᾷ τὸ ἐμπόδιο τῆς ἀμφιβολίας» (Π. Εὐδοκίμωφ, Ἡ Τέχνη τῆς εἰκόνας, Θεολογία τῆς ὠραιότητος, ἐκδ. Π. Πουρνάρα, Θεσσαλονίκη 1980, σελ. 214). Ἡ συλλογισμένη καὶ συνεσταλμένη στάση του δείχνει ἄνθρωπο πὺ βρέθηκε σὲ γεγονότα ἐπάνω ἀπὸ τὶς δυνάμεις του, ἀλλὰ πὺ δὲν τοῦ λείπει ἡ ἀγαθὴ προαίρεση. Γι' αὐτὸ καὶ τὴν Μαρία δὲν θὰ τὴν διώξει κρυφά, ὅπως πρὸς στιγμή σκέφθηκε, ἀλλὰ θὰ σταθεῖ δίπλα στὴ Μητέρα καὶ τὸ Παιδίον σὺν προστάτης. Στὴν ὑμνογραφία φαίνεται καθαρὰ ἡ τελικὴ του κατάληξη στὰ ἀνερμήνευτα ἀπὸ τὴν κοινὴ λογικὴ γεγονότα, «Ἐγὼ, φησὶ τοὺς προφῆτας ἐρευνήσας καὶ χρηματισθεὶς ὑπὸ ἀγγέλου, πέπεισμαι ὅτι Θεὸν γεννήσει ἡ Μαρία ἀνερμηνεύτως» (Δοξαστικὸν Γ' Ὁρας τῶν Χριστουγέννων). Ἔτσι ἡ ἀμφιβολία τοῦ Ἰωσήφ γίνεται στήριγμα γι' αὐτοὺς πὺ δοκιμάζονται ἀπὸ λογισμοὺς ἀμφιβολίας καὶ δυσπιστίας.

Οἱ ποιμένες, ἀνοιχτόκαρδοι, καλοκάγαθοι, εἰρηνικοὶ ἄνθρωποι δέχονται μὲ κατάπληξη, ἀλλὰ καὶ χαρὰ τὸ μήνυμα τοῦ ἐρχομοῦ τοῦ Μεσσία, ἀντιπροσωπεύοντας τὴν ἀγαθὴ μερίδα τῶν ἀληθινῶν Ἰσραηλιτῶν πὺ ἄκουσαν τὸ καλὸ ἄγγελμα τῆς σωτηρίας καὶ τὸ ἐνστερνήθηκαν ἀμέσως.

Ἄν οἱ ποιμένες εἶναι οἱ ἀπλοῖκοι ἄνθρωποι, οἱ Μάγοι εἶναι οἱ σοφοὶ καὶ διαβασμένοι, πού ὅμως ἡ γνώση τους δὲν στέκει ἐμπόδιο στὴ προσκύνηση τοῦ σαρκωθέντος Λόγου. Γι' αὐτὸ καὶ ἡ τέχνη τῆς Ἐκκλησίας (ζωγραφικὴ καὶ ποίηση) δίνει μεγάλη σημασία στὴν παρουσία τους. Μὲ τὶς λαμπρὲς καὶ παράξενες στολὲς τους, ἄλλοτε πεζοὶ καὶ ἄλλοτε ἔφιπποι εἰκονίζονται συχνὰ σὲ δύο ἢ καὶ τρεῖς διαδοχικὲς σκηνές. Οἱ Μάγοι εἶναι οἱ ἀναζητητὲς πού πασχίζουν νὰ βροῦν τὴν Ἀλήθεια ἔξω ἀπὸ τὸν χῶρο τοῦ Ἰσραὴλ. Ἦδη στὴν προχριστιανικὴ ἐποχὴ ἀναφέρονται ἄνθρωποι πού «εἶναι εὐάρεστοι στὸ Θεὸ γιὰτὶ αὐτοὶ τὸν φοβοῦνται καὶ ἀσκοῦν τὴν δικαιοσύνη» (Π. Εὐδοκίμων, σελ. 214), ὅπως ὁ Ἰὼβ Ἰδουμαῖος, ἡ βασίλισσα τοῦ Σαβᾶ καὶ κυρίως ὁ «ἀπάτωρ καὶ ἀμήτωρ» (Ἐβρ. 7, 3) Μελχισεδέκ, ἀλλὰ καὶ ἡ πατερικὴ σκέψη γνωρίζει τὸν σπερματικὸ λόγον (Ἰουστίνος ὁ φιλόσοφος) στοὺς ἐθνικοὺς. Αὐτοὺς ἀντιπροσωπεύουν οἱ Μάγοι, καθὼς καὶ τοὺς ἀνὰ τοὺς αἰῶνες ἀναζητητὲς τῆς ἀλήθειας, πού μέσα ἀπὸ τοὺς πολυδαίδαλους ἀτραποὺς τῆς σκέψης, ἀκολουθώντας τὸν ἀστὲρα τῆς ἐσωτερικῆς παρόρμησης τους, φτάνουν κάποτε μὲ ταπείνωση στὴν ἀπλότητα τῆς Φάτνης γιὰ νὰ καταθέσουν τὰ δῶρα τοῦ πνευματικοῦ τους μόχθου καὶ νὰ χαροῦν μαζὶ μὲ τοὺς ποιμένες καὶ αὐτοί, γιὰτὶ «παιδίον ἐγεννήθη ἡμῖν» (Προκείμενον Προφητείας Γ' Ὁρας Χριστουγέννων).

Οἱ Ἄγγελοι ὀλόσωμοι, εὐγενικοὶ καὶ μεγαλόπρεποι, ντυμένοι μὲ τὰ ἀρχαῖα ἐνδύματά τους (ἱμάτιο καὶ χιτῶνα), σὲ στάσεις καὶ κινήσεις πού δείχνουν τὸν σεβασμὸ στὸ Βρέφος, ἀναγγέλουν στοὺς ποιμένες τὸ μέγα γεγονός, πού θὰ ἀποτελέσει τομὴ στὴν ἱστορία τῆς ἀνθρωπότητας. Καὶ ὅταν ὅμως σκύβουν γιὰ νὰ ἐκφράσουν τὸ σεβασμὸ τους δὲν ζωγραφίζονται μέσα στὴν σπηλιά, ἀλλὰ στέκουν ἀπ' ἔξω, ὥστε νὰ προβάλλεται ἀνεμπόδιστα καὶ ἀδιάσπαστα τὸ κεντρικὸ θέμα: ὁ Θεὸς καὶ Κτίστης πού ντύθηκε τὴν σάρκα καθὼς καὶ ἡ Παναγία Μητέρα του, πού κατὰ τὸν Ἄγ. Νικόδημο τὸν Ἁγιορείτη κατέχει «τὰ δευτερεῖα τῆς Ἁγίας Τριάδος» (Ἐορτοδρόμιον, Βενετία 1836, σελ. 480).

Ἡ ὅλη σύνθεση κλείνει μὲ ἓνα ἀκόμα ἐπεισόδιο, πού προέρχεται ἀπὸ τὰ Ἀπόκρυφα: τὸ πρῶτο λουτρὸ τοῦ βρέφους. Στὸ πρωτοευαγγέλιο τοῦ Ἰακώβου (Κεφ. XX, Tischendorf - Σπανός, σελ. 36-38), περιγράφονται διάφορες φροντίδες γιὰ τὸν τοκετὸ τῆς Μαρίας καθὼς καὶ ἡ μαία καὶ ἡ βοηθός της πού συνδράμανε τὴν Παναγία καὶ ἔλουσαν τὸ ἀρτιγέννητο. Εἰκονογραφικὰ ἡ σκηνὴ κατάγεται ἀπὸ ἀρχαῖα παράσταση λουτροῦ τοῦ Διούσου. Ἡ χριστιανικὴ τέχνη ἤδη ἀπὸ τοὺς πρώτους αἰῶνες προσέλαβε τὸ θέμα. Σὲ ὅλες σχεδὸν τὶς κατοπινὲς βυζαντινὲς καὶ μεταβυζαντινὲς



εἰκόνες τῆς Γεννήσεως βρίσκεται ἡ σκηνὴ τοῦ Λουτροῦ. Ἐξαίρεση σημειώνεται τὸν 18ον αἰ. στὸ Ἱερόν Ὅρος, ὅπου ἡ σκηνὴ θεωρήθηκε μειωτικὴ τῆς θεότητος καὶ κατὰ συνέπεια ἀπόβλητη. Τὴν θεωρία αὐτὴ ἀνέπτυξε ὁ Ἁγ. Νικόδημος ὁ Ἁγιορείτης στὴν ἐρμηνεία τοῦ Οἰκονομικοῦ Κανόνα τῆς ΣΤ΄ Οἰκουμενικῆς Συνόδου: «τὸ δὲ νὰ ἰστοροῦνται γυναϊκῆς τινος πλύνουσαι τὸν Χριστὸν ἐν λεκάνῃ, ὡς ὁράται ἐν πολλοῖς εἰκόσι τῆς Χριστοῦ γεννήσεως, τοῦτο εἶναι παντάπασιν ἀτοπώτατον καὶ σαρκικῶν ἀνθρώπων ἐφεύρεμα δι' ὃ καὶ παντὶ τρόπῳ πρέπει νὰ ἀποβάλλεται» (Πηδάλιον, ἔκδ. Ἀστέρος, Ἀθῆναι 1957, σελ. 290). Στὴν ἐντολὴ αὐτὴ φαίνεται ὑπακούοντας μερικοὶ Μοναχοὶ ἐκάλυψαν τὴν παράσταση τοῦ λουτροῦ μὲ βουνὰ κ.λ.π. σὲ τοιχογραφίες (Καθολικὸν καὶ παρεκκλήσιον Ἁγ. Νικολάου Μ. Λαύρας, Καθολικὸν Μ. Σταυρονικήτα καὶ Καθολικὸν Μ. Διονυσίου) καὶ φορητὲς εἰκόνες (εἰκόνα Γεννήσεως στὴ Λαύρα. Βλ. Κ. Καλοκύρη, Ἡ ἀπάλειψη τῆς σκηνῆς τοῦ λουτροῦ τοῦ θεοῦ Βρέφους ἐκ τοιχογραφίας τοῦ Ἁγίου Ὁρους, στὸ τόμο: Ἱερόν Ὅρος - Θέματα Ἀρχαιολογίας καὶ Τέχνης, ἐκδοτικὸς οἶκος Ἀστὴρ, Ἀθῆναι 1963, σελ. 22). Παραταῦτα ὅμως, ὅπως καὶ προηγουμένως σημειώσαμε, ἡ σκηνὴ ἐπεκράτησε. Στὴν ὀρθόδοξο αἴσθησι τοῦ λαοῦ τῆς Ἐκκλησίας δὲν προξένησε κανένα σκανδαλισμὸν. Εἶδε στὴν ἀπεικόνισι αὐτὴ μὴ ἀκόμη ἔκφανσι τῆς σαρκώσεως καὶ Ἐνανθρωπήσεως.

Ὁ Χριστὸς δὲν εἶχε βέβαια ἀνάγκη καθαρμοῦ ἀπὸ κάποιο μολυσμὸν, ἀλλὰ τονίζεται μὲ τὴν χαριτωμένην οἰκείαν αὐτὴν σκηνὴν μὴ ἀκόμη φορὰ ἡ ἀνθρώπινη φύσις, ὅπως θὰ γίνῃ μὲ τὴν Περιτομήν, τὴν Ὑπαπαντὴν κ.ἄ. «Ἡ σκηνὴ τοῦ λουτροῦ τοῦ βρέφους μαρτυρεῖ ὅτι εἶναι ἀληθινὰ Υἱὸς τοῦ Ἀνθρώπου καὶ ταυτόχρονα καὶ ὁ ἀναμενόμενος Μεσσίας πού ἐπιτέλους ἦλθε» (Π. Εὐδοκίμων, σελ. 207). Μερικοὶ ἀκόμη μελετητῆς καὶ θεολόγοι βλέπουν καὶ μὴ προεικόνισι τῆς Βαπτίσεως.

Τὸ τοπίο λιτὸ καὶ ἀρρενωπὸ λυρικό, ἐνῶ παραμένει στὰ οὐσιώδη τοῦ στοιχεῖα τὸ ἴδιο, παραλλάσσει σὲ ὀρισμένες λεπτομέρειες πού ὅμως καταγράφουν στὴν εἰκόνα μαρτυρίες τῆς ἐποχῆς καὶ τῶν γενικοτέρων ἀντιλήψεων. Στὸ ψηφιδωτὸ τοῦ Δαφνιοῦ εἶναι εἰδυλιακὸ μὲ μαλακῆς γωνίες καὶ γραμμῆς πού τείνουν στὴν ὀριζόντιον, καὶ φωτεινὰ χρώματα πού ἀπνχοῦν κλασσικῆς ἀναμνήσεως καὶ ἐπιδράσεως τοῦ Ἀττικοῦ τοπίου. Στὴ Περιβλεπτο τοῦ Μυστρᾶ ἀντίθετα τὸ κεντρικὸ βουνὸ ὑψώνεται μὲ κοφτερὰ ἐπίπεδα καὶ ἀιχμηρῆς ἀπολήξεως πού καταγράφουν τὴν ἀγωνία τῶν τελευταίων γενεῶν τῆς Βυζαντινῆς Αὐτοκρατορίας. Αὐτὴ τὴ μορφήν τοῦ βουνοῦ θὰ προτιμήσουν καὶ οἱ κυριώτεροι ζωγράφοι τῆς Κριτικῆς Σχολῆς (Θεοφάνης στὰ Μετέωρα - 1527, στὴ Μ. Λαύρα καὶ τὴ Μ. Σταυρονικήτα) ὁ Φράγκος Κατελάνος (παρεκκλήσιον Ἁγ. Νικολάου Μ.

Λούρας 1560) κ.ά. Ἄν καὶ εἶναι γνωστό, ἄς ὑπομνησθεῖ ἐδῶ ὅτι τὸ τοπίο εἶναι πάντα φωτεινὸ καὶ ποτὲ δὲν παριστάνεται χιονισμένο, ὅπως τὸ φαντάστηκε ἡ βορειοευρωπαϊκὴ ἀντίληψη.

Γενικώτερα ἡ τέχνη πού ἀναπτύχθηκε ἔξω ἀπὸ τὸ κῶρο τῆς Ὁρθοδοξίας, στὴ δυτικὴ καὶ βόρεια Εὐρώπη, διαμόρφωσε διαφορετικὴ εἰκόνα ἐνῶ ἀρχικὰ εἶχαμε τὸν ἴδιο περίπου εἰκονογραφικὸ τύπο, ὅπως π.χ. σὲ πίνακα (Φλωρεντία, συλλογὴ R. Longhi) πού ἀποδίδεται στὸ Cimabue (13ος αἰ.). Στὸ Duccio (1255-1315) διαφαίνονται κάποιες τάσεις γιὰ ἀλλαγές· στὴ «Γέννηση» τῆς Ἐθνικῆς Πανακοθήκης τῆς Οὐάσιγκτον τὸ σπῆλαιο ἀρχίζει νὰ διαμορφώνεται σὲ σταῦλο, ἐνῶ τὰ ἄλλα εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα (θέση τοῦ Ἰωσήφ, λουτρὸ τοῦ βρέφους, ποιμένες, ἄγγελοι) παραμένουν τὰ καθιερωμένα ἀπὸ τὴν Παράδοση. Στους ζωγράφους τοῦ 15ου αἰ., ἡ παραδοσιακὴ εἰκονογραφία ἔχει ξεχαστεῖ. Τὸ τοπίο γίνεται εἰδυλλιακὸ καὶ ἀγροτικὸ, ἢ μεσαιωνικὸ μὲ πύργους, λότζιες, τοξοστοιχίες κ.λ.π.

Παναγία εἶναι μιὰ ὁμορφὴ, νεαρὴ ἀρχοντοπούλα, καὶ Ἰησοῦς ἕνα χαριτωμένο παχουλό μωρό, γυμνὸ – παρὰ τὴν σαφῆ μνεῖα τοῦ Εὐαγγελιστοῦ Λουκᾶ – καὶ παίζει μακάρια μὲ τὰ χεράκια του. Ὁ Ἰωσήφ παίρνει θέση ἰσάξια πρὸς τὴν Παναγία καθὼς καὶ οἱ δύο γονατίζουν δεξιὰ κι ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ Βρέφος. Συχνὰ ἀπὸ ὅλη τὴν σύνθεση τῆς Γεννήσεως ὁ ζωγράφος ἀπομονώνει ἕνα ἐπεισόδιο, ὅπως π.χ. τὴν «Προσκύνηση τοῦ Βρέφους» πού βλέπουμε σὲ πίνακα (Φλωρεντία πινακοθήκη Uffizi) τοῦ Filippo Lippi (1406-1469) μὲ ὅλα τὰ παραπάνω γνωρίσματα, ἢ τὴν Προσκύνηση τῶν Μάγων, ὅπου μερικὲς φορές μάλιστα τὸ θέμα γίνεται μόνον ἀφορμὴ γιὰ νὰ ζωγραφιστεῖ μιὰ θεαματικὴ παρέλαση τῆς ἀριστοκρατίας ὅπως συμβαίνει στὸ γνωστὸ πίνακα τοῦ Gentile da Fabriano (π.



*Ἐρὰ Εἰκὼν τῆς Γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ, Ἐρὰ Μονῆ Σταυρονικήτα, Θεοφάνους τοῦ Κρητὸς (16 αἰ.).*

1370-1427) πού βρίσκεται στο Uffizi τῆς Φλωρεντίας κι ἀκόμη περισσότερο στή τοιχογραφία 1459 τοῦ Benozzo Gozzoli στο παρεκκλήσιο τῶν Μεδίκων - Ρικάρντι στή Φλωρεντία. Μὲ ἀνάλογα ἔργα φεύγουμε ἀπὸ τὴν πνευματικὴ, αὐστηρὴ ἔκφραση τῆς πίστεως ὅπως συνολικὰ – καθολικὰ – βιώνεται ἀπὸ τὴν Ἐκκλησία καὶ μπαίνουμε στὸ χῶρο τῆς προσωπικῆς – καὶ κάποτε αὐθαίρετης – ἑρμηνείας. Παρ’ ὅλες ὅμως αὐτὲς τὶς ἀλλαγές, πού παρατηροῦνται, στοὺς περισσότερους ζωγράφους τοῦ 14ου καὶ 15ου αἰ. δὲν λείπει ἐντελῶς κάποια αἴσθηση θαύματος, ὅπως ὅμως τὸ ἀντικρίζουν μέσα ἀπὸ τὸν συναισθηματισμὸ τῆς ἵππωσύνης, καὶ τῆς προσαρμογῆς στὰ δεδομένα τῆς ἐποχῆς. «Ἡ τέχνη τὰ ἀπομακρυσμένα γεγονότα τῆς “Γεννήσεως” τὰ φέρνει κοντά, ἔτσι πού ἡ θερμὴ κι εὐεργετικὴ δύναμή τους γίνεται πιὸ ἔντονη. Καὶ σὲ σένα τὸν ἴδιο πρέπει νὰ γίνουν Χριστοῦγεννα, λένε οἱ καλλιτέχνες ὁμόφωνα, ἡ αὐλή σου, ἡ κάμαρά σου εἶναι Βηθλεέμ, παντοῦ ἀντιλαλεῖ τὸ μήνυμα τοῦ ἀγγέλου, παντοῦ πρέπει ποιμένες καὶ μάγοι μὲ στέρεα πίστη νὰ σπεύσουν στὸ Βρέφος», γράφει δυτικὸς ἱστορικὸς τῆς τέχνης (H. Lützel, Τὰ Χριστοῦγεννα στὴν Τέχνη, ἐκδ. Herder/Freiburg, σελ. 3-4). Ἡ πορεία τῆς δυτικῆς τέχνης δείχνει ὅλο καὶ περισσότερο νὰ ἐξανθρωπίζει τὸ μυστηριακὸ γεγονόσ. Στὴ λεγόμενὴ «Μυστικὴ Γέννηση» (Λονδίνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη) τοῦ Sandro Botticelli (1444-1510) ἡ ἐκκοσμίκευση ὀλοκληρώνεται καὶ ἡ Γέννηση γίνεται παγανιστικὴ γιορτὴ· ἢ ἔστω καταγραφὴ ἐνὸς ἱστορικῶ γεγονότος ἐκφρασμένου στὰ πλαίσια τῆς οὐμανιστικῆς ὁμορφίᾳς, τοῦ μέτρου καὶ τῆς ἀρμονίας. Ὁ Ghirlandajo δὲν διστάζει νὰ ζωγραφίσει τὸ γυμνὸ Βρέφος μπροστὰ σὲ μιὰ ἀρχαία σαρκοφάγο (Ἡ προσκύνηση τῶν ποιμένων - 1485 Ἄγ. Τριάς Φλωρεντία).

Στὴν ἐκλαϊκευμένη τέχνη πού θὰ ἀκολουθήσει κατὰ τὸν 18ο καὶ 19ο αἰ. καὶ θὰ διαδοθεῖ στὴν Δύση ἀλλὰ καὶ στὴν Ὁρθόδοξη Ἀνατολή, ἡ παράσταση τῆς Γεννήσεως ἔχει χάσει τελείως τὸν ἀποκαλυπτικὸ λειτουργικὸ της χαρακτῆρα, καθὼς ἔχει δημιουργηθεῖ ὁ γλυκερὰ συναισθηματικὸς τύπος τῆς «Ἀγίας Οἰκογενείας», κατάλληλης γιὰ χρησιμοθεία, ἀλλὰ μακρὰ ἀπὸ τὸν ἀληθινὸ προορισμὸ μιᾶς πραγματικῆς εἰκόνας.

\* \* \*

**Τὴν πορεία** πρὸς τὸν ἐκδυτικισμὸ καὶ τὴν ἐκκοσμίκευση ἡ τέχνη στὸ χῶρο τῆς Ὁρθοδοξίας τὴν ἔκαμε μὲ πολὺ-πολὺ ἀργὰ βήματα καὶ σθεναρὴ ἀντίσταση, παρ’ ὅλο ὅτι βρισκότανε κάτω ἀπὸ δυσμενέστετες συνθηκὲς λόγῳ τῆς δουλείας τοῦ ἑλληνικοῦ ἔθνους (Τουρκοκρατία, Ἐνετοκρατία κ.λ.π.). Σιγὰ-σιγὰ ὅμως μικρὲς εἰκονογραφικὲς παραλλαγὲς περνοῦσαν

ἀπὸ τὴν Δύση στὴν Ὁρθόδοξη τέχνη. Στὴ τοιχογραφία π.χ. τῆς Μονῆς Βαρλαάμ τῶν Μετεώρων (1548), ποὺ ἀποδίδεται στὸ ζωγράφο Φράγκο Κατελάνο, ἡ Παναγία εἶναι γονατιστή, προφανῶς ἀπὸ δυτικὴ ἐπίδραση. Ἀνάλογη στάση ἔχει ἡ Θεοτόκος σὲ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγ. Ὁρους (Μ. Δοχειαρίου, Ἁγ. Νικόλαος Μ. Λαύρας, Μ. Ξενοφῶντος κ.ἄ.).



*Ἱερά Εἰκὼν τῆς Γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ, ψηφιδωτὸ τῆς Μονῆς τῆς Χώρας (14ου αἰ.).*

Σὲ εἰκόνα τοῦ Ἡλιοῦ Μόσκου (1658) τοῦ Μουσείου Μπενάκη τὸ Βρέφος εἶναι γυμνὸ καὶ οἱ ἄγγελοι κρατοῦν ταινία μὲ τὴν ἐπιγραφή «Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ...». Στὸν ἴδιο αἰῶνα ὁ Θεόδωρος Πουλᾶκης ζωγραφίζει σχεδὸν ἰσοδύναμους γονατιστοὺς τὸν Ἰωσήφ καὶ τὴν Παναγία, ἐνῶ ἓνα αἰῶνα πρὶν ὁ Μιχαὴλ Δαμασκηνὸς ζωγράφησε τὴν προσκύνηση τῶν Μάγων (ν. Ἁγ. Αἰκατερίνης Ἡρακλείου Κρήτης) ἀκολουθώντας πιστὰ δυτικὰ πρότυπα μὲ πλῆθος πολύχρωμα ντυμένων μορφῶν, ἀλόγων προοπτικὰ καὶ διαγώνια ζωγραφισμένων, σὲ ζωὴ κίνηση κ.λ.π. Μόνος σύνδεσμος μὲ τὴν Παράδοση εἶναι τὸ ἀγκαθερὸ βουνὸ καὶ ἡ τεχνικὴ τοῦ αὐγοῦ. Τὸν ἐπόμενον αἰῶνα σὲ εἰκόνα τοῦ Στέφανου Τζαγκαρόλα (Ἐθνικὴ Πινακοθήκη) ἔχουμε μιὰ δυτικὴ παράσταση μεταφρασμένη στὴ βυζαντινὴ τεχνικὴ.

Κατάληξη τῆς πορείας αὐτῆς εἶναι ὁ ἑφτανσιώτικος νατουραλισμὸς, ὅπου ἡ σύνθεση εἶναι ἐντελῶς δυτικὴ (π.χ. Προσκύνηση τῶν Μάγων Μουσείου Ζακύνθου). Τεχνικὴ (ἐλαιογραφία), εἰκονογραφία, τεχνοτροπία, ἐνδυματολογία δὲν ἔχουν καμμιά ἀπολύτως σχέση μὲ τὴν Παράδοση.

Στὸ ἀπελευθερωμένο ἑλληνικὸ κράτος θὰ ἐπικρατήσουν ἀνάλογες τάσεις μὲ προοδευτικὰ αὐξανόμενα τὴν ἐκκοσμίκευση, ὥσπου περὶ τὰ μέσα τοῦ αἰῶνα μας ὁ Φώτης Κόντογλου (1895-1965) θὰ ξαναϊστορήσει τὴν Γέννηση μὲ τὴν παραδοσιακὴ τεχνικὴ, τεχνοτροπία καὶ πνευματικότητα (Φορητὴ εἰκόνα στὸ δωδεκάορτο τῆς Παναγίας - Μοναστηράκι Ἀθηνῶν τοῦ 1932, τοιχογραφίες στὸ παρεκκλήσιο Ἁγ. Εἰρήνης οἰκ. Γ. Πεσεματζόγλου στὴ Κηφισιά τοῦ 1938, στὸν Ι. Ν. Ζωοδόχου Πηγῆς στὸ Λιόπεσι τοῦ 1946 κ.ἄ.).

**Ἡ ὀρθόδοξη** εἰκόνα τῆς Γεννήσεως μορφοποιεῖ τὴν διδασκαλία τῆς Ἐκκλησίας κρατώντας ὅλο τὸ θεολογικὸ βάθος της, καθὼς βρῆκε στὴν ἔκφραση τὸ μέτρο ἀνάμεσα στὸ θεῖο καὶ τὸ ἀνθρώπινο.

Μὲ τὴν ταυτόχρονη ἀναπαράσταση μέσα στὴν ἴδια σύνθεση γεγονότων ποὺ διαφέρουν μεταξύ τους χρονικὰ (π.χ. ὁ Χριστὸς στὴν φάτνη καὶ τὴν ἴδια ὥρα στὸ λουτρό, οἱ Μάγοι ποὺ ὀδεύουν ἀκολουθώντας τὸν ἀστέρα καὶ συγχρόνως προσκυνοῦν τὸ Χριστὸ κ.λ.π.), ποὺ σημαίνει ἀπελευθέρωση ἀπὸ τὴν ἀντίληψη τοῦ χρόνου σὰν ροῆς καὶ διαδοχῆς, δίνεται μιὰ ἄλλη αἴσθηση τοῦ χρόνου ποὺ τὰ ἀντιμετωπίζει ὅλα σὰν παρόν. Αὐτὴ ἡ ἀντίληψη εἶναι ἀποτέλεσμα τῆς κατανόησης τοῦ μυστηρίου τῆς Σάρκωσης, σὰν γεγονότος ἱστορικοῦ, ἀλλὰ καὶ μυστηριακοῦ, ἐξωχρονικοῦ. Γιατὶ ὁ Χριστὸς ποὺ γεννήθηκε στὴν ὀρισμένη χρονικὴ στιγμή: «ὅτε ἤλθε τὸ πλήρωμα τοῦ χρόνου» (Γαλ. 4, 4) καὶ συγκεκριμένο τόπο, δὲν ἔπαυσε νὰ εἶναι ὁ «πρὸ τῶν αἰώνων ὑπάρχων» ὁ ἄχρονος Υἱὸς ποὺ «Ὁλος ἦν ἐν τοῖς κάτω καὶ τῶν ἄνω οὐδόλως ἀπῆν» (Ἀκάθιστος Ὑμνος). Αὐτὴ τὴ θεώρηση τοῦ χρόνου δίνει ἡ Ὄρθόδοξη εἰκόνα τῆς Γεννήσεως καὶ μὲ αὐτὸ τὸν τρόπο κάνει σύγχρονο τὸ γεγονός καὶ καλεῖ τὸν πιστὸ νὰ συμμετάσχει καὶ νὰ δεῖ τὸν τόπο ὅπου ἐγεννήθη ὁ Χριστός.

Τὰ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα ποὺ σημειώθηκαν πρὸ πάνω δὲν θὰ ἀρκοῦσαν ὅμως νὰ ἀποδώσουν τὸ μήνυμα σωστὰ ἂν δὲν εἶχαν τὴν ἀπαιτούμενη αἰσθητικὴ μορφή. Ἡ ἐλεύθερη σύνθεση, ποὺ δὲν καθορίζεται ἀπὸ τοὺς δεσμευτικοὺς γεωμετρικοὺς νόμους τῆς προοπτικῆς, ἡ δισδιάστατη ἀπόδοση τῶν σωμάτων, ὁ ἐσωτερικὸς φωτισμὸς τῶν μορφῶν, τὸ καθαρὸ χρῶμα εἶναι τὰ ζωγραφικὰ μέσα ποὺ κάνουν τὴν παράσταση ἀποκαλυπτική. Χρῶμα, σχέδιο, σύνθεση γίνονται Θεολογία. Αὐτὸ εἶναι τὸ μεγάλο ἐπίτευγμα τῆς Βυζαντινῆς Ζωγραφικῆς· πέτυχε νὰ φανερώσει μὲ χρώματα καὶ σχήματα τὴν Ἐνανθρώπιση στὴν σωτηριώδη, θεολογικὴ διάσταση καὶ χωρὶς νὰ μᾶς στερήσει τὴν αἰσθητικὴ χαρὰ ποὺ γεννιέται ἀπὸ τὴν μεγάλη τέχνη, κατάρθωσε νὰ καταστήσει τὴν εἰκόνα πύλη εἰσόδου στὸ μυστήριον ποὺ μπαίνουμε μὲ εὐφροσύνη καὶ δοξολογία.

---

(\*) **Νίκου Ζία**, «Ἡ Εἰκόνα τῆς Γεννήσεως - "Δεῦτε ἴδωμεν πιστοί..."», Συλλογικὸς Τόμος Χριστογέννητα, ἐκδ. «ΑΚΡΙΤΑΣ», ἐκδ. ε', 1999, σελ. 187-207.

(\*\*) «Ὁ ἀρχαιολόγος Νίκος Ζίας ἀνῆκε σ' ἐκείνους τοὺς μετρημένους ἀνθρώπους ποὺ συνετέλεσαν ἀποφασιστικὰ στὴν προβολὴ τῆς βυζαντινῆς, μεταβυζαντινῆς καὶ νεοελληνικῆς Τέχνης στὴν σύγχρονη ἐλληνικὴ κοινωνία. Μὲ τίς μελέτες, μάλιστα, καὶ τίς παρουσιάσεις του ἀπὸ τὸ ραδιόφωνο καὶ τὴν τηλεόραση, ὅπως καὶ μ' αὐτὸ τὸ ἄρθρο του στὸν τόμο μας, συνέβαλε οὐσιαστικὰ στὴν κατανόηση τοῦ τόσο σημαδιακοῦ ρόλου τῆς Τέχνης στὴ ζωὴ τῆς Ἐκκλησίας» (αὐτόθι, σελ. 210).